

วิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงร้องเงิ่งฝั่งตะวันออกกับฝั่งตะวันตก

A COMPARTIVE ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF THE EAST AND THE WEST RONG-NGENG

ชญาดา รัตนพันธ์¹ ชนัย วรรณะสี² และ อุษา สบฤกษ์³

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ เรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงร้องเงิ่งฝั่งตะวันออกกับฝั่งตะวันตก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี ร้องเงิ่งชาวเล และร้องเงิ่งตันหยง ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงร้องเงิ่ง โดยมีขอบเขตการศึกษาร้องเงิ่งฝั่งตะวันออก ได้แก่ ร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี โดยอาจารย์นพมาศ พรหมนุชาธิป ร้องเงิ่งฝั่งตะวันตก ได้แก่ ร้องเงิ่งชาวเล คณะสังก้าอู๋ จังหวัดกระบี่ และร้องเงิ่งตันหยง คณะศรีปากบาง จังหวัดสตูล ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยผู้ทรงคุณวุฒิ

จากการศึกษาพบว่า การแสดงร้องเงิ่งเป็นที่นิยมทั่วไปในบริเวณแหลมมลายู ได้รับอิทธิพลและพัฒนาจากการเต้น บรันโย (Brunyo) ของชาวโปรตุเกส ร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี ฟันฟูในสมัยขุนจาร์วีเศษศึกษากรได้นำเอาลีลาการรำยาแบบไทยเข้ามาผสม เริ่มจากนักแสดงทักทายด้วยการสลามเต้นเพลงลาฮูคูวอเป็นเพลงแรก ผู้แสดงชาย-หญิง 3 คู่ขึ้นไป เน้นการเคลื่อนไหวด้วยจังหวะท่ามากกว่าท่าทางของมือ ร้องเงิ่งชาวเลเริ่มครั้งแรกที่เกาะลันตา โดยชาวเลรับอิทธิพลการเต้นมาจากเกาะปีนัง ใช้แสดงในประเพณีลอยเรือ ทักทายคู่เต้นด้วยการไหว้ เริ่มต้นเพื่อไหว้ครู 3 เพลง และลาด้วยเพลงตาเบ๊ะอีเจ๊ะ บทร้องเป็นภาษามลายู ผู้แสดงหญิงล้วนทำเต้นเน้นการเคลื่อนไหวมือและเท้าเท่าๆ กัน ใช้ผ้าเช็ดหน้าเป็นอุปกรณ์ประกอบการเต้น ร้องเงิ่งตันหยง ได้รับอิทธิพลมาจากเกาะปีนัง และร้องเงิ่งชาวเลเกาะลันตา นิยมเล่นในกลุ่มชาวไทยมุสลิม ทักทายคู่เต้นด้วยการโค้ง เริ่มต้นเพื่อไหว้ครู 2 เพลง และลาด้วยเพลงลาฮูคูวอ บทร้องเป็นภาษาถิ่นใต้ร้องโต้ตอบในบทปฏิบัติพากย์ ทำเต้นเน้นจังหวะการทิ้งสะโพก

การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบการแสดงร้องเงิ่ง ทั้ง 3 ประเภทพบว่า มีพื้นฐานด้านเครื่องดนตรี ทำนองเพลง และการเต้นด้วยจังหวะท่ามาจากกลุ่มชนชาติตะวันตกเข้ามาผสมกับวัฒนธรรมพื้นเมือง ได้แก่ บทประพันธ์เป็นบทกลอนป็นตุณ บทร้องภาษามลายู และเครื่องแต่งกายแบบชาวมลายู ลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันเกิดจากวิถีชีวิต สภาพแวดล้อมอิทธิพลภายนอกและการปรับตัวให้เข้ากับสังคม ส่งผลให้ร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี มีท่าเต้นที่อ่อนช้อยงดงาม ส่วนร้องเงิ่งชาวเลและร้องเงิ่ง

¹ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

² ที่ปรึกษาหลัก

³ ที่ปรึกษาร่วม

ต้นหยง มีรูปแบบการแสดงที่เรียบง่ายตามแบบชาวบ้าน ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนภาคใต้ในอดีต

คำสำคัญ: วิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงรองเง็ง, รองเง็งฝั่งตะวันออก, รองเง็งฝั่งตะวันตก

Abstract

The objectives of this study were to study the history and components of Pattani Royal Court Rong-Ngeng, Sea Folk Rong-Ngeng, and Tanyong Rong-Ngeng. Additionally, the study also covered the comparative analysis of the patterns of Rong-Ngeng performance. The area of research emphasized restrictively on the East and West coasts of the Southern parts of Thailand. The East part comprised of Pattani Royal Court Rong-Ngeng by Arjarn Nopphamart Promnuchathip whereas the West part comprised of Sea Folk Rong-Ngeng by Sung Ga Au Group in Krabi province and Tanyong Rong-Ngeng by Park Bang Group in Satun province.

The findings discovered that Rong-Ngeng performance was influenced and developed from Brunyo dancing of Portuguese and was popular in Melayu cape. Pattani Royal Court Rong-Ngeng was revived in Jaruwisetsuksakorn nobleman era. The performance was mixed with classical Thai dancing. Lakudoovor dance as the first song. The performance required couples of both male and female performers. The dancing emphasized on the movements of feet rather than hands. Sea Folk Rong-Ngeng was first performed at Lanta Island. It was used to perform in Floating Boat Fishermen Tradition. The performance started with the dance to worship Khru (teachers) for three songs, ended with the singing of Tabeijae song in Malay language, and was performed only by female. The focus was on the parallel movements of hands and feet, and handkerchief was used as a dancing prop. It was popularly performed in Thai-Muslim group. The dance to worship Khru for two songs, and finished with Lahoodoovor song using Southern dialect to retort the dialogues. The dancing pattern highlighted on the hip drop movements.

The comparative analysis of the patterns of the three types of Rong-Ngeng revealed that basis of musical instruments, melody, and footstep dancing derived from the Western group of people blending with local cultures such as the musical composition of Puntoon poetry, Malayu lyrics, and specific types of Malayu costumes

invented from different ways of life, outer environmental influence, and social adjustment, influenced Pattani Royal Court Rong-Ngeng to be beautiful movements. On the contrary, the patterns of Sea Folk Rong-Ngeng and Tanyong Rong-Ngeng were found to be simple in a villager style reflecting the ways of life of Southern people in the past

Keywords : the comparative analysis of the patterns of Rong-Ngeng performance, East Coast Rong-Ngeng, West Coast Rong-Ngeng

บทนำ

ดินแดนภาคใต้ตั้งอยู่ในตำแหน่งเส้นทางการค้าทางทะเลที่สำคัญ พ่อค้าส่วนใหญ่จะแวะตามเมืองท่าชายฝั่งทะเลภาคใต้ของประเทศไทย อีกทั้งบริเวณภาคใต้มีความอุดมสมบูรณ์ไปด้วยเครื่องเทศ ที่พ่อค้าชาวตะวันตกต้องการ ส่งผลให้ภาคใต้ของไทยมีกลุ่มชนหลากหลายกลุ่มเข้ามาอาศัยอยู่ทำให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรม การปฏิสัมพันธ์นั้นก่อให้เกิดการเชื่อมต่อและการดูซึมทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมทั้งในแง่แบบแผนพฤติกรรม ความคิด ทัศนคติ ค่านิยมและความเชื่อต่างๆ (สถาพร ศรีสังข์. 2533 : 23) ในที่นี้ ร่องเง็ง ถือได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทยที่มีลักษณะการประสมประสานวัฒนธรรมตะวันตกที่นิยมเล่นกันในแถบแหลมมลายูกล่าวคือมีลักษณะเป็นการเต้นรำเกี่ยวพาราสีของคู่ชาย-หญิง โดยเน้นการเคลื่อนไหวทำเป็นหลัก อันเป็นลักษณะแบบฝรั่งเศสผสมผสานท่ารำด้วยมือแบบเอเชีย ทำนองเพลงมีรากฐานมาจากเพลงพื้นเมืองยุโรปผสมกับเพลงพื้นเมืองมลายูร่องเง็งมีด้วยกันสองชนิดแตกต่างกันแบบแรกเป็นการแสดงพื้นเมืองเฉพาะในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ มีจุดเริ่มต้นจากบ้านขุนนางในอดีต แบบที่สองเป็นมหรสพของชาวบ้านภาคใต้แถบฝั่งตะวันตก เช่น จังหวัดกระบี่ พังงา และภูเก็ต มีชื่อเรียกที่แตกต่างออกไป เช่น หล้อแห่ง เพลงตันหยง ร่องเง็งตันหยง ร่องเง็งชาวเล (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย. 2551: 14) ร่องเง็งภาคใต้ในแต่ละท้องถิ่น แม้จะมีรูปแบบที่ต่างกันแต่ก็มีพื้นฐานการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตกในแบบเดียวกัน การศึกษารูปแบบการแสดงร่องเง็งจะสะท้อนให้เห็นถึงสภาพของสังคม ค่านิยม ความเชื่อ ความนึกคิดต่างๆ ของแต่ละท้องถิ่นที่แฝงไว้ซึ่งภูมิปัญญาที่มีใช้มาแต่เฉพาะความงามเพียงอย่างเดียวของชาวภาคใต้ที่ยังหลงเหลือให้เกิดความภาคภูมิใจ ปัจจุบันร่องเง็งไม่ค่อยได้รับความนิยมเหมือนในอดีต ลักษณะหรือกรอบในการแสดงร่องเง็งจึงได้ปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับความต้องการทางสังคม เพื่อความอยู่รอดของศิลปินที่ยึดอาชีพในการแสดงพื้นบ้าน ประกอบกับศิลปินพื้นบ้านที่มีความชำนาญเป็นผู้สูงอายุทำให้ขาดการสืบทอดเป็นเหตุให้รูปแบบศิลปะการแสดงพื้นบ้านร่องเง็งนั้นอาจสูญหายไปดังนั้นก่อนที่องค์ความรู้ต่างๆ เกี่ยวกับรูปแบบการแสดงร่องเง็งจะสูญหายไป ส่งผลให้ขาดการสืบทอด จึงเป็นแรงจูงใจให้ผู้วิจัยสนใจ

ที่จะศึกษาเปรียบเทียบร่องเงืงประเภทต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาคใต้อัน ได้แก่ ร่องเงืงราชสำนักปัตตานี ของขุนจารุวิเศษศึกษากรโดยอาจารย์นพมาศ พรหมนุชาธิป ร่องเงืงชาวเล คณะสังกาอู๋ จังหวัดกระบี่ และร่องเงืงตันหยง คณะศรีปากบาง จังหวัดสตูล ผลของการศึกษาจะทำให้เกิดองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อการส่งเสริมพัฒนาการแสดงร่องเงืง เพื่อการถ่ายทอด เผยแพร่ และอ้างอิงในการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของร่องเงืงราชสำนักปัตตานี ร่องเงืงชาวเลและร่องเงืงตันหยง
2. ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงร่องเงืงราชสำนักปัตตานี ร่องเงืงชาวเล และร่องเงืงตันหยง

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงร่องเงืงประกอบด้วย

- ร่องเงืงฝั่งตะวันออก ได้แก่ ร่องเงืงราชสำนักปัตตานี โดยอาจารย์นพมาศ พรหมนุชาธิป ครูภูมิปัญญาด้านการแสดงร่องเงืงราชสำนักปัตตานี
- ร่องเงืงฝั่งตะวันตก ได้แก่ ร่องเงืงชาวเลคณะสังกาอู๋ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และร่องเงืงตันหยง คณะศรีปากบาง อำเภอละงู จังหวัดสตูล

วิธีดำเนินการวิจัย

ศึกษาเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงร่องเงืงจัดทำเครื่องมือวิจัยสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง นำแบบสัมภาษณ์ไปสัมภาษณ์กลุ่มนักวิชาการ ครูภูมิปัญญาพื้นบ้าน ศิลปินนักดนตรี และนักเต้นร่องเงืง นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และนำเสนอในบทที่ 1-3 ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะคณะกรรมการสอบจัดดำเนินการสนทนากลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยกลุ่มนักวิชาการ กลุ่มศิลปินนักดนตรีและนักเต้นร่องเงืง แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์และสรุปผลนำเสนอเป็นรายงานการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาวิจัยเรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงร่องเงืงฝั่งตะวันออกกับฝั่งตะวันตกพบว่า อิทธิพลที่ทำให้การแสดงร่องเงืงในแต่ละประเภทมีความเหมือนและแตกต่างกันดังนี้

ลำดับและวิธีการแสดง การแสดงร่องเงืงนั้นจะให้ความสำคัญกับเพลงลาฆูดูวคือ จะต้องเต้นเป็นเพลงแรกสำหรับการแสดงของร่องเงืงราชสำนักปัตตานีและร่องเงืงชาวเล ถือเป็นเพลง

ที่ใช้สำหรับไหว้ครูของร้องเงี้ยวชาวเลและร้องเงี้ยวตันหยง และขาดไม่ได้ในการแสดงทุกครั้ง จากการใช้ชาวเลนับถือผีบรรพบุรุษ ให้ความสำคัญกับพิธีลอยเรือเพื่อขับไล่สิ่งชั่วร้าย ใช้การเต้นร้องเงี้ยวเพื่อสร้างความสนุกสนานและเพื่ออัญเชิญเทพเจ้าให้มาคุ้มครอง ดังนั้นร้องเงี้ยวชาวเลจึงให้ความสำคัญในการไหว้ครูเป็นพิเศษ มีเพลงที่ใช้สำหรับไหว้ครู ถึง 3 เพลงด้วยกัน คือเพลงลาฮูตัว (ลาฮูควา) เมาอินัง และบุหรงปูเต๊ะ ส่วนร้องเงี้ยวตันหยงมีพัฒนาการมาจากร้องเงี้ยวชาวเลจึงได้รับอิทธิพลในการเต้นเพื่อไหว้ครูมาเป็นพิเศษ มีเพลงที่ใช้สำหรับไหว้ครู ถึง 3 เพลงด้วยกัน คือเพลงลาฮูตัว (ลาฮูควา) เมาอินัง และบุหรงปูเต๊ะ ส่วนร้องเงี้ยวตันหยงมีพัฒนาการมาจากร้องเงี้ยวชาวเลจึงได้รับอิทธิพลในการเต้นเพื่อไหว้ครูมาด้วยส่วนหนึ่ง แต่จะใช้เพลงลาฮูยาโง้งและเพลงลาฮูควอ เต้นเพื่อไหว้ครู การเต้นร่วมกันกับคู่เต้นจะมีการแสดงความเคารพหรือทักทายคู่เต้นก่อนเริ่มเพลง และเมื่อจบในแต่ละเพลง ร้องเงี้ยวในแต่ละประเภทมีการทักทายหรือแสดงความเคารพที่ต่างกันคือ ร้องเงี้ยวราชสำนักปัตตานีใช้การสลาม ร้องเงี้ยวชาวเลใช้การไหว้ และร้องเงี้ยวตันหยงจะใช้การคำนับ หลังจากไหว้ครูแล้วการเต้นเพลงร้องเงี้ยวจะเลือกใช้เพลงใดเพื่อเต้นในลำดับถัดจากเพลงไหว้ครูก็ได้ ขึ้นอยู่กับนักดนตรีหรือเจ้าภาพหรือคู่เต้นชายเป็นผู้ขอ เมื่อจบการแสดงจะมีเพียงร้องเงี้ยวชาวเลเท่านั้นที่มีการเต้นเพลงตาเบ๊ะอิเจ๊ะ เพื่อลาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และผู้ชม

ตารางที่ 1 สรุปผลวิเคราะห์ลำดับการแสดงร้องเงี้ยว

ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออก	ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันตก	
ร้องเงี้ยวราชสำนักปัตตานี	ร้องเงี้ยวชาวเล	ร้องเงี้ยวตันหยง
- ใช้การสลามเพื่อทักทายและทำความเคารพ	- ใช้การไหว้เพื่อทักทายและทำความเคารพกัน	- ใช้การโค้งเพื่อทักทายและทำความเคารพกัน
- ไม่มีการไหว้ครู เริ่มต้นด้วยเพลงลาฮูควอ	- มีเพลงสำหรับไหว้ครู 3 เพลง คือ ลาฮูตัว(ลาฮูควา) เมาอินัง บุหรงปูเต๊ะ	- มีเพลงสำหรับไหว้ครู 2 เพลง คือ ลาฮูยาโง้ง ลาฮูควอ
- นิยมปิดท้ายด้วยเพลงเมาอินัง ลามา ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงท่าเต้นที่สนุกสนาน เกี่ยวกันระหว่างชาย-หญิง	- ใช้เพลงตาเบ๊ะอิเจ๊ะเต้นเมื่อจบการแสดงและเพื่อเป็นการลาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และผู้ชม	- ใช้เพลงลาฮูควอเป็นเพลงจบไม่มีท่าเต้นเป็นเพียงเพลงบรรเลงเท่านั้น

บทเพลงและทำนองเพลง ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตกเดิมใช้ภาษามลายู ประกอบทำนองเพลงร้องเงี้ยว เนื่องจากภาษามลายูเป็นภาษาสำคัญตั้งแต่โบราณเพื่อใช้สื่อสารกันในด้านการค้าขายในดินแดนแหลมมาลายูมาแต่อดีตและใช้เป็นภาษามลายูเพื่อเผยแพร่ศาสนาอิสลาม ลักษณะบทประพันธ์เป็นบทกลอนปันตุน ต่อมาได้พัฒนาเป็นร้องเงี้ยวประยุกต์ นักวิชาการใช้ชื่อว่าร้องเงี้ยวตันหยง เป็นการปรับเนื้อร้องภาษามลายูที่เข้าใจยากให้เป็นภาษาลีนใต้เพื่อให้เกิดความเข้าใจ

และเกิดความสนุกสนานในการเต้นมากขึ้น แต่ยังคงมีเนื้อความในเชิงเปรียบเทียบ สุภาษิต คำพังเพย ในลักษณะกี่ยวพาราสิระหว่างชาย-หญิงในทำนองเพลงปฏิพากย์

ตารางที่ 2 สรุปผลวิเคราะห์บทเพลงและทำนองเพลง

ร้องเงิ่งฝั่งตะวันออก	ร้องเงิ่งฝั่งตะวันตก	
ร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี	ร้องเงิ่งชาวเล	ร้องเงิ่งตันหยง
เดิมบทร้องเป็นภาษามลายู เนื้อหาของเพลงเป็นบทกี่ยวพาราสิ บรรยายความงามของธรรมชาติแต่ในปัจจุบันไม่มีผู้สืบทอดบท	บทร้องเป็นภาษามลายู มี 2 ลักษณะคือ - บทร้องที่จำสืบมาเป็นภาษามลายู เนื้อร้องสามารถนำไปใช้ร้องได้ทุกทำนองเพลงร้องเงิ่ง ความแตกต่างจะอยู่การเว้นจังหวะของคำ - บทร้องที่เป็นสร้อยรับ มีกำหนดไว้ในทำนองเพลงร้องเงิ่ง จะมีคำในชื่อทำนองเพลงร้องเงิ่งปะปนอยู่เช่น สร้อยของเพลง	บทร้องเป็นภาษาท้องถิ่น เข้าใจง่าย เป็นการร้องโต้ตอบระหว่างนักแสดงหญิงกับชาย ที่เป็นคู่เต้นในทำนองกี่ยวพาราสิระหว่างชาย-หญิง ร้องแกกันในการทำนองเพลงปฏิพากย์ บทร้องมีทั้งจำสืบต่อกันมา และคิดบทร้องสด ๆ ขึ้นมา ร้องโต้ตอบกัน จะขึ้นต้นบทร้องด้วยคำว่า บุษงาหรือตันหยง
ทำนองเพลงที่ใช้สำหรับเต้นร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานี ปัจจุบันมีอยู่ 8 เพลง ลาฮูตูวอ ลานัง ปูโจ๊ะปั้งเมาะอั้งงวา จินตาซาอั้งเมาะอั้งงลามา อายัมดีดีบุหงารำไป	ทำนองเพลงที่นิยมนำมาเต้นในแต่ละคืน รวม 9 เพลง ได้แก่ ลาฮูตูวมะอั้งงบุหงูปูเต๊ะ สปาอิตูปราวูวาเจ๊ะกาโย๊ะซาป็นอายัมดีดีกินตาซาอั้งงตาเบ๊ะอิจ๊ะ	ทำนองเพลงที่นิยมนำมาเต้นในแต่ละคืน รวม 10 เพลง คือลาฮูยาอั้งงลาฮูตูวลาฮูมะอั้งงลาฮูปารีหาดยาวลาฮูชินาโดงลาฮูปารีเจ๊ะมาหามาตลาฮูปารีภูเก็ต ลาฮูบุหงูปูเต๊ะลาฮูอายัมดีดีลาฮูกิตาซาอั้งง

ดนตรีจากการที่ในดินแดนแหลมมลายูเป็นดินแดนที่มีความสำคัญในเรื่องการค้าทางทะเล ทำให้มีการปฏิสัมพันธ์กลุ่มชนหลายเชื้อชาติ ที่เข้ามาค้าขาย ตั้งถิ่นฐาน ได้แก่ จีน อินเดีย ชาวมลายู อาหรับ สเปน โปรตุเกส ฮอลันดา เป็นเหตุให้เครื่องดนตรีร้องเงิ่งมีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาได้แก่ ไวโอลิน เข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ รำมะนาเล็ก รำมะนาใหญ่ และฆ้อง เป็นการประสมวงดนตรีร้องเงิ่งฝั่งตะวันตก ส่วนร้องเงิ่งราชสำนักปัตตานีในยุคขุนจาร์

วิเศษศึกษากรเป็นผู้ที่ฟื้นฟู ได้เพิ่มเครื่องดนตรีแบบสากลเข้ามา โดยคณะของนายชาตรี แวเต็ง ประกอบด้วยแมนโดลิน แอคคอร์ดียน และมาลากำส ส่วนทำนองเพลงร้องเงี้ยวนั้นเข้าใจว่าได้รับอิทธิพลจากประเทศทางตะวันตก

ตารางที่ 3 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องดนตรีร้องเงี้ยว

ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออก	ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันตก	
ร้องเงี้ยวราชสำนักปัตตานี	ร้องเงี้ยวชาวเล	ร้องเงี้ยวตันหยง
มีทั้งเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน รำมะนาเล็ก ซ้อง และเครื่องดนตรีจากชาติตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดียนและมาราคัส	เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และซ้อง ส่วนเครื่องดนตรีจากชาติตะวันตกมีเพียงชิ้นเดียวคือ ไวโอลิน	เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และซ้อง ส่วนเครื่องดนตรีจากชาติตะวันตกมีเพียงชิ้นเดียวคือ ไวโอลิน

ผู้แสดง ร้องเงี้ยวแต่ละคณะจะมีจำนวน 10-20 คน ผู้แสดงร้องเงี้ยวราชสำนักปัตตานีที่ได้รับการฟื้นฟูโดยขุนจารุวิเศษศึกษากร ส่วนใหญ่จะเป็นข้าราชการในจังหวัดปัตตานี โดยเฉพาะข้าราชการครู นอกจากนี้ยังมีบุคลากรในหน่วยงานราชการ และนักเรียนนักศึกษาจากสถานศึกษาในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ผู้แสดงร้องเงี้ยวชาวเลเป็นกลุ่มชนชาวเลที่มีอาชีพประมงในหมู่บ้านสงก่าอู อำเภอกะลันตา ส่วนผู้แสดงร้องเงี้ยวตันหยงจะเป็นชาวมุสลิมหรือคนในท้องถิ่นส่วนใหญ่มีอาชีพประมง ชาวสวน และตั้งถิ่นฐานชายฝั่งทะเลบริเวณอำเภอละงู จังหวัดสตูล

ตารางที่ 4 วิเคราะห์เปรียบเทียบผู้แสดงร้องเงี้ยว

ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออก	ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันตก	
ร้องเงี้ยวราชสำนักปัตตานี	ร้องเงี้ยวชาวเล	ร้องเงี้ยวตันหยง
- ผู้แสดงมีทั้งชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม - ผู้เต้นมีทั้งชายและหญิง - ไม่มีนักร้อง	- ผู้แสดงเป็นชาวเล - ผู้เต้นในคณะมีเฉพาะหญิง - นักแสดงและนักดนตรีร่วมกันขับร้องเพลงร้องเงี้ยว	- ผู้แสดงเป็นชาวไทยมุสลิม - ผู้เต้นในคณะมีเฉพาะผู้หญิง - นักแสดงผู้ขับร้องหลัก บางโอกาสผู้ชมร่วมขับร้องกับนักแสดงด้วย

ทำเต็นรอนเง็ง แยกศึกษาประเด็นในการวิเคราะห์เปรียบเทียบตามหัวข้อต่อไปนี้

1) ทำเต็นรอนเง็งในทำนองเพลงเดียวกัน ได้แก่ เพลงลาชูคูวอ เพลงจินตาซาอัง และทำนองเพลงในกลุ่มเพลงเมาะอีนัง อายัมดีดี บุหรงปูเต๊ะ

2) ทำเต็นหลักรอนเง็งในทำนองเพลงที่ต่างกัน

- รอนเง็งราชสำนักปัตตานี ได้แก่ ลานัง บูโจะปะซัง และบุหรงรำไป
- รอนเง็งชาวเล ได้แก่ สปาอิตู ปราวูอาเจ๊ะ กาโย๊ะซาป็น และตาเบ๊ะอิจ๊ะ
- รอนเง็งตันหยง ได้แก่ ลาฮูปารีหาดยาว ลาฮูชินาโดง ลาฮูปารีเจ๊ะมาหมาด

และลาฮูปารีภูเก็ต

3) ทำเต็นหลักรอนเง็งที่นิยมใช้เต็นรอนเง็งราชสำนักปัตตานี เน้นการเคลื่อนไหวทำมากกว่าท่าทางของมือ รอนเง็งชาวเลและรอนเง็งตันหยงเน้นการใช้มือร้ายรำและการเคลื่อนไหวของเท้าเท่า ๆ กัน แสดงสีหน้าท่าทางสนุกสนาน สิ่งสำคัญที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของการเต็นรอนเง็งทั้ง 3 แบบ คือจังหวะเท้าที่ใช้ประกอบการเต็น เช่น ย่ำเท้าสลับกับการจรดเท้า ย่ำเท้าเคลื่อนที่ ก้าวเท้า สลับเขย่งเท้า และเตะเท้า

4) ลักษณะการเต็นรอนเง็งแบบเคลื่อนที่รอนเง็งราชสำนักปัตตานี เป็นการเต็นรำคู่ ชาย-หญิงที่มีการเคลื่อนไหวแบบผลัดกันรุกในลักษณะเกี่ยวพาราสีระหว่างชาย-หญิง ฝ่ายชายจะแสดงลวดลายเจ้าชู้ ต้อนคู่เต็น ฝ่ายหญิงเต็นหลบหลีกการเกี่ยวของฝ่ายชาย ส่วนรอนเง็งชาวเลและรอนเง็งตันหยง เป็นการเต็นแบบทีมมีการแปรแถวที่เรียบง่ายเคลื่อนที่น้อย ไม่เน้นการเคลื่อนที่เป็นคู่ๆ

ตารางที่ 5 วิเคราะห์เปรียบเทียบทำเต็นรอนเง็ง

รอนเง็งฝั่งตะวันออก	รอนเง็งฝั่งตะวันตก	
รอนเง็งราชสำนักปัตตานี	รอนเง็งชาวเล	รอนเง็งตันหยง
1. ทำเต็นรอนเง็งในทำนองเพลงเดียวกัน		
- เพลงลาชูคูวอ เพลงจินตาซาอัง ทำนองเพลงในกลุ่มเพลงเมาะอีนัง อายัมดีดี และบุหรงปูเต๊ะ		
2. ทำเต็นหลักรอนเง็งในทำนองเพลงที่ต่างกัน		
ลานัง บูโจะปะซัง และบุหรงรำไป	สปาอิตู ปราวูอาเจ๊ะ กาโย๊ะซาป็น และตาเบ๊ะอิจ๊ะ	ลาฮูปารีหาดยาว ลาฮูชินาโดง ลาฮูปารีเจ๊ะมาหมาด และลาฮูปารีภูเก็ต
3. ทำเต็นหลักรอนเง็งในทำนองเพลงที่ต่างกัน		
- เน้นการเคลื่อนไหวทำมากกว่าท่าทางของมือ	- เน้นการใช้มือร้ายรำและการเคลื่อนไหวของเท้าเท่า ๆ กัน แสดงสีหน้าท่าทางสนุกสนาน	- เน้นการใช้มือร้ายรำและการเคลื่อนไหวของเท้าเท่า ๆ กัน แสดงสีหน้าท่าทางสนุกสนาน

รองเงิ่งฝิ่งตะวันออก	รองเงิ่งฝิ่งตะวันตก	
รองเงิ่งราชสำนักปัตตานี	รองเงิ่งชาวเล	รองเงิ่งตันหยง
- ย่ำเท้าสลับกับการจรดเท้า ย่ำเท้าเคลื่อนที่ ก้าวเท้าสลับเขย่งเท้า และเตะเท้า	-ย่ำเท้าสลับกับการจรดเท้า ย่ำเท้าเคลื่อนที่ ก้าวเท้าสลับเขย่งเท้า และเตะเท้า	- ย่ำเท้าสลับกับการจรดเท้า ย่ำเท้าเคลื่อนที่ ก้าวเท้าสลับเขย่งเท้า และเตะเท้า
4. การเต้นรองเงิ่งแบบเคลื่อนที่		
เป็นการเต้นรำคู่ชาย-หญิง ที่มีการเคลื่อนไหวแบบผลัดกันรุกในลักษณะเกี่ยวพาราสีระหว่างชาย-หญิง ฝ่ายชายจะแสดงลวดลายเข้าสู่ ต่อนคู่เต้น ฝ่ายหญิงเต้นหลบหลีกการเกี่ยวของฝ่ายชาย	เป็นการเต้นแบบทีม มีการแปรแถวที่เรียบง่าย เคลื่อนที่น้อย ไม่เน้นการเคลื่อนที่เป็นคู่ ๆ	เป็นการเต้นแบบทีม มีการแปรแถวที่เรียบง่าย เคลื่อนที่น้อย ไม่เน้นการเคลื่อนที่เป็นคู่ ๆ
5. อิทธิพลภายนอกที่ส่งผลต่อท่าเต้นรองเงิ่ง		
ได้รับอิทธิพลท่าเต้นจากราชสำนักปัตตานี โดยกำหนดท่าเต้นให้เข้ากับทำนองเพลงรองเงิ่งคล้ายกับการกำหนดท่ารำในร่างมาตรฐาน ที่มีแบบแผน	ได้รับอิทธิพลท่าเต้นมาจากวิถีชีวิตประจำวันของคนในท้องถิ่น ท่าเต้นมีความเรียบง่ายบ่งบอกถึงวิถีชีวิตของชาวเล เช่น ท่าแสดงถึงคลื่นลมในทะเล ท่าแจวเรือ ท่าที่แสดงถึงความเคารพ	ได้รับอิทธิพลท่าเต้นส่วนหนึ่งมาจากวิถีชีวิตประจำวันของคนในท้องถิ่น และท่าเต้นบางท่ามีส่วนคล้ายคลึงกับท่าเต้นรองเงิ่งราชสำนักปัตตานี เป็นไปได้ว่าน่าจะได้รับการอิทธิพลท่าเต้นมาจากประเทศมาเลเซีย ในท่า กำมือหลวมประกอบการย่ำเท้า-จรดเท้า

สรุปได้ว่าท่าเต้นรองเงิ่งสามารถแบ่งการเต้นออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1) แบบชนชั้นสูง เน้นท่าเต้นที่สวยงาม อ่อนช้อย สำรวมกิริยาในการเต้น พิถีพิถันในเรื่องของ ท่าเต้น เป็นลักษณะการเต้นของรองเงิ่งราชสำนักปัตตานี

2) แบบชนชั้นกลาง เป็นการเต้นที่เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน ลีลาท่าเต้นของฝ่ายชายแสดงถึงการเกี่ยวพาราสีฝ่ายหญิง ในกิริยาจะโอบหญิงหรือเคลื่อนไหวเข้าประชิดหญิง ใช้สีหน้าท่าทางประกอบการเกี่ยว ฝ่ายหญิงใช้สีหน้าท่าทางปกป้องฝ่ายชายมิให้เข้าใกล้ แต่ยังคงรักษาศิลปะการเต้นรองเงิ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในการเต้นรองเงิ่งราชสำนักปัตตานี

3) แบบชนชั้นชาวบ้าน เป็นการเดินที่ไม่มีระเบียบแบบแผน เน้นการเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกาย มีการใช้สีหน้าและแสดงอารมณ์สนุกสนานระหว่างคู่เต้น อีกทั้งฝ่ายชายที่มาร่วมเต้นสามารถออกไปเต้นในแบบของตนตามจังหวะได้ จะปรากฏอยู่ในการเต้นรณรงค์ชาวล และรณรงค์ต้นหยง

เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายที่ใช้สำหรับการแสดงรณรงค์ ได้รับอิทธิพลจากการแต่งกายของชาวพื้นถิ่นมลายูและชาวจีนผสมมลายู ผู้แสดงหญิงจะใส่ชุดยอนย่าหรือยะหยาชุดบานง และชุดบายา ซึ่งเป็นชุดที่นิยมสวมใส่ในชีวิตประจำวันชุดยะหยาเป็นชุดแบบเดียวกับชุดบานงและชุดบายา แตกต่างที่เนื้อผ้า ชุดยะหยาตัวเสื้อจะตัดเย็บด้วยผ้าลูกไม้ของอังกฤษหรือโปรตุเกสเข้ากับผ้าซิ่นที่เป็นผ้าปาเต๊ะ ส่วนชุดบานงและชุดบายาเป็นชุดที่ตัดเย็บด้วยผ้าซอแกะ ผ้าไหมหรือผ้าที่สอดดินทอง ส่วนผู้แสดงชายจะสวมกางเกงขาวทรงหลวมแบบของจีน ซึ่งรณรงค์ราชสำนักปัตตานีจะมีความพิถีพิถันในเรื่องของเครื่องแต่งกายที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของชาวมลายู มากกว่ารณรงค์ชาวลและรณรงค์ต้นหยงซึ่งจะไม่เน้นการแต่งกายที่หรูหรา

ตารางที่ 6 วิเคราะห์เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายรณรงค์

รณรงค์ฝั่งตะวันออก	รณรงค์ฝั่งตะวันตก	
รณรงค์ราชสำนักปัตตานี	รณรงค์ชาวล	รณรงค์ต้นหยง
 <p>ชุดบานง (กือบายอ)</p>	 <p>ชุดยะหยา (ยอนย่า)</p>	 <p>ชุดบายา</p>
 <p>ชุดจื่อเกาะมุซัง</p>		

อภิปรายผล

ผลการศึกษาวิจัยเรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออกกับฝั่งตะวันตกพบว่า อิทธิพลที่ทำให้การแสดงร้องเงี้ยวในแต่ละประเภทมีความเหมือนและแตกต่างกันดังนี้

1. ร้องเงี้ยวมีพื้นฐานด้านเครื่องดนตรี ทำนองเพลงร้องเงี้ยวและการเต้นด้วยจังหวะเท้ามาจากกลุ่มชนชาติตะวันตกเข้ามาผสมกับวัฒนธรรมพื้นเมืองได้แก่ บทกลอนปันทุน บทร้องภาษามลายู และเครื่องแต่งกายชาวมลายู

2. ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออกที่รับเข้ามาทางราชสำนักปัตตานี มีท่าเต้นร้องเงี้ยวที่อ่อนช้อย งดงามตามแบบราชสำนัก และในสมัยที่ร้องเงี้ยวถูกฟื้นฟูโดยขุนจารุวิเศษศึกษากรนั้นได้นำเอาลีลาการรำรำแบบรำไทยเข้ามาผสมผสานด้วย ซึ่งทำให้เกิดความสวยงามแปลกตามีกำหนดลำดับท่าเต้นให้เข้ากับทำนองเพลงร้องเงี้ยว ในส่วนของดนตรี เพิ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอย่างแมนโดลิน แอคคอร์ดียน เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างมาราคัส ทำให้ร้องเงี้ยวราชสำนักมีรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงที่มีแบบแผน

3. ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันตกที่เป็นสายชาวบ้านรับเข้ามาโดยนักเดินทางจากเกาะปีนัง ไทรบุรีนำเข้ามาเผยแพร่ มีรูปแบบที่แสดงถึงความเรียบง่ายตามแบบชาวบ้าน ด้านดนตรีคงรูปแบบดั้งเดิมท่าเต้นและบทร้องสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของผู้คนทางภาคใต้ในอดีต

ศิลปะการแสดงร้องเงี้ยวในท้องถิ่นภาคใต้ทั้ง 3 ลักษณะ มีความเป็นอัตลักษณ์ของตน แสดงถึงศักยภาพภูมิปัญญาท้องถิ่นอันเกิดจากความรู้สึกนึกคิดและการแสดงออกของชาวพื้นถิ่นในแต่ละท้องถิ่นที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมทางยุโรป-เอเชีย อันสะท้อนถึงประวัติศาสตร์ในอดีตของภูมิภาคนี้ และยังเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่มีบทบาทหน้าที่ในด้านการให้ความบันเทิงและประกอบอยู่ในพิธีกรรมท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม จึงเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง ที่ศิลปินนักวิชาการ หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในทุกระดับ ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดและรักษาศิลปวัฒนธรรมการแสดงร้องเงี้ยว เพื่อให้ดำรงอยู่คงอัตลักษณ์และมรดกวัฒนธรรมของภาคใต้สืบไป

บรรณานุกรม

นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย. (สิงหาคม-กันยายน 2550). “ร้องเงี้ยว-ร้องเงี้ยว” จดหมายข่าวศูนย์มนุษยวิทยา

สิรินธร(องค์การมหาชน). ปีที่ 9 (51) : 14.

ประภาส ขวัญประดับ. (2540). ร้องเงี้ยวระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. ปริญญาศิลปศาสตรมหา

บัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วาที ทรัพย์สิน. (2554). “ร้องเงี้ยวฝั่งตะวันออก ร้องเงี้ยวปัตตานี.” รัฐมนตรี. ปีที่ 32(3) : 26 ; กันยายน-

ธันวาคม

- สถาพร ศรีสัจจัง. (2533). การประสมประสานทางสังคม-วัฒนธรรมไทยพุทธและไทยมุสลิมที่ปรากฏในการเล่น หล่อแห่งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. ปรินญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, เอกไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สาวิตร พงศ์วัชร. (2538). รองเงืง : ระเบ้าพื้นเมืองภาคใต้. ปรินญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏศิลป์ไทย, บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภา วัชรสุขุม. (2530). รองเงืง นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้. กรุงเทพฯ : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลาชมรมสังคมศาสตร์ภาคใต้.