บทที่ 2
ภูมิสังคมและวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

ผู้วิจัยศึกษาภูมิสังคมและวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู โดยวิเคราะห์ผลการศึกษาจากการประมวลความรู้จากเอกสาร บทความ ตำรา จำแนกเนื้อหาเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของคนไทยเชื้อสายมลายู

ตอนที่ 2 วัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

ตอนที่ 3 งานวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ตอนที่ 1 พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของคนไทยเชื้อสายมลายู

กลุ่มคนไทยเชื้อสายมลายูจัดเป็นชนกลุ่มน้อยที่นับถือศาสนาอิสลาม อาศัยอยู่ในจังหวัดภาคใต้คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส สตูล และบางส่วนของจังหวัดสงขลา เดิมพื้นที่ส่วนนี้เป็นเมืองท่าที่สำคัญในบริเวณตอนกลางของคาบสมุทรมลายู โดยรัฐปัตตานี (จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และบางส่วนของจังหวัดสงขลา) ซึ่งอยู่ทางฝั่งตะวันออก และไทรบุรีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของจังหวัดสตูลเป็นพื้นที่ทางฝั่งตะวันตก ซึ่งมีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจตามประเด็นการศึกษา ดังนี้

1. ความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์มลายู
2. ความเป็นมาของอาณาจักรมลายูในประเทศไทย
3. จังหวัดชายแดนภาคใต้
4. นโยบายของรัฐบาลต่อจังหวัดชายแดนใต้

ความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์มลายู

กลุ่มดั้งเดิมของชาวมลายูคือ กลุ่ม Proto – Austronesian ซึ่งอาศัยอยู่ที่ไต้หวันและได้อพยพออกมาระหว่าง 2,500 และ 1,500 ก่อนคริสต์ศตวรรษ โดยผ่านฟิลิปปินส์ไปทางตอนเหนือของเกาะบอร์เนียว สุลาเวสี ชวาตอนกลาง และตะวันออกของอินโดนีเซีย จนประมาณ 1,500 – 500 ก่อนคริสต์ศตวรรษ ได้ย้ายออกไปทางตอนใต้ของเกาะบอร์เนียวสู่ตะวันออกของชวาและไปทางทิศตะวันตกของสุมาตรายังคาบสมุทรสุมาตราและภาคกลางของเวียดนาม จนต่อมา Proto – Malayo – Polynesian ได้ค่อย ๆ ทำลายสิ่งที่ได้รับมาจาก Proto – Austronesian และในศตวรรษที่ 17 ดินแดนที่ได้ชื่อว่าเป็น Mother of Melayu คือ เมือง Jambi ที่อยู่ระหว่างศรีวิชัยและMalaiyur เมืองภูเขาตอนกลางของเกาะสุมาตราบริเวณช่องแคบสิงคโปร์ (Barnard, 2004, pp. 58-59)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

นอกจากนี้บรรพบุรุษของชาวมลายูที่อาศัยอยู่บนเกาะเปรจาทางภาคตะวันออกและภาคใต้ของเกาะสุมาตรา เมื่อชาวฮินดูเดินทางเข้ามาอาศัยจึงได้สนิทสนมมีความสัมพันธ์โดยการแต่งงานกันจนมีทายาทและตั้งเผ่าพันธุ์ขึ้นใหม่ เรียกว่าชาวมลายู หมายถึง คนดี หรือคนได้รับการสรรเสริญ เมื่อประชากรเพิ่มมากขึ้นจึงอพยพไปสร้างบ้านเมืองใหม่ ณ เกาะสุมาตรา บางพวกเดินทางไปทางทิศตะวันตกของทวีปเอเชีย ตามบนเกาะมลายู เกาะฮาวาย และเกาะญี่ปุ่น ในภาคพื้นมหาสมุทรแปซิฟิกและมหาสมุทรอินเดีย ตลอดจนริมฝั่งแผ่นดินใหญ่ของทวีปเอเชีย (อิบรอฮิม ชุกรี, 2549, หน้า 7-9) ชาวมลายูโบราณได้รับอิทธิพลจากอินเดียเกือบทุกแขนงโดยเริ่มต้นจากการนับถือศาสนาฮินดู ต่อมาก็เป็นศาสนาพุทธนิกายมหายาน ขณะเดียวกันก็รับภาษาศิลปวิทยาการด้านอื่นด้วยจนเป็นที่ยอมรับและฝังอยู่ในสายเลือดจนกลายเป็นวัฒนธรรมชาติ ต่อมาเมื่อได้รับศาสนาอิสลามทำให้รับวัฒนธรรมอาหรับปรับเข้ากับคุณลักษณะเดิมจนบางครั้งวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ขัดต่อบทบัญญัติศาสนาก็ยังคงยึดถือต่อมา (ธำรงศักดิ์ อายุวัฒนะ, 2517, หน้า 17) นอกจากนี้ชื่อของชาติพันธุ์ยังนำไปใช้เป็นชื่อของประเทศมาเลเซีย ทั้งยังให้ภาษาของกลุ่มเป็นภาษาประจำชาติของประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซียในครั้งเป็นอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่งการเข้ามาของศาสนาอิสลามในภูมิภาคนี้คือ พ่อค้าชาวอาหรับ – เปอร์เซีย จนในศตวรรษที่ 19 ประเทศมาเลเซียมีการยึดมั่นในศาสนาอิสลามจนกลายเป็นเกณฑ์สำคัญที่บ่งบอกตัวตนของมลายูควบคู่กับภาษา (Breuilly, 2013, pp. 266-267) ซึ่งชนชาติมลายูคือผู้ที่ใช้ภาษามลายูสื่อสารในชีวิตประจำวันเป็นหลัก ซึ่งเป็นภาษาหนึ่งในตระกูลออสโตรนีเซีย (ซูฮัยมีย์ อิสมาแอล์, 2551, หน้า 10) เมื่อมีการจัดตั้งรัฐอิสลามที่หมู่เกาะมลายู เกาะสุมาตราและปาตานีดารุสซาลาม (รัฐปัตตานี) ก็มีการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างชนชาติมลายูมากขึ้นด้วยเป็นชนเผ่าเดียวกันมีความรู้สึกร่วมทางจิตวิญญาณ และนับศาสนาเดียวกัน จนให้ความหมายคนมลายูคือ ชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลามวิถีมลายู เห็นได้ชัดจากชีวิตประจำวันของชุมชนตั้งแต่เกิดจนตายทุกคนจะมีลักษณะเหมือนกัน บางอย่างอาจแตกต่างกันตามแต่พื้นที่ที่กำหนดจารีตประเพณียึดถือปฏิบัติ (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 20-22) ชาวมลายูมิได้เป็นเผ่าพันธุ์บริสุทธิ์แต่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ผสมปนเปกันหลายชาติหลายภาษาเพียงแต่ดำรงชีวิตในกรอบของวัฒนธรรมเดียวกัน ซึ่งเรียกว่าวัฒนธรรมมลายูและหมายตนเองเป็นคนมลายู แม้มีการผสมปนเปรวมทั้งรับเอาเทคโนโลยีและวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาแต่วัฒนธรรมมลายูและศาสนาอิสลามสามารถกลืนคนต่างชาติเหล่านี้ให้เข้ามาอยู่ในระบบได้เป็นส่วนใหญ่ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2550, หน้า 22-23) จนได้มีการแบ่งกลุ่มของชนชาติมลายูเป็น 3 ประเภท คือ 1. มลายูแท้ที่อาศัยอยู่ในดินแดนเดิมของตน คือ มาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน 2. มลายูโพ้นทะเลที่ได้เคลื่อนย้ายจากแผ่นดินเดิมแล้วไปปรากฏที่ประเทศอังกฤษ ซาอุดิอารเบีย สุรีนัม แอฟริกาหรือละตินอเมริกา และ 3. มลายูที่เป็นชนกลุ่มน้อยอาศัยในดินแดนของตนแต่ถูกเปลี่ยนเป็นชนกลุ่มน้อยจากปัญหาการเมือง (วรวิทย์ บารู, 2551, หน้า 13)

คนมลายูนิยามตนเองว่าออแฆฮนายู (Orang melayu) หรือกีตอออแฆฮนายู (Kita orang melayu) แปลว่า พวกเราคือ คนมลายู เป็นคนเชื้อสายมลายู พูดภาษามลายู นับถือศาสนาอิสลาม ตรงข้ามกับออแฆฮซีแย (Orang siam) แปลว่าคนไทยที่นับถือศาสนาพุทธ ดังนั้นออแฆฮนายูจะเป็นคนไทยไม่ได้เพราะต้องละทิ้งศาสนาอิสลามเนื่องจากความเป็นไทยต้องเป็นคนที่นับถือศาสนาพุทธ (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2547, หน้า 57-59) ประเทศไทยนิยมเรียกผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามว่าชาวมุสลิม ซึ่งชาวมุสลิมส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์มลายู มีประวัติศาสตร์พัฒนาและเปลี่ยนแปลงตามกลไกการเมืองของภูมิภาคจากนครรัฐ ลังกาสุกะยึดฮินดูพราหมณ์และพุทธศาสนา ต่อมาเป็นนครรัฐอิสลามปาตานีดารุสซาลาม และแพ้สงครามประเพณีต่อสยามเมื่อ พ.ศ. 2329 จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยอย่างสมบูรณ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2445 (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 22) กลุ่มชาติพันธุ์มลายูในประเทศไทยเป็นชนกลุ่มน้อยที่มีความสำคัญและมีประชากรขนาดใหญ่เป็นอันดับที่ 2 ของประเทศส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในจังหวัด สตูล สงขลา ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส กลุ่มเหล่านี้นับถือศาสนาอิสลามและพูดภาษามลายูท้องถิ่น มีความแตกต่างของจารีตประเพณี และภาษาทำให้การติดต่อสื่อสารและเข้าใจกันระหว่างชาวมุสลิมกับเจ้าหน้าที่ของรัฐบาลไทย หรือกลุ่มชาวพุทธเป็นไปอย่างยากลำบาก (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2548, หน้า 134) ซึ่งภาษาที่ชาวมลายูใช้ในจังหวัดชายแดนภาคใต้เรียกว่า ยาวี มีเอกลักษณ์เฉพาะคล้ายกับภาษาของชาวมาเลเซียที่เรียกว่า บาฮาซา ซึ่งเป็นภาษาที่ทำให้เกิดการแตกแยกกับคนในท้องถิ่นรองจากศาสนา (Liew, 2009, p. 17) เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 คณะราษฎร์มีจุดมุ่งหมายเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากระบอบราชาธิปไตยสู่ระบอบประชาธิปไตยทำให้ปีต่อมาได้ยุบมณฑลเป็นเพียงจังหวัดรวมทั้งบทบัญญัติแรกของกฎหมายรัฐธรรมนูญได้ตีความให้ทุกคนที่อยู่ในประเทศไทยต้องถือสัญชาติไทยและใช้ภาษาเดียวกัน มีขนบธรรมเนียมประเพณี การแต่งกายและศาสนา จนทำให้รัฐปัตตานีต้องห่างเหินกับรัฐมลายูอื่น ๆ (อิบรอฮิม ชุกรี, 2549, หน้า 76-77) ต่อมา เมื่อ 24 มิถุนายน 2482 รัฐบาลได้กำหนดเรียกคนในสยามว่าคนไทยจึงทำให้ชาวมลายูเริ่มรู้สึกแตกแยกทางจิตใจ ด้วยสำนึกตลอดเวลาว่าตนไม่ใช่คนไทย เพราะมีเชื้อชาติ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี และศาสนาต่างกัน (เฉลิมเกียรติ ขุนทองเพชร, 2529, หน้า 23-24) และเมื่อปี พ.ศ. 2483 รัฐบาลได้จัดตั้งสภาวัฒนธรรมเพื่อสร้างความเข้าใจแนวคิดชาตินิยมและเผยแพร่ขนบธรรมเนียมประเพณีทั่วประเทศ เริ่มจากบังคับให้แต่งกายแบบชาวตะวันตกทั้งชายและหญิงต้องสวมหมวก การใช้ช้อนส้อมและนั่งโต๊ะเมื่อรับประทานอาหาร ทำให้ประชาชนชาวปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล ถูกห้ามการแต่งตัวแบบวัฒนธรรมมลายู ห้ามไม่ให้ใช้ชื่อและพูดภาษามลายู ทั้งยังห้ามการนับถือศาสนาอิสลามด้วย นอกจากนี้ไม่มีโอกาสได้รับตำแหน่งราชการในระดับสูง และไม่ให้ศึกษาในสถาบันทางทหาร (อิบรอฮิม ชุกรี, 2549, หน้า 76-77)

สรุปได้ว่า กลุ่มชาติพันธุ์มลายูเป็นชนพื้นเมืองที่อาศัยในแหลมมลายูและหมู่เกาะในมลายู คนไทยเชื้อสายมลายูจัดเป็นคนกลุ่มน้อยในจังหวัดชายแดนภาคใต้คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส จังหวัดสตูลและอำเภอบางส่วนของจังหวัดสงขลา ซึ่งมีประชากรขนาดใหญ่เป็นอันดับที่ 2 ของประเทศ เป็นกลุ่มที่ใช้ภาษาตระกูลออสตรอนิส ซึ่งในประเทศไทยเรียกว่า ภาษามลายู หรือยาวีมีความคล้ายกับภาษาบาฮาซาของประเทศมาเลเซียมาก เป็นชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลาม มีวิถีมลายูในการยึดถือปฏิบัติมักเรียกว่า ออแฆฮนายู แปลว่า พวกเราคือ มลายู และมีสำนึกอยู่ตลอดว่าไม่ใช่คนไทย (ออแฆฮซีแย) เมื่อครั้งที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม มีนโยบายสร้างชาติโดยกำหนดให้คนในสยามในสมัยนั้นเป็นคนไทย ส่งผลให้กลุ่มคนชาติพันธุ์มลายูมีความรู้สึกแตกแยกทางจิตใจด้วยมีเชื้อชาติ ศาสนา วัฒนธรรม ขนบประเพณีและภาษาที่ต่างจากคนไทยเนื่องด้วยกรอบวัฒนธรรมมลายูคือ การรวมความสัมพันธ์ของเชื้อชาติ ประเพณี และศาสนาไว้ด้วยกัน

ความเป็นมาของอาณาจักรมลายูในประเทศไทย

1. หัวเมืองมลายูก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยก่อนคริสตกาลคาบสมุทรมลายู เป็นที่รู้จักมาก่อนโดยการเข้ามาของพ่อค้าจากอินเดียซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากในการเผยแพร่อิทธิพลในอินโดนีเซียและอินโดจีน โดยนักบวชชาวพุทธและฮินดู ทำให้ลัทธิฮินดูแผ่กระจายไปยังชุมชนของอาณาจักรลังกาสุกะและพื้นที่ไทรบุรี ในคริสต์ศตวรรษที่ 11 คาบสมุทรมลายูได้ถูกรุกรานโดยพวกราชวงศ์ราเชนดรา โจฬะ แห่งไคโรมันเดลในอินเดียใต้ และเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13 อาณาจักรศรีวิชัยเข้าสู่ภาวะอ่อนแอและล่มสลายลง ทำให้เกาะสุมาตราและภายใต้ของคาบสมุทรมลายูตกภายใต้อำนาจของชวา ขณะเดียวกัน อาณาจักรสุโขทัยก็แผ่อำนาจทางตอนเหนือมุ่งลงมาทางใต้คาบสมุทรมลายูจนถึงคอคอดกระ (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 27) เมื่อราว พ.ศ. 1743 นครศรีธรรมราชมีอำนาจจัดการปกครองหัวเมืองบนคาบสมุทรมลายูตั้งแต่คอคอดกระไปถึงไทรบุรีรวม 12 แห่ง ได้แก่ เมืองสาย เมืองปัตตานี เมืองกลันตัน เมืองปะหัง เมืองไทรบุรี เมืองพัทลุง เมืองตรัง เมืองชุมพร เมืองบันทายสมอ เมืองสะอุเลา เมืองตะกั่วป่า เมืองกระ (ครองชัย หัตถา, 2548, หน้า 58) ครั้งที่พ่อขุนรามคำแหงสามารถเข้ายึดอาณาจักรทัมบราลิงก์ ราวสมัยของจันทรภานุซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราชด้วยเหตุนี้ได้ปกครองเมืองไทรบุรี ทั้งยังขยายอำนาจเข้าไปในรัฐอื่น ๆ ที่ใกล้ไทรบุรี เช่น ปัตตานี เประ กลันตัน ตรังกานู จนเจ้าเมืองมลายูต่างพากันร้องเรียนไปยังจักรพรรดิจีนกุบไลข่าน จนเมื่อกุบไลข่านสิ้นพระชนม์ไทยก็ผนวกหัวเมืองเหล่านี้เข้าไว้ในราชอาณาจักร (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, บทนำ) เมื่อ พ.ศ. 1893 พระเจ้าอู่ทองประกาศตั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นอิสระจากกรุงสุโขทัย และใน พ.ศ. 1981 สุโขทัยถูกผนวกเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของกรุงศรีอยุธยา ทำให้หัวเมืองต่าง ๆ ที่เคยเป็นเมืองขึ้นของสุโขทัย ต่างปกครองตนเองโดย

ถือว่าเป็นอิสระจากกรุงศรีอยุธยา ขณะที่กรุงศรีอยุธยาถือว่าปัตตานีและหัวเมืองมลายูต่าง ๆ เป็นส่วนหนึ่งของสยามมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย (ครองชัย หัตถา, 2548, หน้า 59) เมื่อกลางศตวรรษที่ 14 เมืองนครศรีธรรมราชได้ครอบครองพื้นที่มลายูหลายแห่งได้ยอมรับสภาพเป็นเมืองขึ้นของกรุงศรีอยุธยา จึงเรียกร้องให้รัฐมลายูสวามิภักดิ์อยู่ใต้อำนาจบังคับบัญชาและแสดงความจงรักภักดีโดยการส่งคนอาหาร และอาวุธในยามศึก ส่วนในยามสงบต้องจัดเครื่องบรรณาการทุก ๆ 3 ปีคือ บุหงามาส ดานเประ (Bunga mas ban perak) หรือดอกไม้เงินดอกไม้ทอง คือ ต้นไม้เล็ก ๆ 2 ต้น ทำจากทองและเงินสลักอย่างพิถีพิถันมีขนาดสูงประมาณหนึ่งเมตร พร้อมของขวัญที่มีค่าอื่น ๆ ได้แก่ อาวุธ ผ้า และทาส ต่อมาเมื่อกรุงศรีอยุธยาอ่อนแอลงรัฐมลายูบางแห่งชะลอการส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทอง แต่เมื่อการฟื้นฟูอำนาจขึ้นก็รีบส่งคณะทูตพร้อมกับดอกไม้เงินดอกไม้ทองเพื่อคารวะเจ้าผู้ครองอย่างรวดเร็ว (บาร์บารา วัตสัน อันดายา และลีโอนาร์ด วาย. อันดายา, 2551, หน้า 111)

ขณะที่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 14 อาณาจักรมลายูจากสุมาตราภายใต้อาณาจักรมัชปาหิตได้เข้ามามีอำนาจทางตอนใต้ของคาบสมุทร ซึ่งเป็นกลุ่มสุดท้ายของอาณาจักรฮินดู-ชวา ต่อมาคริสต์ศตวรรษที่ 15 เกิดการล่มสลายของอาณาจักรมัชปาหิตจึงเป็นการเริ่มต้นของรัฐมลายูที่มะละกาเมื่อ โดยพระเจ้าปรเมศวร จากปาเล็มบัง ได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามมีพระนามว่าสุลต่านมุฮัมหมัดอิสกานดาชะห์ จนทำให้กลายเป็นศาสนาของชาวมลายูส่วนใหญ่จนถึงปัจจุบัน ในคริสต์ศตวรรษที่ 16 การเข้ามาของชาวยุโรป โดยชาวโปรตุเกสได้เข้ามายึดมะละกาในปี พ.ศ. 2054 ไม่นานหลังจากนั้นพ่อค้าฮอลันดาได้เข้ามาอยู่ในน่านน้ำมลายู มะละกาได้ตกอยู่ในการยึดครองของฮอลันดาในปี พ.ศ. 2184 ในขณะที่ชาวอังกฤษเข้ามามีบทบาทในทางการค้าในแดนมลายูโดยเริ่มต้นที่เกาะปีนังเมื่อ พ.ศ. 2321 และที่สิงคโปร์เมื่อ พ.ศ. 2362 การเข้ามาของโปรตุเกสที่เข้ายึดกุมอำนาจจากสุลต่านพระองค์สุดท้ายของมะละกา ทำให้พระองค์ต้องหนีอพยพไปตั้งหลักที่หมู่เกาะเรียว-ยะโฮว์ แต่ในทางกลับกันผู้นำในรัฐเล็ก ๆ ในภาคใต้ต่างก็ตั้งตนเป็นอิสระ ขณะที่สยามก็พยายามสถาปนาอำนาจของตนให้เข้มแข็ง โดยมีคู่แข่งขันทางอำนาจคือ อังกฤษ (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 27-28)

ในช่วงสมัยนี้ชาวต่างชาติได้เดินทางมายังคาบสมุทรมลายูและได้จดบันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่ได้พบเห็นโดยเฉพาะเมืองปัตตานี ดังนี้ อันโตนิโอ ปิกาเฟตตา (Antonio Pigafetta) ได้เดินทางรอบโลกจนเมื่อ พ.ศ. 2068) ได้เดินทางมาถึงฝั่งทะเลตะวันตกของแหลม ซึ่งเป็นหมู่บ้านและเมืองต่าง ๆ ดังนี้ สิงคโปร์ กลันตัน ปัตตานี พัทลุง นคร ฯลฯ ซึ่งเมืองเหล่านี้อยู่ภายใต้ขัณฑสีมาของพระเจ้ากรุงสยามสมเด็จพระศรีสรรเพชญ์ (จันทร์ฉาย ภัคอริคม, 2532, หน้า 16)

สำหรับหัวเมืองมลายูอันมี ปัตตานี ไทรบุรี กลันตัน และตรังกานูขึ้นต่อไทยตลอดจนสมัยอยุธยา แต่เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2310 หัวเมืองเหล่านี้ก็ตั้งตัวเป็นอิสระ ครั้นสมัยกรุงธนบุรี พระเจ้ากรุงธนบุรี ยกทัพตีเมืองนครศรีธรรมราชได้แต่ไม่ได้ลงไปปราบปรามหัวเมืองมลายูด้วยอยู่ห่างไกลต้องลำบากและสิ้นเปลืองเพราะพระองค์เพิ่งตั้งราชธานีใหม่ ทรงมี

ภาระอื่น ๆ ที่ต้องทำโดยเฉพาะการทำสงครามกับพม่า เพียงแต่มีคำสั่งให้เจ้าพระยานครศรีธรรมราชหยั่งดูท่าทีของพระยาไทรบุรีและพระยาปัตตานีว่ายังต้องการขึ้นกับไทยหรือไม่ (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, บทนำ) โดยพระเจ้าตากสินมหาราชลองยืมเงินพระยาไทรบุรีจำนวน 1,000 ชั่ง เพื่อซื้ออาวุธ แต่ไม่พบหลักฐานว่าให้ยืม ในขณะที่พระยาไทรบุรีเปลี่ยนใจนั้นอังกฤษก็ฉวยโอกาสยึดเกาะปีนังโดยการขอเช่าเกาะเป็นที่ตั้งอาณานิคมของอังกฤษ สำหรับให้คนในบริษัทเข้ามาค้าขายและต่อเรือ และหากข้าศึกเข้าตีเมืองไทรบุรี บริษัทถือว่าเป็นศัตรู และใช้ค่าใช้จ่ายของตนเอง พระยาไทรบุรียินดียกเกาะให้บริษัทของอังกฤษเช่าโดยคิดค่าเช่าปีละ 30,000 เหรียญ (ละออง ศรีสุคนธ์, 2501, หน้า 13-15)

2. หัวเมืองปัตตานีสมัยก่อนกรุงรัตนโกสินทร์

ประวัติศาสตร์อาณาจักรมลายูปัตตานีเป็นอาณาจักรมลายูที่มีความต่อเนื่องมาจากอาณาจักรลังกาสุกะ มีศูนย์กลางการปกครองโดยพญาตู กรุป มหายานา เป็นกษัตริย์นับถือพุทธนิกายมหายานและได้ย้ายเมืองจากโกตามัฮลิมัยไปยังชายฝั่งทะเลบ้านกรือเซะและตั้งชื่อเมืองใหม่ว่าปาตานี (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 60) ด้วยมีหมู่บ้านเปาะตานีที่มีทำเลที่ตั้งอยู่ในพื้นที่สวยงามคือ พื้นที่มีทั้งชายทะเล พื้นดินและคลอง ชายทะเลเป็นแหลมยาวและมีอ่าวกว้างใหญ่เหมาะเป็นท่าเรือบังคลื่นลม พื้นดินสูงน้ำไม่ท่วมในฤดูฝนเหมาะทำเป็นที่นา ทั้งมีคลองเล็ก ๆ เพื่อเป็นเส้นทางให้เรือเล็กแล่นออกทะเล จนทำให้ชาวบ้านต่างพากันอพยพจากเมืองโกตามัฮลิมัย ดังนั้นกษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์พร้อมพสกนิกรย้ายมาสร้างเมืองหลวงและพระราชวังใหม่โดยตั้งอยู่ริมฝั่งคลองตรงข้ามกับหมู่บ้านเปาะตานี (อิบรอฮิม ชุกรี, 2549, หน้า 14-15) ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 13 ศาสนาอิสลามได้ถูกบันทึกในการเข้าสู่อาณาจักรโดยเส้นทางหมู่เกาะอินโดมาเลย์, เยเมน, เปอร์เซีย, เอเชียใต้, จีนและกัมพูชา ซึ่งชาวบ้านได้เปลี่ยนแปลงก่อน ต่อมาเมื่อการเปลี่ยนศาสนาของพญาตู นักปา โดยซีคซาอีดชาวเปอร์เซียได้รักษาอาการโรคผิวหนัง โดยกษัตริย์สัญญาว่าจะเปลี่ยนมานับถืออิสลามเมื่อหายจากโรคแต่ครั้งแรกท่านไม่ยอมเปลี่ยนจนรักษาหายในครั้งที่ 3 เมื่อกษัตริย์ทรงเปลี่ยนศาสนาทำให้ปาตานีกลายเป็นอาณาจักรอิสลาม (Liew, 2009, p. 13) ในครั้งนั้นพญาตูนักปา อินทิรา มหาวังสาได้พระนามใหม่ว่า สุลต่านอิสมาอีล ชาห์ ซิลลุลลอฮฺ ฟิลอาลัม และตั้งชื่อเมืองเป็นปาตานี ดารุส อิสลาม แปลว่าปาตานี นครรัฐแห่งสันติ หลังจากนั้น รูปแบบการปกครองก็เปลี่ยนจากราชาเป็นเทพเจ้ามาเป็นราชาเป็นมนุษย์ผู้อยู่ใต้ร่มเงาของพระผู้เป็นเจ้า และถือเอาคัมภีร์อัล-กุรอ่าน เป็นธรรมนูญการปกครองและอัลฮะดิษ (วจนะของศาสดา) เป็นแนวปฏิบัติในวิถีชีวิตมีอาหลิ่มอูลามะอ (ผู้รู้ศาสนา) เป็นที่ปรึกษาทางศาสนาและกฎหมายซารีอะอ (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 27)

หลังจากเปลี่ยนเป็นรัฐอิสลามมีกษัตริย์และราชินี ปกครองเมืองในราชวงศ์ต่าง ๆ ดังที่อาริฟิน บินจิน (2551, หน้า 27-257) กล่าวถึงกษัตริย์ปัตตานีในราชวงศ์ศรีมหาวังสาราชวงศ์กลันตัน และกษัตริย์ที่สยามแต่งตั้ง สรุปได้ดังนี้

2.1 กษัตริย์ปัตตานีในราชวงศ์ ศรีมหาวังสา

2.1.1 กษัตริย์สุลต่านอิสมาอีล ชาร์ ชิลลุลลอฮ ฟัลอาลัม (พ.ศ. 2049 – 2074) ได้ผูกสัมพันธ์กับมะละกา ครั้นโปรตุเกสเข้ายึดเมืองมะละกาทำให้บรรดาพ่อค้าหนีมาค้าขายยังท่าเรือปาตานี ต่อมาโปรตุเกสเข้ามาทำสัญญาค้าขายและตั้งสถานีการค้าและเปิดโอกาสให้พ่อค้าชาวจีน ญี่ปุ่น สยาม และชาติอื่น ๆ เข้ามา นอกจากนี้มีนักเดินเรือชาวจีนนำกระสุนปืนจำนวน 1 นัด ถวายพระองค์ประสงค์สร้างปืนใหญ่จึงมีการระดมรวบรวมโลหะทองเหลืองจากประชาชน ครั้งแรกการหล่อมีขนาดบางเกินไปไม่สามารถยิงได้ และในสามปีต่อมาการหล่อปืนจนสำเร็จจำนวน 3 กระบอกคือ ศรีนครี ศรีปาตานี และมหาเลลา

2.1.2 สุลต่าน มุศ๊อฟฟัร ชาร์ (พ.ศ. 2074 – 2107) เป็นยุคสมัยที่การค้า และพานิชนาวีเจริญ พระองค์เข้าเฝ้าสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ณ กรุงศรีอยุธยา ทรงรับมอบเชลยพม่าและลาว โดยเชลยพม่า จำนวน 60 คน นำไปไว้ที่หมู่บ้านกะดี เพื่อเลี้ยงช้าง และเชลยลาว จำนวน 100 คน ไปทำนาข้าวที่ทุ่งปาเระ ในสมัยนี้ทรงสร้างมัสยิดด้วยอิฐถือปูนเป็นรูปแบบศิลปกรรมอาหรับแห่งแรกในแหลมมลายูโดยคำแนะนำจากชีค ชาฟียูดดีน ชาวอัฏเราะห์มุท เมื่อครั้งที่สยามทำสงครามกับพม่า สุลต่านฯ ทรงนำกองทัพมลายูไปกรุงศรีอยุธยาเมื่อไปถึงพม่าก็ล่าถอย ระหว่างที่พักในกรุงศรีอยุธยาได้เกิดความขัดแย้งจึงต่อสู้กัน สุลต่านฯนำทหารมลายูเข้ายึดพระราชวังได้ประมาณหนึ่งเดือนกษัตริย์สยามก็ส่งทหารแย่งชิงเมืองคืนได้ ระหว่างต่อสู้สุลต่านบาดเจ็บจึงขอร้องให้อนุชากลับมาดูแลบ้านเมือง ส่วนพระองค์ก็สูญหายไป แต่เชื่อว่าสิ้นพระชนม์ในกรุงศรีอยุธยา

2.1.3 สุลต่านมันโซว์ ชาห์ (พ.ศ. 2107 – 2115) ทรงรับพระนางอาอีชะห์ พระพี่นาง (ชายาของราชาญาลาลเจ้าเมืองสาย) มาทำหน้าที่เลี้ยงดู ราชาปาเตะสยาม โอรสของราชามุศ๊อฟฟัร ชาร์ ส่วนพระองค์มีโอรส 2 ธิดา 4 ธิดาคนโตนามว่า ราชาอิเยา คนที่ 2 ราชาบีรู คนที่ 3 ราชาอูงู คนที่ 4 ไม่ทราบพระนามเพราะถึงแก่กรรมแต่พระเยาว์ พระโอรสคนโตนามว่า ราชาบีมา คนเล็ก ราชาบาฮาดูร สุลต่านพระองค์นี้เห็นว่าอยุธยาเป็นรัฐมหาอำนาจ จึงดำริจะเจริญสัมพันธไมตรีต่อไป ก่อนพระองค์สิ้นพระชนม์ทรงให้ปาติกสยามขึ้นครองราชย์

2.1.4 สุลต่าน ปาติกสยาม (พ.ศ. 2115 – 2116) มีพระชนมายุเพียง 9 ชันษา จึงทำให้ขุนนางชั้นผู้ใหญ่บางคนไม่เห็นด้วย จึงทำให้ศรี อัมรัต ยุยงส่งเสริมให้ ราชาบัมบัง (บุตรของสุลต่านมันโซว์ ชาห์กับนางสนม) ให้ยึดอำนาจจากน้องชาย โดยให้ราชากัมบังลอบทำลายพระองค์พร้อมนางอาอีชะห์ในห้องบรรทม

2.1.5 สุลต่านบาฮาดูร ชาร์ (พ.ศ. 2116 – 2127) มีพระชนม์เพียง 10 ชันษา ครั้งนี้ ศรีอัมมาร์ ปะหล่าวัน ได้ยุยงราชาบีมา (พระเชษฐาซึ่งเกิดจากนางสนม) แต่ราชาบีมาทรงปฏิเสธ แต่ครั้งหนึ่งเมื่อสุลต่านแสดงอาการเย่อหยิ่งทำให้ราชาบีมาเสียพระทัยจนปลงประชนม์สุลต่านตรงหน้าประตูวัง

2.1.6 ราชินีฮิเยา (พ.ศ. 2127 – 2159) ครั้งนี้ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ลงมติให้ธิดาองค์โตของสุลต่านมันโซว์ ชาห์เป็นราชินีปกครองอาณาจักรปาตานี พระองค์ทรงฟื้นฟูสังคม เศรษฐกิจโดยการขุดคลองระบายน้ำ ยังสานสัมพันธ์กับฮอลันดาจนทำให้ท่าเรือปัตตานีเป็นท่าเรือนานาชาติ และในปี พ.ศ. 2156 ราชินีฮิเยาได้จัดงานเลี้ยงรับรองสุลต่านอับดุลฆูอปูร เมืองปาหัง และพระขนิษฐาของพระองค์ที่เสด็จมายังปาตานี งานนี้ได้เชื้อเชิญชาวอังกฤษและฮอลันดาไปร่วมงานด้วย โดยในงานมีการแสดงที่ใช้นักแสดงหญิงสาวบุตรหลานของคนในราชวงศ์ จนมีผู้สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงมะโย่ง

2.1.7 ราชินีบีรู (พ.ศ. 2159 – 2167) ในสมัยนี้เกิดความขัดแย้งระหว่างอังกฤษและฮอลันดา เมื่อสงบเรืออังกฤษ 5 ลำ ฮอลันดา 4 ลำ ยังคงออกน่านน้ำปัตตานี แต่เมื่อปี พ.ศ. 2165 ฮอลันดาได้ปิดคลังสินค้าเนื่องจากทำกำไรไม่ได้ ต่อมาการค้าของอังกฤษก็ถูกปิดด้วยเหตุผลเดียวกัน

2.1.8 ราชินีอูงู (พ.ศ. 2167 – 2178) พระองค์เป็นราชินีของสุลต่านแห่งรัฐปาหัง ด้วยพระสวามีสิ้นพระชนม์จึงกลับปาตานีพร้อมพระราชธิดา พระองค์ไม่ยอมรับพระปราสาททองของสยามจึงตัดสัมพันธ์กับกรุงศรีอยุธยา โดยการงดส่งดอกไม้เงิน ดอกไม้ทอง เป็นเหตุให้เกิดสงครามกับสยาม เมื่อเจรจาเปิดสัมพันธภาพ ปัตตานีก็ยอมส่งเครื่องบรรณาธิการเหมือนเดิม

2.1.9 ราชินีกูนิง (พ.ศ. 2178 – 2229) ทรงสานสัมพันธ์กับสยาม ทรงใช้ทรัพย์สินส่วนพระองค์มาใช้ในราชการ โปรดให้หารายได้จากการปลูกดอกไม้จำหน่ายเป็นรายได้ของพระองค์เอง และทรงตั้งบริษัทราชนาวีปาตานี มีการติดต่อค้าขายระหว่างประเทศ ยุคนี้มีสงครามกับสยาม แต่ชาวปัตตานีก็รักษาบ้านเมืองไว้ได้ ด้วยทรงมีปัญหาเรื่องความรัก และไม่สามารถทำสงครามชนะสยามได้ กลับละทิ้งบ้านเมืองไปพำนักในกลันตัน และทำให้ราชวงศ์ศรีมหาวังสา สิ้นสุดราชวงศ์

2.2 กษัตริย์ปัตตานี ในราชวงศ์กลันตัน

2.2.1 ราชาบากาล (พ.ศ. 2231 – 2233) เมื่อราชินีกูนิงสิ้นพระชนม์อำนาจปัตตานีตกไปอยู่กับราชาสักตีแห่งกลันตัน ราชานำกองทัพมลายูไปทางทิศเหนือโจมตีเมืองสงขลา พัทลุง และเขตแดนนครศรีธรรมราช หวังยึดหัวเมืองดังกล่าวไว้ พร้อมทั้งเมืองตรังกานู และประกาศเป็นสหพันธ์รัฐปัตตานี แล้วปฐมกษัตริย์ก่อตั้งราชวงศ์ใหม่คือ ราชวงศ์ราชาจีมบาล และตั้งพระโอรสราชาบากาลไปเป็นเจ้าเมือง แต่ขณะที่ปกครองทรงมีสุขภาพไม่สมบูรณ์ มักเจ็บป่วยเป็นประจำจึงไม่มีผลงานเด่น ๆ

2.2.2 ราชินี มัน กลันตัน (พ.ศ. 2233 – 2250) เนื่องจากราชาบากาลไม่มีโอรสธิดาจึงต้องสรรหาราชาที่มีเชื้อสายกลันตัน จึงแต่งตั้งราชินี มัส กลันตัน ซึ่งเป็นชายาของราชาบากาล พระองค์แบ่งการปกครองออกเป็น 2 ส่วนคือ กลันตันตะวันตกมอบหมายให้ ราชาสักตีที่ 2 น้องชายของราชาบากาลปกครอง และที่ปาตานีพระองค์ทรงปกครองระหว่างนี้สยามส่งกองทัพเข้ามาซึ่งตรง

กับสมัยพระเพทราชา แต่ชาวปัตตานีเข้มแข็ง กองทัพสยามจึงถอยทัพกลับ ต่อมาชาวสยามก็ได้ประนีประนอมและมีการส่งข้าวมาขายที่ปัตตานี สมัยนี้ชาวกลันตันเข้าออกเมืองปัตตานีจำนวนมาก

2.2.3 ราชินี มัส ชายัม (2250 – 2253) เป็นธิดาของราชินีมัส กลันตัน ในสมัยนี้เกิดสงครามกับสยามแต่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐยะโฮว์ และด้วยการเสด็จสวรรคตของพระสรรเพชญ์ที่ 8 กองทัพสยามต้องล่าถอยกลับไป แต่ชาวยะโฮร์ที่มาช่วยยังคงอาศัยอยู่ที่ปัตตานีได้เกิดความขัดแย้งกับขุนนางชั้นผู้ใหญ่ แต่พระองค์ไม่อาจแก้ปัญหาความขัดแย้งอย่างเป็นธรรมและเป็นที่พอใจจึงถูกยึดอำนาจและอัญเชิญลงจากพระราชบังลังก์

2.2.4 ราชินีเดวี (พ.ศ. 2253 – 2262) เป็นบุตรีของราชาบุตราโอรสเจ้าเมืองไทรบุรีในสมัยที่แพ้สงครามกับอาเจ๊ะ ก็ลี้ภัยมาอาศัยที่ปัตตานีและได้แต่งงานกับผู้หญิงในเมืองนี้ ดังนั้นราชินีเดวี เป็นเชื้อสายกษัตริย์มลายูเคดะห์ ในยุคสมัยนี้ไม่มีเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองนอกจากทำการค้าและพาณิชย์นาวีที่เจริญก้าวหน้า

2.2.5 ราชาบือแนบาแด (พ.ศ. 2262 – 2266) ได้รับแต่งตั้งจากบรรดาขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ไม่มีการบันทึกเป็นหลักฐานและแทบไม่มีบทบาทในการเปลี่ยนแปลง ด้วยเหตุที่พระองค์ไม่มีเชื้อสายกษัตริย์ในอดีต ดังนั้นปีที่ 4 ของการปกครองจึงถูกยึดอำนาจ ต้องสละบัลลังก์

2.2.6 ราชาลักษมานา ดาญัง (พ.ศ. 2266 – 2267) หลังจากยึดอำนาจได้ เกิดมีปัญหาจากความพยายามแก่งแย่งอำนาจกันระหว่าง ดาโต๊ะปังกาลันปาวห์ กับราชาเจ้าเมืองสาย พระองค์ไม่สามารถแก้ไขปัญหาได้ จึงหนีไปอยู่สงขลา ขณะเดียวกันพระชายาได้ป่วยและถึงแก่กรรม ทำให้พระองค์เสียใจล้มป่วยตามไปด้วย

2.2.7 ราชินี มา ชายัม (พ.ศ. 2267 – 2269) ขึ้นปกครองอีกครั้งโดยการทูลเชิญจากขุนนาง แต่ครั้งนี้ปกครองเพียง 2 ปี พระองค์ก็ถึงแก่กรรม

2.2.8 ราชาอาลง ยูนุส (พ.ศ. 2269 – 2272) เป็นขุนนางเชื้อสายกลันตันได้รับความไว้วางใจขึ้นเป็นเจ้าเมือง พระองค์มีศรัทธาเคร่งครัดในหลักศาสนาอิสลาม ในยุคนี้ปัตตานีถือเป็นยุคศูนย์กลางแห่งอารยธรรมอิสลามเพราะมีการศึกษาและเผยแผ่ศาสนาอย่างแพร่หลาย

2.2.9 สุลต่านมูฮัมหมัด (พ.ศ. 2312 – 2329) เนื่องจากเว้นว่างจากการปกครอง 40 ปี เมื่อทราบว่ามีผู้สืบเชื้อสายราชาปัตตานีก็อัญเชิญมาเป็นกษัตริย์สมัยนี้ตรงกับพระเจ้าตากสินมหาราชกอบกู้เอกราชจากพม่าคืนได้ และตั้งเมืองหลวงที่กรุงธนบุรี ครั้งนี้มีราชสาส์นจากสยามให้เจ้าเมืองปัตตานีส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทอง ให้แก่สยามเช่นเคยในสมัยอดีต แต่ครั้งนี้ปัตตานีปฏิเสธ กองทัพสยามจึงปิดอ่าว สงครามครั้งนี้สุลต่านมูฮัมหมัดออกไปสู้รบด้วยพระองค์เองและสิ้นพระชนม์ เมื่อสยามชนะสงครามก็ได้เผาทำลายราชวัง มัสยิด และบ้านเรือนพร้อมยึดปืนใหญ่ศรีนือกือรี (ได้ตกลงทะเลระหว่างการเคลื่อนย้าย) กับศรีปัตตานี ปัจจุบันตั้งหน้ากระทรวงกลาโหม

2.3 ปัตตานี ในฐานะเมืองขึ้นสยามเมื่อรัฐปัตตานีตกเป็นเมืองขึ้นของสยาม สยามจึงมีอำนาจแต่งตั้งเจ้าเมือง ดังนี้

2.3.1 ราชาเติงกู ลามีเด็น (พ.ศ. 2330 – 2334) ซึ่งสยามเป็นผู้แต่งตั้งให้เดิมเป็นขุนนางปัตตานีหลานของราชาบือแนบาแต โดยพระองค์ต้องส่งดอกไม้เงิน ดอกไม้ทองทุก ๆ 3 ปี ครั้นพระองค์ต้องการรวมจะนะและเทพากลับมาเหมือนเดิมจึงส่งราชสาส์นไปถึงกษัตริย์เกียลองของเวียดนามแต่ถูกนำไปเปิดเผยต่อกษัตริย์สยาม จึงถูกแม่ทัพสยามประหารขณะที่พระองค์ได้ตั้งทัพที่เขารูปช้าง (เมืองสงขลา)

2.3.2 ดาโต๊ะ ปังกาลัน (พ.ศ. 2334 – 2353) สยามแต่งตั้งโดยมีตำแหน่งว่า คุณหลวง และได้แต่งตั้งพระจะนะ เป็นผู้ว่าราชการปัตตานีคนแรกเพื่อควบคุมอำนาจเจ้าเมือง ต่อมาเจ้าเมืองและชาวปัตตานีร่วมกันขับไล่ชาวสยามออก คนของสยามจึงหนีไปยังสงขลา การต่อสู้ครั้งนี้ใช้เวลานานจนเจ้าเมืองสิ้นชีพ

3. หัวเมืองปัตตานีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3.1 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมื่อปี พ.ศ. 2328 มีรับสั่งให้กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ยกทัพไปตีพม่าทางหัวเมืองภาคใต้ และลงไปหัวเมืองมลายูที่เคยเป็นประเทศราชดั้งเดิม โดยโปรดให้ข้าราชการเชิญหนังสือรับสั่งออกไปยังปัตตานีให้เข้ามาอ่อนน้อม ระหว่างนั้นพระองค์ทรงยกทัพไปรอที่สงขลา แต่สุลต่านเมืองปัตตานีไม่ได้เข้ามาตามพระราชประสงค์ จึงยกทัพตีเมืองปัตตานีและแต่งตั้งชาวมลายูที่สวามิภักดิ์ต่อไทยเป็นสุลต่านในการควบคุมดูแลหัวเมืองทางกรุงเทพได้มอบอำนาจให้หัวเมืองทางภาคใต้เป็นผู้ควบคุมในตอนต้นรัชสมัย เมืองนครศรีธรรมราชควบคุมหัวเมืองมลายูทั้งหมด ครั้น พ.ศ. 2334 พระยาปัตตานีก่อขบถยกทัพแขกมาตีเมืองสงขลา เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พัฒน์) กับพระยาสงขลา (บุญฮุย) ช่วยตีทัพจนพระยาปัตตานีแตกถอยออกไป ครั้งนี้พระยาสงขลาได้รับความดีความชอบ จึงได้รับยศให้เป็นเจ้าพระยาสงขลา (อินทคีรี) และโปรดให้เมืองสงขลาขึ้นตรงจากกรุงเทพ (จากเดิมขึ้นตรงกับเมืองนครศรีธรรมราช) ทั้งนี้ให้ควบคุมหัวเมืองมลายูด้านอ่าวไทย คือ ปัตตานี ตรังกานู และกลันตัน (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 43-45, 50-51)

ต่อมามีพระบรมราชโยบายยกเลิกระบบการปกครองอาณาจักรมลายูปัตตานี จากระบบสุลต่าน มาคัดสรรจากคณะมนตรีและขุนนางชาวไทยและมุสลิมที่มีความจงรักภักดีโดยแบ่งกันปกครองหัวเมือง แบ่งแยกหัวเมืองปัตตานีออกเป็น 7 หัวเมือง แต่ละเมืองปกครองกันเองอย่างอิสระ หัวเมืองทั้งเจ็ดประกอบด้วย

ปัตตานี	(ชื่อเดิม ปาตานี, Patani)	ปกครองโดยต่วนสุหลง	ณ วังบ้านกรือเซะ
หนองจิก	(ชื่อเดิม โต๊ะญง, Tok Jong)	ปกครองโดยต่วนนิ	ณ วังบ้านหนองจิก
รามัน	(ชื่อเดิม เราะห์มัน, Raman)	ปกครองโดยต่วนมาโช	ณ วังโกตาบารู

ยะลา (ชื่อเดิม ยาลอ Jala/Jalor) ปกครองโดยต่วนยาลอ ณ วังยาลอ
สายบุรี (ชื่อเดิม Sa หรือ Sai) ปกครองโดยต่วนนิดะห์ ณ วังบ้านลือห์
ยะหริ่ง (ชื่อเดิม ยือริง Jering) ปกครองโดยต่วนนิเดะห์ ณ วังยือรือองอ
ระแงะ (ชื่อเดิม ลือแกะฮี Legeh) ปกครองโดยนายพ่าย ณ วังยามู

(ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 46-48; อาฟิรีน บินจิน, 2551, หน้า 285)

3.2 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในรัชสมัยนี้หัวเมืองปัตตานีทั้งเจ็ดสงบเรียบร้อยตลอด มีเพียง ปี พ.ศ. 2357 พระยากลันตัน (หลงมหะหมัด) วิวาทกับพระยาตรังกานู จนหัวเมืองกลันตันได้แยกออกจากตรังกานูและเป็นประเทศราชอยู่ในความควบคุมดูแลของเมืองนครศรีธรรมราช

3.3 สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ในรัชสมัยนี้มีความไม่สงบเกิดขึ้นจากหัวเมืองไทรบุรีที่ก่อขบถ เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ให้พระสุรินทร์ ข้าหลวงของกรมพระราชวังบวรสถานมงคลซึ่งขณะนั้นมาราชการที่เมืองนครศรีธรรมราช ถือหนังสือส่งไปเกณฑ์กองทัพเมืองสงขลาให้ไปช่วยรบทัพ พระยาสงขลาให้พระยาสุรินทร์เกณฑ์กองทัพจากหัวเมืองปัตตานีทั้ง 7 แต่ชาวมลายูไม่ต้องการสู้รบคนชนชาติเดียวกันจึงไม่ยินยอม พระสุรินทร์จึงเอาตัวกรมการเมืองมาลงโทษและปรับเป็นเงิน ทำให้ชาวมลายูดังนั้นชาวมลายูจึงถือโอกาสก่อขบถขึ้น แต่เมื่อพวกขบถรู้ว่ามีทัพจากเมืองนครศรีธรรมราชกับทัพกรุงเทพยกลงมาจำนวนคนมากมาย และทัพเรือลงไปปิดปากน้ำจึงพากันหนีไป การปราบปรามขบถครั้งนี้ไม่รุนแรงแต่ทำให้ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการการจัดกองทัพจำนวนมาก

3.4 สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หัวเมืองทั้ง 7 หัวเมืองมีเหตุการณ์ปกติ (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 51-55)

4. มณฑลปัตตานี

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มมีการจัดระเบียบบริเวณ 7 หัวเมืองเพื่อก่อตั้งมณฑลเทศาภิบาลโดยมีรับสั่งให้สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ รัฐมนตรีว่าการกรมมหาดไทยปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการปกครองหัวเมืองทั่วราชอาณาจักร จึงใช้ระบบเทศาภิบาลมาใช้ในการปกครองในส่วนภูมิภาคเป็นการรวมหัวเมืองที่กระจายกันเป็นเขตเรียกว่ามณฑล ในขณะนั้นทั่วราชอาณาจักรมีจำนวน 18 มณฑล “แต่ละมณฑลมีผู้ว่าราชการมณฑลเป็นผู้รับผิดชอบคือข้าหลวงเทศาภิบาล ขึ้นตรงต่อรัฐมนตรีกรมมหาดไทย” (อาฟิรีน บินจิน, 2551, หน้า 201) ซึ่งปัจจัยที่ผลักดันให้มีการปฏิรูปมณฑลปัตตานีครั้งนั้นคือ ปัจจัยภายใน (การปกครองภายในหัวเมืองทั้ง 7) และปัจจัยภายนอก คือ การถูกอังกฤษคุกคาม ด้วยอังกฤษให้ความสนใจแก่หัวเมืองมลายูเป็นอาณานิคมรวมทั้งรัฐมลายูที่อยู่ใต้อิทธิพลของไทยด้วย ระหว่างปี พ.ศ. 2440 – 2442 ไทยและอังกฤษเจรจา ตกลงกันทำสัญญาลับ (ครองชัย หัตถา, 2548, หน้า 73) และข้อตกลงปักปันเขตแดน

ข้อตกลงเหล่านี้ยอมรับอิทธิพลของไทยเหนือรัฐมลายูบางรัฐ ไทยจึงถือโอกาสนี้กระชับความสัมพันธ์กับปัตตานีโดยเริ่มจากผนวกดินแดนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักร โดยกระทำ 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2439 รัฐบาลกลางส่งพระเสนีพิทักษ์ ทำหน้าที่ข้าหลวงประจำ 7 หัวเมือง ลงไปจัดราชการและหาข้อเท็จจริงด้านต่าง ๆ โดยขึ้นตรงต่อข้าหลวงเทศาภิบาลที่สงขลา มีอำนาจทางการค้าต่างประเทศและดูแลการปฏิบัติของเจ้าเมืองทั้ง 7 หัวเมือง ซึ่งได้ปล่อยให้เจ้าเมืองมีอำนาจทางการปกครองตามธรรมเนียมเดิม

ขั้นที่ 2 ต่อมาปี พ.ศ. 2444 ส่งข้าหลวงใหญ่คือ พระยาศักดิ์เสนี (หนา บุนนาค) ลงไปดำเนินการปฏิรูปการปกครองภายในแต่ละเมือง รัฐบาลไทยได้ประกาศให้ข้อบังคับสำหรับปกครอง 7 หัวเมือง ร.ศ. 120 เพื่อดำเนินการปฏิรูปทางการปกครอง การศาล และการภาษีอากรในเมืองต่าง ๆ ให้คล้ายคลึงกับหัวเมืองทั่วไป ยกเว้นศาลที่เกี่ยวกับศาสนา ทั้งยกเลิกประเพณีเก่า เช่น การถวายดอกไม้เงิน – ดอกไม้ทอง เครื่องราชบรรณาการ การเก็บภาษี เป็นต้น

ขั้นที่ 3 เมื่อปี พ.ศ. 2449 สามารถเปลี่ยนฐานะบริเวณ 7 หัวเมืองจากเมืองบริวารมาเป็นหัวเมืองภายในพระราชอาณาเขตได้สำเร็จ รัฐบาลกลางจึงเริ่มรวมหัวเมืองเหล่านี้เป็นมณฑลปัตตานี โดยมีพระยาศักดิ์เสนีเป็นข้าหลวงเทศาภิบาลคนแรก ในการยุบรวมครั้งนี้ใช้หลักวิธีค่อยเป็นค่อยไปและประนีประนอมมากที่สุด โดยต้องรอให้เจ้าเมืองคนเดิมถึงแก่กรรมก่อนไม่ตั้งเจ้าเมืองคนใหม่แต่ใช้วิธีย้ายแทนและยุบรวมเมืองขนาดเล็กเข้ากับเมืองใกล้เคียง (สงบ ส่งเมือง, จุรีรัตน์ บัวแก้ว และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 4482-4490) ดังที่ พระยาสุริยสุนทรบวรภักดี (นิฮิต) เจ้าเมืองสายบุรีถึงแก่กรรม ย้ายพระยาพิพิธเสนามาตย์ (นิโว๊ะ) เจ้าเมืองยะหริ่งเป็นผู้ว่าราชการแทน ยุบเลิกตำแหน่งเจ้าเมืองยะหริ่ง ทั้งยุบตำแหน่งเจ้าเมืองหนองจิกซึ่งเป็นข้าราชการไทย ดังนั้น จึงรวมเมืองยะหริ่งตั้งเป็น อำเภอยามู และเมืองหนองจิกตั้งเป็นอำเภอตุยงเข้ากับเมืองปัตตานี และต่อมาเมื่อพระยาเมืองยะลาถึงแก่กรรมย้ายพระยารัตนภักดี (บาแลยะวอ) เจ้าเมืองรามันไปแทน จึงยุบเมืองรามันเป็นอำเภอโกตาบารูขึ้นกับเมืองยะลา นอกจากนี้ย้ายพระยาภูผาภักดี (นิเงาะ) เจ้าเมืองระแงะมาประจำที่บางนรา ยุบเมืองระแงะเข้ากับบางนรา ตั้งเป็นเมืองบางนรา (สมโชติ อ๋องสกุล, 2521, หน้า 196)

ในปี พ.ศ. 2458 มีการแบ่งท้องที่ออกเป็น อำเภอ ตำบล หมู่บ้าน ดังนั้นการจัดมณฑลปัตตานีสำเร็จขึ้นในปีนี้ การแบ่งเมืองต่าง ๆ ของมณฑลปัตตานี แบ่งได้ดังนี้

เมืองปัตตานี มี 7 อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมือง อำเภอหนองจิก อำเภอเมืองเก่า (มะกรูด) อำเภอปะนาเระ อำเภอยามู (ยะหริ่ง) และอำเภอบายา

เมืองสายบุรี มี 2 อำเภอ 1 กิ่ง ได้แก่ อำเภอเมือง (ตะลุบัน) อำเภอจำปากอ (บาเระเหนือ) และกิ่งอำเภอกลาพอ

เมืองยะลา มี 5 อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมือง (สะเตง) อำเภอโกตาบารู (รามัน) อำเภอยะหา อำเภอเบตง และอำเภอบันนังสตา

เมืองนราธิวาส มี 6 อำเภอ กับ 1 กิ่งอำเภอ ได้แก่ อำเภอเมือง (บางนรา) อำเภอระแงะ (ตันหยงมัส) อำเภอตากใบ (เจ๊ะเห) อำเภอโต๊ะโมะ (ดอเลาะ) อำเภอสุไหงปาดี อำเภอยี่งอ และกิ่งอำเภอตำมะหงัน (รือเสาะ) (สงบ ส่งเมือง, 2542, หน้า 4491)

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2458 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนแปลงระเบียบบริหารการเทศาภิบาล คือ เปลี่ยนสังกัดสมุหเทศาภิบาล เดิมสังกัดกระทรวงมหาดไทยไปสังกัดใหม่ในพระราชสำนักขึ้นตรงต่อพระองค์ และรวมมณฑลเทศาภิบาลที่ใกล้เคียงขึ้นเป็นภาค มีอุปราชภาคเป็นผู้บัญชาการภาค มีอำนาจเหนือสมุหเทศาภิบาลและข้าราชการฝ่ายพลเรือนทุกตำแหน่งในภาค มีหน้าที่บังคับบัญชาตรวจตราราชการในส่วนธุรการให้เป็นไปตามพระราชโองการและพระราชกำหนด ดังนั้นในปี 2459 มณฑลนครศรีธรรมราช มณฑลปัตตานี และมณฑลสุราษฎร์ รวมกันเป็นภาคปักษ์ใต้ โดยมีกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์เป็นอุปราชภาค ส่วนที่ว่าการภาคอยู่ที่มณฑลนครศรีธรรมราช ณ จังหวัดสงขลา (สมโชติ อ่องสกุล, 2521, หน้า 206) นอกจากนี้คำว่าเมือง ถูกเปลี่ยนเป็นจังหวัด ดังนั้นมณฑลปัตตานี คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดสายบุรี และจังหวัดนราธิวาส (ครองชัย หัตถา, 2548, หน้า 77) ต่อมา พ.ศ. 2474 มีประกาศยกเลิกมณฑลปัตตานี ให้รวมดินแดนทั้ง 4 จังหวัด เข้าไว้ในการปกครองของมณฑลนครศรีธรรมราช รัฐบาลจึงยุบท้องที่จังหวัดสายบุรีมีฐานะเป็นอำเภอเข้ารวมกับจังหวัดปัตตานี เรียกว่าอำเภอตะลุบัน ทำให้ดินแดนมณฑลปัตตานีที่มีรูปแบบการปกครองจาก 7 หัวเมือง เหลือเพียง 3 เมือง (สมโชติ อ่องสกุล, 2521, หน้า 197) จนปี พ.ศ. 2476 ได้ยกเลิกระบบมณฑลเทศาภิบาล เหลือเพียงจังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ขึ้นตรงต่อกระทรวงมหาดไทย (ครองชัย หัตถา, 2548, หน้า 77)

5. หัวเมืองไทรบุรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมืองไทรบุรีมีพื้นที่กว้างใหญ่ ทิศเหนือติดต่อกับเมืองพัทลุง เมืองตรัง ทิศตะวันออกติดต่อกับเมืองสงขลา เมืองปัตตานี ทิศใต้จดกับเมืองมะละกา และเปรัค ส่วนทิศตะวันตกจดช่องมะละกา มีชายฝั่งทะเลยาวมากครอบคลุมพื้นที่เกาะปีนัง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 45) ด้วยเหตุนี้เมืองไทรบุรีจึงเป็นหัวเมืองมลายูที่สำคัญต่อไทย มีเหตุการณ์ที่สำคัญในแต่ละยุค ดังนี้

5.1 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มีรับสั่งให้กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทยกทัพไปปราบเมืองปัตตานี เมื่อปัตตานีพ่ายแก่สยาม หัวเมืองไทรบุรีต่างกลัวกองทัพไทยลงไปตีสุลต่านของเมืองเหล่านั้นให้ข้าราชการนำเครื่องราชบรรณาการมาทูลเกล้าถวายขอยอมเป็นเมืองประเทศราชต่อไทยต่อไป โดยเมืองนครศรีธรรมราชดูแลหัวเมืองไทรบุรี (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 56-68) ในตอนปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 1 พระยาไทรบุรี (มูการามชาห์) ถึงแก่อนิจกรรม

ผู้เป็นน้องขึ้นปกครองแทน ว่าราชการเมืองเพียง 2 ปีก็ถึงแก่อนิจกรรมอีก พระยาไทรบุรีคนนี้ไม่มีบุตร ทำให้บุตรของพระยาไทรบุรีคนก่อน (มูการามชาห์) ต่างก็แย่งตำแหน่งเจ้าเมืองกันเอง เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พัฒน์) ผู้ปกครองดูแลเมืองไทรบุรีในสมัยนั้น สนับสนุนตนกูบิศนู แต่ชาวเมืองไทรบุรีไม่เห็นด้วยเพราะมารดาเป็นเชื้อสายไทย แต่สนับสนุนตนกูปะแงรันผู้เป็นพี่ จนปี พ.ศ. 2340 เมื่อบุคคลทั้งสองเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งตนกูปะแงรันผู้พี่เป็นพระยารัตนสงคราม รามราชภักดี ศรีสุลต่าน มะหะหมัด รัตนราชบดินทร์ สุรินทวังษา พระยาไทรบุรี ส่วนตนกูปัศนู ผู้เป็นน้องเป็นพระยาอภัยนุราช ตำแหน่งรายามุดา เทียบเท่าอุปราช (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 46)

5.2 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อพระยาไทรบุรี (ปะแงรัน) หันไปคิดคบกับพม่า เพราะต้องการกำลังจากพม่าเพื่อต่อต้านกองทัพไทยที่ลงไปจัดการเกี่ยวกับเมืองถลาง แต่พระยาไทรบุรีก็ไม่กล้าขัดคำสั่งของไทย เมื่อเสร็จศึกพระยาไทรบุรีได้ให้บุตรชายมายังราชสำนักไทย ด้วยทางการไทยต้องการผนวกเประจึงให้ไปตีเประ ครั้งนี้ได้รับพระราชทานเลื่อนยศขึ้นเป็นเจ้าพระยาเพื่อตอบแทนในการทำความดีความชอบ (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 65-66) ต่อมาเกิดเหตุทะเลาะวิวาทระหว่างเจ้าพระยาไทรบุรีกับพระยาอภัยนุราช เพราะพระยาอภัยนุราชต้องการเมืองกัวลามูดาเป็นเมืองส่วนพระองค์ เจ้าพระยาไทรบุรีไม่ยอมให้แต่ให้เมืองอื่นแทน แต่พระยาอภัยนุราชไม่ยอมรับ จึงร้องเรียนถึงกรุงเทพ ในที่สุดพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดย้ายพระยาอภัยนุราชมาเป็นผู้ว่าราชการเมืองมูเก็มสโตย (สตูล) ในปี พ.ศ. 2356 ทำให้เกิดความสนิทสนมกับพระยานครศรีธรรมราช (พัตน์) ทั้งยังได้รับความช่วยเหลือ สนับสนุนจากเมืองนครศรีธรรมราชมากยิ่งกว่าไทรบุรี ทั้งนี้พระยาอภัยนุราชไม่ประสบความสำเร็จในการปกครองสตูลและละงู เพราะทั้งสองที่เป็นพื้นที่ห่างไกลและกันดารมีฐานะเพียงตำบลหนึ่งของไทรบุรีเท่านั้นทั้งที่ตนมีฐานะเป็นรายามูดา มาก่อน จึงเท่ากับลดศักดิ์ศรี ทั้งที่แห่งนี้ไม่ค่อยสมบูรณ์ ทำให้มีรายได้จำกัด ครอบครัวและผู้อยู่ในความดูแลไม่สะดวกสบายเท่าที่ควร จึงขอคืนที่สตูลและขอที่อื่นปกครองแทน เพื่อเป็นการแก้ปัญหา ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระยาอภัยนุราชเป็นนายอากรรังนกแทนเจ้าพระยานครศรีธรรมราช จนปี พ.ศ. 2358 พระยาอภัยนุราชถึงแก่อนิจกรรม สตูลจึงไม่มีผู้ดูแลปกครอง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงโปรดฯให้แม่ทัพนายกองจากเมืองสงขลาคอยคุมสถานการณ์บ้านเมืองแถบปากน้ำสตูลกับปากน้ำละงูเท่านั้น แต่อำนาจแท้จริงในการปกครองเป็นของเมืองนครศรีธรรมราช (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 46-49) เมื่อครั้งที่พระยาอภัยนุราชปกครองเมืองสตูลเกิดความใกล้ชิดกับทางเจ้าพระยานครศรีธรรมราชและห่างเหินกับทางไทรบุรี ทำให้เจ้าพระยาไทรบุรีไม่พอใจและน้อยใจที่สตูลซึ่งเป็นหัวเมืองในอาณาเขตหัวเมืองไทรบุรี แต่ไปฟังบังคับบัญชาเมืองนครศรีธรรมราชจึงทำให้คิดเอาใจออกห่างจากไทยและหันไปฝักใฝ่กับพม่าอีกครั้ง ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงมีรับสั่งให้มีหนังสือไปถึง

เจ้าพระยานครศรีธรรมราชเพื่อให้คนสืบราชการ หลังจากนั้น 3 ปี จึงรู้ความจริงที่เจ้าพระยาไทรบุรีไปฝักใฝ่กับพม่าจริง จึงทรงโปรดให้มีท้องตราลงไปเรียกตัวเจ้าพระยาไทรบุรีเข้าเฝ้า แต่เจ้าพระยาไทรบุรีไม่ส่งดอกไม้เงิน - ดอกไม้ทองเข้าทูลถวายตามกำหนด จึงทรงโปรดให้เจ้าพระยานครศรีธรรมราชยกกองทัพหัวเมืองปักษ์ใต้ไปตีเมืองไทรบุรี ครั้งนี้เจ้าพระยาไทรบุรีหนีไปทางปีนัง ดังนั้นทรงโปรดให้เจ้าพระยานครศรีธรรมราชมีอำนาจสิทธิ์ขาดในการจัดการเมืองไทรบุรี เจ้าพระยานครศรีธรรมราชได้ตั้งให้บุตรชายคือ พระยาภักดีบริรักษ์ (แสง) เป็นพระยาอภัยธิเบศร์ เจ้าเมืองไทรบุรี และพระเสนานุชิต (นุช) เป็นผู้ช่วยราชการ ด้วยเหตุนี้ เมืองไทรบุรีจึงมีข้าราชการไทยไปปกครองเป็นครั้งแรก (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 66-68) คราวนี้ทางกรุงเทพได้ตอบแทน เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชสำหรับการที่มีส่วนทำให้ไทรบุรีเข้ามาอยู่ในอำนาจด้วยการบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าพระยา (บาร์บารา วัตสัน อันดายา และลีโอนาร์ด วาย. อันดายา, 2551, หน้า 194)

5.3 สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเจ้าพระยาไทรบุรี (ปะแงรัน) ได้สนับสนุนบุตรหลานก่อขบถขึ้นในไทรบุรี 2 ครั้ง ทำให้ไทยต้องส่งกองทัพจากกรุงเทพลงไปปราบปราม แม้ไม่ได้ลงมืออย่างจริงจังต้องเสียเวลาและเสียทรัพย์สิน พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงเห็นว่าหัวเมืองไทรบุรีเป็นต้นเหตุของความยุ่งยากที่เกิดขึ้นในหัวเมืองมลายูทั้งหมด (เพราะครั้งนี้หัวเมืองทั้ง 7 ของปัตตานีก็ก่อขบถด้วย) พระองค์จึงทรงนำวิธีการแก้ปัญหาเกี่ยวกับ หัวเมืองปัตตานีของรัชกาลที่ 1 มาใช้คือ การแบ่งอาณาเขตหัวเมืองไทรบุรีออกเป็น 4 หัวเมือง โดยครั้งแรกแบ่งหัวเมืองออกเป็น 3 หัวเมือง ทั้งนี้ไทยเป็นผู้แต่งตั้งเจ้าเมืองคือ

หัวเมืองสตูล เป็นหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองสงขลา ไทยแต่งตั้ง ตนกูแดหว่า เป็นเจ้าเมือง

หัวเมืองปะลิศ เป็นหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ไทยแต่งตั้ง ราญาหลงกะรัก เป็นเจ้าเมือง และแต่งตั้งเสฏฐอุเซน ช่วยราชการ ต่อมาประมาณ 4-5 เดือน เจ้าเมืองถึงแก่กรรม เสฏฐอุเซน จึงเลื่อนขึ้นเป็นเจ้าเมือง

หัวเมืองไทรบุรี เป็นหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ไทยแต่งตั้ง ตนกูอานุม เป็นเจ้าเมือง และตนกูแดหว่า เป็นผู้ช่วย ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2384 ทรงอนุญาตให้เจ้าพระยาไทรบุรี (ปะแงรัน) กลับมาปกครองหัวเมืองไทรบุรีตามเดิม จึงโปรดให้แยกหัวเมืองกปังปาสูออกจากหัวเมืองไทรบุรี

หัวเมืองกปังปาสู เป็นหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช โดยตนกูอานุมเป็นเจ้าเมือง

นอกจากนี้ทรงมีพระบรมราโชบายที่ตัดทอนกำลังเมืองไทรบุรีคือ เมื่อแต่งตั้งผู้ว่าราชการเมืองเสร็จแล้วพระยาศรีพิพัฒน์ได้แบ่งปันประเภทต่าง ๆ จากเมืองไทรบุรีมาไว้ที่เมืองตรังและเมืองสงขลา

5.4 สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าพระยาไทรบุรี (ปะแงรัน) ปกครองไทรบุรีได้ 2 ปี ถึงแก่กรรม จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตนกูดาอีบุตรชาย เป็นพระอินทรวิไชย

ปกครองเมืองต่อ จนปี พ.ศ. 2398 ถึงแก่กรรม จึงโปรดเกล้าตนกูอามัดบุตรของพระอินทรวิไชยเป็นเจ้าเมืองต่อมา จนเมื่อ พ.ศ. 2402 พระยากปังปาสู (ตนกูอานุม) ถึงแก่กรรม พระยาไทรบุรี (ตนกูอามัด) ได้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทที่กรุงเทพขอให้หัวเมืองกปังปาสูรวมกับหัวเมืองไทรบุรีตามเดิม

นอกจากนี้ทรงมีพระบรมราโชบายที่ทำให้หัวเมืองมลายูได้ใกล้ชิดกับไทย พระองค์ทรงมีพระราชดำริที่สร้างทางไปมาติดต่อระหว่างหัวเมืองไทรบุรีกับเมืองสงขลา ปี พ.ศ. 2405 ทรงโปรดเกล้าขอแรงไพร่แขกหัวเมืองไทรบุรี ปะลิศ สตูล โดยพระราชทานเงินอากรเมืองสตูลให้พระยาไทรบุรีเป็นค่าใช้จ่าย 3 ปี ส่วนทางหัวเมืองสงขลาก็ขอแรงไพร่เมืองแขกที่ขึ้นกับสงขลา สร้างทางจากสงขลาไปจนถึงพรมแดนหัวเมืองไทรบุรี ทรงพระราชทานส่วยที่เมืองสงขลาให้ใช้ในการนี้ 3 ปี

นอกจากนี้ทรงเสด็จพระราชดำเนินไปประทับที่เมืองสงขลาเพื่อให้เจ้าเมืองประเทศราชมลายูเข้าเฝ้าถวายเครื่องราชบรรณาการ ถือเป็นการเปิดโอกาสให้เจ้าเมืองได้เข้าเฝ้าอย่างใกล้ชิด (ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, 2515, หน้า 86-106)

6. หัวเมืองสตูล

เมืองสตูลเคยเป็นเมืองบริวารเมืองสงขลาประมาณ 5 ปี (พ.ศ. 2382 – 2387) โดยพระยาประเทศราชภักดีศรีปัตนา (รายาเดหวา) ได้สร้างความไม่พอใจให้แก่พระยาวิเชียรคีรี (เกี้ยนเส้ง) คือไม่ยอมทำดอกไม้เงิน-ดอกไม้ทองเข้าถวาย เมืองสงขลาต้องทำแทน ทั้งยังก่อวิวาทเรื่องเขตแดนกับพระยาวิเศษสงคราม (เสด อุเทน) เจ้าเมืองปะลิส ฝ่ายเจ้าเมืองสงขลาจึงยกสตูลไปขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราชตามเดิม (สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 7615) เมื่อเมืองสตูลขึ้นต่อเมืองนครศรีธรรมราช ระหว่างปี พ.ศ. 2387 – 2440 เป็นระยะเวลา 52 ปี สตูลได้ปฏิบัติตามประเพณีหัวเมืองมลายู คือ การส่งเครื่องราชบรรณาการต่อพระเจ้ากรุงสยามทุกสามปีไม่เคยขาด (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 55) ครั้นปี พ.ศ. 2415 รัฐบาลกลางควบคุมดูแลเมืองไทรบุรีโดยตรงโดยแยกออกจากเมืองนครศรีธรรมราช ส่วนปะลิสและสตูลยังคงขึ้นตรงต่อเมืองนครศรีธรรมราชต่อมาในปี พ.ศ. 2418 – 2439 โปรดเกล้าฯ ส่งข้าหลวงใหญ่และผู้กำกับข้าหลวงใหญ่รักษาข้าราชการฝ่ายหัวเมืองตะวันตก ไปประจำที่ภูเก็ตเพื่อควบคุมหัวเมืองชายฝั่งตะวันตกทั้งหมด จึงมีการโอนอำนาจการดูแลสตูลจากเมืองนครศรีธรรมราชไปขึ้นกับข้าหลวงใหญ่ (สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 7615) ต่อมา พ.ศ. 2440 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ จัดตั้งมณฑลไทรบุรี จึงรวมเอาเมืองไทรบุรี เมืองสตูล และเมืองปะลิศไปขึ้นกับมณฑลไทรบุรี ด้วยเมืองทั้งสามตั้งอยู่ใกล้กัน สะดวกในการไปมาหาสู่ ผู้คนมีพื้นเพทางวัฒนธรรมประเพณีเหมือนกัน จึงให้มีการปกครองแบบหัวเมืองมลายู โดยมีเจ้าเมืองไทรบุรีเป็นข้าหลวงเทศาภิบาลทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเจ้าพระยาฤทธิสงครามรามภักดี (ตนกูอับดุลฮามิด) (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 62)

ในปี พ.ศ. 2452 รัฐบาลไทยกับอังกฤษได้ตกลงทำสัญญามอบไทรบุรี ปะลิส กลันตัน ตรังกานูให้แก่อังกฤษ แต่สตูลยังเป็นของไทย กระทรวงมหาดไทยพิจารณาเห็นว่าสตูลมีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดตรัง และอยู่ฝั่งตะวันตกด้วย จึงโอนจังหวัดสตูลขึ้นกับมณฑลภูเก็ต โดยมีเจ้าพระยารัษฎานุประดิษฐ์มหิศรภักดี (คอซิมบี้ ณ ระนอง) เป็นสมุหเทศาภิบาลได้ปฏิรูปการปกครองแบบหัวเมืองไทยโดยทั่วไปแต่มีลักษณะแบบค่อยเป็นค่อยไป ด้วยเมืองสตูลเป็นหัวเมืองมลายูมาก่อน ในช่วงนี้สตูลมีการพัฒนาบ้านเมืองจนเจริญรุดหน้าโดยมีการจัดการศึกษาระบบโรงเรียนมีการวางพื้นฐานการศึกษาภาคบังคับ และจัดการสอนภาษาไทยขึ้นในโรงเรียนประถมศึกษาตามตำบลต่าง ๆ ขึ้น จากเดิมที่สอนตามหมู่บ้าน มัสยิดและเน้นภาษามลายูเป็นพื้น ทั้งยังมีการส่งเสริมการประกอบอาชีพของประชาชน ส่งเสริมให้ปลูกยางพารานอกเหนือจากพริกไทย (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า70. 72; สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 7615) เมื่อปี พ.ศ. 2468 เส้นทางรถไฟสายใต้ระหว่างสตูล – ควนเนียง เสร็จทำให้การติดต่อระหว่างจังหวัดสตูลกับสงขลาสะดวกขึ้นจึงโอนจังหวัดสตูลมาขึ้นรวมกับเมืองนครศรีธรรมราช โดยพระยาสมันตรัฐบุรินทร์ได้ดำรงตำแหน่งผู้ว่าราชการเมือง ทั้งได้สานต่อนโยบายของพระยารัษฎานุประดิษฐ์และสมุหเทศาภิบาลคนเก่า เช่น การปกครอง การศึกษา การส่งเสริมอาชีพและรายได้ของประชาชน เป็นต้น ตลอดจนการพัฒนาบ้านเมืองด้านอื่น ๆ ทำให้สตูลได้รับการพัฒนาที่รุดหน้า จนถึงปี พ.ศ. 2476 ได้จัดระเบียบการบริหารโดยไม่มีราชการบริการส่วนภูมิภาคเป็นมณฑล ทำให้เมืองสตูลเป็นจังหวัดโดยสมบูรณ์ไม่ต้องขึ้นตรงต่อมณฑลนครศรีธรรมราช (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 73; สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 7615)

7. การสูญเสียหัวเมืองมลายูของไทย ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ไทยได้รับการคุกคามจากมหาอำนาจตะวันตก เพื่อสร้างอิทธิพลทางการเมืองและสร้างอาณานิคมของไทยเองจึงต้องเผชิญหน้ากับการคุกคามของฝรั่งเศสทางภาคตะวันออก และเผชิญหน้ากับการคุกคามจากอังกฤษทางภาคใต้ สิ่งที่รัฐบาลของไทยทำได้ขณะนั้นคือ การเจรจาทางทูต และการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยตามอารยธรรมตะวันตก

เมื่ออังกฤษครอบครองพม่าและหัวเมืองมลายู รัฐบาลอาณานิคมของอังกฤษที่สิงคโปร์มีแนวนโยบายผนวกดินแดนมลายูในเขตไทยทั้งหมดเพราะจะเชื่อมติดต่อกันระหว่างพม่ากับมลายูของอังกฤษ ด้วยดินแดนในแหลมมลายูที่ไทยปกครองแบ่งเป็น 2 ลักษณะ โดยยึดการคมนาคมความสะดวกในการบริหารเป็นหลัก คือ หัวเมืองชั้นนอก เช่น นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ตรัง ภูเก็ต พังงา ชุมพร กาญจนดิษฐ์ ประจวบคีรีขันธ์ เป็นต้น โดยรัฐบาลไทยมีบทบาทในการปกครองโดยตรง ส่วนหัวเมืองประเทศราชประกอบด้วย เมืองไทรบุรี ปะลิส สตูล สายบุรี ปัตตานี กลันตัน ตรังกานู ซึ่งระยะทางไกลจากศูนย์อำนาจไทยจึงมอบให้ปกครองภายในเมือง แต่ละเมืองปกครองตนเองอย่างอิสระ แต่ไม่ขัดกับข้อตกลงในพันธสัญญาที่ทำไว้กับไทย

อังกฤษได้ใช้อิทธิพลทางการเมืองที่มีอยู่ในไทยบีบบังคับให้ยินยอมลงนามในอนุสัญญาลับปี ค.ศ. 1897 (พ.ศ. 2440) ไทยเริ่มวิตกและหวั่นเกรงอังกฤษจะเข้ายึดครองดินแดนของไทยในแหลมมลายู ดังนั้นจึงรีบเร่งจัดการปรับปรุงการปกครองแบบรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางโดยจัดการปฏิรูปการปกครองพระราชอาณาจักรเป็นการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลโดยการรวมเมืองต่าง ๆ เป็นมณฑลเท่าที่สามารถจะดำเนินการได้ โดยเฉพาะหัวเมืองประเทศราชบางส่วนได้นำระบบนี้เข้ามาใช้ในการปกครอง แต่มีบางส่วนที่อำนาจฝ่ายกลางเข้าไปไม่ถึงก็ยังคงฐานะประเทศราชเช่นเดิม คือ กลันตัน ตรังกานู เป็นต้น

ไทยยังไม่พึงพอใจต่อผลของสนธิสัญญาที่เคยลงนามไว้กับอังกฤษโดยเฉพาะสิทธิสภาพนอกอาณาเขตซึ่งเป็นปัญหาเรื้อรังตลอดตั้งแต่ปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาไทยจึงมีการเจรจาขอยกเลิกอนุสัญญาลับปี ค.ศ. 1897 (พ.ศ. 2440) และสนธิสัญญาสภาพนอกอาณาเขตโดยยอมยกดินแดนในเมืองไทรบุรี เมืองกลันตัน และเมืองตรังกานู ให้กับอังกฤษเป็นการตอบแทน แต่อังกฤษต้องการ เมืองปะลิสและเมืองสตูลซึ่งเป็นเมืองในมณฑลไทรบุรี และเมืองต่าง ๆ ในมณฑลปัตตานีทั้งหมด แต่ไทยปฏิเสธข้อเสนอในหัวเมืองต่าง ๆ ของมณฑลปัตตานีและสตูล ส่วนปะลิศไทยยอมยกตามที่เรียกร้องต่อมาอังกฤษยื่นข้อต่อรองใหม่คือ ขอดินแดนรามันห์ตอนใต้และหมู่เกาะอันดามันทดแทนซึ่งไทยยอมรับ ทำให้อังกฤษยอมยกเลิกสัญญาลับและสิทธิสภาพนอกอาณาเขตที่ทำไว้ และยินยอมให้ไทยกู้เงินโดยคิดอัตราดอกเบี้ยต่ำจากสหพันธรัฐมลายูของอังกฤษ เพื่อนำมาสร้างทางรถไฟสายภาคใต้ของไทย

การที่ไทยสูญเสียดินแดนในแหลมมลายูครั้งนี้เป็นผลที่เกิดจากการที่จักรวรรดินิยมตะวันตกคุกคามไทยในคริสต์วรรษที่ 19 และ 20 ตอนต้น ดินแดนดังกล่าวที่ไทยยกให้กับอังกฤษได้รวมกับสหพันธรัฐมลายูของอังกฤษสืบมา ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ไม่นานนักอังกฤษได้มอบเอกราชให้กับสหพันธรัฐมลายูดินแดนดังกล่าวคือ รัฐกลันตัน รัฐตรังกานู รัฐเคดะห์ และรัฐเปอร์ลิส ของสหพันธรัฐมาเลเซียในปัจจุบัน ดังนั้นสายสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของไทยกับดินแดนดังกล่าวยังคงมีต่อกันตราบทุกวันนี้ (สกรรจ์ จันทรัตน์, 2532, หน้า 44-51)

ในการปฏิรูปการปกครองพระราชอาณาจักรมาเป็นการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล หัวเมืองทั้ง 7 ของปัตตานีถูกรวมกันเป็นมณฑลปัตตานี โดยประกอบด้วย ปัตตานี ยะลา สายบุรี และเมืองนารา แม้จะมีการแบ่งย่อยการปกครองแต่ก็มีเหตุการณ์ไม่สงบขึ้นระหว่างเมืองมลายูกับสยาม และเมื่อแบ่งแยกดินแดนระหว่างมลายูกับสยามโดยปัตตานีและสตูลอยู่กับสยามอย่างชัดเจน ทำให้ประชาชนต้องเปลี่ยนสัญชาติจากมลายูเป็นชนชาวสยามและใช้ภาษาสยาม ตั้งแต่ ค.ศ. 1909 (พ.ศ. 2452) เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 เกิดการปฏิวัติของกลุ่มคณะราษฎร์นำโดยปรีดี พนมยงค์ การปฏิวัติครั้งนี้ได้เกิดระบบจังหวัดขึ้น เริ่มต้นเพียง 70 จังหวัด บางส่วนของสายบุรีได้รวมกับเมืองบางนรา เปลี่ยนมาเป็นจังหวัดนราธิวาส และสายบุรีได้กลายมาเป็นอำเภอหนึ่งผนวกกับ

จังหวัดปัตตานี ดังนั้นดินแดนปัตตานีจึงแยกเป็นจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส ส่วนเทพา จะนะ สะบ้าย้อย และนาทวีเป็นอำเภอในจังหวัดสงขลา (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 410-411)

สรุปได้ว่า อาณาจักรมลายูในประเทศไทยคือ รัฐปัตตานี และหัวเมืองสตูล รัฐปัตตานีเดิมเป็นเมืองท่าของอาณาจักรลังกาสุกะ เป็นศูนย์กลางของการปกครองและการค้าขาย เดิมประชาชนและกษัตริย์นับถือศาสนาฮินดู และพราหมณ์ ต่อมานับถือพุทธนิกายมหายาน และเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามโดยกษัตริย์พญาตู นักปา เนื่องจากป่วยเป็นโรคผิวหนังไม่มีผู้ใดรักษาหาย จนมีครูสอนศาสนาและหมอที่นับถือศาสนาอิสลามรักษาหาย พระองค์จึงต้องเปลี่ยนศาสนาตามคำขอร้องของหมอ และสถาปนารัฐปัตตานี ดารุสอิสลาม เปลี่ยนรูปแบบการปกครองจากราชาเป็นเทพเจ้าเป็นราชาเป็นมนุษย์อยู่ใต้ร่มเงาของพระเจ้า ถือคัมภีร์อัล-กุรอ่าน เป็นธรรมนูญในการปกครอง ถือวจนะของศาสดาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต และมีผู้รู้ศาสนาเป็นที่ปรึกษาทางศาสนาและใช้กฎหมายซาอะอรัฐปัตตานีมีกษัตริย์และราชินีในการปกครอง โดยแยกเป็นสายสกุล คือ ราชวงศ์ศรีมหาวังสา และราชวงศ์กลันตัน ต่อมากลายเป็นเมืองขึ้นของสยาม ในช่วงแรกก็มีการปกครองแบบระบบสุลต่านโดยแต่งตั้งขุนนางปัตตานีปกครองแต่ก็เกิดความไม่สงบ จึงส่งผู้ว่าการซึ่งเป็นคนของสยามไปควบคุมก็ไม่สงบอีก ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 1 จึงมีการยกเลิกระบบแล้วแต่งตั้งกษัตริย์จากส่วนกลาง พร้อมแบ่งการปกครองออกเป็น 7 หัวเมือง โดยปกครองอย่างอิสระ แต่อยู่ภายใต้ควบคุมดูแลของพระยาสงขลา

ส่วนหัวเมืองสตูล เป็นหัวเมืองหนึ่งของมณฑลไทรบุรี

ต่อมาอังกฤษต้องการผนวกดินแดนมลายูในเขตไทยทั้งหมดเชื่อมต่อกับพม่าและมลายูของอังกฤษ ด้วยไทยอยู่ภายใต้อิทธิพลทางการเมืองของอังกฤษบีบบังคับให้ทำอนุสัญญาลับจึงเริ่มวิตกและหวั่นเกรงอังกฤษจะยึดดินแดนจึงมีการเร่งปรับปรุงการปกครองแบบรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลาง โดยปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล ในเมืองมลายูได้แบ่งมณฑลปัตตานีประกอบด้วย ปัตตานี ยะลา สายบุรี และเมืองนารา แต่ก็มีเหตุการณ์ไม่สงบขึ้นระหว่างสยามกับมลายู และเมื่อ พ.ศ. 2452 อังกฤษกับไทยได้ทำสนธิสัญญาไทย – อังกฤษ สัญญาดังกล่าวสยามต้องคืนไทรบุรี เปอร์ลิส กลันตัน ตรังกานู หมู่เกาะลังกาวี และเขตรามันห์ตอนใต้ ให้แก่อังกฤษ ดังนั้นมณฑลปัตตานีที่เป็นผืนแผ่นดินเดียวกันและสตูลที่แยกจากไทรบุรีอยู่กับสยามอย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ทำให้ประชาชนต้องเปลี่ยนสัญชาติจากมลายูเป็นสยามพร้อมทั้งภาษาด้วย จนเมื่อวันที่ 23 เดือนมิถุนายน 2475 เกิดการปฏิวัติของกลุ่มคณะราษฎร์จนเกิดเป็นระบบจังหวัดขึ้น ดังนั้น ดินแดนของอาณาจักรปัตตานีในปัจจุบันแยกเป็น จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส ส่วนเทพา จะนะ สะบ้าย้อย และนาทวี ก็อยู่ในพื้นที่จังหวัดสงขลา

จังหวัดชายแดนภาคใต้

จังหวัดชายแดนภาคใต้ประกอบด้วยจังหวัด ปัตตานี ยะลา นราธิวาสและสตูล เป็นจังหวัดที่มีคนเชื้อสายมลายูเป็นชนกลุ่มใหญ่ในขณะที่ชาวไทยพุทธ ชาวจีนและอื่น ๆ เป็นเพียงชนกลุ่มน้อยของภูมิภาคนี้ (ลิขิต ธีรเวคิน, 2521, หน้า 203) บริเวณพื้นที่มีอาณาเขตพรมแดนระหว่างประเทศไทยกับสหพันธรัฐมาเลเซีย เคยเรียกชื่อพิเศษโดยอาศัยศาสนาของประชากรเป็นสำคัญว่าสี่จังหวัดภาคใต้ หมายถึง ปัตตานี ยะลา นราธิวาสและสตูล เพื่อสะดวกในการพัฒนาเพราะมีโครงสร้างทางสังคม การศึกษาและวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน ต่อมาระยะหลัง ๆ สภาพของจังหวัดสตูลมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป จึงเรียกรวมว่า 3 จังหวัดภาคใต้ ต่อมาคณะรัฐมนตรีพิจารณาว่าใช้ชื่อว่าสี่จังหวัดก่อให้เกิดการแบ่งแยก จึงเรียกเป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่วันที่ 3 เมษายน 2506 โดยรวมถึง 5 จังหวัดคือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส สงขลา และสตูล (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, พิสิฐ เจริญวงศ์ และปรีชา นุ่นสุข, 2542, หน้า 5600)

พื้นที่อันรวมเป็น 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดนราธิวาส ยะลา ปัตตานี สงขลาและสตูล ซึ่งเขตด้านใต้จรดรัฐเคดาห์ และรัฐกลันตันของประเทศมาเลเซียตลอดแนว ด้านตะวันออกกับตะวันตกจรดอ่าวไทยและทะเลอันดามันส่วนด้านเหนือจรดจังหวัดพัทลุง ตรัง นครศรีธรรมราช ลักษณะของพื้นที่ส่วนกลางเป็นสันเขาหลายลูกที่ทอดเป็นแนวทางสลับซับซ้อนจากเหนือจรดใต้ และขยายกว้างเป็นป่าหนาแน่นในบริเวณชายแดนไทย-มาเลเซียของแกนเขาสองข้าง เป็นที่ราบริมชายฝั่งในบริเวณชายฝั่งประชาชนประกอบอาชีพทำการประมงและทำนา บริเวณส่วนกลางซึ่งเป็นป่าเขาประชาชนนิยมทำสวนยางพารา สวนผลไม้ เป็นอาชีพอยู่โดยทั่ว ๆ ไป พื้นที่ทั้ง 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้มีพื้นที่รวมกันร้อยละ 4.2 ของประเทศ ประชาชนนับถือศาสนาอิสลามที่ค่อนข้างเคร่งครัดใน 4 จังหวัด ส่วนสงขลามีเฉพาะบางอำเภอ (ชำเลือง วุฒิจันทร์ และคณะ, 2531, หน้า 7)

สภาพความเป็นอยู่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นแตกต่างกันไปจากภูมิภาคอื่นของประเทศ เนื่องจากประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวไทยมุสลิมซึ่งสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษชาวมลายูที่อาศัยอยู่บริเวณแหลมมลายูและส่วนที่เป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบันมีชาวพื้นเมือง ชาวฮินดู ชาวสยามตั้งหลักแหล่งอยู่ก่อนล่วงหน้ามานานและนับถือพุทธศาสนาผสมผสานกับศาสนาฮินดู ในจังหวัดปัตตานีและยะลารู้จักในนามของลังกาสุกะ และเกิดรัฐใหม่ขึ้นเรียกว่า ปะตานี ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามมีเอกลักษณ์และเอกภาพจากคัมภีร์อัลกุรอาน และศาสนามิได้เป็นเพียงศาสนาหากแต่เป็นวิถีแห่งการดำเนินชีวิตที่ผูกพันกับรูปแบบ พฤติกรรมของชาวไทยมุสลิมตั้งแต่เกิดจนตาย (สมบัติ แซ่ตั้ว, สุรพล ทองชาติ และอาหะมัด หะบาแย, 2540, หน้า 4, 9)

ภาพที่ 2 แผนที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ (จังหวัดชายแดนภาคใต้, 2557).

จากทรรศนะของนักวิชาการจึงแบ่งขอบเขตของพื้นที่ออกเป็นทั้ง 5 จังหวัดดังกล่าว ได้แก่

1. จังหวัดปัตตานี

ระหว่างปี พ.ศ. 2449 – 2465 ทางฝ่ายรัฐบาลกลางสามารถยุบ 7 หัวเมืองเหลือ 4 จังหวัด คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดสายบุรี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส โดยจังหวัดปัตตานีเกิดจากการรวมเมืองปัตตานี หนองจิก และยะหริ่ง ต่อมาปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลประกาศยุบมณฑลปัตตานี และยุบจังหวัดสายบุรีเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี

ปัตตานีเป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งอยู่ฝั่งทะเลทิศตะวันออกของภาคใต้ติดอ่าวไทย มีพื้นที่ประมาณ 1,212.357 ตารางกิโลเมตร อาณาเขตทิศเหนือติดอ่าวไทย ทิศใต้ติดอำเภอเมืองยะลาจังหวัดยะลา และอำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส ทิศตะวันออก ติดอ่าวไทย และทิศตะวันตกติดอำเภอเทพา จังหวัดสงขลา

ลักษณะภูมิประเทศ แบ่งได้ออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1. บริเวณพื้นที่ชายฝั่งทะเล ได้แก่ ทางตอนเหนือและทางตะวันออก เป็นชายหาดยาวเรียบอ่าวไทย 2. บริเวณที่ราบลุ่ม เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่บริเวณตอนกลางและตอนใต้ของจังหวัด 3. บริเวณภูเขาเป็นพื้นที่ส่วนน้อยอยู่ทางตอนใต้ของอำเภอโคกโพธิ์และอำเภอกะพ้อ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเทือกเขาสันกาลาคีรี

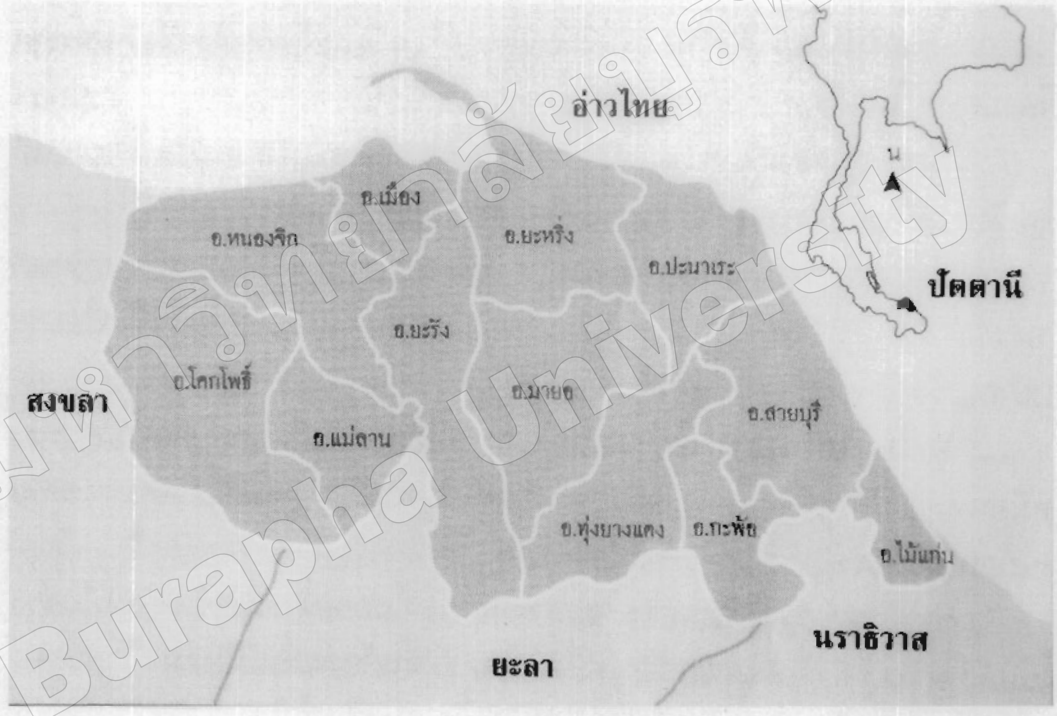
ลักษณะภูมิอากาศ อากาศโดยทั่วไปอบอุ่นไม่ร้อนจัดเพราะอยู่ภายใต้อิทธิพลลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ และลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ มี 2 ฤดูคือ ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่กลางเดือน

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

กุมภาพันธ์ถึงกลางเดือนพฤษภาคม และฤดูฝนช่วงแรก ได้รับอิทธิพลลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ เริ่มตั้งแต่ กลางเดือนพฤษภาคมถึงกลางเดือนตุลาคม และช่วงที่หลังได้รับอิทธิพลลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ เริ่มตั้งแต่กลางเดือนตุลาคมถึงเดือนมกราคม อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปีประมาณ 21 – 33 องศาเซลเซียส ประมาณน้ำฝนประมาณ 1,714.3 มิลลิเมตรต่อปี (สงบ ส่งเมือง, จุรีรัตน์ บัวแก้ว และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม 2542 , หน้า 4468-4473)

คำขวัญ บูดูสะอาด หาดทรายสวย รวยน้ำตก นกเขาดี ลูกหยีอร่อย หอยแครงสด

ตราประจำจังหวัด รูปปั้นนางพญาตานี (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2551, หน้า 302)



ภาพที่ 3 แผนที่จังหวัดปัตตานี (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2547, หน้า 343)

2. จังหวัดยะลา

ในปี พ.ศ. 2444 เริ่มมีการจัดระเบียบการปกครองบริเวณ 7 หัวเมือง เพื่อก่อตั้งมณฑลเทศาภิบาลได้แบ่งการปกครองเมืองยะลาออกเป็น อำเภอกลางเมือง อำเภอยะหา และกลาพอ ต่อมาเริ่มมีการจัดตั้งมณฑลปัตตานีระหว่าง 2449 – 2458 มีการยุบเมืองรามันเข้ากับเมืองยะลา และแบ่งท้องที่เมืองยะลาใหม่ออกเป็น 5 อำเภอคือ อำเภอเมือง ยะลา ยะหา บันนังสะตา และเบตง ต่อมา พ.ศ. 2460 มีการเปลี่ยนชื่อเมืองให้ตรงกับตำแหน่งที่ว่าการอำเภอเสียใหม่คือ อำเภอเมืองยะลาเป็นอำเภอสะเตง และอำเภอรามันเป็นอำเภอโกตาบารู และเมื่อปี 2481 ได้กลับมาใช้ชื่อเดิม

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ทั้งสองเมือง จังหวัดยะลามีทรัพยากรที่สำคัญ โดยมีภูมิประเทศเหมาะสำหรับปลูกยางพาราอันดับหนึ่ง รองลงมาเป็นการทำเหมืองแร่

ยะลาเป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ไม่มีทางออกทะเลโดยตรง มีพื้นที่ประมาณ 4,521 ตารางกิโลเมตร อาณาเขต ทิศเหนือติดจังหวัดสงขลาและจังหวัดปัตตานี ทิศใต้ติดรัฐเปรัค ประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันออกติดจังหวัดนราธิวาสและรัฐเปรัค ประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันตกติดจังหวัดสงขลาและรัฐเคดาห์ ประเทศมาเลเซีย

ลักษณะภูมิประเทศ พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นภูเขาสลับซับซ้อนทั่วไปทั่วทุกอำเภอ และมีพื้นที่ราบเพียงเล็กน้อยคือ ทางตอนเหนือของจังหวัดเป็นพื้นที่ต่อจากจังหวัดปัตตานี คือ พื้นที่บางส่วนของอำเภอเมืองยะลา อำเภอรามันและอำเภอยะหา มีภูเขาที่สำคัญคือ ภูเขาสันกาลาคีรีและภูเขาปิโล

ลักษณะภูมิอากาศ เป็นอากาศแบบร้อนชื้น มีฝนตกชุกเกือบตลอดปี ซึ่งเป็นผลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือและลมมรสุมตะวันออกเฉียงใต้ มี 2 ฤดู คือ ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่กลางเดือนกุมภาพันธ์ถึงกลางเดือนพฤษภาคม และฤดูฝนเริ่มตั้งแต่ กลางเดือนพฤษภาคมถึงกลางเดือนกุมภาพันธ์ อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปีประมาณ 27.3 องศาเซลเซียส ประมาณน้ำฝนประมาณ 2,331.7 มิลลิเมตรต่อปี (สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 6260-6264)

คำขวัญ ใต้สุดแดนสยาม เมืองงามชายแดน

ตราประจำจังหวัด รูปเหมืองแร่ดีบุก (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2551, หน้า 372)

ภาพที่ 4 แผนที่จังหวัดยะลา (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2547, หน้า 349)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

3. จังหวัดนราธิวาส

จังหวัดนราธิวาสเดิมมีฐานะเป็นเพียงอำเภอบางนรา ซึ่งเป็นหมู่บ้านชาวประมงเล็ก ๆ แห่งหนึ่งในเขตเมืองปัตตานี ขึ้นอยู่กับเมืองสายบุรีสมัย 7 หัวเมือง ต่อมาโอนไปขึ้นกับเมืองระแงะ จนปี พ.ศ. 2449 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการจัดตั้งมณฑลปัตตานี ในครั้งนั้นมีศาลอยู่ 2 ศาลที่เมืองสายบุรีและเมืองยะลา ดังนั้นให้ศาลยะลาอยู่ที่เดิม ส่วนศาลเมืองสายบุรีให้ย้ายไปตั้งที่บางนรา ให้ว่ากล่าวคดีทั้งเมืองสายบุรีและเมืองระแงะรวมกัน ทั้งแยกอำเภอบางนราขึ้นเป็นเมืองบางนรา ส่วนระแงะเดิมให้กลายเป็นอำเภอและขึ้นอยู่กับบางนรา นอกจากนี้ยังมีอำเภอสุไหงปาดี อำเภอโต๊ะโมะ อำเภอบางนรา อำเภอยี่งอ อำเภอตากใบ รวมเป็น 6 อำเภอ ต่อมาในปี พ.ศ. 2458 ได้ประกาศเปลี่ยนชื่อบางนราเป็นเมืองนราธิวาส และในปี พ.ศ. 2474 มีประกาศยุบมณฑลปัตตานีโดยให้รวมจังหวัดต่าง ๆ ไว้ในความปกครองของมณฑลนครศรีธรรมราช

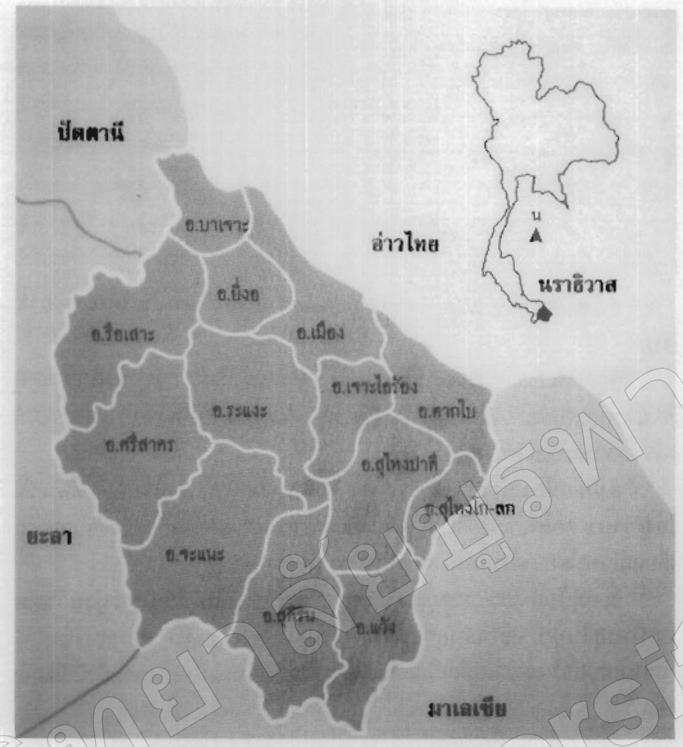
นราธิวาสเป็นจังหวัดชายแดนใต้ ตั้งอยู่บนฝั่งทะเลด้านตะวันออกของแหลมมลายู มีพื้นที่ประมาณ 4,473.430 ตารางกิโลเมตร อาณาเขต ทิศเหนือติดปัตตานีและอ่าวไทย ทิศใต้ติดรัฐกลันตันประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันออก ติดอ่าวไทยและประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันตก ติดจังหวัดยะลา ห่างจากกรุงเทพมหานคร 1,148 กิโลเมตร

สภาพภูมิประเทศ พื้นที่ส่วนใหญ่ประมาณ 2 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งหมดเป็นป่าและภูเขา มีภูเขาหนาแน่นแถบทิศตะวันตกเฉียงใต้จดเทือกเขาสันกาลาคีรี ซึ่งเป็นแนวกั้นพรมแดนไทย-มาเลเซีย ลักษณะของพื้นที่มีความลาดเอียงจากทิศตะวันตกไปสู่ทิศตะวันออก พื้นที่ราบส่วนใหญ่อยู่บริเวณติดอ่าวไทยและที่ราบลุ่มบริเวณแม่น้ำ 4 สาย คือ แม่น้ำสายบุรี แม่น้ำบางนารา แม่น้ำตากใบ และแม่น้ำโก-ลก มีพื้นที่พรุประมาณ 320,000 ไร่

ลักษณะภูมิอากาศ เป็นแบบมรสุมเมืองร้อนมี 2 ฤดูคือ ฤดูฝนและฤดูร้อน ฤดูฝนแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่รับลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ ทำให้มีฝนตกชุกในช่วงเดือนพฤษภาคม ถึงเดือนตุลาคม และช่วงที่รับลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือทำให้มีฝนตกชุกอีกในเดือนพฤศจิกายนถึงเดือนมกราคม ฤดูร้อนเริ่มจากเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนเมษายน อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปีประมาณ 27.02 องศาเซลเซียส ปริมาณน้ำฝนประมาณ 2,163.8 มิลลิเมตรต่อปี (พล ชินพงศ์ และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 3663)

คำขวัญ ทักษิณราชตำหนัก ชนรักศาสนา นราทัศน์เพลินตา บาโจตรึงใจ แหล่งใหญ่แร่ทอง ลองกองหอมหวาน

ตราประจำจังหวัด รูปเรือใบแล่นกางใบ ตรงกลางมีรูปช้างเผือกประดับเครื่องคชาภรณ์ (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2551, หน้า 303)



ภาพที่ 5 แผนที่จังหวัดนราธิวาส (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2547, หน้า 355)

4. จังหวัดสงขลา

เมืองสงขลาเดิมเป็นเมืองตรี เมืองบริวารของนครศรีธรรมราช มีอาณาเขตเพียงอำเภอเมืองสงขลา หาดใหญ่และสทิงพระ ต่อมาขยายเป็นเมืองขนาดใหญ่ เมืองโท มีอาณาเขตออกไปมีแขวงขึ้น 14 แขวง คือ วังชิง พะตง การำ รัตภูมิ พะวง สะทิ้งพระ พะโคะ ระโนด กำแพงเพชร พะเกิด ที่เมืองที่วัง ที่นา และที่คลัง นอกจากนี้มีเมืองจะนะ (ซึ่งมีอาณาเขตอำเภอจะนะ นาทวี เทพา และสะบ้าย้อยเป็นเมืองขึ้นและมีเมืองมลายู 7 หัวเมือง เป็นเมืองบริวาร เป็นชุมชนที่มีลักษณะค่อนข้างผสมผสานทางวัฒนธรรมและผู้คน มีความเข้มข้นทางด้านขนบธรรมเนียมประเพณีที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา และเมืองปัตตานีอันเกี่ยวเนื่องในศาสนาอิสลามและวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวมลายู) ต่อมาเมืองปี 2439 – 2476 เมืองสงขลาได้เป็นที่ตั้งที่ว่าการมณฑลนครศรีธรรมราช โดยพระวิจิตรวาสารน์ (ปั้น สุขุม) เป็นข้าหลวงพิเศษว่าราชการเมืองสงขลา ในการปฏิรูปครั้งนี้ได้ยุบแขวงทั้ง 14 พร้อมเมืองจะนะเป็นอำเภอต่าง ๆ ของสงขลา โดยในปี พ.ศ. 2440 เมืองสงขลาได้แบ่งออกเป็น 5 อำเภอคือ อำเภอกลางเมือง อำเภอปละท่า อำเภอฝ่ายเหนือ อำเภอจะนะ และอำเภอเทพา จนปี พ.ศ. 2452 มีการโอนที่สะเดาออกจากอำเภอจังโหลนมาขึ้นกับอำเภอเหนือ ต่อมาเมื่อสร้างทางรถไฟสายใต้สำเร็จในปี พ.ศ. 2460 ได้เปลี่ยนชื่ออำเภอเหนือเป็นอำเภอหาดใหญ่ มีการแยกกำแพงเพชรออกไปตั้งกิ่งอำเภอโดยภายหลังชื่อรัตภูมิ ทั้งมีการแยกตำบลสะเดา เป็นอำเภอสะเดา ยกกิ่งอำเภอระโนดขึ้นเป็นอำเภอ

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ระโนด ในปี พ.ศ. 2475 แบ่งอำเภอจะนะออกเป็นกิ่งอำเภอนาทวี (จนปี พ.ศ. 2499 ยกขึ้นเป็นอำเภอนาทวี) ในปี พ.ศ. 2476 เปลี่ยนชื่ออำเภอปละท่า เป็นอำเภอจะทิ้งพระ ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นสะทิงพระ นอกจากนี้มีการก่อตั้งกิ่งอำเภอกระแสสินธุ์ นาหม่อม ควนเนียง และบางกล่ำต่อมาต่างยกขึ้นเป็นอำเภอ

สงขลาเป็นจังหวัดทางภาคใต้ที่อยู่ด้านชายฝั่งทะเลตะวันออก มีพื้นที่ทั้งหมด 7,383,889 ตารางกิโลเมตร อาณาเขต ทิศเหนือ ติดจังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดพัทลุง ทิศใต้ ติดจังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี และรัฐเคดาห์ รัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันออกติดอ่าวไทย ทิศตะวันตกติดจังหวัดพัทลุงและจังหวัดสตูล

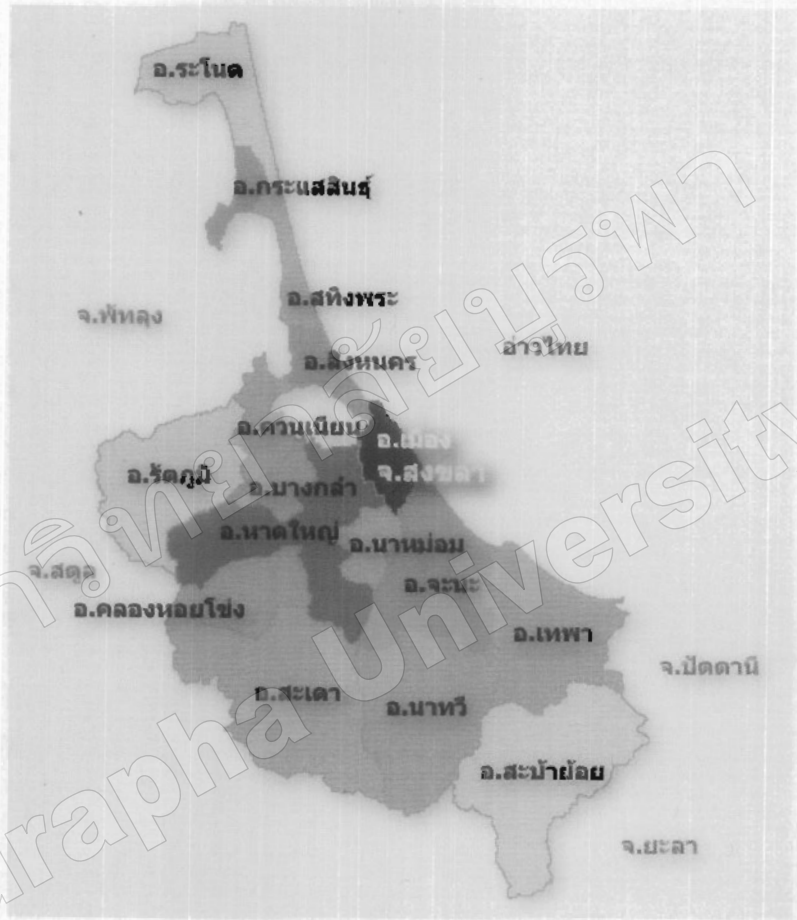
สภาพภูมิศาสตร์จังหวัดสงขลาสามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะคือ 1. พื้นที่ราบชายฝั่งทะเลเกิดจากการทับถมของแม่น้ำและการกระทำของคลื่นตั้งแต่ด้านเหนือของจังหวัดในอำเภอระโนด อำเภอสะทิ้งพระ ตามชายฝั่งทะเลด้านอ่าวไทยจนถึงอำเภอเมืองสงขลา อำเภอจะนะและอำเภอเทพา 2. พื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำ ได้แก่ ราบลุ่มน้ำคลองรัตภูมิ ที่ราบลุ่มน้ำคลองอู่ตะเภา ที่ราบลุ่มน้ำคลองนาทวี ที่ราบลุ่มน้ำคลองเทพา นอกจากนี้มีที่ราบลุ่มที่เกิดจากการทับถมของตะกอนรอบทะเลสาบสงขลา โดยมีสภาพเป็นป่าชายเลนและป่าพรุ 3 พื้นที่สูง ๆ ต่ำ ๆ เป็นแนวเขาจากทิศตะวันตกในแนวเทือกเขาบรรทัด ต่อมาทิศใต้ในแนวเทือกเขาสันกาลาคีรี กั้นพรมแดนระหว่างไทย – มาเลเซีย ซึ่งเป็นต้นกำเนิดลำน้ำสำคัญ ๆ ที่ไหลลงสู่ทะเลสาบสงขลาและอ่าวไทย นอกจากนี้มีทะเลสาบสงขลาเป็นทะเลน้ำจืด น้ำกร่อย และน้ำเค็มที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศ ซึ่งเป็นแหล่งเพาะพันธุ์สัตว์น้ำที่อุดมสมบูรณ์และมีประโยชน์ในหลายด้านทั้งทางชลประทาน เกษตรกรรม และคมนาคมขนส่ง

สภาพภูมิอากาศ เป็นแบบมรสุมเมืองร้อนมี 2 ฤดู คือ ฤดูฝนและฤดูร้อน ฤดูฝนเริ่มจากเดือนตุลาคมถึงเดือนมกราคม โดยได้รับอิทธิพลลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ ฤดูร้อนเริ่มจากเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนกันยายน โดยได้รับอิทธิพลลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปีประมาณ 27.9 องศาเซลเซียส ประมาณน้ำฝนประมาณ 2,035.1 มิลลิเมตรต่อปี (สงบ ส่งเมืองและชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 5630)

เนื่องจากสภาพภูมิประเทศที่ติดทะเล ทั้งยังเป็นเมืองท่าศูนย์กลางค้าระหว่างประเทศ ทำให้มีการละเล่นพื้นบ้านผ่านเข้ามาทางภาคใต้และเข้าสู่จังหวัดสงขลาโดยเฉพาะการละเล่นที่มากับวัฒนธรรมอินเดีย โดยบางส่วนมาทางเขมรและอินโดนีเซีย ก่อนเข้ามาสู่ภาคใต้ทำให้เกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง ให้เหมาะกับบุคลิกความเป็นไทยภาคใต้ มีลักษณะเฉพาะ ได้แก่ โนรา หนังตะลุง สิละ โต๊ะครึม ทั้งนี้ในปัจจุบันการแสดงโนราและหนังตะลุงถือเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ยังคงมีการแสดงแพร่หลายในจังหวัดสงขลา คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (2542, หน้า 147)

คำขวัญ นกน้ำเพลินตา สมิหราเพลินใจ เมืองใหญ่สองทะเล เสน่ห์สะพานป่า ศูนย์การค้าชายแดนใต้

ตราประจำจังหวัด รูปหอยสังข์อยู่ในพานแว่นฟ้า (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2551, หน้า 335)



ภาพที่ 6 แผนที่จังหวัดสงขลา (สถานที่ท่องเที่ยวจังหวัดสงขลา, 2554).

5. จังหวัดสตูล

จังหวัดสตูลได้ชื่อว่าเป็นเมืองปิดคือ ไม่ใช่เส้นทางที่ผ่านสู่เมืองใกล้เคียง ผู้ที่จะไปเที่ยวจังหวัดนี้จะต้องตั้งใจไปแล้วกลับเท่านั้น ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2502 กรมประชาสงเคราะห์จัดตั้งนิคมสร้างตนเองในเขตพื้นที่อำเภอควนกาหลงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้คนต่างจังหวัดอพยพเข้าตั้งถิ่นฐาน ถือเป็นการเปิดเมืองเป็นครั้งแรก และปี พ.ศ. 2515 จังหวัดสตูลเปิดเส้นทางถนนเชื่อมต่อกับจังหวัดตรัง ทำให้การเดินทางไปมาหาสู่กับจังหวัดต่าง ๆ สะดวกยิ่งขึ้น ถือเป็นการเปิดเมืองสตูลด้านชายฝั่งทะเลตะวันตกผู้คนต่างจังหวัดเดินทางท่องเที่ยวอุทยานแห่งชาติตะลุเตาได้สะดวกยิ่งขึ้น และในปี พ.ศ. 2527 จังหวัดสตูล เปิดเส้นทางรถยนต์เชื่อมระหว่างจังหวัดสตูลกับรัฐเปอร์ลิส ประเทศ

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

มาเลเซีย นอกจากนี้ยังมีเส้นทางเรือที่ได้ร่วมกับบริษัทมารีนทีมเวอร์คของมาเลเซียเปิดการเดินเรือโดยการระหว่างจังหวัดสตูลกับเกาะลังกาวี รัฐเคดาห์ ประเทศมาเลเซีย (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 81-82)

จังหวัดสตูลเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่สุดเขตแดนทางใต้ของประเทศทางชายฝั่งทะเลอันดามัน มีพื้นที่ประมาณ 2,478.977 ตารางกิโลเมตร อาณาเขต ทิศเหนือติดต่อกับอำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา อำเภอป่าปอน จังหวัดพัทลุง ทิศใต้ติดกับรัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันออกติดกับอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา และรัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย ทิศตะวันตก ติดกับทะเลอันดามันมหาสมุทรอินเดีย โดยมีเทือกเขาบรรทัดและสันกาลาคีรี เป็นเส้นกั้นอาณาเขตจังหวัดสตูลกับจังหวัดอื่น ๆ และประเทศมาเลเซีย

ลักษณะภูมิประเทศ พื้นที่ทางทิศเหนือและทิศตะวันออก เป็นเนินเขาและภูเขาทอดยาวไปตามแนวเหนือใต้ มีเทือกเขาที่สำคัญคือ เทือกเขาบรรทัดและเทือกเขาสันกาลาคีรี พื้นที่จะค่อย ๆ ลาดเอียงลงสู่ที่ราบชายฝั่งทางตะวันตกและทิศใต้ ส่วนนอกสุดของที่ราบชายฝั่งเป็นที่ราบน้ำทะเลท่วมถึงปกคลุมด้วยป่าแสมและโกงกาง ทั้งนี้จังหวัดสตูลมีเกาะน้อยใหญ่ประมาณ 83 เกาะ

ลักษณะภูมิอากาศ เป็นอากาศแบบมรสุมเขตร้อน มี 2 ฤดูคือ ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่กลางเดือนมกราคมถึงกลางเดือนเมษายน และฤดูฝนเริ่มตั้งแต่ เดือนพฤษภาคมถึงเดือนธันวาคม อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปีประมาณ 27.4-32.3 องศาเซลเซียส ประมาณน้ำฝนประมาณ 2,215.4 มิลลิเมตรต่อปี (สงบ ส่งเมือง และชาญณรงค์ เที่ยงธรรม, 2542, หน้า 7618)

คำขวัญ ตะรุเตา ไก่ดำ จำปาดะ คนใจพระ งานเลิศ เชิดสตูล

ตราสัญลักษณ์ รูปพระสมุทรเทวา สถิตอยู่บนบัลลังก์หินกลางทะเล เบื้องหลังมีพระอาทิตย์อัสดง (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2551, หน้า 341)

ภาพที่ 7 แผนที่จังหวัดสตูล (สถานที่ท่องเที่ยวจังหวัดสตูล, 2554).

นโยบายของรัฐบาลต่อจังหวัดชายแดนใต้

ดังที่กล่าวไว้ว่าจังหวัดชายแดนภาคใต้มีลักษณะทางสังคมแตกต่างจากดินแดนส่วนอื่นของประเทศ ด้วยเหตุที่พลเมืองส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีเอกลักษณ์ทางภาษา ประวัติศาสตร์ และขนบธรรมเนียมประเพณีของตนเอง จึงมีการจัดรูปแบบการปกครองดินแดนส่วนนี้เป็นพิเศษโดยอาศัยความแตกต่างดังกล่าว ซึ่งมีมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดเกล้าให้แบ่งปัตตานีออกเป็น 7 หัวเมืองคือ ปัตตานี ยะลา ระแงะ หนองจิก ยะหริ่ง สายบุรี และรามัน ต่อมารัชสมัยพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรับปรุงการปกครองหัวเมืองทั้ง 7 โดยรวมกันเป็นบริเวณเรียกว่า บริเวณ 7 หัวเมืองอิสลามปักษ์ใต้ และยกเลิกเมื่อ พ.ศ. 2449 โดยจัดตั้งมณฑลปัตตานีขึ้นตามระบบมณฑลเทศาภิบาลจน พ.ศ. 2475 ยกเลิกจัดระเบียบการปกครอง และบริหารราชการเหมือนดินแดนอื่น ๆ แต่ทั้งนี้ทั้ง 4 จังหวัดคือ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูลยังคงมีลักษณะพิเศษที่รัฐบาลได้วางและกำหนดนโยบายผ่อนปรนเข้าหาหลักของศาสนาอิสลามและขนบธรรมเนียมท้องถิ่น เช่น วันหยุดราชการประจำสัปดาห์ ซึ่งการหยุดในวันเสาร์ – วันอาทิตย์ทั่วประเทศ ก็เปลี่ยนเป็นวันพฤหัสบดี – วันศุกร์ เมื่อ พ.ศ. 2460 และยกเลิกเมื่อ พ.ศ. 2482 และนำกลับมาใช้ใหม่เมื่อปี พ.ศ. 2491 ใช้ระเบียบนี้จนถึง พ.ศ. 2506 จึงยกเลิก และใช้การหยุดราชการเหมือนกันทั่วราชอาณาจักร (กรมการปกครอง, 2531, หน้า 56-57)

ในช่วง พ.ศ. 2475 – 2516 มีการกำหนดนโยบายปกครองชาวไทยมุสลิมชายแดนใต้และดำเนินนโยบายออกเป็น 4 ระยะคือ ระยะแรกภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองถึงสมัยรัฐบาล

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

จอมพล ป. พิบูลสงคราม ช่วงแรก (พ.ศ. 2475-2487) ระยะที่สองสมัยรัฐบาลพลเรือน (พ.ศ. 2487-2491) ระยะที่สามสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรีช่วงที่สอง และระยะที่สี่ภายหลังการรัฐประหาร พ.ศ. 2500 ถึงวิกฤตการณ์ทางการเมือง พ.ศ. 2516 สรุปได้ว่า

ในระยะแรก รัฐบาลใช้นโยบายการปกครองประเทศตาม 6 ประการของคณะราษฎร รวมทั้งการให้ความสุขสมบูรณ์ของราษฎรในด้านเศรษฐกิจ สิทธิเสมอกันทางกฎหมาย เช่นเดียวกับการมีเสรีภาพและอิสรภาพ ตลอดจนการให้การศึกษาอย่างเต็มที่โดยนโยบายเหล่านี้ครอบคลุมถึงชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้รัฐบาลไทยได้ดำเนินการสร้างชาติด้วยวัฒนธรรมเพื่อให้คนไทยไม่ว่าเชื้อชาติใดหรือศาสนาใดมีความสำนึกของความเป็นไทยด้วยการประพฤติปฏิบัติเป็นแบบแผนเดียวกันจึงมีการกำหนดในรัฐนิยมซึ่งส่งผลต่อชาวไทยมุสลิมมี 3 ฉบับดังนี้ รัฐนิยมฉบับที่ 3 การเรียกชื่อชาวไทยโดยให้ใช้คำว่าไทย แก่ชาวไทยทั้งมวลโดยไม่แบ่งแยก รัฐนิยมฉบับที่ 9 เรื่องภาษาและหนังสือ โดยให้ชนชาติไทยต้องศึกษาให้รู้หนังสือไทยอย่างน้อยต้องให้อ่านออกเขียนได้ และรัฐนิยมฉบับที่ 10 เรื่องเครื่องแต่งกายของประชาชนชาวไทย ซึ่งได้ส่งผลกระทบและจำกัดเสรีภาพในการปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีของตนทำให้ชาวไทยมุสลิมรู้สึกแปลกแยกจากรัฐไทยมากยิ่งขึ้นทำให้ผู้นำไทยมุสลิมรู้สึกผิดหวังและขมขื่นต่อการปกครองของรัฐบาลในช่วงนี้

ระยะที่สองสมัยรัฐบาลพลเรือนสมัยนี้ในช่วงรัฐบาลของนายปรีดี พนมยงค์ ได้ใช้นโยบายผ่อนปรนพยายามแก้ไขความเดือดร้อนต่าง ๆ ของชาวไทยเชื้อสายมลายูอย่างจริงจังเพราะรัฐบาลต้องการลดกระแสความขัดแย้งที่อาจนำไปสู่การแบ่งแยกดินแดน จึงได้มีการใช้พระราชกฤษฎีกาว่าด้วยศาสนูปถัมภ์ พ.ศ. 2488 ซึ่งมีจุฬาราชมนตรีปฏิบัติราชการแทนพระองค์เกี่ยวกับการทรงอุปถัมภ์ศาสนาอิสลาม และมีสถาบันการศึกษาชื่อว่าอิสลามวิทยาลัยแห่งประเทศไทย ทั้งนี้รัฐยังประกาศใช้พระราชบัญญัติว่าด้วยการใช้กฎหมายอิสลามในเขตปัตตานี นราธิวาส ยะลาและสตูล พ.ศ. 2489 ในสมัยรัฐบาลนายควง อภัยวงศ์ ได้ปรับปรุงการปกครองในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น การย้ายข้าราชการที่ฉ้อราษฎร์บังหลวง การให้สอนภาษามลายูในระดับประถมศึกษา ปรับปรุงเศรษฐกิจ เป็นต้น

ระยะที่สาม สมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามช่วงที่ 2 ช่วงนี้รัฐบาลได้ตระหนักถึงผลร้ายที่เร่งรัดชาวมุสลิมให้เป็นไทยอย่างรวดเร็วในช่วงแรก ดังนั้นจึงดำเนินนโยบายแบบผ่อนปรนด้วยการรับประกันสิทธิเสมอภาคของคนไทยมุสลิมโดยเฉพาะการปฏิบัติศาสนกิจ กำหนดให้จุฬาราชมนตรีคอยแนะนำรัฐบาลในเรื่องศาสนาอิสลาม และขนบธรรมเนียมประเพณีที่เกี่ยวข้อง เคารพรักษากฎหมายอิสลามในเรื่องจากแต่งงานและการสืบมรดก ยอมรับการแต่งกายตามประเพณีอิสลามในสถานที่ราชการ ช่วยเหลือการสร้างสุเหร่า ตั้งสถาบันศูนย์อิสลามเพื่อการศึกษาระดับกลางและสูง นอกจากนี้ยังให้ความเสมอภาคในการเข้าศึกษาต่อโรงเรียนทหารและนายร้อยตำรวจ ส่วนข้าราชการที่ต้องที่ปฏิบัติหน้าที่ต้องศึกษาให้รู้จักขนบธรรมเนียมประเพณีของมุสลิมเป็นอย่างดี

ระยะที่สี่ ภายหลังการรัฐประหาร พ.ศ. 2500 ถึงวิกฤตการณ์ทางการเมือง พ.ศ.2516 สมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ ได้มีการเริ่มโครงการพัฒนาการศึกษาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในความรับผิดชอบของกระทรวงศึกษาธิการ และจัดตั้งนิคมพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ คณะกรรมการพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ ศูนย์กลางพัฒนาเหมืองแร่ ศูนย์พัฒนาชุมชน และวิทยาลัยครูยะลา ทั้งยังทะนุบำรุงท้องถิ่นด้วยการจัดตั้งหน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่จังหวัดต่าง ๆ การบูรณะและการสร้างถนนสายกรุงเทพ – จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา – อำเภอเบตง และจังหวัดยะลา – จังหวัดปัตตานี ส่งเสริมการชลประทาน และการไฟฟ้า ตลอดจนปรับปรุงระบบประปาและสร้างมัสยิดกลางประจำจังหวัดต่าง ๆ ในพื้นที่ด้วย จอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ เสนอต่อที่ประชุมคณะรัฐมนตรีให้เปลี่ยนการเรียกชื่อของ 4 จังหวัดภาคใต้ เป็นจังหวัดชายแดนเนื่องจากเดิมทำให้กระทบกระเทือนจิตใจประชาชน แสดงให้เห็นว่าจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ มีความสนใจต่อปัญหาจังหวัดชายแดนและพยายามดำเนินนโยบายเพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าวตลอดมายังคงได้รับการปฏิบัติสืบต่อมาในรัฐบาลสมัยจอมพลถนอม กิตติขจรคือ ยังคงมีโครงการพัฒนาการศึกษาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งมีกระทรวงศึกษาธิการ และกระทรวงมหาดไทยเป็นผู้รับผิดชอบ (ปิยนาถ บุนนาค, 2546, หน้า 23-108)

สำหรับนโยบายการศึกษาของรัฐบาลในช่วง พ.ศ. 2500 - 2516 รัฐบาลได้ใช้นโยบายการศึกษาเป็นเครื่องมือในการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมโดยการจัดระเบียบการเรียนของปอเนาะ เพราะผู้ปกครองชาวไทยเชื้อสายมลายูนิยมส่งบุตรหลานเข้าเรียนในปอเนาะโดยไม่สนใจเรียนในโรงเรียนของรัฐทำให้ประชาชนพูดภาษาไทยไม่ได้ รัฐจึงพยายามจะนำปอเนาะอยู่ในระบบตั้งแต่ พ.ศ. 2488 แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จเพราะเสียงคัดค้านจากบรรดาผู้นำชาวไทยเชื้อสายมลายูว่า ปอเนาะเป็นสถาบันทางศาสนา มิใช่เป็นสถาบันโรงเรียนอย่างไรก็ตามรัฐบาลก็มีความคิดนำปอเนาะมาอยู่ในระบบของโรงเรียนราษฎร์ตลอดมา รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ใน พ.ศ. 2502 ได้มีโครงการพัฒนาการศึกษาในส่วนภูมิภาค โดยให้กระทรวงศึกษาธิการเป็นผู้รับผิดชอบ และมีการตั้งคณะกรรมการประสานราชการสี่จังหวัดภาคใต้โดยกระทรวงมหาดไทย ทั้งสองหน่วยงานนี้มีบทบาทโดยตรงต่อการดำเนินเกี่ยวกับการศึกษาในสี่จังหวัดภาคใต้โดยการเข้าไปเปลี่ยนแปลงรูปแบบการศึกษาปอเนาะของชาวไทยมลายูให้เป็นรูปแบบการศึกษาตามระเบียบแบบแผนของรัฐ ดำเนินการสร้างความสำนึกความเป็นไทย และค่านิยมไทย พูด อ่านและเขียนภาษาไทย นอกจากนี้กระทรวงมหาดไทยมีนโยบายส่งเสริมชาวไทยมุสลิมที่จบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 หรือเทียบเท่าเข้าเรียนต่อในมหาวิทยาลัย โรงเรียนนายร้อยตำรวจ รวมถึงโรงเรียนในสังกัดกรมอาชีวศึกษา กระทรวงศึกษาธิการทั้งมีโครงการจัดตั้งมหาวิทยาลัยในภาคใต้ การให้ทุนการศึกษาแก่นักเรียนชาวไทยมลายู (อรรณพ เนียมคง, 2538, หน้า 46-52)

รัฐบาลได้มีการจัดโครงการต่าง ๆ ขึ้นเพื่อพัฒนาภาคใต้ แต่บางโครงการแฝงไว้ด้วยการพยายามกลืนกลุ่มชนมลายูให้กลายเป็นคนไทยพุทธ โดยมีการย้ายประชากรจากภูมิภาคอื่นมาอยู่อาศัยในเขตพื้นที่จังหวัดชายแดน ได้แก่ โครงการจัดตั้งนิคมพัฒนาภาคใต้ และมีโครงการที่พยายามสร้างความใกล้ชิดและรักษาสัมพันธภาพที่ดีระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวมลายูโดยผ่านโครงการเพื่อความหวังใหม่

โครงการจัดตั้งนิคมพัฒนาภาคใต้ เริ่มในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในปี พ.ศ. 2511 ได้มีการย้ายประชากรชาวไทยพุทธจำนวน 15,000 คน จากจังหวัดทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคตะวันออกของประเทศไทย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นครอบครัวของทหารผ่านศึกเพื่อใช้อาวุธในการป้องกันตนเองได้ ซึ่งทางรัฐบาลจัดตั้งนิคมขึ้นใน 5 จังหวัดภาคใต้ ได้สร้างความขัดแย้งกับความรู้สึกของชาวมลายูมุสลิมเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นการเบียดเบียนพื้นที่ ผู้ที่โยกย้ายไปอยู่ที่นิคมสร้างตนเองแต่ละพื้นที่ได้รับการดูแลเอาใจใส่จากรัฐบาลมากกว่าคนในท้องที่เดิม ถือเป็นยุทธศาสตร์ทางการเมืองของรัฐไทยที่ต้องการสร้างสมดุลของประชากร เพื่อให้เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าดินแดนของมลายูปัตตานีมีประชากรชาวไทยพุทธอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก

นอกจากนี้ยังมีโครงการ เพื่อความหวังใหม่ หรือฮารับปันบารู ที่เป็นนโยบายของทางการที่ต้องการหลอมรวมชาวมลายูให้เป็นไทย วัตถุประสงค์ของโครงการคือ การให้การรับรองในความปลอดภัยของชีวิตและทรัพย์สินของประชาชนในภาคใต้ โดยการแก้ปัญหาความยากจนและยกฐานะทางเศรษฐกิจของชุมชนให้อยู่ดี กินดีมากขึ้น โดยมีพลเอกชวลิต ยงใจยุทธ พยายามที่สร้างความใกล้ชิดและรักษาสัมพันธภาพที่ดีระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวมลายูโดยผ่านโครงการนี้ โดยมีการสนับสนุนและการยอมรับภาษามลายูเป็นภาษาถิ่นในการติดต่อสื่อสารกันอย่างกว้างขวาง ทั้งยังเปิดโอกาสให้สื่อมวลชนต่างประเทศเข้ามาหาข้อมูลในจังหวัดชายแดนโดยอิสระมากขึ้น แต่โครงการนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรงคือ เป็นโครงการที่ใช้ภาษามลายู ฝ่ายทหารเป็นเจ้าของโครงการดำเนินการเอง และเป็นโครงการที่ซ้ำซ้อนกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติแต่ทั้งนี้ประโยชน์ที่ได้รับจากโครงการนี้คือ ฝ่ายทหารได้เข้าไปพัฒนาชุมชน รวมทั้งการให้ความปลอดภัยแก่ชาวมลายูมากขึ้น ฝ่ายทหารได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานราชการอื่น ๆ ในพื้นที่ทำการพัฒนาด้านสาธารณูปโภค นอกจากนี้ทหารและชุมชนมุสลิมมีการพูดคุยเจรจากันมากขึ้นทำให้ความรู้สึกเกรงกลัวและไม่ไว้วางใจสูญหายไป (อาริฟิน บินจิน, 2551, หน้า 300-301, 332-334)

นอกจากนี้การพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1-8 สรุปได้เป็นสามด้านคือ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านเศรษฐกิจและด้านสังคม ดังนี้

1. ด้านการเมืองการปกครอง ได้มีการตั้งศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้เพื่อแก้ไขปัญหาความไม่สงบ ความไม่ปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน และการก่อการร้ายหลายรูปแบบ

ที่มาอย่างต่อเนื่อง แต่การแก้ปัญหายังไม่สามารถบรรลุเป้าประสงค์และยังคงเป็นปัญหาที่ท้าทายของรัฐบาลในการแก้ปัญหา

2. ด้านเศรษฐกิจ ประชาชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมมีรายได้ต่ำสุดในภาคใต้ ประชาชนมีฐานะยากจน ผลผลิตที่สำคัญคือ ยางพารา การประมง เป็นต้น ด้านการคมนาคมขนส่งทางบกมีการสร้างถนน 4 ช่วงการจราจรและขยายเส้นทางรถไฟที่สามารถเชื่อมไปสู่ประเทศมาเลเซียและสิงคโปร์ ทางน้ำมีการสร้างท่าเรือลึกที่จังหวัดสงขลา และท่าอากาศมีสนามบินนานาชาติที่อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

3. ด้านสังคม ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีแนวทางในการดำเนินชีวิต วัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นไปตามศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลามกำหนด รวมทั้งเชื่อฟังผู้นำทางศาสนา และจะอยู่กันเฉพาะกลุ่มคนในศาสนาเดียวกัน (นาตอนงค์ ภูวงษ์, 2548, หน้า 32-56)

สำหรับ นโยบายของรัฐบาลชุดปัจจุบัน (นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร) ที่เกี่ยวข้องกับชาวไทยเชื้อสายมลายูมีดังนี้

> เร่งนำสันติสุขและความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินของประชาชนกลับมาสู่พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ควบคู่ไปกับการขจัดความยากจน ยาเสพติด และอิทธิพลอำนาจมืด โดยน้อมนำกระแสพระราชดำรัสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว “เข้าใจ เข้าถึง พัฒนา” เป็นหลักปฏิบัติในแนวทางสันติวิธีโดยเน้นการส่งเสริมความร่วมมือในทุกภาคส่วนกับประชาชนในพื้นที่ อำนวยความยุติธรรมอย่างทั่วถึงเพิ่มโอกาสทางการศึกษาและคุณภาพชีวิต สร้างโอกาสและความเสมอภาคพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในพื้นที่ เคารพอัตลักษณ์ขนบธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่น ส่งเสริมการกระจายอำนาจการปกครองส่วนท้องถิ่นในรูปแบบที่สอดคล้องกับลักษณะพื้นที่โดยไม่ขัดกับรัฐธรรมนูญ ทั้งนี้ จะมีการบูรณาการการบริหารจัดการทุกภาคส่วนให้มีเอกภาพทั้งในระดับนโยบายและระดับปฏิบัติ รวมทั้งปรับปรุง พัฒนากฎหมายและระเบียบที่เกี่ยวข้องให้สอดคล้อง ทันสมัย กับสภาพความเป็นจริงของปัญหาที่เกิดขึ้น ตลอดจนเยียวยาผู้ได้รับผลกระทบจากความไม่สงบอย่างเป็นธรรม (นโยบายของรัฐบาล, 2554)

สรุปได้ว่า นโยบายของรัฐบาลต่อชาวไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในยุคสมัยที่ใช้รัฐนิยมได้สร้างความกดดันให้คนไทยมุสลิมมากจนเกินไปเพราะเป็นการเปลี่ยนแปลงธรรมเนียมนิยมที่ยึดถือปฏิบัติมากเกินไป ส่วนรัฐบาลต่อมาส่วนใหญ่มุ่งเน้นทางด้านการศึกษาเป็นสำคัญเพื่อให้ประชาชนพูด อ่าน เขียน สื่อสารกับคนไทยด้วยกัน แต่ส่วนใหญ่เป็นการมุ่งเน้น บังคับ ยัดเยียดความเป็นไทยมากเกินไปจนทำให้เกิดปัญหาที่ขัดแย้งมาจนถึงปัจจุบัน แม้ในสมัยปัจจุบันมีการ

เล็งเห็นความสำคัญมีการจัดโครงการที่สอดคล้องและสร้างความผ่อนคลายแก่ชุมชน แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็ยังคงทำให้พื้นที่จังหวัดชายแดนไม่สงบ จนรัฐบาลยุคปัจจุบันตระหนักถึงการนำสันติสุขและความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินของประชาชนกลับมาสู่พื้นที่ โดยน้อมนำกระแสพระราชดำรัสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว “เข้าใจ เข้าถึง พัฒนา” เป็นหลักปฏิบัติในแนวทางสันติวิธีโดยเน้นการส่งเสริมความร่วมมือในทุกภาคส่วนกับประชาชนในพื้นที่ นอกจากนี้พัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในพื้นที่ เคารพอัตลักษณ์ ขนบธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่น

ผู้วิจัยนำผลวิเคราะห์จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชาติพันธุ์มาใช้ในการวางขอบเขตด้านเนื้อหาและพื้นที่ ของการศึกษาค้นคว้าของวัฒนธรรมการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์มลายู และข้อมูลเกี่ยวกับประวัติอาณาจักรมลายูในประเทศไทย จังหวัดชายแดนภาคใต้และนโยบายของรัฐบาลได้นำมาใช้ประโยชน์ในการกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา และใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์สภาพแวดล้อม วิถีชีวิตและความแตกต่างของวัฒนธรรมการแสดง เพื่อนำเสนอในรายงานการวิจัย

ตอนที่ 2 วัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

วัฒนธรรมของคนไทยเชื้อสายมลายูมักจะมีวิถีดำเนินชีวิตที่ควบคู่ไปกับศาสนา ชาวมลายูจะมีการยึดมั่นในขนบธรรมเนียม ประเพณีที่สืบทอดและปฏิบัติตามกันมาด้วยบรรพบุรุษดั่งเดิมก่อนที่จะมานับถือศาสนาอิสลามชาวมลายูได้นับถือฮินดู – พุทธมาก่อนทำให้มีธรรมเนียมปฏิบัติบางอย่างที่ขัดกับหลักศาสนาสิ่งเหล่านี้ค่อย ๆ ลดบทบาทและหายไปจากสังคม นอกจากนี้เป็นที่สังเกตได้ว่าวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสงขลามีลักษณะที่คล้ายคลึงกันเพราะเคยเป็นเขตแดนแผ่นดินเดียวกันก่อนที่กลายมาเป็นจังหวัดของประเทศไทย ส่วนพื้นที่ในจังหวัดสตูลซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการปกครองไทรบุรีทั้งมีภูมิประเทศที่แตกต่างกันเพราะอยู่ทะเลฝั่งตะวันตกและได้รับอิทธิพลจากประเทศอื่น ๆ ที่แตกต่างไปจากจังหวัดฝั่งตะวันออก ส่งผลให้วัฒนธรรมต่าง ๆ ของสองพื้นที่ย่อมมีความแตกต่างกันแต่ด้วยความเป็นกลุ่มคนที่นับถือศาสนาอิสลามจึงทำให้วิถีดำเนินชีวิตที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งมีรายละเอียดที่น่าสนใจตามประเด็นการศึกษา ดังนี้

1. วัฒนธรรม
2. นโยบายของรัฐบาลด้านวัฒนธรรม
3. วัฒนธรรมของคนไทยเชื้อสายมลายู
4. วัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

วัฒนธรรม

1. ความหมายของวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นผลผลิตที่มนุษย์ได้เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง ผลิตสร้างขึ้น หรือเป็นผลผลิตของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้จากคนแต่ก่อนสืบต่อกันเป็นประเพณี ซึ่งกลายเป็นวิถีของมนุษย์ที่ถ่ายทอด เอาแบบอย่างกันได้ ทั้งนี้ยังหมายถึงความคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติ และกริยาอาการ หรือการกระทำใด ๆ ของมนุษย์ในส่วนรวม ลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือ ระเบียบประเพณี เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ได้หมายรวมให้เป็นมรดกแห่งสังคม ซึ่งสังคมได้รับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม (พระยาอนุมานราชธน, 2531, หน้า 45-46)

นอกจากนี้ยังมีความหมายวัฒนธรรมในเชิงมนุษยศาสตร์คือ “ความดีงาม ไม่ว่าอะไรก็ตาม พฤติกรรมของคนและสิ่งของจะต้องแสดงออกถึงซึ่งความดีงามไปหมด สังคมไทยโดยความเป็นจริงก็เน้นตรงจุดนี้” (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2531, หน้า 33) และยังหมายถึง “ผลรวมซึ่งเกิดจากระบบความเชื่อ (Belief system) ค่านิยมทางสังคม (Social values) ซึ่งอยู่เบื้องหลังพฤติกรรมมนุษย์ วัฒนธรรมจึงเป็นวิถีชีวิต (Way of life) ของคนในสังคมเดียวกันและขยายไปสู่คนอีกกลุ่มหนึ่งมีการสืบทอดและเปลี่ยนแปลงจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง โดยข้อกำหนดของการเปลี่ยนแปลงเกิดจากการยอมรับของคนในสังคม” (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 4)

ส่วนความหมายวัฒนธรรมในเชิง สังคมศาสตร์คือ “เป็นขบวนการอบรม ปลูกฝัง สั่งสอน เรียนรู้ถึงการดำรงวิถีชีวิตที่เป็นรูปแบบเดียวกันแล้วเก็บไว้เป็นมรดกตกทอดส่งต่อให้สมาชิกรุ่นใหม่ ๆ ของสังคมต่อ ๆ กันไป” (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2531, หน้า 33) “เป็นการปลูกฝังสิ่งต่าง ๆ ลงไปในสังคมมนุษย์และเมื่อปลูกฝังลงไปแล้วได้มีการถ่ายทอดสิ่งที่ปลูกฝังจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง” (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 2)

วัฒนธรรมคือ สิ่งที่ทำให้จิตใจ กาย วาจา ของคนเจริญงอกงาม มีจิตใจสูงขึ้นดีขึ้น อันเป็นแบบแผนในความคิด และการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างระเบียบกฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบตลอดจนระบบความเชื่อ ความนิยม ความรู้ และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ จนกลายเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีมุ่งให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงาม (พวงผกา คุโรวาท, 2549, หน้า 41; สุพัตรา สุภาพ, 2534, หน้า 107)

วัฒนธรรมเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของสังคมเป็นแบบแผน ประพฤติ ปฏิบัติ การแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดในประสบการณ์ต่าง ๆ ที่คนในสังคมเดียวกัน สามารถเข้าใจและซาบซึ้งร่วมกัน มีการเลือกสรร ปรับปรุงแก้ไข จนถือว่าเป็นสิ่งดีงามเหมาะกับสภาพแวดล้อมและใช้เป็นเครื่องมือหรือแนวทางในการป้องกันและแก้ไขปัญหาสังคม (ฉันทวิทย์ สุชาตานนท์, 2537, หน้า 16-18) ถือได้ว่า

วัฒนธรรมเป็นตราประจำสังคมซึ่งสามารถบ่งบอกให้รู้ว่าคนกลุ่มนั้นเป็นคนกลุ่มเดียวกันหรือต่างกลุ่มกัน (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 5)

นอกจากนี้ วัฒนธรรมในความหมายปัจจุบันได้ มองวัฒนธรรมในลักษณะเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง เพราะวัฒนธรรมเป็นเรื่องของวิถีชีวิตในสังคมไทย การศึกษาวัฒนธรรมต้องมองทั้งวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมชาวบ้าน โดยเฉพาะวัฒนธรรมชาวบ้านจะทำให้เข้าใจเศรษฐกิจ สังคม ความคิด ความเชื่อ อุปนิสัยของเจ้าของวัฒนธรรมได้ดี เพราะเกิดจากการขัดเกลาทางสังคม เนื่องจากสังคมไทยมีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานมีความแตกต่างทางสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ จึงควรทำความเข้าใจในมิติของเวลา (Time) และมิติของสถานที่ (Space) จึงทำให้การศึกษาวัฒนธรรมมีความหลากหลายและน่าสนุกชวนติดตาม (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2548, หน้า 35-36)

สรุปได้ว่า วัฒนธรรมคือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยมีความคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติหรือการกระทำใด ๆ ร่วมกันในสังคม จนเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ในการปฏิบัติแสดงออกมาในรูปแบบของภาษา ศิลปะ ความเชื่อ ระเบียบประเพณี ความนิยม ความรู้ และเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้ต้องเกิดผลดีต่อตนเองและส่วนรวม จนสังคมยอมรับและปฏิบัติตามจนมีการสืบทอด ถ่ายทอดต่อคนรุ่นหลัง และย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขและกาลเวลาเพื่อให้เข้าสภาพแวดล้อมและยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง

2. ประเภทของวัฒนธรรม การแบ่งประเภทของวัฒนธรรมสามารถจำแนกได้หลากหลายรูปแบบ ดังนี้

2.1 การจัดวัฒนธรรมสากลตามทฤษฎีของ แคล็ก วิสส์เลอร์ (Clack Wissler) ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมที่ทุกสังคมพึงมี ดังนี้

2.1.1 ภาษา ทุกสังคมต้องมีภาษาพูด (ภาษาเขียน) และทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับภาษา เช่น นิทาน ท่าทาง ฯลฯ

2.1.2 วัฒนธรรมประเภทรูปธรรมที่เกี่ยวกับการกินอาหาร ที่อยู่อาศัย สิ่งที่เกี่ยวข้องกับการเดินทางขนส่ง เสื้อผ้า ภาชนะ ของใช้ อาวุธ อาชีพ การอุตสาหกรรม ฯลฯ

2.1.3 ศิลปะ ได้แก่ ทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะ เช่น การแกะสลัก วาดรูป ดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ

2.1.4 ระบบและรูปแบบของศาสนา ได้แก่ พิธีกรรมของศาสนา พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความขลัง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ การรักษาโรคภัย พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการเกิดและการตาย ฯลฯ

2.1.5 ระบบครอบครัว การแต่งงานและเครือญาติ และระบบสังคมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ แต่งงาน ครอบครัว การนับญาติ การสืบทอดตระกูลและการใช้ศัพท์เรียกญาติ

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2.1.6 ทรัพย์สิน แบ่งออกเป็นทรัพย์สินส่วนรวม ทรัพย์สินส่วนตัว กฎเกณฑ์และกฎหมาย ตลอดจนมาตรฐานการแลกเปลี่ยนและการค้าขาย ระบบเงินตรา การผลิต การจำแนกแจกจ่ายและการบริโภคสินค้า ฯลฯ

2.1.7 ระบบการปกครองและรัฐบาล ได้แก่ระบบการเมือง ระบบนิติบัญญัติ และตุลาการ

2.1.8 การศึกสงคราม ทั้งสงครามระหว่างคนในสังคมที่แตกต่างกัน และสังคมที่เกิดในหมู่เครือญาติ

2.1.9 การกีฬาและการละเล่น

2.1.10 ระบบความรู้ การศึกษา วิทยาศาสตร์และนิทานปรัมปรา (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2531, หน้า 48-49)

2.2 การแบ่งประเภทวัฒนธรรมตามความจำเป็นและความต้องการของมนุษย์ ซึ่งแบ่งออก 5 หมวดใหญ่ ดังนี้

2.21 วัฒนธรรมวัตถุ (Material culture) มนุษย์รู้จักการเพาะปลูกหุงต้มอาหาร ถนอมอาหาร และรู้จักเอาสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ตามธรรมชาติมาถักทอเป็นเสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม สร้างบ้านเรือน เครื่องมือเครื่องใช้ รู้จักสร้างและทำสิ่งที่อำนวยความสะดวกในชีวิต โดยในชั้นต้นอาจกระทำอย่างง่าย ๆ แล้วเจริญเติบโตมีลักษณะซับซ้อนเป็นวิวัฒนาการเรื่อยมาโดยลำดับ แต่ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขและความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับสิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ในถิ่นซึ่งเป็นแหล่งที่อยู่ ซึ่งสิ่งที่สังคมสร้างขึ้นเป็นวัฒนธรรม เพื่อความจำเป็นและความต้องการของสังคมทางชีวิตหรือร่างกาย

2.2.2 วัฒนธรรมสังคม เมื่อมนุษย์มีวัฒนธรรมวัตถุ ถือว่ามีความสุขกายตามควรแก่อัตภาพ แต่ต้องการอยู่เป็นปกติสุข ต้องการมีเสรีภาพ ความปลอดภัย เพื่อป้องกันคนอื่นรุกราน และต้องการมีฐานะ บทบาทของตน ในหมู่คณะตามสิทธิและหน้าที่ที่ตนมีอยู่ จึงมีการสร้างวัฒนธรรมมีลักษณะเป็นสถาบันสังคม (Social institution) เพื่อสวัสดิภาพสังคม

2.2.3 วัฒนธรรมทางความเชื่อ คนรู้จักเอาอดีตมาปรับเพื่อคาดการณ์ในอนาคตได้อย่างน้อยก็รู้ว่าคนเกิดก่อนตายและจะเกิดต่อไปอีกภายหน้า และรู้ว่าเมื่อตนมีชีวิตอยู่แต่ต่อไปก็ตาย เพราะกลัวว่าตายจึงมีวัฒนธรรมความเชื่อ เพื่อบำรุงใจเมื่อได้รับทุกข์

2.2.4 วัฒนธรรมทางสุนทรียภาพ เมื่อมนุษย์มีเวลาว่างจากการทำงานก็หาทางให้เพลิดเพลินใจเพื่อบำรุงจิตใจให้ร่าเริงและความสดชื่น กระชุ่มกระชวย จึงสร้างสิ่งที่สวยงาม ไพเราะขึ้นเรียกว่า ศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับสุนทรียภาพจะมีรูปและลักษณะอย่างไรขึ้นต่อทรัพยากรธรรมชาติ ตามความสามัคคีในหมู่คณะและการปกครองเป็นเงื่อนไขในการสร้าง ศิลปะแบ่งออกเป็น ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure arts) ศิลปะประยุกต์ (Applied arts) และศิลปะตกแต่งหรือมัณฑนศิลป์ (Decorative arts)

2.2.5 ภาษา ในการถ่ายทอดวัฒนธรรมให้แก่สังคมจะทำกันได้ส่วนใหญ่อยู่ที่ภาษาสำหรับการสื่อสารความรู้และความรู้สึกให้แก่กัน (พระยาอนุมานราชธน, 2531, หน้า 21-32)

2.3 ประเภทของวัฒนธรรมไทย

คำว่าวัฒนธรรมไทย เริ่มนำมาใช้ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตามที่กองวัฒนธรรม กรมศาสนาได้ประมวลประเภทวัฒนธรรมไทยเป็น 4 ประเภทคือ 1. คติธรรม เป็นวัฒนธรรมเกี่ยวกับหลักในการดำเนินชีวิต 2. เนติธรรม เป็นวัฒนธรรมทางกฎหมาย ระเบียบประเพณีที่ยอมรับนับถือ 3. วัตถุธรรม เป็นวัฒนธรรมทางวัตถุ เช่น บ้านเรือน เครื่องนุ่งห่ม ความเป็นอยู่ และ 4. สหธรรม เป็นวัฒนธรรมทางสังคมคือ คุณธรรมต่าง ๆ ที่ทำให้คนอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข รวมถึงมารยาทในการติดต่อเกี่ยวข้องกับสังคม

วัฒนธรรมทั้ง 4 ประเภท แบ่งเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกันทางวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกันทางวัตถุ เมื่อรัฐบาลได้ประกาศจัดตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติในปี พ.ศ. 2522 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้แบ่งประเภทของวัฒนธรรมไทยไว้ 5 ประเภทคือ

1. ด้านศิลปะ ได้แก่ ภาษา ดนตรี วรรณกรรม ฟ้อนรำ ละคร วิจิตรศิลป์ ประติมากรรม

2. ด้านมนุษยศาสตร์ เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี คุณธรรม ศีลธรรม ศาสนา ปรัชญา โบราณคดี มารยาทในสังคม การปกครอง กฎหมาย

3. ด้านการช่างฝีมือ ได้แก่ การเย็บปักถักร้อย การแกะสลัก การทอผ้า การจักสาน การจัดทำเครื่องเขิน เครื่องเงิน เครื่องทอง การจัดดอกไม้ การทำตุ๊กตา การทำเครื่องปั้นดินเผา

4. ด้านกีฬาและนันทนาการ ได้แก่ การละเล่น มวยไทย ฟันดาบ กระบี่กระบอง

5. ด้านคหกรรมศิลป์ ได้แก่ ความรู้เรื่องอาหาร การประกอบอาหาร เครื่องแต่งกาย บ้านและการดูแลบ้าน ยาและการใช้ยา การอบรมดูแลเด็ก มารยาทในการกินอยู่ การต้อนรับแขก การรู้จักแก้ปัญหาในครอบครัว และการรู้จักประกอบอาชีพ (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 7)

สรุปได้ว่า วัฒนธรรมแบ่งได้หลายประเภทแต่ส่วนใหญ่มักมีรูปแบบของในลักษณะของวัฒนธรรมวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่ใช้วัตถุดังนี้ 1. วัฒนธรรมวัตถุ สร้างขึ้นอย่างง่าย ๆ เพื่อความจำเป็นและความต้องการของร่างกายและชีวิตคนในสังคม จนกลายเป็นการอำนวยความสะดวกในชีวิต และ 2. วัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุคือ วัฒนธรรมที่มนุษย์แต่ละกลุ่มสร้างและใช้สืบต่อกันโดยเชื่อมโยงจากการที่สังคมมีวัฒนธรรมวัตถุที่ทำให้มีความสุขกาย แต่ด้วยความที่ต้องอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขและเข้าใจซึ่งกันและกัน อาทิ ภาษา ศิลปะ การใช้ชีวิตในประจำวัน (การกินอาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม การขนส ฯลฯ) ระบบและรูปแบบศาสนา ระบบครอบครัว การใช้ทรัพย์สิน ระบบการปกครอง การกีฬา การศึกสงคราม ระบบการถ่ายทอดความรู้ สิ่งเหล่านี้ล้วนมีขึ้นทุกสังคมในโลก ดังนั้นการแสดงออกซึ่งประเภทของวัฒนธรรมจึงเป็นตัวกำหนดและบ่งบอกถึงวิถีการดำเนินชีวิตของแต่ละคนว่าเป็นคนกลุ่มใด สังคมใดของโลก สำหรับประเภทของวัฒนธรรมไทย มีการจำแนก

ออกเป็น 5 ประเภทคือ ด้านศิลปะ ด้านมนุษยศาสตร์ ด้านการช่างฝีมือ ด้านกีฬา นันทนาการ และด้านคหกรรมศิลป์

3. พัฒนาการของวัฒนธรรม

ปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมคลี่คลายเป็นความเจริญคือ ต้องมีพัฒนาการด้วยหลักการ ดังนี้

3.1 การสะสม เมื่อคนเกิดในสังคมใดก็จะรับวัฒนธรรมของสังคมนั้นเป็นประการแรก ถือเป็นมรดกที่ได้รับจากคนแต่ก่อนสร้างและสะสมไว้ และมีการปรับปรุงและเสริมสร้างสิ่งใหม่ สืบต่อกันมาทุกชั่วอายุคนจากคนรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งไม่ขาดสาย

3.2 การปรับปรุง วัฒนธรรมที่สังคมได้รับไว้เป็นกองมรดกจากคนรุ่นก่อนสะสมไว้และสืบทอดกันมา แต่หากรับและรักษาไว้ฝ่ายเดียวจะเป็นเครื่องถ่วงความเจริญต้องสลัดทิ้งไปและหารู้จักหาสิ่งใหม่มาแทนที่เพราะหากสังคมต้องแบกรับทั้งของดีและไม่ดีเอาไว้ก็จะทำให้สังคมเบื่อหน่ายไม่สนใจวัฒนธรรมของตนกลายเป็น “วัฒนธรรมเหนื่อย” หากวัฒนธรรมที่แข็งกระด้างรัดตัวไม่สามารถปรับตัวเองให้เจริญก็กลายเป็น “วัฒนธรรมล้า” สังคมที่มีวัฒนธรรมล้าจะรับแต่วัฒนธรรมคนอื่นเข้ามาแทนที่ของตน การปรับปรุงวัฒนธรรมต้องเสริมสร้างสิ่งใหม่บนรากฐานสิ่งเก่า เพื่อรักษาเสถียรภาพและบุคลิกลักษณะของตน เพราะวัฒนธรรมเป็นพลวัตในตัวสำแดงให้ประจักษ์ เป็นอาการเปลี่ยนแปลงต่อเนื่องกันไปเรื่อยอย่างสม่ำเสมอ

3.3 การถ่ายทอด วัฒนธรรมที่มีสภาพเป็นความเจริญงอกงาม ก็เพราะสังคมผู้เป็นเจ้าของรู้จักเผยแพร่ให้แพร่หลาย ด้วยการถ่ายทอดทั้งโดยตรงและโดยปริยาย เพื่อให้สืบต่อเนื่องกันไปไม่ขาดตอน หลักแห่งความเจริญของวัฒนธรรมต้องไม่อยู่ที่มีกาลเวลาที่เป็นอดีต – ปัจจุบัน – อนาคต สืบต่อเนื่อง (พระยาอนุมานราชธน, 2531, หน้า 36-38, 53)

3.4 การประดิษฐ์ การคิดสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาใช้และมีผู้คนส่วนมากยอมรับใช้มัน ทั้งต้องเป็นของที่ดีและสะดวกกว่าเดิม ทันสมัย เมื่อมีของใหม่ขึ้นมาแทนที่ของเก่าจะถูกยกเลิกไปโดยปริยาย

3.5 การค้นพบ คือ การพบสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วในสังคม แต่ยังไม่เคยมีใครนำเสนอใช้ในสังคม สังเกตได้จากนักวิทยาศาสตร์ได้รับรางวัลโนเบลทางวิทยาศาสตร์เพราะค้นพบสิ่งต่าง ๆ แล้วนำมาปรับใช้ให้เกิดคุณประโยชน์ และคุ้มค่าในสังคม

3.6 การหยิบยืมวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาใช้ในสังคม ทำให้เกิดสิ่งของหรือพฤติกรรมใหม่ ๆ แตกแยกไปจากของเดิมเพิ่มขึ้นมากมาย ทำให้วัฒนธรรมเดิมขยายตัวมากขึ้นจึงมีผลให้วัฒนธรรมไม่หยุดอยู่กับที่ มีการพัฒนาเติบโตไปจากเดิม

3.7 การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม เป็นการเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาใช้ ในขณะที่สังคมอื่นก็ยืมเอาวัฒนธรรมของเราไปใช้ การแลกเปลี่ยนทำให้สังคมได้รับสิ่งใหม่ ๆ เพิ่มเติมเข้ามา ถือได้ว่าการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้วัฒนธรรมพัฒนาตนเองยิ่งขึ้น ไม่จำกัดอยู่ในวงแคบ

3.8 การแพร่กระจาย วัฒนธรรมเป็นพฤติกรรมที่ติดตัวไปกับบุคคล หากบุคคลไม่หยุดการติดต่อวัฒนธรรมก็ไม่หยุดแพร่กระจาย ถือเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่วัฒนธรรมเกิดจากจุดกำเนิด สามารถกระจายไปยังสังคมใด ๆ ก็ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขัดขวางการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทำให้สังคมนั้นมีวัฒนธรรมที่ขยายตัวขึ้น พัฒนาตัวเองขึ้น ไม่หยุดอยู่กับที่

3.9 วัฒนธรรมสัมผัส เมื่อมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมายังสังคมใหม่ จึงทำให้เกิดการสัมผัสทางวัฒนธรรมที่ต่างกันสองวัฒนธรรมจึงเป็นขั้นตอนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

3.10 การหยิบยืมทางวัฒนธรรม เป็นขบวนตามหลังวัฒนธรรมสัมผัส เกิดขึ้นจากที่บุคคลต่างวัฒนธรรมทั้งสองที่ต่างพฤติกรรมกันแล้วเอาไปใช้จนผนวกเข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตน แต่ก็พอแยกออกว่าแบบใดเป็นของตน แบบใดเป็นของยืมมา ตราบใดที่คนยังมีปฏิสัมพันธ์กันย่อมจะยุติการหยิบยืมทางวัฒนธรรมของกันและกันได้

3.11 การผสมผสานทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมต่างกันมาพบกัน สัมผัสกัน และเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันแต่ยังรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของใคร แต่เมื่อแยกกลับเข้าสู่กลุ่มชนเดิมวัฒนธรรมจะดำรงรูปแบบเดิม

3.12 การกลืนกลายทางวัฒนธรรมคือ วัฒนธรรมแตกต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบและสัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอในระยะเวลาอันยาวนานและต่อเนื่อง ได้มีการหยิบยืมแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันใช้ในที่สุด ต่างฝ่ายต่างรับเอาวัฒนธรรมของอีกฝ่ายมาเป็นของตนอย่างแยกไม่ออกจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา ซึ่งไม่เหลือร่องรอยของวัฒนธรรมเดิมหลงเหลืออยู่เลย

3.13 การปลูกฝังวัฒนธรรม เป็นขบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรม หรือรูปแบบของพฤติกรรมในด้านต่าง ๆ ของคนรุ่นเก่าใหม่ของสังคม ทำให้ตกอยู่ในวัฒนธรรมที่คนรุ่นเก่าช่วยกันสร้างขึ้นใหม่โดยกระบวนการปลูกฝังจะเข้มข้นในระยะแรก ๆ ของการปลูกฝัง และจะเบาบางลงในวัยที่บุคคลเติบโตเป็นผู้ใหญ่และเป็นตัวของตัวเอง

3.14 การรับวัฒนธรรมใหม่ เป็นขบวนการรับเอาความคิด ทัศนคติ หลักความเชื่อ การกระทำ และสิ่งของใหม่ ๆ ที่ต่างจากเคยประสพมา มาแทนที่ระบบเดิมซึ่งการรับวัฒนธรรมใหม่อิงกับการปลูกฝังวัฒนธรรมอย่างมาก คือ หากบุคคลได้รับการปลูกฝังมาดียึดมั่นในวัฒนธรรมที่ปลูกฝังมา การรับวัฒนธรรมใหม่ค่อนข้างยาก รวมทั้งปัจจัยอื่น ๆ ก็มีผลต่อความยาก-ง่ายในการรับ ได้แก่ อายุ เพศ การศึกษา อาชีพ การใกล้-ไกลตัวเมือง การคมนาคมสื่อสาร นวัตกรรม (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2531, หน้า 34-76)

วัฒนธรรมที่มีสภาพเป็นความเจริญงอกงามต้องมีหลักดังนี้ 1. ต้องมีการสั่งสม และสืบต่อตกทอดกันไปไม่ขาดตอนคือ มีมรดกแห่งสังคมอันเกิดจากผลิตผลของสังคมที่สร้างสมไว้ 2. ต้องมีสิ่งที่แปลก และสิ่งใหม่มาเพิ่มเติมของเดิมให้เข้ากันได้ด้วยดี 3. ต้องส่งเสริมเพื่อให้แพร่หลายไปในหมู่ของตนและตลอดไปถึงชนหมู่อื่นด้วย 4. ต้องปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะกับสิ่งแวดล้อมและสภาพการณ์

ในการกระทำที่ทำให้วัฒนธรรมเจริญ ต้องรับมรดกที่บรรพบุรุษมอบไว้ให้ ถ้าหมดสมัยก็เก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ หรือนำมาปรับปรุงให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน และนำไปสืบต่อให้คนรุ่นหลัง และกระทำให้ยั่งยืนโดยเผยแพร่สั่งสอนกัน (พระยาอนุมานราชธน, 2531, หน้า 36-38, 53)

สรุปได้ว่า วัฒนธรรมจะมีความเจริญจำเป็นต้องมีการพัฒนาการอยู่เสมอ โดยต้องมีการสะสมจากคนรุ่นเก่า มีการปรับปรุงที่ต้องรู้จักสลัดทิ้งและเสริมสร้างสิ่งแปลกใหม่บนรากฐานสิ่งเก่ามาแทนที่ และมีการส่งเสริม ถ่ายทอด เพื่อให้สืบต่อเนื่องและกระทำให้ยั่งยืน นอกจากนี้ต้องรู้จักประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาใช้เพื่อความสะดวกและทันสมัยกว่าของเดิม ทั้งยังต้องมีการค้นหาสิ่งที่มีอยู่ในสังคมแต่ยังไม่มีการถูกนำมาใช้ มาปรับใช้ให้เกิดคุณประโยชน์และคุ้มค่าในสังคม สิ่งที่สำคัญอีกประการในการพัฒนาการของวัฒนธรรมคือ การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เพราะตราบใดที่มนุษย์มีการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างคนต่างกลุ่มวัฒนธรรมของแต่ละคนย่อมติดตัวไปด้วยเสมอจึงเป็นมูลเหตุให้แต่ละฝ่ายยืมวัฒนธรรมซึ่งกันและกันจึงทำให้วัฒนธรรมไม่มีการหยุดนิ่ง พัฒนาตลอดเวลา

4. วิวัฒนาการของวัฒนธรรม

วิวัฒนาการแปลว่า การคลี่คลายไปในทางเจริญ เป็นคำคิดขึ้นใหม่ในภาษาไทยเพื่อปรับให้เข้ากับคำว่า Evolution ในภาษาอังกฤษ นักมานุษยวิทยาให้ความหมายถึงลักษณะของวัฒนธรรมซึ่งขั้นต้น ๆ ก็มีอย่างง่าย ๆ แล้วเจริญต่อมาจนมีลักษณะซับซ้อนและยุ่งยาก ในภาษาไทยใช้คำว่าวิวัฒนาการวัฒนธรรม (Culture evolution) ด้วยสังคมมนุษย์มีความแตกต่างกันในวิถีชีวิต เพราะด้วยชนชั้นที่มีสูงและต่ำ ความเจริญทางวิวัฒนาการของมนุษย์โดยอาศัยหลักวัฒนธรรมออกเป็น 3 ระยะ ดังนี้

1. มนุษย์มีสภาพความเป็นอยู่ไม่ผิดไปจากสัตว์เดรัจฉาน จัดเป็นขั้นนรปศุธรรม (Savage culture) จนถึงสมัยที่มนุษย์รู้จักใช้ธนูหน้าไม้ และเริ่มรู้จักใช้ภาชนะเครื่องปั้นดินเผา

2. นับจากมนุษย์ใช้ภาชนะเครื่องปั้นดินเผา จนสมัยที่รู้จักเลี้ยงสัตว์ ถลุงแร่เหล็กมาทำอาวุธเครื่องมือและเครื่องใช้ จนรู้จักใช้หนังสือขึ้นเป็นครั้งแรก สังคมมนุษย์ในสมัยนี้มีวิถีชีวิตอยู่ในวัฒนธรรมขั้น อนารยธรรม (Barbarian)

3. นับจากมนุษย์รู้จักใช้หนังสือจนถึงสมัยรู้จักสิ่งสื่ออื่นอันเป็นวัฒนธรรมและมีวิวัฒนาการมาจนกระทั่งปัจจุบัน สังคมมนุษย์นี้อยู่ในวัฒนธรรมขั้น อารยธรรม (Civilization)

วิธีอันเป็นไปของวิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรมมี 2 ลักษณะคือ เป็นไปตามธรรมชาติและที่เป็นไปโดยมีมนุษย์เป็นปัจจัย ทั้งสองลักษณะจะมีปัจจัยต่างกันแต่วิธีการแห่งวัฒนธรรมย่อมคลี่คลายและผันแปรไปตามเงื่อนไขเดียวกันคือ เป็นไปโดยไม่รู้สึกตัว และเกิดจากการเรียนรู้ ในการสร้างและส่งเสริมวัฒนธรรมให้มีวิวัฒนาการไปด้วยดีจึงอยู่ที่ต้องสร้างเสริมสิ่งใหม่อยู่บนรากฐานสิ่งเก่าให้อดีตและปัจจุบันต่อเนื่องกันเป็นอันเดียวคือ สร้างปัจจุบันบนรากฐานของอดีต และปัจจุบันจะเป็น

รากฐานให้อนาคตเป็นผู้เสริมสร้างสิ่งนี้ต่อไป นอกจากนี้ต้องรู้จักสลัดทิ้งสิ่งเก่าในส่วนที่เห็นว่าไม่เหมาะกับสมัยแล้วด้วย (พระยาอนุมานราชธน, 2531, หน้า 11-12,98-103)

การเข้าใจวิวัฒนาการของมนุษย์ต้องรู้โครงสร้างการส่งผ่านของวัฒนธรรมของมนุษย์ซึ่งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงซึ่งขั้นตอนของการส่งผ่านวิวัฒนาการของวัฒนธรรม สามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ยีน เป็นปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรมทางพันธุกรรมความสำคัญของการส่งผ่านวัฒนธรรมและการเรียนรู้ของแต่ละบุคคล

2. วิวัฒนาการที่เป็นรูปแบบสภาพแวดล้อมเดียวกัน ซึ่งลักษณะของสภาพการเรียนรู้ของแต่ละคนมีความสำคัญในการกำหนดพฤติกรรมที่สมดุลกับวิวัฒนาการ

3. สภาพแวดล้อมที่ต่างกันของพื้นที่หรือเวลาเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้บุคคลมีการพัฒนาที่แตกต่างกัน (Boyd, 1985, p. 99)

พื้นฐานของความเป็นไทยในปัจจุบัน หากย้อนลึกลงไปสู่อดีตโดยการศึกษาวิวัฒนาการพื้นฐานด้านต่าง ๆ ที่เป็นวิถีชีวิตของคนในสังคมซึ่งสั่งสมสืบทอดมาตั้งแต่อดีตและสืบสานต่อไปถึงอนาคตอย่างต่อเนื่อง การศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรมไทยผู้ศึกษาจะต้องศึกษาอย่างกว้างขวางพร้อมการวิเคราะห์ วิจารณ์ระบบความคิด ความเชื่อ ภูมิปัญญาและพฤติกรรมของกลุ่มชน (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 86)

สรุปได้ว่า วิวัฒนาการเป็นความเจริญก้าวหน้าของมนุษย์ โดยที่มนุษย์นำความรู้ที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นและพัฒนาให้มีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น การเข้าใจวิวัฒนาการของมนุษย์ต้องรู้ถึงโครงสร้างของการส่งผ่านวัฒนธรรมของมนุษย์ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วิวัฒนาการของวัฒนธรรมจะเป็นไปตามธรรมชาติและเป็นไปโดยมีมนุษย์เป็นปัจจัย วิวัฒนาการจึงเป็นไปในลักษณะกระแสน้ำไหล ตามกฎวัฒนธรรมคือ ต้องมีสิ่งใหม่ส่งเสริมสิ่งเก่าอย่างต่อเนื่องจะบังคับให้เร็วกว่ากำหนดไม่ได้ต้องอยู่ในเขตธรรมชาติคือ เป็นไปอย่างช้า ๆ และต้องรู้จักสลัดทิ้งของเก่า หากรับวัฒนธรรมสากลต้องมีความพอดี ปัจจัยสำคัญของวิวัฒนาการคือ การสร้างปัจจุบันบนรากฐานของอดีต และปัจจุบันจะเป็นรากฐานให้อนาคตเป็นผู้เสริมสร้างต่อไป สำหรับการศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรม จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาพื้นฐานของวัฒนธรรมอย่างกว้างขวางพร้อมทั้งวิเคราะห์ วิจารณ์ระบบความเชื่อ ความคิด ภูมิปัญญา และพฤติกรรมของกลุ่มชน เพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนเชื่อมโยงต่อกัน

5. การอนุรักษ์และการสืบสานด้านวัฒนธรรม

5.1 การอนุรักษ์วัฒนธรรม

การทะนุบำรุงส่งเสริมวัฒนธรรมย่อมเกิดขึ้นเมื่อวัฒนธรรมล้าสมัยไม่อาจตอบสนองความต้องการของสังคม จึงจำเป็นที่ต้องปรับปรุงคุณภาพของวัฒนธรรมให้ดีขึ้นเหมาะสมกับกาลสมัย แต่ถ้าวัฒนธรรมนั้น ๆ ยังดีอยู่ก็ควรรักษาไว้ไม่ควรนำวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาแทนที่ทั้งหมดก็ควรปรุงแต่งให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ทางเศรษฐกิจและสังคม ประโยชน์ที่ได้จากการ

ปรับปรุง บำรุงวัฒนธรรมคือ เป็นการสร้างความเจริญแก่สังคม ช่วยรักษาเอกลักษณ์ของวัฒนธรรม ช่วยให้วัฒนธรรมมีการสืบทอด และพัฒนาขึ้นโดยลำดับ (ณรงค์ เส็งประชา, 2539, หน้า 125-126)

การอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไทย จำแนกได้ 5 ประเด็นดังนี้

1. รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย 2540 กำหนดความสำคัญของภูมิปัญญาไทยและวัฒนธรรมไทยที่คนไทยมีสิทธิอนุรักษ์และฟื้นฟู (มาตรา 46) มีหน้าที่ป้องกันประเทศ รับการศึกษาพิทักษ์ ปกป้องและสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติ และภูมิปัญญาท้องถิ่น (มาตรา 69) โดยรัฐต้องจัดการศึกษาอบรมและสนับสนุนให้เอกชนจัดการศึกษาอบรมและให้เกิดความรู้คู่คุณธรรม สนับสนุนการค้นคว้าวิจัยในศิลปวิทยาการต่าง ๆ รวมทั้งการส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปวัฒนธรรมของชาติ (มาตรา 81) องค์กรปกครองท้องถิ่นมีหน้าที่บำรุงรักษาศิลปะจารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่น (มาตรา 289)

2. พระราชบัญญัติการศึกษา 2542 สนองเจตนารมณ์ของรัฐธรรมนูญเกี่ยวกับการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรม ในด้านการศึกษาของประชาชนในเรื่องนี้ ดังนี้

2.1 หมวด 1 บททั่วไป การมุ่งหมายและหลักการ มาตรา 6 การจัดการศึกษาต้องเป็นไปเพื่อพัฒนาคนไทยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ สติปัญญา ความรู้และคุณธรรม มีจริยธรรม และวัฒนธรรมในการดำรงชีวิตสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข มาตรา 7 ในกระบวนการเรียนรู้ต้องปลูกฝังจิตสำนึกในคุณธรรมหลายประการรวมทั้ง ส่งเสริมศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรมของชาติ การกีฬา ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย และความรู้อันเป็นสากล

2.2 หมวด 4 แนวการจัดการศึกษา มาตรา 23 การจัดการศึกษาทุกระบบให้ความรู้หลัก 5 ประการ ในประการที่ 3 คือ ความรู้เกี่ยวกับศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรม การกีฬา ภูมิปัญญาไทย และการประยุกต์ใช้ภูมิปัญญา มาตรา 27 ในการกำหนดหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานให้กำหนดเรื่องสภาพปัญญาในชุมชนและสังคม ภูมิปัญญาท้องถิ่น คุณลักษณะอันพึงประสงค์เพื่อเป็นสมาชิกที่ดีของครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศชาติ

2.3 สิทธิและหน้าที่ของคนไทย คนไทยทุกคนมีสิทธิและหน้าที่ในการรับการศึกษาฝึกอบรม ค้นคว้าวิจัย อ่านหนังสือ การฟังและชมรายการวิทยุและโทรทัศน์ เกี่ยวกับภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไทย โดยศึกษาจากสถานศึกษา แหล่งรวบรวมความรู้ต่าง ๆ

คนไทยทุกคนมีสิทธิและหน้าที่ในการรวบรวมสื่อต่าง ๆ จดบันทึกเรื่องราวจากผู้รู้ในท้องถิ่นและประเทศ รวบรวมศิลปวัตถุ ดูแลรักษาโบราณสถาน ปูชนียสถาน ตามกฎระเบียบและกฎหมายที่อนุญาตให้ดำเนินการได้

คนไทยทุกคนมีสิทธิและหน้าที่ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและผลงานทางวัฒนธรรมตามสติปัญญา ความรู้ ความคิด และจินตนาการของตน ตราบใดที่ไม่ล่วงละเมิดทรัพย์สินทางปัญญาของผู้อื่น ในการสร้างสรรค์งานควรคำนึงพื้นฐานเดิมทางวัฒนธรรม

2.4 บทบาทของชุมชนและสังคม ชุมชนและสังคมมีสิทธิและหน้าที่อย่างชัดเจนตามรัฐธรรมนูญและพระราชบัญญัติการศึกษา ต้องทำนุบำรุงบุคลากรภูมิปัญญาไทยและวัฒนธรรมไทย เช่น ยกย่องเป็นเมธี เป็นบุคคลดีเด่น เป็นศิลปินแห่งชาติ สถานอุดมศึกษา ประสาทปริญญาในระดับต่าง ๆ เป็นการรับรองคุณภาพของภูมิปัญญาและผลงานทางวัฒนธรรม

ชุมชนและสังคมมีสิทธิและหน้าที่สร้างความเข้มแข็งทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมโดยสร้างทะนุบำรุง แหล่งการเรียนรู้ แหล่งรวมสื่อ และแหล่งจัดกิจกรรมส่งเสริมภูมิปัญญาและวัฒนธรรม ได้แก่ ห้องสมุด หอศิลป์ หอเอกสารจดหมายเหตุ พิพิธภัณฑ์ ศูนย์วัฒนธรรมให้งบประมาณแก่บุคคลเพียงพอ

ชุมชนและสังคมสามารถจัดการศึกษาทุกระบบเพื่อให้ความรู้แก่บุคคลในชุมชนและสังคม ทุกเพศ ทุกวัย ทุกอาชีพ

2.5 บทบาทห้องสมุดทุกประเภทมีหน้าที่รวบรวมหนังสือ และสื่อความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทยและวัฒนธรรมไทยไว้ในห้องสมุด จัดเป็นมุมเฉพาะเพื่อความสะดวกของผู้ใช้ในการเข้าถึง

ห้องสมุดควรจัดกิจกรรมเพื่อให้การศึกษา อำนวยความสะดวกในการค้นคว้าวิจัย ในการสร้างสรรค์ในทางวัฒนธรรม

พยายามแสวงหาบุคลากรทางภูมิปัญญา จัดทำเนียบนาม บันทึกความรู้ด้วยการซักถาม สัมภาษณ์ ถ่ายทอดภาพวิดีโอ กิจกรรมทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไว้เพื่อศึกษาและเผยแพร่ (แม้นมาส ชวลิต และคณะ, 2537, หน้า 19-21)

5.2 การสืบสานวัฒนธรรม สภาพปัญหาของการละเล่นพื้นบ้านเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากจิตใจของมนุษย์ทุกอย่างจึงดูเรียบง่าย ศิลปะเหล่านี้ขึ้นอยู่กับสภาพสังคม อาชีพ ค่านิยมเป็นหลัก ในสภาพสังคมปัจจุบันมีส่วนทำให้สภาพดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การส่งเสริมและเผยแพร่จึงประสบปัญหาหลายประการ เช่น

ผู้ถ่ายทอด ผู้เชี่ยวชาญ ปัจจุบันเหลือน้อยและล้วนเป็นคนสูงอายุรักงานนี้เป็นอาชีพเลือกเฟ้นพิถีพิถันที่จะถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นใหม่

ผู้รับการถ่ายทอด มีกลุ่มสนใจน้อย เป็นคนรุ่นใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมตะวันตก หรือสังคมเมืองมาก

วิธีการการถ่ายทอด ต้องมีการฝึกฝน ต้องใช้เวลา ดังนั้นต้องมีความอดทน การเอาใจใส่อย่างจริงจัง ทำให้คนรุ่นใหม่ท้อ

เทคโนโลยีทันสมัย ปัจจุบันทำให้สภาพของการละเล่นพื้นบ้าน เพลงพื้นเมืองเปลี่ยนไปมาก ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือ เครื่องใช้ไฟฟ้า วีดิโอเทป ฯลฯ

เวลา ช่วงเวลาของการแสดงของชาวบ้านไม่จำกัดเวลา เพราะเล่นตามอารมณ์และเนื้อหาที่ได้รับการฝึกฝนเป็นชีวิต การละเล่นบางครั้งต้องใช้เวลา 2-3 ชั่วโมง แต่สภาพสังคมปัจจุบันบีบรัดตัวจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงเวลาให้เหลือน้อยลง ทำให้ขาดตกบกพร่องเรื่องอรรถรสและอื่น ๆ

อิทธิพลวัฒนธรรมอื่น ๆ ตั้งแต่วัฒนธรรมเมืองหลวงที่ชาวบ้านคิดว่าเป็นวัฒนธรรมที่สูงส่งเป็นผู้มีความเจริญชาวบ้านจึงชอบใจที่จะเปลี่ยนแปลงตาม เช่น เครื่องแต่งกาย ฯลฯ นอกจากนี้วัฒนธรรมต่างประเทศก็มีบทบาทสำคัญทำให้เปลี่ยนแปลงทั้งทางดีและไม่ดีควบคู่กันไป

หน่วยงานที่สนับสนุน หรือรับผิดชอบ บางหน่วยงานไม่ซาบซึ้งหรือเข้าใจในศิลปะสาขานี้อย่างจริงจัง มักนิยมเอาความสวย ความงามเป็นที่ตั้ง พยายามที่จะทำให้ผู้ดำเนินการสรรหาผู้แสดงอายุน้อย หน้าตาสวย ไม่ได้ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของการถ่ายทอดลีลา อันเป็นคุณค่าศิลปะสาขานี้

งบประมาณ สนับสนุน ส่งเสริม และเผยแพร่ ยังอยู่ในลักษณะไหว้วาน และปฏิบัติกันด้วยความเกรงใจ ศิลปินพื้นบ้านบางคนต้องละทิ้งอาชีพชั่วคราวเพื่อเสียสละให้แก่สังคม เมื่อหลายครั้งความจำเป็นที่ต้องยังชีพและครอบครัวทำให้เหล่าศิลปินท้อถอย เพราะหน่วยงานมีงบประมาณน้อย

ทั้งนี้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเผยแพร่ เช่น แสง เสียง มักเป็นสิ่งบั่นทอนอารมณ์ผู้ชม พาหนะ บริการความสะดวกในการปฏิบัติงานมีปัญหาการใช้ไม่เพียงพอ ฯลฯ ดินฟ้าอากาศ เป็นอุปสรรคที่สำคัญในการส่งเสริม เผยแพร่ เศรษฐกิจ เนื่องจากอาชีพของนักแสดง ดนตรี บางคนยากจน มีครอบครัวที่ต้องรับผิดชอบบางครั้งต้องละทิ้งงานประจำ

แนวทางในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านไทย สรุปได้ดังนี้

1. ทรรศนะของเต็มศิริ บุณยสิงห์ วัฒนธรรมพื้นบ้านของไทยมีเอกลักษณ์สูงยิ่ง มีหลากหลายทุกภูมิภาคควรมีการรวบรวมเอกสาร สารคดี หนังสือ ฯลฯ ไว้ที่ศูนย์ของภาค แต่ปัจจุบันมีข้อควรสังเกตหลาย ๆ ประการคือ 1. การรวบรวมค้นคว้าที่ทำกันโดยกว้างขวาง มักทำซ้ำ ๆ กัน ควรมีการวิเคราะห์เรื่องนี้ เพื่อขยายขอบข่ายของการค้นคว้าให้กว้างขวางออกไป 2. การหาทุนเพื่อสนับสนุนมีความสำคัญมาก เท่าที่เป็นอยู่มักเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท ส่วนมากทำด้วยทุนที่มีจำกัด พอเรียนสำเร็จมีน้อยคนที่ทำงานนี้ต่อเนื่อง 3. ควรมีการระดมสมองในการสัมมนาเพื่อเสนอแนะ เพราะการสัมมนาทางวัฒนธรรมเป็นคำแนะนำที่มีค่าและเป็นไปได้ทุกเรื่อง

2. ทรรศนะของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ จุดมุ่งหมายที่สำคัญของการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านคือ ก่อให้เกิดผลดีที่สนองต่อกลุ่มชน ผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยตรง ซึ่งอาศัยฐานความต้องการความเป็นไปได้ กลุ่มบุคคลที่มีบทบาทต่อการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านคือ กลุ่มผู้ประกอบการคือ เจ้าของวัฒนธรรมซึ่งถือปฏิบัติโดยตรง กลุ่มผู้บริโภควัฒนธรรมพื้นบ้านคือ การสร้างเยาวชนให้เป็นทายาททางวัฒนธรรม กลุ่มผู้สนับสนุนคือ ผู้ที่เข้ามาสงเคราะห์และสนับสนุนด้านวัฒนธรรม และนักวิชาการ ควรพยายามเอาผู้ประกอบการเป็นศูนย์กลางประสานกับผู้ส่งเสริมกลุ่มอื่นอย่างดีที่สุด

3. ทรรศนะของพัทยา สายหู สถาบันการศึกษาและสื่อมวลชนสามารถช่วยเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านให้ผู้ที่อยู่นอกวัฒนธรรมได้มาก เช่น ชาวบ้านในภูมิภาคอื่นของประเทศได้ร่วมรู้จัก แต่การเผยแพร่เช่นนี้ทำได้เฉพาะเรื่องที่ชาวบ้านสนใจ ยินดีที่ปฏิบัติเป็นปกติวิสัยของชีวิต หากต้องการรื้อฟื้นสิ่งที่ซบเซาหรือเลิกราไปแล้วขึ้นมาใหม่ควรทำได้เพียงชั่วคราว เพื่อประโยชน์ทางการศึกษาและตรวจสอบข้อมูลทางประวัติศาสตร์

4. ทรรศนะของประจักษ์ สายแสง ต้องศึกษาการเปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมพื้นบ้านทุกสาขา ว่าวัฒนธรรมใดได้สูญไป กำลังจะสูญ หรือวัฒนธรรมใดที่ยังคงเหลืออยู่ เพื่อชี้ชัดว่าวัฒนธรรมพื้นบ้านใดควรได้รับการส่งเสริมซึ่งในการเผยแพร่ทำได้ทั้งการศึกษาในระบบและนอกระบบ

5. ทรรศนะของปัญญา รุ่งเรือง ศูนย์วัฒนธรรมต้องมีบทบาทและหน้าที่ให้เป็นไปตามเป้าหมายในการสืบทอดวัฒนธรรมที่เป็นมรดกตกทอดจนปัจจุบันโดยให้การศึกษาทั้งนอกและในระบบ ควรมีการปฏิบัติอย่างจริงจังในการส่งเสริมค้นคว้าวิจัยวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างลึกซึ้งกว้างขวาง

6. ทรรศนะของประดิษฐ์ กัลป์จาฤก การรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้านเอาไว้ต้องได้รับความร่วมมือจากสื่อมวลชนในการเผยแพร่ โดยเฉพาะด้านวิทยุโทรทัศน์ เพราะเข้าถึงบ้าน ถึงคน แต่มักมีข้อจำกัดในเรื่องค่าใช้จ่ายสูง

7. ทรรศนะของอเนก นาวิกมูล การส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านควรทำไปพร้อม ๆ กับการเก็บบันทึก เพราะในเมื่อหลายสิ่งหลายอย่างยังไม่ได้ศึกษาไว้ การเผยแพร่ก็ไม่ได้ผลเท่าที่ควร ดังนั้นควรนำมาบันทึกเพื่อศึกษาก่อน แล้วจึงนำไปเผยแพร่ ส่วนอุปสรรคในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านคือ งบประมาณ การให้โอกาส และการให้กำลังใจ

8. ทรรศนะของเชื้อ สาริมาน วิธีการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านควรใช้สถาบันศึกษาในทุกระดับเป็นหลักสำคัญ เพราะคนที่ได้รับถ่ายทอดมามีอายุมากแล้วมักมีข้อจำกัดในการเผยแพร่ และหากเยาวชนของชาติสนใจวัฒนธรรมพื้นบ้านก็จะคงอยู่ การเผยแพร่อาจต้องใช้สื่ออื่น ๆ ในปัจจุบันเป็นเครื่องมือ เช่น โทรทัศน์ วีดิโอ แถบบันทึกเสียง เป็นต้น

9. ทรรศนะของวิเวก ปางพุฒิพงศ์ การส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยใช้สื่อต่าง ๆ ที่มีประสิทธิภาพและได้ผลดี และรวดเร็วเป็นหลักใหญ่ ๆ สำคัญ เช่น หนังสือ รูปภาพ วิทยุโทรทัศน์ วีดิโอ เป็นต้น

10. ทรรศนะของสมชัย วุฑฒิปรีชา หลักในการส่งเสริมและเผยแพร่จะต้องกระทำหลายกิจกรรมคือ อนุรักษ์ส่งเสริมให้มีผู้รู้มากขึ้น ให้มีการเผยแพร่มากขึ้น และต้องมีการวิจัยค้นคว้าพร้อมทั้งมีการเสนอผลการวิจัยไปยังผู้ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งมีหน่วยงานของรัฐที่มีความรับผิดชอบโดยตรงคือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กรมศิลปากร กรมการศาสนา และสถาบันการศึกษา

11. ทรรศนะของประยูร จรรยาวงษ์ เป้าหมายในการส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านควรออกมาในรูปของทางโทรทัศน์และรูปเล่ม เช่น หนังสือการ์ตูนสำหรับเด็ก หากทางหนังสือพิมพ์ก็จะมีประโยชน์ แต่วิธีการทำนั้นต้องอย่าให้ผู้อ่านรู้ว่าเรากำลังสอน ต้องซ่อนไว้ให้ผู้อ่านซึมซับด้วยตัวเอง

12. ทรรศนะของอดุลย์ รัตตานนท์ การส่งเสริมและเผยแพร่นั้น ต้องมีการค้นคว้าและอนุรักษ์ไว้ให้เด็กรุ่นหลังทราบว่าเดิมชีวิตสมัยบรรพบุรุษเป็นอย่างไร สะท้อนภาพต่าง ๆ เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น ทั้งนี้รูปแบบต้องมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ในส่วนของการส่งเสริมและเผยแพร่ต้องมีองค์กรภาคเอกชน มูลนิธิ ชมรม สมาคม เป็นองค์กรหลักในการช่วยอนุรักษ์ ถ่ายทอด ส่งเสริม และพัฒนา

13. ทรรศนะของสายสุรี จุติกุล เป้าหมายในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน คือ สงวนรักษา อนุรักษ์ ฟื้นฟู และพัฒนา โดยมีวิธีการต่าง ๆ ดังนี้ 1. เก็บและสะสม พร้อมทั้งทำการจำแนกประเภท และวิเคราะห์เชิงวิจัยให้ทราบว่ามีอะไรบ้าง 2. เผยแพร่หลาย ๆ วิธีการ เช่น ผ่านสื่อมวลชน ทำเป็นวีดีโอเทปซึ่งขอยืมได้ ทำหนังสือภาพ ทำเทปเสียง เทปเพลง โน้ตเพลง รวมทั้งสื่อและวัตถุที่อาจมีค่าทางเศรษฐกิจเป็นต้น 3. สอนและถ่ายทอดให้แก่เด็กและเยาวชน โดยเปิดเวทีให้มีทั้งการบรรยาย อภิปราย การแสดง การสาธิต 4. หาทางให้ประชาชนมีส่วนร่วมในรูปแบบต่าง ๆ 5. พยายามให้อยู่ในแผนพัฒนาจังหวัด เพื่อให้หลายหน่วยงานมีส่วนร่วมเกี่ยวข้องอย่างจริงจัง 6. สนับสนุนองค์การ สถาบัน หน่วยงาน หรือบุคคลที่สนใจหรือดำเนินงานด้านนี้อยู่แล้วในท้องถิ่นเพื่อขยายการดำเนินการ จัดพิมพ์ตำรา เอกสาร สมุดภาพ ฯลฯ 7. จัดให้มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชุมชนในภาคต่าง ๆ และระหว่างประเทศ 8. ประสานงานให้สื่อมวลชนเข้ามาทำข่าว สารคดีทั้งในและต่างประเทศ

14. ทรรศนะของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านต้องเริ่มจากศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ว่าสิ่งใดควรอนุรักษ์ สิ่งใดควรสร้างสรรค์ สิ่งใดควรนำมาประยุกต์ ในการอนุรักษ์และเก็บข้อมูลของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้จำเป็นอย่างยิ่ง เพราะจะเป็นข้อมูลสำหรับให้ศิลปินสร้างสรรค์งานต่อไป ทั้งนี้เพราะศิลปินที่มีบทบาทสำคัญในการประยุกต์ของเก่ามาใช้สร้างสรรค์ต่อไปบนพื้นฐานและวิญญาณของความเป็นไทยพื้นบ้านเดิม (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2531, หน้า 31-138)

สรุปได้ว่า ในการทำนุบำรุงส่งเสริมวัฒนธรรมเป็นการช่วยรักษาเอกลักษณ์ ช่วยสืบสานและพัฒนา เนื่องด้วยวัฒนธรรมย่อมมีการล้าสมัย จึงต้องปรับปรุงคุณภาพให้ดีขึ้นเหมาะกับยุคสมัย ในการอนุรักษ์และสืบสานนั้นถือเป็นหน้าที่ของทุกฝ่ายช่วยกันปฏิบัติตามรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย 2540 คือ เป็นหน้าที่ของคนไทยในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู ปกป้องและสืบสาน เป็นหน้าที่ของรัฐในการจัดการศึกษาอบรม และสนับสนุนในการค้นคว้าวิจัย และเป็นหน้าที่ขององค์กร

ปกครองท้องถิ่นที่ต้องบำรุงรักษาศิลปะ นอกจากนี้ยังมีการจำแนกตามบทบาทคือ บทบาททางการศึกษาต้องจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาการและให้มีความรู้ทั้งปลูกฝังจิตสำนึกในการส่งเสริมศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ บทบาทของคนไทยคือ มีสิทธิกระทำการทุกอย่างที่เป็นการศึกษาเรียนรู้ และสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม บทบาทของชุมชนและสังคมที่ต้องทำนุบำรุง สร้างความเข้มแข็งและจัดการศึกษาทุกระบบให้แก่คนในสังคม นอกจากนี้ห้องสมุดยังมีบทบาทในการรวบรวมหนังสือและสื่อพร้อมทั้งจัดกิจกรรมให้การศึกษาอำนวยความสะดวกในการค้นคว้าวิจัย ในการสร้างสรรค์ และแสวงหาบุคลากรเพื่อสัมภาษณ์ ถ่ายวิดีโอ เก็บข้อมูลสำคัญทางด้านวัฒนธรรมเพื่อประโยชน์ทางการศึกษา

ในส่วนของการส่งเสริมและเผยแพร่มักมีปัญหาที่สำคัญ ได้แก่ ผู้ถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด เทคโนโลยี เวลาในการแสดง อิทธิพลวัฒนธรรมอื่น ๆ หน่วยงานที่สนับสนุน งบประมาณ เศรษฐกิจ และดินฟ้าอากาศแล้วยังมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง สำหรับแนวทางในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมกระทำโดยการสงวน รักษา อนุรักษ์ ฟื้นฟูและพัฒนาที่ต้องอาศัยกลุ่มบุคคลต่าง ๆ คือ ศิลปินผู้ประกอบการ ผู้บริโภควัฒนธรรม กลุ่มผู้สนับสนุนไม่ว่าจะเป็นสถาบันการศึกษา หน่วยงานภาครัฐและเอกชน และนักวิชาการ นอกจากนี้ยังสามารถกระทำได้โดย

1. รวบรวมค้นคว้าทำวิจัย เก็บบันทึกข้อมูลเพื่อทราบถึงแนวทางในการเปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการที่เกิดขึ้น ทั้งนี้ยังจำเป็นต้องรวบรวมวัฒนธรรมพื้นบ้านต่าง ๆ โดยจัดทำเป็นเอกสาร สารคดี หนังสือ และรูปแบบของสื่อ อาทิ วิทยุโทรทัศน์ หนังสือ การ์ตูน รูปภาพ วีดีโอ

2. ระดมสมองในการสัมมนาทางวัฒนธรรม จัดให้มีการบรรยาย อภิปราย การแสดง การสาธิต อยู่เสมอ

3. การเผยแพร่สู่กลุ่มผู้ที่อยู่นอกวัฒนธรรม โดยผ่านสถาบันการศึกษาทั้งในและนอกระบบรวมทั้งสื่อสารมวลชนโดยเฉพาะในเรื่องของการทำข่าว สารคดีทั้งในและต่างประเทศ ส่วนกลุ่มที่อยู่ในวัฒนธรรมควรมีการสอนและถ่ายทอดให้แก่เด็กและเยาวชน

4. การปฏิบัติตามบทบาทหน้าที่ของหน่วยงานหลักในการทำหน้าที่ส่งเสริมและเผยแพร่ เช่น มหาวิทยาลัย โรงเรียนในท้องถิ่น ศูนย์วัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานเอกลักษณ์แห่งชาติ กรมศิลปากร เป็นต้น

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

นโยบายของรัฐบาลด้านวัฒนธรรม

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 25 จอมพล แปลก พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 24 มีนาคม 2595 ถึง 25 กุมภาพันธ์ 2500 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมคือ รัฐบาลนี้จะส่งเสริมการวัฒนธรรม ทั้งในทางคติธรรม นิติธรรม วัตถุธรรม และสหธรรมให้เป็นประเพณีประจำชาติยิ่งขึ้น

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 26 จอมพล แปลก พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 21 มีนาคม 2500 ถึง 16 กันยายน 2500 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมคือ รัฐบาลนี้จะเชิดชูส่งเสริมการวัฒนธรรมของชาติ เพื่อให้คนไทยมีชีวิตความเป็นอยู่อย่างมีระเบียบและผาสุก ทั้งส่วนตัวและในการอยู่ร่วมกัน

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 28 พลโท ถนอม กิตติขจร เป็นนายรัฐมนตรี วันที่ 1 มกราคม 2501 ถึง 220 ตุลาคม 2501 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมคือ จะทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมของชาติ ตลอดจนปรับปรุงกิจการ พิพิธภัณฑ์และหอสมุดแห่งชาติให้ดียิ่งขึ้น

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 35 หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2518 ถึง 13 มีนาคม 2518 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมคือ รัฐบาลนี้จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ และจะทะนุบำรุงศาสนาให้เป็นหลักดำเนินชีวิตของประชาชน

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 40 พลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 11 พฤศจิกายน 2520 ถึง 21 ธันวาคม 2521 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมคือ รัฐบาลนี้จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ และบำรุงศาสนาให้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชน

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 41 พลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 12 พฤษภาคม 2522 มีนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในด้านอุดมศึกษาคือ จะส่งเสริมให้สถาบันอุดมศึกษาของรัฐได้ปฏิบัติหน้าที่ตามภารกิจหลักอันได้แก่ การสอน การวิจัย การให้บริการทางวิชาการแก่ชุมชน การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติ ส่งเสริมให้มีการร่วมมือระหว่างมหาวิทยาลัยและสนับสนุนกิจกรรมของนิสิต นักศึกษา ในมหาวิทยาลัยและนอกมหาวิทยาลัยที่ทางมหาวิทยาลัยเห็นว่าเป็นประโยชน์และเสริมสร้างความรู้และประสบการณ์ทางวิชาการและที่จะเป็นประโยชน์ต่อประเทศชาติโดยส่วนรวม จะเร่งและสร้างความเป็นธรรมในสังคม และส่งเสริมความเข้าใจและความยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมอันดีงาม ตลอดจนการทำนุบำรุงศาสนาทุกศาสนาให้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชนในชาติ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 42 พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 3 มีนาคม 2525 เน้นนโยบายทางสังคม โดยรัฐบาลมีเจตนารมณ์ที่จะทำให้ประชาชนมีความสุขปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน มีสุขภาพพลานามัยสมบูรณ์ จะวางพื้นฐานการศึกษาให้แก่เด็กเยาวชน และประชาชนสามารถพัฒนาตนเองและสังคม โดยให้ยึดมั่นในศาสนธรรมคุณค่าของ

ศิลปวัฒนธรรมไทย รู้จักนำความรู้ ความสามารถ ทางวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีไปใช้ให้เกิดประโยชน์เพื่อความร่มเย็นเป็นสุขของสังคมไทยตลอดไป โดยจำแนก ศิลปะ วัฒนธรรม ศาสนา และลักษณะสังคมไทย ในส่วนของวัฒนธรรมจะรักษาและพัฒนาศิลปวัฒนธรรมให้มีเอกลักษณ์สูงเด่นและจะป้องกันมิให้ศิลปวัฒนธรรมของชาติอื่นที่เผยแพร่เข้ามาในประเทศ ทำลายศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์อันดีงามของชาติ รวมทั้งการปราบปรามกิจกรรมอันทำลายและขัดต่อศีลธรรมจรรยาและชื่อเสียงเกียรติภูมิของคนไทยด้วย

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 43 พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 30 เมษายน 2526 เน้นนโยบายวัฒนธรรมในส่วนทางการศึกษาคือ จะจัดและส่งเสริมให้สถานศึกษาทุกระดับเป็นศูนย์บริการด้านการศึกษาวิชาชีพ ศิลปวัฒนธรรม กีฬา พลานามัย นันทนาการ และข่าวสาร เพื่อให้บริการแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและประชาชน เร่งฝึกและอบรมด้านระเบียบวินัย คุณธรรม ความรู้จักรับผิดชอบต่อสังคมและตนเอง ความรักในศิลปวัฒนธรรมและความสำนึกในความเป็นไทยร่วมกัน เพื่อธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ เอกราช อธิปไตยของชาติ และระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข นอกจากนั้นจะส่งเสริมให้สถาบันศาสนาได้เข้ามามีบทบาทในการอบรม สั่งสอนด้านคุณธรรมให้มากขึ้น

ส่วนทางด้านศิลปวัฒนธรรม ศาสนา และลักษณะสังคมไทย

1. จะรักษา ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทยให้มีเอกลักษณ์สูงเด่น และจะป้องกันมิให้ศิลปวัฒนธรรมของชาติอื่นที่เผยแพร่เข้ามาในประเทศ ทำลายศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์อันดีงามของชาติ รวมทั้งการปราบปรามกิจกรรมอันทำลายต่อศีลธรรม จรรยา และชื่อเสียง เกียรติภูมิของคนไทยด้วย

2. จะศึกษา ค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมของชาติ และปูชนียสถานอันเป็นที่สักการะยึดเหนี่ยวทางใจของประชาชน

3. สนับสนุน ส่งเสริม เผยแพร่กิจการทางศาสนา ตลอดจนการมีเสรีภาพในการเลือกนับถือศาสนา ส่งเสริมขันติธรรมและความสมานฉันท์ ระหว่างผู้นับถือศาสนาต่างกันเพื่อผลในการฟื้นฟูศิลปกรรม จริยธรรม วัฒนธรรม ของชนในชาติ

4. ส่งเสริมให้ประชาชนประพฤติปฏิบัติตามครรลองของศีลธรรม จริยธรรม เป็นพิเศษโดยกวดขันความประพฤติของข้าราชการให้เป็นที่นับถือ ศรัทธา และเป็นตัวอย่างที่ดีงามของประชาชน ตลอดจนเสริมสร้างให้เด็กและเยาวชนสำนึกในหน้าที่และความรับผิดชอบ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 44 พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 5 สิงหาคม 2529 ถึง วันที่ 44 สิงหาคม 2531 นโยบายด้านศิลปวัฒธรรมในส่วนทางการศึกษา ส่งเสริมให้สถาบันและหน่วยงานทางการศึกษาเป็นศูนย์บริการด้านการศึกษา วิชาชีพ ศิลปะ วัฒนธรรม กีฬา พลานามัย นันทนาการ และข่าวสาร เพื่อให้บริการแก่นิสิต นักศึกษา และประชาชน

ในส่วนด้านศิลปวัฒนธรรม ศาสนา

1. จะอนุรักษ์ ส่งเสริม ปลูกฝัง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้ประชาชนได้ตระหนักถึงความสำคัญและความซาบซึ้งในเอกลักษณ์ของชาติ

2. สนับสนุนการมีเสรีภาพในการนับถือศาสนาและส่งเสริมขันติธรรม และความสมานฉันท์ระหว่างผู้นับถือศาสนาต่างกัน เพื่อผลในการพัฒนาศีลธรรม จริยธรรม และวัฒนธรรมของคนในชาติ

3. จะส่งเสริมให้ประชาชนประพฤติ ปฏิบัติ ตามครรลองของศีลธรรม จริยธรรมเป็นพิเศษ โดยจะกวดขันให้ข้าราชการประพฤติตนให้เป็นตัวอย่างที่ดีงามของประชาชน

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 45 พลตรีชาติชาย ชุณหะวัณ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 4 สิงหาคม 2531 ถึง 9 ธันวาคม 2533 นโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมในส่วนของการศึกษาคือ กระจายโอกาสทางการศึกษาให้ประชาชนอย่างทั่วถึง โดยเน้นทั้งการปรับปรุงการผลิตและพัฒนากำลังคน ให้สอดคล้องกับความต้องการของประเทศ และพัฒนาคุณภาพและความเสมอภาคของระบบการศึกษา เพื่อส่งเสริม จริยธรรม วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี การศึกษาตลอดชีวิต การพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม พลานามัย ตลอดจนการศาสนาและศิลปวัฒนธรรม

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 45 พลตรีชาติชาย ชุณหะวัณ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 9 ธันวาคม 2533 ถึง 23 กุมภาพันธ์ 2534 นโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมในส่วนของการศึกษาคือ พัฒนาสถาบันอุดมศึกษาให้สามารถผลิตบัณฑิต การวิจัย การบริการทางวิชาการแก่สังคม และการทะนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 48 พลเอก สุจินดา คราประยูร เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 7 เมษายน 2535 ถึง 10 มิถุนายน 2535 นโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมในการศึกษาคือ ปรับปรุงหลักสูตรการเรียนการสอนให้มีเนื้อหาสาระทางวิชาการ ศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี ที่เหมาะสมกับสภาพท้องถิ่น ควบคู่ไปกับให้มีการเพิ่มพูนความรู้โดยใช้ระบบสื่อสารมวลชน

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 50 นายชวน หลีกภัย วันที่ 23 กันยายน 2535 ถึง 13 กรกฎาคม 2538 นโยบายด้านศาสนาและศิลปวัฒนธรรมคือ รณรงค์ให้ประชาชน องค์กร สถาบันต่าง ๆ และชุมชนเข้าร่วมในกิจกรรมการอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ดำเนินการให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางความร่วมมือทางการศึกษา การค้นคว้า วิจัย การฝึกอบรม การอนุรักษ์โบราณสถาน โบราณวัตถุของชาติ รวมทั้งการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในภูมิภาค

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 51 นายบรรหาร ศิลปะอาชา เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 13 กรกฎาคม 2538 ถึง 25 พฤศจิกายน 2539 นโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมในส่วนของการท่องเที่ยวคือ รัฐบาลมีเจตนารมณ์ที่ส่งเสริมและพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวให้สามารถทำรายได้เข้าประเทศมากขึ้นควบคู่กับการธำรงรักษาศิลปวัฒนธรรมและทรัพยากรธรรมชาติ อันเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีค่ายิ่งโดยอนุรักษ์และฟื้นฟู ศิลปวัฒนธรรม โบราณสถาน และทรัพยากรธรรมชาติที่เป็นแหล่งธรรมชาติ

นโยบายด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยและบำรุงศาสนาคือ ส่งเสริมศิลปะท้องถิ่น การแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ ของไทย ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมที่แทรกอยู่ในกิจกรรมกีฬา โดยสนับสนุนงบประมาณช่วยเหลือเพื่อให้ศิลปินสามารถดำรงชีวิตของความเป็นศิลปินและเป็นผู้รักษาศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ไม่ได้

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 52 พลเอกเชาวลิต ยงใจยุทธ เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 25 พฤศจิกายน 2539 ถึง 9 พฤศจิกายน 2540 นโยบายด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและทำนุบำรุงศาสนา คือ

1. สืบทอดเอกลักษณ์ของความเป็นไทย และการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมสาขาต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตปัจจุบันและอนาคต รวมทั้งสนับสนุนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และรับวัฒนธรรมต่างชาติมาอย่างเหมาะสม ตลอดจนให้มีศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศที่สำคัญ

2. ส่งเสริมและสนับสนุนความร่วมมือระหว่างรัฐ ท้องถิ่น องค์กรเอกชน ประชาชนและสถาบันการศึกษาในการทำนุบำรุง พัฒนาและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและโบราณสถานทั้งในระดับชาติและท้องถิ่น

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 53 นายชวน หลีกภัย เป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 9 พฤศจิกายน 2540 ถึง 2543 นโยบายด้านพัฒนาคนและสังคม ในส่วนของด้านศาสนาและศิลปวัฒนธรรมคือ สนับสนุนให้ประชาชน องค์กร สถาบันต่าง ๆ และชุมชนเข้าร่วมในกิจกรรม อนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ส่งเสริมให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางความร่วมมือทางการศึกษา การวิจัย และการอนุรักษ์โบราณสถาน โบราณวัตถุ รวมทั้งการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในภูมิภาค (นนทพันธ์ ภักดีผดุงแดน, 2543, หน้า 3-76)

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 54 พันตำรวจโททักษิณ ชินวัตร มีนโยบายด้านวัฒนธรรมดังนี้

1. ส่งเสริมให้นักเรียน นักศึกษา ได้สืบค้นและศึกษาเรื่องราวของมรดกศิลปวัฒนธรรมไทยเพื่อการอนุรักษ์เผยแพร่ และสืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย

2. ประสานให้ประชาชนและเยาวชนมีบทบาทและกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมกับสถานศึกษา ครอบครัว และชุมชน

3. สนับสนุนให้อุตสาหกรรมและการท่องเที่ยว เชิดชู และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างสมศักดิ์ศรีและสร้างสรรค์

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 55 พันตำรวจโททักษิณ ชินวัตร มีนโยบายด้านวัฒนธรรมดังนี้

1. ส่งเสริมให้วัยรุ่นเกิดการเรียนรู้และเข้าใจถึงคุณค่า ซาบซึ้งในความสุนทรีย์ทางศิลปะเพื่อก่อให้เกิดศิลปินรุ่นใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์งานศิลป์ให้ทัดเทียมนานาอารยประเทศ

2. ส่งเสริมสนับสนุนให้ทุนการศึกษาแก่เด็กและเยาวชน ที่มีศักยภาพด้านศิลปะ

3. ส่งเสริมให้เกิดการประกวด แข่งขันผลงานศิลปะหลากหลายประเภท

4. ประสานหน่วยงานทางการศึกษา เพื่อจัดหาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ศิลปะ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 57 นายสมัคร สุนทรเวช มีนโยบายด้านวัฒนธรรมดังนี้

พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและนันทนาการ เพื่อส่งเสริมให้วัยรุ่นไทยเกิดการเรียนรู้ที่ถูกต้องให้เวลาว่างให้เห็นประโยชน์ มีคุณธรรม เอื้ออาทรต่อผู้อื่นและเกิดการเรียนรู้ศิลปะอย่างสร้างสรรค์ เข้าใจถึงคุณค่า ซาบซึ้งในความสุนทรีย์ของศิลปะ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 58 นายสมชาย วงศ์สวัสดิ์ มีนโยบายด้านวัฒนธรรมดังนี้

1. ฟื้นฟูและสืบสานคุณค่าความหลากหลายของศิลปะและวัฒนธรรมไทยทั้งที่เป็นวิถีชีวิต ประเพณี ค่านิยมที่ดีงาม ภูมิปัญญาท้องถิ่น

2. พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและนันทนาการเพื่อส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนไทยเกิดการเรียนรู้ที่ถูกต้อง ใช้เวลาให้เป็นประโยชน์ มีคุณธรรม เอื้ออาทรต่อผู้อื่น และเกิดการเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์ เข้าใจถึงคุณค่าซาบซึ้งในความสุนทรีย์ของศิลปะ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 59 นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ

1. ส่งเสริมการทำนุบำรุงและรักษาศิลปวัฒนธรรมไทยทุกด้าน รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นและภูมิปัญญาไทย ให้มีความก้าวหน้า มีการค้นคว้าวิจัย ฟื้นฟู และพัฒนา พร้อมทั้งฟื้นฟูต่อยอดแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ของประชาชน โดยเฉพาะเด็กและเยาวชน

2. เสริมสร้างบทบาทของสถาบันครอบครัวร่วมกับสถาบันทางศาสนา สถาบันการศึกษาและสถาบันทางสังคมอื่น ๆ ในการปลูกฝังค่านิยมและจิตสำนึกที่ดีและการเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่อการเบี่ยงเบนพฤติกรรมของเด็กและเยาวชน รวมทั้งสนับสนุนการผลิตสื่อสร้างสรรค์สร้างกระแสเชิงบวกให้แก่สังคม และเปิดพื้นที่สาธารณะที่ดีให้แก่เด็กและเยาวชน

3. สนับสนุนการใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่น รวมทั้งความหลากหลายของศิลปะและวัฒนธรรมไทยทั้งที่เป็นวิถีชีวิต ค่านิยมที่ดีงาม และความเป็นไทยเพื่อการศึกษาเรียนรู้และเผยแพร่สู่สังคมโลกตลอดจนใช้ประโยชน์เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีกับชาวโลกและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับประเทศ

คณะรัฐมนตรี คณะที่ 60 นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร

1. สร้างความเชื่อมโยงระหว่างยุคสมัยอย่างต่อเนื่องโดยให้ความสำคัญต่อบุคลากรทางด้านศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรม ทุกแขนง ทุกสาขาอาชีพให้ได้รับการดูแลและมีคุณภาพชีวิตที่ดีเพื่อเป็นแม่พิมพ์ในการถ่ายทอดภูมิปัญญาองค์ความรู้ รวมถึงเป็นทูตวัฒนธรรม และเป็นแบบอย่างและสร้างแรงบันดาลใจให้แก่อนุชนรุ่นต่อไป

2. ส่งเสริมความร่วมมือและเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมและเสริมสร้างความสัมพันธ์อันดีกับอารยประเทศและประชาคมอาเซียน ร้อยเรียงเรื่องราวผ่านการสื่อสารรูปแบบใหม่และเทคโนโลยี

ทันสมัย ผลิตสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ สื่อเคลื่อนไหว สารคดีและภาพยนตร์ รวมทั้งเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ผ่านช่องทางการสื่อสารอันทันสมัย

3. พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและการนันทนาการเพื่อส่งเสริมให้วัยรุ่นไทยเกิดการเรียนรู้ที่ถูกต้อง ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ มีคุณธรรมเอื้ออาทรต่อผู้อื่น และเกิดการเรียนรู้ศิลปะอย่างสร้างสรรค์ เข้าใจถึงคุณค่า ซาบซึ้งในความสุนทรีย์ของศิลปะ (รวมคำกล่าวนโยบายของรัฐบาล, 2554)

จากการศึกษานโยบายของรัฐบาลในด้านของศิลปวัฒนธรรมเริ่มต้นในสมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม โดยมีการเชิดชูส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ ส่วนพลโท ถนอม กิตติขจร หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช พลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เน้นการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม นอกจากนี้พลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ พลตรีชาติชาย ชุณหะวัณ พลเอกสุจินดา คราประยูร นำนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ส่วนนายชวน หลีกภัย รณรงค์ให้มีการอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย นายบรรหาร ศิลปะอาชา เน้นศิลปวัฒนธรรมนการท่องเที่ยว พลเอกเชาวลิต ยงใจยุทธ เน้นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและทำนุบำรุงศาสนา พันตำรวจโทชินวัตร นายสมัคร สุนทรเวช และนายสมชาย วงศ์สวัสดิ์ เน้นในเรื่องของศิลปะมากกว่าวัฒนธรรมแขนงอื่น นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ เน้นในเรื่องของการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมไทยในทุกด้านทั้งสนับสนุนภูมิปัญญาท้องถิ่นมาก และนางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร มีการส่งเสริมวัฒนธรรมทั้งสร้างความสัมพันธ์อันดีกับอารยประเทศและประชาคมอาเซียน และมีการนำวัฒนธรรมเผยแพร่ผ่านสื่อรูปแบบใหม่และมีการนำเทคโนโลยีทันสมัยเข้ามาประยุกต์ผลิตสื่อการเรียนรู้ทั้งเน้นให้มีการประชาสัมพันธ์ผ่านระบบสื่อสารที่ทันสมัย

วัฒนธรรมของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ในพื้นที่ 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เนื่องจากกลุ่มคนที่เชื้อชาติต่างกันต้องอยู่อาศัยร่วมกันจากยุคอดีตจวบจนปัจจุบัน มีสัมพันธภาพถ่ายโยงวัฒนธรรมร่วมกันกลายเป็นเสน่ห์ของดินแดนแห่งนี้ โดยเฉพาะท้องที่ ที่มีคนไทยเชื้อสายมลายูอาศัยอยู่มีวัฒนธรรมที่มีคุณค่า บางอย่างก็เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ไม่สอดคล้องกับศาสนาก็ค่อย ๆ ลดบทบาทลงจนปัจจุบันวัฒนธรรมที่คงอยู่ในสังคมมีประเด็นที่น่าสนใจ ได้แก่ อัตลักษณ์ของคนไทยเชื้อสายมลายูและภูมิหลัง (ด้านศาสนา ด้านการแสดงหาความรู้ และด้านวัฒนธรรม) สรุปผลได้ดังนี้

ในการศึกษาวัฒนธรรมของคนไทยเชื้อสายมลายู มีความจำเป็นต้องศึกษา อัตลักษณ์และภูมิหลังของคนไทยเชื้อสายมลายูเพราะความเป็นคนมลายูต้องรวบรวมความสัมพันธ์ของเชื้อชาติศาสนาและวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ของกลุ่มคนไทยเชื้อสายมลายู

จุดเน้นที่สำคัญของอัตลักษณ์คนไทยเชื้อสายมลายูคือ การรวมความสัมพันธ์ของเชื้อชาติ ประเพณี และศาสนาไว้ด้วยกัน ในการจำแนกว่าใครเป็นออแฆฮนายู ชาวบ้านจะดูได้จากลักษณะของหน้าตา และลักษณะทางวัฒนธรรม เช่น พูดภาษามลายูถิ่น แต่งกาย และมีพฤติกรรมที่ไม่กินหมู ไม่เลี้ยงสุนัข เป็นต้น (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2550, หน้า 60) ลักษณะการแต่งกาย ผู้ชายจะนุ่งโสร่ง ใส่หมวก สวมเสื้อแขนยาว ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้านุ่งและมีผ้าโพกศีรษะ ลักษณะบ้านเรือนที่อยู่อาศัย จะปลูกเรือนไทยแบบมุสลิม ลักษณะของอาหารพื้นบ้าน เช่น ข้าวหมกไก่ ไก่กอและ เป็นต้น ส่วนประเพณี โดยเฉพาะการถือศีลอดจะมีการยึดมั่นตามประเพณีของศาสนาอิสลามอย่างเคร่งครัด นอกจากนี้ยังมีดนตรี นาฏศิลป์และการละเล่นพื้นเมืองที่นิยมคือ ดีเกร์ร์ฮูลู การแสดงสิละ (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538, หน้า 52) นอกจากนี้ยังมีลักษณะเด่นในการถ่ายทอดความรู้ความสัมพันธ์ระหว่างเผ่าพันธุ์ และความเข้มข้นในการนับถือศาสนา ทั้งนี้การสั่งสอนจารีตประเพณีจะเริ่มด้วยจิตวิญญาณที่เป็นพื้นฐานก่อนและจะลงลึกในเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกัน เช่น การใช้ภาษามลายูที่ได้มีการดัดแปลงอักขระในภาษาอาหรับจนเป็นอักขระยาวี ในการสั่งสอนศาสนาในครอบครัวและชุมชน จนกลายเป็นสถาบันการศึกษาที่เรียกว่าปอเนาะ สำหรับคนมลายูที่ต้องอพยพเคลื่อนย้ายและสร้างปักฐาน ณ บ้านเมืองอื่น หากจำเป็นต้องเปลี่ยนภาษาพูด การแต่งตัว ตลอดจนวิถีปฏิบัติบางอย่างให้สอดคล้องกับสังคมใหม่ควรจะคำนึงถึงคำกล่าวของปู่ย่าตาทวดคนมลายูที่กล่าวไว้ว่า ถึงแม้จะสูญเสียลูกไปแต่อย่าให้จารีตประเพณีตายตามไปด้วย (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 20-22)

ภูมิหลังของชาวมลายู จำแนกประเด็นที่สำคัญคือ ด้านศาสนา ด้านการแสวงหาความรู้ ด้านวัฒนธรรม สรุปได้ดังนี้

1. ด้านศาสนา ศาสนาอิสลามมาจากรากศัพท์ภาษาอาหรับว่า ซะลิมะ เป็นศาสนาที่เกิดในเอเชียตอนกลางและเผยแพร่ไปยังชนชาติมุสลิมโดยมีพระนบีมูฮัมมัดเป็นศาสดาของศาสนา ศาสนาอิสลามมีหลายนิกายแต่นิกายที่คนไทยเชื้อสายมลายูนับถือมากที่สุดคือ นิกายสุหนี่ (Sunnites) การแพร่หลายของศาสนาในหัวเมืองทางใต้ของแหลมมลายูและประเทศมลายูในสมัยอาณาจักรศรีวิชัยเสื่อมอำนาจลงและเกิดอาณาจักรมัชปาหิตขึ้นทำให้ชาวอาหรับและอินเดียที่นับถือศาสนาอิสลามเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายและเผยแพร่ศาสนาอิสลามในเวลาเดียวกัน (พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ, 2553, หน้า 105, 109) ในศาสนาอิสลามสิ่งที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างเป็นแบบแผนโดยวางอยู่บนพื้นฐาน คำสอนจากอัล-กุรอานและซุนนะหฺ เรียกว่า อิมาดะฮฺ หรือการปฏิบัติศาสนกิจ เช่น การอาบน้ำละหมาด การละหมาด การถือศีลอด การประกอบพิธีฮัจญ์ ส่วนประเพณีอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนกิจ เรียกว่า มุอามะล้าต หรือประเพณีทางสังคมซึ่งต้องไม่ขัดกับศาสนา เช่น ประเพณีการทักทาย การทำความเคารพ อิสลามคือ การปฏิบัติตนว่าไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจาก อัลลอฮฺ และ

มุฮำมัด เป็นรซู้ลแห่งอัลลอฮฺ สนับสนุนให้ใช้วิถีศาสนปฏิบัติที่ส่งเสริมให้มีการปฏิบัติร่วมกัน นอกจากนี้ยังมีศาสนสถานเพื่อทำกิจกรรมทางศาสนาร่วมกันเรียกว่า มัสยิด (ภาษาอาหรับ) สุเหร่า (ภาษามลายู)

ศาสนาอิสลามได้สอนว่า ถ้าหากมนุษย์พิจารณาด้วยสติปัญญาและสามัญสำนึก จะพบว่า จักรวาลและมวลสรรพสิ่งทั้งหลายที่มีอยู่มิได้อุบัติขึ้นมาด้วยตนเอง เป็นที่แน่ชัดแล้วว่าสิ่งเหล่านี้ได้ถูกอุบัติขึ้นมาโดยพระผู้สร้าง ผู้ทรงสูงสุดเพียงพระองค์เดียว ด้วยเหตุนี้คนไทยเชื้อสายมลายูจำเป็นต้องมีความศรัทธา 6 ประการ และการปฏิบัติตน 5 ประการ ซึ่งถือเป็นเสาหลักในการดำรงชีพ ดังนี้

ความศรัทธา 6 ประการ ได้แก่ 1. ศรัทธาต่ออัลลอฮฺเป็นพระเจ้า 2. ศรัทธาในบรรดาคัมภีร์ต่าง ๆ ที่อัลลอฮ์ประทานลงมาในอดีต เช่น เตารอต อินญีล ซะบูร อัลกุรอาน เป็นต้น 3. ศรัทธาในบรรดาศาสนทูตต่าง ๆ ที่อัลลอฮฺได้ทรงส่งลงมายังหมู่มนุษย์ และนบีมุฮัมหมัด (ซล.) เป็นศาสนทูตคนสุดท้าย 4. ศรัทธาในบรรดามลาอิกะฮ์ บ่าวผู้รับใช้อัลลอฮ์ 5. ศรัทธาในวันสุดท้าย คือ หลังจากสิ้นโลกแล้ว มนุษย์จะฟื้นขึ้น เพื่อรับการตอบสนองความดี ความชั่วที่ได้ทำไปบนโลกนี้ 6. ศรัทธาในกฎสภาวะ หรือ สิ่งที่เป็นการกำหนด และเงื่อนไขการกำหนดจากพระผู้เป็นเจ้า (สมบัติ แซ่ติ้ว สุรพล ทองชาติ และอาหะมัด หะบาแย, 2540, หน้า 4, 9)

พื้นฐานของการปฏิบัติตน 5 ประการที่สำคัญของความเป็นมุสลิม ซึ่งประกอบด้วย การปฏิญาณตน การนมาซ(การละหมาด 5 เวลา) การถือศีลอด การบริจาคซะกาต การประกอบพิธีฮัจญ์

1. การปฏิญาณตน ถือเป็นหัวใจของมุสลิม เป็นหลักปฏิบัติที่สรุปมาจากหลักความศรัทธา แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ 1. การศรัทธาหรือความเชื่อในองค์อัลลอฮฺ (ซุบฮาฯ) และคำสั่งของพระองค์คือ คัมภีร์อัล-กุรอาน 2. ความศรัทธาและความเชื่อท่านศาสดามุฮำมัด (ศ็อลฯ) และคำสอน

2. การละหมาด เป็นข้อปฏิบัติที่เหมือนกับเสาหลัก และเป็นงานแรกที่มนุษย์ต้องถูกสอบสวนในวันพิพากษา เป็นข้อปฏิบัติที่มุสลิมต้องกระทำวันละ 5 ครั้ง ในทุกสภาวการณ์ เช่น ระหว่างการเดินทาง เจ็บป่วย สงคราม เป็นต้น และต้องปฏิบัติจนวาระสุดท้ายของชีวิต สำหรับผู้ที่ได้รับการยกเว้นไม่ต้องละหมาดคือ ผู้หญิงที่มีรอบเดือนและหลังคลอด

3. ประเพณีถือศีลอด หรือเรียกว่าเดือนรอมฎอน หรือปอซอ ถือเป็นเดือนแห่งการฝึกความอดทนในขั้นสูงของชาวมุสลิม ซึ่งเป็นการละงดเว้นจากการบริโภคอาหาร เครื่องดื่ม ร่วมเพศ ต้องรักษาอวัยวะทุกส่วนให้พ้นจากการทำความชั่วทั้งปวง

4. การบริจาคซะกาต เป็นการจ่ายทานบังคับสำหรับมุสลิมที่มีทรัพย์สินเงินทองครบตามจำนวนที่กำหนดไว้ต้องจ่ายให้แก่ผู้ที่สิทธิ์รับตามอัตราทุก 1 ปี หรือตามเวลาที่กำหนด ผู้ที่ต้องบริจาคซะกาต ได้แก่ มุสลิมผู้ไม่เป็นทาส แต่เป็นผู้ถือครองทรัพย์สินตามพิกัดครบรอบ 1 ปี หรือ

ช่วงเวลาที่ศาสนากำหนด ได้แก่ มุสลิมทั้งชาย หญิง เด็ก ผู้ใหญ่ มีทรัพย์สินเหลือจากปัจจัย 5 มีชีวิตอยู่จนถึงเวลาพลบค่ำของวันสุดท้ายในเดือนรอมฎอน

5. การประกอบพิธีฮัจญ์ เป็นบัญญัติข้อที่ไม่เป็นการบังคับสำหรับมุสลิมทุกคนต้องปฏิบัติ แต่บังคับเฉพาะผู้ที่มีความพร้อมทั้งด้านร่างกายและทรัพย์สินตลอดจนความปลอดภัยในการเดินทาง หากผู้เดินทางเป็นหญิงจะต้องมีชายที่เป็นสามีหรือพ่อ ลูกชาย พี่ น้อง ลุง อา เดินทางไปด้วยในฐานะผู้คุ้มครอง (เสาวนีย์ จิตต์หมวด, 2524, หน้า 48-111)

2. ด้านการแสวงหาความรู้ วิถีอิสลามกำหนดให้ชายหญิงเรียนรู้ตลอดชีวิตในทุกสาขาวิชา เพื่อรู้ว่าตนมาจากไหน กำลังทำอะไร เพื่อใคร ตายไปแล้วอยู่ไหน จะอยู่ให้มีความสุขอย่างไรในโลกนี้และมีชีวิตอมตะหลังความตาย การศึกษาความรู้ทางโลกเป็นการใช้ประกอบอาชีพเพื่อการดำรงอยู่อย่างพอเพียงแก่ตนเองและครอบครัว เพื่อสามารถปฏิบัติศาสนกิจให้อย่างสมบูรณ์ตามอัตภาพ การเรียนการสอนแบบดั้งเดิมคือ ปอเนาะ การสอนอ่านคัมภีร์อัลกุรอ่าน การอธิบาย การเรียนรู้กีตาบ (ตำราศาสนา) ตามมัสยิด ตามบ้านพักผู้นำศาสนา เพื่อเสริมสร้างและพัฒนาความศรัทธาของตนเอง โดยมีผู้รู้เป็นผู้สอนซึ่งมีคุณวุฒิและวัยวุฒิที่มากมายประชาชนจะเรียกว่า โต๊ะครู (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 33)

3. ด้านวัฒนธรรม กลุ่มคนไทยเชื้อสายมลายูถือเป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมทับซ้อนจากอดีตคือ วัฒนธรรมมลายูและวัฒนธรรมอิสลาม ประเพณีการปฏิบัติใด ๆ ที่เป็นเรื่องดีงามไม่ขัดกับหลักศาสนายังคงปฏิบัติและรักษา ไม่ว่าจะเป็นด้านการใช้ภาษามลายู คนดั้งเดิมที่ไปมาหาสู่ร่วมงานบุญระหว่างญาติพี่น้องในชุมชนที่เป็นพุทธและมุสลิมยังคงมีปฏิบัติกันอยู่ วัฒนธรรมการละเล่น การแสดงที่ขัดกับหลักศาสนบัญญัติและแสดงความมีอำนาจ บารมีและฐานะ ค่อย ๆ เลือนหายไปหรือหาชมยากขึ้น เช่น มโนห์รา มะโย่ง ตือรี หนังตะลุง รำซีละ การแห่ขบวนนกในวรรณคดีโบราณ แห่ขบวนบายศรี ขบวนแห่ช้างในวันแต่งงาน การเข้าสุหนัต หรือแม้แต่ดีเกร์ฮูลู เป็นต้น

1. ภาษาที่ใช้การสื่อสารระหว่างกลุ่มคือ ภาษามลายู (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 33-35)

2. การแต่งกาย ศาสนาอิสลามบัญญัติเรื่องการแต่งกาย โดยถือว่าการเปิดเผยอวัยวะบางส่วนของร่างกายเป็นการไม่เหมาะสม บริเวณที่ควรปกปิดสำหรับผู้ชาย ได้แก่ อวัยวะตรงกลางลำตัวตั้งแต่บั้นเอวไปถึงกลางน่อง ถ้าเป็นผู้หญิงจะต้องปกปิดทั่วร่างกาย เว้นแต่ใบหน้ากับมือเท่านั้น จึงทำให้เอกลักษณ์การแต่งกายดั้งเดิม ก็ถูกดัดแปลงให้เข้ากับหลักศาสนาอิสลาม และสมัยนิยมมากขึ้น ชุดการแต่งกายสามารถจำแนกได้ดังนี้ ชุดผู้หญิง ได้แก่ ชุดกูรง ชุดกบายอ และชุดบานง ส่วนชุดผู้ชาย ได้แก่ ชุดปูฌอปอตอง ชุดตือโละบลางอ และชุดสลีแน

ชุดกูรง เสื้อกูรงมีลักษณะเป็นเสื้อคอกลมติดคอ ผ่าหน้าพอสวมศีรษะได้ ติดกระดุมเข็มกลัด 1 ตัว แขนกระบอกยาวเกือบจรดข้อมือหรือต่ำกว่าข้อศอก ใต้รักแร้ ระหว่างตัวเสื้อและแขน

ต่อด้วยผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ตัวเสื้อหลวมยาวคลุมสะโพก เสื้อกูรงมักสวมเป็นชุดกับผ้าปาเต๊ะ หรือจะใช้ผ้าชนิดเดียวกัน ทำเป็นถุงธรรมดา หรือนุ่งจีบรวมไว้ข้างเดียวที่สะเอวข้างใดข้างหนึ่ง หรือหากไปงานที่เป็นทางการ อาจนุ่งผ้ายกเงินทองที่เรียกว่าผ้าขอแก๊ะ มีผ้าคลุมศีรษะหรือคลุมไหล่ หรือใช้ผ้าโปร่งที่ปักเลื่อมงดงามและมีขนาดเล็กกว่าผ้าคลุมศีรษะโดยทั่วไป นอกจากนั้นยังนิยมสวมเครื่องประดับเพื่อความสวยงามยิ่งขึ้น และเพื่อแสดงถึงฐานะ เช่น เข็มกลัด สร้อยคอ สร้อยข้อมือ กำไลมือ และต่างหู เป็นต้น

ชุดกบายอ ลักษณะเป็นเสื้อคอวี ผ่าหน้าตลอด กลัดด้วยเข็มกลัดนิยมใช้ 3 ตัว แต่ละตัวมีสายโซ่ต่อกัน แขนเสื้อยาว ปลายกว้างเล็กน้อย ตัวเสื้อหลวมคลุมสะโพก ชายเสื้ออาจตรงหรือแหลมเล็กน้อย สวมกับผ้านุ่งธรรมดา และมีผ้าคลุมศีรษะ

ชุดบานง เสื้อบานงมี 2 ลักษณะคือ 1. เสื้อบานงมาตรฐานมีลักษณะเป็นเสื้อคอปีนผ่าหน้า และพับริมปกเกยซ้อนไว้ตลอด มีสาบพับยาวตลอดชายเสื้อ ตัวเสื้อมักตัดด้วยเนื้อผ้าค่อนข้างบางอาจปักฉลุ ลวดลายตรงชายเสื้ออย่างสวยงาม ใช้กระดุมลักษณะเป็นเข็มกลัดทำด้วยทองคำ ประดับด้วยเพชรพลอย จำนวน 3 เม็ด เพื่อเป็นการแสดงถึงฐานะและเพิ่มความสวยงามยิ่งขึ้น แขนเสื้อยาวถึงข้อมือแต่ไม่กว้างมากนัก นิยมใช้กับกระโปรงป้ายหรือกระโปรงจีบหน้านาง 2. เสื้อบานงแมแด คำว่า บานงแมแด ภาษามลายูกลาง เรียกว่า บันนงเมดา เป็นชื่อเมืองทางเหนือของเกาะสุมาตรา เป็นเสื้อที่ได้รับอิทธิพลจากอินโดนีเซียมีลักษณะเป็นเสื้อคอสามเหลี่ยมหรือคอวีกว้างปิดทับด้วยลิ้นสามเหลี่ยมแขนยาวแคบความยาวเสื้อคลุมสะโพกล่างสวมเข้าชุดกับกระโปรง ยาวจีบหน้านาง

ชุดปูฌอปอตอง เป็นเสื้อคอกลมสีขาว ผ่าหน้ายาวพอสมควร ติดกระดุมสามเม็ด แขนสั้น ส่วนผ้าถุงมีลักษณะเหมือนผ้าขาวม้า สีสันฉูดฉาด มักเย็บเป็นถุง ใช้นุ่งทับบนเสื้อ วิธีนุ่งต้องให้ชายทั้งสองข้างห้อยอยู่ตรงกลางเป็นมุมแหลม มีผ้ายือแฆ เป็นผ้าจากเมืองจีนคล้ายแพรดอกในตัวหรือไหม เป็นผ้าที่มีขนาดเล็กกว่านุ่งทับบนผ้าปูฌอปอตองอีกชั้นหนึ่ง เสร็จแล้วหนีบกริช ใช้สตาแงเป็นผ้าโพกศีรษะที่พับเป็นรูปต่าง ๆ

ชุดตือโละบลางอ ลักษณะเป็นเสื้อคอกลมอาจมีคอตั้งแบบคอจีน หรือคอกลมผ่าหน้าครึ่งหนึ่ง ติดกระดุมโลหะสามเม็ด สมัยก่อนใช้กระดุมทองคำ แขนเสื้อกระบอกกว้างยาวจรดข้อมือแต่พับชายขึ้นมาเล็กน้อย นิยมนุ่งกับผ้าปาลิกัต ซึ่งเป็นผ้าจากอินเดีย ลักษณะเป็นผ้าถุงลายขวาง หรือตาหมากรุก ใช้วิธีนุ่งแบบทบทั้งสองข้างเข้าหากัน แล้วขมวดไว้กลางลำตัว อาจมีผ้าคลุมใหญ่ที่เรียกว่าตีรแบ ชุดนี้เป็นที่นิยมสำหรับโต๊ะครู ซึ่งเป็นเจ้าของสถานที่ศึกษาศาสนาอิสลาม และอุตตะห์ หรือครูสอนศาสนา โต๊ะครูบางคนนิยมสวมเสื้อนอกแบบสากลทับเสื้อตือโละบลางออีกชั้นหนึ่ง ส่วนบางคนสวมเสื้อสีขาวคล้ายเสื้อตือโละบลางอ แต่ตัวยาวกรอมเท้า และทับด้วยเสื้อนอกก็มี ปัจจุบันเสื้อตือโละบลางอบางแบบอาจใช้สวมกับกางเกงขายาวแบบสากล แต่ยังคงสวมหมวกซอเก๊าะ ที่ทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีต่าง ๆ (คล้ายหมวกของชนบางกลุ่ม ในปากีสถาน และชาวตะวันออกกลางบางประเทศ

เช่น ตุรกี) สีที่เป็นที่นิยมกันมากคือ สีดำ หรืออาจสวมหมวกขาว ที่เรียกว่า กูปีเยาะ เป็นหมวกทรงกลมทำด้วยผ้าปักดิ้นแวววาว หรือปักด้วยด้ายธรรมดา

ชุดสลีแน (ภาษามลายูกลางเรียกว่า เซอรเลนดัง) ลักษณะเหมือนชุดประจำชาติมาเลเซีย เรียกว่าชุดเกอบังซาอัน ใช้ในพิธีต่าง ๆ ที่เป็นทางการ ประกอบด้วยเสื้อตือโละบลางอ นุ่งกับกางเกงแบบจีน มีผ้าซอแก๊ะนุ่งทับกางเกงให้ยาวเหนือเข่าอาจเหน็บกริชที่เอว และสวมสตาแงก็ได้

ในวันแต่งงานของชาวไทยมุสลิมบ่าวสาวมักใช้ผ้าชนิดเดียวกันทั้งชุดเจ้าสาวนิยมเสื้อบานง หรือแบบประยุกต์อื่น ๆ ยาวคลุมสะโพกนุ่งผ้าถุงแบบธรรมดาหรือถุงสำเร็จหรือกระโปรงยาวประดับด้วยเครื่องประดับหลายชิ้น มักเกล้ามวยเพื่อให้รับกับดอกไม้ที่ปักเรียงรายเป็นแถวดูสวยงาม เจ้าบ่าวแต่งด้วยชุดสลีแนใช้ผ้าชนิดเดียวกันทั้งชุด ตั้งแต่ตัวเสื้อกางเกง ผ้าทับกางเกงและสตาแง มักมีกริชเหน็บไว้ด้วย (จิตติมา ระเด่นอาหมัด, 2529, หน้า 37-41; สุนีย์ วัฒนายน, 2552, หน้า 36-37)

3. อาหารที่ต้องห้าม ได้แก่ เนื้อหมู ซากสัตว์หรือสัตว์ที่ตายเอง เลือดของสัตว์ทุกชนิด สัตว์ที่เชือดโดยมิได้กล่าวนามอัลลอฮ์ อาหารที่เช่นผีและเทพเจ้าอื่น ๆ สัตว์ล่าเหยื่อที่มีเขี้ยวเล็บ สัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำ เครื่องดื่มของมึนเมา ดังนั้นจึงมีอาหารที่มุสลิมสามารถกินได้โดยใช้สัญลักษณ์ฮาลาล สำหรับเครื่องดื่มชาวมลายู ห้ามดื่มของมึนเมาทุกชนิด ดังนั้นชาจีนจึงเป็นเครื่องดื่มที่นิยม จะเห็นได้ว่าร้านน้ำชาจะมีผู้ชายทั้งวัยรุ่น ผู้ใหญ่วัยกลางคน ผู้สูงอายุ โดยมากนอกจากดื่มน้ำชากลุ่มคนเหล่านี้มักจะนั่งสนทนาเรื่องทั่วไป วิเคราะห์ข่าวการเมือง การกีฬา อ่านหนังสือพิมพ์ นอกจากนี้มีการนำนกกรงหัวจุกมาแขวนหน้าร้านและนั่งฟังเสียงร้อง (คณะกรรมการประสานงานภาคประชาชนเพื่อจังหวัดชายแดน, 2549, หน้า 35)

สรุปได้ว่า อัตลักษณ์เฉพาะของคนมลายูคือ 1. ด้านศาสนา เน้นการศึกษาโดยการอ่านคัมภีร์กุรอาน จะต้องมีความศรัทธา และการฏิบัติเป็นพื้นฐานปฏิบัติ ทั้งยังส่งเสริมการปฏิบัติศาสนกิจโดยการละหมาดวันละ 5 ครั้ง การถือศีลอด 2. การแสวงหาความรู้ โดยการศึกษาทางโลกในการประกอบอาชีพเพื่อการดำรงอยู่แก่ตนเองและครอบครัว เพื่อปฏิบัติศาสนกิจอย่างสมบูรณ์ตามอัตภาพ นอกจากนี้มีการสอนแบบดั้งเดิมคือ ปอเนาะ ตามมัสยิด สุเหร่า บ้านพักผู้นำศาสนา เพื่อเสริมสร้างและพัฒนาความศรัทธาของตนเองโดยมีโต๊ะครูเป็นผู้สอน และ 3. ด้านวัฒนธรรม ด้วยเป็นวัฒนธรรมที่ซับซ้อนจากอดีตคือ วัฒนธรรมมลายูและอิสลาม ทำให้เรื่องที่ดีงามไม่ขัดหลักศาสนาจะมีการปฏิบัติและรักษา ส่วนวัฒนธรรมการแสดงที่ขัดกับหลักศาสนาบัญญัติจะค่อย ๆ เลือนหายไป

วัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

ผู้วิจัยศึกษาวัฒนธรรมการแสดงตามขอบเขตของเนื้อหาโดยแบ่งตามหัวข้อคือ ประเภทละครรำคือ การแสดงมะโย่ง ประเภทการร่ายรำคู่ชาย-หญิงคือ การแสดงรองเง็ง การแสดงรองเง็ง

ตันหยง การแสดงซัมเปง และการแสดงดาระ ประเภทศิลปะป้องกันตัวคือ การแสดงสิละ ประเภทขับร้องเพลงและใส่ท่าทางประกอบคือ ดีเกร์ฮูลู และ ซึ่งปรากฏในเอกสาร ตำรา บทความ ดังนี้คือ

1. วัฒนธรรมการแสดงประเภทละครรำ : มะโย่ง

1.1 ประวัติความเป็นมาตามตำนาน มีสามสำนวนดังนี้

1.1.1 พระราชโอรสสองพี่น้องของกษัตริย์องค์หนึ่งเสด็จประพาสป่าพร้อมด้วยพระพี่เลี้ยงและพระสหาย ได้ทอดพระเนตรเห็นแรดขาวตัวหนึ่งบนภูเขาอโย่ง พระราชโอรสมีความประสงค์ใคร่จะได้แรดขาวตัวนั้น แต่จับไม่ได้จึงเสด็จ กลับมาจัดแสดงการเป็นอยู่ของแรดขาวตัวนั้น มีผู้แสดง 4-5 คน มีเครื่องดนตรีคือ ซอ 1 คัน ตาเวาะ 2 วง ปี่และกลอง ได้ประทานนามการแสดงครั้งนั้นว่า “มะโย่ง” เพราะแรดขาวตัวนั้นพบบนภูเขาอโย่ง ในรัฐตรังกานู และ “มะ” ที่เติมหน้านั้นมาจาก “เมาะ” คือ เป็นการแสดงของสตรี ฉะนั้นมะโย่งตามตำนานนี้จึงมาจากเรื่องราวของ แรดขาวบนภูเขา อโย่งในรัฐตรังกานู (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 273)

1.1.2 มีรายาบรือราสะ ครองเมือง บรือดะ มีธิดานามว่า ฆานอสุรี และโอรส (ไม่ปรากฏนาม) สามารถแปลงกายเป็นสุนัขดำ วันหนึ่งพระธิดาออกประพาสป่าพร้อมด้วยสุนัขดำ ไปพบ บาเตาะ หรือคนป่า ซึ่งสามารถร้องเพลงไพเราะจับใจ พระธิดาจึงขอร้องเพลงด้วยเมื่อร้องครบเจ็ดวันจึงเสด็จกลับวัง อยู่มาไม่นานทรงครรภ์กับพระเชษฐา เป็นสาเหตุให้ถูกขับไล่ออกจากเมือง ต่อมารายาบรือราสะรับสั่งให้ทหารฆ่าสุนัขดำ และรับเอาพระธิดาและพระนัดดากลับเมือง วันหนึ่งพระกุมารล้มเจ็บ รายาสั่งให้โหรทำนายและรักษาพระนัดดา โหรรักษาโดยการประกอบซอจากเส้นเกศาฆานอสุรีเป็นสายคันชัก เมื่อประกอบเป็นซอเสร็จแล้วโหรจึงให้พระกุมารสีซอ ซอเสียงดังว่า “พ่อตายแต่แม่ยังอยู่” พระกุมารได้ยินเสียงนี้จึงหายเจ็บไข้ จากนั้นพระกุมารได้ลาไปเรียนสีซอและการร้องรำกับบาเตาะปูเตะ เสียงซอที่บอเตาะสอนมีเสียงว่า เปาะโย่ง พระนัดดาจึงมีนามว่าเปาะโย่งมาตั้งแต่นั้น เมื่อเปาะโย่งกลับเมืองบรือดะแล้วได้แสดงความสามารถถวายรายา เปาะโย่งให้คนไปตัดไม้ไผ่มาทำซือแระ (แตระ) ไม้ปูตะ (ไม้จิก) ทำกือแน (กลอง) พร้อมกับผู้สีซออีกคนหนึ่ง เสร็จแล้วเปาะโย่งร่ายรำและร้องเพลงเป็นที่ชื่นชอบแก่ผู้ชม เป็นเหตุให้มีการแสดงประเภทนี้แพร่หลายเป็นลำดับ

1.1.3 อีกตำนานกล่าวว่า มะโย่งเกิดที่ มายอปาเห็ด สมัยรายา มูดอแลแลอ บ้างว่าเกิดที่เมือง แปลหมัง (ปาเล็มบัง) สมัยรายากาซีนาปันฆีตอ มีพระธิดาเจ็ดพระองค์ ขณะที่ประพาสอุทยานที่ กอแลตาแมกูนุงสารี หรือสระน้ำ ณ อุทยานเชิงเขา ได้ศึกษาวิชาขับร้องฟ้อนรำกับ นายตูระ ซึ่งมีเสียงอันไพเราะจับใจ เสร็จแล้วเสด็จกลับวัง ต่อมารายารับสั่งให้นายตูระและพระธิดาแสดงมะโย่งขึ้นเป็นครั้งแรก โดยพระธิดาองค์โตแสดงเป็นเปาะโย่ง องค์รองเป็นเมาะโย่ง และธิดาองค์อื่น ๆ แสดงเป็นนางรำ ส่วนตูระเองแสดงเป็นพรานและทำหน้าที่เป็นนายโรง (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 86-87)

1.2 การแสดงมะโย่งในสมัยปัตตานีเป็นรัฐมลายู

มะโย่งเป็นการแสดงละครมลายูสำหรับกษัตริย์และเจ้านายระดับสูง เป็นการแสดงที่โปรดปรานของกษัตริย์ปัตตานีและสันนิษฐานว่าเกิดในดินแดนแห่งนี้ราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 และเข้าสู่รัฐกลันตันซึ่งต่อมาก็ได้รับความนิยมอย่างเท่าเทียมกัน มะโย่งในยุคนี้เล่นในพระราชวังมีมาตรฐานสูงมีความเป็นเลิศในด้านความประณีต งดงามในราชสำนักปัตตานีและกลันตัน ต่อมามีการยกเลิกอุปถัมภ์ การแสดงมะโย่งจึงเป็นที่นิยมของชาวบ้านในชนบททางชายฝั่งตะวันออกของรัฐกลันตันและตรังกานู ประเทศมาเลเซีย และในจังหวัดปัตตานี (Tinggal, 1998, p. 104; Moore, 1998, pp. 126-127) นอกจากนี้ การแสดงมะโย่งในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 มีปรากฏในชนบทของหมู่เกาะเมดาน (Madan) และหมู่เกาะเรียวลิงกะอินโด (Riau langga) และในช่วงหลายปีที่ผ่านมานักแสดงและนักดนตรีมีจำนวนที่ลดลงมาก (Matusky & Beng, 2004, p. 35)

การแสดงมะโย่งได้ปรากฏเป็นหลักฐานครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2155 สมัยพระนางเจ้าฮีเฌาเจ้าเมืองปัตตานีได้เชิญ ชาวยุโรปคนหนึ่งชื่อ ปีเตอร์ ฟลอเรส (Peter Flores) ให้ไปร่วมเป็นเกียรติในงานเลี้ยงต้อนรับสุลต่านรัฐปาหัง งานดังกล่าวปีเตอร์ไม่ได้ระบุว่าเป็นการแสดงมะโย่งเพียงแต่เล่าว่า มีการละเล่นอย่างหนึ่ง ลักษณะการแสดงคล้าย ๆ นาฏศิลป์ชวา ผู้แสดงแต่งกายแปลกน่าดูมาก จึงมีผู้สันนิษฐานว่าศิลปะดังกล่าวคือ มะโย่ง ซึ่งส่วนใหญ่จัดแสดงในงานเพื่อให้อาคันตุกะได้ชม ดังนั้นจึงถือว่าเป็นการแสดงที่เกิดจากในวังปัตตานี เป็นครั้งแรกแล้วจากนั้นแพร่หลายไปทางกลันตัน (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 85)

มะโย่งถือเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากชวาตั้งแต่ครั้งโบราณ แล้วเป็นที่แพร่หลายในหมู่ชาวมลายูในบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ คำว่ามะโย่ง มาจากคำว่า มะ หรือเมาะแปลว่า แม่ ส่วนโย่งหรือโยง เป็นพระนามของเจ้าหญิงแห่งชวา จึงสันนิษฐานว่า อาจเนื่องจากละครที่เจ้าหญิงทรงคิดขึ้นเป็นครั้งแรกและใช้ผู้หญิงแสดง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 106-178)

ในทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรปัตตานี ประเทศมาเลเซียและประเทศอินโดนีเซีย สรุปได้ว่า มะโย่งเป็นศิลปะการละครรำมลายูที่ไม่อาจระบุให้ชัดเจนได้ว่าเป็นวัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมราษฎร์ สเวเตนแฮม (Sweetenham) เชื่อว่ามะโย่งไม่ได้มีกำเนิดมาจากราชสำนัก และการแสดงมะโย่งมีขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 สำหรับหลักฐานที่มีอยู่ในปัตตานีปัจจุบันเป็นเพียงคำบอกเล่าจากคณะมะโย่ง ซึ่งเชื่อว่ามะโย่งกำเนิดจากเกาะชวาโดยชนเผ่าบาตั๊กปูเต๊ฮ (Batak Putih) บ้างก็เชื่อว่าเกิดที่เมืองปาเล็มบัง ไม่มีมะโย่งคณะใดเชื่อว่าเกิดในอาณาจักรปัตตานี

การแสดงมะโย่งที่พบบนเกาะสุมาตราเหนือของประเทศอินโดนีเซีย เช่น เมืองเซอร์ดังและเดอลี กฮูลัม ซาร์วาร์ ยูซอฟ (Ghulam Sarwar Yousof) กล่าวไว้ใน Mak Yong Di Serdang Sumatera Utara in Sirih Pinang Kumpulan Esei Budaya ว่าเป็นคณะมะโย่งที่ได้รับการ

ถ่ายทอดมาจากคณะมะโย่งของรัฐเคดาห์และปะลิสที่เดินทางไปแสดงที่นั้นในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยเดินทางออกจากรัฐปีนังสู่อินโดนีเซีย ในราวปี ค.ศ.1888-1946 สุลต่านสุไลมาน ชาริฟุล อาลัม ชีฮ (Sultan Sulaiman Shariful Alam Shah) สุลต่านองค์สุดท้ายแห่งเมืองเซอร์ดัง ทรงให้การสนับสนุนให้มีการจัดตั้งคณะละครรำมะโย่งขึ้นในเมืองของพระองค์ เพราะพระองค์มีความสนพระทัยในศิลปะการแสดงมะโย่งเป็นอย่างมากคณะมะโย่งที่ก่อกำเนิดในเมืองนี้มีนักแสดงส่วนหนึ่งมาจากคณะ มะโย่งของรัฐปะลิส ภาษาที่ใช้ในการแสดงจึงเป็นภาษามลายูสำเนียงถิ่นปะลิส มะโย่งในเมืองนี้รุ่งเรืองเรื่อยมาจนถึงปี ค.ศ. 1946 เมื่อเกิดการปฏิวัติทางการเมืองขึ้นล้มล้างระบบสุลต่าน และการสิ้นพระชนม์ของสุลต่านทำให้ความนิยมในละครรำมะโย่งจึงเสื่อมถอยตามไปด้วย

การแสดงมะโย่งในประเทศมาเลเซียในช่วงตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น กฮูลัม ซาร์วาร์ ยูซอฟ (Ghulam Sarwar Yousof) กล่าวไว้ใน Drama-tari Mak Yong Dari Kelantan-Satu pengenalan ว่าละครรำมะโย่งได้รับรองว่าเป็นการละเล่นเพื่อความบันเทิงในราชสำนัก โดยอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเติงกู ตือเมิงฆงกาฟัร (Tengku Temenggung) ซึ่งเป็นโอรสองค์หนึ่งของสุลต่านรัฐกลันตัน พระองค์เป็นผู้ที่มีความสนพระทัยในงานศิลปะและวัฒนธรรมทุกประเภท พระองค์ให้การอุปถัมภ์แก่บรรดาศิลปิน โดยประทานเงินเดือนให้ทรงส่งเสริมให้มีการจัดตั้งคณะละคร และพระองค์ทรงทำการคัดเลือกตัวนักแสดงและฝึกฝนให้ด้วยพระองค์เอง จนเกิดหมู่บ้านการละครขึ้นในรัฐกลันตัน เรียกว่า หมู่บ้านตือเมิงฆง ตามพระนามของพระองค์ ในสมัยนี้การละเล่นมะโย่งได้รับความนิยมสูงสุดและเจริญรุ่งเรืองมีอันต้องแตกวงไป เพราะขาดผู้อุปถัมภ์จากชนชั้นสูง มีปัญหาทางเศรษฐกิจ ช่วงนี้เองที่มะโย่งกลายเป็นการละเล่นเพื่อความบันเทิงของชาวบ้านทั่วไป (นูรียัน สาและ, 2542, หน้า 5934-5935)

มะโย่งมาจากคำว่า“มัคฮียัง” (Mak-Hiang) แปลว่า แม่โพสพ ตรงกับชื่อของแม่โพสพของชาวฮินดู-ชวา ว่า เทวีศรี (Dewi Seri) สมัยโบราณชาวมลายูทำขวัญข้าวในนาอย่างชาวนาไทย บุคคลที่ขาดไม่ได้คือ บอร์มอหรือพ่อหมอ ซึ่งหมายถึงหมอผีผู้ทรงวิญญาณเจ้าแม่ เพื่อขอความสวัสดิมงคล ขณะเดียวกันก็มีการร้องรำบวงสรวง ต่อมาภายหลังเป็นการแสดงของชาวบ้านแสดงเป็นเรื่องราว มีการร้องรำและมีดนตรีประกอบ ซึ่งภายหลังได้วิวัฒนาการมาเป็นละครเรียกว่ามะโย่งทำให้สันนิษฐานว่า มะโย่งเป็นการละเล่นที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมบูชาธรรมชาติ เป็นการบูชาแม่โพสพหรือบูชาขวัญข้าว นอกจากนี้ มะโย่งมีกำเนิดจากลัทธิความเชื่อในภูตผีวิญญาณ และแนวทางการรักษาโรคด้วยวิธีทางไสยศาสตร์ เพราะพบว่ามีผู้ว่าจ้างคณะมะโย่งไปแสดงเพื่อการรักษาโรคของผู้ป่วย (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 87; นูรียัน สาและ, 2542, หน้า 5934)

1.3 การแสดงมะโย่งในสมัยปัตตานีเป็นเมืองหนึ่งของประเทศไทย

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2467, หน้า 42-43) ได้เสด็จประพาสเมืองปัตตานีในวันที่ 1 สิงหาคม ร.ศ. 108 ในช่วง 4 โมงเช้าได้เสด็จไปยังวัดบางน้ำจืดบำเพ็ญพระราชกุศลฉลองศาลาที่โปรดเกล้าให้สร้างขึ้น ครั้งเสด็จประทับพลับพลาทรงทอดพระเนตรมโนห์รา 2 โรง มะโย่ง หนังแขก หนังไท รำกริช อย่างละ 1 โรง ซึ่งพระยาตานีทรงจัดมหรสพเพื่อฉลองศาลา นอกจากนี้ขุนโสภณอักษรกิจ (2462, หน้า 33) ได้บรรยายไว้ว่าเมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม ร.ศ. 119 เวลาย่ำรุ่งถึงเมืองกลันตัน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทอดพระเนตรละครแขกที่หน้าพลับพลาด้วย

การละเล่นมะโย่ง ก่อนสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เล็กน้อย นิยมเล่นกันมากตามเทศกาลงานแต่งงาน งานสุนัต เพื่อแก้บน เพื่อสะเดาะเคราะห์ เล่นในช่วงเทศกาลเก็บเกี่ยวข้าว แต่เมื่อ พ.ศ. 2528 การเล่นมะโย่งตามบ้านไม่มีแล้ว เพราะเศรษฐกิจไม่ดี แต่ที่สำคัญสังคมมุสลิมถือว่าการดูมะโย่งผิดศาสนบัญญัติอย่างร้ายแรงจะมีบ้างก็ในเทศกาลประจำปี เช่น งานฉลองวันขึ้นปีใหม่ วันรายาหะยี เป็นต้น ที่คณะบุคคลจัดขึ้นเป็นการตอบแทนผู้ดูที่จะต้องเสียเงินเข้าไปเที่ยวงาน (อนันต์ วัฒนานิกร, 2528, หน้า 10)

2. องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี เพลง และเรื่องที่ใช้ในการแสดง

2.1 ผู้แสดง มะโย่งเป็นละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นหลัก ตัวแสดงผู้ชายก็ใช้ผู้หญิงแสดงแต่แต่งตัวเป็นชาย ส่วนนักแสดงชายจะเป็นตัวตลกเท่านั้น มะโย่งบางคณะมีประมาณ 10 – 20 คน ขึ้นอยู่กับขนาดและชื่อเสียงของแต่ละคณะ นักแสดงแต่ละคนจะรับบทบาทตั้งแต่ตัวละคร นักร้อง หรือนักเต้นรำ เป็นการใช้นักแสดงที่คุ้มค่า (นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5936) ทั้งนี้มี นักดนตรีประมาณ 6 คน เป็นชายล้วน บางครั้งทำหน้าที่เป็นบอร์มอ หรือเป็นนักแสดงรับบทเป็นตัวตลก (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 52) ด้วยเรื่องที่ใช้ในการแสดงมะโย่งมักเป็นเรื่องราวของกษัตริย์ทำนองนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ของไทย ตัวละครสำคัญ ๆ ในการแสดงประกอบด้วย

ปะโย่ง (Pak Tong) ตัวละครเอกฝ่ายชาย เป็นราชาผู้ครองนคร เป็นตัวชูโรง บางครั้งเป็นเจ้าชายเรียกว่า ปะโย่ง ตูวา

ปะโย่ง มูดา (Pak Yong Muda) พระเอกของเรื่องเป็นโอรสของปะโย่งซึ่งเป็นพระราชา

มะโย่ง (Mak Yong) ตัวละครฝ่ายหญิง รับบทเป็นพระมเหสีของพระราชา

ปูตรีมะโย่ง (Puteri Mak Yong) นางเอกของเรื่อง รับบทเป็นเจ้าหญิงพระธิดา

พราน (Peran) ตัวตลกของเรื่อง เป็นคนสำคัญกว่าตัวตลกธรรมดา เพราะเป็นพี่เลี้ยงของพระราชา แล้วยังทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้กับพระราชาด้วย

ดายัง-ดายัง (Dayang-Dayang) เป็นตัวประกอบฝ่ายหญิงทำหน้าที่เป็นนางข้าหลวง หรือ อีนัง-อีนัง (Inang-Inang) ของมะโย่ง และปูตรีมะโย่ง อีกทั้งยังเป็นนางรำและนักร้องประสานเสียงให้กับคณะดนตรีประกอบการแสดงด้วย (นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5936)

บางคณะจะมีการเรียกตำแหน่งผู้แสดงที่ต่างออกไปคือ

ปะโย่ง หรือเปาะโย่ง แสดงเป็นพระเอก เป็นกษัตริย์หรือเจ้าชาย ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงรูปร่างแบบบาง หน้าตาสะสวย มีเสน่ห์ ขับกล่อมเก่ง น้ำเสียงดี

มะโย่งหรือเมาะโย่ง แสดงเป็นนางเอก มีฐานะเป็นเจ้าหญิงหรือสาวชาวบ้านธรรมดาตามแต่เนื้อเรื่อง ใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงรูปร่างบาง หน้าตาดี

ปือรันมูดอ แสดงเป็นตัวตลกที่ 1 มีฐานะเป็นเสนาคนสนิทหรือคนใกล้ชิดของ ปะโย่ง มักพูดจาตลกคะนอง สองแง่สองมุม ฉลาดทันคน กล้าหาญ บางครั้งโง่ทึบและขลาดกลัว ใช้นักแสดงเป็นผู้ชายท่าทางน่าขบขันชวนหัว

ปือรันดูวอ แสดงเป็นตัวตลกที่ 2 มีฐานะเป็นเสนาคนสนิทตัวรองของเปาะโย่ง เป็นเพื่อนสนิทของปือรันมูดอ จะเป็นตัวที่คอยสนับสนุนให้ปือรันมูดอสามารถตลกจี้เส้นได้มากขึ้น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 107)

ดอแม และสะกอยาคือ ชื่อตัวตลกที่เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 277)

2.2 การแต่งกาย

การแต่งกายของการแสดงมะโย่งจะแตกต่างไปตามลักษณะตัวละคร ในสมัยก่อนถือเป็นละครรำในราชสำนักจึงมีราคาค่อนข้างแพงและเป็นงานฝีมือ เครื่องประดับล้วนเป็นของจริงมีราคา ต่อมาเมื่อกลายเป็นการละเล่นของชาวบ้านเครื่องแต่งกายจึงเน้นตัวละครที่สำคัญเป็นหลัก ตัวประกอบจึงแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวัน การแต่งกายจำแนกตามตัวละครได้ดังนี้

เปาะโย่ง หรือราชามะโย่ง และปะโย่งมูดา เป็นตัวละครฝ่ายชายที่ใช้ผู้หญิงแสดงมักจะมีการแต่งกายที่สวยงามเป็นพิเศษคือ

ศีรษะ สวมมงกุฎ ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของกษัตริย์ ทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำ ปักเลื่อมเป็นลวดลายสวยงาม ขอบมงกุฎทำเป็นสีทอง ยอดแหลมของมงกุฎอยู่ตรงหน้าผาก ด้านบนประดับด้วยดอกกุหลาบ อาจมีพู่ไหมพรมทรงกลมหลากสีประกอบกันเป็นดอกไม้ ด้านข้างมงกุฎมีส่วนที่ยื่นออกมาคล้ายกรรเจียกและมีอุบะห้อยข้างหูด้านซ้าย

เสื้อ ทำด้วยผ้าไหมสีฟ้าแขนสั้นรัดรูป ไม่มีปก ประดับด้วยลูกปัดหรือพู่ห้อยเป็นตาข่ายห้อยรอบคอลงมาจรดเอว

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

กางเกง ตัดด้วยผ้าไหมเนื้อหนาทรงหลวม มักเป็นดำหรือสีขาวตัดกับสีเสื้อ สวมโสร่งผ้าไหมยาวระดับเข่าทับเสื้อและกางเกงตามแบบอย่างการแต่งกายของผู้ชายมลายูเรียกว่า ซัมปิง (Samping)

เข็มขัด จะใช้ผ้าไหมพับให้มีขนาดเล็กคาดที่เอว

อาวุธ จะใช้กริชและมีดหวาย โดยเหน็บกริชไว้ด้านซ้ายซึ่งเป็นอาวุธโบราณของคนมลายูเพื่อบอกสถานภาพของตัวแสดงว่าเป็นชนชั้นปกครอง มือถือมีดหวายเพื่อการทำโทษ ใช้ฟาดตัวตลกในเชิงหยอกล้อ

มะโย่งและปูตรีมะโย่ง

ศีรษะ ทำทรงผมแบบเกล้ามวย หรือปล่อยผม ปักปิ่นดอกไม้ไหว หรืออาจเป็นมาลัยสด

เสื้อ สวมเสื้อกือบายา (Boju Kebaya) ทำด้วยผ้าไหมรัดรูป แขนยาว มีผ้าสไบพาดไหล่

ผ้าถุงยาวกรอมเท้า ซึ่งเป็นผ้าทอมือเงินหรือทองเรียกว่าผ้าซงกิตมีราคาแพง

เครื่องประดับ มักใส่ครบชุดทั้งสร้อยคอ ต่างหู แหวน และกำไล

ตัวประกอบฝ่ายหญิงพวกดายัง-ดายัง หรืออีนัง-อีนัง ซึ่งเป็นนางสนม ศีรษะ ทำทรงผมเกล้ามวยหรือปล่อย สวมเสื้อกือบายา นุ่งผ้าถุงยาวกรอมเท้าลวดลายบาติก เครื่องประดับ น้อยชิ้นกว่ามะโย่งและปูตรีมะโย่ง

พรานหรือตัวตลก (ดอแม และสะกอยา หรือปือรันมูดอ) ศีรษะใช้ผ้าโพก สวมเสื้อแขนสั้น แล้วสวมเสื้อกั๊กทับอีกชั้นหนึ่ง มีผ้าพันคอโดยพันคอไว้อย่างหลวม ๆ สวมกางเกงขายาว แล้วนุ่งโสร่งทับ หรือนุ่งโสร่งอย่างชายมลายูทั่วไป มีผ้าคาดเอว สมัยก่อนจะสวมหน้ากาก ปัจจุบันยกเลิกไปแล้ว อาวุธ จะเหน็บมีดคลกที่เอว

สำหรับเครื่องแต่งกายสังเกตเห็นว่านักแสดงทุกคนจะไม่สวมถุงเท้าเนื่องจากธรรมเนียมโบราณ การแสดงมะโย่งจะแสดงหน้าพระที่นั่ง จึงไม่มีการสวมถุงเท้าเพราะถือว่าการสวมถุงเท้าไม่สุภาพ นอกจากนี้คนมลายูไม่นิยมสวมรองเท้าเข้าบ้าน หรือเหยียบพรมและเสื่อซึ่งใช้เป็นที่นั่ง ปัจจุบันการแสดงมะโย่งก็ไม่สวมรองเท้าตามมารยาทของคนมลายู (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 274; นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5936-5938; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 89)

นักดนตรี มักแต่งกายอย่างง่าย ๆ ในชีวิตประจำวันปกติไม่พิถีพิถันมากนักคือ มีผ้าโพกศีรษะ นุ่งโสร่ง หรือกางเกงขายาว เสื้อแขนสั้นหรือแขนยาว (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 57)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ภาพที่ 8 ผู้แสดงมะโย่งคณะมะยาแมในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 275)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง ในแต่ละคณะจะมีจำนวนเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับจำนวนลูกคู่ของคณะ เครื่องดนตรีมะโย่งประกอบด้วย

รือบับ (Rebab) เป็นซอชนิดหนึ่งรูปทรงสัณฐานอย่างซอสามสาย จำนวน 1 คัน โดยส่วนมากคนไทยมักเรียกซอสามสาย ถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหัวใจของการแสดง

กันดึงมลายู (Gendang Melayu) หรือกือแน คือ กลองมลายู จำนวน 1 คู่ ประกอบด้วยกลองใหญ่ (อีบูกือแน) กลองเล็ก (อาเนาะกือแน)

ฆง (Gong) หรือตาเวาะ คือ ฆ้องใหญ่มีจำนวน 1 คู่ ประกอบด้วยฆ้องใหญ่เสียงทุ้ม และแหลมจำนวนอย่างละใบ

จือแระ (Cerek) คือ แตระ บางคณะมีจำนวน 3-4 อัน และกอและ คือ กรับ บางคณะมีจำนวน 2 คู่

นอกจากนี้บางคณะยังมีการนำ ซูนู คือ ปี่ เข้ามาใช้เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 106; เฉลิม มากนวล 2551, หน้า 273-277; นูรียัน สาแล๊ะ 2542, หน้า 5935; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540, หน้า 110)

วิธีการบรรเลงเพลงของการแสดงมะโย่ง ผู้บรรเลงจะไม่มีการอ่านตัวโน้ต จะเล่นโดยอาศัยการจำเป็นหลัก เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและทำหน้าที่ต่าง ๆ กัน คือ เมื่อมีการบรรเลงรือบับเป็นการแจ้งให้ผู้ชมทราบว่า การแสดงมะโย่งกำลังเริ่มขึ้นถือเป็นการเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม ส่วนเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมสร้างบรรยากาศ สร้างอารมณ์ในแต่ละช่วงของการแสดงให้เป็นธรรมชาติ ทั้งยังช่วยให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามบทละครได้ง่าย นอกจากนี้การบรรเลงเพลงของมะโย่งเป็นสัญญาณบอกการเริ่มต้นและการสิ้นสุดของการแสดงในแต่ละช่วง ทั้งบอกจังหวะการเข้าออกของตัวละครอีกด้วย

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

คณะมะโย่งบางคณะผู้เล่นรือบับ ที่นอกจากจะสีซอแล้วบางครั้งยังทำหน้าที่เป็นบอร์มอหรือครูหมอประจำคณะมะโย่ง บางคณะจะรับบทเป็นนักแสดงเสียเองด้วยก็มี มักจะเป็นตัวตลก (นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5936)

เพลงของการแสดงมะโย่งมักมีเนื้อร้องเป็นเรื่องราว และเพลงประกอบเรื่องซึ่งสามารถตัดออกได้ เพลงที่ใช้ร้องในการแสดงมะโย่ง ส่วนใหญ่มี 12 เพลง คือ 1. เพลงเปิดโรง (ปตารีเปาะโย่ง) 2. เพลงบาระ เป็นเพลงประกาศข่าว หรือบอกเรื่อง 3. เพลงหน้าซอปิเกร์ เป็นเพลงเริ่มเรื่อง 4. เพลงมงาดะรือบะ 5. เพลงแตดอแน 6. เพลงปาเละปงาโซ เป็น เพลงสำหรับผู้รักษา (พี่เลี้ยง) 7. เพลงเปาะโย่งมูดอ เป็นเพลงของเจ้าชาย (ใช้เฉพาะเจ้าชาย) 8. เพลงกาบาบือแฆอัตรารอดูวอ เป็นเพลงการรบแต่ละฝ่าย ใช้ในการยกทัพ 9. เพลงกาบาบือแฆอัตรารอดูวอ เป็นเพลงการรบระหว่างสองฝ่าย 10. เพลงบือแฆกีจารีซาเอง เป็นเพลงการชมเพื่อหาเพื่อน 11. เพลงอีกัตซวีตอ เป็นเพลงผูกพันเรื่อง 12. เพลงลาฆูบือมีงาดับนือแฆ เป็นเพลงผจญภัย

นอกจากนี้ เรื่องลีลาและทำนองเพลงยังแตกต่างไปตามคณะมะโย่งคณะต่าง ๆ ด้วย นอกเหนือจาก 12 เพลงที่กล่าวแล้ว ยังมีชื่อทำนองเพลงต่าง ๆ ดังนี้ 1. ลาฆูบารัต อันโยร์ เป็นเพลงประกาศข่าว 2. ลาฆูมือฮัมโบร์ เป็นเพลงโศก 3. ลาฆูมืองูเล็ด เป็นเพลงกล่อมเด็ก บางครั้งใช้แสดงความรัก ความฝัน 4. ลาฆูยูร์ เป็นเพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อย 5. ลาฆูกีซังอามัส เป็นเพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน 6. ลาฆูตีมังวีอลู เป็นเพลงใช้สำหรับบทรักระหว่างหนุ่มสาว

บทเพลงที่ใช้ร้องในการแสดงมะโย่ง มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามคณะมะโย่งและท้องถิ่นต่าง ๆ ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น เพลงดังกล่าวผู้แสดงหญิงเป็นผู้ร้อง แต่มีเพียง 2-3 เพลงเท่านั้นที่ตัวตลกร้อง โดยผู้ร้องจะเปล่งเสียงออกมาอย่างเต็มที่ ส่วนดนตรีจะบรรเลงคลอตาม เมื่อผู้แสดงร้องจบวรรคหนึ่งผู้แสดงท่านอื่นจะร้องรับพร้อม ๆ กันทำให้บทเพลงมีเสียงดังมาก (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 274– 275)

ภาพที่ 9 นักดนตรีมะโย่งคณะมะยาแมในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 273)

2.4 เรื่องที่ใช้แสดงมะโย่ง

ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรัก และการดำเนินเรื่อง เป็นทำนองเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ของไทย เรื่องที่นิยมแสดงกันมีประมาณ 12 เรื่อง 1. เดวามูดอ (เทพธิดา) 2. ราชาบือซา (มหาราชา) 3. ราชากอแม 4. ราชาฮาเดร์ 5. สลาตันอัฮหมัด 6. บอซูละตี (ธิดามหัศจรรย์) 7. บิเยาะลักนอ (เจ้าฟ้า) 8. ราชานักรีฮูแตตูโยะ (ราชาเจ็ดป่าดง) 9. ราชาสะตี (ราชามหัศจรรย์) 10. ราชาชวา 11. สุลต่านอัฮหมัด 12. สุลต่านฮาเดร์ นอกจากนี้ยังมีเรื่องทำนองตำนาน เช่น เรื่องดาวลูกไก่ บางเรื่องก็คล้ายวรรณคดีไทย เช่น เรื่องหอยสังข์ ที่คล้ายสังข์ทองของไทย (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 275-276)

นอกจากนี้ยังนำนิทานต้นตำรับที่ใช้คือ เรื่องราณามูดา (Raja Muda) และยังมีนิทานที่นิยมคือ ฆนดังฮีมมัส (Gondang Emas) หรือสังข์ทอง ปูตรีตีมุนมูดา (Puteri Timun Muda) หรือเจ้าหญิงแตงอ่อน ซึ่งนิทานที่นำมาล้วนเป็นนิทานประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ อาจเป็นเพราะมะโย่งเริ่มเล่นในราชสำนักมาก่อน เพื่อแสดงให้สุลต่านและชนชั้นสูงดู เมื่อกลายมาเป็นการละเล่นของชาวบ้าน ความนิยมก็ยังคงเหมือนเดิมเพราะเป็นเรื่องที่สนุกสนานชวนติดตาม แม้จะใช้เวลาในการแสดง 3 วัน 3 คืน ติดต่อกัน ผู้ชมก็ยังติดตาม (นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5938)

3. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

การแสดงมะโย่งจะเริ่มต้นด้วยการวางรือบับด้านทางตะวันออกของโรงปากง ส่วนเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ สามารถวางด้านหลังของรือบับ ในการแสดงคืนแรกบอร์มอ นักแสดง นักดนตรี จะมีการสวดมนต์บูชาจักรวาลประกอบด้วยโลก อากาศ ไฟและน้ำ เพื่อแสดงถึงความกตัญญู บอร์มอเริ่มสวดมนต์ไหว้ครู ต่อมาก็โหมโรงและมีการร้องเพลงคลอตลอด จากนั้นเข้าสู่การแสดง โดยนักแสดง

ออกมานั่งหันหน้าหารือบับ ใช้เวลาประมาณครึ่งชั่วโมง และจบกระบวนการไหว้ครูโดยนักแสดงนำหญิงร้องเพลงและมีนักแสดงหญิงคนอื่นคอยร้องรับ (Moore, 1998, p. 127)

วิธีการแสดงมีลักษณะ 2 แบบคือ 1. วิธีการแสดงที่หัวหน้าคณะเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู และ 2. วิธีการแสดงที่เปาะโย่งเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่แต่ละคณะ

3.1 วิธีการแสดงที่หัวหน้าคณะเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู

3.1.1 หัวหน้าคณะจะทำพิธีไหว้บรรพบุรุษผู้ฝึกสอนวิธีการแสดงมะโย่ง เครื่องบูชาครูก็มีกำยาน ด้วยเงิน 12 บาท เทียน 6 เล่ม แต่เครื่องสังเวยแตกต่างไปตามท้องถิ่นและกาลเวลา นอกจากนี้ยังมีการปัดรังควานหรือไล่ผี ซัดข้าวสารไปรอบ ๆ โรง และให้ผู้แสดงดื่มน้ำมนต์ ในการไหว้ครูหากเล่นธรรมดา อาจไม่ต้องมีการไหว้ครูก็ได้ แต่ถ้าเล่นในงานพิธี หรือเล่นในงานทำบุญต่ออายุผู้ป่วยก็ต้องมีพิธีไหว้ครู

3.1.2 เมื่อไหว้ครูจบเปาะโย่งออกจากหลังฉากนำผู้แสดงทุกคนนั่งล้อมวงเป็นวงกลมหันหน้าไปทางดนตรี (ซอ) และผู้ชม

3.1.3 เปาะโย่งเริ่มต้นร้องเพลงไหว้ครู เมื่อใกล้จะจบเพลงผู้แสดงเคลื่อนไหวนิ้วมือแขน ลำตัวอย่างช้า ๆ เมื่อเพลงจบก็เปลี่ยนจากท่านั่งมาเป็นท่ายืน

3.1.4 ผู้แสดงจะรำไปรอบเวที ต่อมามีผู้แสดงคนหนึ่งออกมาร้องเพลงเริ่มเรื่อง

3.1.5 เปาะโย่งออกมาแนะนำตัวแล้วดำเนินเรื่อง ออกมาแล้วหยิบแส้หวายเรียกว่า “สะมาโม” มาถือไว้ แล้วเรียกหาตัวตลกที่มีชื่อว่า “ดอแม” ดอแมออกมาและกล่าวออกตัวว่าไม่ได้แสดงมะโย่งมาเป็นเวลา 17 ปีแล้ว แล้วทำท่าตลกล้อเลียนเปาะโย่ง เปาะโย่งก็ตีด้วยหวายอาญาสิทธิ์แล้วสั่งให้ “ดอแม” ไปหาเพื่อนอีกคนหนึ่ง ชื่อ “สะกอยา” เปาะโย่งนั่งลงข้างเวทีโดย ไม่เข้าม่าน

3.1.6 ดอแมเรียกสะกอยา ซึ่งสะกอยาคอยขานรับอยู่ในม่านสักครู่ก็ออกมาแสดงท่าขำขัน และรำไปรอบ ๆ ดอแมถือขวานและใช้ขวานฟันหรือตีสะกอยาเป็นการล้อเล่นแล้วพามาหาเปาะโย่ง

3.1.7 เปาะโย่งออกแล้วตัวตลกทั้งสองก็แสดงท่าขำขันต่าง ๆ หลังจากนั้นก็เริ่มแสดงเป็นเรื่อง เช่น แสดงเรื่องหอยสังข์ จับตอนที่พระราชาองค์หนึ่งมีอัครมเหสี ต่อมามเหสีทรงครรภ์ พระราชาหวังที่จะได้ราชโอรสแต่ปรากฏว่าพระราชาได้รับความอัปยศมาก เพราะมเหสีได้โอรสเป็นหอยสังข์ จึงให้หาโหรมาทำนาย โหรทำนายว่านางและโอรสจะนำความหายนะมาสู่บ้านเมืองให้ขับไล่มเหสีจากวัง นางสนมผู้พี่เลี้ยงทั้งสองอาลัยนางมากและตัดพ้อพระราชาและตามเสด็จนางออกจากวัง (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 277)

3.2 วิธีการแสดงที่เปาะโย่งเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู

3.2.1 เมื่อถึงเวลา ลูกคู่เล่นดนตรีออกมานั่งหน้าโรง จากนั้นเปาะโย่งออกมานั่งพับเพียบหันหน้าหาลูกคู่คนที่เล่นรือบับ

3.2.2 เปาะโย่งเริ่มขับบทเป็นการไหว้ครู เมื่อปะโย่งขับบทวรรคหนึ่งลูกคู่ก็รับพร้อมกันระหว่างนี้เปาะโย่งจะยกแขนตั้งวงรำไปด้วย เมื่อจบบทร้องตอนหนึ่งก็จะเปลี่ยนทำนองเป็นการเริ่มตอนใหม่ ลูกคู่จะร้องพร้อมกันและดนตรีบรรเลงเร็วขึ้น

3.2.3 เปาะโย่งจะค่อย ๆ ชันเข่าลุกขึ้นรำไปพลางขับบทไปพลางลูกคู่ร้องรับไปเรื่อย ๆ จากนั้นเปาะโย่งเดินวนโดยรำและร้องไปสักครู่ก็เริ่มแสดงเรื่องตั้งเมือง

3.2.4 ในการเริ่ม ในฉากแรกต้องมีเปาะโย่งแสดงโดยขับบทและเจรจา บรรยายฉากแรก ต่อมามีหญิงสาวออกมาเต้นรองเง็งให้เปาะโย่งชม จากนั้นผู้ชมหนุ่ม ๆ ก็เข้ามาจับคู่เต้นกับหญิงสาวที่แสดง

3.2.5 หลังจากนั้นเปาะโย่งร้องรำและจับมีดหวายพร้อมเจรจาร้องเรียกปือรันมูดอให้ออกมา แต่ปือรันมูดอโอ้เอ้เจรจาโต้ตอบอยู่หลังเวทีอย่างขบขัน

3.2.6 เมื่อเปาะโย่งได้พบกับปือรันมูดอก็เจรจากัน ในระหว่างที่เจรจาเปาะโย่งจะใช้หวายตีไปพลางปือรันมูดอก็แสดงท่าทางตลกไปด้วยสักพักก็เรียกปือรันดูวอออกมาเพื่อสนับสนุนเปิดจังหวะให้ปือรันมูดอตลกยิ่งขึ้น

3.2.7 ต่อจากนั้นแสดงนิยายตามท้องเรื่องต่อไปจนเลิกเวลาประมาณ 01.00 น. ก่อนที่จะเลิกจะมีหญิงสาวชาวคณะมะโย่งออกมาเต้นรองเง็ง ผู้ชมหนุ่ม ๆ จับคู่เต้นเป็นการหาเงินเข้าคณะ แต่ปัจจุบันไม่มีแล้ว (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 107-108)

นอกจากนี้ หากเป็นการแสดงในงานแก้บนบานศาลกล่าว การสะเดาะเคราะห์จะต้องมีการแก้บน โดยนิยมจัดให้มีการแสดง 3 คืน หรือ 5 คืน โดยการประกอบพิธีกรรมมักทำตอนใกล้รุ่งของคืนสุดท้าย บอร์มอจะให้ผู้ที่เข้าร่วมพิธี(คนที่แก้บนหรือสะเดาะเคราะห์) มายืนหน้าศาลเพียงตา บอร์มอจะเผากำยานเอาบัตรพลีวนเหนือควันไฟ 3 รอบ พร้อมกับกล่าวบวงสรวง ขอให้เคราะห์ร้ายออกจากตัวผู้เข้าพิธี เมื่อกล่าวจบดึงใบมะพร้าวให้ขาดออกจากกันถือว่าเป็นการขาดพันธะสัญญาที่บนบานไว้ จากนั้นให้ผู้เข้าพิธีนั่งใกล้โอ่ง บอร์มอเอาจั่นหมากจุ่มลงในโอ่งน้ำมนต์ประพรมหรืออาบน้ำมนต์ (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 59)

4. โอกาสที่แสดง

โอกาสในการแสดงมะโย่งในสมัยโบราณมีการแสดงเพื่อบูชาขวัญข้าว แต่ปัจจุบันได้ยกเลิกไปแล้ว นอกจากนี้ยังมีงานสะเดาะเคราะห์ และในงานประเพณีเทศกาลเฉลิมฉลองและรื่นเริงปัจจุบันไม่ใคร่มี (นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5935) นอกจากนี้ การแสดงมะโย่งแสดงได้ทุกฤดูกาลยกเว้นในเดือนที่ถือศีลอด (ปอซอ) ของชาวไทยเชื้อสายมลายู และมักแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต งานเมาลิด งานเข้าบ้านใหม่ งานประจำปี งานอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน งานเฉลิมฉลองพิธีการต่าง ๆ และงานแก้บนสะเดาะเคราะห์ ตลอดจน

รักษาโรคภัยไข้เจ็บทางไสยศาสตร์ แต่จะไม่เล่นในงานศพ (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 273; พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 58)

การละเล่นมะโย่ง ก่อนสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เล็กน้อย นิยมเล่นกันมากตามเทศกาลงานแต่งงาน งานสุนัต เพื่อแก้บน เพื่อสะเดาะเคราะห์ เล่นในช่วงเทศกาลเก็บเกี่ยวข้าว แต่เมื่อ พ.ศ. 2528 การเล่นมะโย่งตามบ้านไม่มีแล้ว เพราะเศรษฐกิจไม่ดี แต่ที่สำคัญสังคมมุสลิมถือว่าการดูมะโย่งผิดศาสนบัญญัติอย่างร้ายแรงจะมีบ้างก็ในเทศกาลประจำปี เช่น งานฉลองวันขึ้นปีใหม่ วันรายาหะยี เป็นต้น ซึ่งคณะบุคคลที่จัดขึ้นเป็นการตอบแทนผู้ดูที่จะต้องเสียเงินเข้าไปเที่ยวงาน (อนันต์ วัฒนานิกร, 2528, หน้า 10)

ปัจจุบันมีการแสดงมะโย่งจัดขึ้นในหมู่บ้านเพื่อเก็บเงินเหมือนกับการฉายหนังเร่ โดยร่วมกับการแสดงรูปแบบอื่น เช่น วงดนตรี ภาพยนตร์ เป็นต้น ผู้จัดการแสดงจะใช้ผ้ากั้นรอบ ๆ บริเวณแล้วขายบัตรก่อนวันงาน 2-3 วัน ราคาประมาณ 10-15 บาท ส่วนมากมักแสดงตอนกลางคืน (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 58)

5. สถานที่แสดง

ด้วยมะโย่งมีการแสดงทั้งแบบพิธีกรรมและแบบบันเทิงโดยที่นิยมมากที่สุดคือ การรักษาคนป่วยทางจิตใจด้วย ดังนั้นจึงแสดงได้ทั้งบนเวทีและบ้านของผู้ป่วย (Moore, 1998, p. 127)

สำหรับโรงแสดงของมะโย่ง จะเรียกว่า ปากง (Pagong) โดยปลูกกลางลานอย่างง่าย ๆ ไม่มียกพื้น ผู้แสดงนั่งบนเสื่อ ถ้าเป็นกษัตริย์เรียกว่าบาไล (Balai) สมัยก่อนไม่จำเป็นต้องมีม่านหรือฉาก แต่ปัจจุบันต้อง มีฉาก ส่วนมากเป็นภาพปราสาทราชวัง ที่หน้าโรงจะมีชื่อคณะมะโย่งด้วย (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 273; เสนีย์ มะดากะกุล, 2523, หน้า 50)

นอกจากนี้บางคณะจะแสดงในโรงบังซัล หรือบังงัง ซึ่งใช้ไม้ไผ่จำนวน 6 ต้น ทำเป็นเสาและหลังคาใช้จากมุงทรงหน้าจั่วโดยหันหน้าทางทิศตะวันออก โรงแสดงกว้าง 7 ศอก ยาว 10 ศอก โดยแยกออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนเวทีสำหรับแสดง จะปล่อยโล่งทั้ง 3 ด้าน ไม่กั้นฝา เพื่อให้ผู้ชมดูได้ทั้ง 3 ด้าน เพดานจะติดไฟฟ้าเพื่อให้แสงสว่าง พื้นเวทีปูด้วยเสื่อจักสาน ในอดีตจะใช้เพียงตะเกียง และส่วนของที่พักและที่แต่งตัวของนักแสดงจะต่อกับส่วนของเวทีใช้ม่านกั้นเพื่อแยกพื้นที่ ส่วนฝาทั้ง 3 ด้านจะใช้ทางมะพร้าวกั้นปิด ปัจจุบันสร้างเวทียกสูงมากเพื่อผู้ชมได้ชมอย่างทั่วถึง ในการแสดงมีพิธีกรรมเปิดโรงและปิดโรงทำให้ในแต่ละครั้งโรงละครสมมุติเป็นสถานที่ที่อยู่อาศัย แต่ละฉากอาจเป็นพระราชวัง สวนดอกไม้ ป่าเขา หรือกระท่อม (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2544, หน้า 61; นูรียัน สาแล๊ะ, 2542, หน้า 5935)

หากเป็นการแสดงมะโย่งเพื่อการแก้บน จะมีการผูกผ้าขาวคาดเพดาน ชายผ้าทำเป็นระย้าผูกดอกไม้หลากสี หน้าโรงปลูกศาลเพียงตา วางเครื่องสังเวยประกอบด้วย ข้าวเหนียว 3 สี

ข้าวตอก ข้าวพอก ขนมดาดา ขนมฆามน ไก่ย่าง ข้าว น้ำ กำยาน และจั่นหมาก ข้างศาลเพียงตาจะมีโอ่งน้ำปิดด้วยผ้าขาว (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 59)

ภาพที่ 10 โรงมะโย่ง (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 60)

สรุปได้ว่า มะโย่งเป็นศิลปะการแสดงที่ปรากฏในภาคใต้ของประเทศไทย ประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย เป็นศิลปะที่แสดงเรื่องราวโดยมีการร้อง รำ และมีดนตรีประกอบ ซึ่งปรากฏมายาวนานนักวิชาการต่างประเทศมักกล่าวถึงต้นกำเนิดของมะโย่งคือ รัฐปัตตานี แต่ศิลปินมักเชื่อว่าต้นกำเนิดอยู่ที่ประเทศอินโดนีเซีย จุดเด่นของการแสดงคือ การใช้ผู้หญิงเป็นตัวเอกทั้งพระเอกและนางเอก ยกเว้นตัวตลกที่ใช้ผู้ชายในการแสดง เรื่องที่ใช้ในการแสดงจะเป็นเรื่องราวของกษัตริย์ ส่วนการแต่งกายจะเน้นไปที่ตัวละครที่สำคัญ ตัวประกอบจะแต่งแบบในชีวิตประจำวัน และที่สำคัญคือ จะไม่สวมถุงเท้าและรองเท้า เครื่องดนตรีที่สำคัญคือ รือบับหรือที่เรียกว่าซอสามสาย ฆ้องกลองมลายู และซอแระและกอแระ (ไม้กรับ) นอกจากเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว มะโย่งจะถือว่าเป็นการละเล่นที่มีพิธีกรรมในการรักษาโรคด้วยวิธีการทางไสยศาสตร์ ในการแสดงมะโย่งจะมีพิธีไหว้บรรพบุรุษผู้สอนการแสดงมะโย่ง มีการใช้คาถา และของเซ่นไหว้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนถือว่าเป็นจุดที่ขัดกับหลักศาสนา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มะโย่งไม่ได้รับการส่งเสริมเท่าที่ควร และปัจจุบันมีการปรับและตัดทิ้งบางส่วนเพื่อให้การแสดงประเภทนี้คงอยู่ เช่น ในอดีตตัวตลกสวมหน้ากากซึ่งขัดกับหลักศาสนาที่ไม่ให้มีรูปปั้นหรือรูปสัญลักษณ์ แต่ปัจจุบันตัวตลกจะไม่สวมหน้ากากและพวกเครื่องเซ่นที่ปฏิบัติตามธรรมเนียมของบรรพบุรุษแต่ขัดกับหลักศาสนาที่ไม่เซ่นไหว้พระเจ้าด้วยของความหวานสิ่งเหล่านี้จึงได้ยกเลิกไปทีละน้อย

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2. วัฒนธรรมการแสดงประเภทการร่ายรำคู่ชาย-หญิง : รองเง็ง, รองเง็งตันหยง, ซัมเปง และดาระ

การแสดงรองเง็ง

1. ประวัติความเป็นมา

1.1 การแสดงรองเง็งในรัฐมลายู

การเต้นรองเง็งมีเล่นกันในชวาหรือมลายูโบราณเป็นการแสดงที่ไม่ได้เน้นศิลปะมาก ดังบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งเสด็จประพาสชวา ในปี พ.ศ. 2439 เมื่อเสด็จฯ ถึงตำบลจิสรูบัง เมืองการุต ก็ได้ ทอดพระเนตร การเล่นชนิดหนึ่งเรียกว่า “รองเกง” โดยเป็นการรำเวียนรอบ ๆ ตะเกียงที่ปักไว้ตรงกลาง วงหนึ่ง ๆ จะมีผู้หญิง 3 คน และมีเครื่องดนตรีจำพวก รนาท (ระนาด) 1 ราง ซอ 1 คัน ฆ้องใหญ่ 1-2 ใบ และกลองมีสองหน้าเล็ก ๆ 1 ใบ ผู้หญิงร้องรับกับดนตรีมีผู้ชายเข้ารำเป็นคู่ เมื่อกลองตีรัวผู้ชายจะเข้าไปจูบผู้หญิงพร้อมให้เงินจำนวน 2 อัฐ การแสดงประเภทนี้ถือเป็นการแสดงที่น่าอายเมืองที่เจริญแล้วจะห้ามทำการแสดงส่วนใหญ่ยังมีเล่นในเมืองป่า ลักษณะการเต้นรองเง็งคล้ายการแสดงตะวันตกสันนิษฐานว่าชาวโปรตุเกสหรือสเปนเป็นผู้นำมาเผยแพร่ในประเทศชวามลายู โดยเฉพาะเมื่อถึงวันรื่นเริงปีใหม่จะมีการเต้นรำอย่างสนุกสนาน และเพลงไพเราะ ชาวพื้นเมืองจึงสนใจและฝึกซ้อมจนเกิดเป็นการแสดงรองเง็ง (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 74-75) ซึ่งตรงกับที่ขุนศิลปกรรมพิเศษ เรียกว่า Ronggeng เป็นการเต้นรำคู่พร้อมกับร้องเพลงประสานเสียง คล้าย Square dance ของฝรั่ง ที่ชาวมลายูดัดแปลงการเต้นรำของชาวโปรตุเกสฝรั่งชาติแรกซึ่งเข้ามาตั้งหลักแหล่งในมลายูจนกลายมาเป็นรองเง็งแล้วแพร่หลายไปยังที่ต่าง ๆ (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 264)

เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2477, หน้า 54-56, 107) ทรงประพาสประเทศมลายูในวันศุกร์ที่ 26 กันยายน พ.ศ. 2467 ณ เกาะสิงคโปร์ในระหว่างที่เสวยกระยาหารได้ทอดพระเนตรรองเกง (รองเง็ง) ซึ่งเป็นมหรสพของมลายูมีผู้หญิงขับร้องและผู้ชายเล่นดนตรี ประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา กลอง ฆ้อง ผู้หญิงที่ขับจะยืนและแสดงท่าทางต่าง ๆ การขับจะเปลี่ยนที่ละคน บางครั้งก็ขับพร้อมกัน หรือ ขับคนเดียวที่เหลือร้องประสาน บางครั้งจัดหลาย ๆ คณะให้ประชันกัน โดยตัดสินที่บทเพลงไพเราะกว่ากัน ทำนองเพลงนอกจากแบบพื้นเมืองยังนำทำนองของต่างประเทศเข้ามาปรับใช้ การแต่งกายจะแต่งแบบธรรมดาเพียงแต่มีการสวมเสื้อผ้าที่ใหม่กว่าปกติ นักดนตรีสวมเสื้อ นุ่งโสร่ง รองเกงของมลายูไม่ได้แปลกไปกว่าของไทยแต่ลักษณะจะมีความต่างกับของชวาซึ่งมีผู้ชายร่วมแสดงมีการเกี้ยวพาราสี การกอดจูบ จนรัฐบาลเห็นว่าลามกจึงมีการห้ามแสดงบางตามกาลเทศะ นอกจากนี้เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2467 มีการจัดเลี้ยงวันเกิดของเจ้าพระยารามราฆพ ซึ่งมีการจัดเลี้ยงอาหารเย็น ณ บ้านอัษฎางค์ งานนี้มีการแสดงรองเง็งจำนวน 2 วง ผู้ฟ้อนและขับได้แสดงอย่างเต็มฝีมือ

ด้วยการแสดงรองเง็งในประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซียมีชื่อเรียกที่ต่างกัน ได้แก่ รองเกง หรือโยเก็จ (Joget) หรือลาฆูดูวอ (Lagu dua) ของเกาะสุมาตรา ได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำพื้นบ้านของโปรตุเกส สันนิฐานว่าพัฒนามาจาก Brunyo ซึ่งเป็นการเต้นรำของมะละกาโปรตุเกส โดยชาวมาเลย์ท้องถิ่นได้นำมาปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของท้องถิ่นโดยแสดงเต้นไปรอบ ๆ เป็นวงของคู่ชาย – หญิง ที่อยู่ตรงข้ามกันไม่มีการสัมผัสมือ (Tinggal, 1998, p. 92)

รองเง็งเป็นการเต้นรำที่เกี่ยวข้องกับการร้องปันตุน คือ การร้องโต้ตอบคลอกับเสียงดนตรี ในอดีตเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมในชุมชน โดยเฉพาะงานแต่งงานทั้งในชนบทและในเมือง ซึ่งมีแพร่หลายในสวนสาธารณะและสถานบันเทิงในเมืองแหลมมลายูและสิงคโปร์เป็นรู้จักกันดีว่าเป็นเวทีโยเก็จซึ่งจะมีลูกค้าผู้ชายซื้อตั๋วเต้นรำคู่นักแสดงหญิง รองเง็งได้รวมองค์ประกอบของการแสดงตะวันตกไว้หลายอย่าง ได้แก่ การประสานเสียง รูปแบบของการร้อง และเครื่องดนตรี รองเง็งยังได้รับความสนใจในงานแต่งงานและงานเลี้ยงต่าง ๆ โดยเฉพาะในรัฐปีนังและมะละกาประเทศมาเลเซีย โดยนักแสดงหญิงจะเต้นรำคู่กับผู้ชมที่เป็นชาย สำหรับวงดนตรีประกอบด้วยไวโอลิน แอคคอเดี้ยน รำมะนาและฆ้อง นอกจากการบรรเลงเพลงแล้วยังมีนักร้องพิเศษโดยนักแสดงไม่ต้องร้องเพลงเอง ทั้งนี้ยังมีการใช้วงออเคสตร้าประกอบอีกด้วย (Matusky & Beng, 2004, pp. 320-322) นอกจากนี้ Ooi Keat Gin Gin (2010, p. 275) ได้กล่าวสอดคล้องกันว่า การแสดงรองเง็งเป็นการรวมกันของดนตรี การร้องบทกลอนตอบโต้กันและการเต้น เครื่องดนตรีได้รับจากละครบังสวัน ซึ่ง Patricia Ann Matusky and Tan Sooi Beng (2004, pp. 63-65, 322) กล่าวว่าละครบังสวันหรือโอเปร่ามาเลย์ ได้รับอิทธิพลจากละครแขกบอมเบย์ เป็นการรวมการร้องและเต้นบนเวทีขนาดใหญ่ มีการเปลี่ยนฉาก ดนตรีที่นำมาใช้ได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันตก โดยนักดนตรีบังสวันได้เปลี่ยนแอคคอเดี้ยนกับเปียโน ฆ้องกับดับเบิ้ลเบส และรำมะนากับกลองชุดตะวันตก ซึ่งรำมะนาเชื่อว่าเป็นกลองเก่าแก่ที่สุดของละครบังสวัน ทั้งนี้รำมะนาถูกนำเข้ามาในคาบสมุทรมลายูโดยชาวโปรตุเกสในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ซึ่งรำมะนาถูกนำเข้าสู่โปรตุเกสในช่วงการล่าอาณานิคมของแขกมัวร์

1.2 การแสดงรองเง็งในประเทศไทย

ประชาชนภาคใต้ของประเทศได้ดัดแปลงการแสดงของชาวโปรตุเกสหรือชาวสเปนแต่ไม่มีไม่จูบหรือไม่ถูกเนื้อต้องตัวกัน เพื่อให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมของท้องถิ่น มักนิยมเต้นในบ้านขุนนางหรือเจ้าเมือง เช่น ที่บ้านพระยาพิพิธเสนามาตย์ เจ้าเมืองยะหริ่งสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2439-2449) มีการฝึกรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเมืองหรือในงานรื่นเริงต่าง ๆ ในระยะแรก ๆ นิยมเพียงวงแคบ ๆ โดยผู้หญิงซึ่งเป็นข้าทาสบริวารของเจ้าเมืองเป็นผู้ได้รับการฝึกหัดรองเง็งเท่านั้น ส่วนชาวบ้านหรือผู้หญิงอื่น ๆ ไม่มีโอกาสฝึกรองเง็ง ต่อมาได้แพร่หลายสู่ชาวบ้านโดยอาศัยระหว่างที่พักการแสดงมะโย่งครั้งละ 10 – 15 นาที เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงรองเง็ง ฝ่ายหญิงที่

แสดงมะโย่งจะเต้นจับคู่กันเองเพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น จึงเชิญผู้ชมผู้ชายเข้าร่วมวงด้วย ในที่สุดก็เป็นการเต้นรำที่ถูกใจชาวบ้าน ผู้ชายสมัครเต้นมีสิทธิโค้งผู้หญิงได้ทุกคน การเต้นแต่ละเพลงมีลีลาไม่เหมือนกัน ดังนั้นผู้เต้นต้องฟังเพลงได้ด้วยว่าเพลงนั้นจังหวะเต้นอย่างไร แต่คนที่ไม่สันทัดก็สามารถเต้นได้เพราะต่างคนต่างเต้น ไม่มีการเหยียบเท้ากัน ภายหลังมีการจัดตั้งคณะรองเง็งแยกต่างหากจากมะโย่ง ซึ่งมุ่งแต่ความสนุกสนานและหารายได้เป็นสำคัญ ไม่รักษาแบบฉบับที่สวยงามซ้ำยังเอาจังหวะเต้นรำอื่น ๆ เช่น รุมบ้า แซมบ้า ฯลฯ เข้ามาทำให้คนที่เคยเต้นรองเง็งแต่เดิมมองเห็นว่ารองเง็งได้เปลี่ยนไปในทางที่ไม่ดี จึงพากันเสื่อมความนิยมไปชั่วระยะหนึ่ง

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2494 ได้มีการรื้อฟื้นรองเง็งขึ้นมาอีกครั้งโดยท่านขุนจารุวิเศษ-ศึกษากร ศึกษาธิการอำเภอเมืองปัตตานี ได้นำเพลงรองเง็งเดิม 2 เพลง คือ เพลงลาฆูดูวอ และเพลงเมาะอีนังชวามาปรับปรุงท่าเต้นขึ้นจากรองเง็งเดิม เพื่อแสดงในงานปิดอบรมศึกษาภาคฤดูร้อนของคณะครูจังหวัดปัตตานี ต่อมาสมาคมงัตของชาวมุสลิมในจังหวัดปัตตานีซึ่งติดต่อไปมาหาสู่ระหว่างรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซียอยู่เสมอ ได้นำเพลงจินตาชายัง ปูโจ๊ะปีชัง ลานัง ฯลฯ เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย ทำให้เพลงรองเง็งมีมากขึ้น กล่าวได้ว่าผู้ที่ริเริ่มฝึกรองเง็ง คือ ขุนจารุวิเศษศึกษากร ถือว่าเป็นบรมครูทางรองเง็ง นอกจากนี้ก็มีคุณติเมาะ โชติอุทัย ครูฝึกรองเง็งของจังหวัดยะลา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 101; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 264; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540, หน้า 89-103)

2. องค์ประกอบของการแสดงรองเง็ง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี และเพลง

2.1 ผู้แสดง จะมีผู้เต้นรองเง็ง และนักดนตรี

นักแสดงรองเง็ง ประกอบด้วยผู้เต้นชายหญิงเป็นคู่กัน จำนวนขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ นิยมใช้จำนวนผู้เต้น 5 คู่ โดยแบ่งผู้ชายหนึ่งแถว ผู้หญิงหนึ่งแถวยืนแยกกันเป็นแถวตอนระยะห่างกันพอสมควร เพื่อความงามของการแสดงหมู่ผู้แสดงควรมีความสูงไล่เลี่ยกันฝ่ายชายสูงกว่าฝ่ายหญิงเล็กน้อย ทั้งสองฝ่ายควรรูปร่างหน้าตาสมส่วน บุคลิกดี และที่สำคัญควรรู้จักจังหวะเพลงและมีลีลาในการเต้นงดงาม

นักดนตรี มีจำนวน 4-5 คน

2.2 การแต่งกาย

นักแสดงผู้ชายแต่งกายแบบพื้นเมือง ชุดสลีแน ได้แก่ สวมหมวกไม่มีปีกหรือใช้หมวกแขกสีดำ บางครั้งสวมชะตางันหรือผ้าโพกหัวแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อตือโล๊ะบลางอ นุ่งกางเกงสีเดียวกับเสื้อขายาวกรอมเท้า สวมทับด้วยโสร่งยาวเหนือเข่า

นักแสดงผู้หญิงแต่งกายแบบพื้นเมือง ได้แก่ ผมเกล้ามวยต่ำระดับท้ายทอย ปักปิ่นดอกไม้ไหว หรือปล่อยผมก็ได้ สวมเสื้อคอแหลม แขนกระบอกผ่าอกตลอด ติดกระดุมทองเป็นระยะ

ตัวเสื้อตัดเข้ารูปเอวจนแลเห็นสะโพกผายด้านหลังเฉียงยาวจนมาเป็นมุมแหลมตรงด้านหน้า เรียกว่าเสื้อบันดงหรือเสื้อบานง นุ่งผ้าป้ายข้าง ยาวกรอมเท้า ใช้ได้ทั้งผ้าปาเต๊ะและผ้าซอแกะ ปักดิ้นเงินหรือดิ้นทอง อาจใช้ผ้าสีเดียวกันหรือใช้ผ้าสีตัดกับเสื้อ มีผ้าคลุมไหล่ มักใช้ผ้าบาง ๆ ปักดิ้นหรือลูกไม้ตามฐานะ โดยมากมักเลือกสีให้ตัดกับสีเสื้อ ใส่เครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู

นักดนตรี แต่งกายแบบพื้นเมืองอย่างง่าย ๆ ในชีวิตประจำวัน คือ สวมหมวกหนีบสีดำ สวมเสื้อคอกลมผ่าอกครึ่งติดกระดุม 3 เม็ด ยาวจรดข้อมือ สวมกางเกงขายาว (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า26; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 264; บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร หน้า 108; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 75-76)

ภาพที่ 11 การแต่งกายผู้แสดงรองเง็งในปี พ.ศ. 2544 (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 85)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง ดนตรีรองเง็งมีความไพเราะมาก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรองเง็ง มีเพียง 3 อย่าง คือ

รำมะนา หรือบานา รูปร่างเป็นกลองแบน ๆ ขึงด้วยหนังเพียงหน้าเดียว เป็นเครื่องประกอบจังหวะในเพลงรองเง็ง

ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมของชาวตะวันออก ทำด้วยสัมฤทธิ์มีหลายชนิดหลายขนาด ฆ้องใช้ฆ้องเดี่ยว เจาะรูร้อยเชือกตรงขอบสำหรับแขวนหรือถือ ปลายไม้ตีหุ้มด้วยหนังอ่อน ๆ เสียงของฆ้องดังกังวานกระหึ่ม ผู้เต้นจะยึดเสียงฆ้องตามหลักในการก้าวเท้าแตะเท้าหรือเล่นเท้าตามลีลาท่าเต้นของเพลง

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย มีเสียงแหลม ใส อ่อนหวาน สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้เป็นอย่างดี ทั้งอารมณ์สนุกสนานและเศร้าสร้อย ไวโอลินจะเป็นตัวหลักของการบรรเลงท่วงทำนองเพลง

ปัจจุบันบางคณะเพิ่ม กีตาร์หรือแมนโดลิน เพื่อให้จังหวะชัดเจนและมีความไพเราะกว่าเดิม และบางคณะก็เพิ่มกลองแขกเข้าไปประกอบเพื่อให้จังหวะกระชับและชัดเจนขึ้น

เพลงที่ใช้ในการแสดงรองเง็ง มีความไพเราะมากเพราะเป็นหัวใจของการเต้นรองเง็ง มักใช้วิธีบรรเลงไม่มีการขับร้อง เพลงในจังหวะรองเง็งที่นิยมเต้นกันส่วนใหญ่มี 7 เพลง ดังนี้ เพลงลาฆูดูวอ เพลงลานัง เพลงปูโจ๊ะบิชัง เพลงจินตาซายัง เพลงอาเนาะดีดี๊ เพลงมะอีนังลามา เพลงมะอีนังชวา

ซึ่งเพลงดั้งเดิมคือเพลงลาฆูดูวอ และเพลงมะอีนังลามา ทั้งยังเป็นเพลงที่เหมาะสำหรับผู้ชำนาญจะแสดงลวดลาย ส่วนเพลงอื่น ๆ เหมาะสำหรับแสดงหมู่ เพลงแม่บทของรองเง็งทั้ง 7 เพลงนี้ มีลีลาและทำนองเพลงที่แตกต่างกันออกไป ตลอดจนลักษณะการเต้นก็แตกต่างกันออกไปด้วย กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 24; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 264; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 78)

ภาพที่ 12 นักดนตรีและเครื่องดนตรีรองเง็งในปี พ.ศ. 2525 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 265)

3 วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง

การเต้นรองเง็งส่วนใหญ่มีนักแสดงชายและหญิงฝ่ายละ 5 คน โดยเข้าแถวแยกเป็นชายแถวหนึ่งหญิงแถวหนึ่งยืนห่างกันพอสมควร โดยผู้ชายยืนอยู่ทางขวามือของผู้หญิง การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการสลาม (การทำความเคารพ) ผู้ชมและหันหน้าเข้าหากันสลามคู่ของตนเอง แล้วเริ่มต้นแสดงตามจังหวะเพลง โดยความสวยงามของการเต้นรองเง็งอยู่ที่ลีลาการเคลื่อนไหวของเท้ามือลำตัวและลีลาการร่ายรำตลอดจนการแต่งกายของคู่ชายหญิงและความไพเราะของดนตรีประกอบกัน

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

เพลงแม่บทของรองเง็งทั้ง 8 เพลงนี้มีลีลาและทำนองแตกต่างกันออกไปตลอดจนลักษณะการเต้นก็แตกต่างกันออกไปด้วย (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 265) ดังนี้

ภาพที่ 13 การแยกแถวก่อนการแสดงในปี พ.ศ. 2525 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 265)

ภาพที่ 14 การสลามก่อนและหลังการแสดงในปี พ.ศ. 2525 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 265)

การแสดงรองเง็งจำแนกรายละเอียดเพลงต่าง ๆ ดังนี้

3.1 เพลงลาฆูดูวอ เพลงนี้เป็นเพลงแม่บทที่มีมาแต่โบราณ ความหมายของชื่อเพลงหมายความว่า “เพลงที่ 2” แต่ถือเป็นเพลงแรก สำหรับผู้ฝึกเต้นรองเง็ง

ตัวอย่างของเนื้อเพลง

ฮาตู ซัยตัน มูกอ ปิรู	ภูติพรายหน้าตาฉาบสีขาบข้น
ตูรน กือ ตาเนาะฮ์ ซูกอ มีองารู	สู่ดินดลหวังหมายทำลายสิ้น
ซายะ ปากัย จือปากอ บีรู	ดอกจำปาสีน้ำเงินเป็นปีกบิน
ซูติง ดี ซานอ ซินิง เบอร์บาฮู	อยู่ถิ่นนั้นหอมกลิ่นมาถิ่นนี้

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ลักษณะการเต้น เมื่อดนตรีขึ้นเพลง ฝ่ายชายจะโค้งฝ่ายหญิง แล้วทั้งสองฝ่ายเดินมากลางวง ยืนหันหน้าเข้าหากัน และเริ่มย่ำเท้าอยู่กับที่มือทั้งสองกำหลวม ๆ ตามจังหวะดนตรี จากนั้นก็เดินเข้าหากัน เดินถอยหลังและเดินตามสลับกัน คือ เมื่อฝ่ายชายเดินเข้าหาฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงจะเดินถอยหลัง จากนั้นสลับโดยฝ่ายหญิงเดินเข้าหาฝ่ายชาย ฝ่ายชายจะเดินถอยหลัง ทั้งสองฝ่ายต่างเดินหมุนรอบตัว แล้วสลับกันเดินเข้าและเดินถอยจนเพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ทุกคู่เปลี่ยนท่าเต้นโดยการเตะเท้าไปด้านหน้าและเตะไขว้มาด้านหน้า มือทั้งสองไขว้หลัง ความสวยงามน่าดูของเพลงนี้อยู่ที่ตอนจะจบจังหวะเร็วนี้เอง (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 89-90)

3.2 เพลงลานัง มีความหมายว่า น้ำใสสะอาดที่หยาดหยด หมายรวมถึงน้ำตาที่ไหลด้วยความปลื้มปีติ

ตัวอย่างเนื้อเพลง

ลานัง ซีปา กูลานัง	กระโดดเชือกเริงเล่นเต้นกระโดด
ลานัง มารี เบอร์รามัย-รามัย	มาเล่นโลดกระโดดกันขยันเต้น
บูกัน ซายอ ซี มาโบะ ปีนัง	ฉันวิงเวียนในใช่กินหมากเมายากเย็น
ซายอ มาโบ ะกือ อาเดะ ซาออรัง	ที่เมาเป็นเมากมลน้องคนเดียว

การเต้นเพลงนี้มี 2 จังหวะ คือ ช้าและเร็ว ดนตรีเริ่มด้วยจังหวะช้า 2 เที่ยว เร็ว 2 เที่ยว จังหวะช้าเป็นการเต้นเข้าหากันทั้ง 2 ฝ่าย และนั่งลงในจังหวะเร็ว ฝ่ายชายนั่งตบมือฝ่ายหญิงวาดแขนขึ้นลงสลับกันซ้าย ขวา (คล้ายรำสายของนาฏศิลป์ไทย) ทั้งสองฝ่ายค่อย ๆ นั่งพร้อมกัน ฝ่ายหญิงหันหน้าเฉียงไปทางซ้ายของเวที ฝ่ายชายหันหน้าไปทิศตรงข้าม เมื่อหมดจังหวะสลับหน้ากันโดยใช้ท่าเดิม เมื่อเพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะช้า ทั้งสองฝ่ายลุกขึ้นยืนแล้วเดินแตะเท้า เมื่อจังหวะเพลงเร็วทั้งสองฝ่ายต่างนั่งลง ทำสลับไปตามจังหวะเพลงจนจบ ทั้งสองฝ่ายสลามพร้อมกัน ความสวยงามและน่าดูของเพลงนี้อยู่ที่ตอนนั่งและหมุนตัวกลับสลับกัน (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 95-96)

3.3 เพลงปูโจ๊ะบิซัง เพลงนี้ หมายถึง “ยอดตอง” หรือหมายถึงความรักที่สดชื่นก็ได้

ตัวอย่างเนื้อเพลง

บูลัน จือระฮ์ จือราจา ปูเตะฮ์	เหมือนจันทร์เพ็ญเด่นพราวสกาวแสง
ออรัง เบอร์ฆาลา มีนญาเดอะ ตือบิง	เล่ห์ใดแหล่งดินรอยถูกขอบยื่น
บูกัน มูเดาะห์ เบอร์จือรัย กาเซะฮ์	มิใช่ง่ายตัดรักรักยั่งยืน
ซือเปอร์ตี ดาระห์ มือนังฆัล ดาฆิง	สุดตัดฝืนเลือดกับเนื้อเหลือแยกกัน

ลักษณะการเต้น ทั้งสองเดินย่ำเท้าตามจังหวะ เมื่อหมดจังหวะจะเล่นเท้าตามจังหวะเพลง ฝ่ายชายจะหมุนตัวหันหลังไปคนละฟากกับฝ่ายหญิง พอถึงจังหวะเล่นเท้ากับที่ฝ่ายหญิงและชายจะเล่นเท้าพร้อมกัน จบเพลงจะหมุนเต้นสวนกันไปมา และเมื่อได้จังหวะเล่นเท้าในระยะชิดกันสลับกันจนจบเพลง เพลงนี้เป็นเพลงบังคับการเล่นเท้าไปในตัวถึงตอนเล่นเท้ากับที่จะเต้นไปมาด้วย

ฉะนั้นผู้จะเต้นเพลงนี้ต้องจำบทเพลงด้วย เพราะเพลงนี้เป็นเพลงบังคับการเต้นให้ถูกตามแบบการเต้น ความน่าดูของเพลงนี้อยู่ที่จะเล่นเท้าและการหมุนตัว (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 93-94)

3.4 เพลงจินตาซายัง หมายถึงความสำนึกในรักอันดูดดื่มหรือ “คิดถึงเธอ”

ตัวอย่างเนื้อเพลง

ดูวา ดีฆา (อัมโบยลาซายัง)	นับสองสาม (โอ้โอที่รักเอ๋ย)
กูจิงบาลารี (ตูวัง)	วิฆาเลยวิ่งไป (นะเธอจ๋า)
มานา นะ ซามา (อัมโบยลาซายัง)	ไหนเร็วเท่าเทียม (โอ้ โอแก้วตา)
อะบังอากันซารี	พี่ครวญหาครวญคร่ำรำพันทวี

ลักษณะการเต้น จะเริ่มด้วยเพลงจังหวะช้า 2 เที่ยว แล้วเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ในจังหวะช้า ฝ่ายชายจะเดินย่ำเท้า มือไพล่หลังหมุนตัวสลับหน้ากับฝ่ายหญิงมือในสอดสูง มือนอกจีบส่งหลัง เมื่อเพลงเปลี่ยนเป็นทำนองเร็วฝ่ายชายนั่งตบมือ ฝ่ายหญิงเดินวนรอบฝ่ายชาย จบเพลงจังหวะเร็วแล้วเปลี่ยนเป็นจังหวะช้า ทำท่าเพลงช้า หลังจากนั้นดนตรีเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ฝ่ายหญิงนั่งตบมือฝ่ายชายเดินวนรอบฝ่ายหญิง จบจังหวะเร็วแล้วก็เต้นจังหวะอยู่กับที่เช่นเดิม สลับกันนั่งและเดินจนจบเพลง (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 91)

3.5 เพลงอาเนาะดีดี๊ หมายถึง “เพลงลูกสุดที่รัก”หรือ “ลูกบุญธรรม”

ตัวอย่างเนื้อเพลง

ดีมานอ ดียอ ดี ดี๊ กูตาดี	ลูกรักเอ๋ยเห็นเมื่อครู่ อยู่ที่ไหน?
ปาดีโดะ ตมเปาะฮ์ ดีโอ้ย...ซีบาเงาะฮ์ ตังฆา ใต้บันไดเมล็ดข้าวตกขาวเกลื่อน	
ดีมานอ ดียอ อาเดะ กูตาดี	เมื่อครู่อยู่แต่นี้เห็นเธอเร้นเลือน
ฮาตี โดะ ซายัง บังโอ้ย....กือรานอ ดียอ	ใจเฝ้าเตือนกังวลเธอคนเดียว

ลักษณะการเต้น เริ่มด้วยเพลงจังหวะเร็ว ฝ่ายหญิงและชายเต้นเข้าหากันเมื่อพบกันกลางวง ต่างหมุนตัวกลับตรงจังหวะเพลงพอดี แล้วต่างฝ่ายต่างเต้นถอยกลับที่เดิมแล้วเต้นเข้าหากันอีก เมื่อถึงกลางวงต่างหมุนตัวหันหน้าเข้าหากันแล้วถอยสลับไปคนละทาง จากนั้นก็เริ่มต้นใหม่ ความสวยงาม อยู่ที่การเต้นถอยสลับกันไปมา และจังหวะที่เต้นเข้าหากันตลอดจนความพร้อมเพรียงของจังหวะการหมุนตัว (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 267)

3.6 เพลงมะอีนังชวา หมายถึงแม่นม หรือนางกำนัลชาวชวา เพลงและท่ารำเดิมนั้นมาจากชวา จึงเรียกว่า มะอีนังชวา

ตัวอย่างเนื้อเพลง

ซาเลนดังมะอินังซาเลนดัง	แต่งตัวเถิดแม่เอ๊ยแต่งตัวถ้วน
อาเนาะรายะดูรนกือตามัน	ราชบุตรธิดาล้วนสู่สวนศรี
ปูซิงก็รีปูซิงกือกานัน	ลองหมุนซ้ายขยับมาหมุนขวาที

โอซาเลนดังมะดีนังซาเลนดัง แต่งตัวซีแม่มามาแต่งตัว

ลักษณะการเต้น เพลงนี้เป็นเพลงมีจังหวะช้าเนิบนาบ เน้นการร่ายรำของทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ท่ารำมีเพียงท่าเดียวคือ ฝ่ายชาย มือข้างหนึ่งไขว้หลัง มืออีกข้างจีบระดับหน้าแล้วปล่อยด้านข้าง ฝ่ายหญิงมือทั้งสองสลับจีบและปล่อย อยู่ระดับไหล่กับเอว ทั้งสองฝ่ายจะย่ำเท้าเดินและรำแยกออกจากกัน และย่ำเท้าเข้าหากันที่กลางวง เดินเป็นครึ่งวงกลมและถอยหลังกลับ ย่ำเท้าไปทางซ้าย และไปทางขวาจนจบเพลง ความสวยงามของเพลงนี้อยู่ที่ท่าร่ายรำ และการเดินย่ำเท้าเข้าหากัน (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 92)

3.7 เพลงมะอีนังลามา ความหมายของชื่อเพลง หมายถึงแม่นมหรือพี่เลี้ยง เป็นเพลงเก่าแก่ (ลามา หมายถึงเก่าแก่) แต่บางท่านบอกว่าเพลงนี้ยังมีชื่อว่ากีมบังจีนา หมายถึงดอกพุดกำลังบานแย้มกลีบ

ตัวอย่างเนื้อเพลง

ตือนัง....ตือนัง อาเอดี ลาโอ๊ะ	เรียบ เรียบ ล่องลำทะเลหลวง
ขำบันละฮ์ โกและ มูดิก กือ ตัน-ญง	เรือกอและแล่นล่วงสู่แหลมนั่น
ฮาตี เตอร์กือนัง มูโละละฮ์ –เตอร์ซือโบะ	จิตแจ่มแถมถ้อยร้อยรำพัน
บูดีละฮ์ บาเอะ ราชา เนาะ –ญุนญง	คุณความดีเธอสรรค์ฉันเทิดทูน

ลักษณะการเต้น ฝ่ายหญิงคล้องผ้าคลุมไหล่ให้ฝ่ายชาย ฝ่ายชายยื่นผ้าเช็ดหน้าให้ฝ่ายหญิง ฝ่ายชายจับชายผ้าคลุมไหล่เต้นต้อนและส่งสายตาแบบชายเจ้าชู้ ฝ่ายหญิง ขณะเดียวกันฝ่ายหญิงจะจับชายผ้าเช็ดหน้าเต้นหลบฝ่ายชายกำลัง เพลงนี้จะเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมมาก ถ้าทั้งสองฝ่ายเต้นชำนาญจะวาดลวดลายอย่างน่าดูทีเดียว (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 266-268; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2547, หน้า 79-85)

4. โอกาสที่แสดง เดิมแสดงในงานต้อนรับแขกเมือง หรืองานพิธีต่าง ๆ ต่อมานิยมแสดงในงานรื่นเริง เช่น งานประจำปี งานฮารีรายอ งานเข้าสุหนัต ตลอดจนการแสดงโชว์ในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานต้อนรับผู้ไปเยือน งานแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นต้น (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 26-27; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 75)

5. สถานที่แสดง เดิมทีเดียวรองเง็งแสดงในบ้านขุนนางไทยมุสลิมแสดงรับแขกเมือง ต่อมาเมื่อแพร่หลายสู่ชาวบ้านจึงมีการแสดงโชว์ในโอกาสต่าง ๆ จนทำให้การแสดงรองเง็งอาจจะแสดงบนเวที หรือแสดงกลางสนามหญ้า หรือแสดงตามชายหาดชายทะเลก็ได้ แต่จะแสดงบริเวณมัสยิดหรือบริเวณที่ใช้ ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามไม่ได้ เพราะขัดกับหลักศาสนา (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 27-28)

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง ปัจจุบันการเต้นรองเง็ง ยังเป็นที่นิยมของชาวไทยภาคใต้ทั่วไป ไม่เฉพาะแต่ชาวไทยมุสลิมเท่านั้น มีการสืบทอดโดยการฝึกสอนแม้จะไม่เป็นทางการแต่ก็มี

ผู้สนใจ ฝึกเต้นตามโรงเรียนหรือสถาบันต่าง ๆ โดยเฉพาะใน 3 จังหวัดภาคใต้ นอกจากนี้ จังหวะลีลาของรองเง็ง สามารถดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมสมัยใหม่ได้ เช่น รองเง็งดิสโก หรือที่เรียกว่า Joget Modern หรือ Modern Rongeng คือ รองเง็งสมัยใหม่ ปัจจุบันการแสดงรองเง็งได้รับการสืบทอดโดยหน่วยงานและสถาบันการศึกษาทั้งในท้องถิ่นและส่วนกลางแม้แต่กรมศิลปากรก็ได้นำการเต้นรองเง็งไปประยุกต์ปรับปรุงท่าใหม่และถ่ายทอดแก่ผู้เรียนทำให้หาชมการแสดงรองเง็งประยุกต์ได้เกือบทุกจังหวัดในประเทศไทยซึ่งมีลีลาท่าทางที่แตกต่างไปจากรองเง็งแบบดั้งเดิม (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 28; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 268)

สรุปได้ว่า รองเง็งเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานดนตรี บทเพลง และท่ารำเน้นการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของเท้า มือ และลำตัว จะเต้นเป็นคู่ชายและหญิงแต่ไม่มีการแตะต้องตัวกันในยุคสมัยแรกจะมีแสดงในบ้านขุนนาง และเริ่มแพร่หลายสู่ชาวบ้านโดยการเล่นคั่นระหว่างการแสดงมะโย่ง รองเง็งที่ปรากฏในแถบจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส จะได้อิทธิพลจากโปรตุเกสโดยแพร่หลายเข้ามาในชวา มลายู แล้วเข้ามายังภาคใต้ของประเทศ แต่ก็ดัดแปลงให้สุภาพจนเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น

การแสดงรองเง็งตันหยง มีแพร่หลายในหมู่เกาะต่าง ๆ ในทะเลตะวันตกของไทย ได้ผสมผสานสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวเล ซึ่งมีมากในอำเภอละงู จังหวัดสตูล จัดเป็นศิลปะการเต้นรำพื้นเมืองที่มีความสวยงามในลีลาการเคลื่อนไหวของมือ เท้า ลำตัว และเครื่องแต่งกายประกอบกับเสียงดนตรีที่เร้าใจและบทเพลงที่ไพเราะ ดังที่ กิตติชัย รัตนพันธ์ (2549, หน้า 29-39) และคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (2542, หน้า 145-146) กล่าวถึงรายละเอียดของรองเง็งตันหยง สรุปได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา สันนิษฐานว่ามีต้นกำเนิดมาจากประเทศมาเลเซีย เป็นที่นิยมชมชอบกันในหมู่ขุนนางและเจ้าเมืองต่าง ๆ เมื่ออพยพเคลื่อนย้ายถิ่นฐานทำมาหากินมีการนำศิลปะชนิดนี้มาแพร่หลายแก่หมู่ชาวเลบนเกาะต่าง ๆ ในฝั่งทะเลตะวันตก จนศิลปะชนิดนี้ได้ผสมผสานและสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวเล คือ ชาวเกาะจะมีประเพณีสำคัญอย่างหนึ่งคือ เมื่อถึงคืนเพ็ญจะชักชวนกันออกมาเต้นรำจังหวะต่าง ๆ ทุกคนจะต้องออกมาร่วมเต้น ต่อมาดัดแปลงทำนองคำร้องเป็นภาษาไทยและได้แพร่หลายขึ้นบกทางฝั่งทะเลตะวันตก

2. องค์ประกอบการแสดงรองเง็งตันหยง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี และเพลง

2.1 ผู้แสดง คณะรองเง็งจะประกอบด้วยนักแสดงและนักดนตรีจำนวน 10 – 15 คน ขึ้นอยู่แต่ละคณะ

นักแสดงจะต้องได้รับการฝึกหัดจากหัวหน้าคณะให้รู้จักท่ารำและทำนองหรือจังหวะเพลง ทั้งต้องรู้บทกลอนที่ท่องจำกันมาถือว่าเป็น บทครู และสามารถผูกกลอนสดขึ้นร้องโต้ตอบคู่รำ

ได้อย่างคล่องแคล้ว ซึ่งส่วนใหญ่มักได้รับการฝึกฝนมาตั้งแต่เป็นเด็กรุ่นและมักเป็นคนในครอบครัวหรือเป็นเครือญาติ

2.2 การแต่งกาย นิยมแต่งแบบพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในพื้นที่จังหวัดสตูล

2.2.1 นักแสดงผู้ชายแต่งกายแบบพื้นเมือ ได้แก่ ศีรษะ สวมหมวกไม่มีปีกหรือใช้หมวกแขกสีดำ สวมเสื้อเชิ้ตแขนยาว นุ่งกางเกงสีดำ หรือสีขาว ขายาว สวมทับด้วยโสร่งที่มีลวดลายสวยงามยาวเหนือเข่า

2.2.2 นักแสดงผู้หญิงแต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง ได้แก่ สวมเสื้อที่ทำด้วยผ้าลูกไม้คอวีผ่าอกตลอด ติดกระดุม ตัวเสื้อเป็นแบบเข้ารูปชายเสื้อด้านหน้าแหลม แขนยาวจรดข้อมือชาวพื้นเมืองเรียกว่า เสื้อย่าหยา เป็นเสื้อที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศอินโดนีเซีย และมาเลเซีย และมีผ้าคล้องไหล่นุ่งผ้าปาเต๊ะป้ายข้างยาวกรอมเท้า ปัจจุบันบางครั้งแต่งให้สอดคล้องกับความสนใจของวัยรุ่นแฟชั่นสมัยใหม่ มีการนุ่งกระโปรงสั้น ๆ เสื้อแขนสั้น

ภาพที่ 15 การแต่งกายผู้แสดงรองเง็งตันหยงในปี พ.ศ. 2544 (พรเทพ บุญจันทร์เพชร์, 2544, หน้า 107)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีมีเพียงร๊ามะนา 2 ลูก ลูกใหญ่ เรียกว่า ลูกเขื่อง และลูกเล็กเรียกว่า ลูกน้อย และไวโอลิน 1 ตัว ในการเล่นดนตรีรองเง็งตันหยง ผู้เล่นส่วนใหญ่จะไม่ยึดหลักวิชาดนตรีมาตรฐาน เพราะผู้เล่นหัดเรียนรู้แบบไล่เสียงเอาตามความเข้าใจของตนไม่ได้รู้โน้ตดนตรี กล่าวได้ว่าเล่นอย่างมีฝีมือเพราะมักจะผ่านการฝึกหัดมาอย่างช่ำชอง

เพลงและจังหวะทำนองเพลงรองเง็งตันหยงในจังหวัดสตูล เรียกว่า ลาฮู ลาฮูที่นิยมร้องและเต้นกันมากคือ

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

ลาฮูมะอินัง ลาฮูยาโง้ง และลาฮูดูวอ ถือเป็นเพลงที่ใช้สำหรับไหว้ครูของผู้แสดง นอกจากนี้ยังมีลาฮูหาดยาว ลาฮูซินาโด่ง ลาฮูเจ๊ะมะหมาด ลาฮูอาเนาะอีกัน ลาฮูปารีภูเก็ต ส่วนลาฮูอื่น ๆ ยังมีอีกจำนวนมากแต่ไม่ค่อยเป็นที่นิยม เพราะหาคู่เต้นที่ร้องได้น้อย

ภาพที่ 16 นักดนตรีและเครื่องดนตรีรองเง็งตันหยงในปี พ.ศ. 2544 (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 102)

3. วิธีการแสดงและขนบธรรมเนียมในการแสดง

ลักษณะการแสดงเมื่อผู้แสดงแต่งตัวเสร็จจะมีการเรียกรวมตัวกันเพื่อเสกแป้ง สำหรับโรยในผ้าเช็ดหน้าที่ผู้แสดงทุกคนถือแสดง เมื่อถึงเวลาหัวหน้าคณะจะทำพิธีทางไสยศาสตร์คือ ปิดประตูหน้าต่าง ให้ผู้แสดงเชื่อว่าผู้แสดงอาจถูกคุณไสยจากผู้ไม่หวังดีโดยเฉพาะหากเป็นการเล่นประชันโรง หลังจากที่ดนตรีบรรเลงจังหวะช่วงสั้น ๆ ผู้แสดงทั้งหมดก็ลุกจากที่นั่งไปยืนเป็นแถวบนเวที หรือลานดนตรีขึ้นทำนองเพลงมะอินัง ผู้แสดงก็เริ่มเต้นถือเป็นเพลงไหว้ครู ในช่วงนี้ผู้แสดงที่มีครูหรือหัวหน้าคณะสั่งสอนให้เชื่อเรื่องไสยศาสตร์ก็บริกรรมคาถาไปพร้อมกับการเต้น คาถาดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายที่ต้องการให้ตนเองมีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมและผู้ชายที่มารอเต้น หลังจากนั้นก็เป็นการเต้นรอบธรรมดาที่ทุกคนที่ซื้อตั๋วขึ้นรำได้ เพราะในการแสดงรองเง็งตันหยง จะมีการเต้นแบ่งเป็นรอบ ๆ หรือเป็นเพลง ผู้ที่ต้องการเต้นจะต้องซื้อบัตรแล้วไปโค้งผู้แสดงเต้น เมื่อเต้นเสร็จผู้แสดงก็ไปนั่งที่เตรียมไว้ เมื่อถึงรอบใหม่ผู้ซื้อบัตรขึ้นมาโค้งเต้นใหม่ หากมีคนสนใจรำมากก็มีการพักช่วงเที่ยงคืนเพื่อให้ผู้แสดงและนักดนตรีได้พักผ่อนและรับประทานอาหาร

ในการแสดงผู้แสดงจะยืนอยู่กับที่ ขยับตัวเคลื่อนที่ระยะสั้น ๆ ไม่ต้องเดินไปรอบ ๆ วงเหมือนรำวง เน้นการใช้มือ การโอนอ่อนลำตัว การโยกตัวและการย่อตัวเป็นหลัก ผู้แสดงจะเปลี่ยนท่าและทำนองร้องด้วยการฟังเสียงกลองรำมะนา

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

4. โอกาสในการแสดง

การแสดงรองเง็งตันหยง สามารถรับการแสดงได้ทุกงานทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่ส่วนใหญ่มักรับงานมงคลมากกว่า ในอดีตการเล่นจะมีขึ้นเฉพาะในงานพิธีบางอย่างของชาวเล เช่น งานเช่นสรวงโต๊ะบุหรง งานลอยเรือ เป็นต้น ในสมัยต่อมาเมื่อการแสดงนี้พัฒนาขึ้นเป็นคณะที่รับบริการแสดงเป็นอาชีพ ชาวบ้านในเขตอำเภอละงู อำเภอท่าแพ และอำเภอทุ่งหว้า ในส่วนที่อยู่ใกล้ทะเลมักนิยมรับรองเง็งตันหยง แสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น พิธีเข้าสุหนัต งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานเอาเรือใหม่ลงน้ำ งานแก้บน งานส่งลูกชายไปเป็นทหารเกณฑ์ หรือชาวบ้านจัดขึ้นเพื่อความสนุกสนาน บางครั้งมีการประชันกับรองเง็งตันหยงด้วยกัน กับมหรสพอื่น ๆ จำพวก ลิเกป่า โนรา หนังตะลุง หรือรำวงส่วนมากมักจัดขึ้นเป็นกรณีพิเศษหรือในงานประจำปีของอำเภอ

5. สถานที่แสดง

ในอดีตการแสดงรองเง็งตันหยง แสดงที่ใดก็ได้ที่มีลานกว้าง ๆ เช่น บริเวณชายหาด ลานบ้าน ลานวัด หรือลานหน้าสุเหร่า แต่ในปัจจุบันเจ้าภาพที่ รับการแสดง มักปลูกเวทีเตี้ย ๆ ขึ้น หรือทำโรงกั้นหลังคาขนาดเล็กขึ้นอย่างง่าย ๆ เพื่อใช้เป็นที่นั่งของนักดนตรีและผู้แสดง เพื่อแยกส่วนระหว่างผู้แสดงกับผู้ที่ต้องการมาร่วมเต้นไว้คนละส่วน ทั้งนี้ในการสร้างโรงแสดงมักใช้วัสดุพื้น ๆ เช่น เสาไม้กลม มุงจาก หรือปูพื้นด้วยผ้าใบ เตรียมที่นั่งสำหรับนักดนตรี และผู้แสดงไว้พอดีกับจำนวนคน หากไม่มีไฟฟ้าเจ้าภาพก็เตรียมตะเกียงเจ้าพายุให้แสงสว่างในบริเวณพื้นเวทีหรือลานกว้าง ๆ ไว้สำหรับแสดง

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

ในปัจจุบันการแสดงพัฒนาไปตามยุคสมัย มีการพัฒนาจังหวะการเต้นเป็นจังหวะร็อค ชะชะช่า รุมบ้า เป็นต้น แต่ยังคงเนื้อเพลงแบบดั้งเดิมไว้ เป็นสัญลักษณ์ของรองเง็ง และคณะมีเหลือน้อยที่เล่นในหมู่บ้านมีเพียงคณะศรีปากบาง ล้วนเป็นผู้สูงอายุทั้งนั้นแต่ปัจจุบันได้มีการฟื้นฟูการแสดงชนิดนี้โดยหน่วยงานราชการ โดยเฉพาะศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสตูลที่ได้นำชาวบ้านมาแสดงสาธิต และฝึกให้เยาวชนได้สืบทอดต่อไป

สรุปได้ว่า การแสดงรองเง็งตันหยงมีพัฒนาการมาจากการแสดงของมาเลเซียชาวเลฝั่งตะวันตกของไทยได้นำมาปรับจนกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินโดยแสดงเป็นรำวงมีการแสดงเป็นรอบ ๆ เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ซื้อตั๋วมาเต้นคู่กับนักแสดง ทั้งนี้มีเพลงร้องสร้างความสนุกแก่ผู้ชมและผู้ที่เข้ามาเต้นรำ นักแสดงจะมีความเชื่อในด้านไสยศาสตร์มีการเสกแป้งเพื่อให้สวยและผู้ชมได้เข้ามาโค้งแสดงมากขึ้น เป็นชุดการแสดงที่เล่นได้ทุกโอกาสทั้งงานมงคลและอวมงคล

การแสดงซัมเปง

1. ประวัติความเป็นมา

มีผู้สันนิษฐานว่า เป็นการเต้นที่ได้นำเอาลีลาการเต้นระบำแบบฝรั่งชาติสเปน มาผสมผสานกับลีลาการเต้นรำของชาวพื้นเมืองในแหลมมลายู เช่นเดียวกับการเต้นรองเง็ง จากการสันนิษฐานดังกล่าวนี้ การเต้นซัมเปงจึงอาจเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 เกิดขึ้นจากการรับวัฒนธรรมจากพ่อค้าชาวสเปนในระหว่าง ศตวรรษที่ 16-18 กล่าวคือ เมื่อชาวสเปนมีโอกาสเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายกับบรรดาหัวเมืองมลายูและบริเวณหัวเมืองชายทะเลภาคใต้ของไทย โดยเฉพาะเมืองปัตตานีชาวพื้นเมืองชื่นชอบการแสดงแบบเต้นรำของชาวสเปน จึงนำมาดัดแปลงกับการแสดงท้องถิ่นดังนั้นจึงเกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิม จึงก่อให้เกิดการแสดงออกทางด้านศิลปะการเต้นรำในลีลาใหม่ที่เรียกว่า การเต้นรำแบบสเปน แล้วค่อย ๆ เรียกเพี้ยนไปเป็นซัมเปง

ลักษณะที่ 2 สเปนเป็นชาติหนึ่งที่มายึดครองดินแดนในเอเชีย เป็นระยะเวลาอันยาวนาน และพยายามสร้างฟิลิปปินส์ ซึ่งมีชาวพื้นเมืองเดิมเป็นชาวเกาะที่นับถือศาสนาอิสลามให้เป็นตัวแทนของสเปนในภูมิภาคตะวันออก ด้วยเหตุนี้สเปนจึงนำเอาประเพณีวัฒนธรรมตลอดจนศาสนาเข้ามาครอบคลุมชาวพื้นเมือง ศิลปะการแสดงตามแบบฉบับของสเปนจึงปรากฏขึ้นในดินแดนของประเทศฟิลิปปินส์ และเมื่อชาวพื้นเมืองฟิลิปปินส์ได้มีการ ติดต่อกับชาวพื้นเมืองมลายูซึ่งนับถือศาสนาอิสลามด้วยกัน จึงทำให้นาฏศิลป์การเต้นซัมเปงจึงเข้ามาในดินแดนมลายู

ลักษณะที่ 3 การเต้นซัมเปงอาจเป็นศิลปะในราชสำนักของบรรดาสุลต่านตามหัวเมืองมลายู โดยที่ราชสำนักได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมของชาวสเปนจากกลุ่มพ่อค้าอาหรับที่เคยค้าขายกับประเทศสเปนโดยตรง นำเอาศิลปะการเต้นระบำของชาวสเปนเข้ามาเผยแพร่ แล้วเกิดการผสมผสานกับลีลาการเต้นรำของชาวพื้นเมือง กลายมาเป็นซัมเปงที่ถ่ายทอดสืบกันมา อย่างไรก็ดีในระยะแรกนั้นการเต้นซัมเปงน่าจะเกิดขึ้นในราชสำนักของสุลต่านหรือบ้านของขุนนางก่อน เพราะการเต้นแบบนี้เป็นการจับคู่เต้นระหว่างชายกับหญิง และเนื่องจากวัฒนธรรมของชาวไทยเชื้อสายมลายูไม่นิยมให้ผู้หญิงเข้าสังคมกับชายโดยประเจิดประเจ้อ ฉะนั้นหญิงที่จะมีโอกาสฝึกเต้นซัมเปงก็คือ บริวารของสุลต่านหรือของขุนนางใหญ่เท่านั้น ส่วนหญิงอื่นก็ไม่มีโอกาสฝึกกันเลย ในระยะแรก ๆ จึงนิยมกันในวงแคบ ๆ เท่านั้น ต่อมาก็แพร่หลายไปสู่ชาวบ้านและเป็นที่นิยมกันมากก่อนนี้การเต้นซัมเปงซบเซาไปเป็นเวลานานเพราะขาดการสนับสนุน ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชเสด็จแปรพระราชฐานไปประทับ ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ คณะกรรมการสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสจึงได้ฟื้นฟูส่งเสริมการเต้นซัมเปงขึ้นอีกเพื่อเต้นถวายให้ทอดพระเนตร และเนื่องจากการเต้นซัมเปงเป็นการแสดงที่มีลีลางดงาม จึงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอีกครั้งหนึ่งในปัจจุบันนี้ (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 279)

นอกจากนี้พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร (2544, หน้า 112) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของซัมเปงที่แตกต่างออกไปคือ เป็นการแสดงของชาวตะวันออกกลางกลุ่มประเทศอาหรับ ได้แพร่หลายเข้ามาในประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซียและจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยโดยในเขตจังหวัดนราธิวาสโดยพ่อค้าที่เข้ามาค้าขายในแถบนี้ ซัมเปงเป็นคำอาหรับที่เรียกแทนการเต้นไม่มีความหมายแต่เดิมเรียกว่า ซาเปนซึ่งตรงกับภาษารูมีของมาเลเซียว่า ซาปิน ซึ่งสอดคล้องกับ Patricia Ann Matusky and Tan Sooi Beng (2004, pp. 127-128) กล่าวว่าการแสดงซาปิน (Zapin) ที่เกิดขึ้นในคาบสมุทรมลายูโดยชุมชนชาวอาหรับที่ตั้งถิ่นฐานในรัฐยะโฮร์ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 14 ซึ่งเป็นประเพณีเฉพาะของชาวอาหรับมาเลย์และแพร่หลายไปทั่วคาบสมุทรมลายูจนเป็นที่ยอมรับในรูปแบบศิลปะแห่งชาติของมาเลเซีย ซาปินจะมีทั้งรูปแบบอาหรับและมลายูซึ่งทั้ง 2 รูปแบบเป็นที่ยอมรับในยะโฮร์และมาจากประเพณีของชาวอาหรับบนคาบสมุทรชายฝั่งทางใต้ของเยเมน ซาปินอาหรับ คือการเต้นที่แข็งแกร่งมีความกระตือรือร้นสะท้อนให้เห็นถึงประเพณีเต้นรำของ Hadhramic (แองจีเรีย) รวมถึงรูปแบบของนักแสดงที่เต้นหันหน้าไปทางอื่น การปฏิบัติการกระทืบเท้าในจังหวะที่ 4 ของการเต้น การเดินไปหน้า ถอยหลัง และการเพิ่มการคลอเสียง เครื่องดนตรีที่ใช้คือ Gambus, Marwas, Dokdrum ซึ่งมีกลิ่นอายของตะวันออกปัจจุบันแสดงโดยคนในชุมชนอาหรับในยะโฮร์ ซาปินมลายู มีต้นกำเนิดจากการปรับตัวทางวัฒนธรรมโดยผสมกลมกลืนซาปินอาหรับผู้แสดงส่วนใหญ่คือ ชาวมาเลย์และมาเลย์เชื้อสายอาหรับ จุดเด่นของท่าคือ ความแข็งแกร่งและมีพลังในการก้าวกระโดด การเคลื่อนไหวของการก้าวเท้า นอกจากนี้เนื้อเพลงเป็นภาษามลายู ภาษาอาหรับ เพลงประกอบจะเป็นการเดี่ยว Gambus และมีนักดนตรีกลองเล่นเชื่อมและร้องเพลงประกอบอีกด้วย

การแสดงซาปินจะใช้ผู้ชายแสดงล้วนประมาณ 6 – 7 คน การแสดงจะเริ่มที่ดนตรีโหมโรงโดยการเดี่ยว Gambus หรือไวโอลิน หรือแอคคอเดี้ยน นักแสดงจะออกมายืนในตำแหน่งของตน เพื่อทำการสลาม ต่อจากนั้นก็แสดงในลักษณะของการนั่งเข่า เมื่อดนตรีบรรเลงท่อนหลักนักแสดงก็เคลื่อนที่ไปรอบ ๆ ก่อนจะเปลี่ยนท่าทางการหมุนตัว การยืน การนั่งยอง เมื่อจบการแสดงก็จะทำการสลามอีกครั้ง (Tinggal, 1998, pp. 65-66)

2. องค์ประกอบของการแสดงซัมเปง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง

2.1 ผู้แสดง ในแต่ละคณะจะประกอบด้วยผู้แสดงและนักดนตรี เดิมผู้แสดงมีเพียง 1 คู่เท่านั้น แต่ปัจจุบันนิยม 4-5 คู่ ส่วนนักดนตรีมีจำนวน 4 คน

2.2 การแต่งกาย

นักแสดงผู้ชายแต่งกายแบบพื้นเมือง จำแนกได้ดังนี้ สวมหมวกไม่มีปีกหรือใช้หมวกแขกสีดำ บางครั้งสวมชะตางันหรือผ้าโพกหัวแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อตือโละบลางอ นุ่งกางเกง

สีเดียวกับเสื้อขายาว สวมทับด้วยโสร่งหรือผ้าซอแก๊ะยาวเหนือเข่า มีผ้าคาดเอว คาดทับผ้าโสร่ง ส่วนมากใช้ผ้าซอแกะ หรือผ้าบือเละ

นักแสดงผู้หญิงแต่งกายแบบพื้นเมือง จำแนกได้ดังนี้ เกล้าผมมวยสูงไว้ด้านหลัง ปักปิ่นดอกไม้ไหว หรือคาดดอกไม้ประดับให้สวยงาม สวมเสื้อบานง นุ่งผ้าถุงยาว ผ้าคลุมไหล่มักคาดจาก ไหล่ซ้าย เฉียงมาด้านหลังทางขวา ส่วนปลายพาดบนข้อมือขวาของผู้แสดง สวมเครื่องประดับ ประกอบด้วย สร้อยคอ ต่างหู

นักดนตรี แต่งกายแบบพื้นเมืองอย่างง่าย ๆ ในชีวิตประจำวัน คือ สวมหมวกหนีบ สีดำ สวมเสื้อคอกลมแขนยาวจรดข้อมือ สวมกางเกงขายาว ใช้ผ้าโสร่งยาวเหนือเข่าคาดทับกางเกง (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 26; ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 264; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2531, หน้า 398-397)

ภาพที่ 17 การแต่งกายผู้แสดงซัมเปงในปี พ.ศ. 2544 (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร,2544, หน้า 116)

ภาพที่ 18 การแสดงชุดซัมเปงในปี พ.ศ. 2525 (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 279)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงซัมเปงมีอยู่ 3 ชนิด ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีประเภทไวโอลิน แมนโดลิน และมารากัส เข้ามาใช้ประกอบการแสดงซัมเปง

มอวูวัส คือ รำมะนาขนาดเล็ก 1-2 ใบ เป็นเครื่องดนตรีที่ตีให้จังหวะและเร้าใจ

คาบุส มีลักษณะคล้ายซอสามสาย แต่ยาวกว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง เพลงอย่างไพเราะ ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว

ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะในการเต้น

เพลงที่ใช้โดยทั่วไปมี 7 เพลง โดยมีจังหวะช้าและจังหวะเร็ว ดังนี้

เพลงประเภทจังหวะช้า ประกอบด้วย เพลงกามารูลซามัน เพลงลาจัง เพลงตีงีลาห์ตีงี และเพลงซีกาโปร์ซีริห์

เพลงประเภทจังหวะเร็ว ประกอบด้วย เพลงซัมเปง จือรากัน บูดีมัน เพลงซัมเปงบูดีกัน และเพลงนาอัม (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 41; ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 278)

3. วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง

การเต้นซัมเปงเป็นการเต้นคู่ชายหญิงที่ต่างคนต่างเต้นเป็นคู่ ๆ โดยฝ่ายชายอยู่ทางขวาเวทีมีการแสดงลีลาการเต้นและเปลี่ยนท่าไปตามจังหวะของดนตรี แต่ไม่ใช่เป็นการพาคู่เต้นแบบลีลาศ หากแต่เดิมนั้นมีการเต้นเพียงคู่เดียว และท่าของการเต้นมีอยู่ท่าเดียวเท่านั้น คือ ท่าที่เรียกว่า “ปูชิงปันยัง” ซึ่ง เป็นท่าที่หมุนไปรอบ ๆ แต่ปัจจุบันนี้จะเต้นกี่คู่ก็ได้ และครูผู้สอนได้คิดประดิษฐ์ท่าเต้น เพิ่มเติมขึ้นอีก 5 ท่า รวมทั้งหมดเป็น 6 ท่าด้วยกัน คือ

ยาลือบือโต เป็นท่าเต้นแบบเดินตรงไปข้างหน้า

ฮูโนปลาวัน เป็นท่าเต้นถอยหลัง

ซีกูกูราวัง เป็นท่ากางแขนทำนองค้างคาวบิน

ซีซิอิกัน เป็นท่าเต้นย้ายตำแหน่งระหว่างชายหญิงแบบก้างปลา

ปูชิงปันยัง เป็นท่าที่เต้นหมุนไปรอบ ๆ

วีนัส เป็นท่าสะบัดปลายเท้า ซึ่งเป็นจังหวะที่เร็วมาก และการเต้นจบลงใน จังหวะนี้

การแสดงจะเริ่มเมื่อดนตรีดังขึ้น คู่ชายหญิงก็จะออกไปแสดงลีลาการเต้นพร้อมกันทั้งหมด และจะเปลี่ยนท่าไปตามทำนองของดนตรีอย่างสวยงามตามลำดับท่า และในท่าสุดท้ายดนตรีจะรัวเร็ว ผู้แสดงจะเต้นสะบัดปลายเท้าเร็วมากและเมื่อใกล้จะจบเพลงทำนองเพลงเร็วขึ้น เมื่อจบการแสดงโดยผู้เต้นจะหยุดเต้นลงพร้อมกันเมื่อเวลาเพลงจบพอดี (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 45; ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 278-279)

4. โอกาสในการแสดง

การเต้นซัมเปงใช้แสดงในโอกาสต้อนรับแขกสำคัญของท้องถิ่นหรือเต้นโชว์ เมื่อเวลามีงานรื่นเริง หรืองานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน นอกจากนี้ในงานฉลองวันสำคัญทางศาสนาด้วย เช่น งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต เป็นต้น (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 44; ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 278)

5. สถานที่แสดง

ในอดีตนิยมเต้นในวังเจ้าเมืองและบ้านขุนนางมาก่อน จากนั้นจึงแพร่หลายสู่ชาวบ้านทำให้การแสดงซัมเปงจะเล่นบนพื้นดิน ลานบ้าน หรือทำเวทียกพื้นก็ได้ เว้นแต่สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีทางศาสนา และในบ้านของผู้ดำรงตำแหน่งต่าง ๆ ทางศาสนา เช่น ดาโต๊ะยุติธรรม โต๊ะอิหม่าม เป็นต้น ทั้งนี้เล่นได้โดยไม่จำกัดเวลาจะเป็นช่วงกลางวันหรือกลางคืนก็ได้ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 44; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2531, หน้า 398)

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

การเต้นซัมเปง ในสมัยก่อนมีการเต้นกันเพียงคู่เดียว แต่ปัจจุบันนี้มีการเต้นหลายคู่ จะเต้นกี่คู่ก็ได้และยิ่งมากคู่ก็ดูสวยงาม ลีลาท่าเต้นรำแต่เดิมก็มีเพียงท่าเดียว และไม่มีการจับมือระหว่างคู่เต้นชายหญิง ปัจจุบันได้ประดิษฐ์ท่าเต้นใหม่ ๆ ตลอดทั้งมีท่าเต้นจับมือคู่เต้นด้วย ส่วนเครื่องดนตรีก็เลิกใช้คาบุส แต่หันมานิยมใช้ไวโอลินกับกีตาร์แทน แต่อย่างไรก็ดี จังหวะทำนองของเพลงและการแต่งกายยังเป็นแบบพื้นเมืองเดิมอยู่ (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551, หน้า 279)

สรุปได้ว่า ประวัติความเป็นมาของซัมเปงมี 2 ลักษณะคือ เป็นการเต้นที่นำแบบอย่างมาจากสเปน และเป็นรูปแบบการแสดงของชาวตะวันออกกลาง แต่ทั้งนี้ได้นำการแสดงเหล่านั้นมาผสมผสานกับการเต้นรำของชาวพื้นเมืองจนกลายเป็นซัมเปง การเต้นซัมเปงได้ซบเซาเป็นเวลานานเพราะขาดการสนับสนุนต่อมาเมื่อมีการฟื้นฟูการเต้นเพื่อรับเสด็จ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โดยเต้นถวายให้ทอดพระเนตร ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ การแต่งกายแต่งแบบพื้นเมือง ดนตรีจะใช้ มอวูคัส (รำมะนา) ฆ้อง และคาบุส (ซอ) ซึ่งปัจจุบันนิยมใช้ไวโอลินแทน สำหรับการเต้นในอดีตจะใช้คู่เต้นเพียงคู่เดียวแต่ปัจจุบันนิยมเต้นหลายคู่ไม่มีการจำกัด

การแสดงดาระ

1. ประวัติความเป็นมา

ดาระเป็นศิลปะการแสดงที่รู้จักกันในจังหวัดสตูลเมื่อประมาณ 3-4 ชั่วอายุคน โดยสันนิษฐานว่ามีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมืองฮัมดาระ ตนเมาพ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย และได้เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยผ่านทางประเทศมาเลเซีย จากพ่อค้าและนักท่องเที่ยวในสมัยนั้น ถิ่นที่นิยมเล่นดาระมากในสมัยนั้นคือ อำเภอเมือง ตำบลแประ และตำบลควนโดน ปัจจุบัน เป็นอำเภอควนโดน (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2531, หน้า 392; รื่นนภา รัตนพงศ์,

2542, หน้า 2378) เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบ ศิลปะสมัยใหม่เข้ามามีอิทธิพลต่อค่านิยมของคนในชนบท การแสดงดาระจึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมจนหน่วยงานราชการได้ส่งเสริมฟื้นฟูขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2525 เนื่องในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, หน้า 232)

2. องค์ประกอบของการแสดงดาระ ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง

2.1 ผู้แสดง การแสดงดาระแสดงเป็นคู่ ระหว่างชายหญิง จำนวนมากคู่ยิ่งสนุกและสวยงาม ในสมัยก่อนใช้ผู้แสดงชายทั้งหมด ผู้แสดงที่รำฝ่ายหญิงจะแต่งตัวเป็นหญิง และเลือกผู้แสดงรูปร่างเล็ก เพรียว ต่อมาไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าเปลี่ยนการใช้ผู้แสดงชายล้วนมาใช้ชายจริงหญิงแท้สมัยใด นอกจากนี้มีนักดนตรี 4 คนเป็นผู้ชายล้วน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีและทำหน้าที่ขับร้องเพลงทำนองต่าง ๆ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 46; รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542, หน้า 2378)

2.2 เครื่องการแต่งกาย ส่วนใหญ่แต่งแบบพื้นเมืองดังนี้

นักแสดงผู้ชายแต่งกายแบบพื้นเมือง จำแนกได้ดังนี้ สวมหมวกไม่มีปีกหรือใช้หมวกแขกสีดำ บางครั้งสวมชะตางันหรือผ้าโพกหัวแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อตือโละบลางอ นุ่งกางเกงสีเดียวกับเสื้อขายาวกรอมเท้า สวมทับด้วยโสร่งหรือผ้าซอแก๊ะยาวเหนือเข่า มีผ้าคาดเอว คาดทับผ้าโสร่ง สวนมากใช้ผ้าซอแกะ หรือผ้าบือเละ

นักแสดงผู้หญิงแต่งกายแบบพื้นเมือง จำแนกได้ดังนี้ ในอดีตใช้ผ้าสามเหลี่ยมคลุมศีรษะโดยมีเชือกผูกไว้ที่คางหรือด้านหลัง ใช้สีขาวและสีดำเนื่องจากผู้แสดงเป็นผู้ชาย ปัจจุบันไม่คลุมศีรษะ สวมเสื้อบานง นุ่งผ้าถุงยาวกรอมเท้า ผ้าคลุมไหล่ใช้ผ้าบาง ๆ สวมเครื่องประดับ ใช้เครื่องประดับนานาชนิดมักทำด้วยทองรูปพรรณเพื่อความสวยงาม เช่น กำไลข้อมือ (นิยมหลายอัน) กำไลข้อเท้า แหวน สร้อย เป็นต้น ซึ่งในอดีตผู้ชายที่แต่งเป็นหญิงบางคนสวมกะลามะพร้าวที่หน้าอกเพื่อความสมจริง นอกจากนี้การแต่งหน้าเพื่อเน้นความเป็นผู้หญิงโดยใช้เครื่องสำอางที่ผลิตขึ้นจากสมุนไพร เช่น ใช้กานพลูนำมาลนไฟให้เป็นสีดำแล้วนำมาวาดคิ้ว ใช้สีน้ำหมากทาที่ปาก แป้งที่ใช้ก็ใช้เสยศาสตร์เข้ามาปลุกเสก แล้วนำมาผัดหน้า นอกจากนี้ยังมีการย้อมเล็บโดยนำใบต้นเทียนมาตำให้ละเอียดแล้วนำมาพอกไว้หนึ่งคืน แล้วแกะออกเล็บจะมีสีแดงทนทานหลายวัน

นักดนตรี แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน ไม่พิถีพิถันมากนัก คือ สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว นุ่งโสร่ง หรือบางครั้งมีผ้าขาวม้าคาดเอว (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 59-60; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2531, หน้า 395-396; รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542, หน้า 2380)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง ใช้เพียงกลองรำมะนาเพียงอย่างเดียวมี 4 ใบ ผู้ตีจะเป็นผู้ขับร้องเอง รำมะนาที่ใช้มี 2 ลักษณะ คือ กลองรำมะนา และรำมะนาฉิ่งที่นำเอาสตางค์มาร้อยรอบ ๆ โดยใช้หวายร้อยตรึงเข้ากับตัวรำมะนา

รำมะนาทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ละมุด ไม้กระท้อน ไม้ขนุน ไม้ตะเคียน เป็นต้น โดยนำไม้ทั้งท่อนมาขุดเจาะและเหลาให้เป็นรูปร่างของรำมะนา แล้วขึงด้วยหนังแพะแห้ง ก่อนที่จะนำหนังแพะมาขึงนั้นมีขั้นตอนในการทำหนังแพะอีก คือ นำหนังแพะมาแช่น้ำผสมข่า เพื่อกำจัดกลิ่นเหม็นแล้วหมักไว้ประมาณหนึ่งวัน จากนั้นนำมาตากแดดให้แห้งสนิท ถึงจะนำมาขึง ใช้หวายซีกร้อยตรึงหรือใช้วิธีตอกสลัก เวลาเล่นจะมีขดหวายไว้สำหรับเร่งเสียงรำมะนาด้วยเหมือนกับเป็นการเทียบเสียงให้ชัดเจนและสมบูรณ์แบบพร้อมที่จะเล่นเสียงไม่แตกหรือเพี้ยนไป

ด้วยท่ารำของดาระมีทั้งหมด 44 ท่า แต่ละท่าจะร่ายรำไปตามเนื้อร้องของเพลงแต่ละเพลง ที่ร้องเพลงละ 1 ท่า ดังนั้นเพลงดาระจึงมีจำนวน 44 เพลง เนื้อเพลงเป็นการบอกเรื่องราวโดยเริ่มตั้งแต่การนบน้อมเอ่ยนามพระเจ้า การคารวะ นิทานปรัมปรา จนถึงบทเพลงสู่ชีวิตเป็นการปลุกใจ บางครั้งเนื้อร้องของเพลงเป็นวรรณกรรมของอาหรับ แต่ผู้แสดงดาระในท้องถิ่นมิได้พูดภาษามลายูอินโดนีเซียหรือภาษาอาหรับพูดแต่ภาษาไทยเท่านั้น ในการถ่ายทอดมาสู่ประเทศไทยอาจจะผิดเพี้ยนออกไปและความหมายเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เพลงที่ขับร้องอยู่ในปัจจุบันค้นคว้ารวบรวมได้เพียง 39 เพลง และเป็นภาษาอาหรับพื้นเมืองปนภาษามลายู อินโดนีเซีย ชวา และมีภาษาไทยปะปนอยู่ในบางเพลงด้วย เนื้อเพลงดาระนั้นจะแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ คำร้องและสร้อย เนื้อร้องจะแบ่งเป็นวรรค จะร้องซ้ำทุกวรรค เพลงหนึ่ง ๆ จะร้องประมาณสามเที่ยวจบ อาจตัดเหลือสองเที่ยว ในการร้องเพลงดาระจะร้องท่อนคำวรรคแรก 2 เที่ยวโดยไม่มีดนตรีและจะรับดนตรีคือ รำมะนาตรงคำสุดท้ายของวรรคทุกครั้ง เมื่อเที่ยวสุดท้ายจบลงผู้ตีรำมะนาจะใช้สัญญาณโดยรัวรำมะนาเพื่อเตือนให้ผู้รำรู้ตัว เนื่องจากใช้ผู้แสดงหลายคนการรัวรำมะนาเป็นการเตือนให้เตรียมรำเพลงต่อไป เมื่อขึ้นเพลงใหม่จะบอกชื่อเพลงก่อน (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 48; รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542, หน้า 2380-2382)

3. วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง

ท่ารำในยุคแรกที่ประเทศซาอุดิอาระเบีย ได้รับการยืนยันว่ารำกันบนเบาะ เรียกว่า ซาโกะ คือ การรำบนพื้นต่ำและนั่งตลอดไม่มีการลุกขึ้น ต่อมาเมื่อเข้าสู่ประเทศไทยก็พัฒนาให้ทันสมัยเปลี่ยนจากท่านั่งตลอดมาเป็นยืนสลับนั่งแต่ยังคงรำบนเบาะ โดยลักษณะของเบาะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดพอสำหรับคนนั่งหนึ่งคน แล้วนำมาเรียงติดต่อกันในการร่ายรำ หลังจากนั้นไม่มีปรากฏหลักฐานว่า ดาระยกเลิกการใช้เบาะ และท่ารำก็เปลี่ยนไปแทนที่จะยืนสลับนั่งก็เป็นแปรแถวออกเป็นรูปต่าง ๆ

ท่ารำจะเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดท่ารำ ฉะนั้นผู้รำต้องจำเนื้อเพลงจึงสามารถร่ายรำได้ถูกต้อง ท่ารำไม่มีชื่อเรียก การรำเริ่มที่เป็นท่านั่งและจบด้วยท่านั่งเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีการร่ายรำแปรรูปแบบแถว การร่ายรำอาศัยความอ่อนช้อยที่ช่วงตัว มือ และเท้า การรำดาระให้ได้สวยต้องอาศัยความชำนาญความคล่องตัวในลีลาต่าง ๆ

รูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติสืบมาบทเพลงที่เริ่มต้นคือ เพลงไหว้ครู ซามีลา และจบด้วยเพลงลา เพลงฮาดาม ส่วนบทเพลงอื่น ๆ สามารถร้องตรงไหนก่อนก็ได้ การร้องเพลงนิยมร้องเป็นหมู่ ผู้ร้องเป็นคนเดียวกับลูกคู่ บางครั้งนักแสดงจะร้องด้วย กล่าวกันว่าผู้ใดร้องเพลงได้ก็จะตีรำมะนาได้

ขั้นตอนการร้อง เริ่มจากนักร้องนำจะร้องเพลงวรรคแรก 2 เที่ยว ลูกคู่จะรับเพลงตรงวรรคสุดท้ายของบทแรกในเที่ยวที่ 2 พร้อมจังหวะรำมะนาแล้วจะร้องเพลงพร้อม ๆ กัน จนจบเพลง เป็นเช่นนี้ทุกครั้ง

ตัวอย่าง คำร้องและความหมายของเพลงดาระ

เพลงอำลา “ฮอดามี”

คำร้อง - ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิสังกาเลดีดำลำฟาเร่ (ซ้ำ) มินตาอำปนสายานะบา และบาเละ สายาดีดา ลำปาเร่ (ซ้ำ)

สร้อย - ยมยม การิยม คารอโอยดำเช่ (ซ้ำ) มาลากีโยน กิโยนล่า ด่าราภาเอ่ (ซ้ำ)

คำแปล - เหนือแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์ด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหารนี้ มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุดคณานับได้ ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหาและอาลัยต่อการจาก หากข้าสามารถถอดดวงใจเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์นี้ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 49-58; คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542, 233-237; รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542, หน้า 2382-2383)

4. โอกาสในการแสดง

ในอดีตการแสดงดาระนิยมรำกันในหมู่บ้านชนบท หลังจากที่ผ่านการทำงานหนักทั้งวัน จึงหาความรื่นเริงในหมู่บ้านด้วยการรำดาระหรือนึกสนุกอยากจะมารำก็ชวนกันมาร่ายรำ ไม่มีกฎเกณฑ์ว่าเล่นในเทศกาลใด ต่อมาเมื่อเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นเกิดเปลี่ยนแปลงรูปแบบเกิดการแข่งขันกัน มีการจัดตั้งคณะดาระเพื่อแสดงในงานพิธีมงคลต่าง ๆ ของชาวไทยมุสลิมโดยงานมงคลสมรสกล่าวว่าหากงานใดมีดาระแสดงงานนั้นใหญ่มาก นอกจากนั้นยังมีการประชันถึงความยิ่งใหญ่ของการแสดง เช่น ลิเกป่า (ลิเกบก) บีดูวัน (บีด้วน) และดาระ ผลปรากฏว่า ดาระเป็นที่นิยมของประชาชนในท้องถิ่นอย่างสูงสุดปัจจุบันดาระหาดูยากโรงเรียนควนโดนวิทยาก็ได้อนุรักษ์การแสดงดาระไว้ โดยให้นายทอง มาลินีมาถ่ายทอดให้นักเรียนเพื่อเป็นแบบอย่างสืบทอดแก่เยาวชนและผู้สนใจในโอกาสต่อไป

5. สถานที่ในการแสดง

แต่เดิมดาระเป็นการแสดงที่ใช้เล่นกลางลาน บริเวณที่กว้าง เพราะเป็นการแสดงที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน ไม่มีพิธีรีตอง สิ่งที่น่าแปลกของการแสดงดาระคือ ถึงแม้สถานที่แสดงจะกว้างขวาง แต่ดาระกลับเป็นการแสดงที่ร่ายรำกันบนเบาะ เมื่อดาระได้ผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อให้เหมาะสมและทันสมัย ได้มีการปลูกโรง ปลูกหลา (ศาลา) เพื่อใช้ในการแสดง ศาลานี้เปรียบได้กับเวที

แยกผู้ดูกับคนเล่นโดยเด็ดขาด ศาลามีลักษณะเป็นนอกชานที่ต่อจากตัวบ้าน ยาวประมาณ 12 วาเพื่อบรรจุนักแสดงหลายคน (รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542, หน้า 2378)

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

กล่าวถึงดาระในปัจจุบัน สรุปได้ว่าการแสดงดาระมีเพียงตำบลควนโดน จังหวัดสตูลเท่านั้น ด้วยคณะดาระในสมัยนี้ชราภาพ และแยกย้ายกันไป บ้างก็ตายลงทำให้มีการถ่ายทอดให้แก่นักเรียน และปัจจุบันก็มีหลักสูตรเป็นวิชาเลือกของนักเรียนระดับมัธยม ทั้งนี้ยังมีการถ่ายทอดให้กับชาวบ้าน ปัจจุบันก็สามารถรับงานแสดงได้ทั้งประเภทประชาชนและนักเรียน (สำนักวัฒนธรรมจังหวัดสตูล, 2548).

สรุปได้ว่า ดาระเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศชาอุดิอาระเบีย โดยเข้าผ่านทางประเทศมาเลเซีย จากพ่อค้าและนักท่องเที่ยว นิยมเล่นในจังหวัดสตูล ผู้แสดงปัจจุบันจะเป็นชายจริงหญิงแท้ ท่ารำก็ปรับเปลี่ยนจากนั่งใช้เบาะมาเป็นการยืนสลับนั่ง แล้วพัฒนามาเป็นการแปรแถวออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ การแสดงจะร่ายรำไปตามเนื้อร้องของแต่ละเพลง ท่ารำก็เปลี่ยนไปตามบทเพลงโดยเพลงละ 1 ท่า รูปแบบที่ยึดปฏิบัติสืบมาคือ เริ่มต้นด้วยการไหว้ครูโดยใช้บทเพลง ซามีลา และลงท้ายด้วยเพลงฮะดามี ส่วนเพลงอื่น ๆ ร้องตอนไหนก็ได้ นอกจากนี้ในการแสดงยังสถานที่ไหนเจ้าภาพจะต้องมีเชี่ยนหมากและสร้างโรงศาลาให้พร้อม นอกจากนี้ยังมีการใช้โสยศาสตร์เข้ามาโดยมีการเสกแป้งลงเสน่ห์ ปัจจุบันไม่มีเพราะขัดกับหลักศาสนา ส่วนการแต่งกายจะแต่งแบบพื้นเมือง ดนตรีจะใช้กลองรำมะนาเพียงอย่างเดียวและมีการทำรำมะนาฉิ่งโดยใช้เหรียญสลึงร้อยรอบ ๆ และนำมาติดกับรำมะนา นอกจากนี้รู้จักใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นมาปรับใช้ในการทำเครื่องสำอางเพราะในอดีตใช้ผู้ชายแสดงเป็นหญิงจึงต้องมีการแต่งหน้าเพื่อเป็นการอำพลางโดยใช้สมุนไพร กานพลูลนไฟให้เป็นสีดำ นำมาวาดคิ้ว น้ำหมากเป็นสีปาก และทาเล็บด้วยใบต้นเทียน

3. วัฒนธรรมการแสดงประเภทศิลปะป้องกันตัว : สิละ

คำว่าสิละ บางครั้งก็เขียนและพูดว่า ซีละหรือสิละ มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤต คือ ศิละ ความหมายเดิมของสิละคือ การต่อสู้ด้วยน้ำใจนักกีฬา ผู้เรียนวิชานี้ต้องมีศิลปะมีวินัยที่จะนำกลยุทธ์ไปใช้ป้องกันตัว มิใช่ไปทำร้ายผู้อื่นให้ได้รับความเดือดร้อน

คำว่า สิละ ในพจนานุกรมภาษามลายูท้องถิ่นปัตตานี - ไทย มาจากคำว่า “ปือซิละ ซซิละ (Bersilat) / Besilq, Ssilq ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวเองของชาว มลายูสมัยก่อน” ศิลปะการต่อสู้แบบซิละนี้ในสี่จังหวัดภาคใต้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ดีกา” (De kar) ซึ่งขุนศิลปกรรมพิเศษอธิบายว่า “ดีกา” (Dekar) (ถิ่นใต้) การรำกริช ซิละก็เรียกลักษณะนี้ (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 8029)

1. ประวัติความเป็นมา

มูบิน ชีบบาร์ด (Mubin Sheppard) ได้กล่าวถึงตำนานสิละว่าเป็นการต่อสู้แบบซิละ มีมาประมาณ 400 ปีมาแล้ว เกิดขึ้นที่ เกาะสุมาตรา ตามตำนานเล่าว่า มีสามสหายมลายูเชื้อสายสุมาตรา ชื่อ มูฮันนุดดิน ซัมซุดดินและฮามินนุดดิน ทั้งสามสหายได้ไปศึกษาวิทยายุทธ์ ณ เมืองอะแจ ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของสุมาตรา ขณะที่ศึกษาอยู่นั้นฮามินนุดดินเป็นผู้คิดท่าร่ายรำและท่าต่อสู้ของนักซิละ จากลีลาการลอยน้ำของดอกบบอมอร์ (อินทนิล)ที่หล่นจากต้นถูกน้ำพัดลงกลางสระแล้วถอยย้อนกลับไปใกล้ตลิ่ง ลอยไปลอยมาเป็นเวลานานจนกระทั่งกระแสลมและกระแสคลื่นพัดออกมาแล้วนำมาสอนเพื่อนทั้งสอง และช่วยกันคิดท่าทางการเคลื่อนไหวของแขน ขา มือ เท้า เพื่อป้องกันตัวจากคู่ต่อสู้ ต่อมาก็สอนศิษย์ การต่อสู้ด้วยมือเปล่าแบบซิละจึงแพร่หลายมาแถบ แหลมมลายู และทางสี่จังหวัดภาคใต้ของไทย

แต่นายสะมะแอ มะจู กล่าวว่า ซิละเกิดขึ้นที่ มะละกาเมื่อประมาณ 400 ปีมาแล้ว และการรำซิละนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อออกกำลังกายและระบายอารมณ์ด้วย (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 8030)

ประเภทของสิละ สิละมีลีลาท่าทางแตกต่างกันมากมาย แต่แบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

สิละตารี (รำ) เป็นสิละที่มุ่งแสดงความชำนาญในจังหวะลีลาการเต้นรำ การ ใช้มือ เท้า ส่วนมากมักแสดงเฉพาะหน้าเจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง แต่ปัจจุบันเป็นการแสดงโชว์โดยทั่วไป

ภาพที่ 19 การแสดงสิละตารีในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

สิละยาโต๊ะ คือ สิละที่เป็นศิลปะในการต่อสู้เมื่อฝ่ายหนึ่งรุกหรือแทงมาจะต้องรับ ถ้ารับไม่ได้ก็จะตกลงไปเลยเรียกว่า สิละยาโต๊ะ (ตก) ส่วนมากเป็นสิละที่แข่งขันประชันฝีมือ และต่อสู้อย่างจริงจัง

ภาพที่ 20 การแสดงสิละยาโต๊ะในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283)

สิละกายอ (กริช) คือ สิละที่ใช้กริชประกอบด้วยมุ่งการโชว์ ไม่ได้มุ่งการต่อสู้จริง ๆ และกริชก็เพียงแต่เหน็บไว้ ไม่ได้ชักออกมาต่อสู้กันเพราะเป็นที่หวาดเสียว และอาจเป็นอันตรายได้ ส่วนมากมักแสดงในเวลากลางคืน (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283)

ภาพที่ 21 การแสดงสิละกายอ (กริช) ในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 283)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2. องค์ประกอบของการแสดงสิละ ประกอบด้วย ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และเพลง

2.1 ผู้แสดงคณะสิละ หนึ่งคณะจะมีผู้ร่วมคณะประมาณ 5-6 คน (จำนวนผู้แสดงขึ้นอยู่กับประเภทการแสดงสิละ) ในอดีตผู้แสดงเป็นชายล้วน แต่ปัจจุบันบางคณะมีสิละผู้หญิง เข้าร่วมแสดงด้วยแต่ก็เป็นส่วนน้อย ประกอบด้วย

2.1.1 ผู้แสดง การแสดงสิละเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องใช้พละกำลัง และมี ท่าทางโลดโผน เฉียบคม ผู้แสดงทุกคนจะแสดงด้วยใจรัก ไม่ได้ยึดถือเป็นอาชีพอย่างจริงจังเพราะแต่ละคนจะมีอาชีพหลักคือ ทำนา ทำไร่ ทำสวน หรือรับจ้าง หากมีการแสดง หัวหน้าคณะจะแจ้งล่วงหน้า 2-3 วันเพื่อนัดสถานที่ในการเดินทาง ไม่มีการนัดหมายสำหรับการซ้อม เพราะผู้แสดงแต่ละคนจะมีความชำนาญในการแสดง รู้บทบาทของตนเป็นอย่างดี การแสดงสิละแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ

2.1.1.1. การรำสิละเดี่ยว คือ การอวดลวดลายท่าทางของสิละเพียงคนเดียวนิยมรำท่าไหว้ครู สิละสามารถนำมาแข่งขันเพื่อแสดงท่าสวยงามได้ สิละชนิดนี้ไม่มีท่าทางการต่อสู้ ท่าทางมุ่งไปในการแสดงถึงลีลาการก้าวเท้า ถอนเท้า หมุนลำตัวและตั้งลำแขนและพลังของกล้ามเนื้อ

2.1.1.2 การรำสิละคู่ คือ การต่อสู้ของคนเพียง 2 คน ลักษณะการแสดง มี 2 ลักษณะคือ 1. สิละคู่เพื่อการแข่งขัน จัดเป็นกีฬาพื้นบ้าน ผู้แสดงมี 2 คน เป็นฝ่ายรุกกับฝ่ายรับ มีการตัดสิน แพ้-ชนะ โดยดูจากท่าทางการต่อสู้ฝ่ายใดทำให้อีกฝ่ายล้มลง หรือมีการแก้เกมกันในระหว่างแสดงอย่างมีชั้นเชิง หรือตัดสินแพ้-ชนะ ตามเสียงปรบมือของผู้ชม 2. สิละคู่เพื่อแสดงความสวยงามของท่าทางการต่อสู้เป็นการต่อสู้ที่ไม่อันตรายแสดงให้ผู้ชมดู ไม่เอาจริง สิละชนิดนี้ใช้ผู้ชายหรือผู้หญิงแสดงก็ได้

2.1.1.3 การรำสิละหมู่มีผู้แสดงตั้งแต่ 4 คนขึ้นไปเพื่อแสดงความสวยงามและความพร้อมเพรียงในลักษณะการแสดงพื้นเมืองแสดงกระบวนท่าต่อสู้ต่าง ๆ ไม่เน้นการแข่งขัน ผู้แสดงมีทั้งผู้ชายและผู้หญิงอาจแสดงได้ตั้งแต่ 4 คน ถึง 100 คน

2.1.2 นักดนตรี ผู้ทำหน้าที่เล่นดนตรี 4 คน คือ ตีกลอง 2 คน ตีฆ้อง 1 คน และเป่าปี่ชูนา 1 คน (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2544, หน้า 77; สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสงขลา, 2549)

ภาพที่ 22 นักดนตรีสิละในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 284)

2.2 การแต่งกาย ส่วนใหญ่แต่งแบบพื้นเมือง มุ่งความสวยงามเป็นประการสำคัญ ลักษณะการแต่งกายของสิละมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ตามแบบไทยมุสลิม (มลายู) ในภาคใต้ เนื่องจากการแสดงสิละเป็นการแสดงเพื่อใช้ในต่อสู้การป้องกันตัวและใช้ในการแสดงที่เป็นศิลปะการแสดง ดังนั้นการแต่งกายสิละ จึงแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

การแต่งกายแบบสิละนักสู้ ใช้สำหรับการต่อสู้ แข่งขัน มีกติกาและการตัดสินแพ้-ชนะ การแต่งกายชนิดนี้จึงเป็นการแต่งกายที่เรียบง่าย

การแต่งกายแบบสิละมาแกปูโละ คือ สิละที่แสดงศิลปะการต่อสู้มีการแสดงท่าทุ่ม ท่าแพ้-ชนะ และมีดนตรีบรรเลงประกอบอย่างคึกคักสนุกสนาน การแต่งกายจึงเน้นการแต่งกายสวยงามมากกว่าสิละนักสู้

เครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย

ผ้าโพกศีรษะ สำหรับสิละนักสู้ ใช้ผ้าสตาแงพับเป็นรูปสามเหลี่ยมใช้โพกศีรษะหรือใช้พันรอบศีรษะแทนหมวก ส่วนสิละมาแกปูโละ มีการเย็บสำเร็จเป็นหมวก เรียกว่า หมวกซอแกะแทนการใช้ผ้าโพกศีรษะ บางครั้งอาจนำผ้าสตาแงพับจีบเป็นดอกไม้ เรียกว่า ซือตาแง ปาลอ

เสื้อ สวมเสื้อยืดคอกลม เรียกเป็นภาษามลายูท้องถิ่นว่า “บายู ปานะตือเกาะ คอกลม แขนสั้น เหนือศอก มักเป็นเสื้อที่มีจำหน่ายในตลาดทั่วไป ส่วนสิละเพื่อการแสดง มักสวมเสื้อที่เรียกว่า ตือโละบลางอ (เป็นชื่อเมืองทางเหนือของชวา) ลักษณะเป็นเสื้อคอกลม อาจเป็นเสื้อคอตั้งหรือไม่มีคอก็ได้ ผ่าหน้าครึ่งอก ติดกระดุม 3 เม็ด แขนกระบอกยาวจรดข้อมือ

กางเกงขายาว (ซาลูวา กากีปันยัง) ขากว้างคล้ายกางเกงจีน มีแถบข้าง ตั้งแต่เอวถึงปลายขาและรอบปลายขา กางเกงที่ใช้แสดงสิละไม่มีการกำหนดตายตัว ส่วนใหญ่มุ่งความสะดวกสบายในการแสดงท่าทางต่าง ๆ บางครั้งก็นิยมสวมกางเกงกีฬาขายาวก็ได้

สวมผ้าโสร่งทับกางเกงยาวเหนือเข่าเล็กน้อย สมัยก่อนนิยมผ้า “ลิกัต” ซึ่ง เป็นผ้ามาจากอินเดีย มีลักษณะเป็นผ้าถุงแต่พับให้สั้น

ผ้าคาดสะเอว (กาเฮง ลือปะ หรือ ผ้าลือปัค) ใช้ผูกคาดทับผ้าลิกัตอีกชั้นหนึ่ง เพื่อป้องกันไม่ให้ผ้าหลุด เพราะการสิละที่ท่าทางโลดโผนมากอาจทำให้ผ้าลิกัตหลุดได้ หรือไม่ก็คาดเข็มขัดแทนผ้าคาดเอว

อาวุธ ผู้แสดงจะเหน็บกริชแต่บางครั้งก็ไม่ต้องเหน็บ ขึ้นอยู่กับประเภทการแสดง

ส่วนการแต่งกายของนักดนตรี ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ชายล้วน มักแต่งกายแบบธรรมดาในชีวิตประจำวันไม่พิถีพิถันมากนัก คือ นุ่งโสร่งหรือกางเกงขายาว ใส่เสื้อธรรมดาแขนยาวหรือแขนสั้น ยกเว้นงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรืองานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ส่วนราชการหรือเอกชนจัดขึ้น เจ้าภาพมักมีเงินสนับสนุนเพื่อให้แต่งกายแบบพื้นบ้านดั้งเดิมตามความต้องการของผู้จัด นอกจากนั้นในกรณีที่มีการจัดการแข่งขันประลองยุทธ์แบบสิละเพื่อชิงรางวัลในงานเทศกาลต่าง ๆ นักดนตรีสิละมักแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านเป็นทีม (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 18-19; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 284; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 8029; สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสงขลา, 2549)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงสิละต้องมีบรรเลงประกอบการแสดงตลอดเวลา จังหวะลีลาช้าเร็วเปลี่ยนแปลงไปตามลีลาการต่อสู้ การไหว้ครูก็ใช้ท่วงทำนองช้า ๆ ตอนคู่ต่อสู้ก็เป็นจังหวะเร็ว ดังนั้นดนตรีจึงมีความจำเป็นในการเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม ทำให้การแสดงชนิดนี้สนุกสนานคึกคักมากยิ่งขึ้น

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงสิละ มีดังนี้ กลองยาวกือแนใหญ่ และกือแนเล็กอย่างละ 1 ใบ ฆ้อง 1 คู่ และ ปี่ (ซูนา) 1 คู่ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 16-17; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 284)

3. วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง

3.1 วิธีการแสดง การแสดงสิละเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวมีระเบียบกฎเกณฑ์ในการต่อสู้ การประดิษฐ์ท่าต่อสู้ของสิละเป็นการจัดระเบียบการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะท่วงทีในเชิงรุกและเชิงรับอย่างว่องไว และมีพลังแฝงไว้ด้วยความสง่างามเรียงร้อยท่าทางอันเกิดจากกระบวนความคิดฉับพลันในการแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้า โดยใช้พลังปัญญาที่สุขุมเยือกเย็น ซึ่งมีผลพวงมาจากจิตสมาธิอันแน่วแน่ จึงร่ายรำเป็นท่าทางการต่อสู้สิละ จึงเกิดจากการรวม พลัง 3 ฐาน เข้าด้วยกัน คือ พลังกาย พลังจิต และพลังปัญญา ทำให้การต่อสู้สิละจึงเป็นการต่อสู้ที่สวยงาม หลบหลีกฉับไว และมีอานุภาพในการป้องกันตัวและทำลายคู่ต่อสู้สูง

โดยทั่วไปการแสดงสิละเริ่มด้วยพิธีไหว้ครูของคณะสิละทั้งคณะ โดยมีครูสิละที่อาวุโสที่สุดเป็นผู้ทำพิธีระลึกถึงครูผู้สอนสิละตั้งแต่ดั้งเดิม เสร็จแล้วครูสิละที่อาวุโสที่สุดจะทำพิธีมอบกริช

ให้แก่นักสิละคู่หนึ่ง แล้วนักแสดงสิละคู่นั้นลงสนามแสดงสิละ ก่อนลงสนามแสดงคู่ต่อสู้ทั้งสองต่างมานั่งเอามือประสานขอพรจากครูสิละอีกครั้งหนึ่ง

เมื่อนักแสดงสิละลงสนามแล้ว ดนตรีเริ่มบรรเลงเรียกความสนใจจากคนดู จากนั้นนักแสดงสิละเริ่มไหว้ครู โดยผลัดกันไหว้ทีละคน ลักษณะท่าทางการไหว้ครูของแต่ละคนก็ไม่เหมือนกัน ขณะไหว้ครูนักแสดงสิละจะว่าคาถาเป็นภาษาอาหรับและขอพร 4 ประการ คือ ขอให้ปลอดภัยจากการต่อสู้ ขออโหสิแก่คู่ต่อสู้ ขอให้เป็นที่รักแก่เพื่อนบ้าน และขอให้ผู้ชมสนใจนิยมศรัทธา

ก่อนนักแสดงสิละจะลงมือต่อสู้ ทั้งคู่จะทำความเคารพซึ่งกันละกัน เรียกว่า “สลามมัต” คือ ต่างสัมผัสมือแล้วมาแตะที่หน้าผาก หลังจากนั้นก็ต่อสู้กัน รำไปรำมา ก้าวไปถอยมา และเผชิญหน้ากันฝ่ายหนึ่งรุก ฝ่ายหนึ่งรับหาทางพิชิตคู่ต่อสู้ให้ล้มลง หรือใช้มือฟาดร่างของปรปักษ์ บางครั้งในจังหวะประชิดอาจจับคู่ต่อสู้ทุ่มลงก็ได้ ขณะต่อสู้อาจกระทืบเท้าให้เสียงดังเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้หรือใช้ฝ่ามือตีที่หน้าขาของตนเพื่อให้เกิดเสียงดัง เพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้

กติกาในการต่อสู้มีข้อห้ามดังนี้ ห้ามแทงตา ห้ามบีบคอ ห้ามต่อยแบบมวย (Boxing) ห้ามใช้เข่าแบบมวยไทย เนื่องจากสิละเป็นการแสดงโชว์ฉะนั้นไม่จำเป็นต้องมีการตัดสินแพ้ชนะก็ได้ เมื่อการแสดงจบลงผู้ชมปรบมือแสดงความพอใจ สำหรับกระบวนขั้นเชิงสิละตามที่ มูบิน ชีบบาร์ด (Mubin Sheppard) เขียนไว้มีมากมายหลายท่า เช่น

ท่าที่ 1 ท่าซังคะ หมายถึง ผู้เล่นคนหนึ่งตั้งท่าป้องกันคู่ต่อสู้

ท่าที่ 2 ท่าลังคะดาน หมายถึง ผู้เล่นยืนตรงพร้อมที่จะต่อสู้

ท่าที่ 3 ท่าลังคะทีฆา หมายถึง ย่างสามขุมโดยยกมือซ้ายขึ้น มือขวาป้องกันหน้าท้อง

ท่าที่ 4 ท่าลังคะเอิมบัต หมายถึง ทั้งมือและแขนอยู่ในท่าตรงข้ามกับลังคะทีฆา

นอกจากนี้ การแสดงสิละมีหลายแบบหลายกระบวน แต่ละคณะมีวิธีการแตกต่างกันออกไป เช่น กระบวนการที่เรียกว่า เปอนันยวน มีการสอนให้เคลื่อนไหว 5 ขั้นตอน คือ

ขั้นที่ 1 เบรอเลอบัท ใช้เมื่อคู่ต่อสู้อยู่ห่างตัว

ขั้นที่ 2 ดินสิร์ เป็นท่าป้องกันแบบต่าง ๆ หลังจากเผชิญหน้ากัน

ขั้นที่ 3 เทอโปะเบอลากง เป็นท่าเตะ ผู้ถูกเตะต้องสปริงตัวไปอีกด้านหนึ่ง

ขั้นที่ 4 ซามูน เป็นท่าเตะสวน โดยผู้ป้องกันผลักขาคู่ต่อสู้และชกซ้ำตรงหน้าหรือส่วนร่างกายคู่ต่อสู้อย่างรวดเร็ว

ขั้นที่ 5 สะตึงงะฮ์เตียง ผู้รุกทำให้คู่ต่อสู้ล้มลงแล้วกระโดดข้ามคู่ต่อสู้

(กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 21-22; เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 285)

3.2 ขนบนิยมในการแสดง

การแสดงสิละเป็นการแสดงที่มีระเบียบแบบแผนประพฤติปฏิบัติกันมาเป็น เมื่อเจ้าภาพต้องการรับคณะสิละไปแสดง ก็ต้องนำขันหมากไปหา ทำให้เกิดขนบนิยมในการรับสิละมาแสดง ดังนี้

3.2.1 ขนบนิยมก่อนการแสดง คือ การรับขันหมาก โดยถือว่าขันหมากเป็นเครื่องบูชาครูหมอตายาย และใช้เป็นเครื่องแสดงพันธะสัญญาระหว่างศิลปินกับเจ้าภาพผู้รับศิลปิน การรับขันหมากมีปรากฏในการละเล่นพื้นเมืองภาคใต้เกือบทุกชนิด การการแสดงสิละในปัจจุบันยังมีหลายคณะที่ยังรักษาขนบนิยมการรับขันหมาก แต่ก็มีหลายคณะที่ไม่ได้ยึดปฏิบัติ การรับขันหมากของสิละ มี 2 ครั้ง คือ

3.2.1.1 การรับขันหมากขณะไปติดต่อคณะสิละ ขันหมาก ประกอบด้วยหมาก 3 คำ พลู 3 ใบ พร้อมทาปูน เทียน 3 เล่ม พร้อมเงิน 25 บาท เจ้าภาพนำไปไหว้คณะสิละ และประสานงานให้คณะสิละไปแสดงเผยแพร่ในงานต่าง ๆ ถ้าสามารถไปร่วมงานได้ก็จะรับขันหมากไว้แล้วนัดหมาย วัน เวลาที่ไปแสดงและตกลงราคากัน

3.2.1.2 การรับขันหมากเมื่อถึงวันที่นัดแสดงสิละ โดยเมื่อคณะมาถึงสถานที่รับแสดงเจ้าภาพออกมาต้อนรับพร้อมกับมอบขันหมากอีกครั้งหนึ่งโดยมีเงินค่าขันหมาก คือ เงินค่าว่าจ้างตามแต่ตกลงกัน

3.2.2 ขนบนิยมก่อนเดินทางไปแสดง เมื่อคณะสิละรับการแสดงก็จะมีการเรียกขันหมากและติดต่อกำหนดวันแสดงก่อนถึงวันจริงที่คณะสิละจะออกจากบ้าน เมื่อคณะสิละเดินทางถึงบ้านของเจ้าภาพที่ คณะสิละรับขันหมากเรียบร้อยแล้ว นักดนตรีก็จะบรรเลงเพลงอีก 3 จบเพื่อประกาศให้ทราบว่า คณะสิละเดินทางมาถึงแล้วชาวคณะทุกคนก็จะพักผ่อนตามอัธยาศัย ผู้แสดงเตรียมแต่งกาย เมื่อถึงเวลาที่ต้องการแสดงสิละจริง ๆ นักดนตรีสิละจะต้องเริ่มโหมโรงอีกครั้งหนึ่งบรรเลงเพลงเดิม 3 จบ จึงเริ่มมีการไหว้ครู

3.2.3 ขนบนิยมหลังการแสดง เมื่อคณะสิละแสดงการต่อสู้เรียบร้อยแล้วและเลิกโรงนักดนตรีจะบรรเลงเพลงสิละอีก 3 จบ จากนั้นก็จะเดินทางออกจากบ้านเจ้าภาพเมื่อคณะสิละเดินทางกลับถึงบ้าน นักดนตรีทุกคนจะร่วมบรรเลงเพลงสิละอีก 3 จบ เพื่อประกาศให้ญาติพี่น้องและเพื่อนบ้านได้ทราบว่าคณะสิละเดินทางกลับมาถึงแล้ว

4. โอกาสในการแสดง

การแสดงสิละนิยมแสดงในงานรื่นเริงและงานพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีเข้าสุหนัต พิธีแต่งงาน นอกจาก นี้อาจมีการจัดการประลองยุทธ์แบบสิละ โดยเฉพาะในประเทศมาเลเซีย มีการแข่งขัน สิละเพื่อชิงแชมป์ด้วย แต่ในประเทศไทยไม่มีการส่งเสริมถึงขนาดนั้น (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 286)

5. สถานที่ในการแสดง

การแสดงสิละนั้นอาจแสดงบนเวทีแบบมวยไทยหรือแสดงบนสนามหญ้าไม่ต้องมีเวทีก็ได้ (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 285)

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

การแสดงสิละในท้องถิ่นภาคใต้ ส่วนใหญ่มุ่งศิลปะในการรำมากกว่าศิลปะในการต่อสู้ และมักจะเป็นการโชว์มากกว่าการต่อสู้จริง ๆ กลยุทธ์ในการพิชิตคู่ต่อสู้นั้น คล้าย ๆ จะมีมวยจีนหรือกังฟูปนอยู่ด้วย บางท่านก็มีความเห็นว่า"อาจสืบเนื่องมาจากพ่อค้าจีนนำศิลปะกังฟูมาเผยแพร่ แล้วประสมประสาน กับศิลปะการต่อสู้ของมลายูจึงเกิดเป็นสิละขึ้น แต่ก็ไม่อาจสรุปแน่นอนลงไปได้" (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 285)

สรุปได้ว่า สิละเป็นการแสดงโชว์โดยทั่วไปจะมุ่งแสดงความชำนาญในจังหวะลีลาการเต้นรำ ตามประวัติความเป็นมาสิละเกิดขึ้นที่เกาะสุมาตราโดยฮามินนูดดิน ไปศึกษาวิทยายุทธเมืองอะแจ กับเพื่อนอีกสองคน โดยคิดท่าร่ายรำและท่าต่อสู้จากลีลาการลอยน้ำของดอกอินทนิล แล้วเพื่อนช่วยคิดท่าทางการเคลื่อนไหวของแขน ขา มือ เท้า การแต่งกายมุ่งความสวยงามเป็นสำคัญ คือ สวมเสื้อยืด คอกลมหรือคอตั้ง นุ่งกางเกงขายาว มีผ้าโสร่งทับกางเกงเหนือเข่า โพกศีรษะด้วยผ้า และเหน็บกริช ดนตรีมีความสำคัญมากเพราะต้องบรรเลงตลอดการแสดงประกอบด้วย กลองกือแนเล็กและใหญ่ ฆ้อง และฉิ่ง ในการแสดงจะมีพิธีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดง ขณะไหว้ครูผู้แสดงจะว่าคาถาเป็นภาษาอาหรับ ก่อนการต่อสู้จะทำความเคารพซึ่งกันและกัน ในปัจจุบันการแสดงสิละแพร่หลายสู่จังหวัดสงขลาโดยการอพยพเข้ามาของคนมุสลิม มีการถ่ายทอดจนกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น ในอำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา มีธรรมเนียมในการรับสิละไปเล่นจะต้องมีขันหมากไปรับผู้แสดง สำหรับการแสดงสามารถแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ รำเดี่ยว เน้นลีลาการก้าวเท้า ถอนเท้า หมุนเท้า ไม่มีท่าต่อสู้ รำคู่ จะมีฝ่ายรับ ฝ่ายรุก มีการตัดสินแพ้-ชนะ และหากเป็นการแสดงโชว์ก็ไม่ได้เอาจริงเพียงแสดงท่าทางต่อสู้เท่านั้น และรำสิละหมู่ เพื่อแสดงความสวยงานในความพร้อมเพรียงในการแสดง ซึ่งประเภทนี้ไม่เน้นการแข่งขัน

4. การแสดงประเภทขับร้องเพลงและใส่ท่าทาง : ดีเกร์ฮูลู

ดีเกร์ ในพจนานุกรม Kamus Dewan ของ ทิวคู อินกานดา (Teuku Inkanda) พิมพ์โดยสมาคมภาษาและหนังสือประเทศมาเลเซีย เรียกว่า "ดีเกร์" ซึ่งเป็นศัพท์เปอร์เซียมีความหมาย 2 ประการ คือ เพลงสวดสรรเสริญ พระเจ้า ขับร้องเนื่องในเทศกาลวันกำเนิดพระนาบี ชาวมุสลิมเรียกงานเมาลิดเลยเรียกการสวดดังกล่าวว่า "ดีเกร์เมาลิด" และความหมายที่ 2 คือ กลอนเพลงโต้ตอบนิยมเล่นกันเป็น กลุ่มหรือเป็นคณะ เรียกว่าดีเกร์ฮูลู ส่วนคำ ว่า"ฮูลู" พจนานุกรมดังกล่าวได้แจกแจงความหมายไว้ 5 ประการดังนี้ 1. ศีรษะ (ราชาศัพท์มลายูโบราณ) 2. บริเวณเหนือลำน้ำ 3. จุดเริ่มต้น 4. ด้านอาวุธ 5. หมู่บ้านชนบท ดังนั้นการแสดงดีเกร์ฮูลู ตรงกับความหมายที่ 2 และ

ความหมายที่ 5 มากที่สุด คือ การแสดงประเภทนี้มีขึ้นครั้งแรก ณ หมู่บ้านทางทิศเหนือลำน้ำอันเป็นต้นกำเนิดของแม่น้ำปัตตานี ที่ชาวบ้านเรียกว่า ฮูลู หรือทิศฮูลู อันเป็นแหล่งกำเนิดอาจเป็นท้องที่ในอำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี อำเภอเบตง และอำเภอบันนังสะตา จังหวัดยะลา (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 6864)

นอกจากนี้ ขุนศิลปกรรมพิเศษให้ความหมาย Dikir ว่าการสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า การสวดของผู้เลื่อมใสในอภินิหารของพระผู้เป็นเจ้า มีการโยกตัวเป็นจังหวะเข้ากับบทที่สวดด้วยในจังหวัดภาคใต้มีการร้องเพลงภาษามลายู โต้ตอบกันเป็นวงเรียกว่า ดีเกร์ฮูลู คล้ายลิเกแบบชาวเหนือลักษณะการร้องรำและดนตรีเป็นอย่างเดียวกับที่เรียกว่าลิเก ลำตัด หรือเรียกย่อว่า ลำตัด เริ่มมีผู้คิดเล่นขึ้นที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ซึ่งอยู่ทางเหนือของแม่น้ำตานีก่อน

ส่วนพจนานุกรมภาษามลายูท้องถิ่นปัตตานี-ไทย ให้นิยามคำว่าดีเกร์ว่า “ดีเกร์ (Dikir)” การขับร้องหมู่ (เป็นกลอน) “ดีเกลือบา” การขับร้องหมู่โดยพวกที่ชำนาญทางนี้โดยเฉพาะ และให้ความหมายว่า “ฮูลู อูลู (Hulu Ulu) ณ บริเวณตอนบนของลำน้ำ (ตรงกันข้ามกับฮีเล)”

นอกจากนี้จากการสัมภาษณ์นักแสดงดีเกร์ฮูลูจังวัดนราธิวาส สรุปว่า ดีเกร์ฮูลู หมายถึง ดีเกร์ทางภาคใต้ของประเทศไทย ชาวมาเลเซียเรียกว่า ดีเกร์บาระ หมายถึง ดีเกร์ทางตอนเหนือของมาเลเซียแต่ตอนใต้ของประเทศไทยนั่นเอง (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 280; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527, หน้า 98-100)

ประวัติความเป็นมา ดีเกร์ฮูลูมีประวัติความเป็นมาหลายกระแส ดังนี้

1. ได้แบบอย่างจากคนป่าเผ่า ซาไก ซึ่งมีการละเล่นอย่างหนึ่งตามภาษามลายูว่า “มะนอฆออแฆสาแก” แปลเป็นไทยว่า มโนห์ราคนซาไก คือ การเอาไม้ไผ่มาตัดท่อนสั้น ๆ ทะลวงปล้องออกให้กลวงทั้งหัวและท้าย นำเอาเปลือกไม้หรือกาบไม้มาเสียบหรือหุ้มไว้ข้างหนึ่ง อีกข้างหนึ่งเปิดไว้ แล้วใช้ไม้ไผ่หรือมืออุดข้างที่หุ้มทำให้เกิดเสียงดัง ส่วนนี้กลายเป็นรำมะนาและบานอ

2. ดีเกร์ฮูลูเอาแบบอย่างมาจากลำตัดของไทยผสมเข้าด้วย

3. ในสมัยแบ่งการปกครอง 7 หัวเมือง ถ้ามีงานพิธีต่าง ๆ เช่น เข้าสุหนัต มาแกปูโละ พระยาเมืองต่าง ๆ มาร่วมพิธีและชมการแสดง เช่น มะโย่ง โนรา และละไป การแสดงละไป คือ การร้องเพลงลำตัดภาษาอาหรับและเรียก ซีเกร์มัรฮาแบ การร้องแบบนี้ถึงไพเราะแต่คนไม่เข้าใจ จึงนำเอาเนื้อเพลงเป็นภาษาพื้นเมืองร้องให้เข้ากับจังหวะรำมะนา จึงกลายเป็นดีเกร์ฮูลูในปัจจุบัน

4. ก่อนหน้าจะมีดีเกร์ฮูลู ในอำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี อำเภอเบตง และอำเภอบันนังสตา จังหวัดยะลามีผู้ขับบทและคนแสดง นอกนั้นเป็นลูกคู่ใช้ดนตรีรำมะนาและฆ้องเป็นหลัก การแต่งกายคล้ายมะโย่ง เวลาแสดงใช้ขับบทกลอนโต้ตอบแต่ไม่ได้เป็นเรื่องเป็นราวอย่างมะโย่งและโนรา เรียกว่า ร้องปันตนอินัง ในสมัยอดีตเจ้าเมืองปัตตานีมักเรียกคณะปันตนอินังที่มีชื่อเสียงเข้าไปแสดงในวัง โดยเฉพาะพิธีสุหนัต ต่อมาเมื่อเปลี่ยนแปลงเป็นดีเกร์ฮูลูชาวบ้านมักเรียกการแสดงนี้

แตกต่างกัน เช่น ที่กลันตันเรียก ดีเกร์บารัต ปัตตานี เรียก ดีเกร์ฮูลู (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 6864)

5. สันนิฐานว่ามีการแสดงดีเกร์ฮูลูในสมัยที่แบ่งการปกครองออกเป็นมณฑลในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยแรกเริ่มมีการแสดงเพียงคนเดียวไม่มีดนตรีประกอบเรียกว่าปัตตูอินา ปัตตู แปลว่า บทกลอน เดิมทีเป็นการว่ากลอนอวยพรคู่บ่าวสาวในขณะที่นั่งอยู่บนแท่นพิธี คนว่ากลอนปัตตูอินา ว่ากลอนบทหนึ่งก็ก้าวไปหนึ่งก้าวจนอยู่เฉพาะหน้าคู่บ่าวสาว ก็กล่าวกลอนอวยพรให้อยู่กันยืนยาวและมีความสุข แล้วชมเชยความงามของคู่บ่าวสาว ต่อมาในสมัยพระยาระแงะ ปัตตูอินาก็วิวัฒนาการมาเป็นการแสดงใช้วงดนตรีประกอบ เรียกว่า ดีเกร์ฮูลู คนแรกที่เริ่มแสดงดีเกร์ฮูลู ชื่อ อะแวคะซิ (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 281)

2. องค์ประกอบของการแสดงดีเกร์ฮูลู ประกอบด้วย ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง

2.1 ผู้แสดง การตั้งคณะดีเกร์ฮูลู มีจำนวนผู้แสดงมีประมาณวงละ 15 คน ในจำนวน 15 คนนี้ มีผู้ร้องนำเรียกว่าแม่เพลง โตะยอรอ 1 คน บางคณะมีผู้ร้องเพลงและขับร้องมีประจำคณะอย่างน้อย 2 – 3 คน และอาจมีนักร้องภายนอกมาสมทบร่วมสนุกอีกด้วย มีลูกคู่ 9 คน อีก 5 คน เป็นผู้เล่นดนตรีประกอบ ผู้เล่นดีเกร์ฮูลูบางคนข้ามฝั่งไปเรียนที่กลันตันใช้เวลาประมาณ 1 เดือน สมัยโบราณไม่มีการฝึกผู้หญิง ปัจจุบันมีดาราดีเกร์ฮูลูหลายคนเป็นหญิง โดยเฉพาะคณะเจ๊าะลีเมาะซึ่งมีลูกคู่เป็นหญิงล้วน (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 74)

ภาพที่ 23 การแสดงดีเกร์ฮูลูในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 281)

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2.2 เครื่องการแต่งกาย ส่วนใหญ่แต่งแบบพื้นเมืองคือ ศีรษะโพกด้วยผ้า สวมเสื้อแขนยาว นุ่งกางเกงขายาว สวมโสร่งทับชายเสื้อและกางเกงยาวเหนือเข่า (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 6867)

2.3 เครื่องดนตรีและเพลง

ดนตรีดีเกร์ฮูลู ประกอบด้วย รำมะนา (บานอ) อย่างน้อย 2 ใบ ฆ้อง (ฆง) 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ ขลุ่ย 1 เลา ลูกแซ็ก 1 – 2 คู่

3. วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง

เมื่อถึงการแสดง ลูกคู่ขึ้นไปนั่งล้อมวง เพื่อร้องรับและตบมือโยกตัวให้เข้ากับจังหวะดนตรี ส่วนแม่เพลงหรือผู้ร้องจะยืนอยู่กลางวงลูกคู่ ถ้ามีการประชันกันแต่ละคณะจะขึ้นเวที เดียวกัน แต่ล้อมวงแยกจากกันพอสมควร ผลัดกันร้องทีละรอบตอบโต้กัน ถ้าโต้ตอบ ไม่ได้ก็ถือว่าเป็นฝ่ายแพ้

การแสดงจะเริ่มด้วยดนตรีโหมโรง เพื่อเร้าอารมณ์ผู้ฟัง จังหวะดนตรีในตอนแรกเริ่มจะเป็นจังหวะช้าเรียกว่าจังหวะสะเนาะใช้ในตอนอารัมภบท ต่อมาจึงเป็นจังหวะเร็วเรียกว่า จังหวะกาโระ เป็นตอนที่สนุกสนานเต็มที่ เมื่อโหมโรงเสร็จแล้วก็มีอารัมภบท คือ เนื้อร้องบอกความประสงค์ในการแสดง เช่น เจ้าภาพต้องการให้มาแสดงในงานมาแกปูโละ หรือพิธีสุหนัต ก็ว่ากลอนโต้ตอบกัน เนื้อหาอาจเกี่ยวกับเรื่องใดก็ได้ เช่น เหตุการณ์บ้านเมือง ความรักของหนุ่มสาว หรือเรื่องตลกโปกฮา บางครั้งก่อนแสดง ผู้ขับกล่อมจะค้นคว้าปัญหาของท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น หากหมู่บ้านใดมีการขโมยก็วางแผนให้คนหนึ่งเป็นขโมย อีกคนเป็นตำรวจ ต่างฝ่ายใช้คารมเสียดสีกันตอบโต้กัน นับเป็นการสั่งสอนและให้บทเรียนชาวบ้านโดยอ้อม การแสดงในสมัยมีการไหว้ครู คือ มีการบูชาบวงสรวงเทพเจ้า ถ้าเป็นการแข่งขันบางครั้งอาจมีบอร์มอหรือหมอผีคอยปัดรังควาน หรือรังควานคู่ต่อสู้ แต่ปัจจุบัน ไม่มีแล้ว ถือว่าเป็นเกมกีฬาที่ต่อสู้กันด้วยคารมกลอนสด (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 281)

ภาพที่ 24 การนั่งล้อมวงของลูกคู่ดีเกร์ฮูลูในปี พ.ศ. 2522 (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 282)

4. โอกาสในการแสดง

ดีเกร์ฮูลูมักแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานพิธีเข้าสุหนัต แม้แต่สถานีวิทยุท้องถิ่นยังจัดรายการดีเกร์ฮูลู เป็นที่นิยมแก่ชาวบ้านทั่วไป (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2549, หน้า 76)

5. สถานที่ในการแสดง

เวทีแสดงดีเกร์ฮูลู สูงไม่เกิน 1 เมตร ขนาดเวทีมวยแต่ไม่มีเชือกหรือฉากกั้น หรือเป็นโรงที่ไม่ต้องมีเวทีหรือยกพื้นก็ได้ ผู้ชมล้อมวงดูโดยรอบ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 6867)

6. ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

เดิมทีเดียวเนื้อร้องเป็นการอวยพรคู่บ่าวสาว แต่ปัจจุบันอาจเป็นบทร้องที่ส่งเสริมให้เกิดความรักชาติ ความสามัคคี การวางแผนครอบครัว ตลอดจนการส่งเสริมความ เข้าใจอันดีต่อกัน

ลีลาการแสดง เดิมมีการว่ากลอนโต้ตอบกันไม่มีบทเจรจา ปัจจุบันมีบทเจรจาแทรกด้วย ทำให้บรรยากาศครึกครื้นสนุกสนานยิ่งขึ้น

สมัยโบราณไม่มีการฝึกหัดผู้หญิงเล่นดีเกร์ฮูลู แต่ปัจจุบันดาราดีเกร์ฮูลูหลายคน เป็นผู้หญิง โดยเฉพาะในประเทศมาเลเซีย มีคณะดีเกร์ฮูลูเป็นผู้หญิงล้วน คือ คณะเจ๊ะลีเมาะ ลูกคู่ก็เป็นผู้หญิง คณะดีเกร์ฮูลูใน 3 จังหวัดภาคใต้ขณะนี้มีหลายคณะ เช่น คณะอะเนาะซิงอร์ (คณะลูกสิงห์) ของนายมะเยะ อะเนาะซิงอร์ (นราธิวาส) เป็นหัวหน้า คณะบินตัง ฆือลิป (คณะดาวมืด) ของนายกูมะลาลอ (ปัตตานี)

อัตราค่าจ้างคณะหนึ่งต่อคืนหนึ่งประมาณ 1,000 บาท โดยแบ่งให้หัวหน้า 300 บาท นักร้อง 100 บาทที่เหลือเฉลี่ยให้ลูกคู่ (ลูกคู่ได้รับประมาณคนละ 50 บาท)

การสืบทอดของดีเกร์ฮูลูนั้น เป็นที่น่ายินดีกว่าศิลปะการแสดงอื่น ๆ คือ ยังมีการเรียน มีการฝึกซ้อมกันเป็นเวลาแรมเดือน ผู้เล่นดีเกร์ฮูลูหลายคนข้ามฝั่งไปเรียนที่กลันตัน ซึ่งที่นั่นยังคงรักษาศิลปะการแสดงของมุสลิมไว้มาก และชาวไทยมุสลิมก็ยังนิยมชมชอบดีเกร์ฮูลูกันเป็นจำนวนมากทีเดียว ทั้งนี้สังเกตได้จากรายการดีเกร์ฮูลูทางสถานีวิทยุท้องถิ่นยังเป็นที่นิยมของชาวบ้านทั่วไป (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 282)

สรุปได้ว่า การแสดงดีเกร์ฮูลูเป็นการแสดงที่มีการร้องเพลงโดยนักร้องและมีลูกคู่คอยร้องรับและตบมือ โยกตัวและใส่ท่าทางให้เข้ากับจังหวะเพลง ประวัติความเป็นมามีหลายกระแส คือ ได้แบบอย่างจากการทำเครื่องดนตรีจากไม้ไผ่ของชาวซาไก ได้แบบอย่างจากลำตัดของไทย และการร้องเพลงลำตัดภาษาอาหรับต่อมาใส่เนื้อร้องเป็นภาษาพื้นเมืองให้เข้ากับจังหวะรำมะนา นอกจากนี้ยังเชื่อว่ามีคณะปันอินังที่มีผู้ขับร้องบททกลอนโต้ตอบกับลูกคู่ที่เล่นรำมะนาและฆ้อง แต่ไม่แสดงเป็นเรื่องราว ในอดีตเริ่มจากการขับบทกลอนอวยพรบ่าวสาวจนพัฒนามาเป็นดีเกร์ฮูลูอย่างที่แสดงในปัจจุบัน และดีเกร์ฮูลูในสมัยก่อนก่อนการแสดงต้องมีการไหว้ครูปัจจุบันได้ตัดส่วนนี้ออกไป สำหรับ

เนื้อเพลงไม่มีกำหนดขึ้นอยู่กับลักษณะงานที่ไปแสดง มีการแทรกบทเจรจาเพื่อทำให้บรรยากาศครึกครื้น นักแสดงใช้จำนวนมากปัจจุบันมีทั้งชายและหญิง แต่งกายแบบพื้นเมือง ดนตรีที่ใช้จะประกอบด้วย รำมะนา ฆ้อง ฉิ่ง ขลุ่ย และลูกแซ็ก

ตอนที่ 3 งานวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในการการศึกษาวิวัฒนาการและการพัฒนารูปแบบการสืบสานวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2 ประเด็นหลักคือ 1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ซึ่งปัจจุบันการวิจัยมักเป็นไปในการศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบการแสดง การอนุรักษ์การแสดงของหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และการนำศิลปะการแสดงไปจัดทำหลักสูตรท้องถิ่น 2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาสื่อ นวัตกรรมและเทคโนโลยี โดยผู้วิจัยเลือกศึกษากรณีที่นำวัฒนธรรมท้องถิ่นมาจัดทำเป็นสื่อ นวัตกรรม และเทคโนโลยี ผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้

1.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดง

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ (2544, บทคัดย่อ) ศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ สรุปได้ว่า นาฏศิลป์พื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นที่ยอมรับของสังคมพบว่ามี 6 ประเภท คือ มะโย่ง สิละ รองเง็ง รองเง็งตันหยง ซัมเปง และดาระ ซึ่งเป็นข้อมูลที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้านกับชาวไทยมุสลิมได้ดี แต่การแสดงทั้ง 6 ประเภทมีการเปลี่ยนแปลง ดังนี้

1. มะโย่ง เป็นการแสดงในงานมงคลทุกประเภท ส่วนในการแก้บนจะต้องมีการทำพิธีทางไสยศาสตร์ มักแสดงเป็นนิทานพื้นบ้าน เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ การแสดงจะเน้นความเรียบง่ายตามแบบพื้นบ้าน ไม่พิถีพิถัน มีบทบรรยาย บทร้อง และบทเจรจาสลลับกัน ใช้ภาษามาลายู การแสดงมะโย่งในปัจจุบันไม่ได้รับการส่งเสริมเท่าที่ควรจึงหาชมได้ยาก และการแสดงที่ใช้ภาษาท้องถิ่นทำให้ยากกับสื่อสารกับผู้ชม การแสดงค่อนข้างยืดยาดไม่ทันใจผู้ชม และมะโย่งมีพิธีกรรมที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม

2. สิละ เป็นการแสดงโชว์ในศิลปะการต่อสู้ด้วยมือเปล่า มักงานรื่นเริง ปัจจุบันชาวไทยมุสลิมมีความสนใจการต่อสู้แบบสิละน้อยลงและสนใจมวยไทยมากกว่า

3. รองเง็ง เป็นการเต้นชาย – หญิง ปัจจุบันยังเป็นที่ชื่นชอบของชาวไทยโดยทั่วไปไม่เฉพาะแต่ชาวไทยมุสลิม มีการสืบทอดโดยการฝึกสอนแม้จะไม่เป็นทางการแต่ก็มีผู้สนใจฝึกเต้นตามโรงเรียน

4. รองเง็งตันหยง เป็นการแสดงได้ทุกงาน สามารถเปิดแสดงที่ใดก็ได้ในบริเวณเวทีกว้าง ๆ เป็นการแสดงที่มีความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ เช่น เมื่อแต่งตัวเสร็จก็จะมีการเสกแป้งทำให้คู่รำที่ขึ้นมาหลงและติดใจ ปัจจุบันมีเหลือน้อยแต่มีหน่วยงานราชการเข้ามาฟื้นฟู

5. ซัมเปง เป็นการเต้นคู่ชาย – หญิง มักใช้แสดงในโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและงานรื่นเริงต่าง ๆ ปัจจุบันมีการเต้นหลายคู่ มีการประดิษฐ์ท่าเต้นใหม่ ๆ เพิ่มขึ้น

6. ดาระ ในอดีตเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานนึกสนุกอยากรำก็ชวนกันมาร่ายรำ ดาระนิยมร้องเพลงเป็นหมู่ จะมีกลองรำมะนาตีสัญญาณเพื่อเตือนให้ผู้รำรู้ตัวทุกครั้ง เนื่องจากมีผู้แสดงจำนวนมากให้เตรียมตัวรำเพลงต่อไป ปัจจุบันมีการฝึกให้แก่นักเรียนแต่เป็นการประยุกต์ปรับปรุงท่ารำ เป็นแบบแผนไม่ใช่การแสดงแบบดาระชาวบ้าน

อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์ (2543, หน้า 438-452) ได้ศึกษาการแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดง องค์ประกอบและวิธีแสดงมะโย่ง และวิเคราะห์ลักษณะท่ารำในการเบิกโรงก่อนการแสดงมะโย่ง ผลการศึกษาสรุปได้ว่า มะโย่งเป็นศิลปะการแสดงประเภทละครมีการผสมผสานพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน มักใช้ผู้หญิงแสดงแต่ตัวตลกจะใช้ผู้ชาย องค์ประกอบของการแสดงมีความสัมพันธ์กับการแสดง โอกาสที่แสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อความบันเทิง และเพื่อสาธิต

นอกจากนี้ยังได้วิเคราะห์ลักษณะเด่นของการแสดงเบิกโรงมีปัจจัยที่ทำให้การรำชนิดนี้ลดน้อยลง คือ 1. ความเชื่อในศาสนาอิสลาม ด้วยเกรงว่าถูกโจมตีว่าขัดแย้งกับศาสนา จึงทำให้กระบวนการรำเบิกโรงไม่ครบทุกกระบวนท่า 2. เพื่อความอยู่รอดของนักแสดงจะมุ่งเน้นความสนุกสนานมากกว่าการรำเบิกโรงที่ใช้เวลานานมากและท่าทางก็ไม่สนุกสนาน 3. ด้วยการรำเบิกโรงใช้เพลงร้องเป็นภาษามลายู ทำให้สื่อสารกับผู้ชมต่างวัฒนธรรมเข้าใจยาก 4. มีระยะเวลาในการแสดงจำกัด 5. การถ่ายทอดต้องคัดเลือกผู้รำเบิกโรง และมีความเชื่อว่าต้องถ่ายทอดให้กับกลุ่ม เครือญาติ หากเป็นคนนอกจะต้องมีตายายหรือบรรพบุรุษเป็นนักแสดงมะโย่งมาก่อน และ 6. สุขภาพ ผู้แสดงต้องแข็งแรง ด้วยการรำเบิกโรงใช้เวลานาน 1 ชั่วโมง โดยจะรำและร้องเอง

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี (2551, หน้า 46-53) ได้ทำวิจัยศึกษาการแสดงของมะโย่งในอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี สรุปได้ว่าการแสดงมะโย่งในสมัยก่อนปี พ.ศ. 2500 ได้รับความนิยมมากมีผู้คนติดต่อให้ไปแสดงตามงานบุญ งานรื่นเริงต่าง ๆ แม้แต่ช่วงปี พ.ศ. 2509 – 2515 คนในชุมชนต่างชื่นชอบการแสดงมะโย่ง การชมมะโย่งถือเป็นการพักผ่อนหลังจากทำงานมาทั้งวัน และหน้าโรงมะโย่งยังเป็นจุดนัดพบของหนุ่มสาวซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการแต่งงาน แต่หลังจากปี พ.ศ. 2517 การแสดงมะโย่งได้เลิกการแสดงเนื่องจากประชาชน ชุมชน เลิกชมการแสดงเพราะเกิดข้อรังเกียจในการเต้นกินรำกินโดยเฉพาะนักแสดงผู้หญิงเลิกการแสดงกลับไปทำนา กรีดยาง นอกจากนี้ชาวบ้านศึกษาศาสนาและให้ความสำคัญกับศาสนามากขึ้น และสื่อโทรทัศน์มีแพร่หลาย

มากขึ้นทำให้น่าสนใจมากกว่าการแสดงมะโย่ง ทำให้มะโย่งขาดรายได้และเลิกการแสดงในที่สุด สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้การแสดงมะโย่งค่อย ๆ ลดบทบาททางสังคมลง มีหลายคณะปิดตัวลง และแม้แต่การสืบสานเหล่าผู้นำทางศาสนามองว่าผู้ที่จะสืบสานการแสดงมลายูควรจะเป็นคนไทยที่นับถือศาสนาพุทธมากกว่าคนมลายูซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรม

จินดา เสาวิไล กำลดพิศ (2554, หน้า 49-59) ได้ศึกษาการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นมะโย่ง ในพื้นที่ตำบลเกาะเปาะ อ.หนองจิก จ.ปัตตานี กล่าวสรุปได้ว่า การแสดงมะโย่งของหมู่บ้านเกาะเปาะได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษในรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย การแสดงมะโย่งจะเน้นความเชื่อของการแก้บนเพื่อรักษาโรคด้วยการแสดงให้แก่ผีบรรพบุรุษ เนื่องจากการนับถือผีตายายหรือผีบรรพบุรุษของชาวมลายูในอดีต ในส่วนของการถ่ายทอดจะเป็นลักษณะจากรุ่นสู่รุ่นจึงส่งผลให้การถ่ายทอดในวงแคบ ๆ ภายในครอบครัว ทั้งยังมีการเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่ขัดกับหลักคำสอนของศาสนาจึงทำให้การแสดงมะโย่งในตำบลเกาะเปาะมีเฉพาะรักษาผู้ป่วยและการแก้บนเท่านั้นในรูปแบบของบันเทิงไม่มี ส่งผลให้ศิลปินมีความต้องการให้มีการอนุรักษ์การแสดงมะโย่งในการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น จัดทำสื่อ สิ่งพิมพ์ คู่มือการแสดงและเอกสารต่าง ๆ เพื่อให้เยาวชนและผู้สนใจทั่วไปได้มีแหล่งเรียนรู้ทั้งยังควรจัดกิจกรรมโดยวิธีการสาธิต รวมทั้งสนับสนุนงบประมาณในการจัดซื้อ ซ่อมแซมอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

ประภาส ขวัญประดับ (2540, หน้า 176-178) ได้ศึกษาเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศ สรุปได้ว่า การเข้ามาในประเทศไทยของการแสดงรองเง็งเมื่อประมาณ 200 ปีที่ผ่านมาโดยเข้ามาจากแถบจังหวัดชายฝั่งตะวันตกและบริเวณชายฝั่งตะวันออก ซึ่งในอดีตฝั่งตะวันตกแสดงคล้ายรำวงตามเทศกาลต่าง ๆ ส่วนฝั่งตะวันออกเน้นความสวยงามของการแต่งกายและระบำ ทั้งนี้หากพิจารณาบทบาทของการแสดงรองเง็งสรุปได้ว่า

1. สะท้อนให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ ได้แก่ ดนตรีเป็นการผสมวงของเครื่องดนตรีของตะวันตกและตะวันออก การแต่งกายที่ได้รับวัฒนธรรมจากชวาและมาเลย์
2. รองเง็งมีส่วนช่วยให้ประชาชนที่ต่างวัฒนธรรม ต่างศาสนา เกิดความรัก สามัคคี โดยมีศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือเชื่อมความสัมพันธ์กัน
3. ส่งเสริมการท่องเที่ยว เพราะเป็นการแสดงที่สามารถจัดต้อนรับนักท่องเที่ยวได้
4. ส่งเสริมการศึกษาของรัฐทุกระดับ เพราะสามารถจัดกิจกรรมให้นักเรียนฝึกเต้น หรือบรรเลงดนตรี ทำให้ผู้เรียนเกิดความรัก เห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมของชาติ
5. สนับสนุนนโยบายของรัฐบาล ด้านส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

ประภาส ขวัญประดับ (2546, หน้า 105-106) ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีรองเง็ง : กรณีศึกษาคณะขาเดย์ แวเด็ง กล่าวสรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเป็นแบบพื้นบ้านชวา-มลายูโดยแบ่งเป็นประเภท ดังนี้

1. ดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยว ได้แก่ ปืด โพน กรือโต๊ะ บานอ
2. ดนตรีที่ใช้ประกอบละครชาวบ้าน ได้แก่ หนังตะลุง โนรา มะโย่ง ลิเกป่า
3. ดนตรีประกอบระบำ ได้แก่ รองเง็ง ดาระ สิละ
4. ดนตรีประกอบพิธีกรรม ได้แก่ กาหลอ โต๊ะครึม มะตือรี

สำหรับวงดนตรีของรองเง็ง ด้วยชาติตะวันตกที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับคนกลุ่มวัฒนธรรมชวา-มลายู ซึ่งมีวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน ด้วยการที่ได้ติดต่อสัมพันธ์จนก่อให้เกิดความนิยมและรับวัฒนธรรมของตะวันตกแล้วนำมาปรับผสมกับดนตรีพื้นเมือง ซึ่งการแสดงรองเง็งในประเทศไทยมี 2 บริเวณคือ รองเง็งฝั่งตะวันออกมีลักษณะเป็นนาฏศิลป์ มุ่งเน้นความสวยงามของท่าเต้น ส่วนรองเง็งฝั่งตะวันตก เน้นเพลงปฏิพาทย์ มีการร้องโต้ตอบและมีการรำ ในจังหวัดปัตตานีมีวงดนตรีรองเง็งคณะขาเดย์ แวเด็ง ที่มีชื่อเสียงสร้างผลงานและมีความสามารถรอบรู้จนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ในปี พ.ศ. 2536

อติพล อนุกูล (2550, หน้า 48 –49) ได้ศึกษาเรื่อง บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา สรุปได้ว่า รูปแบบการแสดงรองเง็งของคณะอัสลีมาลามี 2 รูปแบบ คือ การแสดงดนตรีประกอบการเต้นรองเง็ง และการแสดงดนตรีเพื่อการฟัง หากเป็นการแสดงดนตรีประกอบการเต้นรองเง็งมักเริ่มต้นด้วยเพลง ลาฆูดูวอ เพราะถือว่าเป็นเพลงโหมโรงและเพลงไหว้ครู ที่ต้องบรรเลงก่อนเสมอ ต่อจากนั้นจะแสดงเพลงอะไรขึ้นอยู่กับผู้เต้นรองเง็งได้กำหนด ส่วนการบรรเลงเพื่อการฟังทางคณะจะเตรียมบทเพลงไว้ล่วงหน้าและมีครบทุกจังหวะ ในการจัดเรียงเครื่องดนตรีจะมีรูปแบบการวางที่แน่นอนโดยเรียงตามชนิดของเครื่องดนตรีจากซ้ายไปขวาของผู้ชมเป็นครึ่งวงกลม ได้แก่ ฆ้อง ลูกชัด เรบานา แอคคอเดี้ยน แมนโดลิน ไวโอลิน ซึ่งมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญคือ 1. เพื่อให้ผู้ชมเห็นภาพรวมของเครื่องดนตรีสองวัฒนธรรมมารวมกัน 2. ทำให้นักดนตรีได้ยินเสียงบรรเลงทั้งของตนและคนอื่น

ทัศนียา วิศพันธุ์ (2550, หน้า 70-71, 77-79, 268) ศึกษาระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีและกระบวนการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดที่เป็นที่นิยมในการแสดงของอาจารย์นพมาศ พรมนุชาธิป และอาจารย์เชาว์ จันทรจิตร ผลการศึกษาระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีสรุปได้ว่า เป็นการแสดงพื้นบ้านที่พัฒนามาจากการแสดงดั้งเดิมของจังหวัดปัตตานี มีลักษณะการแสดงเป็นการรำหมู่ประกอบจังหวะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง คือ เพลงรองเง็ง ไม่มีเนื้อร้อง ผู้แสดงมีทั้งใช้ผู้หญิงล้วนและคู่ชายหญิง ลักษณะท่ารำเป็นการผสมผสานท่ารำเดิมที่มีอยู่แล้วในการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิม คือ รองเง็ง ซัมเปง และโยเก็ต กับท่ารำที่สร้างสรรค์ใหม่จากท่าทางธรรมชาติ การแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมทั้ง 3 ชุดที่มีเข้ามาในปัตตานีสรุปได้ดังนี้ รองเง็งปัตตานีเป็นการแสดงที่ที่ได้รับการปรับปรุงแบบแผนท่าเต้นขึ้นเมื่อ 2490 โดยขุนจารุวิเศษศึกษากร และยังคงยึดรูปแบบการเต้นจนถึงปัจจุบัน วัตถุประสงค์ในสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีนอกจากนำเสนอแนวคิดที่สะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้าน เช่น การประกอบอาชีพ การละเล่นพื้นบ้าน ผลิตภัณฑ์ในท้องถิ่น เป็นต้น แล้วยังมีส่วนที่

สำคัญอื่น ๆ คือ 1. เพื่อนำเพลงพื้นบ้านรองเง็งที่ยังไม่มีท่าเต้นประกอบมาทำให้เกิดประโยชน์ 2. เพื่อพัฒนาการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบที่มีความหลายหลายมาขึ้น 3. เพื่อนำเสนอการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น และ 4. ใช้ในโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือเพื่อรับเสด็จ

สาวิตร พงศ์วัชร์ (2538, บทคัดย่อ; 34) ศึกษารองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้ โดยศึกษาความเป็นมาและรูปแบบของการรำรองเง็งในพิธีลอยเรือของชุมชนชาวเลที่แหลมตุ๊กแกบนเกาะสิเหร่จังหวัดภูเก็ต ในปี พ.ศ. 2536-2538 ซึ่งมีการรำรองเง็งในพิธีลอยเรือเพื่อบูชาบรรพบุรุษและชุมชนเครือญาติ ทุกวันขึ้น 13 ค่ำ เดือน 6 และเดือน 11 ทุกปี โดยชาวเลผู้หญิงเป็นส่วนประกอบสำคัญ มีการรำรองเง็งของชายหนุ่ม หญิงสาว เพื่อ การสังสรรค์และเลือกคู่ ท่ารำคงได้แรงบันดาลใจจากการเคลื่อนไหวของสัตว์ทะเลและได้รูปแบบจากการรำรองเง็งที่นิยมในภาคใต้ ซึ่งการรำรองเง็งแบบแผน กำลังเปลี่ยนแปลงจากการรำเพื่อพิธีกรรมไปสู่การรำเพื่อการท่องเที่ยว นอกจากนี้ยังศึกษาสภาพทั่วไปของการแสดงรองเง็งในภาคใต้ตอนล่างและรองเง็งในภาคใต้ฝั่งทะเลอันดามัน การศึกษาภูมิหลังของรองเง็งสรุปได้ว่า รองเง็งมาจากการเต้นพื้นเมืองของสเปนและโปตุเกส โดยเข้ามาแพร่หลายในหมู่เกาะอินโดนีเซียและแหลมมลายู เมื่อครั้งเดินทางล่าอาณานิคม ชนชาวพื้นเมืองเกิดความนิยมจึงพัฒนาเป็นรองเง็ง เมื่อการค้าขายระหว่างไทยกับมาเลเซียมีมากขึ้น รองเง็งก็แพร่หลายเข้ามาสู่สังคมทางตอนใต้ของประเทศไทยทั้งในหมู่ชนชั้นปกครองและประชาชนทั่วไป

การแสดงรองเง็งมีลักษณะเด่นคือ

1. การแต่งกาย ฝ่ายชายนุ่งกางเกงกรอมเท้า สวมเสื้อคอกลม ผ่าครึ่งอกแขนยาวสีเดียวกับกางเกง แล้วนุ่งผ้าทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย สวมหมวกหรือโพกผ้า ส่วนฝ่ายหญิงสวมเสื้อคอชวา ผ่าอกตลอด แขนยาวสวมผ้านุ่งปาเต๊ะ มีผ้าคล้องคอยาวเหนือเข่า สวมรองเท้าหรือไม่สวมก็ได้

2. ดนตรี ประกอบการแสดงรองเง็งมีเพียง 4 ชิ้น คือ ไวโอลิน รำมะนา ฉิ่งและฆ้อง

3. เพลง มีหลักในการรำรองเง็งเฉพาะการรำ 8 เพลง คือ ลาฆูดูวอ เลนัง ปูโจ๊ะปีซัง เมาะอินังชวา จินตาซายัง เมาะอินังลามา อาเนาะดิดิ๊ และบุหงารำไป

4. ท่ารำ มีลักษณะเด่นคือ การวางตัวของผู้รำ ได้แก่ ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย คือ ส่วนหน้า ลำตัวและเท้า จะต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เช่น ก้าวเท้าไปด้านขวา ลำตัวและหน้าก็ต้องเอียงไปด้านขวา เป็นต้น

อภิณัฐถา ทองเกลี้ยง (2553, หน้า 147-149) ได้ศึกษาเรื่อง ศิลปะพื้นบ้านรองเง็งในพื้นที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ สรุปได้ว่า การแสดงรองเง็งในเกาะลันตามีความเป็นมาโดยชาวมลายูปีนังได้เดินทางและนำการแสดงเข้ามาแสดงและถ่ายทอดให้แก่กลุ่มชาวเล อูรักลาโว้ย ชาวเลจึงเรียกว่า รองเง็งดั้งเดิม แต่คนทั่วไปเรียกว่ารองเง็งชาวเล เพราะชาวเลเป็นผู้แสดง ลักษณะการแสดงจะเป็นการเต้นรำเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว พร้อมทั้งขับร้องเพลงประกอบมีทั้งร้องคนเดียว และ

ร้องโต้ตอบชาย-หญิง ภาษาที่ใช้เป็นภาษามลายูโบราณ นอกจากนี้ยังมีการแสดงรองเง็งตันหยงที่ชาวมุสลิมที่อาศัยในเกาะลันตาได้นำเอารองเง็งชาวเลมาปรับปรุง รูปแบบการแสดงเหมือนกันต่างที่ภาษาใช้ภาษาถิ่นใต้และมีการแต่งเพลงขึ้นใหม่ นอกจากนี้สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ รองเง็งชาวเลจะมีพิธีกรรมไหว้ครูและเล่นในพิธีแก้เหมย พิธีลอยเรือ ส่วนรองเง็งตันหยง ไม่มีช่วงพิธีกรรมแสดงในงานรื่นเริงทั่วไป

ทิลฎา คงพัฒน์ (2555, หน้า 30-31; 48-49) ได้ศึกษาซัมเปง : แม่บทในการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง สรุปผลการศึกษาได้ว่า การแสดงซัมเปงเป็นการแสดงที่ปรากฏในจังหวัดนราธิวาสเป็นที่แรกเนื่องจากมีเขตแดนติดกับประเทศมาเลเซีย โดยได้รับอิทธิพลจากรัฐกลันตัน ซึ่งการแสดงประเภทนี้ที่มาเลเซียเรียกว่า ซาปิน ซึ่งจุดเน้นอยู่ที่การแตะเท้า ส่วนในประเทศไทยเน้นการเตะเท้าและมีลีลาท่ารำที่นิ่มนวลกว่า ภายหลังอาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ ได้จัดโครงการอบรมโดยเชิญศิลปินพื้นบ้านชาวนราธิวาสมาถ่ายทอดให้แก่ศิลปินในจังหวัดปัตตานี การเต้นซัมเปงในปัจจุบันมีอิทธิพลต่อระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง โดยผู้สร้างสรรค์มีหลักการนำท่าทางของการแสดงซัมเปงมาสร้างสรรค์โดยใช้ลักษณะของการใช้เท้า เช่น การแตะปลายเท้าด้านหน้าการแตะปลายเท้าด้านข้าง การย่ำแตะ ก้าวชิดก้าว การใช้ศีรษะ การเล่นไหล่ และการใช้สะโพก การใช้มือจีบนิ้วกลาง การจีบไม่ติด การม้วนมือโดยนำมาผสมผสานกับการใช้มือของนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผลงานการสร้างสรรค์มีรูปแบบใหม่ ผู้ที่เต้นซัมเปงจนชำนาญสามารถแสดงและสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านภาคใต้ได้อย่างสวยงาม เพราะมีพื้นฐานมาจากการเต้นซำเปง

ซูไฮดา มาหะมะ (2549, หน้า 105) ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นเรื่อง สิละ กลุ่มสาระการเรียนรู้สุขศึกษาและพลศึกษา สำหรับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนบ้านเจ๊ะยอ อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส สืบเนื่องจากสิละมีความสำคัญด้วยเป็นวัฒนธรรมการแสดงต่อสู้แบบมลายูที่หาดูได้ยากจึงควรจัดทำเป็นหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อให้เด็กได้เห็นคุณค่าและความสำคัญ โดยเชิญครูและผู้มีประสบการณ์ในท้องถิ่นร่วมกันถ่ายทอดความรู้โดยใช้เวลาเรียนจำนวน 16 – 20 ชั่วโมงต่อปีการศึกษา โดยลำดับเนื้อหาดังนี้ ความหมายและประวัติ ความสำคัญและคุณค่า ปัจจัยที่มีอิทธิพล รูปแบบและประเภท องค์ประกอบ กติกาในการเล่นและท่าทางการแสดง นอกจากนี้ชุมชนยังให้ความสำคัญ เห็นคุณค่า อีกทั้งผู้บริหาร ครู นักเรียนยังมีความต้องการให้มีการสอนสิละในโรงเรียนเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นอีกด้วย

จันทิมา ดาหวี (2553, บทคัดย่อ, หน้า 82-83) ได้ศึกษาการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านสิละของตำบลท่าเรือ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี สรุปผลการศึกษา ดังนี้ สิละเป็นการแสดงโดยนำท่าทางธรรมชาติมาดัดแปลงเป็นท่าทางในการต่อสู้มีแพร่หลายในประเทศ อินโดนีเซีย ฟิลิปินส์ บรูไนดารุสลาม สิงคโปร์ และในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ในด้านการส่งเสริมและอนุรักษ์ การแสดงสิละขององค์การบริหารส่วนตำบลท่าเรือ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ได้มี

นโยบายหลักในการดำเนินงาน 3 แนวทางดังนี้ 1. ส่งเสริมการเรียนรู้โดยอยู่ในแผนการศึกษา ศิลปวัฒนธรรมโดยการสืบทอดจากภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยให้มีบรรจุเป็นรายวิชาการเรียนการสอนให้กับเยาวชนโรงเรียนในพื้นที่ในเขตขององค์การบริหารส่วนตำบลท่าเรือ 2. แนวทางในการเผยแพร่ศิลปะพื้นบ้านสิละ โดยจัดทำเว็บไซต์ศิลปะพื้นบ้านสิละของตำบลท่าเรือ 3. ส่งเสริมและอนุรักษ์โดยการจัดโครงการแข่งขันสิละในระดับท้องถิ่นและจังหวัด

สุธี เทพสุริวงค์ (2546) ศึกษาวิถีชีวิตด้านต่าง ๆ ของผู้แสดงดีเกร์ฮูลูในปัตตานี ผลการศึกษาสรุปได้ว่า 1. ด้านเศรษฐกิจ การแสดงดีเกร์ฮูลูเป็นเพียงอาชีพเสริม สร้างรายได้เสริมจากการประกอบอาชีพหลักของครอบครัว หัวหน้าคณะดีเกร์ฮูลูส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรเป็นหลัก ส่วนลูกคู่ดีเกร์ฮูลูจะประกอบอาชีพรับจ้างเป็นหลัก 2. ด้านสังคม ครอบครัวของดีเกร์ฮูลูให้การยอมรับมีการสนับสนุนทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม นอกจากนี้ดีเกร์ฮูลูมีความเป็นผู้นำในชุมชนทำให้สังคมให้การยอมรับบางชุมชนมีการเลือกดีเกร์ฮูลูเป็นโต๊ะครู โต๊ะอิหม่าม 3. ด้านการเมืองด้านการเมือง ดีเกร์ฮูลูส่วนใหญ่ไม่สนใจตำแหน่งทางการเมือง แต่ให้ความร่วมมือแก่ชุมชนและสังคมโดยการร่วมเป็นคณะกรรมการการเลือกตั้งประจำหน่วยในชุมชนและร่วมใช้สิทธิ 4. ด้านวัฒนธรรมความเชื่อ ดีเกร์ฮูลูมีส่วนสนับสนุนศาสนา วัฒนธรรมความเชื่อของชุมชน เพราะดีเกร์ฮูลูสามารถนำหลักธรรมคำสอนมาใช้ขับกลอน อบรม สั่งสอน เตือนสติประชาชนผู้ชมการแสดงดีเกร์ฮูลูโดยตรง นอกจากนี้ดีเกร์ฮูลูมีบทบาทสำคัญในสังคมไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาท้องถิ่นด้านเศรษฐกิจ การพัฒนาท้องถิ่นด้านสังคมโดยการใช้เป็นสื่อในการรณรงค์ต่าง ๆ ของหน่วยงานราชการ และมีบทบาทสำคัญในการดำรงรักษาวัฒนธรรมประเพณี

ณัฏฐาพร หอมแช่ม (2548, หน้า 73-75) ได้ศึกษาลิเกฮูลู : กรณีศึกษาคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี สรุปได้ว่า เป็นคณะดีเกร์ฮูลูคณะมีชื่อเสียงโด่งดังมากในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เนื่องจากได้รางวัลการประกวดต่าง ๆ ทำให้เป็นที่รู้จักของชาวไทยมุสลิมแถบชายแดนภาคใต้ ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของคณะมีหลายประการ ได้แก่

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ และส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย โดยสมาชิกทุกคนสามารถแสดงความคิดเห็นและเสนอแนะสิ่งต่าง ๆ ทั้งส่งเสริมการเลือกตั้ง

2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ คือ มีการแบ่งงานและหน้าที่กันทั้งจัดนักแสดงในแต่ละงานอย่างทั่วถึง ทำให้เยาวชนในหมู่บ้านมีรายได้และใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์

3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น สมาชิกของคณะให้ความสำคัญของการเรียนและเห็นคุณค่าของการแสดงจนทำให้ชุมชนมีศักดิ์ศรี

4. มีบูรณาการ ด้วยความที่เป็นการแสดงที่มีหลายศาสตร์รวมกัน ได้แก่ ดนตรี นาฏศิลป์ และภาษาศาสตร์ ปัจจุบันจึงมีการเอาทักษะกีฬามาออกแบบท่าทางด้วย

5. สร้างความสมดุลในด้านร่างกาย จิตใจ สังคม กับสิ่งแวดล้อม

6. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม โดยใช้เนื้อหาของเพลงเป็นสื่อให้ผู้ฟังทราบ

7. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง โดยการปูพื้นฐานทางด้านศาสนาตั้งแต่เด็ก

8. ผดุงศีลธรรมของสังคม ด้วยการนำเสนอสื่อที่ถูกต้องชัดเจนและเข้าถึงจิตใจของชาวบ้านได้ดี

นิปาตีเมาะ หะยีหามะ และอรอุษา ปุณยบุรณะ (2549, หน้า 103-104) ศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมของชาวไทยพุทธ ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวไทยมุสลิมในอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี สรุปได้ว่า การแสดงพื้นบ้านถือเป็นกิจกรรมนันทนาการที่ช่วยให้ประชาชนผ่อนคลายความตึงเครียด การผสมผสานด้านนันทนาการของชาวไทยพุทธ ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวไทยมุสลิมในอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ปรากฏได้จากการแสดงดีเกร์ฮูลูได้รับความสนใจจากชาวไทยพุทธ และชาวไทยเชื้อสายจีน จนกระทั่งมีงานแสดงที่ไหนก็ไม่มีพลาดมีการถ่ายรูปเก็บไว้ บางครั้งมีการถ่ายวีดิทัศน์ ปัจจุบันมีหน่วยงานภาครัฐและเกชนให้การสนับสนุนแข่งขันดีเกร์ฮูลูในระดับประถมและมัธยมศึกษา จึงทำให้หลายโรงเรียนทั้งของรัฐและเอกชนต่างส่งนักเรียนเข้าร่วมแข่งขันโดยในทีมหนึ่งจะประกอบด้วยชาวไทยมุสลิม ชาวไทยพุทธและชาวไทยเชื้อสายจีน เนื่องจากก่อนแข่งขันเด็กเข้าร่วมแข่งขันต้องฝึกซ้อมร่วมกันทำให้เกิดการผสมผสานด้านนันทนาการ

อุไรรัตน์ ยามาเร็ง (2550) ศึกษาการพัฒนาการเรียนการสอนคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยม และความสมานฉันท์ในจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยใช้ซีดีเพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู สรุปได้ว่า

1. ประสิทธิภาพของแผนการจัดการเรียนการสอนคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์โดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู เป็นไปตามเกณฑ์ 80/80

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลูหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5

3. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ก่อนเรียนของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู และนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนทั่วไป ไม่แตกต่าง

4. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์หลังเรียนของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยทั่วไป ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียนไม่แตกต่างกัน

5. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์หลังเรียน ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู สูงกว่านักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนทั่ว ๆ ไป อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5

6. บุคลิกภาพด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5

7. บุคลิกภาพด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ ก่อนเรียน ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลูและนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนทั่ว ๆ ไป ไม่แตกต่างกัน

8. บุคลิกภาพด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนทั่ว ๆ ไป ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียนไม่แตกต่างกัน

9. บุคลิกภาพด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ หลังเรียน ของนักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู สูงกว่านักเรียนที่เรียนตามแผนการจัดการเรียนการสอนทั่ว ๆ ไป อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5

10. ความพึงพอใจของครูผู้สอน ผู้เรียน ผู้ปกครองที่มีต่อการจัดการสอนด้านคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์โดยใช้ซีดีเพลงพื้นบ้านดีเกร์ฮูลู อยู่ในระดับมาก

เปรมสิรี ศักดิ์สูง, อดิสร ศักดิ์สูง และมูหำหมัด สาแลบิง (2550, หน้า 65; 130-145) ได้ศึกษาลิเกฮูลู : การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบ และการพัฒนาศักยภาพ สรุปได้ว่า ดีเกร์ฮูลูในปัจจุบันมีจำนวนมากและกระจายทั่วภูมิภาค ความสนใจของการแสดงคือ เป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์ทั้งผู้เล่น ดนตรี สีสัน ลีลา โดยการผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ากับวัฒนธรรมมลายูได้อย่างลงตัว ในการแสดงศิลปินเน้นอรรถรสในแง่บันเทิงแต่สาระกลับแฝงด้วยอุดมการณ์ที่มีคุณค่ามีหลักธรรมคำสอน คติเตือนใจในชีวิต กล่าวได้ว่าเป็นสื่อกลางสร้างประโยชน์ต่อส่วนรวมสร้างจิตสำนึกให้ตระหนักว่าการอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขทั้งคนกับคน คนกับธรรมชาติ ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกทำให้ดีเกร์ฮูลูหลายคณะได้ปรับตัวให้อยู่รอดในสังคมบางคณะปรับรูปแบบและสาระบางคณะมีการเพิ่มเครื่องดนตรี ลีลาท่าทาง ทั้งนี้เพื่อเป็นการช่วงชิงทางกระแสพาณิชย์นิยม

1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับการพัฒนาสื่อ นวัตกรรม และเทคโนโลยี เกี่ยวกับการแสดง

สุนิดา ยิ่งเจริญสมสุข (2555, หน้า 115-117) ได้จัดทำหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ที่เรียนรู้ด้วยตนเอง เรื่อง เครื่องดนตรีไทยพื้นบ้านภาคใต้ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยผู้วิจัยได้พัฒนาให้มีความน่าสนใจโดยนำเสนอเนื้อหาผ่านรูปภาพและผู้เรียนสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับหนังสือได้ตลอดการเรียนรู้ จึงส่งผลดีต่อการเรียนรู้ด้วยตนเอง ทั้งยังสร้างความสนุกและน่าสนใจ ผู้เรียนรู้สึก

ชอบและประทับใจในการใช้หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ในการเรียนการสอน และยังต้องการให้ผลิตหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ในเรื่องอื่น ๆ อีกด้วย

นิสา เมลานนท์ (2555, หน้า 85-95) ได้ศึกษาการพัฒนานวัตกรรมการสอนวิชานาฏศิลป์ เรื่อง นาฏลีลานาฏลีลานาฏยศัพท์ ผู้วิจัยได้จัดทำเป็นชุดการสอน ประกอบด้วย แถบบันทึกเสียง แผ่นบันทึกเสียง (CD) วีดีทัศน์ (DVD) เอกสารอธิบายท่ารำและเอกสารเพลงนาฏลีลานาฏยศัพท์ และมีแบบทดสอบก่อนและหลังเรียน แบบประเมินทักษะปฏิบัติทางนาฏศิลป์ด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้แต่งบทกลอนและใส่ทำนองเพลงลักคอ และนำลีลาท่าทางมาใส่โดยเน้นท่ารำของนาฏยศัพท์นั้น ๆ รำซ้ำท่าบ่อย ๆ เพื่อให้ผู้เรียนปฏิบัติได้ นวัตกรรมชิ้นนี้ส่งผลให้นักศึกษามีความพึงพอใจอยู่ในเกณฑ์ระดับมาก

เรขา อินทรกำแหง (2555 , หน้า 107-127) ได้ทำวิจัยเศรษฐกิจสร้างสรรค์สู่การศึกษาและพัฒนานวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านชุด จับปู กรณีศึกษา บ้านโนนวัด ตำบลพลสงคราม อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างนวัตกรรมจากภูมิปัญญาท้องถิ่นในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์โดยนำบริบทวิถีชีวิตในการจับปู เช่น การหาปู การจับปู และขุดปู ร่วมกับลักษณะเดินของปู โดยแบ่งนักศึกแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ผู้หญิงจะแสดงท่าทางของปู ส่วนผู้ชายและลักษณะการจับปู โดยท่าแสดงจะมีลีลาท่าทางของการจับปูผสมผสานกับการหยอกล้อของหนุ่มสาวชาวอีสาน ซึ่งผลการวิจัยปรากฏว่า งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการเชื่อมโยงระหว่างชุมชนและวัฒนธรรม นำมาสู่การพัฒนาให้เกิดเศรษฐกิจ ด้วยการนำการแสดงชุดนี้ออกเผยแพร่ในสาธารณะเพื่อสร้างความสนใจและช่วยกระตุ้น ทั้งนี้ยังเป็นการจูงใจให้นักท่องเที่ยวต้องการเข้ามาในพื้นที่ด้วย

เชาวน์วุฒิ อรุโนทอง (2555, หน้า 131-135) ได้ศึกษาบทเรียนคอมพิวเตอร์เรื่อง เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลอนุสรณ์) โดยผู้วิจัยเลือกบทเรียนคอมพิวเตอร์แบบสอนเนื้อหา คล้ายกับสอนจริงในห้องเรียนมีการนำเสนอความรู้ มีแบบฝึกหัด และแบบทดสอบในการประเมินผลการเรียน มีการปฏิสัมพันธ์กับผู้เรียนทั้งผู้เรียนสามารถควบคุมการเรียนของตนเองได้

กฤตินี เงินสมบัติ (2555, หน้า 150-162) ได้ศึกษาชุดการสอนสาระดนตรี เรื่องอัตราจังหวะดนตรีไทยระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ด้วยทฤษฎีการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน พบว่าชุดการสอนเป็นสื่อการสอนที่ช่วยให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพมากขึ้น ด้วยผู้วิจัยได้สร้างกิจกรรมการเรียนการสอนเน้นให้นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติกับดนตรีโดยตรง รู้จักดนตรีอย่างเป็นรูปธรรมจับต้องได้ ซึ่งครูผู้สอนดนตรีสามารถนำไปใช้พัฒนาการทำการเรียนการสอนโดยปรับปรุงพัฒนาให้เหมาะกับการเรียนการสอนของตนได้

อารียา บุตรทา (2555, หน้า 196-200) ศึกษาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รายวิชาศิลปะ (นาฏศิลป์) เรื่องการใช้นาฏยศัพท์และภาษาท่านาฏศิลป์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยใช้

รูปแบบการสอนแบบโครงงาน เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากประสบการณ์ จากกิจกรรม และจากการปฏิบัติจริง ด้วยการสอนแบบโครงงานจะช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาผลการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์เกี่ยวกับทักษะการประดิษฐ์ท่ารำให้มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้นตามเกณฑ์ที่กำหนด ผลการวิจัยสรุปได้ว่านักเรียนมีผลการเรียนผ่านเกณฑ์ไม่น้อยกว่าร้อยละ 80 และมีทักษะการปฏิบัติท่ารำอยู่ในระดับดี

จากการศึกษางานวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการแสดงนักวิจัยส่วนใหญ่มุ่งเน้นในด้านของประวัติความเป็นมาและกระบวนการแสดงของการแสดงแต่ละประเด็นดังนี้คือ การแสดง มะโย่ง รองเง็ง รองเง็งตันหยง ซัมเปง ดาระ ดีเกร์ฮูลู และสิละ นอกจากนี้ยังเป็นการศึกษาเฉพาะกลุ่มกรณีศึกษาซึ่งมีความแตกต่างจากวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่ศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมการแสดงมาใช้ประโยชน์ในการกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ส่วนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยสำรวจเพื่อไม่ให้มีประเด็นในการวางขอบเขตซ้ำซ้อนกับการศึกษาวิจัยของนักวิจัยท่านอื่นและเป็นประโยชน์ในการวางแนวทางเพื่อศึกษาค้นคว้า และกำหนดแนวสังเกต สัมภาษณ์ และวางขอบเขตด้านเนื้อหาในการศึกษาด้านวิวัฒนาการและการสืบสานวัฒนธรรมการแสดง ทั้งยังเป็นแนวทางในการเขียนรายงายการวิจัย

2. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในการศึกษาวิวัฒนาการแสดงวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีที่สำคัญจำแนกได้ดังนี้ ทฤษฎีวิวัฒนาการ ทฤษฎีประวัติศาสตร์ ทฤษฎีหน้าที่นิยม และทฤษฎีแพร่กระจาย สรุปผลการศึกษาดังนี้

2.1 ทฤษฎีวิวัฒนาการ (Theory of evolution)

คำว่าวิวัฒนาการมีการนำไปใช้ให้หลายด้านขึ้นอยู่กับมุมมองที่นำไปใช้และได้มีความหมายในการเจริญก้าวหน้าของมนุษย์และการพัฒนาของเทคโนโลยี ซึ่งมนุษย์มีความรู้ในความเจริญจากรุ่นสู่รุ่น มนุษย์ได้มีการพัฒนาและมีความก้าวหน้า ความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น และยังมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ซึ่งความรู้ของมนุษย์ได้เพิ่มขึ้นและยังส่งต่อไปยังคนรุ่นหลัง (Braham, 2003, p. 106) สิ่งมีชีวิตทั้งหลายพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปทีละเล็กทีละน้อย มีลักษณะซับซ้อนเพราะพัฒนาจากบรรพบุรุษของสิ่งมีชีวิตนั้น ๆ เดิมมีลักษณะเรียบง่ายมาก่อนและสิ่งมีชีวิตยังต้องมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด (ยุทธพงษ์ จันทรวรินทร์, 2550, หน้า 12) ถือเป็นกระบวนการที่รูปแบบใหม่ ๆ ของวัฒนธรรมพัฒนามาจากรูปแบบเก่า ๆ (งามพิศ สัตย์สงวน, 2551, หน้า 28) วัฒนธรรมของกลุ่มประกอบด้วย การมีส่วนร่วมของพฤติกรรมการเรียนรู้โดยสมาชิกของกลุ่มที่ได้รับการถ่ายทอดจากสมาชิกในกลุ่มเดียวกันและส่งผ่านจากกลุ่มไปยังกลุ่มอื่น ๆ วิวัฒนาการของวัฒนธรรมเกิดขึ้นในลักษณะคู่ขนานโดยการกำหนดพฤติกรรมของผู้กระทำ และวัฒนธรรมทางพันธุกรรมควบคู่ไปกับการสื่อสาร สิ่งที่เลือกมีความต่างและส่งผ่านซึ่งผู้รับย่อมมีความสามารถในด้านทำซ้ำการผลิตของตนเองและผู้รับที่ดีต้องครอบครองระยะยาว (Baum, 1994, p. 231)

มีนักคิดการนำทฤษฎีวิวัฒนาการมาอธิบายสังคม คือ เฮอร์เบิร์ต สเปนเซอร์ (Herbert Spencer) โดยได้เปรียบเทียบวิวัฒนาการทางสังคมในลักษณะเดียวกับสิ่งมีชีวิตที่มีพัฒนาจากเรียบง่ายไปสู่ความซับซ้อน กล่าวคือ จุดเริ่มของวิวัฒนาการทางสังคมคือ การรวมตัวกันในสังคม เกิดการแบ่งแยกหน้าที่ เกิดโครงสร้างของสังคมที่ซับซ้อน สังคมที่คงอยู่ได้จะต้องมีความสมบูรณ์แข็งแรง ทั้งนี้นักมานุษยวิทยาในรุ่นแรก ๆ อธิบายว่า สังคมวัฒนธรรมทั้งหลายมีความแตกต่างกันเพราะสังคมเหล่านั้นอยู่ในขั้นตอนของกระบวนการวิวัฒนาการที่แตกต่างกัน คือ มนุษย์มีต้นกำเนิดเหมือนกัน มีสิ่งปรุงแต่งและองค์ประกอบของจิตใจเช่นเดียวกัน แต่ต่างกันที่จิตใจได้รับการพัฒนามากน้อยกว่ากันเพียงใด นอกจากนี้จูเลียน สตวด (Julian Steward) นักมานุษยวิทยาอเมริกัน โดยเน้นการศึกษาวิวัฒนาการอันเกิดจากการปรับตัวของสังคม แนวคิดนี้มองว่าสังคมเป็นไปในลักษณะพลวัต การเปลี่ยนแปลงเป็นผลมาจากการปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม โดยมีพื้นฐานที่สำคัญคือ เทคโนโลยีการผลิตโครงสร้างสังคม และลักษณะของสภาพแวดล้อมธรรมชาติ เป็นเงื่อนไขหลักกำหนดกระบวนการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวของสังคมวัฒนธรรม (ยศ สันตสมบัติ, 2540, หน้า 23-34)

วิวัฒนาการของวัฒนธรรมมีประโยชน์ที่เทียบเท่ากับการเปลี่ยนแปลงของชีววิทยากับวัฒนธรรม ทฤษฎีวิวัฒนาการได้เข้าใกล้วัฒนธรรมตรงที่มีความแตกต่างของเวลาจากศตวรรษโดยการนำทฤษฎีของดาวินมาเทียบ (Mesoudi, 2011, p. 25)

นอกจากนี้ยังมีแนวคิดทฤษฎีของนักทฤษฎีวิวัฒนาการอื่น ๆ สรุปได้ ดังนี้

เอ็ดวาร์ด บี ทายเลอร์ (Edward B. Tylor) สนใจศึกษาพฤติกรรมทั้งส่วนบุคคลและพฤติกรรมกลุ่มของมนุษย์ และคิดว่าพฤติกรรมของมนุษย์เป็นไปตามลำดับขั้นตอน นั้นคือ วัฒนธรรมใด ๆ จะมีวิวัฒนาการจากขั้นตอนที่ง่ายที่สุดไปจนถึงยุ่งยากที่สุด และพฤติกรรมของมนุษย์ทุก ๆ สังคมทั่วโลกต้องผ่านสามลำดับที่ละน้อย ขั้นแรกเรียกว่า Savagery เป็นขั้นที่ต่ำที่สุด ขั้นที่สองเป็นขั้นกลาง ถือว่าเป็นพฤติกรรมระหว่างขั้นง่ายกับขั้นยากเรียกว่า Barbarism และขั้นที่สามเป็นขั้นเจริญงอกงามที่สุดคือ Civilization แต่เมื่อถึงขั้นนี้ Tylor เชื่อว่าสังคมอาจเสื่อมสลายได้ สังคมปัจจุบันกำลังอยู่ในขั้นเจริญสูงสุดแล้ว มันเป็นการอยู่รอด Survivals ได้ด้วยการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดอยู่ตลอดเวลา

เลวิส เฮ็นรี มอร์แกน (Lewis Henry Morgan) เชื่อว่าพฤติกรรมมนุษย์ไม่ได้กระโดดจากขั้น Savage มาถึงขั้น Barbarism แล้วจะโจนมาถึงขั้น Civilized ได้ในทันที่ แต่มันจะค่อย ๆ เป็นค่อย ๆ ไปอย่างช้า ๆ ตามขั้นย่อย ๆ คือ ขั้น Savage ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย ขั้น Barbarism ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย และขั้น Civilized ตอนต้นและขั้นตอนในปัจจุบัน

เลสลิน เอ ไวท์ (Leslin A White) ไม่เชื่อว่าธรรมชาติควบคุมพฤติกรรมของมนุษย์ มนุษย์เป็นผู้ควบคุมธรรมชาติพฤติกรรมของมนุษย์ มนุษย์จะเจริญตามลำดับขั้นตอนตามยุคสมัยได้เพราะ

เป็นตนควบคุมความเจริญและความเสื่อมของพฤติกรรมหรือวัฒนธรรม และสังคมของมนุษย์ขึ้นอยู่กับมนุษย์เป็นผู้บงการสิ่งแวดล้อมและเป็นผู้สร้างสิ่งแวดล้อม

จูเลียน สทีวาร์ด (Julian Steward) เชื่อว่าวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของคนจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์อาศัยอยู่ สิ่งแวดล้อมที่หลากหลายเป็นตัวทำให้พฤติกรรมของมนุษย์หลากหลาย และสิ่งแวดล้อมที่อัตคัดทำให้มนุษย์คิดปรับตัวให้อยู่รอดในสังคมแบบนั้นได้ นั้นก็คือ มนุษย์ต้องคิดหนักว่าทำอย่างไรจึงจะอยู่รอดได้ด้วยดี การปรับตัวเข้าหาสิ่งแวดล้อมเพื่อให้ชีวิตยืนยาวอยู่ได้ มนุษย์ต้องคิดหาวิธีการใด ๆ มาจัดหาสิ่งที่มนุษย์ต้องการยังขาดแคลนอยู่ให้ได้ สิ่งแวดล้อมที่ขาดแคลนจะส่งผลให้มนุษย์ต้องใช้ความคิดมากขึ้น ยิ่งคิดมากพฤติกรรมย่อมมีมากขึ้นและดีขึ้น เพื่อจะเอาชนะธรรมชาติให้ได้ (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 73-79)

นอกจากนี้ ทอลคอต์ต ปาร์สันส์ (Talcott Parsons) เชื่อว่าหากจะศึกษาการเปลี่ยนแปลงจะเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องกระทำ แต่จำเป็นต้องศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างเสียก่อน Parsons ได้แยกขั้นวิวัฒนาการอย่างกว้าง ๆ ออกเป็นสามขั้นคือ สมัยบรรพกาล สมัยกึ่งกลาง และสมัยใหม่ โดยอาศัยมิติทางด้านวัฒนธรรมเป็นหลัก การวิวัฒนาการจะดำเนินผ่านวัฏจักรต่าง ๆ จำนวนหนึ่ง แต่ไม่มีกระบวนการโดยทั่ว ๆ ไปที่มีผลกระทบต่อสังคมเท่ากันโดยตลอด สังคมบางสังคมอาจจะมีส่วนส่งเสริมสนับสนุนการวิวัฒนาการ ในขณะที่สังคมอื่น ๆ อาจจะมีความขัดแย้งภายในหรืออาจจะมีส่วนส่งเสริมสนับสนุนการวิวัฒนาการ ในขณะที่สังคมอื่นอาจจะมีความขัดแย้งภายในหรือความเสียเปรียบอื่น ๆ ที่เป็นอุปสรรคต่อกระบวนการวิวัฒนาการ หรือแม้แต่ทำให้การวิวัฒนาการอยู่ในภาวะที่เลวลง สิ่งที่ Parsons สนใจมากที่สุดคือ บรรดาสังคมทั้งหลายที่สามารถก้าวทันขั้นตอนต่าง ๆ ทางด้านพัฒนาการไปได้ เนื่องจากเขามีความเชื่อเมื่อพัฒนาการดังกล่าวเกิดขึ้นแล้ว กระบวนการวิวัฒนาการจะดำเนินไปตามตัวแบบวิวัฒนาการ (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2540, หน้า 106-108)

สรุปได้ว่า ทฤษฎีวิวัฒนาการ เป็นการพัฒนาโดยเริ่มจากขั้นตอนที่ง่ายที่สุด ไปจนถึงขั้นตอนที่ยุ่งยากที่สุด โดยวิธีการแบบค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนแบบค่อยเป็นค่อยไปอย่างช้า ขั้นตอนของแบ่งขั้นตอนของวิวัฒนาการอย่างกว้าง ๆ ออกเป็น สมัยบรรพกาล สมัยกึ่งกลาง และสมัยใหม่ แต่ต้องอาศัยมิติทางวัฒนธรรมเป็นหลัก อุปสรรคที่ของกระบวนการวิวัฒนาการคือ ความขัดแย้งภายในสังคมหรือความเสียเปรียบ

2.2 ทฤษฎีประวัติศาสตร์ (Historicalism)

การศึกษาวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของมนุษย์หลีกไม่พ้นการสืบสวนย้อนหลังไปถึงอดีต เพราะอดีตสามารถนำมาอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี การศึกษาประวัติศาสตร์ไม่ได้เป็นวิธีการศึกษาวัฒนธรรมในแง่อดีตแต่เป็นรวมหลายวิธีการด้วยกัน

1. ศึกษาความเป็นมาในอดีตในแต่ละเนื้อหาจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการของวัฒนธรรม

2. สังเกตการณ์ ความเป็นตัวของตัวเอง เป็นการศึกษาวัฒนธรรมปัจจุบันด้วยการเข้าไปสังเกตการณ์หรือดูด้วยตนเอง การสังเกตทำควบคู่กับการจดบันทึก

3. ศึกษาวัตถุและเหตุการณ์ในแง่ของเวลาและสถานที่ เช่น วัฒนธรรมนั้น ๆ เกิดขึ้นเมื่อไรและที่ไหน วัฒนธรรมที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบันนี้จะต้องมีความเป็นมาจากอดีต การสังเกตการณ์ในแง่ของกาลเวลาและแหล่งของวัฒนธรรม เป็นวิธีการที่จำเป็นมากที่จะทำให้ประติดประต่อเรื่องราวพฤติกรรมและความเป็นมาของมันได้ถูกต้อง

4. การขุดค้น เป็นการสืบจากหลักฐานของวัฒนธรรมในอดีตไกลโพ้นด้วยการขุดค้น ซึ่งจะสามารถนำหลักฐานทางรูปธรรมมายืนยันการศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบันได้ เป็นการช่วยในการตีความพฤติกรรมมนุษย์ในปัจจุบันอย่างมาก

5. เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างรวม คือ การศึกษาวัฒนธรรมของสังคมใด ๆ โดยนำโครงสร้างทุกส่วนมาวิเคราะห์ร่วมกันในขณะเดียวกันเพื่อความเข้าใจวัฒนธรรมในภาพรวมของสังคมหนึ่ง ๆ

ในการศึกษาประวัติศาสตร์จำเป็นต้องมีมิติของเวลาเข้ามา ดังนั้นมิติเวลาที่เกี่ยวกับการศึกษาวัฒนธรรมโดยวิธีการทางประวัติศาสตร์มี 2 มิติ คือ

1. ศึกษาเหตุการณ์ในช่วงเวลาเดียวกัน ได้แก่ การศึกษาเรื่องใด ๆ ในเวลาใดเวลาหนึ่งเท่านั้น เช่น ศึกษากรุงเทพในปี 2325 การศึกษาระบบการปกครองของไทยสมัยราชการที่ 5 เป็นต้น วิธีการนี้ใช้วิธีวิเคราะห์โครงสร้าง

2. ศึกษาเหตุการณ์ในหลายช่วงเวลา เป็นการศึกษาเหตุการณ์ข้ามเวลาจากช่วงเวลาหนึ่ง เป็นการศึกษาเปรียบเทียบในกรอบของแนวคิดเชิงวิวัฒนาการ

ทฤษฎีประวัติศาสตร์ใช้การศึกษาถึงความเจริญเติบโตของวัฒนธรรมในท้องถิ่นหนึ่ง ๆ เป็นการศึกษาด้วยความเจริญในตัวของวัฒนธรรม โดยไม่พิจารณาถึงสถานการณ์แวดล้อมมาประกอบ แต่วิธีการทางประวัติศาสตร์นั้นศึกษาความเจริญเติบโตของวัฒนธรรมทั้งโดยตัวของมันเอง ประกอบสิ่งแวดล้อมที่มาจัดรูปแบบของวัฒนธรรมให้พัฒนาและแตกต่างกันไปตามลักษณะของท้องถิ่นและกาลเวลา (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 81-83)

สรุปได้ว่า การศึกษาทางประวัติศาสตร์จึงทำให้รู้ว่าวัฒนธรรมของสังคมเกิดจากในสังคมเอง หรือถูกหยิบยืมมาจากภายนอก และทำให้เข้าใจว่าวัฒนธรรมไม่ได้เจริญจากตัวของมันเองอย่างเดียว แต่มันจะพัฒนาไปตามท้องถิ่นที่มันไปถึงอย่างต่อเนื่องด้วย วิธีการทางประวัติศาสตร์จะทำให้เรารู้จักวัฒนธรรมตั้งแต่ลักษณะง่าย ๆ ไปจนถึงซับซ้อนหลายชั้น

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2.3 ทฤษฎีหน้าที่นิยม

พาร์สัน (Parsons) เชื่อว่าหน้าที่คือ กลุ่มกิจกรรมต่าง ๆ ที่ดำเนินการไปเพื่อตอบสนองความต้องการอย่างหนึ่งของระบบ หน้าที่พื้นฐานประกอบด้วยสี่ประการสำหรับระบบปฏิบัติการทุกระบบ AGIL (Functional imperatives คือ

1. การปรับตัว (Adaptation) ระบบจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายนอกจะต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับสภาพสิ่งแวดล้อม และปรับสภาพแวดล้อมให้สอดคล้องกับความต้องการต่าง ๆ ของระบบ

2. การบรรลุเป้าหมาย (Goal attainment) ระบบจะต้องมีการกำหนดและดำเนินการเพื่อให้บรรลุเป้าหมาย

3. บูรณาการ (Integrations) ระบบจำเป็นต้องกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ และจะต้องจัดความสัมพันธ์ระหว่างหน้าที่พื้นฐานอื่น ๆ อีกสามประการ (A.G.L.)

4. การธำรงไว้ซึ่งแบบแผน (Latency or pattern maintenance) ระบบต้องทำให้เกิดการธำรงไว้และฟื้นฟู แรงจูงใจปัจเจกบุคคลและแบบแผนทางวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดและธำรงไว้ซึ่งแรงจูงใจดังกล่าว

รูปแบบจำลองโครงสร้างของระบบการปฏิบัติการทั่วไป

L	I
ระบบวัฒนธรรม	ระบบสังคม
อินทรีย์ของพฤติกรรม	ระบบบุคลิกภาพ
A	G

ภาพที่ 25 รูปแบบจำลองโครงสร้างของระบบการปฏิบัติการทั่วไป (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2540, หน้า 99)

1. อินทรีย์ทางชีววิทยา (Biological organism) เป็นแหล่งที่มาของพลังของระบบต่าง ๆเหลือ ถึงแม้ว่าจะมีพื้นฐานทางด้านองค์ประกอบของยีน แต่องค์กรของอินทรีย์ก็ได้รับผลกระทบจากการสร้างเงื่อนไขและการเรียนรู้ที่เกิดในช่วงชีวิตของปัจเจกบุคคล

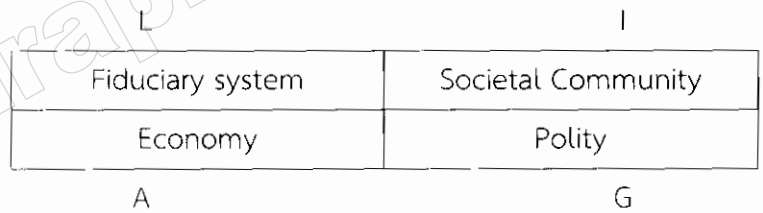
2. ระบบบุคลิกภาพ (Personality system) เป็นสิ่งที่ได้จากระบบสังคมและวัฒนธรรมโดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม แต่บุคลิกภาพก็กลายเป็นระบบที่มีความเป็นตัวของตนเอง โดยอาศัยความสัมพันธ์ของระบบที่มีตัวอินทรีย์โดยอาศัยลักษณะพิเศษเฉพาะของประสบการณ์ชีวิต ซึ่งองค์ประกอบพื้นฐานคือ การแสดงออกของความต้องการแบ่งออกเป็นสามประเภทคือ 1. บีบบังคับให้ผู้กระทำแสวงหาความรัก การเห็นชอบและอื่น ๆ ในลักษณะเดียวกันจาก

ความสัมพันธ์ทางสังคมของตน 2. ค่านิยมต่าง ๆ ที่เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งภายในที่ทำให้ผู้กระทำต้องปฏิบัติตามมาตรฐานทางวัฒนธรรมต่าง ๆ 3. ความคาดหวังเกี่ยวกับบทบาท ทำให้ผู้กระทำให้หรือได้รับการตอบสนองที่เหมาะสมต่าง ๆ

3. ระบบวัฒนธรรม (Cultural system) วัฒนธรรมเป็นตัวประสานปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวผู้กระทำ และก่อให้เกิดบูรณาการระหว่างบุคลิกภาพและระบบสังคม ขณะเดียวกันวัฒนธรรมก็มีสมรรถภาพที่ กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบอื่น ๆ วัฒนธรรมถูกมองว่าเป็นแบบแผน ระบบที่มีการจัดระเบียบของสัญลักษณ์ที่เป็นแนวทางด้านวัตถุแก่ตัวผู้กระทำ ที่ยอมรับเป็นด้านที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบบุคลิกภาพ และเป็นแบบแผนที่ยอมรับเป็นสถาบันภายในระบบสังคม เนื่องจากส่วนใหญ่แล้วมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์และจิตพิสัย วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่พร้อมจะถ่ายทอดจากระบบหนึ่งไปยังอีกระบบหนึ่งได้เสมอ วัฒนธรรมจึงเคลื่อนย้ายจากระบบสังคมหนึ่งไปสู่อีกระบบหนึ่ง โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ระเบียบสังคมและการศึกษา

4. ระบบสังคม (Social system) ประกอบด้วยปัจเจกบุคคลผู้ปฏิบัติจำนวนมากที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อกันในสถานการณ์หนึ่งซึ่งเกี่ยวพันทางด้านกายภาพหรือสิ่งแวดล้อม ได้รับความพึงพอใจสูงสุด ความสัมพันธ์ที่มีต่อกันและต่อสถานการณ์จะได้รับความนิยมและควบคุมในแง่ของระบบโครงสร้างทางวัฒนธรรมและสัญลักษณ์ที่มีอยู่ร่วมกัน Parsons แยกโครงสร้างออกเป็นสี่ประเภทหรือระบบย่อยในฐานะที่เป็นหน้าที่คือ ที่มีอยู่ในสังคม

รูปแบบจำลองโครงสร้างสังคม ระบบย่อยของสังคมและหน้าที่พื้นฐาน



ภาพที่ 26 รูปแบบจำลองโครงสร้างสังคม ระบบย่อยของสังคมและหน้าที่พื้นฐาน (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2540, หน้า 101)

1. ระบบเศรษฐกิจ คือ ระบบย่อยที่ทำหน้าที่ในการปรับตัวของสังคมต่อสิ่งแวดล้อม โดยผ่านแรงงานการผลิตและการปริวรรต ระบบเศรษฐกิจจะปรับสภาพแวดล้อมให้เข้ากับความต้องการต่าง ๆ ของสังคม และช่วยปรับตัวให้เข้ากับสภาพความเป็นจริงภายนอกต่าง ๆ 2. ระบบการเมืองทำหน้าที่ทางด้านที่จะช่วยให้บรรลุถึงเป้าหมายในการดำเนินการตามจุดมุ่งหมายต่าง ๆ 3. ระบบคุ้มครอง เช่น โรงเรียน ครอบครัว เป็นต้น ทำหน้าที่ธำรงไว้โดยการถ่ายทอดวัฒนธรรมแก่ผู้กระทำและทำให้มีการยอมรับวัฒนธรรมดังกล่าว 4. ชุมชนของสังคม ทำหน้าที่ในการบูรณาการโดยเป็น

ผู้ดำเนินการโดยจะเชื่อมประสานองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของสังคมเข้าด้วยกัน (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2540, หน้า 95-106)

สรุปได้ว่า หน้าที่พื้นฐานประกอบด้วย การปรับตัว การบรรลุเป้าหมาย การบูรณาการและการธำรงไว้ซึ่งแบบแผน โดยทั้งหมดต้องเชื่อมโยงเกี่ยวพันกับปฏิบัติการ4 ระบบ คือ อินทรีย์ทางชีวภาพ ซึ่งเป็นระบบการปฏิบัติการที่จัดหน้าที่ในการปรับและเปลี่ยนรูปของโลกภายนอก ระบบบุคลิกภาพทำหน้าที่ด้านการบรรลุเป้าหมายโดยการกำหนดเป้าหมายของระบบและระดมทรัพยากรต่าง ๆ เพื่อที่จะนำไปสู่เป้าหมายต่าง ๆ ระบบสังคม ดูแลเกี่ยวกับหน้าที่ทางด้านบูรณาการโดยการควบคุมส่วนต่าง ๆ ที่เป็นองค์ประกอบของระบบ และระบบวัฒนธรรม ทำหน้าที่ในการธำรงไว้ซึ่งแบบแผน โดยการกำหนดประทัดฐานและค่านิยมแก่ผู้ปฏิบัติ เพื่อเป็นแรงจูงใจให้มีการปฏิบัติ

2.4 ทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusionism)

หลักการของการแพร่กระจาย วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะกระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรมคือ ความคิดและพฤติกรรมที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

1. หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

2. ปัจจัยเศรษฐกิจ การที่ผู้คนเดินทางไปมาหาสู่กันส่วนใหญ่ เนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

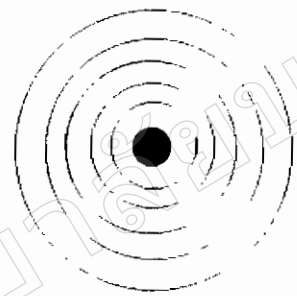
3. ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การจงใจแลกเปลี่ยน วิธีการพฤติกรรมใหม่และองค์ความรู้ การไปศึกษายังถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักมักใคร่และแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่น ส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

4. การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยต่อการเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

นอกจากนี้ยังสามารถแบ่งทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมออกเป็น 3 สำนัก สรุปได้ดังนี้

4.1 สำนักอังกฤษ (British School) นำโดย เอลล็อท สมิธ (Elliot Smite) วิลเลี่ยม เจ เพอร์รี่ (William J. Perry) และดับเบิ้ลยู เอช อาร์ ริเวอร์ (W.H.R. Rivers) มีความเห็นว่า คนมีลักษณะเหมือน ๆ กันทางชีวภาพไม่แตกต่างกันในด้านของความต้องการพื้นฐานสุด ดังนั้นคนย่อมคิดอะไรคล้าย ๆ กัน ถ้าจะสร้างวัฒนธรรมในแต่ละท้องที่ที่ต่างกัน วัฒนธรรมก็ต้องเหมือนกันในส่วนพื้นฐานอยู่นั่นเอง ส่วนวัฒนธรรมหลากหลายที่แตกต่างกันไปนั้นย่อมมาจากสิ่งแวดล้อมที่ต่างกันเป็นตัวแปรมาช่วยให้วัฒนธรรมมีวิวัฒนาการไปจากเดิม และเชื่อว่าวัฒนธรรมที่ดีและเจริญที่สุดแล้วแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ที่ยังไม่เจริญ

เอลล็อท สมิธ เชื่อว่าวัฒนธรรมแพร่กระจายจากจุดกำเนิดซึ่งเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม แล้วแพร่กระจายออกไปในอาณาบริเวณโดยรอบเป็นวงกลมจนกระทั่งไปถึงทั่วโลก แนวคิดนี้เป็นรูปวงกลมวงเดียวกระจายกระจายรัศมีออกไปเป็นระลอกประดุจวงกลมซ้อน ๆ กัน จุดศูนย์กลางที่กำเนิดของวัฒนธรรมจะเป็นส่วนที่เข้มสุด (หรือเจริญสุด) ของวัฒนธรรม วงกลมถัด ๆ ออกมาค่อย ๆ จางลงตามระยะที่ห่างจากจุดศูนย์กลาง จนกระทั่งจางหายไปในที่สุดตามวงกลมรอบนอกสุดที่จางหายไป

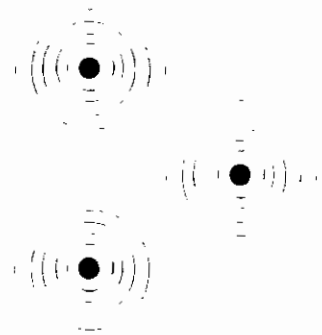


ภาพที่ 27 รูปจำลองของแนวคิดในการแพร่กระจายของสำนักอังกฤษ (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 89)

ดับเบิลยู เอช อาร์ ริเวอร์ ยังเชื่อว่าวัฒนธรรมถูกสร้างขึ้นเพียงหนเดียวเท่านั้นจากแหล่งกำเนิด แล้วแพร่กระจายไปได้ทั่วโลกเพราะคนอพยพโยกย้ายถิ่นทั่วโลก

4.2 สำนักเยอรมัน (German School) นำโดยบาทหลวง วิลเฮล์ม ชาร์มิด์ท (Wilhelm Schmidt), ฟริท เกรบเนอร์ (Fritz Graebner) มีแนวคิดว่าปกติมนุษย์ไม่ชอบสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเอง แต่ชอบหยิบยืมจากเพื่อนบ้าน วัฒนธรรมอาจจะแพร่กระจายออกไปทีละหลาย ๆ ลักษณะพร้อมกัน หรือไปทีละลักษณะ จากจุดที่เกิดและแพร่กระจายไปได้จากหลาย ๆ เขตภูมิศาสตร์ในรูปแบบวงกลมหลาย ๆ วงตามพื้นที่ วัฒนธรรมที่ปลายทางจะต้องเหมือนกันกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดไม่มากก็น้อย อาจจะเหมือนกันในเชิงปริมาณหรือรูปลักษณ์ก็ได้ การแพร่กระจายตามแนวคิดนี้จะเกิดจากการอพยพโยกย้ายถิ่นของผู้คนเป็นแนวคิดที่เน้นการหยิบยืมทางวัฒนธรรมทางวัฒนธรรมมากกว่าการสร้างวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University



ภาพที่ 28 รูปจำลองของแนวคิดในการแพร่กระจายของสำนักเยอรมัน (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 92)

4.3 สำนักอเมริกัน (American School) นำโดย แคล็ก วิสเลอร์ (Clark Wissler) และอัลเฟด โคบเบอร์ (Alfred Kroeber) สำนักนี้มีแนวคิดว่า วัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด) ไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยใกล้เคียงกัน จากแนวคิดนี้เขตวัฒนธรรมจะเป็นกลุ่มและแพร่กระจายไปถึงทุกที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นตามสภาพทางภูมิประเทศที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ วิธีการศึกษาการแพร่กระจายของสำนักอเมริกันคือ ใช้หลักภูมิศาสตร์คือ แกะรอยไปตามพื้นที่ ในวิธีนี้ต้องดูสถานที่อาณาเขต รอยต่อของวัฒนธรรมซึ่งคนมีพฤติกรรมแบบผสมผสานกัน ดูภูมิประเทศโดยรอบ ซึ่งปัจจัยต่าง ๆ ดังกล่าวช่วยในการวิเคราะห์การพัฒนาของวัฒนธรรม ใช้ประวัติศาสตร์สืบย้อน วิธีการนี้สำคัญมากและหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะวิธีการทางประวัติศาสตร์จะช่วยสนับสนุนในการตีความ การขุดค้นทางโบราณคดี เพราะได้เห็นในสิ่งที่เป็นรูปธรรมในแง่ที่ว่ามันเป็นชนิดเดียวกันหรือไม่ ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม เพื่อศึกษาดูว่าวัฒนธรรมเติบโตมาอย่างไรมีขั้นตอนอย่างไร ประกอบด้วยอะไรบ้าง (นิยพรรณ วรรณศิริ, 2550, หน้า 85-92)

สรุปได้ว่า หลักการของการแพร่กระจาย ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรมคือ ความคิดและพฤติกรรมที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับ หลักภูมิศาสตร์ ไม่เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว ปัจจัยเศรษฐกิจ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้ ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การจงใจแลกเปลี่ยน วิธีการ พฤติกรรมใหม่และองค์ความรู้ และการคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยต่อการเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัยนำข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีมาใช้ในโดยจำแนกได้คือ ทฤษฎีวิวัฒนาการควบคู่กับทฤษฎีประวัติศาสตร์เพื่อศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของมลายูตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยใช้

ทฤษฎีหน้าที่นิยม และทฤษฎีการแพร่กระจาย เพื่อเป็นกรอบด้านการสืบสานวัฒนธรรมเพราะวัฒนธรรมด้านการแสดงนั้นย่อมเป็นหน้าที่ของศิลปินในการเผยแพร่การแสดงให้ผู้ชมที่อาศัยในสังคมได้รับชมความสุนทรีย์เหล่านั้น แต่ทุกคนที่อาศัยในสังคมจะมีหน้าที่ในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู ปกป้องและสืบสาน นอกจากนี้รัฐก็มีหน้าที่ในการจัดการศึกษาอบรม และสนับสนุนในการค้นคว้าวิจัย และองค์กรปกครองท้องถิ่นมีหน้าที่ของที่ต้องบำรุงรักษาศิลปะและประเด็นของการพัฒนารูปแบบการสืบสานวัฒนธรรมการแสดง

การศึกษาเอกสาร บทความ ตำรา งานวิจัย และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อศึกษาค้นคว้าประเด็นต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้นช่วยให้ผู้วิจัยได้มีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่องที่ทำวิจัยและสามารถนำความรู้เหล่านี้มาใช้ในการเขียนเค้าโครงวิจัย และความรู้ส่วนหนึ่งสามารถช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลในการวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการและการพัฒนารูปแบบการสืบสานวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูได้อย่างสมบูรณ์

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University