บทที่ 6

บทสรุป

วิทยานิพนธ์เรื่อง “พัฒนาการเรือมอันเร” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของศิลปะการแสดงพื้นบ้านเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการและการปรับเปลี่ยนรูปแบบของศิลปะการแสดงจากแบบแผนที่เรียบง่ายไปเป็นแบบแผนที่ซับซ้อน ในการศึกษาครั้งนี้พยายามสืบค้นเพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาของการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรที่เป็นการละเล่นตามประเพณีดั้งเดิม โดยมองผ่านบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนที่ศึกษาในด้านความเชื่อ บทบาทหน้าที่ รูปแบบ และเอกลักษณ์ที่ปรากฏในการเล่นโล้ดอันเรอย่างรอบด้าน เพื่อเชื่อมรอยต่อระหว่างการละเล่นพื้นบ้านกับศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นใหม่ว่ามีรูปแบบและเอกลักษณ์ทางศิลปะการแสดงที่ส่งผ่านมาสู่ชุดการแสดงที่ได้ปรับปรุงขึ้นมาใหม่

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. การศึกษาภาคสนาม ใช้วิธีการวิจัยทางมานุษยวิทยาด้วยการสัมภาษณ์ สังเกตและมีส่วนร่วมกับกลุ่มบุคคลที่ทำการศึกษาและเกี่ยวข้องทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ

2. การศึกษาข้อมูลจากเอกสารรายงานการวิจัย แถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ (วีดิทัศน์) และภาพถ่ายในอดีตที่บันทึกไว้ตามวาระและโอกาสต่างๆ นำมาเปรียบเทียบกับแถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ และภาพถ่ายในปัจจุบันเพื่อให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเท่าที่จะสืบค้นได้

เพื่อให้การศึกษาเป็นไปตามวัตถุประสงค์จึงได้กำหนดกรอบในการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน เพื่อให้สามารถเชื่อมโยงปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของศิลปะการแสดง “เรือมอันเร” ดังนี้

1. การศึกษานาฏกรรมกับสังคม เป็นการศึกษาการละเล่นที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนในวัฒนธรรม ฯลฯ ที่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่นๆอยู่ตลอดเวลา การศึกษานาฏกรรมกับสังคมสามารถนำมาสนับสนุนถึงพัฒนาการของเรือมอันเรในด้านการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบของศิลปะการแสดงและปัจจัยด้านต่างๆที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยน ทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในลักษณะเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งจากอดีตถึงปัจจุบัน

2. การศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ (Form) ของเรือมอันเรที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ว่ามีการเปลี่ยนแปลงหรือนำเอารูปแบบเอกลักษณ์ในการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิมอย่างไรมาบ้าง

ในการสรุปจะอภิปรายผลตามกรอบที่ได้กำหนดไว้ 2 ส่วนต่อไป

ผลการวิจัย สรุปตามกรอบในการศึกษาทั้ง 2 ส่วนพบว่า

1. การศึกษานาฏกรรมกับสังคม

ก. เป็นการละเล่นตามประเพณี โล้ดอันเรเป็นการละเล่นที่เกิดขึ้นก่อนที่จะรับคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธศาสนา ดังจะเห็นว่าการละเล่นดังกล่าวจะผูกโยงอยู่กับประเพณีท้องถิ่นที่เรียกว่า"แคแจ๊ต"อันเป็นประเพณีตามความเชื่อของกลุ่มชนเผ่าที่ยึดถือการโคจรตามจันทรคติเป็นหลักในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งจะจัดให้มีขึ้นทุกปีหลังฤดูการเก็บเกี่ยว โล้ดอันเรจึงน่าจะมีความสัมพันธ์และเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อด้านใดด้านหนึ่ง การละเล่นดังกล่าวปรากฏในหลักฐานโบราณคดีที่เป็นภาพเขียนบนผนังถ้ำที่ค้นพบมากมายในประเทศไทย และแถบเอเชียอาคเนย์ ดังนั้นการละเล่นโล้ดอันเรน่าจะเป็นประเพณีร่วมหรือวัฒนธรรมร่วมของชนเผ่าในอดีตกว่า 3,000 ปีมาแล้ว การละเล่นโล้ดอันเรจึงน่าจะมีความสัมพันธ์กับการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อด้านใดด้านหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการทำบุญตามประเพณี การกินเลี้ยงเซ่นสังเวยและการรื่นเริงที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อในศาสนามีส่วนประกอบที่สำคัญ 3 ประการคือ

ประการที่ 1 เป็นการทำบุญหรือเซ่นสรวงบูชา ในคติความเชื่อตั้งแต่โบราณสืบมาจนถึงปัจจุบันพบว่าประเพณีบุญแคแจ๊ต (ตรุษสงกรานต์) มีการทำบุญเลี้ยงพระในตอนเช้า หลังจากนั้นจะเป็นการเซ่นสรวงบวงพลีบรรพบุรุษของตนเอง พอตะวันบ่ายคล้อยก็จะมีการสรงน้ำพระ การประกอบพิธีกรรมดังกล่าวเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่บรรพบุรุษและยังเป็นการฝากบุญไว้สำหรับตนเองเพื่อภพหน้าด้วย

ประการที่ 2 เป็นการกินเลี้ยง หลังจากทำบุญเลี้ยงพระ สรงน้ำพระ และเซ่นสรวงบรรพบุรุษแล้ว ทุกคนจะมาร่วมกันจัดหาอาหารมากินร่วมกัน ดังที่ปรากฏหลักฐานว่าการเล่นสงกรานต์ในเดือนแคแจ๊ตนี้ ชาวบ้านจะร่วมกันขึ้นเขาสวายเพื่อไปบูชารอยพระพุทธบาทจำลองบนยอดเขา หลังจากนั้นจะมีการกินเลี้ยง เล่นน้ำกันอย่างสนุกสนานและเก็บดอกไม้มาถวายพระในตอนบ่าย

ประการที่ 3 เป็นการละเล่นรื่นเริง การประกอบพิธีกรรมตามแบบโบราณจะต้องหยุดงานอย่างน้อย 3 วัน จะร่วมกันทำบุญ ตักน้ำ ขนทราย บูรณะวัด อันเป็นการทำบุญที่ได้อานิสงส์มากกว่าการทำบุญปกติและจะเกี่ยวเนื่องกับความอุดมสมบูรณ์และความชุ่มชื้นจากการที่ได้ตักน้ำเข้าวัดในยามแล้ง เป็นการร้องขอความอุดมสมบูรณ์ในทางอ้อม หลังจากนั้นจะมีการละเล่นตามประเพณีในเวลาต่อมา โล้ดอันเรจึงเป็นการละเล่นรื่นเริงในการประกอบพิธีกรรมซึ่งจัดให้มีขึ้นปีละ 1 ครั้งเท่านั้น

นอกจากนี้การเล่นโล้ดอันเรยังมีความเชื่อที่ปรากฏเป็นข้อห้ามควบคุมอยู่ กล่าวคือจะจัดให้เล่นเฉพาะเดือนแคแจ๊ตในช่วงตอมธม (หยุดใหญ่) เท่านั้น หากเล่นนอกฤดูกาลนี้แล้วอาจทำให้เกิดวิกฤตอาเพศหรือฟ้าผ่าได้ทั้งที่ขณะนั้นเป็นฤดูแล้งฝนยังไม่ตก พร้อมกันนี้ก็มีคำสาปแช่งให้ผู้ที่ละเมิดมีอันเป็นไปต่างๆนาๆ เช่น เข้าป่าขอให้เสือกัดกิน ลงน้ำขอให้จระเข้กัด

ตาย เป็นต้น แม้คำสาปแช่งจะใช้ไม่ได้ในยุคปัจจุบันแต่ในอดีตนับเป็นกุศโลบายในการควบคุมพฤติกรรมและแนวทางในการปฏิบัติร่วมกันของกลุ่มชนสะท้อนให้เห็นว่ากลุ่มชนดังกล่าวยังมีความเคารพเชื่อฟังผู้อาวุโสอย่างเคร่งครัด แม้ว่าเหตุการณ์ดังคำสาปแช่งจะเกิดขึ้นหรือไม่ก็ตาม การปฏิบัติตามคำสาปแช่งของบรรพบุรุษเป็นการแสดงให้เห็นจริยธรรมของคนในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรอย่างเป็นรูปธรรม

ข. บทบาทหน้าที่ของโล้ดอันเร มีบทบาทหน้าที่ทั้งต่อปัจเจกบุคคลและต่อสังคมโดยรวมดังนี้

ประการแรก บทบาทหน้าที่ต่อปัจเจกบุคคล พบว่ามีบทบาทหน้าที่อย่างน้อย 2 ด้านด้วยกันคือ

ด้านที่ 1 เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด การแสดงออกในท่าทางอิสระมีรูปแบบเฉพาะบุคคล อันเป็นโครงสร้างดั้งเดิมของการละเล่นโล้ดอันเร เปิดโอกาสให้ทุกคนได้ร่วมสนุกสนานกันอย่างเต็มที่ โดยไม่สามารถแบ่งแยกชัดเจนระหว่างผู้เล่นกับคนดูได้ชาวบ้านถือว่าปีหนึ่งได้เล่นโล้ดอันเรครั้งเดียว ดังนั้นการแสดงทางกิริยาอาการไม่ว่าจะเป็น มือ เท้า และลีลาการโย้ลำตัวจึงไม่คำนึงถึงความประณีตสวยงามหรือความสมดุลในการทรงตัวตามแรงโน้มถ่วงของโลก การเล่นโล้ดอันเรจึงเป็นการแสดงออกในลักษณะที่โลดโผนโยนตัวอย่างเต็มที่ตามคำเปรียบเปรย การเล่นโล้ดอันเรเป็นภาษาเขมรว่า “ตำไรทะมวลพลุ ตระเทาะทะมวลแพล” (ช้างสะบัดงวงฟาดงา) คำเปรียบเปรยดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าการเล่นโล้ดอันเรจะแสดงกิริยาท่าทางทั้งเท้ามือและลำตัวทุกส่วนของร่างกายอย่างไม่มีการสงวนท่าทีแต่อย่างใด ในภาษาเขมรเรียกการแสดงออกดังกล่าว 2 แบบ คือ เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำหมดตัวหรือรำท่าทางทะลึ่งไม่สุภาพ) และเรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลม) การแสดงออกทางสรีระทุกส่วนนับเป็นการแสดงออกถึงการผ่อนคลาย (Relax) ความตึงเครียดทั้งทางร่างกายและจิตใจที่ต้องอดทนต่อการประกอบอาชีพทางการเกษตรตลอดทั้งปี ซึ่งบางปีก็ประสบปัญหาภัยแล้ง น้ำท่วม ผลผลิตการเกษตรเกิดความเสียหายหรือการที่ต้องปฏิบัติตนตามกรอบจารีตประเพณีที่กลุ่มสังคมได้กำหนดอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะผู้หญิงเมื่อได้เล่นโล้ดอันเรแล้วสิ่งที่เป็นความเครียด ความทุกข์กังวลก็จะลดลงโดยไม่รู้สึกตัว

ด้านที่ 2 เพื่อเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้พบปะสังสรรค์กัน ด้วยข้อกำหนดที่หญิง-ชายจะอยู่กันตามลำพังนั้นไม่เหมาะสมอาจเป็นข้อครหาเกิดขึ้นได้และหญิงชายจะถูกเนื้อต้องตัวกันไม่ได้ในยามปกติเพราะจะเป็นการผิดผีหรือผิดธรรมเนียมปฏิบัติที่ผู้หญิงจะต้องรักนวลสงวนตัว แต่เมื่อถึงฤดูการเล่นโล้ดอันเรข้อกำหนดตามจารีตธรรมเนียมปฏิบัติต่างๆ ก็ผ่อนคลายความเคร่งครัดลงบ้าง โดยหญิงชายสามารถแสดงออกทั้งกิริยาท่าทางและความในใจที่ตนมีอยู่ในที่สาธารณะได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงกฎเกณฑ์อันเป็นข้อห้ามต่าง ๆ การแสดงออกอย่างเต็มที่ในการเล่นโล้ดอันเรในการหยอกเย้ากระเซ้าแหย่จึงเป็นเรื่องธรรมดาปกติสำหรับการเล่นโล้ดอันเรที่ไม่สามารถแสดงออกในยามปกติได้ ทำให้หนุ่มสาวมีโอกาสในการสร้างความสัมพันธ์สานความรัก

ในวงรำกระทั่งถึงการแต่งงานอยู่กินเป็นครอบครัวต่อไป นับเป็นหนทางหนึ่งที่เปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้แสดงออกถึงความจริงใจต่อกันในขณะที่เล่นไปด้วย

บทบาทหน้าที่ต่อปัจเจกบุคคลที่ปรากฏในโล้ดอันเร มีบทบาทหน้าที่เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด การเล่นโล้ดอันเรในเทศกาลสงกรานต์จึงเป็นการปลดปล่อยเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดที่มีมาตลอดทั้งปี เช่น ตึงเครียดจากการทำมาหากินซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติเพียงอย่างเดียวหรือการรักษาจารีตประเพณีอย่างเคร่งครัดตลอดทั้งปีโดยเฉพาะผู้หญิง การแสดงออกในการเล่นโล้ดอันเร (ซึ่งส่วนมากเป็นผู้หญิง) จึงเป็นการแสดงออกในลักษณะขบถข้อห้ามตามประเพณีโดยไม่ถือว่าเป็นความผิดแต่ต้องมีขอบเขตโดยไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อนโดยเฉพาะการกระโดดหรือเต้นเข้าสากโดยไม่ต้องสำรวมกิริยาเหมือนยามปกติ

ประการที่ 2 บทบาทหน้าที่ต่อสังคมโดยรวม พบว่ามีบทบาทหน้าที่เพื่อเฉลิมฉลองความอุดมสมบูรณ์และเพื่อสร้างความสมานฉันท์ในกลุ่มชาติพันธุ์เขมร การทำบุญสรงน้ำพระที่กำหนดขึ้นในแต่ละคุ้มที่จัดขึ้นไม่ให้ตรงกัน เพื่อทุกคนในชุมชนและชุมชนใกล้เคียงจะได้เข้ามาร่วมทำบุญกันมากๆ และได้มาร่วมการเล่นโล้ดอันเรกันอย่างครึกครื้นด้วยการแสดงออกในการกระโดดโลดเต้นตามจังหวะกลอง จังหวะกระทบสาก การจัดหลีกวันไม่ให้ตรงกันในแต่ละคุ้ม หากพิจารณาให้เชื่อมโยงกับการประกอบพิธีกรรมจะพบว่าเป็นการแสดงที่จัดขึ้นเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในเทศกาลดังกล่าวอันเป็นวันขึ้นปีใหม่หรือวันสงกรานต์ตามความเข้าใจในปัจจุบัน ซึ่งการเฉลิมฉลองในพิธีกรรมดังกล่าวมิใช่จะจัดขึ้นเฉพาะคุ้มหรือชุมชนที่ตนเองอาศัยอยู่ หากจะเข้าไปร่วมเฉลิมฉลองตามคุ้มหรือวัดต่างๆ ที่จัดให้มีอย่างทั่วถึงอันเป็นการส่งผลให้เห็นบทบาทหน้าที่ต่อสังคมโดยรวม อีกด้านหนึ่ง คือ การสร้างความสมานฉันท์ในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรด้วยกันเองแม้บริเวณการตั้งบ้านเรือนในแต่ละชุมชนจะดูไม่ห่างกันนักสำหรับในยุคปัจจุบัน แต่ในอดีตบริเวณคูเมืองชั้นในของเมืองสุรินทร์เป็นป่ารกชัฏ มีการตั้งบ้านเรือนกระจายเป็นชุมชนเล็กๆ ซึ่งเรียกว่าคุ้ม โดยเอาวัดที่เป็นศาสนสถานเป็นชื่อเรียกคุ้มต่างๆ การได้ไปมาหาสู่ในยามนี้ถือว่าเป็นการได้พบปะสังสรรค์และแลกเปลี่ยนพูดคุยปัญหาต่างๆ ที่ได้ประสบมาและได้ปรึกษาเพื่อหาทางออกร่วมกัน นับเป็นการสร้างความสัมพันธ์ให้แน่นแฟ้นเกิดความสามัคคีในหมู่ชนได้อีกทางหนึ่งด้วย

ค. เอกลักษณ์ในโล้ดอันเร จากการศึกษาความเป็นมาของการเล่นโล้ดอันเรพบว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะในการแสดงออกทางร่างกายในส่วนต่างๆ เช่น การแสดงออกด้านการใช้เท้า การใช้มือ และการทรงตัว ซึ่งเอกลักษณ์ดังกล่าวเรียกการเล่นโล้ดอันเรในสมัยต่อมาว่า “จังหวะรำสาก” ซึ่งหมายถึง การเต้น การกระโดด การร่ายรำ การสอดเท้าเข้าสากในท่าทางที่แตกต่างกันเรียกว่า “จังหวะ” ซึ่งในโล้ดอันเรมีหลากหลายจังหวะ เช่น จึงมูย อันซายจึงบะฮ์ กบาลจังกวง เบ๊าะฮ์รุย ตำไรโยลได ตำไรโยลพลุ จึงปีร มะโล้บโดง และจังหวะอื่นๆทั้งที่ปรากฏให้เห็นในการเล่นโล้ดอันเรและจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ ซึ่งมีมากกว่า 20 จังหวะ สามารถจำแนกเอกลักษณ์ของเรือมอันเรได้ 2 ประการ คือ ก). จังหวะรำสาก ข). การแสดงออกทางกิริยาการฟ้อนรำ ดังนี้

ก. จังหวะรำสาก

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นทั้งโล้ดอันเรและเรือมอันเร คือ "จังหวะรำสาก" การบัญญัติศัพท์ขึ้นใช้เฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมที่รับรู้และเข้าใจร่วมกันเพื่อใช้เรียกการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรเนื่องจากว่ามีหลายทำนองเพลงหลากหลายท่ารำ ในแต่ละทำนองเพลงจะตีจังหวะกลอง การกระทบสากและการเต้นหรือสอดเท้าเข้าสากที่แตกต่างกันออกไปและในแต่ละทำนองจะมีกิริยาการเต้นหรือก้าวเข้าสากที่เรียกเป็นการเฉพาะในโล้ดอันเร โดยเรียกว่า "จังหวะรำสาก" เป็นการบ่งบอกถึงเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ด้วยเหตุว่าโล้ดอันเรเน้นการสอดเท้าเข้าสากสำคัญกว่าการร่ายรำ จึงไม่เรียกจังหวะการเข้าสากว่าท่ารำเข้าสากตามความเข้าใจของคนทั่วไป แม้จะมีการปรับปรุงการเล่นโล้ดอันเรเป็นการแสดงเรือมอันเร แต่ก็ยังเรียกว่า "จังหวะรำสาก" เหมือนเดิม ซึ่งจังหวะรำสากมี 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. จังหวะเข้าสาก หรือการเข้าสากที่ใช้เท้าเป็นส่วนสำคัญในการกระโดดเต้นเข้าสาก ซึ่งมีทั้งการสอดเท้าก้าวย่างด้วยกิริยาอ่อนช้อยช้าเนิบและการก้าวกระโดดหรือเต้นเข้าสากอย่างรวดเร็ว การสอดเท้าเข้าสากมี 2 แบบ คือ 1). จึงมูย (เข้าสากขาเดียว) หมายถึงการสอดเท้าเข้าสากขาใดขาหนึ่งเพียงขาเดียวทั้งก้าวไปและก้าวกลับที่เดิม และ 2). จึงปีร (เข้าสาก 2 ขา) หมายถึงการสอดเท้าทั้ง 2 ข้างเข้าสากจะเป็นในลักษณะเข้าพร้อมกันทั้ง 2 ขา (ก้าวเท้าขยั่นเข้าทีละข้างสืบเนื่องกัน) หรือการสอดเท้าเข้าสากในเที่ยวไปขาหนึ่งและกลับอีกขาหนึ่งก็ได้ เช่น เมื่อสอดเท้าก้าวเข้าสากในเที่ยวไปเป็นเท้าซ้ายแต่เมื่อสอดเท้าเที่ยวกลับต้องสอดเท้าขวาแทน ความหมายดังกล่าวจึงเรียกว่าการเข้าสากในจังหวะจึงปีร (2 ขา) เป็นต้น

2. จังหวะรำรอบสาก (จังหวะรำสาก) หมายถึงการแสดงกิริยาท่ารำรอบสากของผู้ร่วมเล่นโล้ดอันเร ซึ่งมีท่ารำที่มีแบบแผนอิสระลีลาที่เรียบง่ายแต่มีชื่อเรียกจังหวะต่างๆ ที่เข้าใจร่วมกันในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรเช่น จังหวะตำไรยโยลได ตำไรยโยลพลุ บ็องบอย เบาะฮ์รุย อันซายจึงบ๊ะฮ์ จ๊ะฮ์อังกรอง บ็องสะนัญจ์ ฯลฯ จังหวะรำสากดังกล่าวมีลีลาในแต่ละท่าที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งจังหวะรำสากดั้งเดิมมีหลากหลายในแต่ละคุ้มจะมีทั้งจังหวะรำสากร่วมและจังหวะรำสากเฉพาะคุ้มซึ่งลีลารำสากเฉพาะคุ้มนี้มักเป็นลีลาท่ารำรอบสากและการสอดเท้าเข้าสากในเวลาเดียวกัน ส่งผลให้เกิดจังหวะเข้าสากและจังหวะรำสากในเรือมอันเรที่ได้เลือกสรรจังหวะรำสากและจังหวะเข้าสากเอามาเฉพาะที่โดดเด่นเพียง 3 จังหวะเพื่อมาปรับเปลี่ยนเป็นชุดการแสดงในพ.ศ. 2495 เป็นต้นมา คือ จังหวะจึงมูย (ขาเดียว) จังหวะจึงปีร (2 ขา) และจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) และได้พัฒนาเป็นชุดการแสดงที่เรียกว่า เรือมอันเร ที่รู้จักกันโดยทั่วไปในปัจจุบัน

ข. การแสดงออกทางกิริยาฟ้อนรำ

การแสดงออกทางกิริยาฟ้อนรำคือการแสดงอิริยาบทในส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย แบ่งออกได้ 2 ส่วนคือ การแสดงออกทางร่างกายทุกส่วนและการแสดงออกทางการใช้มือและเท้า ซึ่งจะได้อธิบายสรุปทั้ง 2 ส่วนดังนี้

1. การแสดงออกทางร่างกายทุกส่วน เป็นการแสดงออกโดยรวมทั้งหมดของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดง เช่น ศีรษะ ลำคอ ไหล่ ลำตัว เอว สะโพก ลงไปจนถึงปลายเท้า ซึ่งการแสดงออกทางร่างกายมีคำศัพท์เรียกเฉพาะในภาษาเขมรได้ 2 แบบคือ

1.1 เรือมจ๊ะฮ์เจ็ะฮ์ หมายถึงการร่ายรำในท่าที่ต้านลมหรือฝืนแรงลมเป็นการรำที่ฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก โดยไม่คำนึงถึงความสมดุลของการทรงตัวที่ถูกต้องตามหลักวิชา ซึ่งบางครั้งผู้รำเองอาจเซถลาล้มลงได้ ลีลาท่ารำที่พบในโล้ดอันเรดั้งเดิมคือท่าเข้าสากในจังหวะมะโล้บโดง ซึ่งเป็นจังหวะเข้าสากที่เร็วในการก้าวเท้าแต่ช้าในการร่ายรำ (ในอดีต) เป็นการปฏิบัติท่ารำที่ขัดแย้งกันระหว่างมือกับเท้า หรือส่วนบนกับส่วนล่างของร่างกาย ซึ่งต่อมาได้นำมาปรับให้เป็นท่ารำเข้าสากในจังหวะมะโล้บโดงในเรือมอันเรที่ใช้การเบี่ยงหรือบิดลำตัวไปด้านหลังจนหมดตัวคล้ายท่าต้านแรงลมและปรับจังหวะให้ช้าลง เป็นต้น

1.2 เรือมจ๊ะฮ์กะบ็จญ์ หมายถึงการแสดงออกของผู้รำที่ใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายทั้งหมดพร้อม ๆ กันไม่ว่าจะเป็น คอ ไหล่ ลำตัว เอว สะโพก เข่า ลงไปถึงเท้า ในที่นี้รวมถึงกิริยาที่กระแทกกระทบตัวอย่างหนักหน่วง การแสดงออกในท่าดังกล่าวคล้ายกับผู้แสดงอยู่ในภวังค์ที่ไม่สามารถควบคุมตนเองได้หรือกล่าวได้ว่าเป็นความเมามันในอารมณ์และความรู้สึกที่ได้สนุกสนานเต็มที่ เช่นการยักย้ายส่ายสะโพกในลักษณะเด้งหน้าเด้งหลังตามเสียงกลองที่ตีในจังหวะถี่กระชั้น ทำให้ดูเหมือนกับว่าผู้ร่ายรำนั้นแสดงกิริยาไม่สุภาพคล้ายท่าร่วมเพศ เป็นต้น ซึ่งการแสดงออกในท่าเรือมจ๊ะฮ์กะบ็จญ์ไม่ปรากฏให้เห็นในการแสดงเรือมอันเรในจังหวะรำทั่วไปแต่มักไปปรากฏในจังหวะเข้าสากพลิกแพลง ซึ่งก็ไม่ใช่จะทุกคนที่เข้าสากในจังหวะนี้จะปฏิบัติเหมือนกัน ถือได้ว่าเป็นลีลาเฉพาะบุคคลก็ว่าได้

2. การแสดงออกทางการใช้มือและเท้า ในโล้ดอันเรมีการแสดงออกถึงกิริยามือจีบและการทรงตัวด้วยเท้าที่แตกต่างจากการรำแบบนาฏยศิลป์ของกรมศิลปากรได้กำหนดและบัญญัติศัพท์ขึ้นใช้ซึ่งเรียกว่า “นาฏยศัพท์” ซึ่งจะกล่าวถึงการใช้มือและการใช้เท้าของการเล่นโล้ดอันเรและส่งต่อเป็นเอกลักษณ์ที่สืบเนื่องในเรือมอันเรต่อไปดังนี้

2.1. กิริยามือจีบ การจีบในโล้ดอันเรมีอยู่ 2 แบบคือ จีบกดนิ้วและจีบขัดนิ้ว การจีบมือดังกล่าวมีความแตกต่างในการปฏิบัติ และการนำไปใช้ในท่ารำของโล้ดอันเรดังนี้

ก. จีบกดนิ้ว (ซังก็อตได) คือการหักข้อนิ้วชี้เข้าหาลำตัวหรือข้อแขนนิ้วที่เหลือกรีดเหยียดตึง หักข้อมือเข้าหาลำตัวเล็กน้อย พบในท่าเชื่อมจากท่ากัจปกาซาปาดานเชื่อมกับจังหวะจึงมูยและจากท่าจึงมูยเชื่อมกับจังหวะมะโล้บโดง

ข. จีบขัดนิ้ว (ตะเปือนได) มีลักษณะคล้ายจีบกดนิ้วเพียงแต่เอานิ้วหัวแม่มือมาขัดนิ้วชี้ระหว่างข้อที่ 2 นิ้วที่เหลือกรีดมือคลี่คล้ายพัด หักข้อมือเข้าหาลำตัวเสมอ พบทุกจังหวะรำสากและถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในเรือมอันเรที่ต้องยึดถือเป็นแบบแผนอย่างเคร่งครัด

ค. มือสูง (ไดลือ) หมายถึงการตั้งวงหรือยกมือสูงกว่าระดับศีรษะของผู้รำ เป็นธรรมชาติของบุคคลที่ไม่ได้ฝึกหัดการฟ้อนรำตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทยมาก่อน

การยกมือวาดมือจึงปฏิบัติตามความถนัดของแต่ละบุคคล ซึ่งเมื่อปฏิบัติจนเคยชินแล้วก็ยังคงลักษณะการตั้งวงสูงอยู่เหมือนเดิมเมื่อมาแสดงออกในเรือมอันเร อีกประการหนึ่งการยกมือสูงกว่าปกติจะทำให้การทรงตัวได้ดีกว่า เพราะเวลารำจะย่อเข่าตลอดเวลาการยกมือให้สูงกว่าปกติจะเป็นการยกน้ำหนักตัวให้เบาลอยขึ้นน้ำหนักจะได้ไม่ลงไปที่เท้ามากนัก พบในจังหวะกัจปกา จึงมูย และมะโล้บโดง

2.2. การทรงตัวด้วยเท้า โดยปกติการทรงตัวตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทยจะมีการทรงตัวตามแรงโน้มถ่วงของโลก เช่น เมื่อก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปข้างหน้าต้องทิ้งน้ำหนักลำตัวไปตามเท้าที่ก้าวพร้อมการอ่อนเอียงลำตัวต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกันด้วยแต่ในโล้ดอันเรกลับพบว่าในบางท่ามีการรำฝืนแรงโน้มถ่วงของโลกเป็นการรำลักษณะฝืนธรรมชาติ ที่เห็นชัดคือจังหวะมะโล้บโดง ขณะที่ก้าวเท้าไปข้างหน้าในจังหวะที่ 7 จะโน้มตัวไปตามลักษณะก้มต่ำในจังหวะที่ 8 และต้องคืนตัวถ่ายน้ำหนักมาอยู่ที่เท้าหลังในจังหวะที่ 1 ทันที การทรงตัวในโล้ดอันเรและเรือมอันเรจำแนกออกได้ 2 ลักษณะ คือ จัญเติ๊จญ์จึง (โหย่งขา) และปัญช์จญ์จึง ซึ่งจะได้อธิบายลักษณะการปฏิบัติดังกล่าวนี้ดังนี้

ก. จัญเติ๊จญ์ (โหย่งตัว) หมายถึง การทรงตัวด้วยการใช้จมูกเท้าเปิดส้นเท้าเขย่งย่อเข่าทั้ง 2 ต่างระดับกันคือเท้าหนึ่งจะรับน้ำหนักตัวอีกเท้าหนึ่งจะค้ำยันให้การทรงตัวดีขึ้น ดังนั้นการย่อเข่าจะไม่เท่ากัน ขณะเดียวกันส่วนบนของลำตัว เช่น มือจะต้องยกสูงกว่าระดับศีรษะเพื่อเป็นการช่วยยกน้ำหนักให้ลอยขึ้นจากพื้นดิน มักพบในจังหวะมะโล้บโดงดั้งเดิมและจังหวะเข้าสากในท่าพลิกแพลงโลดโผนซึ่งมีจังหวะค่อนข้างเร็ว จัญเติ๊จญ์จึงจะมีทั้งการย่อยุบ ยืดและโหย่งขาไปพร้อม ๆ กัน ดังนั้นเวลาปฏิบัติในกิริยาดังกล่าวจึงดูเหมือนว่าผู้รำหรือผู้แสดงออกในท่าทางดังกล่าวอยู่ในอาการมึนเมาหรือตกอยู่ในภวังค์ไม่สามารถควบคุมตัวเองได้ ลักษณะของจัญเติ๊จญ์ประกอบด้วย

การย่อ หมายถึง การย่อตัวและหัวเข่าตลอดระยะเวลาการรำในแต่ละจังหวะ ลำตัวจะโน้มเอียงไปตามจังหวะและความหมายของท่ารำไม่คำนึงถึงความสวยงามและความสมดุลมากนัก

การยุบ หมายถึง การทิ้งน้ำหนักตัวลงที่หัวเข่าแล้วยุบลงกว่าการย่อเล็กน้อย

การยืด เป็นกิริยาต่อเนื่องจากการยุบ แต่การยืดตัวในโล้ดอันเรจะไม่ยืดหัวเข่าจนเป็นเส้นตรง เพียงแต่เผ่นตัวให้มากกว่าการย่อปกติเล็กน้อย

ข. จัญเติ๊จญ์จึง (การโหย่งขา) หมายถึง การย่อเข่าข้างหนึ่งยืดเข่าอีกข้างหนึ่งในเวลาเดียวกัน เท้าทั้ง 2 เปิดสันใช้จมูกเท้าในการทรงตัวซึ่งมักพบในจังหวะรำที่ค่อนข้างเร็วทั้งจังหวะเข้าสากและจังหวะรำรอบสาก เช่น จังหวะจึงปีรเร็วและจังหวะพลิกแพลง

ค. ปัญช์จญ์จึง (สืบเท้าไปข้างหน้า) เป็นการปฏิบัติที่ต่อเนื่องจากการก้าวเท้าไสหรือเสือกไปข้างหน้าแล้วลากเท้ามาชิดหรือสะดุดเท้าแล้วก้าวเท้าไปข้างหน้า การปฏิบัติกิริยาปัญช์จญ์นี้มี 2 แบบ คือ ปัญช์จญ์จิ๊ตและปัญช์จญ์จำโป๊ป ดังนี้

1. ปัญช์จญ์จิ้ต (สืบเท้าก้าวชิด) เป็นการก้าวเท้าในลักษณะไสเท้าไปข้างหน้าแล้วถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่เท้าหลังลากเท้าหน้ามาชิดเท้าหลังคล้ายจรดเท้า ถ่ายน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าจรด ปฏิบัติสลับซ้าย-ขวาจนจบท่ารำ พบในท่ารำออก (จึงปีรช้า) และท่าจึงมูย

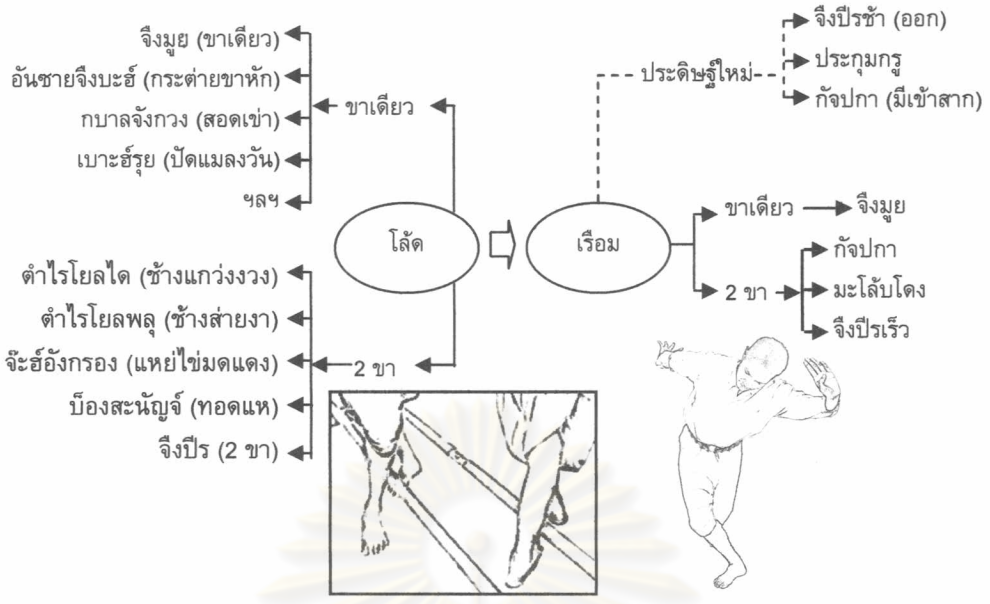
2. ปัญช์จญ์จำโป็บ (สืบเท้าก้าวสะดุด) เป็นการปฏิบัติที่ต่อเนื่องจากการก้าวเท้าไสไปข้างหน้าแล้วสะดุดเท้าและก้าวเท้าหลังเสือกไปข้างหน้าทันที ปฏิบัติสลับซ้ายขวาจนจบท่ารำ การปฏิบัติในท่านี้ค่อนข้างเร็วกว่าปกติ มักพบในจังหวะจึงปีรเร็วและท่าเข้าสากพลิกแพลง

การแสดงออกทางกิริยาฟ้อนรำทั้งการแสดงออกในทุกส่วนของร่างกาย เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้าน) เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำหมดตัว) การแสดงออกทางการใช้มือและเท้า ซังก็อดได (จีบกดนิ้ว) ตะเปือนได (จีบขัดนิ้ว) และไดลือ (มือสูง) และการทรงตัวด้วยเท้าจัญเติ๊จญ์ (โหย่งขา) ปัญช์จญ์ (ชิดเท้า-สะดุดเท้า) ในโล้ดอันเรนี่เองทำให้เกิดวลีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ส่งผ่านไปยังการแสดงเรือมอันเรในเวลาต่อมา

2. การศึกษาการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ (Form) เรือมอันเร

พบว่า การแสดงเรือมอันเรเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบการเล่นโล้ดอันเรตามประเพณีโบราณมาเป็นชุดการแสดงที่เป็นแบบแผนทางนาฏยศิลป์ เป็นการปรับปรุงจากแบบแผนที่เรียบง่ายมีโครงสร้างหลวมๆ ไปเป็นแบบแผนที่ซับซ้อนจนพัฒนาให้มีลีลาท่ารำที่เข้าเกณฑ์มาตรฐานทางนาฏยศิลป์ เพื่อสนองทางสุนทรียภาพด้านความงามและเป็นชุดการแสดงหนึ่งในงานแสดงของช้างและตามโอกาสต่าง ๆ ได้ตลอดทั้งปีแต่ยังคงเอกลักษณ์บางอย่างในการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิมการนำจังหวะเข้าสากที่มีอยู่หลากหลายและเลือกสรรมาเพียง 3 จังหวะเท่านั้น ก่อนที่จะเพิ่มเติมในเวลาต่อมาดังจะสรุปให้เห็นโครงสร้างดั้งเดิมและการนำมาปรับปรุงให้เป็นชุดการแสดงดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 94 แผนผังสรุปการปรับปรุงโล้ดอันเรสู่การแสดงเรือมอันเร

สรุปจากแผนผังการปรับปรุงการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรนำไปสู่การปรับปรุงเป็นชุดการแสดง ซึ่งแต่เดิมการเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านมีรูปแบบการละเล่นที่มีแบบแผนเฉพาะบุคคล มีอิสระที่จะแสดงออกทางลีลาท่ารำที่เน้นความสนุกสนาน แต่ยึดการเข้าสากเป็นหลักสำคัญ โดยมีการเข้าสาก 2 แบบ คือ เข้าสากขาเดียวและสองขา ส่วนลีล่าท่ารำในการเต้นหรือกระโดดเข้าสากนั้นจะเรียกว่า “จังหวะ” ซึ่งมีอยู่มากมายมักจะเรียกตามกิริยาที่แสดงออกในยามปกติที่เคยปฏิบัติมาไม่ว่าจะเกี่ยวกับการทำมาหากิน (จ๊ะฮ์อังกรอง บ็องสะนัญจ์ ฯลฯ) กิริยาเลียนแบบสัตว์ (ตำไรยโลพลุ ตำไรยโลได อันซายจึงบะฮ์ ฯลฯ) และกิริยาท่าทางในการเข้าสากอันเป็นหัวใจสำคัญของการเล่นโล้ดอันเร (จึงมูย จึงปีร กบาลจังกวง อังแก็บเง็อบ มะโล้บโดง ฯลฯ) ซึ่งจังหวะเข้าสากที่กล่าวมาศิลปินผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นชุดการแสดงได้เลือกสรรมาเพียง 3 จังหวะเท่านั้น คือ จังหวะจึงมูย จึงปีร และมะโล้บโดง อันเป็นจุดเริ่มต้นของการนำการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีมาปรับปรุงให้เป็นชุดการแสดงและได้พัฒนามาจนเป็นศิลปะการแสดงที่มีแบบแผนต่อมา

ผลของการศึกษาพบว่าการปรับเปลี่ยน เรือมอันเรแบ่งเป็น 4 ช่วง คือ 1). ช่วงปรับปรุงให้เป็นศิลปะการแสดง 2). ช่วงการหยิบยืมรูปแบบของศิลปะการแสดง 3). การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ และ 4). ช่วงแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูป ดังจะสรุปในแต่ละช่วงดังนี้

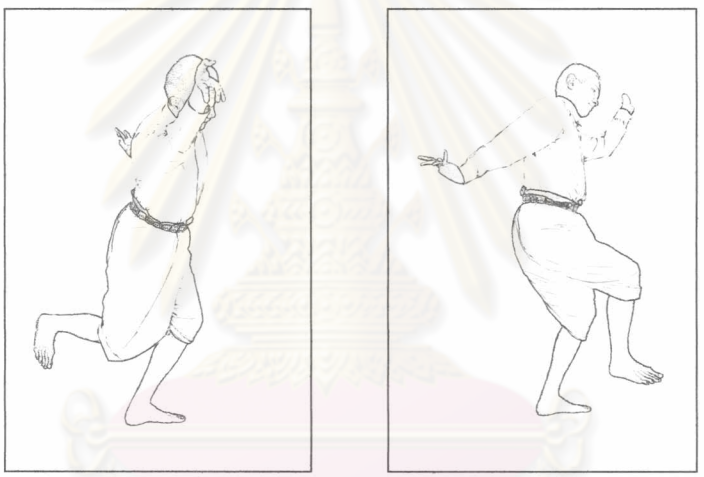
1. ช่วงปรับปรุงให้เป็นศิลปะการแสดง

ในปี พ.ศ.2495 ได้เลือกสรรเอาจังหวะเข้าสากเดิมเพียง 3 จังหวะ คือ จังหวะจึงมูย จึงปีร และมะโล้บโดง มาปรับปรุงขึ้นใหม่โดยมีลีลาท่ารำในแต่ละจังหวะเป็นการเฉพาะ พร้อมทั้งมีการเลือกทำนองเพลงเพื่อบรรเลงประกอบในแต่ละจังหวะ คือ เพลงเซ็ม เพลงจึงปีร และเพลงมะโล้บโดง ตามลำดับ

พร้อมกันนี้ได้ปรับปรุงลีลาท่ารำในแต่ละจังหวะ โดยแยกเป็นท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสาก โดยลำดับจังหวะ จึงมูย จึงปีร และมะโล้บโดง ดังนี้

ก. ท่ารำเข้าสาก

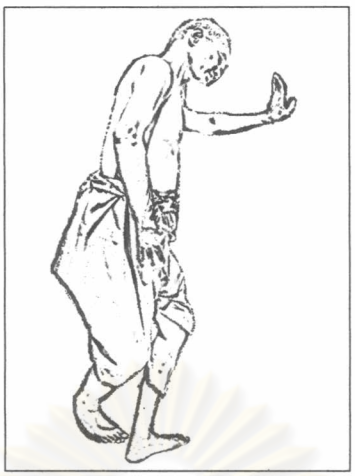
1. จังหวะจึงมูย จังหวะจึงมูยใช้ท่ารำตรุษมาปรับปรุงใหม่ให้มีลักษณะคล้ายท่าบัวชูฝักแปลง ส่วนการก้าวเท้าเข้าสากยังยึดถือแนวคิดเดิม คือเข้าสากขาเดียวเพียงแต่การก้าวเข้าสากจะเป็นไปในลักษณะกระดกเท้าห้อยในเที่ยวและเที่ยวกลับจะเป็นยกเท้าหน้ากิริยาแสดงออกของจังหวะนี้จะเป็นในลักษณะ จ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำต้าน)



เที่ยวไป เที่ยวกลับ

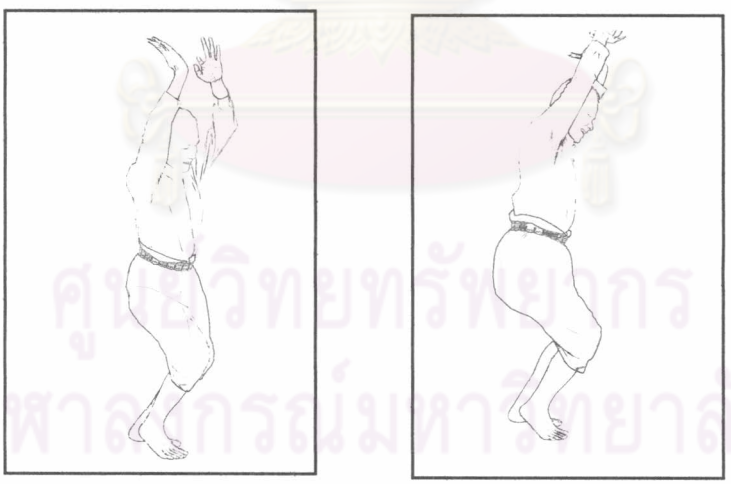
ภาพที่ 95 ภาพลายเส้นแสดงท่ารำเข้าสากจังหวะจึงปีร ช่วงปรับปรุงเป็นศิลปะการแสดง

2. จังหวะจึงปีร การเข้าสากในจังหวะนี้ หมายถึงการเข้าสาก 2 ขา ซึ่งในการปฏิบัติการเข้าสากในท่านี้ยังยึดถือแบบแผนเดิม คือไปขาหนึ่งกลับอีกขาหนึ่งสลับไปมา ส่วนท่ารำเข้าสากในจังหวะนี้ จะใช้ท่าสอดสร้อย อันเป็นลีลาท่ารำเดิม การรำเข้าสากในท่านี้จะรำมุดและใช้ลีลาท่าทางในลักษณะ **"จัญเต๊ิจญ์จึง"** (โหย่งขา) เข้าสากอันเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมที่นำมาไว้ในจังหวะเข้าสากจึงปีร



ภาพที่ 96 ท่ารำเข้าสากจังหวะจีงปีร

3. จังหวะมะโล้บโดง เนื่องจากจังหวะเข้าสากมะโล้บโดงแบบดั้งเดิมเข้าเร็วออกเร็ว และมีลีลาที่เรียกว่า "จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์" (รำหมดตัว) ซึ่งเป็นลีลาที่ปฏิบัติยากไม่เหมาะสำหรับการรำที่ต้องมีความอ่อนช้อยตามชื่อจังหวะคือ ร่มมะพร้าว จึงได้ปรับเปลี่ยนลีลาให้ช้าลงโดยใช้กริยา "จัญเติ๊จญ์" ในโล้ดอันเรเป็นตัวกำหนดในการรำเข้าสาก ส่วนมือจะยกสูงคล้ายท่ากระหวัดเกล้า จังหวะกระทบสากก็ได้ปรับใหม่ให้ช้าลงกว่าเดิม



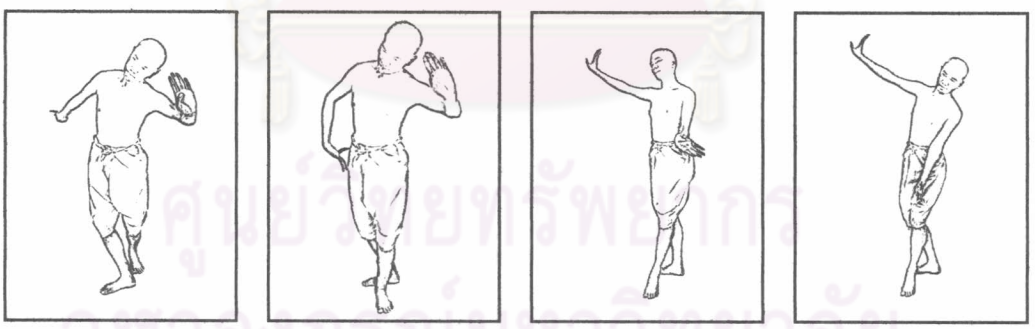
ภาพที่ 97 ภาพลายเส้นแสดงลีลาท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดงช่วงการปรับปรุงฯ

ข. ท่ารำรอบสาก ในช่วงของการปรับเปลี่ยนเป็นชุดการแสดงมีท่ารำรอบสาก 4 ท่าคือ 1). ท่าออก 2). ท่าจึงมูย 3). ท่าจึงปรี และ 4). ท่ามะโล้บโดง ดังจะสรุปในแต่ละท่ารำรอบสาก ดังนี้

1. ท่าออก ใช้ท่ารำตรุษในขบวนแห่เรือมตร็จของชาวบ้านเดิมมาปรับปรุงให้มีจังหวะและลีลาที่สวยงามกว่าเดิม คล้ายบัวชูฝักแปลง ส่วนการเดินออกจะใช้กิริยา **"ปัญช็จญ์"** (สืบเท้าก้าว) ทำให้มีลีลาที่อ่อนช้อยช้าเนิบกว่าเดิมที่มีกิริยากระแทกตัวที่รุนแรงและรวดเร็ว ดังภาพ

ภาพที่ 98 ภาพแสดงการใช้กิริยาปัญช็จญ์ในท่าออกซองรำรอบสาก

2. ท่าจึงมูย เป็นการนำเอาท่าตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) กับตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) มาผสมผสานให้เกิดท่ารำ ส่วนการก้าวเท้าจะเป็น 4 จังหวะคือ 1. ก้าวไขว้หน้า 2. สืบเท้าหลังมาก้าวไขว้หน้า 3. เหยียบเท้าหลัง 4. ลากเท้าหน้ามาชิดจรดเท้าหลัง ทำให้ลีลาการเดินในจังหวะนี้มีลักษณะเหมือนการเดินเลียนแบบช้างขณะที่ส่ายงาและแกว่งงวงไปพร้อมกัน โดยท่ารำในจังหวะนี้จะใช้กิริยา**"ปัญช็จญ์จึง"**"**ไดลือ**"(มือสูง)**"ตะเปือนได"**(จีบขัดนิ้ว)

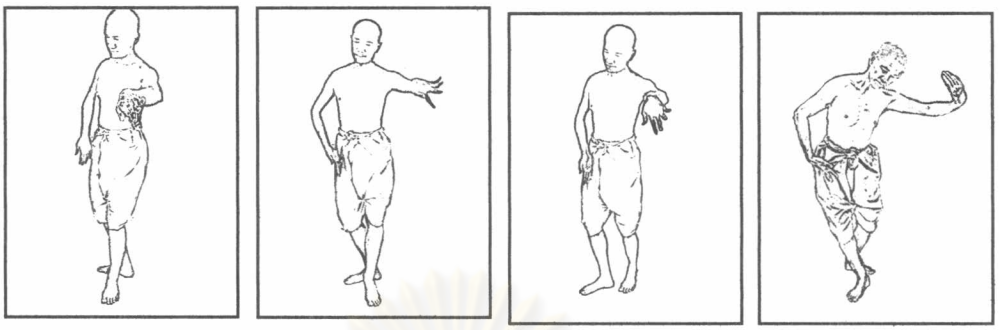


จังหวะ 1 จังหวะ 2 จังหวะ 3 จังหวะ 4

ภาพที่ 99 ภาพลายเส้นลำดับท่ารำจึงมูย

3. ท่าจึงปีรเร็ว เป็นท่ารำเดียวที่นำเอากิริยาปกติในท่าสอดสร้อยมาใช้เป็นแม่ท่า 4 จังหวะแล้วเปลี่ยนมือ การก้าวเท้าเริ่มด้วย 1). ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายเล็กน้อย เบี่ยงตัวด้านขวา 2). วางเท้าซ้ายหน้า คล้ายจรดเท้า 3). ยกเท้าขวาก้าวสะดุดขา(ปัญช็จญ์จำโป๊ป) เล็กน้อย เบี่ยงตัวด้านซ้าย 4). ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวาเตรียมสะดุดไปที่จังหวะที่ 1 ใหม่ปฏิบัติ

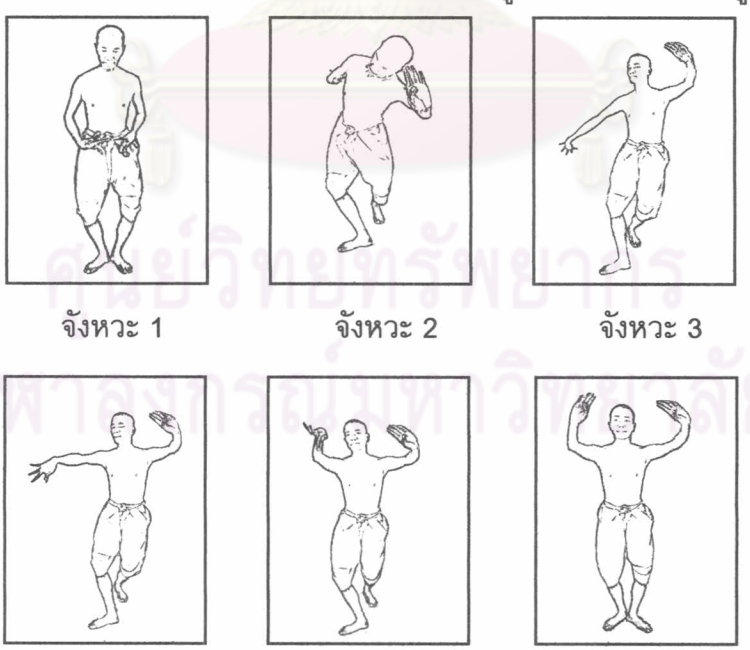
ไปกลับจนจบเพลง การใช้กิริยาในท่านี้จะใช้ลักษณะคล้าย **"จัญเต๊จญ์จึง"** (โหย่งขา) และ **"ปัญช์จญ์จำโป๊ป"** (สืบเท้าสะดุด) แต่ย่อ-ยุบเข่าน้อยกว่ากิริยาจัญเต๊จญ์ (โหย่งตัว)ปกติ



จังหวะ 1 จังหวะ 2 จังหวะ 3 จังหวะ 4

ภาพที่ 100 ภาพลายเส้นแสดงลำดับท่ารำจึงปีรเร็ว

4. ท่ามะโล้บโดง ได้นำเอาท่ามะโล้บโดงของชาวบ้าน (คล้ายท่าสาวจีบ) มือหนึ่งวงสูง มือหนึ่งจีบหลัง ก้าวเท้าไขว้แล้วค่อยๆสาวจีบหลังมาข้างหน้า 2 จังหวะแล้วเปลี่ยนสลับไปอีกข้าง กิริยาในการแสดงในท่านี้ใช้ลักษณะ **"เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จญ์"**(รำต้าน)ซึ่งเป็นกิริยาที่แสดงออกในโล้ดอันเรดั้งเดิม โดยปฏิบัติท่ารำ 6 จังหวะดังนี้ 1). รวมมือจีบที่ชายพก 2). มือซ้ายกรายมือเป็นวงสูง มือขวาจีบส่งหลัง เท้าขวาไขว้ก้าวหน้า โค้มตัวและศีรษะไปด้านซ้าย 3). ถ่ายน้ำหนักตัวไปด้านหลังทันที มือซ้ายวงสูง มือขวาจีบหลัง 4). ยุบ-ยืดสาวจีบหลังมาด้านข้าง 5). ยุบ-ยืดสาวจีบขวามาด้านหน้า 6). ปล่อยมือจีบเป็นวงสูงกับมือซ้ายที่ตั้งวงสูงอยู่แล้ว



จังหวะ 1 จังหวะ 2 จังหวะ 3

จังหวะ 4 จังหวะ 5 จังหวะ 6

ภาพที่ 101 ภาพลายเส้นแสดงลำดับท่ารำมะโล้บโดง

2. ช่วงการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดง

ในปี พ.ศ.2508 นับเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของชุดการแสดงครั้งสำคัญที่สุด โดยการนำเอาลีลาบางอย่างแบบนาฏยศิลป์เข้ามาผสมเพื่อให้ดูสวยงามขึ้น อันเนื่องมาจากแนวคิดของศิลปินผลัดใบ ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม กอร์ปกับศิลปินทั้ง 4 ท่าน มีความรู้พื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้รับการอบรมจากกรมศิลปากรจึงได้นำมาผสมผสานให้มีรูปแบบที่เปลี่ยนไปเพื่อสนองตอบทางด้านสุนทรียภาพขของผู้ชมที่มาร่วมงานแสดงของช้าง ดังนั้นการปรับเปลี่ยนครั้งนี้จึงเป็นการปรับรูปแบบให้เข้ากับรสนิยมผู้ชมที่เป็นคนต่างวัฒนธรรมที่หลากหลาย จึงได้กำหนดรูปแบบการแสดงด้วยการจัดลำดับท่ารำใหม่เป็น 5 จังหวะ โดยประดิษฐ์จังหวะกัจปกาชาปาดานเข้ามาเพิ่มในช่วงนี้และปรับเปลี่ยนการแสดงออกในลักษณะ **"จัญเติ๊จญ์"**ที่เป็นการยุบ-ยืดจังหวะอย่างรวดเร็วและหนักหน่วงออกเป็นการยุบ-ยืดคล้ายท่ารำไทยที่เป็นกิริยาสามัญลักษณะทั่วไปแทน

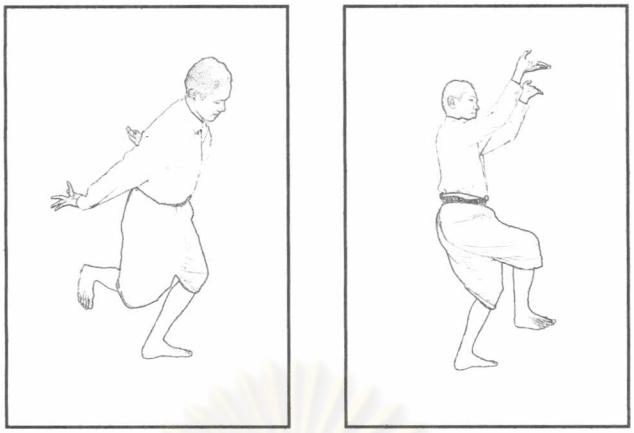
ช่วงการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงนี้ได้จัดลำดับท่ารำใหม่ทั้งหมดโดยเริ่มจากจังหวะช้าไปเร็วดังนี้ 1) จึงปีรช้า 2) กัจปกา 3) จึงมูย 4) มะโล้บโดง และ 5) จึงปีรเร็ว จังหวะจึงปีรช้าไม่มีท่าเข้าสากเพราะเป็นท่าออกโดยได้ปรับปรุงท่ารำตรุษเดิมมาผสมกับท่าผัดไดเม็กเฌอ (มือแหวกกิ่งไม้) เป็นท่าออกแทน ดังจะสรุปเป็นท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสากดังนี้

ก. ท่ารำเข้าสาก

1. จังหวะกัจปกา เป็นท่ารำเดียวที่ไม่มีปรากฏในโล้ดอันเรดั้งเดิม ศิลปินพื้นบ้านได้แนวคิดที่ว่าในประเพณีบุญสงกรานต์ (แคแจ๊ต) มีการเก็บดอกไม้ไปถวายพระซึ่งทุกคนจะร่วมกันไปเก็บดอกไม้มาถวายพระขณะที่สรงน้ำพระในดอนบ่าย จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประดิษฐ์เป็นท่ารำเรียกว่า ท่ากัจปกา (เด็ดดอกไม้) โดยท่ารำจะเริ่มต้นด้วยท่าเก็บดอกไม้ มือขวาจีบปรกข้างสูง มือซ้ายเหยียดตึง มือทั้ง 2 ตั้งได้ฉากกันศีรษะเอียงซ้ายมองดูมือสูง แล้วนำมือมารวมที่อกแล้วค่อยเดินมือซ้ายไปจีบปรกข้างมือขวาเปลี่ยนเป็นวงเหยียดตึง สลับกันไปมา ส่วนการก้าวเท้าใช้กิริยา **"ปัญช็จญ์"** (ก้าวเท้าสืบชิด) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมในโล้ดอันเร

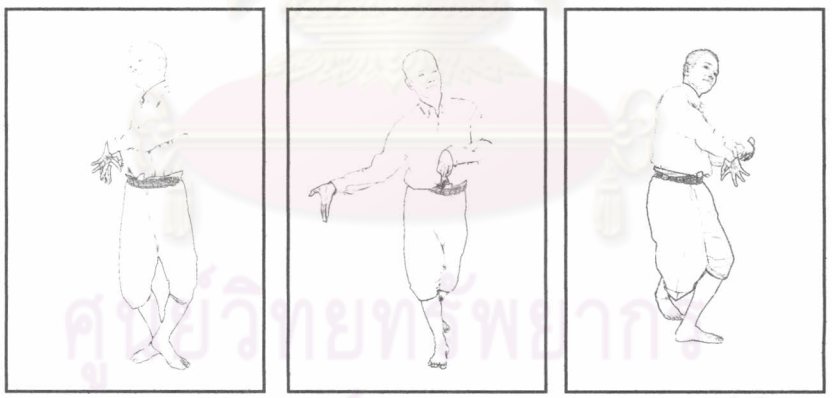
ภาพที่ 102 ภาพแสดงท่ารำเข้าสากจังหวะกัจปกา

2. จังหวะจึงมูย ท่ารำเข้าสากในจังหวะนี้มีการเปลี่ยนแปลงเฉพาะมือเป็นท่าพรหมสี่หน้า (ไม่หนีบแขนแนบลำตัวมากนัก) และจีบส่งหลังทั้ง 2 มือ การทรงตัวในท่านี้ยังเป็นในลักษณะ "จ๊ะฮ์กะบั๊จญ์" (รำต้าน) และยังคงเอกลักษณ์จนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 103 ภาพลายเส้นแสดงท่ารำเข้าสากในจังหวะจีงมูยที่ยึดถือปฏิบัติจนถึงปัจจุบัน

3. จังหวะมะโล้บโดง จังหวะนี้ได้ปรับขยายจังหวะเพลงให้ช้าลงและการก้าวเท้าเข้าสากเป็นจังหวะเดิมคือก้าวในสาก 2 ก้าว (จังหวะ) แล้วออกนอกสาก 2 จังหวะ (เดาะเท้ารอ) แล้วจึงเปลี่ยนอีกฝ่ายหนึ่งเข้าแทน ท่ารำเข้าสากในจังหวะนี้ได้เปลี่ยนให้เป็นท่านางนอน (มือหนึ่งหงายแบ มือหนึ่งจีบคว่ำระดับชายพกแต่ค่อนไปด้านมือหงายแบ) เบี่ยงลำตัวไปด้านมือหงายสุดตัว แม้จะมีการปรับเปลี่ยนลีลาท่ารำแต่ยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมเอาไว้คือ **"เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จญ์"** (รำต้าน) อยู่และยึดถือเป็นแบบแผนเป็นท่ารำเข้าสากแต่นั้นมา



ภาพที่ 104 ภาพลายเส้นแสดงท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดงช่วงการหยิบยืมศิลปะการแสดง

4. จังหวะจีงปีรเร็ว ในช่วงนี้ได้มีการปรับเปลี่ยนเพียงมือวงเท่านั้น เดิมเป็นท่าสอดสร้อยสลับมือไปมา (คล้ายท่าสอดสร้อยมาลาแปลง) ภายหลังได้ปรับเปลี่ยนท่าเป็นสอดสร้อยมาลาโดยการเดินมือจีบไปแบหงาย มือวงลดมาจีบคว่ำแล้วพลิกมือแบหงายเป็นวงมือจีบคว่ำสอดเป็นจีบที่ชายพก (ท่าสอดสร้อยมาลา) การสอดเท้าเข้าสากได้มีการปรับใหม่เป็นการก้าวเท้าขยั่นเข้าตามกันในสากทั้ง 2 ข้าง แล้วจึงค่อยก้าวเท้าออกและกลับด้วยเท้าอีกข้างหนึ่งแทนแม้ว่าการก้าวเท้าเข้าสากจังหวะนี้จะใช้วิธีการก้าวขยั่นเท้าเข้าทั้ง 2 เท้าแต่ยังคงรักษา

แนวคิดของจังหวะ 2 ขาเดิมอยู่ คือ ไปขาหนึ่งกลับอีกขาหนึ่งและยังคงเอกลักษณ์ **"จัญเติ๊จญ์จึง"** (โหย่งขา) อยู่

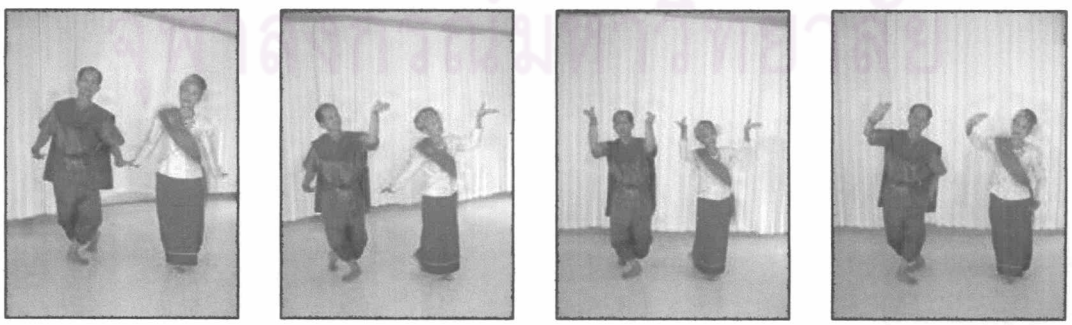
เที่ยวไป

เที่ยวกลับ

ภาพที่ 105 ภาพแสดงลำดับท่ารำเข้าสากจึงปีรเร็ว

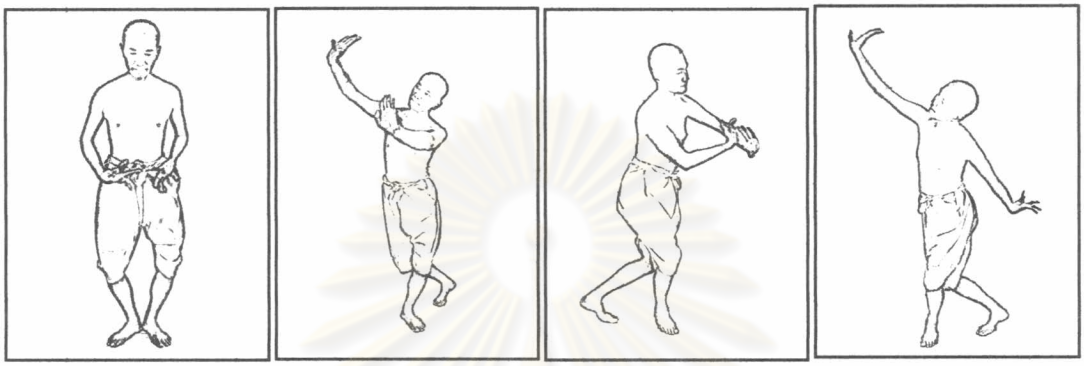
ข. ท่ารำรอบสาก

1. ท่าจึงปีร ท่านี้ได้ปรับปรุงจากท่าเดิมคือรำตรุษมาเป็นท่าพรหมสี่หน้ากับท่าบ็องบอยมาผสมกับท่ารำตรุษ โดยเรียงลำดับท่ารำเป็น 4 ท่า 8 จังหวะ ดังนี้ จีบส่งหลัง บัวชูฝัก (รำตรุษ) พรหมสี่หน้าและท่าบ็องบอยมือชิดสะโพก



ภาพที่ 106 ภาพแสดงลำดับท่ารำออกในจังหวะจึงปีรช้า 4 ท่า 8 จังหวะ

2. ท่ากัจปกา ท่านี้มีการรำเข้าสากด้วยและถือเป็นจังหวะเริ่มต้นของการเรือมอันเรตั้งแต่นั้นมา การประดิษฐ์ท่ารำรอบสากนั้นมีแนวคิดเดียวกันคือการเก็บดอกไม้ แต่ท่ารำรอบสากได้เพิ่มกิริยาถวายครูด้วยการกรายมือจีบไปตั้งวงสูงแทนและได้นำเอาท่าตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงวง) มาเป็นท่าเริ่มต้นแล้วต่อด้วยรวมมือจีบ-มือวงที่อกจึงค่อยกรายมือจีบไปเป็นวงสูงมือวงเปลี่ยนเป็นจีบส่งหลังแทน ลีลาท่ารำใช้การสืบเท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย



ภาพที่ 107 ภาพลายเส้นแสดงลำดับท่ารำรอบสากในจังหวะกัจปกา

3. ท่าจึงมูย ท่านี้มีการปรับเปลี่ยนเพียงมือเล็กน้อยจากเดิมมือหงายแบจรดหน้าขาเป็นมือจีบหงายที่หน้าขาแทน

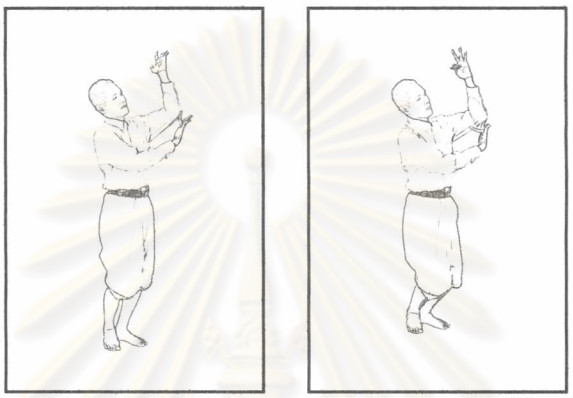
ภาพที่ 108 ภาพเปลี่ยนแปลงท่าสุดท้ายจังหวะจึงมูยเป็นจีบหงายหน้าขา

สำหรับท่ามะโล้บโดงและท่าจึงปีรเร็วยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด การรำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งในช่วงนี้ยังไม่มีท่าเชื่อม เมื่อหมดแต่ละทำนองเพลงผู้รำก็จะหยุดยืนตัวตรงมือแนบลำตัวเตรียมรำจังหวะหรือท่าต่อไป

3. ช่วงการปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์

ช่วงนี้การกำหนดและลำดับท่ารำยังเป็นเหมือนเดิมเพียงแต่เพิ่มท่าปะกุมกรู (ไหว้ครู) เข้ามาเพิ่มเนื่องจากชุดการแสดงเรือมอันเรเริ่มเป็นที่รู้จักและเผยแพร่ไปยังส่วนต่าง ๆ ของภูมิภาคของประเทศไทย เช่น ร่วมแสดงในงานส่งเสริมวัฒนธรรมไทยที่สำนักงานคณะกรรมการ

วัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) จัดขึ้นทั้งในกรุงเทพฯ และภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้ผู้ประดิษฐ์ท่ารำพยายามปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้มีแบบแผนที่สวยงามตามแบบกรมศิลปากรมากยิ่งขึ้นพร้อมทั้งยังได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมเพื่อให้การแสดงลื่นไหลไม่หยุดชะงักเช่นอดีต โดยท่าเชื่อมที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่นั้นใช้เชื่อมท่ารำจึงมูยซึ่งต่อจากท่ากัจปกาและท่ามะโล้บโดงต่อจากจึงมูย โดยการประดิษฐ์ท่ารำนี้ได้นำเอาท่าบ็องบอยได้ปีร (บังแดด 2 มือ) ในโล้ดอันเรเดิมมาประดิษฐ์เป็นท่าเชื่อม ดูคล้ายท่าแขกเต้าเข้ารัก แต่มีความแตกต่างในการใช้มือจีบโดยการจับเป็นลักษณะจีบกดนิ้วแทน



ภาพที่ 109 ภาพลายเส้นท่าเชื่อมที่ประดิษฐ์มาจากท่าบ็องบอยไดปีร

ช่วงนี้ได้มีการปรับลีลาท่ารำให้ได้แบบแผนทางนาฏยศิลป์ มีการใช้กล้ามเนื้อข้าง (เกลียวข้าง, เกลียวหน้า, เกลียวหลัง) เข้ามาปฏิบัติ การทรงตัวจะใช้วิธีการไขว้เท้าแล้วขยั่นสืบเท้าแทนการย่อยุบสืบชิดอย่างเดิม ดังนั้นรูปแบบของการทรงตัวจึงมีการเปลี่ยนแปลงโดยเฉพาะกิริยารำหมดตัว **"เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์"** หมดไปในช่วงดังกล่าว ยังคงเหลือเฉพาะ **"เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์"** รำต้านและ **"ปัญช์จญ์"** (ยุบก้าวสืบชิด) ก็หมดไปในช่วงดังกล่าวด้วยคงเหลือเพียงแต่การทรงตัวหรือใช้เท้าในลักษณะ **"จัญเติ๊จญ์"** แต่ ย่อ-ยุบ-ยืด ให้นิ่มนวลกว่าเดิม

ส่วนท่ารำอื่น ๆ ทั้งจังหวะรำเข้าสากและจังหวะรำรอบสาก ไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใดเพียงแต่มีการปรับท่ารำให้มีลีลาที่นิ่มนวลอ่อนช้อยด้วยการลดวงให้ต่ำลงเท่ากับวงบนของรำไทย แต่ยังคงลักษณะของการ **จีบแบบขัดนิ้ว** (ตะเปืองได)ดั้งเดิมและยึดถือเป็นแบบแผนที่ได้กำหนดให้เป็นลีลาหนึ่งของการแสดงเรือมอันเรในช่วงต่อมา

เมื่อได้ปรับปรุงท่ารำได้มาตรฐานทางความงามตามความเห็นของกลุ่มศิลปินพื้นบ้านแล้ว เรือมอันเรจึงเป็นชุดการแสดงที่ยึดถือเป็นแบบแผนแต่นั้นมาโดยไม่มีการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงทั้งลีลาท่ารำเข้าสาก ท่ารำรอบสาก ทำนองเพลงและการกระทบสากตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมานับเป็นช่วงสูงสุดของการเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่สมบูรณ์ที่สุด

4. ช่วงแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูป

เมื่อเรือมอันเรเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายและถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของจังหวัดสุรินทร์ กอร์ปกับแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นเรื่องท้องถิ่นทำ

ให้เรือมอันเรเข้าเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏยศิลป์พื้นเมืองขึ้น เมื่อมีการแพร่กระจายไปตามโรงเรียนต่าง ๆ ในจังหวัดสุรินทร์และวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด ได้มาต่อท่ารำเรือมอันเรจากศิลปินพื้นบ้านเพื่อเป็นการอนุรักษ์ตามนโยบายของกรมศิลปากร (ขณะนั้น) ทำให้รูปแบบของนาฏยศิลป์เปลี่ยนแปลงไปตามพื้นฐานความรู้ที่ตนเองมีอยู่ จึงเกิดรูปแบบเรือมอันเรอย่างน้อย 3 แบบด้วยกันคือ

1. แบบศิลปินพื้นบ้าน (ดั้งเดิม) ซึ่งอยู่ในความควบคุมของศิลปินกลุ่มผลัดใบและได้กำหนดให้เป็นแบบแผนขึ้นมาถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เช่น จังหวะรำเข้าสาก จังหวะรำรอบสาก ต้องเป็นไปตามแบบแผนที่ศิลปินพื้นบ้านได้กำหนดเป็นมาตรฐานเอาไว้หากผิดไปจากนี้ไม่เรียกว่า "เรือมอันเร" แต่ให้เรียกว่า "รำสาก" แทนเป็นการเรียกอย่างดูแคลนจากลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่พบเห็นการเรือมอันเรที่ต่างไปจากแบบแผนดั้งเดิม

2. แบบนาฏยศิลป์ เป็นแบบแผนของครูที่ได้รับการศึกษาหรือถ่ายทอดทางนาฏยศิลป์มาโดยตรง เป็นการแสดงออกทางกิริยาปฏิบัติตามแบบแผนหรือหลักนาฏยศิลป์ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นการจีบ การเอียงศีรษะซึ่งไม่ใช้วิธีการเอียงหรือรำฝืนรำต้านอย่างแบบกลุ่มพื้นบ้าน การทรงตัวจะใช้หลักทางนาฏยศิลป์เป็นสำคัญ มีการขยั่นเท้าแทนการสืบเท้าอย่างเรือมอันเรต้นแบบการใช้กล้ามเนื้อข้าง (ทั้งเกลียวข้าง เกลียวหน้าและเกลียวหลัง) อย่างนาฏยศิลป์เป็นต้น ทำให้กลุ่มศิลปินพื้นบ้านเรียกการแสดงนั้นว่า "รำสาก" อันเป็นการเรียกในลักษณะประชดหรือเหยียดหยันต่อการปฏิบัติที่ไม่ถูกแบบแผน

3. เรือมอันเรประยุกต์ เกิดขึ้นเมื่อวิทยาลัยนาฏยศิลป์ร้อยเอ็ดนำคณาจารย์เข้ามาถ่ายทอดท่ารำจากศิลปินพื้นบ้านเป็นเวลา 2 วัน เมื่อนำเอาไปถ่ายทอดแก่นักศึกษาทำให้เกิดมีการประยุกต์ขึ้นใหม่ ทั้งนี้อาจจะเป็นไปได้ว่าผู้ที่รับการถ่ายทอดโอนย้ายไปจังหวัดอื่นทำให้ผู้ที่อยู่คิดประยุกต์ชุดการแสดงขึ้นใหม่โดยเรียกว่า การรำสาก (ลู้ดอันเดร) ซึ่งการแสดงดังกล่าวน่าจะได้มีการประสมประสานระหว่างแสกเต้นสากกับลาวกระทบไม้และเรือมอันเรในบางท่า (เช่น ท่ามะโล้บโดงซึ่งไม่เหมือนนัก) พร้อมทั้งนำวงโปงลางบรรเลงประกอบการแสดง การแต่งกายได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ด้วยการนำผ้าถุงมัดหมี่ลาวต่อเชิงด้วยผ้าตาดทองแทนกะบูลหรือปะโบลอย่างดั้งเดิมอีกทั้งยังได้นำสากไม้ไผ่เข้ามาร่วม 3 คู่ ทำให้มีแบบแผนที่แตกต่างไปจากเรือมอันเรโดยไม่เหลือเค้าเดิมเลยแม้แต่น้อย

การศึกษาถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเรือมอันเรจะเป็นการศึกษาศิลปะการแสดงในด้านนาฏกรรมกับความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมทั้งจากภายในวัฒนธรรมเองและปัจจัยภายนอก สรุปได้ว่า

1. การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรม

จากการศึกษาพบว่าการเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงตามประเพณี มีรูปแบบอิสระ โดยมีความเชื่อและข้อห้ามกำกับให้อยู่ในกฎเกณฑ์ทางสังคมกำหนด ส่วนเรือมอันเรเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นสุนทรียภาพด้านความงามความบันเทิงเป็นด้านหลัก สามารถแสดงได้ทุกโอกาสตลอดทั้งปีทำให้เกิดแนวคิดออกเป็น 2

กลุ่ม คือ กลุ่มชาวบ้านและกลุ่มศิลปินพื้นบ้าน โดยชาวบ้านมองว่าการแสดงเรือมอันเรเป็น “นวัตกรรมใหม่” ที่เป็นการแสดงเฉพาะกลุ่มข้าราชการเท่านั้น

2. โลกทัศน์ด้านสุนทรียภาพของศิลปินพื้นบ้าน

การศึกษาด้านสุนทรียภาพในเรือมอันเรได้แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ เรือมอันเรแบบดั้งเดิมซึ่งเป็นไปตามประสบการณ์เดิมของกลุ่มศิลปินผลัดใบที่ได้ประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่กับเรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์ซึ่งมีรูปแบบตามประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ของกลุ่มครูและข้าราชการที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์โดยตรงทำให้รูปแบบของการแสดงเรือมอันเรทั้ง 2 แบบมีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด

3. ปัจจัยด้านการเมืองการปกครอง

แม้ปัจจัยด้านการเมืองการปกครองจะไม่ส่งผลกระทบโดยตรงกับการแสดงเรือมอันเรแต่มีผลกระทบในทางอ้อม คือ ทำให้มีการอพยพย้ายถิ่นฐานของกลุ่มเรือมอันเรทั้งนักรำ นักดนตรีและนักร้องไปยังเขตรอบนอกตัวเมืองทำให้จังหวะเข้าสากบางจังหวะ ทำนองเพลงที่หลากหลายลดลงอย่างมาก

4. ปัจจัยด้านนโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม

จากการศึกษาด้านปัจจัยการศึกษาและวัฒนธรรมพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเรือมอันเร โดยได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใหม่ทั้งจากท่าพื้นฐานในโล้ดอันเรและการประดิษฐ์คิดขึ้นมาเป็นการเฉพาะ กล่าวคือ มีการร่ายรำที่อ่อนช้อย ประณีตและมีแบบแผนที่แน่นอน เป็นการพัฒนาศิลปะการแสดงสู่มาตรฐานที่สูงขึ้น ก่อให้เกิดรูปแบบเรือมอันเรที่หลากหลาย ขาดเอกภาพทางเอกลักษณ์ทางศิลปะการแสดง

5. นโยบายการท่องเที่ยว

เมื่อการท่องเที่ยวกลายเป็น “อุตสาหกรรมเชิงพาณิชย์” เรือมอันเรจึงต้องปรับเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขที่ผู้จัดเป็นผู้กำหนด ไม่ว่าจะเป็นเวลาของการแสดง รูปแบบของการแสดงต้องกระชับลื่นไหลไม่หยุดนิ่ง การแต่งกายต้องสวยงามสดใส จึงทำให้เกิดการปรับปรุงการแสดงเรือมอันเรในลักษณะ “ก้าวกระโดด” แต่ยังมีเอกลักษณ์บางอย่าง เช่น จังหวะเข้าสากในท่าโลดโผนเหลืออยู่ทำให้นักวิชาการท้องถิ่นต่างกล่าวว่าการรำสากที่รำในงานแสดงของช้างมิใช่การรำสากของชาวสุรินทร์แต่ดึกดำบรรพ์เป็นการรำตามมาตรฐานของกรมศิลปากร

การศึกษาถึงพัฒนาการเรือมอันเรทั้งด้านรูปแบบและปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเรือมอันเรสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา ซึ่งกระบวนการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นทั้งภายในสังคมและวัฒนธรรมเองและเกิดจากปัจจัยภายนอกวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อชุดการแสดงดังกล่าวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

บทส่งท้าย

การศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทยหรือนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ผ่านมาหากสำรวจจากเอกสารตำราหรืองานวิจัยที่เป็นองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์แล้วนับว่ายังมีน้อยมากเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการให้ความสำคัญของนาฏยศิลป์เป็นศิลปะประจำชาติหรือเป็นเอกลักษณ์ของชาติประเภทหนึ่งที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นประเทศที่มีอารยธรรมสืบทอดมายาวนานไม่ว่าจะเป็นการร่ายรำที่อ่อนช้อย ประณีตแบบราชสำนักหรือการฟ้อนรำที่เป็นรูปแบบหรือเอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่มีอยู่หลากหลายในสังคมไทย สะท้อนให้เห็นถึงความมั่งคั่งด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะนาฏยศิลป์พื้นบ้าน การบันทึกท่ารำหรือกระบวนรำที่เป็นลายลักษณ์อักษรยังมีไม่มากนัก อาจเป็นเพราะว่ากระบวนการถ่ายทอดความรู้ทางนาฏยศิลป์ยังยึดตัวครูผู้ถ่ายทอดเป็นตำรา ครูจึงมีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นแหล่งรวมความรู้ เป็นผู้ชี้แนะว่ารำแบบใดงามหรือไม่งาม ถูกหรือผิด ครูจึงเปรียบเสมือนตำราเล่มใหญ่ ลักษณะของระบบการถ่ายทอดองค์ความรู้จึงรวมอยู่ในตัวครูเพียงผู้เดียว โดยเฉพาะการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองเมื่อหมดครูแล้วองค์ความรู้ก็สูญไปพร้อมกับตัวครูผู้สอนด้วย

ผลจากการศึกษาเรื่องพัฒนาการเรือมอันเรทำให้พบช่องว่างหรือข้อจำกัดของการศึกษาวิจัยทางนาฏยศิลป์พื้นเมืองอย่างน้อย 2 ประการดังนี้

1. การสร้างนักวิชาการที่เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ทั้งนาฏยศิลป์แบบแผนและนาฏยศิลป์พื้นเมืองยังมีน้อยมากต้องยอมรับเป็นเบื้องต้นก่อนว่าที่ผ่านมาผู้ที่มีบทบาทในการศึกษาวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์แบบแผนและนาฏยศิลปีพื้นเมืองมักมิใช่ผู้ที่มีความรู้หรือมีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โดยตรง หากแต่บุคคลเหล่านั้นมีความสนใจเพื่อแสวงหาองค์ความรู้ที่เป็นแนวประวัติและแบบแผนการแสดง เช่น ประวัติความเป็นมา แบบแผนของการแสดง วิธีการแสดง โอกาสที่แสดง เครื่องแต่งกายหรือดนตรีประกอบการแสดง เป็นต้น นำมาเรียบเรียงเป็นเอกสารตำราใช้ในการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ภาคทฤษฎีจนถึงปัจจุบัน แต่องค์ความรู้ทางด้านปฏิบัติที่เป็นภาคหนึ่งของวิชานาฏยศิลป์ยังมีน้อยมาก โดยเฉพาะการอธิบายท่ารำ กระบวนรำหรือเอกลักษณ์เฉพาะในนาฏยศิลป์พื้นเมืองยังมีน้อยมากหรือหากมีก็เป็นไปในลักษณะผิวเผิน ซึ่งมักจะศึกษาเฉพาะนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่ได้ปรับปรุงจนเป็นศิลปะการแสดงที่ยอมรับว่ามีรูปแบบที่สวยงาม ประณีตแล้วเท่านั้น โดยตัดตอนการแสดงในอดีตที่เป็นรากฐานสำคัญในการเชื่อมโยงการละเล่นพื้นบ้านกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองเพื่อให้เห็นพัฒนาการของการแสดงกับการละเล่นนั้นออกไปทำให้รอยต่อของการละเล่นพื้นบ้านกับนาฏยศิลป์ขาดหายไป

องค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์ในส่วนของภาคปฏิบัตินั้นต้องยอมรับว่าเป็นการยากที่จะอธิบายหรือวิเคราะห์ท่ารำและกระบวนการรำออกมาเป็นลายลักษณ์อักษรได้ การบันทึกองค์ความรู้เกี่ยวกับท่ารำให้เป็นลายลักษณ์อักษรนั้นเป็นสิ่งที่ยาก มีความซับซ้อนละเอียดอ่อน ต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะอย่างยิ่ง ดังเช่น การเขียนอธิบายท่ารำของครูอาคม สายาคม ซึ่งเรียกกันภายหลังว่า **นาฏยศัพท์** เป็นต้น การอธิบายท่ารำให้เป็นลายลักษณ์อักษรต้องมีความสามารถและรอบรู้ทั้ง 2 ด้านไปพร้อม ๆ กัน ด้านหนึ่งต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการร่ายรำ

และอีกด้านหนึ่งต้องมีทักษะในการเรียบเรียงถ้อยความเพื่อสื่อสารให้ผู้อื่นได้รับรู้และเข้าใจอย่างแจ่มแจ้ง

นาฏยศิลป์เป็นการสื่อความโดยอาศัยร่างกาย จังหวะ ทำนองหรือบทร้องที่เกิดขึ้นตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งต้องอาศัยข้อตกลงร่วมกัน เช่น ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนาความเชื่อและมาตรฐานความงาม เป็นต้น นาฏยศิลป์ในแต่ละวัฒนธรรมจึงพัฒนามาจากการเคลื่อนไหวของร่างกายในชีวิตประจำวันแต่ปรับปรุงให้การเคลื่อนไหวเหล่านั้นสวยงามขึ้น (งามตามสายตา ความรู้สึกของคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ) จนเกิดกฎเกณฑ์แบบแผนที่แน่นอนในระดับหนึ่งสามารถสื่อสารกันได้ นาฏยศิลป์จึงมี **ศัพท์** หรือ **ท่าท่าง** ที่มีความหมายและสื่อสารรับรู้กันได้ในแต่ละวัฒนธรรม หากเปรียบเทียบกับภาษา ศัพท์หรือท่าทางที่เป็นกฎเกณฑ์ของการเคลื่อนไหวร่างกายก็คือ**ฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์**นั่นเอง

2. สร้างวิธีวิทยาทางนาฏยศิลป์ที่หลากหลาย ในความเป็นจริงนาฏยศิลป์ไม่ได้เกิดหรือปรากฏขึ้นมาลอย ๆ จากสูญญากาศหากแต่เกิดขึ้นท่ามกลางบริบททางสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรมความเชื่อหรือประเพณีในแต่ละท้องถิ่น ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงต้องอาศัยศาสตร์หลายแขนงเพื่อช่วยเสริมให้การศึกษาวิจัยมีความเด่นชัดยิ่งขึ้นอย่างรอบด้านและลุ่มลึก ดังการศึกษาพัฒนาการเรือมอันเรได้นำเอาแนวทางการศึกษาด้านมานุษยวิทยา ด้านประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรม วิธีการทางด้านภาษาศาสตร์และปรัชญาด้านสุนทรียศาสตร์มาปรับปรุงหรือประยุกต์ใช้แล้วสร้างเป็นกรอบหรือวิธีการศึกษาเพื่อค้นหาองค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์พื้นเมืองเรือมอันเรทำให้มองเห็นความแตกต่างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นซึ่งไม่สามารถจัดเป็นมาตรฐานความงามสมบูรณ์พร้อมอย่างนาฏยศิลป์แบบแผนได้

หากยอมรับว่านาฏยศิลป์เกิดขึ้นท่ามกลางบริบททางสังคมและวัฒนธรรมแล้วประเด็นที่ควรหาคำตอบที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำของไทยซึ่งไม่น่าจะจำกัดอยู่เฉพาะโขนหรือละครหรืออื่น ๆ เท่านั้น แต่มีหลายประเด็นที่ต้องหาคำตอบและยังตอบไม่ได้ เช่น เรารำเพื่ออะไร ทำไมเราจึงรำอย่างนั้น ลักษณะท่ารำเป็นอย่างไร มีความหมายในท่ารำหรือไม่ ฯลฯ หรืออาจจะจำแนกเอกลักษณ์นาฏยศิลป์ออกไปตามแต่ละท้องถิ่นต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายทางศิลปะการแสดงในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น ร็องเง็งของชาวเลในจังหวัดภูเก็ตที่มีการรำตัวอ่อนที่บุคคลทั่วไปไม่สามารถกระทำได้ในระยะเวลาสั้น ๆ การรำตัวอ่อนของชาวเลเหล่านั้นมีความหมายอะไรแฝงอยู่หรือไม่และมีการใช้หลักเกณฑ์ทางฟิสิกส์และหลักสรีรศาสตร์หรือไม่

ดังนั้นเรื่องเร่งด่วนที่ควรปฏิบัติให้เป็นรูปธรรมขึ้น คือ การระดมนักคิด นักวิชาการจากหลากหลายสาขาเพื่อสร้างกรอบหรือวิธีวิทยาทางนาฏยศิลป์ที่มีอยู่อย่างมากมายให้มีระเบียบวิธีวิจัยทางนาฏยศิลป์ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เรียกว่า **นาฏยวิจัย** เพื่อนำไปสู่การศึกษาวิจัยทางนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบให้สมกับคำกล่าวที่ว่า “นาฏยศิลป์ไทยเป็นศิลปะประจำชาติที่บ่งบอกถึงความเป็นอารยะและเอกลักษณ์ของชาติ” ก่อนที่ศิลปะของชาติทางนาฏยศิลป์จะสูญไปตามสภาพของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีซึ่งทวีความรุนแรงและรวดเร็วอย่างปัจจุบัน