อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เยอ การเปลี่ยนผ่าน และเพศภาวะของกวยรำ (นางรำ)ในพิธีกรรมรำแม่สะเอง : กรณีศึกษาชุมชนปราสาทเยอ อำเภอไพรบึง จังหวัดศรีสะเกษ[1]

Ethnic Nyeu Identities, Transformation and Gender of Kuay Ram (Dancers) in the Ram Mae Sa-eng Ritual: Case Study of the Prasart Nyeu Community, Praibueng District, Srisaket Province

ชไมพร วรรณทวี[2] และบุศรินทร์ เลิศชวลิตสกุล[3]
Chamaiphon Wanthawee and Busarin Lertchavalitsakul

Submitted: 4th October 2023
Revised: 21st December 2023
Accepted: 21st December 2023

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย “กวยรำแม่สะเอง: การสร้างอัตลักษณ์ในพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เยอ หมู่บ้านปราสาทเยอ อำเภอไพรบึง จังหวัดศรีสะเกษ” (2565) หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาพัฒนาสังคม ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[2] ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาพัฒนาสังคม ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[3] อาจารย์ประจำภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร; ผู้ประพันธ์บรรณกิจ (corresponding author)

Abstract

This research investigates the ethnic identity, transformation, and gender of kuay ram (dancers) in the Ram Mae Sa-eng Ritual of the Prasart Nyeu Community, Praibueng District, Srisaket Province. It adopted a qualitative research method, observing as ritual visitors and also carrying out in-depth interviews with key informants who were community members and dancers. Research findings show that the Ram Mae Sa-eng ritual is a key element in the construction of the Nyeu ethnic identity and the group identity of the Prasart Nyeu community. Food, language, and costume were utilized to conspicuously present and maintain their ethnicity. Research results illustrate that the Kuay ram, who are central in this study and ritual, make the transformation from a lay person into a dancer through their experience of an inexplicable sickness. With the guidance of a fortune teller, they must be approved to take up kuay ram by the female ghost 'Mae Sa-eng' and blessed with the abilities of a medium so as to heal themselves from sickness. Framed by a gender perspective, there are significantly more female kuay ram dancers than male. This is aligned with social expectations and conditions, although men have, in the present day, entered the ritual and dance with more acceptance. More senior women aged above 50 years old were found to be kuay ram. Compared to younger dancers they had fewer limitations as they mainly stayed home or did not migrate out for job opportunities. However, female kuay ram must negotiate their gender role, due to their status as wives or family caregivers, when having the intention to dance. Regardless of gender or personal identity, those who become kuay ram must strictly conform with beliefs that dictate the behavior of kuay ram.

Keywords: Kuay-ram (dancer), Mae Sa-eng ritual, Nyeu Ethnic Identity, Transformation, Gender

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มชาติพันธุ์เยอ การเปลี่ยนผ่าน และเพศภาวะของกวยรำ(นางรำ) ในพิธีกรรมรำแม่สะเอง ในชุมชนประสาทเยอ อำเภอไพรบึง จังหวัดศรีสะเกษ งานวิจัยนี้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในฐานะผู้ชมพิธีกรรม การสัมภาษณ์เชิงลึกกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นสมาชิกชุมชนและกวยรำ ผลการศึกษาการศึกษาพบว่าพิธีกรรมรำแม่สะเองนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์หรืออัตลักษณ์กลุ่มของชุมชนปราสาทเยอ ซึ่งมีอาหาร ภาษา และการแต่งกายในพิธีกรรมขับเน้นการดำรงซึ่งความเป็นชาติพันธุ์เยอ ในส่วนของการเป็นกวยรำซึ่งเป็นมิติที่งานนี้ให้ความสนใจนั้น ผลการวิจัยเสนอว่าการเปลี่ยนผ่านจากคนธรรมดาไปสู่การเป็นกวยรำนั้นเกิดจากการที่คนผู้นั้นมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วยจนหาสาเหตุไม่ได้ และต้องไปหาหมอดูเพื่อยืนยันว่าตนเองเป็นผู้ที่ถูกเลือกให้รับผีแม่สะเองหรือการเป็นร่างทรงเพื่อทำตามหมอดูให้หายจากเจ็บป่วย ในส่วนเพศภาวะของกวยรำพบว่าส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงมีอายุมากหรือประมาณ 50 ปีขึ้นไป ที่เคยมีประสบการณ์ป่วยเมื่อเทียบกับกวยรำอายุน้อยกว่าที่เป็นผู้หญิงเช่นกัน และมีข้อจำกัดน้อยกว่าคือการอยู่ในหมู่บ้านหรือไม่ได้ทำงานนอกบ้าน ผู้หญิงชาวเยอสามารถเป็นกวยรำได้มากกว่าเพศชายตามความคาดหวังและเงื่อนไขทางสังคม แม้ปัจจุบันจะมีผู้ชายมาเป็นกวยรำในพิธีกรรมแม่สะเองด้วยก็ตาม อย่างไรก็ตาม กวยรำผู้หญิงนั้นมีการต่อรองเกี่ยวกับบทบาททางเพศภาวะ ด้วยบทบาทหน้าที่ของภรรยาหรือคนที่ต้องดูแลครอบครัวเพื่อเข้าสู่การเป็นกวยรำ รวมถึงคนที่เป็นกวยรำแล้วก็ต้องปฏิบัติตามความเชื่อและกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด

คำสำคัญ: กวยรำ(นางรำ) พิธีกรรมรำแม่สะเอง อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เยอ การเปลี่ยนผ่าน เพศภาวะ

เกริ่นนำ

ศรีสะเกษเป็นจังหวัดที่ได้รับการประชาสัมพันธ์อย่างแพร่หลายว่าเป็นพื้นที่ที่มี 4 ชาติพันธุ์หลักอาศัยอยู่ ได้แก่ เขมร ส่วย ลาว และเยอ ชาติพันธุ์เยอมีจำนวนน้อยที่สุดเมื่อเทียบกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น (สุพรรษา อติประเสริฐกุล, 2552) ชาวเยอมีชื่อดั้งเดิมว่ากวยเยอ แต่มักเรียกตัวเองว่า “เยอ” (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2566) หนึ่งในพื้นที่ในจังหวัดศรีสะเกษที่มีชาวเยออาศัยอยู่คือชุมชนปราสาทเยอ อำเภอไพรบึง ซึ่งยังคงดำรงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่สำคัญคือ การประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อ โดยเฉพาะพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ หรือที่เรียกว่า “รำแถน” เพื่อขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์และให้ดวงวิญญาณบรรพบุรุษมาปกปักรักษา หรือการแก้บนที่จัดขึ้นเมื่อยามเจ็บไข้ได้ป่วย หรือต้องอาศัยกำลังใจจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บางคนป่วยโดยไม่รู้สาเหตุ เมื่อไปหาหมอที่โรงพยาบาลก็ตรวจไม่พบว่าเป็นโรคอะไร หรือหายดีที่โรงพยายาลแต่เมื่อกลับมาอยู่ที่บ้านกลับป่วยทรุดหนัก จนเชื่อว่าบรรพบุรุษเป็นผู้กระทำ จึงจำเป็นต้องรำถวายเพื่อเป็นการบวงสรวง และผู้ป่วยคนนั้นก็หายวันหายคืน (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ, 2560)

คนเยอเรียกพิธีกรรมรำแถนว่า “รำแม่สะเอง (หรือ “รำชะเอง” ในรายการสื่อโทรศัพท์ และ “รำแกลสะเอง” ในงานของพระอธิการสมภาร นิภาธโร และคณะ, [2563]) ซึ่งพื้นที่การศึกษาของบทความนี้คือชุมชนปราสาทเยอ ผู้วิจัยพบว่าที่ผ่านมายังมีงานศึกษาพิธีกรรมนี้ไม่มากนัก มีบางงานกล่าวถึงชาติพันธุ์เยอในพิธีกรรมรำลึกถึงบรรพบุรุษ “ตำนานพระยากตะศิลา” (คุณวัฒน์ ดวงมณี และคณะ, 2561) หรืองานศึกษาอัตลักษณ์ของ 4 กลุ่มชาติพันธุ์ในศรีสะเกษ (ภัคพล บุญเหลือง และบุญชู ภูศรี, 2559) ซึ่งระบุว่าคนเยอนับถือพุทธศาสนาและนับถือผีร่วมกัน และมีการจัดประเพณีระลึกถึงความเป็นมาของบรรพบุรุษ แต่ก็ไม่ได้กล่าวในรายละเอียด หรือศึกษาในมิตินางรำ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของบทความนี้ ชุมชนเยอมีปฏิทินในการจัดพิธีกรรมรำแม่สะเองในเดือน 3 (เดือนกุมภาพันธ์) ของทุกปี โดยรำกันเป็นกลุ่มซึ่งมีร่างทรงผู้หญิงที่เรียกในภาษาเยอว่า “กวยรำ” ประมาณ 10-20 คน เป็นองค์ประกอบหลักในการจัดพิธี คนที่จะเป็นร่างทรงได้นั้น ส่วนใหญ่มีอาการเจ็บป่วยก่อน และให้หมอดูทำนายและมักให้คำแนะนำว่า คนที่ป่วยนั้นมี “แม่สะเอง” อยากจะเข้าสิงร่างเพื่อร่ายรำ คนผู้นั้นหากมีความเชื่อก็จะแต่งเครื่องสังเวยทำพิธีให้แม่สะเองเข้าสิง ถ้ามีแม่สะเองเข้าสิงอาการป่วยก็จะหาย และถ้าถึงเดือน 3 ก็จะแต่งเครื่องสังเวยให้ผีแม่สะเองสิงร่างเพื่อร่ายรำต่อไปทุกปี (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ, 2560)

รำแม่สะเอียงถือเป็นพิธีกรรมที่แสดงให้เห็นถึงระบบสัญลักษณ์และกระบวนการ

ที่มีการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งหนึ่งไปสู่สิ่งหนึ่ง หรือกระบวนการหนึ่งไปสู่อีกกระบวนการหนึ่ง วิคเตอร์ เทอร์เนอร์ (Turner, 1987) เสนอว่าการศึกษาพิธีกรรมจึงไม่ใช่แค่พิจารณาโครงสร้างของพิธีกรรมเท่านั้น หากรวมถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลง หรือการเปลี่ยนผ่าน เช่น ศึกษาความสามารถหรือศักยภาพของบุคคลไปสู่การแสดง จากตรรกะของระบบวัฒนธรรมและสังคมไปสู่ลักษณะวิภาษวิธีของกระบวนการทางวัฒนธรรมสังคม กระบวนการดังกล่าวที่เกิดขึ้นจึงส่งผลต่อพฤติกรรมของผู้คน กลุ่มคน และระหว่างกลุ่มคนและเครือข่าย ตลอดจนกระบวนการและผลผลิตที่เกี่ยวข้อง ซึ่งเกิดขึ้นได้ในพิธีกรรมหลากหลายรูปแบบ ตั้งแต่พิธีกรรมในชีวิตประจำวัน วิถีชีวิต พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ระบบทางวัฒนธรรมจึงไม่ได้หยุดนิ่งและมีพลวัตความเปลี่ยนแปลงที่สะท้อนการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรมหรือไปสู่การแสดงทางวัฒนธรรม (cultural performance) ที่มีการสร้างรหัสและการสื่อสาร

เทอร์เนอร์ ยังเสนอว่าพิธีกรรมเป็นพื้นที่ของคนที่อยู่ในกระบวนการนั้นเป็นทั้งองค์ประธาน (subject) หรือตัวตน (self) และวัตถุ (object) นอกจากนี้ ความเป็นตัวตนในพิธีกรรมนั้นก็ไม่ได้เป็นหนึ่งเดียวที่เกิดขึ้นในสภาวการณ์ของชุมชนหรือสังคมหนึ่ง ผู้กระทำการ (actor) ในพิธีกรรมถูกกำหนดให้ทำหน้าที่หรือบทบาทในการเปลี่ยนผ่านหรืออยู่ภายใต้การเปลี่ยนผ่าน เทอร์เนอร์ อ้างอิงคำอธิบายของนักชาติพันธุ์วิทยาฝรั่งเศส—อาร์โนลด์ ฟาน เกนเนป (Arnold van Gennep) ที่เสนอแนวคิดการเปลี่ยนผ่านหรือ rite of passage ซึ่งประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอน ขั้นตอนแรก พิธีกรรมแบ่งแยกสมาชิกของกลุ่มสังคมจากชีวิตประจำวัน (separate) ขั้นตอนที่สอง ผู้คนถูกจัดวางให้อยู่ในพื้นที่ระหว่างที่พวกเขาไม่เคยอยู่มาก่อน แต่ก็ไม่ใช่พื้นที่พวกเขาต้องการจะเข้าไป (place) และขั้นตอนที่สาม คือผู้คนถูกส่งกลับไปยังชีวิตธรรมดาสามัญ (return) อีกครั้ง เทอร์เนอร์ ให้ความสำคัญกับขั้นตอนที่สองที่เขาเสนอว่าเป็นขั้นตอนที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบ (marginality/ liminality) ระหว่างพื้นที่ทางโลกและความศักดิ์สิทธิ์ (Turner, 1987)

จากคำอธิบายดังกล่าว พื้นที่หลักของงานวิจัยนี้จึงอยู่ที่พิธีกรรมรำแม่สะเองที่จัดขึ้นโดยกลุ่มชาติพันธุ์เยอ โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 3 ประการ ได้แก่ 1) ศึกษาพิธีกรรมรำแม่สะเองในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์ของชาวเยอในชุมชนปราสาทเยอ ที่แม้ว่าพิธีกรรมจะทำหน้าที่ในการเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงความเชื่อระดับบุคคลเพื่อให้หายจากโรคภัยไข้เจ็บที่หาสาเหตุไม่ได้ แต่พิธีกรรมนี้ทำหน้าที่สร้างอัตลักษณ์กลุ่มและความเป็นเจ้าของให้กับสมาชิก (Hirabayashi, 2009) หรือการธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ 2) ศึกษาการเปลี่ยนผ่านของกวยรำจากคนธรรมดาให้กลายเป็นนางนำในพิธีกรรมรำแม่สะเองว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร และ

มีกระบวนการอย่างไร ในฐานะที่เป็นพฤติกรรมระดับปัจเจกที่สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมที่มีพลวัต (Turner, 1987, 3) เพื่อเสนอมิติที่งานศึกษาที่ผ่านมายังไม่ได้พิจารณาคือกวยรำ โดยเลือกศึกษาเกี่ยวกับเพศภาวะและการต่อรองของการเป็นกวยรำที่อยู่ในบริบทของพิธีกรรมและเชื่อมโยงกับการรำ (dance) ซึ่งทำให้เห็นถึงการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของเพศภาวะในกิจกรรมที่ไม่ได้จำเป็นต้องเป็นไปตามความคาดหวังของสังคมเสมอไป (Mennesson, 2009)

กรอบแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยศึกษาพิธีกรรมโดยเริ่มต้นศึกษาว่าพิธีกรรมนี้แสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เยออย่างไร โดยมุ่งเน้นไปที่กวยรำหรือนางรำที่เป็นองค์ประกอบหลักเพื่อดูว่ากวยรำเหล่านี้เปลี่ยนผ่านสถานะคนธรรมดาให้กลายเป็นนางรำในพิธีกรรมรำแม่สะเองอย่างไร และมีการแสดงและต่อรองเพศภาวะอย่างไรในการเป็นกวยรำและดำรงความเป็นกวยรำ โดยมี 3 กรอบแนวคิดหลักจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้ 1) ความหมายและองค์ประกอบของพิธีกรรม 2) อัตลักษณ์กลุ่ม/ชาติพันธุ์ในพิธีกรรม และ 3) อัตลักษณ์เพศภาวะในพิธีกรรม

1. ความหมายและองค์ประกอบของพิธีกรรม

รำแม่สะเองเป็นพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวเยอที่จัดสืบทอดเป็นประจำทุกปี ทัศน์ไท พลมณี (2560) ให้ความหมายของพิธีกรรมว่าหมายถึง รูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติมาตั้งแต่เดิมส่งผลมาจากความเชื่อโดยกฎเกณฑ์ หรือขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมที่ปฏิบัติมาจนเกิดเป็นพิธีกรรม สอดคล้องกับงานของทรงพล อินทำ และบารนี บุญทรง (2561) และ เปรมวิทย์ วิวัฒนเศรษฐ์ และธิดารัตน์ ผมงาม (2561) ที่กล่าวว่าพิธีกรรมเป็นพฤติกรรมหรือการกระทำที่มีบทบาทและความหมายต่อมนุษย์ ทำให้มนุษย์นั้นรู้สึกมีความมั่นใจจากสิ่งที่เหนือธรรมชาติที่มนุษย์กำหนดเองไม่ได้ และต้องสยบต่อสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติที่อำนาจบันดาลให้เป็นไปดั่งใจมนุษย์ ด้วยการใช้พิธีกรรมเป็นสื่อในการติดต่อสื่อสารกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ พิธีกรรมจึงหมายถึงสิ่งที่ประพฤติปฏิบัติกันมาอย่างยาวนานและยึดหลักกฎเกณฑ์ ขนบประเพณี

พิธีกรรมรำแม่สะเองยังสัมพันธ์กับการทรงเจ้า เพราะเชื่อว่าแม่สะเองต้องการร่างกายของคนที่เลือกมาเป็นกวยรำ ที่ผ่านมีงานศึกษาพิธีกรรมรูปแบบนี้ไว้จำนวนหนึ่ง ยโสธารา ศิริภาประภากร (2564) กล่าวว่าพิธีกรรมที่มีการทรงเจ้าเข้าผีว่าเป็นส่วนหนึ่ง

ของบริบทความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ จากที่เป็นเพียงความเชื่อเฉพาะท้องถิ่น ขณะที่พระครูโสภิตสิริธรรม (สิริธโร ทาอ่อน) และคณะ (2564) ได้อธิบายถึงการเข้าทรงหรือการทรงเจ้าทรงในทางพุทธศาสนาว่าเป็นเดรัจฉานวิชา แต่กระนั้นความเชื่อเรื่องของการเข้าทรงก็ยังคงอยู่ในสภาพของสังคมปัจจุบัน เพราะคนต้องการกำลังใจหรือคำปรึกษาและหันเข้าหาร่างทรงมากขึ้น นอกจากนี้ กวยรำในพิธีกรรมแม่สะเองต้องสืบทอดหน้าที่รำในพิธีเพราะเชื่อว่าตนเองจะหายป่วยจากโรคที่รักษาไม่หาย ดังนั้นจึงมีแนวคิดคล้ายกับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการรักษาอาการที่ไม่ทราบสาเหตุแน่ชัด รักษามาแล้วไม่หาย

จากการทบทวนวรรณกรรม มีเพียงงานของพระอธิการสมภาร นิภาธโร และคณะ (2563) ที่กล่าวว่าพิธีรำแม่สะเองเป็นประเภทหนึ่งของพิธีกรรมความเชื่อของภาคอีสาน ซึ่งสอดคล้องกับพิธีกรรมรำผีฟ้าที่แสดงออกในด้านการรักษาสุขภาพ ทั้งทางร่างกายและทางด้านจิตใจ และสะท้อนถึงความเชื่อเรื่องวิญญาณและการนับถือผีของชาวอีสานที่ผีมีอำนาจและอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ (เบญจภัคค์ เจริญมหาวิทย์, 2563) อาทิตยา อนุสรณ์ และโฆสิต แพงสร้อย (2563) กล่าวในทางเดียวกันถึงการมีหมอลำทรงในการรักษาสุขภาพของชุมชนคำศรี อำเภอหนองกุงศรี จังหวัดกาฬสินธุ์ หมอลำทรงต้องเข้าพิธีกรรมในการเป็นหมอลำทรงคล้ายคลึงกับกวยรำแม่สะเอง รวมถึงในภาคใต้ที่มีมโนราห์ใหญ่ (วงษ์สิริ เรืองศรี, 2564) หรือโนรา (เมทิกา พ่วงแสง, 2561) ในการร่ายรำในการประกอบพิธี และทำหน้าที่สื่อสารกับผีหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบารนี บุญทรง (2560) กล่าวถึงพิธีกรรมจากมุมมองทางคติชนวิทยาพิธีในประเด็นการสื่อสารระหว่างมิติ พบว่าพิธีกรรมมีองค์ประกอบต่าง ๆ ของการสื่อสาร ไม่ว่าจะเป็นผู้ส่งสาร ช่องทาง ผู้รับสาร และสาร ส่วนชพล คงพันธ์ และพระมหาศุภฤกษ์ สุภทฺทจารี (สีวันคำ) (2563) กล่าวว่าองค์ประกอบของพิธีกรรม ได้แก่ 1) ความเชื่อ 2) ผู้ประกอบพิธีกรรม หมายถึง เจ้าพิธี หรือผู้ที่สามารถสื่อสารโลกมนุษย์นี้ไปยังสภาวะที่ลี้ลับ หรืออำนาจลึกลับที่คนธรรมดาไม่สามารถสื่อสารได้ 3) ภาษา การสื่อสารระหว่างมนุษย์กับอำนาจสิ่งลึกลับนั้น ผู้ประกอบพิธีมักใช้ภาษาที่ผิดแปลกไปจากเดิม อาจใช้ภาษามนุษย์สามัญในบางครั้ง หรือใช้สัญลักษณ์และการทำนายเป็นการสื่อสารจากอำนาจลึกลับมาสู่มนุษย์ 4) การสร้างขวัญและกำลังใจพิธีกรรมที่ส่งผลต่อจิตใจ ทำให้เกิดกำลังใจในการใช้ชีวิต และต่อสู้กับอุปสรรคที่ผ่านเข้ามา 5) สัญลักษณ์ในการจัดทำพิธีกรรม เช่น ธูปเทียน ดอกไม้ เครื่องเซ่น ต่าง ๆ ตลอดจนกริยาท่าทางในการทำพิธีกรรม เช่น ท่าร่ายรำ การประนมมือ การไหว้ เป็นต้น และ 6) การใช้สื่อต่าง ๆ ในการประกอบพิธีกรรม เช่น สื่อทางเสียง มีการขับร้อง บรรเลงดนตรี เพื่อให้เกิดความซาบซึ้งและเอิบอิ่มใจ และเพื่อ

ให้พิธีกรรมนั้นเกิดความศักดิ์สิทธิ์ กาญจนา แก้วเทพ (2553) ยังเห็นด้วยว่าการประกอบพิธีกรรมด้านความเชื่อ/ศาสนาโดยเฉพาะพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ เป็นการสื่อสารกับเทพเจ้า เจ้าพ่อเจ้าแม่ หรือวิญญาณ เช่น พิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผี จะมีการอัญเชิญเทพเจ้า เจ้าพ่อเจ้าแม่ วิญญาณบรรพบุรุษมาประทับร่างทรง และเมื่อใช้คำในภาษาอังกฤษคำว่า “medium” แล้วจะตรงกับคำ “สื่อ/สื่อกลาง/ตัวกลาง”

การประกอบพิธีกรรมจากงานศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพิธีกรรมมีความหมายและองค์ประกอบในการทำพิธี โดยเฉพาะผู้ทำพิธีในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ เช่น หมอเหยาในงานของอลงกรณ์ อิทธิผล (2557) หรือกลุ่มตระกูลรับสารในพิธีฟ้อนผีมดบ้านดอกบัว จังหวัดลำปางในงานของณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบารนี บุญทรง (2560) ที่ทำหน้าที่สื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติในรูปผีหรือบรรพบุรุษผู้ล่วงรับ ไม่ว่าจะป็นร่างทรง หมอลำทรง รวมถึงกวยรำแม่สะเองด้วย ที่ทำหน้าที่สื่อสารกับแม่สะเองที่มาอยู่ในร่างกายระหว่างการร่ายรำและเป็นการทำเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของตนเองหรือพ่อแม่ญาติพี่น้อง

2. อัตลักษณ์กลุ่ม/ชาติพันธุ์ในพิธีกรรม

นอกจากการศึกษาพิธีกรรมในฐานะเป็นสัญลักษณ์และการสื่อสารแล้ว ยังมีงานอีกจำนวนหนึ่งศึกษาความสัมพันธ์ของอัตลักษณ์ของกลุ่มหรือชาติพันธุ์ในพิธีกรรม เช่น เอริ ฮิราบายาชิ (Hirabayashi, 2009) ที่นำเสนอการดำรงอัตลักษณ์กลุ่มคนในพิธีกรรมไหว้สุสานในเมืองอิทาโกะ (Itako) เขตปกครองอิบารากิ (Irabaki Prefecture) ตั้งอยู่ทางตะวันออกของญี่ปุ่น โดยมุ่งศึกษากิจกรรมของดนตรีที่มีต่อคนในกลุ่มวัฒนธรรมผ่านการสร้างความรู้ประสบการณ์ และปฏิบัติการ งานนี้ชี้ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีที่สำคัญ เนื่องจากมีคนเข้าร่วมแสดงดนตรีและการรำ หรือการละเล่นในพิธีกรรมตั้งแต่วัยเด็ก ในแง่นี้การสร้างอัตลักษณ์จึงเกิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์กับสมาชิกอื่นในชุมชนด้วย และการเปรียบเทียบหรือสร้างความแตกต่างกับคนกลุ่มอื่นที่มีอัตลักษณ์ไม่เหมือนกัน ปัจเจกจึงอยู่ภายใต้ปทัสถานทางสังคมเพื่อสร้างและดำรงอัตลักษณ์ให้เชื่อมโยงกับสังคมหรือชุมชนที่ตนเองอยู่ การเล่นดนตรีและร่ายรำในพิธีกรรมของคนเมืองอิทาโกะจึงถูกถ่ายทอดให้นักดนตรีรุ่นใหม่เข้ามามีส่วนร่วม การสืบทอดการเล่นดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความเป็นเจ้าของ อีกทั้งพิธีกรรมที่คนในชุมชนมารวมตัวกันก็เป็นการสร้างสำนึกความเป็นชุมชน

ขวัญชนก นัยจรัญ และกฤษณา ชาญณรงค์ (2561) กล่าวว่าพิธีกรรมนั้นเป็นของกลุ่มชนที่แสดงให้เห็นถึงการรวมพลังของคนในสังคม และเป็นกลไกในการสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่ม ทั้งนี้พิธีกรรมนั้นมักมีองค์ประกอบสำคัญคือเรื่องของตำนาน จนอาจกล่าวได้ว่า

สมาชิกในสังคมใช้เรื่องเล่าประเภทตำนานมาอธิบายเหตุผล และอธิบายถึงที่มาในการประกอบพิธีกรรม ตำนานจึงเป็นส่วนที่เป็นนามธรรม ในขณะที่พิธีกรรมเป็นส่วนที่เป็นรูปธรรม คุณวัฒน์ ดวงมณี และคณะ (2561) มองว่าพิธีกรรมเป็นพื้นที่แสดงอัตลักษณ์ในด้านต่าง ๆ ของชาวเยอ ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรมภาษา และการแต่งกาย

3. อัตลักษณ์เพศภาวะและการต่อรองทางเพศภาวะในพิธีกรรม

ในงานศึกษาพิธีกรรมที่ใช้กรอบเพศภาวะนั้น พบว่าผู้หญิงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้นำพิธีกรรม โดยเฉพาะในภาคอีสาน พัฒนา กิติอาษา (2544) กล่าวว่าในลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีในชนบท ผู้หญิงจะมีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้นำพิธีหรือคนทรงมากกว่าผู้ชาย โดยเฉพาะผู้หญิงที่ผ่านวัยกลางคนและมีครอบครัวแล้ว เพราะผู้หญิงตกเป็นฝ่ายที่ถูกบังคับควบคุมด้วยกฎเกณฑ์ทางศาสนาและสังคมมากกว่าผู้ชาย การสืบทอดมรดกผ่านเครือญาติฝ่ายหญิง และกิจกรรมในชีวิตประจำวันต่าง ๆ ของครอบครัว ที่ผู้หญิงต้องตกอยู่ในสภาวะที่เปราะบางทางจิตใจและร่างกาย เมื่อต้องเผชิญกับปัญหาทางโลกย์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ในลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีส่วนใหญ่ ผู้หญิงยังมีอำนาจ บารมี และความเป็นอิสระที่จะใช้เทคโนโลยีของพิธีกรรม และมีลูกศิษย์หรือคนมาขอความช่วยเหลือ ให้ความเคารพเชื่อฟัง รวมทั้งบทบาทในการเป็นที่พึ่งทั้งทางวัตถุและจิตวิญญาณ เช่นเดียวกับชาวเยอที่เชื่อว่ามีเชื้อสะเองแฝงอยู่ในร่างกายและยกให้เป็นมรดกตกทอด ซึ่งตกแก่ลูกสาวคนโตของครอบครัว ทำให้ผู้หญิงที่มีอายุมากจึงเป็นผู้แสดงหรือผู้กระทำการสำคัญในพิธีกรรม (พระอธิการสมภาร นิภาธโร และคณะ, 2563)

ตามความอธิบายของวิคเตอร์ เทอร์เนอร์ (Turner, 1987) ที่เสนอว่าการแสดงซึ่งหนึ่งในนั้นคือพิธีกรรมคือกระบวนการเปลี่ยนผ่าน ผู้วิจัยพบว่างานศึกษาจำนวนหนึ่งที่ศึกษาการเปลี่ยนผ่านของอัตลักษณ์ด้านเพศภาวะ เช่น มิติที่เสนอบทบาทของผู้หญิงในการทำหน้าที่ในพิธีกรรมนั้นมีความเปลี่ยนแปลง ในแง่ที่ว่าไม่เฉพาะผู้หญิงที่ทำหน้าที่ร่างทรงในพิธีกรรมได้เท่านั้น กิ่งแก้ว ทิศตึง (2559) ศึกษาร่างทรงซึ่งเป็นพื้นที่ของคนข้ามเพศที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีเป็นส่วนใหญ่ ทั้งในฐานะของการจัดเตรียมพิธี สถานที่ รูปแบบของงาน จนกระทั่งการเป็นคนทรงเจ้า ดังนั้นกลุ่มทรงเจ้านั้นสามารถเป็นได้ทั้งกะเทย ผู้ชาย ผู้หญิงชรา จนทำให้บทบาทหรืออำนาจของวิญญาณที่เข้ามาประทับร่างทรงนั้นไม่ตายตัว และสามารถเข้าไปใช้พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ได้ เช่นเดียวกับที่ผู้วิจัยพบผู้ชายที่มาเป็นกวยรำคนหนึ่งในพิธีกรรมรำแม่สะเอง

ประเด็นนี้ ผู้วิจัยพบว่ามีงานศึกษาเกี่ยวกับตำแหน่งแห่งที่ของเพศหรือเพศภาวะในงานพิธีกรรมและการแสดงซึ่งเป็นไปตามความคาดหวังต่อบทบาททางเพศในสังคม คริสทีน เมนเนสสัน (Mennesson, 2009) เสนอว่าในทางประวัติศาสตร์การละเล่นที่มีการเต้นรำนั้นไม่ได้เป็นพื้นที่ของผู้หญิงอย่างสิ้นเชิง ขณะที่พิธีกรรมถือว่าเป็นพื้นที่ของผู้ชายในการแสดง แต่ในเวลาต่อมาพัฒนาการการเต้นในรูปแบบสำคัญอย่างการเต้นบัลเลต์และแจ๊สถูกทำให้เป็นพื้นที่ของผู้หญิงมากขึ้น (p.174) จนทำให้เกิดการรับรู้และภาพแทนความเป็น “ผู้ชายสาว” (feminist men) ของกลุ่มนักเต้นชายในการเต้นดังกล่าว เมนเนสสัน จึงชี้ให้เห็นว่ากลุ่มนักแสดงเต้นนั้นมีการสร้างอัตลักษณ์ทางเพศภาวะ ที่มีความเป็นพลวัตและการประกอบสร้าง ตั้งแต่การสร้างจากภูมิหลังและการกล่อมเกลาทางสังคมของครอบครัว ที่เป็นส่วนสำคัญในการสนับสนุนให้ผู้ชายเข้าสู่อาชีพการเต้นในเวลาต่อมา เช่น การเป็นลูกชายคนโตที่ต้องทำหน้าที่ดูแลครอบครัวและงานบ้าน หรือการเป็นลูกชายคนที่ 2 ที่มีสถานะทดแทนการไม่มีลูกสาวของครอบครัว และการประกอบสร้างจากการเข้าสู่อาชีพนักเต้นบัลเลต์และแจ๊ส ซึ่งถือเป็นงานที่ยังมีจำนวนจำกัด ท่ามกลางงานจำนวนหนึ่งที่ศึกษาอัตลักษณ์ของผู้หญิงในพื้นที่กีฬา โดยเฉพาะกีฬาที่เน้นความแข็งแกร่งของความเป็นชาย (masculine) ส่วนหนึ่ง ข้อค้นพบในงานของเมนเนสสันคือ นักเต้นชายมองว่าการเต้นสองประเภทดังกล่าวไม่ได้เป็นพื้นที่ของเพศใดเพศหนึ่งอย่างตายตัว (asexual) และไม่ได้มองว่าการใช้พละกำลังหรือความแข็งแกร่งของเพศชายในการเต้นนั้นมีความเป็นชายมากกว่าความเป็นหญิง (feminine) นักเต้นชายต่างเห็นถึงการสร้างความเท่าเทียมในพื้นที่การเต้นในระดับอาชีพ งานนี้สรุปว่านักเต้นชายสร้างอัตลักษณ์ทางเพศเป็น 2 แนวทางหลัก แนวทางแรกคือ การดำรงความเป็นชายแม้ว่าพวกเขาจะไม่ได้แสดงออกถึงความเป็นชายอย่างชัดเจน และแนวทางที่สองคือ การดำรงความเป็นชายและหญิงควบคู่กันไป โดยที่ไม่ต้องการระบุหรือจัดกลุ่มที่ชัดเจน และพยายามลบภาพตัวแทนว่าการเป็นนักเต้นนั้นต้องมีลักษณะตุ้งติ้ง (effeminate) หรือเป็นกลุ่มคนรักร่วมเพศ

ฮิวจ์ บี เออร์บัน (Urban, 2018) ศึกษาการเต้นรำและการเข้าทรงในพิธีกรรมบูชาเทพเจ้ามานัสสา (Manasa) ในรัฐอัสสัมของอินเดีย โดยชี้ให้เห็นถึงการต่อรองและพลวัตอัตลักษณ์ทางเพศภาวะของผู้ชายและผู้หญิงที่ทำหน้าที่ตรงกันข้ามกับความคาดหวังหรือบทบาททางเพศ คือการที่ผู้ชายเต้นในฐานะร่างทรงให้กับเทพเจ้างูมานาสา เทพผู้หญิงในศาสนาฮินดูที่ดั้งเดิมเป็นเทพที่ได้รับความเชื่อและศรัทธาของคนชนเผ่าพื้นเมือง กลุ่มผู้ชายนักเต้นได้รับการเรียกขานว่า “เทวดา” (deodha) ที่เป็นร่างทรงของเทพเจ้าอันหลากหลายตามความเชื่อของฮินดู และแสดงกิจกรรมที่สะท้อนถึงความดิบเถื่อน เช่น การดื่มเลือดของสัตว์ในการ

ประกอบพิธีกรรม ขณะที่ผู้หญิงสวมบทบาทเต้นรำหรือเทวดานี (Deodhanis) ที่มีลักษณะผู้ชายหรือแข็งแกร่งฮึกเหิมโดยมีดาบหรืออาวุธเป็นอุปกรณ์ประกอบการเต้นบูชาเทพเจ้างูงานนี้จึงเสนอให้เห็นถึงการข้ามพรมแดนเพศภาวะของการแสดงพิธีกรรม อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการข้ามพรมแดนของความเป็นวัฒนธรรมฮินดู ซึ่งเป็นวัฒนธรรมหลักของอินเดียกับวัฒนธรรมชนเผ่า เนื่องจากปัจจุบันเทพมานัสสาได้รับการบูชาให้เป็นเทพองค์หนึ่งของวัฒนธรรมฮินดู และมีการกราบไหว้ทั้งคนฮินดูและกลุ่มคนพื้นเมืองในรัฐในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย ขณะที่นักเต้นทั้งหญิงชายต้องปรับเปลี่ยนเพศภาวะจนทำให้เกิดการสั่นคลอน (gender subversion) และในระหว่างการแสดงหรือการเต้นที่นักเต้นต้องแสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจที่ถ่ายทอดจากเทพเจ้ามากมายแล้ว พวกเขายังต้องแสดงความสามารถในการให้คำปรึกษา คำทำนายทายทัก และการรักษาการเจ็บปวดทั้งทางกายและใจของคนป่วยด้วย

งานของเซเวรีเน คาร์โรสเซ (Carrausse, 2012) เสนอการเปลี่ยนผ่านของอัตลักษณ์เพศภาวะของนักศึกษามหาวิทยาลัยในเกาหลีใต้ จากการร่วมกิจกรรมระบำหน้ากากซึ่งเป็นการเต้นรำเกาหลีแบบดั้งเดิม และการเต้นรำร่วมสมัยแบบตะวันตก ทำให้เกิดการสร้างอัตลักษณ์และการเปลี่ยนผ่านของตัวตนของพวกเขา การเต้นรำทั้ง 2 รูปแบบทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวทั้งเพศชายและหญิง และสร้างการนิยามอัตลักษณ์ที่ผสมผสานระหว่างค่านิยมและอุดมการณ์ที่ยึดโยงการเคลื่อนไหวทางสังคมในช่วงทศวรรษ 1980 หรือหลังจากที่ประเทศเกาหลีเริ่มการเคลื่อนไหวเรียกร้องประชาธิปไตยในมหาวิทยาลัย การรื้อฟื้นระบำหน้ากากทำให้นักศึกษามหาวิทยาลัยให้คุณค่าผ่านตัวตน การแสดงออกทางร่างกาย และความสัมพันธ์ทางเพศ ระบำหน้ากากได้ดึงดูดให้เยาวชนเข้าร่วม เนื่องจากการให้ความหมายของการเต้นที่นำเสนอตัวละครที่มีความเข้มแข็ง มีศีลธรรมทางศาสนาและทางการเมือง ที่กระตุ้นให้พวกเขาเข้าร่วมกับขบวนการเคลื่อนไหวทางการเมือง ส่วนการเต้นรำร่วมสมัยสไตล์ตะวันตกทำให้พวกเขาสามารถสร้างความเป็นตัวตนใหม่ ขณะที่ก็ยังยึดโยงกับความเชื่อของจื้อซึ่งเป็นรากฐานอุดมการณ์ที่หยั่งรากในสังคมเกาหลี การเข้าร่วมกิจกรรมระบำหรือเต้นรำตะวันตก ที่เป็นกระแสขนานกันนี้จึงทำให้เกิดการสร้างอัตลักษณ์ร่วมที่มีแนวทางเฉพาะของนักศึกษามหาวิทยาลัยในเกาหลีใต้

ระเบียบวิธีวิจัย

บทความนี้ใช้การสังเกตการณ์ในการเข้าร่วมพิธีกรรมรำแม่สะเองที่บ้านของกวยรำที่อยู่ในช่วงการเข้าเป็นกวยรำในปีที่ 2 ในเดือนกุมภาพันธ์ 2565 หลังจากเธอล้มป่วยในปี 2564 แต่รักษาไม่หาย จนเธอไปหาหมอดูและได้รับคำแนะนำให้ทำพิธีจนเธอหายป่วย จากนั้นก็ได้รับการยืนว่าแม่สะเองต้องการมาอยู่ด้วย เธอจึงได้จัดพิธีกรรมขึ้นที่บ้าน และเชิญกวยรำสะเองคนอื่น ๆ ที่ได้รับแม่สะเองมาอยู่กับตัวแล้วเป็นผู้รำในการประกอบพิธีกรรมร่วมกับคนในชุมชนที่มีความใกล้ชิดกับเจ้าภาพในการจัดและที่ได้รับคำเชิญ คนที่มาประกอบในพิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งของ 3 หมู่บ้านหลักในตำบลปราสาทเยอที่มีชาติพันธุ์เยออาศัยอยู่ ซึ่งรวมกันแล้วมีประชากรอยู่ที่ 2,097 คน จากประชากรของตำบลทั้งหมด 6,513 คน (ศูนย์ข้อมูลประเทศไทย, ม.ป.ป.)

งานวิจัยใช้แนวทางวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษาเอกสารและสื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเว็บไซต์ รายการโทรทัศน์ และคลิปวิดีโอที่เผยแพร่บนเว็บไซต์ยูทูบ (YouTube) และการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในฐานะผู้เข้าร่วมพิธีกรรมที่จัดขึ้น 2 วัน 1 คืน ในช่วงปลายเดือนกุมภาพันธ์ 2565 และใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก และการสัมภาษณ์กลุ่มกวยรำและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในพิธีกรรม ในช่วงเดือนเมษายน 2565

ผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลผู้วิจัยออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรก ชาวบ้านปราสาทเยอ และกลุ่มที่สอง กวยรำในส่วนที่เป็นชาวบ้านปราสาทเยอนั้น ผู้วิจัยเลือก 4 คน ที่มาจาก 3 หมู่บ้านที่มีกลุ่มชาติพันธุ์เยออาศัยอยู่ ได้แก่ หมู่บ้านปราสาทเยอเหนือ หมู่บ้านปราสาทเยอใต้ และหมู่บ้านปราสาทเยอตะวันตก จากทั้งหมด 4 คนเป็นเพศชาย 3 คน อายุ 77, 62 และ 51 ปี (ผู้นำชุมชน) และเพศหญิง 1 คน อายุ 58 ปีส่วนกลุ่มที่ 2 คือกวยรำทั้งหมด 6 คน แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กวยรำเพศหญิงอาวุโส รวมไปถึงเจ้าของบ้านที่จัดพิธีกรรมที่ผู้วิจัยไปศึกษาด้วย เป็นเพศหญิง อายุตั้งแต่ 55 ปีขึ้นไป 3 คน ได้แก่ คนอายุ 69 ปี (กวยรำที่ผู้วิจัยไปศึกษา) และอายุ 52 และ 68 ปี 2) กวยรำเพศหญิงอายุน้อยกว่า 50 ปี 2 คน อายุ 26 ปี และ 35 ปี และ 3) กวยรำผู้ชาย 1 คน อายุ 50 ปี ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดระบุอาชีพหลักคือเกษตรกรทำนา มีเพียงกวยรำผู้หญิงอายุ 26 ปีที่เพิ่งออกจากงานประจำ จึงอยู่ในสถานะว่างงาน กลุ่มกวยรำทั้งหมดต่างให้เหตุผลถึงการเป็นกวยรำคือ อาการเจ็บป่วยที่หาสาเหตุไม่ได้ของตนเอง หรือญาติใกล้ชิด เช่น แม่หรือพี่สาว และเชื่อว่าแม่สะเองต้องการมาอยู่ด้วยเพื่อให้พวกเธอ/เขาเป็นตัวแทนในการประกอบพิธี ทั้งนี้ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนที่ปรากฏในส่วนผลการวิจัยเป็นนามสมมติเพื่อปกป้องอัตลักษณ์ของผู้ให้ข้อมูล

ผลการวิจัยและอภิปรายผล

1.การจัดพิธีกรรมรำแม่สะเองของบ้านที่ไปศึกษาหลัก

งานวิจัยนี้ศึกษาพิธีกรรมรำแม่สะเองที่บ้านของยายลำดวน ซึ่งมีอายุ 69 ปีขณะที่ไปเก็บข้อมูล เธอมีสมาชิกอาศัยอยู่ในครอบครัวทั้งหมด 7 คน นอกจากตัวเธอแล้วคือลูก 3 คน หลาน 2 คน และเหลน 1 คน ขณะที่ลูกบางคนทำงานที่ในเมืองหรือต่างจังหวัด เธอทำนา ซึ่งเป็นอาชีพหลักของคนในหมู่บ้านปราสาทเยอ รวมถึงปลูกผัก ทำสวน ทำไร่ข้าวโพด และทอผ้า สำหรับพิธีกรรมรำแม่สะเองนั้นจัดขึ้นเพื่อให้ยายลำดวนได้ก้าวมาเป็นกวยรำตามความเชื่อ ซึ่งต้องจัดทั้งหมด 3 ปี เพื่อให้ยกหิ้งขึ้นในบ้านแบบถาวร พิธีกรรมที่ผู้วิจัยไปศึกษาถูกจัดขึ้นเป็นปีที่ 2 การมาเป็นกวยรำของเธอเหมือนกับคนอื่น ๆ คือเริ่มป่วยตอนอายุ 67 ปี เป็นอาการเล็กน้อยที่หาสาเหตุไม่ได้ ไปรักษาหลายที่แล้วก็ไม่หาย จึงได้ไปดูมอ (หมอดู) และหมอดูก็บอกว่าผีสะเองต้องการมาอยู่ด้วย ก็ได้ทำการบนบานศาลกล่าวไว้ว่าถ้าหายดีแล้วจะจัดพิธีกรรมรำแม่สะเองขึ้น เพื่อเป็นการรำถวาย และรับผีสะเองมาอยู่ พอมาอยู่ด้วยก็อาการดีขึ้น

> ...ยายป่วยไม่สบาย เจ็บนิด ๆ หน่อย ๆ อยู่ไม่ได้เลย ก็เลยต้องเอา (แม่สะเอง) เอาแล้วก็ดีขึ้นเลย ไม่เป็นอะไร ทุกวันนี้อยู่ได้ มันเป็นเหมือนอะไรไม่รู้ อยู่ที่เนื้อที่ตัว ไม่ใช่อยากได้เอง แนวนี้มาอยู่แล้วก็อยู่ ไปบ้านไม่ได้ ไปแล้วก็มาถึงบ้าน นอนก็ไม่หลับ กลางคืนนอนไม่หลับ เหมือนมีเสียงตีกลองอยู่ที่หู ก็เลยไปทำให้เขา เลยดีขึ้น ถ้าทำถูกก็ดี ถ้าทำไม่ถูกก็ตาย แต่แนวนี้ทำให้ไม่ตายทำให้เจ็บ... (ยายลำดวน, 2565)

การจัดพิธีกรรม 3 ปีคือข้อบังคับเพื่อให้มีการยกหิ้ง หิ้งเป็นเหมือนบ้านของผีแม่สะเองที่จัดเตรียมให้มาอยู่ และหลังจากจัดพิธีครบตามกำหนด หิ้งก็จะกลายเป็นบ้านและถือว่าได้เป็นกวยรำเต็มตัวแล้ว ในการจัดพิธีกรรมรำแม่สะเอง คนที่เป็นกวยรำหลักที่เข้าสู่การเป็นกวยรำเต็มตัวจะทำหน้าที่เป็นเจ้าภาพในการจัดงาน และพิธีกรรมจะจัดขึ้นในบ้านของกวยรำคนดังกล่าว

ภาพ 1: หิ้งซึ่งกวยรำทุกคนต้องสร้างไว้ในบ้านหลังผ่านการรำรับผีแม่สะเองครบ 3 ปี
ที่มา: บุศรินทร์ เลิศชวลิตสกุล (กุมภาพันธ์ 2565)

> รู้สึกว่ามีอะไรไม่รู้อยู่ที่เนื้อที่ตัว ไม่ใช่ว่าอยากจะได้มาเอง ถ้ามาอยู่แล้วก็อยู่เลย ตอนรำไม่ได้รู้สึกอะไรเลย อยู่ดี ๆ ก็รำได้ มันเป็นไปของมันเอง ไม่ได้มีการฝึกการรำมาก่อน ยกมือเองเลย ปกติยายจะไม่ยกมือ ไม่เคยรำ รำไม่ได้ พอถึงวันรำก็รำได้ ถ้าสมมติ(แม่สะเอง) ออกแล้วจะรำไม่ได้ ถ้าเข้าแล้วก็จะไปเรื่อย ๆ (ยายลำดวน, 2565)

ปีแรกที่ยายลำดวนจัดพิธีกรรมรำแม่สะเอง เธอเล่าว่าครั้งแรกผีแม่สะเองจะไม่เข้าร่าง เพราะสมาชิกในครอบครัวไม่อยากให้ “เอา” หรือให้รับผีเข้า และลูกคนหนึ่งก็ไม่ได้มาร่วมพิธีกรรมในปีแรกด้วย เพราะไปทำงานที่ต่างจังหวัด พอพยายามรำผีแม่สะเองก็ยังไม่เข้าสักที ยายลำดวนจึงต้องโทรศัพท์แบบวิดีโอคอลหาและยกขันสัมมาขึ้นเพื่อขออนุญาตสมาชิกในครอบครัวก่อนที่จะรำ และจากนั้นผีสะเองก็เข้า ยายลำดวนเลยได้รำ ซึ่งตรงนี้เป็นความเชื่อว่าถ้าคนสมาชิกในครอบครัวไม่อนุญาตก็จะรำไม่ได้ เธอยังเล่าอีกว่า การเป็นกวยรำไม่ใช่ใครอยากเป็นก็ได้ แต่คนนั้นต้องมีอาการป่วยก่อน และก็ไม่ได้หมายความว่าทุกคนอยากเป็นเช่นกัน เนื่องจากการจัดงานโดยเฉพาะคนที่เป็นเจ้าภาพหลักต้องเสียค่าใช้จ่ายจำนวนมาก ทั้งค่าอาหารและเครื่องดื่ม เครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วยหมอแคน หมอกลอง หมอพิณ กวยรำ ครูบา (อาจารย์)

ผู้หญิงที่เป็นผู้นำพิธี แต่ความเชื่อที่ว่าหากป่วยแล้วไปดูหมอดูที่แนะนำให้ทำพิธีกรรมแล้วไม่ทำก็ไม่ได้ ไม่มีวิธีอื่นแล้ว ไม่เช่นนั้นก็รักษาตัวเองให้หายป่วยไม่ได้

ยายลำดวนเล่าว่าการจัดพิธีกรรมทั้ง 3 ปีจะคล้ายคลึงกัน เจ้าบ้านที่เป็นกวยรำหลักเป็นเจ้าภาพในการเตรียมงานพิธีกรรมทั้งหมด ซึ่งใช้เวลา 1 วันเต็มจนถึงรุ่งสางของอีกวัน การเลือกวันจัดงานวันนั้น ทางเจ้าภาพต้องเริ่มต้นโดยการดูวันเวลาฤกษ์งามยามดี เมื่อได้วันแล้วเจ้าภาพกวยรำต้องเตรียมงาน ไม่ว่าจะเป็นการติดต่อเครื่องเสียง เครื่องดนตรี ครูบา และในวันจัดงาน ชาวบ้านและเจ้าภาพกวยรำจะทำกรวยดอกไม้หรือที่เรียกว่าส่วย ทำด้วยใบตองรูปทรงกรวยและมีดอกไม้นานาชนิดอยู่ข้างในกรวย จากนั้นนำเอากรวยดอกไม้ไปเชิญกวยรำคนอื่นที่บ้านมาร่วมพิธีกรรม กวยรำที่ตอบรับมารำจะนำกรวยดอกไม้ที่ได้เอาขึ้นไว้บนหิ้งที่บ้านของตนเอง และมารำในตอนเย็น หากไม่สะดวกหรือติดธุระก็จะไม่นำกรวยดอกไม้ขึ้นหิ้ง หลังจากนั้น คนอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องจะช่วยกันจัดสถานที่ในวันแรกตั้งแต่เวลา 7 โมงเช้าไปจนถึงเวลาบ่าย 4 โมง ส่วนพิธีกรรมรำแม่สะเองจะเริ่มในช่วงกลางคืนคือราว 2 ทุ่มจนถึงราว 6-7 โมงเช้าของอีกวัน ในช่วงเช้าวันแรกเป็นการเตรียมงาน ผู้คนในหมู่บ้านทั้งผู้เฒ่าผู้แก่ชายหญิงมาร่วมด้วยช่วยกัน ผู้ชายขนของเข้ามาในงาน เช่น โต๊ะ เก้าอี้ เสื่อ เต็นท์ เครื่องเสียง มาจัดเตรียมไว้บริเวณหน้าบ้านยายลำดวน โดยการนำเสื่อมาปูและกางเตนท์ทั้งหมด 2 หลัง ส่วนผู้หญิงมีหน้าที่ในการทำอาหาร เสิร์ฟอาหาร ห่อข้าวต้มซึ่งเตรียมไว้ประมาณ 140-150 มัด และข้าวของที่ต้องใช้ในพิธีกรรม เช่น การไปหาดอกไม้คือดอกจำปาเพื่อนำมาร้อยเป็นพวงมาลัย โดยชาวบ้านผู้เฒ่าผู้แก่ได้ช่วยกันเตรียมในส่วนนี้ รวมถึงการทำกรวยดอกไม้ (ส่วย) และการทำเครื่องคายครูบา “มีดอกไม้ ส่วย ข้าวตอก มีกล้วย มีข้าวต้ม มีหมากมีพลูใส่ในขั้น เขาเรียกว่าขั้นบักแบง...” (ยายลำดวน, 2565)

ภาพ 2 : เครื่องคายครูบา ขันบักเบ็ง 3 ขัน และเครื่องสัมมา
ที่มา : ชไมพร วรรณทวี (กุมภาพันธ์ 2565)

การเตรียมงานดังกล่าวจะทำในช่วงเช้าจนถึงเที่ยง เวลาเลี้ยงอาหารกลางวันของเจ้าภาพ เพื่อให้ช่วงบ่ายเป็นการพักผ่อนหลังจากที่เตรียมของเสร็จ ป้าสารภี อายุ 58 ปี กวยรำที่ตอบรับเข้าร่วมพิธี ขยายความว่าการเตรียมงานยังรวมถึงการตัดกล้วยเอาใบตองมาห่อข้าวต้ม ทำอาหารการกิน มีเหล้า มีเบียร์ น้ำขวด เวลาเข้ามาช่วยงานก็จะเอาเหล้าขาวกรอกใส่ถุงพลาสติกขนาดเล็กให้คนที่มาช่วยงานถือกลับบ้านในช่วงบ่ายเพื่อมาใหม่ในช่วงเย็น สำหรับคนที่เป็นกวยรำก็จะกลับไปแต่งตัวและนำส่วยคือกรวยดอกไม้และข้าวต้ม 4 ชุดไปไว้ที่หิ้งสะเอง ส่วนคนที่ประกอบอาหารต้องช่วยอย่างต่อเนื่องจนถึงรุ่งเช้าของอีกวัน รวมถึงอาหารสำหรับใส่ถุงให้คนมาร่วมงานจนถึงพิธีเสร็จสิ้นได้ถือกลับบ้านด้วย

พิธีกรรมในตอนเย็นเริ่มตั้งแต่เวลา 18.00 น. คนในหมู่บ้านซึ่งส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับเจ้าภาพ เช่น เป็นเครือญาติเดียวกัน หรืออาศัยอยู่ในละแวกเดียวกัน รวมถึงคนที่เจ้าภาพได้เชื้อเชิญโดยตรง เตรียมตัวมาเข้าร่วมพิธีและมารับประทานอาหารเย็นที่บ้านเจ้าภาพ บางคนอาจกินข้าวที่บ้านตนเองก็ได้ รวมถึงชาวบ้านที่มีจิตศรัทธาเอาเงินมาช่วยเจ้าภาพ ส่วนกวยรำกลับมาอีกครั้งหลังจากแต่งตัวเสร็จแล้วเช่นกัน ในปีที่ผู้วิจัยไปสังเกตการณ์นั้น กวยรำที่มารำทั้งหมดจำนวน 34 คน ในงานมีครูบาซึ่งเป็นผู้หญิงเป็นผู้ดำเนินพิธีกรรม ที่เริ่มอย่างเป็นทางการในเวลา 20.00 น. เมื่อกวยรำทุกคนมาถึงต้องทำการไหว้ครูบาก่อน และไหว้เครื่องดนตรีในงาน โดยเครื่องดนตรีที่ใช้มีแคน กลอง และพิณ รวมถึงการไหว้คนที่มาร่วมงานเพื่อเป็นการขอให้รำอย่างสนุกสนานทั้งคืน ยายลำดวนหรือกวยรำหลักเริ่มกราบเครื่องคายหรือเครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมก่อน และขออนุญาตคนในครอบครัว ถ้าครอบครัวไม่อนุญาตให้รำ ผีสะเองก็จะไม่เข้า โดยยกขันสัมมาขึ้น

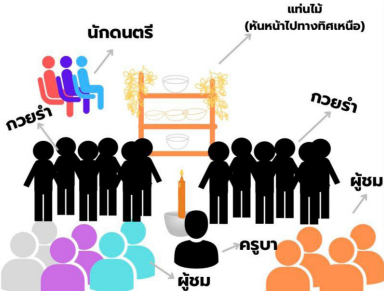
เพื่อขออนุญาตให้ได้รำอย่างต่อเนื่องและราบรื่น การเตรียมงานและเชื้อเชิญดังคำอธิบายของยายลำดวนสะท้อนถึงความสัมพันธ์ของชุมชนในพิธีกรรม เพราะพิธีกรรมไม่สามารถสร้างความผูกพันหรือความเป็นเจ้าของได้เลยหากสมาชิกไม่ได้เข้าร่วม ซึ่งนำไปสู่การสร้างปฏิสัมพันธ์และมีประสบการณ์ร่วมกันที่เชื่อมระหว่างปัจเจกและสังคมจนกลายเป็นการสร้างสำนึกความเป็นชุมชน (Hirabayashi, 2009)

องค์ประกอบสำคัญระหว่างที่รำคือ เครื่องดนตรีบรรเลงตลอดทั้งพิธีกรรม กวยรำยืนรำเป็นวงกลมล้อมรอบแท่นที่อยู่ตรงกลางหันหน้าไปทางทิศเหนือ ซึ่งมีของที่ใช้ทำพิธีกรรมวางอยู่บนแท่น 2 ชั้น ชั้นแรกวางขันที่ใส่เสื้อผ้าของผีแม่สะเอง และอาหารคือเหล้าขาว ข้าวต้ม กล้วยเป็นหวี ชั้นที่สองวางขั้นบักเบ็งทั้งหมด 3 ขั้น ซึ่งในขันมีหมาก ใบยาสูบที่มวนแล้ว กล้วยน้ำว้า 2 ลูก ข้าวสวย ข้าวตอก และเหรียญบาท 1-2 เหรียญ ตกแต่งด้วยดอกไม้และใบตองจีบ และบนเสาทั้ง 4 ด้านประดับด้วยพวงมาลัยดอกจำปาที่ร้อยไว้ 10 กว่าพวงที่เตรียมไว้ในช่วงกลางวัน ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการรำแม่สะเอง เนื่องจากดอกจำปามีกลิ่นหอม ดังนั้นในแง่ของสัญญะแล้วดอกจำปาเป็นตัวแทนที่ผีแม่สะเองชอบ ซึ่งเชื่อว่าผีนั้นชอบความหอมของดอกจำปา ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมที่มีพิณ กลอง แคน เครื่องดนตรีที่บรรเลงระหว่างการรำ เป็นสิ่งที่ปลุกเร้าให้มีการเข้าของผีแม่สะเอง เรียกผีให้เข้าเชิญบรรพบุรุษมาและให้เข้าได้เร็ว ถ้าขาดดนตรีก็จะทำให้รำไม่ได้ เสียงดนตรีจะทำให้การรำมีความครึกครื้น และทำให้สนุกสนานตลอดทั้งคืน ถ้าได้ยินเสียงดนตรีแล้วก็จะลุกขึ้นเต้นทันที สอดคล้องกับศิริทิพย์ กวยรำอายุ 26 ปี ที่บอกว่าถ้าสมมติได้ยินเสียงดนตรีแล้วจะรำได้เลย ซึ่งการรำแต่ละรอบกวยรำจะเดินรอบแท่นไม้อยู่ประมาณ 5-6 รอบ ก่อนการรำและหลังจากจบการรำทุกครั้งจะมีการไหว้ขอบคุณระหว่างกวยรำด้วยกันเอง

สิ่งต่าง ๆ ที่ใช้ในพิธีกรรมจึงทำให้เห็นระบบสัญลักษณ์ที่เป็นกระบวนการและสร้างการเปลี่ยนผ่าน (Turner, 1987) โดยเฉพาะเสียงดนตรีที่กระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนผ่านของปัจเจก จากกวยรำที่ไม่กล้าแสดงออกก็สามารถลุกขึ้นมาเต้นโดยไม่รู้สึกเคอะเขิน ผนวกกับการสังเกตของผู้วิจัยที่เห็นว่าในช่วงแรกการเริ่มพิธีกรรม ศิริทิพย์ยังไม่ได้ลุกขึ้นมารำในทันที ผู้ที่ชมอยู่ด้วยกันเล่าให้ฟังว่าเธอเพิ่งเป็นกวยรำ จึงยังสื่อสารให้แม่สะเองมาเข้าร่างไม่ได้อย่างรวดเร็ว ทำให้กวยรำที่มีอายุหรือที่มีประสบการณ์มากกว่า 5-6 คนเข้าไปล้อมและรำรอบ ๆ ศิริทิพย์ที่ยังคงนั่งพนมมือหลับตาอยู่ กวยรำเหล่านั้นใช้เสียงและการรำที่เร้าให้ศิริทิพย์เกิดความรู้สึกร่วม หลังจากนั้นประมาณ 5 นาทีศิริทิพย์ก็เริ่มยกไม้ยกมือและยืนขึ้นรำกับสมาชิกกวยรำคนอื่น ๆ อย่างกลมกลืน นอกจากศิริทิพย์แล้ว สารภีผู้เป็นกวยรำมาแล้ว 20 ปี ได้เล่าถึงความรู้สึกเมื่อรู้ว่าตัวเองเป็นกวยรำ

> เวลาผีมันจะมาเข้า มันเข้าเองเลย เวลามันเข้า เหมือนได้ยินเสียงพิณ เสียงแคน ดังก้องอยู่ในหู และเมื่อทราบว่าต้องเป็นกวยรำก็ได้มีการเตรียมตัวคือก่อนที่จะไปรำ จะนำดอกไม้ที่ได้ไปขึ้นหิ้งก่อนแล้วไปรำ แต่งกายด้วยชุดเผ่าเยอให้เรียบร้อย เธอไม่ได้มีการฝึกรำมาก่อนรำได้เองเลย (สารภี, 2565)

สุดา (2565) อายุ 62 ปี เป็นกวยรำมาแล้ว 16 ปี เล่าช่วงเวลาที่ทำให้เธอเป็นกวยรำว่าเวลาผีสะเองเข้าแล้วจะป่วย และมีความสามารถในการรำแม้ไม่ได้รำเรียนมา ตอนรำไม่อายคนเลย รำได้เองเลย คนแซวก็ไม่อาย เธอถือว่าเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาของชาวเยอ



แผนผัง 1 (ซ้าย) : ตำแหน่งการประกอบพิธีกรรมรำแม่สะเอง
ที่มา : ชไมพร วรรณทวี
ภาพ 3 (ขวา) : กวยรำนั่งรอครูบาเริ่มพิธีก่อนรำ
ที่มา : บุศรินทร์ เลิศชวลิตสกุล (กุมภาพันธ์ 2565)

พิธีกรรมรำแม่สะเองแบ่งออกเป็น 4 ช่วงหลักที่ถือว่ามีรูปแบบการรำที่มีเนื้อหาหรือธีมประกอบ ในการรำแต่ละช่วงจะมีการพักประมาณ 10-15 นาที สลับให้กวยรำได้ยืดแข้งยืดขา บางคนที่อายุมากก็นอนราบไปกับพื้น ระหว่างพักเจ้าภาพได้เตรียมอาหารและน้ำมาเสิร์ฟให้กวยรำและคนที่มาร่วมงานอย่างต่อเนื่อง ส่วนกวยรำก็มีการจับกลุ่มพูดคุยตลอดด้วยภาษาเยอ การรำใน 4 ช่วงหลัก ประกอบด้วยช่วงที่ 1 เป็นการละเล่นยิงกวาง ซึ่งเริ่มเวลา 22:05 น. ก่อนรำกวยรำจะไหว้คนดูก่อนแล้วค่อยรำ ในรอบนี้จะมีการแต่งตัวใหม่และเปลี่ยนชุดที่ใส่โดยเปลี่ยนเป็นชุดของผู้ชาย เริ่มรำเป็นวงกลมรอบแท่นไม้ 4-5 รอบ ใช้เวลาประมาณ 25 นาที กวยรำไม่ได้รำทุกคน จะรำเฉพาะคนที่เปลี่ยนชุด เมื่อเสร็จการรำ

ก็จะไหว้ครูบาและกวยรำคนอื่นอีกครั้ง ช่วงที่ 2 แห่ขันบักเบ็ง เริ่มรำเวลา 03:09 น. ครูบาหรือผู้ดำเนินพิธีกรรมจุดเทียนก่อน และกวยรำก็เริ่มจุดเทียนของตัวเองที่มีการแจกจ่ายก่อนหน้า และถือเทียนและขันบักเบ็งเดินรอบแท่นไม้เป็นวงกลม 4-5 รอบ รอบละประมาณ 20 นาที ระหว่างรอการรำในขั้นตอนต่อไป ครูบาได้ปลอกไข่ต้มดูและทำนายอนาคตว่าจะเป็นอย่างไร และเริ่มผูกแขนให้กับกวยรำ

ช่วงที่ 3 คือลักวัวลักควาย เริ่มเวลา 04:22 น. เช่นเดียวกับรำในช่วงที่ 2 คือรำประมาณ 4-5 รอบ รอบละ 20 นาที หลังการรำรอบนี้จบลง ระหว่างรอการรำในช่วงต่อไป ครูบาแสดงเรื่องราวให้สอดคล้องกับเนื้อหาการรำลักวัวลักควาย ด้วยการถามกวยรำว่าควายอยู่ที่ไหนใครเป็นคนเอาไป เป็นการโต้ตอบกันระหว่างกวยรำและนักดนตรีที่บรรเลงตลอดการแสดง และช่วงสุดท้ายคือการจุดบั้งไฟ โดยเริ่มรำเวลา 05:28 น. ก่อนเริ่มรำ มีการแจกบั้งไฟที่สร้างสัญลักษณ์ด้วยก้านกล้วยขนาดเล็กให้กวยรำทุกคน เพื่อเดินและรำเป็นวงกลมรอบแท่นไม้ประมาณ 3-4 รอบ ประมาณ 15 นาที ก่อนที่กวยรำจะเข้าแถวขึ้นบ้านบริเวณชั้นบนของยายลำดวน ก่อนขึ้นบ้านก็จะมีการรำอีกช่วงตรงบันไดทางขึ้น โดยมีครูบา หมอแคน และนักดนตรีตามขึ้นไปประกอบพิธีกรรมด้านบน เมื่อทุกคนนั่งบนพื้นหน้าหิ้งแม่สะเองแล้ว ครูบาจุดเทียนและทำพิธียกกรวยขึ้นหิ้งเป็นปีที่ 2 จากนั้นยายลำดวนก็กราบเพื่อเป็นการบอกกล่าวว่าได้ประกอบพิธีกรรมเสร็จแล้ว จากนั้นหมอแคนเป่าแคนเป็นทำนอง นางรำก็ยกมือขึ้นท่าพนมมือและโยกตัวสั่นไปสั่นมาคล้ายกับผีสะเองได้ออกจากร่างแล้ว หลังเสร็จสิ้นพิธีกรรม กวยรำทุกคนก้มกราบกันและกันและทยอยเดินลงไปข้างล่างของบ้าน ซึ่งถือว่าเป็นการเสร็จพิธีและกลับบ้านของตนพร้อมทั้งอาหารที่เจ้าภาพเตรียมใส่ถุงพลาสติกไว้ให้

ภาพ 4-7 (หมุนตามเข็มนาฬิกา) : การแสดงซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ได้แก่ ละเล่นยิงกวาง แห่บักเบ็ง ลักวัวลักควาย และจุดบั้งไฟ
ที่มา: บุศรินทร์ เลิศชวลิตสกุล (กุมภาพันธ์ 2565)

พิธีกรรมรำแม่สะเองจึงสอดคล้องกับงานศึกษาที่กล่าวถึงหน้าที่และความหมายของพิธีกรรมในการรักษาการเจ็บป่วย (ทรงพล อินทำ และบารนี บุญทรง, 2561; เปรมวิทย์ วิวัฒนเศรษฐ์ และธิดารัตน์ ผมงาม, 2561) อีกทั้งมีกวยรำเป็นตัวแทนด้วยการเป็นร่างทรงให้ผีสะเองมาเข้าร่างคล้ายกับเป็นร่างทรง (พระครูโสภิตสิริธรรม [สิริธโร ทาอ่อน] และคณะ, 2564; ยโสธารา ศิริภาประภากร, 2564; Urban, 2018) และพิธีกรรมยังทำหน้าที่สื่อสารกับผีหรือบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว (เมทิกา พ่วงแสง, 2561; เบญจภัคค์ เจริญมหาวิทย์, 2563; อาทิตยา อนุสรณ์ และโฆสิต แพงสร้อย, 2563; วงษ์สิริ เรืองศรี, 2564) โดยมีองค์ประกอบคือผู้นำพิธี ดนตรีหรือเครื่องดนตรีสำคัญ (กาญจนา แก้วเทพ, 2553; ณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบารนี บุญทรง, 2560; พระมหาศุภฤกษ์ สุภทฺทจารี [สีวันคำ], 2563) และวัตถุที่ให้ความหมาย โดยเฉพาะดอกจำปา ดังนั้นแล้วพิธีกรรมรำแม่สะเองนอกจากจะทำหน้าที่ดังกล่าวแล้ว ยังถูกนิยามโดยชาวเยอทุกคนที่มาร่วมงานว่าเป็นประเพณีที่แสดงอัตลักษณ์ความเป็นเยอ ซึ่งอาจคล้ายคลึงหรือแตกต่างกับพิธีรักษาโรคของคนอีสานที่อื่น

> ...ของเยอจะไม่เหมือนที่อื่น แตกต่างจากการละเล่น เผ่าเยอจะมีลำดับขั้นตอน อย่างเช่นการลักวัวลักควายเป็นลำดับขั้นตอน ขั้นบักแบงตอนสุดท้ายก็แห่บั้งไฟขึ้นบ้าน เรียกเอาขวัญ เอาไก่ตัวหนึ่ง มีไข่ปอกดูว่าสวยหรือไม่สวย เอาผ้าขาวม้ารับเอา มีแคน โทน ตอนขึ้นบ้านตอนเข้าฟ้อน มีทั้งแคน ทั้งโทน และก็พิณ...(ป้าสารภี, 2565)

สอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของกิตติและวิพล สมาชิกชุมชนปราสาทเยอ ที่เล่าว่าพิธีกรรมรำแม่สะเองเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชาติพันธุ์เยอมาตั้งแต่อดีต

> ...ความเชื่อของคนโบราณ ในการรักษาโรคสมัยก่อนต้องพึ่งผีพึ่งสะเองแล้วก็ไปดูหมอแบบนั้น ความเชื่อเพราะว่าห่างไกลหมอ สังเกตจากทุกวันนี้คนเดินไม่ได้ พอไปดูแล้วมาแบบว่าบนบานไว้ให้หาย บนแล้วว่าถ้าหายจะรำให้ ความเชื่อบวกกับการรักษาโรคไปในตัว เมื่อก่อนอะไรมันก็ยากก็เลยเป็นมาตั้งแต่นั้นเลย พร้อมกับชาติพันธุ์ของเผ่าเยอ มีคู่กันมาเลย... (กิตติ, 2565)

> ...เดิมทีผู้เฒ่าผู้แก่มันเป็นความเชื่อของพี่น้องชาวเยอที่สืบทอดกันมา ถ้าสมมติว่า เจ็บไข้ได้ป่วย พ่อแม่ก็เอาไปหาหมอที่ไหนก็ไม่หายกะเลยมาบ่นไว้แม่มดหรือแม่สะเอง ถ้าแม่มดหรือแม่สะเองทำจริงๆ ก็ขอให้หายกินยาก็ให้ถูก บ่นไว้ถ้าหายจากการเจ็บป่วยก็เลยมาเอาแม่มด ที่มีหัวหน้าอาจารย์ เอามาทำที่บ่นไว้แล้วก็รำให้ แล้วก็หายเจ็บ ไม่ใช่การแสดงเป็นการเชื่อผีบรรพบุรุษ เป็นการรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วย...(วิพล, 2565)

คำให้สัมภาษณ์ของผู้นำชุมชนและชาวปราสาทเยอสอดคล้องกับงานศึกษาของคุณวัฒน์ ดวงมณี และคณะ (2561) และพระอธิการสมภาร นิภาธโร และคณะ (2563) ที่กล่าวถึงอัตลักษณ์ของชาวเยอผ่านความเชื่อที่คล้ายคลึงกับคนอีสานทั่วไป เช่น เชื่อเรื่องบุญบาปกรรม เชื่อผีสางนางไม้ ผีฟ้า พญาแถน เชื่อผีปู่ตา ผีนาตาแฮก เข้าวัดฟังธรรม ยึดฮีตโบราณ รวมถึงนัยของพิธีกรรมในฐานะที่เป็นการสื่อสารอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ พิธีกรรมรำแม่สะเองก็มีการสื่อสาร โดยครูบาเป็นคนสื่อสารเป็นกลอนที่ใช้ขับร้องในพิธีกรรม ซึ่งสอดคล้องกับอลงกรณ์ อิทธิผล (2557) ที่กล่าวถึงหมอเหยา ที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทน

“สื่อสาร” ระหว่างผู้ป่วยกับผีที่เข้าสิงผู้ป่วยจนทำให้ผู้ป่วยเกิดอาการผิดปกติไปจากเดิม

นอกเหนือจากพิธีกรรมแม่สะเองที่ชาวเยอทุกคนต่างเห็นว่าเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ของตนที่มีความดั้งเดิมและสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน ปฏิเสธไม่ได้ว่าชาวเยอบ้านปราสาทเยอก็ทำพิธีกรรมอื่นในรอบปฏิทินด้วย ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการอยู่ร่วมกันของชาติพันธุ์เยอกับกลุ่มอื่นโดยเฉพาะวัฒนธรรมประเพณีอีสานที่เป็นวัฒนธรรมหลักในภูมิภาค ดังที่ชาติชาย ผู้นำชุมชนปราสาทเยอ อธิบายว่านอกจากรำแม่สะเองแล้ว ชาวเยอมีประเพณีพิธีกรรมในรอบ 1 ปี ของหมู่บ้านคือเดือน 3 ทำบุญข้าวจี่และไหว้ผีฟ้าผีแถน ส่วนเดือน 4 ทำบุญผะเหวด เดือน 5 ทำบุญสงกรานต์ และเดือน 6 ทำบุญบั้งไฟ

ในระดับปัจเจกโดยเฉพาะยายลำดวนซึ่งเป็นเจ้าภาพในการจัดงาน พิธีกรรมรำแม่สะเอียงจึงเป็นพื้นที่ของการเปลี่ยนผ่านคนธรรมดาให้กลายเป็นกวยรำ ดังข้อเสนอของวิคเตอร์ เทอร์เนอร์ (Turner, 1987) ยายลำดวนจึงเป็นผู้กระทำการในพิธีกรรมนี้ที่ถูกกำหนดให้ทำหน้าที่หรือบทบาทในการเปลี่ยนผ่าน หรืออยู่ภายใต้การเปลี่ยนผ่านที่ประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอนคือ การที่ยายลำดวนถูกแยกออกจากชีวิตประจำวันที่เป็นชาวนาในหมู่บ้านและดูแลลูกหลานรวมถึงเหลน ขั้นตอนที่สองคือ การเป็นกวยรำโดยที่ตนเองไม่เคยเป็นมาก่อน แต่เพราะอาการเจ็บป่วยหาสาเหตุไม่ได้ทำให้เธอต้องพึ่งพาการเข้าสู่พิธีกรรม และขั้นตอนที่สามคือ เมื่อเธอเสร็จสิ้นพิธีกรรมในรุ่งเช้าของวันถัดไป เธอก็กลับมาใช้ชีวิตประจำวันเหมือนกับทุกวันที่ผ่านมา และเมื่อช่วงเวลานี้ของปีหน้ามาเยือนอีกครั้ง เธอก็จะต้องทำพิธีกรรมเป็นปีที่ 3 และเข้าสู่การเป็นกวยรำอย่างสมบูรณ์โดยการยกหิ้งในบ้านตามความเชื่อของคนเยอในชุมชนแห่งนี้

2. อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เยอในพิธีกรรมรำแม่สะเอง

ในส่วนนี้จะกล่าวถึงอัตลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมรำแม่สะเอง ซึ่งวิเคราะห์ผ่านองค์ประกอบหลัก 3 ประการ ได้แก่ อาหาร ภาษา และการแต่งกายของกวยรำ

2.1 อาหาร

อาหารถือได้ว่าเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับการจัดพิธีกรรมมาอย่างยาวนาน อาหารในการประกอบพิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งในการบ่งบอกและแสดงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เยอ และยังแสดงให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งสอดคล้องกับกฤตวิทย์ กฤตมโนรถ และศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ (2562) ที่สรุปว่าวิถีอาหารคือรูปแบบสังคมแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมด้านอาหารที่มีลักษณะ

ร่วมกันของกลุ่มชุมชนวัฒนธรรมเดียวกัน วัฒนธรรมอาหารเป็นแหล่งกำเนิดหลักของอัตลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับองค์ประกอบอื่น ๆ เช่นเดียวกับอาหารที่แสดงถึงอัตลักษณ์ในพิธีกรรมรำแม่สะเอง ในบางมื้อบางคราวนั้น ได้รับการยืนยันว่าแสดงถึงความเป็นชาติพันธุ์เยอ จากการเตรียมอาหารให้สำหรับคนที่มาช่วยกันเตรียมงานตลอดทั้งวันจนจบพิธีกรรม แต่ก็ไม่ได้มีเฉพาะอาหารของกลุ่มชาติพันธุ์เยอเท่านั้น หากเจ้าภาพและชาวบ้านได้เตรียมอาหารไทยประกอบด้วย ในช่วงตอนเช้าอาหารที่ทำให้ชาวบ้านที่มาช่วยงานเป็นข้าวผัดไข่ และอาหารในตอนเที่ยงเป็นส้มตำปลาร้า ทอดปลาสลิดกินคู่กับข้าวสวย และในช่วงเย็นเป็นน้ำพริกตำกินกับผักลวก แกงเห็ด และแกงขี้เหล็ก ชาวบ้านปราสาทเยอกล่าวว่าแกงขี้เหล็กของชาวของชาวเยอจะไม่เหมือนที่อื่น มีความแตกต่างตรงวิธีการทำ แกงขี้เหล็กที่อื่นนั้นเนื้อจะไม่ละเอียดเท่ากับตำรับของชาวเยอ ซึ่งจะหากินจากที่ไหนไม่ได้นอกจากบ้านปราสาทเยอ และในช่วงระหว่างพักเบรกในการรำ อาหารที่นำมาเสิร์ฟเป็นแกงปลากับข้าวสวย ข้าวต้ม และเครื่องดื่มเป็นกาแฟและโอวัลติน การเตรียมอาหารจึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในพิธีกรรม และสะท้อนการใช้ชีวิตของชาวบ้านที่มีลักษณะร่วมกัน ขณะเดียวกันก็แสดงถึงลักษณะเฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ที่รักษาสืบทอดด้วยกระบวนการส่งต่อความรู้จากรุ่นสู่รุ่น (สุนี คำนวลศิลป์ และกัญจนาภรณ์ ปิยะธรรม, 2565)

> ...แกงหยวกกล้วย แกงบอน มีมาตามธรรมชาติ วิถีการกินที่เรียบง่าย หาเอาเองในบ้านมีรำสะเอง มีแกงหยวกกล้วย แกงบอน คู่กันไป และมีแกงขี้เหล็กด้วย...(กิตติ, 2565)

ภาพ 7 : อาหารที่แสดงอัตลักษณ์เยอที่เจ้าภาพทำเลี้ยงแขก ประกอบด้วยแกงขี้เหล็ก แกงเห็ด และน้ำพริก
ที่มา : ชไมพร วรรณทวี (กุมภาพันธ์ 2565)

2.2 ภาษา

ชาติพันธุ์เยอมีภาษาที่เป็นอัตลักษณ์เรียกว่าภาษาเยอ อยู่ในตระกูลภาษาเดียวกับภาษามอญ-เขมร ซึ่งไม่มีภาษาเขียนมีแต่ภาษาพูดอย่างเดียว (คุณวัฒน์ ดวงมณี และคณะ, 2561) ผู้วิจัยสังเกตและพบว่าภาษาที่ใช้สื่อสารกันในชีวิตประจำวันของชาวเยอไม่ใช่ภาษากลางหรือภาษาอีสาน แต่เป็นภาษาเยอ สอดคล้องกับวีระยุทธ ใจสุราช (2557) ที่อธิบายว่าอัตลักษณ์ทางภาษาศาสตร์ และพลังของภาษาแสดงให้เห็นถึงทัศนคติที่มีต่อภาษา การเลือกใช้ภาษา รวมไปถึงการรักษาภาษา ชาวบ้านปราสาทเยอยังคงใช้ภาษาเยอในการพูดคุยกันอยู่ตลอด ถือเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชาวเยอมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนมาถึงปัจจุบัน การจัดเตรียมพิธีกรรมชาวเยอจะใช้ภาษาเยอเป็นหลัก และในระหว่างพักเบรกของการรำ ชาวบ้านที่มาร่วมงานหรือกวยรำก็ใช้ภาษาเยอ ไม่ว่าจะเป็นเด็กเล็ก วัยรุ่น ผู้ใหญ่ คนแก่

นายวิพลได้ให้สัมภาษณ์ว่าภาษาเยอมีมานานแล้ว มีการพูดสืบต่อกันและใช้ในชีวิตประจำวัน มีบางสถานการณ์ที่ต้องใช้ภาษากลาง แต่ส่วนมากแล้วจะพูดภาษาเยอเป็นหลัก

> ...ตอนดำรงตำแหน่งเป็นผู้นำอยู่ ก็ไปเมืองลาว ไปงานแต่ง ก็เลยไปศึกษาถามพี่น้องลาวนี้มีที่พูดเยอแถวนั้นมั้ย เค้าก็พูดว่ามีอยู่ อยู่เมืองคง ประเทศลาว ก็เลยสืบไปทอดถามไปว่ามาจากเมืองคงจริง ๆ พอดีเขามาจากเมืองลาว เขาก็พูดเยอ ทำไมจะมาสร้างหมู่บ้านแล้วทำไมต้องพูดเยอ ผู้เฒ่าผู้แก่พูดสืบ ๆ ต่อกันมาว่าบ้านที่มันมีปราสาทแล้วกะจะตั้งชื่อหมู่บ้าน ก็เลยว่ามีภาษาพูดแล้วเป็นภาษาเยอ ก็เลยว่าเอาบ้านปราสาทเยอนี้แหละ ผู้เฒ่าผู้แก่ก็เลยพูดสืบ ๆ ต่อกันมาว่าบ้านปราสาทเยอ ผนวกกับมีปราสาทและการพูด...

อย่างไรก็ตาม คนเยอจำนวนมากและคนรุ่นใหม่ก็พูดภาษาอีสานด้วยโดยเฉพาะเมื่อออกจากชุมชน จากที่สังเกตพบว่าในบางช่วงของพิธีกรรมก็มีการใช้ภาษาอีสานประกอบในปัจจุบันเด็กนักเรียนนักศึกษาพูดภาษาไทยร่วมกับกับภาษาอีสานด้วย สารภี กวยรำ อายุ 58 ปี เล่าว่าภาษาเยอจะพูดกันในหมู่บ้าน ถ้าสมมติมีคนอีสานเข้ามาก็พูดได้แต่ไม่ใช่ทุกคนที่จะพูดได้หมด บางคนที่อายุมากแล้วก็จะพูดได้แค่ภาษาเยอ ด้วยบริบทของหมู่บ้านที่เริ่มมีคนต่างถิ่นเข้ามาอาศัยอยู่ผ่านการแต่งงานหรือการเป็นสะใภ้ จึงทำให้ภาษาอีสานเป็นอีกภาษาหลักที่ใช้สื่อสารระหว่างคนเยอด้วยกัน และเป็นภาษาหลักของภูมิภาคอีสานโดยรวมด้วย

2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายของกวยรำแม่สะเองเป็นอีกอัตลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นชาติพันธุ์เยออย่างชัดเจนในพิธีกรรม ซึ่งเป็นชุดสีดำในการประกอบพิธี ผู้หญิงนุ่งซิ่น ส่วนผู้ชายนุ่งโสร่ง (ชาติชาย, 2565) ผู้นำชุมชนได้ให้สัมภาษณ์ถึงความหมายของชุดที่ชาวเยอใส่ในพิธีกรรมรำแม่สะเองว่าหมายถึงความน่ากลัวน่าเกรงขาม ไม่ใช่สีที่ไม่ดีหรืออัปมงคล แต่เป็นสีที่แสดงออกถึงความกล้าหาญและความแข็งแกร่ง ส่วนพาย อายุ 50 ปี กวยรำผู้ชายที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์ ได้เล่าถึงชุดแต่งกายของผู้ชายในการเข้าสู่พิธีกรรมรำแม่สะเองว่า สีที่ใช้นั้นเหมือนกันกับผู้หญิงคือสีดำ แต่เปลี่ยนจากนุ่งซิ่นเป็นโสร่งแล้วเอาผ้าขาวม้าพาดไว้ที่ไหล่ การแต่งกายด้วยชุดประจำของเยอนิยมแต่งเฉพาะในงานพิธีกรรม ไม่ได้ใส่ทุกวันเหมือนในอดีต

การแต่งกายของกวยรำในพิธีกรรรมเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมวิธีชีวิตของชาวบ้าน ที่มีการถ่ายทอดปฏิบัติสืบต่อกันมา จากการสัมภาษณ์ชาวปราสาทเยอคือวุฒิ อายุ 77 ปี เขาเล่าว่าเสื้อผ้าของชาวเยอเป็นเส้นไหมลายดอกแก้วที่จะใช้ในการประกอบพิธีกรรม

ถ้าเป็นผีผู้ชายก็จะนุ่งผ้าสะโสร่ง ผีผู้หญิงก็เป็นผ้าไหมและในเสื้อผ้าของผู้หญิงจะตกแต่งด้วยกระดุมเงินวงกลมเล็ก ๆ เรียงลงมา เช่นเดียวกับที่ปรากฏในงานของบุญโรช ศรีละพันธ์ (2559) ที่อธิบายถึงการทอผ้ากลุ่มชาติพันธุ์เยอของหมู่บ้านเดียวกับที่ผู้วิจัยศึกษาว่าเป็นผ้าลายลูกแก้ว ที่เรียกในภาษาเยอว่า “หญิดต๊อด” หรือ “ฮับต๊อด” ส่วนการทอผ้า (ตานหญิด) จะนิยมทอด้วยไหมบ้านเป็นไหมลวดซึ่งใช้กันเกือบทั้งหมู่บ้าน เพราะในหมู่บ้านนิยมสาวไหมลวดเป็นส่วนใหญ่ ปราสาทเยอเป็นหมู่บ้านที่สาวไหมได้เส้นค่อนข้างที่ใหญ่และมีความสม่ำเสมอ แต่ต้องอาศัยความเพียรพยายามในการสาวเป็นอย่างมาก สำหรับเสื้อผ้านั้นก็ไม่นิยมการปักลวดลาย แต่จะย้อมผ้าให้เป็นสีดำล้วน หรือมีการปักเย็บแคริมผ้าด้านหน้าเป็นรูปการปักขามดแดงสำหรับการร้อยเม็ดเงินเพื่อเป็นกระดุมเสื้อ ความเป็นชาติพันธุ์เยอผ่านการแต่งกายในพิธีกรรมและการทอผ้าจึงสอดคล้องกับสุดถนอม ตันเจริญ และสุริยา พันธ์โกศล (2564) ที่อธิบายว่าอัตลักษณ์ที่แสดงออกผ่านการแต่งกายของบุคคลเป็นอัตลักษณ์ทางสังคมและอัตลักษณ์ร่วม (collective identity) กวยรำและชาวเยอทุกคนที่มาร่วมงานจึงต้องแต่งกายสะท้อนอัตลักษณ์หลักของชาติพันธุ์เยอ

3. อัตลักษณ์และเพศภาวะของกวยรำ

ส่วนนี้กล่าวถึงอัตลักษณ์และการต่อรองทางเพศภาวะของกวยรำที่แสดงในพิธีกรรมรำแม่สะเองหรือสัมพันธ์กับการเป็นกวยรำ โดยแบ่งเป็น 3 ประเด็นหลักดังนี้ 1) อายุของกวยรำ 2) เพศภาวะของกวยรำ และ 3) การปฏิบัติตัวของกวยรำ

3.1 อายุของกวยรำ

จากข้อค้นพบของผู้วิจัย กวยรำแม่สะเองมีอายุที่แตกต่างกัน แบ่งเป็น 2 กลุ่มกว้าง ๆ คือคนที่อายุ 50 ปีขึ้นไปหรืออายุมาก และอายุ 50 ปีลงมาหรือกวยรำอายุน้อย กวยรำที่อายุมากมีตั้งแต่อายุเกือบ 70 ปี ไล่ลงมาที่ 60 ปี และ 50 ปี ส่วนคนที่อายุต่ำกว่า 50 ปีนั้นมีจำนวนน้อยกว่า ดังนั้น คนที่เป็นกวยรำส่วนมากจะอยู่ในวัยผู้สูงอายุ เพราะความที่อายุมากแล้วอาการเจ็บป่วยก็เกิดขึ้นได้ง่าย ไม่เหมือนคนที่อายุน้อยที่ยังไม่ค่อยเจ็บป่วย สอดคล้องกับคุณลักษณะของการเป็นกวยรำที่ต้องมีอาการเจ็บป่วยด้วยตนเองมาก่อน และเป็นอาการป่วยที่ไม่ทราบสาเหตุ รักษาแล้วไม่หาย จึงจัดพิธีกรรมรำแม่สะเองขึ้น หรือคนในครอบครัวมีอาการเจ็บป่วยแต่รำไม่ได้เพราะผีแม่สะเองไม่ได้เลือกให้เป็นกวยรำ ในงานศึกษานี้พบกวยรำที่อายุน้อยสุดคือ 26 ปี และมากที่สุดคือ 69 ปี ความจริงมีกวยรำที่อายุมากกว่านี้หากวันนั้นไม่ได้เข้าร่วมพิธีกรรม

กิตติอธิบายว่าพิธีกรรมรำแม่สะเองมีกวยรำอายุมากเป็นหลักนั้น นอกจากอาการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นได้ง่ายแล้ว ในชุมชนเยอมีคนอายุน้อยอาศัยอยู่ในบ้านไม่มากอันเนื่องมาจากการไปเป็นแรงงานย้ายถิ่นในที่ต่าง ๆ

> ...เมื่อก่อนวัยรุ่นส่วนมาก ก็จะไม่ค่อยเจ็บป่วยเท่าไหร่ เพราะว่าคนแก่เจ็บป่วย พิธีกรรมเมื่อก่อนนี้ เด็กที่อายุน้อยไปทำงาน บางทีสมมติว่าถ้าลูกเจ็บไปบนสะเองแล้วก็ให้แม่รำให้ เพราะแม่อยู่บ้าน บ้างทีต้องจัดต่อเนื่อง ต้องเอา(แม่สะเอง)เข้าด้วย บางคนก็ได้บางคนก็ไม่ได้ คนที่ไปทำงาน บางทีก็ลาไม่ได้ มาไม่ได้ อย่างน้อยต้องทำต่อเนื่องกัน 3 ปี มีการอพยพไปทำงานเกือบหมด จะอยู่เฉพาะคนเฒ่าคนแก่ ถึงบอกว่าทำไมมีแต่คนเฒ่าคนแก่ที่เป็นกวยรำ...

ผู้วิจัยก็ได้พบกับกวยรำอายุน้อย ศิริทิพย์ อายุ 26 ปี กวยรำที่อายุน้อย เพิ่งเป็นกวยรำในปี 2565 ในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยไปศึกษา เธอจึงยังเป็นกวยรำได้ไม่ถึงปีดี

> ...ตอนแรกมีอาการตั้งแต่เดือนกันยาปีที่แล้ว (2564) มีอาการแสบร้อนในตัวไปหาหมอก็ไม่หาย คุณหมอบอกว่าเป็นแต่กระเพาะ แต่พอกลางคืนมาจะนอนไม่ได้มันแสบไปทั้งตัว ตั้งแต่ประมาณ 5 โมงเย็นไปจนถึง 4 ทุ่ม เที่ยงคืนตี 1 ตี 2 ก็ไม่ได้นอน ก็เลยได้ไปดูหมอ ดูตำราที่วัดหลวงตาท่านทักว่าผีฟ้าผีแถนอยากมาอยู่ด้วย...(ศิริทิพย์, 2565)

ส่วนกวยรำอายุต่ำกว่า 50 ปีอีกคนคือนสุพรรณี อายุ 35 ปี เป็นกวยรำมาแล้ว 6 ปี เล่าความรู้สึกเมื่อรู้ว่าตัวเองเป็นกวยรำว่า เริ่มแรกให้ยายรับผีแม่สะเองก่อนแต่ผีไม่เข้ายาย จนตนเองก็ไปรับให้ผีเข้าในตอนหลัง และรำเรื่อยมา โดยไม่มีการฝึกมาก่อน เมื่อผีเข้าตอนนั้นก็รำตอนนั้นเลย ถ้าได้ยินเสียงดนตรีนี้จะขึ้นเลย “ยิ่งรำยิ่งสนุก รำแล้วไม่รู้สึกเหนื่อยยิ่งมันไปเรื่อย ๆ” (สุพรรณี, 2565)

อย่างไรก็ตาม การเป็นกวยรำก็ไม่ได้เคร่งครัดที่ต้องเข้าร่วมพิธีกรรมทุกปี กวยรำผู้หญิงที่ชื่อสุภาพเล่าว่ากวยรำที่อายุน้อยเป็นวัยรุ่นต้องออกไปทำงานนอกบ้าน ไม่อยากรำก็ไม่ต้องรำ หรือจะให้แม่รำแทนให้ก็แล้วแต่

> ...วัยรุ่นก็อยากให้ไปทำการทำงานแต่มันขัดไม่ได้อยากอยู่ ถ้าเกิดสมมติไปทำงานอยู่ ถ้าเขาอยากให้เข้าต้องเป็นมั้ย แล้วแต่เจ้าตัวชอบถ้าเจ้าตัวอยากเข้าอยากเป็นก็ต้องเป็น ถ้าไม่อยากให้อยู่กับตัวก็ไปอยู่กับแม่ก็ได้... (สุภาพ, 2565)

การเป็นกวยรำของชุมชนปราสาทเยอจึงขึ้นอยู่กับความพร้อมของคนที่จะเป็น อายุไม่ใช่เงื่อนไขหลักเพียงประการเดียว แม้ว่าคนที่มีอาจมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วยมากกว่าคนที่ยังอายุน้อย นอกจากนี้ การเป็นกวยรำรับผีแม่สะเองยังสามารถส่งต่อภารกิจกันได้ผ่านความสัมพันธ์ทางครอบครัวหรือเครือญาติ การจัดประเพณีจึงอยู่ภายใต้เงื่อนไขของสังคมสมัยใหม่ที่เปลี่ยนวิถีการผลิตด้วย เมื่อคนในหมู่บ้านไม่ได้ยึดโยงกับวิถีการเกษตรเพียงอย่างเดียว พวกเขาออกจากหมู่บ้าน ไปเป็นแรงงานรับจ้างหรือทำงานต่างถิ่น จึงทำให้การเป็นกวยรำซึ่งเป็นการดำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์หรืออัตลักษณ์กลุ่มต้องมีการปรับเปลี่ยนตามวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป

3.2 เพศภาวะของกวยรำ

1) ความเป็นหญิงและความเป็นชายของการเป็นกวยรำ

เพศภาวะเป็นอีกมิติหนึ่งที่เชื่อมโยงกับการเป็นกวยรำแม่สะเอง ผู้วิจัยพบว่ากวยรำที่บ้านปราสาทเยอมีทั้งเพศหญิงและชาย แต่จำนวนมากเป็นผู้หญิงที่ถูกเลือกจากผีแม่สะเองให้มารำ และผู้ให้สัมภาษณ์ส่วนหนึ่งเห็นว่าบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงที่มักอยู่บ้านและทำงานบ้านจึงถูกเลือกให้มารำ ส่วนผู้ชายนั้นสังคมมองว่าต้องออกไปทำงานข้างนอกไม่มีเวลา และผู้ชายส่วนใหญ่ไม่ชอบการฟ้อนรำ ถ้าผู้ชายไม่ป่วยหรือเจอกับตนเองจริง ๆ ก็จะไม่รำ หรือจำเป็นต้องรำแทนคนในครอบครัวที่ป่วย เพราะคนที่ป่วยไม่ถูกเลือกให้เป็นคนที่รำ ดังนั้นจะเห็นว่าในแง่ของเพศภาวะซึ่งเป็นอัตลักษณ์ที่สัมพันธ์กับแบบแผนทางวัฒนธรรม ตามที่สุชาดา ทวีสิทธิ์ (2550) ได้กล่าวไว้ว่าเพศภาวะเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสังคมสร้างสรรค์ขึ้นและคาดหวังให้สมาชิกในสังคมเชื่อฟังและปฏิบัติตามนั้น การเป็นกวยรำจึงถูกผูกติดกับผู้หญิงหรือความเป็นผู้หญิงเสียมากกว่าผู้ชาย โดยเฉพาะการที่ต้องเป็นเพศที่อยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน หรือการที่คนคาดหวังหรือมีความคิดว่าผู้หญิงทำหน้าที่ฟ้อนรำได้ดีกว่าผู้ชาย เช่นเดียวกับจารุวรรณ คงยศ (2560) ที่กล่าวว่าเพศภาวะถูกประกอบสร้างทางสังคม โดยสังคมนั้นได้เชื่อมโยงเพศสรีระกับบทบาททางเพศ ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างหญิงชาย หากบุคคลมีเพศสรีระเป็นชาย สังคมก็คาดหวังให้บุคคลนั้นแสดงบทบาท

“ความเป็นชาย” หากบุคคลมีเพศสรีระเป็นหญิงก็จะถูกคาดหวังให้แสดงบทบาท “ความเป็นหญิง” และยังถูกกำหนดบทบาทหน้าที่ของผู้ชายที่ออกไปทำงานในต่างถิ่นหรือไกลบ้าน เช่น ผู้ชายของหมู่บ้านปราสาทเยอ การเป็นกวยรำของผู้หญิงจึงเหมาะสมและสอดคล้องกับสถานการณ์การทำงานและความคาดหวังของคนในสังคม

นอกจากนี้ การที่กวยรำเป็นผู้หญิงมีจำนวนมากกว่าผู้ชายนั้นสามารถสะท้อนให้เห็นอีกความสามารถหนึ่งของผู้หญิงในพิธีกรรม ดังที่พัฒนา กิติอาษา (2544) ที่ระบุว่าผู้หญิงวัยกลางคนหรือผ่านการแต่งงานแล้วจะมีบทบาทในพิธีทรงเจ้า และบูรณ์เชน สุขคุ้ม (2565) ที่กล่าวว่าผู้หญิงสามารถเชื่อมโลกมนุษย์กับโลกแห่งวิญญาณผ่านพิธีกรรมต่าง ๆ ผู้หญิงจึงเหมาะสมในการรับบทบาทสืบทอดประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรมระดับชุมชนหรือพิธีกรรมระดับสายตระกูล ถ่ายทอดจากแม่และยาย ประกอบกับอดีตเพศหญิงเป็นผู้อยู่กับถิ่นไม่ได้ออกไปไหน เพราะถูกกำหนดให้เป็นผู้สืบเผ่าพันธุ์ ดูแลลูกและครัวเรือน กิตติ (2565) ผู้นำชุมชนยังสำทับด้วยว่าเมื่อก่อนคนแก่คนโบราณเขาจะเรียกว่าผู้ชายว่าช้างเท้าหน้า เป็นคนทำงาน ก็เลยถือปฏิบัติกันมาเมื่อก่อนผู้ชายจะเป็นคนทำงานใช้แรง ส่วนมากจะเอาผู้หญิงเป็นแม่สะเองก่อน ผู้ชายถ้าไม่เจอจริง ๆ ก็ไม่รับผีสะเอง เพราะเป็นวัยทำงาน ผู้ชายต้องไปรับจ้าง หลังจากเก็บเกี่ยวจากการทำนาก็ออกไปเลื่อยไม้ ไม่ได้อยู่บ้านเลย จึงให้ผู้หญิงรำก่อน

แต่ด้วยสังคมที่เปลี่ยนไปจากแต่ก่อนที่ไม่มีผู้ชายเลย ก็เริ่มมีผู้ชายมารำเอง ไม่ว่าเกิดจากอาการป่วยเอง หรือคนในครอบครัวป่วยก็จะมารำและรำแทนให้ เช่น กรณีของพาย อายุ 50 ปี เป็นกวยรำมาแล้ว 2-3 ปี เล่าถึงเหตุการณ์ที่ทำให้ได้มาเป็นกวยรำว่าแม่ป่วยไม่สบายและเป็นผีฟ้าอยู่แล้ว สอดคล้องกับกิ่งแก้ว ทิศตึง (2559) ที่พบว่าร่างทรงนั้นกลายเป็นพื้นที่เชิงร่างกายของคนข้ามเพศ ไม่ได้เฉพาะเจาะจงผู้หญิงเพียงเพศเดียวเท่านั้น

> ...แม่ป่วยแม่เป็นผีฟ้าอยู่แล้ว แม่รำไม่ได้ก็เลยต้องออก เลยเข้าไปรำแทนแม่ มันเข้าเองเลย ออกจากแม่แล้วมาเข้าแทน ไม่รู้สึกตัว...รำแทนแม่ที่มีอาการป่วยอยู่แล้ว แม่รำไม่ได้เลยต้องมารำแทน การรำก็ไม่ได้รู้สึกแตกต่างเท่าไหร่ เป็นการรำที่เหมือนกันกับผู้หญิง มีการปฏิบัติที่เหมือนกันกับผู้หญิงเลย... (พาย, 2565)

การเข้าสู่การเป็นกวยรำจึงเป็นพื้นที่สำหรับผู้หญิงที่เกิดจากความคาดหวังของสังคม อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาในพื้นที่พิธีกรรมโดยเฉพาะการร่ายรำนั้น เช่น ท่าทาง

การร่ายรำไม่ได้มีลักษณะอ่อนช้อยที่บ่งบอกความเป็นหญิงในระหว่างการร่ายรำของกวยรำ ผู้วิจัยจึงเห็นผู้ชายซึ่งเป็นหนึ่งในสมาชิกชุมชนลุกขึ้นมาร่ายรำร่วมกับกวยรำผู้หญิง โดยที่ชุมชนไม่ได้เห็นว่าเป็นความผิดแผกแต่อย่างใด หรือการที่ผู้ชายมาเป็นกวยรำไม่ได้ถูกให้ค่าว่าเป็นกิจกรรมของผู้หญิงจนทำให้ความเป็นชายลดลง ซึ่งต่างจากการเป็นนักเต้นบัลเลต์หรือแจ๊สในสังคมฝรั่งเศส (Mannesson, 2009) ที่สร้างภาพความเป็นหญิงให้กับกิจกรรมหรือการแสดงบางประเภท ขณะการเป็นกวยรำของผู้ชายไม่ได้เกิดการข้ามแดนทางเพศภาวะที่ชัดเจน แม้ว่าจะมีเป็นร่างทรงของผีแม่สะเองที่ชาวเยอเชื่อว่าเป็นผู้หญิงก็ตาม พลวัตอัตลักษณ์ทางเพศจึงไม่ได้ซับซ้อนเท่ากับนักเต้นชายและหญิงที่เป็นร่างทรงของเทพเจ้างูในงานศึกษาของอิวจ์ บี เออร์บัน (Urban, 2018)

2) การต่อรองบทบาทเพศภาวะของกวยรำหญิง

ด้วยเงื่อนไขของชุมชนและความเปลี่ยนแปลงด้านการผลิตและการประกอบอาชีพ เราจึงยังพบกวยรำผู้หญิงในชุมชนปราสาทเยอมากกว่าผู้ชาย ตามความเห็นของสมาชิกในชุมชน แม้ว่าผู้หญิงมีความเหมาะสมในการทำหน้าที่กวยรำตามสถานการณ์และความคาดหวังของสังคม แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าพวกเธอไม่ต้องต่อรองกับความคาดหวังของคนในครอบครัวในการทำหน้าที่ของผู้หญิง บางคนอาจต้องต่อรองกับสถานการณ์ที่ไม่สามารถทำหน้าที่ในพิธีกรรมได้ เนื่องจากต้องรับบทบาทการดูแลครอบครัว เครือ อายุ 51 ปี ชาวบ้านปราสาทเยอ ให้สัมภาษณ์ถึงการตอบรับการเป็นกวยรำเมื่อได้รับคำเชิญ

> ...ถ้าไปบอกเขา (เชิญให้มาเป็นกวยรำ) ก็ต้องมา เอาดอกไม้ขึ้นหิ้ง ถ้าเขาไม่เอากวยดอกไม้ขึ้นหิ้ง ไม่มาก็ได้ อาจจะไม่สบาย ติดธุระมาไม่ได้ ถ้าเอาดอกไม้ขึ้นหิ้งต้องมาให้ได้ คนที่มาอยู่ทั้งวันทั้งคืนเป็นพี่น้องกันทั้งนั้น...(เครือ, 2565)

ยายบุญเติมที่เป็นกวยรำอีกท่านหนึ่งเล่าว่า เมื่อผู้ชายไปทำงานต่างถิ่น เพศหญิงจึงเป็นผู้ที่เหมาะสมต่อการได้รับบทบาทในการสืบทอดประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ บางคนก็มีแฟนหรือสามี หรือมีครอบครัวที่ต้องดูแล และในบางครั้งที่สามีไม่อยากให้รับเป็นกวยรำก็ไม่เอาหรือไม่รับก็ได้ การไปรำในแต่ละครั้งในสถานที่ที่อาจจะใกล้หรือไกลขึ้นอยู่กับเจ้าบ้านที่จัดงาน และเป็นการรำในช่วงตอนกลางคืน ทำให้บางครั้งสามีหรือพ่อไม่อยากให้ลูกเมียไปรำ เพราะกังวลในความปลอดภัย ดังนั้น สำหรับบางคนที่ยังไม่แต่งงานก็มารำได้โดยไม่มี

อุปสรรคมากนัก ซึ่งตรงนี้จึงทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางเพศในครอบครัวที่ต้องมีการต่อรอง นอกจากนี้ ผู้วิจัยสังเกตเห็นกวยรำที่มีครอบครัว มีลูกมีหลานก็พามาดูการรำด้วย ทำให้การมาเป็นกวยรำต้องต่อรองกับบทบาทหน้าที่ความเป็นผู้ดูแลสมาชิกในครอบครัว แม้บางคนมีลูกมีหลานที่ต้องเลี้ยงดูก็ต้องมารับผีสะเองให้สำเร็จ คุณยายบุญเติม หากมีความจำเป็นพาหลานมาด้วยไม่ได้ก็ต้องฝากตาฝากพ่อของลูกหรือคนอื่นก่อนที่จะมารำ

> ส่วนใหญ่คนที่รำเป็นคนแก่ คนอายุน้อยเขาก็ไม่เอา เพราะว่าพ่อบ้าน(สามี) ไม่ให้เอาบ้าง คนที่ไม่แต่งงานก็มีมารำ บ้างทีเขามีแฟน แฟนไม่อยากให้รำก็รำไม่ได้ หรือพอแต่งงานแล้วสามีไม่ให้รำ บางคนสามีไม่ว่าอะไร แต่พอไปรำ สามีก็เอาลูก(ดูแลลูก) บางทีเราก็เอาลูกไปรำด้วย ผู้หญิงจะเยอะกว่า เพราะว่าพ่อบ้านไม่สบายพ่อบ้านก็ไม่อยากรำ... (ยายบุญเติม, 2565)

จะเห็นได้ว่าการเป็นกวยรำทำให้เกิดการต่อรองทางเพศและการสร้างตัวตนทางเพศอีกรูปแบบหนึ่งในการเข้าร่วมพิธีกรรม คนที่เป็นกวยรำต้องยึดหลักการและสร้างแบบแผนเชิงสัญลักษณ์ขึ้นมา โดยเฉพาะการรับกรวยดอกไม้จากบ้านเจ้าภาพและถวายบนหิ้งแม่สะเองบนบ้านของตนเอง ขณะเดียวกันก็ยังคงยึดปทัสฐานทางสังคมและประเพณีในการดูแลครอบครัว สถานการณ์ที่เกิดขึ้นสอดคล้องกับการต่อรองและสร้างความสัมพันธ์ทางเพศของหนุ่มสาวเกาหลีในการเข้าร่วมกิจกรรมระบำหน้ากาก (Carrausse, 2012) ได้แก่ การสืบทอดคุณค่าทางศีลธรรมและการเมือง ขณะที่กวยรำบ้านปราสาทเยอต่อรองความสัมพันธ์ทางเพศเพื่อสืบทอดความเชื่อที่มีต่อพิธีกรรมซึ่งเป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์หรืออัตลักษณ์กลุ่มที่สำคัญ ขณะที่สร้างตัวตนทางเพศที่ต้องต่อรองกับสมาชิกเครือญาติหรือคนในครอบครัว

3.3 การปฏิบัติตัวของกวยรำ

ชาวเยอยังมีความเชื่ออีกว่าการเป็นกวยรำแม่สะเองนั้นมีข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามพิเศษซึ่งแสดงให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนผ่านจากคนที่ใช้ชีวิตธรรมดาสามัญให้อยู่ในสภาวะพิเศษ (Turner, 1987) และการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์จากการเป็นกวยรำและเข้าร่วมพิธีกรรม (Carrausse, 2012) หากกวยรำทำผิดกฎข้อห้ามแล้วจะเกิดอันตรายหรือมีอันเป็นไปแก่ผู้ที่กระทำผิด ความเชื่อจึงเป็นหลักที่ต้องปฏิบัติสำหรับคนที่เป็นกวยรำ

ทุกคนตั้งแต่อดีตและปฏิบัติสืบต่อกันมา หรือเป็นอัตลักษณ์ประการสำคัญของการเป็นกวยรำ ยายลำดวนเล่าว่าหลักการสำคัญคือจะทำอะไรหรือกินอะไรมั่วซั่วไม่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งห้ามไปงานศพหรือห้ามกินของที่อยู่ในงานศพ ถ้ากินแล้วจะไม่สบาย รวมถึงห้ามกินของที่เซ่นไหว้ ห้ามกินของเหลือจากผู้อื่น และข้อปฏิบัติ เช่น ห้ามรอดราวตากผ้า ห้ามลงสระน้ำหรือบ่อน้ำ เธอเล่าถึงประสบการณ์ไปงานศพ แล้วเกิดอาการวูบไม่รู้สึกตัว เมื่อตื่นหลังกลับมาบ้านลูกหลานเล่าให้ฟังว่าตัวเองวูบไป

> ...ไม่ให้ไปบ้านผี บ้านผีนี้ไปไม่ได้เลย มันมาทำตัวเอง ข้อปฏิบัติไม่ใช่น้อย ๆ ไปไหนก็ไม่ได้กินของเซ่นของไหว้ก็ไม่ได้ ไปบ้านผีก็กินของไม่ได้ ต้องกลับมากินที่บ้าน กินของผีกินไม่ได้เลย กินแล้วผิด มาเป็นที่ตัวเอง วันศีลวันพระต้องเก็บดอกไม้ไหว้ ปฏิบัติจนตัวเองดี...

นอกจากนี้คือก่อนที่จะไปรำคือต้องขออนุญาตสมาชิกในครอบครัวก่อน ต้องมีสัมมาคารวะซึ่งทำให้รำสนุกทั้งคืน “ต้องขออนุญาตก่อนรำ ถ้ามีลูกมีผัวต้องขออนุญาตก่อนไปก็ต้องไหว้ก่อน ถ้าไม่ไหว้ (แม่สะเอง)ก็ไม่เข้า ไปไหนก็ต้องไหว้ก่อน ต้องสัมมาคารวะเขา” (ยายลำดวน, 2565) เช่นเดียวกับกวยรำสารภีที่บอกว่า “ต้องไหว้ก่อนไปรำ ถ้ามีผัวก็ไหว้ผัว ถ้ามีเมียก็ไหว้เมีย มีพ่อแม่ก็ไหว้ ญาติพี่น้องก็ไหว้” (สารภี, 2565) และกวยรำสุพรรณีที่เล่าว่า “ต้องขออนุญาตเวลาเราไปรำ เราต้องกราบพ่อ แม่ สามี ต้องกราบหมดทุกคนก่อนที่จะไปรำให้สนุก” (สุพรรณี, 2565) และสุดาที่ให้สัมภาษณ์ว่า “ก่อนเวลาไปรำก็ต้องไหว้ผัว ไหว้เมีย ไหว้พ่อ ไหว้แม่ ถ้าไม่ไหว้ก็รำไม่เป็น” (สุดา, 2565) การปฏิบัติตัวของกวยรำที่เป็นผู้ชายเหมือนกับผู้หญิง พายเล่าถึงหลักการปฏิบัติตัวว่าไม่มีการฝึกรำมาก่อน ขึ้นครูแล้วเขาก็ขึ้นเลยต่างคายขึ้นครู และอนุญาตคนที่บ้านก่อนไปรำทุกครั้ง “ต้องขออนุญาต ให้เข้าใส่เสื้อผ้าให้จุดธูปเทียนบอกญาติก่อนค่อยไป” (พาย, 2565)

จากการสัมภาษณ์กวยรำทั้งหมด เห็นได้ว่าคนที่เป็นกวยรำมีข้อห้ามที่กวยรำทุกคนก็ต้องปฏิบัติตาม เป็นแบบแผนที่ยึดกันมาตั้งแต่อดีต ห้ามทำผิดกฎ และการปฏิบัติตัวของกวยรำที่จะต้องปฏิบัติทุกครั้งคือการขออนุญาตสมาชิกในครอบครัวก่อน ไม่ว่าจะเป็น พ่อ แม่ พี่น้อง สามี ภรรยา หรือญาติ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเคารพซึ่งกันและกัน และทำให้รำได้แบบสนุกสนานทั้งคืน กวยรำที่มีอายุต้องไหว้นับถือคนเฒ่าคนแก่ที่เขาเป็นก่อนเรา และแสดงให้เห็นถึงการมีสัมมาคารวะ ในท้ายที่สุดถ้าหากจะเลิกเป็นกวยรำแล้ว จะไม่กลับมาป่วยอีก ผีแม่สะเองจะอยู่กับพวกเขาไปตลอดทั้งชีวิต แต่ถ้าเกิดป่วยอีกก็กลับมารำได้อีก

เหมือนเดิม การเป็นกวยรำจึงเป็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงทั้งอัตลักษณ์ในระดับปัจเจกและความสัมพันธ์ทางสังคมในระดับครอบครัวเครือญาติของคนเป็นกวยรำ และสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคมใหม่หากต้องเข้าร่วมทางสังคมเช่นการที่ห้ามรับประทานสิ่งที่เป็นของเซ่นไหว้ให้กับผีหรือคนตายในงานศพ

สรุป

รำแม่สะเองเป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติกันมาตั้งแต่อดีตและมีการสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นถึงวิถีชีวิตที่มีความเกี่ยวข้องกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติที่สร้างขวัญกำลังใจให้กับชาวเยอ ชาวเยอเชื่อว่าการที่มีอาการเจ็บป่วยเป็นฝีมือของผีแม่สะเอง จึงต้องไปบนไว้แล้วถ้าหายแล้วจะจัดพิธีกรรมรำแม่สะเองขึ้นเพื่อถวายให้ พิธีกรรมนี้จึงอยู่คู่กับชาวเยอมาโดยตลอด และถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เยอหรือกลุ่มทางสังคม นอกจากนี้พิธีกรรมยังเป็นพื้นที่ที่แสดงอัตลักษณ์เยอในด้านอื่น ๆ ด้วย ได้แก่ ภาษาเยอที่ใช้สื่อสาร แม้ว่าจะมีการใช้ภาษาอีสานและภาษาไทยปนอยู่ด้วยก็ตาม นอกจากนี้ยังมีอาหารที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นเยอโดยเฉพาะ แต่ยังได้ทำอาหารอีสานและอาหารไทยร่วมด้วย ซึ่งทำให้เห็นถึงความยืดหยุ่นในการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นเยอ อัตลักษณ์ที่สำคัญอีกประการคือการแต่งกายของกวยรำที่จะปรากฏในพิธีกรรมอย่างชัดเจน

พิธีกรรมรำแม่สะเองจึงทำให้เห็นถึงโครงสร้างทางสังคมที่ปัจเจกหรือสมาชิกทางสังคมเป็นผู้ให้ความหมายและสร้างปฏิบัติการในการสืบทอด โดยเฉพาะกวยรำซึ่งเป็นศูนย์กลางในงานศึกษานี้ ที่พวกเธอหรือพวกเขามีการเปลี่ยนผ่านจากคนธรรมดาสามัญในสังคมให้กลายเป็นผู้ที่อยู่ในพื้นที่พิเศษ โดยเฉพาะการเข้าสู่การร่ายรำเพื่อให้ผีสะเองเข้ามาสิงในช่วงค่ำของการทำพิธีกรรมจนถึงช่วงผีแม่สะเองได้ออกจากร่างในเช้าวันรุ่งขึ้น อัตลักษณ์ของกวยรำในพิธีกรรมแม่สะเองเป็นอีกมิติที่งานวิจัยนี้ให้ความสำคัญ กวยรำส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง มีทั้งคนที่อายุน้อยและอายุมาก แต่ส่วนใหญ่เป็นคนที่มีอายุมากที่เกิดจากปัญหาสุขภาพ แสดงให้เห็นว่าเมื่ออายุเริ่มมากแล้วโรคภัยก็ตามมา แต่สำหรับชุมชนปราสาทเยอนอกจากการเจ็บป่วยที่หาสาเหตุไม่ได้แล้ว กวยรำอายุมากมีโอกาสเข้าสู่พิธีกรรมมากกว่า เนื่องจากวิถีชีวิตและสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป พวกเธอมีแนวโน้มที่จะอยู่กับบ้านหรือไม่ได้ออกไปหางานทำหรือย้ายถิ่นไปที่ไหนเหมือนกับคนหนุ่มสาวในชุมชน

สำหรับความเป็นหญิงและชายของการเป็นกวยรำในพื้นที่พิธีกรรมนั้น ท่วงท่า

หรือการร่ายรำไม่ได้สร้างภาพว่าเป็นกิจกรรมของผู้หญิงแบบเฉพาะเจาะจง เราจึงสามารถเห็นผู้ชายหรือกวยรำผู้ชายลุกขึ้นมาร่ายรำร่วมกับกวยรำหญิงได้อย่างเพลิดเพลินและไม่เป็นสิ่งที่ผิดแผกไปจากการยอมรับของชุมชนหรือสังคมชาวเยอ ด้วยบริบทปัจจุบันที่ผู้ชายต้องรับผิดชอบตัวเองเช่นกันเมื่อเกิดอาการป่วย และบางครั้งก็ต้องรำแทนครอบครัว จึงทำให้กวยรำมีทั้งผู้หญิงและผู้ชายในปัจจุบัน ทั้งนี้กวยรำมีการปฏิบัติตัวที่แตกต่างจากคนในชุมชมชนเยอ กล่าวคือ กวยรำผู้หญิงนั้นมีประเด็นการมีครอบครัวเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย การไปรำแต่ละครั้งต้องต่อรองกับบทบาททางเพศภาวะที่สังคมคาดหวัง เช่น การมีคู่ครอง หรือเมื่อแต่งงานแล้วก็อาจทำให้บทบาทการเลี้ยงดูลูกทำให้การเป็นกวยรำนั้นลำบากมากขึ้น และการปฏิบัติตัวในการเป็นกวยรำ ทั้งหญิงและชายที่ต้องยึดหลักหรือข้อห้ามที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนผ่านทางอัตลักษณ์และต่อรองความสัมพันธ์กับคนในครอบครัวและสังคม

บรรณานุกรม

กฤตวิทย์ กฤตมโนรถ ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์. (2562). การท่องเที่ยวเชิงอาหารผ่านอัตลักษณ์อาหารทั้ง 4 ภูมิภาค. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 10(2), 140-150.

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). การสื่อสารในพิธีกรรม พิธีกรรมในการสื่อสาร. *วารสารวิทยาการจิตการ* มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย, 5(1), 2-25.

กิ่งแก้ว ทิศตึง. (2559). ร่างทรง และพื้นที่ทางสังคมของคนข้ามเพศ. *วารสารสังคมศาสตร์*, 28(1), 89-107.

กิตติ. สมาชิกชุมชนปราสาทเยอ. จังหวัดศรีสะเกษ. (12 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

ขวัญชนก นัยจรัญ และกฤษณา ชาญณรงค์. (2561). บทบาทหน้าที่ของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการสร้างอัตลักษณ์ชุมชนตำบลหนองกะท้าว อำเภอนครไทย จังหวัดพิษณุโลก. *Veridian E- Journal Silpakorn University*. ฉบับภาษาไทย มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ, 11(3), 330-343.

เครือ. สมาชิกชุมชนปราสาทเยอ. จังหวัดศรีสะเกษ. (12 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

คุณวัฒน์ ดวงมณี, และคณะ. (2561). *การศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชนสี่เผ่าในจังหวัดศรีสะเกษ*. มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงฆ์ศรีสะเกษ.

จารุวรรณ คงยศ. (2560). *เพศภาวะ เพศวิถี ประสบการณ์ชีวิตของกะเทยในคุก* (ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชพล คงพันธ์ และพระมหาศุภฤกษ์ สุภทฺทจารี (สีวันคำ). (2563). พิธีกรรมทางศาสนากับการปฏิบัติตนนิสิตสังคมศึกษายุคโลกาภิวัตน์. *วารสารบัณฑิตศึกษาปริทรรศน์วิทยาลัยสงฆ์นครสวรรค์*, 8(2), 262-265.

ชาติชาย. ผู้นำชุมชนปราสาทเยอ. จังหวัดศรีสะเกษ. (11 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

ณัฐภัทร์ สุรินทร์วงศ์ และบารนี บุญทรง. (2560). พิธีกรรมฟ้อนผีมด : การสื่อสารระหว่างมิติในมุมมองคติชนวิทยา. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม*, 5(1), 73-81.

ทรงพล อินทำ และบารนี บุญทรง. (2561). นางทรงปู่และผู้เข้าร่วมพิธีกรรมการเลี้ยงปู่ในมิติแห่งปัจเจกบุคคล.*วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,* 15(1), 69-81.

เบญจภัคค์ เจริญมหาวิทย์. (2563). “ลำผีฟ้า” โลกทัศน์ความเชื่อด้านการรักษาสุขภาพของชาวอีสาน. *วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์*, 7(2), 77-86.

บุญโรช ศรีละพันธ์. (2559). ภูมิปัญญาผ้าไหมลายลูกแก้วของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดศรีสะเกษ. *วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี*, 12(1), 285-304.

บูรณ์เชน สุขคุ้ม. (2565). บทบาทของผู้หญิงในวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์กูยจังหวัดศรีสะเกษ. *วารสารสหวิทยาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏศรีสะเกษ*, 5(1), 22-34.

ป้าสารภี. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (11 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

เปรมวิทย์ วิวัฒนเศรษฐ์ และธิดารัตน์ ผมงาม. (2561). เจ้าพ่อประตูผา: จากความเชื่อและพิธีกรรมสู่บทบาทสำคัญในชุมชนลำปาง. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์,* 12(2), 276-294.

พระครูโสภิตสิริธรรม (สิริธโร/ทาอ่อน) บุญส่ง สินธุ์นอก และสมเดช นามเกตุ. (2564). การศึกษาวิเคราะห์ความเชื่อเรื่องการเข้าทรงของชุมชนในเขตเทศบาล ตำบลหนองบัว อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี. *วารสารการพัฒนาการเรียนรู้สมัยใหม่,* 6(2), 171-180

พระอธิการสมภาร นิภาธโร และคณะ. (2563). คติธรรมทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในการประกอบพิธีกรรม“แกลสะเอง”อำเภอไพรบึง จังหวัดศรีสะเกษ. *วารสาร มจร. อุบลปริทรรศน์,* 5(1), 69-79.

พัฒนา กิติอาษา. (2544). *ทรงเจ้าเข้าผีในวัฒนธรรมสุขภาพไทย โครงการวิจัยความหลากหลายของวัฒนธรรมสุขภาพในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิริธร (องค์การมหาชน).

พาย. กวยรำชาย. จังหวัดศรีสะเกษ. 12 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

ภัคพล บุญเหลือง และบุญชู ภูศรี. (2559). ตำนานปรัมปรา: ความสำคัญกับกลุ่มชาติพันธุ์เยอ อำเภอราษีไศลจังหวัดศรีสะเกษ. *เอกสารประกอบการประชุมวิชาการ (Proceedings) การสัมมนาเครือข่ายนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา*, 16, 372-381.

มาณพ มานะแซม. (2555). รูปแบบเครื่องแต่งกาย ในพิธีกรรมฟ้อนผีของชาวล้านนา. *วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,* 3(1), 135-162.

เมทิกา พ่วงแสง. (2561). การสืบทอดและการดำรงอยู่ของโนราโรงครูวัดท่าแคตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง. *วารสารวิชาการและวิจัย มทร. พระนคร*, 4(1), 3-16.

ยายบุญเติม. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (25 กุมภาพันธ์ 2565). สัมภาษณ์.

ยายลำดวน. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (11 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

ยโสธารา ศิริภาประภากร. (2564). ศึกษาความเชื่อในพิธีกรรมการเข้าทรงของชาวพุทธ: กรณีศึกษาชุมชนบ้านศาลาสามัคคี ตำบลบ้านชบ อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์. *วารสารวนัมฎองแหรกพุทธศาสตรปริทรรศน์,* 1(1), 207-217.

ราชันย์ นิลวรรณาภา, พิพัฒน์ ประเสริฐสังข์ (2559). วรรณกรรมชาดกพื้นบ้านอีสาน: ภาพสะท้อนอัตลักษณ์ด้านความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีและพิธีกรรม. *วารสารวิจัยเพื่อพัฒนาสังคมและชุมชน มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*, 3(5), 85-96.

วงษ์สิริ เรืองศรี. (2564.) พรานบุญ" ครูหมอมโนราห์ศาสตร์และศิลป์แห่งมนตราใต้. *วารสารสังคมศาสตร์และวัฒนธรรม*, 5(1), 2-14.

วิพล. สมาชิกชุมชนปราสาทเยอ. จังหวัดศรีสะเกษ. (12 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

วีระยุทธ ใจสุราช. (2557). การดำรงอยู่ของอัตลักษณ์ในวัยรุ่นชนเผ่าอาข่า : กรณีศึกษาหมู่บ้านป่าชางนาเงิน อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย. *วารสารการวิจัยกาสะลองคำ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย,* 8(1), 28-37.

ศิริทิพย์. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (25 กุมภาพันธ์ 2565). สัมภาษณ์.

ศูนย์ข้อมูลประเทศไทย – Thailand Information Center. (ม.ป.ป.). ตำบลปราสาทเยอ. http://sisaket.kapook.com/

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์การมหาชน. (2566, 17 มิถุนายน). เยอ. https://ethnic-groups.sac.or.th/ethnic-group/172/171

สมศรี. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (11 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

สุชาดา ทวีสิทธิ์. (2550). ผู้หญิง ผู้ชาย และเพศวิถี: เพศภาวะศึกษาในงานมานุษยวิทยา. *วารสารสังคมศาสตร์ มานุษยวิทยา อุษาคเนย์ และชาร์ลส์ คายส์*, 19(1), 312-349.

สุดถนอม ตันเจริญ และสุริยา พันธ์โกศล. (2563). อัตลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์ อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่*, 22(2), 235-250.

สุดา. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (25 กุมภาพันธ์ 2565). สัมภาษณ์.

สุนี คำนวลศิลป์, กัญจนาภรณ์ ปิยะธรรม (2565). การจจัดการเพื่อรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยทรงดำในจังหวัดเพชรบุรี. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร*, 42(2), 96-110.

สุพรรณี. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (25 กุมภาพันธ์ 2565). สัมภาษณ์.

สุพรรษา อติประเสริฐกุล. (2552). *ความเป็นเยอในบริบทพหุวัฒนธรรม: ศึกษากรณี หมู่บ้านใหญ่ จังหวัดศรีสะเกษ* (ปริญญานิพนธ์มหาบันฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาพ. กวยรำ. จังหวัดศรีสะเกษ. (11 เมษายน 2565). สัมภาษณ์.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ. (2560). รำแม่สะเอง. https://www.m-culture.go.th/sisaket/

องค์ความรู้ผ้าพื้นเมืองสี่เผ่าไทย. (2565). เผ่าเยอ. https://km.sisaket4tribes.com/page.php?page_id=2

อลงกรณ์ อิทธิผล. (2557). วัจนกรรมจากคำเอิ้นขวัญในพิธีกรรมรักษาโรคของหมอเหยาชาวผู้ไทย. *วารสารอารยธรรมศึกษา โขง-สาละวิน*, 5(2), 62-81

อาทิตยา อนุสรณ์ และโฆสิต แพงสร้อย. (2563). การใช้ภูมิปัญญาหมอลำทรงในการรักษาสุขภาพแบบองค์รวม บ้านคำศรี อำเภอหนองกุงศรี จังหวัดกาฬสินธ์. *วารสารมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตร้อยเอ็ด,* 9(2), 289-301.

Carrausse, S. (2012). Dance, Youth and Changing Gender Identities in Korea. In H. N. Kringelbach & J. Skinner (Eds.) *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance (pp.177-193).* New York & Oxford: Berghahn Books.

Hirabayashi, E. (2009). Identity, roles and practice in ritual music. *International Journal of Community Music,* 2(1), 39-55.

Mennesson, C. (2009). Being a man in dance: socialization modes and gender identities. *Sport in Society*, 12(2), 174-195.

Turner, V. (1987). Images and reflections: Ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance. In *The anthropology of performance* (pp.21-32). New York: PAJ Publications.

Urban, H. B. (2018). Dancing for the snake: Possession, gender, and identity in the worship of Manasa in Assam. *The Journal of Hindu Studies,* 11, 304–327.