องค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

KNOWLEDGE OF PATTANI RONGNGENG DANCE ACCORDING TO KHUN JARU WISET SUKSA KORN

กิตติภพ แก้วย้อย[1]* และสุรีรัตน์ จีนพงษ์[2]

Kittipop Kaewyoy[1]* and Sureerat Chinpong[2]

Received date: March 4, 2024

Revised date: August 20, 2024

Accepted date: August 20, 2024

[1] นักศึกษาหลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., อาจารย์ประจำสาขาวิชาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

* Corresponding author, E-mail: kittipop7064@gmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผลการวิจัยพบว่า องค์ความรู้สำคัญของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ องค์ประกอบการแสดง 9 องค์ประกอบ ได้แก่ 1. นักแสดงชาย-หญิง เต้นคู่กัน 1 คู่ขึ้นไป และนักดนตรี 4-6 คน 2. การแต่งกายนักเต้นชายสวมชุดสลีแน นักเต้นหญิงสวมชุดบานง นักดนตรีสวมเสื้อเชิ้ตลายปาเต๊ะ ซึ่งพัฒนาไปตามยุคสมัยจนมีเอกลักษณ์เฉพาะ 3. เพลงแสดงมีทั้งหมด 10 เพลง 4. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีการพัฒนาเพิ่มเติมจากอดีต โดยนำแทมบูรินและระฆังราวมาผสมวงด้วย 5. วิธีการแสดงก่อนและจบการเต้นนักเต้นจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นด้วยการสลามผู้ชมและสลามคู่ 6. ท่าเต้นนำเสนอการเกี้ยวพาราสีนาฏยลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นมีจังหวะของแต่ละเพลงเป็นตัวกำหนดมือและเท้า 7. รูปแบบแถวพัฒนาให้มีความหลากหลายตามยุคสมัย 8. อุปกรณ์การแสดงของนักเต้นหญิง คือ ผ้าคลุมไหล่ นักเต้นชาย คือ ผ้าเช็ดหน้า ใช้เพื่อประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายถึงการแลกสิ่งของและระลึกถึงกันและกัน 9. โอกาสในการแสดงใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและงานรื่นเริงต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนั้น การศึกษาครั้งนี้เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร โดยได้ทราบถึงองค์ประกอบการแสดงตั้งแต่อดีตและมีการพัฒนามาจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : องค์ความรู้, การเต้นรองเง็งปัตตานี, ขุนจารุวิเศษศึกษากร

Abstract

The purpose of this research is to study and collect knowledge of the Pattani Rongngeng dance according to Khun Jaruwiset Suksakarn's style using a qualitative research approach. The research found that the important knowledge of the Pattani Rongngeng dance according to the style of Khun Jaruwiset Suksakarn is the 9 elements of the performance: 1. Male and female dancers dance together in 1 or more pairs and 4 - 6 musicians. 2. Male dancers dress in Saleenae, female dancers wear Banong and the musicians wear a batik shirt which has evolved with the times until it became unique. 3. There are 10 songs in total. 4. The musical instruments of the Rongneng band have further developed, namely, Tambourines and bells also come into the mix. 5. Before and at the end of the dance, the dancers show respect to the audience and partner. 6. The dance moves suggest lovemaking. The specific style of the dance has its rhythm in each song that determines the hands and feet. 7. The row format has evolved to be diverse with the times. 8. The female dancer's performance equipment is a shawl, and the male dancer's is a handkerchief. It is used in the performance to convey the meaning of exchanging things and remembering each other. 9. Performance

opportunity is used to welcome guests and at various festivities both in Thailand and abroad.

In addition, this study is beneficial to those who are interested in studying the Pattani Rongngeng dance according to Khun Jaruwiset Suksakarn's style by learning about the elements of the show from the past and how it has developed until the present.

Keywords: Knowledge, Pattani Rongngeng Dance, Khun Jaru Wiset Suksa Korn

1. บทนำ

ขุนจารุวิเศษศึกษากรศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี ได้พัฒนาการเต้นรองเง็งปัตตานีในปี พ.ศ. 2494 โดยมีแนวคิดสร้างรองเง็งให้มีรูปแบบที่เป็นมาตรฐานตามแบบอย่างรำวงมาตรฐาน โดยในระยะแรกของการริเริ่มสร้างสรรค์ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้นำเอาเพลงรองเง็งที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายยัง คือ บทเพลงลาฆูดูวอและเมาะอินังชวามาสร้างสรรค์และกำหนดท่าเต้นขึ้นโดยเฉพาะ ใช้แสดงในวันปิดอบรมการศึกษาภาคฤดูร้อนของปัตตานี นับเป็นครั้งแรกของรองเง็งรูปแบบใหม่ที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณะชน (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และสุภาวดี โพธิเวชกุล, 2562) จากนั้นจึงได้สร้างสรรค์บทเพลงรองเง็งเพิ่มเติมขึ้นใหม่ อีก 8 บทเพลง ประกอบด้วยบทเพลงเลนัง ปูโจ๊ะปีซัง เมาะอินังชวา จินตาซายัง อาเนาะดิดี๊ บุหงารำไป มาสแมเราะห์และบทเพลงโดนดังซายัง ทำให้การแสดงรองเง็งปัตตานีมีบทเพลงที่เป็นมาตราฐานครบ 10 เพลง โดยนักเต้นรองเง็งในยุคแรกท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ถ่ายทอดให้กับกลุ่มข้าราชการครูในจังหวัดปัตตานี ซึ่งในปัจจุบันปรากฏหลงเหลือศิลปินผู้สืบทอดที่สำคัญ คือ ครูนพมาศ พรมนุชาธิป ข้าราชการบำนาญและครูภูมิปัญญาไทยด้านศิลปะการแสดงรองเง็ง จากนั้นจึงสืบทอดต่อ ๆ กันมาตามลำดับชั้นของลูกศิษย์ คือ ศิลปินพื้นบ้านและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งครูก่อเกียรติ สุขทรานนท์ สืบทอดไปยังอีกลำดับชั้น คือ ครูเชาว์ จันทรจิตร และผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา บุคคลทั้งสิ้นนี้ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทำหน้าที่สืบทอดและพัฒนาการเต้นรองเง็งปัตตานีฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรให้การเต้นพื้นบ้านประเภทนี้ยังดำรงอยู่ได้ในแต่ละสภาพสังคมที่ผ่านมา

ในปัจจุบันรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรหลงเหลือบทเพลงที่ใช้สำหรับการเต้นเพียง 8 เพลงเท่านั้น เนื่องจากท่าเต้นได้สูญหายไป 2 บทเพลง เมื่อประมาณ 20 ปีมาแล้ว คือ เพลงมาสแมเราะห์และเพลงดนดังซายังโดยทั้ง 2 เพลงเป็นเพลงรองเง็งที่ใช้จังหวะอัสลี ซึ่งจากการบอกเล่าของกลุ่มศิลปินรองเง็งเล่าว่า ทั้ง 2 บทเพลงนั้นมีจังหวะช้าผู้เต้นต้องแสดงออกท่าทางอย่างนิ่มนวลซึ่งกลุ่มนักเต้นผู้ชายจะไม่นิยมเต้นกันด้วยเหตุผลที่ว่า “ตนนั้นเต้นไม่สวยความอ่อนช้อยไม่เหมือนอย่างท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร” ทั้งยังไม่มีการบันทึกท่าเต้นเก็บไว้ทั้ง 2 เพลง ท่าเต้นจึงสูญหายไปในที่สุด (ทัศนียา คัญทะชา, 2551) นอกจากปัญหาการสูญหายของท่าเต้นแล้วนั้น รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยังต้องประสบกับผลกระทบของเหตุการณ์อิสลามภิวัฒน์หรือเรียกอีกอย่างว่า อิสลามยุคใหม่ กำหนดให้ชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามงดเว้นจากการเต้นรำ มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับหลักการและบทบัญญัติของศาสนาเกี่ยวกับเรื่อง การสมาคมระหว่างชายและหญิงที่มิใช่คนในครอบครัวซึ่งเป็นสายเลือดเดียวกัน ดังนั้น การจัดกิจกรรมการแสดงโดยใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกันจึงขัดต่อหลักการของศาสนาอิสลาม (เจษฎา เนตรพลับ และวีรชาติ เปรมานนท์, 2559) กลุ่มนักเต้นรองเง็งดั้งเดิมบางท่านที่นับถือศาสนาอิสลามจำต้องเลิกเต้นไปในที่สุด ด้วยเหตุผลที่ว่าหากกระทำไปจะผิดต่อหลักการของศาสนา ประเพณีวัฒนธรรมของคนในพื้นที่ตามแบบดั้งเดิมที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาจึงเริ่มลดความจำเป็นและยุติลงภายใต้การเปลี่ยนแปลงของสังคมชาวมลายูมุสลิม (วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2553) อีกประการที่สำคัญคือปัญหาความไม่สงบในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ทำให้ศิลปินรองเง็ง

ไม่มีงานแสดงส่งผลให้ศิลปินรองเง็งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ค่อย ๆ หยุดเต้นไป ปัจจุบันจึงไม่มีศิลปินรองเง็งรุ่นเก่าแสดง

จากข้อมูลดังกล่าวจึงทำให้ทราบถึงปัญหาและความสำคัญของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ซึ่งเป็นการเต้นที่ผ่านกระบวนการปรับตัวและสร้างสรรค์ให้สามารถสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาได้จนถึงปัจจุบัน ผู้สืบทอดเป็นลูกศิษย์รุ่นที่สาม ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาองค์ประกอบที่เป็นแบบเฉพาะการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เพื่อวิเคราะห์องค์ความรู้ รวบรวม อนุรักษ์การเต้นชนิดนี้ให้ยังคงดำรงอยู่ ประกอบกับเป็นแหล่งข้อมูลทางความรู้ให้แก่ผู้ที่สนใจและต้องการใช้ความรู้การเต้นประเภทนี้ต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

3. แนวคิด ทฤษฎี กรอบแนวคิด

3.1 ทฤษฎีนาฏยลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) กล่าวถึง นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะของนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ นาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบโครงสร้าง เนื้อหา และวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญคือ

3.1.1 เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์มักมีลักษณะเฉพาะโดยเฉพาะนาฏยศิลป์ที่ได้พัฒนามาเป็นเวลานานจนเกิดมีระเบียบแบบแผนหรือบัญญัตินิยมในเรื่องเครื่องแต่งกาย

3.1.2 อุปกรณ์การแสดงที่นับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดใดชุดหนึ่งได้อีกประการหนึ่ง

3.1.3 ดนตรี ดนตรีเป็นสิ่งที่คนดูสดับตรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนอง เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย แสดงนาฏยลักษณ์ได้ 3 ประการคือ คุณลักษณะของเสียง วิธีการบรรเลง และสำเนียงดนตรี

3.1.4 การแสดง สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ 5 แนว คือ การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง การจำแนกตามเพศตามวัยของผู้แสดง และการจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง

3.2 แนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรม

Voget (1956) นำความคิดเรื่อง "ชาติภูมินิยม" (Nativism) ของ Linton มาขยายความเพิ่มเติม โดยอธิบายว่ากลุ่มคนพื้นเมืองหรือกลุ่มชาติพันธุ์จะมีการปรับตัวและตอบโต้กับวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาใน 3 ลักษณะ คือ 1. การรื้อฟื้นวัฒนธรรมเก่าขึ้นมาใหม่ (Revivalistic Nativism) 2. การนำเอาวัฒนธรรมใหม่มาปฏิบัติ (Adjustive Nativism) 3. การนำเอาวัฒนธรรมเก่าของตัวเองมาผนวกรวมเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ (Reformative Nativism)

การปรับตัวทางวัฒนธรรมนี้ เชื่อว่าเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมทั้งแบบเก่าและใหม่คือวิธีที่ดีที่สุดที่จะช่วยให้คนพื้นถิ่นสามารถดำรงชีวิตได้อย่างมั่นใจ และพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย

โดยจะไม่ยึดติดอยู่กับขนบธรรมเนียม ประเพณีแบบเก่า คำอธิบายดังกล่าวนี้คือการใช้กระบวนทัศน์แบบเหตุผลนิยม ซึ่งเชื่อว่าคนพื้นเมืองต้องปรับปรุงวัฒนธรรมของตัวเองให้มีความเจริญก้าวหน้า เหมือนสังคมตะวันตก

Wallace (1956) อธิบายว่ากระบวนการรื้อฟื้นให้วัฒนธรรมมีชีวิตขึ้นมาใหม่ หมายถึง ความพยายามของกลุ่มคนที่ต้องการสร้างวัฒนธรรมให้เป็นที่น่าพอใจมากกว่าวัฒนธรรมเดิม (Satisfying Culture) ความพยามยามนี้เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงและพลวัตทางสังคมที่สมาชิก ตระหนักรู้และมองดูวัฒนธรรมของตัวเองในฐานะเป็นสิ่งที่ต้องถูกจัดการให้สอดคล้องกับความต้องการใหม่ ๆ กระบวนการรื้อฟื้นและฟื้นฟูวัฒนธรรมจึงมิได้เป็นการเก็บรักษาและการแช่แข็งวัฒนธรรม หากแต่เป็นการจัดการให้วัฒนธรรมมีรูปร่างหน้าตาที่น่าพอใจและถูกเอาไปใช้ประโยชน์ในสังคม

4. วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มประชากรที่ใช้ในการศึกษา คือ ครูภูมิปัญญาครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปิน และผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ประสบการณ์เกี่ยวข้องกับการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษา

4.1 การกำหนดประชากร

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มประชากรที่ใช้ในการศึกษาคือ ครูภูมิปัญญาครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปิน และผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ประสบการณ์เกี่ยวข้องกับการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรไม่ต่ำกว่า

10 ปี โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มประกอบด้วย

4.1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประเด็นนักแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้น และโอกาสการแสดงโดยลำดับชั้นประชากรในกลุ่มนี้ตั้งแต่รุ่นลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากรมาจนถึงรุ่นลูกศิษย์ในปัจจุบัน

4.1.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประเด็นนักแสดง เครื่องดนตรี และบทเพลง

4.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

4.2.1 แบบสำรวจข้อมูล ผู้วิจัยใช้ในการสำรวจครูภูมิปัญญาครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เพื่อกำหนดพื้นที่และกลุ่มประชากรในการวิจัย

4.2.2 แบบสังเกตการณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสังเกตการณ์ แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยได้กำหนดประเด็นในการสังเกตการณ์ประกอบด้วยองค์ประกอบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้น และโอกาสแสดงการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

4.2.3 แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง โดยได้กำหนดประเด็นในการสัมภาษณ์ ประกอบด้วยองค์ประกอบเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง

กระบวนท่าเต้น และโอกาสการแสดงการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

4.3 การสร้างและการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

ผู้วิจัยสร้างและตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือก่อนนำไปใช้ในภาคสนาม เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือที่สร้างขึ้นสามารถเก็บข้อมูลได้ครอบคลุมและถูกต้องตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยลำดับวิธีการดังนี้

4.3.1 นำแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตุการณ์ เสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ในการเขียนงานวิจัยและมีประสบการณ์ในการสร้างผลงานวิจัยการศึกษาและรื้อฟื้นด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง ความเหมาะสม และการให้คำแนะนำขั้นตอนการปรับปรุงแก้ไขและพิจารณาตรวจสอบความเหมาะสม

4.3.2 นำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้แบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตุการณ์มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย จากนั้นจึงนำเครื่องมือไปใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

4.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการบันทึกด้วยวีดีโอ บันทึกเสียง จดบันทึกและถ่ายภาพตามประเด็นศึกษาดังนี้

4.4.1 ศึกษาจากเอกสารตำรา บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งรวบรวมเอกสารสำนักบริการวิชาการและสถานที่ต่าง ๆ

4.4.2 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สัมภาษณ์ครูภูมิปัญญาครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปิน และผู้เชี่ยวชาญการเต้นรองเง็งปัตตานีตาม

แบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ) การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ) การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (ฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเต้น การบรรเลงดนตรี) และการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพตามแนวคิด ทฤษฎี เอกสาร ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์และการสังเกตุการณ์ โดยนำข้อมูลจากการศึกษามารวบรวมจัดประเด็นหมวดหมู่ของข้อมูลเพื่อให้มีความถูกต้องเพียงพอและมีประสิทธิภาพสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย สู่การนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

5. สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาข้อมูลองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่าประกอบด้วย 9 องค์ประกอบ คือ

5.1 นักแสดง ของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ นักแสดงกลุ่มที่ 1 นักเต้น ศิลปินรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเรียกนักแสดงกลุ่มนี้ว่า “นักเต้น” ซึ่งใช้นักเต้นชายคู่นักเต้นหญิง จำนวน 1 คู่ขึ้นไป คุณสมบัติเฉพาะ ได้แก่ นักเต้นต้องเป็นชายจริงหญิงแท้ เนื่องจากการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรนั้น เป็นการนำเสนอการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างนักเต้นชาย-หญิง ปัจจุบันแม้นักเต้นผู้ชายอาจจะเป็น LGBT แต่ขณะเต้นต้อง

สวมบทบาทเป็นผู้ชายที่กำลังเกี้ยวพาราสีผู้หญิงคู่เต้นของตนเอง และนักเต้นต้องมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับจังหวะของเพลงรองเง็งทั้ง 10 เพลง เนื่องจากจังหวะของเพลงเป็นตัวกำหนดท่าเต้นที่มีความเฉพาะของแต่ละจังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2 คือ นักดนตรี รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ นักดนตรี จำนวน 4-6 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีบรรเลงเพลงประกอบการแสดง โดยมีคุณสมบัติเฉพาะหลายประการ ได้แก่ ต้องมีองค์ความรู้และทักษะปฏิบัติด้านดนตรีสากล ดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ต้องมีความรู้เรื่องจังหวะที่ใช้ในการบรรเลง จดจำท่วงทำนองเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการเต้นรองเง็ง มีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม พร้อมพัฒนาตนแสวงหาความรู้ใหม่ ๆ อย่างสม่ำเสมอทั้งด้านทักษะปฏิบัติและองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ในแหลมมลายูของชนชาติต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลเชื่อมโยงกับสำเนียงและทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการเต้นรองเง็ง

5.2 เครื่องแต่งกาย ของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 เครื่องแต่งกายนักเต้น ซึ่งแต่งกายตามวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมลายูท้องถิ่นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ โดยนักเต้นชายแต่งกายด้วยชุดสลีแน และนักเต้นหญิงแต่งกายด้วยชุดบานง ซึ่งใช้วัสดุในการตัดเย็บตามสมัยนิยมแต่ละยุค จนกระทั่งในยุคลูกศิษย์ของครูนพมาศ พรมนุชาธิป คือ นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ เป็นศิษย์ชั้นที่ 2 ของขุนจารุวิเศษศึกษากร ได้พัฒนารูปแบบการแต่งกายแบบราชสำนักจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้วยลักษณะเด่น คือ การตัดเย็บและการตกแต่งที่มีความพิถีพิถัน ผ้าที่นำมาตัดเย็บใช้หลากหลายชนิด พร้อมทั้งใช้วัสดุตกแต่งให้มีความสวยงาม แวววาว

เครื่องประดับที่นำมาสวมใส่เข้ากับเสื้อผ้าและศีรษะ ทำให้การแต่งกายที่ได้รับการพัฒนานี้มีความสวยงาม หรูหรา ทันสมัย ซึ่งตรงตามทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ที่กล่าวว่า ศิลปินแต่ละยุคได้พัฒนาเครื่องแต่งกายให้มีเอกลักษณ์เฉพาะและเป็นที่ยอมรับในสังคม นอกจากนั้น ยังสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรม การนำเครื่องแต่งกายตามรูปแบบสมัยโบราณที่มีล้าสมัยมาพัฒนาปรับปรุงให้ทันสมัยเข้ากับสภาพสังคมปัจจุบัน เป็นอีกวิธีการนึงที่ทำให้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยังคงสืบทอดและอยู่ได้จนมาถึงยุคปัจจุบัน ดังภาพประกอบต่อไปนี้

ภาพที่ 1 การแต่งกายราชสำนัก
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย (2566)

กลุ่มที่ 2. เครื่องแต่งกายนักดนตรี เป็นการแต่งกายที่สุภาพเรียบร้อยตามจารีตของวัฒนธรรมลายู นิยมสวมเสื้อเชิ้ตแขนยาวที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ หรือผ้าที่มีลวยลายเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมมลายู สวมกางเกงขายาวสีดำ สวมหมวกซอเฆาะและรองเท้าสุภาพเรียบร้อย

5.3 บทเพลง เป็นบทเพลงที่บรรเลงกันในพื้นที่แหลมมลายูไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์บทเพลง ขุนจารุวิเศษศึกษากร ได้นำเอาบทเพลง 10 บทเพลง มาใช้ประกอบท่าเต้น โดยไม่มีบทร้อง จำแนกออกเป็นกลุ่มจังหวะประกอบด้วย จังหวะโยเก็ต 2 บทเพลง คือ ลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง จังหวะอินัง 2 บทเพลง คือ อะยัมดิเด๊ะและมะอินังลามา จังหวะอินังผสมอินังสโลว์ 2 บทเพลง คือ เลนังและจินตาซายัง จังหวะอินังสโลว์ 1 บทเพลง คือ มะอินังชวา จังหวะรุมบ้า 1 บทเพลง คือ บุหงารำไปและจังหวะอัสลี 2 บทเพลง คือ มาสแมเราะและโดนดังซายัง

5.4 เครื่องดนตรี เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันออกและเครื่องดนตรีตะวันตก กล่าวคือ เครื่องดนตรีดั้งเดิมในพื้นที่แหลมมลายูและเครื่องดนตรีจากชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาในพื้นที่แหลมมลายูในยุคล่าอาณานิคม ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง คือ ไวโอลิน แอคคอเดี้ยนและแมนโดลิน เครื่องดำเนินจังหวะ คือ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เก็นดังฆ้อง แทมบูริน มาราคัส เชคเกอร์ และระฆังราว สำหรับการบรรเลงบทเพลงรองเง็งเครื่องดนตรีหลักที่มีความสำคัญและขาดไม่ได้ คือ ไวโอลินทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง รำมะนาใหญ่ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินจังหวะ และฆ้องทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการกำกับจังหวะ ซึ่งเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นนี้ ถือเป็นหัวใจหลักของการบรรเลง

บทเพลงรองเง็งทั้งนี้จำนวนเครื่องดนตรีในการบรรเลงแต่ละครั้งสามารถลดหรือเพิ่มได้ตามความเหมาะสมและความสามารถของนักดนตรีแต่ละคน

5.5 วิธีการแสดง คือ เต้นกันเป็นคู่โดยนักเต้นชายอยู่ทางด้านขวามือของนักเต้นหญิงและนักเต้นหญิงอยู่ทางด้านซ้ายมือของนักเต้นชาย ก่อนเริ่มการเต้น นักเต้นชายและนักเต้นหญิงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นตามรูปแบบการแสดงความเคารพในวัฒนธรรมมลายู เรียกว่า การสลาม ทั้งยังได้กำหนดให้บทเพลงลาฆูดูวอเป็นบทเพลงไหว้ครู ใช้เป็นบทเพลงแรกในการแสดง ในอดีตจะเต้นครั้งละ 3 เพลงต่อเนื่องกัน บทเพลงมะอินังลามาเป็นเพลงลาใช้เป็นเพลงสุดท้ายของการเต้น และเมื่อเสร็จสิ้นการเต้นก็จะมีการแสดงความเคารพต่อคู่เต้นและผู้ชมอีกครั้งเพื่อเป็นการอำลาเสร็จสิ้นการแสดง ปัจจุบันไม่กำหนดตายตัว สามารถเต้นกี่เพลงก็ได้ตามลักษณะงานที่ได้รับโอกาสแสดง

5.6 ท่าเต้น ปรากฏนาฏยลักษณ์การใช้มือที่สำคัญในจังหวะต่าง ๆ ประกอบด้วย จังหวะโยเก็ตปรากฏมือกำ เก็บมือผู้ชายและเก็บมือผู้หญิง จังหวะอินังปรากฏมือรำส่าย มือหนีบผ้าเช็ดหน้า มือแทงและปรบมือ จังหวะอินังสโลว์ปรากฏมือจีบไม่ติด จังหวะรุมบ้าปรากฏมือกำ ส่วนนาฏยลักษณ์การใช้เท้าที่สำคัญในจังหวะต่าง ๆ ประกอบด้วย จังหวะโยเก็ตปรากฏการแตะปลายเท้า กดปลายเท้า กดส้นเท้าและบิดเท้า จังหวะอินังปรากฏการย่ำเท้าและเขย่งเท้า จังหวะอินังสโลว์ปรากฏการแตะปลายเท้า จังหวะรุมบ้าปรากฏการถัดเท้าลอย บทเพลงที่มีกระบวนท่าเต้นและวิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิง ประกอบด้วยบทเพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวาและบุหงารำไป

สำหรับบทเพลงโดนดังซายังและบทเพลงมาสแมเราะ ท่าเต้นได้สูญหายไม่ปรากฏการเต้นในปัจจุบัน จากความทรงจำของศิลปินรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร สรุปได้ว่าท่าเต้นบทเพลงมาสแมเราะนั้น ลักษณะท่าเต้นนักเต้นชายจะยืนบริเวณด้านหลังของนักเต้นหญิง นักเต้นหญิงจะปฏิบัติท่าเต้นในท่านั่ง ใช่มือร่ายรำท่าทางต่าง ๆ ด้วยความอ่อนช้อย

ภาพที่ 2 การเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิง
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย (2566)

5.7 รูปแบบแถว ในยุคแรกเริ่มของการสร้างปรากฏการใช้รูปแบบแถวในลักษณะเดียว คือ การยืนเป็นแถวตอนต่อกันเป็นคู่ ๆ คู่ข้างหน้าเท่านั้นที่ผู้ชมหน้าเวทีจะเห็นได้อย่างชัดเจน ต่อมาในยุคของครูนพมาศ พรมนุชาธิป ได้ปรับเปลี่ยนลักษณะรูปแบบแถวจากแถวตอนเป็นแถวปากพนัง ครั้งเมื่อนำการแสดงรองเง็งร่วมเผยแพร่กับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เพื่อให้ผู้ชมสามารถมองเห็นนักเต้นได้ทุกคู่ขณะเต้นและต่อมายุคของ ผศ.ทัศนียา คัญทะชา

ได้จัดให้มีการประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน ประเภทวงรองเง็ง ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี จึงได้มีปรับเปลี่ยนรูปแบบแถวการเต้นรองเง็งเพื่อส่งทีมเข้าร่วมการประกวดในครั้งนั้น โดยได้นำแนวคิดในการแปรแถวตามรูปแบบตัวอักษรภาษาอังกฤษ A-Z ที่ได้รับการถ่ายทอดมากจากศิลปินชาวมาเลเซีย คือ Mohd Hazlami Bin Harun ซึ่งโครงสร้างของการแสดงรองเง็งในหนึ่งเพลงมีท่าเต้นน้อยเน้นการแปรรูปแบบแถว เพื่อสอดคล้องกับท่วงทำนองของบทเพลงที่ฟังแล้วให้ความรู้สึกพลิ้วไหวและเต้นการเคลื่อนที่ตลอดการแสดง จึงทำให้การแสดงรองเง็งปัตตานีฉบับท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรในยุคปัจจุบันมีความน่าสนใจและทันสมัยมากขึ้น

5.8 อุปกรณ์ เสมือนเครื่องแต่งกายประกอบด้วย ผ้าคลุมไหล่และผ้าเช็ดหน้า ปรากฏใช้ในบทเพลงมะอินังลามาเพลงสุดท้ายของการเต้น เป็นการแลกเปลี่ยนสิ่งของที่เปรียบเสมือนของที่ระลึกให้แก่กันและกัน เป็นนัยยะที่บ่งบอกถึงความสำเร็จของการเกี้ยวพาราสีกันและได้มอบผ้าคลุมไหล่ของนักเต้นหญิงและผ้าเช็ดหน้าของนักเต้นชายเป็นของที่ระลึกแทนใจไว้ให้แก่กัน

5.9 โอกาสในการแสดง ในยุคที่ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ทำการฟื้นฟูการเต้นรองเง็งปัตตานีในปี พ.ศ. 2494 ใช้แสดงสำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในงานเลี้ยงของสมาคมสมาฮัท ซึ่งเป็นสมาคมความสัมพันธ์และการแลกเปลี่ยนการค้าระหว่างประเทศในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้และประเทศมาเลเซีย ปัจจุบันใช้แสดงงานรื่นเริงต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

6. อภิปรายผลการวิจัย

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เกิดจากการพัฒนาการเต้นรำพื้นถิ่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์และรูปแบบการเต้นรองเง็งเฉพาะตัว นับเป็นการผสมผสานและการปรับตัวทางวัฒนธรรมตามยุคสมัยที่มีการสืบทอดผ่านกาลเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2494 มาจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้จากการศึกษาสามารถอภิปรายผลองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ดังนี้

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ศิลปินผู้สืบทอดแต่ละยุค ตั้งแต่ยุคของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ยุคครูนพมาศ พรมนุชาธิป ลูกศิษย์ชั้นที่ 1 ยุคครูก่อเกียรติ สุขธรานนท์ ครูเชาว์ จันทรจิตร ลูกศิษย์ชั้นที่ 2 และยุคผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ลูกศิษย์ชั้นที่ 3 ศิลปินทุกยุคพัฒนาองค์ประกอบการแสดงทั้ง 9 องค์ประกอบให้มีความทันสมัยไปตามสภาพสังคมในยุคนั้น ๆ และตามกำลังที่ศิลปินทำได้ เพื่อให้การแสดงรองปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยังคงดำรงอยู่ได้ โดยเฉพาะในยุคผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ลูกศิษย์ชั้นที่ 3 รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร กำลังจะเสื่อมความนิยม ทั้งยังประสบปัญหาเรื่องเหตุการณ์ไม่สงบในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้อีก ไม่มีเวทีให้ศิลปินได้แสดง ครูก่อเกียรติ สุขธรานนท์ และครูเชาว์ จันทรจิตร ศิลปินผู้ถ่ายทอดให้กับผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา จึงฝากให้นำการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เก็บรักษาไว้ที่จังหวัดสงขลา

วิธีการเก็บรักษาของ ผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา สอดคล้องกับแนวคิดการฟื้นฟูและรื้อฟื้นวัฒนธรรม ตามที่ Voget (1956)

โดยเฉพาะในข้อที่ 1. การรื้อฟื้นวัฒนธรรมเก่าขึ้นมาใหม่ ซึ่งอธิบายรายละเอียดไว้ว่า กลุ่มศิลปินที่พยายามพัฒนาวัฒนธรรมให้มีความทันสมัยปรับตัวให้ได้ตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป เพื่อไม่ให้วัฒนธรรมของตนโดยแช่แข็ง ซึ่งผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ได้รวมตัวกับกลุ่มศิลปินด้านดนตรีจากคณะอัสลีมาลา พร้อมทั้งครูก่อเกียรติ สุขธรานนท์ ครูเชาว์ จันทรจิตร ลูกศิษย์ชั้นที่ 2 ขุนจารุวิเศษศึกษากร พัฒนาและสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงให้มีเอกลักษณ์เฉพาะและทันสมัยจนทำให้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในยุคนี้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ไม่ใช่เฉพาะในประเทศไทยแต่ยังได้เผยแพร่ในพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมร่วมกันอย่างประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซียอยู่สม่ำเสมอ โดยเฉพาะเครื่องแต่งกายของนักเต้นใช้เครื่องแต่งกายที่อยู่ในจารีตเดิมของวัฒนธรรมมลายู แต่ครูก่อเกียรติ สุขธรานนท์พัฒนาให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะชัดเจนสามารถแยกความแตกต่างได้ว่าการแต่งกายรองเง็งรูปแบบนี้เป็นของศิลปินกลุ่มใด ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏยลักษณ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) ที่กล่าวว่า รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหา วิธีการแสดงที่บ่งบอกถึงนาฏศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะที่สามารถแยกแยะได้ชัดเจน นอกจากนั้นคุณภาพของเสียงจากการบรรเลงดนตรีของคณะอัสลีมาลา ที่มีเทคนิคเฉพาะของนักดนตรี รวมทั้งวิธีการพัฒนารูปแบบการแปรแถวที่แตกต่างจากคณะอื่น ๆ เป็นการสร้างนาฏยลักษณ์ให้กับรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในยุคนี้อย่างชัดเจน

การอนุรักษ์ สืบสาน พัฒนา และสร้างสรรค์รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เพื่อให้การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ประเภทนี้คงดำรงอยู่ได้ในสภาพสังคมปัจจุบัน สอดคล้องกับผลงานวิจัยของ

อัชฌายง ตรีสมุทร และสุภาวดี โพธิเวชกุล (2564) ที่ได้ทำการศึกษาวิธีการแสดงลิเกคณะศรรามน้ำเพชร โดยพบว่า เนื้อเรื่องที่ใช้ทำแสดงที่สืบทอดกันมามีการนำมาดัดแปลงเนื้อเรื่อง เพิ่มความสำคัญตามความเหมาะสม ความมีเหตุมีผลในการดำเนินเรื่อง นำเหตุการณ์ในปัจจุบันมาสอดแทรกเพื่อทันยุคสมัย แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการปรับตัวและการพัฒนางาน ให้มีความสดใหม่ทันสมัยและสามารถคงอยู่ได้ในสภาพสังคมปัจจุบันเช่นกัน

การดำรงอยู่ของรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงเป็นไปในลักษณะของการผสมผสานความเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมผนวกกับการปรับตัวที่สอดรับกับความนิยมในแต่ละยุคสมัย จนเกิดเป็นการแสดงที่มีองค์ประกอบของการแสดงที่เป็นลักษณะเฉพาะ สืบทอดต่อกันมาผ่านรุ่นสู่รุ่น รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงมีแนวโน้มที่จะคงอยู่ได้ต่อไปเนื่องด้วยวิธีการรักษาที่มีการพัฒนางานเพื่อความสมบูรณ์อยู่ตลอดเวลา

7. ข้อเสนอแนะและการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

องค์ความรู้จากการศึกษารองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร สามารถนำประเด็นจากข้อค้นพบไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรมมลายูได้ ประกอบกับการพัฒนาและจัดระบบองค์ความรู้จากการรวบรวมเป็นหลักสูตรการศึกษาท้องถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาสได้ด้วยเช่นกัน

8. เอกสารอ้างอิง

เจษฎา เนตรพลับ และวีรชาติ เปรมานนท์. (2559). นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี. *วารสารวิทยบริการมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์*. 27(2), 1-13.

ทัศนียา คัญทะชา. (2551). รองเง็งปัตตานี: มรดกทางวัฒนธรรมที่รอคอยการฟื้นฟู. *วารสารสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ*. 7(2), 60-66.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และสุภาวดี โพธิเวชกุล. (2562). นาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่งจังหวัดปัตตานี. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น*. 11(2), 197-221.

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2553). ความเชื่อและวัฒนธรรมท้องถิ่นปัตตานี: ความทรงจำที่ถูกละทิ้ง. *วารสารรูซามิแล*. 31(3), 23-34.

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

อัชฌายง ตรีสมุทร และสุภาวดี โพธิเวชกุล. (2564). วิธีการแสดงลิเกคณะศรรามน้ำเพชร. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์การ เรียนรู้ทางไกลเชิงนวัตกรรม*. 11(2), 100-111.

Voget, F. W. (1956). The American Indian in Transition: Reformation and Accommodation. *American Anthropologist*. 58(2), 249-263.

Wallace, A. F. C. (1956). Revitalization Movements. *American Anthropologist.* 58(2), 264-281.