กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

The Creative Process of the Southern Folk Dance by Aslimala Troupe

จิระเดช นุกูลโรจน์[1*]

Jiradach Nukoonroj[1*]

Received: 3 September 2018 Revised: 2 November 2018 Accepted: 13 November 2018

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนท่าเต้น องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร การสำรวจ การสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์

ผลการวิจัยพบว่ากระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ 6 ชุดการแสดง ดังนี้ รูปแบบการเกี้ยวพาราสี ประกอบด้วย 1) ระบำซำมาลีซำ 2) ระบำกีปัสปายง 3) ระบำตารีเลบานาเท็มบูรีน และรูปแบบการอวดลีลาท่าเต้น ประกอบด้วย 1) ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง 2) ระบำตารีบุหงาดูอาร์ 3) ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ การสร้างสรรค์กระบวนท่าเต้นเกิดจากการผสมผสานนาฏศิลป์แขนงต่าง ๆ ในดินแดนแหลมมลายู ได้แก่ รองเง็ง สิละ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์มาเลเซีย องค์ประกอบของการแสดงแบ่งออกเป็น 5 ส่วน คือ 1) แนวความคิด 2) ดนตรี 3) ท่าเต้น 4) เครื่องแต่งกาย 5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง กระบวนการสร้างสรรค์มีขั้นตอนที่สำคัญทั้งหมด 3 ขั้นตอน คือ 1) ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ 2) ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ 3) ขั้นนำเสนอ

[1] คณะศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร 10300

[1] Program in Performing Arts Suan Sunandha Rajabhat University Bangkok 10300

*Corresponding author e-mail: pun040thailand@gmail.com

และปรับปรุงแก้ไข และจากการศึกษาพบว่าผลงานสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลายังคงรักษาเอกลักษณ์ศิลปะการแสดงรองเง็งให้ปรากฏไว้อย่างเด่นชัด ตลอดจนยึดถือขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมอันดีงามของชาวมลายูให้คงอยู่ งานวิจัยฉบับนี้จัดทำขึ้นเพื่อสืบทอดศิลปวัฒนธรรมภาคใต้และศิลปะการแสดงรองเง็งให้แพร่หลายในเชิงวิชาการ สามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ของนักเรียน นักศึกษา และบุคคลที่สนใจในศิลปะการแสดงโอกาสต่อไป

คำสำคัญ: กระบวนการสร้างสรรค์ ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

Abstract

The purpose of this research was to studying the choreography process, composition and process of Malay folk dance in the south of Assi–Mala and interviews.

The research found that the process of creating Malay folk dance in South of Assali Mali is divided into 2 forms, 6 sets as shown below. The courtship pattern consists of 1) Sammalisum Dance 2) Kipaspayong Dance 3) Tarilebanatemburine Dance. The dance style consists of choreography 1) Yoketcitikaheng Dance 2) Taribuhnghaduare Dance 3) Applied Tarilileng Dance. Choreography is a combination of dance in the Malay region such as Nang Leng Folk Dance in the South, Thai Dance and Dance in Malaysia. The composition of the show is divided into 5 parts are these 1) Concept 2) Music 3) Choreography 4) Costume 5) Equipment for display The creative process has 3 important steps: 1) Creative planning stage 2) Creative stage 3) Presentation and improvement. And from the study found that the Malay folk dance of southern Asli Mala still be a unique artistic presence, the show is clearly visible and he traditional Malay culture and traditions remain. This research was designed to inherit the Southern Arts and Culture and the art of the show is widespread in academic. Can be a way to create a performance of the dance of students, students and individuals interested in performing arts.

Keywords: Creative Process, Folk Dance in Southern Malaya, Asli Mala

บทนำ

ภาคใต้ของไทยเป็นดินแดนที่มีอารยะธรรมเก่าแก่และเป็นเส้นทางอารยะธรรมของมนุษยชาติ รวมทั้งเป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้น การแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้ นักวิชาการได้สันนิษฐานว่ารองเง็งเข้ามาในภาคใต้ของไทยเมื่อประมาณไม่น้อยกว่า 200 ปี โดยเข้ามาทางชาวเมืองในฝั่งทะเลตะวันออกและเข้ามาทางหมู่เกาะแถบฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ โดยเข้ามาทางชวา ลักษณะของรองเง็งในแถบชายฝั่งตะวันตกจึงมีรูปแบบที่แตกต่างกับรองเง็งในฝั่งตะวันออก มีการสร้างเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและชัดเจนทั้งในด้านท่ารำ การแต่งกาย และดนตรี โดยขุนจารุวิเศษศึกษากร ผู้ที่มีบทบาทสำคัญทางด้านการแสดงรองเง็งในภาคใต้ตอนล่างของไทย (สุภา วัชรสุขุม, 2542 หน้า 5 – 7)

การเต้นรองเง็งเริ่มได้รับความนิยมและมีการแสดงในวังเจ้าเมืองปัตตานี ต่อมาภายหลังจึงแพร่หลายลงสู่ชาวบ้านและไปสู่ถิ่นอื่น ๆ จนถึงปี พ.ศ.2500 เป็นต้นมาการเต้นรองเง็งเริ่มถูกทอดทิ้งได้รับความนิยมน้อยลง เพราะรูปแบบการแสดงที่มีความซ้ำกัน มีการเต้นรำเพียงไม่กี่เพลง มิได้เน้นศิลปะมากนัก จนเหลือผู้ที่สอนรองเง็งและคณะรองเง็งในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้เพียงไม่กี่คณะ เมื่อศิลปะการเต้นรองเง็งเริ่มมีบทบาทน้อยลงในสังคม ศิลปินรองเง็งและหน่วยงานการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์จึงพัฒนาการเต้นรองเง็งให้มีความน่าสนใจเข้ากับยุคและสมัยปัจจุบันมากขึ้น โดยมีแนวคิดริเริ่มสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ขึ้นในปี พ.ศ. 2505 ชื่อชุดการแสดง ระบำเทียน เพื่อใช้แสดงในงานวัฒนธรรม ณ วิทยาลัยครูสงขลา ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2518 อาจารย์สุนทร ปิยวสันต์ อดีตข้าราชการครูในจังหวัดปัตตานี ได้มีแนวคิดประดิษฐ์การแสดงชุด ตารีกีปัส โดยใช้พัดประกอบการร่ายรำให้เข้ากับทำนองเพลงรองเง็ง ระบำตารีกีปัสได้รับคัดเลือกให้แสดงในพิธีเปิดกีฬาเขตแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 16 ทำให้ระบำตารีกีปัส เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย

จากแนวคิดริเริ่มสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านทั้งสองชุดดังกล่าว ได้กลายเป็นแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างตั้งแต่ พ.ศ. 2505 เรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 2538 (เจษฎา เนตรพลับ และวีรชาติ เปรมานนท์, 2559 : 1) โดยผลงานสร้างสรรค์ส่วนใหญ่เกิดจากคณาจารย์ที่สอนนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงในโรงเรียนต่าง ๆ เขตจังหวัดปัตตานี วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันราชภัฏยะลา และสถาบันราชภัฏสงขลา ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างทุกชุดล้วนพัฒนาการแสดงมาจากการศิลปะการเต้นรองเง็งทั้งสิ้น ต่อมาปี พ.ศ. 2538 ได้เกิดการรวมกลุ่มของศิลปินผู้ที่มีความชื่นชอบ

ในศิลปะการเต้นรองเง็งขึ้น มีทั้งนักเต้น นักดนตรี ที่มากความสามารถและได้รับการยอมรับในสังคม โดยใช้ชื่อว่า คณะอัสลีมาลา

คณะอัสลีมาลาได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีรองเง็งจาก นายขาแดร์ แวเด็ง (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขาย่อยดนตรีพื้นบ้าน 2536) นักไวโอลินที่มีชื่อเสียงในจังหวัดปัตตานี และได้รับการถ่ายทอดท่าเต้นรองเง็งมาจากศิลปินนักเต้นที่มีชื่อเสียงหลายท่านด้วยเช่นกัน ได้แก่ นางสาวนพมาศ พรมานุชาธิป นายสุนทร ปิยวสันต์ นายเชาว์ จันทรจิต และนายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ คณะอัสลีมาลารับงานการแสดงรองเง็งเรื่อยมาจนเป็นที่รู้จักในแถบจังหวัดภาคใต้ไปจนถึงประเทศมาเลเซีย เป็นเพียงรองเง็งคณะเดียวที่มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย โดยแบ่งรูปแบบของการแสดงได้ดังนี้ 1) การแสดงเต้นรองเง็งแบบดั้งเดิม 2) การแสดงเต้นรองเง็งสดบนเวที 3) การแสดงระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ โดยเฉพาะรูปแบบการแสดงระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ของคณะอัสลีมาลา ที่นำออกเผยแพร่อย่างบ่อยครั้งจนทำให้คณะอัสลีมาลาได้รับการยอมรับทั้งในและต่างประเทศ ตลอดจนเป็นคณะรองเง็งเพียงคณะเดียวที่มีการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ ที่มีพื้นฐานดนตรีและท่าเต้นมาจากการแสดงรองเง็ง

ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้เป็นการเต้นที่พัฒนามาจากการแสดงรองเง็งของคณะอัสลีมาลา แบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ 1) การแสดงที่อวดลีลาท่ารำ นิยมใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงล้วน 2) การแสดงเกี้ยวพาราสีของคู่ ชาย – หญิง ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2546 ถึงปี พ.ศ. 2559 มีทั้งหมด 14 ชุดการแสดง ได้แก่ ระบำตารีบุหงาดูอาร์ ระบำตารีวาบูแล ระบำแดเจาะกากี ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง ระบำซำมารีซำ ระบำกุลิสกีปัส ระบำมารีสุการียา ระบำกอลำมันดี ระบำซาปินนำซิดี๊ ระบำโยเก็ตปาฮังประยุกต์ ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ ระบำโยเก็ตปูโจ๊ะปีซัง ระบำกีปัสปายง และระบำตารีเลบานาเท็มบุรีน ผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวล้วนเป็นการแสดงที่คณะอัสลีมาลาได้สร้างสรรค์ไว้เพื่อใช้แสดงตามงานเทศกาลโอกาสต่าง ๆ

คณะอัสลีมาลาจึงเป็นคณะรองเง็งที่มีบทบาทสำคัญ ในการพัฒนาศิลปะการเต้นรองเง็งเพื่อให้ปรับตัวเข้ากับยุคสมัยมากยิ่งขึ้น มีกระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะการเต้นรองเง็งในรูปแบบใหม่ ๆ ที่เรียกว่า ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ เพื่อนำออกเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จัก จนได้รับการชื่นชมและการยอมรับในวงการศิลปินนักเต้นและนักดนตรีรองเง็ง ผลงานสร้างสรรค์รูปแบบระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา มีความโดดเด่นและได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง (นางทัศนียา คัญทะชา สัมภาษณ์ มีนาคม 16, 2559) กล่าวได้ว่าคณะอัสลีมาลาเป็นเพียงคณะเดียวในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างที่มีการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้าน

มลายูภาคใต้ขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทำให้ศิลปะการเต้นรองเง็งได้รับการพัฒนาและเป็นที่รู้จักในสังคมขึ้นมาอีกครั้ง นับจากปี พ.ศ. 2538 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน จากการสำรวจศิลปินนักเต้น นักดนตรี ตลอดจนผู้สร้างสรรค์ของคณะอัสลีมาลาจำนวน 20 ท่าน ในประเด็นชุดการแสดงสำคัญที่ศิลปินชื่นชอบและนำออกเผยแพร่มากที่สุด จากรูปแบบการแสดง 2 ประเภท โดยคัดเลือกประเภทละ 2 ชุดการแสดงดังนี้ 1) การแสดงที่อวดลีลาท่ารำและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย ระบำตารีบุหงาดูอาร์ ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ และระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง 2) การแสดงเกี้ยวพาราสีประกอบด้วย ระบำซำมาลีซำ ระบำกีปัสปายง และระบำตารีเลบานาเท็มบุริน รวมทั้งหมด 6 ชุดการแสดง ซึ่งทั้ง 6 ชุดการแสดงที่กล่าวมาต่างมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย รวมถึงเนื้อหาความเป็นมาของแต่ละชุดการแสดงและวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกัน เป็นการแสดงถึงความรู้ความสามารถอย่างรอบด้านของศิลปินในคณะ จากความสำคัญดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความจำเป็นจะต้องศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา โดยนำการแสดงทั้ง 6 ชุด มาดำเนินการศึกษาในเชิงลึก จากกระบวนท่ารำ รูปแบบ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ ซึ่งจะนำสู่การค้นพบแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา เพื่อรวบรวมข้อมูลบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นประโยชน์สำหรับตัวผู้วิจัยเองะรวมถึงผู้ที่ศึกษาทางด้านศิลปะการแสดง ตลอดจนการดำรงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมิให้สูญหายไปตามกาลเวลา

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษากระบวนท่าเต้นและองค์ประกอบของระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

2. เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาความเป็นมา กระบวนท่าเต้น องค์ประกอบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลาตั้งแต่ปีพ.ศ. 2546 – พ.ศ. 2559 โดยวิธีเลือกตัวอย่างศึกษาจากผลงานสร้างสรรค์ 2 รูปแบบ รูปแบบละ 3 ชุดการแสดง คัดเลือกจากผลงานที่ได้รับการนำออกเผยแพร่อย่างต่อเนื่องมากที่สุด ชุดการแสดงที่คัดเลือกมีดังนี้

1. รูปแบบการอวดลีลาท่ารำและการโชว์อุปกรณ์สำหรับการแสดง ประกอบด้วย ระบำตารีบุหงาดูอาร์ ระบำตารีสีเล็งประยุกต์ และระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง

2. รูปแบบการแสดงเกี้ยวพาราสี ประกอบด้วย ระบำซำมาลีซำ ระบำกีปัสปายง และระบำตารีเลบานาเท็มบุริน

ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยเลือกศึกษา การแสดงรองเง็งในเฉพาะเขตพื้นที่ 3 จังหวัดภาคใต้ ประกอบด้วย ปัตตานี ยะลา และสงขลา ซึ่งเป็นพื้นที่กำเนิดการแสดงรองเง็งสายท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรต้นแบบของระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ ของคณะอัสลีมาลา

ขอบเขตด้านประชากร

ประชากรที่ใช้ในการศึกษา เป็นกลุ่มบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงรองเง็งและผู้ที่มีบาทบาทต่อคณะอัสลีมาลาโดยตรง แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1. ศิลปินนักเต้นรองเง็งใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ประกอบด้วย จังหวัดสงขลา จังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี ที่ได้รับการถ่ายทอดท่าเต้นรองเง็งตามแบบสายท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรโดยตรง และยังมีบทบาทสำคัญในวงการแสดงรองเง็ง จำนวน 8 ท่าน

2. ศิลปินประจำคณะอัสลีมาลา ประกอบด้วย นักเต้น นักดนตรี นักออกแบบท่าเต้นของคณะ รวมถึงนักออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง จำนวน 20 ท่าน

3. อาจารย์ นิสิตนักศึกษา สถาบันการศึกษาในจังหวัดปัตตานี และจังหวัดสงขลาที่มีการเรียนการสอนรองเง็งและระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ จำนวน 20 ท่าน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้กระบวนท่าเต้นและองค์ประกอบของระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่มีพื้นฐานท่าเต้น และดนตรีมาจากการแสดงรองเง็ง

2. ได้การเผยแพร่กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา และดำรงรักษาไว้ ซึ่งอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง โดยเฉพาะศิลปะการเต้นรองเง็ง

นิยามศัพท์เฉพาะ

ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ หมายถึง การเต้นที่พัฒนามาจากการแสดงรองเง็งของคณะอัสลีมาลา แบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ 1) การแสดงที่อวดลีลาท่ารำ จะมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงและไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดงก็ได้ นิยมใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงล้วน 2) การแสดงเกี้ยวพาราสีของคู่ ชาย – หญิง มีทั้งใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นบทเพลงรองเง็ง ในหนึ่งชุดการแสดงใช้เพลงบรรเลงประมาณ 2–3 เพลงต่อกัน แต่ละเพลงมีจังหวะการบรรเลงที่แตกต่างกัน นิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมลายู และยังยึดถือขนบธรรมเนียมการแสดงตามแบบมลายูเช่นกัน

รองเง็ง หมายถึง ศิลปะการเต้นรำของชาวเมืองปัตตานี ได้รับการปรับปรุงท่าเต้นให้สวยงามและมีแบบแผนโดยท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร มีทั้งหมด 10 เพลง นิยมเต้นเป็นคู่ชาย – หญิง แต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองมลายูสีสันสวยงาม บรรเลงด้วยวงดนตรีรองเง็ง (ไวโอลิน รำมะนา แอคคอเดียน แมนโดลิน มาราคัส และฆ้อง)

กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง วิธีการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ในแต่ละชุดการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จ โดยมีลำดับขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดแนวความคิด การออกแบบท่าเต้น การออกแบบเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ทำผม ดนตรีประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ของคณะอัสลีมาลา

กระบวนท่าเต้นมลายู หมายถึง ท่าเต้นที่ผสมผสานระหว่างศิลปะการเต้นรองเง็งกับนาฏศิลป์แขนงอื่น ๆ แต่ยังคงยึดถือท่าเต้น และดนตรีของรองเง็งไว้อย่างเด่นชัด

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง ส่วนย่อยต่าง ๆ ของการแสดงที่นำมาประกอบกันให้เป็นระบำมลายูภาคใต้ที่สมบูรณ์ ประกอบด้วย แนวความคิด ท่าเต้น ดนตรี เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

รูปแบบการแสดง หมายถึง ประเภทระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา แบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบการแสดงเพื่อเกี้ยวพาราสี และรูปแบบการแสดงเพื่ออวดลีลาท่ารำ

วิธีการศึกษา

ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ศิลปินผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงรองเง็ง และศิลปินผู้ที่มีบทบาทประจำคณะอัสลีมาลา แบ่งเป็น 3 กลุ่ม

1. ศิลปินพื้นที่ได้รับการถ่ายทอดท่าเต้นรองเง็งมาจากสายท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรโดยตรง และยังคงมีบทบาทสำคัญทางด้านการแสดงรองเง็ง

2. ศิลปินนักเต้นรองเง็งของคณะอัสลีมาลา ที่เคยแสดงรองเง็งหรือระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ อย่างต่อเนื่องไม่ต่ำกว่า 5 ปี และยังคงแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน

3. ศิลปินด้านดนตรีของคณะอัสลีมาลา ที่ได้บรรเลงประกอบการแสดงมาแล้วอย่างน้อย 8 ปี และยังคงเป็นนักดนตรีประจำคณะอัสลีมาลาจนถึงปัจจุบัน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตการณ์ และแบบสำรวจ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

วิธีการในเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้ การศึกษาเอกสาร การสำรวจ การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์การศึกษาจากวีดีทัศน์ และการรับการถ่ายทอด

การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจถูกต้องของข้อมูล คือ การตรวจสอบสามเส้าเชิงคุณภาพ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนามตลอดจนฝึกปฏิบัติท่าเต้นรองเง็ง และระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้กับคณะอัสลีมาลาและนำข้อมูลมาวิเคราะห์ ตีความ รวบรวมนำเสนอข้อมูล โดยการพรรณนาความ เพื่ออธิบาย รูปแบบ ขั้นตอน และองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี สถานที่และโอกาสในการแสดง โดยวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎี วรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สู่การเขียนพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ ซึ่งนำข้อมูลข้างต้นมาวิเคราะห์เชิงคุณภาพตามวิธีการ ได้แก่

1. การจำแนกจัดระบบข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาแหล่งต่าง ๆ มารวบรวม จำแนก และจัดหมวดหมู่ ดังนี้

1.1 สังคมและวัฒนธรรมภาคใต้

1.2 ศิลปะการแสดงภาคใต้ตอนล่าง

1.3 ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของการแสดงรองเง็ง

1.4 ประวัติและผลงานคณะอัสลีมาลา

1.5 ผลงานสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

2. การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ ผ่านการจัดจำแนกข้อมูลอย่างเป็นหมวดหมู่เรียบร้อย แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.1 วิเคราะห์รูปแบบและพัฒนาการระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

2.2 วิเคราะห์ผลงานของคณะอัสลีมาลา

2.3 วิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงรองเง็ง

3. การวิเคราะห์สาเหตุและผล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ให้เห็นถึงหลักของเหตุและผลที่เกิดขึ้น ปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลต่อพัฒนาการศิลปะการเต้นรองเง็ง และระบำพื้นบ้านสร้างสรรค์มลายูภาคใต้ ภายใต้แนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ ซึ่งส่งผลไปยังการวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ระบำมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา

ผลการศึกษา

กระบวนท่าเต้นและองค์ประกอบระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้คณะอัสลีมาลา

จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้นประกอบการแสดงระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา จำนวนทั้งหมด 6 ชุดการแสดง ประกอบด้วย ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง ระบำตารีบุหงาดูอาร์ ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ ระบำซำมาลีซำ ระบำกีปัสปายง และระบำตารีเลบานาเท็มบุรีน ผู้วิจัยพบว่า การสร้างสรรค์กระบวนท่าเต้นมีการผสมผสานศิลปะการแสดงของแต่ละสกุล โดยแยกย่อย

1. รองเง็ง จากการศึกษาพบว่ามีลักษณะท่าเต้นรองเง็งปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา ทั้ง 6 ชุดการแสดง ท่าเต้นบางกระบวนมีการนำท่าเต้นรองเง็งมาใช้ทั้งหมด แต่บางท่าเต้นนำแค่ส่วนใดส่วนหนึ่งของท่าเต้นรองเง็งมาประยุกต์ใช้ เช่น ลักษณะการใช้มือ การใช้เท้า เป็นต้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 นำท่าเต้นรองเง็งมาใช้ทั้งกระบวนท่า ซึ่งไม่มีการดัดแปลงส่วนใดส่วนหนึ่งของท่าเต้นรองเง็งนั้น ๆ มีท่าเต้นรองเง็งที่ปรากฏในระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ ดังภาพที่ 1

กระบวนท่าเต้นที่สร้างสรรค์ **ท่าเต้นรองเง็งเพลงลาฆูดูวอ**

ภาพที่ 1 ท่าเต้นรองเง็งที่ปรากฏในระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้

ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัย พบว่า เอกลักษณ์ของการเต้นรองเง็งคือการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ควบคู่กับการเล่นจังหวะเท้า เพื่อให้สอดประสานกับทำนองดนตรีที่บรรเลง ในส่วนการใช้มือจะพบค่อนข้างน้อยในกระบวนการเต้นรองเง็ง มีท่ามือหลัก ๆ เพียงแค่การกำมือหลวม ๆ ให้แขนตั้งฉากกับพื้นระดับหน้าอก ดังนั้นการเต้นรองเง็งจึงเน้นการเคลื่อนไหวส่วนเท้ามากกว่าการเคลื่อนไหวส่วนมือและแขน ทำให้พบการนำลักษณะมือแบบรองเง็งมาใช้สร้างสรรค์ท่าเต้นระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ เพียงแค่ 3 ลักษณะ

2. นาฏศิลป์มาเลเซีย พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศมาเลเซีย วัฒนธรรมหลายอย่างมีการลื่นไหลไปมาหาสู่กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะศิลปะการแสดงพื้นบ้านในแต่ละสกุล ได้แก่ รองเง็ง ซาปิน ปัญจัตสิละ เป็นต้น

จากการศึกษากระบวนท่าเต้นระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา พบว่าศิลปินนำนาฏยลักษณ์พื้นเมืองมาเลเซียที่โดดเด่นมาสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน

2.1 การใช้สะโพก ลักษณะการดันสะโพกไปข้างใดข้างหนึ่งเพื่อให้เกิดความเด่นชัดของท่าเต้น เป็นเอกลักษณ์หนึ่งของศิลปะการแสดงที่พบได้ในดินแดนแหลมมลายูตั้งแต่ประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ บรูไน และรวมไปถึงอินโดนีเซีย ลักษณะการใช้สะโพกในแบบดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนขึ้น ดังภาพที่ 2

การใช้สะโพกในระบำพื้นบ้านมาลายูภาคใต้ **การใช้สะโพกนาฏศิลป์มาเลเซียมาเลเซีย**

ภาพที่ 2 เปรียบเทียบการใช้สะโพก
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

2.2 การใช้มือ ลักษณะมือที่ปรากฏในนาฏศิลป์มาเลเซียมีหลากหลายลักษณะ แต่ในผลงานสร้างสรรค์ระบำมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา ผู้วิจัยพบลักษณะมือที่มีความคล้ายคลึงกับนาฏศิลป์มาเลเซีย ลักษณะจากระบำซำมาลีซำ ดังภาพที่ 3

ลักษณะมือในระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ **ลักษณะมือในนาฏศิลป์มาเลเซีย**

ภาพที่ 3 เปรียบเทียบลักษณะการใช้มือ
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

3. สิละ (ซีละ) เป็นศิลปะการต่อสู้ด้วยมือเปล่า เน้นให้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวอย่างสง่างาม เป็นศิลปะการต่อสู้อย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากระบวนท่าเต้นระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา นำลักษณะมือและการร่ายรำแบบ สิละมาประยุกต์ใช้ ดังภาพที่ 4

ลักษณะมือในระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ **ลักษณะมือในสิละ**

ภาพที่ 4 เปรียบเทียบลักษณะการใช้มือ
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

4. นาฏศิลป์ไทย จากการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้น ผู้วิจัยพบว่าลักษณะท่ารำนาฏศิลป์ไทยเป็นอีกหนึ่งส่วนประกอบที่ศิลปินนำมาประยุกต์เป็นท่าเต้นในระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ ทั้งนี้สืบเนื่องจากศิลปินนักเต้นในคณะอัสลีมาลาส่วนใหญ่เป็นครูที่สอนนาฏศิลป์ไทยหรือมีความรู้ความสารถทางนาฏศิลป์ไทย จึงทำให้ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้มีนาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยปรากฏอยู่ ดังภาพที่ 5

ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ **ท่ารำนาฏศิลป์ไทย** **ลักษณะท่ารำ/ที่มา**

การยกเท้า แบบตัวพระ

ภาพที่ 5 การเปรียบเทียบท่ารำ
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

5. ระบำพื้นเมืองภาคใต้ จากการศึกษาพบว่ามีกระบวนท่าเต้นหลายท่าที่ผู้สร้างได้รับแบบอย่างมาจากระบำพื้นบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะระบำตารีกีปัส และระบำตารีบุหงารำไป ทั้งสองชุดการแสดงเปรียบเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เพราะเป็นการแสดงที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ตลอดจนเป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเป็นลำดับแรก ๆ ของภาคใต้ ลักษณะการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงของระบำตารีกีปัสและระบำตารีบุหงารำไป มีลักษณะคล้ายคลึงกับระบำกีปัสปายงและระบำตารีห์บุหงาดูอาร์ของคณะอัสลีมาลา จากการสัมภาษณ์ศิลปินนักเต้นในคณะ กล่าวว่า ระบำตารีกีปัสและระบำตารีบุหงารำไปเปรียบเสมือนต้นแบบในการสร้างสรรค์ท่าเต้นของระบำกีปัสปายงและระบำตารีบุหงาดูอาร์ จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเทียบเคียงให้เห็นลักษณะของกระบวนท่าเต้นทั้ง 2 ชุดการแสดง ดังภาพที่ 6

ระบำกีปัสปายง **ระบำตารีกีปัส**

ภาพที่ 6 เปรียบเทียบลักษณะการใช้นาฏยลักษณ์ระบำตารีกีปัส
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

ระบำตารีบุหงาร์ดูอาร์ **ระบำตารีบุหงารำไป**

ภาพที่ 7 เปรียบเทียบลักษณะการใช้นาฏยลักษณ์ระบำตารีบุหงารำไป
ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

จากการศึกษาพบว่าศิลปะการแสดงที่ศิลปินนำมาใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่าเต้นประกอบการแสดงระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสลีมาลา มีทั้งสิ้น 5 สกุล ที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย รองเง็ง นาฏศิลป์มาเลเซีย สิละ นาฏศิลป์ไทย และระบำพื้นเมืองภาคใต้ ซึ่งศิลปะการแสดงทั้ง 5 สกุลที่กล่าวมาจะทำหน้าที่ประกอบกันจนเกิดเป็นท่าเต้นระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา ที่สมบูรณ์

กระบวนการสร้างสรรค์ระบำมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา ผู้วิจัยศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดจากศิลปินคณะอัสลีมาลา ในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ จากนั้นผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ พบว่า ศิลปินคณะอัสลีมาลา แบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์ ออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ และขั้นนำเสนอและปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้แต่ละชุด

1. การแสดงเพื่ออวดลีลาท่ารำ

1.1 ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ และ ขั้นที่ 3 ขั้นนำเสนอและปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์

ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮง มีการแก้ไขผลงานโดยเพิ่มจำนวนนักแสดง จาก 6 คนเป็น 8 คนในบางโอกาสที่ลักษณะงานมีความยิ่งใหญ่ หรือมีงบประมาณที่มากพอจะใช้จ้างนักเต้นในจำนวน 8 คน

1.2 ระบำตารีบุหงาดูอาร์ มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ และ ขั้นที่ 3 ขั้นนำเสนอผลงานและปรับปรุงแก้ไข

ระบำตารีบุหงาดูอาร์ มีการแก้ไขผลงาน 1 ครั้ง คือ ปรับเพิ่มจำนวนผู้แสดงขึ้นเป็น 8 คน เพื่อใช้แสดงแสดงเปิดงานของดีวัฒนธรรมสามจังหวัดภาคใต้ ที่วิทยาลัยอิสลามแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร

1.3 ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 3 ขั้นการนำเสนอผลงานและปรับปรุงแก้ไข

ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ ในครั้งแรกที่แสดงใช้เชิงเทินดินเผาขนาดเล็ก ประมาณ 5 เซนติเมตร ทำให้เกิดปัญหาคือ นักแสดงไม่ถนัดในการถือและอวดลีลาท่ารำ เชิงเทียนไม่มีขอบไว้สำหรับกำบังลม ทำให้เทียนดับขณะที่กำลังแสดงบนเวที จึงทำให้ศิลปินนักออกแบบท่าเต้นลงความเห็นว่าควรเปลี่ยนเชิงเทียนเป็นรูปแบบแก้ว มีก้านจับ และขอบสูงขึ้นเพื่อกำบังลม และใช้แสดงมาถึงปัจจุบัน (ทัศนียา คัญฑะชา สัมภาษณ์ เมษายน 20, 2560)

2. การแสดงเพื่อเกี้ยวพาราสี

2.1 ระบำซำมาลีซำ มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 3 ขั้นนำเสนอผลงานและปรับปรุงแก้ไข

ระบำซำมาลีซำ ได้มีการปรับปรุงให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังนี้

1. ศิลปินนักดนตรีได้เพิ่มจำนวนรอบในการบรรเลงวนซ้ำบทเพลงซานมาลีซานจากครั้งแรกบรรเลง 5 รอบเป็น 6 ทำให้การแสดงระบำซำมาลีซำมีความยาวเพิ่มขึ้นจาก 6 นาที เป็น 7 นาทีโดยประมาณ

2. ปรับเปลี่ยนรายละเอียดท่าเต้นบางส่วนของนักเต้นชายกับนักเต้นหญิงให้มีความแตกต่างกัน กล่าวคือในครั้งแรกลักษณะมือที่ใช้เคลื่อนไหวประกอบจังหวะจะปฏิบัติเหมือนกันทั้งหญิงและชาย แต่ศิลปินผู้ออกแบบท่าเต้นให้ความเห็นว่าการใช้มือข้างใดข้างหนึ่งเท้าสะเอว เป็นลักษณะท่าทางที่มองแล้วเหมาะกับนักเต้นหญิงมากกว่าเพราะดูอ่อนหวานเกินไป นักเต้นชายควรกางมือทั้งสองข้างจะดูมีความสง่างามและเหมาะสมกว่า ดังภาพที่ 8

ท่าเต้นเดิม **ท่าเต้นที่ปรับเปลี่ยน**

ภาพที่ 8 การปรับเปลี่ยนท่ารำของระบำซำมาลีซำ

ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

2.2 ระบำกีปัสปายง มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอนดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ และ ขั้นที่ 3 ขั้นนำเสนอผลงานและปรับปรุงแก้ไข

ระบำกีปัสปายง เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่นำออกเผยแพร่สู่ธารณะเป็นครั้งแรกในงานเทศกาลกาชาด จังหวัดปัตตานี เมื่อปี พ.ศ. 2554 หลังจากทำการแสดงเสร็จสิ้นศิลปินในคณะได้ให้ความเห็นว่าพัดที่ใช้ประกอบการแสดงของนักเต้นหญิง ไม่ค่อยมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจ มีลักษณะคล้ายคลึงกับพัดทั่วไป ที่หาซื้อได้ตามท้องตลาด จากปัญหาดังกล่าวศิลปินในคณะจึงได้ประดิษฐ์พัดแบบใหม่ขึ้น ทำให้เกิดความสวยงาม มีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่ไม่ซ้ำแบบกับที่อื่น ดังภาพที่ 9

พัดแบบเดิม **พัดที่ปรับเปลี่ยนใหม่**

ภาพที่ 9 เปรียบเทียบการปรับเปลี่ยนพัด

ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

2.3 ระบำตารีเลบานาเท็มบุริน มีกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นวางแผนการสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2 ขั้นปฏิบัติการสร้างสรรค์ และ ขั้นที่ 3 ขั้นนำเสนอผลงานและปรับปรุงแก้ไข

ระบำตารีเลบานาเท็มบูรีน เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่นำออกเผยแพร่สู่ธารณะเป็นครั้งแรกในงานเทศกาลของดีชายแดนใต้หลังจากทำการแสดงเสร็จศิลปินในคณะให้ความเห็นว่าลักษณะของชุดที่ใช้สวมใส่ประกอบการแสดงยังไม่สอดคล้องกับเนื้อหาการแสดงเท่าที่ควร เนื่องจากลักษณะการแสดงเป็นการกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวบ้าน มีการเต้นที่เน้นท่วงท่าของจังหวะเท้าค่อนข้างมาก แต่การแต้งกายกลับดูเรียบร้อยจนเกินไป จากการแสดงความคิดเห็นของศิลปินในคณะทำให้มีการปรับเปลี่ยนการแต่งกายของนักเต้นจากแบบชนชั้นราชสำนักเป็นชนชั้นกรรมกร ดังภาพที่ 10

ชุดแต่งกายแบบเดิม **ชุดแต่งกายปรับเปลี่ยนใหม่**

ภาพที่ 10 การเปรียบเทียบการปรับเปลี่ยนชุดแต่งกาย

ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา จำนวนทั้งสิ้น 6 ชุดการแสดง ผู้วิจัยพบว่าศิลปินมีขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์ที่คล้ายคลึงกันในทุกชุดการแสดง มีต่างกันเพียงแค่อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผลงานสร้างสรรค์บางชุดไม่มีขั้นตอนดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถสรุปกระบวนการสร้างสรรค์ ดังภาพที่ 11

ภาพที่ 11 กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา

ที่มา: จิระเดช นูกูลโรจน์

สรุปผลการศึกษา

การศึกษากระบวนท่าเต้นพบว่า ผู้สร้างสรรค์ได้นำนาฏศิลป์สกุลต่าง ๆ ที่ปรากฏในดินแดนมลายูได้แก่ นาฏศิลป์มาเลเซีย โยเก็ต สิละ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างนาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นรองเง็ง จนเกิดเป็นกระบวนท่าใหม่ที่มีความสวยงามและสมบูรณ์ นอกเหนือจากกระบวนท่าเต้นแล้วผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดถือขนบธรรมเนียมอันดีงามในแบบมลายูไว้อย่างเด่นชัดด้วยเช่นกัน ในส่วนองค์ประกอบของการแสดง แบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ

1) แนวความคิด เหตุผลสำคัญที่ทำให้ศิลปินได้สร้างสรรค์ระบำภาคใต้ขึ้นมา อ เพื่อต้องการหลีกหนีความซ้ำซากจำเจของการแสดงรองเง็ง เพื่อตอบสนองการว่าจ้างของหน่วยงานต่าง ๆ และเพื่อสืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง โดยเฉพาะการ

แสดงรองเง็ง เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ได้นำบทเพลง ท่าเต้น และเครื่องแต่งกายรองเง็งมาประยุกต์ให้มีความหลากหลายเข้ากับยุคสมัยมากขึ้น

2) ดนตรีประกอบการแสดง ผลงานสร้างสรรค์ทุกชุดจะใช้วิธีการที่คล้ายคลึงกันคือ ผู้สร้างสรรค์นำเอาบทเพลงรองเง็งดั้งเดิมที่มีการบรรเลงตามงานเทศ ๆ แต่ยังไม่มีกระบวนท่าเต้นประกอบ มาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ ได้แก่ การบรรเลงวนซ้ำ การโซโล่ (Solo) การแต่งทำนองเพลงเพิ่มเติมในท่อนแรก และท่อนจบ (Intro) การเพิ่มชนิดเครื่องดนตรีเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาการแสดง แต่ทุกกระบวนการผู้สร้างสรรค์ยังคงใช้วงดนตรีรองเง็งในการบรรเลง

3) เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ยังคงรูปแบบการแต่งกายพื้นเมืองมลายู นักเต้นหญิงสวมเสื้อบานง นุ่งผ้าปาเต๊ะหรือผ้าส่าหรี่สีสันสดใสสวยงาม ลักษณสองแบบเท่านั้น คือ การนุ่งผ้าถุงจีบหน้านาง (แบบชนชั้นกลาง) และการนุ่งผ้าถุงแบบป้ายข้าง (แบบชนชั้นกรรมกร) ส่วนนักเต้นชายมีการแต่งกายเหมือนกันเพียงแบบเดียว คือ กางเกงขายาว (ซลูวา) เสื้อคอกลมผ่าครึ่งอก (ตือโละบางอ) ผ้านุ่งทับ (ซลีแน) หมวกแขก (ซอเกาะ) สิ่งที่ทำให้แต่ละชุดมีความแตกต่างกันคือ สีสันของชุด เครื่องประดับตกแต่งด้วยเครื่องทองมลายูผสมกับเครื่องเพชร ทำให้ดูหรูหรามากขึ้น

4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้จำนวน 6 ชุดการแสดง พบว่า มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงถึง 5 ชุดการแสดง ประกอบด้วย ระบำโยเก็ตซิตีกาเฮงใช้ผ้าคล้องคอ ระบำตารีบุหงาร์ดูอาร์ถือพานบุหงาร์ ระบำตารีลีเล็งประยุกต์ถือแก้วเทียน ระบำกีปัสปายงถือพัดกับร่ม และระบำตารีเลบานาเท็มบูรีนถือกลองเรบานาและเท็มบูรีน อุปกรณ์ดังกล่าวเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงวัฒนธรรม ความเชื่อของกลุ่มชาติพันธ์มลายูอย่างเด่นชัด เช่น พานบุหงาร์ใช้ในพิธีมงคลหรือขบวนขันหมากของบ่าวสาวมุสลิม กลองเรบานาและเท็มบูรีนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีรองเง็ง ผ้าคล้องคอเป็นส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายสตรีมลายู แก้วเทียนใช้ประกอบพิธีกรรมเพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย พัดแสดงให้เห็นถึงร่องรอยการรับอิทธิพลจีนที่เข้ามายังแหลมมลายูในอดีต

2. จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ของคณะอัสสีมาลา พบว่า ผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการที่สำคัญ 3 ขั้นตอน ดังนี้ 1) ขั้นตอนการวางแผนการสร้างสรรค์ 2) ขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ 3) ขั้นตอนนำเสนอและปรับปรุงแก้ไข

อภิปรายผล

กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา มีประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

1. ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ทั้ง 6 ชุดการแสดงมีกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้นที่เหมือนกันทั้ง 6 ชุดการแสดง คือ การผสมผสานนาฏศิลป์สกุลต่าง ๆ ที่มีอยู่ในดินแดนแหลมมลายูเข้ากับการแสดงรองเง็ง เพื่อให้เกิดเป็นท่าเต้นใหม่ที่สวยงาม เนื่องจากดินแดนแถบนี้มีอาณาเขตที่เชื่อมต่อกัน วัฒนธรรม ความเชื่อ และประเพณีมีความคล้ายคลึงกัน และที่สำคัญดินแดนเหล่านี้เคยเป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญในการเดินเรือเพื่อเชื่อมต่อโลกตะวันตกกับโลกตะวันออก ส่งผลให้ศิลปะการแสดงของกลุ่มชนดินแดนดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกันด้วย สอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusion Theory) หมายถึง แหล่งอารยธรรมหรือแหล่งความเจริญของโลกในตอนแรกมีแหล่งเดียวแล้วความเจริญจากแหล่งอารยธรรมเหล่านั้นจึงแพร่กระจายต่อไปยังส่วนอื่นของโลก การที่วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรม คือ ความคิดและพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะแพร่กระจายไปที่นั่นด้วยเช่นกัน (พรทิพย์ อุศุภรัตน์, 2556 : 22–23) ในส่วนการออกแบบท่าเต้นพบว่า ศิลปินที่ทำหน้าที่ออกแบบท่าเต้นประกอบการแสดงระบำพื้นบ้านภาคใต้ ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงรองเง็งโดยตรง ได้รับการยอมรับจากศิลปินรองเง็งในดินแดนภาคใต้ตอนล่าง ในกระบวนการสร้างสรรค์ท่าเต้นศิลปินได้ศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องอย่างละเอียด มีการประสานกับผู้ที่สร้างสรรค์องค์ประกอบส่วนอื่น ๆ ได้แก่ แนวความคิด ดนตรี เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทั้งนี้ยังยึดถือขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีที่ดีงามเอาไว้ด้วยเช่นกัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำ พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2538 : 44) กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำ พอสรุปได้ว่าเป็นลักษณะของการตีบท หรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่ดั้งเดิมก็คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะมีท่าบังคับและท่าตาย โดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

1) จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้า หรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวาน เศร้าหรือคึกคักสนุกสนาน

2) จังหวะและทำนองของเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้น ๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

3) เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลงโดยยึดหลักความสัมพันธ์ของทำนองเพลงและท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

4) ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) เช่น ตัวพระในพม่ารำขวานลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล

5) การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม ไม่จำเป็นต้องนำมาใช้เริ่มต้นในท่าที่ 1 ของแม่ท่าเสมอไป อาจจะหยิบแม่ท่าหลักในท่าที่ 8 มาใช้เป็นท่าต้นในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของเราก็ได้ ข้อควรคำนึงในการสร้างสรรค์ท่ารำ

1) ไม่ควรไปลอกเลียนแบบท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ เช่น นำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในฟ้อนเหนือ หรือนำลีลาท่าทางของภาคเหนือมาบรรจุในเซิ้งต่าง ๆ ของภาคอีสานซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้อง ควรจะได้หลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

2) การประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้น ๆ ด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้าแบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิง

2. กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา มีทั้งหมด 3 ขั้นตอน คือการวางแผนการสร้างสรรค์ การปฏิบัติการสร้างสรรค์ และการนำเสนอและปรับปรุงแก้ไข ซึ่งใน 3 ขั้นตอนหลัก ยังมีกระบวนการย่อย ๆ อีก 4 กระบวนการคือ การกำหนดแนวความคิด การออกแบบท่าเต้น การออกแบบองค์ประกอบของการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544 : 211–238) กล่าวถึง ขั้นตอนของการทำงานของนักนาฏยประดิษฐ์ มีทั้งหมด 7 ขั้นตอน ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวมาเทียบเคียงกับกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา พบว่า มีขั้นตอนที่เหมือนหรือใกล้เคียงกัน 3 ขั้นตอน คือ การกำหนดแนวความคิด การออกแบบองค์ประกอบของการแสดง และการออกแบบท่าเต้น นอกจากนี้ยังมีกระบวนการสร้างสรรค์ของคณะอัสลีมาลาที่ต่างออกไปจากทษฎีดังกล่าว คือ การนำเสนอและการปรับปรุงแก้ไขผลงาน

3. กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา ทั้ง 6 ชุด การแสดงเมื่อมีการนำเสนอผลงานต่อสาธารณะในครั้งแรกเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ศิลปินจะกลับมาประชุมพูดคุยเพื่อเสนอแนะจุดเด่นจุดด้อยของผลงานสร้างสรรค์ทุกครั้ง เพื่อนำข้อสรุปไปเป็นแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขชุดการแสดงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการหาอัตลักษณ์ทางการแสดง Sarah Whatley (2005 : 87 – 105) กล่าวถึงองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่เป็นสิ่งสำคัญของนักออกแบบท่าเต้นและเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งสำหรับการออกแบบท่าเต้น คือ การทบทวนงานอีกครั้งหลังจากที่สร้างงานเสร็จแล้ว ซึ่งการทบทวนงานนั้น อาจจะทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบบางส่วนในการออกแบบท่าเต้นนั้น ๆ อันจะนำไปสู่การพัฒนารูปแบบและอัตลักษณ์ทางการแสดงของนักออกแบบท่าเต้นแต่ละคนได้ การศึกษาเพื่อค้นหาอัตลักษณ์ทางการแสดง ไม่เพียงแต่เป็นเรื่องของการศึกษางานตั้งแต่อดีตของนักออกแบบท่าเต้นผู้นั้น แต่ยังต้องย้อนศึกษาไปจนถึงที่มาดั้งเดิมหรืองานในอดีตของนักออกแบบผู้นั้นด้วย โดยใช้มุมมองปัจจุบันเพื่อกลับไปศึกษาหาอดีต ค้นคว้ามุมมองใหม่ และความใหม่ที่ซ่อนอยู่ นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาในเรื่องของหลักการออกแบบท่าเต้นและแนวความคิดของนักออกแบบท่าเต้นแต่ละคน และถ้างานของนักออกแบบท่าเต้นคนนั้น ๆ มีอยู่ในสื่อหลายรูปแบบ เช่น การแสดงสด หรือ หรือเป็นการบันทึกการแสดง การศึกษาเพื่อค้นหาอัตลักษณ์ของการแสดงก็จะต้องมองไปถึงการแสดงที่มีจากสื่อต่างรูปแบบเหล่านั้นด้วย

4. ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่พัฒนามาจากศิลปะการแสดงดั้งเดิม ที่เรียกว่า รองเง็ง อดีตการเต้นรองเง็งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในดินแดนมลายูโดยเฉพาะในจังหวัดชายแดนภาคใต้ วันเวลาผ่านไปกระสังคมก็ย่อมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน การเต้นรองเง็งจึงค่อย ๆ ลดลงจนเหลือแสดงอยู่เพียงไม่กี่คณะ ผลงานสร้างสรรค์ที่เรียกว่าระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้จึงเป็นอีกหนึ่งทางเลือกที่ทำให้ศิลปะการเต้นรองเง็งยังคงอยู่ในสถานการณ์ปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีโทมัส ฮอบส์ (1588–1679) นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษ ได้กล่าวถึงหลักการ 4 ข้อ ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นพื้นฐานที่วัฒนธรรมจะสามารถอยู่ร่วมกับสังคมที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา อันได้แก่ 1) การปรับตัว คือ วิธีการที่ระบบสังคมปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมที่ต้องเผชิญ 2) การบรรลุจุดมุ่งหมาย คือ การสร้างจุดมุ่งหมายที่ชักจูงให้สมาชิกในสังคมมุ่งไป 3) บูรณาการ คือ ความจำเป็นที่จะต้องรักษาความสอดคล้องแต่ละส่วนในสังคมไว้ และ 4) การดำรงรูปแบบ คือ การขัดเกลาทางสังคมหรือการผลิตซ้ำสังคมเพื่อธำรงค่านิยมของสังคมไว้

แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นการยอมรับหรือต่อต้าน ย่อมขึ้นอยู่กับรากฐานทางวัฒนธรรมในสังคมนั้น อิทธิพลทั้ง 3 ประการต่อไปนี้สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการต่อต้านทางวัฒนธรรม 1) แรงผลักดันในที่ทำงาน 2) การติดต่อกันระหว่างกลุ่มสังคม 3) การเปลี่ยนแปลงสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอาจเกิดมาจากสิ่งแวดล้อมการค้นพบ และการติดต่อสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น การแพร่กระจายทำให้เกิดรูปแบบบางอย่างที่เคลื่อนตัวจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง (ปกรณ์ชัย เลิศเสถียรชัย, พลภัทร จิตติวุฒิการ, 2554 : 89)

ข้อเสนอแนะ

1. ศิลปะการเต้นรองเง็งในปัจจุบันเริ่มลดน้อยถอยลงไปตามกาลเวลา ศิลปินหลายท่านที่มีความรู้ความสามารถจำเป็นต้องเลิกเต้น และที่สำคัญองค์ความรู้ที่มีอยู่ในตัวศิลปินก็ยังไม่ค่อยมีผู้ใดไปสืบสาน หากปล่อยนานไปองค์ความรู้บางอย่างก็จะค่อยๆหายไป ในฐานะเยาวชนรุ่นหลังหากมีความสนใจในศิลปะการแสดง เห็นควรอย่างยิ่งที่จะใฝ่เรียนรู้เพื่อเก็บรักษามรดกชิ้นนี้เอาไว้ให้คงอยู่สืบไปด้วยวิธีการเผยแพร่ผ่านระบบออนไลน์

2. ในการศึกษาในส่วนที่จำเป็นต้องลงพื้นที่เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากศิลปิน สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งคือการสร้างความไว้วางใจ ความสนิทสนม ระหว่างผู้วิจัยกับผู้ให้ข้อมูลหรือศิลปิน เนื่องจากหากผู้ให้ข้อมูลหรือศิลปินเกิดความไว้เนื้อเชื่อใจต่อผู้วิจัยแล้ว ข้อมูลที่ได้มาย่อมมีความน่าเชื่อถือและลึกซึ้งมากขึ้น

3. การศึกษางานวิจัยในบางเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ และประเพณีที่ได้รับการสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น ผู้วิจัยควรทำตัวเป็นกลางให้มากที่สุด ไม่ควรมองในแง่ลบหรือบวกจนเกินไป ความเชื่อบางอย่างย่อมมีความละเอียดอ่อน หากผู้วิจัยกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่แสดงถึงการลบหลู่ ดูถูก หรือเหยียดหยาม ยิ่งเป็นการเป็นการสร้างศัตรูเพิ่มขึ้นและมีผลต่อการเขียนรายงานของผู้วิจัยเองในอนาคต

4. ควรมีการศึกษาศิลปะการเต้นรองเง็งของคณะอื่น ๆ เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลอย่างเป็นระบบของการเต้นรองเง็งในภาคใต้

เอกสารอ้างอิง

เจษฎา เนตรพลับ และวีรชาติ เปรมานนท์. (2559). นาฏศิลป์พื้นเมืองปาตานี. *วารสารวิทยบริการมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์*, 27 (2), 5.

ทัศนียา คัญทะชา ศิลปินนักเต้น คณะอัสลีมาลา *สัมภาษณ์เรื่อง "ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้"*, วันที่ 16 มีนาคม 2559 เวลา 09.00 น.

_____. ศิลปินนักเต้น คณะอัสลีมาลา *สัมภาษณ์เรื่อง "รองเง็งราชสำนัก"*, วันที่ 20 เมษายน2560 เวลา 14.00 น.

ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย และพลภัทร จิตติวุฒิการ. (2554). *เส้นทางสังคมวิทยา.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิเด็ก.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2538). *แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง.* อุดรธานี: สำนักงานส่งเสริมวิชาการ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

พรทิพย์ อุศุภรัตน์. (2556). *เอกสารประกอบการสอนรายวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สุภา วัชรสุขุม. (2542). *รองเง็ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.* ยะลา: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูยะลา.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.