[ เ รื่ อ ง จ า ก ป ก ]

**กลิ่น คงเหมือนเพชร**
นักวิชาการอิสระ
อดีตผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม วิทยาลัยพลศึกษากระบี่

# รองแง็งฝั่งอันดามัน
## การปะทะ-ผสานของตะวันตก-ตะวันออก และชนพื้นเมือง

รองแง็งเป็นการแสดงท้องถิ่นภาคใต้ของไทย มีทั้งในบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนตอนล่าง คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกทางจังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต มีเค้าความเป็นมาจากศิลปะยุโรป แล้วประสมประสานกับวัฒนธรรมอาหรับ ชวา มลายู และไทย ตามหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จนอาจพูดได้ว่า รองแง็งเป็นวัฒนธรรมสากล ที่คนไทยรับจากวัฒนธรรมหลายชาติทั่วโลก โดยมีจุดพักทางวัฒนธรรมในภาคใต้ของไทย รองแง็งจึงเป็นตัวเชื่อมประสานระหว่างซีกโลกตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน

นักประวัติศาสตร์และผู้สนใจการเล่นพื้นบ้านหลายท่านให้ความเห็นว่า พวกฝรั่ง สเปน โปรตุเกส และฮอลันดา นักล่าอาณานิคมผู้มากับเส้นทางการค้าเครื่องเทศ เป็นผู้จุดประกายการเล่นชนิดนี้ให้กับชนพื้นเมืองแถบชวาและมลายูก่อน โดยฝรั่งพวกนี้จะมีการจับคู่เต้นรำกันสนุกสนาน ใช้ไวโอลินเป็นดนตรีประกอบ ทำให้ชาวพื้นเมืองนำไปประยุกต์ โดยเอาวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าไปประสมประสานทั้งบทเพลงและดนตรีพื้นเมือง กลายเป็นนวัตกรรมใหม่ที่มีการยอมรับเล่นกันแพร่หลายในราชสำนักเจ้าผู้ครองนคร แล้วแพร่หลายไปสู่ชาวบ้านทั่วไป แม้ว่าทำนองเพลงจะแตกต่างกันไปบ้าง แต่ลีลาเพลงพื้นบ้านยุโรปยังปรากฏอย่างสมบูรณ์ในตัวเพลงรองแง็ง

การเคลื่อนที่ทางวัฒนธรรมดังกล่าวมีข้อสังเกตเป็นเหตุผลทางรูปธรรม คือ

(1) **เครื่องดนตรีที่ใช้** ส่วนหนึ่งมาจากทางยุโรป คือ ไวโอลิน (Violin) อาจมีแมนโดลิน (Mandolin) และแอคคอเดี้ยน (Accordian) เพิ่ม

มาด้วย กับอีกส่วนหนึ่งเป็นดนตรีเอเชีย คือ รำมะนา และฆ้อง

(2) **ท่ารำ** ใช้ลักษณะเคลื่อนไหวของเท้าเป็นหลักอันเป็นลักษณะวัฒนธรรมแบบฝรั่ง รำเท้า ผสมผสานท่ารำด้วยมือแบบเอเชีย

(3) **ทำนอง** เป็นทำนองที่มีรากฐานมาจากเพลงพื้นเมืองยุโรปส่วนหนึ่ง ผสมผสานกับเพลงพื้นเมืองมลายูคือเพลงปันตุน (Pantun) และเพลงพื้นเมืองภาคใต้ของไทยโดยประยุกต์มาเป็นเพลงตันหยงส่วนหนึ่ง

(4) **คำร้อง** เดิมเป็นภาษามลายูจากบทกวีของเพลงปันตุน ไม่มีแบบแผนการร้องเป็นรูปแบบตายตัว ในขณะร้องจะเคลื่อนไหวคลอไปกับเสียงไวโอลิน ต่อมากลุ่มไทยพุทธและไทยมุสลิมนำมาประยุกต์เป็นคำร้องภาษาไทยเรียกว่า รองแง็งตันหยง เป็นต้น

จึงเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงรองแง็ง เกิดขึ้นจากคนหลายกลุ่มหลายเชื้อชาติผสมกันไป จนเกิดวัฒนธรรมท้องถิ่นอันเป็นมรดกสืบทอดกันมา รองแง็งที่เล่นกันอยู่ในประเทศไทย มีอยู่ 3 ลักษณะคือ

(1) **รองแง็งฝั่งอ่าวไทย** มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดปัตตานี เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยอาณาจักรปัตตานีโบราณ ได้รับอิทธิพลจากมลายูโดยตรง นิยมกันในราชสำนักของเจ้าผู้ครองนคร ใช้จังหวะทำนองเรียบง่าย ไพเราะ ภายหลังแพร่หลายออกไปสู่ชาวบ้าน ปัจจุบันก็พอมีอยู่แต่ก็น้อยลงทุกที เพราะชาวบ้านส่วนหนึ่งเห็นว่าการร้องรำขัดกับหลักการทางศาสนา ที่มีอยู่ก็เหลือเพียงการบรรเลงดนตรีและร่ายรำประกอบเท่านั้น การขับร้องมีน้อยมาก

(2) **รองแง็งฝั่งอันดามัน** มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้รับอิทธิพลมาจากมลายูเช่นเดียวกัน โดยผ่านทางกลุ่มชาวเลและไทยมุสลิม เป็นรองแง็งสายชาวบ้าน ไม่ค่อยพิถีพิถันในการแสดงเหมือนสายราชสำนัก เหมือนรองแง็งฝั่งอ่าวไทย แต่ยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิม คือมีการบรรเลงดนตรี ร่ายรำประกอบขับร้องเป็นเพลงปันตุนอยู่ แต่ปัญหาก็คือพ่อเพลงแม่เพลงนักดนตรีล้วนสูงอายุทั้งสิ้น

**ศิลปะการแสดงรองแง็ง เกิดขึ้นจากคนหลายกลุ่มหลายเชื้อชาติผสมกันไป จนเกิดวัฒนธรรมท้องถิ่นอันเป็นมรดกสืบทอดกัน**

(3) **รองแง็งตันหยง** เป็นการเล่นรองแง็งประยุกต์จากรองแง็งฝั่งอันดามัน โดยผสมผสานวัฒนธรรมหนังตะลุง มโนราห์ ลิเกป่าเข้าไปในจังหวะทำนอง และแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาไทย โดยใช้ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ มักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า “ตันหยง” ซึ่งแปลว่า ดอกพิกุล จึงเรียกกันว่า *รองแง็งตันหยง* นอกจากจะใช้จังหวะทำนองแบบเดิมแล้ว ยังประดิษฐ์จังหวะและทำนองใหม่ๆ ขึ้นมาใช้เองอีกด้วย

การเล่นรองแง็งทั้ง 3 ประเภทนี้ แม้ว่าจะมีรูปแบบต่างกันไปบ้างก็มีต้นเค้ามาจากวัฒนธรรมยุโรป ชวา มลายู มีจุดพักอยู่ในประเทศไทยทั้งสองฟากฝั่งมาเป็นเวลาช้านานนับร้อยปี จึงเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ควรอนุรักษ์และสืบสานต่อไป อย่างไรก็ตามในการเสนอบทความครั้งนี้ เป็นการศึกษาเฉพาะกรณี ข้อมูลที่ปรากฏเป็นเรื่องราวฝั่งทะเลตะวันตก หรือฝั่ง

อันดามัน ใช้พื้นที่อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่เป็นหลัก พื้นที่อื่นๆ โดยรอบเป็นเพียงส่วนประกอบเท่านั้น

**รองแง็งเข้าสู่เกาะลันตา**

จากคำบอกเล่าของศิลปินรองแง็งและผู้สูงอายุในพื้นที่ สรุปได้ว่า*นายบูกาเส็ม* (ไม่ทราบนามสกุล) ชาวเมืองเกาะ (ปีนัง) ได้เข้ามาที่เกาะลันตา ประมาณ 80-90 ปีมาแล้ว พร้อมนำซอ (ไวโอลิน) ติดตัวมาด้วย ตระเวณเล่นซอไปตามหมู่บ้าน ชาวบ้านเกิดความสนใจจึงขอฝึกซอด้วย นายบูกาเส็มเป็นคนไม่มีครอบครัว จึงมีเวลาถ่ายทอดการเล่นซอและการเต้นรองแง็งให้กับชาวบ้านที่สนใจ ซึ่งมีทั้งชาวไทยมุสลิมและชาวเล *นายลาหมาด คบคน* (สกุลเดิม ช้างน้ำ) เป็นชาวเลคนแรกที่ได้รับการฝึกหัดสีซอและขับร้องเพลงรองแง็ง [เดิมเคยเล่นกาบง (คล้ายมโนห์รา) และมะโย่ง] แล้วถ่ายทอดการตีรำมะนาให้*นายบู่เด็น*บุตรชาย และฝึกฝนการขับร้องเพลงแก่*นางซ้อนะ* บุตรสาว ตระกูล “คบคน” จึงสืบทอดการเล่นรองแง็งมาถึงทุกวันนี้

ในกลุ่มไทยมุสลิม นายบูกาเส็ม ถ่ายทอดให้แก่*นายหมาดเดีย บุตรหมีน* และ*นายยูโสบ และเกาะ* นายหมาดเดียสอนต่อให้*นายปรำหนี* หลานชาย และ*นายจิ หมาดปีนัง* จนเกิดคณะรองแง็งคณะบ้านหัวแหลม ที่บริเวณเกาะลันตาใหญ่ นายบูกาเส็ม เร่ร่อนไปหลายที่ในจังหวัดใกล้เคียง ไปที่ไหนก็ถ่ายทอดวิชาให้กับคนแถวนั้น ในระยะเวลาใกล้เคียงกัน *นางย่าเหรี้ย ย่าเส็น* ชาวบ้านเกาะลันตา ไปเมืองเกาะ (ปีนัง) ได้ฝึกการรำและร้องเพลงรองแง็ง ต่อมาได้ร่วมกับ*นายหมาน กัวลามุดา นายอาหวัง กัวลามุดา* ฝึกชาวบ้านผู้สนใจจนรองแง็งแพร่หลายไปทั่วเกาะลันตา

หลังจากนั้นการเล่นรองแง็งแพร่หลายไปตามเกาะอื่นๆ เช่น เกาะลันตาน้อย เกาะกลาง เกาะจำ มีพ่อเพลงแม่เพลง และนักดนตรีเกิดขึ้นหลายคน ศิลปินรองแง็งในอดีตที่ได้รับการกล่าวขานมากที่สุดในการขับเพลงและร่ายรำ ได้แก่ *นางบุญเติม ทะเลลึก นางแลอ๊ะ ทะเลลึก* เป็นนางรองแง็งที่สวย มีเสน่ห์ เป็นที่ต้องตาต้องใจของหนุ่มๆ ลันตา *นางยิ้มเหลียะ มหาผล* แม่เพลงผู้มีชื่อแห่งเกาะจำ *นางจิ้ว ประมงกิจ* เกาะสิเหร่ ภูเก็ต เป็นต้น

มือซอ (ไวโอลิน) ฝีมือที่ดีสุดในอดีต คือ *นายปรำหนี บุตรหมีน นายจิ หมาดปีนัง* ในระยะที่รองแง็งเกาะลันตาเฟื่องฟู *ครูเนิ่น เกษสุวรรณ* อดีตผู้แทนราษฎร จังหวัดกระบี่เคยนำคณะไปแสดงถึงกรุงเทพฯ 2 ครั้งในปี พ.ศ.2496 และปี พ.ศ.2498

ปัจจุบันรองแง็งที่ยังคงใช้รูปแบบดั้งเดิมในการแสดงที่เกาะลันตามีเหลือเพียง 2 คณะ คือ คณะสังกาอู้ บ้านหัวแหลมสุด ตำบลเกาะลันตาใหญ่ และคณะคลองดาว ตำบลศาลาด่าน เกาะลันตาน้อยทั้ง 2 คณะ เป็นชาวเลทั้งหมด

**รองแง็งตันหยง : นวัตกรรมใหม่บนฝั่งทะเลอันดามัน**

รองแง็งแบบดั้งเดิมที่เข้ามาเกาะลันตา แม้ว่าลักษณะการแสดงจะเป็นแบบชาวบ้าน ไม่เคร่งครัดในรูปแบบเหมือนรองแง็งราชสำนัก แต่ก็ยังใช้ท่ารำและบทเพลงดั้งเดิมคือ ใช้เพลงปันตุนเป็นภาษามลายูเรียกกันทั่วไปว่า “ขับแขก” ต่อมาได้มีผู้คิดบทเพลงโดยใช้ทำนองว่า ใส่เนื้อร้องเป็นภาษาไทย เลียนแบบฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ คำขึ้นต้นว่า “ตันหยง/บุหงา/ปารีตตันหยง” (บางถิ่นออกเสียงเป็น “ต้นโหย้ง”) เช่น

บุหงาตันหยง
หยงไหรล่ะน้องหยงยังตันเหร่
หลบบ้านไม่รอดเสียแล้วเด
ถูกเหน่น้ำตาปลาดุหยง
คดข้าวสักหวัก
คิดถึงคู่รักกินข้าวไม่ลง
ถูกเหน่น้ำตาปลาดุหยง
กินข้าวไม่ลงสักคำเดียว

เพลงตันหยงได้แพร่หลายจากเกาะขึ้นไปบนบกแผ่นดินใหญ่ โดยกลุ่มไทยมุสลิมเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า “รองแง็งดอน”

รองแง็งตันหยงเป็นที่ยอมรับกันกว้างขวางในหมู่นักเต้นและผู้ชม เพราะสามารถสื่อสารกันเข้าใจความหมาย ในกระบวนการแสดงยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมขึ้นไปร้องโต้คารมบทกวีด้วยปฏิภาณในภาษาของตน ต่างกับเพลงปันตุนซึ่งต้องท่องจำ แล้วพัฒนาต่อไป มีการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ๆ โดยแตกไปจากรากเหง้าเดิมเป็นท่ารำมากมาย เช่น ปารีหาดยาว ปารีสตูล ปารีภูเก็ต ยาโงง ซินาโดง สัมปันหยา สร้อยระกำ เป็นต้น แนวทำนองใหม่นี้ได้ย้อนหวนคืนลงทะเลไปสู่กลุ่มรองแง็งดั้งเดิมตามเกาะแก่งต่างๆ จึงเห็นว่าชนกลุ่มชาวเลที่เคยเล่นรองแง็งแบบดั้งเดิมก็ขับเพลงตันหยงได้เช่นกัน การปรับเปลี่ยนของรองแง็งดั้งเดิมมาสู่รองแง็งตันหยงเกิดจากสาเหตุต่อไปนี้

(1) กลุ่มไทยมุสลิมฝั่งอันดามัน ใช้ภาษาไทยในชีวิตประจำวัน การปรับเปลี่ยนภาษาในบทเพลงเป็นภาษาไทย สามารถสื่อความหมายได้สะดวกและกว้างขวางกว่า

(2) ภาษาในเพลงปันตุน เป็นบทกวีค่อนข้างเข้าใจยากสำหรับคนทั่วไป บางคนขับร้องได้แต่ไม่รู้ความหมาย ทำให้ขาดความลึกซึ้ง

**รองแง็งตันหยงเป็นที่ยอมรับกันกว้างขวางในหมู่นักเต้นและผู้ชม เพราะสามารถสื่อสารกันเข้าใจความหมาย ในกระบวนการแสดงยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมขึ้นไปร้องโต้คารมบทกวีด้วยปฏิภาณในภาษาของตน ต่างกับเพลงปันตุนซึ่งต้องท่องจำ แล้วพัฒนาต่อไป**

บทเพลงมีจำกัด เพราะไม่สามารถแต่งเองได้ เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงรุ่นเก่าหมดไป บทเพลงก็จะลดน้อยลงและอาจสูญหายไปด้วย

(3) เพลงตันหยงสามารถสอดใส่วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมที่ตนอาศัยเป็นการสื่อความหมายถึงกันและกันได้ ต่างไปจากเพลงปันตุนซึ่งรับจากภายนอก

(4) รองแง็งฝั่งอันดามันไม่ได้เสนอความสวยงามของท่ารำอย่างเดียว ต้องใช้บทเพลงประกอบ และใช้บทเพลงโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง การใช้ภาษาของตนจึงง่ายต่อการเตรียมบทกลอน หรือใช้มุตโต (ปฏิภาณ) เอาก็ได้

(5) เพลงตันหยงสามารถสื่อสารกันได้สองทาง ทั้งผู้แสดงและผู้ชม จึงแพร่หลายไปสู่ชุมชนรอบข้างอย่างรวดเร็ว

**ธรรมเนียมนิยมในการเล่นรองแง็ง**

การเล่นรองแง็งในรุ่นแรกๆ เป็นการสมัครเล่นสนุกสนานกันในกลุ่มเด็กๆ ในหมู่บ้าน ไม่มีรูปแบบอะไรมากนัก เมื่อการแพร่กระจายเกิด

ขึ้น มีการรวมตัวกันอย่างถาวรถึงขนาด “เดินโรง” ไปแสดงตามที่ต่างๆ ที่มีเจ้าภาพรับไป รองแง็งจึงปรับขบวนการให้เป็นรูปแบบมากขึ้น พอจะแยกเป็นประเด็นได้ดังนี้

(1) **ผู้แสดง** รองแง็งคณะหนึ่งๆ มีผู้แสดงไม่แน่นอน แล้วแต่ฝึกผู้รำไว้เท่าใด อย่างมากประมาณ 10-15 คน รวมทั้งนักดนตรีซึ่งมีจำนวนเท่ากับเครื่องดนตรี และลักษณะที่ปรากฏชัดบนฝั่งทะเลอันดามัน พ่อเพลงกับมือซอ (ไวโอลิน) มักจะเป็นบุคคลเดียวกัน

(2) **ดนตรีรองแง็ง** มีไม่มากนัก ที่สำคัญได้แก่ ไวโอลิน (ซอ) ปกติมี 1 ตัว ของพ่อเพลง ลักษณะเด่นคือ ผู้บรรเลงไม่มีความรู้เรื่องตัวโน้ต อาศัยความชำนาญฝึกเทียบเสียงเองโดยการจำรำมะนาจำนวน 1-3 ใบ และฆ้อง 1 ใบ ตามปกติฆ้องเป็นตัวกำหนดให้ผู้เต้นก้าวเท้าไปตามจังหวะลีลา ถ้าขาดฆ้องก็สามารถเล่นรองแง็งได้ แต่ก็ขาดรสชาติลงไป

(3) **โรงหรือเวที** เดิมเล่นบนลานดินหรือชายหาดในยามค่ำคืน เมื่อมีการรับคณะรองแง็งไปเล่นในโอกาสอื่นๆ จึงมีการยกพื้นเวทีให้สูงขึ้น เหมือนเวทีรำวง เพื่อความสะดวกของผู้ชมด้วย

(4) **โอกาสในการแสดง** รองแง็งแสดงได้ทุกงานทุกโอกาส เช่น เล่นเพื่อความสนุกสนานในหมู่บ้าน งานเทศกาล งานในแหล่งธุรกิจหรือการท่องเที่ยว เป็นต้น

(5) **การฝึกร้องรำและดนตรี** การฝึกท่าเต้นเริ่มจากท่าพื้นฐานง่ายๆ คือ การเดิน การใช้มือ ใช้เท้าเหมือนการฝึกกิจกรรมเข้าจังหวะจนเกิดความชำนาญ ท่ารำดั้งเดิมก็ฝึกจากคนรุ่นเก่า ถ้าเป็นท่าประยุกต์ใหม่ๆ ก็จะถ่ายทอดกันเอง นอกจากนี้นางรำจะต้องฝึกการร้องเพลง หัดต่อกลอนปากเปล่า เพราะอาจจะต้องปะทะคารมกับผู้ชมที่เป็นนักกลอนเข้าก็ได้ สำหรับดนตรีนัดซ้อมกันตามโอกาส นักดนตรีใหม่มักถ่ายทอดกันตัวต่อตัวจนชำนาญจึงออกงาน

(6) **การแต่งกาย** ถ้าแสดงในหมู่บ้านมักแต่งกายตามสะดวก ภายหลังได้มีการพัฒนาการแต่งกายให้ดูดีขึ้น ผู้หญิงจะนุ่งผ้าปาเต๊ะ เสื้อแบบมลายูท้องถิ่น ผู้ชายไม่มีรูปแบบแน่นอน มีทั้งนุ่งโสร่งและกางเกง ในกรณีไปแสดงต่างถิ่น ผู้หญิงจะนุ่งผ้าปาเต๊ะหรือย่าหยาประยุกต์ เสื้อแขนยาวลายดอกไม้ มีผ้าลูกไม้คลุมศีรษะหรือคล้องคอ ปัจจุบันนางรำบางคณะเปลี่ยนผ้าถุงมาเป็นกระโปรง ทำแบบหางเครื่องเพลงลูกทุ่งก็มี การแต่งกายของผู้ชายไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก อาจใช้ผ้าโสร่งคาดทับกางเกงอีกชั้นหนึ่งและสวมหมวกมลายู

(7) **ขนบนิยมการไหว้ครู** เกิดขึ้นเมื่อมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมไทยแล้ว รองแง็งจะเริ่มบรรเลงด้วยเพลงในลาฆู (จังหวะทำนอง) และรำเฉพาะนางรำ คือ

(1) ลาฆูดัว (ดูวา/ดูวอ) เป็นเพลง 2 จังหวะ เป็นเพลงแรกทุกครั้ง

(2) ลาฆูมะอินัง เป็นเพลงที่สอง จะใช้ “มะอินัง” ชนิดใดก็ได้ เช่น มะอินังลูมูต มะอินังยาวา มะอินังซายัง เป็นต้น

(3) ลาฆูบุหรงปูเต๊ะ เป็นเพลงที่สาม หลังจากนั้นจะบรรเลงเพลงอะไรก็ได้ตามใจชอบจนกระทั่งปิดการแสดงจะร้องเพลงลา เรียกว่า “ลาฆูตะเบ๊ะอินเจ๊ะ” หรือ “ลาฆูซา ยังลา” มักเลือกเอาเพลงที่มีเนื้อหาประทับใจมาร้อง ปัจจุบันการร้องเพลงไหว้ครู 3 เพลงแรกดูจะไม่เคร่งครัดนัก ทั้งนี้เพราะการเล่นรองแง็งแบบเดิมกำลังจะหมดไป ส่วนเพลงตันหยงก็มิได้ถือเรื่องนี้เป็นเรื่องสำคัญ

**วรรณกรรมในศิลปะการเล่นรองแง็งฝั่งอันดามัน**

เพลงรองแง็งเป็นมุขปาฐะที่ถ่ายทอดจากปากต่อปาก มิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น ยังสอดแทรกสาระวิถีชีวิตในสังคมเอาไว้ด้วย บทบาทของเพลงรองแง็งจึงทำหน้าที่เป็นทั้งสื่อความรักระหว่างหนุ่มสาวและเป็นสื่อในการสร้างปทัสถานทางสังคมไปด้วย ขอแยกเนื้อหาสารัตถะจากเพลงรองแง็ง ให้พอเห็นเป็นตัวอย่างดังนี้

**เพลงปันตุน**

ปันตุน ปันตน หรือ ปาตง เป็นบทกวีมลายูมี 5 ชนิด คือ ปันตุน 2 วรรค 3 วรรค 4 วรรค 6 วรรค และปันตุนต่อเนื่อง ข้อความไพเราะกะทัดรัด แต่ละวรรคมีคำระหว่าง 4 คำหรือ 8-12 พยางค์ นำไปใช้ประกอบการแสดงได้ปลายเรื่อง ลักษณะพิเศษก็คือมีบทที่เป็นกระทู้ใน 2 วรรคแรก และบทสรุปใน 2 วรรคหลัง เนื้อหาของกระทู้อาจจะสัมพันธ์กับบทสรุปหรือไม่ก็ได้ เช่น

(1) KALAU ADA JARUM PATAH,
JANGAN SIMPAN ADI DALAM PATI.
KALAU ADA PANTUN SA PATAH,
JANGAN SIMPAN DI DALAM HATI.
กาเลา อะดา จารุม ปาตะเฮ
ยางัน ซิมปัน ดี ดาลัม เปอตี
กาเลา อะดา ปันตุน ซะปาต๊ะฮ
ยางัน ซิมปัน ดี ดาลัม ฮาตี

ข้อความข้างบนมีความสัมพันธ์กันทุกวรรค แปลว่า *เข็มหักไม่ควรเก็บไว้ (ในหีบ) (ฉันใด) เพลงรัก, ความรักไม่ควรเก็บในใจ* (ฉันนั้น)

(2) ANAK BURUK DI KAYA LINDANG,
TURUN MANI DI DALAM PALY.
HODOH BURUK DI MATA ORANG,
CANTIK PUTIK DI MATA SAYA
อานะ บือโระ ดี กายา ลินดัง
ตูรน มานี ดี ดาลัม ปายา
ฮูโดะฮ บูโระ ดี มาตา ออรัง
จันเตะ ปูเตะ ดี มาตา ซายา

ข้อความสองวรรคบนกับข้อสรุปสองวรรคล่าง เนื้อหามิค่อยสัมพันธ์กันมากนักแปลว่า วานรน้อยบนกิ่งไม้ ขยับไต่ลงมาถึงบึงน้ำ คนอื่นว่าน่าเกลียด ฉันว่า (เธอ) สวยเสมอ

ส่วนปันตุนต่อเนื่องเนื้อหาจะสัมพันธ์กันไปในหลายๆ วรรค เช่น

"ZAMAN ZAMAN TEKUKUR MATI.
MATI_BEWAH TERONG PERAT;
ZAMAN ZAMAN RAJA JAHORE MARI
MARI MEMBUNOH DANG SIRAT
DARI PATANI KA_TANJONG KADIS;
DI_TIUP ANGIN SALATAN DAYA
DARI MULA IA_NYA MAVIS
KEPADANYA SULTAN KENA PADAVA."

"ดลคราทิวาสมัย นกเขาใหญ่มามรณา
ณ ใต้กอพฤกษา มะเขือเทศอนิจจัง
ดลคราอนาถโอ้ จอมยะโฮร์เสด็จยัง
มาปลิดพฐู "ดัง ซีรัต" ลับดับลงแล้ว
ตานีจากนี้ตรง สู่ตันหยงกาดีสแน่ว
รินรินลมแผ่วแผ่ว อาคเนย์ทิศที่หมาย
แรกเริ่มพัดรวยรื่น ชวนชมชื่นหอมกำจาย
โอ้ราชหลงงมงาย นี่แหละหนอเสน่ห์นาง"

(ตัวอย่างข้างบนคัดมาจากเรื่อง "ดัง ซีรัต" นักร้องเสียงทอง ปัตตานี โดย อาจารย์เสนีย์ มะดากะกุล)

## บทบาทของเพลงรองแง็งจึงทำหน้าที่เป็นทั้งสื่อความรักระหว่างหนุ่มสาวและเป็นสื่อในการสร้างปทัสถานทางสังคม

สำหรับในเพลงรองแง็งที่มีเนื้อหาเป็นเชิงต่อเนื่อง ขับร้องติดต่อกันไปก็มีอยู่บ้าง เช่น

“ติงฆี ติงฆี มาตา ฮารี
อานะ กรือบาว มาตี ตาร์ตำมัด
ซางัด ลามา ซายา บือจารี
บารู สการัง ซายา บือตาปัต
อานะ กรือบาว มาตี ตาร์ตำมัด
มาตี ตือซือเล็ต ซือบือละ ปาดัล
บารู สการัง ซายา บือตาปัต
สปัรตี ญาวา ปูลัง ตูโบบาตัน”

“ตะวันสายจนบ่ายคล้อย
กระบือน้อยมามรณา
ดั้นด้นฉันค้นหา
บัดนี้พบประสบพลัน
กระบือน้อยเจ้าบรรลัย
ณ ที่ใต้กอปาหนัน
เมื่อพบประสบกัน
เสมือนชีพยังคงชนม์”

(บทเพลงข้างบนเก็บจากท้องถิ่นลันตา บันทึกตามสำเนียงท้องถิ่นแปลความโดยผู้ศึกษา)

เนื้อหาสารัตถะในเพลงปันตุนมีหลากหลาย มีทั้งความรัก คำสอน สุภาษิต สนุกสนานหรือเสียดสีสังคม ขึ้นอยู่กับผู้ใช้จะหยิบมาใช้กับสถานการณ์ใด เช่น

(1) “ดารี มานา ดาตัง จินตา
ดารี ปาญา ตูรน กือปาตี
ดารี มานา ดาตัง จินตา
ดารี มาตา ตูรน ตือฮาตี”

ความรักมาจากไหนใครรู้บ้าง
จากบึงบางท้องทุ่งมุ่งฝันหา
จากหนไหนความถวิลจินตนา
จากดวงตาก็รู้ทั่วถึงหัวใจ

บทนี้แสดงทรรศนะให้เห็นว่าความรักนั้นไม่ต้องไปค้นหาที่ใด ดูจากดวงตาก็รู้ไปถึงใจ

(2) “ปีซัง มัส บาวะ เบอยาลัต
มาซะ สะบิยี ดี_ดาลัม ปตี
อูตัง มัส ดะปัต ดี_บายัต
อูตัง บูดี ดี_บาวะ มาตี”

กล้วยทองเป็นเสบียงเดินทางไป
เพียงใบสุกอยู่บนหีบนั่น
หนี้เงินทองปองใช้ได้หมดพลัน
หนี้บุญคุณต้องใช้กันจนวันตาย

บทนี้แสดงทรรศนะว่า บุญคุณเป็นภาระอันยิ่งใหญ่ ปลดได้ยากยิ่ง เป็นหนี้เงินทองใช้กันได้หมด แต่หนี้บุญคุณใช้กันจนตาย

**เพลงตันหยง**

ตันหยงเป็นเพลงเนื้อหาภาษาไทย ที่พ่อเพลงแม่เพลงแต่งขึ้นภายหลังดังกล่าวมาแล้ว เนื้อหาสาระมีหลากหลายเช่นเดียวกัน มีทั้งเน้นความสนุกสนาน การเกี้ยวพาราสี การสอน เสียดสีสังคม วัฒนธรรมและความเชื่ออื่นๆ เช่น

**ชาวบ้านจะเรียกทำนองเพลงรองแง็งว่า “ลาฆู” (Lagu) ซึ่งแปลว่า “เพลง” นำหน้าบทเพลงต่าง ๆ เช่น ลาฆูดัว ลาฆูมะอินัง ลาฆูปารีหาดยาว ลาฆูสร้อยระกำ ฯลฯ เมื่อนักดนตรีเริ่มบรรเลงลาฆูไหน คนขับเพลงจะต้องใส่คำร้องให้เข้ากับทำนองลาฆูนั้น เพลงรองแง็งส่วนใหญ่จะใช้โครงสร้างของบันไดเสียงทางเมเจอร์และไมเนอร์ ซึ่งจะบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง A, AM, C, G, GM, EM และ D เป็นหลัก**

**(1) ต้นเหร่**

หลบบ้านไม่รอดเสียแล้วเด
ถูกเหน่น้ำตาปลาดุหยง
คดข้าวสักหวัก
คิดถึงคู่รักกินข้าวไม่ลง
ถูกเหน่น้ำตาปลาดุหยง
กินข้าวไม่ลงสักคำเดียว

(เหน่ - เสน่ห์, ปลาดุหยง - ปลาพะยูน, หวัก – จวัก)

บทนี้แสดงทรรศนะถึงความรัก และแทรกความเชื่อเรื่องน้ำตาปลาพะยูนว่าเป็นยาเสน่ห์ด้วย

**(2) ต้นชิง**

บังนี้สมัครรักน้องจริง
จะเซ้อปิ้งให้น้องสักสองอัน
อันหนึ่งใส่กลางคืน
อันหนึ่งใส่กลางวัน
เซ้อปิ้งให้น้องสักสองอัน
อย่าให้แมงวันมันมาตอม

(บัง-พี่ชาย, เซ้อ-ซื้อ, ปิ้ง-กระจับปิ้ง, แมงวัน-แมลงวัน)

บทนี้แสดงทรรศนะเชิงสนุกสนาน กระเซ้าเย้าแหย่ว่า ผู้หญิงควรรักษาสิ่งควรสงวน

**(3) ต้นขี้เตรย**

ลูกเมียเขาอย่าเอาเลย
ขี้เตรยเลยลามมาตามติด
ลูกเขาเมียเขา
ถึงได้กับเราก็กอดไม่หนิด
ขี้เตรยเลยลามมาตามติด
ไม่หนิดละน้องเหมือนของเอง

(ขี้เตรย-หญ้าเจ้าชู้, ไม่หนิด-ไม่สนิท)

บทนี้แสดงทรรศนะว่าคนเราควรมีจริยธรรมไม่ผิดลูกเมียเขาอื่น

**(4) ต้นส้มโอ**

ลูกสาวบ้านนี้หาใช่โม่
แมงโพ่ลักไชในผ้าถุง
เอามือเข้าไปตบ
แมงโพ่มันหยบเข้าไปในพุง
แมงโพ่ลักไชในผ้าถุง
ไชหมึงน้องเหอจนพุงใหญ่

(โม่-โง่, แมงโพ่-แมลงภู่, ไช-ต่อย, ทิ่มแทง, พุงใหญ่-มีครรภ์)

บทนี้แสดงทรรศนะเชิงเสียดสีและเตือนสติหญิงสาวมิให้ปล่อยเนื้อปล่อยตัวเรื่องความรักจนมีปัญหา

**คีตกรรมในการแสดงรองแง็งฝั่งอันดามัน**

กล่าวมาแล้วว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นรองแง็งฝั่งอันดามันประกอบด้วยไวโอลิน ชาวบ้านเรียกว่า ซอ รำมะนา 2 ใบ แบ่งเป็นรำมะนาใบเล็ก (ตัวผู้) และรำมะนาใบใหญ่ (ตัวเมีย) และฆ้อง

ในการขับเพลงใช้ไวโอลินเป็นทำนองหลัก นักดนตรี นางรำและคนขับก็จะฟังเสียงฆ้องเป็นจังหวะหลักให้ประสานกลมกลืนกันในบทเพลงเดียวกัน แต่แสดงต่างวาระ และโอกาสจะแตกต่างกันไปบ้าง เนื่องจากคณะดนตรีจำเป็นต้องรอคนขับเพลงเลือกบทเพลงที่ตัวเองจดจำคำร้องได้ มาขับให้เข้ากับทำนอง บางครั้งคนขับเพลงนำคำร้องมาใส่ตามทำนองไม่ทัน นายซอจะต้องสีไวโอลินสอดแทรกเข้ามา เมื่อคนขับเริ่มขับบทเพลงนายซอจึงสีไวโอลินคลอไปกับทำนองหลักของคำร้อง บางครั้งคนขับเพลงต้องรอให้นายซอสีเฉพาะทำนองจนจบแล้วค่อยเริ่มขับบทเพลงในการบรรเลงซ้ำครั้งต่อไป ส่วนมือรำมะนาจะถือโอกาสสอดแทรกลูกเล่นในการตีกลอง ในขณะที่เพลงดำเนินไปในช่วงเฉพาะเสียงไวโอลินไม่มีคนขับเพลง กระตุ้นให้เหล่านางรำร่วมร่ายรำอย่างสนุกสนานต่อเนื่อง ไม่กำหนดตายตัวว่าในแต่ละเพลงจะต้องร้องซ้ำทำนองกี่ครั้ง ร้องรำกันจนหมดแรงก็มี

ชาวบ้านจะเรียกทำนองเพลงรองแง็งว่า “ลาฆู” (Lagu) ซึ่งแปลว่า “เพลง” นำหน้าบทเพลงต่างๆ เช่น ลาฆูดัว ลาฆูมะอินัง ลาฆูปารีหาดยาว ลาฆูสร้อยระกำ ฯลฯ เมื่อนักดนตรีเริ่มบรรเลงลาฆูไหน คนขับเพลงจะต้องใส่คำร้องให้เข้ากับทำนองลาฆูนั้น เพลงรองแง็งส่วนใหญ่จะใช้โครงสร้างของบันไดเสียงทางเมเจอร์และไมเนอร์ ซึ่งจะบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง A, AM, C, G, GM, EM และ D เป็นหลัก ทั้งนี้เพราะสะดวกในการใช้ไวโอลิน บางครั้งจะมีโน้ตออกบันไดเสียงแทรกเข้ามาบ้าง ทั้งนี้เพราะว่านายซอชาวบ้านใช้วิธีจดจำทำนองที่สืบทอดกันมาประกอบกับทักษะในการใช้ไวโอลินไม่ได้มาตรฐาน นายซอส่วนใหญ่จะจัดระดับเสียงตัวโน้ตโดยเทียบเป็นเสียง สามัญ เอก โท ตรี จัตวา จนบางครั้งทำให้เพลงรองแง็งในลาฆูเดียวกันมีท่วงทำนองแตกต่างกันไปบ้าง

จากการศึกษาเพลงรองแง็งพบว่า มีส่วนโครงสร้างหลักๆ ของทำนอง 3 ประการคือ

(1) ส่วนหัวของเพลง คือส่วนทำนองที่ใช้เริ่มต้นก่อนที่จะมีคำร้อง นายซอจะสีไวโอลินเดี่ยวเพื่อเตรียมความพร้อม อาจจะเริ่มต้นสีสายเปล่าที่ 1 และ 2 พร้อมกัน เพื่อเทียบเสียงไปในตัวแล้วจึงบรรเลงทำนองหลักของลาฆูนั้น 1-2 เที่ยว แล้วตามด้วยโครงสร้างส่วนต่อไป

(2) ส่วนกลางของเพลง คือส่วนทำนองที่มีคำร้องทั้งหมด ซึ่งบางครั้งจะเว้นช่องทำให้เสียงไวโอลินสอดแทรกเข้ามาเป็นระยะสั้นบ้างยาวบ้าง แล้วกลับมาเริ่มต้นที่ทำนองหลักใหม่ ซ้ำไปซ้ำมา คนขับจะเปลี่ยนบทไปเรื่อยๆ บนทำนองเดิมจนจบการบรรเลง

(3) ส่วนท้ายของเพลง คือส่วนทำนองที่ไม่ใช้ทำนองหลักในบทเพลง จะอยู่ท้ายสุดของทำนองก่อนจะจบเพลงประมาณ 2-4 ห้องเพลง นายซออาจใช้ทำนองที่แตกต่างกัน แต่จะมีโน้ตหลักๆ ใกล้เคียงกัน ส่วนใหญ่จะดำเนินทำนองเข้าตัวโน้ตหลักของบันไดเสียงนั้นๆ ทั้งนี้เพราะนายซอต้องการบอกให้ทราบว่าบทเพลงกำลังจะจบลงให้ทุกคนเตรียมความพร้อมที่จะจบการแสดงอย่างลงตัว

**จังหวะเพลงรองแง็ง**

จังหวะดั้งเดิมมาจากจังหวะในการเต้นระบำปลายเท้าของยุโรปผสมกับจังหวะกลางของอาหรับ ผ่านมาทางอินโดนีเซียและมาเลเซียผสมกับจังหวะรำมะนาชาวเลจนเกิดจังหวะในบทเพลงรองแง็งฝั่งอันดามัน มีรายละเอียดของ

*ภาพโดย ชายแดน บินตำมะหงง*

การหยอกล้อระหว่างรำมะนา 2 ใบ มือรำมะนาสามารถเลือกใช้เสียงในแต่ละใบได้ถึง 5 เสียง โดยมีไวโอลินและคนขับเพลงเป็นตัวประสาน กลมกลืนกันอย่างลงตัว จังหวะรองแง็งฝั่งอันดามันพอจะแยกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

(1) กลุ่มจังหวะลาฆูดัว ใช้บรรเลงร่วมกับเพลงลาฆูดัวต่าง ๆ เท่านั้น เช่น ลาฆูดัวธรรมดา ลาฆูดัวเทศ ลาฆูดัวกัวลาลัมโป้ เป็นต้น แบ่งช้าเร็วออกเป็น 2 ส่วนคือ เร็ว ปานกลาง และค่อนข้างเร็ว

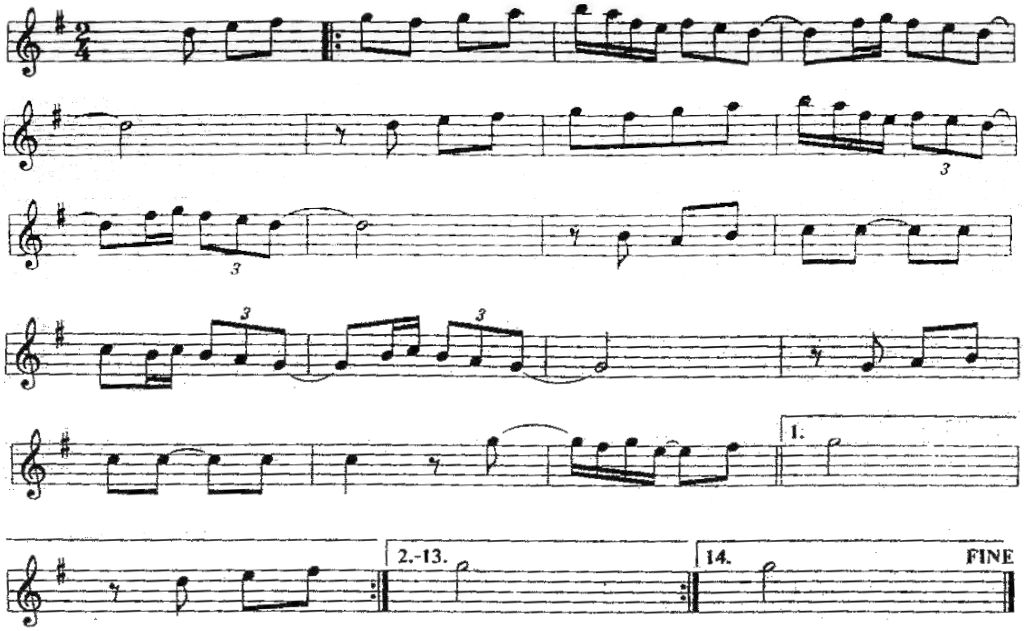
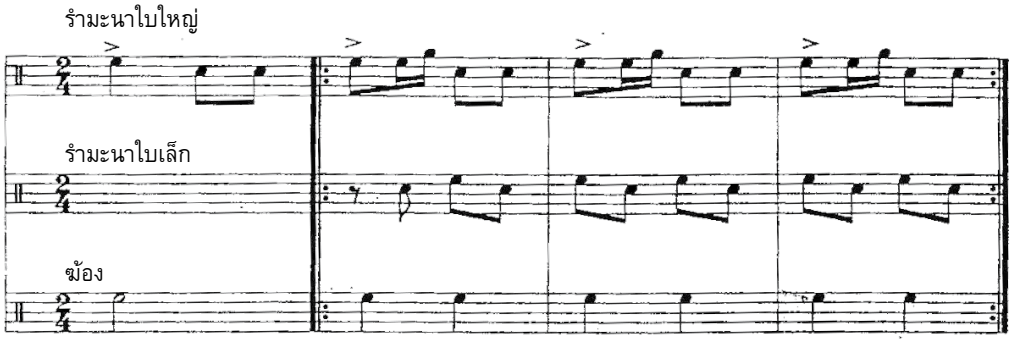
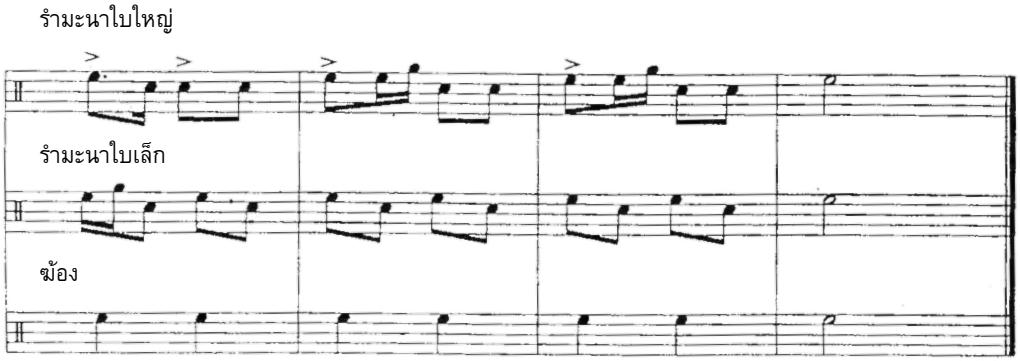
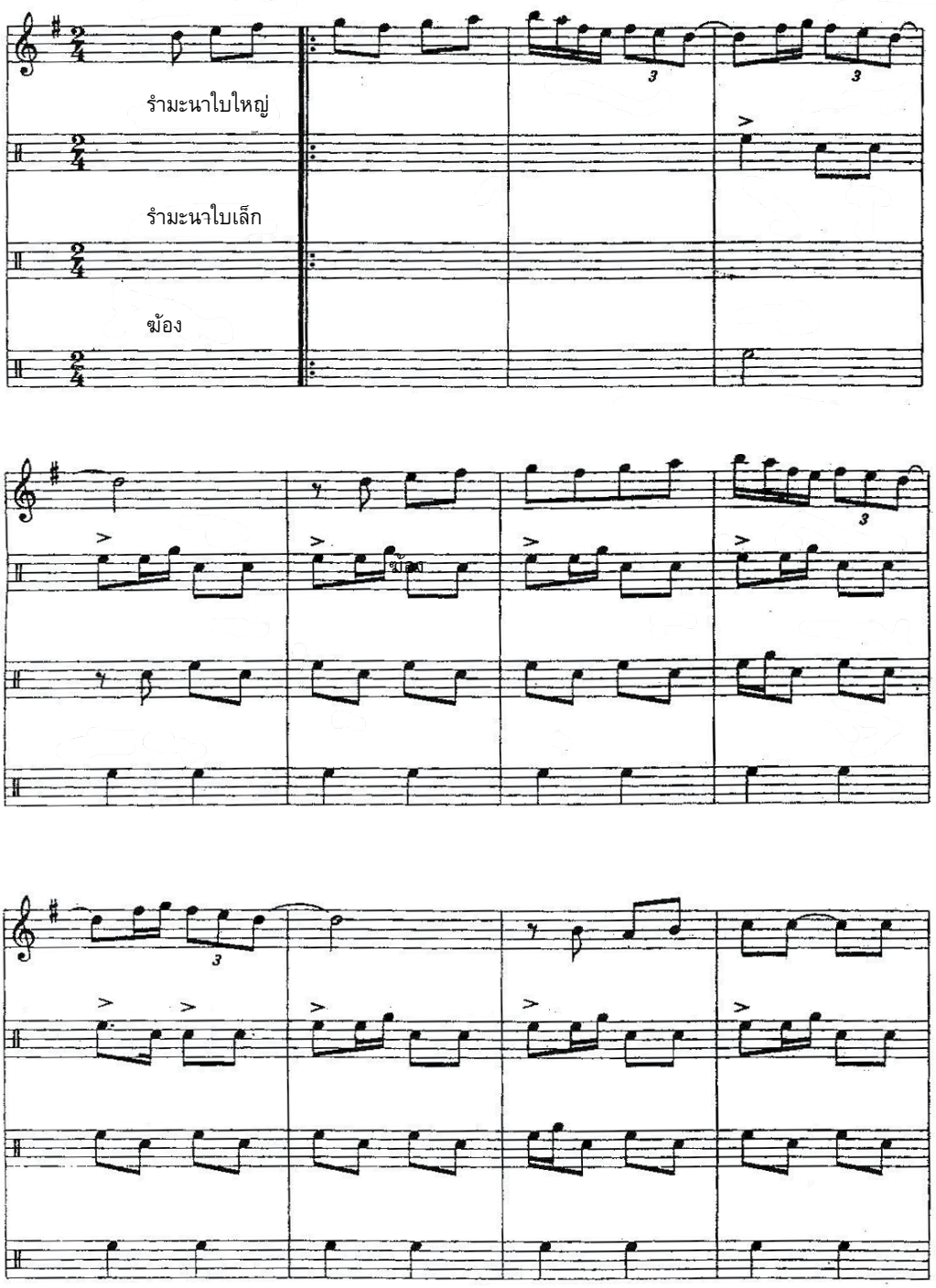
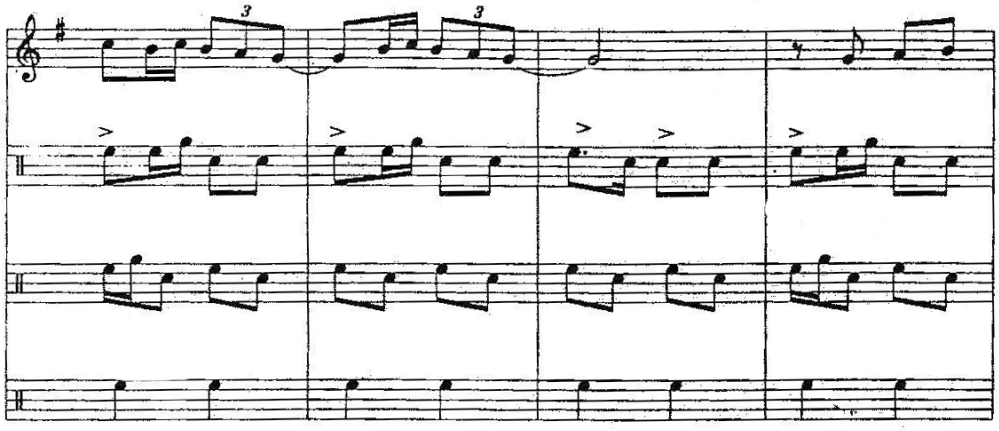
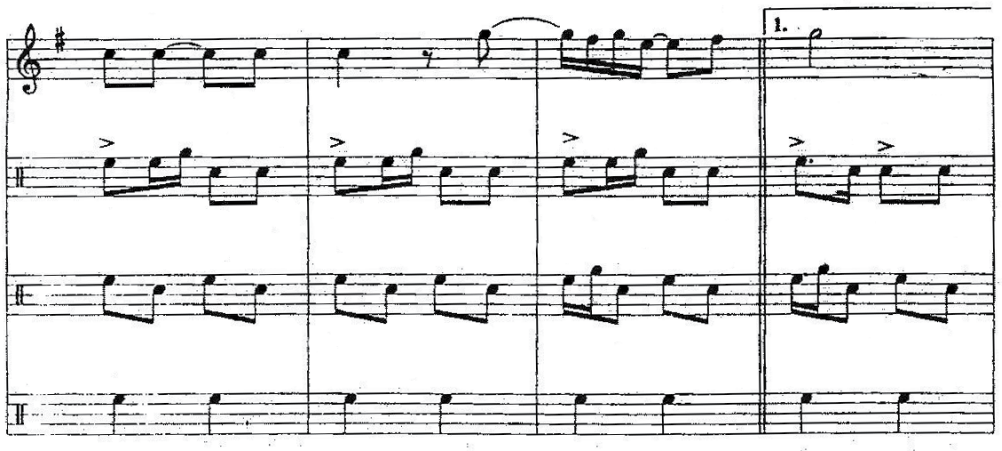
(2) กลุ่มจังหวะมะอินัง ใช้บรรเลงร่วมกับมะอินังต่าง ๆ เท่านั้น เช่น มะอินังธรรมดา มะอินังซายัง มะอินังลูมูต เป็นต้น เป็นจังหวะค่อนข้างเร็วทั้งเพลง โดยเฉพาะช่วงท้ายผู้ตีจะรุกให้เร็วขึ้น

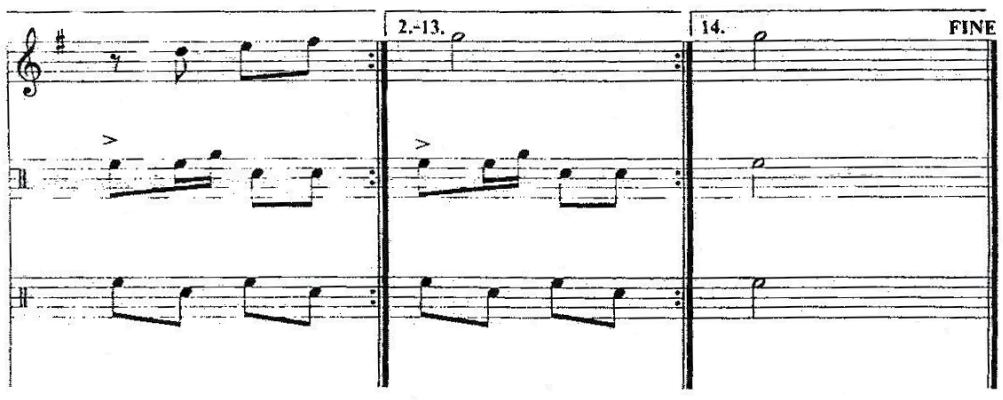
(3) กลุ่มจังหวะบุหรงปูเต๊ะ ใช้บรรเลงพื้นฐานของการบรรเลงรองแง็งในลาฆูต่าง ๆ ประยุกต์ให้เข้ากับบทเพลงทั้งอดีตและปัจจุบัน ทั้งนี้เพราะสามารถยืดหยุ่นตัวโน้ตให้สั้นหรือยาวขึ้นได้

(4) กลุ่มจังหวะเฉพาะ จะใช้บรรเลงกับเพลงที่มีรูปแบบพิเศษกว่า 3 กลุ่มข้างต้น บางทีก็เลือกเอาจังหวะทั้ง 3 กลุ่มมาผสมผสานส่วนใหญ่จะใช้กับเพลงที่มีอายุเก่าแก่ ใช้กับการเต้นรำต้นตำรับแบบดั้งเดิม ปัจจุบันค่อนข้างจะหาคนตีกลองในจังหวะพิเศษนี้ยาก เช่น เพลงซาปาอิตู้, เพลงกาโยะซัมปัน, เพลงปารูงาเจ เป็นต้น

ทั้งสี่กลุ่มจังหวะนี้ไม่สามารถระบุความเร็วช้าที่เป็นมาตรฐานตายตัวได้ เนื่องจากโอกาสความพร้อมในการแสดงแต่ละครั้งแตกต่างกัน นักดนตรีเหล่านี้บรรเลงโดยไม่อาศัยตัวโน้ตอาศัยประสบการณ์ที่จดจำกันมาซึ่งมีไม่เท่ากัน จึงยากในการบันทึก

ในการศึกษาครั้งนี้ได้แจกแจงรูปแบบของกลุ่มจังหวะกลุ่มต่าง ๆ เป็นกรณีตัวอย่างที่ยกมาประกอบบทความนี้ เป็นทำนอง จังหวะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองจังหวะเพลงมะอินังบันทึกโดยผู้ศึกษาวิจัยเป็นตัวโน้ตสากล

## มะอินังซายัง

## จังหวะพื้นฐานในช่วงบรรเลงเพลงมะอีนังซายัง

## จังหวะพื้นฐานในช่วงจบเพลงมะอีนังซายัง

**มะอินังซายัง**



1.

2.-13.
14.
FINE

**รองแง็งเป็นนวัตกรรมทางวัฒนธรรมจากต่างถิ่นที่แพร่กระจายเข้ามาในจังหวัดกระบี่และจังหวัดอื่นๆ บนฝั่งทะเลอันดามัน รองแง็งไม่ได้มีต้นกำเนิดในสังคมเราโดยตรง**

**นาฏกรรมในการแสดงรองแง็งฝั่งอันดามัน**

การเต้นหรือรำตามเพลงรองแง็งนั้น จะใช้การเคลื่อนไหวทั้งลำตัว มือและเท้าไปตามจังหวะของบทเพลงนั้นๆ รองแง็งฝั่งอันดามันจะไม่ค่อยเคร่งครัดในรูปแบบมากนัก เพราะเป็นรองแง็งแบบชาวบ้าน การรำก็ไม่จำกัดว่าต้องรำคู่ชายหญิงกันครบทุกคู่ตายตัว ในวงรำชาวบ้านจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมขึ้นไปร่วมรำหรือเต้นตามจังหวะที่ถนัด หรือร่วมร้องเพลงโต้ตอบกับนางรำ และไม่จำกัดคนขึ้นไปร่วมเต้น ในเวทีชาวบ้านผู้ขึ้นไปร่วมสนุกก็ไม่จำเป็นต้องมีความรู้เรื่องท่าเต้นที่เป็นแบบแผน เป็นการเต้นตามความถนัดของตน

แต่อย่างไรก็ตาม สมาชิกในคณะก็มีรูปแบบท่ารำประกอบแต่ละเพลงว่าจะเคลื่อนไหวมือเท้าอย่างไร จากการศึกษาท่าเต้นของนางรำจากบทเพลงพื้นฐานพบว่า

(1) เมื่อเริ่มแสดงนางรำจะหันหน้าเข้าหาคนดูก่อน ต่อมาจึงรำไปรอบๆ อย่างอิสระ

(2) เริ่มแสดงเพลงแรก ถ้านางรำหลายคนก็จะยืนเข้าแถวเรียงเดี่ยวหันเข้าหาคนดูก่อน เพื่อเป็นการรำแนะนำตัวหรือเป็นการคารวะ

(3) เมื่อการแสดงดำเนินไป นางรำมักตั้งแถวคู่ หันหน้าเข้าหากัน รำเดินเข้าหาหรือถอยห่างจากกันตามจังหวะลีลา

(4) ในการรำเต็มรูปแบบ มีหญิงชายหลายคนก็มักตั้งแถวคู่หันหน้าเข้าหากัน ยืนตรงกันเป็นคู่ รำเข้าหาหรือถอยห่างกัน บางครั้งอาจเดินสวนหรือเปลี่ยนที่กัน

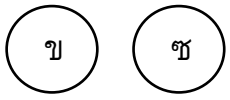
(5) บางเพลงอาจรำหมุนเป็นวงกลมแทนการตั้งแถว เช่น เพลงกาโยะซัมปัน เพลงกะล็กตั๊กตั๊ก เป็นต้น

(6) แม่เพลงอาวุโส มักเป็นผู้เริ่มรำและขับเพลงไหว้ครูก่อน จากนั้นอาจร่วมรำในหมู่ หรือรำโชว์ในเพลงช้า หรือแยกไปรำและขับเพลงใกล้ๆ นายซอ

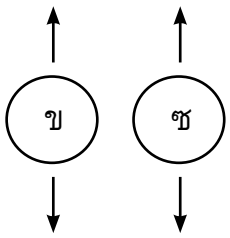
(7) การตั้งแถวรำหรือจับคู่อย่างเป็นระเบียบมักเป็นในช่วงแรกๆ เมื่อบรรยากาศสนุกสนาน อาจแยกรำกันเป็นอิสระ เป็นคู่ หรือเป็นกลุ่มก็ได้

**ท่ารำเพลงมะอินัง**

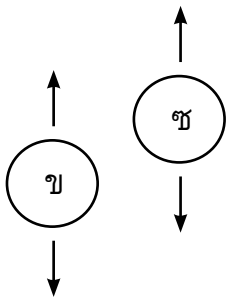
1. เริ่มต้นในท่ายืนพร้อมจะรำ เท้าขวาและซ้ายอยู่ในระนาบเดียวกัน ผ้าเช็ดหน้าเหน็บอยู่ที่มือขวา



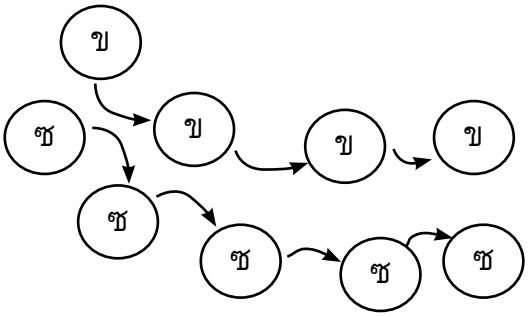

2. พนมมือไว้ในตำแหน่งหน้าอก วงแขนและข้อศอกกางนิดหน่อย ย่ำเท้าอยู่ในตำแหน่งเดินเตรียมรำ อาจเคลื่อนไหวได้นิดหน่อย บางครั้งใช้มือจับปลายผ้าเช็ดหน้าทั้ง 2 ข้าง โยกสลับไปมาซ้ายขวากับลำตัว



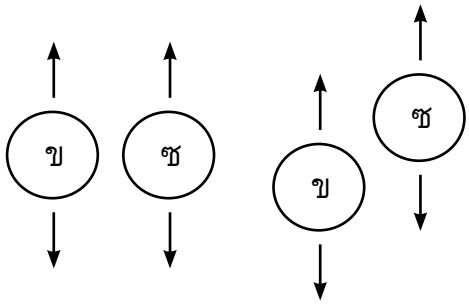
3. เท้าเริ่มไขว้สลับกันและขยับย่ำอยู่กับที่ โยกสะโพกซ้ายขวา แขนท่อนบนแนบลำตัวอยู่ข้างหนึ่ง ส่วนอีกข้างหนึ่งแกว่งให้เต็มแขน




4. เมื่อทำนองและจังหวะเริ่มกระชับ ก็จะรำเคลื่อนที่ไปไม่มีทิศทางตายตัว โดยใช้การรำเหมือนข้อ 3




5. กลับมาย่ำเท้ากับที่เหมือนข้อ 2 และ 3 อีกครั้ง สลับกันไป



*ภาพโดย ชายแดน บินตำมะหงง*

6. เมื่อมีสัญญาณเตือนว่าจะจบเพลง พนมมือไหว้ในระดับหน้าอก ก้มลงพร้อมกับเพลงจบ

**การสืบสานทางวัฒนธรรม**

จากการศึกษาเรื่องรองแง็งฝั่งทะเลอันดามัน ในด้านเนื้อหาและรูปแบบการแสดง ประเด็นที่ค้นพบมีดังนี้

(1) รองแง็งเป็นนวัตกรรมทางวัฒนธรรมจากต่างถิ่นที่แพร่กระจายเข้ามาในจังหวัดกระบี่และจังหวัดอื่นๆ บนฝั่งทะเลอันดามัน รองแง็งไม่ได้มีต้นกำเนิดในสังคมเราโดยตรง เมื่อเข้ามาก็ถือเป็นของใหม่ทั้งเนื้อหาและรูปแบบ คำว่าต่างถิ่นที่ปรากฏ เช่น ท่ารำที่ใช้การเคลื่อนไหวมือและเท้าไม่ได้มีพื้นฐานจากท่ารำของไทย เครื่องดนตรีพวกไวโอลิน รำมะนา มิได้เป็นเครื่องดนตรีหลักในเครื่องดีดสีตีเป่าของไทย เนื้อหาใช้บทกวี

ต่างประเทศ แม้ภายหลังจะกลืนกลายทางวัฒนธรรมมาใช้ภาษาของตน ก็ยังมีเค้าวัฒนธรรมเดิมอยู่นั่นเอง

(2) รองแง็งเป็นวัฒนธรรมที่ผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน ก่อนที่รองแง็งจะเลื่อนไหลเข้าสู่ประเทศไทยนั้น ได้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างผู้คนอย่างหลากหลายแล้ว โดยผ่านเส้นทางการค้าโบราณ จากพวกอินเดีย เปอร์เซีย อาหรับและชาติตะวันตกอื่นๆ ศิลปะการดนตรีและการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งที่กลุ่มคนเหล่านั้นนำมาเผยแพร่ แล้วเราก็ยอมรับมาใช้และปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน

(3) รองแง็งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอาหรับ ชวา มลายู กับชาติตะวันตก (โปรตุเกส สเปน ฮอลันดา) ปรากฏในลีลาการเต้นแนวเดียวกับเพลงพื้นบ้านยุโรปที่ชัดเจนคือดนตรีไวโอลิน วัฒนธรรมตะวันออก ได้แก่ รำมะนา กลองหน้าเดียวที่พวกแขกอาหรับใช้ในพิธีกรรมมาก่อน รำมะนาเลือนมาจากคำ “Rebana” ในความคิดแปลว่า “พระผู้อภิบาลของเรา” ที่พวกอาหรับใช้เอ่ยนามถึงพระผู้เป็นเจ้าอยู่เป็นประจำ ลักษณะทางชวา-มลายู ได้แก่ เพลงปันตุนที่นำมาขับร้อง รวมทั้งการแต่งกายแบบมลายู ส่วนฆ้อง เชื่อกันว่าเอาแบบจากจีน แต่ก็มิได้เป็นข้อยุติ เพราะฆ้องมีปุ่มเป็นดนตรีพื้นเมืองของภูมิภาคนี้

(4) ชาวบ้านแถบกระบี่และชายฝั่งทะเลอันดามัน รับเอาการเล่นรองแง็ง ผ่านคนเดินทางเชื้อสายมลายู คือ นายบูกาเส็ม ดังที่กล่าวมาแล้ว ปักหลักลงที่เกาะลันตาเป็นแห่งแรก แล้วแพร่หลายไปเกาะอื่นๆ และจังหวัดใกล้เคียง ทั้งนี้เพราะว่าเกาะลันตาอยู่ในเส้นทางการค้าทางเรือมาแต่โบราณปรากฏชื่อ “ปูเลาลันตา (Pulao Lanta)” หรือจานับลันตา (Janub Lanta) บนแผนที่พวกอาหรับมลายูมานับร้อยๆ ปี แสดงว่าผู้คนในย่านแหลมมลายูใช้เส้นทางนี้มาช้านาน รองแง็งแพร่หลายในกลุ่มพวกอูรักลาโว้ย (Urak Lawoi) หรือชาวเลก่อน เห็นจะเป็นเพราะพวกนี้ใช้ภาษาในกลุ่มมาลาโยโปลีนีเซียน (Malayo Polynesian) ด้วยกัน จึงประสานวัฒนธรรมกันได้ง่าย

(5) ชาวบ้านปรับเปลี่ยนการเล่นรองแง็งให้เป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่น การปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้เสมอเมื่อสังคมยอมรับ แล้วเงื่อนไขของวันเวลาและความต้องการสอดคล้องกับวิถีชีวิต จึงมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมฝั่งอันดามัน เช่น เปลี่ยนเนื้อหาบทเพลงโดยใช้ฉันทลักษณ์และภาษาท้องถิ่น ประดิษฐ์ท่ารำ ทำนองใหม่ โดยอาศัยการเล่นพื้นบ้านเดิม เช่น มโนห์รา หนังตะลุง ลิเกป่าเข้าไปผสมผสาน ปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายและขนบนิยมการแสดงให้เข้ากับวัฒนธรรมได้

(6) รองแง็งฝั่งอันดามันเป็นนวัตกรรมผสมผสานวัฒนธรรมไทยมุสลิมชาวเลและชาวไทยพุทธเข้าด้วยกัน แม้ว่าเดิมจะมีพื้นฐานมาจากตะวันตกผสมอาหรับ มลายู เมื่อถึงฝั่งอันดามันได้ถูกเปลี่ยนโฉมหน้าเป็นนวัตกรรมของกลุ่มชนสามเผ่าพันธุ์ สิ่งที่ปรากฏคือ

วัฒนธรรมไทยมุสลิมปรากฏในรูปของภาษา ชื่อเพลงและทำนอง (Lagu) เครื่องดนตรี การแต่งกายและท่ารำ

วัฒนธรรมชาวเลปรากฏในรูปของภาษาที่เข้าไปผสมผสานความคิด ความเชื่อในเนื้อหาบทเพลง

วัฒนธรรมไทยพุทธ ปรากฏในภาษา

ฉันทลักษณ์ ท่ารำ ทำนองใหม่ๆ วิถีชีวิตที่ปรากฏในเนื้อหา ขนบนิยมบางประการ เป็นต้น

(7) ชาวบ้านใช้รองแง็งเป็นสื่อให้ความบันเทิง และเป็นเครื่องมือในการหารายได้บางส่วน รองแง็งเริ่มต้นบนลานดิน เล่นกันเพื่อความสนุกสนานในยามว่าง ค่อยๆ กลายรูปแบบการแสดงเมื่อมีผู้นิยมและแพร่หลายมากจากช่วงสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2500 รองแง็งจากดินไปสู่เวที มีรายได้จากการแสดงจากการเดินโรงและงานเทศกาลต่างๆ ปัจจุบันสื่อบันเทิงสมัยใหม่มีหลากหลาย ยึดสื่อเสนอรายการเข้าไปถึงมุ้งผู้ฟัง เบียดบังเอาศิลปะพื้นเมืองหลายอย่างจนตกทะเล รวมทั้งรองแง็งนี้ด้วย ที่เหลืออยู่ในปัจจุบันก็อยู่ในฐานะที่กำลังรอเวลาสูญหายไปหากไม่มีการถ่ายทอดและสืบสาน ไม่ช้าก็จะเหลือเพียงตำนานเท่านั้นเอง

การสืบทอดสืบสานทางวัฒนธรรมจึงเป็นเรื่องสำคัญมากต่อการดำรงอยู่ ซึ่งมิได้หมายถึงศิลปะการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับชีวิต โดยอาศัยพื้นฐานความต้องการเป็นสำคัญ สิ่งใดที่เขามองว่ามิได้เกิดประโยชน์ก็อาจถูกทอดทิ้งสูญหายไปได้ จากอิทธิพลสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อสมัยใหม่และวัฒนธรรมสากล เมื่อหลายสิ่งหลายอย่างที่เป็นตัวตนของเราถูกกลืนไปทีละเล็กละน้อยจนไม่มีเอกลักษณ์ แล้วจะมีอะไรหลงเหลือบอกความเป็นไทยในอนาคต ผู้ที่จะสืบทอดหรือรักษาไว้ได้ก็หนีไม่พ้นเจ้าของวัฒนธรรมนั่นเอง ถ้าเจ้าของเองยังเอาไว้ไม่อยู่ จะไปคร่ำครวญให้คนอื่นช่วยได้อย่างไร

รองแง็งฝั่งอันดามันมีพื้นฐานมาจากที่อื่นก็จริง แต่เราได้ตกแต่งหน้าตามาเป็นนวัตกรรมท้องถิ่นไปแล้ว เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยไปแล้ว ขณะนี้มีปัญหาและเสี่ยงต่อการสูญหาย เราจึงน่าหันมาช่วยกันคิดว่าควรจะทำอย่างไร จะปล่อยให้เป็นไปตามเวรตามกรรม หรือพยายามฉุดรั้งให้คงอยู่ แม้ว่ามันจะปรับเปลี่ยนไปบ้างก็เป็นธรรมดาของการกลืนกลายทางวัฒนธรรม ดีกว่ามันจะสูญหายไปโดยสิ้นเชิง แนวทางในการพัฒนาน่าจะเป็นไปตามรูปกระบวนการดังนี้

(1) การจัดทำข้อมูล คือการค้นคว้า บันทึกเกี่ยวกับศิลปะนั้นไว้ เช่น ประวัติ ท่ารำ จังหวะ ทำนอง บทเพลง ดนตรี เป็นต้น

(2) การศึกษาค้นคว้าวิจัย คือการศึกษาลงลึกไป เพื่อต้องการคำตอบบางประการที่จะส่งผลต่อการพัฒนาได้ตรงเป้าหมาย

(3) การเผยแพร่ คือการส่งข่าวสารไปสู่ผู้อื่นเพื่อการรับรู้ ปลุกสำนึก ปลุกความรู้สึก แสดงให้เห็นบทบาทและคุณค่าของนวัตกรรมซึ่งอาจกระทำได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม หรือผ่านสื่อและเปิดโอกาสให้ศิลปินแสดงผลงาน

(4) การทำนุบำรุงรักษา คือกระบวนการที่จะให้นวัตกรรมนั้นคงอยู่ อาจต้องใช้มาตรการในหลายวิธี เช่น การปกป้องคุ้มครองมิให้ใครทำลายลงได้ง่ายๆ การบำรุงรักษาโดยพยายามสนับสนุนให้อยู่ในสภาวะที่เหมาะสม โดยมีตัวชี้วัดตามต้องการ เฝ้ามองไม่เพิกเฉยต่อการเปลี่ยนแปลงที่จะก่อให้เกิดความเสียหาย รู้จักเลือกสรรมาใช้ให้เหมาะสม เป็นต้น

(5) การสืบทอดทางวัฒนธรรม ได้แก่ การถ่ายเทหรือสืบสานจากคนรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่ง อาจกระทำได้ใน 2 กรณีคือ

5.1 บทบาทของปัจเจกบุคคล ชุมชน และสถาบันชุมชน ซึ่งเริ่มตั้งแต่ตัวศิลปินเอง ต้องถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาให้แก่บุตรหลานได้

ปฏิบัติและแสดงกิจกรรมของครอบครัว ชุมชน ต้องเห็นความสำคัญ สนับสนุนให้บุคคลในชุมชนได้ฝึกฝน ร่วมแสดง รับไปแสดง สถาบันในชุมชนได้แก่ กลุ่มองค์กรต่างๆ ต้องให้ความสนับสนุนทุกรูปแบบ ทั้งด้านนโยบายและงบประมาณ เปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงกิจกรรมอย่างกว้างขวางกว่าปัจจุบัน

5.2 บทบาทของสถาบันการศึกษา ต้องเปิดโอกาสให้เด็กเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น ควรจัดเข้าในหลักสูตรกระบวนการเรียนการสอนให้ได้ ฉะนั้นสถาบันจะต้องทำข้อมูลทางวิชาการกำหนดกรอบเนื้อหาว่าระดับใดควรเรียนรู้เรื่องใด ปริมาณเท่าใด นักเรียนควรได้เรียนภาคปฏิบัติจริงจากภูมิปัญญาชุมชน และต้องพยายามจัดกิจกรรมออกสู่สาธารณชนให้ได้

(6) การพัฒนาหมายถึงการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ซึ่งอาจจะต้องเกิดขึ้นแน่นอน เพราะโลกนี้จะไม่มีอะไรอยู่กับที่ อย่างรองแง็งฝั่งอันดามัน มันได้ถูกพัฒนามาหลายขั้นตอนแล้ว แม้ปัจจุบันเราก็เห็นความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มิฉะนั้นคงอยู่ไม่ได้ในโลกปัจจุบัน ชุมชนและผู้เฝ้ามองทั้งหลายก็มีหน้าที่จะต้องชี้นำประชาชนไปด้วยว่าความเปลี่ยนแปลงนั้นจะต้องตั้งอยู่บนความต้องการของชุมชน ถ้าทุกคนมองกรอบความเป็นเอกลักษณ์และรากเหง้าของตนอยู่ วัฒนธรรมนั้นก็ย่อมจะไม่สูญสลาย

เมื่อหันกลับไปถามชาวบ้านเจ้าของวัฒนธรรม เขาตอบตรงกันว่าพวกเขายังมีความรัก ความหวงแหนในศิลปะนั้นๆ อยู่อย่างเต็มเปี่ยม ยินดีจะถ่ายทอดและเผยแพร่

**พวกท่าน (ทั้งหลาย) ต่างหากเล่าที่เปิดประตู เสมือนหนึ่งไม่ยอมรับภูมิปัญญาบรรพชนของตนเอง**