นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

นายเจษฎา เนตรพลับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE TRADITIONAL DANCE OF MALAY PATANI

Mr. Jetsada Netplab

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี
โดย	นายเจษฎา เนตรพลับ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ศาสตราจารย์ ดร.รัตติยา สาและ)

เจษฎา เนตรพลับ : นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี (THE TRADITIONAL DANCE OF MALAY PATANI) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, 205 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์เป็นผลงาน โดยตั้งประเด็นคำถามในการจัยถึงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมาลายูปาตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร และควรมีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานอย่างไร ผลจากการวิจัยสร้างสรรค์ทำให้ได้การผลงานนาฏยศิลป์และแนวทางในการออกแบบนาฏยศิลป์พื้นเมือง ที่ให้ความสำคัญกับข้อมูลวัฒนธรรมเรื่อง "ว่าววงเดือน" ของชาวมลายูปาตานี ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับ พัฒนาการ วัฒนธรรมและความเชื่อ รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองและเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ตลอดจนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ประกอบด้วยเครื่องมือ 5 ชนิด คือ ข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ และสื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การเก็บข้อมูลช่วงเดือนมิถุนายน 2553 ถึงเดือนธันวาคม 2557 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสัมภาษณ์รวมไปถึงศิลปินพื้นเมือง คณาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้นำศาสนาอิสลาม และนักวิชาการ ข้อมูลทั้งหมดถูกนำมาวิเคราะห์เพื่อตอบคำถามในการวิจัยสร้างสรรค์ จนได้ผลงานการแสดงและแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่คำนึงถึงองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ที่ประกอบไปด้วย โครงสร้างการแสดง ผู้แสดง การออกแบบท่ารำ การออกแบบดนตรี และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2558

5286823035 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS: THE TRADITIONAL DANCE / DANCE OF MALAY PATANI

JETSADA NETPLAB: THE TRADITIONAL DANCE OF MALAY PATANI. ADVISOR: PROF. WEERACHAT PREMANANDA, D. Mus., 205 pp.

The research entitled ‘The Traditional Dance of Malay Patani’ is a research incorporating to the local art, culture, and Traditional dance of Malay Patani into a new dance form. The study aims to examine the identity of the local art, culture, and the traditional dance of Malay Patani and design a novel form of dance, placing emphasis on the Wau Bulan.

The data has been collected from relevant documents, field observation, dance creation and trials, and other sources of information from June 2010 until December 2014. The documentary search focused on the development and beliefs pertaining to the local art, dance, and culture of Malay Patani. Interviews were also conducted with local artists, dance art lecturers, Islam religious leaders, and academics. The research results provided concepts and guidelines for designing Patani dance art taking into account the local performance, performers, dance postures, music, and costume.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Dance Student's Signature .....
Field of Study: Thai Dance Advisor's Signature .....
Academic Year: 2015

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยความอนุเคราะห์อย่างดียิ่งจากผู้ทรงคุณวุฒิและจากบุคคลหลายฝ่ายที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา และเสียสละเวลาอันมีค่าในการให้คำแนะนำและความเห็นต่าง ๆ จนกระทั่งวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบพระคุณ

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งให้คำปรึกษาและแนะนำสิ่งที่เป็นประโยชน์ ตลอดจนกรุณาตรวจสอบแก้ไขในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. วิชุชุตา วุธาทิตย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ และศาสตราจารย์ ดร. รัตติยา สาและ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ และตรวจสอบแก้ไขในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ อาจารย์สมวุฒิ กุลพุฒสาร และ อาจารย์ราศรี มนตรีกุล ณ อยุธยา ที่กรุณาให้คำแนะนำแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ให้แก่ผู้วิจัย เพื่อดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ผลงานจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยวดี มากพา คุณภูวพัฒน์ เจะมะ และนักศึกษาชั้น ปีที่ 4 สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ตลอดจนเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่มีส่วนร่วมให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยจนสามารถทำงานสำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ คณาจารย์และเจ้าหน้าที่ทุกท่านตลอดจนนักศึกษาสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ที่มีส่วนร่วมในการให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยจนสามารถทำงานสำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์และกองทุนวิจัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ที่ได้สนับสนุนทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาภายในประเทศให้กับผู้วิจัย ผู้วิจัยขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญภาพ ..... ฏ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 คำถามวิจัย 3
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
1.4 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 4
1.6 วิธีการดำเนินการวิจัย 5
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10
2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ 10
2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย 11
2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูปาตานี 23
2.3.1. ภูมิประวัติศาสตร์ การเมือง การปกครอง 23
2.3.2 ลักษณะทางวัฒนธรรมมลายูปาตานี 26
2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 29
2.4.1 กำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู 33
2.4.3 นาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี 43
2.4.4 รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี 57
2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้.....87
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ 93
3.1 รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ 93
3.2 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์.....93
3.3 เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์.....94
3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์ 102
3.5 การเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์..... 103
บทที่ 4 วิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 104
4.1 การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 1..... 104
4.1.1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์..... 104
4.1.2 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์..... 105
4.1.3 แนวคิดของการแสดง..... 106
4.1.4 โครงสร้างการแสดง 107
4.1.5 การคัดเลือกผู้แสดง..... 108
4.1.6 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ..... 109
4.1.7 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง..... 124
4.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 1..... 125
4.1.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง..... 126
4.1.10วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 126
4.2 การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 2..... 134

หน้า

4.2.1 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 134
4.2.2 แนวคิดของการแสดง 134
4.2.3 โครงสร้างการแสดง 135
4.2.4 การคัดเลือกผู้แสดง 136
4.2.5 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ 136
4.2.6 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง 153
4.2.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง 153
4.2.8 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง 154
4.2.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง 155
4.2.10 วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2 155
4.3 สรุปการวิเคราะห์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 167
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ 170
5.1 ประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 170
5.2 วัฒนธรรมและความเชื่อในนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 174
5.3 รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 176
5.4 ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 182
5.5 ข้อเสนอแนะ 186
รายการอ้างอิง 187
ภาคผนวก 194
ภาคผนวก ก ภาพนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายู จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม 195
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 205

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ข้อมูลจากสัมภาษณ์บุคคล.....97
ตารางที่ 2 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน"..... 111
ตารางที่ 3 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าบุหงา"..... 112
ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 1"..... 113
ตารางที่ 5 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าชักสายป่านและท่ากระตุกสายป่าน"..... 114
ตารางที่ 6 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 2"..... 115
ตารางที่ 7 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน" ผู้ชาย..... 116
ตารางที่ 8 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเชื่อม" ผู้ชาย 117
ตารางที่ 9 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าดึงสายป่านและท่ากระตุกสายป่าน"..... 118
ตารางที่ 10 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่ากระตุกสายว่าววงเดือน" ชุดที่ 1 และ 2.... 119
ตารางที่ 11 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่ารื่นเริง" ชุดที่ 1 และชุดที่ 2 120
ตารางที่ 12 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 1..... 121
ตารางที่ 13 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 2..... 122
ตารางที่ 14 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่ารำเข้าเวที"..... 123
ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1..... 127
ตารางที่ 16 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ท่าแบกไม้ ชักมีด"..... 138
ตารางที่ 17 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ท่าผ่าไม้ ฟันไม้ เหลาไม้"..... 139
ตารางที่ 18 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ขึ้นโครงว่าววงเดือน"..... 140
ตารางที่ 19 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ผนึกกระดาษบนตัวว่าววงเดือน"..... 141
ตารางที่ 20 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ท่าเชื่อม" แบบที่ 1 และแบบที่ 2..... 142
ตารางที่ 21 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ตกแต่งลวดลายว่าว"..... 143

หน้า

ตารางที่ 22 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 1 แบบที่ 1 144
ตารางที่ 23การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 1 แบบที่ 2..... 145
ตารางที่ 24 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 2 146
ตารางที่ 25 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 3 147
ตารางที่ 26 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ชักสายป่านและกระตุกสายป่าน"..... 148
ตารางที่ 27 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ว่าววงเดือน"..... 149
ตารางที่ 28 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "นั่งหมุนรอบตัว" 150
ตารางที่ 29 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "เข้าเวที" แบบที่ 1 151
ตารางที่ 30 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "เข้าเวที" แบบที่ 2 152
ตารางที่ 31 กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2..... 156

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 พิธีกรรมมะโย่งลงครูของชาวมุสลิม 34
ภาพที่ 2 พิธีกรรมลิมนต์ของกลุ่มชาวไทยพุทธ 35
ภาพที่ 3 การแสดงรำสวมหน้ากากสมัยรัชกาลที่ 7.....53
ภาพที่ 4 การแสดงมโนห์ราแขกคณะบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส.....60
ภาพที่ 5 การแสดงซีละ "ตุงกัต" คณะฮีตัมมานิส อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส 63
ภาพที่ 6 การแสดงมะโย่งเรื่องรายามูดอ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ...66
ภาพที่ 7 การแสดงตารีอีนาในพิธีเข้าสุหนัต พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร จังหวัดนราธิวาส 71
ภาพที่ 8 การแสดงตารีอีนาคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี 71
ภาพที่ 9 การแสดงรองเง็งและเครื่องดนตรีรองเง็ง.....73
ภาพที่ 10 การแสดงซัมเป็งและเครื่องดนตรีซัมเป็ง 77
ภาพที่ 11 การแสดงดิเกร์ฮูลู 78
ภาพที่ 12 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 124
ภาพที่ 13 ภาพเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 1 125
ภาพที่ 14 ภาพเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 2 154

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ระหว่างปี พ.ศ.2529-2533 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี นราธิวาส สตูล ยะลา และสงขลา ได้ร่วมกันจัดงาน "วัฒนธรรมสัมพันธ์" ขึ้น โดยมีศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดต่าง ๆ ส่งกิจกรรมเข้าร่วมงานมากมาย โดยเฉพาะกิจกรรมทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แก่ นาฏยศิลป์พื้นบ้านดั้งเดิม เช่น มโนห์รา ซีละ ลิเกบก มโนห์ราควน หนังตะลุง กรือโต๊ะ เพลงบอก รองเง็ง วายังกูเละ มะโย่ง บานอ และ ซัมเป็ง เป็นต้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่ามีนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่และถูกนำมาเผยแพร่ในงานดังกล่าวหลายชนิด เช่น ระบำสะทิงกุมภนารี ระบำทักษิณนารี ระบำจินตปาตี ระบำเทียน ตารีกีปัส ระบำกีปัสปายง โยเก๊ตราไม ระบำมัสยาลีลา ตารีกายสบา ระบำฮารีสะนายัง ระบำร่อนแร่ รำบุหงาเตอร์โล เป็นต้น (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสตูล, 2531: 3-6) การกำหนดจัดงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ดังกล่าว แต่ละจังหวัดในภาคใต้ตอนล่างได้เวียนกันเป็นเจ้าภาพจัดงานเรื่อยมาจนกระทั่งถึงจังหวัดปัตตานีเป็นเจ้าภาพจัดงานเป็นครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ.2533 จึงไม่ปรากฏว่ามีการเวียนกันเป็นเจ้าภาพจัดงานวัฒนธรรมในลักษณะดังกล่าวอีกเลย

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าระหว่างปี พ.ศ.2529-2533 มีผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้แนวสร้างสรรค์ชนิดใหม่เกิดขึ้นหลายชุด โดยเฉพาะผลงานนาฏยศิลป์ที่นำข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ จากการศึกษาพบว่า แนวคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูในภาคใต้ตอนล่างนี้เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2505 โดย ศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อดีตข้าราชการครูวิทยาลัยครูสงขลา ได้มีแนวคิดที่จะประดิษฐ์ "ระบำเทียน" โดยใช้นักศึกษาหญิงจำนวน 100 คน เพื่อใช้จัดแสดงเนื่องในงานวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครูสงขลา โดยนำทำนองเพลงรองเง็งของเก่าดั้งเดิม (ไม่ทราบชื่อเพลง) มาแต่งคำร้องเป็นภาษาไทย ซึ่งเดิมบทร้องประกอบเพลงรองเง็งจะใช้บท "ปันตุน" (Pantun) และภาษามลายูประกอบในการร้อง ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2518 อาจารย์สุนทร ปิยะวสันต์ อดีตครูโรงเรียนยะหริ่ง อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีได้มีแนวคิดที่จะประดิษฐ์การแสดงชุด "ตารีกีปัส" โดยใช้พัดประกอบการร่ายรำเข้ากับทำนองเพลงรองเง็งที่ชื่อ "อินังจีนา" ได้นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเลี้ยงเกษียณอายุราชการครู

ของโรงเรียนยะหริ่ง และต่อมาตารีกีปัสได้รับการคัดเลือกให้เป็นการแสดงในพิธีเปิดงานกีฬาเขตแห่งประเทศไทยครั้งที่ 16 เมื่อปี พ.ศ.2524 ทำให้ "ตารีกีปัส" เป็นที่รู้จักแพร่หลายและส่งผลให้มีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูแนวดังกล่าวในเวลาต่อมาอีกหลายชุด (ดัชนีย์ ทองแกมแก้ว และทัศนียา คัญทะชา, 2555: 19-20)

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ตอนล่างที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่หลัง ปี พ.ศ. 2418 เป็นต้นมา โดยเฉพาะนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมมลายูปาตานีมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์นั้นได้รับอิทธิพลจากนศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสานกับเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองแบบดั้งเดิม เช่น การตั้งวงหักข้อมือ การตรึงจีบ การทรงตัวตรง การกดเอวและไหล่ การห่มเข่า การก้าวเท้าในแบบตัวพระและตัวนาง เป็นต้น ซึ่งลักษณะสำคัญดังที่ผู้วิจัยกล่าวนี้ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตามขนบจารีตของนาฏยศิลป์ไทย เมื่อศึกษาจากรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีแบบดั้งเดิมจะไม่พบลักษณะดังกล่าว ดังนั้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในระยะหลังโดยนำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์และมีการเผยแพร่ในปัจจุบันนี้ ได้ใช้แนวคิดและหลักการทางด้านนาฏยประดิษฐ์ของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ ทำให้เอกลักษณ์ดั้งเดิมของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมาลายูปาตานีถูกกลืนกลายไปด้วยเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทย ในขณะที่รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีแบบดั้งเดิมหลายชนิดกำลังเสื่อมความนิยมลงและกำลังใกล้จะสูญหายในปัจจุบัน

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเกิดข้อสงสัยว่า เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร และควรมีแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาสร้างสรรค์อย่างไร เพื่อที่จะยังคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีไว้ตามที่ได้นำข้อมูลมาประกอบการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาวิจัยเรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ รูปแบบการแสดง วัฒนธรรมและความเชื่อจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี และทดลองสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์และเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีซึ่งยังไม่เคยปรากฏเป็นผลงานวิจัยมาก่อน สำหรับใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในการวิจัย การเรียนการสอน และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ยังได้กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์พื้นเมืองเพื่อ

นำไปใช้เป็นแนวทางในการวิจัยเชิงอนุรักษ์และพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นเมือง ตลอดจนการวิจัยสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดอื่น ๆ ได้ในโอกาสต่อไปด้วย

1.2 คำถามวิจัย

1.2.1 เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร

1.2.2 แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีเป็นอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3.1 ศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และความรุ่งเรืองของนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีในอดีต

1.3.2 ศึกษาวัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่มีการสืบทอดอยู่ในวัฒนธรรมมลายูปาตานีปัจจุบัน

1.3.3 สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.4.1.1 ศึกษาประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี ตั้งแต่สมัยเป็นราชอาณาจักรมลายูปาตานี (พ.ศ.2043) ถึงสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2475) เนื่องจากสามารถค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ได้ครอบคลุมตามหัวข้อวิจัยภายในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้

1.4.1.2 ศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ระหว่างปี พ.ศ. 2518-2545 เนื่องจากมีการบันทึกข้อมูลเป็นเอกสารและงานวิจัยที่สามารถค้นคว้าและนำมาตรวจสอบกับแหล่งข้อมูลประเภทบุคคลและผู้ให้สัมภาษณ์ได้

1.4.1.3 ศึกษารูปแบบและองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีที่ยังคงมีการสืบทอดอยู่ในภาคใต้ตอนล่าง ระหว่างปี พ.ศ.2553-2557 ซึ่งอยู่ในระยะเวลาของการศึกษาวิจัยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

1.4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่และประชากร

1.4.2.1 พื้นที่ที่ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และพื้นที่บางส่วนของจังหวัดสงขลา ทั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างเลือกศึกษาเป็นบางท้องที่ที่ผู้วิจัยสามารถเดินทางเข้าไปเก็บข้อมูลได้ เนื่องจากระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้พื้นที่ดังกล่าวประสบปัญหาเกี่ยวกับความไม่สงบในภาคใต้

1.4.2.2 กลุ่มประชากรในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้แก่ นักวิชาการจำนวน 1 คนศิลปินนาฏยศิลป์พื้นเมือง จำนวน 9 คน อาจารย์สอนวิชานาฏยศิลป์ จำนวน 2 คน ผู้นำศาสนาอิสลาม จำนวน 3 คน และอาจารย์มหาวิทยาลัย 1 คน

1.4.3 ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานีเพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีจำนวน 4 ชนิดคือ มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละ และตารีอีนา จากคณะนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่ยังมีการสืบทอดการแสดงอยู่ในสมัยปัจจุบัน 4 คณะคือ คณะมโนห์ราแขก บ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส คณะมะโย่งสามพี่น้อง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี คณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี และ คณะซีละตารีอีนาพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้เป็นข้อมูลประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผู้วิจัยต้องการค้นหาแนวคิดในการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองเพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี

1.6 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.6.1 แหล่งข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า

1.6.1.1 ห้องสมุดสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

1.6.1.2 หอสมุดจอห์น เอฟ เคเนดี้ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

1.6.1.3 พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร ตำบลละหาร อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส

1.6.1.4 พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านกือเม็ง ตำบลอาซ่อง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา

1.6.1.5 ห้องสมุดศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา

1.6.1.6 หอสมุดแห่งชาติและหอจดหมายเหตุ กรุงเทพฯ

1.6.1.7 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร กรุงเทพฯ

1.6.1.8 หอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

1.6.2 เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

1.6.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

1.6.2.2 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

1.6.2.3 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

1.6.2.4 แบบบันทึกภาคสนาม

1.6.2.5 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

1.6.2.6 กล้องถ่ายรูป กล้องถ่ายวีดีทัศน์ เครื่องบันทึกเสียง และคอมพิวเตอร์

1.6.3 ประเภทข้อมูลที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

1.6.3.1 ข้อมูลเอกสาร ได้แก่ ประวัติศาสตร์มลายู วรรณกรรมมลายู กฎหมายมลายู จดหมายเหตุ บทความทางวิชาการ บทความวิจัย รายงานวิจัย วารสาร และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

1.6.3.2 ข้อมูลภาพถ่ายและวีดีทัศน์ ได้แก่ ภาพถ่ายการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีชนิดต่าง ๆ ภาพถ่ายนาฏยศิลป์ในพิธีกรรม ภาพถ่ายนาฏยศิลป์ในประเพณีต่าง ๆ ในหนึ่งรอบปีของชาวมลายูในจังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา

1.6.3.3 ข้อมูลประเภทบุคคลและผู้ให้สัมภาษณ์ ได้แก่ นักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมมลายูปาตานี อาจารย์สอนวิชานาฏยศิลป์ ศิลปินนาฏยศิลป์พื้นเมืองและผู้นำทางศาสนาอิสลาม ในท้องถิ่นจังหวัดปัตตานี นราธิวาส และ ยะลา

1.6.3.4 ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ ได้แก่ การจัดแสดงนาฏยศิลป์ของหน่วยงานราชการและเอกชน และการจัดแสดงนาฏยศิลป์ในประเพณีท้องถิ่นและในพิธีกรรมใน 1 รอบปีของจังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา

1.6.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

1.6.4.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ภาพถ่าย วีดีทัศน์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่าง ๆ โดยจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นที่ผู้วิจัยศึกษา เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์เบื้องต้นมาสร้างเป็นกรอบแนวคิดสำหรับนำไปใช้ดำเนินการวิจัย

1.6.4.2 วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จัดการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดต่าง ๆ ในท้องถิ่นจังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา ที่จัดแสดงขึ้นใน 1 รอบปี จัดหมวดหมู่ของข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษาเพื่อวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปรากฏการณ์และบริบททางสังคม

1.6.4.3 สังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ภาพถ่าย วีดีทัศน์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จัดการแสดง นำมาประมวลผลเพื่อสร้างกรอบแนวคิดและกระบวนการสำหรับการทดลองสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

1.6.4.4 นำข้อมูลทั้งหมดที่ผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่แล้วมาแปลความหมายข้อมูลโดยใช้วิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยศึกษา โดยอาศัยแนวคิดทฤษฎีและเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

1.6.5 การนำเสนอผลการวิจัย

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความสำคัญของปัญหา

Chulalongkorn University

1.2 คำถามวิจัย

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.6 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 นิยามศัพท์

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ดำเนินการวิจัย

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์วัฒนธรรมมลายูปาตานี

2.3.1 ภูมิประวัติศาสตร์ การเมือง การปกครอง

2.3.2 ลักษณะทางวัฒนธรรมมลายูปาตานี

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

2.4.1 กำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายูปาตานี

2.4.3 นาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี

2.4.4 รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี

2.5 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

3.1 รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

3.2 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

3.3 เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์

3.5 การเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์

บทที่ 4 การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

4.1 การปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1

4.1.1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

4.1.2 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

4.1.3 แนวคิดของการแสดง

4.1.4 โครงสร้างการแสดง

4.1.5 การคัดเลือกผู้แสดง

4.1.6 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

4.1.7 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

4.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

4.1.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง

4.1.10 วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1

4.2 การปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2

4.2.1 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

4.2.2 แนวคิดของการแสดง

4.2.3 โครงสร้างการแสดง

4.2.4 การคัดเลือกผู้แสดง

4.2.5 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.6 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

4.2.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

4.2.8 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.2.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง

4.2.10 วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2

4.3 สรุปการวิเคราะห์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

5.1 ประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

5.2 วัฒนธรรมและความเชื่อในนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

5.3 รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

5.4 ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

5.4 ข้อเสนอแนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ได้รวบรวมองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีเพื่อใช้อ้างอิงในการวิจัย การเรียนการสอนและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

1.7.2 ได้กรอบแนวคิดเพื่อนำไปใช้ในการวิจัยเชิงอนุรักษ์และพัฒนานาฏยศิลป์พื้นเมืองและการวิจัยสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชนิดอื่น ๆ

1.7.3 ได้รูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและข้อมูลนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีมาสร้างสรรค์

1.7.4 ได้กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดอื่น ๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาพถ่ายและวีดีทัศน์ ข้อมูลประเภทบุคคลและผู้ให้สัมภาษณ์ และข้อมูลจากการสังเกตการณ์ โดยแบ่งเนื้อหาเพื่อการนำเสนอออกเป็น 5 หัวข้อคือ หัวข้อที่ 1 นิยามศัพท์เฉพาะ หัวข้อที่ 2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย หัวข้อที่ 3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูปาตานี หัวข้อที่ 4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี และหัวข้อที่ 5 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ ดังนี้

2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.1.1 นาฏยศิลป์ หมายถึง ศิลปะการแสดงที่ประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ คือ การขับร้อง การรำ-เต้น และการบรรเลงดนตรี สามารถจำแนกลักษณะของการแสดงตามองค์ประกอบของการแสดงได้ 4 ลักษณะคือ รำเดี่ยว รำคู่ รำหมู่ และรำเป็นเรื่องราว นาฏยศิลป์บางชนิดอาจมีองค์ประกอบเพียง 2 ส่วนคือ การร่ายรำประกอบการบรรเลงดนตรีได้แก่ "รำ" และ "ระบำ" ชนิดต่าง ๆ เช่น ซีละ ตารีอีนา และ รำกริช เป็นต้น นาฏยศิลป์บางชนิดมีองค์ประกอบการแสดงครบทั้ง 3 อย่างคือ มโนห์ราแขก และมะโย่ง เป็นต้น นาฏยศิลป์บางชนิดเน้นเฉพาะการขับร้องเพลงและการด้นกลอนเป็นหลัก มีการบรรเลงดนตรีประกอบ และ/หรือ มีการร่ายรำเป็นส่วนประกอบ เช่น ดิเกร์ฮูลู เป็นต้น คำว่า "นาฏยศิลป์" มีความหมายรวมถึง "มหรสพ" และ "การละเล่น" ที่ใช้ผู้แสดงทั้งที่เป็น "คน" และ "หุ่น" เคลื่อนไหวในการแสดง แต่ในวิทยานิพนธ์เรื่องนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีฉบับนี้ ผู้วิจัยได้จำกัดความหมายของคำว่า "นาฏยศิลป์" เฉพาะรูปแบบของศิลปะการแสดงที่ใช้ "คน" เคลื่อนไหวเป็นลีลาท่ารำและกระบวนท่ารำเท่านั้น

2.1.2 นาฏยศิลป์พื้นเมือง หมายถึง รูปแบบของศิลปะการแสดงที่นิยมแพร่หลายเฉพาะถิ่น เป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันระหว่างประชาชนในแต่ละท้องถิ่น มีลักษณะเป็นการเล่นเพื่อความบันเทิงและรื่นเริงในเทศกาลต่าง ๆ สามารถจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะคือ การเล่นเพลงในรูปแบบของ

"เพลงพื้นเมือง" เช่น เพลงบอก ดิเกร์ฮูลู เป็นต้น และ การเล่นในรูปแบบของ "นาฏยศิลป์พื้นเมือง" เช่น เต้นรองเง็ง มโนห์ราแขก ซีละ เป็นต้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองมีลักษณะแตกต่างกับเพลงพื้นเมือง ตรงที่นาฏยศิลป์พื้นเมืองเน้นลักษณะลีลาในการร่ายรำโดยใช้มือและการเต้นด้วยเท้ามากกว่าการร้องเพลงและด้นกลอนแบบเพลงพื้นเมือง และมีการใช้ลีลาท่าทางในการสื่อความหมายต่าง ๆ ที่เรียกว่า "ท่ารำ" และการแต่งกายที่งดงามไปตามเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น จากความหมายดังกล่าวยกเว้นศิลปะการร่ายรำที่เรียกว่า "นาฏยศิลป์ไทย" คือ "โขน" และ "ละครใน" เท่านั้น

2.1.3 นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี หมายถึง ศิลปะการร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี สามารถจำแนกลักษณะเด่นตามองค์ประกอบของการแสดงได้ 3 ประเภทคือ ประเภท "ละคร" เช่น มโนห์ราแขก และมะโย่ง ประเภท "รำ-เต้น" เช่น ซีละ รองเง็ง เป็นต้น และประเภท "เล่นเพลง" เช่น ดิเกร์ฮูลู เป็นต้น นิยมจัดแสดงในพื้นที่จังหวัดปัตตานี นราธิวาส ยะลา และบางพื้นที่ใกล้เคียงเช่น จังหวัดสงขลา และในเขตภาคเหนือของประเทศมาเลเซีย เช่น รัฐกลันตันตรังกานู เคดะห์ สลังงอร์ การแสดงมีทั้งรูปแบบที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนเช่น ซีละ ดิเกร์ฮูลู และที่ใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกัน เช่น มะโย่ง มโนห์รา รองเง็ง และซัมเป็ง สามารถจำแนกคุณสมบัติของการแสดงได้ 2 ลักษณะคือ ศิลปะแบบพื้นเมือง และศิลปะแบบราชสำนัก วัตถุประสงค์ของการจัดแสดงแบ่งออกได้ 3 วัตถุประสงค์คือ การแสดงเพื่อพิธีกรรม การแสดงเพื่อความบันเทิง และการแสดงเพื่อพิธีการ ใช้ภาษามลายูปาตานีในการขับร้องและเจรจาหรือด้นกลอน เครื่องดนตรีประกอบการแสดงได้แก่ เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากมลายู-ชวา เช่น กลองสองหน้า ฆ้อง ปี่ชวา เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับและเปอร์เซียเช่น คาบุส รำมะนา ซอรือบับ และเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกเช่น ไวโอลิน แอคคอเดียน และกีต้าร์ เป็นต้น ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจำกัดรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นเมืองประกอบการศึกษาจำนวน 7 ชนิดเท่านั้นคือ มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละ ตารีอีนา รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

การศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

2.2.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

นิยพรรณ วรรณศิริ อธิบายถึงหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามแนวคิดของ Edward Sapir และ Franz Boas (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550: 55-56) ในหนังสือมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมเกิดจากแหล่งศูนย์กลางเป็นแหล่ง ๆ ไปแล้วแพร่กระจายไปตามพื้นที่ที่มันจะไปถึงได้ตามวันเวลาที่ผ่านไปและอาศัยการติดต่อเชื่อมโยงของมนุษยชาติในโลกที่มีแนวโน้มที่จะติดต่อถึงกันตลอดเวลา วัฒนธรรมตามแหล่งต่าง ๆ ของโลกที่มีส่วนคล้ายคลึงกันนั้นจึงมีสาเหตุมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนี้เอง วัฒนธรรมอาจเกิดและพัฒนาเสียก่อน ณ จุดเกิด แล้วแพร่กระจายตัวไปยังแหล่งอื่น ๆ โดยรอบ และวัฒนธรรมอาจจะเกิด ณ แหล่งหนึ่งแล้วจึงแพร่กระจายไปพร้อมกับพัฒนาตัวเอง ณ แหล่งอื่นๆ ได้ วัฒนธรรมที่แพร่กระจายออกไปยังชุมชนอื่นนี้อาจเป็นวัฒนธรรมย่อยส่วนใดส่วนหนึ่งในลักษณะขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ หรือประติมากรรม และสถาปัตยกรรมก็ได้

อมรา พงศาพิชญ์ อธิบายเพิ่มเติมว่า ความคิดในเรื่องการแพร่กระจายของวัฒนธรรม (Diffusion) อาจเปรียบได้กับความคิดในเรื่องการคิดสิ่งประดิษฐ์ใหม่ (Independent Invention) การคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่อาจเกิดขึ้นได้หลาย ๆ แหล่งพร้อม ๆ กัน การมีสิ่งประดิษฐ์เหมือนกันในส่วนต่าง ๆ ของโลกในสังคมที่ต่างกันไม่จำเป็นต้องเกิดมีได้เพราะการแพร่กระจายของวัฒนธรรมนั้น ๆ ความคิดอาจเกิดขึ้นได้ในหลายจุด Boas จึงเสนอว่า ให้มองวัฒนธรรมที่องค์ประกอบและดูว่าองค์ประกอบใดมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ใด และแพร่กระจายไปครอบคลุมบริเวณใดบ้าง ดังนั้น จะเห็นได้ว่าการถ่ายทอดวัฒนธรรมภายในสังคมเดียวกันคือ การสืบทอดวัฒนธรรมในแนวตั้งจาก คนรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่งในกระบวนการเรียนรู้ที่พ่อแม่อบรมสั่งสอนลูก ส่วนการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่งเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุและวัฒนธรรมความเชื่อ เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแนวนอน (อมรา พงศาพิชญ์, 2553: 33)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามแนวคิดของ Boas (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550:57-59) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมเกิดจากแหล่งหนึ่งแล้วแพร่กระจายไปอีกแหล่งหนึ่งทำให้วัฒนธรรมหลาย ๆ แหล่งที่ต่อเนื่องกันมีลักษณะคล้ายกัน การแพร่กระจายของวัฒนธรรมไม่ได้แพร่กระจายแบบล่องลอยไปโดยตัวของมันเอง หากแต่มีปัจจัยอื่น ๆ ประกอบคือ

ปัจจัยทางด้านภูมิศาสตร์ ลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่ส่งเสริมการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมต้องมีลักษณะดังนี้ คือ ต้องเป็นพื้นที่ต่อเนื่องกัน ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขัดขวาง เช่น ทะเล ภูเขา ป่าไม้ หิมะ และทะเลทราย เป็นต้น

ปัจจัยทางด้านระยะทาง หมายถึง ต้องไม่อยู่ไกลเกินกว่าที่คนและวัฒนธรรมจะสามารถแพร่กระจายไปถึงได้

ปัจจัยทางด้านเทคโนโลยี การสื่อสาร การคมนาคม นั่นคือวิธีการที่คนจะไปมาหาสู่ติดต่อถึงกันได้ ถึงแม้จะมีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขัดขวางก็ตาม

ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ เป็นตัวสนับสนุนการแพร่กระจายที่สำคัญปัจจัยหนึ่งซึ่งจะเห็นได้ว่าคนที่มีฐานะดีเท่านั้นที่จะสามารถเดินทางไปยังสังคมอื่น ๆ ได้ เมื่อไปถึงที่ใดก็จะเผยแพร่วัฒนธรรมของตนที่นั่นโดยทางตรงและทางอ้อม

ปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรม การแพร่กระจายอาจเกิดจากคนจากสังคมหนึ่งเดินทางไปศึกษาต่อ ณ อีกสังคมหนึ่ง ทำให้ได้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันขึ้น หรือเกิดภัยสงครามในสังคมหนึ่ง ทำให้มีคนอพยพโยกย้ายไปอยู่อาศัยในอีกสังคมหนึ่ง หรือเกิดจากการแต่งงานระหว่างคนต่างวัฒนธรรม หรือเกิดภัยธรรมชาติ ทำให้คนอพยพโยกย้ายไปอยู่อีกสังคมหนึ่ง

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสรุปได้ว่า วัฒนธรรมเกิดจากแหล่งศูนย์กลางเป็นแหล่ง ๆ แล้วแพร่กระจายไปตามพื้นที่ที่สามารถไปถึงได้โดยอาศัยปัจจัยทางด้านภูมิศาสตร์ซึ่งต้องเป็นพื้นที่ต่อเนื่องกันและต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์มาขวางกั้น รวมทั้งระยะทางต้องอยู่ไม่ไกลเกินกว่าที่วัฒนธรรมจะสามารถแพร่กระจายไปถึงได้ นอกจากนี้ ปัจจัยทางด้านเทคโนโลยี การสื่อสาร การคมนาคม เศรษฐกิจ และสังคมวัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ช่วยทำให้วัฒนธรรมแพร่กระจายไปได้สะดวกขึ้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเปรียบได้กับการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นในสังคม การที่ส่วนต่าง ๆ ของโลกมีสิ่งใหม่เกิดขึ้นเหมือนกันในสังคมที่แตกต่างไม่จำเป็นต้องเกิดเพราะการแพร่กระจายของวัฒนธรรม แต่อาจเกิดขึ้นจากกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมของคนในสังคมเดียวกันในลักษณะการถ่ายทอดแบบแนวตั้ง หรือการถ่ายทอดวัฒนธรรมของสังคมหนึ่งไปสู่สังคมหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะการถ่ายทอดแบบแนวนอน กระบวนการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมีผลทำให้เกิดระดับของวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไปด้วย

การนำทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้เพื่อเป็นการเชื่อมโยงการแพร่กระจายทางด้านนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานี ตั้งแต่สมัยการปกครองของราชวงศ์ศรีวังสาจนถึงช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่แพร่กระจายมาจากวัฒนธรรมอินเดีย ชวา มลายู อาหรับ สยาม และตะวันตกที่เข้ามาสู่สังคมมลายูปาตานี รวมทั้งวัฒนธรรมที่กระจายออกจากปาตานีไปสู่สังคมอื่น ๆ

2.2.2 แนวคิดเรื่องการศึกษาบทบาทนาฏยศิลป์

พรศักดิ์ พรหมแก้ว อธิบายว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองเกิดจากความคิดและการแสดงออกของชาวบ้านเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงร่วมกันในกลุ่มชาวบ้าน โดยมีชาวบ้านเป็นผู้สืบทอดและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย นาฏยศิลป์ชนิดใดที่ได้รับการสืบทอดกันมานานจนเป็นมรดกวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของท้องถิ่น ย่อมแสดงให้เห็นว่านาฏยศิลป์ชนิดนั้นมีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี และมีบทบาทหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างในสังคม มิฉะนั้นนาฏยศิลป์ชนิดนั้น ๆ จะดำรงอยู่ในสังคมไม่ได้ เพียงแต่บทบาทหน้าที่อาจปรับเปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540: 76-78) นาฏยศิลป์พื้นเมืองมีบทบาทต่อสังคมหลายลักษณะ สรุปได้ดังนี้

2.2.2.1 เป็นเครื่องนันทนาการของชาวบ้าน นาฏยศิลป์ให้ความบันเทิงใจแก่ชาวบ้าน เพราะนาฏยศิลป์มีลีลาท่วงทำนองที่สวยงามและครื้นเครง มีเนื้อหาสนุกสนานและสร้างอารมณ์ขันได้โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในสังคมชาวบ้านสมัยก่อนรูปแบบความบันเทิงยังไม่มีหลากหลายอย่างเช่นในปัจจุบัน นาฏยศิลป์จึงเป็นเครื่องนันทนาการที่สำคัญยิ่งของชาวบ้าน

2.2.2.2 เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติซึ่งชาวบ้านโดยทั่วไปมีความเชื่อในอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติสืบมาช้านานถึงปัจจุบัน ว่ามีอำนาจบันดาลคุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น ภูตผีปิศาจ เทวดา วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น จึงมีพิธีกรรมเซ่นไหว้ในลักษณะต่าง ๆ และมีการนำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมาเป็นสื่อทางวิญญาณติดต่อกับอำนาจเร้นลับโดยผ่านทางการร่ายรำเพื่อเป็นการบวงสรวงหรือแก้บน

2.2.2.3 เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน เพื่อสื่อสารข่าวคราวเหตุการณ์และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ แก่ชาวบ้าน โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ที่แสดงเป็นเรื่องราวจะมีการขับบทกลอนและบทเจรจาโดยมีการสอดแทรกข่าวคราวและเรื่องราวต่าง ๆ หรือการวิพากษ์วิจารณ์สังคมใดสังคมหนึ่งในขณะที่กำลังทำการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดนั้น ๆ

2.2.2.4 เป็นเครื่องควบคุมรักษาปทัสถานทางสังคม นาฏยศิลป์เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นโดยมีชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น และผู้สืบทอด จึงย่อมมีความสอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น ในการแสดงนาฏยศิลป์บางอย่างผู้แสดงได้สอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมและแนวทางการดำรงชีวิตที่เป็นค่านิยมที่ดีงามของสังคมไว้ตามความเหมาะสมเพื่อให้ผู้ชมได้นำไปเป็นแนวทางในการปฏิบัติเพื่ออยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างมีความสุข

2.2.2.5 เป็นสื่อสานเสริมความสัมพันธ์ทางสังคม โดยนาฏยศิลป์เป็นสื่อให้ชาวบ้านได้มีโอกาสมาพบปะสังสรรค์ร่วมกัน ทั้งในกลุ่มผู้แสดงด้วยกันเอง ผู้เล่นกับผู้ชม และในกลุ่มผู้ชมด้วยกันเอง การพบปะสังสรรค์กันย่อมทำให้เกิดความสนิทสนมคุ้นเคยมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ซึ่งจะส่งผลต่อการอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุขของสมาชิกในสังคม

2.2.2.6 เป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม นาฏยศิลป์ที่เกิดจากความคิดของชาวบ้านเล่นและสืบทอดโดยชาวบ้าน จนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นนั้น มีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่นเป็นอย่างดี ทั้งสภาพทางภูมิศาสตร์ และสภาพทางสังคมวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้นาฏยศิลป์จึงสามารถบันทึกภาพของชาวบ้านและท้องถิ่นไว้ได้พอสมควร เช่น ความเชื่อ ค่านิยม โลกทรรศน์ การแต่งกาย อาชีพ ความเป็นอยู่ สภาพภูมิศาสตร์ เป็นต้น

แนวคิดเรื่องการศึกษาบทบาทนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่า การศึกษาบทบาทของนาฏยศิลป์มีแนวทางในการศึกษา 6 ประการคือ นาฏยศิลป์ในฐานะที่เป็นเครื่องนันทนาการ นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของวิธีการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นาฏยศิลป์เป็นสื่อสารมวลชน นาฏยศิลป์เป็นเครื่องควบคุมรักษาปทัสถานทางสังคม นาฏยศิลป์เป็นสื่อสานความสัมพันธ์ทางสังคม และนาฏยศิลป์เป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม บทบาททั้ง 6 ประการดังกล่าวมิได้อยู่แยกส่วนกันอย่างใดอย่างหนึ่ง ดังนั้นในการศึกษาจึงต้องนำแนวคิดทั้ง 6 ประการมาใช้พิจารณาร่วมกัน

การนำแนวคิดเรื่องการศึกษาบทบาทนาฏยศิลป์มาใช้ประกอบการศึกษาในครั้งนี้เพื่อเป็นการเชื่อมโยงความเป็นมาและพัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานี ตั้งแต่สมัยการปกครองของราชวงศ์ศรีวังสาจนถึงช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง และการสืบทอดรูปแบบนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีในสมัยปัจจุบัน

2.2.3 แนวคิดเรื่องการศึกษาวัฒนธรรมความเชื่อในนาฏยศิลป์

Denisa Peyes อธิบายว่า นาฏยศิลป์เป็นหน้าต่างแห่งวัฒนธรรมของมนุษย์ทำให้สามารถมองลึกไปถึงชีวิตและเวลาของมนุษย์ในสังคมและอารยธรรมนั้น ๆ นาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนดึกดำบรรพ์ที่เป็นไปเพื่อพิธีกรรม และที่เป็นเพื่อสังคมพื้นบ้านจะแสดงให้เห็นถึงศรัทธาและค่านิยมในวัฒนธรรมของมนุษย์นั้นเอง นาฏยศิลป์มักตอบสนองทั้งทางส่วนตัว ทางสังคม และทางจิตวิญญาณ การทำงานของมนุษย์ตามปกติวิสัย พฤติกรรมประจำวัน และทัศนคติของมนุษย์ต่อธรรมชาติจะระบายออกมา นอกจากนี้ ลักษณะการแบ่งชนชั้นและการแบ่งเพศในเผ่าชนและในกลุ่มสังคมก็แสดงออกได้ในนาฏยศิลป์ประเพณีชุดต่าง ๆ (Denisa Peyes, 1990: 1)

Rhoda Grauer อธิบายว่า นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และต้องเข้าใจวัฒนธรรมจึงจะนิยมนาฏยศิลป์ได้เต็มที่ เราจะเข้าใจวัฒนธรรมที่หล่อหลอมนาฏยศิลป์นั้นได้เราต้องเปิดตัวรับวัฒนธรรมที่นาฏยศิลป์นั้นถือกำเนิด และในทางตรงกันข้ามถ้าเราเข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงนาฏยศิลป์ชุดนั้นเราก็อยู่ในวิถีทางที่จะเข้าใจวัฒนธรรมที่หล่อหลอมนาฏยศิลป์นั้นด้วย (Rhoda Grauer and Jones Gerald, n.d.: 9-11)

Adrienne L. kaeppler อธิบายว่า สังคมแต่ละสังคมล้วนมีมาตรฐานทางด้านสุนทรียะภาพในการผลิตและการดำเนินการรูปแบบทางวัฒนธรรม มาตรฐานเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่กล่าวไว้ชัดเจนหรือเป็นเพียงแค่แอบแฝง อาจกล่าวได้ว่าเป็นมาตรฐานของความงามสำหรับสังคมหนึ่งที่บุคคลจากสังคมอื่นไม่สามารถเข้าใจถึงหลักการของความงามในสังคมอื่นได้ ดังนั้นการประเมินรูปแบบทางวัฒนธรรมจึงต้องตระหนักถึงเงื่อนไขที่จำเป็นสำหรับการสร้าง เกณฑ์การตัดสิน ภาษาที่ใช้เกี่ยวกับรูปแบบทางวัฒนธรรมนั้น ๆ และกระบวนการให้คำแนะนำบางอย่างของคนในสังคม ภายใต้ความหลากหลายของเงื่อนไขเหล่านี้ จะช่วยให้สามารถตรวจสอบวิธีการได้ในระดับที่เหมาะสมของความเข้าใจ นอกจากนี้ สิ่งสำคัญที่จะเข้าใจหลักการของความงามดังกล่าวนั้นได้ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของผู้คนในสังคมที่พวกเขายึดถือเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับการทำความเข้าใจการกระทำของมนุษย์ มาตรฐานต่าง ๆ เหล่านั้นจะเป็นตัวกำหนดรูปแบบทางสุนทรียทางสังคมวัฒนธรรมและความเชื่อ ที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดกรอบความงามของนาฏยศิลป์ในแต่ละสังคม สุนทรียภาพจึงไม่ควรถูกมองแบบแยกส่วน ควรมองในภาพรวมเฉพาะของกลุ่มชนในช่วงขณะเวลาหนึ่ง (Adrienne L. kaeppler, 2003: 54)

แนวคิดเรื่องการศึกษาวัฒนธรรมความเชื่อในนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่า การศึกษาวัฒนธรรมและความเชื่อทางนาฏยศิลป์ ต้องเข้าใจถึงความศรัทธาและค่านิยมในสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ ในการนำเอานาฏยศิลป์มาเป็นเครื่องตอบสนองความต้องการส่วนตัว ความต้องการทางสังคมและจิตวิญญาณของคนในสังคมนั้น ๆ เนื่องจากสังคมแต่ละสังคมมีมาตรฐานและเกณฑ์ในการผลิตรูปแบบทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่แตกต่างกัน การเข้าใจถึงหลักการและมาตรฐานทางสังคมของแต่ละสังคมจะทำให้เข้าใจถึงวัฒนธรรมและความเชื่อที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดสุนทรีภาพของนาฏยศิลป์ในแต่ละสังคมด้วย

การนำแนวคิดเรื่องการศึกษาวัฒนธรรมความเชื่อในนาฏยศิลป์มาใช้ประกอบการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมและความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่มีการสืบทอดอยู่ในวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีทั้งในอดีตและปัจจุบัน

2.2.4 แนวคิดเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

Gay Cheney อธิบายว่า การออกแบบทางด้านนาฏยศิลป์ (Choreography) คือ กระบวนการของการเลือกสรรและการสร้างรูปแบบการเคลื่อนไหวในการออกแบบการเต้น ท่าทาง เพื่อสร้างความพึงพอใจ โดยการตั้งใจให้เกิดขึ้นโดยเฉพาะจากประสบการณ์ในการใช้องค์ประกอบของเวลา พื้นที่ และพลัง อันเป็นเครื่องมือของการเคลื่อนไหว เพื่อวัตถุประสงค์ในการพัฒนาอารมณ์ความรู้สึกและความตระหนักรู้ และการค้นหาความหลากหลายของวัตถุดิบในการเต้นรำจากประสบการณ์ของผู้ออกแบบสามารถบอกได้ว่าเป็นหนทางหนึ่งของการสร้างสรรค์ท่าเต้นด้วยเช่นกัน จากประสบการณ์ทั้งหมดและการแก้ปัญหาการเคลื่อนไหวที่ถูกนำเสนอ เพื่อก้าวไปสู่หน่วยย่อยที่สุดของกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้นรำ การกำหนดรูปแบบการเคลื่อนไหวที่สามารถถูกทำซ้ำได้ และสิ่งที่ยังคงขยายต่อไปได้แก่ การค้นหาหรือการด้น เพื่อค้นหารูปแบบที่มีความเหมาะสมของการเต้นรำเพื่อให้อยู่บนพื้นฐานของความพึงพอใจของนักออกแบบและผู้ชม (Gay Cheney, 1975: 82)

นราพงษ์ จรัสศรี (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมมนา: 7 กุมภาพันธ์ 2548) อธิบายว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ (Choreography) ผู้ออกแบบจะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์และความรู้ความเข้าใจในด้านต่าง ๆ เช่น บริบททางสังคม สภาพวัฒนธรรมปัจจุบัน เป็นต้น และเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งในทางปฏิบัติและทฤษฎี โดยรู้หลักการจัดการและนำองค์ประกอบต่าง ๆ มา

ใช้ได้อย่างเหมาะสมและเกิดประโยชน์ให้มากที่สุด ตลอดจนต้องสร้างงานและวิจารณ์ผลงานเป็นสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญและประสบการณ์ของตัวบุคคลเป็นองค์ประกอบด้วย ขั้นตอนในการสร้างผลงานงานทางนาฏยศิลป์แบ่งได้ 5 ขั้นตอน ขั้นตอนแรก คือการหาแรงบันดาลใจ ขั้นตอนที่สอง คือการค้นคว้าข้อมูลในเรื่องที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอนที่สาม คือการหาแนวคิดของการแสดง ขั้นตอนที่สี่ คือขั้นการวางแผนงาน และขั้นตอนที่ห้า คือการลงมือปฏิบัติการทดลอง นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายเพิ่มเติมว่า นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (express) ของอารมณ์ความรู้สึก (feeling) ที่แสดงออกในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ การแสดงการเต้นรำจะมีรูปแบบอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบท่าเต้น (Choreographer) ที่จะทำการออกแบบรวมรวมสะสมท่าเต้นแล้วนำมาประกอบกันขึ้นเป็นชุดการแสดง ความแตกต่างของวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นทั่วโลกเป็นปัจจัยหนึ่งที่จะทำให้เกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของนาฏยศิลป์ในพื้นที่นั้น เช่นเดียวกับลีลาท่าทางที่ใช้กันอยู่เป็นกิจวัตรประจำวันของท้องถิ่น เช่น หยุด มา ไป สงบ สันติ ซึ่งจะมีเอกลักษณ์ของตนเองแตกต่างกันไป (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 2)

แนวคิดเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ คือการใช้ประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ประกอบกับความรู้ความสามารถทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ตลอดจนความรู้ความเข้าใจในเรื่องบริบททางวัฒนธรรม เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ออกแบบผลงานทางนาฏยศิลป์บนพื้นฐานความพึงพอใจของผู้สร้างสรรค์และผู้ชมโดยอาศัยกระบวนการออกแบบ ซึ่งแบ่งเป็นขั้นตอนสำคัญ 5 ขั้นตอน ขั้นตอนแรก คือการหาแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน ขั้นตอนที่สอง คือการค้นคว้าข้อมูลในเรื่องที่เกี่ยวข้อง ขั้นตอนที่สาม คือการหาแนวคิดของการแสดง ขั้นตอนที่สี่ คือขั้นการวางแผนงาน และขั้นตอนที่ห้า คือการลงมือปฏิบัติการทดลองและแก้ไขผลงาน

แนวคิดเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มาใช้ประกอบการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ และเป็นแนวทางในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี

2.2.5 ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์

Toni L. Poll (Toni L. Poll, 1977: 65) อธิบายว่า องค์ประกอบสำคัญของการเคลื่อนไหว สำหรับการนำไปใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มีองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการคือ จังหวะ (Time) การใช้ที่ว่าง (Space) การใช้พลังงาน (Energy) และกฎของธรรมชาติ (Physical of Nature)

2.2.5.1 จังหวะ (Time) คือการเคลื่อนไหวที่เกิดจากการทำซ้ำอาจเป็นการซ้ำที่เป็นระเบียบที่มีช่วงห่างเท่า ๆ กัน หรือเป็นระเบียบที่สูงขึ้น ซับซ้อนขึ้น การกระทำดังกล่าวต้องอาศัยองค์ประกอบ 3 ประการคือ

(1) จังหวะ (Tempo) คือลักษณะของการเคลื่อนที่ที่ต้องใช้จังหวะแตกต่างกัน ดังนั้นการแสดงออกของอารมณ์ก็จะใช้จังหวะแตกต่างกันไปด้วย เช่น สนุกสนาน จะมีการเคลื่อนไหวเร็ว แต่ถ้าเศร้าสร้อยก็จะมีการเคลื่อนไหวช้า เป็นต้น

(2) การเน้น (Accent) คือการเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังในการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน การเน้นเป็นวิธีการจำแนกให้เห็นรูปลักษณะอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของการเน้นจังหวะ เช่น การย่อ การยืด การกระทบ เป็นต้น

(3) รูปแบบ (Pattern) คือการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามรูปแบบที่กำหนดไว้ให้สอดคล้องกับจังหวะและการเน้น เพื่อสื่อความหมายในเชิงความรู้และอารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ จึงปรากฏท่าเคลื่อนไหวเป็นรูปทรงต่าง ๆ เป็นระยะ ๆ

2.2.5.2 การใช้พลัง (Energy) คือลักษณะของการใช้พลังงานในการเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ ให้เกิดความแตกต่างกัน ซึ่งแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ

(1) พลังน้อย (Flow) คือการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน และเชื่องช้า เป็นต้น

(2) พลังมาก (Force) หรือ เน้น คือการเคลื่อนไหวด้วยพลังมากเพื่อให้เกิดความรู้สึกแข็งแรง หนักแน่น หรือการเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่แตกต่างกัน เป็นต้น

2.2.5.3 การใช้ที่ว่าง (Space) คือการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ที่ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตรคือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และสูง องค์ประกอบของการใช้ที่ว่างประกอบด้วย

รูปร่าง (Shape) จุดเด่น (Focus) มิติ (Dimension) ระดับ (Level) ทิศทาง (Direction) และการใช้พื้นที่ห้อง (Floor pattern) ทุกอย่างดังกล่าวจะผสมผสานกันไป เช่น ทิศทางของการเคลื่อนไหวนั้นจะต้องชัดเจน มีจุดเด่น การเคลื่อนไหวมีหลายระดับ เช่น จากที่สูงไปหาต่ำ การใช้รูปแบบต่าง ๆ เช่น กลม แหลม เว้า โค้ง เป็นต้น

2.2.5.4 การใช้กฎของธรรมชาติ (Physical laws of nature) มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านทานกับแรงโน้มถ่วงของโลก ดังนั้นการออกท่าทางเคลื่อนไหวแบบต่าง ๆ ในนาฏยศิลป์จำเป็นต้องอาศัยกฎของธรรมชาติ ซึ่งประกอบด้วยหลักสำคัญ 5 ประการคือ

(1) แรงเฉื่อย (Inertia) เช่น การเคลื่อนที่รวมกลุ่ม การเคลื่อนที่แยกออกจากกลุ่ม และรีบรวมกลุ่มใหม่อีกครั้ง เป็นต้น

(2) แรงดึงดูดของโลก (Gravity) เช่น การกระโดด การก้าวกระโดด การแกว่งไกว การขว้าง การผลัก การสั่นพลิ้ว เป็นต้น

(3) แรงผลักดัน (Momentum) เช่น การเคลื่อนไหวไปพร้อมๆ กันแล้วให้คนหนึ่งเคลื่อนไหวเร็วขึ้น และคนอื่น ๆ เร่งตามให้ทัน หรือ การโดดไกล กระโดดสูง เป็นต้น

(4) แรงหนีศูนย์กลาง (Centrifugal andCentripetal Force) เช่น การหมุนรอบตัวให้มีความรู้สึกว่าแขนขาถูกดึงเข้าหาตัว หรือการหมุนให้รู้สึกว่าแขนขาถูกดึงออกจากตัว

(5) การเคลื่อนที่เป็นแนวโค้ง (Projectiles) เช่น การเคลื่อนที่ในแนวโค้งที่เป็นลักษณะรูปแบบครึ่งวงกลม หรือครึ่งวงในแนวราบ เป็นต้น

ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหว สรุปได้ว่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต้องมีความเข้าใจหลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวต่าง ๆ 4 ประการ ได้แก่ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน และการใช้ของกฎธรรมชาติ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงหลักการดังกล่าว และนำไปใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

การนำทฤษฎีการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวและท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี และเป็นแนวทางในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี

2.2.6 ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

กำจร สุนพงษ์ศรี (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556: 223-228) อธิบายว่า หลักการ ทฤษฎีองค์ประกอบของงานทางด้านทัศนศิลป์โดยรวมนั้นมีหลักการสำคัญอยู่ 2 ประการคือ ประการแรก แบบหรือรูปแบบ (From) ที่มีลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ ประการที่สอง ได้แก่ เนื้อหา เนื้อเรื่อง มโนภาพ หรือแนวคิด ที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งเจตนาไว้ ส่วนการจัดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ (Art Composition) คือการนำเอาทัศนธาตุต่าง ๆ ที่เป็นมูลฐานแห่งความสุนทรียะมาจัดให้เข้าเป็นเอกภาพกับเนื้อหา เนื้อเรื่อง หรือตามเจตนารมณ์ของศิลปินให้เป็นผลงาน การจัดองค์ประกอบของศิลปะมีหลักการ 5 ประการ คือ

2.2.6.1 สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมระหว่างขนาดขององค์ประกอบที่แตกต่างกัน ทั้งขนาดที่อยู่ในรูปทรงเดียวกันหรือระหว่างรูปทรง และรวมถึงความสัมพันธ์กลมกลืนระหว่างองค์ประกอบทั้งหลายด้วย ซึ่งเป็นความพอเหมาะพอดี ไม่มากไม่น้อยขององค์ประกอบทั้งหลายที่นำมาจัดรวมกัน

2.2.6.2 ความสมดุล (Balance) หรือ ดุลยภาพ หมายถึง น้ำหนักที่เท่ากันขององค์ประกอบไม่เอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง ในทางศิลปะยังรวมถึงความประสานกลมกลืน ความพอเหมาะพอดีของส่วนต่าง ๆ ในรูปทรงหนึ่งหรืองานศิลปะชิ้นหนึ่ง การจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ลงในงานศิลปกรรมนั้นจะต้องคำนึงถึงจุดศูนย์ถ่วงในธรรมชาตินั้น ฉะนั้น ในงานศิลปะถ้ามองดูแล้วรู้สึกว่าบางส่วนหนักไป แน่นไปหรือ เบา บางไป ก็จะทำให้ภาพนั้นดูเอนเอียงและเกิดความรู้สึกไม่สมดุล เป็นการบกพร่องทางความงามดุลยภาพในงานศิลปะมี 2 ลักษณะคือ ดุลยภาพแบบสมมาตร (Symmetry Balance) และดุลยภาพแบบอสมมาตร (Asymmetry Balance)

2.2.6.3. จังหวะลีลา (Rhythm) หมายถึงการเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำกันขององค์ประกอบ เป็นการซ้ำที่เป็นระเบียบ จากระเบียบธรรมดาที่มีช่วงห่างเท่า ๆ กัน มาเป็นระเบียบที่สูงขึ้น ซับซ้อนขึ้น จนถึงขั้นเกิดเป็นรูปลักษณะของศิลปะรูปแบบ ๆ หนึ่ง อาจเรียกว่า แม่ลาย การนำแม่ลายมาจัดวางซ้ำ ๆ กันทำให้เกิดจังหวะและถ้าจัดจังหวะให้แตกต่างกันออกไป ด้วยการเว้นช่วงหรือสลับช่วงก็จะเกิดลวดลายที่แตกต่างกันออกไปได้อย่างมากมายจังหวะที่น่าสนใจและมีชีวิต ได้แก่ การเคลื่อนไหวของ คน สัตว์ การเติบโตของพืช การเต้นรำเป็นการเคลื่อนไหวของโครงสร้างที่ให้ความบันดาลใจในการสร้างรูปทรงที่มีความหมาย

2.2.6.4 การเน้น (Emphasis) หมายถึงการกระทำให้เด่นเป็นพิเศษกว่าธรรมดา ในงานศิลปะจะต้องมีส่วนใดส่วนหนึ่งหรือจุดใดจุดหนึ่งที่มีกว่าส่วนอื่น ๆ เป็นประธานอยู่ ถ้าส่วนนั้น ๆ อยู่ปะปนกับส่วนอื่น ๆ และมีลักษณะเหมือน ๆ กันก็อาจถูกกลืนหรือถูกส่วนอื่นๆ ที่มีความสำคัญน้อยกว่าบดบัง หรือแย่งความสำคัญและความน่าสนใจไปเสีย งานที่ไม่มีจุดสนใจหรือประธานจะทำให้ดูน่าเบื่อ เหมือนกับลวดลายที่ถูกจัดวางซ้ำกัน โดยปราศจากความหมาย หรือเรื่องราวที่น่าสนใจการเน้นจุดสนใจสามารถทำได้ 3 วิธี คือ การเน้นด้วยการใช้องค์ประกอบตัดกัน (Emphasis by Contrast) การเน้นด้วยการทำให้อยู่โดยโดดเดี่ยว (Emphasis by Isolation) และการเน้นด้วยการจัดวางตำแหน่ง (Emphasis by Placement)

2.2.6.5 เอกภาพ (Unity) หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบศิลป์ทั้งด้านรูปลักษณะและด้านเนื้อหาเรื่องราวเป็นการประสานหรือจัดระเบียบของส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวเพื่อผลรวมอันไม่อาจแบ่งแยกส่วนใดส่วนหนึ่งออกไป เอกภาพของงานศิลปะมีอยู่ 2 ประการ คือ เอกภาพของการแสดงออก หมายถึง การแสดงออกที่มีจุดมุ่งหมายเดียวแน่นอนและมีความเรียบง่ายงานชิ้นเดียวจะแสดงออกหลายความคิดหลายอารมณ์ไม่ได้จะทำให้สับสนขาดเอกภาพ และการแสดงออกด้วยลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนก็สามารถทำให้เกิดเอกภาพแก่ผลงานได้และเอกภาพของรูปทรง คือการรวมตัวกันอย่างมีดุลยภาพและมีระเบียบขององค์ประกอบทางศิลปะเพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงหนึ่งที่สามารถแสดงความคิดเห็นหรืออารมณ์ของศิลปินออกได้อย่างชัดเจน

ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ สรุปได้ว่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ต้องมีความเข้าใจหลักการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการคือ เรื่องสัดส่วนเรื่องความสมดุล เรื่องจังหวะและลีลา เรื่องการเน้น และเรื่องความมีเอกภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องเข้าใจทฤษฎีดังกล่าวอย่างลึกซึ้งและนำไปใช้ผลิตผลงานสร้างสรรค์ให้อยู่บนพื้นฐานความพึงพอใจของผู้สร้างสรรค์และผู้ชมด้วย

ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มาใช้ประกอบการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้เป็นแนวทางสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูปาตานี

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูปาตานี ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยที่มีผู้อื่นได้ศึกษาค้นคว้ามาก่อนหน้านี้ โดยผู้วิจัยได้สรุปและเรียบเรียงเนื้อหาต่าง ๆ เพื่อการนำเสนอออกเป็น 2 หัวข้อคือ หัวข้อที่ 1 ภูมิประวัติศาสตร์ การเมืองการปกครอง และหัวข้อที่ 2 วัฒนธรรมมลายูปาตานี ดังนี้

2.3.1. ภูมิประวัติศาสตร์ การเมือง การปกครอง

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม ได้เขียนเรื่อง “ศรีวิชัย” ในรัฐปาตานี (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม, 2547: 141-169) ได้อธิบายถึงบริเวณพื้นที่ของจังหวัดปัตตานีและบริเวณใกล้เคียงในอดีต สรุปได้ว่าปาตานีคือเมืองแหล่งโบราณคดีแห่งหนึ่งในภาคใต้ซึ่งมีชุมชนที่เป็นบ้านเมืองมีพัฒนาการสืบเนื่องหลายยุคหลายสมัยแบ่งได้ 2 บริเวณคือ

บริเวณแรก อยู่ตามชายฝั่งทะเลติดกับอ่าวปัตตานีปัจจุบัน ตั้งแต่เขตอำเภอเมืองปัตตานีไปทางทิศตะวันออกผ่านไปยังอำเภอยะหริ่ง อำเภอปานาเระแล้วหักลงทางใต้ไปยังอำเภอสายบุรีเป็นชุมชนที่เกิดขึ้นเนื่องจากการค้าขายติดต่อกับต่างประเทศ ตั้งอยู่บนสันทรายใกล้ ๆ กับลำน้ำสายเล็กสายใหญ่ที่ไหลไปออกทะเล มีเมืองสำคัญคือเมืองปัตตานีซึ่งตั้งอยู่บริเวณสันทรายบ้านบานา (แปลว่าในเมือง) มีศาสนสถานสำคัญที่สร้างขึ้นสมัยอยุธยาคือ มัสยิดกรือเซะ เมืองรองลงมาคือเมืองยะหริ่งและเมืองสายบุรี ซึ่งก่อตั้งอยู่ในเขตสันทรายที่อยู่ต่อเนื่องไปทางทิศตะวันออกและทางทิศใต้ หลักฐานแสดงความเก่าแก่ของชุมชนเหล่านี้คือ บริเวณพื้นที่ฝังศพของชาวมุสลิมในหลาย ๆ แห่งซึ่งมีการสืบเนื่องกันหลาย ๆ สมัย แต่ละแห่งตั้งอยู่ในแหล่งที่เป็นชุมชน

บริเวณที่สอง อยู่ลึกเข้ามาในแผ่นดินใหญ่ห่างจากฝั่งทะเลไปทางใต้ประมาณ 12 กิโลเมตร เป็นเนินทรายสลับกับสันทรายในเขตอำเภอยะรังไปต่อกับเขตอำเภอมายอและอำเภอเมือง จังหวัดยะลา มีร่องรอยลำน้ำเก่าไหลผ่านและอยู่ห่างจากลำน้ำปัตตานีปัจจุบันมาทางทิศตะวันออกราว 8 กิโลเมตร แต่เดิมคงอยู่ใกล้กับชายฝั่งทะเลมากกว่าปัจจุบัน ในเขตนี้มีชุมชนโบราณกระจายอยู่หลายแห่งมีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 18 ขึ้นไปหรือเป็นชุมชนก่อนสมัยการแพร่หลายของศาสนาอิสลาม มีเมืองโบราณที่บ้านประแว เป็นเมืองลังกาสุกะในสมัยหลังก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นเมืองปาตานี ที่สัมพันธ์กับตำนานมะโรงมหาวงศ์และตำนานเมืองปัตตานีที่กล่าวถึงกษัตริย์ในราชวงศ์ศรีวังสาได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม จากการขุดค้นพระเจดีย์ที่เมืองโบราณ

บ้านจาเละและข้อมูลที่ได้จากพระพิมพ์ทำให้สามารถเลื่อนอายุของแคว้นลังกาสุกะขึ้นไปถึงพุทธศตวรรษที่ 13-14-15 ร่วมสมัยเดียวกันกับศรีวิชัย

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม อธิบายเพิ่มเติมว่า จากหลักฐานจากเอกสาร เช่น ตำนานและวรรณกรรม กล่าวว่า "ลังกาสุกะ" เป็นชื่อของบ้านเมืองในหลักฐานเอกสารว่ามีอยู่ราวพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นรัฐที่สำคัญ มีกษัตริย์ปกครอง และมีความสัมพันธ์ทางสังคมและการเมืองกับรัฐและบ้านเมืองในเกาะชวาและเกาะอื่น ๆ ของอินโดนีเซียที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยศรีวิชัย ลังกาสุกะจึงเป็นรัฐหนึ่งในสหพันธ์รัฐศรีวิชัยที่มีพัฒนาการเป็นบ้านเมืองตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 11-12 ลงมา แต่รุ่งเรืองและเป็นปึกแผ่นในสมัยศรีวิชัย ราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 จากความเจริญทางเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับการค้าขายทางทะเล มีการนับถือพุทธศาสนานิกายเจติยวาทที่นับถือพระสถูปเจดีย์เป็นสำคัญ แต่ในขณะเดียวกันก็ยอมรับและปล่อยให้มีการผสมผสานของลัทธิทางศาสนาและพิธีกรรมจากภายนอกเข้ามาปะปน ดังจะเห็นได้จากการพบพระพิมพ์ที่เป็นแบบชวาหรือศรีวิชัยกับแบบทวารวดีจากภาคกลางปะปน เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสำพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมกับ ทั้งทางชวาและศรีวิชัยกับทางกลุ่มเมืองในวัฒนธรรมทวารวดีของภาคกลางอย่างชัดเจน (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม, 2547: 141-169)

รัตติยา สาและ ได้เขียนเรื่อง ปาตานี ดารุสสะลาม (มลายู-อิสลาม ปตานี) สู่ความเป็น “จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส” (รัตติยา สาและ, 2547: 236-265) สรุปได้ว่า พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นดินแดนส่วนที่แยกออกจากความเป็น นครรัฐมลายูอิสลามที่ชื่อว่า “นครปาตานี” ในอดีต ปาตานีเคยเป็นดินแดนแห่งราชอาณาจักรฮินดู-พุทธหรือฮินดู-ชวาที่ชื่อว่า “ลังกาสุกะ” ปรากฏชื่อตามเอกสารจีนว่าหลังยาซูวในพุทธศตวรรษที่ 11 และต่อมาเรียกผิดเพี้ยนไปในเอกสารอาหรับและมลายูในพุทธศตวรรษที่ 20-22 ว่า "ลังกาศุกะ" และ "ลังกาสุกะ" แล้วเพี้ยนเสียงในภาษาไทยโดยนักวิชาการไทยนำมาใช้ว่า "ลังกาสุกะ"

รัตติยา สาและ อธิบายเพิ่มเติมว่า ปาตานีเคยเป็นเมืองอิสระในภาคใต้ที่มีเอกราชในการปกครองตนเอง มีฐานะเป็นประเทศและยังมีความสัมพันธ์กับอีกสองรัฐคือ ลิกอร์ หรือ ละคร (นครศรีธรรมราช) และสิงขระ (สงขลา) การเมืองการปกครองแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วงคือ ช่วงแรกปาตานีสมัยวัฒนธรรมฮินดู-พุทธ นับตั้งแต่ชาวลังกาสุกะยังเป็นผู้ที่นับถือลัทธิภูตผีวิญญาณ พราหมณ์ฮินดู และพุทธ เรื่อยมาจนศาสนาอิสลามเผยแพร่เข้าสู่ราชอาณาจักรปาตานี (พ.ศ.2043) ช่วงที่สองเริ่มตั้งแต่กษัตริย์ปาตานีนับถือศาสนาอิสลามหรือนับตั้งแต่ปาตานีอยู่ในช่วงสมัยวัฒนธรรมอิสลาม

จนถึงช่วงที่ประเทศไทยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2043-2475) จากความสำคัญของกระแสทางการเมืองการปกครองและศาสนาในช่วงที่สองนี้ สามารถแบ่งเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรมปาตานีตามโครงสร้างการปกครองได้เป็น 4 ช่วงสำคัญ ๆ คือ ช่วงแรก ปาตานีสมัยราชอาณาจักรมลายูอิสลาม (พ.ศ.2043-2351) ในยุคนี้แบ่งได้เป็น 3 ระยะคือ ปาตานีสมัยการปกครองของราชวงศ์ศรีวังสา (พ.ศ.2043-2229) ปาตานีสมัยการปกครองของราชวงศ์กลันตัน (พ.ศ.2231-2272) และปาตานีสมัยก่อนแยกการปกครองเป็นเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ.2319-2351) ช่วงที่สอง ปาตานีสมัยแยกเป็นการปกครองเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ.2351-2444) ช่วงที่สาม ปาตานีสมัยเป็นบริเวณเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ2444-2449) และช่วงที่สี่ ปาตานีสมัยเป็นมณฑลปัตตานี (พ.ศ.2449-2475) (รัตติยา สาและ, 2547: 236-265)

ความเป็นปัจจุบันของปัตตานี เริ่มตั้งแต่มีการเปลี่ยนแปลงและยุบเลิกมณฑลปัตตานี เป็นจังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ตามประกาศการใช้พระราชบัญญัติว่าด้วยระเบียบราชการบริหารแห่งราชอาณาจักรสยาม พุทธศักราช 2476 โดยในแต่ละจังหวัดมีการแบ่งอำนาจหน้าที่ลดหลั่นกันไปในส่วนภูมิภาค

ครองชัย หัตถา ได้ศึกษาวิจัยเรื่องประวัติศาสตร์ปาตานีสมัยอาณาจักรโบราณถึงการปกครองเจ็ดหัวเมือง (ครองชัย หัตถา, 2552: 167-178) สรุปได้ว่า ปาตานีมีบทบาททางด้านการค้า มีพัฒนาการทางการเมืองการปกครองมาเป็นเวลานาน เนื่องด้วยเมืองปาตานีตั้งอยู่บนคาบสมุทรมลายูซึ่งเป็นศูนย์กลางระหว่างตะวันออกกับตะวันตก (East-West Center) คือ จีน อินเดีย รวมทั้งอาหรับและเปอร์เซีย

ครองชัย หัตถา อธิบายเพิ่มเติมว่า ปาตานีเป็นดินแดนที่พัฒนาการสืบเนื่องมาจากอาณาจักรลังกาสุกะ ซึ่งเคยอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรศรีวิชัย (ปลายพุทธศตวรรษที่ 14) จักรวรรดิโจฬะแห่งอินเดีย (พุทธศตวรรษที่ 16) และอาณาจักรมัชปาหิตจากชวา (พุทธศตวรรษที่ 19) ตามลำดับ นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา อาณาจักรสุโขทัยได้แผ่ขยายอำนาจลงมาทางใต้โดยร่วมมือกับเมืองเมืองนครศรีธรรมราชเข้ายึดครองเมืองต่าง ๆ บริเวณตอนล่างของคาบสมุทรมลายูรวมทั้งปาตานี เมื่ออาณาจักรมะละกามีอำนาจขึ้นมาในปลายพุทธศตวรรษที่ 20 ปาตานีและเมืองต่าง ๆ ในตอนล่างของคาบสมุทรมลายูก็ได้ตกเป็นเมืองขึ้นของมะละกา จนถึงปี พ.ศ. 2054 มะละกาถูกโปรตุเกสเข้ายึดครองเมืองต่าง ๆ รวมทั้งปาตานีจึงเป็นอิสระจากมะละกา แต่อำนาจของสยามจากอยุธยาก็ยังคงมีอิทธิพลต่อเมืองดังกล่าวในฐานะหัวเมืองประเทศราชฝ่ายใต้

เนื่องจากความห่างไกลจากศูนย์กลางการปกครองของสยามรวมทั้งการที่สยามพ่ายแพ้สงครามแก่พม่าถึง 2 ครั้งในสมัยอยุธยาทำให้ปาตานีและเมืองอื่น ๆ พยายามตั้งตัวเป็นอิสระจากสยาม สยามจึงนำกองทัพมาปราบปรามอยู่เสมอ ทุกครั้งบ้านเมืองปาตานีได้รับความเสียหาย และมักเกิดความขัดแย้งในเรื่องของการสืบทอดอำนาจจนนำไปสู่ความพ่ายแพ้ในสงครามครั้งต่อ ๆ มาในที่สุด (ครองชัย หัตถา, 2552: บทคัดย่อ)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ระหว่างปี พ.ศ.2351-2449 สยามแบ่งการปกครองของเมืองปัตตานีออกเป็น 7 เมือง แต่ละเมืองจะมีเจ้าเมืองที่ได้รับการแต่งตั้งจากราชสำนักสยามเป็นผู้ปกครอง ต่อมาในปี พ.ศ. 2449 ได้รวมเมืองต่าง ๆ เป็นมณฑลปัตตานีและยกเลิกตำแหน่งเจ้าเมือง จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้ยกเลิกการปกครองแบบมณฑลและจัดการบริหารราชการส่วนภูมิภาคโดยมีการจัดตั้งเป็นจังหวัดและอำเภอตั้งแต่ พ.ศ. 2476 เป็นต้นมา "ปาตานี" จึงมีฐานะเป็นเพียงจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย

2.3.2 ลักษณะทางวัฒนธรรมมลายูปาตานี

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ สมบูรณ์ ธนสุข และพิชัย แก้วขาว ได้ศึกษาวิจัยเรื่องกะเทาะสนิมกริช: แลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ธนะสุข และพิชัย แก้วขาว, 2543:1-2) สรุปได้ว่า โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ตอนล่างในอดีตที่เคยมี "ปาตานี" ราชอาณาจักรมลายูเป็นศูนย์กลางก่อนที่จะพัฒนามาเป็นจังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน มีทั้งสิ่งที่เหมือนและแตกต่างกันกับโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้ตอนกลางและตอนบนซึ่งเคยมีนครศรีธรรมราชเป็นศูนย์กลางอำนาจการปกครอง

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อธิบายเพิ่มเติมว่า เนื่องจากภาคใต้ตอนล่างมีผู้คน ภาษา และวัฒนธรรมชวา-มลายู เข้ามาผสมสานมากขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงยุคที่วัฒนธรรมศรีวิชัยและมัชปาหิตของชวาเจริญรุ่งเรือง (ในพุทธศตวรรษที่ 12-19) ซึ่งในระยะเดียวกันนี้ ภาคใต้ตอนกลางได้รับอิทธิพลจากอินเดียใต้คือพวกโจฬะทมิฬ และรับวัฒนธรรมฮินดูที่ผ่านมาทางเขมรและพม่า-มอญเข้ามาสอดเสริม (ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-17) ครั้นถึงพุทธศตวรรษที่ 18 ภาคใต้ตอนกลางโดยเฉพาะที่สทิงพระ พัทลุง และนครศรีธรรมราชได้สัมพันธ์กับพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์และอำนาจการปกครองจากสยามที่มีบทบาทต่อภาคใต้ตอนบนและตอนกลาง โดยมีนครศรีธรรมราชเป็นศูนย์กลางชัดเจนมากขึ้น ในขณะเดียวกันศาสนาอิสลามเข้มแข็งมากขึ้นในภาคใต้ตอนล่างจึงทำให้โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้ตอนล่างมีอัตลักษณ์โดดเด่นอันเนื่องมาจากวัฒนธรรมชวา-มลายู ภาษามลายู

และศาสนาอิสลาม ทำให้เกิดความแตกต่างกับภาคใต้ตอนกลางและตอนบน (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, และคณะ, 2543: 25)

รัตติยา สาและ อธิบายว่า สภาพสังคมวัฒนธรรม ผู้คนปัตตานี ยะลา และนราธิวาส คือ ทายาททางวัฒนธรรมมลายู-ชวา และวัฒนธรรมอิสลาม กล่าวคือ นับตั้งแต่อาณาจักรศรีวิชัยเจริญรุ่งเรืองและอาณาจักรมัชปาหิตที่ชวากลางได้แผ่อำนาจและบทบาททางการเมืองเข้ามาแทนที่อาณาจักรศรีวิชัยแล้ว วัฒนธรรมชวาแนวฮินดู-พุทธได้ขยายเข้าสู่สังคมมลายูลังกาสุกะอย่างเต็มที่ วัฒนธรรมระลอกนี้ได้ไหลเข้าไปซึมซ้อนอยู่ในระลอกวัฒนธรรมมลายูที่มีอยู่เดิมและเกิดการผสมผสานกลมกลืนจนยากที่จะแยกได้ว่าส่วนไหนเป็นชวาและมลายู จึงเกิดการเรียกรวมกันว่าวัฒนธรรมมลายู-ชวา การเรียกชื่อวัฒนธรรมทำนองนี้เป็นการแบ่งลักษณะวัฒนธรรมตามสายพันธุ์หรือเชื้อสายคือ เชื่อสายมลายู และเชื้อสายชวา (รัตติยา สาและ, 2547: 236-265)

วัฒนธรรมมลายู-ชวา จึงหมายถึงลักษณะทางวัฒนธรรมของผู้คนมลายูที่มีอิทธิพลของวัฒนธรรมชวาปรากฏอยู่ตามแต่ลักษณะระดับความเข้มข้นที่เหนือกว่าในการส่งอิทธิพลต่อกัน เช่น มุสลิมจังหวัดชายแดนภาคใต้มีการแต่งกายอย่าง ชวาโดยนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะที่เรียกว่า "กาย เอ็ง บาเตะ ฌาวอ" (ผ้าปาเต๊ะชวา) สตรีนิยมสวมเสื้อ "บานงกือบายอ" (บานง คือชื่อเมืองบันดงในชวาตะวันออก) หรือ "บานงแมแด" (แมแด คือชื่อเมืองเมดานในสุมตราตะวันออกเฉียงเหนือ) มีการเรียกชื่อสิ่งของและสถานต่าง ๆ ที่มีคำ "ชวา" ต่อท้าย เช่น อาแสฌาวอ (ส้มมะขาม) ปาเสฌาวอ (ชื่อหมู่บ้าน) ปีติฌาวอ (เหรียญชวา) ฤอแยฌาวอ (หนังชวา) มีการใช้กริชอย่างชวา มีการเล่านิทานประเภทนิทานปันหยีที่เรียกว่า “จือฤตอ อีนอ-ฆาโล๊ฮ” (เรื่ออิเหนาสำนวนต่างๆ) และเรื่อง “ฤาฌอ สือฤามอ (ศรีราม) จากรามายณะของอินเดีย เป็นต้น

รัตติยา สาและ อธิบายเพิ่มเติมว่า ตั้งแต่ยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาผ่านยุคสมัยที่นับถือลัทธิภูตผีวิญญาณ พราหมณ์ ฮินดูไศวนิกาย และพุทธมหายานได้ทิ้งร่องรอยไว้ในวิถีชีวิตของสังคมมลายูมุสลิมไทยในจังหวัดภาคใต้ตอนล่างนี้อยู่ ทั้ง ๆ ที่มีวิถีปฏิบัติบางอย่างขัดกับหลักศาสนาอิสลาม ซึ่งปัจจุบันผู้รู้ทางศาสนาพยายามลดทอนความเชื่อเหล่านี้ออกไป เพื่อให้มีลักษณะเป็นวัฒนธรรมมลายูที่ยึดเกาะกับวัฒนธรรมอิสลามเป็นหลัก เนื่องจากอิสลามเป็นกุญแจสำคัญในการควบคุมวัฒนธรรมของปัจเจกชนและสังคมไทยในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในความหมายนี้ผู้ที่เป็นมุสลิมทุกคนจะต้องปฏิบัติให้ถูกต้องตามหลักการทุกประการคือ ต้องไม่กระทำในสิ่งที่อิสลามห้าม เช่น ไม่ผิดประเวณี ไม่ดื่มเหล้าและของมึนเมาทุกชนิด ไม่รับประทานอาหารที่ไม่ฮาลาล

และ ไม่กินดอกเบี้ย ส่วนที่ต้องกระทำหรือปฏิบัติคือ ต้องปฏิญาณตนว่าไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลลอฮฺ (ศุบหฯ) และมูฮัมมัด (ศอลฯ) เป็นศาสนทูตของพระองค์ ต้องละหมาดวันละห้าเวลา ต้องถือศีลอดในเดือนรอมฎอน ต้องบริจากทาน (ซากาด) ต้องไปประกอบพิธีฮัจญ์ที่นครเมกกะ (ถ้ามีกำลังกายและกำลังทรัพย์เพียงพอ) และต้องมีความศรัทธาตามหลักศรัทธาทุกข้อคือ ศรัทธาต่ออัลลอฮฺ (ศุบหฯ) ศรัทธาในบรรดามาลาอีกะฮฺ ศรัทธาในบรรดาคัมภีร์ที่อัลลอฮฺได้ประทานมา ศรัทธาในศาสนาทูต ศรัทธาในวันพิพากษาว่ามีจริง และศรัทธาในกฎหำหนดสภาวการณ์จากอัลลอฮฺ

สรุป ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมลายูปาตานี

จังหวัดปัตตานี ยาละ นราธิวาส และบางส่วนของจังหวัดสงขลา ในอดีตคือพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์และพัฒนาการร่วมกัน นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 11 ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของดินแดนที่ชื่อว่า "อาณาจักรลังกาสุกะ" ที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยศรีวิชัยในพุทธศตวรรษที่ 13-14 มีกษัตริย์ปกครองและมีความสัมพันธ์กับบ้านเมืองบริเวณใกล้เคียงคือ นครศรีธรรมราช และสงขลา รวมถึงบริเวณรัฐต่าง ๆ บริเวณคาบสุมรมลายูและหมู่เกาะในชวาและสุมาตรา ลังกาสุกะเจริญรุ่งเรืองขึ้นด้วยการเป็น เมืองท่าค้าขายในยุคศรีวิชัย เนื่องจากพื้นที่ตั้งอยู่บนคาบสุมทรมลายูซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างโลกตะวันออกและตะวันตก ลังกาสุกะจึงเป็นกลางการค้าระหว่างจีน อินเดีย และอาหรับ ทำให้เจริญรุ่งเรืองสูงสุดในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21-23 ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็น "ราชอาณาจักรปาตานี"

ปาตานี มีสภาพภูมิศาสตร์ที่เหมาะสมรวมทั้งความอุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรทางธรรมชาติและทางทะเล ชาติต่าง ๆ ปาตานีจึงกลายเป็นเป้าหมายของการล่าอาณานิคมจากต่างชาติที่มีจุดมุ่งหมายต้องการเข้ามาควบคุมอาณาจักรปาตานีเพื่อหวังผลประโยชน์ทางด้านการค้าเป็นสำคัญ จากประวัติศาสตร์ปาตานีตกอยู่ภายใต้อิทธิพลการปกครองจากภายนอกหลายยุคสมัยคือ นับตั้งแต่เป็นส่วนหนึ่งของศรีวิชัยในพุทธศตวรรษที่ 11-12 อิทธิพลจากพวกโจฬะทมิฬ ในพุทธศตวรรษที่ 16 อิทธิพลของมัชปาหิตจากชวา ในพุทธศตวรรษที่ 19 และอิทธิพลของสุโขทัยในพุทธศตวรรษที่ 19 อิทธิพลของมะละกา ในพุทธศตวรรษที่ 20 และอิทธิพลของสยามจากอยุธยา ในพุทธศตวรรษที่ 22 ปัจจุบันปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2476 เป็นต้นมาในฐานะจังหวัดซึ่งมีการแบ่งอำนาจหน้าที่ลดหลั่นกันไปในส่วนภูมิภาค

ในอดีตภาคใต้ตอนล่างซึ่งมีปาตานีเป็นศูนย์กลางมีลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมคล้ายคลึงกันกับภาคใต้ตอนกลางและตอนบน ด้วยเหตุที่มีสภาพทางภูมิศาสตร์เหมือนกัน ทรัพยากรทาง

ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมเหมือนกัน ทำให้การสั่งสมภูมิปัญญาและมรดกทางวัฒนธรรมหลายอย่างมีลักษณะร่วมกัน พัฒนาการทางวัฒนธรรมของปาตานีแบ่งเป็นระยะต่าง ๆ คือ ระยะแรก เป็นวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากผู้คนและวัฒนธรรมในพื้นถิ่นดั้งเดิม ระยะที่สอง เป็นวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากผู้คนและวัฒนธรรมฮินดู ระยะที่สาม เป็นวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากผู้คนและวัฒนธรรมมลายู-ชวา รวมถึงวัฒนธรรมฮินดู-ชวาด้วย และระยะที่สี่ เป็นวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมอิสลาม วัฒนธรรมต่าง ๆ ดังกล่าวผสมผสานกลมกลืนกัน ทับซ้อนกัน และโดดเด่นเฉพาะกลุ่มก็มีแต่วัฒนธรรมที่เข้มข้นที่สุดคือวัฒนธรรมอิสลาม ปัจจุบันผู้คนและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้ตอนล่างซึ่งประกอบไปด้วยจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส มีลักษณะร่วมกันระหว่างวัฒนธรรมมลายู วัฒนธรรมชวา และวัฒนธรรมอิสลาม จึงเกิดการเรียกรวมกันว่า วัฒนธรรมมลายู-ชวาซึ่งมีกรอบของวัฒนธรรมอิสลามควบคุมอีกชั้นหนึ่ง

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัย ตลอดจนการสัมภาษณ์ข้อมูลบุคคลเพิ่มเติมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี และได้สรุปเนื้อหาเป็นหัวข้อต่าง ๆ เพื่อนำเสนอเกี่ยวกับความเป็นมา พัฒนาการ องค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดต่าง ๆ ของชาวมลายูปาตานีตามหัวข้อต่อไปนี้ หัวข้อที่ 1 กำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ หัวข้อที่ 2 การร้องรำ ทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู หัวข้อที่ 3 นาฏยศิลป์ ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี และหัวข้อที่ 4 รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี ดังนี้

2.4.1 กำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อธิบายว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ของประเทศไทยส่วนใหญ่มีสายรากร่วมกันในภูมิภาคใกล้เคียงคือ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และหมู่เกาะบริเวณช่องแคบมะละกา ซึ่งได้รับวัฒนธรรมฮินดูที่เคยแพร่เข้ามาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 6-8 วัฒนธรรมอันเนื่องด้วยศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธได้เผยแพร่เข้ามารวมกับคติความเชื่อดั้งเดิมและตกผลึกอย่างไพศาลมั่นคงในภาคใต้ จึงปรากฏคติความเชื่อเรื่องเทวนิยม พุทธนิยม และธรรมชาตินิยม คติเหล่านี้ปรากฏแพร่หลายทั้งที่เป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะ ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ศิลปกรรม และวรรณกรรมท้องถิ่น (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 254: 147-148)

วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ เรื่อง "ตำนานสร้างโลก ฉบับบ้านป่าลาม" จังหวัดปัตตานี แสดงให้เห็นถึงการกำเนิดนาฏยศิลป์ตามคติความเชื่อของชาวภาคใต้ โดยปรากฏความหนึ่งที่บรรยายถึงการแต่งงานระหว่างพระอิศวรและพระอุมาเทวี ที่แสดงให้เห็นคติความเชื่อแนวพุทธนิยมที่สวมทับกับคติเทวนิยม ความว่า

> เพ็ดหนูกันเปนเจ้างาน พระอินทร์เปนหมอเฒ่า เทวดาเป็นผู้เฒ่า พระพรหมเปนแม่ เพ็ดหนูกันเปนพ่อ พระปัจเจกโพธิเปนเพื่อนบ่าว นางจินตรา นางโสทันระมาเปนเพื่อนสาว พระอรหันต์เปนชาวขับเล่นรำ บำรุงทั้งซ้ายขวา จึงวอระทีให้เลี้ยงกันอยู่เปนคู่ 12 ปี 12 เดือน 12 วัน 12 คืน กับ 7 วัน เล่า ยังหากิเลสมิได้ก่อนให้พึงรู้ไว้เถิด
>
> (พิชัย แก้วขาว, 2531: 65)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อธิบายเพิ่มเติมว่า จากคติความเชื่อที่ว่า "นาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่เทพประทานมาให้" นาฏยศิลป์ในภาคใต้ในระยะแรกจึงเกิดขึ้นสำหรับการประกอบพิธีกรรม เช่น เพื่อการบวงสรวงบูชาตามลัทธิเทวนิยมผสมด้วยธรรมมานุภาพและพุทธานุภาพนิยม โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ เพื่อบวงสรวงบูชาสิ่งที่ตนสักการบูชาให้เกิดสวัสดิ์มงคลแก่ชีวิต เพื่อขอขมาให้ปราศจากโทษภัยอันอาจเกิดจากการล่วงละเมิดอำนาจของผู้ทรงอำนาจหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งที่โดยเจตนาหรือไม่เจตนา เช่น การประกอบพิธีกรรมเพื่อบำบัดรักษาไข้ ขับไล่ผี ขับไล่เสนียดจัญไร เป็นต้น และเพื่อความบันเทิงประโลมโลกสำหรับบูชาเทพแห่งความบันเทิงเริงเล่น ได้แก่ พระศิวะและพระอุมาเทวี หรือเพื่อเป็นพุทธบูชา และการมีนาฏยศิลป์เพื่อการประกอบพิธีกรรมรักษาอาการเจ็บไข้ต่าง ๆ ปรากฏเป็นการแสดงแก้บนหรือเล่นลงครูปรากฏเป็นหลักฐานทั่วไปในภาคใต้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2547: 147-148)

นาฏยศิลป์ที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ซึ่งผู้แสดงประสงค์จะสื่อความกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มักใช้ภาษาในการแสดงออกและรูปแบบในลักษณะของการปรุงแต่งให้วิเศษพิสดารกว่าสามัญ เพื่อให้เกิดความขลังและศักดิ์สิทธิ์จนกลายเป็นจารีตนิยมนอกเหนือจากวิถีสามัญ ต่อมาเมื่อโครงสร้างทางสังคมและวิทยาการต่าง ๆ ซับซ้อนขึ้น เกิดมุมมองและทางเลือกมากขึ้น วัตถุประสงค์ของการมีนาฏยศิลป์จึงได้ขยายพื้นที่เพื่อสังคมมนุษย์ด้วยกัน เพื่อชุมชนในพื้นที่ และเพื่อศิลปินพื้นบ้านเองมากขึ้นตามลำดับ ทำให้บทบาทหน้าที่ใหม่ของนาฏยศิลป์เพื่อให้ความบันเทิงหรือประโลมใจผู้ร่วมกิจกรรมมากขึ้น เช่น หนังตะลุงมี "บทเกี้ยวจอ" หรือ มโนห์รามี "บทเกี้ยวม่าน" หรือ "หน้าม่าน" เป็นต้น

เพื่อแสดงอารมณ์และความคิดเฉพาะตนที่มีต่อธรรมชาติและสังคมผ่านบทดังกล่าว โดยใช้ตัวละครและเนื้อเรื่อง เพื่อแสดงชุดความคิดหรือสะท้อนภาพสังคม และเพื่อชี้นำสังคม (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2547: 159-160)

นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้มักถูกจัดขึ้นเพื่อความบันเทิงของผู้เล่นแต่เน้นที่ผู้ชมเป็นสำคัญ โดยมีผู้แสดงเป็นฝ่ายให้ความบันเทิงและมีผู้ชมซึ่งไม่อาจกำหนดตัวหรือจำนวนได้เป็นฝ่ายรับความบันเทิงหรืออาจร่วมกันทั้งสองฝ่าย องค์ประกอบสำคัญของนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ ได้แก่ บทขับร้องและบทเจรจา ดนตรีประกอบจังหวะและทำนอง และการรำหรือการออกท่าทางประกอบ นาฏยศิลป์พื้นเมืองของภาคใต้จะเน้นที่ภาษาเป็นพิเศษ เป็นภาษาที่มีลักษณะเป็นบทกลอน เน้นที่การขับร้องลำนำและจังหวะ เช่น โนรา หนังตะลุง ลิเกป่า รองเง็งแบบชาวบ้าน สวดมาลัย เป็นต้น นาฏยศิลป์บางอย่างมีการแสดงท่าทางน้อยที่สุด เช่น เพลงบอก เพลงเรือ เพลงนา เพลงแห่นาค หรือ คำตัก เป็นต้น ส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจะเน้นจังหวะเป็นหลัก นาฏยศิลป์บางอย่างมีเครื่องดนตรีประกอบน้อยชิ้น เช่น เพลงบอก โนราหอย สวดมาลัย เพลงนา เป็นต้น นาฏยศิลป์ของภาคใต้ที่ไม่ใช้ภาษาประกอบในการแสดงส่วนมากได้รับอิทธิพลมาจากต่างแดน เช่น กาหลอ มีแต่การบรรเลงดนตรีล้วน ๆ ซีละ หรือ รองเง็งแบบราชสำนักมีแต่รำเต้นตามจังหวะดนตรีไม่มีบทร้องประกอบ ส่วนนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่มีองค์ประกอบสำคัญครบถ้วนทั้งภาษาการแสดงท่าทางและดนตรี เช่น มโนห์รา หนังตะลุง ลิเกป่า เป็นต้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ทั้ง 14 จังหวัดมีแนวนิยมที่แตกต่างกันไป (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2542: 370-373) จำแนกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 4 กลุ่มคือ

กลุ่มแรก ได้แก่ จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ นราธิวาส ยะลา และปัตตานี รวมทั้งบางเขตพื้นที่ในอำเภอจะนะ นาทวี สะเดา หาดใหญ่ และสงขลา นาฏยศิลป์พื้นเมืองในกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์ของชวาและมลายูเข้ามาผสมอยู่มากกว่ากลุ่มอื่น ๆ เช่น มะโย่ง ซีละ ดาระ ซัมเป็ง ลอแก วอแยยาวอ (หนังวายังชวา) เป็นต้น

กลุ่มที่สอง ได้แก่ จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง บางท้องถิ่นในจังหวัดตรัง และบางท้องถิ่นในเขตจังหวัดสงขลา เช่น เขตอำเภอระโนด สทิงพระ กระแสสินธุ์ และรัตภูมิ นาฏยศิลป์พื้นเมืองในกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง เช่น หนังตะลุง มโนห์รา เพลงบอก และมีนาฏยศิลป์ที่ได้รับมาจากกลุ่มแรกบ้างแต่กลับสร้างรูปแบบเฉพาะขึ้นใหม่ เช่น กาหลอ โต๊ะครึม

กลุ่มที่สาม ได้แก่ เขตจังหวัดฝั่งตะวันตก คือ จังหวัดภูเก็ต พังงา และในบางท้องที่ของเขตจังหวัดกระบี่และตรัง มีหนังตะลุงและมโนห์ราเหมือนกลุ่มที่สอง ความนิยม

นาฏยศิลป์ของกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากชาวเล และส่วนหนึ่งได้รับมาจากมาเลเซีย เช่น รองเง็งแบบมีบทร้องประกอบรำ ลิเกป่าหรือลิเกรำมะนา ส่วนหนังตะลุงนั้นมีลักษณะแตกต่างไปจากกลุ่มอื่น กล่าวคือ คนในท้องที่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์และมีขนบนิยมแบบหนังใหญ่เข้าไปประสม ลักษณะของรูปหนังไม่พัฒนาไปมากเหมือนฝั่งตะวันออก

กลุ่มสุดท้าย ได้แก่ เขตจังหวัดสุราษฎร์ธานี ชุมพร และระนอง กลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์ของชวาและมลายูน้อยที่สุด ส่วนใหญ่จะคล้ายคลึงกับนาฏยศิลป์ในกลุ่มที่สอง และมีความนิยมในการละเล่นเพลงสูง เช่น เพลงเรือ เพลงนา นอกจากนี้ยังมีนาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบพิเศษ เช่น โนราหอย โนราโกลน เป็นต้น

สรุป กำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ปรากฏคติความเชื่อเรื่องเทวนิยม พุทธนิยม และธรรมชาตินิยม เนื่องจากเคยได้รับวัฒนธรรมฮินดูที่แพร่เข้ามาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 6-8 ชาวพื้นเมืองภาคใต้เชื่อที่ว่า "นาฏยศิลป์คือสิ่งที่เทพประทานมาให้" การกำเนิดนาฏยศิลป์ของชาวพื้นเมืองในภาคใต้จึงสรุปได้ 2 วัตถุประสงค์คือ "เพื่อพิธีกรรม" เช่น การประกอบพิธีกรรมเพื่อบำบัดรักษาไข้ ขับไล่ผี ขับไล่เสนียดจัญไร เป็นต้น และเพื่อความบันเทิงประโลมโลกสำหรับบูชาเทพแห่งความบันเทิงเริงเล่น ได้แก่ พระศิวะและพระอุมาเทวี หรือเพื่อเป็นพุทธบูชา และการมีนาฏยศิลป์เพื่อประกอบพิธีกรรมรักษาอาการเจ็บไข้ต่าง ๆ ทั่วไปในภาคใต้ และ "เพื่อความบันเทิง" กล่าวคือ นาฏยศิลป์เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ใช้ถ่ายทอดอารมณ์และความคิดเฉพาะตนที่มีต่อธรรมชาติและสังคมผ่านกระบวนการทางนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะการใช้ตัวละครและเนื้อเรื่องที่แสดงสำหรับแสดงแนวความคิด ทัศนคติ หรือสะท้อนภาพสังคม ตลอดจนการชี้นำสังคมไปด้วย

นาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้มีองค์ประกอบสำคัญคือ บทขับร้องและบทเจรจา ดนตรีประกอบจังหวะและทำนอง และการรำหรือการออกท่าทางประกอบ นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้จำแนกตามองค์ประกอบและวิธีการแสดงได้ 5 ประเภทคือ

(1) นาฏยศิลป์ที่เน้นการใช้ภาษา เช่น โนรา หนังตะลุง ลิเกป่า รองเง็งแบบชาวบ้าน สวดมาลัย เป็นต้น

(2) นาฏยศิลป์ที่ใช้ท่าทางประกอบการแสดงน้อย เช่น เพลงบอก เพลงเรือ เพลงนา เพลงแห่นาคหรือ คำตัก เป็นต้น ส่วนดนตรีประกอบการแสดงจะเน้นจังหวะเป็นหลัก

(3) นาฏยศิลป์ที่มีเครื่องดนตรีประกอบน้อยชิ้น เช่น เพลงบอก โนราหอย สวดมาลัย เพลงนา เป็นต้น

(4) นาฏยศิลป์ที่ไม่ใช้ภาษาประกอบในการแสดง เช่น กาหลอ ซีละ หรือ รองเง็งแบบราชสำนักที่มีแต่รำเต้นตามจังหวะดนตรีไม่มีบทร้องประกอบ

(5) นาฏยศิลป์ที่มีองค์ประกอบสำคัญครบถ้วนทั้งภาษา การแสดงท่าทาง และดนตรี เช่น มโนห์รา หนังตะลุง ลิเกป่า มะโย่ง เป็นต้น

2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า สิ่งที่มนุษย์ทุกหมู่ทุกเหล่าใช้เป็น การสำเริงอารมณ์ได้อีกอย่างหนึ่งคือการเต้นรำหรือฟ้อนรำ การเต้น มักอาศัยจังหวะจากเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดจังหวะที่ได้ยินชัดเจน เช่น กลอง หรือ กรับ การฟ้อน มักใช้กับดนตรีที่มีทำนองเสนาะและมักใช้แสดงความรู้สึกที่ประณีตกว่าการเต้น แต่เมื่อมนุษย์มีความเจริญในทางอารมณ์และสร้างสรรค์พอสมควร มนุษย์ทุกหมู่เหล่าก็จะมีการเต้นรำและฟ้อนรำโดยอาศัยศิลปะหรือกลวิธีที่ละเมียดละไมขึ้นเป็นขั้น ๆ ในที่สุดมนุษย์ที่เจริญก็มีศิลปะการร้องรำทำเพลง (หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2522: 139-142)

ปราณี วงศ์เทศอธิบายว่า การร้องรำทำเพลงถือเป็นการละเล่น ซึ่งในยุคแรก ๆ มิได้มีขึ้นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงหรือผ่อนคลายความตึงเครียดเพียงอย่างเดียวเท่านั้น เพราะผู้เล่นและผู้ร่วมการละเล่นต่างก็มีวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่งร่วมกัน เช่น ร่วมกันจัดให้มีการละเล่นเพื่อความอุดมสมบูรณ์ เพื่อความมั่งคั่ง และความมั่นคง ทั้งในแง่ส่วนบุคคลและส่วนรวมระดับชุมชน การละเล่นจึงมักเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมตามระบบความเชื่ออันศักดิ์สิทธิ์ เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการทำมาหากิน และพิธีกรรมที่เกี่ยวกับชุมชนหรือสังคมเป็นส่วนรวม (ปราณี วงศ์เทศ, 2551:9) การร้องรำทำเพลงในยุคแรก ๆ ของชาวมลายูปาตานีเกี่ยวข้องกับกับพิธีกรรมตามระบบความเชื่ออันศักดิ์สิทธิ์ซึ่งพบได้จากพิธีกรรมคือ

Chulalongkorn University

2.4.2.1 พิธีกรรมมะตือรี หรือ ปัตตารี เป็นพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีเพื่อประกอบพิธีกรรมรักษาโรคภัยไข้เจ็บของขาวชาวมลายูมาตั้งแต่สมัยโบราณ คล้ายกับการเล่นมโนห์ราลงครูของชาวไทยพุทธในภาคใต้ตอนบน พิธีกรรมมะตือรีจะมี "บอมอ" คือผู้ที่มีความรู้และเชี่ยวชาญในพิธีกรรม มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 2 ใบ ฆ้องใหญ่ 1 คู่ และฆ้องราง 1 ราง เมื่อมีการประทับทรงวิญญาณผีตายายแล้วร่างจะออกอาการร่ายรำเหวี่ยงศีรษะไปมาพร้อมกับมีการขับร้องบรรเลงดนตรีและมีวิธีการรักษาเป็นขั้นตอนต่าง ๆ (สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา, 2557: 3)

ภาพที่ 1พิธีกรรมมะโย่งลงครูของชาวมุสลิม
ที่มา: ผู้วิจัย, 5 พฤษภาคม 2552

พิธีกรรมมะตือรีมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่อง "ตายาย" โดยชาวมลายูเชื่อกันว่าต้นตระกูลของตายายนั้นมาจากชวา ตามตำนานกล่าวว่า มีโต๊ะบอมอและชาวบ้านได้ล่องเรือมาจากชวาโดยนำหีบ 1 ใบมาด้วย เมื่อเรือแล่นมาถึงกลางทะเลมีชาวบ้านคนหนึ่งต้องการเปิดหีบแม้ว่าโต๊ะบอมอจะห้ามไว้แต่ชาวบ้านคนนั้นไม่ฟังเสียงห้ามและได้เปิดหีบใบนั้น ปรากฏว่ามีตัวหนังชวานับไม่ถ้วนลอยขึ้นมาจากหีบแล้วหายลงสู่ทะเลลึก วิญญาณที่ออกมาจากหีบนั้นมีทั้งวิญญาณฝ่ายดีและไม่ดีได้ขึ้นมาอยู่ปะปนกับชาวบ้าน จึงเชื่อกันสืบต่อมาว่าการชาวบ้านมีอาการเจ็บป่วยด้วยอาการแปลกประหลาดต่าง ๆ เกิดจากวิญญาณเหล่านี้ (สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา, 2557: 1)

ภาพที่ 2พิธีกรรมลิมนต์ของกลุ่มชาวไทยพุทธ
ที่มา: สำเนาภาพจากสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 13 หน้า 6594

2.4.2.2 พิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีของกลุ่มชาวไทยพุทธเรียกว่า "ลิมนต์" ที่นิยมทำกันในช่วงเดียวกันกับมะตือรีคือ เดือน 6 เดือน 7 และเดือน 9 โดยมีบทสำหรับประกอบการเล่นในพิธีกรรมดังกล่าวคือ บทชาวป่า บทงู บทเสือ บทช้าง บทจระเข้ บทศิริวงศ์ หรือ สีละวงศ์ เป็นต้น บทดังกล่าวนี้มีไว้สำหรับให้วิญญาณผีปู่ย่าตายายที่มาเข้ามาประทับทรงได้ร้องเล่นเต้นรำกับลูกหลาน เพื่อความสนุกสนานรื่นเริงในโอกาสที่ได้มาพบกันระหว่างผีบรรพบุรุษกับลูกหลาน เครื่องดนตรีประกอบที่สำคัญคือ ทับ จำนวน 5 ใบ และ ฉิ่ง ประกอบจังหวะ พิธีกรรมดังกล่าวชาวมาลายูในอดีตเชื่อกันว่าสามารถช่วยแก้บนรักษาโรคภัยไข้เจ็บอันเนื่องมาจากผิดผีตายายได้อีกด้วย (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และคณะ, 2543: 138-140)

วัตถุประสงค์ของพิธีกรรมลิมนต์นั้นมุ่งเน้นไปที่การแก้สินบนแห่วิญญาณบรรพบุรุษ โดยใช้การร้องรำทำเพลงและบรรเลงดนตรีเป็นองค์ประกอบ ผู้ที่นับถือครูหมอลิมนต์จะมีความเชื่อในอำนาจของตายายลิมนต์ กล่าวคือ เมื่อตายายทำให้ผู้ใดเกิดอาการเจ็บป่วยแล้วรักษาไม่หายได้ด้วยวิธีอื่น ๆ การบนบานและแก้บนด้วยการประกอบพิธีกรรมลิมนต์เพื่อบูชาครูหมอตายายซึ่งเป็นวิธีเดียวเท่านั้นที่จะสามารถรักษาอาการเจ็บป่วยได้ การนับถือตายายลิมนต์นี้เชื่อกันว่าในสายตระกูลจะมีผู้รับช่วงในการสืบทอดต่อ ๆ กันไปในแต่ละรุ่น และต้องมีการตั้งหิ้งบูชาสำหรับให้ผีตายายได้อยู่อาศัยในบ้าน หากเลิกนับถือหรือขาดการรับช่วงสืบทอดเมื่อใดผีตายายจะให้โทษทันที (สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา,2557: 13)

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อธิบายเพิ่มเติมว่า พิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีเป็นการละเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมของชาวภาคใต้ โดยเฉพาะในภาคใต้ตอนลางนั้นจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น เรียกผีตายาย เรียกตายาย เล่นตายาย เล่นนายมนต์ โต๊ะครึม โต๊ะครึมนายมนต์ โต๊ะครึมผีลง เป็นต้น พิธีกรรมดังกล่าวนี้มีช้านานนับตั้งแต่วัฒนธรรมฮินดู-ชวาเจริญรุ่งเรืองในดินแดนแถบนี้ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเผยแพร่เข้ามา นอกจากนี้ในพิธีเรียกผีตายายยังมีความสัมพันธ์ในเชิงประวัติกับการละเล่นพื้นเมืองที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอื่น ๆ เช่น โต๊ะครึม มะตือรี มโนห์ราลงครู โปรกพรึง เป็นต้น (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และคณะ, 2543: 139)

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อธิบายว่า สำหรับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมลายูปาตานีที่มีใช้อยู่ในการละเล่นและนาฏยศิลป์พื้นเมืองในสมัยแรก ๆ และได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงสมัยหลัง ที่พบว่ามีแทรกผสมอยู่ทั้งกลุ่มไทยพุทธและมุสลิม ได้แก่ วายังยาวอ (หนังชวา) วายังเซียม (หนังแขกมลายู) มะโย่ง ซีละหรือดีกา มะตือรี ลิมนต์ กาหลอ และโนราควนหรือโนราแขก เครื่องดนตรีที่พบว่ามีใช้อยู่ได้แก่ ซอ (แบบชวาและแบบมลายู) กลองทน (กลองแขกหรือกลองชวา-มลายู) ปี่ชวา ฆ้องใหญ่ ซึ่งมีทั้งฆ้องเดี่ยวและฆ้องคู่ ในระยะแรกที่เครื่องดนตรีเหล่านี้เผยแพร่เข้ามาสู่บริเวณคาบสมุทรมลายูนั้น ชาวพื้นเมืองมลายูปาตานีน่าจะรับมาทั้งรูปแบบและรูปทรงของเครื่องดนตรีตลอดจนวิธีการบรรเลงและการผสมวงตามแบบแผนของชวา ต่อมาภายหลังทั้งรูปแบบและวิธีการบรรเลงและลักษณะของการผสมวงได้ถูกปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้เข้ากับลักษณะนิสัยและรสนิยมของชนพื้นเมืองในท้องถิ่นนี้ (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และคณะ, 2543: 57)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่า การร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานีในอดีตเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อมาช้านานนับตั้งแต่วัฒนธรรมฮินดู-ชวาเจริญเคยรุ่งเรืองในดินแดนแถบนี้ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเผยแพร่เข้ามา โดยเฉพาะความเชื่อเรื่อง "ตายาย" ทั้งกลุ่มไทยพุทธและมุสลิมบางกลุ่มยังมีความเชื่อดังกล่าวสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

มัสสัน มาหะมะ อธิบายว่า หลังจากศาสนาอิสลามได้เผยแพร่เข้าสู่อาณาจักรปาตานีในช่วงกลางศตวรรษที่ 15 เป็นต้นมา ได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานีหลายด้าน โดยเฉพาะด้านความเชื่อ กล่าวคือ ก่อนการเข้ามาของสาสนาอิสลามชาวมลายูปาตานีมีความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และพลังอำนาจที่สถิตอยู่ในทุก ๆ สรรพสิ่ง โดยเชื่อว่าทุกอย่างจะมีพลังงานลี้ลับเฉพาะตนที่มีอิทธิพลต่อชีวิตของมนุษย์ทั้งด้านบวกและด้านลบ ซึ่งเป็นปัจจัยทำให้มนุษย์เคารพบูชาสิ่งเหล่านี้ (Animisms) แต่คำสอนของศาสนาอิสลามตั้งอยู่บนพื้นฐาน

ของความเชื่อในเอกภาพขององค์อัลลอฮฺ ดังนั้นการประกาศตัวเป็นอิสลามจึงเปรียบเสมือนการประกาศถึงความเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้นสู่ความเชื่อในความเป็นเอกภาพขององค์อัลลอฮฺที่ปราศจากการตั้งภาคีในทุกรูปแบบ (มัสสัน มาหะมะ, 2551: 41-42)

อบู มันศูรฺ อธิบายว่า ศาสนาอิสลามมิได้ห้ามการรื่นเริงหรือร้องรำทำเพลงโดยสิ้นเชิง แต่ในทางศาสนาอิสลามใช้ให้รื่นเริงและร้องรำทำเพลงด้วยการดีดสีตีเป่าได้ในขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ท่านรสูลุลลอฮฺเองได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลงและมีกลองที่ไม่เกินของเขตของความเรียบร้อยทางศีลธรรม ท่านนบีฯ ศอลฯ กล่าวถึงการตีกลองและการร้องเพลงในงานแต่งงานนั้นว่า เป็นความแตกต่างระหว่าง "หะลาล" และ "หะรอม" อย่างหนึ่งคือ จะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามอยู่ที่ความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมผู้ที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรที่จะหาความสุขสบายและรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรกับกาลเทศะเท่าที่จำเป็นถ้ามีความจำเป็น เพราะถ้ามากไปเกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอัลกุรอ่าน (อบู มันศูรฺ อ้างถึงใน สุภา วัชรสุขุม, 2530: 6)

จากข้อมูลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าโดยใช้กรณีศึกษาจากการแสดงดิเกร์ฮูลูซึ่งพบว่าเป็นนาฏยศิลป์ที่มีการสืบทอดและเป็นที่นิยมอยู่ในสมัยปัจจุบัน เพื่อสัมภาษณ์ผู้รู้ทางศาสนาอิสลามจำนวน 3 ท่าน และนักวิชาการ 1 ท่าน ในปี พ.ศ.2553 จากจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์คือ การร้องเพลง การร่ายรำ การบรรเลงดนตรี ผู้แสดง การแต่งกาย และการไหว้ครู ดังนี้

1) นายบัดรี หะมะ ผู้รู้ทางด้านศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) ตำบลตะลุบัน อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี อธิบายว่า

> การแสดงดิเกร์ฮูลูนับว่าไม่ถูกต้องตามหลักของศาสนาอิสลามเพราะเป็นเรื่องที่ออกนอกลู่ทางของศาสนาที่ได้ห้ามไว้ เช่น การแต่งกายของผู้หญิงและชาย การส่งเสียงดังของบทร้อง และเครื่องดนตรีที่ส่งเสียงดัง แต่การแสดงดังกล่าวถือได้ว่าคือการทำบาปเพียงเล็กน้อย เพราะไม่ได้เป็นการทำผิดที่ร้ายแรงจนเกินไป เนื่องจากเป็นการกระทำที่เกิดประโยชน์ต่อผู้ชม กรณีผู้หญิงแสดงนั้น ตามหลักศาสนาแล้วถูกห้ามแม้กระทั่งจะออกจากบ้าน ถ้ามีความจำเป็นต้องออกไปควรแต่งกายให้มิดชิดอยู่ในกรอบของศาสนา ส่วนการใช้ท่าทางในการแสดง เช่น การรำ ทางศาสนาอิสลามไม่ได้ให้การสนับสนุนแต่อย่างใด และห้ามผู้หญิงและ

ผู้ชายแสดงร่วมกันบนเวที สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงถือว่าผิดหลักศาสนาด้วยเช่นกัน เพราะเป็นการทำให้เกิดเสียงดังและเป็นการทำให้ผู้อื่นออกนอกลู่นอกทางของศาสนา อย่างไรก็ตามการแสดงดิเกร์ฮูลูนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ว่าจัดแสดงเพื่อวัตถุประสงค์อะไร ถ้าเป็นการแสดงเพื่อเผยแพร่และยังประโยชน์บางอย่างต่อผู้ชม ก็นับว่าเป็นการกระทำที่ไม่ได้เกิดโทษร้ายแรงจนเกินไป

(นายบัดรี หะมะ, สัมภาษณ์ วันที่ 1 สิงหาคม 2553)

2) นายอาซิ ตะลี โต๊ะอิหม่าม ประจำมัสยิดบ้านบือแนนากอ ตำบลบาลอ อำเภอรามัน จังหวัดยะลา อธิบายว่า

การแสดงดิเกร์ฮูลูขัดหลักศาสนาหรือไม่ อธิบายได้ 2 ประเด็นคือ 1. ขัดหลักศาสนา ก็ต่อเมื่อเรื่องราวที่นำไปแสดงนั้นมีจุดประสงค์เพียงแค่ให้ผู้ชมได้รับความบันเทิงเพียงอย่างเดียว ความสนุก เสียงหัวเราะ และเนื้อหาไม่มีประโยชน์ถือว่าขัดต่อหลักศาสนาอิสลาม 2. ไม่ขัดหลักศาสนา ก็ต่อเมื่อเรื่องราวที่นำไปใช้แสดงเกิดประโยชน์ต่อผู้ชม เนื้อหาที่ใช้ในการแสดงเป็นการให้คำแนะนำ คติสอนใจ สั่งสอนในทางที่ดี สอนวิธีการเป็นอยู่ที่ถูกต้อง ถือว่าไม่ขัดหลักศาสนา การใช้ผู้หญิงแสดง ต้องดูจุดประสงค์ว่าขณะเขาแสดงเขาคิดอย่างไรในการแสดง ถ้าเขาคิดว่าสิ่งที่กำลังทำเป็นการเผยแพร่ในทางที่ถูกต้องถือว่าไม่ได้ขัดหลักศาสนา แต่ผู้หญิงทุกคนต้องรู้ข้อห้ามของศาสนาอิสลามด้วย เช่น ห้ามใส่เสื้อผ้าที่รัดกุมและต้องสวมผ้าคลุมศีรษะเสมอ ส่วนเครื่องดนตรีบางชนิดที่อิสลามไม่สนับสนุนคือ ฆ้องใหญ่ ท่ารำที่ใช้ในการโหมโรง เช่น ท่านกบิน ที่มาจากลักษณ์ของครุฑและใช้ในทางความหมายที่สื่อถึงการแสดงความเคารพผู้สูงศักดิ์เป็นเพียงแค่การแสดงสัญลักษณ์ในการแสดงเท่านั้น ถือว่าทำได้ไม่เกี่ยวกับเรื่องของการบูชา ดิเกร์ฮูลูเป็นศิลปวัฒนธรรมอันดีงามที่ควรอนุรักษ์ไว้ สิ่งที่สำคัญที่สุดในการเผยแพร่คือ ควรคำนึงถึงประโยชน์ต่อตนเองและชุมชน สังคม คำนึงถึงความถูกต้องและไม่ขัดหลักศาสนาอิสลาม

(นายอาซิ ตะลี, สัมภาษณ์ 8 สิงหาคม 2553)

3) นายอีดือเร๊ะ เจ๊ะหะ ผู้รู้ทางด้านศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) ตำบลรือเสาะ อำเภอรือเสาะ จังหวัดนราธิวาส อธิบายว่า

> ศาสนิสลามห้ามการจัดการแสดงที่นอกเหนือจากคำสั่งของพระผู้เป็นเจ้า การดำเนินชีวิตของบรรดาคนมุสลิมจึงต้องอยู่ภายใต้คำส่งของอัลลอฮฺและแบบอย่างตามท่านศาสดามูฮัมมัดฯ ศอลฯ ดังนั้น ดิเกร์ฮูลูไม่ใช่บทบัญญัติของศาสนาอิสลาม เป็นประเพณีของคนมาลายู ในอิสลามไม่มีการแสดงแต่จะมีการรวมตัวกันเป็นกลุ่มเพื่อให้ความสำคัญกับองค์อัลลอฮฺกับศาสนาของพระองค์เท่านั้น การที่ผู้หญิงมีการแสดงร่วมกันกับผู้ชายในอิสลามถือว่าผิด อิสลามมีข้อห้ามเรื่องการสมาคมร่วมกันระหว่างชายและหญิง นอกจากคนในครอบครัวด้วยกัน เช่น พ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยาย ลุง ป้า น้า อา และแม่นมเดียวกัน หากไม่ใช่บุคคลเหล่านี้ คือผิดหลักคำสอนของศาสนาอิสลาม การนำเครื่องดนตรีมาใช้บรรเลงเพื่อให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ฟัง รวมทั้งเพลิดเพลินกับเสียงร้องที่เปล่งออกมาจากผู้แสดงเหล่านั้นถือว่าผิด เพราะเป็นจุดที่ทำให้ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามหลงลืมในการรำลึกถึงองค์อัลลอฮฺและการดำเนินชีวิตที่สมบูรณ์ในแบบอย่างของศาสนาอิสลามหรือหลงลืมเป้าหมายของชีวิต
>
> (อีดือเร๊ะ เจ๊ะหะ, 14 สิงหาคม 2553)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์จิระพันธ์ เดมะ อาจารย์ประจำภาควิชาเทคโนโลยีเพื่อการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็น "การไหว้ครู" ที่พบในการแสดงดิเกร์ฮูลู ว่า

> การไหว้ครูที่พบในการแสดงดิเกร์ฮูลูนั้น ปัจจุบันไม่ได้เป็นพิธีกรรมอย่างเช่นในอดีต เป็นเพียงการไหว้เคารพผู้ใหญ่ ซึ่งไม่ได้ผิดและขัดต่อหลักศาสนา เพราะการไหว้ครูเป็นแสดงความเคารพอาจารย์ผู้สอนที่ถ่ายทอดความรู้ให้ และที่สำคัญการไหว้ครูไม่ได้หมายความหรือสื่อว่าต้องเข้าไปกราบเช่นกราบพระพุทธรูป แต่เป็นเพียงแค่ทำความเคารพครูผู้สอน (ศิลปินพื้นบ้าน) นั้นเอง ตัวอย่าง เช่น ดิเกร์ฮูลูคณะราชประชานุเคราะห์ จะไม่มีบทไหว้ครูแต่จะมีบทเคารพครูศิลปิน

> พื้นบ้านที่มาสอนให้ความรู้แก่นักเรียน ดังนั้นนักเรียนไหว้ครูที่สอนเสมือนไหว้บุคคลหรือการขอบคุณครูผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้เรียน เป็นต้น
>
> (จิระพันธ์ เดมะ, สัมภาษณ์ 18 สิงหาคม 2553)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่า ในทางศาสนาอิสลามนั้นไม่สนับสนุนให้มีการรื่นเริงเกินขอบเขตที่จำกัดไว้ตามหลักคำสอนของศาสนา เนื่องจากเกรงว่าจะเป็นจุดที่ทำให้ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามหลงลืมในการรำลึกถึงองค์อัลลอฮฺ หลงลืมเป้าหมายของชีวิต และการดำเนินชีวิตที่สมบูรณ์ในแบบอย่างของศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่อยู่นอกเหนือบทบัญญัติของศาสนาอิสลามแล้วนั้นจึงไม่สามารถกระทำได้ ดังนั้นการร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อมาตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะความเชื่อเรื่อง "ตายาย" จึงไม่ใช่สิ่งที่เป็นไปตามแนวทางของศาสนาอิสลาม ปัจจุบันผู้รู้ทางศาสนาจึงได้พยายามทักท้วงและให้ละเลิกไปเพื่อให้สังคมเป็นเอกภาพเดียวกันตามแนวทางของอิสลาม ผู้วิจัยพบว่า นาฏยศิลป์ชนิดใดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแบบดั้งเดิมจึงไม่ได้รับการสนับสนุนให้มีการสืบทอดในสมัยปัจจุบัน

ประเด็นเกี่ยวกับเรื่องของการสืบทอดนาฏยศิลป์ชนิดต่าง ๆ ของชาวมลายูปาตานีนี้จากผลการวิจัยของสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี จากการศึกษาวิจัยเรื่องการมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชนในการบริหารจัดการวัฒนธรรม: กรณีศึกษาการแสดงมะโย่ง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี สรุปได้ว่า

> แนวทางในการอนุรักษ์ฟื้นฟูการแสดงมะโย่งคือ ควรปรับประยุกต์ปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับสภาพสังคม กล่าวคือ ในส่วนของพิธีกรรมการไหว้ครูหรือพิธีกรรมอื่น ๆ ที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลามควรจะงด และส่งเสริมสืบสานในเรื่องของการขับร้องและการแสดงเป็นละครเท่านั้นโดยให้ผู้นับถือศาสนาอื่นนอกเหนือจากศาสนาอิสลามเป็นผู้สานต่อหน้าที่การอนุรักษ์ฟื้นฟูการแสดงมะโย่งให้คงอยู่
>
> (วัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี, 2551: บทคัดย่อ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นราวดี โลหะจินดาหัวหน้าฝ่ายวิจัย พัฒนา และส่งเสริมวัฒนธรรม สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี กล่าวว่า

> นาฏยศิลพื้นเมืองของชาวมลายู ซึ่งปัจจุบันเป็นชาวมุสลิมไปแล้วนั้น คงต้องจะประยุกต์การแสดงให้ร่วมสมัยถึงจะอยู่ต่อไป เพราะเจ้าของวัฒนธรรมกังวลในเรื่องขัดหลักศาสนา ถ้าจะอนุรักษ์ความดั้งเดิมก็คงจะต้องให้ผู้สนใจที่ต่างศาสนาช่วยสืบสอดให้ เช่น เป็นรายวิชาหนึ่งของวิชานาฏยศิลปในวิทยาลัยนาฏศิลปช่วยสืบทอดต่อให้ เป็นต้น
>
> (นราวดี โลหะจินดา, สัมภาษณ์ 26 ตุลาคม 2557)

สรุป การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายูปาตานี

การร้องรำทำเพลงในยุคแรก ๆ ของชาวมลายูปาตานีเกี่ยวข้องกับกับพิธีกรรมความเชื่ออันศักดิ์สิทธิ์ที่ร่วมกันจัดขึ้นเพื่อความอุดมสมบูรณ์ เพื่อความมั่งคั่ง และความมั่นคนทั้งในแง่ส่วนบุคคลและส่วนรวมระดับชุมชน ซึ่งพบได้จากพิธีกรรมมะตือรี หรือ ปัตตารี ของชาวมุสลิมที่มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องตายายที่รับอิทธิพลมาจากชวา และพิธีกรรมลิมนต์ของกลุ่มชาวไทยพุทธที่มุ่งเน้นไปที่การแก้สินบนวิญญาณบรรพบุรุษ ส่วนเครื่องดนตรีที่มีใช้อยู่ในการละเล่นและพิธีกรรมของชาวพื้นเมืองมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลมาชวาทั้งรูปแบบและรูปทรงของเครื่องดนตรี ตลอดจนวิธีการบรรเลงและการผสมวงตามแบบแผนของชวา ต่อมาภายหลังได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการบรรเลงและลักษณะของการผสมวงให้เข้ากับรสนิยมของชนพื้นเมือง

หลังจากศาสนาอิสลามได้เผยแพร่เข้าสู่ปาตานีในช่วงกลางศตวรรษที่ 15 ได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานีหลายด้าน โดยเฉพาะด้านความเชื่อ เดิมชาวมลายูนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องผีตายาย ต่อมาเมื่อรับและประกาศตัวเป็นอิสลามแล้วจึงเปรียบเสมือนได้ประกาศถึงความเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมาสู่ความเชื่อในความเป็นเอกภาพขององค์อัลลอฮฺ โดยปราศจากการตั้งภาคีทุกรูปแบบ ทั้งนี้ ศาสนาอิสลามมิได้ห้ามการรื่นเริงหรือร้องรำทำเพลงโดยสิ้นเชิง แต่ในทางศาสนาอิสลามอนุญาตให้มีการรื่นเริงและร้องรำทำเพลงได้ด้วยการดีดสีตีเป่าซึ่งอยู่ขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาท

ที่ดีงามซึ่งเป็นความแตกต่างระหว่าง "หะลาล" และ "หะรอม" อย่างหนึ่ง กล่าวคือ จะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามนั้นอยู่ที่ความพอดี

จากการศึกษาโดยใช้กรณีศึกษาการแสดงดิเกร์ฮูลู ผู้วิจัยพบว่าข้อจำกัดทางศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับการร้องรำทำเพลงของชาวมลายูในสมัยปัจจุบัน สรุปได้ว่า ตามหลักการของศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนให้มีการร้องรำทำเพลงแต่อย่างใด เพราะเกรงว่าจะเป็นจุดที่ทำให้ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามหลงลืมการดำเนินชีวิตที่สมบูรณ์ตามแบบอย่างของศาสนาอิสลาม อย่างไรก็ตามการจัดการแสดงนาฏยศิลป์นั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ว่าจัดแสดงเพื่อวัตถุประสงค์อะไร ถ้าเป็นการจัดแสดงเพื่อเผยแพร่และยังประโยชน์บางอย่างต่อผู้ชม ก็นับว่าเป็นการกระทำที่ไม่ได้เกิดโทษร้ายแรงจนเกินไป ข้อจำกัดขององค์ประกอบการแสดงบางอย่างที่พบคือ

(1) การร่ายรำ ห้ามมีท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ท่ารำบางท่าที่นำมาใช้ในการสื่อความหมายถึงการแสดงความเคารพต่อผู้สูงศักดิ์เป็นเพียงแค่การแสดงสัญลักษณ์ในการแสดงเท่านั้นถือว่าทำได้ เพราะไม่เกี่ยวกับเรื่องของการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

(2) การบรรเลงดนตรีเครื่องดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ที่ศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนคือ "ฆ้องใหญ่" เนื่องจากมีข้อห้ามเรื่องเครื่องดนตรีรวมถึงการขับร้องที่ส่งเสียงดัง เครื่องดนตรีที่ศาสนาอิสลมอนุญาตคือ "กลองหน้าเดียว"

(3) การแต่งกาย ต้องแต่งกายมิดชิดและปกปิดตามหลักของศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะกรณีของผู้หญิงทุกคนต้องรู้ข้อห้ามของศาสนาอิสลาม ได้แก่ การห้ามใส่เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายที่รัดกุมและต้องสวมผ้าคลุมศีรษะเสมอ

(4) การไหว้ครูกรณีไหว้ครูในการแสดงนาฏยศิลป์หากเป็นเพียงการไหว้เพื่อแสดงความเคารพผู้ใหญ่หรือเคารพครูอาจารย์ผู้สอนและผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ให้นับว่ายังไม่ได้ผิดและขัดต่อหลักศาสนา เนื่องจากไหว้ครูไม่ได้สื่อว่าต้องเข้าไปกราบเช่นกราบพระพุทธรูป แต่เป็นเพียงแค่ทำความเคารพครูผู้สอนหรือศิลปินพื้นบ้านนั้นเอง ประการสำคัญคือห้ามประกอบเป็นพิธีกรรม

(5) ผู้แสดงกรณีผู้หญิงและผู้ชายแสดงนาฏยศิลป์ ในหลักการของศาสนาอิสลามถือว่าผิดหลักศาสนา เนื่องศาสนาอิสลามมีข้อห้ามเรื่องการสมาคมระหว่างชายและหญิงที่นอกเหนือไปจากคนในครอบครัวที่เป็นสายเลือดเดียวกันและแม่นมเดียวกันเท่านั้น

2.4.3 นาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี

จากการศึกษาเอกสารและบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีในอดีต ผู้วิจัยพบว่าระหว่างพุทธศตวรรษที่ 21-23 ราชอาณาจักรมลายูปาตานีมีความรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยพบว่าในราชสำนักมลายูปาตานีมีนาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ไว้สำหรับเป็นเครื่องราชูปโภค ของกษัตริย์มลายูมาตั้งแต่สมัยโบราณ จากพงศาวดารของชาวมลายูปาตานี หรือ ฮิกายัต ปาตานี (Hikayat Patani) กล่าวว่า

> ในราชสำนักปาตานีจะมีวงมโหรีและการมหรสพประจำตลอดเวลา ปาตานีเหนือกว่ารัฐเคดะห์ เปรัค ตรังกานู และ สลังงอร์ จะเห็นได้ว่าเครื่องอุปกรณ์ดนตรีของรัฐเหล่านี้ มีเพียง นาฟิรี (Nafiri) 1 สรูไน (Serunai) 1 เกินดัง (Gendang) 2 นาปารา (Napara) 1 แต่ปัตตานีมี นาฟิรี (Nafiri) 8 สรูไน (Serunai) 4 เกินดัง (Gendang) 12 และนาปารา (Napara) 8 ซึ่งมีมากกว่า รัฐเหล่านั้นเกือบ 6 เท่า วงดนตรีที่ได้รับรางวัลชั้นดีที่อยู่ในความอุปถัมภ์ของ รายามีด้วยกัน 4 วง คือ ตนอามัส ตนเปรัค ตนดาไนย์ และตนมาดูซารี ส่วนนักร้องหญิงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศและอยู่ในความอุปถัมภ์ของรายานั้นมีด้วยกันทั้งหมด 12 คน
>
> (เสนีย์ มะดากะกุล, 2525: 79-80)

วงมโหรีดังที่กล่าวไว้ในพงศาวดารปาตานีคือ วงดนตรีในแบบฉบับของราชวงศ์มลายูมุสลิมซึ่งมีกลองโนบัต (Nobat) เป็นหลักในการบรรเลงเพลงมโหรีต่าง ๆ Mohamed Ghouse Nasuruddin อธิบายว่า วงดนตรีดังกล่าวนี้คือวงดนตรีในราชสำนักเปอร์เซียในสมัยโบราณ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นวงดนตรีที่นิยมกันในราชสำนักอิหร่าน ซีเรีย ตูรกี อียิปต์ แอฟริกาเหนือ สเปน อินเดีย และหมู่เกาะต่าง ๆ บริเวณคาบสมุทรมลายู วงมโหรีโนบัตเข้ามาสู่ภูมิภาคมลายูผ่านทางปาไซบนเกาะสุมาตราจากนั้นจึงได้เผยแพร่ไปสู่อาณาจักรมะลากาและคาบบริเวณสมุทรมลายู และใช้บรรเลงเฉพาะในราชสำนักเท่านั้น (Mohamed Ghouse Nasuruddin, 2007: 147-158)

สำหรับเครื่องดนตรีประกอบวงมโหรีที่พบในพงศาวดารมลายูปาตานี ประกอบด้วย แตร (nafiri) ทอง 4 ตัวและเงิน 4 ตัว ปี่ (surunai) ทอง 2 เลา และเงิน 2 เลา จำนวนของกลองที่ใช้

สำหรับบรรเลงเมื่อเวลาที่กษัตริย์เสด็จออกเนื่องในงานพระราชพิธีจะประกอบด้วยกลอง 12 ใบ ส่วนกลองสำหรับการบรรเลงในงานรัฐพิธีจะประกอบด้วยกลองอีก 8 ใบ (แอนโทนี รีด, 2548: 222) จากพงศาวดาร พบว่าวงมโหรีในราชสำนักมลายูปาตานีสามารถบรรเลงเพลงมโหรีได้ 25 เพลง (เสนีย์ มะดากะกุล, 2525: 80)

นาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานีที่กล่าวถึงในพงศาวดารนั้น มีนางรำ 4 คน คือ ต่วนอามัส ต่วนเปรัค ต่วนดาไนย์ และต่วนมาดูซารี ประกอบกับนักร้อง 12 คน คือ ดังซันจอ (Dang Saja) ดังมาเรียม (Dang Mariam) ดังปีเดาะห์ (Dang Bidah) ดังซีรัต (Dang Sirat) ดังบุษบาซารี (Dang Puspasari) ดังอะเล็ต (Dang Alit) ดังจันดรา (Dang Chandera) ดังอะนัม (Dang Enam) ดังซาเดาะห์ (Dang Sadah) ดังซาไร (Dang Surai) ดังสมารา (Dang Semara) และดังอะลัส (Dang Alas) (เสนีย์ มะดากะกุล, 2525: 80)

"วงมหรสพ" ดังกล่าว คือวงมหรสพในสมัยรายาอุงงู (กษัตริย์ลำดับที่ 9 พ.ศ. 2167-2178) ซึ่งมีอายุมาจนถึงสมัยรายากุนิง (กษัตริย์ลำดับที่ 10 พ.ศ. 2178-2194) รูปแบบของนาฏยศิลป์ที่ระบุในพงศาวดารมีลักษณะเป็นการร่ายรำประกอบการขับร้องเพลงและบรรเลงดนตรี และปรากฏท่ารำชื่อ "พระรามโก่งศร" และเพลงร้องเรื่อง “ศรีรามา เมนัมบัก ตาเสะ” หรือ “พระรามยกทับข้ามสมุทร” เรื่อง “รายามะละการบฝรั่งโปรตุเกตุ” และเรื่อง “ดาโต๊ะ เบนดาฮารา ศรี มหารายา รบเมืองจัมบี” (วัน มะโรบุตร, 2529:49)

นักวิชาการไทยและมาเลเซียมีความเห็นตรงกันว่านาฏยศิลป์ที่กล่าวถึงในฮิกายัตปาตานี คือการร่ายรำอาฉิก (Asyik) (อารีฟีน บินจิ, และคณะ, 2550: 116) Mohd. Ghouse Nasuruddin อธิบายว่า รำอาฉิก เชื่อกันว่ามีต้นกำเนิดมาจากราชสำนักมลายูปาตานีในสมัยรายากูนิง (ค.ศ.1614) รำอาซิกได้เผยแพร่ไปยังรัฐกลันตัน (ค.ศ.1683) และรุ่งเรืองมากในสมัยของ Sultan Mohammad I (ค.ศ. 1794) ซึ่งนำครูสอนที่ชื่อ Siti Mas และสามีจาก Kota Remang Patani เข้าไปสอนในราชสำนักกลันตัน รำอาซิกนี้ได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงสมัยของ Sultan Mohammad II และ Sultan Mohammad IV ปัจจุบัน รำอาฉิกที่ยังมีการสืบทอดอยู่มาเลเซียนั้นได้กลายเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองสำหรับประชาชนทั่วไป (Mohd. Ghouse Nasuruddin, 1995: 88-89)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่า ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 21 ราชสำนักมลายูปาตานีคือศูนย์กลางของการรับรูปแบบวัฒนธรรมจากที่ต่าง ๆ ดังจะเห็นได้จากการได้รับแบบอย่างวงมโหรีในแบบฉบับของราชวงศ์มลายูมุสลิมซึ่งได้อิทธิพลมาจากเปอร์เซีย ที่นำมาใช้สำหรับบรรเลงเฉพาะ

ประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนักเท่านั้น สอดคล้องกับประวัติศาสตร์การเปลี่ยนจากการนับถือศาสนาพุทธนิกายมหายานมานับถือศาสนาอิสลามในสมัยสุลต่านอิสมาอีล ชาฮ์ ในราชวงศรีวังสา คือช่วง พ.ศ.2043-2229 จึงเชื่อได้ว่าวงมโหรีดังกล่าวได้เผยแพร่เข้ามาในราชสำนักปาตานีในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้

ในขณะที่รูปแบบนาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลมาจากชวาซึ่งในฮิกายัตปาตานีระบุว่า มีองค์ประกอบสำคัญ 3 อย่างคือ ท่ารำ ดนตรี และบทร้อง โดยเฉพาะเพลงขับร้องเรื่อง ศรีรามา หรือ รามายณะ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตุว่า ราชสำนักมลายูปาตานีน่าจะได้รับแบบอย่างมาจากราชสำนักชวา แต่นักวิชาการไทยและมาเลเซียมีความเห็นตรงกันว่านาฏยศิลป์ที่กล่าวถึงในฮิกายัตปาตานีคือการร่ายรำอาฉิก แต่รำอาฉิกเพิ่งปรากฏหลักฐานจากราชสำนักกลันตันว่าเพิ่งได้รับการถ่ายทอดไปจากปาตานีในสมัยของ Sultan Mohammad I (ค.ศ. 1794) ซึ่งช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้ตรงกับสมัยของ ดาโต๊ะ ปังกาลัน (Datok Pangkalan) เป็นผู้ว่าราชการเมืองปาตานีหลังจากอยู่ในอำนาจของสยามซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาก่อนการจัดการปกครองระบบ 7 หัวเมือง จากข้อมูลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่ารำอาฉิกไม่เก่าแก่ไปกว่านาฏยศิลป์ที่ปรากฏในฮิกายัตปาตานี นอกจากนี้ยังพบว่าผู้แสดง 4 คน มีคำว่า "ต่วน" นำหน้าชื่อ และ คำว่า "ดัง" ที่พบเป็นคำนำหน้าชื่อของนักร้อง 12 คน นั่นคือ "ตำแหน่ง" ที่ได้รับการแต่งตั้งจากกษัตริย์ในฐานะเป็นวงมหรสพอยู่ในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก

แอนโทนี รีด อธิบายว่า ราวพุทธศตวรรษที่ 21 จากเมืองท่าของชวาได้มีพ่อค้าชวานำรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชวาหลายชนิดเช่น ละครเงา (Wayang) ละครสวมหน้ากาก (Wayang Topeng) ระบำต่าง ๆ เช่น ราเก็ต (ขบวนระบำในการเฉลิมฉลอง) และละครรำ (ละครไม่สวมหน้ากาก) ที่เรียกว่า "วายังวง" (Wayang Wong) เข้ามาเผยแพร่ยังมะละกา ปาตานี บันจาร์มาซิน ในบอเนียวทางตอนใต้และซูกาดานาในบอเนียวตะวันตกเฉียงเหนือ นาฏยศิลป์หลายชนิดจากชวาได้เผยแพร่ไปยังสังคมมลายูบริเวณต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง (แอนโทนี รีด, 2548: 215)

"ละครเงา" หรือ วายัง (Wayang) คือรูปแบบนาฏยศิลป์ที่ชาวมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลมาจากชวา นักวิชาการในประเทศมาเลเซียมีความเห็นตรงกันว่า วายังกูเละมีต้นกำเนิดไปจากอาณาจักรปาตานีก่อนอาณาจักรมะละกาจะตั้งขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 19 วายังกูเละเผยแพร่ไปยังรัฐกลันตัน เปอร์ลิส เคดะห์ และตรังกานู ส่วนในรัฐกลันตันยังนิยมแสดงเรื่องราวอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มลายู เช่น ฮิกายัตฮังตูวะฮ์ (Hikayat Hang Tuah) เซอจาเราะห์เมอลายู (Sejarah

Melayu) และเรื่องราวเกี่ยวกับบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ของมะละกา (Mubin Sheppard, 1966: n.p) ในภาษามลายูปาตานีเรียกว่า "วายังยาวอ" หรือ "วายังกูเละยาวอ" ซึ่งนิยมแสดงเรื่อง "ปันหยี" หรือ "อิเหนา" และได้กลายเป็นต้นแบบของหนัง "วายังกูเละ" หรือ "วายังเซียม" ในแบบฉบับของชาวมลายูปาตานีที่นิยมแสดงเรื่อง "ฮิกายัต ศรีรามอ" และเรื่อง "ฮิกายัตราวาณอ" หรือรามเกียรติ์สำนวนท้องถิ่นมลายู (ปองทิพย์ หนูหอม, 2531:27-31)

"ละครรำสวมหน้ากาก" หรือ วายังโตเปง (Wayang Topeng) คือนาฏยศิลป์เก่าแก่ชนิดหนึ่งที่กำเนิดขึ้นในชวากลางราวศตวรรษที่ 14 ซึ่งมีพัฒนาการมาจากการแสดงหุ่นเงาวายังปูร์วา (Wayang Purwa) และวายังกุลิต (Wayang Kulit) ที่ได้เลียนแบบกิริยาท่าทางการร่ายรำและการแต่งกายมาจากการแสดงหุ่น (กระบอก) วายังเกอโดก (Wayang Gedog) นิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับมหากาพย์ปันหยี ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการก่อตั้งราชวงศ์สิงหะส่าหรีในสมัยศตวรรษที่ 13 (ศิริพร โตกทองคำ, 2549: 79) ละครสวมหน้ากากนี้ ผู้วิจัยพบว่าเคยมีการจัดแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จประพาสมณฑลปัตตานีเพื่อทอดพระเนตรสุริยุปราคา ณ อำเภอโคกโพธิ์ ปี พ.ศ.2472 (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล, วีดีทัศน์) ปัจจุบันละครสวมหน้ากากได้สูญหายไปแล้วจากสังคมมลายูปาตานี

"ระบำ" ตามที่แอนโทนี รีดกล่าวถึงนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิฐานว่าน่าจะมีลักษณะรูปแบบตรงกับนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพงศาวดารมลายูปาตานี กล่าวคือ จากข้อมูลที่พบในฮิกายัตปาตานีพบว่านาฏยศิลป์ดังกล่าวประกอบด้วยองค์ประกอบ 3 อย่างคือ การขับร้อง การร่ายรำ และการบรรเลงดนตรี และมีวรรณกรรมประกอบการแสดงเป็นเรื่องราว ลักษณะรูปแบบของนาฏยศิลป์ดังกล่าว ราชสำนักมลายูปาตานีน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบนาฏยศิลป์ในราชสำนักชวา คือ "วายัง วอง" (Wayang Wong) หรือระบำประเภทไม่สมหน้ากากซึ่งเป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของชวาที่กำเนิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 12-13 โดยสุลต่าน แฮแมงกู บูวานา เป็นการบรรยายเล่าเรื่องรามายณะหรือมหาภารตะ (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2538: 41-41) สอดคล้องกับลักษณะรูปแบบของนาฏยศิลป์ตามที่นาย Peter Flores ชาวยุโรปกล่าวถึงไว้ในบันทึกว่าเคยได้ดู "สุขนาฏกรรมแสดงโดยหญิงล้วนในแบบของชวา" ในราชสำนักปาตานีเมื่อศตวรรษที่ 17 ซึ่งตรงกับช่วงปลายรัชสมัยของรายาฮิเยา (ค.ศ. 1584-1616) ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับลักษณะนาฏยศิลป์ที่ถูกบันทึกไว้ในพงศาวดารมลายูปาตานีที่พบในสมัยของรายากูนิง (ค.ศ. 1635-1651)

กฎหมายมลายูของรัฐเคดะห์ที่เรียกว่า “กฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์” (Hukum Kanun Datuk Koto Setar) ปี พ.ศ. 2193 ซึ่งเป็นกฎหมายที่ว่าด้วยเรื่องของวิธีการทำดอกไม้เงินดอกไม้ทอง และมีข้อกำหนดเกี่ยวกับการเล่นร้องรำที่เรียกว่า "โจเก็ต เบอร์ดีกา มโนห์รา และการเล่นขับไล่ช้าง ก่อนเริ่มงานวันฮารีรายา 3 วัน" (นิอับดุลราก๊ิบ บินนิฮัสซัน, 2551: 70) จากประมวลกฎหมายฉบับนี้ทำให้ทราบได้แน่ชัดว่านาฏยศิลป์ 3 ชนิด คือ โจเก็ต เบอร์ดีกา และมโนห์รา มีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงมาก่อนหน้าปีที่ระบุอยู่ในกฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์ และเป็นที่นิยมแพร่หลายในรัฐมลายูเคดะห์ด้วย

"โจเกต" (Joget) หรือ รองเง็ง ชาวมลายูได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกสที่ได้เข้ามาทำการค้าขายกับชาวมลายูราวต้นพุทธศตวรรษที่ 21 และเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น ยะโฮร์ ปาหัง ตรังกานู และเคดะห์ มูลเหตุของการเกิดรองเง็งในภูมิภาคมลายูนี้ ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ได้อธิบายว่า

> รองเง็งเกิดขึ้นเมื่อครั้งที่พ่อค้าชาวโปรตุเกสเข้ามาติดต่อค้าขายราว พ.ศ.2061 เมื่อถึงวันนักขัตฤกษ์ เช่น วันปีใหม่ พวกเขาจะจัดงานรื่นเริงสังสรรค์และมีการเต้นรำกันเป็นคู่ ๆ ชาวพื้นเมืองเห็นเข้าก็เกิดความสนใจ จึงพยายามจดจำแบบอย่างและนำไปเต้นบ้างในคราวที่มีงานรื่นเริงของตน จึงวิวัฒนาการมาเป็นรองเง็งอย่างเช่นทุกวันนี้ แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่นอนว่าจุดเริ่มต้นของรองเง็งนั้นเกิดขึ้นที่ใดก่อน บ้างก็ว่าเกิดขึ้นครั้งแรกที่มะละกา บ้างก็ว่าที่ตรังกานู และบ้างก็ว่าที่เมืองปาตานี ทั้งนี้ เพราะชาวโปรตุเกสเคยเข้ามาตั้งหลักแหล่งค้าขายที่เมืองเหล่านี้มาก่อนและเป็นที่ทราบแน่นอนคือ รองเง็งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภูมิภาคนี้มาช้านาน
>
> (นิยาปาร์ ระเด่นอาหมัด อ้างถึงใน สุภา วัชรสุขุม, 2530: 14)

ประพนธ์ เรืองณรงค์ อธิบายเพิ่มเติมว่า สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2439-2449 รองเง็งนิยมเต้นกันในบ้านของขุนนางหรือวังเจ้าเมืองในสามจังหวัดชายแดนใต้ เช่น วังยะหริ่ง หรือ พระยาพิพิธเสานามาตย์เจ้าเมืองยะหริ่ง ซึ่งมีหญิงสาวที่เป็นข้าทาสบริวารฝึกเต้นรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเหรื่อในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ เป็นประจำ เนื่องจากวัฒนธรรมอิสลามไม่นิยมให้สตรีเข้าสังคมกับบุรุษเพศโดยประเจิดประเจ้อ ฉะนั้น นอกจากหญิงสาวซึ่งเป็นบริวารของ

เจ้าเมืองแล้วการเต้นรองเง็งในระยะแรก ๆ จึงนิยมกันเพียงวงแคบ แม้ในชวาและมลายูโบราณก็นิยมรองเง็งกันน้อย (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554: 76-88)

"เบอร์ดีกา" (Pendikar) คือนาฏยศิลป์ที่พัฒนามาจากศิลปะการป้องกันตัวของชาวมลายูปาตานี เป็นการแสดงลีลาการร่ายรำในต่อสู้ป้องกันตัวตามแบบศิลปะการต่อสู้ของชาวมลายู ซึ่งประกอบด้วยการต่อสู้ด้วยมือเปล่าและอาวุธชนิดต่างๆ เช่น หอก ดาบ และกริช พจนานุกรมคำพ้องไทย-มลายู อธิบายว่า Pendikar หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการฟันดาบ หรือ ครูผู้สอนรำกฤช และคำว่า"ดีกา" หมายถึง การรำกริช ซีละ (Silat) ก็เรียก (แปลก ศิลปกรรมพิเศษ, 2529: 50) Mubin Sheppard อธิบายเพิ่มเติมว่า การต่อสู้แบบซีละมีต้นกำเนิดมาจากมินากาเบา (Minangkabau) บนเกาะสุมาตราในศตวรรษที่ 14 และเผยแพร่เข้ามาสู่มาลายูในช่วงปีแรก ๆ ของสุลต่านมะละกาและเผยแพร่ไปยังรัฐมลายูอื่น ๆ (Mubin Sheppard, 1966: 395)

อนันต์ วัฒนานิกร อธิบายว่า เบอร์ดีกาหรือซีละเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของขบวนแห่นกของชาวมลายูปาตานีมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะในงานพิธีเข้าสุหนัตของราชสำนักมลายูนิยมจัดให้มีขบวนแห่นกประกอบในพิธีด้วย เช่น เมื่อครั้งพระยาวิชิตภักดี หรือ ตนกูอับดุล กอเดร์ กามารุดดิน (Tengku Abdul Kadir Kamaruddin) อดีตเจ้าเมืองปัตตานีในสมัยแบ่งการปกครองปัตตานีเป็นเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. 2442-2445) จัดพิธีสุหนัตให้แก่ตนกูจิ (น้องชาย) ได้จัดให้ผู้เข้าสุหนัตขึ้นขี่นกเข้าขบวนแห่ซึ่งจัดอย่างเอิกเกริกใหญ่โตด้วย (อนันต์ วัฒนานิกร, 2528: หน้า 61) ซีละในประเพณีแห่นกนี้ ชาวมลายูปาตานีเรียกว่า "ซีละยาวอ" ซึ่งเป็นรูปแบบของการรำอาวุธกริช นอกจากพิธีเข้าสุหนัตแล้วซีละยังนิยมจัดแสดงในงานพิธีแต่งงานอีกด้วย

มโนห์ราหรือเมอนอรอ (Mernora) คือนาฏยศิลปที่ชาวมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลไปจากภาคใต้ตอนบน แต่มโนห์ราของชาวมลายูปาตานีนั้นมีวิธีการแสดงกึ่งมะโย่งคือ ผู้แสดงสามารถเจรจาได้ทั้งภาษาไทยและมลายูแต่เวลาขับร้องจะร้องเป็นภาษามลายู อนันต์ วัฒนานิกรอธิบายว่าก่อนเสียดินแดนให้อังกฤษในปี พ.ศ.2456 นับตั้งแต่ตรังกานู กลันตัน ขึ้นมาจนถึงนราธิวาส ปัตตานี และยะลา ยังมีมโนห์ราดังกล่าวนี้อยู่ทั่วไป (อนันต์ วัฒนานิกร, 2529: 77) อนันต์ วัฒนานิกรได้ตั้งข้อสังเกตว่า ชื่อ "มโนห์รา" และ "เมอนอรอ" เพิ่งเกิดขึ้นทีหลัง เนื่องจากพบว่าหลักฐานจากพงศาวดารเมืองสงขลาตอนพิธีเฉลิมฉลองหลักเมืองสงขลา ระบุว่า

> ปีขาล จัตวาศก ศักราช 1204 (พ.ศ. 2385) โปรดเกล้าให้ฝังหลักเมืองสงขลา... จัดการสมโภชหลักเมืองเป็นการเอิกเกริกอีก 5 วัน 5 คืน มีละครหรือโขนร้อง 1 หุ่นโรง 1 งิ้วโรง 1 ละครชาตรี 4 โรง...
>
> (อนันต์ วัฒนานิกร, 2529: 78)

ดังนั้น "เมอนอรอ" ดังกล่าวนี้น่าจะเพิ่งได้รับการถ่ายทอดไปจากเมืองพัทลุงราวปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหรือต้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเดิมนั้นคงเรียกว่า "ชาตรี" หรือ "ยาตรี" ตามชื่อของละครเร่ชนิดหนึ่งที่มีอยู่ในรัฐเกเรลาทางตอนใต้ของอินเดีย เพราะในบทไหว้ครูของมโนห์ราก็เรียกว่า "ชาตรี" การที่ประชาชนเลิกเรียกว่า "ชาตรี" อาจเป็นเพราะถนัดเล่นเรื่องมโนห์รามากกว่าเรื่องอื่น ชาวพื้นเมืองมลายูจึงเรียกชื่อ "มโนห์รา" แทน "ชาตรี" (อนันต์ วัฒนานิกร, 2529: 78)

"มะโย่ง" (Mak Yong) คือนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีที่คล้ายคลึงกับเมอนอรอ อนันต์ วัฒนานิกรอธิบายว่า ในพจนานุกรมมลายูกล่าวว่า มะโย่งเป็นมหรสพแบบละคร นิยมแสดงอยู่ทางภาคเหนือของมลายู (กลันตันและปาตานี) ตัวแสดงมีพระเอกชื่อ "ปะโย่ง" ตัวตลกเรียก "พราน" นางเอกเรียก "มะโย่ง" พี่เลี้ยงและสาวใช้เรียก "เมาะอินังและเมาะสะหนิ" ชาวบาเตาะปูเต๊ะเป็นผู้นำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาสู่ภาคเหนือของมลายู และในพจนานุกรมอินโดนีเซียกล่าวว่า มะโย่งเป็นละครเก่าแก่ชนิดหนึ่งที่มีเล่นในรัฐมะละกา (โบราณ) ผู้ชายเป็นตัวพระเรียกว่า "ปะโย่ง" และตัวตลกเรียกว่า "พราน" ผู้หญิงเป็นตัวนางและพี่เลี้ยงเรียกว่า "มะโย่งและเมาะอีนังดายัง" (อนันต์ วัฒนานิกร, 2529: 79)

นูรียัน สาแล๊ะ อธิบายเพิ่มเติมว่า มะโย่งเป็นละครรำอย่างหนึ่งที่มีการผสมผสานพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏยศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน ใช้ภาษามลายูถิ่นปัตตานีในการแสดง คำว่า “มะโย่ง” ยังไม่มีใครทราบความหมายทางภาษาหรือรากคำที่แน่ชัด นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่ามาจากคำว่า “มัคฮียัง” (Mak-Hiang) แปลว่า เจ้าแม่โพสพ เนื่องจากในสมัยโบราณพิธีทำขวัญข้าวของชาวมลายูนั้นจะมีหมอผีทรงวิญญาณเจ้าแม่เพื่อขอขมาความสวัสดิมงคลมาสู่ชาวบ้านในขณะเดียวกันมีการร้องรำและบวงสรวงซึ่งภายหลังได้กลายมาเป็นละครประเภทหนึ่ง (นูรียัน สาแล๊ะ, 2540:97-98)

ในทางประวัติศาสตร์ มะโย่งเป็นละครรำมลายูที่ไม่อาจระบุให้ชัดเจนได้ว่าเป็นวัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมราษฎร์ สเวเตนแฮม (Swettenham) เชื่อว่า มะโย่งไม่ได้มีต้นกำเนิดมาจากราชสำนักมลายูปาตานีและการแสดงมะโย่งมีขึ้นในศตวรรษที่ 19 ในขณะที่นักวิชาการมาเลเซียหลายคนเชื่อว่ามีแสดงอยู่ในราชสำนักอาณาจักรปาตานีในศตวรรษที่ 17 ทั้ง ๆ ที่ฮิกายัตปาตานี (Hikayat Patani) หรือพงศาวดารปัตตานีไม่เคยกล่าวถึงมะโย่ง รวมทั้งบันทึกของนาย Peter Flores ก็ไม่ได้ระบุว่าการแสดงที่เขาได้รับชมในอาณาจักรปาตานีสมัยพระนางเจ้าฮีเยา (Raja Hijau) ในศตวรรษที่ 17 นั้นเป็นการแสดงมะโย่งแต่อย่างใด (นูรียัน สาแล๊ะ, 2540: 98-99)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่า ในพุทธศตวรรษที่ 22 นาฏยศิลป์ 3 ชนิดคือ โจเก็ต เบอร์ดีกา และ มโนห์รา ถูกระบุอยู่ในกฎหมายมลายูของรัฐเคดะห์ที่เรียกว่า “กฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์” ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2193 ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า โจเก็ต เบอร์ดีกา มโนห์รา มีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์และเผยแพร่ทั่วไปอยู่ในบริเวณแหลมมลายูมาก่อนปี พ.ศ. 2193 แล้ว สอดคล้องกับคำอธิบายของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรที่กล่าวว่า "โจเก็ต" (Joget) หรือรองเง็งนี้ชาวมลายูได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกสราวต้นพุทธศตวรรษที่ 21 และเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น ยะโฮร์ ปาหัง ตรังกานู และเคดะห์ "เบอร์ดีกา" หรือ "ซีละ" มีต้นกำเนิดมาจากมินากาเบาและเผยแพร่เข้ามาสู่มะละกาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ในสมัยเจ้า ชายปรเมศวรผู้ก่อตั้งราชวงศ์มะละกา แล้วจึงเผยแพร่ไปยังรัฐมลายูอื่น ๆ ส่วน "มโนห์รา" หรือ "เมอนอรอ" ดั้งเดิมนั้นคงเรียกว่า "ชาตรี" หรือ "ยาตรี" การที่ประชาชนเลิกเรียกว่า "ชาตรี" อาจเป็นเพราะถนัดเล่นเรื่องมโนห์รามากกว่าเรื่องอื่นชาวพื้นเมืองจึงเรียกชื่อ "มโนห์รา" แทน "ชาตรี" และ "มะโย่ง" ที่มีความคล้ายคลึงกับ "เมอนอรอ" ปรากฏว่าเป็นละครเก่าแก่ชนิดหนึ่งที่มีเล่นในรัฐมะละกาโบราณ จากข้อมูลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่ามะโย่งมีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงชัดเจนแล้วก่อนพุทธศตวรรษที่ 19

ช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 ราชอาณาจักรมลายูปาตานีเริ่มเสื่อมลงโดยอำนาจทางเมืองในการปกครองตนเองค่อย ๆ หมดไปรวมทั้งการค้าในราชอาณาจักรก็ค่อยซบเซาลงเนื่องมาจากความวุ่นวายในราชสำนักที่เกิดการช่วงชิงอำนาจกันบ่อยครั้ง พ่อค้าบางส่วนได้เปลี่ยนสถานีทำการค้าไปยังที่อื่นที่เกิดขึ้นใหม่และปลอดภัยกว่าปาตานี ในช่วงพุฒศตวรรษที่ 23 เป็นต้นมาปาตานีถูกแย่งทำเลการค้าขายโดยยะโฮร์ อาเจะห์ และบันดุง ตามมาด้วยมะละกาและปัตตาเวีย ซึ่งอยู่ภายใต้อำนาจของฮอลันดาในเวลานั้น ต่อมาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ท่าเรือและตลาดการค้าของปาตานีลดฐานะลงเหลือเพียงศูนย์การค้าระดับท้องถิ่น จากความตกต่ำทางเศรษฐกิจรวมถึงปัญหาทางการเมืองภายใน

ราชสำนัก และความพยายามของสยามที่จะเข้าปกครองปาตานีจึงเกิดการทำสงครามระหว่างปาตานีและสยามหลายครั้ง ทำให้ชาวเมืองพ่อค้าและผู้รู้ทางศาสนา และผู้รู้ทางด้านศิลปะวิทยาการต่าง ๆ ได้อพยพหนีไปจากเมืองปาตานีเป็นจำนวนมาก (ครองชัย หัตถา, 2552: 213)

หลังจากปาตานีเข้ามาอยู่ภายใต้การปกครองของสยามแล้ว สยามได้แยกปาตานีออกเป็นการปกครองเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. 2444-2449) ในช่วงเวลาดังกล่าวนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมหลายชนิดที่ยังมีการสืบทอดอยู่ในหัวเมืองมลายูปาตานี ดังปรากฏในหนังสือพระราชหัตถเลขาเรื่องเสด็จประพาสแหลมมลายู เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เสด็จประพาสแหลมมลายูเมื่อคราว ร.ศ. 108 (พ.ศ. 2432) ความตอนหนึ่งว่า

> วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2432 (ร.ศ.108) ...เวลา 4 โมงเช้าแต่งตัวเต็มยศเพราะจะมีงารเปนการฉลอง ถึงฉนวนน่าวัดตานีบางน้ำจืด ขึ้นไปเลี้ยงพระบนตึกการเปรียญที่ทำขึ้นใหม่... มีงารฉลอง โนห์ราสองโรง มายงโรงหนึ่ง หนังแขกโรงหนึ่ง หนังไทย (คือหนังตะลุง) โรงหนึ่ง รำกฤชวงหนึ่ง เล่นตั้งแต่เช้าจนเย็น ราษฎรมาประชุมกันกว่าสามพันคนเต็มไปทั้งลานวัด...
>
> (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506: 44)

สมัยการปกครองแบบเจ็ดหัวเมืองนี้พบว่ายังมีนาฏยศิลป์อีกชนิดหนึ่งคือ ดิเกร์ฮูลู ซึ่งเป็นที่นิยมมากในหมู่เจ้าเมืองมลายูต่าง ๆ โดยเฉพาะเจ้าเมืองรามัน (ยะลา) โปรดปรานดิเกร์ฮูลูเป็นอย่างยิ่ง ภิญโญ เวชโช อธิบายว่า ดิเกร์ฮูลูมีพัฒนาการมาจากการละเล่นเชิงพิธีกรรมที่เรียกว่า "ดิเกร์เอวัล" หรือ "ดิเกร์เอวา" คือการสวดหรือการร้องเพลงที่ประกอบด้วยโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ซึ่งในยุคแรยุคเริ่มต้นเป็นการละเล่นเชิงพิธีกรรมที่ใช้รักษาผู้ป่วยที่เชื่อว่าเกิดจากการกระทำของวิญญาณบรรพบุรุษ ลักษณะเดียวกันกับพิธีกรรมเรียกผีตายายและมะตือรี ภายหลังเมื่อชาวมลายูเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม การร้องเพลงดังกล่าวจึงถูกเปลี่ยนมาใช้เพื่อการกล่าวสรรเสริญ พระผู้เป็นเจ้าและพระศาสดาในศาสนาอิสลาม ที่มีลักษณะสำคัญคือ การร้อง "ปาตง" หรือ "ปันตน" ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 2 ชิ้นคือ บานอ และ รำมะนา ต่อมาได้ผสมกันกับมะโย่งและพัฒนาขึ้นเป็นการละเล่นเพื่อความครื้นเครง โดยปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรี การร้อง การร่ายรำ ผสมผสานกับมะโย่ง นิยมเล่นในบวนแห่ งานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต และการสะเดาะเคราะห์ แก้บนต่างๆ และต่อมาจึงได้พัฒนามาเป็นการตั้งวงเล่นที่เรียกว่าดิเกร์ฮูลูขึ้น (ภิญโญ เวชโช, 2551: 170-171)

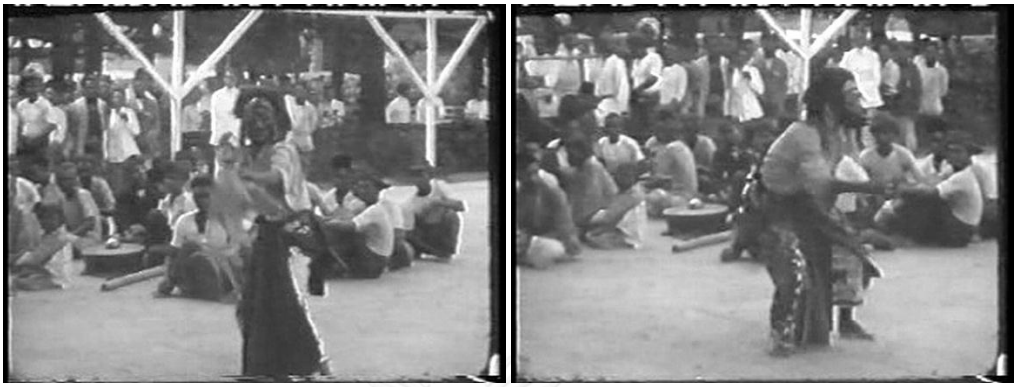
หลังจากอาณาจักรปาตานีล่มสลายลง ในปี พ.ศ. 2449 ปาตานีจึงมีฐานะเป็นเพียงแค่มณฑลหนึ่งของประเทศไทย แต่ก่อนหน้านี้นาฏยศิลป์หลายชนิดที่มีต้นกำเนิดไปจากอาณาจักรปาตานีได้แพร่หลายไปยังรัฐมลายูต่าง ๆ และอยู่ในความอุปถัมภ์ของกษัตริย์มลายูและถือเป็นสมบัติของเจ้านายมลายูสืบต่อกันมาแต่โบราณ ในเกาะสุมาตราเหนือของประเทศอินโดนีเซีย เช่น เมืองเซอร์ดัง (Serdang) และเดอลี (Deli) มีคณะมะโย่งที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากมะโย่งของรัฐเคดะห์และเปอร์ลิสเมื่อราวปลายศตวรรษที่ 19 โดยมีสุลต่านสุไลมาน ชาริฟุล อาลัม ชัฮ (Sulatan Sulaiman Shariful Alam Shah) แห่งเมืองเซอร์ดังให้ความอุปถัมภ์ ต่อเมาเมื่อปี ค.ศ.1964 เกิดการปฏิวัติทางการเมืองล้มล้างระบบสุลต่าน และภายหลังจากการสิ้นพระชนม์ของสุลต่านสุไลมาน ชาริฟุล อาลัม ชัฮ ความนิยมมะโย่งจึงเสื่อมความนิยมลงไป และในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 มะโย่งได้รับการรับรองว่าเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงในราชสำนักกลันตันโดยอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเติงกู ตือเมิงฆง กัฟฟัร (Tengku Temenggung Ghaffar) ทรงส่งเสริมให้มีการจัดตั้งคณะละครจนเกิดเป็นหมู่บ้านละครที่เรียกตามพระนามว่า "หมู่บ้านตือเมิงฆง" (Kampong Temenggung) ซึ่งมีโรงละครมะโย่งมโนห์รา วายังกูลิต และละครบังซาวัน โดยเฉพาะมะโย่งนั้นได้รับความนิยมสูงสุด เมื่อสิ้นพระองค์ท่านผู้แสดงนาฏยศิลป์ต้องแยกย้ายกันออกไปเพราะขาดผู้อุปถัมภ์ ภายหลังนาฏยศิลป์จากราชสำนักจึงกลายเป็นนาฏยศิลป์ของประชาชนทั่วไป (นูรียัน สาแล๊ะ,2540:99-100)

เมื่อปี พ.ศ. 2458 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จปัตตานี จากหนังสือจดหมายเหตุระยะทางเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลปักษ์ใต้ ตั้งแต่วันที่ 4 มิถุนายน ถึงวันที่ 5 สิงหาคม พ.ศ. 2458 จดหมายเหตุดังกล่าวนี้ ผู้เขียนใช้นามปากกาว่า “สักขี” เป็นผู้บันทึกความว่า

> ...วันพุทธ ที่ 9 มิถุนายน 2458 เวลาบ่ายโมงมีกีฬาหน้าพระตำหนัก และมีการร่ายรำสิละคู่ 1 ออกมารำทำท่าจับกันไปจับกันมา ไม่เห็นว่าเป็นมวยจริงจังอันใด เสร็จจากการทอดพระเนตรกีฬาแล้วทรงโปรดเกล้าพระราชทาน พระบรมรูปทรงเครื่องยศเสือป่ากรมราบหลวงรักษาพระองค์แก่พระนราภิบาล...
>
> (อนันต์ วัฒนานิกร, 2528: 110)

เมื่อปี พ.ศ. 2472 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองปัตตานี เพื่อทรงทอดพระเนตรสุริยุปราคาที่อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ผู้วิจัยพบว่าชาวเมืองปัตตานีได้

ร่วมกันจัดขบวนแห่บุหงาเพื่อรับเสด็จและนาฏยศิลป์เพื่อแสดงหน้าพระที่นั่งคือ รำกริช 1 คู่ ระบำหน้ากาก 1 ชุด เต้นรองเง็ง 1 คู่ เพื่อทรงทอดพระเนตร (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล, วีดีทัศน์)



ภาพที่ 3การแสดงรำสวมหน้ากากสมัยรัชกาลที่ 7
ที่มา: สำเนาภาพจากวีดีทัศน์, รัชกาลที่ 7 เสด็จปัตตานี, แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ (ไม่ปรากฏปีที่เผยแพร่)

จากภาพเคลื่อนไหวในภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่ามีการจัดการแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว 3 ชนิด ชุดแรก คือรำกริชหรือซีละกริช ซึ่งเป็นการแสดงศิลปะป้องกันตัวของชาวมลายูปาตานี ชุดที่สอง คือระบำหน้ากาก ที่มีลักษณะเป็นการรำเดี่ยวและสวมบทบาทเป็นตัวละคร โดยมีการเปลี่ยนหน้ากากในแบบที่ต่างกันสองแบบ ชุดที่สาม คือเต้นรองเง็ง ซึ่งผู้แสดงที่พบในภาพยนตร์เป็นผู้ชาย 2 คนแต่งกายเป็นผู้หญิงด้วยชุดกระโปรงและไว้ผมยาวและสวมรองเท้า จากข้อมูลดังกล่าวทำให้ทราบว่า เมื่อปี พ.ศ. 2472 นาฏยศิลป์ทั้งสามชนิดยังมีการสืบทอดอยู่ในมณฑลปาตานี ปัจจุบันนาฏยศิลป์ที่สูญหายไปแล้ว คือ ระบำสวมหน้า

บำเพ็ญ ภูมิประเสริฐ อธิบายว่า ในอดีตมีนาฏยศิลป์ 3 ชนิดซึ่งเป็นของพื้นเมืองในสมัยโบราณ (สมัยรัชกาลที่ 7) ชนิดแรกคือ ซือลาเปะ อาแวลูตง และ ลอแก (บำเพ็ญ ภูมิประเสริฐ และคณะ,2520: 25) "ซือลาเปะ" หรือ "ตาเระสลาเปะ" คือการแสดงที่มีผู้แสดงนั่งสีซอไปพร้อมกับการขับลำนำคล้ายกับการแหล่ของพระ มีเครื่องดนตรีประกอบคือ ซอ ปี่ซูนา และหน้ากาก การแสดงดังกล่าวพบในประเทศมาเลเซียด้วย ชนิดที่สองคือ "อาแวลูตง" เป็นการแสดงที่เลียนแบบกิริยาท่าทางของสัตว์ชนิดหนึ่งโดยมีผู้แสดงจำนวนหลายคนหรือเพียงคนเดียวก็ได้ ผู้แสดงจะแต่งกายและ

ร่ายรำเลียนแบบสัตว์ที่เรียกว่า "อาแวลูตง" มีเครื่องดนตรีประกอบคือ ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ และฆ้อง 1 วง มีผู้ขับร้อง 1 คน และอีกหนึ่งชนิดคือ "ลอแก" เป็นการแสดงที่มีผู้แสดงออกมาร่ายรำทำท่าทางโดยไม่สวมหน้ากาก ผู้แสดงจะร่ายรำไปพร้อมกับกลอกหน้าและลอยตาไปมา ใช้ผู้ชาย 1-2 คน เป็นผู้แสดง เครื่องดนตรีประด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ ฆ้อง 1 วงปัจจุบันผู้วิจัยพบว่า นาฏยศิลป์ทั้ง 3 ชนิดได้สูญหายไปจากวัฒนธรรมมลายูแล้วทั้งสิ้น

สรุป นาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี

จากการศึกษาความเป็นมาของนาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี นับตั้งแต่ช่วงสมัยเป็นราชอาณาจักรมลายูปาตานี (พ.ศ. 2043) ถึงช่วงที่ประเทศไทยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2043-2475) พบว่ามีนาฏยศิลป์ชนิดต่าง ๆ พัฒนาการจากนาฏยศิลป์เพื่อพิธีกรรมเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงจำนวนหลายชนิด โดยผู้วิจัยลำดับเป็นเหตุการณ์สำคัญดังนี้

(1) ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 21 ในราชสำนักมลายูปาตานีสมัยต้นราชวงศ์ศรีวังสา สุลต่านอิสมาอีล ชาฮ์ ได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม ราชสำนักปาตานีได้รับแบบอย่างวงดนตรีมโหรีในแบบฉบับของราชวงศ์มลายูมุสลิม ที่ได้รับอิทธิพลมาจากเปอร์เซียสำหรับใช้บรรเลงประกอบในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ของราชสำนักมาลายูปาตานี

(2) รูปแบบนาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลมาจากชวา โดยมีวงมหรสพอยู่ในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก 4 วง นักร้องและนักแสดงได้รับการแต่งตั้งตำแหน่งจากราชสำนักในฐานะเป็นอุปราการ ดังปรากฏชื่อผู้แสดง 4 คน มีคำว่า "ต่วน" นำหน้าชื่อ และนักร้อง 12 คนมีคำว่า "ดัง" นำหน้าชื่อเช่นกันทุกคน

(3) องค์ประกอบสำคัญ 3 อย่างของนาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานี คือ ท่ารำ ดนตรี บทร้อง วรรณกรรมที่ใช้ประกอบการแสดงได้รับอิทธพลมาจากอินเดีย ชวาและมลายู ต่อมาราวปลายราชวงศ์ศรีวังสาในสมัยของรายากูนิง พบว่ามีการร่ายรำ "อาฉิก" พัฒนาขึ้นมาเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงในราชสำนักปาตานีอีกชนิดหนึ่ง

(4) ในพุทธศตวรรษที่ 21 พ่อค้าชวานำรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชวาหลายชนิดเช่น ละครเงา ละครสวมหน้ากาก ระบำต่าง ๆ เข้ามาเผยแพร่ยังมะละกา ปาตานี บันจาร์

มาซินในบอเนียวทางตอนใต้ และซูกาดานา ในบอเนียวตะวันตกเฉียงเหนือ นาฏยศิลป์หลายชนิดจากชวาได้เผยแพร่ไปยังสังคมมลายูบริเวณต่าง ๆ อย่างกว้างขวางรวมทั้งอาณาจักรปาตานี

(5) ละครเงาหรือวายัง ซึ่งเคยเผยแพร่มาก่อนแล้วในพุทธศตวรรษที่ 19 ได้เป็นต้นแบบของหนัง "วายังกูเละ" หรือ "วายังเซียม" ในแบบฉบับของชาวมลายูปาตานีและได้เผยแพร่ไปยังรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น มะละกา กลันตัน ตรังกานู เป็นต้น

(6) ละครรำสวมหน้ากากหรือที่เรียกว่า "วายังโตเปง" และ ระบำ ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสันนิฐานว่าคือ "วายัง วอง" หรือระบำประเภทไม่สวมหน้ากาก ซึ่งชาวพื้นเมืองมลายูปาตานีน่าจะได้รับอิทธิพลการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบดังกล่าวจากชวาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21

(7) ในพุทธศตวรรษที่ 22 พบว่ามีนาฏยศิลป์ 3 ชนิดคือ โจเก็ต เบอร์ดีกา และ มโนห์รา (ชาตรี) ถูกระบุอยู่ในกฎหมายมลายูของรัฐเคดะห์ที่เรียกว่า “กฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์” ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2193 ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า โจเก็ต เบอร์ดีกา มโนห์รา มีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงและเผยแพร่ทั่วไปอยู่ในบริเวณแหลมมลายูมาก่อนปี พ.ศ. 2193 แล้ว

(8) "โจเก็ต" สอดคล้องกับคำอธิบายของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรที่กล่าวว่า "โจเกต" (Joget) หรือ "รองเง็ง" ชาวมลายูได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกสราวต้นพุทธศตวรรษที่ 21 และเป็นแพร่หลายในรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น ยะโฮร์ ปาหัง ตรังกานู และ เคดะห์

(9) เบอร์ดีกาหรือซีละ ซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากมินากาเบาบนเกาะสุมาตราได้เผยแพร่เข้าสู่มะละกาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 สมัยเจ้าชายปรเมศวรก่อตั้งราชวงศ์มะละกาแล้วจึงได้เผยแพร่ไปยังรัฐมลายูต่าง ๆ รวมทั้งปาตานี

(10) "มโนห์รา" หรือ "ชาตรี" ชาวมลายูปาตานีได้รับอิทธิพลมาจากนครศรีธรรมราชและแพร่หลายอยู่ในอาณาจักรปาตานีและรัฐมลายูที่อยู่ใกล้เคียงมาช้านาน สาเหตุที่นิยมเรียกว่า "มโนห์รา" แทนคำว่า "ชาตรี" อาจเป็นเพราะถนัดเล่นเรื่องมโนห์รามากกว่าเรื่องอื่น ๆ ชาวพื้นเมืองมลายูจึงนิยมเรียกชื่อ "มโนห์รา" แทน "ชาตรี"

(11) มะโย่ง ปรากฏหลักฐานว่าเป็นละครเก่าแก่อีกชนิดหนึ่งที่นิยมเล่นกันในรัฐมะละกาสมัยในสมัยโบราณ ดังนั้นมะโย่งน่าจะได้มีพัฒนาการขึ้นเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงมาช้านานแล้วนอกจากการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม กล่าวคือมะโย่งมีการพัฒนาขึ้นมาก่อนการก่อตั้งรัฐมะละกาซึ่งเพิ่งเกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19

(12) ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อาณาจักรปาตานีตกต่ำทางด้านเศรษฐกิจ รวมถึงปัญหาทางการเมืองภายในราชสำนักปาตานี และเกิดการทำสงครามระหว่างปาตานีและสยามหลายครั้งทำให้ชาวเมือง พ่อค้า ผู้รู้ทางศาสนา และผู้รู้ทางด้านศิลปะวิทยาการต่าง ๆ อพยพหนีไปจากเมืองปาตานีเป็นจำนวนมาก

(13) ราวปลายศตวรรษที่ 19 พบว่าในเกาะสุมาตราเหนือของประเทศอินโดนีเซีย สุลต่านสุไลมาน ชาริฟุล อาลัม ชัฮ (Sulatan Sulaiman Shariful Alam Shah) แห่งเมืองเซิอร์ดังให้ความอุปถัมภ์คณะมะโย่งที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากมะโย่งของรัฐเคดะห์และเปอร์ลิส

(14) ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 นาฏยศิลป์หลายชนิด ได้แก่ มะโย่ง มโนห์รา วายังกูลิต และละครบังซาวัน อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเติงกู ตือเมิงฆง กัฟฟัร (Tengku Temenggung Ghaffar) ที่ทรงส่งเสริมให้มีการจัดตั้งคณะละครจนเกิดเป็นหมู่บ้านละครที่เรียกตามพระนามว่าของพระองค์ว่า "หมู่บ้านตือเมิงฆง" (Kampong Temenggung) ซึ่งมีโรงละครมะโย่ง มโนห์รา วายังกูลิต และละครบังซาวัน โดยเฉพาะมะโย่งได้รับความนิยมสูงสุดในราชสำนักกลันตัน

(15) "เบอร์ดีกา" หรือ "ซีละ" เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของขบวนแห่นกของชาวมลายูปาตานีมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะในงานพิธีเข้าสุหนัตของราชสำนักมลายู เช่น เมื่อครั้งพระยาวิชิตภักดี หรือ ตนกูอับดุล กอเดร์ กามารุดดิน (พ.ศ. 2442-2445) จัดพิธีสุหนัตให้แก่ตนกูจิ (น้องชาย) ได้จัดให้ผู้เข้าสุหนัตขี้นขี่นกเข้าขบวนแห่ซึ่งจัดอย่างเอิกเกริกใหญ่โต

(16) เมอนอรอ ชาวมลายูปาตานีได้รับการถ่ายทอดจากเมืองพัทลุงอีกครั้งหนึ่งราวปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหรือต้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รูปแบบการแสดงของมโนห์ราในสมัยหลังนี้ พบว่ามีลักษณะผสมกันระหว่างการแสดงของมะโย่งและมโนห์รา

(17) รองเง็ง พบว่านิยมเต้นกันในบ้านของขุนนางหรือวังเจ้าเมืองในสมัยการปกครองแบบเจ็ดหัวเมือง เช่น วังยะหริ่ง หรือ พระยาพิพิธเสานามาตย์เจ้าเมืองยะหริ่งซึ่งมีหญิงสาวที่เป็นข้าทาสบริวารฝึกเต้นรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเหรื่อในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ ของวังยะหริ่งเป็นประจำ

(18) ดิเกร์ฮูลู เป็นนาฏยศิลป์ชนิดใหม่ที่พัฒนาขึ้นมาจากการละเล่นที่เรียกว่า "ดิเกร์เอวัล" หรือ"ดิเกร์เอวา" โดยผสมกันกับการเล่นมะโย่ง และต่อมากลายเป็นการตั้งวงเล่นที่เรียกว่า "ดิเกร์ฮูลู" ขึ้นและเป็นที่นิยมในหมู่เจ้าเมืองมลายูต่าง ๆ เช่น เจ้าเมืองรามัน (ยะลา) เป็นต้น

(19) รำกริช หรือ ซีละกริช ระบำหน้ากาก และ รองเง็ง ทั้ง 3 ชนิดยังมีการสืบทอดอยู่ในมณฑลปาตานีในปี พ.ศ. 2472 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองปัตตานีเพื่อทรงทอดพระเนตรสุริยุปราคาที่อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี

(20) ซือลาเปะ หรือ ตาเระสลาเปะ อาแวลูตง และ ลอแก พบว่าเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ยังมีการสืบทอดอยู่บริเวณมณฑลปัตตานี ปัจจุบันการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 3 ชนิดนี้ได้สูญหายไปจากสังคมมลายูปาตานีแล้วทั้งสิ้น

2.4.4 รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี

นับตั้งแต่เริ่มเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นจังหวัดปัตตานี (พ.ศ. 2476) เป็นต้นมา ได้มีการฟื้นฟูนาฏยศิลป์ในภาคใต้ตอนล่างเป็นครั้งแรกโดยท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ซึ่งดำรงตำแหน่งศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานีเมื่อปี พ.ศ.2494 โดยนำเพลงรองเง็งดั้งเดิม 2 สองเพลงคือ ลาฆูดูวอ และเมาะอิแนฌาวอ มาปรับปรุงท่าเต้นรำขึ้นใหม่เพื่อแสดงในงานฝึกอบรมศึกษาภาคฤดูร้อนของคณะครูจังหวัดปัตตานี และปรากฏว่ารองเง็งเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในขณะเวลานั้นและได้รับความสนใจจากคนทั่วไปมากขึ้น ต่อมาสมาคม "สมางัต" ซึ่งเป็นสมาคมของชาวมุสลิมในจังหวัดปัตตานี-กลันตัน ได้นำเพลงจินตาซายัง ปูโจ๊ะปิซัง และ เลนัง เข้ามาเผยแพร่ทำให้เพลงรองเง็งมีเพิ่มมากขึ้น ประกอบกับมีผู้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมและประดิษฐ์ดัดแปลงท่าเต้นรำขึ้นใหม่ โดยการนำท่าเดินของหนังตะลุงและท่ารำของไทยเข้ามาผสมทำให้รองเง็งมีเพิ่มมากขึ้นถึง 13 เพลง (สุภา วัชรสุขุม,2530: 16)

ระหว่างปี พ.ศ. 2526-2533 คณะอนุกรรมการอำนวยการส่งเสริมวัฒนธรรมสัมพันธ์จังหวัดชายแดนภาคใต้มีความเห็นว่า มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสร้างเสริมความสัมพันธ์อันดีต่อกันระหว่างประชาชนที่นับถือศาสนาที่แตกต่างกัน จึงได้อนุมัติให้จัดกิจกรรมส่งเสริมวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้เพื่อสร้างเสริมความมั่นคงขึ้นโดยเริ่มส่งเสริมมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2526 และกำหนดให้จังหวัดยะลาเป็นเจ้าภาพจัดกิจกรรมส่งเสริมความสามัคคีโดยใช้กีฬาเป็นสื่อขึ้นในปี พ.ศ. 2527 จังหวัดปัตตานีเป็นเจ้าภาพในปี พ.ศ.2528 (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดยะลา, 2532: 1-4)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2529 จังหวัดนราธิวาสเป็นเจ้าภาพจัดงาน โดยในปีดังกล่าวได้มีการเปลี่ยนแปลงกิจกรรมจากเดิมซึ่งแข่งขันกีฬามาเป็นกิจกรรม 4 ประเภทคือ นิทรรศการและสาธิต การจัดดารแสดงกลางแจ้งและบนเวที การจำหน่วยสินค้า และการแข่งขันกีฬาพื้นบ้าน การจัดงานกิจกรรมดังกล่าวได้เปลี่ยนชื่อเป็น "งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ชายแดนใต้" และได้เวียนจัดกิจกรรมในแต่ละจังหวัด โดยในปี พ.ศ.2530 จังหวัดสงขลาเป็นเจ้าภาพ และในปีดังกล่าวได้จัดงานร่วมกับงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยครั้งที่ 30 ในปี พ.ศ.2531 จังหวัดสตูลเป็นเจ้าภาพ ในปี พ.ศ.2532 จังหวัดยะลาเป็นเจ้าภาพ และครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ.2533 จังหวัดปัตตานีเป็นเจ้าภาพจัดงานครั้งสุดท้ายและยกเลิกไป(ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสตูล, 2531: 3-6)

จากการจัดงานกิจกรรมวัฒนธรรมสัมพันธ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529-2533 ผู้วิจัยพบว่านอกเหนือจากกิจกรรมการแสดงบนเวทีแล้ว ยังมีการจัดประกวดแข่งขันนาฏยศิลป์ประเภทต่าง ๆ เช่น รำวงมาตรฐาน และรำซีละ การจัดงานกิจกรรมวัฒนธรรมสัมพันธ์นับได้ว่าเป็นการฟื้นฟูนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมอีกทางหนึ่งส่วนนาฏยศิลป์ที่มีการนำมาเผยแพร่โดยศูนย์วัฒนธรรมต่าง ๆ มีทั้งนาฏยศิลป์พื้นบ้านดั้งเดิม เช่น โนรา ซีละ ลิเกบก โนราควน หนังตะลุง กรือโต๊ะ เพลงบอก รองเง็ง วายังกูเละ มะโย่ง บานอ และซัมเป็ง และนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ชนิดใหม่ ๆ หลายชนิด เช่น ระบำสะทิงกุมภนารี ระบำทักษิณนารี ระบำจินตปาตี ระบำเทียน ตารีกีปัส ระบำกีปัสปายง โยเก๊ตราไม มัสยาลีลา ตารีกายสบา ระบำฮารีสะนายัง ระบำร่อนแร่ รำบุหงาเตอร์โล เป็นต้น

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีและการออกเก็บข้อมูลภาคสนามระหว่างปี พ.ศ. 2553-2557 ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานีที่ยังมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบันพบด้วยกันจำนวน 7 ชนิดคือ

2.4.4.1 **มโนห์ราแขก**ครื่น มณีโชติ ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องโนราแขกในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (ครื่น มณีโชติ, 2529: 1819-1822) ว่า มโนห์ราแขกเป็นการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอย่างหนึ่งที่นิยมแสดงในแถบจังหวัดยะลา ปัตตานี นราธิวาส ตลอดถึงประเทศมาเลเซีย สาเหตุที่เรียกว่า "มโนราแขก" นั้นสันนิฐานว่าเป็นการเรียกตามลักษณะการแสดงในระยะหลังที่ใช้ภาษาไทยและภาษามลายูในการขับร้องบทประการหนึ่ง และอีกเหตุผลหนึ่งคือ ผู้รู้ในอดีต เช่น มโนห์ราเชย นกยูงทอง มโนห์ราทอง เกิดกูล ชาวบ้านวัดพระพุทธ ตำบลพร่อน อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส ซึ่งเป็นมโนห์ราเก่าเล่าว่า เดิมแสดงแบบมโนห์ราภาคใต้ทั่วไปและเรียก “โนรา” ต่อมาเมื่อ

มีคณะมโนห์ราจากต่างจังหวัด เช่น สงขลา พัทลุง ตรัง เข้าไปแสดงแถบนั้นทำให้ชาวบ้านเรียกมโนห์ราในท้องถิ่นว่า "มโนห์ราแขก" เพื่อให้แตกต่างออกไป

เดิมผู้แสดงโนราแขกเป็นผู้ชายล้วน แสดงเป็นพ่อโนรา (โนราใหญ่) และนางโนรา ต่อมาภายหลังพ่อโนราเป็นผู้ชายและนางโนราเป็นผู้หญิง และได้รับความนิยมมากในระยะหนึ่ง มโนห์ราแขกเริ่มเสื่อมความนิยมลงเมื่อระยะ 30-40 ปี (พ.ศ.2529) เนื่องจากการคมนาคมสะดวกขึ้นจึงมีคณะมโนห์ราจากจังหวัดสงขลา พัทลุง และตรัง เข้าไปแสดงในท้องถิ่นมากขึ้นทำให้ชาวบ้านหันไปนิยมของใหม่แทน และเมื่อความบันเทิงรูปแบบใหม่เข้ามาแทนที่มโนห์รา เช่น ภาพยนตร์ ดนตรี ลิเก เผยแพร่เข้ามา คณะมโนห์ราแขกในท้องถิ่นก็แทบจะเลิกแสดงกันหมด มโนห์ราแขกที่มีชื่อเสียงในอดีตคือ มโนห์ราเชย นกยูงทอง และมโนห์ราจันทร์สวน บ้านลำภู อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงมโนห์ราคือ กลอง 2 ใบ ทับ 1 คู่ ทน (กลองแขก) 2 ใบ ฆ้อง 1 คู่ โหม่ง ปี่ชวา ซอรือบับ แสะ (แตระ) และฉิ่ง เครื่องแต่งตัวคล้ายกับมโนห์ราทั่วไป แต่การนุ่งผ้าของนายโรงมโนห์ราจะไว้หางหงส์ยาวกว่า เครื่องประดับประกอบด้วย ลูกปัดปัดปิดไหล่สายสังวาล ทับทรวง ปีกนก ปิเหน่ง (ปั้นเหน่ง) ปีก (นางหงส์) ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน เล็บ ผ้าผูกคอ และเทริด (นิยมห้อยอุบะด้วย)

ธรรมเนียมในการแสดงเป็นลักษณะประสมกันระหว่างมโนห์ากับมะโย่ง คือ ใช้ดนตรีมโนห์าและดนตรีมะโย่งผสมกัน การขับบทต่าง ๆ ที่ขับโต้ตอบกันระหว่างพ่อโนรากับนางโนรานั้นเรียกว่า “เพลง” เช่น เพลงร่ายแตระ เพลงเดิน เพลงฉับทับหรือเพลงทน เพลงฆ้อง เพลงฉิ่ง เป็นต้น แต่ก่อนที่จะมีการขับบทหรือแสดงจับเรื่องนั้นจะมีการว่าบทกาศครู (ไหว้ครู) เช่นเดียวกับมโนห์าทั่วไป การแสดงนิยมแสดงเรื่องเกี่ยวกับจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องจากวรรณคดี ต่อมาแสดงอย่างละครสมัยใหม่ ถ้าแสดงเพื่อแก้บนจะต้องแสดงเรื่องพระสุธนมโนราห์ เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4การแสดงมโนห์ราแขกคณะบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส
ที่มา: ผู้วิจัย, 26 มิถุนายน2553

วิธีการแสดงของมโนห์ราแขก เริ่มด้วยดนตรีบรรเลงเพื่อโหมโรง นายโรงมโนห์ราว่าบทประกาศครู จากนั้นก็จะเริ่มแต่งตัว และในขณะที่แต่งตัวนั้น เมื่อนุ่งผ้าใส่ปีกเสร็จแล้วจะนั่งว่าบทซึ่งเป็นบทร่ายแตระหรือเพลงร่ายแตระไปพร้อมกับใส่เครื่องประดับอื่น ๆ เช่น กำไลต้นแขนและปลายแขน เล็บและเทริด เป็นต้น เมื่อแต่งตัวเสร็จนายโรงมโนห์ราจะลุกขึ้นรำ โดยมีนางโนรา 1 คู่รำตามหลัง การรำนี้จะไม่รำเป็นท่ารำแบบมโนห์ราโดยทั่วไปแต่จะรำเป็นเพลงซึ่งมีการรำเคล้ารำหยอกกับนางราสลับกับการว่าบท และมีการ "ทำบท" แบบมโนห์ราทั่วไป เช่น บทผันหน้า บทสีโต เป็นต้น โดยมีนางโนราทั้ง 2 คน คอยร้องรับและโต้ตอบกับนายโรงมโนห์รา

ลักษณะท่ารำของมโนห์ราแขก จากการสัมภาษณ์นายบุญ ขวัญนาคมอายุ 98 ปี หัวหน้าคณะมโนห์ราควนบ้านทุ่งคาบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาสอธิบายว่า

> ลักษณะท่ารำของมโนห์ราแขกดั้งเดิมนั้นมาจากท่าสิบสองของมโนห์ราในภาคใต้ทั่วไป แต่มโนห์ราแขกแต่ละคณะอาจจะมีท่ารำแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับการสืบทอดต่อ ๆ กันมา เช่น ท่ากนก ท่าเครือวัลย์ ท่าฉากน้อย ท่าแมงมุมชักใย ท่าเขาควาย ท่ายืนประนมมือ ท่าจีบไว้หลัง ท่าจีบเพียงสะเอว ท่าจีบไว้เพียงบ่า ท่าจีบไว้ข้างหลัง ท่าจีบไว้เสมอหน้า อย่างไรก็ตามท่ารำต่าง ๆ ดังกล่าวมีลักษณะใกล้เคียงกับท่ารำโนราในบทประฐมซึ่งถือว่าเป็นแม่ท่าของกระบวนรำมโนห์รา ท่ารำประฐมของมโนราแขกที่นายบุญ ขวัญนาคม ได้สืบทอดมานั้นมีด้วยกัน 12 ท่า คือ ท่าลูกม่วง ท่าเขาควาย ท่าผาหลา ท่านกแขกเต้าบินเข้ารัง

> ท่าพระจันทร์ ทรงกลด ท่ากวางเดินดง ท่ากินรีร่อนรำ ท่าช้างสานหว่านหญ้า ท่าเมขลาล่อแก้ว ท่าหงส์ทอง ล่องน้ำ ท่ามัจฉาล่องน้ำ และท่าชะนีร่ายไม้
>
> (นายบุญ ขวัญนาคม, สัมภาษณ์ 30 พฤศจิกายน 2557)

ลักษณะบทร้องหรือเพลงที่ใช้ประกอบการร้อง เมื่อนายโรงมโนห์รานั่งว่าบท นางโนราทั้งสองจะนั่งหมอบอยู่ด้านหน้า ถ้านายโรงมโนห์ราเรียกนางโนราก็จะขานรับ การร้องโต้ตอบกันนั้นถ้าเป็นคณะมโนห์ราที่ผู้แสดงเป็นคนไทยพุทธจะร้องโต้ตอบกันเป็นภาษาไทยบ้างและมลายูบ้าง (สำหรับคนที่พูดมลายูได้) แต่ถ้านายโรงมโนห์ราเป็นคนไทยพุทธและนางโนราเป็นไทยมุสลิม เมื่อถึงเวลาที่นายโรงมโนห์ราว่าบทจะใช้ภาษาไทยสลับกับภาษามลายู และนางโนราจะรับเป็นภาษามลายู เมื่อร้องทำบทหรือเพลงเสร็จแล้วจะเป็นการแสดงเป็นเรื่องราวตามลำดับต่อไป เรื่องที่นิยมแสดง เช่น วรวงศ์ พระสุธนมโนห์รา ไกรทอง สังข์ทอง เป็นต้น (ครื่น มณีโชติ, 1529: 1819-1822)

โอกาสในการแสดงมโนห์ราแขก สามารถแสดงได้ทุกงานทั้งงานบุญงานกุศล งานประชัน และงานแก้บน ชาวภาคใต้ในแถบสามจังหวัดชายแดนทั้งไทยพุทธและไทยมุสลิมนิยมรับมโนห์ราแขกมาแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน งานบวชนาค งานเข้าสุหนัต เป็นต้น ต่อมาเมื่อมโนห์ราเสื่อมความนิยมลง มโนห์ราบางคณะได้พัฒนาตัวเองจากเล่นมโนห์ราแบบโบราณมาเล่นดนตรีและแสดงเรื่องอย่างละครสมัยใหม่จึงสามารถแสดงต่อมาได้ถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2528) แต่ธรรมเนียมการแสดงเปลี่ยนไปหมดคือ เริ่มด้วยการเล่นดนตรีแบบสากล ร้องเพลงมลายู และเพลงอินเดีย ต่อด้วยการแสดงเรื่องแบบละครสมัยใหม่ ปัจจุบันสามารถหาดูมโนห์ราแขกจริง ๆ ได้ในโอกาสงานแก้บนและงานไหว้ครูมโนห์ราเท่านั้น

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง โนราแขก: การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, 2544:67-95) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบ อิทธิพลการแสดงภาคใต้ การปรับเปลี่ยนและบทบาทโนราแขกในจังหวัดนราธิวาส โดยศึกษาจากการแสดงโนราคณะถวิล จำปาทอง จังหวัดพัทลุง มะโย่งคณะกู สรี จังหวัดปัตตานี โนราแขกคณะจ้วน สองชีวิต จังหวัดนราธิวาส ผลงานวิจัยสรุปได้ว่า

> การแสดงมโนห์ราแขกที่ยังมีการสืบทอดในจังหวัดปัตตานีและจังหวัดนราธิวาสนั้น เป็นการปรับเปลี่ยนการแสดงมาจากมโนห์ราของชาวไทยพุทธและการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิม มีการรำ การร้อง และการแสดงเป็นเรื่อง

นิยมจัดแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง ผู้แสดงประกอบด้วย พ่อโนรา นางรำ และ พราน มโนห์ราแขกได้นำเอกลักษณะการร่ายรำของมโนห์รา และมะโย่งและการขับร้องดนตรีมาใช้แสดงร่วมกัน กล่าวคือ "นายโรงมโนห์รา" นั้น จะแต่งกายแบบมโนห์ราในภาคใต้ตอนบน สามารถขับร้องและการเจรจาได้ทั้ง ภาษาไทยและภาษามลายู "นางรำ" ชาวไทยมุสลิมจะแต่งกายแบบชาวพื้นเมือง มลายู การขับร้องและเจรจาของนางโนราเป็นภาษามลายูปาตานี และร่ายรำแบบ มโนห์ราและมะโย่งผสมกัน "พราน" จะขับร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยและภาษา มลายู การแสดงมโนห์ราแขกมีบทบาทในสังคมภาคใต้คือ เป็นเครื่องนันทนาการ ของชาวบ้าน เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เป็น สื่อสารมวลชนชาวบ้าน เป็นสิ่งสืบสานสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม เป็นการพัฒนา คุณภาพประชากร เป็นการสร้างฐานะทางเศรษฐกิจ และเป็นการรักษาความมั่นคง ของชาติ

(ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, 2544: บทคัดย่อ)

2.4.4.2 **ดีกาหรือซีละ**ประพนธ์ เรืองณรงค์ ได้เขียนเรื่อง ซีละ ในบุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554: 77-79) อธิบายว่า ซีละ คือศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอย่างหนึ่งของไทยมุสลิม ชาวไทยมุสลิมในภาคใต้เรียกการต่อสู้แบบซีละอีกอย่างหนึ่งว่า "ดีกา" หรือ "บือดีกา" เป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่าและเน้นให้เห็นถึงลีลาการเคลื่อนไหวอย่างสง่างาม ในการต่อสู้เพื่อป้องกันตัว การต่อสู้แบบซีละมีมาตั้งแต่ 400 ปีมาแล้ว โดยมีกำเนิดที่เกาะสุมาตรา

ซีละของชาวมลายูปาตานีแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ประเภทแรกคือ ซีละยาโต๊ะ หมายถึง ซีละที่อาศัยศิลปะการต่อสู้ จึงเรียกว่าซีละยาโต๊ะ (ตก) ส่วนมากใช้ในการแข่งขันและประชัน ฝีมือ (ปัจจุบันคือปันจักสีลัต) ประเภทที่สองคือ ซีละตารี (รำ) หมายถึง ซีละที่ต่อกรด้วยความชำนาญ ในจังหวะลีลาการร่ายรำ ส่วนมากใช้แสดงเฉพาะหน้าเจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง และประเภทที่สาม คือ ซีละกายอ (กริช) หมายถึง ซีละที่ใช้อาวุธกริชประกอบการร่ายรำ ไม่ใช่การต่อสู้จริง ๆ เพียงแต่ อวดลีลาของกระบวนท่าทางในการต่อสู้ ส่วนมากมักแสดงในงานกลางคืน รวมความแล้วจุดประสงค์ ส่วนใหญ่ของซีละในภาคใต้ตอนล่างมุ่งศิลปะการร่ายรำมากว่าการต่อสู้แบบสมจริง

การฝึกหัดซีละในอดีตนั้นผู้เรียนจะต้องไหว้ครูโดยการนำผ้าขาว ข้าวสมางัต ด้ายดิบขาว และแหวน 1 วง นำมามอบให้แก้ครูผู้ฝึกสอน ผู้เป็นศิษย์ใหม่จะต้องมีอายุไม่น้อยกว่า 15 ปี ระยะเวลาในการเรียน 3 เดือน 10 วัน จึงจะจบหลักสูตร การสอนนั้นมีครูซีละคนหนึ่งต่อลูกศิษย์ราว 14 คน ในรุ่นหนึ่ง ๆ ผู้ที่เก่งที่สุดในรุ่นจะได้รับแหวนจากครูและได้รับเกียรติเป็นหัวหน้าทีมและสามารถสอนแทนครูได้ เครื่องแต่งกายของซีละประกอบด้วย ผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อคอกลมหรือคอตั้ง นุ่งกางเกงขายาวและมีผ้าโสร่งที่เรียกว่า "ผ้าซอแกะ" ลายสดสวยสวมทับและมีผ้าลือปักสำหรับ ใช้คาดสะเอวหรือคาดเข็มขัดทับโสร่งให้กระชับ นอกจากนี้ยังเหน็บกริชตามแบบฉบับนักรบมลายูด้วย (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554: 77-79)

ภาพที่ 5 การแสดงซีละ "ตุงกัต" คณะฮีตัมมานิส อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส
ที่มา: ผู้วิจัย, 4 กรกฎาคม 2556

เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองมลายู 2 ใบ ฆ้อง 1 คู่ และปี่ชวา 1 เลา เมื่อซีละขึ้นแสดงจะประโคมดนตรีเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมก่อนนักซีละจะลงมือต่อสู้กัน ทั้งคู่จะทำความเคารพกันและกัน เรียกว่า “บือซาและ” คือต่างใช้มือสัมผัสแล้วนำมาแตะที่หน้าผาก หลังจากนั้นจึงเริ่มวาดลวดลายร่ายรำตามศิลปะซีละ ในขณะที่ดนตรีบรรเลงกระชั้นขึ้น ผู้แสดงต่างก็หาทางพิชิตคู่ต่อสู้ เมื่อฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งทำให้คู่ต่อสู้ล้มลงคือผู้ชนะ หรือบางครั้งอาจอาศัยการตัดสินใจของผู้ชมรอบสนามโดยการปรบมือให้ฝ่ายใดดังกว่าฝ่ายนั้นคือผู้ชนะ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554: 77-79)

กระบวนท่าทางและชั้นเชิงของซีละในภาคใต้ตามที่ได้สัมภาษณ์นายนิเซ็งสาและ อายุ 53 ปี หัวหน้าคณะซีละน้องใหม่บางปู ซึ่งเป็นนักซีละที่มีชื่อเสียงของอำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน อธิบายว่า

> กระบวนท่ารำซีละของคณะน้องใหม่บางปู มีกระบวนท่าด้วยกันทั้งหมด 12 ท่าคือ ท่าที่ 1 (เวาะซาตู)ท่าเริ่มต้น ท่าที่ 2 (เวาะดูวอ) ท่านั่งรำ ท่าที่ 3 (เวาะตีฆอ) ท่าข่มขวัญ คู่ต่อสู้ ท่าที่ 4 (เวาะปะ) ท่าพญาครุฑ ท่าที่ 5 (ตาเปาะปะ) ท่าพรหมสี่หน้า ท่าที่ 6 (ปาระบูจู) ท่าเรียกคู่ต้อสู้ ท่าที่ 8 (ตีแกกาแน) ท่าแทงขวา ท่าที่ 9 (ตีแกกีรี) ท่าแทงซ้าย ท่าที่ 11 (ตุตุห์) ท่าฟัน และท่าที่ 12 ท่าไหว้ครูจบการแสดง
>
> (นิเซ็ง สาและ, สัมภาษณ์ 28 พฤศจิกายน 2557)

เจษฎา เนตรพลับ ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การแสดงซีละคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี เพื่อศึกษาประวัติ พัฒนาการ องค์ประกอบการแสดง และวิธีการแสดงซีละของคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี การศึกษาสรุปได้ว่า ซีละเป็นการแสดงชนิดหนึ่งของชาวไทยมุสลิม ดั้งเดิมซีละเป็นศิลปะการป้องกันตัวซึ่งนำท่าทางจากธรรมชาติ 4 ประเภท ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ ท่าทางธรรมชาติของสัตว์ ท่าทางจากการใช้อาวุธพื้นเมือง และท่าทางที่ได้แนวคิดมาจากดอกไม้ในอุดมคติ มาดัดแปลงเป็นกระบวนท่ารำและท่าทางทางในการต่อสู้ ซีละแพร่หลายในอินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ บรูไนดารุสสลาม สิงคโปร์ และจังหวัดปัตตานี นราธิวาส ยะลา สตูล และสงขลา (เจษฎา เนตรพลับ, 2549: 326-349)

> เจษฎา เนตรพลับ กล่าวว่า การแสดงซีละของคณะซีละพิกุลทองนั้นสืบทอดการแสดงมาจากซีละของเจ้าเมืองรามัน (ยะลา) มีวัตถุประสงค์ของการแสดงคือ การแสดงเพื่อความบันเทิง และการแสดงเพื่อพิธีกรรม สถานที่แสดงคือ เวทีติดดิน เวทียกพื้น และเวทีในโรงพิธี เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองแขกคู่ ปี่ซูนา และฆ้อง เพลงที่ใช้ในการแสดงคือ เพลงสรหม่าแขก คณะพิกุลทองมีการแสดงซีละ 2 รูปแบบคือ การแสดง ซีละมือเปล่าและซีละกริช ประกอบด้วย กระบวนท่ารำเดี่ยว และกระบวนท่ารำคู่ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้นตอนคือ 1. รำเดี่ยวไหว้ครูมี 2 แบบ คือรำไหว้ครู 2 ทิศ และรำไหว้ครู 4 ทิศ ผู้แสดงผลัดกันรำทีละคน 2. รำดูเชิงมี 2 กระบวนๆ ละ 3

> เที่ยว ผู้แสดง รำพร้อมกันเป็นวงกลมเวียนขวา หันหน้าเข้าหากัน และยืนตรงกันหรือเหลื่อมกัน 3. รำต่อสู้มี 3 กระบวนคือ ท่าแทง ท่าฟัน และท่าจับ กระบวนละ 2 เที่ยว ผู้แสดงรำเป็นวงกลมเวียนขวา หันหน้าเข้าหากัน และยืนตรงกันหรือเหลื่อมกัน 4. รำคู่ไหว้ครูจบการแสดงมี 1 กระบวน ผู้แสดงรำพร้อมกัน ซีละมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวมลายูตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันคือ ซีละเป็นศิลปะป้องกันตัวซีละเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการประกอบพิธีกรรม ซีละเป็นศิลปะการแสดง และซีละเป็นกีฬาพื้นเมือง
>
> (เจษฎา เนตรพลับ, 2549: บทคัดย่อ)

2.4.4.3 **มะโย่ง** (Mak Yong) จัดเป็นละครรำอย่างหนึ่งที่มีการผสมผสานพิธีกรรมความเชื่อ นาฏยศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน ใช้ภาษามลายูปาตานีในการแสดง โอกาสในการแสดงมะโย่ง ในภาคใต้ตอนล่างนิยมจัดแสดงขึ้นเพื่อการแก้บนรักษาโรคภัยไข้เจ็บหรือการสะเดาะเคราะห์ (นูรียัน สาแล๊ะ, 2540: 95-119) นางนิรอบิเสาะ นิเล๊าะ ผู้แสดงมะโย่งคณะสามพี่น้อง ตำบลเกาะเปาะ อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี กล่าวว่า

> การแสดงมะโย่งเพื่อการแก้บนรักษาโรคภัยไข้เจ็บหรือการสะเดาะเคราะห์ในแต่ละครั้งอาจใช้เวลานาน 3-7 คืน และสามารถจัดแสดงได้ตลอดทั้งปี ยกเว้นเดือนถือรอมฎอน 1 เดือนเท่านั้น โดยมีความเชื่อกันว่าตายายมะโย่งไม่ประสงค์ที่จะมาประทับทรงในช่วงเดือนดังกล่าว มะโย่งคณะสามพี่น้องจะทำการแสดงแก้บนในช่วงเดือน 7 ของทุกปี การกำหนดจัดแสดงข้างขึ้นหรือข้างแรมขึ้นอยู่กับความพร้อมของบรรดาญาติพี่น้องจะตกลงกัน
>
> (นิรอบิเสาะ นิเล๊าะ, สัมภาษณ์: 26 พฤศจิกายน 2557)

นางบีเดาะห์ เซ็งแม ผู้แสดงมะโย่งคณะปาฮงเมาะแต ตำบลไทรทอง อำเภอไม้แก่น จังหวัดปัตตานี (บีเดาะห์ เซ็งแม, สัมภาษณ์ 20 ธันวาคม 2557) กล่าวว่า

> มะโย่งคณะปาฮงเมาะแต จะจัดแสดงมะโย่งแก้บนในวันอังคารและวันเสาร์เท่านั้น โดยจัดแสดงที่บ้านของผู้ป่วย และมีการปลูกโรงเพื่อ

ประกอบการแสดง มีขนาดกว้าง 4 ศอก ยาว 8 ศอก เสา 4 มุม และมุงหลักคาสูงประมาณ 3 เมตร

ภาพที่ 6 การแสดงมะโย่งเรื่องรายามูดอ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์วิทยาเขตปัตตานี
ที่มา: ผู้วิจัย, 8 กันยายน2557

ในอดีตการแสดงมะโย่งต้องปลูกโรงสำหรับจัดแสดง โรงแสดงมะโย่งเรียกว่า “บาซา” (bangsar) หรือ “ปางฆง” (pangong) มีทั้งแบบปลูกขึ้นเป็นโรงยกพื้นเตี้ย ๆ ไปจนถึงชนิดปูเสื่อลานดิน ปลูกเป็นปะรำคล้ายกับโรงแสดงมโนห์รา กว้าง-ยาวประมาณ 5-6 เมตร แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหนึ่งใช้สำหรับเป็นพื้นที่สำหรับแสดง อีกส่วนหนึ่งจัดเป็นที่สำหรับเก็บอุปกรณ์การแสดงและที่สำหรับแต่งกาย ผู้แสดงนั่งบนเสื่อ ถ้าเป็นของกษัตริย์เรียกว่า “บาไล” การปลูกโรงสำหรับแสดงมะโย่งจะต้องไม่สร้างโรงขวางตะวัน คือห้ามส่วนที่เป็นมุมแหลมของหลังคาโรงทอดไปตามแนวของตะวันจากทิศตะวันออกไปทิศตะวันตก โดยมีความเชื่อว่าถ้าสร้างโรงไม่ถูกต้องจะเกิดสิ่งไม่ดีแก่นักดนตรี นักแสดง และเจ้าภาพ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519: 65-70)

เรื่องราวที่ใช้สำหรับจัดแสดงมะโย่งและเป็นที่นิยมในอดีตคือ เดวามูดอ (Raja Muda) หรือ เรื่องว่าวบุหลัน ต่อมามีนิทานอื่น ๆ อีกมากมายที่นิยมแสดงคือ เรื่องฆอแนมัฮ หรือ รายอกอแน หรือ สังข์ทอง เรื่องปุตรีตีมุงมูดอ หรือเจ้าหญิงแตงกวา เรื่องหอยทอง รายอมูดอลาเล็ง หรือ เรื่องราชาแห่งการพนันเรื่องรายอปังไกฮาตี หรือ รายอสะยายอ คือเรื่องราชาแห่งความกรุณาปราณี เรื่องบงซูสักตี หรือแดวอสะตี คือเรื่องเจ้าชายอภินิหาร เรื่องรายอมูดอลัมเบ็ก หรือรายามูดอลือแมะ คือเรื่องเจ้าชายอัมพาต เรื่องอินดราแดวา คือเรื่องราชาธนู เรื่องอาเนาะรายอกังดัง หรือ แวบุรง คือเรื่องเจ้าชาย กังดัง หรือ เจ้าชายแวบุรง เรื่องกาเด็ง บัวตีมัง คือเรื่องเจ้าหญิงเสน่หา

หรือ เรื่องชะนีน้อย เรื่องฮีเยา ฮีเยา อินตันเปอร์นันตามา คือเรื่องเจ้าหญิงฮีเยา เรื่องรายอดูวอซารูปา คือ เรื่องเจ้าชายฝาแฝด (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519: 65-70)

ผู้แสดงมะโย่งคณะหนึ่ง ๆ มีจำนวนผู้แสดงไม่น้อยกว่า 10 คน และนักดนตรีอีกจำนวนหนึ่ง ผู้แสดงมะโย่งประกอบด้วย ตัวพระหรือราชาเรียกว่า "เปาะโย่ง" ส่วนเจ้าชายเรียกว่า “เปาะโย่งมูดอ” ตัวนางหรือนางเอกเรียกว่า “มะโย่ง” เจ้าหญิง เรียกว่า "ปุตรีมะโย่ง"นางสนม คือ พี่เลี้ยงหรือสาวใช้ จำนวน 4-5 คน เรียกว่า "เมาะอินัง หรือ แหมะสนิ" เสนาหรือตัวตลก มีจำนวน 2 คน คือ ปือรันตูวอ และปือรันมูดอ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519: 65-70)

การแต่งกายของตัวละครมะโย่ง ได้แก่ ตัวพระหรือเปาะโย่ง นุ่งกางเกงมีผ้าโสร่งนุ่งทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย ศีรษะสวมมงกุฎทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำปักด้วยเลื่อมและดิ้นสีต่าง ๆ สวมเสื้อกำมะหยี่หรือต่วนแขนสั้นรัดรูป เหน็บกริชที่สะเอว มือถือแส้ทำด้วยหวายมัดติดกัน ตัวนางหรือมะโย่ง นุ่งผ้าปาเต๊ะและสวมเสื้อกะบายาแขนยาวไม่รัดรูป และมีผ้าสไบพาดคล้องคอห้อยชายลงมาแค่สะเอว ผมเกล้ามวยมีดอกไม้ทัดหูและแซมผม ตัวตลกหรือเสนา ในสมัยก่อนไม่สวมเสื้อแต่ปัจจุบันแต่งกายอย่างชาวบ้านโดยทั่วไป ใช้ผ้าคาดสะเอวและพาดบ่า มีมีดคลกด้ามทำด้วยไม้ไว้เหน็บที่สะเอว (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519: 65-70)

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงมะโย่ง ประกอบด้วย ฆือแน (กลอง) จำนวน 2 ใบ รือบับ (ซอ) จำนวน 1 คัน ฆ้อง 2 วง จือแระ (แกระ) จำนวน 2 คู่ กอและ (กรับ) จำนวน 1 คู่ ปี่ซูนา 1 เลา ฉิ่ง และ ฉาบ อย่างละ 1 คู่ลักษณะเพลงร้องของมะโย่งมีลีลาทอดเสียงยาวคล้ายเพลงเปอร์เซีย เช่นทำนองเพลง ลาฆูบารัด อันโยร์ เพลงสำหรับประกาศข่าว ลาฆูงัมโบว์ เพลงโศก ลาฆูฆือองูเล็ด เพลงกล่อมเด็ก บางครั้งใช้แสดงความรักหรือความฝัน ลาฆูยูระ เพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อยหรือเบื่อหน่าย ลาฆูกีซังอามัส เพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน ลาฆูตีมัง-ตีมังวือลู เพลงสำหรับแสดงความรักสำหรับหนุ่มสาว ลาฆูจาเมาะมานัส และ ลาฆูปานังงาวี ทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบแสดงมีด้วยกันจำนวนหลายเพลง เช่น เพลงกะลาแต เพลงบารค เพลงกือเกาะ เพลงรองเง็ง เพลงซะแซ เพลงปีแซ เพลงโย่ง เพลงอาเนาะ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2519: 65-70)

ปัจจุบัน (พ.ศ. 2557) นักแสดงมะโย่งขาดการอุปถัมภ์ทั้งจากภาครัฐและเอกชน นางนิรอบิเสาะ นิเล๊าะ นักแสดงมะโย่งคณะสามพี่น้องกล่าวว่า

> ในอดีตมะโย่งเป็นการแสดงที่คนรู้จักอย่างแพร่หลาย ผู้แสดงมะโย่งประกอบอาชีพอยู่ได้เพราะเงินค่าจ้างจากการไปแสดงมะโย่งเพื่อประกอบ

> พิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงในงานต่าง ๆ ปัจจุบันมะโย่งจำนวนน้อยลงเพราะต่อสู้กับกระแสของวัฒนธรรมสมัยใหม่ไม่ได้ นอกจากนี้การแสดงส่วนใหญ่มักเป็นงานเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่จัดขึ้นเป็นครั้งคราว ไม่ได้แสดงบ่อยครั้งอย่างเช่นในอดีต มะโย่งจึงไม่ค่อยเป็นที่รู้จักของผู้คน
>
> (นิรอบิเสาะ นิเล๊าะ, สัมภาษณ์: 26 พฤศจิกายน 2557)

อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์ ได้ศึกษาเรื่อง การแสดงมะโย่งคณะสรีปัตตานี เพื่อศึกษาประวัติองค์ประกอบ วิธีการแสดง และท่ารำ เบิกโรงมะโย่งของดนตรีคณะสรีปัตตานี ผลจากการศึกษาสรุปได้ว่า มะโย่งเป็นการแสดงละครชนิดหนึ่งของชาวไทยมุสลิม การแสดงมีการผสมผสานพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏยศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน ผู้แสดงประกอบด้วย พระเอกเรียกว่า "เปาะโย่ง" นางเอก เรียกว่า "มะโย่ง" ตัวตลก เรียกว่า "ปือรันมูดอ" และ "ปือรันดูวอ" พี่เลี้ยงหรือสาวใช้เรียกว่า "เมาะอินัง หรือ แหมะสนิ" ใช้ภาษามลายูปาตานีในการแสดง (อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์, 2543: 438-452)

> อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์ กล่าวว่า การแสดงมะโย่งมีวัตถุประสงค์ในการแสดง 3 แบบคือ เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อความบันเทิง และเพื่อการสาธิต โรงมะโย่ง พื้นโรงเป็นพื้นดินปูด้วยเสื่อ แบ่งเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ใช้แสดงกับส่วนที่ใช้เป็นที่พักนักแสดง มีขนาดกว้าง 5-6 เมตร ยาว 8-10 เมตร วงดนตรีมะโย่งประกอบด้วย ซอรือบับ กลองฆือแน ปี่ซูนา ฆง มง ฉิ่ง ฉาบ ไวโอลิน และรำมะนา ซึ่งจะจัดวางไว้ด้านขวาของผู้แสดงเรื่องที่นำมาแสดงมี 12 เรื่อง เรื่องกอดังมัส และเดวามูดอ เป็นเรื่องที่ใช้แสดงมากที่สุด เครื่องแต่งกายเปาะโย่งเลียนแบบเครื่องทรงกษัตริย์ นอกนั้นเลียนแบบเครื่องแต่งกายของชาวไทยมุสลิม คณะมะโย่งสรีปัตตานีสามารถแสดงได้อย่างเต็มรูปแบบ การรำเบิกโรงมะโย่งของคณะสรีปัตตานีมี 5 เพลงคือ ลาฆูฆือเงาะบางุง ลาฆูปีเกร์ ลาฆูกือแฌมัช ลาฆูตือเลาะมานีงา และลาฆูปาเงมางาโซ๊ะ ซึ่งแต่ละเพลงผู้แสดงจะเป็นผู้ร้อง และรำเอง อุปกรณ์ในการแสดงประกอบด้วย คือ หวาย แส้ของตัวเปาะโย่ง
>
> (อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์, 2543: บทคัดย่อ)

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชนในการบริหารจัดการวัฒนธรรม: กรณีศึกษาการแสดงมะโย่ง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี (วัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี, 2551: บทคัดย่อ) ผลการวิจัยสรุปว่า มะโย่งมีบทบาทและความสำคัญต่อชุมชนคือ มะโย่งมีบทบาทเป็นผู้สื่อข่าว เนื่องจากในอดีตนั้นการแสดงมะโย่งจะนำเรื่องราวต่าง ๆ ที่ได้พบเจอจากชุมชนหนึ่งไปเล่าสู่กันฟัง แก่อีกชุมชนหนึ่ง มะโย่งจึงเป็นสื่อเพื่อให้ความบันเทิงชนิดหนึ่งที่ทำให้ประชาชนได้รับความสนุกนานและสอดแทรกกล่อมเกลาจิตใจให้มีคุณธรรมจริยธรรม นอกจากนี้การแสดงมะโย่งยังเป็นสื่อสำคัญ ในการสร้างสรรค์สังคม เช่น ส่งเสริมความสามัคคีในชุมชน สร้างความรักความเอื้ออาทร และประชาชนในหลาย ๆ หมู่บ้านนิยมเชิญมะโย่งไปแสดงเพื่อแก้บนต่าง ๆ แนวทางในการอนุรักษ์ฟื้นฟูการแสดงมะโย่งคือ

> ควรประยุกต์ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพสังคม เช่น ในส่วนของพิธีกรรมการไหว้ครูหรือพิธีกรรมอื่น ๆ ที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลามควรจะละเว้น และควรส่งเสริมสืบสานในเรื่องของการขับร้องและการแสดงเป็นละครเท่านั้น นำศิลปะการแสดงมะโย่งมาบรรจุในบทเรียนหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อให้เด็กได้เรียนรู้ สร้างสำนึกให้เด็กเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของศิลปะการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ โดยให้ผู้นับถือศาสนาอื่นนอกเหนือจากศาสนาอิสลามเป็นผู้สานต่อหน้าที่การอนุรักษ์ฟื้นฟูให้คงอยู่ และควรจัดรวบรวมข้อมูลศิลปะการแสดงพื้นบ้านมะโย่งในรูปแบบเอกสาร ภาพถ่าย วีดีทัศน์ เทปบันทึกเสียงเพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาของเยาวชนและประชาชนที่สนใจ ส่วนการสืบสานควรเป็นเรื่องของการเรียนการสอนโดยชุมชนและควรให้สภาวัฒนธรรมจังหวัดหรือสภาวัฒนธรรมอำเภอหรือศูนย์วัฒนธรรมจัดกิจกรรมสืบสานการแสดงมะโย่งร่วมกับชุมชนเพื่อส่งเสริมให้เป็นแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน และควรส่งเสริมให้มีการศึกษาในรายละเอียดการแสดงและจัดทำเป็นคู่มือการแสดงมะโย่ง เพื่อใช้ในการฝึกสอนเยาวชนต่อไป
>
> (วัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี, 2551: บทคัดย่อ)

2.4.4.4 **ตารีอีนา** เป็นคำเรียกที่เพี้ยนมาจากคำว่า "ตาเรียนอีนัย" (Tarian Inai) ดั้งเดิมเป็นนาฏยศิลป์ที่มีต้นกำเนิดมาจากราชสำนัก ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากกลองอินเดียที่เรียกว่า "เกินดังเกอลิง" (Gendang Keling)หรือ "เกินดังตารีนัย" (Gengang Tarinai) ราวพุทธศตวรรษที่ 20

ซึ่งใช้บรรเลงประกอบพิธีแต่งงานในระหว่างพิธีอินัย (Inai) คือการย้อมสีมือและเท้าของเจ้าสาวมลายู ที่เรียกว่า "เฮนน่า" บางครั้งอาจมีการเต้นรำประกอบ นอกจากนี้เกินดังตารีนัยยังใช้งานรัฐพิธี และเทศกาลต่าง ๆ ในรัฐเคดะห์และรัฐเปอร์ลิส เกินดังตารีนัยเผยแพร่ไปยังรัฐกลันตันและได้รับการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นในสมัยสุลต่านมูฮัมหมัดที่ 1 (Mini Ang: 2002, P.20) ต่อมาตาเรียนอีนัยได้กลายเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองสำหรับประชาชนทั่วไป

Mohamed Ghouse Nasuruddin อธิบายว่า ตาเรียนอีนัย แบ่งออกได้ 3 ชนิดคือ ชนิดแรก ตาเรียนอีนัยมะโย่ง (Tarian Inai Ma yong) ซึ่งใช้แสดงประกอบในฉากแต่งงานของเรื่อง Raja Tangkai Hati ชนิดที่สอง ตารีอีนัยเปอร์ลิส (Tarian InaiPerlis) ของรัฐเปอร์ลิสซึ่งใช้เทียนประกอบการร่ายรำและใช้ผู้ชายในการแสดง และชนิดที่สาม ตาเรียน อีนัยปาสีมัส (Tarian Inai Pasir Mas) ที่รวมลักษณะของซีละและมะโย่งเข้าไว้ด้วยกัน แต่ตาเรียนอีนัยชนิดที่สามนี้ไม่ได้มีต้นกำเนิดมาจากราชสำนักดังเช่นสองชนิดแรก (Mohamed Ghouse Nasuruddin, 2007: 161-162)

นายสุไลมาน เจ๊ะแม อายุ 29 ปี ผู้จัดการคณะตารีอีนาอีตัมมานิส อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส อธิบายว่า ตารีอีนาเป็นนาฏยศิลป์ชนิดหนึ่งที่นิยมแสดงในวังของเจ้าเมืองปัตตานี และในรัฐกลันตัน ตรังกานู และเปอร์ลิส ใช้สำหรับจัดแสดงในพิธีเข้าสุหนัต โดยใช้ผู้ชายแสดงจำนวน 3-4 คน ตามประวัติเล่าสืบต่อกันมาว่า ครั้งหนึ่งมีครูมโนห์ราจากไทยได้ไปอาศัยอยู่กับเพื่อนในมาเลเซีย จึงได้ร่วมกันประยุกต์ท่ารำจากมโนราห์ผสมกับท่ารำซีละเป็นกระบวนท่ารำซีละตารีอีนา ชาวไทยพุทธเรียกตารีอีนาว่า "มโนห์รามลายู" (สุไลมาน เจ๊ะแม, สัมภาษณ์: 4 กรกฎาคม 2556)

กระบวนท่ารำตารีอีนาของคณะอีตัมมานิส ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูผู้สอนจากรัฐกลันตันชื่อ "ยาโก๊ะ" ลักษณะการแสดงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบคือ รูปแบบที่แสดงโดยไม่ถือเชิงเทียน และรูปแบบที่ถือเชิงเทียนไว้ในมือทั้งสองข้าง กระบวนท่ารำประกอบด้วย

> ท่าลาเกะซือมอ (ท่าไหว้) ท่านอรอ (มโนรา) ท่าซือรามอ (สดายงค์) ท่ามนีโยะ (สะพานโค้ง) ท่าราแม (ท่าเชื่อม) ท่าซือรามอ (ไก่แจ้) ท่าจูโจ๊ะบูงอ (ร้อยมาลัย) ท่าบุรงลาแย (นกนางแอ่น) ท่ามัสกือบง (ท่าเก็บดอกไม้) เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองมลายู 2 ใบ ปี่ชวา 1 เลา ฆ้องคู่ 1 คู่ ฉิ่ง และโหม่ง 1 คู่ การแต่งกายของคณะอีตัมมานิส แต่งกายคล้ายกับชุดเปาะโย่งในการแสดงมะโย่ง
>
> (นายสุไลมาน เจ๊ะแม, สัมภาษณ์ 8 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2556)

ภาพที่ 7การแสดงตารีอีนาในพิธีเข้าสุหนัตพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร จังหวัดนราธิวาส
ที่มา: ผู้วิจัย, 8 ตุลาคม 2556

นายเจ๊ะหมาน ทิ้งจะนะ อายุ 67 ปี หัวหน้าคณะซีละพิกุลทอง บ้านท่าเรืออำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี อธิบายว่า ตารีอีนา คือการรำเทียน ในอดีตนิยมรำในพิธีเข้าสุหนัตหรือพิธีแต่งงาน กระบวนท่ารำตารีอีนาของคณะพิกุลทองได้รับการสืบทอดมาจากครูที่ชื่อ "ทอง" ซึ่งได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากครูสอนซีละซึ่งเคยเป็นทหารของเจ้าเมืองรามันในอดีต (เจ๊ะหมาน ทิ้งจะนะ, สัมภาษณ์ 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 8การแสดงตารีอีนาคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี
ที่มา: สำเนาภาพจากคณะพิกุลทอง, 30 มีนาคม2552

มะรัมลี ทิ้งจะนะ อายุ 40 ปี ผู้สืบทอดการแสดงตารีอีนาและซีละของคณะพิกุลทอง อธิบายเพิ่มเติมว่า

> การแสดงตารีอีนาของคณะพิกุลทองจะใช้ขันหมาก 2 ใบประกอบการแสดง ในขันมีหมาก 3 คำ ใบพลู 3 พับๆ ละ 3 ใบ เทียน 1 เล่ม เงิน 12 บาท การจัดขันหมากจะเรียงใบพลู 3 ใบที่ทาปูนพร้อมใส่หมาก 1 คำ พับซ้อนกันสามชุด เรียงลงในขันโดยเรียงใบพลูหัวและท้ายสลับกัน จากนั้นใช้เทียนปักลงในขัน พร้อมนำเงิน 12 บาทวางลงไปพร้อมด้วย การแต่งกายในลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงซีละหรือชุดพื้นเมืองแบบมลายูที่เรียกว่าชุด "สลีแน" (ชุดเจ้าบ่าว) เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองมลายู 1 คู่ ปี่ชวา 1 เลา ฆ้อง 1 วง กระบวนท่ารำของคณะพิกุลทอง ประกอบด้วย กระบวนท่ารำเพลงช้า 4 ทิศได้แก่ ท่ายกดอกไม้ ท่าสอดมือ ท่าบิดมือเวียนวนทางซ้าย ท่าบิดมือเวียนวนทางขวา และท่าปาลัด กระบวนท่ารำเพลงเร็ว 2 ทิศ ได้แก่ ท่าเดินนาง ท่าแยงหางหงส์ ท่าจีบดอกไม้ ท่าปาลัด ท่าสอดมือ และท่าสลาม
>
> (มะรัมลี ทิ้งจะนะ, สัมภาษณ์ 18 พฤศจิกายน 2557)

ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่าในภาคใต้ตอนล่างมีเพียง 2 คณะเท่านั้นที่ยังคงสืบทอดการแสดงตารีอีนาคือ คณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ซึ่งเป็นลักษณะของกระบวนรำที่เรียกว่า "ซีละตารีอีนา" และคณะอีตัมมานิส อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส ซึ่งเป็นลักษณะของกระบวนรำที่เรียกว่า "มโนห์รามลายู"

2.4.4.5 **รองเง็ง** ประพนธ์ เรืองณรงค์ อธิบายว่า "รองเง็ง" คือศิลปะการเต้นรำที่ชาวมลายูได้รับอิทธิพลมาจากชาวโปรตุเกสที่เข้ามาทำการค้าขายกับชาวมลายูราวพุทธศตวรรษที่ 23 เดิมรองเง็งนิยมเต้นกันในบ้านขุนนางมลายู ต่อมาได้แพร่หลายสู่ชาวบ้านโดยอาศัยการแสดงมะโย่งหรือมโนห์ราแขก ซึ่งจะแสดงเป็นเรื่องและมีการพักครึ่งการแสดงครั้งละ 10-15 นาที ระหว่างพักนั้นจะสลับฉากด้วยการเต้นรองเง็ง เมื่อดนตรีเริ่มขึ้นเพลงรองเง็งผู้แสดงฝ่ายหญิงที่แสดงมะโย่งจะลุกขึ้นเต้นจับคู่กันเองเพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น และเชิญฝ่ายชายผู้ชมให้เข้าร่วมวงเต้นรำด้วย ในที่สุดการเต้นรองเง็งจึงเผยแพร่สู่ชาวบ้าน (ประพนธ์ เรืองณรงค์, เรื่องเดียวกัน: 77-89)

การแต่งกายของรองเง็ง ผู้แสดงจะแต่งกายแบบพื้นเมือง ผู้ชายสวมหมวกไม่มีปีกหรือที่เรียกว่าหมวกแขกสีดำ บางทีสวม "สตาแง" หรือผ้าโพกศีรษะแบบเจ้าบ่าวมุสลิม นุ่งกางเกง ขากว้างคล้ายกางเกงจีน สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอกสีเดียวกับกางเกง นุ่งโสร่งทับกางเกงยาวเหนือเข่า ส่วนผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอกเรียกว่า "บันดง" ลักษณะเป็นเสื้อแบบเข้ารูปปิดสะโพกผ่าอกตลอด ติดกระดุมทองเป็นระยะ สีเสื้อสดสวยและเป็นสีเดียวกับผ้านุ่งซึ่งนุ่งกรอมเท้า นอกจากนี้ยังมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับเสื้อที่สวม

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย รำมะนา ฆ้อง และไวโอลิน ปัจจุบันเพิ่มกีต้าร์เพื่อต้องการให้จังหวะชัดเจนและไพเราะกว่าเดิม จังหวะรองเง็งที่มีนิยมเต้นส่วนใหญ่ มีจำนวน 7 เพลงคือ เพลงลาฆูดูวอ เพลงลานัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงจินตาซายัง เพลงอาเนาะดีดี๊ เพลงเมาะอีนังชวา เพลงเมาะอีนังลามา สำหรับเพลงลาฆูดูวอ และเพลงเมาะอีนังลามาเป็นเพลงเก่าแก่ที่เต้นกันมาแต่โบราณ การเต้นส่วนใหญ่มีชายและหญิงฝ่ายละ 5 คน โดยเข้าแถวแยกเป็นชายแถวหนึ่งและหญิงแถวหนึ่งยืนห่างกันพอสมควร การเต้นรำต้องใช้เท้า มือ และลำตัวเคลื่อนไหวไปข้างหน้าและข้างหลังให้เข้ากับดนตรี ความสวยงามอยู่ที่การใช้เท้าเต้นให้เข้ากับจังหวะ ส่วนการร่ายรำเป็นเพียงองค์ประกอบ

ภาพที่ 9การแสดงรองเง็งและเครื่องดนตรีรองเง็ง
ที่มา: สำเนาภาพจากสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 13:6450

ประภาส ขวัญประดับ ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง รองเง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: บทคัดย่อ) เพื่อศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรมโดยการศึกษาจากคณะดนตรีรองเง็งจำนวน 3 คณะ คือ 1. คณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี 2. คณะบ้าน หยงสตาร์ อำประเหลียน จังหวัดตรัง และ 3. คณะปากบาง ละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล การศึกษาสรุปได้ว่า

> รองเง็งเผยแพร่เข้ามาสู่ดินแดนภาคใต้ของไทยเมื่อประมาณ 200 ปี การแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมระหว่างชนชาติต่างๆ ในอดีตที่เข้ามาทำการค้าขายเช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปนและฮอลันดา การติดต่อระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้กับชนท้องถิ่นในภาคใต้ของประเทศไทย จะเห็นได้ชัดเจนจากเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่มีทั้งเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดี้ยน ส่วนเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันออก ได้แก่ รำมะนา และฆ้อง การแสดงรองเง็งในภาคใต้ของประเทศไทย จะพบบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออก เช่น จังหวัดปัตตานี สงขลา และนราธิวาส และบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันตก เช่น สตูล ตรัง กระบี่ เป็นต้น รองเง็งมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ คือ บทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ บทบาททางการส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ บทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคใต้ บทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ บทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น
>
> (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: บทคัดย่อ)

สาวิตร พงศ์วัชร์ ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง รองเง็ง: ระบำพื้นเมืองในภาคใต้ของไทย (สาวิตร พงศ์วัชร์, 2537: บทคัดย่อ) เพื่อศึกษาประวัติการแสดงรองเง็งในภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย และศึกษาความเป็นมาและรูปแบบของการรำรองเง็งในพิธีลอยเรือของชุมชนชาวเลที่แหลมตุ๊กแกบนเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ในปี พ.ศ. 2536-2538 ผลการวิจัยสรุปได้ว่า

> รองเง็งเป็นการฟ้อนรำพื้นบ้านของภาคใต้ตอนล่างซึ่งพัฒนามาจากนาฏยศิลป์ของชาวสเปนและโปรตุเกส ส่วนชาวเลเป็นกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อพยพมาจากมาเลเซีย และมีการรำรองเง็งในพิธีลอยเรือเพื่อบูชาบรรพบุรุษ และชุมชุมเครือญาติทุกวันขึ้น 13 ค่ำ เดือน 6 และ เดือน 11 ทุกปี พิธีดังกล่าวมีขั้นตอนตั้งแต่การบูชาบรรพบุรุษ การเตรียมอุปกรณ์ลอยเรือ การต่อเรือ และการลอยเรือ ในแต่ละขั้นตอนจะมีการรำรองเง็งโดยชาวเลผู้หญิงเป็นส่วนประกอบสำคัญ นอกจากนั้นยังมีการรำรองเง็งของชายหนุ่ม หญิงสาว เพื่อการสังสรรค์และเลือกคู่ดำเนินขนานกันไปกับพิธีกรรมลอยทะเล ลักษณะสำคัญของการรำเรองเง็ง คือ ท่ารำคงได้แรงบันดาลใจจากการเคลื่อนไหวของสัตว์ทะเลและได้รูปแบบจากการรำรองเง็งที่นิยมในภาคใต้ เมื่อวิเคราะห์การรำรองเง็งจากเพลงหลัก 5 เพลง คือ ลากูดูวอ สะ ปาอีตู้ เมาะอินัง เจ๊ะชูโล่ง อายัมดีเต๊ะ พบว่าการรำรองเง็งชาวเลมีจุดเด่นคือ การก้าวหน้าการก้าวข้าง และการก้าวไขว้การตั้งวงสูงและต่ำ การตั้งมือ ม้วนมือ และช้อนมือขยับสะโพกและเอียงศีรษะตามมือที่กำลังวาดวง
>
> (สาวิตร พงศ์วัชร์, 2537: บทคัดย่อ)

2.4.4.6 **ซัมเปง** ไพบูลย์ ดวงจันทร์ อธิบายว่า ซัมเป็ง มาจาก คำว่า ซาปิน (Zapin) ของมาเลเซีย เป็นนาฏยศิลป์ที่มีลักษณะเป็นการเต้นรำเช่นเดียวกับรองเง็ง การเต้นซัมเป็งในภาคใต้ตอนล่างสันนิฐานว่าอาจมีที่มาจาก 3 ลักษณะคือ ลักษณะแรก เกิดจากการรับวัฒนธรรมจากพ่อค้าชาวสเปนในระหว่างศตวรรษที่ 16-18 ลักษณะที่สอง เกิดจากชาวมลายูในภาคใต้ได้รับอิทธิพลการเต้นชนิดนี้มาจากชาวฟิลิปปินส์ที่ได้รับจากสเปนมาก่อน ลักษณะที่ 3 เกิดจากราชสำนักได้รับแบบอย่างการเต้นรำนี้ผ่านทางพ่อค้าชาวอาหรับเป็นผู้นำเอามาเผยแพร่ ในระยะแรกการเต้นรำสเปนน่าจะเกิดขึ้นในราชสำนักมลายูก่อน ต่อมาจึงค่อย ๆ เผยแพร่ไปสู่ชาวพื้นเมือง (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2529: 1089-1090)

Mohd Anis Md Nor กล่าวว่า "ซาปิน" (Zapin) ในพจนานุกรม (Unabridged Malay-English Dictionary) อธิบายว่า คำว่า Zapin มีรากศัพท์มาจากภาษาอาหรับ เป็นคำที่ถูกใช้ในรัฐยะโฮร์ของมาเลเซีย และ Wilkinson กล่าวว่า คำว่า ซาปิน เป็นคำที่มาจากภาษาอาหรับโดยเป็นการเต้นรำด้วยผู้แสดงสองคน ทั้งสองคำจำกัดความ สรุปได้ว่า ซาปินเป็นนาฏยศิลป์ที่มาจากประเพณีของอาหรับ สอดคล้องกันกับพื้นที่ของรัฐยะโฮร์ เรียว ทางตอนเหนือและตะวันออกของ

สุมาตราที่มีชาวอาหรับเข้ามาตั้งรกรากบริเวณคาบสมุทรมาลายูของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Mohd Anis Md Nor, 1993: 5)

ไพบูลย์ ดวงจันทร์ อธิบายเพิ่มเติมว่า เดิมในภาคใต้ตอนล่างการเต้นซัมเป็งนิยมใช้เต้นรำเพื่อต้อนรับแขกเมืองและในงานรื่นเริงโอกาสต่าง ๆ เครื่องดนตรีดั้งเดิมประกอบด้วย รำมะนา คาบุส (มีลักษณะคล้ายซอสามสายแต่ยาวกว่า) และฆ้อง แบบแผนของการเต้นรำนิยมเต้นเป็นคู่ชายหญิง ท่าเต้นที่เป็นลักษณะเด่นคือ "ท่าปูซิงปันยัง" เป็นลักษณะท่าเต้นที่หมุนไปรอบ ๆ ระยะต่อมาได้มีการประดิษฐ์ท่าเต้นรำขึ้นอีกรวมเป็น 6 ท่าคือ ท่ายาลือบือโด เป็นท่าเต้นต้นแบบ โดยเดินไปข้างหน้า ท่าฮูลูปลาวัน เป็นท่าเต้นถอยหลัง ท่าซีกูกูรูราวัง เป็นท่ากางแขนทำนองค้างคาว กำลังบิน ท่าซีซิอิกัน เป็นท่าเต้นย้ายตำแหน่งระหว่างคู่ ท่าปูซิงปันยัง เป็นท่าที่เต้นหมุนไปรอบ ๆ และท่าวีนัส เป็นท่าสะบัดปลายเท้าถี่ ๆ และจบการเต้นรำด้วยท่านี้ (ไพบูลย์ ดวงจันทร์,2529: 1089-1090)

ชาญณรงค์ เพชรจำรัส อธิบายเพิ่มเติมว่า การเต้นซัมเป็งที่พบในจังหวัดภาคใต้ตอนล่างแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนคือขั้นตอนที่ 1 ประกอบด้วยท่าออกเมื่อออกมาถึงกลางเวทีโค้งทำความเคารพผู้ชมท่าที่ 2 ท่าเตรียมหรือท่าพื้นฐานท่าที่ 3 ท่าเข้าดอก (การแปรแถวให้มีลักษณะเป็นกลีบดอกไม้) และขั้นตอนที่ 2 ประกอบด้วยท่าที่ 1 ท่ารำวงท่าที่ 2 ท่าแดเจ๊าะท่าที่ 3 ท่าโปรยดอกไม้ท่าที่ 4ท่าเกล็ดปลายาวท่าที่ 5 ท่าเกล็ดปลาสั้น ท่าที่ 6 ท่ารองเง็ง และท่าที่ 7 ท่าดอกรัก (ชาญณรงค์ เพชรจำรัสสัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2554)

ลักษณะการแต่งกายประกอบการแสดงซัมเป็ง นิยมแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมลายู กล่าวคือ ผู้ชายนิยมแต่งด้วยชุดพื้นเมืองแบบผู้ดีที่เรียกว่า "สเลินดัง" สวมหมวกซอเก๊าะสีดำหรือโพกผ้าสตาแงตามแบบพื้นเมืองมลายู สวมเสื้อคอกลมแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแล้วจึงใช้ผ้าโสร่งนุ่งทับยาวเหนือเข่า ผู้หญิงนิยมแต่งด้วยเสื้อ "บันดง" คือเสื้อแบบเข้ารูปปิดสะโพกหรือยาวถึงเข่าผ่าอกตลอด ติดด้วยกระดุมทองเป็นระยะ นุ่งผ้าโสร่งยาวกรอมเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีของเสื้อ ผมเกล้ามวยประดับด้วยเครื่องประดับต่าง ๆ (ราตรี ศรีสุวรรณ, 2542: 103)

ภาพที่ 10การแสดงซัมเป็งและเครื่องดนตรีซัมเป็ง
ที่มา: สำเนาภาพจากสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5:2243

ไพบูลย์ ดวงจันทร์ อธิบายว่า ก่อนหน้าปี พ.ศ. 2529 การเต้นซัมเป็งซบเซาลงไปเป็นเวลานานเพราะขาดการสนับสนุน ต่อมาเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ได้เสด็จแปรพระราชฐาน ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวชน์ คณะกรรมการสมาคมอิสลามประจำจังหวัดนราธิวาสจึงได้ฟื้นฟูส่งเสริมให้มีการเต้นซัมเป็งขึ้นเพื่อจัดแสดงถวายทอดพระเนตร และเนื่องจากการเต้นซัมเป็งเป็นนาฏยศิลป์ที่มีลักษณะการเต้นรำที่งดงาม จึงได้รับความนิยมครั้งและแพร่หลายในเวลาต่อมา (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2529: 1089-1090)

2.4.4.7 **ดิเกร์ฮูลู** ประทุม ชุมเพ็งพันธ์ อธิบายว่า ดิเกร์ฮูลู คือรูปแบบของการแสดงที่เน้นการโต้คารมและแสดงปฏิภาณเป็นคำกลอนที่เรียกว่า "ปันตุน" ของชาวมลายู โดยมีรำมะนา เป็นเครื่องให้จังหวะ ภาษาที่ใช้ในบทร้องเป็นภาษามลายูมลายูปาตานี คนไทยนิยมเรียกว่า "ลิเกฮูลู" ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาอิสลาม จากพวกพ่อค้าชาวเปอร์เซียที่ได้นำเอาศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ ซึ่งในพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามมีบทสวดสรรเสริญพระเจ้า ตามปกติเป็นบทขับร้องสำคัญที่ขับร้องในวันสำคัญทางศาสนา ในสมัยพระยาเมืองปกครอง 7 หัวเมือง เช่น งานเมาลิด บทสวดนี้ชาวเปอร์เซียเรียกว่า "ดีเกร์ เมาลิด" มาจากคำว่า “Zikir”ในภาษาอาหรับ เป็นการขับร้องที่มีเสียง

ไพเราะน่าฟังเรียกกันว่า “ละไป” หรือ “ซีเกร์มัรฮาบา” เป็นการร้องเพลงประกอบการตีกลองรำมะนา (ประทุม ชุมเพ็งพันธ์, 2548: 249-250)

ภาพที่ 11การแสดงดิเกร์ฮูลู
ที่มา: สำเนาภาพจากสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5:6865

วิธีแสดงดิเกร์ฮูลู เริ่มต้นด้วยการโหมโรง ในอดีตจะมีการไหว้ครูก่อนการแสดง เมื่อโหมโรงเสร็จแล้วจะมีนักร้องออกมาร้องเพลงจังหวะต่าง ๆ บางทีเนื้อร้องกล่าวถึงความประสงค์ในการแสดง เช่น ในงานมาแกปูโละ พิธีเข้าสุหนัต หรืองานฮารีรายอ หลังจากนั้นแล้วก็จะมีการขับกลอนโต้ตอบกัน ลักษณะบทกลอนที่โต้ตอบกันนั้นมักเป็นเนื้อหาที่กล่าวถึงเหตุการณ์บ้านเมืองหรือความรักของหนุ่มสาว หรือเนื้อหาตลกโปกฮาออกแนวสองแง่สองง่ามอย่างลำตัดของไทยก็มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดงประกอบด้วย รือบานา (รำมะนา) อย่างน้อย 2 ใบ ฆ้อง 1 วง และลูกแซ็ก 1-2 ลูก บางคณะมีขลุ่ยเป่าคลอขณะลุกคู่ร้องและบรรเลง การตั้งวงหรือตั้งคณะดิเกร์ฮูลูคณะหนึ่ง ๆ จะมีลูกคู่ประมาณ 10 คน ผู้ร้องเพลงและขับร้องประจำคณะอย่างน้อย 2 คน

ภิญโญ เวชโช ได้ศึกษาเรื่องเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทนากรขับขาน (ภิญโญ เวชโช, 2549: 161-183) เพื่อศึกษาถึงกำเนิด และพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู องค์ประกอบวิธีการแสดง และบทบาทในการขับขานที่มีต่อสังคมใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ผลของการศึกษาสรุปได้ว่า

เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูมีต้นกำเนิดมาจากการละเล่นเชิงพิธีกรรมประกอบดนตรีเพื่อรักษาผู้ป่วยที่เชื่อว่าเกิดจากการกระทำของภูตผีวิญญาณ เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย

ชาวมุสลิมเรียกว่า "ดิเกร์อาวัล" หรือ "ดิเกร์อาวา" หรือ "ดิเกร์ออ" ต่อมาได้ปรับเปลี่ยนการละเล่นที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเป็นการละเล่นที่มีวัตถุประสงค์เพื่อความสนุกสนานโดยการตั้งเป็นวงหรือคณะขึ้น เรียกการละเล่นที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ว่า "ดิเกร์ฮูลู" นิยมเล่นและแสดงในงานมงคลต่างๆ

การแสดงดิเกร์ฮูลูพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ การเมืองการปกครอง กลุ่มศิลปินผู้แสดง และปรากฏการณ์การแสดง สามารถแบ่งเป็นยุคและช่วงระยะเวลาคือ ยุคเริ่มต้น ยุคแยกสาย-ผสมผสานยุคอพยพวัฒนธรรม ยุคการปกครองระบบ 7 หัวเมือง และยุคเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูเพื่อการแสดง เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูเมื่อได้พัฒนาเป็นการแสดงตั้งเป็นวงหรือคณะขึ้น คณะหนึ่ง ๆ มีองค์ประกอบในการแสดง ขั้นตอนและวิธีการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้และการแต่งกายมีเอกลักษณ์เฉพาะและถือเป็นธรรมเนียมนิยมในการแสดงมี 2 รูปแบบคือ การแสดงแบบคู่ซึ่งเป็นการแสดงแบบดั้งเดิม และการแสดงแบบเดี่ยวที่พัฒนาปรับปรุงขึ้นใหม่เพื่อให้สอดรับกับกลุ่มผู้ชม เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูมีบทบาทในการขับขานต่อสังคม 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ในด้านให้ความบันเทิง การให้การศึกษา การควบคุมสังคมการระบายความคับข้องใจ การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ทรัพยากรธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและบทบาทในฐานะที่เป็นสื่อสารมวลชนของชาวบ้าน (ภิญโญ เวชโช, 2549: 161-183)

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าปัจจุบัน (ปี พ.ศ. 2557) นาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานีหลายชนิด ได้แก่ มะโย่ง มโนห์ราแขก ตารีอีนา ซัมเป็ง กำลังเสื่อมความนิยมลงอย่างรวดเร็ว เนื่องจากปัจจัยหลายประการคือ

(1) ประเพณีต่าง ๆ แบบดั้งเดิมของท้องถิ่นปัตตานีถูกละทิ้งและยกเลิกไป เช่น ประเพณีเข้าสุหนัต และประเพณีมาแกปูโละ ซึ่งในอดีตชาวมลายูนิยมใช้การแสดงตารีอีนา ซีละ มะโย่ง จัดแสดงเพื่อความบันเทิงในงานประเพณีดังกล่าว ปัจจุบันประเพณีทั้งสองถูกละทิ้งทำให้ศิลปินพื้นเมืองดังกล่าวขาดโอกาสในการแสดงจึงส่งผลให้ขาดการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง นาฏยศิลป์ดังที่ผู้วิจัยกล่าวถึงจึงใกล้ที่จะสูญหาย

(2) นาฏยศิลป์พื้นเมืองหลายชนิดมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่ขัดแย้งกับหลักความเชื่อในศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะการแสดงมะโย่งและมโนราแขกที่มีการประกอบพิธีกรรม เช่น การเบิกโรงก่อนการแสดง จะมีขั้นตอนของพิธีกรรมประกอบเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย ดังนั้นจึงทำให้ผู้นำทางศาสนาอิสลามในท้องถิ่นทักท้วงและไม่สนับสนุนส่งเสริมให้มีการ สืบทอดโดยคนมุสลิม ควรเป็นผู้อื่นที่อยู่นอกศาสนาเป็นผู้สืบทอด

(3) นาฏยศิลป์บางชนิดของชาวมลายูปาตานีใช้ภาษาสื่อสารในการแสดงอยู่ในวงจำกัด เช่น มโนห์รา และมะโย่ง เนื่องจากการแสดงทั้งสองชนิดใช้ภาษามลายูปาตานีประกอบการแสดง ทั้งการร้องเพลงและการเจรจาของตัวละคร ทำให้คนรุ่นใหม่ไม่เข้าใจภาษาที่ใช้ในการสื่อสารจึงทำให้นาฏยศิลป์ทั้งสองชนิดดังกล่าวไม่ได้รับความสนใจจากผู้ชมรุ่นใหม่

(3) สภาพสังคมและเศรษฐกิจในสมัยปัจจุบันไม่เอื้อให้ศิลปินสามารถตั้งคณะนาฏยศิลป์เพื่อประกอบเป็นอาชีพหลักได้ จึงไม่มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง เพราะเกรงว่าต้องประสบปัญหาเรื่องรายได้ ดังนั้นศิลปินพื้นบ้านที่ยังสืบทอดการแสดงอยู่ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่มีอาชีพหลัก เช่น ทำสวน และรับจ้างทั่วไป นอกจากนี้นาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมไม่สามารถให้ความบันเทิงได้เท่ากับรูปแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ที่เข้ามาตามกระแสนิยมของคนในจังหวัดปัตตานีเองด้วย

(4) คณะนาฏยศิลป์ขาดการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชนในการสนับสนุนทุนอุดหนุนเพื่อจัดโครงการฝึกอบรมนาฏยศิลป์พื้นเมืองให้แก่เยาวชนที่สนใจ เช่น การมอบทุนอุดหนุนเพื่อให้ศิลปินพื้นบ้านนำไปจัดดำเนินโครงการฝึกอบรมนาฏยศิลป์พื้นบ้านให้แก่เยาวชนที่มีความสนใจในท้องที่ต่าง ๆ โดยเจ้าของทุนเป็นผู้ติดตามผลการดำเนินโครงการเป็นระยะ เป็นต้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ตอนล่างจึงขาดการพัฒนาและสืบทอดอย่างต่อเนื่อง

(5) ปัจจุบันพื้นที่จังหวัดภาคใต้ตอนล่างประสบปัญหาเกี่ยวกับความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มาตั้งแต่ปี พ.ศ.2547 ต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลานานกว่า 10 ปี ทำให้หน่วยงานราชการหรือเอกชนต่าง ๆ จัดงานกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมลดลง มีผลทำให้ศิลปินและคณะนาฏยศิลป์ต่าง ๆ ในพื้นที่ขาดโอกาสและเวทีในการแสดง จึงลดความสำคัญในการที่จะสืบทอดให้คนรุ่นหลังสืบต่อไป

สรุป รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี

จากการศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานีที่ยังมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบันจำนวน 7 ชนิดคือ มโนห์ราแขก ดีกาหรือซีละ มะโย่ง ตารีอีนา รองเง็ง ซัมเป็ง และ ดิเกร์ฮูลู ผู้วิจัยสามารถจำแนกเอกลักษณ์ของการแสดงทั้ง 7 ชนิดตามองค์ประกอบสำคัญของการแสดงได้ ดังนี้

1. รูปแบบการแสดง นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีสามารถจำแนกให้เห็นถึงลักษณะเด่นของการแสดงแต่ละชนิดได้ 5 แนวคือ

1.1 จำแนกตามองค์ประกอบของการแสดง คือการจำแนกว่านาฏยศิลป์ชุดใดมีองค์ประกอบใดเด่นบ้าง ซึ่งแบ่งได้ 3 ประเภทคือ

1.1.1 ประเภทละคร เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวและมีการสวมบทบาทเป็นตัวละครต่าง ๆ คือ มโนห์รา ประกอบด้วยตัวละคร นายโรงมโนห์รา นางโนรา และพราน และ มะโย่ง ประกอบด้วยตัวละคร พระเอก เรียกว่า "เปาะโย่ง" นางเอก เรียกว่า "เมาะโย่ง" นางสนมหรือพี่เลี้ยงเรียกว่า "เมาะอินัง หรือ แหมะสนิ" เสนา หรือ ตัวตลก เรียกว่า "ปือรันตูวอ" (เสนาอาวุโส) และ "ปือรันมูดอ" (เสนาชั้นรอง)

1.1.2. ประเภทรำ-เต้น เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ใช้ศิลปะของการร่ายรำและไม่มีการดำเนินเรื่องราวประกอบคือ ดีกาหรือซีละ ตารีอีนา รองเง็ง ซัมเป็ง โดยผู้แสดงจะใช้ความสามารถของตนเองเพื่ออวดทักษะและความชำนาญในการรำ-เต้น

1.1.3 ประเภทร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงที่ใช้การขับร้องเพลงและการขับลำนำเป็นหลัก ผู้แสดงจะใช้ความสามารถในการอวดทักษะด้านการขับร้องและด้นกลอนมีการรำประกอบบ้างแต่ผู้แสดงไม่ได้สวมบทบาทเป็นตัวละครคือ ดิเกร์ฮูลู

1.2 จำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง โดยการจำแนกว่านาฏยศิลป์ชนิดใดมีคุณสมบัติโดดเด่นอย่างไร ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภท คือ

1.2.2 ประเภทศิลปะแบบพื้นเมือง เป็นลักษณะการร่ายรำแบบชาวบ้านที่เน้นความสนุกสนานในงานรื่นเริงในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ที่ถูกจัดขึ้นในประเพณีและพิธีกรรม รูปแบบของการแสดงไม่มีแบบแผนรัดกุม การแสดงมักเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้มีส่วนในการแสดงที่มีท่ารำ-เต้นแบบง่าย ๆ ร้องเพลงสั้น ๆ ซ้ำ ๆ คือ รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู เป็นต้น

1.2.3 ประเภทศิลปะแบบราชสำนัก เป็นลักษณะการร่ายรำที่มีแบบแผนซึ่งถูกวางไว้อย่างมีระเบียบคือ ตารีอีนา มะโย่ง รองเง็ง (แบบราชสำนัก) และซัมเป็ง (แบบราชสำนัก) เนื่องจากดังกล่าวเคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชนักมลายูในอดีตมาก่อน ดังนั้นลักษณะและรูปแบบการแสดงจึงมีแบบแผนเป็นลำดับขั้นตอน แต่ปัจจุบันลักษณะการร่ายรำลดความประณีตลง เนื่องจากนาฏยศิลป์ทั้งหมดเป็นศิลปะการแสดงที่สืบทอดโดยชาวบ้าน

1.3 การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดงโดยการจำแนกว่านาฏยศิลป์ชนิดนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่ออะไรบ้าง ซึ่งแบ่งได้ 3 วัตถุประสงค์คือ

1.3.1 เพื่อประกอบพิธีกรรม เป็นการแสดงที่ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม สำหรับเป็นสื่อเชื่อมโยงกับวิญญาณและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ การจัดแสดงมักถูกจัดขึ้นเพื่อกอบพิธีแก้บนคือ มโนห์ราลงครู มะโย่งลงครู และซีละลงครู

1.3.2 เพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูทั้ง 7 ชนิดคือ มโนห์ราแขก ดีกาหรือซีละ มะโย่ง ตารีอีนา รองเง็ง ซัมเป็ง และ ดิเกร์ฮูลูจึงเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงทั้งสิ้น

1.3.3 เพื่อพิธีการ เป็นการแสดงที่ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีการต่าง ๆ ในประเพณีสำคัญของชาวมลายู เช่น พิธีเข้าสุหนัต และพิธีแต่งงาน ในอดีตพบว่าชาวมลายูปาตานีที่มีฐานะดีนิยมจัดให้มีการแสดงนาฏยศิลป์ประกอบในงานคือ "ซีละยาวอ" หรือ รำกริช และ "ตารีอีนา" ในพิธีเข้าสุหนัตและพิธีแต่งงาน

1.4. การจำแนกตามเพศของผู้แสดงคือ การพิจารณาคุณลักษณะของเพศและวัยที่มีผลต่อคุณลักษณะของการแสดง ซึ่งแบ่งได้ 2 ลักษณะคือ

1.4.1 นาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายแสดง ในอดีตพบว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้แทบจะทุกชนิดใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งสิ้น แม้แต่บทบาทของผู้หญิงในละครอย่างเช่นมโนห์ราก็ใช้ผู้ชายแสดงในบทบาทของผู้หญิง นาฏยศิลป์ที่เป็นลักษณะเฉพาะของผู้ชายแสดงคือ มโนห์ราแขก เบอร์ดีกาหรือซีละ ตารีอีนา และดิเกร์ฮูลู

1.4.2 นาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีที่ใช้ผู้หญิงและผู้ชายแสดงร่วมกันคือ มะโย่ง โดยผู้หญิงสวมบทบาทเป็นกษัตริย์หรือตัวพระเอก ที่เรียกว่า "เปาะโย่ง" ส่วนผู้ชายสวมบทบาทเป็นตัวตลก ที่เรียกว่า"ปือรันตูวอ" และ "ปือรันมูดอ" เท่านั้น ส่วนนางเอกและนางสนมหรือพี่เลี้ยงใช้ผู้หญิงแสดง

1.5. การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง คือการพิจารณาลำดับขั้นตอนของการแสดงหรือโครงสร้างของการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดนั้น ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะคือ

1.5.1 ละคร เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยการดำเนินเรื่องราวและมีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร จัดแสดงเป็นฉากหรือเป็นตอนคือ มโนห์รา และ มะโย่ง ในอดีตตามขนบนิยมในการจัดแสดงละครทั้ง 2 ชนิดดังกล่าวมักถูกจัดแสดงตั้งแต่ 3-7 คืนจึงจะจบเรื่องราว

1.5.2 รำเดี่ยว เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียวร่ายรำเพื่อต้องการอวดฝีมือและทักษะความชำนาญของผู้แสดงเป็นสำคัญ พบในการแสดง "รำซีละกริช" ซึ่งเป็นการรำซีละประกอบอาวุธกริชของชาวมลายูปาตานีในอดีตที่ใช้สำหรับรำต่อหน้าเจ้านายหรือเจ้าเมืองมลายู

1.5.3 รำคู่ เป็นการแสดงการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ การรำคู่ต่อสู้ ที่เรียกว่า ซีละหรือเบอร์ดีกา และการรำคู่ในชุดการแสดงที่สวยงามคือรำซีละกริช และ รำตารีอีนา

1.5.4 รำหมู่ เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป พบในการแสดงรำเบิกโรงของมะโย่ง รำเบิกโรงของมโนห์รา รองเง็ง ซัมเป็ง ปัจจุบันพบว่านาฏยศิลป์บางชนิดมีการพัฒนารูปแบบและวิธีการแสดงให้น่าชม เช่น รำซีละหมู่ และดิเกร์ฮูลู ที่พัฒนาท่าทางในการเคลื่อนไหวประกอบการร้องเพลงเพื่อให้ผู้ชมสนุกสนานเพลิดเพลิน

2. การขับร้องและเจรจา นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีที่ใช้การขับร้องและการเจรจาประกอบในการแสดงคือ

2.1 มโนห์ราแขก มีการเจรจาและการขับบทในลักษณะต่าง ๆ ที่ใช้ในการขับโต้ตอบกันระหว่างนายโรงมโนห์ากับนางโนราและพราน ใช้ภาษามลายูปาตานีสลับภาษาไทย มีการขับร้องเพลงในลักษณะต่าง ๆ เรียกว่า “เพลง” เช่น เพลงร่ายแตระ เพลงเดิน เพลงฉับทับหรือเพลงทน เพลงฆ้อง เพลงฉิ่ง เป็นต้น ในการแสดงมีการ "ขับบท" และ “ทำบท” แบบมโนห์ราทั่วไป เช่น บทผันหน้า บทสีโต เป็นต้น โดยมีนางโนราทั้ง 2 คน ร้องรับและโต้ตอบกับนายโรงมโนห์รา

2.2 มะโย่ง มีลักษณะเพลงร้องที่มีลีลาทอดเสียงยาวคล้ายเพลงเปอร์เซีย ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการร้องแบ่งเป็นลักษณะทำนองต่าง ๆ คือ เพลงสำหรับประกาศข่าว เพลงโศก เพลงกล่อมเด็ก เพลงใช้แสดงความรักหรือความฝัน เพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อยหรือเบื่อหน่าย เพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน เพลงสำหรับแสดงความรักสำหรับหนุ่มสาว และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบแสดง เช่น เพลงกะลาแต เพลงบารค เพลงกือเกาะ เพลงรองเง็ง เพลงซะแซ เพลงปีแซ เพลงโย่ง และ เพลงอาเนาะ

2.3 รองเง็ง ดั้งเดิมรองเง็งนั้นจะมีบทร้องประกอบด้วยโดยใช้ "ปันตุน" ซึ่งเป็นลักษณะบทประพันธ์ชนิดหนึ่งของชาวมลายูที่ใช้ประกอบในการขับร้อง ทำนองเพลงที่รู้จักกันดีคือ เพลงลาฆูดูวอ เพลงมะอีนังลามา และ เพลงมะอีนังชวา ซึ่งเป็นเพลงที่เต้นกันมาแต่สมัยโบราณ ปัจจุบัน มีเพลงอื่น ๆ เช่น เพลงลานัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงจินตาซายัง เพลงอาเนาะดีดี๊

2.4 ดิเกร์ฮูลู คือรูปแบบของการแสดงที่เน้นการโต้คารมและแสดงปฏิภาณเป็นคำกลอนที่เรียกว่า "ปันตุน" ของชาวมลายู โดยมีรำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ภาษาที่ใช้ในบทขับร้องเป็นภาษามลายูปาตานี ทำนองเพลงที่นิยมนำใช้ขับร้อง เช่น ทำนองเพลงวาบูแล เป็นต้น

3. เครื่องดนตรีประกอบการแสดง นาฏยศิลป์พื้นเมืองทั้ง 7 ชนิดสามารถจำแนกที่มาของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้เป็น 4 กลุ่มคือ

3.1 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมมลายู-ชวา ได้แก่ ฆือแน (กลองมลายู หรือ กลองสองหน้า) ฆ้องชวา ปี่ชวา พบในการแสดง มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละและตารีอีนาส่วนจานัง หรือ ฆ้องคู่ ฆือดุ หรือ กลองตุ๊ก พบในการแสดง มโนห์ราแขก และ มะโย่ง

3.2 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาหรับและเปอร์เซียคือ ซอรือบับ พบในการแสดงมะโย่ง และมโนราห์ราแขก รำมะนา ที่พบในการแสดงดิเกร์ฮูลู และ คาบุส ที่พบในการแสดงซัมเป็ง

3.3 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครชาตรีของนครศรีธรรมราช ได้แก่ ทับโหม่ง แสะ (แตระ) หรือ จือแระ (แกระ) กอและ (กรับ) ฉาบ และ ฉิ่ง พบในการแสดงมะโย่งและ มโนห์ราแขก

3.4 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกคือ ไวโอลิน แอคคอเดี้ยน ปัจจุบันเพิ่มกีต้าร์ประกอบเข้าไปอีกหนึ่งชนิด

4. เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง การแต่งกายประกอบการแสดงของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีแต่ละชนิดมีลักษณะเด่น ดังนี้

4.1 มโนห์ราแขก นายโรงมโนห์ราแต่งตัวคล้ายกับมโนห์ราทั่วไป แต่การนุ่งผ้าจะไว้หางหงส์ยาวกว่า เครื่องประดับประกอบด้วย ลูกปัดปัดปิดไหล่ สายสังวาล ทับทรวง ปีกนก ปิเหน่ง (ปั้นเหน่ง) ปีก (นางหงส์) ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน เล็บ ผ้าผูกคอ และเทริด (นิยมห้อยอุบะด้วย) ตัวนางโนรา นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมลายูปาตานี คือนุ่งผ้าปาเต๊ะสวมเสื้อบานง

มีผ้าสไบสำหรับคล้องคอ สวมเครื่องประดับ ได้แก่ ต่างหู สร้อย กำไล และดอกไม้ไหว พราน แต่งกายแบบพื้นเมืองมลายู ในอดีตพรานต้องสวมหน้ากากที่เรียกว่า "ตอแปง"

4.2 มะโย่ง การแต่งกายของตัวละครมะโย่ง ได้แก่ ตัวพระหรือเปาะโย่ง นุ่งกางเกงมีผ้าโสร่งนุ่งทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย ศีรษะสวมมงกุฎทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำ นิยมปักด้วยเลื่อมและดิ้นสีต่าง ๆ สวมเสื้อกำมะหยี่หรือต่วนแขนสั้นรัดรูป เหน็บกริชที่สะเอว มือถือแส้ทำด้วยหวายมัดติดกันตัวนางหรือมะโย่ง นุ่งปาเต๊ะและสวมเสื้อกะบายาแขนยาวไม่รัดรูป และมีผ้าสไบพาดคล้องคอห้อยชายลงมาแค่สะเอว ผมเกล้ามวยมีดอกไม้ทัดหูและแซมผม ตัวตลกหรือเสนาในสมัยก่อนไม่สวมเสื้อ แต่ปัจจุบันแต่งกายอย่างชาวบ้านโดยทั่วไป แต่นุ่งผ้าโสร่งทับกางเกงในลักษณะปล่อยชายด้านหน้าเลื้อยลงด้านล่าง และใช้ผ้าคาดสะเอวและพาดบ่า อุปกรณ์มีมีดคลกด้ามทำด้วยไม้ไว้เหน็บที่สะเอว

4.3 ตารีอีนา การแต่งกายประกอบการแสดงตารีอีนาแต่งกายด้วยชุด "สลีแน" ประกอบด้วย เสื้อแขนยาวที่เรียกว่า "ตือโล๊ะบลางอ" หรือเสื้อแขนสั้น สวมกางเกงขายาวและนุ่งผ้าซอแก๊ะ (โสร่ง) ทับกางเกง และคาดทับด้วยผ้าคาดเอว ที่ศีรษะโพกผ้าที่เรียกว่า "สตาแง"

4.4 ซีละ แต่งกายตามลักษณะการแต่งแบบพื้นเมืองของผู้ชายมลายูคือ สวมเสื้อแขนสั้นซึ่งแต่เดิมเป็นเสื้อยืดรัดรูป ปัจจุบันเป็นเสื้อยืดแบบทั่วไป สวมกางเกงขายาวทรงกระบอกนิยมใช้สีแดงมีขลิบสีขาวตรงตะเข็บด้านข้างและขอบกางเกง นุ่งผ้าโสร่งลายตารางสี่เหลี่ยมหรือผ้าขาวม้าแบบมลายู คาดทับด้วยผ้าคาดเอว ที่ศีรษะโพกผ้าสะตาแง

4.5 รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู แต่งกายในลักษณะเดียวกันคือ แต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมลายู ผู้ชายนิยมแต่งด้วยชุดพื้นเมืองแบบผู้ดีที่เรียกว่า "สเลินดัง" สวมหมวกซอเก๊าะสีดำหรือโพกผ้าสตาแงตามแบบพื้นเมืองมลายู สวมเสื้อคอกลมแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแล้วจึงใช้ผ้าโสร่งนุ่งทับยาวเหนือเข่า ผู้หญิงนิยมแต่งด้วยเสื้อ "บันดง" คือเสื้อแบบเข้ารูปปิดสะโพกหรือยาวถึงเข่าผ่าอกตลอด ติดด้วยกระดุมทองเป็นระยะ นุ่งผ้าโสร่งยาวกรอมเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีของเสื้อ ผมเกล้ามวยประดับด้วยเครื่องประดับต่าง ๆ

5. ท่ารำและกระบวนท่ารำ จากการวิเคราะห์ท่ารำของนาฏยศิลป์ 4 ชนิดคือ มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละ และตารีอีนา พบว่าลักษณะท่ารำของนาฏยศิลป์แต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะแต่งต่างกัน สามารถจำแนกที่มาได้ 9 ลักษณะ ดังนี้

5.1 ท่าที่มีลักษณะการจีบมือและการตั้งวง พบในการแสดงมโนห์รา มะโย่ง ซีละ และ ตารีอีนา ลักษณะของการใช้จีบและวงไม่มีการหักข้อมืออย่างนาฏยศิลป์ไทย ลักษณะการใช้จีบและตั้งวงพบในการแสดงมะโย่งและมโนห์ราแขกมากที่สุด

5.2 ท่าธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่ ท่าเดิน ท่านั่ง ท่าหมุน การย่อเข่า การเอียงศีรษะ การเอี้ยวตัวหรือ การบิดลำตัว การม้วนมือ กำหมัดหลวม ๆ เป็นต้น ลักษณะท่าทางดังกล่าวนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองทุกชนิด

5.3 ท่าธรรมชาติของสัตว์ได้แก่ ท่าเขาควาย ท่าแมงมุมชักใย ท่ากวางเดินดง ท่ามัจฉาล่องน้ำ ท่าชะนีร่ายไม้ ท่านกแขกเต้าบินเขารัง ท่าช้างสานหว่านหญ้า พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก

5.4 ท่าทางจากดอกไม้และพืช ได้แก่ ท่าลูกม่วง พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าบุงาซีละ พบในการแสดงซีละ ท่าต้นไม้และใบไม้ พบในการรำตารีอีนา

5.5 ท่าทางจากศิลปะป้องกันตัว ได้แก่ ท่าย่างสามขุม ท่าฟันด้วยสันมือ ท่าแทงด้วยหมัดขวา ท่าแทงด้วยหมัดซ้าย พบในการรำซีละ เป็นต้น

5.6 ท่าจากสัตว์ในวรรณคดี ได้แก่ ท่าหงส์ทองล่องน้ำ พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าแยงหางหงส์ พบในการรำตารีอีนา ท่าพญาครุฑ พบในการรำซีละ

5.7 ท่าจากตัวละครในวรรณคดีได้แก่ ท่ากินรีร่อนรำ ท่าเมขลาล่อแก้วพบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าพรหมสี่หน้าพบในการรำซีละ เป็นต้น

5.8 ท่าจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ท่าพระจันทร์ทรงกลด พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก เป็นต้น

5.9 ท่าที่มาจากลวดลายศิลปะ ได้แก่ ท่ากนก และ ท่าเครือวัลย์ พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากงานวิจัยที่มีผู้ศึกษาค้นคว้าไว้ก่อนหน้านี้ เพื่อนำเสนอความเป็นมา แนวคิดทางด้านนาฏยประดิษฐ์และองค์ประกอบในการคิดสร้างสรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดต่าง ๆ ในภาคใต้ ดังนี้

2.5.1 นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้

ราตรี ศรีสุวรรณ ได้เขียนตำราวิชาการเรื่อง นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้ ในโครงการตำราวิชาการเฉลิมพระเกียรติ์ (ราตรี ศรีสุวรรณ,2542: 321-316) เนื่องในวโรกาสที่ พระเจ้าอยู่หัวภูมิพลภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 6 รอบ (ปี พ.ศ.2542) ซึ่งเป็นการรวมรวมองค์ความรู้ทางด้านนาฏยประดิษฐ์ตามกลวิธีประดิษฐ์ท่ารำตามหลักนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏสงขลา นับตั้งแต่เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ในหลักสูตรครุศาสตร์บัณฑิต เมื่อ ปี พ.ศ.2521-2542 สรุปเนื้อหาต่าง ๆ ดังนี้

2.5.1.1 วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านภาคใต้และมูลเหตุที่ก่อเกิดการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ กลุ่มไทยพุทธคือ มโนรา หนังตะลุง และกลุ่มไทยมุสลิมคือ รองเง็ง ดาระ ซัมเปง ซีละ โดยอธิบายถึง ความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง และอธิบายท่ารำประกอบ

2.5.1.2 แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำในนาฏศิลป์ไทยได้แก่ เพลงช้า-เร็ว แม่บทใหญ่ นาฏยศัพท์ แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ การแปลแถว การตั้งซุ้ม ขนบของละครรำ ดนตรี การแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง และการจัดแถวระบำ

2.5.1.3 แนวคิดและกระบวนการประดิษฐ์ระบำพื้นเมืองจำนวน 3 ชุดคือ ระบำทักษิณนารี ระบำจินตปาตี ระบำขี้หนอนร่อนรำ

2.5.2 นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้

นพศักดิ์ นาคเสนา ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้ (นพศักดิ์ นาคเสนา, 2546: 211-216) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปี พ.ศ. 2546 เพื่อศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้ ในส่วนของแนวคิดและวิธีสร้างสรรค์ท่ารำ แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีและเพลงของสถาบันการศึกษา 4 แห่ง โดยใช้กรณีศึกษาของระบำที่ได้รับความนิยมสูงสุดในแต่ละสถาบันการศึกษาคือ วิทยาลัย

นาฏศิลปนครศรีธรรมราช ชุดระบำนารีศรีนคร ปี พ.ศ. 2537 วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ชุดระบำลังกาสุกะ ปี พ.ศ. 2536 สถาบันราชภัฏสงขลา ชุดระบำชนไก่ ปี พ.ศ. 2528 และ สถาบันราชภัฏยะลา ชุดระบำปาเต๊ะ ปี พ.ศ. 2523 การศึกษาสรุปได้ว่า ระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยสถาบันทั้ง 4 แห่งในช่วงปี พ.ศ. 2522-2541 จำนวน 48 ชุด (นพศักดิ์ นาคเสนา, 2546: 44-51) คือ

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ระหว่างปี พ.ศ.2528-2538) จำนวน 9 ชุดคือ ระบำทักษิณานคร ระบำย่านลิเพา ระบำเครื่องถม ระบำกาหยู ระบำแกกะหนัง ระบำทอยล้อ ระบำทักษิณาพัสตราภรณ์ ระบำนารีศรีนคร และ ระบำบูชิตอิศรา

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง (ระหว่างปี พ.ศ.2530-2541) จำนวน 13 ชุดคือ ระบำตารีบุหงา ระบำโพน ระบำสานจูด ระบำรีดนมโคพัทลุง ระบำกีปัสออกโจเก็ต ระบำปาดตาล ระบำ ชะนาง-สุ่มปลา ระบำนกน้ำทะเลน้อย ระบำลังกาสุกะ ระบำทักษิณชวาลัย ระบำเปี้ยว ระบำมาลีศรีตรัง และ ระบำเก็บข้าวชาวใต้

สถาบันราชภัฏสงขลา (ระหว่างปี พ.ศ.2522-2539) จำนวน 20 ชุดคือ ระบำหญ้าลิเพา ระบำสทิงกุมภนารี ระบำสานจูดเมืองลุง ระบำทักษิณนารี ระบำนกเขาเล็ก ระบำร่อนทอง ระบำจินตปาตี ระบำชนไก่ ระบำนกน้ำคูขุด ระบำเงือกทอง ระบำขี้หนอนร่อนรำ ระบำนัฏพัตรทักษิณ ระบำรวมไทยทักษิณ ระบำอสันนะโยคะ ระบำชูชูกัมเปง ระบำเฟื่องฟ้า ระบำตารีบูกง ระบำอวโลกิเตศวร ระบำรายาปากอและ และ ระบำไทเก็กสั้นอู่

สถาบันราชภัฏยะลา (ระหว่างปี พ.ศ.2523-2534) จำนวน 6 ชุดคือ ระบำสไบแพร ระบำร่อนทอง ระบำปาเต๊ะ ระบำยะลาเมืองขวัญ ระบำผลไม้ และระบำโจเก๊ตปายง

จากการศึกษาระบำที่เลือกศึกษาศึกษาจำนวน 4 ชุด พบว่าผู้สร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ชุดระบำอย่างเป็นขั้นตอนคือ กำหนดแนวคิดของระบำที่จะสร้างสรรค์ ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น นำข้อมูลมาคัดเลือกและการนำข้อมูลมาวิเคราะห์ประดิษฐ์เป็นท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงประกอบการแสดงผลงานสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้ได้รับความนิยมด้วยเหตุผลคือ 1. การพัฒนาการของระบำในส่วนต่าง ๆ โดยเฉพาะรูปแบบของระบำต้องสอดคล้องเหมาะสมกับสภาพสังคมอยู่ตลอดเวลา จุดมุ่งหมาย เนื้อหา และเอกลักษณ์ของระบำต้องชัดเจน 2. การนำระบำไปเผยแพร่ของหน่วยงานต่าง ๆ เนื่องจากระบำมีท่ารำไม่สลับซับซ้อน สื่อความหมายและเข้าใจได้ง่าย เครื่องแต่งกายสวยงาม ลักษณะระบำสนุกสนานเร้าใจ และ 3. และการ

นำระบำไปเผยแพร่ในเชิงพาณิชย์ เช่น การจัดแสดงให้นักท่องเที่ยวชมทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทำให้ผลงานเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายและได้รับความนิยมอย่างรวดเร็ว

2.5.3 ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี

ทัศนียา วิศพันธ์ ได้ศึกษาเรื่องระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี (ทัศนียา วิศพันธ์, 2550: 267-271) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปี พ.ศ. 2550 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง ลักษณะและกลวิธีการรำจากระบำพื้นบ้านของจังหวัดปัตตานี จำนวน 4 ชุดคือ ระบำแกแนะอูแด ปี พ.ศ.2524 ระบำวาบูแล ปี พ.ศ.2534 ระบำปุตรีกีปัส ปี พ.ศ.2537 และระบำอีแกกีเก๊ะ ปี พ.ศ.2538 วิธีวิจัย ใช้การศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์ ผู้บรรเลงดนตรี ผู้แสดง ผู้ทรงคุณวุฒิ และการสังเกตการณ์สาธิตการรำจากผู้สร้างสรรค์

การศึกษาสรุปได้ว่า ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีเริ่มมีการริเริ่มสร้างสรรค์เป็นครั้งแรกเมื่อ ปี พ.ศ.2518 คือ ตารีกีปัส และ ระหว่าง ปี พ.ศ.2518-2538 พบว่ามีจำนวน 10 ชุดคือ ระบำแกแนะอูแด ระบำอาเนาะดิดี๊ ตารีบาแด ตารีบุหงา ตารีวาบูแล ตารีปูฆง ระบำปุตรีกีปัส ระบำอีแกอีแก๊ะ ระบำนาฏลีลาลังกาสุกะ ระบำปาลัสกีปัส

องค์ประกอบของการแสดงคือ ผู้แสดงมี 2 ประเภท ผู้หญิงล้วน และผู้ชายคู่กับผู้หญิง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานรองเง็ง ซัมเป็ง และโยเก็ต การแต่งกายใช้ชุดพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิม คือ ผู้หญิงแต่งกายด้วยชุดบานง ผู้ชายแต่งกายด้วยชุดสะลีแน ใช้เพลงพื้นบ้านชุดรองเง็งประกอบการแสดง ว่าววงเดือน ใช้กับระบำตารีวาบูแล พัดขนไก่ ใช้กับ ระบำปุตรีกีปัส

แนวคิดในการสร้างสรรค์คือ ใช้ท่ารำนาฏยศิลป์พื้นบ้านผสมผสานกับท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากท่าทางธรรมชาติของกุ้ง ปลา การเล่นว่าว ผู้แสดงต้องแสดงพร้อมเพรียงกันตั้งแต่ต้นจนจบ ลักษณะเด่นของการแสดงคือ การแสดงท่าทางอากัปกริยาของธรรมชาติของ กุ้ง ปลา การเล่นว่าว ในแบบระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี ปัจจุบันระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีขาดการสร้างสรรค์เนื่องจากเหตุการณ์ไม่สงบในภาคใต้

2.5.4 ซัมเป็ง: แม่แบบในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

ฑิลฎาคงพัฒน์ ได้ศึกษาเรื่อง ซัมเป็ง: แม่แบบในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง (ฑิลฎาคงพัฒน์ , 2555: 9-16) เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงซัมเป็งจากอดีตถึงปัจจุบัน

รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดงซัมเป็ง เพื่อการอนุรักษ์และการส่งเสริม คุณค่าและบริบททางสังคมของการแสดงซัมเป็ง และหลักการนำท่าทางของซัมเป็งที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

ผลจากการศึกษา สรุปได้ว่า ซัมเป็งได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงของมาเลเซียในประเทศมาเลเซียเรียกว่า “ซาปิน” ซัมเป็งในเกิดขึ้นที่จังหวัดนราธิวาสก่อนเป็นที่แรกแล้วจึงเผยแพร่เข้ามายังหวัดปัตตานีและยะลา การเต้นซัมเป็งมีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตคือ การย่อตัวแตะเท้าซึ่งปัจจุบันได้เปลี่ยนมาเป็นเตะเท้าแทนเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจากเดิมใช้เพลงจังหวะช้าก็พัฒนามาใช้เพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้นเมื่อใช้เพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้นจึงได้มีการพัฒนาเรื่องของท่าทางในการแสดงโดยปรับให้เข้ากับเพลง

ท่าเต้นรำของซัมเป็งเป็นท่าพื้นฐานในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นเมืองภาคใต้โดยนิยมนำท่าเต้นของซัมเป็งไปเป็นโครงสร้างท่ารำหลักและนำท่ารำนาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานการกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์ถูกกำหนดให้เป็นการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิมคือ ผู้สร้างสรรค์ใช้ลักษณะเด่นของการใช้เท้าในการเต้นซัมเป็งมาใช้เป็นโครงสร้างท่าหลักแล้วนำมาผสมผสานกับการใช้มือของนาฏศิลป์ไทย เพื่อต้องการให้ผลงานการสร้างสรรค์มีรูปแบบใหม่จากกระบวนท่าเต้นซัมเป็งแบบดั้งเดิมที่มีกระบวนการเต้นที่ซับซ้อนโดยเน้นการใช้เท้าในการเคลื่อนไหวและเป็นการเต้นรำคู่ชายหญิงจึงทำให้ผลงานการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้มีกระบวนท่ารำที่แปลกใหม่ไปจากของเดิม เช่น ท่าเกล็ดปลาสั้น ในการแสดงระบำนาฏยทักษิณ ท่าโปรยดอกไม้ ในระบำแกแนะอูแด ระบำทักษิณนารี ที่สร้างสรรค์โดยสถาบันราชภัฏสงขลาเมื่อปี พ.ศ. 2525 เนื้อหาแสดงถึงการผสมผสานท่ารำจากซัมเป็ง ดาระ และมโนห์รา เป็นต้น

สรุป การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

ระหว่างปี พ.ศ.2518-2541 มีผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของสถานศึกษาในภาคใต้ 4 แห่งคือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันราชภัฏสงขลา และสถาบันราชภัฏยะลา มีผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้แนวสร้างสรรค์รวมกันกว่า 48 ชุด ส่วนในจังหวัดปัตตานีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมือง เกิดจากคณาจารย์ทางนาฏศิลป์ในสถาบันต่าง ๆ ของจังหวัดปัตตานี สร้างสรรค์รวมกัน จำนวน 10 ชุด นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ทั้งหมดจำนวน 58 ชุด เป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ทั้งสิ้น สามารถจำแนก

ออกได้ 3 ลักษณะคือ ระบำหญิงล้วน ระบำชายและหญิง และระบำชายล้วน จำนวนผู้แสดงที่ใช้ประกอบการแสดงเฉลี่ยชุดละ 6-12 คน การสร้างสรรค์ผลงานมีหลักและกระบวนการคือ 1. การวางแนวคิดของผลงาน 2. การค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 3. การคัดเลือกข้อมูลที่นำไปใช้สร้างสรรค์ และ 4. การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้ออกแบบองค์ประกอบและดิษฐ์ท่ารำ

จากผลงานสร้างสรรค์จำนวน 58 ชุดพบว่า มีเพียงการแสดงชุด "ระบำโพน" ของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงที่สร้างสรรค์เมื่อปี พ.ศ. 2530 ใช้ผู้แสดงชายล้วนชุดเดียวเท่านั้น แนวคิดของการแสดงมาจากการแข่งขันตีกลอง "โพน" แนวคิดในการออกแบบท่ารำมาจากท่ารำมโนห์ราและลีลาการเชิดหนังตะลุงมาใช้ประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ จากการศึกษาพบว่า ระบำสร้างสรรค์ที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีไปใช้ในการออกแบบ จำนวน 18 ชุดคือ

1. วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สร้างสรรค์ผลงานชุด 1 ชุดคือ "ระบำกาหยู" เมื่อปี พ.ศ.2532 แนวคิดของการแสดงคือ นางฟ้าเก็บมะม่วงหิมพานต์ ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง

2. สถาบันราชภัฏสงขลา สร้างสรรค์ผลงานชุด 2 ชุดคือ "ระบำซูซูกัมเปง" ปี พ.ศ.2533 แนวคิดของการแสดงคือ วิถีชีวิตของชาวมุสลิมในการเลี้ยงแพะและแสดงขั้นตอนในการรีดนมแพะ ใช้ผู้แสดงชายและหญิงร่วมกัน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดงและ "ระบำตารีบูกง" ปี พ.ศ.2537 แนวคิดของการแสดงคือ นำกะลามาใช้ประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง

3. สถาบันราชภัฏยะลา สร้างสรรค์ผลงานชุด 2 คือ "ระบำปาเต๊ะ" ปี พ.ศ.2528 แนวคิดของการแสดงคือ แสดงกรรมวิธีของการผลิตผ้าปาเต๊ะของชาวมุสลิม ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง และ "ระบำโจเก๊ตปายง" ปี พ.ศ.2534 แนวคิดของการแสดงคือ ใช้ร่มประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง

4. วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สร้างสรรค์ผลงานชุด 3 ชุดคือ "ระบำตารีบุหงารำไป" เมื่อปี พ.ศ.2530 แนวคิดของการแสดงคือ นำพานบุหงารำไปที่ใช้ในพิธีการของชาวมุสลิมมาใช้ประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง "ระบำกีปัสออกโจเก็ต" เมื่อปี พ.ศ.2532 แนวคิดของการแสดงคือ ปรับปรุงท่ารำจากตารีกีปัสและการแสดงโจเก็ตมาเชื่อมเข้าเป็นชุดการแสดงเดียวกัน ใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกัน ใช้ทำนอง

เพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดง แต่งกายตามวัฒนธรรมมุสลิมในภาคใต้ตอนล่าง และ "ระบำลังกาสุกะ" เมื่อปี พ.ศ.2536 แนวคิดของการแสดงคือ สะท้อนให้เห็นความรุ่งเรืองของอาณาจักรลังกาสุกะในอดีต ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีรองเง็งประกอบการแสดงแต่งกายคล้ายนางระบำอินเดีย

5. ผลงานสร้างสรรค์ของคณาจารย์นาฏศิลป์ในจังหวัดปัตตานีจำนวน 10 ชุด สร้างสรรค์ระหว่างปี พ.ศ.2523-2538 สามารถจำแนกตามลักษณะของผู้แสดงได้ 2 ประเภทคือ การแสดงที่ใช้ผู้หญิงล้วน จำนวน 8 ชุดคือ ระบำแกแนะอูแด ระบำอาเนาะดิดี๊ ตารีบาแด ตารีบุหงา ตารีปูฆง ระบำปุตรีกีปัส ระบำนาฏลีลาลังกาสุกะ ระบำปาลัสกีปัส และการแสดงที่ใช้ชายหญิงแสดงร่วมกัน จำนวน 2 ชุดคือ ตารีวาบูแล ระบำอีแกอีแก๊ะ การแต่งกายใช้ชุดพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิมคือ ผู้หญิงแต่งกายด้วยชุดบานง ผู้ชายแต่งกายด้วยชุดสะลีแน ใช้เพลงพื้นบ้านรองเง็งประกอบการแสดง(สมวุฒิ กุลพุฒสาร, สัมภาษณ์ 27 เมษายน 2556)

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีมาใช้ออกแบบสร้างสรรค์ทั้งหมด จำนวน 18 ชุด มีแนวคิดในการออกแบบการแสดงโดยใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน การออกแบบท่ารำเป็นการนำท่ารำจาก "ท่านาฏยศิลป์ไทย" มาใช้เป็นหลักในการออกแบบ และนำเอาลักษณะเด่นของการเคลื่อนไหวเท้าจาก "เต้นรองเง็ง" และ "เต้นซัมเป็ง" เข้าไปผสมผสานกับการใช้มือ "จีบ" และ "ตั้งวง" ของนาฏยศิลป์ไทย ผลงานทั้ง 18 ชุด นำทำนองเพลงจาก "รองเง็ง" มาใช้ประกอบการแสดงทั้งสิ้น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

ในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอถึงขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยเรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี"ซึ่งประกอบด้วยขั้นตอนคือ รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์ และการเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์ดังนี้

3.1 รูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เป็นรูปแบบของการวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ร่วมกับระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ (Creative Research) โดยการพรรณนาวิเคราะห์ข้อมูลจากกรอบแนวคิดและทฤษฎีทางด้านมานุษยวิทยา แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวคิดทฤษฎีทางด้านการออกแบบนาฏยศิลป์เพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของการวิจัยแบบสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง ดังนี้

3.2.1 แนวคิดของผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีแนวคิดในการนำเสนอผลงานอย่างไร

3.2.2 การออกแบบโครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีโครงสร้างการแสดงอย่างไร

3.2.3 ผู้แสดงที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีคุณสมบัติและลักษณะอย่างไร

3.2.4 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีลักษณะอย่างไร

3.2.5 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีลักษณะอย่างไร

3..2.6 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีลักษณะอย่างไร

3.2.7 สถานที่เพื่อใช้สำหรับจัดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีลักษณะอย่างไร

3.2.8 อุปกรณ์ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีลักษณะอย่างไร

3.3 เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

3.3.1 การสำรวจข้อมูลเอกสาร

ในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย และบทความวิชาการต่าง ๆ เกี่ยวกับประเด็นที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ และแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

3.3.3.1 ข้อมูลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมมลายูปาตานี ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายู เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.2 ข้อมูลกำเนิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงความเป็นมาและมูลเหตุของการเกิดนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.3 ข้อมูลการร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายูปาตานี ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงวัฒนธรรมและความเชื่อตลอดจนบทบาทของนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูในอดีตและปัจจุบัน เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.4 ข้อมูลนาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงพัฒนาการทางด้านรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดต่าง ๆ ของชาวมลายูในอดีต เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.5 ข้อมูลนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงรูปแบบและเอกลักษณ์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูในปัจจุบัน เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.6 ข้อมูลนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในภาคใต้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงความเป็นในการออกแบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.7 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างงานทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.2 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

3.3.2.1 ข้อมูลจากการสังเกตการณ์

ผู้วิจัยได้ทำการออกสำรวจและเก็บผู้มูลภาคสนามโดยใช้วิธีการสังเกตการณ์ การแสดงชนิดต่าง ๆ ซึ่งจัดแสดงขึ้นในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ทั้งของหน่วยงานราชและเอกชน และที่จัดขึ้นในประเพณีต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา ดังนี้

(1)สังเกตการณ์ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 18 ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 2-10 กรกฎาคม 2553

(2) สังเกตการณ์ การแสดงซีละ มะโย่ง และรองเง็ง ในงานแต่งงาน ณ บ้านกือเม็ง ตำบลอาซ่อง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2555

(3) สังเกตการณ์ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 19 ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 2-10 กรกฎาคม 2554

(4)สังเกตการณ์รำตารีอีนาและซีละ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้ง ที่ 21 ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2556

(5) สังเกตการณ์ในประเพณีแห่นกเข้าพิธีสุหนัต ณ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร ตำบลละหาร อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาสเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ปี พ.ศ.2556

(6)สังเกตการณ์ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 22 ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 3-11 กันยายน 2557

(7)สังเกตการณ์การแสดงมะโย่งเรื่อง รายามูดอ ณ หอประชุมคณะศิลปกรรมศาสตร์ จัดโดยสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานีเมื่อวันที่ 8 กันยายน 2557

3.3.2.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

แหล่งข้อมูลจากบุคคล ได้แก่ ศิลปินพื้นบ้านทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการทางด้านศิลปวัฒนธรรมในภาคใต้ ผู้นำทางศาสนาอิสลาม และคณาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ในจังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ *1*ข้อมูลจากสัมภาษณ์บุคคล

ลำดับ	ชื่อ-สกุล และที่อยู่ของผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
1	นายนิเซ็ง สาและ หัวหน้าคณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงซีละและท่ารำซีละของคณะน้องใหม่บางปู (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.2 ดีกาหรือซีละ)
2	นายสมาน ทิ้งจะนะ หัวหน้าคณะซีละพิกุลทอง ตำบลท่าเรือ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี	เรื่องความเป็นมาของรำตารีอีนาและของคณะพิกุลทอง (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.4 ตารีอีนา)
3	นายมะรัมลี ทิ้งจะนะ นักแสดงซีละคณะซีละพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงและท่ารำตารีอีนาของคณะพิกุลทอง (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.4 ตารีอีนา)
4	นายบุญ ขวัญนาคม หัวหน้าคณะมห์โนราแขกควนบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส	เรื่ององค์ประกอบการแสดงและท่ารำมโนห์ราแขกของคณะบ้านทุ่งคา (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.1 มโนห์ราแขก)
5	นิรอบิเสาะ นิเล๊าะผู้แสดงมะโย่ง คณะมะโย่งคณะสามพี่น้อง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงมะโย่งและรองเง็งของคณะสามพี่น้อง (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.3 มะโย่ง)
6	นางเจ๊ะมะห์ บีราเฮง หัวหน้าคณะมะโย่งคณะปิยา อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงมะโย่งของคณะปิยา อำเภอยะหริ่ง
7	นางบีเดาะห์ เซ็งแม ผู้แสดงมะโย่งคณะปาฮงเมาะแต อำเภอไม้แก่น จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงมะโย่งของปาฮงเมาะแต อำเภอไม้แก่น (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.3 มะโย่ง)

ตารางที่ 1 (ต่อ) ข้อมูลจากสัมภาษณ์บุคคล

ลำดับ	ชื่อ-สกุล และที่อยู่ของผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
8	นายสุไลมาน เจ๊ะแม ศิลปินพื้นบ้าน และผู้จัดการคณะซีละตารีอีนา คณะกายูคละ อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส	เรื่ององค์ประกอบการแสดงและท่ารำตารีอีนาและซีละของคณะฮีตัมมานิส (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.4 ตารีอีนา)
9	นายสมาน โดซอมิ ศิลปินพื้นบ้าน และผู้ก่อตั้งพิพิธภัณฑ์เฉลิมราช บ้านกือเม็ง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา	เรื่ององค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมือง มโนห์ราแขกซีละ และ มะโย่ง
10	อาจารย์ชาญณรงค์ เพชรจำรัส ครูชำนาญการสังกัดโรงเรียนปทุมคงคานุสรณ์ จังหวัดปัตตานี	เรื่ององค์ประกอบการแสดงรองเง็งและซัมเป็งในจังหวัดปัตตานี (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.4.6 ซัมเปง)
11	อาจารย์สมวุฒิ กุลพุฒสาร ครูชำนาญการสังกัดโรงเรียนพะตงประธานคีรีวัฒน์ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา	เรื่องรูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในจังหวัดปัตตานี
12	นางสาวนราวดี โลหะจินดา หัวหน้าฝ่ายวิจัยพัฒนา และส่งเสริมวัฒนธรรม สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี	เรื่องแนวทางในการอนุรักษ์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู)
13	นายบัดรี หะมะ ผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) ตำบลตะลุบัน อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี	เรื่องข้อห้ามทางศาสนาอิสลามเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู)

ตารางที่ 1 (ต่อ) ข้อมูลจากสัมภาษณ์บุคคล

ลำดับ	ชื่อ-สกุล และที่อยู่ของผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
14	นายอาซิ ตะลี โต๊ะอิหม่าม ประจำมัสยิดบ้านบือแนนากอ ตำบลบาลอ อำเภอรามัน จังหวัดยะลา	เรื่องข้อห้ามทางศาสนาอิสลามเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู)
15	นายอีดือเร๊ะ เจ๊ะหะ ผู้รู้ทางด้านศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) ตำบลรือเสาะ อำเภอรือเสาะ จังหวัดนราธิวาส	เรื่องข้อห้ามทางศาสนาอิสลามเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู)
16	ผ.ศ. จิระพันธ์ เดมะ อาจารย์ประจำภาควิชาเทคโนโลยีเพื่อการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี	เรื่องการไหว้ครูในการแสดงนาฏยศิลป์ (ดูบทที่ 2 หัวข้อ 2.4.2 การร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายู)

3.3.3 ประเด็นในการสัมภาษณ์บุคคล

ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่ นักวิชาการทางด้านศิลปวัฒนธรรมในภาคใต้ ศิลปินพื้นบ้านทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้นำทางศาสนาอิสลาม และคณาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับประเด็นดังต่อไปนี้

3.3.3.1 ความเป็นมาของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.2 องค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.3 บทบาทของนาฏยศิลป์ต่อสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี

3.3.3.4 วัฒนธรรมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานี

3.3.3.5 อัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.3.6 ข้อจำกัดของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์

3.3.3.7รูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้

3.3.3.8 องค์ประกอบของนาฏยศิลป์พื้นเมืองแนวสร้างสรรค์ในภาคใต้

3.3.3.9ข้อมูลวัฒนธรรมมลายูที่สามารถนำมาใช้ออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ได้

3.3.3.10แนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

3.3.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

3.3.4.1 ภาพยนตร์ส่วนพระองค์ รัชกาลที่ 7 เสด็จปัตตานี (ซีดีรอม-สำเนา) จัดทำโดยคณาจารย์และนักศึกษาแผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ ควบคุมการผลิตโดย มณฑณัฏฐ์ ทองใหญ่ (ไม่ปรากฏปีที่เผยแพร่)

3.3.4.2 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงซีละในประเพณีแห่ช้างเข้าสุหนัต (ซีดีรอม-สำเนา) ของสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี (ไม่ปรากฏปีที่บันทึก)

3.3.4.3 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงรำกริช คณะมาซีนู กูโน ในงานศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านชายแดนใต้ ณ หอประชุมศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี วันที่ 3-4 สิงหาคม 2528

3.3.4.4 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงซีละและดิเกร์ฮูลู คณะมะยะหา จังหวัดยะลา ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมครั้งที่ 5 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ 25 กรกฎาคม 2540 (ซีดีรอม)

3.3.4.5 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงซีละ คณะซายาตี อัสมัน อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส จัดจำหน่ายโดยซาวด์สตาร์ ปัตตานี ปี พ.ศ. 2547

3.3.4.6 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงทางวัฒนธรรมครั้งที่ 21 ชุด โนรา โดยคณะธรรมนิตย์สงวนศิลป์ (ซีดีรอม-สำเนา) ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร วันที่ 29 กรกฎาคม 2548

3.3.4.7 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงสาธิตซีละ คณะน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี บันทึกเมื่อวันที่ 30 กันยายน ปี พ.ศ. 2550 (ผู้วิจัย-ซีดีรอม)

3.3.4.8 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงรำเบิกโรงมะโย่งในเรื่อง RAJA MUDA LAKLENG จัดแสดง ณ TEMPAT PCB รีสอร์ท รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน 2007 (ซีดีรอม-อัดสำเนา) เผยแพร่เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2551

3.3.4.9 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงทางวัฒนธรรมครั้งที่ 39 ชุด มโนห์ราแขก โดยคณะสองพี่น้อง (ซีดีรอม-สำเนา) ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร วันที่ 25กรกฎาคม2551 (ซีดีรอม-สำเนา)

3.3.4.10 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงมะโย่งในพิธีกรรมไหว้ตายาย และการเต้นรองเง็ง โดยคณะสามพี่น้อง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี บันทึกเมื่อวันที่ 13 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2551 (ผู้วิจัย-ซีดีรอม)

3.3.4.11 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงตารีอีนา คณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี บันทึกเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม ปี พ.ศ. 2551 (ผู้วิจัย-ซีดีรอม)

3.3.4.12 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงซีละ รำตารีอีนา และดิเกร์ฮูลู ในโครงการประชุมทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 8 หัวข้อ "ผู้คน ดนตรี ชีวิต" ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร วันที่ 25-27 มีนาคม 2552 (ซีดีรอม-สำเนา)

3.3.4.13 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงมะโย่งในพิธีกรรมไหว้ตายาย โดยคณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี บันทึกเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม ปี พ.ศ.2552 (ผู้วิจัย-ซีดีรอม)

3.3.4.14 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงตารีอีนาและซีละกริช ในพิธีตือเลาะราติงในประเพณีเข้าสุหนัต ณ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร ตำบลละหาร อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส บันทึกเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ปี พ.ศ.2556 (ผู้วิจัย-ซีดีรอม)

3.3.4.15 วีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงตารีอีนาและการแสดงซีละ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 21 ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี บันทึกเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2556 (ซีดีรอม)

Chulalongkorn University

3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์

ในขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดจากเครื่องมือที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น นำมาวิเคราะห์เพื่อศึกษาค้นคว้าถึงประเด็นต่าง ๆ แล้วจึงเริ่มทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ตามที่ได้วางแผนไว้ ดังนี้

3.4.1 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งวิทยบริการต่าง ๆ คัดเลือกและจัดหมวดหมู่ข้อมูลต่าง ๆ ออกเป็นประเภท คือ ข้อมูลเอกสาร ซึ่งแบ่งออกเป็นเอกสารชั้นต้น ที่มาจากพงศาวดาร จดหมายเหตุ จดหมายรายวัน และเอกสารชั้นรอง ได้แก่ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความ วารสาร และ แผนที่ ภาพถ่าย และวีดีทัศน์การแสดง เพื่อให้สะดวกในการตรวจสอบข้อมูล

3.4.2 ผู้วิจัยได้ออกสังเกตการณ์ การจัดแสดงนาฏยศิลป์เนื่องในงานต่าง ๆ เช่น งานที่ถูกจัดขึ้นในประเพณี เข้าสุหนัต งานประเพณีแต่งงาน และการจัดงานทางวัฒนธรรมของหน่วยงานราชการและเอกชนจากสถานที่ต่าง ๆ พร้อมทั้งจดบันทึกองค์ประกอบการแสดงชนิดต่าง ๆ

3.4.3 สัมภาษณ์นักวิชาการ ศิลปินนาฏยศิลป์พื้นเมือง ผู้นำศาสนาอิสลาม อาจารย์สอนวิชานาฏยศิลป์ จากแหล่งต่าง ๆ โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เกี่ยวกับประเด็น ความหมาย ความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบการแสดงพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ องค์ประกอบของการแสดงพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ วัฒนธรรม และความเชื่อในนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี และนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในภาคใต้

3.4.4 นำข้อมูลที่ได้จากการสังเกตการณ์มาตรวจสอบกับข้อมูลเอกสาร ภาพถ่าย และข้อมูลสัมภาษณ์ เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงกับประเด็นต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยศึกษา ได้แก่ ความหมาย ความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบการแสดงพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ องค์ประกอบของการแสดงพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ วัฒนธรรมและความเชื่อที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี และนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในภาคใต้

3.4.5 สังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้ในออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีตามองค์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ ได้แก่ แนวคิดของการแสดง โครงสร้างการแสดง ผู้แสดง การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง และการออกแบบสถานที่สำหรับแสดง

3.4.6 ปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีตามองค์ประกอบการแสดงที่ออกแบบไว้ เพื่อค้นหาคำตอบจากการวิจัยสร้างสรรค์ โดยการทดลองแก้ไขและปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์จนสมบูรณ์ แล้วจึงนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ค้นพบจากการทดลองสร้างสรรค์ไปเรียบเรียงสรุปผลข้อมูลเป็นเอกสารเพื่อนำเสนอผลการปฏิบัติการ

3.5 การเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์

นำเสนอในรูปแบบเอกสาร โดยนำเสนอเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ และบทความทางวิชาการเพื่อการเผยแพร่องค์ความรู้ และนำเสนอด้วยวิธีการบรรยาย โดยการบรรยายเชิงพรรณนาวิเคราะห์และสรุปผลการดำเนินการวิจัยทั้งหมดต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

วิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอการวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ประกอบด้วย การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 1 การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 2 และสรุปการวิเคราะห์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดังนี้

4.1 การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 1

4.1.1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เกิดขึ้นจากการที่ผู้วิจัยพบว่า ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในภาคใต้ที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ ระหว่างปี พ.ศ. 2418-2541โดยคณาจารย์นาฏศิลป์ในจังหวัดปัตตานี และ สถานศึกษาในภาคใต้ 4 แห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันราชภัฏสงขลา สถาบันราชภัฏยะลา พบว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์จำนวน 18 ชุด (ดูบทที่ 2 หัวข้อเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในภาคใต้) ได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสานกับข้อมูลวัฒนธรรมของชาวมลายู ทำให้เอกลักษณ์นาฏยศิลป์ของชาวมาลายูถูกกลืนกลายไปด้วยเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงเกิดข้อสงสัยว่า "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมาลายูปาตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร" และถ้าหากจะมี "การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีแนวทางในการสร้างสรรค์อย่างไร" เพื่อที่จะยังคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีไว้

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่สะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี โดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางด้านศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีเพื่อนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ โดยมีแนวคิดว่า ข้อมูลที่จะเลือกนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์นั้นควรเป็นข้อมูลวัฒนธรรมที่ผู้ชมผลงานสร้างสรรค์สามารถพบเห็นและสัมผัสได้ในสมัยปัจจุบัน จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกนำข้อมูลเรื่อง "ว่าววงเดือน"

ซึ่งเป็นกีฬาพื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีนับตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบัน นอกจากนี้ ในแง่ของวัฒนธรรม ว่าววงเดือนเป็นวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างชาวพื้นเมืองมลายูในแถบจังหวัดภาคใต้ตอนล่างและประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซีย ดังนั้น ข้อมูลทางวัฒนธรรมเรื่องว่าววงเดือน จึงถูกนำมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีครั้งนี้

4.1.2 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงาน "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและนำข้อมูลต่าง ๆ มาใช้ประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดง 2 ส่วนคือ ข้อมูลทางวัฒนธรรมเรื่องว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี และ ข้อมูลนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี โดยมีเครื่องมือในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานคือ ทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏยศิลป์และทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ดังนี้

4.1.2.1 ข้อมูลเรื่อง ว่าววงเดือน

ว่าววงเดือน เป็นว่าวที่มีรูปดวงเดือนเป็นส่วนประกอบอยู่ตรงกลางลำตัว ส่วนประกอบที่สำคัญ คือ ปีก เขา (คล้ายเขาควาย) และดวงเดือนซึ่งอยู่ตรงกลางระหว่างปีกและเขาตอนกลางของลำตัว ว่าววงเดือนมี 2 ชนิด คือ ชนิดมีแอก สำหรับใช้ประชันเสียงว่าของใครจะมีความไพเราะมากกว่ากัน และ ชนิดไม่มีแอก นิยมเล่นกันในหมู่ชาวชาวมลายูและเรียกว่าวชนิดนี้ว่า "วาบูแล" นิยมใช้แข่งขันกันโดยชักให้ปลายเชือกทำมุม 90 องศากับพื้นดิน ว่าวตัวไหนทำมุมได้ก่อนตัวนั้นคือผู้ชนะ นิยมแข่งขันกันคราวละ 2 ตัว ว่าววงเดือนโดยทั่วไปนิยมตัดกระดาษสีทำเป็นลวดลายต่าง ๆ ปิดที่ตัวว่าวเพื่อให้ดูสีสันสวยงามและแข็งแรงมั่นคง ว่าววงเดือนนับเป็นวัฒนธรรมร่วมอย่างหนึ่งระหว่างคนในภาคใต้และประเทศเพื่อนบ้าน เช่น มาเลเซีย อินโดนีเซีย ซึ่งมีการแลกเปลี่ยนถ่ายเทวัฒนธรรมการเล่นว่าวซึ่งกันและกัน ที่เห็นได้ชัดเจนคือรูปแบบและลวดลายของว่าววงเดือนของอินโดนีเซียและมาเลเซียที่ชาวไทยมุสลิมนำมาใช้ออกแบบ ลวดลายต่าง ๆ เหล่านี้มีอิทธิพลต่อว่าวของชาวภาคใต้ทั่วไปด้วย (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 14, 2529: 7200-7201)

การประดิษฐ์ว่าววงเดือนเริ่มจากการเตรียมวัสดุอุปกรณ์และเครื่องมือ จากนั้นทำการเหล่าไม้ไผ่ เพื่อนำมาใช้ประกอบเป็นโครงว่าว แล้วจึงนำกระดาษที่ลอกลายไว้แล้วมาวางประกบลงบนโครงไม้ไผ่ จากนั้นจึงทำการเขียนลายและทำการลงสี เสร็จแล้วผูกเชือกบนตัวว่าว เก็บรายเอียดของว่าวทำการตกแต่ง ชั่งน้ำหนักขนาดปีกของว่าวให้เท่ากัน เก็บรายละเอียดอีกครั้งเป็นอันเสร็จเรียบร้อยสมบูรณ์ ระยะเวลาในการผลิตประมาณ 3 วัน ต่อว่าว 1 ตัว ลักษณะพิเศษของ

ว่าววงเดือนสะท้อนถึงอัตลักษณ์ทางด้านศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น เช่น สีสันและลวดลายของว่าว และโครงสร้างของการออกแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวมลายู ปัจจุบันมีผู้นิยมเล่นว่าวเป็นจำนวนมาก แต่ช่างฝีมือการทำว่าวมีจำนวนลดลง คุณค่าและประโยชน์ของการเล่นว่าว คือ เป็นกีฬาที่มีการละเล่นมาช้านาน รวมทั้งบ่งบอกเอกลักษณ์ของภาคใต้ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังเป็นการฝึกใช้ความสามารถทางศิลปะ ความคิดสร้างสรรค์ ความอดทน ความมีไหวพริบ และเป็นกีฬาที่สร้างความสามัคคี

4.1.2.2 ข้อมูลซีละ และมโนห์รา

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิม เพื่อนำมาใช้ประกอบการคิดออกแบบท่ารำ คือ ข้อมูลท่ารำซีละจาก นายนิเซ็ง สาและ หัวหน้าคณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี และ ข้อมูลท่ารำมโนห์ราแขก จากนายบุญ ขวัญนาคม คณะมโนห์ราแขกบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส (ดูบทที่ 2 หัวข้อนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี)

4.1.2.3 เครื่องมือที่ใช้ออกแบบการแสดง

จากข้อมูลวัฒนธรรมทั้ง 2 ส่วน ผู้วิจัยจะนำไปใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ โดยอาศัยเครื่องมือใน การออกแบบสร้างสรรค์ คือ ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหว ประกอบการเคลื่อนไหว ต่าง ๆ 4 ประการ ได้แก่ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน (ดูบทที่ 2 ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์) และการใช้ของกฎธรรมชาติ และทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ เรื่องสัดส่วนเรื่องความสมดุล เรื่องจังหวะและลีลา เรื่องการเน้น และ เรื่องความมีเอกภาพ (ดูบทที่ 2 ทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์)

4.1.3 แนวคิดของการแสดง

การสร้างสรรค์ "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี"ครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีในผลงานสร้างสรรค์ ซึ่งสามารถแยกแนวคิดที่ต้องการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ แนวคิดหลัก ซึ่งเป็นแนวคิดในภาพรวมของผลงานสร้างสรรค์ตั้งแต่ต้นจนนบการแสดง โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับ "ว่าววงเดือนกับวิถีชีวิตของชาวมลายู

ปาตานี" และ แนวคิดรอง คือแนวคิดที่แทรกอยู่ในแต่ละส่วนของโครงสร้างการแสดง โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับ "การร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี" แนวคิดดังกล่าวนี้จะปรากฏอยู่ในโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 3

จากแนวคิดทั้ง 2 ส่วนนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้การแสดงผลงานสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองปาตานีครั้งนี้อยู่ในรูปแบบของ "ระบำ" โดยใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงคู่กัน เพื่อสะท้อนเอกลักษณ์ทางศิลปะและวัฒนธรรมมลายูปาตานีตามที่ผู้วิจัยได้เสนอแนวคิดทั้งสองแนวคิดไว้ผ่านการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายู

4.1.4 โครงสร้างการแสดง

โครงสร้างการแสดง คือพัฒนาการหรือการดำเนินเรื่องราวในส่วนต่าง ๆ ของระบำตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งจบการแสดง การออกแบบโครงสร้างการแสดงต้องสื่อให้ผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจเนื้อหาตลอดจนแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ที่ปรากฏอยู่ในแต่ละส่วนของโครงสร้างการแสดงให้ชัดเจน ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจง่ายขึ้น การออกแบบโครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาโครงสร้างจากรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองแบบดั้งเดิมของชาวมลายูปาตานี 2 ชนิด คือ การแสดงซีละ การแสดงตารีอีนา สรุปโครงการแสดงที่พบ ได้ดังนี้

4.1.4.1 โครงสร้างของการแสดงซีละ คณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี พบว่า สามารถแบ่งช่วงของการแสดงได้ 4 ส่วน คือ ช่วงแรก คือ การรำไหว้ครู มีลักษณะเป็นการรำเดี่ยว โดยผู้แสดงสลับกันรำทีละคน ช่วงที่สอง คือ การรำสรรเสริญครู เป็นลักษณะของการรำคู่ ช่วงที่สาม คือ การรำต่อสู้ เป็นการออกลีลาท่าทางการต่อสู้ด้วยแม่ท่าต่อสู้ในแบบต่าง ๆ และ ช่วงที่สี่ คือ การรำลาโรง เป็นลักษณะของการรำคู่ เพื่อเตรียมจบการแสดง

4.1.4.2 โครงสร้างของรำตารีอีนา ฉบับของคณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี พบว่า การแสดงสามารถแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ ช่วงที่หนึ่ง คือ การรำไหว้ครู เป็นการรำคู่เพื่อแสดงลีลาท่าทางการรำไหว้ครู ซึ่งพัฒนามาจากรำไหว้ครูของซีละ ช่วงที่สอง คือ การรำเพลงทำนองช้า หรือ รำเทียน เป็นการรำคู่โดยใช้เทียนถือบนฝ่ามือ วนไปในทิศทางต่าง ๆ ช่วงที่สาม คือ รำเพลงทำนองเร็ว หรือ รำนาฏมือ เป็นการรำคู่ หลังจากรำเทียนเสร็จแล้ว ช่วงที่สี่ คือ การรำลาโรง เป็นการรำคู่ เพื่อเตรียบจบการแสดง

จากข้อมูลดังกล่าว พบว่า โครงสร้างของการแสดงทั้งสองชนิดสามารถแบ่งออกเป็น 4 ส่วน แต่ละส่วนมีแนวคิดย่อยที่สอดคล้องกันตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ผู้วิจัยจึงได้นำโครงสร้างการแสดงที่พบจากการแสดงนาฏยศิลป์ทั้ง 2 ชนิดดังกล่าว มากำหนดโครงสร้างของผลงานสร้างสรรค์ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เป็นการรำออกเวที ส่วนที่ 2 ว่าววงเดือนกับวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานี ส่วนที่ 3 เต้นรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี และ ส่วนที่ 4 รำลาเข้าโรง จากโครงสร้างของการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบ สามารถอธิบายแนวคิดของผู้วิจัยแยกออกเป็นส่วนต่าง ๆ คือ

ส่วนที่ 1 รำออกเวที เป็นการเปิดเรื่องราวเพื่อสื่อให้ผู้ชมเห็นถึงลักษณะของว่าววงเดือนที่กำลังลอยติดลมอยู่ในกลางอากาศ ลักษณะท่ารำในการแสดงส่วนนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวท่าทางเป็นสัญลักษณ์ของว่าววงเดือน

ส่วนที่ 2 นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับว่าววงเดือนกับวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานี เป็นการพัฒนาเรื่องราวต่อเนื่องจากส่วนแรก เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงกิจกรรมยามว่างของชาวมลายูปาตานีกับการเล่นว่าววงเดือน การออกแบบท่าทางเคลื่อนไหวในช่วงนี้ ผู้แสดงกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวท่าทางเป็นสัญลักษณ์ของว่าววงเดือน และผู้แสดงอีกกลุ่มหนึ่งเป็นฝ่ายชักสายป่าน เพื่อสื่อถึงการแข่งขันการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายู

ส่วนที่ 3 นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเต้นรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี เป็นการพัฒนาเรื่องราวต่อเนื่องจากส่วนที่สอง เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงวัฒนธรรมการรำเต้นและรื่นเริงของชาวมลายูปาตานีที่นอกเหนือจากการเล่นว่าววงเดือน ลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวในการแสดงส่วนนี้ แสดงถึงการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายและหญิงชาวมลายู

ส่วนที่ 4 รำลาเข้าโรง โดยผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวตามลักษณะท่ารำที่ผู้วิจัยออกแบบเพื่อเข้าเวที ในลักษณะของการชักชวนกันกลับบ้านหลังจากเสร็จจากกิจกรรมเล่นว่าววงเดือน และสื่อให้ผู้ชมทราบว่ากิจกรรมเล่นว่าววงเดือนและการรื่นเริงจบลง และจบการแสดง

4.1.5 การคัดเลือกผู้แสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบของการแสดงผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูเป็นรูปแบบ "ระบำพื้นเมือง" โดยกำหนดใช้ผู้แสดงจำนวน 6 คน แบ่งเป็นผู้แสดงชายจำนวน 3 คน และผู้แสดงหญิงจำนวน 3 คน แสดงร่วมกัน และกำหนดหลักเกณฑ์เพื่อใช้สำหรับคัดเลือกผู้แสดงคือ นักแสดง

ผู้ชาย สูง 170-175 เซนติเมตร และนักแสดงผู้หญิง สูง 165-170 เซนติเมตร ผู้แสดงทั้งสองเพศควรมีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ เช่น นาฏยศิลป์ไทย หรือ นาฏยศิลป์พื้นเมือง

หลังจากผู้วิจัยคัดเลือกผู้แสดงได้ตามเกณฑ์ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้แล้ว ก่อนที่จะเริ่มมีการฝึกซ้อมผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่ผู้วิจัยออกแบบ ผู้วิจัยได้ทำการปรับพื้นฐานการเคลื่อนไหวท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ผู้วิจัยนำมาใช้ออกแบบสร้างสรรค์ให้กับผู้แสดงทั้งหมด คือ ท่ารำซีละ และท่ารำมโนห์รา เพื่อทำความเข้าใจให้กับผู้แสดงได้เข้าใจถึงลักษณะการเคลื่อนไหวท่ารำที่ผู้วิจัยนำมาใช้ออกแบบสร้างสรรค์ในผลงานครั้งนี้

4.1.6 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำในผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกแบบท่ารำประกอบการแสดงมาจากข้อมูลสำคัญ 4 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติที่พบจากการเล่นว่าวของมนุษย์ เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่าดึงสายป่าน ท่ากระตุกสายป่าน เป็นต้น

ส่วนที่ 2 คือ ลักษณะของว่าววงเดือน เช่น ลักษณะของหัวว่าว ลักษณะของตัวว่าว ลักษณะของดวงเดือน ลักษณะการลอยและหมุนของว่าวเมื่ออยู่ในอากาศ เป็นต้น

ส่วนที่ 3 คือ ลักษณะของการจีบมือและการตั้งวง ที่พบจากการวิเคราะห์กระบวนท่ารำของซีละและท่ารำของมโนห์ราแขก

ส่วนที่ 4 คือ โครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมือง 2 ชนิดคือ ท่ารำไหว้ครูซีละ และ ท่ารำมโนห์ราแขก

ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะของท่าทางทั้ง 4 ส่วนดังกล่าวมาใช้ออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำร่วมกัน เพื่อต้องการสื่อความหมายในการแสดงช่วงต่าง ๆ ตามโครงสร้างของการแสดงที่ออกแบบ ได้แก่ ท่าว่าววงเดือน ท่าที่มาจากหมุน การลอย และการเหวี่ยงของว่าววงเดือนในขณะที่อยู่ในอากาศ ท่าดึงสายป่าน ท่ากระตุกสายป่าน ท่ารื่นเริง ท่าเกี้ยวพาราสี ท่านั่ง ท่าปรบมือ ท่ายักไหล่ ท่าเท้าสะเอว ท่าสอดมือ ท่าช้อนมือ ซึ่งเป็นท่าเชื่อมระหว่างท่ารำต่าง ๆ เป็นต้น การออกแบบท่ารำคำนึงถึงองค์ประกอบการเคลื่อนไหว 4 ประการ ได้แก่ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน และการใช้ของกฎธรรมชาติ และการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ เรื่องสัดส่วนเรื่องความสมดุล เรื่องจังหวะและลีลา เรื่องการเน้น และ เรื่องความมีเอกภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อผู้วิจัยได้ออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำตามแนวคิดที่ได้กำหนดไว้ทั้งหมดแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการนำท่ารำและกระบวนท่ารำที่ออกแบบมาทดลองเคลื่อนไหวประกอบกับจังหวะของเพลงที่จะใช้ประกอบการแสดง เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์ของท่ารำแต่ละท่า และตรวจสอบความเหมาะสมของดนตรีที่ใช้ประกอบกับท่ารำ เนื่องจากทำนองเพลงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการแสดงผลงานเป็นลักษณะทำนองเพลงพื้นเมืองมลายูซึ่งมีลักษณะจังหวะเดียวตลอดทั้งเพลงสามารถบรรเลงยืดหยุ่นให้เกิดทำนองช้าหรือเร็วได้ ดังนั้น การออกแบบท่ารำจึงยึดจังหวะฆ้องที่บรรเลงกำกับจังหวะของดนตรีดังกล่าวเป็นหลักในการเคลื่อนไหวท่ารำ การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ และการทดลองเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำประกอบจังหวะเพลง มีวิธีการออกแบบ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าว่าววงเดือนท่าที่ 1</td><td>ท่าเขาควายจากมโนห์ราแขก</td><td>ท่าว่าววงเดือนท่าที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เนื่องจากผู้วิจัยได้กำหนดให้ผู้แสดงเป็นเป็นว่าววงเดือน การออกแบบท่ารำจึงต้องสื่อให้ผู้ชมทราบและเข้าใจว่าผู้แสดง คือ ว่าววงเดือน ดังนั้น การออกแบบท่ารำดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากโครงสร้างของการตั้งวงที่เรียกว่า "เขาควาย" จากมโนห์ราแขก" มาใช้แทนลักษณะของส่วนที่เป็น "วงเดือน" ของว่าววงเดือน กระบวนท่ารำที่ออกแบบสำหรับผู้หญิงประกอบด้วยท่าหลัก 2 ท่าเพื่อเชื่อมโยงท่ารำให้เห็นว่าเป็นว่าววงเดือน เคลื่อนไหวด้วยการหมุนรอบตัวเองพร้อมทั้งทิ้งน้ำหนักตัวลงที่เท้าข้างหน้าตามจังหวะของดนตรี เสมือนดังว่าเป็นว่าววงเดือนที่ลอยอยู่กลางอากาศ กระบวนท่ารำที่ออกแบบนี้จะปรากฏอยู่ในการแสดงช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 ที่ใช้ผู้หญิงแทนสัญลักษณ์เป็นว่าววงเดือน</td></tr>
</table>

ตารางที่ 3การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่าบุหงา"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ "ท่าบุงหา"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าบุหงา ท่าที่ 1</td><td>ท่าช้อนมือจากซีละ</td><td>ท่าบุหงา ท่าที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจาก "ท่าช้อนมือ" ในการแสดงซีละ จึงนำเอาลักษณะโครงสร้างของท่าช้อนมือจากซีละมาใช้ออกแบบ โดยผู้วิจัยได้ปรับระดับของการช้อนมือจากการช้อนมือสูงระดับศีรษะให้เป็นการช้อนมือออกด้านข้างในลักษณะเปิดออก ส่วนของเท้าใช้วิธีการก้าวเท้าออกด้านข้างลำตัวแล้วใช้เท้าอีกข้างแตะปลายเท้าไว้ข้างเท้าที่ยืนรับน้ำหนักพร้อมย่อเข่าเพื่อให้เข้ากับลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้หญิง การทรงตัวใช้วิธีย่อเข่าลงต่ำเล็กน้อยเปิดเข่าออกกว้าง กระบวนท่ารำที่ออกแบบประกอบด้วยท่าหลัก 2 ท่าเพื่อเชื่อมโยงท่ารำให้เห็นว่าเป็นท่าบุหงาหรือ "ดอกไม้"</td></tr>
</table>

ตารางที่ 4การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 1"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 1"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าสอดมือจากซีละ</td><td>ท่าเชื่อม หรือ ท่าเดิน แบบที่ 1</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

แนวคิดในการออกแบบท่าเชื่อม คือ เพื่อนำมาใช้สำหรับเป็นท่ารำที่เชื่อมโยงโครงสร้างท่ารำอื่นๆ ที่อยู่ในการแสดงส่วนต่าง ๆ ให้ต่อเนื่องกัน การออกแบบท่ารำ "ท่าเชื่อม" นี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้แสดงหญิงใช้ท่าเชื่อมสองแบบ แบบแรกคือท่าที่ได้แนวคิดมาจาก "ท่าสอดมือ" ของซีละ การเคลื่อนไหวเท้าใช้วิธีการเดินก้าวไปข้างหน้าแล้วก้าวเท้าอีกข้างมาวางแตะด้วยปลายเท้าชิดเท้าที่ยืนรับน้ำหนักทรงลำตัวตรง ย่อเข่า นอกจากนี้ ท่าเชื่อมจะถูกนำไปใช้เพื่อการแปรแถวหรือเปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดงจากตำแหน่งหนึ่งไปอีกตำแหน่งหนึ่ง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 5 การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าชักสายป่านและท่ากระตุกสายป่าน"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าชักสายป่าน" และ "ท่ากระตุกสายป่าน"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าดึงสายป่าน</td><td>ท่ากระตุกสายป่าน</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

การออกแบบท่ารำทั้งสองท่ารำนี้ ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะทางธรรมชาติในการเล่นว่าวมาใช้ออกแบบ จากลักษณะของการเล่นว่าวซึ่งจะมีการสาวสายป่านอย่างต่อเนื่อง และสลับกับการกระตุกสายป่านเพื่อให้ว่าวต้านกับแรงลมและลอยอยู่ในอากาศได้ ผู้วิจัยได้ออกแบบส่วนของมือให้เป็นเป็นลักษณะของการจีบนิ้วมือประกอบเป็นท่าทาง เพื่อเน้นให้เป็นลักษณะของท่าเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ให้ชัดเจน การออกแบบท่ากระตุกสายป่านใช้มือในลักษณะกำหมัดหลวม ๆ ใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดติดปลายนิ้วชี้ในลักษณะจับสายเชือก การจัดระดับโรงสร้างของท่ารำ ผู้แสดงจะอยู่ต่ำกว่าผู้แสดงที่เป็นว่าววงเดือนเพื่อให้ดูมีมิติตามความเป็นจริง ท่ารำดังกล่าวนี้จะปรากฏอยู่ในช่วงที่ 2 ของการแสดง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 6การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 2"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าเชื่อม แบบที่ 2"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าตั้งวงหน้า ของ นางโนรา</td><td>ท่าเชื่อม หรือ ท่าเดิน แบบที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

ผู้วิจัยได้นำโครงสร้าง "ท่าสอดสร้อย" ของนางโนรามาใช้ออกแบบ แต่ปรับการใช้มืออีกข้างที่จีบไว้ระดับชายพก มาจีบชิดกับข้อมือที่ตั้งวง การเคลื่อนไหวส่วนของเท้า ใช้วิธีการก้าวเท้าข้างหนึ่งไปข้างหน้าแล้วตามด้วยเท้าอีกข้างหนึ่งเตะลงด้วยปลาย ด้านหน้าของเท้าที่ยืนรับน้ำหนัก ทรงตัวตรงและย่อเข่า การก้าวเท้าเพื่อเดินไปข้างหน้าให้เคลื่อนไหวมือโดยการปฏิบัติท่าจีบและตั้งวงสลับซ้ายและขวา ท่ารำดังกล่าวถูกออกแบบขึ้นเพื่อนำมาใช้เป็นท่าเชื่อมในแบบที่ 2 และใช้ปฏิบัติสลับกับท่าเชื่อม แบบที่ 1 ดังนั้น ท่ารำดังกล่าวนี้ จะปรากฏสลับกับท่ารำหลัก และท่าเชื่อมแบบที่ 1 ที่ผู้วิจัยออกแบบไว้ ตั้งแต่ต้นจบการการแสดง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 7การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน" ผู้ชาย

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าว่าววงเดือน" ของผู้ชาย</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเขาควาย-มโนห์ราแขก</td><td>ท่าว่าววงเดือน (ผู้ชาย)</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างของท่า "เขาควาย" จากมโนห์รามาใช้ในการออกแบบเพื่อแทนลักษณะของส่วนที่เป็น "วงเดือน" ของว่าววงเดือน เนื่องจากผู้แสดงทั้งสองคือ ชาย และ หญิง จะต้องสลับกันเป็นว่าววงเดือน ผู้วิจัยจึงต้องออกลักษณะท่ารำว่าววงเดือนขึ้น 2 ลักษณะ ทั้งนี้ กระบวนท่ารำที่ออกแบบสำหรับผู้ชาย จะใช้วิธีเคลื่อนไหวด้วยการกระโดดด้วยเท้าข้างเดียว ส่วนเท้าอีกข้างกระดกไว้ข้างหลัง พร้อมทั้งหมุนรอบตัวเองและพลิกข้อมือสะบัดจีบสลับไปมาซ้ายและขวาตามจังหวะดนตรี เสมือนดังว่าเป็นว่าววงเดือนที่ลอยอยู่กลางอากาศ กระบวนท่ารำที่ออกแบบนี้จะปรากฏอยู่ในการแสดงช่วงที่ 2 ที่ใช้ผู้ชายแทนสัญลักษณ์เป็นว่าววงเดือน</td></tr>
</table>

ตารางที่ 8การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่าเชื่อม" ผู้ชาย

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าเชื่อม" ของผู้ชาย</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าฟันสันมือจากซีละ</td><td>ท่าเชื่อม (ผู้ชาย)</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากลักษณะการเคลื่อนไหวมือจาก "ท่าฟัน" ด้วยสันมือในลักษณะเฉียงลงล่างของท่าต่อสู้ในการแสดงซีละมาใช้ออกแบบ แต่ผู้วิจัยปรับระดับให้เป็นลักษณะของการฟันสันมือตัดกลางลำตัวให้ขนานกับพื้นเล็กน้อย โครงสร้างในส่วนเท้าเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า เนื่องจากต้องการออกแบบให้เป็นท่าเคลื่อนไหวเพื่อปรับตำแหน่งของผู้แสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง จึงออกแบบให้เคลื่อนไหวส่วนของเท้าโดยการก้าวเท้าข้างหนึ่งไปข้างหน้าแล้วตามด้วยเท้าอีกข้างหนึ่งเตะลงด้วยปลายเท้าด้านหน้า ท่ารำดังกล่าวจะปรากฏอยู่ทุกช่วงของการแสดงตั้งแต่ต้นสลับกับท่ารำหลักที่ต้องการสื่อความหมายต่าง ๆ</td></tr>
</table>

ตารางที่ 9การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าดึงสายป่านและท่ากระตุกสายป่าน"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าดึงสายป่าน" และ "ท่ากระตุกสายป่าน"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าดึงสายป่าน</td><td>ท่ากระตุกสายป่าน</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบ นำเอาลักษณะท่าทางในการเล่นว่าวมาใช้ออกแบบ จากลักษณะธรรมชาติของการเล่นว่าวซึ่งจะมีการสาวสายป่านอย่างต่อเนื่อง และสลับกับการกระตุกสายป่านเพื่อให้ว่าวต้านกับแรงลมและลอยอยู่ในอากาศได้ นำลักษณะจีบเข้าไปใช้ประกอบเป็นท่าทางเพื่อเน้นให้เป็นลักษณะของท่าเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ให้ชัดเจน จัดระดับของผู้แสดงให้ต่ำลงกว่าผู้แสดงที่เป็นว่าววงเดือนเพื่อให้ดูมีมิติตามความเป็นจริง ท่ารำดังกล่าวนี้จะปรากฏอยู่ในช่วงที่ 2 ของการแสดง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 10การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ"ท่ากระตุกสายว่าววงเดือน" ชุดที่ 1 และ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ"ท่ากระตุกสายว่าววงเดือน" ชุดที่ 1 และ ชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่ากระตุกสายป่านว่าววงเดือนชุดที่ 1</td><td>ท่ากระตุกสายป่านว่าววงเดือนชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

กระบวนท่ารำนี้ ผู้วิจัยออกแบบโดยกำหนดให้ผู้หญิงเป็นว่าววงเดือนก่อน แล้วให้ผู้ชายเป็นฝ่ายชักสายป่าน จากนั้นจึงปฏิบัติท่ารำสลับกัน โดยการเปลี่ยนตำแหน่งระหว่างผู้แสดงชายและหญิงโดยปฏิบัติท่าเชื่อมเดินสวนแถวสลับตำแหน่งให้ผู้ชายมาแสดงท่าว่าววงเดือน แล้วผู้หญิงเป็นฝ่ายชักสายป่าน การออกแบบท่ารำในส่วนนี้ ผู้แสดงที่เป็นว่าววงเดือนจะถูกจัดระดับให้อยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าผู้แสดงที่เป็นฝ่ายชักสายป่าน ในขณะที่ถูกกระตุกสายป่าน ผู้ที่แสดงเป็นว่าวจะหมุนรอบตัวเอง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 11การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่ารื่นเริง" ชุดที่ 1 และชุดที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่ารื่นเริง" ชุดที่ 1 และ ชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่ารื่นเริงชุดที่ 1</td><td>ท่ารื่นเริงชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ "ท่ารื่นเริง" ชุดที่ 1 ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้หญิงแสดงท่ารำในระดับที่สูงกว่าผู้ชาย ใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงสูงเหนือศีรษะ มืออีกข้างหนึ่งแทงปลายมือ หงายท้องแขน ออกด้านข้างลำตัว ยืนย่อเข่าเท้าข้างหนึ่งไขว้ไว้ด้านหน้าของเท้าอีกข้างหนึ่ง ส่วนผู้ชายนั่งทับส้นเท้าตั้งเข่าหนึ่งข้าง มือข้างหนึ่งแตะที่อก อีกข้างหนึ่งกางออกข้างลำตัว ปฏิบัติสลับซ้ายและขวาตามจังหวะเพลง

วิธีการออกแบบท่ารำ "รื่นเริง" ชุดที่ 2 ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้ชายปฏิบัติท่ารำระดับสูงกว่าผู้หญิง ใช้มือข้างหนึ่งแตะที่อก มืออีกข้างกางออกด้านข้างลำตัว ใช้จังหวะการก้าวเท้าสลับไปทางซ้ายและขวา พร้อมทั้งเปลี่ยนมือสลับข้างด้วย ส่วนผู้หญิงนั่งลงชันเข่าข้างหนึ่ง มือทั้งสองตั้งวงระดับไหล่ในลักษณะขนานกัน พร้อมทั้งพลิกฝ่ามือสลับให้วงอยู่ตั้งหนึ่งข้างและหงายหนึ่งข้าง การออกแบบท่ารำในส่วนนี้จะปรากฏอยู่ในช่วงที่ 2 ของการแสดง สื่ออารมณ์สนุกสานรื่นเริง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 12การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 1

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 1</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="2">ท่าเกี้ยวชุดที่ 1 ท่าที่ 1</td><td>ท่าเกี้ยว ชุดที่ 1 ท่าที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

แนวคิดในการออกแบบท่ารำเป็นชุดต่อเนื่องกัน เป็นท่าที่ได้แนวคิดมาจากท่าช้อนมือ และ ท่าม้วนจีบ ของซีละ ที่นำมาออกแบบผสมกันเป็นท่ารำใหม่ การออกแบบท่ารำ ใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงหน้าระดับอก มืออีกข้างหนึ่งจีบคว่ำระดับอก ม้วนมือทั้งสองสลับตำแหน่งกันเป็นกลมด้านหน้าลำตัว จากนั้นย่อตัวลงพร้อมทั้งก้าวเท้าสลับตำแหน่งกันระหว่างชายหญิง การจัดรูปแบบกระบวนท่ารำนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นรูปทรงเป็นวงกลมซ้อนกัน 2 วง ผู้แสดงหญิงอยู่ด้านใน ผู้แสดงชายอยู่ด้านนอก จากนั้นให้ผู้แสดงผู้ชายเคลื่อนไหวเข้าหาส่วนกลางส่วนผู้หญิงเคลื่อนไหวแยกออกจากส่วนกลาง การเคลื่อนไหวมือและเท้าเร็วขึ้นตามจังหวะ เพื่อสื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 13การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1 ท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าเกี้ยว" ชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเกี้ยวชุดที่ 2</td><td>ท่าเกี้ยวชุดที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบ ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้แสดงทั้งสองฝ่ายยืนคู่กันในตำแหน่งเยื้องกันเล็กน้อย ผู้หญิงใช้มือเท้าสะเอว ย่ำเท้า และยักไหล่ตามจังหวะดนตรี ผู้ชายใช้มือข้างหนึ่งแตะที่อก อีกข้างหนึ่งกางออกด้านข้างลำตัว พร้อมทั้งยักไหล่ ก้าวเท้าไปด้านข้างทางซ้ายสลับทางขวา พร้อมกับแทงปลายมือออกข้างลำตัวสลับทางซ้ายและขวา จังหวะเพลงจะกระชับและเร็วขึ้นและจบขาดเพื่อหยุดชั่วขณะ ผู้แสดงทั้งสองยืนนิ่งอยู่ในท่ารำที่ออกแบบ</td></tr>
</table>

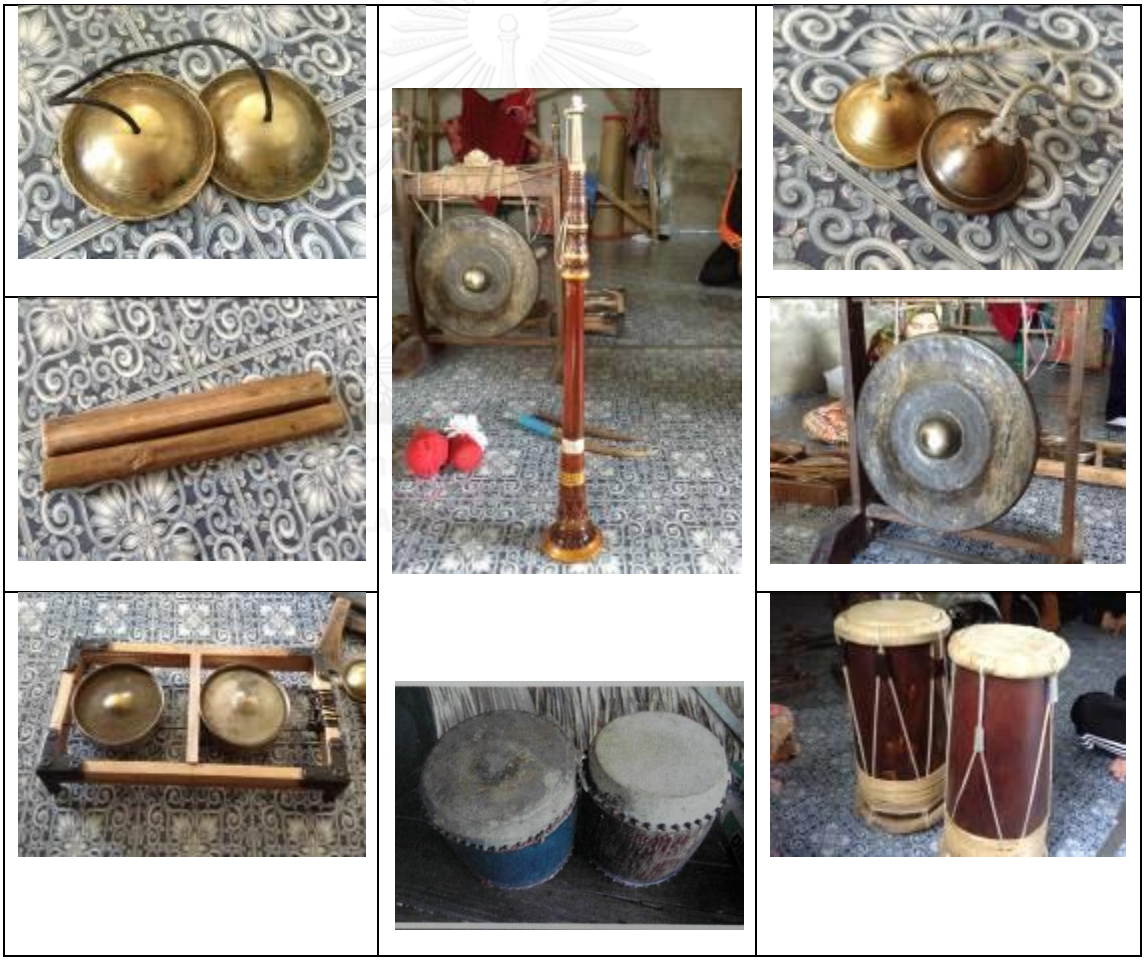
ตารางที่ 14การออกแบบท่ารำครั้งที่ 1ท่ารำ "ท่ารำเข้าเวที"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่ารำเข้าเวที"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่ารำเข้าเวที</td><td>ท่ารำเข้าเวที</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบ คือ เมื่อดนตรีเริ่มบรรเลงใหม่อีกครั้ง ผู้แสดงทั้งสองปฏิบัติท่ารำเข้าเวที โดยกำหนดให้ผู้ชาย ทำท่าทางเป็นว่าววงเดือน เดินก้าวกระโดดตามผู้หญิงเข้าสู่เวที ส่วนผู้หญิงทำท่ากระตุกสายป่าน นำหน้าผู้ชาย เดินเข้าสู่เวที โดยพลิกตัวสลับหันหลังและหันหน้าออกเวทีจนสุดเสียงเพลงและเดินหายเข้าเวที</td></tr>
</table>

4.1.7 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

การออกแบบดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองของชาวมลายูแบบดั้งเดิมที่พบในนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูคือ กลองมลายู 2 ใบ ปี่ชวา 1 เลา ฆ้อง 1 ใบ จานัง (ฆ้องคู่)1 คู่ กลองฆือดุ (กลองตุ๊ก) 1 คู่ เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ คือ ฉิ่งมลายู ฉาบ และ กรับ ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงผู้วิจัยนำมาจากทำนองเพลง "สร้อยเพลงลา" หรือ "ว่าววงเดือน" หรือ "วาบูแล" ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงดิเกร์ฮูลู (ภิญโญ เวชโช, 2551: 177) ลักษณะของทำนองเพลงดังกล่าวเป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงต่อเนื่องกันจนจบการแสดง ผู้บรรเลงสามารถยืดหยุ่นให้จังหวะช้าลงหรือเร่งให้กระชับได้ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเพลงพื้นเมืองแบบมลายูในภาคใต้ตอนล่าง



ภาพที่ 12เครื่องดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ที่มา: ผู้วิจัย, 26 พฤศจิกายน 2557

4.1.8 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

ลักษณะการแต่งกายของผู้ชาย ผู้วิจัยได้นำลักษณะการแต่งกายของชายมุสลิมซึ่งนิยมแต่งกันในวันสำคัญที่เรียกว่า “ชุดสลีแน” ประกอบด้วย เสื้อตือโละบลางอ ลักษณะเป็นเสื้อคอกลมอาจมีคอตั้งแบบคอจีนผ่าหน้าครึ่งหนึ่ง ติดด้วยกระดุมโลหะ 3 เม็ด แขนเสื้อทรงกระบอกกว้างยาวจดข้อมือ นุ่งกางเกงขาทรงกระบอก มีผ้าซอแก๊ะขนาดสั้นกว่าที่ใช้เป็นผ้านุ่งของผู้หญิงนุ่งทับกางเกงยาวเหนือเข่า คาดทับด้วยเข็มขัดผ้าสักกะหลาดสีดำประดับลวดลายสวมซอเก๊าะ (หมวก) ทำจากกำมะหยี่สีดำประดับลวดลาย สีเครื่องแต่งกายเน้นสีตัดกันคือ เหลืองอมส้มตัดสีม่วงสดและดำ

ภาพที่ 13ภาพเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย, 22 ธันวาคม 2557

ลักษณะการแต่งกายของผู้หญิง ผู้หญิงมุสลิมอาจแต่งกายด้วยเสื้อบานงลักษณะเป็นเสื้อคอวีผ่าหน้าตลอด กลัดด้วยเข็มกลัด ตัวเสื้อเน้นรูปทรง แขนยาวรัดรูปจดข้อมือ ตรงชายเสื้อตรงหรือแหลมเล็กน้อยนิยมใช้ผ้าลูกไม้ ผ้ากำมะหยี่ ผ้าต่วน หรือผ้าชีฟองตัดเสื้อ ใช้นุ่งกับผ้าถุงปาเต๊ะ แต่ในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ผู้วิจัยได้ดัดแปลงเสื้อของผู้หญิงให้เป็นเสื้อแขนกุดต่อบ่าด้วยปีกผ้าทรงสามเหลี่ยม

คล้ายอินธนู สีสันเครื่องแต่งกายใช้โทนสีตัดกันคือ สีม่วงสดตัดแดงก่ำ มีลวดลายเขียนด้วยน้ำทอง ทรงผมเกล้ามวยต่ำประดับด้วยปิ่นรูปใบไมเป็นแผง สวมต่างหูระย้า สวมสร้อยคอ กำไล และเข็มขัด

4.1.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง

การออกแบบสถานที่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ผู้วิจัยมีแนวคิด 2 แนวทาง คือ รูปแบบการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบสร้างสรรค์ควรที่จะสามารถนำไปจัดแสดงได้บนเวทีการแสดงทั่วไปที่ถูกจัดขึ้นเนื่องในงานวัฒนธรรมหน่วยหน่วยงานต่าง ๆ หรือเวทีในโรงละคร และสามารถนำไปจัดแสดงกลางแจ้งโดยใช้ลานเอนกประสงค์สำหรับเป็นพื้นที่จัดการแสดงได้ โดยสรุป ผู้วิจัยกำหนดให้สามารถแสดงได้ 2 แบบ คือ เวทีในโรงละคร และลานเอนกประสงค์

4.1.10วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1

จากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีมีรูปแบบการแสดงตามตาราง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 15กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1

ช่วงที่ 1 ท่ารำออกเวทีผู้แสดงรำออกจากฝั่งซ้ายของเวที เวียนเป็นกลม แล้วจัดแถวเป็นรูปปากพนัง	
ท่าที่ 1 ท่าว่าววงเดือน ผู้แสดงตั้งแถวเป็นรูปปากพนัง	

ตารางที่ 15 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1

ท่าที่ 2 ท่าบุหงา ผู้แสดงตั้งแถวเป็นรูปปากพนัง
ช่วงที่ 2 ท่าเชื่อม เพื่อปรับรูปแบบแถวโดยเวียนเป็นวงกลมก่อนแล้วจึงแยกออกเป็นรูปปากพนัง
ท่าที่ 3 ท่าว่าววงเดือน ชุดที่ 1 ใช้รูปแบบแถวเป็นรูปปากพนังจัดระดับสูงและต่ำ

ตารางที่ 15 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1

ท่าที่ 4 ท่าว่าววงเดือน ชุดที่ 2 ใช้รูปแบบแถวเป็นรูปปากพนังจัดระดับสูงและต่ำ
ช่วงที่ 3 ท่าที่ 5 ท่ารื่นเริง ชุดที่ 1 ใช้รูปแบบแถวเป็นรูปปากพนังจัดระดับสูงและต่ำ
ท่าที่ 6 ท่ารื่นเริง ชุดที่ 2 ใช้รูปแบบแถวเป็นรูปฟันฉลาม จัดระดับสูงและต่ำ

ตารางที่ 15 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1

<table>
<tr><td colspan="2"> </td></tr>
<tr><td colspan="2">ท่าที่ 7 ท่าเกี้ยว ชุดที่ 1 ใช้รูปแบบวงกลมซ้อนกันสองวง</td></tr>
<tr><td colspan="2"> </td></tr>
<tr><td colspan="2">ท่าที่ 8 ท่าเกี้ยวชุดที่ 2 ใช้รูปแบบแถวหน้ากระดานซ้อนกันสองแถว</td></tr>
<tr><td> </td><td>จบการแสดง</td></tr>
<tr><td>ช่วงที่ 4 รำเข้าเวที ทางฝั่งขวาของเวที</td><td>หมายเหตุ: ใช้เวลาในการแสดง 6.40 นาที</td></tr>
</table>

ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 1 สามารถวิเคราะห์ผลการออกแบบตามองค์ประกอบของการแสดง ได้ดังนี้

1. ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

1.1 พบว่า ข้อมูลเรื่องว่าววงเดือนที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนั้นยังไม่ปรากฏในการแสดงชัดเจน เนื่องจากรูปแบบของการแสดงที่สร้างสรรค์ยังไม่สามารถสื่อถึงวัฒนธรรมเกี่ยวกับว่าววงเดือนของชาวมลายูได้

1.2 พบว่า ข้อมูลท่านำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่นำมาใช้ออกแบบท่ารำประกอบการแสดงนั้นยังไม่สามารถสื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูให้ปรากฏชัดเจนในการแสดง

<u>แนวทางในการแก้ไขปัญหา</u>

นำข้อมูลเกี่ยวกับว่าววงเดือนไปปรับปรุงแก้ไขในส่วนของของแนวคิดและโครงสร้างของการแสดงใหม่เพื่อสื่อให้เห็นถึงวัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานีให้ชัดเจน นอกจากนี้ ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับท่านำนาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดอื่น ๆ เพิ่มเติมและนำเข้ามาใช้ประกอบการออกแบบท่ารำเพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2. แนวคิดของการแสดง

2.1 พบว่า แนวคิดของการแสดงทั้งสองแนวคิดที่ผู้วิจัยนำเสนอไว้ยังไม่ชัดเจนและไม่สอดคล้องบริบททางวัฒนธรรมมลายูในปัจจุบัน กล่าวคือ เรื่องการเล่นว่าวนั้นไม่สอดคล้องกับการนำผู้หญิงมาแสดงควรเป็นเรื่องราวของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง

2.2 พบว่าการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูยังไม่ปรากฏชัดเจน โดยเฉพาะประเด็นที่นำเสนอเรื่องการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายหญิงนั้นไม่ใช่วัฒนธรรมมลายูที่พบในปัจจุบันเนื่องจากขัดกับบริบททางวัฒนธรรม

<u>แนวทางในการแก้ไขปัญหา</u>

ปรับปรุงแก้ไขผู้แสดงให้สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการเล่นว่าววงเดือน คือ ใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งหมด เพื่อให้เหมาะสมกับกิจกรรมเล่นว่าวที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ นอกจากนี้

ประเด็นการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายู ควรศึกษาบริบททางสังคมวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีสมัยปัจจุบันเพิ่มเติมแล้วนำเสนอออกมาให้ชัดเจนในผลงานสร้างสรรค์

3. โครงสร้างการแสดง

3.1 พบว่า โครงสร้างการแสดงส่วนที่ 2 ที่นำเสนอแนวคิด "ว่าวงวงเดือนกับวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานี" และโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 3 ที่นำเสนอแนวคิด "การร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี" ไม่สอดคล้องกันเนื่องจากแนวคิดและกิจกรรมที่นำเสนอเป็นภาพเคลื่อนไหวบนเวทีนั้นเป็นกิจกรรมที่แยกส่วนกันอยู่ระหว่างกิจกรรมที่เป็นเรื่องของกีฬาพื้นเมือง และกิจกรรมที่เป็นเรื่องของร้องรำทำเพลงแบบพื้นเมือง

3.2 พบว่า ไม่ควรใช้ผู้หญิงแสดงโดยเฉพาะเรื่องการเล่นว่าว เพราะการเล่นว่าวเป็นการละเล่นที่เกี่ยวข้องกับผู้ชาย นอกจากนี้ ในโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 3 ไม่ควรนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหญิงชาย เนื่องมาจากข้อห้ามทางศาสนาอิสลามห้ามชายหญิงที่ยังไม่ได้แต่งงานกันมีปฏิสัมพันธ์กันนอกจากคนในครอบครัวเท่านั้น

<u>แนวทางในการแก้ไขปัญหา</u>

ปรับปรุงแกไข้แนวคิดในส่วนที่ต้องการนำเสนอในแต่ละโรงสร้างใหม่อีกครั้ง โดยการศึกษาข้อมูลบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีในสมัยปัจจุบันเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการแก้ไขโครงสร้างการแสดง โดยเฉพาะเนื้อหาเกี่ยวกับชายหญิงไม่ควรถูกนำเสนอในการแสดง ถึงแม้ว่าการแสดงดังกล่าวไม่ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเน้นผู้ชมที่นับศาสนาอิสลามเป็นหลัก แต่เพื่อเป็นการนำเสนอข้อมูลเชิงสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูในสมัยปัจจุบันให้ผู้ต่างศาสนาทราบ ควรแทรกแนวคิดเกี่ยวเรื่องดังกล่าวปรากฏอยู่ในโครงสร้างการแสดงด้วย

4. ผู้แสดง

4.1 พบว่า ไม่ควรใช้ผู้แสดงหญิงและชายแสดงร่วมกัน เนื่องจากศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงที่เจริญวัยแล้วเปิดเผยตนเอง และห้ามถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างชายหญิงที่ไม่ใช่สามีและภรรยา กล่าวคือ ผู้หญิงอาจร้องรำทำเพลงได้เพียงเฉพาะในวัยเด็กเท่านั้น ดังนั้นการนำผู้แสดงหญิงมาใช้แสดงจึงไม่สอดคล้องกับลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูในสมัยปัจจุบัน ซึ่งเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม

แนวทางในการแก้ไขปัญหา

ปรับปรุงแก้ไของค์ประกอบการแสดงโดยกำหนดให้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งหมด และวางแผนปรับปรุงแก้ไขโครงสร้างการแสดงใหม่ให้สอดคล้องกับกิจกรรมของผู้ชาย โดยไม่ต้องใช้ผู้หญิงแสดงร่วมกันกับผู้ชาย

5. การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

5.1 พบว่า ท่ารำและกระบวนท่าที่ออกแบบในการแสดงนั้นยังปรากฏลักษณะใกล้เคียงกับท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยผสมอยู่จำนวนมาก ทำให้ท่ารำและกระบวนท่ารำที่ออกแบบยังไม่ปรากฏเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูออกมาได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

แนวทางในการแก้ไขปัญหา

ศึกษาลักษณะท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีเพิ่มเติมและนำอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองแบบดั้งเดิมเข้ามานำเสนอในผลงานสร้างสรรค์ให้ชัดเจนและสอดคล้องกันกับแนวคิดที่ต้องการนำเสนอ คือ "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี"

6. การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

ไม่พบปัญหาในเรื่องเครื่องดนตรีและทำนองเพลงที่นำมาใช้ แต่พบปัญหาเกี่ยวเนื่องมาจากโครงสร้างและแนวคิดของการแสดงที่ไม่ชัดเจน จึงมีผลทำให้ให้ต้องดำเนินการแก้ไขดนตรีประกอบการแสดงใหม่

7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

7.1 พบว่า รูปแบบของเครื่องแต่งกายที่ออกแบบไม่สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบของการแสดงที่นำเสนอ เนื่องจากเครื่องแต่งกายของผู้ชายที่นำมาใช้ประกอบการแสดงนั้นคือชุดพิธีการ ที่เรียกว่า "ชุดสลีแน" ใช้สำหรับงานพิธีเท่านั้น ดังนั้น รูปแบบเครื่องแต่งกายที่ออกแบบควรใช้เครื่องแต่งกายแบบชาวบ้านทั่วไปเพื่อให้สอดคล้องกับกิจกรรมเล่นว่าว

7.2 พบว่า เครื่องแต่งกายของผู้หญิงไม่ควรเปิดเผยส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย เนื่องจากข้อจำกัดทางศาสนาอิสลามห้ามมิให้ผู้หญิงสวมเครื่องแต่งกายรัดรูปและไม่คลุมผ้าบนศีรษะโดยเฉพาะเมื่อมีความเป็นต้องออกนอกบ้าน

แนวทางในการแก้ไขปัญหา

แก้ไขผู้แสดงเป็นผู้ชายแสดงทั้งหมด และออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่ให้สอดคล้องกับแนวคิดของระบำที่ต้องการนำเสนอวิถีชีวิตที่เป็นแนวพื้นเมือง ดังนั้น "ชุดสลีแน" จึงไม่สามารถมาใช้ประกอบการแสดงได้ ควรใช้ชุดแต่งกายที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความเป็นอยู่ในสังคมปัจจุบันของชาวมลายูปาตานีให้ชัดเจน

8. การออกแบบสถานที่สำหรับแสดง

ไม่พบปัญหา

4.2 การปฏิบัติการออกแบบครั้งที่ 2

4.2.1 ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีเพิ่มเติมเพื่อนำมาใช้ประกอบการคิดออกแบบท่ารำ คือ ข้อมูลท่ารำมะโย่งจาก นางนิรอบิเสาะ นิเล๊าะ ผู้แสดงมะโย่งคณะสามพี่น้อง ตำบลเกาะเปาะ อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี และ ข้อมูลท่ารำตารีอีนา จาก นายมะรัมลี ทิ้งจะนะ ผู้แสดงซีละและตารีอีนาคณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ดังนั้นในปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะนำท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูจำนวน 4 ชนิดมาใช้ประกอบการออกแบบท่ารำ คือ ซีละ มะโย่ง มโนห์รา และตารีอีนา

4.2.2 แนวคิดของการแสดง

เดิมผู้วิจัยต้องการนำเสนอแนวคิดของการแสดง2 ส่วนคือ แนวคิดแรก "ว่าววงเดือนกับวิถีชีวิติของชาวมลายูปาตานี" และแนวคิดที่สอง "การร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานี" หลังจากผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อนำมาใช้ปรับปรุงแก้ไขปัญหาในการออกแบบครั้งที่ 2 ผู้วิจัยยังคงแนวคิดทั้งสองไว้แต่ปรับปรุงให้แนวคิดทั้งสองให้สอดคล้องกัน คือ แนวคิดเรื่อง "ว่าววงเดือนกับวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานี" จะเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบโครงสร้างของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ส่วนแนวคิดเกี่ยวกับเรื่อง "การกับร้องรำทำเพลงของชาวมลายู" นั้น ผู้วิจัยได้ปรับปรุงและแก้ไขเป็นการนำเสนอเรื่อง "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ซึ่งแนวคิดดังกล่าวจะปรากฏอยู่ในการออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดงเพื่อ

สะท้อนเอกลักษณ์ทางศิลปะและวัฒนธรรมมลายูปาตานีตามที่ผู้วิจัยได้เสนอแนวไว้ตามวัตถุประสงค์ของการออกแบบ

4.2.3 โครงสร้างการแสดง

จากการวิเคราะห์ปัญหาและแนวทางในการแก้ไขปัญหาที่พบจากผลการปฏิบัติ การทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำมาใช้ปรับปรุงแก้ไขโครงสร้างการแสดงของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีในครั้งที่ 2 ดังนี้

ส่วนที่ 1 เปิดตัวระบำ ด้วยเสียงเพลงจากปี่ เป็นทำนองช้าไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ประกอบ โดยใช้ปี่เป่าทำนองเพลง "วาบูแล" ที่นำมาจาก "สร้อยเพลงลา" ของการแสดงดิเกร์ฮูลู เพื่อเป็นการเกริ่นเรื่องราวนำผู้ชมเข้าสู่การแสดง

ส่วนที่ 2 นำเสนอวิธีการประดิษฐ์ว่าววงเดือนโดยให้ผู้แสดงจำนวน 3 คน ทำท่าทางแบกไม้ไผ่ออกมาจากเวที แล้วนั่งล้อมวงกันเพื่อประดิษฐ์ว่าววงเดือนเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนในการผ่าไม้ เหลาไม้ ขึ้นโครงเป็นตัวว่าววงเดือน และติดกระดาษผนึกกับตัวว่าว

ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนและลีลาการโชว์ว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จแล้ว โดยให้ผู้แสดงอีก 3 คน ถือว่าววงเดือนออกมาจากเวทีโดยที่ยังไม่นำด้านที่มีลวดลายสวยงามออกแสดงด้านหน้าเวที จากนั้นให้ผู้แสดงอีก 3 คน ทำท่าทางตกแต่งลวดลายของว่าววงเดือนจนสำเสร็จสมบูรณ์ แล้วผู้แสดงทั้งสองกลุ่มแสดงท่าทางชื่นชมผลงานว่าวที่ทำเสร็จแล้ว

ส่วนที่ 4 นำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนโดยให้ผู้แสดงกลุ่มหนึ่งถือว่าวและต้องเคลื่อนไหวเป็นท่าทางเสมือนว่าเป็นว่าววงเดือน ในขณะที่ผู้แสดงอีกกลุ่มคือเจ้าของว่าววงเดือนคนละหนึ่งตัว แสดงท่าทางแข่งขันและประชันว่าววงเดือน โดยประชันคราวละสองตัว ในตอนท้ายของการแสดงมีผู้ชนะ

ส่วนที่ 5 นำเสนอวัฒนธรรมประเพณีของชาวมลายูเรื่องการเคารพซึ่งกันและกันโดยใช้ท่า "บือซาแล" เพื่อแสดงให้เห็นถึงการรู้จักให้อภัยกัน และการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขของคนในสังคม จากผู้แสดงทั้งหมดนั้นจึงพากันเดินทางกลับบ้าน (เดินเข้าเวที)

Chulalongkorn University

4.2.4 การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยยังกำหนดรูปแบบของการแสดงผลงานเป็น "ระบำพื้นเมือง" ดังนั้น จากการวิเคราะห์ปัญหาและแนวทางในการแก้ไขปัญหาที่พบจากผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงแก้ไขผู้แสดงโดยใช้ผู้ชายแสดงล้วนจำนวน 6 คน เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของชาวมลายูในสมัยปัจจุบันในเรื่องของข้อจำกัดทางศาสนาอิสลามที่ห้ามหญิงและชายแสดงร่วมกัน นอกจากนี้ ข้อมูลที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์คือ ว่าววงเดือนนั้น เป็นกิจกรรมที่เหมาะสมกับผู้ชาย

ผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์เพื่อใช้สำหรับคัดเลือกผู้แสดงคือ เพศชาย สูง 170-175 เซนติเมตรผู้แสดงไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ และ/หรือ มีพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยหรือนาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดใดชนิดหนึ่งก็ได้ ก่อนที่จะเริ่มมีการฝึกซ้อมผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่ผู้วิจัยออกแบบแก้ไว้แล้ว ผู้วิจัยได้ทำการปรับพื้นฐานการเคลื่อนไหวท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ผู้วิจัยนำมาใช้ออกแบบสร้างสรรค์ให้กับผู้แสดงทั้งหมด คือ ท่ารำซีละ ท่ารำมโนห์รา ท่ารำมะโย่ง และท่ารำตารีอีนา เพื่อทำความเข้าใจให้กับผู้แสดงทุกคนได้เข้าใจถึงลักษณะการเคลื่อนไหวท่ารำแบบพื้นเมืองที่ผู้วิจัยต้องการออกแบบในผลงานครั้งนี้

4.2.5 การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

จากผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยพบว่าท่ารำและกระบวนท่ารำที่ออกแบบยังไม่ปรากฏเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีออกมาได้อย่างชัดเจน เนื่องจากลักษณะของท่ารำที่ออกแบบยังปรากฏลักษณะใกล้เคียงกับท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยผสมอยู่จำนวนมาก ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองเพิ่มเติมอีก 2 ชนิดคือ ท่ารำตารีอีนา จากนายมะรัมลี ทิ้งจะนะ ผู้แสดงซีละตารีอีนาพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี และท่ารำมะโย่ง นางนิรอบิเสาะ นิเล๊าะ ผู้แสดงมะโย่ง คณะสามพี่น้อง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบท่ารำประกอบกับท่ารำซีละ และท่ารำมโนห์รา การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำครั้งที่ 2 มาจากลักษณะสำคัญ 4 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน เริ่มตั้งแต่ขั้นตอนในการผ่าไม้ ตัดไม้ เหลาไม้ ขึ้นโครงเป็นตัววาว ผนึกกระดาษลงบนตัววาว และการตกแต่งลวดลายของว่าว ตลอดจนการทดสอบน้ำหนักของว่าว เป็นต้น

ส่วนที่ 2 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติที่พบจากการเล่นว่าววงเดือน เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่ากระโดด ท่าดึงสายป่าน ท่ากระตุกสายป่าน ท่าบิดตัว ท่าเหวี่ยงตัว ท่าเอี้ยวลำตัว ท่าก้มและแหงนลำตัว เป็นต้น

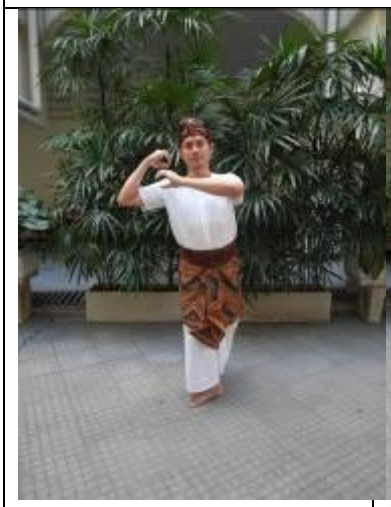
ส่วนที่ 3 คือ ลักษณะของว่าววงเดือน เช่น ลักษณะของหัวว่าว ลักษณะของตัวว่าว ลักษณะของดวงเดือน ลักษณะการลอยตัว การหมุนวน การเหวี่ยง ของว่าววงเดือนเมื่อถูกชักให้ลอยอยู่ในอากาศ เป็นต้น

ส่วนที่ 4 คือ โครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี 4 ชนิด คือ ท่ารำซีละ ท่ารำมโนห์ราแขก ท่ารำตารีอีนา และ ท่ารำมะโย่ง

ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะท่าทางทั้ง 4 ส่วนดังกล่าวมาออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำร่วมกันใหม่อีกครั้ง เพื่อให้เห็นโครงสร้างการแสดงและแนวคิดของการแสดงชัดเจนขึ้นตามลำดับตั้งต้นจนจบการแสดง คือ ท่าแบกไม้ ท่าเหลาผ่าไม้ ท่าตัดไม้ ท่าเหลาไม้ ท่าขึ้นโครงว่าว ท่าผนึกกระดาษ ท่าตกแต่งลวดลายว่าว ท่าทดสอบน้ำหนักว่าว ท่าดึงสายป่านว่าว ท่ากระตุกสายว่าว ท่าหมุนและเหวี่ยงตัวของว่าว ท่าบังคับทิศทางของว่าว ในช่วงท้ายของการแสดง มีท่า "บือซาแล" และ ท่าเดินเข้าเวที ขั้นตอนต่อไปคือการนำท่ารำและกระบวนท่ารำที่ออกแบบมาทดลองเคลื่อนไหวประกอบกับจังหวะของเพลง เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์ของท่ารำแต่ละท่าและตรวจสอบความเหมาะสมของจังหวะดนตรีที่ใช้ประกอบกับท่ารำต่าง ๆ มีวิธีการออกแบบ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 16การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2ท่ารำ "ท่าแบกไม้ ชักมีด"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ช่วงที่ 2 ของการแสดง ประดิษฐ์ว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td>  </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเดินแบกไม้ไผ่</td><td>ท่าเตรียมชักมีด</td><td>ท่าชักมีด</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
การออกแบบท่ารำโดยนำลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวมาจากท่าธรรมชาติ ซึ่งอยู่ในขั้นตอนของการประดิษฐ์ว่าววงเดือน เริ่มจากให้ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 แบกไม้ไผ่เดินออกมาด้านหน้าเวที จากนั้นนั่งลงตั้งเข่าข้างหนึ่งเพื่อแสดงท่าทางชักมีดขึ้นแล้วผ่าลงไปที่กลางกระบอกไม้ไผ่</td></tr>
</table>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

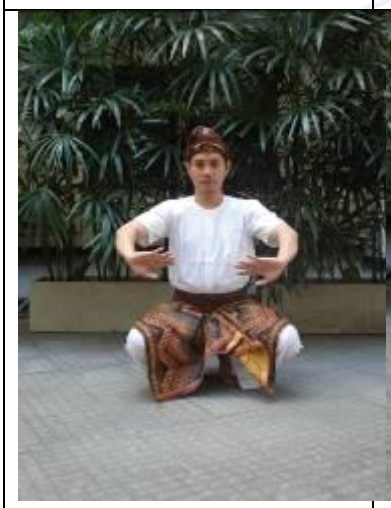
ตารางที่ 17การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2ท่ารำ "ท่าผ่าไม้ ฟันไม้ เหลาไม้"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ช่วงที่ 2 ของการแสดง ประดิษฐ์ว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าผ่าลำไม้ไผ่</td><td>ท่าฟันกระบอกไม้ไผ่</td><td>ท่าเหลาไม้ไผ่</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงทำท่าทางผ่าลำไม้ไผ่ในแนวตั้งจากด้านบนลงล่าง จากนั้นทำท่าทางใช้มีดตัดมุมเฉียงที่ลำไม้ไผ่ เมื่อเสร็จจากตัดไม้ไผ่เรียบร้อยแล้ว จากนั้นผู้แสดงจะนั่งลงชันเข่าหนึ่งข้าง และแสดงท่าทางในการเหลาไม้ไผ่ในทิศทางต่าง ๆ</td></tr>
</table>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 18การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ขึ้นโครงว่าววงเดือน"

การออกแบบท่ารำ ช่วงที่ 2 ของการแสดง ประดิษฐ์ว่าววงเดือน		
		

แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้วิจัยได้นำลักษณะโครงสร้างของว่าววงเดือนมาใช้ออกแบบเป็นท่ารำ ได้แก่ ส่วนของหัวว่าว ส่วนของลำตัวว่าว และส่วนของวงเดือน ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำไปตามโครงสร้างของว่าว โดยเริ่มจากใช้มือทั้งสองข้างดึงจีบจากด้านบนลงล่าง เป็นหัวว่าว ใช้มือทั้งสองตั้งวงเป็นลำตัวว่าว และแทงปลายมือทั้งสองออกทีละข้าง แล้วจึงสะบัดจีบออกเป็นวงเดือน

ตารางที่ 19การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2ท่ารำ "ผนึกกระดาษบนตัวว่าววงเดือน"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ช่วงที่ 2 ของการแสดง ประดิษฐ์ว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าจับกระดาษ</td><td>ท่าวางกระดาษ</td><td>ท่าผนึกกระดาษ</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีออกแบบท่ารำ คือ ใช้ท่าทางธรรมชาติในการประดิษฐ์ว่าวมาออกแบบ โดยใช้มือทั้งสองจีบขนานกันดึงจีบจากด้านล่างขึ้นสูงระดับปลายคาง จากนั้นพลิกมือวางจีบทั้งสองข้างลงที่พื้นพร้อมทั้งแบฝ่ามือคว่ำลง จากนั้นใช้มือด้านหนึ่งแตะเบา ๆ ลูบปลายมือออกด้านข้าง</td></tr>
</table>

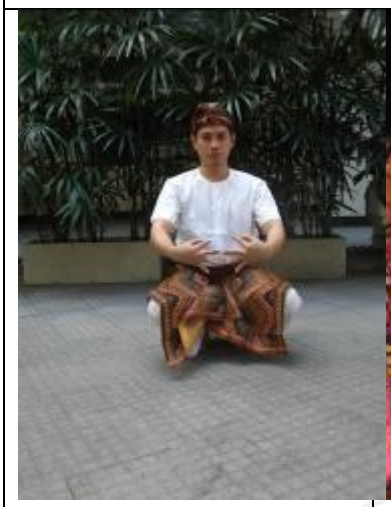
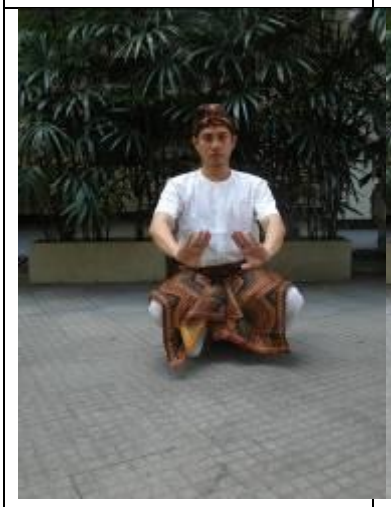
ตารางที่ 20การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2ท่ารำ "ท่าเชื่อม" แบบที่ 1 และแบบที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ "ท่าเชื่อม"</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าช้อนมือ</td><td>ท่าฟัน</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำมาจากท่าชีละ ภาพซ้าย คือ ท่าเชื่อม สำหรับผู้แสดงกลุ่มที่ 1 วิธีการออกแบบท่ารำ คือ นำท่า "ช้อนมือ" จากชีละมาใช้ออกแบบ ส่วนการเคลื่อนไหวเท้าใช้วิธีก้าวแล้วเตะด้วยปลายเท้า ภาพขวา คือ ท่าเชื่อม สำหรับผู้แสดงกลุ่มที่ 2 นำลักษณะ "ท่าฟัน" จากการต่อสู้ชีละมาใช้ออกแบบ แต่ปรับระดับให้เป็นการฟันเฉียงจากด้านข้าง มืออีกข้างถือว่าวขยับไปด้านหน้าและหลังสลับกับการก้าวเท้าเช่นเดียวกับกลุ่มที่ 1</td></tr>
</table>

ตารางที่ **21**การออกแบบท่ารำครั้งที่ **2** ท่ารำ "ตกแต่งลวดลายว่าว"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ ช่วงที่ 2 ของการแสดง ประดิษฐ์ว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 1: ท่าตกแต่งลายว่าว</td><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 2: ถือว่าวนั่งหันหลังออกหน้าเวที</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 2: หมุนตัวหันออกด้านหน้าเวที</td><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 1: หมุนตัวหันหลังออกเวที</td></tr>
<tr><td colspan="2">วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ให้ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ถือว่าวนั่งตั้งเข่าและหันหลังออกด้านหน้าเวที ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 นั่งทับส้นเท้า เหลื่อมตำแหน่งกันเล็กน้อย จากนั้นผู้แสดงทั้งสองกลุ่มหมุนตัวโดยกลุ่มที่ 2 เป็นแกนและกลุ่มที่ 1 ซอยเท้าหมุนตัวเคลื่อนที่มาด้านหน้าของเวที</td></tr>
</table>

ตารางที่ 22การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 1 แบบที่ 1

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จ</td></tr>
<tr><td>  </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าที่ประดิษฐ์จากท่ามะโย่ง</td><td>ท่ารำมะโย่ง</td><td>ท่าที่ประดิษฐ์จากท่ามะโย่ง</td></tr>
<tr><td>  </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ นำท่ารำมะโย่งในการแสดงรำเบิกโรงของมะโย่งมาใช้ออกแบบ โดยยังคงลักษณะโครงสร้างของท่ารำไว้ทั้งหมด ความหมายในการนำท่านี้มาใช้ประกอบการแสดง คือ ต้องการให้ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 ทำท่าทางแหงนมองดูว่าวจากพื้นขึ้นไปด้านบน</td></tr>
</table>

ตารางที่ 23การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 1 แบบที่ 2

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จ</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าที่ประดิษฐ์จากท่าตารีอีนา</td><td>ท่ารำตารีอีนา</td><td>ท่าที่ประดิษฐ์จากท่าตารีอีนา</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ทำท่าทางทดสอบว่าวหลังจากประดิษฐ์เสร็จแล้ว การออกแบบท่าใช้ท่ารำจากตารีอีนามาใช้ออกแบบ โดยการนำโครงสร้างของการแหงนลำตัว บิดลำตัว เอี้ยวลำตัว และการใช้มือทั้งสองหมุนเป็นวงกลม เพื่อให้ว่าวที่อยู่ในมือของผู้แสดงเคลื่อนไหวไปตามทิศทางต่างๆ ในระดับสูงและต่ำ</td></tr>
</table>

ตารางที่ **24**การออกแบบท่ารำครั้งที่ **2** ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ **2**

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จ</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>บน: ผู้แสดงกลุ่มที่ 2</td><td>ท่ารำตารีอีนา</td><td>ล่าง: ผู้แสดงกลุ่มที่ 1</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงทั้งสองกลุ่มปฏิบัติท่ารำตารีอีนาเช่นเดียวกันทั้งสองกลุ่ม แต่ผู้วิจัยจัดโครงสร้างของแถวเป็นรูปพระจันทร์เสี้ยว และเล่นระดับจากต่ำสุดขึ้นไปจนถึงสูงสุด เพื่อให้ดูมีมิติที่แตกต่างไปจากการวางรูปแบบแถวในลักษณะครึ่งวงกลมปกติ</td></tr>
</table>

ตารางที่ 25การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "โชว์ว่าว" ชุดที่ 3

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จ</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>บน: ผู้สแสดงกลุ่มที่ 1</td><td>ท่ารำซีละ: ท่าฟัน-ท่าสอดมือ</td><td>ล่าง: คือผู้แสดงกลุ่มที่ 2</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

ผู้วิจัยนำท่ารำซีละ 2 ท่า มาใช้ออกแบบ คือ ท่าสอดมือ ในการแสดงซีละ ผู้วิจัยเลือกการสอดมือด้านล่าง แล้วม้วนขึ้นไปตั้งวงระดับปาก จากนั้นยกลำตัวข้นก้าวเท้าขวาไหว้หน้าเท้าซ้าย พร้อมทั้งหงายมือขึ้นฟันเฉียงออกด้านข้างของลำตัว ซึ่งนำมาจาก "ท่าฟัน" ตัดเฉียงด้านข้างมาใช้ออกแบบร่วมกันกับที่สอดมือ การเคลื่อนไหวมือมีลักษณะเป็นวงกลมในลักษณะที่แตกต่างกัน</td></tr>
</table>

ตารางที่ 26การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ชักสายป่านและกระตุกสายป่าน"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 4 นำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าชักสายป่าน</td><td>ท่ากระตุกสายป่าน</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบมาจากท่าธรรมชาติ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 นั่งลงทับส้นเท้า ใช้มือทั้งสองตั้งมือขึ้นขนานกันเล็กน้อย แล้วแสดงท่าทางสาวเชือกป่านออกนอกลำตัวขึ้นไปด้านบน ในขณะที่ท่ากระตุกสายป่านจะค้อมลำตัวกลับด้านหน้าเล็กน้อยพร้อมทั้งยกมือขึ้นเหนือศีรษะแล้วกระตุกเชือกป่านข้ามศีรษะไปด้านหน้า</td></tr>
</table>

Chulalongkorn University

ตารางที่ 27การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "ว่าววงเดือน"

<table>
<tr><td colspan="3">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 4 นำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าว่าววงเดือน</td><td>ท่ามโนห์ราแขก</td><td>ท่าว่าววงเดือนหมุนวน</td></tr>
<tr><td colspan="3">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ยกมือทั้งสองข้างขึ้นสูงระดับศีรษะในลักษณะเป็นครึ่งวงกลมคล้ายกับลักษณะวงเดือนของว่าว จากนั้นใช้จังหวะการกระโดดขาไปด้านข้างสลับซ้ายและขวา ในขณะที่ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 ทำท่ากระตุกสายป่าน ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 จะกระโดดขาหมุนรอบตัวเองหนึ่งรอบเพื่อแสดงลักษณะของว่าวที่กำลังลอยติดลมอยู่ในอากาศ</td></tr>
</table>

ตารางที่ 28การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "นั่งหมุนรอบตัว"

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 4 นำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 1</td><td>ผู้แสดงกลุ่มที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 ที่ประชันว่าวแล้วเป็นฝ่ายแพ้ จะนั่งลงทับส้นเท้า พร้อมทั้งยกมือทั้งสองขึ้นตั้งวงข้างลำตัวในลักษณะขนานกัน จากนั้นใช้วิธีพลิกฝ่ามือขึ้นตามจังหวะของการหมุนรอบตัวเอง ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ที่เป็นว่าวในการประชันแพ้จะหมุนตัวกลับหลังพร้อมทั้งย่อตัวลงนั่งตั่งเข่าจับว่าววงเดือนตั้งไว้ด้านข้างของลำตัว อยู่ในท่านิ่ง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 29การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2ท่ารำ "เข้าเวที" แบบที่ 1

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 5 ท่ารำเข้าเวที</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเดินเข้าเวที: ผู้แสดงกลุ่มที่ 2</td><td>ท่าเดินเข้าเวที: ผู้แสดงกลุ่มที่ 1</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 ที่เป็นฝ่ายชนะการประชันจะเดินชักสายป่านเพื่อนำผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ที่แสดงเป็นว่าวเดินเข้าเวที ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 ที่เป็นว่าวใช้ท่ารำเช่นเดียวกับท่าว่าววงเดือนแต่ใช้จังหวะการก้าวเท้าตามจังหวะเพลงจนจบการแสดง</td></tr>
</table>

ตารางที่ 30การออกแบบท่ารำครั้งที่ 2 ท่ารำ "เข้าเวที" แบบที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การออกแบบท่ารำ ส่วนที่ 5 ท่ารำเข้าเวที</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเดินเข้าเวที: ผู้แสดงกลุ่มที่ 2</td><td>ท่าเดินเข้าเวที: ผู้แสดงกลุ่มที่ 1</td></tr>
<tr><td colspan="2">แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

วิธีการออกแบบท่ารำ คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 ที่เป็นฝ่ายแพ้ประชันท่าทาช้อนมือเดินเข้าเวที ส่วนผู้ที่แสดงเป็นว่าววงเดือนที่แพ้ประชัน นำมือที่ถือว่าวไปวางพาดไว้ด้านหลัง พร้อมทั้งเดินตามผู้แสดงกลุ่มที่ 1 เพื่อเข้าสู่เวที</td></tr>
</table>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.6 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

ผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ทำนองเพลงประกอบและเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงไม่พบปัญหา แต่เนื่องจากได้มีการแก้ไขปรับปรุงแนวคิดของการแสดงและโครงสร้างของการแสดง การออกแบบดนตรีประกอบการแสดงจึงต้องปรับแก้ไขตามโครงสร้างการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดของการแสดงในแต่ละส่วน ซึ่งสามารถวิเคราะห์ผลการออกแบบตามโครงสร้างการแสดง ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 เปิดตัวระบำ ด้วยเสียงเพลงจากปี่ เป็นทำนองช้าไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ประกอบ โดยใช้ปี่เป่าทำนองเพลง "วาบูแล"

ส่วนที่ 2 นำเสนอวิธีการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ใช้ดนตรีประกอบการแสดงในทำนองช้าเพื่อแสดงขั้นตอนการประดิษฐ์ว่าววงเดือน

ส่วนที่ 3 นำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จแล้วดนตรีบรรเลงทำนองเร็วปานกลาง เพื่อให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวลีลาเพื่อโชว์ว่าววงเดือนที่ทำเสร็จแล้ว

ส่วนที่ 4 นำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนดนตรีบรรเลงทำนองกระชับขึ้นเล็กน้อยเพื่อแสดงท่าทางในการเตรียมประชันว่าววงเดือน และในช่วงท้ายบรรเลงเร่งจังหวะเร็วขึ้นเพื่อดึงอารมณ์ให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามในขณะที่ประชันว่าว แล้วจบขาดให้ผู้แสดงค้างท่านิ่ง

ส่วนที่ 5 เริ่มบรรเลงทำนองช้าใหม่อีกครั้งเพื่อให้ผู้แสดงทำความเคารพกันด้วยท่า "บือซาแล" จากนั้นผู้แสดงจะเดินเข้าเวทีตามจังหวะเพลงช้า แล้วลงจังหวะจบ

4.2.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

ผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 พบว่า เครื่องแต่งกายไม่เหมาะสมกับแนวคิดของการแสดง กล่าวคือ ชุดสลีแน คือชุดที่ใช้สำหรับพิธีการ ดังนั้น แนวคิดในการแสดงเป็นกิจกรรมเล่นว่าวกลางแจ้งจึงไม่เหมาะสมในการนำชุดสลีแนมาใช้ประกอบการแสดง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ปรับปรุงแก้ไขเครื่องแต่งกายใหม่โดยออกแบบให้ผู้แสดงสวมกางเกงจีนสีขาว สวมเสื้อคอกลมสีขาวผ่าอกติดกระดุม นุ่งผ้าซอแก๊ะทำจากผ้าปาเต๊ะลายอย่างชวา พื้นสีดำ ลายเฉลียงสลับฟันปลา ลวดลายเขียนสีเหลืองเข้มสอดสีแดงก่ำ คาดทับด้วยผ้าคาดปาเอวปาเต๊ะสีน้ำตาลอมแดงลายอย่างชวา โพกศีรษะด้วยผ้าปาเต๊ะพื้นสีดำเขียนลายแดงสลับสีเหลือง ลวดลายลูกแก้วอย่างชวาโทนสีของเครื่องแต่ง

กายที่ออกแบบคือ ผ้าซอแก๊ะ ผ้าคาดเอว และผ้าโพกศีรษะ เป็นโทนสีเข้มได้แก่ สีดำตัดสีเหลืองและสีแดง ซึ่งมีเสื้อและกางเกงเป็นโทนสีขาวตัดส่วนประกอบทั้งสามชิ้น

ภาพที่ 14ภาพเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย, 18พฤศจิกายน2558

4.2.8 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงแต่การปรับปรุงแก้ไขผลงานในครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้นำอุปกรณ์มาใช้ประกอบการแสดงคือ ว่าววงเดือน ขนาด สูง 50 เซนติเมตร กว้าง 40 เซนติเมตร จำนวน 3 ตัว เพื่อต้องการสื่อให้ผู้ชมการแสดงเข้าใจเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอจากการแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยเฉพาะขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือนในส่วนที่ 2 และการประชันว่าววงเดือนในส่วนที่ 4 จึงมีความจำเป็นในการนำว่าววงเดือนมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง

4.2.9 การออกแบบสถานที่สำหรับจัดแสดง

การออกแบบสถานที่สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ยึดแนวทางจากการออกแบบครั้งที่ 1 คือ ผู้วิจัยได้กำหนดให้การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีสามารถจัดแสดงได้ในสถานที่ 2 แบบ คือ เวทีในโรงละคร และลานเอนกประสงค์

4.2.10 วิเคราะห์ผลจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2

จากการออกแบบและพัฒนาผลงานในครั้งที่ 2 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีมีรูปแบบการแสดงตามตาราง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 31กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การแสดงส่วนที่ 1</td></tr>
<tr><td colspan="2">เป็นการเปิดตัวระบำ ผู้วิจัยใช้เสียงปี่ชวาเป่าทำนองเพลง"วาบูแล" ช้า ๆ โดยไม่ใช้เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ประกอบ เพื่อเป็นการเกริ่นเรื่องราวนำผู้ชมเข้าสู่การแสดง</td></tr>
<tr><td colspan="2">การแสดงส่วนที่ 2</td></tr>
<tr><td colspan="2">เป็นการนำเสนอวิธีการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ใช้ดนตรีประกอบการแสดงในทำนองช้าเพื่อแสดงขั้นตอนการประดิษฐ์ว่าววงเดือน</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าแบกไม้ไผ่</td><td>ท่าตั้งลำไม้ไผ่</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าชักมีด</td><td>ท่าผ่าไม้ไผ่</td></tr>
</table>

ตารางที่ 32 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

ท่าเหลาไม้ไผ่ 1	ท่าเหลาไม้ไผ่ 2
ท่าขึ้นโครงว่าว (ส่วนหัว)	ท่าขึ้นโรงว่าว (ส่วนลำตัว)
ท่าขึ้นโครงว่าว (ส่วนลำตัว)	ท่าขึ้นโรงว่าว (ส่วนวงเดือน)

ตารางที่ 33 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

ท่าหยิบกระดาษ	ท่ายกกระดาษ
ท่าผนึกกระดาษ 1	ท่าผนึกกระดาษ 2
ท่าเชื่อม	ท่าเชื่อม

ตารางที่ 34กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

ท่าตกแต่งลายว่าว 1	ท่าตกแต่งลายว่าว 2
การแสดงส่วนที่ 3	
เป็นนำเสนอลักษณะของว่าววงเดือนที่ประดิษฐ์เสร็จแล้วดนตรีบรรเลงทำนองเร็วปานกลาง เพื่อให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวลีลาเพื่อโชว์ว่าววงเดือนที่ทำเสร็จแล้ว	
ท่าเชื่อม	ท่าเชื่อม
ท่าเชื่อม	ท่าเชื่อม

ตารางที่ 35กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

ท่าโชว์ว่าว 2	ท่าโชว์ว่าว 2
ท่าโชว์ว่าว 3	ท่าโชว์ว่าว 3
ท่าโชว์ว่าว 1	ท่าโชว์ว่าว 1

ตารางที่31 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

ท่าเชื่อม	ท่าเชื่อม
ท่าชักสายป่าน	ท่ากระตุกสายป่าน
ท่าเชื่อม	ท่าเชื่อม

ตารางที่31 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

การแสดงส่วนที่ 4	
เป็นการนำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนดนตรีบรรเลงทำนองกระซับขึ้นเล็กน้อยเพื่อแสดงท่าทางในการเตรียมประชันว่าววงเดือน และในช่วงท้ายบรรเลงเร่งจังหวะเร็วขึ้นเพื่อดึงอารมณ์ให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามในขณะที่ประชันว่าว แล้วจบขาดให้ผู้แสดงค้างท่านิ่ง	
ท่าชักสายป่าน	ท่ากระตุกสายป่าน
ท่าประชันว่าว 1	ท่าประชันว่าว 2
ท่านิ่ง	ท่าบือซาแล

ตารางที่31 (ต่อ) กระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">การแสดงส่วนที่ 5</td></tr>
<tr><td colspan="2">เป็นการรำลาโรงเพื่อเข้าเวที โดยเริ่มบรรเลงเพลงในทำนองช้าใหม่อีกครั้งเพื่อให้ผู้แสดงทำความเคารพกันด้วยท่า "บือซาแล" จากนั้นผู้แสดงจะเดินเข้าเวทีตามจังหวะเพลงช้า แล้วลงจังหวะจบ</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่ารำเข้าเวที</td><td>ท่าลาโรง</td></tr>
</table>

ผลการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 สามารถวิเคราะห์ผลการออกแบบตามองค์ประกอบของการแสดง ได้ดังนี้

1. ข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่าการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูชัดเจนขึ้น โดยนำข้อมูลเรื่องว่าววงเดือนนำเสนอเป็นโครงสร้างของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง และใช้ข้อมูลท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี 4 ชนิด คือ ซีละ มะโย่ง มโนห์ราแขก และตารีอีนา มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบท่ารำในผลงานการแสดง นอกจากนี้ยังได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีในสมัยปัจจุบันเพิ่มเติมเพื่อนำมาใช้ปรับปรุงแก้ไของค์ประกอบอื่น ๆ เช่น แนวคิดของการแสดง และการคัดเลือกผู้แสดง

2. แนวคิดของการแสดง

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่าการปรับปรุงแก้ไขแนวคิดในการนำเสนอเรื่อง "วัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี" เป็นแนวคิดหลักของการแสดง ทำให้มีเนื้อหาครอบคลุมโครงสร้างของการแสดงทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ส่วนแนวคิดในการ

นำเสนอ "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิม" นั้นปรากฏอยู่ในลักษณะท่ารำที่ผู้วิจัยออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยนำโครงสร้างท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมือง 4 ชนิดมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบท่ารำร่วมกับท่าทางธรรมชาติ จากการปรับปรุงแก้ไขแนวคิดดังกล่าว ทำให้โครงสร้างของการแสดงสามารถดำเนินเรื่องราวต่อเนื่องกันจนจบการแสดง ผลจากการออกแบบและพัฒนาผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2 จึงไม่พบปัญหา

3. โครงสร้างการแสดง

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2 พบว่าการแสดงประกอบด้วยโครงสร้าง 5 ส่วน ซึ่งแต่เดิมในการพัฒนาผลงานครั้งแรกนั้นกำหนดโครงสร้างไว้เพียง 4 ส่วน ซึ่งผู้วิจัยนำมาจากผลการวิเคราะห์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูจำนวน 2 ชนิด คือ ซีละ และ ตารีอีนา แต่พบปัญหาว่า โครงสร้างการแสดงดังกล่าว ไม่สามารถสื่อความหมายในส่วนต่าง ๆ ของการแสดงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ครบถ้วน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ปรับปรุงแก้ไขโครงสร้างการแสดงโดยศึกษาเนื้อหาและเรื่องราวที่นำเสนอในผลงานสร้างสรรค์ คือ วัฒนธรรมการเล่นว่าว วงเดือนของชาวมลายู โดยใช้เรื่องราวเกี่ยวกับว่าววงเดือนวนการนำเสนอผลงาน ตั้งแต่การประดิษฐ์ว่าววงเดือน การตกแต่งลวดลายและการโชว์ลวดลายของว่าววงเดือนก่อนนำไปใช้แข่งขัน และการแข่งขันประชันว่าววงเดือนของชาวมลายู โครงสร้างของการแสดงจึงต้องดำเนินไปตามแนวทางดังกล่าว และเมื่อนำเรื่องราวดังกล่าวมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ จึงสามารถแบ่งออกได้ 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เกริ่นเรื่องราวด้วยปี่ ส่วนที่ 2 ประดิษฐ์ว่าววงเดือน ส่วนที่ 3 โชว์ลวดลายว่าววงเดือน ส่วนที่ 4 ประชันว่าววงเดือน และส่วนที่ 5 รำเข้าเวที ผลจากการออกแบบและพัฒนาผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีครั้งที่ 2 โครงสร้างการแสดงจึงไม่พบปัญหา

4. ผู้แสดง

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงแก้ไขผู้แสดงเป็นผู้ชายทั้งหมดเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราว กิจกรรม และโครงสร้างของการแสดงที่ปรับปรุงแก้ไขใหม่ คือ การละเล่นว่าววงเดือน ซึ่งเป็นกิจกรรมที่เหมาะสมที่จะใช้ผู้ชายแสดงมากกว่าใช้ผู้หญิง เนื่องจากท่าทางการเคลื่อนไหวในกิจกรรมเป็นการใช้พลังในการเคลื่อนไหวมาก เพราะว่าวนับได้ว่าเป็นกีฬาพื้นเมืองอีกชนิดหนึ่งของชาวมลายูจึงควรใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดง นอกจากนี้ เกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมมลายูสมัยปัจจุบัน จากการศึกษาข้อมูลเพิ่มที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการร้องรำทำเพลงและพิธีกรรมของชาวมลายูปาตานี และหลักการทางศาสนาอิสลาม (ดูบทที่ 2 หัวข้อการร้องรำทำเพลง

และพิธีกรรมของชาวมลายูปาตานี) ที่ไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงและผู้ชายแสดงร่วมกันบนเวที ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้เฉพาะผู้ชายแสดงเพื่อให้แนวคิดของผู้วิจัยที่ต้องการนำเสนอวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี และเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี สอดคล้องกับแนวคิดในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ที่ต้องการนำเสนอไว้ตั้งแต่เบื้องต้น การออกแบบและพัฒนาผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ครั้งที่ 2 จึงไม่พบปัญหาเกี่ยวกับผู้แสดง

5. การออกแบบท่ารำและกระบวนท่ารำ

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่าท่ารำและกระบวนท่ารำที่ออกแบบยังปรากฏลักษณะท่ารำของนาฏยศิลป์ไทยเล็กน้อย เนื่องมาจากผู้แสดงที่ผู้วิจัยใช้ทดลองออกแบบผลงานสร้างสรรค์ทั้งหมดเรียนวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย ทำให้ยังคงยึดติดกับลักษณะการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทยอยู่บางส่วน ดังนั้นการปรับพื้นฐานและการทำความเข้าใจเบื้องต้นกับผู้แสดงดังกล่าวก่อนการทดลองจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้การทดลองสร้างสรรค์ผลงานเป็นไปตามที่ผู้วิจัยคาดหวังไว้ จากการวิเคราะห์ลักษณะของผลงานสร้างสรรค์ในครั้งที่ 2 ผู้วิจัยพบว่า การเลือกนำเอาโครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองและท่าทางตามลักษณะโดยธรรมชาติของคนและวัตถุสิ่งของมาใช้เป็นแนวทางประกอบในการออกแบบท่ารำสามารถแก้ไขปัญหาเรื่องการถูกกลืนกลายจากเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทยได้ ทั้งนี้ รวมถึงการปรับพื้นฐานให้กับผู้แสดงได้จดจำถึงลักษณะในการการเคลื่อนไหวท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ต้องการนำมาใช้ก่อนการออกแบบท่ารำด้วย

<u>แนวทางในการแก้ไขปัญหา</u>

ควรนำกระบวนท่ารำและผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยออกแบบไปใช้ทดลองกับผู้แสดงที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ เช่น นักเรียนชายในระดับประถมหรือมัธยม เป็นต้น

6. การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่าการออกแบบดนตรีประกอบ การแสดงเหมาะสมกับรูปแบบของการแสดง ทำนองเพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดง คือ "วาบูแล"ตรงตามแนวคิดที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายู การแบ่งช่วงของการบรรเลงดนตรีประกอบท่ารำในช่วงต่าง ๆ ของการแสดงเกิดจากการวางโครงสร้างการแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับข้อมูลที่นำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ กล่าวคือ การเล่นว่าววงเดือนคือกีฬาพื้นเมืองอย่างหนึ่ง ดังนั้น อารมณ์ที่สื่อสารจากการแสดงจึงเน้นที่ความสนุกสนานและเร้าใจ

เนื่องจากมีเรื่องของการประชันว่าวเข้ามาเกี่ยวข้อง เสียงของเครื่องดนตรีเช่น ปี และ กลอง จึงช่วยอธิบายพัฒนาการในส่วนต่าง ๆ ของการแสดงและสื่ออารมณ์ของผู้แสดงไปสู่ผู้ชมได้อีกทางหนึ่งเป็นอย่างดี ทำให้ผู้ชมเข้าใจวัฒนธรรมมลายูยิ่งขึ้น

7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่ามีความเหมาะสมกับรูปแบบของการแสดง เนื่องจากว่าวงเดือนเป็นกิจกรรมกลางแจ้งที่สามารถจัดขึ้นในยามว่าง ดังนั้น แนวคิดหลักของการออกแบบเครื่องแต่งกายจึงควรเน้นที่ความเรียบง่ายและเหมาะสมกับกิจกรรม และอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรมมลายูด้วย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้รูปแบบเครื่องแต่งกายของชาวมลายูที่ยังใช้สวมใส่อยู่และสามารถพบเห็นได้ในปัจจุบันมาใช้ประกอบการแสดง คือ สวมเสื้อและกางเกงที่ทำจากผ้าฝ้าย และนุ่งทับด้วยผ้าโสร่งปาเต๊ะลวดลายอย่างชวา และโพกผ้าปาเต๊ะลายอย่างชวาที่ศีรษะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวมลายู นอกจากรูปแบบของเครื่องแต่งกายแล้ว สีสันของเครื่องแต่งกายที่เลือกนำมาใช้ก็เป็นสิ่งสำคัญผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยออกแบบนี้ เป็นการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดง ดังนั้น การนำเครื่องแต่งกายที่มีสีฉูดฉาดมาใช้ประกอบการแสดงจึงดูไม่เหมาะสม ผู้วิจัยจึงเลือกสีสันจากการย้อมกึ่งโทนสีแบบธรรมชาติ คือ ดำ เหลือง แดง และ ขาว มาใช้ประกอบการแสดง

8. การออกแบบอุปกรณ์

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 พบว่าการนำอุปกรณ์มาใช้ประกอบในการแสดง คือ ว่าวงเดือน ทำให้สามารถสื่อความหมายเกี่ยวกับวัฒนธรรมในการเล่นว่าวงเดือนของชาวมลายูปาตานีให้ปรากฏในการแสดงได้ชัดเจนมากขึ้น เนื่องจากลักษณะรูปแบบและลวดลายของว่าวงเดือนรวมถึงสีสันของว่าวงเดือน มีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวมลายู นอกจากนี้ยังช่วยให้สามารถออกแบบลีลาท่ารำได้หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยใช้ลักษณะโครงสร้างของว่าว ทิศทางของว่าวเมื่ออยู่ในอากาศ เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบท่ารำ ทำให้สามารถหลีกเลี่ยงการนำท่าทางจากนาฏยศิลป์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบท่ารำได้อีกทางหนึ่ง

9. การออกแบบสถานที่สำหรับแสดง

ผลจากปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ทดลองแสดงกับสถานที่ 2 ลักษณะ คือ การทดลองครั้งแรก ใช้บริเวณลานกว้าง พบว่า ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำต่าง ๆ ได้ดีโดยไม่ต้องกังวลเรื่องพื้นที่และขนาดเวทีที่ใช้ในการแสดง เนื่องจากลักษณะท่ารำ

ที่ออกแบบเป็นท่าทางเคลื่อนไหวที่นำมาจากการเล่นว่าวซึ่งเป็นกิจกรรมกลางแจ้ง เพราะการเล่นว่าวต้องเล่นกลางสนามหรือลานกว้างเท่านั้น ครั้งที่สอง ทดลองกับพื้นที่ที่มีบริเวณแคบและจำกัด คือ เวทีในหอประชุม พบว่า ผู้แสดงเคลื่อนไหวท่ารำที่ออกแบบได้ไม่เต็มที่เนื่องจากพื้นที่ถูกจำกัด อย่างไรก็ตาม เนื่องจากการแสดงนาฏยศิลป์ในบางโอกาสมักถูกจัดแสดงบนเวทีสำหรับการแสดง ดังนั้น จากการทดลองสร้างสรรค์ผู้วิจัยสรุปได้ว่า พื้นที่สำหรับจัดการแสดงสามารถใช้ได้ทั้ง 2 ลักษณะคือ ลานกว้าง และ บนเวทีการแสดงทั่วไป

4.3 สรุปการวิเคราะห์การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ สามารถสรุปวิเคราะห์คำถามวิจัย โดยแบ่งตามองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดง ดังนี้

4.3.1 แนวคิดของการแสดง

การนำเสนอแนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี แบ่งออกเป็น 2 แนวคิด คือ แนวคิดเรื่อง "วัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี" ซึ่งครอบคลุมโครงสร้างของการแสดงทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง และ แนวคิดเรื่อง "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิม" ซึ่งปรากฏอยู่ในลักษณะท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

4.3.2 โครงสร้างการแสดง

โครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ประกอบด้วยโครงสร้าง 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เปิดตัวระบำ เป็นการเกริ่นเรื่องราวด้วยเสียง "ปี่ชวา" เพื่อนำเข้าสู่การแสดง ส่วนที่ 2 ประดิษฐ์ว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือนของชาวมลายู ส่วนที่ 3 ตกแต่งลวดลายและโชว์ลักษณะของว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอลักษณะ รูปแบบ และลวดลายของว่าววงเดือนก่อนนำไปแข่งขัน ส่วนที่ 4 ประชันว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี และ ส่วนที่ 5 ลาโรง เป็นการรำเข้าเวที เพื่อจบการแสดง

4.3.3 ผู้แสดง

ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ใช้ผู้ชายจำนวน 6 คน เป็นผู้แสดง เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดและโครงสร้างของการแสดง คือ "การเล่นว่าววงเดือน" นอกจากนี้การกำหนดผู้แสดงจะต้องสอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูในสมัยปัจจุบัน เนื่องจากชาวมลายูเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งในทางหลักการของศาสนาไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงและ/หรือ ผู้หญิงและผู้ชายแสดงร่วมกันบนเวที อีกเหตุผลหนึ่งคือ จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูในอดีต พบว่า เดิมศิลปะการแสดงดั้งเดิมขางชาวมลายูแทบจะทุกชนิดในภาคใต้นั้นใช้ผู้ชายแสดงทั้งสิ้น เช่น มโนห์ราแขก ซีละ ตารีอีนา และ ดิเกร์ฮูลู ยกเว้นการแสดง มะโย่ง และ นาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานี เป็นต้น จากข้อมูลดังกล่าวนี้ เป็นเหตุผลที่สนับสนุนว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรใช้ผู้ชายแสดงล้วน

4.3.4 ท่ารำและกระบวนท่ารำ

ท่ารำและกระบวนท่ารำในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี มีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์มาจากการนำลักษณะสำคัญ 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ส่วนที่ 2 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติที่พบจากการเล่นว่าววงเดือน ส่วนที่ 3 คือ ลักษณะของว่าววงเดือน ส่วนที่ 4 คือ โครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี 4 ชนิด คือ ท่ารำซีละ ท่ารำตารีอีนา ท่ารำมโนห์ราแขก และ ท่ารำมะโย่ง

เครื่องมือประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ คือ หลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหว 4 ประการ คือ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน และ การใช้ของกฎธรรมชาติ และ หลักการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ เรื่องสัดส่วนเรื่องความสมดุล เรื่องจังหวะและลีลา เรื่องการเน้น และ เรื่องความมีเอกภาพ

4.3.5 ดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีประกอบการแสดงผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ใช้เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมลายูที่พบจากการวิเคราะห์รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมประกอบการแสดง เครื่องดนตรีประกอบด้วย เครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่ชวา 1 เลา ฆ้อง 1 ใบ กลองมลายู 2 ใบ และ จานัง (ฆ้องคู่) 1 คู่ เครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ คือ ฉิ่ง ฉาบ และ กรับ ซึ่งเป็นเพียงส่วนประกอบที่อาจนำมาใช้หรือตัดออกจากองค์ประกอบของวงดนตรีดังกล่าวก็ได้ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คือ

เพลง "วาบูแล" ดนตรีประกอบการแสดงแบ่งโครงสร้างของการบรรเลงได้ 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ส่วนของหัวเพลง มีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองช้า ส่วนที่ 2 ส่วนที่ต่อเนื่องมาจากส่วนหัวเพลง มีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองช้าส่วนที่ 3 เป็นทำนองเร็ว เพื่อสื่อถึงความสนุกสนาน และ ส่วนที่ 4 ส่วนท้ายของเพลง เป็นทำนองช้า เพื่อนำผู้แสดงเคลื่อนไหวเข้าสู่เวที

4.3.6 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี มาจากเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์และวัฒนธรรมพื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี ประกอบด้วย "เสื้อ" เป็นลักษณะเสื้อคอกลมแขนสั้นผ่าอกและติดกระดุม 5 เม็ด ตัดเย็บจากผ้าฝ้ายหรือผ้าโทเร "กางเกง" ที่เรียกว่า "กางเกงเล" หรือเรียกอีกอย่างว่า "กางเกงขาก๊วย" "ผ้าโสร่ง" ทับกางเกงซึ่งทำจากผ้าปาเต๊ะชวา พื้นสีดำลวดลายสลับฟันปลาสีแดงก่ำตัดกับสีเหลืองเข้ม ใช้ "ผ้าคาดเอว" คาดทับผ้าโสร่งอีกชั้นเพื่อความกระชับของการแต่งกาย ใช้ผ้าปาเต๊ะชวาลวดลายตารางสี่เหลี่ยมสีแดงก่ำของเม็ดมะขามสลับสีเหลือง และ โพกศีรษะด้วยผ้า "สะตาแง" ทำจากปาเต๊ะชวา ลวดลายวงกลมตัดด้วยเส้นทแยงเป็นสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด พื้นสีดำลวดลายสีเหลืองสลับแดงก่ำ โทนสีของเครื่องแต่งกาย คือ "สีขาว" จากเสื้อและกางเกงและโทน "สีเหลือง" สลับ "สีแดงก่ำ" และ "สีดำ"

4.3.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์มาใช้ประกอบการแสดง คือ ว่าววงเดือน ขนาด สูง 50 เซนติเมตร กว้าง 40 เซนติเมตร จำนวน 3 ตัว เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการสื่อจากการแสดง โดยเฉพาะขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 2 การโชว์ลวดลายของว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 3 และการประชันว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 4

4.3.8 สถานที่สำหรับแสดง

สถานที่สำหรับจัดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ผู้วิจัยกำหนดให้สามารถจัดแสดงได้ 2 แบบ คือ เวทีในโรงละคร และลานเอนกประสงค์

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่อง "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 3 ประการ คือ 1. ศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และความรุ่งเรืองของนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีในอดีต ตั้งแต่สมัยราชอาณาจักรมลายูปาตานี (พ.ศ. 2043) ถึงสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2475) 2. ศึกษาวัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่มีการสืบทอดอยู่ในวัฒนธรรมมลายูปาตานี ระหว่างปี พ.ศ.2553 ถึงปี พ.ศ. 2557 และ 3. สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาพถ่ายและวีดีทัศน์ข้อมูลประเภทบุคคลและผู้ให้สัมภาษณ์ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ และขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยสร้างสรรค์รูปแบบของการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ร่วมกับระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ (Creative Research) โดยการพรรณนาวิเคราะห์ข้อมูลจากกรอบแนวคิดและทฤษฎีทางด้านมานุษยวิทยา แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวคิดทฤษฎีทางด้านการออกแบบนาฏยศิลป์ เพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ผลการวิจัย สรุปได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 ประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

จากการศึกษาความเป็นมาของนาฏยศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปาตานี นับตั้งแต่ช่วงสมัยเป็นราชอาณาจักรมลายูปาตานี (พ.ศ. 2043) จนถึงช่วงที่ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2043-2475) สรุปได้ ดังนี้

พัฒนาการด้านรูปแบบนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีเกิดขึ้นระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-23 โดยรับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามาทำการติดต่อค้าขายกับชาวมลายูปาตานี คือ ชวา มลายู สยาม อาหรับและเปอร์เซีย และตะวันตก โดยมีศูนย์กลางรับส่งและถ่ายเทวัฒนธรรมแห่งแรกคืออาณาจักรลังกาสุกะในพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็นอาณาจักรมลายูปาตานีในพุทธศตวรรษที่ 21 โดยมีราชสำนักเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมในสมัยการปกครองของกษัตริย์ในราชวงศ์

ศรีวังสาและราชวงษ์กลันตัน ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 21-23 ปาตานีจึงเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมมลายูที่รุ่งเรืองแห่งหนึ่งในภูมิภาคมลายู

ราชสำนักมลายูปาตานีได้รับแบบอย่างวงมโหรีซึ่งมีกลองโนบัต (Nobat) เป็นหลักในการบรรเลงตามแบบฉบับของราชวงศ์มลายูมุสลิมมาใช้บรรเลงประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ของราชสำนักมาลายูปาตานี สามารถบรรเลงเพลงมโหรีได้จำนวน 25 เพลง วงดนตรีดังกล่าวคือวงดนตรีในราชสำนักเปอร์เซียในสมัยโบราณที่นิยมกันในราชสำนักอิหร่าน ซีเรีย ตูรกี อิยิปต์ แอฟริกาเหนือ สเปน อินเดีย และหมู่เกาะต่าง ๆ บริเวณคาบสมุทรมลายู โนบัตเข้ามาสู่ภูมิภาคมลายูผ่านทางปาไซ บนเกาะสุมาตรา จากนั้นจึงได้เผยแพร่ไปสู่อาณาจักรมะลากาและคาบบริเวณสมุทรมลายู จากข้อมูลดังกล่าวนี้ สันนิฐานว่าราชวงศ์ศรีวังสาคงได้รับอิทธิพลการใช้วงดนตรีดังกล่าวเมื่อสมัยต้นราชวงศ์ เนื่องจาก สุลต่านอิสมาอีล ชาฮ์ (ช่วง พ.ศ. 2043-2229)ได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม การนำวัฒนธรรมอิสลามเข้ามาสู่ราชสำนักจึงเกิดช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้

ราชสำนักปาตานีมีวงมหรสพอยู่ในความอุปถัมภ์ของราชสำนัก 4 วง โดยเฉพาะองค์ประกอบสำคัญ 3 อย่างของนาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานีคือ ท่ารำ ดนตรี และบทร้อง โดยเฉพาะเพลงร้องเรื่อง "ศรีรามา เมนัมบัก ตาเสะ" หรือ "พระรามยกทับข้ามสมุทร" แสดงให้เห็นว่าราชสำนักมลายูปาตานีน่าจะได้รับอิทธิพลรูปแบบนาฏยศิลป์ดังกล่าวมาจากราชสำนักชวาคือ "วายัง วอง" (Wayang Wong) ซึ่งเป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของชวาที่กำเนิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 12-13 ประดิษฐ์โดยสุลต่านแฮแมงกู บูวานา เป็นการบรรยายเล่าเรื่องรามายณะหรือมหาภารตะ นอกจากนี้ยังพบว่าผู้แสดงนาฏยศิลป์ในราชสำนักได้รับการแต่งตั้งตำแหน่งในฐานะเป็นอุปรากร ดังปรากฏชื่อผู้แสดง 4 คน มีคำว่า "ต่วน" นำหน้าชื่อ และนักร้อง 12 คน มีคำว่า "ดัง" นำหน้าชื่อทุกคน

ช่วงปลายสมัยของราชวงศรีวังสาในสมัยของรายากูนิง พบว่ามีการร่ายรำ "อาซิก" พัฒนาขึ้นมาเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์อีกชนิดหนึ่ง รำอาซิกได้เผยแพร่ไปยังรัฐกลันตัน (ค.ศ.1683)และรุ่งเรืองมากในสมัยของ Sultan Mohammad I (ค.ศ. 1794)ซึ่งนำครูสอนที่ชื่อ Siti Mas และสามีจาก Kota Remang Patani เข้าไปสอนในราชสำนักกลันตัน ซึ่งช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้ตรงกับสมัยของ ดาโต๊ะปังกาลัน (Datok Pangkalan) เป็นผู้ว่าราชการเมืองปัตตานี หลังจากปาตานีอยู่ในอำนาจของสยาม ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาก่อนการจัดการปกครองระบบ 7 หัวเมือง รำอาซิกนี้ได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงสมัยของ Sultan Mohammad II และ Sultan Mohammad IV

ในพุทธศตวรรษที่ 21 พบว่าพ่อค้าชวาได้นำรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ชวาหลายชนิดเช่น ละครเงา ละครสวมหน้ากาก และระบำต่าง ๆ เข้ามาเผยแพร่ยังมะละกาและปาตานี นาฏยศิลป์หลายชนิดจากชวาได้เผยแพร่ไปยังสังคมมลายูบริเวณต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง"ละครเงา" หรือ "วายัง" ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นต้นแบบของหนัง "วายังกูเละ" หรือ "วายังเซียม" ในแบบฉบับของชาวมลายูปาตานีที่ได้เผยแพร่ไปยังรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น มะละกา กลันตัน ตรังกานู เป็นต้น

ในพุทธศตวรรษที่ 22 พบนาฏยศิลป์ 3 ชนิดคือ โจเก็ต เบอร์ดีกา และ มโนห์รา ถูกระบุอยู่ในกฎหมายมลายูของรัฐเคดะห์ที่เรียกว่า “กฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์” ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2193 จากหลักฐานดังกล่าวจึงสรุปได้ว่า โจเก็ต เบอร์ดีกา มโนห์รา มีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์และเผยแพร่ทั่วไปอยู่ในบริเวณแหลมมลายูมาก่อนปี พ.ศ. 2193 สอดคล้องกับคำอธิบายของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรที่กล่าวว่า "โจเกต" (Joget) หรือรองเง็งชาวมลายูได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกส ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 21 และเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในรัฐมลายูต่าง ๆ เช่น ยะโฮร์ ปาหัง ตรังกานู และเคดะห์ ส่วน "เบอร์ดีกา" หรือ "ซีละ" มีต้นกำเนิดมาจากมินากาเบาและเผยแพร่เข้ามาสู่มะละกาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 ตรงกับสมัยของเจ้าชายปรเมศวรผู้ก่อตั้งราชวงศ์มะละกา แล้วจึงได้เผยแพร่ไปยังรัฐมลายูอื่น ๆ ส่วน "มโนห์รา"หรือ "เมอนอรอ" หากพิจารณาตามชื่อเรียกที่พบว่าชื่อ "มโนห์รา" นั้นเป็นชื่อเรียกซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง พ.ศ. 2385 ดั้งเดิมนั้นคงเรียกว่า "ชาตรี" หรือ "ยาตรี" การที่ประชาชนเลิกเรียกว่า "ชาตรี" อาจเป็นเพราะถนัดเล่นเรื่องมโนห์รามากกว่าเรื่องอื่นชาวพื้นเมืองมลายูปาตานีจึงเรียกชื่อ "มโนห์รา" แทน "ชาตรี" นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีอีกชนิดหนึ่งคือ "มะโย่ง" ที่มีความคล้ายคลึงกับ "เมอนอรอ" มะโย่งปรากฏว่าเป็นละครเก่าแก่ชนิดหนึ่งที่มีเล่นในรัฐมะละกาโบราณ จากข้อมูลดังกล่าวนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า มะโย่งมีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงชัดเจนแล้วในช่วงระยะเวลาก่อนปลายพุทธศตวรรษที่ 19 เนื่องจากอาณาจักรมะละกาก่อตั้งขึ้นมาในช่วงระยะเวลากล่าวนี้

ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อาณาจักรปาตานีเริ่มเสื่อมลง โดยท่าเรือและตลาดการค้าลดฐานะลงเหลือเพียงศูนย์การค้าระดับท้องถิ่น ความตกต่ำทางเศรษฐกิจรวมถึงปัญหาเรื่องการสืบทอดอำนาจภายในราชสำนักปาตานี และความพยายามของสยามที่จะเข้าปกครองปาตานีจึงเกิดการทำสงครามระหว่างปาตานีและสยามหลายครั้งทำให้ชาวเมือง พ่อค้า ผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม และศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์เป็นจำนวนมากอพยพหนีไปจากเมืองปาตานี และในปลายพุทธศตวรรษที่ 24อาณาจักรปาตานีจึงเหลือสถานะเป็นเพียงชุมชนเกษตรกรรมที่ประชากรส่วนใหญ่ยากจน

ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีแพร่หลายไปสู่รัฐมลายูต่าง ๆ พบว่ามะโย่งเผยแพร่ไปยังเกาะสุมาตราเหนือของประเทศอินโดนีเซีย โดยมีคณะมะโย่งที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากคณะมะโย่งของรัฐเคดะห์และเปอร์ลิสได้รับความอุปถัมภ์จากสุลต่านสุไลมาน ชาริฟุล อาลัม ชัฮ (Sulatan Sulaiman Shariful Alam Shah) แห่งเมืองเซิอร์ดัง และในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่านาฏยศิลป์หลายชนิดได้รับการอุปถัมภ์จาก เติงกู ตือเมิงฆง กัฟฟัร (Tengku Temenggung Ghaffar) โอรสองค์หนึ่งของสุลต่านแห่งรัฐกลันตันที่ทรงส่งเสริมให้มีการจัดตั้งคณะละครจนเกิดเป็นหมู่บ้านละครที่เรียก"หมู่บ้านตือเมิงฆง" (Kampong Temenggung) ซึ่งมีโรงละครมะโย่ง มโนห์รา วายังกูลิต และละครบังซาวัน โดยเฉพาะมะโย่งได้รับความนิยมสูงสุดในราชสำนักกลันตัน

สมัยการปกครองระบบเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. 2444-2449) นาฏยศิลป์พื้นเมืองหลายชนิดได้รับความอุปถัมภ์จากเจ้าเมืองมลายูต่าง ๆ เช่น "เบอร์ดีกา" หรือ "ซีละ" พบว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของขบวนแห่นกในงานพิธีเข้าสุหนัตของราชสำนักมลายู (อนันต์ วัฒนานิกร, 2528: หน้า 61) "รองเง็ง" นิยมเต้นกันในบ้านของขุนนางหรือวังเจ้าเมือง เช่น วังยะหริ่งหรือพระยาพิพิธเสนามาตย์ซึ่งมีหญิงสาวที่เป็นข้าทาสบริวารฝึกเต้นรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเหรื่อในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ เป็นประจำ นอกจากนี้ยังพบว่ามี "ดิเกร์ฮูลู" อีกหนึ่งชนิดที่พัฒนามาจากการละเล่นที่เรียกว่า "ดิเกร์เอวัล" หรือ "ดิเกร์เอวา"โดยผสมกันกับการเล่นมะโย่งและกลายเป็นการตั้งวงเล่นที่เรียกว่า "ดิเกร์ฮูลู" ขึ้น และเป็นที่นิยมมากในหมู่เจ้าเมืองมลายูต่าง ๆ เช่น เจ้าเมืองรามัน (ยะลา) เป็นต้น

สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงปกครอง (พ.ศ. 2043-2475) มีนาฏยศิลป์อีก 3 ชนิดที่มีการแสดงอยู่ในปาตานีคือ "ซือลาเปะ" หรือ "ตาเระสลาเปะ" ที่มีผู้แสดงนั่งสีซอไปพร้อมกับการขับลำนำและมีเครื่องดนตรีประกอบคือ ซอรือบับ ปี่ซูนา และหน้ากาก อีกชนิดหนึ่งคือ "อาแวลูตง" คือการแสดงที่เลียนแบบกิริยาท่าทางของสัตว์ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "อาแวลูตง"โดยมีผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ เครื่องดนตรีประกอบ ด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ และฆ้อง 1 วง และมีผู้ขับร้อง 1 คน และ "ลอแก" คือการแสดงร่ายรำโดยไม่สวมหน้ากากผู้แสดงจะร่ายรำพร้อมกับกลอกหน้าและลอยตาไปมาใช้ผู้ชายแสดง1-2 คน เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ ฆ้อง 1 วง

เมื่อปีพ.ศ. 2472 นาฏยศิลป์ที่พบว่ายังมีการสืบทอดอยู่ในปาตานีเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองปัตตานี เพื่อทรงทอดพระเนตรสุริยุปราคาที่อำเภอโคกโพธิ์

คือ "รำกริช" หรือซีละกริช"ระบำหน้ากาก" และ "รองเง็ง"ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่า ระบำสวมหน้ากาก ซือราเปะ อาแวลูตง ลอแก ได้สูญหายไปจากวัฒนธรรมมลายูปาตานีแล้วทั้งสิ้น

5.2 วัฒนธรรมและความเชื่อในนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีปรากฏคติความเชื่อในเรื่องธรรมชาตินิยมสืบเนื่องมาจากผู้คนและวัฒนธรรมในพื้นถิ่นดั้งเดิม ต่อมาราวพุทธศตวรรษที่ 6-8 ชาวมลายูปาตานีได้รับวัฒนธรรมฮินดูที่แพร่เข้ามาสู่ภาคใต้ จึงเกิดความเชื่อเรื่องเทวนิยม พุทธนิยมผสมกับคติธรรมชาตินิยมที่เคยมีมาก่อนและต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 13-14 ชาวมลายูได้รับวัฒนธรรมมลายู-ชวาอีกระลอกในยุคที่ศรีวิชัยเรืองเรือง จึงปรากฏคติความเชื่อในเรื่องการนับถือผีบรรพบุรุษที่เรียกว่า "ผีตายาย" และสัมพันธ์กับการกำเนิดนาฏยศิลป์ของชาวมลายูสืบทอดกันมาช้านาน

นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีเกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมความเชื่อ เช่น การประกอบพิธีกรรมเพื่อบำบัด รักษาไข้ ขับไล่ผี ขับไล่เสนียดจัญไร เป็นต้น และเพื่อบูชาเทพเจ้า ได้แก่ พระศิวะและพระอุมาเทวี หรือเพื่อเป็นพุทธบูชา และการมีนาฏยศิลป์เพื่อประกอบพิธีกรรมรักษาอาการเจ็บไข้ต่าง ๆ ทั่วไปในภาคใต้ตอนล่าง เช่น พิธีกรรมมะตือรี พิธีกรรมลิมนต์ มะโย่งลงครู และซีละลงครู เป็นต้น ต่อมาเมื่อนาฏยศิลป์พัฒนาขึ้นเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง นาฏยศิลป์หลายชนิดยังมีขนบประเพณีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งปรากฏอยู่ในลำดับขั้นตอนของการจัดการแสดงเป็นแบบแผนเดียวกัน ได้แก่ การโหมโรง การเบิกโรง และ การปิดโรง ดังนี้

5.2.1 การโหมโรงคือขั้นตอนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมเพื่อไหว้ "ครูหมอตายาย" ซึ่งหมายรวมถึงครูบาอาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์แต่ละชนิดด้วย เช่น ลำดับการแสดงของมโนห์ราแขกเริ่มด้วยดนตรีโหมโรง นายโรงมโนห์ราจะว่าบทประกาศครูเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ และในการแสดงมะโย่งนั้นเมื่อดนตรีเริ่มโหมโรง "ครูหมอ" คือผู้เชี่ยวชาญทางด้านพิธีกรรมจะทำพิธีเปิดโรงที่เรียกว่า "บูกอปาฆง" โดยการนำกำยานใส่ภาชนะจุดไฟเพื่อใช้ควันรมอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการแสดง รวมทั้งเครื่องดนตรีต่าง ๆ ส่วนการแสดงซีละ และตารีอีนา จะเบิกโรงเพื่อบูชาครูหมอตายายด้วยการบรรเลงดนตรีในลักษณะประโคมสั้น ๆ จำนวน 3 ครั้ง เรียกว่า "บือตาโบ๊ะ" เป็นต้น

5.2.2 การเบิกโรง พบในการแสดงมโนราและการแสดงมะโย่ง ซึ่งหลังจากโหมโรงเสร็จแล้วจะมีการรำเพื่อเป็นการเบิกโรงก่อนการจัดแสดงเป็นเรื่องราวในลำดับต่อไป มโนรามีการรำ

เบิกโรงโดยนายโรงมโนห์รา และมีนางโนรา 1 คู่ รำตามหลัง การรำนี้จะไม่รำเป็นท่าแบบมโนราทั่วไป แต่จะรำเป็นเพลง เช่น มีการรำเคล้า รำหยอกกับนางโนรา เป็นต้น ในขณะที่การแสดงมะโย่งมีการรำเบิกโรงที่หน้าซอรือบับ โดยผู้ที่แสดงเป็นมะโย่งจะออกมาร่ายรำพร้อมเพรียงกันกับเมาะโย่งและตัวละครอื่น ๆ แล้วจึงดำเนินเรื่องราวตามลำดับต่อไป

5.2.3 การปิดโรง หรือ ลาโรง คือ ขั้นตอนสุดท้ายของการปิดโรงหลังทำการแสดงจบในแต่ละครั้ง ซึ่งเป็นขั้นตอนสั้น ๆ เช่นการแสดงซีละและตารีอีนาจะบรรเลงดนตรีสั้น ๆ เช่นเดียวกันกับเมื่อตอนเบิกโรงเป็นเสร็จพิธี ในขณะที่การแสดงมะโย่งจะมีผู้แสดงทั้งหมดออกมารวมกันที่หน้าเวที แล้วครูหมอเป็นผู้กระทำพิธีปิดโรงโดยการกล่าวคาถาอาคม แล้วจบลงด้วยการบรรเลงเพลงสั้น ๆ ในลักษณะประโคมเช่นเดียวกันกับซีละและตารีอีนาที่เรียกว่า "บือตาโบ๊ะ" เป็นต้น

หลังจากศาสนาอิสลามได้เผยแพร่เข้าสู่ปาตานี ในช่วงกลางศตวรรษที่ 15 ได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานีหลายด้าน โดยเฉพาะด้านความเชื่อ ซึ่งเดิมชาวมลายูนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องผีตายาย ดังนั้นเมื่อชาวมลายูรับและประกาศตัวเป็นอิสลามแล้วจึงเปรียบเสมือนได้ประกาศถึงความเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วสู่ความเชื่อในความเป็นเอกภาพขององค์อัลลอฮฺ โดยปราศจากการตั้งภาคีทุกรูปแบบ ดังนั้น ในทางศาสนาอิสลามจึงไม่สนับสนุนให้มีการรื่นเริงเกินขอบเขตที่จำกัดไว้ตามหลักคำสอนของศาสนา เนื่องจากเป็นจุดที่จะทำให้ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามหลงลืมในการรำลึกถึงองค์อัลลอฮฺ หลงลืมเป้าหมายของชีวิต และการดำเนินชีวิตที่สมบูรณ์ในแบบอย่างของศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่อยู่นอกเหนือบทบัญญัติของศาสนาอิสลามแล้วนั้นจึงไม่สามารถกระทำได้ ดังนั้น นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อมาตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะความเชื่อเรื่อง "ผีตายาย" จึงไม่ใช่สิ่งที่เป็นไปตามแนวทางของศาสนาอิสลาม ปัจจุบัน ผู้รู้ทางศาสนาจึงได้พยายามทักท้วงและให้ละเลิกไปเพื่อให้สังคมเป็นเอกภาพเดียวกันตามแนวทางของอิสลาม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงพบว่านาฏยศิลป์ชนิดใดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแบบดั้งเดิมจึงไม่ได้รับการสนับสนุนให้มีการสืบทอดในสมัยปัจจุบัน

จากการศึกษาข้อจำกัดทางศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ในปัจจุบันจากผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม พบว่าการจัดการแสดงนาฏยศิลป์นั้นสามารถจัดแสดงได้โดยขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการจัดแสดงว่าเพื่อวัตถุประสงค์อะไรถ้าเป็นการจัดแสดงเพื่อเผยแพร่และยังประโยชน์บางอย่างต่อผู้ชมก็นับว่าเป็นการกระทำที่ไม่ได้เกิดโทษร้ายแรงจนเกินไป ข้อจำกัดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง

ที่พบคือ การร่ายรำ ห้ามมีท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ กรณีของท่ารำบางท่าที่นำมาใช้ในการสื่อความหมายถึงการแสดงความเคารพต่อผู้สูงศักดิ์ถือว่าทำได้ เพราะเป็นเพียงแค่การแสดงสัญลักษณ์ในการแสดงเท่านั้นและไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์การบรรเลงดนตรีที่ศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนคือ "ฆ้องใหญ่" เนื่องจากมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องของการใช้เครื่องดนตรีรวมถึงการขับร้องที่ห้ามส่งเสียงดัง และเครื่องดนตรีที่ศาสนาอิสลามอนุญาตคือ "กลองหน้าเดียว"การแต่งกายของผู้แสดงต้องแต่งกายมิดชิดและปกปิดตามหลักการของศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะกรณีของผู้หญิงทุกคนต้องรู้ข้อห้ามของศาสนาอิสลาม ได้แก่ การห้ามใส่เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายที่รัดรูปและต้องสวมผ้าคลุมศีรษะเสมอการไหว้ครูในการแสดงนาฏยศิลป์หากเป็นเพียงการไหว้เพื่อแสดงความเคารพผู้ใหญ่หรือเคารพครูอาจารย์ผู้สอนและผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ให้นับว่ายังไม่ได้ผิดและขัดต่อหลักศาสนา เนื่องจากไหว้ครูไม่ได้สื่อว่าต้องเข้าไปกราบเช่นกราบพระพุทธรูป แต่เป็นเพียงแค่การทำความเคารพครูผู้สอนหรือศิลปินพื้นบ้านนั้นเอง ประการสำคัญคือห้ามประกอบเป็นพิธีกรรมกรณีผู้หญิงและผู้ชายแสดงนาฏยศิลป์ร่วมกันถือว่าผิดหลักศาสนาเนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องการสมาคมระหว่างชายและหญิงที่นอกเหนือไปจากคนในครอบครัวซึ่งเป็นสายเลือดเดียวกันและแม่นมเดียวกันเท่านั้น

5.3 รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ผลการศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิมที่ยังมีการสืบทอดอยู่ในสมัยปัจจุบัน จำนวน 7 ชนิดคือ มโนห์ราแขก (Mernora) เบอร์ดีกาหรือซีละ (Pendikar-Silat) มะโย่ง (Mak Yong)ตารีอีนา (Tari Inai) รองเง็ง (Joget) ซัมเป็ง (Zapin) และดิเกร์ฮูลู(Dikir Hulu)พบว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีมีเอกลักษณ์ ดังนี้

5.3.1 รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีสามารถจำแนกให้เห็นถึงลักษณะเด่นของการแสดงแต่ละชนิดได้ 5 แนวคือ

5.3.1.1 จำแนกตามองค์ประกอบของการแสดงโดยการจำแนกจากองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ว่ามีองค์ประกอบใดเด่นบ้าง ซึ่งแบ่งได้ 3 ประเภท คือประเภทละคร ประเภทรำ-เต้น และประเภทร้องรำทำเพลง ดังนี้

(1)ประเภทละครเป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวและมีการสวมบทบาทเป็นตัวละครต่าง ๆ มี 2 ชนิด คือ มโนห์รา ตัวละครประกอบด้วย นายโรงมโนห์รา นางโนรา และพราน และมะโย่ง ตัวละครประกอบด้วย พระเอก เรียกว่า "เปาะโย่ง" นางเอก เรียกว่า "เมาะโย่ง" นางสนมหรือพี่เลี้ยงเรียกว่า "เมาะอินัง หรือ แหมะสนิ" เสนาหรือตัวตลก เรียกว่า "ปือรันตูวอ" (เสนาอาวุโส) และ "ปือรันมูดอ" (เสนาชั้นรอง)

(2)ประเภทรำ-เต้น เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ใช้ศิลปะของการร่ายรำและไม่มีการดำเนินเรื่องราวประกอบ คือ ดีกาหรือซีละ ตารีอีนา รองเง็ง ซัมเป็ง โดยผู้แสดงจะใช้ความสามารถของตนเองเพื่ออวดทักษะและความชำนาญในการรำ-เต้น

(3)ประเภทร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงที่ใช้การขับร้องเพลงและการ ลำนำเป็นหลัก ผู้แสดงจะใช้ความสามารถในการอวดทักษะด้านการขับร้องและด้นกลอนมีการรำประกอบบ้างแต่ผู้แสดงไม่ได้สวมบทบาทเป็นตัวละคร คือ ดิเกร์ฮูลู

5.3.1.2 จำแนกตามคุณสมบัติของการแสดงโดยการจำแนกว่านาฏยศิลป์ชนิดใดมีคุณสมบัติโดดเด่นอย่างไร ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภท คือ ประเภทศิลปะแบบพื้นเมือง และ ประเภทศิลปะแบบราชสำนัก ดังนี้

(1)ประเภทศิลปะแบบพื้นเมือง เป็นลักษณะการร่ายรำแบบชาวบ้านที่เน้นความสนุกสนานในงานรื่นเริงในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ที่ถูกจัดขึ้นในประเพณี และพิธีกรรม ลักษณะของการแสดงมีแบบแผนเรียบง่ายไม่รัดกุม การแสดงมักเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้มีส่วนในการแสดงที่มีท่ารำ-เต้นแบบง่าย ๆ ร้องเพลงสั้น ๆ ซ้ำ ๆ คือ ดีกาหรือซีละ รองเง็ง ซัมเป็ง และ ดิเกร์ฮูลู

(2)ประเภทศิลปะแบบราชสำนัก เป็นลักษณะการร่ายรำที่มีแบบแผนซึ่งถูกวางไว้อย่างมีระเบียบ คือ ตารีอีนา มะโย่ง รองเง็ง และซัมเป็ง เนื่องจากดังกล่าวเคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชนักมลายูในอดีตมาก่อน ดังนั้น ลักษณะและรูปแบบการแสดงจึงมีแบบแผนเป็นลำดับขั้นตอน แต่ปัจจุบันลักษณะการร่ายรำลดความประณีตลง เนื่องจากนาฏยศิลป์ทั้งหมดเป็นศิลปะการแสดงที่สืบทอดโดยชาวบ้าน

5.3.1.3 การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดงโดยการพิจาณาว่านาฏยศิลป์ชนิดนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่ออะไรบ้าง แบ่งได้ 3 วัตถุประสงค์คือ นาฏยศิลป์เพื่อประกอบพิธีกรรม นาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิง และนาฏยศิลป์เพื่อพิธีการ ดังนี้

(1)นาฏยศิลป์เพื่อประกอบพิธีกรรม เป็นการแสดงที่ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม สำหรับเป็นสื่อเชื่อมโยงกับวิญญาณและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ พบว่า การแสดงที่จัดขึ้นเพื่อกอบพิธีแก้บน คือ มโนห์ราลงครู มะโย่งลงครู และ ซีละลงครู

(2)นาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงเป็นการแสดงที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูทั้ง 7 ชนิด คือ มโนห์ราแขก ดีกาหรือซีละ มะโย่ง รองเง็ง ตารีอีนา ซัมเป็ง และ ดิเกร์ฮูลู จึงเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิง

(3)เพื่อพิธีการ เป็นการแสดงที่ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีการต่าง ๆ ในประเพณีสำคัญของชาวมลายู เช่น พิธีเข้าสุหนัต และพิธีแต่งงาน ในอดีตพบว่าชาวมลายูปาตานีที่มีฐานะดีนิยมจัดให้มีการแสดง "ซีละยาวอ" หรือ "รำกริช" และ "ตารีอีนา" ในพิธีเข้าสุหนัตและพิธีแต่งงาน

5.3.1.4. การจำแนกตามเพศของผู้แสดงโดยการพิจารณาจากคุณลักษณะของเพศและวัยที่มีผลต่อคุณลักษณะของการแสดง แบ่งได้ 2 ลักษณะคือ นาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายแสดง และนาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน ดังนี้

(1)นาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายแสดง ในอดีตพบว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้แทบจะทุกชนิดใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งสิ้น แม้แต่บทบาทของผู้หญิงในละครอย่าง เช่น มโนห์รา ก็ใช้ผู้ชายแสดงในบทบาทของผู้หญิง นาฏยศิลป์ที่เป็นลักษณะเฉพาะของผู้ชายแสดง คือเบอร์ดีกาหรือซีละ ตารีอีนา และ ดิเกร์ฮูลู

(2)นาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน พบว่า นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีที่ใช้ผู้หญิงและผู้ชายแสดงร่วมกัน คือ มะโย่ง โดยผู้หญิงสวมบทบาทเป็นกษัตริย์ หรือตัวพระเอก ที่เรียกว่า "เปาะโย่ง" ส่วนผู้ชายจะสวมบทบาทเป็นตัวตลก ที่เรียกว่า "ปือรันตูวอ" และ "ปือรันมูดอ" เท่านั้น

5.3.1.5. การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดงโดยการพิจารณาจากลำดับขั้นตอนของการแสดงหรือโครงสร้างของการแสดงนาฏยศิลป์ชนิดนั้น ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ ละครรำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่

(1)ละคร เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยการดำเนินเรื่องราวและมีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร มักจัดแสดงเป็นฉากหรือเป็นตอน คือ มโนห์รา และ มะโย่ง ในอดีตตามขนบนิยมในการจัดแสดงละครทั้ง 2 ชนิดดังกล่าวมักถูกจัดแสดงตั้งแต่ 3-7 คืนจึงจะจบเรื่องราว

(2)รำเดี่ยว เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียวร่ายรำเพื่อต้องการอวดฝีมือและทักษะความชำนาญของผู้แสดงเป็นสำคัญ พบในการแสดง "รำซีละกริช" ซึ่งเป็นการรำซีละประกอบอาวุธกริชของชาวมลายูปาตานี ในอดีตที่ใช้สำหรับรำต่อหน้าเจ้านายหรือเจ้าเมืองมลายู

(3)รำคู่ เป็นการแสดงการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การรำคู่ต่อสู้ ที่เรียกว่า ซีละหรือเบอร์ดีกา และการรำคู่ในชุดการแสดงที่สวยงาม คือ รำซีละกริช และ รำตารีอีนา

(4)รำหมู่ เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป พบในการแสดงรำเบิกโรงของมะโย่ง เบิกโรงมโนห์รา รองเง็ง ซัมเป็ง ปัจจุบันพบว่า นาฏยศิลป์บางชนิดมีการพัฒนารูปแบบและวิธีการแสดงให้น่าชม เช่น รำซีละหมู่ และดิเกร์ฮูลู ที่พัฒนาท่าทางในการเคลื่อนไหวประกอบการร้องเพลงเพื่อให้ผู้ชมสนุกสนานเพลิดเพลิน

5.3.2. การขับร้องและเจรจานาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีที่ใช้การขับร้องและการเจรจาประกอบในการแสดงคือ มโนห์ราแขก มะโย่ง รองเง็ง และ ดิเกร์ฮูลู ดังนี้

5.3.2.1 มโนห์ราแขก มีการเจรจาและการขับบทในลักษณะต่าง ๆ ที่ใช้ในการขับโต้ตอบกันระหว่างนายโรงมโนห์รา กับ นางโนรา และ พราน ใช้ภาษามลายูปาตานีสลับภาษาไทย การขับร้องในลักษณะต่าง ๆ เรียกว่า "เพลง" เช่น เพลงร่ายแตระ เพลงเดิน เพลงฉับทับหรือเพลงทน เพลงฆ้อง เพลงฉิ่ง เป็นต้น ในการแสดงมีการ "ขับบท" และ "ทำบท" แบบโนราทั่วไป เช่น บทผันหน้า บทสีโต เป็นต้น โดยมีนางโนราทั้ง 2 คน ร้องรับและโต้ตอบกับนายโรงมโนห์รา

5.3.2.2 มะโย่ง มีลักษณะเพลงร้องที่มีลีลาทอดเสียงยาวคล้ายเพลงเปอร์เซีย ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการร้องแบ่งเป็นลักษณะทำนองต่าง ๆ คือ เพลงสำหรับประกาศข่าว เพลงโศก เพลงกล่อมเด็ก เพลงใช้แสดงความรักหรือความฝัน เพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อยหรือเบื่อหน่าย เพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน เพลงสำหรับแสดงความรักสำหรับหนุ่มสาว และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบแสดง เช่น เพลงกะลาแต เพลงบารค เพลงกือเกาะ เพลงรองเง็ง เพลงซะแซ เพลงปีแซ เพลงโย่ง และ เพลงอาเนาะ

5.3.2.3 รองเง็ง ดั้งเดิมรองเง็งนั้นจะมีบทร้องประกอบด้วยโดยใช้ "ปันตุน" ซึ่งเป็นลักษณะบทประพันธ์ของชาวมลายูชนิดหนึ่งประกอบในการขับร้อง ทำนองเพลงที่รู้จักกันดีคือ เพลงลาฆูดูวอ เพลงมะอีนังลามา และ เพลงมะอีนังชวา ซึ่งเป็นเพลงที่เต้นกันมาแต่สมัยโบราณ เพลงอื่น ๆ เช่น เพลงลานัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงจินตาซายัง เพลงอาเนาะดีดี๊ ปัจจุบันพบว่า รองเง็งที่มีการ สืบทอดอยู่ทุกวันนี้ไม่มีการขับร้องบทปันตุนประกอบ

5.3.2.4 ดิเกร์ฮูลู คือรูปแบบของการแสดงที่เน้นการโต้คารมและแสดงปฏิภาณเป็นคำกลอนที่เรียกว่า "ปันตุน" ของชาวมลายู โดยมีรำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ภาษาที่ใช้ในบทร้องเป็นภาษามลายูปาตานี ทำนองเพลงที่คุ้นหูและรู้จักกันดีคือ ทำนองเพลงวาบูแล เป็นต้น

5.3.3 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองทั้ง 7 ชนิด สามารถจำแนกที่มาของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

5.3.3.1 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมมลายู-ชวา ได้แก่ ฆือแน (กลองมลายู หรือ กลองสองหน้า) ฆ้องชวา ปี่ชวา พบในการแสดง มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละและตารีอีนาส่วนจานัง หรือ ฆ้องคู่ ฆือดุ หรือ กลองตุ๊ก พบในการแสดง มโนห์ราแขก และ มะโย่ง

5.3.3.2 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาหรับและเปอร์เซีย คือ ซอรือบับ พบในการแสดงมะโย่ง และมโนราห์ราแขก รำมะนา ที่พบในการแสดงดิเกร์ฮูลู และ คาบุสที่พบในการแสดงซัมเป็ง

5.3.3.3 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครชาตรีของนครศรีธรรมราช ได้แก่ ทับ โหม่ง แสะ (แตระ) หรือ จือแระ (แกระ) กอและ (กรับ) ฉาบ และ ฉิ่ง พบในการแสดงมะโย่ง และมโนห์ราแขก

5.3.3.4 เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก คือ ไวโอลิน พบในการแสดงรองเง็ง ปัจจุบันเพิ่ม กีต้าร์ ประกอบเข้าไปอีกหนึ่งชนิด

5.3.4 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีแต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน ดังนี้

5.3.4.1 มโนห์รานายโรงมโนห์ราแต่งตัวคล้ายกับมโนห์ราทั่วไปแต่การนุ่งผ้า จะไว้หางหงส์ยาวกว่า เครื่องประดับประกอบด้วย ลูกปัดปัดปิดไหล่ สายสังวาล ทับทรวง ปีกนก ปิเหน่ง (ปั้นเหน่ง) ปีก (นางหงส์) ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน เล็บ ผ้าผูกคอ และเทริด (นิยมห้อย

อุบะด้วย) ตัวนางโนรา นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมลายูปาตานี คือ นุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อบานง มีผ้าสไบสำหรับคล้องคอ เครื่องประดับ ได้แก่ ต่างหู สร้อย กำไล และดอกไม้ไหว ตัวพราน แต่งกายแบบพื้นเมืองมลายู ในอดีตพรานต้องสวมหน้ากากที่เรียกว่า "ตอแปง"

5.3.4.2 มะโย่งการแต่งกายของตัวละครมะโย่ง ได้แก่ ตัวพระหรือเปาะโย่งนุ่งกางเกงมีผ้าโสร่งนุ่งทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย ศีรษะสวมมงกุฎทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำปักด้วยเลื่อมและดิ้นสีต่าง ๆ สวมเสื้อกำมะหยี่หรือต่วนแขนสั้นรัดรูป เหน็บกริชที่สะเอว มือถือแส้ทำด้วยหวายมัดติดกัน ตัวนางหรือมะโย่ง นุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อกะบายาแขนยาวไม่รัดรูป และมีผ้าสไบพาดคล้องคอห้อยชายลงมาแค่สะเอว ผมเกล้ามวย มีดอกไม้ทัดหูและแซมผมตัวตลกหรือเสนา แต่งกายอย่างชาวบ้านโดยทั่วไป แต่นุ่งผ้าโสร่งทับกางเกงในลักษณะปล่อยชายด้านหน้าเลื้อยลงด้านล่าง และใช้ผ้าคาดสะเอวและพาดบ่า อูปกรณ์มีมีดคลกด้ามทำด้วยไม้ไว้เหน็บที่สะเอว

5.3.4.3 ตารีอีนาการแต่งกายประกอบการแสดงตารีอีนาแต่งกายด้วยชุด "สลีแน" ประกอบด้วย เสื้อแขนยาวที่เรียกว่า "ตือโล๊ะบลางอ" สวมกางเกงขายาว และนุ่งผ้าซอแก๊ะ (โสร่ง) ทับกางเกง และคาดทับด้วยผ้าคาดเอว ที่ศีรษะโพกผ้าที่เรียกว่า "สตาแง"

5.3.4.4 ซีละแต่งกายแบบพื้นเมืองของผู้ชายมลายู คือ สวมเสื้อแขนสั้น แต่เดิมเป็นเสื้อยืดรัดรูป ปัจจุบันเป็นเสื้อยืดแบบทั่วไป สวมกางเกงขายาวทรงกระบอก นิยมใช้สีแดงมีขลิบสีขาวตรงตะเข็บด้านข้างและขอบกางเกง นุ่งผ้าโสร่งลายตารางสี่เหลี่ยม หรือ ผ้าขาวม้าแบบมลายู คาดทับด้วยผ้าคาดเอว ที่ศีรษะโพกผ้าสะตาแง

5.3.4.5 รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู แต่งกายในลักษณะเดียวกันคือ แต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมลายู ผู้ชายนิยมแต่งด้วยชุดพื้นเมืองแบบผู้ดีที่เรียกว่า "สเลินดัง" สวมหมวกซอเก๊าะสีดำ หรือ โพกผ้าสตาแง ตามแบบพื้นเมืองมลายู สวมเสื้อคอกลมแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแล้วจึงใช้ผ้าโสร่งนุ่งทับยาวเหนือเข่า ผู้หญิง นิยมแต่งด้วยเสื้อ "บันดง" คือเสื้อแบบเข้ารูปปิดสะโพกหรือยาวถึงเข่าผ่าอกตลอด ติดด้วยกระดุมทองเป็นระยะ นุ่งผ้าโสร่งยาวกรอมเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีของเสื้อ ผมเกล้ามวยประดับด้วยเครื่องประดับต่าง ๆ

5.3.5 ท่ารำและกระบวนท่ารำ การวิเคราะห์ท่ารำจากนาฏยศิลป์ 4 ชนิด คือ มโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละ และตารีอีนา พบว่าลักษณะท่ารำของนาฏยศิลป์แต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะสามารถจำแนกที่มาได้ 9 ลักษณะ ดังนี้

5.3.5.1 ท่าที่มีลักษณะการจีบมือและการตั้งวง พบในการแสดงมโนห์รา มะโย่ง ซีละ และ ตารีอีนา ลักษณะของการใช้จีบและวงไม่มีการหักข้อมืออย่างนาฏยศิลป์ไทย

5.3.5.2 ท่าธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่ ท่าเดิน ท่านั่ง ท่าหมุน การย่อเข่า การเอียงศีรษะ การเอี้ยวตัวหรือ การบิดลำตัว การม้วนมือ กำหมัดหลวม ๆ เป็นต้น ลักษณะท่าทางดังกล่าวนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองทุกชนิด

5.3.5.3 ท่าธรรมชาติของสัตว์ได้แก่ ท่าเขาควาย ท่าแมงมุมชักใย ท่ากวางเดินดง ท่ามัจฉาล่องน้ำ ท่าชะนีร่ายไม้ ท่านกแขกเต้าบินเขารัง ท่าช้างสานหว่านหญ้า พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก

5.3.5.4 ท่าทางจากดอกไม้และพืช ได้แก่ ท่าลูกม่วง พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าบุงาซีละ พบในท่ารำไหว้ครูของการแสดงซีละ ท่าต้นไม้และใบไม้ พบในการรำตารีอีนา

5.3.5.5 ท่าทางจากศิลปะป้องกันตัว ได้แก่ ท่าย่างสามขุม ท่าฟันด้วยสันมือ ท่าแทงด้วยหมัดขวา ท่าแทงด้วยหมัดซ้าย พบในการรำซีละ เป็นต้น

5.3.5.6 ท่าจากสัตว์ในวรรณคดี ได้แก่ ท่าหงส์ทองล่องน้ำ พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าแยงหางหงส์ พบในการรำตารีอีนา ท่าพญาครุฑ พบในการรำซีละ

5.3.5.7 ท่าจากตัวละครในวรรณคดีได้แก่ ท่ากินรีร่อนรำ ท่าเมขลาล่อแก้ว พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก ท่าพรหมสี่หน้าท่าพญาครุฑ พบในการรำซีละ เป็นต้น

5.3.5.8 ท่าจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ท่าพระจันทร์ทรงกลด พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก เป็นต้น

5.3.5.9 ท่าที่มาจากลวดลายทางศิลปะ ได้แก่ ท่ากนก ท่าเครือวัลย์ พบในแม่ท่ารำของมโนห์ราแขก เป็นต้น

5.4 ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

การออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ สามารถสรุปขั้นตอนและรูปแบบงานสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

5.4.1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน "นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" เกิดขึ้นจากผู้วิจัยเกิดข้อสงสัยว่า "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมาลายูปาตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร" และถ้าหากจะมี "การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรมีแนวทางในการสร้างสรรค์อย่างไร" เพื่อที่จะยังคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีไว้ จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่สะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี โดยมีแนวคิดว่า ข้อมูลที่จะเลือกนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์นั้นควรเป็นข้อมูลวัฒนธรรมที่ผู้ชมผลงานสร้างสรรค์สามารถพบเห็นและสัมผัสได้ในสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงเลือกนำข้อมูลเรื่อง "ว่าววงเดือน" ซึ่งเป็นกีฬาพื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีนับตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบันมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ ในแง่ของวัฒนธรรม ว่าววงเดือนเป็นวัฒนธรรมร่วมระหว่างชาวพื้นเมืองมลายูในแถบจังหวัดภาคใต้ตอนล่าง ประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซีย

5.4.2 แนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

การนำเสนอแนวคิดของผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี แบ่งออกเป็น 2 แนวคิด คือ แนวคิดเรื่อง "วัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี" ซึ่งครอบคลุมโครงสร้างของการแสดงทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง และ แนวคิดเรื่อง "เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิม" ซึ่งปรากฏอยู่ในลักษณะท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

5.4.3 โครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

โครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ประกอบด้วยโครงสร้าง 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เปิดตัวระบำ เป็นการเกริ่นเรื่องราวด้วยเสียง "ปี่ชวา" เพื่อนำเข้าสู่การแสดง ส่วนที่ 2 ประดิษฐ์ว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือนของชาวมลายู ส่วนที่ 3 ตกแต่งลวดลายและโชว์ลักษณะของว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอลักษณะ รูปแบบ และลวดลายของว่าววงเดือนก่อนนำไปแข่งขัน ส่วนที่ 4 ประชันว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนของชาวมลายูปาตานี และ ส่วนที่ 5 ลาโรง เป็นการรำเข้าเวที เพื่อจบการแสดง

5.4.4 ผู้แสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ใช้ผู้ชายจำนวน 6 คน เป็นผู้แสดง เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดและโครงสร้างของการแสดง คือ "การเล่นว่าววงเดือน" นอกจากนี้การกำหนดผู้แสดงจะต้องสอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูในสมัยปัจจุบัน เนื่องจากชาวมลายูเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งในทางหลักการของศาสนาไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงและ/หรือ ผู้หญิงและผู้ชายแสดงร่วมกันบนเวที อีกเหตุผลหนึ่งคือ จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูในอดีต พบว่า เดิมศิลปะการแสดงดั้งเดิมขางชาวมลายูแทบจะทุกชนิดในภาคใต้นั้นใช้ผู้ชายแสดงทั้งสิ้น เช่น มโนห์ราแขก ซีละ ตารีอีนา และ ดิเกร์ฮูลู ยกเว้นการแสดง มะโย่ง และ นาฏยศิลป์ในราชสำนักมลายูปาตานี เป็นต้น จากข้อมูลดังกล่าวนี้ เป็นเหตุผลที่สนับสนุนว่านาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีควรใช้ผู้ชายแสดงล้วน

5.4.5 ท่ารำและกระบวนท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ท่ารำและกระบวนท่ารำในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี มีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์มาจากการนำลักษณะสำคัญ 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ส่วนที่ 2 ได้แก่ ท่าทางธรรมชาติที่พบจากการเล่นว่าววงเดือน ส่วนที่ 3 คือ ลักษณะของว่าววงเดือน ส่วนที่ 4 คือ โครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายู ปาตานี 4 ชนิด คือ ท่ารำซีละ ท่ารำตารีอีนา ท่ารำมโนห์ราแขก และ ท่ารำมะโย่ง เครื่องมือประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ คือ หลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหว 4 ประการ คือ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน และ การใช้ของกฎธรรมชาติ และ หลักการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ สัดส่วน ความสมดุล จังหวะและลีลา การเน้น และความมีเอกภาพ

5.4.6 ดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

ดนตรีประกอบการแสดงผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี" ใช้เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมลายูที่พบจากการวิเคราะห์รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมประกอบการแสดง เครื่องดนตรีประกอบด้วย เครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่ชวา 1 เลา ฆ้อง 1 ใบ กลองมลายู 2 ใบ และ จานัง (ฆ้องคู่) 1 คู่ เครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ คือ ฉิ่ง ฉาบ และ กรับ ซึ่งเป็นเพียงส่วนประกอบที่อาจนำมาใช้หรือตัดออกจากองค์ประกอบของวงดนตรีดังกล่าวก็ได้ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คือ เพลง "วาบูแล" ดนตรีประกอบการแสดงแบ่งโครงสร้างของการบรรเลงได้ 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ส่วนของหัวเพลง มีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองช้า ส่วนที่ 2 ส่วนที่ต่อเนื่องมาจากส่วนหัวเพลง มี

ลักษณะเป็นการดำเนินทำนองช้าส่วนที่ 3 เป็นทำนองเร็ว เพื่อสื่อถึงความสนุกสนาน และ ส่วนที่ 4 ส่วนท้ายของเพลง เป็นทำนองช้า เพื่อนำผู้แสดงเคลื่อนไหวเข้าสู่เวที

5.4.7 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี มาจากเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์และวัฒนธรรมพื้นเมืองของชาวมลายูปาตานี ประกอบด้วย "เสื้อ" เป็นลักษณะเสื้อคอกลมแขนสั้นผ่าอกและติดกระดุม 5 เม็ด ตัดเย็บจากผ้าฝ้ายหรือผ้าโทเร "กางเกง" ที่เรียกว่า "กางเกงเล" หรือเรียกอีกอย่างว่า "กางเกงขาก๊วย" "ผ้าโสร่ง" ทับกางเกงซึ่งทำจากผ้าปาเต๊ะชวา พื้นสีดำลวดลายสลับฟันปลาสีแดงก่ำตัดกับสีเหลืองเข้ม ใช้ "ผ้าคาดเอว" คาดทับผ้าโสร่งอีกชั้นเพื่อความกระชับของการแต่งกาย ใช้ผ้าปาเต๊ะชวาลวดลายตารางสี่เหลี่ยมสีแดงก่ำของเม็ดมะขามสลับสีเหลือง และ โพกศีรษะด้วยผ้า "สะตาแง" ทำจากปาเต๊ะชวา ลวดลายวงกลมตัดด้วยเส้นทแยงเป็นสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด พื้นสีดำลวดลายสีเหลืองสลับแดงก่ำ โทนสีของเครื่องแต่งกายเป็นสีธรรมชาติ คือ สีขาว สีเหลือง สีแดงก่ำ และ สีดำ

5.4.8 อุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี

อุปกรณ์มาใช้ประกอบการแสดง คือ ว่าววงเดือน ขนาด สูง 50 เซนติเมตร กว้าง 40 เซนติเมตร จำนวน 3 ตัว เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการสื่อจากการแสดง โดยเฉพาะขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 2 การโชว์ลวดลายของว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 3 และการประชันว่าววงเดือน ในการแสดงส่วนที่ 4

5.4.9 สถานที่สำหรับแสดง

สถานที่สำหรับจัดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี ผู้วิจัยกำหนดให้สามารถจัดแสดงได้ 2 แบบ คือ เวทีในโรงละคร และลานเอนกประสงค์

5.5 ข้อเสนอแนะ

5.5.1 ควรมีการศึกษาค้นคว้ารวบรวมองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีเพิ่มเติมในลักษณะของการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกเกี่ยวกับรูปแบบของนาฏยศิลป์แต่ละชนิดในโอกาสต่อไป เนื่องจากปัจจุบันนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีหลายชนิดกำลังเสื่อมความนิยมลงอย่างรวดเร็วและใกล้จะสูญหาย

5.5.2 การวิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีครั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นเมือง ดังนั้นจึงควรมีการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ในลักษณะผลงานนาฏยศิลป์แนวร่วมสมัย เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมมลายูปาตานีในโอกาสต่อไป

5.5.3 การศึกษาวิจัยวิทยานิพนธ์เรื่องนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีในครั้งนี้ผู้วิจัยพบอุปสรรคสำคัญคือการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม เนื่องจากระยะเวลาที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาวิจัยนี้ สภาพของพื้นที่ที่ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการศึกษาได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ประสบปัญหาเกี่ยวข้องกับความไม่สงบในจังหวัดชายแดนใต้ ข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าอาจยังไม่สมบูรณ์ ดังนั้นผู้วิจัยหวังว่าข้อมูลส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าไว้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะยังประโยชน์ต่อผู้อื่นที่สนใจศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปาตานีในโอกาสต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี.สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

ครื่น มณีโชติ. โนราแขก, สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 5 (2529): 1819-1822.

ครองชัย หัตถา. ประวัติศาสตร์ปัตตานีสมัยอาณาจักรโบราณถึงการปกครองเจ็ดหัวเมือง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: วีพริ้นท์, 2552.

จิระพันธ์ เดมะ. อาจารย์ประจำภาควิชาเทคโนโลยีเพื่อการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลับสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี. สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2553.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชหัตถเลขาเรื่องเสด็จประพาสแหลมมลายู. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

เจ๊ะหมาน ทิ้งจะนะ. หัวหน้าคณะซีละพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557.

เจษฎา เนตรพลับ. การแสดงสิละคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล.นาฏศิลป์อินโดนีเซีย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2538.

ชาญณรงค์ เพชรจำรัส. ครูชำนาญการ สังกัดโรงเรียนปทุมคงคานุสรณ์ จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2554.

ทิลฎาคงพัฒน์. "ซัมเป็ง: แม่แบบในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง," วารสารรูสมิแล, 33, 3, (ตุลาคม-ธันวาคม 2555) : 19-17.

ดัชนีย์ ทองแกมแก้ว และทัศนียา คัญทะชา. ตารีลีเลง. วารสารรูสมิแล,33, 3, (ตุลาคม-ธันวาคม 2555) : 19-20.

ดี.จี.อี. ฮอลล์. ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิชย์, 2526.

ทัศนียา วิศพันธุ์. ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. โนราแขก: การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน. งานวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542.

นราพงษ์ จรัสศรี.สัมมนาในรายวิชา Advanced Choreographyนาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง 2548.

นราพงษ์ จรัสศรี,ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นราวดี โลหะจินดา. หัวหน้าฝ่ายวิจัย พัฒนา และส่งเสริมวัฒนธรรม สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี. สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2557.

นพศักดิ์ นาคเสนา. นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

นิยพรรณ วรรณศิริ. มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: เอ็กซเปอร์เน็ท, 2550.

นิรอบิเสาะ นิเล๊าะ. ผู้แสดงมะโย่งคณะสามพี่น้อง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี.สัมภาษณ์, 26 พฤศจิกายน 2557.

นิเซ็ง สาและ. หัวหน้าคณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 28 พฤศจิกายน 2557

นิอับดุลรากิ๊บ บินนิฮัสซัน. "กฎหมายมลายูในภูมิภาคมลายู," ใน มลายูกับรัฐไทยในมิติประวัติศาสตร์และอารยะธรรมกับการสร้างความเป็นธรรม. ปัตตานี: มิตรภาพ, 2551.

นูรียัน สาและ, "มะโย่ง" ใน ทีทรรศน์วัฒนธรรม: รวมบทความวิชาการวัฒนธรรมศึกษา. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2540.

บัดรี หะมะ. ผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) ตำบลตะลุบัน อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, วันที่ 1 สิงหาคม 2553.

บีเดาะห์ เซ็งแม. ผู้แสดงมะโย่งคณะปาฮงเมาะแต อำเภอไม้แก่น จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 20 ธันวาคม 2557

บุญ ขวัญนาคม. มโนรา (ควน) บ้านทุ่งคา จังหวัดนราธิวาส. เอกสารประกอบการสาธิตมโนราควนบ้านทุ่งคา จังหวัดนราธิวาส (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

_____. หัวหน้าคณะมโนห์ราแขกควนบ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส. สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2557.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. รายงานการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย 23-25 มิถุนายน 2515 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์,2522.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล, “นาฏกรรมกับสังคม” ใน เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคม. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, 2534.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. ตำนานการละเล่นและภาษาชาวใต้. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2519.

_____.บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์, 2554.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. ลุ่มน้ำตานี. ปัตตานี: ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้, 2525.

ประภาส ขวัญประดับ. รองเง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย. วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล,2540.

ปราณี วงษ์เทศ, “พื้นบ้านพื้นเมือง” และ “การละเล่นและพิธีกรรมในสังคมไทย: วัฒนธรรมพื้นบ้าน-คติความเชื่อ” ใน ร้องรำทำเพลง: ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์,2551.

แปลก ศิลปกรรมพิเศษ. พจนานุกรมคำพ้องไทย-มลายู. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2529.

_____. ประมวลเรื่องพระเจ้าแผ่นดินเสด็จปัตตานี, วารสารรูสมิแล, 7, 3 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2537): 57-64.

ปองทิพย์ หนูหอม. วายังกูเละ: ศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้. ยะลา: ภาพพิมพ์. 2531.

พรศักดิ์ พรหมแก้ว, “การละเล่นพื้นบ้าน: บทประมวลเพื่อเสนอภาพรวม”ใน ทีทรรศน์วัฒนธรรม รวมบทความทางวิชาการวัฒนธรรมศึกษา. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์บุ๊คเซนเตอร์ จำกัด, 2540.

พิชัย แก้วขาว. ตำนานสร้างโลกฉบับป่าลาม, วารสารรูสะมิแล, 2 (มกราคม-เมษายน, 2531): 65.

ไพบูลย์ ดวงจันทร์, รองเง็ง, สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 3(2529): 1089-1090.

ภิญโญ เวชโช. เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทนากรขับขาน. วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม2551): 167-183.

มะรัมลี ทิ้งจะนะ นักแสดงซีละคณะซีละพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557.

มัสสัน มาหะมะ, "บทบาทศาสนาอิสลามต่อวัฒนธรรมมลายูในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้" ใน มลายูกับรัฐไทยในมิติประวัติศาสตร์และอารยะธรรมกับการสร้างความเป็นธรรม. ปัตตานี: มิตรภาพ, 2551.

ราตรี ศรีสุวรรณ. นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา,2542.

ราศรี มนตรีกุล ณ อยุธยา. ครูชำนาญการสังกัดโรงเรียนบ้านสะบารัง จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์,

25 เมษายน 2556.

รีด, แอนโทนี. เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในยุคการค้า ค.ศ.1450-1680 เล่ม 1 ดินแดนใต้ลม. กรุงเทพฯ: ซิลค์เวอร์ม, 2548.

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. ตาริค ปาตานี.กรุงเทพ: มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์, 2554

วัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี, สำนัก. การมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชนในการบริหารจัดการวัฒนธรรม: กรณีศึกษาการแสดงมะโย่ง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี. รายงานวิจัยประจำปีงบประมาณ 2551.

วัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา, สถาบัน. เครื่องดนตรีพื้นบ้านชายแดนใต้. ปัตตานี: ปัตตานีการช่าง, 2557.

วัน มะโรหบุตร. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 8, 2 (มกราคม-เมษายน 2528): 34-37.

_____. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 8, 3 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2528): 58-64.

_____. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 9, 1 (กันยายน-ธันวาคม 2528): 65-69.

_____. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 9, 2 (มกราคม-เมษายน 2529): 44-50.

_____. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 9, 3 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2529): 45-49.

_____. เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Patani: Story of Pattani),วารสารรูสมิแล, 10, 1 (กันยายน-ธันวาคม 2529): 44-52.

วิทยาลัยครูยะลา. เอกลักษณ์ปักษ์ใต้.(จัดพิมพ์เนื่องในโครงการจัดงานนิทรรศการทางวัฒนธรรม "วัฒนธรรมเมืองใต้" ณ วิทยาลัยครูยะลา วันที่ 4-6 สิงหาคม พ.ศ.2520).

ศิริพร โตกทองคำ. อินโดนีเซีย. กรุงเทพฯ: หน้าต่างสู่โลกกว้าง, 2549.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. เล่าขานตำนานใต้.กรุงเทพฯ: มูลนิธิเล็ก-ประไพร วิริยะพันธุ์, 2550.

_____. ประวัติศาสตร์ “ปกปิด” ของ 3 จังหวัดชายแดนใต้ รัฐปัตตานี ใน “ศรีวิชัย” เก่าแก่กว่ารัฐสุโขทัยในประวัติศาสตร์.กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้. ตำนานเมืองปัตตานี. ปัตตานี: ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้,2525.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสตูล. กำหนดการจัดงานวัฒนธรรมสัมพันธ์จังหวัดชายแดนใต้. (จัดพิมพ์ในงานวัฒนธรรมสัมพันธ์จังหวัดชายแดนใต้ ณ จังหวัดสตูล วันที่ 4-6 สิงหาคม 2531).

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดยะลา. วัฒนธรรมสัมพันธ์. ยะลา: ยะลาการพิมพ์ (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานวัฒนธรรมสัมพันธ์จังหวัดชายแดนใต้ ประจำปี พ.ศ.2532 ณ จังหวัดยะลา)

สมวุฒิ กุลพุฒสาร. ครูชำนาญการ สังกัดโรงเรียนพะตงประธานคีรีวัฒน์ จังหวัดสงขลา. สัมภาษณ์, 27 เมษายน 2556.

สมาน โดซอมิ. ผู้ก่อตั้งพิพิธภัณฑ์เฉลิมราช บ้านกือเม็ง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา. สัมภาษณ์, 22 เมษายน 2555.

สักขี. "รัชกาลที่ 6 เสด็จปัตตานี,"วารสารรูสมิแล, 8, 1 (กันยายน-ธันวาคม 2527): 50-54.

สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา. เครื่องดนตรีพื้นบ้านชายแดนใต้. ปัตตานี: ปัตตานีการช่าง,2557.

สาวิตร พงศ์วัชร์. รองเง็ง: ระบำพื้นเมืองในภาคใต้ของไทย. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง: ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2551.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ 1(2542): 370-373.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. "ศิลปะการแสดงในภาคใต้ของประเทศไทย," ใน ทางสายวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ, 2547.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ธนะสุข, พิชัย แก้วขาว. กะเทาะสนิมกริช: และวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2543.

สุภา วัชรสุขุม. รองเง็ง: นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้. ยะลา: โรงพิมพ์ ลิฟวิ่ง จำกัด, 2530.

สุไลมาน เจ๊ะแม. ผู้จัดการคณะซีละตารีอีนา อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส. สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2556.

เสนีย์ มะดากะกุล. "ดังซีรัต นักร้องหญิงเสียงทองปัตตานี,"ใน ลุ่มน้ำตานี. ปัตตานี: รุ่งเรืองการพิมพ์, 2525.

อนันต์ วัฒนานิกร. จากมะโย่ง–เมอนอรอ-ถึงชาตรี. วารสารรูสมิแล, 9, 6 (กันยายน-ธันวาคม 2529): 76-79.

_____.ประวัติศาสตร์ปัตตานี อาณาจักร 2000 ปี ลังกาสุกะ. ปัตตานี: สำนักส่งเสริมและ

การศึกษาต่อเนื่อง มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2540.

อนันต์ วัฒนานิกรม. แลหลังเมืองตานี. ปัตตานี: ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้, 2528.

อมรา พงศาพิชญ์, “มนุษย์กับวัฒนธรรม,” ใน สังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2553.

อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์. การแสดงมะโย่งคณะสรีปัตตานี. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อาซิ ตะลี. โต๊ะอิหม่ามประจำมัสยิดบ้านบือแนนากอ อำเภอรามัน จังหวัดยะลา. สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2553.

อารีฟิน บินจิ, อ. ลออแมน, และซูฮัยมีย์ อิสมาแอล์. ปาตานี...ประวัติศาสตร์และการเมืองในโลกมาลายู. สงขลา: มูลนิธิวัฒนธรรมอิสลามภาคใต้, 2550.

อีดือเร๊ะ เจ๊ะหะ. ผู้รู้ทางด้านศาสนาอิสลาม (อุซตาซ) อำเภอรือเสาะ จังหวัดนราธิวาส. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2553.

ภาษาอังกฤษ

Alexander, Howard Quintin Chambers, and Donn F. Draeger. PENTJAK-SILAT: The Indonesian Fighting Art. 2,U.S.A: Tokyo, Japan & Palo Alto, Calif, 1972.

Ang, Mini K.. An Introduction to Malaysian Music. Malaysia: N.P, 2002.

Cheney, Gay. Basic Concepts In Modern Dance (New Jersey: Princeton book company, 1975c).

kaeppler, Adrienne L. An Introduction to Dance Aesthetics, Yearbook for Traditional Music, Vol. 35 (2003) International Council for Traditional Music.

Nasuruddin, Mohamed Ghouse. The Malay Dance. Kuala Lumpur: Percetakan Dewan Bahasa dan Pustaka, 1995.

Nasuruddin, Mohamed Ghouse. Traditional Malaysian Music. Kuala Lumpur: Dawama Sdn. Bhd, 2007.

Nor, Mohd Anis Md. Zapin: folk dance of the Malay world. Singapore: Oxford University Press, 1993.

Peyes, Denisa. “The Philippines Country Paper”Traditional Dance in Reflection of

Contemporary Expression, The First ASEAN Dance Festival, (Jakarta, 6-13 March 1990).

Poll, Toni L. Complete Handbook of Secondary School Dance Activities. Parker Publishing Company, inc., N.Y., 1979.

Rhoda Grauer and Gerald Jones, Dance. New York: Harry N. Aramr, Inc., n.d.

Sheppard, Mubin, Tan Sri Datuk. "Silat: The Malay Art of Self Defiance" inGlimpses of Kelantan. Kelantan: The Kelantan planters association, 1966.

_____."The Comic Characters In The Kelantan Shadow Play" in Glimpses of Kelantan. Kelantan: The Kelantan planters association, 1966.

_____. "A Forgotten Ceremony" in Glimpses of Kelantan. Kelantan: The Kelantan planters association, 1975.

_____. " The Magic of The Ma Yong" inGlimpses of Kelantan. Kelantan: The Kelantan planters association, 1975.

_____. " Manora: The Ballet of Ligor" inGlimpses ofKelantan. Kelantan: The Kelantan planters association, 1975.

Sweeney, Amin. Malay shadow puppets: the Wayang Siam of Kelantan. British Museum Publications; Revised edition, 1980.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

ภาพนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายู

จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงมโนห์ราแขกคณะมโนห์ราแขกควนบ้านทุ่งคา
ในงานประชุมวิชาการโครงการเปิดพื้นที่ศิลปะและวัฒนธรรม ตันหยงบุหงา...
อุทยานศิลปวัฒนธรรมมลายูปาตานี ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
วิทยาเขตปัตตานี วันที่ 25 มิถุนายน 2553

สังเกตการณ์ในประเพณีแห่นกเข้าพิธีสุหนัต

ณ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นขุนละหาร ตำบลละหาร อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส

เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2556

การแสดงมะโย่ง เรื่องรายามูดอ ณ หอประชุมคณะศิลปกรรมศาสตร์
โดยสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี วันที่ 8
กันยายน 2557

รำตารีอีนาและซีละ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมครั้งที่ 21
ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี วันที่ 2 กรกฎาคม 2556

สังเกตการณ์ การแสดงซีละและมะโย่งในงานแต่งงาน

ณ บ้านกือเม็ง ตำบลอาซ่อง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา

เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2555

การแสดงตารีอีนาคณะพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี
แสดงหน้าพระพักตร์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยานิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
เมื่อปี พ.ศ.2552

เก็บข้อมูลท่ารำและสัมภาษณ์

คณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ณ สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

พิธีกรรมมะโย่งลงครู

คณะซีละพิกุลทอง อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี

เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2553

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-สกุล นายเจษฎา เนตรพลับ

วัน-เดือน-ปีเกิด 25 สิงหาคม 2521

ภูมิลำเนา เลขที่ 94 หมู่ 3 ตำบลโคกเดื่อ อำเภอไพศาลี จังหวัดนครสวรรค์ 60220

สถานที่ทำงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ถนนเจริญประดิษฐ์ อำเภอเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี 94000

ที่อยู่ปัจจุบัน 181/182 แฟลต 3 มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ตำบลรูสะมิแล อำเภอเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี 94000

e-mail: njetsada@hotmail.com, dance_psu_pn@hotmail.com

การศึกษา

พ.ศ. 2537 จบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นต้น สาขาวิชาดุริยางค์ไทย (เครื่องสาย) วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

พ.ศ. 2540 จบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นกลาง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

พ.ศ. 2542 จบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

พ.ศ. 2544 จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

พ.ศ. 2550 จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University