เชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

Choetching Plaengsorn of Samnieng Pa Mok Troupe

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์[1]* | Khemawan Nattakarnjanadid

รจนา สุนทรานนท์[2] | Rojana Suntharanont

คำรณ สุนทรานนท์[3] | Kamron Suntharanont

สุทธิพร บุญส่ง[4] | Sutthiporn Boonsong

[1] นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี; Master student, Program in Dance Education, Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

[2] ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี; Department of Dance Education, Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

[3] ภาควิชาการศึกษา คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี; Department of Education, Faculty of Technical Education, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

[4] ภาควิชาการศึกษา คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี; Department of Education, Faculty of Technical Education, Rajamangala University of Technology Thanyaburi

*Corresponding author email: thaichana2601@gmail.com

รับต้นฉบับ: 26 กุมภาพันธ์ 2565 **ปรับแก้ต้นฉบับ:** 1 พฤษภาคม 2565 **รับลงตีพิมพ์:** 16 มิถุนายน 2565

Abstract

Choetching Plaengsorn is the solo performance of dancing actor which is the main actors of Samnieng Pa Mok troupe represent about the oracles or the supernatural power of the arrow. Choetching Plaengsorn is most commonly used in 3 performances: Laksanawong, Sangsinchai, and Komin. Mrs. Boonteouen Chaloeichot has practiced with the senior actresses since she was young. However, this performance was unidentified who created the dancing postures. The sequences of this performance have been divided in 4 steps; 1) The actors must dress well so as to use the weapons effectively. 2) The actors find the target to shoot an arrow. 3) The actors bend the bow and prepare to shoot. 4) The actors shoot the arrow to the target. The melody used in Choetching Plaengsorn is Choetching melody from step 1 to step 3 and Plengroi melody for step 4 (A warble musical melody). In addition, Thai orchestra consisting of five groups and the dancing postures consisting of bows and arrows are used in performance. The protagonist must be skillful in acting and other actors must wear the costumes based on their characters. At the present time, Choetching Plaengsorn performance is risky to disappear since having a lack of heirs. Therefore, this performance should be conserved and inherited to the next generations so that they can understand the wisdom of local artists.

Keywords: Choetching Plaengsorn, Samnieng Pa Mok Troupe, Solo Dance

บทคัดย่อ

เชิดฉิ่งแผลงศรเป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยวตัวพระของคณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับแผลงศรเพื่อเสี่ยงทายหรือลองฤทธานุภาพของศร เชิดฉิ่งแผลงศรนิยมใช้ในการแสดงละคร 3 เรื่อง คือ ลักษณวงศ์ สังข์ศิลป์ชัย และโกมินทร์ นางบุญเตือน เฉลย โชติ เป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำ โดยร่วมฝึกซ้อมกับนางละครรุ่นพี่ในวัยเด็ก การแสดงชุดนี้ไม่ปรากฏหลักฐานผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ลำดับขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ตัวละครแต่งกายให้เกิดความรัดกุมในการใช้อาวุธ 2) ตัวละครหาเป้าหมายในการแผลงศร 3) ตัวละครน้าวศร เพื่อเตรียมแผลงศรไปที่เป้าหมาย และ 4) ตัวละครแผลงศรไปที่เป้าหมาย ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงรำเชิดฉิ่งแผลงศร ใช้ทำนองเพลงเชิดฉิ่งในขั้นตอนที่ 1-3 และใช้ทำนองเพลงรัวในขั้นตอนที่ 4 ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดง กระบวนท่ารำประกอบด้วยการใช้อาวุธคือคันศรและลูกศร ผู้แสดงเป็นตัวเอกของเรื่องหรือพระเอกของเรื่อง ซึ่งต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือในการแสดง ผู้แสดงแต่งกายตามลักษณะของตัวละคร ปัจจุบันการแสดงรำเชิดฉิ่งแผลงศรอยู่ในสถานะที่เสี่ยงต่อการสูญหายเนื่องจากขาดผู้สืบทอด จึงสมควรแก่การอนุรักษ์และสืบทอดให้กับชนรุ่นหลัง เนื่องจากเป็นการแสดงที่บ่งบอกถึงภูมิปัญญาของนาฏศิลปินท้องถิ่น

คำสำคัญ: เชิดฉิ่งแผลงศร, คณะสำเนียง ป่าโมก, การรำเดี่ยว

บทนำ

ภูมิปัญญาท้องถิ่น คือ ความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์และความเชื่อในการแก้ไขปัญหา หรือการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในท้องถิ่น โดยอิงจากบริบทของสภาพแวดล้อมที่ตนอาศัยอยู่ มีการทดลอง ปรับใช้ และสั่งสมประสบการณ์จนเกิดการตกผลึกเป็นองค์ความรู้ มีลักษณะเป็นทั้งแบบนามธรรม เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียน วรรณกรรม กฎเกณฑ์และปรัชญาในการใช้ชีวิต รวมถึงสัญลักษณ์และความหมายของสิ่งต่าง ๆ แบบรูปธรรม เช่น ข้าวของเครื่องใช้ในการดำรงชีวิตและการประกอบอาชีพ

ยารักษาโรค ศิลปะการขับร้อง ดนตรี ฟ้อนรำ เป็นต้น สืบทอดกันโดยสถาบันต่าง ๆ เช่น ครอบครัว ชุมชน วัด และสถานศึกษาทั้งภาครัฐและภาคเอกชน เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นถึงความเฉลียวฉลาดในการใช้ชีวิต ประวัติความเป็นมาของท้องถิ่น และการปรับตัวตามยุคสมัย

รำเชิดฉิ่งเป็นการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งสำหรับใช้แสดงบทบาทสำคัญต่าง ๆ ของตัวละครในการแสดงละครรำ ซึ่งเป็นภูมิปัญญาทางศิลปะการแสดงอย่างหนึ่ง ปรากฏหลักฐานการมีอยู่ทั้งในวรรณกรรม คำบอกเล่า และชุดการแสดงต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ อาทิ การรำเชิดฉิ่งเพื่อแสดงบทบาทการเดินทางทางอากาศ เช่น รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ ในการแสดงละครเรื่องอุณรุท การรำเชิดฉิ่งเพื่อตัดดอกไม้และการรำเชิดฉิ่งเพื่อลักพาตัว เช่น รำเชิดฉิ่งตัดดอกลำเจียก และรำเชิดฉิ่งหย้าหรันลักนางเกนหลง ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา การรำเชิดฉิ่งเพื่อฆ่าตัวตายและการรำเชิดฉิ่งเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ เช่น รำเชิดฉิ่ง สีดาผูกศอ และรำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ ในการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ การรำเชิดฉิ่งเพื่อแผลงศรไปยังเป้าหมาย เช่น รำเชิดฉิ่งศรทระนง รำเชิดฉิ่งศรประจัญ ในการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ และรำเชิดฉิ่งแผลงศร ในการแสดงละครของคณะละครสำเนียงป่าโมก เป็นต้น

คณะละครสำเนียง ป่าโมก เป็นคณะละครรำในอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง มีประวัติความเป็นมายาวนานและได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีต การรำเชิดฉิ่งแผลงศรเป็นการแสดงรำเดี่ยว ตัวพระที่คณะละครสำเนียง ป่าโมก ใช้แสดงบทบาทการแผลงศรของตัวละครเอกหรือพระเอก โดยผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรที่ยังคงประกอบอาชีพด้วยการแสดงละครอยู่นั้น มีเพียง นางบุญเตือน เฉลยโชติ ผู้จัดการดูแลคณะเพียงผู้เดียว จากจำนวนนักแสดงทั้งหมดที่เหลืออยู่เพียง 3 ท่าน เนื่องจากชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงความนิยมในสิ่งบันเทิงที่หลั่งไหลเข้ามาตามกระแสของโลกาภิวัฒน์ ส่งผลให้ละครได้รับความนิยมน้อยลง ศิลปินหลายท่านจึงจำต้องผันตัวเองไปประกอบอาชีพอื่นที่สร้างรายได้มากกว่า กอปรกับเมื่อเวลาผ่านไปศิลปินบางท่านเริ่มมีอายุมากขึ้นหรือเสียชีวิต เยาวชนรุ่นใหม่เริ่มให้ความสนใจในการแสดงละครน้อยลง การฝึกหัดละครที่เคยเป็นกิจวัตรที่เข้มงวดในอดีต จึงต้องปรับเปลี่ยนวิธีการฝึกหัดไปตามกาลเวลาด้วย แม้ว่า

จะมีเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่ให้ความสนใจ แต่ก็ไม่สามารถเข้ารับการฝึกหัดอย่างจริงจังได้ด้วยภาระหน้าที่ทางการศึกษาและการประกอบอาชีพเพื่อดำรงชีวิต องค์ความรู้ต่าง ๆ จึงมิได้ถูกนำมาถ่ายทอดและเริ่มเลือนหายไปจากความทรงจำ หากภาครัฐไม่อนุรักษ์ ส่งเสริม หรือเก็บรวบรวมองค์ความรู้ต่างไว้ องค์ความรู้เหล่านี้ย่อมสูญหายไปในที่สุด

ประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก

คณะละครสำเนียง ป่าโมก ตั้งอยู่ ณ บ้านเลขที่ 138 หมู่ 3 ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ผู้ก่อตั้งคณะคือ นางสำเนียง เมืองแก้ว เป็นผู้ได้รับการฝึกหัดละครจากครูละครในพื้นถิ่นอ่างทอง ชื่อแม่ครูบุญ ตระกูลพุ่ม ต่อมาได้เรียนละครกับแม่ครูแช่ม จิตตเสวี ครูละครพื้นถิ่นอีกท่านหนึ่ง ที่บ้านตลาดกรวด อำเภอเมืองอ่างทอง ซึ่งครูละครผู้นี้เป็นภรรยาของ หลวงคนธรรพวาที (จ่าง จิตตเสวี) นักดนตรีไทย บ้านคลองบางพรม บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ต่อมานางสำเนียง เมืองแก้ว ได้ก่อตั้งคณะละครของตนเองขึ้น (กนก คล้ายมุข และคณะ, 2550: 46) โดยมีตนเป็นผู้ฝึกหัดและมีน้าสาวคือ นางฟุ้ง ซึ่งเคยเป็นเจ้าของคณะละครคณะหนึ่งที่เคยมีชื่อเสียงในอำเภอป่าโมก ต่อมาเมื่ออายุมากขึ้นจึงผันตัวมาช่วยกิจการละครของนางสำเนียงผู้เป็นหลานสาว โดยผลงานการแสดงที่ถ่ายทอดไว้ เช่น กระบวนการรำถวายมือ หรือที่เรียกว่า “รำเพลงช้าเพลงเร็ว” เป็นต้น และยังมีน้องสาวของนางสำเนียง เมืองแก้ว คือ นางสำเริง เมืองแก้ว มาช่วยฝึกหัดด้วย

การแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก มีรูปแบบการแสดง 2 รูปแบบ คือ แบบละครที่เรียกว่า “ตีกรับ รับบท” มีการใช้เพลงร่ายเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ผู้แสดงจะต้องตีกรับและช่วยกันร้องเพลงเป็นลูกคู่ในขณะที่ยังไม่ได้ออกแสดง และอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “ละครพันทาง” หมายถึงการแสดงละครปนลิเก คือ การนำเอาเพลงราชนิเกลิงที่ใช้ในการแสดงลิเกมาขับร้องแสดงบทบาท โดยบทราชนิเกลิงส่วนใหญ่เป็นบทที่ประพันธ์ขึ้นโดยนายหอมหวล นาคศิริ ศิลปินลิเกผู้มีชื่อเสียง เนื่องจากพี่สาวของนางฟุ้ง คือ นางชิต ซึ่งมีศักดิ์เป็นป้าของนางสำเนียงเป็นภรรยาของนายหอมหวล จึงทำให้นางสำเนียงและนายหอมหวลมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติจนเกิดเป็นความสนิท

สนมขึ้น โดยนางบุญเตือน เฉลยโชติ ให้ข้อมูลว่า ในสมัยที่ตนยังเด็ก นางสำเนียงเคยพาตนและนางละครคนอื่น ๆ ไปฝึกหัดลิเกอยู่กับนายหอมหวลที่วิกลิเกนานา กรุงเทพมหานคร นานถึง 1 เดือน เมื่อจะกลับอำเภอป่าโมก นางสำเนียงได้ชักชวนนางน้อม ซึ่งเป็นครูลิเก ละคร อยู่ในคณะของนายหอมหวล ให้ไปฝึกหัดนางละครอยู่ที่อำเภอป่าโมกด้วย โดยผลงานการแสดงที่นางน้อมถ่ายทอดไว้ อาทิ การแสดงละครเรื่องราชาธิราช จับความตั้งแต่ราชทูตจีนถือสาสน์มาถวายพระเจ้าอังวะ จนถึงสมิงพระรามหนีเมีย การแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน จับความตั้งแต่พระไวยรับรับสั่งสมเด็จพระพันวษาออกไปรบกับทัพมอญ จนถึงพระไวยแตกทัพ การแสดงละครเรื่องอิเหนา จับความตั้งแต่วิหยาสะกำหลงรูปบุษบา จนถึงอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา รวมถึงฝึกหัดระบำ รำ ฟ้อน เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เป็นต้น และต่อมานางน้อมยังได้ชักชวนครูละครคนอื่น ๆ ให้มาช่วยนางสำเนียงฝึกหัดละคร เช่น หม่อมสายหยุด ซึ่งมาช่วยถ่ายทอดบทบาทการแสดงละครเรื่องสุวรรณหงส์ จับความตั้งแต่พระสุวรรณหงส์และนางเกศสุริยงเดินทางกลับเมืองไอยรัตน์ จนถึงม้าและยักษ์กุมภณฑ์จับนางเกศสุริยงปลอมเป็นต้น นอกจากนี้ยังมีครูละครสำคัญที่นางสำเนียงชักชวนมาจากที่อื่น ๆ เช่น นางมาลี ครูผู้ฝึกหัดลิเกอยู่ที่โรงเรียนวัดสระแก้ว ซึ่งได้ถ่ายทอดการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน จับความตั้งแต่พลายบัวพบนางแว่นแก้วจนถึงรบพลายยง เป็นต้น อีกทั้งบุตรสาวของนางสำเนียงยังเป็นผู้ที่มีบทบาทในการนำเอาระบำ รำ ฟ้อนต่าง ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากการเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนแบบมีคำร้อง ฟ้อนม่านมงคล มาถ่ายทอดต่อ และเป็นผู้นำเอานิทานต่างประเทศ เรื่อง ซินเดอร์เรลล่า มาให้นางสำเนียงประพันธ์บทขึ้นสำหรับใช้แสดงละครด้วย

ต่อมานางสำเนียงมีอายุมากขึ้นจึงมอบกิจการให้นางบุญเตือน เฉลยโชติ ผู้เป็นศิษย์และหลานสะใภ้รับผิดชอบดูแลต่อ โดยนางบุญเตือน เฉลยโชติ ยังคงรับงานแสดงต่าง ๆ ทั้งปี่พาทย์ ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ตัดเย็บ และปักเครื่องแต่งกายละคร โดยมีนางละครที่ยังเหลืออีก 2 ท่าน คือ นางมาราตี เฉลยโชติ และนางกุหลาบ เงินท้วม ร่วมกันสืบทอดภูมิปัญญาทางการแสดงละครจากคนรุ่นก่อนมาจนถึงทุกวันนี้

ประวัติความเป็นมาและการสืบทอดการแสดงรำเดี่ยวชุดเชิดฉิ่งแผลงศร

รำเชิดฉิ่งแผลงศรเป็นกระบวนท่ารำตัวพระของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ที่มีความงดงามแปลกตาอีกชุดหนึ่ง นางบุญเตือน เฉลยโชติ ได้จดจำกระบวนท่ารำจากการได้เห็นนางละครรุ่นพี่ฝึกซ้อมและออกแสดงในขณะที่ตนอยู่ในวัยเด็ก เพราะในอดีตการฝึกหัดละครภายในคณะละครสำเนียง ป่าโมกนั้น แม้ว่าการถ่ายทอดบทบาทต่าง ๆ ครูผู้สอนจะคัดเลือกผู้แสดงจากฝีมือและบุคลิกเฉพาะตัวจริง แต่การฝึกซ้อมนั้นผู้ที่ไม่ได้รับคัดเลือกจะต้องร่วมฝึกซ้อมด้วย เพราะเมื่อใดที่ผู้รับบทบาทนั้น ๆ เกิดมีกิจธุระ หรือเจ็บป่วยล้มตาย จะได้มีผู้แสดงแทนบทบาทดังกล่าว ซึ่งต่อมาเมื่อนางบุญเตือน ได้ฝึกหัดละครจนสามารถออกแสดงได้ และนางละครบางส่วนแต่งงานมีครอบครัว ย้ายที่อยู่ หรือหันไปประกอบอาชีพอื่นมากขึ้น นางบุญเตือน เฉลยโชติ จึงได้รับมอบหมายให้แสดงในบทบาทต่าง ๆ และนำกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรที่จดจำจากประสบการณ์วัยเด็กมาใช้ในการแสดงของตนต่อมา แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ไม่สามารถสืบค้นได้ว่า ศิลปินท่านใดเป็นผู้ประดิษฐ์หรือนำมาถ่ายทอดให้กับคณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยนางบุญเตือนให้ข้อมูลว่า เท่าที่จำความได้ ตั้งแต่ตนสมัครเข้ามาเป็นนางละครรุ่นเล็กฝึกหัดการแสดงระบำ รำ ฟ้อน สำหรับแสดงหน้าม่านชุดต่าง ๆ ตนก็เห็นนางละครรุ่นพี่ในคณะสามารถรำเชิดฉิ่งแผลงศรกันได้แล้ว และเนื่องจากในเวลานั้นตนยังเด็กจึงไม่ทันคิดที่จะถามเอาไว้ซึ่งเป็นความเสียดายอย่างยิ่ง (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ก)

ลำดับขั้นตอนการแสดง

เชิดฉิ่งแผลงศรมีลำดับขั้นตอนการแสดงซึ่งอาจแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ตัวละครแต่งกายให้เกิดความรัดกุมในการใช้อาวุธ ขั้นตอนที่ 2 ตัวละครหาเป้าหมายในการแผลงศร ขั้นตอนที่ 3 ตัวละครน้าวศรเพื่อเตรียมแผลงศรไปที่เป้าหมาย และขั้นตอนที่ 4 ตัวละครแผลงศรไปที่เป้าหมาย

เพลงและบทร้องประกอบการแสดง

รำเชิดฉิ่งแผลงศรใช้เพลงทั้งหมด 2 เพลง แบ่งตามลำดับขั้นตอนการแสดง ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1-3 ใช้เพลงเชิดฉิ่ง และขั้นตอนที่ 4 ใช้เพลงรัว หากเป็นกรณีที่นำรำเชิดฉิ่งแผลงศรประกอบการแสดงละครอาจมีการขับร้องเพลงก่อนการรำ ซึ่งบทที่ใช้นั้นจากการสอบถามพบว่าในการแสดงละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัยจะมีบทร้องกำหนดไว้ แต่ปัจจุบันไม่มีนักแสดงคนใดทั้งภายในคณะและคณะอื่น ๆ จำได้ ส่วนในการแสดงละครเรื่องลักษณวงศ์และโกมินทร์นั้น เนื่องจากเป็นการจดจำเนื้อเรื่องและนำมาแสดงสืบต่อกันมา บทที่ใช้ขับร้องจึงเป็นบทที่เกิดจากการด้นกลอนทันทีในขณะทำการแสดง ทำนองเพลงที่ใช้ในการขับร้องมิได้กำหนดทำนองเพลง แล้วแต่ความสามารถในการขับร้องและทำนองเพลงที่คิดขึ้นได้ในเวลานั้น (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ข) เช่น บทของพระลักษณวงศ์ที่ตั้งสัตย์อธิษฐานก่อนแผลงศรไปยังพระอินทร์แปลง จากการสังเกตการณ์การแสดง ณ วิหารหลวงพ่อแก้ว ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2564 พบว่ามีบทร้องดังนี้

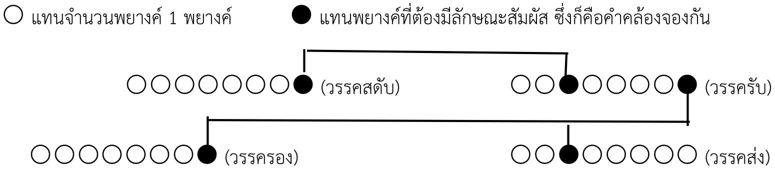
-ร้องเพลงปีนตลิ่งนอก-

พระกุมารตั้งสัตย์กับเทวา (รับ)	แผลงศรหมายจะฆ่า (หมายว่าจะฆ่า) ท้าวโกสีย์ (รับ)
แม้นเป็นองค์เทวาดังว่านี้	ตัวเรานี้เป็นมาลา (เป็นมาลา) เข้าสวมคอ

-ปี่พาทย์รับเพลงปีนตลิ่งนอก (ตัวละครพูดคลอกับปี่พาทย์) ออกเพลงรัว-

-ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดฉิ่งออกเพลงรัว-

หลังจากจบการบรรเลงเพลงรัวซึ่งเป็นขั้นตอนที่ตัวละครแผลงศรไปที่เป้าหมายแล้ว ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงต่อตามบทบาทของตัวละคร เช่น ในการแสดงละครเรื่องลักษณวงศ์ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเชิดกลองต่อจากเพลงรัว เพราะตัวละครคือพระลักษณวงศ์และท้าววิรุญมาศจะต้องรบสู้และติดตามไล่ล่ากันต่อไป เป็นต้น ทั้งนี้ฉันทลักษณ์ของบทกลอนที่ผู้แสดงด้นพบว่ามีรูปแบบเป็นกลอนบทละคร ซึ่งมีลักษณะเดียวกับกลอนแปด หรือที่เรียกกันว่า “กลอนสุภาพ” หรือ “กลอนตลาด” มีฉันทลักษณ์ดังนี้



แผนผังที่ 1 แผนผังแสดงฉันทลักษณ์ของกลอนบทละครหรือกลอนแปด

กลอนในแต่ละวรรคสามารถมีจำนวนพยางค์ได้ตั้งแต่ 6-9 พยางค์ โดยพยางค์สุดท้ายของวรรคสดับจะต้องสัมผัสกับพยางค์ที่ 3 หรือสัมผัสกับพยางค์ใดก็ได้ตั้งแต่พยางค์ที่ 1-5 ของวรรครับ และพยางค์สุดท้ายของวรรครับ จะต้องสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรครอง และพยางค์ที่ 3 หรือพยางค์ใดก็ได้ตั้งแต่พยางค์ที่ 1-5 ของวรรคส่ง ทั้งนี้ถ้าเป็นการเริ่มจับเรื่องขึ้นใหม่ วรรคสดับมักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า “มาจะกล่าวบทไป” เช่น “มาจะกล่าวบทไปถึงนางอดูลยักษี” เป็นต้น ถ้าเป็นการเริ่มกล่าวถึงบทบาทของตัวละครใดตัวละครหนึ่งที่มิใช่การจับเรื่องขึ้นมาใหม่ หากเป็นตัวละครสูงศักดิ์นิยมใช้ “เมื่อนั้น” ถ้าต่ำศักดิ์กว่านิยมใช้ “บัดนั้น” เช่น “เมื่อนั้น บุษบาเยาวยอดเสน่หา” และ “บัดนั้น ศุภลักษณ์ผู้มีอัชฌาสัย” เป็นต้น ทั้งนี้การขึ้นต้นวรรคสดับด้วยคำทั้ง 4 คำที่กล่าวมา พยางค์สุดท้ายไม่บังคับว่าต้องสัมผัสกับพยางค์ในวรรครับและบางทีอาจใช้คำเพียง 2-3 พยางค์ เช่น “โฉมเฉลา” “มาถึง” “ฟังว่า” “จนจิต” “คิดได้” เช่น “โฉมเฉลา ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี” เป็นต้น

วงดนตรีประกอบการแสดง

รำเชิดฉิ่งแผลงศรใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือที่เรียกกันภายในคณะละครสำเนียง ป่าโมก ว่า “เครื่องห้า” ซึ่งมีเครื่องดนตรี คือ ระนาด ฆ้องวง ปี่ ฉิ่ง ตะโพน และกลองทัดในการบรรเลง ปัจจุบันไม่ได้ใช้ปี่ในการบรรเลงประกอบการแสดงเหมือนก่อน เนื่องจากนักดนตรีที่เคยร่วมงานกันมาได้เสียชีวิตลง และการแสดงในบางครั้งมิได้มีอัตราว่าจ้างที่พอจะจ้างนักดนตรีจากที่อื่นมาได้ เช่น จากการสังเกตการณ์การแสดงละครแก้

JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
Vol.10 No.1 (January - June 2022)

บน ณ วิหารหลวงพ่อแก้ว ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทองนั้น พบว่า ใช้เพียงระนาดเอก ตะโพน และฉิ่งหรือฉาบเท่านั้น ดังภาพที่ 1

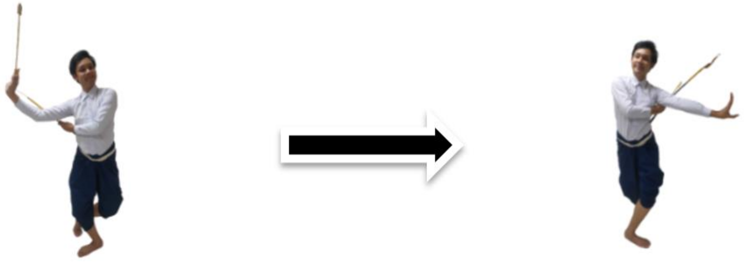
ภาพที่ 1 เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้า (วงปี่พาทย์เครื่องห้า, 2565)

กลวิธีในการรำ

จากการที่ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรจากนางบุญเตือน เฉลยโชติ พบว่า รำเชิดฉิ่งแผลงศรประกอบด้วยท่ารำทั้งหมด 13 ท่า ตามลำดับ ได้แก่ 1) ท่านุ่งผ้า 2) ท่าบังพระสุริยา 3) ท่าเปลื้องมือ 4) ท่าป้องหน้า 5) ท่าตระเวนเวหาจีบคว่ำ 6) ท่ารวมมือ 7) ท่าผาลาเพียงไหล่ 8) ท่าช้านางนอนแขนตึง 9) ท่าสอดสร้อยมาลา 10) ท่าถือคันศรขัดหลัง 11) ท่าดึงลูกศร 12) ท่าน้าวศร 13) ท่าแผลงศร และ 14) ท่าพาดศร โดยท่ารำทั้ง 14 ท่า แบ่งออกตามลักษณะของท่ารำได้ดังนี้

1. ท่าหลัก เป็นท่าที่สำคัญที่สุด ซึ่งเลือกใช้เพียงท่าเดียวในจำนวนท่ารำที่คัดเลือกไว้หลายท่า เป็นท่าที่ให้ความหมายเหมาะสมที่สุด ในกรณีที่นำท่าอื่นมาทดแทนท่าหลัก ท่าสำรองที่นำมาใช้แทนมักเรียกว่า “ท่ารอง” ซึ่งมีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่

1) ท่านุ่งผ้า 2) ท่าบังพระสุริยา 3) ท่าเปลื้องมือ 4) ท่าป้องหน้า 5) ท่าผาลาเพียงไหล่ 6) ท่าช้านางนอนแขนตึง 7) ท่าสอดสร้อยมาลา 8) ท่าถือคันศรขัดหลัง 9) ท่าดึงลูกศร 10) ท่าน้าวศร 11) ท่าแผลงศร และ 12) ท่าพาดศร ผู้เขียนขอยกตัวอย่างกลวิธีในการรำ คือ ท่าถือคันศรขัดหลัง เป็นท่ารำอยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 3 ของการแสดง มือขวาของผู้รำถือลูกศรตั้งเป็นวงบน มือซ้ายถือคันศรลอดใต้แขนซ้าย ปลายศรด้านล่างเฉียงเป็นแนวทแยงเข้าหาตัว เท้าขวาก้าวไขว้ เอียงซ้าย และขยั่นเท้าเรียง หมุนตัวไปทางซ้าย เมื่อผู้รำเปลี่ยนทิศในการรำไปเป็นทิศตรงข้ามแล้ว ผู้แสดงขยั่นเท้าเรียงขึ้น-ลง-ขึ้น เปลี่ยนการเอียงศีรษะไปตรงกันข้ามกับทิศทางที่ขยั่นเท้า จากนั้นยักตัวตามจังหวะและรำซ้ำตั้งแต่ต้นอีกครั้ง โดยเปลี่ยนอาวุธในมือสลับข้างกันด้วย (ท่าที่ 1) ซึ่งท่ารำท่านี้ นางบุญเตือน ได้ถ่ายทอดท่ารำอีกแบบไว้สำหรับ กรณีที่ผู้รำสลับอาวุธในมือไม่ถนัด คือ ปรับจากการถืออาวุธสองมือเป็นการรวบอาวุธไว้ในมือเดียว จึงจัดได้ว่าท่าถือศรขัดหลังแบบที่ 2 นั้น เป็นท่ารองจากท่าที่ 1 (ท่าที่ 2) ดังภาพที่ 2



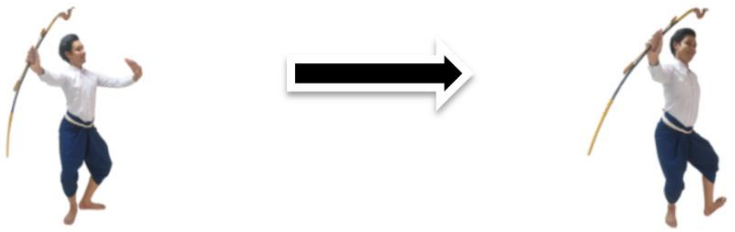
1) ท่าถือคันศรขัดหลังแบบที่ 1 2) ท่าถือคันศรขัดหลังแบบที่ 2

ภาพที่ 2 ท่าถือศรขัดหลังแบบที่ 1 และท่าถือศรขัดหลังแบบที่ 2

2. ท่าเดี่ยว หมายถึง ท่าที่ปฏิบัติเพียงครั้งเดียว ถ้าจะใช้ท่าเดิมซ้ำอีกครั้ง จะทิ้งระยะห่างพอควร มีทั้งหมด 4 ท่า ได้แก่ 1) ท่าบังพระสุริยา 2) ท่าเปลื้องมือ 3) ท่าป้องหน้า และ 4) ท่าผาลาเพียงไหล่ ผู้เขียนขอยกตัวอย่างกลวิธีในการรำท่าเดี่ยว ดังนี้

2.1 ท่าบังพระสุริยา และท่าเปลื้องมือ เป็นท่ารำต่อเนื่องกัน อยู่ในกระบวนท่ารำที่เรียกว่า “รำร่าย” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร โดยอยู่ใน

ลำดับขั้นตอนที่ 2 ของการแสดง นายชวลิต สุนทรานนท์ ให้ข้อมูลว่า คำว่า “รำร่าย” เป็นภาษาเรียกในกลุ่มศิลปินด้วยกัน หมายถึงการรำท่าบังพระสุริยา ต่อด้วยท่าเปลื้องมือ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นกระบวนท่ารำ และการจบกระบวนท่ารำ (ชวลิต สุนทรานนท์, 2565) ทั้งนี้ท่ารำทั้งสองท่าจัดอยู่ในประเภทของท่าหลักด้วย ดังภาพที่ 3



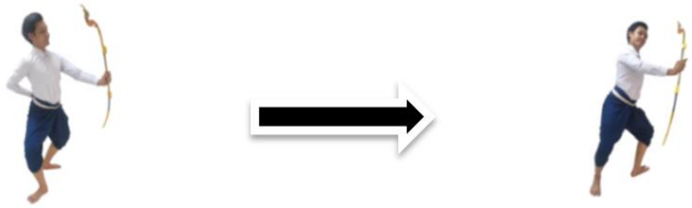
1) ท่าบังพระสุริยา 2) ท่าเปลื้องมือ

ภาพที่ 3 ท่าบังพระสุริยาและท่าเปลื้องมือ

2.2 ท่าป้องหน้า อยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 2 ของการแสดง จัดเป็นท่าเดี่ยวและท่าหลัก นางบุญเตือน เฉลยโชติ ให้ข้อมูลว่า ท่าป้องหน้านั้นเป็นการแสดงบทบาทของตัวละครในการมองหาเป้าหมายในการแผลงศร ท่ารำท่านี้ผู้รำยกเท้าซ้าย ย่อเข่าขวา น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา มือขวาถือศร ทำท่าผาลาสั้น มือซ้ายจีบป้องหน้า ยักตัวตามจังหวะ ท่ารำท่านี้ สายตาผู้รำต้องมองลอดมือจีบไปที่ผู้ชม หรือที่เป้าหมาย จึงจะเกิดความสวยงามและสมบทบาท ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 ท่าป้องหน้า

3. ท่าคู่ หมายถึง ท่ารำที่มีจำนวนครั้งในการปฏิบัติเป็นจำนวนคู่ อาทิ 1 คู่ 2 คู่ 3 คู่ เช่น เปลี่ยนจากขวามาซ้าย ซ้ายมาขวา หลังมาหน้า หน้ามาหลัง เป็นต้น โดยในการรำเชิดฉิ่งแผลงศรปรากฏท่าคู่ 1 ท่า คือ ท่านุ่งผ้า อยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 1 ของการแสดง นอกจากเป็นท่าคู่แล้วยังจัดอยู่ในประเภทของท่าหลักด้วย ลักษณะของท่ารำนี้มือข้างหนึ่งของผู้รำจะแตะลงบนผ้านุ่งในตำแหน่งที่เรียกว่า “กระเบนเหน็บ” คือตำแหน่งกลางลำตัวด้านหลังเหนือสะโพก ซึ่งเป็นบริเวณที่ผู้นุ่งโจงกระเบนจะรวบชายผ้านุ่งลอดใต้ขาและเหน็บชายผ้าลงในขอบเอว คล้ายกับกิริยาของคนในชีวิตประจำวันที่มักจะดึงและเหน็บหางกระเบนของตนให้แน่น เพื่อความรัดกุมในการประกอบกิจวัตรบางอย่าง โดยนายชวลิต สุนทรานนท์ ให้ข้อมูลว่าท่านุ่งผ้ายังเป็นท่าที่ปรากฏในการแสดงนาฏกรรมของหลวง เช่น รำเชิดฉิ่งศรทระนง เป็นต้น (ชวลิต สุนทรานนท์, 2564) ดังภาพที่ 5



1) ท่านุ่งผ้าครั้งที่ 1 2) ท่านุ่งผ้าครั้งที่ 2

ภาพที่ 5 ท่านุ่งผ้า

4. ท่าเชื่อม หมายถึง ท่ารำที่อยู่ระหว่างท่าหลักแต่ละท่า มีหน้าที่ช่วยเรียงร้อยท่าหลักให้ติดต่อกันจนจบ โดยในการรำเชิดฉิ่งแผลงศรปรากฏท่าเชื่อม 3 ท่า ดังนี้

4.1 ท่าตระเวนเวหาจีบคว่ำและท่ารวมมือ เป็นท่ารำที่รำต่อกันเพื่อเชื่อมท่าป้องหน้าและท่าผาลาเพียงไหล่เข้าด้วยกัน อยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 2 ของการแสดง กล่าวคือ เมื่อผู้รำปฏิบัติท่าป้องหน้าจนหมดจังหวะแล้ว (ท่าที่ 1) ผู้แสดงก้าวเท้าซ้ายพร้อมกับเลื่อนมือขวาขึ้นเป็นวงบัวบาน มือซ้ายที่จีบป้องหน้า เหยียดแขนลงจีบคว่ำแขนตึง เหมือนท่าตระเวนเวหา แต่เปลี่ยนมือที่ตั้งวงแขนตึง เป็นจีบคว่ำ พร้อมกับหมุน

ตัวไปทางซ้าย (ท่าที่ 2) จากนั้นก้าวเท้าขวา พร้อมกับมือซ้าย คลายจีบและตั้งขึ้นเป็นวงอยู่ระดับอก มือขวาถือคันศรหักข้อมือเข้าตัวเหมือนจีบเข้าอก ดังภาพที่ 6

1) ท่าป้องหน้า 2) ท่าตระเวนเวหา 3) ท่ารวมมือ 4) ท่าผาลาเพียงไหล่

ภาพที่ 6 แสดงการท่าเชื่อมท่ารำระหว่างท่าป้องหน้าและท่าผาลาเพียงไหล่ด้วยท่าตระเวนเวหาและท่ารวมมือ

4.2 ท่าช้านางนอน เป็นท่าเชื่อมระหว่างท่ากินนรรำและท่าสอดสร้อยมาลา อยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 2 ของการแสดง เมื่อผู้รำทำท่ากินนรรำ โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบยาว ยืนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ย่อตัว และหมุนไปทางซ้ายมือ เพื่อเปลี่ยนทิศในการรำแล้ว (ท่าที่ 1) ผู้รำใช้เท้าขวาก้าวข้าง พร้อมกับสูดเท้าซ้ายรวมกับเท้าขวา มือซ้ายจีบสั้น แขนเหยียดตึง มือขวาจีบชายพก ม้วนมือและพลิกออกเป็นท่าช้านางนอนแขนตึง (ท่าที่ 2) จากนั้นผู้รำย้อนตัว พร้อมกับม้วนมือซ้ายออกเป็นวงบน มือขวาพลิกขึ้นเป็นจีบชายพก กระดกเสี้ยวเท้าขวา (ท่าที่ 3) ดังภาพที่ 7

1) ท่ากินนรรำ 2) ท่าช้านางนอน 3) ท่าสอดสร้อยมาลา

ภาพที่ 7 แสดงการท่าเชื่อมท่ารำระหว่างท่ากินนรรำและท่าสอดสร้อยมาลาด้วยท่าช้านางนอน

5. ท่าซ้ำ หมายถึง การใช้ท่าเดียวกันกับที่รำมาแล้วครั้งหนึ่ง เมื่อจะทวนท่าซ้ำของเดิม จะใช้วิธีการรำเหมือนของเดิมทุกประการ โดยการรำเชิดฉิ่งแผลงศรปรากฏท่ารำที่เป็นท่าซ้ำ ได้แก่ 1) ท่าช้านางนอนแขนตึง 2) ท่าสอดสร้อยมาลา 3) ท่าถือคันศรขัดหลัง 4) ท่าดึงลูกศร 5) ท่าน้าวศร 6) ท่าแผลงศร และ 7) ท่าพาดศร ผู้เขียนขอยกตัวอย่างท่าซ้ำ คือ ท่าหยิบลูกศร ท่าน้าวศร ท่าแผลงศร และท่าพาดศร ท่ารำทั้งสี่ท่านี้เป็นทั้งท่าหลักและท่าซ้ำ เป็นท่ารำที่ปฏิบัติต่อเนื่องกัน อยู่ในลำดับขั้นตอนที่ 3 ของการแสดง เริ่มจากท่าหยิบลูกศร มือขวาผู้รำ จีบมือจับลูกศร มือซ้ายถือคันศรตั้งวง ยืนเท้าซ้าย ย่อเข่า เท้าขวาวางส้น เหยียดขาตึง กดตัวลงให้มาก ตามองไปที่ลูกศร (ท่าที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นยืนเท้าขวา ย่อเข่า เท้าซ้ายวางส้น เหยียดขาตึง มือซ้ายตึงแขนระดับไหล่ มือขวานำลูกศรพาดบนคันศร ให้ลูกศรขนานกับพื้นเป็นเส้นตรง กดตัวลงให้มาก สายตาเพ่งไปที่เป้าหมาย ทำความรู้สึกเหมือนกำลังน้าวสายธนูอย่างเต็มแรง (ท่าที่ 2) จากนั้นยกขาที่วางส้นขึ้น แล้วก้าวเท้าลงพร้อมกับเผ่นตัวขึ้น เท้าอีกข้างกระดกเสี้ยว มีลักษณะเหมือนอาการของคนที่เมื่อแผลงศรออกไป ลำตัวจะโยนไปข้างหน้าเล็กน้อย โดยในขั้นตอนนี้ เป็นการแผลงแบบที่เรียกว่า “แผลงหลอก” คือเหมือนจะแผลงศรออกไป แต่ไม่ได้แผลงออกไปจริง จากนั้นหมุนด้วยขาข้างเดียวไปด้านตรงกันข้าม เท้าที่กระดกเสี้ยวก้าวไขว้ ขยั่นเท้าเรียงขึ้น - ลง - ขึ้น และหยุดยืนเท้าไขว้ ยักตัวตามจังหวะเพลง มือทั้งสองข้างยังคงอยู่ในท่าเดิม และรำซ้ำตั้งแต่ท่าแรกอีกครั้ง โดยสลับทำตรงกันข้าม (ท่าที่ 5 - 8) ดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 ท่าดึงศร น้าวสาย และหาเป้าหมายในการแผลงศร

JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
Vol.10 No.1 (January - June 2022)

อนึ่ง การรำเชิดฉิ่งแผลงศร การใช้จังหวะในการปฏิบัติท่ารำแต่ละท่า ไม่มีการกำหนดจำนวนแน่นอน เนื่องจากขึ้นอยู่กับผู้รำที่ต้องพิจารณาจากกลุ่มผู้ชมและเวลาที่เจ้าภาพกำหนดเป็นหลัก เพื่อให้เกิดความเหมาะสม เช่น ในลำดับขั้นตอนที่ 1-3 ของการแสดง ซึ่งเป็นการรำประกอบเพลงเชิดฉิ่งนั้น ถ้าเวลาในการแสดงมีมาก และผู้ชมนิยมชมละครที่มีกระบวนท่ารำงดงาม การรำเชิดฉิ่งแผลงศรในครั้งนั้นจะรำอย่างประณีต การเปลี่ยนท่ารำจะเป็นไปอย่างไม่รีบร้อน แต่ถ้ามีเวลาในการแสดงน้อย ผู้ชมนิยมให้ละครดำเนินเรื่องรวดเร็วทันใจ การรำจะเป็นไปอย่างกระชับ กระบวนท่าแต่ละท่าใช้จำนวนจังหวะในการรำน้อย เป็นต้น เมื่อผู้รำรำจนครบกระบวนท่าแล้ว ผู้รำจะพยักหน้าเป็นสัญญาณให้นักดนตรี นักดนตรีจะบรรเลงเพลงรัว ซึ่งเป็นเพลงในลำดับขั้นตอนที่ 4 ส่วนผู้รำจะรำท่าหยิบลูกศร ท่าน้าวศร และท่าแผลงศรอีกครั้ง โดยในครั้งนี้จะเป็นการแผลงลูกศรออกไปจริง และเมื่อแผลงศรออกไปแล้ว นักดนตรีจะบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อไปตามลำดับเหตุการณ์ของละครที่แสดงในครั้งนั้น

การใช้เวทีและทิศทางในการรำ

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรมีการใช้เวทีและทิศทางในการรำแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบตามบริบทในการแสดงละคร ดังนี้

รูปแบบที่ 1 ผู้แสดงรำแผลงศรไปยังด้านที่ผู้แสดงเป็นตัวละครเป้าหมายยืนอยู่ เช่น ผู้แสดงยืนอยู่ในตำแหน่งที่ 2 และแผลงศรไปยังผู้แสดงเป็นตัวละครเป้าหมาย คือ ตำแหน่งที่ 4 แต่จากการสังเกตการณ์การแสดง ณ วิหารหลวงพ่อแก้ว ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2564 พบว่า ผู้แสดงยืนในตำแหน่งที่ 3 และกระบวนท่ารำในการแสดงครั้งนั้นมีการปรับท่ารำ กล่าวคือ หากผู้แสดงรำจนครบกระบวนท่ารำ ทิศทางในการแผลงศรจะเป็นการแผลงออกนอกเวที จึงต้องลดทอนท่ารำสุดท้ายที่เป็นการรำซ้ำออก เพื่อให้ทิศทางในการแผลงศรไปยังผู้แสดงที่เป็นเป้าหมายเป็นการปรับท่ารำตามสถานการณ์ ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 การใช้เวทีและทิศทางในการรำรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2 ผู้แสดงแผลงศรออกหน้าเวทีเข้าหาผู้ชมการแสดง โดยยืนอยู่ในตำแหน่งที่ 1 เช่น ในการแสดงละครเรื่องโกมินทร์ ที่เป็นการแผลงศรเพื่อลองฤทธานุภาพของศร เป็นต้น ดังภาพที่ 10

ภาพที่ 10 การใช้เวทีและทิศทางในการรำรูปแบบที่ 2

รูปแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

เนื่องจากรำเชิดฉิ่งแผลงศรเป็นการแสดงของตัวเอกในละคร ฉะนั้น การแต่งกายจะเป็นการแต่งกายตามบทบาทของตัวละคร ส่วนใหญ่แต่งกายชุดยืนเครื่องตัวพระ โดยไม่กำหนดสีในการสวมใส่ มีลักษณะเด่นที่กรองศอ สนับเพลาและพาหุรัดที่ใช้ผ้าสีดำปักเพชรและสวมเครื่องประดับเพชร ส่วนเครื่องประดับศีรษะเลือกใช้ตามบทบาทของตัวละครที่แสดง เช่น ถ้าแสดงเป็นพระลักษณวงศ์ในการแสดงละครเรื่องลักษณวงศ์ ซึ่งบทบาทในขณะที่ตัวละครต้องรำเชิดฉิ่งแผลงศรนั้นตัวละครกำลังอยู่ในวัยเด็ก ผู้แสดงจะต้องรวบผมมวยสูง ครอบเกี้ยว ปักปิ่น สวมกระบังหน้า หรือใช้แบบที่ประกอบกันเป็นที่ครอบศีรษะ แต่เนื่องจากเครื่องประดับดังกล่าวได้ชำรุดไปตามกาลเวลา ในปัจจุบันคณะละครสำเนียง ป่าโมก จึงแก้ปัญหา ด้วยการนำมงกุฎชัยมาถอดยอดออก และใช้ผ้าที่มีสีสันสวยงามนำมาจับจีบ ให้โผล่ออกมาแทนยอด เป็นสัญลักษณ์แทนผมจุกของตัวละคร (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ก)

ภาพที่ 11 การแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ผู้แสดงลำดับที่ 1 จากซ้าย สวมมงกุฎยอดชัย ถอดยอดและใช้ผ้าจีบแทนมวยผมจุกของตัวละคร

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

รำเชิดฉิ่งแผลงศรใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ คันศรและลูกศร หากผู้แสดงไม่มีคันศร หรือลูกศร ผู้แสดงอาจใช้คันธนูที่มีสาย และอาจใช้พระขรรค์ หรือดาบแทนลูกศร ปรับใช้ตามสถานการณ์และความเหมาะสมได้ (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ก) ซึ่งการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมกนั้น นางบุญเตือน อธิบายว่า เมื่อแสดงถึงฉากที่จะต้องมีการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ ผู้แสดงที่รับผิดชอบบทนั้น ๆ หรือผู้แสดงคนอื่นที่รู้บท จะนำอุปกรณ์มาวางไว้บนเตียงกลางโรงละคร พอถึงบทที่ต้องใช้อุปกรณ์ ก็หยิบอุปกรณ์ขึ้นมารำทันที ทั้งนี้จากการสังเกตการณ์การแสดงละครเรื่องลักษณวงศ์ ณ วิหารหลวงพ่อแก้ว ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2564 พบว่า ผู้แสดงเป็นพระลักษณวงศ์ คือ นางบุญเตือน ใช้คันศรและพระขรรค์แทนลูกศร โดยผู้แสดงไม่ได้ถืออุปกรณ์ทั้ง 2 ชิ้นนี้ติดตัว แต่เมื่อถึงบทที่ต้องทำการรำเชิดฉิ่งแผลงศร นางกุหลาบ เงินท้วม ที่แสดงเป็นพระอินทร์แปลง และได้ถือศรและพระขรรค์ออกฉากมาด้วย เป็นผู้ยื่นอุปกรณ์ส่งให้

โอกาสในการแสดง

จากการสัมภาษณ์นางบุญเตือน เฉลยโชติ การรำเชิดฉิ่งแผลงศรสามารถนำไปใช้แสดงบทบาทของตัวละครเอก หรือพระเอกที่ต้องทำการแผลงศรไปยังเป้าหมายต่าง ๆ โดยไม่จำกัดเรื่องที่ใช้แสดง คณะละครสำเนียง ป่าโมก นิยมนำการรำเชิดฉิ่งแผลงศรไปใช้ในการแสดงบทบาทของตัวละครต่าง ๆ ดังนี้ (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ข)

1. ใช้แสดงบทบาทของพระลักษณวงศ์ ในการแสดงละครเรื่องลักษณวงศ์ ที่แผลงศรใส่พระอินทร์แปลง เพื่อเสี่ยงทายว่าเป็นท้าววิรุญมาศ พญายักษ์แห่งเมืองมยุราที่แปลงกายมาตามชิงตัวนางสุวรรณอำภา มารดาของตนหรือไม่

2. ใช้แสดงบทบาทของพระสังข์ศิลป์ชัย จากการแสดงละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย กล่าวคือ พระสังข์ศิลป์ชัย ได้ลักพานางเกสรสุมณฑา ผู้เป็นพระเจ้าอา จากท้าวกุมภัณฑ์

ที่ลักพานางไปเป็นภรรยา จนเกิดการติดตามสู้รบกัน โดยฝ่ายพระสังข์ศิลป์ชัยได้รับชัยชนะ ด้วยการแผลงศรต้องท้าวกุมภัณฑ์สิ้นใจตายในที่สุด

3. ใช้แสดงบทบาทของโกมินทร์ ในการแสดงละครเรื่องโกมินทร์ ที่วันหนึ่งแอบลักลอบเข้าไปในห้องเก็บอาวุธของ “โกสุทัม” ผู้เป็นบิดา เจ้าเมืองกุสินคร และได้แผลงศรลองฤทธานุภาพจากคันศรที่ไม่มีผู้ใดยกได้ จนเกิดแผ่นดินสะเทือนไปทั่วพระนคร

บทสรุป

รำเชิดฉิ่งแผลงศรเป็นภูมิปัญญาทางศิลปะการแสดงที่สืบทอดกันมาในคณะละครสำเนียง ป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง นางบุญเตือน เฉลยโชติ จดจำท่ารำมาจากการได้เห็นและร่วมฝึกซ้อมกับนางละครรุ่นพี่ในวัยเด็ก จากการเก็บข้อมูลไม่สามารถสืบค้นได้ว่าครูละครท่านใดเป็นผู้ประดิษฐ์และนำมาถ่ายทอด แต่จากการศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง พบว่า ในหนังสือ 101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ ผู้เขียนได้กล่าวถึงตัวละครวังสวนกุหลาบท่านหนึ่ง ความว่า “น้อม ประจายะกฤติ แสดงในบทบาทของตัวพระ ยักษ์ เป็นผู้ที่มีฝีมือมากท่านหนึ่ง บทบาทที่เคยแสดง เช่น รามสูร พระพิราพ ท่านผู้นี้เคยเป็นครูโรงเรียนนาฏศิลป์อยู่ระยะหนึ่ง บั้นปลายชีวิต ได้วางรากฐานให้กับลิเกคณะหอมหวนและอื่น ๆ” (กรมศิลปากร, 2555: 99) ซึ่งข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องละครชาตรีในจังหวัดอ่างทองที่ได้ทำการสัมภาษณ์นางทองหล่อ กลิ่นขจร เกี่ยวกับคณะละครสำเนียง ป่าโมก ว่า “ราว พ.ศ. 2510 คณะสำเนียงป่าโมกของนางสำเนียง เมืองแก้ว ได้พัฒนาคณะ โดยเชิญครูละครจากกรมศิลปากรกรุงเทพมหานคร มาสอนให้กับบรรดาศิษย์ในคณะ เช่น แม่ครูน้อย รัตประกิจ แม่ครูรำแพน หม่อมลิ้นจี่ แม่ครูเกสร” (กนก คล้ายมุข และคณะ, 2550: 61) และสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์นางบุญเตือน ที่ให้ข้อมูลว่าตนเกิด ปี พ.ศ. 2498 และฝึกหัดละครตอนอายุ 12 ปี ซึ่งตรงกับ ปี พ.ศ. 2510 ซึ่งเมื่อผู้เขียนนำรูปถ่ายของนางน้อม ประจายะกฤติ และรูปถ่ายของ ม.ล.สายหยุด พยัฆเสนา ที่เป็นตัวละครวังสวนกุหลาบอีกท่านหนึ่งให้นางบุญเตือนดู ก็ได้รับการยืนยันว่ามีเค้าเหมือนกับนางน้อมและหม่อมสายหยุดที่ตนเคยฝึกหัดละครด้วยในอดีต (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564ข) และจากการที่ผู้เขียนได้

ศึกษาประวัติของนางลมุล ยมะคุปต์ ซึ่งเป็นตัวละครวังสวนกุหลาบอีกท่านหนึ่ง จากงานวิจัยเรื่อง “ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์: กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ” ยังพบว่าในรายชื่อชุดการแสดงที่นางลมุลได้รับการถ่ายทอดมาจากวังสวนกุหลาบนั้น มีชุดการแสดงหนึ่งซึ่งหม่อมครูแย้มเป็นผู้ถ่ายทอดให้ ชื่อว่า “เชิดฉิ่งแผลงศร” อีกด้วย (วัชนี เมษะมาน, 2543: 23) จึงอาจเป็นไปได้ว่าการรำเชิดฉิ่งแผลงศรมีที่มาจากสำนักละครวังสวนกุหลาบ โดยการนำเข้ามาของนางน้อมและหม่อมสายหยุด

ในด้านองค์ประกอบการแสดงรำเชิดฉิ่งแผลงศรของคณะละครสำเนียงป่าโมกมีลำดับขั้นตอนการแสดงทั้งหมด 4 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ตัวละครแต่งกายให้เกิดความรัดกุมในการใช้อาวุธ ขั้นตอนที่ 2 ตัวละครหาเป้าหมายในการแผลงศร ขั้นตอนที่ 3 ตัวละครน้าวศรเพื่อเตรียมแผลงศรไปที่เป้าหมาย และขั้นตอนที่ 4 ตัวละครแผลงศรไปที่เป้าหมาย ใช้เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งประกอบการแสดงในลำดับขั้นตอนที่ 1 -3 และใช้เพลงรัว ประกอบการแสดงในลำดับขั้นตอนที่ 4 ในกรณีที่นำมาใช้ในการแสดงละครจะมีการขับร้องก่อนทำการรำเชิดฉิ่งแผลงศร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจเนื้อเรื่องในการแสดงมากขึ้นด้วยวิธีการด้นบท ซึ่งวิธีการด้นบทนี้เป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงอีกทางหนึ่ง แต่เนื่องจากเป็นการคิดแบบปัจจุบันทันด่วน การใช้คำจึงอาจมีคำซ้ำหรือเนื้อหาที่ผิดไปจากความตั้งใจของผู้ด้นบ้าง เช่น พยางค์สุดท้ายในวรรครองและพยางค์ที่ 3 ในวรรคส่ง ในบทร้องของพระลักษณวงศ์ที่ตั้งสัตย์อธิษฐานก่อนแผลงศรไปยังพระอินทร์แปลง จากการสังเกตการณ์การแสดง ณ วิหารหลวงพ่อแก้ว ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2564 ซึ่งเข้าใจว่าผู้ด้นน่าจะมีความมุ่งหมายที่ต้องการสื่อความว่าขอให้ลูกศรของตนนี้กลายเป็นพวงมาลัยเข้าสวมคอ ความว่า

พระกุมารตั้งสัตย์กับเทวา แผลงศรหมายจะฆ่าท้าวโกสีย์
แม้นเป็นองค์เทวาดังว่า**นี้** ตัวเรา**นี้**เป็นมาลาเข้าสวมคอ

แผนผังที่ 2 แผนผังฉันทลักษณ์กลอนบทละคร

สำหรับรูปแบบฉันทลักษณ์ของบทกลอนที่ผู้แสดงด้นนั้นใช้รูปแบบกลอนบทละคร ซึ่งมีการบังคับฉันทลักษณ์เช่นเดียวกับกลอนแปด หรือที่เรียกกันว่า “กลอนสุภาพ” และ “กลอนตลาด” ทำนองเพลงที่ใช้ในการขับร้องขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงจะคิดทำนองขึ้นมาได้ในเวลานั้น ๆ กระบวนท่ารำประกอบด้วยท่ารำทั้งหมดจำนวน 14 ท่า แบ่งตามคุณลักษณะของท่ารำดังภาพที่ 12

ชื่อท่า	คุณลักษณะ	ชื่อท่า	คุณลักษณะ
1) ท่านุ่งผ้า	ท่าหลัก, ท่าคู่	8) ท่าช้านางนอนแขนตึง	ท่าเชื่อม
2) ท่าบังพระสุริยา	ท่าหลัก, ท่าเดี่ยว	9) ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ
3) ท่าเปลื้องมือ	ท่าหลัก, ท่าเดี่ยว	10) ท่าถือคันศรขัดหลัง	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ
4) ท่าป้องหน้า	ท่าหลัก, ท่าเดี่ยว	11) ท่าดึงลูกศร	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ
5) ท่าตระเวนเวหาจีบคว่ำ	ท่าเชื่อม	12) ท่าน้าวศร	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ
6) ท่ารวมมือ	ท่าเชื่อม	13) ท่าแผลงศร	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ
7) ท่าผาลาเพียงไหล่	ท่าหลัก, ท่าเดี่ยว	14) ท่าพาดศร	ท่าหลัก, ท่าซ้ำ

ภาพที่ 12 ตารางแสดงลักษณะท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร

ใสส่วนของวงดนตรีที่ใช้เป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งในอดีตมีเครื่องดนตรีบรรเลงครบทุกชิ้น แต่ปัจจุบันไม่ปรากฏปี่บรรเลงประกอบ เนื่องจากการเสียชีวิตของนักดนตรีในพื้นที่ที่มีประสบการณ์ร่วมแสดงกันมาและอัตราค่าว่าจ้างที่ได้ไม่เพียงพอต่อการว่าจ้างนักดนตรีจากที่อื่น ทั้งนี้ผู้เขียนมีความเห็นว่า แม้ว่าอัตราค่าว่าจ้างละครจะสูงขึ้นแต่การว่าจ้างนักดนตรีจากที่อื่นก็ไม่อาจทำได้ เพราะนักดนตรีที่จะบรรเลงประกอบการแสดงละครได้ดีนั้นต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่าง นอกจากจะจดจำเนื้อเรื่องที่คณะละครใช้แสดงแล้ว นักดนตรีต้องมีความรู้และปฏิภาณในการสังเกตกิริยาการรำและการทำบทบาทของนักแสดงด้วย เช่น ในการรำเพลงเร็วที่ใช้แสดงบทบาทการเดินทางของตัวละครนั้น ถ้าผู้รำยืนรำส่ายอยู่กับที่ หมายความว่า ตัวละครเดินทางมาถึงจุดหมาย หรือผู้รำรำเพลงเร็วจนหมดกระบวนท่าแล้ว นักดนตรีต้องทำเพลงลา เพื่อให้ผู้รำได้ทำบทบาท

ต่อไป หรือในการเจรจาตลก ที่เรียกกันว่า “เล่นกวนมุก” นั้น นักดนตรีโดยเฉพาะผู้ตีตะโพนต้องคอยสังเกตกิริยาและการเจรจาของผู้แสดงตลอดเวลา เพื่อที่จะได้ตีตะโพนล้อกับบทเจรจา เป็นการด้นบทให้ทันท่วงที เพื่อไม่ให้บรรยากาศของการแสดงเงียบเกินไป หรือกรณีที่ตัวละครโต้เถียงกัน มีการใช้คำหยาบ ผู้แสดงอาจไม่พูดคำหยาบออกมาตรง ๆ แต่ใช้การพูดโดยไม่เปล่งเสียง ให้ผู้ชมเดาคำพูดนั้น ๆ ซึ่งผู้เป่าปี่ก็จะต้องรีบอ่านปากนักแสดงและรีบเป่าเลียนเสียงคำหยาบนั้น เพื่อช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้ชมที่ไม่สามารถอ่านปากตัวละครได้ เป็นต้น นอกจากนี้ยังต้องจดจำเพลงได้เป็นจำนวนมาก เพราะการร้องเพลงนั้นบางทีไม่มีการกำหนดเพลงตายตัว การเลือกเพลงขึ้นอยู่กับผู้แสดงเป็นหลักจึงทำให้เห็นได้ว่านักดนตรีที่จะบรรเลงประกอบการแสดงละครได้นั้นต้องใช้ความรู้และประสบการณ์มาก

ในด้านรูปแบบเครื่องแต่งกายเป็นการแต่งกายตามบทบาทของตัวละคร ซึ่งไม่กำหนดสีในการสวมใส่ เครื่องประดับศีรษะ ในกรณีที่ของที่มีอยู่เกิดการชำรุดเสียหายมีการแก้ไข ด้วยการใช้เครื่องประดับศีรษะชิ้นอื่นมาปรับใช้ทดแทนกัน เช่น ใช้มงกุฎชัยถอดยอดและนำผ้าสีจับจีบโผล่ออกมาเป็นผมจุกแทนการรวบผมสูงครอบเกี้ยว ปักปิ่นสวมกระบังหน้า เป็นต้น อุปกรณ์ประกอบการแสดงคือคันศรและลูกศร ในกรณีที่ไม่มีลูกศรสามารถปรับเปลี่ยนไปใช้อุปกรณ์ชิ้นอื่นที่มีลักษณะแทนกันได้ เช่น ใช้ดาบและพระขรรค์แทนลูกศร เป็นต้น แสดงให้เห็นว่า รูปแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงนั้นมีการปรับเปลี่ยนตลอดเวลา สาเหตุอาจมาจากการเป็นละครของชาวบ้าน กิจการดำรงอยู่ด้วยรายได้จากการแสดง การจัดหาเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงตามรูปแบบที่ครูรุ่นก่อน ๆ กำหนดไว้อาจไม่สามารถทำได้ จึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์และทุนทรัพย์ที่มีอยู่ในขณะนั้น สำหรับโอกาสในการแสดงนั้น รำเชิดฉิ่งแผลงศรสามารถนำไปใช้แสดงบทบาทของตัวละครเอกหรือพระเอกได้ทุกเรื่อง คณะละครสำเนียง ป่าโมก นิยมนำมาใช้แสดงบทบาทของตัวพระเอก 3 เรื่อง คือ ลักษณวงศ์ สังข์ศิลป์ชัย และโกมินทร์ เมื่อพิจารณาเนื้อเรื่องทั้ง 3 เรื่อง พบว่า การรำเชิดฉิ่งแผลงศรของตัวละครทั้ง 3 นั้นมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน คือ การรำเชิดฉิ่งแผลงศรในเรื่องลักษณวงศ์และสังข์ศิลป์ชัยเป็นการแผลงศรเพื่อเสี่ยงทายว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเป็นอุบาย

JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
Vol.10 No.1 (January - June 2022)

ของฝ่ายตรงข้ามหรือไม่ ส่วนการรำเชิดฉิ่งแผลงศรในเรื่องโกมินทร์เป็นการแผลงศร เพื่อลองฤทธานุภาพของศรซึ่งแตกต่างกับอีกสองเรื่องทีกล่าวมาข้างต้น

สำหรับการสืบทอดการรำเชิดฉิ่งแผลงศรนั้น จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลในอำเภอป่าโมก ผู้เขียนพบว่าในปัจจุบันมีเพียงนางบุญเตือน เฉลยโชติ ที่ยังสามารถจดจำกระบวนท่ารำและนำมาใช้ประกอบการแสดงละครได้ผู้เดียว ทั้งนี้ เนื่องจากอาชีพนางละครเป็นอาชีพที่มีรายได้ไม่แน่นอนและไม่เพียงพอต่อการดำรงชีพ จากการสัมภาษณ์และคลุกคลีกับกลุ่มนักแสดงละครในอำเภอป่าโมก พบว่า ในอดีตผู้เข้ารับการฝึกหัดส่วนใหญ่มีสาเหตุในการเข้ารับการฝึกหัดละครเนื่องจากความต้องการรายได้พิเศษ และมีเวลาว่างจากการเรียนและการทำงานประจำวันมาก เมื่อเศรษฐกิจมีการขยายตัวเกิดโรงงานอุตสาหกรรมขึ้นในอำเภอป่าโมก จึงส่งผลให้นางละครบางส่วนผันตัวเป็นพนักงานโรงงานซึ่งมีรายได้มั่นคงกว่า แม้บางส่วนจะมีใจรักในการแสดงละคร แต่เมื่อไม่สามารถลางานบ่อย ๆ เพื่อมาแสดงละครได้ จึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับอาชีพประจำที่มีรายได้แน่นอน กอปรกับนางละครบางส่วนเข้ารับการศึกษาในสถานศึกษา บางส่วนมีอายุมากขึ้น บางส่วนสมรส และแยกย้ายถิ่นฐานตามสามี หรือครอบครัวสามีไม่ยอมรับบทบาทฐานะในการเป็นนางละคร ทั้งหมดจึงเป็นเหตุให้นางละครที่เคยมีมากในอดีตเลิกประกอบอาชีพนางละครจนเหลือเพียง 3 คนในปัจจุบัน ซึ่งเมื่อใดที่มีความจำเป็นต้องรับงานแสดง นางบุญเตือน จะแก้ปัญหาด้วยการติดต่อนักแสดงจากคณะอื่นในอำเภอป่าโมกมาร่วมแสดงด้วย โดยส่วนใหญ่นักแสดงเหล่านี้มักมีสถานภาพโสด หรือเป็นหม้ายและประกอบอาชีพอื่นนอกเหนือจากการแสดงละคร เช่น ตัดเย็บเสื้อผ้า ซักรีดเสื้อผ้า รับจ้างเลี้ยงเด็ก หรือขายอาหาร เป็นต้น มีเพียงไม่กี่ท่านที่ประกอบอาชีพรับจ้างแสดงละครเพียงอย่างเดียว ซึ่งล้วนแต่มีอายุมาก สุขภาพไม่แข็งแรง และมีญาติพี่น้องให้การดูแล ยกเว้นนางกุหลาบ เงินท้วม ที่อาศัยอยู่เพียงผู้เดียว และมีรายได้เฉพาะจากการแสดงละครเท่านั้น แต่สาเหตุที่กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรยังคงสืบทอดมาได้ โดยที่นางบุญเตือน ไม่ได้รับการถ่ายทอดมาโดยตรงนั้น ส่วนหนึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นเหตุเนื่องมาจากความใฝ่รู้ของนางบุญเตือน และวิสัยทัศน์ของนางสำเนียง เมืองแก้ว ในการเปิดโอกาสให้นางละครทุกคนมีสิทธิ์ในการรับการถ่ายทอดและร่วมฝึกซ้อมกระบวนท่ารำสำคัญ เมื่อผู้

ที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำโดยตรงเลิกประกอบอาชีพนางละคร หรือเจ็บป่วย ล้มตาย กระบวนท่ารำจึงไม่สูญหาย และหลงเหลือเป็นหลักฐานจนถึงทุกวันนี้

อีกสาเหตุหนึ่งที่ผู้เขียนเล็งเห็นว่าเป็นสาเหตุที่ทำให้การแสดงละครซึ่งหมายรวมถึงการรำเชิดฉิ่งแผลงศร เปรียบเสมือนองคาพยพหนึ่งนั้นขาดผู้สืบทอดต่อ อาจมีสาเหตุมาจากความยากในการฝึกหัดละคร กล่าวคือ การแสดงละครของคณะละครสำเนียง ป่าโมก เป็นการแสดงที่ผู้แสดงต้องร้องเอง รำเอง รวมถึงต้องมีปฏิภาณในการด้นบท ทั้งบทเจรจา บทร้อง ในกรณีที่ละครเรื่องนั้น ๆ ไม่มีบท เพราะมีที่มาจากการจดจำสืบเนื่องกันมา และต้องจดจำทำนองเพลงต่าง ๆ ในการขับร้องด้วย บางครั้งเป็นการปัจจุบันทันด่วน เช่น การแสดงครั้งหนึ่ง ณ จังหวัดนครราชสีมา เนื่องจากนักแสดงขาด นางบังอร โพธิสุวรรณ ได้รับมอบหมายให้ต้องแสดงเป็นนางยักษ์แปลง ซึ่งต้องขับร้องเพลงมะลิเลื้อยคู่กับพระเอก จึงจำเป็นต้องต่อเพลงกันในเวลาเดี๋ยวนั้น แต่โชคดีที่นางบังอรได้รับการแนะนำจากนักดนตรีให้สังเกตและขับร้องตามเสียงลูกระนาด จึงทำให้การแสดงประสบความสำเร็จ (บังอร โพธิสุวรรณ, 2564) แสดงให้เห็นว่าการฝึกหัดต้องใช้เวลา ความพยายาม ความอดทน และสติปัญญาเฉพาะตนเป็นอย่างมาก ผู้เขียนได้สอบถามนางบุญเตือน เฉลยโชติ ถึงการฝึกฝนเยาวชนรุ่นใหม่ให้มาหัดละคร ได้รับข้อมูลว่า ตนเคยพยายามแล้วแต่ไม่ประสบผลสำเร็จ เนื่องจากเยาวชนรุ่นใหม่ขาดความอดทนและมีภาระทางการเรียน ต่างจากอดีตที่ผู้ฝึกหัดละครจะมีเวลาว่างมากกว่าเนื่องจากไม่ได้เรียนหนังสือ รวมถึงในปัจจุบันมีกิจกรรมที่ชักจูงความสนใจคนรุ่นใหม่ได้มาก ถึงแม้ว่าจะมีผู้สนใจจริง แต่การฝึกหัดละครนั้นถ้าจะให้ได้ผลดีต้องมีจำนวน 6-8 คนขึ้นไป เพราะจะทำให้ผู้ฝึกละครรู้สึกสนุกสนานในการฝึก เพราะมีเพื่อนและไม่รู้สึกขวนเขินกับการที่ต้องอยู่กับนักแสดงที่มีอายุห่างกันมาก ทั้งนี้ผู้เขียนได้สอบถามว่ามีความเป็นไปได้หรือไม่ที่จะแก้ปัญหาด้วยการใช้นักร้อง ร้องแทนนักแสดง เพื่อทำให้การฝึกหัดละครง่ายขึ้น นางบุญเตือน ให้ข้อมูลว่า ตนไม่เคยทดลองใช้นักร้องร้องแทนผู้แสดง และการที่มีนักร้องร้องแทนอาจทำให้ท่ารำกับการร้องไม่สัมพันธ์กัน รวมถึงการรับงานในแต่ละครั้งมิได้มีอัตราว่าจ้างที่สูงมาก การว่าจ้างนักร้องอาจทำให้ค่าใช้จ่ายในการแสดงแต่ละครั้งมี

จำนวนต้นทุนที่มากขึ้น จึงทำให้ไม่สามารถทำตามความคิดดังกล่าวได้ (บุญเตือน เฉลยโชติ, 2564)

นอกจากนี้กลุ่มผู้ชมละครยังเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการสืบทอดการรำเชิดฉิ่งแผลงศร กล่าวคือ ถ้าผู้ชมละครนิยมละครที่ดำเนินเรื่องรวดเร็ว การรำเชิดฉิ่งแผลงศรอาจถูกตัดทอนออกจากการแสดง เพื่อให้การแสดงละครดำเนินเรื่องรวดเร็วขึ้น หรือบางงานเป็นงานที่ผู้ชมว่าจ้างให้ทำการแสดงเป็นประจำทุกปี เรื่องที่แสดงก็จะไม่สามารถแสดงเรื่องซ้ำได้ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลต่อการสืบทอดการแสดงละครของคณะสำเนียง ป่าโมก และการรำเชิดฉิ่งแผลงศร จึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนควรให้ความสำคัญและหาแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอดและส่งเสริมในฐานะมรดกทางภูมิปัญญาของอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง และประเทศไทยต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กนก คล้ายมุข, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, นิภา โสภาสัมฤทธิ์, และพินิตร์ กลับทวี. (2550). **ละครชาตรีในจังหวัดอ่างทอง.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

กรมศิลปากร. (2555). **101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ (จำกัด) มหาชน.

ชวลิต สุนทรานนท์. นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี). สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม 2564.

ชวลิต สุนทรานนท์. นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขน ละคร และดนตรี). สัมภาษณ์, 8 มกราคม 2565.

บังอร โพธิสุวรรณ. อดีตนางละครของคณะละครสำเนียง ป่าโมก. สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม 2564.

บุญช่วย ภู่สวรรค์. (17 มกราคม 2565). **ละครรำคณะสำเนียง ป่าโมก ดูดีมีมาตรฐานในการป้องก้นเชื้อไวรัส COVID-19** [เพจเฟซบุ๊ก]. เฟซบุ๊ก. https://www.facebook.com

บุญเตือน เฉลยโชติ. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรและผู้สืบทอดคณะละคร สำเนียง ป่าโมก คนปัจจุบัน. สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2564ก.

บุญเตือน เฉลยโชติ. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรและผู้สืบทอดคณะละคร สำเนียง ป่าโมก คนปัจจุบัน. สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2564ข.

วงปี่พาทย์เครื่องห้า. (17 มกราคม 2565). [เพจเฟซบุ๊ก]. เฟซบุ๊ก. https://www.facebook.com.

วัชนี เมษะมาน. (2543). **ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์: กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.