วิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

EVOLUTION OF THAI - MELAYU'S PERFORMANCES IN BORDER PROVINCES OF SOUTHERN THAILAND

จรรย์สมร ผลบุญ

JANSAMORN PHOLBOON

นิสิตปริญญาเอก สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

DOCTORAL CANDIDATE IN THAI STUDIES, FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES, BURAPHA UNIVERSITY

ภารดี มหาขันธ์[1]

PARADEE MAHAKHAN

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร[2]

BUPPHACHART UPPATHAMNARAKORN

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมการแสดงจำเป็นต้องมีวิวัฒนาการเพื่อความคงอยู่ได้ในสังคมโดยเฉพาะการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูที่มีจำนวนมากและหาชมได้ยากดังนั้น การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์คือ ศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ 7 ชุด ได้แก่ มะโย่ง รองเง็ง รองเง็งตันหยง ซัมเปง ดาระ สิละ และดีเกร์ฮูลู โดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้วิธีการแบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์แบบสังเกต การสนทนากลุ่ม ผลการวิจัยพบว่า การแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูมีวิวัฒนาการขึ้นอยู่กับการถ่ายทอด ดังนี้

1) หัวหน้าคณะเป็นผู้สอน ได้แก่ การแสดงรองเง็งตันหยง สิละ และดีเกร์ฮูลู ยังคงยึดรูปแบบการแสดงดั้งเดิม แต่มีพัฒนาเครื่องแต่งกายให้ประณีต และรูปแบบการแสดงที่น่าสนใจ มีการถ่ายทอดให้แก่เยาวชนจึงทำให้มีนักแสดงหลากวัย นอกจากนี้ยังมีการแสดงมะโย่งที่แบ่งออกเป็น (1) มะโย่งรูปแบบพิธีกรรมที่ยังคงแสดงโดยยึดรูปแบบดั้งเดิมจึงไม่มีวิวัฒนาการด้านใดเลย และ (2) มะโย่งรูปแบบความบันเทิง ที่ได้มีการนำการแสดงโนราเข้ามาใส่ในบางช่วงและเน้นความประณีตของการแต่งกาย แต่ทั้ง 2 รูปแบบนักแสดงยังคงเป็นผู้อาวุโส สังเกตได้ว่าผู้แสดงทั้ง 4 ชุด ยังคงเป็นเจ้าของวัฒนธรรม

2) ครูหรือรุ่นพี่เป็นผู้สอน ได้แก่ การแสดงรองเง็ง ซัมเปง และดาระ ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่มีการถ่ายทอดในสถานศึกษา มีวิวัฒนาการรูปแบบการแสดงให้เข้ากับยุคสมัย เน้นความสวยงามของเครื่องแต่งกายทั้งคณะ ทั้งนี้นักแสดงส่วนใหญ่เป็นคนไทยพุทธ ยกเว้นการแสดงดาระที่มีเฉพาะพื้นที่ของคนไทยเชื้อสายมลายู

คำสำคัญ: ...วิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดง, การแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

[1]รองศาสตราจารย์ สาขาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

[2]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขานาฏศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

Abstract

Cultural exhibitions, especially dying Thai-Melayu traditions, need to be developed if they are to stay relevant in society. This study aims to explore the evolution of Thai-Melayu performances in the border provinces in southern Thailand. They are categorized into seven forms: Mayong, Rong Ngeng, Rong Ngeng Tunyong, Sumpeng, Dara, Sila, Deekayhulu through a research methodology which utilized survey, interview, monitoring and group discussion methodologies. The result indicates that the development of the Thai-Melayu performance is mainly affected by the following factors:

1. Performances that the leader of the group is an instructor, such as Rong Ngeng Tunyong, Sila and Deekayhulu, continue to preserve the traditional form, albeit focusing on the innovation of costume and its appeal and impart to younger generations. Because of this reason, these performances always have performers of every age. Apart from that, Mayong can be categorized into two types 1. Ritual Mayong closely resemble the tradition without any development 2. Entertainment Mayong, which emphasizes the detail of costume and blends certain aspects of Nora into it. Both kinds are mainly performed by experienced performers. It is noticeable that these performers are natives of Thai-Melayu culture.

2. Performances in which the teacher or the senior is an instructor include: Rong Ngeng, Sumpeng and Dara – they are taught in education institutes. They keep developing through time and emphasize the beauty of the costume for the whole group. Most of the performers are Thai Buddhists except the Dara which only exist in Thai-Melayu areas.

Keywords: Culture Evolution of Performances, Thai - Melayu's Performances in Border Provinces in Southern Thailand

บทนำ

วัฒนธรรมแต่ละสังคมย่อมมีความแตกต่างกันตามความเชื่อ ความนิยม วิถีชีวิตของคนในสังคม อาจมีการนำวัฒนธรรมของกลุ่มอื่นเข้ามาปรับปรุงบ้างเพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนมีการเลียนแบบและนำมาปรับแต่งกับวัฒนธรรมของตนได้เสมอ โดยเฉพาะการแสดงพื้นบ้านมักคล้ายคลึงกับการแสดงในพื้นที่ใกล้เคียงกัน (ปิยวดี มากพา, 2555 : 115) และยังเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่งมีวิวัฒนาการตลอดเวลา วัฒนธรรมมลายูในประเทศไทยคือวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่นับถือศาสนาอิสลาม มีภาษา ความเชื่อ การดำเนินวิถีชีวิตที่แตกต่างจากชาวไทยพุทธแม้จะอาศัยอยู่ในพื้นที่เดียวกัน ถือเป็นชนกลุ่มน้อยในดินแดนดั้งเดิมที่บรรพบุรุษของตนเองอาศัยอยู่ก่อน นั่นคือกลุ่มคนในบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งเป็นเขตพื้นที่ที่ครอบคลุมในห้าจังหวัด โดยในอดีตได้แบ่งศูนย์อำนาจที่สำคัญ 2 แห่ง นับเป็นเมืองท่าสำคัญในบริเวณตอนกลางของคาบสมุทรมลายู โดยแบ่งได้เป็นปัตตานีทางฝั่งตะวันออก คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และบางส่วนของจังหวัดสงขลาและไทรบุรีทางฝั่งตะวันตก ซึ่งจังหวัดสตูล (ยงยุทธ ชูแว่น, บรรณาธิการ, 2550 : 36-37) ดังนั้นศิลปะการแสดงของชาวไทยเชื้อสายมลายูถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มคนไทยเชื้อสายมลายูเป็นที่รู้จัก 7 ชุดการแสดง ได้แก่ มะโย่ง รองเง็ง รองเง็งตันหยง ซัมเปง ดาระ สิละ และดีเกร์ฮูลู ปัจจุบันการแสดงเหล่านี้ได้มีวิวัฒนาการเพื่อความคงอยู่ในสังคมท่ามกลางสื่อบันเทิงที่ปรากฏทั่วทุกพื้นที่ ส่วน

ใหญ่ล้วนได้รับการฟื้นฟูด้วยระบบการถ่ายทอดทั้งในการเรียนการสอนในโรงเรียนที่มีความสนใจในการอนุรักษ์ถ่ายทอดความรู้ให้แก่นักเรียน และกลุ่มศิลปินที่เป็นครูภูมิปัญญาตามท้องถิ่นจัดการสอนเพื่ออนุรักษ์ และเผยแพร่ให้แก่เยาวชนที่สนใจเท่านั้น โดยบทความชิ้นนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอผลการศึกษาสภาพของการแสดงที่ได้ปรับปรนเพื่อความคงอยู่ของเหล่าศิลปิน ที่ก่อให้เกิดวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพของการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู

ขอบเขตในการศึกษา

ศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่ยุคสมัยที่มีปรากฏในเอกสารวิชาการและจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้จนถึงปัจจุบัน จำนวน 7 ชุด ได้แก่ การแสดงมะโย่ง การแสดงรองเง็ง การแสดงรองเง็งตันหยง การแสดงซัมเปง การแสดงดาระ การแสดงสิละ การแสดงดีเกร์ฮูลู

วิธีดำเนินการวิจัย

วิจัยเรื่องวิวัฒนาการการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเป็นการศึกษารูปแบบการแสดงทั้ง 7 ประเภทในสมัยอดีตโดยวิเคราะห์ข้อมูลที่นักวิชาการได้ศึกษาและสรุปไว้จากเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งยังศึกษารูปแบบการแสดงในปัจจุบันจากการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม พร้อมถ่ายภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งประกอบ เพื่อนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาวิเคราะห์วิวัฒนาการในแต่ละด้านของชุดการแสดง ประกอบด้วย ประวัติความเป็นมา ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี วิธีการแสดง โอกาสแสดง และสถานที่แสดง

แนวคิดและทฤษฎีในการวิจัย

1. ทฤษฎีวิวัฒนาการ 2. ทฤษฎีแพร่กระจาย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาสภาพการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูทั้ง 7 ชุดการแสดงมีการปรับเปลี่ยนที่แตกต่างกันออกไป แต่ยังคงรักษาถึงรากวัฒนธรรมเดิมไว้เพราะการแสดงล้วนสะท้อนให้เห็นถึงวิถีมลายูดั้งเดิมที่ผันผ่านกาลเวลาอย่างช้าๆ จนผนวกกับความเป็นปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดวิวัฒนาการด้านการแสดงเพื่อให้การแสดงนั้น ๆ คงอยู่คู่สังคม ดังนี้

1. การแสดงมะโย่ง เป็นชุดการแสดงที่เป็นรากของวิถีมลายูในอดีตที่ตกผลึกความเชื่อของฮินดูพราหมณ์ อาทิ ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ การนับถือภูตผี ต่อมาเมื่อผู้คนได้เรียนรู้ศาสนาอิสลามมากขึ้นจึงโจมตีว่าเป็นการแสดงที่ผิดหลักศาสนามากที่สุด ดังนั้นในปัจจุบันการแสดงมะโย่งจึงได้แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบคือ 1) การแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมซึ่งไม่มีวิวัฒนาการใดๆ ยังคงแสดงโดยยึดหลักดั้งเดิมเพราะถือเป็นการแสดงที่ต้องยึดถือพิธีกรรม เพื่อให้การรักษาคนไข้หรือการแก้บนครบถ้วนหากตัดส่วนใดทิ้งจะไม่สัมฤทธิ์ผลตามที่คาดหวังไว้ 2) การแสดงมะโย่งในรูปแบบความบันเทิงถือเป็นการแสดงที่ได้รับวิวัฒนาการเป็นอย่างดีคือส่วน

ไหนที่ถูกมองว่าผิดหลักศาสนาก็มีการละและเลิกไปในที่สุด ส่วนภาษาที่ใช้นั้นยังคงเป็นภาษามลายู เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (นูรียัน สาและ, 2542 : 5932 – 5944 ; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540 : 105 ; เฉลิม มากนวล, 2551 : 273 – 277) จนถึงปัจจุบัน (ตีเมาะ เงาะ; สมาน โดซอมิ, 2555 : สัมภาษณ์) สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงมะโย่ง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงมะโย่ง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวหลัก ผู้ชายเป็นตัวตลก	แบบพิธีกรรม ยึดรูปแบบดั้งเดิม นักแสดงอาวุโส แบบบันเทิง ได้ใช้ผู้ชายแสดงเป็นเปาะโย่งมูดา มีวัยกลางคนเข้ามาสานต่อ
การแต่งกายนักแสดง	- เปาะโย่งแต่งแบบกษัตริย์มลายูโบราณ สวมมงกุฎ ใช้ของจริงราคาแพง เป็นงานฝีมือ - ต่อมาเมื่อชาวบ้านนำมาแสดง ใช้การแต่งกายลักษณะเดิม แต่เครื่องประดับเป็นของปลอมราคาถูก -ส่วน สนม แต่งตัวชุดบานงสวยงาม - ตัวตลก สวมเสื้อกั๊ก มีหน้ากาก	แบบพิธีกรรม เปาะโย่งยึดรูปแบบดั้งเดิม แต่ตัวละครบางตัวแต่งกายให้เรียบง่ายขึ้น เช่นนางสนมแต่งลักษณะทั่วไปคือเสื้อแขนยาว ตัวใหญ่ สวมกางเกง ใส่ผ้าคลุมศีรษะ ตัวตลก แต่งแบบชุดธรรมดาไม่สวมเสื้อกั๊ก แบบบันเทิง เปาะโย่ง, เปาะโย่งมูดา แต่งกายโดยยึดรูปแบบเดิม เน้นความประณีต งดงาม มะโย่ง แต่งแบบหญิงมลายู คือสวมชุดบานง พราน แต่งแบบชายมลายู คือสวมชุดสลีแน
การแต่งกายนักดนตรี	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว หรือนุ่งโสร่ง หรือมีผ้าขาวม้าคาด	แบบพิธีกรรม แต่งชุดเรียบง่ายที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน แบบบันเทิง สวมเสื้อตัดเย็บด้วยผ้าปาเต๊ะ เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รือบับ 1 คัน กลองมลายู 1 คู่ ฆ้องมลายูใหญ่ 1 คู่ กรับ และปี่ซูนา	แบบพิธีกรรม ยึดรูปแบบเดิมบางคณะมีติ่ง ทำด้วยปี๊บ และปี่จะอยู่ในพิธีกรรมไหว้ครู แบบบันเทิง ในส่วนของการแสดงมะโย่งใช้เครื่องดนตรีรูปแบบเดิม แต่ในส่วนของการแสดงตารีรากำ จะเพิ่มปี่กลองตุ๊กและทับเข้ามาเสริม
วิธีการแสดง	บอร์มอทำพิธีไหว้ครู - เปาะโย่งนำผู้แสดงมานั่งล้อมวงหันหน้าหารือบับ เปาะโย่งร้องเพลง และค่อยๆ ร่ายรำนำผู้แสดงรำไปรอบๆ - เปาะโย่งออกมาแนะนำตัวแล้วดำเนินเรื่องหยิบแส้หวายเรียกสะมาโมและดอแม แล้วไปนั่งข้างเวที - ดอแม เรียกสะกอยา แล้วพามาหาเปาะโย่ง เมื่อเจอเปาะโย่งตลกทั้งสองทำท่าตลก แล้วเริ่มทำการแสดงเป็นเรื่อง	แบบพิธีกรรม บอร์มอ เริ่มด้วยจุดธูป บริกรรมคาถาส่งปี่ให้คนสีรือบับ ต่อมายื่นธูปให้คนตีติ่ง บอร์มอถือกือแนพร้อมนำข้าวสารหมุนรอบๆ หน้ากือแน - บอร์มอ บริกรรมคาถาไปเรื่องๆ ดนตรีบรรเลง เมื่อจบพิธีกรรมบอร์มอมานั่งใกล้นักดนตรี - เปาะโย่งเดินนำผู้แสดงมานั่งกลางวง และเริ่มว่ากลอนค่อยๆ ลุกขึ้นรำเดินเวียนเป็นวง จนต่อมาเปาะโย่งเรียกตัวตลก และเข้าสู่การแสดง แบบบันเทิง พิธีไหว้ครูจะกระทำเพียงจุดธูปเทียน ในส่วนของการแสดงเริ่มที่เปาะโย่งร้องแต่งองค์ทรงเครื่องรำถวายมือ ต่อจากนั้นตัวนางร้องดีเกร์และเริ่มรำคู่พระ-

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
		นาง เมื่อจบตัวพระเรียกนายพรานและเข้าสู่เรื่องที่แสดง จุดเด่นของการแสดงจะมีการนำเอาท่วงทำนองและท่ารำโนราเข้ามาเพื่อกระตุ้นผู้ชมที่เป็นไทยพุทธสนใจ
โอกาสแสดง	- บูชาขวัญข้าว - งานสะเดาะเคราะห์ - งานประเพณีเทศกาลเฉลิมฉลองและงานรื่นเริง - ไม่นิยมเล่นงานศพ - แสดงในหมู่บ้านเหมือนฉายหนังเร่	- แสดงรักษาคนไข้โรคทางจิตเวช - แสดงประกอบพิธีไหว้ตายาย - ได้รับเชิญให้ไปแสดงเพื่อการศึกษาหรืออนุรักษ์
สถานที่แสดง	- โรงแสดง (ปากง) - ต่อมาสร้างเวทียกสูง	- แสดงที่โรงแสดง หรือบ้านของผู้ป่วย - แสดงบนเวที

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

สรุปว่า วิวัฒนาการด้านการแสดงมีผลต่อการมะโย่งอย่างยิ่ง พิจารณาได้จากการมีรูปแบบการแสดงแบบพิธีกรรมและรูปแบบความบันเทิง ซึ่งรูปแบบพิธีกรรมที่เน้นยึดรูปแบบเดิมไม่มีปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงใดๆ เพราะนักแสดงเหล่านี้สามารถอยู่ได้ด้วยการว่าจ้างให้ไปแสดงในงานแก้บนหรือรักษาผู้ป่วยทางจิตเวช ส่วนรูปแบบบันเทิงมีวิวัฒนาการที่ดีเพื่อให้การแสดงคงอยู่ในสังคมโดยคำนึงถึงความรู้สึกของกลุ่มผู้เคร่งครัดทางศาสนาโดยส่วนไหนที่ผิดหลักศาสนาก็ค่อยละและเลิก เช่น พิธีกรรมไหว้ครู การสวมหน้ากากของพราน เป็นต้น ทั้งนี้เพราะนักแสดงมีความต้องการให้ชาวมลายูเจ้าของวัฒนธรรมเล็งเห็นความสำคัญของการแสดงมะโย่งและสนับสนุนให้การแสดงคงอยู่ในสังคมต่อไป ทั้งนี้ประเด็นที่สำคัญของวิวัฒนาการของการแสดงมะโย่งคือการถ่ายทอดเพราะทางคณะจะต้องถ่ายทอดให้กับผู้สืบเชื้อสายโดยใช้เวลา 3 เดือน 10 วัน ในส่วนของรูปแบบพิธีกรรมยังไม่มีใครมารับช่วงต่อเพราะเยาวชนไม่มีใครชอบและอดทนให้ครบตามกำหนด ส่วนรูปแบบความบันเทิงได้ถ่ายทอดให้กับผู้สนใจซึ่งปัจจุบันเป็นผู้ชายที่มีใจรัก ได้ฝึกหัดเรียนรู้การแสดงมะโย่งจนสามารถแสดง ทั้งติดต่อประสานงานในการรับการแสดงมะโย่งกับหน่วยงานราชการ จนมีการนำผู้ชายมาแสดงเป็นเปาะโย่งมูดา มีการศึกษาพัฒนารูปแบบของการแต่งกาย จนทำให้กลายเป็นบุคคลสำคัญในวงการการแสดงมะโย่ง

2. การแสดงรองเง็ง เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของโปรตุเกส มีวิวัฒนาการที่น่าสนใจกล่าวคือ เริ่มจากการฝึกหัดการแสดงเพื่อให้แสดงคู่กับแขกที่มาเยือน จนต่อมาอยู่ในการแสดงของมะโย่งโดยเริ่มจากนักแสดงมะโย่งแสดงกันเองระหว่างรอการแสดงมะโย่งช่วงพัก ต่อมาเปิดโอกาสให้ผู้แสดงที่เป็นผู้ชายร่วมแสดงคู่โดยมีการมอบเงินให้จัดเป็นช่วงเวลาที่นักแสดงมะโย่งหารายได้เพิ่ม จนปัจจุบันมีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้มีลักษณะเป็นการแสดงโชว์ความสวยงามทั้งลีลาการร่ายรำ การแต่งกายและบทเพลง สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม นอกจากนี้ผู้ที่สืบสานการแสดงชุดนี้จะเป็นกลุ่มชาวไทยพุทธมากกว่าเจ้าของวัฒนธรรม เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540 : 89 – 109 ; เฉลิม มากนวล, 2551 : 264 – 268) จนถึงปัจจุบัน (เซ็ง อาบู, นพมาศ พรมนุชาธิป; ก่อเกียรติ สุขธรานนท์, 2555 : สัมภาษณ์) สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงรองเง็ง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงรองเง็ง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- ผู้หญิงข้าทาสของเจ้าเมือง	- นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษา

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
	- นักแสดงหญิงชุดมะโย่ง - ข้าราชการครูในพื้นที่จังหวัดปัตตานี	- คณะครู อาจารย์ ในสถานศึกษา - ประกอบอาชีพส่วนตัว (จำนวนน้อย)
การแต่งกายนักแสดง	- ผู้หญิง สวมเสื้อบานงตัดเย็บด้วยผ้าลายดอก นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบป้าย ผู้ชาย สวมเสื้อสีขาว กางเกงดำ ใช้ผ้านุ่งแบบผ้าซอแกะทับ และสวมหมวกดำไม่มีลวดลาย - แบบชนชั้นกลาง ผู้หญิงสวมเสื้อบานงโดยตัดเย็บจากผ้าลูกไม้เนื้อดี นุ่งผ้าปาเต๊ะแบบจีบหน้านางไม่มีชายพก เพิ่มผ้าคล้องคอ ผู้ชายสวมชุดสลีแน และสวมหมวกที่ตกแต่งลวดลายมากขึ้น นักแสดงทุกคู่แต่งเหมือนกันหมด - แบบราชสำนัก ได้มีการเอาแบบอย่างมาจากชุดแต่งงานของชาวมลายูโดยใช้ผ้าทอสอดดิ้นเงินดิ้นทอง ชุดบานงและชุดสลีแนได้ตัดเย็บผ้าชิ้นเดียวกัน ทำให้การแต่งกายแบบนี้เหมือนกันทั้งคู่	- ชุดบานงมีทั้งใช้ผ้าลูกไม้ และผ้าที่มีการปักเลื่อมเพื่อความสวยงามมากขึ้น - สีชุดแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ - เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม - ทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง
การแต่งกายนักดนตรี	- ชุดสลีแนแต่คนละสีกับนักแสดง - เสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ	- เสื้อผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง ต่อมามีการเพิ่ม กีต้าร์ ทัมบูริน มารากัส	- ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง แมนโดลิน แอคคอเดี้ยน
วิธีการแสดง	- นักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดงรอเพลงบรรเลงก่อนสลามผู้ชม - ยืนเป็นแถวตอน แยกชาย – หญิง - มีเพลงร้อง	- มีเพลงบรรเลงเพื่อให้นักแสดงออกมาถึงตำแหน่งที่แสดง สลามผู้ชม - ยืนแยกเป็นคู่ๆ ไม่จำกัดแถวแต่ยืนให้ผู้แสดงเห็นทุกคู่ - ไม่มีบทเพลงร้องแต่จะใช้วิธีแสดงโชว์อย่างเดียว
โอกาสแสดง	- ต้อนรับแขกเมือง - แสดงสลับฉากของมะโย่ง - แสดงในงานทางศาสนา	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา - เผยแพร่ต่างประเทศ
สถานที่แสดง	- บ้านเจ้าเมือง - โรงมะโย่ง - บนเวที หรือลานกว้างในกลางสนาม ชายหาด	- แสดงบนเวที หรือลานกว้าง

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

สิ่งสำคัญของวิวัฒนาการการแสดงรองเง็งนั่นคือ การปรับเปลี่ยนรูปแบบจากการแสดงเพื่อรับรองแขกเจ้าเมือง กลายมาเป็นการแสดงคั่นของมะโย่งจนนำไปสู่การเก็บค่าเต้นคู่ จนสุดท้ายเข้าสู่วงการข้าราชการครูโดยมีแนวคิดที่ต้องการให้เป็นชุดการแสดงเอกลักษณ์ของชาวมลายูอย่างที่คนไทยมีรำวงมาตรฐาน จนการแสดงรองเง็งได้ปรากฏอยู่ในสถาบันการศึกษาจนถึงปัจจุบัน ทำให้องค์ประกอบทุกด้านมีวิวัฒนาการเป็นไปตามระบบ ส่งผลให้เป็นเอกลักษณ์และบทเพลงที่สวยงาม บางโรงเรียนนักดนตรีเป็นนักเรียน บางที่ก็คงใช้นักดนตรีอาชีพ ทั้งนี้มีการ

คิดกระบวนการแปรแถวที่สวยงามเพราะผู้สอนส่วนใหญ่เป็นครูนาฏศิลป์จึงนำกลวิธีลีลาเข้ามาเพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น กอรปกับมีการพัฒนาเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้ประณีตงดงาม จะเห็นได้ว่าการแสดงรองเง็งมีวิวัฒนาการที่ดีและคงอยู่ในสังคมเนื่องจากเป็นการแสดงที่อยู่ในสถานศึกษาผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นชาวไทยพุทธมักไม่ประสบปัญหาในเรื่องของขัดหลักศาสนา

3. การแสดงรองเง็งตันหยง เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลของการแสดงจากชาวมาเลเซียที่ติดเกาะจนชาวพื้นเมืองชื่นชอบนำมาปรับเข้ากับการแสดงของตนจนเป็นการแสดงที่มีการขับร้อง การร่ายรำ และการบรรเลงเพลง มีปรากฏตามชุมชนตามเกาะทะเลฝั่งอันดามันส่วนในจังหวัดชายแดนภาคใต้คือจังหวัดสตูล วิวัฒนาการด้านการแสดงคือมีรูปแบบการแสดงโชว์โดยไม่มีเพลงร้อง มีแต่นักแสดงร่ายรำประกอบเป็นเพลง ๆ ส่วนลีลาท่ารำผู้แสดงจะแสดงท่าทางในแบบธรรมชาติในทุกอิริยาบถไม่ว่าจะเป็นการกรีดมือ การย่ำเท้า การเดิน นอกจากนี้ผู้ที่สืบสานการแสดงในปัจจุบันจะเป็นนักเรียนโรงเรียนบ้านปากบาง ตำบลละงู จังหวัดสตูล เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (สาวิตร พงศ์วัชร์, 2538 : 34) จนถึงปัจจุบัน (สุธาวัลย์ เส็นสาย, 2555 : สัมภาษณ์) สามารถสรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงรองเง็งตันหยง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงรองเง็งตันหยง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- ผู้หญิง เครือญาติกัน	- นักแสดงดั้งเดิม (จำนวนน้อย) - นักเรียนทั้งผู้ชายและผู้หญิง โรงเรียนบ้านปากบาง
การแต่งกายนักแสดง	- ชุดบานง ใช้เสื้อผ้าลูกไม้ ผ้านุ่งผ้าปาเต๊ะ ปล่อยผม หรือเกล้าผมง่าย ๆ - ผู้ชายใส่ชุดสลีแน ธรรมดา	- ยึดรูปแบบเดิม
การแต่งกายนักดนตรี	- ชุดในชีวิตประจำวัน	- ยึดรูปแบบเดิม
เครื่องดนตรี	- ไวโอลิน รำมะนา	- ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง
วิธีการแสดง	- นักแสดงยืนตรงตำแหน่งที่แสดง - เริ่มไหว้ครูนักแสดงทุกคนยืนหันหน้าหาเครื่องดนตรี - แสดงเป็นรอบ เพื่อให้ผู้ชมขึ้นมาแสดงกับนักแสดงหญิง - มีการร้องเพลงประกอบ	- มีทั้งการแสดงรูปแบบรำวงดั้งเดิม - มีการปรับให้เป็นชุดการแสดงที่เหมาะกับโชว์ในงานต่าง ๆ ที่มีเวลาในการแสดงจำกัดซึ่งเป็นเพลงสั้น ๆ เพลงที่นิยมได้แก่ ลาฮูยาโง้ง ลาฮูดูวอ ลาฮูมะอินัง และลาฮูกีตาซายัง ทั้งนี้ไม่มีการร้องเพลงประกอบ
โอกาสแสดง	- แสดงได้ทุกโอกาส	- แสดงได้ทุกงาน ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าจะแสดงเพื่อโชว์ หรือเป็นรอบ ๆ เหมือนรำวง
สถานที่แสดง	- บนเวที หรือลานกว้าง ชายหาด มีการติดตะเกียงเจ้าพายุ	- ยึดรูปแบบเดิม มีการใช้ไฟฟ้าแทนตะเกียง

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

การแสดงรองเง็งตันหยงในปัจจุบันเป็นช่วงเวลาที่เข้าสู่กระบวนการวิวัฒนาการนั่นคือ เป็นการนำการแสดงเข้าสู่สถาบันการศึกษาโดยจัดตั้งเป็นชมรมในโรงเรียนโดยเชิญหัวหน้าคณะ และครูภูมิปัญญาในหมู่บ้านเป็นผู้สอนให้แก่นักเรียน ประเด็นนี้จึงได้เริ่มเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงจากเดิมที่เป็นรำวงและมีการร้องปารี เป็นการแสดงโชว์เป็นชุด ๆ ด้วยปัจจัยที่สำคัญคือ การแสดงแบบเดิมนักแสดงต้องมีปฏิภาณไหวพริบและทักษะในการร้องเพลงสูง แต่ด้วยเด็กระดับประถมศึกษาไม่มีเลยต้องจัดทำเป็นการแสดงโชว์เพื่อให้สอดคล้องกับความสามารถของเด็ก แต่ทั้งนี้ในส่วนของดนตรียังคงยึดรูปแบบเดิมเพราะไม่มีเด็กที่มีใจรักและสามารถเล่นได้เนื่องจากช่างซอ (ไวโอลิน) เล่นแบบท่องจำท่วงทำนองไม่ใช่ตัวโน้ต การสอนจึงเป็นเรื่องยากดังนั้นเวลากิจกรรมการสอนหรือการแสดงโชว์ทางโรงเรียนจึงต้องเชิญนักดนตรีไปบรรเลงให้กับครูภูมิปัญญาทุกครั้ง ส่วนการแต่งกายก็ยังคงเน้นชุดบางนงของผู้หญิง ชุดสลีแนของผู้ชายโดยมีความเรียบง่ายไม่มีเครื่องประดับ เสื้อของนักแสดงหญิงจะเน้นสีเหมือนกันแต่ผ้าถุงไม่ได้เน้น และชุดของนักแสดงชายไม่เหมือนกันคือ ใครมีชุดอะไรก็สวมใส่ชุดนั้นเลย

4. การแสดงซัมเปง เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาวตะวันออกกลาง ผสมกับการแสดงของชาวนราธิวาส วิวัฒนาการด้านการแสดงจะเพิ่มลีลาท่ารำ และกระบวนการแปรแถว ต่อมามีการปรับเปลี่ยนวงดนตรีเดิมใช้คาบุสซึ่งเป็นซอ มาเป็นใช้วงดนตรีรองเง็ง เดิมเป็นการแสดงของจังหวัดนราธิวาสจนการแพร่กระจายมาสู่จังหวัดใกล้เคียง ผู้สืบสานการแสดงซัมเปงส่วนใหญ่จะเป็นครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษาของจังหวัดนราธิวาส ปัตตานี และสงขลา เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (ไพบูลย์ ดวงจันทร์, 2551 : 279) จนถึงปัจจุบัน(สมชาย พูลพิพัฒน์, 2557 : สัมภาษณ์ ; พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร; ทัศนียา คัญทะชา, 2555: สัมภาษณ์) สามารถสรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงซัมเปง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงซัมเปง

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงแบบชายล้วนเต้นเป็นกลุ่ม กลุ่มละ 2 คู่ - นักแสดงแบบชายจริง หญิงแท้	- นักเรียน นักศึกษาในสถานศึกษา - คณะครู อาจารย์ ในสถานศึกษา - มีทั้งนักแสดงคู่ชาย – หญิง และนักแสดงหญิงล้วน
การแต่งกายนักแสดง	- แต่งแบบพื้นบ้านตามวิถีชีวิตของชาวบ้าน - พัฒนามาเป็นแบบราชสำนัก	- ชุดบานงมีการปักเลื่อมเพื่อความสวยงาม - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ - เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม - ทรงผมประณีต มีหลากหลายทรง
การแต่งกายนักดนตรี	- ชุดพื้นเมืองแต่คนละสีกับนักแสดง - เสื้อขาวแขนยาว กางเกงขายาว หมวกดำ	- เสื้อผ้าปาเต๊ะ กางเกงขายาว หมวกดำ รองเท้าหุ้มส้น เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- มอรูวัส คาบุส ฆ้อง	- ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง แมนโดลิน แอคคอเดี้ยน
วิธีการแสดง	- ท่าเต้นมีอยู่ท่าเดียว ต้นสวนไปมาระหว่างคู่ - มีการประดิษฐ์ท่าเพิ่มขึ้น และมีการแปรแถวมากขึ้น	- เมื่อดนตรีบรรเลง มีการออกแบบท่าออกเช่น นักแสดงจับมือกันออกมา หรือแสดงเป็นท่ารำ เป็นต้น - ท่าเต้นจะเป็นการนำท่าทางของเดิมมา

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
		จัดลำดับท่าและแถวให้สวยงาม
โอกาสแสดง	- ต้อนรับแขกสำคัญ - แสดงโชว์ในงานรื่นเริง - แสดงในงานฉลองวันสำคัญทางศาสนา	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา
สถานที่แสดง	- วังเจ้าเมืองและบ้านขุนนาง - เล่นบนพื้นดิน ลานบ้าน หรือทำเวทียกพื้นก็ได้ เว้นสถานที่ประกอบทางศาสนา และบ้านผู้ดำรงทางศาสนา	- แสดงบนเวทีหรือลานกว้างๆ แล้วแต่ความสะดวกของผู้จัด

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

การแสดงซัมเปง เป็นชุดการแสดงที่สำคัญของชาวนราธิวาสคือ ใช้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ จนต่อมาสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ทรงให้เกียรติร่วมแสดง จึงทำให้มีนักแสดงรองเง็งจากปัตตานีเกิดความสนใจ จนเมื่ออาจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์ ได้จัดอบรมโดยเชิญศิลปินจากนราธิวาสมาถ่ายทอด ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ จึงมีครูอาจารย์จากหลายพื้นที่สนใจเข้าร่วมรวมทั้งนักแสดงรองเง็งด้วย จึงกลายเป็นจุดเริ่มต้นของวิวัฒนาการในส่วนของนักแสดงจากชาวบ้านนราธิวาส มาเป็นเหล่าข้าราชการครูและนักเรียนนักศึกษาในจังหวัดใกล้เคียง ส่งผลให้มีกระบวนการแสดง แถว ดนตรี และเครื่องแต่งกายโดยวิวัฒนาการตามค่านิยมของผู้ถ่ายทอด อาทิ บางสถาบันการศึกษาใช้นักแสดงหญิงล้วน มีการประยุกต์ท่าเข้า-ท่าออก บางท่านปรับเปลี่ยนบทเพลงให้มีความกระชับมากขึ้น จนทำให้เป็นการแสดงที่มีความหลากหลายขึ้นอยู่กับความชอบ และสไตล์ของผู้ถ่ายทอดนั่นเอง จนปัจจุบันแม้ผู้แสดงที่โดยมากจะเป็นชาวไทยพุทธ และบทเพลง ท่ารำ และกระบวนแถวจะเปลี่ยนไปมาก แต่การแต่งกายยังคงนิยมใส่ชุดบานง(ผู้หญิง) และชุดสลีแน (ผู้ชาย) ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์ของชาวมลายูเพียงแต่จะมีการเน้นเครื่องประดับและดอกไม้ประดับศีรษะเพื่อความสวยงาม จะเห็นได้ว่า ตราบใดที่การแสดงซัมเปงคงอยู่ในสถานศึกษาจะมีวิวัฒนาการในรูปแบบต่างๆ ตามยุคสมัยและค่านิยมของผู้ถ่ายทอด

5. การแสดงดาระ เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของประเทศซาอุดิอาระเบีย จนปรับปรุงกลายเป็นเอกลักษณ์ของชาวตำบลควนโดน จังหวัดสตูล ซึ่งวิวัฒนาการเริ่มจากการแสดงที่ต้องใช้เบาะนั่งในการแสดง ต่อมาปรับเปลี่ยนท่านั่งมีการสลับเป็นท่ายืน จนปัจจุบันเลิกใช้เบาะแต่ท่ารำยังคงมีการนั่งสลับยืนและมีกระบวนการแปรแถว และปรับการแสดงโดยแสดงติดต่อกันทั้ง 5 เพลง ดังนั้นลีลาท่ารำ การนั่ง การยืน การเดินแปรแถวได้รับการพัฒนาได้อย่างลงตัว นอกจากนี้กระบวนการขับร้องยังเพิ่มนักร้องเข้ามาทำให้การร้องเพลงโดยนักร้องที่มีเสียงร้องไพเราะประสานกับเสียงเพลงสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมแม้จะไม่ทราบความหมายของเพลงแต่ไม่เป็นอุปสรรคในการชื่นชมการแสดง ผู้สืบสานการแสดงดาระจะเป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (รื่นนภา รัตนพงศ์, 2542 : 2375-2383) จนถึงปัจจุบัน (สมศรี ชอบกิจ, 2555: สัมภาษณ์) สามารถสรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงดาระ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงดาระ

รายการ	**รูปแบบในอดีต**	**รูปแบบในปัจจุบัน**
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วนแสดงคู่กัน	- นักแสดงเป็นชายจริง หญิงแท้ ส่วน

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
	- นักดนตรี 4 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีและขับร้องเพลง	ใหญ่เป็นนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา - นักดนตรีไม่จำกัดจำนวน - เพิ่มนักร้องต้นเสียง
การแต่งกาย (นักแสดง)	- ชุดบานง เสื้อทำด้วยผ้าลูกไม้ ผ้านุ่งใช้ผ้าปาเต๊ะ ผู้ชายที่เป็นผู้หญิงสวมกะลาที่หน้าอก ใช้ผ้าคลุมศีรษะ มีการแต่งหน้าทาปากด้วยสมุนไพรจัดเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น	- ผู้หญิงสวมชุดบานง เสื้อลูกไม้ ผ้าปาเต๊ะ ผ้าสไบพาดไหล่ขวา เกล้าผมง่ายๆ ทัดดอกไม้ และสวมเครื่องประดับ - ผู้ชาย สวมชุดสลีแนเสื้อแขนยาว กางเกงสีดำ ผ้าสลีแนใช้ผ้าลายเดียวกับผ้าถุงผู้หญิง - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ - เน้นเครื่องประดับที่สวยงาม
การแต่งกายนักดนตรี	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว หรือนุ่งโสร่ง หรือมีผ้าขาวม้าคาด	- สวมเสื้อยืดสกรีนด้านหลัง กางเกงขายาว เหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รำมะนากลอง และรำมะนาฉิ่ง - อัดเสียงเพลง สมัยที่เด็กยังเล่นดนตรีไม่ได้	- รำมะนากลองอย่างเดียว
วิธีการแสดง	- นักแสดงรำบนเบาะ นั่งตลอดไม่มีท่ายืน - เปลี่ยนจากท่านั่งเป็นยืนสลับนั่งยังคงรำบนเบาะ - ท่ารำเปลี่ยนไปเป็นการแปรแถว - เพลงเริ่มต้นคือ เพลงซามีลา (ไหว้ครู) จบด้วยเพลงฮาดามี - เพลงแสดงไม่เชื่อมโยงกัน รำหนึ่งเพลงแล้วก็หยุด แล้วขึ้นเพลงใหม่ - นักดนตรีบรรเลง และร้องเพลง	- นักแสดงไม่ได้ใช้เบาะ แต่จะใช้การแปรแถว และรำท่าทางตามเนื้อร้อง - เพลงแสดงมี 5 เพลง ไม่มีเพลงซามีลา (ไหว้ครู) แต่เพลงจบยังคงเป็นเพลงฮาดามี แล้วทุกเพลงจะมีดนตรีเชื่อมกัน รวมการแสดงทั้งหมดประมาณ 10 นาที - นักดนตรีบรรเลงเพลงอย่างเดียว มีนักร้องต้นเสียงต่างหาก
โอกาสแสดง	- งานแต่งงาน	- แสดงโชว์ในงานทั่วไป ยกเว้นทางศาสนา
สถานที่แสดง	- กลางลานกว้าง ต่อมาปลูกศาลาลักษณะคล้ายนอกชาน	- แสดงบนเวที ลานกว้าง

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

วิวัฒนาการของการแสดงดาระมีวิวัฒนาการที่ไม่เหลือร่องรอยของเดิม เมื่อพิจารณาจากผู้แสดงที่เป็นชายล้วน เป็นคณะของชาวบ้าน การรำใช้เบาะ ปัจจุบันเป็นชายจริงหญิงแท้ เป็นนักเรียนของโรงเรียนบ้านควนโดน เน้นการรำแบบยืน นั่ง และการแปรแถว แต่สิ่งสำคัญของการแสดงชุดนี้คือ ผู้ถ่ายทอดจะเป็นครูคหกรรมที่ไม่มีพื้นฐานนาฏศิลป์และใช้ระบบพี่สอนน้อง จึงไม่มีการนำหลักของนาฏศิลป์เข้ามาท่ารำยังคงเป็นแบบพื้นบ้านเน้นลีลาธรรมชาติของผู้รำ เพียงแต่ปรับรูปแบบการแสดงให้กระชับเวลาเพียง 8 นาที โดยเรียงร้อยการแสดงทั้ง 5 เพลงเข้าด้วยกัน มีการปรับเปลี่ยนแถว แต่ทั้งนี้เครื่องดนตรีใช้เพียงรำมะนาไม่จำกัดจำนวน และเครื่องแต่งกาย

ยังคงเหมือนเดิมเพียงปรับให้สวยงามเหมือนกันทั้งคณะและเพิ่มเครื่องประดับดอกไม้ นอกจากนี้ได้เพิ่มนักร้องต้นเสียงเป็นจุดที่น่าสนใจเพราะเมื่อมีนักร้องที่เสียงไพเราะสอดประสานกับทำนองเพลงที่สนุกสนาน ทำให้ก่อเกิดสุนทรียภาพที่น่าฟังแม้จะเป็นภาษาที่ไม่เข้าใจก็ตาม

6. การแสดงสิละ ได้รับอิทธิพลการแสดงจากอินโดนีเซียถือเป็นศิลปะการแสดงที่ทั้งกลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมและคนต่างกลุ่มให้ความสนใจ ด้วยเป็นการแสดงออกซึ่งท่าทางการต่อสู้แต่มีกระบวนการที่ใส่ลีลาท่ารำที่อ่อนช้อย วิวัฒนาการของการแสดงชุดนี้มีจุดเน้นที่สำคัญคือ การพัฒนากระบวนการต่อสู้เน้นท่าทางที่สง่า และมีการนำเอาอาวุธต่าง ๆเข้ามาใช้ และตัดพิธีกรรมในส่วนของการไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดงออกเหลือไว้เพียงการแสดงท่าไหว้ครูของนักแสดงก่อนการแสดงเท่านั้น ผู้สืบสานจะมีทั้งวัยเด็ก วัยรุ่น และวัยอาวุโส และคณะสิละที่ปรากฏใน ๕ จังหวัดชายแดนมีจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีสถานศึกษาที่สนใจจัดโครงการการเรียนการสอนสิละในโรงเรียนอีกด้วย เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542 : 8029 ; เฉลิม มากนวล, 2551 : 283) จนถึงปัจจุบัน (มรรคตา ดอแม, 2555: สัมภาษณ์) สามารถสรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงสิละ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 6 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงสิละ

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิง มีประมาณ 5 – 6 คน - นักดนตรี 4 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรี	- นักแสดงส่วนใหญ่เป็นชายล้วน จำนวน 4 – 5 คู่ - นักดนตรี 4 คน
การแต่งกาย (นักแสดง)	- แต่งแบบพื้นเมืองและชุดทหารองครักษ์มลายูโบราณ	- ยึดรูปแบบเดิม แต่พัฒนาให้มีความสวยงามขึ้น - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ
การแต่งกายนักดนตรี	- สวมเสื้อธรรมดา กางเกงขายาว หรือนุ่งโสร่ง หรือมีผ้าขาวม้าคาด	- ชุดพื้นเมืองเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- กลองมลายู 1 คู่ ฆ้องมลายู 1 คู่ ปี่ซูนา	- ยึดรูปแบบเดิม
วิธีการแสดง	- ทำพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง - ดนตรีโหมโรงเรียกความสนใจจากผู้ชม - นักแสดงผลัดกันไหว้ครู ทีละคน - เริ่มต่อสู้กัน	- ตัดพิธีไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง - ลำดับการแสดงเหมือนเดิม คือเริ่มด้วยโหมโรง นักแสดงนั่งใกล้นักดนตรี เมื่อจบโหมโรง นักแสดงเริ่มแสดงไหว้ครูทีละคน เข้าสู่กระบวนการต่อสู้ เวลาในการแสดงขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ
โอกาสแสดง	- แสดงในงานรื่นเริง	- นิยมมากในงานเข้าสุหนัต งานแต่งงาน งานแก้บน เผยแพร่ในและต่างประเทศ
สถานที่แสดง	- ลานกว้างในกลางสนาม หรือบนเวที	- แสดงที่ลานกว้างและบนเวที

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

วิวัฒนาการของการแสดงสิละมีความน่าสนใจคือ จะมีการตัดช่วงพิธีกรรมไหว้ครูทั้งคณะก่อนการแสดง เพื่อลดช่องว่างของกลุ่มผู้เคร่งครัดศาสนา และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้ทันสมัยเอาใจผู้ชม ทั้งนี้ด้วยกระบวนการถ่ายทอดให้แก่เยาวชนตามชุมชนและสถาบันการศึกษา ส่วนมากเจ้าของคณะจะเป็นผู้ถ่ายทอดให้และได้คิดรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย เช่น นำอาวุธต่างๆ เข้าใช้ กระบวนท่าทางต่อสู้ที่ยาก มีการนำธงชาติมาติดที่รางโหม่ง การสกรีนธงชาติลงบนเสื้อของนักแสดง เป็นต้น แต่ทั้งนี้เครื่องดนตรีและการแต่งกายยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม เป็นที่น่าสังเกตว่า การแสดงสิละจะมีปรากฏทั้ง 5 จังหวัดมีทั้งเจ้าของวัฒนธรรมที่นิยมเล่นมากในงานเข้าสุหนัต งานแต่งงาน งานแก้บน และคนไทยพุทธที่นิยมดูและว่าจ้างให้แก้บนด้วย

7. การแสดงดีเกร์ฮูลู เป็นการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยชาวมลายูในประเทศไทยทำให้รับความนิยมจากเจ้าของวัฒนธรรมมาก และคนต่างกลุ่มวัฒนธรรมก็ยังสนใจและชื่นชอบแม้ผู้แสดงจะขับร้องเพลงภาษามลายูซึ่งผู้ชมที่ไม่เข้าใจด้านภาษาแต่ไม่เป็นปัญหาในการรับชมเพราะความเพลิดเพลินอยู่ที่ลีลาที่พร้อมเพียงและการโห่ร้องเพลงที่อย่างสนุกของลูกคู่ วิวัฒนาการของการแสดงชุดนี้อยู่ที่การปรับตำแหน่งการนั่งของลูกคู่จากเดิมนั่งล้อมวงและแสดงลีลาภายในวงซึ่งผู้ชมไม่สามารถมองเห็นลีลาได้เห็นเพียงหลังของลูกคู่เท่านั้น ต่อมาจึงมีการนั่งแบบเรียงหน้ากระดานทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นทุกอิริยาบถของนักแสดง จนรู้สึกมีอารมณ์ร่วมในการแสดงได้เป็นอย่างดี เมื่อพิจารณาจำแนกตามรูปแบบของการแสดงตั้งแต่อดีต (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2542 : 6867-6868 ; เฉลิม มากนวล, 2551 : 282) จนถึงปัจจุบัน (แวอูเซ็ง มะแซ, 2555 : สัมภาษณ์) สามารถสรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการการแสดงดีเกร์ฮูลู ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 สรุปผลการวิเคราะห์วิวัฒนาการของการแสดงดีเกร์ฮูลู

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
ผู้แสดง	- นักแสดงใช้ผู้ชายล้วน ต่อมามีการฝึกผู้หญิง มีประมาณวงละ 15 คน แบ่งเป็นนักร้อง 1-3 คน ลูกคู่ 9 คน นักดนตรี 5 คน	- ยึดรูปแบบเดิม แต่จำนวนผู้แสดงเพิ่มขึ้น ได้แก่ นักร้องบางคณะมี 4 คน นักดนตรี 8 คน ลูกคู่ 9-10 คน
การแต่งกาย	- แต่งกายแบบพื้นเมือง	- ยึดรูปแบบเดิม เน้นความสวยงามมากขึ้น - สีเครื่องแต่งกายเหมือนกันทั้งคณะ
เครื่องดนตรี	- รำมะนา ฆ้อง ฉิ่ง ลูกแซก	- ยึดรูปแบบเดิม เพิ่มแทมบูลิน และโหม่ง
วิธีการแสดง	- มีการไหว้ครูเพื่อบูชาเทพเจ้า - ลูกคู่ขึ้นมานั่งล้อมวง นักร้องยืนกลางวง หากมีการประชันผลัดกันร้องทีมละรอบ - ลำดับการแสดง 1. ดนตรีโหมโรงเริ่มจากจังหวะช้า(สะเนาะ) และเร็ว(กาโระ) 2. เริ่มเพลงอารัมภบท เพื่อบอกวัตถุของการแสดง (เพลงปาตง) 3. ร้องบทเพลงทั่วไป 4. จบด้วยเพลงวาบูแล	- ตัดพิธีไหว้ครูออก - การนั่งของลูกคู่จะเป็นนั่งหน้ากระดาน - ลำดับการแสดงเหมือนเดิม
โอกาสแสดง	- แสดงในงานรื่นเริง	- นิยมมากในงานแต่งงาน งานของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน
สถานที่แสดง	- บนบ้านที่มีใต้ถุนไม่ต้องมีเวที - สร้างเวทีแสดงสูงไม่เกิน 1 เมตร	- แสดงที่บนเวที

รายการ	รูปแบบในอดีต	รูปแบบในปัจจุบัน
	- บนโรงแสดงไม่ต้องมีเวทีหรือการยกพื้น	

ที่มา : ตารางจัดทำโดยจรรย์สมร ผลบุญ

วิวัฒนาการของการแสดงดีเกร์ฮูลู มีมาอย่างต่อเนื่องแต่ไม่ละทิ้งความนิยมดั้งเดิม โดยเฉพาะบทเพลงที่ใช้ในการแสดงแม้จะแต้งเพลงเพิ่มหลากหลายภาษาเพื่อให้เข้ากับงานต่างๆ แต่ก็ยังคงนิยมเรียงลำดับเพลงตามแบบดั้งเดิม และเป็นที่น่าสังเกตว่ามีคณะดีเกร์ฮูลูจำนวนมาก โดยเฉพาะคณะตามสถาบันการศึกษาโดยได้เชิญหัวหน้าคณะไปฝึกให้กับนักเรียนเพื่อให้เห็นคุณค่าของการแสดงวัฒนธรรมของตนและให้ใช้เวลาให้เกิดประโยชน์ จึงส่งผลให้วิวัฒนาการด้านการแสดงเกิดขึ้นมาคือ บทเพลงมีการเพิ่มภาษาอื่นที่นอกเหนือจากภาษามลายู เพื่อให้ผู้ชมในพื้นที่นั้นๆ เกิดความประทับใจและเป็นการโชว์ศักยภาพของนักแสดงด้วย ทั้งการสร้างสรรค์ท่าทางที่หลากหลาย มีการประดิษฐ์ชุดแต่งกายเพื่อสวยงามมากขึ้น ทั้งนี้ยังมีการดึงความสามารถของนักดนตรีที่มีลีลาการเต้นมาใช้เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม

ผลจากการศึกษาการแสดงทั้ง 7 ชุดดังกล่าว ถือเป็นผลสะท้อนวิถีชีวิตของคนในอดีตที่ได้สร้างสรรค์และถ่ายทอดสืบต่อกันมา ซึ่งการแสดงจะสามารถอยู่ไปถึงอนาคตได้ต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ดังนั้นวิวัฒนาการของแต่ละชุดการแสดงย่อมมีวิถีที่แตกต่างกันออกไปทั้งนี้ปัจจัยสำคัญขึ้นอยู่กับระบบการถ่ายทอด คือ 1) เจ้าของคณะเป็นผู้ถ่ายทอดให้มีตามชุมชนและสถานศึกษา ได้แก่ รองเง็งตันหยง สิละ ดีเกร์ฮูลู จึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อให้เหมาะกับเยาวชน ส่วนการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมไม่สามารถตัดส่วนใดได้ ส่วนรูปแบบความบันเทิงก็มีตัดพิธีไหว้ครูออกทั้งนี้ในการถ่ายทอดยังไม่มีสถาบันศึกษาใดเชิญครูภูมิปัญญามาสอนจริงจังจึงทำให้เป็นชุดการแสดงที่มีวิวัฒนาการมากนัก 2) ครูหรือรุ่นพี่เป็นผู้ถ่ายทอดในสถานศึกษา ได้แก่ รองเง็ง ซัมเปง และดาระ ซึ่งมีวิวัฒนาการให้เป็นการแสดงโชว์ความสวยงามและเน้นความประณีตของการแต่งกาย

อภิปรายผล

ผลจากการศึกษาวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ได้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงเพื่อให้คงอยู่และเป็นการแสดงที่สื่ออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมโดยแท้จริง อาทิเครื่องแต่งกาย และเครื่องดนตรี ซึ่งสังเกตได้ว่าเครื่องแต่งกายที่การแสดงทั้ง 7 ชุดผู้ชายยังคงสวมชุดสลีแน ผู้หญิงสวมชุดบาหนง จะมีความต่างตรงความประณีตของการตัดเย็บ การเลือกชนิดของเนื้อผ้า ส่วนเครื่องดนตรีในแต่ละชุดจะมีเครื่องตีประเภท กือแน หรือรำมะนา ที่ถือเป็นเครื่องดนตรีของชาวมลายู ซึ่งหากย้อนกลับไปดูประวัติความเป็นมาที่การแสดงส่วนใหญ่ได้จากการหยิบยืมทางวัฒนธรรมแต่คนไทยเชื้อสายมลายูได้แค่นำส่วนของรูปแบบการแสดงมาใช้เท่านั้นส่วนของเครื่องแต่งกายยังคงเป็นแบบฉบับของตน

การแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายูทั้ง 7 ชุดการแสดงย่อมมีวิวัฒนาการที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับพฤติกรรมของกลุ่มผู้แสดง ที่มีการพัฒนารูปแบบการแสดงเพื่อเอาใจผู้ชมและสอดคล้องกับสภาพแวดล้อม และการถ่ายทอดก็เป็นปัจจัยที่สำคัญเห็นได้จากวัฒนธรรมการแสดงจะมีการรับและส่งต่อไปเรื่อยๆ การพัฒนารูปแบบให้เข้ากับยุคสมัยและการถ่ายทอดจึงเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดง ซึ่งจากการศึกษาทั้ง 7 ชุดมีเพียงการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรมเท่านั้นที่ยังคงไม่มีการพัฒนาปรับเปลี่ยน ซึ่งกลายเป็นปัญหาสำคัญของวิวัฒนาการเพราะในปัจจุบันไม่มีกลุ่มเยาวชนเข้ามารับช่วงต่อซึ่งค้านกับหลักของวิวัฒนาการที่จำเป็นต้องมีคนรุ่นใหม่เข้ามาเพื่อให้มีสืบเนื่องกันไป ทั้งนี้เมื่อเทียบกับการแสดงมะโย่งของไทยกับประเทศมาเลเซียซึ่งเป็นประเทศที่มีการนับถือศาสนา

อิสลามเช่นเดียวกัน แต่มีการสนับสนุนจนกลายเป็นการแสดงที่แพร่หลายทั่วไป นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบการแสดงมะโย่งรูปแบบพิธีกรรม และรูปแบบความบันเทิงที่หลงเหลืออยู่ในประเทศไทยมีการพัฒนาที่ต่างกันโดยรูปแบบความบันเทิงมีการปรับให้เป็นที่สนใจของกลุ่มผู้ชม และผสมผสานการแสดงของกลุ่มวัฒนธรรมใกล้เคียงเข้ามาร่วมจึงได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้สนใจและหน่วยงานมากกว่ารูปแบบพิธีกรรมที่ถูกว่าจ้างให้แสดงเพียงงานแก้บน การรักษาคนไข้ ต่างกับการแสดงสิละและดีเกร์ฮูลูที่นักแสดงเป็นผู้ถ่ายทอดให้ทั้งในสถาบันและสอนในชุมชนมีการปรับและตัดส่วนที่เป็นข้อขัดแย้งทำให้การแสดงยังคงเป็นที่ชื่นชอบของสังคม ทั้งนี้รองเง็งตันหยงเป็นชุดการแสดงที่เพิ่งเริ่มมีวิวัฒนาการเพราะเริ่มเข้าสู่การถ่ายทอดในสถานศึกษานั่นเอง

ส่วนการแสดงประเภทรองเง็ง ซัมเปง และดาระ มักมีการถ่ายทอดทางการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา ซึ่งผลของการศึกษาวิวัฒนาการในการถ่ายทอดให้สมาชิกในกลุ่มนั้นหากเป็นกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันจะมีการผลิตซ้ำและอยู่ในกลุ่มเป็นเวลาที่นานกว่าที่ถ่ายทอดในสถาบันการศึกษาเพราะเมื่อผู้เรียนได้ศึกษาจบก็ต้องมีการผลัดเปลี่ยนกลุ่มไปเรื่อยๆ จึงเป็นการครอบครองในระยะสั้นๆ ผู้ที่ได้รับไม่สามารถนำไปผลิตซ้ำเมื่อตนออกจากสถาบันแห่งนั้น แต่ทั้งนี้ผลดีของการนำการแสดงเข้าสู่ระบบการเรียนการสอนของโรงเรียนถือเป็นการส่งเสริมสนับสนุนวิวัฒนาการได้เป็นอย่างดี ซึ่งทั้งนี้ในการถ่ายทอดการแสดงผ่านสถานศึกษาได้มีการเชิญวิทยากรจากคณะโดยตรงแก่ครู ต่อมาจึงมีการถ่ายทอดจากครูกับนักเรียน รุ่นพี่กับรุ่นน้องโดยครูจะเป็นผู้ควบคุม ซึ่งระบบการเรียนการสอนยังเน้นการปลูกฝังเยาวชนตั้งแต่เด็ก แต่เมื่อเด็กเข้าสู่วัยรุ่นผู้ปกครองที่มีการเคร่งในศาสนาเด็กก็จำต้องออกจากชมรม และทางชมรมจะต้องหาเด็กที่มาสืบทอดใหม่อีก

เอกสารอ้างอิง

ก่อเกียรติ สุขธรานนท์, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรองเง็งและซัมเปง, สัมภาษณ์วันที่ 12 ตุลาคม 2555.

เฉลิม มากนวล. (2551). “มะโย่ง, ซีละ, ดีเกฮูลู,” ใน **ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง**. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนพานิช.

เซ็ง อาบู, ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีของคนไทยเชื้อสายมลายู, สัมภาษณ์วันที่ 8 กันยายน 2555.

ตีเมาะ เงาะ, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงมะโย่ง, สัมภาษณ์วันที่ 9 กันยายน 2555.

ทัศนียา คัญทะชา, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรองเง็งและซัมเปง, สัมภาษณ์วันที่ 18 พฤศจิกายน 2555.

นพมาศ พรมนุชาธิป, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรองเง็งและซัมเปง, สัมภาษณ์วันที่ 7 มิถุนายน 2556

นูรียัน สาและ. (2542). “มะโย่ง” ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2545 เล่ม 12.** กรุงเทพ ฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2540). **บุหงาปัตตานี : คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2542). “รองเง็ง, สิละ ลิเกฮูลู” ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2545 เล่ม 13**. กรุงเทพฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์.

ปิยวดี มากพา. (2555, กรกฎาคม-ธันวาคม). การสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.** 14(1): 115.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, นักวิชาการ, สัมภาษณ์วันที่ 10 ธันวาคม 2555

ไพบูลย์ ดวงจันทร์. 2551). “ซัมเปง” ใน **ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

มรรคตา ดอแม, หัวหน้าคณะสิละนากออูแต, สัมภาษณ์วันที่ 15 กันยายน 2555

รื่นนภา รัตนพงศ์. (2542). “ดาระ,” ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2545 เล่ม 5.** กรุงเทพฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์.

แวอูเซ็ง มะแซ หัวหน้าคณะดีเกร์ฮูลูตันหยงลุโล๊ะ, สัมภาษณ์วันที่ 8 กันยายน 2555
สมชาย พูลพิพัฒน์, รองศาสตราจารย์. ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง, สัมภาษณ์วันที่ 9 ตุลาคม 2557
สมศรี ชอบกิจ, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงดาระ, สัมภาษณ์วันที่ 27 มิถุนายน 2555 ; 24 ตุลาคม 2555
สมาน โดซอมิ, ผู้บริหารศูนย์วัฒนธรรมเฉลิมราชพิพิธภัณฑ์ภือเบ็ง ยะลาสัมภาษณ์วันที่ 5 ตุลาคม 2555.
สาวิตร พงศ์วัชร์. (2538). **รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร
สุธาวัลย์ เส็นสาย, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงรองเง็ง ตันหยง, สัมภาษณ์วันที่ 25 ตุลาคม 2555

Reference

Chalerm Maknuan. (2008). "Ma Yong, Silat, DikirHulu," in **Thai Features –Performing Arts**. (2nd edition) Bangkok: ThaiWattanaPanich.

Korkiat Sooktharanon, an expert on Ronggeng and Sampeng performance, interviewed on October 12, 2012.

Makkata Dormae, head of SilatNakoUtae Troupe, interviewed on September 2013.

Noppamas Promnuchathip, an expert on Ronggengand Sampeng Performance, interviewed on June 7, 2013.

Nuriyan Saleh. (1999). "Mak Yong," in **Encyclopedia of Southern Culture 2002, Volume 12**, Bangkok: Siam Press Management.

Paiboon Duangchan. (2008). "Sampeng," in **Thai Features-Performing Arts**. (2nd edition) Bangkok: ThaiWattanaPanich.

Piyawadi Makpa. (2013, July-December).A research synthesis of Thai dance.**Journal of the Institute of Culture and Arts.**14 (1): 115.

Pornthep Boonchanpet, an academic, interviewed on December 10, 2012.

Prapon Rueangnarong. (1997). “Ronggeng, Silat, Like Hulu,” in **Encyclopedia of Southern Culture 2002, Volume 13**.Bangkok: Siam Press Management.

PraponRueangnarong. (1997) **BungaPattani: Folklore of Muslims in Southern Thailand**, Bangkok: Matichon.

Ruennapa Rattanapong.(1999). "Darak," in **Encyclopedia of Southern Culture 2002, Volume 5**, Bangkok: Siam Press Management.

Samarn Dosomi, an executive of ChalermratKeepeng Museum Cultural Center, Yala, interviewed on October 5, 2013.

Sawit Pongwat. (1995). Ronggeng; **Folk Dance in the South**.Master of Arts Thesis in Thai Traditional Dance, Graduate School, Chulalongkorn University. Photocopy.

Seng Abu, a Thai-Malay music expert, interviewed on September 8, 2012.

Somchai Poonpipat, associate professor. An expert on performance, interviewed on October 9, 2014.

Somsri Chobkit, an expert on Darak performance, interviewed on June 27, 2012; October 24, 2012.

Suthawan Sensai, an expert in TanyongRonggeng dance performances, interviewed on October 25, 2013.

Thatsaneeya Khanthacha, an expert on Ronggengand SampengPerformance,interviewed on November 18, 2012.

Timoh Ngoh, an expert on Mak Yong performance, interviewed on September 9, 2012.

Wae-useng Masae, head of TanyongLulohDikirHulu Troupe, interviewed on September 8, 2013.

Institute of Culture and Arts