

นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี The Traditional Dance of Malay Patani

เจษฎา เนตรพลับ* และ วีรชาติ เปรมานนท์
Jetsada Netplab* and Weerachat Premananda

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Department of Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

*ติดต่อผู้เขียน njetsada@hotmail.com

ส่งบทความ 14 ธันวาคม 2558 | ตอรับ 14 กุมภาพันธ์ 2559 | เผยแพร่ 8 สิงหาคม 2559

บทคัดย่อ

การศึกษารื่อง “นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ วัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองในวัฒนธรรมมลายูปัตตานี เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ร่วมกับวิธีการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ (The Choreographic Approach) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ประกอบด้วย ข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ รวมถึงศิลปินพื้นเมือง คณาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้นำศาสนาอิสลาม นักวิชาการ การทดลองสร้างสรรค์และสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การเก็บข้อมูลช่วงเดือนมิถุนายน 2553 ถึงเดือนธันวาคม 2557 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ผลการวิจัยสร้างสรรค์ทำให้ได้ผลงานนาฏยศิลป์ แนวทางการออกแบบ และกระบวนการออกแบบ (Choreography) นาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ให้ความสำคัญกับข้อมูลวัฒนธรรม เรื่อง “ว่าววงเดือน” (Wau Bulan) ของชาวมลายูปัตตานี โดยคำนึงถึง 1) องค์ประกอบของการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ 2) เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีแบบดั้งเดิม และ 3) บริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีสสมัยปัจจุบัน

คำสำคัญ: นาฏยศิลป์, นาฏยศิลป์พื้นเมือง, มลายูปัตตานี

Abstract

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 by applying the qualitative research method in conjunction with the choreographic approach. 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 a new dance pattern of Patani dance art taking into account the elements of dance, the unique of Patani traditional dance and the cultural context of the Malay Patani at present.

Keywords: the traditional dance, dance of Malay Patani, choreography

บทนำ

แนวคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีในภาคใต้ตอนล่างเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2505 โดยศาสตราจารย์สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อดีตข้าราชการครู วิทยาลัยครูสงขลา ได้มีแนวคิดที่จะประดิษฐ์ “ระบำเทียน” เพื่อใช้จัดแสดงเนื่องในงานวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครูสงขลา โดยนำทำนองเพลงรองเง็งของเก่าดั้งเดิม (ไม่ทราบ

ชื่อเพลง) มาแต่งคำร้องเป็นภาษาไทย ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2518 อาจารย์สุนทร ปิยะวสันต์ อดีตครูโรงเรียนยะหริ่ง อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ได้มีแนวคิดที่จะประดิษฐ์การแสดงชุด “ตารีกีปัส” โดยใช้พืดประกอบการรำรำเข้ากับทำนองเพลงรองเง็งที่ชื่อ “อินังจิงนา” และได้้นำออกแสดงครั้งแรกเนื่องในงานเลี้ยงเกษียณอายุราชการครูของโรงเรียนยะหริ่ง ต่อมาตารีกีปัส

ได้รับการคัดเลือกให้เป็นการแสดงในพิธีเปิดงานกีฬาเขตแห่งประเทศไทยครั้งที่ 16 เมื่อปี พ.ศ. 2524 ทำให้ “ตารีกีปัส” เป็นที่รู้จักแพร่หลาย (ตชนีย ทองแกมแก้ว และ ทศนียา ศัญทะชา, 2555, น. 19-20) จากแนวคิดริเริ่มสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองทั้งสองชุดดังกล่าว ได้กลายเป็นแนวทางการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีในภาคใต้ ระหว่างปี พ.ศ. 2523-2538 คือ

1. ผลงานสร้างสรรค์จากคณาจารย์ที่สอนวิชานาฏศิลป์ในจังหวัดปัตตานี ระหว่างปี พ.ศ. 2523-2538 จำนวน 10 ชุด สามารถจำแนกรูปแบบการแสดงได้ 2 ประเภท คือ ประเภทแรก การแสดงที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน จำนวน 8 ชุด คือ ระเบียบแกมและนอแด ระเบียบอาเนาะดีตี ตารีบาแด ตารีบุหงา ตารีปุมง ระเบียบตารีกีปัส ระเบียบนาฏลีลาลังกาสุกะ ระเบียบปาลัสกีปัส และการแสดงที่ใช้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน จำนวน 2 ชุด คือ ตารีวายุแล ระเบียบอีแกอีแก๊ะ การแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ทั้ง 10 ชุด นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี คือ ผู้แสดงหญิงแต่งกายด้วยชุดบานง ผู้แสดงชายแต่งกายด้วยชุดสะลีแฉ และนิยมนำเพลงพื้นบ้านร้องเงี้ยวมาใช้ประกอบการแสดง (ทศนียา วิศพันธ์, 2550, น. 267-271)

2. ผลงานสร้างสรรค์ของสถาบันราชภัฏยะลาจำนวน 2 ชุด คือ “ระเบียบปาเต๊ะ” เมื่อปี พ.ศ. 2528 แนวคิดของการแสดง คือ การแสดงกรรมวิธีผลิตผ้าปาเต๊ะของชาวมลายู ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายด้วยชุดบานง ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง และ “ระเบียบโจเกิดปายง” เมื่อปี พ.ศ. 2534 แนวคิดของการแสดงคือ การใช้ร่มประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายด้วยชุดบานง ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง (นพศักดิ์ นาคเสนา, 2546, น. 44-51)

3. ผลงานสร้างสรรค์ของสถาบันราชภัฏสงขลา จำนวน 2 ชุด คือ “ระเบียบชูชกัมเปง” เมื่อปี พ.ศ. 2533 แนวคิดของการแสดง คือ การเลี้ยงแพะและการรีดนมแพะของชาวมลายู ใช้ผู้แสดงชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน แต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองของชาวมลายู ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง และ “ตารีบูกง” เมื่อปี พ.ศ. 2537 แนวคิดของการแสดง คือ การนำกะลามะพร้าวมาใช้ประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายด้วยชุดบานง ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง (ราตรี ศรีสุวรรณ, 2542, น. 321-316)

4. ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง จำนวน 3 ชุด คือ “ตารีบุหงารูป” เมื่อปี พ.ศ. 2530 แนวคิดของการแสดง คือ การนำพานบุหงารูปที่ใช้ในพิธีการของชาวมลายูมาใช้ประกอบการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายด้วยชุดบานง

ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง “ระเบียบกีปัสออกใจเกิด” เมื่อปี พ.ศ. 2532 แนวคิดของการแสดง คือ การปรับปรุงทำदनรำจาก “ตารีกีปัส” และ “ทำदनรำใจเกิด” โดยเชื่อมทำรำเข้าเป็นชุดการแสดงเดียวกัน ใช้ผู้แสดงชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน แต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองของชาวมลายู ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง และ “ระเบียบลังกาสุกะ” เมื่อปี พ.ศ. 2536 แนวคิดของการแสดงคือ สะท้อนถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรลังกาสุกะในอดีต ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายคล้ายชุดแต่งกายของนางระเบียบอาเนาะดีตี ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง (นพศักดิ์ นาคเสนา, 2546, น. 44-51)

5. ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช จำนวน 1 ชุด คือ “ระเบียบกาหุย” เมื่อปี พ.ศ. 2532 แนวคิดของการแสดงคือ นางฟ้าเก็บมะม่วงหิมพานต์ ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน แต่งกายด้วยชุดบานง ใช้ทำนองเพลงและเครื่องดนตรีร้องเงี้ยวประกอบการแสดง (นพศักดิ์ นาคเสนา, 2546, น. 44-51)

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดงของผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 18 ชุดดังกล่าว ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่า ผลงานสร้างสรรค์ทั้งหมดนั้นได้นำหลักการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในการออกแบบ รวมทั้งได้รับอิทธิพลจากลักษณะท่ารำของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสาน เช่น การตั้งวง หักข้อมือ การตรึงจีบ การทรงตัวตรง การกดสะเอวและไหล่ การห่มเชา การก้าวเท้าในแบบตัวพระและตัวนาง เป็นต้น ซึ่งลักษณะสำคัญดังที่ผู้วิจัยกล่าวนี้ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตามขนบจารีตของนาฏศิลป์ไทย เมื่อศึกษาจากรูปแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีแบบดั้งเดิมจะไม่พบลักษณะดังกล่าว ดังนั้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในระยะหลัง โดยนำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์และมีการเผยแพร่ในปัจจุบันนี้ จึงขาดเอกลักษณ์ดั้งเดิมของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีเนื่องจากกลมกลืนไปกับเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย ในขณะที่รูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานีแบบดั้งเดิมหลายชนิดกำลังเสื่อมความนิยมลงและกำลังใกล้สูญหายในปัจจุบัน

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม สังคมแต่ละสังคมล้วนมีมาตรฐานทางด้านสุนทรียภาพในการผลิตรูปแบบทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็ นสิ่งที่กล่าวไว้ชัดเจนหรือเป็นเพียงแค่อบแฝง อาจกล่าวได้ว่าเป็นมาตรฐานทางด้านความงามสำหรับสังคมหนึ่งที่บุคคลจากสังคมอื่นไม่สามารถเข้าใจถึงหลักการของความงามในสังคมอื่นได้ ดังนั้น การตระหนักถึงเงื่อนไขที่จำเป็นสำหรับการสร้างเกณฑ์

การตัดสินใจทางด้านความงาม เช่น ภาษาที่ใช้เกี่ยวกับรูปแบบทางวัฒนธรรมนั้นๆ และกระบวนการให้คำแนะนำบางอย่างของคนในสังคม เป็นต้น ภายใต้ความหลากหลายของเงื่อนไขต่างๆ จะช่วยให้สามารถตรวจสอบวิธีการได้ในระดับที่เหมาะสมของความเข้าใจ สิ่งสำคัญที่จะทำให้เข้าใจถึงหลักการของความงามดังกล่าวนี้ได้ขึ้นอยู่กับความรู้ของผู้คนในสังคมที่พวกเขาถือถือเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับการทำความเข้าใจการกระทำของมนุษย์ มาตรฐานต่างๆ เหล่านี้จะเป็นตัวกำหนดรูปแบบทางสุนทรียะทางสังคม วัฒนธรรม และความเชื่อที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดกรอบความงามของนาฏยศิลป์ในแต่ละสังคม (Adrienne, 2003, p. 154)

จากแนวคิดดังกล่าวสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ผู้สร้างสรรค์ต้องเข้าใจถึงความศรัทธาและค่านิยมในสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องตอบสนองความต้องการส่วนตัว ความต้องการทางสังคม และจิตวิญญาณของคนในสังคมนั้นๆ การเข้าใจถึงหลักการและมาตรฐานทางสังคมของแต่ละสังคมจะทำให้เข้าใจถึงวัฒนธรรมที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดสุนทรียภาพของนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วย จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาวิจัยเรื่อง “นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี” โดยการตั้งประเด็นคำถามวิจัยขึ้นเพื่อใช้ดำเนินการศึกษา คือ 1) เอกลักษณะของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร และ 2) แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีเป็นอย่างไร เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีที่สามารถคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีไว้ ผลการวิจัยสร้างสรรค์นี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิจัยเชิงอนุรักษ์และพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ตลอดจนการวิจัยสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดอื่นๆ ได้ในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการ ตลอดจนความรุ่งเรืองของนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานีในอดีต
2. ศึกษาวัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่มีการสืบทอดอยู่ในวัฒนธรรมมลายูปัตตานีปัจจุบัน
3. สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองจากข้อมูลศิลปวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา: 1) ศึกษาประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์

พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี ตั้งแต่สมัยเป็นราชอาณาจักรมลายูปัตตานี (พ.ศ. 2043) ถึงสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2475) เนื่องจากสามารถค้นคว้าข้อมูลต่างๆ ได้ครอบคลุมหัวข้อพัฒนาการนาฏยศิลป์ของชาวมลายูปัตตานีในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้ 2) ศึกษาความเป็นมาและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ระหว่างปี พ.ศ. 2523-2538 เนื่องจากมีการบันทึกข้อมูลเป็นเอกสารและงานวิจัยที่สามารถค้นคว้าและนำมาตรวจสอบกับแหล่งข้อมูลประเภทบุคคลและผู้ให้สัมภาษณ์ได้ และ 3) ศึกษา รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีที่ยังคงมีการสืบทอดอยู่ในจังหวัดปัตตานี นราธิวาส ยะลา และสงขลา ระหว่างปี พ.ศ. 2553-2557 จำนวน 7 ชนิด คือ มโนห์ราแขก (Memora) เบอร์ดิกาหรือซีละ (Pendikar-Silat) มะโย่ง (Mak Yong) ตาริอินนา (Tari Inai) ร่องเง็ง (Joget) ซัมเบ็ง (Zapin) และดิเกอร์ฮูลู (Dikir Hulu)

2. ขอบเขตด้านพื้นที่และประชากร: 1) พื้นที่ที่ผู้วิจัยดำเนินการศึกษา ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และพื้นที่บางส่วนของจังหวัดสงขลา ทั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกกลุ่มตัวอย่างเพื่อศึกษาเป็นบางพื้นที่ ที่ผู้วิจัยสามารถเดินทางเข้าไปเก็บข้อมูลได้ เนื่องจากระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้พื้นที่ดังกล่าวอยู่ในช่วงประสบปัญหาเกี่ยวกับความไม่สงบในภาคใต้ และ 2) กลุ่มประชากรในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักวิชาการด้านศิลปะและวัฒนธรรม จำนวน 1 คน ศิลปินนาฏยศิลป์พื้นเมือง จำนวน 9 คน อาจารย์สอนวิชานาฏยศิลป์ จำนวน 2 คน ผู้นำศาสนาอิสลาม จำนวน 3 คน และอาจารย์มหาวิทยาลัย 1 คน

3. ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่าง: ผู้วิจัยได้เลือกศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปัตตานี เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี จำนวน 4 ชนิด คือ มโนห์ราแขก (Memora) มะโย่ง (Mak Yong) เบอร์ดิกาหรือซีละ (Pendikar-Silat) และ ตาริอินนา (Tari Inai) จากคณะนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ยังมีการสืบทอดการแสดงอยู่ในสมัยปัจจุบัน จำนวน 4 คณะ คือ คณะมโนห์ราแขก บ้านทุ่งคา อำเภอยี่งอ จังหวัดนราธิวาส คณะมะโย่งสามพี่น้อง อำเภอนงนิจ จังหวัดปัตตานี คณะซีละน้องใหม่บางปู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี และคณะตาริอินนาพิภูลทอง อำเภโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ร่วมกับวิธีการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ (The Choreographic Approach)

โดยการพรรณนาวิเคราะห์ข้อมูลจากกรอบแนวคิดและทฤษฎีทางด้านมานุษยวิทยา แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ และแนวคิดทฤษฎีทางการออกแบบนาฏศิลป์ โดยมีวิธีการศึกษา ดังนี้

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งวิทยบริการต่างๆ คัดเลือกและจัดหมวดหมู่ข้อมูลต่างๆ ออกเป็นประเภทเพื่อให้สะดวกในการตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล คือ ข้อมูลเอกสาร ซึ่งแบ่งออกเป็นเอกสารขั้นต้นที่มาจากพงศาวดาร จดหมายเหตุ จดหมายรายวัน และเอกสารชั้นรอง ได้แก่ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความ วารสาร ภาพถ่าย และวีดิทัศน์การแสดง
2. ผู้วิจัยได้ออกสังเกตการณ์ พร้อมทั้งจัดบันทึกองค์ประกอบการแสดงชนิดต่างๆ จากการจัดการแสดงนาฏศิลป์เพื่อพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงในงานต่างๆ เช่น งานไหว้ครูนาฏศิลป์พื้นเมือง งานประเพณีเข้าสู่หนัด และงานประเพณีแต่งงานของชาวมลายู รวมถึงการจัดงานทางวัฒนธรรมของหน่วยงานราชการและเอกชนจากสถานที่ต่างๆ ในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส
3. สัมภาษณ์นักวิชาการ ศิลปินนาฏศิลป์พื้นเมือง ผู้นำศาสนาอิสลาม อาจารย์สอนวิชานาฏศิลป์ จากแหล่งต่างๆ โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง สัมภาษณ์เกี่ยวกับประเด็นความหมาย ความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบการแสดงพื้นเมืองชนิดต่างๆ องค์ประกอบของการแสดงพื้นเมืองชนิดต่างๆ วัฒนธรรม และความเชื่อในนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี และนาฏศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในภาคใต้
4. นำข้อมูลที่ได้จากการสังเกตการณ์มาตรวจสอบกับข้อมูลเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงกับประเด็นต่างๆ ที่ผู้วิจัยศึกษา คือ กำเนิดนาฏศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้ การร้องรำทำเพลง และพิธีกรรมของชาวมลายูปัตตานี นาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์มลายูปัตตานี รูปแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายูปัตตานี และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองในภาคใต้
5. สังเคราะห์ข้อมูลต่างๆ เพื่อนำไปใช้ออกแบบการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีตามองค์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบไว้จากคำถามวิจัย คือ แนวคิดของการแสดง โครงสร้างการแสดง ผู้แสดง การออกแบบท่ารำ และกระบวนท่ารำ การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง และการออกแบบสถานที่สำหรับแสดง
6. ดำเนินการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ชุด “ว่าววงเดือน” ตามองค์ประกอบการแสดงที่ออกแบบไว้ เพื่อค้นหาคำตอบจากการวิจัยสร้างสรรค์ โดยทดลองและแก้ไข

ตลอดจนปรับปรุงรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์จนสมบูรณ์ แล้วจึงนำข้อมูลต่างๆ ที่ค้นพบจากการออกแบบสร้างสรรค์ไปเรียบเรียงสรุปผลข้อมูลเป็นเอกสารเพื่อนำเสนอผลการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

นิยามศัพท์

นาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี หมายถึง ศิลปะการร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปัตตานี คือ มโนห์ราแขก (Mernora) เบอร์ดิกาหรือซีละ (Pendikar-Silat) มะโย่ง (Mak Yong) ตารี่อีนา (Tari Inai) ร่องเง็ง (Joget) ซัมเป็ง (Zapin) และดิเกอร์ฮูลู (Dikir Hulu) สามารถจำแนกลักษณะเด่นตามองค์ประกอบการแสดงได้ 3 ประเภท คือ ประเภท “ละคร” ได้แก่ มโนห์ราแขก และมะโย่ง ประเภท “รำ-เต้น” ได้แก่ ซีละ ตารี่อีนา ร่องเง็ง และซัมเป็ง และ ประเภท “เล่นเพลง” ได้แก่ ดิเกอร์ฮูลู นาฏศิลป์พื้นเมืองดังกล่าวนิยมจัดแสดงในพื้นที่จังหวัดปัตตานี นราธิวาส ยะลา และบางพื้นที่ใกล้เคียงเช่น จังหวัดสงขลา และในเขตภาคเหนือของประเทศมาเลเซีย เช่น รัฐกลันตันตรังกานู เคดะห์ สลังงอร์ การแสดงมีทั้งรูปแบบที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน เช่น ซีละ ตารี่อีนา ดิเกอร์ฮูลู และที่ใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกัน เช่น มะโย่ง มโนห์ราแขก ร่องเง็ง และซัมเป็ง หากจำแนกคุณสมบัติของการแสดงได้ 2 ระดับ คือ ศิลปะแบบพื้นเมือง และศิลปะแบบราชสำนัก วัตถุประสงค์การจัดแสดงแบ่งออกได้ 3 วัตถุประสงค์คือ เพื่อพิธีกรรมเพื่อความบันเทิง และเพื่อพิธีการนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ใช้ภาษามลายูปัตตานีในการขับร้องและเจรจาหรือด้นกลอน เครื่องดนตรีประกอบการแสดงได้แก่ เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากมลายู-ชวา เช่น กลองสองหน้า ซ้อง ปี่ชวา เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับและเปอร์เซีย เช่น คาบูกุ รำมะนา ซอเรือบับ และเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก เช่น ไวโอลิน แอคคอร์ดียน และกีตาร์

ผลการวิจัย

1. การศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และความรุ่งเรืองของนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีนับตั้งแต่ช่วงสมัยยังเป็นราชอาณาจักรมลายูปัตตานี (พ.ศ. 2043) จนถึงช่วงที่ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย สมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย (พ.ศ. 2043-2475) พบว่า

ราชอาณาจักรมลายูปัตตานี คือ ศูนย์กลางพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ที่สำคัญอีกแห่งหนึ่งในภูมิภาคมลายู โดยเฉพาะนาฏศิลป์ในราชสำนักมลายูปัตตานี พบว่ามีองค์ประกอบสำคัญ 3 อย่าง คือ ท่ารำ ดนตรี และบทร้อง โดยเฉพาะเพลงร้องเรื่อง “ศรีราม่า เมนมัมบัก ตาเสะ” หรือ

“พระรามยกทัพข้ามสมุทร” (วัน มะโรหบุตร, 2529, น. 49) แสดงให้เห็นว่าราชสำนักมลายูปัตตานีได้รับอิทธิพลรูปแบบนาฏยศิลป์ดังกล่าวมาจากชาว “วายัง วอง” (Wayang Wong) ซึ่งเป็นการบรรยายเล่าเรื่องราวมายณะหรือมหากาพย์และเป็นละครเวทีที่เก่าแก่ของชาวที่กำเนิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 12-13 โดยสุลต่าน แอแมงกู บูวานา (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2538, น.41) ราชสำนักมลายูปัตตานีมีวงมโหรีที่เรียกว่า “โนบัต” (Nobat) เพื่อใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีของราชสำนักและสามารถบรรเลงเพลงมโหรีได้จำนวน 25 เพลง (เสนีย์ มะตากะกุล, 2525, น. 80) วงโนบัตเข้ามาสู่ภูมิภาคมลายูผ่านทางปาไซบนเกาะสุมาตรา จากนั้นจึงได้เผยแพร่ไปสู่อาณาจักรมะลาคาและบริเวณคาบสมุทรมลายู (Mohamed, 2007, pp. 147-158) ราชวงศ์ศรีวังสาได้รับอิทธิพลการใช้วงดนตรีดังกล่าวนี้สมัยต้นราชวงศ์ เนื่องจากสุลต่านอิสมาอีล ซาย์ (พ.ศ. 2043-2073) ได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม การนำวัฒนธรรมอิสลามเข้ามาสู่ปัตตานีจึงเกิดในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้

ช่วงปลายสมัยของราชวงศ์ศรีวังสา พบว่า ในสมัยของรายาภูนิงปกครองอาณาจักร (ค.ศ. 1635-1651) มีการร่ายรำ “อาสิก” (Asyik) พัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ในราชสำนักอีกชนิดหนึ่ง รำอาสิกได้เผยแพร่ไปยังรัฐกลันตัน (ค.ศ. 1683) ซึ่งตรงกับสมัยของราชาบาฮาร์ (ค.ศ. 1670-1688) กษัตริย์เชื้อสายราชวงศ์แห่งกลันตันปกครองอาณาจักรปัตตานี รำอาสิกรุ่งเรืองมากในสมัย Sultan Mohammad I (ค.ศ. 1794) ซึ่งได้นำครูสอนที่ชื่อ Siti Mas และสามีจาก Kota Remang Patani เข้าไปสอนในราชสำนักกลันตัน รำอาสิกได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงสมัยของ Sultan Mohammad II และ Sultan Mohammad IV (Mohamed, 1995, น. 88-89)

นาฏยศิลป์ของชาวพื้นเมืองมลายูปัตตานีมีพัฒนาการขึ้นเป็นรูปแบบการแสดงเพื่อความบันเทิงระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา พบว่ามี “ละครเงา” หรือ “วายัง” ที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวซึ่งต่อมาได้เป็นต้นแบบของหนัง “วายังงูละ” หรือ “วายังเซียม” ในแบบฉบับของชาวมลายูปัตตานี (ปองทิพย์ หนูหอม, 2531, น. 27-31) และเผยแพร่ไปยังรัฐกลันตัน เปอร์ลิส เคตะห์ และตรังกานู (Tan Sri Datuk, 1966) นาฏยศิลป์อีกชนิดหนึ่งมีลักษณะเป็นละคร คือ “มะโย่ง” ซึ่งพบว่าเป็นละครเก่าแก่ชนิดหนึ่งที่มีเล่นอยู่ในรัฐมะละกาโบราณช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 (อนันต์ วัฒนานิก, 2528, น. 70) จึงสรุปได้ว่ามะโย่งมีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงในอาณาจักรปัตตานี แล้วจึงเผยแพร่ไปยังอาณาจักรมะละกาในช่วงระยะเวลาดังกล่าว

วัฒนธรรมชาวได้เผยแพร่เข้ามาสู่อาณาจักรปัตตานีเป็นระยะ พบว่า ในพุทธศตวรรษที่ 21 มีพ่อค้าชาวไต้หวันรูปแบบ

การแสดงนาฏยศิลป์จากชาวหลายชนิด เช่น ละครเงา ละครสวมหน้ากาก และระบำต่างๆ เข้ามาเผยแพร่ยังมะละกาและปัตตานี (แอนโทนี่ ริด, 2548, น. 215) ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 22 พบว่ามีนาฏยศิลป์ 3 ชนิด คือ เบอर्टีกา (Pendikar) โจเก็ต (Joget) และ มโนห์รา (Mernora) ถูกระบุอยู่ในกฎหมายมลายูของรัฐเคตะห์ที่เรียกว่า “กฎหมายดาโต๊ะโกสตาร์” (Hukum Kanun Datuk Koto Setar) ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2193 (นิอับลูรากีบ บินนิฮ์สซัน, 2551, น. 70) จึงสรุปได้ว่าเบอर्टีกา โจเก็ต และ มโนห์รา มีพัฒนาการเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์และเผยแพร่ทั่วไปอยู่ในบริเวณแหลมมลายูมาก่อนปี พ.ศ. 2193

ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อาณาจักรปัตตานีเริ่มเสื่อมลงโดยทำเรือและตลาดการค้าลดฐานะลงเหลือเพียงศูนย์การค้าระดับท้องถิ่น ความตกต่ำทางเศรษฐกิจรวมถึงปัญหาเรื่องการสืบทอดอำนาจภายในราชสำนักปัตตานี และความพยายามของสยามที่จะเข้าปกครองปัตตานีจึงเกิดการทำสงครามระหว่างปัตตานีและสยามหลายครั้งทำให้ชาวเมือง พ่อค้า ผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม และศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์เป็นจำนวนมากอพยพหนีไปจากเมืองปัตตานี และในปลายพุทธศตวรรษที่ 24 อาณาจักรปัตตานีจึงเหลือสถานะเป็นเพียงชุมชนเกษตรกรรมที่ประชากรส่วนใหญ่ยากจน (ครองชัย หัตถา, 2552, น. 213-214)

ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปัตตานีแพร่หลายไปสู่รัฐมลายูต่างๆ พบว่า มะโย่งเผยแพร่ไปยังเกาะสุมาตราเหนือของประเทศอินโดนีเซีย โดยมีคณะมะโย่งที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากคณะมะโย่งของรัฐเคตะห์และเปอร์ลิสได้รับความอุปถัมภ์จากสุลต่านสุไลมาน ชาริฟูล อาลัม ชัย (Sulatan Sulaiman Shariful Alam Shah) แห่งเมืองเซอรัง และในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่านาฏยศิลป์หลายชนิดได้รับการอุปถัมภ์จาก เต็งกู ตือเมิงฆง กัฟฟัร (Tengku Temenggung Ghaffar) โอรสองค์หนึ่งของสุลต่านแห่งรัฐกลันตันที่ทรงส่งเสริมให้มีการจัดตั้งคณะละครจนเกิดเป็นหมู่บ้านละครที่เรียกว่า “หมู่บ้านตือเมิงฆง” (Kampung Temenggung) ซึ่งมีโรงละครมะโย่ง มโนห์รา วายังกูลิต และละคร บังชาวัน โดยเฉพาะมะโย่งนั้นได้รับความนิยมสูงสุดในราชสำนักกลันตัน (นุรีย์น สาและ, 2540, น. 100) และได้รับการพัฒนาเป็นศิลปะการแสดงที่มีแบบแผน ดังที่พบว่ายังมีการสืบทอดอยู่ในสมัยปัจจุบันทั้งในภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทยและในประเทศมาเลเซีย

สมัยการปกครองระบบเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. 2444-2449) นาฏยศิลป์พื้นเมืองหลายชนิดได้รับความอุปถัมภ์จากเจ้าเมืองมลายูต่างๆ เช่น “เบอर्टีกา” หรือ “ซีละ” พบว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของขบวนแห่ในงานพิธีเข้าสู่หนัดของราชสำนักมลายู (อนันต์ วัฒนานิก, 2528, น. 61) “รองเง็ง”

นิยมเต้นรำกันในบ้านของขุนนางหรือวังเจ้าเมือง เช่น วังยะหริ่ง หรือพระยาพิพิธเสนามาตย์ ซึ่งมีหญิงสาวที่เป็นข้าทาสบริวาร ฝึกเต้นรอนเงิ่งเพื่อไว้ต้อนรับแขกหรือในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่างๆ เป็นประจำ นอกจากนี้ยังพบว่า “ดิเกอร์ฮูลู” อีกหนึ่งชนิดที่พัฒนามาจากการละเล่นที่เรียกว่า “ดิเกอร์เอวัล” หรือ “ดิเกอร์เอวา” โดยผสมกันกับการเล่นมะโย่งและกลายเป็นการตั้งวงเล่นที่เรียกว่า “ดิเกอร์ฮูลู” ขึ้น และเป็นที่ยอดนิยมในหมู่เจ้าเมืองมลายูต่างๆ เช่น เจ้าเมืองรามัน (ยะลา) เป็นต้น (ภิญโญ เวชโซ, 2551, น. 170-171)

สมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2043-2475) พบว่า มีนาฏศิลป์เก่าแก่ 3 ชนิด ซึ่งยังมีการจัดแสดงอยู่ในปาตานี คือ “ซ็อลาเปะ” หรือ “ตาเราะสลาเปะ” โดยมีผู้แสดงนั่งสี่ซอไปพร้อมกับการขับลำนำเป็นเรื่องราวต่างๆ จากนิยายพื้นเมือง มีเครื่องดนตรีประกอบ คือ ซอหรือบัป ปี่ซุนา และหน้ากาก (ต่อแปง) อีกชนิดคือ “อาแวลุตง” เป็นการแสดงที่เลียนแบบกิริยาท่าทางของสัตว์ที่เรียกว่า “อาแวลุตง” มีผู้แสดงเพียงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ ข้อง 1 วง และมีผู้ขับร้อง 1 คน “ลอแก” คือ การรำรำโดยไม่สวมหน้ากาก ผู้แสดงจะรำรำพร้อมกับกลองหน้าและลอยตาไปมา ใช้ผู้ชายแสดง 1-2 คน เครื่องดนตรีประกอบด้วย ซอ 1 คัน กลองแขก 1 ใบ ข้อง 1 วง (บำเพ็ญ ภูมิประเสริฐ, อารงค์ กาญจนธานี, แอบ ชามทอง, และ ถาวร มณีนิล, 2520, น. 25) และเมื่อปี พ.ศ. 2472 นาฏศิลป์ที่พบว่า ยังมีการสืบทอดอยู่ในปาตานีเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองปัตตานี เพื่อทรงทอดพระเนตรสุริยุปราคาที่อำเภอโคกโพธิ์ คือ “รำกริช” หรือ ซึละกริช “ระบำหน้ากาก” และ “รอนเงิ่ง” ซึ่งใช้ผู้ชายแสดงโดยแต่งกายเป็นผู้หญิงเต้นรำคู่กัน 1 คู่ ปัจจุบันผู้วิจัยพบว่า ระบำสวมหน้ากาก ซ็อลาเปะ อาแวลุตง ลอแก ได้สูญหายไปจากวัฒนธรรมมลายูปาตานีแล้วทั้งสิ้น

2. การศึกษาวัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีที่ยังมีการสืบทอดอยู่ในวัฒนธรรมมลายูปาตานีปัจจุบันระหว่างปี พ.ศ. 2553-2557 พบว่า

การร้องรำทำเพลงของชาวมลายูปาตานีมีต้นกำเนิดมาจากความเชื่อและพิธีกรรมซึ่งปรากฏเป็นคติความเชื่อในเรื่องธรรมชาตินิยมสืบเนื่องกันมาจากผู้คนและวัฒนธรรมในพื้นที่ดั้งเดิม ต่อมาราวพุทธศตวรรษที่ 6-8 ชาวมลายูปาตานีได้รับวัฒนธรรมฮินดูที่เผยแพร่เข้ามาสู่ภาคใต้จึงเกิดความเชื่อเรื่องเทวนิยมและพุทธนิยมผสมกับคติธรรมชาตินิยมที่เคยมีมาก่อน ชาวมลายูปาตานีเชื่อว่า “นาฏศิลป์คือสิ่งที่เทพประทานให้” นาฏศิลป์จึงเกิดขึ้นเพื่อการประกอบพิธีกรรมเพื่อบวงสรวง

บูชาสิ่งที่ตนสักการะให้เกิดสวัสดิมงคลแก่ชีวิตหรือเพื่อขอขมาให้ปราศจากโทษภัย เช่น การประกอบพิธีกรรมเพื่อบำบัดรักษาไข้ ขับไล่ผี ขับไล่เสนียดจัญไร เป็นต้น และเพื่อบูชาเทพแห่งความบันเทิง ได้แก่ พระศิวะและพระอุมาเทวีหรือเพื่อเป็นพุทธบูชา และการมีนาฏศิลป์เพื่อการประกอบพิธีกรรมรักษาอาการเจ็บไข้ต่างๆ เพื่อแก้บนหรือเล่นลงครุเช่น พิธีกรรมมะตือรี พิธีกรรมลิมินต์ เป็นต้น (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2547, น. 147-148) ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 13-14 ชาวมลายูปาตานีได้รับวัฒนธรรมมลายู-ชาวอีกระลอกในยุคที่อาณาจักรศรีวิชัยรุ่งเรืองจึงปรากฏคติความเชื่อในเรื่องการนับถือ “ผีตายาย” สืบต่อกันมาและสัมพันธ์กับพัฒนาการการเกิดนาฏศิลป์ของชาวมลายูมาช้านาน เช่น มะโย่งลงครุ ซึละลงครุ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ณะสุข, พิชัย แก้วขาว, 2543, น. 139) และดิเกอร์เอวัลหรือดิเกอร์เอวา เป็นต้น (ภิญโญ เวชโซ, 2551, น. 170-171)

นาฏศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปาตานีสัมพันธ์กับความเชื่อจึงมีพิธีกรรมต่างๆ ปรากฏอยู่ในขั้นตอนของการแสดงเพื่อบูชาครุหมอตายายและเป็นแบบแผนเดียวกัน ได้แก่ การโหมโรง การเบิกโรง และการปิดโรง หลังจากศาสนาอิสลามเผยแพร่เข้ามาสู่อาณาจักรปาตานีนับตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมา ได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนวิถีชีวิตของชาวมลายูปาตานีหลายด้าน โดยเฉพาะด้านความเชื่อ ซึ่งเดิมชาวมลายูนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องผีตายายซึ่งอยู่นอกเหนือบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม ปัจจุบันผู้รู้ทางศาสนาจึงได้พยายามทักท้วงและให้ละเลิกไปเพื่อให้สังคมเป็นเอกภาพเดียวกันตามแนวทางของอิสลาม ผู้วิจัยพบว่า นาฏศิลป์ชนิดใดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแบบดั้งเดิมจะไม่ได้รับการสนับสนุนให้มีการสืบทอดในสมัยปัจจุบัน เช่น มะโย่ง มโนห์ราแขก

จากการศึกษาข้อจำกัดทางศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ในปัจจุบันจากผู้รู้ทางศาสนาอิสลาม พบว่าการจัดการแสดงนาฏศิลป์นั้นสามารถจัดแสดงได้โดยขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการจัดแสดงว่าเพื่อวัตถุประสงค์อะไร ถ้าเป็นการจัดแสดงเพื่อเผยแพร่และยังประโยชน์บางอย่างต่อผู้ชมก็นับว่าเป็นการกระทำที่ไม่ได้เกิดโทษร้ายแรงจนเกินไป ข้อจำกัดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงที่พบ คือ การรำรำห้ามมีท่าทำที่เกี่ยวกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ กรณีของท่ารำบางท่าที่นำมาใช้ในการสื่อความหมายถึงการแสดงความเคารพต่อผู้สูงศักดิ์ เช่น ท่าไหว้ ถือว่าทำได้ เพราะเป็นเพียงการแสดงสัญลักษณ์ในการแสดงเท่านั้นและไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การบรรเลงดนตรีนั้นมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องของการใช้เครื่องดนตรีรวมถึงการขับร้องที่ห้ามส่งเสียงดังเครื่องดนตรีที่ศาสนาอิสลามอนุญาตคือ “กลองหน้าเดียว” การ

แต่งกายของผู้แสดงต้องแต่งกายมิดชิดและปกปิดตามหลักการของศาสนาอิสลาม การไหว้ครูในการแสดงนาฏยศิลป์หากเป็นเพียงการไหว้เพื่อแสดงความเคารพผู้ใหญ่หรือเคารพครูอาจารย์ผู้สอนและผู้ถ่ายทอดความรู้ให้ นับว่ายังไม่ได้ผิดและขัดต่อหลักศาสนา เนื่องจากไหว้ครูเป็นเพียงแค่การทำ ความเคารพครูผู้สอนหรือศิลปินพื้นบ้านนั่นเอง กรณีผู้หญิงและผู้ชายแสดงนาฏยศิลป์ร่วมกันถือว่าผิดหลักศาสนา เนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องการสมาคมระหว่างชายและหญิงที่นอกเหนือไปจากคนในครอบครัวซึ่งเป็นสายเลือดเดียวกันและแม่นมเดียวกันเท่านั้น ดังนั้น การจัดแสดงนาฏยศิลป์โดยใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกันจึงไม่สอดคล้องกับหลักการของศาสนาอิสลาม

จากการศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิมที่ยังมีการสืบทอดอยู่ในสมัยปัจจุบัน จำนวน 7 ชนิด คือ มโนห์ราแขก เบอรรตีกาหรือซึละ มะโย่ง ตารีอีนารองเง้ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู พบว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีชนิดต่างๆ มีเอกลักษณ์สำคัญ ดังนี้

2.1 รูปแบบการแสดง พบว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีสามารถจำแนกให้เห็นถึงลักษณะเด่นของการแสดงแต่ละชนิดได้ 5 แนว คือ

2.1.1 จำแนกตามองค์ประกอบการแสดง แบ่งได้ 3 ประเภท ประเภทแรก คือ ละครมี 2 ชนิด คือ มโนห์ราแขก ตัวละครประกอบด้วย นายโรมมโนห์รา นางโนรา และพราน และการแสดงมะโย่ง ตัวละครประกอบด้วย พระเอก เรียกว่า “เปาะโย่ง” นางเอก เรียกว่า “เมาะโย่ง” นางสนมหรือพี่เลี้ยง เรียกว่า “เมาะอินังหรือหมะสนิ” เสนาหรือตัวตลก เรียกว่า “ป้อรันตูวอ” (เสนาอาวูโส) และ “ป้อรันมุดอ” (เสนาชั้นรอง) ประเภทที่สอง คือ รา-เต็น เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ใช้ศิลปะของการร่ายรำและไม่มี การดำเนินเรื่องราวประกอบ คือ เบอรรตีกาหรือซึละ ตารีอีนารองเง้ง และซัมเป็ง โดยผู้แสดงจะใช้ความสามารถของตนเองเพื่ออวดทักษะและความชำนาญในการรา-เต็น และประเภทที่สาม คือ การร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงที่ใช้การขับร้องเพลงและการลำนำเป็นหลัก มีการรำประกอบบ้างแต่ผู้แสดงไม่ได้สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงจะใช้ความสามารถในการอวดทักษะด้านการขับร้องและการเต้นกลอน คือ ดิเกร์ฮูลู

2.1.2 จำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง แบ่งได้ 2 ประเภท คือ ประเภทแรก เป็นศิลปะแบบพื้นเมือง ซึ่งมีลักษณะเป็นการร่ายรำแบบชาวบ้านที่เน้นความสนุกสนานในงานรื่นเริงในโอกาสสำคัญต่างๆ ที่ถูกจัดขึ้นในประเพณีและพิธีกรรม ลักษณะของการแสดงเรียบง่ายไม่มีแบบแผนรัดกุม และการแสดงมักเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้มีส่วนร่วมในการแสดงโดยมีท่ารา-เต็นแบบง่ายๆ ร้องเพลงสั้นๆ ซ้ำๆ คือ รองเง้ง

(แบบชาวบ้าน) และ ดิเกร์ฮูลู ประเภทที่สอง เป็นศิลปะแบบราชสำนัก ซึ่งมีลักษณะการร่ายรำที่เป็นระเบียบแบบแผน คือ ตารีอีนารองเง้ง (แบบราชสำนัก) เนื่องจากในอดีตนาฏยศิลป์ชนิดดังกล่าวเคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักมลายูปัตตานีและกลั่นตั้นมาก่อน แต่ปัจจุบันลักษณะการร่ายรำลดความประณีตลง เนื่องจากนาฏยศิลป์ทั้งหมดเป็นศิลปะการแสดงที่สืบทอดโดยชาวบ้าน

2.1.3 การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง แบ่งได้ 3 วัตถุประสงค์ คือ วัตถุประสงค์แรกเพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อเป็นสื่อเชื่อมโยงกับวิญญาณและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ มีลักษณะเป็นการประกอบพิธีแก่กัน รักษาโรคร้ายไข้เจ็บ คือ มโนห์ราลงครุ มะโย่งลงครุ และซึละลงครุ วัตถุประสงค์ที่สองเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงที่มีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูทั้ง 7 ชนิด คือ มโนห์ราแขก เบอรรตีกาหรือซึละ มะโย่ง รองเง้งตารีอีนารองเง้ง และดิเกร์ฮูลู จึงเป็นนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิงทั้งสิ้น และวัตถุประสงค์ที่สามเพื่อพิธีการ เป็นการแสดงที่ถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีการต่างๆ ในประเพณีสำคัญของชาวมลายูปัตตานี คือ พิธีเข้าสู่หนัด พิธีแต่งงาน และประเพณีแห่หนก เช่น ซึละ (มือเปล่า) ซึละกริช (รำกริช) และตารีอีนารองเง้ง (รำเทียน)

2.1.4 การจำแนกตามเพศของผู้แสดง แบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก เป็นนาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายแสดง พบว่า ในอดีตนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีแทบจะทุกชนิดใช้ผู้ชายแสดงทั้งสิ้น แม้แต่บทบาทของผู้หญิงในการแสดงมโนห์ราแขกก็ใช้ผู้ชายแสดงในบทบาทของตัวนางเอก นาฏยศิลป์ที่เป็นลักษณะเฉพาะของผู้ชายแสดง คือ เบอรรตีกาหรือซึละ ตารีอีนารองเง้ง และดิเกร์ฮูลู ลักษณะที่สอง เป็นนาฏยศิลป์ที่ใช้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน โดยพบในการแสดงมะโย่งเท่านั้น โดยมีผู้หญิงสวมบทบาทเป็นภรรยาหรือตัวพระเอกที่เรียกว่า “เปาะโย่ง” ส่วนตัวนางเอกเรียกว่า “เมาะโย่ง” และผู้ชายจะสวมบทบาทเป็นตัวตลกที่เรียกว่า “ป้อรันตูวอ” และ “ป้อรันมุดอ” ปัจจุบันพบว่า การแสดงนาฏยศิลป์ชนิดต่างๆ ในบางโอกาสมีทั้งผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกัน เช่น ดิเกร์ฮูลู ซึละ และรองเง้ง เป็นต้น

2.1.5 การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ ประเภทแรก คือ “ละคร” เป็นการแสดงที่อาศัยการดำเนินเรื่องราวและมีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละครและมักจัดแสดงเป็นฉากหรือเป็นตอน คือ มโนห์ราแขก และมะโย่ง ประเภทที่สอง คือ “รำเดี่ยว” เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียวร่ายรำเพื่ออวดฝีมือและอวดทักษะความชำนาญของผู้แสดง พบในการแสดง “รำซึละกริช” ซึ่งในอดีตใช้สำหรับรำต่อหน้าเจ้านายหรือเจ้าเมืองมลายู ประเภทที่สามคือ “รำคู่” เป็นการแสดงการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน คือ

การรำคู่ต่อสู้ที่เรียกว่า “ซีละหรือเบอร์ดีกา” และการรำคู่ที่เรียกว่า “รำซีละกริช” และ “รำตารีอานา” และประเภทที่สี่คือ “รำหมู่” เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป พบในการแสดงรำเบิกโรงของมะโย่งและการรำเบิกโรงมโนห์ราแขก รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกร์ฮูลู

2.2 การขับร้องและเจรจา นาฏยศิลป์ของชาวมลายู ปาตานีใช้ภาษามลายูปาตานีประกอบการขับร้องและการเจรจา ประกอบในการแสดง คือ มโนห์ราแขก มะโย่ง รองเง็ง และดิเกร์ฮูลู ดังนี้

2.2.1 มโนห์ราแขก: มีการเจรจาและการขับบทในลักษณะต่างๆ ที่ใช้ในการขับโต้ตอบกันระหว่างนายโรง มโนห์รากับนางโนราและพราน (ตัวตลก) โดยใช้ภาษามลายูปาตานีสลับภาษาไทย และมีการขับร้องในลักษณะต่างๆ เรียกว่า “เพลง” เช่น เพลงร้ายแตรระ เพลงเดิน เพลงฉับทึบหรือเพลงทน เพลงซ่อง เพลงฉิ่ง เป็นต้น ในการแสดงมีการ “ขับบท” และ “ทำบท” แบบมโนห์ราในภาคใต้ตอนบน เช่น บทผืนหน้า บทสี่โต เป็นต้น โดยมีนางโนรา 2 คน คอยร้องรับโต้ตอบกับนายโรงมโนห์รา

2.2.2 มะโย่ง: มีลักษณะเพลงร้องที่มีลีลาทอดเสียงยาวคล้ายเพลงเปอร์เซีย ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการร้องแบ่งออกเป็นทำนองต่าง ๆ คือ เพลงสำหรับประกาศข่าว เพลงโศก เพลงกล่อมเด็ก เพลงที่ใช้แสดงความรักหรือความฝัน เพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อยหรือเบื่อหน่าย เพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน เพลงสำหรับแสดงความรักระหว่างหนุ่มสาว และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงอื่น ๆ เช่น เพลงกะลาแต เพลงบารด เพลงกือเกาะ เพลงรองเง็ง เพลงชะแซ เพลงปีแซ เพลงโย่ง และเพลงอาเนาะ เป็นต้น

2.2.3 รองเง็ง: ดั้งเดิมรองเง็งนั้นจะมีบทร้องประกอบโดยใช้ “ปันทุน” (Pantun) ซึ่งเป็นบทประพันธ์ชนิดหนึ่งของชาวมลายู ทำนองเพลงรองเง็งดั้งเดิมที่พบคือ เพลงลาชูควอ เพลงมะอีนังลามา และเพลงมะอีนังฉาวอ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้เต้น-รำกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเพลงอื่นๆ เช่น เพลงลานัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงจินตาซา ยัง เพลงอาเนาะดีดี ปัจจุบันพบว่า การแสดงรองเง็งที่ยังมีการสืบทอดอยู่ทุกวันนี้ไม่มีการขับร้องบทปันทุนประกอบการแสดง

2.2.4 ดิเกร์ฮูลู: เป็นรูปแบบของการแสดงที่เน้นการโต้คารมและแสดงปฏิภาณเป็นคำกลอนที่เรียกว่า “ปันทุน” ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวมลายูปาตานี โดยมี “รามะนา” เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ภาษาที่ใช้ประกอบบทร้องเป็นภาษามลายูปาตานี ทำนองเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงคือ ทำนองเพลง “วามูแล” ปัจจุบันพบว่า มีการนำเพลงลูกทุ่ง เพลงมาเลเซีย เพลงอินเดีย มาใช้ขับร้องประกอบการแสดงอีกด้วย

2.3 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง สามารถจำแนกที่มาของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีทั้ง 7 ชนิด ได้เป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมมลายู-ชวา คือ ซือแน (กลองมลายู หรือ กลองสองหน้า) ซ้องชวา ปีชวา พบในการแสดงมโนห์ราแขก มะโย่ง ซีละ และตารีอานา เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆ คือ จานังหรือซ้องคู่ พบในการแสดงมโนห์ราแขก และมะโย่ง กลุ่มที่สอง เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอาหรับและเปอร์เซีย คือ “ซอหรือบัป” พบในการแสดงมะโย่ง “รามะนา” พบในการแสดงดิเกร์ฮูลู และ “คาบาส” พบในการแสดงซัมเป็ง กลุ่มที่สาม เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากละครชาตรีของนครศรีธรรมราช คือ ทับ โหม่ง กลองตุ๊ก และ (แตรระ) หรือ จือระ (แกระ) กอและ (กรับ) ฉาบ และฉิ่ง พบในการแสดงมะโย่งและการแสดงมโนห์ราแขก และกลุ่มที่สี่ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก คือ “ไวโอลิน” และ “แอกคอร์ดเดียน” ซึ่งพบในการแสดงรองเง็งและซัมเป็ง ปัจจุบันการแสดงทั้งสองชนิดได้เพิ่ม “กีตาร์” เข้าไปใช้ประกอบการบรรเลงอีกหนึ่งชนิด

2.4 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานีดั้งเดิมแต่ละชนิดมีเอกลักษณ์เฉพาะของการแต่งกายที่แตกต่างกัน คือ

2.4.1 มโนห์ราแขก: ประกอบด้วย “นายโรงมโนห์รา” แต่งตัวคล้ายกับมโนห์ราในภาคใต้ตอนบนแต่การนุ่งผ้าจะไว้ชายหางหงส์ยาวกว่ามโนห์ราในภาคใต้ตอนบน เครื่องประดับ ประกอบด้วย ลูกปัดปิดไหล่ สายสังวาล ทับทรวง ปีกนก ปิเหนง (ปิ่นเหนง) ปีก (นางหงส์) ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน เล็บ ผ้าผูกคอ และเทริด (นิยมห้อยอุบะด้วย) ตัวนางโนรา นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมลายูปาตานี คือ นุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อบานง มีผ้าสไบสำหรับคล้องคอ เครื่องประดับ ได้แก่ ต่างหู สร้อย กำไล และดอกไม้ไหว ตัวพราน แต่งกายแบบพื้นเมืองมลายู ในอดีตพรานต้องสวมหน้ากากที่เรียกว่า “ตอแปง”

2.4.2 มะโย่ง: ประกอบด้วยตัวพระหรือเปาะโย่ง นุ่งกางเกงขายาวมีผ้าโสร่งนุ่งทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย ศีรษะสวมมงกุฎทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำปักด้วยเลื่อมและด้นสีต่างๆ สวมเสื้อกำมะหยี่หรือตัวนแขนสั้นรัดรูป เหน็บกริชที่สะเอว มือถือแส้ทำด้วยหวายมัดติดกัน ตัวนางหรือมะโย่ง นุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อกะบายาแขนยาวไม่รัดรูป และมีผ้าสไบพาดคล้องคอ ห้อยชายลงมาแค่สะเอว ผมเกล้ามวยมีดอกไม้ทัดหูและผมผมตัวตลกหรือเสนา แต่งกายอย่างชาวบ้านโดยทั่วไป แต่นุ่งผ้าโสร่งทับกางเกงในลักษณะปล่อยชายด้านหน้าเลื้อยลงด้านล่าง และใช้ผ้าคาดสะเอวและพาดบ่า เหน็บมีดคลอกดำมทำด้วยไม้ไว้ที่สะเอว

2.4.3 ตารีอีนา: แต่งกายด้วยชุด “สลีแน” ประกอบด้วย เสื้อแขนยาวที่เรียกว่า “ตือโล๊ะบลางอ” หรือเสื้อแขนสั้น สวมกางเกงขายาว และนุ่งผ้าซอแก๊ะ (โสร่ง) ทับกางเกงและคาดทับด้วยผ้าคาดเอว ศีรษะโพกผ้าที่เรียกว่า “स्ताแง” อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ “ขันหมาก” หรือ “เซ็งเทียน”

2.4.4 เบอร์ดิกาหรือซีละ: แต่งกายแบบพื้นเมืองมลายู สวมเสื้อแขนสั้นซึ่งแต่เดิมเป็นเสื้อยี่ดร์รูป ปัจจุบันเป็นเสื้อยืดแบบทั่วไป สวมกางเกงขายาวทรงกระบอก นิยมใช้สีแดง มีขลิบสีขาตรงตะเข็บด้านข้างและขอบกางเกง นุ่งผ้าโสร่งลายตารางสีเหลือง หรือผ้าขาวม้าแบบมลายู คาดทับด้วยผ้าคาดเอว และที่ศีรษะโพกผ้าस्ताแง หากเป็นการแสดงซีละที่ต่อสู้ด้วยอาวุธนิยมใช้ “กริช” ประกอบการแสดง

2.4.5 รองเง็ง ซัมเป็ง และดิเกอร์ฮูลู: แต่งกายในลักษณะเดียวกัน คือ แต่งกายตามแบบวัฒนธรรมมลายูปัตตานี ผู้ชายนิยมแต่งด้วยชุด “สลีแน” สวมซอแก๊ะ (หมวก) สีดำหรือโพกผ้า “स्ताแง” สวมเสื้อคอกลมแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแล้วจึงใช้ผ้าโสร่งนุ่งทับยาวเหนือเข่า ผู้หญิงนิยมแต่งด้วยเสื้อ “บันดง” คือ เสื้อแบบเข้ารูปผ่าอกตลอดติดด้วยกระดุมทองเป็นระยะชายเสื้อปิดสะโพกหรือยาวถึงเข่า นุ่งผ้าโสร่งยาวกรอมเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บางๆ สีตัดกับสีของเสื้อ ผสมเกล้ามวยประดับด้วยเครื่องประดับต่างๆ

2.5 ทำรำและกระบวนทำรำ จากการวิเคราะห์ทำรำจากนาฏยศิลป์ 4 ชนิด คือ ทำรำไหว้ครู ซีละ ทำรำมโนห์ราแขก ทำรำตารีอีนา และทำรำมะโย่ง พบว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีแต่ละชนิด สามารถจำแนกลักษณะและที่มาของทำรำจากนาฏยศิลป์ทั้ง 4 ชนิดได้ 9 ลักษณะ คือ ทำที่มีลักษณะการจับมือและการตั้งวง ทำธรรมชาติของมนุษย์ ทำธรรมชาติของสัตว์ ทำทางจากดอกไม้และพืช ทำทางจากศิลปะป้องกันตัว ทำจากสัตว์ในวรรณคดีพื้นเมือง ทำจากตัวละครในวรรณคดีมลายู ทำจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม และทำที่มาจากลวดลายของศิลปะพื้นเมืองมลายูและสยาม

3. การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่นำข้อมูลศิลปวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีคือ “ว่าววงเดือน” และนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์สามารถสรุปรูปแบบการแสดงและกระบวนการเล่นสร้างสรรค์เป็นขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

3.1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์: การสร้างสรรค์ผลงาน “นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี” เกิดขึ้นจากข้อสงสัยว่า “เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร” และ “การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีควรมีแนวทางในการสร้างสรรค์อย่างไร” เพื่อที่จะรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายู

ปัตตานีไว้ จากเหตุผลดังกล่าวจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทดลองสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี โดยนำข้อมูลเรื่อง “ว่าววงเดือน” ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมระหว่างชาวพื้นเมืองมลายูในแถบจังหวัดภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย ประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซีย และเป็นกีฬาพื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานีนับตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบันมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2 แนวคิดของการแสดง: นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีเป็นรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ประเภทรำหมู่ในแนวของ “ระบำพื้นเมือง” โดยนำเสนอแนวคิดของการแสดงซึ่งแบ่งออกเป็น 2 แนวคิด คือ แนวคิดเรื่อง “วัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปัตตานี” ซึ่งครอบคลุมโครงสร้างของการแสดงทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง และแนวคิดเรื่อง “เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิม” ซึ่งปรากฏอยู่ในลักษณะกระบวนทำรำที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตั้งต้นจนจบการแสดง

3.3 โครงสร้างการแสดง: โครงสร้างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีประกอบด้วยโครงสร้าง 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เปิดตัวระบำ เป็นการเกริ่นเรื่องราวด้วยเสียง “ปี่ชวา” เพื่อนำเข้าสู่การแสดง ส่วนที่ 2 ประดิษฐ์ว่าววงเดือน เพื่อนำเสนอขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือนของชาวมลายูปัตตานี ส่วนที่ 3 การตกแต่งลวดลายและแสดงลักษณะของว่าววงเดือนเพื่อเป็นการนำเสนอลักษณะและลวดลายของว่าววงเดือนก่อนนำไปแข่งขัน ส่วนที่ 4 ประชันว่าววงเดือน เป็นการนำเสนอกิจกรรมแข่งขันว่าววงเดือนของชาวมลายูปัตตานี และส่วนที่ 5 ลาโรง เป็นการรำเข้าเวทีเพื่อจบการแสดง

3.4 การคัดเลือกผู้แสดง: ในแง่ของวัฒนธรรมมลายูปัจจุบันชาวมลายูปัตตานีเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะการแสดงนาฏยศิลป์นั้นศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงแสดงนาฏยศิลป์เป็นอย่างยิ่ง และห้ามมิให้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงร่วมกัน ดังนั้น การออกแบบการแสดงจึงต้องเข้าใจพื้นฐานทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีอย่างลึกซึ้ง ผู้วิจัยจึงได้เลือกข้อมูลทางวัฒนธรรมให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับหลักการของศาสนาอิสลาม การทดลองสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีชุด “ระบำว่าววงเดือน” จึงเป็นการแสดงระบำหมู่ของชายล้วนจำนวน 6 คน เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดและโครงสร้างของการแสดง คือ “การเล่นว่าววงเดือน” ซึ่งเป็นกีฬาพื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี และสอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมมลายูด้วย

3.5 การออกแบบกระบวนทำรำ: การออกแบบทำรำมาจากลักษณะสำคัญ 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ทำทางธรรมชาติในการประดิษฐ์ว่าววงเดือน ส่วนที่ 2 ทำทางธรรมชาติที่พบ

จากการเล่นว่าววงเดือน ส่วนที่ 3 ลักษณะตามธรรมชาติของว่าววงเดือน ส่วนที่ 4 โครงสร้างทำรำที่วิเคราะห์ได้จากรูปแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี 4 ชนิด คือ ทำรำไหว้ครูซึลละ ทำรำตารีโอน่า ทำรำแม่ท่ามโนห์ราแขก และทำรำเบ็กรังมะโย่ง เครื่องมือประกอบการออกแบบสร้างสรรค์ คือ หลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ 4 ประการ คือ การใช้จังหวะ การใช้ที่ว่าง การใช้พลังงาน และ การใช้ของภูมธรรมชาติ (Poll, 1977, p. 65) และหลักการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ สัดส่วน ความสมดุล จังหวะและลีลา การเน้น และความมีเอกภาพ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556, น. 223-228)

3.6 ดนตรีประกอบการแสดง: ดนตรีประกอบการแสดงชุดระบำว่าววงเดือนใช้เครื่องดนตรี ในวัฒนธรรมมลายูที่พบจากการวิเคราะห์รูปแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูแบบดั้งเดิม เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า ซ้อง 1 ใบ กลองมลายู 2 ใบ จานัง (ซ้องคู่) 1 คู่ และกลองซ็อด (กลองตุ๊ก) 1 คู่ เครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ คือ ฉิ่ง ฉาบ และ กรับ ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงคือเพลง “วายุแล” ที่ใช้ขับร้องในการแสดงดิเกร์ฮูลู โครงสร้างของดนตรีประกอบการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ส่วนของหัวเพลงมีลักษณะเป็นการเกริ่นด้วยทำนองเพลงช้าจากปี่ชวา ส่วนที่ 2 ส่วนที่ต่อเนื่องมาจากส่วนหัวเพลงมีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองช้า ส่วนที่ 3 เป็นทำนองเร็วปานกลาง เพื่อสื่อถึงความสนุกสนานและเร่ง

จังหวะเร็วขึ้นในช่วงท้ายและจบขาด และส่วนที่ 4 ส่วนท้ายของเพลงเป็นทำนองช้าเพื่อนำผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวเข้าสู่เวทีและจบการแสดง

3.7 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง: มีแนวคิดมาจากเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์และวัฒนธรรมพื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานี ประกอบด้วย “เสื่อ” เป็นลักษณะเสื่อคอกกลมแขนสั้นที่ตัดเย็บจากผ้าฝ้ายหรือผ้าโทเร “กางเกง” ที่เรียกว่า “กางเกงเล” หรือเรียกอีกอย่างว่า “กางเกงขาก๊วย” “ผ้าโสร่ง” นุ่งทับกางเกงซึ่งทำจากผ้าปาเต๊ะชวา ใช้ “ผ้าคาดเอว” คาดทับด้วยผ้าโสร่งอีกชั้นเพื่อความกระชับของการแต่งกายใช้ผ้าปาเต๊ะชวาลวดลายตารางสีเหลี่ยม และโพกศีรษะด้วยผ้า “สะตาง” ทำจากปาเต๊ะชวา โทนสีของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงคือ สีขาว สีเหลือง สีแดงกำ และสีดำ

3.8 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: คือ ว่าววงเดือน 3 ตัว ขนาดสูง 50 เซนติเมตร กว้าง 40 เซนติเมตร เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาและแนวคิดที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอตามโครงสร้างของการแสดง โดยเฉพาะขั้นตอนในการประดิษฐ์ว่าววงเดือนในโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 2 และการแสดงลักษณะลวดลายของว่าววงเดือนในโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 4

3.9 สถานที่สำหรับแสดง: การจัดแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ชุด “ว่าววงเดือน” ผู้วิจัยกำหนดให้สามารถจัดแสดงได้ 2 แบบ คือ เวทีในโรงละคร และลานเอนกประสงค์

ภาพผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี ชุด “ระบำว่าววงเดือน”

ภาพการออกแบบระบำพื้นเมืองชุดว่าววงเดือน ตามโครงสร้างการแสดงส่วนที่ 4 และ 5 เพื่อนำเสนอกิจกรรมการแข่งขันว่าววงเดือนของชาวมลายูปัตตานี ดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลงกระชับเพื่อแสดงท่าทางในการประชันว่าววงเดือน ช่วงท้ายของระบำดนตรีจะบรรเลงโดยเร่งจังหวะเร็วขึ้นเพื่อเร้าอารมณ์ให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามในขณะที่ประชันว่าววงเดือน และจะบรรเลงดนตรีให้จบขาดในช่วงท้ายของการประชัน ผู้แสดงปฏิบัติทำนองก่อนเริ่มดนตรีในทำนองช้าอีกครั้งเพื่อเคลื่อนไหวเข้าสู่เวที



ภาพที่ 1 ท่าชมว่าววงเดือน (ต่อเนื่องจากโครงสร้างที่ 3)



ภาพที่ 2 ท่ากระตุกสายป่านว่าววงเดือน



ภาพที่ 3 ท่าประชันว่าววงเดือน



ภาพที่ 4 ท่าหนึ่ง (ช่วงดนตรีจบขาด)



ภาพที่ 5 ท่า “ปือซาแล” หรือเคารพซึ่งกันและกัน



ภาพที่ 6 ท่ารำเข้าเวที (โครงสร้างการแสดงส่วนที่ 5)

อภิปรายผล

นาฏยศิลป์ของชาวมลายูปัตตานี พัฒนาการเป็นศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิง ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-23 โดยรับอิทธิพลมาจากชาวมลายู สยาม อาหรับและเปอร์เซีย และตะวันตก โดยมีศูนย์กลางในการพัฒนาแห่งแรก คือ อาณาจักรลังกาสุกะในพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็นอาณาจักรมลายูปัตตานีในพุทธศตวรรษที่ 21 ซึ่งมีราชสำนักมลายูปัตตานีเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมในสมัยการปกครองของกษัตริย์ในราชวงศ์ศรีวังสา (พ.ศ. 2043-2229) และราชวงศ์กลันตัน (พ.ศ. 2231-2272) ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 21-23 นาฏยศิลป์เป็นที่นิยมแพร่หลายทั้งในราชสำนักมลายูและหมู่ประชาชน อาณาจักรปัตตานีจึงเป็นศูนย์กลางทางด้านศิลปวัฒนธรรมมลายูที่รุ่งเรืองแห่งหนึ่งในภูมิภาคมลายู

บทบาทสำคัญของนาฏยศิลป์ที่มีต่อคนในสังคมมลายูปัตตานีนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีด้วยกันหลายด้าน คือ การมีนาฏยศิลป์เพื่อประกอบพิธีกรรมและเป็นสื่อเชื่อมโยงกับวิญญาณและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังจะเห็นได้จากการประกอบพิธีแก้บนรักษาโรคภัยไข้เจ็บ คือ มโนห์ราลงครุ มะโย่งลงครุ และซีลงลงครุ เป็นต้น การมีนาฏยศิลป์เพื่อความบันเทิง โดยมีวัตถุประสงค์

เพื่อให้ความบันเทิงเนื่องในโอกาสสำคัญและในประเพณีต่างๆ และการมีนาฏยศิลป์เพื่อพิธีการ ซึ่งการแสดงมักถูกจัดขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีการในประเพณีสำคัญของชาวมลายูปัตตานี คือ พิธีเข้าสู่หนัด พิธีแต่งงาน และประเพณีแห่ก เป็นต้น

นาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานีสัมพันธ์กับความเชื่อมาตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยปัจจุบัน จึงมีการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญส่วนหนึ่งของการแสดงนาฏยศิลป์ในแต่ละครั้ง เนื่องมาจากความเชื่อเรื่องผีตายายที่เคยได้รับอิทธิพลมาจากชาวจีนปรากฏเป็นขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมระหว่างการแสดงเพื่อบูชาครูหมอตายายและเป็นแบบแผนเดียวกันในนาฏยศิลป์ทุกชนิด ได้แก่ การโหมโรง การเบิกโรง และการปิดโรง พิธีกรรมดังกล่าวอยู่นอกเหนือบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม ปัจจุบันผู้รู้ทางศาสนาจึงได้พยายามทักท้วงและให้ละเลิกการประกอบพิธีกรรมออกไป ดังนั้น ในสมัยปัจจุบันนาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดใดที่ยังเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแบบดั้งเดิมจึงไม่ได้รับการสนับสนุนให้มีการสืบทอดในสมัยปัจจุบัน

จากการศึกษาข้อจำกัดของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวกับการร้องรำทำเพลง ผู้วิจัยพบว่า การจัดการแสดงนาฏศิลป์ รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ต้องอยู่ในขอบเขตของวัฒนธรรมอิสลามเป็นสำคัญ โดยเฉพาะวัตถุประสงค์ของการจัดแสดงหรือการสร้างสรรค์นาฏศิลป์นั้น หากเป็นการแสดงเพื่อการเผยแพร่เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม และยังประโยชน์บางอย่างต่อผู้ชมก็นับว่าไม่ขัดกับหลักการของศาสนาอิสลาม จากการวิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองชุด “ระบำว่าววงเดือน” ผู้วิจัยพบข้อจำกัดที่เกี่ยวกับการออกแบบการแสดงและการออกแบบองค์ประกอบการแสดง คือ

1. การคัดเลือกผู้แสดง ศาสนาอิสลามมีข้อห้ามมิให้ผู้ชายและผู้หญิงแสดงนาฏศิลป์ร่วมกัน เพราะถือว่าผิดหลักศาสนา อันเนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องการสมาคมระหว่างชายและหญิงที่นอกเหนือไปจากคนในครอบครัว ซึ่งเป็นสายเลือดเดียวกันและมีแม่นมคนเดียวกันเท่านั้น นอกจากนี้ ศาสนาอิสลามยังไม่สนับสนุนให้ผู้หญิงแสดงนาฏศิลป์ แต่อย่างไรก็ตามหากผู้หญิงมีความจำเป็นต้องแสดงนาฏศิลป์ควรแยกจัดแสดงเฉพาะกลุ่มผู้หญิงล้วนเท่านั้น ห้ามมีผู้แสดงชายปะปน

2. การออกแบบท่ารำ ห้ามมีท่ารำที่เกี่ยวข้องกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ กรณีของท่ารำบางท่า เช่น ท่าไหว้ ที่นำมาใช้ในการสื่อความหมายถึงการแสดงความเคารพต่อผู้สูงศักดิ์นั้น สามารถกระทำได้ในการแสดง เนื่องจากเป็นเพียงแค่การแสดงเชิงสัญลักษณ์ในการแสดงเท่านั้นและไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องของ การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนการออกแบบท่ารำ หากต้องออกแบบท่ารำเพื่อการสื่อความหมายถึงการแสดงความเคารพ เช่น เคารพผู้สูงศักดิ์หรือเจ้านายชั้นสูง ควรออกแบบท่ารำโดยใช้ท่าสัญลักษณ์ เช่น “พญาครุฑบิน” แทนการใช้ “ท่าไหว้” ดังเช่นท่ารำที่พบในการแสดงดิเกร์ฮูลู เป็นต้น

3. การออกแบบดนตรี เนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อห้ามเกี่ยวกับเรื่องการใช้เครื่องดนตรีบางชนิดรวมถึงมีข้อห้ามเรื่อง การขับร้องที่ส่งเสียงดังเกินไป เครื่องดนตรีที่ศาสนาอิสลามไม่สนับสนุนให้นำมาใช้ประกอบการแสดง คือ “ฆ้องใหญ่” เครื่องดนตรีที่อนุญาตให้นำมาใช้ได้คือ “กลองหน้าเดียว” หรือ “รำมะนา” อย่างไรก็ตาม ศาสนาอิสลามมิได้ห้ามการริ้วเร้งหรือ ร้องรำทำเพลงโดยสิ้นเชิง แต่ใช้ให้ริ้วเร้งและร้องรำทำเพลงได้ในขอบเขตของความเรียบร้อยและมีมารยาทที่ดีงาม ซึ่งเป็นความแตกต่างระหว่าง “หะลาล” และ “หะรอม” กล่าวคือ การร้องรำทำเพลงจะเป็นที่อนุมัติหรือต้องห้ามขึ้นอยู่กับความพอดีนั่นเอง

4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้แสดงนาฏศิลป์ ทั้งผู้ชายและผู้หญิงจะต้องแต่งกายมิดชิดและปกปิดตามหลัก

การของศาสนาอิสลาม กรณีผู้แสดงชายจะต้องสวมใส่กางเกงเพื่อปกปิดร่างกายท่อนล่างเสมอ กรณีของผู้หญิง หากมีความจำเป็นต้องแสดงนาฏศิลป์ผู้หญิงทุกคนจะต้อง คำนึงถึงข้อห้ามตามหลักการของศาสนาอิสลามเป็นสำคัญ ได้แก่ การห้ามสวมเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายที่รัดรูปรวมถึงเปิดเผยส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย เช่น ลำคอ ไหล่ แขน เป็นต้น และจะต้องสวมผ้าคลุมศีรษะเสมอ

5. การไหว้ครุในการแสดงนาฏศิลป์ หากเป็นเพียง “การไหว้” เพื่อแสดงความเคารพผู้ใหญ่หรือเคารพครูอาจารย์ ผู้สอนและผู้ที่เกี่ยวข้องให้ความรู้ให้ นับว่ายังไม่ได้ผิดและขัดต่อหลักศาสนา เนื่องจากการไหว้ครุไม่ได้ถือว่าต้องเข้าไปกราบ เช่น กราบพระพุทธรูป แต่เป็นเพียงแค่การทำความเคารพครูผู้สอน หรือศิลปินพื้นบ้านนั่นเอง ประการสำคัญ คือ ห้ามประกอบเป็น พิธีกรรมในการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “ระบำว่าววงเดือน” จากการศึกษาเรื่อง “นาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานี” ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์ คือ 1) เอกลักษณ์ของนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิม ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภทรำหมู่แนว “ระบำ” ที่นำเสนอแนวคิดเรื่อง “วัฒนธรรมการเล่นว่าววงเดือนของชาวมลายูปัตตานี” โดยครอบคลุมโครงสร้างของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง และแนวคิดเรื่อง “เอกลักษณ์ของนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีดั้งเดิม” ซึ่งปรากฏอยู่ในลักษณะท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นจากลักษณะเด่นของท่ารำนานาฏศิลป์พื้นเมืองดั้งเดิม และ 2) แนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานเป็นระบำพื้นเมืองที่ใช้ผู้แสดงชายล้วนที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมมลายูปัตตานีปัจจุบัน โดยกระบวนการสร้างสรรค์ (Choreography) ได้คำนึงถึงองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ คือ ประการแรก องค์ประกอบของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ ประการที่สอง เอกลักษณ์ของนาฏศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีแบบดั้งเดิม และประการที่สาม บริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวมลายูปัตตานีสสมัยปัจจุบัน โดยเฉพาะข้อจำกัดของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ เครื่องมือที่ใช้ออกแบบสร้างสรรค์ คือ หลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ 4 ประการ คือ จังหวะ (Time) การใช้ที่ว่าง (Space) การใช้พลังงาน (Energy) และ กฎของธรรมชาติ (Physical of Nature) และหลักการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ 5 ประการ คือ สัดส่วน (Proportion) ความสมดุล (Balance) จังหวะและลีลา (Rhythm) การเน้น (Emphasis) และความมีเอกภาพ (Unity)

กระบวนการสร้างสรรค์จากการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางหรือประยุกต์ใช้เพื่อการออกแบบ

สร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองชนิดอื่นๆ ได้ในโอกาสต่อไป และควรมีการศึกษาค้นคว้ารวบรวมองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองของชาวมลายูปัตตานีเพิ่มเติมในลักษณะของการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกเกี่ยวกับพัฒนาการและรูปแบบของนาฏยศิลป์แต่ละชนิด เนื่องจากปัจจุบันนาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปัตตานีหลายชนิดกำลังเสื่อมความนิยมลงอย่างรวดเร็วและใกล้จะสูญหาย การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นเมือง ดังนั้นจึงควรมีการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ในลักษณะผลงานนาฏยศิลป์แนวร่วมสมัย เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์และพัฒนา รูปแบบผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมมลายูปัตตานีในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2556). *สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปะวิจารณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ครองชัย หัตถา. (2552). *ประวัติศาสตร์ปัตตานีสันตมัยอาณาจักรโบราณ ถึงการปกครองเจ็ดหัวเมือง* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: วีพริ้นท์.
- ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2538). *นาฏศิลป์อินโดนีเซีย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ดัชนี ทองแก้ว, และ ทศนียา คัญทะชา. (2555). *วารสารรัฐสมิแล*, 33(3), 19-20.
- ทศนียา วิศพันธ์. (2550). *ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นพศักดิ์ นาคเสนา. (2546). *นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นิอับลูราภิ บินนิฮัสซัน. (2551). *กฎหมายมลายูในภูมิภาคมลายู. ใน มลายูกับรัฐไทยในมิติประวัติศาสตร์และอารยธรรมกับการสร้างความเป็นธรรม* (หน้า 70). ปัตตานี: โรงพิมพ์มิตรภาพ.
- นูเรียน สาและ. (2540). มะโย่ง. ใน *ที่ทรงสนวัฒนธรรม: รวบรวมบทความวิชาการวัฒนธรรมศึกษา* (หน้า 100). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.
- บำเพ็ญ ภูมิประเสริฐ, อารงค์ กาญจนธานี, แอบ ชามทอง, และถาวร มณีนิล. (2520). ศิลปะการแสดงพื้นเมืองปักษ์ใต้. ใน *เอกลักษณ์ปักษ์ใต้* (หน้า 25). ยะลา: วิทยาลัยครูยะลา.
- ปองทิพย์ หนูหอม. (2531). *วัยงูเลาะ: ศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้*. ยะลา: ภาพพิมพ์.
- ภิญโญ เวชโช. (2551). เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทการขับขาน. *วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏ-ยะลา*, 3(2), 167-183.
- ราตรี ศรีสุวรรณ. (2542). *นาฏยสร้างสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้*. สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา.
- วัน มะโรหบุตร. (2529). เล่าเรื่องเมืองปัตตานี (Hikayat Pattani). *วารสารรัฐสมิแล*, 9(2), 49.
- สุวิงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2547). ศิลปะการแสดงในภาคใต้ของประเทศไทย. ใน *ทางสายวัฒนธรรม* (หน้า 147-148). กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ.
- สุวิงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ณะสุข, และ พิชัย แก้วขาว. (2543). *กะเทาะสนิมกริช: และวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- เสนีย์ มะดากะกุล. (2525). ดั่งซีรีต นักร้องหญิงเสียงทองปัตตานี. ใน *ลุ่มน้ำตานี* (หน้า 80). ปัตตานี: รุ่งเรืองการพิมพ์.
- อนันต์ วัฒนานิกร. (2528). *แลหลังเมืองตานี*. ปัตตานี: ศูนย์การศึกษาเกี่ยวกับภาคใต้.
- แอนโทนี รีด. (2548). *เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในยุคการค้า ค.ศ. 1450-1680 เล่ม 1 ดินแดนใต้ลม*. กรุงเทพฯ: ซิลค์เวอร์ม.
- Adrienne, L. K. (2003). An introduction to dance aesthetics. *yearbook for traditional music*, 35, 153-162. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4149325>
- Mohamed, G. N. (1995). *The malay dance*. Kuala Lumpur: Percetakan Dewan Bahasadan Pustaka.
- _____. (2007). *Traditional malaysian music*. Kuala Lumpur: Dawama Sdn. Bhd.
- Poll, T. L. (1977). *Complete handbook of secondary school dance activities*. New York: Parker Pub.
- Tan Sri Datuk, M. S. (1966). The comic characters in the Kelantan shadow play. in *Glimpses of Kelantan*. Kelantan: The Kelantan planters association.