การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

RESEARCHING AND REVIVING THE KNOWLEDGE OF PATTANI RONG NENG DANCE ACCORDING TO KHUN JARU WISET SUEKAKORN

กิตติภพ แก้วย้อย

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2566

การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

กิตติภพ แก้วย้อย

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

RESEARCHING AND REVIVING THE KNOWLEDGE OF PATTANI RONG NENG DANCE ACCORDING TO KHUN JARU WISET SUEKAKORN

KITTIPOP KAEWYOY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF EDUCATION

(Art Education)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2023

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานี

ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ของ

กิตติภพ แก้วย้อย

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

.....

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรีรัตน์ จีนพงษ์)

..... ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร
ผู้วิจัย	กิตติภพ แก้วย้อย
ปริญญา	การศึกษามหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2566
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรีรัตน์ จีนพงษ์

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรด้วยวิธีการศึกษาเอกสาร การสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์จากกลุ่มประชากรผู้เชี่ยวชาญรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจำนวน 6 ท่าน ผลการวิจัยพบว่า องค์ความรู้สำคัญของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ องค์ประกอบการแสดง 9 องค์ประกอบ ได้แก่ 1.นักแสดงเต้นคู่ชาย-หญิงและนักดนตรี 2. การแต่งกายตามแบบราชสำนักที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะพัฒนาตามวิถีวัฒนธรรมมลายู 3. อุปกรณ์ใช้ผ้าคลุมไหล่และผ้าเช็ดหน้า 4. เครื่องดนตรีของวงรองเง็งได้พัฒนาเพิ่มเติม คือ นำแทมบูรินและระฆังราวมาผสมวงด้วย 5. บทเพลง 10 เพลง คือ ลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวา บุหงารำไป มาสแมเราะและโดนดังซายัง 6. รูปแบบแถวมีการพัฒนาให้มีความหลากหลายตามยุคสมัยเพื่อให้มีความน่าสนใจ 7. วิธีการแสดงในอดีตเริ่มเต้นเพลงลาฆูดูวอ เพราะกำหนดเป็นเพลงไหว้ครู เต้นครั้งละ 3 เพลง และเต้นเพลงมะอินังลามา กำหนดเป็นเพลงลา ปัจจุบันปรับให้เข้ากับยุคสมัยเต้นกี่เพลงก็ได้ไม่กำหนดตายตัว ก่อนและจบการเต้นนักเต้นจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นคือการสลามผู้ชมและการสลามคู่ 8. ท่าเต้นปรากฏนาฏยลักษณ์การใช้มือ คือ มือกำ มือจีบไม่ติด มือรำส่าย มือหนีบผ้าเช็ดหน้า มือแทง ปรบมือ เก็บมือผู้ชายและเก็บมือผู้หญิง นาฏยลักษณ์การใช้เท้าคือแตะปลายเท้า กดปลายเท้า กดส้นเท้า บิดเท้า ถัดเท้าลอย ย่ำเท้าและเขย่งเท้า ทุกบทเพลงนำเสนอการเกี้ยวพาราสี 9. โอกาสในการแสดงใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและงานรื่นเริงต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

คำสำคัญ : ศิลปะการแสดงรองเง็ง

Title	RESEARCHING AND REVIVING THE KNOWLEDGE OF PATTANI RONG NENG DANCE ACCORDING TO KHUN JARU WISET SUEKAKORN
Author	KITTIPOP KAEWYOY
Degree	MASTER OF EDUCATION
Academic Year	2023
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Sureerat Chenpong

The purpose of this research is to study and collect knowledge of the Pattani Rongngeng dance, according to Khun Jaruwiset Suksakarn's style, by means of document study. The observations and interviews with a population of experts. There were six people. The research results found that The important knowledge of the Pattani Rongngeng dance in the style of Khun Jaru Wiset Suksa Korn is the nine elements of the performance: (1) performers dancing in male-female pairs and musicians; (2) dressing in a royal style that is unique and developed according to Malay culture; (3) equipment including shawls and handkerchiefs; (4) the musical instruments of the Rongneng band have further developed, namely, tambourines and bells also come into the mix; (5) the 10 songs are as follows: Lagu Dua, Lagu pucuk pisang, Lagu Mak inang lama, Lagu Ayamdidik, Lagu lenang, Lagu cinta sayang, Lagu Mak inang jawa, Lagu Bunga rampai, Lagu Mas merah, and Lagu dondang sayings; (6) the form of the row has evolved to be diverse according to the era to make it interesting; (7) performing in the past began with dancing the Lagu Dua and because it is a Wai Khru song, dance to three songs at a time and dance to the Lagu Mak inang lama. Set to 'Farewell Nowadays', adapting to the era, you can dance as many songs as you want, it is not fixed. Before and at the end of the dance, dancers show respect to the audience and their partners, namely the audience salutation and the partner salutation; (8) the dance moves show the use of hands, such as clenched fists, non-clutching hands, swaying hands, handkerchief clamps, stabbing hands, clapping hands, picking up men's hands and picking up the women's hands. Dance techniques using the feet include touching the toes, pressing the toes, pressing the heels, twisting the feet, floating the feet, stomping the feet and tiptoeing. Every song presents a courtship; (9) performance opportunity is used to welcome guests and at various festivities both at Thailand and abroad.

Keyword : Rongngeng dance

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จในปริญญานิพนธ์เล่มนี้เกิดขึ้นจากความกรุณาชี้แนะของคณาจารย์และองค์ความรู้จากศิลปินที่เมตตากรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรีรัตน์ จีนพงษ์ ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รวมถึงคณาจารย์ทุกท่านที่กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางเพื่อความสมบูรณ์ของปริญญานิพนธ์เล่มนี้

ขอกราบขอบพระคุณนายเซ็ง อาบู นางนพมาศ พรมนุชาธิป นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ นายเชาว์ จันทรจิตร นายอภิชาติ คัญทะชาและผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ศิลปินผู้เชี่ยวชาญการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวและกัลยาณมิตรทุกท่านที่ค่อยสนับสนุนและให้กำลังใจ

ความสำเร็จในปริญญานิพนธ์เล่มนี้จึงเกิดจากความตั้งใจดีของท่านทั้งหลาย ผู้วิจัยจึงขอแสดงความเคารพแด่ท่านเป็นอย่างสูง

กิตติภพ แก้วย้อย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

คำถามในงานวิจัย 4

วัตถุประสงค์ 4

ขอบเขตของการวิจัย 4

กรอบแนวคิด 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง 7

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็งปัตตานี 13

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 27

1. การกำหนดประชากร 27

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 28

3. การสร้างและการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ 29

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล 29

5. การวิเคราะห์ข้อมูล 30
6. การนำเสนอผลการวิจัย 30
บทที่ 4 ผลการศึกษา 31
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ 136
สรุปผลการวิจัย 136
อภิปรายผลการวิจัย 141
ข้อเสนอแนะ 145
บรรณานุกรม 147
ภาคผนวก 149
ภาคผนวก ก 150
ภาคผนวก ข 155
ประวัติผู้เขียน 158

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ลาฆูดูวอ ท่าแยก เข้า ส่งหญิงและส่งชาย 88

ตาราง 2 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา 89

ตาราง 3 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่ 90

ตาราง 4 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 1 91

ตาราง 5 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 2 92

ตาราง 6 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าแยกและเข้าคู่ 94

ตาราง 7 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 1 95

ตาราง 8 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 2 96

ตาราง 9 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา 97

ตาราง 10 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่สลับที่ 98

ตาราง 11 มะอินังลามา ท่ารับผ้าคลุมไหล่ 100

ตาราง 12 มะอินังลามา ท่ารับผ้าเช็ดหน้า 101

ตาราง 13 มะอินังลามา ท่าแยก เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา 102

ตาราง 14 มะอินังลามาท่าหมุนซ้ายหมุนขวา 103

ตาราง 15 มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง 104

ตาราง 16 มะอินังลามา ท่าชายนั่ง 105

ตาราง 17 อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1 107

ตาราง 18 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1 108

ตาราง 19 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 2 109

ตาราง 20 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 3 110

ตาราง 21 อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ 111

ตาราง 22 อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ 112
ตาราง 23 อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่ 113
ตาราง 24 อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง 114
ตาราง 25 เลนัง ท่าแยก เข้าคู่และสวนหลังทางไหล่ซ้าย - ไหล่ขวา 117
ตาราง 26 เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย 118
ตาราง 27 เลนัง ท่านั่งเกี้ยว 119
ตาราง 28 จินตาซายัง ท่าถอนหลัง จินตาซายัง ท่าเท้าชิด 121
ตาราง 29 จินตาซายัง ท่าเท้าชิด 122
ตาราง 30 จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่ 123
ตาราง 31 มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่ 125
ตาราง 32 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง 126
ตาราง 33 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 2 127
ตาราง 34 บุหงารำไป ท่าแยก เข้าคู่ ส่งหญิง ส่งชาย หมุนรอบตัวเองและหมุนคู่ บุหงารำไป ท่าสวนไหล่ 129
ตาราง 35 บุหงารำไป ท่าสวนไหล่ 130

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 เครื่องแต่งกายนักเต้นยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร 32

ภาพประกอบ 2 ภาพประกอบ 2 ชุดพื้นถิ่นสลีแนนักเต้นชาย 32

ภาพประกอบ 3 ชุดพื้นถิ่นชุดบานงนักเต้นหญิง 33

ภาพประกอบ 4 ภาพประกอบ 4 ไวโอลิน 34

ภาพประกอบ 5 แอคคอร์เดี้ยน 34

ภาพประกอบ 6แมนโดลิน 35

ภาพประกอบ 7 ฆ้อง 36

ภาพประกอบ 8 รำมะนาใหญ่ 36

ภาพประกอบ 9 รำมะนาเล็ก 37

ภาพประกอบ 10 เก็นดัง 37

ภาพประกอบ 11 มาราคัส 38

ภาพประกอบ 12 โน้ตเพลงลาฆูดูวอ 1 39

ภาพประกอบ 13 โน้ตเพลงลาฆูดูวอ 2 40

ภาพประกอบ 14 โน้ตเพลงปูโจ๊ะปีซัง 41

ภาพประกอบ 15 โน้ตเพลงมะอินังลามา 1 42

ภาพประกอบ 16 โน้ตเพลงมะอินังลามา 2 43

ภาพประกอบ 17 โน้ตเพลงอะยัมดิเด๊ะ 44

ภาพประกอบ 18 โน้ตเพลงเลนัง 1 45

ภาพประกอบ 19 โน้ตเพลงเลนัง 2 46

ภาพประกอบ 20 โน้ตเพลงจินตาซายัง 1 47

ภาพประกอบ 21 โน้ตเพลงจินตาซายัง 2 48
ภาพประกอบ 22 โน้ตเพลงมะอินังชวา 49
ภาพประกอบ 23 โน้ตเพลงบุหงารำไป 1 50
ภาพประกอบ 24 โน้ตเพลงบุหงารำไป 2 51
ภาพประกอบ 25 โน้ตเพลงมาสแมเราะ 1 52
ภาพประกอบ 26 โน้ตเพลงมาสแมเราะ 2 53
ภาพประกอบ 27 โน้ตเพลงโดนดังซายัง 54
ภาพประกอบ 28 รูปแบบแถวการเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในช่วงปี พ.ศ.2549 55
ภาพประกอบ 29 ตำแหน่งเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิง 56
ภาพประกอบ 30 การแต่งกายแบบพื้นถิ่น 59
ภาพประกอบ 31 การแต่งกายแบบราชสำนัก 60
ภาพประกอบ 32 ลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักรูปแบบต่าง ๆ 61
ภาพประกอบ 33 เสื้อจือโละบือลางอ 62
ภาพประกอบ 34ภาพประกอบ 34 ซาลูวา 62
ภาพประกอบ 35 ผ้าบรือเละ 63
ภาพประกอบ 36 ผ้าซาแบ 63
ภาพประกอบ 37 หมวกทรงซอเฆาะ 64
ภาพประกอบ 38 ผ้าสไบ 64
ภาพประกอบ 39 สร้อยคอ 65
ภาพประกอบ 40 เข็มกลัด 65
ภาพประกอบ 41 1รองเท้า 66
ภาพประกอบ 42 เสื้อบานง 66

ภาพประกอบ 43 ผ้าถุง 67
ภาพประกอบ 44 ผ้าสไบ 67
ภาพประกอบ 45 ผ้าซาแบ 68
ภาพประกอบ 46 สร้อยคอ 68
ภาพประกอบ 47 ต่างหู 69
ภาพประกอบ 48 เข็มกลัด 69
ภาพประกอบ 49 ปิ่นและดอกไม้ 70
ภาพประกอบ 50 รองเท้า 70
ภาพประกอบ 51 ลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่น 71
ภาพประกอบ 52 ลักษณะการแต่งกายแบบลำลอง 72
ภาพประกอบ 53 ผ้าคลุมไหล่ 72
ภาพประกอบ 54 ผ้าเช็ดหน้า 73
ภาพประกอบ 55 แทมบูริน 74
ภาพประกอบ 56 เชคเกอร์ 74
ภาพประกอบ 57 ระฆังราว 75
ภาพประกอบ 58 เครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงรองเง็ง ประกอบด้วย ไวโอลิน แอคคอเดี้ยน รำมะนาใหญ่ เก็นดัง ฆ้อง แทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราว 76
ภาพประกอบ 59 มือกำ 77
ภาพประกอบ 60 เก็บมือผู้ชาย 78
ภาพประกอบ 61 เก็บมือผู้หญิง 78
ภาพประกอบ 62 มือรำส่าย 79
ภาพประกอบ 63 หนีบผ้าเช็ดหน้า 79
ภาพประกอบ 64 แทงมือ 80

ภาพประกอบ 65 ปรบมือ 80
ภาพประกอบ 66 มือกำ 81
ภาพประกอบ 67 มือจีบไม่ติด 81
ภาพประกอบ 68 มือกำ 82
ภาพประกอบ 69 แตะปลายเท้า 83
ภาพประกอบ 70 กดปลายเท้า 83
ภาพประกอบ 71 กดส้นเท้า 84
ภาพประกอบ 72 บิดเท้า 84
ภาพประกอบ 73 ย่ำเท้า 85
ภาพประกอบ 74 เขย่งเท้า 85
ภาพประกอบ 75 แตะปลายเท้า 86
ภาพประกอบ 76 ถัดเท้าลอย 87
ภาพประกอบ 77 ลาฆูดูวอ ท่าแยก เข้า ส่งหญิงและส่งชาย 88
ภาพประกอบ 78 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา 89
ภาพประกอบ 79 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่ 90
ภาพประกอบ 80 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 1 91
ภาพประกอบ 81 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 2 92
ภาพประกอบ 82 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าแยกและเข้าคู่ 94
ภาพประกอบ 83 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 1 95
ภาพประกอบ 84 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 2 96
ภาพประกอบ 85 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา 97
ภาพประกอบ 86 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่สลับที่ 98
ภาพประกอบ 87 มะอินังลามา ท่ารับผ้าคลุมไหล่ 100

ภาพประกอบ 88 มะอินังลามา ท่ารับผ้าเช็ดหน้า 101
ภาพประกอบ 89 มะอินังลามา ท่าแยก เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา หมุนคู่ทางไหล่ซ้าย ส่งหญิง ส่งชาย และแดเจาะ 102
ภาพประกอบ 90 มะอินังลามาท่าหมุนซ้ายหมุนขวา 103
ภาพประกอบ 91 มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง 104
ภาพประกอบ 92 มะอินังลามา ท่าชายนั่ง 105
ภาพประกอบ 93 อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ 107
ภาพประกอบ 94 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1 108
ภาพประกอบ 95 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 2 109
ภาพประกอบ 96 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 3 110
ภาพประกอบ 97 อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ 111
ภาพประกอบ 98อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ 112
ภาพประกอบ 99 อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่ 113
ภาพประกอบ 100 อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง 114
ภาพประกอบ 101 เลนัง ท่าแยก เข้าคู่และสวนหลังทางไหล่ซ้าย - ไหล่ขวา 117
ภาพประกอบ 102 เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย 118
ภาพประกอบ 103 เลนัง ท่านั่งเกี้ยว 119
ภาพประกอบ 104 จินตาซายัง ท่าถอนหลัง 121
ภาพประกอบ 105 จินตาซายัง ท่าเท้าชิด 122
ภาพประกอบ 106 จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่ 123
ภาพประกอบ 107 มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่ 125
ภาพประกอบ 108 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1 126

ภาพประกอบ 109 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 2 127

ภาพประกอบ 110 บุหงารำไป ท่าแยก เข้าคู่ ส่งหญิง ส่งชาย หมุนรอบตัวเองและหมุนคู่ 129

ภาพประกอบ 111 บุหงารำไป ท่าสวนไหล่ 130

ภาพประกอบ 112 การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรแสดงถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีณ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ในปี พ.ศ 2560 132

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

รองเง็ง การเต้นเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายหญิงกลุ่มวัฒนธรรมมลายูในภาคใต้ของประเทศไทยที่รับเอาอิทธิพลการเต้นมาจากชาวโปรตุเกส ซึ่งเข้ามาค้าขายในแหลมมลายู(สุภา วัชรสุขุม, 2542) ทั้งนี้รองเง็งที่ปรากฏในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 2 พื้นที่ คือรองเง็งฝั่งอ่าวไทย ประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และรองเง็งฝั่งอันดามัน ประกอบด้วย จังหวัดสตูล จังหวัดตรัง จังหวัดกระบี่ จังหวัดพังงา จังหวัดภูเก็ต โดยรองเง็งที่ปรากฏในฝั่งทะเลอันดามัน จะมี 2 ประเภท คือรองเง็งชาวเลและรองเง็งตันหยง ส่วนรองเง็งที่ปรากฏในฝั่งทะเลอ่าวไทยจะเรียกว่า รองเง็งราชสำนักหรือรองเง็งปัตตานี

รองเง็งฝั่งทะเลอันดามัน ซึ่งประกอบด้วย 1. รองเง็งชาวเล เป็นการละเล่นกันในหมู่ชาวเล หรือที่เรียกว่า อูรักลาโว้ย ซึ่งได้รับอิทธิพลการเต้นมาจากประเทศมาเลเซีย โดยมีชาวบ้านจากเกาะปีนัง ประเทศมาเลเซีย เดินทางเข้ามาเผยแพร่พร้อมกับเรือสินค้าที่เข้ามาค้าขายในพื้นที่เมื่อประมาณ 500 ปีที่แล้ว มีการขับร้องบทกลอนตอบโต้กันเป็นภาษามลายูสำเนียงเกาะปีนังประกอบการเต้น 2. รองเง็งตันหยง การเต้นรำที่มักนิยมแสดงในกลุ่มคนมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามและกลุ่มคนไทยพุทธในพื้นที่ มีรูปแบบเฉพาะที่เห็นได้ชัด คือ บทเพลงร้องเป็นภาษาไทยหรือบางครั้งเรียกว่า เพลงตันหยง เนื้อหาที่สื่อสารในบทเพลงมีความเข้าใจง่าย เน้นความสนุกสนาน(ทัศนียา คัญทะชา, 2551, น.25-28)

อีกประเภทคือรองเง็งฝั่งทะเลอ่าวไทย ที่เรียกว่ารองเง็งราชสำนักหรือรองเง็งปัตตานี นับได้ว่าเป็นนวัตกรรมทางการแสดงที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออกที่มีมาตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ 15(ทัศนียา คัญทะชา, 2551) เป็นการเต้นที่มีความพลิ้วไหวและอ่อนช้อย ผสมผสานการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเต้นจนเกิดเป็นลีลาเฉพาะ พบหลักฐานปรากฏเป็นที่แน่ชัดว่าการแสดงประเภทนี้มีมาตั้งแต่สมัยก่อนการยกเลิกการปกครอง 7 หัวเมืองภาคใต้(พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2562, น.209-210) ซึ่งแต่เดิมรองเง็งจะเต้นกันเฉพาะในรั้วในวังเท่านั้น ดังเช่น ในวังของพระยาพิพิธเสนามาตยาธิบดี ศรีสุรสงคราม เจ้าเมืองยะหริ่งหรือที่ชาวเมืองเรียกว่า รายา โดยบริวารผู้หญิงของรายาส่วนหนึ่งจะทำหน้าที่เป็นนักเต้นรองเง็งเตรียมไว้สำหรับเต้นรำกับแขกที่มาในงานพิธีหรืองานเลี้ยงต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในวังอยู่เป็นประจำและในปี พ.ศ. 2435 มีการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากหัวเมืองต่าง ๆ กลายเป็นระบบเทศาภิบาล จัดตั้งเป็นมณฑลและพัฒนาสืบต่อมาจนเป็นจังหวัดที่ปรากฏในปัจจุบัน ส่งผล

ให้ระบบการปกครองแบบวังถูกยกเลิกไปพร้อมกับกลุ่มศิลปินรองเง็งที่สังกัดอยู่ในวังก็ต้องแยกย้ายกันไปด้วยเช่นกัน จนต่อมาในระยะหลังรองเง็งได้แพร่หลายในหมู่ชาวบ้าน พบเห็นได้จากการเต้นคั้นระหว่างสลับฉากในการแสดงมะโย่ง(สุภา วัชรสุขุม, 2542, น.15-16)

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2494 ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี ในขณะนั้น มีแนวคิดสร้างรองเง็งให้มีรูปแบบที่เป็นมาตรฐานตามแบบอย่างรำวงมาตรฐาน โดยในระยะแรกของการริเริ่มสร้างสรรค์ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้นำเอาเพลงรองเง็งที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายญัง คือบทเพลงลาฆูดูวอและมะอินังชวามาสร้างสรรค์และกำหนดท่าเต้นขึ้นโดยเฉพาะ ใช้แสดงในวันปิดอบรมการศึกษาภาคฤดูร้อนของจังหวัดปัตตานี นับเป็นครั้งแรกของรองเง็งรูปแบบใหม่ที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณะชน(พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และสุภาวดี โพธิเวชกุล, 2562, น.210) จากนั้นท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงได้สร้างสรรค์บทเพลงรองเง็งเพิ่มเติมขึ้นใหม่ อีก 8 บทเพลง ประกอบด้วยบทเพลงเลนัง ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังชวา จินตาซายัง อาเนาะดิดิ๊ บุหงารำไป มาสแมเราะห์และโดนดังซายัง ทำให้การแสดงรองเง็งปัตตานีมีบทเพลงที่เป็นมาตราฐานตามแบบอย่างรำวงมาตรฐานครบ 10 เพลง ทั้งนี้ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ยังได้ตั้งกฎกติกาสำหรับการเต้นเพื่อให้ผู้เต้นได้ยึดเป็นหลักในการเต้นที่เหมือนกันสรุปได้คือสรุปได้คือ ผู้เต้นจะต้องไม่เกร็งร่างกายในขณะเต้น ผู้เต้นจะต้องปฏิบัติท่าเต้นอย่างนิ่มนวล และรู้จักการใช้น้ำหนักร่างกายในการเต้นอย่างสมดุล ผู้เต้นจะต้องเต้นลงจังหวะทั้งมือและเท้า ขณะเต้นผู้เต้นจะต้องมีหน้าที่ยิ้มแย้มแจ่มใส ขณะเต้นผู้เต้นทุกคนต้องมีไหวพริบในการสังเกตแถวและตำแหน่งของการเต้นที่เท่ากัน ผู้เต้นทุกคนจะต้องเป็นมิตรที่ดีต่อกัน ผู้เต้นทุกคนต้องมีความอ่อนน้อมถ่อมตน(ทัศนียา วิศพันธุ์, 2550, น.35-36) โดยนักเต้นรองเง็งในยุคแรกท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ถ่ายทอดให้กับกลุ่มข้าราชการครูในจังหวัดปัตตานี

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในปัจจุบัน หลงเหลือบทเพลงที่ใช้สำหรับการเต้นเพียง 8 บทเพลงเท่านั้น ท่าเต้นได้สูญหายไป 2 บทเพลงเมื่อประมาณ 20 ปีมาแล้ว คือบทเพลงมาสแมเราะห์และบทเพลงโดนดังซายัง โดยทั้ง 2 บทเพลงเป็นเพลงที่ใช้จังหวะช้าที่สุดในการเต้นรองเง็งคือ จังหวะอัสลี จากการบอกเล่าของกลุ่มศิลปินรองเง็งเล่าว่า ทั้ง 2 บทเพลงนั้นมีจังหวะช้า ผู้เต้นต้องแสดงออกท่าทางอย่างนิ่มนวลซึ่งกลุ่มนักเต้นผู้ชายจะไม่นิยมเต้นกันด้วยเหตุผลที่ว่า ตนนั้นเต้นไม่สวย ความอ่อนช้อยไม่เหมือนอย่างท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรเต้น ประกอบกับไม่มีการบันทึกท่าเต้นของทั้ง 2 บทเพลงนี้ไว้ ท่าเต้นจึงสูญหายไปในที่สุด(ทัศนียา คัญทะชา, 2551) นอกจากปัญหาการสูญหายของท่าเต้นแล้วนั้น รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยังต้องประสบกับผลกระทบของเหตุการณ์อิสลามภิวัฒน์หรือเรียกอีกอย่างว่า

อิสลามยุคใหม่ กำหนดให้ชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้งดเว้นจากการเต้นรำ ส่งผลให้ศิลปะการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้คนและกิจกรรมของศาสนาอิสลามถูกงดเว้น กลุ่มนักเต้นรองเง็งดั้งเดิมบางกลุ่มที่นับถือศาสนาอิสลามจำต้องเลิกเต้นไปในที่สุด ผู้เชี่ยวชาญจำนวนดังกล่าวจึงขาดหายไปด้วยเช่นกัน(ทัศนียา คัญทะชา, 2551, น.29) และในทางกลับกันที่ปริมาณกลุ่มศิลปินผู้เชี่ยวชาญการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรน้อยลงทุกวัน จำนวนประชากรในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่นับถือศาสนาอิสลามกลับมีมากยิ่งขึ้น ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงมีผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นประชากรส่วนใหญ่ ชาวพุทธเป็นประชากรส่วนน้อย(ปัญญา เทพสิงห์, คมสันต์ วงศ์วรรณ์, และ อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง, 2564, น.63) ประกอบกับกิจกรรมการพัฒนาเยาวชนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เกิดขึ้นโดยใช้สถาบันการศึกษาทางศาสนาอิสลามเป็นองค์กรในการพัฒนาเยาวชนในพื้นที่เป็นหลัก(Manmanah, D, Musor, M. E., และ Lakateb, 2020) จึงมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับหลักการและบทบัญญัติของศาสนาเกี่ยวกับเรื่องการสมาคมระหว่างชายและหญิงที่มิใช่คนในครอบครัวซึ่งเป็นสายเลือดเดียวกัน ดังนั้นการจัดกิจกรรมการแสดงโดยใช้ผู้แสดงชายและหญิงแสดงร่วมกันจึงขัดต่อหลักการของศาสนาอิสลาม(เจษฎา เนตรพลับ และ วีรชาติ เปรมานนท์, 2559, น.7) จากความเชื่อมั่นประกอบกับความศรัทธาในหลักการของศาสนาข้อนี้ ประชากรในพื้นที่จึงถูกจำกัดซึ่งการแสดงออกทางศิลปะและวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมให้ตกอยู่ภายใต้ขอบเขตเฉพาะตามที่ศาสนาอนุญาต โดยจะงดเว้นกิจกรรมที่มีการแสดงออกเกี่ยวกับกามอารมณ์และการร้องรำทำเพลง(จิรโรจน์ ศรียะพันธุ์, 2562, น.161) ผู้คนจึงปฏิเสธที่จะให้ความสำคัญกับกิจกรรมในเรื่องดังกล่าว ด้วยเหตุผลที่ว่าหากกระทำไปจะผิดต่อหลักการของศาสนา ประเพณีวัฒนธรรมของคนในพื้นที่ตามแบบดั้งเดิมที่สืบทอดมาโดยตลอด จึงเริ่มลดความจำเป็นและยุติลงภายใต้การเปลี่ยนแปลงของสังคมชาวมลายูมุสลิมในพื้นที่(วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2553, น.24) อีกประการที่สำคัญคือปัญหาความรุนแรงในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ทำให้ศิลปินรองเง็งไม่มีงานแสดงส่งผลให้คณะรองเง็งค่อย ๆ ทยอยสลายตัวไป ปัจจุบันจึงหลงเหลือศิลปินผู้สืบทอดการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่สำคัญคือนางนพมาศ พรมนุชาธิป ข้าราชการบำนาญและครูภูมิปัญญาไทยด้านศิลปะการแสดงรองเง็ง(พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2562, น.211) จากนั้นจึงสืบทอดต่อ ๆ กันมาในลำดับชั้นของลูกศิษย์ คือศิลปินพื้นบ้านและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งนายก่อเกียรติ สุขทรานนท์ สืบทอดไปยังอีกลำดับชั้นคือนายเชาว์ จันทรจิตรและผู้ช่วยศาตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา บุคคลทั้งสิ้นนี้ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งปัตตานีฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร มีความสามารถในการสืบ

ทอดการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรภายใต้แนวคิดการอนุรักษ์ การปรับตัวและการพัฒนาการเต้นให้คงดำรงอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลดังกล่าวจึงทำให้ทราบถึงความสำคัญและปัญหาของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ซึ่งเป็นการเต้นที่ผ่านกระบวนการปรับตัวและพัฒนาให้สามารถสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาได้จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรที่ได้ปรับปรุง สร้างสรรค์ให้การเต้นรองเง็งปัตตานีมีรูปแบบการเต้นที่เป็นมาตรฐานเฉพาะตัว ส่งต่อมายังรุ่นลูกศิษย์ผู้อนุรักษ์และพัฒนาที่ต้องต่อสู้เพื่อการรักษาและการสืบทอดในสภาพปัญหาที่ปรากฏอยู่มาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาองค์ประกอบที่เป็นแบบเฉพาะของศิลปะการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรอย่างละเอียด เพื่อทำให้เกิดองค์ความรู้ ทั้งเป็นการรวบรวม อนุรักษ์ให้การเต้นชนิดนี้ให้ยังคงดำรงอยู่ ประกอบกับเป็นแหล่งข้อมูลทางความรู้ให้แก่ผู้ที่สนใจและต้องการใช้ความรู้การเต้นประเภทนี้ต่อไป

คำถามในงานวิจัย

องค์ประกอบของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประกอบด้วยอะไร มีลักษณะเป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์

ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ขอบเขตของการวิจัย

เนื้อหาที่ใช้ในการวิจัยศึกษาองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประกอบด้วย นักแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้นและโอกาสในการแสดง

พื้นที่ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในการดำเนินการศึกษาได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสงขลา ซึ่งเป็นจังหวัดที่ปรากฏครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มประชากรเป็นผู้ที่มีความรู้ มีประสบการณ์เกี่ยวข้องกับการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรไม่ต่ำกว่า 10 ปี โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) ประกอบด้วย กลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 6 ท่าน

ตัวแปรศึกษา

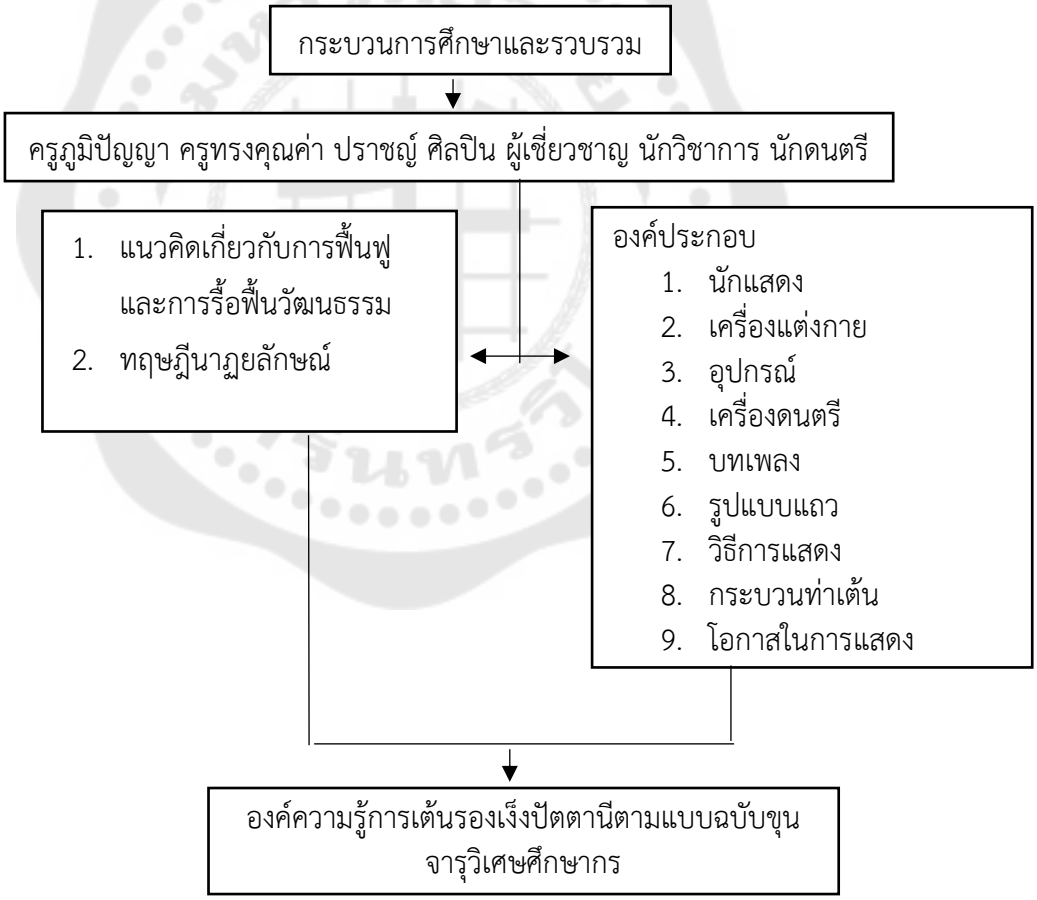
ตัวแปรต้น คือ เหตุการณ์อิสลามภิวัฒน์ที่ส่งผลให้วัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ตกอยู่ภายใต้ขอบเขตเฉพาะตามที่ศาสนาอนุญาตประกอบกับสถานการณ์ความรุนแรงที่ส่งผลให้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรไม่มีงานแสดงหลงเหลือจำนวนผู้สืบทอดน้อยลง

ตัวแปรตาม คือ องค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยระหว่างเดือนกุมภาพันธุ์ พ.ศ.2565 ถึงเดือนเมษายน พ.ศ.2567

กรอบแนวคิด



นิยามศัพท์

1. การรื้อฟื้น หมายถึง กระบวนการศึกษาและการรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร โดยครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ

2. องค์ความรู้ หมายถึง นักแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้นและโอกาสในการแสดงของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่สั่งสมและสืบทอดกันมาผ่านครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ

3. การเต้นรองเง็งปัตตานี หมายถึง รองเง็งที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลา สงขลา และนราธิวาสลักษณะการเต้นเป็นการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงที่แต่งกายตามรูปแบบวัฒนธรรมมลายู ประกอบด้วย 10 บทเพลง บทเพลงไม่มีเนื้อร้องบรรเลงโดยวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

4. ขุนจารุวิเศษศึกษากร หมายถึง นายเจ๊าะมุ จารุประสิทธิ์ อดีตศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี ผู้ฟื้นฟูศึกษาและค้นคว้าท่าเต้นรองเง็งเพิ่มเติมประกอบกับมีการประดิษฐ์ท่าเต้นขึ้นใหม่เป็นแบบแผนรองเง็งมาตรฐานจำนวน 10 เพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

2. เป็นการเผยแพร่องค์ความรู้สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่องการศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้นำเสนอตามหัวข้อ ดังนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็งปัตตานี
    2.1 ประวัติศาสตร์รองเง็งปัตตานี
    2.2 พัฒนาการรองเง็งปัตตานี
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับขุนจารุวิเศษศึกษากร
    3.1 ภูมิหลังแนวคิดและวิธีการในการฟื้นฟูและประดิษฐ์ท่าเต้นรองเง็ง
4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
    4.1 แนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรม
    4.2 ทฤษฎีนาฏยลักษณ์
5. วิจัยที่เกี่ยวข้อง
    5.1 งานวิจัยในประเทศ
    5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง

Nor และ M. A. M. (2003) กล่าวว่ารองเง็งเป็นศิลปะการแสดงแบบวัฒนธรรมลูกผสมผสานที่เก่าแก่ที่สุดในพื้นที่แห่งการบรรจบกันทางวัฒนธรรมรัฐปีนัง ประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นผสมผสานระหว่างการเต้นรำของชาวยุโรปหลายรูปแบบเข้ากับการเต้นรำพื้นบ้านของชาวมาเลย์ ซึ่งการดำรงอยู่ของการเต้นรองเง็งในรัฐปีนังนั้นรองเง็งจะเป็นการเต้นรำพื้นบ้านที่ปรากฏควบคู่อยู่ในโรงละครบังสะวันโดยมีนักเต้นหญิงหน้าตาดีที่ได้รับการฝึกฝนในการเต้นรำในโรงละครนับเป็นวิวัฒนาการที่สำคัญของการเต้นรำพื้นบ้านมาเลย์ จากพื้นที่เต้นรำในหมู่บ้านไปสู่เวทีเต้นรำสมัยใหม่ รองเง็งได้รับความนิยมสูงสุดในช่วงทศวรรษ 1900 และในช่วงทศวรรษ 1930 โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 1930 คณะละครบังสะวันและรองเง็งได้ออกแสดงในเมืองอื่น ๆ ในแหลมมลายู ต่อมาในช่วงทศวรรษ 1950 การเต้นรำพื้นบ้านของชาวมาเลย์กลายเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลภาพยนตร์แต่เรื่องจะต้องมีฉากเต้นรำกับเพลงออกใหม่ นับเป็นช่วงเวลาแห่งความเจริญรุ่งเรืองของอุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลย์และการเต้นรำรองเง็ง

Ross L (2020) กล่าวว่า รองเง็งคือรูปแบบของความบันเทิงยามค่ำคืนของกลุ่มคนมลายูบนเกาะปีนัง นับเป็นมรดกความหลากหลายทางวัฒนธรรมในแหลมมลายูอันละเอียดอ่อนที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาผ่านรุ่นสู่รุ่นต่อ ๆ จากรัฐปีนัง ประเทศมาเลเซีย รองเง็งยังได้แทรกซึมออกไปสู่บริเวณภูมิภาคใกล้เคียงจนกระทั่งเข้ามาถึงชายฝั่งทะเลอันดามันเป็นครั้งแรกในช่วงทศวรรษ 1930 โดยศิลปินไวโอลินที่มีชื่อว่า Abu Qasim เข้ามาในหมู่บ้านชาวประมงเล็ก ๆ บนเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เขาได้ฝึกฝนนักดนตรีและนักเต้นพื้นบ้านรองเง็งขึ้น จากรองเง็งของชุมชนเล็กๆ บนเกาะลันตาจึงกลายกระแสนิยมของความบันเทิงทั่วทั้งชายฝั่งทะเลอันดามันและในช่วงที่รองเง็งได้รับความนิยมสูงสุดประมาณปลายทศวรรษ 1940 จนถึงต้นทศวรรษ 1960 ได้เกิดการก่อตั้งคณะรองเง็งท้องถิ่นขึ้นในหมู่เกาะและชุมชนชายฝั่งทะเลอันดามันระหว่างจังหวัดสตูลถึงจังหวัดภูเก็ตโดย 1 คณะจะประกอบด้วยมือไวโอลิน 1 คน มือกลอง 2 คน มือฆ้อง 1 คน นักร้องและนักเต้นตั้งแต่หนึ่งคนขึ้นไป ทั้งนี้รูปแบบของการเต้นรองเง็งที่เกิดขึ้นยังคงเป็นเช่นเดียวกันกับที่ปรากฏในรัฐปีนัง ประเทศมาเลเซีย คือรูปแบบการเต้นรำบริการ ที่ผู้ชมฝ่ายชายยอมจ่ายเงินสำหรับโอกาสการร่วมเต้นรำกับนักร้องและนักเต้นหญิง โดยกิจกรรมการเต้นรำรองเง็งมักจัดขึ้นในพื้นที่ส่วนบุคคล ตลาด รวมถึงพื้นที่สาธารณะในเขตหมู่บ้านและเขตชุมชนเมืองจนกระทั่งในช่วงทศวรรษ 1960 รองเง็งได้รับความนิยมลดลงเนื่องจากการเข้ามาแทนที่ของกระแสความนิยมใหม่คือการเต้นรำวง ทำให้กลุ่มรองเง็งบางกลุ่มต้องมีการปรับตัวปรากฏการนำบทเพลงรำวงเข้ามาผสมผสานในการเล่นรองเง็งแบบดั้งเดิม บางกลุ่มปรับเปลี่ยนมาเล่นรำวงโดยเฉพาะแต่เดิมภาษาที่ใช้ในการขับร้องบทเพลงรองเง็งใช้ภาษามลายูก็ได้ปรับเปลี่ยนเป็นภาษาไทยพื้นถิ่น ทั้งนี้ปัจจัยที่ส่งผลให้รองเง็งลดความนิยมลงได้แก่ การเปลี่ยนแปลงของสื่อ การเปลี่ยนแปลงการคมนาคม การเกิดขึ้นของเทคโนโลยีใหม่ๆ และสิ่งที่สำคัญที่สุดอีกประการหนึ่งคือกระแสอิสลามอนุรักษ์นิยมที่เพิ่มมากขึ้น

รองเง็งชาวเล รองเง็งที่ให้การขนานนามโดยผู้คนในท้องถิ่นว่าเป็นรองเง็งต้นฉบับ บทเพลงขับร้องเป็นภาษามลายู ปัจจุบันปรากฏรองเง็งชาวเลในชนกลุ่มน้อยอูรักลาโว้ยที่ทำหน้าเป็นผู้ดูแลและสืบทอดสุนทรียละครเพลงและการเต้นรำจากช่วงทศวรรษที่ 1930 และ 1940 ปัจจุบันรองเง็งบนเกาะลันตายังคงทำหน้าที่เป็นการเต้นรำของกลุ่มคนชาวเลที่ยังหลงเหลืออยู่ไม่มากนักและนับเป็นกลุ่มที่ใกล้สูญพันธุ์มากที่สุด ด้วยเหตุที่ว่าเมื่อนักดนตรีรุ่นดั้งเดิมจากไปไม่มีคนมาสืบทอดแทนที่ ส่งผลให้รองเง็งชาวเลนับวันยิ่งหาชมได้ยากขึ้น ประกอบกับการจัดแสดงส่วนใหญ่เป็นการแสดงสำหรับนักท่องเที่ยว ที่ยังคงปรากฏอยู่จริงเป็นเพียงภาพของการเต้นรำดั้งเดิมที่ได้บันทึกไว้ล่วงหน้าเท่านั้น

รองเง็งตันหยง เป็นรองเง็งบนพื้นที่แผ่นดินใหญ่ในชุมชนชาวไทยมุสลิม ที่พัฒนาภาษาในการขับร้องบทเพลงภาษามลายูจากเกาะลันตาเป็นรูปแบบบทกวี สำนวนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นภาษาไทยภาคใต้ และปรากฏบทเพลงรองเง็งที่โดดเด่นเรียกว่าเพลงตันหยง คณะรองเง็งตันหยงในปัจจุบันส่วนใหญ่เล่นกันสำหรับการแสดงวัฒนธรรม รองเง็งตันหยงจึงได้รับการส่งเสริมให้เป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ท้องถิ่นแบบดั้งเดิมมากกว่าเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงทางสังคม ในปัจจุบันนักแสดงส่วนใหญ่เป็นชายและหญิงมุสลิมวัยกลางคนถึงวัยผู้สูงอายุ

ทัศนียา คัญทะชา (2551) กล่าวว่า พื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทยประกอบด้วย 14 จังหวัด ได้แก่ ชุมพร ระนอง พังงา สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช ภูเก็ต กระบี่ ตรัง พัทลุง สตูล สงขลา ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ทั้ง 14 จังหวัดแบ่งออกเป็น 2 ฝั่งทะเล คือ ฝั่งทะเลอ่าวไทย ประกอบด้วย จังหวัด ชุมพร สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ฝั่งทะเลอันดามัน ประกอบด้วย จังหวัดระนอง ภูเก็ต พังงา กระบี่ ตรัง และสตูล ด้วยลักษณะที่มีภูมิประเทศติดชายฝั่งทะเลจึงทำให้ภาคใต้ของไทย จึงเป็นสถานีการค้าในแหลมมลายูแต่โบราณ จากสภาพทางภูมิศาสตร์ของดินแดนภาคใต้ของไทยตลอดไปจนถึงมลายูและชวานั้นได้กั้นขวางพื้นที่ระหว่างมหาสมุทรอินเดียและมหาสมุทรแปซิฟิกเอาไว้ จึงเป็นพื้นที่เหมาะสมในการหยุดพักจอดเรือและการแลกเปลี่ยนสินค้าของพวกพ่อค้าแต่โบราณ จึงปรากฏร่องรอยเมืองโบราณและชุมชนหลายแห่งทั้งสองฟากฝั่งทะเล สาเหตุที่ทำให้ดินแดนบริเวณนี้มีความสำคัญก็เนื่องจากการเดินทางสมัยนั้น ใช้การคมนาคมทางเรือและอาศัยลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือและลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ที่ผลัดเปลี่ยนกันทุก 6 เดือน เป็นหลัก พ่อค้าทางเรือจึงจำเป็นต้องตั้งสถานีการค้าเพื่อเป็นการพบปะแลกเปลี่ยนสินค้าระหว่างกัน ก่อนที่จะถึงวงจรการผลัดเปลี่ยนลมจึงสามารถเดินทางกลับได้ระหว่างที่รอคอยลมมรสุมนี้ พ่อค้ามักจะซ่อมแซมเรือ เตรียมหาเสบียงอาหารและน้ำ ขนของและสัมภาระต่าง ๆ ในการเดินทาง พ่อค้าที่เข้ามาค้าขายมีทั้งพ่อค้าชาติตะวันตกและชาติตะวันออก จากเส้นทางเดินเรือค้าขายในสมัยโบราณ ทำให้เกิดการสัมพันธ์กันระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทั้งตะวันตกและตะวันออก จึงทำให้เกิดการถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมระหว่างกันในหลาย ๆ ด้านการละเล่นรองเง็งเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นบนเส้นทางสายนี้ คำว่า "รองเง็ง" หรือ "รองแง็ง" ยังไม่แน่ชัดนักในแง่ความเป็นมาของภาษา บ้างว่าน่าจะเป็นภาษาชวา บ้างก็ว่าน่าจะเลื่อนมาจากเสียงเครื่องดนตรีบรรเลง แต่ก็ไม่มีต้นเค้าว่าชาวยุโรปเป็นผู้จุดประกายให้เกิดการละเล่นชนิดนี้ทางหมู่เกาะชวาและมลายู มีเพียงการสันนิษฐานของนักวิชาการหลายท่าน บ้างว่าพ่อค้าขาวโปรตุเกสหรืออาจจะเป็นชาวสเปน ที่เดินเรือเข้ามาค้าขายในชวามลายูได้จัด

งานรื่นเริงปีใหม่ ในงานจึงมีการเต้นรำกันสนุกสนานชาวพื้นเมืองเห็นจึงนำมาดัดแปลงโดยใช้เพลงพื้นเมือง บ้างก็สันนิษฐานว่าชาวโปรตุเกสหรือชาวฮอลันดา ได้นำมาเผยแพรในชวามลายูก่อนชาวพื้นเมืองนำมาเลียนแบบ อย่างไรก็ตามแม้ว่าชาวยุโรป ไม่ว่าจะเป็นชาวโปรตุเกส ฮอลันดาหรือสเปนที่นำวิธีการเต้นรำมาเผยแพร่ก็คงเป็นการเต้นรำจับคู่กันแบบฝรั่ง ซึ่งใช้ไวโอลินเป็นดนตรีสำคัญ แต่การเต้นรองเง็งเป็นเรื่องที่คนพื้นเมืองคิดขึ้น เป็นการสร้างสรรค์ความคิดใหม่หรือที่เรียกว่าการกลื่นกลายทางวัฒนธรรม เป็นปรากฏการที่มีผลสืบเนื่องมาจากการที่กลุ่มชนซึ่งมีวัฒนธรรมแตกต่างกันมาทำการติดต่อกันโดยตรงต่อเนื่องกันไป และก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในแบบแผนของวัฒนธรรมเดิมของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรือทั้งสองฝ่าย รองเง็งจึงจัดเป็นนวัตกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกับ วัฒนธรรมพื้นเมือง รองเง็งที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทยมี 3 ประเภท คือรองเง็งชาวเล รองเง็งตันหยงและรองเง็งราชสำนักหรือรองเง็งปัตตานี

รองเง็งชาวเลมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ซึ่งเป็นดินแดนที่ชาวเลอาศัยอยู่มากว่า 500 ปี ได้รับอิทธิพลการแสดงรองเง็งมาจากมาเลเซีย รูปแบบเดียวกับฝั่งอ่าวไทย แต่มาคนละเส้นทางจากซีกฝั่งตะวันตกผ่านทะเล ผ่านผืนดิน แผ่นน้ำเกาะแก่งทางทะเลน้อยใหญ่ ระหว่างทางผสมผสานกับวิถีแห่งวัฒนธรรมของชาวบ้าน ท่วงทำนองเลยเพี้ยนผิดแผกไปจาก ต้นตำหรับเดิม แต่ก็มีส่วนดีตรงที่เป็นเพลงรองเง็งที่ทรงพลังรับใช้และบอกเล่าเรื่องราววิถีชาวบ้าน รองเง็งชาวเลเป็นการละเล่นในหมู่ชาวเล (อูรักลาโว้ย) กลุ่มชนชาวเล อูรักลาโว้ย เป็นชาติพันธุ์หนึ่งของชาวมลายู มีนิสัยรักสันโดษ มีวิสีชีวิตแบบเร่ร่อนอาศัยเรือเป็นพาหนะไม่ชอบอาศัยอยู่กับพวกต่างวัฒนธรรม เป็นกลุ่มชนแรกที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่เกาะสันตา จังหวัดกระบี่ โดยสร้างบ้านเรือนบนพื้นดินบริเวณชายฝั่งบ้านหัวแหลม บ้านสังกาอู้ และกระจายไปทั่วเกาะลันตา มีภาษาที่ใช้เป็นของตนเอง เป็นภาษาในกลุ่มมลาโย - โพลีเนเซียน หรือภาษามลายูโบราณ นับถือวิญญาณบรรพบุรุษ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ ประกอบอาชีพประมง มีวัฒนธรรมประจำกลุ่มชนที่สำคัญ คือ พิธีลอยเรือ พิธีกรรมรักษาคนป่วยด้วยเทียน พิธีกรรมแก้บนและรองเง็ง รองเง็งชาวเลเป็นการแสดงประจำกลุ่มชนชาวเลอูรักลาโว้ยที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศมาเลเซีย โดยมีชาวบ้านจากเกาะปีนัง ประเทศมาเลเซีย เดินทางมากับเรือสินค้านำเข้ามาเผยแพร่นายมะหวี่ ทะเลลึก ศิลปินพื้นบ้านรองเง็งชาวเล คณะสังกาอู้ เล่าว่า "รองเง็งเข้ามาเผยแพร่ในกลุ่มชนชาวเลอูรักลาโว้ยบนเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เมื่อประมาณ 500 ปีที่แล้ว เนื่องจาก ลักษณะภูมิประเทศของเกาะลันตา จังหวัดกระบี่นั้น เป็นเมืองท่าและเป็นจุดพักเรือสินค้าระหว่างการเดินทางค้าขายในแถบท้องทะเลอันดามัน ศิลปินรองเง็งจากเกาะปีนัง ประเทศมาเลเซีย อาศัยเข้ามากับเรือสินค้าเพื่อมาท่องเที่ยว และศิลปินกลุ่มนี้ก็ได้เผยแพร่การแสดงรองเง็งพร้อมทั้งถ่ายทอดท่ารำและการ

บรรเลงดนตรีให้กับชาวเล (อูรักลาโว้ย) บนเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ลักษณะการแสดงเป็นการขับเพลงประกอบการเต้นรำ โดยผู้ขับเพลงผู้ชายเรียกว่า พ่อเพลง ผู้ขับเพลงผู้หญิง เรียกว่า แม่เพลง การขับเพลงมี 2 ลักษณะ คือ พ่อเพลงหรือแม่เพลงขับคนเดียวและพ่อเพลงกับแม่เพลงขับเพลงโต้ตอบกัน โดยบทเพลงที่ใช้ขับเป็นบทกวีมาลายูโบราณ เรียกว่า ปั่นตุน ส่วนการเต้นรำในสมัยโบราณใช้ผู้ชายเต้นคู่กับผู้หญิงปัจจุบันใช้ผู้หญิงแสดงล้วนเนื่องจากผู้ชายไม่นิยมเต้น ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นดนตรีพื้นบ้านตะวันตกผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านตะวันออกคือ ไวโอลิน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็กและฆ้อง รองเง็งชาวเลนั้นเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ใช้แสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีแก้บน พิธีลอยเรือ พิธีขึ้นบ้านใหม่และแสดงเพื่อความบันเทิง ทั้งนี้รองเง็งชาวเลนอกจากใช้แสดงเพื่อความบันเทิงแล้วยังใช้แสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมอีกด้วย เมื่อเป็นการแสดงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมจึงมีเรื่องความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น

(1) หัวหน้าคณะเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านไสยศาสตร์

(2) การว่าจ้างให้ทำการแสดงต้องใช้ขันหมากพลู ภายในขันใส่หมากพลู 3 คำ ดอกไม้และเทียนเหลือง 1 เล่ม

(3) ก่อนออกเดินทางไปทำการแสดงจะต้องตั้งเหล่าขาว 1 ขวด พร้อมทั้งจุดเทียนบอกกล่าว สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และวิญญาณบรรพบุรุษก่อนออกเดินทาง

(4) เครื่องตนตรีห้ามตั้งคว่ำ เพราะจะไม่มีผู้ชม

(5) ก่อนออกแสดงหัวหน้าคณะจะเสกน้ำใส่ม้องให้ผู้ขับเพลงดื่ม เพราะจะทำให้เสียงดีกังวาลหูผู้ชม

(6) หัวหน้าคณะจะเสกแป้งใส่ผ้าเช็ดหน้าให้กับนางรำทุกคน เพื่อให้มีคนรักคนชอบ

(7) เมื่อออกไปแสดงบนเวที เมื่อนางรำหาตำแหน่งของตัวเองได้แล้วให้ไหว้ 4 ทิศ เพื่อไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่อยู่ในบริเวณนี้ และไหว้ผู้ชม เป็นต้น

รองเง็งตันหยงมีรูปแบบพัฒนาการมาจากรองเง็งฝั่งทะเลอันดามัน มักจะนิยมแสดงในกลุ่มคนมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามและกกลุ่มคนไทยพุทธที่อาศัยอยู่แถบชายฝั่งทะเลอันดามันเช่นจังหวัดตรัง จังหวัดสตูล จังหวัดกระบี่และจังหวัดภูเก็ต ซึ่งมีลักษณะประยุกต์จากแบบเก่าโดยการผสมผสานวัฒนธรรมหนังตะลุง ลิเกป่าและมะโย่ง มีรูปแบบที่เห็นได้ชัดคือ บทเพลงร้องเป็นภาษาไทย บางครั้งเรียกว่า "เพลงตันหยง" ซึ่งก็นับได้ว่าเป็นการตกผลึกทางวัฒนธรรมจนกลายเป็นศิลปะการแสดงรองเง็งที่สามารถสื่อสารให้คนไทยทั้งประเทศได้รับรู้คุณค่าและความบันเทิงใจได้ดีที่สุด แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าคณะรองเง็งต้นหยงส่วนใหญ่ไม่ได้ศึกษารูปแบบ ที่แท้จริงของรากฐานแห่งการแสดงรองเง็งดั้งเดิม เพียงแต่เอารูปแบบรวม ๆ ผสมกับวัฒนธรรมการแสดงรำ

วง นำเสนอออกมาในรูปแบบที่ไม่สุภาพไม่สวยงามเท่าไหร่นัก ทั้งนี้ประวัติความเป็นมาของรองเง็งตันหยง ไม่มีเอกสารระบุแน่ชัดว่าเริ่มีการเล่นครั้งแรกเมื่อใด วัฒนธรรมมีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมออันเนื่องมาจากสภาพแวดล้อม จึงมีผู้คิดค้นบทเพลงชนิดใหม่ โดยใช้ทำนองเพลงเก่า(ลาฆู) ใส่เนื้อเป็นภาษาไทยโดยใช้คำว่า "บุหงาตันหยง" ไปด้วย บางท้องถิ่นออกเสียง "ตันโหย้ง" ก็มี เพลงตันหยงได้แพร่ขึ้นไปบนบกคือ แผ่นดินใหญ่โดยกลุ่มคนมลายูที่นับถือศาสนาอิสลาม เรียกกันอีกชื่อว่า "รองเง็งดอน การปรับเปลี่ยนช่วงนี้คงเป็นลักษณะค่อยเป็นค่อยไปจนไม่สามารถจนไม่สามารถบอกได้ว่าเกิดจากหมู่บ้านใดก่อน ลักษณะการรวมกลุ่มเล่นรองเง็งในสมัยนั้นไม่ได้ตั้งคณะเป็นกิจลักษณะเด่นชัด เพราะไม่ใช่อาชีพเสริม ศิลปินกับนักดนตรีอยู่กันคนละหมู่บ้านคนละตำบลก็มี เมื่อถึงเวลารับงานแสดงจึงตามตัวมารวมกลุ่มกันแสดงเสร็จแยกย้ายกันไปแต่ละคนต่างฝึกซ้อมความชำนาญเอาเอง รองเง็งตันหยงเป็นที่ยอมรับกันกว้างขวางในหมู่นักเต้นและผู้ชมเพราะที่สื่อสารกันสามารถเข้าใจความหมาย เพื่อความสนุกสนาน อีกทั้งในกระบวนการแสดงยังเปิดโอกาสให้นักเพลงโต้ตอบคารมกันได้ด้วยความสามารถทางบทกวีหรือด้วยปฏิภาณ (มุตโต) ของภาษาตนเอง ซึ่งต่างไปจากรองเง็งเดิมที่ต้องท่องจำและไม่รู้ความหมายของภาษาอย่างลึกซึ้ง รองเง็งตันหยงถูกบ่มเพาะอยู่ในช่วงระยะหนึ่งแล้วพัฒนาต่อไปแทนที่จะจำเจอยู่กับท่ารำ จังหวะทำนองเดิม ๆ ก็เริ่มแตกแขนงมีการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นมาเพิ่มเติม จากรากเหง้าเดิมนั่นเองจึงเกิดท่ารำใหม่ขึ้นมากมาย เช่น ปารีหาดยาว ปารีสตูล ปารีภูเก็ต ยาโงง ชินาโดง สัมปันยา สร้อยระกำ เป็นต้น แนวทำนองใหม่นี้ได้ย้อนหวนคืนความนิยมไปสู่กลุ่มรองเง็งดั้งเดิมในปัจจุบันก็ขับต้นหยงได้เช่นกันขบวนการปรับเปลี่ยนของรองเง็งแบบเดิมมาสู่รองเง็งต้นหยง เกิดจากสาเหตุ

(1) กลุ่มไทยมุสลิมฝั่งทะเลอันดามันใช้ภาษาไทยท้องถิ่นในชีวิตประจำวัน ไม่ได้ใช้ภาษามลายูท้องถิ่น การปรับเปลี่ยนภาษาในบทเพลงเป็นภาษาไทย สามารถสื่อความหมายได้สะดวกและกว้างขวางกว่าเก่า

(2) ภาษาในเพลงปันตุน เป็นบทกวีซึ่งค่อนข้างจะเข้าใจยากสำหรับคนทั่วไป บางคนร้องขับได้แต่ไม่ทราบความหมายทำให้ขาดความลึกซึ้ง บทเพลงมีขีดจำกัดเพราะไม่สามารถแต่งเองได้ เมื่อพ่อเพลงรุ่นเก่าหมดไป บทเพลงก็จะลดน้อยลงและอาจสูญหายไปด้วย

(3) บทเพลงตันหยง สามารถสอดใส่วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมที่ตนอาศัยเป็นการสื่อความหมายถึงกันและกันได้ ต่างไปจากเพลงปันตุนซึ่งรับมาจากภายนอก

(4) รองเง็งฝั่งอันดามันไม่ได้เสนอความสวยงามอย่างเดียว ต้องใช้บทเพลงประกอบและใช้บทเพลงร้องขับโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง การใช้ภาษาของตนเองในเพลงตันหยง จึงง่ายต่อการเตรียมบทกลอน หรือใช้ปฏิภาณ (มุตโต) ของตนแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้สะดวก

(5) เพลงตันหยงสามารถสื่อสารกันได้ทั้งสองฝั่ง ทั้งผู้แสดงและผู้ชมจึงแพร่หลายไปสู่ชุมชนรอบข้างอย่างรวดเร็ว

รองเง็งราชสำนักหรือรองเง็งปัตตานี เป็นศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านของชาวมลายูภาคใต้ของไทยบริเวณจังหวัดชายแดนใต้ ซึ่งเน้นการเคลื่อนไหวเท้าให้สัมพันธ์กับจังหวะและดนตรีที่ไพเราะของเพลงรองเง็ง นอกจากความงามทางด้านการเต้นแล้วยังมีเอกลักษณ์ทางด้านการแต่งกายแบบชาวพื้นเมืองมลายู ลักษณะการเต้นเป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง มีการแสดงท่าทางการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างคู่เต้น แต่เป็นลักษณะการเต้นที่สุภาพไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน เนื่องจากต้องอยู่ในขนบธรรมเนียมของชาวมลายู กล่าวกันว่าการเต้นรองเง็งในสมัยโบราณเป็นการเต้นรำในราชสำนักหรือบ้านขุนนาง เช่น วังยะหริ่ง สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2439-2449) โดยท่านเจ้าเมืองให้ข้าทาสบริวารที่เป็นผู้หญิงฝึกเต้นรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในงานรื่นเริงต่าง ๆ ส่วนการให้หญิงสาวที่เป็นข้าทาสบริวารฝึกเต้นรองเง็ง เนื่องจากวัฒนธรรมมลายูไม่นิยมให้สตรีเข้าสังคมกับบุรุษเพศ ดังนั้นผู้หญิงชั้นสูงจึงไม่มีโอกาสฝึกเต้นรองเง็ง ส่งผลให้ศิลปะการเต้นรองเง็งในไม่ค่อยแพร่หลายมากนักยุคแรก ต่อมาเมื่อรองเง็งราชสำนัก ได้แพร่หลายสู่ชาวบ้าน จึงทำให้ลักษณะการเต้นมีการขยายตัวอย่างรวดเร็ว จนมีการตั้งคณะรองเง็งขึ้นเพื่อรับจ้างเต้นตามงานต่าง ๆ แต่จะแฝงอยู่ในการแสดงมะโย่ง ซึ่งถือเป็นการหารายได้สองทาง มีลักษณะคล้ายกับคณะรำวง คือ มีการขายตั๋ว หรือขายบัตรให้ผู้ชมที่เป็นผู้ชายสามารถร่วมเต้นกับนักเต้นที่เป็นผู้หญิงได้ แต่ลักษณะการเต้นจะสุภาพไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน เนื่องจากขนบธรรมเนียมของมลายูผู้ชายและหญิงสาวที่ไม่ได้เป็นสามีภรรยากันห้ามมีการถูกเนื้อต้องตัวกัน มิฉะนั้นถือเป็นการผิดวินัยของศาสนาอิสลามลักษณะดังกล่าวจึงเป็นกฎกติกาของการเต้นรองเง็งที่มีการยึดถือต่อ ๆ กันมา จึงทำให้ศิลปะการเต้นรองเง็งมีเอกลักษณ์และกลายเป็นการเต้นรำพื้นบ้านของชาวมลายูที่อาศัยอยู่บริเวณภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรองเง็งปัตตานี

2.1 ประวัติศาสตร์รองเง็งปัตตานี

สุภา วัชรสุขุม (2542) กล่าวว่า ศิลปะการเต้นรองเง็งในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เดิมนิยมเต้นกันเฉพาะในวัง สมัยก่อนปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดินประมาณ พ.ศ. 2439 - 2449 เช่น ปรากฏในวังของพระยาพิพิธเสนามาตยาธิบดีศรีสุรสงคราม(เจ้าเมืองยะหริ่ง) ซึ่งชาวเมืองเรียกว่า รายา (ราชา) ท่านเจ้าเมืองมีบริวารมากและท่านมีบริวารหญิงส่วนหนึ่งมีหน้าที่เต้นรองเง็งสำหรับเป็นคู่เต้นกับแขกที่มาในงานพิธีหรืองานเลี้ยงต่าง ๆ ซึ่งในวังจัดให้มีขึ้นเป็น

ประจำ แขกที่ได้รับเชิญเป็นแขกชายและเป็นแขกผู้สูงศักดิ์ทั้งสิ้น เมื่อเสร็จงานเลี้ยงแล้วจะมีการรื่นเริงสนุกสนานกัน โดยการเต้นรองเง็งกับผู้เต้นฝ่ายหญิงที่เจ้าภาพจัดเตรียมไว้ในงานเลี้ยงนั้น ผู้หญิงสูงศักดิ์จะไม่มีโอกาสเข้าร่วม เพราะชาวมุสลิมไม่นิยมให้ผู้หญิงเข้าสังคมฉะนั้นผู้หญิงสูงศักดิ์จะเต้นรองเง็งไม่เป็นถึงแม้เต้นเป็นก็ไม่มีโอกาสจะได้เต้นและผู้ชายชาวบ้านสามัญธรรมดาก็ได้แต่คอยแอบมองเขาเต้นรองเง็งกันต่อมารองเง็งก็ได้แพร่หลายออกไป โดยการแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งที่เรียกว่า “มะโย่ง” ซึ่งแสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร การแต่งกายก็คล้ายคลึงกับโนราทางภาคใต้ในการแสดงมะโย่งนั้นจะมีการพักครั้งละ 10 - 15 นาที ในระหว่างพักนี้ จะมีการเต้นรองเง็งสลับฉาก โดยดนตรีจะบรรเลงเพลงรองเง็ง ฝ่ายหญิงที่แสดงมะโย่งจะออกมาเต้นและร้องเพลงเชิญชวนให้ชายผู้ดูเข้าร่วมเต้นด้วย และต้องจ่ายค่าตอบแทนคืนละมาก ๆ ทีเดียว การเต้นรองเง็งของมะโย่งนี่เอง ที่สนับสนุน คำคูหมิ่นของผู้ดีว่า “เต้นกินรำกิน”

ทัศนียา คัญทะชา (2551) กล่าวว่า ในอดีตนั้นการเต้นรองเง็งเป็นการแสดงที่อยู่ในราชสำนักปัตตานี ผู้เป็นรายาตานีจะฝึกข้าทาสบริวารที่เป็นผู้หญิงสำหรับใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ทั้งนี้ได้ค้นพบหลักฐานจากบันทึกของชาวอังกฤษซึ่งได้กล่าวว่าเป็นการเต้นรองเง็งในราชสำนักปัตตานีในสมัยรายาฮีเยา ปรากฏในช่วง ปีพ.ศ. 2127 - 2159 และได้เผยแพร่มาสู่สามัญชนผ่านการแสดงมะโย่งหรือละครของชาวไทยมุสลิมรูปแบบหนึ่ง โดยการแสดงมะโย่งนั้นจะมีการพักครึ่งและในระหว่างการพักครึ่งนั้นจะมีการแสดงรองเง็ง ซึ่งผู้เต้นจะเป็นนักแสดงผู้หญิงในคณะมะโย่งและมีการขายตั๋วให้กับผู้ชมที่ต้องการเข้าร่วมเต้นรองเง็งกับนักเต้นด้วย ศิลปะการเต้นรองเง็งในยุคนี้มีทั้งการเต้น การร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชาย-หญิง โดยใช้บทร้องที่เรียกว่า บทปันตุน (บทกลอนมาลายู) ขับร้องโต้ตอบกันและต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2494 นับเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงของรองเง็งปัตตานี กระบวนการแสดงแตกต่างไปจากรูปแบบเดิม คือ มีการเต้นรำเกี้ยวพาราสีกันระหว่างคู่ชาย – หญิง มีการกำหนดท่าเต้นให้มีแบบแผนตายตัวจำนวน 10 เพลง ประกอบด้วย เพลงลาฆูดูวอ เพลงเลนัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงมะอินังชวา เพลงจินตาซายัง เพลงมะอินังลามา เพลงบุหงารำไป เพลงอาเนาะดีดี๊ เพลงโดนดังซายังและเพลงมาส แมเราะห์ ซึ่งบุคคลสำคัญที่ปรับปรุงการเต้นรองเง็งในปัตตานีครั้งนี้ คือ ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ดำรงตำแหน่งศึกษาธิการอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ในขณะนั้น

จรรย์สมร ผลบุญ (2558) กล่าวว่าแต่เดินนั้นรองเง็งเป็นการแสดงที่ใช้สำหรับตอนรับแขกบ้านแขกเมือง จนต่อมาปรากฏให้เห็นการเต้นรองเง็งในการแสดงคั้นฉากการแสดงมะโย่งและเข้ามาอยู่ในวงการข้าราชการครูในลำดับต่อมา

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2562) กล่าวว่าการเต้นรองเง็ง ในจังหวัดปัตตานีนั้นมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยก่อนการยกเลิกการปกครอง 7 หัวเมืองภาคใต้ ซึ่งจะนิยมเต้นกันในวังของเจ้าเมืองเป็นการแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนาน กระชับความสัมพันธ์กับอาคันตุกะที่ร่วมงาน

2.2 พัฒนาการรองเง็งปัตตานี

จรรย์สมร ผลบุญ (2558) ได้แจกแจงเป็นประเด็นพัฒนาการ การเต้นรองเง็ง ไว้ดังนี้

1.2.1 ผู้แสดง แต่เดิมใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงที่เป็นข้าทาสในวังของเจ้าเมือง นักแสดงหญิงของการแสดงมะโย่งและกลุ่มข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ในปัจจุบันนักแสดงเป็นกลุ่มของครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และรวมไปถึงศิลปินผู้ประกอบอาชีพส่วนตัวซึ่งจะมีจำนวนน้อย

1.2.2 การแต่งกายนักแสดง แต่เดิมการแต่งกายรูปแบบการแสดงจะแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามชนชั้นในสังคม ประกอบด้วยรูปแบบการแต่งกายแบบชนชั้นกลางที่นักแสดงทุกคู่แต่งการเหมือนกันหมดและแบบชั้นราชสำนักที่เอาแบบอย่างการแต่งกายมาจากชุดแต่งงานของชาวมลายูที่เหมือนกันกันเป็นคู่ ๆ ในปัจจุบันรูปแบบการแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ

1.2.3 การแต่งกายนักดนตรี แต่เดิมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองที่เรียกว่าชุดสลีแนโดยจะใส่ชุดคนละสีกับนักเต้น ในปัจจุบันจะแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ

1.2.4 เครื่องดนตรี แต่เดิมใช้เครื่องดนตรีประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง ต่อมามีการเพิ่มกีต้าร์ ทัมบูริน มารากัส ในปัจจุบันปรากฏเครื่องดนตรีประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง แมนโดลิน แอคคอเดี้ยน

1.2.5 วิธีการแสดง แต่เดิม นักแสดงยืนตรงตำแหน่ง ลักษณะรูปแบบแถวที่ใช้เป็นแถวตอนแยกชาย – หญิง รอเพลงบรรเลงก่อนจึงจะสลามผู้ชม บทเพลงประกอบมีเนื้อร้องร้อง ในปัจจุบันแสดงยืนแยกเป็นคู่ ๆ ไม่จำกัดรูปแบบแถวแต่ยืนให้ผู้แสดงสามารถมองเห็นได้ทุกคู่ มีเพลงบรรเลงเพื่อให้นักแสดงออกมาถึงตำแหน่งที่แสดงก่อนสลามผู้ชม บทเพลงไม่มีเนื้อร้อง

1.2.6 โอกาสแสดง แต่เดิมใช้แสดงเพื่อตอนรับแขกบ้านแขกเมือง การแสดงเพื่อคั้นฉากการแสดงมะโย่งและการแสดงในงานทางศาสนา ในปัจจุบันปรากฏให้เห็นในการแสดงงานงานโชว์โดยทั่วไป การเผยแพร่ในต่างประเทศ ยกเว้นในงานที่มีความเกี่ยวพันกับกิจกรรมทางศาสนา

1.2.7 สถานที่แสดง แต่เดิมแสดงในบ้านเจ้าเมือง โรงมะโย่ง บนเวที หรือลานกว้างในกลางสนามและชายหาด ในปัจจุบันแสดงบนเวทีหรือลานกว้าง (จรรย์สมร ผลบุญ, 2558)

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับขุนจารุวิเศษศึกษากร

3.1 ภูมิหลังแนวคิดและวิธีการในการฟื้นฟูและประดิษฐ์ท่าเต้นรองเง็ง

ทัศนียา คัญทะชา (2551) กล่าวว่า ท่านขุนจารุวิเศษศึกษาก หรือนายเจ๊ะมุ จารุประสิทธิ์ เดิมนั้นบิดาของท่านเป็นชาวไทยเชื้อสายจีนเมืองสงขลา ซึ่งผู้เป็นปู่ได้ยกบิดาให้เป็นบุตรบุญธรรมของหะยีคารี มีฐานะเป็นอาจารย์ของเจ้าเมืองปัตตานีในขณะนั้น บิดาของท่านจึงนับถือศาสนาอิสลาม ขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงนับถือศาสนาอิสลามตามบิดาเช่นกัน ลักษณะนิสัยท่านเป็นผู้ชื่นชอบการเต้นลีลาศและนิยมเต้นลีลาศออกกำลังกายในยามว่าง นอกจะนั้นท่านยังมีความสนใจศิลปะการเต้นรองเง็ง จึงได้ศึกษาและฝึกการเต้นรองเง็งจนมีความชำนาญสามารถเล็งเห็นได้ว่ารองเง็งในรูปแบบดั้งเดิมนั้น ผู้แสดงได้ต้องมีความสามารถสูง ต้องสามารถขับร้องกลอนสดได้ ซึ่งบทกลอนที่นำมาขับร้องนั้นเป็นบทกลอนที่ใช้ภาษามาลายู ทำให้ผู้ที่ไม่รู้ภาษาก็ไม่สามารถแสดงได้ ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงริเริ่มปรับปรุงการเต้นรองเง็งขึ้นใหม่ ด้วยแนวคิดที่ว่าหากรองเง็งไม่มีการพัฒนาและปรับปรุงต่อไปคงสูญหายไปจากปัตตานี ทั้งนี้หลังจากมีการปรังปรุงท่าเต้นให้มีแบบแผนการเต้นที่ตายตัวแล้วท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร จึงถ่ายทอดความรู้การเต้นรองเง็งให้กับข้าราชการครูใน 3 จังหวัดชายแดนใต้ เพื่อให้ข้าราชการครูทำหน้าที่เป็นผู้สืบทอดศิลปะการเต้นแขนงนี้ต่อไป ประกอบกับท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ยังได้ตั้งกฎกติกาสำหรับให้ผู้เต้นรองเง็งยึดถือเป็นหลักปฏิบัติไว้จำนวน 6 ข้อ สรุปได้ดังนี้

1. ผู้เต้นจะต้องไม่เกร็งร่างกายในขณะเต้น

2. ผู้เต้นจะต้องปฏิบัติท่าเต้นอย่างนิ่มนวล และรู้จักการใช้น้ำหนักร่างกายในการเต้นอย่างสมดุล

3. ผู้เต้นจะต้องเต้นลงจังหวะทั้งมือและเท้า

4. ขณะเต้นผู้เต้นจะต้องมีหน้าที่ยิ้มแย้มแจ่มใส

5. ขณะเต้นผู้เต้นทุกคนต้องมีไหวพริบในการสังเกตแถวและตำแหน่งของการเต้นที่เท่ากัน

6. ผู้เต้นทุกคนจะต้องเป็นมิตรที่ดีต่อกัน

7. ผู้เต้นทุกคนต้องมีความอ่อนน้อมถ่อมตน

ทั้งนี้การตั้งกฎกติกาของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรนั้น มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ เมื่อมีลูกศิษย์จำนวนมากท่านเกรงว่าหากไม่มีกฎให้ยึดปฏิบัติ อาจมีการแก่งแย่งชิงดีกันในกลุ่มนักเต้นรองเง็ง ทั้งยังเป็นการป้องกันการผิดเพี้ยนของท่านเต้นที่ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งแนวคิดในการปรับปรุงท่าเต้นรองเง็งนั้น ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรยังคงใช้ท่าเต้นที่

ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตก เช่น โปรตุเกส สเปน ฮอลันดา ครั้งเมื่อเข้ามาค้าขายในหัวเมืองปัตตานี ท่าเต้นนั้น สามารถบ่งบอกถึงวัฒนธรรมการเต้นของชาติตะวันตกได้ด้วยเช่นกัน อาทิ ท่าเล่นเท้าในช่วงเพลงเร็วของบทเพลงลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้าในบทเพลงปูโจ๊ะปิซัง เป็นต้น ทั้งนี้การนำท่าเต้นของตะวันตกมาใช้เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ท่าเต้นส่วนหนึ่งท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรยังนำเอาท่านาฏศิลป์พื้นบ้านในปัตตานีและท่านาฏศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสานให้เกิดท่าทางที่สวยงามและเกิดเป็นเอกลักษณ์ของรองเง็งปัตตานี(ทัศนียา คัญทะชา, 2551)

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2562) กล่าวว่า ขุนจารุวิเศษศึกษากรหรือนายเจ๊าะมุ จารุประสิทธิ์ อดีตศึกษาธิการเมืองปัตตานีในสมัยนั้น มีแนวคิดพัฒนาท่าเต้นการเต้นรองเง็งให้มีมาตรฐานตามแบบอย่างการแสดงรำวงมาตรฐาน โดนริเริ่มจากการสร้างสรรค์ในบทเพลงลาฆูดูวอและบทเพลงเมาะอินังชวาโดยจะนำไปใช้ในการแสดงพิธีวันปิดการอบรมครูนาฏศิลป์ในภาคฤดูร้อนปี พ.ศ. 2494 ทั้งนี้ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์การเต้นรองเง็งขึ้นใหม่นั้นนับได้ว่าประสบผลสำเร็จ ได้รับความสนใจอย่างยิ่ง จนต่อมาจึงได้ศึกษาค้นคว้าท่าเต้นรองเง็งเพิ่มเติมประกอบกับการประดิษฐ์ท่าเต้นขึ้นใหม่โดยนำท่ารำจากท่ารำไทยร่วมด้วย จนครบ 10 เพลงตามแบบอย่างรำวงมาตรฐาน

4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

4.1 แนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรม

เป็นแนวคิดที่เริ่ม ปรากฏชัดและได้รับการถกเถียงอย่างกว้างขวางในช่วงทศวรรษ 1950 บุคคล สำคัญ 2 คนที่วิเคราะห์ในเรื่องนี้

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2563a) นำความคิดเรื่อง "ชาติภูมินิยม" (Nativism) ของ Linton มาขยายความเพิ่มเติม โดยอธิบายว่ากลุ่มคนพื้นเมืองหรือกลุ่มชาติพันธุ์จะมีการปรับตัวและตอบโต้กับ วัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาใน 3 ลักษณะ คือ

1. การรื้อฟื้นวัฒนธรรมเก่า ขึ้นมาใหม่ (Revivalistic Nativism)

2. การนำเอาวัฒนธรรมใหม่ มาปฏิบัติ (Adjustive Nativism)

3. การนำเอาวัฒนธรรม เก่าของตัวเองมาผนวกรวมเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ (Reformative Nativism)

Voget เชื่อว่าการปรับตัวทางวัฒนธรรม คือการรวมกันระหว่างวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมและรูปแบบวัฒนธรรมในยุคสมัยใหม่ ซึ่งเป็นหนทางที่สามารถทำให้ชนพื้นถิ่นยังคงดำรงอยู่ได้ประกอบกับมีการพัฒนาให้เข้ากับยุคปัจจุบัน โดยไม่ยึดติดกับขนบธรรมเนียมดั้งเดิม ซึ่งมีความ

สอดคล้องกับกระบวนทัศน์แบบเหตุผลนิยม ชนพื้นถิ่นจะมีการพัฒนารูปแบบวัฒนธรรมของตนให้เข้ากับยุคสมัย ตามแบบอย่างสังคมตะวันตก

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2563b) เสนอความคิดเรื่อง การเคลื่อนไหวเพื่อรื้อฟื้นชีวิต (Revitalization Movements) ไว้ว่า วัฒนธรรมจะไม่หยุดนิ่งและมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา Wallace อธิบาย ว่ากระบวนการรื้อฟื้นให้วัฒนธรรมมีชีวิตขึ้นมาใหม่ หมายถึง ความพยายามของกลุ่มคนที่ต้องการสร้างวัฒนธรรมให้น่าพอใจมากกว่าเดิม (Satisfying Culture) คือการทำให้วัฒนธรรมของตน ดำเนินไปตามทิศทางกระแสความต้องการในแต่ละยุคแต่ละสมัย กระบวนการรื้อฟื้นและฟื้นฟูวัฒนธรรม จึงไม่ใช่การคงอยู่ไว้ซึ่งรูปแบบขนบธรรมเนียมดั้งเดิมแต่จะเป็นการปรับเปลี่ยนให้วัฒนธรรมนั้น ๆ ดำรงอยู่และใช้ประโยชน์ได้ในสังคมแต่ละยุคแต่ละสมัย แนวความคิดของ wallace จึงสะท้อนให้เห็นว่า วัฒนธรรมที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาในแต่ละสังคมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

แนวคิดการรื้อฟื้นวัฒนธรรมใหม่ เป็นตรรกะแบบเหตุผลนิยมที่เชื่อว่าสังคมมีระบบและโครงสร้างเหมือนสิ่งมีชีวิต เช่นเดียวกับอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกายที่ทำงานประสานกันส่งผลให้ชีวิตสามารถดำรง อยู่ได้ (organismic model of culture) วัฒนธรรมจึงมีบทบาทในการขับเคลื่อนสังคม แต่การทำให้วัฒนธรรมเป็นที่ยอมรับของคนในสังคม ปัจเจกบุคคลนับเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด Wallace กล่าวว่า บุคคลจะแนวทางในการจัดการวัฒนธรรมปรากฏ 2 ลักษณะ คือ

1. การเก็บรักษาวัฒนธรรม คือการทำให้ดำรงอยู่ตามแบบอย่างดั้งเดิม
2. การสร้างวัฒนธรรมใหม่ คือการทำให้แตกต่างไปจากรูปแบบดั้งเดิม

การรื้อฟื้นวัฒนธรรมจึงเป็นแนวทางเดียวกับการสร้างวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งในแต่ละสังคมจะมีวิธีการที่เป็นแบบอย่างของตนต่างกันออกไป โดยการรื้อฟื้นจะมีโครงสร้างของลำดับขั้นดังนี้

ขั้นที่ 1 เป็นสภาวะมั่นคงที่มีอยู่เดิม

ขั้นที่ 2 การเข้าสู่สภาวะตึงเครียด และปั่นป่วนในระเบียบทางสังคม สังคมขาดเอกภาพและดุลยภาพ

ขั้นที่ 3 เป็นความบิดเบี้ยวที่ทำให้สังคมเกิดความขัดแย้ง

ขั้นที่ 4 เป็นการทำให้ความขัดแย้งจบสิ้นลงด้วยการสร้างระเบียบขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นขั้นตอนของการรื้อฟื้นวัฒนธรรม

ขั้นที่ 5 คือการเข้าสู่วัฒนธรรมและระเบียบ ใหม่ที่ทำให้สังคมมั่นคงและมีเอกภาพ

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2563b) เชื่อว่า สังคมที่มีระเบียบคือสังคมที่จะทำให้ทุกคนมีความสุขและความพึงพอใจ กล่าวคือ ระเบียบสังคมเปรียบเสมือนภาพสะท้อนของความสุขทางสังคม ซึ่งการรื้อฟื้นวัฒนธรรมเป็นกลไกลหนึ่งของการสร้างระเบียบจึงมีความสำคัญภายใต้กระบวนทัศน์โครงสร้างหน้าที่นิยม

ต่อมาในปี ค.ศ. 1959 Marian W. Smith นำความคิดของ Wallace และ Voget มาอธิบายเพิ่มเติม โดยชี้ว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม จะแบ่งเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่

1. การเคลื่อนไหวด้วยจิตสำนึกของ ชาติกำเนิด (Nativistic Movement) โดยเน้นการฟื้นฟูวัฒนธรรมเดิมให้กลับมามีชีวิตใหม่

2. การเคลื่อนไหวเพื่อมีชีวิตต่อไป (Vitalistic Movement) จะเป็นการเดินไปข้างหน้าพร้อมกับวัฒนธรรมใหม่ และรูปแบบ

3. การเคลื่อนไหวเพื่อผนวกรวมวัฒนธรรมทั้งเก่าและใหม่ (Synthetic Movement) เป็นการยอมรับวัฒนธรรมใหม่ให้ดำรงอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมเดิม

คำอธิบายดังกล่าวนี้ในทัศนะของ Voget มองว่าสาระสำคัญของการเคลื่อนไหว เพื่อรื้อฟื้นวัฒนธรรม มี 4 ประการ คือ

1. เป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

2. เป็นการนิยามว่าตัวเองคือใคร

3. เป็นการธำรงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไม่ให้ สูญหายไป

4. เป็นการตอบโต้และป้องกันไม่ให้วัฒนธรรมของคนอื่นเข้ามา คุกคาม

ในขณะที่ Smith มองขบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมในฐานะเป็นการ เปลี่ยนผ่านทางสังคม นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2563b) มองว่าการรื้อฟื้นวัฒนธรรมคือ ขบวนการ ปฏิรูปทางสังคม โดยนำเอาความเชื่อทางศาสนาและอำนาจเหนือธรรมชาติมา เป็นเครื่องมือในการทำนายอนาคต ดังนั้น เมื่อคนพื้นเมืองกำลังถูกรุกรานจาก วัฒนธรรมภายนอก พวกเขาจะพยายามรื้อฟื้นวัฒนธรรมของตนด้วยวิธีการ ต่าง ๆ ซึ่งอาจจะเป็นการนำจารีตประเพณีความเชื่อเก่า ๆ มาปรับปรุงใหม่ หรือ นำเอาวัฒนธรรมที่มาจากภายนอกมาผสมรวมกับวัฒนธรรมเดิม หรือขับไล่ต่อต้านวัฒนธรรมจากภายนอกที่ถูกมองว่าชั่วร้าย หรือการอพยพย้ายถิ่นแยกตัว ออกไปอยู่ตามลำพังให้ห่างไกลจากวัฒนธรรมของคนอื่น (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2563b)

4.2 ทฤษฎีนาฏยลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) กล่าวถึง นาฏยลักษณ์ คือสิ่งที่บ่งบอกถึง รูปแบบ องค์ประกอบ รายละเอียดและลำดับขั้นตอน ที่แสดงให้เห็นถึงความต่างกันของการแสดงสกุลต่าง ๆ ประกอบด้วยประเด็นสำคัญดังนี้

1. เครื่องแต่งกาย ส่วนใหญ่ปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะการแต่งกายการแสดงนั้น ๆ มีองค์ประกอบและแบบแผนที่พัฒนาจนเป็นแบบอย่างเฉพาะ ทั้งนี้นับได้ว่าเครื่องแต่งกายจะเป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสามารถเห็นได้เป็นอย่างแรกก่อนทำการแสดง หากการแต่งกายของการแสดงเป็นที่พบเห็นโดยทั่วไปผู้ชมก็จะสามารถเข้าใจได้ง่าย และหากเป็นการแต่งกายของการแสดงแปลกไปจากที่พบเห็นผู้ชมจะพิจารณาเพื่อหาจุดเด่นของการแต่งกายในการแสดงนั้น ๆ

2. อุปกรณ์การแสดง สามารถเป็นสิ่งที่กำหนดนาฏยลักษณ์และรูปแบบของการแสดงนั้น ๆ โดยส่วนใหญ่จะปรากฏในกลุ่มของการแสดงประเภทฟ้อนรำที่ส่วนใหญ่ผู้รำจะใช้อุปกรณ์ประกอบตลอดการแสดง

2.1 เครื่องมือเครื่องใช้ ปรากฏเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการประกอบอาชีพและเครื่องมือที่มีการใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น เคียวเกี่ยวข้าวที่ใช้ในการแสดงเต้นกำรำเคียว เทียนที่ใช้ในการแสดงฟ้อนเทียน กระติบข้าวเหนียวที่ใช้ในการแสดงเซิ้งกระติบ ฯลฯ โดยจะปรากฏวิธีการใช้อุปกรณ์ในรูปแบบต่าง ๆ ขณะทำการแสดงทั้งนี้อุปกรณ์ที่นำมาใช้ในการประกอบการแสดงทั้ง 2 ประเภทนี้จะมีทั้งอุปกรณ์ที่เป็นของใช้งานจริงและอุปกรณ์ที่สร้างขึ้นให้เสมือนของจริง

3. ดนตรี นับเป็นสิ่งสัมผัสแรกของการแสดงเช่นเดียวกับการแต่งกาย ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรี 4 ประเภท คือ ดีด สี ตี เป่า โดยปรากฏวัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีประกอบด้วยไม้และโลหะ แบ่งลักษณะของดนตรีออกเป็น 3 ประการดังนี้

3.1 คุณลักษณะของเสียง โดยผู้ชมการแสดงจะฟังบทเพลงประกอบการแสดงพร้อมกับชมการแสดงซึ่งผู้ชมจะสามารถเข้าใจถึงท่วงทำนองต่าง ๆ ของการร่ายรำได้ แม้ดนตรีจะมีเสียงที่ซับซ้อนก็สามารถเข้าใจดนตรีหลักและท่ารำหลักของการแสดงนั้น ๆ ได้

3.2 วิธีบรรเลง สามารถบ่งบอกถึงการแสดงที่เป็นกลุ่มการแสดงชั้นสูงที่มีขนบขั้นตอนในการบรรเลงและการฟ้อนรำที่ประณีตซับซ้อน เช่นการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และการบรรเลงบทเพลงทั่วไปที่มุ่งเน้นความสนุกสนานวิธีการในการบรรเลงไม่ซับซ้อนอย่างบทเพลงชั้นสูง

3.3 สำเนียงดนตรี เปรียบเสมือนภาษาถิ่นของแต่ละท้องที่ ที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่นนั้น ๆ โดยจะมีระบบและสำเนียงของเสียงที่แตกต่างกันออกไป

4. การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์สามารถจำแนกตามลักษณะเด่นได้ 5 ประเด็น ดังนี้

4.1 การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง

4.1.1 การฟ้อนรำ เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นการรำและการเต้น ไม่ปรากฏการแสดงตามอย่างรูปแบบของการแสดงละคร โดยมีจุดมุ่งหมายของการแสดงเพื่อการแสดงออกทางทักษะของการรำ ปรากฏเป็นการแสดงเดี่ยวและการแสดงกลุ่ม

4.1.2 การฟ้อนรำประเภทแสดงหมู่ เป็นการแสดงที่ประกอบด้วยนักแสดงมากกว่า 1 คน จุดมุ่งหมายของการแสดงคือความเหมือนกันของท่าทางของนักแสดง การปรับเปลี่ยนตำแหน่งและการจัดตำแหน่งในรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลาย

4.1.3 การฟ้อนรำที่เน้นการใช้เท้า คือ เป็นการแสดงที่ปรากฏกระบวนการใช้ขาและเท้าเป็นหลักในการแสดง เช่น การใช้เท้าในการเต้นบัลเล่ต์ การเต้นแท็ปของอเมริกา ฯลฯ

4.2 การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง ซึ่งจะพิจารณาตามคุณสมบัติของความโดดเด่น ประกอบด้วย 3 ประเภท ดังนี้

4.2.1 การแสดงประเภทวิจิตรศิลป์ เป็นการแสดงที่มีขนบขั้นตอนของการแสดงอย่างตายตัว มีความประณีตในการแสดง ส่วนใหญ่ปรากฏในการแสดงกลุ่มของการแสดงในราชสำนักต่าง ๆ

4.2.2 การแสดงประเภทพานิชยศิลป์ เป็นการแสดงเชิงธุรกิจที่มุ่งเน้นให้การแสดงมีความสอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม ปรากฏรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงที่มีความหลากหลาย มีการพัฒนารูปแบบการแสดงตามยุคตามสมัยอยู่เสมอเช่น การแสดงลิเกของประเทศไทย การแสดงของคณะละครบังสะวันในประเทศมาเลเซีย

4.2.3 การแสดงประเภทพื้นบ้าน เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นโดยกลุ่มชนในท้องถิ่นที่มุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงหรือการแสดงที่มีความสอดคล้องกับความเชื่อในท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นการแสดงที่ส่งต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น รูปแบบของการแสดงมีความเรียบง่าย ผู้คนในท้องถิ่นสามารถมีส่วนรวมในการแสดงได้โดยทั่วไป

4.3 การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง โดยจะจำแนกตามจุดมุ่งหมายของการแสดงนั้น ๆ ประกอบด้วย 3 ประเภทคือ

4.3.1 การแสดงเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงเพื่อผู้ชมทั่วไปและผู้ชมเฉพาะกลุ่ม เนื้อหาของการแสดงเป็นไปตามกลุ่มคนดูแต่ละระดับสังคมและแต่ละจริตของคนดู ปรากฏทั้งการแสดงของกลุ่มคนชั้นสูงและกลุ่มผู้ชมโดยทั่วไป การแสดงมีรูปแบบและแบบแผนในการแสดง

4.4 การจำแนกตามเพศ และวัยของผู้แสดง โดยเพศและวัยของผู้แสดงจะส่งผลต่อการแสดงเช่นการแสดงมวยโบราณที่เป็นการแสดงของผู้ชายไม่เหมาะสมกับผู้หญิงหรือการแสดงที่สร้างขึ้นสำหรับเด็กไม่เหมาะสมกับนักแสดงที่เป็นผู้ใหญ่ รวมถึงหน้าที่ทางสังคมในแต่ละเพศ แต่ละวัยด้วยเช่นการแสดงที่เป็นเพศชาย สะท้อนถึงความแข็งแรง การมีพลังกำลังของเพศชายหรือการแสดงของเพศหญิง ที่มีความอ่อนช้อยสะท้อนถึงความเป็นเพศหญิง รวมถึงการแสดงบางประเภทที่เป็นการแสดงของผู้หญิง ผู้ชายแสดงอาจไม่สอดคล้องและการแสดงของผู้ชายที่ผู้หญิงแสดงก็ไม่สอดคล้องด้วยเช่นกัน

4.5 การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง เป็นการวิเคราะห์วิธีการแสดงตลอดการแสดงโดยในทุก ๆ การแสดงจะมีองค์ประกอบหลักของการแสดงที่เป็นแบบเฉพาะอย่างของแต่ละการแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544, น.263-278)

5. วิจัยที่เกี่ยวข้อง

5.1 งานวิจัยในประเทศ

ปัณณทัต ลำเฟือย และ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (2564) ได้ศึกษาการแสดงหมอลำคณะเสียงอิสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหมอลำคณะเสียงอิสาน ศึกษาแนวคิดและรูปแบบการแสดงของหมอลำคณะเสียงอิสาน เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกตตการณ์ มีกลุ่มเป้าหมายจำนวน 20 คน ประกอบด้วยบุคลกรคณะเสียงอิสาน 10 คน การแสดงคณะเสียงอิสานจำนวน 10 คน โดยการเลือกแบบเจาะจง ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงคณะเสียงอิสานเป็นการแสดงคณะหมอลำขนาดใหญ่ ใช้แนวคิดการนำเสนอการแสดงที่มีความผสมผสานแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ส่วน 1) การแสดงลำเรื่องต่อกลอน 2) การแสดงตลก 3) การแสดงคอนเสิร์ต 4) การแสดงวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยเนื้อหาการแสดงลำเรื่องต่อกลอนเป็นการประพันธ์บทขึ้นมาใหม่และได้ปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแสดงอยู่เสมอ โดยรูปแบบการพัฒนาแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ได้แก่ 1) การเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการแสดง 2) การพัฒนาฝีมือและรูปแบบการแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม 3) การสร้างเอกลักษณ์พัฒนารูปแบบการแสดงที่โดดเด่น 4) การรักษามาตรฐานเพื่อครองใจของผู้ชม

สุนิษา สุกิน และ ภัทรศิลป์ สุกัณศิลป์ (2563, น.87-102) ได้ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ และรวบรวม เผยแพร่องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ

และวิจัยเชิงสำรวจ เครื่องมือในการวิจัยได้แก่ การสัมภาษณ์ การสอบถาม การสังเกต จากปราชญ์ชาวบ้าน จากนั้นนำผลที่ได้มารวมรวบและวิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า พบการแสดงที่โดดเด่น จำนวน 20 อำเภอ อีกจำนวน 5 อำเภอไม่พบการแสดงที่โดดเด่น การแสดงทั้งหมดแบ่งออกเป็น 5 ลักษณะ ได้แก่ 1) การฟ้อนแบบพื้นเมืองและฟ้อนแบบชนเผ่า 2) ด้านการตีกลอง 3) ด้านขับซอพื้นบ้าน 4) ด้านวงดนตรีพื้นบ้านล้านนา 5) ด้านการละเล่นพื้นบ้านล้านนาและการละเล่นของชนเผ่า บทบาทด้านสังคม ได้วิเคราะห์เชื่อมโยงการท่องเที่ยว แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ ศิลปะการแสดงเพื่อการต้อนรับ 2) ศิลปะการแสดงเพื่อส่งเสริมการม่องเที่ยวในท้องถิ่นวัฒนธรรมประเพณี และพิธีกรรม 3) ศิลปะการแสดงเพื่อเป็นแหล่งรวมในการทำกิจกรรมของชุมชนเพื่อการเรียนรู้ โดยรูปแบบการแสดงมีทั้งรูปแบบดั้งเดิมที่ยังคงอยู่และมีการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ระบบการศึกษา การพัฒนาท้องถิ่นด้านเศรษฐกิจและสังคม ประเทศ เกิดจากการสร้างสรรค์จากความรู้ภูมิปัญญาของปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปินพื้นบ้าน สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น

จรรย์สมร ผลบุญ (2558) ได้ศึกษาการสืบสานการแสดงรองเง็งตันหยงโดยใช้สื่อท่ารำต้นแบบ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบรูปแบบการแสดงรองเง็งตันหยงของคณะศรีปากบาง จังหวัดสตูล และศึกษาสื่อท่ารำต้นแบบเพื่อใช้ในการสืบสาน วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ 1) วิธีการสำรวจเบื้องต้น 2) สัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ 3) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบการแสดงประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี รูปแบบการแสดงยังคงมีรำวงแบบดั้งเดิม และปรับการแสดงเพื่อโชว์เป็นชุดการแสดง ทั้งนี้จากการศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงรองเง็งตันหยงในปัจจุบันพบว่าการถ่ายทอดจากเดิมถ่ายทอดให้ลูกหลานของศิลปิน แต่ในปัจจุบันเป็นการถ่ายทอดให้แก่นักเรียนในโรงเรียนที่มีครูภูมิปัญญาอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงจึงเป็นผลดีที่ทำให้การแสดงคงอยู่ในสังคม และได้จัดทำสื่อท่ารำต้นแบบซึ่งใช้วีดิทัศน์ จัดทำคู่มือ นำลงเผยแพร่ในเว็บไซต์ฐานข้อมูลวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ผลการประเมินสื่อจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ดนตรี และเทคโนโลยี จำนวน 5 ท่าน มีคุณภาพมากที่สุด และผลการประเมินความพึงพอใจจากบุคลากรทางการศึกษา นักวิชาการวัฒนธรรม นักศึกษา ประชาชนทั่วไป จำนวน 100 คน มีความพึงพอใจมากที่สุด

อัชฌายง ตรีสมุทร และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2564, น.100-111) ได้ศึกษาวิธีการแสดงลิเกคณะ “ศรราม น้ำเพชร” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบการ และวิธีการแสดงลิเกคณะ “ศรราม น้ำเพชร” เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง 2) แบบสังเกตการณ์ และเก็บรวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์ตรง ผลการวิจัยพบว่า

องค์ประกอบในการแสดงสำคัญที่ทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์และน่าสนใจคือ 1) บุคลากรในคณะ “ศรราม น้ำเพชร” จำนวน 60 คน 2) ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง เป็นวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า 3) เรื่องที่ใช้แสดงมีความหลากหลาย แบ่งออกเป็น 4 แนว ได้แก่ 1. แนวอิงประวัติศาสตร์ 4 เรื่อง 2. แนวตลก สุขนาฏกรรม 13 เรื่อง 3. แนวจินตนิยาย 5 เรื่อง 4.แนวชีวิตที่ให้ความรู้สึกสะเทือนใจ 17 เรื่องโดยเรื่องที่ใช้แสดงสืบทอดมาและนำมาดัดแปลงเนื้อเรื่อง เพิ่มความสำคัญ ตามความเหมาะสม ความมีเหตุมีผลในการดำเนินเรื่อง นำเหตุการณ์ปัจจุบันมาสอดแทรกเพื่อทันยุคสมัย 4) เครื่องแต่งกายเป็นชุดปักเพรช การแต่งหน้าเน้นความคมเข้ม ตามความเหมาะสมของบทบาท อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนช่วยให้การแสดงสมบูรณ์มากขึ้น วิธีการแสดง ประกอบด้วย 1) ขั้นตอนและวิธีการแสดงเริ่มจากการการรำถวายมือ การออกแขก การดำเนินเรื่องตามโครงเรื่อง 2) กระบวนการฝึกหัด และการถ่ายทอดการแสดงเริ่มจากพื้นฐานเบื้องต้นการดัดร่างกาย จากนั้นฝึกรำแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ เพลงช้า เพลงเร็ว การรำออกเพลงเชิด เพลงเสมอ ก่อนการฝึกเรื่องใหม่เริ่มจากการแจกแจงบทบาทและบทกลอนที่ใช้ในการแสดง วิธีการแสดงที่สำคัญที่สุดคือ การทำความเข้าใจบทบาทของตัวละครจากเนื้อเรื่องและความเป็นมาของตัวละคร รวมถึงการขับร้องต้องคำนึงถึงคำควบกล้ำ และหลักการออกเสียงให้ถูกต้องตามอักขระ วิธีการรำแบ่งออกเป็น การรำออก การรำเสมอ การรำใช้บท และการรำเกี้ยว มีวิธีการใช้ท่ารำ 3 ลักษณะคือ วิธีการใช้ท่ารำ การใช้ทิศทาง และการแสดงอารมณ์ทางใบหน้า

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ และ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2562) ได้ศึกษานาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสืบทอด องค์ประกอบ และกระบวนท่าเต้นการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี และเพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้ให้ข้อมูลหลักเลือกแบบเจาะจงโดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มฟื้นฟูและผู้ถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี 2) กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีเป็นศิษย์รุ่นแรกที่สืบทอดการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี 3) กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านวงรองเง็งประกอบการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีและปัจจุบันอาศัยอยู่ในจังหวัดปัตตานี เครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง 2) แบบสังเกตการณ์ แบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม ทั้งนี้การตรวจสอบเครื่องมือวิจัยโดยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้อง น่าเชื่อถือ และตรงตามวัตถุประสงค์ ผลการวิจัยพบว่า การสืบทอดการแสดงตกทอดมาตั้งแต่เมืองปัตตานีแพ้สงครามแก่สยามในสมัยรัชกาลที่ 1 มีชื่อเสียงมากในสมัยพระยาพิพิธเสนามาตย์ศรีสุรสงคราม โดยได้ชักชวนนายญัง นักดนตรีและผู้แสดงคณะละครบังสวันจากสิงคโปร์ให้มาเป็นครูฝึกซ้อม

รองเง็งและการแสดงอื่นๆ ให้กับบรรดาข้าราชบริพารของวังยะหริ่ง รวมทั้งขุนจารุวิเศษศึกษากร ต่อมาในปี 2494 ขุนจารุวิเศษศึกษากร ศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี ได้ฟื้นฟูการแสดงของวังยะหริ่งและถ่ายทอดให้กับคณะครูจังหวัดปัตตานีได้รับความนิยมแพร่หลาย ปัจจุบันมีครูนพมาศ พรมนุชาธิปเป็นผู้สืบทอดการแสดงของวังยะหริ่ง องค์ประกอบของการแสดงที่สำคัญ คือ วงดนตรีพื้นบ้านผสมเครื่องเครื่องดนตรีสากลบรรเลงด้วยทำนองเพลงมลายู ผู้แสดงชายและหญิงตั้งแต่ 1 คู่ขึ้นไป แต่งกายด้วยชุดแบบราชสำนักมลายู มีกระบวนท่าเต้นประจำเพลงแต่ละเพลง ได้แก่ รองเง็งจำนวน 10 เพลง มีท่ารำ 16 ท่า ยอร์เก็ตปาฮังจำนวน 3 เพลง มีท่ารำ 18 ท่า ตารีกีปัสจำนวน 1 เพลง มีท่ารำ 11 ท่า นาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี พบว่ามี 4 ประการ คือ 1) เครื่องแต่งกายในการแสดงผู้ชายสวมชุดบายูมลายู ผู้หญิงสวมเสื้อกือบายา บานงติดเข็มกลัดแทนกระดุม ผมเกล้ามวยต่ำระดับท้ายทอย 2) ท่าเริ่มต้นและท่าจบการแสดงคือท่า “สลาม” เป็นท่าแสดงความเคารพ 3) ผู้แสดงเคลื่อนที่ด้วยการแตะเท้ากับการก้าวเท้าตามจังหวะฆ้อง 4) มีท่าเต้นเฉพาะ 6 ท่าได้แก่ ท่ากำมือ ท่าแตะเท้า ท่าเล่นเท้า ท่าย่ำเท้า ท่าหมุนตัว และการสวนแถว โดยเฉพาะการเคลื่อนที่ตามกันของคู่เต้นไปทางด้านขวาและด้านซ้ายอย่างชัดเจน กระบวนท่าเต้นการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานีนับเป็นภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่น

5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Prima, E. T., Cahyono, A., และ Jazuli M. (2020) ได้ทำการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพการฟื้นฟูการเต้นรำ Tandhakan Wedok ในหมู่บ้านJatiguwi เขตSumberpucungและMalang Regency ซึ่งปรากฏการเต้นรำนี้ตั้งแต่ปี 1930 และไม่มีการเต้นรำในระหว่าง ปี 1932 ถึง ปี 1990 และภายหลัง Tandhakan Wedok Dance ถูกสร้างขึ้นใหม่โดย Mbah Madyo และ Mbah Chatam การศึกษาในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบาย วิเคราะห์และตีความเกี่ยวกับการฟื้นฟู Tandhakan Wedok Dance โดยใช้แนวทางการเต้นแบบมนุษยวิทยา การศึกษานี้จะมุ่งเน้นไปที่การเต้นรำและการฟื้นฟู Tandhakan Wedok ใช้เครื่องมือในการรวบรวมข้อมูลประกอบด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์และเอกสารประกอบ ผลการวิจัยพบว่าขั้นตอนของกระบวนการฟื้นฟูประกอบด้วยการปรับมุมมองใหม่ การสื่อสาร การจัดระเบียบ การปรับตัว การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและกิจวัตรประจำวัน ทั้งนี้พบว่าองค์ประกอบของ Tandhakan Wedok Dance ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวของศีรษะ มือ ร่างกายและเท้า ในท่านิ่ง ท่าเคลื่อนไหวและท่าเชื่อมต่อต่างๆ องค์ประกอบเสื้อผ้า ได้แก่ cundhuk penthul, sunggar, jasmine, suweng, necklace, long cloth for dodotan, belt, sampur/shawl และ jarik cloth มีการแต่งหน้าที่สวยงาม เครื่อง

ดนตรีที่ใช้ในการเต้นรำ Tandhakan Wedok ได้แก่ kendang, bonang, bonang penerus, demung, saron, peking, kenong, kethuk, slenthem, gender, gong, gambang, kempul, siter และ rebab

Sari, F. F., Indrayuda, และ I. (2019) ได้ทำการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับวิธีวิเคราะห์เชิงพรรณนา การฟื้นฟูการเต้นรำและคุณค่าที่มีอยู่ในการเต้นรำ Balota ใน Kenagarian Sungai Bukik Baiah เขต 9 Lasi โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อฟื้นฟูการเต้นรำ Balota โดยกำหนดแหล่งที่มาของข้อมูลการวิจัยตามความเหมาะสมและความเป็นไปได้ในการเป็นผู้ให้ข้อมูลที่ถูกต้องและใช้วิธีการการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบการสัมภาษณ์ เอกสารและการสังเกต ผลการวิจัยพบว่า การเต้นรำ Balota คือศิลปะพื้นเมืองเป็นการเต้นรำที่แสดงการเคลื่อนไหวของ silat มักจะเล่นในกรณีที่ต้อนรับเดือนที่ดี งานเลี้ยงพิเศษเพื่อฆ่าควาย ทั้งนี้การเต้นรำ Balota มักจะมาพร้อมกับดนตรี Minangkabau แบบดั้งเดิมเป็นการเต้นรำที่มีมาตั้งแต่บรรพบุรุษ ดำรงอยู่และสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น แต่การเต้นรำ Balota นั้นสูญหายมาหลายปีแล้วและได้รับการสร้างใหม่ในปี 1990 โดยรัฐบาลท้องถิ่น การเต้นรำนี้อธิบายถึงชุมชน Bukik Baiah ในการสร้างระบบความเป็นผู้นำที่สมบูรณ์พร้อม นักแสดงเต้นรำ Balota เล่นโดยผู้ชายสะท้อนถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมในฐานะอัตลักษณ์ในท้องถิ่นและความอยู่รอดของการเต้นรำในท้องถิ่น Balota dikanagarin การเต้นรำนี้ยังคงได้รับการอนุรักษ์ไว้แม้ว่าจะมีการสร้างสรรค์หลายอย่างแต่ก็ไม่ได้ลดคุณค่าที่มีอยู่ในการเต้นรำ Balota

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยการศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรครั้งนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้จำแนกขั้นตอนในการศึกษา ดังนี้

1. การกำหนดประชากร
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การสร้างและการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอผลการวิจัย

1. การกำหนดประชากร

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มประชากร ที่ใช้ในการศึกษาคือ ครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ มีประสบการณ์เกี่ยวข้องกับการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรไม่ต่ำกว่า 10 ปี โดยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มประกอบด้วย

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประเด็น นักแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้นและโอกาสการแสดง โดยลำดับชั้นประชากรในกลุ่มนี้ตั้งแต่รุ่นลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากรมาจนถึงรุ่นลูกศิษย์ในปัจจุบัน ตามลำดับคือ

1.1. นางนพมาศ พรมนุชาธิป ครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 3 ศิลปะการแสดงรองเง็ง ลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากร

1.2. นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญการเต้นและการแต่งกายรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ลูกศิษย์ของนางนพมาศ พรมนุชาธิป

1.3. นายเชาว์ จันทรจิตร ศิลปินพื้นบ้านรองเง็ง

1.4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญการเต้นรองเง็ง ลูกศิษย์ของนางนพมาศ พรมนุชาธิป นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์และนายเชาว์ จันทรจิตร

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประเด็น นักแสดง เครื่องดนตรีและบทเพลง ประกอบด้วย

2.1. นายเซ็ง อาบู ศิลปินผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านรองเง็งปัตตานี

2.2. นายอภิชาติ คัญทะชา ศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเจ้าของคณะอัสลีมาลา

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย

1. การสำรวจข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูล เอกสาร ตำรา บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นประวัติศาสตร์ พัฒนาการเต้นรองเง็งปัตตานีรวมถึงทฤษฎีแนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรมและทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ดังนี้

1.1 ข้อมูลการเต้นรองเง็งปัตตานี ผู้วิจัยศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพัฒนาการ เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ ข้อมูลการวิจัย

1.2 ข้อมูลขุนจารุวิเศษศึกษากร ผู้วิจัยต้องการศึกษาองค์ความรู้แนวคิด วิธีการในการฟื้นฟูและประดิษฐ์ท่าเต้นรองเง็งขึ้นใหม่ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาประเด็นองค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

1.3 ทฤษฎีแนวคิดเกี่ยวกับการฟื้นฟูและการรื้อฟื้นวัฒนธรรมและทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวเพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ ข้อมูลการวิจัยการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

2. การสำรวจครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ผู้วิจัยศึกษาความเชี่ยวชาญของกลุ่มครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องเพื่อกำหนดพื้นที่และกลุ่มประชากรในการวิจัย

3. แบบสังเกตการณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสังเกตการณ์ แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยได้กำหนดประเด็นในการสังเกตการณ์ ประกอบด้วย องค์ประกอบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้นและโอกาสแสดง การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลที่ใช้ในการตอบวัตถุประสงค์ในการวิจัยครั้งนี้

4. แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง โดยได้กำหนดประเด็นในการสัมภาษณ์ ประกอบด้วย องค์ประกอบเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบแถว วิธีการแสดง กระบวนท่าเต้นและโอกาสการแสดง การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลที่ใช้ในการตอบวัตถุประสงค์ในการวิจัยครั้งนี้

3. การสร้างและการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

ผู้วิจัยสร้างและตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือก่อนนำไปใช้ในภาคสนาม เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือที่สร้างขึ้นสามารถเก็บข้อมูลได้ครอบคลุมและถูกต้องตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยลำดับวิธีการดังนี้

3.1 ศึกษาเอกสาร ตำรา บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่องภูมิปัญญาการเต้นรองเง็งเพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบประเด็นสัมภาษณ์ภายใต้คำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาวิจัย

3.2 นำแบบสัมภาษณ์ เสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ในการเขียนงานวิจัยและมีประสบการณ์ในการสร้างผลงานวิจัยการศึกษาและรื้อฟื้นด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง ความเหมาะสมและการให้คำแนะนำขั้นตอนการปรับปรุงแก้ไขและพิจารณาตรวจสอบความเหมาะสมของแบบสัมภาษณ์ (IOC) โดยกำหนดเกณฑ์ในการให้คะแนนไว้ดังนี้

ข้อใดมีความเห็นว่าเหมาะสม ให้คะแนนเป็น 1

ข้อใดมีความเห็นว่าไม่แน่ใจ ให้คะแนนเป็น 0

ข้อใดมีความเห็นว่าไม่เหมาะสม ให้คะแนนเป็น -1

เมื่อรวมคะแนนและแทนค่าในสูตรหาค่า IOC ได้แล้วพิจารณาว่าถ้าค่า IOC ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป ถือว่าใช้ได้โดยไม่ต้องปรับปรุง และข้อใดมีค่า IOC น้อยกว่า 0.5 ควรปรับปรุงหรือตัดทิ้ง

3.3 ผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้แบบสัมภาษณ์มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย โดยนำเสนอให้อาจารย์ที่ปรึกษาทราบเพื่อขอคำแนะนำและแนวทางปรับปรุงแก้ไขต่อไป

3.4 นำสัมภาษณ์ไปใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการบันทึกด้วยวีดีโอ บันทึกเสียง จดบันทึกและถ่ายภาพตามประเด็นศึกษาดังนี้

4.1 ศึกษาเอกสาร

ศึกษาจากเอกสารตำรา บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งรวบรวมเอกสารสำนักบริการวิชาการและสถานที่ต่าง ๆ

4.2 การสังเกตการณ์ ผู้วิจัยสังเกตการณ์กระบวนท่าเต้นและองค์ประกอบการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ประกอบด้วย

4.2.1 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม(ฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเต้น)

4.2.2 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

4.3 การสัมภาษณ์ ลงพื้นที่สัมภาษณ์ครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ด้วยวิธีการดังนี้

4.3.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง(การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ)

4.3.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง(การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ)

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพตามแนวคิด ทฤษฎี เอกสาร ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์และการสังเกตุการณ์ โดยนำข้อมูลจากการศึกษามารวบรวมจัดประเด็นหมวดหมู่ของข้อมูลเพื่อให้มีความถูกต้องเพียงพอและมีประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย สู่การนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

6. การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการดำเนินการวิจัยในรูปแบบปริญญานิพนธ์เต็มรูปแบบ ด้วยวิธีการบรรยายต่อคณะกรรมการณ์สอบปริญญานิพนธ์

บทที่ 4
ผลการศึกษา

การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ทั้งนี้ผู้วิจัยทำการศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้อย่างเป็นระบบ ปรากฏผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยุคแรกเริ่มของการสร้าง

2. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยยุคการพัฒนา

3. ลักษณะเฉพาะรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

1. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยุคแรกเริ่มของการสร้าง ตั้งแต่การสร้างรองเง็งปัตตานีที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของขุนจารุวิเศษศึกษากรในปี พ.ศ.2490 สืบทอดมาจนถึงรุ่นลูกศิษย์ชั้นที่ 1 ในยุคของนางนพมาศ พรมนุชาธิป

1.1 นักแสดง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย

1.1.1 กลุ่มนักเต้นชายจริงหญิงแท้ที่เป็นกลุ่มข้าราชการครูผู้สอนรายวิชาที่หลากหลายในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส โดยการเต้นในแต่ละครั้งจะเต้นกันเป็นคู่ ๆ 2 – 4 คู่ มีการเกี้ยวพาราสีกันอย่างสุภาพและอ่อนน้อม

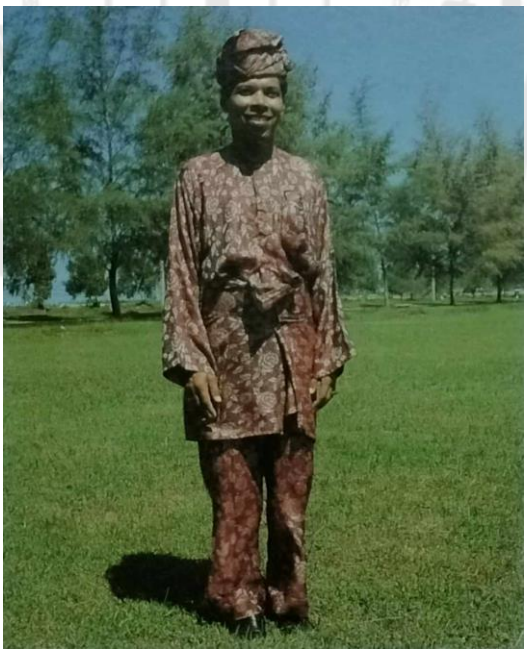
1.1.2 กลุ่มนักดนตรี ศิลปินที่มีคณะดนตรีบรรเลงแยกออกกจากกันกับกลุ่มนักเต้นอย่างชัดเจนครันเมื่อมีงานแสดงจึงจะมีการรวมกลุ่มกัน โดยจะปรากฏตำแหน่งนักดนตรีที่สำคัญ คือ ตำแหน่งเครื่องดนตรีไวโอลิน ตำแหน่งเครื่องดนตรีแอคคอร์เดี้ยน ตำแหน่งเครื่องดนตรีแมนโดลิน ตำแหน่งเครื่องดนตรีรำมะนาใหญ่ ตำแหน่งเครื่องดนตรีรำมะนาเล็กหรือเก็นดังตำแหน่งเครื่องดนตรีฆ้องและตำแหน่งเครื่องดนตรีมาราคัส

1.2 เครื่องแต่งกาย แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย

1.2.1 เครื่องแต่งกายนักเต้น เป็นรูปแบบการแต่งกายในยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร การแต่งกายลักษณะนี้ปรากฏรูปแบบการแต่งกายตามวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมลายูท้องถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส ผู้หญิงสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดบานง ผู้ชายสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดสลีแน

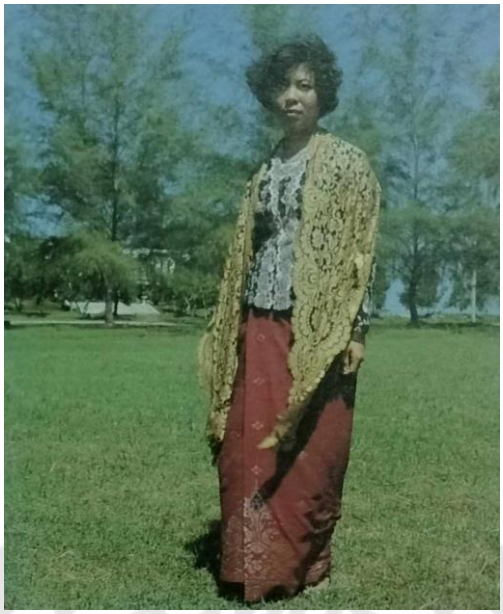
ภาพประกอบ 1 เครื่องแต่งกายนักเต้นยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ที่มา : ลักษณะไทย



ภาพประกอบ 2 ภาพประกอบ 2 ชุดพื้นถิ่นสลีแนนักเต้นชาย

ที่มา : ลักษณะไทย



ภาพประกอบ 3 ชุดพื้นถิ่นชุดบานงนักเต้นหญิง

ที่มา: ลักษณะไทย

1.2.2 เครื่องแต่งกายนักดนตรี เป็นการแต่งกายที่สุภาพเรียบร้อยตามแบบแผนวัฒนธรรมลายู สวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดสลีแนตามอย่างนักเต้นชายในงานพิธีการและแต่งกายแบบลำลองในงานแสดงทั่วไป

1.3 อุปกรณ์เสมือนเครื่องแต่งกายประกอบด้วยผ้าคลุมไหล่ของนักเต้นหญิงและผ้าเช็ดหน้าของนักเต้นชาย ซึ่งปรากฏใช้ในบทเพลงมะอินังลามาเพลงสุดท้ายของการเต้น เป็นการแลกเปลี่ยนสิ่งของที่เปรียบเสมือนของที่ระลึกให้แก่กันและกัน เป็นนัยยะที่บ่งบอกถึงความสำเร็จของการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงจากนั้นจึงได้มอบผ้าคลุมไหล่ของนักเต้นหญิงและผ้าเช็ดหน้าของนักเต้นชายเป็นของที่ระลึกแทนใจ ไว้ให้แก่กัน

1.4 เครื่องดนตรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองและเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะดังนี้

1.4.1 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ประกอบด้วย ไวโอลิน แอคคอเดี้ยนและแมนโดลิน เครื่องดนตรียุคล่าอาณานิคม โดยดั้งเดิมนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองเพลงรองเง็ง คือระนาด ราง ฆ้องพิณพาท ซอรือบับหรือเครื่องกามิลัน ต่อมาในยุคล่าอาณานิคม การเข้ามาของชนชาติโปรตุเกตและดัตช์ ในพื้นที่รัฐมะละกา ประเทศมาเลเซีย ปี พ.ศ. 2051 ได้นำเอาเครื่องดนตรีไวโอลินเข้ามาในพื้นที่แถบนี้ ประกอบกับเสียงของเครื่องสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงได้

หลากหลายมากกว่า ซอรือบับ ที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเดิม ศิลปินในยุคนั้นจึงนำไวโอลินมาปรับใช้ทดลองบรรเลงประกอบบทเพลงรองเง็ง และช่วงระยะหลังต่อมามีแอคคอร์เดี้ยนและแมนโดลินเข้ามาเป็นเครื่องดำเนินทำนองเพิ่มเติม

ไวโอลิน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก

ภาพประกอบ 4 ภาพประกอบ 4 ไวโอลิน

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

แอคคอร์เดี้ยน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดประสานเสียงร่วมกับไวโอลินที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก

ภาพประกอบ 5 แอคคอร์เดี้ยน

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

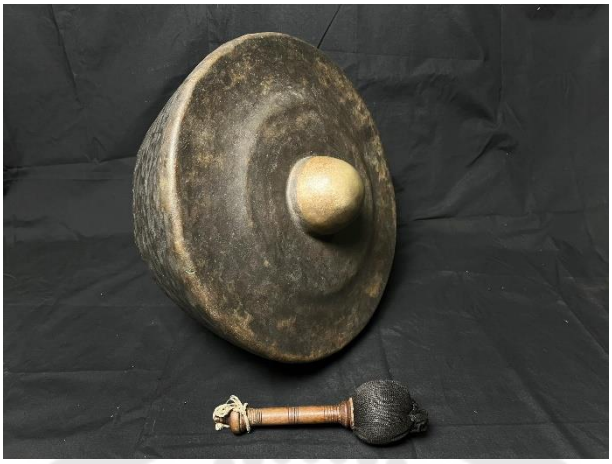
แมนโดลิน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกทำนอง

ภาพประกอบ 6แมนโดลิน

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

1.4.2 เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ประกอบด้วย ฆ้อง รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เก็นดังและมาราคัส โดยเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมคือ เก็นดังและฆ้องมีปุ่ม มีมาตั้งแต่ยุคชวา โดยเฉพาะฆ้องมีปุ่ม เป็นเครื่องดนตรีในภูมิภาคอุสาคเนย์ ที่มีความเก่าแก่โบราณ เป็นกลุ่มวัฒนธรรมเครื่องเคาะสำริด เกิดขึ้นในยุคเดียวกันกับกลองมหรทึก ซึ่งมีมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ เครื่องดำเนินจังหวะในยุคต่อมาคือ รำมะนากลองหน้าเดียวหรือเฟรมดำ เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการขับร้องบทเพลงสรรเสริญศาสดา ที่เข้าโดยชนชาติตะวันออกกลางในช่วง 700 ปีที่ผ่านมา ซึ่งเข้ามามีบทบาทเผยแพร่ศาสนาอิสลามในพื้นที่แหลมมลายู รวมถึงมาราคัสที่เข้ามาในยุคการล่าอานิคมของชาติตะวันตกในช่วงเวลาเดียวกัน

ฆ้อง ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีในการกำกับจังหวะช้าเร็วในการบรรเลงบทเพลง



ภาพประกอบ 7 ฆ้อง

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

รำมะนาใหญ่ ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักดำเนินจังหวะต่าง ๆในการบรรเลงบทเพลง

ภาพประกอบ 8 รำมะนาใหญ่

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

รำมะนาเล็ก ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดประสานจังหวะ

ภาพประกอบ 9 รำมะนาเล็ก

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

เก็นดัง ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะยกหรือเรียกอีกอย่างว่า “ลูกขัด”

ภาพประกอบ 10 เก็นดัง

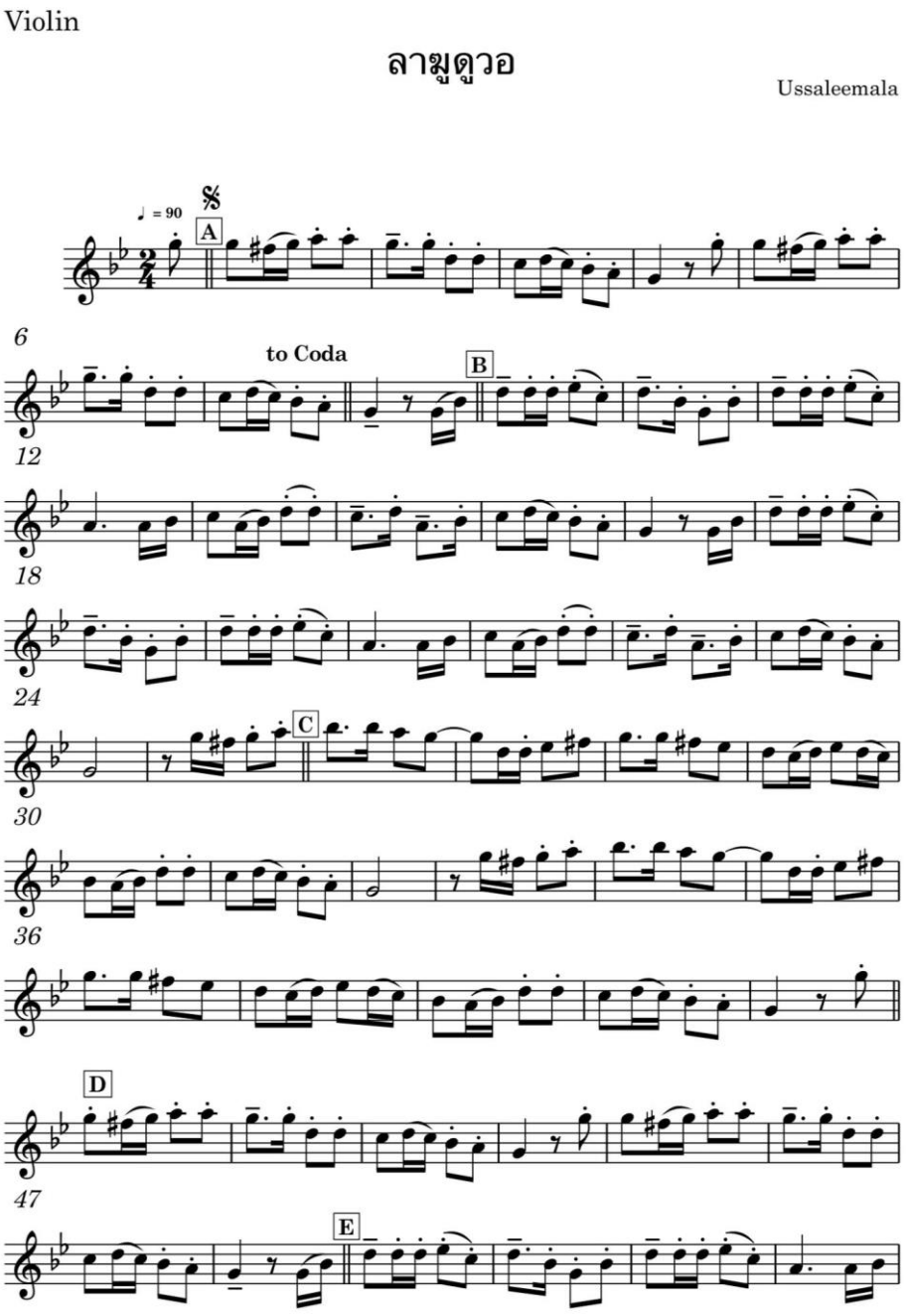
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

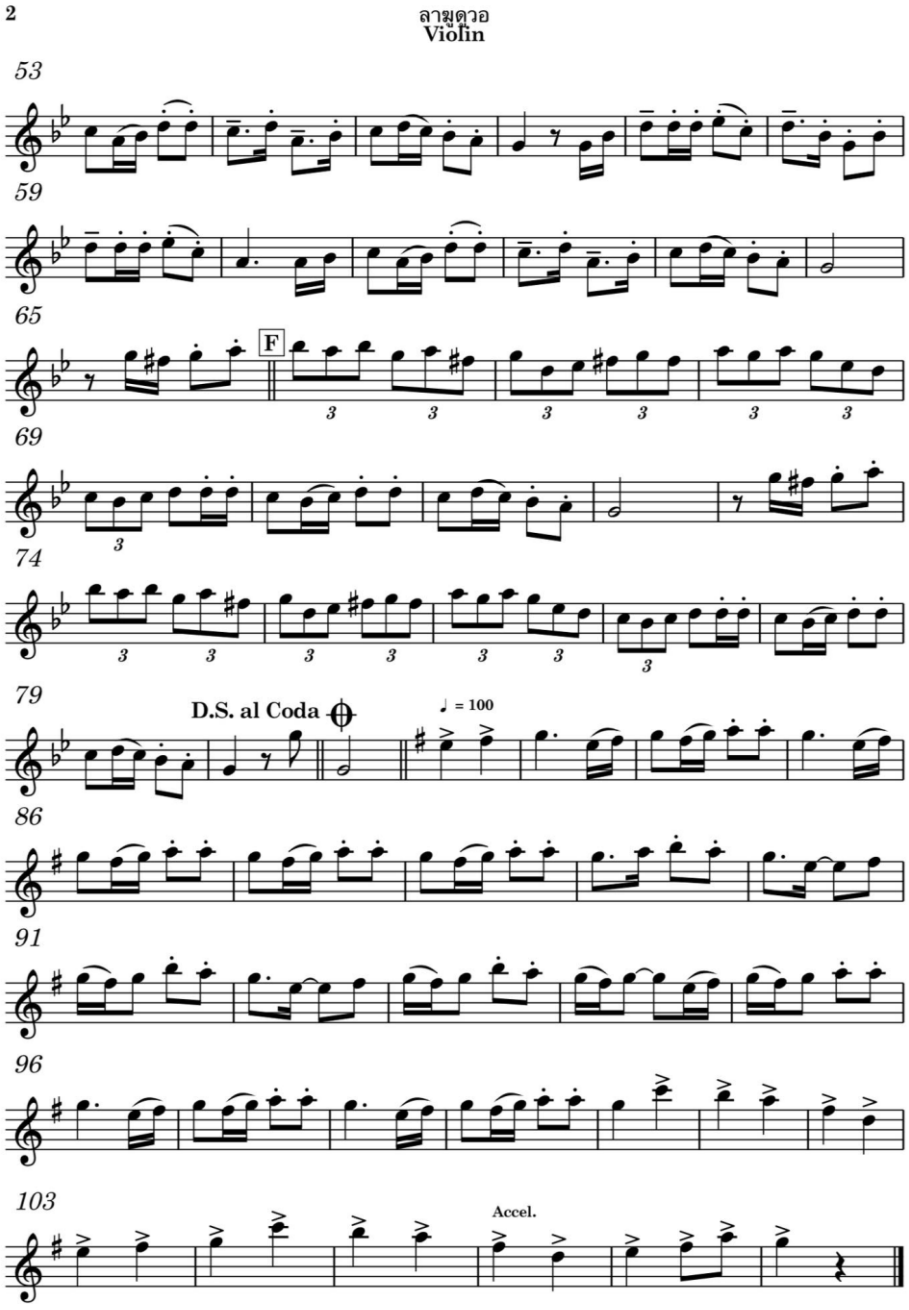
มาราคัส ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะส่งเสริมให้การบรรเลงบทเพลงมีความครื้นเครงมากยิ่งขึ้น

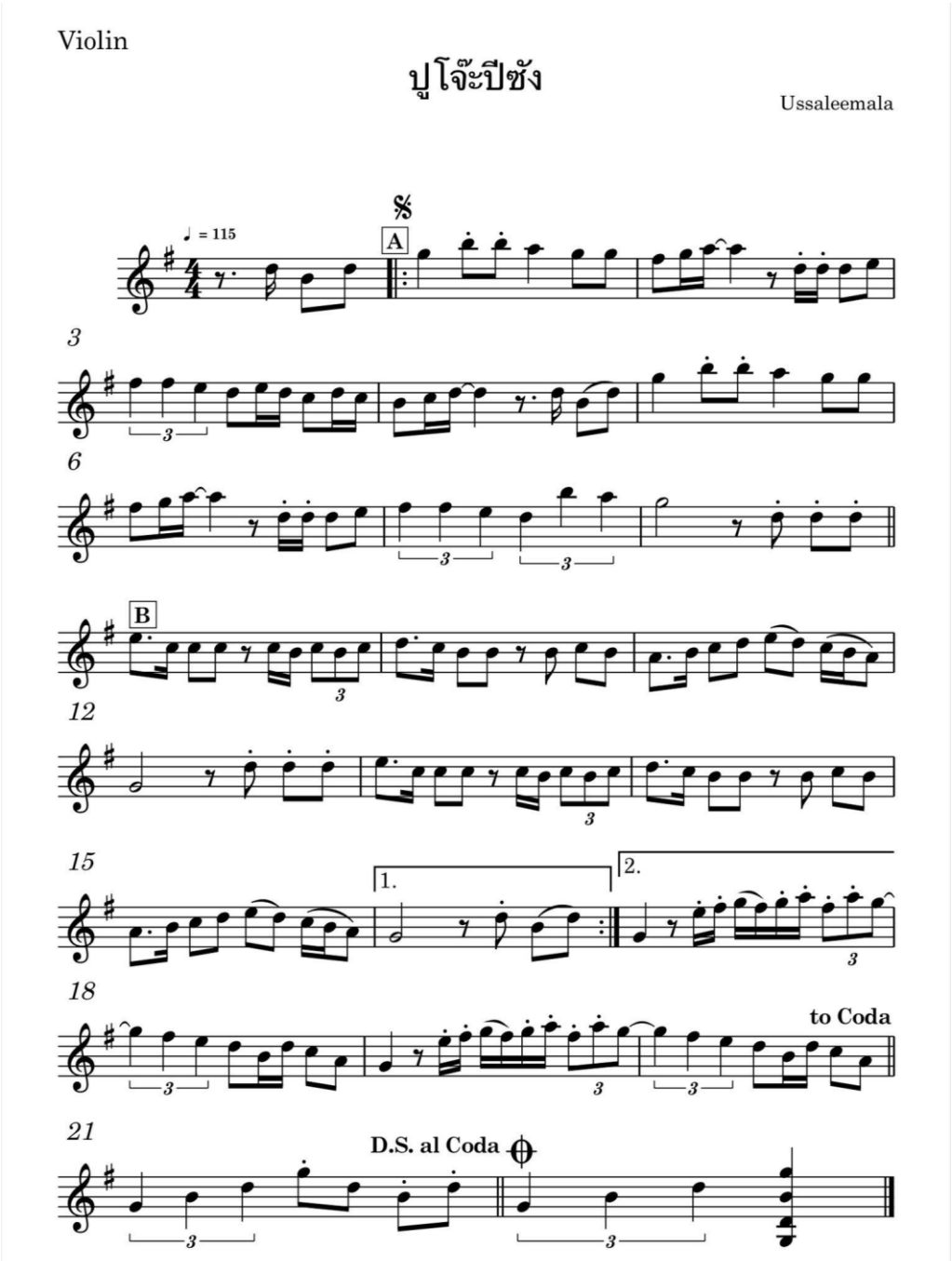
ภาพประกอบ 11 มาราคัส

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

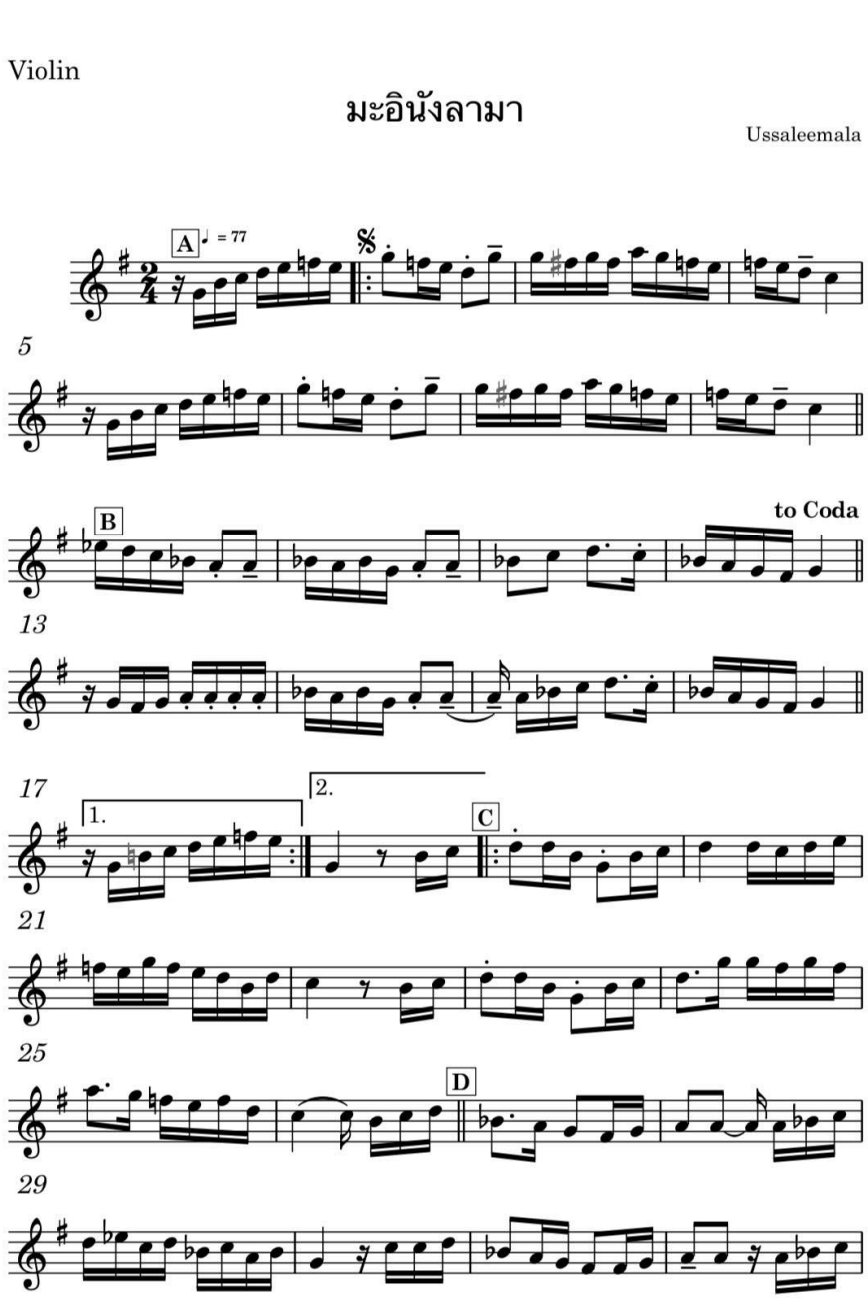
1.5 บทเพลง เป็นบทเพลงที่บรรเลงกันในพื้นที่แหลมมลายู ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์บทเพลง ขุนจารุวิเศษได้นำเอาบทเพลง 10 บทเพลงมาใช้ประกอบท่าเต้น โดยไม่มีบทร้อง จำแนกออกเป็นกลุ่มจังหวะดังนี้

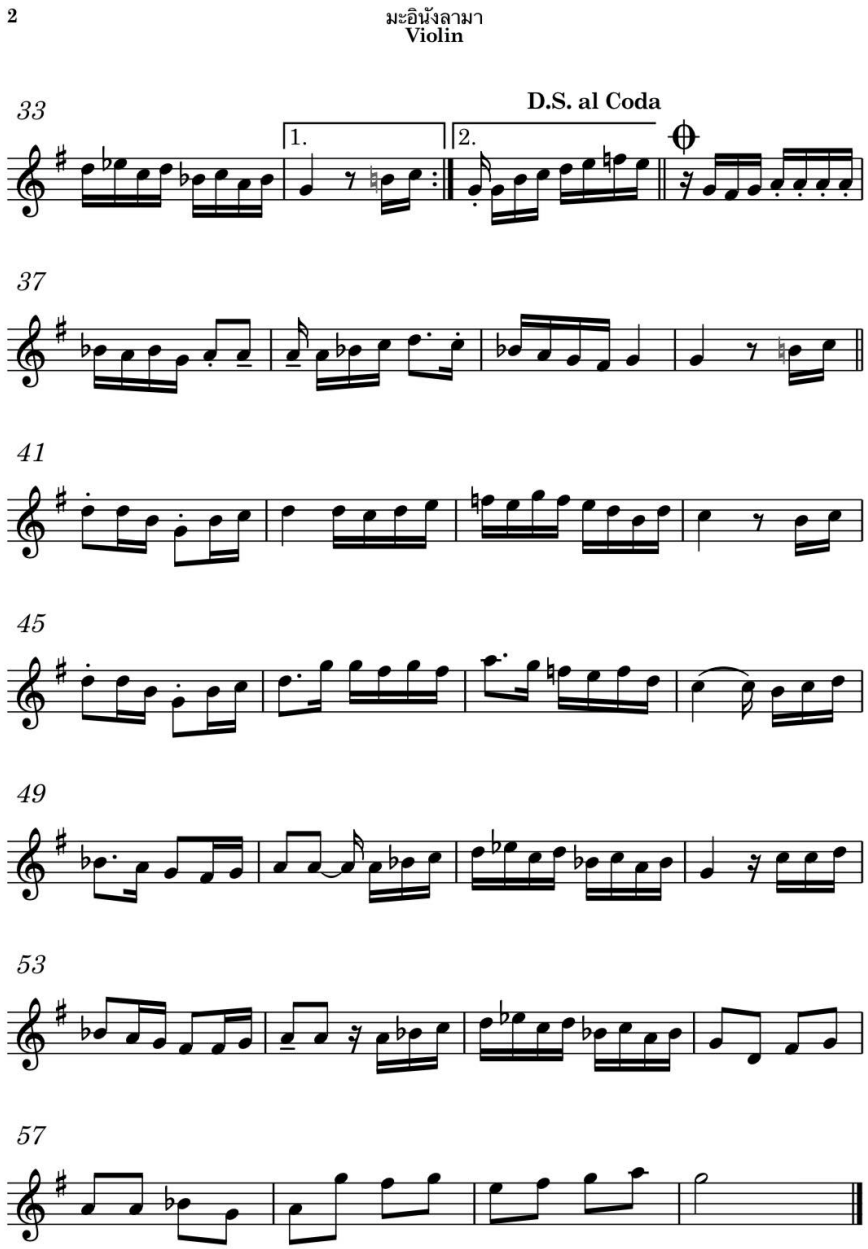
จังหวะโยเก็ต ประกอบด้วย 2 บทเพลง คือ ลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง

ภาพประกอบ 12 โน้ตเพลงลาฆูดูวอ 1

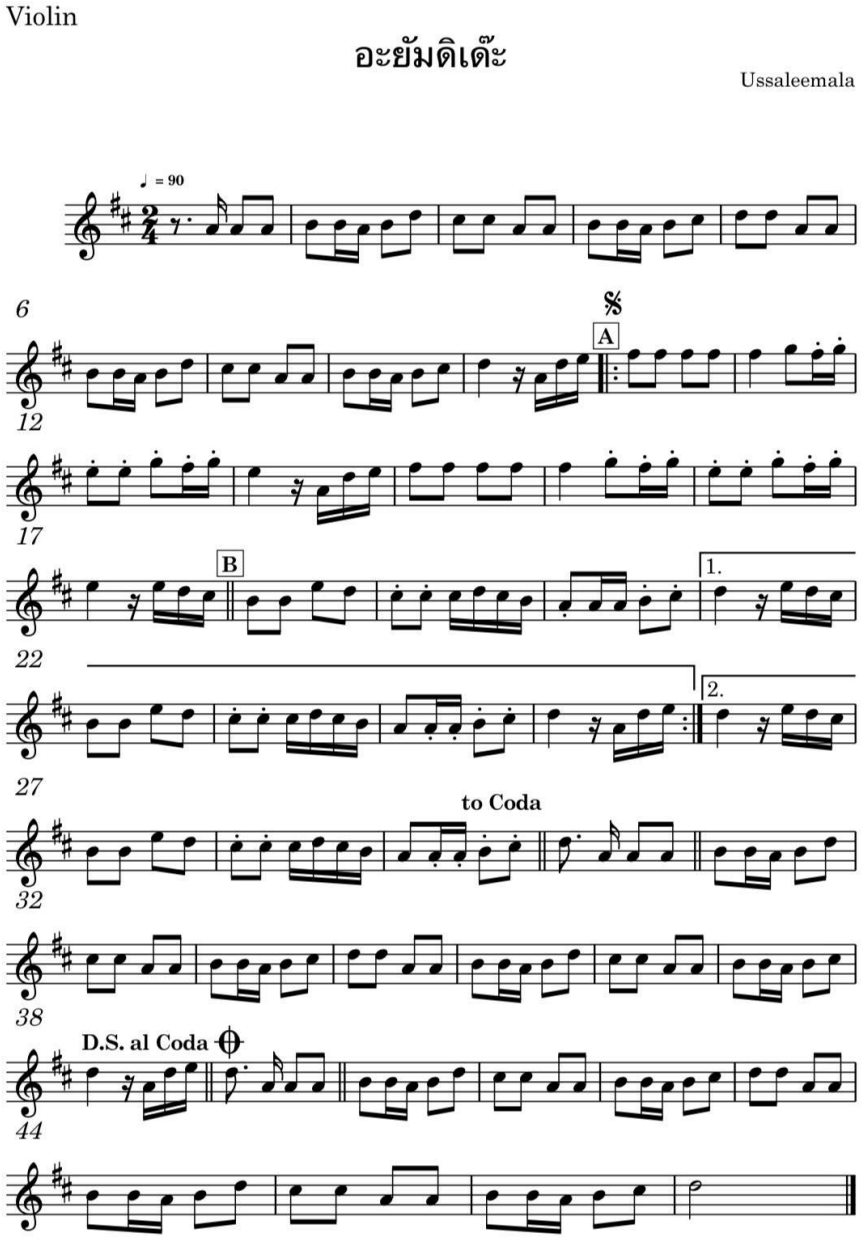
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 13 โน้ตเพลงลาฬูดูวอ 2

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 14 โน้ตเพลงปูโจ๊ะปีซัง

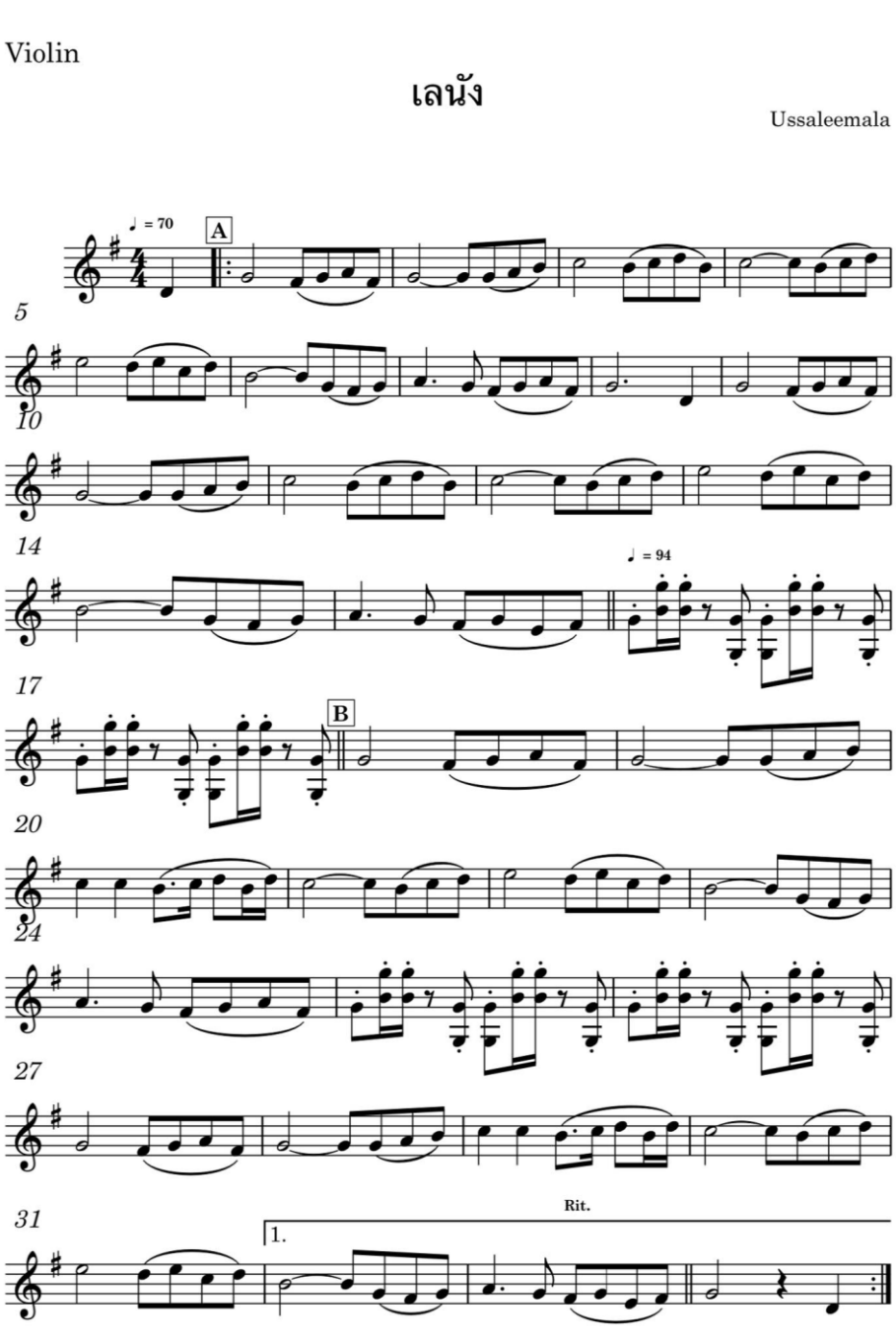
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

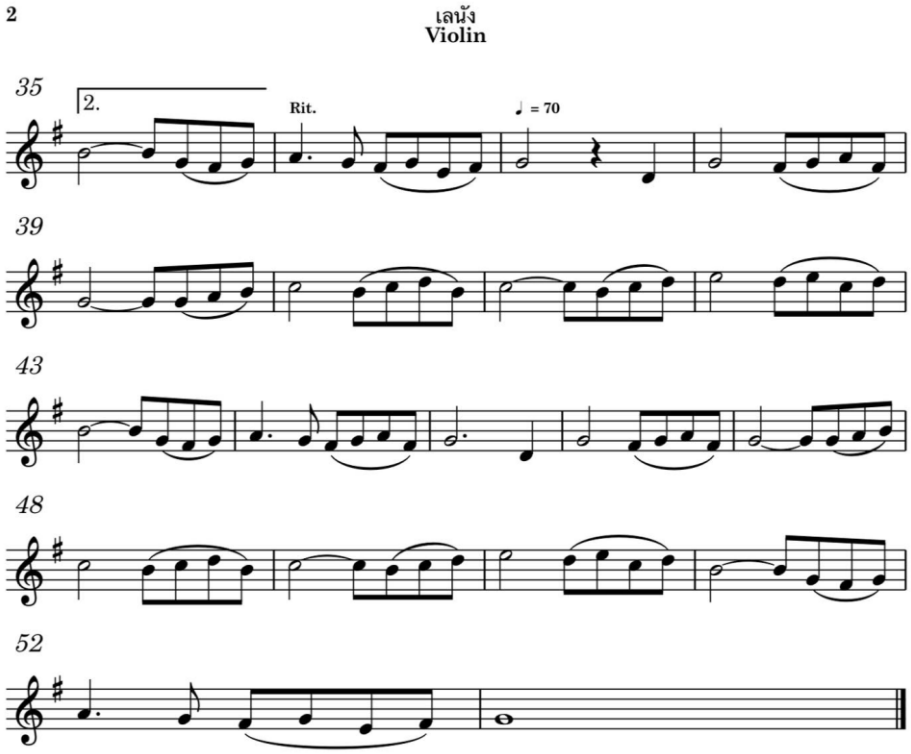
จังหวะอินัง ประกอบด้วย 2 บทเพลง คือ มะอินังลามาและอะยัมดิเด๊ะ

ภาพประกอบ 15 โน้ตเพลงมะอินังลามา 1

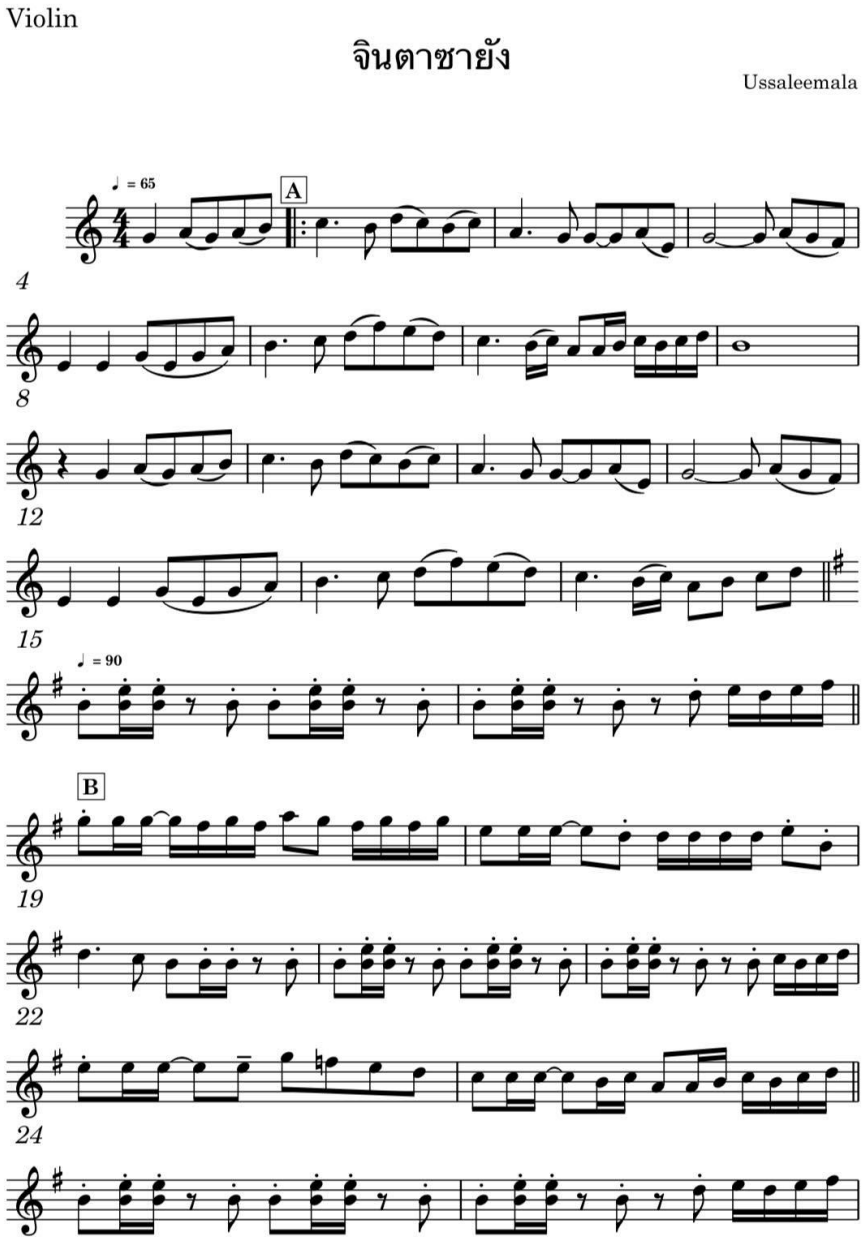
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 16 โน้ตเพลงมะอินังลามา 2

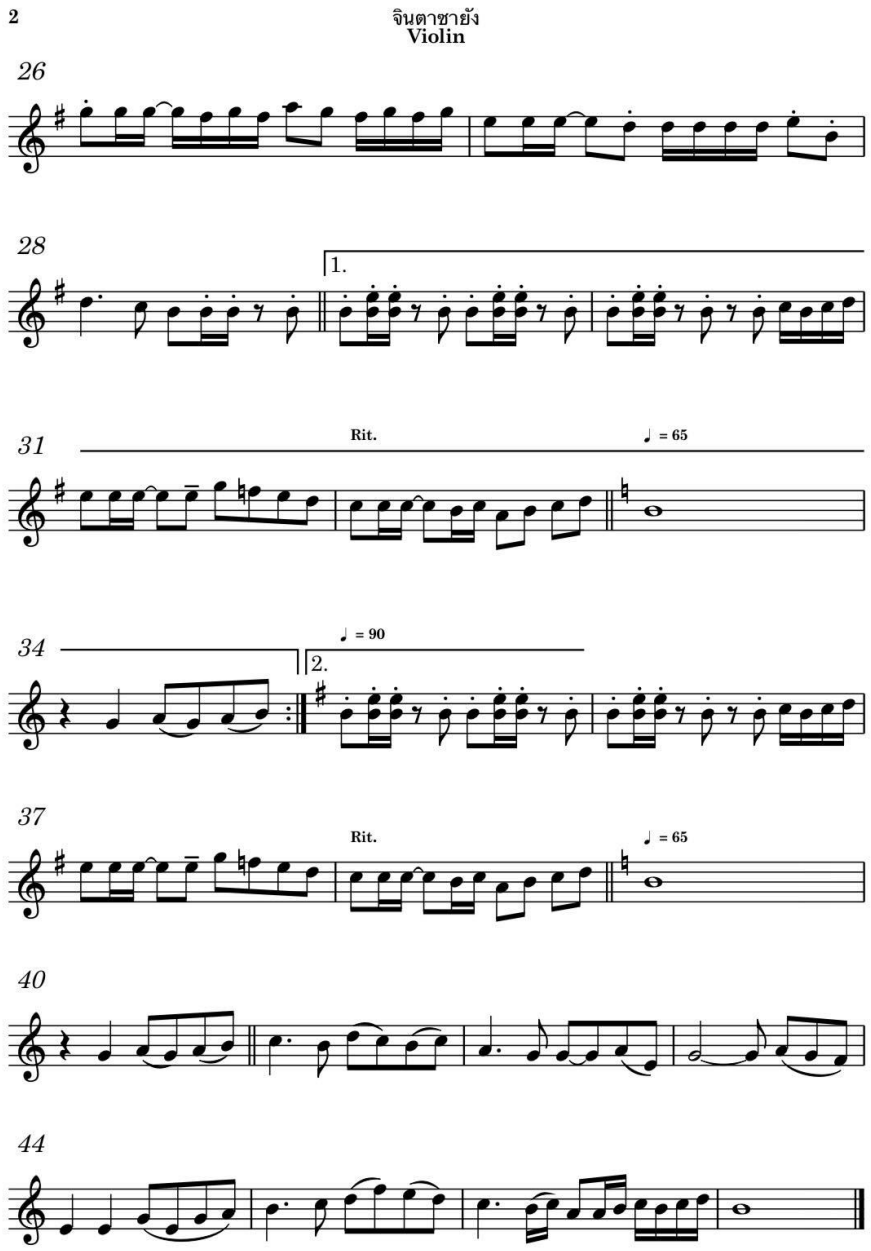
ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 17 โน้ตเพลงอะยัมดิเด๊ะ

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

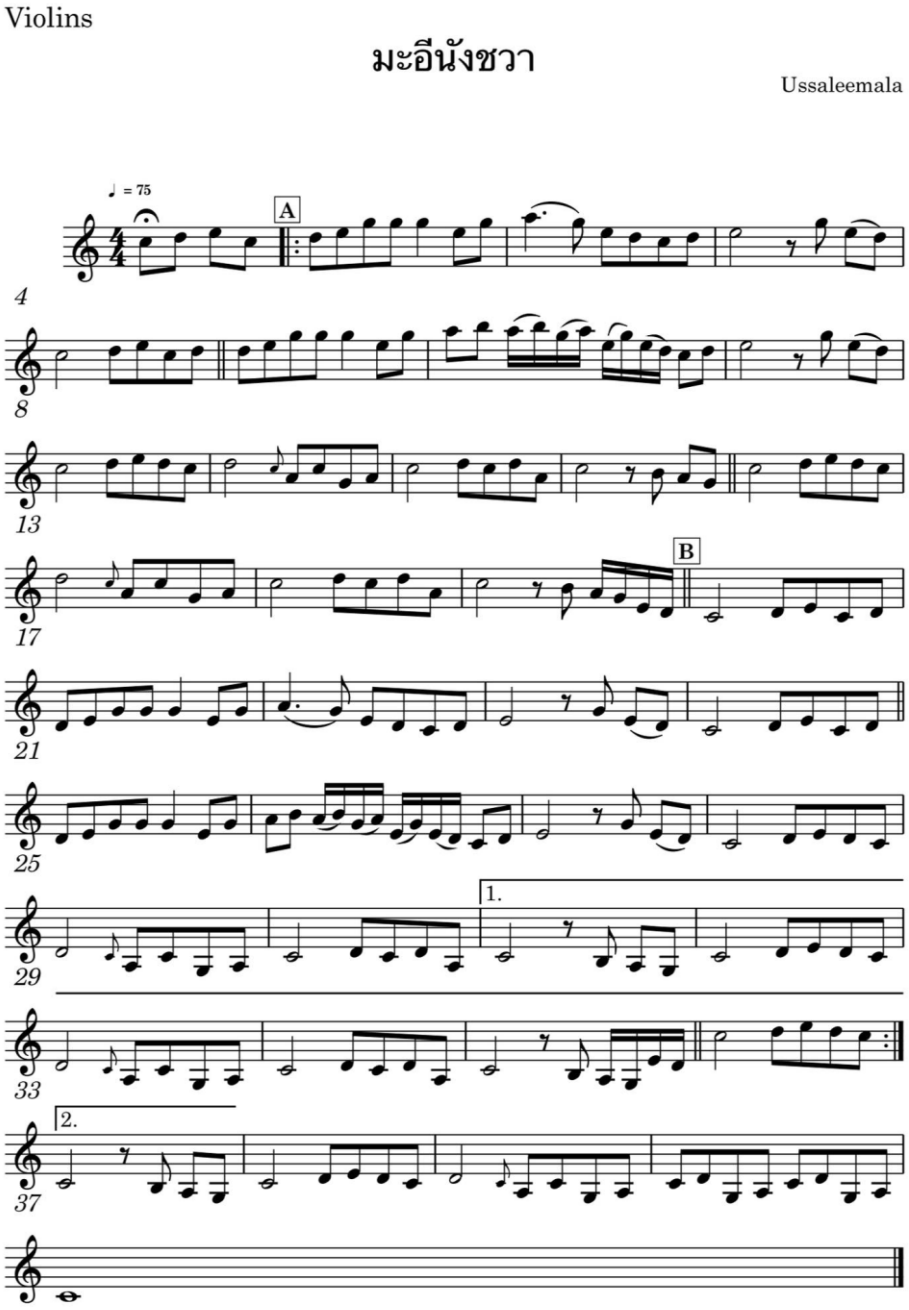
จังหวะอินังและอินังสโลว์ ประกอบด้วย 2 บทเพลง คือ เลนังและจินตาซายัง

ภาพประกอบ 18 โน้ตเพลงเลนัง 1

ที่มา : กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 19 โน้ตเพลงเลนัง 2

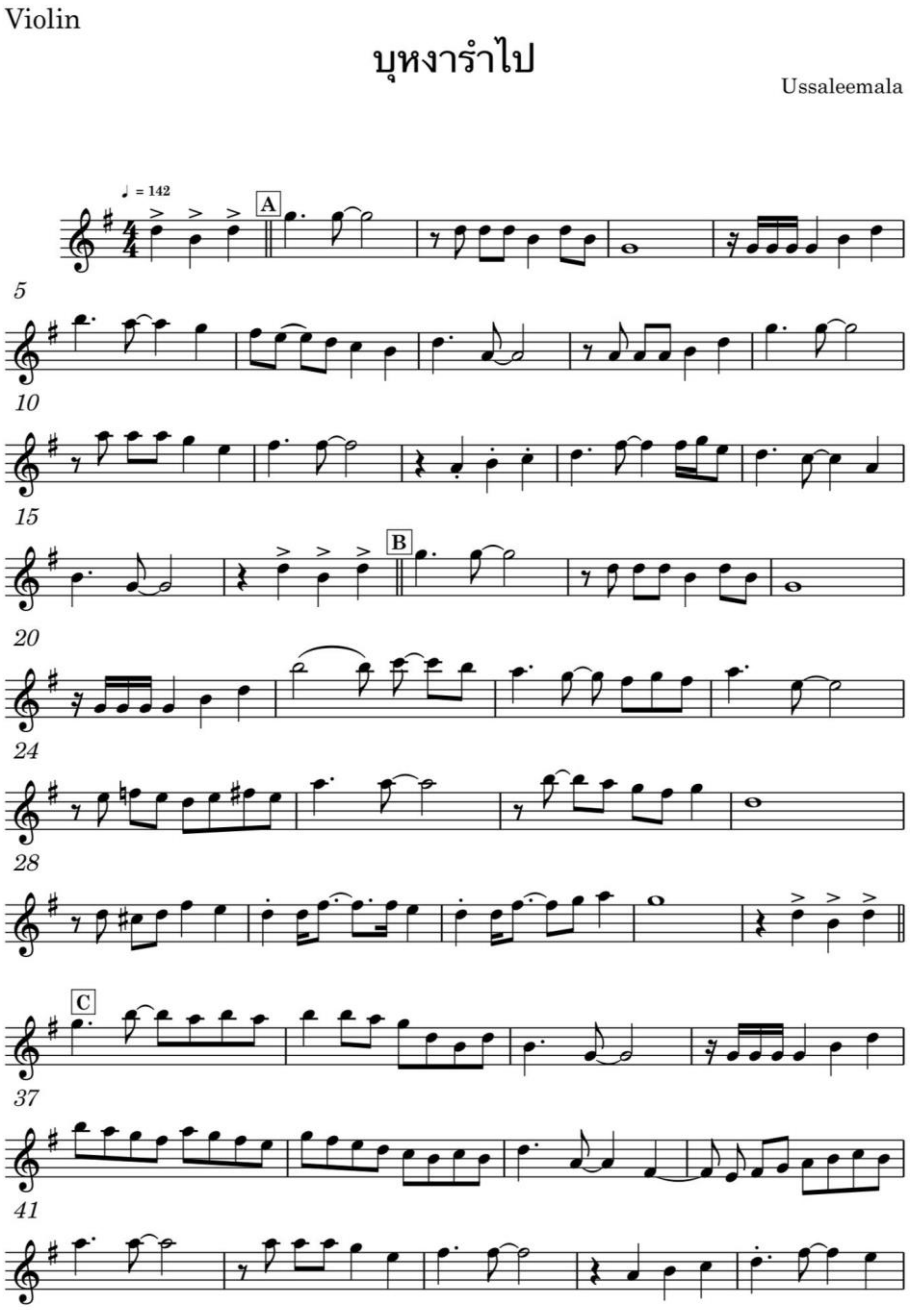
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 20 โน้ตเพลงจินตาซายัง 1

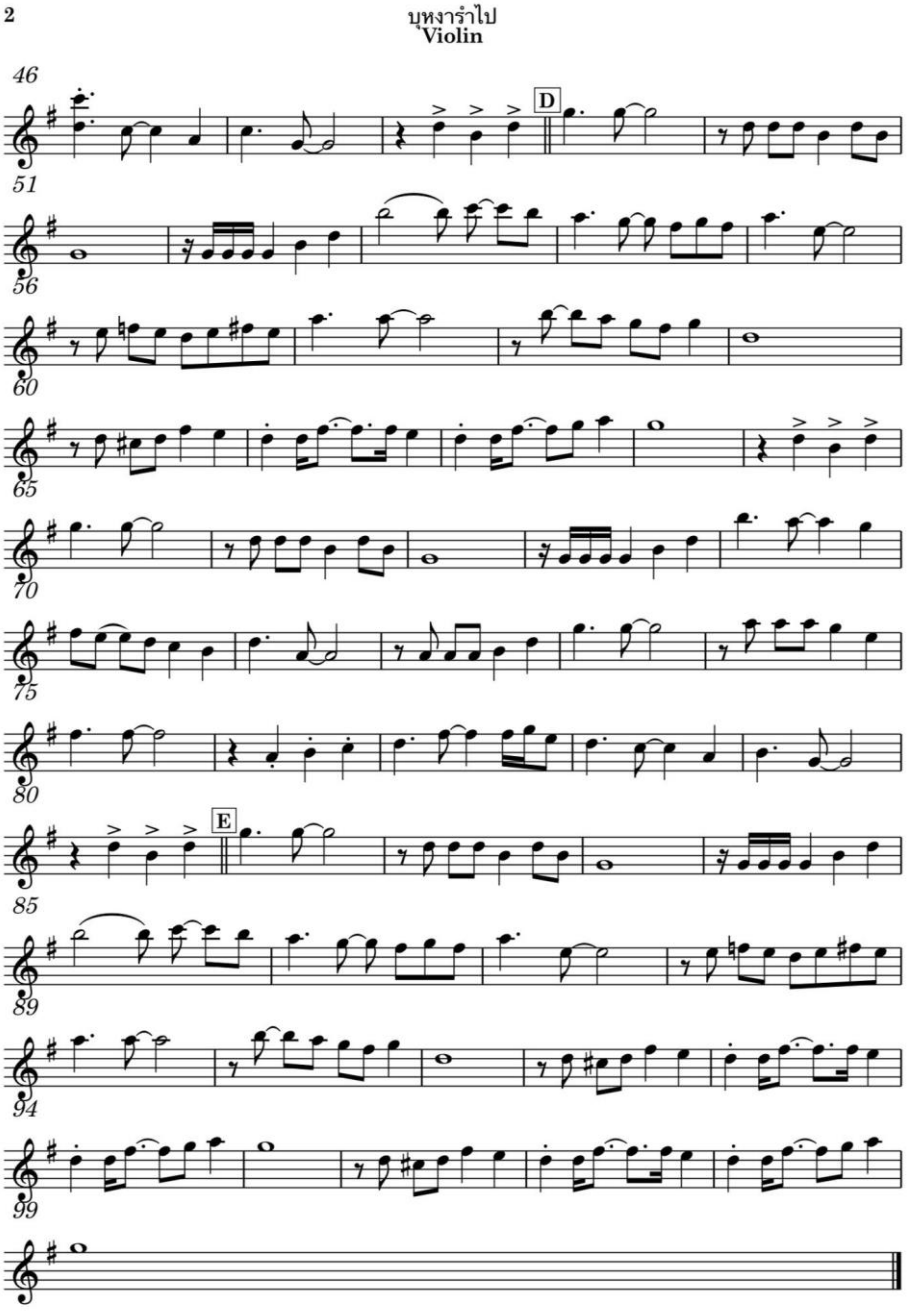
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 21 โน้ตเพลงจินตาซายัง 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

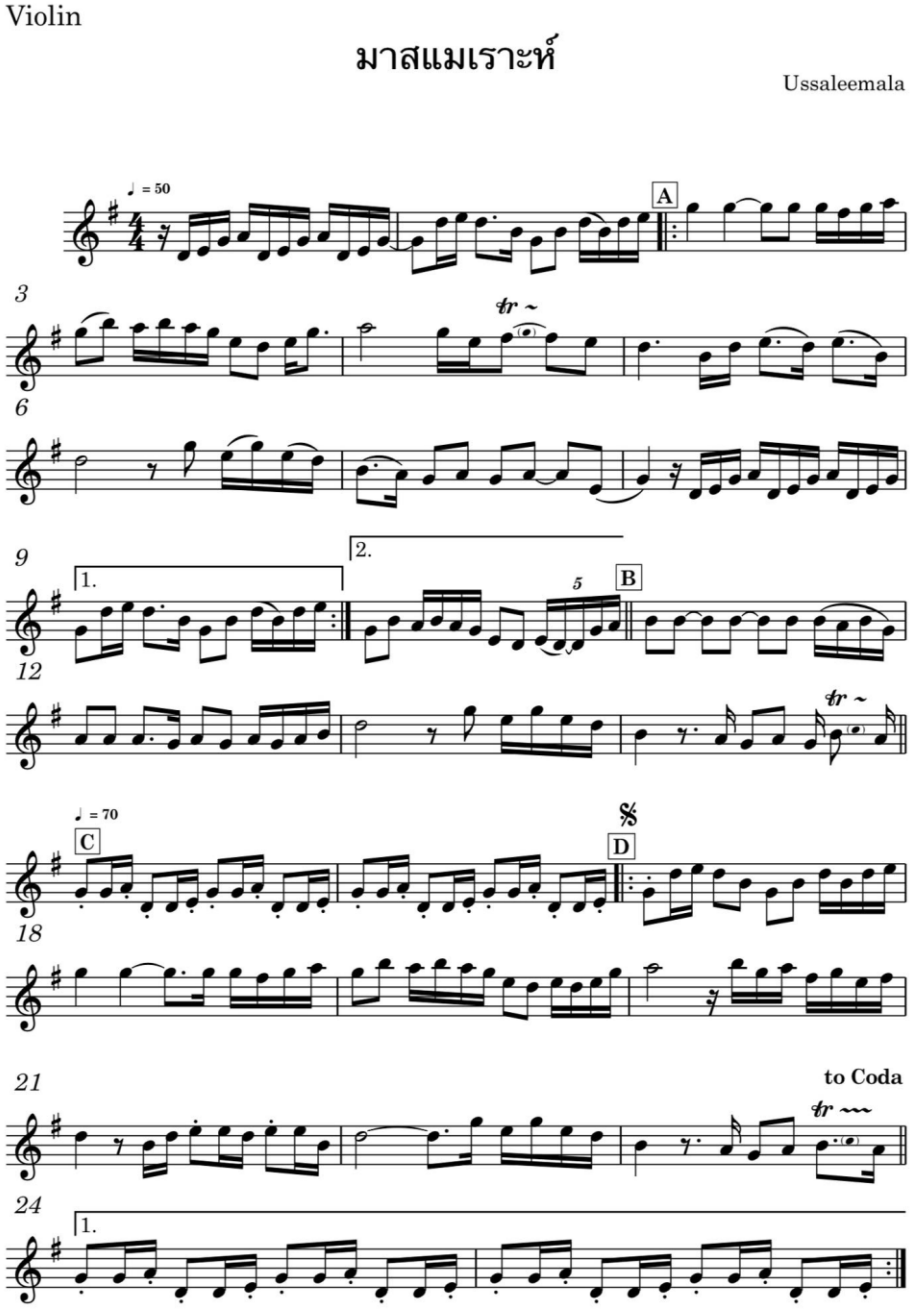
จังหวะอินังสโลว์ ประกอบด้วย 1 บทเพลง คือ มะอินังชวา

ภาพประกอบ 22 โน้ตเพลงมะอินังชวา

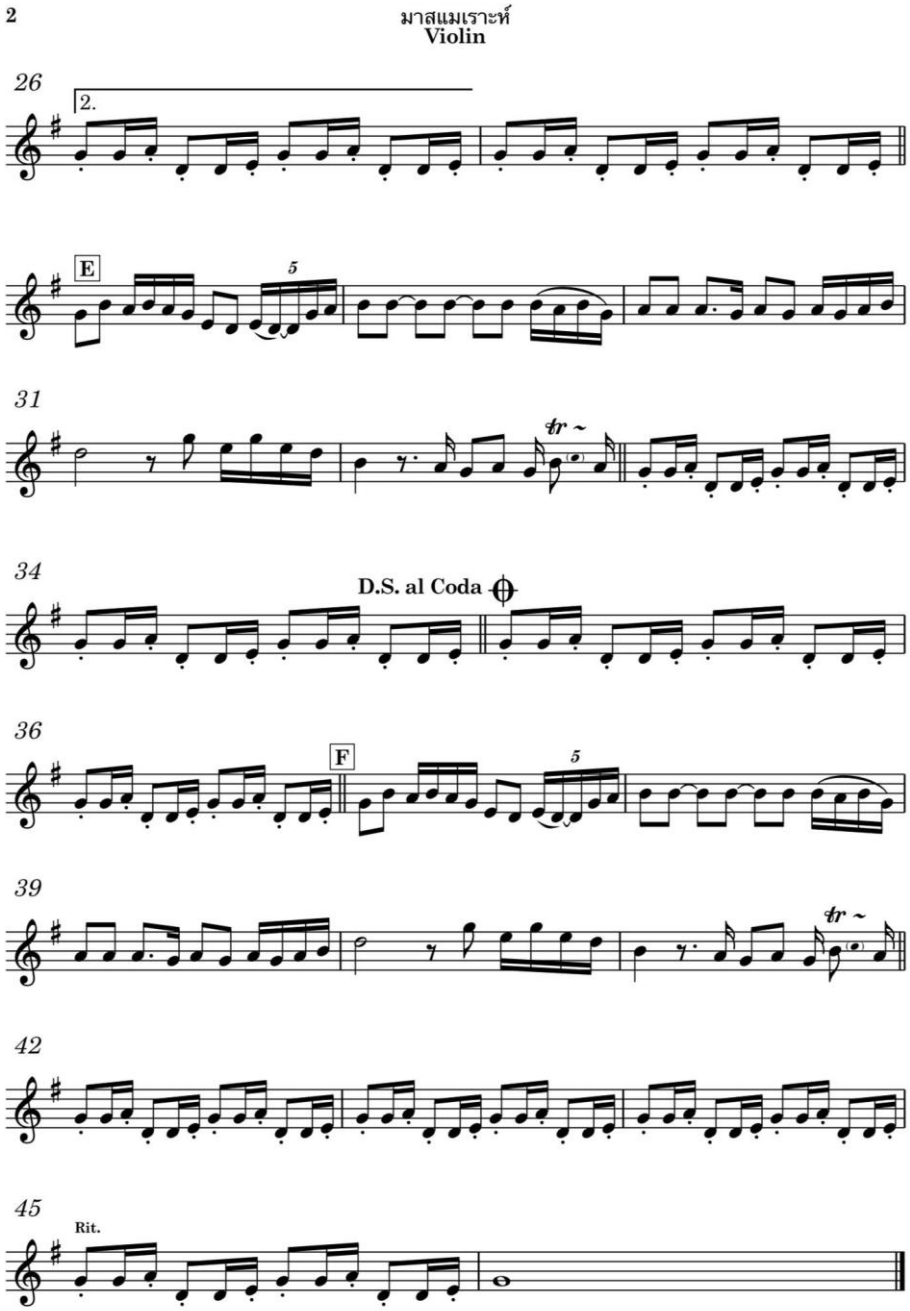
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

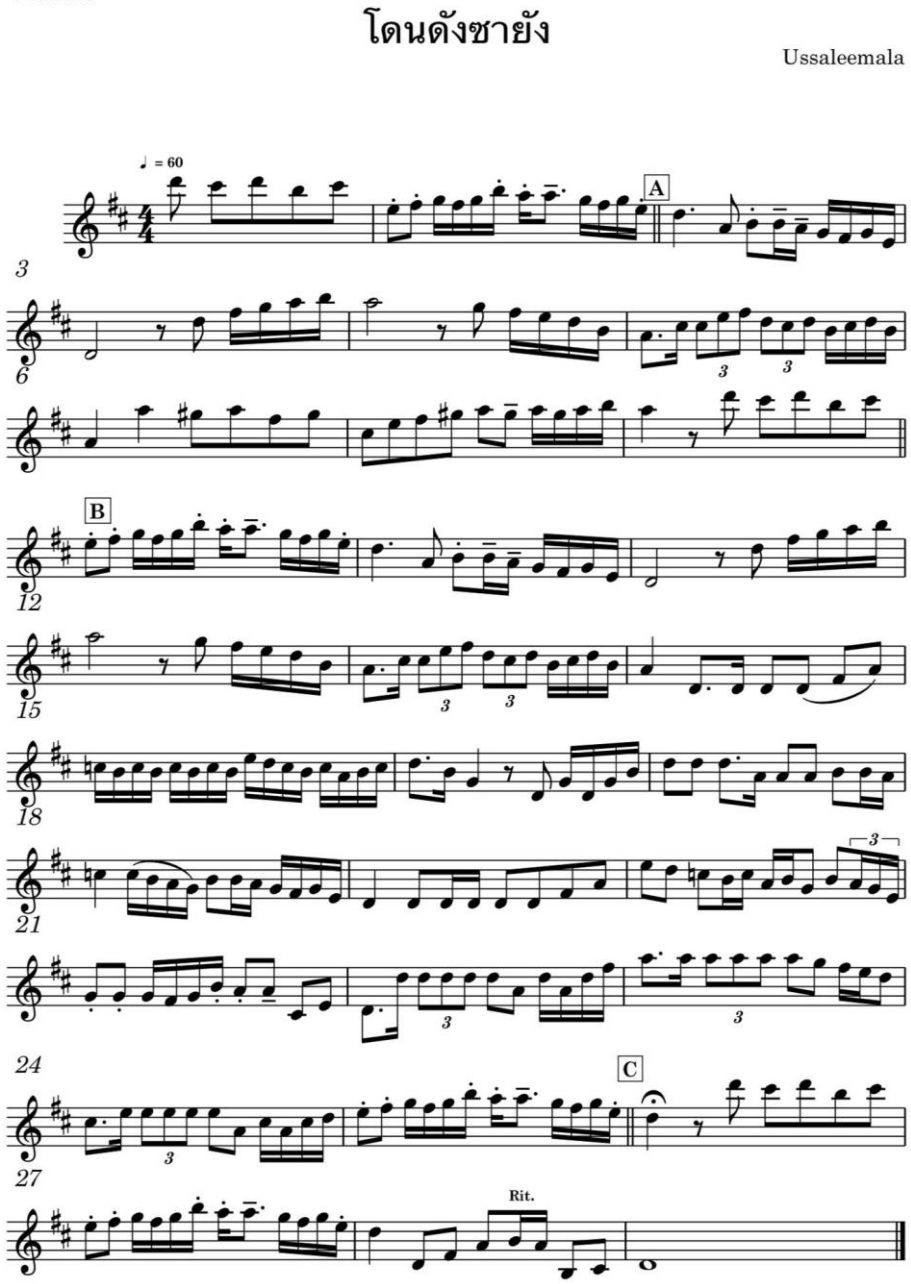
จังหวะรุมบ้า ประกอบด้วย 1 บทเพลง คือ บุหงารำไป

ภาพประกอบ 23 โน้ตเพลงบุหงารำไป 1

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 24 โน้ตเพลงบุหงารำไป 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

จังหวะอัสลี ประกอบด้วย 2 บทเพลง คือ มาสแมเราะและโดนดังซายัง

ภาพประกอบ 25 โน้ตเพลงมาสแมเราะ 1

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 26 โน้ตเพลงมาสแมเราะ 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 27 โน้ตเพลงโดนดังซายัง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

โดยแต่ละบทเพลงมีความหมาย คือ

ลาฆูดูวอ หมายถึง เพลง 2 จังหวะ

ปูโจ๊ะปีซัง หมายถึง ยอดตองพริ้วไป พลิ้วมา

มะอินังลามา หมายถึง พี่เลี้ยงเก่า สาวสมัยก่อนหรือยุคก่อน ทั้งนี้เมื่อวิเคราะห์ความหมายทางดนตรีพบว่า มะอินังคือจังหวะ ลามาคือเก่า ซึ่งหมายถึงมะอินังเวอร์ชั่นเก่า

อะยัมดิเด๊ะ หมายถึง ลูกไก่เชื่องตัวเล็ก ๆ

เลนัง หมายถึง ชื่อของพันธุ์ไม้ชนิดหนึ่งที่นำมาเปรียบเทียบกับลักษณะนิสัยของชายหนุ่มในการจีบหญิงสาว

จินตาซายัง หมายถึง ที่รัก บทเพลงนี้เป็นบทเพลงประจำรัฐเปอลิด ประเทศมาเลเซีย มีเรื่องราวของบทเพลงเกี่ยวข้องกับความห่วงหาและความคิดถึงของหญิงสาวที่รอคอยแฟนหนุ่มกลับจากการออกเรือทำอาชีพประมง

มะอินังชวา หมายถึง พี่เลี้ยงชาวชวาหรือสาวชาวชวา

บุหงารำไป หมายถึง ดอกไม้หอมหรือเครื่องหอมที่ทำด้วยดอกไม้

มาสแมเราะ หมายถึง ทองเนื้อเก้า

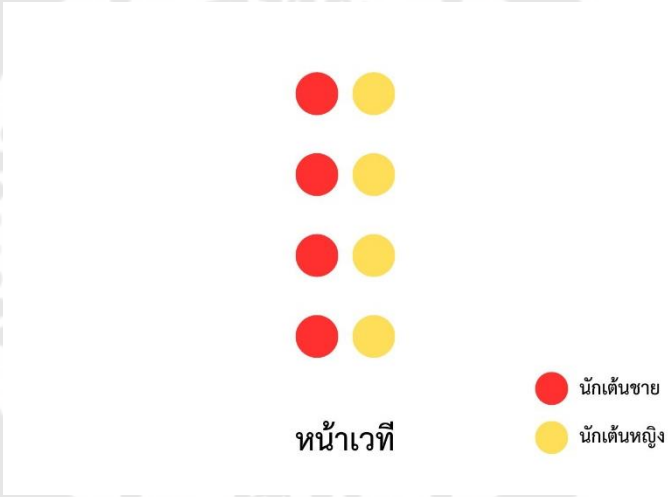
โดนดังซายัง หมายถึง ท่วงทำนองแห่งความรัก

1.6 รูปแบบแถว ปรากฏการใช้รูปแบบแถวในลักษณะเดียว คือการยืนเป็นแถวตอนต่อกันเป็นคู่ ๆ คู่ข้างหน้าเท่านั้นที่ผู้ชมหน้าเวทีจะเห็นได้อย่างชัดเจน ต่อมาในยุคของอาจารย์นพมาศ พรมนุชาธิปลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากร ได้ปรับเปลี่ยนลักษณะรูปแบบแถวจากแถวตอนเป็นแถวปากพนัง ครั้งเมื่อนำการแสดงรองเง็งร่วมเผยแพร่กับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เพื่อให้ผู้ชมสามารถมองเห็นนักเต้นได้ทุกคู่ขณะเต้น

ภาพประกอบ 28 รูปแบบแถวการเต้นรองเง็งปัตตานี ตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในช่วงปี พ.ศ.2549

ที่มา: ลักษณะไทย

1.7 วิธีการแสดง ได้มีการกำหนดลำดับขั้นตอนในการแสดงคือ เต้นกันเป็นคู่โดยนักเต้นชายอยู่ทางด้านขวามือของนักเต้นหญิงและนักเต้นหญิงอยู่ทางด้านซ้ายมือของนักเต้นชาย ก่อนเริ่มการเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้น ตามรูปแบบการแสดงความเคารพในวัฒนธรรมมลายู เรียกว่า การสลามผู้ชมและการสลามคู่ ทั้งยังได้กำหนดให้บทเพลงลาฆูดูวอเป็นบทเพลงไหว้ครู ใช้เป็นบทเพลงแรกในการแสดง ประกอบกับการเต้นจะเต้นครั้งละ 3 เพลงต่อเนื่องกัน บทเพลงมะอินังลามาเป็นเพลงลาใช้เป็นเพลงสุดท้ายของการเต้น และเมื่อเสร็จสิ้นการเต้นก็จะมีการแสดงความเคารพต่อคู่เต้นและผู้ชมอีกครั้งเพื่อเป็นการอำลาเสร็จสิ้นการแสดง



ภาพประกอบ 29 ตำแหน่งเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

1.8 กระบวนท่าเต้น ในปี พ.ศ.2494 รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรปรากฏกระบวนท่าเต้นทั้ง 10 บทเพลงซึ่งประกอบด้วยบทพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวา บุหงารำไป มาสแมเราะและโดนดังซา ประกอบกับท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้กำหนดแนวทางในการเต้น เพื่อให้ผู้เต้นได้ยึดเป็นหลักในการเต้นที่เหมือนกัน ประกอบด้วย

1) ต้องทำตัวตลอดร่างให้อ่อนพลิ้วเสมือนดอกไม้ไหวในยามต้องลมโชย

2) ต้องพยายามทำตัวให้เบาและเต้นให้นิ่มนวล ละเอียดอ่อน ให้สมกับที่เราเป็นศิษย์มีครู

3) ต้องก้าวเท้า แกว่งมือ ให้ตรงจังหวะดนตรี

4) ต้องมีจิตใจสงบ ปราศจากอารมณ์ตื่นเต้น ขณะกำลังแสดงหน้าตายิ้มแย้ม แจ่มใส เปรียบเสมือนแสงอรุณทะยานขึ้นสู่ขอบฟ้า

5) สายตาต้องว่องไวอย่าให้ล้ำหน้า หรือล้าหลังในยามที่แสดงกันเป็นหมู่

6) อย่าให้เกิดความริษยาเกิดขึ้นในหมู่คณะเพราะความอิจฉา ริษยาเป็นลักษณะกาละกินีที่คนดีพึงหลีกเลี่ยงอย่าให้แผ่วพานในดวงกมล

7) อย่าแสดงกิริยาหยิ่งพยองอันอาจเป็นที่มาแห่งความรังเกียจของบรรดาผู้ทัศนารอบ ๆ ตัวเราโดยลืมตัวเหมือนถั่วเหลืองลืมเปลือกเพราะผู้ที่เริ่มฝึกใหม่ ๆ นั้นย่อมเสมือนผลไม้ที่ยังไม่สิ้นรสฝาดหรือเหมือนเพชรน้ำดีที่ยังไม่ได้เจียระไน

โดยสามารถสรุปหลักสำคัญในการเต้นตามแนวทางที่ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้กำหนด คือนักเต้นจะต้องเต้นโดยปล่อยร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่เกร็งและไม่บล็อกร่างกาย ไม่เต้นหยาบ เต้นให้ลงจังหวะเพลง ต้องมีสมาธิในการเต้นและนักเต้นทุกคนเต้นอย่างพร้อมเพรียงกัน

1.9 โอกาสในการแสดง รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่ได้สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2494 ถูกนำแสดงในงานเลี้ยงของสมาคมสมาฮัท ซึ่งเป็นสมาคมความสัมพันธ์และการแลกเปลี่ยนการค้าระหว่างประเทศในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้และประเทศมาเลเซีย และครั้งเมื่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงเสด็จไปยังจังหวัดปัตตานีการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ถูกใช้เป็นการแสดงหน้าพระที่นั่งหลายครั้งตลอดจนใช้แสดงถวายแก่พระบรมวงศานุวงศ์ที่เสด็จในพื้นที่ภาคใต้ด้วยเช่นกัน ทั้งยังเคยปรากฏครูตีเมาะศิลปินรองเง็งในยุคขุนจารุวิเศษศึกษากรนำรองเง็งปัตตานีตามฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเข้าไปถวายการสอนให้แก่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ณ วังไกลกังวลเพื่อใช้ในการแสดงในงานครบรอบอภิเสกสมรถของพระองค์ นอกจากนี้ยังปรากฏการเต้นรองเง็งปัตตานีตามฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในวันสำคัญทางศาสนาในงานวันฮารีรายอ งานวันเข้าสุหนัต งานแต่งงาน ตลอดถึงงานแสดงประจำปีงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ

2. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยุคการพัฒนา ในช่วงรุ่นลูกศิษย์ชั้นที่ 2 ในยุคของนายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ นายเชาว์ จันทรจิตร มาจนถึงลูกศิษย์ในยุคปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา

2.1 นักแสดง ประกอบด้วยนักเต้นและนักดนตรีที่เป็นกลุ่มนักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษารวมถึงศิลปินอิสระ ที่มีการก่อตั้งเป็นลักษณะคณะ ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มของนักเต้นและนักดนตรีรวมอยู่ในคณะเดียวกัน แต่จะมีหัวหน้าผู้ทำหน้าที่รับผิดชอบในส่วนของนักเต้นและนักดนตรีแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ตามรายละเอียดดังนี้

2.2.1 กลุ่มนักเต้น 6 – 10 คน เต้นกันเป็นคู่ ๆ แบ่งออกเป็นนักเต้นชายและนักเต้นหญิง คุณสมบัติที่สำคัญของนักเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ นักเต้นจะต้องเป็นนักเต้นชายจริงหญิงแท้ มีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับจังหวะดนตรีของบทเพลงรองเง็งในขั้นพื้นฐาน ทั้งยังต้องมีความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของนักเต้นขณะเต้น กล่าวคือ การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรพัฒนารูปแบบการแสดงมาจากกิจกรรมการเข้าสังคมระหว่างชาย หญิงที่มีการเกี้ยวพาราสีกันอย่างสุภาพและอ่อนน้อม นักเต้นชายจะต้องทำหน้าที่เป็นฝ่ายรุก เรียกกันโดยภาษาถิ่นว่า “การป้อสาว” นักเต้นหญิงจะต้องเขินอายและค่อยถอยรับหลบหลีกลีลาการรุกของนักเต้นฝ่ายชายอย่างมีจริต

2.2.2 กลุ่มนักดนตรี 4 – 6 คน โดยนักดนตรีแต่ละคนจะทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีต่างกัน ทั้งนี้หากการบรรเลงประกอบด้วยนักดนตรีจำนวน 6 คน ตำแหน่งเครื่องดนตรีจะประกอบด้วย คนที่ 1 ตำแหน่งเครื่องดนตรีไวโอลิน

คนที่ 2 ตำแหน่งเครื่องดนตรีแมนโดลิน

คนที่ 3 ตำแหน่งเครื่องดนตรีแอคคอร์เดี้ยน

คนที่ 4 ตำแหน่งเครื่องดนตรีรำมะนาใหญ่

คนที่ 5 ตำแหน่งเครื่องดนตรีรำมะนาเล็กหรือเก็นดัง

คนที่ 6 ตำแหน่งเครื่องดนตรีฆ้อง เชคเกอร์และระฆังราว

และในการบรรเลงมีนักดนตรีจำนวน 4 คน ตำแหน่งเครื่องดนตรีจะประกอบด้วย

คนที่ 1 ตำแหน่งเครื่องดนตรีไวโอลิน

คนที่ 2 ตำแหน่งเครื่องดนตรีแอคคอร์เดี้ยน

คนที่ 3 ตำแหน่งเครื่องดนตรีรำมะนาใหญ่

คนที่ 4 ตำแหน่งเครื่องดนตรีฆ้อง เก็นดัง เชคเกอร์และระฆังราว

จำนวนนักดนตรีในการบรรเลงแต่ละครั้งสามารถลดหรือเพิ่มเติมตำแหน่งของนักดนตรีได้ตามความเหมาะสมในการเลือกใช้จำนวนเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงหรือพิจารณาตามความเหมาะสมในความสามารถของนักดนตรีแต่ละคน

2.2 เครื่องแต่งกาย แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย

2.2.1 เครื่องแต่งกายนักเต้น ในยุคนี้ปรากฏการแต่งกายออกเป็น 2 ลักษณะคือ ลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่นและลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนัก

ลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่นเป็นการพัฒนาการแต่งกายจากรูปแบบเดิมในยุคการแต่งกายตามรูปแบบวัฒนธรรมมลายู การแต่งกายของนักเต้นเริ่มมีการสวมใส่เสื้อผ้าที่เหมือนกันทุกคู่ ประกอบกับมีการนำเครื่องประดับมาสวมใส่ตกแต่งเพิ่มเติม นักเต้นชายนิยมตัดชุดด้วยผ้าต่วนซาตินสีเดียวกันทั้งชุด นักเต้นหญิงสวมเสื้อบานงที่ตัดเย็บด้วยผ้าลูกไม้ใส่คู่กับผ้าถุงปาเต๊ะ

ภาพประกอบ 30 การแต่งกายแบบพื้นถิ่น

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

สำหรับลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนัก ถือเป็นรูปแบบการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พัฒนารูปแบบการแต่งกายลักษณะนี้โดยนายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ ลูกศิษย์ในลำดับชั้นที่ 2 ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญการเต้น

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ภายใต้แนวคิดในการพัฒนาการแต่งกายรองเง็งให้มีความสวยงาม หรูหรา ทันสมัยและเป็นลักษณะเฉพาะตนเอง นับเป็นการสร้างสรรค์และสืบทอดวัฒนธรรมการแต่งกายที่ไม่หยุดนิ่งและเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา ตามแนวคิดของ Wallace ที่อธิบายถึงแนวคิดของกระบวนการรื้อฟื้นให้วัฒนธรรมมีชีวิตขึ้นมาใหม่ หมายถึงความพยายามของกลุ่มคนที่ต้องการให้วัฒนธรรมเป็นที่น่าพอใจมากกว่าเดิม เพราะฉะนั้นกระบวนการดังกล่าวจึงไม่ใช่การแช่แข็งวัฒนธรรมหรือกระทำให้วัฒนธรรมเป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม แต่เป็นการจัดการให้วัฒนธรรมมีรูปร่างหน้าตาที่น่าพอใจและถูกนำเอาไปใช้ประโยชน์ได้กับสังคมปัจจุบัน

ภาพประกอบ 31 การแต่งกายแบบราชสำนัก

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 32 ลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักรูปแบบต่าง ๆ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ลักษณะเด่นของการแต่งกายแบบราชสำนัก คือการตัดเย็บและการตกแต่งรายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่มีความพิถีพิถัน รูปแบบการวางผ้าในการตัดเย็บมีความละเอียดสอดคล้องสมดุลกันทั้งชุด ชนิดของผ้าที่นำมาใช้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น รวมถึงความสวยงาม ความแวววาวและความหลากหลายชิ้นของเครื่องประดับที่นำมาสวมใส่เข้ากับเสื้อผ้าและศีรษะ จึงทำให้รูปแบบลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักมีความสวยงาม หรูหรา ทันสมัยและด้วยการแสดงในปัจจุบันมักเป็นงานพิธีการ การแสดงหน้าพระที่นั่งและการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักจึงมีความสอดคล้อง เหมาะสมกับโอกาสในการแสดงกว่าการแต่งกายอื่น ๆ รายละเอียดการแต่งกายแบบราชสำนัก ประกอบด้วย

เครื่องแต่งกายนักเต้นชาย ประกอบด้วย

เสื้อจือโละบือลางอ ลักษณะเสื้อคอจีนผ่าหน้า ความยาวเสื้อคลุมสะโพก แขนยาว ตกแต่งแถบดิ้นเงินดิ้นทองบริเวณขอบแขนเสื้อและหน้าอก ตัวเสื้อและแขนสามารถตัดเป็นผ้าสีเดียวกันหรือแตกต่างกันได้ตามความเหมาะสม

ภาพประกอบ 33 เสื้อจือโละบือลางอ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ซาลูวา ลักษณะกางเกงเอวยืดขายาวทรงกระบอก สีของกางเกงสมารถใช้ผ้าที่เป็นสีเดียวกันกับเสื้อหรือสีที่แตกต่างกันได้ตามความเหมาะสม

ภาพประกอบ 34ภาพประกอบ 34 ซาลูวา

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าบรือเละ หรือ กาฮันอีกะบีแง ลักษณะเป็นผ้าสำหรับนุ่งทับชายเสื้อและกางเกงความกว้างของผ้าประมาณ 2 เมตร ถึง 2 เมตรครึ่ง นุ่งยาวเหนือเข่าหรือประมาณเข่า วิธีการนุ่งจะนุ่งพับจีบทบกันเป็นลักษณะของจีบหน้านางไว้ที่บริเวณหน้าขาฝั่งซ้าย โดยส่วนใหญ่มักเรียกเครื่องแต่งกายชิ้นนี้ว่าผ้าซอแกะ ซึ่งเป็นชื่อของชนิดผ้าที่นำมาสวมใส่

ภาพประกอบ 35 ผ้าบรือเละ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าซาแบ ผ้าที่ใช้สำหรับคาดทับขอบผ้าบรือเละ บริเวณเอว ซาแบ มีความยาวกว่ารอบเอวจริง 5 ถึง 8 นิ้ว และกว้าง 3.5 ถึง 4 นิ้ว เย็บประกบด้วยผ้าแข็งที่ทำให้ซาแบอยู่ทรงและสามารถตกแต่งแถบดิ้นได้ตามความสวยงามและความเหมาะสมในการสวมใส่

ภาพประกอบ 36 ผ้าซาแบ

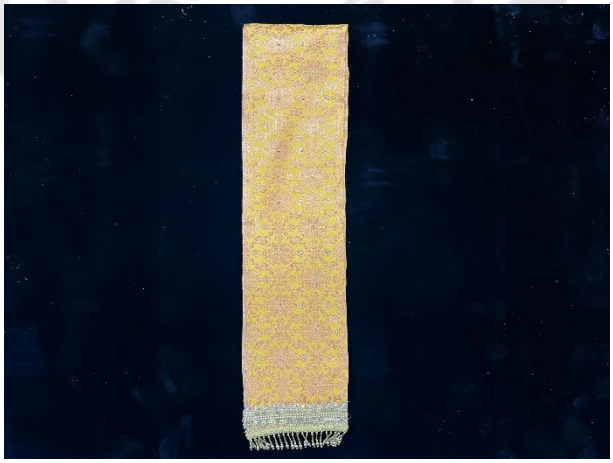
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

หมวกทรงซอเฆาะ คือหมวกที่มีลักษณะวงกลม ไม่มีปีก ตัดเย็บประกบด้วยผ้าแข็งเพื่อความอยู่ทรงของหมวก โดยสามารถออกแบบรูปทรงหน้าหมวกและตกแต่งหมวกด้วยผ้า แถบดิ้นรูปแบบต่าง ๆ เพื่อความสวยงามได้

ภาพประกอบ 37 หมวกทรงซอเฆาะ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าสไบ ฟาดอยู่ทางไหล่ขวาของนักเต้นชาย ลักษณะเป็นผ้ากว้าง 6 ถึง 10 นิ้ว ความยาวผ้าด้านหน้ายาวถึงบริเวณสะดือ ความยาวผ้าด้านหลังไม่ต่ำกว่าสะโพก มักนิยมใช้ผ้าที่ความวาวของดิ้นเงินดิ้นทองประกอบกับมีการประดับด้วยแถบดิ้นและร้อยระย่าที่ชายผ้าเพื่อความสวยงาม



ภาพประกอบ 38 ผ้าสไบ

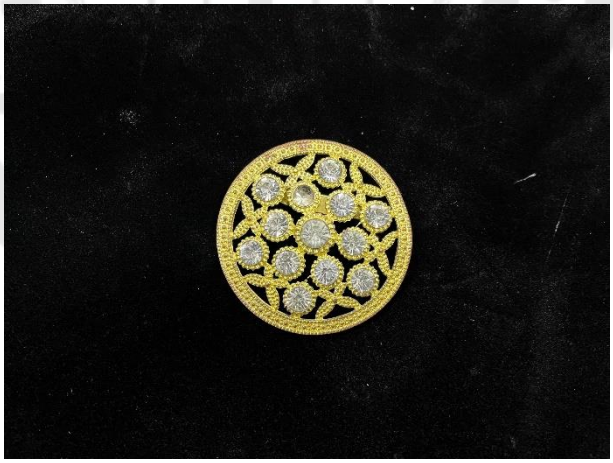
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

สร้อยคอ ลักษณะสร้อยคองทอง 3 ชั้น

ภาพประกอบ 39 สร้อยคอ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เข็มกลัด ลักษณะเป็นเข็มกลัดทองประดับเพชรใช้สำหรับกลัดบริเวณผ้าสไบ



ภาพประกอบ 40 เข็มกลัด

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

รองเท้า 14 ลักษณะเป็นรองเท้าคัทชูสีดำ

ภาพประกอบ 41 1รองเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เครื่องแต่งกายนักเต้นหญิง ประกอบด้วย
เสื้อบานง ลักษณะเป็นเสื้อคอปีน ผ่าอก แขนยาวเข้ารูป ความยาวเสื้อคลุมสะโพก ชายเสื้อด้านหน้าทรงแหลม ตัดเย็บตกแต่งแถบดิ้นเงินดิ้นทองบริเวณขอบแขนเสื้อและหน้าอก ตัวเสื้อและแขนสามารถตัดเป็นผ้าสีเดียวกันหรือแตกต่างกันได้ตามความเหมาะสม

ภาพประกอบ 42 เสื้อบานง

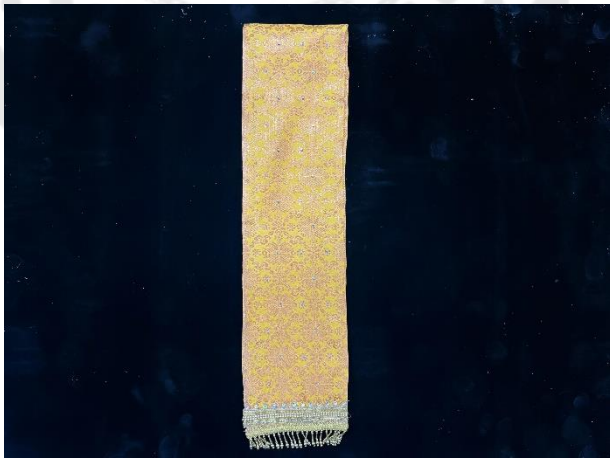
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าถุง ลักษณะเป็นผ้าป้ายหรือผ้าจีบหน้านาง ความยาวถึงตาตุ่ม มักนิยมใช้ผ้าซอแกะ ผ้าปาเต๊ะ และผ้าที่มีความวาวสอดดิ้นเงินดิ้นทอง

ภาพประกอบ 43 ผ้าถุง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าสไบ ฟาดอยู่ทางไหล่ซ้ายของนักเต้นหญิง ลักษณะเป็นผ้ากว้าง 6 ถึง 8 นิ้ว ความยาวผ้าด้านหน้ายาวถึงบริเวณชายเสื้อ ความยาวผ้าด้านหลังไม่ต่ำกว่าสะโพก มักนิยมใช้ผ้าที่ความวาวของดิ้นเงินดิ้นทองประกอบกับมีการประดับด้วยแถบดิ้นและร้อยระย่าที่ชายผ้าเพื่อความสวยงาม



ภาพประกอบ 44 ผ้าสไบ

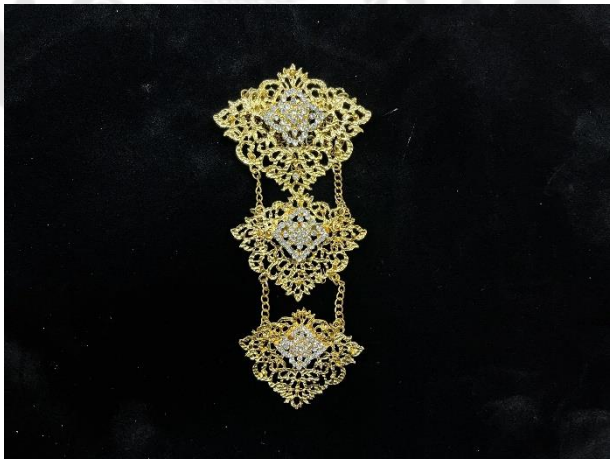
ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ผ้าซาแบ ผ้าที่ใช้สำหรับคาดทับเสื้อบานงบริเวรเอว เพื่อให้เกิดทรวดทรงของนักเต้นหญิง ซาแบมีความยาวกว่ารอบเอวจริง 5 ถึง 8 นิ้ว และกว้าง 3.5 ถึง 4 นิ้ว เย็บประกบด้วยผ้าแข็งที่ทำให้ซาแบอยู่ทรงและสามารถตกแต่งแถบดิ้นได้ตามความสวยงาม ความเหมาะสมในการสวมใส่

ภาพประกอบ 45 ผ้าซาแบ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

สร้อยคอ ลักษณะสร้อยคองทองประดับเพชร 3 ชั้น



ภาพประกอบ 46 สร้อยคอ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ต่างหู ลักษณะเป็นต่างหูประดับเพชร

ภาพประกอบ 47 ต่างหู

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เข็มกลัด ลักษณะเป็นเข็มกลัดทองประดับเพชรใช้สำหรับกลัดบริเวณผ้าสไบ

ภาพประกอบ 48 เข็มกลัด

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ปิ่นและดอกไม้ ลักษณะปิ่นเป็นเครื่องโลหะดุนลายและฉลุลายสีทองประดับเพชร พลอยและมุก ประกอบด้วยปิ่นไหวและปิ่นแผ่นรูปทรงต่าง ๆ สำหรับดอกไม้แต่เดินนั้นนิยมใช้ดอกไม้แห้งในการนำมาตกแต่งศีรษะ ปัจจุบันมีการประดิษฐ์ดอกไม้เลื่อมที่มีความคงทนและแวววาวมาใช้ประดับตกแต่งศีรษะเพิ่มเติม

ภาพประกอบ 49 ปิ่นและดอกไม้

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

รองเท้า ลักษณะเป็นรองเท้าคัทชูสีดำมีส้นหรือไม่มีส้นก็ได้

ภาพประกอบ 50 รองเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

2.2.2. เครื่องแต่งกายนักดนตรี เป็นการแต่งกายตามค่านิยมและแฟชั่นในแต่ละยุคแต่ละพื้นที่ เครื่องแต่งกายไม่ได้มีความพิถีพิถันและรูปแบบเฉพาะตายตัวแต่มีหลักสำคัญในการแต่งกายคือต้องสื่อถึงความเป็นวัฒนธรรมมลายู ทั้งนี้การแต่งกายตามรูปแบบวัฒนธรรมมลายูนั้นยังแสดงออกในเชิงสัญญะที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของดนตรีประเภทนี้ คือต้อง แต่งกายให้สอดรับกับวิถีวัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบเดียวกันทั้งนักเต้นและนักดนตรี โดยปรากฏรูปแบบการแต่งกายออกเป็น 2 ลักษณะประกอบด้วยลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่นชุดสลีแนและลักษณะการแต่งกายแบบลำลอง

ลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่น ที่นิยมแต่งกายลักษณะนี้ในงานแสดงที่เป็นงานพิธีการ องค์ประกอบเครื่องแต่งกายประกอบด้วย เสื้อจือโละบือลางอ กางเกงซาลูวา ผ้าบรือเละผ้าซาแบ หมวกซอเฆาะและรองเท้าสุภาพเรียบร้อย

ภาพประกอบ 51 ลักษณะการแต่งกายแบบพื้นถิ่น

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ลักษณะการแต่งกายแบบลำลอง องค์ประกอบเครื่องแต่งกายประกอบด้วย เสื้อเชิ้ตแขนยาวที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะหรือผ้าพื้นถิ่น กางเกงขายาวสีเข้ม หมวกซอเฆาะและรองเท้าสุภาพเรียบร้อย

ภาพประกอบ 52 ลักษณะการแต่งกายแบบลำลอง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ปัจจุบันนักดนตรีนิยมการแต่งกายแบบลำลอง เนื่องจากเป็นการแต่งกายที่เรียบง่ายสะดวกต่อการสวมใส่

2.3 อุปกรณ์ ประกอบด้วย ผ้าคลุมไหล่และผ้าเช็ดหน้า ใช้ในบทเพลงมะอินังลามา

ภาพประกอบ 53 ผ้าคลุมไหล่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ภาพประกอบ 54 ผ้าเช็ดหน้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

2.4 เครื่องดนตรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองและเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ดังนี้

2.4.1. เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ปรากฏตามอย่างยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ประกอบด้วยไวโอลิน แอคคอเดี้ยนและแมนโดลิน

2.4.2. เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะ ปราปรากฏตามอย่างยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ประกอบด้วยฆ้อง รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็กเก็นดังและ

มาราคัส ทั้งยังปรากฏการนำเครื่องดนตรีแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราวเข้ามาใช้เพิ่มเติมในยุคของนายอภิชาติ คัญทะชา

แทมบูริน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะส่งเสริมให้การบรรเลงบทเพลงมีความครื้นเครงมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 55 แทมบูริน

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เชคเกอร์ ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะส่งเสริมให้การบรรเลงบทเพลงมีความครื้นเครงมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 56 เชคเกอร์

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ระฆังราว ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะสร้างความนุ่มนวลให้กับจังหวะของบทเพลง

ภาพประกอบ 57 ระฆังราว

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

สำหรับการบรรเลงบทเพลงรองเง็งเครื่องดนตรีหลักที่มีความสำคัญและขาดไม่ได้ คือ ไวโอลินเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง รำมะนาใหญ่เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะและฆ้องเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ ซึ่งเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นนี้ ถือเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงบทเพลงรองเง็ง สำหรับเครื่องดนตรีชิ้น อื่น ซึ่งทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีสอดแทรกจังหวะและประสานจังหวะสามารถนำมาใช้ได้ตามความเหมาะสมและตามจำนวนของนักดนตรีในการบรรเลงแต่ละครั้ง เพื่อทำให้บทเพลงรองเง็งมีความครื้นเครงและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 58 เครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงรองเง็ง ประกอบด้วย ไวโอลิน แอคคอเดี้ยน รำมะนาใหญ่ เก็นดัง ฆ้อง แทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราว

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

2.5 บทเพลง ยังคงปรากฏ 10 บทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเช่นเดียวกับยุคแรกเริ่มของการสร้างในปีพ.ศ.2494 ซึ่งประกอบด้วยบทเพลงตามกลุ่มจังหวะดังนี้

จังหวะโยเก็ต 2 บทเพลง คือ ลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง

จังหวะอินัง 2 บทเพลง คือ มะอินังลามาและอะยัมดิเด๊ะ

จังหวะอินังและอินังสโลว์ 2 บทเพลง คือ เลนังและจินตาซายัง

จังหวะอินังสโลว์ บทเพลงมะอินังชวา จังหวะรุมบ้า บทเพลงบุหงารำไป

จังหวะอัสลี 2 บทเพลง คือ มาสแมเราะและโดนดังซายัง

2.6 รูปแบบแถว ในยุคของอาจารย์ทัศนียา คัญทะชา ตั้งแต่พ.ศ. 2554 เป็นต้นมา ได้มีการพัฒนารูปแบบแถวของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรขึ้นใหม่ การเต้นรองเง็งใน 1 บทเพลงปรากฏรูปแบบแถวมากกว่า 2 ถึง 3 รูปแบบ โดยได้นำแนวคิดในการแปลแถวตามรูปแบบตัวอักษรภาษาอังกฤษที่หลากหลายมาจากการแสดงของประเทศมาเลเซีย ซึ่งในการแสดงจะมีท่าเต้นเพียงไม่กี่ท่า แต่มีการแปลแถวรูปแบบต่าง ๆ ตลอดการแสดง ทำให้การแสดงนั้นมีความน่าสนใจและทันสมัย ส่งผลให้ในปัจจุบันรูปแบบแถวการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรมีความหลากหลายและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

2.8 วิธีการแสดง ได้มีการกำหนดตำแหน่งของคู่เต้นตามอย่างยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ เต้นกันเป็นคู่นักเต้นชายอยู่ทางด้านขวามือของนักเต้นหญิงและนักเต้นหญิงอยู่ทางด้านซ้ายมือของนักเต้นชาย ประกอบกับกำหนดให้ก่อนเริ่มการเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้น ด้วยการสลามผู้ชม สลามคู่ และสำหรับบทเพลงลาฆูดูวอที่เป็นบทเพลงไหว้ครู บทเพลงมะอินังลามาที่บทเพลงลาเป็นบทเพลงสุดท้ายของการเต้นและการเต้นต่อเนื่องกัน 3 บทเพลงไม่ได้ถูกกำหนดลำดับการเต้นตามแบบเก่า เนื่องจากในปัจจุบันการแสดงรองเง็งของคณะรองเง็งแต่ละครั้งจะประกอบด้วยการแสดงรองเง็งดั้งเดิมและรองเง็งสร้างสรรค์ดังนั้นการลำดับบทเพลงในการแสดงจึงขึ้นอยู่กับโอกาสและความเหมาะสมในแต่ละครั้งของการแสดง แต่ยังคงมีความเข้าใจตรงกันว่าบทเพลงลาฆูดูวอคือบทเพลงไหว้ครู

2.8 กระบวนท่าเต้น ปัจจุบันปรากฏนาฏยลักษณ์และกระบวนท่าเต้นจากการสืบทอดและการพัฒนาตามรายละเอียด ดังนี้

นาฏยลักษณ์การใช้มือจังหวะโยเก็ต ประกอบด้วย มือกำ เก็บมือผู้ชายและเก็บมือผู้หญิง

มือกำ ลักษณะมือกำหลวม ๆ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยเรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือกดที่นิ้วชี้ ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง

ภาพประกอบ 59 มือกำ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เก็บมือผู้ชาย ลักษณะมือขวากำมือซ้ายจับที่ข้อมือขวา ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฬูดูวอ

ภาพประกอบ 60 เก็บมือผู้ชาย

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เก็บมือผู้หญิง ลักษณะนิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกันแนบบริเวณด้านหลัง ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฬูดูวอ

ภาพประกอบ 61 เก็บมือผู้หญิง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้มือจังหวะอินัง ประกอบด้วย มือรำส่าย หนีบผ้าเช็ดหน้า มือแทงและปรบมือ

มือรำส่าย ลักษณะนิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกันเก็บนิ้วหัวแม่มือและจะใช้ส้นมือนำมือและแขนขึ้นลงในการรำท่าส่าย ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงอะยัมดิเด๊ะและเลนัง

ภาพประกอบ 62 มือรำส่าย

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

หนีบผ้าเช็ดหน้า ลักษณะนิ้วชี้และนิ้วกลางหนีบผ้าเช็ดหน้า ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงมะอินังลามา

ภาพประกอบ 63 หนีบผ้าเช็ดหน้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

แทงมือ ลักษณะมือทั้ง 2 สลับกันแทงสอดขึ้นลง ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงอะยัมดิเด๊ะ

ภาพประกอบ 64 แทงมือ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ปรบมือ ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงอะยัมดิเด๊ะและเลนัง

ภาพประกอบ 65 ปรบมือ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้มือจังหวะอินังสโลว์ ประกอบด้วย มือจีบไม่ติด มือกำ ลักษณะมือกำหลวม ๆ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยเรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือกดที่นิ้วชี้ ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงจินตาซายัง

ภาพประกอบ 66 มือกำ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

มือจีบไม่ติด ลักษณะนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจีบไม่ติดกัน ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงจินตาซายังและมะอินังชวา

ภาพประกอบ 67 มือจีบไม่ติด

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้มือจังหวะรุมบ้า ประกอบด้วย มือกำ

มือกำ ลักษณะมือกำหลวม ๆ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยเรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือกดที่นิ้วชี้ ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงบุหงารำไป

ภาพประกอบ 68 มือกำ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้เท้าจังหวะโยเก็ต ประกอบด้วย แตะปลายเท้า กดปลายเท้า กดส้นเท้าและบิดเท้า

แตะปลายเท้า ลักษณะใช้ปลายเท้าแตะบริเวรด้านหน้าขึ้นไปเล็กน้อย โดยจะใช้ลักษณะการแตะปลายเท้าไปด้านหน้านี้เสมอในการเคลื่อนไปหน้าหรือถอยหลังในขณะเต้น ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง

ภาพประกอบ 69 แตะปลายเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

กดปลายเท้า ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฬูดูวอ

ภาพประกอบ 70 กดปลายเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

กดส้นเท้า ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงลาฆูดูวอ

ภาพประกอบ 71 กดส้นเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

บิดเท้า ลักษณะแตะปลายเท้าแล้วบิดส้นเท้าออก ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงปูโจ๊ะปีซัง

ภาพประกอบ 72 บิดเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้เท้าจังหวะอินังและอินังสโลว์ ประกอบด้วย ย่ำเท้า เขย่งเท้า และการแตะปลายเท้า

ย่ำเท้า ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงมะอินังลามาและจินตาซายัง

ภาพประกอบ 73 ย่ำเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

เขย่งเท้า ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงอะยัมดิเด๊ะ

ภาพประกอบ 74 เขย่งเท้า

ที่มาซ กิตติภพ แก้วย้อย

แตะปลายเท้า ลักษณะใช้ปลายเท้าแตะบริเวรด้านหน้าขึ้นไปเล็กน้อย โดยจะใช้ลักษณะการแตะปลายเท้าไปด้านหน้านี้เสมอในการเคลื่อนไปหน้าหรือถอยหลังในขณะเต้น ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงเลนัง

ภาพประกอบ 75 แตะปลายเท้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

นาฏยลักษณ์การใช้เท้าจังหวะรุมบ้า ประกอบด้วย ถัดเท้าลอย ปรากฏการใช้นาฏยลักษณ์ในบทเพลงบุหงารำไป

ภาพประกอบ 76 ถัดเท้าลอย

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

กระบวนท่าเต้นจังหวะโยเก็ต ประกอบด้วย 2 บทเพลงคือ ลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง ซึ่งทั้งสองบทเพลงในจังหวะโยเก็ต นับเป็นเพลงพื้นฐานของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร หากนักเต้นสามารถปฏิบัติท่าเต้นทั้งสองบทเพลงได้ จะทำให้นักเต้นมีความเข้าใจถึงหลักสำคัญในการร่างกายส่วนต่าง ๆ และการเกี้ยวกันระหว่างคู่เต้นได้ดี โดยเฉพาะโครงสร้างของท่ามือพื้นฐานในการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ลาฆูดูวอ เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่ประกอบด้วยจังหวะโยเก็ตธรรมดาและโยเก็ตแบบเร็ว ลำดับของการเต้นคือ “แปดสี่สี่เจ็ด” ประกอบด้วย แยก 8 เข้า 8 ส่งหญิง 8 ส่งชาย 8 ส่งหญิง 4 แยก 4 เข้าคู่ 4 หมุนขวา 4 แยก 4 เข้า 4 หมุนคู่ 4 ซึ่งจะปฏิบัติท่าเต้นตามสูตรจำนวน 2 ครั้งในจังหวะโยเก็ตธรรมดา และจบด้วยการเล่นเท้าในจังหวะโยเก็ตแบบเร็ว ประกอบด้วยท่าเต้นหลักดังต่อไปนี้

ลาฆูดูวอ ท่าแยก เข้า ส่งหญิงและส่งชาย

ภาพประกอบ 77 ลาฆูดูวอ ท่าแยก เข้า ส่งหญิงและส่งชาย

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 1 ลาฆูดูวอ ท่าแยก เข้า ส่งหญิงและส่งชาย

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า

ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา

ภาพประกอบ 78 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 2 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงขวา	ศีรษะ : เอียงขวา
ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ขวาเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ขวาเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองทางขวา	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองทางขวาเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า

ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่

ภาพประกอบ 79 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 3 ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย	ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ โอบนักเต้นหญิง เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนสลับที่กันกับนักเต้นหญิง	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนสลับที่กันกับนักเต้นชาย

ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 1

ภาพประกอบ 80 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 1

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 4 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 1

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มือขวาจับที่มือซ้าย มือซ้ายกำมือหรือแบมือก็ได้	มือ : แบมือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณส
เท้า : เตะเท้าไปข้างหน้าทำมุม 45 องศาเชิดปลายเท้าขึ้น	เท้า : เตะเท้าไปข้างหน้าทำมุม 45 องศาเชิดปลายเท้าขึ้น

ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 2

ภาพประกอบ 81 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 5 ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า 2

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง ลำตัว : ตรง มือ : มือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มือขวาจับที่มือซ้าย มือซ้ายกำมือหรือแบมือก็ได้ เท้า : กดปลายเท้า(ปฏิบัติสลับเท้าขวาและเท้าซ้ายระหว่างท่าเล่นเท้า 1 และท่าเล่นเท้า 2 จนหมดจังหวะ)	ศีรษะ : ตรง ลำตัว : ตรง มือ : แบมือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว เท้า : กดปลายเท้า(ปฏิบัติสลับเท้าขวาและเท้าซ้ายระหว่างท่าเล่นเท้า 1 และท่าเล่นเท้า 2 จนหมดจังหวะ)

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงลาฆูดูวอ

1. ลาฆูดูวอ ท่าหมุนขวา วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ก่อนหมุนรอบตัวเองให้นักเต้นทั้งคู่ถอยหลังคน 1 ก้าว จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. ลาฆูดูวอ ท่าหมุนคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายจะต้องกางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขนในขณะหมุนคู่ นักเต้นทั้งคู่เต้นย่อตัวและโน้มตัวเข้าหากัน จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

3. ลาฆูดูวอ ท่าเล่นเท้า วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายและนักเต้นหญิงยืนใกล้กันประมาณ 10 นิ้ว ขณะเล่นเท้าให้เบี่ยงไหลให้ขนานกันตามจังหวะ จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

ปูโจ๊ะปีซัง เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่ประกอบด้วย 2 ทำนองในหนึ่งบทเพลง นักเต้นจะต้องฟังทำนองของบทเพลงทั้ง 2 ทำนองได้ เพราะในขณะเต้นการเปลี่ยนท่าเต้นจะเปลี่ยนตามทำนองเพลงในช่วงต่าง ๆ โดยบทเพลงในทำนองแรกนั้นจะใช้สำหรับให้นักเต้นเคลื่อนที่ หมุนรอบตนเองและหมุนรอบคู่ บทเพลงในช่วงทำนองที่สองใช้สำหรับท่าเล่นเท้า โดยมีลำดับการเต้นคือ แยก เล่นเท้า หมุนขวา เข้าคู่ เล่นเท้า หมุนขวา หมุนคู่สลับที่ ซึ่งจะปฏิบัติท่าเต้นตามลำดับในลักษณะนี้จนจบเพลง ประกอบด้วยท่าเต้นหลักดังต่อไปนี้

ปูโจ๊ะปีซัง ท่าแยกและเข้าคู่

ภาพประกอบ 82 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าแยกและเข้าคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 6 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าแยกและเข้าคู่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า

ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 1

ภาพประกอบ 83 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 1

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 7 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 1

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : วางส้นเท้าไปข้างหน้าทำมุม 45 องศา เชิดปลายเท้าขึ้น	เท้า : เตะเท้าไปข้างหน้าทำมุม 45 องศาเชิดปลายเท้าขึ้น

ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 2

ภาพประกอบ 84 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 2

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 8 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า 2

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : แตะปลายเท้า(เปลี่ยนวางส้นเท้าในท่าเล่นเท้า 1 สลับแตะปลายเท้าในท่าเล่นเท้า 2 จนหมดจังหวะสลับซ้ายขวา)	เท้า : แตะปลายเท้า(เปลี่ยนวางส้นเท้าในท่าเล่นเท้า 1 สลับแตะปลายเท้าในท่าเล่นเท้า 2 จนหมดจังหวะสลับซ้ายขวา)

ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา

ภาพประกอบ 85 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 9 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงขวา	ศีรษะ : เอียงขวา
ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ขวาเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ขวาเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองทางขวา	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองทางขวาเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า

ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่สลับที่

ภาพประกอบ 86 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่สลับที่

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 10 ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่สลับที่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย	ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ โอบนักเต้นหญิง เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนสลับที่กันกับนักเต้นหญิง	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนสลับที่กันกับนักเต้นชาย

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงปูโจ๊ะปีซัง

1. ปูโจ๊ะปีซัง ท่าเล่นเท้า วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายและนักเต้นหญิงเว้นช่องว่างห่างกันก่อนการเล่นเท่า เมื่อถึงจังหวะเล่นเท้า ก้าวเท้ามาข้างหน้าคนละ 1 ก้าว นักเต้นชายกางมือทั้งสองออกให้กว้างแสดงท่าทางโอบนักเต้นหญิง ในขณะเล่นเท้านักเต้นทั้งคู่จะไม่ก้มหน้ามองเท้านักเต้นชายมองหน้าพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะมองหน้านักเต้นชายสลับกับหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนขวา วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ก่อนหมุนรอบตัวเองให้นักเต้นทั้งคู่ถอยหลังคน 1 ก้าว จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

3. ปูโจ๊ะปีซัง ท่าหมุนคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายจะต้องกางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขนในขณะหมุนคู่ นักเต้นทั้งคู่เต้นย่อตัวและโน้มตัวเข้าหากัน จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

กระบวนท่าเต้นจังหวะอินัง ประกอบด้วย 2 บทเพลงคือ มะอินังลามาและอะยัมดิเด๊ะ

มะอินังลามา เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่กระบวนท่าเต้นเปลี่ยนตามทำนองของดนตรี เป็นบทเพลงเดียวใน 8 บทเพลงที่มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการเต้น นักเต้นชายใช้ผ้าคลุมไหล่และนักเต้นหญิงใช้ผ้าเช็ดหน้า โดยมีลำดับในการเต้นเริ่มจากนักเต้นชายรับผ้าคลุมไหล่จากนักเต้นหญิงต่อด้วยนักเต้นหญิงรับผ้าเช็ดหน้าจากนักเต้นชาย จากนั้นจึงปฏิบัติท่าเต้นเป็นชุด ๆ ประกอบด้วย

ชุดที่ 1 แยก หมุนซ้าย หมุนขวา เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา ส่งหญิง3 ส่งชาย3 แดเจาะ

ชุดที่ 2 แยก หมุนซ้าย หมุนขวา เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ซ้าย ส่งหญิง3 ส่งชาย3 แดเจาะ

ชุดที่ 3 แยก หมุนซ้าย หมุนขวา เข้าคู่ หญิงนั่ง ส่งหญิง3 ส่งชาย3 แดเจาะ

ชุดที่ 4 แยก หมุนซ้าย หมุนขวา เข้าคู่ ชายนั่ง ส่งหญิง3 ส่งชาย3 แดเจาะ

ชุดที่ 5 แยก หมุนซ้าย หมุนขวา เข้าคู่

ดังท่าเต้นหลักต่อไปนี้

มะอินังลามา ท่ารับผ้าคลุมไหล่

ภาพประกอบ 87 มะอินังลามา ท่ารับผ้าคลุมไหล่

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 11 มะอินังลามา ท่ารับผ้าคลุมไหล่

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย	ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างถือผ้าเช็ดหน้าเพื่อเตรียมส่งให้แก่นักเต้นหญิง	มือ : มือทั้งสองข้างคล้องผ้าคลุมไหล่ให้แก่นักเต้นชาย
เท้า : เท้าชิดกัน	เท้า : เท้าชิดกัน

มะอินังลามา ท่ารับผ้าเช็ดหน้า

ภาพประกอบ 88 มะอินังลามา ท่ารับผ้าเช็ดหน้า

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 12 มะอินังลามา ท่ารับผ้าเช็ดหน้า

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย	ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างส่งผ้าเช็ดหน้าให้แก่นักเต้นหญิง	มือ : มือทั้งสองข้างรับผ้าเช็ดหน้าจากนักเต้นชาย
เท้า : เท้าชิดกัน	เท้า : เท้าชิดกัน

มะอินังลามา ท่าแยก เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา หมุนคู่ทางไหล่ซ้าย ส่งหญิง ส่งชาย และแดเจาะ

ภาพประกอบ 89 มะอินังลามา ท่าแยก เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา หมุนคู่ทางไหล่ซ้าย ส่งหญิง ส่งชาย และแดเจาะ

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 13 มะอินังลามา ท่าแยก เข้าคู่ หมุนคู่ทางไหล่ขวา

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างจับผ้าคลุมไหล่ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างจับมุมผ้าเช็ดหน้าระดับสะเอว เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย	เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย

มะอินังลามาท่า หมุนซ้าย หมุนขวา

ภาพประกอบ 90 มะอินังลามาท่าหมุนซ้ายหมุนขวา

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 14 มะอินังลามาท่าหมุนซ้ายหมุนขวา

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ไปทางทิศที่จะหมุนเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ไปทางทิศที่จะหมุนเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างจับผ้าคลุมไหล่ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างจับมุมผ้าเช็ดหน้าระดับสะเอว เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย พร้อมหมุนรอบตัวเองไปทางทิศที่จะหมุน	เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย พร้อมหมุนรอบตัวเองไปทางทิศที่จะหมุน

มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง

ภาพประกอบ 91 มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 15 มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย	ศีรษะ : เอียงซ้าย
ลำตัว : โน้มลำตัวลงหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างจับผ้าคลุมไหล่ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือขวาใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางหนีบมุมผ้าเช็ดหน้า พร้อมแกว่งผ้าไปมาระดับสะเอว มือซ้ายกำมือท้าวสะเอว
เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย หมุนรอบนักเต้นหญิง โดยอ้อมด้านหลังวนขึ้นมาด้านหน้าแล้วกลับไปตำแหน่งเดิม 1 รอบ	เท้า : นั่งบนส้นเท้าขวา ยกเข่าซ้ายพร้อมสะดุ้งตัวตามจังหวะ

มะอินังลามา ท่าชายนั่ง

ภาพประกอบ 92 มะอินังลามา ท่าชายนั่ง

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 16 มะอินังลามา ท่าชายนั่ง

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : เอียงขวา	ศีรษะ : โน้มศีรษะเล็กน้อย
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : โน้มลำตัวลงหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างจับผ้าคลุมไหล่ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างจับมุมผ้าเช็ดหน้าระดับสะเอว เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : นั่งบนส้นเท้าขวา ยกเข่าซ้ายพร้อมสะดุ้งตัวตามจังหวะ	เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย หมุนรอบนักเต้นชาย โดยอ้อมด้านหลังวนขึ้นมาด้านหน้าแล้วกลับไปตำแหน่งเดิม 1 รอบ

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงมะอินังลามา

1. มะอินังลามา ท่าหมุนคู่ ส่งหญิง ส่งชายและแดเจาะ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายจะต้องกางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขน นักเต้นทั้งคู่เต้นย่อตัวและโน้มตัวเข้าหากัน จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. มะอินังลามา ท่าหมุนซ้ายและหมุนขวา วิธีการการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ก่อนหมุนรอบตัวเองให้นักเต้นทั้งคู่ถอยหลังคน 1 ก้าว จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

3. มะอินังลามา ท่าหญิงนั่ง วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ขณะนักเต้นชายเดินรอบนักเต้นหญิง นักเต้นชายจะโน้มตัวลงเล็กน้อยมองหน้าส่งสายตาให้แก่นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงหันหน้ามองตามนักเต้นชายพร้อมสบตากับนักเต้นชายเป็นระยะ ๆ แล้วหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอาย

4. มะอินังลามา ท่าชายนั่ง วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ขณะนักเต้นหญิงเดินรอบนักเต้นชาย นักเต้นหญิงจะโน้มตัวลงเล็กน้อย มองหน้าแล้วหลบสายตานักเต้นชายเป็นระยะ ๆ ส่วนนักเต้นฝ่ายชายนั่งสะดุ้งตัวตามจังหวะ หันหน้ามองตามนักเต้นหญิงพร้อมส่งสายตาจีบสาว

อะยัมดิเด๊ะ เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่กระบวนท่าเต้นเปลี่ยนตามทำนองของดนตรี กระบวนท่าเต้นได้พัฒนาเพิ่มเติมจากท่าเดิมของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร เนื่องจากท่าเต้นดั้งเดิมไม่มีการบันทึกเป็นภาพเคลื่อนไหว ท่าเต้นบ้างท่าจึงสูญหายไป นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์และนายเชาว์ จันทรจิตร ศิลปินรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จึงได้พัฒนาท่าเต้นขึ้นเพิ่มเติม โดยมีลำดับในการเต้นคือ รำส่าย หมุนคู่ไปกลับ กัวร์ละช่า รำส่าย ม้วนมือ รำส่าย ปรมมือ รำส่าย เกี้ยวคู่ รำส่ายและสอดสูง ดังเต้นหลักต่อไปนี้

อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ

ภาพประกอบ 93 อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 17 อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละซ่า 1

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : มือรำส่ายแขนงอ ใช้ส้นมือส่ายมือขึ้นลงสลับซ้าย - ขวา นิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน	มือ : มือรำส่ายแขนงอ ใช้ส้นมือส่ายมือขึ้นลงสลับซ้าย - ขวา นิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน
เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย	เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย

อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1

ภาพประกอบ 94 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 18 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 1

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือขวายกขึ้นระดับไหล่ มือซ้ายระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ	มือ : มือขวายกขึ้นระดับอก มือซ้ายระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ
เท้า : เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าด้านหน้า	เท้า : เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าด้านหน้า

อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 2

ภาพประกอบ 95 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 19 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 2

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือซ้ายยกขึ้นระดับไหล่ มือขวาระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ	มือ : มือซ้ายยกขึ้นระดับอก มือขวาระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ
เท้า : เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าด้านข้าง	เท้า : เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าด้านข้าง

อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 3

ภาพประกอบ 96 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 3

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 20 อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า 3

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือขวายกขึ้นระดับไหล่ มือซ้ายระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ	มือ : มือขวายกขึ้นระดับอก มือซ้ายระดับสะเอว กำมือหลวม ๆ
เท้า : ก้าวเท้าซ้ายไปข้างพร้อมเขย่งเท้าขวายกเท้าซ้าย 2 ครั้ง	เท้า : ก้าวเท้าซ้ายไปข้างพร้อมเขย่งเท้าขวายกเท้าซ้าย 2 ครั้ง

อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ

ภาพประกอบ 97 อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 21 อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : เอียงซ้าย (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	ศีรษะ : เอียงขวา (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือรำส่ายแล้วม้วนมือ ตั้งมือไปทางด้านซ้าย ตามจังหวะ 1 2 3 ตั้งมือ (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	มือ : มือรำส่ายแล้วม้วนมือ ตั้งมือไปทางด้านขวา ตามจังหวะ 1 2 3 ตั้งมือ (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
เท้า : ย่ำเท้าเคาะหลัง ตามจังหวะ 1 2 3 เคาะ (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)	เท้า : ย่ำเท้าเคาะหลัง ตามจังหวะ 1 2 3 เคาะ (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)

อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ

ภาพประกอบ 98อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 22 อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงซ้าย (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	ศีรษะ : เอียงขวา (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
ลำตัว : โน้มตัวลงหานักเต้นหญิงเล็กน้อย	ลำตัว : ตรง
มือ : มือรำส่ายแล้วปรบมือ ไปทางด้านซ้าย ตามจังหวะ 1 2 3 ปรบมือ (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	มือ : มือรำส่ายแล้วปรบมือ ไปทางด้านขวา ตามจังหวะ 1 2 3 ปรบมือ (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
เท้า : ย่ำเท้าเคาะหลัง ตามจังหวะ 1 2 3 เคาะ (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)	เท้า : นั่งบนส้นเท้าขวา

อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่

ภาพประกอบ 99 อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 23 อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวเข้าหาคู่เต้นเล็กน้อย
มือ : แทงมือขึ้นสลับขวาซ้าย	มือ : แทงมือขึ้นสลับขวาซ้าย
เท้า : ย่ำเท้า ตามจังหวะ 1 2 3 ยกเท้าเชิดปลายเท้าขึ้น (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)	เท้า : ย่ำเท้า ตามจังหวะ 1 2 3 แตะเท้าด้วยจมูกเท้า (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)

อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง

ภาพประกอบ 100 อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 24 อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : เอียงซ้าย (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	ศีรษะ : เอียงขวา (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือรำทำท่าสอดสูงทางซ้ายเก็บหัวแม่มือ (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)	มือ : มือรำทำท่าสอดสูงทางขวาเก็บหัวแม่มือ (ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)
เท้า : เขย่งเท้าซ้ายวางส้นเท้าขวา(ปฏิบัติสลับขวาซ้าย)	เท้า : เขย่งเท้าขวาวางส้นเท้าซ้าย (ปฏิบัติสลับซ้ายขวา)

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงอะยัมดิเด๊ะ

1. อะยัมดิเด๊ะ ท่ารำส่ายและหมุนคู่ไปกลับ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายจะต้องกางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขน นักเต้นทั้งคู่เต้นย่อตัวและโน้มตัวเข้าหากัน จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. อะยัมดิเด๊ะ ท่ากัวร์ละช่า วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองคู่เต้นกันตลอดแม้จะหันลำตัวไปด้านข้างก็ตาม ประกอบกับนักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

อะยัมดิเด๊ะ ท่าม้วนมือ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องเดินสวนกันมาแทนที่ นักเต้นชายโน้มตัวพร้อมส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

3. อะยัมดิเด๊ะ ท่าปรบมือ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ขณะนักเต้นชายเดินไปข้างลำตัวของนักเต้นหญิง เมื่อปรบมือนักเต้นชายจะโน้มตัวลงเล็กน้อยมองหน้าส่งสายตาให้แก่นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงสบตากับนักเต้นชายเป็นระยะ ๆ แล้วหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอาย

4. อะยัมดิเด๊ะ ท่าเกี้ยวคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองคู่เต้นกันตลอด นักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

5. อะยัมดิเด๊ะ ท่าสอดสูง วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ เมื่อนักเต้นทั้งคู่ต่างแยกกันทำท่าสอดสูง นักเต้นชายจะแยกออกจากนักเต้นหญิงเพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยนักเต้นชายจะใช้มือข้างที่เหยียดแขนตึงให้อยู่บริเวณกลางหลังของนักเต้นหญิงและโอบนักเต้นหญิงไว้ ประกอบกับเอียงศีรษะมองนักเต้นหญิงพร้อมส่งสายตาส่วนนักเต้นหญิงจะหันหน้ามองนักเต้นชายเช่นเดียวกัน แต่สบตาเพียงเล็กน้อยสลับกับหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอาย

กระบวนท่าเต้นอินังและอินังสโลว์ ประกอบด้วย 2 บทเพลงคือ เลนังและจินตาซายัง

เลนัง เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่กระบวนท่าเต้นเปลี่ยนตามจังหวะของดนตรี โดยเริ่มจากจังหวะอินังสโลว์ต่อด้วยจังหวะอินัง มีลำดับในการเต้นคือ

ชุดที่ 1 จังหวะอินัง แยก หมุนขวา หมุนซ้าย เข้าคู่

จังหวะอนิงสโลว์ นั่งเกี้ยว(เริ่มจากผู้ชายหันหลังผู้หญิงหันหน้าเมื่อถึงครึ่งทำนองสลับเป็นผู้ชายหันหน้าผู้หญิงหันหลัง)

ชุดที่ 2 จังหวะอินัง สวนหลังทางไหล่ขวา แยก หมุนขวา หมุนซ้าย เข้าคู่

จังหวะอินังสโลว์ นั่งเกี้ยว(ผู้ชายหันหน้าผู้หญิงหันหลังเมื่อถึงครึ่งทำนองสลับเป็นผู้ชายหันหลังผู้หญิงหันหน้า)

ชุดที่ 3 จังหวะอินัง สวนหลังทางไหล่ซ้ายแยก หมุนขวา หมุนซ้าย เข้าคู่

จังหวะอินังสโลว์ นั่งเกี้ยว(หันหน้าเข้าหากัน) นั่งเกี้ยว(หันหน้าเข้าหากัน) นั่งเกี้ยว(หันหน้าออกเวที)

ดังท่าเต้นหลักต่อไปนี้

เลนัง ท่าแยก เข้าคู่และสวนหลังทางไหล่ซ้าย – ไหล่ขวา

ภาพประกอบ 101 เลนัง ท่าแยก เข้าคู่และสวนหลังทางไหล่ซ้าย - ไหล่ขวา

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 25 เลนัง ท่าแยก เข้าคู่และสวนหลังทางไหล่ซ้าย - ไหล่ขวา

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้า

เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย

ภาพประกอบ 102 เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 26 เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ไปทางทิศที่จะหมุนเล็กน้อย	ลำตัว : โน้มลำตัวไปด้วยหน้าพร้อมกด ไหล่ไปทางทิศที่จะหมุนเล็กน้อย
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองไปทางทิศที่จะหมุน	เท้า : เดินแตะเท้าด้านหน้าด้วยจมูกเท้าพร้อมหมุนรอบตัวเองไปทางทิศที่จะหมุน

เลนัง ท่านั่งเกี้ยว

ภาพประกอบ 103 เลนัง ท่านั่งเกี้ยว

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 27 เลนัง ท่านั่งเกี้ยว

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : เอียงออกนอกคู่	ศีรษะ : เอียงออกนอกคู่
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : ปรบมือข้างนอกคู่ ระดับไหล่	มือ : มือรำส่ายแขนงอ ใช้ส้นมือส่ายมือขึ้นลง สลับซ้าย - ขวา นิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน
เท้า : นั่งบนส้นเท้านอกคู่ ยกเข่าในขึ้น	เท้า : นั่งบนส้นเท้านอกคู่ ยกเข่าในขึ้น

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงเลนัง

1. เลนัง ท่าหมุนขวาและหมุนซ้าย วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ก่อนหมุนรอบตัวเองให้นักเต้นทั้งคู่ถอยหลังคน 1 ก้าว จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิงก่อนหมุน ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. เลนัง ท่านั่งเกี้ยว วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองคู่เต้นกันตลอดแม้จะหันลำตัวไปด้านข้างก็ตาม ประกอบกับนักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

จินตาซายัง เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่กระบวนท่าเต้นเปลี่ยนตามจังหวะของดนตรี โดยแต่ละจังหวะจะมีท่าเต้นเฉพาะประกอบจังหวะ มีลำดับในการเต้น คือ ถอนหลัง เท้าชิด(เริ่มจากผู้ชายถอนเท้าหันหน้าผู้หญิงหันหลัง จากนั้นจึงนำเท้ามาชิด นักเต้นทั้งคู่หันหน้าเจอกัน ต่อด้วยผู้ชายถอนเท้าหันหลังผู้หญิงหันหน้า) ในจังหวะอินังสโลว์ และเกี้ยวคู่ ในจังหวะอินัง ปฏิบัติท่าเต้นตามลำดับในลักษณะนี้สลับกันไปตามช่วงของจังหวะจนจบเพลง ประกอบด้วยท่าเต้นหลักดังต่อไปนี้

จินตาซายัง ท่าถอนหลัง

ภาพประกอบ 104 จินตาซายัง ท่าถอนหลัง

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 28 จินตาซายัง ท่าถอนหลัง จินตาซายัง ท่าเท้าชิด

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงนอกมองคู่	ศีรษะ : เอียงขวา - ซ้าย มองคู่
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มือขวาจับที่มือซ้าย มือซ้ายกำมือหรือแบมือก็ได้	มือ : มือในตั้งวงบัวบาน นิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน มือนอกจีบส่งหลัง ลักษณะของจีบ จะจีบไม่ติด
เท้า : ถอนหลังด้วยเท้านอก	เท้า : ถอนหลังด้วยเท้านอก

จินตาซายัง ท่าเท้าชิด

ภาพประกอบ 105 จินตาซายัง ท่าเท้าชิด

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 29 จินตาซายัง ท่าเท้าชิด

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง ลำตัว : ตรง มือ : มือทั้งสองข้างเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มือขวาจับที่มือซ้าย มือซ้ายกำมือหรือแบมือก็ได้ เท้า : เท้าชิด	ศีรษะ : ตรง ลำตัว : ตรง มือ : นำมือทั้ง 2 ข้างที่อยู่ในลักษณะท่าถอนหลัง ตั้งวงด้านหน้าระดับปาก เท้า : เท้าชิด

จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่

ภาพประกอบ 106 จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 30 จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : โน้มศีรษะเข้าหาคู่เล็กน้อย ลำตัว : โน้มตัวเข้าหาคู่เล็กน้อย มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย	ศีรษะ : โน้มศีรษะเข้าหาคู่เล็กน้อย ลำตัว : โน้มตัวเข้าหาคู่เล็กน้อย มือ : มือรำส่ายแขนงอ ใช้ส้นมือส่ายมือขึ้นลงสลับซ้าย - ขวา นิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงจินตาซายัง

1. จินตาซายัง ท่าถอนหลังและเท้าชิด วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองคู่เต้นกันตลอดแม้จะหันลำตัวไปด้านข้างก็ตาม ประกอบกับนักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. จินตาซายัง ท่าเกี้ยวคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายจะโน้มตัวลงเล็กน้อย กางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขน นักเต้นหญิงย่อตัวและโน้มตัวเล็กน้อยรำส่ายให้อยู่ในวงแขนของนักเต้นชาย จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

กระบวนท่าเต้นอินังสโลว์ ประกอบด้วย 1 บทเพลงคือ มะอินังชวา

มะอินังชวา เพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่กระบวนท่าเต้นเปลี่ยนตามทำนองของดนตรี ลำดับในการเต้น คือ

ชุดที่ 1 แยก เข้าคู่ หมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง 3 ส่งชาย 3 ย้ำแยก

ชุดที่ 2 แยก เข้าคู่ หมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ขวาไปกลับ ส่งหญิง 3 ส่งชาย 3 ย้ำแยก

ชุดที่ 3 แยก เข้าคู่ หมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง 3 ส่งชาย 3 ย้ำแยก

ชุดที่ 4 แยก เข้าคู่ หมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ขวาไปกลับ ส่งหญิง 3 ส่งชาย 3 ย้ำแยก

ดังท่าเต้นหลักต่อไปนี้

มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่

ภาพประกอบ 107 มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 31 มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงนอกมองคู่	ศีรษะ : เอียงขวา - ซ้าย มองคู่
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือข้างหนึ่งกำมือเก็บไว้ด้านหลัง บริเวณสะเอว มืออีกข้างกดมือเข้าออกโบกมือไปมา (สลับมือเปลี่ยนตามทำนองดนตรี)	มือ : มือข้างหนึ่งส่งหลังจีบม้วน มืออีกข้างจีบม้วนเข้าออกโบกมือไปมา (สลับมือเปลี่ยนตามทำนองดนตรี)
เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย	เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา - ซ้าย

มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1

ภาพประกอบ 108 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 32 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : เอียงเข้าหาคู่ ลำตัว : ตรง มือ : มือนอกคู่กำมือเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มืออีกข้างกดมือลงลักษณะหยิบจีบ แขนตึง เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย ในท่าหมุนเกี้ยวคู่ และเก้าเท้าสลับขวา – ซ้าย ก้าวหน้าก้าวหลัง ในท่าส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1	ศีรษะ : เอียงเข้าหาคู่ ลำตัว : ตรง มือ : มือนอกคู่ส่งหลังจีบม้วน มืออีกข้างกดมือลงลักษณะหยิบจีบ แขนตึง เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย ในท่าหมุนเกี้ยวคู่ และเก้าเท้าสลับขวา – ซ้าย ก้าวหน้าก้าวหลัง ในท่าส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1

มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 2

ภาพประกอบ 109 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 2

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 33 มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ทางไหล่ซ้ายไปกลับ ส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 2

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : เอียงเข้าหาคู่ ลำตัว : ตรง มือ : มือนอกคู่กำมือเก็บไว้ด้านหลังบริเวณสะเอว มืออีกข้างตั้งวงบัวบานนิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย ในท่าหมุนเกี้ยวคู่ และเก้าเท้าสลับขวา – ซ้าย ก้าวหน้าก้าวหลัง ในท่าส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1	ศีรษะ : เอียงเข้าหาคู่ ลำตัว : ตรง มือ : มือนอกคู่ส่งหลังจีบม้วน มืออีกข้างตั้งวงบัวบานนิ้วทั้ง 5 เรียงชิดติดกัน เท้า : ย่ำเท้าสลับขวา – ซ้าย ในท่าหมุนเกี้ยวคู่ และเก้าเท้าสลับขวา – ซ้าย ก้าวหน้าก้าวหลัง ในท่าส่งหญิง ส่งชายและย้ำแยก 1

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงมะอินังชวา

1. มะอินังชวา ท่าแยกและเข้าคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองคู่เต้นกันตลอดแม้จะหันลำตัวไปด้านข้างก็ตาม ประกอบกับนักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. มะอินังชวา ท่าหมุนเกี้ยวคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ ขณะเต้นนักเต้นทั้งคู่ต้องให้ไหล่ติดกัน ห้ามหลุดออกจากกัน เอียงศีรษะเข้าหากัน นักเต้นชายส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

กระบวนท่าเต้นจังหวะรุมบ้า ประกอบด้วย 1 บทเพลงคือ บุหงารำไป

บุหงารำไป เพลงรอเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร บทเพลงที่มีจังหวะและกระบวนการใช้เท้าในการเต้นที่เป็นแบบเฉพาะแตกต่างกับบทเพลงในจังหวะอื่น ๆ ลำดับของการเต้นคือ “แปดสี่สี่สิบสาม” ประกอบด้วย แยก 8 เข้าคู่ 8 ส่งหญิง 8 ส่งชาย 8 ส่งหญิง 4 แยก 4 เข้าคู่ 4 หมุนรอบตัวเองทางขวา 4 แยก 4 เข้าคู่ 4 สวนหลังทางไหล่ขวา 4 แยก 4 เข้าคู่ 4 สวนหลังทางไหล่ซ้าย 4 แยก 4 เข้าคู่ 4 และหมุนคู่ 4 จากนั้นเต้นซ้ำตามลำดับท่าเต้นอีก 1 รอบ ประกอบด้วยท่าเต้นหลักดังต่อไปนี้

บุหงารำไป ท่าแยก เข้าคู่ ส่งหญิง ส่งชาย หมุนรอบตัวเองและหมุนคู่

ภาพประกอบ 110 บุหงารำไป ท่าแยก เข้าคู่ ส่งหญิง ส่งชาย หมุนรอบตัวเองและหมุนคู่

ที่มา: กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 34 บุหงารำไป ท่าแยก เข้าคู่ ส่งหญิง ส่งชาย หมุนรอบตัวเองและหมุนคู่ บุหงารำไป ท่าสวนไหล่

นักเต้นชาย	**นักเต้นหญิง**
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : ถัดเท้าแล้วเขย่ง 2 ครั้งสลับซ้ายขวา	เท้า : ถัดเท้าแล้วเขย่ง 2 ครั้งสลับซ้ายขวา

บุหงารำไป ท่าสวนไหล่

ภาพประกอบ 111 บุหงารำไป ท่าสวนไหล่

ที่มา กิตติภพ แก้วย้อย

ตาราง 35 บุหงารำไป ท่าสวนไหล่

นักเต้นชาย	นักเต้นหญิง
ศีรษะ : ตรง	ศีรษะ : ตรง
ลำตัว : ตรง	ลำตัว : ตรง
มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกระดับไหล่ เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย	มือ : มือทั้งสองข้างกำมือหลวม ๆ กางมือออกเล็กน้อยระดับหน้าอก เคลื่อนมือไปข้างหน้าสลับซ้าย – ขวา ตีศอกเล็กน้อย
เท้า : ถัดเท้าแล้วเขย่ง 2 ครั้งสลับซ้ายขวา	เท้า : ถัดเท้าแล้วเขย่ง 2 ครั้งสลับซ้ายขวา

วิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบทเพลงบุหงารำไป

1. บุหงารำไป ท่าส่งหญิง ส่งชายและหมุนคู่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นชายกางแขนให้กว้างเพื่อโอบนักเต้นฝ่ายหญิงไว้ในวงแขน จากนั้นนักเต้นชายหันหน้ามองพร้อมส่งสายตาให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

2. บุหงารำไป ท่าหมุนรอบตัวเองและท่าสวนไหล่ วิธีการเกี้ยวพาราสีกัน คือ นักเต้นทั้งคู่จะต้องมองหน้าลสบตากันก่อนหมุนรอบตัวเองและท่าสวนไหล่ ประกอบกับนักเต้นชายจะต้องส่งสายตาสื่ออารมณ์ให้นักเต้นหญิง ส่วนนักเต้นหญิงจะหลบสายตามองต่ำแสดงท่าทางเขินอายต่อนักเต้นชาย

กระบวนท่าเต้นจังหวะอัสลี ประกอบด้วย 2 บทเพลงคือ โดนดังซายังและมาสแมเราะ

กระบวนท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ทั้ง 2 บทเพลงนี้ ในปัจจุบันไม่ปรากฏท่าเต้นและการเต้น เพลงโดนดังซายังท่าเต้นได้สูญหายอย่างสมบูรณ์ สำหรับบทเพลงมาสแมเราะ จากความทรงจำของศิลปินรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า

นางนพมาศ พรมนุชาธิป นักเต้นรุ่นลูกศิษย์ของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ผู้เคยเต้นบทเพลงมาสแมเราะ ให้สัมภาษณ์ว่า ท่าเต้นเพลงมาสแมเราะ นักเต้นหญิงมีการใช้มือร่ายรำในท่านั่ง นักเต้นชายจะยืนด้านหลังนักเต้นหญิง

นายก่อเกียรติ สุขธรานนท์ นักเต้นรุ่นลูกศิษย์ของนางนพมาศ พรมนุชาธิป ผู้เคยพบเห็นการเต้นบทเพลงมาสแมเราะจากศิลปินในยุคของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ให้สัมภาษณ์ว่า นักเต้นหญิงจะนั่งรำ และนักเต้นชายจะคอยยืนอยู่ข้างหลังของนักเต้นหญิง

นายเซ็ง อาบู ศิลปินผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านรองเง็ง ผู้เคยพบเห็นการเต้นบทเพลงมาสแมเราะจากศิลปินในยุคของท่านขุนจารุวิเศษศึกษากร ให้สัมภาษณ์ว่า นักเต้นชายจะยืนข้างหลังของนักเต้นหญิงและเพลงนี้จะมีความอ่อนช้อย นักเต้นหญิงยกมือร่ายรำไปมา

ดังนั้นท่าเต้นเพลงมาสแมเราะ จากการสัมภาษณ์จึงสรุปได้ว่า เป็นบทเพลงที่ประกอบด้วยนักเต้นหญิงและนักเต้นชาย ไม่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบท่าเต้น ลักษณะท่าเต้นนักเต้นชายจะยืนบริเวณด้านหลังของนักเต้นหญิง นักเต้นหญิงจะปฏิบัติท่าเต้นในท่านั่ง ใช่มือร่ายรำท่าทางต่าง ๆ ด้วยความอ่อนช้อย

2.9 โอกาสในการแสดง รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยังคงปรากฏใช้แสดงถวายแด่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ตลอดถึงงานแสดงประจำปีและงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ปรากฏการนำไปเผยแพร่ในเวทีนานาชาติกลุ่มประเทศวัฒนธรรมลายูประกอบกับมีการจัดเวทีการประกวดขึ้น แต่สำหรับการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางศาสนาในปัจจุบันไม่ปรากฏและถูกงดเว้นแยกออกจากกันอย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 112 การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรแสดงถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีณ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ในปี พ.ศ 2560

ที่มา: อภิชาติ คัญทะชา

3. ลักษณะเฉพาะรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

3.1. ลักษณะเฉพาะของนักแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

นักแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจะต้องเป็นนักเต้นชายจริงหญิงแท้ที่มีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับจังหวะดนตรีของบทเพลงรองเง็งในขั้นพื้นฐาน ทั้งยังต้องมีความเข้าใจในบทบาทหน้าที่การเกี้ยวพาราสีระหว่างกันของนักเต้นขณะเต้น

3.2. ลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

เครื่องแต่งกายรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร มีลักษณะเฉพาะตัวคือการแต่งกายที่มีความสวยงามหรูหรา สืบเนื่องจากพื้นเดิมของการแสดงรองเง็งปัตตานีในอดีตเป็นการแสดงในราชสำนักของวังของพระยาพิพิธเสนามาตยาธิบดี ศรีสงคราม เจ้าเมืองยะหริ่ง เครื่องแต่งกายจึงใช้รูปแบบการแต่งกายแบบชาววัง ลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักของรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากรองเง็งอื่น ๆ ที่ปรากฏ ทั้งยังสอดคล้องกับการแสดงที่มีรากของการแสดงมาจากวัง

3.3. ลักษณะเฉพาะของดนตรีรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ในการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ยังคงมีวงดนตรีประกอบควบคู่กับการแสดงตั้งแต่ยุคแรกเริ่มมาจนถึงยุคปัจจุบัน ลักษณะของวงดนตรีมีการจัดการเป็นคณะดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ปรากฏใช้เครื่องดนตรีวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งและมีการนำเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะเข้ามาเพิ่มเติมคือแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราว

3.4. ลักษณะเฉพาะของบทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

บทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเป็นบทเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้องประกอบการแสดงเนื่องจากแต่เดิมนั้นการแสดงรองเง็งปัตตานี บทร้องประกอบเป็นบทปันตุนที่ขับบทด้วยภาษามลายู หากกำหนดให้มีบทปันตุนประกอบบทเพลงตามการแสดงรองเง็งปัตตานีที่มีมาแต่เดิมจะทำให้เกิดข้อจำกัดในการแสดง เนื่องจากการขับบทปันตุนนั้นนับเป็นความสามารถเฉพาะตัว หากไม่มีผู้ที่สามารถขับบทปันตุนได้จะทำให้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรขาดความสมบูรณ์ ทั้งยังปรากฏบทเพลงจังหวะรุมบ้าเป็นลักษณะเฉพาะไม่ปรากฏในการแสดงรองเง็งประเภทอื่น

3.5. ลักษณะเฉพาะของรูปแบบแถวรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรปรากฏการพัฒนารูปแบบแถวที่หลากหลายตั้งแต่ยุคแรกเริ่มมาจนถึงยุคปัจจุบัน เนื่องด้วยการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร นอกจากจะเป็นการเต้นเพื่อการแสดง ยังปรากฏการเต้นที่ใช้สำหรับการประกวดส่งผลให้เกิดการพัฒนารูปแบบแถวในการเต้นที่มีความน่าสนใจมากขึ้น

3.6. ลักษณะเฉพาะของวิธีการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จะมีการแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นทั้งก่อนเริ่มและจบการแสดง กำหนดวิธีการเต้นเป็นคู่เต้นคือนักเต้นชายยืนทางฝั่งขวาของคู่และนักเต้นหญิงยืนทางฝั่งซ้ายของคู่เสมอ

3.7. ลักษณะเฉพาะของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรได้รับการจัดระบบท่าเต้นอย่างเป็นลำดับขั้นตอน มีแนวทางและข้อปฏิบัติในการเต้นตามที่ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้หนดไว้ให้แก่นักเต้นอย่างชัดเจนทั้งในขณะเต้นและการปฏิบัติตนเป็นนักเต้นที่ดี มีการกำหนดนาฏยลักษณ์ของท่าเต้นทั้งนี้ลักษณะเฉพาะประการสำคัญของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิง เนื่องจากกระบวนท่าเต้นมีการกำหนดตำแหน่งของนักเต้นชายและตำแหน่งนักเต้นหญิงที่ทำหน้าที่ขณะเต้นต่างกัน นักเต้นชายจะทำหน้าที่ในการจีบ นักเต้นหญิงจะค่อยเป็นฝ่ายหลบหลีกกระบวนท่าเต้นเข้าคู่ในการจีบของนักเต้นชาย โดยลักษณะท่าเกี้ยวจะมีเทคนิควิธีการในการเกี้ยวพาราสีกันอย่างให้เกียรติและมีสุภาพ ดังนั้นลักษณะเฉพาะของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงเป็นการสวมบทบาทของนักเต้น ในบทบทระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวเกี้ยวพาราสีกัน

3.8. ลักษณะเฉพาะของโอกาสแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

โอกาสการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ปรากฏลักษณะการแสดงในรูปแบบของความบันเทิงในงานแสดงโอกาสต่าง ๆ

สรุป

องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประกอบด้วย 2 ยุคสำคัญคือ 1.ยุคแรกเริ่มของการสร้างประกอบด้วยนักเต้นชายจริงหญิงแท้ที่เป็นกลุ่มข้าราชการครูในพื้นที่และนักดนตรี ที่เป็นศิลปินคณะดนตรีรองเง็งในพื้นที่ด้วยเช่นกัน เครื่องแต่งกายนักเต้นปรากฏแต่งกายตามรูปแบบตามวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมลายูท้องถิ่น นักดนตรีปรากฏการแต่งกายแบบพื้นถิ่นและการแต่งกายแบบลำลอง อุปกรณ์การแสดงใช้ผ้าคลุมไหล่ผ้าเช็ดหน้าในบทเพลงมะอินังลามา เครื่องดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองไวโอลิน แอคคอเดี้ยนและแมนโดลิน เครื่องดนตรีดำเนินจังหวะฆ้อง รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เก็นดังและมาราคัส บรรเลงบทเพลงรองเง็งตามกลุ่มจังหวะโยเก็ต 2 บทเพลงคือลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง จังหวะอินัง 2 บทเพลงคือมะอินังลามาและอะยัมดิเด๊ะ จังหวะอินังและอินังสโลว์ 2 บทเพลงคือเลนังและจินตาซายัง จังหวะอินังสโลว์บทเพลงมะอินังชวา จังหวะรุมบ้าบทเพลงบุหงารำไป จังหวะอัสลี 2 บทเพลงคือ มาสแมเราะและโดนดังซายัง รูปแบบแถวปรากฏแถวตอนต่อกันเป็นคู่ ๆ คู่และรูปแบบแถวปากพนัง โดยมีวิธีการแสดงคือเต้นกันเป็นคู่นักเต้นชายยืนทางฝั่งขวานักเต้นหญิงยืนทางฝั่งซ้ายของคู่เต้นเสมอ ก่อนเริ่มและจบการเต้นนักเต้นจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นด้วยการ

สลาม กำหนดให้บทเพลงลาฆูดูวอเป็นเพลงไหว้ครู เพลงมะอินังลามาเป็นเพลงลาและเต้นครั้งละ 3 เพลงต่อเนื่องกัน กระบวนท่าเต้นปรากฏครบทั้ง 10 บทเพลง โดยมีหลักสำคัญในการเต้นตามแนวทางที่ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้กำหนด คือนักเต้นจะต้องเต้นโดยปล่อยร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่เกร็งและไม่บล็อกร่างกาย ไม่เต้นหยาบ เต้นให้ลงจังหวะเพลง ต้องมีสมาธิในการเต้นและนักเต้นทุกคนเต้นอย่างพร้อมเพรียงกัน โอกาสในการแสดงถวายแก่พระบรมวงศานุวงศ์ แสดงในวันสำคัญทางศาสนาตลอดถึงงานแสดงประจำปีในโอกาสต่าง ๆ 2.ยุคการพัฒนาประกอบด้วยนักเต้นและนักดนตรีที่เป็นกลุ่มนักเรียน นักศึกษาและกลุ่มศิลปินอิสรที่มีการก่อตั้งเป็นลักษณะคณะ เครื่องแต่งกายนักเต้นปรากฏ 2 ลักษณะคือการแต่งกายแบบพื้นถิ่นและการแต่งกายแบบราชสำนัก เครื่องแต่งกายนักดนตรีปรากฏ 2 ลักษณะคือการแต่งกายแบบพื้นถิ่นและการแต่งกายแบบลำลอง อุปกรณ์การแสดงใช้ผ้าคลุมไหล่ผ้าเช็ดหน้าในบทเพลงมะอินังลามา เครื่องดนตรีมีการนำเครื่องดนตรีแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราวเข้ามาใช้เพิ่มเติม บทเพลงยังคงปรากฏ 10 บทเพลงเช่นเดียวกับยุคแรกเริ่มของการสร้าง รูปแบบแถวใน 1 บทเพลงใช้รูปแบบแถวมากกว่า 2 ถึง 3 รูปแบบ วิธีการแสดงคือเต้นกันเป็นคู่นักเต้นชายยืนทางฝั่งขวานักเต้นหญิงยืนทางฝั่งซ้ายของคู่เต้นเสมอ ก่อนเริ่มและจบการเต้นนักเต้นจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นด้วยการสลาม กระบวนท่าเต้นปรากฏนาฏยลักษณ์การใช้มือกำ เก็บมือผู้ชายและเก็บมือผู้หญิง มือรำส่าย มือหนีบผ้าเช็ดหน้า มือแทง ปรบมือ มือจีบไม่ติด การแตะปลายเท้า กดปลายเท้า กดส้นเท้า บิดเท้า ย่ำเท้า เขย่ง แตะปลายเท้าและถัดเท้าลอย บทเพลงที่มีกระบวนท่าเต้นประกอบด้วยบทเพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวาและบุหงารำไป สำหรับบทเพลงโดนดังซายังและบทเพลงมาสแมเราะ ท่าเต้นได้สูญหายไม่ปรากฏการเต้นในปัจจุบัน โอกาสในการแสดงปรากฏใช้แสดงถวายแด่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ตลอดถึงงานแสดงประจำปีและงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งยังปรากฏการนำไปเผยแพร่ในเวทีนานาชาติกลุ่มประเทศวัฒนธรรมลายูประกอบกับมีการจัดเวทีการประกวดขึ้น ปรากฏลักษณะเฉพาะ คือนักเต้นชายจริงหญิงแท้แต่งกายแบบวัง ใช้วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งและมีการนำเครื่องดนตรีแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราวเข้ามาใช้เพิ่มเติม บทเพลงเป็นบทเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้องและมีบทเพลงจังหวะรุมบ้าเป็นลักษณะเฉพาะ ปรากฏการพัฒนารูปแบบแถวการเต้นที่หลากหลายตั้งแต่ยุคแรกเริ่มมาจนถึงยุคปัจจุบัน วิธีการแสดงพบว่าก่อนเริ่มและจบการแสดงนักเต้นจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้น โดยนักเต้นชายยืนทางฝั่งขวานักเต้นหญิงยืนทางฝั่งซ้ายของคู่เต้นเสมอ ประกอบกับนักเต้นจะสวมบทบาทระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวเกี้ยวพาราสีกันในขณะเต้น ปรากฏแสดงในรูปแบบของความบันเทิงในงานแสดงโอกาสต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จากครูภูมิปัญญาครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ โดยมีสรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. สรุปผล
2. อภิปราย
3. ข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

1. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยุคแรกเริ่มของการสร้าง

นักแสดง พบว่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย 1.กลุ่มนักเต้นชายจริงหญิงแท้ที่เป็นกลุ่มข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส โดยการเต้นในแต่ละครั้งจะเต้นกันเป็นคู่ ๆ 2 – 4 คู่ 2.กลุ่มนักดนตรี ศิลปินที่มีคณะดนตรีบรรเลงแยกออกกจากกันกับกลุ่มนักเต้นอย่างชัดเจนครันเมื่อมีงานแสดงจึงจะมีการรวมกลุ่มกัน

เครื่องแต่งกาย พบว่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย 1.เครื่องแต่งกายนักเต้นที่แต่งกายตามวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมลายูท้องถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส ผู้หญิงสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดบานง ผู้ชายสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดสลีแน 2.เครื่องแต่งกายนักดนตรี เป็นการแต่งกายที่สุภาพเรียบร้อยตามแบบแผนวัฒนธรรมลายู สวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดสลีแนตามอย่างนักเต้นชายในงานพิธีการและแต่งกายแบบลำลองในงานแสดงทั่วไป

อุปกรณ์ พบว่า ปรากฏใช้อุปกรณ์เสมือนเครื่องแต่งกายผ้าคลุมไหล่ของนักเต้นหญิงและผ้าเช็ดหน้าของนักเต้นชาย ซึ่งปรากฏใช้ในบทเพลงมะอินังลามาเพลงสุดท้ายของการเต้น

เครื่องดนตรี พบว่า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองไวโอลิน แอคคอเดี้ยนและแมนโดลินเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะฆ้อง รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เก็นดังและมาราคัส

บทเพลง พบว่า ประกอบด้วยบทเพลงที่มีความหมาย 10 บทเพลง จำแนกตามกลุ่มจังหวะ คือ จังหวะโยเก็ตประกอบด้วยบทเพลงลาฆูดูวอ หมายถึงเพลง 2 จังหวะและบทเพลงปูโจ๊ะ

ปีซัง หมายถึงยอดตองพริ้วไปพลิ้วมา จังหวะอินังประกอบด้วยบทเพลงมะอินังลามา หมายถึงมะอินังเวอร์ชั่นเก่าและบทเพลงอะยัมดิเด๊ะหมายถึง ลูกไก่เชื่องตัวเล็ก ๆ จังหวะอินังและอินังสโลว์ประกอบด้วยบทเพลงเลนัง หมายถึงชื่อของพันธุ์ไม้ชนิดหนึ่งที่นำมาเปรียบเทียบกับลักษณะนิสัยของชายหนุ่มในการจีบหญิงสาวและบทเพลงจินตาซายัง หมายถึงที่รัก จังหวะอินังสโลว์ประกอบด้วยบทเพลงมะอินังชวา หมายถึงพี่เลี้ยงชาวชวา จังหวะรุมบ้าประกอบด้วยบทเพลงบุหงารำไป หมายถึงดอกไม้หอมหรือเครื่องหอมที่ทำด้วยดอกไม้และจังหวะอัสลีประกอบบทเพลงมาสแมเราะ หมายถึงทองเนื้อเก้าและบทเพลงโดนดังซายังหมายถึง ท่วงทำนองแห่งความรัก

รูปแบบแถว พบว่า ปรากฏการใช้รูปแบบแถวในลักษณะเดียว คือการยืนเป็นแถวตอนต่อกันเป็นคู่ ๆ คู่ข้างหน้าเท่านั้นที่ผู้ชมหน้าเวทีจะเห็นได้อย่างชัดเจน ต่อมาในยุคของอาจารย์นพมาศ พรมนุชาธิปลูกศิษย์ของขุนจารุวิเศษศึกษากร ได้ปรับเปลี่ยนลักษณะรูปแบบแถวจากแถวตอนเป็นแถวปากพนัง ครั้งเมื่อนำการแสดงรองเง็งร่วมเผยแพร่กับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เพื่อให้ผู้ชมสามารถมองเห็นนักเต้นได้ทุกคู่ขณะเต้น

วิธีการแสดง พบว่า เต้นกันเป็นคู่โดยนักเต้นชายอยู่ทางด้านขวามือของนักเต้นหญิงและนักเต้นหญิงอยู่ทางด้านซ้ายมือของนักเต้นชาย ก่อนเริ่มและจบการเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นด้วยการสลาม กำหนดให้บทเพลงลาฆูดูวอเป็นบทเพลงไหว้ครู บทเพลงมะอินังลามาเป็นเพลงลาเต้นครั้งละ 3 เพลงต่อเนื่องกัน

กระบวนท่าเต้น พบว่า ปรากฏกระบวนท่าเต้นทั้ง 10 บทเพลงซึ่งประกอบด้วยบทพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวา บุหงารำไป มาสแมเราะและโดนดังซา ประกอบกับท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้กำหนดแนวทางในการเต้นเพื่อให้ผู้เต้นได้ยึดเป็นหลักในการเต้นที่เหมือนกัน

โดยสามารถสรุปหลักสำคัญในการเต้นตามแนวทางที่ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้กำหนด คือนักเต้นจะต้องเต้นโดยปล่อยร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่เกร็งและไม่บล็อกร่างกาย ไม่เต้นหยาบ เต้นให้ลงจังหวะเพลง ต้องมีสมาธิในการเต้นและนักเต้นทุกคนเต้นอย่างพร้อมเพรียงกัน

โอกาสในการแสดง พบว่า รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรถูกนำไปใช้เป็นการแสดงหน้าพระที่นั่งและแสดงถวายแก่พระบรมวงศานุวงศ์ ใช้แสดงในวันสำคัญทางศาสนาในงานวันฮารีรายอ งานวันเข้าสุหนัต งานแต่งงาน ตลอดถึงงานแสดงประจำปีและงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ

2. องค์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรยุคการพัฒนา

นักแสดง พบว่า ประกอบด้วยนักเต้นและนักดนตรีที่เป็นกลุ่มนักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษารวมถึงศิลปินอิสระ ที่มีการก่อตั้งเป็นลักษณะคณะ ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มของนักเต้นและนักดนตรีรวมอยู่ในคณะเดียวกัน แต่จะมีหัวหน้าผู้ทำหน้าที่รับผิดชอบในส่วนของนักเต้นและนักดนตรีแยกออกจากกันอย่างชัดเจน

เครื่องแต่งกาย พบว่า แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย 1. เครื่องแต่งกายนักเต้น ปรากฏการแต่งกาย 2 ลักษณะคือ การแต่งกายแบบพื้นถิ่นผู้หญิงสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดบานง ผู้ชายสวมใส่ชุดพื้นถิ่นที่เรียกว่าชุดสลีแนและลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ที่มีลักษณะเด่นคือการตัดเย็บและการตกแต่งรายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่มีความพิถีพิถัน ละเอียดสอดคล้องสมดุลกันทั้งชุด ประกอบด้วยรายละเอียดการแต่งกาย คือ นักเต้นชาย สวมเสื้อจือโละบือลางอ สวมกางเกงที่เรียกว่าซาลูวา นุ่งทับด้วยผ้าบรือเละ คาดเอวด้วยผ้าซาแบ สวมหมวกทรงซอเฆาะ พาดผ้าสไบที่ไหล่ขวา ติดเข็มกลัดทับผ้าสไบ สวมสร้อยคอและรองเท้าคัทชูสีดำ นักเต้นหญิง สวมเสื้อบานง นุ่งผ้าถุง คาดเอวด้วยผ้าซาแบ ไหล่ซ้ายพาดด้วยสไบติดเข็มกลัดทับ สวมสร้อยคอ ต่างหู ศีรษะติดปิ่นและดอกไม้ สวมรองเท้าคัทชูสีดำ 2. เครื่องแต่งกายนักดนตรี ปรากฏการแต่งกาย 2 ลักษณะคือ การแต่งกายแบบพื้นถิ่น ประกอบด้วย เสื้อจือโละบือลางอ กางเกงซาลูวา ผ้าบรือเละ ผ้าซาแบ หมวกซอเฆาะและรองเท้าสุภาพเรียบร้อยและ การแต่งกายแบบลำลอง ที่นิยมสวมใส่ในปัจจุบัน ประกอบด้วย เสื้อเชิ้ตแขนยาวที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะหรือผ้าพื้นถิ่น กางเกงขายาวสีเข้ม หมวกซอเฆาะและรองเท้าสุภาพเรียบร้อย

อุปกรณ์ พบว่า ประกอบด้วย ผ้าคลุมไหล่และผ้าเช็ดหน้า ใช้ในบทเพลงมะอินังลามา

เครื่องดนตรี พบว่า มีการนำเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะประกอบด้วยแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราวเข้ามาใช้เพิ่มเติม

บทเพลง พบว่า ยังคงปรากฏ 10 บทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเช่นเดียวกับยุคแรกเริ่มของการสร้างในปีพ.ศ.2494 ซึ่งประกอบด้วยบทเพลงตามกลุ่มจังหวะดังนี้ จังหวะโยเก็ต 2 บทเพลง คือ ลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง จังหวะอินัง 2 บทเพลง คือ มะอินังลามาและอะยัมดิเด๊ะ จังหวะอินังและอินังสโลว์ 2 บทเพลง คือ เลนังและจินตาซายัง จังหวะอินังสโลว์ บทเพลงมะอินังชวา จังหวะรุมบ้า บทเพลงบุหงารำไป จังหวะอัสลี 2 บทเพลง คือ มาสแมเราะและโดนดังซายัง

รูปแบบแถว พบว่า การเต้นรองเง็งใน 1 บทเพลงปรากฏรูปแบบแถวมากกว่า 2 ถึง 3 รูปแบบ โดยได้นำแนวคิดในการแปลแถวตามรูปแบบตัวอักษรภาษาอังกฤษที่หลากหลายมาจากการแสดงของประเทศมาเลเซีย ซึ่งในการแสดงจะมีท่าเต้นเพียงไม่กี่ท่า แต่มีการแปลแถวรูปแบบต่าง ๆ ตลอดการแสดง ทำให้การแสดงนั้นมีความน่าสนใจและทันสมัย

วิธีการแสดง พบว่า กำหนดตำแหน่งของคู่เต้นตามอย่างยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ เต้นกันเป็นคู่นักเต้นชายอยู่ทางด้านขวามือของนักเต้นหญิงและนักเต้นหญิงอยู่ทางด้านซ้ายมือของนักเต้นชาย ประกอบกับกำหนดให้ก่อนเริ่มการเต้นนักเต้นชายและนักเต้นหญิงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้น ด้วยการสลามผู้ชมสลามคู่

กระบวนท่าเต้น พบว่า ปรากฏนาฏยลักษณ์การใช้มือจังหวะโยเก็ตปรากฏมือกำ เก็บมือผู้ชายและเก็บมือผู้หญิง จังหวะอินังปรากฏมือรำส่าย มือหนีบผ้าเช็ดหน้า มือแทงและปรบมือ จังหวะอินังสโลว์ปรากฏมือกำและมือจีบไม่ติด จังหวะรุมบ้าปรากฏมือกำ นาฏยลักษณ์การใช้เท้า จังหวะโยเก็ตปรากฏการแตะปลายเท้า กดปลายเท้า กดส้นเท้าและบิดเท้า จังหวะอินังและอินังสโลว์ปรากฏการย่ำเท้า เขย่งและการแตะปลายเท้า จังหวะรุมบ้าปรากฏการถัดเท้าลอย บทเพลงที่มีกระบวนท่าเต้นและวิธีการเกี้ยวพาราสีระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิง ประกอบด้วย บทเพลงลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา อะยัมดิเด๊ะ เลนัง จินตาซายัง มะอินังชวาและบุหงารำไป สำหรับบทเพลงโดนดังซายังและบทเพลงมาสแมเราะ ท่าเต้นได้สูญหายไม่ปรากฏการเต้นในปัจจุบัน ทั้งนี้จากความทรงจำของศิลปินรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร สรุปได้ว่าท่าเต้นบทเพลงมาสแมเราะนั้นลักษณะท่าเต้นนักเต้นชายจะยืนบริเวณด้านหลังของนักเต้นหญิง นักเต้นหญิงจะปฏิบัติท่าเต้นในท่านั่ง ใช่มือร่ายรำท่าทางต่าง ๆ ด้วยความอ่อนช้อย ทั้งนี้กระบวนท่าเต้นในจังหวะโยเก็ตบทเพลงลาฆูดูวอและปูโจ๊ะปีซัง เป็นท่าเต้นพื้นฐานที่ทำให้นักเต้นมีความเข้าใจถึงหลักสำคัญของโครงสร้างการใช้มือ การใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ และการเกี้ยวกันระหว่างคู่เต้นในการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่ถูกต้อง ทั้งยังสามารถแจกแจงบทเพลงตามกระบวนการเปลี่ยนท่าทางของการเต้นประกอบด้วยบทเพลงที่ท่าเต้นเปลี่ยนท่าโดยการนับตามสูตรคือบทเพลงลาฆูดูวอและบุหงารำไป บทเพลงที่เปลี่ยนท่าเต้นตามทำนองเพลงคือบทเพลงปูโจ๊ะปีซัง มะอินังลามา มะอินังชวาและอะยัมดิเด๊ะ บทเพลงที่เปลี่ยนท่าเต้นตามจังหวะเพลงคือบทเพลงเลนังและจินตาซายัง

โอกาสในการแสดง พบว่า ยังคงปรากฏใช้แสดงถวายแด่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ตลอดถึงงานแสดงประจำปีและงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งยังปรากฏการนำไปเผยแพร่ในเวทีนานาชาติกลุ่มประเทศวัฒนธรรมลายูประกอบกับมีการจัดเวทีการประกวดขึ้น

3. ลักษณะเฉพาะรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ลักษณะเฉพาะของนักแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า เป็นนักเต้นชายจริงหญิงแท้

ลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า มีความสวยงามหรูหราตามรูปแบบการแต่งกายแบบวัง

ลักษณะเฉพาะของดนตรีรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า มีวงดนตรีประกอบควบคู่กับการแสดงตั้งแต่ยุคแรกเริ่มมาจนถึงยุคปัจจุบัน มีการจัดการเป็นคณะดนตรี มีหัวหน้าวงที่ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุม ถ่ายทอดและฝึกซ้อม ปรากฏใช้เครื่องดนตรีวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งและมีการนำเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะเข้ามาเพิ่มเติมคือแทมบูริน เชคเกอร์และระฆังราว

ลักษณะเฉพาะของบทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า เป็นบทเพลงบรรเลงไม่มีเนื้อร้อง มีบทเพลงจังหวะรุมบ้าเป็นลักษณะเฉพาะ

ลักษณะเฉพาะของรูปแบบแถวรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า ปรากฏการพัฒนารูปแบบแถวที่หลากหลายตั้งแต่ยุคแรกเริ่มมาจนถึงยุคปัจจุบัน ประกอบกับการประกวดทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบแถวในการเต้นที่มีความน่าสนใจ

ลักษณะเฉพาะของวิธีการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า ก่อนเริ่มการเต้นมีการแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่เต้นทั้งก่อนเริ่มและจบการแสดง เต้นเป็นคู่เต้น นักเต้นชายยืนทางฝั่งขวานักเต้นหญิงยืนทางฝั่งซ้ายเสมอ

ลักษณะเฉพาะของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า ปรากฏแนวทางและข้อปฏิบัติในขณะเต้นและการปฏิบัติตนเป็นนักเต้นที่ดี ลักษณะเฉพาะประการสำคัญของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ การสวมบทบาทของนักเต้น ในบทบทระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวเกี้ยวพาราสีกัน

ลักษณะเฉพาะของโอกาสแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร พบว่า ปรากฏลักษณะการแสดงในรูปแบบของความบันเทิงในงานแสดงโอกาสต่าง ๆ

อภิปรายผลการวิจัย

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เกิดจากการพัฒนาการเต้นรำพื้นถิ่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์และรูปแบบการเต้นรองเง็งเฉพาะตัว เป็นการผสมผสานและการปรับตัวทางวัฒนธรรมตามยุคสมัย มีการสืบทอดผ่านกาลเวลาตั้งแต่พ.ศ.2495 มาจนถึงปัจจุบันปรากฏ 3 ชั้นศิษย์ที่ได้มีการพยายามสืบทอดการเต้นอันเป็นเอกลักษณ์นี้ประกอบกับการปรับตัวให้สามารถดำรงอยู่ได้ตามยุคสมัยมาจนถึงปัจจุบันที่การแสดงประเภทนี้ดำรงอยู่ในพื้นที่ที่สภาพสังคมเปลี่ยนไปจากเดิม เกิดเหตุการณ์ความขัดแย้ง การเพิ่มขึ้นของความเข้มข้นและข้อปฏิบัติในหลักศาสนา การลดความนิยมลงของการเต้นที่ปัจจุบันนักเต้นส่วนใหญ่เป็นกลุ่มข้าราชการบำนาญและผู้สูงอายุ ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงสร้างข้อจำกัดในการเข้าถึงข้อมูลที่เคยมีความเฟื่องฟูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส โดยเฉพาะกระบวนท่าเต้นที่กลุ่มให้ข้อมูลส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุ บ้างส่วนได้ละวางจากการเต้นด้วยเหตุผลทางศาสนา การศึกษารวบรวมจึงจะต้องทำการสืบค้นในขั้นแรกคือลำดับชั้นของศิษย์ที่ปรากฏในรุ่นปัจจุบันสืบขึ้นไปจนถึงถึงรุ่นลูกศิษย์ที่มีความใกล้ชิดขุนจารุวิเศษศึกษากรมากที่สุด โดยพบว่าการเต้นรำที่เคยมีความนิยมในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส ปัจจุบันได้ถูกเก็บรักษาไว้โดยกลุ่มศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอัสลีมาลาในจังหวัดสงขลา ทั้งนี้จากการศึกษาสามารถอภิปรายผลองค์ความรู้สำคัญของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรดังนี้

นักแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือกลุ่มนักเต้นที่กำหนดอย่างชัดเจนให้ผู้เต้นเป็นชายจริงหญิงแท้ ทำหน้าที่เกี้ยวพาราสีกันขณะเต้นสะท้อนถึงวิธีการเข้าสังคมระหว่างชายและหญิงตามแบบวิถีวัฒนธรรมมลายูในประเทศไทยที่มีมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรมาจนถึงปัจจุบันและอีกกลุ่มคือกลุ่มของนักดนตรี ทั้งนี้กระบวนการทำงานระหว่างกลุ่มนักเต้นและกลุ่มนักดนตรีนั้นปรากฏทั้งกระบวนการทำงานที่ต่างกลุ่มต่างทำและการทำงานร่วมกัน โดยต่างกลุ่มจะต้องทำหน้าที่รับผิดชอบในส่วนต่าง ๆ ของกลุ่มตนเอง มีผู้ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าควบคุมดูแลแยกออกจากกัน ในกลุ่มของนักเต้นจะมีผู้ทำหน้าที่รับผิดชอบวางแผนตำแหน่งของนักเต้น วางแผนฝึกซ้อมการแสดง จัดทำและจัดเตรียมเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ในกลุ่มของนักดนตรีมีผู้ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าควบคุมดูแลรับผิดชอบในส่วนของตำแหน่งเครื่องดนตรีกับความเหมาะสมกับนักดนตรีในแต่ละครั้ง รวมถึงการวางแผนฝึกซ้อมบทเพลง ทั้งนี้นักแสดงทั้ง 2 กลุ่มจะมีการติดต่อประสานงานกันเพื่อวางแผนขั้นตอนและลำดับของการแสดงในกรณีที่งานแสดงใช้ดนตรีสดประกอบนักเต้น หาก

ในกรณีที่มีการแสดงที่แยกจากกันคือนักดนตรีบรรเลงเฉพาะดนตรีและนักเต้นเต้นกับบทเพลงในเทปต่างกลุ่มก็ต่างรับผิดชอบ แยกกันโดยสิ้นเชิง

การแต่งกายของนักเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นการแต่งกายที่มีความสวยงาม สุภาพ สอดคล้องกับรูปแบบวัฒนธรรมในพื้นที่ที่การแสดงดำรงอยู่ ทั้งยังมีการปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแต่งกายให้มีความทันสมัย นับตั้งแต่การแต่งกายในยุคแรกเริ่มของการสร้างรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่หยิบยกเอาการแต่งกายตามรูปแบบวัฒนธรรมมลายูมาใช้ สืบต่อมาในยุคการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเครื่องแต่งกายวัฒนธรรมมลายูพื้นถิ่นให้มีความสวยงาม เหมาะสมต่อการนำมาใช้แต่งกายประกอบการแสดงจนเกิดรูปแบบการแต่งกายที่เป็นลักษณะเฉพาะของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร คือ การแต่งกายแบบราชสำนัก โดยวิธีการดังกล่าวนี้มีความสอดคล้องตามแนวคิดของ Wallace ที่อธิบายถึงกระบวนการรื้อฟื้นให้วัฒนธรรมมีชีวิตขึ้นมาใหม่ ซึ่งหมายถึงความพยายามของกลุ่มคนที่ต้องการให้วัฒนธรรมเป็นที่น่าพอใจมากกว่าเดิม กระบวนการดังกล่าวไม่ใช่การแช่แข็งวัฒนธรรมหรือกระทำให้วัฒนธรรมเป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม แต่เป็นการจัดการให้วัฒนธรรมมีรูปร่างหน้าตาที่น่าพอใจและถูกนำเอาไปใช้ประโยชน์ได้กับสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้ลักษณะการแต่งกายแบบราชสำนักที่ได้รับการพัฒนาเพิ่มเติมจากศิลปินรองเง็ง ส่งผลให้เครื่องแต่งกายของนักเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรมีความสวยงาม หรูหรา แตกต่างจากการแต่งกายแบบวัฒนธรรมมลายูพื้นถิ่น ทั้งนี้เครื่องกายนักเต้นที่ได้รับการพัฒนาโดยศิลปินที่มีความรู้ ความเข้าใจ ส่งผลให้การแต่งกายของนักเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เกิดการพัฒนาการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีความทันสมัยและสามารถปรับตัวเข้ากับความนิยมในปัจจุบันได้ ซึ่งผลจากการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับงานวิจัย อัชฌายง ตรีสมุทรและสุภาวดี โพธิเวชกุล ที่ได้ทำการศึกษาวิธีการแสดงลิเกคณะ ศรรามน้ำเพชร โดยพบว่า เนื้อเรื่องที่ใช้ทำแสดงที่สืบทอดกันมามีการนำมาดัดแปลงเนื้อเรื่อง เพิ่มความสำคัญ ตามความเหมาะสม ความมีเหตุมีผลในการดำเนินเรื่อง นำเหตุการณ์ในปัจจุบันมาสอดแทรกเพื่อทันยุคสมัย แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการปรับตัวและการพัฒนางาน ให้มีความสดใหม่ทันสมัยและสามารถคงอยู่ได้ในสภาพสังคมปัจจุบันเช่นกัน แต่ต่างไปจากผลการวิจัยของพรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์และสุภาวดี โพธิเวชกุล ที่ได้ศึกษานาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่งจังหวัดปัตตานี พบว่าองค์ประกอบเรื่องกายแต่งกายยังคงใช้รูปแบเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผนราชสำนักดั้งเดิม ไม่ปรากฏการพัฒนาสร้างสรรค์การแต่งกายขึ้นใหม่

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร ทำหน้าที่เป็นสิ่งของแลกเปลี่ยนระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงบ่งบอกถึงความสำเร็จของการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงที่ได้มอบของเป็นที่ระลึกแทนใจไว้ให้แก่กัน ทั้งนี้ในการแต่งกายแบบพื้นถิ่นอุปกรณ์ประกอบการเต้นจะเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายหรือเปรียบเสมือนเครื่องแต่งกาย คือผ้าคลุมไหล่ที่ใช้ของคล้องคอของนักเต้นหญิงและผ้าเช็ดหน้าที่อยู่ในถุงเสื้อของของนักเต้นชาย แต่สำหรับการแต่งกายแบบราชสำนักอุปกรณ์ทั้ง 2 อย่างนี้จะทำหน้าที่เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเท่านั้นไม่ปรากฏการนำอุปกรณ์ดังกล่าวมาใช้สวมใส่เป็นเครื่องแต่งกาย เนื่องจากอุปกรณ์ที่เป็นผ้าคล้องคอของนักเต้นหญิงนั้นสันนิษฐานได้ว่าถูกปรับเปลี่ยนมาเป็นสไบติดไหล่ในการแต่งกายแบบราชสำนัก

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงบทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นการนำวัฒนธรรมใหม่มาทดลองปรับใช้กับวัฒนธรรมเดิมจนเป็นที่ยอมรับ ประกอบกับวัฒนธรรมใหม่ที่นำมาใช้นั้นสามารถเพิ่มประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมซึ่งสอดคล้องกับวิธีการปรับตัวทางวัฒนธรรมตามแนวคิดของ Voget โดยการผสมผสานของวัฒนธรรมดั้งเดิมคือกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันออกกับวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาในพื้นที่คาบมหาสมุทรมลายูคือกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก นับเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สอดรับกันอย่างลงตัว ซึ่งผลจากการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของปัณณทัต ลำเฟือยและอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ที่ได้ทำการศึกษาการแสดงหมอลำคณะเสียงอิสาน พบว่า รูปแบบการแสดงของคณะเสียงอิสานเป็นการแสดงคณะหมอลำขนาดใหญ่ ใช้แนวคิดในการนำเสนอการแสดงที่มีการผสมผสานแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ด้วยเช่นกัน ทั้งนี้การใช้จำนวนเครื่องดนตรีในการบรรเลงบทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรประกอบการเต้นในแต่ละครั้งไม่กำหนดจำนวนของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลงอย่างตายตัว เครื่องดนตรีที่ปรากฏในการบรรเลงทุกครั้ง คือ ไวโอลิน แอคคอร์เดี้ยน รำมะนาใหญ่ ฆ้อง เชคเกอร์ระฆังราวและแทมบูริน ซึ่งนักดนตรี 1 คนจะเล่นเครื่องดนตรีได้หลากหลายชิ้น ดังนั้นระหว่างการบรรเลงนักดนตรีบ้างตำแหน่งจึงสามารถเล่นเครื่องดนตรีพร้อมกันได้หลากหลายชิ้น ดังที่ปรากฏตำแหน่งฆ้อง นักดนตรีประจำตำแหน่งนี้จะบรรเลงเครื่องดนตรี 4 ชิ้นไปพร้อมกันระหว่างการบรรเลงประกอบด้วย ฆ้อง เชคเกอร์ระฆังราวและเก็นดัง สะท้อนให้เห็นถึงวิธีการจัดการตำแหน่งของนักดนตรีกับการเลือกใช้เครื่องดนตรีให้มีความสมบูรณ์แบบมากที่สุดในการบรรเลงแต่ละครั้ง

บทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในปัจจุบันยังคงปรากฏการบรรเลงบทเพลงครบทั้ง 10 บทเพลงถึงแม้ท่าเต้นในบทเพลงมาสแมเราะและบทเพลงโดนดังซายัง

ได้สูญหายไป เนื่องจากบทเพลงเหล่านี้ได้มีการบันทึกไว้และยังคงมีการถ่ายทอดกันในกลุ่มของนักดนตรี ประกอบกับในการรับงานบรรเลงเฉพาะดนตรีกลุ่มของนักดนตรี ยังคงใช้บทเพลงเหล่านี้ในการบรรเลงอยู่เนื่องด้วยความไพเราะและความหลากหลายของจังหวะในบทเพลง จึงปรากฏการหยิบยกบทเพลงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรมาใช้บรรเลงในการรับงาน นอกจากนี้ยังปรากฏบทเพลงที่มีจังหวะเฉพาะของการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรคือ จังหวะรุมบ้าในบทเพลงบุหงารำไป ซึ่งไม่ปรากฏจังหวะการเต้นนี้ในการเต้นรองเง็งรูปแบบอื่น ๆ

รูปแบบแถวในการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรแต่เดิมนั้นไม่ปรากฏรูปแบบแถวที่หลากหลาย มีการยืนซ้อนกันและเต้นอยู่กับที่ กล่าวคือรูปแบบแถวไม่ส่งเสริมให้การเต้นมีความน่าสนใจ จนกระทั่งในยุคหลังที่ได้นำแนวคิดการใช้แถว A - Z ตามอย่างการเต้นในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันจากประเทศมาเลเซียมาปรับใช้ ทำให้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรมีความหน้าสนใจแตกต่างจากอดีตอย่างสิ้นเชิง ทั้งยังพบว่าในปัจจุบันในการเต้นแต่ละครั้งรูปแบบแถวในแต่ละบทเพลงก็แตกต่างกัน สามารถปรับเปลี่ยนตำแหน่งได้ตลอดโดยยังคงใช้สูตรการเต้นตามแบบดั้งเดิม เพิ่มเติมวิธีการจัดวางตำแหน่งและการเคลื่อนที่ขณะเต้นขึ้นใหม่

รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรปรากฏในลักษณะการเต้นที่มุ่งเน้นเพื่อความบันเทิง ได้มีการกำหนดวิธีการแสดงที่มีความเชื่อโยงกับหลักความเชื่อเรื่องครูบาอาจารย์ คือการกำหนดให้บทเพลง ลาฆูดูวอเป็นบทเพลงไหว้ครู มีการกำหนดรูปแบบการแสดงความเคารพของนักเต้นระหว่างผู้ชมและคู่เต้นทั้งก่อนและหลังการเต้นด้วยการสลาม ซึ่งเป็นวิธีการแสดงความเคารพตามรูปแบบวัฒนธรรมมลายูสอดคล้องกับรูปแบบวิถีวัฒนธรรมในพื้นที่ที่การเต้นรำดำรงอยู่

ท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นการจัดการ สร้างสรรค์กระบวนท่าเต้นให้แต่ละบทเพลงมีขั้นตอน วิธีการและท่าเต้นประกอบที่เป็นลักษณะเฉพาะ ปรากฏนาฏยลักษณ์ของท่าเต้นที่บ่งบอกถึงการได้รับเอาอิทธิพลจากการเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ ในแหลมมลายูผสมผสานกับการแสดงดั้งเดิมในท้องถิ่นดังที่ปรากฏนาฏยลักษณ์การเล่นเท้ารูปแบบต่าง ๆ ในจังหวะโยเก็ตที่ได้รับอิทธิพลจากชนชาติตะวันตก การใช้มือหนีบผ้าเช็ดหน้าในจังหวะอินังที่ได้รับอิทธิพลมาจากชนชาติจีนกระทั่งการใช้มือแทงสิละที่เป็นการศิลปะการต่อสู้ดั้งเดิมในท้องถิ่น ทั้งสิ้นล้วนเป็นลักษณะการผสมผสานที่บ่งบอกถึงจุดศูนย์รวมทางวัฒนธรรมที่มีมาตั้งแต่ยุคปัตตานีเป็นเมืองท่าการค้าทางทะเล สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นทั้งยังมีการ

สร้างสรรค์ท่าเต้นเพิ่มเติมในรุ่นของหลานศิษย์ สำหรับท่าเต้นบ้างท่าที่ได้สูญหายไปในบทเพลงอะยัมดิเด๊ะ เพราะฉะนั้นท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จึงเป็นลักษณะของการสืบทอดท่าเต้นที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมประกอบกับมีการสร้างสรรค์ท่าเต้นขึ้นใหม่เพื่อคงความครบถ้วน สมบูรณ์ให้แก่กระบวนท่าเต้น ซึ่งผลจากการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของสุนิษา สุกินและภัทรศิลป์ สุกัณศิลป์ ที่ได้ทำการศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า รูปแบบการแสดงมีทั้งรูปแบบดั้งเดิมที่ยังคงอยู่และมีการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้ลักษณะเด่นของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร นับตั้งแต่ยุคแรกเริ่มของการจัดระบบท่ารำ คือการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างนักเต้นชายและนักเต้นหญิงในขณะเต้น กระบวนท่าเต้นมีการเกี้ยวพาราสีกันอย่างสุภาพ ใช้วิธีการส่งอารมณ์ผ่านสายตา ลีลาและเทคนิคของกระบวนท่าเต้นในการเกี้ยวพาราสี จากการสังเกตลักษณะเด่นอีกประการของท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรที่ปรากฏคือนักเต้นแต่ละคนจะปฏิบัติท่าเต้นโดยการใช้ร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่ประดิษฐ์จริตในการเต้น วิธีการในการเคลื่อนมือตีศอกจะแตกต่างกันตามลีลาของนักเต้นแต่ละคน แต่ยังคงอยู่ในระดับท่าเต้นที่ถูกต้อง

โอกาสในการแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรถูกใช้เป็นตัวแทนการแสดงที่บ่งบอกถึงความเป็นวัฒนธรรมลายูในพื้นที่ แสดงในงานสำคัญ ๆ หลายครั้ง ประกอบกับในอดีตรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมในวันสำคัญทางศาสนาก่อนยุคสมัยอิสลามภิวัฒน์ ปัจจุบันการเต้นนี้ยังคงดำรงอยู่ได้ในลักษณะรูปแบบความบันเทิงในงานนี้แสดงโอกาสต่าง ๆ ทั้งในประเทศและในเวทีนานาชาติ

การดำรงอยู่ของรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร จึงเป็นไปในลักษณะของการผสมผสานความเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมผนวกกับการปรับตัวที่สอดรับกับความนิยมในแต่ละยุคสมัย จนเกิดเป็นการแสดงที่มีองค์ประกอบของการแสดงที่เป็นลักษณะเฉพาะ สืบทอดต่อกันมาผ่านรุ่นสู่รุ่น รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงมีแนวโน้มที่จะคงอยู่ได้ต่อไปเนื่องด้วยวิธีการรักษาที่มีการพัฒนางานเพื่อความสมบูรณ์อยู่ตลอดเวลา

ข้อเสนอแนะ

1. ในการวิจัยครั้งนี้สามารถศึกษาและรวบรวมกระบวนท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ 8 บทเพลงและอีก 2 บทเพลงคือโดนดังซายังและมาสแมเราะ ท่าเต้นได้สูญหายไม่ปรากฏกระบวนท่าและวิธีการเต้น ในการวิจัยครั้งต่อไปจึงควรทำการวิจัยสร้างสรรค์ท่าเต้นบทเพลงโดนดังซายังและบทเพลงมาสแมเราะขึ้นใหม่

2. หน่วยงานการศึกษาในพื้นที่ควรพัฒนาองค์ความรู้รองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร เป็นหลักสูตรการศึกษาท้องถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส

3. องค์ความรู้จากการศึกษารองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากรในครั้งนี้สามารถนำประเด็นจากข้อค้นพบในการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรมมลายูได้

บรรณานุกรม

Manmanah, D, Musor, M. E., และ Lakateb. (2020). สถานการณ์และแนวทางการพัฒนาเยาวชนมุสลิม ในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้. *Rajamangala University of Technology Tawan-ok Social Science Journal, 9(1)*, 40-49.

Nor, และ M. A. M. (2003). Artistic Confluences and Creative Challenges: Inventing Dance for Boria,

Bangsawan and Ronggeng in Penang 1900-1970s. *Wacana Seni Journal of Arts Discourse, 2*.

Prima, E. T., Cahyono, A., และ Jazuli M. (2020). *A Revitalization of Tandhakan Wedok Dance in Jatiguwi Village* (9(2)). Sumberpucung District, Malang Regency. Catharsis.

Ross L. (2020). The rong ngeng of the Andaman Coast: History, ecology, and the preservation of a traditional performing art. *Manusya: Journal of Humanities, 23(3)*, 389-406.

Sari, F. F., Indrayuda, และ I. (2019). Revitalization of Dance and Values Contained in

Dance Balota in Kenagarian Sungai Bukik Baiah District 9 Lasi. *In Seventh International Conference on Languages and Arts (ICLA 2018)*, 79-82.

จรรย์สมร ผลบุญ. (2558). วิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

EVOLUTION OF THAI-MELAYU'S PERFORMANCES IN BORDER PROVINCES OF SOUTHERN THAILAND. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, 1(2)*.

จิรโรจน์ ศรียะพันธุ์. (2562). สีสันในสังคมพหุวัฒนธรรมของชาวใต้. วารสารศิลป์พีระศรี*, 6(2)*, 153-180

เจษฎา เนตรพลับ, และ วีรชาติ เปรมานนท์. (2559). นาฏยศิลป์พื้นเมืองมลายูปาตานี. วารสารวิทยบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์*, 27(2)*, 1-13.

ทัศนียา คัญทะชา. (2551). รองเง็งปัตตานี: มรดกทางวัฒนธรรมที่รอคอยการฟื้นฟู (7(2). 60-66.).

ทัศนียา วิศพันธุ์. (2550). ระบำพื้นบ้านปัตตานี. (ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2563a). ทบทวนแนวคิดทฤษฎีการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่น ournal of Anthropology, Sirindhorn Anthropology Centre (JASAC) (3(1)).

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2563b). ทบทวนแนวคิดทฤษฎีการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่น. *Journal of Anthropology, Sirindhorn Anthropology Centre (JASAC), 3(1)*, 38-75.

ปัญญา เทพสิงห์, คมสันต์ วงศ์วรรณ์, และ อับดุลเลาะ เจ๊ะหลง. (2564). การเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมผ่านศิลปวัฒนธรรมของเยาวชนมุสลิม ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. *Journal of Information and Learning, 32(2)* 62-73.

ปัณณทัต ลำเฟือย, และ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. (2564). การแสดงหมอลำคณะเสียงอิสาน. *JOURNAL OF SOCIAL SCIENCE FOR LOCAL RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY, 5(3)*, 76-83.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, และ สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2562). นาฏยลักษณ์การแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี. *Journal of Fine and Applied Arts Khon Kaen University, 11(2)*, 197-221.

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

สุนิษา สุกิน, และ ภัทรศิลป์ สุกัณศิลป์. (2563). การศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเชิง วัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่. *Journal of Buddhist Education and Research, 6(2)*, 87-102.

สุภา วัชรสุขุม. (2542). รองเง็ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้. ยะลา: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลา.

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

อัชฌายง ตรีสมุทร, และ สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2564). วิธีการแสดงลิเกคณะ“ศรรามน้ำเพชร”. วารสารอิเล็กทรอนิกส์การ เรียนรู้ทางไกลเชิงนวัตกรรม*, 11(2)*, 100-111.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ (Interview from) ครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ชื่อเรื่อง : การศึกษาและการรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

วัตถุประสงค์ในการสัมภาษณ์ : เพื่อนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาใช้ในการรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ผู้วิจัย : นายกิตติภพ แก้วย้อย

ส่วนที่ 1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์หลักด้านการเต้น

A1 – A4

วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์.....

เวลาสัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 2 ประเด็นกระบวนท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

2.1. ท่าเต้นมีการใช้ศีรษะลักษณะใดบ้างในการเต้น

2.2. ท่าเต้นมีการใช้ลำตัวลักษณะใดบ้างในการเต้น

2.3. ลักษณะการใช้มือประกอบการเต้นมีแบบใดบ้าง

2.4. ลักษณะการใช้ร่างกายส่วนแขนประกอบการเต้นเป็นอย่างไรบ้าง

2.5. ระดับและตำแหน่งของการใช้มือในการเต้นเป็นอย่างไร

2.6. ลักษณะการใช้เท้าในการเต้นเป็นอย่างไร

2.7. รูปแบบแถวในการเต้นเป็นอย่างไร

2.8. กระบวนการแปรแถวในแต่ละรูปแบบเป็นอย่างไร

2.9. การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักเต้นเป็นอย่างไร

ส่วนที่ 3 ประเด็นนักแสดงรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

3.1. ตำแหน่งของนักแสดงมีอะไรบ้าง

3.2. ใช้จำนวนนักแสดงกี่คน

3.3. คุณลักษณะของนักแสดงเป็นอย่างไร

ส่วนที่ 4 ประเด็นเครื่องแต่งกายรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

4.1. เครื่องแต่งกายนักเต้นมีวิวัฒนาการอย่างไร

4.2. ความสำคัญของเครื่องแต่งกายเป็นอย่างไร

4.3. เครื่องแต่งกายประกอบด้วยอะไรบ้าง

4.4. ขบนธรรมเนียมในการแต่งกายมีอะไรบ้าง

ส่วนที่ 5 ประเด็นอุปกรณ์ประกอบการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

5.1. อุปกรณ์การแสดงประกอบด้วยอะไรบ้าง

5.2. ใช้อุปกรณ์ประกอบการเต้นในบทเพลงไหนบ้าง

5.3. หน้าที่และความสำคัญของอุปกรณ์ที่นำไปใช้ในแต่ละบทเพลงเป็นอย่างไร

แบบสัมภาษณ์ (Interview from) ครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ชื่อเรื่อง : การศึกษาและการรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

วัตถุประสงค์ในการสัมภาษณ์ : เพื่อนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาใช้ในการรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็ง

ปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ผู้วิจัย : นายกิตติภพ แก้วย้อย

ส่วนที่ 1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

A1 – A6

วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์.....

เวลาสัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 2 ประเด็นข้อมูลขุนจารุวิเศษศึกษากร

2.1. ขุนจารุวิเศษศึกษากรประกอบอาชีพอะไร

2.2. ขุนจารุวิเศษศึกษากรมีความเกี่ยวข้องกับการเต้นรองเง็งได้อย่างไร

2.3. เหตุใดขุนจารุวิเศษศึกษากรจึงพัฒนาการเต้นรองเง็ง

2.4. ขุนจารุวิเศษศึกษากรพัฒนาการเต้นรองเง็งอย่างไรบ้าง

2.5. ลักษณะเด่นของรองเง็งในยุคขุนจารุวิเศษศึกษากรเป็นอย่างไร

2.6. ความนิยมการเต้นรองเง็งในยุคของขุนจารุวิเศษศึกษากรเป็นอย่างไร

แบบสังเกต (Observation) ครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ชื่อเรื่อง : การศึกษาและการรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

วัตถุประสงค์ในการสังเกต : เพื่อนำข้อมูลจากการสังเกตมาใช้ในการรวบรวมองค์ความรู้การเต้นรองเง็ง

ปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ผู้วิจัย : นายกิตติภพ แก้วย้อย

ส่วนที่ 1 ข้อมูลครูภูมิปัญญา ครูทรงคุณค่า ปราชญ์ ศิลปินและผู้เชี่ยวชาญ

A1 – A4

วัน/เดือน/ปีที่สังเกต.....

เวลา.....

สถานที่สังเกต.....

ส่วนที่ 2 ประเด็นในการสังเกต กระบวนท่าเต้นท่าเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

2.1. วิธีการและลำดับขั้นตอนในการเต้นเป็นอย่างไร

2.2. การใช้ศีรษะในการเต้นเป็นอย่างไร

2.3. การใช้ลำตัวในการเต้นเป็นอย่างไร

2.4. รูปแบบและระดับการใช้มือในการเต้นเป็นอย่างไร

2.5. รูปแบบการใช้เท้าในการเต้นเป็นอย่างไร

2.6. การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักเต้นเป็นอย่างไร

ภาคผนวก ข

เอกสารจริยธรรมในมนุษย์

MF-04-version-2.0
วันที่ 18 ต.ค. 61

หนังสือยืนยันการยกเว้นการรับรอง
คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(เอกสารนี้เพื่อแสดงว่าคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ ได้พิจารณาโครงการวิจัยนี้)

ชื่อโครงการวิจัย : การศึกษาและรื้อฟื้นองค์ความรู้การเต้นรองเง็งปัตตานีตามแบบฉบับขุนจารุวิเศษศึกษากร

ชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย : นายกิตติภพ แก้วย้อย

หน่วยงานต้นสังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์

รหัสโครงการวิจัย : SWUEC-G-252/2566X

โครงการวิจัยนี้เป็นโครงการวิจัยที่เข้าข่ายยกเว้น (Research with Exemption from SWUEC)

วันที่ยืนยัน : 30 มิถุนายน 2566

ยืนยันโดย : คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ดำเนินการรับรองโครงการวิจัยตามแนวทางหลักจริยธรรมการวิจัยในคนที่เป็นสากล ได้แก่ Declaration of Helsinki, the Belmont Report, CIOMS Guidelines และ the International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice (ICH-GCP)

ออกให้ ณ วันที่ 30 มิถุนายน 2566

(ลงชื่อ).....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทันตแพทย์หญิงณปภา เอี่ยมจิรกุล)
กรรมการและเลขานุการคณะกรรมการจริยธรรม
สำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

(ลงชื่อ).....
(แพทย์หญิงสุรีพร ภัทรสุวรรณ)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรม
สำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

หมายเลขรับรอง : SWUEC/X/G-252/2566

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายกิตติภพ แก้วย้อย