บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กว่าสามทศวรรษที่ผ่านมา เกิดกระแสการฟื้นฟูและอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างแพร่หลายและยิ่งเข้มข้นมากยิ่งขึ้นมีกลุ่มนักวิชาการด้านคติชนวิทยาได้สนใจและให้ความสำคัญในการศึกษาประเพณี พิธีกรรม นิทานพื้นบ้าน หนังสือผูก (ใบลาน) ฯลฯ นำมาปริวรรตหรือถอดความค้นหาองค์ความรู้อันเป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษเรียบเรียงและเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างกว้างขว้าง ขณะเดียวกันนักวิชาการด้านสังคมศาสตร์ก็เริ่มให้ความสนใจเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ โบราณคดี และมานุษยวิทยา เพื่อทำความเข้าใจโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมในอดีตที่มีอยู่หลากหลายของสังคมเกษตรกรรมในอุษาคเนย์อย่างเป็นกระบวนการและเป็นระบบมากยิ่งขึ้น ทำให้องค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมในด้านอื่น ๆ เกิดการตื่นตัวหันมาทบทวนกระบวนการศึกษาวิจัยแบบแผนที่มีเฉพาะศาสตร์ขึ้นในวงกว้าง

จากการที่นักวิชาการให้ความสนใจและความสำคัญในการศึกษาวิจัยในวัฒนธรรมท้องถิ่นมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้รัฐบาลมีมติคณะรัฐมนตรี เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน 2524 ประกาศใช้นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ เพื่อเป็นแนวทางในการรักษาส่งเสริมวัฒนธรรมไทยตามนัยของรัฐธรรมนูญแห่งราชณาจักรไทย ที่ระบุไว้ว่า *รัฐพึงส่งเสริมและรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมของชาติ* ในสาระสำคัญของนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติในข้อที่ 3 กล่าวไว้ว่า *"ส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมของกลุ่มคนในท้องถิ่น เพื่อให้ประชาชนมีความเข้าใจ เห็นคุณค่ายอมรับวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งกันและกัน ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันจะนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขในชาติและมีความรักหวงแหนวัฒนธรรมไทยยิ่งขึ้น"* (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ , 2532 : 13)

จากการประกาศใช้นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติข้อดังกล่าว สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้แปรนโยบายให้เป็นรูปธรรมเพื่อเป็นแนวทางในการนำไปปฏิบัติในส่วนของการส่งเสริม ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้มีการสนับสนุนนโยบายด้วยการจัดงานส่งเสริมประเพณี 4 ภาค ขึ้นในภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยกำหนดกิจกรรมสำคัญ ๆ 3 ประการ ประการที่ 1 คือ การแสดงดนตรี นาฏยศิลป์ และการละเล่นพื้นบ้าน ประการที่ 2 คือ การสาธิตศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน และประการที่ 3 คือ การจำหน่ายสินค้าพื้นบ้าน มีศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเป็นหน่วยงานสนับสนุน โดยเฉพาะจังหวัดที่มีวิทยาลัยครู (มหาวิทยาลัยราชภัฏ ปัจจุบัน) เป็นหน่วยงานสำคัญในการจัดกิจกรรมร่วม เช่นการแสดงพื้นบ้าน (ดนตรี–นาฏยศิลป์) หัตถกรรมท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายไปร่วมแสดงสาธิตในงาน ส่งเสริมประเพณี 4 ภาค ได้รับความสนใจจากประชาชนนักวิชาการที่เข้าร่วมกิจกรรมอย่างมากมาย ดังนั้นสำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงนำ

ผลการจัดกิจกรรมมาประเมิน ประมวลผล และปรับปรุงเป็นนโยบายหลักในการทำนุบำรุง ส่งเสริมฟื้นฟู และอนุรักษ์วัฒนธรรม จึงเกิดงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยครั้งแรกในปี พ.ศ.2529 ใช้ชื่อว่า *"งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย '29"* มีศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ (วิทยาลัยครูเชียงใหม่) เป็นเจ้าภาพ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ , 2540 : ก–7) โดยมีศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดในแต่ละภูมิภาคจัดกิจกรรมเข้าร่วมแสดง เช่น ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา (วิทยาลัยครูสงขลา) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครปฐม (วิทยาลัยครูนครปฐม) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสกลนคร (วิทยาลัยครูสกลนคร) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ (วิทยาลัยครูสุรินทร์) และศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดที่มีสถาบันอุดมศึกษาท้องถิ่น เช่น วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ) และวิทยาลัยนาฏศิลป์ อยู่ในจังหวัดต่าง ๆ จัดกิจกรรมเข้าร่วมงานมหกรรมพื้นบ้านไทยตลอดมา

สืบเนื่องมาจากการจัดงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2529 จนถึงปัจจุบันมีชุดการแสดงที่ประดิษฐ์ในรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองกว่า 300 ชุด กระจายไปทั่วทุกภาคของประเทศไทย รวมทั้งการฟื้นฟูเพื่อการอนุรักษ์ในส่วนของการละเล่นพื้นบ้านในแต่ละภาคอย่างมากมาย สถาบันการศึกษาที่มีบทบาทในการประดิษฐ์คิดท่ารำนาฏยศิลป์พื้นเมืองคือสถาบันราชภัฏในทั่วทุกภูมิภาคทั้ง 36 แห่ง วิทยาลัยนาฏศิลป์ ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาคอีกทั้งมหาวิทยาลัยที่เปิดสอนนาฏยศิลป์และศิลปะการละครต่างก็มีนาฏยประดิษฐ์เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละสถาบัน ทั้งนี้การประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองส่วนมากอยู่บนพื้นฐานทางวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณี หรือพิธีกรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ เป็นสำคัญ เช่น รำโส้ทั่งบั้ง ก็นำมาจากพิธีเหยาของชาวโส้ อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดสกลนคร รำแก็ลมอ เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเรียกกันว่า *แก็ลมอ* (พิธีกรรมบำบัดของชาวกูยในจังหวัดสุรินทร์) เป็นต้น นาฏยศิลป์พื้นเมืองจึงได้รับความสนใจและเป็นที่แปลกตาไปจากนาฏยศิลป์แบบฉบับที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย นับเป็นพัฒนาการในการฟื้นฟูและอนุรักษ์นาฏยศิลป์พื้นเมืองอีกรูปแบบหนึ่ง

ปรัชญา การฟื้นฟูวัฒนธรรมมักควบคู่การทำลายวัฒนธรรมพร้อม ๆ กันเสมอ ไม่ว่าจะเป็นด้วยความจงใจหรือความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ เช่นการฟื้นฟูประเพณีบางอย่าง ที่เคยรุ่งเรืองในอดีตแล้วนำมาปรับปรุงพัฒนาให้ฟื้นคืนในปัจจุบัน โดยพยายามนำแนวทางการอนุรักษ์วัฒนธรรมเพื่อการรื้อฟื้นอดีตเป็นปรัชญาพื้นฐาน แต่เนื่องจากสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมอันเป็นบริบทดั้งเดิมได้เปลี่ยนแปลงไป ทำให้การฟื้นฟูวัฒนธรรมบางส่วนขาดพร่องไปหรือไม่ก็เป็นเพียงบางส่วนที่เห็นว่าสำคัญนำมาเสนอในรูปแบบการแสดง แสงเสียงประกอบจินตภาพตามที่คนในสมัยยุคปัจจุบันจินตนาการจึงทำให้เกิดข้อถกเถียงทางประวัติศาสตร์ หรือข้อขัดแย้งทางวิชาการในวงกว้าง ก่อให้เกิดความสับสน เคลือบแคลงของนักวิชาการรุ่นใหม่ว่า อะไรคือสิ่งที่สมควรจะฟื้นฟูและอนุรักษ์ไว้ เพื่อแสดงความเป็นอารยะทางวัฒนธรรม ตัวอย่าง เช่น การฟื้นฟูพระราชพิธีจองเปรียงเผาเทียนเล่นไฟ ที่จังหวัดสุโขทัยว่ามีนางนพมาศเป็นผู้ประดิษฐ์โคมลอยรูปดอกกระมุทถวายพระร่วงเจ้าพร้อมทั้งมีการเผาเทียนเล่นไฟในสมัยสุโขทัยนั้น จากการตรวจชำระสำนวนในศิลาจารึกหรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ฉบับหอสมุดวชิรญาณ

พระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ หรือโลกของนางนพมาศ ของศาสตราจารย์ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ ต่างเห็นพ้องกันว่า เรื่องนางนพมาศ เป็นสารนิยายในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ จะเป็นวรรณกรรมยุคอื่นไปมิได้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ , 2539 : 252)

การเสนอตำนานผ่านการแสดง แสงเสียง ได้รับความนิยมในเกือบทุกจังหวัด ดังจะเห็นจากการรณรงค์ประชาสัมพันธ์ ถ่ายทอดสดทางสถานีโทรทัศน์บ่อยครั้ง ผู้ที่เกี่ยวข้องและมีส่วนร่วมในการดำเนินการผลิตมักจะมีนักการละคร ผู้กำกับภาพยนตร์ หรือนาฏยศิลปิน เข้าไปมีส่วนร่วมในการจัดการอยู่ไม่น้อย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏ มหาวิทยาลัยต่าง ๆ หรือสถาบันที่มีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ หรือศิลปการละคร ต่างก็มีส่วนร่วมอยู่เสมอ การนำเสนอจึงหลีกไม่พ้นที่จะสอดแทรกเทคนิคของศิลปการละครเข้าไปประกอบเนื้อหาในการนำเสนอทุกครั้งไป บางครั้งก็มีการคิดประดิษฐ์การแสดงชุดใหม่ บางครั้งก็นำนาฏยประดิษฐ์ที่มีอยู่เดิมแทรกเข้าไป เช่น ระบำสุโขทัย ในประเพณีเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย หรือระบำลพบุรี ในเทศกาลวันสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ที่จังหวัดลพบุรี หรือ รำแก็ลมอ ในการแสดงแสงเสียง ตำนานพระมอเฒ่า ของจังหวัดสุรินทร์ เป็นต้น

การฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านด้านการแสดงเป็นสิ่งที่มองเห็น สัมผัสได้เป็นรูปธรรมมากที่สุดและสามารถนำศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมือง เข้าผนวกกับธุรกิจการท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี ดังปรากฏให้เห็นทั่ว ๆ ไป ไม่ว่าจะเป็นองค์กรของรัฐหรือองค์เอกกรชนต่างก็นำศิลปะการแสดงพื้นบ้านเข้าไปเป็นส่วนประกอบของการจัดงานแทบทุกครั้งก็ว่าได้ เช่น งานอีสานเทรดแฟร์ ทักษิณเทรดแฟร์ ล้านนาเทรดแฟร์ และวัฒนธรรม 4 ภาค ที่ห้างสรรพสินค้าพาต้า จัดขึ้นเมื่อหลายปีก่อน หรืองานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2529 จนถึงปัจจุบัน หรืองานเทศกาลเที่ยวทั่วไทยของ สำนักงานการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ที่จัดขึ้นเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ตามเทศกาลต่าง ๆ เป็นการส่งเสริมให้ธุรกิจการท่องเที่ยวสร้างรายได้เข้าประเทศปีละหลายหมื่นล้านบาท

การนำการละเล่นพื้นบ้านหรือนาฏยศิลป์พื้นเมืองเข้าผนวกเป็นส่วนหนึ่งเพื่อเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยว ทำให้เกิดการฟื้นฟูวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นโดยเฉพาะศิลปะพื้นบ้าน เช่น ดนตรี เพลงพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้าน และนาฏยศิลป์พื้นเมืองอย่างแพร่หลายดังที่กล่าวมาแล้วโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมให้อยู่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ ขณะเดียวกันก็มีการพัฒนารูปแบบการแสดงที่เป็นพื้นบ้านดั้งเดิมบางชุดก็เกินกรอบของความเป็นพื้นบ้านจริง ๆ ทำให้เกิดการถกเถียงของนักอนุรักษ์และนักพัฒนา ในประเด็นต่าง ๆ มากมาย เช่นรูปแบบของเครื่องแต่งกายที่ไม่ถูกต้องหรือเกินเลยจากความเป็นจริง ลีลาท่ารำที่ไม่ใช่แบบแผนดั้งเดิมอันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นของศิลปะพื้นบ้าน การปรับเปลี่ยนทำนองเพลงของดนตรีผิดเพี้ยนไปจากของเดิมจนทำให้นักวิชาการที่ศึกษาด้านศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น หลายคนอดเป็นห่วงไม่ได้ว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมจะหมดบทบาทและหดหายไปในที่สุด ขณะเดียวกันนักวิชาการส่วนหนึ่งเห็นว่าการปรับปรุงพัฒนาชุดการแสดงที่อยู่บน

พื้นฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมเป็นการพัฒนาและอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านได้ดำรงอยู่อีกวิธีหนึ่ง ซึ่งชุดการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ต่างก็ได้รับการตอบรับจากสังคมเป็นอย่างดี เช่น รำกิงกะหร่า ฟ้อนภูไท ซำเป็ง โนรา เรือมอันเร รำตังหวาย ฯลฯ เป็นต้น ชุดการแสดงที่หลากหลายในแต่ละภูมิภาคต่างก็ถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งในการจัดการแสดงทางวัฒนธรรมเพื่อเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวและได้พัฒนาเป็นพานิชศิลป์ที่สามารถสร้างรายได้ให้กับองค์กรเอกชนและองค์กรของรัฐในระดับประเทศทั้งทางตรงและทางอ้อมจนทำให้รายได้การท่องเที่ยวเป็นรายได้หลักในระดับต้น ๆ ของรายได้มวลรวมของประเทศเลยทีเดียว

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ศิลปะการแสดงทั้งนาฏยศิลป์ของราชสำนัก และนาฏยศิลป์พื้นเมือง รวมทั้งการละเล่นพื้นบ้านได้ลดบทบาทลง นาฏยศิลป์ของราชสำนักอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านายชั้นสูงและเกิดหน่วยงานราชการที่รับผิดชอบโดยเฉพาะคือ โรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ พ.ศ.2477 สังกัดกรมศิลปากร ทำการสอนนาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนตามมาตรฐานที่รัฐบาลกำหนดขึ้น โดยยึดรูปแบบของนาฏยศิลป์ราชสำนักเป็นสำคัญ ส่วนนาฏยศิลป์พื้นเมืองและการละเล่นพื้นบ้านก็ถูกกำหนดมาตรฐานทางสุนทรียภาพด้านความงามเป็นมาตรฐานเดียวกันทั้งรัฐประเทศโดยกรมศิลปากร เพื่อตอบสนองความสวยงามขององค์ประกอบของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นความพร้อมเพรียงด้านลีลาท่ารำของนักแสดง เครื่องแต่งกาย ทำนองดนตรี คีตศิลป์ที่มีแบบแผนเฉพาะเกิดการกำหนดมาตรฐานทางสุนทรียภาพเดียวกันทั้งนาฏยศิลป์แบบฉบับและนาฏยศิลป์พื้นเมือง ได้มีการตราพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดง พ.ศ. 2485 โดยกำหนดให้กรมศิลปากรเป็นผู้ควบคุมดูแลการละคร ให้เลิกละครชาตรี ลิเก หุ่นกระบอกและกลองยาว เพราะถือว่าการแสดงเหล่านั้นเป็นเรื่องเสื่อมเสียเกียรติยศของชาติ เสียวัฒนธรรมและบางอย่างก็ไม่ใช่ของไทยมาแต่เดิม (หนังสือพิมพ์ศรีกรุง 15 กันยายน 2485 : 14) พร้อมทั้งการนำพระราชกฤษฎีกา ลงประกาศในราชกิจจานุเบกษา กำหนดให้กรมศิลปากร เป็นผู้ควบคุมดูแลการแสดงการละครทั้งยังมีข้อกำหนดว่า *"นักแสดงอาชีพต้องมีประกาศนียบัตรของกรมศิลปากรหรือได้รับใบสำคัญจากกรมศิลปากรรับรองว่าผ่านการอบรมศิลปินจึงออกแสดงได้"* (ราชกิจจานุเบกษา 22 ธันวาคม 2485 , 3110 : 13) ทำให้ศิลปินต้องขวนขวายหาความรู้หรือเข้าอบรมเพื่อให้ได้ใบรับรองมาตรฐานแก่ตนเองเพื่อเป็นใบเบิกทางในการประกอบอาชีพและการยอมรับของสังคม ในขณะนั้น แม้จะมีการประกาศยกเลิกพระราชกฤษฎีกาและราชกิจจานุเบกษาในอีกหลายปีต่อมาแต่ส่งผลกระทบกระเทือนให้ศิลปะการแสดงลดบทบาทตัวเองและสูญหายไปในที่สุด

สาเหตุของศิลปะการแสดงบางประเภทหายไปจากสังคมใช่ว่าจะเกิดจากการตราพระราชกฤษฎีกาและราชกิจจานุเบกษา ดังที่ได้กล่าวอ้างเพียงสาเหตุเดียวยังมีศิลปะการแสดงอื่น ๆ เข้ามามีบทบาทแทน เช่น ภาพยนตร์ วิทยุโทรทัศน์ และสื่อสิ่งพิมพ์ หลั่งไหลเข้ามาแทนที่ตามกระแสการเปลี่ยนแปลงที่เข้ามาอย่างรวดเร็วเกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมอย่างที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

จากข้อกำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดง ในพระราชกฤษฎีกาและราชกิจจานุเบกษา สะท้อนให้เห็นถึงความไม่เข้าใจในความหลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ที่มีอยู่มากมายในประเทศไทย ส่งผลให้เกิดการปรับตัวด้านศิลปะการแสดงอย่างเลี่ยงไม่ได้ กล่าวคือ ผู้ผลิตผลงานด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีความพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้มีมาตรฐานทางด้านสุนทรียภาพตามเกณฑ์ที่กำหนด เช่น การนำเอา *โล้ดอันเร* (เต้นสาก) มาปรับให้เป็น *เรือมอันเร* (รำสาก) ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์ เพราะการเต้นสากของชาวบ้านไม่ได้มาตรฐานที่ถูกกำหนดขึ้น ศิลปินพื้นบ้านจึงได้นำเอาพื้นฐานเดิมจากการเต้นหรือกระโดดเข้าสากเข้ามาปรับปรุงให้มีท่ารำที่อ่อนช้อย มีระเบียบแบบแบบแผนมากขึ้นหากจะดูว่าการเต้นสากที่แท้จริงเป็นอย่างไรคงไม่มีให้เห็นในปัจจุบัน แต่จะได้รับเพียงคำบอกกล่าวของคนเฒ่าคนแก่ที่เล่าให้ฟังว่า เดิมเรียกว่า *โล้ดอันเร* ที่หมายถึงการเต้นสากหรือกระโดดเข้าสาก จะมุ่งเข้าสากที่กระทบตามจังหวะต่าง ๆ ที่ถี่กระชั้น โดยไม่คำนึงถึงลีลา ท่ารำแต่อย่างใด เน้นความสนุกสนานเป็นด้านหลัก (นางเยื้อน รักษ์คิด , สัมภาษณ์ : 12 สิงหาคม 2543)

พัฒนาการของการฟ้อนรำทุกชาติทุกภาษามักเป็นไปในลักษณะเดียวกัน คือ เริ่มต้นจากการฟ้อนรำที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม ความเชื่อ หรือประเพณีท้องถิ่น เช่น พิธีกรรมบำบัด กิจกรรมตามประเพณีหรือกิจกรรมเกี่ยวกับการเพาะปลูก ซึ่งมีลักษณะเรียบง่ายไม่มีแบบแผนมากนักเน้นความสนุกสนานเป็นสำคัญ การฟ้อนรำจึงมีความสัมพันธ์กับประเพณีพิธีกรรมในแต่ละท้องถิ่น อีกทั้งยังเป็นสื่อสร้างสัมพันธภาพทางสังคมอีกทางหนึ่งด้วย

เรือมอันเร เป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองชุดหนึ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรหรือเต้นสาก จากการสำรวจเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรือมอันเรทั้งที่เป็นบทความทางวิชาการ รายงานการวิจัยพอจะสรุปได้ดังนี้

สมจิตร พ่วงบุตร ศึกษาเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์ (2534 : 214) กล่าวโดยสรุปว่า เรือมอันเร แปลว่า รำสาก สมัยก่อนเรียกว่า โล้ดอันเร ทำนองและจังหวะเรือมอันเรในสมัยก่อนมีเพียง 3 จังหวะเท่านั้น คือ จังหวะจึงมูย จังหวะมะโล้บโดง จังหวะจึงปีร ต่อมาได้พัฒนาท่ารำและจังหวะ ท่ารำเพิ่มขึ้นจนปัจจุบันมีทั้งหมด 6 จังหวะ ท่ารำในสมัยก่อนไม่มีท่ารำที่แน่นอน เพราะเป็นการรำอย่างสนุกสนานในยามพักผ่อน และส่วนมากผู้ที่อยู่ในวงรำ คือ จะรำรอบผู้กระทบสากจะเป็นผู้หญิงล้วน ส่วนหนุ่ม ๆ ก็เข้ามาเป็นกลุ่ม ๆ ยืนชมสาว ๆ ที่กำลังรำสากอยู่ หากชอบคนไหนก็จะเข้าไปรำด้วยและเมื่อสาวรำเข้าสาก หนุ่มก็จะตามเข้าสากด้วย พร้อมกล่าวถึงการรำสากในอดีตว่า แต่ละหมู่บ้านแตกต่างกันไปบ้าง เช่น ตำบลสวายมีจังหวะอันซายจึงบ๊ะฮ์ แปลว่า กระต่ายขาหัก ซึ่งเป็นจังหวะลีลาท่ารำที่สวยงามจังหวะหนึ่ง

ส่วนกมล เกตุศิริ ได้ศึกษาเพลง–ดนตรี และการละเล่นพื้นบ้านชาวสุรินทร์เชิง Ethnomusicology (2524 : 190) กล่าวว่า ท่ารำอันอ่อนช้อย ของนักรำสากในงานแสดงช้างที่เมืองสุรินทร์ดังกล่าว ไม่ใช่แบบอย่างการร่ายรำแบบดั้งเดิม เป็นการพัฒนาการร่ายรำแบบเก่าแก่ดึกดำบรรพ์ให้เป็นการรำมาตรฐานอย่างเดียวกันกับการรำแม่บทของกรมศิลปากร

แบบอย่างการร่ายรำประกอบการเต้นสากแบบพื้นบ้านหายไปมีท่าร่ายรำแบบมาตรฐานจากกรมศิลปากรมาแทน รายงานการวิจัยดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการแสดง โล้ดอันเร กับ เรือมอันเร แม้จะมีพื้นฐานความเป็นมาจากการละเล่นพื้นบ้านประเภทเดียวกัน แต่ในความเป็นจริงแล้วได้พัฒนา ให้เป็นการร่ายรำที่มีมาตรฐานตามกำหนดมาตรฐานของศิลปะการแสดงอย่างนาฏยศิลป์ราชสำนักอย่างเห็นได้ชัด

ข้อมูลที่สนับสนุนว่า เรือมอันเรได้พัฒนาให้เป็นการร่ายรำที่มีมาตรฐาน คือ ปริญญานิพนธ์ *การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขต อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์* ของ เครือจิต ศรีบุญนาค (2534 : 102-103) กล่าวโดยสรุปว่าในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ.2484 มีการฟื้นฟูการละเล่นพื้นเมือง คือ รำโทน มีรูปแบบการเล่นที่เรียบง่าย และได้พัฒนารำโทนให้เป็นแบบแผนขึ้นโดยกรมศิลปากรได้แต่งคำร้อง ทำนองเพลง ประดิษฐ์ท่ารำ กำหนดวิธีเล่น เรียกว่า *รำวงมาตรฐาน* อาจารย์ประนอม สืบนุการ ผู้ซึ่งได้เข้ารับการอบรมรำวงมาตรฐานในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้นำรูปแบบรำวงมาตรฐานมาปรับปรุงเรือมอันเรให้มีแบบแผน มีท่ารำที่อ่อนช้อยสวยงาม พร้อมทั้งกำหนดเครื่องแต่งกายให้ดูเหมาะสมยิ่งขึ้น

จากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่ารำ เรือมอันเรรุ่นแรก ๆ คือ อาจารย์ผ่องศรี ทองหล่อ อาจารย์แก่นจันทร์ นามวัฒน์ อาจารย์สุจินต์ ทองหล่อ ต่างกล่าวตรงกันว่าเรือมอันเรนั้นไม่ได้นำเอาแบบแผนของรำวงมาตรฐานมาปรับปรุงแต่อย่างใดเพียงแต่ช่วงหลังนำเอาท่าบ็องบอยไดปีร (คล้ายท่าแขกเต้าเข้ารัง) มาใช้เป็นท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งเพื่อไม่ให้การแสดงหยุดชะงัก เหมือนเรือมอันเรของเดิม (สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 6 พฤษภาคม 2545) ทำให้เกิดข้อโต้แย้งของศิลปินพื้นบ้านที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการเรือมอันเรกว่า 40 ปี และไม่ยอมรับเรือมอันเรว่ามีพื้นมาจาก รำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร ประเด็นดังกล่าวยังเป็นข้อถกเถียงระหว่างศิลปินพื้นบ้านและนักวิชาการด้านนาฏยศิลป์ในวงกว้าง แม้ข้อขัดแย้งจะไม่เป็นประเด็นสำคัญนัก แต่การศึกษาวิจัยด้านศิลปะการแสดงยังมีช่องว่างที่ไม่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นพัฒนาการของเรือมอันเรอย่างลุ่มลึกและรอบด้านอย่างชัดแจ้งได้

ข้อมูลสนับสนุนที่กล่าวว่าการศึกษาการแสดงเรือมอันเรยังมีช่องว่างที่ไม่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นพัฒนาการได้อย่างลุ่มลึกและรอบด้าน คือ ปริญญานิพนธ์เรื่อง การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ ของพรรณราย คำโสภา (2542 : 116) โดยสรุปว่าการร่ายรำแบบกระโดดโลดเต้นอย่างสนุกสนานที่แท้จริงเลือนหายไป มีแต่ท่ารำที่เป็นแบบแผนการกำหนดจังหวะที่แน่นอนเข้ามาแทนที่และเรียกการร่ายรำอันอ่อนช้อยนี้ว่าเรือมอันเร นั่นหมายความว่าการเล่นโล้ดอันเรกับเรือมอันเร มีความแตกต่างกันในบทบาทหน้าที่และวิธีการแสดง อีกทั้งยังมีความแตกต่างของทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการเล่นทั้งโล้ดอันเรและการแสดงเรือมอันเร อย่างมีนัยสำคัญ

ด้วยความคลุมเครือในประวัติความเป็นมาทั้งของโล้ดอันเรและเรือมอันเรที่ไม่สามารถอธิบายเชื่อมโยงให้เห็นรอยต่อความสัมพันธ์ของพัฒนาการของศิลปะการแสดงได้ ทำให้เกิดประเด็นคำถามขึ้นมาในความคิดเห็นของผู้วิจัยเองที่ได้เห็นและได้รับรู้ศิลปะการแสดงทั้ง

โล้ดอันเรและเรือมอันเร ตั้งแต่เล็กจนเติบใหญ่ ทั้งยังได้ร่วมกิจกรรมการโล้ดอันเรของผู้เฒ่าผู้แก่ในอดีต และยังได้เข้าร่วมการแสดงเรือมอันเรหลายครั้ง ต่างกรรมต่างวาระ ซึ่งต่อมาก็ได้เป็นผู้สอนนาฏยศิลป์พื้นบ้านเรือมอันเรในมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ วิชาเอกนาฏศิลป์ จนถึงปัจจุบัน

จากประสบการณ์ตรงที่ได้รับทั้งการเห็นและการร่วมกิจกรรมการเล่นโล้ดอันเร ของผู้เฒ่าในเมืองสุรินทร์ การเข้าร่วมแสดงเรือมอันเรชุดการแสดงที่ปรับปรุงมาจากการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิม และการเป็นผู้สอนเรือมอันเรในสถานศึกษาที่ผลิตบุคลากรทางการศึกษาจากวิทยาลัยครู สู่สถาบันราชภัฏฯ กระทั่งเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏในที่สุด โดยทำการสอนนาฏศิลป์มาโดยตลอด โดยเฉพาะเรือมอันเรเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่บรรจุในหลักสูตรท้องถิ่นในสถาบันการศึกษาขั้นพื้นฐานแต่การเรียนการสอนมักจะเป็นการฝึกปฏิบัติท่ารำเรือมอันเรเป็นด้านหลัก แต่การอธิบายเพื่อให้เห็นการเชื่อมโยงของการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิม (โล้ดอันเร) กับชุดการแสดงที่ปรับปรุงประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ (เรือมอันเร) ทั้งในด้านประวัติความเป็นมาบทบาทหน้าที่ รูปแบบการแสดงออกที่มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร เพราะเหตุใดการละเล่นโล้ดอันเรจึงหมดไปเหลือเพียงการแสดงเรือมอันเร และประเด็นปัญหาที่ยังมีความคลุมเครือไม่สามารถอธิบายให้เห็นถึงพัฒนาการเรือมอันเรอันเป็นศิลปะการแสดงที่ถ่ายโยงมาจากโล้ดอันเรได้ ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะทำการศึกษา เพื่อค้นหาประเด็นปัญหาที่ยังไม่สามารถอธิบายถึงพัฒนาการได้ชัดเจนอย่างน้อย 2 ประเด็นใหญ่ คือ

ประเด็นแรกยังไม่มีรายงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับเรือมอันเร ที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาทั้งของการละเล่นและศิลปะที่ไม่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นพัฒนาการจากอดีตจนถึงปัจจุบันได้อย่างชัดเจนเป็นต้นว่า ความเชื่อในการเล่นโล้ดอันเรที่มีการบอกกล่าวจากชาวบ้านที่เคยเล่นในอดีตว่าการเล่นโล้ดอันเรจะเล่นเฉพาะเดือน แคแจ๊ต (เดือน 5) เท่านั้น หากเล่นในเดือนอื่นจะเกิดฟ้าผ่าหรือเกิดเหตุวิกฤตในชุมชนอย่างรุนแรง (นายกมนต์โรจน์ นิวัฒน์บรรหาร , สัมภาษณ์ : 23 กุมภาพันธ์ 2545) หรือเมื่อได้ยินเสียงเพลงโล้ดอันเรบรรเลงขึ้นครั้งใดเหมือนมีอะไรเข้าสิงในร่างกายเกิดความร้อนรุ่มที่จะเข้าไปร่วมในการแสดงทุกครั้ง แม้ว่าตัวเองท้องแก่จวนจะคลอดแล้วก็ตามต้องไปดูให้เห็นกับตาจึงจะคลายความรุ่มร้อนลงได้ (นางผ่องศรี ทองหล่อ , สัมภาษณ์ : 6 พฤษภาคม 2545) หรือคำกล่าวของชาวบ้านชุมชนคุ้มวัดบูรพารามที่กล่าวว่าในแต่ละคุ้มมีการโล้ดอันเรโดยเฉพาะท่าเข้าสากที่แตกต่างกันออกไปแล้วแต่ความสามารถของผู้เข้าสากที่จะเลียนแบบท่าทางของสัตว์หรือสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวตามบริเวณของชุมชน เช่น ท่าเบาะฮ์รุย (ท่าปัดแมลงวัน) ท่าอันซายจึงบะฮ์ (ท่ากระต่ายขาหัก) (นายสิงห์ สุขปลั่ง , สัมภาษณ์ : 2 เมษายน 2545) ซึ่งล้วนสนับสนุนให้เห็นว่าการละเล่นโล้ดอันเร มีความแตกต่างในแต่ละคุ้มแม้จะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันก็ตาม

จากการสัมภาษณ์บุคคลที่เคยเล่นโล้ดอันเรในแต่ละคุ้ม เช่น วัดบูรพาราม คุ้มวัดจำปา และคุ้มวัดพรหม ซึ่งอยู่ในเขตเทศบาลเมืองสุรินทร์ในปัจจุบันก็กล่าวแตกต่างกันออกไปในการเล่นโล้ดอันเรไม่ว่าจะเป็นท่ารำ ทำนองเพลงประกอบการเล่นต่างก็มีความเหมือนและ

แตกต่างกันในแต่ละคุ้มที่หลากหลายอย่างชัดเจน ทำให้เกิดประเด็นที่น่าสนใจว่าแท้ที่จริงการเล่นโล้ดอันเรกับการเรือมอันเร มีความเหมือนและแตกต่างกันทั้งในรูปแบบการเล่นหรือการแสดงอย่างไรบ้าง และยังไม่มีบทความและรายงานการวิจัยใด กล่าวอ้างถึงจึงเป็นประเด็นหนึ่งที่น่าจะทำการศึกษา ถึงประวัติความเป็นมาและพัฒนาการอย่างลุ่มลึกก่อนที่บุคลากรที่เคยเล่นและเคยเห็นการเล่นโล้ดอันเรจะหมดอายุขัยไปตามกาลเวลา

ประเด็นที่ 2 ที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาคือ การานำศิลปะการแสดงพื้นบ้านเข้าไปผนวกหรือเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการท่องเที่ยว กรณีเรือมอันเรมีการนำเข้าไปเป็นฉากหนึ่งของงานแสดงช้างของจังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2503 และในปี พ.ศ.2504 องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อสท.ในสมัยนั้น) ได้เข้ามามีบทบาทในการจัดการแสดง เป็นผู้ดำเนินการโดยได้จัดส่งเจ้าหน้าที่มาฝึกซ้าง กำหนดรูปแบบการแสดงและนำนักท่องเที่ยวซึ่ง ส่วนใหญ่เป็นชาวต่างประเทศเดินทางมาชมการแสดงโดยร่วมมือกับการรถไฟแห่งประเทศไทย จัดขบวนรถพิเศษให้แก่นักท่องเที่ยวได้มาชมการแสดงของช้างจังหวัดสุรินทร์ อสท.ได้จัดทำรายงานเสนอต่อคณะรัฐมนตรี เพื่อพิจารณาให้งานนี้เป็นงานประจำปีของชาติ เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2505 และมีมติอนุมัติให้จัดงานโดยถือว่าเป็นงานประจำปีของชาติ ตามข้อเสนอของ อสท. ทั้งนี้ให้ อสท. เป็นเจ้าของเรื่องดำเนินการและให้ส่วนราชการที่เกี่ยวข้องร่วมมือกับจังหวัดสุรินทร์ (สู่ทศวรรษที่ 4 งานแสดงช้างจังหวัดสุรินทร์ , 2534 : 38)

การนำเอาเรือมอันเรเข้าไปผนวกเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงช้างเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ส่งผลให้เกิดการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงการแสดงเรือมอันเรหลายรูปแบบ พร้อมกันนี้สถาบันการศึกษาต่างก็นำไปเผยแพร่ชุดการแสดงตามสถานที่และโอกาสในการแสดงที่แตกต่างกันออกไปทำให้แบบแผนการแสดงดั้งเดิมปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมส่งผลให้เรือมอันเรมีการพัฒนารูปแบบทั้ง ลีลา ท่ารำ การปรับปรุงท่าเชื่อมจากจังหวะหนึ่งไปอีกจังหวะหนึ่งเพื่อมิให้การแสดงหยุดชะงักเช่นในอดีตหรือการนำศิลปะการแสดงโขนเข้ามาผสมผสานในตอนท้ายของการแสดงในจังหวะพลิกแพลงซึ่งเป็นจังหวะที่สนุกสนานตื่นเต้นเร้าใจที่สุด การปรับเปลี่ยนดังกล่าวเป็นประเด็นที่ควรหาคำอธิบายว่า เกิดจากปัจจัยหรือเหตุผลใดที่ทำให้เรือมอันเรมีความแตกต่างจากจุดเริ่มต้นของการฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านเพื่อนำเข้าไปผนวกเป็นส่วนหนึ่งของการท่องเที่ยวพร้อมทั้งมีการแพร่กระจายไปยังกลุ่มวัฒนธรรมอื่นในลักษณะหรือรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปอย่างไร

จากการแพร่กระจายของการแสดงเรือมอันเรทำให้เกิดข้อขัดแย้งในมุมมองด้านความงามทางสุนทรียภาพของกลุ่มศิลปินพื้นบ้านกับกลุ่มนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกัน โดยศิลปินพื้นบ้านมองว่านาฏยศิลป์รำไม่สวยไม่ถูกแบบแผนดั้งเดิมและกลุ่มนาฏยศิลป์มองว่า ศิลปินพื้นบ้านรำมุดไม่สวยไม่ถูกต้องตามเกณฑ์มาตรฐานของนาฏยศิลป์ (นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ , สัมภาษณ์ : 6 พฤษภาคม 2545) ทำให้ผู้วิจัยเกิดข้อสงสัยใคร่รู้ว่ามาตรฐานของความงามในแต่ละฝ่าย มีความแตกต่างกัน หรือมีการกำหนดมาตรฐานด้านความงามอย่างไรบ้าง ทั้งนี้มิได้นำไปตัดสินว่าฝ่ายใดเป็นฝ่ายเข้าเกณฑ์มาตรฐานทางสุนทรียภาพความงามแต่จะนำเสนอมุมมองด้านสุนทรียภาพ

ที่แตกต่างกันทั้งสองฝ่ายอย่างละเอียดและครอบคลุมทุกด้านแล้วนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างในทุกมิติ เพื่อประสานมุมมองสุนทรียภาพของความงาม โดยประนีประนอมให้ทั้ง 2 ฝ่ายหรือบุคคลทั่วไปได้เข้าใจและยอมรับความแตกต่างด้านสุนทรียภาพของความงามทั้ง 2 ฝ่าย โดยผ่านการแสดงเรือมอันเร

จากการประมวลปัญหาใน 2 ประเด็นหลักที่กล่าวมา ทั้งความคลุมเครือในประวัติความเป็นมาและวิธีการศึกษาที่ไม่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นประวัติหรือพัฒนาการของการแสดงที่ชัดเจนของศิลปะพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นหรือการปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการนำเสนอโดยการนำศิลปะการแสดงไปผูกโยงกับการท่องเที่ยวว่ามีปัจจัยอะไรที่ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของศิลปะการแสดงดังกล่าวและหรือการทำความเข้าใจในพื้นฐานทางอุดมคติด้านความงามที่เป็นสุนทรียภาพของกลุ่มคนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมดั้งเดิมกับกลุ่มนาฏยศิลป์ที่นำไปปฏิบัติรับช่วงต่อจากศิลปินพื้นบ้าน จึงเป็นความจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะศึกษาวิจัยเพื่อทำความเข้าใจสังคมและวัฒนธรรมผ่านศิลปะการแสดงเรือมอันเรอย่างลุ่มลึกและรอบด้านในทุกมิติก่อนที่ข้อมูลอันเป็นประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจะเลือนหายไปพร้อมกับอายุขัยของบุคลากรที่เป็นผู้รู้ซึ่งนับวันจะร่วงโรยไปตามกาลเวลาและหมดไปในที่สุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาถึงประวัติความเป็นมา พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง รูปแบบ (Form) ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบัน

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ของการวิจัยเฉพาะอำเภอเมืองสุรินทร์เป็นพื้นที่ในการศึกษาและนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคลากรที่เคยร่วมเล่นและเคยเห็นการแสดงโล้ดอันเรในอำเภอปราสาท อำเภอสังขะ อำเภอลำดวน และอำเภอเขวาสินรินทร์ เป็นข้อมูลเสริมเพื่อให้เนื้อหาการวิจัยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

เหตุที่เลือกเฉพาะพื้นที่อำเภอเมืองสุรินทร์เป็นหลักเนื่องจากยังมีรูปแบบประเพณีและวัฒนธรรมที่ยังมีการฟื้นฟูเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาให้ดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะการแสดงเรือมอันเร อันเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปอย่างกว้างขวาง อีกทั้งบุคลากรที่เกี่ยวข้องก็ยังมีชีวิตอยู่ และตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตอำเภอเมืองสุรินทร์เป็นส่วนใหญ่

กรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

ในการศึกษาวิจัย พัฒนาการเรือมอันเร ครั้งนี้ได้ใช้วิธีการสังเกตจากปรากฏการณ์ทางสังคมเป็นหลักและจากการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ผู้รู้และบุคลากรที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาประมวลในเชิงพรรณาวิเคราะห์ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านด้านวิวัฒนาการของ

รูปแบบและขั้นตอนของการแสดงและยังนำแนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลให้ครอบคลุมบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอย่างรอบด้านและลุ่มลึกดังนี้

1. แนวคิดทฤษฎีทางด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

สุเทพ สุนทรเภสัช (2540 : 70-80) อธิบายถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นมาช่วยในการศึกษาหาความเข้าใจชีวิตเผ่าพันธุ์ในปัจจุบัน แหล่งที่มาของข้อมูลประวัติศาสตร์อาจได้มาจากที่ต่าง ๆ สำหรับข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าหรือในระหว่างที่นักมานุษยวิทยาไม่อยู่เขาอาจจะต้องอาศัยข้อมูลที่มาจากแหล่งอื่น ๆ ซึ่งอาจเป็นเอกสารทั้งที่พิมพ์เผยแพร่และยังไม่ได้พิมพ์นอกจากนี้ยังมีจดหมายติดต่อรายงานการบันทึกการเดินทาง บันทึกและชีวประวัติเป็นต้น นอกจากเอกสารแล้วที่มาของข้อมูลประเภทที่ไม่ได้เป็นลายลักษณ์อักษรข้อมูลประเภทนี้ได้แก่ ความทรงจำของผู้อาวุโสในท้องถิ่นข้อมูลประเภทนี้จัดอยู่ในประเภทประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) เป็นข้อมูลที่จะให้ความรู้ความเข้าใจชนิดที่ไม่อาจจะหาได้จากหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรอย่างอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าข้อมูลประเภทนี้จะมีอยู่มากและเชื่อถือได้ แต่มีข้อจำกัดทำให้การนำข้อมูลไปใช้วิเคราะห์ต้องทำด้วยความรอบคอบ โดยต้องคำนึงถึงฐานะทางสังคม ประสบการณ์ และบุคลิกภาพของตัวผู้ให้ข้อมูลการอาศัยข้อมูลดังกล่าวนักมานุษยวิทยาสามารถอธิบายพัฒนาการและลักษณะสำคัญขององค์กรทางสังคมปัจจุบันในชุมชนที่ทำการศึกษาอยู่ได้

2. แนวคิดเรื่องการละเล่นกับสังคม

ปรานี วงษ์เทศ (2530 : 252-257) อธิบายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อว่า ส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนามีอยู่ 3 ประการ คือ 1). การเซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญ 2). การกินเลี้ยง 3). การละเล่นรื่นเริง ส่วนประกอบทั้ง 3 ประการนี้มีความสัมพันธ์จนไม่อาจแยกออกจากกันได้ ดังนั้น การละเล่นจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดหรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมของความเชื่อทางศาสนา

ในการศึกษาสังคมสามารถศึกษาได้หลายรูปแบบ การใช้การละเล่นเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาเพื่อบอกลักษณะและความสัมพันธ์ทางสังคมในแง่มุมต่าง ๆ ก็เป็นอีกวิธีการหนึ่งที่บอกได้ว่าสังคมนั้น ๆ มีระบบความเชื่อ ธรรมเนียม การปฏิบัติตัว ค่านิยมต่าง ๆ เป็นอย่างไร

3. แนวคิดด้านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม (Social Culture Change)

สุพัตรา สุภาพ (2537 : 117) สังคมและวัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญของมนุษย์ เป็นของคู่กันที่แยกออกจากกันไม่ได้และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างลึกซึ้ง วัฒนธรรมทุกวัฒนธรรมในสังคมจะมีความสัมพันธ์โยงใยกัน เมื่อส่วนใดส่วนหนึ่งถูกกระทบกระเทือนย่อมมีผลทำให้วัฒนธรรมอื่น ๆ ในสังคมได้รับผลกระทบด้วยทั้งนี้รวมถึงกระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่ง

ไปสู่อีกรุ่นหนึ่งประการสำคัญคือ สังคมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เพราะความต้องการของมนุษย์ไม่มีที่สิ้นสุดและสภาพแวดล้อมก็เปลี่ยนแปลงอยู่เรื่อย ๆ จึงทำให้วิถีการดำรงชีวิต คือ วัฒนธรรมต้องเปลี่ยนไป เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพใหม่ที่เกิดขึ้น ดังนั้นหากจะกล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมว่าหมายถึงการที่ระบบสังคม ระบบความสัมพันธ์ของมนุษย์ กระบวนการแบบอย่าง หรือรูปแบบทางสังคม เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบครอบครัว รวมทั้งกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมได้เปลี่ยนแปลงไปไม่ว่าจะด้านใดก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางสังคมนี้อาจจะเป็นไปได้ในทางก้าวหน้าหรือถดถอย เป็นไปอย่างถาวรหรือชั่วคราว โดยมีการวางแผนให้เป็นไปหรือเป็นไปเอง และที่เป็นประโยชน์หรือโทษก็ได้ทั้งสิ้น ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม หมายถึง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในด้านต่าง ๆ ที่มนุษย์ประดิษฐ์และสร้างขึ้น มีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมด้านวัตถุและวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ การเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมจึงมีการเปลี่ยนแปลงทั้งในแง่สิ่งของเครื่องใช้ และการเปลี่ยนแปลงในค่านิยมและสัญลักษณ์ทางสังคม (สุริชัย หวันแก้ว , 2540 : 156-157)

ยศ สันตสมบัติ (2540 : 235) กล่าวถึงวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงว่า นักมานุษยวิทยามักอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมด้วยมโนทัศน์บางประการ เช่น 1). การค้นพบและการคิดค้น (Discovery and invention) ไม่ว่าจะเป็นการคิดค้นเครื่องมือเครื่องใช้หรือเทคโนโลยีการผลิตใหม่ ๆ ซึ่งเชื่อว่าอาจนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม 2). การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (diffusion) เช่น การหยิบยืมความคิดความเชื่อหรือเทคโนโลยีการผลิตจากสังคมอื่น ๆ ที่อยู่ใกล้เคียง และ 3). การครอบงำทางวัฒนธรรม (acculturation) ซึ่งหมายถึงการปะทะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรม ซึ่งแตกต่างกันทั้งในด้านของอำนาจทางเศรษฐกิจ การเมืองและความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ในภาวะการณ์เช่นนี้การเรียนรู้ทางวัฒนธรรมระหว่างกันและกัน จะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน นั่นคือวัฒนธรรมที่มีสถานะและอำนาจทางเศรษฐกิจ การเมืองด้อยกว่าจะเป็นฝ่ายถูกครอบงำและยัดเยียดแนวความคิดและแบบแผนทางวัฒนธรรมอื่น

การเปลี่ยนแปลงการละเล่น โล้ดอันเร เป็นการแสดง เรือมอันเร เกิดขึ้นจากผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ไปสู่สังคมสมัยใหม่ ความทันสมัยเหล่านี้ได้เข้าสู่ชุมชนทำให้วิธีการดำรงชีวิต โลกทัศน์ การรวมกลุ่มที่เกิดจากการปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมเดิมลดน้อยลง จากแนวความคิดดังกล่าว การศึกษา วิวัฒนาการเรือมอันเร ทำให้ทราบได้ถึงการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่และการปรับปรุงรูปแบบของการแสดงเรือมอันเรในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์

4. แนวคิดนาฏกรรมกับสังคม

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (2534 : 13-14) กล่าวว่านาฏกรรมเป็นสิ่งที่มีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาอย่างไม่หยุดนิ่ง การศึกษานาฏกรรมในด้านกระบวนการทำให้เห็นความสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมใน 2 ด้าน คือ

ด้านแรก นาฏกรรมสัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่น ๆ ในวัฒนธรรม มีการลอกเลียนแบบถ่ายทอดไปมาระหว่างกันจนทำให้การปิดเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เป็นนาฏกรรมกับสิ่งที่ไม่เป็นนาฏกรรมเป็นสิ่งที่กระทำได้ยาก จะเห็นตัวอย่างความสัมพันธ์ในหลายกรณีสำหรับนาฏกรรมที่ไม่มีเวทีเฉพาะของตนเองแต่มักซ้อนอยู่กับสิ่งอื่น เช่น พิธีกรรม ขบวนแห่ ซึ่งนาฏกรรมกับกิจกรรมเหล่านี้จะใกล้ชิดกันมาก

ด้านที่สอง นาฏกรรมเป็นผลผลิตของสังคมวัฒนธรรมในสถานที่แลเวลาหนึ่ง ๆ ปัจจัยต่าง ๆ เช่น เทคโนโลยี ระบบเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ศาสนา ความเชื่อ โลกทัศน์ที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลาย่อมจะต้องมีผลกระทบต่อนาฏกรรมเสมอ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงประวัติและพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของเรือมอันเร ด้านรูปแบบวิธีการแสดงและบทบาทหน้าที่ของการแสดงในลักษณะที่เป็นพลวัต
2. ทราบถึงผลกระทบที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของการแสดงเรือมอันเรจากปัจจัยและเงื่อนไขในการฟื้นฟูเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาส่งผลให้เกิดการปรับรูปแบบของการแสดง
3. ผลจากการศึกษาจะเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอื่น ๆ ต่อไป

วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง พัฒนาการเรือมอันเร ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นด้านหลักนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์แล้วใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงพรรณนาโวหารเป็นอย่างไร อธิบายรายละเอียด โดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานการศึกษาดังนี้

1. การเตรียมการและการวางแผนเบื้องต้น

1.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในห้องสมุดสถาบันการศึกษาส่วนราชการต่าง ๆ ตามประเด็นในหัวข้อการวิจัยโดยการศึกษาจากเอกสารรายงานวิจัยบทความที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดขอบเขตของการวิจัย

1.2 สำรวจข้อมูลภาคสนามในการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยได้เดินทางไปตามพื้นที่ตามที่ปรากฏในเอกสารชั้นต้น เพื่อตรวจสอบและติดต่อวิทยากรผู้ให้ข้อมูลทั้งที่เป็นชาวบ้านที่เคยเล่นโล้ดอันเร ศิลปินพื้นบ้านที่มีส่วนร่วมในการประดิษฐ์ชุดการแสดงเรือมอันเรพร้อมทั้งนักดนตรีที่เกี่ยวข้องทั้งในอดีตและปัจจุบัน ผู้รู้หรือนักวิชาการที่สนใจวัฒนธรรมพื้นบ้านทั้งที่ยังรับราชการอยู่และเป็นข้าราชการบำนาญหรือภูมิปัญญาชาวบ้านที่ได้รับการยกย่องจากสังคม

1.3 ศึกษาข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพวีดิทัศน์ ภาพถ่ายในอดีตที่เคยบันทึกไว้ขณะที่มีการแสดงตามวาระและโอกาสต่างๆนำมาเปรียบเทียบกับภาพถ่ายแถบบันทึกภาพ แถบบันทึกเสียงในปัจจุบัน เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเท่าที่จะสืบค้นได้

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้กำหนดแหล่งข้อมูลจากบุคคลที่เป็นชาวบ้านศิลปินพื้นบ้านนักวิชาการท้องถิ่นและกลุ่มนักดนตรีคุ้มวัดจำปา คุ้มวัดพรหมและบ้านดงมันด้วยวิธีการสัมภาษณ์ทั้งเป็นรายบุคคลและเป็นกลุ่ม โดยวิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และวิธีการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ เน้นการสัมภาษณ์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นโล้ดอันเรและการแสดงเรือมอันเรไปพร้อมกับการพูดคุยเรื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในอดีต

อีกส่วนหนึ่งคือ การสังเกตการณ์ และมีส่วนร่วมในการประกอบกิจกรรม ประเพณี พิธีกรรม รวมทั้งกิจกรรมที่จัดขึ้นตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น เทศกาลสงกรานต์ ประเพณีขึ้นเขาสวาย ในเดือนเมษายน ซึ่งเป็นประเพณีที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงเรือมอันเร การจัดประกวดดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านในวันอนุรักษ์มรดกไทย การนำเรือมอันเรเข้าร่วมแสดงในฉากหนึ่งของการแสดงของช้างประจำปี และในการแสดงในวาระและโอกาสอื่นๆที่หน่วยงานราชการและเอกชนจัดขึ้น ฯลฯ แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการมีส่วนร่วมมาประกอบในการวิเคราะห์การแสดงเรือมอันเร

3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาภาคสนามมีความจำเป็นในการสำรวจจัดเก็บข้อมูลด้วยอุปกรณ์ที่สามารถช่วยในการบันทึกเหตุการณ์และบริบทแวดล้อมในงานภาคสนามได้อย่างสมบูรณ์โดยใช้เครื่องมือศึกษาเก็บข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลหลายอย่างดังนี้

3.1 แบบสัมภาษณ์ข้อมูลบุคคล เป็นแบบสัมภาษณ์ทั้งมีโครงสร้างและกึ่งโครงสร้าง

3.2 เครื่องบันทึกเสียง เพื่อบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคลากร ผู้เชี่ยวชาญนักวิชาการและนักปราชญ์ชาวบ้านโดยใช้แถบบันทึกเสียงเป็นเครื่องมือในการบันทึกข้อมูลภาคสนาม

3.3 เครื่องบันทึกภาพ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ กล้องถ่ายรูปเพื่อเก็บภาพนิ่งและกล้องวีดิทัศน์ในการเก็บภาพเคลื่อนไหว

3.4 เครื่องคอมพิวเตอร์ เครื่องพิมพ์ เครื่องสแกนเนอร์ ในการจัดพิมพ์เพื่อรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการถอดบทสัมภาษณ์ในแถบบันทึกเสียงและเรียบเรียงข้อมูลจัดพิมพ์นำเสนอ

3.5 สมุดจดบันทึก สำหรับบันทึกข้อมูลในหัวข้อสำคัญ ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อป้องกันการผิดพลาดจากแถบบันทึกเสียงในการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล

4. การตรวจสอบข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนการตรวจสอบข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

4.1 การจำแนกข้อมูลทั้งจากการศึกษาเอกสารและการศึกษาภาคสนามโดยจำแนกข้อมูลดังนี้

4.1.1 นำข้อมูลที่ได้มาแยกประเด็นเพื่อจัดหมวดหมู่ของข้อมูลทำการวิเคราะห์อ้างอิงเพื่อการนำเสนอ

4.1.2 นำข้อมูลจากการบันทึกลงแถบเสียง ในภาคสนามนำมาถอดบันทึกแยกประเด็นเพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอในเอกสาร

4.1.3 การตรวจสอบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ว่ามีประเด็นใดควรเพิ่มเติม

4.1.4 วางโครงร่างและประเด็นในการนำเสนอเป็นแนวทางในการจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและนำวิธีวิทยาทางมานุษยวิทยาเข้ามาเป็นแนวทางในการศึกษาบางส่วน โดยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

4.2.1 จัดลำดับเนื้อหา งานเอกสาร งานวิจัย และจากการสัมภาษณ์ตามที่ได้วางโครงร่างและวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4.2.2 ทำการวิเคราะห์ที่ได้ทั้งหมด ที่เป็นบริบททางวัฒนธรรมของการแสดงเรือมอันเร เช่น ประวัติ วิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและองค์ประกอบของการแสดงเรือมอันเรมาเรียบเรียงเพื่อนำเสนอต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

โล้ดอันเร หมายถึง การกระโดดหรือเต้นเข้าสาก เป็นการละเล่นตามประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์ ที่ใช้กิริยาการกระโดดหรือเต้นเข้าสากตามจังหวะกระทบสากมีแบบแผนอิสระเฉพาะบุคคลหรือเฉพาะกลุ่มคนไม่เน้นความสวยงามของศิลปะการร่ายรำแต่เน้นความสนุกสนานปฏิฏาณไหวพริบเป็นหลักสำคัญ

เรือมอันเร หมายถึง ศิลปะการแสดงที่ได้พัฒนาจากการละเล่นพื้นถิ่นโล้ดอันเรให้มีลีลาท่ารำที่สวยงาม มีแบบแผนตามหลักเกณฑ์การจัดการแสดงที่เป็นมาตรฐานทางนาฏยศิลป์อย่างกรมศิลปากร เช่นการกำหนดท่ารำเฉพาะในแต่ละเพลง การเข้าจังหวะต่าง ๆ ที่มีรูปแบบเฉพาะ จำนวนผู้แสดง เวลาในการแสดง การแต่งกาย ดนตรี เพลงบรรเลง ประกอบการแสดงให้มีแบบแผนเฉพาะ ที่กำหนดเป็นเกณฑ์ที่ยึดปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

จังหวะรำสาก หมายถึง การแสดงออกทางร่างกายของผู้แสดงทั้งการสอดเท้าเข้าสาก และกิริยาท่ารำเข้าสากที่เป็นสามัญลักษณะและกิริยาโลดโผน เป็นศัพท์บัญญัติเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์เขมรที่ใช้ในการเล่นโล้ดอันเร และสืบเนื่องมาถึงการแสดงเรือมอันเรด้วย ศัพท์บัญญัติดังกล่าวเป็นที่ยอมรับและเข้าใจร่วมกันเฉพาะกลุ่ม จำแนกได้สองประเภท คือ

1. จังหวะเข้าสาก หมายถึง ลีลาท่าทางการสอดเท้าเข้าสาก พร้อมทั้งลีลาท่ารำขณะเข้าสากในแต่ละจังหวะ (ทำนองเพลง) ในศิลปะการแสดงเรือมอันเรได้ปรับปรุงจังหวะเข้าสาก ซึ่งมีทั้งลีลา ท่ารำ และการสอดเท้าเข้าสาก 4 จังหวะ คือ 1). จังหวะกัจปกาซาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) 2). จังหวะจึงมูย (ขาเดียว) 3). จังหวะมะโล้บโดง 4). จังหวะจึงปีรเร็ว (2 ขา) ส่วนการเข้าสากในท่าโลดโผนพลิกแพลงเป็นการเข้าสากในท่าอิสระเป็นความสามารถเฉพาะบุคคล ซึ่งมีชื่อท่าเรียกเฉพาะ เช่น กบาลจังกวง (สอดเท้าเอาเชิง) อันซายจึงบ๊ะฮ์ (กระต่ายขาหัก) จ๊ะฮ์อังกรอง (แหย่ไข่มดแดง) ตำไรยทะมวลพลุ (ช้างสะบัดงา) เป็นต้น

2. จังหวะรำสาก หมายถึง ลีลาท่ารำรอบสากของผู้แสดงเรือมอันเรที่ปรับปรุงเป็นชุดการแสดงมีทั้งหมด 6 จังหวะ (ทำนองเพลง) คือ 1). จังหวะจึงปีรช้า (รำออก) 2). จังหวะปะกุมกรู (ไหว้ครู) 3). จังหวะกัจปกาซาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) 4). จังหวะจึงมูย (ขาเดียว) 5). จังหวะมะโล้บโดง(ร่มมะพร้าว) 6). จังหวะจึงปีรเร็ว (สองขา)

เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ แปลว่า รำต้านลม หมายถึง การร่ายรำในท่าที่ฝืนหรือต้านแรงโน้มถ่วงของโลก โดยไม่คำนึงถึงหลักสมดุลของการทรงตัวที่ถูกต้องตามหลักพลศาสตร์ บางครั้งอาจทำให้เกิดการหกล้มหรือ เซถลาได้ ชาวเขมรเรียกลีลาท่ารำอย่างนี้ว่า จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์

เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ แปลว่า รำหมดตัว หรือรำกระแทกกระทั้น (ไม่หวงตัว) หมายถึง การแสดงกิริยาท่าทางของผู้เล่นโล้ดอันเรที่ใช้ทุกส่วนของร่างกาย เช่น ศีรษะ ไหล่ มือ แขน เอว สะโพก และเท้าพร้อม ๆ กัน อย่างเต็มที่โดยไม่คำนึงถึงความสวยงามของลีลาท่ารำแต่อย่างไร เป็นความเมามันในอารมณ์ที่แสดงออกอย่างไม่มีขีดจำกัด (แต่ไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน) ผู้ดูอยู่รอบนอกอาจตีความหมายได้หลายอย่าง เช่น การยืด-ยุบ อย่างรวดเร็ว และรุนแรง การส่ายสะโพกยักเอวในลักษณะเด้งหน้าเด้งหลังคล้ายท่าร่วมเพศ เป็นต้น ซึ่งยังปรากฏให้เห็นอยู่บ้างในจังหวะเข้าสากท่าพลิกแพลงของเรือมอันเร ส่วนจังหวะอื่น ๆ ไม่ปรากฏ

ซังก็อตได (จีบกดนิ้ว) คือ การหักข้อนิ้วชี้เข้าหาลำตัวหรือข้อแขน นิ้วที่เหลือกรีดเหยียดตึง หักข้อมือเข้าหาลำตัวเล็กน้อย

ตะเปือนได (จีบขัดนิ้ว) มีลักษณะคล้ายจีบกดนิ้วเพียงแต่เอานิ้วหัวแม่มือมาขัดนิ้วชี้ระหว่างข้อที่ 2 นิ้วที่เหลือกรีดมือคลี่คล้ายพัด หักข้อมือเข้าหาลำตัวเสมอ

จัญเต๊ิจญ์จึง (โหย่งขา) หมายถึง การทรงตัวด้วยการเขย่งเท้า โดยใช้จมูกเท้าในการรับน้ำหนักตัว ย่อเข่าทั้ง 2 ต่างระดับกัน เข่าข้างหนึ่งจะรับน้ำหนักตัวอีกข้างหนึ่งจะค้ำยันให้การทรงตัวอยู่ได้ ยุบ-ยืดตัวเร็วและขณะเดียวกันมือจะต้องยกสูงขึ้นเพื่อเป็นการช่วยยกน้ำหนักให้ลอยขึ้นจากพื้นด้วย

ปัญช์จญ์จึง (สืบเท้าไปข้างหน้า) หมายถึง การสืบเท้าก้าวไปข้างหน้าในลักษณะไสหรือเสือกเท้าตามจังหวะยุบยีดในการแสดงออกทางการร่ายรำ จำแนกได้ 2 แบบ คือ

1. ปัญช์จญ์จิ้ด (ไสเท้าไปข้างหน้าแล้วลากมาชิด) หมายถึง การก้าวเท้าไปข้างหน้าในลักษณะไสเท้าค่อนข้างช้าแล้วคืนตัวให้น้ำหนักมาอยู่เท้าหลังลากเท้าหน้าเข้ามาชิดเท้าหลังคล้ายจรดเท้าเอียงศีรษะด้านเท้าจรดปฏิบัติสลับซ้ายขวาจนจบท่ารำ

2. ปัญช์จญ์จำโป๊ป (ไสเท้าไปข้างหน้าแล้วสะดุด) หมายถึง การก้าวไปข้างหน้าในลักษณะไสหรือเสือกเท้าค่อนข้างเร็วแล้วสะดุดและก้าวเท้าหลังไสไปข้างหน้าทันทีปฏิบัติสลับซ้าย-ขวาจนจบท่ารำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย