

บทที่ 3

วิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ผลการศึกษาด้านวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้วิจัยได้จำแนกประเภทการแสดง 4 ประเภท โดยแบ่งออกเป็น 7 ชุดการแสดง ดังนี้

1. การแสดงประเภทละครรำ ได้แก่ การแสดงมะโย่ง
2. การแสดงประเภทการร่ายรำคู่ชาย-หญิง ได้แก่ 1. การแสดงรองเง็ง 2. การแสดงรองเง็งตันหยง 3. การแสดงซั้มเปง และ 4. การแสดงดาระ
3. การแสดงประเภทศิลปะป้องกันตัว ได้แก่ การแสดงสึละ
4. การแสดงประเภทขับร้องเพลงและใส่ทำทาง ได้แก่ การแสดงดีเกร์ฮูลู

การแสดงดังกล่าวถือเป็นผลสะท้อนถึงวิถีชีวิตของคนในอดีตที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมา และการแสดงได้ถูกสืบสานต่อจนไปถึงอนาคตแต่ต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ดังนั้นรูปแบบวิวัฒนาการด้านการแสดงของแต่ละชุดการแสดงย่อมมีวิถีที่แตกต่างกันออกไป บางชุดได้รับการปรับปรุงจนสามารถเป็นชุดการแสดงที่ยังคงได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบันทั้งกลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมและกลุ่มคนไทยพุทธ ได้แก่ การแสดงสึละ การแสดงดีเกร์ฮูลู บางชุดการแสดงกลับเป็นของคนต่างวัฒนธรรมเป็นผู้สืบสาน ได้แก่ การแสดงรองเง็ง การแสดงซั้มเปง และบางชุดต้องอาศัยสถานศึกษาในการฟื้นฟูอนุรักษ์ ได้แก่ การแสดงรองเง็งตันหยง และการแสดงดาระ นอกจากนี้ยังมีชุดการแสดงที่ไม่ได้รับการสนับสนุนกลับมองว่าเป็นการแสดงที่ขัดกับหลักศาสนา ได้แก่ การแสดงมะโย่ง ดังนั้นชุดที่มีวิวัฒนาการที่ดีย่อมมีแพร่หลายในสังคมตรงข้ามกับชุดที่ยังคงยึดปฏิบัติรูปแบบเดิมไว้ซึ่งวิวัฒนาการก็ไม่ค่อยได้รับความนิยมในสังคม

เพื่อให้ได้ผลการศึกษาที่ครอบคลุมผู้วิจัยจึงกำหนดประเด็นการศึกษาด้านวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู โดยจำแนกประเด็นเนื้อหาให้สอดคล้องกับการประมวลความรู้ด้านวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ไว้ 2 ประเด็นหลัก คือ ประวัติความเป็นมา และรูปแบบของการแสดง ซึ่งรูปแบบของการแสดงประกอบด้วย 1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดงผลการศึกษาปรากฏดังนี้

การแสดงประเภทละครรำ : มะโย่ง

1. ประวัติความเป็นมา

จากการศึกษาและเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยค้นพบประวัติความเป็นมาของการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงละครอย่างหนึ่งของชาวไทยเชื้อสายมลายูที่มีปรากฏในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย รูปแบบการแสดงเป็นการแสดงในลักษณะเป็นเรื่องราว มีการร้องรำ และมีดนตรีประกอบ เป็นการแสดงเพื่อความเพลิดเพลินหรือเพื่อความรื่นเริง ซึ่งสอดคล้องกับตำนานว่าด้วยกำเนิดมะโย่ง ดังนี้

การกำเนิดการแสดงมะโย่งมีจุดเริ่มจากคนมลายูได้เห็นและชื่นชอบในดนตรีของคนซาไก จนมีความต้องการเรียนรู้วิธีการบรรเลงดนตรี จึงได้ไปซื้อ (บลี) เครื่องดนตรีของซาไกซึ่งในสมัยนั้นใช้ธรรมชาติมาเป็นองค์ประกอบสำคัญ คือ ใช้การขุดหลุมดินเป็นหลุมที่มีขนาดพอเหมาะ นำไม้มาวางพาดตรงกลางแล้วใช้ไม้อีกอันตีเสียงจะดังกังวาล เมื่อมีการตีเป็นจังหวะจึงเกิดบทเพลงที่ไพเราะ เมื่อคนมลายูซื้อเครื่องดนตรีประเภทนี้มาได้รับความนิยมเล่นได้ช่วงระยะเวลาหนึ่ง

ต่อมาจึงมีการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยการเจาะไม้เป็นรูและนำไม้อีกอันมาวางพาดปิดรูที่เจาะไว้ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกรือโต๊ะ เมื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้เล่นได้ระยะหนึ่งจนหมดความนิยม

คนมลายูจึงคิดพัฒนาเป็นกระຈบง (กลองยาว) และมีการจัดตั้งเป็นวงดนตรี โดยเพิ่มเครื่องดนตรีหลายชิ้น ได้แก่ กลองแขก ปี่ ข้องขวา ในการจัดตั้งเป็นวงดนตรีทำให้มีเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายจนเกิดท่วงทำนองที่ไพเราะมากกว่าเดิม เรียกว่า อาซิด ซึ่งตรงกับช่วงยุคสมัยที่มีการแสดงละครรำแต่เป็นการแสดงที่ไม่มีบทร้อง มีแต่การทำท่าทาง เช่น ทำพระรามแผลงศร ทำบุษบาประแป้ง เป็นต้น ซึ่งละครรำลักษณะนี้แสดงเป็นเวลาสั้น ๆ ไม่นานเนื่องจากเป็นรูปแบบการแสดงที่ไม่ได้สร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม

ต่อมาได้มีการคิดนำเอาอาซิดเข้ามาผสมกับละครรำ 2-3 เรื่อง ซึ่งการแสดงรูปแบบนี้กล่าวได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงมะโย่ง

ต่อมาได้มีการนำมะตารี คือ การรักษาคนไข้ (ยาตรา) ซึ่งไม่มีการรำ มีเพียงการร้อง การเจรจา และมีหมอเป็นผู้เล่าเรื่อง ร้องรำเจรจา เพื่อรักษาคนไข้ เข้ามาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงมะโย่งเดิมที่มีเพียงการรำไม่มีบทร้อง จนกลายเป็นมะโย่งที่มีความสมบูรณ์ทั้งการแสดงละคร การร้องเจรจา ประกอบเพลงในการรักษาคนไข้ทางจิต (สมาน โดซอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาการแสดงมะโย่ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. กลุ่มซาไกใช้ธรรมชาติเป็นองค์ประกอบหลักของดนตรี คนมลายูจึงไปซื้อมาเล่น
2. คนมลายูได้คิดเครื่องดนตรีขึ้นใหม่โดยเลียนแบบของที่ซื้อมาแต่เปลี่ยนเป็นไม้เจาะรูแล้วนำไม้อีกท่อนมาปิดรูต่อมา คือ กรือโต๊ะ

3. มีการเพิ่มเครื่องดนตรีเพื่อให้มีท่วงทำนองที่ไพเราะจนกลายเป็นวงดนตรี คือ อาซิด
4. มีการนำละครรำซึ่งเป็นละครที่ใช้แต่ท่าทางไม่มีบทร้องมารวมกับอาซิด จึงกลายเป็นต้นกำเนิดของการแสดงมโหรี
5. มีการนำมโหรี คือ การรักษาคนไข้โดยไม่มีการรำมีเพียงการร้อง เจริญและมีหมอลำเป็นผู้เล่าเรื่องเข้ามามีส่วนร่วมกับการแสดงมโหรีซึ่งเดิมไม่มีบทร้อง ทำให้การแสดงมโหรีครบองค์ประกอบของละครรำ คือ มีการแสดงละคร การร้องเจริญ มีเพลงบรรเลงทั้งยังใช้รักษาคนไข้ทางจิต

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าด้านประวัติความเป็นมาของการแสดงมโหรีที่นักวิชาการได้ศึกษา ค้นคว้า ใ้้นั้นมักเน้นประวัติความเป็นมาลักษณะเรื่องราวของตำนาน รูปแบบที่นำเสนอ และยุคสมัยที่มีการแสดงมโหรีปรากฏในสังคมจนกระทั่งชบเซา ซึ่งแตกต่างกับข้อมูลที่นักแสดงได้จำแนกแจกแจงไว้โดยมีลักษณะเป็นวิวัฒนาการการแสดงโดยเริ่มจากจุดเริ่มต้นที่เป็นเฉพาะดนตรีชาโก พัฒนามาเป็นอาซิด และนำการแสดงมโหรีเข้ามาจนกลายเป็นการแสดงมโหรีในรูปแบบที่สมบูรณ์ แต่ทั้งนี้นักแสดงที่สามารถให้ข้อมูลในลักษณะนี้มักเป็นผู้ที่มีการศึกษาในระดับที่สูง มีความรอบรู้ทั้งการแสดงมโหรีของไทยและของประเทศเพื่อนบ้าน ทั้งทักษะการวิเคราะห์ความน่าจะเป็น และมีโอกาสได้แลกเปลี่ยนการแสดงทั้งในและต่างประเทศ จึงมักมีความคิดที่ต่างกับนักแสดงทั่วไปซึ่งส่วนมากนักแสดงไม่ได้ให้ความสำคัญกับประวัติความเป็นมา กรอบกับวิวัฒนาการภาพทำให้มีการหลงลืม เกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดงมโหรี

2. รูปแบบการแสดงมโหรีในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้ 1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง จากการศึกษาเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนามจากคณะมโหรีรูปแบบพิธีกรรม จังหวัดนราธิวาส และคณะมโหรีรูปแบบความบันเทิงคณะเจ๊ะเยาะ สะดาก ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนของ องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง และเรื่องที่ใช้แสดงมโหรี ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.1.1 ผู้แสดง จำแนกได้เป็น นักแสดงและนักดนตรี ด้วยการแสดงมโหรีในปัจจุบันมีทั้งรูปแบบการแสดงรูปแบบพิธีกรรมและการแสดงรูปแบบความบันเทิง ทำให้ผู้แสดงในแต่แบบมีลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนี้

2.1.1.1 ผู้แสดงมโหรีรูปแบบพิธีกรรม ยังคงยึดหลักรูปแบบดั้งเดิม คือ ใช้นักแสดงผู้หญิงซึ่งแสดงเป็นตัวละคร (กษัตริย์) และเป็นตัวนาง (นางเอก, นางสนม) โดยนักแสดงที่เป็นตัวละครแต่งตัวเป็นผู้ชาย นอกจากนี้นักแสดงที่เป็นผู้ชายจะแสดงเป็นตัวตลก ส่วนตัวละครของพระเจ้าในปัจจุบันไม่มีปรากฏ จำนวนนักแสดงมีจำนวน 6 คน และจำนวนนักดนตรีมีจำนวน 7 คน

นักแสดงมะโย่งแบบพิธีกรรม จำแนกได้ดังนี้

เปาะโย่ง ตัวเอกในการดำเนินเรื่อง มีความสามารถในการร้องและรำ ใช้ผู้หญิงแสดง

ดาอย่าง-ดาอย่าง คือ ผู้แสดงเป็นนางสนม มีจำนวน 3 คน จะเป็นผู้ติดตามเปาะโย่งคอยทำหน้าที่รับบทร้องจากเปาะโย่ง หากมีเวลาในการแสดงทางคณะจะแสดงละครกลุ่มนางสนมก็จะรับแสดงบทบาทอื่น ๆ ตามท้องเรื่องที่แสดง ใช้ผู้หญิงแสดง

สะมาโม คือ ตัวตลกที่สร้างสีสันในการแสดง มักจะแสดงท่าทางเกินจริง และพูดจาตลก บางครั้งดัดเสียงพูดเพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม ใช้ผู้ชายแสดง

ดอแม คือ ตัวตลกคู่หูของสะมาโม มักจะพูดจาโต้แย้งเปาะโย่งเพื่อให้เปาะโย่งใช้ไม้ตี และทำท่าทางเจ็บเกินจริงเพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม ใช้ผู้ชายแสดง

นักดนตรีมีจำนวน 7 คน โดยในการบรรเลงจะมีเพียง 6 คนเท่านั้นตามจำนวนเครื่องดนตรีส่วนนักดนตรีอีกหนึ่งคนจะสำรองไว้ บรรเลงในช่วงที่นักดนตรีที่รับบทบาทเป็น ดอแม ออกแสดง นักดนตรีอีกท่านต้องมาบรรเลงแทนนักแสดงท่านนั้น ใช้ผู้ชายล้วน

บอร์มอ คือ หมอผู้ประกอบพิธีกรรมประจำคณะ มักเป็นผู้ชาย

เนื่องด้วยในการแสดงซึ่งจำนวนนักแสดงมีจำกัดทางคณะมะโย่งจึงจำเป็นต้องมีการสลับปรับเปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดง ได้แก่ สะมาโมซึ่งเป็นตัวตลกในช่วงแรกรับหน้าที่เป็นบอร์มอที่ทำหน้าที่ไหว้ครูในช่วงแรก และดอแมซึ่งเป็นตัวตลกคู่หูของสะมาโมในช่วงแรกของการแสดงรับหน้าที่เป็นนักดนตรี พอถึงฉากที่แสดงก็มีคนมาบรรเลงดนตรีแทน (เจ๊ะกายะ เจ๊ะโอะ; ตีเมาะ เาะะ; เจ๊ะอุเซ็ง เจ๊ะโกะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

2.1.1.2 ผู้แสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง ประกอบด้วยนักแสดงและนักดนตรี นักแสดงยังคงยึดหลักใช้ผู้หญิงรับบทบาทเป็นเปาะโย่ง และมะโย่ง ตัวตลกใช้ผู้ชายแสดง นอกจากนี้ตัวละครเปาะโย่งมูดา ได้ใช้ผู้ชายในการแสดง นักแสดงมีจำนวน 5 คน และจำนวนนักดนตรีมี 6 คน จำแนกได้ดังนี้

เปาะโย่ง ตัวเอกในการดำเนินเรื่อง มีความสามารถในการร้องและรำ ใช้ผู้หญิงแสดง

เปาะโย่งมูดา คือ ตัวรอง บางครั้งในการแสดงละครอาจเป็นพระเอกของเรื่อง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง ใช้ผู้ชายแสดง

มะโย่ง คือ ตัวนาง จะรับบทเป็นนางเอก ใช้ผู้หญิงแสดง

พรานหนุ่มและพรานแก่ คือ ตัวตลก มักจะพูดจาโต้แย้งเปาะโย่งเพื่อให้เปาะโย่งใช้ไม้ตี และทำท่าทางเจ็บเกินจริงเพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม ใช้ผู้ชายแสดง

นักดนตรีมีจำนวน 6 คนเท่านั้นตามจำนวนเครื่องดนตรี

บอร์มอ คือ หมอผู้ประกอบพิธีกรรมประจำคณะ (ลิตีมีเนาะ สาแม, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

เนื่องด้วยการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมผู้แสดงล้วนเป็นวัยอาวุโส นักแสดงมีจำนวนน้อย ผู้เป็นบอร์มอและนักดนตรีอูบูก็จะต้องมารับบทบาทเป็นสะมาโมและดอแม ส่วนคณะมะโย่งรูปแบบความบันเทิงได้มีคนทีสืบทอดการแสดงจำนวนน้อยและร่วมแสดงเป็นเปาะโย่งมุดาเพื่อรับการถ่ายทอดความรู้ สังเกตได้ว่าจำนวนนักแสดงมีน้อยมาก นางสนมไม่มีตัวผู้เล่นตัวละคร นางมีเพียงมะโย่งเท่านั้น ส่วนตัวตลกที่เป็นพรานแก่นั้น ในช่วงแรกของการแสดงได้เป็นบอร์มอประกอบพิธีในช่วงของการไหว้ครูก่อน เมื่อเสร็จพิธีก็รอช่วงเวลาที่ตนแสดงก็รับบทเป็นตัวพรานใหญ่ต่อ เพราะไม่มีเด็กและเยาวชนที่เป็นสายเลือดมารับช่วงต่อ ผู้แสดงจึงมีจำนวนน้อยมาก

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงจำนวนผู้แสดงจากอดีตที่มีนักแสดงจำนวนมากจนปัจจุบันลดจำนวนลง เนื่องจากเด็กในปัจจุบันไม่มีใครสนใจที่จะรับช่วงต่อ เพราะปัจจัยหลายประการ โดยเฉพาะมีความเชื่อว่าการดูหรือการแสดงมะโย่งเป็นบาป เนื่องจากขัดกับหลักศาสนา นอกจากนี้การสืบทอดการแสดงจำเป็นต้องใช้เวลา 3 เดือน 10 วัน หากผู้รับการสืบทอดปฏิบัติได้ก็สามารถเป็นผู้แสดงได้ แต่จนถึงปัจจุบันทางคณะมะโย่งไม่สามารถหาเยาวชนมาสืบทอดการแสดง มะโย่งได้เลย ทั้งนักแสดงและนักดนตรี ดังนั้นเมื่อหมดผู้แสดงในยุคปัจจุบันมะโย่งก็ถึงเวลาหายไปจากสังคม (นิเมาะ บินนิแม, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

นอกจากนี้การแสดงมะโย่งในปัจจุบันไม่ได้มีการแสดงบ่อย กอรปกับผู้แสดงมีรายรับจากการแสดงจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับการประกอบอาชีพทำสวน ดังนั้นนักแสดงส่วนใหญ่จึงยึดอาชีพทำสวนยางพาราเป็นอาชีพหลัก ส่วนนักแสดงที่มีอายุมากก็อยู่บ้านไม่ประกอบอาชีพใด นอกจากนี้สมาชิกบางคนไปประกอบอาชีพที่ประเทศมาเลเซียและกลับมาแสดงเมื่อมีการติดต่อประสานงานให้กลับมาแสดง ดังนั้นงานแสดงจึงเป็นเพียงอาชีพเสริมเท่านั้น (หะยือรง แวมามู; แวยูโซ๊ะ แวเดร์, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

จากการศึกษาผู้แสดงมะโย่ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ผู้แสดงในรูปแบบพิธีกรรม มีจำนวน 13 คน โดยแบ่งเป็นนักแสดงจำนวน 6 คน ประกอบด้วย เปาะโย่ง ดายัง-ดายัง จำนวน 3 คน สะมาโม ดอแม นักดนตรีจำนวน 7 คน ทั้งนี้ในคณะจะมีบอร์มอทำหน้าที่เป็นประจำ
2. ผู้แสดงในรูปแบบด้านบันเทิง มีจำนวน 11 คน โดยแบ่งเป็นนักแสดง 5 คน ประกอบด้วย เปาะโย่ง เปาะโย่งมุดา มะโย่ง พรานหนุ่ม และพรานแก่ นักดนตรีจำนวน 6 คน และในคณะจะมีบอร์มอทำหน้าที่เป็นประจำ

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า จำนวนผู้แสดงในปัจจุบันมีจำนวนน้อยมาก ไม่เพียงพอต่อตัวละครที่ดำเนินเรื่องดังนั้นนักแสดงจะต้องทำหน้าที่อื่น ๆ ด้วย ได้แก่ มะโย่งรูปแบบพิธีกรรม ตัวตลก คือ สะมาโมและตอแม ต้องเปลี่ยนจากผู้ทำหน้าที่บอร์มอและนักดนตรี คือ ในช่วงเริ่มการแสดงจะเป็นบอร์มอประกอบพิธีกรรมในช่วงแรก เมื่อจบพิธีก็มารับบทเป็นสะมาโม ลักษณะเดียวกับนักดนตรีที่บรรเลงอูบูกือแน ต้องมารับบทเป็นตอแม ส่วนการแสดงรูปแบบความบันเทิงผู้รับบทเป็นพรานแกในช่วงแรกก็ทำหน้าที่เป็นบอร์มออีกด้วย นอกจากนี้สิ่งสำคัญนักแสดงที่เป็นตัวหลักส่วนใหญ่เป็นผู้สูงวัย จากการศึกษาข้อมูลของนักวิชาการ พบว่า ผู้แสดงมะโย่งในอดีตมีจำนวน 15 – 20 คน ซึ่งจำนวนผู้แสดงมีมากขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของคณะ และใช้ผู้หญิงแสดงเป็นหลักฐานผู้ชายจะรับบทเป็นตัวตลก หรือพระเจ้า ทั้งนี้นักแสดงแต่ละคนจะรับบทบาทเป็นตัวละคร นักร้อง นักเต้น ส่วนนักดนตรีมีจำนวน 6 คน เป็นชายล้วน ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าในยุคสมัยที่มีการนำการแสดงมะโย่งของชาวอำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ครั้งร่ำถวายต้อนรับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้แสดงในสมัยนั้นมักเป็นกลุ่มคนวัยหนุ่มสาว ต่อมาในปี พ.ศ. 2522 ผู้แสดงจะมีทั้งกลุ่มคนวัยสูงอายุ วัยกลางคน และวัยหนุ่มสาว ต่อมาเมื่อการแสดงมะโย่งไม่ค่อยได้รับความสนใจจากชาวบ้าน นักแสดงต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นเป็นอาชีพหลัก บางคนเลิกแสดงไปเลยจนทำให้เหลือมะโย่งไม่กี่คณะ ส่วนปัจจุบันผู้แสดงมะโย่งมีจำนวน 12 คน โดยนักแสดงบางคนยังรับหน้าที่เป็นบอร์มอและนักดนตรี นอกจากนี้ผู้แสดงส่วนใหญ่จะเป็นผู้สูงอายุ ไม่มีเยาวชนมาสืบสานต่อ เพราะการสืบสานจำเป็นต้องใช้เวลา 3 เดือน 10 วัน จึงเป็นเหตุผลให้คนที่ไม่มีเวลาอดทนไม่สามารถปฏิบัติได้ ทั้งนี้เยาวชนได้รับการศึกษาด้านศาสนาอย่างเคร่งครัดและได้รับการปลูกฝังว่าการแสดงมะโย่งเป็นการแสดงที่ขัดกับศาสนาหากดูจะเป็นบาป อีกทั้งการแสดงมะโย่งใช้ภาษามลายูโบราณทำให้การสื่อสารกับผู้ชมยากมากโดยเฉพาะเด็กรุ่นใหม่ที่ไม่เคยได้ยิน ไม่เคยเรียนมาทำให้รู้สึกไม่สนุกเพราะฟังภาษาไม่รู้เรื่อง และเป็นการแสดงที่ยึดเยื้อไม่น่าสนใจ ทั้งปัจจุบันมีเทคโนโลยีที่มีการนำเสนอความบันเทิงที่หลากหลายน่าติดตามมากกว่า ปัจจุบันเหล่านั้ส่งผลให้เด็กรุ่นใหม่ห่างไกลตัวตนความเป็นมลายูที่บรรพบุรุษสั่งสมไว้แต่โบราณกาล จึงยากที่จะหาคนที่มารับการสืบทอดการแสดงมะโย่ง

2.1.2 การแต่งกาย

การแต่งกายของการแสดงมะโย่งจะแตกต่างไปตามลักษณะตัวละคร ในสมัยก่อนถือเป็นละครรำในราชสำนักจึงมีราคาค่อนข้างแพงและเป็นงานฝีมือ เครื่องประดับล้วนเป็นของจริงที่มีราคาแพง ต่อมาเมื่อกลายเป็นการละเล่นของชาวบ้านการแต่งกายจึงเน้นตัวละครที่สำคัญเป็นหลัก ส่วนตัวประกอบจึงแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวัน

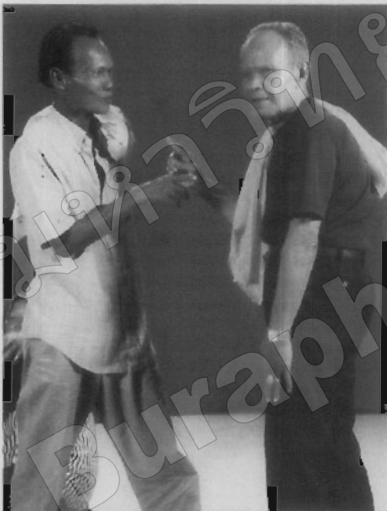
สำหรับการแต่งกายทั้งการแสดงรูปแบบพิธีกรรม และการแสดงรูปแบบความบันเทิงในปัจจุบันมีจุดเน้นสำคัญที่สุด คือ เปาะโย่ง ซึ่งเป็นตัวละครที่แต่งกายตามแบบฉบับของชาวมลายู มักจะมีการแต่งกายที่สวยงามเป็นพิเศษ คือ แต่งชุดแสดงพื้นเมืองผู้ชายที่เรียกว่าชุดสลีแน เพิ่มมงกุฎ

และกรองคอ ส่วนการแต่งกายของตัวละครอื่น ๆ มีความแตกต่างกัน คือ รูปแบบพิธีกรรมจะเน้นความเรียบง่ายผู้แสดงสามารถแต่งกายด้วยชุดที่สวมใส่ในชีวิตประจำวันได้ ส่วนรูปแบบความบันเทิงเน้นความประณีต สวยงามของทุกตัวละคร รายละเอียดการแต่งกายของเปาะโย่ง ดायัง-ดาแยัง สะมาโมและตอแม และนักดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	ชุดเปาะโย่งและอาวุธ	มงกุฎ
		เสื้อ
		กรองคอ/ลา
		กิริช
		เข็มขัด
	กรองคอ	เรียกว่า ลา ทำด้วยลูกปัดหลากสี ร้อยเป็นตาข่ายเริ่มจาก ร้อยลูกปัดให้ช่องตาข่ายเล็ก ค่อย ๆ ขยายเป็นช่องตาข่ายใหญ่จนเป็นลักษณะโค้งสวมปิดหน้าอก ตรงปลายทำอุบะด้วยไหมพรม
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้ายาวเมตรครึ่ง กว้างสามนิ้ว พันรอบตัวและปล่อยชายผ้าที่ด้านข้างตรงสะโพกประมาณห้านิ้ว
	เข็มขัด	ใช้เข็มขัดเหล็กไม่มีหัวเข็มขัด คาดทับผ้าคาดสะเอว เพื่อความสวยงามและป้องกันผ้าถุงหลุด
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุง พับให้มีขนาดสั้นเหนือเข่า สวมทับบนกางเกง
	กางเกง	กางเกงขายาว ทรงหลวมเพื่อความคล่องตัวในการแสดง ผ้าสีเดียวกับเสื้อ
	อาวุธ	1) เหน็บกิริชที่สะโพกซ้ายเพื่อแสดงถึงฐานะชนชั้น
	ปกรอง	ซึ่งเป็นอาวุธที่เหน็บไว้ตลอดไม่ได้นำมาใช้ 2) มัดหาวายใช้ฟาดตีตัวตลก เพื่อเป็นการลงโทษ (ตีเมาะ เเงะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดค้ายัง - ค้ายัง 	ศีรษะ	ใช้ผ้าสีดำคลุมศีรษะ
	เสื้อ	ใส่ได้ทั้งแขนสั้นและแขนยาว เสื้อยาวคลุมสะโพก ไม่มีข้อจำกัดทั้งรูปแบบและรูปทรง ส่วนใหญ่เป็นเสื้อสมัยนิยมในปัจจุบัน
	กางเกง	สวมกางเกงผ้า ขายาว สีดำ
(นิเมาะ บินนิแม, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)		
ชุดสะมาโมและคอตแม 	เสื้อ	ใส่ได้ทั้งเสื้อยืดและเสื้อเชิ้ตแขนสั้น และใส่แบบปล่อยชายเสื้อไว้ด้านนอก หรือใส่เสื้อไว้ในกางเกง
	ผ้าพาดไหล่	สามารถใช้ผ้าขนหนูผืนเล็ก ไม่จำกัดลายและสี สามารถพาดได้ทั้งไหล่ขวาและไหล่ซ้าย
	กางเกง	กางเกงขายาวไม่จำกัดสีหากใส่เสื้อไว้ในกางเกงจำเป็นต้องรัดเข็มขัด
(เจ๊ะกายะ เจ๊ะโซะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)		
ชุดนักดนตรี 	เสื้อ	ใช้เสื้อรูปแบบที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน คือเสื้อยืดหรือเสื้อเชิ้ตแขนสั้น และสวมเสื้อแขนยาวทับอีกชั้นหนึ่ง
	กางเกง	ใช้ทั้งกางเกงขายาวใส่ได้ทั้งกางเกงยีนส์และกางเกงผ้า ไม่มีการจำกัดสี
	(ยาลี อารงค์, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)	

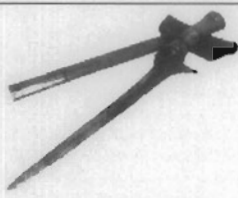
จะเห็นได้ว่าการแต่งกายของการแสดงแบบพิธีกรรม มักเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของนางสนม โดยจะแต่งตามวิถีชีวิตของปัจจุบัน คือ สวมกางเกงขายาว เสื้อแขนยาว ผ้าคลุมผมห่ม ส่วนตัวตลกก็สวมชุดเสื้อ กางเกง แต่มีผ้าพาดไหล่เพิ่มเข้ามา เช่น นักแสดงที่เป็นนักดนตรีรับบทเป็นตอแม เมื่อถึงช่วงที่ตัวเองออกมาเล่นก็จะใช้ผ้าพาดไหล่ แล้วขึ้นมาแสดงได้เลย แม้แต่นักดนตรีก็สามารถสวมใส่เสื้อผ้าที่ใส่ในชีวิตประจำวันมาบรรเลงเพลงการแสดงได้เลย กล่าวได้ว่าปัจจุบันไม่เน้นการแต่งกายของนักแสดงประกอบและนักดนตรีที่แสดงรูปแบบพิธีกรรม โดยเน้นรูปแบบการแสดงมากกว่าแต่สิ่งที่ยังคงปฏิบัติสืบทอดกันมาไม่เปลี่ยนแปลง คือ ไม่สวมถุงเท้า รองเท้า ในการแสดง (รอกีเยาะ นิโก๊ะ; นิเมาะ บินนิแม, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

2.1.2.2 การแต่งกายของการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง ยังคงมีความพิถีพิถันในการเลือกใส่ชุดในการแสดงของทุกตัวละครตั้งแต่เปาะโย่ง เปาะโย่งมูตา มะโย่ง พรานแก่ พรานหนุ่ม แม้แต่นักดนตรีก็สวมใส่ชุดที่เป็นรูปแบบเดียวกันทั้งคณะ รายละเอียดการแต่งกายของเปาะโย่ง เปาะโย่งมูตา มะโย่ง พรานหนุ่ม และนักดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	ชุดเปาะโย่ง, เปาะโย่งมูตาและอาวธ	ถือเป็นสัญลักษณ์ของกษัตริย์ ทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำ ปักเลื่อมเป็นลวดลายสวยงาม ยอดแหลมของมงกุฎอยู่ตรงหน้าผาก ด้านบนติดพู่ไหมพรมทรงกลมเล็ก ๆ ติดรอบ ๆ วงแหวน ด้านบน นอกจากนั้นมีการทำอุบะด้วยลูกปัดหลากสีและติดพู่ไหมพมรอบปลายของมงกุฎ
	เสื้อ	สวมเสื้อยืดซึ่งเป็นเสื้อแขนสั้น คอกลม
	กรองคอ	เรียกว่า ลาผ้ากำมะหยี่ คือ ทำฐานด้วยผ้ากำมะหยี่ลักษณะ รูปสามเหลี่ยมโดยเว้าที่คอกเล็กน้อยปักด้วยเลื่อมเป็นลวดลายต่าง ๆ รอบฐานร้อยด้วยลูกปัดหลากสีตาข่ายเริ่มจากร้อยลูกปัดช่องตาข่ายเล็ก ค่อย ๆ ขยายเป็นช่องตาข่ายใหญ่ จนเป็นลักษณะโค้งสวมปิดหน้าอก ตรงปลายทำอุบะด้วย ไหมพรม
	ผ้าคาด	ใช้ผ้ายาวเมตรครึ่ง กว้างสามนิ้ว พันรอบตัวและปล่อยชายผ้าที่ด้านข้างตรงสะโพกประมาณห้านิ้ว
	หัวเข็มขัด	ใช้หัวเข็มขัดทำด้วยปะเก็นลักษณะเป็นรูปร่างรี ไม่ใช่สายเข็มขัด แต่ใช้ผ้าผืนเล็ก ๆ คาดทับบนผ้าคาดสะเอว เพื่อความสวยงามและป้องกันผ้านุ่งหลุดและแสดงถึงยศฐาบรรดาศักดิ์
	ผ้าคาดสะเอว	
	ผ้าถุง	
	กางเกง	

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
 กริช	ผ้าถุง	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุง พับให้มีขนาดสั้นเหนือเข่า สวมทับบนกางเกง
	กางเกง	กางเกงขายาว ทรงหลวมเพื่อความคล่องตัวในการแสดง ผ้าสีเดียวกับเสื้อ
	อาวุธ	1) เหน็บกริชที่สะโพกซ้าย เพื่อแสดงถึงฐานะชนชั้นปกครอง ซึ่งเป็นอาวุธที่เหน็บไว้ตลอดไม่ได้นำมาใช้ 2) มัดหวายใช้ตอนแสดงกับตัวตลก เพื่อพาดตีเมื่อทำโทษ (สมาน โดขมิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
มัดหวาย		
	ชุดมะโย่ง	ศรีระ
		การทำทรงผมมีลักษณะเรียบง่ายคือ ผูกผมรวบตึง ด้านหลัง ทำมวยด้วยผมนักแสดง ไม่มีการทัดดอกไม้หรือปักผม
		เสื้อ
		เสื้อตัดเย็บในลักษณะเสื้อบานงมาตรฐาน คอทำเป็นรูปตัววี ไม่มีลิ้นสามเหลี่ยม ผ้าหนา แขนยาว ความยาวของเสื้อคลุมสะโพกกลางด้านหลังตัดให้เฉียงยาวจนมาเป็นมุมแหลมตรงด้านหน้า ตกแต่งด้วยการปักเลื่อมและลูกปัด
		ผ้าสไบ
		ทำด้วยผ้าชนิดเดียวกับเสื้อ ตกแต่งด้วยการปักเลื่อมและลูกปัดมีลวดลายเหมือนเสื้อ ยาวประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 8 นิ้ว นิยมพาดบนไหล่ขวา
		เข็มกลัด
		ใช้เข็มกลัดเพชรเทียมเป็นรูปร่างกลมขนาดใหญ่ ลวดลายสวยงาม ใช้กลัดติดบนผ้าสไบและเสื้อเพื่อป้องกันไม่ให้ผ้าสไบหลุด และเพื่อความสวยงามด้วย
		ผ้าถุง
		เป็นลักษณะผ้าถุงป้ายสำเร็จรูป ใช้ผ้าชนิดเดียวกับเสื้อและสไบ นิยมนุ่งยาวรอมเท้า ป้ายไปทางขวา ชายผ้าตกแต่งด้วยการปักลวดลายด้วยเลื่อมและลูกปัดลวดลายเหมือนเสื้อ (นาวา สามะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	ชุดพรานหนุ่มและพรานแก่	ผ้าโพกศีรษะ ใช้ผ้าพับให้เป็นผืนเล็ก คาดรอบศีรษะและผูกไว้ด้านหลัง
	เสื้อ	ใส่เสื้อแขนสั้นสีขาว สวมไว้ด้านในกางเกง
	ผ้านุ่ง	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุง พับให้มีขนาดสั้นเหนือเข่า สวมทับบนกางเกง
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้ายาวเมตรครึ่ง กว้างสองนิ้ว พันรอบตัวและปล่อยชาย
	ผ้านุ่ง	ผ้าที่ด้านข้างตรงสะโพกประมาณหัวนิ้ว
	กางเกง	กางเกงขายาว ทรงหลวมเพื่อความคล่องตัวในการแสดง สี
	มีดครก	ผ้าไม่จำกัดว่าเป็นสีเดียวกับเสื้อ นักแสดงสวมสีอะไรก็ได้
(ช่อมะ สาและ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)		
	มีดครก	เห็นมีดที่ทำจากการแกะสลักไม้เป็นรูปมีด ใช้เหน็บที่เอวด้านขวาของผู้แสดง
	ชุดนักดนตรี	หมวก สวมหมวกซอกเกี้ยวลักษณะเป็นหมวกหนีบสีดำไม่มีปีกทรงวงรี ปิดเพียงครึ่งศีรษะ นักดนตรีบางคนใช้ผ้าที่มีสีสันทัดตกแต่งรอบ ๆ ของหมวก
	เสื้อ	สวมเสื้อเชิ้ตตัดด้วยผ้าปาเต๊ะแขนยาว ผ่าหน้า ตัวใหญ่เน้น
	กางเกง	การสวมใส่ที่สบายปล่อยชายเสื้อ เลือกใช้สีโทนสีเหลือง สีฟ้า
สวมกางเกงขายาว นิยมใส่ทั้งกางเกงยีนส์ และกางเกงผ้าสีต่าง ๆ ขึ้นอยู่แต่ละบุคคล		
(อามะ บินยะเก๊ะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)		

จากการศึกษาด้านการแต่งกายมะโย่ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม

1.1 เปาะโย่ง เน้นการแต่งกายเป็นสำคัญโดยแต่งชุดสลีน ประกอบด้วยเสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว และผ้าถุงคาดทับ ส่วนกรองคอและมงกุฎมีการตกแต่งให้สวยงามขึ้น

1.2 ดายัง-ดายัง แต่งแบบชีวิตประจำวัน เน้นความเรียบง่าย คือ สวมเสื้อยืด กางเกงขายาว ผ้าคลุมศีรษะ

1.3 ตัวตลก แต่งแบบชีวิตประจำวัน คือ สวมเสื้อยืด หรือเสื้อเชิ้ต กางเกงขายาว ผ้าพาดไหล่

1.4 นักดนตรี มักแต่งแบบสวมใส่ในชีวิตประจำวัน คือ สวมเสื้อยืด หรือเสื้อเชิ้ต สวมเสื้อวอร์มแขนยาว กางเกงขายาว

2. การแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง มักเน้นการแต่งกายที่สวยงามของนักแสดงทั้งคณะ แม้กระทั่งนักดนตรี

2.1 เปาะโย่ง เน้นการแต่งกายเป็นสำคัญโดยแต่งชุดสลีน ประกอบด้วยเสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว และผ้าถุงคาดทับ ส่วนกรองคอและมงกุฎมีการตกแต่งให้สวยงามขึ้น

2.2 มะโย่ง จะสวมใส่ชุดพื้นเมืองบาง

2.3 พราน จะแต่งกายแบบชายมลายู คือ สวมชุดสลีนและผ้าคลุมศีรษะ

2.4 นักดนตรีจะใส่เสื้อแขนยาว กางเกงขายาว และสวมหมวก

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า การแต่งกายของนักแสดงจะแตกต่างกันไปตามบทบาทที่ได้รับของตัวละครส่วนใหญ่จะเน้นการแต่งกายของเปาะโย่งเป็นสำคัญทั้งนี้มีการสวมมงกุฎเพื่อบ่งบอกฐานะกษัตริย์ โดยเริ่มแรกจะสวมมงกุฎแบบวงแหวนต่อมาพัฒนาเป็นมงกุฎวงแหวนเพิ่มยอดแหลม ส่วนการแต่งกายแต่งแบบอัตลักษณ์ของชาวไทยเชื้อสายมลายู ซึ่งในสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ผู้แสดงเปาะโย่งจะสวมเสื้อในนางทับด้วยกรองคอ ต่อมาหลังสงครามโลกก็ได้มีการปรับเปลี่ยนมาสวมเสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว ใช้ผ้าถุงยาวเหนือเข้าสวมทับกางเกงอีกชั้น รัดเข็มขัด เหน็บกริช ส่วนนักแสดงมะโย่งจะสวมเสื้อก๊อบายา บางคณะสวมชุดบาง ลักษณะทั่วไปของเสื้อจะเป็นเสื้อรัดรูป แขนยาวนุ่งคู่กับผ้าปาเต๊ะหรือผ้าซากิตยาวกรอมเท้า สำหรับนักแสดงดายัง-ดายัง จะแต่งกายคล้าย ๆ มะโย่งแต่เรียบง่ายกว่า คือ เนื้อผ้าธรรมดา จนปัจจุบันมีการสวมชุดในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้การแต่งกายของตัวตลกในอดีตเริ่มจากการไม่สวมเสื้อ สวมหน้ากาก ต่อมาจะแต่งตัวแบบชายไทยเชื้อสายมลายูทั่วไป คือ ไม่สวมหน้ากาก นุ่งโสร่ง สวมเสื้อแขนสั้นและสวมเสื้อก๊อบทับ บางคนมีผ้าพาดไหล่ และบางคนใช้ผ้าพันศีรษะ ส่วนการแต่งกายของนักดนตรี มักแต่งแบบเรียบง่ายส่วนมากเป็นชุดที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน

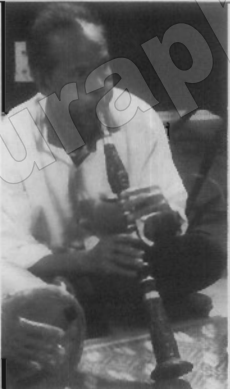
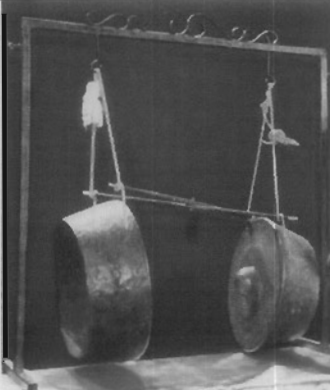
สำหรับวิวัฒนาการการแต่งกายมะโย่งในปัจจุบันทั้งรูปแบบพิธีกรรมและรูปแบบความบันเทิงมีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

ในรูปแบบพิธีกรรมไม่ได้ให้ความสำคัญต่อชุดการแสดงมากนัก ยกเว้นชุดของเปาะโย่งที่ยังคงยึดปฏิบัติรูปแบบดั้งเดิมเพราะเป็นตัวละครที่สมมติเป็นกษัตริย์ดังนั้นจำเป็นต้องสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่บ่งบอกถึงฐานะ ได้แก่ มงกุฎ กรองคอ และกริช ส่วนนักแสดงตัวละครอื่น ๆ ได้แก่ ดायัง-ดาแยง ตัวตลก และนักดนตรี มักสวมใส่ชุดที่เรียบง่ายเป็นชุดทั่ว ๆ ไป ไม่พิถีพิถัน ในด้านการแต่งกายมากนัก กล่าวคือ หากกลับจากตลาดสามารถขึ้นแสดงได้เลย ซึ่งหากเป็นการแสดงโชว์ตามงานต่าง ๆ คงไม่เหมาะสมมากนัก ดังนั้นเมื่อแสดงในงานแก้บน หรืองานรักษาคนไข้ซึ่งเน้นด้านพิธีกรรมจึงไม่จำเป็นต้องนำเสนอด้านความสวยงามของการแต่งกายและเครื่องประดับมีความแตกต่างกับการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง ที่มักเน้นการแต่งกายที่สวยงามของตัวแสดงอื่น ๆ แม้กระทั่งนักดนตรี อาทิ มะโย่ง จะสวมใส่ชุดพื้นเมืองบางง พราน จะแต่งกายแบบชาวมลายู คือ สวมชุดสลิ้นและผ้าโพกศีรษะ ส่วนนักดนตรีจะใส่เสื้อแขนยาว กางเกงขายาว และสวมหมวกหรือใช้ผ้าโพกศีรษะ ทั้งนี้สิ่งที่นักแสดงทุกคนไม่ว่าจะเป็นการแสดงมะโย่งแบบพิธีกรรมหรือแบบบันเทิงมีลักษณะรูปแบบเดียวกัน คือ ไม่มีการสวมรองเท้าและถุงเท้าเมื่อทำการแสดง

2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง ในแต่ละรูปแบบของการแสดงจะมีจำนวนเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับจำนวนลูกคู่ของคณะ จำแนกได้ดังนี้

2.1.3.1 เครื่องดนตรีของการแสดงรูปแบบพิธีกรรม เครื่องดนตรียังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมไม่เปลี่ยนแปลง ประกอบด้วย รือบบั 1 อัน กือแน 1 คู่ ประกอบด้วยอือบูกือแน (กลองใหญ่) อาเนาะกือแน (กลองเล็ก) ฆ้องใหญ่มีจำนวน 1 คู่ โหม่ง 1 อัน และ ปี่ 1 เล้า (แวยูโซ๊ะ แวเดร์; เจ๊ะแว สะมะแอ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555) นอกจากนี้เครื่องดนตรีของบางคณะจะมีตัง ซึ่งเป็นถัง(ปี่) ขนมหือธังสีที่มีขนาดเล็ก ๆ ใช้ไม้สองอันตีประกอบ ซึ่งตังถือเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องพาไปแสดงทุกครั้งห้ามขาด เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ สามารถขาดได้แต่ตังเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถขาดได้ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่บรรพบุรุษได้มอบให้จึงมีความเชื่อว่าหากไปแสดงที่ไหนต้องมีตังไปทุกที่ หากขาดเสียจะทำให้การแสดงครั้งนั้นล้มเลิกกลางคันไม่สำเร็จจุล่งได้ (แวอุเซ็ง หะยิบารง, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555) รายละเอียดของเครื่องดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงมโหรีรูปแบบพิธีกรรม

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
รือบับ		เป็นเครื่องดนตรีประเภทสี เป็นชิ้นที่สำคัญต่อการแสดงมโหรี ลักษณะคล้ายซอสามสาย โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนยอด ลำตัว และกะโหลก มักนิยมทำจากไม้ขนุนและส่วนของกะโหลกจะหุ้มกับหนังสัตว์ มีการใช้ลูกบิดมาร้อยดกแต่งเพื่อความสวยงาม จัดเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงดำเนินทำนอง วิธีบรรเลง ตั้งฐานของรือบับไว้กับพื้นด้านหน้าของนักดนตรี มือซ้ายจับที่ลำตัวรือบับและใช้นิ้วไล่โน้ตเสียง มือขวาถือสายคันชัก (เวยูไซ้ะ แวเดร์, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)
ก๊อแน		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้บรรเลง 2 ใบ ได้แก่ ใบใหญ่ เรียกว่า อีบูก๊อแน ส่วนใบเล็ก เรียกว่า อาเนาะก๊อแน มีลักษณะทรงกระบอกกลมนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หน้ากลองทั้งสองด้านไม่เท่ากันซึ่งด้วยหนังวัว ใช้หวายหรือเชือกมัดเป็นสายโยงหน้ากลอง จัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่สำคัญที่สุด เพราะในการบรรเลงต้องควบคุมจังหวะดนตรี วิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้มือเปล่าในการตี (ยาสิ อารงค์, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)
ปี่		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้ปี่ชุนามีขนาด 6 รู ตัวปี่จะประกอบด้วยท่อนเล้าปี่ และท่อนลำโพง ตัวของท่อนลำโพงจะนิยมตกแต่งด้วยแผ่นเงิน จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองสอดประสานกับรือบับ ในการบรรเลง จะต้องใช้กำพวดที่มีลึ้นปีทำด้วยใบตาลติดเป็นกลีบบนซ้อน 4 กลีบ เสียบตรงบนสุดของเล้าปี่ ขณะที่เป่ามือทั้งสองจะไล่เสียงโน้ตเพลง โดยการเปิดหรือปิดตามรู (เจ๊ะแว สะมะแอ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)
ฆ้อง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยผูกติดกับขาตั้ง นิยมใช้ 2 ใบ ให้ตัวฆ้องทั้งสองหันหน้าเข้าหากันใช้ไม้ 2 ด้ามขัดไว้ด้านบนเพื่อไม่ให้ตัวฆ้องกระทบกัน จัดเป็นเครื่องควบคุมจังหวะใหญ่ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ขึ้นตรงกลางของใบ (สะมาแอ มะระ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

ตารางที่ 3 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
โหม่ง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะมีลักษณะเหมือนฆ้องแต่มีขนาดเล็กกว่ามาก ตรงขอบเจาะรูสี่มุมร้อยติดกับโครงไม้ นิยมใช้ 2 ใบ ใบแรกเสียงแหลม เป็นตัวขึ้น ใบที่สองเสียงทุ้มเป็นตัวเสริม จัดเป็นเครื่องควบคุมเสียงดนตรีและเสียงร้องให้เกิดความกลมกลืน วิธีการบรรเลงจะวางโหม่งไว้ด้านหน้าของนักดนตรี ใช้ไม้ที่หุ้มด้วยยางพาราจนวนนาสองอัน ตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่นูนตรงกลางของใบ (แวอุมา หะยิอารัง, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)
ดิ่ง		เป็นเครื่องดนตรีที่มีเฉพาะคณะ เป็นความเชื่อที่คิดว่าต้องมีดิ่งไปทุกครั้งที่ทำการแสดง แม้ในคณะจะขาดเครื่องดนตรีชิ้นใดก็สามารถแสดงได้แต่หากขาดดิ่งเพียงชิ้นเดียว ไม่สามารถแสดงได้มักมีเหตุให้ล้มเลิกกลางคันไม่สำเร็จลุล่วงได้ อุปกรณ์ที่ทำดิ่ง คือ ถัง (بيب) ใส่ขนมหรือสที่ี่มีขนาดเล็ก และใช้ไม้ขนาดเล็ก 2 อันตีตรงกลางถัง (แวอุเซ็ง หะยิอารัง, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

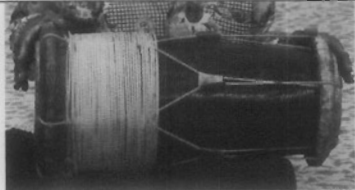
วิธีการบรรเลงเพลงของการแสดงมะโย่ง ผู้บรรเลงจะไม่มีกรอ่านตัวโน้ต จะเล่นโดยอาศัยการจำเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัญหาที่ยากในการสืบทอดให้แก่เยาวชนรุ่นใหม่ เครื่องดนตรีของมะโย่งถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญโดยเฉพาะช่วงไหว้ครู โดยบอร์มอจะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมก่อนการแสดงให้กับเครื่องดนตรี ดังนี้

ปีและรื้อบับ เมื่อเริ่มการแสดงไหว้ครูคณะที่ไม่มีคนเป่าปี จำเป็นต้องเอาปีมาตั้งไว้เป็นส่วนประกอบในการไหว้ครูโดยทำพิธีพร้อมกับรื้อบับ โดยคนสืบทอดจะวางปีกับรื้อบับไว้บนหมอนสำหรับวางเครื่องเช่นอยู่ตรงกลางหน้าบอร์มอ บอร์มอจะทำพิธีและมอบรื้อบับให้คนสืบทอดประกอบตลอดการไหว้ครู ส่วนปีก็จะตั้งไว้บนที่ตั้งของเช่นไหว้ตลอดการแสดง

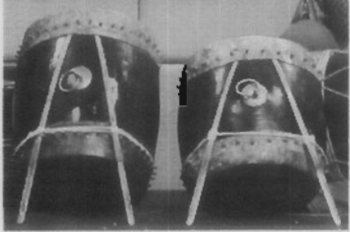
ก๊อแนทั้ง 2 ลูก บอร์มอจะใช้ตอนทำพิธี คือ บอร์มอจะเอาก๊อแนตั้งขนาดตัวทั้ง 2 ใบ บอร์มอหยิบก๊อแนด้านขวามาวางบนตักแล้วใช้ข้าวสารกำแล้วหมุนรอบ ๆ หน้ากลองแล้วขีดข้าวสารใส่หน้ากลอง ก่อนจะย่นให้คนตีกลอง ก๊อแนอีกใบก็ทำลักษณะเดียวกัน (สละมะแอมะเราะ; เจ๊ะแหว สะมาแอ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

2.1.3.2 เครื่องดนตรีของการแสดงรูปแบบความบันเทิง เครื่องดนตรียังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม และมีการนำเอาเครื่องดนตรีของโนราเข้ามาใช้ประกอบด้วย เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ รือบบั 1 อัน กือแน 1 คู่ (ประกอบด้วยอืบูกือแน (กลองใหญ่) อาเนาะกือแน (กลองเล็ก)) ฆ้องใหญ่ 1 คู่ โหม่ง 1 อัน ฉิ่ง ฉาบและกรับ นอกจากนี้ยังมีกลองตึก ทับ และปี่ที่นำเข้ามาบรรเลงประกอบการแสดงช่วงตาริร่ากำ โดยผู้สืกรือบบัจะเป็นผู้เป่าปี่ ผู้ตีอืบูกือแน และผู้เป็นบอร์มจะตีกลองตึก และผู้ที่ตีอาเนาะกือแนจะตีทับ เมื่อบรรเลงช่วงตาริร่ากำจบทั้งสามคนก็กลับมาบรรเลงเครื่องดนตรีมะโย่งเหมือนเดิม (อาลีเยะ แวหะมะ; อับโตรอแม ตอกอ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556) รายละเอียดของเครื่องดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
รือบบั		เป็นเครื่องดนตรีประเภทสี ที่มีความสำคัญต่อการแสดงมะโย่ง คือ ใช้บรรเลงตั้งแต่เริ่มต้นการแสดงจนจบ มีลักษณะคล้าย ซอสามสาย โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนยอดมีการตกแต่งด้วยลูกปัด ลำตัวใช้ไม้ยาวและมีสายเชือก 2 เส้นเพื่อใช้นิ้วกดไล่โน้ตเพลง และกะโหลกหุ้มกับหนังสัตว์ จัดเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงดำเนินทำนอง วิธีบรรเลงฐานของรือบบัซึ่งมีความแหลมตั้งไว้กับพื้นด้านหน้าเบี่ยงไปทางซ้ายของ นักดนตรี มือซ้ายจับที่ลำตัวของรือบบั นิ้วมือจะกดที่สายเชือก 2 เส้นและใช้นิ้วไล่โน้ตเสียง มือขวาถือสายคันชัก (เจ๊ะเต สะนิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
กือแน		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้บรรเลง 2 ใบ ได้แก่ ใบใหญ่ เรียกว่า อืบูกือแน ส่วนใบเล็ก เรียกว่า อาเนาะกือแน มีลักษณะทรงกระบอกกลมนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หน้ากลองทั้งสองด้านไม่เท่ากันซึ่งด้วยหนังวัว ใช้หวายหรือเชือกมัดเป็นสายโยงหน้ากลอง ในการบรรเลงจะใช้กือแนควบคุมจังหวะดนตรีวิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้มือเปล่าในการตี (อามะ บินยะโก๊ะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

ตารางที่ 4 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ฆ้องคู่		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยผูกติดกับขาตั้ง นิยมใช้ 2 ใบ ให้ตัวฆ้องทั้งสองหันหน้าเข้าหากันใช้ไม้ 2 ด้ามขีดไว้ด้านบนเพื่อไม่ให้ตัวฆ้องกระทบกัน จัดเป็นเครื่องควบคุมจังหวะใหญ่ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ศูนย์กลางของใบ (เจ๊ะอาแซ เจ๊ะเงาะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
โหม่ง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะมีลักษณะเหมือนฆ้องแต่มีขนาดเล็กกว่ามาก ตรงขอบเจาะรูสี่มุมร้อยติดกับโครงไม้ นิยมใช้ 2 ใบ ใบแรกเสียงแหลม เป็นตัวยีน ใบที่สองเสียงทุ้มเป็นตัวเสริม จัดเป็นเครื่องควบคุมเสียงดนตรีและเสียงร้องให้เกิดความกลมกลืน วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ที่หุ้มด้วยยางพาราจนหนาสองอัน ตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ศูนย์กลางของใบ (เจ๊ะเต สะนิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
ปี่		นำมาใช้ช่วงตาริรากำ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้ปี่ชุนามีขนาด 6 รู ตัวปี่จะประกอบด้วยท่อนลำปี่ และท่อนลำโพง ตัวของท่อนลำโพงจะนิยมตกแต่งด้วยแผ่นเงิน จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ในการบรรเลงจะต้องใช้กำพวดที่มีลิ้นปี่ทำด้วยใบตาลตัดเป็นกลีบมนซ้อน 4 กลีบ เสียบตรงบนสุดของลำปี่ ขณะที่เป่ามือทั้งสองจะไล่เสียงโน้ตเพลงโดยการเปิดหรือปิดตามรู (เจ๊ะเต สะนิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
กลองตุ๊ก		ใช้ในการแสดงช่วงตาริรากำ เป็นเครื่องตีที่ซึงด้วยหนัง 2 ด้านใช้หมุดไม้ซึงหนังโดยรอบ เวลาบรรเลงจะต้องตะแคงกลองโดยใช้ขาหยั่งทำด้วยไม้ 2 อัน โดยหันหน้ากลองทางนักดนตรีซึ่งนักดนตรีจะต้องใช้ไม้ตีตรงกลางของหน้ากลองที่ทำด้วยยางล็ก กลองตุ๊กมีหน้าที่คอยรับจังหวะกับทับ (เปาะชู มะสา, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

ตารางที่ 4 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ทับ		ใช้ในวงแสดงตาริราก็ เป็นเครื่องตี ซึ่งหน้าเดียวด้วยหนังตึงด้วยเอ็น จะใช้ 2 ใบ ใบเสียงทุ้มเรียกว่า เทิง ใบเสียงแหลมเรียกว่า ฉับ วิธีการบรรเลงจะวางบนพื้นหันหน้าทับไปทางขวา นักดนตรีใช้ขาขวาพาดไม่ให้เคลื่อนแล้วนำทับอีกใบวางบนขาขวาโดยหันหน้าทับไปทางซ้าย ใช้มือตี (อามะ บินยะโก๊ะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
ฉิ่ง/ฉาบ		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะ ในการบรรเลงนิยมใช้อย่างละ 1 คู่ ตัวฉิ่งทำมาจากการหล่อทองเหลืองมีลักษณะรูปร่างเป็นวงกลมเล็ก ๆ ตรงกลางเจาะรูเพื่อร้อยเชือก ส่วนฉาบลักษณะคล้ายฉิ่ง คือ ตรงกลางเป็นวงกลมและเจาะรูร้อยเชือกแต่ฐานตีให้แบนและกว้างกว่า (คอเลาะ บาโต, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)
กรับ		เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยไม้เหลาให้เรียบ ขนาดหนาตามเนื้อไม้ ยาวประมาณ 7 นิ้ว วิธีบรรเลงจะใช้ไม้ 2 อัน ตีกระทบกันตรงด้านแบให้เกิดเป็นเสียงกรับ (เจ๊ะอาแซ เจ๊ะเงาะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

สำหรับการบรรเลงในช่วงพิธีกรรมไหว้ครู บอร์มอไม่ได้นำเครื่องดนตรีมาเป็นส่วนประกอบในการทำพิธี แต่บอร์มอจะนั่งหันหน้าหาเรือบับ และในช่วงของการจุดเทียนได้มอบเทียน 1 เล่มมอบให้ไปติดที่ขาห้องเท่านั้น ในช่วงที่บอร์มอเริ่มขีดข้าวสารดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลง (เจ๊ะเด สะนิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

เพลงที่ใช้ในการแสดงมะโย่งมีจำนวนมากและชื่อเรียกขึ้นอยู่กับการเรียกของแต่ละคณะมักเป็นเพลงดำเนินเรื่องโดยผู้แสดงจะร้องประกอบการแสดง เพลงบรรเลงสามารถเพิ่มและตัดได้ตามช่วงเวลาการแสดง เช่น บางคณะที่มีเวลาในการแสดงจำกัดจะตัดบทการแสดงด้วยบทเพลงอาเนาะดีดีหรือเพลงเมาะอีนัง เป็นต้น เพื่อให้นักแสดงทุกคนออกมาเต้นกันเป็นวง (สมาน โดซอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)

ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในการแสดงมะโย่ง ได้แก่ 1. เพลงโหมโรง 2. เดอเลาะบางอ 3. ปีเก๋ 4. กือจิงหมัด 5. เมองูเล็ก 6. ปาร์ตตันโย๊ะ 7. ลีมาปอเยาะ 8. เปาะโย่งมุดอ 9. เวาะ 10. สรีบุรง 11. รองเง็ง 12. โหมโรงลา (สมาน โดซอมิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

นอกจากบทเพลงที่ใช้ร้องในการแสดงมะโย่ง มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามคณะมะโย่ง และท้องถิ่นต่าง ๆ จุดเด่นของการแสดงมะโย่งอยู่ที่บทสนทนาเป็นการใช้ไหวพริบของผู้แสดงที่จะเรียกความสนใจจากผู้ชม มีการใส่มุขตลกเข้ามาเพื่อไม่ให้ผู้ชมเบื่อหน่าย นอกจากนี้ยังแสดงออกด้วยท่าทางที่ตลกของตัวตลก คือ แสดงเกินความเป็นจริงเช่น เปาะโย่งตีเพียงเบา ๆ แต่ผู้ถูกตีจะแสดงท่าทางเหมือนโดนหวายอย่างแรง อาการเจ็บมาก หรือท่าทางการเดิน ก็จะแสดงท่าทางแบบหลังอเดินแบบแก้ง ๆ กาง ๆ ผิดปกติของมนุษย์ เป็นต้น ส่วนในการร้องเพลงส่วนมากเปาะโย่งเป็นผู้ร้อง แต่มีเพียง 2-3 เพลงเท่านั้นที่ตัวตลกร้อง โดยผู้ร้องจะเปล่งเสียงออกมาอย่างเต็มที่ ส่วนดนตรีจะบรรเลงคลอตาม เมื่อผู้แสดงร้องจบวรรคหนึ่ง ผู้แสดงท่านอื่นจะร้องรับพร้อม ๆ กัน ทำให้บทเพลงมีเสียงดังมาก (เจ๊ะกายะ เจ๊ะไซ๊ะ; แวอุเซ็ง หะยิบารัง, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม เครื่องดนตรีที่ใช้มี 5 ชนิด ได้แก่ รือบบ 1 อัน กือแน 1 คู่ ฆ้องใหญ่ 1 คู่ โหม่ง 1 อัน และปี่ 1 เล้า นอกจากนี้จะมีตี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทางคณะเชื่อว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับตกทอดมาจากบรรพบุรุษ จำเป็นต้องนำไปแสดงทุกครั้ง นอกจากนี้เครื่องดนตรีของมะโย่งถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการทำพิธีไหว้ครู โดยบอร์มจะต้องทำพิธีรือบบ ปี่ และกือแน ก่อนแล้วจึงมอบนักดนตรีเพื่อบรรเลง หากเครื่องดนตรีชิ้นใดไม่มีผู้บรรเลงก็ต้องวางไว้กับเครื่องเช่น
2. การแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ รือบบ 1 อัน กือแน 1 คู่ ฆ้องใหญ่ 1 คู่ โหม่ง 1 อัน ฉิ่ง ฉาบและกรับ ทั้งนี้มีการนำเอาเครื่องดนตรีโนราเข้ามาใช้ในการแสดงช่วงตาริร่ากำ โดยผู้บรรเลงรือบบจะเป่าปี่ ผู้ตีอูบือกือแน และบอร์มจะตีกลองตุ๊ก และผู้ที่ตีอาเนาะกือแนจะตีทับ เมื่อบรรเลงช่วงตาริร่ากำจบทั้งสามคนก็กลับมาบรรเลงเครื่องดนตรีมะโย่งเหมือนเดิม ในส่วนประกอบพิธีไหว้ครูไม่มีการนำเครื่องดนตรีไปทำพิธีมีเพียงการมอบเทียนให้ไปติดที่ขาของฆ้องเท่านั้น

สำหรับเพลงที่ใช้จะมีเพลงดำเนินเรื่องโดยนักแสดงจะร้องประกอบ และเพลงบรรเลงซึ่งสามารถเพิ่มหรือตัดได้ขึ้นอยู่กับเวลาที่ผู้จัดงานได้กำหนดไว้ให้ โดยนักดนตรีจะดับทการแสดงด้วยบทเพลงอาเนาะดีดี หรือเมาะอินัง เพื่อให้นักแสดงทุกคนออกมาเต้นเป็นวง ถือเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดการแสดง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการด้านเครื่องดนตรีและเพลงของการแสดงมะโย่ง ในส่วนของเครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้กับการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมไม่มีการปรับเปลี่ยน ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมเอาไว้ ส่วนการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิงได้มีการนำเอาการแสดงโนราเข้ามาสอดแทรกทำให้ต้องทำเครื่องดนตรีของโนราเข้ามา คือ ปี่ กลองตุ๊กและทับแต่ประเด็นที่น่าสนใจคือ การบรรเลงดนตรีของนักดนตรีจะเป็นรูปแบบการจำท่วงทำนองเพลงเป็นหลัก กอปรกับ

ไม่มีความรู้ด้านการอ่าน การเขียนตัวโน้ต จึงทำให้การถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลังเป็นเรื่องที่ยากมาก เพราะต้องอาศัยคนมีใจรัก และมีความสามารถถอดท่วงทำนองเพลงให้เป็นโน้ตเพลง

นอกจากนี้ยังมีความเชื่อที่มีต่อเครื่องดนตรี ซึ่งแต่ละคณะย่อมมีต่างกัน โดยมากมักเชื่อว่าเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ ได้รับสืบสานมาจากบรรพบุรุษจำเป็นต้องพาไปทุกที่ หากขาดเครื่องดนตรีชิ้นนี้ไม่สามารถทำการแสดงได้ราบรื่น ถือเป็นการระลึกถึงและไม่ทิ้งชาวบรรพบุรุษที่ได้ถ่ายทอดการแสดงมะโย่งให้คณะได้มีอาชีพหารายได้ ทั้งยังอุ่นใจเหมือนมีบรรพบุรุษได้ปกป้องภัยให้ ซึ่งคล้ายกับการแสดงโนราของชาวไทยพุทธมาก เพราะทุกครั้งที่ทำการแสดงโดยเฉพาะพิธีโนราโรงครูจะมีอุปกรณ์ที่สืบสานกันมาหลายชั่วอายุคนตั้งไว้ในโรงโนราเสมอโดยมากมักเป็นเครื่องทรงลูกปัดและเทริด จะเห็นได้ว่าการแสดงมะโย่งเป็นการแสดงที่มีทั้งเพลงบรรเลงและเพลงดำเนินเรื่อง ซึ่งเพลงบรรเลงสามารถยืดหยุ่นเวลาได้ กล่าวคือ หากมีเวลาจำกัดก็จะบรรเลงเพลงรองเง็งเพื่อเป็นการยุติการแสดง สำหรับการบรรเลงเพลงรองเง็งสืบเนื่องจากมีนักแสดงมะโย่งยุคก่อนได้นำเข้ามาเพื่อเล่นในช่วงคันเวลาการแสดงโดยแรกเริ่มนักแสดงหญิงจะเต้นกันเอง ต่อมามีการให้ผู้ชายคั้งนักแสดงหญิงเต้นคู่กันเพื่อเป็นการหารายได้อีกช่องทางหนึ่งของนักแสดง ส่งผลให้ปัจจุบันเพลงรองเง็งยังคงมีปรากฏอยู่ในคณะมะโย่งแต่เปลี่ยนสถานะมาเป็นเพลงที่ส่งสัญญาณแก่นักแสดงทุกคนยินยอมลงและเต้นอย่างสนุกสนาน

2.1.4 เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่นิยมแสดงในปัจจุบันทั้งการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม และการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง ได้แก่ เรื่อง เหวามุดอ ซึ่งมีเรื่องย่อดังนี้

บนสวรรค์เทพประตาระกาหร่า มีเทวบุตร 3 พระองค์ คือ สรีป็นหยี สรีอารัต และเหวามุดอ องค์ประตาระกาหร่าทรงรักเหวามุดอมากทำให้พี่ ๆ เกิดความริษยาจึงร่วมกันทำอุบายโดยพาเหวามุดอชมเทวสถาน แล้วโยนทิ้งลงเมืองมนุษย์ แต่โชคดีที่มีเทพม้าขาวผ่องมารับไว้ แล้วมอบให้พรานแก่บึงงาไล่ต้อนซึ่งเป็นเทวดามาจุติมาเลี้ยง พรานแก่มักอุ้มเหวามุดอไปขอลานทุกวัน วันหนึ่งกษัตริย์ชาวละมเหสีบุตรศรีดังบู๊นัง ซึ่งพระองค์ไม่มีลูกได้เดินชมตลาดเมื่อเจอเหวามุดอที่มาขอลานกับพรานแก่มองดูดีเอ็นดูขอไปเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม พรานแก่มกียินยอมยกให้แต่มีข้อแม้ว่าเหวามุดอมีอายุครบ 15 ปี จะต้องมารับพรานแกไปเลี้ยงพระองค์ต่อ แต่เมื่อครบสัญญา กษัตริย์ไม่ปฏิบัติตาม ทำให้เหวามุดอมีความผิดปกติทางร่างกาย คือ โตแต่หัว ร่างกายไม่โต เมื่อโหรทำนายพระองค์จึงนึกได้และรับสั่งให้ทหารตามหาพรานแกมาเป็นพี่เลี้ยงจนองค์เหวามุดอหายเป็นปกติ ต่อมาเหวามุดอมีความต้องการออกนอกวังจึงอ่อนน้อมให้พรานแกพาไปทูลขอร้องกษัตริย์จนได้รับอนุญาต เมื่อเหวามุดอได้ออกจากวังก็ทรงแข่งขันกีฬาปรากฏว่าชนะทุกประเภท จนผู้คนเกิดความสงสัยว่าองค์เหวามุดอเป็นใคร จนมีลูกเสนาทามเมื่อทราบชื่อต่างก็พากันหัวเราะเพราะชื่อเป็นเทพแต่

เป็นลูกกษัตริย์ เควมมุดเสียพระทัยมากเมื่อกลับวังไปทูลถามกษัตริย์ กษัตริย์จึงให้พรานล่าความจริงให้ฟัง

เมื่ออายุ 18 ปี พระองค์ฝันเห็นกวางทองและคนแก่หลังงอเจ็ดคน มาบอกให้ไปล่าสัตว์ พระองค์จึงทูลขอร้องกษัตริย์ออกไปล่าสัตว์ในป่า กษัตริย์ทรงอนุญาตแต่ต้องมีทหาร 80 นาย ถวายความปลอดภัยข้างละ 40 คน นางใน 40 คน หมาล่าสัตว์ 1 ตัว และต้องพาหมอบำเพ็ญพิธีเปิดป่าด้วย เมื่อไปถึงวันแรกทหารและบริวารต้องซ่อมแซมพลับพลาหลังเก่า วันที่ 2 - 3 ทรงออกล่าสัตว์ แต่ไม่ได้สักตัวจนพระองค์โดนบ่วงบาศรดที่ขา ทั้ง ๆ ที่ขาเจ็บก็ยังต้องการเสด็จออกล่าสัตว์จนพี่เลี้ยงอ่อนวอนจนรักษายาย ขณะที่รักษาตัวทรงปล่อยหมาไปล่าสัตว์ปรากฏว่าหมาก็หาย ต่อมาพระองค์กระหายน้ำจึงรับสั่งให้เสนาไปหาน้ำ เสนาเดินทางรอบป่าจนเดินไปเจอวังน้ำซึ่งเป็นวังเก่าของกษัตริย์ จึงตักน้ำใส่ในกระบอกไม้ไผ่มาถวาย เควมมุดเกิดความสงสัยว่าได้น้ำจากแห่งไหน เสนาบ่ายเบี่ยงไม่พูดความจริงพระองค์จึงคาดคั้นจนทราบความจริงและออกเดินทางไปยังวังน้ำแห่งนั้น เมื่อถึงวังน้ำทรงเจดอกบัวอยู่กลางน้ำรับสั่งให้เสนาไปเอา ไม่มีใครสามารถเอาดอกบัวได้ยกเว้นตัวพระองค์เอง พบชื่อจารึกในดอกบัวว่า “บุตรธิดานอมล” ถ้าเจอน้ำต้องขึ้นสวรรค์ ขึ้นได้ต้องเอวาวจากมารดา และต้องขึ้นไปตามสายวาว” พระองค์กลับเข้าวังและทูลขอข่าวจากมารดา มารดาบอกให้ไปเอาที่เมืองสปีธร้างว่า อยู่กับแม่นมแก่ เควมมุดจึงเรียกพรานทั้งสองคนให้ไปเอวาวทั้งคู่เดินทางจากชาวไปมลายู เมื่อไปถึงแม่นมแก่บอกว่าวาวเอาได้แต่อยู่ในหีบแก้วและต้องให้องค์เควมมุดเปิดโดยยีนชาเดียว (คล้ายท่าแหงนของโนรา) พรานจึงเอาหีบกลับไปถวายเมื่อพระองค์เปิดพบแต่โครง และสายแอกของวาวเท่านั้น จึงให้ไพร่นายว่าต้องหาช่างวาว 7 คน ได้แก่ คนตาบอด 1 คน ขาดฟัน 1 คน แขนขาด 1 คน หูหนวก 1 เด็ก 1 ผู้หญิง และคนแก่ 1 นอกจากนี้มีแผ่นเงิน แผ่นทอง แผ่นเพชร และกระดาศ เพื่อนำมาแปะวาว เมื่อทรงประกอบว่าเสร็จต้องมีการทำพิธีบวงสรวง เมื่อทำพิธีกรรมเป็นที่เรียบร้อยพระองค์ทรงทูลขอกษัตริย์และมเหสีไปเล่นวาว โดยให้พรานแกะถือสายป่าน พรานหนุ่มถือวาว เมื่อพระองค์ชักวาวก็เสด็จถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หลังจากนั้นไม่สามารถเอวาวลงมาได้ องค์เควมมุดจึงเอาสายป่านผูกไว้กับหญ้าแพรก ต่อมาทั้งพระองค์และพรานแก่ พรานหนุ่มได้ขึ้นสวรรค์ไปตามทางสายป่าน (ตรงนี้ทางมะโย่งจะกล่าวว่า วาวเปรียบเหมือนตัวของคนที่เจ็บป่วย คือคนที่สมบูรณ์ แข็งแรงสักวันก็ต้องไปติด (ป่วย) เหมือนวาว ส่วนสายป่าน คือ สายสะดือ เปรียบเหมือนรกเดียวกัน ดังนั้นเมื่อไม่สบายต้องมีการเยียวยารักษา) เมื่อองค์เควมมุดขึ้นถึงสวรรค์ทรงรู้สึกหิวมาก ก็ทรงเสวยผลไม้ของสวรรค์จนอิ่มแล้วก็บรรทม เมื่อตื่นทรงพบกับเดวี (เทพธิดา) ก็หลงรัก จึงได้เกี้ยวนาง แต่การที่นางฟ้าหลงรักมนุษย์เป็นสิ่งไม่ดี สวรรค์จึงทำบ่วงบาศวางกับดักให้องค์เควมมุดเหยียบตกลงบนโลกมนุษย์เสียชีวิตหน้าสนามพระราชวัง กษัตริย์และพระมเหสีทรงเสียพระทัยมาก จึงสั่งให้ตัดต้นจ้าวมาทำโลง และตั้งพิธีศพ ส่วนเดวีและนางสนมแอบขโมยยาของเทวดาแล้วแปลงกายเป็นหมอบรักษาหนุ่มคือ กือตือบอร์มอ และกือตือบอร์มอ ทั้งสองแต่งกายเป็นผู้ชายโดยที่พรานทั้งสองจำ

ไม่ได้ เมื่อรักษาเดวามูตจนหายเป็นปกติก็ทรงรักและเอ็นดูก็อติบอร์มอเป็นน้องชาย จนสุดท้ายเกิดจับได้ว่าก็อติบอร์มอเป็นนางฟ้าที่รักกัน จึงมีการแต่งงานและฉลองเมืองโดยมีเรียกการแสดงฉลอง บ่าว – สาว โดยเลือกชุดการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูอาจเป็นชุดรองเง็ง มะโย่ง สิละ ดีเกร์ฮูลู ซึ่งทางคณะมะโย่งจะกำหนดให้แสดงแบบสั้น ๆ (สมาน โดขอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)

ผลสรุปเรื่องที่ใช้ในการแสดง

เรื่องที่นิยมใช้แสดงในปัจจุบัน คือ เป็นเรื่องราวของเทพบุตรที่มีเหตุให้ลงมาเป็นมนุษย์ด้วยความริษยาของพี่ ๆ ในเรื่องได้สอดแทรกแง่คิดไว้หลายประการ ดังนี้

1. ให้เป็นคนรักษาคำพูด เมื่อสัญญาสิ่งใดจะต้องกระทำอย่างเคร่งครัด เช่น กษัตริย์รับปากว่า เมื่อเดวามูตอายุครบ 15 ปี จะกลับมารับพรานแก่ไปเลี้ยงเดวามูตา แต่เมื่อ กษัตริย์ไม่ปฏิบัติตามเดวามูตจึงมีความผิดปกติทางร่างกาย คือ หัวโต แต่ร่างกายไม่โต
2. อย่าดูถูกคนพิการ เด็ก คนแก่ และผู้หญิง เพราะในละครมะโย่งจะสื่อให้เห็นว่า คนพิการ ซึ่งมีความผิดปกติทางร่างกาย หรือแม้แต่คนที่ไม่มีพลังกำลังมหาศาล อย่างเด็ก คนแก่ และ ผู้หญิง ซึ่งคนเหล่านี้หากเทียบกับชายชาตรีคงไม่สามารถต่อสู้ได้ แต่เขาสามารถกระทำประโยชน์ต่อผู้อื่น โดยในละครเดวามูตจะต้องหาคนพิการ คือ คนตาบอด คนพิการขา คนพิการมือ คนหูหนวก และต้องหาเด็ก คนแก่ และผู้หญิง มาประกอบว่า
3. คนทุกคนมีเครื่องมือ ดังนั้นอย่าลืมนับพราน ซึ่งในละครใช้สายป่านของว้าวในการที่เดวามูตปีนขึ้นไปบนสวรรค์ โดยเปรียบสายป่านเป็นเหมือนสายสะดือที่ทุกคนเชื่อมต่อในท้องมารดา
4. ทุกคนย่อมมีการเจ็บป่วย ลักษณะเดียวกับว้าวที่เมื่อติดกับสิ่งอื่นไม่สามารถเอาลงได้ เหมือนกับคนต่อให้มีความสมบูรณ์ของร่างกาย สักวันก็มีล้มป่วย ดังนั้นเมื่อไม่สบายจึงต้องมีการเยียวยารักษา

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเรื่องที่ใช้ในการแสดงมะโย่งส่วนมากมักเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ อย่างละครไทย ดังนั้นเมื่อย้อนกลับไปดูประวัติความเป็นมาของการแสดงมะโย่งมักเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับกษัตริย์เมื่อพิจารณาเรื่องที่ใช้แสดงในอดีต มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรัก และการดำเนินเรื่องในลักษณะจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องที่นิยมแสดงมีประมาณ 12 เรื่อง และเรื่องที่เกี่ยวข้องกับตำนานคล้ายกับวรรณคดีไทย เช่น หนดิงฮิมมอัส (สังข์ทอง) ปุตรีติมนมูตา (เจ้าหญิงแดงอ่อน) จึงสันนิษฐานว่าเป็นการแสดงในเขตพระราชฐานจึงนำเสนอเรื่องราวของกษัตริย์ แต่ทั้งนี้เรื่องที่นำมาแสดงมักเป็นเรื่องที่สอดแทรกคุณธรรม เพราะในอดีตความเจริญด้านเทคโนโลยียังไม่มี การสอนด้านคุณธรรมจึงมีแทรกในละคร ถือเป็นสื่อที่มีความครอบคลุมทั้งด้านบันเทิง ด้านการสอนในยุคสมัยนั้น ทั้งนี้เรื่องราวที่แสดงในปัจจุบันก็มีการปรับเปลี่ยนจนนิยมแสดงในเรื่องที่ได้รับความนิยมนั้น คือ เรื่องเดวามูต

2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง จำแนกรูปแบบการแสดงเป็น 2 ประเภท คือ การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม และการแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง ซึ่งทั้งสองรูปแบบจะมีบอร์มอซึ่งเป็นหมอประจำคณะทำพิธีกรรม แต่รูปแบบวิธีการปฏิบัติแตกต่างกัน ดังนี้

2.2.1 การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม เริ่มการแสดงด้วยการไหว้ครู สรุปลงขั้นตอนการแสดงได้ดังนี้

2.2.1.1 บอร์มอ นั่งหันหน้าเข้าหาคนสรีอับ ด้านหน้ามีของเซ่นไหว้ ประกอบด้วย หวาย สายสิญจน์ ข้าวสาร รูป เงิน ปี่ รืออับ และก๊อแนทั้งสองใบตั้งขนาบข้างของบอร์มอ ของเซ่นไหว้หากเป็นพิธีใหญ่จะมีเครื่องสังเวยจำนวนมาก ได้แก่ ไก่ปิ้ง ขมิ้นกับเกลือ ขนมหวัญ ข้าวเหนียว ข้าวเหนียวเหลือง ข้าวตอก ขนมหวดดา น้ำ หมากพลู นอกจากนี้ยังมีน้ำมันตี่ใส่หม้อดินจำนวน 3 ใบ ใส่ดอกไม้ ทอง เอาใบโกศเป็นใบที่สำหรับพรมน้ำมันตี่

2.2.1.2 เริ่มด้วย จตุรูป 1 ก้าน ตั้งบนจานข้าวสาร ต่อมาบอร์มอหยิบจานใส่สายสิญจน์และเงิน มาถือพร้อมบริกรรมคาถา เมื่อเสร็จก็เอาจานข้าวสารไปตั้งบนหมอนที่อยู่ด้านหน้ารืออับ และบอร์มอหยิบจานข้าวสารและรูปไปไว้ที่คนสรีอับ ต่อมาคนสรีอับถือทั้งรืออับและปี่วางไว้บนจานข้าวสาร ต่อมาบอร์มอยืนรูปให้คนตีตี่ เพื่อวางด้านหน้าตี่



ภาพที่ 29 บอร์มอทำพิธีไหว้ครู

2.2.1.3 บอร์มอถืออี่บูก๊อแน ไว้บนตัก มือขวากำข้าวสาร บริกรรมคาถา พร้อมกับหมุนมือไปรอบ ๆ หน้ากลอง ต่อจากนั้น ก็ขัดข้าวสารที่หน้ากลอง ยื่นก๊อแนให้นักดนตรี และ หยิบอาเนาะก๊อแนแล้วปฏิบัติเช่นเดียวกัน



ภาพที่ 30 บอร์มอกำลังทำพิธีไหว้ครู)

2.2.1.4 บอร์มอ บริกรรมคาถาไปเรื่อย ๆ และดนตรีบรรเลงตลอด โดยลักษณะของตำแหน่งการนั่ง ดังนี้ เสียงจากซ้ายมือ ได้แก่ ก๊อแน 2 ตัว ฆ้อง ร็อบบับ ตึง โหม่ง การนั่งจะเป็นครึ่งวงกลม บอร์มอจะนั่งตรงกลาง เมื่อจบพิธีกรรมไหว้ครู จะเข้าช่วงการแสดง บอร์มอจะออกไปนั่งใกล้กับผู้ตีโหม่ง มะโย่งและบริวารจะเดินมาและนั่งแทนตำแหน่งของบอร์มอ การแสดงเริ่มจากเปาะโย่งว่ากลอน จากนั้นมะโย่งและบริวารก็ค่อย ๆ ร่ายรำถวายมือ ด้วยการนั่งขัดสมาธิ ต่อมาก็ร่ายรำด้วยการนั่งชันเข่าจนร่ายรำด้วยการยืน เดินเวียนเป็นวงกลม จนเวียนกลับตำแหน่งเดิม



ภาพที่ 31 การรำถวายมือ

2.2.1.5 เปาะโย่งร้องบทและร่ายรำเพียงคนเดียว บริวารลงนั่งเรียงแถวหน้ากระดานด้านหลัง เปาะโย่งไปหยิบมัดหวายที่ตั้งไว้หน้าร็อบบับ เรียกสะมาโมออกมา สนทนากัน จากนั้นเปาะโย่งก็ไปนั่งลงข้างโหม่ง



ภาพที่ 32 เปาะโย่งกับสะมาโม

2.2.1.7 สะมาโม ว่าบทคนเดียวเรื่อย ๆ เรียกตอแมออกมา ต่อจากนั้น เปาะโย่งออกมาสนทนากัน การแสดงตรงนี้เรียกเสียงหัวเราะจากคนดูได้มาก เพราะเปาะโย่งจะตี สะมาโมและตอแมทั้งคู่จะแสดงท่าทางเกินธรรมชาติ



ภาพที่ 33 เปาะโย่งกับสะมาโม และตอแม

หากมีเวลาก็เข้าสู่การแสดงละคร หากเวลามีจำกัด นักแสดงจะตัดบทจบการแสดงด้วยการเต้นโดยนักแสดงทั้งหมดออกมาเต้นเป็นวง หลังจากนั้นทุกคนนั่งลงหน้าริบบิ้น เมื่อจบการแสดง บอรร่มอหยิบข้าวสารแล้วช้ดกลางวงปรบมือ 1 ครั้ง (ตีเมาะ เงาะ; เจ๊ะอุเซ็ง เจ๊ะโกะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)



ภาพที่ 34 นักแสดงเต้นรอนเงหลังจบการแสดง

2.2.2 การแสดงรูปแบบความบันเทิง ในส่วนของพิธีไหว้ครูจะกระทำแค่จุดรูปเทียน มี ข้าวสาร หมากพลู และคำครู รายละเอียดของการแสดงสรุปได้ดังนี้

2.2.2.1 บอรัมอนั่งหันหน้าหาหรือบับ จุดเทียน 3 ดอก ดับเทียน 1 ดอกนำไปปักที่ หวาย และอีก 1 ดอกมอบให้นักดนตรีไปติดที่ขำม้อง



ภาพที่ 35 บอรัมทำพิธีไหว้ครู

2.2.2.2 บอรัมปิดหม้อก๋ายาน ซึ่งบรรจุเงินจำนวน 120 บาท และข้าวสาร โดย นำข้าวสารมาแยกทีละชนิดจนได้เป็นกำ

2.2.2.3 บอรัมจุดเทียนที่หวาย แล้วนำข้าวสารมาวางไว้บนกริช ค่อย ๆ นำกริช มาถูที่แขนและไล่ขึ้นมาช้า ๆ จนถึงปาก ทำ 3 ครั้ง

2.2.2.4 บอรัมเริ่มขัดข้าวสาร ดนตรีบรรเลงบอรัมร้องเพลง จบพิธีไหว้ครู



ภาพที่ 36 บอรัมมอเริ่มร้องเพลง

2.2.2.5 เปาะโย่งออกมานั่งหันหน้าหาหรือบับแทนที่บอรัมมอ เปาะโย่งรับกริชจาก บอรัมมอ มะโย่งและเปาะโย่งมุดานั่งด้านหลังเปาะโย่งทำความเคารพบอรัมมอ



ภาพที่ 37 เปาะโย่ง เปาะโย่งมุดา และมะโย่งออกมาแสดง

2.2.2.6 เมื่อกลองเริ่มรัว เปาะโย่งร้องแต่งองค์ทรงเครื่อง และรำถวายมือโดยเริ่มจากการจีบกลายเป็นวง ค่อย ๆ ตั้งเขารำจนกระทั่งยืนรำ บทร้องเล่าว่าจะรำให้เหมือนกับต้นหมาก ที่สยายดอก ดอกไม้ที่สะพรั่งดอก เป็นต้น



ภาพที่ 38 เปาะโย่ง เปาะโย่งมูตา และมะโย่งรำถวายมือ

2.2.2.7 มะโย่งร้องดีเกร์ และเดินรำเป็นวง เนื้อร้องประมาณว่า จะเข้าตำหนักใน เป็นการร้องอำลา เปาะโย่งมูตาเข้ามาสนทนา ต่อมาเปาะโย่งเดินเข้ามาสนทนาด้วย ต่อจากนั้นเข้าสู่กระบวนการตัวพระส่งตัวนาง



ภาพที่ 39 มะโย่งร้องดีเกร์

2.2.2.8 คนตรีบรรเลงทำนองโนราโดยคนสรีบบับเป่าปี่ ผู้ตีอูบูกือแนกับบอร์มจะตีกลองตุ๊ก และผู้ที่ตีอาเนาะกือแนจะตีทับ ซึ่งเรียกว่าเป็นตาริรากำ (รำเกี้ยว) ผู้แสดงเริ่มเดินและรำรำจังหวะข้า - เร็วสลับกัน โดยผสมทำรำโนรา ประเภทท่าเขาควาย ต่อจากนั้นส่งนางเข้าตำหนักใน โดยมะโย่งนั่งด้านหลัง ระหว่างเปาะโย่งมูตาสนทนากับเปาะโย่ง เมื่อสนทนาเสร็จเปาะโย่งมูตาก็เข้าไปนั่งใกล้มะโย่ง



ภาพที่ 40 การแสดงช่วงตาริร่าก่า

2.2.2.9 เปาะโย่งร้องเพลงเรียกพราน พรานหนุ่มออกมาได้ตอบกับเปาะโย่ง เมื่อเปาะโย่งร้องเพลง พรานหนุ่มจะเต้นและสุดท้ายก็เต้นคู่กัน เมื่อจบก็สนทนากันโดยเป็นเหตุการณ์ที่สามารถเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้และเปาะโย่งมีการไล่ตีพรานหนุ่มด้วย เมื่อพรานเริ่มร้องเพลง เปาะโย่งก็เข้าไปนั่งด้านหลังไกล้มะโย่ง



ภาพที่ 41 เปาะโย่งเต้นคู่พรานหนุ่ม

2.2.2.10 พรานหนุ่มออกมาสนทนาได้ตอบกับพรานแก่ มีการร้องเพลงและเต้นประกอบเปาะโย่งก็ออกมาตีเพื่อสร้างความสนุก ช่วงนี้หากมีเวลาก็เข้าสู่เรื่องที่จะแสดงโดยใช้เวลาในการแสดง 3 ชั่วโมง หากเวลามีจำกัดนักแสดงก็ตัดบทการแสดงโดยรำรองเง็งเป็นวง (สมาน โตขอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)



ภาพที่ 42 นักแสดงเต้นรอนเงี้ยวช่วงจบการแสดง

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม

1.1 เริ่มต้นพิธีไหว้ครู โดยบอร์มจะทำพิธีในส่วนของเครื่องดนตรี โดยจะ
บริการมคาตาไปเรื่อย ๆ เมื่อเสร็จก็เข้าสู่ช่วงการแสดง

1.2 เปาะโย่งจะเดินนำ ด้าย ด้ายม้านั่งกลางวง และเริ่มว่ากลอน ค่อย ๆ ลุกขึ้น
รำเดินเวียนเป็นวง

1.3 ต่อมาเปาะโย่งเรียก สะมาโม และดอแมออกมาแสดง สนทนา ร้องเพลง จน
จบกระบวนการ หากมีเวลา ก็จะแสดงละครเป็นเรื่อง แต่หากมีเวลาจำกัดก็ตัดจบด้วยการเต้น
รอนเงี้ยว

1.4 นักแสดงทุกคนออกมาเต้นเป็นวง เมื่อเพลงจบนักแสดงนั่งลงหน้ารื้อบบ
บอร์มหยิบข้าวสารขี้ดเข้ามากลางวง ประทับมือ 1 ครั้ง

2. การแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง

2.1 ทำพิธีไหว้ครู บอร์มนั่งหันหน้าหาหรือบบ เริ่มพิธีโดยการจุดเทียน 3 ดอก

2.2 เปาะโย่งออกมานั่ง การแสดงเริ่มที่เปาะโย่งร้องแต่งองค์ทรงเครื่อง รำถวายมือ

2.3 ต่อจากนั้นตัวนางร้องติเกอร์และเริ่มรำคู่พระ-นาง เดินเวียนเป็นวง ส่งตัวนาง
เริ่มเข้าสู่ช่วงตาริรำกำ คือ เอาทำนองโนราเข้ามา

2.4 เปาะโย่งร้องเพลงเรียกนายพราน สนทนาโต้ตอบกับพรานหนุ่ม

2.5 พรานหนุ่มเรียกพรานแก่ออกมา เปาะโย่งเข้ามาร่วมวงสนทนาด้วยและเข้าสู่
เรื่องที่แสดง

2.6 นักแสดงทุกคนออกมาเต้นรอนเงี้ยวพร้อมกัน เดินเวียนเป็นวง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการวิธีการแสดงและขนบในการแสดงมะโย่ง ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจากอดีตสู่ปัจจุบัน ประเด็นที่เห็นได้ชัดคือ

1. การแสดงรูปแบบพิธีกรรมยังไม่มีมีการปรับเปลี่ยนยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมเนื่องจากความเชื่อในด้านการรักษาคนที่ป่วยทางจิต จึงถือเป็นปัจจัยเกี่ยวข้องกับชีวิต ซึ่งนักแสดงถือว่าเป็นการแสดงเพื่อช่วยเพื่อนมนุษย์ให้หลุดพ้นจากความทุกข์ดังนั้นในส่วนของพิธีกรรมไหว้ครูจึงไม่มีการตัดทอนได้รับถ่ายทอดยังงี้ก็ต้องสานต่อในลักษณะนั้น ดังนั้นบอร์มจะต้องพิถีพิถันในทุกกระบวนการ เพราะหากหลงลืมในส่วนไหนย่อมทำให้การรักษาไม่ได้ผลประสงค์ ต้องเสียเวลาในการแสดงใหม่ และอาจเป็นการพรากชีวิตผู้ป่วยด้วย

2. การแสดงรูปแบบความบันเทิงมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้การแสดงคงอยู่และเป็นที่ชื่นชอบของผู้คน ลดความขัดแย้งด้านความคิดที่ต่างในเรื่องของความเชื่อที่ว่าการเล่นแสดงขัดต่อหลักศาสนาโดยปัจจุบันการแสดงในส่วนของพิธีกรรมไหว้ครูนั้นค่อย ๆ ลดบทบาทจนปัจจุบันเหลือเพียงจุดรูปเทียน เพื่อบอกกล่าวและระลึกถึงบรรพชนที่ได้ถ่ายทอดการแสดงมะโย่งมาให้

นอกจากนี้ สิ่งที่การแสดงมะโย่งยึดถือปฏิบัติและควรค่าแก่การยกย่อง คือ ความกตัญญู โดยเป็นการแสดงที่ให้สำนึกบุญคุณของบรรพบุรุษ หากไม่มีบรรพบุรุษ ก็ไม่มีการแสดงให้ทางคณะเลี้ยงชีพ และทำคุณประโยชน์ให้แก่ผู้คนที่กำลังอยู่ในห้วงแห่งทุกข์ ดังนั้น ไม่ว่าการแสดงทั้งรูปแบบบันเทิงหรือแบบพิธีกรรมจะต้องบอกกล่าวบรรพบุรุษก่อนทำการแสดงเสมอ

2.3 โอกาสในการแสดง

โอกาสในการแสดงมะโย่งในสมัยที่ไม่มีสื่อบันเทิง และผู้คนไม่ได้เรียนทางศาสนา เครื่องครุภัณฑ์สามารถเล่นได้ทุกเทศกาล ได้แก่ เก็บเกี่ยว บูชาขวัญข้าว งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด งานเมอลิต งานขึ้นบ้านใหม่ งานประจำปี งานอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน งานเฉลิมฉลองพิธีการต่าง ๆ งานแก้บน งานสะเดาะเคราะห์ รักษาคนไข้ทางไสยศาสตร์ และมีการจัดแสดงเป็นรอบ ๆ ลักษณะคล้ายหนังกลางแปลง แต่ไม่นิยมเล่นในงานศพ แต่ปัจจุบันได้วิวัฒนาการแสดงโดยเฉพาะการแสดงรูปแบบพิธีกรรมมักแสดงเพื่อการรักษาคนที่เป็โรคทางจิตเวช (ลักษณะ คือ โรคจิต เชื่อว่าเกิดจากการถูกคุณไสย) และแสดงในการประกอบพิธีกรรมไหว้ตายาย (เจ๊ะกายะ เจ๊ะโชะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555) สำหรับการแสดงรูปแบบความบันเทิงที่นิยมในปัจจุบัน คือ แสดงตามหน่วยงานที่เชิญให้ไปร่วมแสดงเพื่อการศึกษา หรือเพื่ออนุรักษ์การแสดงด้านนี้ ส่วนการแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ อย่างในอดีตไม่มีการว่าจ้างคณะมะโย่งไปแสดง (เจ๊ะเด สะนิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงด้วยความเชื่อที่ว่า การแสดงมะโย่งเป็นการแสดงที่ขัดกับหลักของศาสนาอิสลาม ที่มีกฎวิจารณ์ว่ามะโย่งเป็นการละเล่นที่ขัดกับหลักคำสอน แต่ยังมีหน่วยงานที่เล็งเห็นคุณค่าช่วยส่งเสริมให้การแสดงชุดนี้คงอยู่ทางสังคมด้วยการจัดสรรงบประมาณ

เชิญคณะมะโย่ง และคนที่มีความรู้ทางมะโย่งจัดอบรมสัมมนาในด้านต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ เก็บรวบรวม ข้อมูลให้การแสดงมะโย่งคงอยู่ (สิตีมีเนาะ สาแม; สมาน โดซอมิ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดงของการแสดงมะโย่ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม มักจัดแสดงในงานพิธีกรรมไหว้ตายาย รักษาโรคทางจิตเวช

2. การแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง มักแสดงตามหน่วยงานที่เชิญไปร่วมแสดงในงานต่าง ๆ เพื่อการศึกษาหรืออนุรักษ์การแสดง

ทั้งสองรูปแบบในปัจจุบันไม่ถูกว่าจ้างในงานรื่นเริงอย่างในอดีต ได้แก่ ฉลองการเก็บเกี่ยว บุญชาว์ขวัญข้าว งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด งานเมาลิด งานขึ้นบ้านใหม่ งานประจำปี และการจัดแสดงเป็นรอบ ๆ ลักษณะคล้ายหนังกลางแปลง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดงมะโย่ง เมื่อพิจารณาโอกาสในการแสดงของมะโย่งในอดีต เห็นได้ชัดว่า การแสดงในงานรื่นเริงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาได้ทุกงาน ถือเป็นจุดสูงสุดของการแสดงมะโย่ง แต่ปัจจุบันไม่มีปรากฏว่าการแสดงในงานเหล่านั้น ด้วยเหตุนี้มะโย่งจึงเป็นการแสดงที่หาชมได้ยาก ดังนั้นคณะมะโย่งรูปแบบความบันเทิงจึงมีหน่วยงานที่ทำหน้าที่อนุรักษ์ได้เชิญให้การแสดงมะโย่งไปแสดงเพื่อเผยแพร่อนุรักษ์ สำหรับการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมยังได้รับโอกาสในการแสดงงานจำพวกแก้บน งานสะเดาะเคราะห์ รักษาคนไข้ทางไสยศาสตร์ที่ผู้ป่วยและครอบครัวเชื่อว่าโรคที่เป็นอยู่เกิดจากผีบรรพบุรุษให้โทษเพราะกระทำการณ์ที่ผิดต่อบรรพบุรุษ หรือบางคนมีเชื้อสายมะโย่งดังนั้นจึงเชิญการแสดงมะโย่งมาประกอบพิธีกรรม เห็นได้ว่าการแสดงมะโย่งยังคงอยู่ในสังคมราบเท่าที่มีความเชื่อด้านเชื้อสายของมะโย่ง การบนบานในสิ่งที่ตนต้องการและแก้บนด้วยการแสดงมะโย่ง และคนป่วยที่มีความเชื่อว่าสาเหตุของการล้มป่วยมาจากการกระทำหยาบเกียรติบรรพชนของตน

2.4 สถานที่แสดง

การแสดงมะโย่งจำแนกได้ 2 ประเภท คือ

1. การแสดงรูปแบบพิธีกรรม ในงานไหว้ครูตายาย และงานแก้บน ก็ต้องมีการสร้างโรงละครแบบดั้งเดิมเรียกว่าปากง โดยใช้ไม้ไผ่ 6 ต้นทำเสา นอกจากนี้บางคนใช้เต็นท์ที่มีให้เช่าแต่ยังคงใช้ไม้ไผ่มาทำเสาเอก ขนาดของโรงกว้าง 7 คอก ยาว 10 คอก หลังคามุงจากทรงหน้าจั่ว หันทางทิศตะวันออก แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. ส่วนสำหรับแสดง จะปล่อยโล่งทั้ง 3 ด้าน เพดานติดไฟ พื้นปูด้วยเสื่อจักรสาน 2. ส่วนที่พักและแต่งตัวใช้ม่านกัน ฝาทั้ง 3. ด้านใช้ทางมะพร้าวกันปิดไม่ให้คนมองเห็นนักแสดงแต่งตัว ในยุคแรก ๆ โรงที่แสดงทำแบบง่าย ๆ ไม่ยกพื้น ผู้แสดงนั่งบนเสื่อไม่มีม่านและฉาก ต่อมามีการสร้างเวทียกสูงขึ้น และเพิ่มฉากซึ่งโดยมากมักเป็นภาพปราสาทราชวัง (ตีเมาะ เจะ, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555) นอกจากนี้ยังมีความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ ได้แก่

1. ห้ามสร้างโรงละครติดหรือพังกับต้นไม้ใหญ่ ต้องสร้างให้โรงละครยื่นโดด ๆ
2. สำหรับปัจจุบันมีการทำเป็นเต็นท์ให้เช่า บางทีก็ทำด้วยไม้ เมื่อเสร็จพิธีก็จะมีเรือโรงแสดงแบบนี้ต้องมีผ้าของบรรพบุรุษผาดตรงหลังคา
3. ที่วางสำหรับเครื่องเซ่น ของพลีทั้งหลาย ต้องยกพื้นสูง โดยแบ่งของออกเป็น ถวายเทพจะแขวนของพลีตามโรงมะโย่ง ถวายครู กษัตริย์ จะวางเครื่องเซ่นบนพาลิ ส่วนของถวาย ผีจะวางบนพื้น (สมาน โดขอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)

2. การแสดงรูปแบบความบันเทิงที่ไปเล่นโชว์ตามหน่วยงานต่าง ๆ หรือแม้แต่การแสดงเพื่อบำบัดผู้ป่วยของการแสดงรูปแบบพิธีกรรมที่ทางคณะมะโย่งจะไปเล่นบ้านคนที่ป่วย การแสดงลักษณะนี้ไม่จำเป็นต้องปลุกโรงปากง แต่เน้นทิศและตำแหน่งที่นั่งของบอร์มอ และคนสรีอับบ คือ บอร์มอหันหน้าทางทิศตะวันออก คนสรีอับบหันหน้าทางทิศตะวันตก และผู้แสดงหันทางทิศตะวันออก (อามะ บินยะโก๊ะ, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2556)

จากการศึกษาสถานที่แสดงมะโย่ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม ในงานไหว้ตายายและงานแก้บนจะต้องแสดงในโรงปากงตามหลักของการแสดงในอดีต โดยใช้ไม้ไผ่หรือเต็นท์ที่มีให้เช่า เน้นการหันทางทิศตะวันออก
2. การแสดงมะโย่งรูปแบบความบันเทิง และมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมในการบำบัดผู้ป่วย มีลักษณะการแสดงที่ไปแสดงยังสถานที่ที่เจ้าภาพได้จัดให้แสดงไม่จำเป็นต้องปลุกโรงปากงแต่เน้นทิศและตำแหน่งที่นั่งของบอร์มอ คือ หันหน้าทางทิศตะวันออก นั่งฝั่งตรงข้ามกับคนสรีอับบ

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าวิวัฒนาการสถานที่แสดงมะโย่งมีลักษณะที่เป็นไปตามโอกาสของการแสดง กล่าวคือ หากเป็นการไหว้ตายาย งานแก้บนต้องมีการทำโรงปากงอย่างในอดีต ทั้งนี้เพราะการแสดงในลักษณะนี้ทางคณะจะต้องทำให้ถูกต้องตามขนบนิยมที่บรรพบุรุษได้ปฏิบัติมา แต่ด้วยมีธุรกิจการเช่าเต็นท์เกิดขึ้นทางเจ้าภาพได้ปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ในการสร้างโรงปากง เช่นของเดิมใช้ไม้ไผ่ ก็มีการใช้เต็นท์ที่มีให้เช่า วิธีนี้เป็นที่นิยมมากด้วยความสะดวก ประหยัด ทั้งนี้จะต้องมีผ้าของบรรพบุรุษมาผาดไว้ตรงหลังคาเพราะถือว่าเป็นตัวแทนของบรรพบุรุษ

ส่วนการแสดงเพื่อบำบัดผู้ป่วยซึ่งมักเป็นการแสดงรูปแบบพิธีกรรมโดยมากจะแสดงตามบ้านของผู้ป่วย และการแสดงโชว์ตามที่หน่วยงานได้จัดขึ้นเพื่ออนุรักษ์ เผยแพร่มักเป็นการแสดงรูปแบบความบันเทิง ซึ่งกรณีนี้ไม่จำเป็นต้องปลุกโรงปากง เพียงแต่เน้นทิศการนั่งของบอร์มอในการประกอบพิธีช่วงไหว้ครู นั่นคือ การนั่งหันหน้าทิศตะวันออก โดยหันหน้าเข้าหาคนสรีอับบที่นั่งหันทิศตะวันตก ดังนั้นทั้งสองกรณีที่กล่าวมาข้างต้นนั้นแสดงได้ตามสถานที่ที่เป็นลานกว้างไม่มีเวที หรือบนเวทีสำเร็จรูปที่ใช้ในการจัดงานโดยทั่วไป นอกจากนี้ก็ยังสามารถแสดงได้ทั้งโรงละครขนาดใหญ่หรือโรงละครขนาดเล็กโดยไม่มีข้อจำกัดของสถานที่เน้นเพียงทิศทางการนั่งของบอร์มอและรืออับบเท่านั้น

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงประเภทละครรำ : มะโย่ง

ผลการศึกษาวิวัฒนาการการแสดงประเภทละครรำ : มะโย่งจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงมะโย่งยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กอปรกับผลการศึกษาข้อมูลการแสดงมะโย่งในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ข้อมูลทำให้ค้นพบข้อมูลของการแสดงมะโย่งในปัจจุบันมีการแบ่งแยกประเภทอย่างชัดเจน คือ มี 2 รูปแบบการแสดง ได้แก่ การแสดงรูปแบบพิธีกรรม และการแสดงรูปแบบความบันเทิง ซึ่งวิวัฒนาการด้านการแสดงมีลักษณะที่แตกต่างกัน จำแนกตามรูปแบบของการแสดง ได้ดังนี้

ผู้แสดง เดิมใช้นักแสดงหญิงเป็นตัวเอก ผู้ชายเป็นตัวตลก ซึ่งรูปแบบพิธีกรรมยังคงยึดหลักปฏิบัติดั้งเดิม ส่วนรูปแบบความบันเทิงได้เพิ่มผู้ชายมารับบทบาทเป็นเปาะโย่งมูดา แต่ทั้งนี้ ผู้แสดงที่เป็นเปาะโย่งยังคงใช้ผู้หญิงเช่นเดิม

การแต่งกาย เดิมเน้นการแต่งกายของเปาะโย่งโดยใช้วัสดุที่เป็นของจริง ราคาแพง ต่อมาเมื่อชาวบ้านนำมาแสดงใช้เครื่องประดับที่เป็นของปลอม ตัวมะโย่ง และดาวยัง ดาวยัง จะแต่งกายด้วยชุดบานง ตัวตลกสวมเสื้อก๊ากทับเสื้อ ใส่หมวกาก ซึ่งรูปแบบพิธีกรรมยังคงยึดปฏิบัติการแต่งกายของเปาะโย่งอย่างในอดีต แต่การแต่งกายของดาวยัง ดาวยัง และตัวตลก (สะมาโม และดาแม) แต่งตัวด้วยชุดธรรมดาที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน แตกต่างกับรูปแบบความบันเทิงที่ได้มีความประณีตด้านการแต่งกายทั้งคณะ โดยเปาะโย่ง เปาะโย่งมูดา ยังคงแต่งกายด้วยรูปแบบดั้งเดิม ได้แก่ ชุดมะโย่งสวมใส่ด้วยชุดบานงที่เน้นความสวยงามด้วยการปักเลื่อมและลวดลาย ส่วนตัวตลก (พรานแก่และพรานหนุ่ม) จะแต่งตัวด้วยชุดสลิเน นอกจากนี้นักดนตรียังมีการสวมใส่เสื้อรูปแบบเหมือนกันทุกคน

เครื่องดนตรี เดิมใช้ร้อบับ กือแน ฆ้อง กรับ และปี่ ซึ่งรูปแบบพิธีกรรมยังคงยึดรูปแบบเดิมแต่เพิ่มโหม่งเข้ามาด้วย นอกจากนี้บางคณะยังมีตั้งที่ได้รับสืบทอดจากบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นความเชื่อที่ต้องพาไปทุกที่ที่แสดง ส่วนรูปแบบความบันเทิงยังคงใช้แบบดั้งเดิมแต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรี คือ โหม่ง และเครื่องดนตรีโนรา ได้แก่ กลองตุ๊ก และทับเข้ามาใช้ในช่วงแสดงดาร์ริการ่า

วิธีการแสดง รูปแบบพิธีกรรม ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม คือ บอรร่มอทำพิธีไหว้ครูโดยจุดธูปเทียนและบริกรรมคาถาทั้งมีการนำกือแนมาทำพิธี ซึ่งใช้เวลาในการไหว้ครูนานครึ่งชั่วโมง การแสดงเริ่มเมื่อเปาะโย่งเดินออกนั่งตรงกลางและว่ากลอน จากนั้นค่อย ๆ รำเดินเวียนเป็นวง จนเปาะโย่งเรียกตัวตลกออกมาสนทนา ต่อจากนั้นถึงจะเป็นการแสดงละคร แต่หากเวลาจำกัดก็ตัดบทด้วยการเดินร้องเงี้ยว ส่วนรูปแบบความบันเทิง ไม่เน้นพิธีไหว้ครูกระทำเพียงจุดเทียนเท่านั้น เริ่มการแสดงโดยเปาะโย่งร้องเพลงแต่งองค์ทรงเครื่อง รำถวายมือ ต่อมาตัวนางมะโย่งร้องดีเก้ร ตัวพระ

ตัวนางรำคู่กัน เข้าสู่ช่วงตาริรำกำ คือ การรำท่าทางของโนรามาผสม ต่อมาพรานออกมาแสดงก็เข้าสู่การแสดงละคร หากมีเวลาจำกัดก็ตัดบทด้วยการเต้นรอนเจี๊ยะ

โอกาสในการแสดง เดิมสามารถเล่นได้ทุกเทศกาล ได้แก่ ฉลองการเก็บเกี่ยว บูชาขวัญข้าว งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด งานเมาลิด งานขึ้นบ้านใหม่ งานประจำปี งานอนุรักษ์ เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน งานเฉลิมฉลองพิธีการต่าง ๆ งานแก้บน งานสะเดาะเคราะห์ รักษาคนไข้ ทางไสยศาสตร์ และมีการจัดแสดงเป็นรอบ ๆ ลักษณะคล้ายหนังกลางแปลง แต่ไม่นิยมเล่นในงานศพ จนต่อมาเมื่อมะโย่งเสื่อมความนิยมจึงมีเฉพาะการแก้บน งานไหว้ตายาย รักษาคนไข้ซึ่งเป็นการแสดงรูปแบบพิธีกรรม นอกจากนี้การแสดงตามหน่วยงานที่เชิญให้ไปร่วมแสดงเพื่อการศึกษา หรือเพื่ออนุรักษ์การแสดงมะโย่งซึ่งมักเป็นรูปแบบความบันเทิง

สถานที่ที่มีความสอดคล้องกับโอกาสในการแสดง ได้แก่ หากเป็นการแสดงไหว้ตายาย งานแก้บน จำเป็นต้องสร้างโรงปากง แต่หากเป็นการแสดงรักษาคนไข้ หรืองานอนุรักษ์มักแสดง ณ สถานที่ที่ผู้ว่าจ้างจัดให้แต่เน้นทิศที่นั่งของบอร์มอ คือ ทิศตะวันออกเท่านั้น ส่วนสถานที่แสดงจะเป็นลานกว้างหรือบนเวทีไม่มีข้อจำกัด

จะเห็นได้ว่าการแสดงรูปแบบพิธีกรรม มีความหยุดนิ่งในการพัฒนาการปรับปรุงการแสดงให้เข้ากับยุคสมัย โดยรูปแบบของผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี วิธีการแสดง รวมทั้งภาษาที่ใช้ในการแสดงยังคงยึดในรูปแบบของเดิม ส่วนการแสดงรูปแบบความบันเทิงได้พัฒนาให้เข้ากับยุคสมัย โดยการแต่งกายของผู้แสดงมีความประณีต สวยงามทั้งคณะทั้งนักแสดงและนักดนตรีเหมาะกับการแสดงโชว์ เครื่องดนตรีมีการนำรูปแบบการแสดงโนราเข้ามาผสมเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมที่เป็นไทยพุทธที่อยู่ในพื้นที่ใกล้เคียง วิธีการแสดงมีการปรับให้น่าสนใจมากทั้งภาษาที่ใช้เป็นภาษามลายูที่ชาวบ้านทั่วไปในยุคปัจจุบันใช้กันจึงทำให้เยาวชนสามารถรับรู้เรื่องราวได้ง่ายแต่ทั้ง 2 รูปแบบยังมีผลกระทบของโอกาสในการแสดงและสถานที่เนื่องจากความขัดแย้งด้านความเชื่อทางศาสนาทำให้โอกาสที่มะโย่งถูกว่าจ้างให้แสดงมีจำนวนลดน้อยลง นอกจากนี้การว่าจ้างให้ไปแสดงส่วนมากจะเป็นงานรักษาโรค แสดงอนุรักษ์ด้านการแสดงที่หน่วยงานจัดขึ้นทำให้รูปแบบของสถานที่แสดงเน้นการเรียบง่ายไม่มีพิธีรีตอง ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงมะโย่ง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวหลัก ผู้ชายเป็นตัวตลก	แบบพิธีกรรม ยึดรูปแบบดั้งเดิม แบบบันเทิง ได้ใช้ผู้ชายแสดงเป็นเปาะโย่งมูดา
การแต่งกาย (นักแสดง)	- เปาะโย่งแต่งแบบกษัตริย์มลายูโบราณ สวมมงกุฏ ใช้ของจริงราคาแพง เป็นงานฝีมือ - ต่อมาเมื่อชาวบ้านนำมาแสดง ใช้การแต่งกายลักษณะเดิม แต่เครื่องประดับเป็นของปลอมราคาถูก - ส่วน สนม แต่งตัวชุดبانงสวยงาม - ตัวตลก สวมเสื้อก๊วก มีหน้ากาก	แบบพิธีกรรม เปาะโย่งยึดรูปแบบดั้งเดิม แต่ตัวละครบางตัวแต่งกายให้เรียบง่ายขึ้น เช่น นางสนมแต่งลักษณะทั่วไป คือ เสื้อแขนยาว ตัวใหญ่ สวมกางเกง ใส่ผ้าคลุมศีรษะ ตัวตลก แต่งแบบชุดธรรมดาไม่สวมเสื้อก๊วก แบบบันเทิง เปาะโย่ง, เปาะโย่งมูดา แต่งกายโดยยึดรูปแบบเดิม เน้นความประณีตงดงาม มะโย่ง แต่งแบบหญิงมลายู คือ สวมชุดบานงพราน แต่งแบบชายมลายู คือ สวมชุดสลีน
การแต่งกาย (นักดนตรี)	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขาว หรือถุงโสร่ง หรือมีผ้าขาวม้าคาด	แบบพิธีกรรม นักดนตรีจะแต่งชุดเรียบง่ายที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน แบบบันเทิง สวมใส่เสื้อที่ตัดเย็บด้วยผ้าปาเต๊ะ รูปแบบเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รือบบั 1 คัน กลองมลายู 1 คู่ ช้องมลายูใหญ่ 1 คู่ กรับ และปี่ชุนา	แบบพิธีกรรม ยึดรูปแบบเดิมบางคณะมีตัง ทำด้วยปี่บ และปี่จะอยู่ในพิธีกรรมไหว้ครู แบบบันเทิง ในส่วนของการแสดงมะโย่งใช้เครื่องดนตรีรูปแบบเดิม แต่ในส่วนของแสดงตาริราถ้า จะเพิ่มปี่ กลองตุ๊กและทับเข้ามาเสริม
วิธีการแสดง	บอรัมทำพิธีไหว้ครู - เปาะโย่งนำผู้แสดงมานั่งล้อมวงหันหน้าหรือบับ เปาะโย่งร้องเพลง และค่อย ๆ ร่ายรำนำผู้แสดงรำไปรอบ ๆ - เปาะโย่งออกมาแนะนำตัวแล้วดำเนินเรื่องหยิบเส้หวายเรียกสะมาโม และดอแม แล้วไปนั่งข้างเวที - ดอแม เรียกสะกอยา แล้วพามาหาเปาะโย่งเมื่อเจอเปาะโย่งตลกทั้งสองทำท่าตลก แล้วเริ่มทำการแสดงเป็นเรื่อง	แบบพิธีกรรม บอรัมนั่งหันหน้าหรือบับ เริ่มด้วยจุดรูป บริกรรมคาถา ส่งปี่ให้คนรือบบั ต่อมายืนรูปให้คนตีตัง บอรัมถือถือแพนพร้อมนำข้าวสาร หมุนรอบ ๆ หน้าถือแพน - บอรัม บริกรรมคาถาไปเรื่อง ๆ ดนตรีบรรเลงเมื่อจบพิธีกรรมบอรัมมานั่งใกล้นักดนตรี - เปาะโย่งเดินนำผู้แสดงมานั่งกลางวง และเริ่มว่ากลอน ค่อย ๆ ลุกขึ้นรำเดินเวียนเป็นวง จนต่อมาเปาะโย่งเรียกตัวตลก และเข้าสู่การแสดง แบบบันเทิง พิธีไหว้ครูจะกระทำเพียงจุดรูปเทียน ในส่วนของการแสดงเริ่มที่เปาะโย่งร้องแต่งองค์ทรงเครื่อง รำถวายมือ ต่อจากนั้นตัวนางร้องตีเกร์

ตารางที่ 5 (ต่อ)

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
		และเริ่มรำคู่พระ-นาง เมื่อจบตัวพระเรียก นายพรานและเข้าสู่เรื่องที่แสดง จุดเด่นของการ แสดงจะมีการนำเอาท่วงทำนองและทำรำโนรา เข้ามาเพื่อกระตุ้นผู้ชมที่เป็นไทยพุทธสนใจ
โอกาสใน การแสดง	- บุษาวัดข้าว - งานสะเดาะเคราะห์ - งานประเพณีเทศกาลเฉลิมฉลองและงานรื่นเริง - ไม่นิยมเล่นงานศพ - แสดงในหมู่บ้านเหมือนฉายหนังเร่	- แสดงรักษาคณไช้โรคทางจิตเวช - แสดงประกอบพิธีไหว้ตายาย - ได้รับเชิญให้ไปแสดงเพื่อการศึกษาหรืออนุรักษ์
สถานที่ใน การแสดง	- โรงแสดง (ปากง) - ต่อมาสร้างเวทียกสูง	- แสดงที่โรงแสดง หรือบ้านของผู้ป่วย - แสดงบนเวที

การแสดงประเภทการรำรำคู่ชาย – หญิง : ร่องเงืง, ร่องเงืงตันหยง, ซัมเปง และดาระ

1. ร่องเงืง

1.1 ประวัติความเป็นมา

การแสดงร่องเงืงมีประวัติความเป็นมาซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากนักวิชาการที่ได้ศึกษามามากปรากฏข้อมูลในลักษณะเดียวกันกับกลุ่มผู้รู้และนักแสดงร่องเงืง กล่าวคือ การแสดงร่องเงืงเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของชาวโปรตุเกสซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยที่ปัตตานีเป็นรัฐมลายูโดยครั้งนั้นนิยมแสดงในชวา ซึ่งเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนาน ผู้หญิงร้องเพลง และเต้นคู่กับผู้ชาย

ต่อมาการแสดงร่องเงืงเข้ามาในภาคใต้ของประเทศไทยและมีแพร่หลายมากในปัตตานี โดยเจ้าเมืองยะหริ่งได้เชิญนักเต้นมาสอนข้าราชการและสาวชาววัง ต่อมาชาวบ้านสนใจฝึกซ้อมจนชาวยะหริ่งเต้นร่องเงืงกันอย่างแพร่หลาย

ต่อมานักแสดงมะโย่งได้นำการแสดงร่องเงืงมาแสดงสลับฉาก โดยนักแสดงแสดงกันเอง ต่อมาผู้ชมที่เป็นผู้ชายร่วมโค้งและแสดง เมื่อจบการแสดงก็ให้ค่าตอบแทนจนร่องเงืงได้แยกออกจากการแสดงมะโย่งมีการจัดตั้งเป็นคณะเพื่อความสนุกสนานและหารายได้ยุคนั้นไร้ซึ่งขนบธรรมเนียม ไม่มีความสวยงามจึงไม่ค่อยเป็นที่นิยม จนในปี พ.ศ. 2494 ท่านขุนจารุวิเศษศึกษากรได้รื้อฟื้นการแสดงร่องเงืงขึ้นจนทำให้เป็นการแสดงที่มีระเบียบแบบแผนและเป็นการแสดงคู่เมืองปัตตานีจนถึงปัจจุบัน (นพมาศ พรหมนาธิป, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2556)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาการแสดงร้องเงี้ยว ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของชาวโปรตุเกสซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยที่ปัตตานีเป็นรัฐมลายู
2. การแสดงเมื่อครั้งในชวเน้นความสนุกสนาน ผู้หญิงร้องเพลง เดินคู่กับผู้ชาย
3. การแสดงร้องเงี้ยวเข้ามาในภาคใต้ของประเทศไทยและมีแพร่หลายมากในปัตตานีโดยเจ้าเมืองยะหริ่งได้เชิญนักเต้นมาสอนข้าราชการและสาวชาววัง ต่อมาชาวบ้านสนใจฝึกซ้อมจนชาวยะหริ่งเต้นร้องเงี้ยวกันอย่างแพร่หลาย
4. ต่อมานักแสดงมะโย่งได้นำการแสดงร้องเงี้ยวมาแสดงสลับฉาก โดยนักแสดงแสดงกันเอง ต่อมาผู้ชมที่เป็นผู้ชายร่วมโคงค์และแสดง เมื่อจบการแสดงก็ให้คำตอบแทน
5. เมื่อการแสดงร้องเงี้ยวได้แยกออกจากการแสดงมะโย่งจึงมีการจัดตั้งเป็นคณะเพื่อความสนุกสนานและหารายได้เป็นยุคนที่ไร้ซึ่งขนบธรรมเนียม ไม่มีความสวยงามจึงไม่ค่อยเป็นที่นิยม
6. ใน พ.ศ. 2494 ขุนจารุวิเศษศึกษากรได้รื้อฟื้นการแสดงร้องเงี้ยวขึ้นจนทำให้การแสดงมีระเบียบแบบแผนจนถึงปัจจุบัน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ประวัติความเป็นมาของการแสดงร้องเงี้ยว กล่าวว่า เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงของโปรตุเกส ซึ่งการแสดงได้ถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวิถีความเป็นอยู่ของคนพื้นเมืองจนเป็นแบบฉบับที่สืบทอดกันมา หากพิจารณาการแสดงประเภทนี้จะมีกลิ่นอายทางตะวันตกผสมอยู่มาก เห็นได้ชัด คือ ผู้แสดงทุกคนสวมรองเท้า ซึ่งการแสดงชุดอื่น ๆ ของคนไทยเชื้อสายมลายูผู้แสดงไม่มีการสวมรองเท้าและรองเท้า เครื่องดนตรีชิ้นหลักของวงจะเป็นไวโอลิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของตะวันตก ทั้งนี้หากพิจารณาทางด้านประวัติศาสตร์ท้องถิ่นทำให้ทราบว่า โปรตุเกสเป็นชาติแรกที่เข้ามามีอิทธิพลทางแถบแหลมมลายู ซึ่งการเต้นรำของชาวโปรตุเกสจะเน้นการรำว่าเป็นวง แสดงคู่ชาย-หญิง มีการร้องเพลงประสานเสียงกันและเพลงบรรเลงที่มีท่วงทำนองไพเราะ เมื่อเปรียบกับการแสดงร้องเงี้ยวแบบดั้งเดิมที่มีการร้องเพลงประกอบเสียงบรรเลงจนวิวัฒนาการมาเป็นการแสดงร้องเงี้ยวที่เน้นกระบวนท่ารำและการแปรแถวอย่างในปัจจุบัน ดังนั้น คำสันนิษฐานที่นักวิชาการที่ศึกษาการแสดงร้องเงี้ยวในยุคแรก ๆ ได้นิยามไว้ว่า “การแสดงร้องเงี้ยวดัดแปลงการเต้นรำของชาวโปรตุเกส” จึงมีเค้าโครงที่เป็นไปได้

1.2 รูปแบบการแสดงร้องเงี้ยวในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้

1. องค์ประกอบของการแสดง
2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง
3. โอกาสในการแสดง
4. สถานที่แสดง

1.2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนขององค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

1.2.1.1 ผู้แสดงร้องเงี้ยว แบ่งเป็นนักแสดงและนักดนตรี

นักแสดง ส่วนมากจะเป็นผู้แสดงตามสถานศึกษา ได้แก่ ครู อาจารย์ จากโรงเรียน มหาวิทยาลัยต่าง ๆ รวมตัวกันเมื่อมีการแสดง นักเรียน นักศึกษาที่ทางสถาบันได้ให้การสนับสนุน ด้านการแสดงโดยมากมักเป็นโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา ส่วนนักแสดงในยุคก่อน ๆ มักเป็นครู เกษียณอายุราชการ หรือประกอบธุรกิจส่วนตัว ปัจจุบันกลายเป็นวิทยากรถ่ายทอดการแสดงร้องเงืงให้กับกลุ่มบุคคลที่สนใจ บางครั้งก็ร่วมแสดงในงานที่สำคัญ ๆ ส่วนจำนวนคู่ในการแสดงนิยมเล่น ตั้งแต่ 3 – 5 คู่ แต่หากมีการแสดงเปิดสนามก็จะใช้ผู้แสดงมากประมาณ 10 คู่ และนิยมแสดงแบบ ชายจริงหญิงแท้ (ราตรี พวงทับทิม, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555; ก่อเกียรติ สุขธรรานนท์, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

นักดนตรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จำนวนนักดนตรีขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลง ปัจจุบันนักดนตรีรวมตัวกันจากกลุ่มคนหลากหลายอาชีพโดยมากจะเป็นครู อาจารย์ ตั้งเป็นคณะมีแสดงโชว์ในงานต่าง ๆ เพราะบางงานเชิญไปบรรเลงโชว์เปิดงานโดยไม่มีการแสดง (เชิง อาบ, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2556)

จากการศึกษาผู้แสดงการแสดงร้องเงืง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียน นักศึกษาในสถาบันการศึกษา โดยมีครู อาจารย์ และนักแสดงร้องเงืงเป็นผู้ถ่ายทอดให้
2. นักดนตรีมักรวมตัวกันจากกลุ่มคนหลากหลายอาชีพ
3. นักแสดงและนักดนตรีในปัจจุบันมักนับถือศาสนาพุทธมากกว่ากลุ่มเจ้าของวัฒนธรรม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าวิวัฒนาการผู้แสดงร้องเงืง มีความน่าสนใจซึ่งกลุ่มนักแสดงได้ปรับเปลี่ยนไปตามวัตถุประสงค์หลักของการแสดง ได้แก่ เริ่มจากหญิงข้าทาสบริวารของเจ้าเมืองที่ฝึกหัดการร้อง และการเต้นไว้เพื่อแสดงคู่กับผู้ชายที่เป็นแขกของเจ้าเมือง ทำให้การแสดงประเภทนี้เป็นการแสดงของราชสำนักที่มักนักแสดงเป็นหญิงทาสและผู้ชายสูงศักดิ์ที่เป็นแขกเจ้าเมือง ต่อมานักแสดงมะโย่งได้นำการแสดงร้องเงืงมาสู่สามัญ เริ่มจากนักแสดงเต้นคู่กันระหว่างนักแสดงกับนักแสดง แล้วจึงเริ่มมีผู้ชมที่เป็นผู้ชายเข้ามามีส่วนร่วมการแสดงด้วย ดังนั้นนักแสดงร้องเงืงในยุคนั้น คือ ผู้หญิงนักแสดงมะโย่ง และผู้ชายที่เต้นคู่ซึ่งเป็นผู้ชมที่มีกำลังทรัพย์ จนกลายเป็นการแสดงเพื่อหารายได้จากผู้ชมที่แสดงคู่นักแสดงมะโย่งนอกจากนี้ได้มีการจัดตั้งคณะร้องเงืงแยกออกมาจากการแสดงมะโย่ง แต่จุดเปลี่ยนของการแสดงร้องเงืงแบบดั้งเดิมที่เน้นการเต้นหาผู้ชายที่มีกำลังทรัพย์ มาเป็นการแสดงเพื่อความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เมื่อขุนจารุวิเศษศึกษากรได้รื้อฟื้นการแสดงร้องเงืงขึ้นจนทำให้การแสดงมีระเบียบแบบแผน ทำให้ในยุคสมัยนี้มีการเพิ่มผู้ชายเข้าสู่การเป็นนักแสดงร้องเงืงอย่างจริงจัง ดังนั้นนักแสดงร้องเงืงจึงประกอบด้วยชายจริงหญิงแท้และเป็นคณะอย่างสมบูรณ์ จนปัจจุบันการแสดงร้องเงืงมีกระบวนการถ่ายทอดผ่านสถาบันการศึกษา ทำให้นักแสดงส่วนใหญ่เป็น

นักเรียน นักศึกษา และอาจารย์ในสถาบันทางการศึกษาที่สนใจและชื่นชอบในการแสดงร้องเงิ่ง ไม่จำกัดว่านับถือศาสนาอะไรและในปัจจุบันมีนักแสดงนับถือศาสนาพุทธมากกว่าเจ้าของวัฒนธรรม ส่วนนักดนตรีจะเป็นกลุ่มคนที่ทำงานด้านอื่น ๆ ที่มีใจรัก ได้รับการถ่ายทอดจากการอบรมและสืบสาน ต่อจนเกิดความชำนาญ มีการก่อตั้งเป็นคณะรับบรรเลงดนตรีตามงานต่าง ๆ ซึ่งปัจจุบันมีหน่วยงาน ทั้งภาครัฐและเอกชนว่าจ้างให้ไปบรรเลงในงานประจำจังหวัด งานเลี้ยงในวาระต่าง ๆ ซึ่งเป็นการเชิญ เฉพาะนักดนตรีไปบรรเลงจำนวนมาก

1.2.1.2 การแต่งกาย ทั้งนักแสดงชายและหญิงแต่งด้วยชุดพื้นเมือง ในอดีต

นักแสดงแต่งแบบเรียบง่ายแต่คงรักษาวัฒนธรรมด้านการแต่งกายตามหลักของศาสนา คือ ต้องปกปิด อวัยวะที่สำคัญ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 ที่ขุนจารุวิเศษศึกษากรเริ่มประดิษฐ์ทำเต็นร่องเงิ่งไว้ให้เป็น ทำแม่แบบมาตรฐาน 10 เพลง ในยุคนั้นผู้แสดงไม่ได้มีการออกแสดงโชว์ตามงานรื่นเริงต่าง ๆ ทำให้ ในสมัยนั้นการเต็นร่องเงิ่งจึงมีการเต้นกันทุกวัน เพื่อความสนุกสนาน และเป็นการออกกำลังกาย พบปะสังสรรค์กัน ดังนั้นเสื้อผ้าที่ใส่ก็มาในชุดบานงที่ตัดด้วยผ้าลายดอกซึ่งเป็นการแต่งกายในวิถีชีวิต ของคนมลายู ต่อมาพอเริ่มมีการนำการเต็นร่องเงิ่งออกแสดงโชว์ตามงานต่าง ๆ ก็ยังคงแต่งกาย แบบเดิม เพียงแต่ต่อมาได้เพิ่มดอกไม้ประดับศีรษะเพื่อความสวยงาม หลังจากนั้นเมื่อการแสดง ร่องเงิ่งเริ่มมีชื่อเสียง มีงานแสดงติดต่อเข้ามามาก จึงทำให้ขุนจารุวิเศษศึกษากรได้ปรับเปลี่ยน รูปแบบการแสดงร่องเงิ่งมาเป็นแบบแผนจึงได้แบ่งการแต่งกายสำหรับการแสดงร่องเงิ่ง ออกเป็น 3 ประเภท คือ แบบชนชั้นกรรมกร แบบชนชั้นกลาง และแบบราชสำนัก จนต่อมากลายเป็นชุดการแสดงที่คนไทยเชื้อสายมลายูเอาแบบอย่างและปรับปรุงพัฒนาชุดการแสดงในรูปแบบนี้ ซึ่งจำแนก รูปแบบการแต่งกายทั้ง 3 ด้าน ดังนี้

1. การแต่งกายแบบชนชั้นกรรมกร เป็นการแต่งกายด้วยเสื้อผ้าในยุคแรกจัดเป็นการ แต่งกายแบบเรียบง่ายสอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยผู้หญิง สวมเสื้อบานงตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้า ปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชายสวมชุดสลิแน คือสวมเสื้อสีขาว กางเกงดำ ใช้ผ้าถุงเป็นผ้าซอกกะทืบ และ สวมหมวกดำไม่มีลวดลาย

2. การแต่งกายแบบชนชั้นกลาง เป็นการแต่งกายในยุคต่อมา ได้มีการพัฒนาปรับปรุงชุด แต่งกายให้มีความสวยงาม มุ่งเน้นเพื่อการแสดงมากกว่าชุดแต่งกายแบบแรก โดยผู้หญิงสวมเสื้อ บานงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก เพิ่มผ้าคล้องคอ ผู้ชาย สวมชุดสลิแนโดยเสื้อแขนยาวกับกางเกงสีเดียวกัน ตัดด้วยผ้าเครปซาติน ซอกกะทืบ นุ่งผ้าสวมทับ กางเกงมีผ้าคาดเอว และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น ทั้งนี้ในการแสดงทุกคู่จะแต่งกาย เหมือนกันหมด

3. การแต่งกายแบบราชสำนัก ได้มีการเอาแบบอย่างมาจากชุดแต่งงานของชาวมลายูโดย ใช้ผ้าทอสอดดินเงินดินทอง โดยรูปแบบของชุดมีลักษณะคล้ายกับชุดแบบชนชั้นกลาง แต่ชุดผู้หญิง

และชุดของผู้ชายได้ตัดเย็บผ้าขึ้นเดียวกัน ทำให้การแต่งกายแบบนี้เหมือนกันทั้งคู่ (ทัศนียา คัญทะชา, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2555; นพมาศ พรหมนาธิป, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2556)

นอกจากนี้ในปี พ.ศ. 2538 ทางคณะรณรงค์ปิดตานี้ได้รับเชิญจากกระทรวงการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยให้แสดงโชว์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ในครั้งนั้นเพิ่มความสวยงามของการแสดงซึ่งจะเน้นเรื่องการแต่งกายเป็นสำคัญ โดยเลือกใช้ชุดราชสำนักโดยเนื้อผ้าสอดด้นเงิน ด้นทอง มาตัดเป็นเสื้อ กางเกง และหมวกสตางันของผู้ชาย นอกจากนี้ได้ตัดเป็นเสื้อ และผ้าถุงของผู้หญิง ส่วนผ้าถุงของผู้ชาย ใช้ผ้าซอกแคะ ผ้าพันคอผู้หญิงจะใช้ผ้าลูกไม้เนื้อดี มีการทำมวยผมต่ำติดดอกไม้วีจจากประเทศอินโดนีเซีย การแต่งกายในครั้งนี้จะใช้สีของชุดแต่งกายคู่ละสี จนเมื่อปี พ.ศ. 2539 ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยชุดสีทองเหมือนกันทั้งคณะ (นพมาศ พรหมนาธิป, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2556)

ส่วนเมื่อปี พ.ศ. 2540 ได้มีการแข่งขันศิลปะการแสดงของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาและประถมศึกษา ส่งผลให้หลายโรงเรียนที่เข้าประกวดได้มีการให้ความสำคัญกับการแต่งกายเป็นพิเศษ คือ มีการสวมใส่เครื่องประดับที่สวยงาม เก้าอี้ผม ตัดมวยผมอย่างประณีตมากขึ้น สลับด้วยดอกไม้สด ดอกเข็มแปง และปรับเปลี่ยนสีของชุดให้เหมือนกันทั้งคณะ (สุชาดา วัฒนเจริญ, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2556)

สำหรับการแต่งกายในปัจจุบันเน้นการเลือกใช้เนื้อผ้าที่มีสวดลายสวยงาม บางคณะใช้ผ้าที่มีการปักเลื่อม บางคณะใช้ผ้าลูกไม้เนื้อดีสีล้วนสวยงาม ขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้จัดทำชุดการแสดง ทั้งนี้มีการเน้นความสวยงามของทรงผมซึ่งมีความหลากหลายและเลือกทรงผมที่มีวิธีการทำง่าย ขึ้นอยู่กับความสามารถของคนในคณะและความสำคัญของงานที่แสดงโชว์ ทั้งนี้มีการใส่เครื่องประดับ ทัดดอกไม้ปลอม และปักปิ่นเข็มแปงที่สวยงามมากขึ้น (ก่อกเกียรติ สุขธรรานนท์, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2556)

กล่าวได้ว่าการแต่งกายของการแสดงรณรงค์ มีความประณีตตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ซึ่งนักแสดงชายจะสวมชุดสลิ้น และนักแสดงหญิงสวมชุดบานง นอกจากนี้นักดนตรีก็มีการแต่งกายที่เหมือนกันทุกคน โดยนิยมแต่งตัวด้วยการสวมเสื้อตัดเย็บด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขาวาว สวมหมวก และสวมรองเท้าหุ้มส้น ซึ่งการแต่งกายของนักดนตรีจะแต่งรูปแบบใดก็ได้ให้ลักษณะเดียวกันทั้งคณะ (พรภิรมย์ แสนรักษ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

รายละเอียดของการแต่งกายทั้งนักแสดงชาย นักแสดงหญิง และนักดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 6

ตารางที่ 6 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงร้องเงืง

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดนักแสดงชาย หมวก เสื้อ ผ้าคาดสะเอว กางเกง รองเท้า	หมวก	สวมหมวกชากะลิปะ คือการนำมาผ้าพับเป็นรูปแบบที่สวยงามและทำเป็นหมวกสำเร็จรูปเพื่อสวมใส่ได้สะดวก โดยมากยอดแหลมของผ้าจะอยู่ตรงกลางศีรษะ ส่วนด้านหน้าจะตกแต่งด้วยเข็มกลัดประดับพลอยแวววาวขนาดใหญ่พอเหมาะกับหมวก
	เสื้อ	ใส่เสื้อต่อโละบลาอ ซึ่งมีลักษณะ คอตั้ง ตัวเสื้อผ่าเพียงครึ่งอก ติดกระดุม 3 เม็ด ตรงอกด้านซ้ายจะต้องมีกระเป๋าสอดใส่ผ้า เช็ดหน้า เสื้อมักสวมไว้ด้านในกางเกง
	ผ้าคาดสะเอว	ผ้าคาดสะเอว
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้าที่มีความยาวระดับเข่า สวมทับบนกางเกงโดยการพับผ้าลักษณะจับจีบและยกชายผ้าด้านซ้ายขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ผ้ามีลักษณะเฉียงและมองเห็นจีบผ้าที่ซ้อนกันอย่างสวยงาม ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุดและปลายผ้าด้านซ้ายทิ้งเป็นพก
	กางเกง	กางเกงชายยาวสีเดียวกับเสื้อ มักตัดเย็บแบบทรงหลวมเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนไหวร่างกาย
	รองเท้า	สวมรองเท้านั่ง หุ้มสัน สีดำ
	(นพเก้า ศิลปเจริญ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)	
ชุดนักแสดงหญิง ปิ่น เครื่องประดับ เสื้อ ผ้าคล้องคอ ผ้าคาดสะเอว รองเท้า	ศีรษะ	การทำผม นักแสดงจะยกกระบังหน้า ส่วนผมด้านหลังรวบเก็บและทำมวยผม
	ปิ่นปักผม	ใช้ปิ่นสีเงินและสีทอง ลักษณะครึ่งวงกลมโดยปักปิ่นสีเงินไว้ด้านหลัง ส่วนปิ่นสีทองติดมาทางด้านซ้าย
	เครื่องประดับ	เลือกใช้ต่างหู และสร้อยคอ ที่เข้าชุดกัน
	เสื้อ	นิยมใช้เสื้อบานมาตรฐาน ลักษณะเป็นเสื้อคอปกผ่าหน้าและพับริมปกเกยซ้อนไว้ตลอด มีสาคับยาวตลอดชายเสื้อแขนเสื้อยาวถึงข้อมือและแคบ ความยาวระดับสะโพก
	ผ้าคล้องคอ	มักใช้ที่มีลวดลายในเนื้อผ้า เลือกใช้สีตัดกับเสื้อ ความยาวประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 10 นิ้ว
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้าปาเต๊ะลวดลายสวยงามสีโทนเดียวกับเสื้อ นุ่งกรอมเท้า นิยมนุ่งแบบจับหน้านางสำเร็จรูปไว้ตรงกลาง
	รองเท้า	สวมรองเท้านั่ง หุ้มสัน สีดำ
	(ทรงกลด ธรรมเศก, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)	

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	หมวก	สวมหมวกช่อเกี้ยวสีดำ ลักษณะเป็นหมวกหนีบ ปิดครึ่งศีรษะ
	เสื้อ	ใช้เสื้อตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ เป็นเสื้อเชิ้ต แขนสั้น ใส่แบบปล่อย ชายเสื้อนอกกางเกง
	กางเกง	ใช้กางเกงสีดำขาวยาว
	รองเท้า	ใช้รองเท้าหุ้มส้น สีดำ
(สมบัติ สุระคำแหง, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)		

จากการศึกษาการแต่งกายการแสดงร้องเง้ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เดิมผู้แสดงโดยทั่วไปแต่งแบบเรียบง่าย โดยนักแสดงหญิงแต่งแบบชุดบานงที่ตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก จนเมื่อมีการปรับเปลี่ยนเป็นแสดงโขนจึงมีการนำดอกไม้ประดับศีรษะ และเมื่อการแสดงร้องเง้เริ่มมีชื่อเสียงมากขึ้น ขุนจารุวิเศษศึกษารจึงแบ่งชุดการแสดงออกเป็น 3 ประเภท คือ 1. แบบชนชั้นกรรมกร แต่งด้วยเสื้อผ้าในยุคสมัยแรกเริ่ม คือ ผู้หญิงสวมเสื้อบานงตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชายสวมเสื้อขาวแขนยาว กางเกงดำ คาดทับด้วยผ้าช่อแกะ สวมหมวกดำ 2. แบบชนชั้นกลาง ผู้หญิงสวมเสื้อบานงเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีพก มีผ้าคล้องคอ ผู้ชายสวมเสื้อแขนยาวสีเดียวกับกางเกง คาดทับด้วยผ้านุ่ง สวมหมวก 3. แบบราชสำนัก โดยได้นำแบบอย่างชุดแต่งงานของชาวมลายู โดยชุดทั้งคู่จะตัดเย็บด้วยผ้าฝ้ายเดียวกัน ต่อมามีการให้ความสำคัญกับเครื่องประดับและทรงผม

2. ส่วนนักดนตรีในอดีตจะแต่งตัวแบบพื้นเมืองเช่นเดียวกับนักแสดงชาย ส่วนนักดนตรีด้วยกันแต่งด้วยชุดสีเหมือนกันทุกคนแต่จะใช้สีต่างจากนักแสดงชาย ต่อมาสวมเสื้อแขนยาว สีขาว กางเกงขาวยาว ใช้ผ้านุ่งหรือไม่ใช้ก็ได้แต่สวมหมวกหนีบสีดำ

3. ปัจจุบัน นักแสดงมีการสวมใส่ทั้งชุดแบบชนชั้นกลางและแบบราชสำนัก และได้เน้นความประณีตในการแต่งกายมากขึ้นโดยเฉพาะเครื่องประดับ ทรงผม และการแต่งหน้า

นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับสีของชุดแสดงด้วยโดยผู้แสดงทั้งผู้หญิงและผู้ชายมีการเลือกใช้สีของชุดโทนสีเดียวกัน การแต่งกายที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ได้แก่

3.1 นักแสดงชายสวมชุดสลิแวน ประกอบด้วย 1. หมวกซาเก้าสีปิ๊ะ 2. สวมเสื้อคอโละบลาอ คอตั้ง ผ่าหน้า แขนยาว 3. กางเกงขายาว สีเดียวกับเสื้อ 4. ใช้ผ้าถุงลวดลายเดียวกับผ้าของผู้หญิงยาวเหนือเข่าสวมทับกางเกง

3.2 นักแสดงหญิงสวมชุดบานง ประกอบด้วย 1. นิยมใช้เสื้อบานงมาตรฐาน ลักษณะเป็นเสื้อคอปิ่น ผ่าหน้า และพับริมปกเกยซ้อนไว้ตลอด มีسابพับยาวตลอดชายเสื้อ แขนเสื้อยาวถึงข้อมือและแคบ ความยาวระดับสะโพกเฉียงมาด้านหน้า 2. ผ้าถุงใช้ผ้าปาเต๊ะยาวกรอมเท้า จีบหน้านางตรงกลาง 3. ใช้ผ้าสไบคลุมไหล่ ทั้งนี้นักแสดงทั้งหญิงและชายสวมรองเท้าหุ้มส้นสีดำ

4. ชุดแต่งกายของนักดนตรีในปัจจุบัน นิยมใส่เสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว สวมหมวกซอกเก้า และสวมรองเท้าหุ้มส้น

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการการแต่งกายของการแสดงรองเง็ง มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง โดยในอดีตผู้แสดงจะแต่งแบบเรียบง่าย หรือเรียกได้ว่าแต่งแบบชั้นกรรมกร คือ นักแสดงผู้หญิงสวมเสื้อบานงที่ตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบปาย ผู้ชาย สวมหมวกสีดำ สวมเสื้อสีขาวแขนยาว กางเกงสีดำ คาดทับด้วยผ้าถุงอาจเป็นผ้าขาวม้า ผ้าซอกเกะ ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจแต่ละคณะ

ต่อมาเมื่อการแสดงรองเง็งได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงในลักษณะการแสดงโชว์ จนเริ่มมีชื่อเสียงก็มีการปรับการแต่งกายให้สวยงามมากขึ้นแต่ยังคงเป็นลักษณะชุดพื้นเมือง ดังนี้ ผู้หญิงสวมเสื้อบานงเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งปาเต๊ะแบบจิบหน้านางไม่มีพก มีผ้าสไบคล้องไหล่ ส่วนผู้ชาย สวมเสื้อคอโละบลาอสีเดียวกับกางเกง คาดทับด้วยผ้าถุง สวมหมวก ลักษณะของชุดนี้ได้แบ่งเป็นชุดชนชั้นกลาง ดังนั้นเมื่อเทียบกับชุดกรรมกรจะมีความต่างในรูปแบบของเนื้อผ้า การตัดเย็บ เพราะมีราคาแพงกว่าดังนั้นเป็นชุดที่เหมาะสมกับคนมีฐานะ นอกจากนี้ชุดชนชั้นกลางได้มีการนำดอกไม้สดหรือปลอม และปิ่นเข็มเป้ง มาตกแต่งประดับศีรษะ

ต่อมาเมื่อการแสดงรองเง็ง ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในงานระดับประเทศ จึงมีการนำเอาชุดของเจ้าบ่าวและเจ้าสาวของชาวมลายูมาประยุกต์ใช้ โดยใช้ผ้าที่มีการสอดดิ้นเงินดิ้นทอง นำมาตัดเย็บซึ่งชุดของผู้ชายและผู้หญิงจะใช้ผ้าผืนเดียวกัน ชุดลักษณะนี้จึงเรียกว่าชุดราชสำนัก

สำหรับชุดของนักดนตรี มีวิวัฒนาการควบคู่กับชุดนักแสดง คือ ในยุคที่นักแสดงสวมชุดชั้นกรรมกร นักดนตรีก็สวมชุดแบบเรียบง่ายในชีวิตประจำวัน คือ เสื้อแขนยาว กางเกงขายาว ต่อมาเมื่อนักแสดงสวมชุดแบบชนชั้นกลาง นักดนตรีเริ่มมีความประณีตในการสวมใส่ชุดแต่งกายโดยสวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาว คาดทับด้วยผ้าถุง สวมหมวก ต่อมาเมื่อนักแสดงสวมชุดราชสำนัก นักดนตรีแต่งในลักษณะเดียวกันเรียกว่าชุดสลิแวน แต่ใช้สีที่ต่างกับนักแสดงชาย

ส่วนการแต่งกายในปัจจุบันมีการใช้ชุดแบบชนชั้นกลางและชุดแบบราชสำนักขึ้นอยู่กับความพอใจของแต่ละคณะ ส่วนนักดนตรีก็แต่งในลักษณะเดียวกัน คือ งานใดที่นักแสดงสวมชุดชั้นกลางนักดนตรีจะสวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้นตัดเย็บด้วยเสื้อผ่าตะ กางเกงขายาว สวมหมวก สำหรับงานใดที่นักแสดงสวมชุดแบบราชสำนัก นักดนตรีก็จะเลือกใส่ชุดสลิ้นที่มีสีต่างกับนักแสดง

กล่าวได้ว่าการแต่งกายชุดรองเง็งผู้แสดงทุกคน ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงและนักดนตรีต้องมีความสมบูรณ์แบบตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า เพราะเป็นชุดที่ต้องสวมรองเง็ง

1.2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงรองเง็ง ในอดีตมีเพียง 3 อย่าง คือ ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีขึ้นอื่น ๆ ร่วมบรรเลงดนตรีในงานเลี้ยงต่าง ๆ มากขึ้น จึงมีบางคณะเพิ่มเครื่องดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงโดยเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม ได้แก่ การเพิ่มกีตาร์หรือแมนโดลินซึ่งเป็นประเภทเครื่องสายเช่นเดียวกับไวโอลิน เพิ่มกลองแขกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกับรำมะนาเพื่อให้จังหวะกระชับและชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ยังเพิ่มทิมบูรินหรือบางคณะเพิ่มลูกแขกเพื่อให้เข้ากับความก้องกังวานของฆ้อง (เจ็ง อาบู, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2555)

นอกจากนี้ยังมีบางคณะได้นำ Tarabuka เครื่องดนตรีของตะวันออกกลางซึ่งเป็นกลองรูปร่างคล้ายนาฬิกาทรายมาแทนรำมะนาเล็ก เพื่อบรรเลงเป็นลูกขัดกับรำมะนา (เจ๊ะอูมาน เจ๊ะอูมา, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงรองเง็ง จำแนกได้ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงรองเง็ง

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ไวโอลิน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องสาย โดยใช้คันสีชักที่ทำด้วยขนหางม้า เสียงสูงและต่ำเกิดขึ้นด้วยการกดนิ้วลงที่ตำแหน่งต่าง ๆ ไวโอลินมีเสียงที่แหลมใส อ่อนหวาน สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้เป็นอย่างดีทั้งอารมณ์ จึงเป็นตัวหลักของการบรรเลงท่วงทำนองเพลง วิธีบรรเลง นักดนตรีจะถือตัวไวโอลินด้วยมือซ้าย วางบนไหล่ซ้าย มือขวาถือคันชัก มือซ้ายกดไล่โน้ตเพลง (สมบัติ สุระคำแหง, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

ตารางที่ 7 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
แมนโดลิน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องสายโดยใช้การดีด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญรองมาจากไวโอลินทำหน้าที่สอดทำนอง ช่วยเพิ่มความกระชับของทำนองเพลง (พรภิรมย์ แสนรักษ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)
แอคคอร์ดียน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องลมนิ้ว เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่อง อันเนื่องมาจากการเข้า - ออกของลมซึ่งใช้แรงของผู้บรรเลงสูบลมเข้า - ออก ทำหน้าที่บรรเลงและประสานเสียงให้บทเพลงมีความไพเราะมากขึ้น (สารสิทธิ์ นิลชัยศรี, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)
รำมะนา	มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์	เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง จัดอยู่ในซิ่งหนังหน้าเดียว ใช้บรรเลง 2 ใบ ได้แก่ ใบใหญ่ ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ส่วนใบเล็ก ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะและเป็นตัวส่งจังหวะ วิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้มือเปล่าในการตี โดยในกรณีที่นักดนตรีนั่งเก้าอี้จะตั้งรำมะนาบนขาทั้งสอง มือทั้งสองโอบรำมะนา และใช้มือมือตีตรงหน้ากลอง (เชิง อาบ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)
Tarabuka		เป็นเครื่องดนตรีของชาวตะวันออกกลาง โดยทางนักดนตรีรองเง็งนำเข้ามาใช้แทนรำมะนาเล็ก จึงมักเรียกว่าลูกขัด ใช้บรรเลงตีขัดกับรำมะนาใหญ่เพื่อให้ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะมากขึ้น (เจ๊ะอุสมาน เจ๊ะอูมา, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

ตารางที่ 7 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ฆ้อง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยเชือกผูกติดกับขาตั้ง จัดเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะเพื่อให้ความพร้อมเพรียงของผู้แสดงในการก้าวเท้า วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่นูนตรงกลางของใบ (วชิรพันธุ์ ภูพงษ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

เพลงที่ใช้ในการแสดงรื่องเงี้ยว ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะมากถือเป็นหัวใจของการเต้นรื่องเงี้ยว ลักษณะการแสดงรื่องเงี้ยวในอดีตมีการขับร้องเพลงป็นตนประกอบด้วย แต่ในปัจจุบันทุกคณะไม่มีการขับร้องเพลงประกอบการแสดงมีเพียงการบรรเลงทำนองเพลงเท่านั้น ทั้งนี้เป็นการประหยัดค่าใช้จ่ายและนักร้องที่ร้องเพลงลักษณะนี้หายากมาก (พรเทพ บุญจันทร์เพชร, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2555) ต่อมาใช้วิธีบรรเลงประกอบการแสดงโดยไม่มีการขับร้อง เพลงในจังหวะรื่องเงี้ยวเพลงดั้งเดิมที่ค้นพบปรากฏว่ามี 13 เพลง ได้แก่ ลาฮูตูว จินตาซาฮยัง บูจีะบิซัง เมะอีนังลามา (มะอีนังลามา) อาเนาะดีดี ดั่งดั่งซาฮยัง บุนหาราไปหรือรุ่มบารองเงี้ยว มาสาเมระห์ เลนัง จินโยติวัตุ มาลีฮารี เมะอีนังบารู เมะอีนังแลเงาะ และ เมะอีนังชวา แต่ใน พ.ศ. 2530 นิยมเต้นเพียง 8 เพลง ดังนี้ เพลงลาฮูตูว เพลงเลนัง เพลง บูจีะบิซัง เพลงจินตาซาฮยัง เพลงอาเนาะดีดี เพลงมะอีนังลามา เพลงมะอีนังชวาและเพลงบุนหาราไป แต่ในการแสดงจะแสดงเพียง 3 – 5 เพลง ซึ่งเลือกมาจาก 8 เพลงดังกล่าว สำหรับเพลงที่ใช้แสดงในปัจจุบัน ก็ยังคงเลือกใช้จากบทเพลงทั้ง 8 เพลงข้างต้น ในการแสดงมักเลือกเล่น 3 เพลงติดกันรวดเดียว ได้แก่ เพลงลาฮูตูว บูจีะบิซัง และมะอีนังลามา (เช็ง อาบู, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ผลสรุปด้านเครื่องดนตรีในอดีตมีเพียง 3 อย่าง ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง
2. ต่อมาเพิ่มเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน และเพิ่มกลองแขก ทับบูริน และลูกแขก
3. ปัจจุบันเครื่องดนตรีประกอบด้วย ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดียน รำมะนา Tarabuka (นำมาใช้บรรเลงเป็นลูกขัดกับรำมะนา) และฆ้อง

4. บทเพลงที่ใช้ในอดีตจะมีการขับร้องประกอบการแสดง ต่อมาได้ดัดส่วนเพลงร้อง ออกเหลือเพียงเพลงบรรเลงจำนวน 13 เพลง ได้แก่ ลาฮูตูวอ จินตาซาฮัง บูจีะปิซัง เมะอีนังลามา อาเนาะดีดี ดิงดังซาฮัง บูหงารำไปหรือรัมบารองเง็ง มาสาเมระห์ เลนัง จินโยตีวัตุมาสัมฮารี เมะอีนังบารู เมะอีนังแลเงาะ และเมะอีนังชวา

5. ปัจจุบันนิยมเต้นเพลง เพลงลาฮูตูวอ เพลงบูจีะปิซัง เพลงเมะอีนังลามา โดยนำมาแสดงติดต่อกันรวดเดียว หรือบางครั้งก็มีเพลงจินตาซาฮัง และเพลงบูหงารำไป ส่วนเพลงอาเนาะดีดี เพลงเลนัง และเพลงเมะอีนังชวา ก็มีบางคณะที่สามารถแสดงได้

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเครื่องดนตรีและเพลงร้องเง็งมีจุดเปลี่ยนที่น่าสนใจโดยเฉพาะเมื่อนักดนตรีอาชีพได้ถ่ายทอดให้แก่กลุ่มคนที่สนใจสานต่อซึ่งมีผู้สนใจมาเข้าร่วมจำนวนมาก จนเกิดการต่อยอดด้วยมีการจัดตั้งคณะกรรมการแสดงโดยเกิดจากนักแสดงร้องเง็งทั้งนักดนตรีและนักแสดงรวมตัวกัน นอกจากนี้มีนักวิชาการด้านดนตรีที่ให้ความสำคัญกับวงดนตรีร้องเง็งได้ศึกษา ค้นคว้าบทเพลงของร้องเง็งไว้มากมาย จึงทำให้บทเพลงของร้องเง็งมีปรากฏในสังคมไม่ขาดหายเหมือนกับการแสดงชนิดอื่น ๆ ทั้งนี้เมื่อนักดนตรีมีการนำเอาเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เข้ามาเสริมแทรกทำให้ท่วงทำนองเพลงไพเราะมากกว่าวงดนตรีในอดีตที่ใช้เพียง 3 ชิ้น เมื่อมีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เข้ามาเพื่อให้บทเพลงมีความไพเราะมีการสอดประสานของเครื่องดนตรีอย่างน่าฟัง จนปัจจุบันยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีของชาติอื่นเข้ามาด้วย เช่น มีการนำ Tarabuka ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของตะวันออกกลาง นำมาใช้บรรเลงแทนรำมะนาเล็กเพื่อบรรเลงเป็นลูกขัดกับรำมะนา ด้วยเหตุนี้เครื่องดนตรีของร้องเง็งในแต่ละคณะจะมีการพัฒนาให้มีความไพเราะและสมบูรณ์แบบมากที่สุด

1.2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

ลักษณะการแสดงร้องเง็งในอดีตมีการขับร้องป็นตนประกอบการแสดงแต่ในปัจจุบันทุกคณะจะไม่มีการขับร้องมีเพียงบรรเลงท่วงทำนองเพลงประกอบการแสดงทั้งนี้เพื่อเป็นการประหยัดค่าใช้จ่ายและนักร้องเพลงป็นตนประกอบการแสดงร้องเง็งหายากมาก

ปัจจุบันมีเพลงร้องเง็งจำนวน 8 เพลง ได้แก่ 1. เพลงลาฮูตูวอ 2. เพลงบูจีะปิซัง 3. เพลงจินตาซาฮัง 4. เพลงเมะอีนังลามา 5. เพลงบูหงารำไป 6. เพลงเลนัง 7. เพลงเมะอีนังชวา และ 8. เพลงอาเนาะดีดี ซึ่งในแต่ละเพลงมีลีลาและทำนองที่แตกต่างกันออกไปตลอดจนลักษณะการเต้นก็แตกต่างกันออกไปด้วย (สุชาดา วัฒนเจริญ, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555; พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2555)

การแสดงร้องเง็งในปัจจุบันมีการดัดแปลงโดยใช้เพลงบรรเลงและสร้างสรรค์ทำท่วงทำนองสำหรับเดินออกมาจากหลังเวทีแล้วเดินมาหาคู่เต้นนักแสดงจะยืนเป็นแถวพร้อมกับเพลงหยุดบรรเลงเมื่อนักดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงที่แสดง ผู้แสดงจะแสดงความเคารพต่อผู้ชมและคู่แสดงโดยการทำสลาม

ผู้ชมและคู่ของตน ความสวยงามของการเต้นรอนเงยอยู่ที่ลีลาการเคลื่อนไหวของเท้ามือลำตัวและลีลาการร่ายรำตลอดจนการแต่งกายของคู่ชายหญิงและความไพเราะของดนตรีประกอบกัน

ข้อปฏิบัติในการทำสลามเพื่อแสดงความเคารพ คือ 1. ก้มตัวลงเล็กน้อย มือทั้งสองแตะที่หน้าผาก 2. เงยหน้าขึ้นพร้อมยืดตัวเล็กน้อย มือทั้งสองผายออกข้างลำตัว โดยเริ่มจากการสลามผู้ชม และการสลามคู่แสดง (เชาว์ จันทรจิตร, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556)



ภาพที่ 43, 44 การสลามผู้ชมและการสลามคู่แสดง

เพลงรอนเงยปัจจุบันมี 8 เพลง จำแนกได้ดังนี้

1. เพลงลาชูตูว เพลงนี้เป็นเพลงแม่บทที่มีมาแต่โบราณ ความหมายของชื่อเพลงหมายความว่า “ทำนองเพลงที่ 2” แต่ถือเป็นเพลงแรก สำหรับผู้ฝึกเต้นรอนเงย

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน มีการพัฒนาให้นักแสดงเดินออกขึ้นเวที โดยการก้าวเท้าแตะเท้าสลับกันซ้ายขวา เมื่อมาถึงกลางเวที เพลงจบลง ผู้แสดงสลามคนดู และสลามคู่ เข้าสู่การแสดงซึ่งมักเริ่มด้วยเพลงลาชูตูว ซึ่งลักษณะท่าเต้นจะมี 2 ท่า คือ 1. ทำพื้นฐานทำนองเพลงซ้ำ กระทำโดยการก้าวเท้าข้างหนึ่งและแตะเท้าอีกข้างหนึ่ง และ 2. ทำเล่นเท้า กระทำเมื่อทำนองเพลงเปลี่ยนเป็นเร็ว จะเป็นท่าเล่นเท้า คือ เตะเท้าไปข้างหน้า ชักเท้ากลับ เตะเท้าไปข้างหน้า และวางเท้ากลับที่เดิม สลับเท้าซ้ายและเท้าขวาไปเรื่อย ๆ ดังนั้นลักษณะเด่นของการแสดงชุดนี้อยู่ที่การแปรแถวโดยการทำท่าพื้นฐานของเพลงนั้นคือ การเดินเข้าคู่ การเดินแยกคู่ การเดินส่งหญิง การเดินส่งชาย การหมุนตัวรอบตัว และการหมุนสลับที่กับผู้ชาย นอกจากนี้ยังมีการเล่นเท้าที่ทุกคนต้องทำอย่างพร้อมเพรียงกัน (ละออง ภูพงษ์; อุดม อุดมเศรษฐ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลงลาชูตูว จำแนกได้ดังตารางที่ 8

ตารางที่ 8 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงลาฮูตูวอ (คณะอัสสิมาลา : เซาว์ จันทรจิตร; ทัศนียา ศัญหะชา, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ท่าพื้นฐาน ของการแสดง	ก้าวเท้าและแตะเท้าโดยสลับก้าวและแตะไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะของเพลง มือทั้งสองกำหลวม ๆ ระดับ สะเอวอแขนเล็กน้อยโดยยื่นมือมาด้านหน้าเล็กน้อย ซึ่งมือที่ยื่นจะกระทำตรงข้ามกับเท้าที่แตะ ได้แก่ จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย มือขวา ยื่นมาด้านหน้า ลักคอด้านขวาเล็กน้อย นับ 1 จังหวะ จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวา มือซ้าย ยื่นมาด้านหน้า ลักคอด้านซ้ายเล็กน้อย นับ 1 จังหวะ การปฏิบัติทำนี้เพลงจะมีทำนองซ้ำ นักแสดงทำท่าสลับ จังหวะที่ 1 - 2 ไปเรื่อย ๆ พร้อมกับแปรแถว ดังนี้	
กระบวนการแปรแถว		
1. นักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลังแยกออกจากกัน 8 จังหวะ 2. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน และนักแสดงชายเดินเข้าหา นักแสดงหญิง พร้อมกันนี้นักแสดงหญิงเดินถอยหลัง เรียกว่า ส่งหญิง 8 จังหวะ 3. นักแสดงหญิงเดินเข้าหานักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง เรียกว่า ส่งชาย 8 จังหวะ 4. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากันอยู่ตรงกลาง 4 จังหวะ 5. นักแสดงทั้งคู่เดินแยกออกจากกันอีก 4 จังหวะ 6. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากันอีก 4 จังหวะ 7. นักแสดงทั้งคู่ต่างหมุนรอบตนเองด้านขวา 4 จังหวะ (หันหลังชนคู่) 8. นักแสดงทั้งคู่เดินแยกออกจากกัน 4 จังหวะ 9. นักแสดงทั้งคู่ต่างหมุนรอบตนเองด้านขวา 4 จังหวะ (หันหน้าหาคู่) 10. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 4 จังหวะ 11. นักแสดงทั้งคู่เดินหมุนสลับที่กัน 4 จังหวะ		
กระบวนการแปรแถวตั้งแต่ช่วงที่ 1) ถึง 11) ถือเป็นการจบ 1 เที้ยว เริ่มทำใหม่อีกครั้ง หลังจาก นั้นทำนองเพลงจะเปลี่ยน นักแสดงทำท่าเล่นเท้า		
ท่าเล่นเท้า	เน้นการเตะเท้าไปด้านข้าง ชักเท้ามาด้านหน้า และ เน้นลีลาการกล่อมหน้าของนักแสดงหญิง ดังนี้ การเก็บมือของนักแสดงทั้งคู่ต่างกันคือ มือ ผู้ชายไขว้หลัง มือผู้หญิงเท้าสะเอว ส่วนลักษณะของเท้าจะปฏิบัติเหมือนกัน โดยมี 4 จังหวะดังนี้ 1. เป็นการเตะเท้าเฉียงไปด้านข้าง 45 องศา 2. ชักเท้ามาไว้ด้านหน้า 3. เตะเท้าเฉียงไปด้านข้าง	
		ลักษณะมือ

ตารางที่ 8 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
45 องศา 4. วางเท้าไว้ที่เดิม ทำสลับซ้ายขวา ทำไปจนจบจังหวะเพลง		ลักษณะเท้า

2. เพลงปุ๊ปุ๊บิซัง เพลงนี้หมายถึง “ยอดตอง” หรือหมายถึงความรักที่สดชื่น
ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ลักษณะจุดเด่นยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม โดยท่ารำจะมีเพลง 2 ท่า คือ
1. ท่าพื้นฐานของการแสดงรองเง็ง คือ การก้าวเท้าและแตะเท้า มือกำหลวม ๆ ทำสลับซ้ายและ
ขวาไปเรื่อย ๆ และ 2. การเล่นเท้าซึ่งถือเป็นจุดเด่นของการแสดงชุดนี้ คือ ตำแหน่งของเท้าที่จด
ปลายเท้าและวางส้นเท้าจะต้องอยู่ที่เดิม ลักษณะการเล่นเท้าจะทำทั้งเท้าขวาและเท้าซ้าย สลับข้าง
ละ 8 จังหวะ ทั้งนี้เพลงนี้มีท่อนเพลงจำนวนมากทำให้เพลงยาว แต่ท่ารำเพียง 2 ท่า ดังนั้นนักแสดง
จะมีเคลื่อนไหวที่ทุกท่อนเพลงเพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความเบื่อ ซึ่งกระบวนการเคลื่อนไหวของนักแสดง จะมีการ
สลับท่าที่ 1 และ 2 จนจบเพลง ดังนี้ เริ่มจาก ทำท่าพื้นฐานเดินแยกแถว ทำท่าเล่นเท้า ทำท่า
พื้นฐานนักแสดงต่างหมุนขวา และเดินเข้าคู่ ทำท่าเล่นเท้า ทำท่าพื้นฐานนักแสดงหมุนขวา ต่อด้วย
หมุนคู่สลับที่กัน นักแสดงเดินแยกคู่ ทำท่าเล่นเท้า ทำท่าพื้นฐานนักแสดงหมุนขวา ต่อด้วยเข้าคู่
ทำท่าเล่นเท้า ทำท่าพื้นฐานนักแสดงหมุนขวาต่อด้วยหมุนคู่สลับที่กัน นักแสดงเดินแยกออกจากกัน
ทำท่าเล่นเท้า ทำท่าพื้นฐานนักแสดงหมุนขวาและเดินเข้าคู่ และจบด้วยการเล่นเท้า
(ทรงกลด ธรรมเศก; นพเก้า ศิลปเจริญ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลง
ปุ๊ปุ๊บิซัง จำแนกได้ดังตารางที่ 9

ตารางที่ 9 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงบุโจ๊ะบิซัง (คณะอัสลีมาลา : เขาว์ จันทรจิตร: ทัศนียา ศัญหะชา, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ท่าพื้นฐานของการแสดง	ก้าวเท้าและแตะเท้าโดยสลับก้าวและแตะไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะของเพลง มือทั้งสองกำหลวม ๆ ระดับสะเอวอแขนเล็กน้อยโดยยืนมือมาด้านหน้าเล็กน้อย ซึ่งมือที่ยืนจะกระทำตรงข้ามกับเท้าที่แตะ ได้แก่ จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย มือขวายืนมาด้านหน้า ลักคอด้านขวาเล็กน้อย นับ 1 จังหวะ จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวา มือซ้ายยืนมาด้านหน้า ลักคอด้านซ้ายเล็กน้อย นับ 1 จังหวะ การปฏิบัติท่านี้เพลงจะมีทำนองซ้ำ นักแสดงทำท่าสลับจังหวะที่ 1 - 2 ไปเรื่อย ๆ พร้อมกับแปรงแถว	 ก้าวเท้า  แตะเท้า
การเล่นเท้า	ซึ่งถือเป็นจุดเด่นของการแสดงชุดนี้ คือ ตำแหน่งของเท้าที่จัดปลายเท้าและวางส้นเท้า นับ 1 จังหวะ ทั้งนี้ตำแหน่งของเท้าที่จัดปลายเท้าและวางส้นนั้นจะต้องอยู่ที่เดิม ลักษณะการเล่นเท้าจะทำทั้งเท้าขวาและเท้าซ้าย สลับข้างละ 8 จังหวะ	 จัดปลายเท้า  วางส้นเท้า
กระบวนการแปรงแถว	1. ทำท่าพื้นฐาน. นักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลังออกจากกัน จำนวน 12 จังหวะ 2. เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	

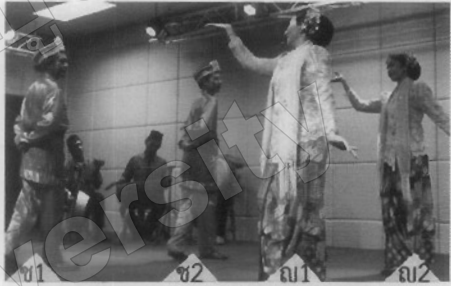
ตารางที่ 9 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
3	ท่าท่าพื้นฐาน นักแสดงหมุนรอบตัวเองด้านขวา 8 จังหวะ	
4	นักแสดงเดินเข้าหาคู่ 8 จังหวะ	
5	เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	
6	ท่าท่าพื้นฐาน นักแสดงหมุนรอบตัวเองด้านขวา 4 จังหวะ	
7	นักแสดงหมุนตัวสลับที่กับผู้ชาย 4 จังหวะ	
8	นักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลังแยกออกจากกัน 8 จังหวะ	
9	เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	
10	ท่าท่าพื้นฐาน นักแสดงหมุนรอบตัวเองด้านขวา 8 จังหวะ	
11	นักแสดงเดินเข้าหาคู่ 8 จังหวะ	
12	เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	
13	ท่าท่าพื้นฐาน นักแสดงหมุนรอบตัวเองด้านขวา 4 จังหวะ	
14	นักแสดงหมุนตัวสลับที่กับผู้ชาย 4 จังหวะ	
15	นักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลังแยกออกจากกัน 8 จังหวะ	
16	เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	
17	ท่าท่าพื้นฐาน นักแสดงหมุนรอบตัวเองด้านขวา 8 จังหวะ	
18	นักแสดงเดินเข้าหาคู่ 8 จังหวะ	
19	เล่นเท้า เริ่มจากเท้าขวา 8 จังหวะ และเล่นเท้าซ้าย 8 จังหวะ	

3. เพลงจินตาทายัง หมายถึงความสำนึกในรักอันสุดดีหรือ “คิดถึงเธอ”

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ยังคงยึดรูปแบบการรำรำดั้งเดิม คือ เริ่มต้นด้วยจังหวะช้า มือและเท้าจะเป็นในลักษณะถอนเท้า 1 ครั้ง ก้าวเท้า 2 ครั้ง เช่น ถอนเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย เป็นต้น ส่วนมือผู้ชายจะไขว้หลังตลอด ส่วนผู้หญิงทำลักษณะข้างหนึ่งบัวบาน อีกข้างจับส่งหลัง สลับไปเรื่อย ๆ เมื่อทำนองเพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว แบ่งนักแสดงเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่ม 1 นั่งปรบมืออยู่กับที่ กลุ่มที่ 2 รำสายและเดินสลับที่กัน เมื่อจังหวะเพลงเปลี่ยนเป็นเพลงช้า และเพลงเร็วนักแสดงจะสลับกลุ่มกัน และจะจบเพลงด้วยทำนองเพลงช้า (ละออง ภูพวงษ์; อุดม อุดมเศรษฐ์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลงจินตาทายัง จำแนกได้ดังตารางที่ 10

ตารางที่ 10 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงจินตาทายัง (คณะอัสสัมชัญ : เซาว์ จันทระจิตร; ทัศนียา ศัญตะชา, 29 กันยายน 2556)

จังหวะเพลง	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เพลงช้า	1. นักแสดงฝ่ายหญิง หันทิศหลัง ถอนเท้าขวา (มือทั้งสองอยู่ระดับอก มือซ้ายจับคว่ำ มือขวาดึงวง) ก้าวเท้าซ้าย (มือซ้ายบับาน มือขวาจับส่งหลัง) ก้าวเท้าขวา ถอนเท้าซ้าย (มือทั้งสองอยู่ระดับอก มือขวาจับคว่ำ มือซ้ายดึงวง) ก้าวเท้าขวา (มือขวาบับาน มือซ้ายจับส่งหลัง) ก้าวเท้าซ้าย ทำสลับมือ เท้า และทิศไปจนหมดท่อนเพลง	
	2. นักแสดงฝ่ายชายหันทิศหน้า มือทั้งสองไขว้ด้านหลังไม่ต้องเปลี่ยนมือ ย่ำเท้าลักษณะเดียวกับผู้หญิงคือ ถอนเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย และย้อนกลับไปถอนเท้าขวาทำลักษณะนี้ไปเรื่อย ๆ สลับด้านไปเรื่อย ๆ พร้อมเปลี่ยนหันหน้าไปอีกฝั่งสลับกับผู้หญิง	
เพลงเร็ว	จะแบ่งผู้แสดงเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่ 1 นั่งปรบมือ และกลุ่มที่ 2 จะเดินเวียนคู่ออกมารำรำ โดยผู้หญิงจะทำมือรำสาย ส่วนผู้ชายจะกำมือหลวม ๆ ลักษณะการเดินเวียนมีดังนี้ กลุ่มที่ 1 คือ ผู้หญิงของคู่ที่ 1 กับผู้ชายของคู่ที่ 2 นั่งปรบมือไปเรื่อย ๆ จนหมดจังหวะ กลุ่มที่ 2 คือ ผู้ชายของคู่ที่ 1 กับผู้หญิงของคู่ที่ 2 จะรำสาย เดินเข้าหากันอยู่ตรงกลางของแต่ละฝ่าย หมุนสลับที่กัน 1 รอบ เดินไปเวียนคู่อื่น 1 รอบ แล้วเดินมาตรงกลางหมุนสลับที่กัน 1 รอบ แล้วกลับไปหาคู่ของตน	 
เพลงช้า	ย้อนกลับทำท่าทางของจังหวะเพลงช้า	
เพลงเร็ว	ทำท่าทางของจังหวะเพลงเร็ว แต่สลับกลุ่มคนที่นั่งและยืน ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ผู้หญิงของคู่ที่ 2 กับผู้ชายของคู่ที่ 1 นั่งปรบมือไปเรื่อย ๆ จนหมดจังหวะ กลุ่มที่ 2 คือ ผู้ชายของคู่ที่ 2 กับผู้หญิงของคู่ที่ 1 จะรำสาย เดินเข้าหากันอยู่ตรงกลางของแต่ละฝ่าย หมุนสลับที่กัน 1 รอบ เดินไปเวียนคู่อื่น 1 รอบ แล้วเดินมาตรงกลางหมุนสลับที่กัน 1 รอบ แล้วกลับไปหาคู่ของตน	
เพลงช้า	ทำท่าทางของจังหวะเพลงช้า จนจบจังหวะ	

4. เพลงมะอีนังลามา ความหมายของชื่อเพลง หมายถึงแม่นมหรือพี่เลี้ยง เป็นเพลงเก่าแก่ (ลามา หมายถึงเก่าแก่) แต่บางท่านบอกว่าเพลงนี้ยังมีชื่อว่ากิมบังจิงนา หมายถึงดอกพุดกำลังบานแย้ม กลีบ ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม มี 2 ท่า คือ 1. ทำท่าทำปกติมีการแปรแถว 2. ทำนั่งโบกผ้าโดยรายละเอียดท่าเริ่มด้วยการแลกผ้าระหว่างกันการเดินจะใช้การย่อเท้าไปเรื่อย ๆ โดยเน้นการแปรแถวประกอบด้วย การเดินแยกจากคู่ หมุนรอบตัวเองโดยเริ่มจากด้านซ้ายและสลับ ด้านขวา การเดินเข้าหากัน การเดินส่งหญิง การเดินส่งชาย (อุดม อุดมเศรษฐ์, สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลงมะอีนังลามา จำแนกได้ดังตารางที่ 11

ตารางที่ 11 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงมะอีนังลามา (คณะอัสสัมชัญ : เซาว์ จันทระจิตร; ทศนียา ศัญทะชา, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เริ่มต้น	แลกผ้ากันระหว่างคู่ นักแสดงหญิงจะคล้องผ้าพาดไหล่ให้ฝ่ายชาย และรับผ้าเช็ดหน้าจากนักแสดงชาย และพับเป็นสามเหลี่ยมจับชายผ้า นักแสดงชายแต่งผ้าให้คลุมไหล่โดยถือที่ปลายผ้า	
เดินย่อ	ท่าทางการแสดงในท่ายืนจะเป็น ลักษณะการเดินเริ่มด้วยถอนเท้าขวา ย่อเท้าปกติ มือสลับตามเท้ามีการแปรแถวดังนี้ 1. นักแสดงทั้งคู่เดินย่อเท้าถอยหลังหมุนรอบตนเอง 2 รอบโดยพลิกทางขวาก่อนและหมุนตัวด้านซ้าย 8 ครั้ง และสลับหมุนตัวไปทางขวา 8 จังหวะ 2. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 2 จังหวะ 3. นักแสดงชายเดินเข้าหานักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลัง "ส่งหญิง" 6 จังหวะ 4. นักแสดงหญิงเดินเข้าหานักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง "ส่งชาย" 6 จังหวะ 5. นักแสดงทั้งคู่ถอยหลัง 4 จังหวะ หมุนรอบตนเอง 2 รอบโดยพลิก	

ตารางที่ 11 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
	ทางขวาก่อนและหมุนตัวด้านซ้าย 8 ครั้ง และสลับหมุนตัวไปทางขวา 8 จังหวะ	
	6. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 2 จังหวะ	
	7. นักแสดงต่างหมุนสลับตำแหน่งระหว่างกัน 2 รอบ โดยเริ่มไปทางขวา 8 จังหวะ แล้วเปลี่ยนไปหมุนทางซ้ายเพื่อกลับที่เดิม 8 จังหวะ	
	8. นักแสดงชายเดินเข้าหานักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังส่งหญิง 8 จังหวะ	
	9. นักแสดงหญิงเดินเข้าหานักแสดงชาย นักแสดงชายถอยหลังส่งชาย 4 จังหวะ	
	10. นักแสดงทั้งคู่ถอยหลัง 4 จังหวะ หมุนรอบตนเอง 2 รอบโดยพลิกทางขวาก่อนและหมุนตัวด้านซ้าย 8 ครั้ง และสลับหมุนตัวไปทางขวา 8 จังหวะ	
	11. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 2 จังหวะ	
ทำนอง	นักแสดงหญิงนั่งลง มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาถือผ้าเช็ดหน้าโดยใช้นิ้วชี้และนิ้วนาง โบกมาด้านหน้าและออกด้านข้างไปเรื่อย ๆ ส่วนนักแสดงฝ่ายชายเดินหมุนรอบฝ่ายหญิงไปทางด้านหน้า เมื่อผ่านหน้าผู้หญิงพลิกตัวเดินถอยหลัง	
ทำนอง	นักแสดงหญิงลุกขึ้น เดินเข้าเท้าปกติ มือสลับตามเท้ามีการแปรแถวดังนี้	
	1. นักแสดงชายเดินเข้าหาฝ่ายหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลัง "ส่งหญิง" 8 จังหวะ	
	2. นักแสดงหญิงเดินเข้าหาฝ่ายชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง "ส่งชาย" 8 จังหวะ	
	3. นักแสดงต่างฝ่ายต่างเดินถอยหลัง 4 จังหวะ	
	4. นักแสดงเดินหมุนรอบตนเอง 2 รอบ โดยหมุนด้านซ้าย 8 จังหวะ และสลับไปทางขวา 8 จังหวะ	

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
	ทางขวาก่อนและหมุนตัวด้านซ้าย 8 ครั้ง และสลับหมุนตัวไปทางขวา 8 จังหวะ 6. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 2 จังหวะ 7. นักแสดงต่างหมุนสลับตำแหน่งระหว่างกัน 2 รอบ โดยเริ่มไปทางขวา 8 จังหวะ แล้วเปลี่ยนไปหมุนทางซ้ายเพื่อกลับที่เดิม 8 จังหวะ 8. นักแสดงชายเดินเข้าหานักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังส่งหญิง 8 จังหวะ 9. นักแสดงหญิงเดินเข้าหานักแสดงชาย นักแสดงชายถอยหลังส่งชาย 4 จังหวะ 10. นักแสดงทั้งคู่ถอยหลัง 4 จังหวะ หมุนรอบตนเอง 2 รอบโดยพลิกทางขวาก่อนและหมุนตัวด้านซ้าย 8 ครั้ง และสลับหมุนตัวไปทางขวา 8 จังหวะ 11. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 2 จังหวะ	 
ทำนอง	นักแสดงชายนั่ง มือซ้ายกางแขนค้างไว้ มือขวาโบกผ้าไปเรื่อย ๆ ฝ่ายหญิงเดินหมุนรอบนักแสดงชายไปทางด้านหน้า เมื่อผ่านหน้าผู้ชายพลิกตัวเดินถอยหลัง	
ทำนอง	นักแสดงชายลุกขึ้น นักแสดงต่างฝ่ายต่างเดินถอยหลังออกจากกัน 8 จังหวะ หมุนรอบตนเอง 2 รอบ โดยหมุนด้านซ้าย 8 จังหวะ และหมุนสลับไปด้านขวา 8 จังหวะ เดินขึ้นมาเป็นแถวหน้ากระดาน ย่ำเท้าไปเรื่อย ๆ จนเพลงจบ	

5. เพลงบุหงารำไป หมายถึงดอกไม้ที่กำลังส่งกลิ่นหอม ทำรำได้ดัดแปลงจากท่าเต้น รุมบ้า นักแสดงจึงมักเรียกเพลงนี้อีกชื่อว่า รุมบ้ารองเงิง

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ยังคงยึดของอดีตโดยจุดเด่นของการแสดงอยู่ที่การเตะเท้า และเขย่งปลายเท้าตลอดทั้งเพลง ลักษณะของมือทำท่าพื้นฐาน คือ กำหลวม ๆ สลับยืนมาด้าน และ ชักมาด้านหลักเล็กน้อย โดยกระทำตามเท้า ดังนี้ 1. เขย่งเท้าซ้าย มือขวายืนมาด้านหน้า มือซ้ายอยู่ด้านหลังและต่ำกว่าเล็กน้อย 2. เขย่งเท้าขวา มือซ้ายยืนมาด้านหน้า มือขวาอยู่ด้านหลังและ

ต่ำกว่าเล็กน้อย เพลงบุหงารำไปจะใช้ทำรำนี้นี่ตลอดเพลง ดังนั้นจึงมีการสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชมโดยนำกระบวนการแปรแถวเข้ามา (ทรงกลด ธรรมเศก, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

รายละเอียดกระบวนการแปรแถว จำแนกได้ดังตารางที่ 12

ตารางที่ 12 กระบวนการแปรแถวเพลงบุหงารำไป (คณะบุหลันดानी : ละออง ภู่งษ์; ทรงกลด ธรรมเศก; นพแก้ว ศิลปเจริญ; อุดม อุดมเศรษฐ์, 8 กันยายน 2555)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
แยกหมุ่	นักแสดงทั้งคู่ต่างถอยหลังแยกออกจากกัน 6 จังหวะ หมุ่รอบตัวเอง 2 รอบ โดยเริ่มจากด้านขวา 4 จังหวะ และสลับเป็นหมุ่ด้านซ้าย 4 จังหวะ	
เดินสวนไป	นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 4 จังหวะ หมุ่สลับฝั่งโดยให้หลังชนกันกับนักแสดงหญิงสวนขึ้นด้านบน ส่วนนักแสดงชายอยู่แถวล่าง 6 จังหวะ และสวนแถวสลับกันโดยนักแสดงชายสวนขึ้นด้านบน นักแสดงหญิงลงแถวล่าง 6 จังหวะ	
เดินสวนกลับ	นักแสดงทั้งคู่ต่างถอยหลังแยกออกจากกัน 6 จังหวะ หมุ่รอบตัวเอง 2 รอบ โดยเริ่มจากด้านขวา 4 จังหวะ และสลับเป็นหมุ่ด้านซ้าย 4 จังหวะ นักแสดงอยู่กับที่ 2 จังหวะ แล้วเดินเข้าหาคู่ 4 จังหวะ พร้อมแปรแถวหน้ากระดาน โดยคู่ที่ 1 เดินไปด้านขวา เวที และคู่ที่ 2 เดินไปด้านซ้ายเวที เมื่อถึงที่หมุ่สลับฝั่งโดยใช้หลังชนกัน โดยนักแสดงชายเดินสวนด้านบนนักแสดงหญิงสวนด้านล่าง 6 จังหวะ และสลับนักแสดงหญิงเดินสวนด้านบน นักแสดงชายสวนด้านล่าง 6 จังหวะ	
ท่าจบ	นักแสดงทั้งคู่เดินมาเป็นแถวหน้ากระดาน 16 จังหวะ หมุ่ไปด้านขวาพร้อมกัน 6 จังหวะ และหมุ่กลับป้ทางซ้ายพร้อมกัน 6 จังหวะ และอยู่กับที่ 8 จังหวะ	

6. เพลงเล่ง เพลงนี้มีความหมายว่า น้ำใสสะอาดที่ไหลเย็น หรือหมายถึงน้ำตาที่ไหลด้วยความปลื้มปิติ

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ยังคงยึดรูปแบบการรำดั้งเดิม คือ เริ่มต้นด้วยการทำท่าทางในจังหวะช้า และเปลี่ยนท่าทางจังหวะเร็ว สลับจังหวะช้า – เร็ว จนจบเพลง (ก่อเกียรติ สุขธรรานนท์; เขาว์ จันทระจิตร; ทศนียา คัญทะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) รายละเอียดท่าเต้นเพลงเล่ง จำแนกได้ดังตารางที่ 13

ตารางที่ 13 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงเล่ง (คณะอัสลีมาลา : เขาว์ จันทระจิตร; ทศนียา คัญทะชา; ณัฐพงศ์ กระจำโกชน; ดชนี ทองแกมแก้ว, 29 กันยายน 2556)

จังหวะเพลง	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เพลงช้า	1. นักแสดงทั้งคู่เดินย่ำเท้าปกติ เดินถอยหลังออกจากกัน 6 จังหวะ 2. หมุนรอบตัวเอง 2 รอบโดยหมุนด้านขวา 5 จังหวะ และสลับหมุนด้านซ้าย 5 จังหวะ 3. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 6 จังหวะ 4. นักแสดงหญิงหันหน้า นักแสดงชาย หันหลัง	
เพลงเร็ว	1. นักแสดงหญิงหันทิศหน้า รำสายค่อย ๆ นิ่งลง นักแสดงชายหันทิศหลัง ปรับมือ ค่อย ๆ นิ่งลง 37 จังหวะ 2. สลับนักแสดงหญิงนั่งรำสาย และนักแสดงชายนั่ง ปรับมือค่อย ๆ หันหน้าเข้าหากัน 9 จังหวะ 3. นักแสดงหญิงรำสายหันไปทิศหลัง นักแสดงชายนั่งปรับมือค่อย ๆ หันไปทิศหน้า 26 ครั้ง	
เพลงช้า	1. นักแสดงทั้งคู่ลุกขึ้นเดินย่ำเท้า อยู่กับที่ 2 จังหวะ 2. นักแสดงหญิงเดินสวนแถวให้หลังชนกันโดยเดินขึ้น ด้านบน ผู้ชายเดินสวนแถวลงด้านล่าง แล้วเดินถอยหลัง เพื่อยืนแยกกัน 16 จังหวะ 3. นักแสดงหมุนรอบตัวเอง 2 รอบโดยหมุนด้านขวา 5 จังหวะ และสลับหมุนด้านซ้าย 5 จังหวะ 4. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 3 จังหวะ 5. นักแสดงชายหันหน้า นักแสดงหญิงหันหลัง 2 จังหวะ	

ตารางที่ 13 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เพลงเร็ว	1. นักแสดงหญิงหันทิศหลัง รำสายค่อย ๆ นั่งลง นักแสดงชายหันทิศหน้า ประมื่อ ค่อย ๆ นั่งลง 37 จังหวะ 2. สลับนักแสดงหญิงนั่งรำสาย และนักแสดงชายนั่ง ประมื่อค่อย ๆ หันหน้าเข้าหากัน 9 จังหวะ 3. นักแสดงหญิงรำสายหันไปทิศหน้า นักแสดงชายนั่ง ประมื่อค่อย ๆ หันไปทิศหลัง 26 ครั้ง	
เพลงช้า	1. นักแสดงทั้งคู่ยืน หันหน้าเข้าหากันเดินย่ำเท้าปกติ เดินถอยหลังออกจากกัน 3 จังหวะ 2. นักแสดงเดินสวน แกวให้หลังชนกันโดยนักแสดงชายเดินขึ้นด้านบน นักแสดงหญิงเดินสวนแกลงด้านล่าง แล้วเดินถอยหลัง เพื่อยืนแยกกัน 12 จังหวะ 3. นักแสดงหมุนรอบตัวเอง 2 รอบโดยหมุนด้านขวา 5 จังหวะ และสลับหมุนด้านซ้าย 5 จังหวะ 4. นักแสดงทั้งคู่เดินเข้าหากัน 5 จังหวะ	
เพลงเร็ว	นักแสดงหันหน้าเข้าหากัน นั่งลงโดยผู้หญิงรำสาย ผู้ชาย ประมื่อ 37 จังหวะ และทั้งคู่ค่อย ๆ หันมาทิศหน้าโดย ปฏิบัติท่าเหมือนเดิม 34 จังหวะ	
เพลงช้า	1. นักแสดงทั้งคู่ยืน หันหน้าเข้าหากันเดินย่ำเท้าปกติ เดินถอยหลังออกจากกัน 3 จังหวะ 2. นักแสดงเดินสวน แกวให้หลังชนกันโดยนักแสดงหญิงเดินขึ้นด้านบน นักแสดงชายเดินสวนแกลงด้านล่าง แล้วเดินถอยหลัง เพื่อยืนแยกกัน 8 จังหวะ 3. นักแสดงสวนกลับโดย นักแสดงหญิงเดินขึ้นด้านบน นักแสดงชายเดินสวนแกลง ด้านล่าง แล้วเดินถอยหลังเพื่อยืนแยกกัน 8 จังหวะ 4. นักแสดงหันหน้าเข้าหาคู่ย่าเท้าไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง	

7. เพลงมะอีนังชวา ความหมายของเพลงนี้ หมายถึงแม่นม หรือนางกำนัลชาวชวา เพลงและท่ารำเดิมนี้มาจากชวา จึงเรียกว่า มะอีนังชวา

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน มีท่ารำเพียงท่าเดียวแต่นำการสลับแถว คือ นักแสดงหญิงมือข้างหนึ่งสูงระดับศีรษะ มืออีกข้างต่ำข้างสะโพก การเปลี่ยนมือจะขึ้นอยู่กับท่าก้าวเท้า คือ หากถอนเท้าหลังลักษณะของมือทั้งสองจะใช้นิ้วกลางกดลงแทนการจับคว่ำด้วยนิ้วชี้ และหากก้าวเท้าไปด้านหน้า มือทั้งสองม้วนมือจากกรีดนิ้วกลางให้กลายเป็นแบมือ นักแสดงชายก็ลักษณะเดียวกันคือ มือข้างหนึ่งโพล่หลัง หากถอนเท้าหลังมือคว่ำมือ และหากก้าวเท้าไปด้านหน้า มือม้วนกลายเป็นแบมือ (ก่อเกียรติ สุขธรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) รายละเอียดท่าเต้นเพลงมะอีนังชวา จำแนกได้ดังตารางที่ 14

ตารางที่ 14 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงมะอีนังชวา (คณะอัสลีมาลา : เซาว์ จันทรจิตร; ทศนียา คัญทะชา; ณัฐพงศ์ กระจำจโกชน; ดชนี ทองแกมแก้ว, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ท่าเริ่มต้น	เริ่มต้นด้วยนักแสดงหันหน้าเข้าหากัน เริ่มก้าวเท้าขวามาหน้ามือขวาสูง มือซ้ายอยู่ระดับสะโพก มือทั้งสองข้างคว่ำลง ถอนเท้าซ้ายคว่ำมือทั้งสองแบ สลับไปเรื่อย ๆ 12 จังหวะ	
ท่าเริ่มเต้น	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า มือซ้ายสูง 8 จังหวะ	
กระบวน	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าขวาอยู่ด้านหน้า มือขวาสูง มีการแปรแถวดังนี้	
การแปร	1. ย่ำเท้าอยู่กับที่ 4 จังหวะ เดินเข้าหากัน 4 จังหวะ	
แถว	2. หมุนเวียนเป็นวงกลมโดยให้ไหล่ขวาชิดกัน เอียงศีรษะเข้าหากัน หมุนรอบโดยก้าวไปหน้า "หมุนขวา" 8 จังหวะ	
	3. หมุนกลับอีกรอบโดยนักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลัง 8 จังหวะ	
	4. นักแสดงชายเดินรุกไปฝั่งนักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังถอย "ส่งหญิง" 4 จังหวะ	
	5. นักแสดงหญิงเดินรุกไปฝั่งนักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลังถอย "ส่งชาย" 4 จังหวะ	
	6. นักแสดงทั้งคู่ย่ออยู่กับที่ 2 จังหวะ และเดินแยกออกจากกัน 6 จังหวะ	

ตารางที่ 14 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ท่าเข้าคู่	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า มือซ้ายสูง มีการแปรแถวดังนี้ 1. ย่ำเท้าอยู่กับที่ 4 จังหวะ เดินเข้าหาคู่ 4 จังหวะ 2. หมุนเวียนเป็นวงกลมโดยให้ไหล่ขวาชิดกัน เอียงศีรษะเข้าหากัน หมุนรอบโดยก้าวไปหน้า “หมุนขวา” 8 จังหวะ 3. หมุนกลับอีกรอบโดยนักแสดงทั้งคู่เดินถอยหลัง 8 จังหวะ 4. นักแสดงชายเดินรุกไปฝั่งนักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังถอย “ส่งหญิง” 4 จังหวะ 5. นักแสดงหญิงเดินรุกไปฝั่งนักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง “ส่งชาย” 4 จังหวะ 6. นักแสดงทั้งคู่ย่ออยู่กับที่ 2 จังหวะ และนักแสดงทั้งคู่เดินแยกออกจากกัน 8 จังหวะ	
กระบวน การ แปรแถว 1	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าขวาอยู่ด้านหน้า มือขวาสูง มีการแปรแถวดังนี้ 1. ย่ำเท้าอยู่กับที่ 4 จังหวะ เดินเข้าหาคู่ 4 จังหวะ 2. ย่ำเท้าแบบกว้าง ๆ อยู่กับที่ 8 จังหวะ 3. นักแสดงชายเดินรุกไปฝั่งนักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังถอย “ส่งหญิง” 3 จังหวะ 4. นักแสดงหญิงเดินรุกไปฝั่งนักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง “ส่งชาย” 3 จังหวะ 5. นักแสดงทั้งคู่ย่ออยู่กับที่ 2 จังหวะ และนักแสดงทั้งคู่เดินแยกออกจากกัน 8 จังหวะ	
กระบวน การ แปรแถว 2	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า มือซ้ายสูง มีการแปรแถวดังนี้ 1. ย่ำเท้าอยู่กับที่ 4 จังหวะ เดินเข้าหาคู่ 4 จังหวะ 2. ย่ำเท้าแบบกว้าง ๆ อยู่กับที่ 8 จังหวะ 3. นักแสดงชายเดินรุกไปฝั่งนักแสดงหญิง นักแสดงหญิงเดินถอยหลังถอย “ส่งหญิง” 3 จังหวะ 4. นักแสดงหญิงเดินรุกไปฝั่งนักแสดงชาย นักแสดงชายเดินถอยหลัง “ส่งชาย” 3 จังหวะ 5. นักแสดงทั้งคู่ย่ออยู่กับที่ 2 จังหวะ และนักแสดงทั้งคู่เดินแยกออกจากกัน 7 จังหวะ	
ท่าจบ	นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าขวาอยู่หน้า มือขวาสูง ย่ำเท้าอยู่กับที่ 8 จังหวะ นักแสดงทั้งคู่เปลี่ยนมือและเท้าโดยสลับให้เท้าซ้ายอยู่หน้า มือซ้ายสูง ย่ำเท้าอยู่กับที่จนจบจังหวะ	

2.2.8 เพลงอาเนาะติดี เพลงนี้ หมายถึง “เพลงลูกสุดที่รัก” หรือ “ลูกบุญธรรม”

ลักษณะการเต้นในปัจจุบัน ได้มีการปรับเปลี่ยนท่าทางเพื่อให้มีความสวยงามมากขึ้นทั้งยังสามารถเรียงท่าทางตามความเหมาะสม ขึ้นอยู่กับความสั้นหรือยาวของเพลง (ก่อเกียรติ สุขธรรานนท์; เชาวร์ จันทระจิตร; ทศนียา คัญทะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) รายละเอียดท่าเต้นเพลงอาเนาะติดี จำแนกได้ดังตารางที่ 15

ตารางที่ 15 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงอาเนาะติดี (คณะอัสสัมชัญ : เชาวร์ จันทระจิตร; ทศนียา คัญทะชา; ณัฐพงศ์ กระจ่างโกชน; ดัชนี ทองแก้ว, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ทำออก	เริ่มจากนักแสดงทั้งคู่รำสายโดยนักแสดงชายยืนซ้อนหลังนักแสดงหญิง 12 จังหวะ (โดยนับมือขวาสายขึ้น 1 จังหวะ) ต่อมานักแสดงชายเดินสายไปทางขวา แล้วขึ้นมายืนตรงคู่ 5 จังหวะ หันหน้าเข้าหากัน ต่อจากนั้นเริ่มเข้าสู่การแปรแถวดังนี้ 1. นักแสดงทั้งคู่เวียนรอบเป็นวงกลมหมุนทางขวา 6 จังหวะ 2. นักแสดงทั้งคู่เวียนรอบเป็นวงกลมทางซ้าย 6 จังหวะ 3. เมื่อเดินถึงตำแหน่งของตนหันหน้าเข้าหากัน 2 จังหวะ	
กัวละซ่า	มือทั้งสองกำหลวม ๆ เล่นเท้าดังนี้ 1. เท้าขวาจดปลายเท้าใกล้เท้าซ้าย 2. แตะเท้าขวาไปด้านข้าง 3. ก้าวเท้าขวามาด้านหน้า พร้อมเขย่งสองจังหวะ นับ 1 ครั้ง ทำสลับไปเรื่อย ๆ ทั้งหมด 8 ครั้ง	

ตารางที่ 15 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เกี้ยว 1	รำสาย ผู้ชายซ้อนคู่ผู้หญิง 8 จังหวะ - นักแสดงทั้งคู่จะก้าวไปทางซ้ายของเวที โดย 1. ก้าวเท้าขวา - มือขวา สายขึ้น 2. ก้าวเท้าซ้าย - มือซ้ายสายขึ้น 3. ก้าวเท้าขวา - จับมือทั้งสองไปทางซ้าย 4. วางเท้าซ้ายด้านหลัง - ปลอยเป็นวงมือขวาดังวงบน มือซ้ายวงหน้า นับ 1 ครั้ง ทำสลับมือและเท้าตั้งแต่ 1. - 4. ทั้งหมด 8 ครั้ง	
เกี้ยว 2	รำสาย ผู้ชายซ้อนคู่ผู้หญิง 12 จังหวะ นักแสดงหญิงค่อรำสายแล้วนั่งลง นักแสดงชายรำสายยืนซ้อนหลัง 12 จังหวะ นักแสดงหญิงนั่งลงทำเพียงแค่มือดังนี้ 1. รำสายมือขวา 2. รำสายมือซ้าย 3. จับมือทั้งสองไปทางขวา 4. ปลอยเป็นปรบมือทางขวา นับ 1 ครั้ง นักแสดงชายยืนด้านหลัง 1. ก้าวเท้าซ้าย - มือซ้ายสายขึ้น 2. ก้าวเท้าขวา - มือขวาสายขึ้น 3. ก้าวเท้าซ้าย- จับมือทั้งสองไปทางซ้าย 4. วางเท้าขวาด้านหลัง - ปรบมือระดับไหล่ซ้าย นับ 1 ครั้ง ในจังหวะที่ 4 ทั้งคู่ต้องมองหน้ากัน ทำสลับมือ - เท้า ทั้งหมด 8 จังหวะ	

ตารางที่ 15 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
สวน แถว	รำสายเป็นแถวหน้ากระดาน ผู้ชายอยู่ด้านขวาเวที ผู้หญิงอยู่ด้านซ้ายเวที หันหน้าเข้าหากัน 24 จังหวะ เมื่อจังหวะเปลี่ยน มือขวาสอดสูง มือซ้ายจับส่งหลัง เริ่มย่อเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย ยกเท้าขวา มือสลับขึ้นลง ขวา - ซ้าย มือขวาค้างสูง นับ 1 ครั้ง	
	ลักษณะการเดินจะเดินแบบฟันปลาโดยสลับแถว ผู้หญิงขึ้นบน ผู้ชายลงล่าง และสลับกันขึ้นลงตามลำดับ วิธีการสวนแถวมีดังนี้	
	1. ผู้หญิงคู่ที่ 1 เจอกับผู้ชายคู่ที่ 2 ผู้หญิงคู่ที่ 2 เจอกับผู้ชายคู่ที่ 1 2. ผู้หญิงและผู้ชายคู่ที่ 1 อยู่หัวแถว ผู้หญิงและผู้ชายคู่ที่ 2 เจอกัน 3. ผู้หญิงคู่ที่ 1 กับหลังหันกับเจอกับผู้หญิงคู่ที่ 2 ผู้ชายคู่ที่ 1 กลับหลังหันเจอผู้ชายคู่ที่ 2 4. ผู้หญิงคู่ที่ 1 เจอกับผู้ชายคู่ที่ 2 ผู้หญิงคู่ที่ 2 เจอกับผู้ชายคู่ที่ 1	
	ทำทั้งหมด 17 ครั้ง	
6	รำสายโดยนักแสดงชายยืนซ้อนหลังนักแสดงหญิง 6 ครั้ง นักแสดงหญิงเริ่มก้าวไปทางซ้ายของเวที 1. ก้าวเท้าขวา - มือขวาดบเสยขึ้น 2. ก้าวเท้าซ้าย - มือซ้ายดบเสยขึ้นขึ้น 3. ก้าวเท้าขวา - มือขวาดบเสยขึ้น 4. วางเท้าซ้ายด้านหลัง - มือขวาบัวบาน มือซ้ายแขนตึง นับ 1 ครั้ง นักแสดงชายเริ่มก้าวไปทางขวาของเวที ทำสลับกับนักแสดงหญิง 1. ก้าวเท้าซ้าย - มือซ้ายดบเสยขึ้น 2. ก้าวเท้าขวา - มือขวาดบเสยขึ้น 3. ก้าวเท้าซ้าย - มือซ้ายดบเสยขึ้น 4. วางเท้าขวาด้านหลัง - มือขวาบัวบาน มือขวาแขนตึง นับ 1 ครั้ง ทำสลับกันไปเรื่อย ๆ ทั้งหมด 8 ครั้ง	

ตารางที่ 15 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
7	รำสายนักแสดงหญิงนั่ง นักแสดงชายยืนซ้อนหลัง 23 จังหวะ 1. นักแสดงหญิงทำเพียงแค่มือดังนี้ 1. รำส่ายมือขวา 2. รำส่ายมือซ้าย 3. จีบมือทั้งสองไปทางขวา 4. มือทั้งสองปล่อยเป็นตั้งวง นับ 1 ครั้ง 2. นักแสดงชายยืนด้านหลัง 1. ก้าวเท้าซ้าย – มือซ้ายส่ายขึ้น 2. ก้าวเท้าขวา – มือขวาส่ายขึ้น 3. ก้าวเท้าซ้าย-จีบมือทั้งสองไปทางซ้าย 4. วางเท้าขวาด้านหลัง – มือทั้งสองปล่อยเป็นตั้งวง นับ 1 ครั้ง ในจังหวะที่ 4 ทั้งคู่ต้องมองหน้ากัน ทำสลับมือ – เท้า ทั้งหมด 12 จังหวะ หรือทำ 12 จังหวะ	

จากการศึกษาวิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดงรองเง็ง ได้ข้อสรุปดังนี้

รูปแบบการแสดงทั้ง 8 เพลง ยังคงยึดถือรูปแบบดั้งเดิม แต่มีการดัดแปลงโดยใช้เพลงบรรเลงและสร้างสรรค์ท่าทางสำหรับเดินออกมาจากหลังเวทีแล้วเดินมาหาผู้เต้น เพื่อยืนยันในการเริ่มเข้าสู่การแสดง เมื่อนักดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงที่แสดง ผู้แสดงทำการสละมผู้ชมและคู่ของตน นอกจากนี้มีการสร้างสรรค์กระบวนการแปรแถวเพื่อให้ผู้ชมไม่เบื่อหน่ายเพราะมีการเคลื่อนไหวสลับที่ของนักแสดงตลอดเวลา ทั้งนี้การคิดเพลงที่ให้นักแสดงเดินเข้าหลังเวทีเมื่อจบการแสดง

1. เพลงลาชูคูวอ มีท่าเต้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 ท่าพื้นฐาน คือ การก้าวเท้าข้างหนึ่งและเท้าอีกข้างมาแตะข้าง ๆ พร้อมทั้งเดินแปรแถว และท่าที่ 2 ท่าเล่นเท้า คือ 1. การเตะเท้าข้างหนึ่งไปด้านข้าง 2. ชักเท้ามาด้านหน้า 3. เตะเท้า กลับท่าที่ 1. และ ท่าที่ 4. วางเท้าที่เดิม จะกระทำสลับเท้าซ้ายและขวาจนจบเพลง

2. เพลงบูโจะบิซัง มีท่าเต้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 ท่าพื้นฐาน คือ การก้าวเท้าข้างหนึ่งและเท้าอีกข้างมาแตะข้าง ๆ พร้อมทั้งเดินแปรแถว และท่าที่ 2 ท่าเล่นเท้าจะเป็นลักษณะจดปลายเท้าและวางส้นเท้า เน้นการกล่อมตัวและกล่อมหน้า

3. เพลงจินตาสายัง มีท่าเต้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 เป็นท่าเพลงช้าโดยผู้หญิงใช้มือข้างหนึ่งบวบาน มืออีกข้างจิบส่งหลัง ส่วนผู้ชายจะเก็บมืออยู่ด้านหลัง ลักษณะเท้าจะเป็นการถอนเท้าก้าวเท้า ก้าวเท้า และถอนเท้า สลับทั้งมือและเท้าไปเรื่อย ๆ และท่าที่ 2 เป็นจังหวะเพลงเร็ว สลับการนั่งปรบมือ และการยืนรำส่ายพร้อมแปรแถว

4. เพลงมะอีนังลามา มีเพียงท่าเดียวโดยนักแสดงจะแลกผ้ากัน นักแสดงหญิงถือผ้าเช็ดหน้า นักแสดงชายใช้ผ้าสไบของผู้หญิงมาคลุมไหล่ ย่ำเท้าปกติเน้นกระบวนการแปรแถว
5. เพลงบุหงารำไป จะใช้การเขย่งปลายเท้า และเน้นกระบวนการแปรแถว
6. เพลงเลนัง มี 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 ท่าพื้นฐาน คือ การก้าวเท้าข้างหนึ่งและเท้าอีกข้างมาแตะข้าง ๆ พร้อมทั้งเดินแปรแถว และท่าที่ 2 ทำนั้งปรบมือ โดยทั้งคู่สลับการหันหน้าและหลังเวที
7. เพลงมะอีนังขวา มีเพียงท่าเดียว คือ การคว่ำมือ สลับแบมือ พร้อมกับ เดินย่ำเท้าปกติและเน้นการแปรแถว
8. เพลงอาเนาะดีดี มีจำนวน 6 ท่า โดยจะมีท่ารำส่ายเป็นท่าเริ่มต้นและเชื่อมท่าได้แก่ ท่าที่ 1 รำส่าย ท่าที่ 2 เล่นเท้า โดยใช้เท้าข้างหนึ่งเตะไปด้านหน้า แตะเท้าใกล้กับเท้าอีกข้าง และก้าวเท้าเดิมพร้อมเขย่ง ท่าที่ 3 ผู้ชายซ้อนหลัง มือทั้งสองตั้งวง นักแสดงหันหน้าเข้าหากัน ท่าที่ 4 นักแสดงหญิงนั่งปรบมือ นักแสดงชายยืนปรบมือมองหน้ากัน ท่าที่ 5 นักแสดงเดินสลับแถวกันโดยใช้ท่ามือข้างหนึ่งสอดสูง อีกข้างจับส่งหลัง ท่าที่ 6 เดินเข้าคู่ด้วยมือข้างหนึ่งการตั้งวงแขนตั้ง มืออีกข้างสอดสูงทำสลับกัน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า การแสดงรื่องเงมีวิวัฒนาการที่น่าสนใจ เป็นการแสดงที่สร้างความบันเทิงให้แก่แขกโดยเฉพาะในช่วงที่รื่องเงแสดงโดยบริวารข้าทาสของเจ้าเมืองที่ฝึกหัดไว้รองรับแขก จนต่อมาการแสดงมะโย่งได้นำไปใช้แสดงเพื่อเรียกผู้ชมจนกระทั่งเปิดเป็นรอบให้ผู้ชมโค้งเพื่อหารายได้ นอกจากนี้บางคณะมีเพลงร้องประกอบการแสดงด้วย จนต่อมาการแสดงรื่องเงพัฒนาปรับเปลี่ยนให้กลายเป็นการแสดงโชว์จึงทำให้การเดินรื่องเงส่วนใหญ่มีผู้แสดงทั้งชายและหญิง ไม่กำหนดจำนวนคู่จะขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่หรือเวทีในการแสดง โดยก่อนแสดงนักแสดงจะเดินออกมามีเป็นแถวตอน แยกเป็นชายแถวหนึ่ง หญิงแถวหนึ่งยืนห่างกันพอสมควร โดยผู้ชายยืนอยู่ทางขวามือของผู้หญิง การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการสลามผู้ชมและหันหน้าเข้าหากัน สลามคู่ของตนเอง แล้วเริ่มต้นแสดงตามจังหวะเพลง ด้วยเป็นชุดการแสดงที่มีแพร่หลายในสถานศึกษา ทำให้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงอย่างไม่หยุดนิ่ง จะเห็นได้จากในอดีต นักแสดงจะเดินออกมามีเป็นแถวในตำแหน่งของตน ทำการสลามคู่ แล้วเริ่มการแสดง เมื่อแสดงจบก็ยืนตรงสลามคู่และเดินเข้าเวที แต่ในปัจจุบัน มีการคิดสร้างสรรค์เพลงเพื่อให้นักแสดงทำท่าทางเดินออกมาจากหลังเวที และเดินกลับหลังเวทีเมื่อแสดงจบ นอกจากนี้ยังมีการแปรกระบวนการแถวที่หลากหลาย ทำให้น่าติดตามมากกว่ารูปแบบในอดีตที่มีแต่แถวเพียงแถวเดียว โดยเฉพาะในยุคที่เป็นแถวตอน คนที่เด่นเก่งเท่านั้นที่ได้ยืนด้านหน้า จึงทำให้นักแสดงท่านอื่นที่มีฝีมือระดับกลาง ๆ ไม่มีโอกาสได้อยู่คู่หน้า ต่อมามีการใช้แถวหน้ากระดาน และแถวปากหนังเพื่อให้นักแสดงทุกคนมีโอกาสได้แสดงความสามารถ แต่ในปัจจุบันได้สร้างสรรค์แถวที่หลากหลายทุกคนสามารถสลับที่มายืนจุดหน้าเวทีอย่างเท่าเทียมกัน นอกจากนี้พิจารณาจากกระบวนการแปรแถวของการเดินรื่องเงทุกชุดการแสดง

จะมีวิธีการเหมือนกัน คือ เดินแยกออกจากกัน การเดินเข้าคู่ การเดินส่งหญิง การเดินส่งชาย การหมุนรอบตัวเอง การหมุนสลับที่ แต่ในแต่ละเพลงจะมีการปฏิบัติมือและเท้าแตกต่างกันไป ดังนั้นรูปแบบในการจัดแถวของนักแสดงจึงไม่ส่งผลกระทบต่อการเล่นในแต่ละเพลง

สังเกตได้ว่า การแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูที่เป็นแบบดั้งเดิมชุดต่าง ๆ ผู้เผยแพร่มักเป็นนักแสดงอย่างเดียวไม่ใช่ครูผู้สอนอย่างชุดการแสดงรองเง็ง จะยังคงยึดถือปฏิบัติในรูปแบบดั้งเดิมไม่เปลี่ยนแปลง จึงทำให้การแสดงชุดนั้น ๆ ไม่มีการปรับเปลี่ยนนำสิ่งที่ในปัจจุบันเข้ามาทำให้การแสดงถูกมองว่าเชย ล้าสมัย ต่างกับการแสดงรองเง็งที่มีการผสมผสานความเป็นสมัยใหม่อยู่ตลอดเวลาแต่ไม่ทำลายลักษณะท่าทางเฉพาะของท่ารำแต่ละเพลง นำเพียงกระบวนการแปรแถวเข้ามาเพียงเท่านั้นก็ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น ทั้งนี้ผู้แสดงรองเง็งได้รับโอกาสให้ไปเผยแพร่แลกเปลี่ยนการแสดงกับกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ จึงมีความคิดสร้างสรรค์และมุมมองที่น่าสนใจในการพัฒนาการแสดงชุดนี้อย่างไม่หยุดนิ่ง

2.3 โอกาสในการแสดง

การแสดงของรองเง็งในปัจจุบัน มักนิยมแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป และเปิดงานต่าง ๆ ที่ทางผู้จัดงานชื่นชอบและเชิญรองเง็งมาร่วมแสดง และมีการนำการแสดงรองเง็งไปเผยแพร่ในงานต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ โดยมากมักเป็นงานประจำจังหวัดซึ่งส่วนใหญ่ผู้แสดงจะเป็นนักเรียนนักศึกษา ส่วนการแสดงรองเง็งในงานรื่นเริงทางศาสนาในปัจจุบันไม่ค่อยได้รับความนิยมแล้ว (ราตรี พวงทับทิม, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดงรองเง็ง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เดิมเป็นการแสดงที่นิยมแสดงในการต้อนรับแขกบ้าน แขกเมือง โดยผู้แสดงหญิงซึ่งเป็นข้าทาสของเจ้าเมืองแสดงคู่กับชายสูงศักดิ์
2. ต่อมานักแสดงมะโย่งนำไปเล่นคั่นการแสดงของมะโย่งโดยในสมัยนั้นนักแสดงจะเป็นนักแสดงหญิงมะโย่ง
3. เมื่อเปิดให้ผู้ชมที่เป็นผู้ชายคั่นนักแสดงหญิงมะโย่งเพื่อแสดงคู่เมื่อแสดงเสร็จก็ให้เงิน ดังนั้นนักแสดงในยุคนี้ คือ นักแสดงหญิง มะโย่งกับผู้ชาย
4. จนต่อมารองเง็งได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบจนกลายเป็น การแสดงโชว์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ งานประจำปี งานฮารีรายอ งานเข้าสุหนัต งานต้อนรับผู้มาเยือน งานแสดงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น
5. ในปัจจุบัน นิยมแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป ได้แก่ เปิดงานต่าง ๆ ของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศ นอกจากนี้มีการจัดประกวดการแสดงรองเง็ง แต่งานแสดงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาไม่มีปรากฏแล้ว

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดงของการแสดงรื่องเง้งในปัจจุบันยังเป็นที่นิยมของกลุ่มคนไทยพุทธมากกว่าเจ้าของวัฒนธรรม โดยเมื่อเทียบจากโอกาสที่ได้รับเชิญให้ไปแสดงพบว่า ในอดีตยังมีการแสดงรื่องเง้งปรากฏในงานรื่นเริงทางศาสนา อาทิ งานเข้าสุหนัต งานฮารีรายอ แต่ในปัจจุบันไม่มีปรากฏว่าเจ้าของวัฒนธรรมว่าจ้างให้คณะรื่องเง้งแสดงในงานดังกล่าว ต่างกับคนไทยพุทธที่คอยส่งเสริมสนับสนุนจัดสรรงบประมาณว่าจ้างให้มีการแสดงรื่องเง้งปรากฏในสังคมเพื่อช่วยอนุรักษ์ให้การแสดงชุดนี้คงอยู่ในสังคม ซึ่งมักปรากฏการแสดงรื่องเง้งในงานประจำปี และงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป นอกจากนี้มีการจัดประกวดการแสดงรื่องเง้ง ซึ่งส่งผลดีต่อการแสดงเพราะเป็นการกระตุ้นให้เหล่านักแสดงถ่ายทอดการแสดงเพื่อให้เยาวชนได้สืบสานต่อ โดยผ่านเวทีการประกวด

2.4 สถานที่แสดง

สถานที่ในการแสดงมักสอดคล้องกับโอกาสของการแสดง ดังนี้ 1. เดิมเป็นการแสดงที่นิยมแสดงในการต้อนรับแขกบ้าน แขกเมือง โดยผู้แสดงหญิงซึ่งเป็นข้าทาสของเจ้าเมืองแสดงคู่กับชายสูงศักดิ์ สถานที่แสดงก็ คือ บ้านขุนนาง 2. เมื่อนักแสดงมะโย่งนำไปเล่นคันทันการแสดงของมะโย่งโดยในสมัยนั้นนักแสดงจะเป็นนักแสดงหญิงมะโย่ง จนต่อมาเปิดให้ผู้ชมที่เป็นผู้ชายคั้งนักแสดงหญิงมะโย่งเพื่อแสดงคู่เมื่อแสดงเสร็จก็ให้เงิน ดังนั้นนักแสดงในยุคนี้ คือ นักแสดงหญิง มะโย่งกับผู้ชมที่เป็นผู้ชาย สถานที่จึงนิยมใช้ก็ คือ โรงแสดงมะโย่งหรือเรียกว่าโรงปากง 3. จนต่อมาร่องเง้งได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบจนกลายเป็น การแสดงโชว์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ งานประจำปี งานฮารีรายอ งานเข้าสุหนัต งานต้อนรับผู้มาเยือน งานแสดงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น สถานที่จึงมักจะเป็นบนเวทีหรือลานกว้างในกลางสนาม และชายหาด แต่ไม่นิยมแสดงบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแต่ไม่นิยมแสดงบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา 4. จนในปัจจุบันการแสดงรื่องเง้งเป็นการแสดงโชว์เพื่อความสวยงาม ดังนั้นสถานที่มักใช้เวทีเพื่อให้ผู้ชมได้มองเห็นอริยาบถของผู้แสดงได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ในปัจจุบันการจัดงานล้วนมีเวทีมาตรฐานที่จัดตั้งไว้เพื่อความสะดวกของทางผู้จัด นอกจากนี้ยังมีการแสดงกลางสนาม หรือชายหาด ขึ้นอยู่กับลักษณะการจัดงาน แต่ไม่แสดงบริเวณมัสยิด หรือบริเวณที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา (ทรงกลด ธรรมเศก, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาสถานที่แสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ในอดีตจะใช้บ้านของขุนนางแสดงต้อนรับแขก
2. ต่อมาแสดงในโรงปากงของมะโย่งเมื่อมะโย่งนำไปแสดงคันทันเวลา
3. ต่อมาเมื่อแสดงโชว์ตามงานรื่นเริง การแสดงรื่องเง้งจึงแสดงได้ทั้งบนเวที ลานกว้าง ชายหาด แต่ไม่นิยมแสดงบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

4. ในปัจจุบัน ยังคงแสดงได้ทั้งบนเวที ลานกว้าง ชายหาด แต่ไม่นิยมแสดงบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้จัดงานได้เตรียมสถานที่ให้แสดง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการสถานที่แสดง ในการแสดงร้องเงิ้ง มักสอดคล้องกับโอกาสในการแสดง โดยในสมัยที่แสดงต้อนรับแขกจะใช้สถานที่ คือ บ้านของขุนนาง ต่อมาเมื่อมะโย่งนำไปแสดงคันเวลา ร้องเงิ้งจึงแสดงในโรงปากงของมะโย่ง จนเมื่อการแสดงร้องเงิ้งได้พัฒนาเมื่อแสดงโชว์ตามงานรื่นเริง การแสดงร้องเงิ้งจึงแสดงได้ทั้งบนเวที ลานกว้าง ชายหาด ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้จัดในการใช้สถานที่เพื่อแสดงร้องเงิ้ง แต่ในปัจจุบันการแสดงร้องเงิ้งไม่มีปรากฏในบ้านพักของขุนนาง โรงปากงของมะโย่งและบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ส่วนใหญ่จะแสดงบนเวทีลานกว้างและชายหาด

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงร้องเงิ้ง

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงร้องเงิ้งจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงร้องเงิ้งยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลของการแสดงร้องเงิ้งต้นหยงในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบเมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ด้านวิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภทนี้มีการพัฒนาด้านการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยเพียงเล็กน้อย จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง ตั้งแต่เดิมนักแสดงใช้ผู้หญิงข้าทาสของเจ้าเมือง ต่อมาเป็นนักแสดงหญิงของการแสดงมะโย่ง จนเมื่อมีการรื้อฟื้นการแสดงร้องเงิ้งให้มีระเบียบแบบแผนขึ้นซึ่งนักแสดงส่วนใหญ่ คือ ข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี จนปัจจุบันนักแสดงมักเป็นนักเรียน นักศึกษาและคณะครูอาจารย์ในสถานศึกษา นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพส่วนตัวเพียงจำนวนน้อย

การแต่งกาย เดิมแต่งกายแบบเรียบง่ายสอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยผู้หญิง สวมเสื้อบานง ตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชาย สวมเสื้อสีขาว กางเกงดำ ใช้ผ้าถุงแบบผ้าซอแกะทับ และสวมหมวกดำไม่มีลวดลาย ต่อมาผู้หญิงสวมเสื้อบานงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก เพิ่มผ้าคล้องคอ ผู้ชายสวมเสื้อแขนยาวกับกางเกงสีเดียวกัน ตัดด้วยผ้าเครปซาติน ซอแกะ มีผ้าถุงสวมทับกางเกงมีผ้าคาดเอว และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น นักแสดงทุกคู่แต่งเหมือนกันหมดซึ่งมักเรียกว่าชุดแต่งกายแบบชนชั้นกลาง จนต่อมาได้มีการเอาแบบอย่างมาจากชุดแต่งงานของชาวมลายูโดยใช้ผ้าทอสอดดิ้นเงินดิ้นทอง ชุดผู้หญิงและชุดของผู้ชายได้ตัดเย็บผ้าขึ้นเดียวกัน ทำให้การแต่งกายแบบนี้เหมือนกันทั้งคู่ มักเรียกว่าชุดแต่งกายแบบราชสำนัก จนในปัจจุบันนิยมสวมชุดบานงมีทั้งใช้ผ้าลูกไม้ และผ้าที่มีการปักเลื่อมเพื่อความสวยงาม

มากขึ้น เลือกใช้ชุดแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ ทั้งมีการเน้นเครื่องประดับที่สวยงาม พร้อมจัดทำ
ทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง สำหรับการแต่งกายของนักดนตรี เดิมจะมีทั้งชุดพื้นเมืองลักษณะ
เดียวกับนักแสดงแต่ใช้สีที่ต่างกับชุดของนักแสดง บางคนสวมเสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว
หมวกดำ จนปัจจุบันสวมเสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกัน
ทั้งคณะ

เครื่องดนตรี เดิมมีเพียงไวโอลิน รำมะนา ซอ ต่อมามีการเพิ่ม กีตาร์ ทัมบูรีน มารากัส
ส่วนปัจจุบันใช้ไวโอลิน รำมะนา ซอ แมนโดลิน และแอคคอร์ดียน

วิธีการแสดง เดิมนักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดง ส่วนมากยืนเป็นแถวตอน แยกชาย -
หญิง เมื่อเพลงบรรเลงก็เริ่มสละมผู้ชม และสละมคู่ มีเพลงร้องประกอบการแสดง ปัจจุบันได้มีการ
พัฒนาเพลงบรรเลงเพื่อให้นักแสดงออกมาถึงตำแหน่งที่แสดง สละมผู้ชม และสละมคู่ การยืนจะแยก
เป็นคู่ ๆ ไม่จำกัดรูปแบบของแถวแต่ยืนให้ผู้ชมเห็นนักแสดงทุกคน ไม่มีบทเพลงร้องแต่จะใช้วิธีแสดง
โชว์อย่างเดียว

โอกาสในการแสดง เดิมมีทั้งแสดงต้อนรับแขกเมือง แสดงสลับฉากของมะโย่ง และแสดง
ในงานทางศาสนา แต่ในปัจจุบันแสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา และมีการนำไปแสดงเพื่อ
เผยแพร่ยังต่างประเทศ

สถานที่สอดคล้องกับโอกาสในการแสดง คือ แสดงต้อนรับแขกเมืองก็ใช้สถานที่บ้าน
เจ้าเมือง แสดงสลับฉากของมะโย่งก็ใช้โรงมะโย่ง ส่วนแสดงในงานทางศาสนาก็มักจะเป็นบนเวที
หรือลานกว้างในกลางสนาม และชายหาด ทั้งนี้ในปัจจุบันนิยมแสดงได้ทั้งบนเวทีหรือลานกว้าง

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของการแสดง วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง โอกาส
ในการแสดง และสถานที่แสดง ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ายุคสมัยขึ้น จัดเป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการ
ที่ดีส่งผลให้การแสดงรุ่งเรืองคงอยู่และเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปของประเทศ ดังสรุปวิวัฒนาการ
การแสดงรุ่งเรืองโดยเปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบันดังตารางที่ 16

ตารางที่ 16 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงรุ่งเรือง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- ผู้หญิงข้าทาสของเจ้าเมือง - นักแสดงหญิงชุดมะโย่ง ข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี	- นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษา - คณะครู อาจารย์ ในสถานศึกษา - ประกอบอาชีพส่วนตัว (จำนวนน้อย)

ตารางที่ 16 (ต่อ)

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
การแต่งกาย (นักแสดง)	ผู้หญิง สวมเสื้อบานงัดเย็บด้วยผ้าลาย ดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชาย สวมเสื้อ สีขาว กางเกงดำ ใช้ผ้าถุงแบบผ้าซอแกะทับ และสวมหมวกดำไม่มีลวดลาย	- ชุดบานงมีทั้งใช้ผ้าลูกไม้ และผ้าที่มีการ ปักเลื่อมเพื่อความสวยงามมากขึ้น - สีชุดแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ
	- แบบชนชั้นกลาง ผู้หญิงสวมเสื้อบานงโดย ตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบ จีบหน้านางไม่มีชายพก เพิ่มผ้าคล้องคอ ผู้ชายสวมชุดสลิเน และสวมหมวกที่ตกแต่ง ลวดลายมากขึ้น - แบบราชสำนัก ได้มีการเอาแบบอย่างมา จากชุดแต่งงานของชาวมลายูโดยใช้ผ้าหอ สอดดินเงินดินทอง ชุดบานงและชุดสลิเนได้ ตัดเย็บผ้าชิ้นเดียวกัน	- เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม - ทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง
การแต่งกายนัก ดนตรี	- ชุดสลิเนที่มีลักษณะเดียวกับนักแสดงแต่ คนละสี - เสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ	- เสื้อผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- ไวโอลิน รำมะนา ข้อง ต่อมามีการเพิ่ม กีตาร์ ทัมบูริน มารากัส	- ไวโอลิน รำมะนา ข้อง แมนโดลิน แอคคอร์ดียน
วิธีการแสดง	- นักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดงรอเพลง บรรเลงก่อนสละมผู้ชม - ยืนเป็นแถวตอน แยกชาย - หญิง - มีเพลงร้อง	- มีเพลงบรรเลงเพื่อให้นักแสดงออกมาถึง ตำแหน่งที่แสดง สละมผู้ชม - ยืนแยกเป็นคู่ ๆ ไม่จำกัดแถวแต่ยืนให้ผู้ แสดงเห็นทุกคู่ - ไม่มีบทเพลงร้องแต่จะใช้วิธีแสดงโชว์ อย่างเดียว
โอกาสในการแสดง	ต้อนรับแขกเมือง แสดงสลับฉากของมะโย่ง - แสดงในงานทางศาสนา	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทาง ศาสนา - เผยแพร่ต่างประเทศ
สถานที่ในการแสดง	บ้านเจ้าเมือง - โรงมะโย่ง - บนเวที หรือลานกว้างในกลางสนาม ชายหาด	- แสดงบนเวที หรือลานกว้าง

2. การแสดงรองเง้งตันหยง

2.1 ประวัติความเป็นมา

รองเง้งตันหยงเป็นชุดการแสดงที่สันนิษฐานว่ามีต้นกำเนิดมาจากประเทศมาเลเซีย โดยได้รับอิทธิพลจากการเต้นรำพื้นบ้าน Brunyo ของมะละกา โปรตุเกสโดยชาวพื้นเมืองท้องถิ่นได้นำมาปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน เป็นการแสดงที่แพร่หลายในชวา มลายู แล้วเข้ามายังหมู่เกาะต่าง ๆ ของทะเลฝั่งอันดามันของไทย เป็นการแสดงที่ต้องประสานกันระหว่างดนตรีและการรำรำเน้นการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของเท้า มือ และลำตัว ผสมผสานสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวเล การแสดงรองเง้งตันหยงในจังหวัดสตูลมีมากในอำเภอละงู จัดเป็นศิลปะการเต้นรำพื้นเมืองที่มีความสวยงามในลีลาการเคลื่อนไหวของมือ เท้า ลำตัว และการแต่งกาย ประกอบกับเสียงดนตรีที่เร้าใจและบทเพลงที่ไพเราะ โดยมูลเหตุที่ทำให้การแสดงชุดนี้มีปรากฏในประเทศไทยตามหมู่เกาะต่าง ๆ เพราะมีชาวมลายู 6 - 7 คน เดินทางโดยทางเรือ เมื่อเข้ามาในเขตประเทศไทยเกิดเรือล่มระหว่างทาง ทั้งหมดต่างก็รอดชีวิตแล้วอาศัยอยู่ตามเกาะ ในสมัยนั้นในเกาะไม่มีไฟ และสิ่งอำนวยความสะดวก เมื่อพวกเขาเกิดความเบื่อหน่ายจึงมีการร้องรำทำเพลงขึ้น คนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในเกาะได้เห็นการแสดงของกลุ่มคนเหล่านั้นเกิดความชื่นชอบนำไปแสดงจนกลายเป็นการแสดงประจำเกาะ แล้วเกิดการสืบทอดกันมาจนปัจจุบัน (สุธาวลัย เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงรองเง้งตันหยง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลการแสดงจากชุดการแสดงรองเง้งของประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นการแสดงรองเง้งและนิยมกันมากในแถบมะละกาสันนิษฐานว่าดัดแปลงมาจากการเต้นรำ Brunyo ของชาวโปรตุเกสที่เข้ามาตั้งหลักแหล่งในมะละกา
2. ชาวมลายูพื้นเมืองได้นำมาปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนโดยการแสดงเป็นแบบมหรสพ คือ ผู้หญิงจะเป็นคนขับร้องและแสดงท่าทาง ส่วนผู้ชายจะบรรเลงดนตรีประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา กลองและฆ้อง
3. ผู้หญิงที่ขับจะยืนและแสดงท่าทางต่าง ๆ มีทั้งการขับทีละคน ขับพร้อมกันทุกคน และขับคนเดียวที่เหลือร้องรับประสาน

4. การเข้ามายังประเทศไทยสืบเนื่องจาก ชาวมลายูเดินทางเข้ามาโดยทางเรือแต่เกิดพายุทำให้เรือล่มคลื่นพัดมาติดฝั่งบนเกาะอันดามัน เมื่อคนเหล่านั้นเกิดความเบื่อหน่ายจึงได้นำการแสดงมาเพื่อผ่อนคลาย จนชาวเกาะดั้งเดิมได้เห็นและนำไปปรับจนกลายเป็นการแสดงรองเง้งตันหยง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ประวัติความเป็นมาของรองเง้งตันหยง ที่มีการสันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่มาจากประเทศมาเลเซีย โดยการเข้ามายังทะเลฝั่งอันดามันของไทย เมื่อพิจารณาสภาพภูมิประเทศที่มีดินแดนติดกันจึงมีความเป็นไปได้สูงมากเพราะในอดีตการคมนาคมที่ดี คือ การเดินทางด้วยเรือ และจังหวัดสตูลยังเป็นเขตชายแดนที่ผู้คนทั้งสองประเทศเดินทางไปมาหาสู่

กัน ดังนั้นชาวบ้านทั้งสองประเทศได้เดินทางไปด้วยเรือเข้าออกประเทศได้ในกรณีที่เรือของชาวมาเลเซียเกิดอุบัติเหตุทำให้ต้องพำนักรออยู่ตามเกาะซึ่งในอดีตไม่มีไฟฟ้าและเครื่องอำนวยความสะดวก ดังนั้นการพลัดพรากจากบ้านเกิดและต้องอยู่อาศัยในที่ทุรกันดารจึงก่อให้เกิดภาวะความทุกข์ ดังนั้นชาวมาเลเซียจึงมีการกระทำกิจกรรมนันทนาการการร้องและรำจนได้พัฒนามาเป็นการแสดงร้องเง้ตันหยง นอกจากนี้หากเปรียบเทียบการแสดงของร้องเง้ตันหยงทางปัตตานีมีความแตกต่างกันมา โดยเฉพาะความพิถีพิถันด้านการแสดง อาจเป็นเพราะการแสดงร้องเง้ตันหยงไม่ได้ปรับปรุงให้เป็นการแสดงโชว์ เพราะเป็นการแสดงที่ยังคงเน้นความเป็นธรรมชาติของผู้แสดงเป็นหลัก กล่าวคือ ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระ ในอดีตจุดเน้นอยู่ที่การร้องเพลง แต่ปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนให้แสดงเป็นชุด ๆ ไม่มีการร้องประกอบ

2.2 รูปแบบการแสดงร้องเง้ตันหยงในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้

1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง จากการศึกษาเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนามจากคณะศรีปากบาง และชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเง้) ของโรงเรียนบ้านปากบาง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนของ

องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.2.1.1 ผู้แสดง คณะร้องเง้จะมีทั้งนักแสดงและนักดนตรี นักแสดงจะต้องได้รับการฝึกหัดจากหัวหน้าคณะให้รู้จักทำรำและทำนองหรือจังหวะเพลง ทั้งต้องรู้บทกลอนที่ท่องจำกันมาถือว่าเป็น บทครู และสามารถผูกกลอนสดขึ้นร้องโต้ตอบคู่รำได้อย่างคล่องแคล่ว ซึ่งส่วนใหญ่มักได้รับการฝึกฝนมาตั้งแต่เป็นเด็กและมักเป็นคนในครอบครัวหรือเป็นเครือญาติ จำนวนของผู้แสดงในปัจจุบัน นักแสดงที่ได้รับสืบทอดจากบรรพชนในอดีตได้ชราและล้มตายไปจำนวนมาก ปัจจุบันเหลือเพียง 2 ท่าน อายุ 60 และ 40 กว่าปี มีอาชีพหลัก คือ รับจ้างทั่วไปและทำนา ทางโรงเรียนบ้านปากบาง ต.ปากบาง อ.ละงู จ.สตูล ได้เล็งเห็นความสำคัญจึงได้เชิญมาเป็นนักแสดงครูภูมิปัญญามาถ่ายทอดให้เยาวชนซึ่งได้จัดตั้งชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเง้) มีเด็กนักเรียนที่เข้าชุมนุมตั้งแต่นั้นชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เข้าร่วมชุมนุมทั้งหมด 30 คน โดยในการฝึกจะเน้นการแสดงลีลาท่ารำมากกว่าการขับร้อง ดังนั้นเมื่อมีหน่วยงานจากส่วนราชการว่าจ้างคณะร้องเง้ไปแสดงจะนำนักเรียนไปร่วมแสดงด้วย ซึ่งในแต่ละงานที่แสดงจะมีผู้แสดงประมาณ 6 คน ได้แก่ นักแสดงอาชีพ 2 คน นักแสดงหญิง 2 คน และนักแสดงชาย 2 คน (มณีนีรัตน์ ยาหาหมัน; ก่อติยะ ปองแท้, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)

นักดนตรี ส่วนมากจะเป็นผู้อาวุโส และไม่ได้ถ่ายทอดให้กับเยาวชนรุ่นหลังเพราะเป็นการบรรเลงแบบฉบับของตนเองไม่มีการจดบันทึกโน้ตเพราะนักดนตรีส่วนมากจะฝึกหัดด้วย

ตนเองโดยเฉพาะไวโอลินหากต้องการสานต่อจะต้องแกะโน้ตเอาเอง ดังนั้นจึงเป็นการยากสำหรับคนที่ไม่มีใจรัก ปัจจุบันเหลือนักดนตรีเพียง 4 คนเท่านั้น (สาเหตุ นาคสง่า, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาผู้แสดงร้องเง้ตันหยง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงดั้งเดิมจากคณะศรีปากบางซึ่งปัจจุบันเหลือเพียง 2 ท่าน
2. นักเรียนที่เข้าร่วมชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเง้) โดยคัดเลือก 4 คน จาก

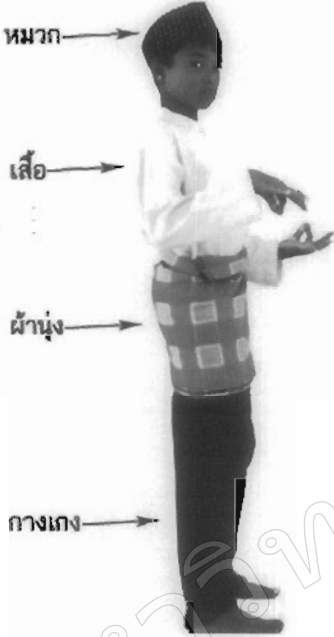
เด็กนักเรียนประมาณ 30 คน แสดงคู่กับนักแสดงดั้งเดิม

3. นักดนตรียังคงเป็นนักแสดงอาวุโสจากคณะศรีปากบางจำนวน 4 คน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าวิวัฒนาการผู้แสดง เนื่องจากปัจจุบันนักแสดงร้องเง้ตันหยง ในอดีตได้ซบเซาและเสียชีวิตลงทำให้ผู้แสดงมีจำนวน 2 คน ส่งผลให้โรงเรียนบ้านปากบาง ตำบลละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล ได้อนุรักษ์การแสดงประเภทนี้ไว้โดยเชิญนักแสดงทั้ง 2 ท่านมาเป็นครูภูมิปัญญาถ่ายทอดให้เด็กนักเรียน โดยมีการจัดตั้งชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเง้) ซึ่งมีการสอนเฉพาะในส่วนของการแสดงเท่านั้นซึ่งมีนักเรียนที่สนใจเข้าร่วมชุมนุมประมาณ 30 คนทั้งนี้เวลามีหน่วยงานมาติดต่อให้แสดงจะคัดนักแสดงมาเพียง 2 คู่จะแสดงร่วมกับครูภูมิปัญญา 1 คู่ ส่วนทางดนตรีไม่สามารถถ่ายทอดให้เด็กได้เพราะมีความยากและนักดนตรีไม่ได้แสดงแบบโน้ตเพลงแต่จะบรรเลงแบบจำมาไม่ได้มีระเบียบแบบแผนจึงเป็นเรื่องยากที่เด็กจะเรียนรู้ได้ นอกจากนี้เวลาไปแสดงก็มีเพียงนักดนตรีจำนวน 4 ท่านที่ซบเซาเป็นผู้บรรเลงให้ทุกงาน เพราะยังไม่มีสถาบันที่เก็บเสียงเพลง เพื่อใช้ในการแสดง ดังนั้นเมื่อมีงานเมื่อไรนักแสดงจะต้องบรรเลงสดเพียงอย่างเดียว

2.2.1.2 การแต่งกาย ชุดการแสดงร้องเง้ตันหยง ยังคงนิยมแต่งด้วยชุดพื้นเมือง นั่นคือ นักแสดงชายสวมชุดสลิ้น ประกอบด้วยหมวก เสื้อติดโล่ะบลางอ กางเกงขาวาวที่เรียกว่า ซาลูวา กากิปันยัง และผ้าถุงเรียกว่า ผ้าสลิ้น ส่วนชุดนักแสดงหญิง ประกอบด้วย เสื้อบานงแมแต ผ้าปาเต๊ะ และผ้าสไบ ส่วนนักดนตรีมักใส่ชุดในชีวิตประจำวัน (ก๋อติยะ ปองแท้, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555) รายละเอียดการแต่งกายจำแนกได้ดังตารางที่ 17

ตารางที่ 17 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงรองเง็งตันหยง

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดนักแสดงชาย 	หมวก	สวมหมวกช่อเก๊ะสีดำ นำผ้าสวดสายแวววาวมาปิดทับ ลักษณะเป็นหมวกหนีบสีดำไม่มีปีก ทรงวงรีปิดเพียงครึ่งศีรษะ
	เสื้อ	ใส่เสื้อแขนยาวสีขาว ผ่าหน้า คอตั้ง สวมไว้ด้านในกางเกง
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุง พับให้มีขนาดสั้นเหนือเข่า สวมทับบนกางเกง
	กางเกง	กางเกงขายาวสีดำ ทรงหลวมเพื่อความคล่องตัวในการแสดง
(ปิยะพงศ์ ห่อเพชร, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)		
ชุดนักแสดงหญิง 	ศีรษะ	ไม่มีการทำผม นักแสดงจะปล่อยผมและใช้คาดผมเพื่อไม่ให้ผมมาปรกหน้า
	เสื้อ	เสื้อตัดเย็บในลักษณะเสื้อบานงแมด คอเสื้อทำเป็นรูปสามเหลี่ยมปิดทับด้วยลิ้นสามเหลี่ยม ผ่าหน้า แขนยาวและแคบ ความยาวของเสื้อระดับเหนือสะโพกตัดให้เฉียงลงเล็กน้อยจนมาเป็นมุมแหลมตรงด้านหน้า มักตัดเย็บด้วยเสื้อลูกไม้และมีผ้าซับในโดยใช้ผ้าสีพื้นสีเดียวกับผ้าลูกไม้
	ผ้าคล้องคอ	มักใช้ผ้าลูกไม้บาง ๆ ใช้สัติดกับเสื้อ ความยาวประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 10 นิ้ว
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าปาเต๊ะสวดสายสวยงาม นุ่งกรอมเท้า นิยมนุ่งป้ายจากขวาไปด้านซ้าย
คอดีเยาะห์ ปองแท้, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)		

ตารางที่ 17 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	เสื้อ	ใช้เสื้อรูปแบบที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน คือเสื้อยืดหรือเสื้อเชิ้ตแขนสั้น
	กางเกง	ใช้ทั้งกางเกงขายาวใส่ได้ทั้งกางเกงยีนส์และกางเกงผ้า ไม่มีการจำกัดสี

(ฉาเหตุ นาคสง่า, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาการแต่งกายรองเง็งตันหยง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงชายสวมชุดสลิเน ประกอบด้วย 1. หมวกขอกเก๊ะสีดำไม่มีปีกตกแต่งด้วยผ้าแวววาว 2. สวมเสื้อติอโละบลาอ คอตั้ง ผ้าหนา แขนยาว 3. กางเกงขายาว สีดำ 4. ใช้ผ้าถุงยาวเหนือเข่าสวมทับกางเกง

2. นักแสดงหญิงสวมชุดบานง ประกอบด้วย 1. เสื้อบานงแมด คอมีลิ้นสามเหลี่ยม ปิดทับ แขนยาว ตัวเสื้อยาวเหนือสะโพกเฉียงมาด้านหน้า 2. ผ้าถุงใช้ผ้าปาเตะยาวกรอมเท้า ป้ายทางซ้าย 3. ใช้ผ้าคล้องคอผืนบาง ๆ ทั้งนี้นักแสดงทั้งหญิงและชายไม่นิยมสวมรองเท้า

3. นักดนตรี สวมชุดที่ใส่ในชีวิตประจำวัน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการการแต่งกายของชุดรองเง็งตันหยงเป็นชุดที่สวมใส่เรียบง่าย ไม่พิถีพิถันมาก ไม่มีเครื่องประดับ ไม่มีการทำผม และไม่สวมรองเท้าเมื่อเทียบกับการแสดงรองเง็งฝั่งปัตตานีที่ผู้แสดงสวมใส่ชุดที่มีความประณีตทั้งเสื้อผ้า เครื่องประดับ ทรงผมและสวมรองเท้า จึงถือได้ว่าการแต่งกายรองเง็งตันหยงเป็นแบบพื้นบ้านที่เน้นความเป็นธรรมชาติ เป็นชุดการแสดงที่เรียบง่ายไม่ดึงดูดใจผู้ชม สืบเนื่องจากงบประมาณในการตัดเย็บชุดการแสดงมีจำนวนน้อย ส่วนของคณะนั้นไม่ค่อยได้รับโอกาสในงานใหญ่ ๆ เช่น รองเง็งปัตตานีได้รับเกียรติร่วมแสดงในงาน

อะเมซิงไทยแลนด์ (Amazing Thailand) และได้งบประมาณในการจัดทำชุดการแสดง ทั้งผู้แสดงยังมีวิสัยทัศน์และมีการสร้างสรรค์ชุดด้วยแต่ละคนมีอาชีพข้าราชการครูได้ติดต่อประสานงาน ได้พบเห็นการแสดงจากที่อื่นจึงนำมาปรับแต่งให้ชุดการแสดงน่าสนใจมากขึ้น เป็นต้น ซึ่งต่างกับการแสดงร้องเงี้ยวที่แสดงตามชนบท และไม่มีโอกาสได้ร่วมงานระดับชาติจึงไม่เคยได้รับชมการแสดงของที่อื่น จึงไม่มีโอกาสในการเกิดการเรียนรู้ที่จะนำมาปรับใช้ นอกจากนี้การไม่สวมใส่รองเท้าเพราะร้องเงี้ยวในยุคแรก ๆ แสดงจากคนชาวเลที่อาศัยอยู่บนหาดการสวมใส่รองเท้าจึงไม่สะดวกในการแสดง

2.2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในปัจจุบันประกอบด้วยไวโอลิน 1 ตัว รำมะนา 2 ลูก ลูกใหญ่เรียกว่า ลูกเขื่อง และลูกเล็กเรียกว่า ลูกนุ้ย และฆ้อง 1 ใบ ในการเล่นดนตรีร้องเงี้ยวต้นหยง ผู้เล่นส่วนใหญ่จะไม่ยึดหลักวิชาดนตรีมาตรฐานเพราะผู้เล่นหัดเรียนรู้แบบไล่เสียงเอาตามความเข้าใจของตนไม่มีความรู้เรื่องโน้ตดนตรี กล่าวได้ว่าเล่นอย่างมีฝีมือเพราะมักจะผ่านการฝึกหัดมาอย่างซ้ำของ (หมาด โชติมันต์; หร่อน หวันสู, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555) รายละเอียดของเครื่องดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 18

ตารางที่ 18 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงร้องเงี้ยวต้นหยง

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ไวโอลิน		เป็นเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องสาย โดยใช้คันชักที่ทำด้วยขนหางม้า เสียงสูงและต่ำเกิดขึ้นด้วยการกดนิ้วลงที่ตำแหน่งต่าง ๆ มีเสียงที่แหลมใส อ่อนหวาน เป็นตัวหลักของการบรรเลงท่วงทำนองเพลง วิธีบรรเลง นักดนตรีจะถือตัวไวโอลินด้วยมือซ้าย วางบนไหล่ซ้าย มือขวาถือคันชัก มือซ้ายกดไล่โน้ตเพลง ทางจังหวัดสตูลเรียกไวโอลินว่าซอและนักดนตรีที่บรรเลงว่าซ่างซอ (ฉ่าเหตุ นาคสง่า, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)
รำมะนา		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง จัดอยู่ในซิงหน่งหน้าเดียว ใช้บรรเลง 2 ใบ ได้แก่ ใบใหญ่ เรียกว่า ลูกเขื่อง ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ส่วนใบเล็ก เรียกว่า ลูกนุ้ย ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะและเป็นตัวส่งจังหวะ รำมะนาทั้ง 2 มีรูปร่างลักษณะเหมือนกัน ต่างกันที่ขนาด วิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้มือเปล่าในการตี โดยในกรณีที่นักดนตรีนั่งเก้าอี้จะตั้งรำมะนา

ตารางที่ 18 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ฆ้อง		บนขาทั้งสอง มือทั้งสองโอบร่ำมะนา และใช้มือมือตีตรงหน้ากลอง (หมาดโยน อุศมา, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555) เป็นเครื่องตีด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้มันขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยเชือกเพื่อนักดนตรีจะถือได้สะดวก จัดเป็นเครื่องควบคุมจังหวะใหญ่ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ตรงกลางของใบ (หร่อน หวันสุ, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2555)

เพลงและจังหวะทำนองเพลงรองเง็งต้นหยงในจังหวัดสตูล เรียกว่า ลายู ลายูที่ใช้สำหรับไหว้ครู คือ ลายูยาโง้ง ในการไหว้ครู นักแสดงทั้งหมดจะยืนเรียงแถว ดนตรีจะบรรเลงเพลง ลายูยาโง้ง ทุกคนแสดงพร้อมกันจนจบเพลง ส่วนลายูที่นิยมเล่นกันมากในปัจจุบัน คือ ลายูดวอ ลายูมะอินัง และลายูกิตาซาอัง ซึ่งลายูเหล่านี้จะเป็นเพลงบรรเลงไม่มีเพลงร้องและไม่มีการกำหนดเวลาในแต่ละเพลง คือ นักดนตรีบรรเลงลายูไปเรื่อย ๆ นักแสดงก็เต้นไปเรื่อย ๆ จนกว่าดนตรีจะหยุดบรรเลง ดังนั้นเจ้าภาพจะเป็นผู้กำหนดระยะเวลาในการแสดงว่าต้องการให้แต่ละลายูแสดงในเวลามากน้อยเพียงไร นอกจากนี้ยังมีปารีหาดยาว ปารีชีนาโด่ง ปารีเจ๊ะมะหมาด ปารีอาเนาะอีกัน ปารีภูเก็ด ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ร้อง ซึ่งในการไปแสดงปารีเหล่านี้ในปัจจุบันไม่ค่อยเป็นที่นิยม เพราะหาผู้เล่นที่ร้องได้น้อย และไม่ค่อยมีเจ้าภาพมารับการแสดง (สาฝาก นกเกษม, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2555; หมาดโยน อุศมา, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลงรองเง็งต้นหยง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เครื่องดนตรีประกอบด้วย ไวโอลิน 1 ตัว ร่ำมะนา 2 ลูก และฆ้อง 1 ใบ
2. การบรรเลงเพลงโดยเฉพาะไวโอลิน ยังคงเป็นลักษณะเดิมคือ บรรเลงแบบท่องจำ ทำนองและในการแสดงแต่ละครั้งผู้บรรเลงจะบรรเลงไปเรื่อย ๆ ไม่มีการกำหนดว่าเพลงนี้ใช้กี่ห้อง เพลงจึงจะต้องมีผู้บอกเวลาหรือส่งสัญญาณจบให้แก่ช่างขอ
3. เพลงบรรเลงลายูที่ถือเป็นเพลงไหว้ครู คือ ลายูยาโง้ง ส่วนลายูที่นิยมในปัจจุบัน คือ ลายูดวอ ลายูมะอินัง และลายูกิตาซาอัง ซึ่งลายูเหล่านี้จะไม่มีเนื้อร้องและไม่มีการกำหนดเวลาที่ชัดเจนในแต่ละเพลง

4. เพลงที่ใช้สำหรับการร้อง คือ ปารีจะมีจำนวนมาก ได้แก่ ปารีหาดยาว ปารีเจ๊ะมะหมาด ปารีอาเนาะอีกัน ปารีภูเก็ต เป็นต้น แต่ในปัจจุบันปารีเหล่านี้ไม่ค่อยได้รับความนิยม เพราะคู่เต้นที่สามารถร้องโต้ตอบกันได้หายาก

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการด้านเครื่องดนตรีและเพลงของรองเง็งตันหยงมีจำนวนน้อยมาก คือ เครื่องดนตรีที่ใช้ในอดีตมีเพียงร่ามะนา 2 ลูก คือ ลูกเซ็งและลูกนุ้ย และไวโอลิน แต่ปัจจุบันได้เพิ่มฆ้องเข้ามา เห็นได้ว่าด้วยจำนวนของเครื่องดนตรีที่ยังยึดรูปแบบดั้งเดิม ไม่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีชนิดใดเข้ามา ทำให้เมื่อบรรเลงในบทเพลงเดียวกันกับรองเง็งฝั่งปัตตานีความไพเราะจึงมีน้อยกว่ามาก ได้แก่ ลาฮูมะฮันง์ และลาฮุกิตาซาฮัง ซึ่งมีท่วงทำนองเหมือนกันแต่ความไพเราะต่างกัน เพราะรองเง็งฝั่งปัตตานีได้นำเครื่องดนตรีหลายชนิดเข้ามาเพื่อให้เพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดังนั้นการบรรเลงเพลงของรองเง็งตันหยงมีจำนวนน้อยขึ้น แต่รองเง็งฝั่งปัตตานีมีการเพิ่มจำนวนของเครื่องดนตรีมากขึ้นจึงทำให้บทเพลงที่ออกมามีความไพเราะ มีเสน่ห์น่าฟังมากกว่าทั้งนี้ปัญหาที่สำคัญของเพลงรองเง็งตันหยง คือ ข้างซอ โดยในการบรรเลงมักยึดหลักฉบับของตนไม่มีการไล่เสียงเพลงบรรเลงตามโน้ตเพลง เพลงที่ใช้เรียกว่า ลาฮู ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงอย่างเดียว และเพลงที่ใช้ในการแสดงที่จัดเป็นรอบ ๆ นักแสดงรองเง็งจะต้องร้องและเต้นคู่กับผู้ชมที่เป็นผู้ชายโดยมากมักเรียกว่า ปารี ซึ่งในการบรรเลงโดยการยึดหลักแบบจำทำนองเพลงนั้นทำให้อายุทอดให้แก่ผู้ชมนายก ดังนั้นปัจจุบันจึงเหลือข้างซอเพียงคนเดียวที่สามารถบรรเลงได้ซึ่งยังมีอายุมากจึงตกอยู่ในภาวะเสี่ยงในการสูญหายของบทเพลงรองเง็งตันหยง

2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

รองเง็งตันหยง มีลักษณะการแสดงเหมือนร่าวงแต่เอกลักษณ์ของการแสดงรองเง็งตันหยงซึ่งมีลักษณะแตกต่างร่าวงจากทั่วไป คือ ในการแสดงผู้แสดงจะยืนอยู่กับที่ ขยับตัวเคลื่อนไหวระยะสั้น ๆ ไม่ต้องเดินไปรอบ ๆ วงเหมือนร่าวง เน้นการใช้มือ การโขนอ่อนลำตัว การโยกตัวและการย่อตัวเป็นหลัก ผู้แสดงจะเปลี่ยนท่าและทำนองร้องด้วยการฟังเสียงกลองร่ามะนา และผู้แสดงทุกคนจะต้องร้องเพลงซึ่งบทเพลงจะมีทั้งเพลงที่ได้รับการถ่ายทอดสืบมาและเพลงที่ผู้แสดงร้องโต้ตอบด้วยการคิดขึ้นมาเองหรือด้นสด (สาฝาก นักเกษม, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2555)

ในส่วนของความเชื่อบางอย่างก็ลดหายไปตามสภาพสังคมในปัจจุบันแต่ที่ยังปรากฏอยู่ในสังคม คือ การทำพิธีให้ตัวผู้แสดงมีความสุขขึ้น ส่วนการบริการร่ำคาถาในช่วงของพิธีให้ไว้ครูกิไม่มีปรากฏแล้วแต่ผู้แสดงจะไหว้ครูโดยการตั้งแถวแสดงเพลงลาฮูยังงังเพลงเดียวเท่านั้น

การแสดงในปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงซึ่งไม่ได้จำเพาะอยู่ที่การแสดงเป็นรอบ ๆ เหมือนร่าวง แต่ปัจจุบันมีการแสดงโชว์ซึ่งหน่วยงานราชการว่าจ้างให้ไปแสดง ดังนั้นการแสดงจึงปรับเปลี่ยนเป็นการโชว์ในลักษณะเช่นเดียวกับรองเง็งฝั่งปัตตานี คือ แสดงเป็นเพลง ๆ ตามดนตรีบรรเลงไม่มีเนื้อร้อง โดยมากเพลงที่มักนิยมแสดงมีจำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1. ลาฮูยังงัง

2. ลาฮูตูวอ 3. ลาฮูมะฮินัง และ 4. ลาฮูกีตาซาฮัง (สาฬาก นกเกษม, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2555; สุธาวัลย์ เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555) จำแนกท่ารำได้ดังนี้

การเริ่มต้น นักแสดงยืนเป็นแถวตอนแยกฝั่ง นักแสดงชายอยู่ด้านซ้ายของเวที โดยเวทีหันหน้าออกทางผู้ชม นักแสดงหญิงอยู่ด้านขวา



ภาพที่ 45 การยืนแถวของนักแสดงรองเง็งตันหยง

2.2.1 เพลงที่ 1 ลาฮูยาโง้ง ซึ่งเป็นเพลงไหว้ครู โดยนักแสดงทั้งหมดจะออกมาแสดงเพลงนี้ ซึ่งเพลงมีทำนองเดียวนักแสดงทำท่าไปเรื่อย ๆ เมื่อรำมะนาว นักแสดงสลับฝั่งโดยมีท่ารำมี 2 ท่า คือ ดบเท้าอยู่กับที่ ส่วนท่าที่ 2 คือ การสลับแถวนักแสดง (ก๋อดีย๊ะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลงลาฮูยาโง้ง ดังตารางที่ 19

ตารางที่ 19 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นลาฮูยาโง้ง (คณะศรีปากบาง : ก๋อดีย๊ะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	ยืนเท้าขวามาด้านหน้าเล็กน้อย ดบเท้าขวาตามจังหวะเพลง มือทั้งสองอยู่ระดับหน้าท้อง โดยมือขวาแบหงายฝ่ามือ มือซ้ายจับคว่ำ สลับมือขวาเป็นจับคว่ำ มือซ้ายแบ ดบเท้า และสลับมือไปเรื่อย ๆ จนรำมะนาว	

ตารางที่ 19 (ต่อ)

2 มือขวาวางที่หน้าท้อง มือซ้ายตั้งวงแขนตึง วิ่งสวนกันเพื่อสลับฝั่งที่ยืน โดยให้มือวงแขนยาวอยู่ด้านใน เมื่อสลับฝั่ง ทำท่าที่ 1 ไปเรื่อย ๆ พร้อมสวนแถวสลับฝั่งเมื่อรำมะนา รัวในท่าที่ 2 จนจบเพลงโค้งคำนับระหว่างคู่โดยมือทั้งสองวางที่หน้าขา	
--	---

2.2.2 เพลงที่ 2 ลาฮูตูว มีความหมายว่าเพลงที่สอง ท่ารำที่ใช้ในการแสดงมี 2 ท่า คือท่าเดินก้าว และแตะเท้า สลับกัน 2 ข้าง ท่าที่ 2 คือการเล่นเท้า (ก๋อติยะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555) รายละเอียดท่าเต้นเพลงลาฮูตูว จำแนกได้ดังตารางที่ 20

ตารางที่ 20 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงลาฮูตูว (คณะศรีปากบาง : ก๋อติยะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	ก้าวเท้า และแตะเท้าอีกข้างทำสลับเท้าซ้าย - ขวา พร้อมมือทั้งสองกำหลวม ๆ ปลอยมือเป็นอิสระจะยื่นไปด้านหน้า หรืออยู่ข้างลำตัว ขึ้นอยู่กับนักแสดง เดินสวนแถว 2 รอบ	
2	เมื่อจังหวะเปลี่ยน มือสามารถถือผ้าถุง เท้าสะเอว หรือไขว้หลัง ส่วนลักษณะของเท้าจะเป็นการเล่นเท้า โดยการเตะเท้าเฉียงไปด้านข้าง 45 องศา ชักเท้าไปด้านหลัง และเตะเท้ากลับที่เดิม ทำสลับซ้าย - ขวา เดินสวนแถวสลับฝั่ง 1 ครั้ง จนจบเพลงโค้งคำนับระหว่างคู่โดยมือทั้งสองวางที่หน้าขา	

2.2.3 เพลงที่ 3 ลาฮูมะฮ์นัง ไม่ทราบความหมายของเพลง ทำรำที่ใช้จะใช้ทำเดี่ยว คือทำย่าเท้า ดังนั้นเพื่อไม่ให้ผู้ชมเบื่อหน่ายจึงมีการเดินสลับที่กัน (ก๋อติยะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555) ซึ่งรายละเอียดทำเดินเพลงลาฮูมะฮ์นัง ดังตารางที่ 21

ตารางที่ 21 จำแนกรายละเอียดทำเดินเพลงลาฮูมะฮ์นัง (คณะศรีปากบาง : ก๋อติยะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	ย่าเท้า และย่อตัวต่ำ ๆ มือทั้งสองอยู่ระดับหน้าท้อง โดยมือขวาแบหงายฝ่ามือ มือซ้ายจับคว่ำ สลับมือขวาเป็นจับคว่ำ มือซ้ายแบ โดยสลับมือไปเรื่อย ๆ	
2	เดินสวนกันสวนแถวสลับฝั่ง โดยแถวหนึ่งหันหน้า แถวที่สองหันหลัง การสวนแถวนี้แสดงหันหลังชนกัน หมุนตัวทางซ้าย ปฏิบัติทำซ้ำไปเรื่อย ๆ พร้อมสวนแถวสลับฝั่งจนจบเพลง โค้งคำนับคู่	

2.2.4 เพลงที่ 4 ลาฮูเกีตาซาฮัง หมายความว่า เรารัก ทำรำที่ใช้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ตามท่วงทำนองเพลง (ก๋อติยะ ปองแท้; สุธาวัลย์ เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555) รายละเอียดทำรำ จำแนกได้ดังตารางที่ 22

ตารางที่ 22 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นเพลงลาฮูเกีตาชายัง (คณะศรีปากบาง : ก่อติยะ ปองแท้;
สุธาวัลย์ เส้นสาย, 25 ตุลาคม 2555)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	ก้าวเท้า และแตะเท้าอีกข้างทำสลับเท้าซ้าย – ขวาพร้อมมือทั้งสองกำหลวม ๆ ปล่อยมือเป็นอิสระจะยื่นไปด้านหน้า หรือข้างลำตัว แล้วแต่นักแสดง	
2	จังหวะเพลงช้า ต่างฝ่ายต่างถอนเท้าซ้าย โยกตัวไปทางซ้าย มือขวาจับ มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า สลับเอนตัวทางขวามือซ้ายจับมือขวาตั้งวง	
3	จังหวะเพลงเร็ว เมื่อจังหวะเพลงเปลี่ยน นักแสดงจะสลับการนั่ง และเดิน โดยคนที่นั่งต้องปรบมือไปเรื่อย ๆ และคนที่เดินต้องเดินเวียนรอบ คู่ของตนและเดินสวนกับนักแสดงท่านอื่น โดยกำมือหลวม ๆ เมื่อจังหวะเพลงเปลี่ยนก็กลับไปทำท่ารำของจังหวะเพลงช้า ทำ สลับกันไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง	

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

การแสดงในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจากลักษณะของรำวงเป็นรอบ ๆ
มาเป็นการแสดงโชว์ คือ แสดงเป็นเพลง ๆ ไม่มีเนื้อร้องโดยมากนิยมแสดงเพลง

1. ลาฮูยาโง้ง เป็นเพลงไหว้ครู นักแสดงทุกคนจะต้องเต้นพร้อมกัน ท่าเต้นมีเพียงท่า
เดียวคือ ตบเท้าอยู่กับที่มือทั้งสองสลับจับและแบมือ พอเสียงร่ำมะนาวนักแสดงจะสลับที่กัน

2. ลาฮูตูวอ มีท่าเต้น 2 ท่า คือ 1. ก้าวเท้าข้างหนึ่งแล้วแตะเท้าอีกข้าง สลับเท้าไป
เรื่อย ๆ จนจังหวะเพลงเปลี่ยน 2. เล่นเท้าโดยเตะเท้าไปด้านข้าง ชักกลับด้านหลัง และเตะเท้าไปที่
เดิม สลับทำอีกข้างไปเรื่อย ๆ จนจบ

3. ลาฮูมะฮินัง มีท่าเต้นเพียงท่าเดียว ได้แก่ เดินย่อเท้าไปเรื่อย ๆ ย่อตัวต่ำ ๆ โดยเดินสวนแถว จนจบเพลง

4. ลาฮุกิตาซาฮัง มีท่าเต้น 3 ท่า 1. ก้าวเท้าและแตะเท้า สลับกัน 2. จังหวะเพลงช้า ถอนเท้าซ้าย โยกตัวไปทางซ้ายและขวา มือทั้งสองสลับจับและแบ 3. จังหวะเพลงเร็ว นักแสดงสลับนั่งกับยืน คนที่นั่งปรบมือจนหมดจังหวะ คนที่ยืนเดินรอบ ๆ คู่ของตน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการวิธีการแสดงรองเง้งตันหยง มีการปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแสดงที่สามารถเข้ากับยุคสมัยได้ โดยในอดีตที่มีการทำพิธีไสยศาสตร์เข้ามาสืบเนื่องจากยุคอดีตมีจำนวนคณะที่แสดงรองเง้งตันหยงเป็นอาชีพมีจำนวนมากเพราะในอดีตการแสดงเพื่อความบันเทิงหายาก ยิ่งเป็นในพื้นที่ชนบทมีเฉพาะการแสดงในท้องถิ่นอื่นและในท้องถิ่นใกล้เคียง ๆ เท่านั้นที่สามารถเป็นสื่อบันเทิงช่วยให้ผ่อนคลายจากความเหนื่อยล้าจากการทำงาน ดังนั้นช่องทางทำเงินของเหล่าคณะแสดงรองเง้งตันหยงจึงมีจำนวนมากก่อให้เกิดคณะรองเง้งตันหยงใหม่ ๆ เพิ่มขึ้น เมื่อจำนวนคู่แข่งเพิ่มขึ้นเฉพาะตลาดการขับกลอนและตลาดการแสดงจึงไม่เพียงพอที่จะเอาชนะคู่แข่งได้ จึงมีการทำไสยศาสตร์ซึ่งมีมากในสมัยนั้น จนในปัจจุบันสื่อบันเทิงมีมากขึ้น ประกอบกับการมองว่าการแสดงผิดหลักศาสนาเริ่มขยายวงกว้างขึ้นทำให้ผู้ชมลดจำนวนลงผู้แสดงขาดรายได้จึงเลิกการแสดงและไร้การสานต่อส่งผลให้เหลือนักแสดงที่อาวุโสเพียงไม่กี่ท่าน ดังนั้นการปรับเปลี่ยนการแสดงจากการร้องโต้ตอบเน้นปฏิภาณไหวพริบด้านการแต่งกลอน ต้องปรับเป็นการแสดงโชว์เพื่อให้กลุ่มเยาวชนได้สืบสานต่อ เพราะปัจจุบันหาผู้แสดงที่มีท่วงท่าลีลางามมากและหากต้องการคนที่มีไหวพริบมีความฉลาดด้านภาษายิ่งยากกว่า

นอกจากนี้หากเปรียบเทียบท่ารำที่ใช้ชุดเดียวกับรองเง้งผั่งปัตตานี คือ ลาฮูตูวอ ลาฮูมะฮินัง และลาฮุกิตาซาฮัง ซึ่งมีท่วงท่าของเพลงและท่วงท่าที่เหมือนกันแต่วิธีการแสดงต่างกันมากคือ

1. กระบวนการแปรแถวที่ซับซ้อนยังไม่มี ผู้แสดงยังคงยืนเป็นแถวตอนเพียงแถวเดียวตลอดเพลง

2. ท่าทางที่แสดงไม่เน้นความสวยงาม ไม่เน้นความพร้อมเพียง เน้นความอิสระ ความเป็นธรรมชาติในการแสดง

3. เป็นชุดการแสดงที่ไม่รับวัฒนธรรมชุดการแสดงจากกลุ่มอื่น ๆ มาปรับเปลี่ยน จัดเป็นการแสดงวัฒนธรรมดิบที่ยังคงแสดงตัวตนของกลุ่มวัฒนธรรมมลายู

2.2.3 โอกาสในการแสดง

การแสดงรองเง้งตันหยง สามารถรับการแสดงได้ทุกงานทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่ส่วนใหญ่มักแสดงในงานมงคลมากกว่าซึ่งสังเกตได้จากในอดีต สามารถจำแนกได้ดังนี้ 1. เริ่มแสดงในพิธีของชาวเล เช่น งานเช่นสรวงโต๊ะบูรหา งานลอยเรือ เป็นต้น 2. ได้พัฒนามาเป็นคณะเพื่อแสดงเป็นอาชีพ คือ การแสดงเป็นรอบ ๆ มีการจำหน่ายตั๋วเพื่อไ้กับผู้แสดง 3. แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่

พิธีเข้าสู่หน้า งานแต่งงานขึ้นบ้านใหม่ งานเอาเรือใหม่ลงน้ำ งานแก้บน งานส่งลูกชายไปเป็นทหารเกณฑ์ นอกจากนี้ยังจัดขึ้นเพื่อความสนุกสนาน 4. มีการจัดขึ้นเพื่อประชันกับการแสดงมหรสพอื่น ๆ ได้แก่ ลิเกป่า โนรา หนังตะลุง รำวง ฯลฯ ส่วนมากจะจัดในงานประจำปีของอำเภอ

ส่วนการแสดงรองเง็งตันหยงในปัจจุบัน มักขึ้นอยู่กับเจ้าภาพมารับการแสดงในรูปแบบของการแสดงโชว์หรือการแสดงแบบรำวงเป็นรอบ ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นหน่วยงานราชการเชิญไปแสดงโชว์ในพิธีเปิดงานต่าง ๆ หากเป็นงานของชาวบ้านทั่วไปมักจะจ้างให้แสดงในงานแต่งงาน (สุธาวัลย์ เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดงรองเง็งตันหยง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ยังคงแสดงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้ว่าจ้าง
2. แต่ส่วนใหญ่แสดงในงานมงคลโดยมากจะเป็นงานแต่งงาน
3. ยังมีหน่วยงานราชการเชิญให้ไปโชว์เปิดงานในพิธีต่าง ๆ และงานส่งเสริมด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น
4. การแสดงมักขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าต้องการรูปแบบโชว์เป็นชุด หรือแสดงเป็นรอบ ๆ เหมือนรำวง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดง สืบเนื่องจากปัจจุบันมีการจัดงานประจำปีของหน่วยงานจำนวนมาก ในการจัดงานแต่ละพื้นที่จะมีการเชิญการแสดงจากที่อื่นหรือมีการนำนักแสดง ดารา นักร้องที่มีชื่อเสียงมาจัดคอนเสิร์ตจึงทำให้การแสดงพื้นเมืองอย่างรองเง็งตันหยงไม่ได้รับความนิยมเทียบเท่า เพราะมีความน่าสนใจด้านแสง สี เสียง รูปแบบการแสดงที่ชวนติดตามบางครั้งเป็นศิลปินนักร้อง นักแสดงที่นิยมในปัจจุบัน จึงเป็นธรรมดาที่คนในแถบชนบทจะมีความต้องการไปเห็นตัวจริงของคนดัง และทั้งนี้สื่อบันเทิงด้านนี้มักถูกคอบคนในยุคปัจจุบัน ทั้งผู้จัดงานกลัวจะขาดทุนจึงนิยมว่าจ้างสื่อบันเทิงอื่น ๆ ที่ทำกำไรได้มากกว่า จนการแสดงรองเง็งตันหยงจึงไม่ค่อยมีปรากฏตามงานนั้น ๆ แต่สำหรับงานของหน่วยงานราชการที่ต้องการอนุรักษ์การแสดงประเภทนี้ก็จะยังคงส่งเสริมว่าจ้างให้มาแสดงอยู่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าต้องการแสดงในรูปแบบโชว์หรือการแสดงเป็นรอบ ๆ อย่างรำวง นอกจากนั้นงานพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามปัจจุบันไม่ค่อยนิยมเชิญให้ไปแสดงเพราะมองว่าการแสดงเป็นสิ่งที่ขัดกับคำสอนของศาสนา สำหรับการแสดงแบบประชันกับมหรสพอื่น ๆ นั้นปัจจุบันไม่มีแล้วเพราะมหรสพนั้น ๆ ก็ไม่ได้รับความนิยมเช่นเดียวกัน

2.2.4 สถานที่แสดง

การแสดงรองเง็งตันหยงในปัจจุบัน สามารถแสดงได้ทั้งลานกว้าง บนเวที หรือชายหาด ต่างจากสถานที่แสดงในอดีต ที่ใช้ลานกว้าง ๆ เช่น บริเวณชายหาด ลานบ้าน ลานวัด ลานสุเหร่าต่อมามีการปลูกเวทีบางครั้งทำเป็นโรงแสดง มีหลังคาเพื่อกันแดดให้ผู้แสดงได้พัก โรงแสดงก็มักใช้

วัสดุที่หาได้สะดวกในท้องถิ่นมาทำสำหรับบริเวณที่ไม่มีไฟฟ้าทางเจ้าภาพจะเตรียมตะเกียงเจ้าพายุมาให้ แต่หากงานใดที่จะต้องมีการขายบัตรเพื่อแสดงเป็นรางวัลเจ้าภาพจะจัดสถานที่ให้ขึ้นอยู่กับความสะดวกของเจ้าภาพ (สุธาวัลย์ เส้นสาย, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาสถานที่แสดงร้องเงี้ยวได้ข้อสรุปดังนี้ แสดงได้ทั้งลานกว้างหรือเวทีขึ้นอยู่กับสถานที่ที่เจ้าภาพเตรียมไว้ให้

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าวิวัฒนาการสถานที่แสดง สถานที่ที่ใช้ในการแสดง ย่อมขึ้นอยู่กับโอกาสที่ได้ไปร่วมแสดง ได้แก่ หากถูกเชิญหรือว่าจ้างให้ไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งปัจจุบันเจ้าภาพได้เตรียมสถานที่อาจจะเป็นลานกิจกรรมที่มีพื้นที่ไม่กว้างนักหรือบางงานก็มีการตั้งเวทีสำเร็จรูป ทั้งนี้การแสดงร้องเงี้ยวสามารถแสดงได้โดยไม่ต้องคำนึงว่าทางเข้า-ออกที่ฝั่งเพราะก่อนและจบการแสดงผู้แสดงได้ยืนบนเวทีหรือสถานที่แสดงดังนั้นจึงไม่เกิดปัญหาคอคนแสดงที่ขาดประสิทธิภาพ แต่ทั้งนี้ทางคณะร้องเงี้ยวมักถามวัตถุประสงค์ของการจัดงานและสถานที่ในการแสดงเพื่อจะได้ระบุจำนวนนักแสดงได้ เช่น เวทีนักแสดงกี่คน หากเวทีแคบก็แสดง 2 คู่ และหากกว้างก็สามารถแสดง 3 คู่ขึ้นไป ทั้งนี้เพื่อไม่ให้รกเวที และเวทีโล่งจนดูไม่งาม

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงร้องเงี้ยว

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงร้องเงี้ยวจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงร้องเงี้ยวยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลของการแสดงร้องเงี้ยวในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์วิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภทนี้มีการพัฒนาการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยเพียงเล็กน้อย จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง เดิมใช้นักแสดงหญิงที่เป็นเครือญาติ มาแสดงในคณะแต่ในปัจจุบันด้วยนักแสดงดั้งเดิมได้ชราภาพและเสียชีวิตเป็นจำนวนมาก ทำให้มีการถ่ายทอดแก่นักเรียนโรงเรียนบ้านปากบาง อำเภอลง จังหัดสตูล ทั้งผู้หญิงและผู้ชายในชุมชนอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเงี้ยว) ปัจจุบันมีจำนวนกว่า 30 คน

การแต่งกาย ยังคงใช้ชุดพื้นเมืองที่เน้นความเรียบง่ายของการสวมใส่แต่ยังคงยึดอัตลักษณ์ของมลายู คือ ผู้หญิงสวมชุดบานง เสื้อทำด้วยผ้าลูกไม้สีเดียวกันทั้งคณะ ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเตะ สำหรับสีและลายไม่จำกัดว่าต้องมีรูปแบบเดียวกันขึ้นอยู่กับผู้แสดง สำหรับผู้ชายสวมชุดสลิเน ไม่จำกัดสีของชุด กล่าวคือ นักแสดงมีชุดสีอะไรก็นำมาสวมใส่ในการแสดงได้เลย ส่วนนักดนตรีก็ใส่ชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวันเพียงแต่ทุกคนต้องสวมหมวกขอเกาะ

เครื่องดนตรี ยังคงยึดดั้งเดิม คือ มีไวโอลิน รำมะนา 1 คู่ และฆ้อง 1 อัน

วิธีการแสดง เดิมมีความเชื่อทางไสยศาสตร์เข้ามา เพราะในอดีตมีคณะแสดงหลายคณะ และเป็นการแสดงที่มีการแข่งขันในการแย่งผู้ชมสูง แต่ในปัจจุบันความเชื่อเหล่านั้นได้ลดหายไป และการแสดงก็ได้ปรับให้เป็นการแสดงเป็นชุด ๆ ที่ใช้ในการโชว์ตามงานต่าง ๆ โดยมีเพลงที่นิยมแสดง ได้แก่ ลาสูยาโง้ง ลาสูดวอ ลาสุมะอีนัง และลาฮุกิตาซาฮัง ทั้งนี้รูปแบบการแสดงที่เป็นร่ำวงดั้งเดิมก็ยังคงมีการแสดงขึ้นอยู่กับการต้องการของผู้ว่าจ้าง

โอกาสในการแสดง ยังคงแสดงได้ทุกโอกาสขึ้นอยู่กับทางคณะเจ้าภาพว่าต้องการเป็นการแสดงโชว์หรือ การแสดงเป็นร่ำวง

สถานที่ที่มีความสอดคล้องกับโอกาสในการแสดง ได้แก่ หากเป็นการแสดงโชว์มักแสดงบนเวทีหรือลานกว้าง ส่วนแสดงเป็นรอบ ๆ เหมือนร่ำวงมักแสดงทั้งบนเวที ลานกว้างหรือชายหาด

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของการแสดงด้านผู้แสดง วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง โอกาสในการแสดง และสถานที่แสดง ได้มีปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคเพียงเล็กน้อย ส่วนการแต่งกาย เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบเดิม ดังสรุปวิวัฒนาการการแสดงรองเง็งตันหยงโดยเปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบันดังตารางที่ 23

ตารางที่ 23 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงรองเง็งตันหยง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	ผู้หญิง เครือญาติกัน	- นักแสดงดั้งเดิม (จำนวนน้อย) - นักเรียนทั้งผู้ชายและผู้หญิง โรงเรียนบ้านปากบาง
การแต่งกาย (นักแสดง)	- ชุดبانง เสื้อทำด้วยผ้าลูกไม้ ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะปล่อยผม หรือเกล้าผมง่าย ๆ - ผู้ชายใส่ชุดสลิ้น ธรรมดา	- ยึดรูปแบบเดิม
การแต่งกาย นักดนตรี	ชุดในชีวิตประจำวัน	- ยึดรูปแบบเดิม
เครื่องดนตรี	ไวโอลิน รำมะนา	- ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง
วิธีการแสดง	- นักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดง เริ่มไหว้ครูนักแสดงทุกคนยืนหันหน้าหาเครื่องดนตรี - แสดงเป็นรอบ เพื่อให้ผู้ชมขึ้นมาแสดงกับนักแสดงหญิง	- มีทั้งการแสดงรูปแบบร่ำวงดั้งเดิม - มีการปรับให้เป็นชุดการแสดงที่เหมาะสมกับโชว์ในงานต่าง ๆ ที่มีเวลาในการแสดงจำกัดซึ่งเป็นเพลงสั้น ๆ เพลงที่นิยม ได้แก่ ลาสูยาโง้ง ลาสูดวอ ลาสุมะอีนัง และลาฮุกิตาซาฮัง

ตารางที่ 23 (ต่อ)

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
	- มีการร้องเพลงประกอบ	ทั้งนี้ไม่มีการร้องเพลงประกอบ
โอกาสในการแสดง	- แสดงได้ทุกโอกาส	- แสดงได้ทุกงาน ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าจะแสดงเพื่อโชว์ หรือเป็นรอบ ๆ เหมือนร่ายง
สถานที่ในการแสดง	- บนเวที หรือลานกว้าง ชายหาด มีการติดตะเกียงเจ้าพายุ	- ยึดรูปแบบเดิม มีการใช้ไฟฟ้าแทนตะเกียง

3. การแสดงซิมเปง

3.1 ประวัติความเป็นมา

ผลสรุปจากการเก็บข้อมูลภาคสนามปรากฏว่าประวัติความเป็นมามีความต่างจากที่นักวิชาการศึกษาไว้ดังนี้ การเต้นซิมเปงเป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากชาวตะวันตกกลาง (กลุ่มประเทศอาหรับ) โดยได้นำเอาลีลาการเต้นมาผสมผสานกับลีลาการเต้นรำของชาวพื้นเมืองในแหลมมลายู โดย เกิดขึ้นจากการรับวัฒนธรรมจากพ่อค้า หรือพวกเขาเข้ามาเผยแพร่ศาสนาชาวตะวันตกกลางในระหว่าง ศตวรรษที่ 14 กล่าวคือ เมื่อพ่อค้าชาวตะวันตกกลางที่นำสินค้ามาขายกับบรรดาหัวเมืองมลายูโดยเฉพาะกลุ่มประเทศที่นับถือศาสนาอิสลาม จนเป็นการแสดงที่นิยมในประเทศอินโดนีเซียและมาเลเซีย โดยนิยมมากบริเวณ รัฐยะโฮร์ (Johor) รัฐปาหัง (Pahang) และ รัฐสลังงอร์ (Selangor) ประเทศมาเลเซียซึ่งมีทั้งหมด 13 ประเภท แต่ละประเภทก็จะมี การเต้นที่แตกต่างกันไป การเต้นในยุคแรกใช้ผู้ชายเต้นล้วนและต้องบรรเลงดนตรีสดเท่านั้น เพราะเป็นการแสดงสำหรับพิธีทางศาสนาอิสลาม แต่ต่อมาอนุญาตให้ผู้หญิงเต้นได้ จนกลายเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ด้วยปัจจุบันนักดนตรีมีน้อยจึงมีการใช้เพลงบรรเลงจากซีดีประกอบการแสดง (ทัศนียา คัญทะชา, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2555)

ส่วนการแสดงประเภทนี้เข้ามาในประเทศไทย โดยเข้ามาทางรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซียแต่ไม่มีหลักฐานว่าเข้ามาในสมัยใด และเป็นการแสดงชาปินประเภทใด โดยมีการนำการแสดงประเภทนี้ดัดแปลงกับการแสดงท้องถิ่นดังนั้นจึงเกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิม จึงก่อให้เกิดการแสดงออกทางด้านศิลปะการเต้นรำในลีลาใหม่โดยเรียกการเต้นรำแบบนี้ว่า ซาเปน ตรงกับภาษารูมีของชาวมาเลเซียว่า ซาปิน แล้วค่อย ๆ เรียกเพี้ยนไปเป็นซิมเปง

การเข้ามาของการแสดงประเภทนี้ในประเทศไทยนั้นเกิดจากพวกพ่อค้าและนักเผยแพร่ศาสนาจากกลุ่มประเทศตะวันตกกลาง เมื่อเข้ามาอาศัยในแถบจังหวัดนราธิวาสได้รวมกลุ่มเพื่อแสดง โดยตั้งเป็นคณะชื้อบังสวันเพื่อหารายได้สร้างศาสนสถานในจังหวัดนราธิวาส คณะบังสวัน

แสดงอยู่หลายปีจนสร้างมียศสำเร็จก็ได้ยกเลิกการแสดง (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2555) เมื่อคนพื้นเมืองนำเอาศิลปะการเต้นระบำชาปินผสมผสานกับลีลาการเต้นรำของตน จึงกลายมาเป็นซั่มเปงที่ถ่ายทอดสืบกัน ในระยะแรก ๆ นิยมแสดงกันในวงแคบ ๆ เท่านั้น ต่อมาก็แพร่หลายไปสู่ชาวบ้านและเป็นที่นิยมกันมากโดยเฉพาะชาวจังหวัดนราธิวาส ซึ่งการแสดงซั่มเปงของชาวนราธิวาสเริ่มมีในสมัยใดไม่มีปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด ต่อมาการแสดงซั่มเปงของเขาไปเป็นเวลานานเพราะขาดการสนับสนุน จนในปี พ.ศ. 2502 ได้มีการฟื้นฟูโดยการเชิญครูอหาลี จากระฐักลันตัน ประเทศมาเลเซียเป็นผู้ถ่ายทอดการแสดงซั่มเปงให้กับประชาชนหลากหลายอาชีพ ได้แก่ครูอาจารย์ หมออนามัย และอีกหลายสาขาเพื่อแสดงถวายการต้อนรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จประทับจังหวัดนราธิวาสครั้งแรก ชาวนราธิวาสได้แสดงซั่มเปงถวายเพื่อรับเสด็จ ณ จวนผู้ว่าราชการจังหวัดนราธิวาส ต่อมาเมื่อมีการสร้างพระตำหนักทักษิณราชินีเวศน์ จึงมีการแสดงซั่มเปงในทุก ๆ ปี ณ พระตำหนักศาลาบุหลัน ในปี พ.ศ. 2522 สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ทรงให้เกียรติร่วมแสดงเป็นครั้งแรก และต่อมาทรงร่วมแสดงในทุกปีที่เสด็จแปรพระราชฐานยังตำหนักทักษิณราชินีเวศน์ ต่อมาการแสดงซั่มเปงเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายเมื่อครั้งที่ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ทรงให้เกียรติร่วมแสดงคู่กับร.อ.วีรยุทธ ติษยะศริน ในปี พ.ศ. 2526 (นิวัฒน์ ยะปา; นาริรัตน์ ยะปา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2555) การแสดงซั่มเปงได้เข้าสู่จังหวัดปัตตานี โดยปี พ.ศ. 2526 อาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ได้นำการแสดงของจังหวัดปัตตานีไปแสดงหน้าพระที่นั่งและได้ชมการแสดงซั่มเปงจนเกิดความประทับใจในศิลปะการเต้นที่สวยงาม อ่อนหวานและมีเจตนารมณ์ที่จะเต้นซั่มเปงและถ่ายทอดให้เป็นที่แพร่หลาย ในขณะนั้นได้ให้นักศึกษาทำรายงาน ค้นคว้าเรื่องซั่มเปงแต่ยังไม่สมบูรณ์ จึงได้เขียนโครงการฝึกอบรมการแสดงซั่มเปงขึ้นในปี พ.ศ. 2530 โดยใช้งบประมาณของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เป็นเงินจำนวน 5,000 บาท โดยเชิญอาจารย์อัลดนนัน รือเซะ เป็นวิทยากรจากนราธิวาสซึ่งนักเต้นซั่มเปงที่แสดงถวายหน้าพระที่นั่งเป็นประจำ ในการอบรมมีผู้แจ้งเจตจำนงเข้ามาเรียนประมาณ 40 คน แต่ด้วยเวลาที่จำกัดวิทยากรได้ถ่ายทอดเฉพาะท่าหลัก ๆ และใช้เพลงสกาโปรซิเรหมีทำนองช้าและนุ่มนวล ต่อมาอาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ ได้นำเพลงชาปินบูตีมัน ที่มีจังหวะท่วงทำนองกระชับรวดเร็ว สนุกสนาน และได้นำท่าทางลีลาจากหมวดหมู่เรียบเรียงใหม่ ทั้งได้คิดท่าเพิ่มขึ้นจากเดิมเสริมให้น่าสนใจยิ่งขึ้น และได้ถ่ายทอดชุดซั่มเปงให้นักศึกษาของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ จังหวัดปัตตานี จนทำให้มีผู้แสดงซั่มเปงเพิ่มมากขึ้น และขยายวงกว้างทั่วจังหวัดชายแดนภาคใต้ (สมชาย พูลพิพัฒน์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2557)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมา ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงซิมเปงได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตกกลาง (กลุ่มประเทศอาหรับ) โดยพ่อค้าหรือพวกที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนาเข้ามาจนเป็นที่นิยมในอินโดนีเซีย/มาเลเซีย อดีตใช้ชายล้วน เพราะแสดงเพื่อพิธีทางศาสนา ต่อมาอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงจนกลายเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงประเภทนี้เข้ามาเมืองไทยโดยทางกลับกัน ไม่มีหลักฐานว่าเข้ามาในสมัยใด ทั้งนี้มีการปรับเปลี่ยนผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองจนกลายเป็นการแสดงรูปแบบใหม่เรียกว่า ซาเปน ตรงกับภาษารูมีของชาวมาเลเซียเรียกว่า ซาปิน แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นซิมเปง

2. การแสดงซิมเปงเข้ามาในจังหวัดนราธิวาสโดยพวกพ่อค้าและนักเผยแพร่ศาสนาชาวตะวันตกกลางได้รวมกลุ่มตั้งเป็นคณะบังสวันเพื่อหารายได้สร้างศาสนสถาน คณะนี้ได้แสดงอยู่หลายปีเมื่อสร้างมัสยิดแล้วเสร็จจึงยกเลิกการแสดง

3. คนพื้นเมืองได้นำเอาซาปินผสมกับการเต้นรำพื้นเมืองซึ่งไม่มีปรากฏว่าเริ่มมีมาในสมัยใด นิยมแสดงกันในวงแคบ ๆ ต่อมาแพร่หลายไปสู่ชาวนราธิวาสนิยมกันมาก ต่อมาได้ขอเป็นเวลานานเพราะขาดการสนับสนุนจนปี 2502 ได้ฟื้นฟูโดยเชิญครูรอชาลีจากรัฐกลันตันมาถ่ายทอดให้กับประชาชนหลากหลายอาชีพเพื่อแสดงถวาย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จประทับจังหวัดนราธิวาสครั้งแรก จนต่อมามีการเสด็จแปรพระราชฐานประทับ ณ พระตำหนักทักษิณราชินีแคว้นชาวนราธิวาสได้แสดงซิมเปงถวายทุกปี และในปี พ.ศ. 2526 สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ทรงให้เกียรติร่วมแสดงซิมเปงด้วย

4. การแสดงซิมเปงเริ่มแพร่หลายมาสู่จังหวัดปัตตานีโดยอาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ เป็นผู้บุกเบิกโดยการโครงการอบรมถ่ายทอดความรู้โดยเชิญวิทยากรที่เป็นนักเต้นซิมเปงชาวนราธิวาส ในปี พ.ศ. 2530

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ประวัติความเป็นมาตามที่นักวิชาการได้ศึกษาค้นคว้าไว้มีความแตกต่างกับข้อมูลที่ได้รับจากนักแสดงดั้งเดิมสรุปได้ 3 ลักษณะดังนี้

1. ได้รับวัฒนธรรมจากพ่อค้าชาวสเปนที่เดินทางมาติดต่อค้าขายกับหัวเมืองมลายูและบริเวณเมืองชายทะเลของไทยโดยผสมกับการแสดงท้องถิ่นเรียกว่าการเต้นรำแบบสเปนแล้วเปลี่ยนเป็นซิมเปง

2. ชาวสเปนเข้ามายึดครองและพยายามสร้างฟิลิปปินส์ให้เข้าเป็นตัวแทนในภูมิภาคตะวันตกจึงทำให้ชาวพื้นเมืองได้รับวัฒนธรรมการแสดงแบบของสเปนด้วย จนเมื่อชาวพื้นเมืองติดต่อกับชาวมลายูจึงทำให้การแสดงประเภทนี้ค่อย ๆ ซึมซับมาด้วย

3. การเต้นซิมเปง เป็นศิลปะในราชสำนักซึ่งบริวารหญิงของขุนนางได้ฝึกไว้เพื่อแสดงหญิงอื่นไม่มีโอกาสฝึก ต่อมาแพร่หลายสู่ชาวบ้านเป็นที่นิยมกันมากจนขอไปเพราะขาดการสนับสนุน

จะเห็นได้ว่าประวัติความเป็นมาการแสดงซั่มเป้งจากที่นักวิชาการได้ศึกษาค้นคว้าและตีพิมพ์เผยแพร่แล้วมีความต่างจากประวัติความเป็นมาจากภูมิรู้ของนักแสดงซั่มเป้งอย่างมาก เห็นได้ชัดว่าประวัติความเป็นมาของนักวิชาการเน้นด้านวัฒนธรรมของชาวสเปนแต่ของนักแสดงซั่มเป้งคือวัฒนธรรมที่รับมาจากชาติตะวันตกกลาง กลุ่มประเทศอาหรับ ทั้งนี้สังเกตได้ว่าเป็นมาที่นักวิชาการได้ศึกษานั้นมีส่วนคล้ายกับประวัติของการแสดงรองเง้ง ในประเด็นของการแสดงในบ้านของขุนนางโดยผู้ฝึกจะเป็นข้าทาส บริวาร เพื่อแสดงเป็นคู่กับแขกที่มาเยือน แต่หากพิจารณาการแสดงซั่มเป้งนั้นในอดีตมีแสดงเพียง 1 คู่ ถือเป็นการแสดงโชว์ไม่ได้เป็นการเต้นรำเพื่อให้ฝ่ายชายมาแสดงคู่เพราะการแสดงเป็นคู่ในที่นี้คือ นักแสดงทั้งสองคน จะมีกระบวนการท่าทางที่สอดคล้องกัน ลักษณะเหมือนกัน ต่างกับการแสดงรองเง้งซึ่งกระทำเพียงทำการก้าวไปเรื่อย ๆ แต่ซั่มเป้งคือ จะมีท่าทางเฉพาะและต้องทำอย่างพร้อมเพรียงกัน ทั้งมีการแปรแถว มีการสวนแถวซึ่งผู้แสดงทั้งสองจะต้องได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดี หากพิจารณาจากเครื่องดนตรีซึ่งอดีตได้ใช้คาบูกัส มอริวีส และฆ้อง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่ของทางฝั่งตะวันตก เพิ่งจะมารับเปลี่ยนใช้วงรองเง้งในสมัยหลังเท่านั้น ดังนั้นคำกล่าวของนักแสดงที่ต่างเชื่อว่า ต้นกำเนิดของซั่มเป้งมาจากตะวันตกน่าจะใกล้เคียงกว่ามีเค้าเดิมจากวัฒนธรรมสเปน

3.2 รูปแบบการแสดงซั่มเป้งในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้ 1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง

3.2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนขององค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

3.2.1.1 ผู้แสดง ในแต่ละคณะจะประกอบด้วยนักแสดงและนักดนตรี การแสดงซั่มเป้งในสมัยแรกเริ่มใช้ผู้ชายล้วนซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นการแสดงเพื่อเผยแพร่ศาสนาของชาวอาหรับในมลายู ต่อมาเมื่อการแสดงเริ่มแพร่หลายในมลายู ผู้หญิงเริ่มเข้าร่วมการแสดงจนกลายเป็นการเต้นคู่ชาย-หญิงโดยมากมักแสดงในวัง (พรเทพ บุญจันทร์เพชร, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2555) สำหรับการแสดงซั่มเป้งในภาคใต้ของประเทศไทยจะมีที่นราธิวาสเพียงจังหวัดเดียวเท่านั้นส่วนมากจะเป็นผู้สูงอายุ อายุเฉลี่ยตั้งแต่ 30 - 50 ปี ส่วนมากมีอาชีพเป็นพ่อค้า ข้าราชการ และแม่บ้าน มีประมาณ 30 คน (นาริรัตน์ ยะปา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2555) ต่อมาเมื่อมีการรื้อฟื้นพระที่นั่งที่ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ นักแสดงรองเง้งจากจังหวัดปัตตานีได้รับชมการแสดงซั่มเป้งก็เกิดความสนใจอยากแสดงซั่มเป้ง จนในปี พ.ศ. 2530 อาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ได้จัดโครงการอบรมการแสดงซั่มเป้งจึงทำให้นักแสดงรองเง้งที่มีความสนใจต้องการเรียนรู้จึงเข้าร่วมโครงการนี้เป็นจำนวนมากและนำการแสดงซั่มเป้งมาแสดงในคณะรองเง้งโดยมีการปรับท่วงท่าลีลาให้มีความสวยงามมากขึ้นจึงกล่าวได้ว่าผู้บุกเบิกการแสดงซั่มเป้งในจังหวัดปัตตานีคือ อาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ และได้ทำให้นักแสดง

ซั้มเป้งได้ขยายวงกว้างปรากฏในจังหวัดปัตตานีมากขึ้น (ราตรี พงษ์ทับทิม, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

นักแสดงในปัจจุบัน ส่วนมากจะเป็นนักแสดงตามสถานศึกษา คือ นักแสดงส่วนมากจะเป็นครู อาจารย์ จากโรงเรียน มหาวิทยาลัยต่าง ๆ รวมตัวกันเมื่อมีการแสดง นักเรียน นักศึกษาที่ทางสถาบันได้ให้การสนับสนุนด้านการแสดงโดยมากมักเป็นโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา และโรงเรียนประถมศึกษา นักแสดงในปัจจุบันจึงมีทั้งผู้หญิงล้วน และผู้ชายคู่ผู้หญิง ส่วนจำนวนคู่ในการแสดงนิยมเล่นตั้งแต่ 2 – 4 คู่ (สุชาติา วัฒนเจริญ, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

นักดนตรี ในอดีตจะเป็นผู้สูงอายุ อายุเฉลี่ยตั้งแต่ 40 – 60 ปี โดยมากเป็นกลุ่มที่ประกอบอาชีพรับจ้างทั่วไป มีประมาณ 10 คน สำหรับนักดนตรีในปัจจุบันในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส ปัจจุบันไม่มีนักดนตรี (นิวัติ ยะปา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2555) ส่วนมากนักดนตรีที่บรรเลงการแสดงซั้มเป้งมักเป็นกลุ่มเดียวกับนักดนตรีบรรเลงรองเง็ง (อภิชาติ ศัญทะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556)

จากการศึกษาผู้แสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงมักเป็นนักเรียน นักศึกษา ครูอาจารย์สถานศึกษาได้รวมตัวกับนักแสดง
2. นักแสดงในปัจจุบันมีทั้งผู้หญิงล้วน หรือแสดงเป็นคู่ชาย-หญิง โดยมากนิยมแสดงเป็นดอกคือ 2 คู่ หรือ 2 ดอกเท่ากับ 4 คู่
3. สำหรับนักดนตรีทางนราธิวาสไม่มีผู้บรรเลงเพลงซั้มเป้งได้แล้ว ส่วนทางปัตตานีสงขลา ยังคงมีนักดนตรีบรรเลงเพลงซั้มเป้งได้เพราะใช้กลุ่มเดียวกับวงดนตรีรองเง็ง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการนักแสดงซั้มเป้งได้ปรับเปลี่ยนกลุ่มของนักแสดงโดยในอดีต ใช้ผู้แสดงจำนวน 1 คู่ ต่อมาเพิ่มเป็น 2 - 4 คู่ นักดนตรีเดิมมีจำนวน 4 คน ปัจจุบันเพิ่มขึ้นตามจำนวนของเครื่องดนตรีนั้นคือ 6 คน การแสดงซั้มเป้งในสมัยแรกเริ่มใช้ผู้ชายล้วน ต่อมาเริ่มมีผู้หญิงร่วมแสดง ผู้แสดงในอดีตจะเป็นชาวนราธิวาสอายุเฉลี่ย 30 – 50 ปี มีอาชีพเป็นพ่อค้า ข้าราชการ และแม่บ้านประมาณ 30 คน ต่อมาเพิ่มนักแสดงรองเง็งจากปัตตานีที่ได้รับชมการแสดงซั้มเป้งจึงมีความสนใจศึกษาจนเริ่มแพร่หลายทั่วทุกภูมิภาค นักดนตรีจะเป็นผู้สูงอายุเฉลี่ย 40 – 60 ปี โดยมากประกอบอาชีพรับจ้างทั่วไป มีประมาณ 10 คน จะเห็นได้ว่าเริ่มมีจุดเปลี่ยนจากเดิมนักแสดงมักเป็นคนวัยกลางคนถึงวันสูงอายุ แต่ในปัจจุบันนักแสดงคือ นักเรียน นักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากนักแสดงยุคก่อนหรือครูอาจารย์โดยเฉพาะในจังหวัดนราธิวาสเดิมจะมีพ่อค้า ข้าราชการ แม่บ้านเป็นนักแสดงปัจจุบันไม่มีแล้ว ส่วนใน จังหวัดปัตตานีและสงขลา ยังมีนักแสดงที่แสดงซั้มเป้งก็คือ นักแสดงกลุ่มเดียวกับที่แสดงรองเง็ง ซึ่งยังคงยึดปฏิบัติการแสดงที่ได้รับมาจากการฝึกอบรมแต่บางคณะก็มีการปรับบ้างแต่ก็ไม่สร้างผลกระทบต่อชุดการแสดงซึ่งดนตรีก็มี

ลักษณะเช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่าปัจจุบันผู้แสดงซิมเปงล้วนเป็นนักแสดง และนักดนตรีที่ใช้กลุ่มเดียวกับร้องเง้

3.2.1.2 การแต่งกาย

แต่งแบบพื้นเมืองโดยพัฒนาแบบจากราชสำนักมลายูชาย - หญิง ใช้ผ้าสอดด้นเงิน - ทอง ลวดลายสวยงาม สีสันสดใส ลักษณะการตัดเย็บมักใช้ผ้าแบบเดียวกันทั้งชุดผู้ชายและผู้หญิง สำหรับหมวกผู้ชายนำผ้าชนิดเดียวกับชุดจับจีบ ตัดเย็บเป็นหมวกคล้ายชะตางันของเจ้าบ่าว ส่วนผ้าสไบของผู้หญิงมีการปรับเปลี่ยนจากคล้องคอเป็นพาดไหล่ โดยมากมักให้ปลายผ้าด้านหนึ่งด้านใดพาดที่ไหล่ ส่วนปลายผ้าอีกข้างมาคล้องที่แขนเพื่อเป็นการวางท่วงท่าของมืออย่างสง่างาม มีการสวมเครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู ปิ่นดอกซิมเปง ดอกไม้ไหว หรือดอกไม้สด ดอกไม้ปลอมทัดผม (นิวัฒน์ ยะปา; นาริรัตน์ ยะปา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2555)

นักดนตรี แต่งกายแบบพื้นเมืองอย่างง่าย ๆ ในชีวิตประจำวันคือ สวมหมวกขอกะเป็นหมวกหนีบสีดำ สวมเสื้อคอกลมมีขอบตั้งแขนยาวจรดข้อมือ นุ่งกางเกงขายาว ใช้ผ้านุ่งยาวเหนือเข่าคาดทับกางเกง (พรเทพ บุญจันทร์เพชร, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2555) แต่ บางครั้งมีการสวมใส่เสื้อและกางเกงขายาว แต่ทั้งคณะจะแต่งรูปแบบใดจำเป็นต้องเป็นชุดประเภทเดียวกัน (เชิง อาบู, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดการแต่งกายดังตารางที่ 24

ตาราง 24 จำแนกการแต่งกายของการแสดงซิมเปง

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	หมวก	สวมหมวกขากะลีปะ คือ การนำผ้าพับเป็นรูปแบบที่สวยงาม โดยมากยอดแหลมของผ้าจะอยู่ตรงกลางศีรษะ ส่วนด้านหน้าจะตกแต่งด้วยเข็มกลัดประดับพลอยแวววาวขนาดใหญ่ พอเหมาะกับหมวก
	เสื้อ	ใส่เสื้อต่อโละบลาอ ซึ่งมีลักษณะ คอตั้ง ตัวเสื้อผ่าเพียงครึ่งอก ติดกระดุม 3 เม็ด สวมเสื้อไว้ด้านในกางเกง
	ผ้านุ่ง	ใช้ผ้าที่มีความยาวระดับเข่า สวมทับบนกางเกงโดยการพับผ้า ลักษณะจับจีบชายผ้าด้านซ้ายเพื่อความสวยงาม ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุดและปลายผ้าด้านซ้ายทั้งเป็นพก
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้าผืนยาว กว้างประมาณ 5 นิ้วพันบนผ้านุ่ง รอบสะเอว เพื่อป้องกันไม่ให้ผ้านุ่งหลุดและดูเรียบร้อยสวยงาม
	กางเกง	กางเกงขายาวสีเดียวกับเสื้อ มักตัดเย็บแบบทรงหลวมเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนไหวร่างกาย

ตาราง 24 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
(ณัฐพงศ์ กระจ่ายโภชน, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)		
	ชุดนักแสดงหญิง	ศีรษะ
	ปิ่นปักผม	การทำผม นักแสดงรวบผมด้านหลังรวบเก็บและทำมวยผม
	ดอกไม้ปลอม	ใช้ปิ่นซั่มเบงตีดทางด้านขวา ส่วนด้านซ้ายติดดอกไม้ปลอม
	เข็มกลัด	เครื่องประดับ เลือกใช้ต่างหู และสร้อยคอ ที่เข้าชุดกัน ทั้งนี้มีการติดเข็มกลัดจำนวน 3 อันติดที่อก โส้มาเป็นระดับที่สวยงาม
	ผ้าสไบ	เสื้อ นิยมใช้เสื้อบานงมาตรฐาน ลักษณะเป็นเสื้อคอปิ่น ผ่าหน้า และพับริมปกเกยซ้อนไว้ตลอด มีสาบพับยาวตลอดชายเสื้อ แขนเสื้อยาวถึงข้อมือและแคบ ความยาวระดับสะโพก
	ผ้านุ่ง	ผ้าสไบ มักใช้ที่มีลวดลายในเนื้อผ้า เลือกใช้สีตัดกับเสื้อ ความยาวประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 10 นิ้ว นิยมให้ปลายผาด้านซ้ายพาดที่ไหล่ ส่วนปลายผาด้านขวาค้างที่แขนเพื่อเป็นการวางท่วงท่าของมือ
(ดัชนีย์ ทองแถมแก้ว, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)		
	ชุดนักดนตรี	หมวก
	หมวก	สวมหมวกช่อเกี๊ยะสีดำ ลักษณะเป็นหมวกหนีบ ปิดครึ่งศีรษะ
	เสื้อ	ใช้เสื้อตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ เป็นเสื้อเชิ้ต แขนสั้น ใส่แบบปล่อยชายเสื้อนอกกางเกง
	กางเกง	ใช้กางเกงสีดำขายาว
(อภิชาติ คัญทะชา, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)		
รองเท้า		ใช้รองเท้าหุ้มส้น สีดำ

จากการศึกษาการแต่งกาย ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงชายสวมชุดสลิเน ประกอบด้วย 1. หมวกช่อเกี๊ยะสีปิยะ 2. สวมเสื้อติอโละบลาอ คอตั้ง ผ่าหน้า แขนยาว 3. กางเกงขายาว สีเดียวกับเสื้อ 4. ใช้ผ้านุ่งลวดลายเดียวกับผ้าของผู้หญิงยาวเหนือเข้าสวมทับกางเกง

2. นักแสดงหญิงสวมชุดบานง ประกอบด้วย 1. นิยมใช้เสื้อบานงมาตรฐาน ลักษณะเป็นเสื้อคอปิ่น ผ่าหน้า และพับริมปกเกยซ้อนไว้ตลอด มีسابพับยาวตลอดชายเสื้อ แขนเสื้อยาวถึงข้อมือและแคบ ความยาวระดับสะโพกเฉียงมาด้านหน้า 2. ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะยาว กรอมเท่า จีบหน้านางตรงกลาง 3. ใช้ผ้าสไบคลุมไหล่พาดเฉียง ลักษณะด้านหนึ่งพาดที่ไหล่ อีกด้าน คล้องแขนทั้งนี้นักแสดงทั้งหญิงและชายไม่นิยมสวมรองเท้า

3. นักดนตรี นิยมใส่เสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว สวมหมวกขอเกี้ยว และ สวมรองเท้าหุ้มส้น

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายของชุดการแสดง ชัมเปง มีลักษณะทั่วไปของชุดพื้นเมืองของคนไทยเชื้อสายมลายู ทั้งนี้ในอดีต ผู้แสดงแต่งกายแบบ พื้นเมืองคือ ผู้ชายสวมชุดสลิ้น ผู้หญิงสวมชุดบานงซึ่งทั้งชุดของนักแสดงชายและนักแสดงหญิงจะเป็นชุดสีทอง เนื่องจากเป็นชุดการแสดงที่แสดงถวายพระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ นักดนตรีแต่ง แบบเรียบง่าย สวมหมวก สวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาว บางคนใช้ผ้าโสร่งพาดเหนือเข้าสวมทับ กางเกง ในปัจจุบันลักษณะการแต่งกายยังคงยึดปฏิบัติด้วยการแต่งชุดพื้นเมืองแต่เน้นความสวยงาม ของเนื้อผ้า และนักแสดงหญิงมักเน้นการทำผม พร้อมสวมใส่เครื่องประดับ หากเป็นการแต่งกายตาม สถานศึกษาก็ยังคงใช้เนื้อผ้าเครื่องแต่งกายแบบธรรมดา เครื่องประดับน้อยชิ้นต่างกับคณะที่เป็น อาชีพจะเลือกเนื้อผ้าที่เป็นลูกไม้เนื้อดี สวมใส่เครื่องประดับดอกไม้ที่สวยงาม เมื่อเปรียบเทียบกับแล้ว คณะที่จัดตั้งจะมีความสวยงามประณีตตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้ามากกว่าคณะของโรงเรียน ด้วยทาง โรงเรียนจัดซื้อ หรือตัดชุดแต่งกายนั้นจำเป็นต้องมีงบประมาณกว่าจะได้ก็ใช้เวลาและจำนวนเงินมี จำกัด ทั้งนี้การเก็บดูแลรักษาทำได้ไม่สะดวกเพราะเด็กที่ใช้แสดงยังไม่รู้จักรักษาของใช้จึงทำให้ เครื่องประดับชำรุดบ่อย

นอกจากนี้นักดนตรีจะใช้ชุดแต่งกายที่มีลักษณะเดียวกันทั้งคณะบางคณะจะสวม เสื้อแขนยาวหรือเสื้อแขนสั้น สวมกางเกง ใส่หมวก บางคนสวมชุดพื้นเมืองสลิ้น สีเดียวกันทุกคน ขึ้นอยู่กับลักษณะงานที่ไปแสดงคือ หากเป็นงานพิธีการรับแขกผู้ใหญ่ก็จะสวมชุดพื้นเมืองสลิ้น แต่หากแสดงในงานทั่วไปก็สวมชุดเรียบง่าย แต่ไม่ว่าสวมชุดใดก็จะใช้แบบเดียวกันทุกคน

3.2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงชัมเปงมีในช่วงสมัยโบราณมีอยู่ 3 ชนิด ได้แก่ มอรูวีส คาบูก และฆ้อง ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีประเภท ไวโอลิน แมนดาริน และมารากัส

จนปัจจุบันมีการเลิกใช้คาบูก และใช้วงดนตรีของรองเง็ง โดยมากหากมีการแสดง ชัมเปง วงดนตรีที่ใช้คือ วงรองเง็ง (อภิชาติ ศัญตะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) รายละเอียด เครื่องดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 25

ตารางที่ 25 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงซิมเปง

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ไวโอลิน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องสาย โดยใช้คันสีชักที่ทำด้วยขนหางม้า เสียงสูงและต่ำเกิดขึ้นด้วยการกดนิ้วลงที่ตำแหน่งต่าง ๆ ไวโอลินมีเสียงที่แหลมใส อ่อนหวาน สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้เป็นอย่างดีทั้งอารมณ์ จึงเป็นตัวหลักของการบรรเลงท่วงทำนองเพลง วิธีบรรเลง นักดนตรีจะถือตัวไวโอลินด้วยมือซ้าย วางบนไหล่ซ้าย มือขวาถือคันชัก มือซ้ายกดไล่โน้ตเพลง (อภิชาติ คัญทะชา, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)
แมนโดลิน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องสายโดยใช้การดีด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญรองมาจากไวโอลิน ทำหน้าที่สอดทำนอง ช่วยเพิ่มความกระชับของทำนองเพลง (เชิง อาบ, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)
แอคคอร์ดียน		เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องลมนี้ว เกิดเสียงมาจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่อง อันเนื่องมาจากการเข้า - ออกของลมซึ่งใช้แรงของผู้บรรเลงสูบลมเข้า - ออก ทำหน้าที่บรรเลงและประสานเสียงให้บทเพลงมีความไพเราะมากขึ้น (สารสิทธิ์ นิลชัยศรี, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)
รำมะนา		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง จัดอยู่ในซิงหน่งหน้าเดียว ใช้บรรเลง 2 ใบ ได้แก่ ใบใหญ่ ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ส่วนใบเล็ก ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะและเป็นตัวส่งจังหวะ วิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้มือเปล่าในการตี โดยในกรณีที่นักดนตรีนั่งเก้าอี้จะตั้งรำมะนาบนขาทั้งสอง มือทั้งสองโอบรำมะนา และใช้มือมือตีตรงหน้ากลอง (อรรถพล ขาสีผล, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)

ตารางที่ 25 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
กลองทน		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง โดยทางนักดนตรี ชัมเปงนำเข้ามาใช้แทนรำมะนาเล็ก จึงมักเรียกว่าลูกขัด ใช้บรรเลงตีขัดกับรำมะนาใหญ่เพื่อให้ท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะมากขึ้น (ชวลิต พัฒนจินดา, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)
1. ฆ้อง 2. ระฆังราว 3. shaker		ฆ้อง เป็นเครื่องตีทำด้วยหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยเชือกผูกติดกับขาตั้ง จัดเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะเพื่อให้มีความพร้อมเพรียงของผู้แสดงในการก้าวเท้า วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ศูนย์กลางของใบ ระฆังราว เป็นเครื่องตีกระทบทำด้วยท่อโลหะแขวนเรียงตามลำดับเสียงต่ำไปยังเสียงสูง ใช้ไม้ตีที่ปลายท่อ Shaker เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้การเขย่ามีเสียง ชิก-กา-ชิก-กา-ชิก โดยนักดนตรีจะใช้มือข้างซ้ายถือและเขย่า (กิตติศักดิ์ สะอาดจินดา, สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2556)

เพลงที่ใช้ในการแสดงชัมเปง นิยมใช้เพลงสกาปูซีระห์ชัมเปง เพราะเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ ทำให้ผู้แสดงสามารถจดลิลาท่าทางได้สง่างาม บางคนก็ใช้เพลงอาเนาะอะยังชัมเปง ซึ่งมีจังหวะเร็วกว่าเล็กน้อย (อภิชาติ คัญทะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) นอกจากนี้มีนำเพลงชาปินบูตีมัน ที่มีจังหวะกระชับ รวดเร็วสนุกสนานเข้ามาใช้ประกอบการแสดงด้วย (สมชาย พูลพิพัฒน์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2557)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ใช้วงดนตรีรองเง็ง
2. บรรเลงเพลงสกาปูซีระห์ชัมเปงโดยเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ บางคนก็มีใช้เพลงอาเนาะอะยังชัมเปง

ผลสรุปเครื่องดนตรีและเพลง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเครื่องดนตรีและเพลง การนำเครื่องดนตรีมาใช้ในปัจจุบันจะใช้วงดนตรีเดียวกับร้องเงซึ่งถือว่าเป็นการปรับเปลี่ยนจากวงดนตรีในอดีตที่ใช้เพียงมอรวุส คาบุดและฆ้อง ต่อมา มีการนำไวโอลิน แมนโดลินและมารากัสเข้ามาจนปัจจุบันก็ใช้วงดนตรีของร้องเง สาเหตุที่เปลี่ยนเพราะไม่มีคนที่สามารถเล่นคาบุดได้และท่วงทำนองเพลงเมื่อบรรเลงกับร้องเงซึ่งบรรเลงด้วยไวโอลินสอดประสานกับแมนโดลินจะมีความไพเราะมากกว่า และในปัจจุบันนักดนตรีร้องเงมีจำนวนมากจึงทำให้การบรรเลงเพลงซิมเป้งไม่สูญหาย นอกจากนี้เพลงที่ปรากฏในปัจจุบันมีเหลือเพียง 2 เพลงคือ เพลงสกาบูซีระห์ซิมเป้ง และเพลงอาเนาะอะยังซิมเป้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคณะว่าจะเลือกเพลงใดมาบรรเลงประกอบการแสดงแต่ส่วนมากที่ปรากฏจะเป็น เพลงสกาบูซีระห์ซิมเป้งเพราะมีท่วงทำนองที่ช้าและน่าฟัง ทั้งนี้นักแสดงยังสามารถอวดลีลาที่สวยงามอีกด้วย

3.2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

การเต้นซิมเป้งในอดีตเป็นการเต้นเป็นกลุ่มของคู่ชายหญิงที่ต่างคนต่างเต้นเป็นคู่ ๆ โดยฝ่ายชายอยู่ทางขวาเวที มีการแสดงลีลาการเต้นและเปลี่ยนท่าไปตามจังหวะของดนตรี แต่เดิมนั้นมีการเต้นเพียง 2 คู่ หันหน้าเข้าหากัน เต้นสวนกันไปมา แล้วเปลี่ยนท่ารำจนจบเพลง ท่าของการเต้นมีอยู่ท่าเดียวเท่านั้นคือ ท่าที่เรียกว่า “บูซิงปันยัง” ซึ่งเป็นท่าที่หมุนไปรอบ ๆ

ต่อมา มีการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงโดยมีการแปรแถวที่หลากหลายรูปแบบ อาทิ แถวหน้า กระดาน แถวตอน แถววงกลมแยกเดี่ยว แถววงกลมแยกคู่ แถววงกลมสลับเข้า – ออก โดยการเคลื่อนที่จากจุดเดิมตลอดจนจบเพลง และคิดประดิษฐ์ท่าเต้นเพิ่มเติมขึ้นอีก 4 - 5 ท่าโดยครูนิวัฒน์ ยะปา ในปี พ.ศ. 2528

การแสดงจะเริ่มเมื่อดนตรีเริ่มบรรเลง คู่ชายหญิงก็จะออกไปแสดงลีลาการเต้นพร้อมกันทั้งหมด และจะเปลี่ยนท่าเต้นและแปรแถวไปตามทำนองของดนตรี (นิวัฒน์ ยะปา; นาริรัตน์ ยะปา, สัมภาษณ์, 22 ธันวาคม 2555)

การเต้นซิมเป้งในปัจจุบัน จะมีการนำท่าทางของซิมเป้งมาจัดลำดับท่า และแถวให้สวยงามได้อย่างลงตัว นอกจากนี้ยังมีชื่อเรียกเป็นภาษาไทยเพื่อง่ายในการถ่ายทอด และในแต่ละคณะจะมีการเรียบเรียงท่ารำที่แตกต่างกันบ้างแต่ส่วนมาก แต่ยังคงท่าเบสิค และท่าหลักทั้ง 7 ท่า ท่ารำของการแสดงซิมเป้ง ดังที่ อุดม อุดมเศรษฐ์, ทรงกลด ธรรมเศก (สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) ท่าเต้นซิมเป้งจำแนก ได้ 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ 1. ท่าออก 2. ท่าเบสิคหรือท่าพื้นฐาน 3. ท่าหลัก หรือท่าเข้าดอก (ก่อเกียรติ สุขธมมนท์; เขาว์ จันทระจิตร; ทศนียา คัญทะชา, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2556) ดังนี้

1. ทำออก เป็นท่าที่ผู้แสดงเดินออกมาจากเวที การสร้างสรรค์ท่าออกไม่มีข้อจำกัด ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละคณะ เช่น บางคณะนักแสดงเดินจงมือออกมาซึ่งเดิมไม่นิยม แต่ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละคณะ บางคณะตั้งเป็นท่ารำ เป็นต้น เมื่อมาถึงหน้าเวที นักแสดง จะสละมผู้ชมก่อนจะแสดงท่าเบสิค



ภาพที่ 46 ทำออกแสดงของคณะบุหลันตานี



ภาพที่ 47 ทำออกแสดงของคณะอัสลีมาลา

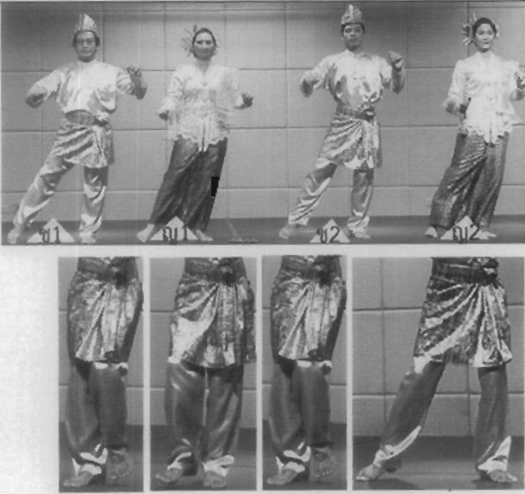


ภาพที่ 48 ทำสละมผู้ชมของคณะอัสลีมาลา

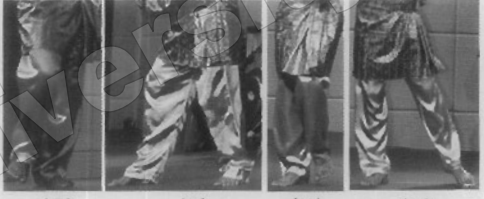
2. ท่าเบสิก หมายถึง กลุ่มท่ารำพื้นฐานที่นักแสดงซิมเป่งใช้เรียกท่าเริ่มต้นการแสดง และใช้แสดงช่วงจบ ท่าเบสิกมีหลายท่าประกอบด้วย 1. ท่าเบสิก 2. ท่าสไลด์ครึ่ง 3. ท่าสไลด์ สะบัด 4. ท่าสไลด์แปด 5. ท่าสไลด์ปิด

ในการแสดงท่าเบสิก ถือเป็นกลุ่มท่าที่นักแสดงทุกคนต้องฝึกฝนจนแสดงได้อย่าง คล่องแคล่ว สวยงาม เพราะการแสดงซิมเป่งจะต้องเริ่มด้วยท่าเบสิก และจบด้วยท่าเบสิก รายละเอียดท่าเบสิก จำแนกได้ดังตารางที่ 26

ตารางที่ 26 จำแนกรายละเอียดท่ารำท่าเบสิก (คณะอัสลีมาลา : เซาว์ จันทรจิตร; ทศนียา คัญทะชา; ณัฐพงศ์ กระจำงโกชน; ดัชนี ทองแกมแก้ว, 29 กันยายน 2556)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เบสิก	มือทั้งสองกำหลวม ๆ อยู่ระดับสะเอว เริ่มด้วยการแตะเท้าซ้ายด้านข้าง จังหวะที่ 1 เว้นจังหวะ ย่อตัวเล็กน้อย จังหวะที่ 2 ย่ำเท้าซ้ายไล่เท้าขวา จังหวะที่ 3 ย่ำเท้าขวาไล่เท้าซ้าย จังหวะที่ 4 แตะเท้าซ้ายไปด้านข้าง ทำซ้ำตั้งแต่ต้น ไปเรื่อย ๆ	 (เท้า) จังหวะ 2 จังหวะ 3 จังหวะ 4
ย่าแยก	ลักษณะเหมือนกับท่าเบสิกแต่เดินขึ้นมาด้านหน้า เปลี่ยนจังหวะการเดินเป็น 4 จังหวะ คือ จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าซ้าย จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวา จังหวะที่ 3 ถอนเท้าซ้าย จังหวะที่ 4 แตะเท้าขวาไปด้านข้าง ทำซ้ำตั้งแต่ต้น สลับเท้าไปเรื่อย ๆ	 (เท้า) จังหวะ 1 จังหวะ 2 จังหวะ 3 จังหวะ 4

ตารางที่ 26 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
สไลด์ ปิด	ท่า 7 จังหวะ โดยจังหวะแรกของห้องเพลงเว้นไว้ แล้ว ก้าวเริ่มท่าทางในจังหวะที่ 2 จำแนกทำได้ดังนี้ 1. จังหวะที่ 1 เว้นไว้ โดยยึดตัวเล็กน้อย 2. จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้าเท้าขวา 3. จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าขวาชิดเท้าซ้าย 4. จังหวะที่ 4 ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง 5. จังหวะที่ 5 ก้าวเท้าขวาชิดเท้าซ้าย 6. จังหวะที่ 6 ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง 7. จังหวะที่ 7 ก้าวเท้าซ้าย ชิดเท้าขวา 8. จังหวะที่ 8 แตะเท้าซ้ายไปด้านข้าง	  
สไลด์ เปิด	ท่า 7 จังหวะ โดยจังหวะแรกของห้องเพลงเว้นไว้ แล้ว แปด ก้าวเริ่มท่าทางในจังหวะที่ 2 จำแนกทำได้ดังนี้ 1. จังหวะที่ 1 เว้นไว้ โดยยึดตัวเล็กน้อย 2. จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้าเท้าขวา 3. จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าขวาชิดเท้าซ้าย 4. จังหวะที่ 4 ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง 5. จังหวะที่ 5 เตะเท้าขวาไปด้านหน้าพร้อมหมุนตัว ทางขวาหันหลัง 6. จังหวะที่ 6 วางเท้าขวาไว้ด้านหน้า 7. จังหวะที่ 7 ยึดตัว น้ำหนักอยู่ที่เท้าหลัง (เท้าซ้าย) 8. จังหวะที่ 8 ย่อตัวลง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าหน้า (เท้าขวา)	  

ตารางที่ 26 (ต่อ)

ท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
สไลด์ สะบัด	ท่า 7 จังหวะ โดยจังหวะแรกของห้องเพลงเว้นไว้ แล้ว ก้าวเริ่มท่าทางในจังหวะที่ 2 จำแนกทำได้ดังนี้ 1. จังหวะที่ 1 เว้นไว้ โดยยึดตัวเล็กน้อย 2. จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้าเท้าขวา 3. จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าขวาชิดเท้าซ้าย 4. จังหวะที่ 4 ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง 5. จังหวะที่ 5 เตะเท้าขวาไปด้านหน้าพร้อมหมุนตัว ทางซ้าย หันหลัง ชักเท้าขวากลับด้านหลัง 6. จังหวะที่ 6 วางเท้าขวาไว้ด้านหลัง 7. จังหวะที่ 7 ถอนเท้าซ้าย 8. จังหวะที่ 8 เขย่งเท้าขวาพร้อมยึดยุบตัว	 (เท้า)  (2) (3) (4)  (5) (6) (7-8)
สไลด์ ครึ่ง	ท่า 7 จังหวะ โดยจังหวะแรกของห้องเพลงเว้นไว้ แล้วก้าว เริ่มท่าทางในจังหวะที่ 2 จำแนกทำได้ดังนี้ 1. จังหวะที่ 1 เว้นไว้ โดยยึดตัวเล็กน้อย 2. จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้าเท้าขวา หันหน้าทิศขวาย่อตัวลง 3. จังหวะที่ 3 ถอนเท้าขวา ยึดตัว 4. จังหวะที่ 4 ย่ำเท้าซ้าย ย่อตัวเล็กน้อย 5. จังหวะที่ 5 เตะเท้าขวาไปด้านหน้า 6. จังหวะที่ 6 ถอนเท้าขวา 7. จังหวะที่ 7 ถอนเท้าซ้าย พลิกตัวกลับมาทิศหน้า ยึดตัว 8. จังหวะที่ 8 ก้าวเท้าขวามาด้านหน้า ย่อตัวลงตัวลง	 (เท้า)  (2) (3) (4) (5-8)

การใช้ท่าเบสิค จะใช้ในช่วงเริ่มต้นและช่วงจบการแสดง กล่าวคือ ในช่วงเริ่มต้นของการแสดงเมื่อผู้แสดงออกมา และสลายผู้ชม ดนตรีบรรเลงเพลง นักแสดงเริ่มต้นการแสดงซึ่งในแต่ละคณะสามารถเรียงลำดับท่าเบสิคได้ต่างกัน เช่นเดียวกับท่าเบสิคในช่วงจบ เมื่อนักแสดงได้ทำท่าดอกกรัก ถือเป็นการจบท่าหลัก ต่อจากนั้นเข้าสู่การทำท่าเบสิคช่วงจบ ซึ่งในแต่ละคณะสามารถเรียงลำดับได้ต่างกัน ดังตารางที่ 27

ตารางที่ 27 เปรียบเทียบการใช้ท่าเบสิคในช่วงเริ่มต้นและช่วงจบ ของแต่ละคณะ

ที่	คณะบุหลันธานี	คณะอัสสัมชัญ
การใช้ท่าเบสิคช่วงต้นของการแสดง		
1	ท่าเบสิค อยู่กับที่ ทำ 4 ครั้ง	ท่าเบสิค อยู่กับที่ ทำ 4 ครั้ง
2	ท่าย่อแยก เดินขึ้นมาด้านหน้า ทำ 4 ครั้ง	ท่าย่อแยกเดินขึ้นมาด้านหน้า ทำ 7 ครั้ง
3	เดินถอยหลัง ด้วยท่าเบสิค ทำ 4 ครั้ง	เดินถอยหลัง ด้วยท่าเบสิค ทำ 4 ครั้ง
4	ท่าสไลด์ปิด 1 ครั้ง	ท่าสไลด์ครึ่ง 2 ชุด
5	ท่าท่าเบสิค อยู่กับที่ 4 ครั้ง	ท่าสไลด์สะบัด 2 ชุด
6	ท่าสไลด์แปด ทำ 2 ครั้ง	ท่าสไลด์แปด ทำ 2 ชุด
7	ท่าสไลด์สะบัด ทำ 2 ครั้ง	-
8	สไลด์แปด หมุนสวนกัน 2 ครั้ง	-
- เข้าสู่ท่าหลัก -		
การใช้ท่าเบสิคช่วงจบ		
1	ก้าวเท้าขวา เขย่ง 2 จังหวะ สลับก้าวเท้าซ้ายเขย่ง 2 จังหวะ เปลี่ยนเป็นแถวหน้ากระดาน	ท่าท่าสไลด์แปด ทำ 2 ครั้ง
2	ท่าท่าสไลด์แปด ทำ 2 ครั้ง	ท่าท่าสไลด์สะบัด ทำ 2 ครั้ง
3	ท่าท่าสไลด์สะบัด ทำ 2 ครั้ง	ท่าสไลด์ครึ่ง 2 ชุด
4	ท่าท่าสไลด์ปิด ทำ 1 ครั้ง	ท่าท่าสไลด์ปิด ทำ 1 ครั้ง
5	ท่าท่าเบสิค อยู่กับที่ 3 ครั้ง	ท่าท่าเบสิค เดินถอยหลังจนเข้าเวทีไปเรื่อย ๆ
6	ท่าท่าย่อแยก เดินขึ้นมาด้านหน้า ทำ 4 ครั้ง	-
7	ท่าท่าเบสิค อยู่กับที่ไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง	-
8	เดินจับมือกันเดินเข้าหลังเวที	-

3. ทำหลัก การแสดงซิมเปงมีท่าหลักจะมี 7 ท่า ได้แก่ ทำราวง ทำแดเจ้าะ ทำโปรย ดอกไม้ ทำเกล็ดปลายาว ทำเกล็ดปลาสัน ทำรองเง็ง และทำดอกกรัก ในการแสดงท่าหลักแต่ละท่า จะเชื่อมท่าด้วยท่าสไลด์แปดซึ่งคู่แต่ละคู่จะสวนกันสองครั้ง รายละเอียดของท่าเต้นท่าหลัก จำแนก ได้ดังตารางที่ 28

ตารางที่ 28 จำแนกรายละเอียดท่าเต้นท่าหลัก (คณะอัสลีมาลา : เซาว์ จันทรจิตร; ทศนียา คัญทะชา; ณัฐพงศ์ กระจ่างโกชน; ดัชนี ทองแกมแก้ว, 29 กันยายน 2556)

ชื่อท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ทำราวง	ลักษณะการใช้เท้าจะใช้การเตะเท้ามาด้านหน้า วางเท้าลง แล้วเขย่ง โดยปกตินักแสดงจะยืนเป็นหน้ากระดาน ก่อนจะทำท่าราวงจะใช้ท่าเกล็ดปลาสันแปดแฉกเป็นรูปสี่เหลี่ยม รูปแบบการแสดงปฏิบัติดังนี้ 1. เตะเท้าซ้ายก้าวมาด้านหน้า พลิกตัวทางขวาหันตัวมาทิศหน้าเขย่งเท้า 2 จังหวะ (แถวอยู่ลักษณะหันหน้าออกจากวงกลม) 2. เตะเท้าขวา ก้าวมาด้านหน้า พลิกตัวทางซ้ายหันตัวเข้าหาวง ก้าวเท้าซ้ายเขย่ง 2 จังหวะ สลับกัน หมุนเป็นวงกลมไปทางซ้าย ด้วยการสลับหน้าเข้าวงและออกนอกวง 8 ครั้ง	 ท่าที่ 1.  ท่าที่ 2.
ทำท่าสไลด์แปด หมุนสวนกัน 2 ครั้ง		

ตารางที่ 28 (ต่อ)

ชื่อท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
ท่าแดเจ๊ะ	1. โดยท่าทำต่อจากท่าสไลด์แปด โดยเขย่งเท้าเพิ่มอีก 2 จังหวะ 2. ถอนเท้า ซ้าย ก้าวเท้าขวา - ซ้าย เตะเท้าขวาไปด้านข้าง ก้าวเท้าขวา - ซ้าย วางเท้าขวามาด้านหน้า 3. ต่อด้วยท่าสไลด์แปด สวนกันหนึ่งครั้ง ผู้ชายอยู่ด้านหน้าหันหลังให้ผู้ชม โดยเขย่งเท้าเพิ่มไป 2 จังหวะ 4. ถอนเท้า ซ้าย ก้าวเท้าขวา - ซ้าย เตะเท้าขวาไปด้านข้าง ก้าวเท้าขวา - ซ้าย วางเท้าขวามาด้านหน้า 5. ท่าสไลด์แปด สวนกันหนึ่งครั้ง	
ท่าโปรยดอกไม้	1. นักแสดงทั้งหมดนั่งลงหันหน้าเข้าหาวง มือซ้ายแบ มือขวาจับบนมือซ้าย แล้วคลายจับด้านข้างลำตัว ทำ 3 ครั้ง 2. ยืนขึ้น ถอนเท้า ซ้าย ก้าวเท้าขวา - ซ้าย เตะเท้าขวาไปด้านข้าง ก้าวเท้าขวา - ซ้าย วางเท้าขวามาด้านหน้า ท่าสไลด์แปด หมุนสวนกัน 1 ครั้ง ท่าท่าที่ 1. และ 2. อีกครั้ง ท่าสไลด์แปดหมุนสวนกัน 1 ครั้ง	

ตารางที่ 28 (ต่อ)

ชื่อท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
เกล็ดปลา ยาว	ลักษณะการใช้เท้าจะเป็นการเตะเท้ามาด้านหน้า วางเท้าลงแล้วเขย่ง รูปแบบการแสดงปฏิบัติดังนี้ แต่นักแสดงสลับตำแหน่งกัน โดยการก้าวเขย่งหันหลังชนกัน สวนกันตรงกลาง เริ่มจากผู้หญิงคู่ 2 กับผู้ชายคู่ที่ 1 (สวนกัน 2 ครั้ง) ต่อมา ผู้หญิงคู่ 1 กับผู้ชายคู่ที่ 2 (สวนกัน 2 ครั้ง) หมายเหตุ คู่ที่ไม่ได้สวนสลับตำแหน่งจะหันหน้าออกและเข้าหากกลุ่ม	
ทำท่าสไลด์แปด	หมุนสวนกัน 2 ครั้ง	
เกล็ดปลา สั้น	1. นักแสดงสวนแถวขึ้น - ลง หันหลังชนกัน โดยผู้ชายหันหน้าเวที ผู้หญิงหันหลังเวที (ภาพรวมจะเป็นแถวตอน) โดยเตะเท้าซ้าย แล้วก้าวเท้ามาด้านหน้าพร้อมเขย่งเท้า 4 จังหวะ 2. เตะเท้าขวา ก้าวมาด้านหน้า เขย่งเท้ายืด - ย่อ 2 จังหวะ ทั้งนักแสดงหญิงและชายคู่ที่ 1 หันหลังเวที ส่วนนักแสดงคู่ที่ 2 หันหน้าเวที 3. นักแสดงหญิง และชายต่างสวนแถวขึ้น - ลง หันหลังชนกัน โดยนักแสดงชาย 1 หันหน้าด้านซ้าย สวนล่างส่วนนักแสดงชาย 2 หันหน้าด้านขวา สวนขึ้นบน และนักแสดงหญิง 1 หันหน้าด้านซ้ายสวนล่าง ส่วนนักแสดงหญิง 2 หันหน้าด้านขวาสวนขึ้นด้านบน (ภาพรวมจะเป็นแถวหน้ากระดาน) โดยเตะเท้าซ้าย แล้วก้าวเท้ามาด้านหน้าพร้อมเขย่งเท้า 4 จังหวะ 4. เตะเท้าขวา ก้าวมาด้านหน้า เขย่งเท้ายืด-ย่อ 2 จังหวะ หันหน้าหาคู่ที่สวนกันคือ นักแสดงคู่ที่ 2 หัน	 

ตารางที่ 28 (ต่อ)

ชื่อท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
	หลังเวที ส่วนนักแสดงคู่ที่ 1 หันหน้าเวที ทำการสวนอีกครั้ง โดยสลับหน้าที่หันทั้ง 2 คู่ แต่เมื่อวนกันท่าที่ 4. จะหันหน้าเข้าหาคู่ตัวเอง 5. สวนสลับคู่โดยนักแสดงหญิงหันหน้าเวที และอยู่แถวบน นักแสดงชายหันหลังเวที อยู่แถวล่าง (ลักษณะแถวเป็นแถวตอน) โดย ตะเท้าซ้าย ก้าวมาด้านหน้า เขย่งเท้า 4 จังหวะ 6. ตะเท้าขวาก้าวมาด้านหน้า เขย่งเท้ายืด - ย่อ 2 จังหวะ หันหน้าคู่	
ท่าทำสไลด์แปด หมุนสวนกัน 2 ครั้ง		
ท่ารองเงืง	1.. กำมือหลวม ๆ ตะเท้าซ้าย - ขวา เดินเข้าหาคู่ของตน 2. ผู้หญิง จับผ้าถุงกรีดนิ้ว ผู้ชายมือโพล่หลัง หันหน้าจดเท้าซ้ายและตะเท้าไปด้านข้าง 3 ครั้ง ท่าท่าที่ 1. และ 2. อีกครั้ง 3. กำมือหลวม ๆ ตะเท้าซ้าย ตะเท้าขวา ตะเท้าขวา เดินเข้าหาคู่ของตน (ลักษณะเดียวกับท่าที่ 1.	 1. มาสมี 1., ท่าที่ 3.  ท่าที่ 3.

ตารางที่ 28 (ต่อ)

ชื่อท่า	รายละเอียด	ภาพประกอบ
	4. หันหน้าทิศขวามือ เริ่มนับจังหวะที่ 2 ดังนี้ 2. ย่ำเท้าขวา 3. ย่ำเท้าซ้าย 4. กระดกเท้าขวา ย่อตัว 4. ถอนเท้าขวา 5. ก้าวเท้าซ้าย 6. เตะเท้าขวาไปด้านหน้า 5. ย่ำเท้าขวา (หันทิศหน้า) 6. ถอนเท้าซ้าย 7. ก้าวเท้าขวา ทำท่าสไลด์แปด หมุนสวนกัน 2 ครั้ง	 ทำท่าที่ 4
ท่าดอกกรัก	ท่าหลัก ท่าที่ 7 1. ต่างก้าวเท้าซ้ายขวา วางส้นซ้าย โดยผู้หญิงจับมือทั้งสองแล้วปล่อยที่อกผู้ชาย ทำ 3 ครั้ง โดยสลับเท้าวางส้น 2. ถอนเท้า ซ้าย ก้าวเท้าขวา - ซ้าย เตะเท้าขวาไปด้านข้าง ก้าวเท้าขวา - ซ้าย วางเท้าขวามาข้างหน้า ทำท่าสไลด์แปด สวนสลับกัน 1 ครั้ง แล้วกลับมาทำท่าที่ 1. และ 2.	 ทำท่าที่ 1  ทำท่าที่ 2
	ทำท่าสไลด์แปด เพื่อเชื่อมไปท่าเบสิกช่วงจบ	

การใช้ท่าหลักในการแสดงซั่มเปง แต่ละคณะจะเรียบเรียงท่าแตกต่างกันแต่ข้อสังเกตคือ ท่าเริ่มและจบจะใช้ท่าเดียวกัน โดยเริ่มด้วยท่าร้าว จบด้วยท่าดอกกรัก ดังตารางที่ 29

ตารางที่ 29 เปรียบเทียบท่าหลักของการแสดงซั่มเปงแต่ละคณะ

ท่าที่	ท่าคณะบุหลันดानी	ท่าคณะอัสสิมาลา
1	ท่าร้าว	ท่าร้าว
2	ท่าเกล็ดปลายาว	ท่าแดเจ้าะ
3	ท่าเกล็ดปลาสั้น	ท่าโปรยดอกไม้
4	ท่าแดเจ้าะ	ท่าเกล็ดปลายาว
5	ท่ารองเง็ง	ท่าเกล็ดปลาสั้น
6	ท่าโปรยดอกไม้	ท่ารองเง็ง
7	ท่าดอกกรัก	ท่าดอกกรัก

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

ในการแสดงปัจจุบัน มีการเรียบเรียงท่ารำและเรียกชื่อเป็นภาษาไทยเพื่อช่วยแก่การถ่ายทอดโดยแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มท่าคือ

1. ท่าออก เป็นท่าที่นักแสดงสร้างสรรค์ท่าทางเพื่อออกจากเวที โดยไม่จำกัดรูปแบบ แต่เมื่อถึงหน้าเวทีจะสละมุกก่อน
2. ท่าเบสิค เป็นท่าที่นักแสดงทุกคนต้องได้รับการฝึกอย่างคล่องแคล่วเพราะจะใช้ช่วงเริ่มต้นการแสดงและใช้ช่วงจบการแสดง ซึ่งกลุ่มท่าเบสิคมีจำนวนมากประกอบด้วย ท่าเบสิค ท่าย่อ แยก ท่าสไลด์ครึ่ง สไลด์สะบัด สไลด์แปด สไลด์ปิด
3. ท่าหลัก หรือเรียกว่าท่าเข้าดอกซึ่งมีทั้งหมด 7 ท่าคือ ท่าร้าว ท่าแดเจ้าะ ท่าโปรยดอกไม้ ท่าเกล็ดปลายาว ท่าเกล็ดปลาสั้น ท่ารองเง็ง และท่าดอกกรัก โดยแต่ละท่าเมื่อแสดงเสร็จจะเชื่อมด้วยท่าสไลด์แปดเพื่อเปลี่ยนท่าหลักท่าอื่น

นอกจากนี้ลักษณะการเรียบเรียงท่าของแต่ละคณะจะแตกต่างกันไปแต่ยังคงยึดรูปแบบของการลำดับกลุ่มท่าไว้ดังนี้ 1. ท่าออก 3. ท่าเบสิค 3. ท่าหลัก 4. ท่าเบสิค

จะเห็นได้ว่าจะขึ้นต้นด้วยท่าเบสิคและจบด้วยท่าเบสิคเสมอ นอกจากนี้ยังมีการสลับลำดับของท่าทั้งช่วงเริ่มต้นและช่วงจบการแสดง ดังนี้

- ท่าเบสิคช่วงต้นจะปฏิบัติดังนี้ 1. ท่าเบสิค 2. ย่อแยก 3. ท่าเบสิค 4. ท่าสไลด์ครึ่ง 5. ท่าสไลด์สะบัด 6. ท่าสไลด์แปด

ท่าเบสิคช่วงท้ายจะเรียงสลับดังนี้ 1. ท่าสไลด์แปด 2. ท่าสไลด์สะบัด
3. ท่าสไลด์ครึ่ง 4. ท่าสไลด์ปิด 5. ท่าเบสิค

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง จะเห็นได้ว่าวิธีการแสดงซิมเป้งมีวิวัฒนามาจนกลายเป็นแบบฉบับจากเดิมผู้แสดงจะเต้นเป็นคู่ลีลาการเต้นมีการเปลี่ยนไปตามดนตรี เดิมแสดงเพียงคู่เดียวและท่าเต้นมีท่าเดียวคือ บูซิงปันย้ง เป็นท่าที่หมุนไปรอบ ๆ ต่อมามีการประดิษฐ์ท่าเพิ่มเติมคือ ท่าเต้นแบบเดินตรงไปข้างหน้า ท่าเต้นถอยหลัง ท่าเต้นที่ใช้แขนกางคล้ายปีกค้างคาว ท่าสลับตำแหน่งของคู่แบบก้างปลาและท่าสะบัดปลายเท้า ลักษณะการแสดงจะเริ่มจากดนตรีบรรเลง นักแสดงออกมาแสดงโดยเต้นพร้อมกันทั้งหมดและมีการเปลี่ยนท่าตามทำนองเพลง ในท่าสุดท้ายดนตรีเร็วและผู้แสดงจะเต้นสะบัดปลายเท้าจนเพลงหยุด นักแสดงจะหยุดเต้นด้วย แต่ท่าเต้นในปัจจุบันปรับเปลี่ยนให้สามารถถ่ายทอดได้ง่ายและไม่จำเพาะเฉพาะนักแสดงกลุ่มมลายูเท่านั้นแต่แพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กลุ่มวัฒนธรรมอื่น ดังเห็นจากปัจจุบันมีนักแสดงที่เป็นคนไทยพุทธที่แสดงซิมเป้งมีจำนวนมากกว่าเจ้าของวัฒนธรรม โดยเฉพาะเมื่อมีการปรับชื่อเรียกท่าทางเป็นภาษาไทยซึ่งง่ายต่อการจดจำและสื่อสาร สืบเนื่องจากท่าเบสิคและท่าหลักที่ใช้เรียกจะเป็นชื่อที่ฟังแล้วเข้าใจ มองภาพออก เช่น 1. ท่าเบสิคคือ การทำท่าแบบง่าย ๆ นับจังหวะ 1 – 4 2. ท่าย่าแยกเป็นการย่าเท้าในจังหวะสุดท้ายจะแยกเท้าเตะด้านข้าง 3. ท่าสไลด์เป็นการใช้เท้าสไลด์ออกไปด้านข้าง การเรียกชื่อท่าทางจะใช้วิธีการเปลี่ยนสลับฝั่งระหว่างคู่ การปรับทิศที่แสดง และตำแหน่งของเท้าในจังหวะสุดท้ายจะเป็นตัวกำหนดชื่อท่า ได้แก่

ท่าสไลด์ครึ่ง โดยหันหน้าไปทิศขวาแล้วกลับมาทิศหน้า

ท่าสไลด์สะบัด เป็นการใช้เท้าเตะไปด้านหน้าพร้อมสะบัดตัวหันไปหลัง

ท่าสไลด์แปด เป็นการสลับที่ระหว่างคู่และหันกลับมาในจังหวะที่ 8

ท่าสไลด์ปิด เป็นท่าที่หยุดนิ่งไม่มีการยืดยุบ โดยเท้าซ้ายเตะด้านข้างเหมือนการปิดท่าในจังหวะที่ 8 เพราะทำในจังหวะที่ 8 นักแสดงจะยืดตัวตรงต่างกับท่าสไลด์ท่าอื่น ๆ ที่เป็นท่าเชื่อมสู่จังหวะแรกคือ ต้องย่อตัวนิด ๆ

นอกจากนี้การเรียกท่าทางขึ้นอยู่กับพิจารณาว่าจะขึ้นต้นหรือลงท้ายด้วยท่าใดซึ่งแต่ละคณะจะมีการเห็นต่างแต่เป็นที่น่าสังเกตว่าทุกคณะยังคงยึดปฏิบัติท่าเบสิคในช่วงต้นและช่วงท้ายของเพลง อาจเป็นเพราะท่าเบสิคเป็นท่าที่สามารถมีลีลาที่สวยงามโดยเฉพาะการสไลด์เพราะต้องใช้ร่างกายทุกส่วนในการทำสอดคล้องกับทำนองเพลงที่ซ้ำทำให้ผู้แสดงสามารถแสดงลีลาได้ และเป็นสื่อสัญญาณให้นักแสดงด้วยกันรู้เมื่อมีการตัดเวลาแสดง เช่น เมื่อเวลาแสดงเกิดปัญหาคือเจ้าภาพตัดเวลาให้สั้นลงโดยทางนักแสดงไม่ได้เตรียมตัวหรือรู้ล่วงหน้าก็จะแสดงท่าหลักไม่ครบทั้ง 7 ท่า อาจจะแสดงเพียงท่าที่ 3 แล้วเข้าสู่ท่าเบสิค ลักษณะนี้นักแสดงท่านอื่นก็สามารถรับรู้ได้ว่าการแสดงได้ถูกตัดให้เข้าท่าเบสิคช่วงท้ายเพื่อยุติการแสดง

3.2.3 โอกาสในการแสดง

การแสดงของซิมเปงในปัจจุบัน มักนิยมแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป และเปิดงานต่าง ๆ ที่ทางผู้จัดงานชื่นชอบและเชิญการแสดงซิมเปงมาร่วมแสดง และมีการนำการแสดงซิมเปงไปเผยแพร่ในงานต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ โดยมากมักเป็นงานประจำจังหวัดซึ่งส่วนใหญ่ผู้แสดงจะเป็นนักเรียน นักศึกษา ส่วนการแสดงซิมเปงในงานรื่นเริงทางศาสนาไม่ค่อยได้รับความนิยมแล้ว (ราตรี พวงทับทิม, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. การแสดงมักแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป ซึ่งขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของเจ้าภาพและเชิญร่วมแสดง

2. งานแสดงรื่นเริงทางศาสนาไม่ได้รับความนิยม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดงของซิมเปง ในปัจจุบันหาชมยากโดยเฉพาะในแถบจังหวัดนราธิวาส ที่เป็นต้นตำรับของการแสดงประเภทนี้เนื่องจากการแสดง ซิมเปงในอดีตใช้แสดงเพื่อหารายได้ในการสร้างศาสนสถานต่อมาปรับเปลี่ยนมาเป็นการแสดงโชว์ต้อนรับแขกสำคัญและแสดงโชว์ในงานรื่นเริง งานส่งเสริมด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งนี้ยังมีการแสดงฉลองวันสำคัญทางศาสนา เช่น วันฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด ต่อมาในปัจจุบันด้วยเจ้าของวัฒนธรรมมีการผันเปลี่ยนมุมมอง ค่านิยม จนทำให้การแสดงซิมเปงถูกทอดทิ้ง จะมีเฉพาะการแสดงที่ถ่ายทอดในโรงเรียนเท่านั้น นอกจากนี้โรงเรียนที่สอนการแสดงซิมเปงที่มีความชำนาญสอนอยู่ในโรงเรียนเล็ก ๆ จึงขาดโอกาสในการเผยแพร่ส่วนใหญ่หน่วยงานมักมองข้าม นอกจากนี้การจัดงานประจำปีทั้งหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนจัดงานกลับเชิญนักแสดง ดารา นักร้องที่มีชื่อเสียงเรียกความสนใจให้คนมาร่วมงานหวังเพื่อผลกำไรแทนที่จะเสนองานด้านการแสดงที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน ทำให้โอกาสของซิมเปงทางนราธิวาสที่เคยเฟื่องฟูเหมือนอดีตเป็นเรื่องยาก

2.4 สถานที่แสดง

การแสดงซิมเปงในปัจจุบันการแสดงซิมเปงไม่จำกัดสถานที่ในการแสดง แสดงได้ทั้งในลานกว้าง ๆ หรือเวที ส่วนมากมักใช้สถานที่ที่เจ้าภาพได้จัดให้ เช่น ในโรงแรมก็ใช้เวทีของโรงแรม หากเป็นงานอื่น ๆ ที่ไม่มีเวทีสำเร็จรูป ก็สามารถขึ้นแสดงโชว์ได้ (ราตรี พวงทับทิม, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาสถานที่แสดงซิมเปง ได้ข้อสรุป ดังนี้

1. การใช้สถานที่ในการแสดงจะสอดคล้องกับโอกาสที่ใช้ในการแสดง กล่าวคือ การเป็นงานรื่นเริงต้อนรับแขกที่จัดในโรงแรมก็มักใช้เวทีของโรงแรม

2. หากเป็นการเปิดงานหรือแสดงโชว์ด้านวัฒนธรรมที่จัดงานโดยสร้างเวทีสำเร็จรูปก็แสดงบนเวทีนั้น ๆ

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า เดิมการแสดงซั่มเปงมักเด่นในวังเจ้าเมืองและบ้านขุนนาง ต่อมาแพร่หลายสู่ชาวบ้านจึงเล่นบนพื้นดิน ลานบ้านหรือทำเวทียกพื้น เว้นสถานที่ที่ประกอบพิธีทางศาสนาและในบ้านของผู้นำศาสนาต่อมาวิวัฒนาการสถานที่ในการแสดงในปัจจุบัน มักขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดงโดยเจ้าภาพที่ติดต่อจะแจ้งว่าแสดงในงานใด ถ้างานแต่งงานที่จัดในโรงแรมซึ่งมีเวทีขนาดเล็กทางคณะจะต้องเตรียมผู้แสดงเพียง 2 คู่ เพื่อให้แสดงได้พอดีกับเวที แต่หากงานใดแสดงบนเวทีขนาดใหญ่หรือลานกว้าง ๆ ทางคณะก็สามารถเพิ่มผู้แสดงเป็น 4, 8 คู่ ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพด้วย

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงซั่มเปง

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงซั่มเปง จากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงรองเง็งยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลของการแสดงซั่มเปงในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบเมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ด้านวิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภทนี้มีการพัฒนาด้านการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยเพียงเล็กน้อย จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง ตั้งแต่เดิมนักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมาผู้หญิงเริ่มเข้าร่วมแสดงจนกลายเป็นการเต้นคู่ชาย – หญิง ส่วนมากมีอาชีพเป็นพ่อค้า ข้าราชการและแม่บ้าน จนปัจจุบันนักแสดงมักเป็นนักเรียน นักศึกษาและคณะครู อาจารย์ในสถานศึกษา นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพส่วนตัวเพียงจำนวนน้อย นอกจากนี้บางโรงเรียนมีการใช้นักแสดงหญิงล้วน

เครื่องแต่งกาย เดิมแต่งกายแบบเรียบง่ายสอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยผู้หญิง สวมชุดบานงสีทอง ผู้ชายสวมชุดสลิ้นสีทอง ต่อมาผู้หญิงสวมเสื้อบานงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก ผู้ชายสวมเสื้อแขนยาวกับกางเกงสีเดียวกัน มีผ้านุ่งสวมทับกางเกงมีผ้าคาดเอว และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น นักแสดงทุกคู่แต่งเหมือนกันหมด

สำหรับเครื่องแต่งกายของนักดนตรี เดิมจะมีทั้ง ชุดพื้นเมืองลักษณะเดียวกับนักแสดงแต่ใช้สีที่ต่างกับชุดของนักแสดง บางคณะสวมเสื้อขาวแขนยาว กางเกงขาสั้น หมวกดำ จนปัจจุบันสวมเสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขาสั้น หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ

เครื่องดนตรี เดิมมีเพียงมอรวุส ดาบุส และฆ้อง ส่วนปัจจุบันใช้วงรองเง็งซึ่งประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง แมนโดลิน และแอคคอร์ดียน

วิธีการแสดง เดิมท่าเต้นมีเพียงท่าเดียว เต้นสวนไปมาระหว่างคู่ ต่อมามีการประดิษฐ์ท่าเต้นเพิ่มขึ้นและมีการแปรแถวมากขึ้น จนปัจจุบันมีการคิดท่าออก เช่น นักแสดงจับมือกัน นักแสดงตั้งวง เป็นต้น ท่าเต้นจะเป็นการนำท่าทางของเดิมมาจัดลำดับท่าและแถวให้สวยงามมากขึ้น

โอกาสในการแสดง เดิมมีทั้งแสดงต้อนรับแขกเมือง แสดงโชว์ในงานรื่นเริงและแสดงในงานทางศาสนา แต่ในปัจจุบันแสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา

สถานที่ สอดคล้องกับโอกาสในการแสดงคือ แสดงต้อนรับแขกเมืองใช้สถานที่วังเจ้าเมือง ส่วนแสดงในงานทางศาสนาก็มักจะเป็นบนเวที หรือลานกว้างในกลางสนาม และชายหาด ทั้งนี้ในปัจจุบันนิยมแสดงได้ทั้งบนเวทีหรือลานกว้าง

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของการแสดง วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง โอกาสในการแสดง และสถานที่แสดง ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ายุคสมัยขึ้น จัดเป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการที่ดีส่งผลให้การแสดงเข้มแข็งคงอยู่ แต่เป็นที่น่าเสียดายที่จังหวัดนราธิวาสมีจำนวนการแสดงลดน้อยลง แต่กลับเป็นที่นิยมของนักแสดงทางจังหวัดปัตตานี ดังสรุปวิวัฒนาการการแสดงเข้มแข็งโดยเปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบัน ดังตารางที่ 30

ตารางที่ 30 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงเข้มแข็ง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงแบบชายล้วนเด่นเป็นกลุ่ม กลุ่มละ 2 คู่ - นักแสดงแบบชายจริง หญิงแท้	- นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษา - คณะครู อาจารย์ ในสถานศึกษา - มีทั้งนักแสดงคู่ชาย - หญิง และนักแสดงหญิงล้วน
การแต่งกาย (นักแสดง)	- แต่งแบบพื้นบ้านตามวิถีชีวิตของชาวบ้าน - พัฒนามาเป็นแบบราชสำนัก	- ชุดبانงมีการปักเลื่อมเพื่อความสวยงาม - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ - เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม - ทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง
เครื่องแต่งกายนักแสดง	- ชุดพื้นเมืองแต่คนละสีกับนักแสดง	- เสื้อผ้าป่าเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ
ดนตรี	- เสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ	รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- มอริวัส คาบุส ข้อง	- ไวโอลิน รำมะนา ซ้อง แมนโดลิน แอคคอร์ดียน

ตารางที่ 30 (ต่อ)

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
วิธีการแสดง	- ทำเดินมียูท่าเดียว เดินสวนไปมา - ระหว่างคู่ - มีการประดิษฐ์ท่าเพิ่มขึ้น และมีการแปรแถวมากขึ้น	- เมื่อดนตรีบรรเลง มีการออกแบบท่าออก เช่น นักแสดงจับมือกันออกมา หรือแสดงเป็นท่ารำ เป็นต้น - ท่าเดินจะเป็นการนำท่าทางของเดิมมา จัดลำดับท่าและแถวให้สวยงาม
โอกาสในการแสดง	- ด้อนรับแขกสำคัญ - แสดงโชว์ในงานรื่นเริง - แสดงในงานฉลองวันสำคัญทางศาสนา	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา
สถานที่ในการแสดง	- วังเจ้าเมืองและบ้านขุนนาง - เล่นบนพื้นดิน ลานบ้าน หรือท่าเวทียกพื้นที่ได้ เว้นสถานที่ประกอบทางศาสนา และบ้านผู้ดำรงทางศาสนา	- แสดงบนเวทีหรือลานกว้าง ๆ แล้วแต่ความสะดวกของผู้จัด

4. การแสดงดาระ

4.1 ประวัติความเป็นมา

เป็นศิลปะการแสดงประเภทรำฟ้อนบ้านชนิตหนึ่งของจังหวัดสตูล ที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศชาอุดีอาระเบีย โดยเข้ามาทางประเทศมาเลเซีย จากพ่อค้าและนักท่องเที่ยว มีการปรับเปลี่ยนท่ารำจากนั่งโดยใช้เบาะรองมาเป็นการยืนสลับนั่ง แล้วพัฒนามาเป็นการแปรแถว ออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ ทั้งมีประวัติความเป็นมาที่เป็นตำนานเล่าสืบต่อกันมาจนถึงยุคปัจจุบัน จุดกำเนิดของการรำรำคือ ตัวแม่กวางลูกอ่อน ดังนี้ มีนายพรานออกล่าสัตว์ในป่าเพื่อไปประกอบอาหาร โดยใช้แร้วเป็นอุปกรณ์ในการกับดัก เมื่อแม่กวางลูกอ่อนได้ติดกับดัก ในขณะที่นายพรานแกะแร้วออกจากตัวแม่กวาง นายพรานก็ได้ยินเสียงอ่อนวอนของแม่กวางว่า นางมีลูกอ่อนต้องเลี้ยงดู ขอให้นางกลับไปให้ลูกกินนมแล้วจะพาทั้งครอบครัวกลับมาหานายพราน เมื่อนายพรานได้ฟังก็สงสารเห็นใจในความรัก ความอาทรที่แม่กวางมีต่อลูกจึงปล่อยไป เมื่อแม่กวางให้ลูกกวางกินนมเสร็จ แม่กวางก็พาทั้งพ่อกวางและลูกมาให้นายพรานตามที่ตั้งสัญญาไว้ เมื่อมาถึงกวางทั้ง 3 ตัวก็รำรำพร้อมกับร้องเพลงให้นายพรานดู เนื้อหาของเพลงล้วนสรรเสริญพระเจ้าคือ องค์พระนบิจน นายพรานเมื่อได้ฟังและชมการแสดงจนรู้สึกเคลิบเคลิ้ม เกิดความรู้สึกสงสารครอบครัวของกวางจึงยอมปล่อยไป เมื่อกลับถึงหมู่บ้านนายพรานก็นำเรื่องที่ตนจับกวางและปล่อยไปให้เพื่อนบ้านฟัง ทุกคนต่างสงสัยว่า ครอบครัวของกวางทำอะไรจึงเป็นเหตุให้นายพรานปล่อยพวกมันไป นายพรานจึง

ร่ายรำและร้องเพลงที่ครอบครัวยกย่องได้แสดงให้ทุกคนดู ทุกคนต่างชอบใจจึงได้นำการร่ายรำนี้มาละเล่นกัน พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีรำมะนา ประกอบเป็นจังหวะเพลง ส่วนบทร้องนั้นเป็นภาษาอาหรับพื้นเมือง (สมศรี ชอบกิจ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาการแสดงดาระ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ตำนานซึ่งเล่าสืบต่อกันมาเกี่ยวกับนายพรานกับนางแม่อ่อนจนกล่าวได้ว่าท่าทางการใช้นิ้วในการรำดาระมีลักษณะคล้ายกับการนิ้วของนาง
 2. ถิ่นกำเนิดของการแสดงดาระอยู่ในประเทศซาอุดีอาระเบีย
 3. เข้ามาสู่ภาคใต้ของประเทศไทยโดยผ่านประเทศมาเลเซียจากพ่อค้านักท่องเที่ยว
- ถิ่นที่นิยมเล่นคือ 1. อำเภอเมือง 2. ตำบลเประ และ 3. ตำบลควนโดน
4. หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีการแสดงประเภทอื่นมากขึ้นการแสดงดาระจึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยม จนปี พ.ศ. 2525 ได้มีการฟื้นฟูโดยหน่วยงานราชการแสดงในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าประวัติความเป็นมาที่เป็นตำนานซึ่งเป็นคำบอกเล่าสืบต่อกันมาถือเป็นเรื่องเหนือธรรมชาติที่มนุษย์จะติดต่อกับสัตว์ แต่ในตำนานได้สอนใจมนุษย์ในเรื่องความเห็นใจผู้ที่อ่อนแอกว่าคือ แม่นางซึ่งเป็นสัตว์ที่ถูกกับดักไม่มีเรี่ยวแรงที่จะต่อสู้ขัดขืนซึ่งนายพรานสามารถฆ่าได้ทันที แต่มีความเห็นใจในความรักที่มีต่อลูก

สะท้อนให้เห็นความรักที่มีต่อลูกคือ แม่นางแม่อ่อนกำลังจะตายแต่อดเป็นห่วงลูกน้อยไม่ได้จึงอ้อนวอนขอชีวิตเพื่อกลับมาให้นมลูกครั้งสุดท้าย

สะท้อนให้เห็นการรักษาสัตย์คือ รับผิดชอบต่อคำพูด คำสัญญาของตนที่ได้เปล่งวาจาออกไปเห็นได้จากแม่นางที่ตนรอดพ้นความตายมาได้แต่ก็กลับพาครอบครัวกลับไปหานายพรานตามที่ได้สัญญาไว้ทั้ง ๆ ที่ไม่จำเป็นต้องกลับมาก็ได้

สุนทรียภาพทำให้เรื่องร้ายกลายเป็นดีนั่นคือ การร้องเพลงและร่ายรำเป็นสื่อบันเทิงที่ทำให้ผู้ชมมีความสุข ผ่อนคลาย ยิ่งได้บทกลอนที่ออ่อดอ่อน ไพเราะ เนื้อหาก็น่าสนใจผู้ชมก็สามารถคล้อยตาม เปรียบกับครอบครัวของนางที่มีความฉลาดในการนำกลอนสรรเสริญพระเจ้าคือ องค์พระนบี ที่นายพรานนับถือจนทำให้มีชีวิตรอดอีกครั้ง

การสร้างสรรค์การแสดงไม่มีขีดจำกัด ดังเห็นจากนายพรานที่นำท่าทางของครอบครัวนางมาใช้ในการแสดงจนกลายเป็นการละเล่น

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาท่ารำประกอบโดยเฉพาะการกรัดนิ้วจะมีลักษณะคล้ายกับนางมาก เพราะผู้แสดงจะปล่อยมือเป็นธรรมชาติ ไม่มีการเกร็งข้อมือแต่ถือเป็นเสน่ห์ของชุดการแสดงดาระมาก

- 4.2 รูปแบบการแสดงดาระในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้ 1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง

4.2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนของ องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

4.2.1.1 ผู้แสดงดาระ แบ่งเป็นนักแสดงและนักดนตรี

ผู้แสดงใช้ผู้ชายแสดงล้วนโดยแสดงเป็นคู่ระหว่างชาย-หญิง โดยผู้ชายที่รับบทเป็นผู้หญิงจะเลือกคนที่มีรูปร่างเพรียว ตัวเล็ก ต่อมาแสดงเป็นชายจริง หญิงแท้ จนปัจจุบันผู้แสดงเป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา โดยมีการเรียนการสอนในหลักสูตรท้องถิ่น ในการฝึกหัดการแสดง นั้นนักแสดงเริ่มเรียนการร้องเพลงก่อน ต่อมาจึงฝึกหัดรำ เมื่อมีความชำนาญมากขึ้นก็ได้รับเลือกให้ไปแสดงตามงานต่าง ๆ ผู้แสดงดาระสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ 1. นักแสดงซึ่งเป็นนักเรียนชาย และนักเรียนหญิง จำนวน 3 - 4 คู่ 2. นักร้องส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิง 1 คน และ 3. นักดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชายไม่จำกัดจำนวน (ณัฐธริกา หลีเส้น, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

สืบเนื่องจากนักแสดงในยุคอดีตได้เสียชีวิตหมดแล้ว และไม่มีการถ่ายทอดให้แก่ บุตรหลาน แต่มีการสานต่อโดยกลุ่มแม่บ้านต่อมาโดนผลกระทบจากความเชื่อที่ว่าการเล่น ดะระขัดกับหลักศาสนา กลุ่มแม่บ้านจึงค่อย ๆ ยกเลิกการแสดง ต่อมาทางโรงเรียนควนโดนวิทยาได้เล็งเห็น ความสำคัญทางวัฒนธรรมการแสดงชุดนี้จึงเชิญนักแสดงดาระมาถ่ายทอดให้แก่เยาวชนจนปัจจุบันมี การบรรจุการแสดงดาระเป็นหลักสูตรท้องถิ่น (สมศรี ขอบกิจ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาผู้แสดงดาระ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงเริ่มจากใช้ผู้ชายแสดงล้วนโดยแสดงเป็นคู่ระหว่างชาย-หญิง โดยผู้ชายที่รับบทเป็นผู้หญิงจะเลือกคนที่มีรูปร่างเพรียว ตัวเล็ก
2. มีการปรับเปลี่ยนเป็นชายจริง หญิงแท้ จนถึงปัจจุบัน
3. นักแสดงส่วนใหญ่ในปัจจุบันเป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา โดยการเรียน การสอนในหลักสูตรท้องถิ่น

4. นักแสดงในปัจจุบันจะคัดจากนักเรียนในคาบ โดยการแสดงในแต่ละครั้งจะสลับ หมุนเวียนกันไปจำแนกออกเป็นกลุ่ม ได้แก่ 1. นักแสดงซึ่งเป็นนักเรียนชายและนักเรียนหญิง จำนวน 3 - 4 คู่ 2. นักร้องเป็นผู้หญิง 1 คน และ 3. นักดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชายไม่จำกัดจำนวน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการผู้แสดงดาระที่เป็นการแสดงที่มี หลงเหลืออยู่ทีเดียวในจังหวัดสตูล อดีตผู้แสดงจะเป็นชาวบ้าน ต่อมาเมื่อนักแสดงเริ่มมีจำนวน ลดน้อยลงจึงได้มีการถ่ายทอดให้แก่เยาวชนโดยผ่านกระบวนการเรียนการสอนของโรงเรียนทำให้ ยังคงมีการแสดงอยู่ แม้ว่าจะมีฝ่ายที่ไม่สนับสนุนให้มีการแสดงดาระในสังคมแต่เมื่อปัจจุบันได้จัดทำ เป็นหลักสูตรท้องถิ่นทำให้การสานต่อเจตนารมณ์ของนักแสดงดาระในอดีตยังคงอยู่ในสังคม นักแสดง ส่วนใหญ่จะมีใจรักและเลือกที่จะเรียนรายวิชานี้ซึ่งการเรียนนอกจากจะเรียนในชั่วโมงแล้วยังใช้เวลา

ช่วงปิดเทอม โดยจะมีรุ่นพี่จัดเป็นการเข้าค่ายเพื่อถ่ายทอดให้แก่รุ่นน้องกระทำสืบทอดมาเป็นรุ่นต่อรุ่น โดยจะเริ่มสอนให้ร้องเพลงก่อนแล้วจึงปฏิบัติท่ารำ นอกจากจะทำให้มีเยาวชนที่สามารถเป็นนักแสดง ดาราได้แล้วยังเป็นการฝึกกระบวนการถ่ายทอด ความรักและสามัคคีในกลุ่มคณะอีกด้วย ทั้งนี้ในการ คัดเลือกนักแสดงเพื่อและแสดงในงานระดับจังหวัดนั้นจะคัดเลือกจากผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศใน ด้านต่าง ๆ ได้แก่ การแสดงรำ การร้อง และการบรรเลงดนตรี ส่วนงานที่แสดงในระดับชุมชนนั้นจะ พยายามสลับเปลี่ยนนักเรียนคนอื่น ๆ เพื่อให้ได้มีประสบการณ์ในด้านการแสดงสู่สาธารณชน และเพื่อ เกิดความภาคภูมิใจจนรักและวางแผนการแสดงชุดนี้ให้คงอยู่สืบไป

2.1.2 การแต่งกาย ส่วนใหญ่แต่งแบบพื้นเมืองดังนี้

ในปัจจุบันการแสดงดาราใช้ผู้ชายจริงหญิงแท้ จึงแต่งแบบพื้นเมือง นักแสดงชายสวม ชุดสลิ้น ใส่เสื้อต่อโละบลาอ นุ่งกางเกงขาวสิดำโดยมากมักเป็นกางเกงพละของโรงเรียน และใช้ ผ้าถุงลายเดียวกับของผู้หญิงพับสั้นเหนือเข่าสวมทับบนกางเกง ส่วนนักแสดงหญิง และนักร้องแต่ง ชุดรูปแบบเดียวกันคือ สวมชุดบานง โดยใส่เสื้อบานงแมดัดด้วยผ้าลูกไม้ ใช้ผ้าสไบพาดไหล่ขวา ผูกรวบชายผ้าที่สะโพกซ้าย ใช้ผ้าปาเต๊ะเป็นผ้าถุงยาวกรอมเท้า (พียาล เจ๊ะเล็ม; ชากียะ หนันเซ็น, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) ส่วนนักดนตรีในปัจจุบัน แต่งกายโดยสวมเสื้อยืดสีดำสกรีนด้านหลัง กางเกงขาว ซึ่งนักดนตรีทุกคนต้องสวมใส่ชุดเหมือนกันทั้งวง (อนุชา หมิ่นหมั่น, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) รายละเอียดการแต่งกาย ของนักแสดงชาย นักแสดงหญิง และนักดนตรี จำแนกได้ ดังตารางที่ 31

ตาราง 31 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงดารา

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	หมวก	สวมหมวกชอเก๊ะสีดำ นำผ้าสไบลายแววาวมาปิดทับ ลักษณะเป็นหมวกหนีบสีดำไม่มีปีกทรงวงรีปิดเพียงครึ่งศีรษะ
	เสื้อ	ใส่เสื้อแขนยาวสีทองมีลายในเนื้อผ้า คอตั้ง คอผ้าเพียงครึ่ง ติดกระดุมสามเม็ด สวมไว้ด้านในกางเกง
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุงสไบลายเดียวกับผ้าถุงของผู้หญิง สวมทับ บนกางเกงโดยการพับให้มีขนาดสั้นเหนือเข่า จับจีบหางไหล ขนาดใหญ่ ชายผ้าแหลมนำมาไว้ด้านหน้า ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ ผ้าหลุดและม้วนเก็บชายผ้าให้เรียบร้อย
	กางเกง	กางเกงขาวสิดำ มักนำกางเกงพละของโรงเรียนมาใช้
		(ธีรวิทย์ โต๊ะประดู่, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2556)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดนักแสดงหญิง	ศีรษะ	การทำผม นักแสดงจะนิยมผูกผมแบบรวมตึงข้างหน้าให้เรียบ ส่วนผมด้านหลังทำมวยผม
ปิ่นปักผม →	ปิ่นปักผม	ใช้ปิ่นสีทอง ลักษณะเป็นดอกไม้เล็ก ๆ บนลวดขัดทำเป็น
ดอกไม้ →	ผม	สปริง เรียงเป็นแผง ในขณะที่นักแสดงเคลื่อนไหว ปิ่นก็มีลักษณะไหวตัวอยู่ตลอด
สร้อยคอ →	ดอกไม้	นำดอกไม้ปลอมที่สีใกล้เคียงกับสีของเสื้อขนาดเล็กๆ จำนวนหลายดอก พร้อมใบไม้สีเขียว หักไว้ระดับข้างหูฝั่งขวา
ผ้าสไบ →	สร้อยคอ	เลือกใช้สร้อยคอผูก ขนาดพอเหมาะไม่ยาวจนเกินไป
เสื้อ →	เสื้อ	เสื้อตัดเย็บในลักษณะเสื้อแขนงแขนแคบ คอเสื้อทำเป็นรูปสามเหลี่ยมปิดทับด้วยลิ้นสามเหลี่ยม ผ้าหน้า แขนยาวและแคบ ความยาวของเสื้อระดับสะโพกตัดให้เฉียงลงเล็กน้อยจนมาเป็นมุมแหลมตรงด้านหน้า มักตัดเย็บด้วยเสื้อลูกไม้และมีผ้าซับในโดยใช้ผ้าสีพื้นสีเดียวกับผ้าลูกไม้
ผ้าถุง →	ผ้าสไบ	มักใช้ที่มีลวดลายเป็นดอกไม้ในเนื้อผ้า เลือกใช้สีตัดกับเสื้อ ความยาวประมาณ 1 เมตร ความกว้างประมาณ 10 นิ้ว นักแสดงนิยมพาดไหล่ขวา ผู้กรวบชายผ้าที่สะโพกซ้าย
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าป่าเตะลวดลายสวยงาม

(อชนาธิ์ คำมัน, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2556)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดนักดนตรี	เสื้อ	ใช้เสื้อรูปแบบที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน คือ เสื้อยืดแขนสั้น
	กางเกง	ใช้ทั้งกางเกงขายาวใส่ได้ทั้งกางเกงยีนส์และกางเกงผ้า ไม่มีการจำกัดสี

(มุขัฒมมาต เกป็น, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2556)



จากการศึกษาการแต่งกายการแสดงดาระ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงชายสวมชุดสลิแวน ประกอบด้วย 1. หมวกช่อเก้ายี่ดำไม่มีปีกตกแต่งด้วยผ้าแวววาว 2. สวมเสื้อต่อโลหะกลางคอ คอตั้ง ผ้าหน้า แขนยาว 3. กางเกงขาสั้น สีดำ 4. ใช้ผ้าถุงลวดลายเหมือนผ้าถุงผู้หญิงยาวเหนือเข่าจับจีบอยู่ตรงกลางสวมทับกางเกง

2. นักแสดงหญิงสวมชุดบานง ประกอบด้วย 1. ทำทรงผมผูกแบบรวบดึงทำมวยด้านหลัง ปักปิ่นตรงกลางศีรษะ ทัดดอกไม้ปลอมที่ข้างหูขวา 2. สวมสร้อยคอมุก 3. นิยมใช้เสื้อบานงแมด ผ้าหน้า คอมีล้นสามเหลี่ยมปิดทับ แขนยาว ตัวเสื้อยาวระดับสะโพกเฉียงมาด้านหน้าให้แหลม 4. ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะยาวกรอมเท้า ป้ายทางซ้าย 5. ใช้ผ้าสไบพาดไหล่ขวา ผูกรวบชายผ้าที่สะโพกซ้าย ทั้งนี้นักแสดงทั้งหญิงและชายไม่นิยมสวมรองเท้า

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการการแต่งกายของดาระมีลักษณะเดียวกับนักแสดงคือ เมื่อครั้งแสดงโดยนักแสดงชายล้วนชุดของนักแสดงที่เป็นชายจะสวมชุดสลิแวน ส่วนชุดของนักแสดงที่เป็นผู้หญิงในยุคที่ผู้ชายแสดงเป็นผู้หญิง จะแต่งแบบพิถีพิถันเพื่อให้ดูสมจริง จะใช้ผ้าสามเหลี่ยมคลุมศีรษะโดยใช้เชือกผูกไว้ที่คางหรือด้านหลัง โดยมากมักใช้ผ้าสีขาวและสีดำ สวมเสื้อบานงทำด้วยผ้าลูกไม้ บางคนสวมกะลามะพร้าวที่หน้าอก ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะยาว สีของเสื้อและผ้านุ่งนิยมใช้สีที่ตัดกัน นอกจากนี้มีผ้าบาง ๆ คลุมไหล่ สวมเครื่องประดับมากขึ้นทำด้วยทองรูปพรรณ ประกอบด้วยกำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า แหวน สร้อย ทั้งนี้มีการใช้เครื่องสำอางที่ผลิตจากสมุนไพร อาทิ ก้านพลูสนไฟวาดคิ้ว ใช้น้ำหมากทาปากมีการใช้แป้งทำพิธีไสยศาสตร์ปลุกเสกแล้วนำมาทาใบหน้า และการใช้ใบต้นเทียนนำมาตำให้ละเอียดแล้วพอกนิ้วทั้งไว้หนึ่งคืนเพื่อเป็นการย้อมเล็บเพื่อให้ผู้ชมรู้ว่านักแสดงที่กำลังแสดงเป็นผู้หญิง ต่อมาเมื่อการแสดงใช้นักแสดงเป็นชายจริง หญิงแท้ ก็ไม่จำเป็นต้องใช้ภูมิปัญญาเหล่านั้น สามารถแต่งตัวแบบชาวมลายูได้อย่างสะดวก ในปัจจุบันมีการใช้เครื่องประดับมุกเข้ามาแทนที่ทองรูปพรรณ ด้วยในอดีตนักแสดงจะใช้ของส่วนตัวในการแสดงแต่ปัจจุบันนักแสดงเป็นนักเรียนเครื่องแต่งกายจึงเป็นของโรงเรียนและการสวมใส่จะได้เหมือนกันทั้งคณะ

นอกจากนี้ชุดการแสดงดาระทางโรงเรียนมีการจัดสรรงบประมาณในการตัดเย็บจึงมีชุดจำนวนมากและมีหลากหลายสี เมื่อมีงานแสดงขึ้นอยู่กับนักแสดงพอใจจะใส่ชุดที่มีสีอะไรแต่เน้นให้เหมือนกันทั้งคณะ เช่น อาจจะแต่งสีเดียวกันเป็นคู่ ๆ หรือชุดนักแสดงชายใส่สีเดียวกัน แต่ต่างกับสีของชุดนักแสดงหญิง

2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง ใช้เฉพาะกลองรำมะนาอย่างเดียว และไม่จำกัดจำนวน ขึ้นอยู่กับนักดนตรีที่พร้อมในการบรรเลง นอกจากนี้ยังมีนักร้องต้นเสียงที่ร้องเพลงแทนนักแสดงแต่ทั้งนี้ นักแสดงและนักดนตรียังคงร้องเพลงคลอตามด้วย (เอกอนันต์ เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)



ภาพที่ 49 นักดนตรีและนักร้องดาระ

เนื้อเพลงดาระนั้นจะแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ คำร้องและสร้อย เนื้อเพลงจะแบ่งเป็นวรรค จะร้องซ้ำทุกวรรค เพลงที่แสดงในปัจจุบันมีจำนวนลดลงเหลือ 5 เพลง บางงานหากผู้จัดไม่จำกัดเวลาในการแสดงจะมีการอธิบายความหมายของเพลงด้วยโดยจะแทรกระหว่างเพลง (เมธินี วรายุทธอนันต์, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ใช้กลองรำมะนาอย่างเดียวนำจำนวนขึ้นอยู่กับความพร้อมของนักดนตรีในแต่ละงาน
2. มีนักร้องต้นเสียงขับร้องเพลงประกอบการแสดงแทนนักดนตรีและนักแสดง ส่วนนักดนตรีและนักแสดงร้องคลอตาม
3. เนื้อร้องจะแบ่งเป็นคำร้องและสร้อยโดยเนื้อร้องจะแบ่งเป็นวรรคร้องซ้ำทุกวรรค เพลงที่แสดงในปัจจุบันเหลือเพียง 5 เพลง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการด้านเครื่องดนตรีและเพลง ในปัจจุบันยังคงใช้กลองรำมะนา ส่วนกลองรำมะนาซึ่งได้มีการเลิกใช้ ในการบรรเลงนักดนตรีจะตีกลองรำมะนาเป็นจังหวะเพลงไปเรื่อย ๆ โดยตีจังหวะพร้อมเพรียงกันไม่มีการตีลูกล่อลูกขัดจึงทำให้ทำนองเพลงห้วน ๆ ฟังไม่ค่อยไพเราะ แต่เมื่อประสานท่วงทำนองเพลงกับบทเพลงที่ต้นเสียงมีน้ำเสียงที่ไพเราะก้องกังวานจะทำให้เพลงน่าฟังมากขึ้น นอกจากนี้กลองรำมะนาที่ใช้ในปัจจุบันเป็นกลองที่ทำขึ้นโดยฝีมือของนักเรียนบางส่วน ทำให้นักดนตรีมีความรู้ความสามารถในการทำเครื่องดนตรีใช้เอง และรู้จักถนอมเห็นคุณค่าของกลองทุกใบทั้งกลองที่ซื้อและผลิตใช้เอง

ส่วนบทเพลงปัจจุบันเหลือเพียง 5 เพลงจากบทเพลงทั้งหมดในอดีต 44 เพลง ซึ่งการแสดงทุกครั้งจะแสดงรวดเดียวหากมีเวลาเหลือทางคณะจะมีการแทรกอธิบายความหมายของ

บทเพลงไว้ด้วย เนื้อเพลงยังคงเป็นภาษาอาหรับซึ่งคนในท้องถิ่นไม่เข้าใจความหมายแต่หากเวลามีจำกัดนักแสดงก็แสดงรวดเดียวโดยนักดนตรีจะรื้อกลองเมื่อจบเพลงนั้น ๆ และขึ้นเพลงใหม่ บางครั้งผู้ชมไม่ทราบว่าการแสดงดาระมี 5 เพลงเพราะนึกว่าเป็นเพลงเดียวกันทั้งหมด

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ใช้เพียงกลองร่ามะนาซึ่งเสียงของกลองจะเป็นลักษณะเสียงทุ้มไม่มีความน่าสนใจแต่เมื่อมีการขับร้องโดยต้นเสียงที่มีน้ำเสียงไพเราะและเสียงประสานจากนักแสดงและนักดนตรีทำให้การแสดงชุดนี้เป็นที่น่าชม สร้างความประทับใจแก่ผู้ชมซึ่งเนื้อร้องเป็นภาษาที่ไม่มีใครเข้าใจความหมายแต่ผู้ชมเพลิดเพลินและชมการแสดงจนจบ ดังนั้นจากคำกล่าวที่ว่าดนตรีไม่มีพรมแดนสามารถใช้ได้กับการแสดงดาระ

2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

วิธีการแสดงในปัจจุบัน นิยมเล่นเพียง 5 เพลง และไม่มีเพลงไหว้ครูเพลงซามิลา แต่ยังคงจบด้วยเพลงเดิมคือ เพลงฮาตามี ส่วนการร้องจะมีต้นเสียงเฉพาะ ผู้แสดงก็ยังร้องคลอไปกับต้นเสียงด้วย ทำซ้ำของเพลงดาระทั้ง 5 เพลง ได้แก่ 1. เพลงตะเบะเงะเจ๊ะ 2. ออมาจารย์กำ 3. ดิยาโดเนีย 4. ซิฟาตารีกันตง 5. ฮาตามี ซึ่งความหมาย เนื้อร้อง ทำซ้ำและกระบวนการแปรแถวในแต่ละเพลงสามารถจำแนกได้ ดังนี้ (อัสนาห์ ดำมัน, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

เพลงที่ 1 ตะเบะเงะเจ๊ะ เป็นเพลงที่กล่าวถึงการคารวะท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างหน้านี้ เราเดินมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายว่าจะเป็นผู้รู้เป็นครู หรือผู้สั่งสอน และแน่นอนสิ่งที่ส่งสู่ท่านคือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้คงไม่ถูกปฏิเสธ ซึ่งมีคำร้องดังนี้

คำร้อง ตะเบะเงะเจ๊ะ รุมาลาตีรุมมา ตะเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม
ตะเบะเงะเจ๊ะ รุมาลาตีปาปัน ตะเบะสาดางัน ลาบินตุฮาดำปัน
สร้อย อาตาบารู ยาอันละดาละเล ดิเลกันนาละกัมปง บาราโย
บูกันซายา เนโรละบานโร ซาละเรชายา ละงาดาโรโร
ร้องซ้ำคำร้อง

ลักษณะท่ารำ จะแบ่งท่ารำออกเป็น 3 ท่าหลักคือ 1. ทำนั่ง และยืน ซึ่งถือเป็นท่าเอกลักษณ์ของการแสดงดาระที่พัฒนามาจากการนั่งบนเบาะในการแสดงตลอดเพลง แต่ท่ารำนี้ในปัจจุบันจะแสดงความพร้อมเพรียงของผู้แสดงในการนั่งและยืน 2. ท่าเดินขึ้นและลงของนักแสดงทั้งคู่ที่เน้นความพร้อมเพรียง 3. ท่าก้มตัวลงและกลับมายืนตรง นอกจากนี้ยังมีการเชื่อมต่อเพลงไปอีกเพลงหนึ่งโดยใช้ท่าเดียวกับท่าออก (ซาก็ยะ หนันเส้น; ฟารีซี หลีเส้น, สัมภาษณ์, 29 ตุลาคม 2556) รายละเอียดท่ารำ จำแนกได้ดังตารางที่ 32

ตารางที่ 32 แสดงท่ารำเพลง ตะเบงะเจ๊ะ (คณะโรงเรียนบ้านควนโดน, 24 ตุลาคม 2555)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ทำออก	ท่าที่ 1. แตะเท้าซ้าย มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจับส่งหลัง ท่าที่ 2. แตะเท้าขวา มือขวาลอยจับเป็นวงที่ปาก ทำสลับไปเรื่อย ๆ จนหมดเพลง มือทั้งสองคว่ำแล้วคลายจับ ม้วนมือมาประกบกัน	
ตะเบงะเจ๊ะ รุมลาดีรุมมา	ท่าที่ 1. มือทั้งสองแบสลับคว่ำ-หงาย ค่อย ๆ นิ่งลงไป	
ตะเบงะสาดางัน บารังฮายังสา ลาม	ท่าที่ 2. มือทำเหมือนเดิม ค่อย ๆ ลุกขึ้น	
ตะเบงะเจ๊ะ รุมลาดีปาปัน	ท่าที่ 1. มือทั้งสองแบสลับคว่ำ-หงาย ค่อย ๆ นิ่งลงไป, ท่าที่ 2. มือทำเหมือนเดิม ค่อย ๆ ลุกขึ้น	
ตะเบงะสาดางัน ลาบินดูฮาดำปัน	ท่าที่ 3. หมดจังหวะมือทั้งสองคว่ำแล้วคลาย จับ ม้วนมือมาประกบกัน	
อาดาบารู ยาลันละตา ละเล	ท่าที่ 1. มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาคำว่ามือ ด้านหน้า แล้วคลายออกเป็นแบ ทั้งคู่เดิน ขึ้นมาด้านหน้าพร้อมกัน	
ติเลกัณนาละกัม ปง บาราโย	มือทำลักษณะเดิม เดินถอยหลังพร้อมกัน	
บูกันชាយา เนโรละบาเนโร	ท่าที่ 2. มือทำลักษณะเดิม เดินมาหน้า ค่อย ๆ หันหลัง โดยหมุนตัวด้านขวาพร้อมกัน	
ชาละเรชាយา ละงาดำโรโร	มือทำลักษณะเดิม เดินหันหลังให้ผู้ชม เมื่อหมดท่อนเพลง ค่อย ๆ หมุนตัวกลับด้านขวา	

ตารางที่ 32 (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารี	ภาพประกอบ
ตะเบะเงะเงะ รุมาลาติรุม	ท่าที่ 1. มือทั้งสองแบสลับคว่ำ – หงาย ค่อย ๆ ก้มตัวลงไป มือทั้งสองจะอยู่ระดับหัวเข่าลงไป	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
ตะเบะสาดางัน บารังฮายังสา	ท่าที่ 2. มือทำเหมือนเดิม ค่อย ๆ ยึดตัวขึ้น	
ลาม	ท่าที่ 3. จบท่อนด้วยการประสานมือที่อก	
ตะเบะเงะเงะ รุมาลาติปาบิน	ท่าที่ 1	
ตะเบะสาดางัน	ท่าที่ 2	 ท่าที่ 3.
ลาบินดูฮาดาบัน	ท่าที่ 3	
ดนตรีบรรเลง	ท่าท่าเหมือนท่าออก	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
	ท่าที่ 1. แตะเท้าซ้าย มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจับส้นหลัง	
	ท่าที่ 2. แตะเท้าขวา มือขวาลอยจับเป็นวงที่ปาก ทำสลับไปเรื่อย ๆ จนหมดเพลง	
	มือทั้งสองคว่ำแล้วคลายจับ ม้วนมือมาประกบกัน	

เพลงที่ 2 อมมาจาร์ก้า

เพลง อมมาจาร์ก้า เป็นเพลงที่กล่าวถึงธรรมเนียมอันมีวัฒนธรรมไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสุกญาโดยทั่วไปในโลกย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่ ซึ่งมีคำร้อง ดังนี้

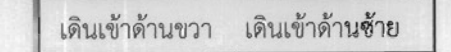
คำร้อง อมมาจาร์ก้า ปูเตะกุนิง ก้ายกาย (ซ้ำ) บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยาหนียา (ซ้ำ)

สร้อย อารอเล เป็นลายาบุรอก (ซ้ำ) บางนยังงิเซะ ฮาโยเฮ กนลาปี (ซ้ำ)

ร้องซ้ำคำร้องท่อนแรก (อมมาจาร์ก้า ปูเตะกุนิง ก้ายกาย (ซ้ำ))

ลักษณะของท่ารำ จะเป็นท่าเคลื่อนไหวที่ทั้งเพลง แบ่งได้ 3 ท่า คือ 1. ท่าเคลื่อนไหวโดยการก้าวเท้า แตะเท้า มือข้างหนึ่งไขว้หลัง อีกข้างจับและปล่อยที่ปาก 2. เป็นท่าเชิงเกี่ยวพาราสีโดยผู้หญิงจะยืนตบเท้าอยู่กับที่ ส่วนผู้ชายจะเดินเข้าไปใกล้ ๆ ผู้หญิง โดนโน้มตัวและยื่นหน้าไปใกล้ เมื่อมองไกล ๆ คล้ายเป็นการหอมแก้ม 3. เป็นท่าเชื่อมสู่เพลงที่ 3 กระทำโดยการเขย่งปลายเท้า (วรพล สันจ๊ะ; สุชาติ ลิขสา, สัมภาษณ์, 29 ตุลาคม 2556) รายละเอียดท่ารำเพลงอมมาจาร์ก้า จำแนกได้ดังตารางที่ 33

ตารางที่ 33 จำแนกรายละเอียดท่ารำเพลง อมมาจาร์ก้า

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
อมมาจาร์ก้า ปูเตะกุนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)	ท่าที่ 1. แตะเท้าขวา มือขวาคว้าและปล่อยเป็นแบระดับปาก มือซ้ายไขว้ไปข้างหลัง แตะเท้าซ้าย มือซ้ายคว้าและปล่อยเป็นแบระดับปาก มือขวาไขว้ไปข้างหลัง ทำไปเรื่อย ๆ	
บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยา หนียา (ซ้ำ) หลัง	ท่าที่ 2. มือทำลักษณะเดิม ผู้หญิงก้าวแตะเท้าอยู่กับที่ ผู้ชายเดินขึ้นมาด้านหน้า ท่อนสุดท้ายค่อย ๆ หัน	
อารอเลเบ็นลา ยาบุรอก (ซ้ำ) บางนยังงิเซะ ฮาโยเฮ กนลา ปี (ซ้ำ) อมมาจาร์ก้า ปูเตะกุนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)	ผู้หญิงตบเท้าขวา มือขวาแบออกด้านข้างลำตัว ด้านขวา ค่อย ๆ เคลื่อนมือไปแนบสะเอวด้านซ้าย มือซ้ายแบแนบสะเอวด้านขวา ค่อย ๆ เคลื่อนมือไป แบออกด้านข้างลำตัวด้านซ้าย ทำสลับไปเรื่อย ๆ ผู้ชาย เดินเข้าไปหาผู้หญิงแล้วถอยออกมา สลับเข้า ซ้าย - ขวา ทำไปเรื่อย ๆ ท่าเหมือนท่อนเริ่มแรก แต่เดินสลับขึ้น - ลง ผู้หญิง ขึ้นมาด้านหน้าค่อย ๆ หันหลังโดยหันทางด้านขวา	

ตารางที่ 33 (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ดนตรีบรรเลง	นักแสดงเท้าสะเอว เขย่งปลายเท้าขวา ผู้หญิงเขย่ง ลงไปแถวเดียวกับผู้ชาย ค่อย ๆ หมุนด้านขวา กลับมาด้านหน้า	

เพลงที่ 3 ตียาโดनिया

เพลง ตียาโดनिया เป็นเพลงที่กล่าวถึง โลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็น
ความไพศาลและเป็นสัจธรรมยิ่งกว่า เมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอย
เกิดขึ้นได้ง่ายมาก หากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้มีชัยชนะนี้ชียากยิ่ง โดยมีคำร้องดังนี้

คำร้อง	ตียาโดनिया ละเอกานาอาสันนุบา	ตียาโดनिया เอกานาอาสันนุเง
	อำปณชายานาฆาเร อาสันโนงะ ชูณุมาลายา	
	ฮา ฮ้า ฮา ฮาฮันชายา	โตะการานา ลาโฮตนสีปายาโตเร
สร้อย	โอ โอ โองโฮย อีสีกายานะบาโชะ	กียานะบาโชะนะชะเร อา อา
	ฮะ ฮา อาโฮ ฮันชายา	โตะการานา ลาโฮตนสีปายาโตเร
	ร้องซ้ำทั้งคำร้อง และสร้อย	

ลักษณะของท่ารำ จะมี 4 ท่าหลัก 1. การยืนเท้ามาด้านหน้า ใช้มือข้างเดียวกับเท้า
เคลื่อนจากด้านหน้าไปข้างลำตัว โดยหน้าจะมองที่มือทำให้หน้าของผู้แสดงเคลื่อนที่อยู่ตลอด
2. การตบเท้า โดยมือทั้งสองข้างจะสลับกันไปทางใดทางหนึ่ง 3. เป็นการเคลื่อนลำตัวของผู้แสดง
โดยการก้าวเท้า ชิดเท้า มือข้างหนึ่งไขว้หลังอีกข้างจับข้างลำตัวและปล่อยเป็นวง 4. เป็นท่าเคลื่อนที่
ที่ใช้การเขย่งปลายเท้า ส่วนมือจะทำสลับระหว่างวงกับจับ (ณัฐธริกา หลีเล็น, พิชาล เจ๊ะเล่ม,
สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) รายละเอียดท่ารำเพลงตียาโดनिया จำแนกได้ดังตาราง 34

ตารางที่ 34 จำแนกรายละเอียดท่ารำเพลงด้ายโดनिया

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ด้ายโดनिया ละเอีกานาอา สันนุบา ด้ายโดनिया เอกา นาอาสันนุง (ซ้ำ)	ท่าที่ 1. เท้าขวายืนมาด้านหน้าเล็กน้อย เคียง ปลายเท้าไปด้านข้าง มือซ้ายแนบที่หน้าท้อง มือขวาจับใกล้ ๆ มือซ้าย แล้วปล่อยไป ด้านข้างลำตัว ทำ 2 ครั้ง ท่าที่ 2. สลับเท้าซ้ายยืนมาหน้า เคียงปลาย เท้า มือขวาแนบหน้าท้อง มือซ้ายจับแล้ว คลาย	
อำปณชายานาฆา เร อาสันโนง ซุนูมาลายาฮะ ฮา อาโฮ ฮันชา ยา โต๊ะการานา ลาโฮตนสีปายา โดเร	ตบเท้าขวา มือขวาแบออกด้านข้างลำตัว ด้านขวา ค่อย ๆ เคลื่อนมือไปแนบสะเอว ด้านซ้าย มือซ้ายแบแนบสะเอวด้านขวา ค่อย ๆ เคลื่อนมือไปแบ ออกด้านข้างลำตัว ด้านซ้าย ทำสลับไปเรื่อย ๆ	
โอโฮ โอโฮ อัสกียานะบา โซ๊ะ กียานะบาโซ๊ะนะ ซ่าเร อาอา ฮะ ฮา อาโฮ ฮัน ชายา โต๊ะการา นา ลาโฮตนสีปา ยาโดเร	ท่าที่ 1. ชิดเท้าขวา มือขวาแบหันฝ่ามือและ ม้วนมือเป็นวงระดับหน้า มือซ้ายไขว้หลัง ท่าที่ 2. สลับท่าทางโดยชิดเท้าซ้าย มือซ้าย ตั้งมือและม้วนระดับหน้า มือขวาไขว้ด้านหลัง ผู้ชายเดินมาด้านหน้า และหมุนตัวด้านขวาหัน หลังให้คนดู	

ตารางที่ 34 (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ดิยาโดนียา ละเอกานาอา สันนุบา ดิยาโดนียา เอกานาอาสันนุ ง (ซ้ำ)	ท่าที่ 1. เพ้าชว้ายืนมาด้านหน้าเล็กน้อย เเฉียง ปลายเท้าไปด้านข้าง มือซ้ายแนบที่หน้าท้อง มือขวาจับใกล้ ๆ มือซ้าย แล้วปล่อยไป ด้านข้างลำตัว ทำ 2 ครั้ง ท่าที่ 2. สลับเท้าชว้ายืนมาหน้า เเฉียงปลาย เท้า มือขวาแนบหน้าท้อง มือซ้ายจับแล้ว คลาย 2 ครั้ง ทำสลับมือและเท้า	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
อ่าปนชายนามา เร อ่าสันโนเง ชูมมาลายาอะ ฮา อ่าโฮ ฮันชา ยา โตะการก นา ลาโฮตนสี ปายาโดเร	ประมื่อ 1 ครั้ง ท่าที่ 1. เหย่งปลายเท้าขวา ผู้หญิงสลับมือจับ และปล่อยใกล้กันระดับท้อง ผู้ชายสลับมือจับ และปล่อยห่างกันเล็กน้อยระดับศีรษะ หัน หน้าเข้าหากัน ท่าที่ 2. หลังจากนั้นค่อย ๆ หมุนตัวสลับที่กัน ท่อนสุดท้ายผู้ชายอยู่ด้านหน้าหันหลังให้คนดู	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
โอ โฮ โอโฮโย อีสีกายณะบา โชะเย กิยานะบา โชะนะชะเร อา อา อะ ฮา อาโฮ ฮันชา โตะการนา ลาโฮตนสีปายา โดเร	ท่าที่ 1. ชิดเท้าขวา มือขวาแบหั้นฝ่ามือและ ม้วนมือเป็นวงระดับหน้า มือซ้ายไขว้หลัง ท่าที่ 2. สลับท่าทางโดยชิดเท้าซ้าย มือซ้าย ตั้งมือและม้วนระดับหน้า มือขวาไขว้ด้านหลัง ทั้งคู่เดินสวนกันสลับที่กัน เมื่อเพลงจบ คนตรีบรรเลงไปเรื่อย ๆ ทำท่าเดิมผู้หญิงเดิน ลงไปหาคู่ หันหน้าออก	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

เพลงที่ 4 ซิฟาดดารีกันตง

เพลง ซิฟาดดารีกันตง เป็นเพลงที่กล่าวถึง คุณลักษณะแห่งบริสุทธิ์และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้สืบทอดเจตนารมณ์อันบริสุทธิ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อให้สตรีเจริญรอยตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรี จงปฏิบัติเกิดแม่แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม โดยมีคำร้องดังนี้

คำร้อง ซิฟาดดารีกันตง ซาเพตดางันซูย (ข้า) เสาดารา นันตียายา โตะนันตี (ข้า)
สร้อย เอาโกยามิ โอระกำกียาเย (ข้า) มาลาลากิโย ลากิโยลาดารากาเอ (ข้า)
ร้องซ้ำ คำร้อง

ลักษณะของท่ารำ จะเป็นท่าที่เคลื่อนที่ทั้งเพลงโดยใช้ 3 ท่า 1. การก้าวเท้า ชิดเท้า มือข้างหนึ่งไขว้หลังอีกข้างจับข้างลำตัวและปล่อยเป็นวง 2. การย่อเท้า มือกำหลวม ๆ แกว่งไปด้านข้างสลับซ้าย-ขวา 3. เขย่งปลายเท้า มือทั้งสองเท้าสะเอว (ธีรวุฒิ โต๊ะประดู่; อัจฉนาส ดำมัน, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555 รายละเอียดท่ารำเพลงซิฟาดดารีกันตง จำแนกได้ดังตารางที่ 35

ตารางที่ 35 จำแนกรายละเอียดท่ารำเพลงซิฟาดดารีกันตง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ซิฟาดดารีกันตง ซาเพตดางันซูย (ข้า) เสาดารา นันตียายา โตะนันตี (ข้า)	ท่าที่ 1. ตะเท้าขวา มือขวาคว่ำและปล่อยเป็นแบระดับปาก มือซ้ายไขว้ไปข้างหลัง ท่าที่ 2. สลับท่าทางโดย ตะเท้าซ้าย มือซ้ายคว่ำและปล่อยเป็นแบระดับปาก มือขวาไขว้ไปข้างหลัง ทำสลับไปเรื่อย ๆ	
เอาโกยามิ โอระกำกียาเย (ข้า) มาลาลากิ โย ลากิโยลา ดารากาเอ (ข้า)	ท่ามือลักษณะเดิม ผู้ชายเดินขึ้นมาด้านหน้าและหมุนด้านขวาหันหลังให้คนดู	

ตารางที่ 35 (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ซีฟาดดาภิเษก ชาเพตดาภิเษก (ข้า) เสาดารา นันทิชา โตะนันทิ (ข้า)	เดินสวนสลับที่ และกลับที่เดิม โดยมือทั้งสองกำ หลวม ๆ แขนตึงไปด้านขวา - สลับไปด้านซ้าย ทำไปเรื่อย ๆ	
เอโกยามี โอระกัถียาเย (ข้า) มาลาลากิ โย ลากิโยลา ดาราภาเอ (ข้า)	ท่าที่ 1. แตะเท้าขวา มือขวาคว้าและปล่อยเป็น แบระดับปาก มือซ้ายไขว้ไปข้างหลัง ท่าที่ 2. สลับท่าทางโดยแตะเท้าซ้าย มือซ้าย คว้าและปล่อยเป็นแบระดับปาก มือขวาไขว้ไป ข้างหลัง ผู้หญิงเดินสวนมาด้านหน้า หมุนตัว ด้านขวาหันหลังให้คนดู	ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
ดนตรีบรรเลง	มือทั้งสองเท้าสะเอว เขย่งปลายเท้า ผู้หญิง กลับมามีเดิมหมุนด้านขวาหันหน้าออก	

เพลงที่ 5 ฮาดามิ (เพลงอ่าลา)

เพลง ฮาดามิ ถือเป็นเพลงอ่าลาและเป็นบทเพลงสุดท้ายของการแสดง โดยเป็นเพลงที่กล่าวถึง เนื้อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์ด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหารนี้ มีโซคลาภโพรยหวานอยู่สุดคณานับได้ ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำด้วยความหวังหาและอาลัยต่อการจากลา หากข้าสามารถถอดดวงใจเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์นี้ โดยมีคำร้อง ดังนี้

คำร้อง - ฮอดามิ ดานูดานูรีเส บิลังกาเลดีดาลำฟาเร (ข้า) มินดาอำปน ซายานะบาและบาและซายา ดีดาลำปาเร (ข้า)

สร้อย - ยมยม การิยม ดารอโยยดำเซ (ข้า) มาลากิโยน กิโยนลา ดารากาเอ (ข้า)

ร้องซ้ำ คำร้อง

ลักษณะของท่ารำ จะมีทั้งท่าเคลื่อนไหวที่ ทำอยู่กับที่ และท่าจบ ดังนี้ 1. ท่าก้มตัวลง โดยมือทั้งสองตั้งวงระดับหน้า 2. ยื่นปลายเท้าไปด้านข้าง มือข้างเดียวกับเท้าวาดจากด้านหน้าไปด้านข้าง 3. ท่าเคลื่อนไหวโดยการเดินมือข้างหนึ่งไขว้หลังอีกข้างสลับแบ และคว่ำ 4. ท่าจบกระทำได้โดยการค่อย ๆ นั่งลงช้า ๆ มือทั้งสองสลับคว่ำแบบไปด้ายซ้ายและขวา (สมศรี ขอบกิจ, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) รายละเอียดท่ารำเพลง ฮาดามิ จำแนกได้ดังตารางที่ 36

ตารางที่ 36 จำแนกรายละเอียดท่ารำเพลง ฮาดามิ

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ฮอดามิ ดานู	ท่าที่ 1. มือทั้งสองแบระดับหน้า	
ดานูรีเส บิ	ท่าที่ 2. ค่อย ๆ ก้มตัวลงมา พร้อมมือเลื่อนต่ำ	
ลังกาเลดีดา	และคว่ำลงระดับหัวเข่า สลับเงยและก้มตัว ไป	
ลำฟาเร (ข้า)	เรื่อย ๆ	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

ตารางที่ 36 (ต่อ)

เนื้อเรื่อง	ท่ารี	ภาพประกอบ
มินตาอำปน ท่าที่ 1. เท้าขวายืนมาด้านหน้าเล็กน้อย เเฉียงปลายชายนะบา เท้าไปด้านข้าง มือซ้ายแนบที่หน้าท้อง มือขวาจับและ บาละ ไกล ๆ มือซ้าย แล้วปล่อยไปด้านข้างลำตัว ท่า 2 ขายา ดีดา ครั้ง	ท่าที่ 2. สลับเท้าซ้ายยืนมาหน้า เเฉียงปลายเท้า มือขวาแนบหน้าท้อง มือซ้ายจับแล้วปล่อยออก 2 ครั้ง ทำสลับไปเรื่อย ๆ	
ล่ำปาเร		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
ยม การียม มือซ้ายเท้าไขว้หลัง มือขวา คว่ำด้านหน้าและแบไปดรอโอยดำด้านข้าง ทำสลับไปเรื่อย ๆ นักแสดงทั้งชายและเซ (ข้า) หญิงสลับเดินขึ้นมาด้านหน้า และเดินถอยหลังตรงมาลากิโยน คู่ ดังนี้	ท่าที่ 1. นักแสดงหญิงเดินขึ้นมาด้านหน้า	
ดาราภาเอ	ท่าที่ 2. นักแสดงหญิงเดินถอยหลังจนตรงกับคู่	ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3
(ข้า) ท่าที่ 3. นักแสดงชายเดินขึ้นมาด้านหน้าและเดินถอยหลังจนเจอคู่ ทำสลับเช่นนี้จนหมดท่อนเพลง		
ยอดามี ดานูท่าที่ 1. มือทั้งสองแบระดับหน้า		
ดานูรีเส บิ ท่าที่ 2. ค่อย ๆ ก้มตัวลงมา พร้อมมือเลื่อนต่ำและลังกาเลตีดา คว่ำลงระดับหัวเข่า		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
ล่ำฟาเร สลับเงยและก้มตัว ไปเรื่อย ๆ		
(ข้า)		
มินตาอำปน ท่าที่ 1. เท้าขวายืนมาด้านหน้าเล็กน้อย เเฉียงปลายชายนะบา เท้าไปด้านข้าง มือซ้ายแนบที่หน้าท้อง มือขวาจับและ บาละ ไกล ๆ มือซ้าย แล้วปล่อยไปด้านข้างลำตัว ท่า 2 ขายา ดีดา ครั้ง	ท่าที่ 2. สลับเท้าซ้ายยืนมาหน้า เเฉียงปลายเท้า มือขวาแนบหน้าท้อง มือซ้ายจับแล้วคลาย 2 ครั้ง ทำสลับไปเรื่อย ๆ	
ล่ำปาเร		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

ตารางที่ 36 (ต่อ)

เนื้อเรื่อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
ดนตรีบรรเลง	ท่าที่ 1. มือทั้งสองสลับแบ – คว่า อยู่ระดับสะเอว ยืนค่อย ๆ ย่อตัว ท่าที่ 2. มือทำลักษณะเดิม ค่อย ๆ นั่งลง ทำสลับที่ท่า 1 – 2 ไปเรื่อย ๆ ท่าที่ 3. สูดหายใจด้วยการนั่งลงและมือทั้งสอง ไหวระดับอก	  

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. พัฒนาการร่ายรำจากการแสดงของประเทศชาอูติอาระเบีย โดยเดิมจะนั่งรำบนเบาะ ปรับเปลี่ยนให้นั่งสลับยืนแต่ยังคงรำบนเบาะสืบทอดจากรุ่นก่อนหน้าคนเดียว นำมาเรียงต่อกันต่อมาได้มีการเลิกใช้เบาะ และเพิ่มการแปรแถวเป็นรูปต่าง ๆ เข้ามา

2. ไม่มีเพลงไหว้ครูแต่ยังคงลงท้ายด้วยเพลงฮาดามิ ทั้งนี้ยังนิยมแสดง 5 เพลงติดต่อกันโดยใช้จังหวะเพลงเชื่อมระหว่างเพลงเมื่อจะขึ้นเพลงใหม่จะมีการรื้อทำนองด้วยกลองรำมะนา ในการร้องจะมีต้นเสียงร้องประสานกับดนตรี นักแสดงและนักดนตรีกระทำเพียงร้องคลอกับต้นเสียง

3. เพลงที่นิยมใช้ ได้แก่ 1. เพลงตะเบงะเง๊ะ 2. อมมาจารีก่า 3. ดียาโดเนีย
4. ซิฟาดดารีกันตง 5. ฮาดามิ

4. ลักษณะท่าทางยังคงมีทำนองและทำยืนขึ้น นอกจากนี้มีการแปรแถวโดยเดินมาด้านหน้า หมุนตัวหันหลังเดินกลับที่เดิมโดยใช้การย่อเท้า การเดินสลับคู่โดยการเขย่งปลายเท้า ทั้งนี้มีการยืนอยู่กับที่ลักษณะการใช้เท้าคือ ตบเท้า ตะเท้า

5. สำหรับมือจะใช้ในลักษณะแบบธรรมชาติไม่มีการเกร็งข้อมือ นิ้วมือ การกรีดนิ้วจับหรือแบบเป็นวง กระทำแบบเรียบง่าย ซึ่งท่าทางการใช้มือจะมีตั้งแต่เท้าสะเอว จับหลังติดสะโพกแล้ว

เปลี่ยนเป็นตั้งวงหน้า ในการแสดงท่าทางมือทั้งสองจะแสดงหลายลักษณะ ดังนี้ 1. การทำมือแบคว่า-
หงายสลับกัน 2. การทำมือจีบสลับวง 3. การปรบมือ 4. การประสานมือที่หน้าอก 5. การไหว้

6. ส่วนของลำตัวจะมีการก้มตัวลงสลับเอน เดินสวนกันเอนตัวไปซ้ายขวา นั่งสลับยืน
และการเบี่ยงตัวจากด้านหน้าไปด้านข้าง

7. นอกจากนี้ท่าเชื่อมแต่ละเพลงมีการสร้างสรรค์ท่าและแถวได้อย่างลงตัว

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการวิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง
การแสดงดาระมีวิวัฒนาการที่ชัดเจนในกระบวนการรำที่เห็นได้ชัดเจนคือ การใช้เบาะ จากประวัติ
ความเป็นมาที่กล่าวว่าการแสดงลักษณะนี้ของชาวชาอูตอาระเบียใช้เบาะเป็นอุปกรณ์หลักให้ผู้แสดง
นั่งรำ แต่เมื่อเข้ามาในสตูลได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับค่านิยมของคนในท้องถิ่นโดยจะมีการลุกขึ้น
ยืนสลับกับการนั่ง จนมีการเลิกใช้เบาะเพราะผู้แสดงต้องใช้พื้นที่ในการแสดง หากมีเบาะตั้งอยู่จะทำให้
ไม่สะดวกในการแสดง นอกจากนี้หากพิจารณาเปรียบเทียบการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู
หรือแม้แต่คนไทยเชื้อสายอื่น ๆ ไม่นิยมนั่งแสดงเพียงอย่างเดียว จุดเน้นของการแสดงทั่วไปคือ การ
ใช้พื้นที่ การใช้ลำตัว ดังนั้นการแสดงดาระเมื่อกลายเป็นแบบฉบับของคนไทยเชื้อสายมลายูจึงได้
วิวัฒนาการให้สอดคล้องกับค่านิยมจนละทิ้งของเดิม ๆ

การแสดงดาระในปัจจุบันได้มีการพัฒนาจนกลายเป็นการแสดงโชว์ที่ไม่เินย้อย มีความ
กระชับทำให้ผู้ชมไม่เบื่อหน่าย มีการแปรแถวโดยใช้ท่าทางได้อย่างสวยงามและท่าเชื่อมของแต่ละ
เพลงผสมกับเพลงอย่างแนบเนียนจนทำให้ผู้ชมบางคนไม่ทราบว่าชุดการแสดงดาระประกอบด้วย 5
เพลงคิดว่าเป็นเพลงเดียวตั้งแต่ต้นจนจบ

นอกจากนี้ความเป็นธรรมชาติของผู้แสดงที่ไม่มีการนำเอาวัฒนธรรมของชาติอื่นเข้ามา
แม้แต่นาฏศิลป์ไทย จึงทำให้ท่าทางที่นักแสดงได้สื่อออกมามีเสน่ห์แม้ไม่มีความพร้อมเพรียงกันแต่ก็ยัง
น่าชม ถือเป็นการแสดงที่จัดเป็นวัฒนธรรมดิบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะอีกชุดหนึ่ง

2.3 โอกาสในการแสดง

การแสดงดาระได้เปลี่ยนบทบาทจากเดิมนิยมแสดงในหมู่บ้านชนบทเพื่อผ่อนคลายความ
เมื่อยล้าจากการทำงานหนัก ไม่มีกฎตายตัวว่าแสดงเทศกาลใด ต่อมาการจัดตั้งเป็นคณะ ดาระ
เพื่อแสดงในงานพิธีมงคลต่าง ๆ โดยมากจะเป็นงานแต่งงานซึ่งในสมัยนั้นหากงานใดมีการแสดงดาระ
ถือว่าเป็นงานที่ใหญ่มาก ๆ นอกจากนี้ยังมีการแสดงดาระเพื่อประชันกับมหรสพอื่น ๆ ได้แก่ ลิเกป่า
ปี่ดวน ต่อมาเมื่อประสบปัญหาภาวะชบเซาก็มีการเชิญนักแสดงมาถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียน
โรงเรียนควนโดนวิทยา จนในปัจจุบันครูสมศรี ชอบกิจ ยังคงได้สอนการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ
ให้กับนักเรียนในโรงเรียนควนโดนวิทยาโดยเปิดสอนในคาบชุมนุมอนุรักษ์ขึ้นในโรงเรียนควนโดนวิทยา
และบรรจุเป็นหลักสูตรท้องถิ่นเฉพาะเด็กสายศิลป์เท่านั้น ทั้งยังเป็นวิทยากรให้กับโรงเรียนอื่น ๆ
พร้อมกับสอนกลุ่มสนใจต่าง ๆ ทั้งในชุมชนและเยาวชนที่ศึกษาเกี่ยวกับการวัฒนธรรมต่างจังหวัดด้วย

ดังนั้นการแสดงดารา มักนิยมแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป และเปิดงานต่าง ๆ ที่ทางผู้จัดงานชื่นชอบ และเชิญดารามาร่วมแสดง โดยมากมักเป็นงานประจำจังหวัดซึ่งส่วนใหญ่ผู้แสดงจะเป็นนักเรียน โรงเรียนควนโดนวิทยา (ณัฐริกา หลี่เส้น; ธีรวิทย์ โต๊ะประดู่, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดงดารา ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นิยมแสดงในหมู่บ้านชนบทโดยแสดงเพื่อผ่อนคลายความเมื่อยล้าจากการทำงานหนัก ต่อมามีการจัดตั้งเป็นคณะดาราเพื่อแสดงในงานแต่งงาน และมีการประชันกับมหรสพอื่น ๆ ได้แก่ ลิเกป่า บิดูวัน
2. ต่อมาเมื่อประสบปัญหาภาวะชบเซาก็มีการเชิญนักแสดงมาถ่ายทอดความรู้ให้กับ นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา
3. ปัจจุบันทางโรงเรียนควนโดนวิทยายังคงสืบสานการแสดงดาราได้เปิดสอนการแสดง ดาราในคาบชุมนุมอนุรักษ์และบรรจุเป็นหลักสูตรสำหรับนักเรียนสายศิลป์
4. ได้รับความนิยมแสดงในงานเลี้ยงทั่ว ๆ ไป ได้แก่ งานพิธีเปิดงานและงานแสดง วัฒนธรรมพื้นบ้านที่จัดในจังหวัดและต่างจังหวัด

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดงดารา มีลักษณะคล้ายกับการแสดงประเภทอื่น ๆ ของชาวไทยมลายูจากเดิมเคยเป็นชุดการแสดงที่มีชื่อเสียงจนได้รับความนิยม จากนั้นค่อย ๆ ชบเซาตามกาลเวลา จนถูกฟื้นฟูโดยการเชิญนักแสดงให้มาถ่ายทอดแก่นักเรียนเยาวชนในท้องถิ่นจนสามารถยืนหยัดอีกครั้ง จนปัจจุบันก็มีโอกาสเผยแพร่ผลงานแสดงจำพวกงาน พิธีเปิดที่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนจัดขึ้น และงานแสดงวัฒนธรรมพื้นบ้านทั้งในและต่างจังหวัด เห็นได้ชัดว่าการแสดงดาราในปัจจุบันแม้จะไม่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมเทียบเท่ากับยุคอดีตแต่ก็สามารถดำรงไว้ได้ว่าตราบใดที่มีการถ่ายทอดในคาบชุมนุมอนุรักษ์ โดยความสนใจจากผู้เรียนหรือ แม้แต่มีการบรรจุเป็นหลักสูตรท้องถิ่น การแสดงเหล่านี้ยังคงอยู่คู่เมืองไทยอีกนาน

แม้โอกาสในการแสดงจะมีเพียงการแสดงโชว์ตามงานเลี้ยงสังสรรค์ งานพิธีเปิดกิจกรรม หรือแสดงโชว์ความเป็นการแสดงวัฒนธรรมพื้นเมือง แต่ก็ถือเป็นการสร้างประสบการณ์ในการแสดง แก่ผู้แสดง นอกจากนี้ผู้แสดงยังสามารถนำมาเป็นความสามารถพิเศษในการสอบแบบโควตาเพื่อ ศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาด้วย

2.4 สถานที่แสดง

การแสดงดาราเป็นการแสดงที่ต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมากถึงจะมีความสวยงามเพราะเน้น ความพร้อมเพรียงและกระบวนการที่แปรแถว ซึ่งการแสดงในอดีตนิยมแสดงกลางลานกว้าง ต่อมาจึง มีการปลูกศาลาเป็นลักษณะนอกชานที่ต่อจากตัวบ้านยาวประมาณ 12 วา เพื่อเพียงพอต่อนักแสดง จำนวนมาก ส่วนการแสดงในปัจจุบันดารา เน้นการแสดงโชว์เพื่อความสวยงาม ดังนั้นสถานที่มักใช้ เวทีเพื่อให้ผู้ชมได้มองเห็นอริยาบถของผู้แสดงได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ในปัจจุบันการจัดงานล้วนมีเวที

มาตรฐานที่จัดตั้งไว้เพื่อความสะดวกของทางผู้จัด (สุชาดา สีชา; ฟารีซี หลีเส้น, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาสถานที่แสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ในอดีตนิยมแสดงกลางลานต่อมามีการปลูกศาลาเป็นลักษณะนอกชานที่ต่อจากตัวบ้าน ยาวประมาณ 12 วา เพื่อเพียงพอต่อนักแสดงจำนวนมาก

2. การแสดงในปัจจุบัน มักถูกเชิญให้ไปแสดงโชว์ตามงานเลี้ยง หรือโชว์การแสดง วัฒนธรรมพื้นบ้าน สถานที่ทั่วไปจึงเป็นเวทีมาตรฐานที่ผู้จัดได้สร้างขึ้นในการแสดงกิจกรรมที่ได้เตรียมไว้

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการสถานที่ในการแสดง มักขึ้นอยู่กับโอกาสในการแสดงโดยเจ้าภาพที่ติดต่อจะแจ้งว่าแสดงในงานใด ถ้างานนั้น ๆ จัดในโรงแรมซึ่งมีเวทีขนาดเล็ก ทางคณะจะต้องเตรียมผู้แสดงจำนวนไม่เกิน 3 คู่ เพื่อให้จำนวนนักแสดงมีความพอดีกับเวที ไม่เยอะจนทำให้ดูรกเวที และไม่น้อยคู่จนทำให้ดูเวทีโล่งจนเกินไป แต่หากงานใดแสดงบนเวทีขนาดใหญ่หรือลานกว้าง ๆ ทางคณะก็สามารถเพิ่มผู้แสดงเป็น 4 – 6 คู่ ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพด้วย

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงดาระ

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงดาระจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงดาระในยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งนี้ศึกษาข้อมูลของการแสดงดาระในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์วิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภทนี้มีการพัฒนาด้านการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยจำนวนมาก จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง เดิมใช้ผู้ชายล้วนแสดงเป็นชาย – คู่กัน ต่อมาแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ และได้ปรับเปลี่ยนจากนักแสดงชาวบ้านมาเป็นนักแสดงที่เป็นนักเรียนโรงเรียนบ้านควนโดน อ.ควนโดน จ.สตูล นักดนตรีไม่จำกัดจำนวน และมีการเพิ่มนักร้องต้นเสียงเข้ามา

เครื่องแต่งกาย เดิมผู้ชายที่แสดงเป็นหญิงต้องมีการใส่กะลาที่หน้าอก ใช้ผ้าคลุมศีรษะ และใช้สมุนไพรเข้ามาแต่งหน้า ต่อมาเมื่อแสดงเป็นชายจริงหญิงแท้นักแสดงยังคงใช้ชุดพื้นเมืองที่เน้นความเรียบง่ายของการสวมใส่แต่ยังคงยึดอัตลักษณ์ของมลายูคือ ผู้หญิงสวมชุดบานง ไม่ต้องคลุมศีรษะแต่มีการทำผมปักปิ่นและทัดดอกไม้แทน เสื้อบานงทำด้วยผ้าลูกไม้ คาดผ้าสไบโดยพาดที่ไหล่ ขวาแล้วนำชายผ้ามามัดรวมกัน ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเตะ โดยแต่งเหมือนกันทุกคน สำหรับผู้ชายสวมชุดสลีนเหมือนกันทุกคน แต่ทั้งนี้ชุดของผู้หญิงและผู้ชายไม่จำเป็นต้องสีเดียวกัน ชุดของนักร้องแต่ง

รูปแบบเดียวกันกับนักแสดงแต่ใช้เสื้อและผ้าถุงคนละสี ส่วนนักดนตรีก็ใส่เสื้อยืดสกรีนลายเหมือนกันทุกคน

เครื่องดนตรี เดิมใช้ทั้งรำมะนากลองและรำมะนาฉิ่ง ส่วนปัจจุบันใช้รำมะนากลองเพียงอย่างเดียวแต่ไม่จำกัดจำนวน

วิธีการแสดง เดิมนักแสดงรำบนเบาะ นั่งตลอดไม่มีทำยืน ต่อมาเปลี่ยนจากทำนั่งเป็นยืน สลับนั่งยังรำบนเบาะ ทำรำเปลี่ยนไปเป็นการแปรแถว เพลงเริ่มต้นคือ เพลงขามีลา (ไหว้ครู) จบด้วยเพลงฮาดามิ เพลงแสดงมักไม่เชื่อมโยงกันคือ รำหนึ่งเพลงแล้วก็หยุด แล้วขึ้นเพลงใหม่ ไม่มีนักร้องนักดนตรีจะบรรเลงและร้องเพลงไปด้วย ส่วนการแสดงในปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนดังนี้ นักแสดงไม่ได้ใช้เบาะ แต่จะเน้นกระบวนการแปรแถว และมีการรำท่าทางตามเนื้อร้อง เพลงที่ใช้แสดงมี 5 เพลง ไม่มีเพลงขามีลา (ไหว้ครู) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงฮาดามิ แล้วการแสดงทุกเพลงจะมีดนตรีเชื่อมกันรวมเป็นการแสดงชุดเดียวซึ่งใช้เวลาทั้งหมดประมาณ 10 นาที ได้เพิ่มนักร้องต้นเสียงเข้ามา ทำให้นักดนตรีบรรเลงเพลงอย่างเดียวและคลอตามในท่อนรับ

โอกาสในการแสดง เดิมแสดงได้ทุกโอกาสและนิยมมากที่สุดคือ งานแต่งงาน แต่ปัจจุบันได้เปลี่ยนเป็นชุดการแสดงโชว์ความสวยงามดังนั้นจึงแสดงในงานทั่วไปยกเว้นงานเกี่ยวกับศาสนา

สถานที่ เดิมแสดงกลางลาน ต่อมาปลุกศาลาลักษณะเหมือนนอกชานบ้าน ส่วนในปัจจุบันแสดงบนเวที หรือลานกว้างขึ้นอยู่กับลักษณะงาน

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของการแสดง วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง โอกาสในการแสดง และสถานที่แสดง ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ายุคสมัยขึ้น จัดเป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการที่ดีส่งผลให้การแสดงดาระคงอยู่ แม้จะมีเพียงแห่งเดียวในจังหวัดสตูล และมีทั้งคนไม่สนับสนุนแต่ทางโรงเรียนควนโดนวิทยาได้เล็งเห็นความสำคัญของการแสดงชุดนี้จนทำให้มีการบรรจุเป็นหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อให้เยาวชนได้สานต่อ ซึ่งสรุปผลวิวัฒนาการโดยเปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบัน ดังตารางที่ 37

ตารางที่ 37 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงดาระ

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วนแสดงคู่กัน - นักดนตรี 4 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีและขับร้องเพลง	- นักแสดงเป็นชายจริง หญิงแท้ ส่วนใหญ่เป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา - นักดนตรีไม่จำกัดจำนวน - เพิ่มนักร้องต้นเสียง

ตารางที่ 37 (ต่อ)

เนื้อเรื่อง	ท่ารำ	ภาพประกอบ
การแต่งกาย (นักแสดง)	- ชุดบานง เสื้อทำด้วยผ้าลูกไม้ ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะ ผู้ชายที่เป็นผู้หญิงสวมกะลาที่หน้าอก ใช้ผ้าคลุมศีรษะ มีการแต่งหน้าทาปากด้วยสมุนไพรจัดเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น	- ผู้หญิงสวมชุดบานง เสื้อลูกไม้ ผ้าปาเต๊ะ ผ้าสไบพาดไหล่ขวา เก้าอี้ผมง่าย ๆ ทัดดอกไม้ และสวมเครื่องประดับ - ผู้ชาย สวมชุดสลิ้นเสื้อแขนยาว กางเกงสีดำ ผ้าสลิ้นใช้ผ้าลายเดียวกับผ้าถุงผู้หญิง - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ - เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม
เครื่องแต่งกายนักดนตรี	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว หรือนุ่งโสร่ง หรือมีผ้าขาวม้าคาด	- สวมเสื้อยืดสกรีนด้านหลัง กางเกงขายาวเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รำมะนากลอง และรำมะนาฉิ่ง - อัดเสียงเพลง สมัยที่เด็กยังเล่นดนตรีไม่ได้	- รำมะนากลองอย่างเดียว
วิธีการแสดง	- นักแสดงรำบนเบาะ นั่งตลอดไม่มีทำยืน - เปลี่ยนจากทำนั่งเป็นยืนสลับนั่งยังคงรำบนเบาะ - ทำรำเปลี่ยนไปเป็นการแปรแถว - เพลงเริ่มต้นคือ เพลงขามี่ลา (ไหว้ครู) จบด้วย เพลงจะมีดนตรีเชื่อมกัน รวมการแสดงทั้งหมด เพลงขามี่ - เพลงแสดงไม่เชื่อมโยงกัน รำหนึ่งเพลงแล้วก็หยุด แล้วขึ้นเพลงใหม่ - นักดนตรีบรรเลง และร้องเพลง	- นักแสดงไม่ได้ใช้เบาะ แต่จะทำการแปรแถว และรำทำทางตามเนื้อเรื่อง - เพลงแสดงมี 5 เพลง ไม่มีเพลงขามี่ลา (ไหว้ครู) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงขามี่ แล้วทุกครุ) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงขามี่ แล้วทุกครุ) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงขามี่ แล้วทุกครุ) - นักดนตรีบรรเลงเพลงอย่างเดียว มีนักร้องตันเสียงต่างหาก
โอกาสในการแสดง	- งานแต่งงาน	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา
สถานที่ในการแสดง	- กลางลานกว้าง ต่อมาปลูกศาลาลักษณะคล้ายนอกชาน	- แสดงบนเวที ลานกว้าง

การแสดงประเภทศิลปะป้องกันตัว : สิละ

การแสดงสิละ การเขียนและเรียกชุดการแสดงมีชื่อเรียกหลายแบบ ได้แก่ สิละ ซิละ คิละ ดีกา บือติกา คีลัท ปญจักสีลิต ไม่มีข้อสรุปว่าเรียกแบบใดถูกหรือผิดขึ้นอยู่กับบางท้องถิ่นที่น่าสังเกตว่าศิลปินบางท่านเรียกว่า สิละหรือซิละ และอธิบายว่าหากเรียกว่า ปญจักสีลิต จะเป็นการแข่งขันมากกว่าการแสดง แต่ศิลปินบางท่านเรียกว่าปญจักสีลิต พร้อมกับอธิบายว่าเป็นชื่อเรียกได้ทั้งการแสดงด้วย การแข่งขันด้วย ส่วนดีกา ตัวศิลปินไม่ค่อยเรียกแต่มักได้ยินจากกลุ่มผู้ชมแถบอำเภอ

จะนะ จังหวัดสงขลา ดังนั้นการเรียกไม่ว่าจะเป็นสละ ชีละ ตีกา หรือแม้แต่ปัญจักสลัด ก็ไม่มีถูกผิด เพราะมักหมายถึงการแสดงประเพณีศิลปะป้องกันตัวของคนไทยเชื้อสายมลายู (ศักดิ์ศิลป์ หมะชะเหริม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555; สมาน โดขอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555) ดังนั้นผู้วิจัยใช้คำว่า สละ ในการวิจัยครั้งนี้ เพราะเป็นคำที่นักวิชาการทั่วไปเลือกใช้ ปรากฏในตำรา เอกสารและงานวิจัย (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 8029.

1. ประวัติความเป็นมา

การแสดงสละมีตำนานที่กล่าวว่าเป็นประวัติความเป็นมาจำนวนมาก สรุปได้ดังนี้
ประวัติสละจากประเทศอื่นเข้าสู่ประเทศไทย

กล่าวได้ว่าการแสดงสละมีต้นกำเนิดมาจากประเทศอาหรับซึ่งเรียกการแสดงประเพณีนี้ว่า ตีกา โดยโต๊ะเยาะครู หะยิวาเตะ ปราชญ์สอนศาสนาของตำบลปาซิง อำเภोजะนะ จังหวัดสงขลา ได้ค้นพบในฮาดิสหรือกิตาบ (ประวัติศาสตร์อาหรับ) กล่าวว่า บิอติกามีต้นกำเนิดจากเมืองเมกกะ สมัยที่การสงครามไม่ได้มีอาวุธใช้แต่กำลังในการต่อสู้ จนมีโชดีนากุสเส็น และโชดีนากุสสิน สองพี่น้องที่เป็นทหารเอกของรอซูล (มะหะหมัด) เมื่อทั้งคู่คิดทำทางและฝึกหัดท่วงท่า และเชิงลูกไม้ที่จะเอาชนะข้าศึก จนเกิดความชำนาญก็ได้สอนวิชานี้แก่พลทหารอื่น ๆ ในยุคแรกเป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่าทำให้การทำลายชีวิตของศัตรูได้น้อย โชดีนากุสจึงได้ประดิษฐ์อาวุธกริช มาใช้ท่วงท่าเดียวกับมือเปล่า ต่อมาก็ได้นำกระบี่คู่รำทำเดียวกับการถือกริช ต่อมาเมื่อศตวรรษในการทำสงครามที่สำคัญ ๆ มีมากขึ้นและนำมาใช้ได้ดีกว่าจึงเลิกใช้วิชาบิอติกา ต่อมาเมื่อบิอติกาได้แพร่หลายยังชนสามัญทั่วไปของอาหรับเข้าสู่ชาวไทยมีการปรับเปลี่ยนตีกาเข้ารูปแบบเดิมคือ การใช้กริชและมือปะปนกัน จนมีการเลิกใช้กริชเป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่า สำหรับประเทศไทยบิอติกาเข้ามาทางแหลมมลายูแต่ไม่ทราบว่าใครเป็นผู้นำเข้ามาและใครเป็นผู้รับการถ่ายทอด

นอกจากนี้ยังมีตำนานสละเกิดจากประเทศอินโดนีเซีย โดยมีชายสามพี่น้องอพยพจากประเทศอินโดนีเซีย มายังประเทศมาเลเซีย และภาคใต้ของประเทศไทย โดยทั้งสามได้แยกย้ายและสอนการแสดงสละแต่ละเมืองดังนี้ โต๊ะบิโละ เข้าสอนสละที่รัฐกลันตัน โต๊ะรอซอน เข้าสอนสละที่รัฐกลันตัน โต๊ะอาโย เข้ามาในปัตตานี และเดินทางสอนสละที่อำเภอเทพา (ศักดิ์ศิลป์ หมะชะเหริม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

ประวัติการแสดงสละในประเทศไทย

มีตำนานของการกำเนิดสละจากสตรีที่เป็นผู้กำหนดท่าทางการต่อสู้ เพื่อใช้ป้องกันตนเองจากท่าทางของปลาที่หลบหลีกนกฟังกะ คือ มีสามี ภรรยา คู่หนึ่งมีค่ายสอนศิลปะการต่อสู้ โดยสามีเป็นผู้สอน สามีเป็นคนขี้หึงมากทั้งคู่มีเรื่องทะเลาะวิวาทกันและภรรยามักถูกทำร้ายอยู่เสมอ วันหนึ่งภรรยาไปตักน้ำในบ่อพบนกปากฟังกะปากแหลมกำลังก้มจิกปลาในบ่อปลาต่างแหวกว่ายสายน้ำวนไปเวียนมาด้วยความว่องไวดูพริ้วไหว ภรรยาได้จดจำท่าทางการหลบหลีกของปลามาดัดแปลงผสมกับ

วิชาการต่อสู้ของสามมี ครั้นสามมีทำร้ายนางจึงใช้ท่าทางนี้มาหลบหลีกและต่อสู้จนชนะ (ศักดิ์ศิลป์ หมดเขตห้าม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

ตำนานของการแสดงศิลปะที่ทางศิลปินใน 3 จังหวัดชายแดนใต้เล่าสืบต่อกันมา ดังนี้ มีสามมี ภรรยาคนหนึ่งชอบก่อการวิวาทแทบทุกวัน ด้วยความที่สามมีเป็นคนขี้หึงมาก วันหนึ่งภรรยาไปตักน้ำที่ บ่อหลังบ้าน โดยทั่วไปในอดีตการตักน้ำจะใช้กระบวยผูกติดกับไม้ไผ่ ระหว่างที่ตักน้ำในบ่อมีนกกิน ปลาตัวหนึ่งอยู่ ภรรยาได้เอากบวยไล่ตีกินตัวนั้น นกได้บินหลบซ้าย หลบขวาเป็นท่าทางที่พลัวไหว สวยงาม ภรรยานึกขึ้นชอบท่าทางหลบการตีของนกจึงได้จดจำไว้ เมื่อภรรยา กลับถึงบ้านสามมีเห็นว่า ภรรยาไปนานมากจึงสอบถาม ภรรยาได้เล่าความจริงให้ฟัง สามมีไม่เชื่อคิดว่านางไปหาชู้ จึงเริ่มมีปาก เสียงกันต่อจากนั้นสามมีก็ไล่ตีภรรยา ภรรยาวิ่งหลบการตีของสามมีโดยเลียนแบบท่าทางของนกที่ตน จดจำมา ท่าทางที่นำมาหลบกลายเป็นที่มาของท่าลีลาในปัจจุบัน (เจ๊ะอูมา ดอเลาะ, สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2555)

นอกจากนี้ยังมีปราชญ์ชื่อว่าโยลีสะ สาเม๊ะหมะ ได้ประยุกต์การแสดงศิลปะจากการ สังเกตการณ์ต่อสู้จากไก่ชน ด้วยไก่ชนก่อนการต่อสู้จะต้องเดินตะแคงเวียนดูคู่ต่อสู้อย่างน้อยครั้งรอบ หรือหนึ่งรอบก่อนเข้ากระโจมตีหรือต่อสู้กัน ถือเป็นการรำ 4 ทิศและการต่อสู้ของการแสดง (ศักดิ์ศิลป์ หมดเขตห้าม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

จากการศึกษาด้านประวัติความเป็นมา ได้ข้อสรุปดังนี้

1. มีต้นกำเนิดจากเมืองเมกกะโดยสองพี่น้องที่เป็นทหารได้คิดท่าทางการต่อสู้เพื่อเอาชนะ สงครามโดยสงครามในสมัยนั้นไม่มีอาวุธ ในยุคแรกที่คิดท่าทางใช้มือเปล่าในการต่อสู้ ต่อมาได้นำ กริชและกระบี่คู่มือใช้ตามลำดับ จนเมื่ออาวุธอื่นเข้ามาทำให้การแสดงชนิดนี้หายไป ต่อมาเมื่อการ ต่อสู้ประเภทนี้ได้แพร่หลายสู่ชาวบ้านทั่วไปของอาหรับและเข้าสู่ชาวโดยมีการปรับเข้ารูปแบบของ การใช้มือและกริชสลับกัน
2. ลีลาต้นกำเนิดจากอินโดนีเซียโดยชายสามพี่น้องอพยพมาอยู่ในมาเลเซียและภาคใต้ ของประเทศไทยซึ่งในไทยได้เข้ามาในปัตตานีและเดินทางเผยแพร่ลีลาในอำเภอเทพา จังหวัดสงขลา
3. เกิดจากหญิงที่มีสามมีเป็นครูสอนต่อสู้ สามมีเป็นคนขี้หึงและชอบทำร้ายร่างกาย เมื่อนาง ไปตักน้ำในบ่อน้ำ ได้มีนกกำลังจิกกินปลาในบ่อฝูงปลาได้แหวกว่ายน้ำหลบหลีกไม่ให้ เป็นอาหารของ นก นางจึงได้จดจำท่าทางของปลา มาดัดแปลงกับวิชาต่อสู้ของสามมี ครั้นสามมีทำร้ายนางจึงใช้ท่าทางนี้ มาหลบหลีกการต่อสู้จนชนะ
4. เกิดจากหญิงที่มีสามมีขี้หึงและชอบทำร้ายร่างกาย วันหนึ่งนางใช้กระบวยที่ผูกติดกับไม้ ไปตักน้ำที่บ่อ ในบ่อมีนกกำลังจิกกินปลา นางจึงเอากบวยไล่ตีกิน แต่นกสามารถหลบหลีกซึ่งเป็นท่าทาง ที่พลัวไหวสวยงามนางจึงจดจำท่าทางนี้ เมื่อกลับบ้านสามมีสงสัยนางไปไหน แต่เมื่อเล่าให้ฟังไม่เชื่อจึง

เกิดปากเสียงกัน สามิไล่ตีนางก็หลบหลีกโดยใช้ท่าทางที่จำมา จนท่าที่นางใช้หลบนั้นกลายมาเป็นที่มาของท่าหลบในการแสดงลิละ

5. มีปราชญ์ชื่อ ยูโสีะ สาเมะเหม ได้ประยุกต์การแสดงลิละจากการต่อสู้ของไก่ชนคือ ก่อนไก่จะสู้กันมันจะเดินตะแคงเวียนดูคู่อย่างน้อยครึ่งรอบหรือหนึ่งรอบก่อนเข้าโจมตี ถือเป็นการรำลึกและการต่อสู้ของการแสดง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า ประวัติความเป็นมาที่ศึกษาเพิ่มเติมได้จากคำบอกเล่าจากศิลปินมีจำนวนมากและมีลักษณะที่แตกต่างจากประวัตินักวิชาการได้ศึกษาไว้ โดยที่นักวิชาการได้ศึกษาไว้เป็นการแสดงลีลาท่าทางการแสดงโดยเลียนแบบลีลาการลอยน้ำของดอกอินทนิลที่ลอยตามน้ำโดยกระแสลมและการเคลื่อนที่เป็นตัวกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหว ส่วนคำบอกเล่าของศิลปินจะเป็นในลักษณะของการว่ายนํ้าของปลาหลบหลีกการถูกกินจากนกและการหลบหลีกของนกที่ถูกคนนำกระบวยไล่ตี แต่ทั้ง 3 ลักษณะไม่ว่าจะเป็นลีลาการลอยน้ำของดอกอินทนิล ลีลาการว่ายนํ้าของปลา และลีลาการบินหลบหลีกของนกถือเป็นวิถีทางธรรมชาติที่คนใช้จินตนาการประยุกต์ใช้เป็นท่าทางในการแสดงได้ทั้งสิ้นจึงไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าคำบอกเล่าหรือประวัติที่ถูกตีพิมพ์ประเด็นไหนถูกหรือผิด หากพิจารณาทำรำประกอบการแสดงลิละถึงแม้จะเป็นการแสดงการต่อสู้แต่ท่าทางที่ใช้แสดงมีความพลิ้วไหวมากหากดูว่าเป็นเหมือนลีลาการลอยน้ำที่ถูกกระแสลมพัดไปมาหรือเป็นท่าที่พัฒนามาจากการว่ายนํ้าของปลาหรือแม้กระทั่งการบินหลบหลีกกระบวยในบ่อนํ้าทั้งหมดก็มีความเป็นไปได้ทั้งสิ้น

นอกจากนี้แหล่งกำเนิดของลิละจากคำบอกเล่ามีหลายแหล่งคือ เกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย และจากเมืองเมกกะ โดยแหล่งกำเนิดจากเมกกะมีความน่าสนใจตรงที่ การต่อสู้ประเภทนี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อทำสงครามในยุคที่ไม่มีความเจริญด้านศาสตราวุธ โดยเริ่มจากต่อสู้แบบมือเปล่าต่อมาใช้กริชและกระบี่คู่ ด้วยท่าทางการต่อสู้แบบนี้จึงเป็นที่นิยมของชาวบ้านแล้วแพร่หลายมาสู่ประเทศไทยจนกลายเป็นการแสดง แต่ด้วยวัฒนธรรมถูกปรุงแต่งจนกลายเป็นแบบฉบับของคนไทยเชื้อสายมลายู และมีประวัติที่หลากหลายจึงไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าต้นกำเนิดที่แท้จริงอยู่ที่ไหน

ทั้งนี้ไม่ว่าจะมีต้นกำเนิดมาจากที่ใดแต่การแสดงลิละมีปรากฏในประเทศแหลมมลายู ซึ่งต่อมาได้มีการจัดแข่งขันเป็นเกมส์กีฬาโดยใช้ชื่อว่า บัญจลิละ

2. รูปแบบการแสดงลิละในปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้ 1. องค์ประกอบของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง

2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนของ องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.1.1 ผู้แสดงศิลปะ

ในอดีตผู้แสดงคณะศิลปะ ส่วนใหญ่ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมาบางคณะใช้ผู้หญิง เข้าร่วมแสดงด้วยแต่ก็เป็นส่วนน้อย (ในการฝึกผู้หญิงเข้าร่วมแสดงระยะเวลาไม่นานแต่อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2538 เป็นต้นไป) ดังเช่น คณะของคุณสมาน โดขอมิ เริ่มฝึกนักแสดงผู้หญิงราวปี พ.ศ. 2538 - 2540 ซึ่งผู้แสดงผู้หญิงจะมีการผลัดเปลี่ยนผู้แสดงอยู่ตลอดเวลา เพราะเมื่อผู้แสดงมีสามีจึงต้องหยุด การแสดงเพื่อปรนนิบัติสามี (สมาน โดขอมิ, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555) นอกจากนี้คณะ อามันดามัย เริ่มฝึกผู้หญิงแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2546 โดยทางมหาวิทยาลัยนราธิวาสราชนครินทร์ ได้เชิญ เป็นวิทยากรฝึกให้กับผู้หญิงจำนวน 6 คน (มะเย็ง มีสุ, สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2555)

ผู้แสดงในปัจจุบัน เป็นผู้ชายล้วนจำนวนนักแสดงเฉลี่ยประมาณ 4 - 6 คน ผู้แสดง ส่วนใหญ่มักเป็นลูกหลาน ญาติพี่น้องของหัวหน้าคณะ ตลอดจนเยาวชนที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้าน ทั้งนี้ ผู้แสดงโดยทั่วไปไม่ได้จำกัดวัย กล่าวคือ ผู้แสดงในแต่ละคณะมักประกอบด้วยผู้แสดงหลากหลายกลุ่ม วัยซึ่งการเริ่มฝึกฝนมักเริ่มฝึกตั้งแต่อายุ 7-8 ปี ดังนั้นในการโชว์การแสดงแต่ละสถานที่ผู้ชมจะได้รับ ชมการต่อสู้ของเด็กประถมศึกษาถึงมัธยมศึกษา คู่ต่อสู้ของวัยผู้ใหญ่ ตลอดจนวัยอาวุโสอายุสูงสุด ประมาณ 70 ปี นักแสดงส่วนใหญ่จะได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น แรกเริ่มมักฝึกหัดการแสดงการต่อสู้ด้วยมือเปล่าก่อนเสมอ เพื่อให้ผู้แสดงมีความชำนาญในท่วงท่า ลีลา มีความกระฉับกระเฉงในการเคลื่อนไหวและมีความผิดพลาดน้อยที่สุด จากนั้นจึงเริ่มฝึกการใช้ อาวุธชนิดต่าง ๆ (อิบราเฮง เจ๊ะอูเซ็ง, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

นักดนตรี ยังคงยึดรูปแบบอดีตตามจำนวนเครื่องดนตรีคือ มีจำนวน 4 คน ส่วน ใหญ่จะเป็นวัยผู้ใหญ่ทั้งนี้ในปัจจุบันก็ยังได้ถ่ายทอดให้กับวัยเด็กระดับประถมศึกษา ยกเว้นปีที่ ส่วนมากเป็นผู้อาวุโสและไม่ได้สานต่อให้กับเยาวชนเนื่องจากการถ่ายทอดมีความยากเพราะปีไม่มี โน้ตเพลงมีแต่ทำนองดังนั้นผู้ฝึกจะต้องฟังทำนองแล้วค่อยแกะโน้ตเพลง (อารีเป็ง ปือราเฮง, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

ผู้แสดงศิลปะจะยึดอาชีพการแสดงเป็นเพียงอาชีพเสริมเท่านั้นเพราะรายได้ที่ได้จาก การแสดงไม่เพียงพอต่อการเลี้ยงดูครอบครัว ทั้งนี้งานแสดงถือเป็นงานไม่คงที่ ไม่แน่นอน บางเดือนมี งานแสดงเยอะ บางเดือนไม่มีเลย โดยเฉพาะเดือนถือศีลอดทางคณะจะไม่รับงานแสดง ดังนั้นผู้แสดง แต่ละคนมีอาชีพหลักที่แตกต่างกันไป ได้แก่ ผู้นำศาสนา (โต๊ะอิหม่าม) วิทยากรถ่ายทอดการแสดง คำขาย ทำสวนผลไม้ ทำนา ทำสวนยาง มอเตอร์ไซด์รับจ้าง เป็นพนักงานในหน่วยงานของเทศบาล, องค์การบริหารส่วนตำบล, รัฐวิสาหกิจ และนักเรียน นักศึกษา นอกจากนี้ยังมีนักแสดงจำนวนน้อยที่

ไม่ประกอบอาชีพใด ๆ ถือเป็นกลุ่มที่รับงานแสดงเป็นอาชีพหลัก (มะเยียง สารีเปราะ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) นอกจากนี้ยังมีครูสอนศิลปะบางท่านได้ใช้เวลาในช่วงที่เด็กโรงเรียนอ่านคัมภีร์ในช่วงเวลาเย็น เพราะช่วงเวลานี้หากเด็กไม่มีกิจกรรมใด ๆ ก็สร้างความวุ่นวายบางครั้งเกิดการทะเลาะวิวาทเกิดขึ้น แต่เมื่อมีการฝึกศิลปะเด็ก ๆ จะมีระเบียบมากขึ้นและยังถือเป็นการสร้างสมาธิก่อนการเรียนอ่านคัมภีร์ ดังนั้นเด็กทุกคนในหมู่บ้านสามารถเล่นศิลปะได้หมดแต่จะยึดเป็นอาชีพนักแสดงได้ไหมนั้นขึ้นอยู่กับฝีมือของตนเองในขั้นที่ยากขึ้นไป (ศักดิ์ศิลป์ หมะชะเหริม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

จากการศึกษาผู้แสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ผู้แสดงในอดีต ใช้ผู้ชายล้วนจำนวนนักแสดงขึ้นอยู่กับประเภทที่แสดงคือ ศิลปะเดี่ยวผู้แสดง 1 คน ศิลปะคู่ผู้แสดง 2 คน ศิลปะหมู่ผู้แสดง 4 คนขึ้นไป นักดนตรีมีจำนวน 4 คนขึ้นไป นอกจากนี้ยังมีการนำผู้หญิงเข้าร่วมแสดงแต่เป็นส่วนน้อย
2. ผู้แสดงในปัจจุบัน จำนวนนักแสดงมีประมาณ 8 - 12 คน ส่วนมากจะเป็นผู้ชาย ส่วนผู้หญิงก็มีฝึกบ้างแต่ผู้แสดงหญิงเมื่อแต่งงานก็เลิกเล่น จนภายหลังจะมีแต่นักแสดงชายโดยเริ่มฝึกตั้งแต่อายุ 7 - 8 ปี
3. นักดนตรีมีจำนวน 4 คนจะมีการถ่ายทอดให้กับเยาวชนยกเว้นปี
4. ผู้แสดงส่วนใหญ่จะมีอาชีพหลักในการทำธุรกิจส่วนตัวหรือเป็นพนักงานของรัฐ ส่วนงานการแสดงศิลปะเป็นเพียงอาชีพเสริม

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการผู้แสดง เห็นได้ชัดจากจำนวนผู้แสดงในแต่ละคณะมีจำนวนนักแสดงที่โชว์จำนวนหลายคน แต่ในการแสดงจะแสดงโชว์กี่คู่ขึ้นอยู่กับเวลาที่ทางผู้จัดกำหนดไว้ให้ โดยมากจะใช้ผู้แสดงประมาณ 4 - 6 คู่ โดยแต่ละคู่แสดงคนละครึ่งและใช้อาวุธที่หลากหลายขึ้นอยู่กับฝีมือของนักแสดงด้วย โดยมากนักแสดงที่เป็นเยาวชนจะแสดงโชว์ลีลาการต่อสู้ด้วยมือเปล่า ส่วนนักแสดงที่มีประสบการณ์ มีความชำนาญในการต่อสู้ด้วยมือเปล่าเป็นอย่างดีจะสามารถแสดงโชว์การต่อสู้โดยใช้อาวุธต่าง ๆ ได้แก่ กริช ดาบ ไม้พลอง เป็นต้น

สำหรับนักดนตรีใช้เพียง 4 คน ตามจำนวนเครื่องดนตรีซึ่งสังเกตได้ว่าผู้เป่าปี่จะอาวุโสที่สุดเพราะเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ มีการถ่ายทอดให้แก่เยาวชนและกลุ่มคนที่สนใจดังนั้นจึงมีคนวัยกลางคนที่บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ กรณีที่มีการประกวดศิลปะชิงถ้วยพระราชทานมีการกำหนดอายุของนักแสดงและนักดนตรียกเว้นปีที่ไม่มีจำกัดอายุ นั้นแสดงให้เห็นว่ากระบวนการเป่าปี่ในปัจจุบันถ่ายทอดยากมากเพราะนักดนตรีไม่ได้ถอดตัวโน้ตสากล แต่เป่าในลักษณะเฉพาะของตนคือจดจำเป็นทำนอง

2.1.2 การแต่งกาย

ในอดีตสวมใส่เสื้อผ้าที่หาได้ตามสะดวกของผู้ใ้ไม่มีพิธีพิถันมากนัก ต่อมาเริ่มแต่งให้สอดคล้องกับเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมมลายูคือ แต่งแบบพื้นเมืองโดยได้พัฒนาจนกลายเป็นแบบฉบับมาตรฐานที่สวมใส่กันตามแบบฉบับของคนไทยเชื้อสายมลายู ในภาคใต้ จนปัจจุบัน ได้พัฒนาให้มีความสวยงามมากขึ้นโดยมักเน้นสีสันและลวดลายของผ้าให้โดดเด่น สวยงาม สะดุดตาผู้ชม บางคณะยังมีการนำชุดมลายูแบบองค์กรักษ์ของทหารในอดีตมาใช้โดยมากชุดนี้นักแสดงละครของมาเลเซีย นิยมใช้เรียกว่า ชุดซีกัป ซึ่งเมื่อสวมใส่ผู้แสดงจะมีความสง่างามมากขึ้น ลักษณะการแต่งกายคือ แต่งกายรูปแบบพื้นเมืองเพียงแต่เพิ่มเสื้อแขนยาว ผ้าหน้าตลอดติดกระดุมที่คอเพียงเม็ดเดียว ตัวเสื้อยาวระดับสะโพกปล่อยชายเสื้อ (มะฮิซอ ปะมุดอ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

ส่วนการแต่งกายของนักดนตรี ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ชายล้วน มักแต่งกายแบบธรรมดาในชีวิตประจำวันไม่พิธีพิถันมากคือ นุ่งโสร่ง หรือกางเกงขายาว ใส่เสื้อธรรมดาแขนยาว หรือแขนสั้น ยกเว้นงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรืองานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ส่วนราชการหรือเอกชนจัดขึ้น เจ้าภาพมักมีเงินสนับสนุนเพื่อให้แต่งกายแบบพื้นบ้านดั้งเดิมตามความต้องการของผู้จัด นอกจากนี้ ในกรณีที่มีการจัดการแข่งขันประลองยุทธ์แบบศิลปะเพื่อชิงรางวัลในงานเทศกาลต่าง ๆ นักดนตรีศิลปะ มักแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองสีสดลักษณะเดียวกันแต่คนละสีกับนักแสดง (เจ้ามะรี เปงนอ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดดังตารางที่ 38

ตารางที่ 38 จำแนกรายละเอียดการแต่งกายของการแสดงศิลปะ

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	ชุดแบบการต่อสู้ด้วยมือเปล่า	ผ้าโพกศีรษะ ใช้ผ้าพับเป็นรูปสามเหลี่ยม ผูกให้ปลายแหลมอยู่ด้านหลัง ข้าง ส่วนชายผ้าทั้งสองมัดให้แน่นปล่อยชายทั้งฝั่งขวา พับมุมยอดแหลมลงมาเล็กน้อย
	เสื้อ	ใส่เสื้อแขนสั้น คอกลม ที่หน้าอกฝั่งซ้ายสกรีนลายธงชาติไทย สวมไว้ในกางเกง
	ผ้าคาดสะเอว	ผ้าถุง ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุงลวดลายเดียวกับผ้าโพกศีรษะ สวมทับบนกางเกง ลักษณะการนุ่งจะเป็นแบบเฉียงโดยการปล่อยชายผ้าด้านขวายาวระดับเข่า ส่วนปลายผ้าด้านซ้ายจะสั้นกว่า ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุด
	ผ้าคาดสะเอว	ใช้ผ้าสีสดยาวเมตรครึ่ง กว้างสองนิ้ว พันรอบตัวและปล่อยชายผ้าที่ด้านหลังตรงสะโพกประมาณหัวนิ้ว
	กางเกง	กางเกงขายาวสีดำ ทรงหลวม

(อิลยาส ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

ตารางที่ 38 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
	ชุดแบบการต่อสู้ด้วยอาวุธ	ใช้ผ้าพับเป็นรูปสามเหลี่ยม ผูกให้ปลายแหลมอยู่ด้านหน้า ส่วนชายผ้าทั้งสองมัดให้แน่นปล่อยชายทั้งด้านหลัง
	ศีรษะ	สวมเสื้อยืดสีขาว ไว้ในกางเกง
	เสื้อด้านใน	เสื้อสีดำ คอตั้ง แขนยาว ผ่าหน้า ติดกระดุมที่คอหนึ่งเม็ด ปล่อยชายเสื้อ
	เสื้อนอก	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุงลวดลายเดียวกับผ้าโพกศีรษะ สวมทับบนกางเกง ลักษณะการนุ่งจะเป็นแบบเฉียงโดยการปล่อยชายผ้าด้านซ้ายยาวระดับเข่า ส่วนปลายผ้าด้านซ้ายจะสั้นกว่า ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุด
	ผ้านุ่ง	กางเกง
	กางเกง	กางเกงขายาวสีดำ ทรงหลวม (ชาวอู๋มิง บินสามะ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)
	ชุดนักดนตรี	ใช้ผ้าพับเป็นรูปสามเหลี่ยม พันรอบศีรษะ ให้อยอดแหลมอยู่ด้านหน้า ติดเข็มกลัด
	ผ้าโพกศีรษะ	ใส่เสื้อแขนยาวสีทองมีลายในเนื้อผ้า คอตั้ง คอผ่า เพียงครึ่งติดกระดุมสามเม็ด สวมไว้ด้านในกางเกง
	เสื้อ	ใช้ผ้าลักษณะเป็นถุงความยาวเหนือเข่า ส่วนปลายผ้าใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุด
	เสื้อ	ใช้ผ้า กว้างสามนิ้ว พันรอบสะเอวเพื่อป้องกันไม่ให้
	ผ้าคาดสะเอว	ผ้านุ่งหลุดและเก็บความเรียบร้อยของผ้านุ่งด้วย
	ผ้านุ่ง	สวมกางเกงขายาวทรงหลวม
	กางเกง	*หมายเหตุ เครื่องแต่งกายทุกชิ้นใช้เนื้อผ้าแบบเดียวกันในการตัดเย็บ (มะเย็ง สารีแปเราะ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

จากการศึกษาการแต่งกายการแสดงศิลปะ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. นักแสดงการต่อสู้ด้วยมือเปล่า แต่งกายชุดพื้นเมือง ใส่เสื้อแขนสั้นไว้ในกางเกง มีผ้าถุงสวมทับกางเกงไว้ในลักษณะเฉียงขึ้นข้างบน
2. นักแสดงการต่อสู้ด้วยอาวุธ แต่งกายรูปแบบเดียวกับคู่ต่อสู้มือเปล่า เพียงแต่เปลี่ยนการใส่เสื้อยึดไว้ด้านใน และเพิ่มเสื้อแขนยาว ผ่าหน้าตลอดติดกระดุมที่คอเพียงเม็ดเดียว ตัวเสื้อยาวระดับสะโพกปล่อยชายเสื้อ ส่วนมากเสื้อและกางเกงจะเป็นเนื้อผ้าลักษณะเดียวกัน
3. นักดนตรี สวมชุดสลิ้นแบบทั่วไปแต่ใช้เนื้อผ้าผืนเดียวกันทั้งชุด

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการการแต่งกายของการแสดงศิลปะจะมีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงชุดอื่น ๆ ของคนไทยเชื้อสายมลายูคือ ผู้แสดงจะสวมใส่ชุดพื้นเมืองซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางของคนไทยเชื้อสายมลายู ในส่วนการวิวัฒนาการด้านนี้จะเห็นได้ชัดเจนในส่วนของการใส่รายละเอียดของสีสัน ลวดลาย เนื้อผ้าคือ เดิมในอดีตการแต่งกายจะแต่งลักษณะเรียบง่ายคือ นักแสดงใส่เสื้อยึดสีขาวกางเกงขาวยาวใช้ผ้าถุงสวมทับผูกมัดด้วยผ้าคาดสะเอวส่วนศีรษะจะพันด้วยผ้าพับเป็นรูปสามเหลี่ยมโพกศีรษะ ต่อมาบางคณะที่แสดงศิลปะมาแถบนี้จะมีการใส่เสื้อคือใส่บราอและสวมหมวกช่อแคะหรือทำผ้าพับจีบเป็นรูปต่าง ๆ

ส่วนปัจจุบัน ยังคงนิยมการแต่งกายแบบเดิมแต่สีสัน ลวดลายของเนื้อผ้าโดยเฉพาะผ้าถุงและหมวกจะเป็นผืนเดียวกันและมักใช้สีที่ติดกับตัวเสื้อและกางเกง กล่าวคือ การตัดเย็บชุดการแสดงนิยมตัดเสื้อให้มีลักษณะแขนสั้น คอกลมและกางเกงสีเดียวกัน ผ้าถุงกับหมวกจะใช้ผ้าผืนเดียวกันแต่นิยมเลือกใช้สีที่ต่างกับเสื้อและกางเกงเพื่อความสวยงาม นอกจากนี้บางคณะมีการนำชุดองค์รักษ์เข้ามาปรับใช้แต่ลักษณะเหมือนกับชุดสลิ้นทั่วไปแต่ต่างคือ สวมเสื้อสีขาวไว้ด้านในนุ่งกางเกงและใช้ผ้าถุงสวมทับผ้าถุง มีผ้าคาดสะเอวอีกชั้นหนึ่ง ทั้งนี้ยังมีเสื้อแขนยาวผ่าหน้าตลอดติดกระดุมเม็ดบน เพียงเม็ดเดียว ใช้ผ้าที่ตัดเย็บสีเดียวกับกางเกง

นอกจากนี้ ชุดของนักดนตรีก็ยังคงมีวิวัฒนาการโดยมีรูปแบบที่เป็นแบบแผนยิ่งขึ้น คือ ในอดีตนักดนตรีใส่เพียงเสื้อยึดสีขาว กางเกงขาวแต่ปัจจุบันสวมชุดสลิ้นซึ่งประกอบด้วยหมวกเสื้อ กางเกง ผ้าถุงและผ้าคาดสะเอวก็ใช้ผ้าผืนเดียวกันในการตัดเย็บ

2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงศิลปะ ถือเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นต่อการแสดงมาก เพราะใช้เรียกสร้างความสนใจจากคนดู ทำให้การเล่นชนิดนี้สนุกสนานคึกคัก และบรรเลงประกอบการแสดงตลอดเวลา เพลงที่ใช้จะมีเพลงเดียวแต่มีการเปลี่ยนท่วงทำนองไปตามลีลาการต่อสู้ ได้แก่ การไหว้ครูก็ใช้ท่วงทำนองช้า ๆ การต่อสู้โดยเฉพาะการเข้าหากันของคู่ต่อสู้ก็เป็นจังหวะเร็ว เครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีดังนี้ กลองกือเนใหญ่ 1 ใบ กลองกือเนเล็ก 1 ใบ ฆ้องมลายู 1 คู่ ปี่ชุนา 1 เล้า (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดของเครื่องดนตรี ดังตารางที่ 39

ตารางที่ 39 จำแนกรายละเอียดเครื่องดนตรีของการแสดงศิลปะ

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ก๊อแน		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้บรรเลง 2 ใบ ตัวผู้ทำหน้าทีเดินจังหวะให้การสนุกสนาน ส่วนใบเล็ก เรียกว่า ตัวเมีย ทำหน้าที่คุมจังหวะ มีลักษณะทรงกระบอกกลมนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หน้ากลองทั้งสองด้านไม่เท่ากันซึ่งด้วยหนังวัว ใช้หวายหรือเชือกมัดเป็นสายโยงหน้ากลอง ในการบรรเลงจะใช้ก๊อแนควบคุมจังหวะดนตรี วิธีบรรเลง นักดนตรีจะใช้ไม้ตีที่หน้ากลองด้านขวา ส่วนหน้ากลองด้านซ้ายจะใช้มือเปล่าในการตี (มาลาเช็ง สามชามา, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)
ฆ้อง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยผูกติดกับขาตั้ง ที่ทำด้วยโครงเหล็กตกแต่งด้วยการนำธงชาติผืนเล็ก ๆ มาประดับด้านบนโครง จัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะให้เพลงมีความสม่ำเสมอ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ศูนย์กลางของใบ (มะกะ สะอิ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)
ปี่		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้ปี่ชุนามีขนาด 6 รู ตัวปี่จะประกอบด้วยท่อนเล่าปี่ และท่อนลำโพง ตัวของท่อนลำโพงจะนิยมตกแต่งด้วยแผ่นเงิน จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เพื่อให้การแสดงศิลปะมีความมีมนวลขึ้น ในการบรรเลงจะต้องใช้กำพวดที่มีล้นปีทำด้วยใบตาลติดเป็นกลีบมนซ้อน 4 กลีบ เสียบตรงบนสุดของเล่าปี่ ขณะที่เป่ามีทั้งสองจะไล่เสียงโน้ตเพลงโดยการเปิดหรือปิดตามรู (มะเย็ง สารีแปเราะ, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง นักดนตรีจะบรรเลงเพลงเดียวตลอดการแสดงซึ่งไม่มีการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลง แต่จะมีการจังหวะช้า และเร็ว ขึ้นอยู่กับการตีจังหวะของก๊อแน ซึ่งก๊อแนตัวเมียจะทำหน้าที่เร่งจังหวะและบางจังหวะเพื่อส่งอารมณ์ให้แก่นักแสดง ได้แก่ ตีจังหวะรุกเพื่อยั่วยุให้คู่ต่อสู้ได้ต่อสู้กัน และมีการบางจังหวะเป็นสัญญาณให้ทราบว่าการปรับเปลี่ยนท่าในขณะไหว้ครู หรือการรำ 4 ทิศ ปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนคิดเพลงใหม่ ๆ ขึ้นมาเพื่อ

บรรเลงร่วมกับเพลงเก่า โดยทั่วไปมักขึ้นอยู่กับคนปี่คือ คนปี่เป่าเพลงใด เครื่องดนตรีชิ้นอื่นก็บรรเลง
ท่วงทำนองตาม ด้วยว่าเพลงเหล่านี้ไม่มีโน้ตจึงยากต่อการถ่ายทอดให้คนรุ่นหลัง ๆ (มะ ดิง,
สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ กลองกือแนใหญ่ 1 ใบ กลองกือแนเล็ก 1 ใบ ข้อง 1 ใบ
ปี่ซุณา 1 เล้า
2. เพลงที่ใช้บรรเลงจังหวะช้าจะเป็นการไหว้ครู ส่วนเพลงจังหวะเร็วจะใช้เมื่อเริ่มการ
ต่อสู้

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเครื่องดนตรีและเพลง ซึ่งยังคงยึดถือ
ปฏิบัติรูปแบบเดิมสืบเนื่องจากนักดนตรีได้รับสืบทอดรูปแบบการบรรเลงมาจากรุ่นสู่รุ่นและไม่ได้
ศึกษาด้านดนตรีจึงมีความรู้เพียงเครื่องดนตรีที่ตนได้รับถ่ายทอดมาจึงไม่ได้นำเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ
มาร่วมบรรเลงมีการปรับเปลี่ยนก็กระทำเพียงเพิ่มท่วงทำนองเพลงใหม่เข้ามาบรรเลงร่วมกับเพลงเก่า
ที่ได้ถ่ายทอดเท่านั้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นปี่ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นท่วงทำนองเพลง
ส่วนกลองและข้องจะเป็นเครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น

ปัจจุบันคนเป่าปี่ประกอบการแสดงศิลปะประสบปัญหาเช่นเดียวกันกับคนที่สืโวโกลินของ
รองเง็งตันหยงคือ ไม่สามารถถ่ายทอดให้เยาวชนได้เพราะผู้บรรเลงไม่ได้บรรเลงเป็นโน้ตเพลง
เพียงแต่บรรเลงตามทำนองเพลง ซึ่งเป็นการยากที่ถ่ายทอดให้แก่คนที่ไม่มีพื้นฐาน ดังนั้นปัญหาของ
คนเป่าปี่ที่นับวันหายากถึงแม้จะมีหน่วยงานที่สนับสนุนด้านการเผยแพร่การแสดงโดยวิธีการประกวด
การแสดงยังมีข้อยากเว้นสำหรับอายุคนเป่าปี่ กล่าวคือ กระทรวงวัฒนธรรมได้จัดประกวดการแสดง
ศิลปะโดยมีการกำหนดอายุของผู้แสดงโดยนักแสดงและนักดนตรีที่บรรเลงกลองและข้องสามารถฝึกหัด
ในระยะเวลาสั้น ๆ ได้ แต่คนเป่าปี่ไม่สามารถปฏิบัติได้

2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

วิธีการแสดงในอดีต ก่อนทำการแสดงทั้งคณะจะทำพิธีไหว้ครู หลังจากนั้นนักแสดง
ลงสนาม ดนตรีทำการบรรเลงเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม จากนั้นนักแสดงผลัดไหว้ครูทีละคน
หลังจากนั้นจึงเริ่มต่อสู้กัน (ศักดิ์ศิลป์ หมดชะเหรัมย์, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

วิธีการแสดงในปัจจุบัน (พ.ศ. 2555) มีการปรับเปลี่ยนพิธีกรรมไหว้ครูทั้งคณะออกไป
ในช่วงแรกของการแสดงจะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงเพลงเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมเรียกโดยทั่วไปว่า
โหมโรง โดยนักแสดงทั้งสองคนจะนั่งไถลนักดนตรีโดยนั่งฝั่งเดียวกันหรือแยกนั่งคนละฝั่งขึ้นอยู่กับ
หัวหน้าคณะ เมื่อโหมโรงจบก็เริ่มรำไหว้ครูของนักแสดงโดยรำทีละคน ซึ่งท่าทางในการรำรำก็ไม่
เหมือนกัน แต่เมื่อจบท่าไหว้ครูแต่ละคนจะทำท่า สลาม เพื่อทำความเคารพครู ซึ่งท่าสลามแต่ละ

คณะจะแตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคณะสร้างสรรค์มาแต่ลักษณะของท่าคือ กัมหนามือข้างหนึ่งแตะที่หน้าผาก

เมื่อแสดงท่าไหว้ครูเสร็จแล้ว นักแสดงทั้งคู่ก็ต่อสู้โดยมองหน้ากันเดินเป็นรอบวงกลม เมื่อถึงจังหวะเข้าต่อสู้กันเมื่อหมดจังหวะเพลงก็เดินเป็นรอบวงกลม บางครั้งก็ยืนนิ่ง ๆ ทำสมาธิอยู่กับที่ เมื่อถึงจังหวะก็ต่อสู้กัน ในขณะที่เข้าต่อสู้จะมีการส่งเสียงข่มขวัญคู่ต่อสู้ รวมทั้งนักดนตรีจะมีการส่งเสียงเพื่อบอกจังหวะให้ผู้แสดงเข้าต่อสู้กัน โดยทั่วไปท่าทางของการต่อสู้จะมีความแตกต่างกันตามชนิดของอาวุธที่ใช้ (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

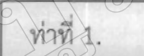
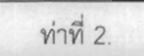
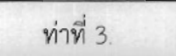
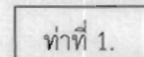
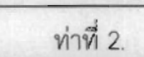
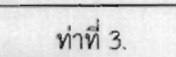
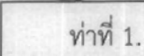
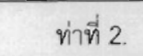
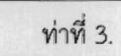
ช่วงเวลาของการต่อสู้สามารถยืดเวลา หรือตัดเวลาให้สั้นลงได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพในการกำหนดเวลาเมื่อหมดเวลานักแสดงจะทำท่าสลายตรงกลางเวทีหันหน้าหาผู้ชมพร้อมกัน (เยอมิน ยูโซ๊ะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

รูปแบบการแสดงศิลปะที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน สามารถจำแนกรูปแบบการแสดงดังนี้ 1. การต่อสู้ด้วยมือเปล่า 2. การต่อสู้ด้วยกริช 3. การต่อสู้ด้วยดาบ ด้วยการแสดงทั้ง 3 รูปแบบต้องมีการแสดงท่าไหว้ครูในช่วงแรกเริ่มการแสดงซึ่งทุกคู่มักแสดงในท่าเดียวกัน ท่าไหว้ครูของการแสดงศิลปะจำแนกได้ 2 แบบโดยนักแสดงคนที่ 1 จะใช้ท่าไหว้ครูแบบที่ 1 ส่วนนักแสดงคนที่ 2 จะใช้ท่าไหว้ครูแบบที่ 2 แล้วจึงแสดงการต่อสู้ด้วยรูปแบบนั้น ๆ ท่าไหว้ครูสามารถจำแนกได้ดังนี้

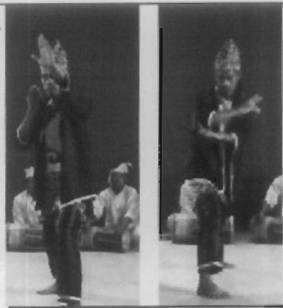
1. การแสดงท่าไหว้ครู ในการแสดงศิลปะไม่ว่าจะแสดงโชว์การต่อสู้ในรูปแบบใด นักแสดงทุกคนต้องแสดงท่าไหว้ครูก่อน ซึ่งนักแสดงจะแสดงท่าไหว้ครูหลังจากที่นักดนตรีบรรเลงเพลงไหมโรงจบ โดยแสดงคนละครึ่งเริ่มจาก นักแสดงคนที่ 1 เดินออกมาจากที่นั่งใกล้กับนักดนตรีมายืนตรงกลางเวที นักแสดงคนที่ 2 จะนั่งรอใกล้กับนักดนตรีเมื่อนักแสดงคนที่ 1 แสดงจบแล้วกลับมา นั่งใกล้กับนักดนตรี นักแสดงคนที่ 2 จะออกไปยืนแสดงแทนที่เมื่อแสดงท่าไหว้ครูจบจึงเริ่มกระบวนการต่อสู้ (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

ท่ารำในการไหว้ครูมีรูปแบบที่แตกต่างกันระหว่างนักแสดงคนที่ 1 และนักแสดงคนที่ 2 รายละเอียดท่ารำ จำแนกได้ดังตาราง 40 และ 41

ตาราง 40 จำแนกรายละเอียดท่าไหว้ครูแบบที่ 1 (คณะนากออูแต : มะฮิซอ ปะมูตอ, 15 กันยายน 2555)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
1	ท่าที่ 1. ชูมือขวาเหนือศีรษะ มือซ้ายระดับอก ท่าที่ 2. ยกขาซ้าย มือซ้ายคบขา ก้าวเท้าลง ท่าที่ 3. ก้มตัวลง ค่อย ๆ ลดมือขวา หมุนทางขวา หันไปทิศหลัง	   
2	ท่าที่ 1. ชูมือขวาขึ้น มือซ้ายอยู่ระดับอก สลับมือชู มือซ้าย - มือขวา หมุนมาด้านหน้า ท่าที่ 2. ก้าวเท้าซ้าย ก้มตัวเล็กน้อย ยืนมือทั้งสอง มาด้านหน้า ท่าที่ 3. มือขวากำหมัดตึงเข้าหาตัว	   
3	มือขวาจับคว่ำชูแขนตึงเหนือศีรษะ มือซ้ายกางออก เล็กน้อยระดับไหล่ สลับด้าน	
4	ท่าที่ 1. ยกเท้าขวาขึ้น มือขวาจับคว่ำ หมุนรอบ ๆ มือซ้ายที่ตั้งวงระดับชายพก ท่าที่ 2. มือทั้งสองประกบกันแขนตึง มือขวาวางบน มือซ้าย ท่าที่ 3. มือทั้งสองทาบที่หน้าอก ท่าที่ 4. ชูมือทั้งสองขึ้น มือซ้ายเหนือศีรษะ มือขวา เหยียดตึงก้าวเท้าลง	   

ตาราง 40 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
		
5	ย้อนกลับท่าท่า ท่าที่ 1. ยกขาซ้าย มือซ้ายตบขา ก้าวเท้าลง ท่าที่ 2. ก้มตัวลง ค่อย ๆ ลดมือขวา หมุนทางขวา หันหลัง ท่าที่ 3. ชูมือขวาขึ้น มือซ้ายอยู่ระดับอก สลับมือ ชูมือซ้าย มือขวา หมุนมาด้านหน้า	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2. ท่าที่ 3.
6	ท่าที่ 1. ก้าวเท้าขวายืนตรง มือขวากำหมัด มือซ้ายตั้งวงระดับอก ท่าที่ 2. มือทั้งสองไขว้กัน ชูมือสูงเหนือศีรษะ ชักมือมาระดับอก ม้วนมือชูขึ้นตำแหน่งเดิม ทำ 2 ครั้ง	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
7	ท่าที่ 1. ถอนเท้าขวา มือซ้ายชูเหนือศีรษะ มือขวาแบระดับหน้า ถอนเท้าซ้ายพร้อมกับสลับมือ ท่าที่ 2. หมุนไปทางซ้าย และหมุนกลับทิศหน้า มือซ้ายตั้งฐานไหล่ขวา มือขวาดั้งที่ศอกซ้าย	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

ตาราง 40 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
8	ท่าที่ 1. มือซ้ายเหนือศีรษะ มือขวาเหยียดตึง หมุนไปด้านหลัง ท่าที่ 2. ก้าวเท้าขวาชิด มือทั้งสองไขว้กัน ชูมือสูงเหนือศีรษะ ชักมือมาระดับอก ม้วนมือชูขึ้นตำแหน่งเดิม ทำ 2 ครั้ง ท่าที่ 3. ถอนเท้าขวา มือขวาชักลง ถอนเท้าซ้าย มือซ้ายชักลง หมุนมาด้านหน้า	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2. ท่าที่ 3.
9	ท่าที่ 1. หมุนตัวกลับมาทิศหลัง โดยมือซ้ายเหนือศีรษะ มือขวาเหยียดตึง หมุนมาด้านหน้า ท่าที่ 2. ก้าวเท้าซ้าย ก้มตัวเล็กน้อย ยืนมือทั้งสองมาด้านหน้า มือขวากำหมัดตึงเข้าหาตัว ยืนหมัดขวามาด้านหน้า มือซ้ายตีที่ต้นแขนขวา สลับด้าน ท่าที่ 3. ชูแขนขวา ก้มตัวลง ค่อย ๆ ลดมือขวา หมุนทางขวา หันหลัง หมุนกลับมาด้านหน้า มือขวากำหมัดตึงเข้าหาตัว	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2. ท่าที่ 3.
10	ท่าที่ 1. มือขวาจับศอกซ้ายชูแขนตึงเหนือศีรษะ มือซ้ายกางออกเล็กน้อยระดับไหล่ สลับด้าน ครั้งที่ 4 ท่าที่ 2. มือขวาจับศอกซ้ายชูแขนตึง มือซ้ายอยู่ที่หน้าอก ท่าที่ 3. ดึงหมัดขวาเข้าหาต้นระดับชายพก มือซ้ายมาวางใกล้มือขวา ก้มตัวลงเล็กน้อย	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.  ท่าที่ 3.

ลักษณะทำให้ครูแบบนักแสดงคนที่ 1 ผู้แสดงจะจบการแสดงโดยการทำความเคารพโดยการโค้งมิดขวาเข้าหาตนระดับชายพก มือซ้ายมาวางใกล้มือขวาแล้วคำนับ ถือเป็นหมุดกระบวนท่าการแสดง (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดทำให้ครูแบบที่ 2 จำแนกได้ดังตารางที่ 41

ตารางที่ 41 จำแนกรายละเอียดทำให้ครูแบบที่ 2 (ขณะนาถออุเต : อีลียาส ดอแม, 15 กันยายน 2555)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
1	ท่าที่ 1. มือขวาชูสูง มือซ้ายคว่ำระดับชายพก ยืนตรง ท่าที่ 2. มือขวาชูสูง มือซ้ายจับกางเกง ก้าวเท้าซ้าย ชูแขนสลับสูงต่ำ 2 ครั้ง มือขวาแตะที่คิ้ว ถอนเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย มือขวาลดลงมาระดับหน้า ท่าที่ 3. ชูแขนซ้าย ลดแขนซ้ายระดับพื้น ก้มตัวลง วาด มือไปด้านข้างหันหลัง ยกมือซ้ายขึ้น ยืนมือขวาไป ด้านหน้า หมุนตัวกลับมาด้านหน้า	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2. ท่าที่ 3.
2	ท่าที่ 1. ก้าวเท้าซ้าย ยกมือขวา มือทั้งสองลดลงใกล้ ๆ พื้น ก้มตัวลง ยกตัวขึ้น ท่าที่ 2. ถอนเท้าซ้าย หมุนตัวไปหลังทางซ้าย มือซ้ายสูง มือขวาอยู่ที่แขนมือซ้าย หมุนตัวทางขวามาด้านหน้า มือ ขวาสูง มือซ้ายต่ำ สลับอีกครั้ง	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
3	ท่าที่ 1. วาดมือทั้งสองจากอก ชูขึ้นเหนือศีรษะ จับ ด้านข้าง ยกไหล่ มือขวาแบมือ ก้าวเท้าซ้ายชิด ถอน เท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย ท่าที่ 2. พลิกตัวมาด้านหน้า มือซ้ายยื่นมาหน้า ชูมือขึ้น ก้มตัวลง มือขวาหมุนรอบตัว นำมาไว้ที่อก	
		ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

ตาราง 41 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
4	ท่าที่ 1. ยกมือซ้าย ถอนเท้าขวา มือขวามาไว้ด้านหน้า หมุนไปทิศหน้า ท่าที่ 2. มือขวาแตะที่หน้าผาก มือซ้ายทิ้งมือลงปล่อย ธรรมชาติ ก้มตัวเล็กน้อย	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

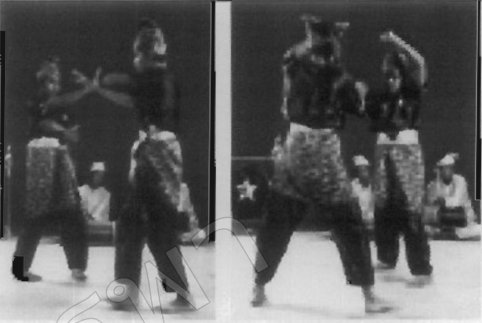
ลักษณะท่าไหว้ครูแบบที่ 2 ท่าทางจะต่างกับนักแสดงคนที่ 1 และมีจำนวนท่าที่น้อยกว่า นอกจากนี้การแสดงท่าจบของการไหว้ครูแบบที่ 2 ผู้แสดงจะเอามือขวาแตะที่หน้าผาก มือซ้ายทิ้งมือลงปล่อยธรรมชาติ ก้มตัวเล็กน้อย เมื่อนักแสดงคนที่ 2 กระทำท่าทางนี้ นักแสดงคนที่ 1 จะเดินมายืนเคียงคู่กันแล้วเริ่มกระบวนการต่อสู้

2. กระบวนการต่อสู้ด้วยมือเปล่า เป็นการใช้ลีลาท่าทางการต่อสู้ที่ผู้แสดงไม่ได้ถืออาวุธใด ดังนั้นท่าทางของการต่อสู้จะเน้นโชว์ท่าการแตะ การตอย การถีบ การป็นขึ้นคู่ต่อสู้และใช้ศอกทำร้าย (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดท่าทางการต่อสู้ด้วยมือเปล่า จำแนกได้ดังตาราง 42

ตารางที่ 42 จำแนกรายละเอียดท่าการต่อสู้ด้วยมือเปล่า (คณะนาฏอูเต : อีลยาส ดอแม;
อับดุลเลาะห์ ปะตูมอ, 15 กันยายน 2555)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
1	หันหน้าเข้าหากัน ก้าวเท้าซ้าย มือขวายู่ระดับหน้าอก แขนเล็กน้อย มือซ้ายต่ำระดับขายพัก ยกมือซ้ายสูงเหนือศีรษะ มือขวาแขนตึงระดับหน้าอก หมุนตัวไปทางขวาช้า ๆ	

ตารางที่ 42 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
2	เดินสลับที่กันเป็นวงกลม ก้าวเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย มือสลับสูง-ต่ำ พร้อมกับการก้าวเท้า มือซ้ายสอดใต้มือขวา กลายเป็นสูง พลิกตัวด้านขวา พร้อมก้าวเท้าขวา 1. มือซ้ายยื่นมาด้านหน้า 2. สลับมือขวายื่นมาด้านหน้า 3. สอดมือซ้ายกลายเป็นสูง 4. มือขวาค่อย ๆ เหยียดตึง หมุนตัวไปทางขวา มือขวาตบขาขวา หันหน้าหาคู่ มือขวาชก เดินถอยหลังดูเชิง	
3	ท่าต่อสู้ 1 เมื่อถึงที่ ถอนเท้าขวาคนละก้าว ท่าที่ 1. คนที่ 1 แตะเท้าซ้ายที่สะเอว และแตะข้อมือศีรษะของคนที่ 2 ขณะเดียวกันคนที่ 2 ก้มหลบ ท่าที่ 2. คนที่ 2 ปีนขึ้นคนที่ 1 ใช้เท้าขวาเหยียบข้างลำตัว เท้าซ้ายเหยียบบ่า มือซ้ายจับไหล่ สอกขวาค้างเหนือศีรษะ ลงมาค้างท่า ก้าวเท้าขวา มือซ้ายสูงระดับหน้า	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
4	เดินก้าวเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย พร้อมกับการสลับมือขึ้นและลง ลักษณะเป็นการเดินดูเชิง	
5	ท่าต่อสู้ 2 ท่าที่ 1. คนที่ 2 พลิกตัวใกล้ ๆ คนที่ 1 พร้อมกันนั้นคนที่ 1 หันมาด้านหน้า คนที่ 2 จับไหล่คนที่ 1 ท่าที่ 2. คนที่ 1 ล้มลง ยกเท้าขวาถีบที่อกคนที่ 2 ขณะเดียวกันคนที่ 2 ค่อมตัวบนคนที่ 1 มือทั้งสองจับไหล่	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.
6	เดินก้าวเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย พร้อมกับการสลับมือขึ้นและลง ลักษณะเป็นการเดินดูเชิง	
7	ท่าต่อสู้ 3 1. คนที่ 2 ยื่นมือขวาออกไปชนาบลำตัว เดินเข้าหาพร้อมชนคนที่ 1 คนที่ 1 จับมือไว้และผลักออก คนที่ 1 หันหลัง คนที่ 2 กระโดดแตะคนที่ 1 เท้าซ้ายเหยียบขึ้นบน เท้าขวาแตะที่หลังคนที่ 2	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2.

ตารางที่ 42 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
	เดินก้าวเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย พร้อมกับสลับมือขึ้นและลง ลักษณะเป็นการเดินดูเชิง หันหน้าออกเวที ยืนตรง มือซ้ายทาบบนมือขวาอยู่ระดับชายพก ก้มตัวเล็กน้อย	

ในการต่อสู้ด้วยมือเปล่า ลักษณะคล้ายกับการต่อสู้ของมวยไทยซึ่งท่าทางของผู้แสดงจะดูตื้น จุดเด่นของการแสดงจะอยู่ที่ความคล่องแคล่วว่องไว ความทะมัดทะแมง การใช้มือและเท้าทำร้ายคู่ต่อสู้สมจริง ท่าต่อสู้ของนักแสดงมีหลายท่า ไม่ได้กำหนดตายตัวว่าท่าไหนขึ้นก่อน-หลัง ซึ่งท่าทางทั้งหมดสามารถเพิ่มและตัดได้ขึ้นอยู่กับเวลาที่เจ้าภาพกำหนดไว้

3. กระบวนการต่อสู้ด้วยกริช เป็นการโชว์ลีลาการต่อสู้ที่ผู้แสดงถืออาวุธ อาวุธที่ใช้จะเป็นของจริงท่าที่เด่นมักจะเป็นท่าที่จ่ออาวุธใกล้อวัยวะที่สำคัญของคู่ต่อสู้ เช่น ลำตัว หลัง หน้า เป็นต้น การโชว์จะเน้นท่าที่สำคัญโดยผู้แสดงจะค้างท่าที่เด่น ๆ ไว้ก่อนจะเปลี่ยนเป็นท่าต่อไป (มรรคดา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดการต่อสู้ด้วยกริช จำแนกได้ดังตาราง 43

ตารางที่ 43 จำแนกรายละเอียดท่าทางการต่อสู้ด้วยกริช (คณะนาฏออกแต่ : อิบราเฮม เจ๊ะอูเซ็ง; มะอิซา ปะมุดอ, 15 กันยายน 2555)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
1	หันหน้าเข้าหากัน ก้าวเท้าซ้าย มือขวาอยู่ระดับหน้า จอแขนเล็กน้อย มือซ้ายต่ำระดับชายพก ยกมือซ้ายสูงเหนือศีรษะ มือขวาแขนตึงระดับหน้าอก หมุนตัวไปทางขวาช้า ๆ	

ตารางที่ 43 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
2	เดินสลับที่กันเป็นวงกลม ก้าวเท้าซ้าย - ขวา - ซ้าย มือสลับสูง-ต่ำ พร้อมกับการก้าวเท้า มือซ้ายสอดใต้มือขวา กลายเป็นสูง พลิกตัวด้านขวา พร้อมก้าวเท้าขวา 1. มือซ้ายยื่นมาด้านหน้า 2. สลับมือขวายื่นมาด้านหน้า 3. สอดมือซ้ายกลายเป็นสูง 4. มือขวาค่อย ๆ เหยียดตึง หมุนตัวไปทางขวา มือขวาดบขาขวาพร้อมยกเท้า หมุนตัวหันหน้าเข้าหาคู่ ก้าวเท้าลง	
3	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
4	ท่าต่อสู้ 1 มือทั้งสองจับกริขพร้อมดึงออกจากฝัก ยืนกางขา มือข้างหนึ่งถือกริข อีกข้างจับมือคู่ต่อสู้ ลักษณะย่อแอ่นต่อต้านกันและกัน	
5	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
6	ท่าต่อสู้ 2 คนที่ 1 เป็นฐาน ยืนกางขาให้มั่นคง คนที่ 2 ขึ้นเหยียบที่หน้าขาของฐาน มือซ้ายของแต่ละคนจับคู่ต่อสู้ มือขวาของคนที่ 2 ยกสูงเหนือศีรษะ มือขวาของฐาน อ้อมมือหลังคนขึ้นอยู่ระดับอกปลายกริขหันออกนอก	
7	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
8	ท่าต่อสู้ 3 คนที่ 1 ล้มตัวลงนอนยกเท้าซ้ายถีบที่ฐานไหล่คนที่ 2 มือซ้ายจับมือคนที่ 2 มือขวาถูกคนที่ 2 จับ คนที่ 2 ยืนค่อมตัวเท้าซ้ายอยู่ระดับช่วงอก เท้าขวาเหยียดตึง มือซ้ายจับมือขวาของคนที่ 1 มือขวาถือกริขจ่อหน้าคนที่ 1	

ตารางที่ 43 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
9	ท่าท่าไหว้ครู ท่าที่ 1. หันซ้ายยืนเรียงกันชูมือขวาถือกริช ถอนเท้าขวา ค่อย ๆ ลดมือขวาลง พร้อมกับหมุนไปด้านหลัง สลับมือ 2 ครั้ง หมุนกลับมาด้านหน้า ท่าที่ 2. มือทั้งสองยื่นมาด้านหน้า ชักมือขวาไว้ที่ชายพก ด้านขวา ท่าที่ 3. ชักเท้าขวามายืนตรง ชักมือซ้ายวางใกล้มือขวา ก้มตัวเล็กน้อย	 ท่าที่ 1. ท่าที่ 2) ท่าที่ 3)

ลักษณะการต่อสู้ด้วยกริชนักแสดงที่สามารถถ่ายทอดท่ารำนี้นี้ได้จะต้องผ่านการต่อสู้ด้วยมือเปล่าอย่างชำนาญเพราะการแสดงต้องถืออาวุธจริงที่มีความแหลม ความคมของอาวุธ ดังนั้นผู้แสดงต้องมีความสมบูรณ์แข็งแรงของร่างกาย และมีความสามารถในการต่อสู้ระดับใกล้เคียงกันด้วย

4. การต่อสู้ด้วยดาบ เป็นการโชว์ลีลาการต่อสู้ที่ผู้แสดงถืออาวุธ อาวุธที่ใช้จะเป็นของจริง ท่าที่เด่นมักจะเป็นท่าที่ทั้งคู่ใช้ดาบฟาดฟันกัน มีการป้องกันดาบ มีการใช้เท้าถีบคู่ต่อสู้การโชว์จะเน้นท่าที่สำคัญโดยผู้แสดงจะค้างท่าที่เด่น ๆ ไว้ก่อนจะเปลี่ยนเป็นท่าต่อไป (มรรคตา ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555) รายละเอียดการต่อสู้ด้วยดาบ จำแนกได้ดังตาราง 44

ตารางที่ 44 จำแนกรายละเอียดทำการต่อสู้ด้วยดาบ (คณะนากออูแต : ชาวือมิง บินสาเมาะ; อัสมิง
เจ๊ะอุเซ็ง, 15 กันยายน 2555)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
1	หันหน้าเข้าหากัน ก้าวเท้าซ้าย มือขวาถือดาบ อยู่ระดับหน้า งอแขนเล็กน้อย มือซ้ายต่ำระดับชาย พก ก้าวเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า ลดมือขวา เล็กน้อย	
2	เดินสลับที่กันเป็นวงกลม ก้าวเท้าซ้าย - ขวา มือสลับสูง-ต่ำ พร้อมกับการก้าวเท้า มือซ้ายสอด ใต้มือขวากลายเป็นสูง พลิกตัวด้านซ้าย ยกเท้าซ้ายมาก้าวอีกฝั่ง	
3	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับการสลับ มือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ หมุนตัวด้านซ้าย มือซ้ายตั้งท็อก มือขวาถือ ดาบ	 
	ยกมือซ้ายสูง มือขวาดึงระดับหน้า หมุนตัวมา ด้านขวา มือซ้ายยื่นมาด้านหน้า มือขวาถือดาบชี้ ไปด้านข้าง	 

ตารางที่ 44 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
4	ท่าต่อสู้ 1 คนที่ 1 ก้าวเท้าขวา มือขวาถือดาบ แทง คนที่ 2 ใช้ดาบปิด	
5	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
6	ท่าต่อสู้ 2 คนที่ 1 แทงซ้าย คนที่ 2 ใช้ดาบปิด ยก เท้าขวาดึงบนขาคนที่ 1	
7	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
8	ท่าต่อสู้ 3 คนที่ 1 ฟาดดาบ คนที่ 2 รับโดยใช้มือ ซ้ายถือปลายดาบของตน	
	เดินดูเชิง โดยเดินเวียนเป็นวงกลม พร้อมกับสลับมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ	
9	ท่าต่อสู้ 4 ทั้งสองต่างฟาดดาบเข้าหากัน มือทั้งคู่ จับปลายดาบ คนที่ 2 ยกเท้าถีบที่อก	

ตารางที่ 44 (ต่อ)

ชุดท่าที่	ท่ารำ	ภาพประกอบ
10	ท่าท่าไหว้ครู ทั้งคู่ยืนเรียงกันชูมือขวาที่ถือดาบ ชักเท้าขวามายืนตรง ชักมือซ้ายชูสูง ลดลงต่ำ มือขวาถือดาบนาบข้างลำตัว ก้มตัวเล็กน้อย	

การต่อสู้ด้วยดาบผู้แสดงจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี เพราะเมื่อใดที่ต้องสู้เข้ามา จูโจมมักใช้ดาบจีแทง ฝ่ายตั้งรับต้องใช้ดาบป้องปัดให้ทันจังหวะ ดังนั้นทั้งคู่จะต้องมีร่างกายที่แข็งแรงมีพลังกำลังที่สู้กัน เพื่อจะมีแรงต้านซึ่งกันและกัน นอกจากนี้การต่อสู้จะใช้อาวุธจริงทำให้เวลาที่ใช้ดาบฟาดกันจะเกิดประกายไฟสร้างความตื่นเต้น หวาดเสียวให้แก่ผู้ชมด้วย ทำให้เป็นชุดการแสดงที่ผู้ชมประทับใจไม่แพ้การต่อสู้ประเภทอื่น ๆ

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดงในปัจจุบัน บางคณะยังคงมีการรับชมมากในการรับการแสดง แต่บางคณะก็ยกเลิกธรรมเนียมนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะงานและความเชื่อของแต่ละคณะ โดยมากคณะที่ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมจะรับชมมากในงานแก้บน
2. สำหรับการแสดงโชว์ตามหน่วยงานบางครั้งก็ไม่เรียกชมมากสำหรับพิธีกรรมในการแสดงเริ่มจากดนตรีบรรเลงโหมโรงโดยนักดนตรีที่แสดงทั้งคู่นั่งแยกกันคนละฝั่งของนักดนตรีหรือบางคณะ นั่งใกล้กันฝั่งใดฝั่งหนึ่งของนักดนตรีเมื่อจบเพลงโหมโรงก็เริ่มรำไหว้
3. ในการแสดงช่วงไหว้ครู โดยนักแสดงรำทีละคน เมื่อจบการไหว้ครูของแต่ละคนนักแสดงจะทำการสละมเพื่อทำความเคารพครู
4. ในการแสดงท่าต่อสู้เริ่มต้นด้วยการจ้องคู่ต่อสู้เดินเป็นรอบวงกลมเมื่อถึงจังหวะต่อสู้ต่างก็เข้าหาคู่ต่อสู้พร้อมส่งเสียงดัง โดยทั่วไปท่าทางต่อสู้ของแต่ละคนมีความแตกต่างตามอาวุธที่ใช้ใน
5. เวลาที่ใช้ในการแสดงสามารถยืดหรือตัดเวลาได้ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ โดยเมื่อหมดเวลาการแสดงนักแสดงจะทำท่าทางสละมตรงกลางเวทีหันหน้าหาผู้ชม

ผลวิเคราะห์วิวัฒนาการวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดงการแสดงศิลปะยังคงเป็นชุดการแสดงนิยมของเหล่าคนไทยเชื้อสายมลายูและคนไทยพุทธบางกลุ่มแต่รูปแบบการแสดงยังมีความเชื่อบางประการที่ขัดกับหลักศาสนาแต่ศิลปินมองว่ามันเป็นบาปที่เล็กน้อยสามารถชำระได้ด้วย

การอาบน้ำละหมาดโดยมากมักเป็นกระบวนการซับซ้อนมากและการไหว้ครุจนบางครั้งคนที่มักแสดงโชว์ในหน่วยงานต่าง ๆ ได้ปรับรูปแบบการรับชมมากโดยตัดส่วนนี้ออกไปคงไว้แต่การไหว้ครุของศิลปิน ส่วนคนที่มีการรับแสดงแก่นยังคงปฏิบัติการรับชมมากอย่างเคร่งครัดเพราะมีความเชื่อในการปฏิบัติตามธรรมเนียมเพราะหากพลาดจะทำให้กระบวนการแก่นไม่ตัดขาด นอกจากนี้ยังต้องถามเจ้าภาพด้วยว่าได้บนบานศาลกล่าวไว้อย่างไร เช่น สิละขุดเล็กหรือใหญ่ เพราะบางงานแสดงไม่ถูกต้องทำให้คณะสิละได้รับการลงโทษ เช่น แสดงไม่ได้ ปวดเมื่อย บางงานมีการเข้าทรงและต่อว่าหัวหน้าคณะ

ทั้งนี้ท่าทางของการต่อสู้เป็นการสร้างสรรค์ท่าทางเพื่อให้เป็นการแสดงที่สมจริงมากที่สุด และนักแสดงได้รับอุบัติเหตุมากที่สุด

2.3 โอกาสในการแสดง

โอกาสในการแสดงของสิละในอดีตจนถึงปัจจุบันยังคงยึดถือปฏิบัติเหมือนเดิมคือแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ ในปัจจุบันมักว่าจ้างให้แสดงในงานจัดเลี้ยง งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด และพิธีเปิด-ปิดในงานต่าง ๆ แต่งานที่ได้รับความนิยมมากที่สุด งานเข้าสู่หนัด โดยมีคำกล่าวที่ว่า มีงานสู่หนัดที่ไหนก็ย่อมมีการแสดงสิละที่นั่น รองลงมาคือ งานแต่งงาน ซึ่งจะแสดงหน้าบ่าวสาว นอกจากนี้ยังมีการรับแสดงในงานแก่น (ศักดิ์ศิลป์ หมะชะเหริม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555) โดยเฉพาะผู้ว่าจ้างที่เป็นไทยพุทธมีการว่าจ้างให้สิละไปแสดงตามวัดซึ่งมักปรากฏบ่อยในพื้นที่ของจังหวัดสงขลา เช่น วัดน้ำขาวใน อ.จะนะ จ.สงขลา เนื่องจากอดีตเจ้าอาวาสของวัดขึ้นขอการแสดงสิละมาก ดังนั้นเมื่อชาวบ้านประสบผลสำเร็จตามที่บนบานไว้ก็จะแก่นโดยการหาคณะสิละไปแก่นเป็นประจำ (สงวน รอดคง, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2555)

นอกจากนี้คณะสิละยังมีโอกาสไปเผยแพร่ในจังหวัดต่าง ๆ ของประเทศหรือแม้แต่ต่างประเทศก็มักถูกว่าจ้างด้วย โดยที่ต่างจังหวัดมักถูกว่าจ้างให้ไปแสดงโชว์และแสดงในงานเข้าสู่หนัด งานแต่งงานเช่นเดียวกับต่างประเทศซึ่งส่วนมากคือ ประเทศมาเลเซีย ภายใต้การดูแลของมูลนิธิขวัญแก้วและมูลนิธิรุ่ง แก้วแดง บางคนยังได้รับโอกาสในการแสดงถวายพระที่นั่ง ณ ตำหนักทักษิณราชินีเวสต์ จังหวัดนราธิวาส (อัสยาส ดอแม, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดงของสิละ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. แสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ โดยในงานเข้าสู่หนัด รองลงมาคือ งานแต่งงาน นอกจากนี้ยังคงแสดงงานแก่น

2. แสดงในพิธีเปิด - ปิด ในงานต่าง ๆ

3. แสดงงานแก่น ซึ่งมีทั้งชาวไทยพุทธและชาวมลายูที่

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการโอกาสในการแสดง การแสดงสิละยังคงได้รับความนิยมจากกลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมจัดให้มีการแสดงโดยเฉพาะในงานเข้าสู่หนัด ซึ่งถือเป็นงาน

ที่ได้รับความนิยมไปแสดงมากแม้แต่งานเข้าสู่หัตถ์ของต่างจังหวัดและประเทศมาเลเซีย บางครั้งเชิญคณะจากจังหวัดชายแดนไปร่วมแสดงกล่าวว่า งานเข้าสู่หัตถ์มีที่ไหนจะต้องมีการแสดงศิลปะในที่นั้นด้วย

นอกจากนี้ยังมีการแสดงศิลปะในงานแต่งงานโดยจะมีแสดงหน้าบ่าวสาวหรือบางพื้นที่มีการแสดงรับหน้าบ่าวสาวเพื่อเป็นการข่มขูให้เจ้าบ่าวกลัวก็มี นอกจากนี้งานแก้บนยังคงได้รับความนิยมจากคนไทยพุทธที่อาศัยในพื้นที่โดยได้บนบานไว้หากได้รับในสิ่งนั้น ๆ จะแก้บนด้วยการแสดงศิลปะ โดยมากมักเป็นคนในพื้นที่ของอำเภอจะนะซึ่งโดยมากจะว่าจ้างคณะศิลปะเพื่อแสดงแก้บนในวัด ดังนั้นถือได้ว่าการแสดงศิลปะเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่ทำให้ผู้ชมมีความประทับใจและตื่นเต้นได้ตลอดเวลา ดังนั้นไม่ว่างานรื่นเริงหรืองานแก้บนก็สามารถหาชมการแสดงศิลปะได้

2.4 สถานที่แสดง

สถานที่ในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงด้วยกรณีของเจ้าภาพที่ว่าจ้างให้ไปแสดง ซึ่งบางครั้งเล่นในลานกว้าง ๆ ในกรณีที่เล่นแก้บนตามวัด หรือเล่นรับเจ้าบ่าวในงานแต่งงาน บางครั้งเล่นบนเวที กรณีเป็นการแสดงในงานจัดเลี้ยง งานพิธีเปิด-ปิด เพราะโดยมากการสร้างเวทีมาตรฐานที่มีความสะดวกมากขึ้นมีเวทีสำเร็จรูปใช้เวลาในการสร้างและรื้อถอนที่ง่าย จึงทำให้งานโดยทั่วไปจัดตั้งเวทีที่มีความกว้างพอที่จะให้ผู้แสดงต่อสู้กันได้ (ศักดิ์ศิลป์ หะมะชะเหิร์ม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

จากการศึกษาสถานที่แสดงของศิลปะ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. แสดงบนสนามหญ้าหรือเวทีแบบมวยไทย
2. แสดงในลานกว้าง ในกรณีแสดงในงานแก้บน ตามลานวัดหรืองานรับคู่บ่าวสาว
3. แสดงบนเวทีกรณีที่เป็งานเปิดพิธีหรืองานเลี้ยง

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่าวิวัฒนาการสถานที่ที่แสดงศิลปะจะสอดคล้องกับโอกาสในการแสดงเพราะเจ้าภาพที่รับมาแสดงบางครั้งก็มีการจัดเวทีส่วนหากเป็นงานเล็ก ๆ หรืองานแก้บนที่แสดงตามลานก็ไม่ต้องสร้างเวที ผู้แสดงสามารถแสดงบนลานสนามได้ ส่วนงานใหญ่ ๆ ก็มีการจัดสร้างเวทีเพื่อรองรับการแสดงชุดอื่น ๆ ประกอบกับปัจจุบันมีวิธีการจัดตั้งเวทีที่เป็นมาตรฐานซึ่งติดตั้งได้ง่ายสะดวกในการสร้างและรื้อถอน ดังนั้นผู้แสดงสามารถใช้เวทีในการต่อสู้ได้แต่ทั้งนี้เวทีที่จะให้ศิลปะแสดงต้องมีความแข็งแรง คงทนเพราะผู้แสดงมีการกระโดดมีการต่อสู้กัน นอกจากนี้ต้องมีขนาดที่กว้างขวางพอที่รองรับการใช้พื้นที่ของนักแสดงในการแสดงโต้ตอบคู่ต่อสู้

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงประเภทศิลปะป้องกันตัว : ศิลปะ

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงศิลปะจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงศิลปะในยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลของการแสดงศิลปะในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ด้านวิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภนี้มี การพัฒนาด้านการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยจำนวนมาก จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิงประมาณ 5 - 6 คน ส่วนในปัจจุบัน ก็ยังคงนิยมผู้ชายแสดง นักดนตรีมีจำนวน 4 คน ตามเครื่องดนตรี

เครื่องแต่งกาย ยังคงแต่งด้วยชุดพื้นเมืองมลายูคือ สวมเสื้อยืด หรือเสื้อแขนสั้น กางเกง ขาวยาว สวมทับด้วยผ้าถุงเหนือเข่า ทั้งนี้บางคณะได้นำชุดของครุฑมาใช้ นั่นคือสวมเสื้อแขนยาว ติด กระดุมที่อกเพียงเม็ดเดียว ไวนอกเสื้อยืด และในปัจจุบันชุดนักดนตรีก็สวมใส่ด้วยชุดพื้นเมืองสลิเน โดยใช้สีเดียวกันทั้งคณะ

เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบเดิม ได้แก่ ก๊อแน 1 คู่ ซ้อง 1 อัน และปี่ซุนา 1 เล้า

วิธีการแสดง เดิมทำพิธีไหว้ครุทั้งคณะก่อนการแสดง ต่อจากนั้นดนตรีใหม่โรงเรียกความ สนใจจากผู้ชม นักแสดงผลัดกันไหว้ครุทีละคน เริ่มเข้าสู่กระบวนการต่อสู้ สำหรับรูปแบบการแสดง ปัจจุบันได้ตัดพิธีไหว้ครุทั้งคณะก่อนการแสดงส่วนลำดับการแสดงยังคงยึดหลักดั้งเดิม ได้แก่ เริ่มด้วย ดนตรีบรรเลงใหม่โรง นักแสดงทั้งคณะไถ่สนักดนตรี เมื่อจบใหม่โรงนักแสดงเริ่มไหว้ครุทีละคน หลังจากนั้นเข้าสู่กระบวนการต่อสู้

โอกาสในการแสดง เดิมแสดงในงานรื่นเริง ส่วนในปัจจุบันนิยมแสดงมากในงานเข้า สุนัข งานแต่ง งานเกษียณ และเผยแพร่ในและต่างประเทศ

สถานที่ เดิมแสดงลานกว้างในสนามหญ้า หรือบนเวทีคล้ายมวยไทย ส่วนในปัจจุบันยังคง เล่นในได้ทั้งลานกว้าง และบนเวที

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของการแสดง ผู้แสดง วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง โอกาสในการแสดง และสถานที่แสดงได้มีปรับเปลี่ยนให้เข้ายุคสมัยขึ้น ส่วนการแต่งกายยังคงยึด รูปแบบดั้งเดิมเพียงแต่ปรับปรุงให้มีความสวยงามมากขึ้น นอกจากนี้เครื่องดนตรียังคงยึดรูปแบบเดิม จัดเป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการที่ดีส่งผลให้การแสดงศิลปะยังคงอยู่คู่สังคมของคนไทยเชื้อสายมลายู ในทุกห้าจังหวัดชายแดนภาคใต้จะมีการแสดงศิลปะอยู่ปรากฏทุกจังหวัด ดังสรุปผลวิวัฒนาการโดย เปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบัน ดังตารางที่ 45

ตารางที่ 45 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงลิเก

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิง มีประมาณ 5 – 6 คน - นักดนตรี 4 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรี	- นักแสดงส่วนใหญ่เป็นชายล้วน จำนวน 4 – 5 คู่ - นักดนตรี 4 คน
การแต่งกาย (นักแสดง)	- แต่งแบบพื้นเมืองและชุดทหารองครักษ์ มลายูปุโรราณ	- ยึดรูปแบบเดิม แต่พัฒนาให้มีความสวยงามขึ้น - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องแต่งกายนักแสดง	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว หรือนุ่งโจงกระเบน หรือมีผ้าขาวม้าคาด	- ชุดพื้นเมืองเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- กลองมลายู 1 คู่ ช้องมลายู 1 คู่ ปี่ชุนา	- ยึดรูปแบบเดิม
วิธีการแสดง	- ทำพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง - ดนตรีโหมโรงเรียกความสนใจจากผู้ชม - นักแสดงผลัดกันไหว้ครู ทีละคน - เริ่มต่อสู้กัน	- ตัดพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง - ลำดับการแสดงเหมือนเดิมคือ เริ่มด้วยนักดนตรีโหมโรง นักแสดงทั้งคณะไถ่กลัคนักดนตรี เมื่อจบโหมโรง นักแสดงเริ่มแสดงไหว้ครูทีละคน หลังจากนั้นเข้าสู่กระบวนการต่อสู้ เวลาในการแสดงขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ
โอกาสในการแสดง	- แสดงในงานรื่นเริง	- นิยมมากในงานเข้าสู่หน้างานแต่ง แก้วบเผยแพร่นอกและต่างประเทศ
สถานที่ในการแสดง	- ลานกว้างในกลางสนาม หรือบนเวที	- แสดงที่ลานกว้างและบนเวที

การแสดงประเภทขับร้องเพลงและใส่ท่าทาง : การแสดงตี่เกี๋ยง

การแสดงตี่เกี๋ยง ในการเขียนและเรียกชุดการแสดงนี้ มักใช้คำว่าลิเกฮูลู แต่บรรดาศิลปินให้ข้อคิดเห็นว่าการแสดงประเภทนี้ต้องเรียกว่าตี่เกี๋ยง หรือตี่เกี๋ยง จึงจะถูกเพราะหากเป็นลิเกจะต้องมีการแสดงเป็นเรื่องราวประกอบการร่ายรำเหมือนกับลิเกของภาคกลาง แต่การแสดงประเภทนี้เป็นเพียงการที่ลูกคู่ทำท่าทางประกอบบทเพลงและรับบทร้องตามนักร้อง (ศุภกรี เจ๊ะมะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงใช้คำว่าตี่เกี๋ยง เพราะถือเป็นการเขียนตามสำเนียงที่เจ้าของวัฒนธรรมพูด

1. ประวัติความเป็นมา

ประวัติการแสดงตี่เกี๋ยง ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากภาคสนามประเด็นของประวัติความเป็นมาของตี่เกี๋ยงไม่ได้ค้นพบข้อมูลใหม่ที่นักวิชาการที่ได้ศึกษา ได้แก่

1.1 ได้แบบอย่างจากคนป่าเผ่า ซาไก ซึ่งมีการเล่นอย่างหนึ่งตามภาษามลายูว่า “มะนอฆออแซสาแก” แปลเป็นไทยว่า มโนห์ราคนซาไก คือ การเอาไม้ไผ่มาตัดท่อนสั้น ๆ ทะลวงปล้องออกให้กลวงทั้งหัวและท้าย นำเอาเปลือกไม้หรือกาบไม้มาเสียบหรือหุ้มไว้ข้างหนึ่ง อีกข้างหนึ่งเปิดไว้ แล้วใช้ไม้ไผ่หรือมืออุดข้างที่หุ้มทำให้เกิดเสียงดัง ส่วนนี้กลายเป็นรำมะนาและบานอ

1.2 ดีเกร์ฮูลูเอาแบบอย่างมาจากลำตัดของไทยผสมเข้าด้วย

1.3 ในสมัยแบ่งการปกครอง 7 หัวเมือง ถ้ามีงานพิธีต่าง ๆ เช่น เข้าสูหนัด มาแกบูละ พระยาเมืองต่าง ๆ มาร่วมพิธีและชมการแสดง เช่น มะโย่ง โนรา และละโป การแสดงละโปคือ การร้องเพลงลำตัดภาษาอาหรับและเรียก ซีเกร์มรฮาแบ การร้องแบบนี้ถึงเพราะแต่คนไม่เข้าใจ จึงนำเอาเนื้อเพลงเป็นภาษาพื้นเมืองร้องให้เข้ากับจังหวะรำมะนา จึงกลายเป็นดีเกร์ฮูลูในปัจจุบัน (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542, หน้า 6864)

1.4 สันนิฐานว่ามีการแสดงดีเกร์ฮูลูในสมัยที่แบ่งการปกครองออกเป็นมณฑลในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยแรกเริ่มมีการแสดงเพียงคนเดียวไม่มีดนตรีประกอบ เรียกว่าปัตตูอิโน ปัตตู แปลว่า บทกลอน เดิมทีเป็นการว่ากลอนอวยพรคู่บ่าวสาวในขณะที่นั่งอยู่บนแท่นพิธี คนว่ากลอนปัตตูอิโน ว่ากลอนบทหนึ่งก็ก้าวไปหนึ่งก้าวจนอยู่เฉพาะหน้าคู่บ่าวสาว ก็กล่าวกลอนอวยพรให้อยู่กันยืนยาวและมีความสุข แล้วชมเชยความงามของคู่บ่าวสาว ต่อมาในสมัยพระยาระแงะ ปัตตูอินากีวิวัฒนาการมาเป็นการแสดงใช้วงดนตรีประกอบ เรียกว่า ดีเกร์ฮูลู คนแรกที่เริ่มแสดงดีเกร์ฮูลู ชื่อ อะแควะซี (เฉลิม มากนวล, 2551, หน้า 281)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงดีเกร์ฮูลู ได้ข้อสรุปดังนี้

1. รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่ได้อิทธิพลมาจากการเล่นของซาไก
2. เอาแบบอย่างมาจากลำตัดของไทยผสมเข้าด้วย
3. ในสมัยแบ่งการปกครอง 7 หัวเมือง มีการแสดงละโปคือ การร้องเพลงลำตัดภาษาอาหรับและเรียก ซีเกร์มรฮาแบ การร้องแบบนี้ถึงเพราะแต่คนไม่เข้าใจ จึงนำเอาเนื้อเพลงเป็นภาษาพื้นเมืองร้องให้เข้ากับจังหวะรำมะนา จึงกลายเป็นดีเกร์ฮูลูในปัจจุบัน
4. มีวิวัฒนาการมาจากการว่ากลอนอวยพรไม่มีดนตรีคู่บ่าวสาวในขณะที่นั่งอยู่บนแท่นพิธี คนว่าบทกลอน เมื่อกล่าวบทหนึ่งก็ก้าวไปหนึ่งก้าวจนอยู่เฉพาะหน้าคู่บ่าวสาว ต่อมาในสมัยพระยาระแงะ ปัตตูอินากีวิวัฒนาการมาเป็นการแสดงใช้วงดนตรีประกอบ

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า เมื่อพิจารณาตามประวัติที่นักวิชาการได้กล่าวไว้อาจมีมุมมองที่เห็นต่างและทั้งสองสอดคล้องกับทัศนะของนักแสดง ซึ่งผู้วิจัยก็มีทัศนะที่ใกล้เคียงกับนักแสดง โดยพิจารณาเป็นข้อได้ดังนี้

1. รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญของการแสดงและมีคำกล่าวว่าได้รับแบบอย่างมาจากซาไก ซึ่งโดยทั่วไปลักษณะที่ชาวมลายูจะได้รับอิทธิพลมานั้นมีเค้าว่าเป็นไปได้ เพราะวิถีชีวิต

ของชาวซาไกที่อยู่ตามธรรมชาติย่อมนำธรรมชาติมาประกอบจนเป็นการละเล่นที่ผ่อนคลาย ความเครียดได้ และชาวมลายูอาศัยอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกันจึงมีโอกาสหยิบยืมทางวัฒนธรรมมีสูงมาก แต่ทั้งนี้เมื่อมีการนำมาปรับให้เข้ากับความเป็นตัวตนของมลายูจนมีวิวัฒนาการเป็นรำมะนาได้ในที่สุด

2. คำกล่าวที่ว่า การแสดงดีเกร์ฮูลูได้เอาแบบอย่างมาจากลำตัดของไทยนั้น เมื่อพิจารณาจากการศึกษาอาจมีส่วนที่คล้ายเนื่องจากลำตัดเป็นการแสดงที่วิวัฒนาการมาจากการแสดงลิเกบันตนซึ่งรูปแบบการแสดงจะเป็นการร้องเอื้อนกันด้วยบทเพลงของชายและหญิงในการรับฟังกัน ส่วนการแสดงดีเกร์ฮูลูเป็นการร้องเพลงและมีการประชันกันโดยการโอ้อวดกันด้วยเสียงเพลง ทั้งนี้หากกล่าวว่าได้รับแบบอย่างโดยการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอาจจะเป็นการยากเพราะการไปมาหาสู่จากภาคใต้ไปยังภาคกลางในยุคอดีตเป็นอย่างลำบาก และสื่อบันเทิงทางเทคโนโลยีก็ไม่สะดวกอย่างในปัจจุบัน

3. ส่วนคำกล่าวที่ว่า การแสดงดีเกร์ฮูลุนั้นวิวัฒนาการมาจากการขับกลอน ซึ่งมีลักษณะที่เป็นไปได้เพราะในปัจจุบันก่อนการแสดงร้องเพลง นักร้องจะมีการว่ากลอนเพื่อบอกวัตถุประสงค์ของการแสดง จนมีการสร้างสีสันโดยให้ลูกคู่ร้องรับและใส่ท่าทางประกอบ

2. รูปแบบการแสดงดีเกร์ฮูลูปัจจุบัน จำแนกหัวข้อในการศึกษาดังนี้ 1. องค์ประกอบ ของการแสดง 2. วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง 3. โอกาสในการแสดง 4. สถานที่แสดง

2.1 องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นการศึกษาในส่วนของ องค์ประกอบของการแสดง ประกอบด้วย ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง ปรากฏผลการศึกษาดังนี้

2.1.1 ผู้แสดงดีเกร์ฮูลูผู้แสดงในปัจจุบัน จะมีหลากหลายกลุ่มวัยอายุตั้งแต่ 8 - 50 ปี โดยยึดอาชีพการแสดงเพียงอาชีพเสริมเท่านั้นเพราะรายได้ที่ได้จากการแสดงไม่เพียงพอต่อการเลี้ยงดูครอบครัว ทั้งนี้งานแสดงถือเป็นงานไม่คงที่ ไม่แน่นอน บางเดือนมีงานแสดงเยอะ บางเดือนไม่มีเลย โดยเฉพาะเดือนถือศีลบวชและช่วงฤดูฝนทางคณะจะไม่รับงานแสดง ดังนั้นผู้แสดงแต่ละคนมีอาชีพหลักคือ การทำสวน ทำนาข้าว ทำนาเกลือ รับจ้างกรีดยาง รับจ้างทั่วไป และนักเรียน นักศึกษา กลุ่มผู้แสดงจำแนกเป็นลูกคู่ แม่เพลง นักร้อง และนักดนตรี (แวอุเซ็ง มะแซ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

ผู้แสดงที่เป็นลูกคู่มีจำนวนเฉลี่ยอยู่ที่ 10 - 15 คน ส่วนกลุ่มวัยจำแนกตามประเภทของคณะคือ คณะดีเกร์ฮูลูอาชีพ ลูกคู่ส่วนใหญ่จะมีอายุเฉลี่ย 15 ปีเป็นต้นไป ลูกคู่ส่วนมากจะเป็นผู้ชาย ผู้หญิงมีบ้างจำนวนน้อย นอกจากนี้หากเป็นดีเกร์ฮูลูที่สังกัดตามสถานศึกษาซึ่งส่วนมากจะเชิญวิทยากรมาถ่ายทอดให้ความรู้แก่นักเรียนจะมีอายุเฉลี่ย 8 - 17 ปี กลุ่มวัยนี้มักเกิดจากผู้ใหญ่ต้องการให้เด็กมีกิจกรรมสร้างสรรค์ดีกว่าไปมั่วสุมเสพยาเสพติด ดังนั้นได้รับการให้ความร่วมมือทุกฝ่ายของสังคมไม่ว่าจะเป็นผู้นำศาสนา ผู้นำหมู่บ้าน ผู้อำนวยการโรงเรียน ผู้ปกครอง แม้แต่ทหาร

พรานที่ประจำการในหมู่บ้าน เด็กนักเรียนที่ร่วมการแสดงจะมีทั้งเด็กผู้หญิงและเด็กผู้ชาย (หวังสมะแอ แพ้เหล็ม, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2555)

แม่เพลง (โต๊ะยอ) ซึ่งทำหน้าที่ร้องนำมักมี 2 คน

นักร้อง ในแต่ละคณะจะมีจำนวนแตกต่างกันโดยเฉลี่ยมีประมาณ 2 – 3 คน

นักดนตรี จะมีจำนวน 6 – 7 คน มีอายุตั้งแต่ 15 ปีขึ้นไป บางคณะที่มีลูกหลานสนใจก็จะฝึกให้เล่นดนตรีตั้งแต่อายุน้อย หากมีความสามารถเล่นกับผู้ใหญ่ได้ก็จะนำมาบรรเลงด้วย ด้วยเครื่องดนตรีเป็นสิ่งจำกัดจำนวนนักดนตรี ดังนั้นแต่ละคณะจำนวนนักดนตรีจึงขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรี และจะบรรเลงตามความถนัดของแต่ละคน (ดอแม สาและ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

สำหรับการได้รับถ่ายทอดการแสดง ผู้แสดงระดับหัวหน้าคณะส่วนมากเริ่มจากการมีใจรักในการแสดงดีเกร์ฮูลู และจำเป็นต้องมีพรสวรรค์ควบคู่กัน โดยมากมักเน้นวิธีการแบบครูพักลักจำพยายามฝึกฝนด้วยตัวเอง หมั่นแสวงหาความรู้โดยไม่มีครูผู้สอน ส่วนผู้แสดงที่เป็นเยาวชนเกิดจากการชักชวนของรุ่นพี่ในโรงเรียนบวกกับมีความชอบส่วนตัว และบางคนได้รับการถ่ายทอดจากครอบครัว ส่วนการแสดงดีเกร์ฮูลูตามสถานศึกษานั้นผู้แสดงมักได้รับการถ่ายทอดการแสดงโดยตรงจากวิทยากรที่ทางสถานศึกษาจัดหาไปสอนโดยส่วนมากวิทยากรมักเป็นหัวหน้าคณะดีเกร์ฮูลูในหมู่บ้าน หรือหัวหน้าคณะดีเกร์ฮูลูที่มีชื่อเสียง ซึ่งวิทยากรที่ไปถ่ายทอดความรู้จะสอนตั้งแต่การทำท่วงท่า การร้องเพลง ไปจนถึงการบรรเลงเพลง (เจ๊ะหะ หาสรี, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาผู้แสดงการแสดงดีเกร์ฮูลู ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ในสมัยแรกเริ่มใช้ผู้แสดงชายล้วน ต่อมา พ.ศ. 2522 นักแสดงจะเป็นลักษณะชายจริงหญิงแท้จนบางคณะมีลูกคู่เป็นหญิงล้วน

2. ผู้แสดงในปัจจุบันจำแนกตามกลุ่มดังนี้

2.1 ลูกคู่โดยทั่วไปในแต่ละคณะจะมีจำนวน 10 – 15 คน และช่วงอายุนั้นหากเป็นคณะดีเกร์ฮูลูอาชีพจะมีอายุ 15 ปีขึ้นไป หากเป็นดีเกร์ฮูลูในสถานศึกษาจะมีอายุ 8 – 17 ปี ลูกคู่จะมีทั้งชาย/หญิง ลูกคู่ส่วนใหญ่จะยึดอาชีพการแสดงเพียงเป็นอาชีพเสริม

2.2 แม่เพลง โดยมากแม่เพลงของคณะดีเกร์ฮูลูในแต่ละคณะจะมีแม่เพลงประมาณ 2 – 3 คน

2.3 นักร้อง โดยมากนักร้องคณะดีเกร์ฮูลู โดยทั่วไปจะมีนักร้องประมาณ 2 – 3 คน

2.4 นักดนตรี จะมีจำนวนตามจำนวนของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในแต่ละคณะ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีประมาณ 6 – 7 คน

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการผู้แสดงการแสดงดีเกร์ฮูลูถือเป็นชุดการแสดงของชาวไทยเชื้อสายมลายูที่ยังคงได้รับความสนใจทั้งจากกลุ่มคนเจ้าของวัฒนธรรมและ

คนไทยพุทธ โดยสังเกตจากการเพิ่มขึ้นของจำนวนผู้แสดงซึ่งในอดีตลูกคู่มีเพียง 9 คนแต่ในปัจจุบันมีจำนวน 10 - 15 คน และนักดนตรีในอดีตมีเพียง 5 คนแต่ในปัจจุบันมีเพิ่มขึ้น 6 - 7 คน ส่วนแม่เพลงและนักร้องยังมีจำนวนเท่าเดิม เพราะโดยทั่วไปในการแสดงดีเกิร์ธจะมีการสลับสับเปลี่ยนนักร้องตลอดทำการแสดง ดังนั้นนักร้องและแม่เพลงไม่จำเป็นต้องมีจำนวนเยอะเพียงแต่มีคุณภาพแต่จำนวนน้อยก็เพียงพอ

สำหรับลูกคู่หากมีจำนวนมากจะมีความน่าสนใจเนื่องจากการจัดที่นั่งของลูกคู่จะจัดแบ่งเป็นแถวเมื่อนั่งบนเวทีลูกคู่นั่งเรียงแถวเต็มเวที ยิ่งหากการแสดงมีการใช้ท่าทางอย่างพร้อมเพรียงและการร้องประสานเสียงอย่างดังก้องกังวาลจะทำให้เป็นการแสดงที่ประทับใจผู้ชมเช่นเดียวกับนักดนตรีเพราะในปัจจุบันมีการนำทัมบูรินเข้ามาใช้ประกอบการขับร้องเพื่อให้ทำนองที่สนุกสนานมากขึ้น ดังนั้นจะมีนักดนตรีเพิ่มเข้ามาบางคณะใช้นักร้องที่ว่างมาบรรเลง

2.1.2 การแต่งกาย ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน การแต่งกายยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมคือ แต่งแบบพื้นเมืองดังนี้ ศีรษะโพกด้วยผ้า สวมเสื้อแขนยาว นุ่งกางเกงขายาว สวมโสร่งทับชายเสื้อและกางเกงยาวเหนือเข่า แต่ในปัจจุบันเครื่องแต่งกายมักมีความพิถีพิถันในการเลือกสวมใส่ให้เหมาะสมกับงานที่จำจะไปแสดง กล่าวคือ หากเป็นงานแสดงต้อนรับผู้มีชื่อเสียง งานประจำจังหวัด และงานประกวดโดยทั่วไปมีการเปลี่ยนแปลงชุดแต่งกายเพียงแค่เพิ่มความสวยงาม น่าสนใจของการแสดง โดยใช้ผ้าที่มีสีและลวดลายสวยงามสั่งตัดเป็นชุดให้เหมือนกันทั้งคณะ ส่วนเสื้อผ้าของนักร้องจะเน้นความสวยงามของสีสันทันและเนื้อผ้าที่มันแวววาวสะท้อนแสงสวยงามเมื่อไฟส่อง นอกจากนี้ยังสวมเครื่องประดับที่สวยงาม เช่น นักร้องหญิงสวมสร้อย ติดเข็มกลัดสวยงามที่ผ้าคลุมผม บางคณะลูกคู่มีการทัดดอกไม้ด้านซ้ายสวมหมวกช่อเกาะ นอกจากนี้หากเป็นงานแสดงทั่วไปใช้เครื่องแต่งกายที่เป็นเสื้อยืดคอกกลมสกรีนชื่อคณะไว้ที่ด้านหลังแทนเสื้อแขนยาว สวมกางเกงขายาวสีดำ สวมโสร่งยาวเหนือเข่าทับชายเสื้อและกางเกง (อาแวฮะมะ มาฮะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) รายละเอียดของการแต่งกายนักร้องชาย นักร้องหญิง ลูกคู่และนักดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 46

ตารางที่ 46 จำแนกรายละเอียดเครื่องแต่งกายของการแสดงดีเกิร์ฮูลู

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดนักร้องผู้ชาย 	ผ้าโพก	ใช้ผ้าผืนยาว ตัดเย็บสำเร็จรูปให้ตรงกลางเป็นรูป
	ศีรษะ	สามเหลี่ยม ส่วนปลายผ้ายาวเพื่อให้ผูกมัดไม่ให้หลุด
	เสื้อ	เป็นเสื้อคอปก แขนยาว ผ้าหน้าตลอดตัว มีกระเป๋าด้านขวา ปลอกชายเสื้อ
	กางเกง	ใช้ผ้าชนิดเดียวกับเสื้อ ตัดเย็บเป็นกางเกงขายาว ทรงหลวม
(เจ๊ะนิ อีต๊ะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)		
ชุดนักร้องหญิง 	ศีรษะ	ใช้ผ้าคลุมศีรษะสีดำ เปิดเฉพาะส่วนของใบหน้า
	เสื้อ	นิยมใช้เสื้อบานง เป็นผ้าบางปักเย็บด้วยเลื่อมเป็นลายสวยงาม แขนเสื้อยาวถึงข้อมือและแคบ ความยาวระดับสะโพกกลาง เนื่องจากผ้ามีความบางนักแสดงจึงสวมเสื้อสีดำไว้ด้านใน
	ผ้าถุง	ใช้ผ้าปาเต๊ะลวดลายสวยงามสีโทนเดียวกับเสื้อ ตัดเย็บเป็นกระโปรงยาวกรอมเท้า
(คอดีเยาะ ตาเย๊ะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)		

ตารางที่ 46 (ต่อ)

ภาพประกอบ	ประเภท	คำอธิบาย
ชุดลูกคู่ ผ้าโพกศีรษะ →	ผ้าโพก ศีรษะ	ตัดเย็บผ้าสำเร็จรูปโดยตรงกลางจับจีบเป็นลักษณะ สามเหลี่ยมหรือสี่เหลี่ยมเล็กน้อย ส่วนฐานรอบศีรษะ เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้ากว้างประมาณ 5 – 8 นิ้ว เพื่อ ความยาวให้เกินรอบศีรษะ
เสื้อ →	เสื้อ	ใส่เสื้อติดโอบบลาอ ซึ่งมีลักษณะ คอตั้ง ตัวเสื้อผ่า เพียงครึ่งอก ติดกระดุม 3 เม็ด ตรงอกด้านซ้ายจะต้อง มีกระเปาะเพื่อใส่ผ้าเช็ดหน้า เสื้อมักสวมไว้ด้านใน กางเกง
ผ้าถุง →	ผ้าถุง	ใช้ผ้าที่มีความยาวระดับเข่า สวมทับบนกางเกงโดย การพับผ้าลักษณะจับจีบชายผ้าด้านขวาอย่างสวยงาม ใช้เชือกผูกกันไม่ให้ผ้าหลุดและปลายผ้าด้านซ้ายทั้ง เป็นพก ส่วนที่เหลือม้วนเก็บให้เรียบร้อย
กางเกง →	กางเกง	กางเกงชายาวสี่สีเดียวกับเสื้อ มักตัดเย็บแบบทรง หลวมเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนไหวร่างกาย

(ชุดอมัย แวละมะแอ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

ชุดนักดนตรี	ผ้าโพก	ใช้ผ้าผืนยาว ตัดเย็บสำเร็จรูปให้ตรงกลางเป็นรูป
	ศีรษะ	สามเหลี่ยม ส่วนปลายผ้ายาวเพื่อให้ผูกมัดไม่ให้หลุด
	เสื้อ	เป็นเสื้อคอตั้ง แขนยาวนักแสดงที่ตัวเล็กนิยมพับ ชายเสื้อ ผ่าหน้าตลอดตัว ปล่อยชายเสื้อ
	กางเกง	ใช้ผ้าชนิดเดียวกับเสื้อ ตัดเย็บเป็นกางเกงชายาว ทรงหลวม

(ฮาลิฟิน อีแต, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

จากการศึกษาการแต่งกายการแสดงดีเกิร์ธลุ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เครื่องแต่งกายในอดีต ผู้แสดงทุกกลุ่มล้วนแต่แต่งกายชุดพื้นเมืองแบบเรียบง่าย คือ สวมเสื้อแขนยาวสีขาวหรือสีเข้ม กางเกงขายาว ผ้านุ่งคาดทับ และศีรษะมักโพกด้วยผ้าแต่บางคนก็สวมหมวก
2. เครื่องแต่งกายในปัจจุบัน ผู้แสดงทุกกลุ่มมีการแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองและเน้นความสวยงามประณีตมากกว่าในอดีต คือ กลุ่มที่เป็นลูกคุ่มักสวมใส่ชุดสลีนโดยใช้ผ้าที่มีลวดลายและสีเดียวกันทั้งคณะ
3. นอกจากนี้นงานเป็นงานที่ชาวบ้านหรือหน่วยงานในชุมชนได้จัดกิจกรรมและว่าจ้างคณะดีเกิร์ธลุไปแสดงทางคณะอาจสวมใส่เสื้อยืดและสกรีนชื่อคณะไว้ด้านหลังซึ่งจะแต่งเหมือนกันทั้งคณะ
4. ส่วนชุดของแม่เพลงและนักร้องจะแยกตามเพศคือ หากเป็นชายจะสวมชุด สลิ แ่นเต็มรูปแบบลักษณะเดียวกับชุดแต่งงานผู้ชาย
5. ส่วนชุดของผู้หญิงจะใส่ชุดบางนงบางคณะก็จะใช้ผ้าคลุมศีรษะ บางคณะจะไม่ใส่ผ้าเน้นการทำผมและประดับด้วยปิ่นหรือดอกไม้ที่สวยงาม

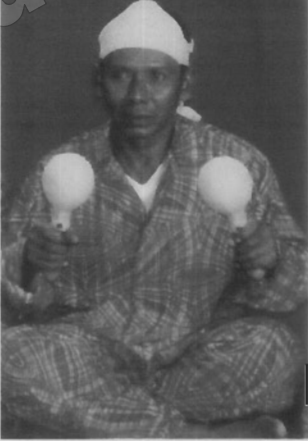
ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายแสดงดีเกิร์ธลุยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมคือ แต่งแบบพื้นเมือง แต่ในปัจจุบันเครื่องแต่งกายมักมีความพิถีพิถันในการเลือกสวมใส่ให้เหมาะสมกับงานที่จ้างไปแสดง ได้แก่ หากเป็นงานแสดงต้อนรับผู้มีชื่อเสียง งานประจำจังหวัด และงานประกวดจะใช้ผ้าที่มีสีและลวดลายสวยงามสั่งตัดเป็นชุดให้เหมือนกันทั้งคณะ ส่วนเสื้อผ้าของนักร้องจะเน้นความสวยงามของสีสันทและเนื้อผ้าที่มันแววสะท้อนแสงสวยงามเมื่อไฟส่อง นอกจากนี้หากเป็นงานแสดงทั่วไปใช้เครื่องแต่งกายที่เป็นเสื้อยืดคอกกลมสกรีนชื่อคณะไว้ที่ด้านหลังแทนเสื้อแขนยาว สวมกางเกงขายาวสีดำ สวมโสร่งยาวเหนือเข้าทับขายเสื้อและกางเกง

2.1.3 เครื่องดนตรีและเพลง เครื่องดนตรีประกอบการแสดงดีเกิร์ธลุมีความสำคัญต่อการแสดงมาก ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ยังคงยึดรูปแบบการใช้เครื่องดนตรีแบบเดิม ประกอบด้วย รำมะนา ข้อง ฉิ่ง โหม่ง ลูกแซ็ก (แวอูเซ็ง มะแซ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555) รายละเอียดของเครื่องดนตรี จำแนกได้ดังตารางที่ 47

ตารางที่ 47 จำแนกรายละเอียดของเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ร่ำมะนา		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง จัดอยู่ในซิ่งหนัง หน้าเดียว ในการบรรเลงจะใช้ 2 ลูก ร่ำมะนาลูกใหญ่ มีทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ เรียกว่าบานอ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีลักษณะรูปร่างเป็นทรงกลม หน้ากลองหุ้มด้วยหนังด้านเดียว ใช้หวายตึงหนังโดยมีลิ้มให้ตอกเพื่อให้หนังที่หุ้มตึง และมีลิ้มเล็ก ๆ ตอกตรงลิ้มใหญ่ วิธีบรรเลง นักดนตรียึดเท้าขวาออกมาข้างหน้าแล้ววางบานอไว้ตรงกลางระหว่างขากับลำตัว วางร่ำมะนาไว้ที่พื้น มือซ้ายถือร่ำมะนา มือขวาตี (อัมรัน อีเต, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)
ร่ำมะนาเล็ก		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยหนัง จัดอยู่ในซิ่งหนัง หน้าเดียว ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะและเป็นตัวส่งจังหวะ ด้วย เรียกว่า บานอออนะ มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับ ร่ำมะนาลูกใหญ่ เพียงแต่แตกต่างกันที่ขนาดและเสียงเท่านั้น วิธีบรรเลง นักดนตรีนั่งขัดสมาธิแล้ววางบานอไว้ตรงกลาง วางร่ำมะนาไว้ที่พื้น มือซ้ายถือร่ำมะนา มือขวาตี (ฟามิง สุตติ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)
โหม่ง		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีด้วยโลหะ ในการบรรเลง นิยมใช้ 2 ใบ ใบแรกมีเสียงแหลม เรียกว่าหน่วยโหม่ง เป็นตัวย่น ใบที่ 2 มีเสียงทุ้ม เรียกว่าหน่วยทุ้ม ทำหน้าที่เป็นตัวเสริม ตัวโหม่งทำจากการหล่อโลหะมีลักษณะรูปร่างกลม ขนาดเล็ก ตรงกลางตีให้บุ๋มสำหรับรองรับไม้ตีให้เกิดเสียงดนตรี เจาะรูตรงขอบฉัตร 4 มุม เพื่อรองติดกับโครงไม้สี่เหลี่ยมที่ทำขึ้นเพื่อเป็นฐานวางโหม่ง วิธีบรรเลง วางโหม่งทั้ง 2 ใบ ตรงหน้าผู้บรรเลงเพียงคนเดียวโดยใช้ไม้พันด้วยยางพารา โหม่งถือเป็นเครื่องดนตรีประกอบเสียงขับร้องให้เกิดความกลมกลืน มักใช้สำหรับเทียบเสียงนักร้อง (แวมะรอยี กะอาบู, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

ตารางที่ 47 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ฆ้อง		เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ โดยการหล่อโลหะ ให้มีเป็นทรงกลมตรงกลางของลูกจะตีให้สูงขึ้นมา ตรงขอบเจาะรูเพื่อร้อยเชือกเพื่อนักดนตรีจะถือได้สะดวก มีการใช้สีทาตัวฆ้องให้มีสีที่สวยงาม จัดเป็นเครื่องควบคุมจังหวะใหญ่ วิธีการบรรเลงจะใช้ไม้ตรงปลายหุ้มด้วยผ้าหนา ๆ หลายชั้นตีให้ตรงกับลูกฆ้องที่ตรงกลางของใบ (ฮาสิพิน อีแต, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)
ฉิ่ง		เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะ ในการบรรเลงนิยมใช้ 1 คู่ ตีกระทบกันเพียงครั้งเดียวให้เกิดเสียง ฉิ่ง ตีเต็มฝ่าพร้อมเอามือปิดที่ฝ่าจะเกิดเสียงดับ ตัวฉิ่งทำมาจากการหล่อทองเหลืองมีลักษณะรูปร่างเป็นวงกลมเล็ก ๆ ตรงกลางเจาะรูเพื่อร้อยเชือก ฉิ่งถือเป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ (มุฮัมหมัดรอมลี มานะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)
มารากัส		เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ลักษณะดั้งเดิมใช้ผลน้ำเต้าแห้งข้างในมีเมล็ดใช้เชย่าประกอบจังหวะ ต่อมาใช้ไม้หรือพลาสติกทำให้รูปร่างคล้ายลูกน้ำเต้า ด้านในใส่วัตถุเล็ก ๆ เมื่อเชย่าจะเกิดเสียง วิธีบรรเลงผู้แสดงใช้เชย่าโดยใช้ลีลาที่สนุกสนานเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมได้ นอกจากนี้ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญในการควบคุมน้ำหนักมือในการเชย่าเพื่อให้เสียงออกมาสม่ำเสมอ เป็นเครื่องดนตรีช่วยเสริมจังหวะให้มีความกระชับ และทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะระหว่างรำมะนาและฆ้อง (แวอุเซ็ง มะแซ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

ตารางที่ 47 (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
ทัมบูริน		เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ ประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลองขนาดเล็ก ซึ่งตัวของขอบอาจทำด้วยไม้ พลาสติก หรือโลหะ ทั้งนี้รอบ ๆ ขอบมักติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกระพรวนเป็นระยะใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือส้นเข่า ให้เกิดเสียงดังกรู๊งกริ้ง เพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน สดชื่น (คอลีเยาะ ตาเย๊ะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

บทเพลงของดีเกร์ฮูลู แรกเริ่มเป็นการอวยพรคู่บ่าวสาว ต่อมาเป็นบทร้องที่ส่งเสริมความรักชาติ ความสามัคคี การวางแผนครอบครัว ตลอดจนการส่งเสริมความเข้าใจอันดีต่อกัน แต่ในปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องตามยุคสมัยปัจจุบันมากขึ้น ส่วนใหญ่มักเป็นบทเพลงที่ทางคณะแต่งขึ้นโดยมีการนำสถานการณ์ข่าวในปัจจุบัน วิถีชีวิตการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน การต่อต้านยาเสพติด นอกจากนี้บางคณะมีการคิดเพลงสดเพื่อให้เข้ากับวัตถุประสงค์ของงานแสดง โดยมากยังยึดหลักการใช้ภาษามลายูเป็นหลัก จะมีบางคณะที่ปรับเปลี่ยนภาษาเป็นภาษาไทยแต่มีจำนวนน้อย (มะซอฟี มาฮะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

เพลงที่ใช้ในการแสดงดีเกร์ฮูลูแต่ละคณะจะมีการเลือกเพลงที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของแต่ละคณะและเวลาที่ใช้ในการแสดง สำหรับการแสดงของคณะตันหยงลูโล๊ะ ได้แก่ 1. หลังจากดนตรีโหมโรง นักร้องร้องกลอนปันตุงอีนา 2. ร้องเพลงปาดงเลือกใช้เพลงทั่วไปที่สนุกสนาน พร้อมทั้งกล่าวขอบคุณผู้ว่าจ้าง 3. ร้องเพลงทั่วไป เพลงสรรเสริญพระเจ้าอยู่หัว เพลงแนวผู้หญิง 4. เพลงลาจะใช้การขับลำนำวาบูแล (แวอูเซ็ง มะแซ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาด้านเครื่องดนตรีและเพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. เครื่องดนตรีและเพลงในอดีต เครื่องดนตรีประกอบด้วยรำมะนา 2 ใบ ช้อง 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ ขลุ่ย 1 เล้า ลูกแซ็ก 1 – 2 คู่ ส่วนเพลงที่ใช้ในอดีตจะเป็นเพลงอวยพรคู่บ่าวสาว ต่อมา มีการปรับบทร้องให้มีลักษณะของการส่งเสริมความรักชาติ ความสามัคคีขึ้นอยู่กับการลักษณะงาน

2. เครื่องดนตรีและเพลงในปัจจุบัน เครื่องดนตรียังคงยึดรูปแบบนี้บางคณะเพิ่ม ทัมบูริน ส่วนเพลงที่ใช้ในการแสดงมีการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องให้มีความทันสมัยโดยมากนำสถานการณ์ ชาวในปัจจุบัน วิถีชีวิตของคนในชุมชนทั้งมีการคิดเพลงสดให้กับสถานการณ์ของบ้านเมืองที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน และจุดมุ่งหมายของงานนั้น ๆ โดยมากแม่เพลงและนักร้องจะใช้ภาษามลายูเป็นหลัก มีบางคณะที่ปรับเป็นภาษาไทย

3. เพลงที่ใช้ ได้แก่ กลอนปันตุงอโนา เพลงปาดง ร้องเพลงทั่วไป และเพลงลา ผลจากการวิเคราะห์วิวัฒนาการเครื่องดนตรีและเพลง จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีและเพลงมีรูปแบบในการปรับเปลี่ยนเป็นไปในลักษณะยึดรูปแบบเดิม โดยเฉพาะเครื่องดนตรียังคงใช้เหมือนเดิมเพียงแต่บางคณะใช้ทัมบูรินเข้ามาเพื่อให้จังหวะที่สนุกสนานมากขึ้น แต่ผู้บรรเลงมักใช้นักร้องสลับกับการบรรเลง บางช่วงที่นักร้องไม่ว่างก็ไม่มีมีการบรรเลงแต่ไม่ได้ทำให้ความสนุกสนานน้อยลง ดังนั้นจึงถือว่าทัมบูรินไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญจะมีหรือไม่ก็มีก็ได้

สำหรับบทเพลงมีการนำเพลงที่มีความทันสมัยและเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นปัจจุบันกล่าวคือ บางคณะจะนำทำนองเพลงที่กำลังนิยมมาปรับเนื้อร้องเพื่อเรียกความสนใจจากเยาวชนได้ยิ่งขึ้น ส่วนเนื้อร้องทางคณะจะมีการนำเนื้อร้องที่เข้ากับงาน บางครั้งมีการแต่งใหม่ บางครั้งก็นำเพลงที่มีอยู่แล้วหรือบางครั้งต้องให้คิดเพลงสด ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงานแสดงที่เจ้าภาพได้กำหนดความต้องการ

2.2 วิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง

วิธีการแสดงในปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนจากการนั่งล้อมวงของลูกคู่ มาเป็นการนั่งเป็นแถวหน้ากระดาน บางคณะแบ่งลูกคู่เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่หนึ่งนั่งเป็นแถวเรียงหน้ากระดานชิดหน้าเวที กลุ่มที่สองนั่งล้อมเป็นวงกลมชิดกับกลุ่มที่หนึ่ง ถัดไปจะเป็นแถวของแม่เพลง และนักร้อง แถวสุดท้ายจะเป็นนักดนตรี (แวอุเซ็ง มะแซ; อาหามะชน ยูโซ๊ะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)



ภาพที่ 50 ตำแหน่งการนั่งของการแสดงดีเกร์ฮูลู

รูปแบบการแสดงในปัจจุบัน ยังคงยึดแบบเดิมแต่บางช่วงของการแสดงก็ได้ปรับเปลี่ยนไปตามสภาพวิถีของคนในชุมชนดังนี้ การแสดงจะเริ่มด้วยดนตรีโหมโรง เพื่อเร้าอารมณ์ผู้ฟัง เมื่อโหมโรงเสร็จแล้วก็มีการรับบทหรือเพลงปาดงมักเป็นเพลงที่มีเนื้อร้องบอกความประสงค์ในการแสดง ในปัจจุบันมีการแต่งเพลงปาดงเพื่อต่อต้านยาเสพติดสำหรับเพื่อให้เยาวชนที่แสดงและผู้ชมได้รู้ถึงโทษภัย หรือกล่าวถึงสถานที่สำคัญ ๆ ของจังหวัดที่ทำการแสดงดีเกร์ฮูลู เช่น บางคณะหากมาแสดงที่เมืองปัตตานีมักแต่งเพลงปาดงกล่าวถึงมัสยิดเก่ากรือแซะเพื่อเป็นการน้อมระลึกถึงสถานที่สำคัญของท้องถิ่น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเจ้าของคณะพิจารณาว่าบทเพลงใดเหมาะสมกับงานแสดงที่คณะของตนทำการแสดง (สุไลมาน มามะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

เมื่อจบการร้องเพลงปาดง ก็ร้องเพลงทั่วไปตามงานแสดงนั้น ๆ ทั้งนี้บทเพลงที่เลือกร้องนั้นขึ้นอยู่กับพิจารณาของแต่ละคณะว่าจะร้องกี่เพลงเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาที่ได้กำหนดไว้ แต่บทเพลงสุดท้ายต้องจบด้วยเพลงวามูแล หรือว่าววงเดือน

ทุกช่วงของการแสดง ลูกคู่จะมีบทบาทในการร้องรับบทเพลงที่นักร้องได้ร้องทุกท่อนของบทเพลง พร้อมกับทำท่าทางประกอบที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยพร้อมเพรียงกัน ซึ่งท่าทางเหล่านั้นไม่ได้คำนึงถึงหรือสื่อความหมายถึงบทเพลง แต่เป็นท่าทางที่เลียนแบบจากธรรมชาติมาปรับให้เข้ากับท่วงทำนองเพลง เน้นความสนุกสนานการใช้ร่างกายทุกส่วนตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ดังนี้

ศีรษะ จะใช้การก้ม เงย และการเอียงไปมาซ้ายขวา

มือ จะมีบทบาทเด่นที่สุดเพราะใช้สื่อถึงท่าทางที่ผู้แสดงต้องการสื่อถึง เช่น มือทั้งสองกางขึ้นลง(บางคณะใช้มือข้างเดียว) หมายถึง นกกำลังบิน มือทั้งสองยื่นออกไปด้านข้างฝั่งเดียวกัน กำมือหลวม ๆ แล้วชักเข้าหาตัว ทำสลับกันทั้งสองข้าง หมายถึง การดึงเชือก หรือการลากเรือ เป็นต้น

ไหล่ จะไปในลักษณะเดียวกับมือ

สะเอว จะใช้มากเพราะผู้แสดงทำท่าทางก้มและเอนลำตัวไปศีรษะ โยกลำตัวไปตามมือและไหล่ตามจังหวะเพลง

ขา แม้ว่าผู้แสดงจะนั่งทำขัดสมาธิตลอดการแสดง แต่ขาก็มีความสำคัญในการทำท่าทางสนุกสนานได้เป็นอย่างดี โดยการขยับเท้ากระทบกับพื้นในช่วงจังหวะเพลงสนุกสนาน มีการใช้ขาขยับตัวเพื่อหมุนไปด้านซ้ายหรือด้านขวา (มูฮัมหมัด อาแว; แวอุเซ็ง มะแซ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

ส่วนลีลาการแสดง เดิมมีการว่ากลอนโต้ตอบกันไม่มีบทเจรจา ต่อมามีการใช้บทเจรจาแทรกเข้ามาเพื่อทำให้บรรยากาศครึกครื้นสนุกสนาน โดยมากมักเป็นภาษามลายูดังนั้นผู้ชมที่ฟังภาษามลายูได้จะเป็นที่ชื่นชอบ แต่หากไม่มีความรู้ทางภาษามลายูเลยทำให้ไม่เข้าใจและไม่ชื่นชอบในการแสดง โดยทั่วไปคนที่ไม่เข้าใจภาษามลายูจะชอบดูการแสดงดีเกร์ฮูลูในช่วงที่ร้องเพลงและมีการทำ

ท่าทางประกอบเพลงมากกว่าการเจรจาโต้ตอบกัน ด้วยท่วงทำนองเพลงและท่าทางที่พร้อมเพรียงมักเรียกความสนใจผู้ชมได้มาก (พามิง สุตติ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

นอกจากนี้การแสดงในส่วนของการไหว้ครูไม่มีหลงเหลือแล้ว เพราะในการแสดงใช้เพียงท่าทางประกอบบทเพลงเพียงอย่างเดียวไม่มีการบวงสรวงสิ่งใด และการแสดงท่าทางในปัจจุบันเน้นความสวยงามและความพร้อมเพียงของผู้แสดงเป็นอย่างมาก โดยท่าทางที่นำมาประกอบนั้นส่วนใหญ่ลูกคู่จะช่วยกันคิดโดยเลียนแบบท่าทางของธรรมชาติ และนำปรับให้สวยงามโดยมากมักนำการกรีดกรายมือของโนรามาปรับใส่กับท่าทางของธรรมชาติ (แวมะรีย กะอาบู, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

จากการศึกษาวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. รูปแบบการแสดงได้ ยกเลิกพิธีไหว้ครู
2. มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนั่งของลูกคู่เป็นนั่งแถวหน้ากระดานด้านหน้า 2 แถว ถัดไป แถวที่ 3 เป็นแถวของแม่เพลง นักร้อง และแถวที่ 4 จะเป็นนักดนตรี นอกจากนี้บางคณะจะมีการแบ่งลูกคู่ออกเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 นั่งเป็นหน้ากระดาน กลุ่มที่ 2 นั่งเป็นวงกลมหลังแถวหน้ากระดาน
3. สำหรับวิธีการแสดงยังยึดแบบเดิมคือ เริ่มด้วยการโหมโรงร้องเพลงอารัมภบทหรือเพลงปาด ร้องเพลงทั่ว ๆ ไป จำนวนเพลงและบทเพลงที่ใช้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงาน จบด้วยเพลงวาบวเล
4. นอกจากนี้ทุกช่วงของการแสดงลูกคู่จะทำท่าทางประกอบและร้องรับบทเพลงทุกท่อนที่นักร้องร้อง ท่าทางส่วนใหญ่จะใช้เลียนแบบธรรมชาติซึ่งท่าทางจะใช้ไวยวะทุกส่วนของร่างกาย ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการการแสดงและขนบนิยมในการแสดง วิธีการแสดงของดีเกิร์ธูลูได้มีการปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยโดยรูปแบบวิธีการแสดงสามารถดึงเยาวชนมาให้ความสนใจเข้าร่วมและรับช่วงการแสดงต่อเพื่อไม่ให้หายไปจากสังคม สิ่งสำคัญที่การแสดงได้ปรับเปลี่ยนเพื่อไม่ให้เป็นที่กล่าวหาว่าการแสดงขัดกับหลักศาสนานั้นคือ พิธีกรรมในส่วนการไหว้ครูในปัจจุบันไม่มีหลงเหลืออยู่แล้ว เพราะของเดิมในอดีต มีการไหว้ครูบวงสรวงเทพเจ้าหากมีการแข่งขันจะมีบอร์มอคอยปัดรังควาน ปัจจุบันได้ตัดส่วนนี้ออก นอกจากนี้รูปแบบการจัดที่นั่งก็ดูน่าสนใจว่าในอดีตที่ลูกคู่นั่งล้อมวงผู้ชมไม่สามารถรับชมท่าทางได้เนื่องจากลูกคู่ขึ้นไปนั่งล้อมวงโดยแม่เพลงและนักร้องนั่งร้องด้านหลังเมื่อถึงคิวร้องจะลุกขึ้นยืน ส่วนนักดนตรีนั่งเรียงล้อมหลังลูกคู่แถวเดียวกับแม่เพลงและนักร้อง เพราะในสมัยนั้นลูกคู่จุดเน้นอยู่ที่การร้องรับคำร้องจากนักร้องและแม่เพลง ไม่ได้เน้นท่าทางในการแสดงและในยุคนี้การบันทึกภาพโดยเฉพาะการถ่ายวิดีโอก็ยากเพราะหาจุดเน้นที่สำคัญของการแสดงยาก แต่ต่อมาเมื่อมีการเริ่มบันทึกภาพจึงได้มีการปรับที่นั่งของลูกคู่เป็นนั่งแถวหน้ากระดานด้านหน้า 2 แถว ถัดไป แถวที่ 3 เป็นแถวของแม่เพลง นักร้อง และแถวที่ 4 จะเป็นนัก

ดนตรี นอกจากนี้บางคนจะมีการแบ่งลูกคู่ออกเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 นั่งเป็นหน้ากระดาน กลุ่มที่ 2 นั่งเป็นวงกลมหลังแถวหน้ากระดาน ในการจัดแถวลักษณะนี้ทำให้ผู้ชมได้รับชมท่าทางและมองเห็นผู้แสดงได้ทั้งหมด จึงถือได้ว่าการแสดงตีเกร์ฮูลูเป็นการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้ผู้ชมสนใจติดตามไม่หยุดนิ่ง จึงทำให้การแสดงชุดนี้มีผู้รับชมช่วงถ่ายทอดและผู้ชมจำนวนมาก

2.3 โอกาสในการแสดง

โอกาสในการแสดงของตีเกร์ฮูลูในอดีตจนถึงปัจจุบันยังคงยึดถือปฏิบัติเหมือนเดิมคือแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานพิธีเข้าสู่หนัด แม้แต่สถานีวิทยท้องถิ่นยังจัดรายการตีเกร์ฮูลู เป็นที่นิยมแก่ชาวบ้านทั่วไป การแสดงของปัจจุบัน งานที่มักได้รับความนิยมถูกว่าจ้างให้แสดงมากที่สุดคือ งานแต่งงานในช่วงเดือนมีนาคม เดือนเมษายน เดือนพฤษภาคม นอกจากนั้นเป็นงานของหน่วยงานต่าง ๆ ได้แก่ งานขององค์การบริหารส่วนตำบล งานของอำเภอ โดยมากงานประเภทนี้มีเข้ามาตลอดทั้งปี ทั้งนี้ทางคณะจะไม่ทำการแสดงในเดือนถือศีลอด และช่วงฤดูฝน นอกจากนี้มักไม่รับแสดงในงานศพและงานที่เกี่ยวข้องกับศาสนาด้วย แต่ในพื้นที่ของจังหวัดสงขลายังมีการรับแสดงในงานเมาริด ส่วนงานศพของไทยพุทธก็มีไปแสดงบ้างหากเป็นที่รู้จักกัน นอกจากนี้ปัจจุบันมีการประกวดชิงถ้วยพระราชทาน และมีประกวดในช่วงงานประจำปี หรือโครงการต่าง ๆ ที่ทางหน่วยงานภาครัฐได้จัดขึ้น ดังนั้นคณะตีเกร์ฮูลูจะมีการถ่ายทอด ฝึกฝนเด็ก ๆ รุ่นใหม่ โดยมากเป็นเยาวชนในหมู่บ้านซึ่งเป็นลูกหลานของผู้แสดงตีเกร์ฮูลู หรือเด็กที่มีใจรักในการแสดงด้านนี้ และเด็กนักเรียนที่ทางโรงเรียนมีการสนับสนุนการแสดงตีเกร์ฮูลู เพื่อไปทำการประกวดแข่งขัน และแสดงโดยทั่วไป (นิล๊ะ นิเราะ, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2555; เจาะหะ หาสรี, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555)

จากการศึกษาโอกาสในการแสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ยังคงได้รับความนิยมในการจัดงานรื่นเริงที่เกี่ยวกับศาสนา
2. งานศพจะไม่แสดง แต่บางคณะหากเป็นงานศพของคนไทยพุทธก็แสดง
3. แสดงในงานของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน
4. ยังมีโครงการจัดประกวดแข่งขันซึ่งเป็นผลที่ทำให้มีการจัดตั้งคณะตีเกร์ฮูลูของ

เยาวชนเพื่อเข้าประกวด

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า วิวัฒนาการโอกาสการแสดงของการแสดงตีเกร์ฮูลูเป็นการแสดงที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบเอาใจผู้บริโภคมให้เป็นการแสดงที่คงอยู่ในสังคมได้อย่างยาวนานจึงส่งผลให้มีกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายขึ้นมิได้จำเพาะเจ้าของกลุ่มวัฒนธรรมแต่ยังแพร่กระจายสู่กลุ่มคนไทยพุทธใกล้เคียงอีกด้วย แม้จะพูดคนละภาษาแต่ไม่ใช่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงเพราะบางคณะมีการนำภาษาไทยมาประยุกต์ จะเห็นได้ว่าโอกาสในการแสดงเดิมมีเฉพาะแสดงในงานแต่งเพื่ออวยพรคู่บ่าวสาวต่อมาเริ่มมีการแสดงโดยการประชันกันระหว่างตีเกร์ฮูลูและแสดงในงานรื่นเริงต่าง

เช่น ฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด และเปิดในรายการวิทยุท้องถิ่น จนในปัจจุบันเริ่มมีหน่วยงานภาครัฐและเอกชนหรือแม้แต่ประชาชนทั่วไปที่จัดงานนิยมนิยมเชิญการแสดงดีเกิร์ฮูลูมาให้ความบันเทิงในงานที่จัด โดยมากจะเป็นงานประจำปีของหน่วยงานองค์การบริหารส่วนตำบล งานของอำเภอ งานกาชาด งานของสถานศึกษา สังเกตได้ว่าหากเดินชมงานที่จัดใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่ว่างานใดจะต้องมีการแสดงดีเกิร์ฮูลูทุกงาน บางงานยังมีการจัดประชันวงดีเกิร์ฮูลูเพื่อเพิ่มความสนุกให้กับการแสดง

2.4 สถานที่แสดง

สถานที่การแสดงในอดีต จะทำการแสดงบนบ้านที่มีใต้ถุนสูงไม่ต้องมีเวที โดยมากเจ้าของงานว่าจ้างคณะที่ตนชื่นชอบมาแข่งกันโดยมีกรรมการอยู่ระหว่างกลางของแต่ละคณะ คอยจับเวลาในการแสดง โดยให้ผู้ชมที่มาร่วมงานช่วยตัดสิน นอกจากนี้ยังมีคนเฝ้าใต้ถุนเพื่อไม่ให้มีการทำร้ายผู้ที่กำลังแสดงเพราะผู้แสดงแต่ละคณะมีความเสี่ยงต่อชีวิตเมื่อคณะที่แพ้มักแก้แค้นฝ่ายที่ชนะเสมอ (ศุภกรรี เจ๊ะมะ, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2555) ต่อมามีการสร้างเวทีแสดงสูงไม่เกินหนึ่งเมตร มักนิยมสร้างเป็นโรงแสดง มีทั้งที่สร้างยกพื้นเป็นเวที หรือปูเสื่อนั่งบนดินก็ได้ โดยผู้ชมสามารถล้อมวงดู ส่วนสถานที่การแสดงในปัจจุบัน มักแสดงในเวทีทั่วไป กล่าวคือ การจัดงานโดยทั่วไปจะมีการตั้งเวทีที่เป็นมาตรฐานเพื่อรองรับการแสดงโดยทั่ว ๆ ไป ดังนั้นการแสดงดีเกิร์ฮูลูจึงแสดงได้โดยไม่มีข้อจำกัดอื่นใด (มุสลิ เปาะมะ, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2555)

จากการศึกษาสถานที่ที่แสดง ได้ข้อสรุปดังนี้

1. ในอดีต หากแสดงประชันจะมีการแสดงบนบ้านที่มีใต้ถุนโดยกรรมการอยู่ระหว่างกลางของแต่ละคณะ ผู้ชมจะเป็นผู้ตัดสิน ทั้งมีคนเฝ้าใต้ถุนเพื่อไม่ให้มีการทำร้ายกันต่อมาสร้างเวทีสูง 1 เมตร หรือสร้างเป็นโรงที่ไม่มีเวทีก็ได้ ผู้ชมใช้การยืนล้อมรอบวง
2. ผลสรุปสถานที่แสดงในปัจจุบัน สถานที่ในการจัดงานปัจจุบันมีการจัดตั้งเวทีสำเร็จรูปได้อย่างง่ายดาย ดังนั้นการแสดงจึงสอดคล้องกับโอกาสซึ่งผู้แสดงสามารถขึ้นแสดงได้หากมีการประชันก็จะขึ้นบนเวทีทั้ง 2 ทีม เว้นระยะพอสมควร

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วิวัฒนาการสถานที่การแสดง สถานที่การแสดงย่อมมีความสอดคล้องกับโอกาสในการแสดงเห็นได้จากในอดีตการแสดงสื่อบันเทิงในสังคมมีจำนวนน้อยเมื่อมีการจัดงานทางผู้จัดจึงหาทีมดีเกิร์ฮูลูที่มีชื่อเสียงเป็นที่ชื่นชอบของชาวบ้านมาจัดประชันกันโดยนับคะแนนเสียงจากผู้ชม ในสมัยนั้นจึงใช้บ้านที่มีใต้ถุนโดยนักแสดงนั่งระเบียง ผู้ชมดูด้านล่าง การแสดงลักษณะนี้คล้ายกับการจัดประกวดการแสดงในปัจจุบันแต่ใช้เวทีของหอประชุมตามหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งจะมีเวที มีฉากประกอบสำเร็จรูป แสง เสียงครบครัน

นอกจากนี้การจัดงานต่าง ๆ ในปัจจุบันมีการจัดตั้งเวทีสำเร็จรูป มีแสง เสียงที่สมบูรณ์ ซึ่งผู้จัดได้เตรียมไว้เพื่อรองรับการแสดงเนื่องจากงานเกือบทุกงานได้มีการจัดการแสดงอื่น ๆ ที่หลากหลายไม่เฉพาะดีเกิร์ธลูนเท่านั้น ดังนั้นเมื่อตั้งสถานที่จึงสะดวกแก่คนทุกฝ่าย

สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงประเภทขับร้องเพลงและใส่ท่าทาง : ดีเกิร์ธลูน

ผลการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงดีเกิร์ธลูนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยการศึกษาข้อมูลของการแสดงดีเกิร์ธลูนในยุคสมัยอดีตโดยวิเคราะห์จากข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลของการแสดงศิลปะในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์วิวัฒนาการทำให้ได้ค้นพบว่าการแสดงประเภทนี้มีการพัฒนาด้านการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยจำนวนมาก จำแนกรายละเอียดดังนี้

ผู้แสดง เดิมแสดงเป็นชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิงประมาณ 15 คน แบ่งออกเป็น นักร้อง 1 - 3 คน ลูกคู่ 9 คน นักดนตรี 8 คน ส่วนในปัจจุบันก็ยังคงยึดรูปแบบเดิมคือ มีทั้งคณะที่ลูกคู่เป็นชายล้วน บางคณะก็มีทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่มีจำนวนของนักแสดงเพิ่มขึ้น ได้แก่ นักร้อง 4 คน ลูกคู่ 9 - 10 คน นักดนตรี 8 คน

เครื่องแต่งกาย ยังคงแต่งด้วยชุดพื้นเมืองมลายูคือ มีผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อยืด หรือ เสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว สวมทับด้วยผ้าถุงเหนือเข่า ส่วนในปัจจุบันยังคงใส่ชุดพื้นเมืองแต่เน้นความสวยงาม โดยลูกคู่จะใส่ชุดสีสดใสเหมือนกันทั้งคณะ นักร้องชายจะใส่ชุดที่มีสีสดใสตัดเย็บด้วยเนื้อผ้าแวววาว ส่วนนักดนตรีก็นิยมโพกศีรษะด้วยผ้า ใส่เสื้อแขนยาว กางเกงขายาว เหมือนกันทั้งคณะ

เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบเดิม ได้แก่ รำมะนา 1 คู่ ฆ้อง 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ ลูกแซก นอกจากนี้ในปัจจุบันได้เพิ่มโหม่ง และแทมบูลินเข้ามาด้วย

วิธีการแสดง เดิมมีการไหว้ครูเพื่อบูชาเทพเจ้า ลูกคู่ขึ้นมานั่งล้อมวง นักร้องยืนอยู่กลางวง หากมีการประชันผลัดกันร้องทึ่มละรอบ การแสดงเริ่มจากดนตรีโหมโรง ส่วนในปัจจุบันได้ดัดพิธีไหว้ครูออก และปรับการนั่งของลูกคู่จะเป็นนั่งหน้ากระดาน ลำดับการแสดงยังคงมีลักษณะเดิม ได้แก่ เริ่มต้นเข้าสู่การแสดงโดยนักดนตรีโหมโรงเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมเริ่มจากจังหวะช้า (สะเนาะ) และเร็ว (กาโระ) เริ่มเพลงอาร์มภท เพื่อบอกวัตถุประสงค์ของการแสดง (เพลงปาดง) ร้องบทเพลงทั่วไป จบด้วยเพลงวาบูนแล

โอกาสในการแสดง เดิมแสดงในงานรื่นเริง ส่วนในปัจจุบันนิยมแสดงมากในงานแต่งงานของหน่วยงานภาครัฐและเอกชนได้จัดขึ้น

สถานที่ เดิมแสดงบนบ้านที่มีใต้ถุนไม่ต้องมีเวที ต่อมาสร้างเวทีแสดงสูงไม่เกิน 1 เมตร ต่อมาสร้างเป็นโรงแสดงที่ไม่ต้องมีเวทีหรือการยกพื้น ส่วนในปัจจุบันแสดงบนเวที

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของการแสดง ผู้แสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมอาจมีการเพิ่มหรือปรับเปลี่ยนบ้างแต่เพียงเล็กน้อย ส่วนวิธีการแสดงและขนบนิยมในการแสดง มีการปรับเปลี่ยนโดยตัดช่วงพิธีไหว้ครูและปรับลักษณะการนั่งของลูกคู่ ส่วนลำดับการแสดงอื่น ๆ เหมือนเดิม นอกจากนี้โอกาสในการแสดง และสถานที่แสดงได้มีปรับเปลี่ยนให้เข้ายุคสมัยขึ้น เห็นได้ว่าการแสดงดีเก๋ฮูลูเป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการที่ดีส่งผลให้การแสดงดีเก๋ฮูลูยังคงอยู่คู่สังคมของคนไทยเชื้อสายมลายู ในทุกห้าจังหวัดชายแดนภาคใต้จะมีการแสดงดีเก๋ฮูลูอยู่ปรากฏทุกจังหวัด ดังสรุปผลวิวัฒนาการโดยเปรียบเทียบการแสดงจากอดีตกับการแสดงในปัจจุบัน ตารางที่ 48

ตารางที่ 48 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงดีเก๋ฮูลู

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิง มีประมาณวงละ 15 คน แบ่งเป็น นักร้อง 1-3 คน ลูกคู่ 9 คน นักดนตรี 5 คน	- ยึดรูปแบบเดิม แต่จำนวนผู้แสดงเพิ่มขึ้น ได้แก่ นักร้องบางคนจะมี 4 คน ลูกคู่ 9-10 คน นักดนตรี 8 คน
การแต่งกาย	- แต่งกายแบบพื้นเมือง	- ยึดรูปแบบเดิม เน้นความสวยงามมากขึ้น - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รำมะนา ข้อง ฉิ่ง ลูกแซก	- ยึดรูปแบบเดิม เพิ่มแทมบูลิน และโหม่ง
วิธีการแสดง	- มีการไหว้ครูเพื่อบูชาเทพเจ้า - ลูกคู่ขึ้นมานั่งล้อมวง นักร้องยืนอยู่กลางวง หากมีการประชันผลัดกันร้องทีมละรอบ - ดนตรีโหมโรงเรียกความสนใจจากผู้ชมเริ่มจากจังหวะช้า(สะเนาะ) และเร็ว(กาโระ) - เริ่มเพลงอารัมภบท เพื่อบอกวัตถุประสงค์ของการแสดง (เพลงปาดง) - ร้องบทเพลงทั่วไป - จบด้วยเพลงวาวูแล	- ตัดพิธีไหว้ครูออก - การนั่งของลูกคู่จะเป็นนั่งหน้ากระดาน - ลำดับการแสดงเหมือนเดิม

ตารางที่ 48 (ต่อ)

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
โอกาสในการแสดง	- แสดงในงานรื่นเริง	- นิยมมากในงานแต่งงาน งานของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน
สถานที่ในการแสดง	- บ้านที่มีเตาถ่านไม่ต้องมีเวที - สร้างเวทีแสดงสูงไม่เกิน 1 เมตร - บนโรงแสดงที่ไม่ต้องมีเวทีหรือการยกพื้น	- แสดงที่บนเวที

ผลจากการวิเคราะห์วิวัฒนาการรูปแบบการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการรูปแบบการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ทั้ง 7 ชุดการแสดงมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับลักษณะของการถ่ายทอดแบ่งได้เป็น 1. หัวหน้าคณะเป็นผู้สอน 2. ครูหรือรุ่นพี่เป็นผู้สอน ส่งผลให้เป็นวิวัฒนาการเพื่อให้การแสดงนั้นคงอยู่คู่สังคม แต่ยังคงรักษาถึงรากวัฒนธรรมเดิมไว้อยู่เพราะการแสดงสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีมาดามดั้งเดิมที่ผ่านกาลเวลาอย่างช้า ๆ จนผนวกกับความเป็นปัจจุบัน ทั้งนี้ผลสรุปวิวัฒนาการของแต่ละชุดการแสดง ดังนี้

1. การแสดงประเภทละครรำ ได้แก่ การแสดงมะโย่ง

การแสดงมะโย่ง เป็นชุดการแสดงที่ได้รับการโจมตีว่าผิดหลักศาสนามากที่สุด ดังนั้นการแสดงมะโย่งจึงได้แบ่งออกเป็นการแสดงรูปแบบพิธีกรรมและการแสดงรูปแบบความบันเทิง ซึ่งการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมนั้นยังคงแสดงโดยยึดหลักดั้งเดิมไม่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพราะถือเป็นการแสดงที่ต้องยึดพิธีกรรม ประเพณีเพื่อการรักษาหรือการแก้บนครบถ้วน กระบวนการหากตัดส่วนใดทิ้งไปจะไม่สัมฤทธิ์ผลตามที่คาดหวังไว้ ส่วนการแสดงมะโย่งในรูปแบบความบันเทิงถือเป็นการแสดงที่ได้รับวิวัฒนาการเป็นอย่างดีคือ ส่วนไหนที่ถูกมองว่าผิดหลักศาสนาจะมีการละและเลิกไปในที่สุด เช่น พิธีกรรมด้านการไหว้ครู ส่วนภาษาที่ใช้ก็ยังเป็นภาษามลายู ในส่วนของการถ่ายทอดนั้นมักเป็นเจ้าของคณะหรือนักแสดงได้ทำการสอนให้กลุ่มคนในเครือญาติ เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขป ได้แก่

1.1 ผู้แสดง ในอดีตใช้นักแสดงหญิงเป็นตัวเอก ผู้ชายเป็นตัวตลก ซึ่งปัจจุบันรูปแบบพิธีกรรมยังคงยึดหลักปฏิบัติดั้งเดิม ส่วนรูปแบบความบันเทิงได้เพิ่มผู้ชายมารับบทบาทเป็นเปาะโย่ง มูตา แต่ทั้งนี้ผู้แสดงที่เป็นเปาะโย่งยังคงใช้ผู้หญิงเช่นเดิม

1.2 เครื่องแต่งกาย ในอดีตเน้นการแต่งกายของเปาะโย่งโดยใช้วัสดุที่เป็นของจริง ราคาแพง ต่อมาเมื่อชาวบ้านนำมาแสดงใช้เครื่องประดับที่เป็นของปลอม ตัวมะโย่ง และดาวยัง ดาวยัง จะแต่งกายด้วยชุดบานง ตัวตลกสวมเสื้อก๊ากทับเสื้อ ใส่หน้ากาก ซึ่งปัจจุบันรูปแบบพิธีกรรมยังคงยึด ปฏิบัติการแต่งกายของเปาะโย่งอย่างในอดีต แต่การแต่งกายของดาวยัง ดาวยัง และตัวตลก (สะมาโม และตาแม) แต่งตัวด้วยชุดธรรมดาที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน แตกต่างกับรูปแบบความบันเทิงที่ใน ปัจจุบันได้มีความประณีตด้านการแต่งกายทั้งคณะ โดยเปาะโย่ง เปาะโย่งมูตา ยังคงแต่งรูปแบบ ดั้งเดิม ชุดมะโย่ง สวมใส่ด้วยชุดบานงแต่เน้นความสวยงามด้วยการปักเลื่อมและลวดลาย ส่วนตัวตลก (พรานแก่และพรานหนุ่ม) จะแต่งตัวด้วยชุดสลิเน นอกจากนี้นักดนตรียังมีการสวมใส่เสื้อรูปแบบ เหมือนกันทุกคน

1.3 เครื่องดนตรี ในอดีตใช้รีอับ กือแน ม้อง กรับ และปี่ ซึ่งปัจจุบันรูปแบบ พิธีกรรมยังคงยึดรูปแบบเดิมแต่เพิ่มใหม่เข้ามาด้วย นอกจากนี้บางคนยังมีดิ่งที่ได้รับสืบทอดจาก บรรพบุรุษ ซึ่งเป็นความเชื่อว่าจะพาไปทุกที่ที่แสดง ส่วนรูปแบบความบันเทิงยังคงใช้แบบดั้งเดิมแต่ มีเพิง โหม่ง และเครื่องดนตรีโนราคือ กลองตุ๊ก และทับเข้ามาใช้ในช่วงแสดงตาริรำก่า

1.4 วิธีการแสดง รูปแบบพิธีกรรม ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมคือ บอรัม่อทำพิธีไหว้ครู โดยจุดธูปเทียนและบริกรรมคาถาทั้งมีการนำกือแนมาทำพิธี ซึ่งใช้เวลาในการไหว้ครูนานครึ่งชั่วโมง การแสดงเริ่มเมื่อเปาะโย่งเดินออกนั่งตรงกลางและว่ากลอน จากนั้นค่อย ๆ รำเดินเวียนเป็นวง จน เปาะโย่งเรียกตัวตลกออกมาสนทนา ต่อจากนั้นถึงจะเป็นการแสดงละคร แต่หากเวลามีจำกัดก็ตัดบท ด้วยการเดินร้องเงี้ยว ส่วนรูปแบบความบันเทิง ไม่นับพิธีไหว้ครูกระทำเพียงจุดเทียนเท่านั้น เริ่มการ แสดงโดยเปาะโย่งร้องเพลงแต่งองค์ทรงเครื่อง รำถวายมือ ต่อมาตัวนางมะโย่งร้องดีเก้ พระ นางรำ คู่กัน เข้าสู่ช่วงตาริรำก่าคือ การรำท่าทางโนรามาสสม ต่อมาพรานออกมาแสดงก็เข้าสู่การแสดง ละคร หากมีเวลาจำกัดก็ตัดบทด้วยการเดินร้องเงี้ยว

1.5 โอกาสในการแสดง ในอดีตสามารถเล่นได้ทุกเทศกาล ได้แก่ ฉลองการเก็บเกี่ยว บุษาวัวข้าว งานฮารีรายอ งานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต งานเมาลิด งานขึ้นบ้านใหม่ งานประจำปี งานอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน งานเฉลิมฉลองพิธีการต่าง ๆ งานกำนัน งานสะเดาะ เคราะห์ รักษาคนไข้ทางไสยศาสตร์ และมีการจัดแสดงเป็นรอบ ๆ ลักษณะคล้ายหนังกลางแปลง แต่ไม่นิยมเล่นในงานศพ จนปัจจุบันเมื่อมะโย่งเสื่อมความนิยมจึงมีเฉพาะการกำนัน งานไหว้ตายาย รักษาคนไข้ซึ่งเป็นการแสดงรูปแบบพิธีกรรม นอกจากนี้การแสดงตามหน่วยงานที่เชิญให้ไปร่วมแสดง เพื่อการศึกษา หรือเพื่ออนุรักษ์การแสดงมะโย่งซึ่งมักเป็นรูปแบบความบันเทิง

1.6 สถานที่มีความสอดคล้องกับโอกาสในการแสดง ได้แก่ หากเป็นการแสดงไหว้ ตายาย งานกำนัน จำเป็นต้องสร้างโรงปากง แต่หากเป็นการแสดงรักษาคนไข้ หรืองานอนุรักษ์มัก

แสดง ณ สถานที่ที่ผู้ว่าจ้างจัดให้แต่เน้นทิศที่นั้งของบอร์มคือ ทิศตะวันออกเท่านั้น ส่วนสถานที่แสดงจะเป็นลานกว้างหรือบนเวทีไม่มีข้อจำกัด

2. การแสดงประเภทการร่ายรำคู่ชาย-หญิง ได้แก่ 1. การแสดงรองเง็ง 2. การแสดงรองเง็งตันหยง 3. การแสดงซิมเบง และ 4. การแสดงตาระ

2.1 การแสดงรองเง็ง เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของโปรตุเกส มีวิวัฒนาการที่น่าสนใจ กล่าวคือ เริ่มจากการฝึกหัดการแสดงเพื่อให้แสดงคู่กับแขกที่มาเยือนจนต่อมาอยู่ในการแสดงของมะโย่งโดยเริ่มจากนักแสดงมะโย่งแสดงกันเองระหว่างรอการแสดงมะโย่งช่วงพักต่อมาเปิดโอกาสให้ผู้แสดงที่เป็นผู้ชายร่วมแสดงคู่โดยมีการมอบเงินให้จัดเป็นช่วงเวลาที่นักแสดงมะโย่งหารายได้เพิ่ม จนปัจจุบันมีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้มีลักษณะเป็นการแสดงโชว์ความสวยงามทั้งลีลาการร่ายรำ การแต่งกายและบทเพลง สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม นอกจากนี้ผู้ที่สืบสานการแสดงชุดนี้จะเป็นกลุ่มชาวไทยพุทธมากกว่าเจ้าของวัฒนธรรม และส่วนใหญ่จะเป็นครูอาจารย์เป็นผู้ถ่ายทอดให้ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขป ได้แก่

2.1.1 ผู้แสดง ในอดีตนักแสดงจะเป็นผู้หญิงข้าทาสของเจ้าเมือง ต่อมาเป็นนักแสดงหญิงของการแสดงมะโย่ง จนเมื่อมีการรื้อฟื้นการแสดงรองเง็งให้มีระเบียบแบบแผนขึ้นซึ่งนักแสดงส่วนใหญ่คือ ข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี จนในปัจจุบันนักแสดงมักเป็นนักเรียนนักศึกษาและคณะครู อาจารย์ในสถานศึกษา นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพส่วนตัวเพียงจำนวนน้อย

2.1.2 เครื่องแต่งกาย ในอดีตแต่งกายแบบเรียบง่ายสอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยผู้หญิง สวมเสื้อبانงตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชาย สวมเสื้อสีขาว กางเกงดำ ใช้ผ้าถุงแบบผ้าซอเกาะทับ และสวมหมวกดำไม่มีลวดลาย ต่อมาผู้หญิงสวมเสื้อبانงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก เพิ่มผ้าคล้องคอ ผู้ชายสวมเสื้อแขนยาวกับกางเกงสีเดียวกัน ตัดด้วยผ้าเครปซาติน ซอเกาะ มีผ้าถุงสวมทับกางเกงมีผ้าคาดเอว และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น นักแสดงทุกคู่แต่งเหมือนกันหมดซึ่งมักเรียกว่าชุดแต่งกายแบบชนชั้นกลาง จนต่อมาได้มีการเอาแบบอย่างมาจากชุดแต่งงานของชาวมลายูโดยใช้ผ้าทอสอดดินเงินดินทอง ชุดผู้หญิงและชุดของผู้ชายได้ตัดเย็บผ้าขึ้นเดียวกัน ทำให้การแต่งกายแบบนี้เหมือนกันทั้งคู่ มักเรียกว่าชุดแต่งกายแบบราชสำนัก จนในปัจจุบันนิยมสวมชุดบานงมีทั้งใช้ผ้าลูกไม้ และผ้าที่มีการปักเลื่อมเพื่อความสวยงามมากขึ้น เลือกใช้สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคู่ ทั้งมีการเน้นเครื่องประดับที่สวยงาม พร้อมจัดทำทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง

สำหรับเครื่องแต่งกายของนักดนตรีเดิมจะมีทั้ง ชุดพื้นเมืองลักษณะเดียวกับนักแสดง แต่ใช้สีที่ต่างกับชุดของนักแสดง บางคณะสวมเสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ จนปัจจุบัน สวมเสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ

2.1.3 เครื่องดนตรี เดิมมีเพียงไวโอลิน รำมะนา ข้อง ต่อมามีการเพิ่ม กีตาร์ ทัมบูรีน ลูกแซก ส่วนปัจจุบันใช้ไวโอลิน รำมะนา ข้อง แมนโดลิน และแอคคอร์ดียน

2.1.4 วิธีการแสดง เดิมนักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดง ส่วนมากยืนเป็นแถวตอน แยกชาย – หญิง เมื่อเพลงบรรเลงก็เริ่มสละมผู้ชม และสละมคู่ มีเพลงร้องประกอบการแสดง ปัจจุบันได้มีการพัฒนาเพลงบรรเลงเพื่อให้นักแสดงออกมาถึงตำแหน่งที่แสดง สละมผู้ชม และสละมคู่ การยืนจะแยกเป็นคู่ ๆ ไม่จำกัดรูปแบบของแถวแต่ยืนให้ผู้ชมเห็นนักแสดงทุกคน ไม่มีบทเพลงร้องแต่จะใช้วิธีแสดงโชว์อย่างเดียว

2.1.5 โอกาสในการแสดง เดิมมีทั้งแสดงต้อนรับแขกเมือง แสดงสลับฉากของ มะโย่ง และแสดงในงานทางศาสนา แต่ในปัจจุบันแสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา และมีการนำไปแสดงเพื่อเผยแพร่ยังต่างประเทศ

2.1.6 สถานที่ สอดคล้องกับโอกาสในการแสดงคือ แสดงต้อนรับแขกเมือง ก็ใช้สถานที่บ้านเจ้าเมือง แสดงสลับฉากของมะโย่งก็ใช้โรงมะโย่ง ส่วนแสดงในงานทางศาสนาก็มักจะเป็นบนเวที หรือลานกว้างในกลางสนาม และชายหาด ทั้งนี้ในปัจจุบันนิยมแสดงได้ทั้งบนเวทีหรือลานกว้าง

2.2 การแสดงร้องเงี้ยวต๋นหยง เป็นการแสดงที่มีการขับร้อง การรำรำ และการบรรเลง เพลงที่ปรากฏในจังหวัดสตูล วิวัฒนาการการแสดงคือมีรูปแบบการแสดงโชว์โดยไม่มีเพลงร้อง มีแต่นักแสดงรำรำประกอบเป็นเพลง ๆ ส่วนลีลาทำรำนั้นผู้แสดงจะแสดงท่าทางในแบบธรรมชาติในทุกอิริยาบถไม่ว่าจะเป็นการกรัดมือ การย่ำเท้า การเดิน นอกจากนี้ผู้ที่สืบสานการแสดงในปัจจุบันจะเป็นนักเรียนโรงเรียนบ้านปากบาง ตำบลละงู จังหวัดสตูล ซึ่งหัวหน้าคณะและนักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดการแสดงให้ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขปได้แก่

2.2.1 ผู้แสดง เดิมใช้นักแสดงหญิงที่เป็นเครือญาติ มาแสดงในคณะแต่ในปัจจุบันด้วยนักแสดงดั้งเดิมได้ชราภาพและเสียชีวิตเป็นจำนวนมาก ทำให้มีการถ่ายทอดแก่นักเรียนโรงเรียนบ้านปากบาง อ.ละงู จ.สตูล ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย ในชุมชนอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน (ร้องเงี้ยว) ปัจจุบันมีจำนวนกว่า 30 คน

2.2.2 เครื่องแต่งกาย ยังคงใช้ชุดพื้นเมืองที่เน้นความเรียบง่ายของการสวมใส่แต่ยังคงยึดอัตลักษณ์ของมลายู คือ ผู้หญิงสวมชุดบานง เสื้อทำด้วยผ้าลูกไม้สีเดียวกันทั้งคณะ ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะ สำหรับสีและลายไม่จำกัดว่าต้องมีรูปแบบเดียวกันขึ้นอยู่กับผู้แสดง สำหรับผู้ชายสวมชุด

สลิ้น ไม่จำกัดสีของชุด กล่าวคือ นักแสดงมีชุดสีอะไรก็นำมาสวมใส่ในการแสดงได้เลย ส่วนนักดนตรีก็ใส่ชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวันเพียงแต่ทุกคนต้องสวมหมวกขอเกาะ

2.2.3 เครื่องดนตรี ยังคงยึดดั้งเดิมคือ มีไวโอลิน รำมะนา 1 คู่ และฆ้อง 1 อัน

2.2.4 วิธีการแสดง เดิมมีความเชื่อทางไสยศาสตร์เข้ามา เพราะในอดีตมีคณะแสดงหลายคณะและเป็นการแสดงที่มีการแข่งขันในการแย่งผู้ชมสูง แต่ในปัจจุบันความเชื่อเหล่านั้นได้สลายหายไป และการแสดงก็ได้ปรับให้เป็นการแสดงเป็นชุด ๆ ที่ใช้ในการโชว์ตามงานต่าง ๆ โดยมีเพลงที่นิยมแสดง ได้แก่ ลาฮุยโง้ง ลาฮุยวอ ลาฮุยอีนัง และลาฮุยโกตาซาฮัง ทั้งนี้รูปแบบการแสดงที่เป็นร่างทรงเดิมก็ยังคงมีการแสดงขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ว่าจ้าง

2.2.5 โอกาสในการแสดง ยังคงแสดงได้ทุกโอกาสขึ้นอยู่กับทางคณะเจ้าภาพว่าต้องการเป็นการแสดงโชว์หรือ การแสดงเป็นร่าง

2.2.6 สถานที่ที่มีความสอดคล้องกับโอกาสในการแสดง ได้แก่ หากเป็นการแสดงโชว์ มักแสดงบนเวทีหรือลานกว้าง ส่วนแสดงเป็นรอบ ๆ เหมือนร่างทรงมักแสดงทั้งบนเวที ลานกว้างหรือชายหาด

2.3 การแสดงซิมเปงเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาวตะวันออกกลางผสมกับการแสดงของชาวนราธิวาส วิวัฒนาการการแสดงจะเพิ่มลีลาท่ารำ และกระบวนการแปรแถว นอกจากนี้มีการปรับเปลี่ยนวงดนตรีเดิมใช้คาบูกซึ่งเป็นขอ มาเป็นใช้วงดนตรีรองเง็ง นอกจากนี้การแพร่กระจายวัฒนธรรมมาสู่จังหวัดใกล้เคียงเดิมเป็นการแสดงของจังหวัดนราธิวาส ต่อมาปรากฏในจังหวัดปัตตานีและสงขลา ผู้สืบสานการแสดงซิมเปงส่วนใหญ่จะเป็นครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษาของจังหวัดนราธิวาส ปัตตานี และสงขลา เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขป ได้แก่

2.3.1 ผู้แสดง ดั้งเดิมนักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมาผู้หญิงเริ่มเข้าร่วมแสดงจนกลายเป็นการเต้นคู่ชาย - หญิง ส่วนมากมีอาชีพเป็นพ่อค้า ข้าราชการและแม่บ้าน จนปัจจุบันนักแสดงมักเป็นนักเรียน นักศึกษาและคณะครู อาจารย์ในสถานศึกษา นอกจากนี้ยังมีกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพส่วนตัวเพียงจำนวนน้อย นอกจากนี้บางโรงเรียนมีการใช้นักแสดงหญิงล้วน

2.3.2 เครื่องแต่งกาย เดิมแต่งกายแบบเรียบง่ายสอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยผู้หญิงสวมชุดบางนงสีทอง ผู้ชายสวมชุดสลิ้นสีทอง ต่อมาผู้หญิงสวมเสื้อบานงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก ผู้ชายสวมเสื้อแขนยาวกับกางเกงสีเดียวกัน มีผ้าถุงสวมทับกางเกงมีผ้าคาดเอว และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น นักแสดงทุกคู่แต่งเหมือนกันหมด

สำหรับเครื่องแต่งกายของนักดนตรี เดิมจะมีทั้ง ชุดพื้นเมืองลักษณะเดียวกับนักแสดงแต่ใช้สีที่ต่างกับชุดของนักแสดง บางคณะสวมเสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ จนปัจจุบันสวมเสื้อที่ตัดด้วยผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ

2.3.3 เครื่องดนตรี เดิมมีเพียงมอวู๊ส ตาบุส และฆ้อง ส่วนปัจจุบันใช้วงรณรงค์ ซึ่งประกอบด้วยไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง แมนโดลิน และแอมเคอเตียน

2.3.4 วิธีการแสดง เดิมท่าเต้นมีเพียงท่าเดียว เต้นสวนไปมาระหว่างคู่ ต่อมา มีการประดิษฐ์ท่าเต้นเพิ่มขึ้นและมีการแปรแถวมากขึ้น จนปัจจุบันมีการคิดท่าออก เช่น นักแสดงจับมือกัน นักแสดงตั้งวง เป็นต้น ท่าเต้นจะเป็นการนำท่าทางของเดิมมาจัดลำดับท่าและแถวให้สวยงามมากขึ้น

2.3.5 โอกาสในการแสดง เดิมมีทั้งแสดงต้อนรับแขกเมือง แสดงโชว์ในงานรื่นเริง และแสดงในงานทางศาสนา แต่ในปัจจุบันแสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา

2.3.6 สถานที่ สอดคล้องกับโอกาสในการแสดงคือ แสดงต้อนรับแขกเมือง ก็ใช้สถานที่วังเจ้าเมือง ส่วนแสดงในงานทางศาสนาก็มักจะเป็นบนเวที หรือลานกว้างในกลางสนาม และชายหาด ทั้งนี้ในปัจจุบันนิยมแสดงได้ทั้งบนเวทีหรือลานกว้าง

2.4 การแสดงดาระ เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของประเทศชาอูติอาระเบีย จนปรับปรุงกลายเป็นเอกลักษณ์ของชาวตำบลควนโดน จังหวัดสตูล ซึ่งวิวัฒนาการเริ่มจากการแสดงที่ต้องใช้เบาะนั่งในการแสดง ต่อมาปรับเปลี่ยนท่านั่งมีการสลับเป็นทำยืนจนปัจจุบันเลิกใช้เบาะแต่ทว่ายังคงมีการนั่งสลับยืนและมีกระบวนการแปรแถว และการแสดงจะแสดงติดต่อกันทั้ง 5 เพลง ดังนั้นลีลาท่ารำ การนั่ง การยืน การเดินแปรแถวได้รับการพัฒนาได้อย่างลงตัว นอกจากนั้นกระบวนการขับร้องยังเพิ่มนักร้องเข้ามาทำให้การร้องเพลงโดยนักร้องที่มีเสียงร้องไพเราะประสานกับเสียงเพลงสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมแม้จะไม่ทราบความหมายของเพลงแต่ไม่เป็นอุปสรรคในการชื่นชมการแสดง ผู้สืบสานการแสดงดาระจะเป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขป ได้แก่

2.4.1 ผู้แสดง เดิมใช้ผู้ชายล้วนแสดงเป็นชาย – คู่กัน ต่อมาแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ และได้ปรับเปลี่ยนจากนักแสดงชาวบ้านมาเป็นนักแสดงที่เป็นนักเรียนโรงเรียนบ้านควนโดน อ.ควนโดน จ.สตูล นักดนตรีไม่จำกัดจำนวน และมีการเพิ่มนักร้องต้นเสียงเข้ามา

2.4.2 เครื่องแต่งกาย เดิมผู้ชายที่แสดงเป็นหญิงต้องมีการใส่กะลาที่หน้าอก มีการใช้ผ้าคลุมศีรษะและใช้สมุนไพรเข้ามาแต่งหน้า ต่อมาเมื่อแสดงเป็นชายจริงหญิงแท้นักแสดงยังคงใช้ชุดพื้นเมืองที่เน้นความเรียบง่ายของการสวมใส่แต่ยังคงยึดอัตลักษณ์ของมลายู นั่นคือ ผู้หญิงสวมชุดบานาง ไม่ต้องคลุมศีรษะแต่มีการทำผมปักปิ่นและทัดดอกไม้แทน เสือบานางทำด้วยผ้าลูกไม้ คาดผ้าสไบโดยพาดที่ไหล่ขวาแล้วนำชายผ้ามามัดรวมกัน ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเตะ โดยแต่งเหมือนกันทุกคน สำหรับผู้ชายสวมชุดสลิ้นเหมือนกันทุกคน แต่ทั้งนี้ชุดของผู้หญิงและผู้ชายไม่จำเป็นต้องสี

เดียวกัน ชุดของนักร้องแต่งรูปแบบเดียวกันกับนักแสดงแต่ใช้เสื้อและผ้าถุงคนละสี ส่วนนักดนตรีก็ใส่เสื้อยืดกรีนลายเหมือนกันทุกคน

2.4.3 เครื่องดนตรี เดิมใช้ทั้งรำมะนากลองและรำมะนาฉิ่ง ส่วนปัจจุบันใช้รำมะนากลองเพียงอย่างเดียวแต่ไม่จำกัดจำนวน

2.4.4 วิธีการแสดง เดิมนักแสดงรำบนเบาะ นั่งตลอดไม่มีทำยืน ต่อมาเปลี่ยนจากทำนั่งเป็นยืนสลับนั่งยังคงรำบนเบาะ ทำรำเปลี่ยนไปเป็นการแปรแถว เพลงเริ่มต้นคือ เพลงขามี่ลา (ไหว้ครู) จบด้วยเพลงฮาดามี่ เพลงแสดงมักไม่เชื่อมโยงกันคือ รำหนึ่งเพลงแล้วก็หยุด แล้วขึ้นเพลงใหม่ ไม่มีนักร้องนักดนตรีจะบรรเลงและร้องเพลงไปด้วย ส่วนการแสดงในปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนดังนี้ นักแสดงไม่ได้ใช้เบาะ แต่จะเน้นกระบวนการแปรแถว และมีการรำท่าทางตามเนื้อร้อง เพลงที่ใช้แสดงมี 5 เพลง ไม่มีเพลงขามี่ลา (ไหว้ครู) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงฮาดามี่ แล้วการแสดงทุกเพลงจะมีดนตรีเชื่อมกันรวมเป็นการแสดงชุดเดียวซึ่งใช้เวลาทั้งหมดประมาณ 10 นาที ได้เพิ่มนักร้องต้นเสียงเข้ามา ทำให้นักดนตรีบรรเลงเพลงอย่างเดียวและคลอตามในท่อนรับ

2.4.5 โอกาสในการแสดง เดิมแสดงได้ทุกโอกาสและนิยมมากที่สุดคือ งานแต่งงาน แต่ปัจจุบันได้เปลี่ยนเป็นชุดการแสดงโชว์ความสวยงามดังนั้นจึงแสดงในงานทั่วไปยกเว้นงานเกี่ยวกับศาสนา

2.4.6 สถานที่ เดิมแสดงกลางลาน ต่อมาปลูกศาลาลักษณะเหมือนนอกชานบ้าน ส่วนในปัจจุบันแสดงบนเวที หรือลานกว้างขึ้นอยู่กับลักษณะงาน

3. การแสดงประเพณีศิลปะป้องกันตัว ได้แก่ การแสดงศิลปะ

การแสดงศิลปะ ถือเป็นศิลปะการแสดงที่ทั้งกลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมละคนต่างกลุ่มให้ความสนใจ ด้วยเป็นการแสดงออกซึ่งท่าทางการต่อสู้แต่มีกระบวนการที่สละสลวยทำท่าที่อ่อนช้อย วิวัฒนาการของการแสดงชุดนี้มีจุดเน้นที่สำคัญคือ การพัฒนากระบวนการต่อสู้เน้นท่าทางที่สง่า และมีการนำเอาอาวุธต่าง ๆ เข้ามาใช้ และตัดพิธีกรรมในส่วนของการไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดงออก เหลือไว้เพียงการแสดงท่าไหว้ครูของนักแสดงก่อนการแสดงเท่านั้น ผู้สืบสานจะมีทั้งวัยเด็ก วัยรุ่น และวัยอาวุโสโดยหัวหน้าคณะและนักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอด ทั้งนี้คณะศิลปะที่ปรากฏใน 5 จังหวัดชายแดนมีจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีสถานศึกษาที่สนใจจัดโครงการการเรียนการสอนศิลปะในโรงเรียนอีกด้วย เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขปได้แก่

3.1 ผู้แสดง เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิงประมาณ 5 – 6 คน ส่วนในปัจจุบันก็ยังนิยมผู้ชายแสดง นักดนตรีมีจำนวน 4 คน ตามเครื่องดนตรี

3.2 เครื่องแต่งกาย ยังคงแต่งด้วยชุดพื้นเมืองมลายูคือ สวมเสื้อยืด หรือเสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว สวมทับด้วยผ้าถุงเหนือเข่า ทั้งนี้บางคณะได้นำชุดองค์กรข้าราชการมาใช้นั้นคือ สวมเสื้อแขน

ยาว ติดกระดุมที่อกเพียงเม็ดเดียว ไขว้นอกเสื้อยืด และในปัจจุบันชุดนักดนตรีก็สวมใส่ด้วยชุดพื้นเมืองสลิแวน โดยใช้สืเดียวกันทั้งคณะ

3.3 เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบเดิม ได้แก่ กือแน 1 คู่ ฆ้อง 1 อัน และ ปี่ซุณา 1 เลา

3.4 วิธีการแสดง เดิมทำพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง ต่อจากนั้นดนตรีโหมโรง เรียกความสนใจจากผู้ชม นักแสดงผลัดกันไหว้ครูทีละคน เริ่มเข้าสู่กระบวนการต่อสู้ สำหรับรูปแบบการแสดงในปัจจุบันได้ตัดพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง ส่วนลำดับการแสดงยังคงยึดหลักดั้งเดิม ได้แก่ เริ่มด้วยดนตรีบรรเลงโหมโรง นักแสดงทั้งคู่นั่งใกล้กันดนตรี เมื่อจบโหมโรงนักแสดงเริ่มไหว้ครูทีละคน หลังจากนั้นเข้าสู่กระบวนการต่อสู้

3.5 โอกาสในการแสดง เดิมแสดงในงานรื่นเริง ส่วนในปัจจุบันนิยมแสดงมากในงานเข้าสู่หน้า งานแต่ง งานกำนัน และเผยแพร่ในและต่างประเทศ

3.6 สถานที่ เดิมแสดงลานกว้างในสนามหญ้า หรือบนเวทีคล้ายมวยไทย ส่วนในปัจจุบันยังคงเล่นในได้ทั้งลานกว้าง และบนเวที

4. การแสดงประเภทขับร้องเพลงและใส่ท่าทาง ได้แก่ การแสดงตีเกร์ฮูลู

การแสดงตีเกร์ฮูลู เป็นการแสดงที่ปัจจุบันมีผู้สืบสานจะมีตั้งแต่เยาวชนไปจนถึงผู้ใหญ่ซึ่งผู้ถ่ายทอดคือ หัวหน้าคณะและนักแสดงของท้องถิ่น จะเห็นได้ว่าเป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมจากเจ้าของวัฒนธรรมมาก และคนต่างกลุ่มวัฒนธรรมก็ยังสนใจและชื่นชอบการแสดงตีเกร์ฮูลูแม้ผู้แสดงจะขับร้องเพลงภาษามลายูซึ่งผู้ชมที่ไม่เข้าใจด้านภาษาแต่ไม่ปัญหาในการรับชมเพราะความเพลิดเพลินอยู่ที่ลีลาที่พร้อมเพียงและการไหว้ร้องเพลงที่อย่างสนุกของลูกคู่ วิวัฒนาการของการแสดงชุดนี้อยู่ที่ตำแหน่งการนั่งของลูกคู่เดิมลูกคู่จะนั่งล้อมวงและแสดงลีลาภายในวงซึ่งผู้ชมไม่สามารถมองเห็นลีลาได้เห็นเพียงหลังของลูกคู่เท่านั้น ต่อมาจึงมีการนั่งแบบเรียงหน้ากระดานทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นทุกอิริยาบถของนักแสดง จนรู้สึกมีอารมณ์ร่วมในการแสดงได้เป็นอย่างดี เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันพอสังเขป ได้แก่

4.1 ผู้แสดง เดิมแสดงเป็นชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิงประมาณ 15 คน แบ่งออกเป็นนักร้อง 1 - 3 คน ลูกคู่ 9 คน นักดนตรี 8 คน ส่วนในปัจจุบันก็ยังคงยึดรูปแบบเดิมคือ มีทั้งคณะที่ลูกคู่เป็นชายล้วน บางคณะก็มีทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่มีจำนวนของนักแสดงเพิ่มขึ้น ได้แก่ นักร้อง 4 คน ลูกคู่ 9 - 10 คน นักดนตรี 8 คน

4.2 เครื่องแต่งกาย ยังคงแต่งด้วยชุดพื้นเมืองมลายูคือ มีผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อยืดหรือเสื้อแขนสั้น กางเกงขายาว สวมทับด้วยผ้าถุงเหนือเข่า ส่วนในปัจจุบันยังคงใส่ชุดพื้นเมืองแต่เน้นความสวยงาม โดยลูกคู่จะใส่ชุดสลิแวนสีเหมือนกันทั้งคณะ นักร้องชายจะใส่ชุดที่มีสีสันทัดตบเย็บด้วยเนื้อผ้าแวววาว ส่วนนักดนตรีก็นิยมโพกศีรษะด้วยผ้า ใส่เสื้อแขนยาว กางเกงขายาวเหมือนกันทั้งคณะ

4.3 เครื่องดนตรี ยังคงยึดรูปแบบเดิม ได้แก่ รำมะนา 1 คู่ ฉิ่ง 1 ใบ ฉับ 1 คู่ ลูกแซก นอกจากนี้ในปัจจุบันได้เพิ่มโหม่ง และแทมบูลินเข้ามาด้วย

4.4 วิธีการแสดง เดิมมีการไหว้ครูเพื่อบูชาเทพเจ้า ลูกคู่ขึ้นมานั่งล้อมวง นักร้องยืนอยู่กลางวง หากมีการประชันผลัดกันร้องทึมละรอบ การแสดงเริ่มจากดนตรีโหมโรง ส่วนในปัจจุบันได้ตัดพิธีไหว้ครูออก และปรับการนั่งของลูกคู่จะเป็นนั่งหน้ากระดาน ลำดับการแสดงยังคงมีลักษณะเดิม ได้แก่ เริ่มต้นเข้าสู่การแสดงโดยนักดนตรีโหมโรงเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชมเริ่มจากจังหวะช้า (สะเนาะ) และเร็ว (กาโระ) เริ่มเพลงอาร์มภท เพื่อบอกวัตถุประสงค์ของการแสดง (เพลงปาดง) ร้องบทเพลงทั่วไป จบด้วยเพลงวาวูแล

4.5 โอกาสในการแสดง เดิมแสดงในงานรื่นเริง ส่วนในปัจจุบันนิยมแสดงมากในงานแต่งงาน งานของหน่วยงานภาครัฐและเอกชนได้จัดขึ้น

4.6 สถานที่ เดิมแสดงบนบ้านที่มีใต้ถุนไม่ต้องมีเวที ต่อมาสร้างเวทีแสดงสูงไม่เกิน 1 เมตร ต่อมาสร้างเป็นโรงแสดงที่ไม่ต้องมีเวทีหรือการยกพื้น ส่วนในปัจจุบันแสดงบนเวที