

การสถาปนารองเง็งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลา พ.ศ. 2439-2494  
และอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้

Mainstream-Ronggeng Dance in Pattani on 2439-2494 BE and the Influences Toward  
the Creation of Southern's Local Classical Dance

รุ่งนภา สติยธรรม (Rungnapa Sathittham)\* ดร.นันทิดา จันทร์างศุ (Dr.Nantida Chandransu)\*\*

บทคัดย่อ

การศึกษานี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) วิเคราะห์การสถาปนารองเง็งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงปี พ.ศ. 2439-2494 การกำหนดชนบรองเง็ง และ (2) การสืบทอดในรูปแบบระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี โดยเก็บข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เก็บข้อมูลภาคสนามดนตรีและการแสดงสด สัมภาษณ์เชิงลึกและสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ร่วมกับการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม และการเสวนากลุ่ม จากนั้นนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณาวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาพบว่า 1. การสถาปนาความเป็นรองเง็งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานี ประกอบด้วย 1.1 การสร้างพลังความเป็นรองเง็งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานี 1.2 การกำหนดชนบรองเง็ง 2. การสืบทอดในรูปแบบระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีเป็นไปตามกรอบของชนบรองเง็งปัตตานีนั่นได้ฝังรากลึกอยู่ในอาณาบริเวณของการสร้างสรรค์การแสดงรองเง็งในพื้นที่และนอกพื้นที่ปัตตานี รวมทั้งการแสดงระบำพื้นบ้านภาคใต้บางชุดยังแสดงให้เห็นว่ามีการสร้างสรรค์ที่ยังคงยึดโยงกับความเป็นชนบของโครงสร้างรองเง็งปัตตานีอีกด้วย

ABSTRACT

This qualitative research study aims to analyze the mainstream-Ronggeng dance in Pattani on 2439-2494 BE and the Influences toward the creation of southern's local classical dance. The data were gathered by reviewing the previous literatures, and studying the related documents. The information about the music and live shows, the in-depth interview, the informal interview, focus group interview and the non-participation observation were included for the data collection.

The results indicated that: 1) there were two ways to found the mainstream Ronggeng dance identity in Pattani province, including: 1.1) empowering the mainstream Ronggeng dance identity in various areas at Pattani and 1.2) determining the traditions of Ronggeng dance 2) the forms and patterns of Pattani's local classical dance were inherited accordingly to the old-framed-traditional ways.

**คำสำคัญ:** รองเง็งปัตตานี การสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้าน ชนบ

**Keywords:** Pattani-Ronggeng Dance, Creation of the Local Classical Dance, Traditions

\*นักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

\*\*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

## บทนำ

บทความนี้นำเสนอผลการศึกษารองเง็กระแหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงปี พ.ศ. 2439-2494 ซึ่งปัจจุบันยังมีกลุ่มภาคีเครือข่ายทางดนตรีและการแสดงรองเง็ที่ทำงานสืบสาน อนุรักษ์ ให้รองเง็ยังคงบทบาทสำคัญทางด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคได้อย่างต่อเนื่อง การเข้าไปทำการศึกษาในกลุ่มหรือคณะรองเง็ หรือศิลปินที่ถือได้ว่ามีชื่อเสียงและมีงานต่อเนื่องถือเป็นความสำคัญอันจะก่อให้เกิดประโยชน์ในเชิงวิชาการทั้งด้านมานุษยวิทยาและวัฒนธรรมศึกษา รวมทั้งด้านศิลปะการแสดง การศึกษาและวิเคราะห์เพื่อเผยให้เห็นว่า รองเง็กระแหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลา พ.ศ. 2439-2494 นั้น สถาปนาขึ้นได้อย่างไร และทำอย่างไรจึงสามารถทรงอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ระดับบ้านภาคใต้ได้ในเวลาต่อมา โจทย์สำคัญในการทำงานวิจัยชิ้นนี้ จึงเป็นเหมือนการถอดบทเรียนการทำงานสืบสานสร้างสรรค์ทุนทางศิลปวัฒนธรรมการแสดงท้องถิ่นที่ได้ข้อมูลในแง่มุมวิชาการ การต่อยอดการแสดงในบริบทที่เปลี่ยนไป และวิถีทางการดำรงไว้ซึ่งอาชีพศิลปินรองเง็

ความเป็น กระแหลักกำหนดผ่านการสร้าง “ชนบ” ซึ่งหมายถึงระบบความเชื่อที่ถ่ายทอดผ่าน กฎเกณฑ์ กติกา วัฒนธรรม ประเพณี ที่ถูกกำหนดจากสังคมรองเง็ปัตตานี สะท้อนออกมาเป็นลักษณะการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลง เนื้อร้อง และรูปแบบของคณะในการแสดงสู่สาธารณะ ชนบที่ปรากฏในการแสดงรองเง็ปัตตานีนี้ ภายหลังได้คลี่คลายไปสู่การสร้างสรรคมากมาย มีการการสร้างสรรคชุดการแสดงใหม่ ๆ เพื่อปรับตัวในบริบทใหม่ๆ และการขยายขยายอาณาบริเวณในการทำงานอย่างต่อเนื่องแต่ข้อสันนิษฐานเบื้องต้นของการศึกษานี้ “ชนบ” นั้นยังอยู่อย่างเหนียวแน่นได้อย่างไร และมีปฏิบัติการอย่างไรภายใต้เงื่อนไขใด โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่ยังคงรักษาความเป็นรองเง็กระแหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลา พ.ศ. 2439-2494

บทความนี้ นำเสนอเฉพาะในส่วนของการวิเคราะห์การสถาปนารองเง็กระแหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลาดังกล่าวและอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ระดับบ้านภาคใต้ โดยใช้มุมมองทฤษฎีวิวัฒนธรรมวิพากษ์ของปีแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu, 1997) ว่าด้วยการปฏิบัติการมาเป็นเครื่องมือทางความคิดหลัก (thinking tool) โดยในการวิจัยครั้งนี้ถึงแม้ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีวิวัฒนธรรมวิพากษ์เพื่อเปิดมุมมองทางการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) แต่ยังคงให้ความสำคัญกับการทำงานภาคสนาม การเก็บข้อมูลดนตรีและการแสดง เพื่อนำมาวิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดทางวัฒนธรรมศึกษาและเป็นประโยชน์ต่อการนำเสนอผลงานวิจัยที่สามารถนำเสนอกระบวนการทำงานทางด้านมานุษยวิทยาการดนตรี โดยใช้แนวคิดวัฒนธรรมศึกษาเป็นเครื่องมือได้อีกมิติหนึ่ง

## วัตถุประสงค์การวิจัย

1. วิเคราะห์การสถาปนารองเง็กระแหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลา พ.ศ. 2439-2494 การกำหนดชนบรองเง็
2. วิเคราะห์การสืบทอดในรูปแบบระดับบ้านจังหวัดปัตตานี

## ระเบียบวิธีวิจัยและการดำเนินการวิจัย

การวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เลือกใช้ทฤษฎีวิวัฒนธรรมวิพากษ์ในการวิเคราะห์เพื่อเปิดมุมมองทางการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) โดยมีวิธีขั้นตอนการดำเนินงานได้แก่

### ขั้นการเก็บรวบรวมข้อมูลและจัดระบบข้อมูล

การลงพื้นที่ (Fieldwork) การสำรวจพื้นที่และการเตรียมตัวก่อนเก็บข้อมูล ผู้วิจัยเข้าสำรวจพื้นที่ในเบื้องต้นขอเข้าชมการแสดง และร่วมพูดคุยกับศิลปินอย่างไม่เป็นทางการ เพื่อหาประเด็นและแนวทางในการศึกษาดนตรีและการ

แสดง และสร้างปฏิสัมพันธ์กับศิลปิน และการวางแผนการลงเก็บข้อมูลในพื้นที่ การสัมภาษณ์เชิงลึกและไม่เป็นทางการ (In-depth interview and Informal interview) ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเชิงลึก ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ถูกสัมภาษณ์ ออกเป็น 4 กลุ่ม คือ คณะรองเงิ่งสร้างสรรค์ ศิลปินรองเงิ่งปัตตานีชนบ ะบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี และกลุ่มผู้เกี่ยวข้องอื่น โดยแบ่งคำถามในการสัมภาษณ์ให้ตรงตามประเด็นในการวิจัย การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม แล้วนำข้อมูลที่ได้มาจัดระบบข้อมูล โดยแบ่งข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ใช้ในการวิเคราะห์

### ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูลขั้นสรุป และนำเสนอข้อมูล

ข้อมูลจากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาวิเคราะห์ตามแนวคิดปฏิบัติการ ของปีแอร์ บูร์ดิเยอ ปฏิบัติการเป็นการอธิบายการแก้ไขปัญหาระหว่างโครงสร้างทางสังคมกับปัจเจกบุคคล ซึ่งประกอบไปด้วยด้านที่ถูกกำหนดจากกฎเกณฑ์ของโครงสร้างสังคม (rule) และด้านของการสร้างสรรค์/เปลี่ยนแปลงได้ด้วยมนุษย์ที่เป็นผู้กระทำ การ โดยในบทความนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอในส่วนของด้านที่เป็นกฎเกณฑ์ของโครงสร้างทางสังคมที่ได้ค้นพบในรองเงิ่งปัตตานี ซึ่งมาจากการสถาปนารองเงิ่งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานีในช่วงเวลา พ.ศ. 2439-2494 และนำมาสู่การกำหนดชนบทที่ใช้ปฏิบัติสืบต่อในกลุ่มระบำพื้นบ้านภาคใต้ ก่อนที่จะถูกเปลี่ยนแปลงโดยกลุ่มชนรุ่นหลัง ซึ่งเป็นปฏิบัติการด้านการสร้างสรรค์ตามแนวคิดปฏิบัติการของปีแอร์ บูร์ดิเยอ ทั้งนี้ผลการวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยได้นำเสนอในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์

## ผลการวิจัย

### 1. การสถาปนาความเป็นรองเงิ่งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานี

#### 1.1 การสร้างพลังความเป็นรองเงิ่งกระแสหลักในพื้นที่ปัตตานี

เมื่อกล่าวถึงรองเงิ่งปัตตานี ความหมายของรองเงิ่งปัตตานีนั้นไม่ใช่เฉพาะรองเงิ่งในพื้นที่ปัตตานี แต่หมายถึงรองเงิ่งที่มีความผูกโยงกับชุดการแสดงของราชสำนัก การถูกสถาปนาความเป็นกระแสหลักของรองเงิ่งปัตตานี จึงมาจากการเป็นชุดการแสดงของราชสำนักปัตตานี ที่มีระบบระเบียบและความประณีตมีแบบแผน ซึ่งปรากฏตั้งแต่รองเงิ่งในวังยะหริ่ง (2439-2449) จนถึงรองเงิ่งยุคนุชาจารุวิชิตศึกษากร (2494) โดยผู้วิจัยจะอธิบายการสร้างความเป็นกระแสหลักที่ปรากฏจากการศึกษาผ่านประเด็นต่าง ๆ เช่น การสถาปนาความเป็นกระแสหลักจากราชสำนัก การเบียดขับรองเงิ่งชาวบ้าน และการฟื้นฟูรองเงิ่งราชสำนักของขุนจารุวิชิตศึกษากร

##### 1.1.1 การสถาปนาความเป็นกระแสหลักจากราชสำนัก

รองเงิ่งในราชสำนักหรือรองเงิ่งวังยะหริ่งนั้นเป็นรองเงิ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะพื้นที่ มีประวัติที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของเมืองปัตตานี การสถาปนาความเป็นกระแสหลักของชุดการแสดงในราชสำนักอาจถูกสร้างเพื่อเป็นเครื่องมือในการเสริมบารมีของผู้ปกครองหรือเจ้าเมือง หรือใช้เพื่อประโยชน์ทางการทูตผ่านการให้แสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในงานเลี้ยงสังสรรค์ที่สำคัญดังที่ปรากฏในประวัติรองเงิ่งยะหริ่งเรื่องรองเงิ่งในยุคของพระยาพิพิธเสนา มาตยาธิบดีศรีสุรสงคราม มีการควบคุมการฝึกซ้อมดนตรีและการแสดงรองเงิ่งของคณะนายอู้งให้แก่ข้าทาสบริวารในวังยะหริ่ง เพื่อเป็นครุภัณฑ์แก่แขกชายผู้สูงศักดิ์ที่ได้รับเชิญมาร่วมพิธีหรืองานเลี้ยงสังสรรค์ในวัง (สุภา วัชรสุขุม, 2540) นอกจากนี้ ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ (2544) กล่าวในหนังสือมานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้ว่า การฝึกองเงิ่งในราชสำนักดังกล่าวนั้นเป็นที่นิยมกันในวังของเจ้าเมืองหลายแห่งในบริเวณนั้น ซึ่งหมายความว่ารองเงิ่งในยุคนั้นเป็นที่นิยมของชนชั้นสูงในวังคล้ายกับการนิยมอุปลัมภัก์นักดนตรีไทยในวังเจ้านายช่วงรัชกาลที่ 4-7 (ก่อนปีพุทธศักราช 2475) ซึ่งวงดนตรีหรือคณะดนตรีในยุคนี้ถูกอุปลัมภัก์เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งมีและหน้าตาทางสังคมของชนชั้นสูง<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ที่มา : [http://culture.go.th/culture\\_th/mobile\\_detail.php?cid=11&nid=3092](http://culture.go.th/culture_th/mobile_detail.php?cid=11&nid=3092)

นอกจากความเป็นกระแสหลักของรองเท้าที่ได้สร้างขึ้นมาเพื่อเสริมบารมีของผู้ปกครองหรือเจ้าเมือง หรือใช้เพื่อประโยชน์ทางการเมืองแล้ว รองเท้ายังถูกควบคุมอยู่ภายใต้ศาสนาของชนชั้นนำในปัตตานี เพื่อแสดงถึงความเหมาะสมของวัฒนธรรมมุสลิมชนชั้นสูง โดยการไม่อนุญาตให้หญิงผู้ตีฟิกรารองเท้า (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554) รวมไปถึงเครื่องแต่งกายและท่าราที่ห้ามมีการแตะเนื้อต้องตัวกัน และต้องมีการสลามหรือการทักทายแบบมุสลิมในการแสดงทุกครั้ง นำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมและธรรมเนียมประเพณีของชุดการแสดงที่มีความสอดคล้องกับประวัติศาสตร์เมืองปัตตานีที่ส่งเสริมเอกลักษณ์ของเมืองในฐานะเมืองที่นับถือศาสนาอิสลาม

### 1.1.2 การเบียดขับรองเท้าชาวบ้าน

เมื่อรองเท้าในราชสำนักได้ซบเซาลงจากเหตุการณ์ปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดินในปี พุทธศักราช 2475 รองเท้าได้ถูกเผยแพร่สู่ชาวบ้านและเข้าไปแสดงในชุดการแสดงมโหรี รองเท้าในมโหรีมีความสุภาพและรายละเอียดทำรำลดลง มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน และมีการนำจังหวะดนตรีอื่น ๆ เข้ามาผสม สุภา วัชรสุขุม (2540) กล่าวว่ารองเท้ารูปแบบดังกล่าวได้รับความนิยมเพียงชั่วระยะเวลาหนึ่งก็เสื่อมความนิยมลง ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการนำรองเท้าที่มีประวัติเชื่อมโยงกับความเป็นราชสำนักของชนชั้นสูงเมื่อเผยแพร่มาสู่ชาวบ้านและมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของรายละเอียดชุดการแสดงนั้น อาจไม่ได้รับการยอมรับและการสนับสนุนเท่าที่ควร ดังที่ปรากฏในข้อเขียนของ นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด ที่กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง รองเท้า นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ (สุภา วัชรสุขุม, 2530) ว่า

“ต่อมารองเท้าได้แพร่หลายไปสู่ชาวบ้านโดยที่ใช้เป็นรายการสลับฉากของมโหรี ตัวมโหรีหญิงจะร้องเชิญชวนให้ผู้ชมขึ้นไปร่วมเต้นรองเท้าด้วย ดังนั้นการเต้นรองเท้าจึงกลายเป็นกิจกรรมที่สนุกถูกใจชาวบ้านมากถึงกับมีผู้ตั้งคณะรองเท้าขึ้นมาในลักษณะของรำวง คือเปิดโอกาสให้ผู้ชมขึ้นไปเต้นคู่กับหญิงรองเท้าแล้วเก็บค่าเต้นด้วย เรียกว่าเป็น Joget Modern แต่เนื่องจากมุ่งกันแต่ความสนุกสนานและเงินรายได้เป็นสำคัญ ไม่รักษาแบบฉบับที่สวยงาม ซ้ำยังนำเอาจังหวะเต้นรำอื่น ๆ เช่น รุมบ้า แซมบ้า ฯลฯ เข้าไปปะปนด้วย ทำให้คนที่เคยเต้นรองเท้ามาแต่เดิมมองเห็นว่ารองเท้าได้เปลี่ยนแปลงไปในทางที่ไม่ควร จึงพากันเสื่อมความนิยมไปชั่วระยะเวลาหนึ่ง”

การไม่เห็นด้วยกับรองเท้าชาวบ้านในรูปแบบร่ำวงปรากฏผ่านข้อความในข้างต้น รองเท้าชาวบ้านลักษณะนี้ไม่ได้รับการสนับสนุนและถูกมองว่าไม่เหมาะสมตามบรรทัดฐานที่ควรจะเป็นอย่างรองเท้าที่สืบทอดจากราชสำนัก ถึงแม้รองเท้ารูปแบบดังกล่าวจะได้รับความนิยมจากกลุ่มชาวบ้าน แต่เมื่อไม่มีผู้อุปถัมภ์และการสนับสนุนในการสืบต่อ จึงเสื่อมความนิยมลง

### 1.1.3 การฟื้นฟูรองเท้าราชสำนักของขุนจรรูพิเศษศึกษากร

รองเท้าราชสำนักปัตตานีได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาอีกครั้งในปีพุทธศักราช 2494 โดยขุนจรรูพิเศษศึกษากร (เง๊ะมุ) ศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี การฟื้นฟูดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐและบุคคลในพื้นที่ อาจด้วยผู้นำในการฟื้นฟูในขณะนั้นเป็นศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานีซึ่งมีอำนาจในการนำรองเท้าเข้ามาปรับปรุงและเผยแพร่ โดยรองเท้าฉบับขุนจรรูพิเศษศึกษากรได้ถูกนำมาแสดงในงานปิดอบรมศึกษาภาคฤดูร้อนของคณะครูจังหวัดปัตตานี และได้ถูกถ่ายทอดให้กับกลุ่มข้าราชการครูในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ตามคำบอกเล่าของ นางสาวนพมาศ พรหมนุชาธิป หนึ่งในลูกศิษย์ของขุนจรรูพิเศษศึกษากร (ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ) ที่กล่าวว่า

“คนที่เป็นเรียนรำมีหลายคน มีทั้งข้าราชการครู ครูใหญ่ หนายกก็มี”

(นพมาศ พรหมนุชาธิป, สัมภาษณ์, วันที่ 19 สิงหาคม 2560)

ผู้วิจัยเห็นว่าร่องเง็วจุณจารวีเศษศึษษกรได้ร้บการยอมรับ การสนับสนุนจากภษครรัฐ และคนในพื้นท้เน่องจกเป็นร่องเง็วที่สนับสนุนการสึบทอรองเง็วราชสำนัก ร่องเง็วบ้บจุณจารวีเศษศึษษกรมีการบอกเล่าถึงการแบ่งล่ำดับชนชั้นผ่านเครื่องแต่งกาย และปร้บปรุ้งชุดการแสดงให้เป็นระบบระเบียบและความเหมาะสมของชุดการแสดงตามวัฒนธรรมมุสลิม นอกจากนี้กลุ่มบุคคลที่มีโอกาสในการเรียนร่องเง็วจากจุณจารวีเศษศึษษกรส่วนใหญ่เป็นข้าราชการครู ทนาย ซึ่งค่อนข้างมีบทบาทสำคัญในพื้นที่ปัตตานีและเป็นฐานกำลังในการสนับสนุนและสึบทอชุดความรู้ดังกล่าว ร่องเง็วราชสำนักปัตตานีจึงได้ถูกสถาปนาความเป็นกระแสหลักขึ้นมาอีกครั้ง

นอกจากนี้จุณจารวีเศษศึษษกรยังสร้างรากฐานและพลังของร่องเง็วในยุคของตนด้วยการสนับสนุนนโยบายการสร้างชาติของรัฐบาลในยุคนั้น โดยพื้นฟูร่องเง็วตามแนวคิดของการจัดทำ “ร่างมาตรฐาน” ของรัฐบาลยุคของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่ต้องการให้คนในชาติดูมีอารยธรรม

ปรมินทร์ เครือทอง<sup>2</sup> กล่าวถึงประวัติร่างมาตรฐานไว้ว่า

“นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ได้เขียนบรรยายไว้ในคำนำหนังสือร่างของกรมศิลปากร สรุปความว่า ชาวบ้านในพระนครและธนบุรีพากันนิยม “รำโทน” แต่เป็นการรำแบบชาวบ้านเอาสนุกเชื่อว่า ทางกรมได้มอบหมายให้กรมศิลปากรพิจารณาปรับปรุงการเล่นรำโทนเสียใหม่ในปี พ.ศ. 2487 โดยนำเอาแบบฉบับของนาฏศิลป์ไทยมาทำให้งดงามและมีแบบแผนยิ่งขึ้น เช่น สอดสร้อยมาลา ชักแป้งแต่งหน้า เป็นต้น โดยถือเอาท่าเหล่านี้เป็น “แม่ท่า” นอกจากนั้นผู้รำสามารถดัดแปลงเอาตามถนัดแล้วเปลี่ยนชื่อเรียกเสียใหม่ว่า “รำวง” เพราะผู้รำมักเล่นกันเคลื่อนไป รอบ ๆ เป็นวงกลม”

(ปรมินทร์ เครือทอง, 2562)

การปรับปรุงร่องเง็วของจุณจารวีเศษศึษษกรนั้นมีลักษณะที่คล้ายกับการนำรำโทนมาปรับปรุงเป็นรำวงมาตรฐาน ดังที่ นพมาศ พรหมนุชาธิป กล่าวว่า

“จุณจารวีเศษศึษษกรทำร่องเง็วในตอนนั้น มีแนวคิดมาจากรำวงมาตรฐาน ท่านเลยทำในส่วนของร่องเง็ว โดยนำความรู้มาจากทางมาเลย์ (มาเลเซีย) เพราะมีญาติอยู่ทางมาเลย์ ไปเห็นท่ารำจากฝั่งโน้น แต่มันไม่เป็นระบบ เลยเอามาจัดให้เป็นระบบ การแสดงก็จะมีแบ่งฝักตามล่ำดับชั้น เสื้อผ้ามีชุดพื้นบ้านผ้าปาเต๊ะ นุ่งแบบชาวอินโด ใส่เสื้อแบบยาว ชุดชนชั้นกลางเป็นผ้าซอแก๊ะ เสื้อลูกไม้ และชุดราชสำนักใช้ชุดเหมือนกันทั้งชุด ซึ่งร่องเง็วนี้มาจากราชสำนักและมีฝักล่องคอ”

(นพมาศ พรหมนุชาธิป, สัมภาษณ์, วันที่ 19 สิงหาคม 2560)

โดยจุณวีเศษศึษษกรได้นำชุดการแสดงจากร่องเง็ววังยะหริ่ง จำนวน 2 เพลง คือ เพลงลาชูคูว และเพลงเมาะอีนังขวา มาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบการแสดง ประกอบกับการนำองค์ความรู้ท่ารำจากประเทศมาเลเซียมาปรับปรุงให้เป็นระบบระเบียบให้เหมาะสมตามวัฒนธรรมมลายูมุสลิม แล้วจึงเผยแพร่ออกไป

ความเป็นกระแสหลักของร่องเง็วปัตตานีที่เปลี่ยนมาสู่ยุคของจุณจารวีเศษศึษษกรนั้น นอกจากองค์ความรู้เก่าที่ผูกติดมาจากราชสำนักแล้ว ความเป็นกระแสหลักดังกล่าวยังได้ถูกสถาปนาโดยผูกติดกับนโยบายของภษครรัฐ สะท้อนผ่านวาระที่ต้องการยกระดับศิลปวัฒนธรรมในชาติให้มีความเป็นเอกลักษณ์ สง่างาม ทัดเทียมกับ

<sup>2</sup> รำวง” อารุชของจอมพล ป. ที่ใช้รับมือญี่ปุ่น. (22 ธันวาคม 2562). ศิลปวัฒนธรรม. สืบค้นจาก [https://www.silpa-mag.com/culture/article\\_31303](https://www.silpa-mag.com/culture/article_31303)

อารยะประเทศ นโยบายของรัฐบาลดังกล่าวได้สนับสนุนนโยบายทางด้านศิลปวัฒนธรรมผ่านกระทรวงวัฒนธรรมและสภาวัฒนธรรมในการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมระดับสูงซึ่งหมายถึงวัฒนธรรมแบบราชสำนัก นอกจากนี้วัฒนธรรมแบบราชสำนักแล้วรัฐบาลยังได้สนับสนุนวัฒนธรรมบันเทิงที่ได้รับความนิยมของชาวบ้านมาแต่เดิม โดยแต่เดิมที่รัฐบาลไม่ได้สนับสนุนและมีการสั่งห้ามแสดงศิลปะการแสดงท้องถิ่นบางชนิด ก่อนที่รัฐบาลจะกลับมาสนับสนุนและเชิดชูความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองเพื่อสร้างความเข้มแข็งของคนในชาติ การแทรกแซงนโยบายทางศิลปวัฒนธรรมของรัฐบาลส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยบางส่วนถูกกำหนดเป็นมาตรฐานของกรมศิลปากร และกลายเป็นมาตรฐานขึ้นานาฏศิลป์พื้นบ้านอื่น ๆ ภายในเวลาต่อมา (ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์, 2552) ซึ่งการสถาปนาความเป็นกระแสหลักของรองเง็งปัดตานีซึ่งที่มาจากราชสำนักและนโยบายของภาครัฐนั้นจึงเป็นไปเพื่อการนำมาซึ่งผลประโยชน์ของชนชั้นปกครองที่นำมาใช้กับการสถาปนาอำนาจของผู้ปกครองในขณะนั้น

การฟื้นฟูรองเง็งของขุนจารุวิเศษศึกษารในปีพุทธศักราช 2494 จึงเป็นผลจากอิทธิพลการสร้างความเป็นอารยะผ่านนโยบายรัฐบาล การกลับมาเชิดชูรองเง็งปัดตานีแบบราชสำนักเพื่อสนับสนุนและเชิดชูความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองเพื่อสร้างความเข้มแข็งของคนในชาติ ซึ่งนำมาสู่การกำหนดขนบของรองเง็งปัดตานี

## 1.2 การกำหนดขนบรองเง็ง

“ขนบ” ในความหมายของงานวิจัยชิ้นนี้คือ กฎเกณฑ์ของโครงสร้างสังคม หรือ กติกา ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี ที่ถูกกำหนดจากกฎเกณฑ์ของโครงสร้างสังคมรองเง็งปัดตานี ซึ่งในการปฏิบัติการตามแนวคิดของปีแอร์ บูร์ดิเยอ นั้น จะมีลักษณะที่ถูกกำหนดจากกฎเกณฑ์ของโครงสร้างสังคมและการสร้างสรรค์หรือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากมนุษย์ผู้กระทำกร (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2560) ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะเสนอให้เห็นขนบที่เป็นกฎเกณฑ์ของโครงสร้างรองเง็งปัดตานีที่ปรากฏผ่านลักษณะการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลงและเนื้อร้อง รูปแบบของคณะในการแสดง กฎเกณฑ์ที่ปรากฏในการแสดงรองเง็งปัดตานีขนบ และความเชื่อที่ผูกติดกับการแสดง

### 1.2.1 ลักษณะการแต่งกาย

ลักษณะการแต่งกายในรูปแบบที่ 1 คือ ผู้ชายนุ่งกางเกงกรอมเท้า (ซูลยา) สวมเสื้อคอกลม แขนยาวผ่าครึ่งอก (ตือ โละมลาอ) เสื้อและกางเกงสีเดียวกัน มีผ้าคาดทับด้านนอกช่วงเอวยาวลงมาเหนือเข่าเล็กน้อย (ซลีแน) สวมหมวกสีดำ (ซอเกาะ) ซึ่งผ้านุ่งทับด้านนอกเป็นตัวบ่งชี้ฐานะผู้แสดง เช่น ผู้มีฐานะดีจะนุ่งไหมยกดินเงินดินทองจากรัฐกลันตัน รองลงมาคือผ้าไหมอย่างตีลายโต ๆ ผ้าฝ้ายธรรมดา และผ้าโสร่งปาเต๊ะ ผู้หญิงสวมเสื้อบานงแขนยาวผ่าอก หรือเสื้อคอขวาแขนสามส่วน นุ่งผ้ากรอมเท้าลักษณะคล้ายผ้าซิ่นหรือผ้าถุงยาว อาจมีผ้าคลุมไหล่ปักดินเงินดินทอง ตามฐานะผู้แสดง

ลักษณะการแต่งกายในรูปแบบที่ 2 จะมีความนิยมในปัจจุบันมากกว่าการแต่งกายในรูปแบบแรก โดยผู้แสดงใช้ผ้าสอดดินเงินดินทองตัดเย็บเป็นกางเกง หมวก และเสื้อผ้าของผู้หญิง ให้เป็นคู่สีเดียวกัน หรือตามความชอบของการแสดงในแต่ละคณะ (ประภาส ขวัญประดับ, 2540)

### 1.2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรี ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน รำมะนา ฆ้อง มาราคัส เป็นต้น โดยการบรรเลงนักดนตรีจะนั่งหน้ากระดานเรียงจากไวโอลินไปตามลำดับ

ในการบรรเลงเครื่องดนตรีมีบทบาทที่แตกต่างกันออกไป (ประภาส ขวัญประดับ, 2540) ดังนี้

- 1) ไวโอลิน มีหน้าที่ในการดำเนินทำนองหลัก
- 2) แมนโดลิน มีหน้าที่สอดประสานทำนองหลัก
- 3) แอคคอร์ดियัน มีหน้าที่ดำเนินทำนองและเสียงประสาน



- 4) รำมะนา (บานอ)
  - รำมะนาใบใหญ่ มีหน้าที่ดำเนินจังหวะหลัก
  - รำมะนาใบเล็ก มีหน้าที่สอดแทรกจังหวะเพื่อสร้างลีลาจังหวะ
- 5) ซ็อง มีหน้าที่กำกับจังหวะหลักให้ชัดเจนยิ่งขึ้น
- 6) มาราคัส มีหน้าที่สอดแทรกจังหวะเพื่อให้จังหวะกระชับขึ้น

ในการบรรเลงเพลงของคณะดนตรีร้องเงิ่งปัตตานีบางครั้งมีเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานเป็นปกติ ดังที่กล่าวในหนังสือ บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้ ของ ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2554) กล่าวว่า “ในปัจจุบันยังเพิ่มกีตาร์ โดยให้เหตุผลว่าเพื่อต้องการให้จังหวะชัดเจนและไพเราะขึ้นกว่าเดิม” และหลักฐานเอกสารในวิทยานิพนธ์ เรื่อง ร้องเงิ่ง : ระบุว่าและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย ของ ประภาส ขวัญประดับ (2540) ที่กล่าวถึงประวัติคณะดนตรีร้องเงิ่งของชาตรี แวเต็ง ที่มีเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาประกอบ เช่น กีตาร์ เบสกีตาร์ กลองแจ๊ส ซึ่งการนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาประกอบนั้นยังคงปรากฏให้เห็นในกลุ่มลูกศิษย์หรือกลุ่มผู้สืบทอดที่บรรเลงดนตรีร้องเงิ่งปัตตานีในปัจจุบัน

### 1.2.3 บทเพลงและเนื้อร้อง

จากหนังสือ “บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้” (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2554 : น. 82-88) กล่าวถึงเพลงร้องเงิ่งปัตตานีฉบับที่นิยมแสดงและยังคงมีเนื้อร้องอยู่จำนวน 7 เพลง ได้แก่ เพลงลาซูดอ เพลงลานัง เพลงบูโจ๊ะปีซัง เพลงจินตชายัง เพลงอาเนาะดีดี เพลงมะอีนิงฆวา และเพลงมะอีนิงฆามา

เซ็ง อาบู ได้กล่าวว่า

“ในรุ่นของตนเองยังคงมีการร้องเพลงเหล่านี้อยู่ แต่ในปัจจุบันนั้นไม่มีนักร้อง  
ไม่สามารถหาคนที่ร้องเพลงภาษามลายูได้”

(เซ็ง อาบู , สัมภาษณ์, วันที่ 19 สิงหาคม 2560)

เป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่เราไม่พบเห็นการแสดงร้องเงิ่งปัตตานีฉบับในปัจจุบันที่มีการร้องเพลงประกอบ

### 1.2.4 รูปแบบของคณะในการแสดง

การแสดงร้องเงิ่งนั้นเป็นการแสดงที่มีความโดดเด่นในลักษณะของการแสดงหมู่ นิยมรำกันเป็นคู่ ไม่น้อยกว่า 5 คู่ ยืนเป็นแถวตอน ผู้ชาย 1 แถว ผู้หญิง 1 แถว เว้นระยะระหว่างแถวเสมอกันเพื่อความสวยงาม ผู้แสดงมีความสูงที่ใกล้เคียงกัน ก่อนและหลังการแสดง ในทุก ๆ เพลง ผู้แสดงจะต้องสลามหรือการโค้งแบบชาวมุสลิม (ทักทาย) เมื่อจบเพลงก็ทำเช่นเดียวกัน ผู้แสดงต้องจดจำทำรำและสามารถนับจังหวะเพลงได้ จุดเด่นของการแสดงร้องเงิ่งในแถบสามจังหวัดชายแดนภาคใต้คือการเปลี่ยนจังหวะเพลงช้า - เร็ว ความพร้อมเพรียง ลีลาท่าทางในการสื่ออารมณ์ เพื่อความสวยงามของการแสดง (ประภาส ขวัญประดับ, 2540)

### 1.2.5 กฎเกณฑ์ที่ปรากฏในการแสดงร้องเงิ่งปัตตานีฉบับ

นพมาศ พรหมชูชาติ ได้กล่าวถึงข้อกำหนดกฎเกณฑ์ที่สำคัญของขุนจารุวิเศษศึกษารที่มีขึ้นเพื่อการสร้างควมสามัคคีและการคงไว้ซึ่งทำรำตามแบบฉบับในกลุ่มลูกศิษย์ไว้ทั้งหมด 7 ข้อ ดังนี้

- 1) ต้องทำตัวตลอดร่างให้อ่อนไหวพลิ้วเหมือนดอกไม้ไหวในยามต้องสายลมโชย
- 2) ต้องพยายามทำตัวให้เบา และเดินให้ฉับนิ่มวล ละเอียดอ่อน ให้สมกับที่เราเป็นศิษย์มีครู
- 3) ต้องก้าวเท้า แกว่งมือให้ตรงจังหวะดนตรี

4) ต้องมีจิตใจสงบ ปราศจากอารมณ์ตื่นเต้น ขณะแสดงหน้าตาอึดอ้อม แจ่มใส เปรียบเสมือนแสงอรุณทะยานขึ้นสู่ขอบฟ้า

5) สายตาต้องว่องไวอย่าให้ล้าหน้าหรือล้าหลังในยามที่แสดงกันเป็นหมู่

6) อย่าให้เกิดความริษยาเกิดขึ้นในหมู่คณะ เพราะความอิจฉา ริษยา เป็นลักษณะกาลกิณีที่คนดีพึงจะหลีกเลี่ยง อย่าให้แก่วพานในดวงกลม

7) อย่าแสดงกิริยาอึ้งผยองอันอาจเป็นที่มาแห่งความรังเกียจของบรรดาผู้ทัศนารอบ ๆ ตัวเรา โดยลืมหืมตาเหมือนถั่วเหลืองลืมหืมตา เพราะผู้ที่เริ่มฝึกใหม่ๆ นั้นย่อมเสมือนผลไม้ที่ยังไม่สุกหรือเหมือนเพชรน้ำดีที่ยังไม่เจียรระโน

นอกจากกฎกติกาของขุนจากรัฐบาลศึกษากร ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2554 : น. 81) ยังกล่าวถึงการแสดงร้องเงี้ยวของชาวมุสลิมว่าเป็นการรำแบบสุภาพ ไม่แตะเนื้อต้องตัวกัน และมีการแบ่งระดับการแสดงร้องเงี้ยวปัตตานีชนบ ดังนี้

- แบบชนชั้นสูง เน้นความสุภาพ เรียบร้อย

- แบบชนชั้นกลาง ไม่หยาบโลน และไม่สุภาพจนเกินไป รักษาไว้ซึ่งความเป็นศิลปะแบบร้องเงี้ยวปัตตานีชนบ

ปัตตานีชนบ

- แบบชนชั้นต่ำ มีความหยาบโลน ไม่เน้นศิลปะ เน้นความสนุกสนาน

#### 1.2.6 ความเชื่อที่ผูกติดกับการแสดง

นอกเหนือจากกฎกติกาในข้อมูลข้างต้น จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ นพมาศ พรหมนุชาธิป พบว่ายังมีกฎเกณฑ์ในการแสดงร้องเงี้ยวด้านความเชื่อที่ผูกติดกับการแสดงเพิ่มเติม ดังนี้ (นพมาศ พรหมนุชาธิป, วันที่ 19 สิงหาคม 2560)

1) ความเชื่อ เช่น ห้ามเปลี่ยนแปลงท่ารำ ลีลาการรำหรือรูปแบบการรำร้องเงี้ยวที่ได้รับการสืบทอดจากครู ผู้ที่นำไปเปลี่ยนแปลงนั้นเท่ากับผิดครู

2) การแต่งกาย เช่น แต่งตัวมิดชิด รองเท้าสุภาพหุ้มส้นสีดำ เพราะเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากชาวมลายูมุสลิม เพื่อเคารพเจ้าของวัฒนธรรม

3) ท่ารำ เช่น เนื่องจากการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากชาวมลายูมุสลิม ท่าทางในการรำห้ามมีการแตะเนื้อต้องตัวกัน การรำต้องสื่ออารมณ์ถึงคู่รำที่ชัดเจน

4) ลีลา ท่าทาง เช่น ลักษณะลีลาในการรำเป็นแบบเฉพาะของร้องเงี้ยวปัตตานีชนบ มีความพลิ้วไหวของร่างกาย ไม่แข็งกระด้าง และสื่อสารกับคู่รำได้อย่างชัดเจน

## 2. การสืบทอดในรูปแบบระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี

ความเป็นชนบทที่เป็นกฎเกณฑ์ของสังคมร้องเงี้ยวปัตตานีนั้นได้ผูกติดกับชุดการแสดงของกลุ่มผู้สืบทอดในเวลาต่อมา นอกจากการสืบทอด องค์ความรู้จากร้องเงี้ยวปัตตานีได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ต่อในรูปแบบระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี โดยกลุ่มลูกศิษย์ ข้าราชการครูในพื้นที่ และศิลปินร้องเงี้ยวในจังหวัดปัตตานี

วิทยานิพนธ์ เรื่อง ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี ของ ทศนียา วิศพันธ์ (2550) ได้ให้ความหมาย “ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี” ไว้ว่าเป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากศิลปินพื้นบ้านร้องเงี้ยวที่มีความเชี่ยวชาญด้านการรำร้องเงี้ยวแบบดั้งเดิม (ร้องเงี้ยวปัตตานีชนบ) และบทเพลงพื้นบ้านร้องเงี้ยวปัตตานีมีหลายบทเพลงที่ไม่มีท่ารำประกอบ ศิลปินจึงคิดสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ขึ้นมา โดยมีวัตถุประสงค์คือ 1. เพื่อนำเพลงพื้นบ้านร้องเงี้ยวที่ยังไม่มีท่ารำประกอบมาทำให้



เกิดประโยชน์ 2. เพื่อพัฒนาการแสดงพื้นบ้านให้มีรูปแบบที่มีความหลากหลายมากขึ้น 3. เพื่อต้องการนำเสนอการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น และ 4. เพื่อใช้ในโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หรือรับเสด็จฯ โดยการสร้างสรรค์ศิลปินจะยึดถือทำนองเงี้ยวปัตตานีของขุนจารุวิเศษศึกษากรเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของตน (ดัชนียี่ห้อทองแถมแก้ว และทัศนียา คัญทะซา, 2555)

นพมาศ พรมนุชาธิป ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีไว้ว่า

*“ในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี มีสิ่งสำคัญที่ไม่ควรเปลี่ยนแปลง เช่น ทำรำของรองเงี้ยวที่ได้รับการสืบทอดสามารถนำมาประสมประสานได้ แต่ไม่ควรทำให้ผิดเพี้ยน เครื่องแต่งกายก็ไม่เยอะจนเกินงาม”*

(นพมาศ พรมนุชาธิป, สัมภาษณ์, วันที่ 19 สิงหาคม 2560)

ในส่วนของ นางนพร สุกุมารพันธ์ ทายาทผู้สืบทอดระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีจาก พิมพัรัตน์ สุกุมารพันธ์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

*“ในการออกแสดงนั้น สิ่งสำคัญของผู้รำคือเครื่องแต่งกายที่ถูกต้อง มีความสุภาพ คำนึงถึงความเป็นมลายูมุสลิม ไม่นั้นจะโดนตำหนิจากชาวบ้านหรือคนในพื้นที่”*

(นพร สุกุมารพันธ์, สัมภาษณ์, วันที่ 29 สิงหาคม 2560)

จากบทสัมภาษณ์เห็นได้ว่าความเป็น “ชนบ” ปรากฏอยู่ในมโนสำนึกของผู้สืบทอดและผู้นำองค์ความรู้ไปสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่ผูกติดอยู่ในมโนสำนึกหรือระดับจิตใจของตัวบุคคล แม้ชนบอาจไม่ได้ถูกกำหนดให้ปฏิบัติตามอย่างเป็นกิจจะลักษณะทั้งหมดตามที่ผู้วิจัยเสนอไว้ในลักษณะของชนบ แต่ศิลปินผู้สืบทอดมักจะถือปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างไม่มีข้อกังขา เพื่อไม่ให้ขัดแย้งกับกลุ่มผู้สืบทอดอื่น ๆ

## อภิปรายและสรุป

จากผลการศึกษา การสืบทอดรองเงี้ยวปัตตานีมี “ชนบ” ทางวัฒนธรรมรองเงี้ยวที่เกิดจากกฎเกณฑ์และวิถีปฏิบัติของกลุ่มรองเงี้ยวปัตตานีชนบ กฎเกณฑ์ดังกล่าวเป็นวิถีปฏิบัติของกลุ่มผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้รองเงี้ยวปัตตานีฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร กลุ่มผู้ได้รับการสืบทอดหรือกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้รับอิทธิพลทางแนวคิดและปฏิบัติสืบทอดมาจนเป็นวัฒนธรรมของกลุ่ม ซึ่งส่วนใหญ่ความเคร่งครัดของชนบจะปรากฏให้เห็นในกลุ่มนักแสดงรองเงี้ยวมากกว่ากลุ่มนักดนตรี เพราะนักแสดงรองเงี้ยวมีความเคร่งครัดในการอนุรักษ์ไว้ซึ่งความถูกต้องตามแบบดั้งเดิมและมีรูปแบบกฎเกณฑ์ที่ค่อนข้างเป็นทางการมากกว่า เช่น การตั้งกฎกติกาของการถ่ายทอดความรู้การรำรองเงี้ยวให้แก่ลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นต้น ในส่วนของกลุ่มนักดนตรีค่อนข้างมีความเป็นอิสระมากกว่า ไม่ได้มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวของกลุ่ม แสดงออกผ่านวิถีปฏิบัติที่มีการนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาผสมผสานในการบรรเลงเพลงรองเงี้ยว และสามารถเปลี่ยนแปลงรูปแบบของคณะดนตรีได้ตามความเหมาะสม ซึ่งความเป็น “ชนบ” ที่ปรากฏดังกล่าวนั้นได้ส่งอิทธิพลต่อกลุ่มผู้สืบทอดในรุ่นต่อไป รวมถึงกลุ่มที่นำชุดความรู้รองเงี้ยวปัตตานีชนบไปสร้างสรรค์อีกด้วย จากการสัมภาษณ์ นพมาศ พรมนุชาธิป เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีจะเห็นได้ว่า นพมาศ สร้างสรรค์ระบำดังกล่าวภายใต้กรอบแนวคิดที่คำนึงถึงความเป็นชนบอยู่ตลอดเวลา เพื่อไม่ให้เกิดความผิดครุหรือความไม่เคารพครูผู้ถ่ายทอดวิชาให้ตนเอง การสร้างสรรค์ที่ผิดไปจากชนบในสายตาของนพมาศจะถูกมองว่าเป็นการผิดเพี้ยนรูปแบบการแสดงและเป็นการกระทำที่ไม่เหมาะสม เช่นเดียวกับ นพร สุกุมารพันธ์ ผู้สืบทอดระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีจากมารดา ที่คำนึงถึงเรื่องของการแต่งกายในการแสดงระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี เพื่อเป็นการให้เกียรติและป้องกันการโดนตำหนิจากบุคคลในพื้นที่ ซึ่งร่องรอยชนบที่ปรากฏอยู่ในรองเงี้ยวปัตตานีนั้นได้ฝังรากลึกอยู่ในอาณาบริเวณของการสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากรองเงี้ยวปัตตานีชนบใน

ปัจจุบันทั้งในพื้นที่และนอกพื้นที่ปัตตานี ซึ่งแสดงให้เห็นว่ากลุ่มระบอบบ้านจังหวัดปัตตานีมีการสร้างสรรค์ที่มีความยืดหยุ่นกับความเป็นชนบของโครงสร้างรองรับปัตตานีอีกด้วย

### ข้อเสนอแนะ

การศึกษาปรากฏการณ์ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในมุมมองของวัฒนธรรมศึกษา ช่วยเผยให้เห็นเงื่อนไขของการปรับตัวของศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงผ่านปฏิบัติการที่ทำให้เกิดดำรงอยู่ การเสื่อมถอย หรือข้อจำกัดในการอนุรักษ์หรือพัฒนาอีกซึ่ง จากมุมมองการศึกษาดังกล่าว ยังเป็นประโยชน์ด้านการพัฒนางานสร้างสรรค์ หรือแม้แต่การอนุรักษ์ และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงได้ให้คงอยู่ได้ในอาณาบริเวณใดอาณาบริเวณหนึ่ง

ด้วยบริบทและปัจจัยเงื่อนไขต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปทุกขณะ งานศิลปดนตรีและการแสดงท้องถิ่น ต้องปรับตัวสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมเพื่อการดำรงอยู่ได้ของศิลปินเองอย่างรู้เท่าทันและสามารถต่อรงได้อย่างเหมาะสม อย่างไรก็ตามการสืบสานงานวัฒนธรรมไม่เพียงแต่ต้องมีการปรับตัวและสร้างสรรค์ใหม่ตามเงื่อนไขและกลไกการตลาด ผู้ว่าจ้าง หรือการสนับสนุนจากภาครัฐเท่านั้น ซึ่งบางครั้งขาดความเข้าใจแก่นแท้ของดนตรีและการแสดงท้องถิ่น ศิลปินหรือผู้ผลิตงานในฐานะผู้สืบสาน รักษา อนุรักษ์ ควรต้องเข้าใจแก่นแท้ ชนบ และนำเสนอได้ทั้งในลักษณะของชนบและการสร้างสรรค์ร่วมสมัย เพื่อให้ศิลปะแขนงนี้ดำรงอยู่ต่อไป และส่งต่อความรู้ให้กับคนรุ่นต่อ ๆ ไป ที่จะไม่ขาดหายรากเหง้าของวัฒนธรรมของตน

### กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ชุดโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ รุ่นที่ 15 (TRF Master Research Grants: TRF-MAG) ที่สนับสนุนเงินทุนในการทำวิจัยครั้งนี้

### เอกสารอ้างอิง

- กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. สายธารแห่งนักคิดทฤษฎี เศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อการศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาพการพิมพ์; 2551.
- กฤษฎี เลกะกุล. พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ. 2475 [ออนไลน์] 2561 [อ้างเมื่อ 22 ธันวาคม 2563]. จาก [http://culture.go.th/culture\\_th/mobile\\_detail.php?cid=11&nid=3092-](http://culture.go.th/culture_th/mobile_detail.php?cid=11&nid=3092-)
- เซ็ง อาบ. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ศิลปินพื้นบ้านรองเงิ่งปัตตานี; 19 สิงหาคม 2560.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัตต์. มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล; 2544.
- ดัชนีย ทองแถมแก้ว และทัศนียา ศัญทะชา. ตาริลีเล็ง: ระบำเทียนระบำพื้นบ้านไทยมุสลิมผลงานการสร้างสรรค์จากจินตนาการของศิลปินพื้นบ้าน: เซ็ง อาบ. วารสารรัฐสมิแล 2555; 33(3).
- ทัศนียา วิศพนันธุ์. ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย]. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย; 2550.
- ทัศนียา ศัญทะชา. รองเงิ่งปัตตานี: มรดกทางวัฒนธรรมที่รอคอยการฟื้นฟู. วารสารสำนักห้องสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ. สงขลา 2551; 7(2): 60-66.
- ทัศนียา ศัญทะชา. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ประธานหลักสูตรสาขานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา; 19 สิงหาคม 2560.

นภาพร สุกุมารพันธุ์. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ศิลปินอิสระ; 29 สิงหาคม 2560.

นพมาศ พรหมนุชาธิป. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ศิลปินพื้นบ้านรองเงิ่งปัตตานี; 19 สิงหาคม 2560.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. บูหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ: บริษัทวี. พรินท์ (1991) จำกัด; 2554.

ประภาส ขวัญประดับ. รองเงิ่ง : ระบายและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร

มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี]. นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล; 2540.

ปรามินทร์ เครือทอง. รำวง” อารูธของจอมพล ป. ที่ใช้รับมือญี่ปุ่น. ศิลปวัฒนธรรม. [วารสารออนไลน์] 17 เมษายน 2562

[อ้างเมื่อ 22 ธันวาคม 2563]. จาก [https://www.silpa-mag.com/culture/article\\_31303](https://www.silpa-mag.com/culture/article_31303).

สุชาติ แวเต็ง. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ทายาทศิลปินแห่งชาติ (รองเงิ่งปัตตานี); 19 สิงหาคม 2560.

สุภา วัชรสุขุม. รองเงิ่ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้, ยะลา: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลา ชมรมสังคมศาสตร์ภาคใต้; 2540.

อดิพล อนุกุล. บทเพลงรองเงิ่งคณะอัสลีมาลา [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี]. นครปฐม:

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล; 2550

อภิชาติ คัญทะชา. รองเงิ่ง [สัมภาษณ์]. ศิลปินพื้นบ้านและนักวิชาการศึกษา สำนักศิลปวัฒนธรรมศรีวิชัย มหาวิทยาลัย

เทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย; 19 สิงหาคม 2560.