บทความวิชาการ

--> พิเชฐ แสงทอง

จาก “วายังยาวอ-วายังเซียม” สู่ “วายังกูเละ” การเมืองของภาษา และความเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์หนังตะลุงมลายู กรณี

“หนังเต็ง ตะลุงบันเทิง”

บทนำ

นอกจากซีละห์ เมาะโย่ง ดิเกร์ฮูลู ดิเกร์มิวสิค แล้ว หลายคนอาจจะไม่รู้ว่าศิลปะการแสดงอีกอย่างหนึ่งที่เคยขึ้นชื่อของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้คือ “หนังตะลุง” หรือที่เรียกกันในภาษาท้องถิ่นว่า “วายังกูเละ” อันเป็นศิลปะการแสดงประเภทเล่นเงาที่เคยถูกใช้เป็นเครื่องมือผ่อนคลายอารมณ์และความตึงเครียดของผู้คนในยุคสมัยที่สื่อบันเทิงอิเล็กทรอนิกส์ยังไม่ราคาถูกและแพร่หลายเท่าในห้วงเวลา 10-15 ปีมานี้

วายังกูเละยังเคยถูกใช้เป็นเครื่องมือสั่งสอนศีลธรรม และสื่อสารแนวปฏิบัติบางอย่างทั้งในแง่มุมของศาสนาและระเบียบของรัฐ ขณะเดียวกัน ในฐานะที่เป็นศิลปะการเล่าเรื่องที่มี “นายหนัง” ผู้เดียวเป็นผู้พูดและผู้พากษ์ วายังกูเละจึงยังเป็นการถ่ายทอดความรู้และทัศนคติส่วนบุคคลของนายหนังผู้มีฐานะเป็นปราชญ์ท้องถิ่นที่ซึมซับเอาประสบการณ์และความรู้จากที่ต่างๆ เข้ามาหลอมรวมกันจนกระทั่งกลายเป็นองค์ความรู้เฉพาะตน และนำไปถ่ายทอดแก่มวลชนผู้ฟังและผู้ชมด้วย

ด้วยเหตุนี้ วายังกูเละ จึงเป็นทั้ง “สาร” และ “เครื่องมือสื่อสาร” หรือ “ตัวสื่อ (สาร)” ที่สำคัญสำหรับชุมชนท้องถิ่น

แม้ในปัจจุบัน ศิลปะการแสดงชนิดนี้จะเป็นเพียงกระแสเล็กๆ ที่น่าเป็นห่วงว่าอาจจะล้าโรยลงไป แต่เมื่อมองเข้าไปในบทบาทของนายหนังและผู้เกี่ยวข้อง เราก็จะเห็นได้ว่า มีความพยายามที่จะปรับเปลี่ยนวิถีของตนเองเพื่อให้สามารถดำรงการแสดงเอาไว้ได้ในบรรยากาศของชายแดนใต้ที่ทั้งกดดันด้วยสถานการณ์ความรุนแรง เงื่อนไขในความเคร่งครัดศาสนา และศัตรูคู่ชิงที่เป็นสื่อบันเทิงสมัยใหม่มากมาย

การปรับตัวเพื่อดำรงอยู่ในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงนี้จะมีรายละเอียดอย่างไร เราอาจจะเห็นได้จากเส้นทางชีวิตบนโรงหนังของมะยาเต็ง สาเมาะ หัวหน้าคณะวายังกูเละ “หนังเต็ง ตะลุงบันเทิง” แห่งจังหวัดยะลา

ความเป็นพหุวัฒนธรรมของ “วายังกูเละ” จากปากคำของ “นายหนัง”

วายังกูเละ เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน คือศิลปะการร่ายเงาชนิดหนึ่งที่สื่อสารเรื่องเล่าผ่านนิยายและบทตลก แต่นิยามเหล่านี้ก็คงยังไม่เพียงพอที่จะให้นิยามวายังกูเละในปัจจุบันได้ หนังเต็งบอกว่า ถ้าจะนิยามโดยการบอกว่า “อะไรไม่ใช่...” น่าจะเห็นได้ง่ายกว่า โดยเฉพาะในปัจจุบันที่หนังตะลุงมลายูเริ่มมีบทบาทไม่โดดเด่นนัก (มะยาเต็ง สาเมาะ, สัมภาษณ์)

มะยาเต็งตั้งข้อสังเกตว่าวายังกูเละเป็นสมบัติร่วมกันของมนุษย์ เพราะเป็นสื่อบันเทิงที่ย่อมจะเกิดขึ้นได้ตามความต้องการธรรมชาติ ทั้งในแง่ของความบันเทิงและความเชื่อ ดังตอนหนึ่ง เขาว่า

“อย่างแรก ผมคิดว่าวายังกูเละไม่ใช่ศิลปะการแสดงของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง หรือเป็นของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง มันเป็นการผสมผสานที่มีที่มาจากหลายแห่ง อย่างเช่น อินเดีย ชวา และไทย ยิ่งพอเรามาแสดงเป็นเรื่องเป็นราว เรื่องราวก็เอามาจากหลายๆ ที่ หลายๆ ความเชื่อ วายังกูเละสำหรับผมจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความเป็นพหุวัฒนธรรม”

หนังเต็ง ตะลุงบันเทิง ให้ความสำคัญกับความหมายของวายังกูเละในฐานะเป็นสื่อพื้นบ้านที่แสดงถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้อย่างน่าสนใจ แน่นอนว่า การหันไปเน้นความหมายนี้อาจจะเป็นผลส่วนหนึ่งมาจากการรณรงค์ทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ช่วงเวลาปัจจุบันที่เกิดเหตุการณ์ความรุนแรงขึ้นมานานกว่าทศวรรษ และความรุนแรงนี้ก็ทำให้ปัญหาอคติทางชาติพันธุ์ และมุมมองเคร่งครัดศาสนามีความเด่นชัดมากขึ้น กระทั่งทั้งองค์กรเอกชน สื่อมวลชน องค์กรในท้องถิ่น และหน่วยงานรัฐร่วมกันรณรงค์ด้วยคำขวัญติดปากว่า “ชายแดนใต้คือสังคมพหุวัฒนธรรม”

ในยุคสมัยทางวิชาการที่กระแสท้องถิ่นศึกษาเริ่มทวีความสำคัญขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 จนถึงทศวรรษ 2520 มีความพยายามแสวงหาแก่นแท้ของความเป็นท้องถิ่น ศิลปะการแสดงพื้นบ้านจำนวนหนึ่งจึงได้รับการศึกษาและวางระเบียบหลักการ มีความพยายามแสวงหาความหมาย และรากเหง้าความเป็นมาว่า ศิลปะอย่างหนึ่งๆ มาจากที่ใดและพัฒนามาอย่างไร

วายังกูเละก็เช่นเดียวกัน มีการให้คำอธิบายทางภาษาเรียก ระบุว่า เมื่อพิจารณาจากถ้อยคำแล้วจะพบว่า วายังนั้นมีรากของวัฒนธรรมมลายู เพราะ “วายัง” เป็นภาษามลายู หมายถึงเงาหรือการเล่นเงา ภาษาชวามลายูโบราณส่วนใหญ่มีคำยืมจากภาษาสันสกฤต เนื่องจากชาวอินเดียนับถือศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธลัทธิมหายาน เป็นผู้นำมาเผยแพร่ คำยืมถัดมาคือคำอาหรับ มีชาวอาหรับนับถือศาสนาอิสลามเข้ามามีบทบาทสำคัญ จึงทำให้คำว่าวายังมีความหมายพิสดารออกไปคือ “วา” หมายถึงเหมือนหรือคล้าย เช่น วานร หมายถึงเหมือนคน ส่วน “ยัง” หมายถึงเทพเจ้า รวมความแล้ว วายัง มีความหมายว่า เหมือนเทพเจ้า หรือแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้า (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540)

หากพิจารณาประวัติโดยอิงกับอิทธิพลของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง ผู้ที่เชื่อในรากเหง้าชวาก็ระบุว่า วายังกูเละอาจจะพัฒนามาจากวายังหรือการแสดงละครเงาอย่างใดอย่างหนึ่งของอินโดนีเซีย โดยในอินโดนีเซียมีศิลปะการเล่นเงาอย่างน้อย 6 แบบ คือ วายัง เบเบร์ (Wayang Beber) วายัง เกอโด๊ก (Wayang Gedog) วายัง โกเล็ก (Wayang Golek) วายัง กลิติก (Wayang Klitik) วายัง มัดยา (Wayang Madya) และวายังกูเละ (Wayang Kulit) โดยมีคำที่เรียกรวมๆ ว่า วายัง ปูร์วา (Wayang Purwa) “วายัง”แปลว่า “เงา” ส่วน”ปูร์วา” แปลว่า “ความเก่าแก่” รวมกันจึงหมายถึงความเก่าแก่แห่งศิลปะการเชิดตัวหุ่นที่ทำจากหนังให้เกิดเป็นภาพเงาบนจอผ้า ในปัจจุบันคำว่าวายังมีความหมายทั่วไปว่า “การแสดง” (แป้งร่ำ, 2560)

อย่างไรก็ดี ในกรณีของชวาเองก็มีการสันนิษฐานถึงที่มาของวายังกูเละไปหลายแนวทางด้วยกัน สายหนึ่งเชื่อว่าพัฒนามาจากวัฒนธรรมพื้นเมืองแบบชวา เนื่องจากอิทธิพลของความเชื่อเรื่องบูชาผีบรรพบุรุษที่ใช้การเล่นเงาสื่อสารกับผี อีกสายหนึ่งก็ว่าพัฒนามาจากฉายานาฏกะของอินเดียโบราณ ซึ่งประเทศต่างๆ ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคโบราณล้วนแต่มีอิทธิพลอินเดียเจือปนอยู่ และอีกข้อสันนิษฐานหนึ่งเชื่อว่า มาจากจีน

สำหรับผู้เขียนบทความนี้ พิจารณาเห็นว่า แนวทางที่น่าจะเป็นไปได้มากที่สุดก็คือ การเล่นเงาเกิดขึ้นในวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นๆ เอง เพราะในวัฒนธรรมชาวบ้าน การเล่นเงาน่าจะถือเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่ชาวบ้านใช้ในการระลึกหรือเชื่อมสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือวิญญาณบรรพบุรุษ หรือไม่ก็อาจจะเริ่มต้นมาจากวัฒนธรรมความบันเทิง ที่ชาวบ้านจะเล่นกันเพื่อความผ่อนคลาย เมื่อชาวบ้านได้สัมพันธ์กับผู้คนต่างวัฒนธรรม สัมผัสกับการเล่นเงาจากวัฒนธรรมอื่นๆ จึงค่อยๆ ปรับประยุกต์วัฒนธรรมการเล่นเงาของตนกลายเป็นประเพณีหรือพิธีกรรมที่มีการผสมผสาน กระทั่งในยุคต่อๆ มาก็ไม่สามารถระบุได้อีกต่อไปว่า อะไรคือสิ่งดั้งเดิม

ดังที่มะยาเต็งกล่าวอย่างมั่นใจว่า วายังกูเละคือสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเด่นชัด เขายืนยันความเข้าใจนี้พร้อมกับบอกเล่าเกี่ยวกับตัวหนังที่หลากหลาย ซึ่งเขาและนายหนังได้คิดประดิษฐ์ขึ้นมาโดยคัดแบบมาจากตัวหนังที่นายหนังตะลุงมลายูยุคเก่าเคยใช้กันมา พร้อมๆ กับสร้างสรรค์ตัวละครใหม่ๆ ขึ้นมาเพื่อตอบสนองบรรยากาศทางสังคมใหม่ๆ ด้วย ดังที่เขาบอกว่า

"ตัวหนังของผมมีทั้งตัวหนังแบบชวาที่ดูเก้งก้างสูง ผอม ตลกๆ จมูกงุ้ม มีแบบตัวหนังตะลุงของพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช โดยเฉพาะตัวละครหลักๆ ของหนังสงขลา จะมีคล้ายคลึงกัน เช่น ฤาษี กษัตริย์ เจ้าชาย เจ้าหญิง และตัวประกอบอื่นๆ เช่น คนจีน คนแก่ เด็ก ที่สำคัญและขาดไม่ได้คือเรามีตัวหนังที่เป็นแบบของคนในมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของเราเองด้วย" (มะยาเต็ง สาเมาะ, สัมภาษณ์)

มะยาเต็ง นำรูปตัวละครหนังตะลุงชวามาให้ผู้เขียนดู ทั้งรูปหนังที่แกะขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงของคณะและรูปเก่าที่ปะขาดเป็นชิ้นส่วนเอามาต่อประกอบกันจนเป็นตัว ซึ่งตัวหลังนี้มะยาเต็งระบุว่ามีผู้หลักผู้ใหญ่จากสายบุรีส่งมอบมาให้อนุรักษ์เอาไว้ เพราะเป็นรูปหนังชวาที่เก่าแก่มีอายุร่วม 300 ปี แม้ข้อมูลที่มะยาเต็งรับรู้มาอาจดูเลื่อนลอย เพราะไม่สามารถสืบย้อนไปได้จากหลักฐานใดได้ แต่ตัวเลข 300 ปีนั้นในแง่ความเชื่อแล้วก็แสดงให้เห็นว่าวายังกูเละแบบอินโดนีเซียน่าจะเคยมีอิทธิพลในท้องถิ่นบนคาบสมุทรมลายูมาก่อนอย่างยาวนาน[1]

เพียงพิจารณาทั่วไป เราจะเห็นว่าลักษณะรูปหนังของวายังกูเละชวา กับหนังตะลุงของภาคใต้จะแตกต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ กล่าวคือ รูปวายังมีลักษณะไม่เหมือนคน มีรูปร่างดังที่มะยาเต็งบรรยายไว้ในข้อความข้างต้น คือ "ดูเก้งก้าง สูง ผอม ตลกๆ

จมูกงุ้ม" ไม่ว่าจะเป็นตัวละครระดับเทพ กษัตริย์ หรือตัวตลก ถ้าหากไม่มีความเข้าใจวัฒนธรรมวายังกูเละชวาก็อาจไม่สามารถแยกแยะได้ว่าตัวใดชื่ออะไรและมีเอกลักษณ์อย่างไร

ส่วนรูปตัวหนังตะลุงของชาวใต้ จะพบว่ามีการถอดแบบคนจริงๆ ออกมา แม้ว่าจะผิดสัดส่วน แต่ก็เรียกได้ว่าเป็น "สุนทรียศาสตร์แบบชาวบ้าน" ที่ก่อเกิดความงามและความหมายตามคติของชาวบ้านที่จะเข้าใจสรีระหรือกายวิภาคเช่นนั้น (พิเชฐ แสงทอง, 2542)

ความแตกต่างของตัวรูปหนังใน 2 วัฒนธรรมนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ใน *ตำนานละครอิเหนา* ว่า รูปหนังแขกไม่เหมือนคน เป็นเพราะข้อจำกัดด้านความเชื่อศาสนาที่การถอดแบบรูปคนเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสม รูปหนังจึงต้องหลีกเลี่ยง หรือแม้แต่การเล่นละคร*โตแปง* หรือละครคนของชวาก็ต้องใส่หน้ากาก

"...แต่ตัวหนังชวานั้นดูไม่เป็นรูปผู้รูปคน เพราะเหตุที่ศาสนาอิสลามห้ามมิให้เขียนภาพรูปคน พวกชวาเล่นหนังมาแต่ยังถือศาสนาพราหมณ์ ครั้นเมื่อเข้ารีตถือศาสนาอิสลามแล้วยังชอบเล่นหนัง จึงต้องแก้ตัวหนังให้ผิดเพี้ยนผู้คนไป มิให้ขัดแก่ข้อบังคับในโกหร่าน"

ตัวหนัง และการเชิดหนังชวา

คำอธิบายดังกล่าวนี้ได้สืบทอดต่อมาในหมู่นักวิชาการชั้นหลังๆ ด้วย อย่างเช่น ประพันธ์ เรืองณรงค์ (2540) ที่ระบุว่า "ศาสนาอิสลามทำให้ดาหลัง หรือนายหนังตะลุงมุสลิมไม่นิยมแกะรูปหนังให้สมจริง" ซึ่งข้อมูลนี้สามารถเชื่อมโยงไปพิจารณาได้ถึงแนวโน้มของอิทธิพลวายังกูเละแบบชวาที่มีอิทธิพลต่อหนังตะลุงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยตั้งแต่สมัยจารีต ทำให้เห็นว่าระหว่างหนังตะลุงแบบไทยกับหนังตะลุงชวา หนังแบบชวาน่าจะเข้ามาแพร่หลายในดินแดนแถบนี้ก่อนจะค่อยๆ ได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงไทยในภายหลัง เมื่อการเมืองระบบรวมศูนย์ของสยามมีความเข้มแข็งมากขึ้น โดยเฉพาะตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา หลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งที่ยืนยันถึงข้อสันนิษฐานนี้ก็คือ ตัวบทร้อยกรองในเสภาเรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* ตอน "ทำศพนางวันทอง" ที่บรรยายว่า ลักษณะตัวรูปหนังของชวาหรือของ "แขก" นั้นผิดรูปร่างเป็นที่แปลกตาแก่คนสยามเป็นอย่างมาก

"เหล่าเจ้าพวกหนังแขกแทรกเข้ามา
พิศดูหน้าตามันปอหลอ
รูปร่างโสมมผมหยิกงอ
จมูกโด่งโก่งคอเหมือนเปรตยืน"

คำบรรยายถึงรูปหนังของกลอน*ขุนช้างขุนแผน* ตอนนี้ยืนยันให้เห็นว่าในพื้นที่คาบสมุทรมลายูในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างช้าที่หนังตะลุงของชวามีอิทธิพลอยู่ อีกทั้งยังเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง จนกระทั่งกวีในภาคกลางอดไม่ได้ที่จะต้องนำไปบันทึกว่าเป็นมหรสพหนึ่งในงานศพของนางวันทอง

วายังเซียม ในแง่มุมหนึ่ง
จึงเป็นคำสามัญที่ใช้เรียกหนังตะลุง ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐ ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่อุดมการณ์การพัฒนา และอุดมการณ์การเมืองของรัฐมากขึ้น

"วายังเซียม": การเมืองเรื่องการบัญญัติศัพท์เรียกหนังตะลุงมลายู

ในหมู่ผู้สนใจหนังตะลุงไทยจำนวนหนึ่งจะคุ้นหูเมื่อได้การกล่าวถึงคำเรียกหนังตะลุงมลายูชายแดนใต้ว่า "วายังเซียม" ในแง่ของประวัติ ยังไม่ปรากฏหลักฐานว่าถูกเริ่มใช้กันมาตั้งแต่เมื่อใด แต่ในแง่วิชาการ คำนี้ปรากฏใช้ถี่ในช่วงทศวรรษ 2510-2520 ซึ่งแวดวงการศึกษาและศิลปะท้องถิ่นมีความคึกคักเป็นอย่างยิ่ง ดังมีการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นกันอย่างแพร่หลายในทุกภูมิภาค ศูนย์การศึกษาวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งต่อมาพัฒนากลายเป็นสถาบันกัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ก็เป็นผลมาจากกระแสความคึกคักของท้องถิ่นศึกษาในห้วงนี้

เมื่อผนวกกับในห้วงเวลาดังกล่าว รัฐได้รณรงค์เรื่องภัยคอมมิวนิสต์ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น รัฐต้องต่อสู้กับทั้งคอมมิวนิสต์ และโจรจีนมลายูตามแนวตะเข็บชายแดน ในฐานะที่หนังตะลุงในภาคใต้เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมจากชาวบ้านอย่างสูง จึงได้กลายเป็นสิ่งที่พรรคคอมมิวนิสต์และรัฐบาลต่างก็ช่วงชิงมาเป็นเครื่องมือในการรณรงค์เพื่ออุดมการณ์ฝ่ายตน ซึ่งในพื้นที่ทางภาคใต้ พบว่ามีหนังตะลุงที่เข้าร่วมกับการต่อสู้ในป่าเขาอย่างน้อย 2 คณะด้วยกัน คณะหนึ่งคือหนังประเคียง ระฆังทอง ส่วนหนังคณะอื่นๆ ที่ยังไม่เข้าร่วมการต่อสู้ในป่าเขาก็ได้รับการประสานงานจากราชการให้ช่วยเผยแพร่อุดมการณ์การพัฒนาและต้านภัยคอมมิวนิสต์ (วิมลมาศ ปฤชากุล, 2550)

ปรากฏการณ์เช่นนี้ก็เกิดกับวายังกูเละในจังหวัดชายแดนภาคใต้เช่นกัน เนื่องจากภัยร้ายของชาติในมุมมองของรัฐบาลขณะนั้นมาจากทั้งจากขบวนการแบ่งแยกดินแดน โจรจีนคอมมิวนิสต์มลายู และคอมมิวนิสต์ไทย [ซึ่งฝ่ายหลังได้ลงมารณรงค์จัดตั้งกันอย่างจริงจังที่จังหวัดปัตตานี] (กลุ่มภูบรรทัด, 2544, ภาคผนวก) วายังกูเละ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมจึงได้กลายเป็นความอ่อนไหวว่าจะถูกใช้เป็นเครื่องมือต่อต้านรัฐบาลไปด้วย ในกระบวนการส่งเสริมองค์ความรู้ท้องถิ่น วายังกูเละจึงถูกดึงเข้าสู่การสนับสนุนโดยรัฐบาล โดยในเบื้องต้นคือการส่งเสริมให้มีการใช้ภาษาไทยในการแสดงผสมผสานด้วย เพื่อให้ตลาดผู้ชมกว้างขึ้น และมีการผลิตคำเรียกวายังกูเละ ว่า "วายังเซียม" ซึ่งเดิมนั้นเป็นคำสามัญที่ชาวมลายูท้องถิ่นใช้เรียกหนังตะลุงของจังหวัดภาคใต้ตอนบนและตอนกลาง ต่อมานักวิชาการได้ใช้กันกระทั่งกลายเป็นคำเรียกวายังกูเละของมลายูท้องถิ่นไปด้วย

วายังเซียม ในแง่มุมหนึ่งจึงเป็นคำสามัญที่ใช้เรียกหนังตะลุง ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่อุดมการณ์การพัฒนาและอุดมการณ์การเมืองของรัฐมากขึ้น “เซียม” ซึ่งกร่อนเสียงมาจาก “ซีแย” หรือ “สยาม” จึงได้กลายเป็นคำขยายที่บ่งชี้ถึงลักษณะความเป็นหนังเงาด้วยปัจจัยทางศิลปะการแสดง 2 อย่างคือ สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นพื้นที่ที่อยู่ในพรมแดนของไทย และวายังกูเละที่ชวาเคยมีอิทธิพลอยู่สูงเริ่มเสื่อมคลายลงไป นายหนังหันไปรับเอาอิทธิพลของหนังตะลุงของชาวไทยใต้มาแทน

ด้วยเหตุนี้คำว่า “วายังเซียม” นั้นน่าจะเป็นคำที่รัฐบาลหรือราชการไทยเป็นผู้ใช้ ก่อนจะเผยแพร่ลงมาสู่ความรับรู้ของนายหนัง และหน่วยงานราชการในเวลาต่อมา เนื่องจากคำๆ นี้ในหมู่ชาวบ้านไม่ค่อยคุ้นเคยกับความหมายที่หมายถึง “หนังตะลุงมลายู” หากแต่เป็นคำที่ชาวมลายูใช้เรียกหนังตะลุงของสยามมากกว่า กล่าวคือ เมื่อชาวปาตานีเรียกหนังตะลุงของภาคใต้ เขาจะไม่เรียกว่าหนังตะลุง แต่จะเรียกว่า “วายังซีแย” หรือ “วายังเซียม” มากกว่า[2]

ประพันธ์ เรืองณรงค์ (2540) ให้ข้อสรุปไว้ในบทความเรื่อง “วายังเซียม” ว่า วายังเซียม คือ “หนังตะลุงพื้นบ้านปัตตานีและมาเลเซีย เดิมได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงชวาหรือวายังชวา คงเนื่องมาจากการย้ายถิ่นของชวามาสู่แหลมมลายู พร้อมกับนำศิลปะการแสดงหนังตะลุงมาเผยแพร่ด้วย”

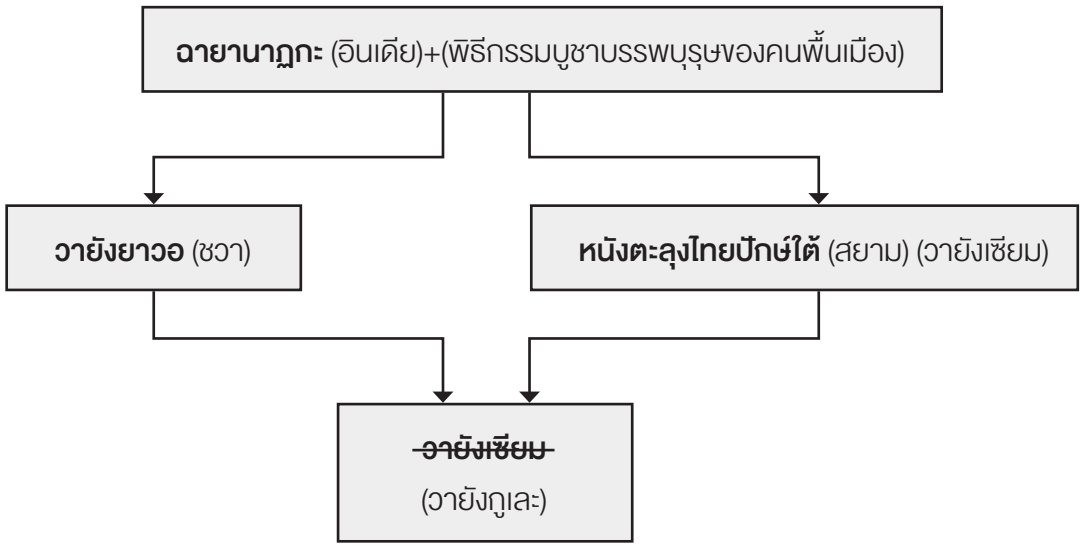
คำอธิบายของประพนธ์ดังข้างต้นดูจะมีความไม่ลงรอยบางอย่าง กล่าวคือ ประพนธ์เห็นว่า “วายังเซียม” คือ “หนังตะลุงพื้นบ้านปัตตานีและมาเลเซียที่ได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงชวา” ซึ่งถ้ารากเหง้าดั้งเดิมของหนังตะลุงปัตตานีที่เป็นเช่นนี้เราก็ไม่พบอิทธิพลของ “หนังตะลุงสยาม” หรือ “หนังตะลุงซีแย” เลย การที่จะเรียกชื่อว่า “วายังเซียม” จึงไม่น่าจะเป็นไปได้ เนื่องจากอิทธิพลของหนังสยามนั้น เกิดขึ้นภายหลัง คือที่ประพันธ์ เรืองณรงค์ (2540) อธิบายเป็นลำดับถัดมาว่า “ต่อมาได้พัฒนาเลียนแบบไปจากหนังตะลุงไทยปักษ์ใต้ เนื่องจากหนังตะลุงไทยปักษ์ใต้ใช้รูปหนังขนาดพอเหมาะ ผู้ชมมองเห็นได้ถนัด และสะดวกต่อการเชิดหรือการเคลื่อนไหวไปมา ลวดลายและสีสันดูสดสวย”

ผู้เขียนเห็นว่า ควรจะเป็นระยะเวลาหลังจากที่หนังตะลุงมลายูพัฒนาเลียนแบบหนังตะลุงไทยภาคใต้ หรือรับอิทธิพลทั้งด้านเสริมภาษา และตัวละคร ตลอดจนรับนิยายไปจากหนังตะลุงจากนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา[3] ไปแล้วที่คำว่า “วายังเซียม” ได้บังเกิดขึ้น โดยเฉพาะจากทางราชการและนักวิชาการท้องถิ่น โดยหยิบยกเอาคำว่า วายังเซียม ที่ชาวบ้านเคยใช้เรียกหนังตะลุงสยามมาสวมความหมายใหม่เข้าไป

ข้อสันนิษฐานของประพนธ์นั้นเป็นไปได้ แต่ก็เป็นความเป็นไปได้ในบริบทของยุคสมัยทั้งก่อนและในช่วงทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นห้วงเวลาที่เขียนบทความดังกล่าวที่เป็นช่วงกระแสสูงของการเผยแพร่วาทกรรมความเป็นไทยในแวดวงการศึกษา ในห้วงเวลานี้อำนาจของรัฐไทยได้พยายามเข้าไปจัดการเผยแพร่ความเป็นไทย นอกจากการรณรงค์ส่งเสริมให้คนมลายูใช้ชื่อภาษาไทยเป็นชื่อทางการแล้ว ก็ยังมีการส่งเสริมความเป็นไทยโดยการสวมความหมายแบบไทยไปในภาษามลายูท้องถิ่นอีกด้วย ด้วยเหตุนี้คำว่า “วายังเซียม” จึงเป็นคำเรียกที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อใช้เรียกหนังตะลุงไทยด้วยคำท้องถิ่นมลายูเอง อันทำให้ วายังกูเละ ซึ่งเป็นอิทธิพลของชวามาแต่ดั้งเดิม ถูกเกลื่อนกลายให้เป็นศิลปะการแสดงในนามของความเป็นไทยไปด้วย อันสอดรับกับความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบที่ในยุคนั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปหนังและขนบการละเล่นให้เหมือนกับหนังตะลุงของภาคใต้ตอนกลางมากขึ้น

ในแง่ของรากเหง้าที่มาของหนังตะลุงนั้น แม้จะมีข้อสันนิษฐานหลายประการ แต่คำอธิบายว่าด้วยอิทธิพลของอินเดียดังคำอธิบายของประพนธ์ เรืองณรงค์ ก็เป็นคำอธิบายหลักอยู่ในปัจจุบัน นักวิชาการท้องถิ่นรุ่นหลังก็อธิบายเช่นนี้ ดังเช่น บทความและบทบรรยายหลายเรื่องของวาที ทรัพย์สิน ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

แผนผังต่อไปนี้ ผู้เขียนได้ปรับแปลงแผนผังสรุปพัฒนาการของหนังตะลุงของประพนธ์ โดยเพิ่มเติมข้อสันนิษฐานของผู้เขียนเองไว้ในวงเล็บ ดังรูปด้านล่างนี้ (ข้อความที่เน้นดำเป็นของประพนธ์)



มะยาเต็ง สาเมาะ ครอบครู: พิธีกรรมของการสืบเชื้อ

หนังตะลุงภาคใต้นั้นมีพิธีกรรมและความเชื่อหลายๆ ประการควบคุมอยู่ เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับรูปหนัง ที่แต่ละตัวก็มีความแตกต่างกันไป แต่ทั้งหมดทั้งสิ้น คณะหนังและนายหนังจะต้องให้ความเคารพรูปหนังทุกตัว รูปหนังบางตัวที่เด่นๆ หรือสร้างขึ้นมาจากการถอดแบบคนจริงๆ มามักจะมีตำนานเฉพาะตัว[4] หรือตัวตลกของหนังตะลุงไทยใต้ แต่ละตัวก็มีตำนานที่สัมพันธ์กับบุคลิกของคนจริงๆ เวลาทำการแสดงแม้จะเรียกด้วยคำเรียกท้องถิ่นว่า “ไอ้” แต่ในเวลาปกติจะเรียกอย่างเคารพว่า “ตา..” เช่น ตาเท่ง ตาทอง ตานุ้ย เป็นต้น

ความเชื่อสำคัญอย่างหนึ่งก็คือ คติเรื่อง “ครูหมอ” ซึ่งถือว่าเป็นบูรพาจารย์หรือครูบรรพบุรุษที่นายหนังแต่ละคนสืบเชื้อสายและสืบความรู้ภูมิปัญญาต่อมา ความเชื่อนี้ให้ค่ากับสายใยที่บรรพบุรุษจะยังคงห่วงใยนายหนัง และห่วงใยความรู้การเล่นหนัง ในแต่ละคณะเมื่อสิ้นหัวหน้าคณะหนึ่งๆ หรือเมื่อคณะใดหยุดเล่นแล้วตามความเชื่อก็ต้องมีผู้สืบทอด และผู้สืบทอดนั้นก็ต้องมีพิธีกรรมการเคารพบูชาตามสมควร เมื่อปฏิบัติได้ดังนี้ ครูหมอก็จะให้คุณ

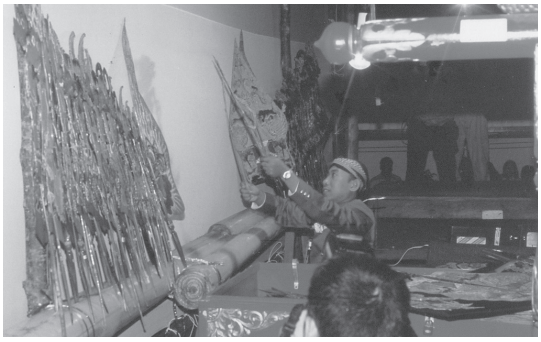
หนังเต็ง ตะลุงบันเทิง ก็เข้ามาสู่เส้นทางของการเป็นนายหนังตะลุงด้วยความเชื่อเรื่องครูหมอนี้ เขาเล่าว่า ในช่วงทศวรรษ 2510 หนังตะลุงผู้พ่อคืออาแว สาเมาะ หัวหน้า “คณะอาแว สาคอ คณะตลกใหญ่” มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากในหมู่บ้านต่างๆ ของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ควบคู่ไปกับคณะเดะแมสาแม ซึ่งโด่งดังและผูกขาดรับงานในเมือง) แต่หลังจากที่มีกระแสการเผยแผ่ศาสนาโดยกลุ่มดะวะห์เข้ามาในประเทศไทยเมื่อราวต้นทศวรรษที่ 2530[5] นายหนังอาแวผู้พ่อก็เลิกการเล่นหนังตะลุงอย่างเด็ดขาด หันเข้าสู่ศาสนาอย่างเคร่งครัด ก่อนจะเดินทางไป

ร่วมพิธีฮัจญ์ในปี พ.ศ.2539 เครื่องและตัวหนังตะลุงก็ยกให้หลานของอดีตนายหนังเจ๊ะมูดอ ลากอปาแป ที่เลิกหนังไปก่อนหน้านั้นแล้ว ก็เพราะต้องไปปฏิบัติกิจทางศาสนาในฐานะหัวหน้าคณะดะวะห์เช่นกัน

“เหตุที่ยกให้หลานของหนังเจ๊ะมูดอก็เพราะว่าพ่อก็ยกเครื่องหนังมาจากเจ๊ะมูดอ หลังจากที่ท่านหันไปหาศาสนาก็ถ่ายโอนเครื่องหนังตะลุงมาให้พ่อ ก็เหมือนว่าพ่อสืบเชื้อหนังมาจากเจ๊ะมูดอ ลาฆอปาแป พอพ่อเลิกก็เลยต้องส่งกลับไปให้เชื้อของเจ๊ะมูดออีก คือ หลานของท่าน” มะยาเต็งเล่า ก่อนจะอธิบายเรื่องเชื้อครูหมอในกรณีของตัวเองว่า แม้ว่าตัวเองจะอยู่ในครอบครัวเล่นหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง พ่อตระเวนไปเล่นที่นั่นที่นี่หลายต่อหลายแหล่ง แต่ความชอบในหนังตะลุงก็ไม่ได้ซึมซับมาสู่เขาเลยแม้แต่น้อย มะยาเต็ง ซึ่งลืมตาดูโลกในปี พ.ศ.2517 ยังประพฤติตัวเป็นวัยรุ่นปกติที่ผู้คนรู้จักหน้าค่าตาในฐานะเป็นลูกชายนายหนังตะลุงชื่อดัง แต่เขาก็ไม่เคยคิดที่จะสนใจฝึกวิชาหนังตะลุงแต่อย่างใด จนกระทั่งได้ไปเป็นทหารเกณฑ์ในปี พ.ศ.2538 และออกมาในปีต่อมา

"พ่อไปเมกกะ ตอนที่ผมไปติดทหารพ่อก็เลิกเล่นหนังเด็ดขาดแล้ว เอาเครื่องส่งคืนเชื้อสายเจ๊ะมูดอไปแล้ว ผมออกจากการทหารก็ประพฤติตัวเหมือนเด็กทั่วไป จนกระทั่งสติฟื้นเฟือนไปเลย เรียกว่าตัวเองกลายเป็นคนบ้าไปเลยก็ได้ ไม่สมประกอบ เป็นแบบนั้นจนกระทั่งพ่อสงสัยว่าเกิดอะไรขึ้น ก็มาคิดทบทวนก็เชื่อว่าน่าจะเป็นเพราะ 'ศักดิ์สิทธิ์' หนังตะลุงทำ" หนังเต็งเล่า แม้ว่าจะปฏิเสธที่จะลงสู่รายละเอียดของความเป็น "คนบ้า" แต่ยืนยันว่านี่คือจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เขาหันกลับมาพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับหนังตะลุง โดยเขาคิดว่า พ่อตัวเองเป็นนายหนังชื่อดัง ใครๆ ก็รู้จัก เขาจึงถือเป็นเลือดเนื้อเชื้อไขโดยตรง จึงต้องรับภาระหรือรับสายใยแห่งความศักดิ์สิทธิ์นี้

ปี พ.ศ.2540 มะยาเต็ง ก็ขึ้นเป็นหัวหน้าคณะนายหนังเต็ง สาคอ โดยดึงลูกคู่มาจากทีมเก่าของพ่อและหนังอื่นๆ เมื่อมาบอกพ่อว่าจะรับงานพ่อประหลาดใจมาก เพราะไม่เคยเห็นลูกหัดหนังอย่างจริงจังมาก่อน แต่ท้ายสุด เมื่อมะยาเต็งยืนยันอย่างมั่นใจ เขาก็ได้ขึ้นเล่นเป็นครั้งแรกในงานที่ อ.บาเจาะ จ.นราธิวาส โดยเล่นต่อคืนจากหนังคณะเดะแม สาแม นายหนังรุ่นพ่อในขณะนั้น มีกำหนดการ 2 คืน แต่เจ้าภาพดึงงานต่อออกไปอีก 2 คืน เพราะเก็บค่าที่จอดรถจักรยานยนต์ได้มากถึงคืนละ 4,000-8,000 บาท



ดาหลังของวายังยาวอ

"เขาไม่เก็บค่าบัตรผ่านประตูนะ เปิดให้เข้าดูฟรีเลย แต่เก็บค่าที่จอดรถ 4 คืนนั้นเองที่ทำให้ผมเชื่อมั่นว่าเชื้อหนังมีจริง ผมเล่นอย่างครูพักลักจำและดึงเอาบรรยากาศร่วมสมัยเข้ามาเป็นวัตถุดิบทำให้สามารถดึงคนมาได้ อีกส่วนหนึ่งก็ต้องยอมรับว่าเป็นเพราะอิทธิพลจากพ่อ ที่ผู้ชมเฝ้าจับจ้องมองดูว่า นี่คือ หนังเต็งเลือดเนื้อเชื้อไขของอาแว สาคอ คณะตลกใหญ่ ทั้งผู้ชม และนายหนังเก่าๆ รุ่นพ่อและรุ่นพี่ก็ให้โอกาส" มะยาเต็ง เล่าด้วยน้ำเสียงรื่นรมย์

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวเห็นได้ชัดว่า การที่ผู้ชมเข้ามาชมการแสดงของเขาอย่างอุ่นหนาฝาคั่งใน 4 คืนแรกแห่งชีวิตการเล่นหนัง เป็นผลสะท้อนจากการที่วัฒนธรรมวายังกูเละในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงทศวรรษ 2530 ถึงต้นทศวรรษ 2540 มีความแข็งแรงและหยั่งรากลึกด้วย ชื่อเสียงของนายหนังผู้พ่อจึงส่งทอดมาสู่นายหนังผู้ลูกอย่างน่าชื่นใจ เพราะหลังจากนั้นก็ประจักษ์ชัดยิ่งขึ้นด้วยการเล่นครั้งที่ 2 ที่เจ้าภาพจัดต่อเนื่องถึง 15 คืน

ไม่กี่ปีหลังจากตระเวนเล่นอยู่ทั่วทั้ง 3 จังหวัดภาคใต้จนมั่นใจแล้ว มะยาเต็งก็ได้รับการ "ครอบมือ" กลายเป็นหนังตะลุงอย่างเต็มตัวในปี พ.ศ.2543 โดยครูหนังผู้เป็นพ่อจัดพิธีให้ อันถือได้ว่าเขาได้สืบเชื้อรับศักดิ์สิทธิ์ในฐานะนายหนังอย่างเป็นทางการ การเลือกที่จะครอบมือในปีนั้นก็เพราะเขาสามารถหาเครื่องดนตรีต่างๆ ได้ครบชุดแล้ว

"ตอนเล่นครั้งแรกผมยืมเครื่องดนตรีทั้งหมดจากหนังคณะเซะ ปลาทอง คนนี้ท่านเป็นนายหนังชื่อดังรุ่นพ่อเหมือนกัน ดังจนร้านขายยาปลาทองที่ยะลาเข้ามาสนับสนุนอุปกรณ์ต่างๆ ให้เซะเป็นพรีเซนเตอร์โฆษณาร้านให้ ไปแสดงที่ไหนก็จะเอ่ยชื่อร้านโฆษณาร้าน หน้าจอก็เขียนชื่อร้าน สมัยนั้นผมยังเล็กๆ อยู่ ใครได้รับการสนับสนุนจากร้าน

ปลาทองนี่ถือว่าดังมาก จำได้ว่า ไม่มีหนังอื่นที่ร้านปลาทองสนับสนุนอีก" หนังเต็งเล่าถึงสายสัมพันธ์ระหว่างตนกับนายหนังรุ่นพี่ว่ามีลักษณะเอื้อเฟื้อและสนับสนุนซึ่งกันและกันมากกว่า เขาแอบกระซิบว่า ตอนรับงานแสดงคืนแรกเกิดความเข้าใจผิดเรื่องการประสานงานของเจ้าภาพ จนทำให้นายหนังคณะอื่นซึ่งเป็นคนในพื้นที่ไม่พอใจถึงกับส่งคนมา "ซัดโรง" หรือปาก้อนหินใส่จอมาแล้ว แต่ก็เป็นความขัดแย้งชั่วคราว เพราะโดยภาพรวมแล้วศิลปินพื้นบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้ล้วนรู้จักสนิทชิดเชื้อกันเป็นอย่างดี ทั้งกลุ่มเพลงดิเกร์ฮูลู เพลงดิเกร์มิวสิค คณะซีละห์ เมาะโย่ง และหนังตะลุง

เพราะสายสัมพันธ์นี้นี่เองทำให้แม้ในระยะแรกเริ่มเขาจะขาดความพร้อมในเรื่องอุปกรณ์การแสดง แต่ในที่สุดเซะ ปลาทอง ซึ่งตอนนั้นก็อยู่ในวัยที่เกษียณจากการเล่นหนังแล้วก็ยินดีให้ความอนุเคราะห์ ในช่วง 3 ปี ตั้งแต่ปี 2540-2543 จึงเป็นการเดินสายเล่นโดยอาศัยเครื่องที่หยิบยืมเขามาทั้งสิ้น จนกระทั่งพ่อสามารถทำและเครื่องดนตรีมาได้ครบ จึงถือว่าพร้อมแล้วสำหรับเป็นนายหนังอย่างเต็มตัว

มะยาเต็งเล่าว่า อาแว สาคอ คณะตลกใหญ่ผู้พ่อของเขานั้นไม่เพียงแต่เป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงด้านมุกตลกที่ฮือฮาไปทั่ว 3 จังหวัดชายแดนเท่านั้น แต่ยังมีฝีมือในการแกะสลักรูปหนังและทำเครื่องดนตรีได้ด้วย เครื่องดนตรีหลักๆ ในคณะอันได้แก่ (1) ซูแน (ปี่) 1 เลา (2) ฆือแน (กลองแขก) 1 คู่ (3) ฆือดุ (กลองสองหน้า) 1 คู่ (4) ฆือดอเมาะ (ทับ) 1 คู่ (5) ตาเวาะ (ฆ้อง) 1 คู่ (6) จาแน (โหม่ง) 1 คู่ (7) อาเนาะอาแย (ฉิ่งหรือฉาบ) 1 คู่ (8) ลือโพะ (ไม้เคาะจังหวะ) 1 อัน) เครื่องดนตรีเหล่านี้ส่วนใหญ่หนังอาแว สาคอ สามารถประดิษฐ์ได้เองทั้งสิ้น ยกเว้นเครื่องโลหะที่ต้องหาซื้อมาประกอบโครงไม้

คือ ฉิ่ง หน่วยโหม่ง และฆ้อง โดยเฉพาะฆ้องนั้นหายากที่สุด หนังอาแวต้องตระเวนหาซื้อ กระทั่งได้ของญาติจาก อ.เบตง และ ต.ทรายขาว อ.โคกโพธิ์ ที่ใช้อยู่จนปัจจุบัน

"รูปหนัง" กับการผสมผสานทางคติ/วัฒนธรรมในคณะหนังตะลุงมลายู

ดังที่กล่าวแล้วว่ารูปหนังตะลุงมลายูปัจจุบันมีความละม้ายคล้ายคลึงกับรูปหนังตะลุงแถวจังหวัดภาคใต้ตอนกลางเป็นส่วนใหญ่ สิ่งนี้ไม่เพียงแต่เป็นผลจากอิทธิพลของภูมิศาสตร์การเมืองและวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ยังสัมพันธ์กับตลาดผู้ดูหนังด้วย ก่อนทศวรรษ 2510 คณะหนังส่วนใหญ่เล่นโดยการใช้ภาษาถิ่น เพราะตลาดผู้ชมยังเป็นชาวมลายูถิ่นแท้ๆ คณะหนังเหล่านี้ได้แก่ คณะเจ๊ะมูดอ จากยะรัง (นายหนังรุ่นทศวรรษ 2500) คณะวาเงิง และคณะมูนะ (รือเสาะ) คณะอาแว คณะมะแอ และคณะอามีน จากยะลา กระทั่งเมื่อทศวรรษต่อมาตลาดผู้ดูหนังตะลุงเริ่มขยายออกจากชนบทไปสู่ในเขตสำนักงานราชการและตัวเมือง ความจำเป็นเรื่องภาษาไทยจึงมีมากขึ้น หนังตะลุงมลายูต้องปรับ

จุดเริ่มต้นของหนังตะลุง 2 ภาษา เกิดจากการที่เขตชุมชนเมืองในชายแดนภาคใต้ขยายตัวมากขึ้น พร้อมๆ กับเกิดเติบโตของอำนาจราชการและการขยายตัวของชาวไทยพุทธและคนไทยเชื้อสายจีน

ตัวเองมาพูด 2 ภาษา กระทั่งกลายเป็น “วายังกูเละ 2 ภาษา” ที่เราคุ้นหูกันอยู่ในปัจจุบัน (มะยาเต็ง สาเมาะ, สัมภาษณ์)

จึงอาจกล่าวได้ว่าจุดเริ่มต้นของหนังตะลุง 2 ภาษาเกิดจากการที่เขตชุมชนเมืองในชายแดนภาคใต้ขยายตัวมากขึ้น พร้อมๆ กับเกิดเติบโตของอำนาจราชการและการขยายตัวของกลุ่มคนไทยพุทธและคนไทยเชื้อสายจีน วายังกูเละก็ได้รับการสนับสนุนจากราชการ และทำให้ต้องไปแสดงในสถานที่ราชการหรือแสดงในชุมชนที่มีไทยพุทธ-ไทยจีนอยู่ด้วย เช่น ตามงานเทศกาลต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นงานหลักเมืองยะลา ชักพระโคกโพธิ์ หรือการสมโภชหลวงพ่อทวด วัดช้างไห้ อ.โคกโพธิ์ นายหนังที่ริเริ่มการใช้ภาษาไทยผสมมลายูอย่างจริงจังคือ เดะแม สาแม ครูหนังรุ่นทศวรรษ 2510 ที่ต่อมาตั้งชื่อคณะว่า “หนังเดะแม ตลุง 2 ภาษา” เป็นจุดขาย การที่เดะแมเล่นภาษาไทยได้ด้วยน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เขาโด่งดังในชุมชนเมืองในสามจังหวัด เนื่องจากได้รับการตอบรับจากชาวไทยและชาวไทยเชื้อสายจีน ตลอดจนการสนับสนุนของทางราชการที่มักจะรับเขาไปทำการแสดงเป็นประจำในงานราชการ

ส่วนอาแว สาคอ เป็นดาวหนังในพื้นที่ชนบทตามหมู่บ้านต่างๆ หากกล่าวว่า “เดะแม สาแม เป็นขวัญใจชาวเมือง อาแว สาคอ ก็เป็นขวัญใจชาวบ้าน” เพราะภูมิศาสตร์ของการแสดงนี่เองที่ทำให้อาแวพัฒนาตัวเองในเรื่องมุกตลกที่ต้องหยิบยกเอาชีวิตประจำวันของชาวบ้านมาแปรรูปเพื่อสร้างเสียงหัวเราะและความชื่นชม นอกจากตัวตลกมลายูหลักๆ ที่ถ่ายทอดมาเป็นขนบจากหนังตะลุงชวา 4 ตัวแล้ว อาแว ยังสืบทอดตัวตลกอย่าง “เปาะวอเด็ง” ต่อมาจากรุ่นอาจารย์เพื่อเป็นตัวแทนของคนท้องถิ่นที่มีการผสมผสานระหว่างความเป็นจีน (ใช้แรงงานและรูปลักษณ์แปลกตา) กับความเป็นมลายู โดยให้เปาะวอเด็งเป็นคนหาบน้ำ ที่พูดมลายูสำเนียงท้ายเน้นแบบคนโกตาบารู กลายเป็นที่ชื่นชอบกันมาก และทำให้หนังอาแวโด่งดังไปถึงกลันตัน ตัวตลกนี้อาแวรับมาอีกต่อจากครูหนังรุ่นทศวรรษ 2490 คือ หนังปะดอวอเซ็ง รือเสาะ และกลายมาเป็นตัวตลกท้องถิ่นตัวสำคัญที่ตกทอดมาถึงมะยาเต็งจนปัจจุบัน นอกจากนั้น เพื่อให้มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อาแว สาคอ ยังดึงเอาบุคลิกแบบ “ไอ้เปี๊ยก” ตัวตลกผอมแห้ง พูดติดอ่าง ของหนังตะลุงไทยใต้มาปรับให้เป็นตัวมลายูชื่อ มะสะหรี เรียกเสียงฮาอีกด้วย ซึ่งหนังรุ่นต่อๆ มาก็รับมาใช้ด้วย ทั้งเดะเลาะ และมะยาเต็ง

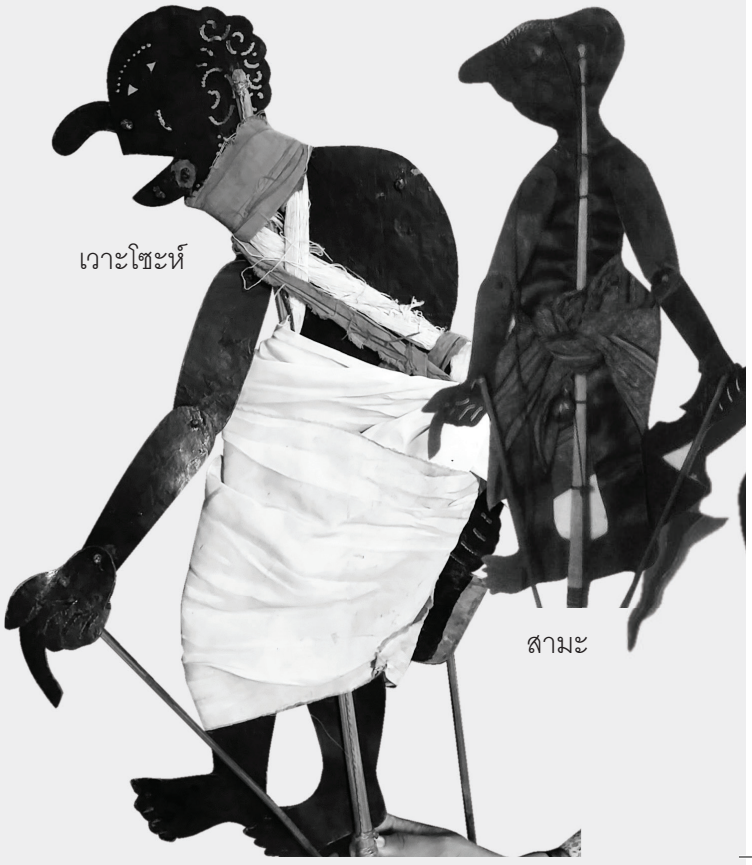
กล่าวสำหรับหนังคณะเดะแม การยึดภูมิศาสตร์พื้นที่เมืองซึ่งมีผู้ชมผสมผสานทั้งมลายู ไทย และจีน ทำให้เขาต้องปรับตัวเองเช่นกัน กล่าวคือ ขณะที่อาแว สาคอ พัฒนาเข้าหาคนมลายูพื้นบ้าน เดะแมก็ตอบสนองคนหลากชาติพันธุ์วิธีการที่รวดเร็วที่สุด

คือการดึงเอารูปหนังจากหนังตะลุงไทยใต้เข้ามาใช้ ดังเราจะพบว่า รูปหนังของเดะแมนั้นมีความคล้ายคลึงกับรูปหนังตะลุงไทยใต้ในแง่ของประเภทตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นฤาษี เจ้าเมือง ราชินี ตัวพระ และตัวนาง ส่วนบุคลิกหน้าตา ลวดลายและสีสันอาจแตกต่างกัน คงเนื่องจากศิลปะมลายูท้องถิ่นยังมีบทบาทสำคัญอยู่บ้าง (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540)

"หนังโต๊ะเจ๊ะแต จาโดะ เป็นคนแรกที่เอาไอ้เท่งมาเล่นเป็นตัวตลกร่วมด้วย" มะยาเต็ง ย้อนความทรงจำที่ได้รับการถ่ายทอดจากพ่อและครูหนังคนอื่นๆ ตอนนั้นเป็นงานฉลองหลวงปู่ทวดที่วัดช้างไห้ อ.โคกโพธิ์ มีการรับหนังตะลุงหลายคณะไปแสดงร่วมด้วย ทั้งหนังตะลุงไทยและวายังกูเละ ทุกๆ ปีจะฉลองหลวงปู่ทวดใหญ่มาก มีศิลปะการแสดงเต็มหลายคืนติดต่อกัน เขาทำกันมาตั้งแต่ก่อนผมเกิดเสียอีก" มะยาเต็งเล่า ก่อนจะเสริมว่า วายังกูเละทุกคณะที่ชายแดนใต้ ทุกคณะต้องได้ไปแสดงที่นั่น มันเหมือนกับเป็นสนามประลองฝีมือ ต้องแข่งกันด้วย ราวกับมหกรรมแข่งหนังที่สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราชในช่วงทศวรรษ 2510-2520 ที่ขึ้นชื่อลือชาว่าเป็นมหกรรมการทดสอบฝีมือหนังตะลุงแหล่งสำคัญ

ตัวตลก "ไอ้เท่ง" ของหนังตะลุงไทยใต้ได้รับการส่งทอดมาถึงหนังเดะแม ซึ่งเป็นรุ่นน้องของหนังโต๊ะเจ๊ะแต และกลายเป็นตัวละครสำคัญที่เรียกความนิยมให้เดะแม เพราะคนไทยและไทยเชื้อสายจีนรู้จักตัวหนังนี้อยู่แล้ว เมื่อเอามาแสดงในบริบทมลายูจึงทำให้ตลกแปลกตา ขณะที่ในหมู่ผู้ชมมลายู ไอ้เท่งกลายเป็นความแปลกใหม่ทั้งในแง่เสียงพูด และมุกตลก หนังเดะแมจึงถูกยกย่องชื่นชมเป็นดาวรุ่งคนสำคัญในยุคทศวรรษ 2510 เรื่อยมาจนถึงทศวรรษ 2530 กระทั่งเดะเลาะ ศิษย์เดะแม ก็ได้นำไอ้เท่งมาใช้ต่อจนปัจจุบัน

รายละเอียดที่แตกต่างออกไปจากหนังตะลุงไทยใต้ในกรณีรูปหนังอาจพิจารณาได้จากตัวละคร 2 กลุ่ม คือ ตัวตลกหลัก และตัวละครชนชั้น ในส่วนของตัวตลกนั้นปกติแล้วมักมีบุคลิกแบบชาวบ้านในชุมชนที่อยู่ของหนัง ซึ่งกรณีหนังไทยใต้ก็มีตัวตลกที่มีตำนานให้อ้างอิงว่าเป็นมีตัวแบบมาจากนครศรีธรรมราชบ้าง พัทลุงบ้าง สงขลาบ้าง เช่น เท่ง หนูนุ้ย ยอดทอง และสะหม้อ รูปหนังเหล่านี้ต่างมีเสียงและท่วงทำนองการพูด ตลอดจนบุคลิกลักษณะนิสัยที่มีเอกลักษณ์ประจำตัว ที่สำคัญคือสำเนียงการพูดต้องใช้ภาษาไทยปักษ์ใต้แท้ๆ ตามแบบท้องถิ่นกำเนิด ส่วน เจ้าเมือง เจ้าชาย เจ้าหญิง หรือตัวละครชั้นสูง รวมทั้งยักษ์ และเทวดา เจรจาเป็นสำเนียงภาษากลาง วายังกูเละมีลักษณะเด่นคือ บทพูดของตัวละครทุกตัวและทุกกลุ่มเป็นภาษามลายูท้องถิ่นเป็นหลัก



เวาะโซะห์

สามะ

มะยาเต็ง ให้รายละเอียดว่าตัวตลกหลักวายังกูเละมีทั้งหมด 4 ตัว โดยตัวละครตลกเหล่านี้ถือเป็นตัวศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นจึงต้องนุ่งผ้าให้ด้วย

1.*เวาะโซะห์* คล้ายอ้ายดิกหนังตะลุงปักษ์ใต้ เวาะโซะห์เป็นตัวศักดิ์สิทธิ์ เป็นภาคหนึ่งของเทวดาชื่อสะแยตุงกัล เช่นเดียวกับตัวสะมาร์ในหนังตะลุงชวา ปกติเซาะโซะห์มีนิสัยซื่อตรง จงรักภักดีต่อเจ้านาย

2. *สามะ* หัวใหญ่เหมือนช้าง ตาโต หูใหญ่ จมูกเหมือนนก มือซ้ายถือขวาน นิสัยอวดโม้ แต่ขลาดกลัว ไม่สู้เพื่อน พูดเก่งแต่ไม่มีสาระ

3.*สะฮิห์* เป็นตัวตลกที่มีศีรษะล้าน ก้นงอนพุงยื่น สะดือจุ่น รูปดั้งเดิมมือซ้ายถือนกคุ่ม แต่ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นถือหวีแทน เพื่อเลียนคนหัวล้าน เป็นคนเจ้าสำราญ ปากกล้าชอบท้าทายชวนทะเลาะ ฉลาดแต่แกมโกง นิสัยค่อนข้างกล้าหาญ แต่ชอบล้อเลียนผู้อื่น เป็นผู้ที่ชอบก่อเรื่องให้คนอื่นต้องแก้ปัญหาเสมอ

4.*เวาะเยาะห์* เป็นตัวตลกที่หัวเหมือนเต่าคอคด มือซ้ายถือกริช เป็นอาวุธประจำตัว เป็นตัวตลกที่พูดน้อย แต่พูดจริงทำจริง ใจกล้า ซื่อสัตย์ แต่โมโหง่าย สำเนียงการพูดเหมือนคนลิ้นแข็ง

เวาะเยาะห์

สะฮิห์

ตัวตลกทั้ง 4 ตัวนั้น ไม่เพียงแต่สะท้อนถึงความเป็นชาวบ้านที่มีบุคลิกชวนล้อและชวนขันในสถานการณ์ต่างๆ เท่านั้น ตัวตลกเหล่านี้ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันกับตัวตลกในหนังตะลุงไทยใต้เช่นกัน บุคลิกและนิสัยเช่นนี้มักจะเรียกเสียงหัวเราะได้เพราะเป็นนิสัยที่มักจะสุดเหวี่ยงไปในด้านใดด้านหนึ่ง แต่จะเห็นได้ว่า ทุกตัวล้วนแต่มีลักษณะที่ดีซ่อนอยู่ทั้งสิ้น เช่น ความซื่อสัตย์ของเวาะโซะห์ พูดจริงทำจริงและใจกล้า แบบสะฮิห์ และเวาะเยาะห์ และรักสงบเหมือนสามะ ขณะเดียวกัน ลักษณะเด่นของเวาะโซะห์ นอกจากจะคล้ายคลึงกับตัวตลกเสริมในหนังตะลุงไทยใต้แล้ว เขายังเป็นตัวศักดิ์สิทธิ์ที่แสดงให้เห็นถึงการคงไว้ซึ่งอิทธิพลวายังยาวอ หรือหนังตะลุงชวา เนื่องจากเขาเป็นเป็นภาคหนึ่งของเทวดาชื่อสะแยตุงกัล เช่นเดียวกับตัวสะมาร์ในหนังตะลุงชวา ที่มีบทบาทต่อสาระสำคัญของเรื่องมากกว่าที่จะเป็นตัวตลกที่เสริมสีสันให้แก่เรื่องราว

อย่างไรก็ดี ตัวตลกเหล่านี้แม้ว่าจะมีบทบาทสร้างมุกตลกเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมเหมือนกับตัวตลกในหนังตะลุงไทยใต้ แต่พวกเขากลับเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องเล่า กล่าวคือเป็นกระดูกสันหลังของนิยายนั่นเอง เหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องล้วนแล้วเกี่ยวข้องสัมพันธ์ ทั้งในแง่ของการพัฒนาเรื่อง ขมวดปม และคลี่คลาย พวกเขามักจะได้รับบทให้เป็นเพื่อนกันเอง แทนที่จะเป็นเพียงคนรับใช้หรือคนสนิทของพระเอกที่เป็นเจ้าชายหรือเจ้าเมืองอย่างที่เห็นในหนังตะลุงไทยใต้

มะยาเต็งเล่าว่า ในยุคทศวรรษ 2510-2520 ในจังหวัดชายแดนใต้จะมีแหล่งรูปหนังหลักๆ อยู่ไม่กี่แห่ง นอกจากแหล่งสาคอที่นายหนังอาแว สาคอ เป็นแหล่งผลิตรูปหนังและเครื่องดนตรีแล้ว ที่ยะลายังมีช่างมีฝีมืออยู่อีกคนหนึ่งชื่อ “วาเต๊ะ” ที่นายหนัง

ทุกคนใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้จะต้องมีตัวหนังจากฝีมือท่านนำไปแสดงให้ผู้ชมประทับใจในความสวยงามลายเส้นของช่างวาดแบบและแกะหนังผู้นี้อ่อนช้อยและสวยงามตามแบบศิลปะไทย มีความงดงามตามแบบของหนังตะลุงไทยใต้เป็นอย่างยิ่ง

บทสรุป

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์หนังตะลุงมลายูนั้นสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงที่ชุมชนท้องถิ่นชายแดนใต้สัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น ตั้งแต่ในช่วงสมัยแรกๆ ที่รับอิทธิพลวายังกูเละมาจากอินเดียโดยผ่านมาทางชวา กระทั่งเมื่อได้เข้ามาสัมพันธ์กับอำนาจทางสังคมและการเมืองของราชการไทย อิทธิพลของหนังตะลุงชวาก็ค่อยๆ เลือนหายไปกระทั่งปัจจุบันกลายเป็นเพียงองค์ประกอบเล็กๆ ที่ยังคงได้รับการรักษาไว้ให้พอสืบค้นร่องรอยได้

ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความพร้อมของชุมชนชายแดนใต้เองที่มีปัจจัยภายในบางอย่างสนับสนุนให้เกิดขึ้นด้วย ปัจจัยดังกล่าวนี้ก็เช่นวิถีชีวิตภายใต้ระบบระเบียบของรัฐที่ชาวมลายูก็ต้องปรับปรนตัวตนเพื่อให้สามารถมีโอกาสในวงอำนาจและการเมือง ตลอดจนนโยบายของรัฐได้ ภายใต้เงื่อนไขนี้สุนทรียภาพของความเป็นศิลปะการแสดงจึงย่อมเป็นสุนทรียภาพที่มีอิทธิพลทางการเมืองและวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยอย่างแน่นอน และด้วยวิธีการเช่นนี้เท่านั้น วายังกูเละ ถึงจะมีลมหายใจอยู่ต่อไปได้ ■

เชิงอรรถ

[1] รูปหนังชวาเก่าขาดนี้ ทำให้ผู้เขียนนึกถึงรูปหนังตะลุงของภาคใต้ตอนกลางชุดเก่าแก่อายุหลายร้อยปีที่เก็บอยู่ที่นครศรีธรรมราช

[2] ประพนธ์ เรืองณรงค์ ในหนังสือ บุหงาตานี (2540) อธิบายว่า คำว่า เซียม หรือ เสียม หมายถึงสยาม มลายูท้องถิ่นปัตตานีออกเสียงเป็นสิแย เดิมหนังตะลุงมลายูปัตตานี หรือท้องถิ่นใกล้เคียงคงได้รับอิทธิพลจากวายังยาวอ หรือหนังตะลุงชวา ปัจจุบันมีหลักฐานปรากฏอยู่ เช่น นายหนังวายังยาวอ วัยอาวุโสต่างหยุดแสดงมานานแล้ว และได้ทิ้งสมบัติคือ รูปหนังไว้ในหีบเก่าๆ หรือดีหน่อยได้มอบให้หน่วยงานที่เห็นคุณค่าช่วยเก็บรักษาไว้

[3] หนังเดะแม สาเมาะ มีชื่อเสียงในฐานะหนังตะลุง 2 ภาษามาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 เคยเล่าว่า นอกจากใช้ภาษาไทยผสมแล้ว เขายังซื้อเรื่องนิยายมาจากหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ซึ่งมีชื่อเสียงอย่างมากในภาคใต้ เรื่องละ 1,000 บาท ปัจจุบันการรับเรื่องจากหนังภาคใต้ตอนกลางก็ยังมีอยู่ อย่างเช่น หนังเต็ง รับจากหนังอาจารย์ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต และหนังบุญธรรม เทิดเกียรติชาติ

[4] เช่น “ไอ้แก” ตัวตลกเด่นของหนังตะลุงแห่งเพชรบุรีที่ศักดิ์สิทธิเป็นอย่างมาก ถ้าหล่นจากโรงหนัง ไอ้แกก็สามารถปีนโรงหนังกลับขึ้นมาเองได้ ดู มนัส จรรยงค์. (2535). “ครูแก” ใน **ท่อนแขนนางรำ**. กรุงเทพฯ: กำแพง.

[5] มัสยิด อัลนูร-มัรกัสยะลา ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางการบริหารของกลุ่มดะวะฮฺตับลีฆในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย จัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2536 ตั้งอยู่ที่หมู่ 3 ตำบลสะเตงนอก อำเภอเมือง จังหวัดยะลา

เอกสารอ้างอิง

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จ. (2507). **ตำนานละครอิเหนา**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กลุ่มภูบรรทัด. (2544). **บนเส้นทางภูบรรทัด: ตำนานการต่อสู้ด้วยกำลังอาวุธของประชาชน พัทลุง - ตรัง -สตูล**. กรุงเทพฯ: กลุ่มภูบรรทัด.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2540). **บุหงาตานี**. กรุงเทพฯ: มติชน.

แป้งร่ำ (นามแฝง) "Wayung Kulit: ศิลปะการแสดงของอินโดนีเซีย." สืบค้นใน httppangrumpuppet blogspot com. blogspot.com/2011/12/blog-post.html.

พิเชฐ แสงทอง. (2542). "ศิลปะใน 'ตัวตลก' หนังตะลุง." **วัฒนธรรมไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ** 36, 6 (มีนาคม): 23-26.

_____. (2544). "นอกจอ บนจอ หลังจอ: พื้นที่ที่ลื่นไหลของตลกหนังตะลุง." **สารนครศรีธรรมราช** 31, 12 (ธันวาคม): 40-47.

มนัส จรรยงค์. (2535). "ครูแก" ใน **ท่อนแขนนางรำ**. กรุงเทพฯ: กำแพง.

มะยาเต็ง สาเมาะ. สัมภาษณ์, วันที่ 14-16 มกราคม 2560.

วิมลมาศ ปฤชากุล. "อัตลักษณ์พื้นถิ่นในบันเทิงคดีภาคใต้." วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.