บทที่ 4

พัฒนาการและการปรับเปลี่ยนของเรือมอันเร

กลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มเช่น ความเชื่อ ประเพณี-พิธีกรรม ภาษา วรรณกรรม การละเล่นในท้องถิ่น การแสดงออกทางด้านศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นมีดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน (มักเรียกรวมกันว่า กันตรึม) การละเล่นพื้นบ้านต่าง ๆ มีทั้งการละเล่นของเด็กประเภทต่าง ๆ ที่นำเอาวัสดุธรรมชาติมาเป็นอุปกรณ์ในการละเล่น เช่น การเล่นสะบ้า การเล่นไม้งัด การยิงเม็ดมะค่าแต้ (นำเม็ดมะค่ามาเรียงแถวหน้ากระดานแล้วใช้แม่เบี้ยยิงเพื่อให้เม็ดมะค่าล้มคล้ายกับการทอยลูกโบว์ลิ่งในปัจจุบัน) เป็นต้น อีกประเภทหนึ่งคือการละเล่นตามประเพณีต่าง ๆ เช่น การเล่น มะม๊วต (เข้าทรงบำบัดรักษาโรค) เรือมตร็จ (รำตรุษ) ในการเล่นตามประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร มีการละเล่นที่โดดเด่นอยู่ประเภทหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร คือการเล่นโล้ดอันเรอันเป็นการเล่นตามประเพณีปฏิบัติสืบมาในอดีต กล่าวคือจะเล่นในเดือน 5 (แคแจ๊ด) ซึ่งในอดีตถือเป็นการละเล่นที่รับรู้กันว่าจะต้องจัดให้มีหลังจากเสร็จสิ้นฤดูการเก็บเกี่ยวอันเป็นช่วงระยะเวลาของการว่างจากภารกิจตลอดทั้งปีคือการประกอบอาชีพเกษตรกรรม การละเล่นโล้ดอันเรจึงเป็นการละเล่นที่เป็นทั้งเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน การผ่อนคลายความตึงเครียดตลอดทั้งปี และเป็นจุดศูนย์รวมของการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งด้านศาสนาความเชื่อและความสนุกสนานรื่นเริง ที่เป็นการแสดงออกถึงความมีเอกภาพของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรอีกทางหนึ่ง ทั้งยังเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวในชุมชน และชุมชนใกล้เคียงได้พบปะเรียนรู้อุปนิสัยใจคอ อันนำไปสู่ความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวที่จะได้เลือกหาคู่ครอง อาจเรียกได้ว่าเป็นกุศโลบายทางอ้อมที่แฝงอยู่ในการละเล่นดังกล่าว เมื่อเงื่อนไขทางสังคมความเจริญก้าวหน้าทางสังคมหรือที่เรียกว่า ความทันสมัยกระจายเข้าสู่ชุมชน ทำให้การเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมหมดบทบาทลงไปในที่สุด แต่ยังมีบุคคลกลุ่มหนึ่งที่เห็นความสำคัญของเอกลักษณ์ท้องถิ่นดังกล่าวจึงได้ปรับปรุงการละเล่นแบบดั้งเดิมให้มาอยู่ในรูปแบบนาฏยศิลป์เรียกว่า เรือมอันเรอันเป็นศิลปะการแสดงชุดหนึ่งที่ยังคงดำรงอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรจนถึงปัจจุบัน

พัฒนาการเรือมอันเร

เมื่อการละเล่นโล้ดอันเรตามประเพณีดั้งเดิมได้ลดบทบาทลงไปอันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม แม้ว่าการละเล่นดังกล่าวจะเป็นเพียงความทรงจำของคนสูงอายุที่เคยเล่นมาก่อน แต่ก็ยังมีกลุ่มศิลปินพื้นบ้านกลุ่มหนึ่งที่เห็นความสำคัญของการละเล่นที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นจึงได้ปรับปรุงให้เป็นชุดการแสดงที่เป็นที่รับรู้ของคนทั่วไปว่า เรือมอันเร โดยนายยรรยง จรัณยานนท์ และนางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ ภรรยาของท่านพร้อมกับข้าราชการครูอีก 2 ท่าน คือ นางบุณฑริก ทับเพ็ชร์ กับนางประนอม ทองเพ็ชร์ ซึ่งเป็นผู้ที่เคยร่วมเล่นโล้ดอันเรแบบชาวบ้าน จัดหาการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นเข้าไป

ร่วมแสดงในงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนที่กระทรวงศึกษาจัดขึ้น ณ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2495 ตามดำริของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ (ตำแหน่งขณะนั้น) พร้อมทั้งมีหนังสือเชิญชวนให้แต่ละจังหวัดนำผลงานศิลปหัตถกรรมของนักเรียนในแต่ละจังหวัดทั่วประเทศเข้าร่วมการแสดงในงาน พร้อมกันนี้ให้แต่ละจังหวัดจัดชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นเข้าไปร่วมด้วย ในที่ประชุมได้ตกลงร่วมกันที่จะเอาการละเล่นโล้ดอันเรที่เป็นการละเล่นในท้องถิ่นเข้าร่วมแสดงในงานดังกล่าวด้วย และได้มอบหมายให้นางบุณฑริก ทับเพ็ชร กับนางประนอม ทองเพ็ชร เป็นผู้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่เพื่อให้มีแบบแผนมากยิ่งขึ้น โดยได้เลือกเอาจังหวะเข้าสากที่โดดเด่น 3 จังหวะดั้งเดิมคือ จังหวะจึงมูย จังหวะจึงปีร และจังหวะมะโล้บโดง มาปรับปรุงลีลาท่ารำให้สวยงามและมีแบบแผนมากกว่าเดิม ส่วนดนตรีประกอบการแสดง ได้มอบหมายให้ครูปิ่น ดีสม เป็นผู้เลือกทำนองเพลงและควบคุมวงดนตรีประกอบการแสดง จึงเป็นการนำการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีดั้งเดิมสู่การแสดงเป็นครั้งแรก (นางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ , สัมภาษณ์ : 24 พฤศจิกายน 2545)

ในปี พ.ศ. 2495 อาจกล่าวได้ว่าเป็นครั้งแรกที่มีการนำศิลปะพื้นถิ่นโล้ดอันเรมาปรับปรุงให้เป็นแบบแผนทางศิลปะการแสดงที่เรียกว่า เรือมอันเร (ขณะนั้นยังเรียกว่า โล้ดอันเร จนการแสดงได้เข้ามามีบทบาทในการแสดงของช้างปี พ.ศ.2505 จึงเรียกว่า เรือมอันเร) จากการสัมภาษณ์ผู้รู้และศิลปินพื้นบ้านที่ได้มีส่วนร่วมกับการพัฒนาปรับปรุงการแสดงเรือมอันเรตั้งแต่เริ่มต้นประกอบด้วย นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ นางผ่องศรี ทองหล่อ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ นางสุจินต์ ทองหล่อ และข้าราชการครูบำนาญหลาย ๆ ท่าน อีกทั้งข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่นักวิชาการท้องถิ่นได้จัดพิมพ์เผยแพร่สามารถจัดลำดับพัฒนาการของเรือมอันเรได้ 4 ช่วงใหญ่ ๆ ดังนี้

1. การปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดง (พ.ศ.2495 - 2507)
2. การหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดง (พ.ศ. 2508 - 2520)
3. การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ (พ.ศ. 2521- 2535)
4. การแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูปเดิม (พ.ศ. 2521 - ปัจจุบัน)

การปรับปรุงโล้ดอันเรเป็นชุดการแสดงเรือมอันเรที่ยึดถือเป็นแบบแผนของการแสดงจนถึงทุกวันนี้ ในแต่ละช่วงของพัฒนาการจะชี้ให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนในด้านรูปแบบ(Form) ของการแสดงทั้งลีลาท่ารำ จังหวะกระทบสาก จังหวะเข้าสาก และเพลงประกอบการแสดงด้วยการวิเคราะห์สรุปให้เห็นประเด็นสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงอย่างครอบคลุมและรอบด้านดังนี้

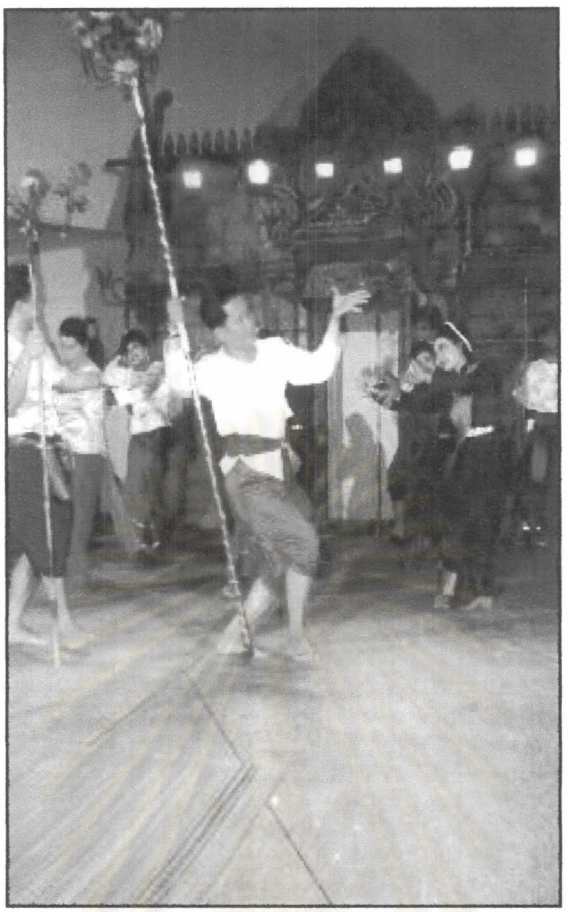
1. การปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดง (พ.ศ. 2495 - 2507)

การละเล่นพื้นบ้านเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพเศรษฐกิจและสังคมที่มีอยู่ตลอดเวลา การละเล่น **โล้ดอันเร** ที่เป็นการละเล่นในประเพณีประจำปีเดือนแคแจ๊ต (เดือน 5) ซึ่งมีข้อห้ามกำกับไว้ไม่ให้เล่นในเทศกาลอื่น ๆ ทั่วไป แต่เมื่อมีการปรับเปลี่ยนเป็นการแสดง **เรือมอันเร** ข้อห้ามที่ถูกกำกับด้วยความเชื่อดั้งเดิมก็หมดไป

แม้แต่การแสดง **เรือมอันเร** ที่พัฒนามาจากการเล่น **โล้ดอันเร** บทบาทหน้าที่ก็ได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย ซึ่งแต่เดิมเป็นการละเล่นเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการประกอบอาชีพทั้งยังเป็นการเฉลิมฉลองเพื่อความอุดมสมบูรณ์ และเพื่อความสนุกสนานในชุมชนมีแบบแผนของการละเล่นที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละชุมชนขณะที่เรือมอันเรเป็นการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อความสวยงามและมีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ เน้นสุนทรียภาพด้านความงามของศิลปะการแสดงเป็นสำคัญ การละเล่น**โล้ดอันเร**และการแสดง **เรือมอันเร** ยังมีการสืบทอดอย่างต่อเนื่องและคู่ขนานกันเรื่อยมา จนกระทั่งการละเล่น **โล้ดอันเร** ได้ลดบทบาทลงเนื่องจากไม่มีผู้ สืบทอดการเล่นดังกล่าว โล้ดอันเรจึงค่อยหมดไปตามอายุขัยของคนเฒ่าคนแก่ที่จากไปจนในที่สุดโล้ดอันเรก็หมดบทบาทไปในสังคม

การเปลี่ยนแปลงจากการเล่นตามประเพณีเป็นการแสดงเรือมอันเรตามรูปแบบนาฏยศิลป์จึงเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2495 ดังได้กล่าวมาแล้วในเบื้องต้น โดยดำริของ ม.ล. ปิ่น มาลากุล ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ได้จัดโครงการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน ณ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร กระทรวงศึกษาธิการได้มีหนังสือ เชิญชวนให้แต่ละจังหวัดนำศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นมาร่วมแสดง พร้อมทั้งจัดศิลปะการแสดงพื้นบ้านเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าวด้วย นายยรรยง จรัณยานนท์ ศึกษาธิการจังหวัดขณะนั้น ได้ประชุมเพื่อหารือร่วมกับข้าราชการครูเลือกหารูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเข้าร่วมในที่สุดก็เห็นร่วมกันว่า **โล้ดอันเร** เป็นการละเล่นพื้นถิ่นดั้งเดิม ที่มีรูปแบบที่สนุกสนานแปลกตา และตื่นเต้นขณะที่เข้าสาก จึงมอบหมายให้นางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ เป็นหัวหน้าในการจัดการแสดงเข้าไปร่วมโดยการนำเอาเรือมอันเรและมีการแต่งตั้งข้าราชการครูที่มีพื้นฐานทางด้านการฟ้อนรำ และมีความสนใจการเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมมาเป็นกรรมการดำเนินการโดยครั้งนั้นมี นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ นางประนอม ทองเพ็ชร นางบุณฑริก ทับเพ็ชร เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมและปรับปรุงท่ารำ และได้มอบหมายให้นายปิ่น ดีสม เป็นหัวหน้าควบคุมวงดนตรีและเลือกทำนองเพลงประกอบการแสดง (นางสุจินต์ ทองหล่อ , สัมภาษณ์ : 6 เมษายน 2547)

การนำศิลปะการแสดงพื้นเมืองไปร่วมแสดงครั้งนั้นได้มีการนำเอาโล้ดอันเรแบบชาวบ้านมาปรับปรุงให้มีท่ารำที่สวยงาม มีระเบียบแบบแผน โดยครั้งนั้นได้นำเอาจังหวะสอดเท้าเข้าสากที่ชาวบ้านเรียกกัน คือ จึงมูย จึงปีร และมะโล้บโดงมาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่สวยงามให้เหมือนกันหมดทุกคนที่ร่วมแสดง และใช้เรียกชื่อท่ารำว่าจังหวะรำสากตั้งแต่นั้นมา คือ จังหวะจึงมูย (ขาเดียว) จังหวะจึงปีร (สองขา) และจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) เพื่อให้เป็นแบบแผนเดียวกัน พร้อมกันนี้ได้นำเอาการรำตรุจ (ตรุษ) เป็นท่ารำออกเริ่มต้น การรำตรุจเป็นการรำในขบวนแห่เพื่อไปบอกบุญแผ่ปัจจัยตามหมู่บ้าน และนำปัจจัยที่ได้ไปถวายพระเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้ว และเชื่อว่าเป็นการฝากบุญไว้สำหรับตนเองขณะที่มีชีวิตอยู่เพื่อส่งไปยังภพหน้าอีกด้วย ศิลปินพื้นบ้านเห็นว่าท่ารำมีความหมายในลักษณะของการแห่เป็นขบวนจึงได้นำมาประดิษฐ์ เป็นท่าออกของเรือมอันเร



ภาพที่ 20 ภาพการสาธิตขบวนแห่เรือมตรุจ (รำตรุษ)

การปรับปรุงการละเล่นพื้นถิ่นมาเป็นชุดการแสดงเรือมอันเรได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบทั้งจังหวะเข้าสาก ท่ารำเข้าสาก ท่ารำรอบสาก และการเลือกสรรค์เครื่องดนตรีและทำนองเพลงเป็นการเฉพาะในแต่ละจังหวะ พร้อมทั้งได้กำหนดเครื่องแต่งกายให้มีรูปแบบเดียวกันทั้งชายและหญิง ในช่วงการปรับเปลี่ยนศิลปะการแสดงนับเป็นจุดเปลี่ยนแปลงที่ทำให้การละเล่นพื้นถิ่นเป็นการแสดงนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 ดังจะกล่าวถึงการปรับเปลี่ยนตามลำดับหัวข้อ คือ 1). จังหวะเข้าสาก 2). ท่ารำเข้าสาก 3). ท่ารำรอบสาก 4). เครื่องดนตรีและทำนองเพลง และ 5). การแต่งกายของเรือมอันเร ดังนี้

ก. จังหวะเข้าสาก

จังหวะเข้าสากในโล้ดอันเรแบบดั้งเดิมมีอยู่หลายจังหวะดังได้กล่าวมาแล้ว ครั้นมีการปรับปรุงให้เป็นชุดการแสดงได้เลือกมาเพียง 3 จังหวะ ที่ถือว่าโดดเด่นที่สุดคือ จังหวะจึงมูย (ขาเดียว) จังหวะจึงปีร (2 ขา) และจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) จังหวะเข้าสากในที่นี้หมายถึง การเดินหรือสอดเท้าเข้าสากขณะที่สากกระทบกันในแต่ละจังหวะดังจะกล่าวโดยลำดับดังนี้

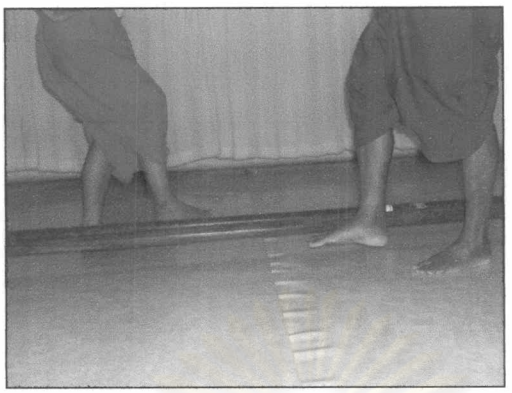
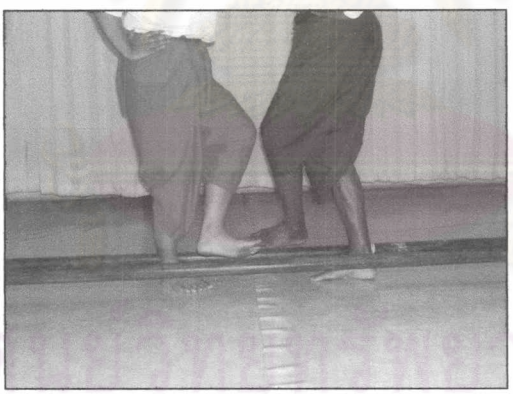
1. จังหวะจึงมูย จังหวะเข้าสากจึงมูย เป็นการเดินสอดเท้าเข้าสากเพียงขาเดียว การสอดเท้าของนักแสดงมิใช่การกระโดดหรือเต้นอย่างโล้ดอันเรหรือการเล่นกระทบสาก โดยทั่วไปแต่ก้าวย่างอย่างนิ่มนวลมากกว่าเดิม แต่ยังคงลักษณะของโล้ดอันเรอยู่บ้าง การเข้าสากจังหวะจึงมูยเป็นการนำจังหวะกระทบสากในการเล่นโล้ดอันเรเดิมจากคุ้มวัดศาลาลอยเป็นหลัก สามารถนำการกระทบสากตามจังหวะห้องเพลงเพื่อชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกระทบสากกับจังหวะเข้าสากได้ดังนี้

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
จังหวะกลอง	-	ครึม	เจิง	โจ๊ะ	-	- -ครึม	- - -เจิง	ครึม-โจ๊ะ
จังหวะกระทบสาก	-	กึง	กึง	กึง-ก็อก	-	กึง	กึง	กึง-ก็อก
จังหวะเข้าสาก	ก้าวเท้าขวาเข้าสาก	ก้าวเท้าซ้ายไขว้ข้ามสาก	ยกเท้าขวาออกจากสาก	ลากเท้าขวามาวางเหลื่อมเท้าซ้าย	ก้าวเท้าขวาไขว้เข้าสาก	ยกเท้าซ้ายไขว้ข้ามสาก	ยกเท้าขวาออกจากสากวางหลังเท้าซ้าย	หยุดรอจังหวะ

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ของจังหวะกระทบสากกับการเข้าสากจึงมูย

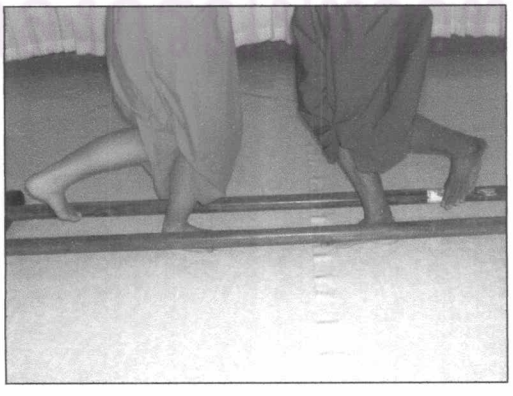
จากตารางจะพบว่าการสอดเท้าเข้าสากมีความสัมพันธ์กับจังหวะกลอง จังหวะกระทบสากอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งการเข้าสากในจังหวะจึงมูยในช่วงการปรับปรุงให้เป็นศิลปะการแสดงนั้นยังไม่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการก้าวเท้าเข้าสากมากนัก กล่าวคือการเข้าสากจังหวะจึงมูยแบบโล้ดอันเรคือการก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งในการเข้าสากเพียงเท้าเดียวเท่านั้น ตัวอย่างเช่นหากจะก้าวเท้าขวาเข้าสากก่อนเท้าซ้ายก็ต้องก้าวข้ามสากไปอยู่อีกด้านหนึ่ง แล้วยกเท้าขวาออกจากสากตาม หากจะก้าวกลับต้องก้าวเท้าขวาเข้าเหมือนเดิมและเท้าซ้ายก็ต้องก้าวข้ามสากกลับที่เดิม ปฏิบัติอย่างนี้จนจบเพลงจึงจะเปลี่ยนเป็นจังหวะใหม่ต่อไป จังหวะเข้าสากจึงมูยเป็นจังหวะพื้นฐานที่เข้าง่ายและปฏิบัติได้ทุกคนเพราะเป็นจังหวะที่ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไปทั้งจังหวะกระทบสากก็ไม่ได้หนักหน่วงเหมาะสำหรับผู้ที่หัดเข้าสากก่อนที่จะไปเข้าสากในจังหวะอื่น ๆ ที่ยากและเร็วกว่าดังจะได้อธิบายพร้อมภาพประกอบดังตารางดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงมูย 1 2495-2507 เริ่มด้วยเท้าขวา	 	1.1 ก้าวเท้าขวาสอดเท้าเข้าสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าขวา โน้มศีรษะเอียงไปด้านซ้ายเล็กน้อย ย่อเข่ายุบ-ยืดตลอดจากจังหวะ 1 – 8 ชาย – หญิงหันหน้าเข้าหากันอยู่คนละฟากสาก
จึงมูย 2	 	1.2 ก้าวเท้าซ้ายไขว้ข้ามสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าซ้าย โน้มศีรษะเอียงไปด้านซ้าย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงมูย 3	 	1.3 ยกเท้าขวาออกจากสาก วางเหลื่อมหน้าเท้าซ้าย ถ่ายน้ำหนักตัวอยู่ทั้ง 2 เท้าเท่ากัน โน้มศีรษะไปข้างหน้าเล็กน้อย ลำตัวตรง
จึงมูย 4		1.4 ถอนเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าซ้าย โน้มศีรษะเอียงด้านซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงมูย 5 เที่ยวกลับ	 	1.5 ก้าวไขว้เท้าขวาสอดเข้าสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าขวา โน้มศีรษะเอียงไปด้านขวาเล็กน้อย
จึงมูย 6	 	1.6 ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าซ้าย โน้มศีรษะเอียงไปด้านซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงมูย 7		1.7 ยกเท้าขวาออกจากสากวางเหลื่อมหน้าเท้าซ้าย น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าทั้ง 2 โน้มศีรษะไปข้างหน้า ลำตัวตรง
จึงมูย 8		1.8 ลากเท้าซ้ายมาอยู่ด้านหน้าเท้าขวา ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่เท้าซ้าย โน้มศีรษะเอียงไปด้านซ้าย เตรียมตัวเข้าสากในจังหวะที่ 1 ต่อไป

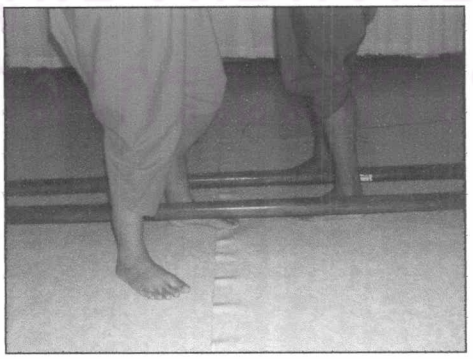
ภาพที่ 21 ภาพลำดับการสอดเท้าเข้าสากจังหวะจึงมูย พ.ศ.2495-2507

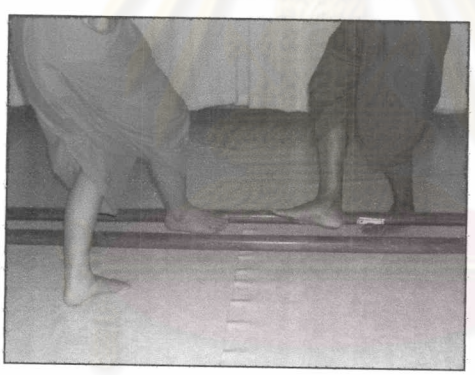
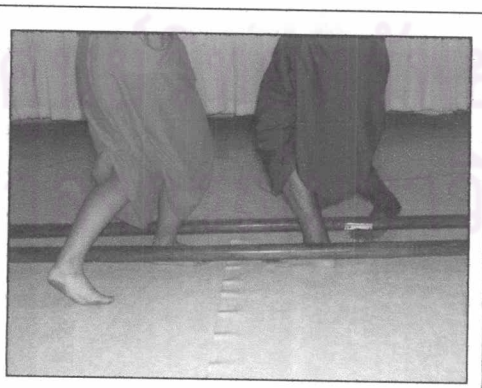
2. จังหวะจึงปีร เป็นการเข้าสากทั้ง 2 เท้า แต่เข้าทีละข้างมิได้สอดเท้าเข้าสากทั้ง 2 เท้าแต่อย่างใด การปฏิบัติในจังหวะเข้าสากจึงปีรนี้ในอดีตเริ่มด้วยการ ก้าวไขว้เท้าที่อยู่ห่างจากสาก (มักเป็นเท้าซ้าย) จะสอดเท้าในลักษณะการก้าวไขว้แล้วก้าวเท้าอีกข้างข้ามสากไปด้านหนึ่งแล้วชักเท้าที่อยู่ในสากออกไปตามเท้าที่ก้าวข้ามสากแล้วจึงก้าวไขว้เท้าที่อยู่ห่างสากในลักษณะไขว้เดินกลับที่เดิม การเข้าสากในจังหวะนี้ไม่ได้หมายถึงการสอดเท้าเข้าสากทั้ง 2 เท้าแต่อย่างใด การเข้าสาก 2 ขา (จึงปีร) จึงไม่ได้เข้าสากครั้งเดียว 2 เท้า เป็นการก้าวเท้าซ้ายและขวาในลักษณะไปกลับ ความสัมพันธ์ของจังหวะกลองกับจังหวะกระทบสากและจังหวะเข้าสากสามารถเปรียบเทียบเป็นตารางได้ดังนี้

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
จังหวะกลอง	-	ครึม	ครึม	โจ๊ะ	ครึม	โจ๊ะ	ครึม	ครึม
จังหวะกระทบสาก	-	กึง	กึง	ก็อก	กึง-ก็อก	-	กึง	กึง
จังหวะเข้าสาก	ก้าวไขว้ซ้ายเข้าสาก	ก้าวเท้าขวาข้ามสาก	ยกเท้าซ้ายออกจากสาก	วางเท้าซ้ายหน้าเท้าขวา	ลากเท้าซ้ายวางหลัง	ก้าวไขว้ขวาเข้าสาก	ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก	ยกเท้าขวาออกจากสากวางหลังเท้าซ้าย
	ปฏิบัติไป – กลับ ประมาณ 6 – 8 รอบ							

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบจังหวะกระทบสากและจังหวะเข้าสากจึงปีร

จังหวะเข้าสากจึงปีร เป็นการปรับปรุงจากการเดินเข้าสากในจังหวะจึงปีรในโล้ดอันเรแบบชาวบ้านเพียงแต่กำหนดจังหวะให้ลงตัวตามจังหวะวรรคเพลงหรือจังหวะตกในห้องเพลงที่ 8 โดยมีการกำหนดจังหวะตีกลองให้สัมพันธ์กับจังหวะกระทบสากตามแบบอย่างจังหวะกระทบสากของคุ้มวัดบูรพารามเป็นหลักซึ่งแต่เดิมในแต่ละคุ้มจะมีการตีกลองและการกระทบสากที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ครั้นนายปิ่น ดีสมได้กำหนดเพลงจึงปีรเป็นเพลงบรรเลงในจังหวะนี้ขึ้นจึงได้ถือปฏิบัติแต่นั้นมา

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 1 พ.ศ.2549 - 2507		2.1 ก้าวไขว้เท้าซ้ายเข้าสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย ย่อเข่า ยุบ-ยืดตลอดจากจังหวะที่ 1 – 6 ชาย-หญิงหันหน้าเข้าหากันอยู่คนละฟาก
จึงปีร 2		2.2 ก้าวเท้าขวาข้ามสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา เอียงศีรษะด้านขวา โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 3		2.3 ยกเท้าซ้ายออกจากสากวางหลังเท้าขวา เอียงศีรษะด้านขวา โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา
จึงปีร 4		2.4 ยืนรอ 1 จังหวะด้วยการลากเท้าซ้ายวางเท้าขวา น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย ลากเท้าขวามาเหลื่อมเท้าซ้ายเพื่อเตรียมปฏิบัติในท่าเที่ยวกลับ
จึงปีร 5		2.5 ก้าวเท้าขวาไขว้เข้าสาก ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวา โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย (เที่ยวกลับ)
จึงปีร 6		2.6 ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก ยกเท้าขวาออกจากสาก ตามวางหลังเท้าซ้าย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวาเตรียมปฏิบัติจังหวะที่ 1 – 6 ต่อไป

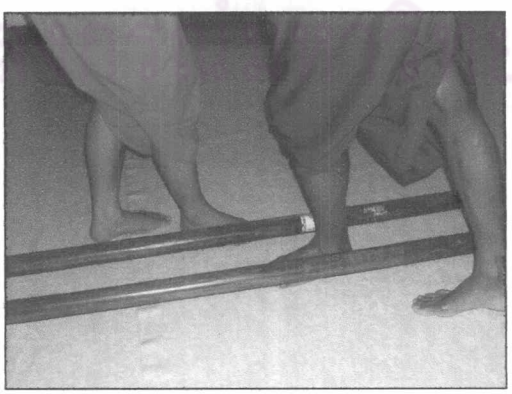
ภาพที่ 22 ภาพลำดับการเข้าสากจังหวะจึงปีร พ.ศ.2495-2507

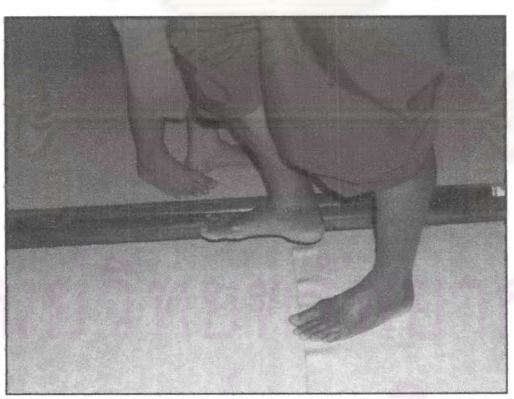
3. จังหวะมะโล้บโดง จังหวะมะโล้บโดง เป็นการเข้าสากของคู่รำในจังหวะสุดท้าย ในช่วงการปรับเปลี่ยนให้เป็นศิลปะการแสดง การเข้าสากจังหวะนี้จึงเป็นการเข้าสากที่ยากที่สุด สำหรับผู้รำ เพราะต้องใช้กล้ามเนื้อเท้าค่อนข้างมากซึ่งแต่เดิม การเข้าสากจะเขย่งเท้าทั้ง 2 เท้า (ในลักษณะโหย่ง) เข้าเร็วออกเร็ว ทำให้ไม่สวยจึงได้คิดจังหวะกระทบสากขึ้นใหม่ พร้อมทั้งการเดินเข้าสากให้ดูนิ่มนวลกว่าเดิม จังหวะกลองก็เปลี่ยนตามทำนองเพลงไปด้วย เพราะแต่เดิมยังไม่ได้กำหนดเพลงที่แน่นอน ครั้นเลือกเพลงได้ลงตัวแล้วจึงคิดท่าก้าวเท้าเข้าสากขึ้นมาใหม่ ดังนี้

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
จังหวะกลอง	- - ครึม	- - -ครึม	ครึม---โจ๊ะ	ครึม-- -โจ๊ะ	ครึม---ครึม	ครึม- - -ครึม	ครึม---โจ๊ะ	ครึม---โจ๊ะ
จังหวะกระทบสาก	กึง- -กึง	กึง- -กึง	กึง- - -ก็อก	กึง- - -ก็อก	กึง- -กึง	กึง- -กึง	กึง- -กึง	กึง- - -ก็อก
จังหวะเข้าสาก	ชาย เข้าเท้าขวาตามด้วยเท้าซ้าย	เดินหน้าขวา-ซ้าย 2 ครั้ง ชักเท้าซ้ายออกจากสาก	ยกเท้าขวาออกจากสาก	เท้าชิดกระทบจังหวะรอ 1ครั้ง	เท้าชิดกระทบจังหวะรอ 2	หญิง ก้าวเท้าขวาตามด้วยเท้าซ้ายเข้าสาก	เดินหน้าในสากขวา-ซ้าย 2 จังหวะ ชักเท้าซ้ายออก	ชักเท้าขวาออก

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบจังหวะกระทบสากและจังหวะเข้าสากมะโล้บโดง

การปฏิบัติ ชายหญิงหันหน้าเข้าหากัน ชายเดินเข้าสากก่อน 2 ห้องเพลง พอถึงจังหวะครึมในห้องที่ 3 ชักเท้าออก การเดินจะเดินไปข้างหน้าในลักษณะต้อนผู้หญิง ฝ่ายหญิงจะก้าวถอยหลัง 2 ก้าว รอจังหวะอีก 2 จังหวะ จึงก้าวเท้าขวา – ซ้ายเข้าสากแล้วเดินหน้า 2 ห้องเพลงพอถึงห้องที่ 7 ในจังหวะครึม (กึง) ก็ชักเท้าซ้ายออกจากสากตามด้วยเท้าขวาสากจะกระทบกันในห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 4 (ก็อก) ปฏิบัติอย่างนี้ 4–6 เที่ยว (ในกรณีดนตรีบรรเลงสดจะรำกี่เที่ยวก็ได้)

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
มะโล้บโดง 1		3.1 ก้าวเท้าซ้ายไขว้เข้าสาก ศีรษะเอียงซ้าย โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่ที่เท้าซ้าย ย่อเข่า ยุบ-ยืดตลอดจากจังหวะที่ 1 – 4 ชาย-หญิงหันหน้าเข้าหากันอยู่คนละฟาก

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
มะโล้บโดง 2		3.2 ยกเท้าขวาสอดวางในสากอยู่หน้าเท้าซ้าย ลำตัวตรง โน้มศีรษะไปข้างหน้าเล็กน้อย
มะโล้บโดง 3		3.3 ยกเท้าซ้ายออกจากสากกลับที่เดิม ศีรษะเอียงซ้าย โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย
มะโล้บโดง 4		3.4 ยกเท้าขวาออกจากสากกลับที่เดิมวางหลังเท้าซ้าย ลำตัวเบี่ยงไปด้านหลังซ้าย โน้มศีรษะไปข้างหน้าเล็กน้อย เตรียมปฏิบัติจังหวะที่ 1 – 4 ต่อไป

ภาพที่ 23 ภาพแสดงลำดับการเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) พ.ศ.2495-2507

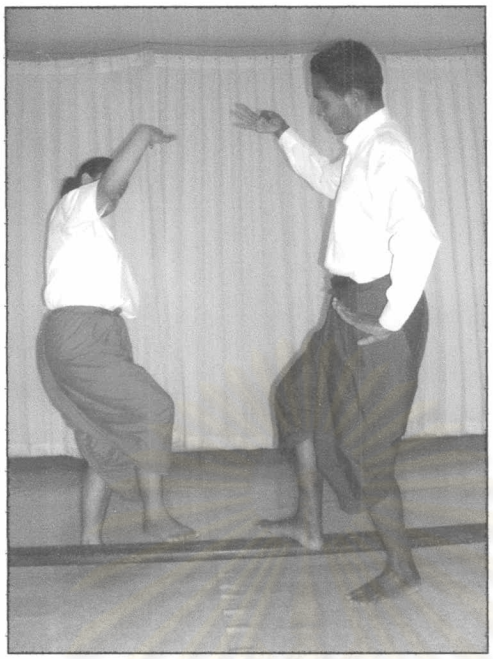
ข. จังหวะรำเข้าสาก

จังหวะรำเข้าสากคือการแสดงออกของกิริยามือในการปฏิบัติท่ารำขณะที่เข้าสาก ซึ่งในโล้ดอันเรที่เป็นการละเล่นของชาวบ้านไม่มีท่ารำที่มีแบบแผนตายตัว กล่าวคือผู้รำเข้าสากจะใช้กิริยาท่ารำอิสระที่เรียกว่าสามัญลักษณะของแต่ละบุคคล แต่เมื่อนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงจึงได้มีการประดิษฐ์ท่ารำเป็นแบบแผนในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสวยงามและมีรูปแบบเดียวกัน ในปี พ.ศ. 2495-2507 จังหวะเข้าสากได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ตามลำดับดังนี้ 1. จังหวะ

จึงมูย 2. จังหวะจึงปีร และ 3. จังหวะมะโล้บโดง ดังจะอธิบายท่ารำพร้อมจัดทำตารางประกอบภาพและคำอธิบายในแต่ละจังหวะดังนี้

1. ท่ารำเข้าสากจังหวะจึงมูย เมื่อผู้รำทั้งหมดรำออกมาในท่าเรือมตร็จ (คล้ายท่าบัวชูฝักแปลง) มาจัดเป็นรูปวงกลมแล้วผู้รำทั้งหมดจะนั่งลงยกมือพนมเป็นการไหว้ครู 1 ครั้ง (พ.ศ.2498 ใช้การถวายบังคม 3 ครั้ง ต่อหน้าพลับพลาที่ประทับจึงลุกขึ้นรำรอบสากในจังหวะจึงมูยต่อไป) หลังจากยกมือพนมแล้วกลองจะตีให้สัญญาณ 1 ครั้ง ผู้รำลุกขึ้นเตรียมรำรอบสากจังหวะจึงมูยต่อไป ส่วนคู่รำชาย - หญิงจะเดินรำไปยังสากที่กำลังกระทบในจังหวะเดียวกัน เมื่อถึงสากชาย-หญิงจะยืนอยู่คนละฟากกับสากโดยหันหน้าเข้าหากันเตรียมก้าวเท้าและรำเข้าสาก ในปี พ.ศ.2495 – 2504 การรำเข้าสากในจังหวะจึงมูยจะใช้ท่านางนอน มือหนึ่งหงายแบ อีกมือหนึ่งจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกค่อนไปทางมือแบ ครั้น พ.ศ.2505 จึงได้เปลี่ยนแปลงการก้าวเท้าเข้าสากในลักษณะกระดกเท้าห้อยและยกเท้าหน้าแล้ววางลงสากเพียงขาเดียวพร้อมทั้งได้เปลี่ยนกิริยามือเป็นท่า เบ๊าะฮ์ฮุย (คล้ายบัวชูฝักแปลง) ดังจะได้อธิบายการปฏิบัติท่ารำเข้าสากจังหวะจึงมูยตามตารางดังนี้

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จังหวะจึงมูย 1 พ.ศ.2505 – 2507 เที่ยวไป สากชิด		1.1 ท่าเตรียม เท้าขวาวางเหลื่อมเท้าซ้ายเล็กน้อย ย่อเข่า มือซ้ายตั้งวงล่างมือขวาจีบคว่ำระดับชายพก (รวมมือ) ศีรษะเอียงซ้าย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จังหวะจึงมูย 2 สากห่าง		1.2 ก้าวเทาขวาเข้าสาก เดินมือขวาสอดจีบเตรียมพลิกงายแบ มือซ้ายเดินมือวาดเตรียมเป็นจีบส่งหน้า ศีรษะค่อย ๆ โน้มเอียงไปด้านขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จังหวะจึงมูย 3 สากห่าง		1.3 ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก โน้มตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้ายมือขวาปล่อยจีบแบหงายคล้ายท่าบัวชูฝักมือซ้ายจีบส่งหลัง ศีรษะโน้มไปด้านขวาในลักษณะรำต้าน (เรือมจ๊ะฮเจ็ะฮ์)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จังหวะจึงมูย 4 สากชิด		1.4 กระดกเท้าขวาในลักษณะห้อยเท้า มือขวาแบหงายเป็นวงบัวชูฝักมือซ้ายจีบส่งหลัง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวาในลักษณะโน้มตัวไปข้างหน้า
จังหวะจึงมูย 5 เที่ยวกลับ สากชิด		1.5 วางเท้าขวาที่กระดกห้อยลงกลางสาก มือ ศีรษะยังปฏิบัติเหมือนเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จึงมูย 6 สากห่าง		1.6 มือขวาพลิกข้อมือจากวงบัวชูฝักเป็นวงหน้า มือซ้ายเดินวงมาจีบคว่ำระดับชายพก (รวมมือ) ยกเท้าซ้ายเตรียมข้ามสากกลับที่เดิม ศีรษะตั้งตรง
จึงมูย 7 สากห่าง		1.7 สอดมือซ้ายที่จีบคว่ำเตรียมไปตั้งเป็นวงบัวชูฝัก มือขวาวาดลงเตรียมจีบส่งหลัง ศีรษะค่อยโน้มมาด้านซ้าย ก้าวเท้าซ้ายลงถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย
จึงมูย 8 สากชิด		1.8 มือซ้ายตั้งวงบัวชูฝัก มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย ยกเท้าขวาเหนือสาก รอจังหวะปฏิบัติตาม 1 – 8 ต่อไป

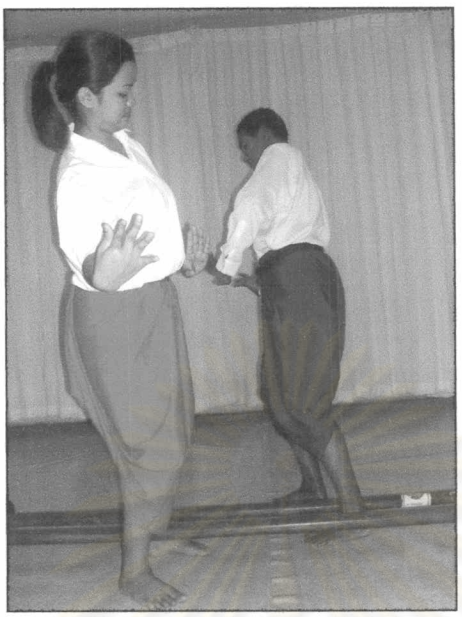
ภาพที่ 24 ภาพลำดับการรำเข้าสากในจังหวะจึงมูย พ.ศ.2505-2507

2. ท่ารำเข้าสากจังหวะจีงปีร (สองขา) ผู้เข้าสากในจังหวะจีงมูยจะเดินออกจากสากเข้าไปในวงรำ ขณะเดียวกันคู่รำชาย - หญิงที่จะเข้ารำในจังหวะจีงปีรจะเดินรำออกจากวงมายังสากในท่าบัวชูฝักเช่นเดียวกันกับผู้รำทั้งหมด เมื่อเดินมาถึงสากจะแยกคนละฟากสากหันหน้าเข้าหากัน เมื่อเพลงจีงมูยจบลง ทุกคนจะยืนตัวตรงรอจังหวะจีงปีรต่อไป ผู้รำชาย-หญิงที่รอเข้าสากในจังหวะนี้ก็จะเริ่มท่ารำ (คล้ายท่านางนอน) มือซ้ายแบหงาย มือขวาจีบคว่ำที่ชายพกศีรษะเอียงซ้ายบิดลำตัวไปด้านหลังซ้ายจนหมดตัว (เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์) ดังจะอธิบายจังหวะรำเข้าสากจีงปีรตามตารางดังนี้

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จีงปีร 1 พ.ศ.2495 - 2507 สากห่าง	 	1.1 มือซ้ายแบหงายคล้ายท่านางนอนระดับเอว มือขวาจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกเหลื่อมไปด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายบิดลำตัวไปด้านซ้ายจนหมด ก้าวไขว้เท้าซ้ายเข้าสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 2 สากห่าง	 	1.2 มือซ้าย-ขวายังอยู่ในท่าเดิม โน้มตัวไปข้างหน้า ศีรษะเอียงซ้าย ก้าวเท้าขวาข้ามสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย

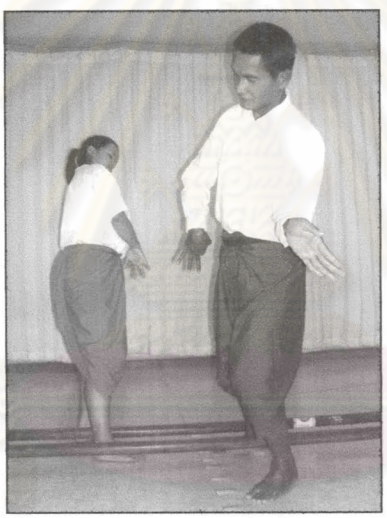
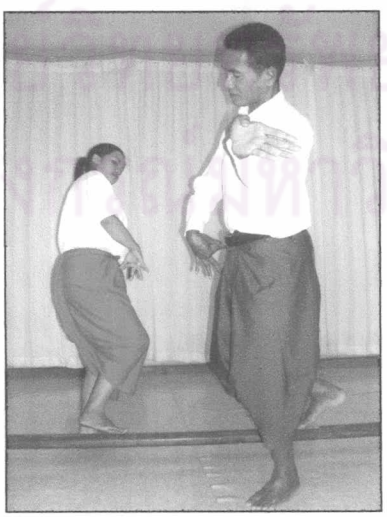
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 3 สากห่าง – ชิด	 	1.3 เดินมือขวาเป็นจีบหงายค่อนไปทางขวา มือซ้ายพลิกเป็นวงล่างระดับชายพกค่อนไปทางขวา ศีรษะเอียงขวา (ค่อย ๆ โน้มตัวตามมืออย่างต่อเนื่อง) ยกเท้าขวาสูงจากพื้นเล็กน้อย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 4 สากชิด		1.4 มือขวาแบหงายคล้ายท่านางนอน มือซ้ายจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกค่อนไปทางขวา ศีรษะเอียงขวาบิดลำตัวไปด้านขวา ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย แตะเท้าขวารอ 1 จังหวะ แล้วจึงปฏิบัติเที่ยวกลับ
จึงปีร 5 สากชิด – ห่าง	 	1.5 มือขวาแบหงาย มือซ้ายจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกค่อนไปทางขวา ก้าวเท้าขวาเข้าสาก ศีรษะเอียงขวาบิดลำตัวไปด้านขวาจนหมดตัว โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา พลิกมือขวาหงายแบเป็นวงระดับวงล่าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 6 สากห่าง		1.6 มือขวา-ซ้ายยังอยู่ในท่าเดิม ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก ศีรษะเอียงขวา โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย
จึงปีร 7 สากห่าง สากชิด	 	1.7 มือซ้ายปล่อยมือจีบเป็นมือแบค่อนไปทางซ้าย มือขวาเดินมือเป็นจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกค่อนไปทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย(ค่อย ๆ โน้มตัวตามอย่างต่อเนื่อง) ยกเท้าขวาออกจากสากวางหลังเท้าซ้าย น้ำหนักถ่ายไปที่เท้าซ้าย

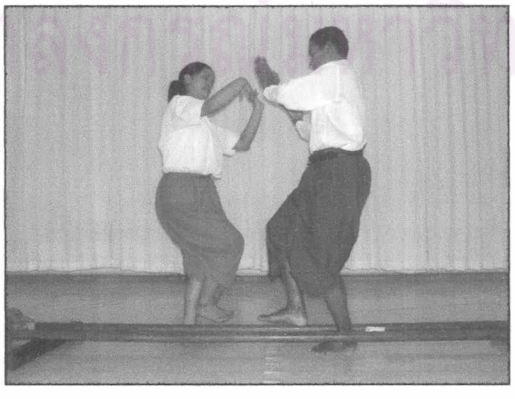
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

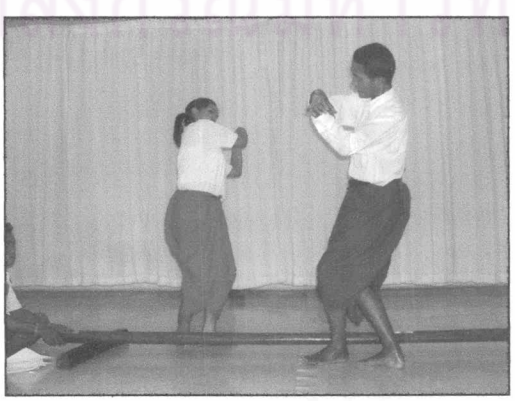
จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
จึงปีร 8 สากชิด		1.8 มือซ้ายแบหงาย พลิกข้อมือตั้งเป็นวง มือขวาจีบขัดนิ้วคว่ำระดับชายพกศีรษะเอียงซ้าย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาขวา ยกเท้าซ้ายแตะ 1 จังหวะ แล้วจึงปฏิบัติจาก 1.1 – 1.8 ต่อไป

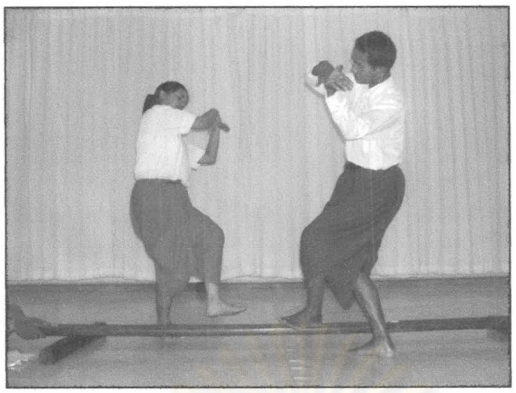
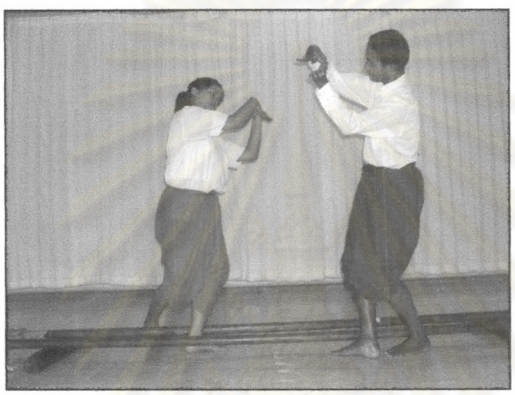
ภาพที่ 25 ภาพลำดับท่ารำเข้าสากจังหวะจึงปีร พ.ศ.2495–2507

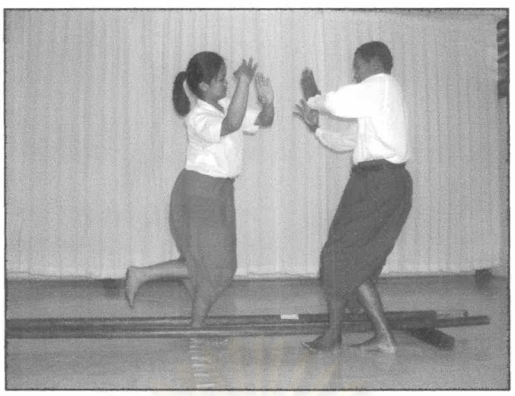
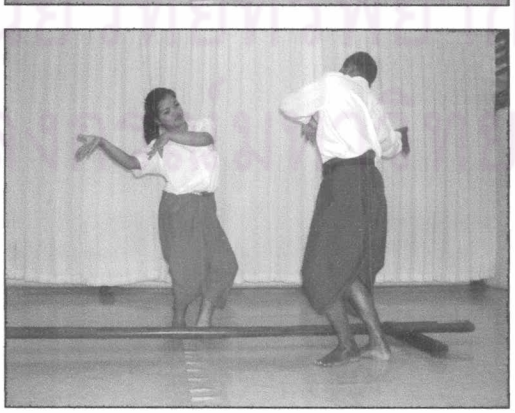
3. ท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) การประดิษฐ์ท่ารำเข้าสากในจังหวะมะโล้บโดงนี้ได้นำจินตนาการของลักษณะไหวโอนของใบมะพร้าวเมื่อถูกลมพัดใบจะมีลักษณะโอนเอนไปมา โดยตั้งมือสูงระดับศีรษะ เบี่ยงลำตัวไปด้านหลังจนหมดตัวแล้วค่อย ๆ โย้ลำตัวตามมือที่วาดไปอีกด้านหนึ่งในลักษณะช้า ๆ (เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์) มะโล้บโดงในโล้ดอันเรเป็นการบรรเลงเพลงช้าแต่เคาะจังหวะสากเร็วผู้รำเข้าสากในจังหวะนี้ในโล้ดอันเรต้องมีความคล่องตัวมีปฏิภาณไหวพริบสูงจึงเป็นจังหวะที่เข้าสากยากจังหวะหนึ่ง

แต่เมื่อนำมาประดิษฐ์ให้เป็นการแสดงเรือมอันเร ผู้ประดิษฐ์จึงปรับจังหวะกระทบสากให้ช้าลง การเดินเข้าสากช้าเนิบตามทำนองเพลงและลีลาท่ารำก็จะปฏิบัติตามจังหวะเพลง จังหวะกระทบสากในลักษณะโย้ตัวไปมาตามจังหวะเพลงและจังหวะกลอง ซึ่งการโย้ตัวและการเบี่ยงตัวไปด้านหลังจนหมดตัวนั้นถือเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมที่นำมาใส่ไว้ในการแสดงชุดเรือมอันเร ดังตารางอธิบายท่ารำประกอบภาพดังนี้

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
มะโล้บโดง 1 ชายเข้าก่อนเดินต้อนผู้หญิง ผู้หญิงเดินถอยหลัง 4 ก้าว สากห่าง	 	1.1 มือซ้ายแบหงายระดับศีรษะ มือขวาจีบขัดนิ้วคว่ำค่อนไปทางซ้ายระดับเดียวกัน ศีรษะเอียงซ้ายบิดลำตัวไปด้านซ้าย ก้าวเท้าซ้ายไขว้เข้าสาก น้ำหนักถ่ายไปที่เท้าซ้าย ย่อเข่ายุบ-ยืดทุกจังหวะ
มะโล้บโดง 2 สากห่าง	 	1.2 เดินมือซ้ายมาตั้งวงหน้า มือขวาจีบขัดนิ้วตะแคงคล้ายรวมมือแต่อยู่ในระดับหน้า ก้าวเท้าขวาเข้าสาก ลำตัวตรง ย่อเข่า ยุบ-ยืดทุกจังหวะ

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
มะโล้บโดง 3 สากห่าง		1.3 มือซ้ายเดินมือเป็นวงระดับศีรษะค่อนไปทางขวา มือขวาจีบขัดนิ้วหงายระดับเดียวกันค่อนไปทางขวา ก้าวเท้าซ้ายออกจากสากด้านเดิม ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย ค่อยโยนตัวไปด้านขวาช้า ๆ ยุบ-ยืดทุกจังหวะ
มะโล้บโดง 4 สากห่างแล้วชิดหลังจากก้าวเท้าขวาออกจากสาก		1.4 มือซ้ายจีบขัดนิ้วคว่ำระดับไหล่ค่อนไปด้านขวา มือขวาแบหงายระดับไหล่ศีรษะเอียงขวาบิดลำตัวไปด้านขวา ก้าวเท้าขวาออกจากสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา ผู้หญิงจะเข้าในจังหวะที่ 1.5 – 1.8 ผู้ชายจะถอยหลัง 4 ก้าว

จังหวะรำเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
มะโล้บโดง 5 หญิงเข้าสาก เดินหน้า ชายถอย หลัง 4 ก้าว สากห่าง	 	1.5 มือขวาแบหงายระดับไหล่ มือซ้ายจีบขัดนิ้วคว่ำค่อนไปทางขวาระดับเดียวกัน ศีรษะเอียงขวาบิดลำตัวไปด้านขวา ก้าวเท้าซ้ายไขว้เข้าสาก น้ำหนักตัวถ่ายไปที่เท้าซ้าย ย่อยุบ-ยืดทุกจังหวะ
มะโล้บโดง 6 สากห่าง	 	1.6 เดินมือขวามาตั้งวงหน้า มือซ้ายจีบขัดนิ้วตะแคงในระดับหน้า ลำตัวตรง ก้าวเท้าขวาเข้าสาก ลำตัวตรง ย่อเข่า ยุบ-ยืด

จังหวะรำเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
มะโล้บโดง 7 สากห่าง		1.7 เดินมือขวามาตั้งวงตะแคงค่อนไปทางซ้าย มือซ้ายจีบขัดนิ้วหงาย ก้าวเท้าซ้ายออกจากสาก ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้ายค่อนโยนตัวไปด้านซ้ายซ้า ๆ ย่อเข่ายุบ-ยืด
มะโล้บโดง 8 สากห่างแล้วชิดหลังจากก้าวเท้าขวาออกจากสาก		1.8 มือขวาจีบขัดนิ้วระดับศีรษะค่อนไปทางซ้าย มือซ้ายปล่อยแบหงายระดับเดียวกัน ศีรษะเอียงซ้ายบิดลำตัวไปด้านซ้าย ก้าวเท้าขวาออกจากสากวางหลังเท้าซ้ายเตรียมปฏิบัติตาม 1.1 – 1.4 โดยผู้ชายจะเข้าสากแทน ผู้หญิงจะเดินถอยหลัง 4 ก้าว ย่อเข่า ยุบ-ยืด

ภาพที่ 26 ภาพลำดับท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2495-2515

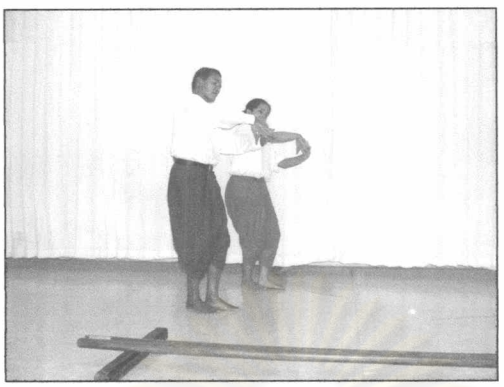
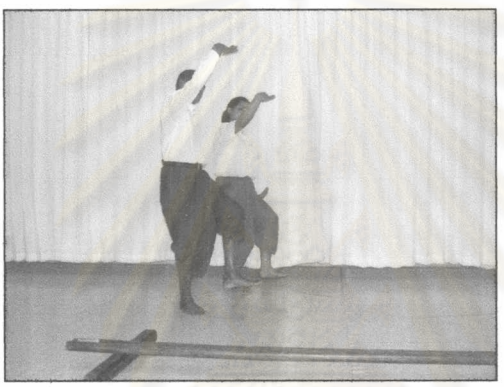
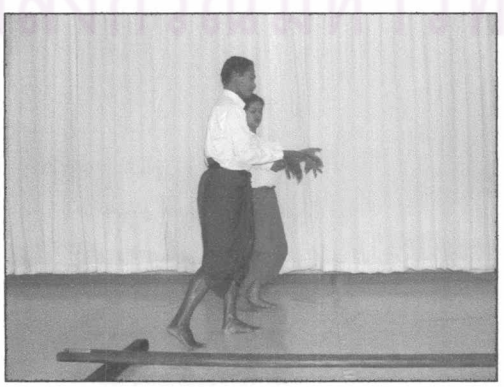
ค. จังหวะรำรอบสาก

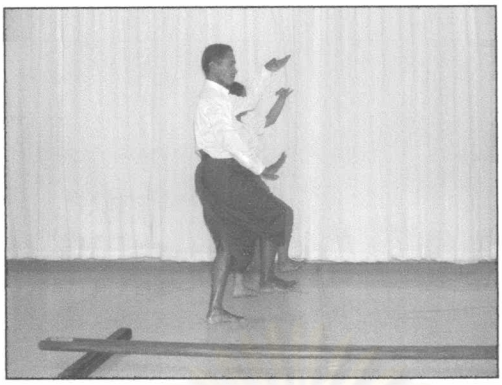
จังหวะรำรอบสากเดิมในโล้ดอันเรของพื้นบ้านไม่มีท่ารำที่กำหนดเป็นแบบแผน ผู้รำรอบสากจะมีท่าทางที่ตนเห็นว่าสวยหรือมีความถนัด ซึ่งในแต่ละจังหวะอาจรำในรูปแบบที่ซ้ำ ๆ กันขณะที่รำรอบสากตั้งแต่จังหวะแรกถึงจังหวะสุดท้ายก็ได้เพียงแต่มีการก้าวเท้าแตกต่างไปตามจังหวะกลอง ดังนั้นทำนองเพลงจังหวะกลองจึงเป็นตัวกำหนดลีลาการก้าวเท้าเป็นหลัก ส่วนกิริยามือจะปฏิบัติตามที่ตนเองถนัดและเห็นว่าสวยมากกว่าจะมีแบบแผนเหมือนกันทั้งวง แต่เมื่อได้นำการละเล่นโล้ดอันเรมาปรับปรุงเป็นชุดการแสดงจึงได้กำหนดท่ารำรอบสากเป็นแบบแผนเดียวกันในแต่ละจังหวะ ดังจะกล่าวตามลำดับดังนี้ 1. จังหวะรำออก (เรือมตร็จ) 2. จังหวะจึงมูย 3. จังหวะจึงปีร 4. จังหวะมะโล้บโดง โดยจะจัดเป็นตารางอธิบายท่ารำรอบสากเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนดังนี้

1. จังหวะรำออก (เรือมตร็จ) (พ.ศ.2495 - 2507)

จังหวะรำออกเป็นท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เพื่อให้ผู้รำรำออกจากหลังเวทีเข้ามาสู่เวทีการแสดงได้ โดยนำเอาท่าเรือมตร็จ (รำตรุษ) ในขบวนแห่ฟ้อนไปตามบ้านต่าง ๆ เพื่อร้องบอกว่าจะถึงเทศกาลแคแจ็ต (สงกรานต์) แล้วขอให้ทุกคนหยุดพักผ่อน เตรียมทำบุญโดยการขนทราย ตักน้ำเข้าวัด และซ่อมแซมบูรณะวัด ในขบวนแห่จะมีผู้นำชุมชนที่ได้รับความนับถืออุ้มบาตรพระเพื่อบอกบุญแผ่ปัจจัยเข้าวัด การร่ายรำในขบวนรำตรุษนี้ไม่มีกำหนดท่ารำแน่นอนนักแต่ผู้รำทุกคนมักจะรำในท่ารำเดียวกันในแต่ละเพลงจะมีท่าที่แตกต่างกันออกไป ในการนำท่ารำจากท่ารำตรุษมาประดิษฐ์เป็นท่ารำออก ได้นำเอาท่าเบ๊าะฮ์รุย (ปัดแมลงวัน) คล้ายท่าบัวชูฝักแปลงของนาฏยศิลป์ไทยแต่หนีบแขนแนบลำตัวปล่อยมือหงายปลายนิ้วชี้ไปข้างหน้าแทน ดังภาพ

ภาพที่ 27 ท่าเรือมตร็จ (รำตรุษ)

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
เรือมตร็จ 1		1.1 มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวาเล็กน้อย
เรือมตร็จ 2	 	1.2 สอดจีบขวาไปตั้งเป็นวงบัวชูฝัก ปลายนิ้วชี้ไปด้านหน้า หุบแขนแนบลำตัว มือซ้ายจีบส่งหลัง ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้า ศีรษะเอียงซ้าย ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย
เรือมตร็จ 3		1.3 วาดมือขวาลงเป็นวงระดับอก เดินมือซ้ายมาจีบคว่ำระดับเดียวกัน ลากเท้าขวาไปด้านข้าง สืบเท้าซ้าย 1 จังหวะ

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
เรือมตรึจ 4	 	1.4 วาดวงขวาเป็นจีบส่งหลัง คลายมือซ้ายสอดจีบไปเป็นวงบัวชูฝักหุบ แขนแนบลำตัว ปลายนิ้วชี้ไปข้างหน้า ก้าวเท้าขวาไขว้หน้า ศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติตามจังหวะ 1.1–1.4 จนจัดเป็นรูปวงกลมรอบสาก จึงนั่งลงยกมือไหว้ 1 ครั้ง แล้วลุกขึ้น (พ.ศ.2498 ยกมือถวายบังคม 3 ครั้ง เพราะแสดงต่อหน้าพลับลาที่ประทับ)

ภาพที่ 28 ภาพแสดงลำดับท่ารำออก (รำตรุษ) พ.ศ.2495-2507

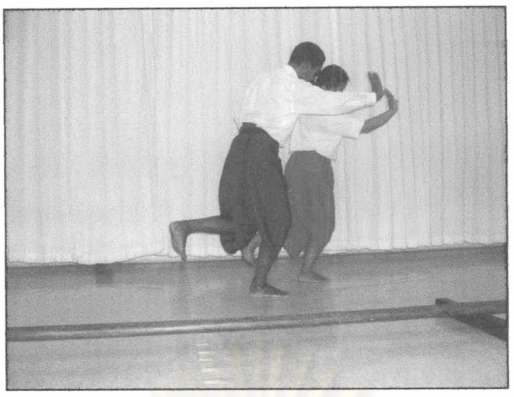
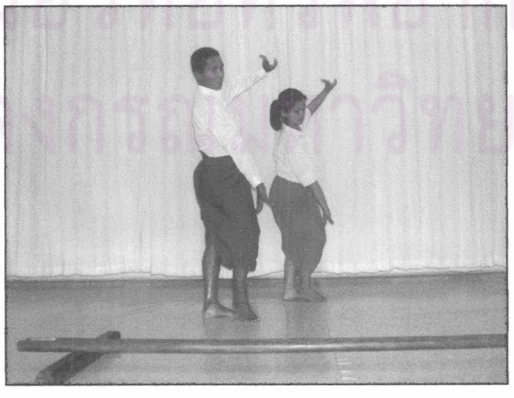
2. ท่ารำรอบสากจังหวะจึงมูย

ท่ารำรอบสากจังหวะจึงมูยเป็นการนำเอาท่ารำในจังหวะตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) และท่ารำในจังหวะตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) มาผสานให้เกิดท่ารำขึ้นใหม่ ซึ่งแต่เดิมท่ารำรอบสากในจังหวะนี้จะมีรูปแบบอิสระเฉพาะบุคคล ครั้นนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงจึงได้กำหนดลีลาท่ารำให้มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงและจังหวะกลอง การปฏิบัติท่ารำรอบสากในจังหวะจึงมูยมี 4 จังหวะดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำ
จึงมูย พ.ศ.2495 -2507 ชาย-หญิง ปฏิบัติเหมือนกัน หันออกนอกวง ก่อน	 	1.1 มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงขวา โน้มตัวไปข้างหน้า หันตัวออกนอกวง ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง
จึงมูย 2	 	1.2 มือขวาตั้งวงสูงเหมือนเดิม มือซ้ายวาดปล่อยเป็นวงด้านหลังต่ำ ศีรษะเอียงขวา หันตัวออกนอกวง ก้าวไขว้เท้าซ้ายในลักษณะปัญช์จญ์สะดุด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำ
จึงมูย 3	 	1.3 มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายวาดมาจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงซ้าย ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างในลักษณะปัญช์จญ์สะดุด ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา หันตัวออกนอกวง
จึงมูย 4	 	1.4 ถ่ายน้ำหนักคืนตัวไปที่เท้าซ้าย ชักเท้าขวามาจรดเท้าซ้ายในลักษณะปัญช์จญ์ชิด มือซ้ายเปลี่ยนเป็นวงสูง มือขวาวาดวงมาแบมือหงายที่หน้าขาขวา หันตัวออกนอกวง ปฏิบัติท่าตรงข้ามกับ 1.1 – 1.4 โดยหันตัวเข้ามาในวงแทน

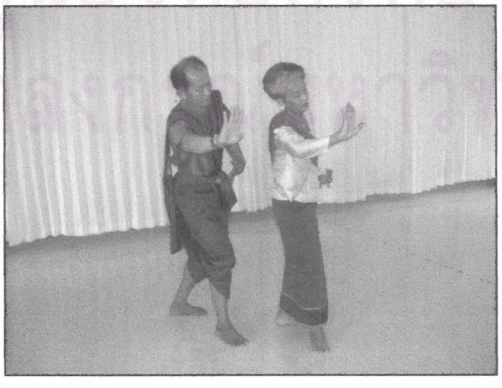
ภาพที่ 29 ภาพลำดับท่ารำรอบสากจังหวะจึงมูย พ.ศ.2495-2507

3. รำรอบสากจังหวะจีงปีร (พ.ศ.2495 - ปัจจุบัน)

ท่ารำรอบสากจังหวะจีงปีรเป็นท่ารำจังหวะเดียวที่นำเอาท่ารำที่เป็นสามัญลักษณะของโล้ดอันเรในอดีตมาเป็นแม่แบบในการรำรอบสาก เพียงแต่การรำในโล้ดอันเรจะมีการกระทบจังหวะค่อนข้างจะหนักหน่วงซึ่งภาษาเขมรเรียกว่า จ๊ะฮ์กะบั๊จญ์ (กระแทกกระทั้น) เป็นจังหวะที่ทุกคนชื่นชอบโดยเฉพาะผู้ชายจะเข้ามาในจังหวะนี้มาก เนื่องจากสามารถแสดงกิริยายักย้ายส่ายสะโพกได้อย่างเต็มที่จนดูเป็นท่าทางที่ทะลึ่งสำหรับบุคคลภายนอก การบรรเลงเพลงและการตีจังหวะกลองเพลงนี้จะค่อนข้างเร็วลีลาท่ารำและการก้าวเท้าจึงต้องมีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองและจังหวะกระทบสาก

ครั้นเมื่อนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงเรือมอันเร ท่ารำรอบสากที่มีอยู่แต่เดิมแล้วก็นำมาปรับจังหวะให้ช้าลงทั้งทำนองเพลงและจังหวะกลองเรียกว่า จังหวะจีงปีร โดยแบ่งท่ารำเป็น 6 จังหวะ เป็นจังหวะรำสากจังหวะเดียวที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลง จังหวะกระทบสาก ท่ารำรอบสากเพียงแต่มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะสอดเท้าเข้าสากในภายหลังเท่านั้น

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
จีงปีร ชาย-หญิงหันหน้าไปทางเดียวกันตลอด		1.1 ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวาเล็กน้อยแล้ววางลงทันทีในลักษณะปัญช์จญ์สะดุด มือซ้ายจีบขัดนิ้วหงายที่ชายพกมือขวาตั้งวงบนเอียงขวา โน้มตัวไปข้างหน้า เบี่ยงตัวไปด้านซ้าย ย่อ ยุบ-ยืดทุกจังหวะ
จีงปีร 2		1.2 ก้าวเท้าซ้ายปัญช์จญ์สะดุดโน้มตัวไปข้างหน้า ศีรษะยังเอียงขวา ลดวงขวาลง เดินมือซ้ายจีบคว่ำไปด้านหน้า เตรียมกรายมือเป็นวง

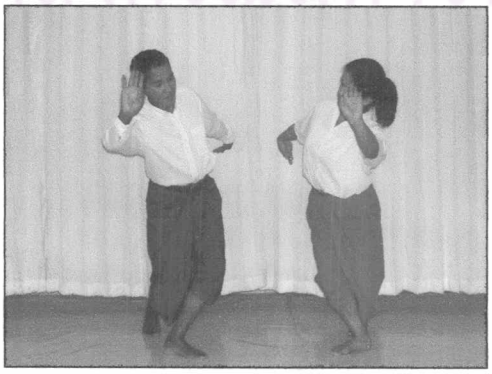
รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
จึงปีร 3		1.3 ถอนเท้าขวา ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวา ชักเท้าซ้ายเข้ามาปัญช์จญ์ชิด ยกเท้าซ้ายเล็กน้อยแล้วก้าวลงทันที มือซ้ายปล่อยมือเป็นวงสูง มือขวาจีบขัดนิ้วที่ชายพกศีรษะเอียงซ้าย เบี่ยงตัวไปด้านขวา
จึงปีร 4		1.4 ท่าปฏิบัติต่อเนื่องจาก 1.3 เตรียมลากเท้าขวาก้าวหน้า
จึงปีร 5		1.5 ก้าวเท้าขวาในลักษณะปัญช์จญ์สะดุด มือขวาปล่อยเป็นวง มือซ้ายจีบขัดนิ้วที่ชายพก เบี่ยงตัวไปด้านซ้าย
จึงปีร 6		1.6 โน้มตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวา มือขวาวงสูง มือซ้ายจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงขวา เบี่ยงตัวด้านขวา ปฏิบัติตาม 1.1 – 1.6 จนจบเพลง

ภาพที่ 30 ภาพลำดับท่ารำรอบสากจังหวะจึงปีรตั้งแต่ พ.ศ.2495-ปัจจุบัน

4. ท่ารำรอบสากจังหวะมะโล้บโดง (พ.ศ.2495 - 2507)

เป็นการนำเอาลีลาท่ารำในจังหวะมะโล้บโดงของโล้ดอันเรแบบชาวบ้านมาจัดให้เข้ากับจังหวะห้องเพลงหรือเรียกว่า หมดวรรคเพลง โดยนำทำนองเพลงมะโล้บโดงดั้งเดิมมาใช้ในการบรรเลง แบ่งได้เป็น 4 จังหวะดังนี้

จังหวะที่ 1 รวมเท้าทั้ง 2 ชิดกัน ย่อเข่ายุบ-ยืด จีบรวมมือทั้ง 2 ระดับอก จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวาไขว้หน้า มือซ้ายกรายมือตั้งวงสูง มือขวาจีบส่งหลังเบี่ยงตัวไปด้านขวา เอียงซ้ายโน้มตัวไปข้างหน้า ย่อเข่า จังหวะที่ 3 คืนตัวถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่เท้าหลังทันที ย่อเข่ายุบ-ยืด สาวมือขวาที่จีบมาตั้งไว้ระดับไหล่ลดวงซ้ายลง ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 4 ยุบ-ยืด ปล่อยมือขวาที่จีบเป็นวงหน้าระดับเดียวกับวงซ้าย (รวมมือ) ในท่าตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) แล้วจึงค่อยปฏิบัติในจังหวะที่ 1 โดยสลับเท้าและมือไปมาจนจบเพลง จังหวะมะโล้บโดงนี้ชาย-หญิงจะปฏิบัติท่ารำในลักษณะตรงข้ามกัน ดังภาพอธิบายตามตารางดังนี้

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
มะโล้บโดง พ.ศ.2495 ถึง พ.ศ.2520		1.1 ชาย จีบขัดนิ้วรวมมือที่ชายพก ย่อเข่า ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา ศีรษะตรง หญิง จีบขัดนิ้วรวมมือที่ชายพก ย่อเข่า ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย ศีรษะตรง
มะโล้บโดง 2	 	1.2 ชาย ก้าวไขว้เท้าซ้าย (ปัญช์จญ์สะดุด) โน้มตัวไปด้านขวา แต่น้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย มือขวาวาดเป็นวงหน้าสูง มือซ้ายวาดจีบส่งหลัง หญิง ก้าวไขว้เท้าขวา (ปัญช์จญ์สะดุด) โน้มตัวไปด้านซ้ายน้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา มือซ้ายวาดเป็นวงสูง มือขวาจีบขัดนิ้วส่งหลัง

รำรอบสาก	ภาพท่ารำรอบสาก	อธิบายท่ารำรอบสาก
มะโล้บโดง 3		1.3 ชาย ถ่ายน้ำหนักตัวคืนไปที่เท้าขวาทันที สาวจีบซ้ายตะแคงข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา หญิง ถ่ายน้ำหนักตัวคืนไปที่เท้าซ้ายทันที สาวจีบขวาตะแคงอยู่ข้างลำตัว ศีรษะเอียงซ้าย
มะโล้บโดง 4		1.4 ชาย วาดมือซ้ายปล่อยเป็นวงหน้าต่ำกว่าวงขวาเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา หญิง วาดมือขวาปล่อยเป็นวงหน้าต่ำกว่าวงซ้ายเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย เตรียมปฏิบัติในท่า 1.1 – 1.4 โดยชาย – หญิงจะสลับหันหน้าหันหลังให้กันจนจบเพลง

ภาพที่ 31 ภาพลำดับท่ารำรอบสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2495-2520

ในปี พ.ศ.2495 นับเป็นการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมนำมาเลือกสรรเฉพาะท่าที่โดดเด่นพร้อมทั้งปรับแบบแผนการแสดงเกือบทั้งหมด กล่าวคือ ลีลาการร่ายรำของเรือมอันเรที่เน้นจังหวะตกของทำนองเพลง (เดิมเป็นการเต้นเข้าสาก) ท่ารำที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะในแต่ละท่ารำการกำหนดทำนองเพลงในแต่ละจังหวะ การกำหนดเครื่องแต่งกายทั้งชายและหญิงให้มีแบบแผนเดียวกันทั้งหมด แต่ยังคงจังหวะกระทบสากและจังหวะเข้าสากทั้ง 2 จังหวะ ไว้เหมือนเดิม คือ จึงมูย และจึงปีร ส่วนมะโล้บโดงได้ปรับเปลี่ยนจังหวะกระทบสาก จังหวะเข้าสากให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงใหม่

การประดิษฐ์ท่ารำในครั้งนั้น ได้กำหนดท่ารำที่ได้ยึดถือเป็นต้นแบบของท่ารำเรือมอันเรในปัจจุบัน แต่ไม่เหมือนกันทุกกระบวนท่านัก จากการสัมภาษณ์นางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ ท่านกล่าวว่าจำไม่ค่อยได้ในแต่ละท่าว่ารำอย่างไร จำได้ว่ามีท่าจีบที่สะโพกตั้งวงบนสลับสับเปลี่ยนกันไปมา (คล้ายท่าสอดสร้อยมาลาแปลง: ผู้วิจัย) การรำในครั้งนั้นยังดูไม่สวย ผู้รำทุกคนจะรำมุดหรือก้มต่ำไปแต่ก็ไม่ได้แก้ไขอย่างไร แต่สิ่งหนึ่งที่ทำให้ทุกคนประทับใจและตื่นเต้นไปด้วย คือ การเข้าสากในท่าโลดโผนพลิกแพลงในตอนท้ายของการแสดง (นางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์. สัมภาษณ์; 24 พฤศจิกายน 2545) นอกจากการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใหม่เพื่อให้มีแบบแผนเดียวกันในแต่ละท่ารำแล้วยังมีการประดิษฐ์จังหวะเข้าสากในแต่ละท่ารำด้วย โดยในแต่ละเพลงจะมีผู้รำเข้าสาก 1 คู่ (ชายหญิง) จังหวะเข้าสากหรือการสอดเท้าเข้าสากในแต่ละจังหวะถือเป็นหัวใจหรือจุดประสงค์หลักของการเรือมอันเร (การละเล่นโล้ดอันเรแบบชาวบ้าน

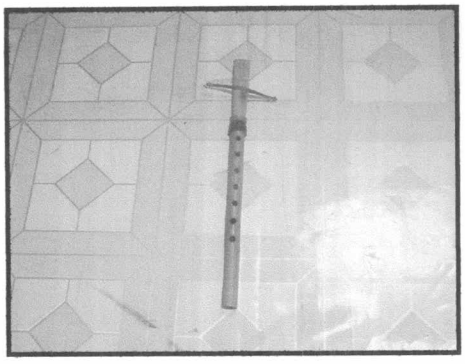
ถือเป็นจุดโดดเด่นของการแสดงออกถึงปฏิภาณปัญญาไหวพริบของผู้เล่นโดยแท้) การนำเรือมอันเรไปร่วมแสดงในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งนั้น จังหวะเข้าสากของคู่รำชายหญิงในกลางวงรำถือเป็นจุดเด่นของการเรือมอันเรที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ง. เครื่องดนตรีและทำนองเพลง

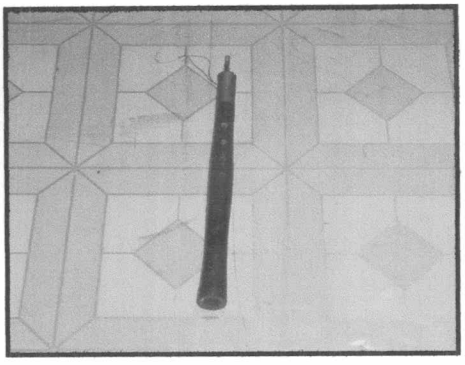
ดนตรีประกอบการแสดงเรือมอันเรได้มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีพอสมควร ซึ่งแต่เดิมเป็นการละเล่นของชาวบ้านมีเพียง ซอ กลอง 2 ใบ (มีปี่อ้อเข้ามาผสมบ้างในบางคุ้ม แล้วแต่จะจัดหามาได้) ส่วนเครื่องกำกับจังหวะอื่น ๆ ก็แล้วแต่จะหามาได้ เช่น ครุถัง ไม้ไผ่ (กรับ) เป็นต้น ซึ่งการเล่นดนตรีประกอบการเล่นโล้ดอันเรนั้นไม่กำหนดเพลงที่แน่นอนตายตัวลงไป เมื่อมีการนำเรือมอันเรเข้าไปร่วมแสดงที่กรุงเทพมหานคร จึงได้มีการกำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงขึ้นมาโดยเฉพาะ คือ ปี่สไล (ปี่ไฉน) ตรัว (ซอพื้นบ้าน) สก็วล (กลอง 2 ใบ) ฉิ่ง ฉาบ กรับ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ คนเจรียง (ผู้ร้อง) คือคนที่ตีกลองยังคงร้องอยู่เหมือนเดิมอย่างของชาวบ้าน และยังกำหนดเพลงขึ้นเป็นเฉพาะในแต่ละจังหวะ เพื่อให้เป็นแบบแผนเดียวกัน สามารถกำหนดจังหวะช้าเร็วตามลีลาท่ารำของนักแสดงที่สำคัญทำนองเพลงต้องกลมกลืนรื่นหูสัมพันธ์กับนักแสดงที่กำลังร่ายรำอย่างเหมาะสม (นายโฆษิต ดีสม , สัมภาษณ์ : 2 เมษายน 2545)

นายปิ่น ดีสม ศิลปินแห่งชาติสาขาดนตรีพื้นบ้าน เป็นผู้ที่มีบทบาทสูงในการกำหนดเครื่องดนตรีและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงเรือมอันเร เนื่องจากนายปิ่น ดีสมได้เรียนรู้จากครูดนตรีพื้นบ้าน และจดจำทำนองเพลงโบราณได้มากถึง 228 เพลง (ชินสุข ทองจัตุ , สัมภาษณ์ : เมษายน 2546) นอกจากนี้สามารถเจรียง (ร้องเพลง) ได้อย่างไพเราะยิ่ง ท่านจึงเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดเครื่องดนตรี (ปี่ไฉน ซอ กลอง 2 ใบ) ทำนองเพลง (จึงมูย จึงปีร มะโล้บโดง แม้แต่เพลงคเมาแมและกัจปกาเมื่อมีการเพิ่มท่ารำจากเดิมอีก 2 ท่า) จนถือเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน

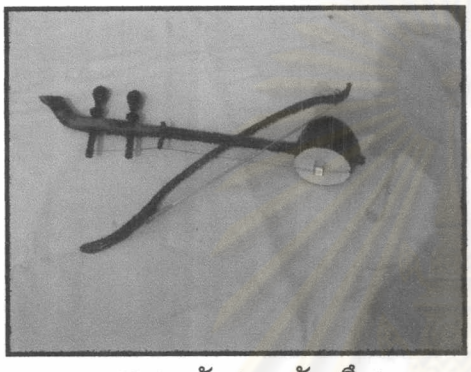
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



32.1 ปี่อ้อ



32.2 สไล (ปี่ไฉน)



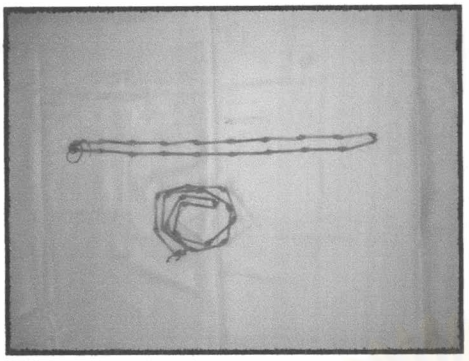
33.3 ตรัว (ซอกันตรึม)

33.4 สก็วล (กลองกันตรึม)

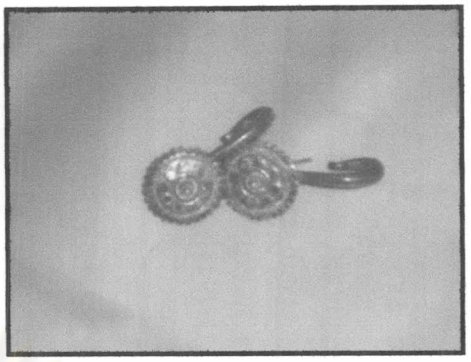
ภาพที่ 32 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงเรือมอันเร

จ. เครื่องแต่งกาย

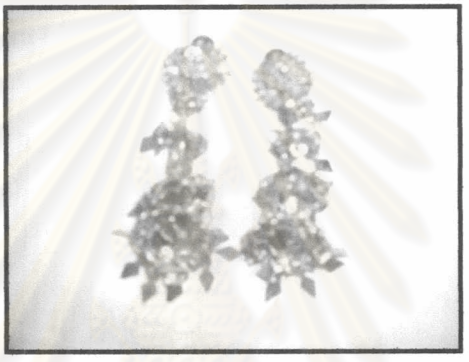
การแต่งกายได้มีการปรับปรุงให้มีแบบแผนเดียวกันทั้งชายและหญิงโดยเน้นผ้าพื้นเมืองที่เป็นผ้าไหมสุรินทร์เป็นสำคัญ กล่าวคือ ผู้ชายนุ่งผ้าม่วง ภาษาเขมร เรียกว่าผ้ากระนีว (ผ้าหางกระรอก) สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น ผ่าอกกระดุมหนึ่งเม็ดมักเป็นสีชมพูหรือสีกุหลาบหรือสีเหลือง ใช้ผ้าขาวม้าพาดบ่า 2 ชาย ผูกเอวด้วยผ้าขาวม้าอีก 1 ผืน ผู้หญิงจะใส่เสื้อคอกลมแขนกระบอก ผ่าอกติดกระดุมหน้า สีเสื้อมักเป็นสีพื้น คือ สีเหลืองหรือสีครีมหรือสีชมพู (ซึ่งต้องเป็นสีเดียวกันทั้งหมดทุกคน) ผ้าถุงที่สวมใส่ เป็นผ้าโฮลมีเชิงชิ่นทอติดกันทั้งผืน เรียกว่า รวงจึง (เชิงชิ่น) ต่อมาได้นำเอากะโบล (ตีนชิ่น) มาต่อผ้าถุงหลังจากมีการจัดงานแสดงของช้างในปี พ.ศ.2504 จึงได้นำเอาตีนชิ่น (กะโบล) ของกลุ่มชาวกูยเข้ามาผสมผสานเพื่อให้เข้ากับการแสดงของช้างอันเป็นการนำเอาเอกลักษณ์ของผ้าแบบชาวกูยมาจัดการแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ผ้าถุงโฮลของเขมรจึงมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับงานและได้ถือเป็นแบบแผนตั้งแต่นั้นมา เครื่องแต่งกายอื่น ๆ มีผ้าสะใบพาดไหล่ขวาทิ้งชายไปผูกเป็นโบข้างสะโพกซ้ายสวมสร้อยตัว (ทำด้วยทองคำหรือเงินเขมรเรียกว่าจาร) พาดบ่าตรงข้ามกับสไบ ใส่ต่างหูเต่ารั้ง (ตะเกา) เป็นต่างหูที่ทำขึ้นเฉพาะกลุ่มชาวเขมรและชาวกูยในแถบอีสานใต้และเขมรต่ำในกัมพูชา



31.1 จาร (สร้อยตัว)



32.2 กระจอร (ต่างหู)



33.3 ตะเการะยา (ต่างหูเต่ารั้ง)

ภาพที่ 33 เครื่องประดับที่ใช้ตกแต่งในเรือมอันเร

ภาพที่ 34 การแต่งกายเรือมอันเรที่ยึดถือเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน

ในปี พ.ศ.2498 เดือนพฤศจิกายน พระบาทสมเด็จฯ พระเจ้าอยู่หัวเสด็จเยี่ยมราษฎรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือพร้อมสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เมื่อเสด็จฯ ถึงจังหวัดสุรินทร์ในวันที่ 18 พฤศจิกายน 2498 ผู้ว่าราชการจังหวัดและข้าราชการได้จัดการแสดงถวายเพื่อทอดพระเนตร การแสดงครั้งนั้นมี 2 ชุด คือ เจรียงนอรแก้ว (การร้องเพลงปฏิพากย์ของชาวเขมร) และการแสดงเรือมอันเร (ขณะนั้นยังเรียกการแสดงโล้ดอันเร) ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด โดยให้ผู้หญิงแต่งกายเลียนแบบผู้ชายเนื่องจากระยะเวลาการฝึกซ้อมการแสดงมีจำกัดและผู้ชายรำไม่สวยจึงกำหนดเอาผู้หญิงแสดงทั้งหมด (นางผ่องศรี ทองหล่อ. สัมภาษณ์ : 16 มิถุนายน 2546) ท่าออกเริ่มด้วยรำตรุษเดินออกไปจัดเป็นรูปวงกลม เมื่อจัดระเบียบรูปแถวเสร็จแล้ว ผู้รำทุกคนจะนั่งลงหันหน้าไปยังพลับพลาที่ประทับชั่วคราว ซึ่งสร้างขึ้นหน้าจวนผู้ว่าราชการจังหวัดหลังเดิม พร้อมทำการถวายบังคมหนึ่งครั้ง แล้วจึงเริ่มรำในท่าจีงมูย จึงปีร และมะโล๊บโดง โดยลำดับในการรำครั้งนั้นไม่มีท่าไหว้ครู (ใช้การถวายบังคมแทน) ส่วนท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งยังไม่มีการประดิษฐ์เพิ่มเติม พอจบท่ารำในแต่ละท่าผู้รำจะยืนเท้าชิดหยุดรอจังหวะเพลงใหม่และรำจังหวะท่ารำต่อไปจนจบเพลง ส่วนการรำเข้าสากในท่าโลดโผนต่อท้ายได้นำเอาเฉพาะบางท่าที่ดูแล้วสวยงาม สุภาพ ไม่กระโดกกระเดกหรือโลดโผนจนเกินงาม (หรือที่เรียกว่า เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จญ์) เช่น ทำท่าถวายบังคมท่าสอดเข่าเอาเชิง ท่ากังหันหมุน ท่านอนราบกลางสาก โดยไม่มีท่าหกคะเมนตีลังกาหรือท่าอื่น ๆ ที่ดูแล้วไม่เหมาะสมใส่ลงไป การเข้าสากในท่าโลดโผนใช้ผู้ชายเข้าสากโดยเฉพาะ นับเป็นการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองเรือมอันเรที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนเป็นครั้งแรกนับตั้งแต่มีการปรับปรุงให้เป็นการแสดงจากการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเร ยกเว้นนักแสดงท่าโลดโผนที่ต้องใช้ผู้ชายแสดงอยู่เนื่องจากต้องมีความคล่องตัวและมีท่าที่ผู้หญิงไม่ควรแสดงออกเพราะยึดถือแต่โบราณมาว่าท่าพลิกแพลงโลดโผนต้องเป็นผู้ชายเท่านั้น

ภาพที่ 35 ภาพนักแสดงเรือมอันเรที่แสดงถวายเฉพาะพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พ.ศ.2498

ปี พ.ศ.2498 นายวินัย สุวรรณกาศ นายอำเภอท่าตูมขณะนั้นได้สำรวจและรวบรวมช้างที่มีอยู่ในบ้านตากลาง บ้านกระโพ ตำบลกระโพ อำเภอท่าตูม และได้นำช้างทั้งหมดที่มีอยู่มารวมตัวที่ฝั่งแม่น้ำมูล จัดการแข่งขันช้างว่ายน้ำและได้มีการจัดให้มีการแสดงของช้างเป็นครั้งแรก ซึ่งในครั้งนั้นยังไม่มีการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ เข้าไปร่วมแต่อย่างใด เป็นการแสดงความสามารถของช้างโดยเฉพาะ ทำให้ประชาชนในเขตอำเภอท่าตูมและในละแวกใกล้เคียงรวมทั้งจังหวัดสุรินทร์มีความสนใจ ในความสามารถของช้างในครั้งนั้นจึงเป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงของช้างนับแต่นั้นมา

จากการรวมตัวของช้าง ในปี พ.ศ.2498 โดยนายวินัย สุวรรณกาศ ทำให้เป็นที่สนใจของประชาชนทั่วไป กอปรกับได้มีการสร้างที่ว่าการอำเภอท่าตูมหลังใหม่ ทำให้นายอำเภอมีดำริให้จัดงานแสดงช้างขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ในปี พ.ศ.2503 โดยจัดในบริเวณสนามบินเก่า อ.ท่าตูม (ปัจจุบันคือบริเวณโรงเรียนท่าตูมประชาเสริมวิทย์) เพื่อเป็นการฉลองที่ว่าการอำเภอหลังใหม่และจัดให้เป็นงานประจำปีต่อไป เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน 2503 ในงานมีการแสดงการเดินขบวนแห่ช้าง การคล้องช้างป่า การแข่งขันช้างวิ่งเร็ว มีช้างเข้าร่วม 60 เชือก นอกจากการแสดงของช้างแล้ว ยังมีการแสดงเรือมอันเรเข้าไปร่วมในครั้งนั้นด้วย (สู่ทศวรรษที่ 4 งานแสดงของจังหวัดสุรินทร์ , 2534 : 35) การจัดการแสดงของช้างที่อำเภอท่าตูม ในวันที่ 19 พฤศจิกายน 2503 นี้เอง ได้มีการจัดประชาสัมพันธ์แพร่ภาพทางโทรทัศน์ ทางวิทยุกระจายเสียง และสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เผยแพร่ข่าวสารออกไป ทำให้เกิดความสนใจแก่ชาวไทยและชาวต่างประเทศในวงกว้างมากขึ้น อ.ส.ท. (องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ปัจจุบัน คือ ท.ท.ท. (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย) มีพลโทเฉลิมชัย จารุวัสต์ ผู้อำนวยการการส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยในขณะนั้นได้ลงมาร่วมมือกับจังหวัดสุรินทร์จัดให้มีการแสดงของช้างเป็นปีที่ 2 ในวันที่18 พฤศจิกายน 2504 ที่อำเภอท่าตูม โดย อ.ส.ท. เข้ามาดำเนินการจัดส่งเจ้าหน้าที่มาร่วมฝึกและดูแลช้างที่ร่วมแสดง กำหนดรูปแบบการจัดงานช้าง พร้อมนำนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศประมาณ 300 คน (ส่วนมากเป็นชาวต่างประเทศ) โดยนำการแสดงเรือมอันเรชุดเดิมในปี พ.ศ.2503 เข้าร่วมแสดงด้วย

ปี พ.ศ.2504 นับเป็นปีแรกที่ อ.ส.ท. เข้ามาเป็นผู้ดำเนินการร่วมกับจังหวัดสุรินทร์โดยจัดระบบงานและแบ่งหน้าที่ของการจัดงานแสดงของช้างอย่างชัดเจน กล่าวคือ จังหวัดสุรินทร์มีหน้าที่จัดงานช้างและฝึกช้าง ซ้อมการแสดงเรือมอันเรและอื่น ๆ ส่วน อ.ส.ท. มีหน้าที่ในการโฆษณาประชาสัมพันธ์กับชาวต่างประเทศ และนักท่องเที่ยวทั่วไป จัดพิมพ์บัตรจำหน่ายทำความตกลงกับการรถไฟ จัดขบวนรถพิเศษสำหรับนักท่องเที่ยวกรุงเทพฯ–สุรินทร์ให้ 1 ขบวน (เป็นรถนอนทั้งขบวน) จัดทำโปสเตอร์เกี่ยวกับงานแสดงของช้างทั้งหมด จังหวัดสุรินทร์จัด สถานที่รับประทานอาหารเช้าและจัดหาพาหนะเดินทางไปอำเภอท่าตูม (รด.หน้า 37)

การแสดงเรือมอันเร (โล้ดอันเร) ในครั้งนั้นยังยึดแบบแผนเดิมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 และ พ.ศ.2498 (ครั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯเสด็จเยี่ยมเยือนราษฎรในภาคอีสาน) เพียงแต่เพิ่มจำนวนนักแสดงจากปี พ.ศ.2503 ซึ่งมีเพียง 25 คู่ (50 คน) เป็น 50 คู่ (100 คน)

นักแสดงทั้งหมดคัดเลือกมาจากครูประชาบาลทั้งชายและหญิง มีการฝึกซ้อมอย่างหนักและพิถีพิถัน เพื่อเป็นการอวดฝีมือในการแสดงให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้มาท่องเที่ยวงานแสดงของช้างในคราวนั้น ได้รับความสนใจทั้งจากชาวต่างประเทศ นักทัศนาจรจากพระนครและประชาชนในจังหวัดใกล้เคียงอย่างคาดไม่ถึง

2. การหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดง (พ.ศ.2508 - 2520)

จากความสำเร็จในการจัดการแสดงของช้าง โดยองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.)ร่วมกับจังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ.2504 พลโทเฉลิมชัย จารุวัสต์ ผู้อำนวยการการส่งเสริมท่องเที่ยวได้จัดทำรายงานเสนอต่อคณะรัฐมนตรี เพื่อพิจารณาให้งานนี้เป็นงานประจำปีของชาติ ข้อความในรายงานบันทึกของพลโทเฉลิมชัย จารุวัสต์ สรุปความได้ว่า "จังหวัดสุรินทร์มีช้างเป็นจำนวนมากเพราะชาวพื้นเมืองที่เรียกว่า "ส่วย" มีอาชีพจับช้างป่ามาฝึกให้เชื่อง หัดให้ทำงาน พันฤดูทำนาจะฝึกหัดให้แสดงอะไรก็ได้ ทุกบ้านนิยมเลี้ยงช้างบ้านหนึ่ง ๆ มีหลายเชือก ถ้าหากนำช้างมารวมกันเป็นจำนวนมาก ๆ จัดให้ช้างแสดงความสามารถต่าง ๆ คงจะเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ไม่เคยปรากฏในที่แห่งใดในโลก" (เปิดทศวรรษที่ 4 สู่วัยฉกรรจ์ของงานช้างจังหวัดสุรินทร์ , 2534 : 41) คณะรัฐมนตรีได้ประชุมเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2505 มีมติให้จัดงานโดยถือว่าเป็นงานประจำปีของชาติตามข้อเสนอของ อ.ส.ท. มอบให้ อ.ส.ท. เป็นเจ้าของเรื่องดำเนินการและให้ส่วนราชการที่เกี่ยวข้องให้การสนับสนุนร่วมมือตามความจำเป็นได้วางแผนโครงการจัดงาน 3 วัน ในวันที่ 16-18 พฤศจิกายน 2505 นายคำรณ สังขกรณ์ ผู้ว่าราชการจังหวัดสุรินทร์ ขณะนั้นพิจารณาเห็นว่าการจัดงานที่อำเภอท่าตูม ประสบปัญหาในความไม่สะดวกหลายประการ อาทิ การคมนาคมจากสุรินทร์ - ท่าตูม เป็นถนนลูกรังลำบากในการเดินทาง น้ำ - ไฟ ที่พัก ร้านอาหาร จึงได้ย้ายสถานที่มาจัดที่สนามกีฬาจังหวัดสุรินทร์จนถึงปัจจุบัน โดยจัดรายการแสดงเพิ่มมากขึ้นรวมทั้งพิจารณาถึงความสะดวกของนักท่องเที่ยวเป็นสำคัญ อ.ส.ท. จึงได้ทำการตกลงกับการรถไฟแห่งประเทศไทย ขอให้จัดขบวนรถพิเศษสำหรับนักท่องเที่ยวจากจังหวัดพระนคร 3 เที่ยว วิ่งรับส่งระหว่างกรุงเทพฯ - สุรินทร์ โดยไม่ต้องค้างคืนที่จังหวัดสุรินทร์

การแสดงเรือมอันเรได้จัดอยู่ในฉากสุดท้าย หลังจากการแสดงของช้างสิ้นสุดลง รูปแบบของการแสดงก็ยังยึดแบบแผนการเรือมอันเรอย่างที่เคยปฏิบัติมา คือ ท่ารำออกใช้ท่ารำตรุษ เดินออกมาจัดรูปขบวนรอบสากและนั่งลงยกมือพนมระหว่างอกหนึ่งครั้งแล้วลุกขึ้นรำในท่าจึงมูย มีชาย - หญิงเดินรำเข้าสาก 1 คู่ จนจบเพลงก็จะยืนหยุดนิ่งรอจังหวะบรรเลงเพลงที่ 2 จึงปีร รำรอบ ๆ สาก โดยมีชาย - หญิง 1 คู่เดินรำเข้าสากในจังหวะจึงปีรเช่นเดียวกัน เมื่อเพลงจึงปีรบรรเลงจบนักแสดงจะยืนนิ่งรอจังหวะมะโล้บโดงเป็นจังหวะสุดท้าย หลังจากนั้นผู้รำทั้งชายและหญิงก็จะเปลี่ยนท่ารำในเพลงจึงปีรเร็วเดินออกนอกสนามทีละคู่ ขณะนี้เองผู้แสดงท่าเข้าสากโลดโผนจะรำป้อออกมา ในลักษณะสนุกสนาน คล่องแคล่ว พร้อมทั้งปฏิบัติเข้าสากในท่าพลิกแพลงอย่างตื่นเต้นเร้าใจ คนดูรอบสนามต่างร่วมกันส่งเสียงเชียร์อย่างสนุกสนาน จนเป็นที่พอใจคนดูแล้ว ผู้เข้าสากจะหยุดพร้อมกับก้มกราบสาก 3 ครั้ง เป็นอันจบการแสดง

ในปี พ.ศ.2508 มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเรือมอันเรซึ่งถือว่าเป็นการปรับปรุงให้มีรูปแบบใหม่ครั้งสำคัญ เมื่อนางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ นายกสมาคมวัฒนธรรมหญิงจังหวัดสุรินทร์ ได้ย้ายติดตามนายยรรยง จรัณยานนท์ ไปอยู่ที่กรุงเทพมหานคร นางบุญฑริก ทับเพ็ชร ย้ายติดตามสามีไปรับราชการที่จังหวัดอื่น นางประนอม คงเพ็ชร ได้ถอนตัวจากผู้ควบคุมการแสดง จึงมีการปรับเปลี่ยนผู้รับผิดชอบในการฝึกซ้อมนักแสดงใหม่ คือ นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ เป็นประธาน นางผ่องศรี ทองหล่อ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ และนางสุจินต์ ทองหล่อ เป็นกรรมการผู้ฝึกซ้อมและช่วยกันคิดประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มเติม (ผู้วิจัยขอเรียกว่าศิลปินพื้นบ้าน “กลุ่มผลัดใบ”) โดยมีแนวคิดว่าการเรือมอันเรที่แสดงอยู่เดิมยังไม่มีความสมบูรณ์พอ ทั้งลีลาท่ารำ จำนวนท่ารำ ซึ่งยังมีน้อยมาก อีกทั้งนายปิ่น ดีสม ผู้ควบคุมวงดนตรีประกอบการแสดงและได้เคยร่วมเล่นโล้ดอันเรแบบชาวบ้านได้เสนอว่า ยังมีจังหวะเข้าสากอีกหลายสิบท่าที่ยังไม่ได้นำมาประดิษฐ์ให้เป็นแบบแผนสวยงาม น่าจะนำมาพิจารณาเป็นท่ารำเพิ่มเติม (นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ , สัมภาษณ์ : 2546) ทำให้ศิลปินพื้นบ้านกลุ่มผลัดใบร่วมกันคิดประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มเติมจากเดิม 3 ท่า (ไม่รวมท่าออกรำตรุษ)และจัดลำดับท่ารำใหม่โดยเพิ่มท่ารำอีก 2 ท่า คือ ท่ารำออก (เป็นท่าที่ใช้รำจนถึงปัจจุบัน) โดยใช้เพลงจึงปีรช้าบรรเลงประกอบ และท่ากัจปกา (เด็ดดอกไม้บูชาครู) ใช้เพลงกัจปกาซาปาดาน พร้อมทั้งเปลี่ยนลีลาท่ารำจึงมูยใหม่จากเดิมมือหนึ่งแบหงายที่หน้าขา มือหนึ่งตั้งวงบนสูง เปลี่ยนเป็นมือล่างจีบขัดนิ้ว หงายมือจรดหน้าขา (คล้ายท่าผาลาเพียงไหล่ เอียงด้านมือจีบหงายหน้าขา)

ช่วงการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงนี้เองที่ศิลปินกลุ่มผลัดใบได้นำเอาประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากกรมศิลปากรมาปรับปรุงท่ารำในจังหวะต่าง ๆ ให้มีความสวยงามอ่อนช้อยมากยิ่งขึ้น เป็นการปรับปรุงท่ารำให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมที่มาเที่ยวงานแสดงของช้างประจำปี ซึ่งไม่ใช่เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์แต่มีผู้ชมจากที่อื่นทั้งในประเทศและต่างประเทศ การปรับปรุงลีลาท่ารำดังกล่าวนับเป็นการคำนึงถึงกลุ่มคนภายนอกที่เข้ามาท่องเที่ยวเป็นด้านหลัก แต่ยังคงเอกลักษณ์บางอย่างและยังได้เพิ่มจังหวะรำสากเข้าไปอีกหลายจังหวะ โดยการนำเอาจังหวะโล้ดอันเรที่มีอยู่เดิมปรับเพิ่มท่าให้มากยิ่งขึ้น เกิดจินตทัศน์ใหม่ในเรือมอันเร กล่าวคือกลุ่มผลัดใบได้นำเอาจังหวะรำที่เป็นอิริยาบทของมนุษย์และกิริยาท่าทางของสัตว์มาประดิษฐ์เป็นท่ารำ เช่น ท่าผัดไดเม็กเฌอ (มือแหวกกิ่งไม้) ท่ากัจปกา (เด็ดดอกไม้) ท่าตำไรยโยลพลุ (ช้างแกว่งงวง) เป็นต้น นับเป็นช่วงที่มีการปรับเปลี่ยนแบบแผนของเรือมอันเรที่ได้รับอิทธิพลของนาฏยศิลป์ส่วนกลางในระยะแรกเริ่ม

ภาพที่ 36 ท่ารำจึงมูยที่ปรับขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2508

นายปิ่น ดีสม ได้ให้แนวคิดว่าโล้ดอันเรของชาวบ้านนั้นแท้ที่จริงมีหลากหลายจังหวะมาก ทั้งท่ารำและท่าเข้าสาก ท่ารำของชาวบ้านที่เรียกกันมีหลายท่า เช่น ท่าบ็องบอย (บังแดด) เบ๊าะฮ์รุย (ปัดแมลงวัน) ไดผัดเม็กเฌอ (มือแหวกกิ่งไม้) ตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) ตำไรโยลพลุ (ช้างส่ายงา) ฯลฯ ในเวลาต่อมาหลังจากมีการประดิษฐ์ท่าเชื่อมในแต่ละจังหวะเพิ่มจนเรือมอันเรได้ปรับปรุงเป็นรูปแบบศิลปะการแสดงที่ได้มาตรฐานที่เป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน

การปรับปรุงจังหวะรำสากในช่วงการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงยังคง 3 จังหวะเดิมเอาไว้ คือ จังหวะจึงมูย จึงปีร และจังหวะมะโล้บโดง โดยมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในจังหวะจึงมูยในท่ารำรอบสากในจังหวะที่ 4 เท่านั้น กล่าวคือเดิมเป็นการแบมือหงายจรดนิ้วที่หน้าขา เปลี่ยนมาเป็นจีบกดนิ้วหงายจรดหน้าขาแทน พร้อมกันนี้ได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่เรียกว่า จังหวะกัจปกาซาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) ในปี พ.ศ.2508 และปี พ.ศ.2515 ได้ประดิษฐ์จังหวะจึงปีรช้า (จังหวะรำออกซึ่งแต่เดิมใช้ท่ารำตรุษเป็นจังหวะเดินออก) ขึ้นมาแทนส่วนจังหวะจึงปีรเร็วไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด และได้จัดลำดับจังหวะรำสากใหม่ดังนี้ 1). จังหวะจึงปีรช้า (ท่าเดินออก) 2). จังหวะกัจกาปาซาปาดาน 3). จังหวะจึงมูย 4). จังหวะมะโล้บโดง และ 5). จังหวะจึงปีรเร็ว จบด้วยจังหวะเข้าสากในท่าโลดโผนพลิกแพลงปิดท้ายการแสดงทุกครั้ง จังหวะรำสากที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในยุคนี้ (พ.ศ.2508-2520) มี 2 จังหวะคือ จังหวะจึงปีรช้า (รำออก) และจังหวะกัจปกาซาปาดาน ดังจะอธิบายถึงจังหวะรำสากในท่าออกซึ่งยังไม่มีการเดินเข้าสากแต่อย่างใด และจังหวะกัจปกาซาปาดานทั้งจังหวะรำรอบสาก จังหวะเข้าสาก และท่ารำเข้าสาก ซึ่งจะลำดับของการปรับปรุงในช่วงนี้ตามหัวข้อต่อไปนี้คือ ก). จังหวะรำรอบสาก ข). จังหวะรำและสอดเท้าเข้าสาก ตามลำดับการจัดรูปแบบการแสดงเรือมอันเร ตั้งแต่ พ.ศ.2508 - 2520 ดังนี้

ก. จังหวะรำรอบสาก

1. จังหวะจึงปีรช้า (จังหวะรำเดินออก)

จังหวะจึงปีรช้าเป็นการนำทำนองเพลงจึงปีรเร็วเข้ามาบรรเลงในอัตรา 2 ชั้น ซึ่งเดิมการบรรเลงเพลงจึงปีรนี้จะบรรเลงในอัตราชั้นเดียว การประดิษฐ์ท่ารำในจังหวะนี้ใช้เป็นท่ารำออกเท่านั้นไม่มีจังหวะเข้าสากแต่อย่างใด เป็นการปรับปรุงท่ารำตรุษเดิมผสมกับท่าบ็องบอย (บังแดด) ทั้งมือเดียวและ 2 มือ โดยแบ่งเป็น 8 จังหวะ ดังนี้

จังหวะรำสาก	ภาพท่ารำออก	อธิบายท่ารำออก
จึงปีรช้า 1 2508 - ปัจจุบัน		1 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) จีบส่งหลังทั้ง 2 มือ ศีรษะเอียงซ้าย เปิดส้นเท้าขวา ย่อเข่าเล็กน้อย ทิ้งน้ำหนักตัวไปด้านเท้าหน้า
จึงปีรช้า 2		2 ลากเท้าขวามาก้าวเท้าไขว้หน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) เดินมือซ้ายหงายคล้ายท่าบัวชูฝัก มือขวาจีบส่งหลังเหมือนเดิม ศีรษะเอียงด้านขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะรำสาก	ภาพท่ารำออก	อธิบายท่ารำออก
จึงปีรซ้า 3		3 ลากเท้าซ้ายชิดเท้าขวา (จัญเติ๊จญ์) แล้วก้าวไขว้เท้าซ้าย (ปัญช์จญ์สะดุด) จีบส่งหลังทั้ง 2 มือ เอียงซ้าย
จึงปีรซ้า 4		4 ก้าวเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย (จัญเติ๊จญ์) ก้าวเท้าขวาไขว้ (ปัญช์จญ์สะดุด) เดินมือขวาที่จีบส่งหลังเป็นท่าบัวชูฝัก มือซ้ายจีบหลังแทน ศีรษะเอียงขวา
จึงปีรซ้า 5		5 ลากเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา (จัญเติ๊จญ์) ซ้าย จีบส่งหลังทั้ง 2 มือ ศีรษะเอียงด้านซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

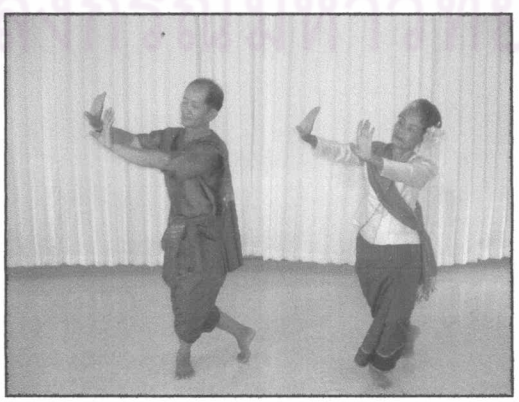
จังหวะรำสาก	ภาพท่ารำออก	อธิบายท่ารำออก
จึงปีรซ้า 6		6 ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย (จัญเดิ๊จญ์) แล้วก้าวเท้าขวาไขว้หน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) เดินมือจีบทั้ง 2 มือหงาย คล้ายวงบัวบานโดยหนีบแขนทั้ง 2 ข้างแนบลำตัว ปลายนิ้วชี้ไปด้านหน้าศีรษะเอียงขวา
จึงปีรซ้า 7		7 ลากเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา (จัญเดิ๊จญ์) แล้วก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) เปลี่ยนวงบัวบานขวาเป็นวงสูง ลดมือซ้ายเป็นวงล่างชิดสะโพก ศีรษะเอียงซ้าย
จึงปีรซ้า 8		8 ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย (จัญเดิ๊จญ์) แล้วก้าวเท้าขวาไขว้หน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) ลดวงขวามาชิดสะโพกวงซ้ายสูง ศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติตาม 1-8 จนจัดเป็นวงกลมรอบสากจึงหยุดนั่งลง

ภาพที่ 37 ภาพแสดงลำดับท่ารำออกจังหวะจึงปีรซ้า พ.ศ.2508

2. จังหวะกัจปกาซาปาดาน

จังหวะรำสากกัจปกาซาปาดาน เป็นจังหวะที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2508 และได้ยึดถือเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน ในการประดิษฐ์ท่ารำจังหวะนี้ศิลปินกลุ่มผลัดใบได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นกรณีเฉพาะ โดยมีแนวคิดว่า การประกอบกิจใดต้องรำลึกถึงพระคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์เป็นสำคัญ จึงได้ประดิษฐ์ท่ากัจปกาตามชื่อเพลงที่แปลว่า เด็ดดอกไม้ ทั้งจังหวะรำรอบสากและจังหวะรำเข้าสาก พร้อมทั้งได้คิดจังหวะกระทบสากตามจังหวะกลองขึ้นใหม่ ดังจะกล่าวตามลำดับคือ จังหวะรำรอบสากและจังหวะรำเข้าสาก เป็นตารางดังนี้

จังหวะรำรอบสาก ผู้รำทั้งหมดลุกขึ้นหลังจากพนมมือไหว้ครู 1 ครั้งแล้วเพลงเริ่มบรรเลงทำนองกัจปกา ผู้รำทั้งชายและหญิงจะรวมมือจีบระหว่างอกเตรียมที่จะรำต่อไป ในจังหวะนี้ได้แบ่งจังหวะเป็น 4 จังหวะ คือ จังหวะที่ 1 รวมมือจีบระดับอก ยุบ – ยืด จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวาไขว้ มือทั้ง 2 คลายจีบไปเป็นวงหน้า (ท่าตำไรยโยลพลุ) มือซ้ายสูงกว่ามือขวาเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 3 ลากเท้าซ้ายมาชิด มือซ้ายจีบ มือขวาตั้งวงระดับอก (รวมมือ) ก้าวไขว้ซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย จังหวะที่ 4 ลากเท้าขวามาชิด เดินมือซ้ายจีบไปเป็นวงสูง (วงล้น) มือขวาจีบส่งหลัง ก้าวเท้าขวาไขว้หน้า ศีรษะเอียงขวาหน้าแหงนดูมือสูง ปฏิบัติสลับข้างไปมาจนจบเพลง เรียกจังหวะนี้เต็ม ๆ ว่า จังหวะกัจปกาซาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู)

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จังหวะกัจปกา ชายหญิงปฏิบัติเหมือนกันเป็นท่าเชื่อมต่อจากจังหวะไหว้ครู (ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2521)		มือทั้งสองจีบขัดนิ้วระดับชายพก ย่อเข่าเท้าขวาตั้งรับน้ำหนักตัวเท้าซ้ายจรดข้างเท้าขวาหน้าตรง ยุบ – ยืด
กัจปกา เริ่มจังหวะที่ 1 พ.ศ.2508-ปัจจุบัน		1.1 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้า มือทั้ง 2 กรายจีบไปตั้งวงทั้ง 2 มือ มือขวาสูงกว่ามือซ้ายเล็กน้อย (คล้ายท่าบังสุริยา)เรียกท่านี้ว่า ตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงวง) ศีรษะเอียงซ้าย เบี่ยงตัวไปทางขวา ยุบ-ยืด

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
กัจปกา จังหวะที่ 2		1.2 ก้าวเท้าขวาไขว้หน้าลดวงซ้ายมาอยู่หน้าม้วนมือขวาเป็นจีบตะแคงเข้าหาลำตัว (รวมมือ)ศีรษะเอียงขวา เบี่ยงตัวไปด้านซ้ายสืบเท้า ยุบ-ยืด
กัจปกา จังหวะที่ 3		1.3 ก้าวไขว้เท้าซ้ายม้วนมือขวาปล่อยเป็นวงสูง มือซ้ายม้วนจีบส่งหลังศีรษะเอียงซ้ายสายตามองดูมือสูง เปิดหน้าเบี่ยงตัวไปด้านขวาสืบเท้า ยุบ - ยืด
กัจปกา จังหวะที่ 4		1.4 ก้าวไขว้เท้าขวาวาดมือซ้ายที่จีบหลังมาตั้งวงหน้าสูง มือขวาเดินวงมาตั้งต่ำกว่าวงซ้ายเล็กน้อยศีรษะเอียงขวาเบี่ยงตัวไปด้านซ้าย สืบเท้า ยุบ-ยืด
กัจปกา จังหวะที่ 5		1.5 ก้าวไขว้เท้าซ้ายม้วนมือซ้ายมาจีบตะแคงเข้าหาลำตัว มือขวาตั้งวงหน้าศีรษะเอียงซ้ายเบี่ยงตัวไปด้านขวา สืบเท้า ยุบ-ยืด

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
กัจปกา จังหวะที่ 6		1.6 ก้าวไขว้เท้าขวาม้วนมือซ้ายที่จีบเป็นวงสูง มือขวาม้วนจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงขวาเบี่ยงตัวไปด้านซ้าย สืบเท้า ยุบ- ยืด ปฏิบัติตาม 1.1 – 1.6 ต่อเนื่องจนจบเพลง

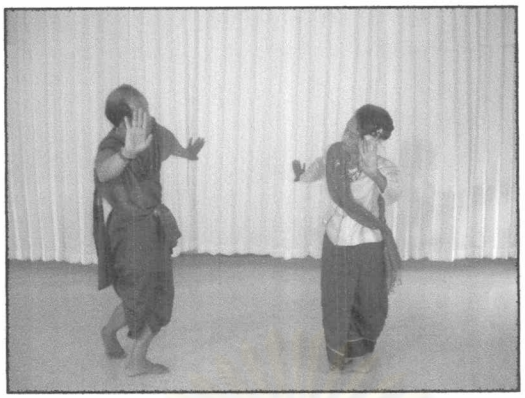
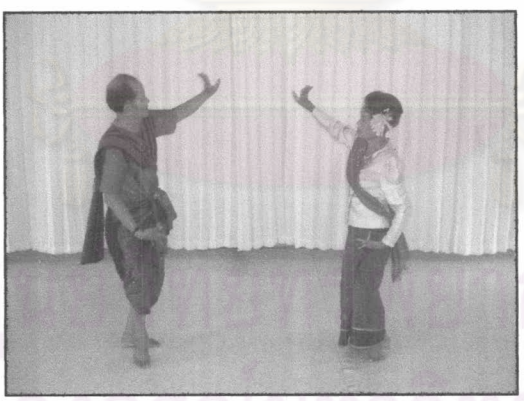
ภาพที่ 38 ภาพลำดับท่ารำรอบสากจังหวะกัจปกา

3. จังหวะจึงมูย (ขาเดียว)

การปรับเปลี่ยนจังหวะจึงมูยในช่วงนี้ไม่มีการเปลี่ยนแปลงมากนักเพียงแต่ให้นักแสดงชายหญิงหันหน้าและหันหลังให้กันและปรับท่าสุดท้ายของจังหวะจึงมูยที่มือแบหงายหน้าขาเป็นจีบข้างสะโพกแทน ที่เป็นดังนี้เพราะครูปิ่น ดีสมได้เปลี่ยนทำนองเพลงเซ็ม (เดิม) เป็นเพลงจึงมูยอันเป็นเพลงที่ครูปิ่นเคยบรรเลงประกอบการเล่นโล้ดอันเรของชุมชนบ้านคอโค เนื่องจากจังหวะกลองในเพลงดังกล่าวมีเสียงตีที่ดังและชัดเจนกว่า (- ครึม โจ๊ะ ครึม - ครึม โจ๊ะ ครึม) เหมาะกับการสอดเท้าเข้าสาก อีกทั้งทำนองก็ช้ากว่าเพลงเดิม จึงถือปฏิบัติแต่นั้นมาทั้งจังหวะรำรอบสากและจังหวะสอดเท้าเข้าสาก

จังหวะจึงมูยในช่วงของการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดง (พ.ศ.2508) สามารถอธิบายท่ารำประกอบภาพตามตารางได้ดังนี้

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จึงมูย 1 ชาย-หญิงหันหน้าเข้าหากัน		2.1 ชาย มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงขวา โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย หญิง มือซ้ายตั้งวงสูง มือขวาจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงซ้าย โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จึงมูย 2		2.2 ชาย มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายวาดจีบเป็นวงส่งหลัง ก้าวเท้าขวา เอียงขวา หญิง มือซ้ายตั้งวงสูง มือขวาวาดจีบเป็นวงหลัง ก้าวเท้าซ้าย เอียงซ้าย
จึงมูย 3		2.3 ชาย มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายวาดวงหลังมาจีบขัดนิ้วที่ชายพก เอียงขวา หญิง มือซ้ายตั้งวงสูง มือขวาวาดวงหลังมาจีบขัดนิ้วที่ชายพก เอียงซ้าย ก้าวเท้าขวาไขว้หน้า
จึงมูย 4		2.4 ชาย มือขวาลดมือวงมาจีบขัดนิ้วระดับชายพก มือซ้ายวาดมือเป็นวงสูง ก้าวเท้าขวาข้าง ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้าย ชักเท้าขวาจรดหน้าเท้าซ้าย เอียงขวา หญิง มือซ้ายลดมือวงมาจีบขัดนิ้วระดับชายพก มือขวาวาดมือเป็นวงสูง ก้าวเท้าซ้ายข้าง ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา ชักเท้าซ้ายจรดหน้าเท้าขวา ศีรษะเอียงซ้าย ปฏิบัติตาม 1.1 – 1.4 โดยหันหลัง-หันหน้าสลับกัน

ภาพที่ 39 ภาพลำดับท่ารำรอบสากในจังหวะจึงมูยพ.ศ.2508-2520

4. จังหวะมะโล้บโดง

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าจังหวะมะโล้บโดงเป็นจังหวะที่เข้าสากยากจังหวะหนึ่งเพราะการกระทบสากในจังหวะนี้กระทบเร็วผู้เข้าสากจะต้องก้าวเข้าสากเร็วและออกอย่างรวดเร็ว ลักษณะการก้าวเท้าเข้าสากดั้งเดิมนั้นจะโหย่งเท้า (จัญเต๎จญ์) ขึ้นโดยเผ่นตัวให้สูงเพื่อยกน้ำหนักให้ลอยจากพื้น ดังนั้นกิริยามือจึงต้องสูงตามไปด้วย ซึ่งการนำจังหวะมะโล้บโดงมาปรับปรุงเป็นจังหวะเข้าสาก 1 ใน 3 จังหวะในช่วงการปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงก็ยังมีเค้าเดิมอยู่บ้าง

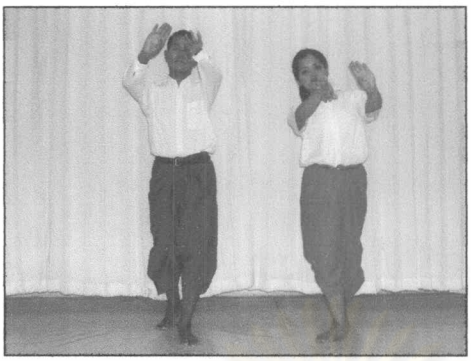
แต่เมื่อนำเอามาปรับปรุงใหม่ในช่วงการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงศิลปินกลุ่มผลัดใบจึงได้ปรึกษากับครูปิ่น ดีสมให้เรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ซึ่งก็ใช้เพลงมะโล้บโดงของเดิมมาขยายจังหวะให้ช้าลง และกำหนดวิธีการกระทบสากขึ้นมาใหม่ให้เข้ากับจังหวะกลองผู้ฝึกซ้อมเรือมอันเร (ฝ่ายนาฏยศิลป์) จึงได้ปรับปรุงขยายท่ารำให้ช้าลงเป็น 2 เท่า คือ 8 จังหวะ (แต่เดิม 4 จังหวะ) พร้อมทั้งได้เพิ่มท่ารำเข้าสากเป็น 8 จังหวะเหมือนกัน (จะกล่าวในจังหวะรำเข้าสาก)

การรำรอบสากในจังหวะมะโล้บโดงนี้แต่เดิมผู้รำจะต้องย่อเข่ามากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เมื่อก้าวไขว้เท้าหน้าจะโน้มตัวไปข้างหน้าในจังหวะแรก พอจังหวะที่ 2 จะคืนตัวและเบี่ยงหน้ามองมือสาวข้างหลังทันที การรำในลักษณะดังกล่าวเรียกว่า เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลม) จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ในภาษาเขมรแปลว่า ดื้อรั้นหรือต่อต้านเป็นการแสดงด้านอากัปกิริยาเมื่อไม่พอใจสิ่งใดเมื่อมาใช้ความหมายในการรำหมายถึงการรำต้านลมหรือฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก ดังภาพ

ภาพที่ 40 ภาพแสดงการรำต้านลม (เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์)

ท่ารำรอบสากในจังหวะมะโล้บโดงยังมีแบบแผนเหมือนเดิมแต่ยืดจังหวะให้ช้าลงจากเดิม 4 จังหวะห้องเพลงเป็น 8 จังหวะห้องเพลง ดังตารางภาพท่ารำพร้อมคำอธิบายประกอบ

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
มะโล้บโดง 1 พ.ศ.2508 ถึง พ.ศ.2520	 	1.1 ชาย จีบขัดนิ้วรวมมือที่ชายพก ย่อเข่า ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าขวา ศีรษะตรง หญิง จีบขัดนิ้วรวมมือที่ชายพก ย่อเข่า ถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าซ้ายศีรษะตรง
มะโล้บโดง 2		1.2 ชาย ก้าวไขว้เท้าซ้ายโน้มตัวไปด้านขวาแต่น้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย มือขวาวาดเป็นวงหน้าสูง มือซ้ายวาดเป็นจีบส่งหลัง หญิง ก้าวไขว้เท้าขวาโน้มตัวไปด้านขวาแต่น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา มือซ้ายวาดเป็นวงหน้าสูง มือขวา วาดเป็นจีบส่งหลัง
มะโล้บโดง 3		1.3 ชาย ถ่ายน้ำหนักตัวคืนไปที่เท้าขวาทันที สาวจีบซ้ายตะแคงข้างลำตัว ศีรษะเอียงขวา สาวจีบจังหวะ 3 – 4 , 5 - 6 หญิง ถ่ายน้ำหนักตัวคืนไปที่เท้าซ้ายทันที สาวจีบขวาตะแคงข้างลำตัว ศีรษะเอียงซ้าย

รำรอบสาก	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
มะโล้บโดง 4		1.4 ชาย วาดมือซ้ายปล่อยเป็นวงหน้าต่ำกว่าวงขวาเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา จังหวะ 7 - 8 หญิง วาดมือขวาปล่อยเป็นวงหน้าต่ำกว่าวงซ้ายเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย เตรียมปฏิบัติในท่า 1.1-1.4 โดยชาย-หญิงจะสลับหันหน้าหันหลังให้กันจนจบเพลง

ภาพที่ 41 ภาพลำดับท่ารำรอบสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2508-2520

ข. จังหวะรำและสอดเท้าเข้าสาก

ในช่วงการหยิบยืมทางศิลปะการแสดง พ.ศ.2508 – 2520 ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของศิลปะการแสดงเรือมอันเรครั้งสำคัญอันนำไปสู่การพัฒนาให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ต่อไป ทั้งจังหวะรำรอบสาก จังหวะรำเข้าสาก การสอดเท้าเข้าสาก และการเลือกสรรทำนองเพลงซึ่งถือว่าเป็นการเปลี่ยนแบบแผนให้เข้ากับรสนิยมคนดูที่เป็นกลุ่มคนนอกวัฒนธรรมได้เดินทางมาท่องเที่ยวในงานแสดงของช้างประจำปี ในช่วงต้นของการปรับปรุงรูปแบบของเรือมอันเรจะผูกโยงอยู่กับการแสดงของช้างประจำปีเป็นสำคัญ ส่วนการเผยแพร่สู่สาธารณชนในวงกว้างเช่นนำศิลปะการแสดงไปเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ หรือตามจังหวัดในภูมิภาคอื่น ๆ แม้มีการไปเผยแพร่ยังภูมิภาคต่าง ๆ ก็จะเป็นการเผยแพร่ในวาระพิเศษเท่านั้น ดังนั้นการประดิษฐ์ท่ารำเรือมอันเรในช่วงนี้จึงมีความสัมพันธ์และเพื่อรองรับในงานแสดงของช้างเดือนพฤศจิกายนของทุกปี ซึ่งจะแสดงเพียงปีละ 1 ครั้งเป็นด้านหลัก

เมื่อศิลปินกลุ่มผลัดใบได้จัดลำดับจังหวะรำสากใหม่ ทั้งยังได้เพิ่มจังหวะรำสากอีก 1 จังหวะ คือ จังหวะกัจปกาชาปาดาน และเห็นว่าท่ารำรอบสาก ท่ารำเข้าสาก และท่าสอดเท้าเข้าสากดูไม่สอดคล้องกับทำนองเพลงใหม่จึงได้ช่วยกันคิดประดิษฐ์ท่ารำบางท่าให้ดูสอดคล้องและกลมกลืนกับทำนองเพลง จังหวะตีกลองและความหมายของท่ารำที่ต้องแสดงออกทางสีหน้าท่าทางของผู้รำด้วย ทำให้การแสดงเรือมอันเรได้พัฒนาขึ้นอีกระดับหนึ่ง กล่าวคือนอกจากจะเน้นลีลาท่าทางที่สวยงาม อ่อนช้อยและยังคำนึงถึงความหมายและการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้แสดงอีกเช่นในท่ากัจปกาชาปาดานอันเป็นท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ในท่าเด็ดดอกไม้ (จีบปรกข้างสูงลำตัวยืดขึ้น) เมื่อเด็ดได้แล้วก็จะมานำไว้ระดับอก (รวมมือจีบ - วง) หลังจากนั้นก็จะกรายมือที่จีบปล่อยเป็นวงสูงทอดสายตามองมือสูงอันเป็นการคารวะครูหรือเทพยดาที่ตนนับถือด้วยจิตสำรวม เป็นอาทิ

จังหวะรำและสอดเข้าสากในช่วงนี้ได้กำหนดให้มี 4 จังหวะ หลังจากลุกขึ้นจากนั่งพนมมือแล้วเริ่มด้วย 1). จังหวะกัจปกาชาปาดาน 2). จังหวะจึงมูย 3). จังหวะมะโล้บโดง และ 4). จังหวะจึงปีรเร็ว ซึ่งทั้ง 4 จังหวะจะมีการปรับเปลี่ยนที่แตกต่างกันออกไป (นอกจากจังหวะกัจปกาชาปาดานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่) คือจังหวะจึงมูยมีการเปลี่ยนแปลงทั้งท่ารำและการสอดเท้าเข้าสาก จังหวะมะโล้บโดงมีการปรับเปลี่ยนมือคล้ายท่านางนอน การสอดเท้าเข้าสากจะขยายจังหวะการเดินในสากเป็น 4 ห้องเพลง และจังหวะจึงปีรเร็วได้ปรับเฉพาะการสอดเท้าเข้าสากเท่านั้นส่วนมือนั้นไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด ดังจะกล่าวอธิบายในแต่ละจังหวะดังนี้

1. ท่ารำและการสอดเท้าเข้าสากจังหวะกัจปกาชาปาดาน เป็นจังหวะที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่จากเพลงพื้นบ้านที่ชื่อว่า กัจปกาชาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อเคารพครูบาอาจารย์ ปวงผี เทพเทวดาทั้งหลายหลังจากเสร็จในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีมะม็วต (เข้าทรง) พิธีม็องกวลจองได (สู่ขวัญ) หรือพิธีมงคลอื่น ๆ จะบรรเลงเพลงกัจปกา เป็นการแสดงถึงความสำเร็จลุล่วงในการประกอบกิจต่าง ๆ คล้ายเพลงกราวรำของประเพณีไทยโดยเฉพาะเวลาเสร็จสิ้นพิธีการต่าง ๆ มักจะบรรเลงเพลงกราวรำเป็นการจบท้ายเสมอ

ในการนำเอาเพลงกัจปกาชาปาดาน มาเป็นจังหวะหนึ่งในท่ารำทั้ง 5 ที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เนื่องจากเห็นพ้องกันว่าเป็นเพลงที่มีความไพเราะฟังแล้วองอาจ สง่างาม มีความเคารพนมนอบแฝงอยู่ จึงได้ร่วมกันคิดประดิษฐ์ทั้งท่ารำรอบสาก และท่ารำเข้าสาก และจังหวะกระทบสากขึ้นใหม่ ส่วนการสอดเท้าเข้าสากได้นำเอาการสอดเท้าจังหวะมะโล้บโดงเมื่อครั้งแรกที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2495 – 2507 แต่ให้ปฏิบัติการสอดเท้าเข้า – ออกพร้อมกันทั้งชายหญิง จังหวะเข้าสากกัจปกานี้สามารถเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกลอง จังหวะกระทบสาก และจังหวะเข้าสากได้ดังนี้

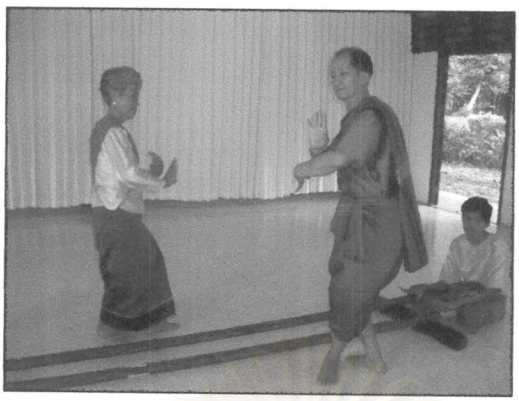
ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6	7	8
จังหวะกลอง	- - - -	- - -เจิง	-	- - -ครึม	- - -เจิง	- - -เจิง	- - -ครึม	- - -ครึม
จังหวะกระทบสาก	- - - -	-กึง-กึง	- - - -	-กึง-กึง	- - -กึง	- - -กึง	- - -ก็อก	- - -ก็อก
จังหวะเข้าสาก	รวมเท้า ยุบ - ยืด	ก้าวไขว้ ซ้ายเข้าสาก	ก้าวขวาเข้าสากตาม	ก้าวซ้ายออกด้านเดิม	ก้าวขวาออกตามขาซ้าย	รวมเท้า	ลากเท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย	ถ่ายน้ำหนักตัวไว้ที่เท้าขวา

ตารางที่ 4 ความสัมพันธ์ของจังหวะกลอง การกระทบสาก และการเข้าสากในจังหวะกัจปกา

จังหวะเข้าสาก ผู้รำชาย – หญิง 1 คู่ เดินแยกออกจากวงเข้าไปหาสากจังหวะกัจปกาด้วยการก้าวไขว้เท้าซ้าย จีบปรกข้างมือขวามือซ้ายตั้งวงเหยียดตึงเอียงซ้าย ลากเท้าขวามาชิด เดินมือซ้ายมารวมมือในระดับอก (มือซ้ายจีบมือขวาตั้งวงหน้า) ก้าวไขว้ขวามือซ้ายจีบปรกข้างมือขวาเหยียดตึงเอียงขวา ลากเท้าซ้ายมาชิดรวมระดับอก (มือขวาจีบมือซ้ายตั้งวง) ทำอย่างนี้จนถึงสากแล้วแยกตัวอยู่คนละข้างของสากหันหน้าเข้าหากันในจังหวะเข้าสาก

จะแบ่งเป็น 4 จังหวะ ในการสอดเท้าเข้าสากเมื่อสากเคาะในจังหวะ ก๊อก – ก๊อก เป็นจังหวะตกครั้นถึงสากเคาะ กึง ก็เริ่มเข้าสากตามจังหวะดังนี้ จังหวะที่ 1 ก้าวไขว้ซ้ายเข้าสากมือขวาจีบปรกข้างมือซ้ายเหยียดแขนตึง ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 2 ก้าวขวาเข้าสากเหลื่อมหน้าเท้าซ้าย เดินมือขวาที่จีบและมือซ้ายที่เหยียดตึงมารวมมือที่อก จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าซ้ายออกจากสาก เดินมือซ้ายเป็นจีบปรกข้าง มือขวาวงเหยียดแขนตึง ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 4 ก้าวเท้าขวาออกจากสากวางเหลื่อมหลังเท้าซ้ายรวมมือที่อกเตรียมเข้าจังหวะที่ 1 ต่อไปดังภาพ

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
กัจปกา ชาย-หญิงปฏิบัติเหมือนกันแต่อยู่คนละข้างของสาก โดยหันหน้าเข้าหากันสากห่าง (กึง)		1.1 มือขวาจีบปรกข้างสูง มือซ้ายวงเหยียดตึง ศีรษะเอียงซ้าย สายตาชำเลืองมองมือสูง ก้าวไขว้ซ้ายเข้าสาก
กัจปกา 2 สากห่าง (กึง)		1.2 ชักจีบปรกข้างลงมาวาดมือซ้ายมาตั้งวงหน้า ขวาจีบขัดนิ้วตะแคงรวมมือซ้าย ซ้ายอยู่หน้าขวาอยู่หลัง ศีรษะตรง ก้าวเท้าขวาเข้าสาก
กัจปกา 3 สากห่าง (กึง)		1.3 มือซ้ายวาดออกจากมือขวาไปจีบปรกหน้าแทนมือขวา คลายจีบเป็นวงเหยียด ศีรษะเอียงขวา ก้าวเท้าซ้ายออกจากสาก

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่าเข้าสาก	อธิบายท่าเข้าสาก
กัจปกา สากห่าง – ชิด กึง – ก็อก หลังจากยกเท้าขวาออกจากสากแล้ว		1.4 ชักจีบปรกข้างซ้ายลงมา วาดมือขวามาตั้งวงหน้าระดับอก (รวมมือ) ศีรษะตรง ก้าวเท้าขวาออกเตรียมปฏิบัติตามจังหวะ 1.1 – 1.4 จนเดินออกจากสากไป

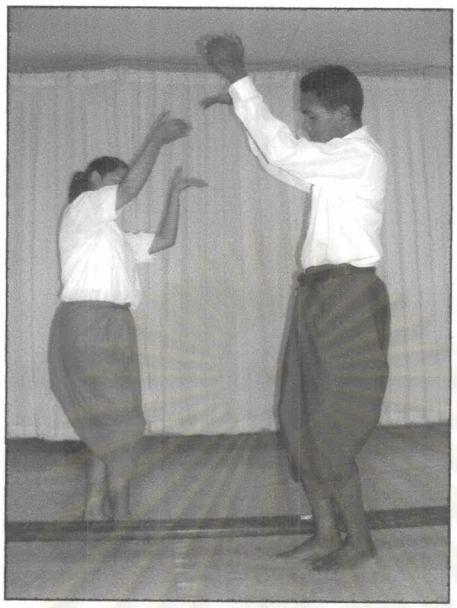
ภาพที่ 42 ภาพลำดับการสอดเท้าและรำเข้าสากจังหวะกัจปกา

2. ท่ารำและการสอดเท้าเข้าสากจังหวะจึงมูย จังหวะจึงมูยคือการเข้าสากเท้าใดเท้าหนึ่งเพียงเท้าเดียว เดิมในจังหวะนี้ผู้รำเข้าสากจะก้าวเท้าที่เหลือข้ามสากไปแล้วจึงค่อยสอดเท้าที่เข้าสากเดิมก้าวกลับที่ แต่เมื่อมีการปรับเปลี่ยนทำนองเพลงให้ช้าลงและการตีกลองได้ปรับใหม่ (- ครึม โจ๊ะ ครึม - ครึม โจ๊ะ ครึม) จังหวะกระทบสากจึงต้องปรับให้เข้ากับจังหวะกลอง (- กึง กึง ก็อก กึง ก็อก กึง กึง) มือที่ปฏิบัติในท่าบัวชูฝักแปลงเป็นท่าบัวบาน (บ็องบอย) และจีบส่งหลังทั้ง 2 มือ ส่วนเท้าก็ยังคงแนวคิดเดิมไว้ตามจังหวะจึงมูยคือเข้าเพียงขาเดียวแต่ใช้วิธีการกระดกเท้าห้อยและยกเท้าห้อยหน้าแทน ดังจะเปรียบเทียบให้เห็นตามตารางดังนี้

จังหวะกลอง	- - - -	- - -ครึม	- - -โจ๊ะ	- - -ครึม	- - - -	- - -ครึม	- - -โจ๊ะ	- - -ครึม
จังหวะกระทบสาก	-	กึง	ก็อก	กึง	-	กึง	ก็อก	กึง
จังหวะเข้าสาก	สอดเท้าขวาเข้าสาก	ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก	กระดกห้อยเท้าขวา	ยุบ – ยืดรอ 1 จังหวะ	วางเท้าขวาที่ห้อยลงกลางสาก	ชักเท้าซ้ายกลับที่เดิม	ยกเท้าขวาหน้าลักษณะห้อย	ยุบ – ยืดรอ 1 จังหวะ

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบจังหวะกลอง จังหวะกระทบสาก และจังหวะเข้าสากจึงมูย 2508-ปัจจุบัน

ส่วนการรำเข้าสากในการแสดงออกทางกิริยามือได้เปลี่ยนจากท่าบัวชูฝักแปลงเป็นท่าบัวบาน (แต่แขนหนีบข้างลำตัวปลายนิ้วชี้ไปข้างหน้า) ซึ่งแต่เดิมชาวบ้านเรียกท่านี้ว่าท่าบ็องบอยไดปีร (บังแดด 2 มือ) การทรงตัวจะถ่ายน้ำหนักตัวไปที่เท้าหน้าโน้มตัวไปข้างหน้าแต่ศีรษะจะเอียงด้านตรงข้ามกับเท้า ครั้นเวลาสอดเท้ากลับที่เดิมมือที่ตั้งเป็นวงบัวบานเดินมือทั้ง 2 มาจีบส่งหลัง ยกเท้าหน้า หนักเท้าหลังเปิดหน้า ดังจะอธิบายประกอบตารางภาพดังนี้

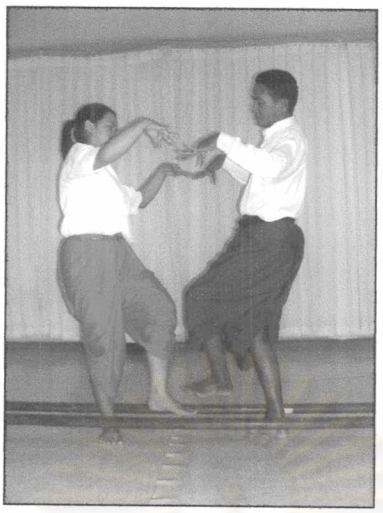
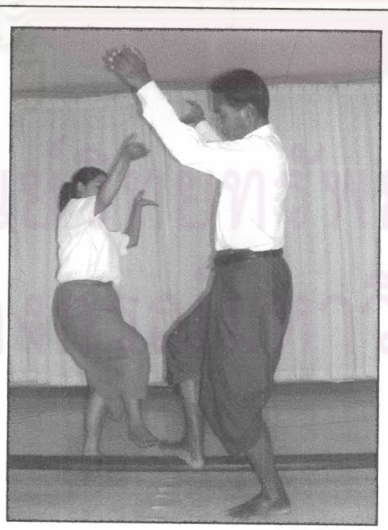
จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จึงมูย 1 พ.ศ.2508-ปัจจุบัน สากห่าง	 	มือทั้ง 2 ตั้งเป็นวงบัวบานหนีบแขนมาข้างหน้าเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย ยกเท้าขวาเข้าสาก น้ำหนักตัวถ่ายไว้ที่เท้าซ้าย ย่อ ยุบ - ยืด ทุกจังหวะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จึงมูย 2 สากห่าง (กึง)	 	วาดมือวงบัวบานเตรียมจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้าย ก้าวเท้าซ้ายข้ามสาก น้ำหนักตัวยังอยู่ที่เท้าขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จึงมูย 3 สากห่าง (กึง)		มือทั้ง 2 จีบขัดนิ้วส่งหลัง ก้าวหนักหน้าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
จึงมูย 4 สากชิด (ก็อก)		มือทั้ง 2 จีบขัดนิ้วส่งหลัง กระดกห้อยเท้าขวา โน้มตัวไป
จึงมูย 5 สากห่าง (กึง) เที่ยวกลับ		มือทั้ง 2 ยังจีบขัดนิ้วส่งหลัง วางเท้าที่กระดกห้อยลงกลางสาก น้ำหนักตัวยังอยู่ที่เท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา

จังหวะเข้าสาก	ภาพท่ารำเข้าสาก	อธิบายท่ารำเข้าสาก
จึงมูย 6 สากห่าง (กึง)		มือทั้ง 2 ค่อยสอดจีบเตรียมตั้งเป็นวงบัวบาน ศีรษะค่อยโน้มเอียงไปด้านซ้ายตามจังหวะ เตรียมชักเท้าซ้ายกลับที่เดิม
จึงมูย 7 สากห่าง (กึง)		มือทั้ง 2 เตรียมปล่อยมือจีบเป็นวงบัวบาน วางเท้าซ้ายกลับที่เดิม ศีรษะเอียงซ้าย
จึงมูย 8 สากชิด (ก็อก)		มือทั้ง 2 ตั้งเป็นวงบัวบานหนีบต้นแขนแนบลำตัวเล็กน้อย ปลายนิ้วชี้ไปด้านหน้า ยกเท้าขวาออกจากสากค้างไว้ เตรียมปฏิบัติตามจังหวะ 1 - 8 ไป – กลับต่อไป

ภาพที่ 43 ภาพลำดับท่ารำเข้าสากจังหวะจึงมูย พ.ศ.2508-ปัจจุบัน

3. ท่ารำและสอดเท้าเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง จังหวะรำเข้าสากและสอดเท้าเข้าสากจังหวะนี้ได้ปรับให้ช้าลงตามทำนองเพลงที่ขยายจังหวะห้องเพลงและได้ปรับจังหวะกระทบสากใหม่ ดังจะเปรียบเทียบตารางให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้นดังนี้

จังหวะตีกลอง	- - -ครึ่ม	-ครึ่ม-โจ๊ะ	-โจ๊ะ-ครึ่ม	-ครึ่ม-โจ๊ะ	-ครึ่ม-โจ๊ะ	-ครึ่ม-โจ๊ะ	- - -ครึ่ม	- - -ครึ่ม
จังหวะกระทบสาก	- - - - ก็	- กึ - ก็	- - - กึ	- - - กึ	- - - -	- กึ - กึ	- - - กึ	กึ - - - ก็
จังหวะสอดเท้าหญิง-ชายหันหน้าเข้าหากันอยู่คนละฟากสาก	รวมเท้าทั้ง 2 เท้าซ้ายเหลื่อมหน้าเท้าขวา	เตะเท้าซ้าย 1 จังหวะ	เข้าเท้าซ้าย 1 จังหวะย่อเข่ายุบ-ยืด	ยกเท้าซ้ายเข้าสากตามด้วยเท้าขวาวางหน้าในสาก	ยกเท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวา	ยกเท้าขวาเดินหน้ายกเท้าซ้ายออก	ยกเท้าซ้ายออก	วางเท้าขวาหลังเท้าซ้ายเตรียมปฏิบัติต่อไป

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบจังหวะกลองและจังหวะกระทบสากมะโล้บโดง

ท่ารำและท่าสอดเท้าเข้าสากในจังหวะมะโล้บโดงนี้ชายหญิงจะเข้าไม่พร้อมกัน หากหญิงเข้าก่อนผู้หญิงก็จะมายืนอยู่ด้านหน้าสากแทนผู้ชาย แต่เดิมการเข้าสากในท่านี้ลีลาท่ารำของมือจะอยู่สูงระดับศีรษะเปรียบดั่งใบมะพร้าวที่ถูกลมพัดไหวโอนเอนไปมา ครั้นเมื่อได้ปรับเปลี่ยนทำนองเพลงขยายจังหวะให้ช้าลงการตีจังหวะกลองที่แตกต่างจากของเดิมและการกระทบจังหวะสากก็จะช้าตามไปด้วยทำให้ผู้ประดิษฐ์ท่ารำได้ปรับท่าใหม่คล้ายท่านางนอน (มือหนึ่งแบหงาย มือหนึ่งจีบขัดนิ้วคว่ำที่ชายพก) ลำตัวโย้ตามจังหวะ 2 ห้องเพลงเดินมือไปอีกด้านหนึ่ง การสอดเท้าเข้าสากจะก้าวในสาก 4 จังหวะแล้วจะก้าวออกมารวมเท้า เตะเท้ารออีก 2 จังหวะจึงจะปฏิบัติตามจังหวะสลับไปมาระหว่างหญิงชายประมาณ 4-8 เที่ยว จึงค่อยรำออกจากสากไปแทรกเข้าวงต่อไป ขณะเดียวกันคู่ที่จะเข้าสากในจังหวะจึงปรี่เร็วก็จะรำเดินออกมารอเข้าสากจังหวะจึงปรี่เร็วอันเป็นจังหวะสุดท้ายต่อไป

ท่ารำและสอดเท้าเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2508 - ปัจจุบัน สามารถอธิบายท่ารำ การสอดเท้าเข้าสากโดยแยกเป็นตารางได้ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำและสอดเท้าเข้าสาก	ภาพท่ารำและสอดเท้าเข้าสาก	อธิบายท่ารำ
จังหวะมะโล้บโดง 1		หญิง - ชาย มือซ้ายหงายมือแบ เบี่ยงตัวไปด้านซ้ายจนหมดตัว มือขวาจีบขัดนิ้วที่ชายพก ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายวางเหลื่อมหน้าเท้าขวา เดาะเท้า 2 จังหวะ
จังหวะมะโล้บโดง 2		หญิง ก้าวเท้าซ้ายไขว้เข้าสาก วาดมือขวาที่จีบชายพกปล่อยหงายแบพร้อมโย้ตัวในลักษณะเบี่ยงไปด้านขวาศีรษะเอียงขวา ชาย ถอยเท้าซ้าย วาดมือมือจีบขวาปล่อยหงายแบโย้ตัวไปด้านหน้าขวา
จังหวะมะโล้บโดง 3		หญิง ก้าวเท้าซ้ายวางหน้าเท้าขวา พร้อมเดินมือวาดเป็นวงแล้งแบหงาย มือหนึ่งจีบขัดนิ้วที่ชายพก ก้าวซ้ายหน้า - ก้าวขวาหน้า 4 จังหวะในสาก ชาย ถอยเท้าขวา - ซ้าย - ขวา พร้อมวาดมือแบเป็นจีบขัดนิ้ว มือจีบขัดนิ้วปล่อยแบสลับไปมา 4 จังหวะ
จังหวะมะโล้บโดง 4		หญิง ก้าวเท้าซ้ายออกจากสาก เดินมือซ้ายปล่อยแบหงาย ศีรษะเอียงขวา ชาย ถอยเท้าซ้ายวางเหลื่อมหน้าเท้าขวา

ท่ารำและสอดเท้าเข้าสาก	ภาพท่ารำและสอดเท้าเข้าสาก	อธิบายท่ารำ
จังหวะมะโล้บโดง 5	 	หญิง ยกเท้าขวาออกจากสาก มือซ้ายแบหงายเบี่ยงลำตัวไปด้านหลังจนหมดตัว มือขวาจีบขัดนิ้วที่ชายพกเหลื่อมมา ด้านซ้าย เดาะเท้า 2 จังหวะรอ ชาย เดาะเท้า 2 จังหวะมือซ้ายแบหงายเบี่ยงลำตัวไปด้านหลังซ้ายจนหมดตัว มือขวาจีบขัดนิ้วค่อนไปด้านชายพกซ้าย เตรียมปฏิบัติสอดเท้าเข้าสาก กลับเหมือนที่ผู้หญิงเข้าแต่เป็นลักษณะการต้อนผู้หญิง

ภาพที่ 44 ภาพลำดับท่ารำและสอดเท้าเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง

4. จังหวะจึงปีรเร็ว ในช่วงนี้ยังไม่มีการปรับเปลี่ยนแต่อย่างใด ทั้งทำนองเพลงจังหวะกลอง จังหวะกระทบสาก ท่ารำรอบสาก จังหวะรำและสอดเท้าเข้าสาก เพียงแต่มีการปรับวงจีบขัดนิ้วให้ได้ระดับตามรสนิยมของคนดูที่หลากหลายเท่านั้น จังหวะจึงปีรเร็วจึงเป็นจังหวะเดียวที่ยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้และมีการเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุด

เรือมอันเรที่ปรับเปลี่ยนขึ้นใหม่ในช่วงนี้ใช่ว่าจะจัดแสดงเฉพาะในงานช้างเท่านั้น แต่กลุ่มหนุ่ม – สาวที่เป็นข้าราชการครูและเคยเข้าร่วมการแสดงเรือมอันเรในงานแสดงของช้างได้รวมกลุ่มหนุ่ม – สาวมีทั้งชาวบ้านทั่วไปและเพื่อนฝูงรวมตัวฝึกซ้อมเรือมอันเรเพื่อไว้แสดงในเดือนแคแจ๊ต (สงกรานต์) ตามวัดต่าง ๆ ที่ขอความร่วมมือมา เช่น วัดกลาง วัดบูรพาราม วัดจำปา เป็นต้น การรวมตัวของหนุ่ม – สาวกลุ่มดังกล่าว เกิดจากเจ้าอาวาสวัดกลาง (ในขณะนั้น) ท่านได้เปรยขึ้นว่าโล้ดอันเรดั้งเดิมของชาวบ้านซึ่งเคยคึกคักในอดีตหายไปน่าจะนำการละเล่นโล้ดอันเรมาร่วมในงานแคแจ๊ตเหมือนอดีตจะได้รักษาประเพณีดั้งเดิมไว้ (ชินสุข ทองจัตุ , สัมภาษณ์ : 16 มิถุนายน 2547) ซึ่งในขณะนั้นผู้เล่นโล้ดอันเรต่างก็มีอายุสูงกันหมดแล้ว กลุ่มหนุ่ม – สาวจึงได้รวมตัวกันหลวม ๆ เมื่อ พ.ศ.2517 ประมาณ 20 คน ฝึกซ้อมเข้าร่วมงานสงกรานต์ที่วัดกลางนับตั้งแต่นั้นมา โดยนำเอาท่ารำเรือมอันเรที่ได้ปรับปรุงขึ้นมาใหม่เป็นท่ารำหลัก ปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของคนในเขตเทศบาลเมืองสุรินทร์และได้ร่วมแสดงในงานบุญสงกรานต์ทุกปี เวียนไปตามวัดต่าง ๆ ที่ขอให้ไปแสดง โดยผู้แสดงไม่รับค่าตอบแทนแต่อย่างใด ดังนั้นคุ้มวัดต่าง ๆ จึงต้องจัดงานสมโภชไม่ให้ตรงกันหากจะเอา

นักแสดงชุดนี้ไปแสดง นับเป็นการฟื้นฟูการเล่นโล้ดอันเรในอีกทางหนึ่งแต่เป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการละเล่นเป็นการแสดงแทน

ในช่วงนี้มีการกำหนดจังหวะรำเข้าสากจากเดิม 3 จังหวะเป็น 4 จังหวะ จังหวะที่เพิ่มมาคือ จังหวะกัจปกาชาปาดาน พร้อมกันนี้ก็ได้ลำดับจังหวะรำเข้าสากใหม่ดังนี้ 1). จังหวะกัจปกา 2). จังหวะจึงมูย 3). จังหวะมะโล้บโดง 4). จังหวะจึงปีรเร็ว เป็นจังหวะสุดท้าย เมื่อรำเข้าสากเสร็จแล้ว ผู้เข้าสากในท่าพลิกแพลงจะมาเข้าสากเพียงคนเดียวเป็นการอวดฝีมือและแสดงปฏิภาณไหวพริบของผู้เข้าสากเอง ซึ่งจังหวะจึงปีรเร็วในตอนท้ายทำนองเพลงจะบรรเลงเร็วกว่าปกติ จังหวะกระทบสากก็จะถี่กระชั้นกว่าเดิม ผู้เข้าสากในท่าพลิกแพลงนี้เองที่ยังคงเอกลักษณ์การเข้าสากแบบดั้งเดิมคือเรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์และเรือมจ๊ะกะบัจฮ์

การจัดลำดับรำสากใหม่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบของการแสดงโดยเฉพาะลีลาท่ารำได้เพิ่มขึ้นจากเดิมอีก 2 จังหวะคือ จังหวะจึงปีรช้า (รำออก) และจังหวะกัจปกาชาปาดาน ส่วนดนตรีเองก็ได้ปรับเปลี่ยนทำนองเพลงที่มีอยู่เดิมให้บรรเลงช้าลงเช่น เพลงจึงปีรช้า เพลงจึงมูย (เข้าสาก) มะโล้บโดง (เข้าสาก) เป็นต้น ส่วนเพลงอื่น ๆ นอกนั้นยังใช้เพลงเดิมในการบรรเลง เพียงแต่ปรับจังหวะกลองให้สัมพันธ์กับจังหวะกระทบสากและจังหวะสอดเท้าเข้าสากให้มีความกลมกลืนกันมากยิ่งขึ้น

ค. ทำนองเพลง

ช่วงการหยิบยืมศิลปะการแสดงนับเป็นจุดเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะการแสดงในทุกองค์ประกอบของการแสดงคือ ลีลาท่ารำ ทั้งรำรอบสาก รำเข้าสาก การสอดเท้าเข้าสาก การกระทบสาก การปรับเปลี่ยนทำนองเพลง จังหวะกลองที่ตีกำกับในแต่ละจังหวะให้สัมพันธ์กับการสอดเท้าเข้าสากได้อย่างกลมกลืน ซึ่งทำนองเพลงที่บรรเลงในเรือมอันเรช่วงนี้ได้ถอดเป็นตัวโน๊ตบันทึกลงตามห้องจังหวะเพลงทั้ง 5 เพลง โดยเรียงลำดับทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงในเรือมอันเรดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงจีงปีรช้า

				- - -ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-ครึม
ซ ด - -	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - ฟ	ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - ฟ
ด ล - ล	- ล ด ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ	ด ซ ล ด	- ร ด ล	ด ล ด ฟ	- ล ด ซ
- - ล ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -
- ซ ล ด	- ร ด ล	ด ซ ล -	ด ร ด ล	- ฟ ซ ล	- ร ด ล	ซ ฟ - -	ซ - ซ -
ล ซ ด ด	ร ด ฟ ด	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ร ด ฟ ด	ร ด ร ฟ	- ด - -	- ฟ - ล
- ล ด ด	- ร ด ล	ด ซ ด -	ฟ ล ด ซ	- - ด ซ	- - - ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ	- ล ด ล	ด ร ด ล	ด ซ ล -	ด ร ด ล
ฟ ฟ ซ ล	ด ด ร ล	ซ ฟ - -	- ล ด ซ	- - ล ด	- - ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ฟ ด	- - ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ด ด	- ร ด ล	ด ซ ล -	- ล ด ซ
- - ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	- ล ด ซ
- ฟ ซ ล	- ร ด ล	ด ล ด -	ฟ ล ด ล	- ฟ ซ ล	ด ด ร ล	ด ซ ล -	ฟ ล ด ซ

จังหวะกลองเพลงจีงปีรช้า

- - -ครึม	-โจ๊ะ-ครึม	-ครึม- -	-ครึม-ครึม	- - -ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-ครึม

จังหวะกระทบสาก

- - กึ๋ กึ๋	- กึ๋ - ก๊	- กึ๋ - ก๊	- กึ๋ - กึ๋	- - กึ๋ กึ๋	- กึ๋ - ก๊	- กึ๋ - ก๊	- กึ๋ - กึ๋

กึ๋ = กึง สากสองข้างอยู่ห่างกันกระทบกับไม้รองสากทีละข้างสลับกัน

ก๊ = ก๊อก สากสองข้างกระทบกันตรงกลางไม้รองสาก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงกัจปกา

- - - -	- - - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ท - ม	- ฟ - ซ	- - - ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ - ซ
	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - ท	- - ฟ ซ	- ท - ด	- ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - -	- - - -	- ฟ ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- - - -	- ท ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - ท	- - ฟ ซ	- ท - ด	- ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - -	- - - -	- ฟ ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- - - -	- ท ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - ท	- - ฟ ซ	- ท - ด	- ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - -	- - - -	- ฟ ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- - - -	- ท ด ม	- ฟ -ซ	- - ท ด	- ร ด ท	- ด - ม	- ฟ – ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด
- - - ท	- - ฟ ซ	- ท - ด	- ด ม ฟ	- ม ฟ ซ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ม	- ฟ ม ด

จังหวะกลองเพลงกัจปกา

- - - -	- - - เจิง	- - - -	- - - ครึม	- - - เจิง	- - - เจิง	- - - ครึม	- - - ครึม

จังหวะกระทบสากเพลงกัจปกา

- - - -	- กึ - กึ	- - - -	- กึ - กึ	กึ - - ก๊	กึ - - ก๊	- - - กึ	- - - กึ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงจีงมูย

- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ร	- ซ - ร	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - ซ	- - - ซ	- - - ด	- - ด ร	- - - ซ	- - ด ร	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - ซ	- ด - ร	- - - ซ	- - ด ฟ	- - - -	- ล ด ล	- ด - ซ	- ฟ - ร
- - - ฟ	- - ด ร	- ฟ - ซ	- ล ด ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ท ฟ
- ล - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล ด ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ท ฟ
- ล - ซ	- ฟ - ม	- - ฟ ซ	- ล ด ฟ	- - - ซ	- ด - ล	- - ฟ ซ	- ด - ล
- - ฟ ซ	- ด - ล	- ฟ - ซ	ล ด - ซ	- - - -	- ล - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ร
- - - -	- - - -	- ฟ ร ด	ร ด ร ฟ	- ซ - ร	- ซ - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ร
- - - ฟ	- ล - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ร	- - - ฟ	- ด - ร	- - ฟ ซ	ล ด - ฟ
- - - ซ	- ด - ล	- ด - ซ	- ฟ - ร	- - - ฟ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ฟ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	ล ด - ฟ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	ล ด - ฟ
- - - ซ	- ด - ล	- ฟ - ซ	- ด - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- ฟ ร ด	ร ด ร ฟ	- ซ - ร	- ซ - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ร
- - - ฟ	- ล - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ร	- - - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ	ล ด - ฟ
- ด - ซ	- ด - ล	- ด - ล	ซ ฟ - ร	- ซ - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ	ล ด - ฟ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - ฟ ซ	- ท - ฟ

จังหวะกลองเพลงจีงมูย

- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม	- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม

การกระทบสากจังหวะจีงมูย

- - - -	- - - กึง	- - - ก็อก	- - - กึง	- - - -	- - - กึง	- - - ก็อก	- - - กึง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงมะโล้บโดง

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - - -	ฟ ซ ท ด	- ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- - - -	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ท ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	ซ ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ
- - ม ด	- - - -	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ
- - ม ด	- - - -	- ด ท ด	ร ด ฟ ซ	- - - -	ฟ ซ ท ด	- ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- - - -	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ท ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	ซ ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ
- - ม ด	- - - -	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ
- - ม ด	- - - -	- ด ท ด	ร ด ฟ ซ	- - - -	ฟ ซ ท ด	- ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- - - -	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ท ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	ซ ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- - - -	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ท ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	ซ ด ท ล	- ซ ฟ ซ
- - - -	- ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ
- - ม ด	- - - -	- ซ ฟ ซ	ท ด ม ฟ	- ซ ฟ ซ	ด ซ ท ซ	- - ท ฟ	ซ ด ม ฟ

จังหวะกลองเพลงมะโล้บโดง

- - -ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-โจ๊ะ-ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	- - -ครึม	- - -ครึม

การกระทบสากจังหวะมะโล้บโดง

- - - - ก็	- กึ - ก็	- - - ก๊	- - - กึ	- - - -	- กึ - กึ	- - - กึ	กึ - - - ก็

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จังหวะจีงปีรเร็ว (อัตราจังหวะชั้นเดียว)

- - ซ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ซ ด	ร ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ
- ฟ ซ ล	ด ด ร ล	ด ซ ล -	ฟ ซ ด ล	- ฟ ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ
- - ซ ด	ซ ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ร ด ฟ ด	ร ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - ฟ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ
ด ล ด ล	ด ร ด ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ	ล ซ ล ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ
ล ฟ ซ ล	ด ร ด ล	ด ล ด ด	ฟ ซ ด ล	ด ฟ ซ ล	ด ด ร ล	ด ซ ล -	ฟ ซ ด ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ด ด	- ล ด ซ
ด ล ด ล	ด ร ด ล	ด ฟ - -	- ซ - ซ	ล ซ ล ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	-ฟ - ฟ	- ล ด ซ
ด ล ด ด	ด ร ด ด	ด ล ด ด	ฟ ล ด ล	ด ล ด ด	ด ร ด ล	ด ล ด ด	ฟ ล ด ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ	ล ซ ล ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ฟ ด	ร ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -	ด ล ด ด	- ร ด ล	- ฟ - ฟ	- ด - ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ซ ซ	ล ซ ล ด	- ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ร ฟ - -
ร ด ฟ ด	- ด ร ฟ	- ล ซ ฟ	ร ฟ - -	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ
- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ฟ - ฟ	- ล ด ล	ด ซ ด ล	ด ร ด ล	ด ซ ล -	ฟ ซ ด ล
ด ฟ ซ ล	ด ร ด ล	ด ฟ ซ ล	ฟ ล ด ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ
ล ซ ด ล	ด ร ด ล	ด ซ ล -	ฟ ซ ด ล	ด ฟ ซ ล	ด ร ด ล	ด ซ ล -	ฟ ล ด ซ
- ซ - ด	- ร - ฟ	- ด - -	ฟ ล ด ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จังหวะกลองเพลงจีงปีร เร็ว

-ครึม- -	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-ครึม	- - -ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม- โจ๊ะ	-ครึม-ครึม

การกระทบสากจังหวะจีงปีรเร็ว

- - กึ กึ	- กึ - ก๊	- กึ - ก๊	- กึ - กึ	- - กึ กึ	- กึ - ก๊	- - กึ ก๊	- กึ - กึ

การเรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นใหม่สำหรับการแสดงเรือมอันเรบุคคลสำคัญในการนำเพลงมาเรียบเรียงใหม่คือ นายปิ่น ดีสม โดยท่านเป็นผู้กำหนดจังหวะกลองตีกลองเอง (ร่วมกับครูอีกท่านหนึ่ง) การตีกลองจะใช้ 2 คนตีคนละใบ ผู้ที่เป่าปี่สไล (ไฉน) คือ นายสุแท้ ยังมีเป็นศิลปินพื้นบ้าน (ตาของท่านบอดทั้ง 2 ข้าง) เป็นผู้เป่าปี่เดินทำนอง เป็นศิลปินพื้นบ้านที่มีฝีมือในการเป่าปี่ได้โหยหวนเป็นที่ยอมรับของผู้คนในจังหวัดสุรินทร์หลังจากท่านอายุมากก็ได้ถ่ายทอดให้นายชินสุข ทองจัตุข้าราชการครูเป็นผู้เป่าเดินทำนองแทนจนถึงปัจจุบัน

เครื่องดนตรีที่บรรเลงในช่วงนี้ได้ตัดปี่อ้อออกไปเนื่องจากระดับเสียงของปี่อ้อไม่สามารถปรับให้เข้ากับระดับเสียงของปี่สไลและซอได้ อีกประการหนึ่งผู้ที่จะเป่าปี่อ้อที่เป็นข้าราชการครูก็ไม่สามารถเป่าได้จึงได้ตัดปี่อ้อออกไปคงเหลือดนตรีเพียงซอซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเดินทำนองหลัก ปี่สไลจะเป่าคลอล้อทำนองให้มีเสียงดังมากยิ่งขึ้นกลองจะเป็นตัวกำกับจังหวะของแต่ละเพลง ส่วนฉิ่ง ฉาบ และกรับเป็นเครื่องประกอบจังหวะให้มีความครึกครื้นยิ่งขึ้น ในการแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้ขับร้อง (เจรียง) ด้วยก็ได้ ผู้เจรียงคือผู้ตีกลองมือ 1 เนื้อหาในการร้องจะเป็นการพรรณาถึงความสวยงามของสาวที่ตนชอบหรือการเกี้ยวพาราสี และหรือเป็นการบรรยายถึงประเพณีวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น เป็นต้น

ช่วงการหยิบยืมศิลปะการแสดงนับเป็นช่วงที่ได้นำเอาแบบอย่างของศิลปะการแสดงที่ได้รับการฝึกอบรมจากกรมศิลปากรมาผสมผสานครั้งสำคัญแต่ก็ยังคงเอกลักษณ์ของโล้ดอันเรดั้งเดิมไม่ว่าจะเป็นการจีบ จังหวะเข้าสาก จังหวะกระทบสาก ดนตรี และทำนองเพลง เพียงแต่ปรับให้มีความกลมกลืนทั้งลีลาท่ารำ จังหวะเข้าสาก จังหวะกระทบสาก ทำนองเพลง และจังหวะตีกลองให้มีความสัมพันธ์กันมากยิ่งขึ้นเรือมอันเรในช่วงนี้ จึงเป็นการแสดงที่มีแบบแผนมากยิ่งขึ้นโดย ปี่ ซอ จะเดินทำนอง กลองจะกำกับจังหวะ (ปี่ ซอ กำกับท่ารำ กลองกำกับจังหวะเท้า)

3. การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ (พ.ศ.2521 - 2535)

เรือมอันเรเมื่อได้ปรับปรุงท่ารำให้มีท่าหลากหลายและมีจังหวะเข้าสากเป็นการเฉพาะเพลงเพื่อใช้ในการแสดงของช้างอันเป็นงานประจำปีที่กำหนดให้เป็นประเพณีในเดือนพฤศจิกายนของทุกปีตั้งแต่ปี พ.ศ.2505 เป็นต้นมาพร้อมยังได้มีการปรับปรุงการแสดงให้มีมาตรฐานมากยิ่งขึ้นในปี พ.ศ.2507 ได้พัฒนาท่ารำพื้นฐานดั้งเดิมของโล้ดอันเรโดยได้เลือกสรรเอาท่าที่เห็นว่าสวยงาม อ่อนช้อย และสนุกสนาน มาจัดเรียงลำดับท่ารำใหม่ให้มีความหมายที่ต่อเนื่องเพื่อสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงเนื้อหาของการแสดงมากยิ่งขึ้นโดยลำดับท่ารำดังนี้ คือ 1). จึงปีรช้า (ท่าออก) 2). ท่ากัจปกา (เด็ดดอกไม้ถวายครู) 3). ท่าจูงมือ (ขาเดียว) 4). ท่ามะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) และ 5). ท่าจึงปีรเร็ว (2 ขา) อันเป็นท่าสุดท้ายของการรำเรือมอันเร แต่ยังไม่มีท่าเชื่อมในแต่ละจังหวะโดยเมื่อรำหมดแต่ละท่าผู้รำจะยืนหยุดนิ่งตัวตรงทิ้งมือแนบลำตัวจนกว่าดนตรีจะบรรเลงเพลงต่อไปจึงจะรำในจังหวะต่อไปปฏิบัติอย่างนี้จนจบเพลงโดยยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงจนถึงปี พ.ศ.2520

การปรับเปลี่ยนลำดับการแสดงในงานแสดงของช้างใหม่ ทำให้การแสดงเรือมอันเรเลื่อนลำดับขึ้นมา จากที่เคยแสดงในฉากสุดท้ายของการแสดงไปอยู่ในลำดับต้น ๆ ของรายการทำให้เกิดปัญหาในการจัดสรรเวลาในการแสดงน้อยลง โดย ททท. เป็นผู้กำหนดเวลาให้เรือมอันเรแสดงเพียง 15 นาที แต่ศิลปินพื้นบ้านได้ต่อรองว่าควรเพิ่มเวลาให้ประมาณ 30 นาที หากใช้เวลาเพียง 15 นาที การแสดงก็จะดูไม่สวยงามและสมบูรณ์ตามแบบแผนดั้งเดิม (นางผ่องศรี ทองหล่อ , สัมภาษณ์ : 16 มิถุนายน 2546) ททท. จึงกำหนดการแสดงไม่เกิน 30 นาที

ในการจัดการแสดงของช้างในปี 2521 ได้จัดทำแผนประชาสัมพันธ์ไปทั่วโลกทั้งภายในประเทศและต่างประเทศอย่างทั่วถึง ทำให้มีนักท่องเที่ยวเพิ่มจำนวนมากขึ้น การแสดงเรือมอันเรที่จัดอยู่ในฉากที่ 2 ก็ได้ตัดทอนเวลาลงให้เหลือ 30 นาที แต่การแสดงก็ยังมีรูปแบบเหมือนเดิม คือเมื่อรำหมดในแต่ละจังหวะผู้รำจะหยุดนิ่งรอเพลงบรรเลงจังหวะใหม่จึงได้รำในจังหวะต่อไป ผู้ชมที่มีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์จึงได้พูดคุยกับผู้ควบคุมว่า การแสดงน่าจะลื่นไหลไม่หยุดนิ่งเป็นเนื้อเดียวกันจะทำให้การแสดงมีความโดดเด่นและดูเป็นชุดการแสดงเดียวกัน หากทำได้จะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงได้เป็นอย่างดี (สุจินต์ ทองหล่อ , สัมภาษณ์ : 9 พฤษภาคม 2546) ทำให้ศิลปินกลุ่มผลัดใบร่วมปรึกษากับครูปิ่น ดีสม ว่าจะทำอย่างไรให้การแสดงลื่นไหลต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบในลักษณะเป็นชุดการแสดงเดียวกันทั้งการบรรเลงเพลงหลาย ๆ ทำนองให้มีเนื้อเดียวกลมกลืนกันตลอดทั้งเพลงและลีลาท่ารำจากจังหวะหนึ่งไปอีกจังหวะหนึ่งโดยไม่หยุดนิ่งอย่างอดีตที่ผ่านมา ซึ่งนางสุจินต์ ทองหล่อ ศิลปินพื้นบ้านซึ่งมีความรู้และคลุกคลีอยู่กับวงปี่พาทย์และวงมโหรีของบิดา ซึ่งมีวงปี่พาทย์อยู่แล้วได้ปรึกษากับ ครูปิ่น ดีสมในการคิดและเรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นใหม่ให้บรรเลงเป็นเนื้อเดียวกัน ในที่สุดก็สามารถเรียบเรียงได้สำเร็จในปีนั้นเอง

ด้านการแสดงเรือมอันเร ผู้ที่มีบทบาททำให้การแสดงเรือมอันเรเป็นการร่ายรำที่ต่อเนื่องไม่หยุดชะงักอย่างอดีตคือ นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ ท่านกล่าวว่าน่าจะนำท่ารำที่มีอยู่เดิม มีท่าบ็องบอย (บังแดด) ทั้งมือเดียวและ 2 มือมาประดิษฐ์เป็นท่าเชื่อมให้ดูแล้วไม่สะดุดและเพื่อให้ดูเป็นชุดการแสดงที่มีความต่อเนื่องโดยที่ผู้รำไม่ต้องหยุดรอจังหวะต่อไปอีก (สุจินต์ ทองหล่อ , สัมภาษณ์ : 9 พฤษภาคม 2546.) ดังนั้นนางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ จึงได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมขึ้น โดยปรึกษาและปฏิบัติให้นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ นางผ่องศรี ทองหล่อ และนางสุจินต์ ทองหล่อ ได้ช่วยกันปรับปรุงร่วมกันในที่สุดจึงเกิดท่าเชื่อมจากจังหวะหนึ่งไปอีกจังหวะหนึ่งในปี พ.ศ.2521 เป็นต้นมาโดยนำท่า บ็องบอยไดปีร (บังแดด 2 มือ) มาเป็นท่าเชื่อมเพียง 2 จังหวะเท่านั้น คือ จังหวะจีงมูยและจังหวะมะโล้บโดง ส่วนจังหวะกัจปกาซาปาดาน ใช้วิธีรวมเท้าย่อเข่า ยุบ - ยืดจีบรวมมือที่ชายพก และจังหวะจีงปีรเร็วใช้วิธีการถอนเท้าขวาจีบขวาวางซ้ายโน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อยเป็นท่าเชื่อมจังหวะ ทำให้การแสดงเรือมอันเรมีความสมบูรณ์ทั้งลีลาท่ารำที่ไม่หยุดชะงักและการบรรเลงเพลงเป็นเนื้อเดียวกันแต่นั้นมา

การประดิษฐ์ท่าเชื่อมในการแสดงเรือมอันเร เป็นการนำเอาท่ารำของโล้ดอันเรที่ชาวบ้านเรียกว่า บ็องบอย ซึ่งแปลว่าบังแดด ซึ่งมีทั้งมือเดียวและ 2 มือ โดยได้นำมาปรับปรุงให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น การนำเอาท่าบ็องบอยแบบชาวบ้านมาประดิษฐ์ให้เป็นท่าเชื่อมจากจังหวะหนึ่งไปอีกจังหวะหนึ่ง ทำให้นักวิชาการทางนาฏยศิลป์สรุปอย่างรวบรัดว่าเป็นการนำเอาท่าแขกเต้าเข้ารังในท่ารำวงมาตรฐานมาผสมผสานให้เกิดท่ารำขึ้นใหม่และกล่าว สรุปว่าเรือมอันเรที่เห็นอยู่นั้นได้รับอิทธิพลจากรำวงมาตรฐาน แต่ในความเป็นจริง ท่าเชื่อมดังกล่าวเป็นท่ารำที่ชาวบ้านได้ปฏิบัติมาในโล้ดอันเรเดิมอยู่แล้ว เมื่อได้สัมภาษณ์และได้ปฏิบัติตามแบบแผนของศิลปินพื้นบ้านจะพบความแตกต่างทั้งกิริยามือและการอ่อนเอียง การทรงตัวที่แตกต่างจาก รำวงมาตรฐานอย่างเห็นได้ชัด

ท่าเชื่อมที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จะใช้เชื่อมจังหวะรำสากเพียง 2 จังหวะเท่านั้นคือ จังหวะจึงมูยและจังหวะมะโล้บโดง ซึ่งการปฏิบัติท่าดังกล่าวจะได้อธิบายพร้อมนำภาพมาประกอบตามลำดับดังนี้

จังหวะจึงมูย

จังหวะจึงมูยเป็นจังหวะรำสากจังหวะที่ 4 ในเรือมอันเรซึ่งเป็นจังหวะรำต่อจากจังหวะกัจปกา แต่เดิมการปฏิบัติท่ารำจังหวะจึงมูยจะแบ่งเป็น 4 จังหวะด้วยกัน แต่เมื่อได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมขึ้นมาใหม่เพื่อให้การแสดงไม่หยุดชะงัก จึงได้แบ่งจังหวะเป็น 8 จังหวะ โดยแบ่งเป็นจังหวะท่าเชื่อม 4 จังหวะแล้วต่อด้วยท่าเดิมอีก 4 จังหวะทำให้การแสดงมีความอ่อนช้อยสวยงามมากกว่าเดิม การปฏิบัติจังหวะจึงมูย ผู้รำจะยึดจังหวะกลองเป็นหลักในการปฏิบัติ(เท้า)เหมือนอดีต เพียงแต่นำเอาท่าบ็องบอยมาเพิ่มเป็นท่าเริ่มต้น 4 จังหวะและปฏิบัติในท่าตำไรยโยลได 4 จังหวะ รวมเป็น 8 จังหวะ ซึ่งจังหวะตีกลองในจังหวะนี้จะตีตามห้องเพลงดังนี้

- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม	- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม

การปฏิบัติท่าเชื่อมจังหวะจึงมูยจะเริ่มจากห้องเพลงที่ 1 (จังหวะที่ 1) ผู้หญิงก้าวเท้าขวา มือขวาตั้งวงสูงมือซ้ายตั้งวงต่ำระดับข้อศอกมือขวา ยุบเข่า ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 2 ลากเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา (ปัญช์จญ์ชิด) มือขวาเปลี่ยนเป็นจีบขัดนิ้วปรกหน้า มือซ้ายจีบขัดนิ้วตะแคงระดับข้อศอกขวา ยืดเข่า จังหวะที่ 3 ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงสูงมือขวาตั้งวงต่ำระดับข้อศอกซ้าย ยุบเข่าศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 4 ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบขัดนิ้วปรกหน้ามือขวาจีบขัดนิ้วตะแคงระดับข้อศอกซ้าย ยืดเข่า จังหวะที่ 5 ก้าวไขว้เท้าขวา (ปัญช์จญ์สะดุด) มือซ้ายเดินมือไปตั้งวงสูง มือขวาเดินมือจีบปล่อยไปด้านหลัง ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 6 ก้าวเท้าซ้ายไขว้หน้า เดินมือขวาจีบขัดนิ้วข้างสะโพกในลักษณะโยนมือ จังหวะที่ 7 ถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวาพร้อมโย้ตัวมาด้านหลัง ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 8 ดึงเท้าซ้ายมาจรดเหลื่อมกับเท้าขวาด้านหน้า (ปัญช์จญ์ชิด) มือขวาเปลี่ยนเป็นวงสูง

มือซ้ายเปลี่ยนจากวงสูงมาจีบขัดนิ้วที่หน้าขา ศีรษะเอียงซ้าย ชายปฏิบัติในท่าตรงข้ามกับหญิง ดังภาพ (จังหวะที่ 1-4 เป็นท่าเชื่อม จังหวะที่ 5 - 8 เป็นจังหวะรำสากจึงมูย)

จังหวะที่ 1

จังหวะที่ 2

จังหวะที่ 3

จังหวะที่ 4

จังหวะที่ 5

จังหวะที่ 6

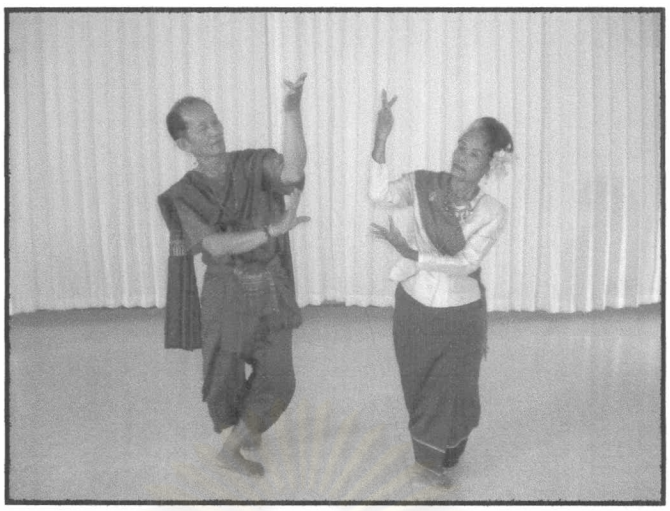
ภาพที่ 45 ภาพลำดับท่าเชื่อมและท่าจีงมูยที่ยึดถือเป็นแบบแผนในปัจจุบัน

จังหวะมะโล้บโดง

การประดิษฐ์ท่าเชื่อมต่อจากจังหวะจึงมูยไปเป็นจังหวะมะโล้บโดงก็ได้แนวคิดเดียวกันกับท่าเชื่อมในจังหวะจึงมูย คือนำท่าบ็องบอยไดปีร (บังแดด 2 มือ) มาเป็นแม่แบบในการประดิษฐ์ท่าเชื่อม โดยแบ่งเป็น 8 จังหวะเช่นกัน จังหวะที่1–6 เป็นจังหวะเชื่อม จังหวะที่ 7 เป็นการรวมมือระดับอก จังหวะที่ 8 เป็นท่าเริ่มต้นของจังหวะมะโล้บโดงเดิม

การปฏิบัติหญิงชายจะปฏิบัติท่าตรงข้ามกันโดยจะอธิบายท่าเชื่อมหญิงเป็นหลักดังนี้ จังหวะที่ 1 รวมเท้าทั้ง 2 ข้างชิดกัน น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา เท้าซ้ายเปิดสันเท้าเล็กน้อย ย่อเข่า มือขวาวงบนมือซ้ายวงต่ำระดับศอกมือขวา ยืดเข่าศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 2 มือขวาเปลี่ยนเป็นจีบขัดนิ้วปรกข้างมือซ้ายจีบกดนิ้วต่อศอก ยุบ – ยืด ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 3 ม้วนมือจีบทั้ง 2 มือเป็นวงในลักษณะต่อศอก ยุบ – ยืด ศีรษะเอียงซ้ายจังหวะที่ 4 ก้าวเท้าซ้ายทิ้งน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้ายลากเท้าขวามาชิดเปิดสันเท้าเล็กน้อย (ปัญช์จญ์ชิด) มือซ้ายตั้งวงสูงมือขวาตั้งวงต่ำต่อศอกมือขวา ยุบ – ยืด ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 5 เปลี่ยนมือซ้ายที่เป็นวงมาจีบขัดนิ้วปรกข้าง มือขวาจีบขัดนิ้วต่อศอก ยุบ – ยืด เอียงศีรษะขวา จังหวะที่ 6 ปล่อยมือจีบทั้ง 2 เป็นวง (มือซ้ายวงสูงมือขวาวงต่ำต่อศอกซ้าย) ยุบ – ยืด ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 7 จีบรวมมือระดับอก น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวาเท้าซ้ายเปิดสันเท้าเล็กน้อยจังหวะที่ 8 ก้าวไขว้เท้าซ้ายไปข้างหน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) (หันหลังชนกัน) มือขวาเดินมือไปตั้งวงหน้าสูง มือซ้ายจีบส่งหลังศีรษะเอียงขวา ครั้งถึงจังหวะที่ 1 ในจังหวะมะโล้บโดง น้ำหนักตัวต้องถ่ายไปไว้ขาขวา (คืนตัวไปด้านหลังแต่ยังเอียงขวาตามองที่มือจีบหลัง) แล้วจึงค่อยเดินมือช้า ๆ ในจังหวะที่ 2–5 จังหวะที่ 6 ปล่อยมือทั้ง 2 ตั้งเป็นวงหน้าสูง จังหวะที่ 7 จีบรวมมือระดับอก ลากเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวาเปิดสันเท้าเล็กน้อยปัญช์จญ์ชิด ยุบ–ยืด จังหวะที่ 8 ก้าวไขว้เท้าขวาไปข้างหน้า (ปัญช์จญ์สะดุด) (พร้อมโน้มตัวไปข้างหน้า) มือซ้ายเดินมือเป็นวงสูงมือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะเอียงซ้ายสายตามองมือขวาจีบ ครั้นถึงจังหวะที่ 1 ให้ถ่ายน้ำหนักตัวไปอยู่เท้าหลัง (ซ้าย) ทันทีแล้วจึงค่อยปฏิบัติตามจังหวะที่ 1–8 สลับไปมาจนจบเพลง ดังภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



จังหวะที่ 1

จังหวะที่ 2

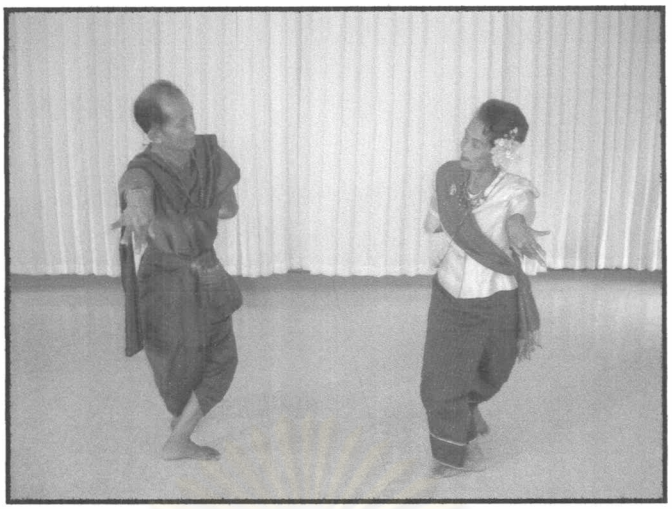
จังหวะที่ 3

จังหวะที่ 4

จังหวะที่ 5

จังหวะที่ 6

ภาพที่ 46 ลำดับท่าเชื่อมเริ่มต้นในจังหวะมะโล้บโดง



จังหวะที่ 1

จังหวะที่ 2

จังหวะที่ 3

จังหวะที่ 4

จังหวะที่ 5

จังหวะที่ 6

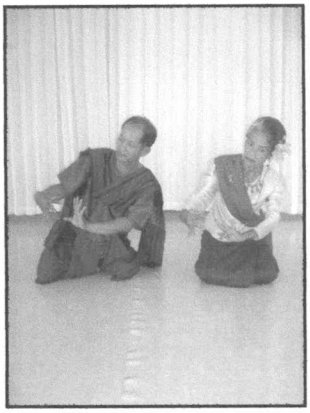
ภาพที่ 47 ภาพท่ารำรอบสากในจังหวะมะโล้บโดง

การการปรับปรุงท่ารำและจังหวะเข้าสากของเรือมอันเรในปี พ.ศ. 2521 นับเป็นการปรับให้มีรูปแบบทางนาฏยศิลป์ที่สมบูรณ์แบบที่สุดกล่าวคือ นอกจากได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมโดยนำท่าบ็องบอยไดปีรมาเป็นท่าเชื่อมแล้วยังประดิษฐ์ท่าไหว้ครู (ปะกุมกรู) เพิ่มขึ้น อีกท่าหนึ่ง โดยเห็นว่าการนั่งลงแล้วยกมือพนมเพียงครั้งเดียวแล้วลุกขึ้นรำในท่ากัจปกานั้นยังดูไม่สวยและยังไม่กลมกลืนในรูปแบบของการแสดง จึงได้นำเอาท่าเข้าทรงในการประกอบพิธีกรรมที่เรียกว่ามะม็วดมาปรับเป็นท่ารำ โดยลำดับท่าจากท่าปะกุมกรู (ไหว้ครู) ท่าป็องวิลปะเติล (หมุนขัน) ท่ากะเวื้อดจอล (ปัดขัน) และท่าปันโจล (เข้าทรง) มาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่สวยงาม พร้อมกันนี้ครูปิ่น ดีสม ได้บรรจุเพลงคเมาแมบรรเลงประกอบท่ารำ เมื่อรำในท่าออกมาจัดกระบวนเป็นรูปวงกลมรอบสากแล้ว นั่งลงโดยฟังสัญญาณเสียงกลอง 2 ครั้ง ครั้งแรกนั่งลงครั้งที่ 2 ยกมือพนมระหว่างอก ดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงคเมาแม นักแสดงเริ่มปฏิบัติท่ารำไหว้ครู (ซึ่งได้เรียงลำดับท่าตามจังหวะเพลง 36 จังหวะ ดังภาพ) ต่อด้วยท่ากัจปกา ท่าจึงมูย ท่ามะโล้บโดง ท่าจึงปีรเร็วและนักแสดงผู้ชายรำป้อเข้าสากโลดโผน จะออกมาวาดลวดลายการเข้าสากในท่าพลิกแพลงตามความถนัดอย่างสนุกสนาน ตื่นเต้นเป็นอันจบการแสดงเรือมอันเร

ลำดับจังหวะไหว้ครู (ปะกุมกรู)

1 2 3

4 5 6



7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

ภาพที่ 48 ภาพแสดงลำดับจังหวะไหว้ครู (ปะกุมกรู)

ในปี พ.ศ.2521 จึงเป็นการแสดงเรือมอันเรที่มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์สมบูรณ์ทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีด้วยการเรียบเรียงทำนองเพลงทั้ง 6 เพลง บรรเลงติดต่อกันอย่างกลมกลืน โดยไม่มีการสะดุดหยุดพักเหมือนแต่ก่อน โดยเรียงลำดับเพลงดังนี้คือ เพลงจึงปีรช้า เพลงคเมาแม เพลงกัจปกา เพลงจึงมูย เพลงมะโล้บโดง เพลงจึงปีรเร็วและได้ยึดถือเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน ส่วนท่ารำได้มีการประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มเติมอีก 1 ท่า คือท่าไหว้ครู (ปะกุมกรู) โดยเชื่อว่าก่อนที่จะลงมือประกอบกิจกรรมหรือเล่นอะไร โดยเฉพาะทางด้านการแสดงต้องมีการไหว้ครู รำลึกถึงพระคุณครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะทำให้เกิดสวัสดิมงคลแก่ตัวผู้เล่นเอง พร้อม

ทั้งเป็นการขอขมาลาโทษในการแสดงออกที่เกินเลยขอบเขตจากข้อห้ามดั้งเดิมเช่นการเล่นเรือมอันเรนอกฤดูกาลที่เคยปฏิบัติมา พร้อมทั้งขอขมาพระแม่โพสพที่นำเอาสากตำข้าวมาย่ำข้ามเล่น (นายจำเริญ คงทน , สัมภาษณ์ : 2547) นอกจากท่าไหว้ครูแล้ว ยังได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมท่ารำมิให้สะดุดหยุดอยู่กับที่อย่างที่เคยรำมา เป็นการร่ายรำที่ต่อเนื่องกลมกลืนเป็นชุดการแสดงเดียวกันจนจบเพลง นับเป็นต้นแบบของการแสดงเรือมอันเร และการบรรเลงเพลงที่กำหนดเฉพาะท่ารำขึ้นตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา นับได้ว่าเป็นการแสดงที่ได้มาตรฐานของศิลปะการแสดงโดยแท้ เมื่อมีการนำเรือมอันเรไปเผยแพร่ในงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยในปี พ.ศ 2524 ได้มีการฝึกซ้อมอย่างเข้มข้นทั้งลีลาท่ารำที่ยึดถือจังหวะกลองเป็นตัวกำหนดจังหวะก้าวเท้าหรือเปลี่ยนมือและการบรรเลงเพลงที่ต้องร้อยประสานทำนองให้กลมกลืนรื่นหูตลอดการบรรเลงจนยึดถือเป็นแบบแผนว่าการบรรเลงเพลงเรือมอันเรเป็นเพลงเดียวกัน แม้จะมีหลายทำนองก็ตาม ทำนองเพลงที่เลือกมาบรรเลงในจังหวะไหว้ครู คือ เพลงคเมาแม (สาวงามขำ) เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไปทั้งในการประกอบพิธีกรรมมะม๊วดและการละเล่นพื้นบ้านทั่วไป การบรรเลงเพลงคเมาแมแม้จะไม่มีการรำเข้าสากแต่สากก็ต้องกระทบกันทุกจังหวะที่บรรเลงตลอดทั้งทุกเพลง

เพลงคเมาแม

				- - - โจ๊ะ	- - - ครึม	- ซ - - -	ฟ ร - ฟ
- - - -	- ซ ฟ ฟ	- ฟ – ด	ฟ ด ร ฟ	ร ฟ ด ร	ด ร ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ร - ฟ
- - ด ร	- - ฟ ซ	- ซ – ซ	ฟ ร - ร	- - ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ร - ฟ	- ซ ท ด
- ท ด ร	- - - ด	- ซ - -	- ท - ด	- ท ด ร	- - - ซ	- ร - ด	ท ซ ท ด
- - - -	- - - -	- ฟ - ด	- - ร ฟ	- - ด ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ฟ ร - ฟ
- - - -	- ซ ฟ ฟ	- ฟ – ด	ฟ ด ร ฟ	ร ฟ ด ร	ด ร ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ร - ฟ
- - ด ร	- - ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ร - ร	- - ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ร - ฟ	- ซ ท ด
- ท ด ร	- - - ด	- ซ - -	- ท - ด	- ท ด ร	- - - ซ	- - ร ด	ซ ท - ด
- - - -	- - - -	- ฟ – ด	- - ร ฟ	- - ด ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ฟ ร - ฟ
- ซ ฟ ฟ	- ซ ฟ ฟ	- ฟ – ด	ฟ ด ร ฟ	ร ฟ ด ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ฟ ร - ฟ
- - ด ร	ด ร ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ร - ร	- - ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ร - ฟ	- ซ ท ด
- ท ด ร	- ร - ซ	- - - -	- ท - ด	- ท ด ร	- ร - ซ	- ร - ด	ซ ท - ด

จังหวะกลองเพลงคเมาแม

- - - ครึม	-โจ๊ะ-ครึม	- เจิง - -	- เจิง-ครึม	- - - ครึม	-โจ๊ะ-ครึม	- เจิง - -	-เจิง-ครึม

จังหวะกระทบสากเพลงคเมาแม

- - กึ กึ	- - กึ กึ	- ก๊ - -	- ก๊ - กึ	- - กึ กึ	- - กึ กึ	- ก๊ - -	- ก๊ – กึ

การแสดงเรือมอันเรที่ได้ประดิษฐ์จังหวะรำสาก และท่าเชื่อมเพิ่มเพื่อให้เกิดการลื่นไหลในจังหวะรำสากขึ้นใหม่ เพื่อร่วมในงานแสดงของช้างประจำปียังใช้ผู้แสดงที่เป็นข้าราชการครูในจังหวัดสุรินทร์เหมือนเคยปฏิบัติมา โดยในแต่ละปีพอถึงเดือนพฤศจิกายนจะมีหนังสือขอตัวข้าราชการครูที่เคยร่วมแสดง จากผู้ว่าราชการจังหวัดให้เข้ามาเก็บตัวฝึกซ้อมก่อนการแสดงจริง 1-2 สัปดาห์ หากข้าราชการครูคนที่เคยแสดงเกษียณอายุราชการ หรือขอถอนตัวออกไปด้วยสาเหตุใดก็ตามผู้ควบคุมในการฝึกซ้อม (นางผ่องศรี ทองหล่อ และนางแก่น จันทร์ นามวัฒน์) ก็จะคัดเลือกข้าราชการครูคนใหม่เสนอไปยังผู้อำนวยการการประถมศึกษาจังหวัดสุรินทร์ ให้จัดทำคำสั่งขึ้นแทน ต่อมาเมื่อนายชาญชัย วัชระกุล ผู้อำนวยการการประถมศึกษาจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งย้ายมาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการฯในปี พ.ศ.2533 เห็นว่าการนำข้าราชการครูเข้ามาแสดงในงานช้างทุกปี ทำให้เกิดผลเสียหายและกระทบต่อการจัดการเรียนการสอน จึงได้สั่งยกเลิกคำสั่งให้ข้าราชการครูเข้าร่วมแสดงในงานช้างนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2534 เป็นต้นมา แต่ยังไม่ยกเลิกคำสั่งให้นักดนตรีที่เป็นข้าราชการเข้าร่วมแต่อย่างใด ในปี พ.ศ.2534 นี่เองที่การแสดงเรือมอันเรในงานช้าง ได้นำเอานักเรียนจากโรงเรียนสุรวิทยาคารและโรงเรียนสิรินธรเข้ามาร่วมแสดงแทน โดยมีนายกมนต์โรจน์ นิวัติบรรหารเป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมการแสดง นับตั้งแต่บัดนั้นจนถึงปัจจุบัน

ในปี พ.ศ.2534 การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยและจังหวัดสุรินทร์ ได้ปรับปรุงการแสดงของช้างอีกครั้งหนึ่ง โดยมองว่าอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว งานประเพณีการแสดงของช้างประจำปี ควรมีการปรับปรุงรูปแบบให้เป็นที่น่าสนใจมากกว่าเดิม สาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดแนวคิดการปรับปรุง คือ มีงานประเพณีและงานแสดงประเภทต่าง ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย ต่างพยายามแข่งขันสร้างความสนใจ เพื่อดึงดูดให้นักท่องเที่ยวเดินทางไปชมให้มากที่สุด มีการนำเอาวิทยาการสมัยใหม่ เข้าไปเสริมแต่งด้วยระบบแสง เสียง และระบบคอมพิวเตอร์ ทั้งยังมีการนำเสนอการแสดงให้รวดเร็วทันใจขึ้น คณะทำงานชุดสร้างสรรค์การแสดงแสง เสียง ทาง ททท.ที่เคยสร้างผลงานสำเร็จไว้หลายแห่งไม่ว่าจะเป็นงานสะพานข้ามแม่น้ำแคว จังหวัดกาญจนบุรี พระราชวังโบราณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา งานเผาเทียนเล่นไฟวัดมหาธาตุ ในอุทยานประวัติศาสตร์ จังหวัดสุโขทัย...ฯลฯ (เปิดทศวรรษที่ 4 สู่วัยฉกรรจ์ของงานช้างจังหวัดสุรินทร์ 2534, 42 - 46) คณะทำงานชุดนี้ได้รับมอบหมายภารกิจให้จัดทำเป็นบท (Script) และดำเนินงานปรับปรุงการแสดงของช้างขึ้นใหม่

การปรับปรุงการแสดงครั้งนั้นจะยังคงรายการแสดงต่าง ๆ ที่เคยแสดงมาไว้ทั้งหมด พร้อมทั้งเพิ่มชุดการแสดงของช้างขึ้นอีกหลายชุด แต่ลดระยะเวลาการแสดงจาก 8.30 - 12.30 น. ลงอีก 1 ชั่วโมงเศษ คือ จาก 8.30 - 11.00 น. โดยประมาณ พร้อมทั้งจัดการแสดงเป็นฉาก ๆ มีทั้งหมด 8 ฉาก

เรือมอันเรได้ผนวกเข้าอยู่ในฉากที่ 5 คือฉากประเพณี มีการนำขบวนแห่พระในประเพณีสงกรานต์ แห่บั้งไฟ ส่วนการเรือมอันเรได้ตัดทอนเวลาให้เหลือน้อยลงเป็นการสาธิตมากกว่าการแสดง ทั้งยังลดทอนเวลาลงอย่างจำกัดและยังนำเอาขบวนแห่เซิ้งบั้งไฟเข้าประกอบฉากด้วย ทำให้นาฏยศิลปินพื้นบ้านผู้ประดิษฐ์ท่ารำเรือมอันเรแต่แรกเริ่มถอนตัวและไม่เข้าไปข้องเกี่ยวกับการจัดงานแสดงของช้างนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา แต่ยังให้คำปรึกษาในบางกรณีที่มีผู้เข้าไปขอคำปรึกษาเพื่อแก้ไขปรับปรุงการแสดงให้กระชับขึ้นสร้างความลำบากใจและความไม่พอใจต่อกลุ่มศิลปินพื้นบ้านกลุ่ม "ผลัดใบ" อย่างมากพอสมควร

การพัฒนาการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรเป็นการแสดงเรือมอันเรตั้งแต่พ.ศ.2495 จนถึงปัจจุบัน สามารถสรุปถึงความแตกต่างในรูปแบบลีลาท่ารำ ทำนองเพลง และองค์ประกอบอื่น ๆ ได้ตามตารางดังนี้

การเล่นโล้ดอันเร	การแสดงเรือมอันเร
1. กำหนดเล่นในงานประเพณีประจำปีเดือนแคแจ็ตหรือเดือน 5 ตั้งแต่แรม 1 ค่ำ ที่เรียกว่าไงยตอมธม (วันหยุดใหญ่เท่านั้น)	1. แสดงร่วมในงานแสดงของช้างประจำปีในเดือนพฤศจิกายนและเทศกาลอื่น ๆ ตลอดทั้งปี
2. ท่ารำไม่กำหนดแบบแผนตายตัวจะเน้นจังหวะเข้าสากเป็นสำคัญ	2. มีการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเป็นการเฉพาะแต่ละจังหวะเข้าสาก
3. ท่าเข้าสากไม่มีการเรียงลำดับจังหวะแล้วแต่ผู้เล่นจะเดินเข้าสากในจังหวะที่หลากหลาย	3. มีการกำหนดท่าเข้าสากโดยเรียงลำดับจากท่ากัจปกา จึงมูย มะโล้บโดงและท่าจึงปีรโดยลำดับ
4. เพลงบรรเลงประกอบไม่มีการกำหนดแบบแผนตายตัวจะบรรเลงได้ทุกเพลงที่เป็นเพลงเบ็ดเตล็ดยกเว้นเพลงครู	4. มีการกำหนดเพลงเฉพาะในแต่ละท่ารำโดยเรียบเรียงทำนองเพลงหลายทำนองให้มีความกลมกลืนต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง
5. การกระทบสากมีความแตกต่างในแต่ละคู่มในบางท่าที่มีความหลากหลาย	5. การกระทบสากได้กำหนดวิธีกระทบในแต่ละจังหวะที่แตกต่างกันทั้ง 5 จังหวะ
6. ไม่มีการกำหนดเครื่องแต่งกายของผู้เล่น	6. กำหนดเครื่องแต่งกายของนักแสดงให้เป็นแบบแผนเดียวกันทั้งชายและหญิง
7. ผู้เล่นส่วนมากจะเป็นผู้หญิง ผู้ชายจะเข้ามาเล่นบ้างแต่มีไม่มากนัก แต่จะเข้าสากในจังหวะพลิกเพลงหรือท่าโลดโผน	7. กำหนดคู่แสดงเป็นคู่ชาย-หญิงอย่างน้อย 4 คู่ เพราะแต่ละคู่จะรำเข้าสากในแต่ละจังหวะ
8. ไม่จำกัดเวลาเล่นแล้วแต่โอกาสหรืออาจเล่นทั้งคืน	8. จำกัดเวลาแสดงตามโอกาสที่เหมาะสมมักไม่เกิน 30 นาที
9. ดนตรีบรรเลงประกอบไม่กำหนดตายตัวเองอาจมี ซอ กลองกันตรึม 2 ใบหรือมีปี่อ้อก็เล่นได้	9. มีการกำหนดเครื่องดนตรีประกอบการแสดง เช่น ปี่สโล ซอ ปี่อ้อ กลองกันตรึม 2 ใบและเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ซอ มีมากกว่า 1 ก็ได้ส่วนปี่อ้อไม่นิยมนำมาบรรเลงประกอบการแสดง

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบการละเล่นโล้ดอันเรและการแสดงเรือมอันเร

4. การแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูปเดิม (ประมาณ พ.ศ.2521 - ปัจจุบัน)

การฟื้นฟูเพื่อพัฒนาการเล่นโล้ดอันเรมาปรับปรุงให้เป็นการแสดงเรือมอันเร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2495 และนำมาแสดงเพื่อเป็นการรับเสด็จในปี พ.ศ.2498 ยังไม่มีหลักฐานยืนยัน ทั้งจากคำบอกเล่าของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรือมอันเรอีกทั้งเอกสารต่าง ๆ ก็ไม่ปรากฏว่ามีการเผยแพร่ต่อสาธารณชนและสถานศึกษาแต่อย่างใด เพราะในห้วงดังกล่าวโล้ดอันเรแบบชาวบ้านยังมีอิทธิพลต่อกลุ่มชนมากกว่าเรือมอันเร โดยถือว่าเรือมอันเรเป็นเรื่องของศิลปะการแสดงของกลุ่มนาฏยศิลป์กลุ่มเล็ก ๆ กลุ่มเดียวที่เป็นข้าราชการและเป็นการแสดงที่มีบทบาทในการแสดงเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่เป็นทางการมากกว่า ส่วนโล้ดอันเรของชาวบ้านยังคงมีการปฏิบัติสืบทอดกันมาตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมคือเล่นในเดือนแคแจ็ต (สงกรานต์) เท่านั้น ส่วนเดือนอื่น ๆ ไม่เคยปรากฏให้เห็นแต่อย่างใด การเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านครั้งสุดท้ายที่เห็นในปี พ.ศ.2536 ในเทศกาลสงกรานต์ฉลองต้นโพธิ์ในซอยโพธิ์ร้างข้างวัดพรหม ในครั้งนั้นได้มีการก่อเจดีย์ทรายนอกวัดโดยการนำทรายมากองรวมกันที่ลานต้นโพธิ์เก่าแก่ มีการเซ่นสรวงสังเวยผีประจำคุ้มเขมรเรียกว่า “โดนตา” (ปู่ตา) นับเป็นการเล่นโล้ดอันเรเป็นครั้งสุดท้าย (นางเภา เสาทอง , สัมภาษณ์ : 2545) ในแบบของชาวบ้าน

ครั้นมีการนำเอาการแสดงเรือมอันเรเข้าไปร่วมในงานแสดงของช้างในปี พ.ศ. 2503 ที่อำเภอท่าตูมเป็นครั้งแรกและย้ายมาจัดที่สนามกีฬาจังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ.2505 ก็ยังไม่เคยมีการเผยแพร่ต่อสาธารณชนกว้างขวางแต่อย่างใดไม่ อาจเป็นเพราะการแสดงเรือมอันเรยังไม่มีรูปแบบที่สมบูรณ์ สวยงามที่ถือเป็นแบบแผนได้ประการหนึ่งและการเล่นโล้ดอันเรที่เป็นประเพณีดั้งเดิมยังดำรงอยู่อีกประการหนึ่ง ทำให้การแสดงเรือมอันเรยังไม่แพร่หลาย ครั้นมีการส่งเสริมและฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่นในระยะต่อมาทำให้การละเล่นแบบชาวบ้านลดบทบาทลงทั้งศิลปินพื้นบ้านกลุ่ม “ผลัดใบ” ได้ปรับปรุงท่ารำให้ได้มาตรฐานของศิลปะการแสดงตั้งแต่ปี พ.ศ.2508 เป็นต้นมา การแสดงเรือมอันเรมีแบบแผนสวยงามมากยิ่งขึ้น ทำให้ข้าราชการครูที่เคยร่วมแสดงนำไปฝึกสอนให้แก่นักเรียนของตนเพื่อแสดงในงานต่าง ๆ ของโรงเรียนหรือกลุ่มสถานศึกษาจัดขึ้น (นายสายัณห์ พุทธิสมสถิต , สัมภาษณ์ : 2545) เริ่มมีการเผยแพร่เข้าสู่สถานศึกษานับแต่นั้นมา แต่ยังไม่แพร่หลายมากนักอันเนื่องมากจากข้อจำกัดในเรื่องของบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงและอุปกรณ์การแสดง เช่น สาก เครื่องแต่งกายเป็นต้น และขณะนั้น แถบบันทึกเสียงยังมีไม่มากนักทำให้ไม่สามารถบันทึกเพลงลงในแถบบันทึกเสียงได้ จึงเป็นข้อจำกัดในการที่จะเผยแพร่เข้าสู่ในระบบการศึกษาและสู่สาธารณาชนได้ การแสดงเรือมอันเรทุกครั้งจะต้องใช้นักดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงสด ๆ ซึ่งผู้บรรเลงดนตรีประกอบเรือมอันเรยังมีน้อยมากอันเนื่องจากเพลงที่บรรเลงประกอบได้เรียบเรียงขึ้นใหม่ นักดนตรีพื้นบ้านยังไม่คุ้นเคยกับทำนองเพลงที่เรียบเรียงขึ้นใหม่มากนัก

การเผยแพร่ของเรือมอันเรยังไม่เป็นที่แพร่หลายมากนักอันเนื่องจากข้อจำกัดหลายประการดังกล่าวมา กระนั้นก็ยังมีนักแสดงที่เคยร่วมแสดงในการแสดงของช้างนำการแสดงเรือมอันเรมาฝึกซ้อมให้กลุ่มหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่เป็นข้าราชการครูและชาวบ้านโดยรวมกลุ่มประมาณ 20 คน (ชาย 10 หญิง 10 คน) และนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงในงานแสดงของช้างเป็นผู้ควบคุมการบรรเลงดนตรีอีกจำนวนหนึ่งมีวัตถุประสงค์ที่จะเผยแพร่เรือมอันเรในงานเทศกาลสงกรานต์ที่จัดขึ้นตามวัดต่าง ๆ ในเมืองสุรินทร์โดยการนำของนายบรรพต เพียรชอบ นายสายัณห์ พุทธิสมสถิตย์ ข้าราชการครู ผู้นำในการฝึกซ้อมในส่วนของการแสดง นายชินสุข ทองจัตุ ข้าราชการครูโรงเรียนบ้านคอโค อำเภอเมือง (ผู้ได้รับการถ่ายทอดนตรีจากครูปิ่น ดีสม) เป็นผู้ควบคุมบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง การรวมตัวของนักแสดงและนักดนตรีในขณะนั้น เป็นการรวมตัวแบบหลวม ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์ข้อบังคับใด ๆ มาเป็นเครื่องกำหนด ส่วนมากจะอยู่ในวัยหนุ่มสาวที่ยังไม่ได้แต่งงาน การฝึกหัดเรือมอันเรก็เพื่อนำไปร่วมในเทศกาลสงกรานต์ตามคุ้มวัดต่าง ๆ แล้วแต่วัดใดจะเชิญไปร่วม การแสดงเรือมอันเรจะเป็นการแสดงก่อนที่จะมีการเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านอันเป็นการละเล่นดั้งเดิม กลุ่มหนุ่มสาวรุ่นใหม่ไม่ได้คิดค่าใช้จ่ายในการแสดงแต่อย่างใด ทุกคนเข้าร่วมด้วยใจรักในการแสดงเรือมอันเร ช่วงแรก ๆ ร่วมเฉพาะในงานเทศกาลสงกรานต์เท่านั้น ครั้นต่อมาเรือมอันเรเป็นที่นิยมของผู้คนมากขึ้น จึงเข้าร่วมในเทศกาลอื่น ๆ ที่วัดจัดขึ้น เช่น เทศกาลเข้าพรรษา งานกฐิน หรืองานสมโภชต่าง ๆ ที่วัดจัดขึ้น เพราะสมัยนั้นมหรสพสมโภชงานยังมีน้อยนอกจากเจรียง ลิเกเขมร และลิเกจังหวัดนครราชสีมาแล้วมหรสพอื่น ๆ ยังมีไม่มากนัก การแสดงเรือมอันเรจึงเปรียบเสมือมหรสพสมโภชงานอีกประเภทหนึ่งที่วัดจัดหามาแสดง รูปแบบของการแสดงเรือมอันเรของกลุ่มหนุ่มสาวมีแบบแผนเดียวกันกับการแสดงเรือมอันเรในงานแสดงของช้างทุกประการเพราะนักแสดงบางส่วนเป็นผู้แสดงในงานช้างทุกปีอยู่แล้วการแสดงจึงนำรูปแบบทั้งหมดทั้งการแต่งกาย ลีล่าท่ารำ การกระทบสากและการบรรเลงดนตรีของเรือมอันเรที่ได้ปรับปรุงให้มีมาตรฐานของการแสดงแล้วมาแสดง (นายบรรพต เพียรชอบ , สัมภาษณ์ : 2545)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 49 กลุ่มหนุ่ม - สาว นักเรือมอันเรที่เป็นกลุ่มชาวบ้านบางส่วน

การเผยแพร่เข้าสู่สถานศึกษาในช่วงแรกเริ่มของการปรับปรุงเรือมอันเรให้ได้มาตรฐานของศิลปะการแสดงยังไม่นำเข้ามาฝึกซ้อมให้นักเรียนมากนัก คงมีบางโรงเรียนเท่านั้นที่มีความพร้อมในการประสานนักดนตรี การสร้างเครื่องแต่งกาย เช่น โรงเรียนหนองโตงสุรวิทยาคม มีนางผ่องศรี ทองหล่อ และนางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ เป็นผู้ฝึกซ้อมและประสานนักดนตรีให้มาบรรเลงประกอบ เหตุผลประการสำคัญที่ไม่สามารถนำเอาเรือมอันเรมานำแสดงได้ ก็เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของเครื่องเล่นแถบเสียง และการบันทึกเพลงลงในแถบบันทึกเสียงยังไม่มีเครื่องมือที่ทันสมัย หากจะแสดงเรือมอันเรก็บรรเลงเพลงสด ๆ ทำให้การเผยแพร่ในสถานศึกษายังไม่มีหรือแทบจะไม่มีเลยก็ว่าได้

เมื่อวิทยาการทางเทคโนโลยีก้าวหน้ามากขึ้น โรงเรียนมีเครื่องเล่นแถบบันทึกเสียงมากขึ้น ทำให้มีความสะดวกในการบันทึกเพลงลงในแถบบันทึกเสียง เพื่อใช้ในการแสดงได้ในระดับหนึ่งประการสำคัญคือ กระทรวงศึกษาธิการได้ปรับปรุงหลักสูตรการเรียนการสอนขึ้นใหม่ในปี พ.ศ.2521 โดยมีการแยกสาขาวิชาเป็นการเฉพาะและขณะนั้นวิทยาลัยครูทั้ง 36 แห่งก็ได้เปิดสอนหลักสูตรสาขาวิชานาฏยศิลป์ วิชาเอกดนตรี วิชาเอกศิลปศึกษา และสาขาอื่น ๆ เพื่อตอบสนองหลักสูตรใหม่ของกระทรวงศึกษาธิการ ขณะนั้นเป็นช่วงวิกฤติขาดบุคลากรทางการศึกษาอย่างหนัก วิทยาลัยครูจึงเร่งผลิตครูในแต่ละสาขาอย่างมากมาย โดยเปิดหลักสูตรระดับประกาศนียบัตรวิชาการการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ. สูง) ทั้งภาคปกติและภาคค่ำมีผู้สำเร็จหลักสูตรนาฏยศิลป์ทั้งภาคปกติและภาคค่ำ โดยเฉลี่ยรุ่นละ 60 คน ทำให้มีข้าราชการครูสาขานาฏยศิลป์ได้บรรจุเข้ารับราชการในขณะนั้น มีจำนวนมากพอที่จะเป็นแกนหลักในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในโรงเรียนทั้งระดับประถมและมัธยมในสาขาเฉพาะด้านมากขึ้น

ด้วยเหตุผลความก้าวหน้าทางวิทยาการเทคโนโลยีมีมากขึ้น กอปรกับมีการผลิตบุคลากรสาขาวิชาเอกเป็นการเฉพาะ ทำให้การเรียนนาฏยศิลป์มีระบบแบบแผนและได้มาตรฐานด้านศิลปะการแสดงอยู่ในระดับหนึ่ง เมื่อมีการนำเอาเรือมอันเรฝึกหัดให้นักเรียนของตนได้ออกแสดง ตามวาระต่าง ๆ ที่ทางโรงเรียนหรือหน่วยงานในสังกัดจัดขึ้น

ในปี พ.ศ.2521 วิทยาลัยครูสุรินทร์ในขณะนั้นได้เปิดสอนหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาการการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ. สูง) วิชาเอกนาฏศิลป์ขึ้นเป็นรุ่นแรก พร้อมทั้งได้เชิญนาฏยศิลปินพื้นบ้านผู้ประดิษฐ์ท่ารำเรือมอันเรประกอบด้วย นางผ่องศรี ทองหล่อ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ นางสุจินต์ ทองหล่อ และนาย กมนต์โรจน์ นิวัติบรรหาร เป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำเรือมอันเรให้แก่นักศึกษาและคณาจารย์ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงปัจจุบัน ทำให้นักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์รุ่นแรก ๆ ได้นำเอาเรือมอันเรมาถ่ายทอดให้นักเรียนของตนอีกทอดหนึ่ง นับเป็นการเผยแพร่เข้าสู่สถานศึกษาอย่างเป็นระบบถูกต้องตามแบบแผนของศิลปะการแสดงเรือมอันเรนับตั้งแต่นั้นมา

ภาพที่50 นาฏยศิลปินพื้นบ้านถ่ายทอดเรือมอันเรให้นักศึกษาเอกนาฏศิลป์มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ เมื่อปี พ.ศ.2535

การเผยแพร่เรือมอันเรเข้าสู่ระบบการศึกษา โดยเฉพาะในเขตจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษและบุรีรัมย์ต่างก็ได้นำรูปแบบการเรือมอันเรที่ได้ปรับปรุงพัฒนาจนเป็นแบบแผนได้มาตรฐานด้านการแสดงไปถ่ายทอดและเผยแพร่กันอย่างกว้างขวาง มีการส่งเสริมให้มีการประกวดทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ทั้งในระดับกลุ่มโรงเรียนระดับอำเภอระดับจังหวัดและระดับภาคในเวลาต่อมา โดยเฉพาะเรือมอันเรเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองชุดหนึ่งที่คณะกรรมการได้จัดขึ้นเป็นชุดบังคับให้มีการแข่งขันในระดับโรงเรียนระดับจังหวัดในปีแรก ๆ ที่มีการจัดประกวดทักษะทางนาฏยศิลป์ เพื่อคัดเลือกผู้ชนะเลิศไปร่วมแสดงประกวดในงานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนระดับภาค ที่หมุนเวียนจัดให้แต่ละจังหวัดของทุกปี ยิ่งทำให้เรือมอันเรแพร่ขยายเข้าสู่สถานศึกษาอย่างรวดเร็วและมากยิ่งขึ้นตามลำดับ

ภาพที่ 51 นายกมนต์โรจน์ นิวัติบรรหาร ศิลปินพื้นบ้านกำลังถ่ายทอดเรือมอันเรแก่นักเรียนตามสถานศึกษาในจังหวัดสุรินทร์

การแสดงเรือมอันเรได้แพร่ขยายไปสู่สถานศึกษาในจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดใกล้เคียงคือศรีสะเกษและบุรีรัมย์ ทำให้การแสดงแบบดั้งเดิมมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบบ้างตามพื้นฐานเดิมของผู้ถ่ายทอด เช่น ลักษณะการจีบแบบดั้งเดิม คือ จีบขัดนิ้วและจีบกดนิ้ว ก็กลายเป็นจีบจรดแบบรำไทย การตั้งวงเดิมจะเป็นวงสูง (ในลักษณะวงล้น) ก็ปรับให้มีความสมดุลย์ตามแบบแผนของรำไทยมากขึ้น การเอียงศีรษะในบางท่าได้นำแบบแผนการเอียงศีรษะของนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก เช่น ท่าจึงมูยในท่าจีบหน้าขาเดิมเอียงตามมือจีบ แต่เมื่อนำไปถ่ายทอดให้นักเรียนกลับเอียงศีรษะด้านมือวงสูง ประการสำคัญที่ศิลปินพื้นบ้าน “กลุ่มผลัดใบ” ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ คือ การก้าวเท้าคร่อมกับจังหวะกลอง ที่ยึดถือมาแต่โบราณ ซึ่งในแต่ละท่ารำจะต้องยึดจังหวะกลองเป็นจังหวะตกและเป็นจังหวะสุดท้ายของท่ารำ แต่การรำเรือมอันเรของสถานศึกษาต่าง ๆ มักยึดถือจังหวะหมดวรรคของ (ทำนองเพลง) เพลงเป็นจังหวะสุดท้ายของท่ารำ ทำให้ท่ารำบางท่ารำไม่หมดกระบวนท่าที่กำหนดไว้เดิม เมื่อดูแล้วไม่มีความกลมกลืนกับทำนองเพลงและจังหวะกลองและท่ารำจะค้างหรือไม่ครบกระบวนท่าเดิมที่กำหนดไว้ ประเด็นดังกล่าวนำไปสู่ความคิดแย้งระหว่างนาฏยศิลปินพื้นบ้านผู้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้น กับคณะครูหรือผู้ที่นำชุดการแสดงไปถ่ายทอดแก่นักเรียน นักศึกษา โดยกล่าวว่านาฏยศิลป์รำไม่สวยไม่ถูกจังหวะ ไม่ยึดแบบแผนดั้งเดิมเอาไว้ ส่วนคณะครูผู้นำไปถ่ายทอดแก่นักเรียนก็กล่าวว่า การรำแบบพื้นบ้านดั้งเดิมเป็นการรำคร่อมจังหวะ รำไม่หมดวรรคเพลง จีบไม่สวย วงล้นสูงเกินไป การถ่ายน้ำหนักตัวขัดกับแรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งขัดกับหลักนาฏยศิลป์ไทยอย่างสิ้นเชิง ทำให้เกิดเรือมอันเรขึ้น 2 แบบ คือแบบดั้งเดิมและแบบนาฏยศิลป์ไทยขึ้น แม้ดูว่าจะมีความเห็นแย้งออกเป็น 2 ฝ่าย เมื่อมีการประกวดเรือมอันเรในงานเทศกาลหรือโอกาสต่าง ๆ ที่จังหวัดจัดขึ้น หากศิลปินพื้นบ้านเป็นกรรมการประกวดก็จะปรับให้การเรือมอันเรที่ยึดแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยตกรอบไปทันที โดยอ้างว่าไม่ได้ยึดถือแบบแผนดั้งเดิม สร้างความไม่พอใจให้ครูผู้สอนอย่างมาก เป็นมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้เรือมอันเรไม่ได้นำเข้าประกวดในกิจกรรมหรือเทศกาลต่าง ๆ ที่จังหวัดจัดขึ้นและในที่สุดก็ไม่มีการส่งเข้าประกวดอีกเลย ทำให้การถ่ายทอดเรือมอันเรใน

สถานศึกษาลดบทบาทลงคงมีเฉพาะการจัดการสอนในหลักสูตร หรือจัดแสดงเฉพาะกิจตามวาระต่าง ๆ เท่านั้น

ในปี พ.ศ.2540 คณะครูจากวิทยาลัยนาฏยศิลป์ร้อยเอ็ดนำโดยอาจารย์ชุมเดช เดชกมล ได้เชิญนาฏศิลปินพื้นบ้านผู้ประดิษฐ์เรือมอันเรมาถ่ายทอดท่ารำเรือมอันเรและเรือมกันตรึม ตามนโยบายของวิทยาลัยนาฏยศิลป์ที่กำหนดภาระกิจวิทยาลัยนาฏศิลป์ว่ามีหน้าที่เก็บรวบรวมและเผยแพร่การแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดสุรินทร์เป็นจังหวัดหนึ่งที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดต้องมาเก็บรวบรวมเอกลักษณ์ของสุรินทร์ ไปเก็บรักษาและเผยแพร่ต่อไป (คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์ , 2541 : 11) ในการถ่ายทอดครั้งนั้น ใช้หอวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏสุรินทร์เป็นสถานที่ในการถ่ายทอดให้คณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 26-27 สิงหาคม 2540 ณ หอวัฒธรรมสถาบันราชภัฏสุรินทร์

ด้วยข้อจำกัดในเรื่องของเวลา ในการถ่ายทอดการแสดงทั้ง 2 ชุดดังกล่าว ซึ่งมีเวลาเพียง 2 วัน (26 - 27 สิงหาคม 2540) อีกทั้งพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ของผู้รับการถ่ายทอดแตกต่างกับนาฏยศิลปินพื้นบ้าน ทำให้การนำไปจัดเป็นชุดการแสดงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงดั้งเดิม ทั้งท่ารำต่าง ๆ และประยุกต์ขึ้นมาใหม่เกือบทั้งหมด โดยเลือกเอาบางท่าที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไปปรับใหม่ ใช้ดนตรีโปงลางบรรเลงในการประกอบการแสดง และใช้ชื่อชุดการแสดงว่า รำกระทบสาก (ลู้ดอันเดร) ประยุกต์เครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยใช้ผ้าถุงมัดหมี่ลาวต่อเชิงด้วยผ้าตาดทองนุ่งซิ่นสั้นคลุมเข่า เพิ่มสาก 3 คู่ (สากไม้ไผ่) การกระทบสากจะกระทบจังหวะเดียวตลอดทั้งเพลง ทั้งจังหวะช้าและเร็ว การเข้าสากจะเข้าทุกคู่โดยเรียงลำดับเข้าตามแถวที่จัดไว้ในแนวลึก การเข้าสากท่าโลดโผนจะมีการต่อตัวนักแสดงชาย 3 คนต่อ 1 กลุ่ม (จัดเป็น 2 กลุ่ม ผู้แสดง 6 คู่) โดยคนกลางจะยืนเป็นตัวหลักคนหน้าจะใช้เท้าหนีบเอวคนกลางไว้คนที่ 3 จะขึ้นขี่คอคนกลางแล้วนำเท้าไปสอดใต้รักแร้คนที่ 2 ที่อยู่ด้านหน้าทำท่ากระโดดเข้าสากตามลีลาที่ได้ฝึกหัดมาดังภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 52 การแสดงรำกระทบสาก (ลู้ดอันเดร) ของวิทยาลัยนาฏยศิลป์ร้อยเอ็ด

รำกระทบสาก (ลู้ดอันเดร) ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดนำไปเผยแพร่ตามสถานที่และโอกาสต่าง ๆ ได้ปรับปรุงเป็นชุดการแสดงในรูปแบบประยุกต์ขึ้นมาใหม่ที่ไม่เหลือเค้าของแบบแผนเดิมเลย

จากการศึกษาถึงพัฒนาการเรือมอันเร ทั้งจากเอกสารทางวิชาการ วีดิทัศน์ และการสัมภาษณ์ทั้งผู้รู้และชาวบ้านที่เคยเล่นโล้ดอันเรนาฏยศิลปินพื้นบ้านผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงเรือมอันเรและชาวบ้านที่เคยเห็นการแสดงทั้งโล้ดอันเรและเรือมอันเร พอจะสรุปได้ว่าการละเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านเป็นต้นแบบหรือแนวทางในการนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงเรือมอันเร โดยยึดถือจังหวะการเข้าสากเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาชุดการแสดง พร้อมทั้งเลือกนำเอาท่ารำที่มีอยู่หลายสิบท่าในโล้ดอันเรมาประดิษฐ์เป็นท่ารำเพิ่มเติมให้มีความสวยงามประณีต มีแบบแผนที่เป็นมาตรฐานทางศิลปะการแสดง ทั้งยังได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมให้มีการลื่นไหลไม่หยุดชะงักเหมือนครั้งอดีตที่ผ่านมา มีการเรียบเรียงทำนองเพลงใหม่โดยการนำเพลงพื้นบ้านโบราณดั้งเดิมหลายทำนองมาร้อยเรียงเชื่อมจังหวะ ให้กลมกลืนอย่างลงตัวและสมบูรณ์ขึ้น ทำให้การแสดงเรือมอันเรดำรงอยู่และเผยแพร่ต่อสาธารณชนจนถึงปัจจุบัน

การแพร่กระจายการแสดงเรือมอันเรไปสู่สถานศึกษาทั้งภายในจังหวัดสุรินทร์เองและจังหวัดใกล้เคียงดังที่กล่าวมาทำให้สุนทรียธาตุของนาฏยศิลป์เปลี่ยนไปจากรูปแบบเรือมอันเรที่ศิลปินพื้นบ้าน ได้ประดิษฐ์ขึ้น ครั้นนำไปเผยแพร่รูปแบบดั้งเดิมได้เปลี่ยนแปลงไปตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ ทำให้เกิดข้อคิดแย้งระหว่างศิลปินพื้นบ้านกับกลุ่มนาฏยศิลป์ที่ได้รับการฝึกฝนตามแบบแผน เพื่อให้เห็นความชัดเจนในความแตกต่างของรูปแบบเรือมอันเรแบบดั้งเดิมและเรือมอันเรแบบนาฏศิลป์จึงได้สรุปเป็นตารางเปรียบเทียบดังนี้

เรือมอันเรแบบพื้นเมือง	เรือมอันเรแบบนาฏศิลป์
1. กัมต่ำ วงสูง ในลักษณะวงล้น	1. เปิดหน้า ดันหลังตึงเอว วงกลางระดับหางคิ้วสำหรับผู้หญิงระดับแง่ศีรษะสำผู้ชาย
2. ย่อเข่าตลอดเวลา ยุบยืดเล็กน้อยไม่กระทบจังหวะมากนัก ก้นงอน สะโพกหัก (รำทับหน้า)	2. ย่อเข่าเล็กน้อย เน้นกดเกลียวข้างอ่อนเอียง ยุบ-ยืด ตามจังหวะกระทบอย่างหนักแน่น
3. ยืดจังหวะกลองเป็นจังหวะสำคัญในการจบท่ารำในแต่ละท่า	3. ยืดจังหวะห้องเพลง (หมดวรรค) ในการจบท่ารำในแต่ละท่า
4. คำนึงถึงความหมายของท่ารำสำคัญกว่าลีลาที่สวยงาม	4. คำนึงถึงลีลาท่ารำที่สวยงามมากกว่าความหมายของ ท่ารำ
5. ใช้วิธีการสืบเท้าขณะก้าวย่างอย่างอ่อนโยน	5. ใช้วิธีการขยั่นเท้าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์
6. การเอียงศีรษะในท่าจึงมูยไม่เหมือนกันโดยจะเอียงศีรษะตามมือจีบหงายหน้าขา	6. การเอียงศีรษะในท่าจึงมูยจะเอียงตามมือวงสูงตรงข้ามกับจีบหงายหน้าขา

ตารางที่ 8 เปรียบลีลาท่ารำเรือมอันเรแบบพื้นเมืองกับแบบนาฏยศิลป์

จากการศึกษาถึงพัฒนาการของเรือมอันเรที่พัฒนาปรับปรุงจากการละเล่นพื้นถิ่นที่เรียกว่าโล้ดอันเรกว่า 50 ปี ทำให้สามารถเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของการแสดงเรือมอันเรทั้งรูปแบบ (Form) ของการแสดง ลีลาท่ารำที่มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนตั้งแต่ช่วงเริ่มต้น (ปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดง) จนมาถึงช่วงการแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูปอยู่ตลอดเวลา แม้การพัฒนาเรือมอันเรให้เป็นรูปแบบการแสดงจะทำให้การละเล่นพื้นถิ่นโล้ดอันเรลดบทบาทลง และหายไปจากสังคมในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในที่สุดแล้วก็ตาม แต่เรือมอันเรก็ถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ของศิลปะการแสดงที่มีเค้าเดิมของการละเล่นพื้นถิ่นโล้ดอันเรที่ศิลปินพื้นบ้านยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมของการละเล่นมาไว้ในชุดการแสดงที่ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่อย่างกลมกลืนทั้งยังดำรงอยู่ในรูปแบบของศิลปะการแสดงที่ถือปฏิบัติสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย