บทที่ 5

บทวิเคราะห์

การศึกษาพัฒนาการเรือมอันเรเป็นการศึกษาถึงพัฒนาการทางศิลปะการแสดงพื้นบ้านในความหมายของการเปลี่ยนแปลงของศิลปะการแสดงที่มีลักษณะค่อยเป็นค่อยไปและพัฒนาระดับสูงจากแบบแผนที่เรียบง่ายไปเป็นแบบแผนที่ซับซ้อน ซึ่งพัฒนามาจากศิลปะพื้นบ้านที่คนรุ่นก่อนได้สร้างขึ้นและคนรุ่นใหม่ได้นำมาปรับปรุงและประดิษฐ์ให้สวยงามขึ้นตามเงื่อนไขและปัจจัยของสังคมที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษา คือ

เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ (Form) ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบัน

จากวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยได้สรุปประเด็นเพื่อการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน เพื่อให้สามารถเชื่อมโยงปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการแสดงเรือมอันเร ดังนี้

1. การศึกษานาฏกรรมกับสังคม ในส่วนนี้จะวิเคราะห์การละเล่นด้านความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่น ๆ อยู่ตลอดเวลา เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนในวัฒนธรรม การศึกษาศิลปะการแสดงในด้านนาฏกรรมกับสังคมทำให้สามารถสนับสนุนการศึกษาถึงพัฒนาการเรือมอันเรในด้านการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบศิลปะการแสดงและปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและสามารถเห็นความเคลื่อนไหวภายในสังคมจากอดีตจนถึงปัจจุบันอย่างครอบคลุมและรอบด้านยิ่งขึ้น

2. การศึกษาถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นเมือง โดยเน้นการศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญและเอกสารทางวิชาการทั้งรายงานการวิจัย บทความที่เกี่ยวข้อง แถบบันทึกภาพ (วีดิทัศน์) ภาพถ่ายเป็นข้อมูลสนับสนุนนำมาวิเคราะห์ให้เห็นพัฒนาการและการปรับเปลี่ยนรูปแบบทางศิลปะการแสดงเรือมอันเร

การศึกษาถึงพัฒนาการของนาฏกรรมกับสังคม สามารถสรุปวิเคราะห์ตามประเด็นที่เป็นกรอบในการศึกษาได้ดังนี้

ความเป็นมาของโล้ดอันเร

การเล่นโล้ดอันเรในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรจะผูกโยงกับประเพณีเดือนแคแจ๊ต (เดือน 5) ซึ่งเป็นประเพณีสงกรานต์ของชุมชนที่มีมาแต่ดึกดำบรรพ์ อันเป็นประเพณีร่วมของผู้คนในอุษาคเนย์ แต่มีความแตกต่างในขั้นตอนและพิธีกรรมของการประกอบประเพณีของแต่ละท้องถิ่นออกไปจากเอกสารเผยแพร่แลกเปลี่ยนเรียนรู้วิชาสู่สาธารณะของภาควิชามานุษยวิทยา

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่อง “สงกรานต์ไม่ได้มีที่ไทยแห่งเดียว แต่มีทั้งอุษาคเนย์และลังกา” (อ้างในหนังสือพิมพ์ข่าวสด , 4 เมษายน 2548 : 29) กล่าวโดยสรุปว่า

สงกรานต์เป็นพิธีพราหมณ์ฮินดูจากอินเดีย เมื่อราชสำนักจารีตโบราณของอุษาคเนย์รับมาปฏิบัติเป็นแบบแผนเหมือน ๆ กัน จึงจัดให้มีงานเฉลิมฉลองแสดงความมั่งคั่งและมั่นคงของราชอาณาจักร มีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงและแตกต่างโดยขึ้นอยู่กับรัฐนั้น ๆ ทั้งที่นับถือศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ แต่ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกัน คือ การละเล่นของชาวบ้านที่มีมาดั้งแต่ดั้งเดิมก่อนรู้จักสงกรานต์จากพราหมณ์ แบ่งเป็น 2 ระดับ คือ ประเพณีหลวงกับประเพณีราษฎร์

ประเพณีหลวง เป็นพระราชพิธีในราชสำนักมีกำหนดแบบแผนไว้ในกฎมนเทียรบาลยุคต้นกรุงศรีอยุธยา มีพราหมณ์เป็นผู้ทำพิธี ผู้เข้าร่วมพิธีมีแต่ชนชั้นสูงในราชสำนัก เช่น พระเจ้าแผ่นดิน มเหสี โอรส-ธิดา เจ้านายเชื้อพระวงศ์ ขุนนางข้าราชการทั้งฝ่ายทหารและพลเรือน

พิธีสำคัญมากเกี่ยวกับความมั่นคงคือพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา มีพราหมณ์เป็นผู้อ่านโองการแช่งน้ำต่อหน้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เทวรูป พระพุทธรูปอันเป็นที่เคารพสูงสุด เป็นเหตุให้สงกรานต์ของฮินดูผสมกลมกลืนเข้ากับพุทธ แล้วส่งแบบแผนสู่ชุมชนหมู่บ้าน ให้มีการสรงน้ำพระพุทธรูปและพระสงฆ์ตลอดจนมีประเพณีและการละเล่นในวัดสืบจนทุกวันนี้

ประเพณีราษฎร์ ไม่ใช่สิ่งที่รับมาจากอินเดียแต่เป็นประเพณีดั้งเดิมของชุมชนคนพื้นเมืองไม่น้อยกว่า 3,000 ปีมาแล้วที่มีอยู่ก่อนรับศาสนาและสงกรานต์จากอินเดีย เรียกรวม ๆ กว้าง ๆ ว่าประเพณีหลังการเก็บเกี่ยวในฤดูการผลิตเก่า เพื่อเตรียมตัวรับฤดูกาลเพาะปลูกใหม่ที่จะมาถึงในอีก 2 - 3 เดือนข้างหน้า

โดยเฉลี่ยแล้วชาวนาจะเก็บเกี่ยวพืชพรรณธัญญาหารได้ผลผลิตสมบูรณ์ราวเดือนมกราคม - กุมภาพันธ์ ต่อจากนี้ไปเป็นช่วงว่างตั้งแต่ราวเดือนมีนาคม - เมษายน ชาวนาส่วนมากจะมีกิจกรรมทั้งส่วนตัวและส่วนรวม เช่น ทำพิธีศพหลังจากเก็บศพไว้ จนถึงเลี้ยงผีบรรพบุรุษ ตลอดจนซ่อมแซมเครื่องมือทำมาหากินในการทำนา ทำไร่ เช่น ไถ คราด กระบุงตะกร้า กระด้ง ลอบ ไซ ครกและสาก ฯลฯ

เลี้ยงผี เป็นพิธีกรรมสำคัญของชีวิตและสังคมที่ยังเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติหรือยังถือผีอยู่ ทั้งผีวงศ์ตระกูล (ผีเรือน) และผีชุมชน (ผีบ้าน) รวมถึงผีที่สิงอยู่ในเครื่องมือทำมาหากินทุกอย่างที่มีชื่อเรียกตามเครื่องมือนั้น ๆ เช่น ผีนางด้ง ผีครก ผีสาก (หมายถึงผีสิงในครกและสาก ตำข้าว) เป็นต้น

การละเล่น เป็นสิ่งสำคัญในงานเลี้ยงผีที่ต้องทำร่วมกันทั้งชุมชน ทุกคนร่วมกันเล่นโดยไม่แยกระหว่างคนเล่นและคนดู เครื่องมือสื่อสารสำคัญคือดนตรีและเหล้าเพื่อหลอมละลายพฤติกรรมของทุกคนในชุมชนให้อยู่ในบรรยากาศและจินตนาการอย่างเดียวกันทั้งหมด

ดนตรี มีหลากหลายไม่จำกัดเครื่องมือสุดแต่ประเพณีของชุมชนในวัฒนธรรมนั้นจะมีอะไร แต่ที่เป็นหลัก คือ ฆ้อง กลอง ปี่ แคน อันเป็นลักษณะร่วมเฉพาะของอุษาคเนย์ทั้งภูมิภาค กลองมีหลายรูปแบบแต่ที่สำคัญเรียกกลองโทนหรือโทนเป็นต้นเหตุให้เกิดการละเล่นเต้นฟ้อนตามจังหวะกลองโทนแล้วเรียกรำโทนที่ต่อมามีผู้คิดค้นสร้างสรรค์ใหม่เรียกว่ารำวง

นอกจากนั้นการเข้าทรงผีครกผีสากตำข้าวยังทำให้เกิดการละเล่นเต้นครกเต้นสาก (โล้ดอันเร , ผู้วิจัย) และดึงครกดึงสากสืบเป็นรำกระทบไม้จนถึงปัจจุบัน

น้ำ ใช้ทำความสะอาดบ้านเรือนและเครื่องมือทำมาหากินที่ต้องชำระสะสางด้วยการรด ล้าง สาดแล้ว ยังใช้อาบให้บรรพบุรุษที่ตายไปแล้วที่เป็นกระดูกหรืออัฐิที่อยู่ไว้บูชา เซ่นไหว้ตามประเพณีดึกดำบรรพ์ของอุษาคเนย์ รวมทั้งอาบให้บรรพบุรุษที่ยังมีชีวิตอยู่ คือ ปู่ ย่า ตา ยาย พ่อแม่ ลุงป้าน้าอาและผู้อาวุโสในชุมชน เสร็จแล้วก็สาดน้ำขึ้นหลังคาบ้านเรือนตลอดจนต้นไม้ที่อยู่โดยรอบเป็นสัญลักษณ์ของการชำระล้างขับไล่สิ่งไม่ดี คือ ผีเลว ปีศาจร้ายให้หมดสิ้นไปด้วย

ประเพณีพิธีกรรมเหล่านี้มีในชุมชนดึกดำบรรพ์ของอุษาคเนย์ราว 3,000 ปีมาแล้ว จะจัดให้มีขึ้นทุกปีหลังการเก็บเกี่ยว โดยไม่มีกำหนดที่แน่นอนแต่จะเสร็จสิ้นเมื่อใกล้ฤดูการผลิตใหม่

จากบทสรุปความเป็นมาของวันสงกรานต์ดังกล่าวมีความคล้ายคลึงสามารถเชื่อมโยงและมีความสัมพันธ์กับประเพณีตรุษสงกรานต์ (แคแจ๊ด) ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรที่เป็นสังคมชาวนาที่ประกอบอาชีพด้านเกษตรกรรมเป็นหลัก การละเล่นโล้ดอันเรจึงเป็นการละเล่นที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมดังกล่าวเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองและแสดงถึงการรื่นเริงประจำปีของกลุ่มชน ในอดีต

การละเล่นโล้ดอันเรจึงน่าจะมีความสัมพันธ์กับการประกอบพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนาด้านใดด้านหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการทำบุญตามประเพณี การกินเลี้ยงเซ่นสังเวยและการรื่นเริง ซึ่งการประกอบพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนาไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ดังที่ปรานี วงษ์เทศ (ปรานี วงษ์เทศ , 2533 : 81) ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับระบบความเชื่อว่าส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนามีอยู่ 3 ประการ คือ 1). การเซ่นสรวงบูชาหรือการทำบุญ 2). การกินเลี้ยง 3). การละเล่นรื่นเริง ซึ่งส่วนประกอบทั้ง 3 ประการไม่สามารถแยกออกจากกันได้ การละเล่นโล้ดอันเรของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์จึงมีทั้งการเซ่นสรวงบวงพลีในตอนเช้า (การทำบุญ) และการเล่นรื่นเริงในตอนเย็น (โล้ดอันเร) ซึ่งหลังจากการทำบุญและการเล่นโล้ดอันเรก็มีการเลี้ยงฉลองกันตลอดเวลาที่จัดให้มีการละเล่นดังกล่าว ไม่ว่าจะ 3 วัน หรือ 7 วันก็ตาม

ความเป็นมาของโล้ดอันเรจึงน่าจะสืบเนื่องมาจากการประกอบพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์แล้วมีการฉลองรื่นเริงหลังจากการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาอันเป็นการละเล่นในรูปแบบเฉพาะของชนเผ่าเพื่อสะท้อนให้เห็นความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณธัญญาหาร ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความร่วมมือ ความสามัคคีของกลุ่มชนในการร่วมประกอบพิธีกรรมความเชื่อของตนเองอย่างพร้อมเพรียง ขณะเดียวกันการนำเอาโล้ดอันเรเข้ามาร่วมเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองรื่นเริงก็ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในกลุ่มชนชาวเขมรที่มีการละเล่นที่มีแบบแผนเป็นของตนเอง แม้การเล่นกระทบสากจะมีอยู่ในหลายกลุ่มหลายเผ่าในอุษาคเนย์แต่การเต้นสากของกลุ่มชาวเขมรก็มีลักษณะเฉพาะคือไม่กระโดดหรือเต้นในขณะเข้าสากในจังหวะทั่วไป

ยกเว้นจังหวะพลิกแพลงโลดโผนที่จะต้องใช้ผู้ชายเข้า จึงทำให้การเข้าสากท่านี้มีความคล่องแคล่ววว่องไวกว่าปกติ

ความเชื่อดั้งเดิมในโล้ดอันเร

จากการศึกษาพบว่าการเล่นโล้ดอันเรมีความเชื่ออยู่อย่างน้อย 2 ประการ คือ

1. เพื่อความอุดมสมบูรณ์ของชุมชนที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมของคนพื้นเมืองดั้งเดิมมีทั้งพูดภาษาตระกูลมอญ - เขมร และไทย - ลาว ที่ยังไม่รู้จักประเพณีสงกรานต์ของพราหมณ์แต่มีพิธีกรรมดั้งเดิมที่เกี่ยวเนื่องกับความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตร เช่น รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่อยู่ก่อนแล้ว (หนังสือพิมพ์ข่าวสด ฉบับวันที่ 4 เมษายน พ.ศ.2548 : 29) หลังสมัยรัชกาลที่ 5 (หลัง พ.ศ.2400) จึงรับประเพณีสงกรานต์มาจากกรุงเทพฯ แล้วประสมประสานประเพณีดั้งเดิมของตนเล่นสาดน้ำ สรงน้ำพระในเดือน 5 (เมษายน) ตรงกับกรุงเทพฯ สืบจนปัจจุบันซึ่งมีอยู่ทั่วไปทั้งภาคอีสานและสองฝั่งโขง

2. มีข้อห้ามตามความเชื่อกำกับในการละเล่น โล้ดอันเรในอดีตจะเล่นเฉพาะในประเพณีเดือนแคแจ๊ตเท่านั้นหากเล่นนอกฤดูกาลจะทำให้เกิดเหตุวิกฤตขึ้นในชุมชน เช่น ฟ้าผ่าหรือเกิดความแห้งแล้งแก่ชุมชนได้และทำให้เกิดเหตุอาเพศต่าง ๆ ขึ้นในชุมชน ดังนั้นจึงมีคำสาปแช่งที่ มิให้เล่นนอกฤดูกาลว่า “หากผู้ใดละเมิดเมื่อเข้าป่าให้เสือกัดกิน ลงน้ำให้จระเข้กัดตาย” คำสาปแช่งดังกล่าวเป็นข้อห้ามให้ทุกคนยึดถือกาละเทศะในการเล่นเป็นกุศโลบายในการควบคุมพฤติกรรมแนวทางปฏิบัติของกลุ่มให้มีทิศทางในแนวเดียวกัน สะท้อนให้เห็นว่ากลุ่มชนดังกล่าวมีความเคารพเชื่อฟังผู้อาวุโสอย่างเคร่งครัดแม้ว่าจะไม่สามารถคาดการณ์ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวจะเกิดขึ้นจริงตามคำสาปแช่งหรือไม่ก็ตามแต่การปฏิบัติตามคำกล่าวของบรรพบุรุษสะท้อนให้เห็นจริยธรรมของคนในกลุ่มอย่างเป็นรูปธรรม

ความเชื่อในโล้ดอันเรที่ปรากฏในประเพณีทั้ง 12 เดือนของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรโดยเฉพาะเดือนแคแจ๊ตอันเป็นเดือนที่มีประเพณีบุญสงกรานต์และพิธีเลี้ยงผีบรรพบุรุษล้วนแล้วแต่เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความอุดมสมบูรณ์และการทำมาหากินของผู้คนทั้งสิ้น

“สงกรานต์” ตามความหมายของชาวบ้าน หมายถึง ช่วงวาระของการขึ้นปีใหม่ตามประเพณีดั้งเดิม ซึ่งตรงกับช่วงระหว่างเสร็จสิ้นการเก็บเกี่ยวและเตรียมที่จะถึงฤดูการผลิตใหม่ (ปรานี วงษ์เทศ , 2530 : 261) วันสงกรานต์จึงหมายถึงการเริ่มเข้าสู่ปีใหม่ของฤดูการผลิตอีกครั้ง ซึ่งก็คือความเกี่ยวพันทางเศรษฐกิจและคามเป็นอยู่ที่จะตามมา การทำพิธีสรงน้ำพระและบวงสรวงศาลหลักเมือง นอกจากจะเป็นการแสดงความเคารพกราบไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วชาวบ้านยังคาดหวังว่าพิธีกรรมอันเป็นศิริมงคลนี้จะทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์พึงพอใจและสามารถปกปักรักษาชุมชน ให้มีความร่มเย็นเป็นสุขตลอดไป จึงถือได้ว่าพิธีกรรมนี้มีส่วนช่วยในการตอบและขจัดปัญหาในเรื่องราวที่อยู่นอกเหนือจากการควบคุมของมนุษย์ซึ่งมีผลโดยตรงต่อวิถีชีวิตของพวกเขาและ ยังเป็นโอกาสที่พวกเขาจะได้อ้อนวอน ร้องขอในสิ่งที่ต้องการจากผู้มีอำนาจ

เหนือธรรมชาติได้โดยตรง แม้จะไม่สามารถพิสูจน์ในเชิงวิทยาศาสตร์ได้แต่ก็สามารถสร้างความเชื่อมั่นในเชิงจิตวิทยาได้ในระดับหนึ่ง

บทบาทหน้าที่ของโล้ดอันเร

เนื่องจากการแสดงเรือมอันเรได้พัฒนามาจากการละเล่นโล้ดอันเรที่เป็นการละเล่นตามประเพณี ซึ่งมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันไป ในที่นี้จะวิเคราะห์ให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของการละเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมที่มีต่อสังคมเพื่อเชื่อมโยงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของบทบาทหน้าที่ในเรือมอันเรที่ปรับเปลี่ยนเป็นชุดการแสดง

จากการศึกษาถึงบทบาทหน้าที่ของโล้ดอันเรพบว่ามีบทบาทหน้าที่ทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งต่อปัจเจกบุคคลและต่อสังคมโดยรวมดังนี้

1. บทบาทต่อปัจเจกบุคคล

ก. เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด การเล่นโล้ดอันเรมีแบบแผนอิสระ รูปแบบจะเป็นเฉพาะตัวบุคคล สามารถให้ผู้อยู่รอบ ๆ เข้าร่วมสนุกสนานได้ตลอดเวลา ชาวบ้านถือว่าปีหนึ่งได้เล่นโล้ดอันเรครั้งเดียว ดังนั้นการแสดงออกทางกิริยาอาการไม่ว่าจะเป็น มือ เท้า และลีลาการโย้ลำตัวจึงไม่คำนึงถึงความประณีตสวยงามหรือความสมดุลในการทรงตัวตามแรงโน้มถ่วงของโลก การเล่นโล้ดอันเรจึงเป็นการแสดงออกในลักษณะที่โลดโผนโยนตัวอย่างเต็มที่ตามคำเปรียบเปรยการเล่นโล้ดอันเป็นภาษาเขมรว่า “ดำไรทะมวลพลุ ตระเทาะทะมวลแพล” (ช้างสะบัดงวงฟาดงา) คำเปรียบเปรยดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าการเล่นโล้ดอันเรจะแสดงกิริยาท่าทางทั้งเท้ามือและลำตัวทุกส่วนของร่างกายอย่างไม่มีการสงวนท่าทีแต่อย่างใด ในภาษาเขมรเรียกการแสดงออกดังกล่าว 2 แบบ คือ เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำหมดตัวหรือรำท่าทางทะลึ่งไม่สุภาพ) และเรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลมหรือรำฝืนตัว) การแสดงออกทางสรีระทุกส่วนนับเป็นการแสดงออกถึงการผ่อนคลาย (Relax) ความตึงเครียดทั้งทางร่างกายและจิตใจที่ต้องอดทนต่อการประกอบอาชีพทางการเกษตรตลอดทั้งปี ซึ่งบางปีก็ประสบปัญหาภัยแล้ง น้ำท่วม ผลผลิตทางการเกษตรเกิดความเสียหายหรือการที่ต้องปฏิบัติตนตามกรอบจารีตประเพณีที่กลุ่มสังคมได้กำหนดอย่างเคร่งครัดโดยเฉพาะผู้หญิงเมื่อได้เล่นโล้ดอันเรแล้วสิ่งที่เป็นความเครียด ความทุกข์กังวลก็จะลดลงโดยไม่รู้สึกตัว

ข. เพื่อเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้พบปะสังสรรค์กัน ด้วยข้อกำหนดที่หญิง-ชายจะอยู่กันตามลำพังนั้นไม่เหมาะสมอาจเป็นข้อครหาเกิดขึ้นได้และหญิงชายจะถูกเนื้อต้องตัวกันไม่ได้ในยามปกติเพราะจะเป็นการผิดผีหรือผิดธรรมเนียมปฏิบัติที่ผู้หญิงจะต้องรักนวลสงวนตัว แต่เมื่อถึงฤดูการเล่นโล้ดอันเรข้อกำหนดตามจารีตธรรมเนียมปฏิบัติต่าง ๆ ก็ผ่อนคลายความเคร่งครัดลงบ้าง โดยหญิงชายสามารถแสดงออกทั้งกิริยาท่าทางและความในใจที่ตนมีอยู่ในที่สาธารณะได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงกฏเกณฑ์อันเป็นข้อห้ามต่าง ๆ การแสดงออกอย่างเต็มที่ในการเล่นโล้ดอันเรในการหยอกเย้ากระเซ้าแหย่จึงเป็นเรื่องธรรมดาปกติสำหรับการเล่นโล้ดอันเรที่ไม่สามารถแสดงออกในยามปกติได้ ทำให้หนุ่มสาวมีโอกาสในการสร้างความสัมพันธ์สานความรัก

ในวงรำกระทั่งถึงการแต่งงานอยู่กินเป็นครอบครัวต่อไป นับเป็นหนทางหนึ่งที่เปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้แสดงออกถึงความจริงใจต่อกันในขณะที่เล่นไปด้วย

บทบาทหน้าที่ต่อปัจเจกบุคคลที่ปรากฏในโล้ดอันเร มีบทบาทหน้าที่เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด การเล่นโล้ดอันเรในเทศกาลสงกรานต์จึงเป็นการปลดปล่อยเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดที่มีมาตลอดทั้งปี เช่น ตึงเครียดจากการทำมาหากินซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติเพียงอย่างเดียวหรือการรักษาจารีตประเพณีอย่างเคร่งครัดตลอดทั้งปีโดยเฉพาะผู้หญิง การแสดงออกในการเล่นโล้ดอันเร (ซึ่งส่วนมากเป็นผู้หญิง) จึงเป็นการแสดงออกในลักษณะขบถข้อห้ามตามประเพณีโดยไม่ถือว่าเป็นความผิดแต่ต้องมีขอบเขตโดยไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อนโดยเฉพาะการกระโดดหรือเต้นเข้าสากโดยไม่ต้องสำรวมกิริยาเหมือนยามปกติ

บทบาทหน้าที่ต่อปัจเจกบุคคลอีกประการหนึ่งก็คือการเปิดโอกาสให้หนุ่ม - สาว ได้ใกล้ชิดสร้างความสัมพันธ์ในลักษณะคู่รักและอาจถึงการแต่งงานอยู่กินกันในที่สุด การเล่นโล้ดอันเรจึงมิใช่การเล่นเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการละเล่นที่เปิดโอกาสให้หนุ่มในคุ้มหรือชุมชนใกล้เคียงได้พบสาว ๆ ที่กำลังกระโดดเต้นเข้าสากในจังหวะที่เร็วและการกระทบสาก ที่รุนแรงทำให้ได้แสดงความสามารถที่เปรียบเหมือนปฏิภาณไหวพริบในการแก้ปัญหาหรือสถานการณ์ต่าง ๆ โดยมองผ่านในขณะที่รำสาก หนุ่ม ๆ มักจะให้ความสนใจกับสาวที่กำลังก้าวเท้าเข้าสากโดยเฉพาะจังหวะที่เร็วและเข้ายากหากเข้าสากในจังหวะดังกล่าวได้อย่างคล่องแคล่วก็จะหมายตาไว้และพยายามเข้าไปสร้างความสนิทสนมเพื่อสานสัมพันธ์ในด้านความรักและการเลือกที่จะมาเป็นคู่ครองในที่สุด

2. บทบาทต่อสังคมโดยรวม

ก. เพื่อเฉลิมฉลองและขอความอุดมสมบูรณ์ผ่านพิธีกรรม การเล่นโล้ดอันเรกำหนดขึ้นเฉพาะเดือนแคแจ๊ต แรม 1 ค่ำเป็นต้นไป เป็นการทำพิธีสรงน้ำพระในบุญสงกรานต์ประจำปี ซึ่งการกำหนดวันสรงน้ำพระของวัดในแต่ละคุ้มจะกำหนดไม่ตรงกัน แต่หากชุมชนหรือวัดอยู่ใกล้เคียงกันก็จะจัดในวัดเดียว เช่น วัดบูรพารามกับวัดกลาง วัดศาลาลอยกับวัดจำปา ซึ่งวัดทั้ง 4 แห่งที่กล่าวมามีเขตรั้วติดกันจึงกำหนดวันสรงน้ำพระในวันเดียวกัน เมื่อเสร็จกิจในการสรงน้ำพระตอนบ่ายแล้วจะเริ่มการละเล่นสนุกสนานจนถึงค่ำจึงมีการเล่นโล้ดอันเร ผู้คนที่อาศัยอยู่ตามชุมชนก็จะมาร่วมทำบุญสรงน้ำพระและสนุกสนานจัดงานเลี้ยงกันอย่างครึกครื้นและอิ่มเอิบด้วยบุญกันถ้วนหน้าและทุกคนก็จะมาร่วมเล่นโล้ดอันเรในตอนค่ำจนเป็นที่พอใจจึงจะพากันกลับ วันรุ่งขึ้นก็จะหมุนเวียนไปตามคุ้มต่าง ๆ ในละแวกชุมชนใกล้เคียงจนครบทุกวัดและสิ้นสุดที่ชุมชนโคกสูงอันเป็นชุมชนใหญ่เป็นที่ตั้งศาลหลักเมืองที่เป็นใจบ้านใจเมืองของชุมชนทั้งหมด การแสดงออกในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการเฉลิมฉลองในพิธีกรรมประจำปีเพื่อขอความอุดมสมบูรณ์และความร่มเย็นเป็นสุขของชุมชนจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรืออำนาจเหนือธรรมชาติทั้งปวงที่คอยปกปักรักษาให้ผู้คนในชุมชนอยู่อย่างเป็นสุข

ข. เพื่อสร้างความสมานฉันท์ในกลุ่มชน การทำบุญสรงน้ำพระและ การละเล่นต่าง ๆ ตามประเพณีในแต่ละคุ้มเปิดโอกาสให้ผู้คนที่อยู่ในคุ้มของตนเองและชุมชนรอบนอกใน

ละแวกข้างเคียงได้พบปะสังสรรค์กันแลกเปลี่ยนแนวคิดในการประกอบอาชีพ การแก้ไขปัญหาชุมชนที่เกิดจากภัยธรรมชาติหรือการปรึกษาหารือปรับทุกข์ร่วมกัน นับเป็นการเปิดเวทีสาธารณะเพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันและนำไปแก้ไขให้ดีขึ้นหรือหมดไปในสังคม ดังนั้นการที่ชุมชนต่าง ๆ ได้เข้ามาร่วมประกอบกิจกรรมพร้อมกันเป็นการสร้างความสมานฉันท์สามัคคีให้เกิดแก่ชุมชนและสังคมโดยรวมให้อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขและมีความแน่นแฟ้นกันมากยิ่งขึ้นเหมือนเป็นเครือญาติเดียวกันทั้งชุมชน

บทบาทหน้าที่ต่อสังคมโดยรวมที่ปรากฏในการแสดงออกของการกระโดดหรือเต้นเข้าสากตามจังหวะกลองและจังหวะกระทบสากหากดูเพียงรูปแบบของการละเล่นก็เพื่อความสนุกสนานรื่นเริงตามประเพณี แต่หากพิจารณาให้เชื่อมโยงกับการประกอบพิธีกรรมจะพบว่าเป็นการแสดงที่จัดขึ้นเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในเทศกาลดังกล่าวอันเป็นวันขึ้นปีใหม่หรือวันสงกรานต์ตามความเข้าใจในปัจจุบัน ซึ่งการเฉลิมฉลองในพิธีกรรมดังกล่าวมิใช่จะจัดขึ้นเฉพาะคุ้มหรือชุมชนที่ตนเองอาศัยอยู่ หากจะเข้าไปร่วมเฉลิมฉลองตามคุ้มหรือวัดต่าง ๆ ที่จัดให้มีอย่างทั่วถึงอันเป็นการส่งผลให้เห็นบทบาทหน้าที่ต่อสังคมโดยรวม อีกประการหนึ่ง คือ การสร้างความสมานฉันท์ในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรด้วยกันเองแม้บริเวณการตั้งบ้านเรือนในแต่ละชุมชนจะดูไม่ห่างกันนักสำหรับในยุคปัจจุบัน แต่ในอดีตบริเวณคูเมืองชั้นในของเมืองสุรินทร์เป็นป่ารกชัฏ มีการตั้งบ้านเรือนกระจายเป็นชุมชนเล็ก ๆ ซึ่งเรียกว่าคุ้ม โดยเอาวัดที่เป็นศาสนสถานเป็นชื่อเรียกคุ้มต่าง ๆ การได้ไปมาหาสู่ในยามนี้ถือว่าเป็นการได้พบปะสังสรรค์และแลกเปลี่ยนพูดคุยปัญหาต่าง ๆ ที่ได้ประสบมาและได้ปรึกษาเพื่อหาทางออกร่วมกัน นับเป็นการสร้างความสัมพันธ์ให้แน่นแฟ้นเกิดความสามัคคีในหมู่ชนได้อีกทางหนึ่งด้วย

เอกลักษณ์ของโล้ดอันเร

ดังได้วิเคราะห์มาแล้วถึงความเชื่อ บทบาทหน้าที่และความเป็นมาของโล้ดอันเรซึ่งจะเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมของชุมชน การจัดการเล่นขึ้นนอกจากจะเป็นการจัดตามประเพณีในรอบปีเพียงครั้งเดียวก็ตามแต่มีความสำคัญต่อชุมชนเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้เข้าใจถึงเอกลักษณ์ในโล้ดอันเรที่ต้องส่งผ่านไปยังเรือมอันเรในยุคต่อมา จึงขอวิเคราะห์ให้เห็นถึงเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและเป็นการเฉพาะในโล้ดอันเรดังนี้

1. **จังหวะรำสาก** เป็นศัพท์บัญญัติขึ้นเพื่อเรียกการละเล่นโล้ดอันเร เนื่องจากมีหลายทำนองเพลงและมีหลายท่ารำซึ่งในแต่ละทำนองมีจังหวะตีกลอง จังหวะกระทบสากและการสอดเท้าเข้าสากที่มีท่ารำที่แตกต่างกันออกไป ทั้งท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสากโดยเรียกตามกิริยาการแสดงออกในแต่ละเพลง ซึ่งชาวเขมรเรียกว่า “จังหวะ” แทนคำว่า “ท่ารำ” เป็นศพท์ที่ใช้เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์เขมรและเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าคือ “การเล่นโล้ดอันเร” ทั้งหมดที่เป็นรูปแบบของการละเล่น หมายถึง การเต้นกระโดดหรือสอดเท้าเข้าสาก การร่ายรำในท่าต่าง ๆ ทั้งท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสากรวมถึงวิธีการกระทบสาก การเรียกว่า “จังหวะรำสาก” จึงเป็นการเรียกโดยภาพรวมของการเล่นโล้ดอันเรและยังส่งผลสืบเนื่องมาจนถึงการแสดงเรือมอันเรใน

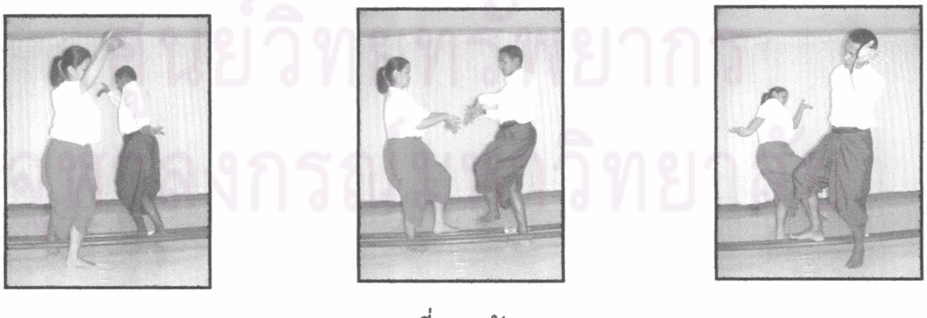
ปัจจุบัน หากกล่าวถึงการแสดงเรือมอันเรทุกคนจะเรียกรวม ๆ ว่า "จังหวะรำสาก" ซึ่งหมายถึง การเข้าสาก ท่ารำเข้าสาก ท่ารำรอบสากในแต่ละทำนองเพลงซึ่งในเรือมอันเรมี 6 จังหวะ 5 ทำนองเพลง โดยเพลงที่ 1 (จีงปีรข้า) กับเพลงที่ 6 (จีงปีรเร็ว) เป็นเพลงเดียวกันแต่บรรเลงในอัตราที่ช้าและเร็วต่างกันเท่านั้น

เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันและเป็นการอธิบายเฉพาะในวิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงได้จำแนก "จังหวะรำสาก" ออกให้เป็นคำเรียกเฉพาะเพื่อเป็นการแบ่งลักษณะของการแสดงออกในเชิงนาฏยศิลป์เป็น**ท่าเข้าสาก ท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสาก** ดังนี้

ก. ท่าเข้าสาก (การเต้นหรือก้าวเท้าเข้าสาก) การเดินออกจากวงเพื่อไปเข้าสากในจังหวะต่าง ๆ ซึ่งมีอยู่หลายจังหวะในโล้ดอันเร ทุกคนต่างมีอิสระในการที่จะแสดงกิริยามือเท้าได้โดยไม่มีแบบแผนตายตัวมีความอิสระที่จะปฏิบัติอย่างไรก็ได้ ครั้นเมื่อถึงสากที่กำลังกระทบกันก็จะเข้าสากในลีลาท่าทางที่ตนเองถนัด การเข้าสากในโล้ดอันเรแบ่งได้เป็น 2 แบบใหญ่ ๆ คือ การเข้าสากขาเดียว (จึงมูย) และเข้าสากสองขา (จึงปีร)

เข้าสากขาเดียว (จึงมูย) ในโล้ดอันเร หมายถึง การเข้าสากขาใดขาหนึ่งเพียงขาเดียวทั้งไปและกลับที่เดิม เช่น หากจะเข้าขาขวา ขาซ้ายต้องก้าวข้ามสากไปก่อนแล้วยกขาขวาออกจากสากตาม ครั้นจะกลับที่เดิมก็ต้องสอดขาขวาเข้าสาก เท้าซ้ายต้องก้าวไขว้ข้ามสากกลับที่เดิมจึงเป็นการเรียกท่าเข้าสากว่า "จึงมูย"

เที่ยวไป

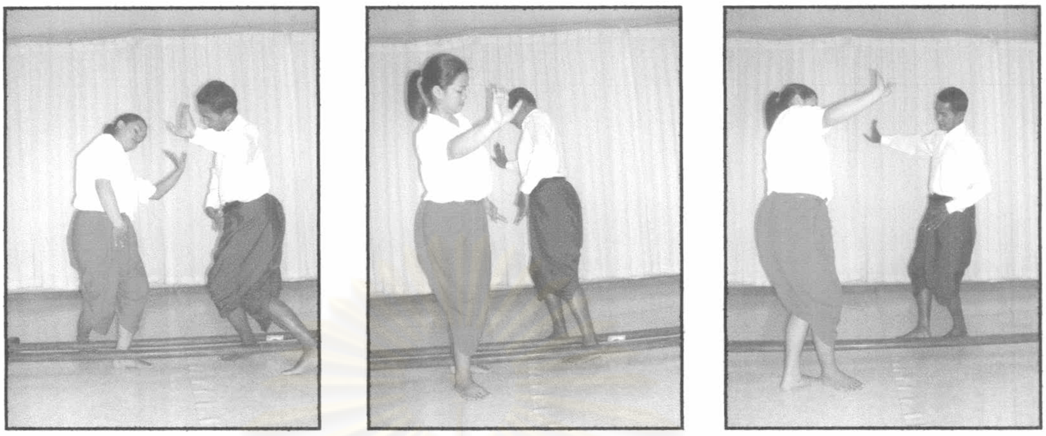


เที่ยวกลับ

ภาพที่ 53 ภาพแสดงการเข้าสากขาเดียว (จึงมูย)

เข้าสาก 2 ขา (จึงปีร) หมายถึงการเข้าสากทั้ง 2 ขา แต่เข้าทีละข้าง ไปข้างหนึ่งกลับอีกข้างหนึ่ง (ไม่รวมท่าเข้าสากในจังหวะพลิกแพลง) เช่น หากจะก้าวขาซ้ายไขว้เข้าสาก

ก่อนขาขวาต้องยกข้ามสากไปอีกข้างหนึ่งแล้วจึงยกขาซ้ายตาม ครั้นเที่ยวกลับก็จะก้าวเท้าขวาไขว้เข้าสากเท้าซ้ายจะก้าวข้ามสากแล้วยกเท้าขวาออกจากสากตามจึงเรียกว่า “จึงปีร” ซึ่งแต่เดิมไม่ได้เข้าทั้ง 2 เท้า ทั้งไปและกลับอย่างปัจจุบันซึ่งได้คิดขึ้นมาใหม่



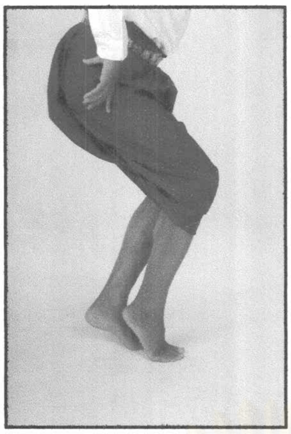
เที่ยวไป

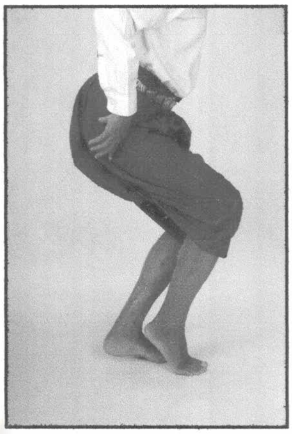
เที่ยวกลับ

ภาพที่ 54 ภาพแสดงการเข้าสาก 2 ขา (จึงปีร)

เอกลักษณ์ที่ปรากฏในท่าเข้าสาก ซึ่งเป็นการแสดงออกที่มีลักษณะเฉพาะในโล้ดอันเรโดยเฉพาะการใช้เท้า ภาษาเขมรเรียกว่า "จัญเดิ๊จญ์" หมายถึงการยุบ – ยืดที่เร็วกว่าปกติโดยใช้จมูกเท้าในการรับน้ำหนักตัวเป็นการโหย่งตัวด้วยจมูกเท้า โดยส้นเท้าเปิดอยู่ตลอดระยะเวลา การแสดงกิริยา "จัญเดิ๊จญ์" ในโล้ดอันเรนั้นมิใช่การเต้นหรือการกระโดดทั้งหมดเสียทีเดียวแต่มีลักษณะของการโหย่งเท้าทั้ง 2 ขา (การใช้จมูกเท้ารับน้ำหนักตัวทั้ง 2 ข้าง แต่จะถ่ายน้ำหนักตัวไปยังเท้าใดเท้าหนึ่งมากกว่า) การย่อเข่าทั้ง 2 จะต่างระดับกันเล็กน้อยขึ้นอยู่กับผู้รำว่าจะแสดงออกมากหรือน้อย กิริยา "จัญเดิ๊จญ์" ในโล้ดอันเรจะเรียกว่า “โหย่งขา” เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ลีลาท่ารำในเรือมอันเรต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย





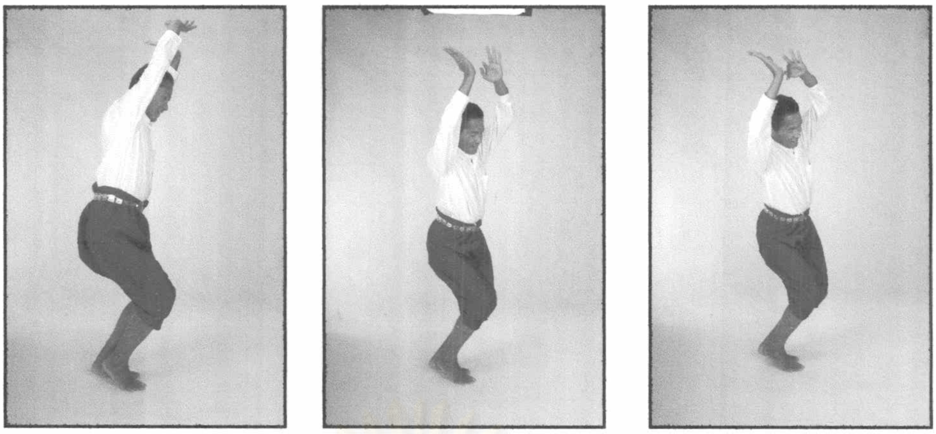
ภาพที่ 55 ภาพการแสดงออกในลักษณะ "จัญเดิ๊จญ์" (โหย่งขา)

ข. ท่ารำเข้าสาก ในโล้ดอันเรดั้งเดิมการรำเข้าสากจะมีลีลาท่ารำที่แตกต่างกันออกไปเป็นเฉพาะบุคคล ลีลาท่ารำในโล้ดอันเรจึงไม่มีปรากฏให้เห็นเป็นแบบแผนนักเพียงแต่แสดงกิริยาท่าทางตามคำเรียกจังหวะต่าง ๆ เช่น ตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) ก็จะยกมือข้างหนึ่งเป็นวงสูง (หมายถึงงา) อีกมือหนึ่งจะโยนมือไปมาในระดับล่าง (หมายถึงงวงช้าง) โดยสลับเปลี่ยนจากมือซ้ายไปขวาจนกว่าจะรำเข้าสากเป็นที่พอใจของตนเองก็จะรำหรือเดินออกไปอยู่รอบสากปล่อยให้คนอื่นเข้าสากในจังหวะอื่น ๆ ต่อไป

การแสดงกิริยาท่าทางที่ต่างกันของผู้รำในโล้ดอันเรที่มีลักษณะเฉพาะบุคคลโดยเฉพาะการแสดงออกทางร่างกายในการร่ายรำสามารถแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ **เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์** และ **เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์** ดังจะอธิบายการแสดงออกทางร่างกายด้วยการร่ายรำทั้ง 2 แบบดังนี้

1. เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ แปลว่าการรำหมดทั้งตัวหรือรำในท่ากระแทกกระทั้นด้วยการยุบ – ยืด อย่างรวดเร็วและแรงกว่าปกติ หมายถึง การแสดงกิริยาท่าทางของผู้เล่นโล้ดอันเรที่ใช้ทุกส่วนของร่างกาย เช่น ศีรษะ ไหล่ มือ แขน เอว สะโพก และเท้า พร้อม ๆ กันอย่างเต็มที่โดยไม่คำนึงถึงความสวยงามของลีลาท่ารำแต่อย่างใด เป็นการแสดงออกในลักษณะเมามันในอารมณ์อย่างเต็มที่ไม่มีขีดจำกัด ทำให้ผู้อยู่ข้างนอกวงมีความสนุกสนานด้วย แม้จะไม่ได้ร่วมร่ายรำด้วยก็ตาม การยุบ – ยืดอย่างรวดเร็วและรุนแรงทำให้เกิดการส่ายสะโพกยักเอวดีไหล่ ฯลฯ ในลักษณะเด้งหน้าเด้งหลังคล้ายท่าร่วมเพศอันเป็นการแสดงกิริยาร่ายรำที่เกินเลยในยามปกติ ซึ่งการเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมจะถือว่าเป็นกิริยาปกติ เพื่อแสดงออกถึงความสนุกสนานและได้ผ่อนคลายอย่างเต็มที่โดยเฉพาะผู้หญิง

การแสดงออกของทุกส่วนในร่างกายหรือเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ พบทั้งในจังหวะเร็วและช้า เช่น จ๊ะฮ์อังกรอง (แหย่ไข่มดแดง) บ๊องสะนัญจ์ (ทอดแห) อันซายจึงบะฮ์ (กระต่ายขาหัก)กบาลจังกวง (สอดเข่า) และจังหวะมะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) เป็นต้น ซึ่งในการวิเคราะห์จะใช้คำว่า "การรำหมดตัว" หรือ "รำไม่หวงตัว" แทนเพื่อให้เป็นที่เข้าใจร่วมกัน



ภาพที่ 56 แสดงกิริยาที่เรียกว่า “เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์” จังหวะมะโล้บโดง

ภาพที่ 57 ภาพลายเส้นเปรียบเทียบท่าเรือมเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์กับภาพลายเส้น

2. เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ แปลว่ารำต้านลมหรือรำฝืนตัว หมายถึงการร่ายรำในท่าที่ต้านแรงลมหรือฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก ผู้รำในโล้ดอันเรโดยเฉพาะขณะรำเข้าสากจะแสดงออกในลักษณะที่เรียกว่า “จัญเดิ๊จญ์” (โหย่งขา) เมื่อรวมกับการร่ายรำด้วยมือและใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ลำตัว ศีรษะ มักจะไม่คำนึงถึงความสมดุลของการทรงตัวแต่อย่างใด บางครั้งทำให้เกิดการหกล้ม หัวคะมำในวงรำก็มีบ่อยครั้ง ซึ่งการแสดงออกทางกิริยาท่าทางร่างกายที่เรียกว่าเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์นี้จะเรียกว่า “รำต้านลม” หรือ “รำฝืนตัว” ในการวิเคราะห์ถึงลีลาท่ารำในเรือมอันเร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 58 ภาพการแสดงในลักษณะ “เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์” ในโล้ดอันเร

ค. ท่ารำรอบสาก หมายถึง การแสดงออกในการร่ายรำรอบสากด้วยมือและเท้าซึ่งมีความแตกต่างและละเมียดละไมกว่าการรำเข้าสาก การแสดงออกด้วยกิริยามือและเท้าในโล้ดอันเรก็มีคำเรียกที่เป็นการเฉพาะโดยแบ่งเป็นการแสดงออกทางการใช้มือและการใช้เท้าดังนี้

1. กิริยามือจีบ หมายถึง การแสดงออกในลีลาท่ารำด้วยมือ แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ ซังก็อตได (จีบกดนิ้วมือ) ตะเปือนได (จีบขัดนิ้วมือ) และไดลือ (มือสูง) การแสดงออกในการใช้มือดังกล่าวเป็นลักษณะเฉพาะที่ใช้ในการเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านและส่งต่อมายังการแสดงเรือมอันเรในยุคต่อมา โดยจะอธิบายลักษณะการใช้มือดังนี้

ซังก็อตได (จีบกดนิ้วมือ) คือการหักข้อนิ้วชี้เข้าหาลำตัวหรือข้อแขนนิ้วที่เหลือกรีดเหยียดตึง หักข้อมือเข้าหาลำตัวเล็กน้อย

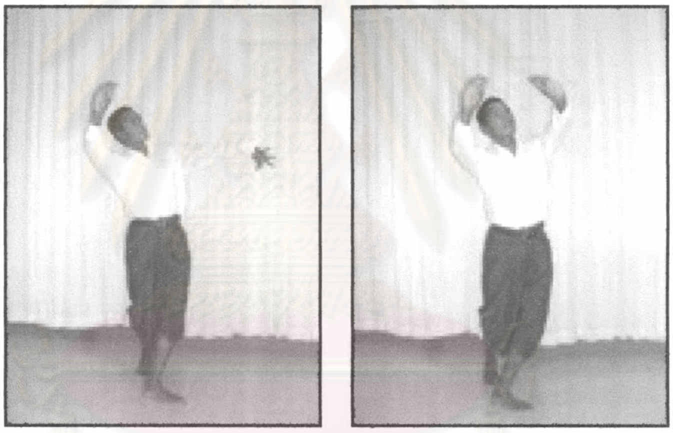
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 59 ลักษณะการจีบกดนิ้ว (ซังก็อตได) ในโล้ดอันเร

ตะเปือนได (จีบขัดนิ้วมือ) มีลักษณะคล้ายจีบกดนิ้วเพียงแต่เอานิ้วหัวแม่ มือมาขัดข้อที่ 2 ของนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือกรีดมือคลี่ออกคล้ายพัด หักข้อมือเข้าหาลำตัวเสมอ

ภาพที่ 60 การจีบขัดนิ้ว (ตะเปือนได) ในโล้ดอันเร

ไดลือ (มือสูง) หมายถึงการตั้งวงหรือยกมือสูงกว่าระดับศีรษะของผู้รำ ในโล้ดอันเรจะมีการใช้มือหรือตั้งวงสูงกว่าศีรษะหลายท่า เช่น ตำไรยโยลได (ช้างสบัดงวง) ตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) หรือท่ามะโล้บโดง (ร่มมะพร้าว) อันเป็นท่าทีเลียนแบบกิริยาของสัตว์และท่าธรรมชาติตามลำดับ



ภาพที่ 61 แสดงท่าไดลือ (มือสูง) ในจังหวะมะโล้บโดง

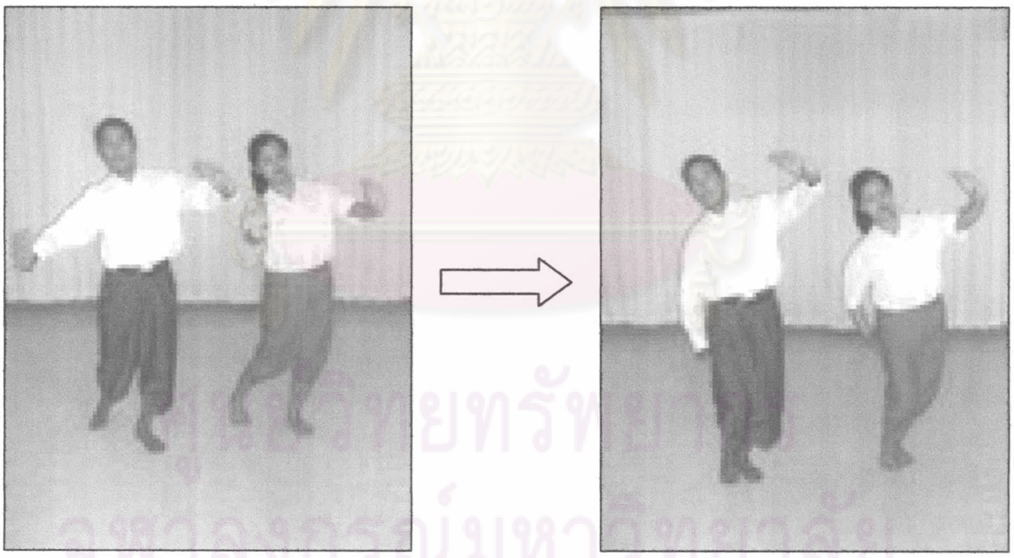
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 62 แสดงท่าไดลือ ในจังหวะตำไรยโยลพลุ

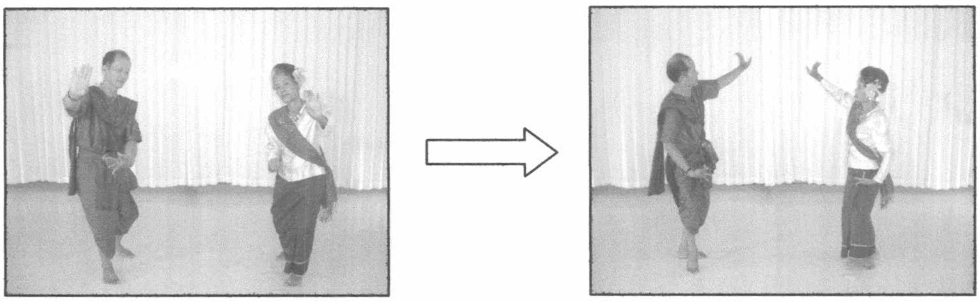
2. การทรงตัวด้วยเท้า โดยปกติการทรงตัวตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ไทยจะมีการทรงตัวตามแรงโน้มถ่วงของโลก เช่น เมื่อก้าวเท้าขวาหน้าไปข้างหน้าต้องทิ้งน้ำหนักลำตัวไปตามเท้าที่ก้าวพร้อมการอ่อนเอียงลำตัวต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกันด้วยแต่ในโล้ดอันเรกลับพบว่าในบางท่ามีการรำฝืนแรงโน้มถ่วงของโลกเป็นการรำลักษณะฝืนธรรมชาติที่เห็นชัดคือจังหวะมะโล้บโดง ขณะที่ก้าวเท้าไปข้างหน้าในจังหวะที่ 7 จะโน้มตัวไปตามลักษณะกัมต่ำในจังหวะที่ 8 และต้องคืนตัวถ่ายน้ำหนักมาอยู่ที่เท้าหลังในจังหวะที่ 1 ทันที การทรงตัวในโล้ดอันเรและเรือมอันเรจำแนกเป็น ปัญโช์จญ์จึง (ไสเท้าไปข้างหน้า)และ จัญเดิ๊จญ์จึง (โหย่งขา) ดังนี้

ปัญช็จญ์จึง (ไสเท้าไปข้างหน้า) เป็นการสืบเท้าไปข้างหน้าในลักษณะไสหรือเสือกเท้าไปข้างหน้า ตามจังหวะกลองโดยการ ยุบ – ยืดเข่า ในการแสดงออกทางการร่ายรำ แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

ก. ปัญช็จญ์จิ๊ต (ไสเท้าไปข้างหน้าและลากมาชิด) เป็นการก้าวเท้าไปข้างหน้า (ค่อนข้างช้า) แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักมาอยู่เท้าหลัง ลากเท้าที่ไสไปข้างหน้าเข้ามาชิดเท้าหลังคล้ายจรดเท้า ศีรษะเอียงด้านเท้าจรดปฏิบัติสลับซ้ายขวาจนจบเพลง พบในจังหวะจึงปีรซ้า (ท่าออก) และจังหวะจึงมุย (ขาเดียว) ในเรือมอันเร

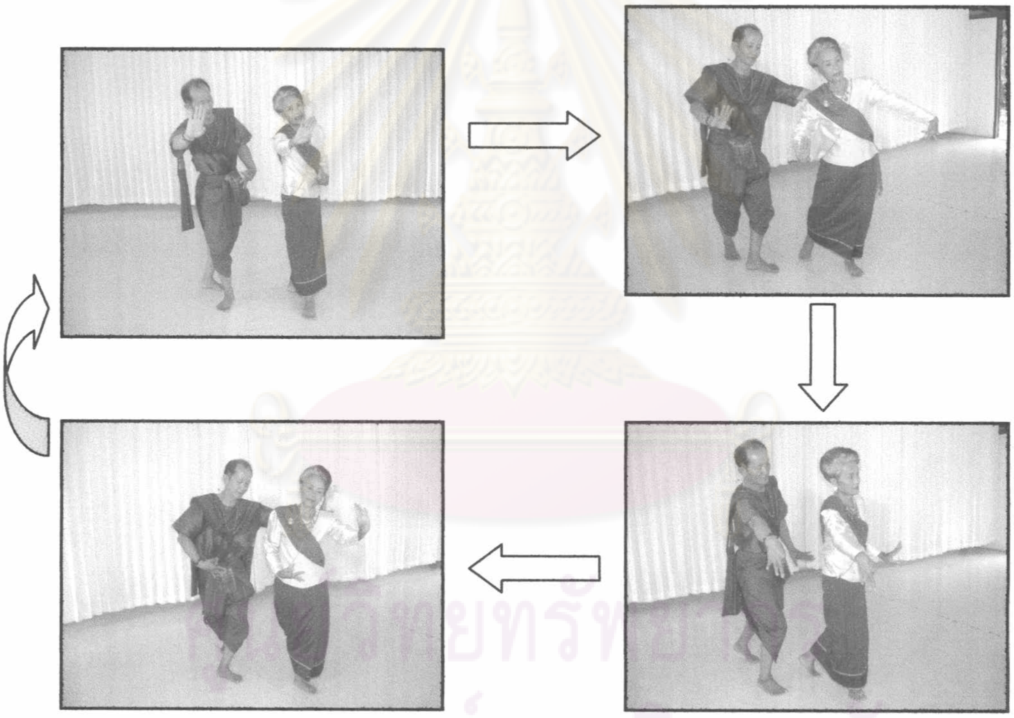


ภาพที่ 63 ภาพแสดงการปฏิบัติปัญช็จญ์จิ๊ต (ลากเท้าชิด) ในจังหวะจึงปีรซ้า



ภาพที่ 64 ภาพแสดงการปฏิบัติปัญช็จญ์จิ๊ต (ลากเท้าจรด) ในจังหวะจึงมูย

ข. ปัญช็จญ์จำโป๊บ (เสือกเท้าสะดุดก้าว)เป็นการก้าวเท้าเสือกไปข้างหน้า (โถมตัวไปข้างหน้าพร้อมเท้า) แล้วสะดุดเท้าและก้าวเท้าหลังเสือกสะดุดไปข้างหน้าทันที(การปฏิบัติจังหวะยุบ–ยืดค่อนข้างเร็ว)ปฏิบัติสลับซ้ายขวาจนจบท่ารำพบในจังหวะจึงปีรเร็ว



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

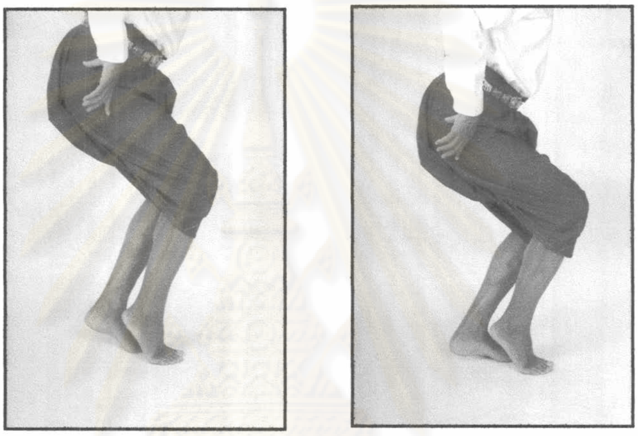
ภาพที่ 65 ภาพแสดงการปฏิบัติปัญช็จญ์จำโป๊บ (เสือกเท้าสะดุดก้าว) ในจังหวะจึงปีรเร็ว

การปฏิบัติท่า “ปัญช็จญ์” จะยึดจังหวะกลองเป็นสำคัญ เช่น หากเสียงกลองตีครึมก็จะย่อยุบ เมื่อกลองตีโจ๊ะก็จะยุบยืด ขณะที่ยุบยืดก็จะก้าวเท้าหรือสืบเท้าชิดอีกเท้าหนึ่งแล้วจึงค่อยก้าวไปข้างหน้าต่อไป ดังนั้นการปฏิบัติท่า “ปัญช็จญ์” นี้จึงเป็นเอกลักษณ์ที่นักโล้ดอันเรและผู้เรือมอันเรต้องคำนึงถึงและต้องปฏิบัติตามอย่างเข้าใจ หากไม่เข้าใจหรือไม่สามารถฟังจังหวะกลองได้การแสดงออกในท่าปัญช็จญ์ก็จะผิดจังหวะทันที จึงทำให้ผู้รำต้องระวังตัวและต้องฟังเสียงกลองทุกขณะที่กำลังก้าวเท้าเข้าสาก-ออกจากสาก

การปฏิบัติในท่าดังกล่าวจะต้องยึดจังหวะตีกลองเป็นหลัก ซึ่งในแต่ละจังหวะจะตีไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับทำนองเพลงที่บรรเลง การก้าวเท้าในแต่ละจังหวะหรือในแต่ละท่าก็มีความแตกต่างกันออกไปตามจังหวะกลองด้วย ดังปรากฏในการแสดงออกที่เรียกว่า "ปัญช็จญ์" ในเรือมอันเรเกือบทุกจังหวะที่ยังสืบทอดและปฏิบัติมาจนถึงทุกวันนี้

จัญเติ๊จญ์จึง (การโหย่งขา) หมายถึง การย่อเข่าข้างหนึ่งยืดเข่าอีกข้างหนึ่งในเวลาเดียวกัน เท้าทั้ง 2 เปิดส้นเท้าใช้จมูกเท้าในการทรงตัวซึ่งมักพบในจังหวะรำที่ค่อนข้างเร็วทั้งจังหวะเข้าสากและจังหวะรำรอบสาก

การแสดงออกทั้งทางร่างกายและการใช้มือนี่เองนำไปสู่เอกลักษณ์การแสดงของเรือมอันเรที่กล่าวว่า "ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว" อันเป็นกิริยาเฉพาะในการละเล่นพื้นบ้านทั่ว ๆ ไปในภูมิภาคนี้



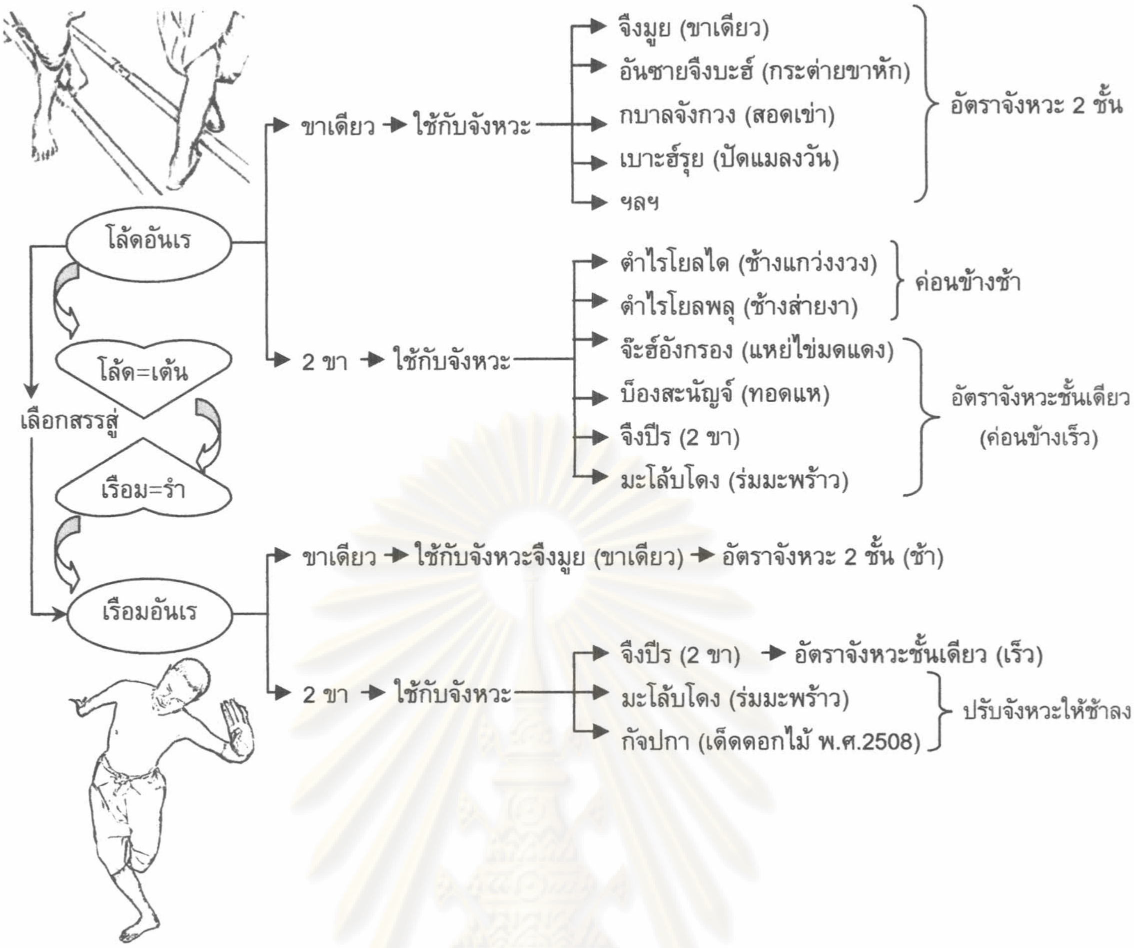
ภาพที่ 66 ภาพแสดงท่าจัญเติ๊จญ์ในโล้ดอันเร

ครั้นนำเอาจังหวะรำเข้าสากในโล้ดอันเรมาปรับปรุงให้มีลีลาท่ารำจึงได้กำหนดแบบแผนให้เป็นท่ารำเฉพาะในแต่ละจังหวะขึ้น ซึ่งการปรับเปลี่ยนท่ารำเข้าสากมีการปรับปรุงในแต่ละท่ารำที่แตกต่างกันและระยะเวลาในการปรับปรุงก็ไม่ตรงกันกับจังหวะเข้าสากซึ่งจะวิเคราะห์ให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนท่ารำเข้าสากและท่รำรอบสากในแต่ละช่วงต่อไป

จากโล้ด (เต้น) สู่เรือม (รำ)

การเข้าสากทั้งขาเดียวและ 2 ขาที่ปรากฏในการเล่นโล้ดอันเรและการนำเอาท่าเข้าสากมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงสามารถจัดเป็นแผนผังโดยแบ่งเป็นการเข้าสากขาเดียวและเข้าสาก 2 ขา ในลีลาท่ารำในแต่ละจังหวะของโล้ดอันเรและส่งต่อไปยังการแสดงเรือมอันเรที่เลือกสรรเฉพาะจังหวะในช่วงการปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงอันเป็นรอยต่อของการเล่นโล้ดอันเรกับการแสดงเรือมอันเรนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 อันเป็นจุดเริ่มต้นของการนำการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิมนำมาปรับปรุงให้เป็นศิลปะการแสดงและนำไปเผยแพร่ต่อสาธารณชนนอกกลุ่มชาติพันธุ์เขมรดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 67 แผนผังการปรับเปลี่ยนจากโล้ดอันเรสู่เรือมอันเร

ตามแผนผังข้างต้นสามารถอธิบายถึงพัฒนาการของเรือมอันเรที่ปรับปรุงมาจากการเล่นพื้นบ้านดั้งเดิมโล้ดอันเรซึ่งได้เลือกสรรเอาจังหวะเข้าสากที่เน้นการแสดงออกด้วยการกระโดดหรือเต้นเข้าสากมาเป็นการสอดเท้าเข้าสากและลีลาเฉพาะในแต่ละจังหวะที่มีแบบแผนเดียวกัน ซึ่งจะมีลักษณะเฉพาะในการแสดงออกในแต่ละท่าหรือจังหวะรำเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ถึงท่ารำเข้าสากต่อไป

พัฒนาการเรือมอันเร

เรือมอันเรมีพัฒนาการมากกว่า 50 ปี นับตั้งแต่ปี 2495 เป็นต้นมา มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดระยะเวลาของการแสดง ซึ่งขึ้นอยู่กับผู้ควบคุมดูแลหรือมีอำนาจในการตัดสินใจว่าจะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอย่างไร หากศึกษาถึงพัฒนาการเรือมอันเรตั้งแต่ต้น ที่อยู่ในความควบคุมดูแลของนางวิบูลย์วรรณ จรัณยานนท์ ซึ่งท่านเป็นคนที่รำสวย ทั้งการใช้มือ การใช้ลำตัว การอ่อนเอียง และการแสดงออกทางสีหน้าได้อย่างดี หากศึกษาภูมิหลังของท่านจะพบว่า ท่านเป็นคนจังหวัดอุบลราชธานีและเคยฝึกหัดรำละครกับครูละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่อพยพไปอยู่ที่จังหวัดอุบลราชธานี ดังนั้นความรู้ความสามารถ ในการรำละครของท่านจึงเป็นประสบการณ์ตรงและแตกต่างจากการละเล่นพื้นบ้านที่เรียกว่า โล้ดอันเร เมื่อท่านได้สมรสกับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายยรรยง จรัณยานนท์ก็ได้ย้ายติดตามสามีมาอยู่ที่จังหวัดสุรินทร์และตั้งถิ่นฐานอยู่ที่จังหวัดสุรินทร์จนเกษียณอายุราชการจึงได้ย้ายเข้าไปอยู่กรุงเทพมหานคร ที่ต้องกล่าวชีวประวัติของท่านเพราะว่าท่านน่าจะมีส่วนในการปรับเปลี่ยนท่าดั้งเดิมของศิลปะการแสดงโล้ดอันเรอยู่ไม่น้อย สะท้อนให้เห็นว่าเรือมอันเรยุคแรกเริ่มน่าจะมีรูปแบบหรือแบบแผนทางนาฏยศิลป์ในวัฒนธรรมหลวง เข้ามาผสมไม่มากก็น้อย ซึ่งเมื่อนำเอามาประกอบกับท่ารำโล้ดอันเรที่คุณครูบุณฑริก ทับเพ็ชร กับครูประนอม คงเพ็ชร ซึ่งมีประสบการณ์ด้านโล้ดอันเรอยู่แล้ว ทำให้มีการปรับปรุงท่ารำไม่ว่าจะเป็นลีลาท่ารำการตั้งวง การจีบให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์โดยไม่รู้ตัวแม้ท่านจะกล่าวในภายหลังว่า “มิได้เปลี่ยนแปลงอะไรมากนัก เพียงแต่กล่าวว่าการรำแบบโล้ดอันเรเป็นการรำมุดดูแล้วไม่สวย” คำกล่าวนี้ได้กล่าวไว้ภายหลังจากที่ท่านไม่ได้มีบทบาทในการควบคุมการแสดงแล้ว และเมื่อ “กลุ่มศิลปินผลัดใบ” เกิดขึ้น บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องตั้งแต่ต้นก็ถอนตัวออกไปเกือบทั้งหมด

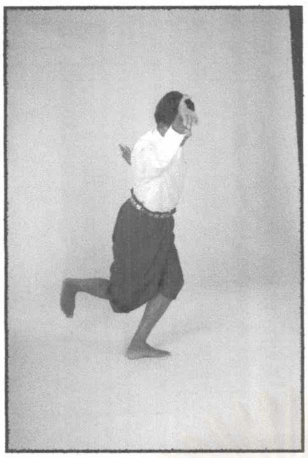
การนำเอาเอกลักษณ์ในโล้ดอันเรเข้ามาประสมประสานที่เป็นชุดการแสดงในช่วงแรกนี้เองที่ทำให้เกิดการเลือกสรรเอาจังหวะท่าเข้าสากที่โดดเด่นในโล้ดอันเรมาเป็นแนวทางหลักของการประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงดังจะกล่าวเป็นช่วงจาก 1) ช่วงปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดง 2) ช่วงหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดง 3) ช่วงการปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ และ 4) ช่วงการแตกหน่อต่อแขนง โดยลำดับว่ามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ (Form) จากการละเล่นเป็นการแสดงอย่างไร ดังนี้

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

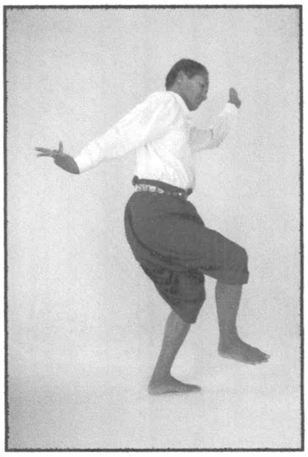
การนำการแสดงเรือมอันเรออกจากบริบททางสังคมดั้งเดิมเพื่อเผยแพร่ต่อสาธารณชนในวงกว้างทำให้ผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงต้องคำนึงถึงรสนิยมของผู้ชมที่อยู่ต่างวัฒนธรรม จึงได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมบางอย่างเพื่อให้เหมาะสมและมีลีลาท่าทางที่สวยงามมากยิ่งขึ้น แต่ก็ยังยึดถือแนวคิดดั้งเดิมของโล้ดอันเรอยู่ คือ ท่าเข้าสากต้องเป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ดังนั้นจึงเลือกสรรเอามาเพียง 3 ท่า คือ ท่าจึงมูย ท่าจึงปีรและท่ามะโล้บโดง การลำดับท่ารำในแต่ละท่าแบ่งเป็นการสอดเท้าและรำเข้าสากและการรำรอบสากของนักแสดงประกอบดังนี้

ก. การสอดเท้าและรำเข้าสาก แต่เดิมการก้าวเท้าเข้าสากจะเป็นการกระโดดหรือเต้นหรือจะสอดเข้าสากอย่างช้าเนิบก็ได้แต่เมื่อนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงจึงใช้วิธีการสอดเท้าเข้าสากในลักษณะที่ช้านิ่มนวลมีแบบแผนในแต่ละจังหวะแตกต่างกันออกไป คือ

1. จังหวะจึงมูย การแสดงออกในท่านี้ทั้งการสอดเท้าเข้าสากและรำเข้าสากจะมีความช้าเนิบนิ่มนวลตามทำนองเพลงเซ็ม การแสดงกิริยามือด้วยการรำเข้าสากจะใช้ท่าเรือมตร็จ (คล้ายท่าบัวชูฝักแปลง) โดยลำตัวจะเอียงตามมือหงายสูงทั้งไปและกลับ ส่วนเท้าจะกระดกห้อย (เที่ยวไป) และยกหน้า (เที่ยวกลับ) ดังภาพ



เที่ยวไป



เที่ยวกลับ

ภาพที่ 68 แสดงท่ารำเข้าสากจังหวะจึงมูย (พ.ศ.2505-2507)

ลักษณะการรำเข้าสากในท่าจึงมูยจึงเป็นการรำในลักษณะ "เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์" คือ รำต้านลมหรือฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก ดังนั้นการรำในท่านี้จึงต้องย่อเข่าและทิ้งน้ำหนักตัวมาไว้ที่ขาที่ยืนเป็นหลักไม่เช่นนั้นจะทำให้เกิดหกล้มหัวคะมำไปข้างหน้าได้ การรำจึงต้องใช้กำลังเท้าที่แข็งแรงและต้องมีการฝึกฝนอย่างชำนาญจึงจะเข้าได้อย่างนิ่มนวลและต้องสัมพันธ์กับการกระทบสากและจังหวะกลองด้วย

การก้าวและรำเข้าสากในจังหวะจึงมูยจะเดินเข้าตามจังหวะกลองที่ตี - ครึมโจ๊ะครึม เริ่มต้นจากการก้าวเท้าที่อยู่ชิดสากในจังหวะว่างแล้วก้าวเท้าไขว้ในจังหวะครึมเมื่อถึงจังหวะโจ๊ะต้องกระดกเท้าห้อยทันทีครั้นถึงจังหวะครึมก็วางเท้าห้อยลงสากแล้วชักเท้ากลับที่เดิมในจังหวะว่างเมื่อถึงจังหวะโจ๊ะก็จะยกเท้าหน้าขึ้นทันที การปฏิบัติสามารถจัดเป็นจังหวะกลอง จังหวะกระทบสาก การยกสากและลีลาท่ารำเรียงลำดับดังนี้

-	ครึม	โจ๊ะ	ครึม	-	ครึม	โจ๊ะ	ครึม
↑ - ↑	↓ กึ่ง ↓	ก๊อก →॥←	↓ กึ่ง ↓	↑ - ↑	↓ กึ่ง ↓	ก๊อก →॥←	↓ กึ่ง ↓

ตารางที่ 9 เปรียบเทียบจังหวะกลอง จังหวะกระทบสากและการยกสากในจึงมูย

↑ - ↑ = ยกสากทั้ง 2 ข้าง

↓ - ↓ = วางสากลงที่ไม้รองสาก

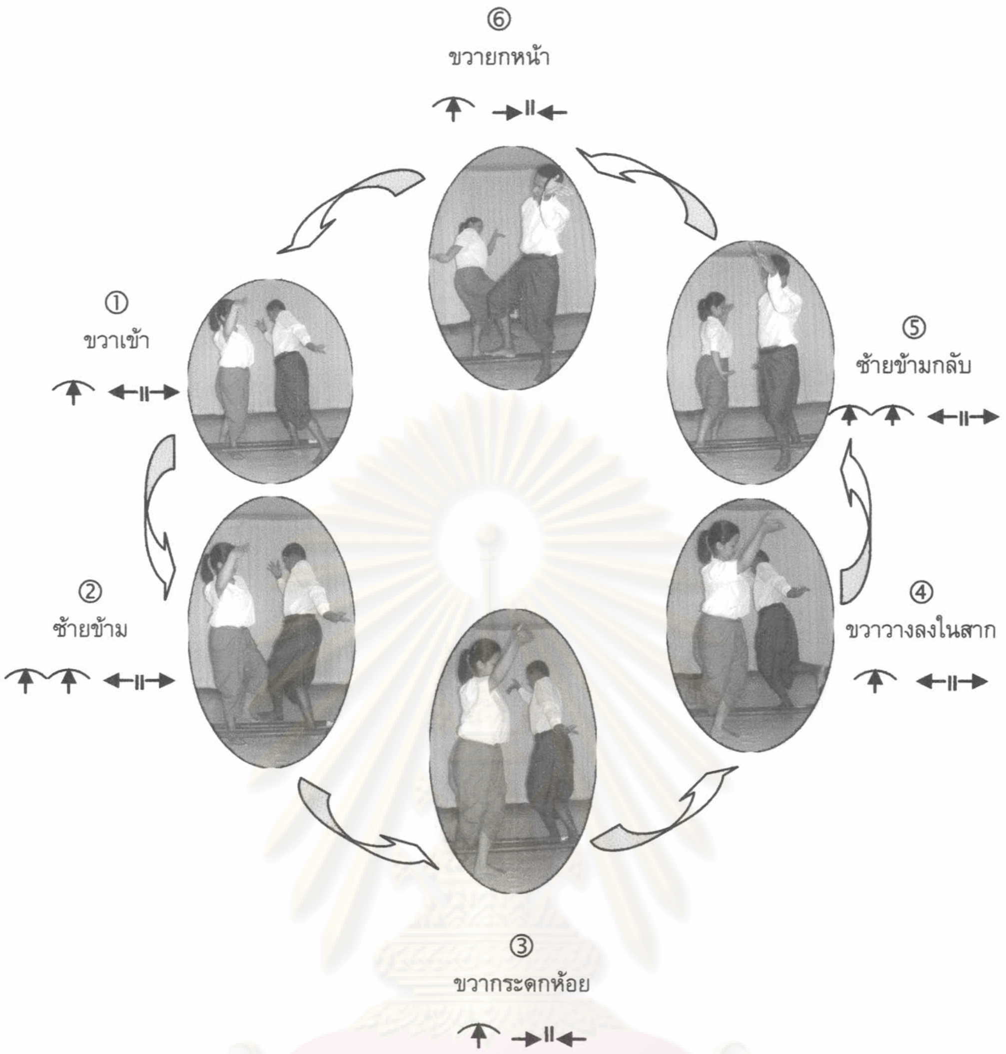
→॥← = สากกระทบชิด

←॥→ = สากห่างออกจากกัน

↑↑ = ยกสาก 2 ข้าง

↑ = ยกสากข้างเดียว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 69 ภาพแสดงจังหวะรำเข้าสากจึงมูย พ.ศ. 2505–2507

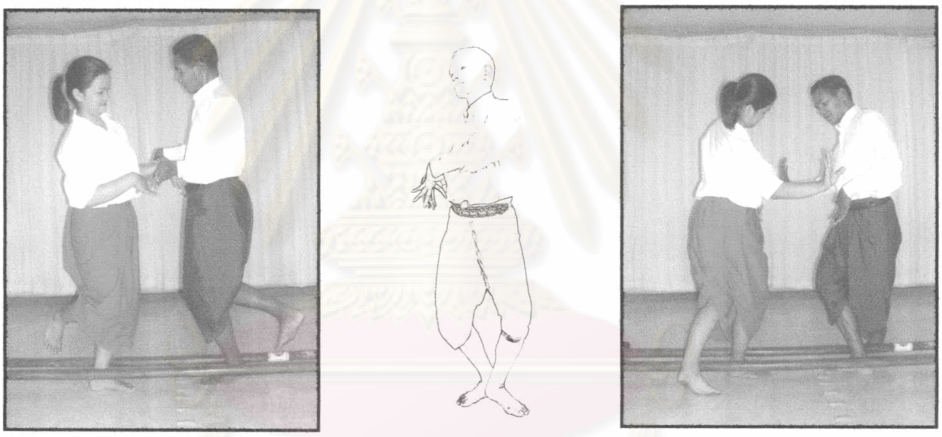
ในท่าจึงมูยจะเห็นการรำต้านลมหรือฝืนแรงโน้มถ่วงของโลกได้อย่างชัดเจน คือ ในเที่ยวไปขณะที่การทรงตัวหรือน้ำหนักตัวจะอยู่ที่เท้าซ้าย เท้าขวากระดกห้อย มือขวาสอดเป็นวงบัวชูฝัก มือซ้ายจีบส่งหลังแต่ศีรษะจะเอียงขวาอันเป็นเอกลักษณ์ที่ได้นำมาจากโล้ดอันเรดั้งเดิม ลักษณะการแสดงออกเรียกว่า "รำมุด" ซึ่งวิธีการดังกล่าวหากไม่มีเทคนิคในการทรงตัวผู้รำอาจเซล้มหรือหัวคะมำไปข้างหน้าได้ เหตุที่ทรงตัวอยู่ได้ก็เพราะในท่าเรือมอันเรนั้นใช้วิธีการย่อตัวตลอดระยะเวลาในการรำแม้จะมีจังหวะยุบ-ยืด แต่ก็ไม่ยืดจนลำตัว (ขา) ตรงแต่อย่างใด นับเป็นลีลาเฉพาะในการปฏิบัติท่าจึงมูยและสืบมาจนถึงปัจจุบัน

2. จังหวะจึงปีร การก้าวเท้าและรำเข้าสากในจังหวะจึงปีรนี้เป็นจังหวะเดียวที่นำเอาทั้งจังหวะตีกลอง จังหวะกระทบสากและลีลาท่ารำที่เรียกว่า "ปัญช็จญ์" มาใส่ไว้ในการแสดงเกือบทั้งหมด ซึ่งลีลาที่เรียกว่าปัญช็จญ์นี้เป็นลีลาของการลากเท้าหรือสืบเท้าชิดแล้วจึงค่อยก้าวเท้าในลักษณะของการสืบเท้ายุบ-ยืดก้าวเท้าเข้าสากข้างหนึ่งและเที่ยวกลับอีกข้างหนึ่ง ดังจะนำตารางการเปรียบเทียบจังหวะกลอง จังหวะกระทบสากและจังหวะก้าวเท้าเข้าสาก ดังนี้

จังหวะกลอง	-	ครึ่ม	ครึ่ม	โจ๊ะ	ครึ่ม	โจ๊ะ	ครึ่ม	ครึ่ม
จังหวะกระทบสาก	-	กึง	กึง	ก็อก	กึง	ก็อก	กึง	กึง
	←‖→	←‖→	←‖→	→‖←	←‖→	→‖←	←‖→	←‖→
	ปฏิบัติไป-กลับ ประมาณ 6 – 8							

ตารางที่ 10 ตารางเปรียบเทียบจังหวะกลอง กระทบสากและการยกสากในจึงปีร

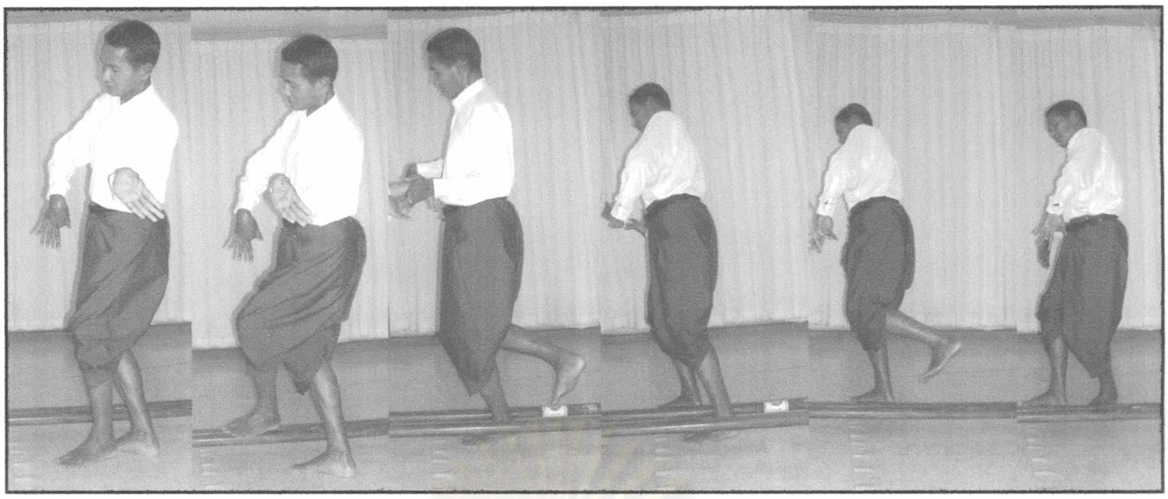
การรำเข้าสากจังหวะนี้ตามแบบแผนเดิมจะเข้าสากทีละข้าง โดยเที่ยวไปขาข้างหนึ่งและเที่ยวกลับอีกข้างหนึ่งสลับซ้าย-ขวากันไป ในช่วงของการปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดงยังพบว่ามีการแสดงออกในท่าเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ ในยุคแรกเริ่มจึงได้ประดิษฐ์ท่ารำเข้าสากคล้ายท่านางนอน โดยเบี่ยงลำตัวไปด้านหลังจนสุดแล้วจึงค่อยก้าวเข้าสากดังนี้



เที่ยวไป เที่ยวกลับ

ภาพที่ 70 ภาพแสดงการเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ในท่าจึงปีร (พ.ศ.2495 – 2507)

ลีลาท่ารำในจังหวะจึงปีรช่วงนี้ใช้ลีลาท่ารำที่เรียกว่า "จ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์" (รำด้าน) ในท่าเริ่มต้นของการเข้าสาก โดยจะเริ่มด้วยท่านางนอน (มือหงายแบกับมือจีบคว่ำระดับชายพก) ก่อนปฏิบัติในท่านางนอนผู้รำจะต้องเบี่ยงลำตัวไปด้านหลังจนหมดตัวแล้วจึงค่อยโย้ลำตัวเข้าสาก การเข้าสากในจังหวะนี้เป็นจังหวะไม่ช้าและเร็วเกินไปแต่จังหวะกลองจะดีในอัตรา 1 ชั้นครึ่งเพื่อให้ผู้เข้าสากได้สอดเท้าเข้าสากทัน โดยลำดับการเข้าสากดังภาพ



เที่ยวไปท่ารำเข้าสากจังหวะจึงปีร

เที่ยวกลับท่ารำเข้าสากจังหวะจึงปีร

ภาพที่ 71 ลำดับภาพท่ารำเข้าสากจังหวะจึงปีร พ.ศ.2495 – 2507

การเข้าสากทั้งท่ารำและการสอดเท้าเข้าสากในจังหวะจึงปีรช่วงนี้เป็นการเข้าสากตามความหมายเดิม คือ 2 ขา แต่เข้าทีละขาคือไปขาหนึ่งกลับอีกขาหนึ่ง ซึ่งแต่เดิมการเข้าในจังหวะนี้จะใช้ลีลา “จัญเดิ๊จญ์” (โหย่งขา) ย่อ-ยุบ-ก้าว-ยืด ส่วนลีลาท่ารำจะใช้วิธีการแบมือหงายวาดพลิกข้อมือเป็นวงโย้ตัวสลับไปมาตามจังหวะเพลง

3. จังหวะมะโล้บโดง การเข้าสากและรำเข้าสากที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ในช่วงนี้ได้ปรับเปลี่ยนเฉพาะท่าเข้าสากซึ่งแต่เดิมจะเข้าเร็วออกเร็ว ผู้รำเข้าสากท่านี้จะแสดงกิริยาที่เรียกว่า “จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์” (รำทั้งตัว) พร้อมทั้งลีลาที่เรียกว่า “จัญเดิ๊จญ์” (โหย่งขา) อย่างรวดเร็ว คือ เข้าเร็วออกเร็วตามจังหวะกลองและจังหวะกระทบสากซึ่งเป็นการยากและดูไม่สวยงาม จึงได้ปรับเปลี่ยนการเข้าสากของโล้ดอันเรเดิมเป็นการก้าวเท้าเข้าแล้วสืบเท้าในสาก

เพียง 2 ก้าวแล้วก้าวออกจากสากโดยให้ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเข้าก่อน 2 จังหวะแล้วอีกฝ่ายเข้า 2 จังหวะ (ส่วนมากจะเป็นฝ่ายชายเข้าก่อน) ซึ่งการปรับเปลี่ยนจังหวะนี้ ครูปิ่น ดีสม เป็นผู้กำหนดทั้งจังหวะตีกลอง จังหวะกระทบสากส่วนการเข้าสาก ครูประนอมกับครูบุณฑริกเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นมาดังนี้

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	ชายเข้าเท้าซ้ายตามด้วยเท้าขวา	เดินหน้าขวา-ซ้าย 2 ครั้ง ชักเท้าออกจากสาก	ยกเท้าออกจากสาก	เท้าชิดกระทบ (เดาะ) จังหวะรอ 1 ครั้ง	เท้าชิดกระทบจังหวะรอ 2 ครั้ง	หญิงก้าวเท้าตามด้วยเท้าเข้าสาก	เดินหน้าในสากขวา-ซ้าย 2 จังหวะ ชักเท้าซ้ายออก	ชักเท้าขวาออก

ตารางที่ 11 เปรียบเทียบจังหวะกลองการกระทบสากและการเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง

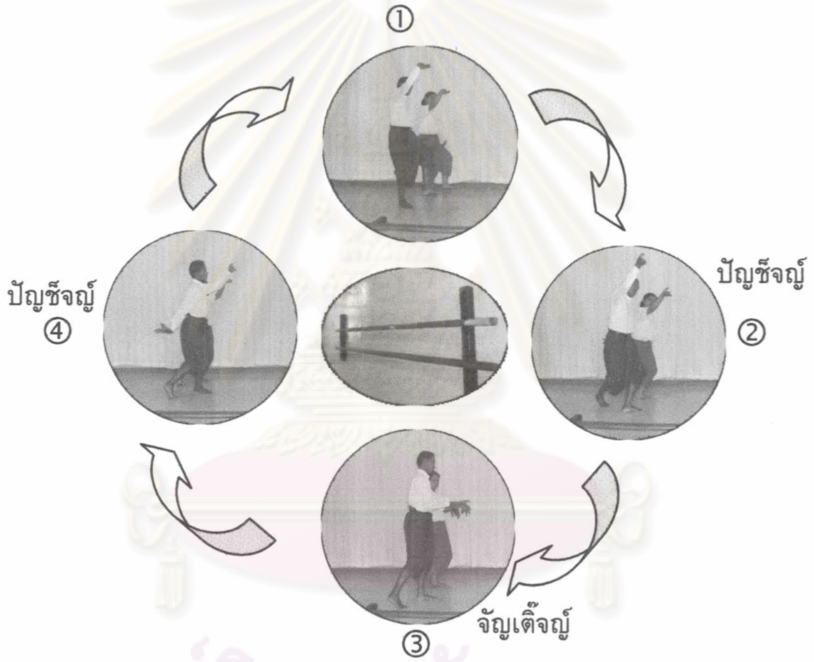
ภาพที่ 72 การเดินและรำเข้าสากในท่ามะโล้บโดง พ.ศ.2495 - 2507

การเดินเข้าสากในท่ามะโล้บโดงจะใช้ลีลาปัญช็จญ์ (ย่อ-ยุบ ก้าว-ยืด-ชิด) ก่อนเข้าสากจะยกมือซ้ายแบหงายสูง มือขวาจีบคว่ำค่อนมาทางซ้าย (คล้ายท่ากระหวัดเกล้า) ลำตัวเบี่ยงไปด้านหลังจนสุดตัวแล้วค่อยโย้ตัวตามจังหวะเข้าสากไป-กลับ การปรับเปลี่ยนท่าเข้าสากในจังหวะนี้จึงดูมีลีลาที่อ่อนช้อยคล้ายท่าลมพัดใบมะพร้าวให้โอนเอนไปมาคล้ายลมโชยอ่อน ๆ ซึ่งแต่เดิมจะเป็นในลักษณะ "จ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์" (รำทั้งตัว) ซึ่งดูกระโดกกระเดกไม่สุภาพจึงได้ปรับลีลาเข้าสากใหม่ขึ้น นับเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดั้งเดิมที่เคยเล่นมาเป็นครั้งแรก

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข. ท่ารำรอบสาก ในช่วงการปรับให้เป็นศิลปะการแสดงได้คิดประดิษฐ์ท่ารำรอบสากขึ้น 4 ท่า คือ 1). ท่าออก เพื่อให้นักแสดงสามารถรำออกในลีลาที่สวยงามแทนที่จะเดินออกมาตั้งวงรอบสากอย่างแต่ก่อน 2). ท่าจึงมูย โดยการนำเอาท่าตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) มาเป็นแม่ท่าหลัก 3). ท่าจึงปีร ใช้ลีลาการรำมุดของชาวบ้าน (สอดสร้อยมาลา) และ 4). ท่ามะโล้บโดง ดัดแปลงจากท่าเดินมือสาวจีบแบบชาวบ้านมาประดิษฐ์ใส่ใหม่ดังจะแยกให้เห็นในแต่ละจังหวะดังนี้

1. ท่าออก ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำเห็นว่าในท่ารำตรุษของชาวบ้านมีลีลาท่ารำอยู่ท่าหนึ่งเรียกว่าท่า "เบ๊าะฮ์รุย" ซึ่งเป็นท่ารำในขบวนแห่ จึงได้นำเอามาประสมประสานคิดท่าใหม่ให้เข้ากับทำนองเพลงรำตรุษและการกระทบสากในจังหวะเบ๊าะฮ์รุย ซึ่งท่าออกนี้ยังไม่มีการเข้าสากของคู่รำแต่อย่างใดดังจะเรียงลำดับท่าดังนี้



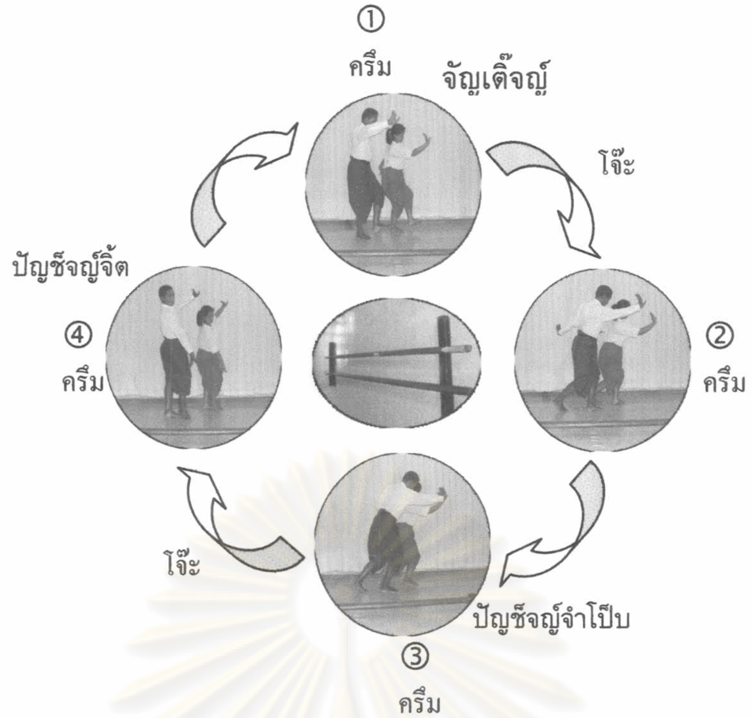
ศูนย์วิทยทรัพยากร

ภาพที่ 73 ภาพแสดงท่ารำออก (เรือมตรุษ) ในปี พ.ศ.2495 - 2507

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลีลาท่ารำในท่านี้ในส่วนกิริยาเท้าจะใช้วิธีการสืบเท้า (ปัญช็จญ์) และการโหย่งเท้า (จัญเดิ๊จญ์) เล็กน้อยเข้าผสมผสานกันทำให้มีลีลาที่อ่อนช้อยในลักษณะยุบ-โหย่ง-ยืด หรือก้าว-สืบ-โหย่ง-ก้าว ศีรษะจะเอียงตรงข้ามกับมือสูงเสมอไม่ว่าจะก้าวเท้าไหนก็ตามจะไม่เอียงตามเท้าเหมือนรำไทยแต่อย่างใด

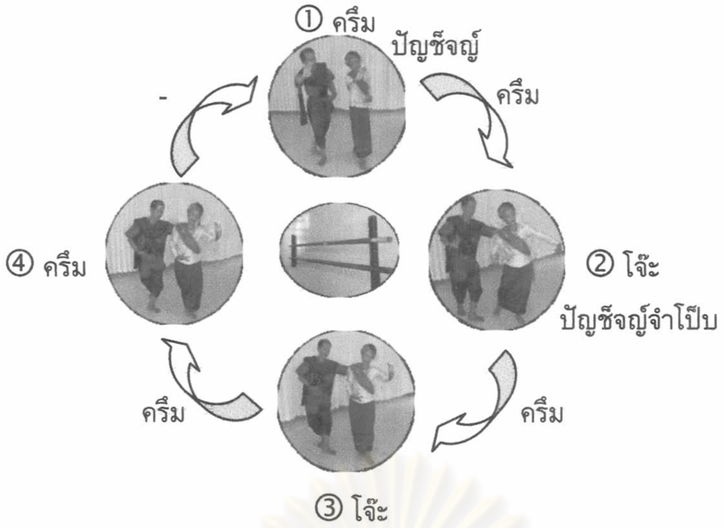
2. ท่าจึงมูย การปฏิบัติท่านี้ได้นำเอาท่าในจังหวะตำไรยโยลได (ช้างแกว่งงวง) กับตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) มาผสมผสานกันเป็นท่าจึงมูยโดยยึดถือจังหวะกลองที่ ตี-ครึม โจ๊ะ ครึม-ครึม โจ๊ะ ครึม เป็นหลัก มี 4 จังหวะ ดังนี้



ภาพที่ 74 ภาพแสดงท่ารำรอบสากจึงมูย พ.ศ.2495 - 2507

การแสดงกิริยามือ มือขวาวงสูง (แทนงาช้าง) มือซ้ายโยนมือจีบไปด้านหลัง (แทนงวงช้าง) ศีรษะโค้มไปข้างหน้าในลักษณะรำมุด เท้า จังหวะที่ 1 ก้าวซ้าย จังหวะที่ 2 ก้าวขวา จังหวะที่ 3 ถอนเท้าซ้าย จังหวะที่ 4 จรดเท้าขวาย่อเข้าทั้ง 2 ข้าง มือขวาเปลี่ยนเป็นหงายแบจรดหน้าขา มือซ้ายตั้งวงสูงแทน ศีรษะเอียงด้านมือขวาแบจรดหน้าขา ปฏิบัติสลับไปมาจนจบเพลง เท้าจะแสดงออกในลักษณะปัญช็จญ์อย่างเดียวทำให้จังหวะนี้มีลีลาที่พลิ้วไหวเหมือนกับช้างกำลังส่ายงวงอย่างเชื่องช้าตามกิริยาของช้าง

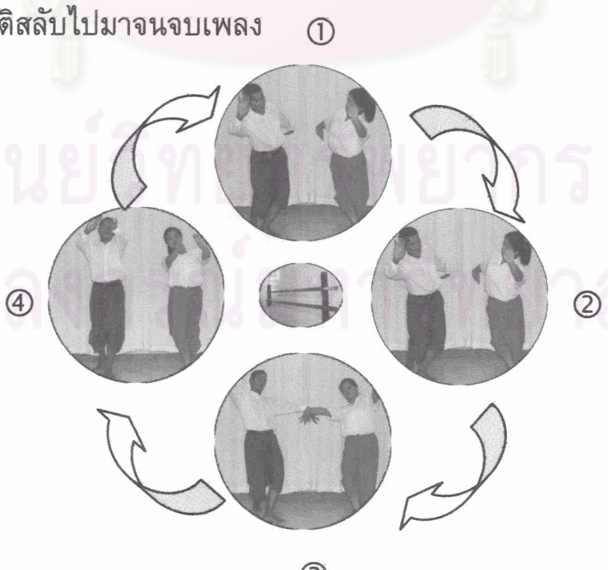
3. ท่ารำจึงปีร เป็นจังหวะค่อนข้างเร็วและจังหวะเดียวที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงท่ารำรอบสากตั้งแต่เริ่มต้นซึ่งได้เค้าเดิมมาจากแบบแผนของชาวบ้านเพียงแต่นำมาปรับในกิริยาเท้าในลักษณะ “จัญเดิ๊จญ์” (ยุบยืด) และปัญช็จญ์ (โหย่งขา) ส่วนกิริยามือยังใช้ท่าเดิม คือ ท่าสอดสร้อยสลับซ้ายขวาตามทำนองเพลงและจังหวะกลองที่ดี - ครึม ครึมโจ๊ะ ครึมโจ๊ะ ครึมครึม - ครึม ครึมโจ๊ะ ครึมโจ๊ะ ครึมครึม กล่าวคือ จะก้าวเท้าปกติในจังหวะครึม พอจังหวะโจ๊ะจะก้าวเท้าหนักไปข้างหน้าเต็มเท้า (คล้ายท่าสะดุดเท้า) พร้อมโน้มตัวตามแล้วยกเท้าขึ้นก่อนจึงก้าวซ้ำอีกครั้งในจังหวะโจ๊ะห้องเพลงที่ 3 และที่ 7 ดังนี้



ภาพที่ 75 ภาพแสดงท่ารำรอบสากจังหวะจึงปีรเร็ว พ.ศ.2495 - ปัจจุบัน

4. ท่ามะโล้บโดง ในท่ามะโล้บโดงในโล้ดอันเร ท่าเข้าสากจะเร็วส่วนท่ารำรอบสากจะช้า ซึ่งดูขัดแย้งระหว่างผู้รำรอบสากกับผู้รำในสาก ในที่นี้มิได้หมายความว่าผู้เล่นโล้ดอันเรมีความขัดแย้งหรือทะเลาะกันแต่อย่างใดแต่เป็นความขัดแย้งในลีลาท่ารำของผู้รำเข้าสากกับผู้รำรอบสากขณะที่ผู้รำในสากจะต้องเข้าเร็วออกเร็วในลักษณะ“จัญเดิ๊จญ์”โหย่งขาอย่างรวดเร็วทั้งลีลาท่ารำก็จะเป็นลักษณะ “จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์”และ“จ๊ะกะบั๊จญ์” คือรำด้านลมกับรำทั้งตัว ในเวลาเดียวกันอันเป็นท่าเข้าสากที่ยากจังหวะหนึ่ง ครั้นมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงท่าเข้าสากจึงได้ปรับให้สัมพันธ์กับท่ารำรอบสาก

ท่ารำรอบสากในจังหวะนี้มี 4 จังหวะ คือ จังหวะแรกจะรวมมือระดับอก มือหนึ่งกรายมือเป็นวงสูงอีกมือหนึ่งจีบส่งหลัง จังหวะที่ 2 สาวจีบหลังมาไว้ด้านข้างลำตัวพร้อมถ่ายนำหนักตัวไปด้านหลังทันที จังหวะที่ 3 สาวจีบมาไว้ด้านหน้า จังหวะที่ 4 ปล่อยจีบเป็นวงสูงทั้ง 2 มือแล้วปฏิบัติสลับไปมาจนจบเพลง



ภาพที่ 76 ท่ารำรอบสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2495 - 2507

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เป็นที่น่าสังเกตว่าในครั้งที่นำการแสดงเรือมอันเรเข้าร่วมแสดงที่กรุงเทพฯ เมื่อ พ.ศ.2495 นั้นมีผู้ชายร่วมอยู่น้อยกว่าผู้หญิง โดยมีผู้ร่วมเดินทางที่เป็นนักแสดงทั้งหมด 15 คู่ 30 คน มีผู้ชายประมาณ 3 คน (ไม่รวมนักดนตรีที่เป็นชายล้วน) ส่วนคู่ที่เหลือให้ผู้หญิงแต่งกายเลียนแบบผู้ชายแทน สาเหตุน่าจะมาจากผู้ชายที่เคยเล่นโล้ดอันเรส่วนมากเป็นชาวบ้าน ส่วนคณะที่ไปเป็นข้าราชการภายในจังหวัดเกือบทั้งหมด ทำให้ผู้ชายไม่พอที่จะจับคู่กับผู้หญิงได้ ส่วนผู้ชายที่รำได้ก็จะเป็นผู้ที่รำเข้าสากกับคู่ของตนและสำหรับเข้าสากใน "จังหวะพลิกแพลง" เท่านั้น นับเป็นการปรับเปลี่ยนการแสดงที่แยกออกจากบริบทดั้งเดิมของท้องถิ่นเป็นครั้งแรก การที่นำเอาผู้ชายเข้าสากในจังหวะต่าง ๆ ร่วมกับผู้หญิงเป็นการสื่อสารกับผู้ชมว่าการเล่นโล้ดอันเรของชาวบ้านเป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาวเป็นการสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตตามบริบทดั้งเดิมในโล้ดอันเรให้ผู้ชมได้เข้าใจว่า การเล่นโล้ดอันเรนั้นมีวัตถุประสงค์อื่นแฝงอยู่ด้วย ซึ่งในความเป็นจริงการละเล่นโล้ดอันเรแม้จะเป็นการเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้พบกันและสร้างความสนิทสนมคุ้นเคยในวงรำแต่ฝ่ายชายอาจไม่ต้องรำป้อให้ดูมีแบบแผนก็ได้เพียงแต่ต้อนผู้หญิงที่ตนหมายปองให้แยกออกจากกลุ่มไปยังสากเพื่อเป็นการบอกความในใจมากกว่า ส่วนฝ่ายหญิงจะเป็นผู้รำและเดินเข้าสากแทนฝ่ายชายหากมีความพึงพอใจในตัวหนุ่มที่เข้ามาผูกพันด้วย

ในปี พ.ศ.2498 เป็นการแสดง**เรือมอันเร**ครั้งแรกทีใช้ผู้หญิงแสดงแทนผู้ชายเกือบทั้งหมด (ยกเว้น "ผู้เข้าสากพลิกแพลง" ที่ยังต้องใช้ความเชี่ยวชาญของผู้ชายอยู่) การนำเอาผู้หญิงมาแสดงทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงทั้งหมดเพราะว่ามีเวลาฝึกซ้อมจำกัด เนื่องจากมีหมายกำหนดการเสด็จฯ อย่างกระทันหัน อีกประการหนึ่งเป็นแสดงต่อหน้าพระพักตร์จึงต้องพิถีพิถันในลีลาท่ารำเป็นพิเศษโดยมองว่าผู้ชายรำไม่สวยมีกิริยาแข็งกระด้างไม่อ่อนช้อยเท่าผู้หญิงจึงได้นำผู้หญิงทั้งหมดมาแสดง แต่การแสดงครั้งนั้นรพระบาทสมเด็จฯ พระเจ้าอยู่หัวทรงประทับใจในท่าสุดท้ายคือจังหวะเข้าสากท่าพลิกแพลง เพราะมีลีลาที่โลดโผน ตื่นเต้นทั้งยังแสดงถึงปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงอีก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การแสดงเรือมอันเรทุกครั้งจะขาดตัวตลกหรือผู้เข้าสากจังหวะพลิกแพลงไม่ได้ หากการแสดงเรือมอันเรขาดตัวตลกที่จะเข้าสากในจังหวะสุดท้ายก็ถือว่าไม่ใช่การแสดงเรือมอันเรแต่อย่างใด

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

เมื่อการแสดงเรือมอันเรได้เข้ามาอยู่ในความควบคุมของศิลปิน "กลุ่มผลัดใบ" ซึ่งได้มีโอกาสเข้าไปฝึกอบรมวิชานาฏยศิลป์เพิ่มเติมที่กรมศิลปากรในปีพ.ศ.2507 จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจินตทัศน์ในด้านสุนทรียภาพใหม่ ทั้งลีลาท่ารำ จังหวะกระทบสาก จังหวะตีกลองแม้แต่ทำนองเพลงบางเพลงก็ได้ปรับเปลี่ยนใหม่ ดังนั้นการรำที่เป็นลักษณะ "จัญเดิ๊จญ์" (โหย่งขา) จึงเหลือเพียงจังหวะเดียวคือจังหวะจึงปีรเร็วเท่านั้นและการเรือม จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ในจังหวะมะโล้บโดงก็หมดไปด้วย พร้อมทั้งได้คิดประดิษฐ์ลีลาท่ารำให้อ่อนช้อยเหมือนรำไทยเข้ามาแทนที่ เช่น

การใช้วงจะลดลงให้ต่ำกว่าเดิมแต่การทรงตัวยังเป็นการฝืนหรือต้านลมเหมือนในอดีต ยกเว้นท่ากัจปกาเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ถือเป็นครั้งสำคัญของการกลายท่าดั้งเดิมบางท่าโดยปรับให้เข้ากับรสนิยมคนดูที่มีความหลากหลายทางศิลปะและวัฒนธรรมเป็นด้านหลัก ดังจะกล่าววิเคราะห์เป็นท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสากในแต่ละจังหวะดังนี้

ก. จังหวะรำเข้าสาก ในช่วงการหยิบยืมศิลปะการแสดงนี้ได้มีการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาเพิ่มอีก 1 จังหวะ คือจังหวะกัจปกาและประดิษฐ์จังหวะรำออกจากท่ารำตรุษมาปรับใหม่และได้จัดลำดับท่าในแต่ละจังหวะใหม่ทั้งหมดดังนี้ คือ 1) จังหวะออก (จึงปีรช้า) 2) จังหวะกัจปกา 3) จังหวะจึงมูย 4) จังหวะมะโล้บโดง 5) จังหวะจึงปีรเร็ว (รวมถึงท่าพลิกแพลงในตอนท้ายเพลงด้วย) การปรับเปลี่ยนจังหวะรำเข้าสากมีการประดิษฐ์เพิ่มอีก 1 จังหวะคือจังหวะกัจปกาซึ่งเป็นท่าแรกของการรำเข้าสาก

ในช่วงนี้การรำเข้าสากจึงมี 4 จังหวะด้วยกันโดยเรียงลำดับดังนี้

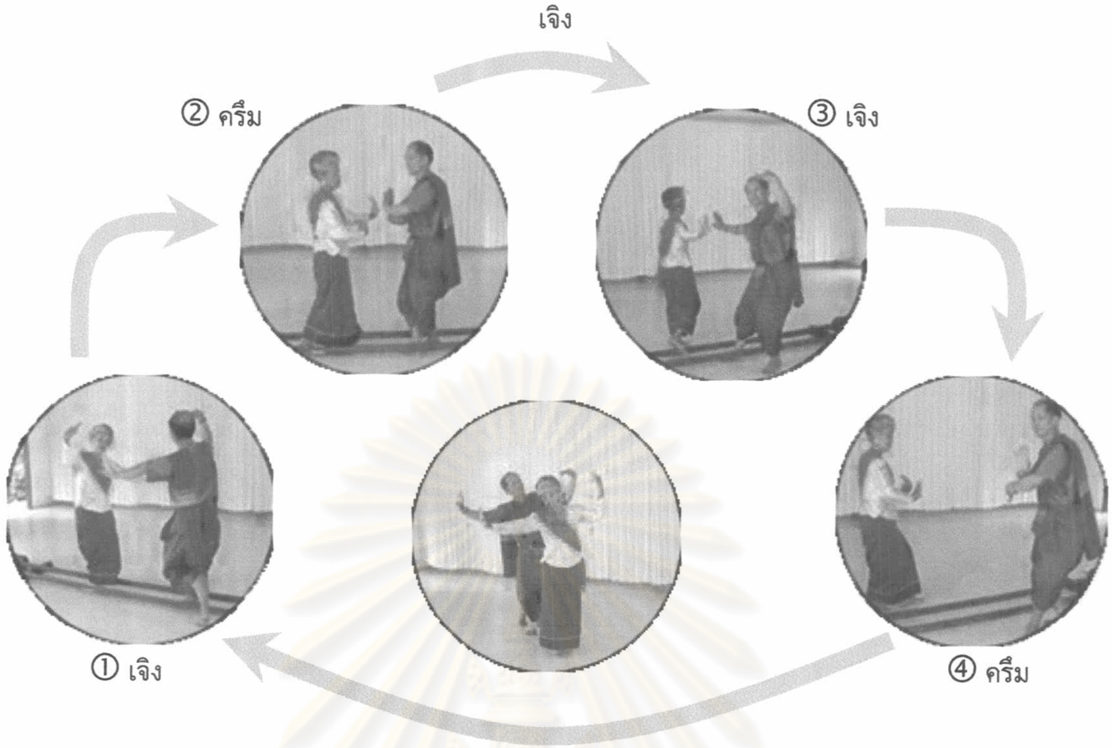
1. จังหวะกัจปกา จังหวะท่ารำเข้าสากท่านี้เกิดจากแนวคิดของศิลปิน “กลุ่มผลัดใบ” ว่าโล้ดอันเรดั้งเดิมเป็นการเล่นในพิธีสรงน้ำพระ ซึ่งมีกิจกรรมหลากหลายในกิจกรรมหนึ่ง คือ การเก็บดอกไม้ไปถวายพระเมื่อนำเอาเรือมอันเรออกมาจากบริบทของชุมชนจึงน่าจะนำกิจกรรมดังกล่าวเข้ามาร่วมด้วยจึงเกิดท่ารำกัจปกาขึ้น ครูปิ่น ดีสมจึงได้นำเพลงกัจปกาซาปาดานอันเป็นเพลงที่บรรเลงส่งท้ายเมื่อประกอบพิธีกรรมเสร็จเป็นการบรรเลงลาครูคล้ายเพลงกราวรำของไทย ดังนั้นกลุ่มศิลปินจึงเห็นร่วมกันว่าน่าจะมีท่ารำที่แสดงถึงการคารวะบูชาครูด้วยดอกไม้ ธูปเทียน จึงได้ประดิษฐ์ท่ารำในจังหวะกัจปกาขึ้นมาเพิ่มทั้งท่าเข้าสากและรำรอบสากดังจะกล่าวถึงท่ารำเข้าสากดังนี้

ท่ารำเข้าสากนี้ได้นำเอากิริยาการเด็ดดอกไม้มาประดิษฐ์เป็นท่ารำพร้อมทั้งได้กำหนดจังหวะตีกลองขึ้นใหม่ ซึ่งจังหวะนี้จะไม่มีจังหวะโจ๊ะแต่มีจังหวะเจิง (ตีเช็ดหน้ากลอง) แทนและจังหวะกระทบสากก็ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ดังจะเปรียบให้เห็นทั้งจังหวะตีกลอง จังหวะกระทบสากและจังหวะยกสาก ดังนี้

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
จังหวะยกสาก								

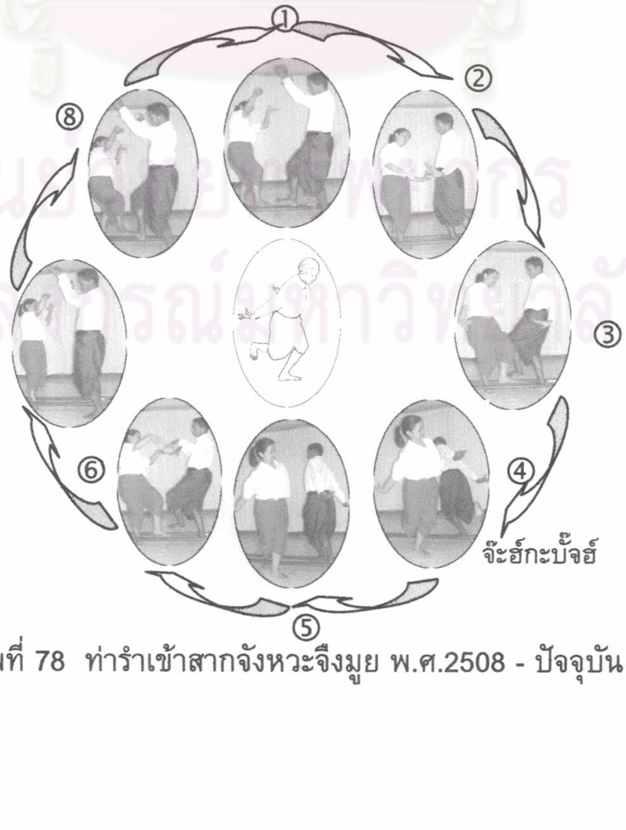
ตารางที่ 12 เปรียบเทียบจังหวะกลอง การกระทบสากและยกสากในกัจปกา

ส่วนลีลาท่ารำเข้าสากแบ่งเป็น 4 จังหวะ ดังนี้



ภาพที่ 77 ภาพท่ารำเข้าสากจังหวะกัจปกา พ.ศ.2508 - ปัจจุบัน

2. ท่าเข้าสากจึงมูย การรำเข้าสากในท่าจึงมูยนั้นได้เปลี่ยนแปลงเพียงมือเท่านั้น คือ จีบหลังทั้ง 2 มือและสอดจีบเป็นวงบัวบานทั้ง 2 มือ ท่าบัวบานนี้ได้ปรับเปลี่ยนให้เป็นในลักษณะพื้นบ้านคือการหนีบต้นแขนแนบลำตัวให้มากที่สุด ปลายนิ้วชี้หงายไปด้านหน้า ส่วนลีลาท่ารำยังมีลักษณะของเรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลม) อยู่ดังนี้



ภาพที่ 78 ท่ารำเข้าสากจังหวะจึงมูย พ.ศ.2508 - ปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

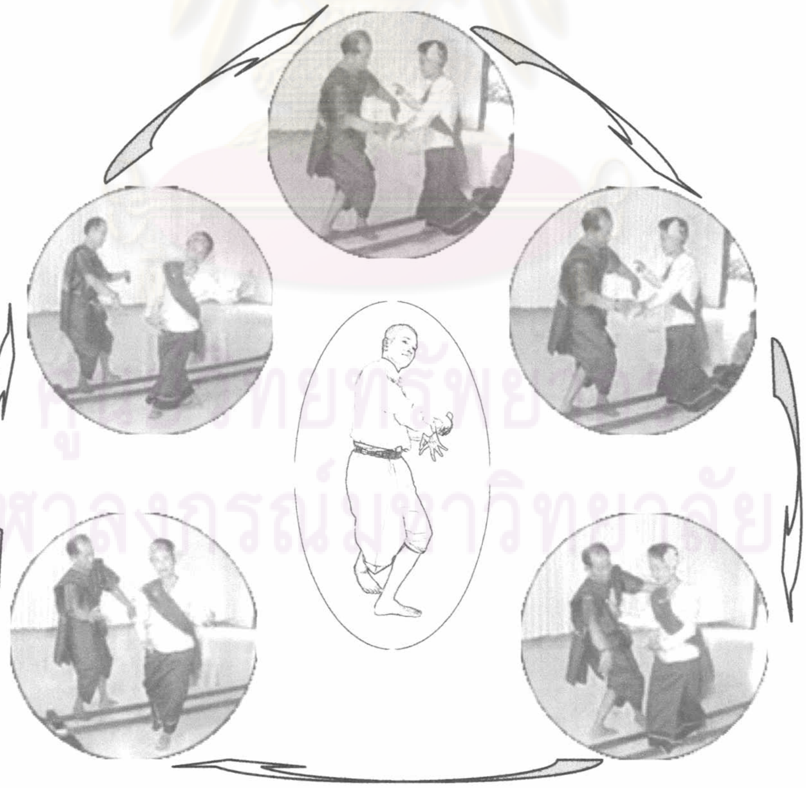
ในการเข้าสากจังหวะจึงมูยนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ของโล้ดอันเรอยู่ คือ เรือม จ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำด้านลม) ดังเห็นในภาพลายเส้นที่อยู่ตรงกลางและยึดถือจนถึงปัจจุบัน

3. ท่าเข้าสากมะโล้บโดง ท่าเข้าสากในจังหวะนี้ได้ยืดขยายจังหวะออกเป็น 8 จังหวะตามจังหวะตกของทำนองเพลง (หมดวรรค) ส่วนลีลาของมือนั้นได้ลดลงให้มาอยู่ในระดับเอวคล้ายท่านางนอนแต่เบี่ยงตัวไปด้านหลังจนหมดตัวแล้วจึงค่อยโย้ตัวเข้าสาก 4 จังหวะแล้วก้าวออก 2 จังหวะ เดาะเท้ารอ 2 จังหวะ เอกลักษณ์ที่ยังคงไว้ในจังหวะนี้คือลักษณะ "เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์" (รำด้านลม) และปัญช็จญ์ (ย่อก้าวสืบชิด) ด้วยการเบี่ยงลำตัวด้านมือแบจนหมดตัว

การปรับจังหวะกลองและยืดขยายจังหวะกระทบสากใหม่ทำให้เกิดลีลาในการก้าวเท้าเข้าสากช้าและง่ายกว่าเดิมโดยได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ดังจะเปรียบเทียบจังหวะกลอง จังหวะกระทบสากและจังหวะยกสากดังนี้

จังหวะตีกลอง	- - -ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-โจ๊ะ-ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม-โจ๊ะ	- - -ครึม	- - -ครึม
จังหวะกระทบสาก	- -ก็	กึ- -ก็	- -กึง	-ก็	- - -	กึ-กึ	- -กึ	กึ-ก็
จังหวะยกสาก								

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบจังหวะกลอง การกระทบสากและการยกสากในมะโล้บโดง

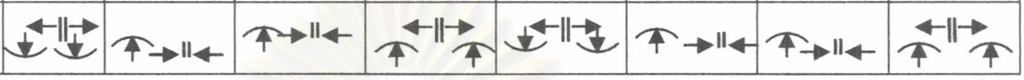


ภาพที่ 79 ภาพท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง พ.ศ.2508 - ปัจจุบัน

ชาย-หญิงสลับเข้าสากทีละคนจนหมดจังหวะเพลง

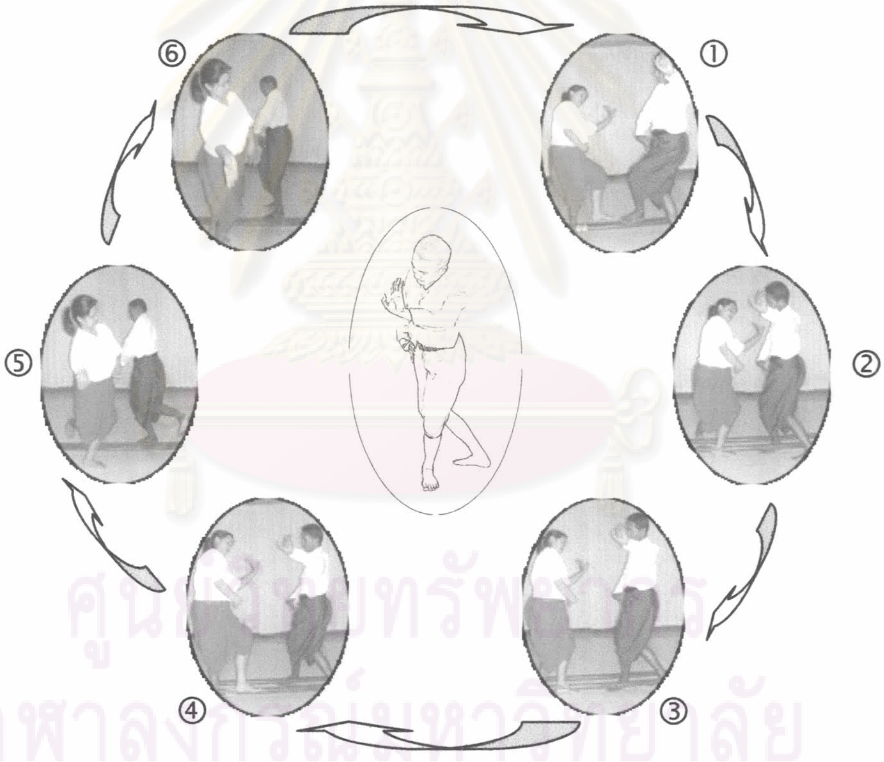
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ท่าเข้าสากจึงปีรเร็ว ท่าเข้าสากจึงปีรเร็วนี้ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของลีลาท่ารำแต่อย่างใดเพียงแต่ปรับเปลี่ยนจังหวะก้าวเข้าสากให้เป็นในลักษณะ “จัญเดิ๊จญ์” (โหย่งขา) เล็กน้อยโดยการก้าวขาตามเข้าสากทั้ง 2 เท้าในลักษณะ 1 - 2 (ในจังหวะห้องเพลงที่ 4) ตามจังหวะกลองและจังหวะกระทบสากดั้งเดิม ดังนี้

	1	2	3	4	5	6	7	8
กลอง	-ครึม- -	-โจ๊ะ-ครึม	-ครึม-โจ๊ะ	-ครึม - ครึม	- - -ครึม	-โจ๊ะ-ครึม	-ครึม- -	-ครึม-ครึม
กระทบสาก	- - กึ กึ	- กึ - กึ	- กึ - กึ	- กึ - กึ	- - กึ กึ	- - กึ กึ	- -กึ กึ	- กึ - กึ
								

เริ่มสอดเท้าซ้าย-ขวา

ตารางที่ 14 เปรียบเทียบจังหวะกลอง การกระทบสากและยกสากในจึงปีรเร็ว



ภาพที่ 80 ภาพแสดงรำเข้าสากจึงปีรเร็ว

หญิง - ชาย ก้าวเข้าสากในลักษณะสวนกันไปมาสลับข้างจนจบเพลง

สาเหตุของการปรับเปลี่ยนและเพิ่มท่ารำในเรือมอันเรอีกประการหนึ่งมาจากการที่คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้การแสดงของช้างเป็นงานประจำปีของชาติ เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม 2505 โดยให้จัดในเดือนพฤศจิกายนของทุกปีแต่นั้นมา การแสดงเรือมอันเรจึงได้เข้าไปอยู่ในฉากหนึ่งของการแสดงของช้าง โดยองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (อ.ส.ท.)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เป็นหน่วยงานรับผิดชอบในการประชาสัมพันธ์จัดหานักท่องเที่ยว ติดต่อการรถไฟขอขบวนรถไฟพิเศษจากกรุงเทพฯ - สุรินทร์ เป็นการเฉพาะในช่วงการจัดงาน 2 วัน ดังนั้นเรือมอันเรซึ่งยังคงเรียกว่า “โล้ดอันเร” อยู่จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรสนิยมของคนดูที่หลากหลาย จึงได้นำเอาลีลาการแสดงของนาฏยศิลป์แบบกรมศิลปากรเข้ามาผสมทำให้เกิดรูปแบบของการแสดงใหม่และเรียกการแสดงชุดนี้ว่า “เรือมอันเร” แต่นั้นมา

การเรียกชุดการแสดงว่า ”เรือมอันเร” แทน “โล้ดอันเร” นั้นมีความเกี่ยวเนื่องกับลีลาการแสดงที่แตกต่างกัน กล่าวคือ “โล้ดอันเร” เป็นการเต้นหรือกระโดดเข้าสากที่มีกิริยาท่าทางที่เรียกว่า”เรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จญ์” (รำต้าน) เรือมจ๊ะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำหมดตัว) และมีกิริยาการทรงตัวที่เรียกว่า “จัญเดิ๊จญ์” (โหย่งขา) ซึ่งดูแล้วไม่สวย ลีลาท่ารำที่กล่าวมาจะเป็นในลักษณะขย่มตัวมากเกินงาม กลุ่มผลัดใบจึงได้ปรับท่ารำให้มีลีลาที่อ่อนช้อย ช้าเนิบเป็นในลักษณะการรำมากกว่าการเต้นหรือเขย่งเท้าเข้าสาก โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการปรับเปลี่ยนครั้งนั้นคือ นางปลั่งศรี มูลศาสตร์ นางผ่องศรี ทองหล่อ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ นางสุจินต์ ทองหล่อศิลปินกลุ่มผลัดใบ (ผู้วิจัย) เป็นผู้นำในการปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมท่ารำ ส่วนรูปแบบการแสดงจะรำเป็นจังหวะ ๆ ไป คือเมื่อหมดจังหวะหนึ่งผู้รำทั้งหมดก็จะยืนตัวตรงรอจังหวะใหม่ในเพลงต่อไป และปฏิบัติอย่างนี้จนถึง ปีพ.ศ.2520 จึงเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงใหม่

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

การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏยศิลป์ หมายถึง การนำเอารูปแบบลีลาการแสดงของนาฏยศิลป์แบบฉบับเข้ามาผสมผสานให้ดูเป็นการรำมากกว่าการเต้นหรือการโหย่งขา (จัญเดิ๊จญ์) เหมือนกับการเรือมอันเรในช่วงที่ผ่านมาเป็นการปรับปรุงให้มีแบบแผนให้เป็นชุดการแสดงเดียวกันมีลักษณะลื่นไหลไม่หยุดชะงักเหมือนในอดีตที่เมื่อรำหมดในแต่ละจังหวะผู้รำจะยืนตรงวางแขนแนบลำตัวเพื่อรอจังหวะต่อไป จึงได้คิดประดิษฐ์ท่าเชื่อมให้มีท่ารำที่ต่อเนื่องกันไป อีกทั้งทำนองเพลงก็ได้นำมาเรียบเรียงให้เป็นเนื้อเดียวกันจากหลายทำนองเพลง ส่วนการกระทบสากก็จะกระทบอย่างต่อเนื่องในแต่ละจังหวะเพื่อมิให้สะดุดหรือขัดกับจังหวะเพลง การกระทบสากจึงยึดถือจังหวะกลองเป็นหลักเหมือนในอดีต การเปลี่ยนแปลงในช่วงนี้จะวิเคราะห์ให้เห็นเพียงประเด็นหลัก ๆ ของการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดชุดการแสดงที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น คือ ลีลาท่ารำทั้งกิริยามือ เท้าและส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ปรับเปลี่ยนไปจากเดิมพร้อมทั้งได้เพิ่มท่ารำขึ้นอีกท่าหนึ่ง คือ จังหวะไหว้ครู (ประกุมกรู) ขณะเดียวกันก็ได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งเพื่อให้การแสดงลื่นไหลไม่หยุดชะงักเป็นเนื้อเดียวกันโดยจะแยกวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

ก. ลีลาท่ารำ

ลีล่าท่ารำที่มีการปรับเปลี่ยนไปจากเดิม คือ กิริยาการใช้มือการใช้เท้า (ทรงตัว) การใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย (ลำตัว ศีรษะ เกลียวข้าง เอียง) ที่แตกต่างไปจากเดิมแต่ลีลาท่ารำหรือกิริยาแสดงออกอย่างหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงน้อย คือ “เรือมจ๊ะกะบั๊จญ์” (รำต้าน) ซึ่งยัง

มีปรากฏให้เห็นในเกือบทุกจังหวะรำเข้าสากยกเว้นจังหวะกัจปกาที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ลีลาท่ารำในที่นี้หมายถึงการแสดงออกทางการร่ายรำด้วยการใช้มือ การใช้เท้า ลำตัวและส่วนต่าง ๆ ของร่างกายดังจะวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

1. การใช้มือ ในเรือมอันเรช่วงนี้การตั้งวงจะสูงในระดับปกติไม่สูงเกินไป การตั้งวงบัวบานในท่ารำออกจะไม่แนบแขนเข้าหาลำตัวมากนักโดยได้นำรูปแบบของท่าพรหมสี่หน้าของนาฏยศิลป์เข้ามาประยุกต์ให้ดูเหมาะสมยิ่งขึ้นเพราะการรำท่าพรหมสี่หน้าโดยหนีบแขนแนบลำตัวทำให้ผู้รำต้องห่อไหล่ดูไม่สง่างามจึงได้เปลี่ยนแปลงการหนีบแขนแนบลำตัวปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติและปลายนิ้วมือให้ชี้ออกไปด้านข้าง

วงบัวชูฝัก

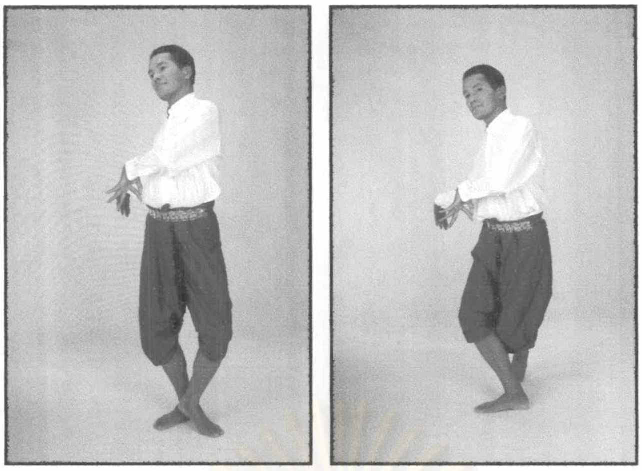
สอดสร้อย

วงบัวบาน

ภาพที่ 81 เปรียบเทียบการใช้มือในท่าต่าง ๆ ช่วงการปรับปรุงฯ

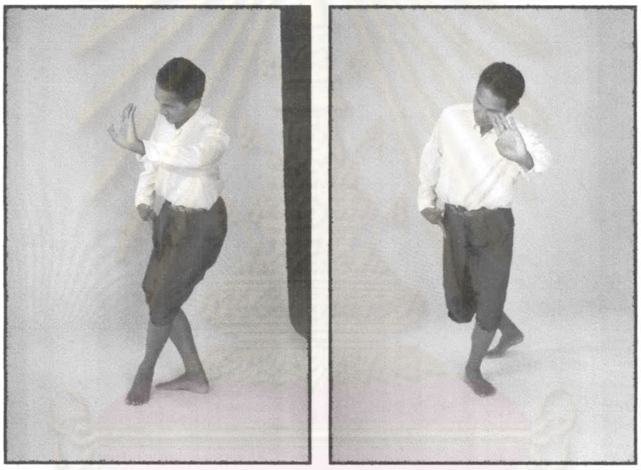
ส่วนการจีบยังพบว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก โดยเฉพาะการจีบขัดนิ้วยังนำมาใช้ในชุดการแสดงเพียงแต่ให้หักข้อมือเข้าหาลำตัวให้มากที่สุด นิ้วที่เหลือกรีดออกไปคล้ายพัด การจีบในช่วงนี้จะมีการเคร่งครัดเป็นอย่างมากและต้องถือเป็นหลักสำคัญของการรำคือรำที่ถูกต้องและเป็นแบบดั้งเดิมคือการจีบขัดนิ้ว (ตะเปือนได) ที่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อมือนิ้วและแขนในทุกส่วนทำให้กิริยาจีบขัดนิ้วมีลักษณะคล้ายจีบจรดในรำไทยมากยิ่งขึ้น

2. การใช้เท้าหรือการทรงตัว แต่เดิมการใช้เท้าในการรำเพื่อการทรงตัวจะใช้กิริยาที่เรียกว่า “ปัญช็จญ์” (สืบเท้าชิด) แต่เมื่อมีการนำเอาหลักการทรงตัวแบบนาฏยศิลป์เข้ามาผสมจึงทำให้มีการปรับเปลี่ยนจากการสืบเท้าชิดมาเป็นการสืบเท้าก้าวไขว้แทนโดยการทิ้งน้ำหนักในสืบเท้าชิด (เดิม) จะถ่ายน้ำหนักไว้ที่เท้ายืนเป็นหลัก เช่น หากเท้าขวายืนเป็นหลักสืบเท้าซ้ายมาชิดนำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวาแต่เมื่อเปลี่ยนมาเป็นสืบเท้าก้าวไขว้แทนน้ำหนักจะอยู่ที่เท้าไขว้หน้าแทนอันเป็นหลักการทรงตัวแบบนาฏยศิลป์ทั่วไป ดังภาพ



สืบเท้าชิด (เดิม) สืบเท้าก้าวไขว้ (ใหม่)

ภาพที่ 82 เปรียบเทียบการใช้เท้าในท่ารำเข้าสากจังหวะมะโล้บโดง

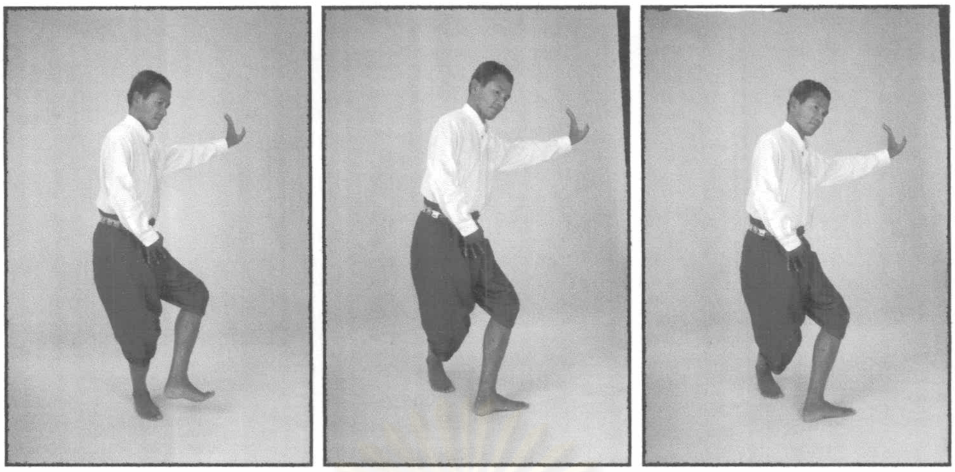


สืบเท้าชิด สืบเท้าก้าวไขว้

ภาพที่ 83 เปรียบเทียบการใช้เท้าในการรำจังหวะจึงปีรเร็ว

3. การใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ลำตัว ศีรษะ เกลียวข้าง ไหล่ จะเห็นได้ชัดเจนว่าได้นำเอาแบบแผนทางนาฏยศิลป์เข้ามาผสมผสานเกือบทุกท่าหรือทุกจังหวะรำ ทั้งนี้เนื่องจากว่าในขณะนั้นการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ได้แพร่ขยายไปตามสถาบันอุดมศึกษาในท้องถิ่นมากขึ้น โดยเฉพาะสถาบันราชภัฏ (มหาวิทยาลัยราชภัฏปัจจุบัน) วิทยาลัยนาฏศิลป์ หรือแม้แต่การอบรมภาคฤดูร้อน (อ.ศร.) เพื่อเพิ่มเติมคุณวุฒิทางการศึกษาแก่ข้าราชการครูในวิชานาฏศิลป์ก็เกิดขึ้นอย่างแพร่หลาย ดังนั้นจึงไม่เป็นเรื่องแปลกอันใดที่นำเอาแบบแผนทางนาฏยศิลป์เข้ามาผสมผสานให้ดูสวยงามมีแบบแผนมากยิ่งขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



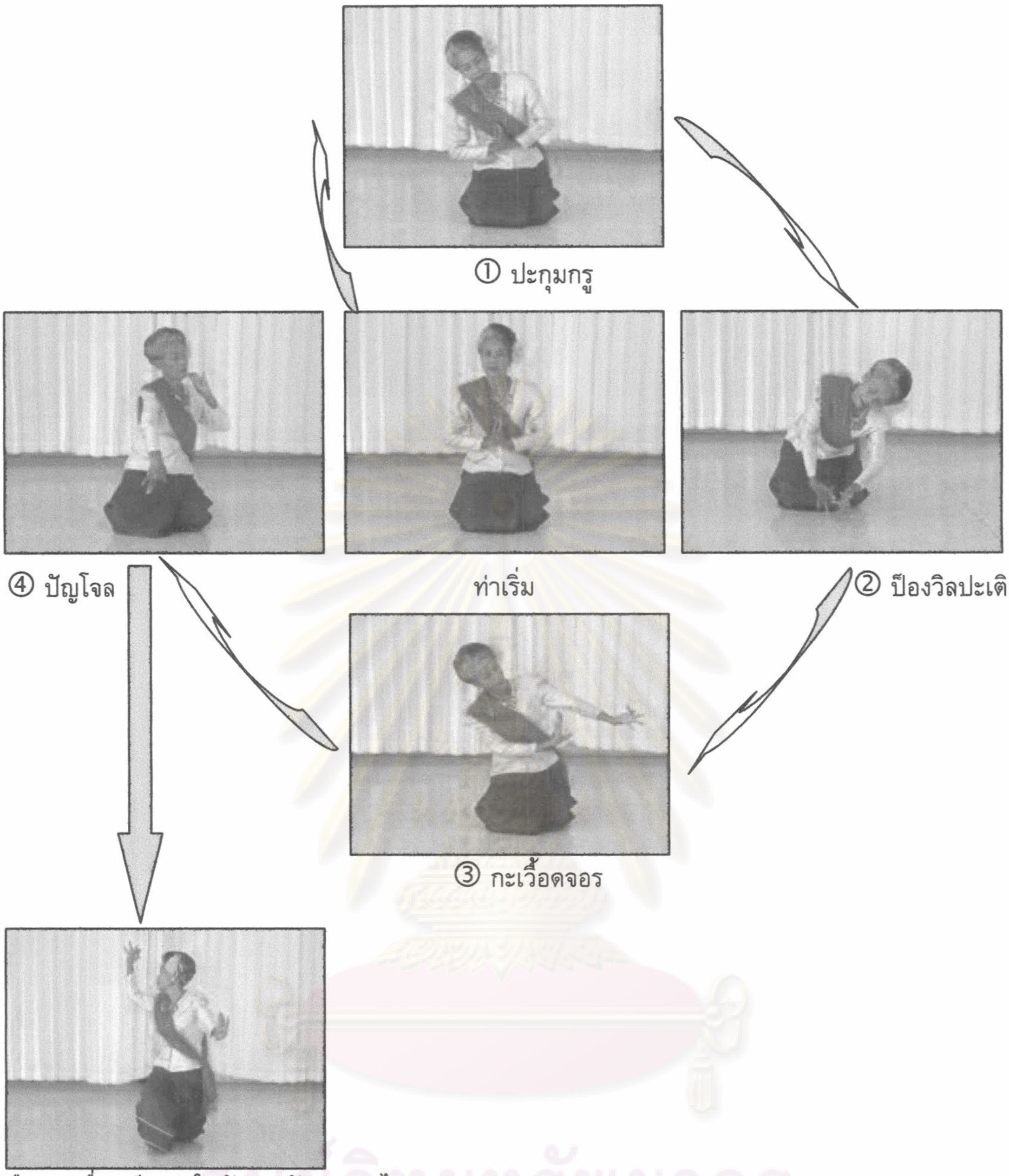
ภาพที่ 84 ภาพแสดงการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย (เอียง เกลียว วง เท้า) ในจึงปีรเร็ว

ข. ประดิษฐ์ท่ารำเพิ่ม

1. ท่าปะกุมกรู (ไหว้ครู)

ด้วยแนวคิดตามความเชื่อดั้งเดิมของกลุ่มชนที่ยึดถือปฏิบัติมาก็คือก่อนการประกอบพิธีกรรมใด ๆ ต้องมีการเซ่นสรวงบวงพลีเป็นการไหว้ครูหรือเคารพต่ออำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น พระแม่ธรณี พระแม่คงคา ครูดนตรีและผีประจำสาก ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรืออำนาจเหนือธรรมชาตินั้นเป็นความเชื่อที่มีอยู่ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ในอุษาคเนย์ โดยเฉพาะสังคมเกษตรกรรมที่ต้องพึ่งพิงธรรมชาติในการประกอบอาชีพหรือการดำรงชีวิตให้มีความปกติสุข ดังนั้นศิลปินกลุ่มผลัดใบจึงได้ร่วมกันคิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใหม่โดยนำเอาลีลาท่าทางการเข้าทรงในพิธีมะม็วตมาเป็นแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำโดยเริ่มจากท่าปะกุมกรู (ไหว้ครู) ท่าป็องวิลปะเติล (หมุนขัน) ท่ากะเวื้อดจอร (ปัดขัน) และท่าปัญโจล (เข้าทรง) มาจัดลำดับท่ารำใหม่ (ได้อธิบายไว้ในภาคผนวก) และได้นำเอาเพลงคเมาแม (แม่งามขำ) อันเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในการเล่นมะม็วตเข้ามาบรรเลงประกอบท่ารำ ดังจะลำดับท่าไหว้ครูดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 85 ภาพแสดงลำดับท่าในจังหวะไหว้ครู (ปะกุมกรู)

2. ท่าเชื่อม

การประดิษฐ์ท่าเชื่อมเกิดจากการที่ผู้ชมที่มีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ได้ให้ข้อแนะนำว่าหากสามารถเชื่อมท่ารำในแต่ละจังหวะเป็นท่าเดียวกันโดยไม่หยุดชะงักเหมือนอดีตได้จะทำให้เป็นชุดการแสดงที่โดดเด่นและสวยงามชุดหนึ่ง เมื่อศิลปินกลุ่มผลัดใบได้รับคำชี้แนะจากผู้ชมว่าควรจะทำให้ท่ารำในแต่ละจังหวะเชื่อมต่อกันเป็นเนื้อเดียวกันตลอดทั้งเพลงจึงได้ปรึกษาหารือกับ ครูปิ่น ดีสม ให้ช่วยเรียบเรียงดนตรีที่มีหลายทำนองให้เป็นเนื้อเดียวกันโดยไม่ต้องหยุดชะงัก ดังนั้น ครูปิ่น ดีสม จึงได้เรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นมาใหม่ให้มีทำนองเพลงกลมกลืนกันทั้ง 6 ทำนองหลักแต่นั้นมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมื่อทำนองเพลงได้มีการเรียบเรียงใหม่ขึ้นเสร็จแล้ว ศิลปินกลุ่มผลัดใบจึงได้คิดประดิษฐ์ท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งโดยยึดจังหวะกลองเป็นหลักในการประดิษฐ์ท่ารำ ครั้งนั้นได้นำเอาท่า บ็องบอย (บังแดด) มาเป็นแม่ท่าซึ่งลักษณะคล้ายท่าแขกเต้าเข้ารังแต่จะเริ่มต้นด้วยการแบหงายมือทั้ง 2 แล้วจึงค่อยกดนิ้วชี้ (จีบกดนิ้ว) ทั้ง 2 มือแทนการจีบปรกข้างเหมือนท่าแขกเต้าเข้ารัง การปฏิบัติมือกับเท้าต้องสัมพันธ์กับจังหวะกลองเป็นหลักสำคัญในการปฏิบัติท่าเชื่อมที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จะมีเพียง 2 จังหวะเท่านั้น คือ จังหวะจึงมูยที่เชื่อมต่อมาจากจังหวะกัจปกาและจังหวะมะโล้บโดงที่เชื่อมต่อจากจังหวะจึงมูย ส่วนช่วงต่อจังหวะจะมีการแสดงกิริยาจัญเติ๊จญ์ผสมอยู่บ้างเล็กน้อยอันเป็นลีลาของการย่อ-ยุบ-ยืดในลักษณะโค้มศีรษะไปข้างหน้าอย่างอดีตจนจบเพลง

ลีลาท่าเชื่อมที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จะยึดจังหวะกลองเป็นหลักในการย่อ-ยุบ-ยืด-ก้าวและการพลิกแพลงข้อมือตามจังหวะดังนี้

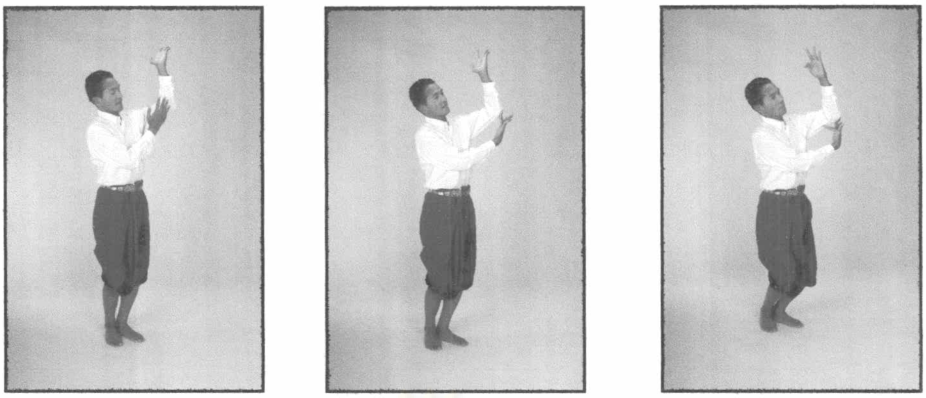
จังหวะกลอง	- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม	- - - -	- - - ครึม	- - - โจ๊ะ	- - - ครึม
จังหวะกระทบสาก	↑ (ข. ซ.)	- - - กึง	- - - ก็อก	- - - กึง	↑ (ข. ซ.)	- - - กึง	- - - ก็อก	- - - กึง
กิริยาเท้า	รวมเท้า ย่อเข่า	ก้าวเท้าซ้ายข้าง ยืด	ยุบเท้าขวาข้าง ยืด	ยุบ ก้าวเท้าขวาข้าง ยืด	ยุบก้าวเท้าซ้ายชิด ยืด	เริ่มจังหวะที่ 1 ของจึงมูยต่อไป		
มือ	มือซ้ายหงายแบสูง มือขวาเตรียมตั้งมือต่อศอก	มือซ้ายแบสูง พลิกมือขวาแตะข้อศอกซ้าย	มือซ้ายจีบขัดนิ้วสูง มือขวาจีบกดนิ้วต่อศอก	หญิง-ชาย ปฏิบัติตรงข้ามสลับไปมาจนจบเพลง				
ท่าที่	①	②	③	④	⑤			

ชาย หญิง

ตารางที่ 15 เปรียบเทียบจังหวะกลอง การกระทบสาก การก้าวเท้าเข้าสากกับกิริยามือเชื่อมในเรือมอันเร

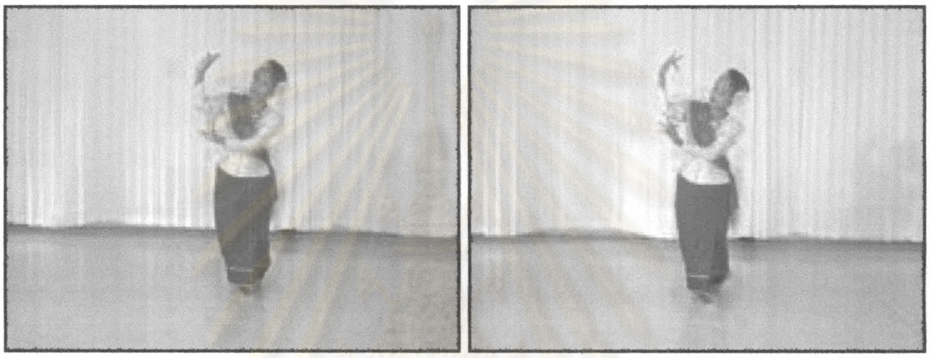
ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชาย→



① เตรียม ② ③

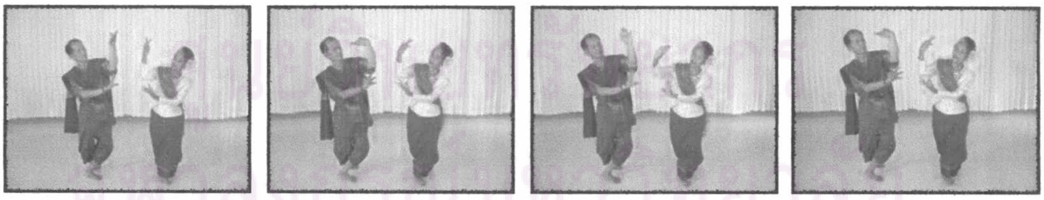
หญิง→



④ ⑤

ภาพที่ 86 ลำดับท่าเชื่อมจังหวะจึงมูยที่ต่อจากกัจปกา

ส่วนท่าเชื่อมในจังหวะมะโล้บโดงที่เป็นจังหวะที่ต่อจากจึงมูยมีลักษณะคล้าย ๆ กับท่าเชื่อมจึงมูยเพียงแต่ผู้รำจะก้าวเท้าไขว้ ยุบ-ยืด ข้างละ 2 จังหวะ ทั้ง 2 ข้าง รวม 4 จังหวะ พอถึงจังหวะที่ 5 ก็รวมมือชิดเท้าเตรียมปฏิบัติในท่ามะโล้บโดงต่อไป ดังนี้



ครั้งที่ 1 ยุบ-ยืด 2 จังหวะ

ครั้งที่ 2 ยุบ-ยืด 2 จังหวะ

ภาพที่ 87 ลำดับภาพท่าเชื่อมจังหวะมะโล้บโดงต่อจากจึงมูย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่พร้อมลำดับจังหวะเข้าสากในรูปแบบใหม่ทำให้นักวิชาการท้องถิ่นและผู้ที่เคยเล่นโล้ดอันเรแบบโบราณกล่าวเป็นเสียงเดียวกันในทำนองประชดและเปรียบเปรยว่า "ท่ารำอันอ่อนช้อยของนักรำสากในงานแสดงของช้างที่เมืองสุรินทร์ดังกล่าวไม่ใช่แบบอย่างร่ายรำดั้งเดิม เป็นการพัฒนาการร่ายรำแบบเก่าแก่ดึกดำบรรพ์ให้เป็นการรำมาตรฐานอย่างเดียวกันกับการรำแม่บทของกรมศิลปากร แบบอย่างการร่ายรำประกอบการเต้นสากแบบพื้นบ้านหายไป มีท่าร่ายรำแบบมาตรฐานจากกรมศิลปากรมาแทน" คำพูดข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงช่องว่างทางความคิดและความเข้าใจที่ห่างออกไปจากกันทุกที ระหว่างโล้ดอันเรของชาวบ้านกับเรือมอันเรที่ได้ปรับปรุงขึ้นมาใหม่

จากคำกล่าวที่ว่า "รำแบบมาตรฐานจากกรมศิลปากร" จึงทำให้นักวิชาการที่ศึกษาการละเล่นพื้นบ้านในจังหวัดสุรินทร์สรุปอย่างรวบรัดว่าเป็นการแสดงที่ได้แบบแผนมาจาก "รำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร" แต่ในความเป็นจริงหากได้เห็นหรือได้ปฏิบัติท่ารำตามที่ศิลปินพื้นบ้านได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ด้วยตัวเองแล้ว (แม้บางท่าที่ไปคล้ายกับท่ารำในรำวงมาตรฐานอันเป็นท่าเชื่อมที่คล้ายท่าแขกเต้าเข้ารัง) จะพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน ทั้งลีลาท่ารำ การจีบ การยุบยืด การใช้ลำตัว การทรงตัว ฯลฯ หากดูอย่างผิดเผินโดยไม่เข้าไปสัมผัสหรือปฏิบัติจริงจะทำให้เกิดความลำเอียงว่าศิลปินพื้นบ้านนำแบบแผนทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเข้ามาเป็นบรรทัดฐานในการคิดประดิษฐ์ท่ารำดังกล่าว แต่ถ้ามองในลักษณะของการเปลี่ยนแปลงตามทฤษฎีวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมจะพบว่าศิลปะการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาจากแบบเรียบง่ายเป็นแบบที่ซับซ้อนและพัฒนาให้สูงขึ้นเพื่อปรับมาตรฐานทางศิลปะให้เข้ากับค่านิยมของคนทั่วไป เป็นการดัดแปลงแก้ไขเพิ่มเติมตามประสบการณ์ของผู้ถ่ายทอดและตามความจำเป็นของเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

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

ในราวปี พ.ศ.2521 เครื่องเล่นเทปได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงเรือมอันเรอย่างมาก ทำให้มีการแพร่กระจายไปยังโรงเรียน สถานศึกษาต่าง ๆ อย่างรวดเร็ว กอร์ปกับหลักสูตรการศึกษาในระดับประเทศกำหนดให้มีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์อย่างทั่งถึง ขณะเดียวกันกระทรวงศึกษาธิการได้มอบหมายให้วิทยาลัยครูผลิตบุคลากรทางการศึกษาให้เพียงพอต่อความต้องการเพราะเป็นช่วงของวิกฤตขาดบุคลากรทางการศึกษาอย่างนัก การผลิตจึงต้องเพิ่มจำนวนทั้งภาคปกติและภาคค่ำทำให้บุคลากรทางนาฏยศิลป์มีมากขึ้นตามนโยบายดังกล่าวด้วย

เมื่อเรือมอันเรเป็นนาฏยศิลป์พื้นเมืองที่กำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรท้องถิ่นทำให้มีการแพร่กระจายไปยังสถานศึกษาอย่างรวดเร็ว ขณะเดียวกันวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดได้รับมีนโยบายในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นจากส่วนกลาง จึงได้นำครูนาฏยศิลป์ไปถ่ายทอดท่ารำจากศิลปินพื้นบ้านในจังหวัดต่าง ๆ ที่อยู่ใกล้เคียงโดยเฉพาะจังหวัดสุรินทร์แล้วนำไปประยุกต์เป็นชุดการแสดงขึ้นมาใหม่เรียกว่า "รำสาก" หรือ "ลู้ดอันเดร" ทำให้เรือมอันเรมี

รูปแบบอย่างน้อย 3 แบบ คือ 1) เรือมอันเรแบบดั้งเดิม 2) เรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์และ 3) เรือมอันเรแบบประยุกต์ ดังจะวิเคราะห์ให้เห็นรูปแบบในแต่ละประเภทดังนี้

ก. เรือมอันเรแบบดั้งเดิม การแสดงเรือมอันเรแบบดั้งเดิมนี้มิใช่การเล่นโล้ดอันเรอย่างโบราณที่เล่นเฉพาะเทศกาลสงกรานต์แต่ในที่นี้หมายถึงเรือมอันเรที่เป็นชุดการแสดงของศิลปินกลุ่มผลัดใบเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นและกำหนดให้เป็นแบบแผนในการปฏิบัติอย่างเคร่งครัดดังนี้

1. จังหวะรำสาก หมายถึง ท่ารำเข้าสากและท่ารำรอบสากทั้งหมดมี 6 จังหวะ ซึ่งในแต่ละจังหวะมีท่ารำที่ได้กำหนดไว้อย่างแน่นอนจะปฏิบัติแตกต่างจากศิลปินพื้นบ้านไม่ได้เด็ดขาด เช่น ท่าออกในจังหวะจึงปีรช้าจะต้องออกในห้องเพลงที่ ⑦ คือจังหวะตีกลอง **โจ๊ะ** เท่านั้นหากปฏิบัตินอกเหนือไปจากที่กำหนดถือว่าผิดรูปแบบเดิมหรือในจังหวะสุดท้ายของจังหวะจึงปีรช้าต้องจบด้วยมือขวาชิดสะโพก มือซ้ายตั้งวงสูงเท่านั้นผิดไปจากนี้ถือว่าไม่ยึดแบบแผนเดิม ซึ่งในการจัดประกวดการแสดงเรือมอันเรในเทศกาลต่าง ๆ เช่น ในวันสงกรานต์ วันอนุรักษ์มรดกไทยหรือแม้แต่การประกวดทักษะความเป็นเลิศทางนาฏยศิลป์ที่จัดขึ้นทุกปี ทุกคณะจะต้องยึดถือแบบแผนของท่ารำอย่างเคร่งครัด ดังตัวอย่าง

- - - ครืม	-โจ๊ะ-ครืม	-ครืม-โจ๊ะ	-ครืม-ครืม	- - -ครืม	-โจ๊ะ-ครืม	-ครืม-โจ๊ะ	-ครืม-ครืม

ท่าเริ่มต้น

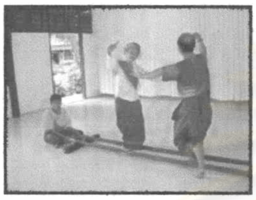
ท่าจบ

ภาพที่ 88 ภาพเปรียบเทียบท่าเริ่มต้นกับท่าจบในจังหวะจึงปีรช้า (ออก)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 89 ภาพแสดงลีลาท่ารำในจังหวะจึงมูยที่ถูกต้องตามแบบแผนเดิม

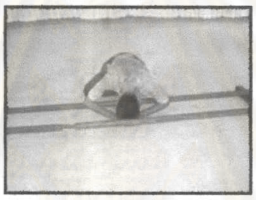
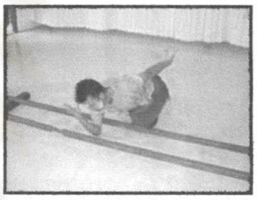
การกำหนดแบบแผนของลีลาท่ารำนอกจากจะเป็นการกำหนดแน่นอนตายตัวในแต่ละจังหวะแล้วผู้รำจะต้องปฏิบัติให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับท่ารำของศิลปินผู้ประดิษฐ์ท่ารำให้มากที่สุด ทั้งการตั้งมือวง การอ่อนเอียง การสืบเท้าและท่าเข้าสากต้องยึดแบบแผนที่กำหนดอย่างเคร่งครัด เช่น ท่ากัจปกา มือสูงจีบปรกข้างมืออีกข้างหนึ่งต้องเหยียดตึงตั้งให้ได้ฉากกันจึงจะถือว่ารำสวยหรือท่าจึงมูยจะต้องโน้มตัวไปข้างหน้าเท้ากระดกห้อยเท่านั้นจึงจะดูสวยหรือท่าเข้าสากมะโล้บโดงจะต้องเบี่ยงลำตัวไปด้านหลังจนสุดตัวจึงจะถือว่ารักษาแบบแผนเดิมและมีอีกหลายท่าที่ได้กำหนดแบบแผนในการตัดสินให้คะแนนว่าคณะหรือกลุ่มใดจะรำสวยและถูกต้องตัวอย่างท่ารำที่กำหนดให้เป็นแบบแผนที่ต้องยึดถือปฏิบัติ


ท่ากัจปกา

ท่าจึงมูย

ท่ามะโล้บโดง

ท่าจึงปีรเร็ว



เข้าสากพลิกแพลงท่าต่าง ๆ

ภาพที่ 90 ภาพแสดงท่ารำเข้าสากที่ถูกต้องตามแบบแผนที่กำหนดในจังหวะต่าง ๆ

2. ดนตรี ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงจะต้องประกอบด้วยปี่สไลเป็นหลัก ซอกันตรึม (ตรัว) จะเป็นเครื่องเดินทำนองหลัก กลองกันตรึม 2 ใบและเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ ไม่ให้เอาโหม่งเข้ามาผสมอย่างเด็ดขาดเพราะโหม่งหรือฆ้องเป็นเครื่องดนตรีสำหรับงานศพตามความเชื่อดั้งเดิม

ทำนองเพลงต้องบรรเลงตามทำนองหลักที่ได้กำหนดไว้คือเพลงจึงปีรช้า เพลงคเมาแม เพลงกัจปกา เพลงจึงมูย เพลงมะโล้บโดงและเพลงจึงปีรเร็ว การเดินทำนองต้องกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกันตลอดทั้งเพลงแม้จะมีหลายทำนองก็ตาม

3. เครื่องแต่งกายและสาก การแต่งกายได้กำหนดให้มีแบบแผนเดียวกัน กล่าวคือ ผู้ชายสวมเสื้อคอกลมผ่าอกติดกระดุม 1 เม็ด พาดบ่าด้วยผ้าขาวม้าปล่อยชายไปด้านหลังทั้ง 2 ข้าง นุ่งโจงกระเบนผ้าพื้นที่เรียกว่า ผ้ากระนีว (ผ้าหางกระรอก) ผ้าขาวม้าคาดเอว ส่วนผู้หญิงต้องสวมเสื้อคอกลมผ่าอกติดกระดุม 5 เม็ด แขนยาว สีพื้น นุ่งซิ่นที่เรียกว่าซำป็วตโฮลและต้องมีกะโบล (ตีนซิ่น) ต่อเชิง สไบพาดบ่าขวาทิ้งชายผูกโบที่เอวด้านซ้ายเครื่องประดับจะต้องมีสร้อยตัว (จาร) พาดไหล่ซ้ายมาทางด้านขวา ต่างหูต้องเป็นกะจอรหรือเต่ารั้งเท่านั้นหากผิดแบบแผนนี้ไปถือว่าไม่รักษารูปแบบของเรือมอันเร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

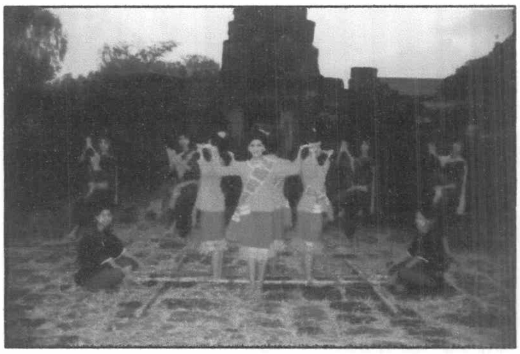
ส่วนสากที่ใช้กระทบจะต้องเป็นไม้เนื้อแข็งเหลาขัดให้เป็นมันทาด้วยเชลแล็กหรือแล็กเกอร์เพื่อให้วาว ความยาวของสากจะต้องยาวไม่ต่ำกว่า 3½ เมตร และต้องมีไม้รองสาก 1 คู่มาด้วย

การกำหนดแบบแผนที่เป็นลักษณะหรือรูปแบบเฉพาะดังกล่าวทำให้การแสดงเรือมอันเรไม่มีการพัฒนารูปแบบหรือแบบแผนอื่นอีกเลยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา

ข. แบบนาฏยศิลป์ เป็นแบบแผนของครูที่ได้รับการศึกษาหรือถ่ายทอดทางนาฏยศิลป์มาโดยตรง เป็นการแสดงออกทางกิริยาปฏิบัติตามแบบแผนหรือหลักนาฏยศิลป์ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นการจีบ การเอียงศีรษะซึ่งไม่ใช่วิธีการเอียงฝืนหรือรำต้านอย่างแบบกลุ่มพื้นบ้าน การทรงตัวจะใช้หลักทางนาฏยศิลป์เป็นสำคัญ มีการขยั่นเท้าแทนการสืบเท้าอย่างเรือมอันเรต้นแบบ การใช้กล้ามเนื้อข้าง (ทั้งเกลียวข้าง เกลียวหน้าและเกลียวหลัง) อย่างนาฏยศิลป์ เป็นต้น ทำให้กลุ่มศิลปินพื้นบ้านเรียกการแสดงนั้นว่า “รำสาก” อันเป็นการเรียกในลักษณะประชดหรือเหยียดหยันต่อการปฏิบัติที่ไม่ถูกแบบแผน

ภาพที่ 91 ภาพแสดงการรำสากแบบนาฏยศิลป์

ค. เรือมอันเรประยุกต์ เกิดขึ้นเมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดนำคณาจารย์เข้ามาถ่ายทอดท่ารำจากศิลปินพื้นบ้านเป็นเวลา 2 วัน เมื่อนำเอาไปถ่ายทอดแก่นักศึกษาทำให้เกิดมีการประยุกต์ขึ้นใหม่ ทั้งนี้อาจจะเป็นไปได้ว่าผู้ที่มีรับการถ่ายทอดโอนย้ายไปจังหวัดอื่นทำให้ผู้ที่อยู่คิดประยุกต์ชุดการแสดงขึ้นใหม่โดยเรียกว่า การรำสาก (ลู้ดอันเดร) ซึ่งการแสดงดังกล่าวน่าจะได้มีการประสมประสานระหว่างแสกเต้นสากกับลาวกระทบไม้และเรือมอันเรในบางท่า (เช่น ท่ามะโล้บโดงซึ่งไม่เหมือนนัก) พร้อมทั้งนำวงโปงลางบรรเลงประกอบการแสดง การแต่งกายได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ด้วยการนำผ้าถุงมัดหมี่ลาวต่อเชิงด้วยผ้าตาดทองแทนกะบูลหรือปะโบลอย่างดั้งเดิมอีกทั้งยังได้นำสากไม้ไผ่เข้ามาร่วม 3 คู่ ทำให้มีแบบแผนที่แตกต่างไปจากเรือมอันเรโดยไม่เหลือเค้าเดิมเลยแม้แต่น้อย

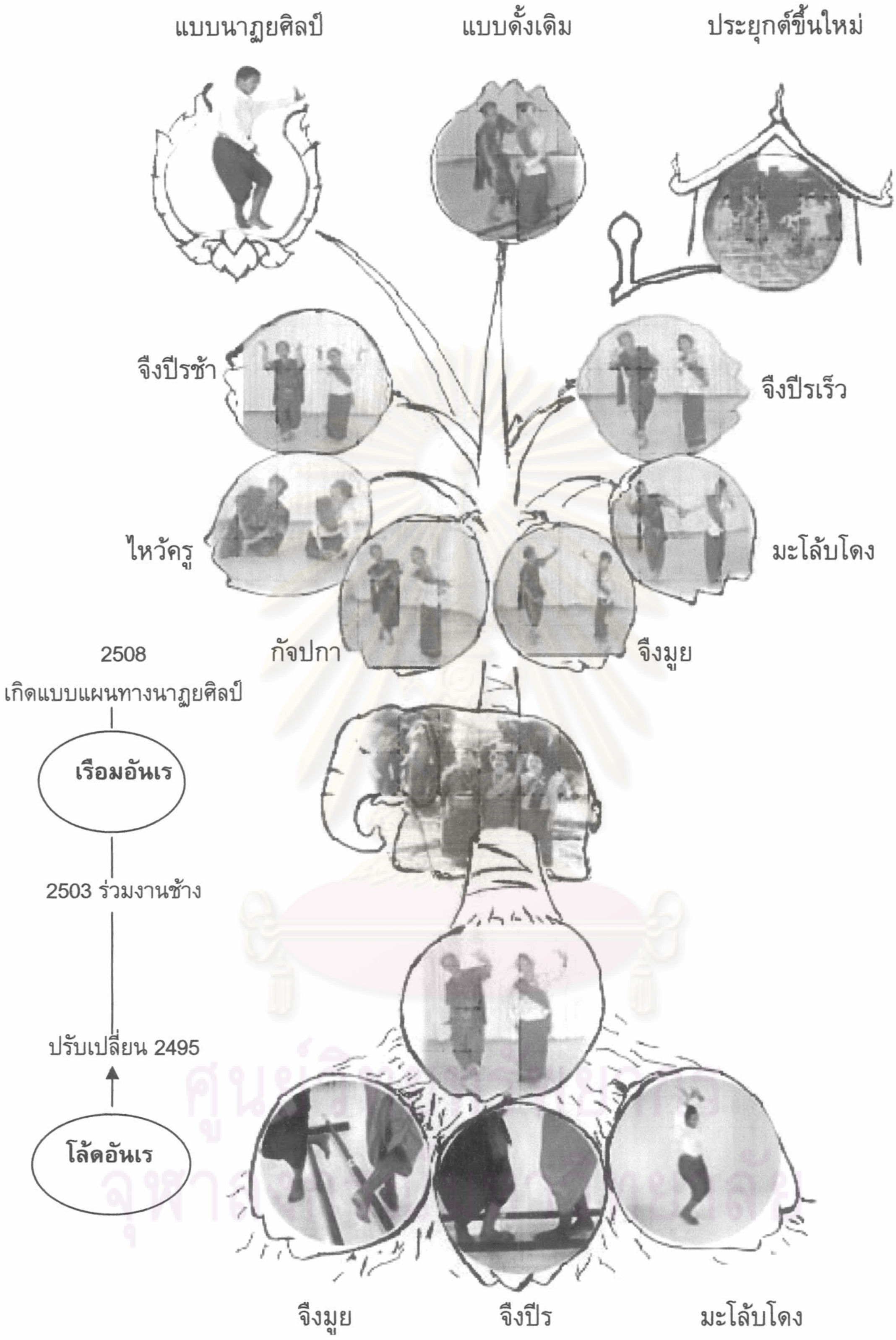


ภาพที่ 92 ภาพการรำกระทบสาก(ลู้ดอันเร)ประยุกต์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์

พัฒนาการเรือมอันเรที่ได้ปรับรุงมาจากการเล่นโล้ดอันเรเพื่อให้มีรูปแบบการแสดงที่ประณีตสวยงามมิได้เกิดจากแนวคิด้านนาฏยประดิษฐ์ที่เป็นจินตรนาการของศิลปินพื้นบ้านที่นำเอาโครงสร้างทางรูปแบบนาฏยศิลป์เพียงด้านเดียวแต่ยังนำเอาเอกลักษณ์ที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมมาสอดใส่ไว้อย่างเหมาะสมกลมกลืนโดยไม่มีความขัดแย้งกับอดีตแต่อย่างใดทำให้นาฏยประดิษฐ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่สามารถเชื่อมโยงอดีตให้เห็นความเป็นมาและมีพัฒนาการอย่างเป็นรูปธรรม เปรียบดั่งน้ำทุกหยดย่อมมีต้นน้ำหรือต้นไม้ทุกต้นย่อมมีรากเพื่อค้ำจุนให้ต้นไม้เจริญงอกงามต่อไป

เพื่อสรุปให้เห็นถึงพัฒนาการของเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบันว่ามีรูปแบบและมีการปรับเปลี่ยนแบบแผนการแสดงอย่างไร ในที่นี้ได้สรุปเป็นภาพต้นไม้พัฒนาการเรือมอันเรเพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกันและสามารถเชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบันเพื่อสะท้อนให้เห็นว่าศิลปะการแสดงมีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลาโดยไม่มีวันหยุดนิ่ง ดังภาพต้นไม้พัฒนาการเรือมอันเรที่ได้จัดทำเป็นข้อสรุปถึงพัฒนาการเรือมอันเรดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 93 ภาพสรุปพัฒนาการเรือมอันเร

แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเรือมอันเร

ศิลปะการแสดงทุกประเภทที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมาย่อมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมออันเป็นธรรมชาติของวัฒนธรรมที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัยและกาลเวลาพร้อมทั้งปรับให้เข้ากับปัจจัยทางสังคมที่มีผลกระทบต่อศิลปะนั้นด้วย ศิลปะจึงจะดำรงอยู่ได้แม้จะมีการปรับเปลี่ยนแบบแผนบางอย่าง ทั้งนี้ก็เพื่อสนองความต้องการทางสุนทรียภาพของมนุษย์ที่เปลี่ยนไป

เรือมอันเรที่เป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวเขมรในจังหวัดสุรินทร์ก็มีลักษณะที่กล่าวมาเช่นกัน การกล่าวว่าการรำสากในงานแสดงของช้าง เป็นการรำตามมาตรฐานของกรมศิลปากรก็ดีหรือการสรุปว่าเรือมอันเรได้รับแบบแผนจากรำวงมาตรฐานดังที่ได้อ้างแล้วนั้น เป็นการมองศิลปะการแสดงในลักษณะหยุดนิ่งและไม่มีเอกลักษณ์ของตัวเองแต่เป็นการหยิบยืมศิลปะของกลุ่มอื่นเข้าผสมผสาน หากมองศิลปะด้านการเปลี่ยนแปลงจะพบว่ายังมีเอกลักษณ์หรือวิธีคิดที่เป็นการเฉพาะแฝงอยู่ในตัวงานศิลปะนั้น ๆ อยู่แต่ปัจจัยอื่น ๆ ที่มากระทบทำให้เกิดการปรับเปลี่ยน หากเรามองบริบทอื่น ๆ ประกอบทำให้เราเห็นความเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นธรรมและมองศิลปะต่าง ๆ นั้นว่ามิใช่สิ่งของหรือวัตถุที่เกิดขึ้นมาอย่างลอย ๆ และอยู่อย่างโดดเดี่ยว สะท้อนให้เห็นว่าในสังคมนั้นมีความหลากหลายและความแตกต่างทางศิลปะและสามารถหยิบยืมไปมาอยู่ตลอดเวลาอันเนื่องจากเป็นสังคมเปิดที่ไม่ได้อยู่เพียงลำพัง

การคิดประดิษฐ์ท่ารำในเรือมอันเรของศิลปินพื้นบ้านทั้ง 4 ท่านก็เช่นกันย่อมมีปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบของศิลปะการแสดงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กล่าวคือ หากศึกษาชีวประวัติด้านประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ของศิลปินทั้ง 4 ท่านจะพบว่าท่านมีประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์อย่างน้อย 2 ด้านด้วยกัน ด้านหนึ่งประสบการณ์ตรงที่ท่านได้คลุกคลีกับศิลปะพื้นบ้านมาตั้งแต่เกิด เช่น ได้เห็น ได้ร่วมแสดง ได้ร่วมกิจกรรมทุกครั้งที่ชุมชนจัดขึ้น ทำให้ซึมซับศิลปะการละเล่นดังกล่าวโดยไม่รู้ตัว อีกด้านหนึ่งท่านได้เข้าไปรับประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากกรมศิลปากร เมื่อท่านเห็นว่าประสบการณ์ทางศิลปะที่พบใหม่มีสิ่งที่ดีงามท่านก็นำมาประยุกต์ให้เข้ากับสุนทรียรสของผู้ชม ซึ่งไม่เฉพาะแต่กลุ่มวัฒนธรรมของตนเองเท่านั้นหากคำนึงถึงกลุ่มชนโดยรวมที่เดินทางมาท่องเที่ยวในงานแสดงของช้างอย่างหลากหลาย การปรับเปลี่ยนแบบแผนบางอย่างจึงเกิดขึ้นจากมุมมองของคนภายนอกวัฒนธรรมส่วนหนึ่ง ขณะเดียวกันก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมบางอย่างเอาไว้มิให้สูญ จึงเกิดแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำในเรือมอันเรขึ้น

ถ้าศึกษาเรือมอันเรเป็นศิลปะการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นมาใหม่อย่างรอบด้านด้วยการลงมือปฏิบัติจริง การสังเกตอย่างถี่ถ้วนและลึกซึ้งจะพบรูปแบบ (Form) ของศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างชัดเจนและการศึกษาแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของศิลปินพื้นบ้านต้องมองถึงประเด็นด้านประสบการณ์ของศิลปินเองและเข้าใจจินตทัศน์ที่ศิลปินนำเข้ามาผสมผสานให้เกิดสุนทรียธาตุในศิลปะ จินตทัศน์ของศิลปินพื้นบ้านในที่นี้มิใช่สร้างจาก

จินตนาการเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงประสบการณ์ดั้งเดิมอันเป็นบริบทแวดล้อมของศิลปินด้วย จากการศึกษาแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำในเรือมอันเรสรุปได้ว่า การประดิษฐ์ท่ารำมีพื้นฐานมาจาก 2 ส่วนใหญ่ คือ ประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ของศิลปินพื้นบ้านเองและการใช้จินตทัศน์จากบริบททางสังคมเข้ามาเป็นตัวหล่อหลอมให้เกิดงานศิลปะที่ซับซ้อนและได้มาตรฐานทางความงามยิ่งขึ้น สามารถจำแนกที่มาของการประดิษฐ์ท่ารำได้ดังนี้

1. การเลียนแบบอิริยาบถของมนุษย์

การแสดงออกทางกิริยาอาการของมนุษย์นับเป็นสิ่งใกล้ตัวและคุ้นเคยกับมนุษย์มากที่สุดและพบเห็นเป็นประจำอยู่แล้วเช่น โกรธ ดีใจ เสียใจ ร้องไห้ อันเป็นการแสดงออกด้านอารมณ์ ความรู้สึกและบางครั้งส่งผลให้แสดงออกทางกิริยาอาการทางร่างกายด้วยอย่างไม่รู้สึกตัว การนำเอากิริยาอาการปกติของมนุษย์มาประดิษฐ์ให้สวยงามขึ้นเป็นความละเอียดอ่อนของอารมณ์สุนทรีย์ที่แตกต่างกันเสมอ แต่การประดิษฐ์ท่ารำจากกิริยาปกติของมนุษย์แล้วนำมาถ่ายทอดต่ออีกคนจะทำให้เห็นความแตกต่างน้อยกว่า

ในเรือมอันเร ได้นำเอาท่าเบ๊าะฮ์รุย (ปัดแมลงวัน) ท่าบ็องบอย (บังแดด) ท่าไดผัดเม็กเฌอ (มือแหวกกิ่งไม้) ซึ่งเป็นชื่อเรียกจังหวะเข้าสากดั้งเดิมมาประดิษฐ์ให้เป็นท่ารำโดยการใช้กิริยามือในการสื่อสาร ซึ่งแต่เดิมการเรียกท่ารำในโล้ดอันเรจะไม่ได้เรียกเป็นชื่อท่ารำหรือเรียกตามกิริยาการแสดงทางลีลาท่ารำแต่อย่างใด จะเรียกชื่อตามจังหวะเข้าสากเป็นสำคัญและทุกคนก็รับรู้และเข้าใจร่วมกันว่านั่นมิใช่ท่ารำแต่เป็นท่าเดินเข้าสากของผู้รำที่กำลังก้าวเท้าเข้าสากอย่างสนุกสนาน การนำจังหวะเข้าสากทั้ง 3 จังหวะมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำในท่าออกอันเป็นท่าเริ่มต้นของเรือมอันเรนั้นนับเป็นการนำประสบการณ์เดิมอันเป็นจินตทัศน์มาผสมกับประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนเมื่อเรือมอันเรจัดเป็นศิลปะการแสดงแยกผู้แสดงกับผู้ชมออกจากกันอย่างสิ้นเชิง จึงต้องมีท่ารำที่จะต้องเดินออกจากหลังเวทีมาสู่หน้าผู้ชม การเดินออกมาอย่างไม่มีลีลาจึงไม่ถูกหลักของการแสดงมากนักแต่หากมีลีลาท่ารำที่อ่อนช้อยเป็นกระบวนแถวออกมาก็จะทำให้การแสดงนั้นมีมาตรฐานความงามด้านศิลปะมากขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การเลียนแบบท่าของสัตว์

ดังที่ทราบกันดีแล้วว่าสุรินทร์เป็นถิ่นเมืองช้างและมีการแสดงของช้างประจำทุกปี การพบเห็นกิริยาท่าทางของสัตว์ในการเดิน การส่ายงา แกว่งงวง เป็นประสบการณ์ซึ่งอยู่ในบริบททางสังคมของกลุ่มชนทั้งสิ้นการนำเอากิริยาของสัตว์คู่บ้านคู่เมืองมาปรับปรุงเป็นท่ารำในลักษณะอ่อนโยน นอบน้อมตามอิริยาบถของสัตว์จึงเกิดขึ้น การนำเอาท่าตำไรยโยลพลุ (ช้างส่ายงา) กับตำไรยโยลได (ช้างแว่งงวง) ในจังหวะเข้าสากมาประดิษฐ์เป็นท่ารำให้มีลีลาอ่อนช้อยงดงามมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์อย่างเป็นรูปธรรม การนำเอาจังหวะเข้าสากทั้ง 2 จังหวะมาประดิษฐ์เป็นท่ารำในจังหวะกัจปกาซาปาดาน (เด็ดดอกไม้ถวายครู) นั้นมิใช่เกิดขึ้นอย่างลอย ๆ แต่เป็นชื่อเรียกจังหวะเข้าสากดั้งเดิมที่มีอยู่หลากหลายในโล้ดอันเรมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ

ที่สวยงามโดยเรียกว่าจังหวะกัจปกา (เด็ดดอกไม้) ตามชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงในวงกันตรึมเข้าผสมให้เป็นท่าเดียวกันแสดงถึงการเด็ดดอกไม้ถวายครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยคุ้มครองตนเอง ครอบครัวและคนในสังคมให้อยู่อย่างสงบสุขเป็นจินตทัศน์ของศิลปินพื้นบ้านที่นำเอาจังหวะเข้าสากที่เลียนแบบกิริยาของสัตว์มาเป็นท่ารำทั้งลีลาท่ารำ การก้าวย่างก็ละม้ายคล้ายการก้าวย่างของช้าง ฉะนั้นการศึกษาถึงที่มีของท่ารำต้องศึกษาจินตทัศน์หรือแนวคิดของศิลปินของผู้ประดิษฐ์ท่ารำด้วย จึงทำให้เข้าใจถึงรูปแบบของศิลปะที่แท้จริง

3. การเลียนแบบจากธรรมชาติ

สิ่งที่อยู่รอบกายมนุษย์มักเป็นธรรมชาติที่แวดล้อมอยู่รอบตัวเสมอ การสังเกตการเคลื่อนไหวจากธรรมชาติเป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่แล้วเพียงแต่ว่าจะนำมาจินตนาการออกมาในรูปแบบใดขึ้นอยู่กับวิธีคิดของแต่ละบุคคลและขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพด้วย จังหวะมะโล้บโดงเป็นชื่อจังหวะเข้าสากของการเล่นโล้ดอันเรแต่โบราณมาเดิมจังหวะเข้าสากนี้จะเป็นจังหวะที่ช้าแต่เข้าสากยากที่สุด เพราะว่าผู้เข้าสากจะต้องทำตัวให้โอนเอนไปมาเหมือนกับใบมะพร้าวหรือต้นมะพร้าวที่กำลังโดนลมพัดโอนเอนไปมาบางครั้งก็ต้องโอนลู่ไปตามลม บางครั้งก็ต้องยืนตัวต้านแรงลมบ้างอันเป็นแรงสะท้อนกลับตามธรรมชาติ เมื่อการนำเอาจังหวะมะโล้บโดงมาประดิษฐ์เป็นท่ารำรอบสากจึงได้คิดประดิษฐ์ในลักษณะดังกล่าวด้วย กล่าวคือ ลำตัวของผู้รำเปรียบเสมือนลำต้นของมะพร้าวส่วนมือเปรียบเสมือนใบมะพร้าว ครั้นลมพัดมาใบก็จะไหวพลิ้วตามแรงลมเปรียบดังการเดินมือจากด้านหลังมาตั้งเป็นวงหน้า ขณะเดียวกันตัวลำต้นเองก็จะฝืนลำต้นต้านแรงลมเอาไว้เปรียบดังท่ารำที่เมื่อก้าวไขว้ไปข้างหน้าแล้วต้องคืนตัวถ่ายน้ำหนักลงมาไว้ด้านหลังเสมอ แต่ศีรษะยังเอียงตามวงสูงอยู่อันเปรียบเสมือนยอดมะพร้าวที่ไหวลู่ไปตามแรงพัดของลม การรำในท่านี้จึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในเรือมอันเรแบบดั้งเดิมเป็นส่วนมาก

4. การเลียนแบบการเข้าทรงในพิธีมะม็วต

แม้ว่าท่ารำในท่านี้จะไม่มีปรากฏในจังหวะเข้าสากในโล้ดอันเร แต่ด้วยแนวคิดของกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่กล่าวว่าการทำอะไรหรือก่อนจะประกอบพิธีกรรมบางอย่างจะต้องมีการเคารพบูชาครูหรือเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายก่อนเพื่อให้เป็นศิริมงคลแก่ตัวเอง ทำให้คิดประดิษฐ์ท่ารำไหว้ครูเป็นการเฉพาะแต่ท่ารำก็ใช่ว่าจะเกิดขึ้นมาจากจินตนาการเพียงอย่างเดียว แต่ได้นำเอาบริบททางวัฒนธรรมเข้ามาผนวกให้เป็นท่ารำด้วย ท่าไหว้ครูนี้ถือได้ว่าเป็นท่ารำที่เกิดขึ้นมาจากแนวคิดของศิลปินพื้นบ้านกลุ่มผลัดใบโดยแท้ โดยนำเอาท่าไหว้ครู (ปะกุมกรู) ท่าป็องวิลปะเดิล (หมุนขัน) ท่ากะเวือดจอร (ปัดขัน) ในพิธีเข้าทรงมะม็วตเป็นแม่แบบในการประดิษฐ์ท่ารำ ท่ารำดังกล่าวจึงเป็นการนั่งรำด้วยการประดิษฐ์ลีลาให้คล้ายหรือเหมือนกับกิริยาที่มะม็วตกระทำขณะเริ่มพิธีเข้าทรงแล้วนำท่าโจลมะม็วต (เข้าทรง) มาเป็นท่าเชื่อมให้ผู้รำ

สามารถลุกขึ้นรำในจังหวะกัจปกาต่อไปได้ นับเป็นการนำเอาท่ารำที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเล่นโล้ดอันเรในอดีตเข้ามาผสมผสานได้อย่างกลมกลืน

กล่าวโดยสรุป การประดิษฐ์ท่ารำเรือมอันเรในทุกท่ารำได้มาจากลีลาที่เรียกว่าจังหวะเข้าสากในโล้ดอันเรแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการเลียนแบบอิริยาบถของมนุษย์ การเลียนแบบกิริยาท่าทางของสัตว์และการเลียนแบบธรรมชาติ ยกเว้นท่ารำไหว้ครูที่เป็นท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นมาเป็นการเฉพาะที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเล่นโล้ดอันเรในอดีตแต่อย่างใด

การเปลี่ยนแปลงการแสดงเรือมอันเร

การวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ในข้อที่ 2 คือ การศึกษาการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของศิลปะการแสดงเรือมอันเรและระบบความสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในด้านใดบ้าง โดยการศึกษาครั้งนี้จะมองการแสดงเรือมอันเรในลักษณะของนาฏกรรมด้านกระบวนการที่จะชี้ให้เห็นความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม 2 ด้าน คือ

ด้านแรกการแสดงพื้นบ้านเรือมอันเรมีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรด้านใด จากการศึกษาพบว่าโล้ดอันเรและเรือมอันเรในอดีตมีการลอกเลียนแบบถ่ายทอดไปมาระหว่างกันจนทำให้การขีดเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เป็นนาฏยศิลป์กับสิ่งที่ไม่ใช่นาฏยศิลป์ยากที่จะแยกออกจากกันได้แต่มีสิ่งอื่นซ้อนอยู่ด้วยเสมอ มีพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนา เช่น การเซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญและการสนุกสนานรื่นเริง ซึ่งทั้ง 2 อย่างนี้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจนนัก

ด้านที่สอง การแสดงเรือมอันเรเป็นผลผลิตของสังคมและวัฒนธรรมในสภาวะการณ์และเวลาหนึ่งอาจมีปัจจัยอื่น ๆ ที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา อันเป็นธรรมชาติของวัฒนธรรมที่ไม่สามารถหยุดนิ่งหรือดำรงคงรูปแบบดั้งเดิมไว้อย่างสมบูรณ์ได้ การวิเคราะห์ในประเด็นดังกล่าวต้องเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมอย่างรอบด้าน ในการศึกษาครั้งนี้จะชี้ให้เห็นถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงศิลปะการแสดงที่เรียกว่าเรือมอันเร โดยการเชื่อมโยงการเล่นโล้ดอันเรในอดีตเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรมเอง

สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นสังคมชาวนาโดยพื้นฐานอยู่แล้ว เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงจากภายนอกวัฒนธรรมทำให้มีการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตให้เข้ากับสภาวะการณ์ทางสังคมด้วย การละเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมของกลุ่มชนเกิดจากการนำอุปกรณ์ในการแปรรูปอาหารให้เป็นสิ่งสำหรับใช้ในการบริโภคในชีวิตประจำวัน คือ การนำสากเข้ามาเป็นอุปกรณ์ในการละเล่นดังกล่าว โดยมีความเชื่อตามประเพณีเป็นเครื่องกำกับให้การละเล่นมีระเบียบแบบแผนตามกฎเกณฑ์ทางสังคมมากยิ่งขึ้น พร้อมทั้งมีบทบาทที่ตอบสนองต่อชุมชนทั้งต่อปัจเจกบุคคลและต่อสังคมโดยรวม ครั้นมีการปรับปรุงการละเล่นให้เป็นการแสดง ความเชื่อดั้งเดิมที่ต้อง

เล่นเฉพาะวันที่กำหนดและบทบาททางสังคมก็เปลี่ยนไปด้วย โดยพบว่าการปรับเปลี่ยนในครั้งนี้บุคคลในชุมชนเป็นผู้มีบทบาทในการปรับเปลี่ยนอันเกิดจากปัจจัยภายนอกเป็นแรงกระตุ้นอีกทางหนึ่งด้วย ดังนั้นรูปแบบของการเล่นโล้ดอันเรและเรือมอันเรจึงมีความแตกต่างจากบริบทดั้งเดิมทางสังคมไม่มากนัก จากเดิมที ทุกชุมชนจะหมุนเวียนกันจัดการละเล่นให้มีในแต่ละคุ้ม ทุกคนจะร่วมเดินทางไปเล่นอย่างสนุกสนานและเป็นกันเองฉันท์ญาติสนิท แม้ว่าหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นแบบเทศาภิบาลในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ไม่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบมากนักหรือกล่าวได้ว่าไม่ส่งผลต่อการเล่นโล้ดอันเรแต่อย่างใด

แม้ในปี พ.ศ.2475 ที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยเรื่อยมาจนถึงสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีการตราบทบัญญัติมิให้มีการละเล่นพื้นบ้านพร้อมทั้งให้ทุกจังหวัดจัดตั้งสโมสรวัฒนธรรมขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในการบริหารงานวัฒนธรรมให้เป็นแบบแผนเดียวกัน แต่ก็มีเพียงเฉพาะกลุ่มข้าราชการและบุคคลชั้นสูงในจังหวัดเข้าร่วมและมีการจัดงานสโมสรทุกเดือนพร้อมทั้งได้นำเอา “การรำวัฒนธรรม” หรือรำวงมาตรฐานในเวลาต่อมาเป็นการแสดงออกถึงความเป็นผู้มีวัฒนธรรมในสังคมที่ถือปฏิบัติกันเฉพาะกลุ่ม ส่วนโล้ดอันเรของชาวบ้านก็ยังไม่มีผลกระทบมากนักเพียงแต่จำกัดสถานที่ให้เล่นเหลือน้อยลงเท่านั้น โดยใช้วัดเป็นสถานที่สำหรับการจัดกิจกรรม ซึ่งในรอบปีจะจัดให้มีการเล่นเพียงครั้งเดียวเท่านั้น

การขยายตัวทางเศรษฐกิจและสังคมหลังปี พ.ศ.2500 เป็นต้นมาทำให้มีโรงสีข้าวเกิดขึ้นมากมาย การตำข้าวโดยใช้ครกกับสากก็ลดน้อยลงไปด้วยทำให้การแปรรูปข้าวแบบดั้งเดิมได้ลดบทบาทลงไปพร้อม ๆ กับการเล่นโล้ดอันเรก็ลดบทบาทลงไปด้วย พร้อมกันนี้ได้ปรับปรุงให้เป็นการแสดงเรือมอันเรโดยกลุ่มศิลปินพื้นบ้านกลุ่มหนึ่งได้ประดิษฐ์การแสดงจากพื้นฐานการเล่นโล้ดอันเรดั้งเดิมให้มีความสวยงามอ่อนช้อยมีระเบียบแบบแผนมากยิ่งขึ้น แต่การเล่นโล้ดอันเรก็ยังคงมีให้เห็นกันตามวัดต่าง ๆ ซึ่งก็เหลือน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด การปรับเปลี่ยนแม้จะมีปัจจัยจากภายนอกมาเป็นแรงหนุนให้เกิดการเปลี่ยนแปลง แต่ก็ไม่ได้กระทบความรู้สึกของคนในกลุ่มแต่อย่างใด กล่าวคือไม่มีการต่อต้านหรือสนับสนุนให้เกิดการปรับเปลี่ยน เพียงแต่มองว่าการแสดงเรือมอันเรเป็นนวัตกรรมใหม่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ขึ้นในเฉพาะกลุ่มข้าราชการในจังหวัดซึ่งเป็นคนในพื้นที่ ยิ่งเมื่อเรือมอันเรได้รับการสนับสนุนจากทางราชการมากยิ่งขึ้นด้วยการนำเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงของช้างยิ่งทำให้ช่องว่างระหว่างการเล่นโล้ดอันเรแบบดั้งเดิมห่างออกไปจากบริบททางสังคมที่เคยมีบทบาทต่อชุมชนอย่างสูงในอดีตมากยิ่งขึ้นจนในที่สุดการละเล่นโล้ดอันเรก็เป็นเพียงความทรงจำและเป็นตำนานเล่าขานสืบต่อมายังคนรุ่นใหม่

เรือมอันเรจึงเป็นชุดการแสดงที่เป็นนวัตกรรมใหม่ที่เข้ามามีบทบาทต่อชุมชนและสังคมโดยเกิดจากการปรับปรุงของคนในชุมชนเองและกลุ่มชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมร่วมก็มิได้

คัดค้านหรือสนับสนุนอย่างชัดแจ้ง ดังนั้นการปรับเปลี่ยนรูปแบบการละเล่นให้เป็นรูปแบบการแสดงจากโล้ดอันเรเป็นเรือมอันเรจึงเกิดจากปัจจัยภายในกลุ่มวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดังกล่าวอีกด้านหนึ่ง

2. โลกทัศน์ด้านสุนทรียภาพของศิลปิน

ในการศึกษาปัจจัยถึงโลกทัศน์ด้านสุนทรียภาพของศิลปิน หมายถึง ประสบการณ์ด้านความงามที่เกิดขึ้นจากการได้สัมผัสหรือเห็นในสิ่งที่เป็นความงามความไพเราะก่อเกิดความปิติสุขเพลิดเพลินต่อวัตถุสุนทรีย์นั้น ซึ่งในที่นี้หมายถึงประสบการณ์ที่แตกต่างระหว่างกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่เป็นผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงเรือมอันเรกับกลุ่มนาฏยศิลป์ที่มีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ตามแบบแผน เพราะประเด็นประสบการณ์ทางด้านสุนทรีย์ที่แตกต่างทำให้เกิดการเปลี่ยน "รูปแบบ" ของศิลปะการแสดงที่เรียกว่าเรือมอันเรอย่างน้อยจำแนกได้ 2 แบบ คือ เรือมอันเรแบบดั้งเดิมและเรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์ ทั้งด้านลีลาท่ารำ จังหวะเข้าสาก จังหวะกระทบสาก สามารถวิเคราะห์ให้เห็นด้วยการเปรียบเทียบระหว่างศิลปินพื้นบ้านผู้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงกับกลุ่มครูนาฏยศิลป์ที่นำเอาเรือมอันเรไปถ่ายทอด ดังนี้

2.1 ประสบการณ์ด้านสุนทรียภาพของศิลปินพื้นบ้าน เนื่องจากศิลปินพื้นบ้านเป็นคนในท้องถิ่นได้รับรู้และได้ปฏิบัติโล้ดอันเรร่วมกับชาวบ้านอื่น ๆ ตั้งแต่เด็ก การซึมซับด้านศิลปะการแสดงจึงฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกอยู่ตลอดเวลา ทำให้เข้าใจถึงบทบาทหน้าที่ของการละเล่นได้เป็นอย่างดีและยังสามารถปฏิบัติได้เหมือนกับชาวบ้านทั่วไป ครั้นเมื่อได้รับการคัดเลือกให้ไปอบรมด้านนาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนในปี พ.ศ.2507 จึงได้นำประสบการณ์ด้านสุนทรียภาพใหม่ที่ได้พบเห็นและได้ปฏิบัติจริงนำมาประยุกต์ให้เกิดการแสดงเรือมอันเรขึ้น ทั้งนี้จะตั้งอยู่บนพื้นฐานการละเล่นดั้งเดิมเป็นหลักเพียงแต่ปรับให้เกิดความอ่อนช้อยมีระเบียบแบบแผนตามมาตรฐานความงามด้านศิลปะการแสดงที่ตนได้ไปเรียนรู้มา แต่ถึงแม้ว่าจะได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างจากเดิมก็ใช่ว่าจะนำมาปรับปรุงทั้งหมดโดยไม่เหลือเค้าเดิมเลย เพียงแต่นำลีลาบางอย่างในรูปแบบของนาฏยศิลป์เข้ามาเป็นองค์ประกอบเท่านั้น

เรือมอันเรแบบดั้งเดิมจึงเน้นที่เอกลักษณ์ดั้งเดิมของโล้ดอันเรอยู่ไม่ว่าจะเป็นการจีบ (จีบกดนิ้วและจีบขัดนิ้ว) การก้าวเท้าในลักษณะการสืบเท้า การย่อเข่า การอ่อนเอียง การทรงตัวและเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีก็ยังคงรักษาไว้ แม้จะมีการเรียบเรียงทำนองให้ประสานเป็นเนื้อเดียวกันในภายหลัง ทำให้การเรือมอันเรแบบดั้งเดิมยังคงเอกลักษณ์และคุณค่าทางความงามมีความหมายตามแนวคิดเดิมของการเล่นปรากฏอยู่

2.2 ประสบการณ์ด้านสุนทรียภาพของกลุ่มนาฏยศิลป์ ในที่นี้หมายถึงกลุ่มบุคคลที่ได้รับการฝึกฝนหรือเรียนรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ตามหลักวิชาทางนาฏยศิลป์โดยตรง ดังนั้นมุมมองหรือประสบการณ์ทางสุนทรียภาพด้านความงามทางศิลปะการแสดงจึงถูกหล่อหลอมมาแตกต่างกัน ในมุมมองของกลุ่มนาฏยศิลป์มองว่าการรำเรือมอันเรแบบดั้งเดิมดูไม่สวย รำมุดหรือโน้มตัวไปข้างหน้ามากเกินไปทำให้มองดูแล้วไม่สง่างามตามแบบแผน จึงได้นำแบบแผนที่

ตนได้ศึกษาเป็นเกณฑ์กำหนดด้านความงาม จึงทำให้เกิดมีการแสดงเรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์ขึ้นอีกทอดหนึ่ง แม้ดูเหมือนว่าจะไม่เกิดข้อขัดแย้งระหว่างกลุ่มศิลปินพื้นบ้านกับกลุ่มนาฏยศิลป์ แต่ก็สร้างความไม่พอใจกับกลุ่มศิลปินพื้นบ้านอยู่ไม่น้อย ดังจะเห็นจากการนำการแสดงเรือมอันเรเข้าประกวดทักษะทางนาฏยศิลป์ หากนักแสดงเรือมอันเรแสดงตามแบบนาฏยศิลป์จะถูกปรับให้ตกรอบทันที ซึ่งสร้างความไม่พอใจแก่ครูผู้ฝึกซ้อมอยู่ไม่น้อยเช่นกันแต่ก็ไม่ได้มีข้อโต้แย้งใด ๆ เพียงแต่ไม่จัดส่งเข้าประกวดในคราวต่อไปเท่านั้นเอง

เรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์จึงเป็นการแสดงถึงลีลาความสวยงามอ่อนช้อย ความประณีตในการใช้มือ ใช้ลำตัวในการร่ายรำเป็นหลัก โดยไม่คำนึงถึงเอกลักษณ์และความหมายในการแสดงเรือมอันเรแบบดั้งเดิมแต่อย่างใด จึงทำให้เรือมอันเรมีแบบแผนที่แตกต่างกันออกไปตามพื้นฐานทางสุนทรียภาพของแต่ละบุคคล

3. การเมืองการปกครอง

แม้การเมืองการปกครองจะไม่ส่งผลกระทบต่อเรือมอันเรโดยตรงแต่ก็เป็นปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงเรือมอันเรในทางอ้อม กล่าวคือ เมื่อมีนโยบายการปกครองแบบเทศาภิบาลในสมัยรัชกาลที่ 5 และมีการสร้างสาธารณูปโภคเข้ามาสู่ชุมชน เช่น การสร้างทางรถไฟผ่านจังหวัดสุรินทร์ไปยังจังหวัดอุบลราชธานีก็ทำให้มีผลกระทบโดยอ้อม กล่าวคือ ผู้ที่เคยเล่นโล้ดอันเรหรือนักดนตรีที่มีฝีมือในการบรรเลงเพลงประกอบโล้ดอันเรได้อพยพย้ายถิ่นฐานเพื่อหาที่ทำกินใหม่พร้อมทั้งเปลี่ยนอาชีพจากการเล่นดนตรีประกอบพิธีกรรมหรือเล่นดนตรีเพื่อพิธีการอื่น ๆ ลดบทบาทตัวเองลงทำให้เพลงที่เคยมีอย่างมากมายลดลงและหมดไปอย่างเห็นได้ชัดเจน

เมื่อมีการปรับปรุงให้เป็นการแสดงเรือมอันเร บทเพลงเก่าที่เคยบรรเลงประกอบการแสดงก็ลดลงเหลือน้อยด้วยตามลำดับ แม้การเมืองการปกครองจะไม่ได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงมากนัก แต่มีผลกระทบทางอ้อมดังได้กล่าวมาแล้ว ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจน คือการจำกัดสถานที่สำหรับการเล่นลงให้อยู่เฉพาะบริเวณวัด แม้ภายหลังได้พัฒนาเป็นเรือมอันเรแล้วก็ตาม การนำชุดการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ไปแสดงที่วัดตามประเพณีดั้งเดิมก็ยังปรากฏให้เห็นจนมีสิ่งบันเทิงอย่างอื่นเข้ามาแทนที่การเล่นโล้ดอันเรและการเรือมอันเรแบบดั้งเดิมก็ได้ลดบทบาทลงอย่างเห็นชัดเจนคงเหลือการแสดงไว้ในฉากหนึ่งของการแสดงของช้างและการแสดงที่ได้มีการเชื้อเชิญหรือร้องขอในวาระและโอกาสต่าง ๆ เท่านั้น

4. ปัจจัยทางด้านนโยบายทางการศึกษาและวัฒนธรรม

นับเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ทำให้เรือมอันเรมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งนโยบายทางวัฒนธรรมมักเป็นนโยบายที่เป็นคู่ขนานกับนโยบายทางการศึกษากันอย่างที่ยากจะแยกออกจากกันโดยเด็ดขาดได้ ตัวอย่างเช่น การประกาศใช้นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติในปี พ.ศ. 2542 เพื่อใช้เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ส่งเสริมวัฒนธรรมไทยตามรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยระบุว่า "รัฐพึงส่งเสริมและรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมแห่งชาติ" แม้การส่งเสริมวัฒนธรรม

ดังกล่าวจะถูกแปรให้เป็นรูปธรรมในการยึดถือปฏิบัติที่เห็นชัดเจนคือ สถาบันการศึกษาในทุกระดับชั้น โดยเฉพาะสถาบันอุดมศึกษาส่วนท้องถิ่นอย่างวิทยาลัยครู (มหาวิทยาลัยราชภัฏปัจจุบัน)ที่กระจายไปตามภูมิภาคทั่วประเทศทำให้เกิดการฟื้นฟูศิลปะการแสดงพื้นบ้านอย่างมากมายมหาศาล ก่อเกิดชุดการแสดงที่หลากหลายในแต่ละวัฒนธรรม เป็นพัฒนาการทางศิลปะการแสดงอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

การแสดงเรือมอันเรเมื่อมีการปรับแบบแผนให้ได้มาตรฐานทางความงามของศิลปะแล้วก็มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเรื่อยมา แต่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมักเกิดจากภายในวัฒนธรรมมากกว่าเกิดจากปัจจัยภายนอกมากำหนดรูปแบบดังได้กล่าวมาแล้วว่ารูปแบบการแสดงเรือมอันเรอันเกิดจากปัจจัยทางประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่แตกต่างกันทำให้แบ่งการแสดงเป็น 2 แบบ คือ แบบดั้งเดิมและแบบนาฏยศิลป์ เมื่อนโยบายทางการศึกษาได้กำหนดหลักสูตรสร้างเสริมลักษณะนิสัย (สลน.) เป็นวิชาแกนหลักในการจัดการเรียนการสอน ทำให้การตื่นตัวในการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นมากยิ่งขึ้นและส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยน “รูปแบบทางศิลปะ” ที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นปัจจัยทางการศึกษาและวัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยสำคัญอีกด้านหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเรือมอันเรที่หลากหลายยิ่งขึ้น

5. นโยบายทางการท่องเที่ยว

การท่องเที่ยวในความหมายของคนทั่วไปในปัจจุบัน คือ การเดินทางไปยังจุดหมายปลายทางเพื่อเป็นการพักผ่อน คลายเครียด ซึ่งอยู่นอกเหนือในชีวิตปกติประจำวันของตนเอง ดังนั้นเมื่อการท่องเที่ยวจัดเป็น “อุตสาหกรรมทางธุรกิจ” ที่สร้างรายได้เข้าประเทศอย่างมหาศาล จึงทำให้มีการวางแผนจัดทำนโยบายทางการตลาดอย่างกว้างขวาง ทำให้มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมท้องถิ่นทั้งในทางที่ดีและในทางที่ไม่ดี ซึ่งขึ้นอยู่กับการจัดการบริหารวัฒนธรรมอย่างมีระบบและถูกหลักวิชาการ ในการวิเคราะห์ถึงปัจจัยนโยบายทางวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงศิลปะท้องถิ่นโดยเฉพาะการแสดงเรือมอันเรจะไม่ระบุว่าดีหรือไม่ดีอย่างไรแต่จะชี้ให้เห็นว่ามีผลกระทบต่อรูปแบบการแสดงอย่างไร ส่งผลต่อความเชื่อตามประเพณีดั้งเดิมหรือไม่และชุมชนท้องถิ่นปรับตัวรับกับ “อุตสาหกรรมการท่องเที่ยว” อย่างไร

การนำเอาเรือมอันเรเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานแสดงของช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ ทำให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของเรือมอันเรตามความต้องการของนักท่องเที่ยว ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จึงทำให้เกิดการปรับรูปแบบศิลปะการแสดงให้มีความสวยงามตามมาตรฐานทางศิลปะการแสดงที่กำหนดตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย เรือมอันเรจึงมีการปรับปรุงเพื่อให้เข้าหลักเกณฑ์ที่กำหนดขึ้นโดยคนนอกวัฒนธรรมทำให้รูปแบบของศิลปะการแสดงดั้งเดิมเปลี่ยนไปในรูปแบบที่สวยงาม ประณีตขึ้น ทั้งลีลาท่ารำ จังหวะเข้าสาก การแต่งกาย ทั้งการเรียบเรียงดนตรีให้ร้อยประสานเป็นเนื้อเดียวกันนับเป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะ “ก้าวกระโดด” อันเนื่องมาจากถูกกำหนดตามเงื่อนไขที่ ท.ท.ท. เป็นผู้กำหนดขึ้นไม่ว่าจะเป็นการจำกัดเวลาแสดงให้เหลือน้อยลง การแสดงต้องลื่นไหลต่อเนื่องโดยไม่หยุดนิ่งอย่างอดีตที่ผ่านมา จึงทำให้เกิดมีการประดิษฐ์ท่าเชื่อมให้การแสดงมีเอกภาพเป็นชุดเดียวกัน การ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปรับเปลี่ยนในครั้งนั้นสร้างความลำบากใจให้แก่ศิลปินพื้นบ้านอยู่ไม่น้อย แต่เพื่อมิให้การแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นต้องหลุดออกจากรายการแสดงของช้างจึงทำให้มีการหารือเพื่อหาทางปรับปรุงให้กระชับขึ้นตามเงื่อนไขของเวลาที่กำหนดและต้องปรับให้เข้าเกณฑ์มาตรฐานด้านความงามทางศิลปะที่เป็นมาตรฐานกำหนดไว้ด้วย

ส่วนนโยบายการท่องเที่ยวส่งผลกระทบต่อความเชื่อตามประเพณีดั้งเดิมนั้น จากศึกษาพบว่ามีผลกระทบต่อความเชื่อดั้งเดิมของชาวบ้านที่ปฏิบัติมา คือ การเล่นเฉพาะฤดูกาลที่กำหนดไว้และมีคำสาปที่กำกับห้ามมิให้เล่นนอกฤดูกาลมาเป็นการแสดงในรูปแบบของการบันเทิงในทุกฤดูกาลหรือทุกโอกาสเนื่องจากการแสดงเรือมอันเรเป็นนวัตกรรมชุดใหม่ที่กลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่เป็นข้าราชการเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นมา โดยแยกออกจากบริบทดั้งเดิมของสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การละเล่นพื้นบ้านโล้ดอันเรลดบทบาทลงและหมดไปในที่สุด ส่วนจะมีผลกระทบต่อระบบความเชื่อดั้งเดิมนั้นยังไม่ปรากฏว่าการแสดงเรือมอันเรส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมของชาวบ้านแต่อย่างใดเพราะถือว่าเรือมอันเรที่เป็นชุดการแสดงมิใช่เป็นการละเล่นในประเพณีอย่างในอดีต จึงทำให้ความรู้สึกต่อต้านหรือยินดีไม่ปรากฏกับกลุ่มชนแต่อย่างใด

กล่าวโดยสรุปการศึกษาถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเรือมอันเรเกิดจาก การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนเอง คือ มีการปรับปรุงการแสดงเรือมอันเรขึ้นของกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่ต้องการที่จะฟื้นฟูศิลปะท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์เข้ามาอยู่ในรูปแบบของการแสดง ปัจจัยทางด้านโลกทัศน์ ด้านสุนทรียภาพ ทางด้านนาฏยศิลป์จากประสบการณ์ของกลุ่มศิลปินพื้นบ้านผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นกับกลุ่มครูนาฏยศิลป์ที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่แตกต่างกันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเรือมอันเรในด้านความงามที่แตกต่างกันไป ปัจจัยทางด้านการเมืองการปกครองแม้จะไม่ส่งผลกระทบโดยตรง แต่มีผลกระทบโดยอ้อมกับการแสดงเรือมอันเร โดยมีการอพยพย้ายถิ่นฐานของศิลปินพื้นบ้านทั้งโล้ดอันเรและนักดนตรี รวมถึงนักเจรียงออกจากพื้นที่ที่มีการเล่นโล้ดอันเรอย่างหนาแน่นอย่างเขตตัวเมืองชั้นในไปอยู่นอกเขตเมืองห่างไกลออกไป

ด้านนโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเรือมอันเร โดยแบ่งออกได้ 2 แบบ คือ เรือมอันเรแบบดั้งเดิมและเรือมอันเรแบบนาฏยศิลป์ แต่ปัจจัยดังกล่าวมิได้เกิดจากการกระตุ้นจากปัจจัยภายนอกแต่เกิดขึ้นเฉพาะภายในกลุ่มโดยเฉพาะกลุ่มศิลปินพื้นบ้านและกลุ่มนาฏยศิลป์เป็นผู้กำหนดมิได้กำหนดมาจากนโยบายแต่อย่างใด ส่วนปัจจัยด้านนโยบายทางการท่องเที่ยวส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเรือมอันเรแบบก้าวกระโดด คือ ได้มีการปรับรูปแบบให้เป็นชุดการแสดงลื่นไหลเป็นเนื้อเดียวกันทั้งศิลปะการแสดงและเพลงบรรเลงประกอบการแสดง นับเป็นการปรับเปลี่ยนครั้งสำคัญและกระตุ้นให้โล้ดอันเรที่เป็นการละเล่นของชาวบ้านลดบทบาทลงและหมดไปในที่สุด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย