

บทที่ 4

วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ในการแสดงละครพื้นทางและบริบททางสังคม

การศึกษาวิจัย เรื่องการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาในการแสดงละครพื้นทาง มีขอบเขตที่จะศึกษาประวัติ กระบวนท่ารำ รวมถึงกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ในการแสดงละครพื้นทาง อันประกอบด้วยเพลงเสมอลาว เสมอพม่า เสมอมอญ เสมอแขก เสมอชวา โดยเลือกศึกษาเฉพาะกระบวนท่ารำที่สืบทอดโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ และเฉพาะกระบวนท่ารำที่เกิดขึ้นในยุคกรมศิลปากรซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการ วิเคราะห์กระบวนท่ารำและกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ในการแสดงละคร พื้นทาง

ดังนั้น กระบวนท่ารำเพลงเสมอออกภาษาทั้ง 5 เพลงที่จะทำการวิเคราะห์ในบทนี้ จึงเป็น กระบวนท่ารำที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ ได้รับถ่ายทอดจากครูท่านต่างๆ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้ประกอบในการแสดงละครพื้นทางของกรมศิลปากรในปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งกระบวนท่ารำ หลักในการทำ รวมถึงกลวิธี ในการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาในการแสดงละครพื้นทางของกรมศิลปากร ซึ่งมีทั้งท่ารำ ที่เป็นการสืบทอดโดยบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยในคณะละครต่างๆ ก่อนที่จะเข้ามาสู่ยุคของ กรมศิลปากร และทั้งท่ารำที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคกรมศิลปากร แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นกระบวนท่ารำที่เกิดขึ้น ล้วนเป็นภูมิปัญญาที่ท่านครูดัดขึ้น โดยอาศัยความรู้ความสามารถ ความเชี่ยวชาญจาก ประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมาเป็นเวลายาวนาน ซึ่งมีหลักกระบวนการคิด การถ่ายทอด เพื่อให้ออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแนวทางเดียวกัน ซึ่งจากการรับถ่ายทอด กระบวนท่ารำเพลงเสมอออกภาษาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ มีกระบวน ท่ารำอันสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

อนึ่ง ผู้วิจัยได้อธิบายกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทางทั้ง 5 เพลงพร้อมรูปภาพประกอบไว้ในส่วนท้ายของรูปเล่มงานวิจัยฉบับนี้ เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวน ท่ารำที่โบราณจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ฝากไว้ให้กับแผ่นดิน เพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ของชาติต่อไป

ก่อนอื่น เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันในการอธิบายลักษณะท่ารำต่างๆในหัวข้อต่อไป จึงขออธิบายความหมายของคำที่ใช้ในการอธิบายท่ารำดังต่อไปนี้

- ไม้เดิน หมายถึง จังหวะไม้กลองทัดหรือกลองชนิดอื่นๆที่ตีพร้อมกับการจบหนึ่ง จังหวะเพลง การตีไม้เดินในเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาจะดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ และได้ กำหนดไม้เดินไว้ 5 ไม้ในทุกเพลงเสมอเช่นกัน

- ไม้ลา หมายถึง จังหวะการตีไม้กลองทัดหรือกลองชนิดอื่นๆ ตามจังหวะเพลง ต่อจากไม้เดิน ซึ่งเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาทุกเพลงได้กำหนดจำนวนไม้ลาไว้ 4 ไม้

- รัว หมายถึง จังหวะดนตรีที่บรรเลงต่อจากไม้ลา ซึ่งในส่วนที่เป็นเพลงรัวนี้ จะเป็นการบรรเลงออกสำเนียงภาษาโดยไม่สามารถนับจังหวะไม้กลองได้ แต่จะใช้ความชำนาญ ในการฟังเพลงของผู้ร่ำเป็นสำคัญ

- นาฏยศัพท์ หมายถึง ลักษณะท่าร่ำที่เป็นแบบอย่าง เป็นแบบแผนที่ใช้ในการ แสดงนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะ เช่น ตั้งวง จีบ แทะมือ ประเท้า กระดก กระทุ้ง ตีไหล่ กลอมไหล่ ลักคอ หายมือ เป็นต้น

4.1 วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงเสมอลาว

กระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว ที่มีลักษณะดังกล่าวข้างต้น คำว่า “ลาว” ในที่นี้ คือกลุ่มชนที่มีถิ่นอาศัยอยู่บริเวณตอนบนเหนือจากประเทศไทยรวมถึงบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือบางส่วน(ล้านช้าง) และมีอาณาจักรติดกับล้านนา ซึ่งมีลักษณะทางด้านวัฒนธรรมเกี่ยวกับการรำรำที่อ่อนช้อย เชื่องช้า มีลักษณะเด่นที่สำคัญในการรำรำคือ การโยกลำตัวและการตีไหล่ อาจเป็นเพราะเหตุนี้ที่บรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีแนวคิดในการประดิษฐ์ทำรำเพลงเสมอลาวออกมาในลักษณะดังกล่าว

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำรำและกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว โดยการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำรำโดยจำแนกออกเป็นสัดส่วนได้ดังนี้

ศีรษะ การเอียงศีรษะในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว มีหลักสำคัญ คือ เอียงไปตามการก้าวเท้า และเอียงตามการถายน้ำหนักของเข่าและลำตัว ไม่ว่าจะเป็นท่าหนึ่งหรือท่าเชื่อมก็ตาม

แขน การใช้แขนในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว มีความสัมพันธ์กับไหล่ กล่าวคือ การเคลื่อนไหวของ มือ แขน ไหล่ ในขณะที่รำต้องสอดคล้องกัน การเปลี่ยนมือและแขนในแต่ละจังหวะจะเปลี่ยนไปทุกๆจังหวะของห้องเพลง

ขณะที่เปลี่ยนมือและแขน จากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง มีการตีไหล่พร้อมกับกดไหล่ไป ตามการเอียงศีรษะ

ลำตัว การใช้ลำตัวในการทำรำเพลงเสมอลาว ขึ้นอยู่กับการถายน้ำหนักและการตีไหล่ เช่น เมื่อก้าวเท้าขวาลงเหยียบ น้ำหนักของเข่าและลำตัวจะอยู่ที่เท้าด้านที่ก้าวลง และเมื่อจะเปลี่ยนไปอีกท่าหนึ่ง การใช้ลำตัวก็จะสัมพันธ์กับการตีไหล่และการเปลี่ยนมือ คือ เมื่อเปลี่ยนท่ารำในส่วนของมือ จากท่าหนึ่งไปยังท่าหนึ่งสมบูรณ์แล้ว การถายน้ำหนักลำตัวก็จะจบพร้อมกับท่ารำในส่วนของมือและศีรษะที่เป็นท่าหนึ่งเรียบร้อยแล้วเช่นกัน ซึ่งจากการปฏิบัติทำรำเพลงเสมอลาวตั้งแต่ต้นจนจบ การถายน้ำหนักของลำตัวจะอยู่ที่เท้าด้านที่รับน้ำหนักเสมอ

ขา ลักษณะการก้าวขา หรือการก้าวเท้าในการทำรำเพลงเสมอลาว ถือเป็นส่วนที่สำคัญ เพราะการกำหนดท่ารำแต่ละท่า ขา จะเป็นส่วนที่รองรับน้ำหนักทั้งหมด

ลักษณะสำคัญของการใช้ขาในเพลงเสมอลาวนี้ คือ การยืดยุบเข่าหรือที่เรียกว่า “หม่เข่า” ซึ่งเป็นลักษณะการยืดยุบเข่า โดยมีการเกร็งหน้าขาและน่องเพื่อหยุดการย่อเข่าให้มองเห็นได้อย่างชัดเจน

ลักษณะสำคัญอีกประการของการใช้ขา คือ ในทุกจังหวะเพลงของการรำเสมอ ลาว มีการยืดเข่าขึ้นเล็กน้อย คล้ายกับการสะดุ้งตัว

อุปกรณ์ ในการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว พบว่ามีอุปกรณ์เพียงชิ้นเดียวที่ใช้ประกอบ

การรำ คือ พระขรรค์ ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่ ซึ่งรำและใช้อุปกรณ์โดยปู่เจ้าสมิงพราย หลักของการใช้พระขรรค์ในการรำเพลงเสมอลาว คือ ผู้แสดงจะถือพระขรรค์ด้วยมือด้านที่ไม่มีการเปลี่ยนท่าระหว่างจังหวะ ไม่ว่าท่ารำจะเปลี่ยนไปในลักษณะใดก็จะใช้วิธีนี้เป็นหลัก

ทิศทาง ในการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาวพบว่า เนื่องจากการรำเพลงเสมอลาวนี้ต้องการที่จะแสดงให้เห็นถึงความงามของกระบวนท่ารำ ผู้แสดงจึงรำในลักษณะหน้าอัดหรือรำหันหน้าเข้าหาคนดู ถึงแม้ในกระบวนท่าจะมีลักษณะการหมุนรอบตัว มีการหันไปด้านหลังซ้ายและขวา แต่ก็จบด้วยหน้าอัดหรือหน้าตรงเสมอ

พลังในการรำ ในการรำเพลงเสมอลาวพบว่า สัดส่วนของร่างกายที่มีการใช้พลังมากที่สุด คือ ส่วนขา เนื่องจาก ขา เป็นส่วนที่รองรับน้ำหนักท่ารำทั้งหมด รวมทั้งมีการยืดหยุ่นและเกร็งส่วนขาเพื่อกำหนดการใช้จังหวะเข้าให้ตรงกับจังหวะเพลง

สิ่งที่สำคัญอีกประการในการใช้พลังของการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว คือ การทรงตัว และการหาสมดุลของสัดส่วนร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า กล่าวคือ การรำเพลงเสมอลาวหรือการรำของตัวละครที่มีเชื้อชาติลาว มีการยืดหยุ่นถายน้ำหนักทั้งซ้ายและขวาอยู่เสมอ รวมทั้งบังคับสัดส่วนต่างๆของร่างกายทั้งขา เอว ไหล่ มือ และศีรษะ ให้เกิดความสมดุลและสวยงามตามหลักนาฏศิลป์

สรุปได้ว่า กระบวนท่ารำเพลงเสมอลาว มีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย ซึ่งต้องปฏิบัติให้มีความสอดคล้องสมดุลกันทั้งหมด การเอียงศีรษะ จะเอียงไปตามการก้าวเท้าและการถายน้ำหนักลำตัว มีการตีไหลระหว่างท่าเปลี่ยนท่ารำ มีการยืดเข้าขึ้น คล้ายกับการสะบัดตัวในทุกจังหวะเพลง มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ ซึ่งพบเพียงชนิดเดียวคือ พระขรรค์ โดยปู่เจ้าสมิงพราย ในละครพันทางเรื่องพระลอ

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว สามารถสรุปได้ว่า กระบวนการทำรำเพลงดังกล่าว มีไม้เดินทั้งสิ้น 5 ไม้เดิน มีไม้ลา 4 ไม้ลา แล้วต่อยด้วยรำตามแบบแผนและโครงสร้างของการบรรเลงเพลงเสมอออกภาษา และยังพบว่ากระบวนการทำรำเพลงเสมอลาวรูปแบบนี้ ยังปรากฏในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง หรือ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3(ปวช.3) นาฏศิลป์ไทยละครในการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องพระลอ ตอนพระลอลงสวน และยังเป็นกระบวนการทำที่นิยมใช้ในการแสดงละครพื้นทางเรื่องพระลอของกรมศิลปากรอีกด้วย

การปฏิบัติทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอลาว กำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหน้าตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้เดิน และ กำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหลังตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้ลา และจบการแสดงกระบวนการทำรำของหน้าพาทย์ด้วยเพลงรำ ซึ่งแต่ละช่วงของหน้าทับได้กำหนดกระบวนการทำไว้ดังนี้

ไม้เดินที่ 1 และ 2 มือขวาจับเข้าหาลำตัวระดับศีรษะ มือซ้ายจับหลัง ก้าวข้างเท้าขวา
ไม้เดินที่ 3 ถึง 5 มือซ้ายจับเข้าหาลำตัวระดับศีรษะ มือขวาจับหลัง ก้าวข้างเท้าซ้าย
ไม้ลาที่ 1 ถึงระหว่างไม้ลาที่ 1 และ 2 ก้าวหน้าเท้าขวา หายมือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายหยิบจับคว้ามือแขนตั้งไปด้านข้างระดับไหล่

ไม้ลาที่ 2 ถึง 4 ก้าวข้างเท้าขวา หายมือซ้ายระดับศีรษะ มือขวาหยิบจับคว้ามือแขนตั้งไปด้านข้างระดับไหล่

รำ สอดสร้อย ตะเทามุนรอบตัว

รำ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาดังวง มือซ้ายจับหางแขนตั้งไปด้านข้างระดับไหล่

รำ รำราย

รำ ปองหน้า

การปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงเสมอลาว ปรากฏการใช้นาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

กลมไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ข้างใดข้างหนึ่งลงพร้อมกับเอียงศีรษะ แล้วค่อยๆ เบือนไหล่ข้างที่เอียงไปด้านหลัง จากนั้นค่อยๆ กดเอียงไหล่อีกข้างลง พร้อมกับเอียงศีรษะ

หยิบจับ หมายถึง การตั้งมือด้านใดด้านหนึ่ง แล้วหักข้อมือคว่ำลงทำมือจับ จากนั้นหักข้อมือขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับหางมือจับขึ้นวางตามตำแหน่งที่ต้องการ

กระดกเท้า หมายถึง การที่ก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้า แล้วกระทุ้งเท้าหลังพร้อมกับยกเท้าขึ้นด้วยความกระชับ พยายามส่งเข่าที่กระดกไปด้านหลังระวังอย่าให้ลำตัวชะงักมาด้านหน้า ส่วนฝ่าเท้านั้นต้องหักหลังเท้าหาหน้าแข้งให้มากที่สุด

ป้องหน้า หมายถึง การตั้งมือซ้ายแล้วยกขึ้นมาไว้เสมอน้ำ ระดับเดียวกับนัยน์ตาองแขนเป็นรูปวง จากนั้นค่อยๆ กดข้อมือที่ต้งลง แล้วหักข้อมือเข้าหาท้องแขนให้มากที่สุด สายตามองลอดฝ่ามือ (การป้องหน้าในทางนาฏศิลป์ไทยจะใช้มือซ้ายเท่านั้น)

เอียงไหล่ หมายถึง การตั้งตัวให้ตรง แล้วกดไหล่ด้านใดด้านหนึ่งลง โดยให้มีความรู้สึกราวมีสิ่งของมีน้ำหนักวางอยู่บนไหล่ การเอียงไหล่ต้องเอียงไปพร้อมๆ กับการเอียงศีรษะจึงจะเกิดความสมดุลและสวยงาม

โยตัว (ในละครพื้นทาง) หมายถึง การก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านข้าง โดยให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าด้านที่ก้าวลง หรือที่เรียกว่า “ก้าวลงเหลี่ยม” จากนั้นยัดเข้าขึ้นพร้อมกับถายน้ำหนักลำตัวไปอยู่ที่เท้าอีกข้างแล้วยุบเขยอลงพร้อมกับส่ดุงตัวเล็กน้อย ส่วนลำตัวให้กดเอวด้านที่เท้ารองรับน้ำหนักไว้ และเมื่อมีการถายน้ำหนักให้กลมไหล่แล้วเปลี่ยนกดเอวอีกด้าน

4.2 วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงเสมอพม่า

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำรำและกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอพม่า โดยการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำรำโดยจำแนกออกเป็นสัดส่วนได้ดังนี้

ศิระชะ จากการศึกษากระบวนการทำรำเพลงเสมอพม่า พบว่า การเรียงศิระชะแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.การเรียงศิระชะในช่วงจังหวะไม้เดิน และไม้ลา เป็นการเรียงศิระชะแล้วเบือนหน้าออกพร้อมกับเปิดปลายคาง สายตามองไปที่ด้านบน

2.การเรียงศิระชะในช่วงเพลงรำ เป็นลักษณะการเรียงศิระชะตามการถ่ายน้ำหนักของลำตัวและการก้าวเท้า คือ เมื่อมีการก้าวเท้าลงเหยียด น้ำหนักของลำตัวจะทิ้งลงไปที่เท้าด้านนั้นๆ ศิระชะก็เรียงไปตามนั้นด้วย หรือ เมื่อมีการก้าวเท้าเพื่อที่จะปฏิบัติทำรำในท่าต่อไป ศิระชะก็จะเรียงไปตามการก้าวเท้าด้วยเช่นกัน

แขน การใช้แขนในการทำรำเพลงเสมอพม่า พบว่า มีลักษณะการกันข้อศอกหรือกางข้อศอกให้เป็นมุมฉากในบางท่า คล้ายกับลักษณะการใช้แขนตามแบบนาฏศิลป์พม่า ส่วนการใช้แขนในท่ารำอื่นๆ เป็นท่าที่มาจากการทำแม่บทใหญ่ตามแบบนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น

ลำตัว ในการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอพม่า พบว่า ในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา มีการใช้ลำตัวในลักษณะพิเศษ กล่าวคือ เป็นการเอนลำตัวพร้อมกับการกอดเอว กอดไหลลงไปด้านข้าง และเมื่อปฏิบัติพร้อมกับการเรียงศิระชะ จะรู้สึกวาลำตัวของนักแสดงเอนมากกว่าปกติ

การใช้ลำตัวอีกลักษณะของการรำเพลงเสมอพม่า คือ การกอดเอวไปตามการก้าวเท้า เช่น เมื่อผู้แสดงก้าวเท้าขวาแล้วกระดกเท้าซ้าย เอวและไหล่ก็จะกอดลงมาด้านขวาตามการก้าวเท้าด้วย

ขา การก้าวขาหรือก้าวเท้าในการทำรำเพลงเสมอพม่า พบว่า มีการย่อเข้าเพื่อรองรับน้ำหนักลำตัวและสัดส่วนของร่างกายด้านบนทั้งหมด ในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา ขาและเท้าด้านที่ไม่ได้รองรับน้ำหนักจะมีหน้าที่คอยประคองลำตัวไว้ พร้อมกับมีการกันเข้าหรือกางขาออกมากกว่าการลงเหยียดปกติ

ในช่วงไม้ลา การปฏิบัติทำรำจะเร็วขึ้นตามจังหวะเพลง จึงมีการขย่มเข้า หมายถึง การยืดยุบเขวาระหว่างจังหวะโดยใช้เท้าด้านที่ไม่ได้รองรับน้ำหนักลำตัว คอยประคองการยืดยุบดังกล่าว แล้วจบที่การย่อเข้าด้านที่รองรับน้ำหนักโดยการเกรงขาส่วนบนและน่อง เพื่อหยุดการย่อเข้าด้วย

อุปกรณ์ ในการรำเพลงเสมอพม่า พบว่า มีอุปกรณ์เพียงชิ้นเดียวที่ใช้ประกอบการรำ คือ ทวน ซึ่งอยู่ในการทำเบิกโรงอุบายบุเรงนอง ในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ หลักของการใช้ทวน ในการรำเพลงเสมอพม่า คือ ผู้แสดงจะถือทวนด้วยมือขวา ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนตำแหน่ง

ของมือไปยังจุดต่างๆ ซึ่งสามารถจำแนกการใช้อาวุธตามโครงสร้างของเพลงได้ดังนี้

ช่วงไมเดิน มีการขัดอาวุธจากไหล่ขวาลงมาด้านหลัง และมีการทอดปลายอาวุธลงมาที่พื้นเวทีด้านหน้า

ช่วงไมลา ขัดอาวุธด้านหน้าผ่านไหล่ขวาขึ้นมาด้านหลัง และมีการกวัดปลายอาวุธออกไปด้านหน้า

ช่วงเพลงรัว พาดปลายอาวุธมาที่แขนซ้าย และมีการควงอาวุธด้วยมือขวามือเดียว

ทิศทาง ในการรำเพลงเสมอพม่า มีการใช้ทิศทางทั้ง 4 ด้าน ทั้งด้านหน้า ด้านซ้าย ด้านขวา และด้านหลัง แต่พบว่าส่วนมากจะเป็นการหันลำตัวไปด้านขวาและซ้ายเป็นหลัก ส่วนทิศทางด้านหน้าและด้านหลังนั้น จะพบในช่วงเพลงรัวก่อนจะจบกระบวนท่ารำเท่านั้น

พลังในการรำ กระบวนท่ารำเพลงเสมอพม่า มีการเกร็งสัดส่วนต่างๆของร่างกาย ทั้งแขน ลำตัว ขา เพื่อรักษาสมดุลของท่ารำ และคงไว้ซึ่งรูปแบบท่ารำที่มีส่วนคล้ายคลึงกับท่าทางแบบนาฏยศิลป์พม่า แต่ส่วนที่ทำหน้าที่หลักและใช้พลังมากที่สุด คือ ส่วนขา เพราะต้องรองรับการโอนเอนลำตัว การกอดไหล่ การเอียงศีรษะ ที่มักจะเทมาด้านใดด้านหนึ่งทั้งหมด

สิ่งที่สำคัญอีกประการของการใช้พลังในเพลงเสมอพม่า คือ การวางท่าทางให้มีลักษณะภูมิฐาน สง่างาม หรือที่เรียกว่า “ทีพระ ทีพระยา” ซึ่งผู้แสดงจะวางและบังคับสัดส่วนต่างๆ ของร่างกายให้รู้สึกว่าได้เปิดออกกว้าง และให้รู้สึกตัวอยู่เสมอว่าเราคือผู้ยิ่งใหญ่ เหตุด้วยว่าตัวละครต่างๆที่รำเพลงเสมอพม่า ล้วนมีบุคลิกและบทบาทที่เข้มแข็ง เก่งกาจ อย่างชายชาติวีร

สรุปได้ว่า อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกายในการรำเพลงเสมอพม่า ต้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน ซึ่งบางท่าอาจมีความรู้สึกที่ไม่สมดุล แต่ผู้แสดงต้องรักษาการทรงตัว และสมดุลของท่ารำไว้ให้สมบูรณ์ โดยการเกร็งอวัยวะส่วนที่ทำหน้าที่สำคัญในการประกอบสัดส่วนต่างๆ คือ ขา และลำตัว ในการรำเพลงเสมอพม่า พบมีการใช้อาวุธประกอบการรำ คือ ทวน ในการรำ ฉุยฉายบุเรงนอง ซึ่งเป็นตัวละครเดียวที่มีการใช้อุปกรณ์ในเพลงเสมอพม่า

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอพม่า สามารถสรุปได้ว่า กระบวนการทำรำเพลงดังกล่าว มีการกำหนดไม่เดินทั้งสิ้น 5 ไม่เดิน มีไม้ลา 4 ไม้ลาแล้วจบด้วยรั้ว ตามโครงสร้างของการบรรเลงเพลงเสมอออกภาษาอื่นๆ ซึ่งเป็นกระบวนการทำรำที่สืบทอดโดยครูลมูล ยมะคุปต์ ใช้ประกอบการแสดงละครพื้นทางเรื่องราชาธิราชของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และยังพบว่ากระบวนการทำรำดังกล่าว ยังเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ทำรำเพลงเสมอพม่าในละครพื้นทางเรื่องอื่นๆของกรมศิลปากรอีกในภายหลัง

การปฏิบัติทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอพม่า กำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหน้าตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม่เดิน และ กำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหลังตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้ลา และจบการแสดงกระบวนการทำรำของหน้าพาทย์ด้วยเพลงรั้ว เช่นเดียวกับเพลงเสมอออกภาษาอื่นๆ ซึ่งแต่ละช่วงของหน้าทับได้กำหนดกระบวนการทำรำไว้ดังนี้

ไม่เดินที่ 1 ถึง 5 ยืนเท้าขวา วางเท้าซ้ายด้วยปลายเท้ามาด้านหน้า เอนลำตัวไปด้านขวา มือขวาหงายมือไปด้านข้างระดับศีรษะ มือซ้ายกดปลายมือลงด้านล่างกางข้อศอกพร้อมกับยกไหล่เล็กน้อย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองด้านบน (ปฏิบัติทำรำดังกล่าวในลักษณะตรงกันข้ามของทิศทางการเอียงศีรษะ สลับกันตามจังหวะไม่เดินที่ 1 ถึง 5)

ไม้ลาที่ 1 ถึง 4 ถอนเท้าขวา วางเท้าซ้ายด้วยปลายเท้ามาด้านหน้า เอนลำตัวไปด้านขวา มือทั้งสองข้างกดปลายมือลงด้านล่างกางข้อศอกพร้อมกับยกไหล่เล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา สายตามองด้านบน (ปฏิบัติทำรำดังกล่าวในลักษณะตรงกันข้ามของทิศทางการเอียงศีรษะ สลับกันตามจังหวะไม้ลาที่ 1 ถึง 4)

รั้ว ก้าวเท้ากระดกสลับกันทั้งซ้ายและขวา เดินหมุนรอบตัวด้านขวา มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ มือขวาดึงมือแขนตึงไปด้านข้างสลับกับการดึงมือแขนเป็นวงระดับหน้า

รั้ว ก้าวขาทางเท้าซ้าย มือขวาดึงวงระดับศีรษะ มือซ้ายหงายมือแขนตึงไปด้านข้างระดับเอว แล้วพลิกข้อมือซ้ายเป็นตึงวงไปด้านข้างระดับเอว

รั้ว เท้าซ้ายก้าวขาลงเหลื่อม มือขวาม้วนจับออกเป็นตึงวงระดับศีรษะ มือซ้ายจับเข้าหาตัวระดับใบหน้าโดยที่ส่งมือไปด้านขวาเล็กน้อย (ท่าผมรเคลา)

การปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงเสมอพม่า ปรากฏการใช้นาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

กระดกเท้า หมายถึง การที่ก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้า แล้วกระทืบเท้าหลังพร้อมกับยกเท้าขึ้นด้วยความกระชับ พยายามส่งเข่าที่กระดกไปด้านหลังจะวงอย่าให้ลำตัวชะงักมาด้านหน้า ส่วนฝ่าเท้านั้นต้องหักหลังเท้าเขาหาหน้าแข้งให้มากที่สุด

เก็บเท้า หมายถึง การย่ำเท้าทั้งชายและชาวสลับกันลงบนพื้นด้วยจุมูกเท้า ส่วนส้นเท้าให้ยกขึ้นจากพื้นเล็กน้อย ย่อเข่าลง ย่ำเท้าให้ถี่ๆและมีจังหวะสม่ำเสมอ

หงายมือ หมายถึง การตั้งมือแล้วค่อยๆพลิกตะแคงนิ้วมือทั้ง 5 นิ้วลงไปทางนิ้วก้อย จนกระทั่งนิ้วทั้ง 5 ชี้ลงที่พื้น หรือนำมือที่หงายไปไว้ในตำแหน่งตามต้องการ เช่น หงายมือระดับศีรษะ หงายมือระดับไหล่แขนตึงไปด้านข้าง เป็นต้น

เอียงไหล่ หมายถึง การตั้งตัวให้ตรง แล้วกดไหล่ด้านใดด้านหนึ่งลง โดยให้มีความรู้สึกว่ามีสิ่งของมีน้ำหนักวางอยู่บนไหล่ การเอียงไหล่ต้องเอียงไปพร้อมกับเอียงศีรษะจึงจะเกิดความสมดุลและสวยงาม

กล่อมไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ข้างใดข้างหนึ่งลงพร้อมกับเอียงศีรษะ แล้วค่อยๆเบือนไหล่ข้างที่เอียงไปด้านหลัง จากนั้นค่อยๆกดเอียงไหล่อีกข้างลง พร้อมกับเอียงศีรษะ

ถอนเท้า หมายถึง การวางเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหลังด้วยปลายเท้าก่อน แล้วจึงวางฝ่าเท้าลงไปแนบกับพื้นจนเต็มฝ่าเท้า ซึ่งการถอนเท้า มักจะกระทำต่อเนื่องจากท่าอื่นๆ หรือใช้เป็นท่าเชื่อมระหว่างท่าอื่นๆอีกท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งก็ได้

4.3 วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงเสมอมอญ

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำรำและกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ โดยการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำรำโดยจำแนกออกเป็นสัดส่วนได้ดังนี้

ศีรษะ ตลอดการปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ ตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งจบเพลง พบว่า เป็นการเอียงศีรษะไปตามการก้าวเท้า และเอียงตามการถายน้าหนักของเท้า และลำตัว ทั้งที่เป็นทำนองและท่าเชื่อม

แขน การใช้แขนในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ มีความสัมพันธ์กับไหล่และมือ คือ การเคลื่อนไหวของ มือ แขน ไหล่ ในขณะที่ปฏิบัติท่ารำจะสอดคล้องกัน การเปลี่ยนมือและแขน ในแต่ละจังหวะจะเปลี่ยนไปทุกๆจังหวะของห้องเพลง ขณะที่เปลี่ยนมือและแขน จากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง มีการตีไหล่พร้อมกับกดไหล่ไปตามการเอียงศีรษะด้วย

ลำตัว การปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงเสมอมอญตั้งแต่ต้นจนจบ พบว่า การใช้ลำตัวจะขึ้นอยู่กับการถายน้าหนักและการตีไหล่ คือ เมื่อผู้แสดงก้าวเท้าลงเหลี่ยม หรือก้าวเท้าเพื่อปฏิบัติท่ารำในท่าต่อไป การถายน้าหนักลำตัว การกดเอว รวมถึงการกดไหล่ จะถายน้าหนักมาตามการก้าวเท้าเหล่านั้นด้วยเสมอ

ขา ลักษณะการก้าวขา หรือก้าวเท้าในการทำรำเพลงเสมอมอญ ถือเป็นส่วนที่สำคัญ เพราะการกำหนดท่ารำแต่ละท่า ขาและเท้าเป็นส่วนที่ต้องรองรับน้ำหนักทั้งหมด

ลักษณะสำคัญของการใช้ขา คือ ในทุกจังหวะของการรำเสมอมอญ มีการยัดเข่าขึ้น คล้ายกับการสะดุ้งตัว รวมทั้งมีการหม่เข้า โดยเกร็งส่วนต้นขาและน่องเพื่อหยุดการย่อเข่าหรือหม่เข้า เพื่อให้ท่ารำมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

ทิศทาง ในการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ พบว่า เนื่องจากต้องการที่จะแสดงให้เห็นถึงความงามของกระบวนการทำรำ ผู้แสดงจึงรำในลักษณะหน้าอัดหรือรำหันหน้าเข้าหาผู้ชม ถึงแม้ในบางกระบวนการจะมีการหมุนรอบตัว หันไปด้านด้านซ้าย และด้านขวา แต่ก็จะต้องช่วยหน้าอัดหรือหน้าตรงเสมอ

พลังในการรำ ในการรำเพลงเสมอมอญ พบว่า สิ่งที่สำคัญในการใช้พลังของการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ คือ การทรงตัวและการหาสมดุลของสัดส่วนร่างกายทุกส่วน เพราะการทำรำเพลงเสมอมอญหรือการรำของตัวละครที่มีเชื้อชาติมอญ มีการยืดหยุ่นถายน้าหนักทั้งซ้ายและขวาไปมาอยู่ตลอดเวลา

จากการศึกษากระบวนการทำรำเพลงเสมอมอญยังพบว่า สัดส่วนของร่างกายที่ทำหน้าที่และใช้พลังมากที่สุด คือ ส่วนขา เพราะเป็นส่วนต้องรองรับน้ำหนักท่ารำทั้งหมด รวมทั้งมีการยืดหยุ่นและเกร็งส่วนขาเพื่อกำหนดการใช้จังหวะเข้าให้ตรงกับจังหวะเพลง

สิ่งสำคัญอีกประการในการใช้พลังของการรำเพลงเสมอมอญ คือ การบังคับไหล่ เนื่องจาก

การปฏิบัติท่าว่าจะกระท่ายไหล จะนั้นผู้แสดงจะเกร็งไหลและลำตัวเพื่อหยุดการกระท่ายไหลให้ตรงตามจังหวะเพลง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเปรียบเทียบกระบวนท่ารำเพลงเสมอมอญ กับกระบวนท่ารำระบำมอญ 12 ท่า พบว่าท่ารำบางท่ามีลักษณะใกล้เคียงกัน ซึ่งอาจจะเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำเพลงเสมอมอญ เช่น ท่ามุนมวณม ท่าสาวน้อยชักผ้า เป็นต้น

สรุปได้ว่า การปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเสมอมอญ มีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย ซึ่งมีความสอดคล้องและสมดุลกันทั้งศีรษะ ไหล ลำตัว ขา และเท้า การเอียงศีรษะจะเอียงไปตามการก้าวเท้าและการถ่ายน้ำหนักลำตัว มีการตีไหลและกระท่ายไหลระหว่างการปฏิบัติและเปลี่ยนท่ารำ มีการยืดเข้าขึ้นคล้ายกับการสะดุ้งตัวในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา มีการใช้ทิศทางด้านหน้าหรือหน้าอัดเป็นหลัก และในการรำเพลงเสมอมอญไม่พบการใช้อาวุธหรืออุปกรณ์ใดๆประกอบการรำทั้งสิ้น

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนการทำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ สรุปได้ว่า กระบวนการทำดังกล่าว มีการกำหนดไม้เดินทั้งสิ้น 5 ไม้เดิน กำหนดไม้ลา 4 จังหวะ แล้วจบด้วยเพลงร่ว ตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงเสมอมอญ ซึ่งเดิมครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ประดิษฐ์ทำเพื่อใช้ประกอบการแสดงละครพื้นทางเรื่องราชาธิราช ต่อมาเมื่อกรมศิลปากร โดยครูเสรี หวังในธรรม ได้มีการสร้างละครพื้นทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ จึงได้นำกระบวนการทำดังกล่าวมาบรรจุในการแสดง และในปัจจุบันยังพบว่ามีมีการประดิษฐ์ทำเพลงเสมอมอญขึ้นใหม่ โดยยึดรูปแบบกระบวนการทำเดิมเพื่อใช้ในการแสดงละครพื้นทางของกรมศิลปากรอีกด้วย

การปฏิบัติทำเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญ ได้กำหนดทำทำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหน้าตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้เดิน และกำหนดทำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหลัง ตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้ลา และจบการแสดงกระบวนการทำของหน้าพาทย์ด้วยเพลงร่ว เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์เสมอมอญอื่นๆ ซึ่งแต่ละช่วงของหน้าทับได้กำหนดกระบวนการทำไว้ดังนี้

ไม้เดินที่ 1 และ 2 ก้าวข้างเท้าขวา สวจับมือขวาแขนตั้งไปด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงล่าง
ไม้เดินที่ 3 ถึง 5 ก้าวข้างเท้าซ้าย สวจับมือซ้ายแขนตั้งไปด้านข้าง มือขวาดังวงล่าง
ไม้ลาที่ 1 ถึงระหว่างไม้ลาที่ 1 และ 2 ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายหยิบจับแล้วปล่อยออก
 หายมือไปด้านข้างระดับศีรษะ มือขวาหยิบจับแล้วปล่อยออกหายมือระดับข้อศอกของแขน
 ซ้าย

ไม้ลาที่ 2 ถึง 4 ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือขวาหยิบจับแล้วปล่อยออกหายมือไปด้านข้าง
 ระดับศีรษะ มือซ้ายหยิบจับแล้วปล่อยออกหายมือระดับข้อศอกของแขนขวา

ร่ว ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาดังวงระดับศีรษะ มือซ้ายสวจับแขนตั้งไปด้านข้างระดับ
 ไหล่

ร่ว ตะเท้าขวาหมุนรอบตัว มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาสวจับแขนตั้งไปด้านข้าง

ร่ว ก้าวข้างเท้าซ้าย แล้วยับเท้าทั้งสองไปด้านขวา

มือทั้งสองสวจับไปด้านข้างทางซ้าย

ร่ว เท้าซ้ายก้าวข้างลงเหยียบ มือขวาม้วนจับออกเป็นตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจับเข้า
 หัวตัวโดยให้จับติดกับข้อมือขวา

การปฏิบัติกระบวนการทำเพลงเสมอมอญ ปรากฏการใช้นาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

ตีไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ด้านที่จะทำการตีไหล่ลง แล้วเอียงศีรษะไปด้านตรงกันข้าม จากนั้นค่อยๆ เบือนไหล่ขวาไปด้านหลังพอประมาณ พร้อมทั้งเอียงศีรษะตามไปด้วย

แต่สายตาจะต้องมองตรงไปด้านหน้าตลอดเวลา หลักในการเอียงศีรษะของการตีโหม่งนี้ ควรจะเอียงในลักษณะเหวี่ยงศีรษะออกไปเล็กน้อย

สาวมือ หมายถึง การตั้งมือแขนตั้งแล้ววาดแขนลงด้านล่างเล็กน้อย จากนั้นหักข้อมือคว่ำลงทำมือจีบ พร้อมกับชักข้อมือขึ้น การสาวมือจะปฏิบัติได้โดยสาวข้างเดียวหรือสาวพร้อมกันสองข้าง และลักษณะการปฏิบัติเช่นนี้บางครั้งอาจเรียกว่า “สาวจีบ” ก็ได้

กล่อมไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ข้างใดข้างหนึ่งลงพร้อมกับเอียงศีรษะ แล้วค่อยๆ เป็นไหล่ข้างที่เอียงไปด้านหลัง จากนั้นค่อยๆ กดเอียงไหล่อีกข้างลงพร้อมกับเอียงศีรษะ

เอียงไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ข้างใดข้างหนึ่งลงพร้อมกับเอียงศีรษะ แล้วค่อยๆ เป็นไหล่ข้างที่เอียงมาด้านหน้า จากนั้นค่อยๆ กดเอียงไหล่อีกข้างลงพร้อมกับเอียงศีรษะ

โยตัว (ในละครพันทาง) หมายถึง การก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านข้าง โดยให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าด้านที่ก้าวลงหรือที่เรียกว่า “ก้าวลงเหลี่ยม” จากนั้นยัดเข้าขึ้นพร้อมกับถายน้ำหนักลำตัวไปอยู่ที่เท้าอีกข้างแล้วยุบเข่าลงพร้อมกับส่ดุ้งตัวเล็กน้อย ส่วนลำตัวให้กดเอวด้านที่เท้ารองรับน้ำหนักไว้ และเมื่อมีการถายน้ำหนักให้กล่อมไหล่แล้วเปลี่ยนกดเอวอีกด้าน

กระดกเท้า หมายถึง การที่ก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้า แล้วกระทุ้งเท้าหลังพร้อมกับยกเท้าขึ้นด้วยความกระชับ พยายามส่งเข่าที่กระดกไปด้านหลังระวังอย่าให้ลำตัวชะงักมาด้านหน้า ส่วนฝ่าเท้านั้นต้องหักหลังเท้าเขาหาหน้าแข้งให้มากที่สุด

สอดมือ หมายถึง การปฏิบัติท่ารำที่ต้องเริ่มจากการจีบคว่ำ จะจีบสองมือหรือจีบมือเดียวก็ได้ จากนั้นพลิกข้อมือขึ้นมาทางด้านนิ้วหัวแม่มือ แล้วแทงจีบขึ้นพร้อมกับปล่อยจีบออกตั้งมือ

4.4 วิเคราะห์กระบวนการทำเพลงเสมอแขก

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำและกลวิธีในการทำเพลงหน้าพาทย์เสมอแขก โดยการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำโดยจำแนกออกเป็นสัดส่วนได้ดังนี้

ศีรษะ การเอียงศีรษะในการทำเพลงเสมอแขก พบว่า มีหลักในการเอียงศีรษะเช่นเดียวกับการทำเพลงเสมอออกภาษาอื่นๆที่กล่าวมาก่อนหน้านี้ คือ การเอียงศีรษะไปตามการถายน้ำหนักลำตัวและการกดไหล่ แต่มีการใช้ศีรษะอีกลักษณะที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละครได้เป็นอย่างดี คือ ลักษณะการกลอกคอและมองสายตาไปตามการกลอกคอด้วย ซึ่งจะปรากฏในช่วงจังหวะเพลงรัว

แขน ลักษณะการใช้แขนในการทำเพลงเสมอแขก พบว่า มีการพลิกข้อมือ ซึ่งต้องอาศัยแขนในการปฏิบัติด้วย อีกทั้งยังมีการจับผ้าสบัดขึ้นพาดไปตามท้องแขนทั้งสองข้าง ซึ่งการปฏิบัติทำดังกล่าวยังพบว่า อวัยวะส่วนมือทั้งสองข้าง มีการจับนิ้วกลางคล้ายกับการล่อแก้ว

สังเกตได้ว่า แขนและมือทั้งสองลักษณะนี้ มีปรากฏในระบำศรีวิชัย ซึ่งเป็นระบำที่เกิดขึ้นก่อนมีการประดิษฐ์ทำเพลงเสมอแขก เหตุที่ทำรามีลักษณะคล้ายกัน สันนิษฐานว่า กระบวนทำเพลงเสมอแขกนี้ เริ่มแรกประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา(แต่งกายแบบชาว) ซึ่งศิลปะในอาณาจักรศรีวิชัยครอบคลุมพื้นที่เกาะสุมาตราหรือเกาะชวาในอินโดนีเซีย แหลมมลายู รวมถึงภาคใต้ของประเทศไทยบางส่วน ซึ่งระบำศรีวิชัย เป็นระบำที่โบราณจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยคิดประดิษฐ์ขึ้นโดย เลียนแบบและประยุกต์ลักษณะท่าทำต่างๆจากนาฏศิลป์ชวา จึงทำให้กระบวนการทำในเพลงเสมอแขกออกมาในลักษณะดังกล่าวด้วย

ลำตัว หลักและวิธีการใช้ลำตัวของการทำเพลงเสมอแขก คือ ถายน้ำหนักลำตัวไปตามการก้าวเท้าและการถอนเท้า เช่น เมื่อผู้แสดงก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า น้ำหนักของลำตัวและอวัยวะส่วนบนทั้งหมดจะอยู่ที่เท้าขวา และเมื่อผู้แสดงถอนเท้าซ้าย ซึ่งเป็นท่าเชื่อมระหว่างไม่กลอง น้ำหนักลำตัวและอวัยวะส่วนบนทั้งหมดก็จะอยู่ที่เท้าซ้ายด้วยเช่นกัน

ขา การก้าวเท้าในการทำเพลงเสมอแขก พบว่า ในช่วงจังหวะไม่เดินและไม่ลา เมื่อก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหน้า เท้านั้นต้องทำหน้าที่ในการรับน้ำหนักลำตัวไว้ ซึ่งจะทำให้เกร็งต้นขาและน่อง เพื่อย่อเข่าลงตามลักษณะท่าทำ

การถอนเท้า จะปฏิบัติระหว่างจังหวะไม่กลอง หรือระหว่างท่าทำหลัก เมื่อผู้แสดงถอนเท้าอีกข้างจะยกขึ้นให้พ้นจากพื้นเวทีเล็กน้อย และน้ำหนักของลำตัว ก็จะอยู่ที่เท้าด้านที่ถอนด้วยเช่นกัน

ในช่วงเพลงรัวเล่นตะโพน หรือล่อตะโพน พบว่ามีการวางส้นเท้าทอดขาตึงเข่าออกไปด้านข้าง ซึ่งทำให้ขาอีกด้านต้องทำหน้าที่หนักขึ้น คือ ย่อเข่าเกร็งต้นขาและน่องเพื่อรับน้ำหนักลำตัวทั้งหมด ตลอดระยะเวลาที่ปฏิบัติท่าทำในจังหวะเล่นตะโพน

อุปกรณ์ การรำเพลงเสมอแขก มีอุปกรณ์หลักที่ใช้ประกอบการรำ คือ ผ้าห้อยลอยชายด้านหน้าสองข้าง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายตัวละคร เฉพาะที่แต่งกายแบบชาวเท่านั้น หนักและวิธีการจับผ้า คือ ใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางจับหรือหนีบชายผ้าไว้ ไม่ว่าตำแหน่งของมือจะอยู่ที่ใด ก็จะใช้หลักและวิธีนี้ เว้นแต่ในช่วงจังหวะเล่นตะโพนหรือล่อตะโพน จึงจะจับผ้าสับัดแล้วปล่อยให้พาดลงไปบนทองแขนทั้งสองข้าง

ทิศทาง ในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา ผู้แสดงจะใช้ทิศทางด้านขวาและด้านซ้ายเป็นส่วนใหญ่ และในช่วงจังหวะเพลงรัว พบว่ามีการใช้หน้าอัดหรือหน้าตรง มีการหมุนรอบตัวเอง ซึ่งถือได้ว่ากระบวนการรำเพลงเสมอแขก มีการใช้ทิศทางในการรำอย่างครบถ้วน

พลังในการรำ จากการศึกษากระบวนการรำเพลงเสมอแขก พบว่า ในการรำต้องอาศัยที่อยู่ภายในร่างกายเพื่อบังคับสัดส่วนต่างๆ ให้เป็นไปตามกระบวนการรำที่กำหนดไว้ ซึ่งสัดส่วนของร่างกายที่ที่ใช้พลังมากที่สุดคือส่วนขา เพราะต้องทำหน้าที่รองรับน้ำหนักลำตัวและอวัยวะส่วนบนทั้งหมด ทั้งนี้หากสัดส่วนอื่นๆ ที่นอกเหนือจากขาและเท้า ขาดพลังในการปฏิบัติท่ารำ ก็ทำให้ท่ารำไม่งามและไม่สมบูรณ์ด้วยเช่นกัน

สรุปได้ว่า การปฏิบัติท่ารำเพลงเสมอแขก อวัยวะส่วนต่างๆ ต้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน ศีรษะเฉียงไปตามการก้าวเท้าและการถอยน้ำหนักลำตัว มีการกลอกคอขยายขาพรอมนกับการใช้สายตามองไปตามการกลอกคอ มีการตีไหล่และเบือนไหล่ระหว่างการปฏิบัติและเปลี่ยนท่ารำ มีการใช้ทิศทางทั้งด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังอย่างครบถ้วน และในการรำเพลงเสมอแขกพบการใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ คือ ผ้าห้อยลอยชายด้านหน้าสองข้าง ซึ่งจะใช้ประกอบการรำตั้งแต่ต้นจนจบ

กระบวนการรำเพลงเสมอแขก ได้นำเอาท่ารำบางท่ามาจากระบាំศรีวิชัย ซึ่งเป็นระบำที่เกิดขึ้นก่อนมีการประดิษฐ์ท่ารำเพลงเสมอแขก

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอแขก สรุปได้ว่า กระบวนการทำรำดังกล่าว มีการกำหนดไม้เดินทั้งสิ้น 5 ไม้เดิน กำหนดไม้ลา 4 จังหวะ แล้วจบด้วยเพลงรำ ตามโครงสร้างของการบรรเลงเพลงเสมอออกภาษาเช่นกัน ซึ่งกระบวนการทำรำดังกล่าวสามารถพบได้ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา(แต่งกายแบบชวา) และละครพันทางเรื่องอาบุญสะขันธ์ แต่ทั้งนี้กระบวนการทำรำในเรื่องอาบุญสะขันธ์จะไม่มีการใช้ผ้าแบบเรื่องอิเหนา เพราะละครสองเรื่องนี้ถึงแม้ว่าจะมีการรำเพลงเสมอแขก แต่ก็มีที่มาและเรื่องราวที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละครแตกต่างกัน จึงทำให้การแต่งกายย่อมแตกต่างกันออกไปด้วย

การปฏิบัติทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอแขก ได้กำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหน้าตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้เดิน และกำหนดทำรำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหลัง ตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม้ลา และจบการแสดงกระบวนการทำรำของหน้าพาทย์ด้วยเพลงรำ เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาอื่นๆ ซึ่งแต่ละช่วงของหน้าทับได้กำหนดกระบวนการทำรำไว้ดังนี้

ไม้เดินที่ 1 และ 2 ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาจับผัดตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหลัง

ไม้เดินที่ 3 และ 4 ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายจับผัดตั้งวงล่าง มือขวาจับหลัง

ไม้เดินที่ 5 และไม้ลาที่ 1 ก้าวหน้าเท้าขวา มือทั้งสองจับผัดตั้งวงล่าง

ไม้ลาที่ 2 ถึงไม้ลาที่ 4 ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือทั้งสองจับผัดตั้งวงล่าง

รำ ก้าวขวาเท้าซ้าย มือขวาจับผาสบัดขึ้นตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายจับผาสาวมือนั้นตั้งไปด้านข้าง

รำ ตะเท้าขวาหมุนรอบตัว มือซ้ายจับผาสบัดขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาจับผาตั้งไปด้านข้าง

รำ วางส้นเท้าซ้ายทอดออกไปด้านข้าง มือทั้งสองจับผาลอแก้วหลวมๆ หมายมือออกไปด้านข้างระดับเอว ลักคอบแบบแขกตามจังหวะ

รำ เท้าขึ้นแบบตัวพระ มือขวาจับผาสบัดแล้วหมายมือไปด้านข้างระดับเอว มือซ้ายกำมือเท้าเอว

รำ เท้าขึ้นแบบตัวพระ มือซ้ายจับผาสบัดแล้วหมายมือไปด้านข้างระดับเอว มือขวากำมือเท้าเอว

การปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงเสมอแขก ปรากฏการใช้นาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

ตั้งมือ หมายถึง การเหยียดนื้มมือทั้ง 4 ออกให้ตึง ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วน้อย ให้เรียงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้หักเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย พร้อมกับหักข้อมือขึ้น

โดยให้หลังมือโน้มเข้าหาลำแขนให้มากที่สุด

ถอนเท้า หมายถึง การวางเท้าใดเท้าหนึ่งไปด้านหลังด้วยปลายเท้าก่อน แล้วจึงวางฝ่าเท้าลงไปแนบกับพื้นจนเต็มฝ่าเท้า ซึ่งการถอนเท้า มักจะกระทำต่อเนื่องจากท่าอื่นๆ หรือใช้เป็นท่าเชื่อมระหว่างท่าอื่นๆ อีกท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งก็ได้

เก็บเท้า (ชวยเท้า) หมายถึง การย่อเท้าทั้งซ้ายและขวาสลับกันลงบนพื้นด้วยจมูกเท้า ส่วนส้นเท้า ให้อยู่เหนือจากพื้นเล็กน้อย ย่อเข่าลง ย่อเท้าให้ถี่ๆ และมีจังหวะสม่ำเสมอ

ลักคอ หมายถึง การกอดไหล่ด้านใดด้านหนึ่งลง พร้อมกับเอียงศีรษะไปด้านตรงกันข้ามกับการกอดไหล่ จากนั้นทำสลับกันทั้งสองด้าน โดยขณะที่ลักคอสายตาต้องมองไปด้านหน้า

สาวมือ หมายถึง การตั้งมือแขนตึงแล้ววาดแขนลงด้านล่างเล็กน้อย จากนั้นหักข้อมือคว่ำลงทำมือจีบ พร้อมกับชักข้อมือขึ้น การสาวมือจะปฏิบัติได้โดยสาวข้างเดียวหรือสาวพร้อมกันสองข้าง และลักษณะการปฏิบัติเช่นนี้บางครั้งอาจเรียกว่า “สาวจีบ” ก็ได้

วงล่าง หมายถึง การตั้งมือไว้ด้านล่างเสมอเข็มขัด และพยายามงอลำแขนให้เป็นวงโค้ง แต่ระวังอย่ากางข้อศอกให้มากเกินไป การทำวงล่างจะปฏิบัติเพียงมือเดียวหรือพร้อมกันสองมือก็ได้

จับนิ้วกลาง หมายถึง การใช้นิ้วหัวแม่มือกดทับลงไปบนบริเวณเล็บของนิ้วกลาง แล้วกรีดนิ้วทั้ง 3 ที่เหลืออยู่ ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วก้อยออกให้ตึง บางครั้งอาจเรียกการจับลักษณะนี้ว่า “มือลอแก้ว”

4.5 วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงเสมอชา

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำรำและกลวิธีในการทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอชา โดยการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งสามารถวิเคราะห์กระบวนการทำรำโดยจำแนกออกเป็นสัดส่วนได้ดังนี้

ศีรษะ การใช้ศีรษะในการทำรำเพลงเสมอชา พบว่า ในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา เป็นการเอียงศีรษะไปตามการถ่ายน้ำหนักของชาและลำตัว รวมถึงเอียงไปตามการกดไหลและกดเอวด้วย ส่วนในช่วงจังหวะเพลงร่ว พบว่า มีทั้งการเอียงไปตามการถ่ายน้ำหนัก กดเอว กดไหล และมีทั้งการเอียงไปด้านตรงกันข้ามกับการถ่ายน้ำหนัก เช่น ผู้แสดงกาวเทาชาวลงเหลี่ยม แต่เอวและไหลจะถูกกดลงไปด้านซ้าย ซึ่งเป็นด้านตรงกันข้าม รวมถึงศีรษะก็จะเอียงมาด้านซ้ายตามการกดเอว กดไหลด้วย

การใช้ศีรษะอีกลักษณะหนึ่งในการทำรำเพลงเสมอชา คือ การกลอกคอไปด้านซ้ายและขวาสลับกันตามจังหวะ คล้ายกับการกลอกคอที่ปรากฏในเพลงเสมอแขกก่อนหน้านี้

แขน การใช้แขนในการทำรำเพลงเสมอชา มีความสอดคล้องกับมือและไหล การปฏิบัติท่ารำที่มีการยื่นแขนหรือส่งแขนไปด้านข้างด้านใดด้านหนึ่ง ไหลก็จะถูกกดลงไปด้านนั้นๆ ด้วย แต่เมื่อผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่มีการส่งแขนหรือยื่นแขนไปด้านหน้า ไหลจะไม่กดลงไปด้านใดเลย แต่จะเป็นการโน้มลำตัวมาด้านหน้าแทน

การใช้แขนอีกลักษณะในการทำรำเพลงเสมอชา คือ การเกร็งท่อนแขนทั้งส่วนบนและส่วนล่าง ให้อยู่ในตำแหน่งที่ท่ารำกำหนดไว้ เพียงแต่ปล่อยข้อมือออกให้เคลื่อนไหวหรือสบัดไปอย่างฟรีๆ ใด

นอกจากนี้ยังพบการใช้มือในการทำรำเพลงเสมอชาช่วงจังหวะไม้ลา คือ การใช้นิ้วสามนิ้ว ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง กดลงไปทั้งมือ นิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น นิ้วก้อยหักลงโดยให้ส่วนปลายนิ้วอยู่บนนิ้วนาง หรือที่อินโดนีเซียเรียกว่า “จับเบิล” และมีการใช้ลักษณะมือที่เรียกว่า “จีเตง” หรือ “จีตัง” Ngiting คือ การใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางจับตรงปลายเล็บ ส่วนนิ้วที่เหลือทั้งสามให้งอมนม ลงไปด้านหน้า

ลำตัว จากการศึกษาและทดลองปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงเสมอชา พบว่า มีการใช้ลำตัวประกอบการรำหลายลักษณะ ได้แก่

- การโน้มตัวมาด้านหน้า ซึ่งส่วนมากเป็นท่าเชื่อมระหว่างท่ารำหลักหรือระหว่างไม้กลอง
- การกดเอวหรือเอนลำตัวไปด้านข้างทั้งซ้ายและขวา ในขณะที่ไม่มีการกาวเทาไปด้านใดด้านหนึ่งเลย
- การกดเอว กดไหล ไปตามการถ่ายน้ำหนักลำตัวและชา ซึ่งลักษณะเช่นนี้ จะพบได้ในทุกช่วงของการรำเพลงเสมอชา
- การกดเอว กดไหล ไปด้านตรงกันข้ามกับการถ่ายน้ำหนักลำตัวและชา ซึ่งจะพบในช่วง

จังหวะเพลงเร็วเท่านั้น

ขา จากการศึกษากระบวนการทำเพลงเสมอขา พบว่า ขา เป็นส่วนสำคัญที่ทำหน้าที่หลักในการรองรับการเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่างๆ ทั้งลำตัว แขน ไหล่ ศีรษะ เพลงเสมอขา มีลักษณะการโอนเอนลำตัวที่ชัดและเกินสมดุลอยู่ตลอดเวลา จึงต้องมีการย่อเข้าเกร็งขาทั้งส่วนบนและส่วนล่างเพื่อรักษาสมดุลให้ได้ จึงจะทำให้ทำรำนั้นเกิดความสวยงามและสมบูรณ์ อีกทั้งยังมีการวางสันทาทอดออกไปด้านข้างด้วย

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ขาอีกหนึ่งลักษณะ คือ การยืดเข้าทั้งสองข้างขึ้นให้ตั้งพร้อมกันยกสันทาขึ้นจากพื้นเวที แล้วเคลื่อนที่ไปในตำแหน่งต่างๆตามต้องการ ซึ่งการปฏิบัติลักษณะนี้ไม่พบในเพลงเสมอออกภาษาอื่นๆเลย

อุปกรณ์ การทำเพลงเสมอขา พบอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการรำเพียงชิ้นเดียว คือ ผาคาดเอวทั้งชายด้านหน้าสองข้าง หรือที่อินโดนีเซียเรียกว่า “แซมปุน” (รานี ไชยสงคราม, ม.ป.ป.: 34) ซึ่งเป็นผ้าบาติกเขียนลายที่มีเนื้อผ้าบางเบาและทั้งตัว อันเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายตัวละคร หลักและวิธีการจับผ้า คือ ใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางคิบบหรือหนีบชายผ้าไว้ เมื่อมีการเคลื่อนไหวไป ณ ตำแหน่งใดก็ยังคงปฏิบัติกรจับผ้าเช่นนี้ตลอดทั้งการรำ

ทิศทาง ในช่วงจังหวะไม่เดินและไม่ลา ผู้แสดงจะใช้ทิศทางด้านขวาและด้านซ้ายเป็นส่วนใหญ่ และในช่วงจังหวะเพลงเร็ว พบว่ามีใช้หน้าอัดหรือหน้าตรง มีการหมุนรอบตัวเอง ซึ่งถือได้ว่ากระบวนการทำเพลงเสมอขา มีการใช้ทิศทางในการร่ายอย่างครบถ้วน

พลังในการรำ อย่างที่ได้กล่าวไว้ในส่วนขา ว่าเป็นส่วนที่ทำหน้าที่หลักในการรองรับการเคลื่อนไหวของท่ารำทั้งหมด จึงทำให้ต้องใช้พลังในส่วนขามากกว่าอวัยวะส่วนอื่นๆ

และการใช้พลังที่สำคัญอีกประการ คือ พลังในการสับผ้า เนื่องจากตลอดทั้งการรำเพลงเสมอขา มีการสับผ้าไปยังตำแหน่งต่างๆ พลังที่ใช้สับผ้าต้องมีความพอดี ไม่มากหรือน้อยจนเกินไป เพื่อให้การสับผ้าแลดูสวยงามและพลิ้วไหว

สรุปได้ว่า การปฏิบัติท่ารำเพลงเสมอขาในการแสดงละครพื้นทางของกรมศิลปากรนั้น อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย ทั้งศีรษะ แขน ลำตัว ขา รวมถึงอุปกรณ์ที่ใช้ในการรำ ต้องมีความสัมพันธ์กัน ศีรษะมีทั้งการเอียงไปตามการก้าวเท้า และมีทั้งการเอียงไปด้านตรงกันข้ามกับการก้าวเท้าและการถายหน้าหันกลั้วคล้ายกับการลักคอก มีการกลอกคอไปด้านซ้ายและขวาสลับกันคล้ายกับการ กลอกคอที่ปรากฏในเพลงเสมอขา มีการใช้ทิศทางทั้งด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังอย่างครบถ้วน มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ คือ ผาคาดเอวห้อยชายด้านหน้าสองข้าง ซึ่งมีหลักและวิธีการใช้ผ้าโดยการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางคิบบชายผ้าทั้งสองไว้ ถึงแม้จะมีการเคลื่อนไหวไปยังตำแหน่งใดก็ตาม รวมถึงมีการสับผ้าระหว่างการปฏิบัติท่ารำโดยให้ชายผ้าพาดขึ้นมาที่ข้อมือทั้งสองข้างด้วย



จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนการทำเพลงหน้าพาทย์เสมอชา สามารถสรุปได้ว่า กระบวนการทำดังกล่าว มีการกำหนดไม่เดินทั้งสิ้น 5 ไม่เดิน กำหนดไม่ลา 4 จังหวะ แลจบด้วยเพลงเร็ว ตามโครงสร้างของการบรรเลงเพลงเสมอชา เช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงเสมอออกภาษาอื่นๆ ซึ่งกระบวนการทำดังกล่าว เป็นกระบวนการทำที่ครูธานี ไชยสงคราม คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพื่อใช้สำหรับประกอบการแสดงละคร เรื่องอิเหนา(แต่งกายแบบชาว) ซึ่งภายหลังได้ถ่ายทอดกระบวนการทำนี้ให้กับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ รวมถึงข้าราชการที่เป็นนาฏยศิลป์ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และปัจจุบันยังสามารถพบเห็นได้ในโอกาสต่างๆที่กรมศิลปากรจัดแสดงละครประเภทนี้ขึ้น

การปฏิบัติทำเพลงหน้าพาทย์เสมอชา ได้กำหนดทำทำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหน้าตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม่เดิน และกำหนดทำทำให้สมมุติการเคลื่อนที่ไปด้านหลัง ตามลักษณะของการเรียกหน้าทับว่า ไม่ลา และจบการแสดงกระบวนการทำของหน้าพาทย์ด้วยเพลงเร็ว เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาอื่นๆ ซึ่งแต่ละช่วงของหน้าทับได้กำหนดกระบวนการทำไว้ดังนี้

ไม่เดินที่ 1 ถึง 5 วางส้นเท้าซ้ายทอดออกไปด้านข้าง มือขวาจับผ้า หักข้อมือขึ้นคว้ามือ แขนตึงไปด้านข้าง มือซ้ายจับผ้าแล้วสับข้อมือขึ้นตั้งระดับอก (ปฏิบัติทำในลักษณะตรงกันข้ามของทิศทางและการเอียงศีรษะ สลับกันตามจังหวะไม่เดินที่ 1 ถึง 5)

ไม่ลาที่ 1 ยืนผสมเท้า มือขวาทิ้งมือจับผ้าโดยใช้นิ้วหัวแม่มือแตะที่หน้าขา ส่วนนิ้วที่เหลือกำผ้าไว้หลวมๆ มือซ้ายจับผ้าด้วยวิธีกำหลวมๆแล้วรูดผ้าออกไปด้านข้าง

ไม่ลาที่ 2 ยืนผสมเท้า มือขวาทิ้งมือจับผ้าโดยใช้นิ้วหัวแม่มือแตะที่หน้าขา ส่วนนิ้วที่เหลือกำผ้าไว้หลวมๆ มือขวาจับผ้าด้วยวิธีกำหลวมๆแล้วรูดผ้าออกไปด้านข้าง

ไม่ลาที่ 3 ถึงไม่ลาที่ 4 ขยับเท้าทั้งสองไปด้านซ้ายแล้วกลับมาด้านขวา มือทั้งสองข้าง หายมือจับผ้าโดยใช้นิ้วหัวแม่มือแตะที่หน้าขาสวนนิ้วที่เหลือกำผ้าไว้หลวมๆ

เร็ว ฉายเท้าซ้ายแล้ววางไปด้านหลัง มือทั้งสองคลายออกไปด้านหน้าแล้วสับผ้าเป็นมือขวาจับผ้าหักข้อมือขึ้นคว้ามือ แขนตึงไปด้านข้าง มือซ้ายจับผ้าแล้วสับข้อมือขึ้นตั้งระดับอก

เร็ว ฉายเท้าขวาแล้ววางไปด้านหลัง มือทั้งสองคลายออกไปด้านหน้าแล้วสับผ้าเป็นมือซ้ายจับผ้าหักข้อมือขึ้นคว้ามือ แขนตึงไปด้านข้าง มือขวาจับผ้าแล้วสับข้อมือขึ้นตั้งระดับอก

เร็ว ก้าวข้างเท้าขวา หายมือขวากر็ดนิ้วให้ตึง โดยดันนิ้วกลางเข้าหาลำแขนหักข้อมือเข้าหาลำตัวในระดับกลาง มือซ้ายคว้ามืออยู่ด้านบนมือขวากر็ดนิ้วให้ตึงโดยดันนิ้วกลางออกมาให้มากกว่านิ้วอื่นๆ พร้อมกับหักข้อมือขึ้น

เร็ว ก้าวข้างเท้าซ้าย หายมือซ้ายกร็ดนิ้วให้ตึง โดยดันนิ้วกลางเข้าหาลำแขนหักข้อมือ

เข้าหาลำตัวในระดับกลาง มือขวาคำว่ามีอยู่ด้านบนมือซ้าย กรัดนิ้วให้ตึงโดยดันนิ้วกลางออกมาให้มากกว่านิ้วอื่นๆ พร้อมกับหักข้อมือขึ้น

วิธี ยืนผสมเท้า มือทั้งสองจับผ้าคลอยออกไปด้านหน้า แล้วสบัดผ้าเป็น มือขวาคำว่ามีหักข้อมือขึ้นแขนตึงไปด้านข้าง มือซ้ายจับผ้าสบัดข้อมือตึงขึ้นระดับอก

การปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเสมอขวา ปรากฏการใช้นาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

คล้ายมือ หมายถึง การปฏิบัติท่ารำโดยเริ่มจากการจับคว้า แล้วบิดมือที่จับคว้าอยู่นั้นมาทางนิ้วหัวแม่มือจนกระทั่งหงายมือแล้วจึงปล่อยจับออกจากกัน การคล้ายมือจะปฏิบัติเพียงมือเดียวหรือพร้อมกันสองมือก็ได้

กดไหล่ หมายถึง การเอียงไหล่ลงไปด้านข้างตรงๆขณะที่ปฏิบัติท่ารำใดๆ การกดไหล่ต้องปฏิบัติไปพร้อมกับการเอียงศีรษะและการกดเอว(กดเกลียวข้าง) จึงจะถือว่าสมบูรณ์

กาวเท้า(กาวข้าง) หมายถึง การยกเท้าที่ต้องการกาวข้างขึ้นหนีบนอง จากนั้นวางเท้าลงไปด้านข้าง โดยให้ส้นเท้าวางลงแต่ที่พื้นก่อนแล้วจึงเหยียบลงให้เต็มฝ่าเท้า ให้ปลายเท้าที่กาวขึ้นออกไปด้านข้าง ส้นส้นเท้าเอนเป็นเส้นตรงระดับเดียวกับนิ้วหัวแม่มือเท้าของเท้าอีกข้าง ห่างกันประมาณ 1 ฟุต ย่อเข่าให้น้ำหนักอยู่ที่เท้าที่กาวลง

กล่อมหน้า หมายถึง การเอียงศีรษะไปด้านใดด้านหนึ่ง แล้วเบือนปลายคางขึ้นไปด้านตรงกันข้ามกับการเอียงศีรษะ จากนั้นค่อยๆกดปลายคางลงพร้อมกับการเปลี่ยนเอียงศีรษะมาอีกด้านหนึ่ง ในขณะที่กล่อมหน้าอยู่นั้นสายตาต้องมองไปด้านหน้า ณ ตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง

ลักคอก หมายถึง การกดไหล่ด้านใดด้านหนึ่งลง พร้อมกับการเอียงศีรษะไปด้านตรงกันข้ามกับการกดไหล่ จากนั้นทำสลับกันทั้งสองด้าน โดยขณะที่ลักคอกสายตาต้องมองไปด้านหน้า

เก็บเท้า (ซอຍเท้า) หมายถึง การย่อเท้าทั้งซ้ายและขวาสลับกันลงบนพื้นด้วยจมูกเท้า ส้นส้นเท้า ไหลยกขึ้นจากพื้นเล็กน้อย ย่อเข่าลง ย่อเท้าให้ถี่ๆและมีจังหวะสม่ำเสมอ

4.6 บริบทของการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาที่สะท้อนสภาพสังคม

การศึกษาวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย นอกจากจะเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลทางวิชาการสำหรับบุคลากรในวงการนาฏศิลป์ไทยแล้ว เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดต้องสามารถกระจายความรู้แก่บุคคลทั่วไปได้ รวมถึงมีส่วนร่วมในการพัฒนาประเทศชาติให้มากที่สุด แต่ในขณะเดียวกัน การพัฒนาหรือการเปลี่ยนแปลงสังคมไปสู่สิ่งที่ดีขึ้น มิอาจจำกัดอยู่แต่เพียงเฉพาะในมิติทางเศรษฐกิจดังเช่นที่เป็นมาในอดีตเท่านั้น ในทางตรงกันข้าม การให้ความสำคัญกับการพัฒนาเศรษฐกิจแต่เพียงอย่างเดียว หรือให้ความสำคัญกับการเจริญเติบโต ขยายตัว และความทันสมัยมากเกินไป โดยมองข้ามมิติของวัฒนธรรม อาจส่งผลให้การพัฒนาไม่ประสบผลสำเร็จ และอาจเกิดผลเสียหรือก่อให้เกิดปัญหามากกว่าการแก้ปัญหาอย่างแท้จริง

ก่อนอื่น ต้องทำความเข้าใจให้ตรงกันว่า “บริบททางสังคม” หมายถึงอะไร จึงจะสามารถตอบคำถามและเห็นแนวทางที่จะทำให้งานวิจัยเกิดประโยชน์ต่อสังคมในมุมกว้างได้

บริบท หมายถึง ถ้อยคำหรือข้อความแวดล้อม ที่ช่วยให้เข้าใจความหมายของคำกระจ่างขึ้น (ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2552 : 597)

ในสังคม คำว่า “บริบท” นี้จะใช้สำหรับเหตุการณ์ สิ่งแวดล้อม หรือสิ่งอื่นใดที่เกี่ยวข้องกับสังคม หรือกลุ่มคน หรือชุมชน (www.paknamlungsuwan.com)

คำว่า “สังคม” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า กลุ่มคนที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบ กฎเกณฑ์ เช่น สังคมเมือง วงการหรือสมาคมของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เช่น สังคมไฮโซ หรือที่เกี่ยวกับการชุมนุมพบปะสังสรรค์ เช่น งานสังคม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546 : 1105)

สังคม หมายถึง การอยู่ร่วมกันของมนุษย์โดยมีลักษณะความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน และหลายรูปแบบ เช่น อาชีพ การศึกษา อายุ เพศ ศาสนา ฐานะ อาหาร ที่อยู่อาศัย สิ่งแวดล้อม ฯลฯ (ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2552 : 1127) สังคมของมนุษย์ เกิดจากกลุ่มบุคคลที่มีความสนใจร่วมกันไม่ว่าจะด้านใด และมักมีวัฒนธรรม ประเพณี ภาษา การละเล่น เป็นของตนเองในแต่ละสังคม

ดังนั้น บริบททางสังคม จึงหมายถึง ภาคส่วน หรือสิ่งแวดล้อมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องของสังคม กลุ่มคน หรือชุมชน ซึ่งประกอบไปด้วย การเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา สาธารณสุข ศาสนา ความเชื่อ และวัฒนธรรม

หรืออีกความหมายคือ “บริบททางสังคม หมายถึง องค์ประกอบทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรม หรือสิ่งอื่นใดที่เป็นเงื่อนไขทำให้ปรากฏการณ์ที่เราสนใจศึกษานั้นเกิดขึ้น คงอยู่ สูญสลายไป” (www.mohanamai.com)

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทาง พบว่า มีสิ่งแวดล้อมรอบด้านที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยฉบับนี้หลายประการ ทั้งในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ วัฒนธรรม ทั้งทางด้านการแต่งกาย ดนตรี นาฏยศิลป์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนถึงการอยู่ร่วมกันในสังคมของผู้คนที่ต่างเชื้อชาติ ต่างภาษา ต่างศาสนา แต่สามารถผสมผสานความแตกต่างเหล่านั้นให้อยู่ด้วยกันในสังคมได้อย่างปรองดองและสมัครสมานสามัคคี เช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ไทย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ที่มีบริบทต่อสังคม โดยจำแนกออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

- 4.6.1 ด้านการกระจายความรู้สู่สังคม
- 4.6.2 ด้านความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ
- 4.6.3 ด้านกระแสนิยมตามยุคสมัย
- 4.6.4 ด้านระเบียบวินัยของคนในสังคม

4.6.1 ด้านการกระจายความรู้สู่สังคม

สิ่งที่ได้จากการศึกษา การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาในการแสดงละครพื้นทาง นอกจากจะเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นลายลักษณ์อักษรแล้ว ยังเป็นการกระจายฐานความรู้สู่สังคมอีกทางหนึ่ง นาฏยศิลป์ไทยนอกจากจะเป็นศาสตร์ที่ให้ความบันเทิงแล้ว ยังมีคุณค่ามากพอในฐานะที่เป็นศาสตร์ศาสตร์หนึ่งของโลกที่ให้ความรู้โดยรวมแก่สังคม และศึกษาได้ถึงระดับปริญญาเอก ซึ่งการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทางก็เป็นส่วนหนึ่งที่ถูกระบุไว้ในศาสตร์แขนงนี้ ปัจจุบันสถาบันในระดับอุดมศึกษาที่เปิดทำการสอนเกี่ยวกับวิชานาฏยศิลป์ไทยมีจำนวนมาก ทั้งมหาวิทยาลัยของภาครัฐและเอกชน มหาวิทยาลัยราชภัฏ 36 แห่งทั่วประเทศ วิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาคภายใต้การควบคุมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์รวม 12 แห่งและอีก 2 คณะทั่วประเทศ ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้จะเป็นฐานข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า อันจะเป็นประโยชน์ในด้านการศึกษาและด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยด้วย

4.6.2 ด้านความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ

นักสังคมวิทยาได้ให้ความหมายของคำว่า “เชื้อชาติ” (Race) คือ การจัดกลุ่มมนุษย์โดยใช้ลักษณะร่วมกันทางชีววิทยาเป็นมูลฐาน กล่าวคือ เป็นการจำแนกสาขาใหญ่ๆ ของมนุษยชาติ โดยมุ่งพิจารณาถึงลักษณะความแตกต่างของร่างกายตามหลักชีววิทยาเท่านั้น แต่ในบางครั้งอาจมีการนำคำว่า “เชื้อชาติ” ไปใช้ปะปนกับคำว่า “เผ่าชนชาติ” หรือ “ประชาชาติ” ซึ่งจะมีความหมายแตกต่างกัน (อานนท์ อาภาภิรม, 2514 : 50)

จากอดีตจนถึงปัจจุบัน นาฏศิลป์ไทยมิได้ถูกทอดทิ้งให้สูญอย่างโดดเดี่ยว แต่ยังได้รับความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมของกลุ่มประเทศเพื่อนบ้าน มาผสมผสานให้เกิดความงามและกลมกลืนกันได้อย่างลงตัว ยกตัวอย่างในสมัยกรุงศรีอยุธยา ประเทศสยามได้เจริญสัมพันธไมตรีกับนานาอารยประเทศ ทั้งโปรตุเกส จีน ญี่ปุ่น เขมร ฮอลันดา พม่า อินเดีย ซึ่งประเทศเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของคนในสังคมสมัยนั้น จนกระทั่งเรื่อยมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงแม้ว่าบางประเทศจะเป็นความสัมพันธ์ในทางลบ อย่างเช่นการทำสงครามกับพม่า แต่ก็ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการติดต่อกันระหว่างประเทศทั้งสองที่มีมาจนถึงปัจจุบัน

การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ย่อมแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์ไทย เป็นส่วนหนึ่งของการสานสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติที่มีมาช้านาน อันเนื่องมาจากการสลับไหลทางวัฒนธรรม การติดต่อค้าขาย การอพยพย้ายถิ่นฐาน รวมถึงความสัมพันธ์ทางการทูต สิ่งเหล่านี้ย่อมมีอิทธิพลต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย รวมถึงการแสดงละครพื้นทางที่ปรากฏเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาดวย

4.6.3 ด้านกระแสนิยมตามยุคสมัย

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างคนในสังคมไทยกับนาฏศิลป์ไทย มีส่วนคล้ายกัน คือการรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเขามามีบทต่อการดำรงชีวิต ซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นของคนไทยที่มีมาตั้งแต่โบราณกาล เมื่อยุคสมัยใดมีเทคโนโลยี สื่อบันเทิง แฟชั่น รวมถึงอาหารที่เป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับคนไทย ก็จะมีคนดำเนินตามสิ่งเหล่านั้น ถึงแม้บางอย่างจะขัดกับบรรทัดฐานของคนไทย แต่ก็สามารถนำมาประยุกต์ให้คนไทยยอมรับได้ ตัวอย่างเช่น ธุรกิจเนื้อย่างเกาหลีหรือหมูกระทะ ที่มีต้นแบบมาจากอาหารปิ้งย่างในประเทศเกาหลีที่มีสูตรเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นการหมักเนื้อ การทำน้ำจิ้ม รวมถึงวัตถุดิบต่างๆ แต่คนไทยก็สามารถนำมาปรับปรุงให้ถูกปาก และเลือกใช้วัตถุดิบที่มีในท้องถิ่น จนได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในทุกจังหวัดของประเทศไทย เช่นเดียวกับนาฏศิลป์ไทย เมื่อโบราณจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ไทย มีโอกาสได้ฟังหรือได้พบเห็นการแสดงนาฏศิลป์ของประเทศต่างๆ ก็มักจะนำเอาสิ่งที่ได้พบเห็น ที่คิดว่าเป็นสิ่งแปลกใหม่นั้น มาประยุกต์ให้เข้ากับนาฏศิลป์ไทย จนเกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆ ขึ้น ทั้งระบำ รำ ฟ้อน และการละครดวย

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาในการแสดงละครพื้นทาง ได้สะท้อนลักษณะนิสัยของคนไทยในสังคม ที่นิยมและสามารถรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเขามาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน ตามกระแสสังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยด้วย

4.6.4 ด้านระเบียบวินัยของคนในสังคม

จากการศึกษาพบว่า แม้แต่การละครไทยยังต้องมีระเบียบข้อบังคับ เพื่อให้นักแสดงปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด เพื่อการแสดงที่สมบูรณ์และเป็นระเบียบเรียบร้อย ผู้แสดงจะต้องปฏิบัติตามตัวอย่างใด ก่อนทำการแสดงหรือแม้แต่ทำการแสดงอยู่บนเวที เช่น การทบทวน และฝึกซ้อมกระบวนการทำให้มีความชำนาญคุ้นเคยกับจังหวะเพลง เมื่อฝึกฝนมากความแม่นยำจะเกิด และจะไม่เกิดข้อผิดพลาดเมื่อทำการแสดงอยู่บนเวที

เพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา เป็นเพลงกำกับตัวละครที่ต้องอาศัยความชำนาญในการฟังจังหวะดนตรี เมื่อใดมีเพลงหน้าพาทย์เสมอนี้บรรเลงขึ้น ตัวละครจะรำว่าตามจังหวะหน้าทับที่กำหนดไว้ คือ 5 ไม่เดิน 4 ไม่ลา และต่อยด้วยเพลงร่ำ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องฝึกปฏิบัติทำให้เกิดความชำนาญ แม่นยำตรงตามจังหวะ แต่เมื่อใดที่ผู้แสดงรำไม่ตรงตามจังหวะที่กำหนด จะถือว่ารำผิด แล้วในทางนาฏศิลป์ไทยจะถือเป็นการผิดครู ในขณะที่เดียวกันจารีตเรื่องการผิดครูเป็นเพียงนามธรรมที่สมมุติขึ้น เพื่อเป็นกุศโลบายให้นักแสดงเกิดความกลัวและศรัทธาในสิ่งที่มองไม่เห็น แล้วจะเกิดสิ่งเร้าให้ตัวละครหมั่นฝึกฝนกระบวนการทำให้เกิดความแม่นยำอยู่เสมอ สิ่งเหล่านี้ถือเป็นระเบียบวินัยของการละครไทย

เรื่องราวของไสยศาสตร์ อันได้แก่ อำนาจลึกลับของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เครื่องรางของขลัง เวทย์มนต์ คาถาอาคม ได้รับความนิยมเชื่อถือในสังคมไทย นับเป็นเวลาหลายร้อยปีผ่านมาแล้ว อาจกล่าวได้ว่า ไสยศาสตร์ ได้มีบทบาทสำคัญในการตอบสนองความต้องการรวม (Integrative need) ของคนไทย และผลกระทบต่องานสังคมไทย ทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม (อาณน อภาภิรม, 2515 : 51)

กล่าวคือ เป็นสิ่งกระตุ้นให้เกิดกิจกรรมเชิงเศรษฐกิจ สนับสนุนผู้มีอำนาจทางการเมือง และเพิ่มกำลังภายในให้แก่ชนธรรมนิยมประเพณีอันเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนไทย ความเลื่อมใสในลัทธิที่มีอิทธิพลจากไสยศาสตร์ มีเหตุจูงใจจากสิ่งต่อไปนี้

1. ความกลัว เช่น กลัวผี กลัวต้นไม้ใหญ่ กลัวความเจ็บปวดกลัวความเจ็บไข้ได้ป่วย กลัวภัยพิบัติ และอุบัติเหตุต่างๆ

2. ความต้องการ เช่น ต้องการโชคลาภ ชัยชนะ ความปลอดภัย ความสุขและความสบายใจ เป็นต้น

และเมื่อเปรียบเทียบกับคนในสังคมจะเห็นได้ว่า การอยู่ร่วมกันในสังคมต้องมีกฎหมาย ข้อบังคับ และบทลงโทษ เพื่อให้การอยู่ร่วมกันในสังคมเป็นไปอย่างเรียบร้อยสงบสุข แต่ถ้าผู้ใดไม่ปฏิบัติตามกฎระเบียบที่กำหนดไว้ จะถือเป็นการผิดกฎหมายและจะได้รับบทลงโทษตามลำดับ หรือหากจะเปรียบเทียบการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาให้ตรงตามลักษณะของการใช้งาน กล่าวคือ ใช้สำหรับการเดินทางของตัวละครจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง โดยมีจังหวะ

ไม้กลองกำกับไว้ คือ 5 ไม้เดิน 4 ไม้ลา ในขณะที่เดียวกันที่การเดินทางของผู้คนในสังคม ก็ยังต้องมีกฎระเบียบกำกับไว้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น กฎจราจร ข้อบังคับในการจำกัดคนบนเรือโดยสาร หรือข้อห้ามสำหรับการสูบบุหรี่บนรถโดยสารประจำทาง เป็นต้น

ในประเด็นนี้ สรุปได้ว่า การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา เป็นส่วนหนึ่งของการละครไทย ที่ใช้กำกับตัวละคร แม้แต่ในส่วนของทำนองเพลง ยังมีหน้าทับคอยกำกับไว้ด้วย และเมื่อเปรียบเทียบกับคนในสังคม ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงการมีกฎหมาย หรือกฎระเบียบ ข้อบังคับที่กำหนดไว้ ให้กลุ่มคนในสังคมปฏิบัติตาม ซึ่งข้อบังคับดังกล่าวจะแตกต่างกันที่บทลงโทษ ที่ในทางนาฏศิลป์เป็นบทลงโทษในเรื่องไสยศาสตร์ แต่ในทางสังคมเป็นบทลงโทษที่สามารถจับต้องและมองเห็นได้

นอกจากนี้การศึกษาวิจัยเรื่องการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทาง ยังทำให้เกิดแนวคิดเพื่อการพัฒนาการรำเพลงเสมอออกภาษาเชื้อชาติอื่นๆ นอกเหนือจากเพลงเสมอออกภาษาทั้ง 5 เพลงที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงของการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษาในอนาคต ผู้วิจัยเห็นว่ากระบวนการรำเพลงเสมอออกภาษาได้ถูกกำกับไว้ด้วยจังหวะไม้กลอง จึงจำเป็นต้องร่ายรำตามจังหวะหน้าทับที่กำหนดไว้ แต่ในส่วนลักษณะท่ารำอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามความถนัดและความเหมาะสมของผู้แสดง รวมถึงสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความต้องการของผู้กำกับการแสดงในแต่ละครั้งด้วย และอาจจะเกิดกระบวนการรำเพลงเสมอออกภาษาขึ้นใหม่ เช่น การรำเพลงเสมอเขมร เพลงเสมอจีน เพลงเสมอฝรั่ง เป็นต้น

สรุป จากการศึกษาวเคราะห์กระบวนทำรำเพลงเสมอออกภาษาในการแสดงละครพื้นทาง ทั้ง 5 เพลง พบว่า การปฏิบัติทำรำเพลงเสมอออกภาษามีโครงสร้างอันสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ไม่เดิน ไม่ลา และเพลงรำ ซึ่งผู้วิจัยได้ตีความหมายโครงสร้างของการรำทั้ง 3 ส่วนดังนี้

- ไม่เดิน หมายถึง การเดินทางออกจากจุดเริ่มต้น
- ไม่ลา หมายถึง การเดินทางเข้าไปยังที่ที่จะกระทำการต่อไป
- เพลงรำ หมายถึง การเดินทางมาถึงที่และจบการเดินทาง

กระบวนทำรำที่ปรากฏใน 3 ส่วนนั้น มีทั้งการปฏิบัติทำรำที่เชื่อมโยงมาจากการรำแม่บทใหญ่ในนาฏศิลป์ไทย และมีทั้งการประยุกต์โดยนำเอาท่าทางนาฏศิลป์ตามเชื้อชาติของตัวละคร มาประดิษฐ์และผสมผสานให้เกิดความงาม และความสมบูรณ์ตามแบบนาฏศิลป์ไทย

นอกจากนี้ยังพบว่า กระบวนทำรำเพลงเสมอออกภาษาทั้ง 5 เพลง มีการปฏิบัติทำรำในลักษณะท่าคู่ กล่าวคือ ผู้แสดงจะในด้านซ้ายแล้วต้องมาปฏิบัติทำรำด้านขวาในท่าเดียวกัน

จากการศึกษาทดลองปฏิบัติกระบวนทำรำเพลงเสมอออกภาษา ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบกระบวนทำรำตามจังหวะไม้กลองต่างๆ ซึ่งพบลักษณะเด่นและลักษณะร่วมของแต่ละเพลงดังจะอธิบายต่อไปนี้

ลักษณะเด่น คือ กระบวนทำรำหรือลักษณะท่ารำที่ปรากฏเฉพาะแต่ละเพลงเท่านั้น ซึ่งประกอบด้วย

- เพลงเสมอลาว - มีการตีไหลระหว่างการเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง
- มีการยัดเข้าขึ้นคล้ายกับการสะดุ้งตัวในทุกจังหวะของทำนองเพลง
- มีการใช้อาวุธ “พระขรรค์” ประกอบการรำ
- เพลงเสมอพม่า - มีการก้มหรือกางข้อศอกให้เป็นมุมฉาก
- มีการเอนลำตัวไปด้านหลังมากกว่าการกดไหล่กดเอวแบบปกติ
- มีการใช้สายตามองขึ้นไปด้านบน
- มีการโขกตัวด้วยวิธีการขย่มเข้าในจังหวะไม้ลา
- มีการใช้อาวุธ “ทวน” ประกอบการรำ
- เพลงเสมอมอญ - มีการตีไหลระหว่างการปฏิบัติและเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง
- มีการสะดุ้งตัวในทุกจังหวะของช่วงไม้เดินและไม้ลา
- มีการกระทยไหลในช่วงจังหวะไม้ลา
- มีการขยับเท้าไปด้านขวาโดยให้เท้าทั้งสองขนานกันหรือที่เรียกกันติด-

ปากว่า “ไสล่เท้า”

- เพลงเสมอแขก - มีการโขยกเท้าในช่วงจังหวะไม้เดินและไม้ลา
- มีการกลอกคอไปด้านซ้ายและขวาสลับกันตามจังหวะในช่วงเพลงรัว
 - เล่นตะโพนหรือล่อตะโพน
 - มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ คือ ผ้าห้อยลอยชายด้านหน้าสองข้าง
 - มีการสบัดผ้าแล้วปล่อยให้พัดไปตามทองแขนทั้งสองข้าง
 - มีการวางสนเท่ห์ตั้งเข้ทอดขาออกไปด้านข้าง
 - มีการจีบนิ้วกลางคล้ายกับการล่อแก้ว
- เพลงเสมอขวา - มีการเอียงศีรษะไปด้านตรงกันข้ามกับการถายน้้าหนักขาและลำตัว
- มีการกลอกศีรษะไปด้านซ้ายและขวาสลับกัน คล้ายกับการกลอกคอในเพลงเสมอแขก
 - มีการโน้มลำตัวไปด้านหน้า
 - มีการเอนลำตัวไปด้านข้างโดยที่ไม่มีการก้าวเท้าใดเลย
 - มีการใช้สายตามองไปตามมือในช่วงการเปลี่ยนท่าระหว่างไม้เดิน
 - มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ คือ ผ้าคาดเอวห้อยชายมาด้านหน้าสองข้าง
 - มีการสบัดผ้ด้วยข้อมือเพื่อให้ผ้พาดกลับขึ้นมาที่ข้อมือทั้งสองข้าง
 - มีการยื่นเข้ขึ้นให้ตั้งพรวดกับยกสนเท่ห์ขึ้นจากพื้นเวที(เข้ยงสนเท่ห์)
 - แล้วเคลื่อนที่ไปยังตำแหน่งต่างๆ
 - มีการฉายเท้าทั้งซ้ายและขวา

ลักษณะรวม คือ กระบวนท่ารำหรือลักษณะท่ารำ ที่พบได้ในทุกเพลงเสมอออกภาษา
ทั้งลาว พม่า มอญ แขก และขวา ซึ่งมีดังต่อไปนี้

- การถายน้้าหนักลำตัวไปตามการก้าวขาและเท้า ทั้งที่เป็นท่าหนึ่ง และท่าเชื่อม
- การใช้ทิศทางด้านหน้าในจังหวะเพลงรัวเล่นตะโพนหรือล่อตะโพน เพื่อแสดงท่ารำที่บ่งบอกเชื้อชาติต่างๆ
- การเอียงศีรษะ กัดเอว กัดไหล่ ไปตามการถายน้้าหนักของลำตัว
- การก้าวเท้าหรือวิ่งหมุนรอบตัว

นอกจากนี้ยังพบว่า การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทาง ยังมีบริบทที่สะท้อนสภาพสังคมในปัจจุบัน และจะเป็นประโยชน์ต่อกลุ่มคนในมุกกว้าง ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ 4 ด้าน

ด้านการกระจายความรู้สู่สังคม นาฏยศิลป์ไทย เป็นศาสตร์หนึ่งที่ทำให้ความรู้แก่สังคม สังเกตได้จากปัจจุบันการศึกษาในแขนงวิชานี้ได้พัฒนาสูงขึ้นถึงระดับปริญญาเอก ซึ่งการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในการแสดงละครพื้นทาง ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ถูกกำหนดไว้ในศาสตร์แขนงนี้ รวมทั้งมีการเปิดสอนในหลักสูตรที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยอย่างแพร่หลาย ในทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า นาฏยศิลป์ไทยที่รวมเอาลักษณะของความเป็นไทยรวมถึงการรำเพลงเสมอออกภาษาด้วยแล้วนั้น มีความสำคัญแสดงถึงเอกลักษณ์ของการเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

ด้านความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ นาฏยศิลป์ไทยได้รับเอาความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมของชาติอื่นๆ มาผสมผสานให้เกิดความงามตามรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งการรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ก็เป็นส่วนหนึ่งของการสานสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ อันเนื่องมาจากการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม การติดต่อค้าขาย การอพยพย้ายถิ่นฐาน รวมถึงความสัมพันธ์ทางการทูตด้วย

ด้านกระแสนิยมตามยุคสมัย นาฏยศิลป์ไทยเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย มีส่วนคล้ายกัน คนไทยมีลักษณะนิสัยในการรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามา มีบทบาทต่อการดำรงชีวิต แต่ไม่ได้รับเข้ามาโดยตรงทั้งหมด หากแต่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับค่านิยม รสนิยมของคนไทย จนเป็นที่ยอมรับ เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ที่เป็นภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์ไทย ที่ได้นำนาฏยศิลป์ของประเทศต่างๆ มาประยุกต์ให้เข้ากับนาฏยศิลป์ไทย จนเกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆ ขึ้น การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา ได้สะท้อนลักษณะนิสัยของคนไทยในสังคม ที่นิยมและสามารถรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติ เข้ามาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน ตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย

ด้านระเบียบวินัยของคนในสังคม การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอออกภาษา เป็นส่วนหนึ่งของการละครไทย ที่ใช้กำกับตัวละคร หรือแม้แต่ในส่วนของทำนองเพลง ก็ยังมีหน้าที่บ่งบอกกำกับไว้ เมื่อเปรียบเทียบกับคนในสังคม ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงการมีกฎหมาย ข้อบังคับที่กำหนดไว้ให้คนในสังคมปฏิบัติตาม แต่ข้อบังคับดังกล่าวจะแตกต่างกันที่บทลงโทษเท่านั้น

ในบทต่อไป ผู้วิจัยจะได้ประมวลสรุปผลการวิจัยให้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ตลอดจนให้คำแนะนำแก่ผู้ที่สนใจจะศึกษา เพื่อเป็นการต่อยอดความรู้และได้จดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร อันจะเป็นประโยชน์แก่งานนาฏยศิลป์ไทยและประเทศชาติต่อไป