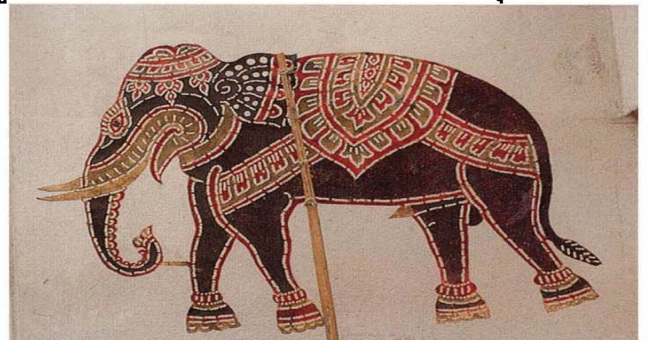
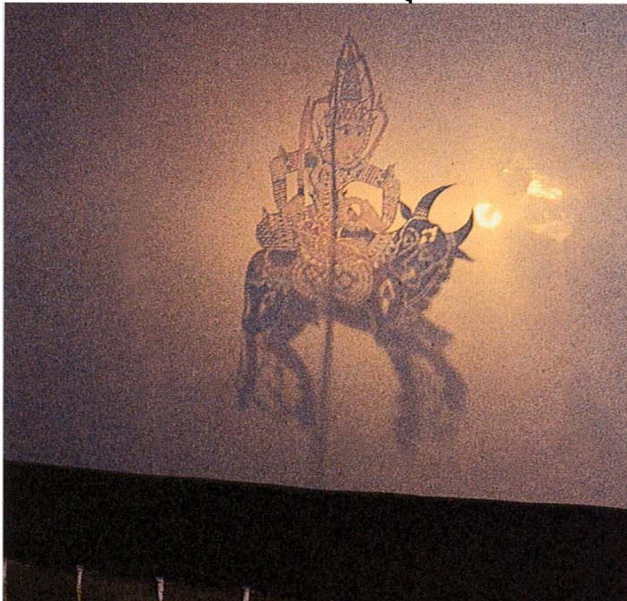


รายงานการวิจัยเรื่อง

การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา
กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราชช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน



โดย

พิทยา บุษรรัตน์

ผู้วิจัย



สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ

เมษายน 2546

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนรา ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน” นี้มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในมิติประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงประมาณ 100 ปีที่ผ่านมา ภูมิปัญญาอัตลักษณ์และศักยภาพของท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนราท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยดังกล่าว แนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา หนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนและชุมชนได้เข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น โดยใช้วิธีการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพในลักษณะของสหวิทยาการ เพื่อเป็นการวิจัยแบบตีความและการอธิบายปรากฏการณ์แบบเข้มข้น โดยพยายามศึกษาปรากฏการณ์จากหลายมิติเพื่อให้เห็นภาพรวมของสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งความเป็นมาและรากเหง้า การหน้าที่ กระบวนการรักษาค้ำจุนและการสูญสลาย ทั้งการศึกษาเอกสารงานวิจัยเก็บข้อมูลภาคสนาม การจัดสนทนากลุ่ม การประชุมสัมมนาทางวิชาการ แล้วเสนอผลการศึกษาวิจัยด้วยวิธีวิเคราะห์อธิบายความ

ผลการศึกษาพบว่า สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 มีการแพร่กระจายของหนังตะลุงและโนรามานานแล้วอย่างหนาแน่นและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนกล่าวได้ว่าชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็น “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา” ปรากฏทั้งประวัติความเป็นมา ดำเนินการ คำบอกเล่าของชาวบ้าน หลักฐานเอกสารที่ชี้ให้เห็นว่าหนังตะลุงและโนรามีพัฒนาการและเจริญรุ่งเรืองขึ้นในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งหลักฐานประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่บ่งบอกว่าชุมชนบริเวณทะเลสาบสงขลาและการแสดงหนังตะลุงและโนรา มีร่องรอยของวัฒนธรรมอินเดีย โดยรับเอาวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ชีวิตด้วยการผสมผสานกับลัทธิความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเวทคาและพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากประวัติความเป็นมา ขนบธรรมเนียมในการแสดงหนังตะลุงและโนราล้วนเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดียที่ยกย่องหรือบูชาพระศิวะมหาเทพหรือพระศิวนาฏราช ผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำร่ายและการบันเทิงทั้งปวง หนังตะลุงและโนราจึงมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมแล้วพัฒนาการแสดงมาเพื่อความบันเทิงด้วยในเวลาต่อมา

การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราในช่วงการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน เฉพาะภาคใต้ปรากฏเป็นรูปธรรมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2439 โดยการนำระบบเทศาภิบาลมาใช้ปกครองหัวเมืองแทนระบบกินเมือง มีการปฏิรูปพระพุทธศาสนา การประกาศให้มีการจัดการศึกษาเล่าเรียน อันเป็นเหตุปัจจัยให้วิถีชีวิตของประชาชนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเปลี่ยนแปลงไปอย่างกว้างขวางและเกี่ยวเนื่องเป็นเหตุปัจจัยในสมัยต่อ ๆ มา ทั้งการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2475 การเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2484 - พ.ศ. 2488 การประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับต่าง ๆ การพัฒนาเพื่อความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ ความก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ความเจริญทางการคมนาคมและการสื่อสาร การขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเกิดสงครามแย่งชิงประชาชนและการสู้กับอำนาจรัฐ การต่อสู้ของนักเรียน นิสิต นักศึกษาในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 การรับเอาวัฒนธรรมตะวันตก การขยายตัวของระบบทุนนิยมรวมทั้งวัฒนธรรมในการผลิตและวัฒนธรรมในการบริโภค ความก้าวหน้าของการสื่อสารมวลชนและการเข้ามาของสื่อบันเทิงสมัยใหม่ที่มีทางเลือกและมีความหลากหลายมากกว่า พร้อมกันนั้นก็มีเหตุปัจจัยจากภายในอันเป็นผลจากการปรับตัวของชุมชน การเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต ค่านิยม จากเศรษฐกิจแบบยังชีพหรือพอเพียง เป็นเศรษฐกิจเพื่อการค้าและการแลกเปลี่ยนด้วยระบบเงินตรา ที่ต้องพึ่งพาสังคมเมืองและสังคมภายนอกเพื่อดำรงฐานะทางเศรษฐกิจไม่มีที่สิ้นสุด ได้ส่งผลกระทบต่อน้องตะลุงและโนราที่ต้องปรับตัว เปลี่ยนแปลงและพัฒนาทั้งรูปแบบและเนื้อหาเพื่อสนองตอบความต้องการของสังคม ค่านิยมของประชาชน รวมทั้งการปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่ให้เข้ากับภาวะการณ์ของสังคมและวัฒนธรรมที่เคลื่อนเปลี่ยนไปจากที่เคยมีบทบาทและหน้าที่และความสำคัญทางด้านการประกอบพิธีกรรมมาเน้นความบันเทิงเป็นหลัก ปรับปรุงและพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง นำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่มาผสมผสานพร้อมก็นำเอารูปแบบของสื่อบันเทิงสมัยใหม่มาปรับใช้ในการแสดง เช่น ดนตรี วรรณกรรมเพื่อการแสดง การแต่งกาย และการนำนวัตกรรมใหม่มาปรับใช้ในการนำเสนอ เป็นต้น ความเปลี่ยนแปลง ดังกล่าวอาจจัดแบ่งเป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัยได้ 4 ยุค คือ ยุคที่ 1 ช่วงการปฏิรูปการปกครองจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือทศวรรษที่ 2470 ยุคที่ 2 หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 ถึง ทศวรรษที่ 2510 ยุคที่ 3 ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 ถึงทศวรรษที่ 2525 ยุคที่ 4 ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 ถึงปัจจุบัน

ในด้านปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา พบว่าหนังตะลุงและโนรามีความสัมพันธ์กับการเมืองการปกครองในฐานะ “สื่อ

พื้นบ้าน” ทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น ด้านวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องเนื่องด้วยระดับตัวศิลปินและชุมชน ทั้งหนังตะลุงและโนรา ยังคงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน เช่นหนังตะลุงยังคงมีพิธี “ครอบมือ” หรือ “ย่นรูป” และทำพิธี “แก้บน” ให้กับชาวบ้าน เป็นต้น ส่วนโนรายังคงมีบทบาทอย่างเข้มข้นในการประกอบพิธีกรรมที่เรียกว่า “โนราโรงครู” ที่มีผลกระทบโดยตรงต่อศิลปินและชาวบ้านในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราอันเป็นผลมาจากความเชื่อในเรื่อง “ครูหมอ” “สิ่งศักดิ์สิทธิ์”และ “วิญญาณบรรพบุรุษ” ที่สามารถให้คุณและโทษได้ ในด้านการสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคมพบว่านอกจากหนังตะลุงและโนราจะเป็นสื่อประสานความสัมพันธ์ทางสังคมแล้ว ยังมีส่วนในการปลูกฝังคุณธรรม รักษาปทัสถานของสังคม ปกป้องสิทธิอันพึงมีพึงได้โดยชอบจากสังคม และเสริมสร้างวัฒนธรรมของชาวบ้านให้มีความมั่นคงยิ่งขึ้น

ในด้านอัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา พบว่า ในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่นหนังตะลุงและโนราเป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษของปัจเจกบุคคลและชุมชน ดังจะเห็นได้จากภูมิปัญญาในการผสมผสานคติความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเทวดา ศาสนาพราหมณ์ พุทธศาสนาเข้าด้วยกันโดยสะท้อนผ่านประวัติความเป็นมา ขนบนิยมในการแสดง การประกอบพิธีกรรม การแกะรูปหนังตะลุง การสร้างเครื่องดนตรี วรรณกรรมในการแสดง ภูมิปัญญาในการเลือกสรรและสร้างบทบาทและหน้าที่ในฐานะสื่อพื้นบ้าน ส่วนอัตลักษณ์และศักยภาพที่ปรากฏและแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรม หนังตะลุงและโนรา มีบทบาทและหน้าที่ต่อชุมชนที่สัมพันธ์กับกิจกรรมในการผลิตและการบริโภคในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะการผลิตและบริโภคในทางสุนทรีย์และปทัสถานทางสังคม หนังตะลุงและโนรา มีส่วนในการสร้าง เสริม และปฏิบัติ ให้ระบบคุณค่าของสังคมและชุมชนดำรงอยู่อย่างมั่นคง รวมทั้งการสร้างเศรษฐกิจ อาชีพและการกระจายรายได้ให้กับชุมชน นำมาซึ่งความเป็นตัวตนและความเข้มแข็งของชุมชน ในด้านการถ่ายทอดระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน การแสดงหนังตะลุงและโนราเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของชุมชน และยังทำหน้าที่ในการถ่ายทอดคุณธรรม จารีตประเพณีที่ดีงามของชุมชนโดยกระบวนการทางความเชื่อและพิธีกรรมและผ่านนาฏการในการแสดง ส่วนการปกป้อง แสวงหา คัดค้น และเลือกสรรวิธีการดำรงอยู่ของศิลปิน หนังตะลุงและโนรา มีวิธีการทั้งการปรับเปลี่ยน การผสมผสาน การร่วมมือกับสื่อมวลชนสมัยใหม่ในการเผยแพร่ การสร้างเครือข่ายระหว่างกลุ่มศิลปิน สถาบันการศึกษา หน่วยงานทางวัฒนธรรมทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา

ในด้านแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาการแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงและโนรา โดยพิจารณาจากสถานภาพ แนวโน้มของการเปลี่ยนแปลง การปรับสภาพของศิลปิน บทบาทของผู้เกี่ยวข้อง พบว่า สถานสภาพในด้านบทบาทและหน้าที่ของหนังตะลุงและโนราในด้านความบันเทิงและพิธีกรรม บทบาทของหนังตะลุงในด้านพิธีกรรมจะลดน้อยลงในขณะที่โนรายังคงมีความเข้มข้นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในขณะที่ชาวบ้านก็ลดความนิยมลงไปเป็นอย่างมากเนื่องจากมีสื่อบันเทิงสมัยใหม่ให้เลือกอย่างหลากหลายและราคาถูกกว่า การอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาหนังตะลุงและโนราจึงเป็นหน้าที่หลักของรัฐในการกำหนดนโยบายและมาตรการ อย่างไรก็ตามผลการศึกษา พบว่า การให้การศึกษาโดยกำหนดเป็นหลักสูตรท้องถิ่น และการจัดกิจกรรมเสริม รวมทั้งศิลปิน ผู้ดูหรือผู้ชม ผู้ให้การสนับสนุนทั้งนักวิชาการ หน่วยงานราชการ เอกชนที่เป็นแหล่งเงินทุน สื่อมวลชนและนักจัดรายการทางวัฒนธรรม นักธุรกิจทางวัฒนธรรม สถาบันการศึกษา ล้วนต้องอาศัยการประสานและความร่วมมือ ที่จะเข้ามามีส่วนในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาหนังตะลุงและโนราในแนวทางและทิศทางที่พึงประสงค์ร่วมกัน

Abstract

The research entitled *Folk Performances: Changes and Relations to the Society and Culture around the Songkhla Lagoon Basin, Case Study of the Shadow Play and the Nora Performance during the Period from the Administrative Reform of the Fifth Reign to Present*, aimed to study the following: changes in the shadow play and the *Nora* performance around the Songkhla Lagoon basin on local historical dimensions; the interactions between the shadow play and the *Nora* performance on the one hand and the society and culture of the area for the past 100 years on the other; the local wisdom, identity, and potential reflected through the presence of the shadow play and the *Nora* performance amidst the changes of the period; and guidelines for conservation, promotion, propagation, and development of the shadow play and the *Nora* performance around the Songkhla Lagoon basin, so as to encourage participation by people and community in the process of creating a body of knowledge about local history. For this research, an interdisciplinary qualitative research method was used to afford intensive interpretation and explanation of phenomena, with attempts at multi-dimensional study of phenomena to bring to the fore a total picture of what had transpired in terms of history and origin, function, and process of preservation, support, and extinction. The conduct of the research involved a study of research literature, collection of fieldwork data, group dialogues, and academic meetings and seminars, followed by a report on research findings by means of expository analysis.

Following are the findings of the study. In general with regard to the condition of the shadow play and the *Nora* performance around the Songkhla Lagoon basin before the administrative reform of the Fifth Reign, the two forms of entertainment had solidly been widespread and enjoyed continuity of development, so that the communities around the Songkhla Lagoon basin could justly be described as the “communities that had a taste for the shadow play and the *Nora* performance.” As indicated by history, legend, local people’s words of mouth, and documentary evidence, the shadow play and the *Nora* performance developed and prospered in the region. Historical and archeological evidence also pointed to some trace of Indian culture in the communities around the

said area and in the shadow play and the *Nora* performance. The Indian culture came with Brahmanism into the people's way of life in combination with the traditional belief in animism and with Buddhism. The Indian influence can be seen in the history and traditions of the two performances involving the Brahman worship of the god Shiva Maha Deva, king of performing arts, who initiated all forms of dancing art and entertainment. The shadow play and the *Nora* performance had a role in the conduct of rites, and subsequently developed into a form of entertainment.

The changes in the shadow play and the *Nora* performance in the South from the time of administrative reform in the Fifth Reign to the present appeared in concrete forms since 2439 Buddhist Era (1896 A.D.), when a system headed by resident-general replaced a system of absolute town governor. A Buddhist reform was launched, and there was a proclamation to inaugurate educational programs for citizens. These were the factors of widespread changes in the way of life of the people around the Songkhla Lagoon basin, and affected developments of subsequent periods, including the change of government from absolute monarchy to democracy in 2475 Buddhist Era (1932 A.D.), the Second World War in 2484 – 2488 Buddhist Era (1941 – 1945 A.D.), the promulgation of the National Social and Economic Development Plans, the development for economic prosperity, the progress of science and technology, the advancement in transportation and communication, the growth of the Communist Party of Thailand to the point of a war to win the people's loyalty and of an uprising against state power, the students' struggle of October 14, 2516 Buddhist Era (1973 A.D.), the acceptance of Western culture, the expansion of capitalism with its culture of production and consumption, and the progress of mass media and the introduction of new entertainment media that offered more alternatives and diversity. At the same time, there were internal factors caused by the communities' adjustment measures and changes in the way of life and values from subsistence or sufficiency economy to an economy for commerce and exchange through currency system that necessitated dependence on urban society and the world outside to maintain the status of economic growth to no end. These factors have affected the shadow play and the *Nora* performance, which were forced to adjust, change, and develop in both form and

content in response to the needs of society and the people's values. For these two types of performance, adjustments in roles and functions had to be made to match the social and cultural conditions that had shifted emphasis from ritual orientation to purely entertainment. Performance components also required improvement and development, with new technology brought in as well as modified forms of modern entertainment media, in connection with such matters as music, literature for performance, costume, and application of innovations in presentation. The changes may be divided into four periods: first, the period from the time of administrative reform to the Second World War, or the decade of 2470's Buddhist Era (1927's A.D.); second, the period after the Second World War, the decade of 2485's Buddhist Era (1942's A.D.) to the decade of 2510's Buddhist Era (1967's A.D.); third, the period from the decade of 2510's Buddhist Era to the decade of 2525's Buddhist Era; and fourth, from the decade of 2525's Buddhist Era to the present.

Regarding the interactions between the shadow play and the *Nora* performance on the one hand and the society and culture around the Songkhla Lagoon basin on the other, it was found that the two forms of performance related to politics and government as "folk media" both nationally and locally. As regards the ways, beliefs, and rituals in connection with artists and communities, the shadow play and the *Nora* performance still carried on the rituals involving artists and communities. For example, there were the rituals of "hand consecration" and "figure presentation" in connection with the shadow play, and the shadow play had a part in the people's ritual of "fulfillment of vows" made to spirits. The *Nora* performance still had a great role to play in the ritual of "*Nora* master's stage," which had direct bearing on artists and people in communities that favored these two types of performance, by virtue of the beliefs about "*Nora* teacher-master," "things sacred," and "ancestors' spirits," which could deal out benefits as well as harms. As tools of effecting social unity and relationship, the shadow play and the *Nora* performance not only served as media of social relations but also play a part in stilling merit, preserving social norms, protecting people's legitimate rights expected of society, and reinforcing folk culture.

With reference to the identity, potential, and local wisdom as reflected through the existence of the shadow play and the *Nora* performance, it was found that in the context of local wisdom the shadow play and the *Nora* performance were the type of wisdom created specially by individual and communities. This can be seen in the wisdom of combining original belief or animism, Brahmanism, and Buddhism as reflected in the history, performing conventions, performance of rituals, carving of shadow-play figures, creation of musical instruments, literature for performing, and the wisdom of selecting and creating community roles and functions as folk media. As regards the identity and potential found and the fundamental idea about society and culture, the roles and functions of the shadow play and the *Nora* performance in relation to the community were linked to activities of production and consumption in daily life. In particular with reference to the production and consumption in the way of esthetics and social norms, the shadow play and the *Nora* performance had a part in creation, reinforcement, and practice, so that the value system of society and community enjoyed secure existence. Economic creativity, job creation, and income equity for a community brought to that community self-identity and strength. Concerning the transmission of a community system of merit and culture, the shadow play and the *Nora* performance replicated production of community culture, and besides performed the function of transmitting community merit and goodly mores and customs through the process of belief and via the performing arts. As for the protection, search, investigation, and selection regarding the artists' manner of existence, there were techniques offered by the shadow play and the *Nora* performance for adaptation, blending, cooperation with modern mass media for publicity, and creation of a network of artist groups, educational institutions, and state and private cultural agencies for conservation, promotion, dissemination, and development.

As for a course to be taken for conservation, promotion, dissemination, and development of folk performances of shadow play and *Nora* through consideration of the status, trend of change, and adaptation on the part of artists, and of the roles of those concerned, it was found, with regard to the status involving the roles and functions of the shadow play and the *Nora* performance for entertainment and ritual purposes,

that the *Nora* performance had theretofore been prevalent. The popularity of the two types of performance, however, had been on the decline, with modern entertainment media offering diverse and cheaper alternatives. Therefore, the conservation, promotion, dissemination, and development of the shadow play and the *Nora* performance should be the responsibility of the state to set a policy and identify proper measures. However, it was found by the study that making local curriculum a part of the educational process and setting up supplementary activities that would involve artists, audience, and supporting parties consisting of academics, government agencies, the private sector as source of capital, mass media and cultural-program operators, cultural business people, and educational institutions would need coordination and cooperation in contributing to the conservation, promotion, dissemination, and development of the shadow play and the *Nora* performance toward a jointly desired course and direction.

ประกาศคุณูปการ

งานวิจัยเรื่อง “การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราห์ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน” เกิดขึ้นและสำเร็จลงได้ก็ด้วยความกรุณาของ ดร.สีลาภรณ์ บัวสาย ผู้อำนวยการฝ่าย 4 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่ได้อนุเคราะห์โครงการนี้เป็นเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มโครงการ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคใต้บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา” โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ยงยุทธ ชูแว่น ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้ประสานงานกลุ่มโครงการ ตลอดจนเป็นผู้ให้คำปรึกษาและการชี้แนะแนวทางในการศึกษาวิจัยโดยตลอดมา

แม้งานศึกษาวิจัยจะเป็นการรับผิดชอบโดยตรงของผู้วิจัย แต่ผู้วิจัยก็ได้รับความกรุณาชี้แนะแนวทางและให้ความหวังใจจากท่านศาสตราจารย์สุริยวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ เมธีวิจัยอาวุโส สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) รองศาสตราจารย์ อุดม หนูทอง รองอธิการฝ่ายกิจการนักศึกษา มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ที่ได้กรุณาเป็นที่ปรึกษาโครงการรวมทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์พรณงาม เก้าธรรมสาร ซึ่งต้องขอกราบขอบพระคุณไว้เป็นอย่างสูง

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.แถมสุข นุ่นนนท์ รองศาสตราจารย์ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม รองศาสตราจารย์ ดร. ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล รองศาสตราจารย์ชวน เพชรแก้ว รองศาสตราจารย์ภูวดล ทรงประเสริฐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชวลีพร วิรุณหะ อาจารย์ฉลอง สุนทรวาณิชย์ ดร.ชยันต์ วรรณะภูติ ศาสตราจารย์ ดร.สุเทพ สุนทรเกสัช รองศาสตราจารย์ ดร.เริงชัย ตันสกุล รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บันลือ ถิ่นพังงา อาจารย์สอาดพร ศรีสังข์ อาจารย์กลิ่น คงเหมือนเพชร และผู้มีพระคุณอีกหลายท่านรวมทั้งกลุ่มอาจารย์ผู้ร่วมกลุ่มโครงการ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคใต้บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา” ที่ได้ให้ข้อคิด ข้อเสนอแนะกรอบแนวทาง และวิธีดำเนินการวิจัย อันทำให้งานวิจัยนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณศิลปินหนังตะลุงและโนราห์ทุกท่านที่ให้ความกรุณาเป็นวิทยากรในการออกเก็บข้อมูลภาคสนามรวมทั้งการจัดประชุมสัมมนาของโครงการ และจัดกลุ่มสนทนาจนตลอดกระบวนการวิจัย

ขอขอบคุณ คุณสมปอง ขอดมณี คุณอัญชิสา สุวลักษณ์ ที่มีส่วนช่วยในการดำเนินการวิจัย งานธุรการ การจัดพิมพ์ คุณฉลวย เพชรรัตน์ คุณสุนีย์ ทองไชร้ คุณอารยา นาคเกลี้ยง คุณวิสาชา อุเทนะพันธ์ คุณสัญญา ศรีคงทอง คุณรัชการย์ วิชขุรังศรี คุณนพดล ท่องล่อง นิสิต

ปริญญาโทสาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณรุ่น 2544, 2545 ทุกคน และทุกคนที่ได้มีส่วนช่วยให้งานวิจัยนี้เสร็จสมบูรณ์

ในส่วนที่งานวิจัยนี้ผ่านกระบวนการวิธีการอันเป็น “อวสย” ทั้งปวงก่อนถึงบทสรุปสุดท้าย ที่ถือเป็น “ประสบการณ์ชีวิตและการเพาะบ่มทางปัญญา” ที่มีค่ายิ่งของผู้วิจัย หากถึงที่สุดแล้ว “อวสาน” ของงานวิจัยชิ้นนี้ จะพึงมีคุณค่าอยู่บ้าง ผู้วิจัยขอบบเป็นศรัทธาการวะ ศิลปินหนังตะลุงและโนรา ผู้เป็นภูมิปัญญาของแผ่นดินทั้งอดีตและปัจจุบัน รวมทั้งขอบบเป็นมูตาคารวะ คุณพ่อ คุณแม่ และเป็นขวัญกำลังใจแก่ คุณศรีสมร เพ็ญสิริ สุพิริยา บุษรรัตน์ ที่คอยช่วยเหลือและให้การสนับสนุนผู้วิจัยด้วยความเสียสละและอดทนเสมอมา

พิทยา บุษรรัตน์

สารบัญ

บทที่	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
ABSTRACT	จ
ประกาศนุญการ	ญ
สารบัญ	ฎ
สารบัญภาพ	ฅ
บทที่ 1 บทนำ	1
ความสำคัญที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	7
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
ขอบเขตของการวิจัย	8
นิยามศัพท์เฉพาะ	9
คำถาม/โจทย์ของการวิจัย	9
กรอบความคิด/ฐานความคิดที่ใช้ในการวิจัย	10
ระเบียบวิธีวิจัย/วิธีดำเนินการวิจัย	12
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	13
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงและโนรา	13
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม	16
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา	27
บทที่ 2 สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนร่าก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัย	
รัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน	31
ประวัติและพัฒนาการของหนังตะลุงก่อนการปฏิรูปการปกครอง	
สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน	33
ประวัติและพัฒนาการของโนร่าก่อนการปฏิรูปการปกครอง	
สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน	64

บทที่ 3 การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัย รัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน	107
ยุคตะเกียงน้ำมันควายถึงตะเกียงเจ้าพายุ การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนรา ช่วงการปฏิรูปการปกครอง ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือทศวรรษ 2470	113
ยุคเครื่องไฟฟ้ดูด การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนรา หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 - ทศวรรษที่ 2510	184
ยุคตะล่งไฟฟ้าดนตรีสากลหรือยุคมหรหรรณแข่งขันประชันโรง การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนรา ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2510 - 2525	237
ยุคดนตรี – หนังส่ายไร่เงาหนังสือโนรา การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนรา ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 – ปัจจุบัน	268
บทที่ 4 ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังสือและโนรากับสังคมและวัฒนธรรม	
บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา	281
ความสัมพันธ์ระหว่างหนังสือและโนรากับการเมืองการปกครอง ทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น	283
หนังสือและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน	291
หนังสือและโนราในด้านบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรม	304
ความเป็นมาของประเพณีการรำโนราโรงครู	312
รูปแบบเนื้อหาของโนราโรงครู	313
องค์ประกอบในการรำโนราโรงครู	314
ขั้นตอนการจัดพิธีกรรมโนราโรงครู	316
หนังสือและโนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม	327

บทที่ 5 อัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่สะท้อนผ่าน

การดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา	337
หนังตะลุงและโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น	341
อัตลักษณ์และศักยภาพที่ปรากฏแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรม	358
การถ่ายทอดระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน	363
การปกป้อง แสวงหา คัดค้าน และเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปิน	366

บทที่ 6 แนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา

การแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงและโนรา	371
สถานสภาพและแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนรา	372
การปรับสภาพของกลุ่มศิลปิน บทบาทของผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้อง	
ทักษะของผู้ชมและชุมชน	385
แนวทางการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่และพัฒนาหนังตะลุง	
และโนรา ผ่านทัศนคติของศิลปิน ผู้บริโภค ผู้สนับสนุน	391

บทที่ 7 บทสรุป (เชิง) อภิปรายผล

บรรณานุกรม	439
บุคลากร	455
ภาคผนวก	458

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1. แผนที่ทะเลสาบสงขลา	463
2. แผนที่แสดงขอบเขตของพื้นที่ลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา	464
3. ภาพถ่ายทางดาวเทียมลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา	465
4. โรงโนราและเครื่องแต่งตัวโนรา เมื่อพ.ศ. 2468 แสดงในโอกาสรับ เสด็จรัชกาลที่ 5 ที่อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช	466
5. โนราเล่นในงานฉลองพระธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช	467
6. โรงโนรา	468
7. โนราเล่นถวายรัชกาลที่ 5 ที่วัดพระมหาธาตุหิหาร เมืองนครศรีธรรมราช	469
8. เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนรา	470
9. เครื่องแต่งกายโนรา	471
10. เครื่องแต่งกายโนรา	472
11. เครื่องแต่งกายโนรา	473
12. ทำรำโนราของโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ	474
13. ทำรำบางท่าของคณะโนรากัณญา นาฏราช	475
14. ทำรำบางท่าของคณะโนรากัณญา นาฏราช	476
15. ทำรำบางท่าของคณะโนรากัณญา นาฏราช	477
16. รูปถ่าย ตัวพระและนางตะลุงโบราณ	478
17. รูปแบบและสีของรูปหนังตะลุง รูปยักษ์ และรูปวัฒนธรรมการแต่งกาย	479
18. รูปพระอิศวรหรือรูปโค รูปสัตว์ รูปเจ้าเมือง รูปปราสาทและราชรถ	480
19. รูปผี รูปสัตว์ โรงหนังตะลุงและเครื่องดนตรีหนังตะลุง	481
20. เครื่องดนตรีประกอบหนังตะลุง นายหนังตะลุงกำลังเชิดหนัง การออกรูปถ่าย และการออกรูปพระอิศวร	482
21. รูปหนังตะลุงขณะแสดง และแผนสำหรับเก็บรูปหนังตะลุง	483
22. หนังตะลุงโรงเล็ก	484

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

ศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้าน เป็นผลผลิตของกลุ่มชนเช่นเดียวกับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคมในชุมชนนั้น ศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้าน จึงมีหน้าที่ต่อชุมชนผู้เป็นเจ้าของหลายประการตั้งแต่การประกอบพิธีกรรม การให้ความบันเทิง และหน้าที่ด้านอื่นๆ

กล่าวเฉพาะการแสดงพื้นบ้านซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนส่วนใหญ่ ดังที่เรือเอกหญิง ปรีชา หิรัญประดิษฐ์ (2532:16) กล่าวว่า “การแสดงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีความสำคัญต่อชีวิตคนไทยมาช้านานโดยเริ่มจากการเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และขยายเป็นความบันเทิงที่สำคัญในสังคม” ในทำนองเดียวกัน พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540:76-78) ก็กล่าวถึงบทบาทของการละเล่นพื้นบ้านหรือการแสดงพื้นบ้านสรุปได้ว่า การแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นจากความคิดและการแสดงออกของชาวบ้านเพื่อความสนุกสนานร่วมกันในกลุ่มชาวบ้าน โดยมีชาวบ้านเป็นผู้สืบทอดและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย การที่การละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านชนิดใดได้รับการสืบทอดกันมานานจนเป็นมรดกวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของท้องถิ่น ย่อมแสดงให้เห็นว่าการละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านชนิดนั้นมีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่นและมีบทบาทหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างในสังคมนั้น มิฉะนั้นการละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านชนิดนั้นๆ จะดำรงอยู่ในสังคมไม่ได้ เพียงแต่บทบาทหน้าที่อาจปรับเปลี่ยนไปบ้างตามสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสังคม บทบาทหน้าที่ดังกล่าวเช่น เป็นเครื่องนันทนาการชาวบ้าน เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน เป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม เป็นสื่อสานเสริมความสัมพันธ์ทางสังคม และเป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม เป็นต้น

ภาคใต้ มีการแสดงพื้นบ้านหลายอย่างที่ทำหน้าที่เพื่อความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรม ไม่ว่าจะเป็นเพลงบอก ลิเกป่า โนรา หนังตะลุง เป็นต้น ที่มีการสืบทอดและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยจนกลายเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่น ดังที่ ปรีดา เถลิ้มเผ่า กอนันตกุล (2525:1) กล่าวถึงหนังตะลุงของภาคใต้เอาไว้ว่า

หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นที่รู้จักกันดีในภาคใต้เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เด่นของวัฒนธรรมคนไทยภาคใต้อย่างหนึ่ง เวลาที่มีการเอ่ยถึงศิลปะพื้นเมืองของภาคใต้ทุกครั้ง ก็จะต้องได้ยินชื่อของหนังตะลุงอย่างขาดเสียมิได้ ควบคู่ไปกับโนรา และเพลงบอก ทำนองเดียวกับที่หมอลำเป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสานหรือการแอ่วซอ เป็นสัญลักษณ์ของภาคเหนือ เป็นต้น

ในทำนองเดียวกัน ชวน เพชรแก้ว (2526:1) ก็กล่าวถึงหนังตะลุงเอาไว้ว่า

หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในภาคใต้ เกือบจะเรียกได้ว่าเป็น สัญลักษณ์เด่นของวัฒนธรรม คนไทยภาคใต้อย่างหนึ่ง ชื่อหนังตะลุงมักจะได้ยินควบคู่กับ โนราและเพลงบอกเสมอสำหรับในปัจจุบันนี้เกือบจะกล่าวได้ว่า ศิลปะการแสดงของชาวใต้ที่ยังคงแพร่หลายและเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางในหมู่บ้านชาวเมืองภาคใต้แทบทุกจังหวัด คือหนังตะลุงนี้เอง จังหวัดในภาคใต้โดยเฉพาะจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา ตรัง พัทลุง และชุมพร ยังคงพบเห็นค่อนข้างสูงกว่า การแสดงชนิดนี้ผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของชาวบ้านอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ เมื่อมีกิจกรรมต่างๆ ไม่ว่าในระดับหมู่บ้าน ตำบล อำเภอหรือจังหวัดก็มักจะมีหนังตะลุงมาแสดงอยู่ด้วยเสมอ งานหรือกิจกรรมใดๆ ที่ไม่มีหนังตะลุงแสดง มักจะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากชาวบ้านว่างานนั้นจืดจาง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นสิ่งชี้ให้เห็นอนาคตของหนังตะลุงได้อย่างแจ่มชัดว่าหนังตะลุงยังคงได้รับความนิยมชมชอบจากชาวบ้านอยู่อย่างกว้างขวางไม่แพ้ยุคสมัยที่ผ่านมา

ในกรณีของโนราที่เช่นเดียวกันนับเป็นการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ที่ได้รับความนิยมแพร่หลายควบคู่มากับการแสดงหนังตะลุง ดังที่อุดม หนูทอง (2536:1) กล่าวไว้ว่า

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดนับตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมีเพียง 2 อย่าง คือ หนังตะลุงกับโนรา โดยเฉพาะโนรานั้นยอมรับกันว่ามีความเก่าแก่มาก ปรากฏตำนานเล่าขานกันหลายกระแส มีประเพณีความเชื่อที่เกี่ยวข้องมากมายที่สำคัญคือประเพณีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับบูรพาจารย์โนราที่เรียกว่า “ครูต้น” และบรรพบุรุษที่เป็นโนราหรือนับถือวิญญาณครูโนราในชั้นหลัง ซึ่งรวมเรียกว่า “ครูหมอตายายโนรา”

ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเชื่อกันว่าก่อนที่โนราจะก้าวมาดำรงบทบาทการสร้างความเป็นปึกแผ่นชุมชน โนราคงจะแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมที่สำคัญๆ มาก่อน เช่น พิธีกรรมของกษัตริย์หรือเจ้าเมืองและชนชั้นสูงในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งอาจมองเห็นได้จากเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะคล้ายเครื่องทรงกษัตริย์โบราณ หรือตำนานเกี่ยวกับกำเนิดของโนราก็เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นผู้ประดิษฐ์ทำรำต่างๆ และร่องรอยของความเป็นพิธีกรรมยังจะเห็นได้จากความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา การไหว้ครู การเข้าโรงครู และความเชื่อเรื่องการทำคุณไสย เช่น การรำผีพนพรายและการเหยียบลูกมะนาว เป็นต้น (ฉัตรชัย สุกระกาญจน์, 2523:112; ปราณี วงษ์เทศ, 2532:94) ซึ่ง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542 :1808) ได้กล่าวถึงโอกาสในการแสดงโนราและความเชื่อในการแก้บนของโนราไว้ว่า

การจัดให้มีโนราแสดงเพื่อความบันเทิงนั้นมักมีในงานวัดเพื่อหารายได้บำรุงศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่างๆ ที่ชาวบ้าน วัด รัฐ หรือหน่วยราชการจัดขึ้นในโอกาสพิเศษ น้อยครั้งที่แสดงในงานของเอกชน เว้นแต่เอกชนนั้นจะเป็นผู้มี

ฐานะดีหรือมีบารมีและบริวารมาก หรือเป็นการจัดแสดงเพื่อแก้บน และแสดงในพิธี “ลงครู” ของครอบครัวที่มีเพื่อกถาเหล่ากอเป็นโนราโดยตรง เพราะเชื่อว่าถ้ารับโนรามาไว้ถวาย วิญญาณของบรรพบุรุษที่เป็นโนราจะทำให้ครอบครัวเจริญก้าวหน้า ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่กระทำจะให้โทษนานาประการ ในปัจจุบันมีบ้างที่นักจัดรายการบันเทิงจัดแสดงโนราเพื่อหา กำไรจากการเก็บค่าผ่านประตู แต่มักมีมหรสพอย่างอื่น ๆ ด้วย

จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่าหนังตะลุงและโนราในฐานะที่เป็นการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ย่อมมีความผูกพันและมีบทบาทหน้าที่ต่อวิถีชีวิตของชาวภาคใต้ทั้งด้านความบันเทิง การประกอบพิธีกรรม และด้านอื่นๆ ดังที่ เรือเอกหญิงปรีชา หิรัญประดิษฐ์ (2532:39-41) กล่าวถึงความสัมพันธ์ของการแสดงพื้นบ้านกับกลุ่มชนเอาไว้สรุปได้ว่า การแสดงพื้นบ้านมีบทบาททั้งในฐานะที่เป็นสื่อบันเทิงใจของคนในสังคมให้ผ่อนคลายจากความเหน็ดเหนื่อยในการทำงาน และยังเป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมที่เกิดขึ้นแต่ละช่วงชีวิตของชาวบ้านนับตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย ดังนั้นชีวิตของชาวบ้านแต่ละคนในสังคมไทยจึงมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านอย่างแยกไม่ออก วัฒนธรรมเพื่อความงามและความบันเทิง คือ ศิลปะ การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ทำหน้าที่รับใช้กลุ่มคนในสังคมแต่ละชุมชนอย่างสมบูรณ์ในด้านต่างๆ เช่น สนับสนุนความเชื่อของกลุ่มคนในสังคม ให้การศึกษาปลูกฝังค่านิยม เป็นต้น ดังนั้นการศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของชุมชนหรือของภูมิภาคใดภูมิภาคหนึ่งจะทำให้เราเข้าใจบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะประเภทนี้กับวิถีชีวิตของชาวบ้านทั้งด้าน ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่างๆ ของคนในชุมชนหรือภูมิกษณนั้นๆ

กล่าวเฉพาะบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาหรือชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา อันหมายถึงพื้นที่ในจังหวัดพัทลุงทั้งหมด อำเภอชะอวด อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช อำเภอรโนด อำเภอกระเสสตินธุ์ อำเภอสทิงพระ อำเภอสิงหนคร อำเภอเมืองสงขลา อำเภอหาดใหญ่ อำเภอสะเดา อำเภอรัตภูมิ และอำเภอควนเนียง ในจังหวัดสงขลา (ยงยุทธ ชูแว่น. 2529:5) ซึ่งจัดได้ว่าดินแดนบริเวณนี้คือท้องถิ่นแห่งหนึ่งในภาคใต้ที่มีประวัติความเป็นมา อันยาวนาน ดังที่ สมคิด ทองสง (2541:35) กล่าวเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ถ้าหากดูตามหลักฐานทางโบราณคดี จะเห็นได้ว่ามีชุมชนอยู่หนาแน่นในบริเวณรอบทะเลสาบสงขลามาแล้วตั้งแต่ก่อนยุคสุโขทัย โดยเฉพาะบริเวณ “แผ่นดินบก” (คาบสมุทรสทิงพระ – ผู้วิชัย) ซึ่งมีหลักฐานว่าเคยเป็นเมืองมาก่อน นอกจากเมืองใหญ่อย่างเมืองสทิงพระแล้ว ยังมีเมืองเล็กๆ อย่างเมืองพังยาง หรือตะพังยางและชุมชน วัดสี่หยังอีกด้วย ส่วนทางด้านฝั่งตะวันตกของทะเลสาบที่เห็นได้ชัดเจนก็มีชุมชนวัดเขียนบางแก้ว (ใต้) และสทัง เป็นต้น ชุมชนเหล่านี้ได้สร้างวัดในพุทธศาสนาหลักธลังคาวาส์ขึ้นเป็นศูนย์กลางของชุมชนอยู่ทั่วไป

นอกจากนี้ ศรีศักร วัลลิโภดม (2535:17-27) ได้กล่าวถึงดินแดนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาใน “เล่าเรื่องเมืองสงขลา” สรุปได้ว่า ดินแดนรอบๆ ทะเลสาบสงขลาโดยเฉพาะเกาะใหญ่ (คาบสมุทรสทิงพระ – ผู้วิจัย) นั้นมีความเก่าแก่เป็นที่ตั้งบ้านเมืองมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13 เป็นอย่างน้อย เพราะพบร่องรอยของโบราณวัตถุสถานที่เนื่องด้วยศาสนาฮินดูและพุทธศาสนาหลายแห่ง รวมทั้งร่องรอยของชุมชนโบราณที่ตั้งอยู่บนแนวสันทรายบริเวณที่สำคัญ คือ เมืองสทิงพระ และวัดพะโคะ ในเขตอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา อาจกล่าวได้ว่าเกาะใหญ่หรือเกาะสทิงพระหรือแผ่นดินบนนี้มีสภาพเป็นบ้านเมืองที่อยู่สืบเนื่องกันมาช้านาน โดยมีเมืองสทิงพระเป็นเมืองสำคัญ และวัดพะโคะเป็นศูนย์กลางทางศาสนา ส่วนบริเวณที่อยู่ทางฝั่งทะเลตรงข้ามที่เป็นจังหวัดพัทลุงปัจจุบันก็เป็นอีกแห่งที่เกิดเป็นบ้านเมืองปรากฏพบถ้ำศาสนสถานตามเขาลูกโคด เช่นที่เขาชัยสน เขาอกทะลุ เขาลำคูหาสวรรค์ เขาชัยบุรี และอื่นๆ อีกหลายแห่ง ล้วนเป็นที่พบพระพุทธรูป พระพิมพ์ที่มีอายุตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 13 – 14 ลงมา แสดงให้เห็นว่ามีชุมชนกระจายกันอยู่ทั่วไป แต่แหล่งที่มีร่องรอยและพบหลักฐานทั้งโบราณวัตถุสถานและเอกสารที่แสดงให้เห็นว่าเป็นบ้านเมืองที่ร่วมสมัยหรือเวลาใกล้เคียงกับเมืองสทิงพระและวัดเขาพะโคะบนเกาะใหญ่ ก็คือบริเวณวัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง และบริเวณเนินดินที่มีคูน้ำและกำแพงล้อมรอบในเขตบ้านควนแร่ ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง เป็นต้น

ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา นอกจากจะมีมรดกวัฒนธรรมที่แสดงถึงร่องรอยของความ เป็นชุมชนโบราณที่เป็นโบราณวัตถุสถานที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา เศรษฐกิจ การเมืองการปกครองแล้ว ยังมีมรดกวัฒนธรรมที่เป็นการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านอย่างหลากหลาย และมีลักษณะจำเพาะโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็น เพลงเรือ เพลงบอก กาหลอ ตายายนายมนต์หรือ โต๊ะครีမ် ลิเกทรงเครื่อง ลิเกป่า หนังตะลุง โนรา เป็นต้น โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราดามีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน มีบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในพื้นที่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาอย่างแนบแน่น และมีพัฒนาการควบคู่มากับการเปลี่ยนแปลงของชุมชนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน มิติด้านวัฒนธรรมของท้องถิ่นและชุมชนของหนังตะลุงและโนรา จึงเป็นภาพสะท้อนส่วนหนึ่งของ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น” ที่มีพลวัตต่อการพัฒนา การเปลี่ยนแปลง และการดำรงอยู่ของชุมชน เพราะหนังตะลุงและโนราก็มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงควบคู่มากับสังคม ดังที่ ปรีติดา เถลิ้มเผ่า กอนันตกุล (2525:40) ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

จุดเด่น ๆ ของความเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดขึ้นในศิลปะการแสดงหนังตะลุงปรากฏในสภาพของตัวละคร ซึ่งเปลี่ยนจากแบบนิทานแบบจักรๆ วงศ์ๆ มาเป็นแบบนวนิยายและเป็น เรื่องของโลกมนุษย์ล้วนๆ คำโครงเรื่องมีการเปลี่ยนจากเรื่องที่ยาวและสลับซับซ้อน ประกอบ ด้วยเรื่องย่อยหลายสาย มาเป็นเรื่องที่มีตัวละครน้อยลง และไม่ซับซ้อนเท่า รวมทั้งมีกำหนด ของเวลาที่มีระยะสั้นลงด้วย ทางด้านแนวความคิด มีการเปลี่ยนจากการเน้นเรื่องคติธรรม เช่น

กรรมและความกตัญญู มาเป็นเรื่องของความอยุติธรรม และการต่อสู้ระหว่างผู้ร้ายที่มีอิทธิพลกับพระเอกที่ถูกรังแก เทคนิคของการแสดง ได้เพิ่มอุปกรณ์ใหม่ๆ เข้าไปบ้าง

ในทำนองเดียวกัน สมโภช เกตแก้ว (2538: 6 – 7) ก็กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของโนราในปัจจุบันสรุปได้ว่า โนรามีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบการแสดง เริ่มจากการที่ผู้แสดงจะรำทำโนราทุกคนตลอดทั้งคืนที่แสดงมาเป็นการแสดงเรื่องราวเข้ามาส่วนหนึ่ง และในระยะต่อมาก็ได้นำดนตรีสากลเข้ามาแสดงอีกส่วนหนึ่ง ทำให้ทำโนราลดน้อยลง จนในปัจจุบันแทบจะไม่มีการทำโนราเลย แต่เป็นเพียงคณะดนตรีสากลเข้ามาแทนที่ ทำให้ด้านความเชื่อต่าง ๆ ลดน้อยลงเนื่องจากเทคโนโลยีและการศึกษาเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น จึงทำให้ทัศนคติของคนในสังคมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ความเชื่อต่าง ๆ เกี่ยวกับเรื่องของโนราก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย โดยเฉพาะความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ได้เปลี่ยนแปลงหรือลดบทบาทลงไปมาก นอกจากนี้ความนิยมของประชาชนในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปก็ส่งผลให้โนราต้องปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลงไปตามความนิยมของสังคมด้วย

อย่างไรก็ตามแม้ว่าการแสดงพื้นบ้านโดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย แต่หนังตะลุงและโนราก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่ทั้งในด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม และมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้โดยเฉพาะบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน การศึกษาเรื่อง “โนราโรงครูตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ของพิทยา บุษรรัตน์ (2535) ซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ผลการศึกษาในด้านความสัมพันธ์ระหว่างโนราโรงครูกับวิถีชีวิตของชาวบ้านพบว่า โนราโรงครู มีบทบาทหน้าที่ในการสืบทอดการทำโนรา การขนานนามขอความช่วยเหลือและการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคม การสร้างอาชีพ การสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคมและการสร้างเสริมความรู้และสติปัญญา โนราโรงครูตำบลท่าแค ได้มีบทบาทสำคัญต่อระบบความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด ตอบสนองความต้องการและช่วยแก้ไขปัญหาค้นหาพื้นฐานให้กับคนในสังคมทั้งด้านร่างกายและจิตใจ จึงทำให้สามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงในสังคมปัจจุบัน ในทำนองเดียวกัน สุณีย์ ทองไชรี (ม.ป.ป) ได้ศึกษาเรื่อง “สถานภาพและบทบาทของหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง” ที่มีต่อชาวบ้านและท้องถิ่นพบว่า แม้ในปัจจุบันจะลดน้อยลงไปจากอดีต แต่หนังตะลุงก็ยังคงมีบทบาททั้งในฐานะมหรสพและผู้ประกอบพิธีกรรม ในฐานะมหรสพ ได้แก่ บทบาทในการสร้างความบันเทิงใจ บทบาทในการสร้างสรรค์วรรณกรรม บทบาทในการเป็นครูสอนภาษา บทบาทในการเป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม บทบาทในการเป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้าน บทบาทในการเป็นสื่อประสานความสัมพันธ์ทางสังคม บทบาทของหนังตะลุงในฐานะผู้ประกอบพิธีกรรม ได้แก่ บทบาทในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง บทบาทในการเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เป็นต้น นอกจากนี้การศึกษาเรื่อง “โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา” (ประเพณีงานดาขยาย่าน) ของพิทยา บุษรรัตน์ (2537) ซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเช่นเดียวกัน ผลการศึกษารูปได้ว่า ประวัติและตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับเรื่องโนราและการรำโนราโรงครูวัดท่า

คุระ คือ ดำนานโนรา ดำนานนางนวลทองสำลี ดำนานนางเลือดขาว ดำนานดาวยพราหมณ์จันทร์ ดำนานทวดสำลี ดำนานเจ้าแม่อยู่หัว ต่างบอกเล่าประวัติของโนรา เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับครุหมอโนรา ความสัมพันธ์ระหว่างดำนานโนราและดำนานอื่นๆ กับดำนานเจ้าแม่อยู่หัว อันเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระหรือที่เรียกว่างานดาวยาย่าน สำหรับบทบาทหน้าที่ของโนราโรงครูวัดท่าคุระที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านนั้น โнораโรงครูวัดท่าคุระมีบทบาทหน้าที่ในการสร้างความเชื่อเรื่องครุหมอโนรา ความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมโนราโรงครู ความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าแม่อยู่หัว การบนบานขอความช่วยเหลือและการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคม การสร้างอาชีพและการสืบทอดการรำโนรา การสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภายในสังคม จึงกล่าวได้ว่า โнораโรงครูวัดท่าคุระและความเชื่อเรื่องเจ้าแม่อยู่หัว มีบทบาทสำคัญต่อระบบความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด และวิถีชีวิตของชาวบ้านท่าคุระและตำบลใกล้เคียง ทั้งสามารถตอบสนองความต้องการ และช่วยแก้ไขปัญหาค้นพื้นฐานให้กับคนในสังคมทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ จึงทำให้สามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงมาจนถึงปัจจุบัน

กรณีศึกษาเรื่อง “โนราโรงครู ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง” เรื่อง “สถานภาพและบทบาทของหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง” และเรื่อง “โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา” ย่อมเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า การแสดงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและผู้อื่นที่อยู่ในสังคมเดียวกัน และเป็นหนทางหรือวิธีการต่าง ๆ ในการแก้ปัญหาพื้นฐานของสังคมมนุษย์ อันได้แก่ ความสัมพันธ์ทางเพศ ปัญหาปากท้อง ความขัดแย้ง การอบรมสั่งสอนสมาชิกใหม่ ความกลัวและอำนาจเหนือธรรมชาติ ปัญหาโรคภัยไข้เจ็บ การติดต่อสื่อสารกัน การแสดงออกและการพักผ่อนหย่อนใจ ดังนั้นการศึกษาเรื่องราวของหนังตะลุงและโนรา บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในมิติ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น” ที่ชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของการแสดงหนังตะลุงและโนรา ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมวัฒนธรรม ศักยภาพและเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา แนวทางในการอนุรักษ์ส่งเสริมเผยแพร่ และพัฒนาการแสดงหนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา น่าจะเป็นคำตอบได้ในระดับหนึ่งว่า “สังคมทุกสังคมจึงต้องมีระบบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมคือ ระบบครอบครัว เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง การศึกษา ศาสนา การแพทย์และสาธารณสุข การสื่อสาร และนันทนาการ ซึ่งแต่ละสังคมอาจจัดการหรือแก้ปัญหาต่าง ๆ เหล่านั้นที่เหมือนกันและแตกต่างกันไป” (งามพิศ สัตย์สงวน.2532 : 20)

ในทำนองเดียวกัน องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้จะทำให้ชุมชนตระหนักถึงภูมิปัญญาที่มีอยู่และได้รับการสืบทอดกันมาเป็นเวลาอันยาวนานนั้น ซึ่งแท้จริงคือศักยภาพของชุมชนที่มีพลังเข้มแข็ง และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน และการดำรงอยู่อย่างมั่นคงของชุมชนท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาสังคมในปัจจุบัน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า “ความรู้ความเข้าใจสังคมในลักษณะที่เรียกว่า “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น” นี้คือพลังที่เข้มแข็งที่จะช่วยให้คนใน

ท้องถิ่นต่าง ๆ สามารถเข้าร่วมในกระบวนการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้อย่างมีจิตสำนึก มีศักดิ์ศรี และมีทางเลือกอันเหมาะสมสำหรับตนเองมากขึ้น” (ยงยุทธ ชูแว่น.2542 : 2)

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 2.1 เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในมิติประวัติศาสตร์ท้องถิ่น
- 2.2 เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงประมาณ 100 ปี ที่ผ่านมา
- 2.3 เพื่อศึกษาภูมิปัญญา อัตลักษณ์และศักยภาพของท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนราท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยดังกล่าว
- 2.4 เพื่อศึกษาแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา หนังตะลุง และโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา
- 2.5 เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนและชุมชนได้เข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นด้านดังกล่าว

3. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 3.1 ผลการศึกษาจะทำให้ทราบถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา อันจะเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา ต่อไป
- 3.2 ผลการศึกษามีส่วนทำให้ประชาชนในท้องถิ่นและชุมชนตระหนักถึงคุณค่าของมรดกวัฒนธรรมด้านการแสดงพื้นบ้านโดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา และภูมิปัญญาท้องถิ่นในอันที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดรักษา และนำมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันต่อไป
- 3.3 ผลการศึกษจะเป็นองค์ความรู้และประมวลประสบการณ์ในการศึกษาเรื่องราวของท้องถิ่น อันเป็นประโยชน์ต่อการจัดการศึกษาและพัฒนาท้องถิ่นของหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชนต่อไป
- 3.4 ผลการศึกษจะเป็นประโยชน์ในทางวิชาการ และการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นรวมทั้งเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องในลักษณะเดียวกันหรือในประเด็นอื่น ๆ ในพื้นที่อื่น ๆ ต่อไป
- 3.5 ผลการศึกษามีส่วนส่งเสริมให้ประชาชนและชุมชนเกิดความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์ท้องถิ่นอันจะนำไปสู่การดำรง รักษา พัฒนาท้องถิ่น บนฐานของภูมิปัญญา ระบบคุณค่า และประวัติศาสตร์อันจะนำไปสู่ความเข้มแข็งของชุมชน และการยืนหยัดอย่างมีเกียรติ และศักดิ์ศรีในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมต่อไป

4. ขอบเขตของการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านพื้นที่

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะเก็บข้อมูลทั่วไปในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ทั้งพื้นที่ใน จังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา แต่จะเน้นการเก็บข้อมูลแบบเจาะลึกในพื้นที่ตำบลพะวง (บ้านน้ำกระจาย) อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา, ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา, อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช, ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง, ตำบลเขาเจ็ยก อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง, ตำบลลำปำ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง, ตำบลกงหรา อำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง, ตำบลชะมวง อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง

4.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา

การศึกษาวิจัย การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนรา ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน ในประเด็นต่อไปนี้

4.2.1 สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนรา ก่อนการปฏิรูปการปกครอง (พ.ศ.2439) โดยจะศึกษาพัฒนาการผ่านเอกสาร ตำรา และคำบอกเล่า ความเชื่อที่เกี่ยวข้อง รูปแบบ ขนบ นิยม บทบาทหน้าที่ วิถีร่ายทางและการปรับเปลี่ยน เป็นต้น

4.2.2 การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง และโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน โดยจะศึกษาปรากฏการณ์ทางกายภาพของหนังตะลุงและโนรา (แบ่งยุคสมัยเป็น ยุคที่ 1 (ช่วงการปฏิรูปการปกครอง – ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือ ทศวรรษที่ 2470) หรือเรียกว่า “ยุคตะเกียงน้ำมันควาย – ตะเกียงเจ้าพายุ” ยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) หรือเรียกว่า “ยุคเครื่องไฟฟ้ด” ยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) หรือเรียกว่า “ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “ยุคมหรหรรณแข่งขันประชันโรง” ยุคที่ 4 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 - ปัจจุบัน) หรือที่เรียกว่า “ยุคดนตรี – หนังฉายไว้เงาหนังโนรา” และ/หรือ “ยุคเก็บแสงแสวงหา – จัดตั้งสมาคม” และเข้าสู่ยุค “ตะลุงทอล์คโชว์ – โลกาภิวัตน์” เหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลง ลักษณะการเปลี่ยนแปลง สภาพการเปลี่ยนแปลง ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน เป็นต้น

4.2.3 ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา โดยจะศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับการเมืองการปกครองทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น หนังตะลุงและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน หนังตะลุงและโนราในด้านบทบาทและหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิงและการประกอบพิธี

กรรม หนึ่งตระกูลและโนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม ซึ่งจะชี้ให้เห็นระบบความสัมพันธ์ ความต่อเนื่อง และการปรับเปลี่ยนตามเหตุปัจจัยและบริบทของสังคมและชุมชน

4.2.4 อัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาของท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนึ่งตระกูลและโนรา โดยจะศึกษาหนึ่งตระกูลและโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น อัตลักษณ์และศักยภาพที่ปรากฏ แนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรม การถ่ายทอดระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน การปกป้อง แสวงหา กีดกัน และเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปินและชุมชน เป็นต้น

4.2.5 แนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา การแสดงพื้นบ้านหนึ่งตระกูลและโนรา โดยจะศึกษา สถานภาพ แนวโน้มของการเปลี่ยนแปลง การปรับสภาพของกลุ่มศิลปิน บทบาทของผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้อง ทักษะของผู้ชมและชุมชน แนวทางการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา ผ่านทักษะคติของศิลปิน ผู้บริโภค ผู้สนับสนุนทั้งที่เป็นปัจเจกบุคคล หน่วยงานภาครัฐ และเอกชนรวมทั้งนักวิชาการที่มีส่วนเกี่ยวข้อง เป็นต้น

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม หมายถึง การที่ระบบสังคม กระบวนการแบบอย่างหรือรูปแบบทางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปไม่ว่าจะเป็นด้านใดก็ตามรวมทั้งการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในด้านต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น ไม่ว่าจะเป็นขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบครอบครัว ระบบการปกครอง ค่านิยม บรรทัดฐาน และระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในสังคมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนึ่งตระกูลและโนรากับสังคมและวัฒนธรรม หมายถึง ระบบความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ เช่น ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม การเมืองการปกครอง ชีวิตความเป็นอยู่ระหว่างหนึ่งตระกูลและโนรากับสังคม และวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

ภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึง วิธีการจัดการเพื่อการปรับเปลี่ยนสภาพทรัพยากรและองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิมให้เพิ่มพูนขึ้นอย่างเหมาะสมกับบริบทต่าง ๆ ของสังคมหรือชุมชน ทั้งด้านระบบนิเวศ ทรัพยากรธรรมชาติ ทรัพยากรบุคคล และทรัพยากรวัฒนธรรม ภายใต้ปัจจัยและข้อจำกัด

การอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา หมายถึง แนวทาง วิธีการ และกระบวนการจัดการทั้งหมดเพื่อให้หนึ่งตระกูลและโนราดำรงอยู่ในบริบทของสังคมและชุมชนอย่างสมสมัยบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

6. คำถามหลัก/โจทย์ของการวิจัย

6.1 หนึ่งตระกูลและโนรา มีพัฒนาการและประวัติความเป็นมาอย่างไร การก่อตัว พัฒนาการ และเจริญรุ่งเรืองขึ้นในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา มีเหตุปัจจัยและ/หรือ เงื่อนไข ที่มาที่ไปอย่างไร

6.2 การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน มีเหตุปัจจัยอะไรเป็นตัวกำหนดทั้งจากภายนอกและภายใน และมีอะไรที่เป็นเงื่อนไขสำคัญ

6.3 ลักษณะการเปลี่ยนแปลงเป็นไปในรูปแบบใด การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นไปในรูปแบบเนื้อหา และคุณค่าหรือไม่อย่างไร

6.4 ผลที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงส่งผลกระทบต่อทั้งในแง่บวกและแง่ลบต่อตัวศิลปิน ศิลปะการแสดง และชุมชนอย่างไร ในขณะเดียวกันเจ้าของมรดกวัฒนธรรมเหล่านั้นมีวิธีการจัดการอย่างไร

6.5 ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา มีส่วนส่งเสริม ชี้นำผลักดัน คัดค้าน หรือนำพาวิถีแห่งชุมชนในด้านต่าง ๆ ให้ดำรงอยู่และพัฒนาการมาอย่างไร

6.6 ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจะมีส่วนช่วยให้ชุมชนตระหนักในความเป็นตัวของตัวเอง สามารถนำมาใช้เป็นศักยภาพของชุมชน เพื่อการดำรงอยู่และการก้าวไปในกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างมีจิตสำนึก มีศักดิ์ศรีและมีทางเลือกสำหรับตนเองได้หรือไม่

7. กรอบความคิด/ฐานความคิดที่ใช้ในการวิจัย

7.1 บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา หมายถึงพื้นที่ในจังหวัดพัทลุงทั้งหมด อำเภอชะอวด และอำเภอหัวไทร ในจังหวัดนครศรีธรรมราช อำเภอร่อนค่อม อำเภอกะสอ อำเภอสทิงพระ อำเภอเมืองสงขลา อำเภอหาดใหญ่ อำเภอสะเตาะ อำเภอรัตนบุรี และอำเภอกวนเนียบ ในจังหวัดสงขลาปัจจุบัน เป็นบริเวณหนึ่งของภาคใต้ที่มีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์มายาวนานมีความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้าน อันได้แก่ หนังตะลุงและโนราที่มีลักษณะโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างชัดเจน มีพลวัตต่อการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนมาแต่อดีตถึงปัจจุบัน และเป็นมรดกวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมอย่างแนบแน่น บทบาทหน้าที่ส่วนหนึ่งของหนังตะลุงและโนราส่งผลต่อพฤติกรรม ความเชื่อ บุคลิกภาพ และสถานภาพทางสังคมของคนในภาคใต้ รวมทั้งผู้คนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา อันมีระบบคุณค่าและความหมายสืบเนื่องสัมพันธ์กับบริบทของสังคมและวัฒนธรรมความคลี่คลาย เปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมสามารถมองได้จากฐานของการพัฒนาชุมชนและฐานทางวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราที่พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงมาควบคู่กับสังคมได้อีกส่วนหนึ่งด้วย เนื้อหา สารและคุณค่าของหนังตะลุงและโนรา แสดงออกถึงพลวัตของโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับศูนย์กลางและ “ท้องถิ่น” อื่น ๆ ที่อยู่ภายนอก ทำให้สามารถมองเห็นมิติทางประวัติศาสตร์ของชุมชนหรือ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น” ได้

7.2 การศึกษาการเปลี่ยนแปลง ของหนังตะลุงและโนราในระยะเวลาประมาณ 100 ปี ที่ผ่านมา หรือช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน มีความสำคัญเป็นอย่างมากเพราะก่อนหน้า

นั้นสังคมภาคใต้โดยเฉพาะบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามีการเมืองการปกครองในอีกรูปแบบหนึ่ง แม้จะต้องอยู่ภายใต้อำนาจของประเทศไทย แต่ท้องถิ่นก็ยังมีความเป็นตัวของตัวเองสูง อิทธิพลทางการเมือง การปกครอง หรืออิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรมจากภายนอกไม่ได้ส่งผลกระทบต่อชุมชนบริเวณนี้ในระดับลึกมากนัก ความเป็นท้องถิ่น หรือรัฐชายขอบมีส่วนสำคัญที่ทำให้ชุมชนสามารถจัดการด้านต่าง ๆ ที่สามารถดำรงอยู่และพึ่งพาตนเองได้ สามารถดูแลและจัดการทรัพยากรธรรมชาติด้วยตนเองได้ โลกทรรศน์ ค่านิยม จารีตประเพณี รวมทั้งบรรทัดฐานทางสังคม เกิดขึ้น ดำรงอยู่ และพัฒนาการ โดยตัวของตัวเอง โดยกลไก หรือปัจจัยจากภายในชุมชนมากกว่าจะได้รับจากภายนอก พัฒนาการดังกล่าวเกิดขึ้นกับสังคม และวัฒนธรรมรวมทั้งการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราด้วย

ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ในช่วงประมาณ 100 ปีที่ผ่านมา นับเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญเพราะเป็นระยะของการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครอง โดยเฉพาะการจัดการปกครองเมืองในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาพร้อมกับบริเวณ 7 หัวเมืองเป็นมณฑลนครศรีธรรมราชใน พ.ศ. 2439 ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมบริเวณนี้รอบด้าน นับตั้งแต่ด้านการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม โดยเฉพาะการจัดการศึกษาในรูปแบบใหม่ที่ส่งผลต่อโลกทรรศน์และชีวิตทัศน์ของคนในท้องถิ่น รวมทั้งการขยายตัวของรัฐไทยที่มีอิทธิพลต่อท้องถิ่น ทั้งด้านการจัดการดูแลบริหารและการใช้ทรัพยากร ผลกระทบต่อท้องถิ่นดังกล่าวย่อมส่งผลกระทบต่อศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้านรวมทั้งหนังตะลุงและโนราด้วยจนก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา

ครั้นต่อมาเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตย กลไกของรัฐก็มีส่วนอย่างสำคัญในการเข้าไปมีบทบาทต่อท้องถิ่นและเป็นช่วงที่ศิลปินเองก็ต้องปรับตัวตามไปด้วย ดังจะเห็นได้จากสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีแนวทางการสร้างความเป็นชาตินิยมหรือรัฐนิยมหรือที่เรียกว่า “ยุคมลานาไทย” ก็ส่งผลให้รูปหนังตะลุงต้องเปลี่ยนรูปแบบการแต่งกายเช่นเดียวกับผู้คนในสังคมที่นิยมปฏิบัติกัน หรือเมื่อรัฐเริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติตั้งแต่ฉบับที่ 1 เป็นต้นมา การพัฒนาดังกล่าวทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภายในท้องถิ่นทั้งด้านบวกและด้านลบและส่งผลกระทบต่อศิลปะการละเล่น และการแสดงพื้นบ้านรวมทั้งหนังตะลุงและโนรา ครั้นต่อมาเมื่อก่านิยมตะวันตกและความเจริญทางด้านเทคโนโลยีและสื่อสารมวลชนเข้ามามีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมของคนไทย ศิลปินก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงในทุกๆ ด้านเพื่อให้เกิดความทันสมัยและสามารถสนองตอบความต้องการของสังคม ดังจะเห็นได้จากการนำดนตรีสากลเข้ามาประกอบในการแสดงของหนังตะลุง การจำลองรูปแบบของวงดนตรีลูกทุ่งมาผสมผสานในการแสดงโนรา เป็นต้น หรือ หลังปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมาอิทธิพลของสื่อบันเทิงสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ทีวีทัศน์ ก็มีส่วนอย่างสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงและเข้าแทนที่การแสดงพื้นบ้าน หนังตะลุงและโนราต่างประสบกับปัญหาดังกล่าว บางคณะถึงกับล้มเลิกหรือเปลี่ยนอาชีพใหม่ ภาวะการณดังกล่าวล้วนเป็นเหตุปัจจัยที่มาจากภายนอก ยังมีปัจจัยที่เกิดขึ้นจากภายใน ทั้งในตัวศิลปินและชุมชนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ๆ ทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงแต่เอก

ลักษณะและความเข้มแข็งของชุมชนรวมทั้งวัฒนธรรมท้องถิ่นและบทบาทหน้าที่ของการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราอันเป็นศักยภาพของชุมชนที่มีส่วนอย่างมากต่อการยืนหยัดมาจนถึงปัจจุบัน การแสวงหาแนวทางเพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่ หนังตะลุง และโนรา ทั้งที่เกิดขึ้นโดยตัวของศิลปิน ชาวบ้าน และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชน จึงเป็นภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นและชุมชนเสมอมา การศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในกรณีหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าว น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของคำตอบต่อโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม ความคลี่คลายและการเปลี่ยนแปลงตลอดจนถึงการดำรงอยู่ของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในมิติของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นต่อไป

8. ระเบียบวิธีวิจัย/วิธีดำเนินการวิจัย

8.1 ระเบียบวิธีวิจัย ใช้ระเบียบวิธีการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในลักษณะของสหวิทยาการ (Interdisciplinary Subject) เพื่อเป็นการวิจัยแบบตีความ (Interpretive research) และการอธิบายปรากฏการณ์แบบเข้มข้น (Thick description) โดยพยายามศึกษาปรากฏการณ์จากหลายมิติ (Multi-dimension) เพื่อให้เห็นภาพรวมของสิ่งที่เกิดขึ้น (Holistic) ซึ่งต้องใช้แนวคิดทฤษฎีที่หลากหลายในการพิจารณาปรากฏการณ์เพื่อให้เห็นความเป็นมาและรากเหง้า การหน้าที่ กระบวนการรักษาคำจูน การสูญสลาย เช่น ทฤษฎีกระบวนการทำให้ทันสมัย (Modernization Theory) ทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusion Theory) ทฤษฎีการพัฒนาสังคม (Development Theory) ทฤษฎีการพึ่งพา (Dependency Theory) ทฤษฎีโครงสร้างและการหน้าที่ของสังคม (Structural Functionalism) แนวคิดการบริโภคนิยม (Consumerism) แนวคิดการบริโภคเชิงสัญลักษณ์ (The consumption of the sign) รวมทั้งแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน (Community Culture) เป็นต้น เพื่อศึกษาวิเคราะห์มรดกวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้าน หนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในด้านพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลง ปฏิสัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรม และด้านอื่น ๆ ที่มีมาอย่างต่อเนื่อง และเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

8.2 วิธีดำเนินการวิจัย

8.2.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัย รวมทั้งเอกสารอื่น ๆ ที่ให้ความรู้เรื่องหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

8.2.2 เก็บข้อมูลภาคสนาม

8.2.2.1 เก็บข้อมูลภาคสนามในพื้นที่ศึกษา โดยการสัมภาษณ์ในแนวกว้างและแนวลึก การสังเกต การเข้าร่วมกิจกรรม จากชาวบ้าน ศิลปิน และผู้รู้ท้องถิ่น

8.2.2.2 การจัดการสนทนากลุ่ม (focus group) หรือการประชุมสัมมนากลุ่มศิลปินทั้งหนังตะลุงและโนรา ครั้งละประมาณ 20 คน อย่างน้อย 2 ครั้ง

8.2.3 การวิเคราะห์ข้อมูลและรายงานผลการศึกษวิจัย

8.2.3.1 จำแนกข้อมูล เนื้อหา จัดหมวดหมู่ และเก็บข้อมูลเสริมเพื่อความสมบูรณ์

8.2.3.2 วิเคราะห์ข้อมูลตามขอบเขตที่กำหนดไว้ตามขอบเขตเนื้อหา

8.2.3.3 เสนอผลการศึกษาวิจัยด้วยวิธีวิเคราะห์อธิบายความ (Explanatory Analysis)

9. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงและโนรา

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า การแสดงพื้นบ้านโดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรานั้นมีความสัมพันธ์และมีบทบาทหน้าที่ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านและชุมชนอย่างแนบแน่น และมีพลวัตและพัฒนาการมาควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยเฉพาะบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา เรื่องราวของหนังตะลุงและโนราจึงได้รับความสนใจจากปราชญ์ชาวบ้าน และผู้รู้ท้องถิ่นรวมทั้งนักวิชาการและผู้สนใจจากภายนอก ด้วยเหตุดังนั้นผลงานการศึกษาจึงปรากฏในลักษณะต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ซึ่งอาจจะประมวลเป็นรูปแบบหลัก ๆ ได้ 3 รูปแบบ กล่าวคือ

1. รูปแบบที่ 1 เป็นการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติพัฒนาการและขนบนิยมในการแสดงของหนังตะลุงและโนราทั้งโดยรวมในภาคใต้และบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ เรื่อง “หนังตะลุง” ของ สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์ (2522) โดยกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงทั้งนอกและในประเทศ อัจฉริยลักษณ์ของคนที่เป็นายหนัง บทพากย์และบทเจรจา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบอื่น ๆ และ ความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงในปัจจุบัน “เรื่องหนังตะลุง” ที่ปรากฏในหนังสือ “ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้” ของอุดม หนูทอง (2531) ที่กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง โอกาสและกำหนดเวลาที่เล่น องค์ประกอบในการเล่น ขนบนิยมในการเล่น กลอนและลีลากลอน ตลอดจนความเชื่อที่เกี่ยวข้อง งานรวบรวมเรียบเรียงเรื่องหนังตะลุงที่แม้จะไม่ใช่งานทางวิชาการโดยตรง แต่เป็นงานที่เขียนขึ้นจากประสบการณ์ของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการหนังตะลุงคือ เรื่อง “ความรู้เรื่องหนังตะลุง” ของ พ่วง บุชรรัตน์ (2542) ซึ่งกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง ศัพท์เฉพาะที่ใช้เกี่ยวกับหนังตะลุง ขั้นตอนและโอกาสในการแสดงหนังตะลุง วิวัฒนาการของหนังตะลุง การฝึกหัดหนังตะลุง วรรณกรรมหนังตะลุง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเกี่ยวกับเรื่องหนังตะลุง เช่น เกษม ขนานแก้ว (2532) ได้ “วิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของพ่วง บุชรรัตน์” พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2534) ได้ศึกษา “ชีวิตและผลงานวรรณกรรมของหนังก้น ทองหล่อ” โสภา สมเขาใหญ่ (2538) ได้ศึกษา “ชีวิตผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังฉิ่น ธรรมโษณ” ซึ่งเป็นนายหนังตะลุง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) ในปี พ.ศ.2532 และเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาและสืบทอดการแสดงหนังตะลุง โดยเฉพาะการสร้างนายหนังตะลุงรุ่นใหม่ใน

จังหวัดสงขลา งานวิจัยเหล่านี้นอกจากจะให้ความรู้เรื่องหนังตะลุงแล้ว ยังทำให้เห็นบทบาทของหนังตะลุงที่มีต่อสังคม โดยมองผ่านผลงานและวรรณกรรมที่นายหนังตะลุงนำมาแสดง

ส่วนการศึกษาเกี่ยวกับโนรานั้น ภิญโญ จิตต์ธรรม (2508) ได้รวบรวมเรียบเรียงเรื่อง “โนรา” โดยกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนรา โดยเฉพาะตำนานโนราที่มีมิติสัมพันธ์กับชุมชนสังคมและวัฒนธรรม บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งการวิจัยเปรียบเทียบประวัติความเป็นมาของโนรา การรวบรวมบทร้องกลอน บทกวี บทประกอบท่ารำ ท่ารำโนรา ประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนรา เป็นต้น งานวิจัยอีกชิ้นหนึ่งที่เป็นการศึกษาเรื่องโนราของภาคใต้อย่างเป็นทางการมากที่สุดคือ เรื่อง “โนรา” ของอุดม หนูทอง (2536) นอกจากนี้ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2523) ได้จัดพิมพ์หนังสือ “พุ่มทewa ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ : ขุนอุปถัมภ์นรากร” โดยการนำเอาบทความที่เกี่ยวกับโนราในมิติต่าง ๆ ของนักวิชาการท้องถิ่นภาคใต้รวบรวมไว้ เช่น ความเป็นมาของโนรา ขนบนิยมในการแสดงโนราในอดีต โนราลงครู การแสดงโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นต้น

นอกจากนี้งานวิจัย ของพิทยา บุษรรัตน์ (2540) คือเรื่อง “ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา” อันเป็นความพยายามในการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นโดยมองจากมิติของตำนานโนราที่เชื่อมโยงกับพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่สะท้อนให้เห็นภาพของท้องถิ่นทั้งในด้านการเมืองการปกครอง ด้านเศรษฐกิจสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ ด้านศาสนสถาน และโบราณวัตถุสถาน ด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม การสร้างระบบความสัมพันธ์และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม รวมทั้งการอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม การสร้างภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่าง ๆ

รูปแบบที่ 2 เป็นการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวกับความเชื่อ พิธีกรรม และบทบาทที่หนังตะลุงและโนราที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งงานกลุ่มนี้มีไม่มากนัก แต่งานของ อุดม หนูทอง ทั้งเรื่องหนังตะลุงและโนราก็ได้กล่าวถึงพิธีกรรมและบทบาทที่หนังตะลุงและโนราที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมไว้ส่วนหนึ่งด้วย ส่วน พิทยา บุษรรัตน์ (2535) ศึกษาเรื่อง “โนราโรงครูตำบลท่าแค อำเภอเมืองจังหวัดพัทลุง” ในด้านประวัติและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับการรำโนราโรงครู ความเชื่อ พิธีกรรม และความสัมพันธ์กับชีวิตของชาวบ้านในตำบลดังกล่าว งานวิจัยในลักษณะเดียวกันนี้ พิทยา บุษรรัตน์ (2537) ยังได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสตงพระ จังหวัดสงขลา” อันทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ บทบาทหน้าที่ของการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนรา และการประกอบพิธีกรรมการรำโนราโรงครู ที่มีต่อวิถีชีวิตชาวบ้านในท้องถิ่นภาคใต้ บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยตรงที่มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ โสภายาเกตุ (2542) ยังได้ศึกษาเรื่อง “ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนรา” ที่ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อของโนรามีส่วนสำคัญของการคงอยู่และการสืบทอดการรำโนรา เช่นเดียวกับงานวิจัยของพิทยา บุษรรัตน์ เรื่อง “ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา” ที่ได้

กล่าวมาแล้ว ซึ่งได้สะท้อนให้เห็นความเชื่อ พิธีกรรม และบทบาทที่การแสดงประเภทนี้มีต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านและชุมชนผู้เป็นเจ้าของ

3. รูปแบบที่ 3 เป็นการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวกับการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราในภาคใต้ ซึ่งไม่ใช่เป็นงานศึกษาวิจัยในพื้นที่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยตรง ซึ่งงานเขียนเรื่องหนังตะลุง ของ สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และ อุดม หนูทอง ที่ได้กล่าวมาแล้วก็ได้พูดถึงการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงไว้ส่วนหนึ่งด้วย นอกจากนี้รายงาน “การสัมมนาหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้” ของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา (2528) นอกจากจะให้ความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุงแล้ว ยังได้กล่าวถึงสภาพปัญหาของหนังตะลุงในปัจจุบัน รวมทั้งการรวมกลุ่มและการปรับบทบาทการแสดงหนังตะลุงให้เข้ากับสภาพสังคมปัจจุบัน อันเป็นผลมาจากอิทธิพลของการพัฒนาสังคมความเจริญทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีตลอดจนสื่อบันเทิงอื่น ๆ ที่เข้ามามีบทบาทแทนที่ การแสดงพื้นบ้าน งานเขียนเรื่อง “ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง” ของ ปรีดา เถลิ้มเผาะ กอนันตกุล (2525) โดยแบ่งงานออกเป็น 2 ภาค คือ ภาคที่ 1 กล่าวถึงองค์ประกอบอันได้แก่ความเป็นมาของหนังตะลุง โอกาสที่มีการแสดงและบทบาทของหนังตะลุง นายหนังตะลุงและคณะหนัง และขั้นตอนของการแสดง ภาคที่ 2 กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะของหนังตะลุง ได้แก่ ตัวละคร เนื้อเรื่อง แนวความคิด เทคนิคการแสดง และได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น โดยชี้ให้เห็นว่าการแสดงแบบโบราณและสมัยใหม่ต่างกันในด้าน ตัวละคร โครงเรื่อง แนวความคิด และเทคนิคของการแสดง แต่ยังมีความต่อเนื่องกันในความเป็น Stereo type ของตัวละครทุกแบบที่ยังอยู่ ลักษณะที่ตรงข้ามกันระหว่างตัวเอกกับตัวตลก ทางด้านภาษาและความงาม และความสำคัญของบทบาทตัวตลกในการสอดใส่เหตุการณ์ในชีวิตประจำวันเข้าไปในตัวละคร เป็นต้น ส่วนทฤษฎะคติต่อนายหนัง มีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนไปด้วย ตัวอย่างเช่น ในอดีตนายหนังมีฐานะและบทบาทเสมือนเป็นผู้รู้ เน้นการให้คติธรรม มีความเกี่ยวพันกับพิธีกรรมและมีความรู้ทางไสยศาสตร์ ก็จะได้รับการยกย่องและนับถือเป็นพิเศษ ส่วนนายหนังสมัยใหม่เน้นเรื่องคติธรรมน้อยลง มุ่งความบันเทิงเป็นสำคัญ จึงถูกมองในแง่ความบันเทิงเป็นหลัก ความเกี่ยวข้องกับคุณธรรมความเชื่อ รวมทั้งพิธีกรรมในขั้นตอนการแสดงลดน้อยลง เป็นต้น ก็เป็นแนวคิดและวิธีการศึกษา การแสดงพื้นบ้านในอีกรูปแบบหนึ่งที่ทำให้มองเห็น แนวทางการศึกษา การแสดงพื้นบ้านหรือหนังตะลุงและโนราในมิติของ “ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น” ได้อีกระดับหนึ่ง แต่งานของ ปรีดา เถลิ้มเผาะ กอนันตกุล เป็นการศึกษาความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุงโดยทั่วไปในภาคใต้ ไม่ได้ให้ภาพของหนังตะลุงในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยตรงรวมทั้งช่วงระยะเวลาของการศึกษาที่จะเห็นความเปลี่ยนแปลงในช่วง 100 ปีที่ผ่านมา

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้ประมวลรูปแบบหลัก ๆ ไว้ 3 รูปแบบนั้น งานวิจัยหลายชิ้นที่เป็นงานศึกษาในพื้นที่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยตรง องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาในมิติดังกล่าวสามารถแยกออกเป็นประเด็นได้ดังนี้

1. ผลงานการศึกษาและการวิจัยส่วนหนึ่งได้ให้ความรู้ในเรื่องประวัติและพัฒนาการของหนังตะลุงและโนรา ในลักษณะของภาพรวม ไม่มีมิติของช่วงเวลา และพื้นที่ รวมทั้งกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เชื่อมโยงกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม งานเหล่านั้นจึงเป็นภาพนิ่งมองไม่เห็นพลวัตของกระบวนการเปลี่ยนแปลงคลี่คลายจากอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งมีเงื่อนไขและปัจจัยต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง หากดูผลการศึกษาในพื้นที่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงเวลาประมาณ 100 ปี ที่ผ่านมามีมิติของประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ก็ยังมีงานศึกษาค้นคว้า หรือวิจัยน้อยมาก เพราะงานเหล่านั้นจะเน้นประวัติ ตำนาน หรือข้อสันนิษฐานของผู้รู้ หรือตัวศิลปินบ้าง แต่ยังไม่ได้ให้คำตอบเหตุปัจจัยของพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง ลักษณะการเปลี่ยนแปลง และผลที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่มีเงื่อนไขและบริบทจากตัวหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งเหตุปัจจัยที่มีอยู่ภายในชุมชนท้องถิ่น และ/หรือที่มาจากภายนอก รวมทั้งรูปแบบและเนื้อหาของการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลง

2. ผลงานการศึกษาและการวิจัยได้ให้ความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุงและโนราในด้าน องค์ประกอบในการแสดง เช่น ผู้แสดงเครื่องดนตรี อุปกรณ์ต่าง ๆ เป็นต้น ขนบนิยมในการแสดง ขั้นตอนต่าง ๆ ของการแสดง รวมทั้งความเชื่อที่เกี่ยวข้อง และบทบาทหน้าที่ที่มีต่อวิถีชีวิตและชุมชนในระดับหนึ่ง ส่วนการศึกษาเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรา กับสังคม และวัฒนธรรมในชุมชนหรือท้องถิ่นที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันนั้นยังมีการศึกษาไม่มากนัก โดยเฉพาะในพื้นที่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

3. ผลงานการศึกษาและการวิจัยส่วนหนึ่งเป็นการศึกษาที่จะตอบคำถามหรือเป็นองค์ความรู้ในบางประเด็นของหนังตะลุงและโนรา เช่น ประเพณี และพิธีกรรมของการรำโนราโรงครู ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา ชีวิตและผลงานของศิลปินดีเด่น เป็นต้น ความรู้ส่วนหนึ่ง เช่น วรรณกรรมที่ใช้แสดง บทร้อยกรอง ขนบนิยมในการแสดง บทบาทหน้าที่ เป็นต้น ได้ทำให้เห็นพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา ในแต่ละช่วงสมัยได้ระดับหนึ่ง ซึ่งหากได้ศึกษาอย่างลุ่มลึก จากบริบทที่เป็นองค์ประกอบของหนังตะลุงและโนรา ก็จะทำให้มองเห็นพัฒนาการและความคลี่คลายโดยสามารถเชื่อมโยงกับสภาพการณ์ของชุมชนหรือท้องถิ่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ด้วยเหตุผลที่ได้กล่าวมาแล้ว การศึกษาเรื่องราวของหนังตะลุงและโนราจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องยังไม่สามารถตอบคำถามถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงและเงื่อนไขบริบทที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งเงื่อนไขจากหนังตะลุงและโนรา เงื่อนไขจากภายในชุมชนหรือท้องถิ่น และเงื่อนไขจากภายนอกในแต่ละช่วงสมัย โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา ในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังนั้นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ท้องถิ่น โดยมองจากการแสดงพื้นบ้าน หนังตะลุงและโนรา ในช่วงเวลาประมาณ 100 ปี ในด้านการเปลี่ยนแปลง ความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม จากเหตุปัจจัยหรือเงื่อนไขและลักษณะการเปลี่ยนแปลงรวมทั้งผลที่เกิดขึ้นกับศิลปะการแสดง และชุมชนหรือท้องถิ่น อาจจะเป็นคำตอบส่วนหนึ่งที่ทำให้มองเห็นความสัมพันธ์กับพัฒนาการของสังคมหรือประวัติศาสตร์บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่คลี่คลายมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

2.1 ความหมายของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

สนธิ สมัครการ (2538 : 2) ได้ให้ความหมายของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเอาไว้สรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคม หมายถึง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับพฤติกรรมของคนในสังคม โดยเฉพาะพฤติกรรมสังคมหรือการกระทำทางสังคมอันสืบเนื่องมาจากการมีความสัมพันธ์ต่อกัน ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม หมายถึง การเปลี่ยนแปลงแบบแผน ธรรมเนียม ประเพณีหรือแนวกำหนดพฤติกรรม ซึ่งสอดคล้องกับ สุริชัย หวันแก้ว (2537 : 155-157) ที่กล่าวถึงความหมายของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมไว้เช่นเดียวกันสรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) หมายถึง การที่ระบบสังคม กระบวนการแบบอย่างหรือรูปแบบทางสังคม เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบครอบครัว ระบบการปกครอง ได้เปลี่ยนไป ไม่ว่าจะเป็นด้านใดก็ตาม ทั้งด้านบวก และลบ เป็นไปในทางก้าวหน้าหรือถดถอย ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม หมายถึง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในด้านต่าง ๆ ที่มนุษย์ประดิษฐ์และสร้างขึ้น และที่สำคัญก็คือ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านค่านิยม บรรทัดฐานและระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในสังคมนั้น ๆ

2.2 ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

อมรา พงศาพิชญ์ (2521 : 96) กล่าวถึงลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่าจำแนกได้เป็น 5 ลักษณะ คือ การเปลี่ยนแปลงทางชนชั้น การเปลี่ยนแปลงโดยรับวัฒนธรรมต่างชาติ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ และการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ส่วน รัชนิกร เศรษฐ (2528 : 282-283) มีความเห็นว่า มิติของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมปรากฏใน 3 มิติ คือ มิติของโครงสร้างอันได้แก่การเปลี่ยนแปลงบทบาท การเกิดขึ้นของบทบาทใหม่ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของชนชั้นหรือวรรณะ และการเปลี่ยนแปลงสถาบัน เช่น ครอบครัว รัฐบาล และการศึกษา เป็นต้น มิติของวัฒนธรรมโดยการประดิษฐ์คิดค้น ค้นพบ เทคนิควิทยาการใหม่ ๆ รวมทั้งการแพร่กระจายของวัฒนธรรม และการยืมวัฒนธรรม และมิติของการปะทะสังสรรค์ หมายถึงการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางสังคม อันได้แก่ การเปลี่ยนแปลงความถี่ และความเหินห่างทางสังคม (Social distance) ทิศทาง วิธีการ และรูปแบบอัตราการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

นอกจากนี้ สนธิ สมัครการ (2538 : 13-14) ยังได้กล่าวถึงลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม สรุปได้ว่า หากมองจากทฤษฎีวิวัฒนาการทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมของมนุษย์จะมีการเปลี่ยนแปลงใน 2 ลักษณะ คือ การวิวัฒนาการ หมายถึง การเปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไปทีละเล็กละน้อย กับ ปฏิวัติการ หมายถึง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วและมีผลกระทบต่อแบบแผนในการดำเนินชีวิตของคนส่วนใหญ่ในสังคม อีกทั้งสังคมมนุษย์เริ่มต้นจากการเป็นสังคมแบบง่าย ๆ มีภาวะความเป็นอยู่แบบเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ แล้วจึงค่อยเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเป็นสังคมที่สลับซับซ้อนขึ้น และหากมองจากแนวคิดเกี่ยวกับการผสมกลมกลืนกันทางวัฒนธรรมจะเห็นการเปลี่ยน

แปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในอีก 2 ลักษณะ คือ การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) หมายถึง กระบวนการสอดแทรกระหว่างกันและการเชื่อมเข้าหากัน ทำให้บุคคลและกลุ่มชนได้มีการผสมผสานกัน กับการกลืนกลายทางวัฒนธรรม (Acculturation) หมายถึง ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่กลุ่มชนซึ่งมีวัฒนธรรมแตกต่างกันมาติดต่อกันโดยตรงต่อเนื่องกันไปและก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงตามมาในแบบแผนวัฒนธรรมเดิมของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรือทั้งสองฝ่าย ทำนองเดียวกับที่ อุทัย หิรัญโต (2522 : 123) กล่าวถึงแบบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่ามี 3 แบบ คือ วิวัฒนาการ (Evolution) การปฏิรูป (Reformation) และการปฏิวัติ (Revolution)

2.3 ปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

สุริชัย หวันแก้ว (2537 : 162-164) กล่าวถึงปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่าเกิดจากปัจจัยทางภูมิศาสตร์และดาราศาสตร์ ปัจจัยทางชีววิทยาที่รวมถึงการถ่ายทอดทางพันธุกรรมของความสามารถทางปัญญา ปัจจัยทางการเมืองและการทหาร ปัจจัยทางเทคโนโลยี ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางศาสนา และอุดมการณ์ ส่วน รัชนิกร เศรษฐ (2528 : 283-285) กล่าวถึงปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม สรุปได้ดังนี้

2.3.1 สิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมมนุษย์ เช่น ทำให้มนุษย์ต้องประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ ๆ การโยกย้ายสถานที่อยู่ การมีกิจกรรมใหม่ที่แปลกแยกไปจากเดิม เป็นต้น

2.3.2 ตัวบุคคลในสังคม ตัวบุคคล (individual) นั้น เป็นตัวการที่สำคัญที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ทั้งนี้ เพราะการเติบโตขึ้นและการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างทางสังคมนั้นเป็นผลของความสนใจและความปรารถนาของบุคคล

2.3.3 ประชากร จำนวนประชากร ที่มีจำนวนมากหรือกระจายไปในทิศทางที่ไม่สามารถควบคุมได้ ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์จะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมรวมทั้งโครงสร้างขององค์การต่าง ๆ ในขณะเดียวกันก็สามารถสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ได้จำนวนมากยิ่งขึ้น

2.3.4 เศรษฐกิจ ได้แก่ การผลิต การบริโภค และการจำหน่ายแจก รวมทั้งฐานะทางสังคมของกลุ่มต่าง ๆ เมื่อมีการเปลี่ยนแปลง วิธีการ หรือกระบวนการก็จะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมหลายประการ เช่น แรงงาน การจ้างแรงงาน และฐานะของผู้ใช้แรงงาน เป็นต้น

2.3.5 เทคโนโลยี ได้แก่ วิทยาการสมัยใหม่และการนำเอานวัตกรรมมาใช้ ทำให้เทคนิคในการผลิตและการดำรงชีพเปลี่ยนแปลงไป

2.3.6 การศึกษา การศึกษามีส่วนสำคัญที่จะทำให้สังคมเกิดการพัฒนา เพราะการศึกษานั้นหมายถึง การเปลี่ยนแปลงความคิด ทักษะ ทักษะ และสัมพันธภาพระหว่างบุคคลโดยทั่วไป

2.3.7 การค้นพบและการประดิษฐ์คิดค้น การค้นพบหรือการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ย่อมทำให้ผู้ยอมรับสิ่งเหล่านั้นเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม แนวคิด อันเป็นผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดขึ้น

2.3.8 การแพร่ขยาย นวัตกรรมที่เกิดขึ้นแล้วในบางสังคมแล้วแพร่ขยายไปเป็นที่ยอมรับ (adoption) ในสังคมอื่น ๆ ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดขึ้นได้เสมอ

2.3.9 ความเป็นเมือง เป็นปัจจัยสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยเฉพาะในสังคมชนบท ซึ่งเป็นอิทธิพลของเมืองที่มีต่อชนบท เป็นขบวนการหนึ่งในการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

2.4 ผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวกับโครงสร้าง ระบบความสัมพันธ์หรือแบบแผนในการดำเนินชีวิตของคนในสังคม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจึงย่อมมีผลกระทบต่อกิจกรรมทางสังคมของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ดังที่ อมรา พงศาพิชญ์ (2521 : 96-100) กล่าวไว้สรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมก่อให้เกิดผลกระทบในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านวัฒนธรรม ด้านสังคม ด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง ด้านอาชีพ และด้านสถานภาพและบทบาทของคน เพราะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมรวมถึงการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต การเปลี่ยนแปลงอาชีพ การมีโอกาสเปลี่ยนฐานะทางสังคม การเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง การเปลี่ยนแปลงสถานภาพและบทบาท เช่น การทำให้เป็นสมัยใหม่หรือทันสมัย (Modernization) ที่หมายถึง การเปลี่ยนแปลงจากสังคมที่ยังมีระบบเศรษฐกิจ การเมืองและสังคมยังล้าหลัง ไปสู่สังคมที่มีความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม อีกทั้งมีเทคโนโลยีระดับสูงตามแบบประเทศที่เจริญแล้วทั้งหลาย ก่อให้เกิดผลกระทบทางด้านสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรม การทำให้เป็นเมือง (Urbanization) ที่หมายถึง การทำให้ชุมชนกลายเป็นเมือง การขยายวิถีชีวิตแบบเมืองโดยแพร่ผ่านการมีไฟฟ้า ถนนหนทาง และสื่อมวลชนต่าง ๆ ทำให้รสนิยมและความต้องการของประชาชนชาวชนบทเปลี่ยนแปลงไปในทางที่คล้ายชาวเมืองขึ้น มีผลกระทบก่อให้เกิดชุมชนแออัด เกิดองค์กรทางสังคมอย่างเป็นทางการ เพศสัมพันธ์กลายเป็นเรื่องอิสระเสรี เกิดกลุ่มที่มีความสนใจร่วมกัน และสมาคมต่าง ๆ เกิดอาชญากรรมรูปแบบต่าง ๆ และเกิดการโกงกินและอาชญากรรมชนชั้นกลาง เป็นต้น นอกจากนี้ รพีพรรณ สุวรรณรัฐโชติ (2530 : 163) กล่าวถึงผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม สรุปได้ดังนี้

2.4.1 ผลของการค้นพบและการประดิษฐ์ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านอื่น ๆ ด้วย

2.4.2 อัตราการเปลี่ยนแปลงที่ไม่เท่ากันจะส่งผลต่อส่วนอื่น ๆ ด้วย เช่น วัฒนธรรมส่วนใดส่วนหนึ่งเปลี่ยนแปลง ก็ส่งผลต่อส่วนอื่นด้วย และหากปรับปรุงบางส่วนไม่ทันก็เกิดความล้าหลังทางวัฒนธรรม

2.4.3 การเปลี่ยนแปลงย่อมประสบปัญหาต่าง ๆ ทั้งปัญหาที่เกิดจากโครงสร้างของสังคมหรือการเปลี่ยนแปลงคุณค่าสังคม

2.4.4 ความไม่เป็นระเบียบของสังคมและภาวะศีลธรรมเสื่อมอันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นหลายด้าน สมาชิกของสังคมปรับตัวไม่ทัน เกิดความสับสน ขาดความรับผิดชอบ ศีลธรรมและเป้าหมายในชีวิตอาจจะถูกทำลายไป

2.4.5 วัฏจักรแห่งความเป็นระเบียบและไม่เป็นระเบียบของสังคม หมายถึง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ทำให้เกิดความไม่เป็นระเบียบของสังคม ซึ่งสังคมก็จะพยายามจัดระเบียบสังคมและวัฒนธรรมให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลง เพื่อไม่ให้เกิดความล่าช้าทางวัฒนธรรม

2.5 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

ในการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมนั้น มีแนวคิดทฤษฎีที่อาจนำมาใช้เพื่ออธิบายความเป็นมาและเป็นไปของสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงจากลักษณะหนึ่งไปเป็นอีกลักษณะหนึ่ง โดยสรุปได้ดังนี้

ณรงค์ เส้งประชา (2538 : 207-209) ได้นำเอาแนวคิดทฤษฎีของ Donald Light Jr. และ Suzanne Keller ที่เสนอทฤษฎีวิวัฒนาการ ทฤษฎีแห่งการสมดุล ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ทฤษฎีการขัดแย้ง และทฤษฎีการขึ้นลง มาอธิบายปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงทางสังคม มีสาระสำคัญสรุปได้ดังนี้

1. ทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolutionary Theory) ทฤษฎีนี้ มีความเห็นว่า การเปลี่ยนแปลงจะเป็นไปอย่างค่อยเป็นค่อยไปโดยมีการสะสมเพิ่มพูนทีละเล็กละน้อย เป็นไปในทิศทางที่เพิ่มความสลับซับซ้อน และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ผู้นำทางแนวความคิดนี้ ได้แก่ Herbert Spencer และ Emile Durkheim แนวคิดเกี่ยวกับแรงขับที่ทำให้สังคมเปลี่ยนแปลงของ Spencer ได้แก่หลักการต่อสู้เพื่อความอยู่รอด ส่วน Durkheim อยู่ที่หลักของการแบ่งแยกแรงงาน เมื่อมีประชากรเพิ่มมากขึ้น

2. ทฤษฎีแห่งการสมดุล (Equilibrium Theory) แบ่งออกเป็น

2.1 ทฤษฎีความล่าช้าทางวัฒนธรรม หมายถึงว่า เมื่อมีการล่าช้าทางวัฒนธรรม จะทำให้เกิดการเสียสมดุลระหว่างวัฒนธรรมทางวัตถุกับวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ ดังนั้น ในส่วนที่ล่าช้ากว่าก็จะปรับตัวให้ทันกับส่วนที่ล่าช้า William F. Ogburn ได้ให้ข้อสังเกตไว้ว่า สังคมทั้งหลายมีแนวโน้มที่จะปรับตัวให้โครงสร้างอยู่ในสมดุล เมื่อความสมมูลนั้นเสียไปเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงในส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงที่เป็นส่วนชดเชยก็จะบังเกิดขึ้นในส่วนอื่นเพื่อเสริมสร้างความสมดุล Ogburn สังเกตว่าวัฒนธรรมทางวัตถุมักจะเจริญล้ำหน้าวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ

2.2 ทฤษฎีมานุษยนิเวศวิทยา ตามแนวความคิดของนักมานุษยนิเวศวิทยา มีความเห็นว่าสภาพสมดุลของสังคมอยู่ที่การปรับตัวของประชากรในชุมชนที่อยู่อาศัย ซึ่งแต่ละชุมชนจะมีความแตกต่างกันในวัฒนธรรม และจากความคิดนี้ถ้าจะมองถึงสภาพสังคมในเมืองหลวงก็เช่นกัน จะมี

การแบ่งเขตสัณฐาน คนชั้นกลาง และคนมีฐานะร่ำรวย ซึ่งสภาพความเป็นอยู่หรือหมายถึงวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มจะต่างกันและคนก็จะพยายามปรับตัวให้เข้ากับชุมชนนั้น ๆ

2.3 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ (Structural and Functional Theory) ซึ่งมองสังคมส่วนรวมว่า เป็นระบบหนึ่งซึ่งประกอบด้วยส่วนหรือระบบต่าง ๆ หรือสถาบันต่างๆ ที่ยึดเหนี่ยวและมีความสัมพันธ์กัน ถ้าส่วนใดส่วนหนึ่งเปลี่ยน ส่วนอื่น ๆ ก็จะมีผลกระทบไปด้วย

หัวใจสำคัญของทฤษฎีแห่งการสมดุล ได้แก่ “พื้นฐานส่วนต่าง ๆ ได้รวมเข้าเป็นระบบและส่วนต่าง ๆ เหล่านี้มีความสัมพันธ์กัน ถ้าเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นที่ส่วนใดก็จะเป็นผลทำให้ส่วนอื่น ๆ ของระบบ ซึ่งสัมพันธ์กันเปลี่ยนแปลงไปด้วย”

3. ทฤษฎีแห่งการขัดแย้ง (Conflict Theory) ทฤษฎีนี้เน้นว่า การขัดแย้งเป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลง เช่น การขัดแย้งระหว่างนายจ้างกับลูกจ้าง การขัดแย้งระหว่างชนชั้น ซึ่งอาจก่อให้เกิดการปฏิวัติระบบเศรษฐกิจ ระบบการปกครอง

Karl Mark เสนอไว้ว่า ความขัดแย้งเป็นสาเหตุที่ทำให้สังคมเปลี่ยนแปลง จากประวัติศาสตร์สังคม ความขัดแย้งเกิดจากการต่อสู้ระหว่างชนชั้น ระหว่างผู้เอาเปรียบกับผู้ถูกเอาเปรียบ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา

4. ทฤษฎีแห่งการขึ้นลงของสังคม (Rise and Fall Theory) มีสมมุติฐานที่ว่าสังคม วัฒนธรรม จะมีความเสื่อมและความเจริญถึงที่สุด ซึ่งสังคมทั้งหลายไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปในทิศทางเดียวกัน ทฤษฎีนี้ได้เปรียบเทียบสังคมกับการเจริญเติบโตของคน ที่เริ่มจากทารก วัยรุ่น วัยผู้ใหญ่ วัยชรา และในที่สุดก็ตายไป แต่การดับลงของวัฒนธรรมนั้นเขาเห็นว่าไม่ได้สูญหายไปไหน แต่จะพยายามปรับปรุงให้เกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา ทฤษฎีแห่งการขึ้นลงของสังคมนี้ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทฤษฎีหมุนเป็นวงกลม (Cyclic Theory)

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม อาจเป็นไปตามทฤษฎีดังกล่าว หรืออาจมีสาเหตุอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง และอาจกำหนดเป็นทฤษฎีแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมขึ้นใหม่

2.6 เอกสารและงานวิจัยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับภาคใต้ โดยเฉพาะการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับภาคใต้ในเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ จากข้อสังเกตของ จีวีวรรณ ประจวบเหมาะ (2536 : 17-32) เพื่อวางแผนทางการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในระหว่างปี พ.ศ.2490 – พ.ศ.2530 ในเรื่องพัฒนาการเชิงพาณิชย์ พัฒนาการทางการเมือง : การขยายตัวของอำนาจรัฐ การปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งมีงานที่พอจะแสดงภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมของชุมชนชนบทในลักษณะที่สืบเนื่องเชื่อมโยงกับการพัฒนาเชิงพาณิชย์ และการขยายอำนาจรัฐ คือ งานของ Vandergeest (1990) ที่ศึกษาที่สติงพระ ได้ชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เป็นผลกระทบของการพัฒนาการผลิตน้ำตาลโดนดเชิงพาณิชย์ในอีกลักษณะหนึ่ง โดยกล่าวถึง สภาพ

ความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน ซึ่งเป็นผลพวงของระบบศักดินาที่สืบทอดอย่างชัดเจนว่า จนกระทั่ง สงครามโลกครั้งที่ 2 ยังมีระบบ “หนี้แรงงาน” ที่คนจนต้องใช้หนี้กับ “เจ้า” หรือ “นาย” ด้วยแรงงาน เมื่อไม่มีเงินใช้เงินกู้ หลายคนต้องทำใช้หนี้เป็นสิบ ๆ ปี ในช่วง 10 ปี ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ประมาณ 50% ของครัวเรือนทั้งหมดเป็นหนี้แรงงาน แต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อน้ำตาลโดนกด ขาดแคลนและขึ้นราคา คนจนจำนวนหนึ่งในสืบทอดก็สามารถปลดหนี้สินได้ และเป็นอิสระจากเจ้า หนี้ แต่เมื่อสืบทอดถูกผนวกเข้ากับระบบตลาดทั้งในแง่การผลิตและการบริโภคมากขึ้น ชาวบ้านหลาย ครัวเรือนอพยพไปหางานทำที่อื่น บางคนก็ทำงานรับจ้างในเมือง พวกผู้หญิงส่วนใหญ่รับจ้างเกี่ยวข้าว ในหมู่บ้านหรือหมู่บ้านข้างเคียง แต่ในช่วงหลังปี 2525 ผู้หญิงทำงานประเภทที่ทำที่บ้านได้มากขึ้น เพราะรับจ้างพ่อค้าที่ส่งลาปอกกึ่งอยู่กับบ้าน ซึ่งเป็นผลจากการพัฒนาอุตสาหกรรมอาหารทะเลแช่ แข็ง ส่วนพวกที่เป็นลูกหลานของพวกมิชชันนารีในสืบทอด ซึ่งมีโอกาสทางการศึกษาและอาชีพ ที่ดีกว่า ก็ไปตั้งหลักแหล่งในเมืองเป็นส่วนใหญ่ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้ผลกระทบต่อความ สัมพันธ์ของชาวบ้าน ซึ่งอิงอยู่กับหลักการ “ช่วยกัน” แต่เมื่อเงินเริ่มมีความสำคัญในชีวิตชาวบ้านด้วย อิทธิพลของตลาด การช่วยกันในกิจกรรมทางเศรษฐกิจก็ถูกแทนที่ด้วยการจ้าง ซึ่งต้องอาศัยเงินเป็นสื่อ กลางในขณะเดียวกันการขยายตัวของอำนาจรัฐเข้าสู่หมู่บ้านกลับทำให้ชาวบ้านรู้สึกเป็นศัตรูกับข้าราชการ ด้วยเห็นว่าเป็นพวกที่ไม่จริงใจมาเบียดบังและเอาเปรียบ แม้ว่าในช่วงหลังชาวบ้านจะกล้าท้าทาย อำนาจของผู้นำท้องถิ่นและอำนาจรัฐมากขึ้น แต่ชาวบ้านส่วนใหญ่ก็ยังเกรงกลัวผู้นำท้องถิ่นทั้งที่เป็น เจ้าหน้าทีของรัฐ และผู้ที่ชาวบ้านเรียกว่า “ผู้มีอิทธิพล” นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยของ Mcvey (1984) ที่ กล่าวถึงผลกระทบของ “การพัฒนาไปสู่ความทันสมัย” ซึ่งหมายถึง การที่ชาวนาชาวไร่มีการพัฒนาไป สู่การปลูกพืชเงินสด และเกี่ยวข้องกับตลาดโลกรวมทั้งการถูกบูรณาการเป็นส่วนหนึ่งของรัฐประชา ชาติ และการที่เริ่มมีจิตสำนึกของการสัมผัสกับวัฒนธรรมเมืองที่มีลักษณะเป็นวัตถุนิยมละปะเจกชน นิยม โดยเลือกศึกษาชุมชนสวนยางที่อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา โดยให้เหตุผลว่าอาจทำให้เห็นผล กระทบการพัฒนาไปสู่ความทันสมัยต่อชุมชนที่ไม่ใช่มีอาชีพทำนาที่อาจจะแตกต่างจากชุมชนที่ทำนา อย่างน้อยในแง่ว่าแต่เดิมชุมชนเหล่านี้มักจะไม่มีใครคอยอยู่ภายใต้อำนาจรัฐมากเท่าชุมชนชาวนา ในเรื่อง โครงสร้างอำนาจนั้นพ่อค้าเชื้อสายจีนจะเป็นสื่อกลางในการติดต่อกับโลกภายนอก ผู้นำชุมชนจะเป็นผู้ สร้างกฎเกณฑ์และระเบียบในชุมชน การเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยเกิดก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ไม่นาน และเมื่อนานาทวีได้รับการยกระดับเป็นอำเภอ กลุ่มข้าราชการซึ่งมีประสบการณ์ในวัฒนธรรม เมืองได้เข้ามาอยู่อย่างผู้มีอำนาจในท้องถิ่นอันเป็นผลต่ออำนาจของผู้เฒ่าในท้องถิ่น การเปลี่ยนฐาน อำนาจเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งเท่านั้นที่ทำให้การจกระเบียบสังคมเปลี่ยนแปลง เพราะยังมีปัจจัยอื่น ๆ อีก เช่น การติดต่อกันระหว่างหมู่บ้านด้วยตนเอง รวมทั้งการศึกษาและการติดต่อกับเมืองมากขึ้น หลังปี พ.ศ. 2515 เมื่อรัฐมีโครงการพัฒนามากขึ้นช่องว่างระหว่างคนหนุ่มสาวที่มีการศึกษากับผู้อาวุโสของหมู่บ้าน ที่ขาดการศึกษา และ “ไม่ทันสมัย” ในทัศนะของเจ้าหน้าที่จะมีมากขึ้น และทำให้เกิดความขัดแย้งอีก ลักษณะหนึ่ง นอกจากผลกระทบทางการเมืองแล้ว การเข้ามาของระบบตลาดก็ส่งผลกระทบที่ไม่อิง

หย่อนกว่ากัน ชาวไร่ชาวนามองพ่อค้าและข้าราชการในทางที่แตกต่างกัน คือ ตลาดและพ่อค้าเป็นที่สนองความต้องการของเขาในขณะที่ข้าราชการและหน่วยงานของรัฐเป็นภาระของเขา แต่ขณะเดียวกันก็ต้องการให้ลูกหลานเป็นข้าราชการมากกว่าพ่อค้า เพราะคนจีนครอบครองการค้า ส่วนข้าราชการมีเงินเดือนที่แน่นอน และอาจจะใช้ตำแหน่งหน้าที่ช่วยครอบครัวยุติของตนเองได้ ผลกระทบที่ตามมาจากการปลูกยางพารา ก็คือ การเกิดปัญหาที่ดินเอกสารสิทธิ์เริ่มเป็นสิ่งจำเป็น ในขณะเดียวกันคนภายนอกก็อพยพเข้ามาจับจองที่ดิน หลังปี พ.ศ.2500 จึงมองเห็นความแตกต่างทางเศรษฐกิจและสังคมของชาวไร่ชาวนาด้วยกันเอง เพราะจะมีชาวนาชาวไร่บางกลุ่มที่สามารถบุกเบิกจับจองครอบครองพื้นที่ได้มาก นอกจากนี้การปลูกยางพันธุ์ใหม่ยังส่งผลกระทบถึงการจัดการและการตอบแทนแรงงาน โดยการจ่ายเป็นเงินมากกว่าที่จะแบ่งปันผลผลิตเช่นแต่ก่อน และทำให้ชาวบ้านต้องมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับเจ้าหน้าที่ของรัฐและพ่อค้า ต่อมาเกิดปัญหาเรื่องผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ ผู้นำท้องถิ่นก็ตกอยู่ในฐานะลำบาก รวมทั้งกลุ่มคนที่เจ้าหน้าที่รัฐ เรียกว่า “โจร” ซึ่งมีทั้งคอมมิวนิสต์ โจรเงินมลายู และโจรแบ่งแยกดินแดน อยู่ในพื้นที่อำเภอนาทวีด้วย การปราบปรามโดยไม่มีการจำแนกของเจ้าหน้าที่รัฐ ก็ทำให้สถานการณ์เลวร้ายขึ้น นาทวีก็ปั่นป่วนในเรื่องการ “ก่อการร้าย” จนถึงทศวรรษของ 2520 ชาวบ้านก็คับข้องใจที่รัฐไม่อาจจะคุ้มครองได้

ส่วนงานวิจัยเรื่อง “แลได้สี่ทศวรรษ : การเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม และพัฒนาการทางการเมือง (ในช่วงเวลา 2490 – 2536)” ของฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ (2536) โดยเลือกพื้นที่ศึกษา 4 แห่ง คือ ชุมชน “คลองตาล” (ชื่อสมมุติ) อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา (ชุมชนชายฝั่งทะเลตะวันออกตอนบน) ชุมชน “ทิวสน” อำเภอเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี (ชายฝั่งทะเลตะวันออก ชายแดนภาคใต้) ชุมชน “อ่าวเล็ก” (ชื่อสมมุติ) อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง (ชายฝั่งทะเลตะวันตก) ชุมชน “บ้านธารน้ำใส” และ “ตลาดน้อย” (ชื่อสมมุติ) อำเภอเวียงสระ จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ตอนกลางของภาค) ผลการศึกษาสรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีในการใช้ทรัพยากรเพื่อการผลิต แลกเปลี่ยนและเพื่อบริโภค ซึ่งมีจุดเปลี่ยนในช่วงเวลาที่แตกต่างกันเล็กน้อย แม้กระทั่งในชุมชน 3 ชุมชนแรก คือ คลองตาล ทิวสนและอ่าวเล็ก ซึ่งมีพื้นฐานการใช้ทรัพยากรใกล้เคียงกันมากในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ ผสมผสานระหว่างการทำนา ทำสวน และประมง เมื่อเข้าสู่ระบบการผลิตเชิงพาณิชย์ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ยังมีเส้นทางการพัฒนาที่แตกต่างกันอยู่บ้างซึ่งสามารถประมวลแบบแผนการเปลี่ยนแปลงของชุมชนที่อยู่ชายฝั่งทะเล ที่ไม่ได้อยู่ห่างไกลจากตัวเมืองว่าได้ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ซึ่งให้ความสำคัญกับการใช้ทรัพยากรทางทะเลเป็น 3 ยุค คือ การประมงพื้นบ้าน ประมงพาณิชย์ นากุ้ง ในวิวัฒนาการการใช้ทรัพยากรดังกล่าว การใช้ที่ดินเพาะปลูก เช่น การทำนาหรือการทำสวนมีบทบาทไม่เหมือนกันในชุมชนต่าง ๆ เส้นทางการพัฒนาเชิงพาณิชย์ของชุมชนต่าง ๆ จะขึ้นอยู่กับลักษณะและข้อจำกัดของทรัพยากรในแต่ละพื้นที่ด้วย เช่น การพัฒนาเทคโนโลยีในการทำนา การทดลองการปลูกข้าวพันธุ์ใหม่และการใช้รถไถนา ส่วนการพัฒนาการจากประมงพื้นบ้านเป็นประมงพาณิชย์ ก็มีการปรับเปลี่ยนเทคโนโลยีในการจับสัตว์น้ำให้มีประสิทธิภาพยิ่ง

ขึ้น เช่น เรือที่ใช้เครื่องยนต์ อวนลากหรืออวนรุน เป็นต้น และนำไปสู่การเกิด “คนกลาง” ในหมู่บ้าน และ “นายทุน” ในตลาดภายนอก ครั้นต่อมาได้นำเทคโนโลยีการทำนาเกลือ ซึ่งใช้ทรัพยากรทางทะเล และทางบก (ที่ดิน) มาใช้ทรัพยากรในหมู่บ้านได้ก่อให้เกิดผลกระทบทางเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก ทำให้ที่นาถูกดัดแปลงไปใช้ทำนาเกลือจนไม่อาจคืนสู่สภาพเดิม หลายคนต้องขายที่นา และยังมีผลกระทบทางสังคมในแง่ที่ก่อให้เกิดความขัดแย้งในการใช้ทรัพยากรที่ไม่เหมือนกัน คนที่ทำนาก็ทำไม่ได้ การลงทุนนาเกลือมีความเสี่ยงสูงมากจึงต้องอุทิศเวลาทำให้ละเลยกิจกรรมในการกระชับความสัมพันธ์ทางสังคมและอาจแบ่งขั้นการพัฒนาเศรษฐกิจของชุมชน (บ้านธารน้ำใสและตลาดน้อย) ออกเป็นยุค ๆ เช่น ยุคเข้าสู่ระบบตลาดและอำนาจรัฐ (2485 – 2505) ยุคพัฒนาการทางการค้าและการต่อต้านอำนาจรัฐ : การพัฒนาของสวนยางและปฏิบัติการคอมมิวนิสต์ (2505 – 2524) ยุคเศรษฐกิจฟื้นฟูภายใต้อำนาจตลาดและรัฐหลังปี 2525

เมื่อพิจารณาการพัฒนาการทางเศรษฐกิจของชุมชนทั้งสี่ที่เป็นกรณีศึกษาแล้วจะเห็นว่าต่างก็ก้าวไปสู่การผลิตเชิงพาณิชย์ที่เข้มข้นเรื่อยมา แม้ว่าจะมีลักษณะการใช้ทรัพยากรที่แตกต่างกันก็ตาม การทำนาเคยมีความสำคัญกับทุกชุมชนรวมทั้งในชุมชนชายฝั่งทะเลด้วย เพราะข้าวเป็นผลผลิตที่ใช้บริโภคได้ แต่สำหรับภาคใต้แล้วการทำนามิใช่ทางเลือกที่จะพัฒนาสู่การผลิตเชิงพาณิชย์ได้ด้วยข้อจำกัดของทรัพยากรที่ดิน ภาคใต้มีทางเลือกทางอื่น คือ การประมง การทำสวนยาง และการทำสวนผลไม้ซึ่งแล้วแต่ลักษณะพื้นที่ แต่การที่คนชุมชนต่าง ๆ เลิกทำนಾಯ่อมเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่าสถานะของเศรษฐกิจที่ถูกครอบงำด้วยความคิดในการผลิตเชิงพาณิชย์อย่างเต็มที่ เพราะพวกเขาไม่ผลิตสิ่งที่จะบริโภค ทุกสิ่งทุกอย่างจึงได้มาด้วยการซื้อขายทั้งสิ้น และแม้ว่าการประมงและการทำสวนยางจะเป็นระบบการผลิตเชิงพาณิชย์ที่ใช้ทรัพยากรแตกต่างกันอย่างมากก็จริง แต่ในการใช้แรงงานในการผลิตแล้วจะคล้ายคลึงกัน คือ เป็นแรงงานในครอบครัวและครัวเรือนกับแรงงานจ้างมากกว่าที่จะเน้นการช่วยเหลือระหว่างครอบครัวอย่างการทำนาดั้งเดิม นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้กล่าวถึงบทบาทของการคมนาคม (ถนน ทางรถไฟ และทางเรือ) ในฐานะที่เป็นกลไกพื้นฐานของรัฐและตลาด กระบวนการตัดสินใจและใช้อำนาจในชุมชน หมู่บ้าน สถานภาพและบทบาทของผู้นำท้องถิ่น (ผู้ใหญ่บ้าน/กำนัน) การปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรม ความหลากหลายและความชำนาญเฉพาะในอาชีพและความแตกต่างในฐานะทางเศรษฐกิจ รวมทั้งผลกระทบทางสังคมกับพัฒนาการทางเศรษฐกิจและการเมืองที่มาจากภายนอก เช่น ลักษณะครอบครัว ลักษณะสังคม กลุ่มบุคคล ลักษณะความขัดแย้ง การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ เป็นต้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า กระบวนการพัฒนาเชิงพาณิชย์ (Commercialization) และการขยายตัวของอำนาจรัฐ (เข้าสู่ชุมชนหมู่บ้าน) ซึ่งเป็นปัจจัยการเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอกมีพลังอย่างมหาศาลในการกดดันให้ชุมชนหมู่บ้านได้เปลี่ยนแปลงไป โดยอาศัยกลไกของการคมนาคม การพึ่งพาด้านเทคโนโลยีในการผลิต การขนส่ง ตลาด และเครื่องอุปโภคบริโภค จากภายนอก “เงิน” กลายเป็นสิ่งที่ทุกคนแสวงหา การใช้ทรัพยากรก็ก่อให้เกิดแบบแผนหรือการจัดระเบียบสังคมเหมือนกันมากขึ้นซึ่งปรากฏให้เห็นในกรณีของกลุ่มอุปถัมภ์ : เจ้าเก่า – ลูกน้อง – วง

แซร์ และกลุ่มอ้อมทรัพย์ หรือในกรณีที่ระบบเครือญาติมีความสำคัญในกิจกรรมทางเศรษฐกิจน้อยลงก็เป็นแบบแผนที่เกิดขึ้นทั่วไป จึงกล่าวได้ว่า พลังวัฒนธรรมดั้งเดิมมีอาจจะหยุดยั้งหรือปรับเปลี่ยนลักษณะการปรับเปลี่ยนที่เป็นเงื่อนไขมาจากภายนอกได้มากนัก แต่ไม่ได้หมายความว่าพลังวัฒนธรรมดั้งเดิมจะสูญสลายไปหมด เพราะแต่ละชุมชนต่างก็ยังคงรักษาวัฒนธรรมบางส่วนของตนไว้ อย่างไรก็ตามอิทธิพลของกระบวนการพัฒนาเชิงพาณิชย์ และการขยายตัวของอำนาจรัฐก็ทำให้ชุมชนเหล่านี้มีลักษณะใกล้เคียงกันมากขึ้นคือ มีความหลากหลายในเรื่องอาชีพและฐานะ มีพัฒนาการของ “คนกลาง” และความไม่เท่าเทียมกันในทางเศรษฐกิจและการเมืองมากขึ้น

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยและการศึกษาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้และงานส่วนหนึ่งเป็นงานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังกรณีของฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ พูนศักดิ์ ธานีกรประดิษฐ์ (2540) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะวันออกในอดีต” แม้ว่าการศึกษาเรื่องดังกล่าวจะเป็นการมองความเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจหมู่บ้านหรือชุมชนในอดีตก็ตาม แต่อย่างน้อยก็ทำให้มองภาพสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้รวมทั้งวิถีชีวิตและวัฒนธรรมการผลิตและวัฒนธรรมการบริโภคของชาวภาคใต้ได้ส่วนหนึ่ง ความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ในวันนี้ ไม่ได้เป็นไปโดยฉับพลัน วิถีชีวิตและวัฒนธรรมชุมชนก็ยังคงดำรงอยู่เป็นส่วนใหญ่โดยเฉพาะสังคมในชนบท ดังผลการศึกษาที่สามารถนำมากล่าวโดยสรุปได้ส่วนหนึ่งว่า เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยในอดีต (หรือหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะวันออก) นั้น สามารถผลิตเลี้ยงตัวเองได้ ความสามารถเลี้ยงตัวเองได้มาจากพื้นฐานของทรัพยากรธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์อย่างหนึ่งและระบบสังคม และวัฒนธรรมที่สมาชิกแห่งชุมชนช่วยเหลือซึ่งกันและกัน รวมทั้งการช่วยเหลือแลกเปลี่ยนกันเองระหว่างชุมชนอีกอย่างหนึ่ง เครือข่ายระหว่างชุมชนช่วยทำให้แต่ละชุมชนมีความพอเพียงยิ่งขึ้น เศรษฐกิจไทยมีพื้นฐานเดิมเป็นเศรษฐกิจชุมชนไม่ใช่เศรษฐกิจปัจเจกชนอย่างเช่นในตะวันตก ลักษณะที่หมู่บ้านภาคใต้ของไทยมีความเป็นชุมชนสูง ทำให้การรวมตัวกันเองของชาวบ้านมีความแน่นแฟ้น สถาบันหมู่บ้านมีเสถียรภาพ คงตัวอยู่ได้ตลอดมา สามารถเผชิญกับอันตราย เช่น สงคราม และการเอารัดเอาเปรียบที่มาจากภายนอก เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยสามารถอยู่ได้โดยปราศจากรัฐ และสามารถปกครองตัวเองได้ เขาต้องการทำมาหากินโดยอิสระ และสามารถรวมตัวกันเองโดยใจสมัครเป็นชุมชนขนาดเล็กที่ให้การคุ้มครองและความอิสระ ลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่าเศรษฐกิจหมู่บ้านไทยอาจมีรากฐานมาจากลักษณะพิเศษของสังคมและวัฒนธรรมไทยโบราณ ซึ่งอาจค้นคว้าสืบเนื่องต่อไปได้ถึงประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรมไทยนอกประเทศไทยอีกด้วย

นอกจากนี้บทความเรื่อง “ข้อจำกัดและปัจจัยทางวัฒนธรรมกับการพัฒนาชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา” ของ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2535 – 2536 : 55 – 66) ที่ได้กล่าวถึงพัฒนาการของสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาที่เป็นมุมมองภาพชุมชนจากภายในและคนในท้องถิ่นแล้วแบ่งช่วงตอนของชุมชนตามสถานภาพที่เห็นรอยแยกอย่างชัดเจนเป็น 3 ช่วง คือ 1) “ครั้งใครหัวหงส์” นับตั้งแต่รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ย้อนหลังไปสู่อดีต “เป็นช่วงที่วัฒนธรรมภายในของ

ชุมชนแข็งแกร่ง แม้จะมีวัฒนธรรมจากกลุ่มชนภายนอกเข้ามาผสมผสาน ก็มักจะถูกหลอมละลายจนหมดกลิ่นอายของวัฒนธรรมต่างถิ่น จึงยากที่จะสังเกตได้” 2) ช่วง “ไปมาค้าขายบนเรือแม่” หลังจากสมัยรัชกาลที่ 5 ปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน (พ.ศ.2438) จนถึงปี พ.ศ.2500 “ช่วงนี้แม้ระยะเวลาจะมีเพียงไม่ถึงศตวรรษ แต่วิถีทางการดำรงชีวิตของชุมชนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาได้เปลี่ยนแปลงไปจากช่วงแรกอย่างมากมาย เริ่มตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปฏิรูปการปกครองแผ่นดินและทรงพัฒนาประเทศนานาประการ เป็นผลให้วัฒนธรรมเมืองซึ่งรับช่วงมาจากเมืองหลวงค่อย ๆ แฝงซึมเข้าสู่ชุมชนละแวกนี้มากขึ้นเป็นลำดับ โดยอาศัยระบบการปกครอง ระบบราชการ และแผนการศึกษาชาติ” เป็นต้น 3) ช่วง “ทิ้งทะเลลิ้มพาย” เริ่มตั้งแต่เริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม (พ.ศ.2500) ถึงปัจจุบัน “ช่วงนี้จะมีระยะเวลาเพียง 35 ปี แต่สถานภาพทั่วไปของสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจนน่าวิถก... ทั้งนี้เนื่องมาจากการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ มีการเร่งรัดพัฒนาปัจจัยพื้นฐานที่จะช่วยให้ฐานทางเศรษฐกิจเติบโต โดยเน้นในส่วนมหัพภาคเพื่อดึงเงินตราต่างประเทศเข้าประเทศ มีการพัฒนาการคมนาคม อุตสาหกรรม การท่องเที่ยว การขายแรงงานในต่างประเทศ การขยายฐานการผลิตภาคเกษตร... ชุมชนบริเวณนี้กลายเป็นเขตปลอดภัยสากลและกระตือรือร้นหาคนหนุ่มสาวทำงานในท้องไร่ ท้องนาได้ยาก แต่ส่วนใหญ่จะมีรายได้จากการขายแรงงานตามโรงงานหรือจากการรับจ้างบริการ วัฒนธรรมการบริโภคของผู้คนในเขตชนบทไม่แตกต่างกับคนในเมืองมากนัก ในทำนองเดียวกัน บทความเรื่อง “ภูเขา พุงราบและทะเล : วิถีแห่งความสัมพันธ์และการเปลี่ยนแปลงของชุมชนรอบทะเลสาบสงขลา” ที่นำเสนอในการสัมมนาทางวิชาการครั้งที่ 2 เรื่อง พัทลุงศึกษา : พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา 23-25 สิงหาคม 2536 โดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง โรงเรียนสตรีพัทลุงของ วินัย สุกใส (2541 : 117-158) บทความดังกล่าวได้แบ่งชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาตามสภาพภูมิศาสตร์ออกเป็น 3 เขต คือ ชุมชนในเขตภูเขาและควนที่เรียกว่า “หมู่เหนือ” ชุมชนในเขตพุงราบตอนกลางที่เรียกว่า “หมู่พุง” และชุมชนในเขตที่ราบลุ่มชายฝั่งที่เรียกว่า “หมู่เล” และได้แบ่งยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาออกเป็น 3 ยุคด้วยกัน คือ 1) ยุคก่อนมีทางรถไฟสายใต้ 2) ยุครถไฟ-เรือแม่ 3) ยุคสิบล้อจ้าวถนน ผลพวงของพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาผ่านยุคสมัยดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบันนี้ วินัย สุกใส ได้สรุปเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

สำหรับกลุ่มชนที่ราบลุ่มทะเลสาบในวันนี้ไม่ว่าจะเป็นหมู่เหนือ หมู่พุง หรือหมู่เลล้วนประสบกับสภาพความเปลี่ยนแปลงที่ไม่ได้แตกต่างกันมากนัก วันนี้ - วิถีแห่งการพึ่งพาที่สืบทอดมานับร้อย ๆ ปีกำลังล่มสลาย ความสัมพันธ์ระหว่างเครือญาติเริ่มห่างหาย ทรัพยากรอันมีค่าไม่ว่าจะเป็นบนผืนดินในผืนน้ำกำลังจะหมดไป ขณะเดียวกันวัฒนธรรมบริโภคได้ไหลหลั่งเข้ามาโดยไม่ขาดสาย โดยภาพรวมของชนทั้งสามหมู่ทุกวันนี้จึงมีเพียงจะยังคงความจนยากเอาไว้เท่านั้นวิถีชีวิตแบบใหม่ที่เกิดจากการพัฒนากลับทำให้พวกเขาต้องพึ่งพาสังคมเมืองมากขึ้น แสวงหาโภคทรัพย์ให้มากขึ้นอย่างไม่มีที่สิ้นสุด จึงไม่เป็นเรื่องแปลกอะไรเลยที่วันนี้

ของพัทลุงทั้งจังหวัดและคาบสมุทรสทิงพระอันเคยรุ่งเรืองมาเป็นเวลาอันยาวนานในอดีตจะกลายเป็นพื้นที่ยากจนที่สุดของภาคใต้

นอกจากงานวิจัยและการศึกษาที่เกี่ยวข้องเนื่องกับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาดังกล่าวแล้วยังมีงานวิจัย เรื่อง “การเคลื่อนเปลี่ยนของคตินิยมในบริเวณสามจังหวัดรอบทะเลสาบสงขลา พ.ศ.2504 – 2529 : ศึกษาจากงานวรรณกรรม” ของ ชงยุทธ ชูแว่น (2529) บทความเรื่อง “ชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาในเรื่องสันสมัยใหม่ : ภาพลักษณ์ที่เปลี่ยนไป” ของ ประมวล มณีโรจน์ (2541: 162-189) และบทความ “ทุ่งระโนด สามทศวรรษแห่งความทุกข์ยากของชุมชนหมู่เล” ของ จรูญ หนูทอง (2541 : 192-219) ล้วนสะท้อนภาพของเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา “ที่ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรเมื่อความเจริญค่อยคืบคลานเข้ามา และเมื่อสภาพทางด้านเศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในภายหลัง สิ่งดังกล่าวล้วนมีผลกระทบต่อแบบแผนการดำเนินชีวิต จนในที่สุดผู้คนบางกลุ่มต้องละทิ้งถิ่นฐานด้วยความจำยอม เพราะเกิดวิกฤติ ในสถานะแวดล้อมและการดิ้นรน เพื่อเศรษฐกิจแบบเงินตรา” (ชงยุทธ ชูแว่น. 2541 : 25)

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งแนวคิดและทฤษฎีรวมทั้งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา จึงน่าจะมีนัยสัมพันธ์กับการศึกษาเรื่องการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา ทั้งเหตุปัจจัย ลักษณะการเปลี่ยนแปลง ผลกระทบ และ/หรือ การดำรงอยู่อย่างมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละช่วงสมัยของพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของชุมชนกรณีศึกษาต่อไป

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยที่มีผู้ศึกษาค้นคว้าไว้แล้วดังต่อไปนี้

ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เป็นดินแดนที่มีภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ที่เป็นของตนเองมาเป็นเวลาอันยาวนาน ปัจจุบันคือพื้นที่ของจังหวัดพัทลุง อำเภอยะเอนก อำเภอยะหริ่ง ของจังหวัดนครศรีธรรมราช อำเภอระโนด อำเภอสทิงพระ อำเภอกระแสสินธุ์ อำเภอสิงหนคร อำเภอเมืองสงขลา อำเภอหาดใหญ่ อำเภอสะเดา อำเภอรัตภูมิ และอำเภอควนเนียง ในจังหวัดสงขลา

ศรีศักร วัลลิโภดม (2535 : 17-27) ได้กล่าวถึงดินแดนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาใน “เล่าเรื่องเมืองสงขลา” สรุปได้ว่าดินแดนรอบ ๆ ทะเลสาบสงขลาที่ตั้งอยู่ระหว่างเขตจังหวัดนครศรีธรรมราชซึ่งอยู่ทางเหนือ เขตจังหวัดพัทลุงทางตะวันตก และเขตจังหวัดปัตตานี ซึ่งอยู่ทางใต้ โดยที่มีด้านตะวันออกเป็นทะเลอ่าวไทยย้อนหลังขึ้นไปถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาและก่อนหน้านั้นบริเวณนี้ยังไม่เป็นทะเลสาบ แต่มีเกาะใหญ่ที่เกิดจากเขาได้นำและการทับถมของซากปะการังขวางอยู่ข้างหน้าขนานกับแนวฝั่งทะเลซึ่งปัจจุบันเป็นบริเวณจังหวัดพัทลุง เกาะใหญ่นี้เริ่มแต่หัวเขาแดงไปจนถึงสุดเขตอำเภอระโนด

จังหวัดสงขลา ชาวบ้านแต่เดิมเรียกกันว่า “แผ่นดินบก” ต่อมาได้เกิดการทับถมของโคลนตะกอนและทรายที่เกิดจากการกระทำของคลื่นและลมได้ทำให้เกาะนี้ขยายใหญ่มีแผ่นดินยื่นลงไปเชื่อมกับแผ่นดินใหญ่ทางเขตอำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราชที่อยู่ทางตอนบนทำให้บริเวณที่อยู่ข้างหลังเกาะกลายเป็นทะเลเปิดที่เรียกทะเลสาบไปบริเวณที่เป็นเกาะใหญ่นั้นมีความเก่าแก่เป็นที่ตั้งบ้านเมืองมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13 เป็นอย่างน้อย เพราะพบร่องรอยของโบราณวัตถุสถานที่เนื่องด้วยศาสนาฮินดูและพุทธศาสนาหลายแห่ง รวมทั้งร่องรอยของชุมชนโบราณที่ตั้งอยู่บนแนวสันทรายบริเวณที่สำคัญ คือ เมืองสทิงพระ และวัดพะโคะ ในเขตอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา อาจกล่าวได้ว่าเกาะใหญ่หรือเกาะสทิงพระหรือแผ่นดินบกนี้มีสภาพเป็นบ้านเมืองที่อยู่สืบเนื่องกันมาช้านาน โดยมีเมืองสทิงพระเป็นเมืองสำคัญ และวัดพะโคะเป็นศูนย์กลางทางศาสนา ส่วนบริเวณที่อยู่ชายฝั่งทะเลตรงข้ามที่เป็นจังหวัดพัทลุงปัจจุบันก็เป็นอีกแห่งที่เกิดเป็นบ้านเมืองปรากฏพบถ้ำศาสนาสถานตามเขาลูกโคด เช่นที่ เขาชัยสน เขากทะเล เขาถ้ำคูหาสวรรค์ เขาชัยบุรี และอื่น ๆ อีกหลายแห่ง ล้วนเป็นที่พบพระพุทธรูปพระพิมพ์ที่มีอายุตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 ลงมา แสดงให้เห็นว่ามีชุมชนกระจายกันอยู่ทั่วไป แต่แหล่งที่มีร่องรอยและหลักฐานทั้งโบราณวัตถุสถานและเอกสารที่แสดงให้เห็นว่าเป็นบ้านเมืองที่ร่วมสมัยหรือเวลาใกล้เคียงกับเมืองสทิงพระและวัดเขาพะโคะบนเกาะใหญ่ ก็คือบริเวณวัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง และบริเวณเนินดินที่มีคูน้ำและกำแพงล้อมรอบในเขตบ้านควนแร่ ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง บรรดาหัวเมืองเหล่านี้มีเมืองใหญ่ที่มีหน้าที่ปกครองหรือเป็นศูนย์กลางทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม คือ เมืองนครศรีธรรมราช โดยพึ่งพิงลัทธิศาสนาให้เป็นกลไกที่สำคัญในการปกครองอย่างไรก็ตามหัวเมืองภาคใต้ตั้งแต่เมืองไชยานครศรีธรรมราช ลงมาจนถึงพัทลุงมักถูกรุกรานและคุกคามจากพวกโจรสลัดมลายูอยู่เนื่อง ๆ ตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 21 ลงมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 22 ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมืองขึ้น อันเนื่องมาจากการค้าขายทางทะเลที่มีพ่อค้านานาชาติผ่านเข้ามาทั้งชาวเอเชียและชาวยุโรป เป็นเหตุให้เกิดเมืองท่าใหม่ ๆ ขึ้นหลายแห่ง รวมทั้งเมืองที่มีมาแล้วแต่เดิม เช่น นครศรีธรรมราช ปัตตานี เป็นต้น

เมืองท่าใหม่ที่สำคัญซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ก็คือเมืองสงขลาที่บริเวณหัวเขาแดงบนเกาะใหญ่เป็นเมืองที่พ่อค้าชาวอาหรับเข้ามาตั้งถิ่นฐานเป็นสถานที่พักสินค้า แล้วต่อมาก็ได้รับการสนับสนุนจากพ่อค้าชาวยุโรป เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ฮอลันดา โปรตุเกส ให้เป็นเมืองท่า มีการสร้างป้อมปราการด้วยอิฐและหินอย่างมั่นคงแข็งแรงขึ้น และประกอบกับบริเวณฝั่งทะเลตรงข้ามกับเกาะใหญ่ที่อยู่ต่อแดนระหว่างเขตเมืองปัตตานีและเมืองพัทลุงนั้น เป็นที่ซึ่งมีทั้งป่าเขาและที่ราบลุ่มอันอุดมสมบูรณ์ด้วยแร่ธาตุ สัตว์ป่า และของป่าต่าง ๆ ที่ล้วนเป็นสินค้าออกที่ดีด้วย ดังนั้นพุทธศตวรรษที่ 21 ตอนปลายกับพุทธศตวรรษที่ 22 ตอนต้น จึงเกิดเมืองสงขลาเป็นเมืองใหม่ขึ้นมาแทรกซ้อนอยู่ระหว่างเขตเมืองพัทลุง ซึ่งเป็นเมืองในขอบเขตสหราชอาณาจักรอยู่ชานกับเมืองปัตตานีที่ทางกรุงศรีอยุธยาถือว่าเป็นเมืองประเทศราช ช่วงเวลาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22 ลงมาบรรดาบ้านเมืองที่อยู่ชายทะเลบนคาบสมุทร

ไทยและคาบสมุทรมลายูนี้ มีความมั่งคั่งและรุ่งเรืองทางการค้าขายเพิ่มขึ้น ทำให้เกิดความขัดแย้งในการแข่งขันเกี่ยวกับการค้าระหว่างกัน จนเป็นเหตุให้มีการรบพุ่งกันขึ้นบ่อย ๆ และยังรวมไปถึงการปล้นสะดมของบรรดาโจรสลัดที่เป็นชาวมลายูมาจากบ้านเมืองในหมู่เกาะสุมาตราด้วย ส่วนปัตตานีและไทรบุรีในบางครั้งก็เป็นอิสระและมีอำนาจ แต่บางครั้งก็ยอมขึ้นกับทางกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ.2173 ปัตตานีได้รับพุ่งทำสงครามกับอยุธยา นครศรีธรรมราช พัทลุง และเมืองสงขลา ผลของสงครามทำให้การค้าภาคใต้ต้องชะงักไปครั้ง พ.ศ.2192 เมืองสงขลาขยายอำนาจยิ่งใหญ่ รวมเอาหัวเมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง ปัตตานี และไทรบุรีไว้ในอำนาจกลายเป็นแคว้นหรือรัฐอิสระที่แข็งข้อต่อกรุงศรีอยุธยาโดยตรงการสงครามระหว่างเมืองสงขลากับกรุงศรีอยุธยาโดยเฉพาะในช่วงสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง แต่ก็ไม่สามารถตีเมืองสงขลาได้ แต่ต่อมาเมืองสงขลาได้เกิดขัดแย้งกับปัตตานีถึงขั้นทำสงครามอย่างยืดเยื้อ อันเป็นอุปสรรคต่อการค้าและทำให้เมืองสงขลาอ่อนกำลังลง รวมทั้งกรุงศรีอยุธยาเองก็เสียประโยชน์ทางการค้า จึงพยายามไกล่เกลี่ยทั้ง 2 ฝ่ายให้ยุติสงคราม ครั้นถึง พ.ศ.2223 ทางกรุงศรีอยุธยาจึงได้ส่งกองทัพไปปราบปรามเมืองสงขลาเพื่อยุติสงครามที่ยืดเยื้อระหว่างสงขลา กับปัตตานีด้วยความช่วยเหลือของพวกฮอลันดาและฝรั่งเศส การสงครามสิ้นสุดลงใน พ.ศ.2230 ด้วยความพ่ายแพ้ของเมืองสงขลานั้นเป็นการสิ้นสุดอำนาจของเมืองสำคัญที่เปรียบเสมือนรัฐอิสระที่ก่อตั้งมาเป็นเวลาถึง 40 ปี และเป็นการสิ้นสุดอำนาจของพวกอิสลามที่มีอิทธิพลเหนือดินแดนในภาคใต้ของประเทศไทยที่คลุมพื้นที่จากจังหวัดสงขลาขึ้นไปจนถึงพัทลุง ตรัง นครศรีธรรมราช และสุราษฎร์ธานีดังกล่าวแล้ว

ยงยุทธ ชูแว่น (2529) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ผลการศึกษาสรุปได้ว่าการค้ากับต่างประเทศและการที่ทางราชธานีได้กลปนาโดยการยกที่ดินและผู้คนให้กับวัดวาอารามต่าง ๆ ในบริเวณนี้อย่างต่อเนื่องเป็นผลให้ชุมชนขยายตัวเติบโตขึ้นเป็นเมืองและมีความเป็นปึกแผ่น แต่ความขัดแย้งภายในและการรุกรานจากศูนย์อำนาจภายนอกก็เป็นอุปสรรคต่อพัฒนาการของบ้านเมืองในบริเวณดังกล่าวอยู่ไม่น้อย ช่วงเวลาตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ปรากฏว่าทางราชธานีไม่สามารถที่จะแต่งตั้งเจ้าเมืองให้มาปกครองเมืองพัทลุงและเมืองสงขลาได้อย่างต่อเนื่อง กลุ่มอำนาจที่ทางราชธานีอนุญาตให้เข้ามามีอิทธิพลอยู่ในเมืองพัทลุงและเมืองสงขลา คือ “กลุ่มเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช” และ “กลุ่มพ่อค้าชาวอิสลาม” กลุ่มอำนาจดังกล่าวได้แข่งขันกันหาผลประโยชน์จากการค้ากับต่างประเทศจนสามารถสร้างสมอำนาจขึ้นมาท้าทายกับราชธานี และขยายอำนาจไปยังหัวเมืองใกล้เคียงทางราชธานีจึงได้เพิ่มอำนาจแก่ผู้นำสงฆ์ให้มีบทบาทในชุมชนซึ่งเป็นผลให้สถาบันศาสนาเข้าไปคานอำนาจและอิทธิพลของบรรดาเจ้าเมืองเหล่านี้ได้ระดับหนึ่งเมื่อการเมืองภายในราชธานีมีความมั่นคงขึ้นจึงได้เริ่มวางรากฐานการปกครองหัวเมืองใหม่ โดยการแต่งตั้งขุนนางที่มีความใกล้ชิดและสนิทสนมกับราชสำนักให้มาปกครองเมืองพัทลุงและเมืองสงขลาแล้วสืบทอดโดยการสืบสายสกุล จากลักษณะความ

สัมพันธ์ทางการเมืองดังกล่าว จึงทำให้เมืองพัทลุงและเมืองสงขลาเปลี่ยนฐานะจากการเป็นเมืองปลายแดนมาเป็นเมืองภายในราชอาณาจักรในระยะตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา

สกรรจ์ จันทรัตน์และ สงบ ส่งเมือง (2532) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเริ่มต้นและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์โบราณคดีเมืองสงขลาเก่า ผลการศึกษาสรุปได้ว่าเมืองสงขลาในยุคนี้เกิดขึ้นจากการขยายอิทธิพลของพวกแขกสลัดมุสลิม ซึ่งเป็นชนเผ่าอินโดนีเซียนที่เข้ายึดและตั้งมั่นในเมืองสงขลาระหว่างตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ซึ่งเป็นเมืองที่พยายามจะเป็นอิสระจากอยุธยาตลอดมา ปัจจัยที่เกื้อหนุนให้เมืองสงขลาเก่าที่หัวเขาแดงเข้มแข็งอย่างรวดเร็ว คือ การติดต่อสัมพันธ์กับชาวตะวันตก ความอ่อนแอของหัวเมืองใกล้เคียง การตื่นตัวทางการค้าฟริกไทยและดินุกรวมทั้งการเป็นเมืองท่าศูนย์กลางทางการค้าและการใช้กลยุทธ์นโยบายทางการค้าของเมืองนี้ อย่างไรก็ตามการเป็นอิสระจากอยุธยาย่อมเป็นเล่ห์เหลี่ยมของราชอาณาจักรสยามไปโดยปริยาย อยุธยาจึงต้องปราบปรามเพื่อควบคุมให้เป็นหัวเมืองภายในพระราชอาณาเขต แต่ไม่ประสบความสำเร็จ ด้วยเมืองสงขลาเก่าตั้งอยู่ในชัยภูมิที่ดีมีป้อมปราการแข็งแรง จึงต้องตัดสินใจทำลายเมืองนี้โดยสิ้นเชิง ในขณะเดียวกันอยุธยาก็เริ่มฟื้นฟูเมืองพัทลุงขึ้นเป็นศูนย์กลางท้องถิ่นขึ้นแห่งใหม่ที่เขาชัยบุรี เพื่อควบคุมดินแดนลุ่มทะเลสาบสงขลา ตลอดตอนปลายสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์จนกระทั่งเมืองสงขลาเฟื่องฟูขึ้นใหม่ตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 24

ผลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังกล่าวแล้ว ทำให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่องที่ศึกษา ซึ่งสามารถนำไปใช้กำหนดกรอบแนวความคิดในการจัดทำเค้าโครงวิจัย และส่วนหนึ่งใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ ตีความ อธิบาย และขยายความในการวิจัย เรื่อง การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนรา ช่วงปฏิรูปการปกครองสมัชชาครั้งที่ 5 ถึง ปัจจุบัน ดังจะได้กล่าวในบทต่อไป

เอกสารอ้างอิง (บางส่วน)

เกษม ขนากแก้ว. วิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของพ่วง บุษรารัตน์. ปริชญานิพนธ์ ศศ.ม.สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2523 ถ่ายเอกสาร.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. พุ่มทิวา ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้.: ขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2523.

งามพิศ สัตย์สงวน. หลักมนุษยวิทยา. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์, 2523.

ปรีดา เถลิ้มเผ่า, กออนันตกุล. ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง.

กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525. อัดสำเนา

ปราณี วงศ์เทศ. พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยา, 2525.

ปรียา หิรัญประดิษฐ์. ร.อ.หญิง “ศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้านของไทย.” ใน เอกสารการ
สอนชุดวิชาศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย หน่วยที่1-8. หน้า 1-47. กรุงเทพฯ :

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช, 2532.

ผ่องพันธ์ มณีรัตน์. มานุษยวิทยากับการศึกษาเด็กชาวบ้าน. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ :

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2529.

พงศ์พันธ์ ทินนิมิตร. ชีวิตและผลงานวรรณกรรมหนังสือของหนังสือ กั้น ทองหล่อ. ปรินิพนธ์
ศศ.ม.สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2534.

พรศักดิ์ พรหมแก้ว. “การละเล่นพื้นบ้าน : บทประมวลเพื่อเสนอภาพรวม,” ใน ทิศทัศน์วัฒนธรรม.
บรรณาธิการโดย พรศักดิ์ พรหมแก้ว. หน้า 69-84. กรุงเทพฯ. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัย
ทักษิณ, 2540.

พวง บุษรรัตน์. “ความรู้เรื่องหนังสือ,” ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์พวง บุษา
รัตน์. พัทลุง : เมืองใหม่การพิมพ์พัทลุง, 2541.

พิทยา บุษรรัตน์. โнораโรงครูตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง. ปรินิพนธ์ ศศ.ม สงขลา :
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2535. ถ่ายเอกสาร

----- . รายงานการวิจัยโนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา.

กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2537. ถ่ายเอกสาร

----- . รายงานการวิจัยตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่ม

ทะเลสาบสงขลา. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2540. ถ่ายเอกสาร

ภิญโญ จิตต์ธรรม. โнора. สงขลา : โรงเรียนฝึกหัดครูสงขลา, 2508.

ยงยุทธ ชูแว่น. รายงานการพัฒนาชุดโครงการวิจัย ชุดโครงการการวิจัยประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคใต้
บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา สงขลา. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2542. ถ่าย
เอกสาร

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา. รายงานกานสัมภาษณ์นางต๋อง 14 จังหวัดภาคใต้ 2-4
สิงหาคม 2528 สงขลา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา, วิทยาลัยครูสงขลา, 2528. อัดสำเนา

สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. หนังสือ. สงขลา : มงคลการพิมพ์, 2522.

โสภา ชายเกตุ. ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนรา. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ,
2524. ถ่ายเอกสาร

โสภา สุขเขาใหญ่. ชีวิตและผลงานวรรณกรรมหนังสือของหนังสือ ธรรมโฆษณ์. ปรินิพนธ์
ศศ.ม.สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, 2538. ถ่ายเอกสาร

อุดม หนูทอง. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. สงขลา : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2531. อัดสำเนา

บทที่ 2

สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนราห์ก่อน การปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน

การจะกล่าวถึงสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนราห์ โดยเฉพาะที่ปรากฏในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาถึงภูมิหลังของภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ส่งผลให้เกิดผลผลิตทางวัฒนธรรมด้านการแสดงพื้นบ้าน และด้านอื่น ๆ โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราห์กล่าวสำหรับภาคใต้ของประเทศไทยนั้นตั้งอยู่ทางตอนล่างของประเทศ นับตั้งแต่จังหวัดชุมพรลงไปจนถึงนราธิวาสในลักษณะที่เป็นแหลมแคบยาวขนานด้วยฝั่งทะเลทั้งสองด้าน ด้วยทำเลทางภูมิศาสตร์ที่เป็นคาบสมุทรและเป็นประตูติดต่อกับโลกภายนอก มีท่าจอดเรือธรรมชาติหลายแห่งทั้งสองฝั่ง และความเป็นดินแดนแห่งโคจรทัพของภาคใต้ทำให้มีการติดต่อกับคนภายนอกทั้งในประเทศและนอกประเทศนับเนื่องมาแต่อดีต มีการรับเอาวัฒนธรรมจากจีน อินเดียฝ่ายใต้ ชาว มลายู พร้อม ๆ กับการขยายอำนาจทางการเมืองการปกครองจากกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์ “ดังนั้นดินแดนบริเวณนี้ จึงเป็นที่คนหลายชาติพันธุ์ หลายวัฒนธรรม หลายความเชื่อ หลายศาสนา ได้มาพบปะสังสรรค์ และใช้เวลาอันยาวนานผสมกลมกลืนเข้าด้วยกัน จนพัฒนามาเป็นวิถีชีวิตอย่างทุกวันนี้ (เอกวิทย์ ณ ถลาง. 2540 : 3 – 5)

ในบรรดาวัฒนธรรมทั้งหลายทั้งปวงที่กล่าวมา ศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราห์ที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนเช่นเดียวกับวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ มีประวัติและพัฒนาการมาเป็นเวลายาวนาน มีบทบาทต่อสังคมและชุมชนในภาคใต้ โดยเฉพาะชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่ป็นจุดที่ก่อให้เกิดการรำนโนราห์และพัฒนารจนเป็นศิลปะชั้นสูงอยู่ที่บริเวณเมืองพัทลุงโบราณ อันได้แก่บริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งฝั่งตะวันตก (อยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออก (อยู่ในเขตอำเภอกระเสสตินธุ์ และอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลาปัจจุบัน) (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3873) นอกจากนี้ “พื้นที่รอบ ๆ ทะเลสาบสงขลาไม่ว่า จะเป็นนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลาเอง เต็มไปด้วยศิลปโนราห์ และหนังตะลุง ปัจจุบันก็ยังมึ้นับร้อยคณะ ถ้าเป็นในยุคที่กำลังเฟื่องฟูจะมากขนาดไหน” (กลิ่น คงเหมือนเพชร:ม.ป.ป :14) และ “ไม่ว่าจะเป็นหนังหรือโนราห์ล้วนมีเค้ามาจากวัฒนธรรมอินเดียทั้งสิ้น” ความข้อนี้สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีในการศึกษาเกี่ยวกับการละครและระบำในเอเชีย ดังที่ มาลินี ดิลกวนิช (2543 :9 –10) กล่าวไว้ว่า

การศึกษาเกี่ยวกับการละครและระบำในเอเชียต้องเริ่มต้นจากประเทศอินเดียเนื่องจากนาฏศิลป์อินเดียเป็นแหล่งกำเนิดของนาฏศิลป์เอเชียเกือบทุกประเทศไม่ว่าจะเป็นศรีลังกา พม่า

กัมพูชา ไทย มาเลเซีย อินโดนีเซีย ล้วนแตกกิ่งก้านสาขามาจากแม่แบบเดียวกันคือ นาฏศิลป์ของอินเดีย ทั้งนี้เพราะตามประวัติศาสตร์ของการเผยแพร่อารยธรรมอินเดียมีบทบาทอันสำคัญต่อการพัฒนาการทางศิลปะและวัฒนธรรมของประเทศต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชีย สิ่งที่ฝังรากไว้อย่างลึกซึ้งก็คือ ศาสนาและแนวความคิด รสนิยมทางศิลปะ เมื่อรับไว้แล้วก็ได้ผสมผสานให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน ผลที่ปรากฏก็คือลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นในแต่ละประเทศ โดยมีรากฐานของความคิด และรูปแบบพื้นฐานจากอินเดียร่วมกัน

ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาสมัยหนึ่งเป็นชุมชนวัฒนธรรมอินเดียหรือมีร่องรอยของวัฒนธรรมอินเดีย ทั้งนี้เพราะเมืองโบราณสทิงพระและดินแดนปริมณฑลโดยรอบทะเลสาบสงขลาประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 –18 ได้รับเอาวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่วิถีชีวิตโดยผสมผสานกับลัทธิความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเทวดาและพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน ศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาเจริญแพร่หลายบนคาบสมุทรสทิงพระมี 2 นิกาย คือ ไวยณพนิกาย อันนับถือพระนารายณ์เป็นใหญ่ และไศวนิกาย อันนับถือองค์พระศิวะเป็นใหญ่ ศาสนาพราหมณ์นี้คงมีอยู่สืบมาจนถึงสมัยอยุธยา และรัตนโกสินทร์ เป็นกลุ่มพราหมณ์ที่มีบทบาทสำคัญสืบเชื้อสายมาถึงปัจจุบัน (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, 2531: 47) นอกจากนี้หลักฐานทางโบราณคดีอันเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาทั้งนิกายหินยานและมหายานที่บ่งบอกถึงการเข้าของอารยธรรมอินเดียในดินแดนคาบสมุทรของประเทศไทยหรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ปรากฏดังนี้ ผาสุข อินทราวุธ (2535 : 125) กล่าวสรุปไว้ตอนหนึ่งว่า

ชุมชนโบราณบนคาบสมุทรสทิงพระน่าจะเริ่มปรากฏบทบาทมาตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 ในฐานะเมืองท่าหรือศูนย์กลางสำคัญสำหรับพ่อค้าชาวฮินดู (ดังได้พบประติมากรรมรูปพระคเณศ) และชาวจีน (ดังได้พบประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรราชวงศ์ถัง) แต่บทบาทที่เด่นชัดดูเหมือนจะเป็นช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 –15 คือเป็นศูนย์กลางการติดต่อกับชุมชนร่วมสมัยในชาวภาคกลางดังได้พบประติมากรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์ (ศิวะมหาเทพและอค์ศตยะ) และพุทธศาสนาหมหายานคันถระ (โพธิสัตว์อวโลกิเตศวร) ที่มีรูปแบบร่วมกับศิลปะชาวภาคกลางและยังเป็นศูนย์กลางสำคัญในการส่งออกภาชนะดินเผาประเภทหม้อกุ่มที่ผลิตจากแหล่งโบราณคดีปะโอไปขายยังสุมาตราชวา และไปถึงฟิลิปปินส์อีกด้วย

ด้วยเหตุดังกล่าวชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาจึงมีความสัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องกับหนังตะลุงและโนราห์มาโดยตลอดชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาจึงเป็น “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา” เพราะ “การละเล่นพื้นบ้านในภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุด นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีเพียง 2 อย่างคือหนังตะลุงกับโนรา โดยเฉพาะโนรานั้นยอมรับกันว่ามีคุณค่าแก่อย่างมาก ปรากฏตำนานเล่าขานกันหลายกระแส มีประเพณีความเชื่อที่เกี่ยวข้องมากมาย” (อุดม หนูทอง, 2536 : 1) เช่นเดียวกับหนังตะลุงที่ “มี

การพัฒนาตนเองเรื่อยมา จึงทำให้หนังตะลุงยังคงมีบทบาทเป็นผู้ให้ความบันเทิงและบทบาทอื่น ๆ แก่ชาวบ้านได้ตลอดมา” (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2532 : 74) ในบทนี้จะกล่าวถึงสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนราในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน โดยจะศึกษาพัฒนาการผ่านเอกสาร ตำรา และคำบอกเล่า ความเชื่อที่เกี่ยวข้อง รูปแบบ ขนบนิยม บทบาทและหน้าที่ วิถีร่ายทางและการปรับเปลี่ยนโดยสรุปดังนี้

1. ประวัติและพัฒนาการของหนังตะลุงก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน

กล่าวกันว่าวัฒนธรรมการเล่นเงาหรือการละเล่นแบบแสดงเงา (Shadow play) เป็นการละเล่นที่มีมานานแล้วปรากฏในแหล่งอารยธรรมเก่าแก่ของโลกมาแต่โบราณ ดังที่ อุดม หนูทอง(2531: 110 – 111 อ้างอิงมาจาก Amin Sweeny Malay Shadow Puppets. 1972) กล่าวไว้ว่า

วัฒนธรรมการเล่นหนังหรือละครเงา (Shadow Plays) ปรากฏในแหล่งอารยธรรมเก่าแก่ของโลกมาแต่โบราณเช่น อียิปต์ จีน อินเดีย และเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รูปหนังที่ใช้เล่นมีแบบ 2 แบบคือ ชนิดที่ส่วนแขนติดกับลำตัวมีขนาดใหญ่ เช่น หนังใหญ่ของไทย และหนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมร และชนิดที่ส่วนแขนหลุดจากส่วนลำตัวแต่ร้อยหมุดให้ติดกัน เคลื่อนไหวได้เช่น หนังยออง (Nang Ayong) ของเขมร วายังกุลิต (Wayang Kulit) ของมาเลเซีย วายังยาวอ (Wayang Iawa) ของชวา และหนังตะลุงของไทย

ในทำนองเดียวกัน ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันต์กุล (2525 : 1 – 47) กล่าวถึงหนังตะลุงเอาไว้สรุปได้ว่า หนังตะลุงเป็นศิลปะการละเล่นพื้นเมืองชนิดหนึ่งในภาคใต้ที่ไม่มีหลักฐานประวัติความเป็นมาที่แน่นอน และเป็นศิลปะการแสดงที่พบได้ในบริเวณต่าง ๆ ของโลก เช่น จีน อินเดีย ตุรกี และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับประเทศไทยพบว่า หนังตะลุงมี 2 แบบ คือหนังใหญ่ซึ่งเป็นมหรสพที่มีหลักฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และอีกแบบหนึ่งซึ่งได้แก่หนังตะลุง วายังเซียม วายังยาวอ (ทั้ง 3 ชนิดนี้พบในภาคใต้ของไทย) และบางส่วนของภาคกลางในอดีต หนังปราโมทัย (พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ตัวหนังสามารถขยับบางส่วนได้ เช่น แขน คอ ขา เวลาเชิดผู้เชิดมักจะนั่งกับพื้นบนโรงที่ปลูกขึ้นสำหรับแสดง และลักษณะดังกล่าวมักพบในชวา บาห์ลี และมาเลเซีย และยังกล่าวอีกว่าหนังตะลุงนิยมกันอย่างกว้างขวางในภาคใต้ของประเทศไทย โดยเฉพาะชายฝั่งตะวันออก นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง เป็นจังหวัดที่มีนายหนังหนาแน่นที่สุด ส่วนวายังเซียม และวายังยาวออาจจะมีในบริเวณที่มีคนไทยมุสลิมอาศัยอยู่โดยเฉพาะ ยะลา ปัตตานี นราธิวาส ในขณะเดียวกันก็ยังมีหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกโดยเฉพาะจังหวัดภูเก็ตและพังงา ซึ่งมีลักษณะบางอย่างที่แตกต่างไปจากหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก มีงานวิจัย บทความทางวิชาการ และการออกเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยในจังหวัดภูเก็ตและพังงาทำให้มีข้อสันนิษฐานว่า หนังตะลุงที่ปรากฏในภาคใต้ฝั่งตะวันตกในวันนี้ คือ หนังตะลุงที่เคยปรากฏอยู่ในภาคใต้ฝั่งตะวันออกรวมทั้งบริเวณชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา เมื่อประมาณ 80 – 100 ปีที่ผ่านมาแล้ว ซึ่งจะนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบในตอนต่อไป

1.1 ประวัติความเป็นมาและการพัฒนาของหนังตะลุงในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ซึ่งมีนักวิชาการ ศิลปิน และผู้รู้ท้องถิ่นได้ศึกษาค้นคว้าและสันนิษฐานเอาไว้หลายกระแส ซึ่งผู้วิจัยจะนำมากล่าวโดยสรุปดังนี้

1.1.1 กระแสที่เชื่อว่า “ตาทันกทอง และตาทอนทอง (หรือตาทัน)” ทหารประจำกองช้างเมืองนครศรีธรรมราช (หรือเมืองพัทลุง – ผู้วิจัย) ได้เห็นหนังแขก(ชาว) ที่เมืองยะโฮร์ แล้วจึงนำมาเล่นในกองช้างและหมู่คนไทย เรียกกันว่า “ตะลุง”หรือ”หลุง” ที่มาจากคำว่า หลักตะลุง หรือ หลักหลุง หมายถึงหลักลำช้าง ดังบทกาศครูหนังที่ อุดม หนูทอง (2531:112) นำมารวบรวมไว้ในเรื่องหนังตะลุงความว่า

“ ตะลุงหมายถึงหลักปักลำช้าง	โบราณอ้างเรียกว่าตะลุงหลุง
ที่ช้างปักหลักตั้งหนังตะลุง	แรกคราวกรุงศรีวิชัยเมืองนคร
ราชธานีนครศรีธรรมราช	ประวัติศาสตร์แห่งธานีมีนุสรณ์
ประเทศไทยปักยี่ได้ฝ่ายนคร	สมัยก่อนขึ้นยะโฮร์แรกโบราณ
ทางการไทยไปยะโฮร์ต้องขี่ช้าง	การเดินทางเป็นกระบวนล้วนทหาร
ถึงที่นั่นต้องรับเป็นทางการ	ต้องมิงานสนุกทุกครั้งไป
เห็นหนังแขกขับขานการละเล่น	จำเชิงเช่นชอบจิตคิดเลื่อมใส
ตาทันทองก่อนทองกองช้างไทย	ความสนใจลองเล่นเป็นพิธี
เริ่มแรกเล่นเป็นตะลุงช้าง	จะต้องอ้างเอาเป็นหลักเป็นสักขี
คำไหว้ครูผู้เฒ่าเข้าพิธี	ผ้าขาวส่มมั่งตึงจึงจอบ้าง
ใช้ไม้ไผ่สีลำทำเป็นจอ	จึงส่มมุ่มห่มห่อเรียกจอหนัง
ช้างภายในห้อยตะเกียงเหวี่ยงระว่าง	แล้วให้หนังโคทำจำลองคน”

ข้อสันนิษฐานหรือแนวคิดที่ว่าหนังตะลุงของภาคใต้ ได้รับอิทธิพลจากชาวผ่านมาจากมาเลเซียที่ปรากฏในบทไหว้ครู หรือคำบอกเล่าของศิลปินที่จดจำต่อ ๆ กันมานั้น ได้รับการยอมรับจากนักวิชาการส่วนหนึ่ง ดังที่ สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2522) ได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้ว่า รูปหนังตะลุงของภาคใต้มีขนาดใกล้เคียงกับรูปหนังชาว สิงคโปร์ บาห์ลี มาเลเซีย และหนัง “อयोग” ของเขมร ซึ่งมีลักษณะบางประการร่วมกัน เช่น รูปมีแขนต่อให้เคลื่อนไหวได้ข้างหนึ่ง หรือทั้ง 2 ข้าง รูปตัวตลกของหนังตะลุงแบบภาคใต้ซึ่งเป็นตัวหลัก เช่น สีแก้ว ยอดทอง เท่ง หนูนุ้ย ขวัญเมือง ล้วนมีแขนยาวผิดปกติคือยาวเลยเข่าลงมา เหมือนกับรูปหนังชาวคือให้เฉพาะศีรษะของรูปส่มผัดจ้อ ตัวตลกสำคัญของหนังชาว คือ “Semar” มีบทบาทและลักษณะนิสัย การแต่งกาย คล้ายกับตัวตลกสำคัญของหนังตะลุงภาคใต้ เช่น สีแก้ว ยอดทอง เท่ง หนูนุ้ย เป็นต้น อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่าหนังตะลุงของภาคใต้มีอิทธิพลของหนังชาวที่หล่อหลอมเอาอารยธรรมอินเดียไว้ ทั้งนี้ นักวิชาการกลุ่มหนึ่งเชื่อว่า “วายัง” (Wayang) หรือ “วายัง ปูร์วา” (Wayang Purwa) หรือ “วายัง กุลิต” (Wayang Gulit) ของอินโดนีเซียนั้น “ได้รับ

อิทธิพลมาจากอินเดีย เพราะอินเดียมีการแสดงเชิดหนังและเชิดหุ่นมาตั้งแต่สมัยโบราณวัฒนธรรมอินเดียเจริญและเก่าแก่กว่าชาว ประวัติศาสตร์ยุคโบราณของชาวได้เห็นการแผ่ขยายอารยธรรมอินเดียเป็นระยะเวลาหลายร้อยปี ด้วยเหตุนี้ ชาวจึงน่าที่จะเป็นฝ่ายรับการแสดงวายังจากอินเดีย นอกจากนี้ตัวละครตลกในวาทของชาวที่ชื่อ ซีมาร์ (Semer) มีลักษณะที่ละม้ายคล้ายคลึงกับตัวตลกอินเดีย ที่ปรากฏในละครสันสกฤตอันโด่งดังของอินเดียสมัยคริสต์ศตวรรษ ที่ 3 – 8” (มาลินี คิลกวนิช 2543 : 232)

1.1.2 กระแสที่เชื่อว่าหนังตะลุงของภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาได้รับมาจากอินเดียโดยตรง โดยเข้ามาพร้อมกับศาสนาพราหมณ์ และพราหมณ์ที่เข้าสู่ภาคใต้และดินแดนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ทั้งนี้เพราะ “ชุมชนโบราณคาบสมุทรมาเลย์ (รวมทั้งคาบสมุทรสทิงพระ) ได้มีการติดต่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับชุมชนโบราณในประเทศอินเดีย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือแถบแคว้นเบงกอลในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 และในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 ก็มีความสัมพันธ์อย่างแน่นแฟ้นกับอินเดียภาคใต้” (ผาสุข อินทราวุธ. 2535: 122) ในเรื่องเส้นทางคมนาคม การติดต่อค้าขายหรือการติดต่อสัมพันธ์กับชุมชนภายนอก เพื่อแสวงหาโภคทรัพย์ หรือเพื่อรับวัฒนธรรมความเจริญและเทคโนโลยีจากภายนอก โดยเฉพาะเส้นทางคมนาคมข้ามแหลมมลายู (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในเรื่องประวัติของโนรา) ที่เป็นเส้นทางติดต่อระหว่างเมืองสทิงพระ เมืองพัทลุงทางฝั่งตะวันออกหรือฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลา กับฝั่งทะเลตะวันตกหรือมหาสมุทรอินเดีย สามารถใช้เส้นทางข้ามแหลมมลายูได้หลายเส้นทาง ไม่ว่าจะเป็นเส้นทางพัทลุง – ตรัง พัทลุง – ปะเหลียน หรือพัทลุง – ไทรบุรี (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ 2531 : 46 – 47) เป็นไปได้หรือไม่ว่าเส้นทางข้ามแหลมมลายูหรือคาบสมุทรไทยดังกล่าว นอกจากจะเป็นเส้นทางติดต่อค้าขาย การมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนภายนอกด้านมหาสมุทรอินเดียแล้วยังเป็นเส้นทางสายที่อารยธรรมจากประเทศอินเดีย - ลังกา รวมทั้งศิลปะการแสดงหนังตะลุงและการร่ายรำโนราเข้าสู่ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาด้วย ดังที่กลัน คงเหมือนเพชร.(ม.ป.ป :12) เรียกเส้นทางเหล่านี้ว่า “เส้นทางสายศิลป์” นอกจากนี้การตั้งชุมชนครั้งแรก ๆ ก็เข้าใจกันว่าเริ่มจากกลุ่มชนวัฒนธรรมฮินดูที่ผสมผสานกับชุมชนพื้นเมือง นำการปกครองในประเทศของตนมาเป็นหลักและเป็นที่ยอมรับของชั้นปกครองรวมทั้งชาวพื้นเมืองด้วย ชื่อเมืองเก่า ๆ ในบริเวณนี้จึงเป็นภาษาทางอินเดีย เช่น ตามพรลิงค์ ลังกาสูกะ รวมไปถึงการเอาชื่อเมืองสำคัญ ๆ ที่พวกเขาจากมามาตั้งให้ชุมชนใหม่นี้ด้วย เช่น สทิงพารามลี ปาตลีนุตร เป็นต้น วัฒนธรรมการเล่นหนังของอินเดียและการเผยแพร่เข้าสู่คาบสมุทรไทย จึงเป็นไปดังที่ ภิญโญ จิตต์ธรรม (2532: 84 –85) กล่าวว่า

เมื่ออินเดียรับอารยธรรมของกรีกเข้ามา ก็ได้นำวิธีการนั้นมาดัดแปลงให้เข้ากับอารยธรรมของพราหมณ์ โดยแสดงหนังเพื่อสรรเสริญวีรบุรุษตามเรื่องราวที่มีในมหากาพย์รามณะหรือรามเกียรติ์... ปรับให้เข้ากับ ศาสนา ความเชื่อ และประเพณี ต่าง ๆ ของตนแล้วนำแพร่ต่อไปยัง อินเดียได้ จีน เขมร ลาว ไทย ชาว มลายู บาห์ลี ฯลฯ วิธีการเล่นหนังเมื่อไปถึงประเทศใด ประเทศนั้นก็รับวิธีการแล้วปรับให้เข้ากับ ความเชื่อ ประเพณี ศาสนา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมของตน เป็นหนังจีน หนังใหญ่ หนัง Sbek ของเขมร หนังชาว หนังบาห์ลี หนังทมิฬ

และหนังตะลุงของไทย การเล่นหนังสมัยแรก ๆ น่าจะเป็นพวกหุ่น (Puppet) รูปหุ่นเห็นทุกด้านเมื่อออกมาหน้าจอมีไฟส่องสว่างเห็นสีสันทันชัดเจน ต่อมาได้พัฒนาการเล่นเป็นเล่นเงาขึ้น (Shadow Puppet) ต้องให้แสงส่องทะลุเงาจึงจะเห็นภาพชัดเจน มิฉะนั้นจะเป็นรูปทึบจนดูไม่ออกว่าเป็นรูปอะไร จึงเกิดมีการฉลุฉลกลายขึ้นตามลักษณะของศิลปะ ในท้องถิ่นหรือประเทศนั้น ทำให้เกิดภาพสีสันทันสวยงามขึ้นเมื่อแสงไฟลอดผ่าน

นอกจากนี้ในงานเขียนของ กาปิลา วัศยาอัน (Kapila Vatsyayan) (1980-113-120) ในเรื่อง “Traditional indian theater” ก็ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงของประเทศต่าง ๆ ในเอเชีย วัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงดังกล่าวได้พบตามภูมิภาคต่าง ๆ ของอินเดีย ทั้งในอินเดียตอนเหนือและอินเดียตอนใต้ เดิมกล่าวกันว่าพวกพราหมณ์จะเล่นหนังเป็นพิธีกรรมเท่านั้น เช่น สรรเสริญวีรบุรุษ หรือพระผู้เป็นเจ้า และถือเป็นผู้สูง ผู้มีความรู้ย่อมอยู่ในกลุ่มของพวกพราหมณ์หรือฤาษี การเล่นหนังแพร่หลายออกสู่กลุ่มชาวบ้านธรรมดาที่หลัง เมื่อมีการดัดแปลงมาเป็นศิลปะบันเทิง Kapila Vatsyayan กล่าวถึงโรงหนังและรูปแบบของหนังเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

The shadow theatre and puppet theatre of all varieties-rod, glove Marionette are active in India. What it suffers in refinement and Sophistication, it gains in variety and vitality when compared to the contemporary traditions of shadow Theatre of the Wayangkulit, or the Nang Sbek, or Nank Yai of Indonesia, Malaysia, Cambodia or Thailand. The wooden rod puppets of the wayang Golek Type and marionettes of the Burmese type are found in different parts of India The Ráyána or Rámakathá, with its innumerable regional variants of story, text, singing, instrumental accompaniment and form of execution, has also dominated the shadow and puppet theatre of India, Indeed, the vitality of the form has been found to be so great that contemporary choreographers continue to employ them for depicting modern themes.

นอกจากนี้ กาปิลา วัศยาอัน (Kapila Vatsyayan) ยังได้กล่าวถึงหนังในแคว้นหรือรัฐโอริสสา (Orissa) ว่ามีรูปหนังขนาดเล็กแขนขาเคลื่อนไหวไม่ได้ รูปหนังเป็นสีขาวดำ รู้จักกันในชื่อ “Ráyana Cháyá” รวมทั้งหนังในรัฐ เกรลา (Kera) และหนังใน ทมิฬนาฑู (Tamil Nadu) ต่างแสดงเรื่องราวมายณะและนิทานท้องถิ่น ส่วนหนังอีกชนิดหนึ่งเรียกว่า “โธลูโบมาลาตัม” (Tholu Bomalattam) เป็นรูปหนังขนาดใหญ่ระบายสีมีลักษณะเช่นเดียวกับหนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมร และแสดงเรื่องราวมายณะเป็นหลัก จึงเป็นไปได้หรือไม่ว่าหนังตะลุงในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาจะได้รับอิทธิพลหรือพัฒนามาจากหนังอินเดียในแถบแคว้นโอริสสา เกรลา หรือทมิฬนาฑู

ส่วนหนังใหญ่ของไทยอาจจะรับอิทธิพลและพัฒนามาจาก หนัง “โธลูโบมาลาตัม” (Tholu Bomalattam) หรือผ่านทางหนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมรอีกชั้นหนึ่ง

ในทำนองเดียวกัน สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 :38 – 43) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับหนังตะลุง และหนังชวาซึ่งอยู่ในตระกูลเดียวกัน ได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียมาเป็นหลักแล้วต่างก็ปรับปรุง เพื่อให้ประสมประสานกับวัฒนธรรมเดิมของตนสรุปได้ว่า การออกรูปสำคัญอันเป็นธรรมเนียมการแสดงทุกครั้งหนังตะลุงต้องออกฤาษี (แบบโยคีของอินเดีย) และออกรูปพระอิศวรทรงโค พระอิศวรเป็นบรมครูทางศิลปะการบันเทิงของอินเดีย ซึ่งตรงกับที่หนังชวาออกรูป Betara Gura (ภัทรคุรุ) อันเป็นตัวซึ่งมีหน้าที่ชำระล้างบาปของมนุษย์โลก หนังชวาที่เล่นอยู่ในปัตตานีที่เรียกตามสำเนียงรัฐปัตตานีว่า ว้ายยาวอ ก็จะออกรูปปัตตาหมอญู (Betara Guru) นี้เหมือนกัน นอกจากนี้ในบทพากย์ฤาษีและบทพากย์พระอิศวรของหนังตะลุง โดยมากมีคำว่า “โอม” นำหน้า ซึ่งคำนี้ถือเป็นคำศักดิ์สิทธิ์แทนพระเจ้าทั้งสามของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งมาจาก อ + อุ + ม (อ = พระวิษณุ, อุ = พระอิศวร หรือพระศิวะ, ม = พระพรหม) หนังตะลุงนิยมนำเอามหากาพย์เรื่องรามายณะ และเรื่องมหากาพย์มาแสดง เช่นเดียวกับหนังชวาก็นิยมเล่นเรื่องจากรามเกียรติ์ และมหากาพย์ตะเช่นกัน วัฒนธรรมการเล่นหนังตะลุงบางอย่างบ่งชี้ว่าเป็นคติแบบอินเดีย เช่น การทำจอหนังตะลุงโดยมีเส้นแบ่งกลางจอ ตลอดแนวนอนให้ส่วนบนกว้างประมาณหนึ่งในสามของส่วนล่าง แล้วสมมุติว่าเส้นกลางขึ้นไปเป็นเทวโลก ต่ำกว่าเส้นลงมาเป็นมนุษย์โลก การเชิดรูปสามัญจะเชิดให้สูงเลยเส้นกลางขึ้นไปไม่ได้ เว้นแต่รูปที่มีอิทธิฤทธิ์พิเศษการทำจอโดยสมมุติภาพ เช่นนี้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอินเดีย

1.1.3 กระแสที่เชื่อว่าหนังตะลุงในภาคใต้ได้รับอิทธิพลมาจากหนังใหญ่ของภาคกลาง ซึ่งมีนักวิชาการหลายคนได้แสดงทรรศนะเอาไว้ โดยผู้วิจัยจะนำมากล่าวโดยสรุปดังนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (2508 : 5) กล่าวว่า “มหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของชาวไทยในสมัยโบราณอีกอย่างหนึ่ง ก็คือ หนัง ซึ่งเราเรียกกันในภายหลังนี้ว่า หนังใหญ่ เพราะมีหนังตะลุง ซึ่งเป็นหนังตัวเล็กเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่งจึงเดิมคำเรียกให้แตกต่างกันออกไป” ต่อกรณีของหนังใหญ่ (แต่ใช้คำเรียกว่า หนัง-ผู้วิจัย) นั้น สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 19 - 20) ได้กล่าวถึงนาฏศิลป์ไทย เอาไว้สรุปได้ว่า ในบรรดาการพระราชพิธีที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาล สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) นั้นมีเกิดขึ้นมากมาย และพระราชพิธีส่วนหนึ่งมีนาฏศิลป์เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสมโภชด้วย นาฏศิลป์ไทยที่เอ่ยนามบ่อยที่สุดคือ หม่่งครุ่ม และคุลาตีไม้ รองลงมาคือ หนังและระบำ นอกนั้นเป็นการละเล่นลักษณะอื่น ๆ ดังตัวอย่างที่ปรากฏในกฎหมายตราสามดวงตอนหนึ่งว่า

“...ครั้นเสร็จการเสด็จขึ้นพระที่นั่ง
เลี้ยงลูกขุนมีหม่่งครุ่มซ้ายขวาคุลาตีไม้
ไต่เชือกหนังเล่นแพนพุงหอกยิงธนู”

หนังใหญ่และระบำควมจะได้รับการพัฒนามาก่อนตั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 – 2031) ปรากฏศักดินาของพนักงานหนัง พนักงานงานปีพาทย์ พนักงานไม้ต่ำสูง และพนักงานหนัง ซึ่งคงจะมีหน้าที่ละคร แต่ไม่มีคำว่าละครปรากฏดังนี้

“ขุนสุวรรณพิจิตรจางวางนา 400 พนักงานหนัง..

พนักงานปีพาท... ขุนไฉนไพรเราะห์ นา 200”

ต่อมาในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 3 (สมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ.2199 – 2231) เป็นระยะเวลาที่อาณาจักรอยุธยาเจริญรุ่งเรืองเป็นอันมาก นาฏยศิลป์ไทยในรัชกาลนี้นอกจากหนังและระบำแล้วยังปรากฏชื่อโขนไทย โขนชวา และคำว่าละคร ดังปรากฏในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1 ตอนหนึ่งว่า

“กลางวันโขนละคอนโสกา	หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรื่องไร	
ราตรีอีกก็แจ่มใส	หนังสือแสงไฟ
จึงเป็นวิจิตรลวดลาย”	

และ

“เครื่องเล่นโขนละคอนหุ่นประชัน	เชิดชุกกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย	
ราตรีศรีผู้มีเพลิงพราย	หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ”	

ในประเด็นดังกล่าว สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์ (2522: 23) ก็กล่าวว่า หนังใหญ่นั้นมีหลักฐานปรากฏว่าเล่นกันมาก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังเช่นในวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษ ก็บอกไว้ว่าผู้ประพันธ์เรื่องนี้ขึ้นโดยพระบรมราชโองการเพื่อใช้เล่นหนังในงานพระราชพิธี ดังความว่า

“พระให้กล่าวกาพย์นิพนธ์	จำลองโดยคล
ตระการเพรงยศพระ	
ให้ฉลั๊กเสบกภาพอันตระ	เป็นบรรพบุรณะ
นเรนทรราชบรรหาร	
ให้ทวยนัคนะผู้ชาญ	กลเล่นโดยการ
ยะเป็นบำเพ็ญธรรม”	

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีข้อสังเกตเพิ่มเติมต่อคำว่า “เสบก” ซึ่งเป็นคำเรียกหนังตะลุงในเขมรที่มีอยู่ 2 แบบ คือ หนังสเบก (Nang Sbek) ซึ่งเป็นหนังใหญ่แบบเดียวกับหนังใหญ่ของไทยและนักวิชาการ

ชาวตะวันตกโดยเฉพาะชาวฝรั่งเศส “มักแสดงความเห็นตาม ๆ กันว่า ไทยเราเป็นชาติที่ไม่ค่อยมีวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์จนกระทั่งไทยตีขอมและรับวัฒนธรรมขอมมาเป็นของตน จากนั้นไทยเราจึงมีวิวัฒนาการด้านนาฏศิลป์ขั้นสูงขึ้น เช่น หนังใหญ่ และการฟ้อนรำ” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2543: 22) หนังตะลุงเขมรอีกแบบหนึ่งเรียกว่า อยอ (Ayong) เป็นรูปหนังตะลุงรูปเล็กแบบหนังตะลุงในภาคใต้ ส่วนแขนมีข้อต่อเคลื่อนไหวได้ ซึ่ง สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์ (2528: 15) ได้กล่าวถึงหนังตะลุงของเขมรเอาไว้เช่นเดียวกันว่า

วัฒนธรรมของเขมร (อยอ (Ayong) เป็นหนังตะลุงรูปเล็กแบบหนังตะลุงในภาคใต้ ส่วนแขนมีข้อต่อเคลื่อนไหวได้) ที่ว่ามีการเคลื่อนไหวแขนได้นั้น อันนี้น่าจะเกี่ยวโยงกันเหมือนกัน ถ้าเราศึกษาทางประวัติศาสตร์จะพบว่าวัฒนธรรมเขมรเข้ามาเกี่ยวข้องกับปักษ์ใต้เด่นชัดมากในราวพุทธศตวรรษที่ 12 – 16 ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าศิลปะหนังตะลุงนั้นมีมานานนับกว่าพันปี และมีทุกประเทศในเอเชีย

อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมของขอมเข้ามามีอิทธิพลในดินแดนภาคใต้โดยเฉพาะการพบโบราณวัตถุแบบขอมในดินแดนภาคใต้เป็นจำนวนมาก ดังที่ แสตนลีย์ เจ โอ คอนเนอร์ (Stanley J. O' Connor) (2526:139 –142) กล่าวเอาไว้สรุปความได้ว่า การที่มีโบราณวัตถุแบบขอมปรากฏอยู่ทั่วไปในดินแดนแถบนี้ น่าจะเป็นหลักฐานสนับสนุนความเห็นของจีนโบราณที่ว่า ตามพหุรงค์เคยอยู่ในข่ายอิทธิพลของขอมมาครั้งหนึ่งตั้งแต่หลังคริสตศตวรรษที่ 11 เป็นต้นมา โบราณวัตถุบางอย่างที่ตกค้างอยู่ในดินแดนแถบนี้ เช่น เครื่องดินเผา และเครื่องสำริดที่เป็นส่วนตกแต่งราชรถ มีลักษณะที่ชี้ให้เห็นว่าเป็นอิทธิพลจากวัฒนธรรมขอมที่มีต่ออาณาจักรตามพหุรงค์ และมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด แสดงให้เห็นว่าพระเจ้าชัยวรมัน เจ้าผู้ครองนครวัดยุคนั้นเคยแผ่อิทธิพลเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมเหนือดินแดนนี้ และ/หรือการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมกันไปมาระหว่างตามพหุรงค์กับอาณาจักรขอมนั้น มิใช่ว่าจะเพิ่งมีขึ้นในคริสตศตวรรษที่ 11 แต่ได้มีมาก่อนหน้านั้นแล้วเพียงแต่ความสัมพันธ์ได้เสื่อมโทรมลงไปชั่วคราวในระหว่างที่ศรีวิชัยได้รุ่งเรืองขึ้นมา ดังที่ปรากฏในจารึกกลีธอร์ ค.ศ. 775 (จารึกกลีธอร์ หมายถึงจารึกหลักที่ 23 ในหนังสือประชุมศิลาจารึกภาคที่ 2 ศิลาจารึกหลักนี้พบที่วัดเสมามือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช – ผู้แปล) เมื่อศรีวิชัยเสื่อมลงความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรทั้งสองก็ได้ฟื้นขึ้นมาดังเดิม และด้วยเหตุที่วัฒนธรรมขอมได้ประทับอยู่อย่างแน่นแฟ้นในหมู่ชนชาวใต้นี้เอง เมื่อคราวที่กษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาได้ทรงตราพระราชกำหนดเกี่ยวกับการยกที่กัลปนาและเลกวัด (Granting Land and Servants) ให้แก่หัวเมืองพัทลุงและนครศรีธรรมราช เมื่อ ค.ศ. 1698 ก็ได้ทรงโปรดให้ตราพระราชกำหนดนั้นขึ้นเป็นภาษาขอมควบคู่กับภาษาไทยด้วยทรงเห็นว่าชาวพื้นเมืองยังคงใช้ภาษาขอมกันอยู่ วัฒนธรรมของขอมดังกล่าวแล้วจะรวมไปถึงวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงด้วยหรือไม่ และเป็นไปได้หรือไม่หากผู้วิจัยจะตั้งข้อสังเกตว่าหนังใหญ่ภาคกลางของไทยที่เรียกว่า “เสบก” ในวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ได้รับอิทธิพลมาจาก หนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมร และหนังตะลุงในภาคใต้

ได้รับอิทธิพลหรือมีลักษณะร่วมกับหนังยอง (Ayong) ของเขมร ดังที่ สุธิวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้แสดงทรรศนะเอาไว้ดังนํามากแล้ว

แนวคิดที่ว่าหนังตะลุงมาจากหนังใหญ่นั้น จากคำบอกเล่าของ ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ที่กล่าวถึงหนังตะลุงในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่ง พ.ต. หลุย คุ้มหญิงผะอบ โปษะกฤษณะ (2533: 19) นำมาสรุปไว้ว่า

หนังตะลุงนำบทมาจากหนังใหญ่ พิธีการก็เหมือน หนังใหญ่ หนังครุ หนังใหญ่มี พระอิศวร พระฤาษี พระนารายณ์ หนังตะลุงมี พระราม พระฤาษี ทศกัณฐ์ พากย์ตระ แล้ว พระราม ทศกัณฐ์ ประลองกัน แล้วจึงถึง ลิงขาว ลิงดำ การเชิดก็คล้ายๆ แล้วหลบ ถ้ากระทบกัน ศัพท์หนังเรียกว่า “ละ” หนังตะลุงใช้บทหนังใหญ่แต่ต่างกันตรง การพากย์ การร้อง การเจรจา หนังใหญ่พากย์แบบโขน แต่บทเจรจาไม่ประณีตในเรื่องถ้อยคำนัก มุ่งความรวดเร็ว หนังตะลุงพากย์สำเนียงได้ รวดเร็วกว่าหนังใหญ่ แม้จะพากย์พลับพลา พากย์รถ ฯลฯ เช่นเดียวกับหนังใหญ่

ความข้อนี้ น่าจะมีส่วนสนับสนุนความเกี่ยวข้องกันระหว่างหนังใหญ่กับหนังตะลุง แม้คำบอกเล่าของนายหนังตะลุงภาคกลางจะสรุปคล้าย ๆ กันว่า หนังตะลุงของภาคกลางได้รับการเผยแพร่มาจากครุหนังตะลุงภาคใต้ แต่บทพากย์หรือขนบนิยมบางอย่างสัมพันธ์กับหนังใหญ่ ดังที่ ชวน เพชรแก้ว (2531 : 94) กล่าวไว้สรุปได้ว่าเท่าที่สืบค้นได้รูปหนังตะลุงของภาคใต้นั้น แต่เดิมคงเป็นเช่นเดียวกับหนังใหญ่ ตัวหนังตะลุงที่ค้นพบซึ่งเชื่อว่ามียายุไม่ต่ำกว่า 150 ปี มีขนาดเล็กกว่าหนังใหญ่ แต่รูปลักษณะคล้ายคลึงกับหนังใหญ่มาก ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ล้วนเหยียบขนาดต่างกันแต่เพียงมีไม้ตบตีสำหรับจับเชิด และมีแขนเคลื่อนไหวได้ และเมื่อพิจารณาเนื้อหาและคำประพันธ์ของบทพากย์รูปพระอิศวรทรงโคของหนังตะลุงมีลักษณะคล้ายบทพากย์หนังใหญ่ และคล้ายบทนำในสมุทรโฆษแสดงว่าต้องมีความเกี่ยวพันกันแน่ ดังตัวอย่างบทพากย์พระอิศวร (บทไหว้ครุ) และบทไหว้ครุหนังใหญ่มีลักษณะคล้ายกัน และหนังตะลุงคงจะรับมาจากหนังใหญ่ ดังที่ อุดม หนูทอง (2531: 117 –112) นำมารวบรวมไว้ ความตอนหนึ่งว่า

บทไหว้ครุหนังตะลุง ตอนพากย์พระอิศวร

“กลางวันโชนละครเสภา

คนดูประจักษ์ตา

ประดับประดาด้วยเครื่องอันเรืองไกร

ราเอียรাত্রีอัคคีจ่อจุดแจ้งไส

หนังสือประทับกับแสงไฟ

แลดูวิจิตรลวดลาย

โอมพร้อมมหาพร้อมด้วยดนตรีเป่าทั้งหลาย

ชูขึ้นแสนสบาย

ยักย้ายอรรชรอ่อนองค์

พร้อมทั้งดนตรีปี่พาทย์ทั้งวง

ข้าจะเล่นให้สุขสำราญ”

บทไหว้ครูหนังใหญ่ เบิกหน้าพระ 3 ตรี

“กลางวันโชนละครโสภา

หุ่นเห็นแจ่มตา

ประดับด้วยเครื่องเรื่องไร

ราตรีอัถกีแจ่มใส

หนังส่องแสงไฟ

จึงเห็นประจักษ์ด้วยลวดลาย

วังปราสาทราชฐานทั้งหลาย

ให้ชื่นชมสบาย

สมบุญพิพัฒน์สถาพร

เร่งเร็วเทียนติดปลายศร

อ่านเวทขอพร

ศรีศรีสวัสดิ์สมปอง

พลโห่ขานโห่ทั้งผอง

ปี่พาทย์ตะโพนกลอง

จะเล่นให้สุขสำราญ”

จากคำบอกเล่าของผู้รู้ท้องถิ่นในอดีตก็ได้รับความตรงกันว่า “ในการเล่นหนังครั้งนั้นยังไม่มี การยกโรงจึงจอเหมือนในทุกวันนี้ คือ เล่นกันที่ลานเตียน ที่โล่งแจ้ง หนังก็ตัวใหญ่กว่าปัจจุบันใช้คน ๑ หนึ่งกับตัวหนังหนึ่งตัว คนเชิดนั้นต้องเป็นผู้มีศิลปะท่าทางประกอบด้วย” (ภิญโญ จิตต์ธรรม และ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร. 2506: 256) ซึ่ง พ่วง บุษรรัตน์ (2542 : 22) ก็กล่าวถึงที่มาของหนังตะลุงเอาไว้ เช่นเดียวกันว่าหนังใหญ่เดิมเรียกว่าหนัง เมื่อมีหนังตะลุงขึ้นในภาคใต้รูปหนังที่ใช้เชิดเล็กกว่ามากจึง เรียกหนังที่มาก่อนว่าหนังใหญ่ หนังตะลุงเลียนแบบหนังใหญ่ ย่อรูปหนังให้เล็กลง คงแสดงเรื่องราว งามเกียรติเหมือนหนังใหญ่ เปลี่ยนบทบาทเป็นภาษาพื้นเมือง เครื่องดนตรีจากพิณพาทย์ ตะโพน มา เป็นทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง และหนังตะลุงในภาคใต้ยังเอารูปแบบของหนังชาวที่เรียกว่า“ว้ายัง”เข้ามา ประสมประสานด้วย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตกใน จังหวัดภูเก็ต พังงา ในปัจจุบันยังมีขนบนิยมในการแสดงทำนองเดียวกับหนังใหญ่ของภาคกลางอยู่มาก เช่น บทเบิกหน้าพระและคำพากย์บางส่วน การนับถือครูหนัง การเชิญครูมาเข้าทรงพิธีกรรมไหว้ครูแก้ บนของหนังตะลุงก็ล้วนเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระราม นางสีดา ทศกัณฐ์ พิเภก สุคริพ หนุมาน เป็นต้น บทเบิกหน้าพระหรือการอ่านโองการสรรเสริญก็จะตรงกับบทไหว้ครูของหนังใหญ่ เป็นส่วนใหญ่ มีชื่อเรียกว่า “ทวย” เช่น ทวย 1 เป็นการอ่านโองการประณามหรือสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ทั้งสามองค์ของศาสนาพราหมณ์ บวงสรวงเทพยดาฟ้าดิน และกล่าวถึงปฐมเหตุของการกำเนิดหนัง เป็นต้น ตัวอย่างเช่น

ภาคไหว้ครู ขึ้นภาคทวย 2 (หนังสือชุดพระนครไหว : 2516 :10) ความตอนหนึ่งว่า

“ขอแถลงแจ้งเรื่องไกรดา	ปางพระจักรา	นเรศคือองค์อวตาล
หน่อท้าวทศรัฐไชยชาญ	สุริวงษ์อัชฌบาล	เป็นเจ้าพิภพอุชยา
ทรงนามรามเมศร์เชษฐา	พระลักษมณ์อนุชา	ธีราชเธอร่วมปีติรงค์
ฝ่ายพระลักษมีโหมยง	วายุบุตรเกิดในวงษ์	อสุเรศเรื่องฤทธิรอน”

บทพากย์เบิกหน้าพระ ทวยที่ 2 หนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันตก (วัฒนา จินดาพล และคณะ 2539: 37) ความตอนหนึ่งว่า

“จะแสดงแจ้งเรื่องไกรดา	ปางพระจักรา
นเรศวรเรื่องอวตาร	
ทรงนามพระรามรามา	พระลักษมณ์อนุชา
ธีราชร่วมปีติรงค์	
อันพระลักษมีโหมยง	วายุบุตรตั้งองค์
อสุเรศฤทธิรอน	

นอกจากนี้ยังพบบทไหว้ครูของหนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่นางตะลุงในช่วงแรกๆ ก็จะแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลักดังปรากฏในบทไหว้ครูหนังสือชุด (เล่ากันว่านายล้นเป็นผู้แต่ง) ซึ่ง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 31 –32) นำมารวบรวมไว้ ความตอนหนึ่งว่า

“ถัดแต่นั้่นนายหุ้ยเซ่งเป็นท้าว	อยู่ฝ่ายท้าวไฉ้เป็นเด็กหนุ่ม
เที่ยวเล่นงานการสนุกชวทุมทุม	เป็นชายหนุ่มเสียงศัพท์ที่รับรอง
เล่นรามเกียรติ์เรื่องอื่นดื่นออกบ้าง	หนกกระจำลวดลายไม่มีหมอง
ออกซึกเซิดเซว้เช่นเล่นทำนอง	ดูไ้ว่องเหาะเหินดินนภา
ถัดแต่นั้่นนายหนุบ้านคูเต่า	รู้แบบเบาเพราะฝึกเล่นเช่นนักหนา
หนังสือทักยกหื้อขึ้นพรรณา	รามรามมา*เรื่องเดียวไม่เกี้ยวใคร

* รามรามมา เป็นคำที่ชาวใต้และศิลปินหนังสือชุดรุ่นเก่าเรียกชื่อ เรื่องรามเกียรติ์ ดังกรณีของครูอิม จันทรทัม ช่างแกะหนังสือชุดบ้านบางแก้ว อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง ก็ยังเรียกรูปพระรามที่แกะเป็นตัวหนังสือแล้วว่า “พระรามรามมา”

ส่วนคำว่า “หนังตะลุง” นั้นสันนิษฐานกันว่าเป็นคำที่เกิดขึ้นใหม่ เพราะชาวภาคใต้เรียกการเล่นชนิดนี้ว่า “หนัง” หรือ “หนังควน” ส่วนที่เรียกว่า “หนังตะลุง” นั้นสันนิษฐานว่าเป็นคำที่เกิดขึ้นตอนที่หนังควนได้เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ “หนังควนได้เปลี่ยนชื่อเป็นหนังตะลุง เมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 สมัยนั้นหนังของเมืองพัทลุงได้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯ ชาวกรุงเทพฯ ก็เรียกหนังควนว่าหนังพัทลุงและเป็นทลุง เป็นตะลุง” (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2506 : 258) หรือ “หนังภาคใต้เข้าไปเล่นในกรุงเทพฯ ๑ ครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยพระยาพัทลุง (เผือก) นำไปเล่นแถวนางเลิ้ง หนังที่ไปเล่นครั้งนั้นไปจากพัทลุงชาวกรุงเทพฯ เรียกว่า “หนังพัทลุง” (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2522 : 32) หรือ “สมักรพรรคพวกบุตรหลานของพระยาพัทลุง (เผือก)* ได้ติดตามท่านดังกล่าวเข้ามากรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2369 (สมัยรัชกาลที่ 3) โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ไปตั้งหลักแหล่งที่บริเวณบ้านสนามควาย (นางเลิ้ง) จึงคงมีการนำเอาหนังตะลุงไปเล่นในกรุงเทพฯ ด้วยถึงได้มีคณะหนังตะลุงอยู่ที่นางเลิ้งจนเดี๋ยวนี้ (เช่นของครูพูน เรืองนนท์ เป็นต้น)” (เอนก นาวิกมูล. 2530: 62 –63) และชาวใต้รับคำว่า “หนังตะลุง” ไปใช้แพร่หลายในตอนใต้ทางภาคใต้มีมหรสพแบบใหม่เกิดขึ้น ซึ่งชาวใต้เรียกว่า หนังญี่ปุ่น (ภาพยนตร์) นั่นเอง (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2522 : 24) นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาธรรมาธิราชวรามาธิบดีฯ ทรงทำเชิงอรรถอธิบายไว้ในหนังสือตำนานละครโอเปร่าว่า “หนังตะลุงเป็นของใหม่ เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 พวกชาวบ้านควนมะพร้าวแขวงจังหวัดพัทลุงคิดเอาอย่างหนังแขก (ชาว) มาเล่นเรื่องไทยขึ้นก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้น เรียกกันว่า “หนังควน” เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายเป็นที่แรกเมื่อ ปีชวด พ.ศ. 2419” (2508 : 99) และมีคำบอกเล่าจากคุณชุมพล คชวงส์ เจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอยุธยาว่า “เมื่อปี พ.ศ. 2517 มีชาวอยุธยาครอบครัวหนึ่งได้นำตัวหนังตะลุงเก่าของบรรพบุรุษมามอบให้พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอยุธยาไปศึกษาได้คงเป็นลูกหลานนายหนังที่ขึ้นมาสยามรัชกาลที่ 5 แล้วตั้งรกรากอยู่ที่นั่น” (เอนก นาวิกมูล. 2530 : 96) อันเป็นข้อสนับสนุนส่วนหนึ่งของการแพร่กระจายของหนังตะลุงภาคใต้ไปยังภาคกลางและภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย มีข้อที่น่าสังเกตเกี่ยวกับภาษามหรสพที่รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตั้งขึ้นในปี มะแม พ.ศ. 2402 เรียกว่า “ภาษีสอนละคร” มีมหรสพที่ถูกเก็บภาษี เช่น โขน จีว ละครชาตรี หนังไทย หนังจีน เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2543 : 145 – 146) แต่ยังไม่ปรากฏคำว่า “หนังตะลุง” ส่วนคำว่า “หนังไทย” น่าจะหมายถึง หนังใหญ่มากกว่า ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการปรับปรุง ภาษีสอนละครในปี พ.ศ. 2435 เรียกว่า

* พระยาพัทลุง (เผือก) เป็นเจ้าเมืองพัทลุงระหว่าง พ.ศ. 2360 – 2369 ต่อมาในปี พ.ศ. 2369 ได้ถูกเรียกตัวเข้าไปรับราชการในกรุงเทพฯ และให้นำครอบครัวพร้อมพรรคพวกไปด้วย โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานที่บ้านสนามควายหรือนางเลิ้งให้เป็นที่อยู่อาศัย (สารูป ฤทธิ์ชู 2531:144)

“อากรมหรสพ” จึงปรากฏการเก็บภาษี “หนังตะลุง” คืบหนึ่ง 50 สตางค์ “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก วันหนึ่ง 4 บาท หนังตะลุง คืบหนึ่ง 50 สตางค์ สักวา คืบหนึ่ง 1 บาท เสภา คืบหนึ่ง 50 สตางค์ ลิเก คืบหนึ่ง 2 บาท จำอวดสวดศพ คืบหนึ่ง 8 บาท”(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 195) จึงเป็นไปได้ว่า แม้หนังตะลุงจะเกิดมาก่อนหน้านี้แล้วแต่มาแพร่หลายเอาเมื่อสมัยกลางสมัยรัชกาลที่ 5 นอกจากนี้ เอนก นาวิกมูล (2530 : 127 – 131) ได้กล่าวถึงการบันทึกเสียงของหนังตะลุงและโนราลงในแผ่นเสียง สรุปได้ว่า ในปี พ.ศ. 2451 ห้างออกโตเมเวสจากเยอรมันได้ส่งจดหมายกราบบังคมทูล ร. 5 ให้ทรงซื้อแผ่นเสียงเพลงไทยต่าง ๆ ทั้งหมดมี 60 รายการ ในรายการที่ 22 เป็นโนราไหว้ครูและรายการที่ 54 เป็นบทร้อง “หนังตะลุง” ทั้งโนราและหนังตะลุงขับร้องโดยนายคำกับนายชวน นอกจากนี้ยังพบว่า ห้างนาย ต.เง็กชวน ได้ประกาศขายแผ่นเสียงลดราคาในปี พ.ศ. 2479 ซึ่ง “มีแผ่นเสียงที่เกี่ยวกับหนังตะลุงปักยี่ได้อีกแผ่นหนึ่งคือ หนังตลกปักยี่ได้ ตอนลิงขาวจับลิงดำ นายจันทร์ นายหลุ่ม ร้อง 2 แผ่น จบ นี้อยู่ในประกาศของนาย ต. เหมือนกัน” และ “บทร้องกลอนหนังตะลุงกับโนรา เข้าใจว่าได้อัดแผ่นเสียงเอาไว้หลายแผ่น เมื่อปี พ.ศ. 2482 นาย ต.ก็ว่าได้อัดเพลงพื้นเมืองของสี่ภาคเอาไว้รวมทั้ง โนราหนังตะลุงด้วย ก่อนหน้านั้นไปอีก พ.ศ. 2473 มีอยู่แผ่นหนึ่งเป็น “หนังตะลุงไหว้ครู” ไม่ได้เขียนว่าใครเป็นคนขับ” (เอนก นาวิกมูล, 2530 : 131)

อย่างไรก็ตามหากนำคำว่า หนัง หนังแขก หนังควน หนังตะลุง ที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้และวรรณกรรมของภาคกลาง มาพิจารณามักจะกล่าวถึงคำว่า หนัง รำหนัง หนังแขก หรือหนังขาว ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้จะมีการแสดงหนังตะลุงมาก่อนหน้ารัชกาลที่ 5 แล้ว แต่เรียกชื่อเป็นอย่างอื่น ส่วนคำว่าหนังตะลุงเห็นจะมาเรียกกันภายหลังอย่างที่ปรากฏใน “อากรมหรสพ” ในปี พ.ศ. 2435 ดังที่ สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2536: 12) กล่าวเอาไว้ว่า

ในวรรณกรรมไทยภาคใต้หลายเรื่องกล่าวถึง “หนัง” แต่ไม่มีคำว่า “ตะลุง” ตามหลังวรรณกรรมดังกล่าวเก่าถึงสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น นกจาบ (แต่งพ.ศ. 2350) มีบทร้อยกรองว่า

“เครื่องเหลื๋นสินทั้งนั้น	เร่งบอกกันทุกต่อทรวง
โชน <u>หนัง</u> สินทั้งปวง	ทั้งณก่อนแลมอนรำ”
และในวรรณกรรมเรื่อง “พระมหาชนก” มีว่า	
“เขาโชนก็รำโชน	สวน <u>ชาว</u> หนังก็รำ <u>หนัง</u>

จากวรรณกรรมทั้งสองเรื่องนี้บอกให้รู้ว่า “หนัง” ในภาคใต้เป็นศิลปะการแสดงเก่าแก่ที่มีมาอย่างน้อยตั้งแต่รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และอาจจะเก่าถึงสมัยอยุธยาที่เป็นได้หนังจึงเป็นศิลปะการแสดงที่มีหน้าที่และบทบาทต่อสังคมไทยภาคใต้มาเป็นเวลาหลายชั่วอายุคนแล้ว

นอกจากนี้ สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2522: 46) ก็กล่าวถึงการแสดงหนังตะลุงที่พบในหนังสือสุบินคำกาพย์ตอนหนึ่งว่า “สมเด็จพระพุทธ ให้เล่นละคร โขนหนังมโนห์รา จี๊ว หุ่นมอญทะเล แะ กระแซ่ต่าง ภาษา ทราบรำเงื่อง่า จอนงามตามการ ละครในโขนสองโรง กระหู่ซ่ากราวโอง ตีตะโพนโยนขาน ออกหน้าพระลักษณ์ พระรามตามการ นายผู้ชำนาญ บอกรบเท็จจา” โดยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า หนังสือสุบินคำกาพย์น่าจะแต่งก่อนสมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพราะในบทละครเรื่องสังข์ทองของรัชกาลที่ 2 มีคำกลอนตอนหนึ่งว่า “เจ้าเงาะนอนนอนหนวดสวดสุบิน เล่นลิ้นละครยักกล้านา” การที่หนังสือสุบินคำกาพย์ นำเอาการเล่นหนังมากล่าวถึงคู่กับมโนห์รา คงหมายถึงหนังตะลุงมากกว่าหนังใหญ่

ในวรรณกรรมของภาคกลางในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ยังไม่ได้กล่าวถึงหนังตะลุง ดังที่ ส. พลายน้อย (2539: 221 – 223) นำมากล่าวไว้สรุปได้ว่า บทกวีในสมัยก่อน เช่นเรื่อง “ระเด่นลันได” ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ได้เปรียบเทียบร่างกายของระเด่นลันไดไว้ว่า “ดูราวกับหนังแขกเมื่อแรกมี” จึงเข้าใจว่าหนังแขกได้เข้ามาตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว อย่างน้อยก็ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อหนังชาวได้เข้ามาถึงมลายู และได้นำมาเล่นในกรุงเทพฯ จึงเรียกกันว่าหนังแขก รูปร่างหนังแขกในชั้นแรกเป็นอย่างไร มีพรรณนาไว้ในหนังสือเสภาขุนช้างขุนแผน ตอนทำศพนางวันทองว่า

“เหล่าเจ้าพวกหนังแขกแทรกเข้ามา
พิศดูหน้าตามันป้อหล่อ
รูปร่างโสมมผมหยงอ
จุมูกโด่งโก่งคอเหมือนเปรีตยีน”

ต่อมาเมื่อหนังควนเมืองพัทลุงเข้ามา จึงไม่เรียกว่าหนังแขกแต่เรียกว่าหนังตะลุง คำว่าหนังตะลุงจึงน่าจะใช้เรียกหนังควนจากเมืองพัทลุงมาตั้งแต่ประมาณ ปี พ.ศ. 2419 แล้วเมื่อหนังตะลุงแพร่หลายไปทั่วกรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ. 2435 จึงปรากฏการเก็บภาษีหนังตะลุงใน “อากรมหรสพ” ด้วยดังกล่าวแล้ว

อย่างไรก็ตามประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของหนังตะลุงในภาคใต้ยังไม่มีข้อมูล แม้จะอาศัยคำบอกเล่า หลักฐานเอกสาร บทไหว้ครูหนังตะลุง ดังที่ นักวิชาการหลายท่านกล่าวว่า “หนังในภาคใต้เป็นศิลปะการแสดงเก่าแก่ที่มีมาอย่างน้อยตั้งแต่รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์และอาจจะเก่าถึงสมัยอยุธยาก็เป็นได้” (สืบทองศ์ ธรรมชาติ. 2536: 12) หรือ “หนังตะลุงเกิดขึ้นประมาณปลายสมัยรัชกาลที่ 2” (พวง บุญรัตน์. 2542 : 22) หรือ “หนังตะลุงไม่ใช่ของใหม่ที่เกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 แน่ ๆ อย่างน้อยต้องเกิดสมัยรัชกาลที่ 1 หรือ ที่ 2” (เอนก นาวิกมูล. 2530: 67) กล่าวโดยสรุปแล้ว จึงยังเป็นข้อสันนิษฐานเท่าที่มีหลักฐานสืบค้นได้ ดังที่ อุดม หนูทอง (2531 : 121 – 122) กล่าวไว้ว่า

หนังตะลุงและหนังใหญ่น่าจะมีที่มาร่วมกัน โดยรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของอินเดีย (และอาจผ่านวัฒนธรรมหนังสเบก (Nang Sbek) หนังยอง (Ayong) ของเขมร - ผู้วิจัย) ต่อมาหนังชาวเข้ามา (“เห็นหนังแขกขับขานการละเล่น จำเชิงเช่นชอบจิตคิดเลื่อมใส ตาหนักทอง ก้อนทอง (ตาหน้อย ตาหนักทอง) กองช้างไทย ความสนใจลองเล่นเป็นพิธี” – ผู้วิจัย) เราคงเห็นว่าสะดวกและประหยัดกว่าเพราะรูปเล็กกว่า ใช้คนน้อยกว่า ฯลฯ จึงลอกเลียนในบางส่วนจนเป็นการละเล่นอย่างที่เรียกว่า “หนังตะลุง” แต่บางอย่างก็ยังรักษาของเดิมไว้ เช่น บทไหว้ครู (ตอนออกฤาษี พระอิสวร แต่เนื่องจากถ่ายทอดกันด้วยการบอกเล่า จึงผิดเพี้ยนและถูกตัดตอนไปบางส่วน) บางอย่างก็ค่อยๆ คัดแปลงไป เช่น รูปหนังค่อยๆ ทำให้มีขนาดเล็กลง ผู้เล่นหรือ “นายหนัง” ค่อยลดจำนวนลงจนเหลือเพียงคนเดียว เป็นต้น

1.2 สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงในภาคใต้และชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 (2439) จนถึง พ.ศ.2453 กล่าวคือ เมื่อประมาณ 100 – 150 ปี มาแล้วนั้นสามารถพิจารณาจากหลักฐานที่ตกทอดหรือหลงเหลืออยู่จนถึงปัจจุบัน ดังนี้

1.2.1 การพิจารณาจากรูปหนังตะลุง อาจกล่าวได้ว่ารูปหนังตะลุงรุ่นก่อนที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน ที่เชื่อว่ามีอายุไม่ต่ำกว่า 150 – 200 ปี คือ รูปหนังตะลุงที่เก็บรักษาไว้ที่ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครุนครศรีธรรมราช (สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช) มีขนาดเล็กกว่ารูปหนังใหญ่ แต่รูปลักษณะคล้ายคลึงกับหนังใหญ่มาก ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ล้วนเหยียบนาค ต่างกันแต่เพียงมีไม้ดับคิ๊บสำหรับเชิด และมีแขนหน้าเคลื่อนไหวได้ การแต่งกายตัวนางทุกตัวนุ่งผ้าย้อยชาย ไม่สวมเสื้อ ส่วนตัวพระ กุมารและยักษ์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ส่วนตัวตลกไม่สวมเสื้อเช่นเดียวกับตัวตลกในปัจจุบัน เป็นรูปหนังที่ได้มาจากโรงเรียนห้วยพระ ตำบลนาสาร อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช (ชวน เพชรแก้ว. 2531:94) และยังมีรูปหนังบางส่วนที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูสุราษฎร์ธานี (สถาบันราชภัฏสุราษฎร์ธานี) มีลักษณะเช่นเดียวกัน “เป็นตัวหนังที่ได้มาจากอำเภอคอนสัก เจ้าของซึ่งเป็นนายหนังรุ่นเก่าบอกว่าซื้อมาจากจังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อประมาณเกือบ 80 ปีมาแล้ว” นอกจากนี้ ปรีดา เถลิ้มเผ่า กอนันตกุล (2525 : 8) ได้กล่าวถึงข้อเขียนเกี่ยวกับหนังตะลุงของ Muller (1894) และรูปหนังตะลุงรุ่นเก่าตอนหนึ่งว่า

Muller (1894) ซึ่งได้เดินทางมายังประเทศไทยปลาย (คริสตศตวรรษที่ 19) และกล่าวถึงการแสดงหนังที่นครศรีธรรมราชว่าเป็นการแสดงที่แพร่หลาย แต่ก็มีได้กล่าวถึงว่าการแสดงหนังตะลุงมีความเก่าแก่เพียงใด (Muller ยังได้ซื้อตัวหนังไปจำนวนหนึ่งซึ่งปัจจุบันเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑ์มานุษยวิทยา (Museum Fur Volker Kunde) ในเบอร์ลิน) ส่วนที่พิพิธภัณฑ์ Rijksmuseum Voor Volkenkunde ณ เมืองไลเดน ประเทศเนเธอร์แลนด์ มีหนังตะลุงจากประเทศไทยอีกชุดหนึ่งซึ่งซื้อเข้าพิพิธภัณฑ์เมื่อคริสต์ศักราช 1886 (ราว

พ.ศ.2423) แต่ก็ไม่มีรายละเอียดมากไปกว่านั้นทำให้ไม่สามารถทราบได้ว่าขณะที่ได้ตัวหนังเหล่านี้ไปเมื่อราวร้อยปีมานี้ ตัวหนังมีอายุเท่าใดหรือการแสดงให้เห็นที่รู้จักกันมานานเท่าใดแล้ว

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกโดยเฉพาะในจังหวัดภูเก็ตและพังงาไว้ในตอนต้นแล้วว่าหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกในวันนี้คือ ภาพสะท้อนหรือเป็นหนังตะลุงที่เคยปรากฏในภาคใต้ฝั่งตะวันออกรวมทั้งชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เมื่อประมาณ 80 – 100 ปี มาแล้ว โดยมีประเด็นที่จะนำมาพิจารณาเปรียบเทียบดังนี้ 1) รูปหนังตะลุง รูปหนังที่เป็นรูปมีศักดิ์ของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกจะเป็นรูป “เหยียบนาค” หรือ “เหยียบเครื่องเถาว์” หรือ “เหยียบเถาว์ลย์” โดยรูปมีศักดิ์ฝ่ายชายจะเป็นรูปเหยียบนาค เช่น รูปพระราม รูปทศกัณฐ์ รูปเจ้าเมือง รูปยักษ์ เป็นต้น ส่วนรูปมีศักดิ์ฝ่ายหญิงจะเป็นรูปเหยียบเครื่องเถาว์ เช่น รูปนางสีดา รูปนางเมือง รูปราชธิดา เป็นต้น ในขณะที่รูปตัวตลกไม่ได้เหยียบนาค เป็นรูปยืนเท้าลอย เช่นเดียวกับรูปหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก (พิทยา บุษรรัตน์ . 2545) เมื่อนำรูปหนังดังกล่าวเปรียบเทียบกับหนังตะลุงที่เก็บรักษาไว้ที่ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราชที่มีอายุราว 150 – 200 ปี จะมีลักษณะใกล้เคียงกันมาก คือเป็นรูปเหยียบนาคและตัวโตพอ ๆ กัน จะต่างกันก็แต่เค้าหน้าและกนกปลายบ้าง และ “รูปหนังอายุราว 80 – 100 ปี ที่วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราชเช่นกันเค้าหน้ารูปยิ่งคล้ายกับรูปหนังทางฝั่งอันดามันมากขึ้น แต่ไม่เหยียบนาคเสียแล้วชวนให้คิดว่ารูปหนังทางฝั่งตะวันออกนั้นพัฒนาไปเร็วจริง ๆ” (อุดม หนูทอง. 2532 : 35) 2) เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง หนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกยังคงใช้เครื่องกำกับจังหวะเป็นสำคัญ คือทับหน้าเดียว 2 ลูก กลองขนาดเล็กสองหน้าแต่ตั้งตีหน้าเดียวด้วยไม้ 2 อัน 1 ลูก ซึ่งทางภาคใต้ฝั่งตะวันออก เรียกว่า “กลองตุ๊ก” แต่เลิกใช้ไปนานแล้ว แต่ที่เห็นได้เด่นชัด คือ ม้องนั่งหม่อง หรือโหม่ง เป็นแผ่นเหล็ก 3 แผ่น มี 2 เสียง คือเสียงสูงและเสียงต่ำ (ภาคใต้ฝั่งตะวันออกเรียกว่า “โหม่งฟาก” หรือ “โหม่งราง”) ซึ่งหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกในอดีตเคยใช้เช่นเดียวกัน กล่าวคือ “ในอดีตใช้โหม่งราง โหม่งลูกฟากก็เรียกทำด้วยเหล็กหนาประมาณ 0.4 เซนติเมตร ยาว 10 นิ้ว กว้าง 4 นิ้ว อัดส่วนกลางให้เป็นปุ่มสำหรับตี ส่วนโหม่งหล่อใช้กันมาประมาณ 60 ปี หล่อด้วยทองสำริด รูปลักษณะเหมือนหม่องวง” (พวง บุษรรัตน์. 2542: 38) 3) ขนบนิยมในการแสดงพบว่าหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกยังคงเคร่งครัดในพิธีกรรมและขั้นตอนในการแสดง โดยเฉพาะการแสดงเพื่อแก้บนและพิธีกรรมไหว้ครูแก้บน การแสดงเริ่มตั้งแต่พิธีตั้งเครื่องและเบิกโรง เชิดรูปพระ 3 รูป คือ รูปหนาน้ำ (รูปพระราม) รูปหน้าไฟ (รูปทศกัณฐ์) และมีรูปฤาษียู่กลาง ทำพิธีเบิกโรงแล้วก็จะเอารูปหนาน้ำหน้าไฟออก แล้วเชิดรูปฤาษี หลังจากนั้นจึงให้รูปหนาน้ำรูปหน้าไฟมารบกัน แล้วจึงออกรูปลิงดำลิงขาว (สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์และประสิทธิ์ ชินการณ์. 2532: 113 – 114) การออกรูปหนาน้ำหน้าไฟให้มารบกัน เรียกว่า “ละหนัง” หรือเรียกว่า “รูปละ” (ปัจจุบันหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกบางคณะยังเรียกการแสดงหนังตะลุงว่า “ละหนัง” ก็มี – ผู้วิจัย) ขนบนิยมในการออก “รูปลิงดำลิงขาว” หรือ “ปล่อยลิงหัวค้ำ” และการออก “รูปละ” ก็เคยมีในขนบนิยมการแสดงของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก แต่คงเลิกไปพร้อมความนิยม

แสดงหนังเรื่องอื่น ๆ (จักร ๆ วงศ์ ๆ) แทน เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่ง พ่วง บุษรารัตน์. (2542 : 1) ก็กล่าวว่า การออกลิ้งหัวค้ำ และการออกรูปละหรือรูปจับ ยกเลิกไปไม่น้อยกว่า 70 ปีแล้ว เช่นเดียวกับที่ อุดม หนูทอง. (2542 :37) ก็กล่าวว่าได้เคยเห็น “รูปละ” ของหนังขุนลอยฟ้าโพยมหน หรือหนังจับบ้านดีหลวง ตำบลสิงโค อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา (พ.ศ.2434 – พ.ศ. 2501) เป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงตลอดช่วงรัชกาลที่ 6 – 8 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งหนังแฉม หรือหนัง “จับน้อย” บุตรชายเป็นผู้เก็บรักษาไว้ และทราบว่าการเล่นเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องเอก และยังได้เห็นรูปตัวพระราม และรูปทศกัณฐ์ด้วย ซึ่งจะได้อีกเล่าในบทต่อไป นอกจากนี้ ขุนวิจิตรมาตรา (2520:68) ได้เล่าเรื่องการแสดงหนังตะลุงสมัยปลายรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

หนังตะลุงปลูกเป็นโรงเล่นชั่วคราวขนาดเล็ก ๆ มีเสาสูงแก่หัวคนด้านหน้า หรือด้านคนคู่มือผ้าขาวขนาดเท่ากับความกว้างยาวของโรงในโรงมีตัวหนัง และคนเชิดกับคนเล่นดนตรี 2 – 3 ขึ้น เวลาเล่นจุดไฟข้างในเห็นตัวหนังเป็นยักษ์ เป็นมนุษย์ เป็นลิงเป็นเงาต่าง ๆ แต่ชัดเจนดูรู้ว่าเป็นตัวอะไร เวลาเริ่มเรื่องเรียกว่า “จับลิ้งหัวค้ำ” มีลิ้งขาวกับลิ้งดำมารบกัน แล้วลิ้งขาวจับลิ้งดำไปให้ถุ้ย เป็นจบชุดลิ้งหัวค้ำต่อไปก็เล่นเป็นเรื่องรามเกียรติ์ หนังตะลุง มีตัวตลก 2 ตัว ชื่อ อ้ายปาด หรือ อ้ายเปลือยเล่นสนุกมาก ข้าพเจ้าชอบดูยิ่งกว่าเป็นหนังใหญ่เด็ก ๆ ก็ชอบกันมาก ทั้งผู้ใหญ่ด้วย เพราะเล่นสนุกจริง ๆ หนังตะลุงได้ยืมมาจากพัทลุง (จังหวัดพัทลุง) แต่เรียกเพี้ยนสั้นๆ เป็นหนังตลุง สมัยข้าพเจ้าเป็นเด็กเล่นในงานศพกันมาก

ความเห็นดังกล่าวน่าจะเป็นหลักฐานยืนยันได้ว่าหนังตะลุงในภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงแรก ๆ จนถึงสมัยปลายรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีสภาพโดยทั่วไปอย่างไร เพราะเป็นช่วงที่หนังตะลุงแพร่หลายในกรุงเทพมหานคร แล้ว “หนังตะลุงเข้ามาในกรุงเทพมหานครประมาณปี พ.ศ.2419 ครั้นประมาณปี พ.ศ.2450 หนังตะลุงได้แพร่หลายไปทั่วกรุงและคงมีการปรับทางแสดงทั้งภาษาและดนตรีให้เหมาะสมนิยมเป็นแน่” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543: 226)

1.2.2 การพิจารณาจากรูปแบบ ขนบนิยมในการแสดงและความเชื่อที่เกี่ยวข้องดังกล่าวไว้แล้วว่าการแสดงหนังตะลุงปักยี่ได้แต่เดิมออกไปทางหนังใหญ่ และเล่นบนพื้นดิน เล่นกันในที่ลานเตียน ที่โล่งแจ้ง หนังก็ตัวใหญ่กว่าปัจจุบัน โดยใช้เชือกร้อยตรงส่วนหัวของตัวหนังสำหรับถือ รูปตัวหนึ่งจะใช้คนจับถือออกเดินเชิดคนหนึ่ง การเล่น ๆ ได้ทั้งกลางวันและกลางคืน แต่นิยมกลางคืน เพราะว่างจากงาน โดยก่อไฟขึ้นกองหนึ่ง ผู้เล่นถือตัวหนังออกเชิดรำเต้นหน้ากองไฟ ต่อมาการให้แสงสว่างได้พัฒนาขึ้นอีกขั้นหนึ่งคือทำ “ได้หน้าช้าง” ขึ้นแทนการก่อกองไฟ ได้ชนิดนี้ขนาดโตเท่าต้นมะพร้าว ยาวราว 2 วา ทำโดยใช้ไม้ผุและใบปอกระเจาชุบน้ำมันยางขึ้นสับให้ฝอย ห่อด้วยเปลือกไม้ไผ่ไว้เป็นชั้นแรก ห่อทับด้วยใบเคยเป็นชั้นที่สอง มัดด้วยหวายให้แน่นแล้วใช้ไม้ทาบส่วนฐานเป็นขาตั้งได้ชนิดนี้สว่างมาก ทำให้เห็นลวดลายตัวหนังได้ชัด และยังทำให้สัตว์ร้ายจำพวกเสือ ช้าง ไม่กล้าเข้าใกล้ (อุดม หนูทอง. 2528 : 18) ผู้วิจัยมีความเห็นว่าหากคำบอกเล่าของผู้รู้ในท้องถิ่นเป็นความจริง การ

ใช้ใต้หน้าช้างให้แสงสว่างและแสดงหนังตะลุงบนลานดิน ก็อาจเรียกช่วงสมัยที่ใช้ใต้หน้าช้างว่าเป็นยุคแรกของหนังตะลุงในภาคใต้ เพราะต่อมาหนังตะลุงมาปรับเปลี่ยนแสดงบนโรงหนังและใช้ตะเกียงน้ำมันให้แสงสว่าง และคงจะปรับเปลี่ยนก่อนที่จะปรากฏว่าหนังตะลุงขึ้นไปแสดงถวายรัชกาลที่ 5 ที่บางปะอินในปี พ.ศ. 2419 แล้ว ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงนั้น สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522: 75) กล่าวว่า มีขั้นตอนตั้งแต่ ทำพิธีตั้งเครื่องและเบิกโรง เล่นเพลงโหมโรง ออกลึงคำลึงขาว หรือลึงหั่วคำ (ปัจจุบันไม่นิยม) ออกรูปฤาษี ออกรูปพระอิศวร (หรือออกรูปละ) ออกรูปปราชญ์หน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งเมือง) ดำเนินเรื่องต่อไปตามเนื้อเรื่องขนบนิมดังกล่าวเป็นลักษณะเดียวกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกในปัจจุบัน โดยเฉพาะการออกรูปลึงคำลึงขาวหรือปล่อยลึงหั่วคำและการออกรูป “ละ” หรือ “รูปจับ” ซึ่งพ่วง บุชรรัตน์ (2542 : 41) ได้กล่าวถึงขนบนิยมและขั้นตอนในการแสดงของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกเอาไว้ว่า

หนังตะลุงทุกคณะมีลำดับขั้นตอนในการแสดงเหมือนกันจนถือเป็นธรรมเนียมดังนี้ 1. ตั้งเครื่อง 2. แดกแพง หรือแก้แพง 3. เบิกโรง 4. ลงโรง 5. ออกลึงหั่วคำ เป็นธรรมเนียมของหนังในอดีต ลึงคำเป็นสัญลักษณ์ของธรรมชาติ ลึงขาวเป็นสัญลักษณ์ของธรรมชาติเกิดคู่กันรบกกัน ฝ่ายธรรมชาติก็มีชัยชนะฝ่ายธรรมชาติ ออกลึงหั่วคำ ยกเลิกไปไม่น้อยกว่า 70 ปีแล้ว ช่วงชีวิตของผู้เขียนไม่เคยเห็นลึงคำ ลึงขาวที่สู้รบกันเลย เพียงได้รับการบอกเล่าจากผู้สูงอายุ 70 ปีขึ้นไป 6. ออกฤาษี หรือชักฤาษี 7.ออกรูปละหรือรูปจับ “ละ” หมายถึง การสู้รบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ยกเลิกไปพร้อม ๆ กับลึงหั่วคำ 9. ออกรูปปราชญ์หน้าบทหรือรูปภาส ปราชญ์หมายถึง อภิปราชส หมายถึง ประกาศ 10. ออกรูปบอกเรื่อง 11. จับร้องบทเกี่ยวจ้อ 12. ตั้งนามเมืองหรือตั้งเมืองเริ่มแสดงเป็นเรื่องราว

สำหรับขนบนิยมในการออกลึงคำลึงขาว น่าจะเลิกไปพร้อมกับความนิยมนำเรื่องอื่น ๆ มาแสดงแทนเรื่องรามเกียรติ์ ดังคำบอกเล่าของ หนังประวิง หนูเกื้อ อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช ว่าลึงคำลึงขาวไม่ใช่แสดงมาประมาณ 50 ปีแล้ว ขนบนิยมในการนำเรื่องรามเกียรติ์มาแสดงในช่วงแรกเช่นเดียวกับหนังใหญ่ นั้นเพราะชาวภาคใต้เชื่อว่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่ศักดิ์สิทธิ์ ดังที่ ฉันทส ทองช่วย (2522: 27) กล่าวเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ชาวภาคใต้มีความเชื่อว่า เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่ขลัง ศักดิ์สิทธิ์ หนังสือที่จารเรื่องรามเกียรติ์มีความสำคัญพอ ๆ กับเรื่องที่จารคาถาอาคมซึ่งจะต้องเก็บไว้ในที่เคารพบูชา ก่อนจะนำมาอ่านต้องยกมือไหว้...รามเกียรติ์โดยลักษณะของเนื้อหานั้นเป็นเรื่องของเทวดาอวตารมาปราบยุคเข็ญภายในโลกจึงถือเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ สำคัญยิ่งใหญ่นั่นเอง ถ้านำเอาเรื่องประเภทนี้มาแสดง เช่น หนังใหญ่ หนังตะลุง ฯลฯ ก็ถือกันว่าเป็นการแสดงที่มีจุดหมายเพื่อสวดบูชาเทวดาและแสดงให้เทวดา ผู้ดูนั้นถือเป็นผู้มีเกียรติและเพียบพร้อมไปด้วยคุณธรรม การแสดงหนังตะลุงในระยะแรก ๆ นายหนังจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นสำคัญ ต่อมาสังคมเปลี่ยนแปลงไป

ความนิยมนิทานชาดกนิทานประโลมโลกประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ มีมากขึ้น ความนิยมเรื่องรามเกียรติ์ที่เกี่ยวกับการแสดงลดน้อยลงไป โดยเฉพาะในปัจจุบันนี้มีแสดงเรื่องรามเกียรติ์เฉพาะการแก้บนหนังตะลุงเท่านั้น

คำว่าแสดงเรื่องรามเกียรติ์เฉพาะการแก้บนหนังตะลุงเท่านั้น หมายถึง การที่ชาวบ้านหรือเจ้าภาพได้บนบานศาลกล่าวในเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยสัญญาหรือทำทานบนไว้ว่าเมื่อได้รับผลตามที่บนบานไว้แล้วก็จะรับหนังตะลุงมาแสดง เพื่อเป็นการแก้บนหรือที่ชาวภาคใต้ เรียกว่า “การแก้เหมรย” และหนังตะลุงที่จะมาแสดงเพื่อการแก้บนได้นั้น ต้องเป็นนายหนังที่ได้รับความเชื่อถือจากชาวบ้าน เป็นนายหนังอาวุโส ผ่านพิธีครอบมือและบวชเรียนมาแล้ว ตัวอย่างเช่น หนังเส้น พิกหมิด แห่งอำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง แสดงหนังตะลุงมากกว่า 64 ปีแล้ว แม้ว่าการรับหนังไปแสดงเพื่อความบันเทิงจะมีน้อยลงเพราะอายุมากแล้ว และมีหนังรุ่นใหม่เข้ามาแทนที่ แต่หากชาวบ้านจำเป็นจะต้องรับหนังไปแก้บนก็มักนิยมและให้ความเชื่อถือ หนังเส้น พิกหมิด รวมทั้งหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ซึ่งปัจจุบันอายุกว่า 60 ปีแล้ว นอกจากจะประสบความสำเร็จในการแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว ชาวบ้านยังนิยมรับไปแก้บนด้วย เพราะเชื่อว่าหนังพร้อมน้อย เป็นหนังชั้นครูและแก้เหมรยให้ขาดได้ในช่วงระยะ 50 ปีที่ผ่านมาและการออกเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยพบว่า การแก้บนโดยการแสดงหนังตะลุง พิธีกรรมจะเริ่มจากการชุมนุมเทวดา ออกรูปสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ คือ พระราม ทศกัณฐ์ แล้วจะนำเรื่องรามเกียรติ์ตอนใดตอนหนึ่งมาแสดงอย่างสั้น ๆ เพื่อเป็นเคล็ดในการแก้บน หรือ “ตัดเหมรย” อันหมายถึงการตัดขาดจากพันธะสัญญาที่ได้ให้ไว้กับครุหนังหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือและได้บนขอความช่วยเหลือเอาไว้ เช่น ตอนเจ้าบุตรเจ้าลบ ตอนจองถนน ตอนทศกัณฐ์ลี้ม เป็นต้น จบแล้วออกรูปสำคัญ ๆ ที่หน้าจอ เป็นทำนองว่าได้รู้เห็นเป็นพยานในการแก้บน นายหนังใช้มีดครูด “ห่อเหมรย” ขว้างออกนอกโรง เป็นเสร็จพิธี ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตก ซึ่ง สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์ และประสิทธิ์ ชินการณ (2532: 115 –116) กล่าวว่าในช่วง 70 ปี หนังตะลุงแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นพื้น เช่น เรื่องเทพมาลี จำปีทอง เป็นต้น แต่เชื่อว่าในอดีตหนังตะลุงคงแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพราะในพิธีไหว้ครุหนังตะลุงเพื่อแก้บนตัวละครที่เข้าร่วมพิธีโดยการเข้าทรงในร่างทรงหรือม้าทรงคือตัวละครครุในเรื่องรามเกียรติ์ แม้เครื่องเช่นไหว้บูชาที่จัดไว้ด้านขวาและด้านซ้ายของโรงพิธียังแบ่งเป็นฝ่ายพระรามและฝ่ายทศกัณฐ์ ในบทไหว้ครุของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก ที่กล่าวถึงครุหนังรุ่นแรก ๆ ก็ยังบอกกล่าวถึงเรื่องหนังที่นำมาแสดงด้วย ดังปรากฏในบทไหว้ครุหนังตะลุงที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 40) นำมารวบรวมไว้ตอนหนึ่งว่า

“เรียกหนังควนเรียนรู้กับครุหน้อย
รื้อคิดคู้ยเรื่องพระรามตามภาษา”

หรือ

“หนังที่หกยกห่อขึ้นพรณา
รามรามาเรื่องเดียวไม่เกี่ยวใคร”

ความนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ยังคงมีต่อมาแม้จะเริ่มนำเอาเรื่องที่เป็นจินตนิยาย และเรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ มาแสดงแล้วก็ตาม แม้ในคำบอกเล่าเกี่ยวกับหนังจับ บ้านดีหลวง จังหวัดสงขลา หรือ “หนังขุนลอยฟ้าโพยมหน” (พ.ศ. 2434 – พ.ศ. 2501) ก็ยังนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เป็นเรื่องเอก ดังที่อุดม หนูทอง (2542 : 6751-6753) นำมากล่าวไว้ว่า

ท่านเล่นเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องเอก บางแห่งท่านเล่นเรื่องนี้ติดกันเป็นสิบ ๆ คืน โดยจับเรื่องมาเป็นตอน ๆ การเล่นเรื่องรามเกียรติ์ท่านอาศัยรายละเอียดของเรื่องจากการอ่านเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งพิมพ์ออกจำหน่ายเป็นหนังสือปกอ่อนเล่มบาง ๆ รวม 100 เล่ม---และผู้ที่ย้ายทอดการเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไว้ได้คือ หนังสือ (ชื่อคณะว่า “จับน้อย”) บุตรชาย

ที่ว่าเรื่องรามเกียรติ์พิมพ์ออกจำหน่ายเป็นหนังสือปกอ่อนเล่มบาง ๆ น่าจะเป็นหนังสือที่พิมพ์จำหน่ายโดยโรงพิมพ์วัดเกาะในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้แต่งหนังสือคำกลอนกันมาก เช่น โมงป่า พระรถเมรี สุวรรณหงส์ ไชยเชษฐ เป็นต้น ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 192 – 193) กล่าวไว้ว่า

หนังสืออ่านประเภทหนึ่งได้นำเอานิทานคำกลอนและกลอนบทละครพระราชนิพนธ์ ฯลฯ ลงตีพิมพ์จำหน่ายทำให้คนรู้หนังสือหาซื้อไปอ่าน คณะละครหาซื้อบทพระราชนิพนธ์ไปแสดงกันบ้าง หมอสมิทธีเป็นผู้ริเริ่มพิมพ์หนังสือบทละครขึ้นก่อนต่อมามีโรงพิมพ์อื่น ๆ ทำตาม โรงพิมพ์ราษฎร์เจริญหน้าวัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) พิมพ์หนังสือบทละครและพิมพ์ข้อความที่ด้านหลังว่า

“เล่มละสลึงพึงรู้ท่านผู้ซื้อ ร้านหนังสือหน้าวัดเกาะเพราะหนักหนา
ราษฎร์เจริญโรงพิมพ์ริมมรคา เชิญท่านมาซื้อคงรู้ดี...”
คนทั่วไปจึงเรียกหนังสือนี้ว่า “หนังสือวัดเกาะ” ต่อมาหนังสือบทละครขายดี เจ้าของโรงพิมพ์ต่าง ๆ จึงจ้างนักกลอนมาแต่งบทละครพิมพ์ขายเป็นตอน ๆ ให้คนติดตามอ่านโดยไม่มีวัตถุประสงค์จะนำไปแสดงละครแต่อย่างใด จึงเกิดบทละครเพื่ออ่านขึ้น

หนังสือดังกล่าวคงแพร่กระจายและส่งไปจำหน่ายในต่างจังหวัดด้วย และมีการปรับเปลี่ยนการอ่านหรือสวดหนังสือจากสมุดข่อย หรือหนังสือ “บุค” ที่มีการจารหรือคัดลอกต่อ ๆ กันมาเพราะในเวลาต่อมาก็เกิดมีโรงพิมพ์ในต่างจังหวัดรวมทั้งในบริเวณชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เช่น จังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง ได้มีการแต่งหนังสือคำกลอนพิมพ์ออกจำหน่าย โดยมีเป้าหมายเพื่อให้คนอ่านหรือสวดหนังสือ และการแสดงหนังตะลุงโดยตรง ตัวอย่างเช่น เรื่อง “กลั่นกรอบแก้ว 20 เล่มจบ แต่งโดย เสือ ชำนาญภักดี หรือ เสือ ดอนคัน แก้วสองภาค 25 เล่มจบ แต่งโดย หนูแก้ว นครจันทร์ เพื่อใช้ในการแสดงหนังตะลุง ทั้ง 2 เรื่อง จัดพิมพ์โดยโรงพิมพ์สมบุญไอสถ สงขลา ระหว่าง พ.ศ. 2492 –

2495” (วินัย สุกใส. 2544: 3) วิธีร่ายทางดังกล่าวจึงมีส่วนสำคัญต่อความนิยมในการอ่านหนังสือของคนในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งความนิยมจะดูหรือชมการแสดงหนังตะลุง จึงส่งผลให้หนังตะลุงปรับเปลี่ยนไปจากการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เป็นจินตนิยาย หรือ นิทานประโลมโลก ประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ จึงกล่าวได้ว่า “สำหรับเรื่องที่แสดงเดิมที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมาเล่นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ซึ่งผูกขึ้นเองบ้าง ได้จากชาดกบ้าง เช่น ลักษณวงศ์ โคบุตร หอยสังข์ พระรถเสน แก้วหน้าม้า โคคาวิ (เสือโค) นางแดงอ่อน ฯลฯ ต่อมาเมื่อภาพยนตร์และนวนิยาย ได้รับความนิยมจากชาวบ้าน หนังตะลุงก็หันมานิยมแสดงเรื่องแบบภาพยนตร์ และนวนิยาย” (อุดม หนูทอง.2531: 134)

ในเรื่องขนบนิยมในการออกรูป “ละ” หรือ “รูปจับ” ของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและหนังตะลุงในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ว่ายกเลิกไปพร้อมกับการออกรูปลิงคำลิงขาวหรือการปล่อยลิงหัวค่านั้น เหตุปัจจัยสำคัญน่าจะอยู่ที่วรรณกรรมหรือเรื่องที่น่าสนใจในการแสดงหนังตะลุง เมื่อความนิยมในเรื่องรามเกียรติ์ลดน้อยลงไปและนำเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ มาแสดงแทนก็ไม่จำเป็นจะต้องออกรูปละต่อไป เพราะหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกนั้นในอดีตถ้าออกรูปละแล้วจะไม่ออกรูปพระอิศวร แต่บางคณะก็จะออกพระอิศวรด้วยมีเป้าหมายเพื่อให้เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ บทพากย์ส่วนหนึ่งจึงมีขึ้นเพื่อสังเขปเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นเสมือนคัมภีร์ของหนังเพราะเป็นเรื่อนารายณ์อวตารเพลงที่ใช้ประกอบการออกรูปละก็คือ เพลงออกโค หรือเพลงเชิดรูปพระอิศวรนั่นเอง ร่องรอยดังกล่าว อุดม หนูทอง (2532 : 37 – 41) บอกไว้ว่าได้เคยเห็นรูปละของหนังขุนลอยฟ้าโพนมหนหรือหนังจับบ้านดีหลวง ตำบลชิงโค จังหวัดสงขลา ที่หนังแหม หรือหนัง “จับน้อย” บุตรชาย เป็นผู้เก็บรักษาไว้ ซึ่งได้กล่าวมาบ้างแล้วในตอนต้น รวมทั้งได้เห็นรูปพระรามและรูปทศกัณฐ์ด้วย หนังขุนลอยฟ้าโพนมหนเป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงตลอดช่วงรัชกาลที่ 6 – 8 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ขนบนิยดังกล่าวยังปรากฏใน”บทเวเกียง” ตอนออกพระอิศวร ซึ่งหนังประวิง หนูเกื้อ อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา ได้ถ่ายทอดให้คณะผู้วิจัยฟัง เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2531 บทเวเกียงดังกล่าวจะเป็นร่องรอยของขนบนิยม ในการแสดงหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก เมื่อประมาณ 80 – 100 ปี ที่ผ่านมา และเห็นว่าต่อไปจะหาหลักฐานเช่นนี้ไม่ได้จึงขอนำมาบันทึกไว้ในงานวิจัยนี้ ความว่า

“ลงการาชส

สำแดงวิทยา

คราข้าจะเล่นให้สนุกสำราญ

ข้าจะไหว้เทพไททุกสถาน

แล้วจะขอนมัสการ

มงกุฎพระบาทกษัตรา

ขอแสดงแจ้งเรื่องไกลตา*	องค์พระจักรา
นเรศเป็นองค์อวตาร	
หน่อไทท้าวทศรไชยชาญ	หลานพระยาหัชบาน
เป็นปิ่นมงกุฎอยุธยา	
ทรงพระนามรามเมศเชษฐา	อีกพระลักษมณ์อนุชา
ธิดาผู้ร่วมพระปิตุรงค์	
อีกพระลักษมีโหมยง	มาเกิดในวง
อสุเรศอันเรื่องฤทธิรอน	
ทรงพระนามสีดาดวงสมร	เสมอโฉมอัปสร
ที่มาประหารท้าวอสุรา	
นายช่างผู้เป็นช่างรจนา	เอาหนังโคมา
วาดรูปจำหลักลวดลาย	

* คำว่า ไกลตา ในบทไหว้ครูหนังสือใหญ่ (หนังสือชุดพระนครไหว ใ้ว่า ไกรดา บทพากย์เบิกหน้าพระ ทวยที่ 2 ของหนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันตก ใ้ว่า ไตรดา เนื้อความอื่น ๆ ก็จะมีลักษณะร่วมกัน ที่ชี้ให้เห็นลักษณะร่วมของหนังสือภาคกลาง หนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันออก (ในบทเวียงของหนังสือ ประวิง หนูเกื้อ) และหนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันตก ในช่วงสมัยแรก ๆ ก่อนที่จะพัฒนาการ ไปทั้งรูปแบบ เนื้อหาในระยะเวลาต่อมา ดังตัวอย่าง

ภาคไ้ไหว้ครู ขึ้นภาคทวย 2 หนังสือชุดพระนครไหว : 2526 : 10) ความว่า

“ขอแสดงแจ้งเรื่องไกรดา	ปางพระจักรา	นเรศคือองค์อวตาร
หน่อท้าวทศรไชยชาญ	สุริวงษ์อัชตบาล	เป็นเจ้าภิกษุอยุธยา
ทรงนามรามเมศเชษฐา	พระลักษมณ์อนุชา	ธิดาเธอร่วมปิตุรงค์”

บทพากย์เบิกหน้าพระ ทวยที่ 2 หนังสือชุดภาคใต้ฝั่งตะวันตก (วัฒนา จินดาพล และคณะ 2539 : 37) ความว่า

“จะแสดงแจ้งเรื่องไตรดา	ปางพระจักรา
นเรศเรื่องอวตาร	
ทรงนามพระรามรามา	พระลักษมณ์อนุชา
ธิดาเธอร่วมปิตุรงค์”	

แล้ววาดเป็นรูปพระจักรแก้วแววพราย	แกะเป็นธิดาดวงสาย
สวัสดิเยาวอดคกษัตริ	
แล้ววาดเป็นรูปพระสุริวงศ์ภูมิ	ในอยุธยาศรี
เป็นปิ่นไทยเกศกรุงไกร	
แล้ววาดเป็นรูปพานรินทร์เรืองไชย	ล้วนแต่มีฤทธิ์ไกร
สำหรับที่ล้างไพรินทร์	
ต่างต่างหะโยโยบยบิน	คำดันแดนดิน
ให้ได้สะดวกโดยคาย	
เพียงพื่นพิภพจะคว่าดินหาย	ที่บถอนเขาทลาย
ด้วยเดชอานุภาพพิงชม	
แล้วข้าจะไหว้ท้าวทศพัศตร์พงศ์พรหม	ได้ผ่านพิภพอุดม
สมบัติอดิเรกलग	
เป็นแต่เชื้อพระนารายณ์ริษยา	ล้วนแต่มีฤทธิ์ธา
อานุภาพพลังแดนไกร	
ศรีศรีสวัสดิ์มีชัย	มาเล่นที่แห่งสถานใด
ขอให้ลากลับโดยหวัง	
ทั้งหลายตาท่านดูหูท่านฟัง	สมคำที่ปากยุรูปหนัง
ก็จะให้ประจักษ์แจ้งการ	
ข้าพเจ้าผู้พากย์ยังไม่เสนาะเสียงหวาน	อีกท่านผู้เชิดก็ไม่ชำนาญ
แล้วฉันนี้จะนั่งให้ตรงจอ	
แม่นดีแล้วสรรเสริญเย็นขอ	ถ้าหากชั่วท่านอย่าได้สอพลอ
พวกเราเองดีให้ต้องตามแสดง	
รีบเร็วกันเถิดนายตะเกียงเอามาเหยียงให้เห็นแสง	สองท้าวเธอจะผาดแผลง
พระเดชให้ดูเต็มตา บัดนี้เชิด”	

นอกจากนี้ยังมีบทพากย์ในการออกรูปละครที่พระรามและทศกัณฐ์ต่อสู้กันในหนังสือที่ระลึก “วันชุมนุมหนังตะลุง” (3 –5 พฤษภาคม พ.ศ.2516) ของ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา โดยนำมาบันทึกไว้เพียงบางตอน (กลอนพากย์รูปละครหรือรูปจับ) ความว่า

“ข้าพเจ้าไหว้พระรามสรวรรค์มี
 ด้านต่อไพร่
 ด้วยเจ้าพระนครलग
 แจ้งเรื่องอสุรกายยักษ์

ทศเสียรอรุรา
 พร้อมด้วยอินทรชิตฤทธิรอน
 ข้าจะไหว้พระลักษณ์พระรามผู้ทรงศร
 นิลเพชรระเห็จจร
 พร้อมไปด้วยหนุมานชาญชัย...”
 (เชิด)

และที่ปรากฏใน “ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับหนังตะลุง” ของหลวงคเชนทรามาตย์ ในหนังสือเล่มเดียวกันมีบทพากย์สั้น ๆ ที่เทียบได้กับ “บทเวกียง” ของหนังประวิง หนูเกื้อ และบทไหว้ครูของหนังตะลุงจังหวัดเพชรบุรี คณะนายป่วน เชิดชำนาญ ที่ พันตรีหญิง สะอบ โปษะกฤษณะ (2533: 56 –59) นำมารวบรวมไว้ อันจะเป็นหลักฐานและเหตุผลรองรับขนบนิยมและวิธีการปรับเปลี่ยนการแสดงหนังในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ความเป็น

“ศรีศรีสวัสดิ์มีชัย	จะแสดงแห่งใด
ขอให้ลากลับโดยหวัง	
ท่านทั้งหลายเอยตาจงดูหูจงฟัง	ข้าจะพากย์รูปหนัง
เป็นที่ประจักษ์แจ้งการ	
คำขับไม่เสนาะเสียงหวาน	เชิดรูปไม่ชำนาญ
จงนั่งให้ชิดกับจอ	
แม่นคืท่านจะได้ยินขอ	ชั่วอย่าสอพลอ
จงติให้ต้องตามแสดง	
เร็ว ๆ เถิดนายตะเกียง	เอาเพลิงมาเหยียงให้เห็นแสง
สองมือเราจะแผดแสง พระเดชให้ดูเต็มตา...บัดนี้ เชิด...”	

1.2.3 การพิจารณาจากรายชื่อคณะหนังตะลุงที่ปรากฏในบทไหว้ครู หลักฐานเอกสารคำบอกเล่าจากนายหนังตะลุงและผู้รู้ท้องถิ่น คณะหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ปรากฏชื่อคณะก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชการที่ 5 และช่วงสมัยที่เชื่อมต่อระหว่างระบอบดังกล่าว ดังที่ พ่วง บุษรารัตน์ (2542 : 62) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

สมัยปลายรัชกาลที่ 2 ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์มีหนังตะลุงที่ปรากฏชื่อไม่กี่คณะ สถานที่อยู่ไม่แน่นอน อาศัยหลักฐานจากวรรณกรรมพื้นบ้านจากบทไหว้ครู เริ่มด้วยหนังหุ่น หนังหนักทอง หนังก้อนทอง แสดงคู่กัน หนังทองเกื้อ ถัดจากหนังทองเกื้อ มีหนังจันทร์จูนคลั่ง หนังหุ้ยเซ่ง หนังหนู หนังจ้วน หนังทองนวล หนังเอี่ยมเกาะยอ หนังเหล่านี้ล้วนมีภูมิลำเนาอยู่จังหวัดสงขลา หนังจังหวัดพัทลุงต่อจากหนังทองเกื้อมีหนังเอียด หนังรอด

เทวา หนังสือฉบับหลา หนังสือสังเวช หนังสือไข่น้อย หนังสือพร้อมแผ่น หนังสือทองเขาวัง คณะหนังสือ
ในจังหวัดอื่น ๆ หาหลักฐานไม่ได้ ที่ปรากฏชื่อมีหนังสือคำจังหวัดตรัง กับหนังสือแก้วจังหวัด
ชุมพร เดิมเป็นชาวพัทลุง รุ่นพี่หนังรอดเทวาฝึกเล่นหนังที่พัทลุง แต่ไปตั้งรกรากที่จังหวัด
ชุมพรเป็นหนังที่มีชื่อเสียงมากคณะหนึ่ง

บท “ครูหนังตะลุง” ที่กล่าวถึงประวัติหนังตะลุงไว้อย่างน่าสนใจ และเป็นหนังตะลุงที่มีวิถีชีวิต
และแสดงหนังอยู่ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา (โดยเฉพาะจังหวัดสงขลา) ซึ่ง ปกประสิทธิ์
อินทร์ (2516 : 71 – 74) นำมารวบรวมไว้ โดยกล่าวว่า “นายถัน (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นผู้ประพันธ์
คณะหนังตะลุง ได้จดจำสืบทอดกันมาเป็นเวลานานแล้ว ข้าพเจ้าได้รับทอดจากนายจำ แจ่มจินทา อายุ
75 ปี อดีตหนังมีชื่อ” ความตอนหนึ่งว่า

“เรียกหนังควนเรียนรู้กับครูน้อย

หนกลวดลายเอี่ยมโองามโสกา

ท่านนายน้อยที่หนึ่งถึงที่สอง

เที่ยวเล่นงานการสนุกทุกตำบล

แม้มีงานการสิ่งไรในจังหวัด

นายหนักทองเล่นคิมี่ชื่อดัง

นายทองเกื้อที่สามขึ้นตามต่อ

มุตโตสดศัพท์เสียงสำเนียงก็ดี

เขาออกชื่อลือดังหนังทองเกื้อ

มีวิชาพากายไม่จีจาง

ยุคนายจันทร์ขุนคลังเป็นหนังจะโหนง

จับเอ็งเอี้ยพอได้ความตามนิทาน

แล้ววาดรูปชุดแกะแลพิลึก

ออกหน้าจอปักซึ่งรูปรั้ง

พวกที่อยู่ใกล้ถิ่นเขานิคม

ถ้ามีงานการสิ่งไรไปรับนาย

ถัดแต่นั้นนายห้วยเซ่งเป็นที่ห้า

เที่ยวเล่นงานการสนุกชวชุกชุม

เล่นรามเกียรติ์เรื่องอื่นดื่นออกข้าง

ออกชักเชิดเซวเซวเล่นทำนอง

ถัดแต่นั้นนายหนูบ้านคูเตา

หนังที่หอยกซื้อขึ้นพรรณา

รื้อคิคุ้มเรื่องพระรามตามภาษา

ชาวประชาลือทั่วทุกตัวคน

นายหนักทองสานุศิษย์คิดฝึกฝน

จนฝูงชนเขากระเดื่องเลื่องลือดัง

ไม่ซ้องขัดแคล้วคล่องต้องรับหนัง

จนกระทั่งถึงตายเสียหลายปี

วิชาพอเดินยักยักชุกฤทัย

รู้พาทีโอดครวญรูปนวนนาง

เล่นดีเหลือจนรุ่งพุ่งสว่าง

จนชาวบางกอกรีบไปนับนาน

ใช้เป็นโรงสูงเจือเหลือประมาณ

ติโตนทับก้องสะท้อนท้องทุ่งทั้ง

ช่างโตถึกร่ำร่ำทั้งหน้าหลัง

เขาออกชื่อลือดังหนังโคกทราย

เพราะไม่มีผู้ใดใครเล่นได้

ประสงค์ให้ชื่อดังฟังประคัม

อยู่ฝ่ายทำไว้แซกเป็นเด็กหนุ่ม

เป็นชายหนุ่มเสียงศัพท์ก็รับรอง

หนกกระจ่างลวดลายไม่มีหมอง

คูไว้องเหาะเหินดินนภา

รู้แบบเพราะฝึกเล่นเชิงเช่นนักหนา

รามรามาเรื่องเดียวไม่เกี่ยวใคร

เล่นมาได้หลายปีจนมีชื่อ
 เชิงเจ้าผู้ท่งที่ไม่มีใคร
 มาวันหนึ่งแจ็กทุยบ้านคูเต่า
 นายหนังหนูดับคืบลงสิ้นปราณ
 ท่านครูจ้วนอุชูดผุดขึ้นเล่า
 เล่นจนได้หัวหอกออกขรา
 ยกเรื่องใหม่พระอภัยขึ้นตลก
 รวมที่เจ็ดแรกตั้งแต่หนังควน
นายทองนวลด่าบลบ้านหัวเค็ด
 หนังที่แปดเริ่มซัดติดต่อมา
 ท่านนายเอี่ยมเกาะยอเรียนต่อครู
 พอนายหนูซิวลงวางวาย
 พวกเฒ่าแก่หญิงชายฝ่ายปละท่า
 เล่นที่ไรชอบหนูหมั่ง
 เพราะเป็นหนังที่เกาะไค่ก่อเกื้อ
 ประพุดดีมีวิชาได้พาตน
 ท่านนายเอี่ยมหนังที่ไค่กล่าวพอรู้
 ท่านนายขาวควนโสมุดโตพอ

เขาเลื่องลือว่าหนังหนูสู้ไม่ไหว
 เมียจีนไทยทอดสนิทจดเป็นพาล
 ให้กินเมากิดคนจ้างเข้าล้างผลาญ
 เร่วมีนานเริ่มซัดติดต่อมา
 เขาเลือนฉาวเหลือประมาณนานหนักหนา
 รูปโสภาเสียงก็เพราะเสนาะนวล
 เป็นหนังบงกชผู้มีสำนวน
 คำประมวฬผู้เฒ่าท่านเล่ามา
 เบ็ดเตล็ดน่ากลัวเด็กหัวฉ่า
 ไม่กี่ปีชีวกี้วางวาย
 กับหนังหนูก็เกือบมากเหลือหลาย
 พ่อเอี่ยมนายมีชื่อขึ้นลือดัง
 ออกลือชาว่าเล่นเรียนนายเอี่ยมหนัง
 จบไปทั้งประเทศเขตมณฑล
 เป็นโยเยอสนุศิษย์คิดฝึกฝน
 เป็นพืชผลเริ่มซัดออกติดต่อ
 จะระบุหนังที่สิบหยิบยกข้อ
นายสีแก้วปากรอกคอเดียวกัน”

เอนก นาวิกมูล (2530 : 87 – 101) ได้นำเอาบทไหว้ครูหนังตะลุงมาศึกษาและสำรวจข้อมูลใน
 จังหวัดสงขลาในปี พ.ศ. 2518 โดยเริ่มตั้งแต่ นายหนู้ย นายหนักทอง นายทองเกื้อ นายจัน นายหุ้ยเซ่ง
 นายหนังหนู จนถึงครูจ้วนอุชูด ได้พบกับ หนังมา มากสอน ที่บ้านอุชูด อำเภอสทิงพระ จังหวัด
 สงขลา ขณะนั้น หนังมา มากสอน อายุ 76 ปี (พ.ศ. 2518) “ปรากฏว่าเคยเป็นลูกศิษย์หนังจ้วนเมื่อ
 หนุ่ม (แต่เวลานั้นครูจ้วนแก่แล้ว) ว่าครูจ้วนเป็นคนอุชูด (ยังมีลูกหลานอยู่แถวนั้น) ตายเมื่อสัก 50 กว่าปี
 ก่อนขณะอายุ 80 ปี เมื่อบวกลบดูแล้วครูจ้วนเกิดประมาณ พ.ศ. 2380 หรือปลายรัชกาลที่ 3” และที่
 สำคัญ “ครูจ้วนผู้นี้เองที่ เป็นผู้สร้างตัวตลกอมตะหนังตะลุงตัวหนึ่งขึ้นคือ ไอ้เท่ง ซึ่งเป็นคนกล้าพูด
 กล้าทำ ออกจะทะลึ่ง หยิ่งในตัวเอง และไม่กลัวใคร คนดูหนังย่อมรู้จักรักใคร่กันทั่วไป” นอกจาก
 หนังครูจ้วนอุชูดแล้วนายหนังตะลุงที่เป็นรอยต่อของช่วงสมัยก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่
 5 นั้น ที่เป็นายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงและมีบทบาทสำคัญต่อวงการหนังตะลุง คือ หนังรอดเทวา บ้าน
 ควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ซึ่ง พ่วง บุชรารัตน์ (2542 : 6440 – 6442) นำมากล่าว
 ไว้สรุปได้ว่า หนังรอดเทวาแสดงหนังอยู่ประมาณ ปี พ.ศ. 2425 – พ.ศ. 2459 เสมือนเป็นสายใยเชื่อม
 โยระหว่างหนังรุ่นแรก ๆ กับหนังรุ่นต่อมา ที่ทำให้เห็นพัฒนาการของหนังตะลุงในชุมชนบริเวณลุ่ม

ทะเลสาบสงขลา เล่ากันว่า หนังรอดเทวากเกิดเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2404 ที่ บ้านควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง เหตุที่ได้เรียกว่า หนังรอดเทวา นั้นเล่ากันว่าในโรงของหนังรอดมีผู้ร่วมแสดงอยู่ 4 คน คือ หนังหนู หนังดำ หนังรอด และหนังช่วย ชาวบ้านเรียกติดปากว่า “หนูทองคำ ดำบินหลา รอดเทวา ช่วยสังเวช” (นายหนังตะลุงแต่ละคณะมีผู้เชิดรูปไม่น้อยกว่าคณะละ 2 คน จนมาประมาณสมัยรัชกาลที่ 6 จึงเริ่มมีนายหนังตะลุงพากย์เพียงคนเดียวแต่ก็ยังมีความที่ยังแสดงอยู่ 2 คน – ผู้วิจัย) นั่นคือ “ในสมัยก่อนคณะหนังตะลุงมีประมาณ 9 – 12 คน เป็นนายหนัง คือ คนเชิดรูป 2 – 3 คน (นายโรง 1 คน ผู้ช่วย 1 คน และคนเชิดตัวตลก 1 คน) มีลูกคู่ครบตามเครื่องดนตรี คือ คนตีทับ 2 คน (ต่อมาใช้คนเดียวตีทับ 2 ลูก) กลอง 1 คน ปี่ 1 คน โหม่ง 1 คน ฉิ่ง 1 คน กรับ 1 คน (ตอนหลัง คนตีโหม่ง ฉิ่ง และกรับ ใช้คนเดียว) และมีหมอทางไสยศาสตร์ประจำโรงอีก 1 คน (หมอกบโรง – ผู้วิจัย)” (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2522 :106) หนังหนูเชิดรูปอ้ายทองคำจึงเรียกว่าหนูทองคำ หนังดำเชิดรูปอ้ายบินหลา จึงเรียกว่าดำบินหลา หนังรอดเชิดรูปเทวา จึงเรียกว่ารอดเทวา ส่วนหนังช่วยเชิดรูปนาง เวลาตกทุกข์ได้ยากโอดครวญรำพึงรำพันได้ประทับใจถึงกับผู้ฟังหลังน้ำตา จึงเรียกว่าช่วยสังเวช หนังรอดเทวาอยู่ใกล้กับลำปำ (ตำบลลำปำ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ซึ่งเป็นที่ตั้งเมืองพัทลุงสมัยนั้น (เมืองพัทลุงตั้งอยู่ที่ลำปำระหว่างปี พ.ศ. 2334 – 2466) จึงต้องแสดงในพิธีทางราชการ เช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา วันสงกรานต์ วันถือน้ำสาบาน และต้อนรับเจ้านาย ตลอดจนแขกเมืองเป็นประจำ ชาวควนมะพร้าวชาวลำปำจึงเรียกว่า “หนังหลวง” ในด้านการแสดงนั้นหนังรอดเทวาเป็นหัวหน้าคณะ หนังดำ หนังหนูหนังช่วย เป็นผู้ช่วยจับรูปกันคนละตัว คงเลียนแบบหนังใหญ่ การแสดงร่วมกันหลายคน ต้องเข้าใจเรื่องที่นำมาแสดงเป็นอย่างดีและพากย์ด้วยปฏิภาณ ไม่มีคำผูกหรือแต่งไว้ก่อน เรื่องที่แสดงประจำ คือเรื่องรามเกียรติ์ ต้องใช้รูปवानรและรูปยักษ์เป็นจำนวนมาก แผงรูปหนังต้องห้าม 2 คน ตอนหลังนำเรื่องจากวรรณกรรมเก่า ๆ มาดัดแปลงให้เหมาะกับลีลาการแสดงหนังตะลุง แต่คงรักษาเค้าเดิมเอาไว้ได้แก่ เรื่องจันทโครพ เรื่องลักษณวงศ์ เรื่องโคบุตร เรื่องสังวาลทอง ส่วนเรื่องรามเกียรติ์คงแสดงแก้หมดย (แก้บน) เพียงตอนใดตอนหนึ่ง แม้ปัจจุบันนี้หนังแก้บนต้องเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เหมือนโนราต้องรำคล่องหงส์ (ตัวอย่างบทเทวาทของหนังรอดเทวาที่มีผู้จดจำต่อ ๆ กันมา ตอนหนึ่งว่า

“จะกล่าวถึงอินโทโกศยม	อยู่ชั้นพรหมเป็นใหญ่ในสวรรค์
สถิตนั่งแท่นที่เก้าอี้เก้าอัน	ท้าวเทวันห่วนหวาดประหลาดจิตประหลาดใจ
ให้บังเกิดอัศจรรย์ให้หันให้หัก	ให้บึกบึกร้อนรนนั่งเหงื่อหล่นเหงื่อไหล
บังเกิดเหตุเภทพาลการสิ่งสิ่งไร	ท้าวตรีในอาภรณ์ยิ่งตรมยิ่งตรอง”

นายหนังตะลุงที่เป็นช่วงรอยต่อของสมัยดังกล่าวที่จะนำมากล่าวถึงอีกคณะคือคณะหนังนกแก้ว บำรุงราษฎร์ หรือ “หนังนกแก้ว” เดิมเป็นชาวจังหวัดพัทลุงเป็นนายหนังตะลุงก่อนหนังรอดเทวาฝึกเล่นหนังและแสดงหนังอยู่ที่จังหวัดพัทลุงระยะหนึ่งแล้วไปตั้งรกรากอยู่ที่จังหวัดชุมพร เป็นนายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในสมัยนั้น ดังที่ กลิ่น คงเหมือนเพชร (2542 : 3572 – 3574) นำมากล่าวไว้ว่า ครู

แก้ว ได้ฝึกการเล่นหนังมาจากเมืองพัทลุงก่อนมาอยู่ชุมพร กิตติศัพท์ความเด่นดังของครูแก้ว มีปรากฏในบันทึกการเสด็จประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ เมื่อ ร.ศ. 128 (พ.ศ. 2452) ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช ขณะที่เสด็จประทับที่เมืองชุมพรนั้น พระวรฤทธิ์ธำชัย ผู้ว่าราชการเมือง ได้จัดมหรสพมาเล่นถวาย มีเพลง 1 โรง หนังตะลุง 1 โรง โนรา 1 โรง หนังตะลุงที่มาเล่นในงานครั้งนี้ คือ หนังนกแก้ว นั่นเอง เพราะ ข้อความที่ทรงบันทึกต่อมาว่า “หนังตะลุงของนายนกแก้ว ที่ได้ไปเล่นอยู่หน้าจวนเมืองชุมพรนั้น ตามมาเล่นที่ท่าไม้ลายนี้ คนที่เกณฑมาหาบหามอยู่ข้างจะชอบมาก เสียงฮาบ่อย ๆ” หนังนกแก้ว ถึงแก่กรรมประมาณปี พ.ศ. 2477 อายุ 90 ปีก็คงจะเกิดในราว พ.ศ. 2387 (ประมาณปลายสมัยรัชกาลที่ 3) หนังนกแก้วนั้นคนทั่วไปมักเรียกว่า “ครูแก้ว ดันหยวก” เพราะหนังตะลุง สมัยก่อนเล่นกันหลายคน เรียกว่า “ดันหยวก – ปลายหยวก” ดันหยวกจึง หมายถึง นายโรงใหญ่ ครูแก้วนอกจากจะเป็นนายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงแล้ว ยังเป็นครุมวยอีกด้วยเล่ากันว่าครูแก้วมีคาถา “ตอกสลัก” คือ คาถามัดใจหรือตรึงใจผู้ชม คาถา “กันตา” หรือ “บังตา” ครูแก้วยังทำหน้าที่แต่งมวยด้วย คือ ทำพิธีปลุกตอนชก และปรากฏว่ามวยที่ครูแก้วแต่ง ไม่เคยถูกคู่ต่อสู้ต่อจนแตกเห็นเลือดเลย ครูเขต ศรียาภัย (ครุมวย ที่มีชื่อของเมืองไชยา – ชุมพร) ได้บันทึกถึงครูแก้วไว้ใน “ปริทัศน์มวยไทย” ตอนหนึ่งว่า “ครูแก้วแสดงหนังตะลุงลือชื่อในทางเจระาและเป่าปี่ใน ครูแก้วประชันหนังตะลุงไม่มีวันแพ้ เป็นที่ประจักษ์แก่เจ้าเมืองที่ทดลองหาความจริงหลายคน คำเจระาติดตลกของครูแก้วผู้ฟังได้ยินมักเฮและขบขันจนปวดท้อง แม้โนราซึ่งเป็นมหรสพที่ชาวใต้สมัยโน้นโปรดเพราะลิเก ภาพยนตร์หรือละครหรือมหรสพอื่น ๆ ยังไม่แพร่หลายไปถึงชุมพรก็สู้หนังตะลุงครูแก้วไม่ได้ เสียงปี่ในที่ครูแก้วเป่าโหยหวนจนเสด็จกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ โปรดรับสั่งว่าฟังไพเราะโหยหวนไม่แพ้เสียงปี่ขุนลออย่าโหมหน” ในเรื่องของความเชื่อนั้นกล่าวได้ว่า “หนังรุ่นนี้มีพิธีกรรมทางไสยศาสตร์มาก” ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 111 – 119) นำมากล่าวไว้สรุปได้ว่า หนังตะลุงในอดีตมีความเชื่อหลายประการแล้วค่อยคลี่คลายไปตามความเจริญของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เช่น การทำรูปสักคี่ลัทธิ หนังตะลุงมักทำรูปสักคี่ลัทธิไว้ประจำโรงเพื่อกันเสนียดจัญไรต่าง ๆ โดยเลือกหนังสัตว์ จะเป็นหนังวัว หรือหนังควาย หรือหนังเท้าของครูบาอาจารย์ หรือบิดามารดาของนายหนัง ถ้าเป็นหนังสัตว์จะเลือกเอาหนังสัตว์ที่ตายอย่างพิสดาร เช่น ฟ้าผ่าตาย การทำรูปสักคี่ลัทธิจะดูฤกษ์ยามเวลาเริ่มชุดเป็นสำคัญ ให้ได้ฤกษ์ดีจริง ๆ เช่น ฤกษ์ที่เป็นเดชเป็นศรี เลือกที่เป็นวันพุธ ถ้าได้วันเสาร์เดือนห้าและเป็นวันพุธเป็นดีที่สุด เมื่อทำเสร็จแล้วก็มีพิธีปลุกเสกอีกครั้งหนึ่ง สำหรับรูปตัวตลก บางที่ใช้เปลือกอวัยวะเพศของผู้ชายที่ตายแล้ว มาติดตรงส่วนปากล่างของรูปเพื่อให้พูดได้ตลกถูกใจคนกรณิตัวอย่าง เช่น รูปนายหล้า หรือรูปตาหล้า ของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (พร้อม บุญฤทธิ์) ซึ่งเป็นตัวตลกเอก และถือเป็นรูปสักคี่ลัทธิมีชาวบ้านมาบนบานขอความช่วยเหลือ เมื่อได้ผลตามความต้องการแล้วก็จะมาแก้บนและปิดทองที่รูปนายหล้า จนกระทั่งหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ต้องปั้นรูปนายหล้าไว้ที่บ้านเลขที่ 32/4 หมู่ที่ 7 ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ดังที่ หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของตัวหนังตะลุงรูปนี้ว่า (ตาหล้า) เดิมเป็นหนังวัว

ธรรมดาถูกสุนัขคาบเอาไปกัดกิน นายพั่ว ซึ่งเป็นชาวบ้านแหลมตะโหนด ตำบลปิ่นเต อำเภอกวน
 ขนุน จังหวัดพัทลุง ได้ไปเห็นเข้าและเก็บเอาหนังวันนั้นมา หนังวันนั้นถูกสุนัขกัดเป็นรูปหนังตะลุง
 ถือว่าเป็นของดี เป็นสิริมงคล นายพั่วจึงได้อามาตกแต่งเพิ่มเติมเล็กน้อย เช่น ใส่ปาก ใส่มือ แล้วเอาไม้
 ดับมาใส่เป็นรูปหนังตะลุงขึ้นมา เอารูปหนังนั้นไปปักไว้ข้างฝาบ้านลูกของนายพั่วเอารูปนั้นไปเล่นด้วย
 ความซุกซนจนไม้ดับรูปหัก หนังพร้อมน้อยไปเห็นเข้าก็เลยขออนายพั่วเอามาเป็นหนังตะลุงประจำคณะ
 ให้ชื่อว่า “นายหล้า” รูปลักษณะของนายหล้า เป็นคนอ้วนเตี้ย หัวเล็กมีผมน้อย นุ่งผ้าถุง แต่ไม่สวม
 เสื้อ เป็นคนใจเย็น พุดจาฉะฉาน ตรงไปตรงมา ไม่กลัวคน แต่มีจิตใจโอบอ้อมอารี อันเป็นอุปนิสัยที่
 ถอดแบบมาจากหนังพร้อมน้อยนั่นเอง (สัมภาษณ์ พร้อม บุญฤทธิ์ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2544) เปี่ยม พูน
 พาน นายหนังตะลุงในจังหวัดพัทลุง ได้กล่าวถึง รูปนายหล้า หรือ ตาหล้า ของหนังพร้อมน้อย ตะลุง
 สากล เอาไว้ว่า “รูปนายหล้านี้เองที่เป็นผู้ทำให้คณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากลได้เป็นผู้มีชื่อเสียงโด่ง
 ดังขึ้นมา เพราะคนที่ไปดูหนังตะลุงของคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากลนี้ ส่วนมากจะไปดูนายหล้า
 บทเจรจาหรือบทพูดพูดได้ตลก เป็นที่ถูกอกถูกใจแก่ผู้ชมทุกระดับชั้น เพราะบทเจรจาของนายหล้า มัก
 จะพูดเกี่ยวกับการเสียดสีสังคม ความเป็นจริงของสังคมปัจจุบันและสอดแทรกเกี่ยวกับเรื่องกามารมณ์
 บ้างเล็กน้อย ซึ่งผู้ชมสามารถฟังได้ทุกวัยและทุกระดับชั้น” (สัมภาษณ์ เปี่ยม พูนพาน 3 สิงหาคม พ.ศ.
 2544) เกี่ยวกับความเชื่อทางไสยศาสตร์โดยเฉพาะการกระทำและกันคุณไสยจากฝ่ายตรงกันข้าม “การ
 แสดงโรงแข่ง หนังมักจะมีครู (หมอกบโรง) ประกบโรง เพื่อกระทำและกันคุณและไสยแก่ฝ่ายตรงกัน
 ข้าม ซึ่งเรียกการใช้คาถาอาคมกระทำแก่กันนี้ว่า “การมบ” เช่น ทำให้อีกฝ่ายหนึ่งไม่มีเสียง หรือไฟดับ
 ตลอดเวลา หรืออาจล้มป่วยถึงตาย การกระทำอาจใช้คาถาฝากไปกับแมลง ยิงยาพิษ ฝังรูปจำลอง ใช้
 ยาสั่ง ฯลฯ” (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2522: 114) มีเกร็ดเล่าเรื่องคู่แข่งของหนังตะลุงของหนังรอดเทว
 ซึ่ง พ่วง บุษรรัตน์ (2542 : 6441) นำมาเล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

เล่ากันว่าครั้งหนึ่งหนังรอดเทวแข่งกับหนังคำปากพน หนังรอดเป็นฝ่ายแพ้ยับยิบ
 หลาตัวตลกเอก ตลกไม่ออกเลย เขาเล่าว่าถูกผูกปากด้วยเวทมนตร์อำปากไม่ออก หนังรอด
 เทวจึงร้องขับบทขึ้นว่า

“มาแพ้คำปากพนให้จันใจ
 แล้วทำไมยับยิบหลาไม่ฮาเฮ
 ถึงว่าแพ้แต่รอดหนังยังไม่สร้อยเศร้า
 ค่อยไปแข่งกันเล่าที่อำวองเก”

คู่แข่งอีกโรงหนึ่งคือ หนังไข่นุ้ยตรอกโหนด ตลกอำยหล้าเป็นโรงแรก ลีลาการแสดงของหนัง
 ไข่นุ้ยเป็นรองหนังรอด แต่หนังไข่นุ้ยเป่าปี่ได้อย่างไพเราะเพราะพริ้ง ใครได้ยินต้องมาฟังที่
 หน้าโรงเหมือนถูกสะกดด้วยมนต์ขลัง ไปแข่งที่ใดก่อนโหมโรงหนังไข่นุ้ยจะเป่าปี่เรียกคน มา
 แล้วยากที่จะลุกไป เวลาแข่งแพ้หรือเสียเปรียบให้หยุดเครื่องประโคมอื่น ๆ เป่าแต่ปี่อย่างเดียว
 เรียกคนหน้าโรงหนังรอดมาได้เป็นจำนวนมาก

อย่างไรก็ตามความเชื่อทางไสยศาสตร์ และเรื่องเวทมนตร์คาถาของหนังตะลุงค่อยคลี่คลายไปตามยุคสมัย แต่อาจจะยังมีนายหนังตะลุงรุ่นเก่า หรือรุ่นกลาง ๆ คนยังเชื่ออยู่และถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดกรณีหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (พร้อม บุญฤทธิ์) ได้ร่วมอภิปรายเรื่อง “บทบาททางสังคมของหนังตะลุงในยุคโลกาภิวัตน์” ร่วมกับนายหนังตะลุงคนอื่น ๆ ในโครงการเสริมบทบาทศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ สาขาหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาชุมชน ของสถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ ระหว่างวันที่ 19 – 20 สิงหาคม 2542 ได้กล่าวถึงความเป็นหนังตะลุงและความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ว่า

เพราะฉะนั้นชีวิตทั้งชีวิตคนที่เป็หนังตะลุงขอให้ทุ่มเทให้หนังตะลุงอย่างเต็มที่เลย

แล้วเราจะชนะไม่มีอะไรภายใต้ฝ่านี้ที่มนุษย์เราทำไม่สำเร็จ ความพยายามอยู่ที่ไหน ความสำเร็จย่อมอยู่ที่นั่น ขอให้ทุกคนลงหมั้นพยายามเรียนรู้ให้มาก ศึกษาไม่ว่าจะเป็นด้านความรู้ ตลก กาพย์กลอน คำพูด ด้านไสยศาสตร์เราก็ต้องศึกษาฝึกฝน คนแก่ไม่ใช่ว่าเขาอยู่เปล่า ๆ หรอก พบคนแก่ ๆ คุณลุง คุณอา คุณน้า ถามเขาบ้างว่าอะไรเป็นอะไร ไสยศาสตร์มันเป็นยังไง เราต้องเข้าใจด้วยอย่ามัวคิดแต่อยากเอาอายุครุเขาวาไม่รู้วิชา อายุแม่ค้าเขาว่าไม่ได้กินขนม ก็ให้รู้เอาไว้ด้วยอะไรที่เราไม่เข้าใจที่เราไม่รู้ เราต้องถามผู้รู้ผู้ที่เขาชำนาญมากับเรื่องนี้ แล้วฝึกฝนให้ดีที่สุด

ลักษณะของความเชื่อในเรื่องการแสดงหนังตะลุงนั้นมีอยู่มากมาย สิ่งที่พบมากคือ เรื่องเมตตามหานิยมอันเป็นวิธีทำให้คนรักและห่วง เรื่องการป้องกันการถูกกระทำและแก้คุณไสยต่าง ๆ การหาฤกษ์ยาม การถือเคล็ดเพื่อความเป็นสิริมงคล ตลอดจนเรื่องคาถาอาคมต่าง ๆ ดังที่ อุดม หนูทอง (2542 : 8321) กล่าวไว้ว่า การแสดงออกเกี่ยวกับไสยศาสตร์ของนายหนังตะลุง ปรากฏให้เห็นทุกขั้นตอนตั้งแต่รับขันหมากไปจนถึงจบการแสดง เริ่มตั้งแต่ออกจากบ้านเพื่อไปแสดงหนัง หนังจะต้องทำพิธียกเครื่องเพื่อความเป็นสิริมงคล เพื่อโอมอ่านคาถาให้มีลาภผลและปิดเป่าเสนียดทั้งหลาย กำราบปีศาจและศัตรู ขณะเดินทางจะงดการตีเครื่อง (ดนตรี) โดยเด็ดขาด เว้นแต่เวลาผ่านศาสนสถานศักดิ์สิทธิ์ จึงตีเพื่อบวงสรวงและขอความมีชัย เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพนายหนังจะกล่าวคาถาทักทายผีสงฆ์เทวดา เมื่อถึงโรงหนังจะเดินเวียนโรงทำพิธีปิดเสนียดกันตัว เอาเครื่องขึ้นทางด้านหน้าของโรง ขึ้นโรงแล้วจะทำพิธีตั้งเครื่อง เบิกโรงขอขมาและขอที่ทางจากพระภูมิ แม่ธรณี ลงยันต์ที่นั่งปิดเสนียด ถ้าโรงหนังเคยมีหนังคณะอื่น แสดงมาก่อนแล้วจะล้างอาถรรพณ์ โดยทำความสะอาด สะอาดสะอ้านเสื่อปูโรง เปลี่ยนหยวกปกรูป เพื่อกันตัวหนังจะเสกหมากใส่หยวก เหน็บตะเกียง เหน็บบนหลังคาโรง เหนือศรีษะ และอาจยิงสายสิญจน์รอบตัวโรง มีการโอมอ่านคาถาบังจัญกันฝ่ายตรงกันข้ามมาทำร้าย ตอนจะเล่นหนัง จะว่าคาถาเรียกพระธรรมใส่ร่างให้มีเสน่ห์ ว่าคาถาเรียกคนดูคาถาผูกคน เสกน้ำลายอากาศขุรูปให้มีวิญญาน เบิกปากเบิกตารูป ว่าคาถาเรียกเสียง คาถาห้าม (คนดู) โลงน ถ้าเป็นการเล่นประชันครั้งสำคัญจะต้องกันตัวเป็นพิเศษ และอาจทำคุณไสยแก่ฝ่ายตรงกันข้าม เช่น ทำให้ฟันเพื่อน เสียงแหบแห้ง ตลกไม่ออก ตะเกียงหรือดวงไฟมอดดับ หรือขาดอยู่เรื่อย ๆ ใช้ผีทำให้มีอาการเป็นไปต่าง ๆ เช่น

อาเซียน ชัก ถ้าวุ่นแรงก็อาจถึงขั้นอาฆาตเอาชีวิตมีการเสกหนังควาย เสกตะปู เสกเส้นผมคนเสียชีวิต หรือผมคนตายไปเข้าห้อง หนังสือที่เชื่อเรื่องคุณไสยมาก ๆ นิยมทำรูปสักคี่สิทธิ์ไว้บูชากันเพทภัย เวลาไปแสดงที่ไหนก็จะแขวนไว้ที่หัวเสาโรงหรือปักไว้ตรงหัวหยวก ความเชื่อเหล่านี้นายหนังตะลุง ในช่วงเวลาดังกล่าวมักถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด แล้วค่อยคลี่คลายไปตามกาลเวลา แต่ความเชื่อหลาย อย่างนายหนังตะลุงก็ยังคงถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติอยู่ ซึ่งจะได้นำกล่าวถึงในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงต่อไป

1.2.4 พิจารณาจากบทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยน

บทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงในช่วงสมัยดังกล่าวที่เป็นบทบาทหน้าที่ โดยตรงน่าจะ ได้แก่การให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะบทบาทในการประกอบพิธีกรรมคือบทบาทในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง ครูหนังตะลุงจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง โดยทำหน้าที่เป็นผู้ครอบมือและยื่นรูปให้ลูกศิษย์หนังเพื่อแสดงว่าเป็นนายหนังอย่างสมบูรณ์ สามารถประกอบพิธีกรรมในการแก้บนหรือ “แก้กรรม” ได้ ดังที่ ภิญโญ จิตต์ธรรมและพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 27) ได้กล่าวถึงพิธีครอบมือหรือครอบครูหนังให้แก่ลูกศิษย์ของหนังกัน ทองหล่อ ไว้ตอนหนึ่งว่า

เมื่อปี พ.ศ. 2507 เดือนสิงหาคม ท่านได้เชิญบรรดาศิษย์ทั้งหมดมาครอบครูหนัง

(คือ ทำพิธีมอบรูปใหญ่ (ฤาษี) ให้ทำพิธีพระสิทธิมอบมนต์) ที่บ้านน้ำกระจ่าย โดยปลูก (สร้าง) โรงหนังตะลุง ได้ 50 โรง ส่วนข้าวปลาอาหารหวานคาวต่าง ๆ ให้คณะหนังแต่ละ โรงนำมาเอง ปรากฏว่าถึงวันครอบครูมีหนังจากจังหวัดต่าง ๆ มาเข้าร่วมพิธีทั้งหมดกว่า 100 โรง หนังที่มาทั้งหมดซึ่งเป็นศิษย์ของหนังกันทั้งสิ้น และเป็นครั้งแรกของประวัติการชุมนุมหนังตะลุงที่มาชุมนุมกันในงานนี้ และเป็นแบบฉบับการจัดวันชุมนุมหนังตะลุง ในสมัยต่อมา ที่อำเภอรัตนภูมิให้ชื่อว่า วันชุมนุมหนังตะลุง (วันชุมนุมหนังตะลุง อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา จัดขึ้นเมื่อวันที่ 3 – 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2516 - ผู้วิจัย)

บทบาทในการประกอบพิธีกรรมอีกอย่างหนึ่งคือบทบาทในการแก้บน หรือ “แก้กรรม” ให้กับชาวบ้าน เพราะถือว่าศิลปินเป็นสื่อกลางที่สามารถติดต่อระหว่างมนุษย์กับจิตวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ โดยเฉพาะชาวบ้านที่ตกทุกข์ได้ยาก เจ็บป่วยหรือต้องการความช่วยเหลือ ในเรื่องหนึ่งเรื่องใด ก็จะบนบานขอความช่วยเหลือจากครูหมอหนังตะลุง หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ เมื่อได้ผลตามสิ่งที่พึงปรารถนาแล้วก็จะรับหนังตะลุงมาแก้บนหรือแก้กรรมตามที่ได้สัญญาไว้ ดังเช่น หนังกัน ทองหล่อ ในขณะที่มีอายุ 65 – 74 ปี แล้วแต่ยังต้องไปแสดงหนังตะลุงไม่ว่าใกล้หรือไกล โดยเฉพาะการไปแสดงเพื่อการแก้บนเพราะได้รับความเชื่อถือ ศรัทธาจากชาวบ้าน และเชื่อว่าหากบนบานกับสิ่งใดไว้และได้สัญญากับครูหมอหนังหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าจะแก้บนด้วย การรับหนัง กัน ทองหล่อ มาแสดงแก้บนให้ก็มักจะได้ผลตามที่บนบานขอความช่วยเหลือเอาไว้ ดังคำปรารภ ของหนังกัน ทองหล่อ

ตอนหนึ่งว่า “ตอนนี้ไปเล่นที่ใดเขาเรียกว่า “หนังแก่” เป็นพ่อเฒ่าหนัง ปู่หนัง ด้วยเหตุที่นายหนังก็แก่ ลูกก็แก่ บางทีก็เฒ่าอายุที่แก่แล้วยังเล่นหนังอยู่ แม้จะไม่ค่อยมีเรี่ยวแรงก็ยังเล่นอยู่ ส่วนใหญ่เป็นการเล่นแก้เหมรย (แก้บน) โบราณท่านย่อมว่า “นักเลงอดเพลงไม่ได้” ไปเล่นที่ใดจะบอกเจ้าของงาน เขาว่าหมดแรงเมื่อใด เลิกเมื่อนั้น” (ภิญโญ จิตต์ธรรม และพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร. 2531 : 35) นอกจากนี้ สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2528 : 6-7) ยังกล่าวถึงบทบาทของหนังตะลุงในอดีตสรุปได้ว่า ในช่วง 3 ทศวรรษที่แล้วมามีกลุ่มบุคคลที่มีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอดความเชื่อและทรรศนะในการดำเนินชีวิตแก่ประชาชนระดับชาวบ้านในภาคใต้ 4 กลุ่ม คือ ภิกษุอาวโส กำนันผู้ใหญ่บ้าน ครูประจำบาล และนายหนังตะลุง กล่าวเฉพาะหนังตะลุงสาระที่นำมาถ่ายทอดนั้นมีความอิสระ และกว้างขวาง ไม่มีพันธะใด ๆ มาเป็นเครื่องจำกัด ดังความว่า

สารัตถะต่าง ๆ ที่หนังตะลุงนำมาแสดงออกหลังไหลออกมาเอง โดยไม่ต้องห่วงเรื่องรูปแบบ ไม่ต้องห่วงว่าจะเป็นที่สมประสงค์ของใครหรือไม่ หากแต่นายหนังตะลุงทุกคนถือว่า เขา คือ “นาย” ของรูปหนังตะลุงแต่ละตัวที่อาจจะสวมวิญญาณ พฤติกรรมและถ้อยคำให้รูปหนังในท้องเรื่องทุกตัวให้เป็นเช่นไรก็ย่อมได้ สารัตถะทั้งปวงจึงเป็นไปด้วยความบริสุทธิ์ตามแต่ระดับภูมิปัญญาและทรรศนะของนายหนังเพียงผู้เดียวจึงให้ชีวิตทรรศและโลกทรรศที่ไร้มายา แต่มีส่วนสัมผัสกับชีวิตจริงของผู้ชมได้ทุกแห่งทุกมุมทั้งทางโลกและทางธรรม.... เจตนาที่นำมาแสดงออกเป็นเพียงเพื่อความบันเทิงใจของผู้ชมเป็นสำคัญ เขามีได้คาดหวังที่จะให้ใครรับไปถือปฏิบัติแต่ก็มีได้ห้ามหวงแต่ประการใด... ผลลัพธ์ก็คือ ส่วนหนึ่งของชีวิตชาวบ้านเมื่อช่วง 3 ทศวรรษที่แล้วมาจึงได้อิทธิพลมาจากกลุ่มนายหนังตะลุงดังที่เกริ่นไว้ในตอนต้น

จึงกล่าวได้ว่าบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงในอดีต (และแม้จะพัฒนาการมาจนถึงปัจจุบัน) นอกจากจะให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมแล้วยังมีบทบาทหน้าที่ในด้านอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือดับทุกข์ซึ่งเชื่อว่าเกิดจากอำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น อำนาจของภูติผีทั่วไป อำนาจของวิญญาณบรรพบุรุษ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรพบุรุษที่เป็นครูต้น ที่เรียกกันว่า “ครูหมอ” ทั้งครูหมอนั่ง ครูหมอนรธา เป็นสื่อมวลชนชาวบ้านเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารให้ชาวบ้านทราบ เป็นเครื่องมือควบคุมพฤติกรรมสังคม “ถ้าถามศิลปินเก่า ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนายหนังตะลุงว่า “ที่ว่าหนังดี คืออย่างไร” จะได้คำตอบทำนองเดียวกันว่า หนังดีต้อง “กลอนดี เดินเรื่องดี ตลกดี เสียงดี และปลูกฝังคุณธรรมดี” สำหรับการปลูกฝังคุณธรรมนั้น หมายถึงว่า ศิลปินต้องรับผิดชอบต่อศีลธรรมของสังคม ต้องยกวิญญาณของชาวบ้าน” (อุดม หนูทอง. 2528 : 45-48) และ/ หรือ หนังตะลุงเป็น “ครูสอนภาษา ถ่ายทอดคคิธรรม ให้ความรู้เกี่ยวกับสังคม วัฒนธรรม ให้ความบันเทิง... เป็นที่รวมแห่งจิตกรรม ประติมากรรมและดุริยางคศิลป์ เป็นสื่อกลางสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างประชาชนกับราชการ เป็นผู้สร้างวรรณกรรมของชาติ และเป็นมรดกแก่บน (แก้เหมรย) เป็นต้น” (สืบพงศ์ ธรรมชาติ. 2536:12-15) บทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงดังกล่าวแล้วมีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง หรือผลิตซ้ำ อย่างไร จะได้กล่าวรายละเอียดในบทต่อไป

2. ประวัติและการพัฒนาการของโนร่าก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชการที่ 5

จากการศึกษาด้านานโนร่าและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนร่าในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ทั้งที่เป็นข้อมูลเอกสาร และข้อมูลภาคสนามได้พบตำนานโนร่าและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนร่า พบว่ามีตำนานโนร่าที่มาจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน ตำนานโนร่าที่ปรากฏในบทกวีและบทขับร้องกลอนของโนร่า ตำนานโนร่าที่มาจากหลักฐานเอกสาร ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนร่า และข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนร่า โดยผู้วิจัยจะนำเอาบางส่วนมากล่าวไว้เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์และความเชื่อมโยงระหว่างโนร่ากับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา อาจกล่าวโดยสรุปได้ก่อนว่ามีตำนานอะไรบ้าง ตามประเด็นต่อไปนี้

2.1 ตำนานโนร่าที่มาจากคำบอกเล่าของชาวบ้านโดยเฉพาะชาวบ้านตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ที่เชื่อว่าการตั้งครุฑของนางนวลทองสำลีมีสาเหตุมาจากการเสวยเกสรดอกบัว และกลุ่มที่ 2 ที่เชื่อว่าการตั้งครุฑของแม่ศรีมาลา หรือนางนวลทองสำลีนั้นเกิดจากการลักลอบได้เสวยกับพระมวงทองหรือตามวงทองซึ่งเป็นมหาดเล็กคนสำคัญในราชวัง จากนั้นจึงไปเสวยเกสรดอกบัวที่เทพสิงหรบแบ่งภาคจุติลงมาเพื่อถือกำเนิดในเมืองมนุษย์ เป็นขุนศรีศรัทธา (ดูรายละเอียดในงานวิจัย เรื่องโนร่าโรงครุฑตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ปี พ.ศ. 2535 งานวิจัยเรื่องโนร่าโรงครุฑท่ากระแตะ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ปี พ.ศ. 2537 และงานวิจัยเรื่อง ตำนานโนร่า : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ปี พ.ศ. 2539 ของ พิทยา บุขรรรัตน์) มีข้อสันนิษฐานว่าโนร่าและชาวบ้านบางกลุ่มในตำบลท่าแค เชื่อว่าเทพสิงหรบกับขุนศรีศรัทธาเป็นคนคนเดียวกันแต่คนละภาค (กับ) กล่าวคือ เทพสิงหรบเป็นภาคสวรรค์และได้แบ่งภาคจุติลงมาเพื่อรำให้มนุษย์โลกดูในภาคของขุนศรีศรัทธาซึ่งเป็นภาคมนุษย์ ผู้วิจัยมีข้อสันนิษฐานว่าเทพสิงหรบภาคสวรรค์ที่โนร่าและชาวบ้านตำบลท่าแคบางกลุ่มกล่าวถึงนั้น คือ พระศิวะมหาเทพหรือพระอิศวรผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำและการบันเทิงทั้งปวง และการกล่าวถึงนางนวลทองสำลีว่ากับแรกคือแม่อุมาวาจาสิทธิ์ ก็คือพระแม่อุมาชายาแห่งพระศิวะมหาเทพ อันเป็นการยืนยันคติความเชื่อเรื่องกำเนิดโนร่าที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมของอินเดีย (พิทยา บุขรรรัตน์. 2539 : 28)

2.2 ตำนานโนร่าที่ปรากฏในบทกวีและบทขับร้องกลอนของโนร่า โดยเฉพาะบทกวีและบทขับร้องกลอนของคณะโนร่าแปลก ชนะบาล ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมโนร่าโรงครุฑตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ผู้วิจัยเห็นว่าบทกวีและบทขับร้องกลอนของโนร่าโดยทั่วไปเนื้อความส่วนใหญ่จะเหมือนกัน จะแตกต่างกันบ้างก็ในเรื่องถ้อยคำและการตัดต่อข้อความที่จำเป็นต้องปรับไปตามสภาพพื้นที่และโอกาสที่ใช้ เช่น เพื่อการประกอบพิธีกรรม หรือ แสดงเพื่อความบันเทิง เป็นต้น ประกอบด้วยบทขานเอ บทหน้าแดระ บทรายแดระ บทเพลงทับเพลงโตน ต่างกล่าวถึงประวัติของโนร่า เหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นกับโนร่า ชื่อบุคคลและสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนร่า เช่นการลอยแพนางนวลทองสำลี ขุนศรีศรัทธาท่าแค การถูกลงโทษของครุโนร่า พระคุณของครุโนร่าและบิดามารดา

การออกข้อสังค์คติสิทธิ์ ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเพื่อขอความคุ้มครอง ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นระบบความสัมพันธ์ของโนรากับชุมชนก่อนข้างเด่นชัด ส่วนบทร้องกลอนของโนราที่จะนำมากล่าวไว้คือ บทร้องกลอนที่เรียกว่า “บทบาลีหน้าศาล” บทบาลีหน้าศาลเป็นบทร้องกลอนเพื่อบอกเล่าประวัติโนรา ขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู โดยทั่วไปนิยมว่าในโนราโรงครูก่อนประกอบพิธีกรรมเช่นไหว้ครูโนรา จึงเรียกว่าบทบาลีหน้าศาล โดยกล่าวถึง “ชาตรี”^{*} ว่ามีมาแต่ครั้งปฐมกับโดยพระผู้เป็นเจ้า (พระอิศวร) เป็นผู้สร้างเพื่อให้เป็นเครื่องประโลมโลก กล่าวถึง ประวัตินางแม่ศรีมาลา (หรือนางนวลทองสำลี) จนกระทั่งถูกลอยแพไปติดอยู่ที่ “เกาะกะซัง” มีเทพเจ้าคอยพิทักษ์รักษา มีพวกกินนรลงมารำฟ้อนถวายและเกิดเครื่องดนตรีประกอบการรำรำ คือ โหม่ง ฉิ่ง ทับ โทน ปี่ แล้วกล่าวถึงองค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมโนราโรงครู ดังความตอนหนึ่งว่า

“บอกบาลีจานเ	ว่าโนเนโนโน
ลักเลงผู้ใด	ถ้าพบในตำรา
ถ้าแต่งชุดเดิมได้	เหมือนพลายช้างงา
ชาติเชื้อโนรา	เป็นเณรเมืองคนหนึ่ง
ตั้งพระไตรโลกแล้ว	พระแก้วรำพึง
ยังขัดข้องจึง	สิ่งหนึ่งไม่โลก
ไม่ได้ตั้งชาตรี	ไว้เป็นที่ประโลมโลก
ระงับดับโศก	สนุกสบาย
มาชุมนุมพร้อมกัน	อรหันต์ทั้งหลาย
เทพเจ้าจัดไว้	อรหันต์ทั้งสององค์
ให้ขึ้นไปทูลจิต	ตามคิดตกลง
อรหันต์ทั้งสององค์	เสด็จตรงขึ้นไปเฝ้า
ขึ้นกราบบาทบาท	พระผู้เป็นเจ้า
รับอาสาท้าว	เหมือนที่กล่าวขานตำ
ว่าในไตรโลกนี้	หาไม่มีคนจะรำ

^{*}คำว่า ชาตรี หมายถึง โนรา คำนี้ปรากฏอยู่ในตำนาน วรรณกรรมท้องถิ่น วรรณคดีของภาคกลางที่กล่าวถึงการละเล่นพื้นเมือง เช่น บทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 แม้เมื่อชาตรีแพร่หลายเข้าสู่ภาคกลาง ชาวภาคกลางเห็นว่ามีลักษณะคล้ายละคร จึงเรียกกันว่า ละครชาตรี (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3871)

เชิญองค์พระธรรม
มาช่วยสอนคำกล่าว
ร้องเพลงโอชา

ให้เสด็จลงมา
ให้ข้าพเจ้าทั้งหลาย
สวัสดีสัตตโศ

(พิทยา บุษรรัตน์. 2539 : 39)

บทกวีโนราที่ประกอบด้วย บทชานเอ บทหน้าแดระ บทรายแดระ บทเพลงทับเพลง โทน เรื่องราวที่กล่าวถึงในบทกวีโนราเหล่านั้น ส่วนหนึ่งเป็นการยืนยันถึงความเชื่อของโนราและชาวบ้านโดยทั่วไปในเรื่องการกำเนิดของโนรา และความสัมพันธ์ของตำนานโนรากับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ซึ่งผู้วิจัยจะยกตัวอย่างมากล่าวไว้เพียงบางตอนในส่วนที่สะท้อนภาพดังกล่าว ตัวอย่างเช่น

บทชานเอ

“รินเอรินริน
เอาหลังมาพิงเป็นแท่น
ดินซ่ายรองหญิง
นาคเจ้าฤสา
ขนามาชาต้อง
เพลงกรวญคิดมา
เพลงสำลิไม่ลืมใน
ลมเอยรายราย
หอมรสครูข้า
หอมมาสาแค่
หอมฟุ้งสุราลัย
ลมว่าดาหฺรา
ลูกก็ชักใบเล่น
ไกลหฺลึงไหลฝ่ง
เพื่อนบ้านนับปี
เอาเกาะกะซังเป็นเรือน

จะไหว่นางธรณีฝิ่งแพน
รองดินมนุษย์ทั้งหลาย
ยังเล่าดินขาวรองชาย
ชานให้โนเนโนไน
ทำนองเหมือนว้าวชักไถ
ทรหวนหัวใจ
พี่ไปไม่ลืมน้องหนา
ยังหอมแต่รสแป้งทา
ส่งกลิ่นพ้อมาไรไร
ลูกเหลียวไปแลหอมไกล
ไคไคเข้าในโรงน้องหนา
พัดได้ด้วยลมหฺลาดัน
กลางคืนมาเป็นกลางวัน
เอาเกาะกะซังเป็นเรือน
นวลทองสำลีนับเดือน
เป็นแท่นที่นอนน้องหนา”

(ชาต้อง = ได้ยินเสียงขับกล่อม ชา หมายถึง ขับกล่อม, ว้าวชักไถ = เป็นไปด้วยความยากลำบาก ทุกขเวทนา, ทรหวน = ปั่นปวน, สาแค่ = อยู่ใกล้ๆ, ไปแล = ไปดู, ไค = ครรไลไป, ดาหฺรา = ลมเหนือหรือลมอุดตรา, หฺลาดัน = ลมสลาตัน, หฺลึง = ตีลัง)

บทหน้าแต่ระ

“แล้วตั้งฤกษ์ตั้งงามส่วนยามมันแล้ว
 ป่านี้ได้ฤกษ์จึงเบิกโรง
 พระราชครูของข้า
 ลูกยกดินข้ามแม่เสียไม่รอด
 แม่ศรีมาลาเป็นครูต้น
 ได้เยี่ยมพระโอรสเจ้าไปรดเกล้า
 พ่อขุนศรีทราอยู่ท่าแค
 ถ้าพ่อสมักรักลูกจริง
 จะไหว้พ่อเทพสิงห
 สอนมาเป็นเหล่าสอนมาเป็นหลั่น
 จับเริ่มเดิมมา
 ดาหมื่นแสนท่านเป็นครูพัก
 ถัดนั้นแต่สันดาน
 จะไหว้ดาหลวงคงค
 เมื่อพ่อลาทำมาเข้าสู่เมือง
 พ่อได้สอนศิษย์เอาไว้แทนตัว
 สิบนิ้วข้าหรือคือลำเทียน
 ลูกนี้หนอจะขอเป็นदान
 ลูกเปรียบเหมือนเรือไม้ไผ่
 เกศาโลมาและหนังหัว
 ลูกรักสิ้นรักสุด
 ลูกไหว้ตากงราชไหว้ดาบัวทอง
 ไหว้พ่อตาศรีขวัญกับพ่อตาจันทร์แก้ว
 ไหว้ตาราดจะไหว้ตาชา
 สอนลูกให้เล่นให้เดินให้รำ
 ศรีมหาพ่อดาลมเฉื่อย
 ไหว้ดาหลวงสุดพ่อดาสอน
 หลวงสุดพ่อดาหลวงเสน
 พ่อตายแล้วนี่เกิดมา
 เล่นไหนดำไหนพ่อทองทราปลอด

ดีแล้วชอบยามพระเวลา
 จะบวงสรวงราชครูถ้วนหน้า
 แม่ศรีมาลาเป็นครูต้น
 จะก้มลงลอดก็ไม่ว่า
 มารดาศรีทราอยู่ท่าแค
 มาเป็นคนเฒ่าคนแก่
 ถัดแต่พ่อเทพสิงห
 เข้ามาอวยสิ่งอวยพร
 ท่านได้สอนสืบสืบต่อกันมา
 ตั้งแต่นั้นเล่าแหละหนา
 คือพ่อขุนศรีทราผู้เป็นประธาน
 เป็นหลักหลักแต่โบราณ
 จะไหว้หลวงเสนไปทั้งสองเมือง
 ผมหมอไหว้ทำวจิตรเรื่อง
 ลือเลื่องความรู้ลูกได้เล่าเรียน
 ไม่อยากจะกลัวเรื่องความเพียร
 สถิตเสถียรขอไหว้ไป
 เพื่อจะทอดสะพานให้พ่อได้ไต่
 ถึงจะเอนจะค้อมให้พ่อยุด
 จะควั่นจะเผื่อเข้ามาเป็นสายหยุด
 รักราชครูถ้วนหน้า
 ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
 ลูกแผ้วแต่โรงเอาไว้ทำ
 ศรีมหาพ่อดาลมเฉื่อย
 แต่ยังคำไม่รู้จักเหนื่อย
 เรือนทองของพ่อมีแต่ปัญญา
 จะหลับจะนอนไม่เต็มตา
 หลวงคงวังเวนครูของข้า
 ชื่อว่าพระยาโถมน้ำ
 ลูกไม่หาญลอดไม่หาญข้าม

ไหว้พระยาพ่อตาโถมน้ำ
 ลูกไหว้พระยาสายฟ้าฟาด
 พระยามือเหล็กพระยามือไฟ
 ตรงนี้ลูกชายได้แทนมา
 ลูกไหว้ผมตรงและทรงคอง
 จะไหว้หลวงคงไหว้หลวงนาย
 หลวงคงกระหยาปราจิต
 แต่พอรู้แล้วว่าเรือพ่อหนัก
 เรือพ่อล้มลงบัดเดียว
 ถ้าพ่อตายเจ็บหรือตายไข้
 ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว
 ถ้าพ่อไปตายฝ่ายบก
 ถ้าพ่อมาตายฝ่ายเล
 พ่อตายข้างฝ่ายเหนือ
 น้ำเนาลูกไว้ลายจันทร์
โคกแข็งหรือโคกขา
 เทียงเทียงและสายสาย
 ทำไม้กลัดผม
 พ่อร้อยซังแก้ว
 ถ้าพ่อร้อยซังรักข้า
 ถ้าพ่อตัดลูกเหมือนตัดตาล
 ตัดรักเสียให้ม้วย

โถมงามพระยาไหว้ดาลุยไฟ
 ลงโรงจะร้องประกาศไป
 ไหว้ไยตาหลวงคงคอง
 ชื่อจันทร์กระยาผมหมอ
 ผมหมอหลวงคงปราจิต
 ใจคอพ่อร้ายซึ่งความคิด
 พ่อผิดด้วยความคำเดียว
 แก่ลั้งชักเข้าไปขวางแม่น้ำเชี่ยว
 ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว
 ลูกรักจะได้ไปถามข่าว
 ชีวิตของพ่อม้วยมรณา
 ได้เป็นเหยื่อนกเหยื่อกา
 ต้องเป็นเหยื่อจระเข้เหรา
 ให้น้ำเน่าน้ำเหงื่อไหลลงมา
 น้ำมันลูกชายลายเป้งทา
 ลูกยาจะได้ทำไม้กลัดผม
 ลูกรักจะได้คลายออกผม
 ผมต่างพ่อร้อยซังแก้ว
 สองแถวพ่อร้อยซังอา
 พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย
 แต่พ่ออย่ารานหลานเหมือนรานกล้วย
 เอ็นดูด้วยช่วยรามโนราห์”

(ไม่รอด = ไม่ไหวทำไปไม่ได้, ลักเลง = ศิลปิน นักแสดง ผู้ชำนาญการ, ดาน = ไม้กระดาน,
 ยุค = ยึดจับ, แฝว = เติรมเอาไว้ จัดเอาไว้, ไม่หาญ = ไม่กล้า ไม่บังอาจ, เล = ทะเล, โคก =
 กระดุก, ราน = ตัด โคน)

บทรายแตระ

“พอลงโรงจะไหว้คุณ
 ศรัทธาเยี่ยมศรัทธาราม
 ศรัทธาเทพศรัทธาেলা

หารือพ่อขุนศรัทธา
 โถมงามเบิกหน้าบายตา
 แต่บรรดาเป็นเหล่ามโนราห์

พระราชครูของข้า
 ฝ่าเท้ามาเถิดมาแหละ
 ให้พ่อมาอยู่กันให้พร้อม
 ขอที่ตั้งเขียนตั้งฉัตร
 สถานที่ตรงนี้ชาวบ้านเขาเลโองโอง
 ขอที่โรงรำเขาทำให้ข้า
 ภัยอันตราย
 นางโองกะแซงทั้งหกเส้า
 จะไห่วนางธรณีแม่เจ้าข้า
 ลูกเล่นเดินร่ำอยู่บนเหนือแม่
 ลูกคุ้มันบัวนน้ำลายกลางคนคายหมากลี
 ปากคนทักดีปากผีทักไข่
 เจ้าที่ไม่ท้วงตาหลวงไม่ทัก

คินนี้เชิญมากันให้พร้อม
 แต่ราชครูอย่าแะอย่าอ้อม
 ได้มานั่งห้อมล้อมอยู่ซ้ายขวา
 ที่ตั้งมดโรงเบญจา
 จึงปลูกเป็นโรงมนโหราห์
 นางโองกะแซงทั้งหกเส้า
 อย่างเข้ามาใกล้โหมเรา
ขอสมายามีจิงไห้
 หลีกเกล้าเกศาเสียให้ไกล
 ลูกเหลืจะขออำภย
 แต่ขอคโยอย่าท้วงอย่าทัก
 ลูกยกมือไหว้สาถลัวหนัก
 ยอดรักมาแลแต่ตา”

(เขียน = เขียนหมาก, มัด = โรงมัด หรือโรงเครื่องมัด, โรงเบญจา = โรงทำพิธี หรือโรงรด
 น้ำคำหัวคนเผ่าคนแก่, โองโอง = โอโอง, ขอสมา = ขอบมา ขออภัย, จิงไห้ = จัญไร เสนียด
 จัญไร)

บทเพลงโทน

“ไม้อ่ดดอกสองทองเกล้า
 หัตถ์ทั้งสองประคองเศียร
 ไหว้มนินาถพระศาสดา
 ไหว้คุณศิลาพระบารมี
 ครุฑยักษ์ปีกขามาพยาบาล
 ในจักรวาลทั่วแผ่นดินฟ้าครอบ
 ท้าวเวสสุวรรณเจ้าบุญชี
 พระบวชพระเรียนจำเนียรนาถ
 ครุฑานาคีไหว้ถวายสม
 ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิล
 ตั้งแผ่นดินเท่าลูกหมากบัว
 พ่อตั้งยานาคเอาไว้อ่อน

ลูกยกเหนือเศียรเกล้าดังดอกปทุมมา
 นั่งไหว้เวียนมาแต่ซ้ายย้ายขวา
 พุทธธัมมมังสั่งมาไหว้อาจารย์
 เวลาปาละนี้ไหว้พระคุณท่าน
 พร้อมศัตรูหมู่มารขอให้หลบหลีกหนี
 ไปทั่วทุกชั้นชั้นขอบในขอบพระโลเก
 ไหว้ครุฑานาคีไหว้ถวายสม
 ไหว้ลายลักษณ์พระบาทองค์พระยายม
 ลูกนั่งไหว้บังคมทุกเวลา
 ท่านเป็นผู้ตั้งแผ่นดินตั้งแผ่นดินฟ้า
 ตั้งแผ่นดินมานใหญ่เท่าใบบอน
 แต่หญ้าเจ็ดมอนตั้งไว้เมื่อภายหลัง

ตั้งดินตั้งฟ้าป่าชะมัว
 เช็ดมอนตั้งไว้เมื่อภายหลัง
 พระจันทร์รักษาในตอนค่ำคืน
 ตั้งดวงอาทิตย์และดวงพระจันทร์
 พ่อมาตั้งสิ้นมาตั้งสุด
 พ่อตั้งหญิงคนชายคน
 บทนี้เปลื้องปลดงควไว้
 ไหว้หลวงพ่อกงหลวงพ่อดำ
 ลูกเล่นเดินรำแต่คืนค่ำไหน
 บรรดาสมภารที่ในใต้หล้า
 เห็นลูกเล็กเล็กเด็กอ่อนอ่อน
 ไม่เจอะไม่เจอเอาท่านองค์ใด
 แลแต่สมภารจะของควไว้
 ศักดิ์สิทธิ์ศักดิ์ชนในตำบลนี้ในจังหวัดนี้
 ศักดิ์สิทธิ์สำคัญและอันยิ่งยวด
 ลูกกาศไม่เหลือไม่หล้ง
 ศักดิ์สิทธิ์ตรอกบางตามหว่างเขา
 ศักดิ์สิทธิ์เรี่ยวแรงแข็งแกร่ง
 งามปลอดพ่อยอดเสนห์
 ลูกไหว่นาราพ่อดาหมอช่อง
 ลูกร้องประกาศอยู่เกณฑ์เกณฑ์
 ลูกไหว้มวงทองที่ปากน้ำตรัง
 พ่อเรี่ยวแรงแข็งแกร่ง
 นาวาลำเดียวของพ่อไม่น้อยไม่เล็ก
 นาวามากลายเป็นธาตุหิน
 ยังองค์หนึ่งเล่าพ่อดองแขนสวย
 ลูกไหว่นารายู่ปละน้ำตก
 ไหว้ทวดสมกไม้ฟ้าด
 อยู่กลางหว่างคางคา
 ไหว้หินแบกทวดสะบ้าย้อย
 แพรกหนึ่งรักษาไทย
 สร้อยทองทั้งสองแพรก

พ่อให้ปลูกบ้านปลูกบัวครั้ง
 ได้ตั้งดวงอาทิตย์ดวงพระจันทร์
 พระอาทิตย์งามขึ้นเดินกลางวัน
 สว่างฉ้นทั่วโลกโลกา
 ตั้งพวกมนุษย์ไว้ได้หล้า
 แต่มันเป็นพืชเป็นผลสืบต่อมา
 จะนั่งกราบไหว้สมภารอาจารย์ข้า
 ลูกกาศทุกที่รามโนราห์
 ให้โถมงามตามไปช่วยรักษา
 ลูกไม่จำเพาะไม่เจาะจงว่าองค์ใด
 ผมหนอขอพรนั่งขอชัย
 คินนี้โยยพรชัยส่งให้มา
 นั่งกราบไหว้ศักดิ์สิทธิ์ในใต้หล้า
 ได้เบิกสร้างสร้างที่แต่ก่อนมา
 ลูกกราบไหว้ดาทวดไปทุกศาลา
 ศักดิ์สิทธิ์กลางท้องกลางนา
 เลื่อนถ้ำลำนาว้าวัยเหวผา
 ลูกจะไหว้บูชาดาหมอช่อง
 ช่วยรดช่วยเทอย่าให้ขัดข้อง
 ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
 จะไหว้ทวดคุณเขาเทียมป่า
 ที่ริมรอบขอบฝั่งแม่น้ำกระทั่งนา
 สาปนาวาให้กลายเป็นธาตุหิน
 พวกเจ้าไทยแบกจัน
 ทรัพย์สินจมลงในเลตะวันตก
 จะไหว้ทวดละลวยเข้ามาจวนฉก
 ทวดสมกไม้ฟ้าดและท้าวเทวา
 ถัดมาหินแบกทวดสะบ้าย้อย
 พระพายพัดมาฉวยฉอย
 ลูกไหว้สร้อยทองที่อยู่สองแพรก
 ยังแพรกหนึ่งไซ้ไปรักษาแขก
 ถัดมาน้ำร้อนทวดแม่น้ำเย็น

ราชบมที่ขั้วมาจบ
 ใหว่น้ำร้อนทวนน้ำเย็น
 เวรกรรมกุไหรเหลย
 หลุมพองทองและขวางท่า
 ผมยวและขาวหมด
 ขามเผ่าทวดตาวาง
 ถิ่นฐานบ้านไม้แ่
 ทวดชัยสุริยวงศ์
ทวดบ้านแร่ทวดบ้านสวน
ยางทองบ้านนางลาด
 เข้ากราบบาทาทำผ้าละออง
ทวดเขากังทวดวังเนียง
 ศักดิ์สิทธิ์ทั้งฝ่ายเล
 ให้ถัดให้เคลื่อนให้เคลื่อนกันมา
 อย่าให้ล้าลาบสาบสูญ
 เกะหนูเกะแมว
 อยู่ข้างหว่างคงคา
 ทั้งเกะแก้วและเกะขอ
 จะใหว่เกะราบ ใหว่เกะขุน
 เกะแก้วกัณรา
 ทรามปลอดยอดเสนห์
 ทวดปากบางทวดนางเรียม
 นั่งบนสาดแล้วกาสนดิน
 ขึ้นบนกาสจนหมด
 ข้างใต้ก็กาสลงมา
 มีปลาและอานนท์
 จดนาคนาคาได้บาดาล
 บทนี้เปลื้องปลดงคเอาไว้
 ลูกกาสไปนานเห็นชักช้า

ไม่เคยพบไม่เคยเห็น
 จะใหว่หลุมพองทองที่อยู่ขวางท่า
 นอนขวางแม่น้ำพระคงคา
 ถัดมาขามเผ่าทวดตาวาง
 รักษาอยู่ที่คดไม้ม่วงขวาง
 ถัดมาทวดชัยสุริยวงศ์
 เหนือไพท่แะเรียกโหละพันหงส์
 แบ่งองค์ส่งญาณให้ท่านแลมา
ทวดหัวคอนทวดบ้านยา
 ขอร้องประกาศอาราธนา
 ลูกใหว่ทวดโคทองที่วัดคูหา
 ฟังเสียงลูกร้องกาสหา
 เทวาเกะเสเกะห้า
 จะใหว่เกะหนูเกะแมว
 หารือพ่อทูนกระหม่อมแก้ว
 ลูกใหว่เกะแก้วเกะขอ
 พระพายพัดมาสอสอ
 ผมหมอชูปรางที่หว่างคงคา
เกะหมากปากขุนมันอยู่ฝ่ายท่า
 ถัดมาปากบางทวดแม่นางเรียม
 คุณของแม่นี้ใครจะเทียบเทียม
 ทรามเสงี่ยมรักงามให้ตามลูกมา
 ลูกขอให้ไดยินยินไปถึงชั้นฟ้า
 ให้จดเอาพรหมทั่วโลกพระโลกา
 ให้จดเอานาคนาคาได้บาดาล
 ได้เอาหางเกี้ยวรอบขอบหิมพานต์
 พ่อแบ่งองค์ส่งญาณเล็งแลมา
 มันใกล้สมควรเข้าแล้วหนา
 ขอเทวามาประชุมอยู่ทั้งสี่มุมโรง”

(ยานาค = พญานาค, ป่าชะมัว = ป่าละเมาะ, หลื่อง = หลงลืม, เกณฑ์ = กะเกณฑ์ บังคับหรือ
 ด้วยภาวะจำยอม, ฉวยฉก = เข้ามาต้อง หรือถูกกระทำ, ปละ = ข้าง ฝ่าย)

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตในบทกวีของโนรา โดยเฉพาะบทเพลงโชน ที่กล่าวถึงตำนานการสร้างโลกอันเกี่ยวเนื่องกับความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อของชาวภาคใต้ และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่เป็นดินแดนที่อารยธรรมอินเดียเคยเจริญรุ่งเรืองมาก่อน “ให้พระอิศวรพ่อทองเนือนิล ท่านเป็นผู้ตั้งแผ่นดินแผ่นฟ้า” บทกวีดังกล่าวได้แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงสัมพันธ์ในระบบความเชื่อระหว่างโนรากับชุมชนบริเวณนี้ โดยเฉพาะโนรา และ/หรือ หนึ่งตะลุงจะต้องเดินทางไปแสดงในที่ต่าง ๆ ได้เห็นได้รับรู้เรื่องความเชื่อความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าของสถานที่นั้น ๆ จากคำบอกเล่าของชาวบ้าน จากพิธีกรรมที่ชาวบ้านปฏิบัติ ยกย่อง นับถือ ก็เลยยกย่องนับถือตามไปด้วย นานเข้าก็กลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ เมื่อร้องบทกวีก็จะออกชื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามไปด้วย เช่น ทวดหินแบก ทวดสะบ้าโยย ทวดสรัยทอง ทวดน้ำร้อน ทวดแม่น้ำเย็น ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นทวดศักดิ์สิทธิ์และเกี่ยวข้องกับเชื้อสายของโนรา อยู่เขตตำบลลำสินธุ์ อำเภอangkonghara จังหวัดพัทลุง ทวดเกาะยอ (น่าจะหมายถึงสมเด็จพระเจ้าเกาะยอ – ผู้วิจัย) อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ทวดนางเรียน คลองนางเรียน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง เทวเกาะสี่เกาะห้า อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง เป็นต้น (และจะกล่าวในรายละเอียดในบทต่อไป) สิ่งศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าวชาวบ้านและโนราบางคนหรือบางคนเชื่อว่าเป็นเชื้อสายของโนรา เมื่อรำโนราหรือประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูจะต้องบวงสรวงและเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นให้มารับรู้หรือร่วมพิธีกรรมด้วย (สัมภาษณ์ แปลก ชะบาล 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2533)

2.3 ตำนานโนราที่มาจากหลักฐานเอกสาร กล่าวสำหรับตำนานโนราที่มาจากหลักฐานเอกสารนั้น เดิมมีที่มาจากคำบอกเล่าของผู้รู้ ศิลปิน ต่อมาภายหลังได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และจัดพิมพ์ออกเผยแพร่ในหนังสือต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น ตำนานโนราที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา) และคณะศิษย์ ภิญญู จิตต์ธรรม ได้เรียบเรียงเป็นหนังสือเรื่องโนราออกจัดพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508 และจัดพิมพ์เผยแพร่อีกหลายครั้งในโอกาสต่อมา หรือตำนานโนราที่เล่าโดยโนราวัด จันทรเรือง บ้านกล้วย ตำบลพังงา อำเภอร่อนคูน จังหวัดสงขลา (อุดม หนูทอง. 2536 : 10 – 16) ก็จัดพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือมโนหรานิบาต ของวิทยาลัยวิชาการศึกษาสงขลาแล้วเป็นต้น ตำนานโนราที่มาจากหลักฐานเอกสารนอกจากจะเกิดขึ้นโดยคนท้องถิ่นแล้ว ยังปรากฏในตำนานละครอิเหนาของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 4 – 10) ตำนานละครชาตรีของกรมศิลปากร และตำนานที่เล่าโดยนายพูน เรืองนนท์ ดังปรากฏในหนังสือ การละเล่นของไทย ของมนตรี ตราโมท (อุดม หนูทอง. 2536 : 16 – 18) กรณีนายพูน เรืองนนท์ นั้น เอนก นาวิกมูล (2530 : 77 – 79) ได้นำประวัติมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ครูพูน เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมากของกรุงเทพฯ เชื่อว่าหลายคนต้องได้ยินชื่อครูพูน อายุ 84 ปี ถึงแก่กรรมเมื่อ ปี 2521 มีเชื้อสายเป็นชาวนครศรีธรรมราชมาแต่บรรพบุรุษ ถนัดการเล่นแทบทุกประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ละครชาตรีกับหนึ่งตะลุง... ครูพูนเคยบอก

กับผมว่า คนหัดนั่งตะลุงจากครูชำ ครูจัน คนนครศรีธรรมราช ซึ่งขึ้นมากรุงเทพฯ นั่งตะลุงของครูพูนมีมากมายนับพัน ๆ ตัว ต่อมาครูพูนได้หัดนั่งให้ครูทองใบ ลูกชายอีกต่อหนึ่ง แต่ในระยะหลังนี้ นั่งตะลุงไม่ค่อยเป็นที่นิยมนักจึงไม่ค่อยได้นำออกเล่นกันสักเท่าใด

ผู้วิจัยเห็นว่าตำนานที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา) ทั้งที่ปรากฏเป็นความเรียงร้อยแก้ว และที่ปรากฏเป็นคำกาพย์ ซึ่งภิญโญ จิตต์ธรรม (2527 : 1 – 6) นำมารวบรวมไว้ รวมทั้งตำนานโนราที่ปรากฏในรูปกลอนสี่ น่าจะนำมากล่าวไว้ เพราะจะเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของโนราและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังนี้

ตำนานโนราที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นารากร (โนราพุ่ม เทวา) อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2527 : 1 – 6) ความว่า

พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมือง ๆ หนึ่ง มีชายชื่อนางศรีมาลา มีธิดาชื่อนวลทองสำลี วันหนึ่งนางนวลทองสำลีสุบินว่ามีเทพธิดามาร่ำรำไรให้ดู ทำรำมี 12 ท่า มีดนตรีประโคม ได้แก่ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่และแตระ นางให้ทำเครื่องดนตรีและหัดรำตามที่สุบินเป็นที่ครึกครื้นในปราสาท

วันหนึ่ง นางอยากเสวยเกสรบัวในสระหน้าวัง ครั้นนางกำนัลเก็บถวายให้เสวยนางก็ทรงตั้งครรภ์แต่ก็ยังเล่นรำตามปกติ วันหนึ่งพระยาสายฟ้าฟาดเสด็จมาทอดพระเนตรการรำของธิดาเห็นนางทรงครรภ์จึงชักใช้เอาความจริงได้ความว่าเหตุเพราะเสวยเกสรบัว พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงเชื่อและทรงเห็นว่านางทำเรื่องอปยศจึงรับสั่งให้อานางลอยแพพร้อมด้วยสนมกำนัล 30 คน แพไปติดเกาะกะซัง นางจึงเอาเกาะกะซังเป็นที่อาศัยต่อมาได้ประสูติโอรส ทรงสอนให้โอรสร้างโนราได้ชำนาญแล้วเล่าเรื่องแต่หนหลังให้ทราบ

ต่อมา कुमारน้อยซึ่งเป็นโอรสนางนวลทองสำลี ได้โดยสารเรือพ่อค้าไปเที่ยวรำโนรายังเมืองพระอัยกา เรื่องเล่าลือไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด ๆ ทรงปลอมพระองค์ไปดูโนราเห็น कुमारน้อยมีหน้าตาคล้ายพระธิดา จึงทรงสอบถามจนได้ความจริงว่าเป็นพระราชนัดดา จึงรับสั่งให้เข้าวังและให้อามาศย์ไปรับนางนวลทองสำลีจากเกาะกะซังแต่นางไม่ยอมกลับ พระยาสายฟ้าฟาดจึงกำชับให้จับมัดขึ้นเรือพามา ครั้นเรือมาถึงปากน้ำจะเข้าเมืองก็มีกระซเอ็ดล่อยขวางทางไว้ลูกเรือจึงต้องปราบกระเซ้ ครั้นนางเข้าเมืองแล้วพระยาสายฟ้าฟาดได้ทรงจัดพิธีรับขวัญขึ้นและให้มีการรำโนราในงานนี้ โดยประทานเครื่องดนตรีอันมี เทริด กำไลแขน ปั้นหน่ง สังวาล พาดเฉียง 2 ข้าง ปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลลา ฯลฯ ซึ่งเป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวโนราและพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ कुमारน้อยราชนัดดาเป็น ขุนศรีศรัทธา

ตำนานที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราฟุ่ม เทว) ยังปรากฏเป็นคำกาพย์ด้วย ใ้รื่องในพิธีโรงครูเพื่อเล่าความเป็นมาของโนราโดยร้องตอนเชิญครู (อุดม หนูทอง. 2536 : 8) ซึ่งมีข้อความว่าดังนี้

“นางนวลทองสำลี

นรลักษณ์งามหนักหนา

เทวเข้าไปคลจิต

รูปร่างอย่างจี๋หนอน (กินนร)

แม่ลายพันเพื่อน

บพาทกล่าวพาดพัน

จำได้สิบสองบท

เมื่อฟื้นตื่นขึ้นมา

แจ้งตามเนื้อความฝัน

วันเมื่อจะเกิดเหตุ

ให้อยากดอกมาลัย

เทพบุตรจุติจากสวรรค์

รู้ถึงพระบิดา

ลูกชั่วร้ายทำขายหน้า

พร้อมสิ้นก้านัลใน

พระพายก็พัดกล้า

พัดเข้าเกาะกะซัง

ร้อนเราไปถึงท้าว

ขบเป็นบรรณศาลา

พร้อมสิ้นทั้งโฟกหมอน

ด้วยบุญพระหน่อไท

เมื่อครรรภาถ้วนทศมาส

อีกองค์เยี่ยมเทียมผู้ชาย

เล่นรำตามภาษา

เล่นรำพอจำได้

เล่นรำตามภาษา

จินจามพราหมณ์ข้าหลวง

จินจามพราหมณ์เทศไท

ท้าวพระยาสายฟ้าฟาด

เป็นบุตรเจ้าพระยา

จะแจ่มดังอัปสร

ให้เนรมิตเทพสิงห

ร่อนร่างาท่าต่างกัน

กระหนกล้วนแต่เครื่องวัลย์

ยอมจำแพ้เน้หนักหนา

ตามกำหนดในวิญญูณ์

แจ้งความเล่าเหล่าก้านัล

หน้าที่นั่งของท้าวไท

ให้อาเพทกำมัจจไกล

อุบลชาติผลพฤกษา

เข้าทรงครรรังนางฉายา

โกรธโกรธาเป็นพุนไฟ

ไล่แพมาแม่น้ำไหล

ลอยแพไปในธารัด

(ทะ) เลบ้าพันกำลัง

นั่งเงื่องอยู่ในป่า

โกสีย์เจ้าท่านลงมา

นางพระยาอยู่อาศัย

แทนที่นอนนางทรมวย

อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์

ประสูติราชจากนาถิ

เล่นรำได้ด้วยมารดา

ตามวิชาแม่สอนให้

เจ้าเข้าไปเมืองอัยกา

ท้าวพระยามาหลงไหล

ไททั้งปวงอ่อนน้ำใจ

ยอมหลงไหลในวิญญูณ์

เห็นประหลาดใจหนักหนา

คุณลักษณ์และพัศตรา
แล้วหามาถามไถ่
รู้ว่าบุตรแม่ทองสำลี
แล้วให้รำสนองบาท
สมพระทัยหัตถ์ยัง
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง
กำไลใส่กรศรี
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง
แล้วจกคำจำนรรจา

เหมือนลูกยานวลทองสำลี
เจ้าเล่าความไปถ้วนถี่
พาตัวไปในพระราชวัง
ไท่ทราชมจิตหวัง
ท้าวชลเนตรเห็นความดี
สำหรับองค์พระภูมิ
สร้อยทับทรวงแพรภูษา
คล้ายขององค์พระราชา
ให้ชื่อว่าขุนศรีศรัทธา”

(จีหนอน = กิณนร, ง่า = ถ่าง, อ้า, เล = ทะเล, เกาะกะซัง = เข้าใจว่าเป็นเกาะ
กะซังในทะเลสาบสงขลา, ขบ = เนรมิต, โฟก = ฟูก)

ตำนานโนราที่ปรากฏในรูปกลอน 4* ดังคำกลอนว่า

“ ก่อเกิดกำเนิด
ปางหลังยังมี
บิดาของเจ้า
มารดาอุพิน
ครองเมืองพัทลุง
บุตรชายท่านมี
ทุกเช้าทุกค่ำ
บิดามารดร
คิดอ่านไม่ถูก
ห้ามบุตรสุดสาย
คิดอ่านไม่ถูก
สาวชาวชะแม

คราเกิดชาติรี
เมื่อครั้งตั้งดิน
ชื่อท่านท้าวโกสินทร์
ชื่อนางอินทรภณีย์
เป็นกรุงธานี
ชื่อศรีสิงห์
เที่ยวร่ำเที่ยวร่อน
อวรณ์อับอาย
เพราะลูกเป็นชาย
ไม่ฟังพ่อแม่
จึงเอาลูกลอยแพ
พร้อมสืบสองคน

* ข้อมูลนี้ วิทยุ จิตธรรม (2527 : 15–16) กล่าวว่าได้มาจากนายช้อน ศิวยพราหมณ์ ศึกษาธิการจังหวัดสุราษฎร์ธานี แต่ผู้วิจัยพบว่าโนราบางคนก็จำได้ และเมื่อท้าวสาโร (2508 : 5 – 29) ได้เขียนตำนานโนราไว้ในหนังสือเทพสารบรรพ 2 ก็ยกข้อมูลนี้มาสนับสนุนข้อวินิจฉัยเรื่องตำนานโนรา โดยเรียกว่า “บทเล่าประวัติโนรา” จึงน่าจะเป็นตำนานที่แพร่หลายโดยทั่วไป

มาด้วยหน้าใบ	ที่ในกลางหน
บังเกิดลมฝน	มีดมนเมฆัง
คลื่นซัดมึงมิตร	ไปติดเกาะสี่ซัง
สาวน้อยร้อยซัง	เคื่องก้งบิคร
จับระบำร่าร้อน	ที่คอนเกาะใหญ่*
ข้าวโพดสาละ	มากมีถมไป
เทวาเทพไท	ตามไปรักษา
รู้ถึงพ่อค้า	รับพาเข้าเมือง
ฝ่ายปีตุรงค์	ประทานให้เครื่อง
สำหรับเจ้าเมือง	เปลื้องให้ทันที
นับแต่นั้นมา	เรียกว่าชาติรี
ประวัติว่ามี	เท่านี้แหละหนา”

2.4 ตำนานท้องถิ่นเกี่ยวข้องกับโนราและข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนรา ตำนานท้องถิ่นที่จะกล่าวถึงนี้เป็นตำนานที่เกี่ยวกับวีรบุรุษหรือบุคคล ตำนานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของสถานที่ และปูชนียสถานสำคัญในบริเวณชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา บางตำนานก็เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับโนราโดยตรง เช่นตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานขุนศรีทราท่าแค เพียงแต่อธิบายรายละเอียดปลีกย่อยของประวัติครุต้นโนราและเชื่อมโยงให้สัมพันธ์กับสถานที่โครงเรื่องหลักก็คือตำนานโนรานั้นเอง ส่วนตำนานสถานที่บางแห่งที่เกี่ยวข้องกับโนรา มีลักษณะเช่นเดียวกับนิทานหรือตำนาน

* คำว่าคอนเกาะใหญ่หรือเกาะใหญ่ ที่ปรากฏในตำนานโนราหลายกระแสผู้รู้ทั่วไปเชื่อว่าเป็นเกาะใหญ่ในทะเลสาบสงขลา เพราะตำนานโนราพูดถึงแพของนวลทองสำลีว่าไปติดที่เกาะกะซังอันเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ แต่ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าคอนเกาะใหญ่หรือเกาะใหญ่ในที่นี้จะหมายถึงแผ่นดินบกหรือเขตอำเภอสทิงพระจังหวัดสงขลาในปัจจุบัน เพราะย้อนหลังขึ้นไปถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาและก่อนหน้านั้นบริเวณนี้ยังไม่เป็นทะเลสาบ แต่มีเกาะใหญ่ (เกาะสทิงพระหรือแผ่นดินบก) ที่เกิดจากเขาได้นำและการทับถมของซากปะการัง ขวางอยู่ข้างหน้าขนานกับแนวฝั่งทะเลซึ่งปัจจุบันเป็นบริเวณจังหวัดพัทลุง เกาะใหญ่นี้เริ่มแต่หัวเขาแดงไปจนถึงสุดเขตอำเภอรโนด จังหวัดสงขลา (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2534 : 17-19) ความขื่อนี้จะมียสำคัญต่อการลอยแพเพื่อเนรเทศนางนวลทองสำลีหรือศรีสังหรัตามประเพณีนิยมของบทลงโทษผู้กระทำความผิดในอดีตได้ รวมทั้งมียสำคัญต่อช่วงระยะเวลาของการเกิดเหตุการณ์ทำให้สันนิษฐานได้ว่าเรื่องราวของโนราตามความที่ปรากฏในตำนาน จะต้องมียมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้วอย่างน้อย

สถานที่อื่น ๆ ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า “เป็นเรื่องจริง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงและบุคคลในเรื่องนั้นมีตัวจริง” (ปราณี วงษ์เทศ. 2531 : 123) เช่น เรื่อง “โคกขุนทา” ซึ่งเป็นเนินดินหรือโคกสูง กว้างประมาณ 1 ไร่เศษ อยู่ในหมู่ที่ 5 ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ชาวบ้านเชื่อกันว่าบริเวณโคกแห่งนั้นเป็นสถานที่ที่ขุนศรีศรธาครูต้นของโนราใช้เป็นที่ฝึกหัดศิษย์ให้รำหรือเป็นโรงรำโนราของขุนศรีศรธาเรื่อง “เชื่อนขุนทา” ตั้งอยู่ในวัดท่าแค หมู่ที่ 5 ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง คำว่า “เชื่อน” หมายถึง สถานที่ที่เก็บรักษาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือที่อยู่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นที่บรรจุอิทธิหรือเก้าถ่านของบุคคลสำคัญ ซึ่งในที่นี้หมายถึงอิทธิของขุนศรีศรธา ต่อมาในปี พ.ศ. 2514 พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพรทรงสร้างรูปปั้นขุนศรีศรธาและพราณบุญแล้วสร้างศาลาตรงบริเวณเชื่อนขุนทานำรูปปั้นไปประดิษฐานไว้เป็นอนุสรณ์หรืออนุสาวรีย์ของขุนศรีศรธา และเป็นส่วนหนึ่งของการเกิดประเพณีการรำโนราโรงครูใหญ่ในวัดท่าแค ของชาวบ้านตำบลท่าแคและบริเวณใกล้เคียงเป็นประจำทุกปี เป็นต้น พิทยา บุขรรัตน์.(2535 : 59 – 60) ส่วนตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราที่จะนำมากล่าวถึงมีตำนานนางเลือดขาว ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานทวดลำลี ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว (วัดท่ากระ อำเภอลงรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา) ซึ่งผู้วิจัยจะนำมากล่าวเพียงสังเขป ดังนี้

ตำนานนางเลือดขาว ตำนานนางเลือดขาวเป็นตำนานท้องถิ่นที่แพร่หลายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดอื่น ๆ ในภาคใต้ปรากฏทั้งในรูปลายลักษณ์และมุขปาฐะ “อาจถือได้ว่าเป็นนิทานหรือตำนานที่มีความสำคัญและน่าสนใจที่สุดในภาคใต้ของประเทศไทยหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นนิทานเรื่องเอกประจำแหลมมลายูตอนเหนือ มีท้องที่อาณาเขตอันเกี่ยวกับเรื่องราวในนิทานอย่างกว้างขวาง” (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. 2525 : 219) (ดูรายละเอียดในตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ของพิทยา บุขรรัตน์. 2539 และ การศึกษา “เพดานางเลือดขาว” ฉบับวัดเขียนบางแก้วอำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ของชัยวุฒิ พิชะกุล 2538) ตำนานนางเลือดขาวกับตำนานโนรามีความเกี่ยวข้องความสัมพันธ์กันอยู่ คณะโนรา คนทรงครูหมอโนรา และชาวบ้านส่วนหนึ่งเชื่อว่านางเลือดขาวเป็นคนคนเดียวกับนางศรีมัลลหาหรือนางนวลทองลำลีแต่เป็นคนละภาค (กับ) กัน และเชื่อว่าเป็นครูโนราองค์หนึ่งด้วย ในการรำโนราโรงครูใหญ่วัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง จะมีร่างทรงของนางเลือดขาวเช่นเดียวกับครูโนราองค์อื่น ๆ เพียงแต่นางไม่เข้าทรงให้ปรากฏบ่อยนัก (พิทยา บุขรรัตน์. 2535 : 56) นอกจากนี้ชื่อนางเลือดขาวยังปรากฏชื่อตามความเชื่อของชาวบ้านอีกชื่อหนึ่งว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” ด้วยมีวัดที่เชื่อนางเลือดขาว (เจ้าแม่อยู่หัว) เป็นผู้สร้างและเรียกชื่อวัดตามชื่อของนาง คือวัดเจ้าแม่อยู่หัว (ชะแม) ตำบลดีหลวง วัดท่ากระ หรือวัดเจ้าแม่อยู่หัว ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา วัดเจ้าแม่อยู่หัว ตำบลแม่อยู่หัว อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช (พิทยา บุขรรัตน์. 2537 : 58) โดยเฉพาะวัดท่ากระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ มีพระพุทธรูป “เจ้าแม่อยู่หัว” ซึ่งเป็นพระพุทธรูปทองคำ ปางสมาธิ ขนาดหน้าตักกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร สูงประมาณ 2.5 เซนติเมตร เก็บไว้ในผอบ ประดิษฐานอยู่ในมณฑปวัดท่ากระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา เจ้าแม่อยู่หัวหรือตำนานเจ้าแม่

อยู่หัวจึงเป็นตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับตำนานโนราอีกตำนานหนึ่ง ชาวบ้านท่ากระและตำบลใกล้เคียง เรียกว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” และ “เชื่อว่าเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่มือง มีความเกี่ยวข้องกับตำนานโนราจึงเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูวัดท่ากระ หรือ “งานพิธีสมโภชและสงฆ์เจ้าแม่อยู่หัว” หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “งานตายาย่าน” ซึ่งจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีในวันแรม 1 ค่ำ เดือน 6” (พิทยา บุษรรัตน์. 2539 : 58) นอกจากนี้ยังมีตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับตำนานโนราอีกหลายตำนาน ตำนานหนึ่ง คือ “ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์” เพราะความในตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ได้กล่าวถึงบุคคลทั้งสองว่าเป็นผู้อุปการะนางนวลทองสำลี หรือ เจ้าแม่อยู่หัวในขณะที่พลัดพราก หรือถูกขับไล่ออกจากบ้านเมือง และเป็นตำนานเดียวกับเจ้าแม่อยู่หัววัดท่ากระ ตำบลคลองรี อำเภอสังขละ จังหวัดสงขลา (วิชัย อินทวงศ์. 2524 : 3 – 6) และตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกันตำนานโนราที่จะนำมากล่าวอีกตำนานคือ “ตำนานทวดสำลี” ทวดสำลี หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” หรือ “ทวดหมลิ” หมายถึง พระพุทธรูปสำริดทรงเครื่องปางอุ้มบาตรศิลปะสมัยอยุธยา มีความสูงประมาณ 1.5 เมตร ในวัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสังขละ จังหวัดสงขลา (พระพุทธรูปที่เรียกว่า “ทวดสำลี” หรือ “แม่ทวด” ยังมีที่วัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง อีก 1 องค์ เป็นพระพุทธรูปสำริดปางอุ้มบาตร ศิลปะสมัยอยุธยา ประดิษฐานบนกุฏิเจ้าอาวาส มีตำนานเล่าว่าสร้างขึ้นเพื่อฉลองแทนองค์ “สมเด็จพระเจ้าแม่อยู่หัวเมือง” บางตำนานว่าหมายถึงนางเลียดขาวหรือแม่ศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลี (พิทยา บุษรรัตน์. 2539 : 63) ด้วยเหตุดังกล่าว คณะโนรา คนทรงครูหมอโนรา ชาวบ้านตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ที่เชื่อนางเลียดขาว (เจ้าแม่อยู่หัว) เป็นคนคนเดียวกับแม่ศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลี และเชื่อนางเป็นผู้สร้างพระมหาธาตุและวัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ก็จะร่วมกันจัดประเพณีแห่ผ้าห่มพระมหาธาตุวัดเขียนบางแก้วในวันเพ็ญเดือน 3 เป็นประจำทุกปี แม้ในตำนานโนราก็กล่าวว่านางศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลีก็เป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากเจ้าผู้ครองเมืองพัทลุง เช่นเดียวกัน ส่วนตำนานทวดสำลี ในวัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสังขละ จังหวัดสงขลา ที่ว่าเกี่ยวข้องกับตำนานโนรา ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ และพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัวในวัดท่ากระ ตำบลคลองรี อำเภอสังขละ จังหวัดสงขลา นั้น สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542 : 1766) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

เจ้าแม่อยู่หัว หรือเจ้าหญิงนวลทองสำลี ยังมีประวัติเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปอีกองค์หนึ่ง ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า “ทวดสำลี” หรือตามสำเนียงท้องถิ่นว่า “ทวดยายหมลิ” (อ่านเสียง ม และ ล ควบก้น) เป็นพระพุทธรูปปางอุ้มบาตรเป็นพระสำริดทรงเครื่องสมัยกรุงศรีอยุธยา เครื่องทรงเหมือนนางกษัตริย์ มีความสูงประมาณ 1.5 เมตร ปัจจุบันอยู่วัดพะโคะ (วัดราชประดิษฐาน) ตำบลชุมพล อำเภอสังขละ จังหวัดสงขลา ใช้สำหรับประทับในเรือพระในประเพณีชักพระเป็นประจำ ตามตำนานว่าเมื่อเจ้าแม่อยู่หัวหรือเจ้าหญิงนวลทองสำลีได้พักอาศัยอยู่กับตายายพราหมณ์จันทร์ที่บริเวณนาแพรจันทร์นั้นนางมีความรู้ความชำนาญในการปั่นฝ้ายและทอผ้า ได้ใช้เวลาแนะนำสั่งสอนชาวบ้านนางจึงเป็นที่รักใคร่ของคนทั่วไปทั่ว

บริเวณเขาพัทธะสิงห์ (เขาพะโคะ) เมื่อนางต้องจากไปชาวบ้านที่ศรัทธาได้ร่วมกันสละทุนทรัพย์สร้างรูปเจ้าหญิงนวลทองสำลีขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์พระพุทธรูปองค์นี้จึงมีวงพระพักตร์และเครื่องทรงเหมือนนางกษัตริย์และมีชื่อว่า “ทวดสำลี”

ส่วนข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนรานั้น อาจจะนำมากล่าวโดยสรุปได้ดังนี้ เทวสาร (2528 : 5 – 29) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของโนราไว้ในหนังสือ เทพสาร บรรพ 2 เห็นว่า โนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ในศาสนาพราหมณ์ เมื่อพราหมณ์เข้าสู่ป่าได้จึงได้นำการเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วย โนราคงจะเจริญและพัฒนาขึ้นที่เมืองพัทลุงบางแก้ว (อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง) และเชื่อมโยงพัฒนาการอยู่ทั้งสองฝั่งของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เช่นเดียวกับ เขียวมย สุรกิจบรรหาร และภิญโญ จิตต์ธรรม (2508 : 19 – 31) ก็กล่าวถึงตำนานโนราว่าเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุงบางแก้ว จนกระทั่งนางนวลทองสำลีถูกลงโทษด้วยการลอยแพ จนเมื่อเจ้าชายน้อยได้กลับสู่บ้านเมือง (พัทลุง) และได้รับการแต่งตั้งจากพระอัยกา คือ พระยาสาขฟ้าผาด หรือท้าวโกสินทร์ให้เป็น “ขุนศรีศรัทธา” ถือเป็นครุต้นของโนรามานบัดนี้ ส่วน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542 : 3873) ก็เห็นว่า “ชาตรี” ของภาคใต้ได้มีการพัฒนาศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนัก และของท้าวพระยามหากษัตริย์ ในภาคใต้มาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างน้อยและโดยเฉพาะชื่อสถานที่ต่างๆ ที่เอ่ยไว้นั้นบ่งบอกว่า จุดที่ก่อให้เกิดการพัฒนาเป็นศิลปะชั้นสูงอยู่ที่บริเวณเมืองพัทลุงโบราณ ได้แก่ บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ทั้งฝั่งตะวันตก (อยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออก (เมืองพัทลุงโบราณ คือ เขตอำเภอสติงพระ อำเภอระโนด และอำเภอกระแสดินธุ์ จังหวัดสงขลา) ในทำนองเดียวกัน อุดม หนูทอง (2536 : 24 – 25) ได้เสนอข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับที่มาของโนราว่ามีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรกเห็นว่าโนราเกิดขึ้นทางภาคใต้แล้วแพร่เข้าสู่ภาคกลาง เป็นต้นแบบของละครไทย กลุ่มที่สองเห็นว่าโนราสืบทอดมาจากทางภาคกลาง (ประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยพบว่าในตำนานละครอิเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 4 – 10) ที่ทรงอธิบาย “ว่าด้วยละครนอก” ว่า “เดิมนั้นพระเทพสิงหนตรของนางศรีคงคา หัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรีศรัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงหนร ได้พาแบบแผนละครลงไปแล้วขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครสืบมา พวกละครโนราห์ชาตริยังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงหนร และขุนศรีศรัทธาในคำไหว้ครุมาจนทุกวันนี้” แนวคิดดังกล่าวนี้ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532 : 159 – 174) ก็เห็นว่าเดิมโนราเรียกว่า “ชาตรี” มาก่อน และไม่เชื่อว่ารับมาจากอินเดีย หากแต่น่าจะมีการพัฒนาประสมประสานการเล่นจากหลายแหล่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากกลุ่มเพชรบุรี – ศรีอยุธยา และให้น้ำหนักกับตำนานโนราชาตรีที่ว่า ขุนศรีศรัทธาซึ่งเป็นตัวละครของพระเทพสิงหนร ได้พาละครจากอยุธยาไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก จนเป็นแบบแผนของโนราชาตรีสืบมา นอกจากนี้ โสมรศมิ จันทรประภา (2512 : 133) ก็มีความเห็นในทำนองเดียวกันว่า “ความจริงโนร่าเป็นแบบแผนของกรุงศรีอยุธยาแท้ ๆ เป็นแต่เสียงร้องเพี้ยนไปอย่างเสียงคนปักยี่ได้เท่านั้น ในสมัยต่อ

มาการละครแบบกรูศรีอยุธยาได้ก้าวหน้าเปลี่ยนแปลงไปมาก แต่ทางปักษ์ใต้คงแสดงตามแบบเดิมอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้ ดังนั้นถ้าเราใคร่จะดูละครอันเป็นแบบกรูศรีอยุธยาในสมัยต้น ๆ อย่างแท้จริงก็ต้องดูโนห์รา” อย่างไรก็ตามอุดม หนูทอง ได้ให้ความเห็นต่อไปว่า แต่จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าเรื่องราวเกี่ยวกับโนรา ไม่ว่าจะเป็นตำนานโนรา ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา บทกลอนเก่า ๆ ของโนราโดยเฉพาะบทกาศครู ตลอดจนการยอมรับนับถือครูหมอตายายโนรา ล้วนแต่รู้เรื่องและปฏิบัติอย่างแพร่หลายมากในบริเวณจังหวัด พัทลุง สงขลา นครศรี-ธรรมราช ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา ส่วนจังหวัดที่อยู่ห่างทะเลสาบออกไป ผู้คนจะรู้เรื่องและปฏิบัติเจือจางกันลงไป เช่น แถวจังหวัดชุมพร พวกโนราจะเล่าเรื่องโนราได้กระตือรือร้นมาก และมักอ้างที่มาว่ามาจากพัทลุง การจับเอากลอนจากบทโนห์ราชนิดนี้หน้อยมาประสมปะติดปะต่อกันจนเลอะเลือนพบได้ทั่วไป เช่นเดียวกับที่พบในบทไหว้ครูของละครชาตรีแถวเพชรบุรี จันทบุรี และตราด ซึ่งหากนำบทกลอนไหว้ครูเหล่านั้นไปเปรียบเทียบกับกลอนโนราแถวพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราชแล้ว จะบอกได้ว่ากลอนที่กระตือรือร้นเหล่านั้นนั้นเก็บตกมาจากบทใดบ้าง ทำให้คิดได้ว่าโนราเกิดและรุ่งเรืองอยู่บริเวณรอบทะเลสาบสงขลามาก่อนแล้วแพร่กระจายสู่รอบนอก ตรงศูนย์กลางจึงเข้มข้นมาก และห่างจากศูนย์กลางจะเจือจางลงไป

กรณีการเรียกชื่อการรำโนราว่า “ชาตรี” และคำว่า “ละครชาตรี” นั้นมีที่มาอย่างไร อาศัยความในตำนานโนรา บทกาศครูโนรา บทร้องกลอนโนรา (บทบาลีหน้าศาล) ต่างเรียกโนราว่า “ชาตรี” ตัวอย่างเช่น “ก่อเกื้อกำเนิด คราเกิดชาตรี ปางหลังยังมีเมื่อครั้งตั้งดิน” หรือ “นับตั้งแต่นั้นมาเรียกว่าชาตรี ประวัตว่ามีเท่านี้แหละหนา” หรือ “จะขึ้นชื่อต่อตั้ง ครั้งเมื่อเกิดชาตรี ในทวีปชมพู ตรีสรู้ถ้วนถี่” ความข้อนี้สอดคล้องกับที่ สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์ (2542 : 3871) ได้อธิบายเอาไว้ว่า อาศัยหลักฐานจากตำนาน จากวรรณกรรมท้องถิ่น แม้แต่ในวรรณคดีของภาคกลางเช่นบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ในรัชกาลที่ 2 (ตอนอภิเษกอิเหนาและราชบุตรราชธิดาสีพระนครว่า “ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตลุง ชักกันนุ่งตามถนนแห่งกรวดลาว” (2510 : 1096) เมื่อชาตรีแพร่หลายสู่ภาคกลาง ชาวภาคกลางเห็นว่ามีลักษณะใกล้เคียงละคร จึงเรียกกันว่า “ละครชาตรี” และพบหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรว่ามีการเรียกชาตรีเป็น “มโนห์ราชาตรี” ในวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง “มโนหรานิบาตคำกาพย์” ฉบับวัดมณีมาวาสฯ สงขลา ซึ่งบ่งว่าเขียนเสร็จปี พ.ศ. 2411 ในตอนที่กล่าวถึงการมหรสพในพิธีสมโภชพระสุรนางมโนห์ราว่า “มโนราชาตรี ร้องบทเมรี ชมสวนชวนสมร รำเมื่อกินเหล้า เคล้าคลอชวนนอน ลักยาพาจร เมรีมัวเมา” ซึ่งบ่งชี้ว่าแม้จะเล่นเรื่องอื่น ที่ไม่เกี่ยวกับเรื่องนางมโนห์รา ก็เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “มโนราชาตรี” นอกจากนี้ในเรื่องตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 65) ที่ทรงกล่าวถึงละครชาตรี (แต่ยังมีคำว่า “ชาตรี” ปรากฏอยู่ในโคลงที่ทรงอธิบาย ความว่า

ละครโนห์ราชาตรีที่เล่นในกรุงเทพฯ นี้ เห็นจะแรกมีเมื่อครั้งกรุงธนบุรี ด้วยพระเจ้ากรุงธนบุรีได้เมืองนครศรีธรรมราช กวาดครัวชาวนครเข้ามาเป็นอันมากถึงรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ จึงปรากฏว่า มีละครชาตรีเล่นในงานมหรสพที่ในกรุงเทพฯ ดังกล่าวไว้ในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ทรงแต่งเรื่อง พระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก ฯ ว่า

ชาตรีตลบตบทิ้ง	กลองโทน
รำสับขัดสะเอวโอน	อ่อนแปล้
คนกรับรับขับโยน	เสียงเย็น
ร้องเรื่องรถเสนแก่	ห้องยุ้ยยาโรย ฯ

แต่ละครชาตรีที่เล่นอยู่ในกรุงเทพฯ ทุกวันนี้เป็นเชื้อสายพวกชาวเมืองพัทลุง ซึ่งอพยพเข้ามาในเมื่อรัชกาลที่ 3 อีกคราว 1

ในเรื่องการแพร่กระจายของละครชาตรีหรือละครโนห์ราชาตรีเข้าสู่ภาคกลางและ/หรือกรุงเทพฯ นั้น มนตรี ตราโมท (2540 : 5 – 6) ก็กล่าวว่า การที่ละครชาตรีเข้ามาแพร่หลายอยู่ในกรุงรัตนโกสินทร์นี้มีเค้าว่าเข้ามาจากจังหวัดภาคใต้ ได้ 3 คราว คราวแรกในพ.ศ. 2312 สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จยกกองทัพลงไปปราบปรามจับตัวเจ้านครและพาขึ้นมากองธนบุรีพร้อมด้วยพวกละครชาตรีที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2323 ในการฉลองพระแก้วมรกต โปรดให้ละครของเจ้านครขึ้นมาแสดง ปรากฏว่าได้แสดงประชันกับละครผู้หญิงของหลวงด้วย คราวที่ 3 เมื่อรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2375 และแพร่หลายมาจนทุกวันนี้ มีข้อความในข้อเขียนของมนตรี ตราโมท (2540 : 5 – 6) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสะท้อนสภาพการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ และผลกระทบต่อสภาพ บทบาท และการปรับตัวของละคร (โนรา) ชาตรี ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา พ.ศ. 2375 (รัชกาลที่ 3) – พ.ศ. 2464 (รัชกาลที่ 6 อันช่วงเวลาที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ตำนานละครอิเหนา) ความว่า

เมื่อเจ้าพระยาพระคลัง* (สมเด็จพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ “ดิศ บุนนาค”)

ได้กรีธาทัพลงไปปราบปรามระงับเหตุการณ์ทางหัวเมืองภาคใต้บังเอิญในปีนั้นฝน

* เจ้าพระยาพระคลัง หรือสมเด็จพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ได้เป็นแม่ทัพใหญ่ที่รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ยกกองทัพเรือลงไปอีกทัพ 1 เมื่อวันอาทิตย์ เดือน 4 แรม 2 ค่ำ ปีมะโรง จัตวาศก พ.ศ. 2374 เพื่อลงไปช่วยทัพหลวงที่ยกไปจากกรุงเทพฯ เพื่อปราบเมืองไทรบุรี และหัวเมืองแขกทั้ง 7 ที่เป็นกบฏ แต่เมื่อไปถึงสงขลา ก็ทราบข่าวว่าเจ้าพระยาหนคร (น้อย) เมืองนครศรีธรรมราช และกองทัพเมืองพัทลุง (พระปลัดจ้อย จันทโรจวงศ์) ได้ปราบกบฏไทรบุรีและหัวเมืองแขกทั้ง 7 หัวเมืองราบคาบแล้ว (ชัยวุฒิ พิชะกุล. 2527 : 54)

แล้ง น้ำน้อย ข้าวแพง ราษฎรอดหยาก ขณะที่เจ้าพระเจ้าพระคลังยกทัพกลับกรุง ชาวเมือง นครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง และเมืองสงขลา จึงขออพยพติดตามกองทัพมาด้วย เมื่อเข้ามา ถึงกรุง ข้าวก็แพงอยู่ ข้าวเปลือกราคาถึงเกวียนละ 40 ถึง 50 บาท ข้าวสารถึงละ 1 บาท ถึง 1 บาท 1 เฟื้อง (ถ้าเทียบกับสมัยนี้ก็ยังถูกกว่าราว 25 เท่า) พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้ช่วยชาวนครศรีธรรมราชชาวพัทลุง และชาวสงขลา ที่กองทัพพามาโดยคิด ราคาข้าวและค่าตัวให้แก่บรรดามูลนายและให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามกระบือ (คือ บริเวณถนนหลานหลวง และถนนดำรงรักษ์ในบัดนี้) หักเป็นช่างปูนช่างศิลาไว้ช่วยราชการ เรียกว่า “ไพร่หลวงเกณฑ์บุญ” แต่บรรดาชาวนครศรีธรรมราชชาวพัทลุง และชาวสงขลา เหล่านี้ มีผู้ที่สามารถในการแสดงละครหรืออยู่เป็นอันมาก จึงได้รวบรวมกันตั้งเป็นคณะละคร รับเหมาแสดงในงานต่าง ๆ ต่อมา ก็เป็นที่พอใจของชาวกรุง จนเป็นที่ขึ้นชื่อลือนามละคร คณะชาตรีตำบลสนามกระบือ (เรียกกันเป็นสามัญว่า สนามควาย) และฝึกหัดสืบทอดกันมาจนถึงทุกวันนี้ แต่ในเวลานี้ละครถูกความกดดันจากละครประเภทอื่นและลิเก จนทำให้ ไกลจะเสื่อมสูญไปสิ้นแล้ว แม้ที่แสดงกันอยู่ทั่ว ๆ ไป ก็เพียงไหว้ครูและรำชุดตอนต้นตามแบบละครชาตรีนิดหน่อยพอเข้าเรื่องก็กลายเป็นละครนอกปนลิเกไปหมด (คำบอกเล่าของ ครูพูน เรืองนนท์ (อนุก นาวิกมูล) 2530 : 77) ว่าคนมีเชื้อสายเป็นชาวนครศรีธรรมราชมาแต่บรรพบุรุษ มีความถนัดทั้งการแสดงละครชาตรีกับหนังตะลุง รวมทั้งครูทองใบ เรืองนนท์ บุตรชายมีชื่อปายคณะ “นายพูน เรืองนนท์ อยู่ละแวกหลานหลวง รับแสดงละครชาตรีหนังตะลุง ลิเก พิณพาทย์ไทยมอญ ก็เห็นเค้าของการสืบทอด ละครโนราชาตรี และหนังตะลุงที่ไปจากภาคใต้ (ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา) แต่มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย สภาพแวดล้อมและอิทธิพลของการแสดงอื่น ๆ ในเมืองหลวงได้อย่างชัดเจน - ผู้วิจัย)

ส่วนคำว่า มโนห์รา โนห์รา หรือโนรา น่าจะเป็นชื่อที่เรียกกันในภายหลัง ด้วย “ละครชาตรีนี้ได้แพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทย แต่สมัยโบราณเห็นจะนิยมแสดงแต่เรื่องมโนห์รา (พระสุธน) กันเป็นพื้น ชาวปักษ์ใต้ซึ่งชอบพูดตัดพยางค์หน้าจึงเรียกละครแบบนี้ว่า โนห์รา” (มนตรี ตราโมท 2540 : 5) หรือ “ความนิยมเล่นเรื่องนี้ (บางตอนของนิทานเรื่องพระสุธน) บ่อย ๆ (โดยเฉพาะแสดงในพิธีโกนจุก) สาเหตุเหล่านี้ทำให้ชาวบ้านพากันขนชื่อ “มโนห์รา” จนติดปากแทนคำชาตรี แล้วต่อมา “มโนห์รา” ก็กลายเป็น “โนรา” ตามความนิยมตัดทอนพยางค์ของภาษาถิ่นได้ ในที่สุดคำ “ชาตรี” มีผู้เรียกน้อยลงและสูญหายไป” (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3871)

2.5 ประวัติความเป็นมาหรือจุดกำเนิดของโนรา ตามความในตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรารวมทั้งข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นเห็นว่าโนราน่าจะเกิดขึ้นครั้งแรกที่เมืองพัทลุง แล้วค่อยแพร่กระจายออกไปรอบนอกดังคำกลอนในตำนานโนราที่กล่าวว่า

“ ก่อเกิดกำเนิด	คราเกิดชาติ
ปางหลังยังมี	เมื่อครั้งตั้งดิน
บิดาของเจ้า	ชื่อท้าวโกสินทร์
มารดาอุพิน	ชื่ออินทรภณีย์
ครองเมืองพัทลุง	เป็นภูฐานี
บุตรชายท่านมี	ชื่อศรีสิงห์

จากความในตำนานโนราข้อนี้ กล่าวว่าชาติ หรือโนรา เกิดขึ้นครั้งแรกพร้อมกับการตั้งแผ่นดินหรือลงหลักปักฐานเมืองพัทลุง ซึ่งนักวิชาการส่วนใหญ่ลงความเห็นว่า เมืองพัทลุงตั้งครั้งแรกที่บางแก้ว (อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง) ใกล้บริเวณวัดเขียนบางแก้วที่เรียกว่า “โคกเมือง” ดังที่ ศรีสักร วัลลิโภดม (2527 : 23 – 29) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

หลักฐานเกี่ยวกับชุมชนโบราณที่พบรอบ ๆ ทะเลสาบสงขลานอกเขตแผ่นดินบงออกไปที่สำคัญได้แก่ บริเวณวัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุงมีทั้งโบราณสถานที่เป็นวัดและเนินดินเป็นชุมชนที่เรียกว่า โคกเมือง โบราณวัตถุที่พบมีพระพุทธรูปหินทรายแดงขนาดใหญ่หน่อย มีพระเจดีย์ทรงกลมขนาดใหญ่ และพบเศษเครื่องปั้นดินเผาจีนในสมัยราชวงศ์หยวนและหมิงเป็นจำนวนมาก รวมทั้งของชาติอื่น ๆ และภายในท้องถิ่นด้วยโบราณวัตถุเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นของตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 ลงมา ชุมชนโบราณที่วัดเขียนบางแก้วนี้เป็นที่รู้จักกันดีว่าคือเมืองพัทลุงเก่า ---

นอกจากนี้มนูญ ทรงกัลยาณวัตร (2531 : 70) ได้เสนอความเห็นถึงความเป็นมาของโคกเมืองบางแก้วสรุปได้ว่า บริเวณโคกเมืองบางแก้วเป็นแหล่งชุมชนใหญ่ที่มีการอยู่อาศัยติดต่อกันมาบนโลกเมืองและบริเวณโดยรอบพบเครื่องถ้วยเศษถ้วยจีน ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ้อง หมิง เจิ้ง เครื่องถ้วยสุโขทัย เครื่องถ้วยญวน และเศษเครื่องปั้นดินเผาแบบเนื้อดินไม่เคลือบปะปนกันอยู่ (ราวพุทธศตวรรษที่ 17 – 22) รวมทั้งหลักฐานโบราณคดีอื่น ๆ ดังนั้นนักโบราณคดีกลุ่มหนึ่งจึงสันนิษฐานว่าชุมชนหรือเมืองพัทลุงที่โคกเมืองบางแก้ว เป็นแหล่งชุมชนที่มีการอยู่อาศัยต่อเนื่องขึ้นไปถึงพุทธศตวรรษที่ 17 ส่วนยงยุทธ ชูแว่น (2529 : 22) เสนอความเห็นว่ามีเมืองพัทลุงที่โคกเมืองบางแก้วมีอายุตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 - 14 หรือพุทธศตวรรษที่ 18 – 19 โดยเริ่มมีบทบาทในฐานะที่เป็นเมืองท่าค้าขายกับต่างประเทศแทนเมืองสทิงพระซึ่งเริ่มหมดความสำคัญลงไป ดังนั้นหากนำเอาตำนานโนราเชื่อม

โยงกับการเกิดขึ้นของเมืองพัทลุง ก็อาจกล่าวได้ว่าพัฒนาการของโนรามิมาตั้งแต่สมัยศรีวิชัย หรือ สมัยอยุธยา เป็นอย่างต่ำ ก็คงอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17–19 ดังกล่าวแล้ว

ส่วนศิลปะการละเล่นโนราจะเกิดขึ้นเองภายในท้องถิ่นหรือในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา หรือได้รับอิทธิพลมาจากภายนอกแล้วค่อยพัฒนาการเจริญขึ้นเป็นศิลปะชั้นสูงของชุมชนต่าง ๆ ในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาหรือไม่นั้น ความในบทรื่องกลอนที่เรียกว่าบทบาลีหน้าศาล กล่าวถึงที่มาของโนราตอนหนึ่งว่า

“ชาติเชื้อโนรา	เป็นเถรเมืองคนหนึ่ง
ตั้งพระไตรโลกแล้ว	พระแก้วรำพึง
ยังขัดข้องจึง	สิ่งหนึ่งไม่โลก
ไม่ได้ตั้ง <u>ชาติ</u>	ไว้เป็นที่ประโลมโลก
ระงับดับโศก	สนุกสบาย
มาชุมนุมพร้อมกัน	อรหันต์ทั้งหลาย
เทพเจ้าจัดไว้	อรหันต์ทั้งสององค์
ให้ขึ้นไปทูลจิต	ตามคิดตกลง
อรหันต์ทั้งสององค์	เสด็จตรงขึ้นไปเฝ้า
ขึ้นกราบบาทบาท	พระผู้เป็นเจ้า
รับอาสาท้าว	เหมือนที่กล่าวขึ้นต่ำ
ว่าในไตรโลกนี้	หาไม่มีคนจะรำ
เชิญองค์พระธรรม	ให้เสด็จลงมา
มาช่วยสอนคำกล่าว	ให้ข้าพเจ้าทั้งห้า
ร้องเพลงโอชา	สวัสดีสัตโตะ”

ความข้อนี้สอดคล้องกับตำนานโนราจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน ที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้า คือ เทพสิงห์ที่แบ่งภาคจุติลงมาอยู่ในเกสรดอกบัวที่นางลทองสำลีเสวยเพื่อถือกำเนิดในโลกมนุษย์เป็น ขุนศรีศรัทธา พระผู้เป็นเจ้าในบทบาลีหน้าศาลและเทพสิงห์ในตำนานโนราก็คือ พระศิวมหาเทพ หรือพระอิศวรผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำรำและการบันเทิงทั้งปวง อันเป็นคติความเชื่อใน ศาสนาพราหมณ์สอดคล้องกับข้อวินิจฉัยในเรื่องความเป็นมาของโนราของเทวสาร (2508 : 5 – 29) ที่ได้กล่าวถึงความเป็นมาของโนราว่า โนราเป็นการรำรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ในศาสนาพราหมณ์ เมื่อพราหมณ์เข้าสู่ภาคใต้ จึงนำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วย ส่วน ศาสนาพราหมณ์จะเผยแพร่เข้ามายังเมืองพัทลุงและดินแดนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาเมื่อใดนั้น เราสามารถพิจารณาได้จากหลักฐานโบราณคดีในดินแดนแถบนี้ที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันดังที่ ประทุม ชุ่มเพ็งพันธ์ (2531 : 47 – 48) กล่าวถึงดินแดนปริมณฑลโดยรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาที่มีอายุระหว่าง

พุทธศตวรรษที่ 12-18 สรุปได้ว่าเป็นเมืองที่เจริญควบคู่กับเมืองตามพริ้งหรือเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งได้พบโบราณศิลปวัตถุและศาสนสถานของศาสนาพราหมณ์จำนวนมากแถบคาบสมุทรมหานคร อาทิ พระนารายณ์ พระพิฆเนศ ศิวลึงค์ ฐานศิวลึงค์ และเทวรูปอื่น ๆ ในศาสนาพราหมณ์ซึ่งโดยมากสลักขึ้นจากศิลา มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 – 14 ศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาเจริญแพร่หลายบนคาบสมุทรมหานครมี 2 นิกาย คือ ไชยณพินิกาย อันนับถือพระนารายณ์เป็นใหญ่ และ ไศวนิกาย อันนับถือองค์พระศิวะเป็นใหญ่ ศาสนาพราหมณ์นี้คงมีอยู่สืบมาจนถึงสมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์และเป็นกลุ่มพราหมณ์ที่มีบทบาทสำคัญสืบเชื้อสายมาถึงปัจจุบัน ในหนังสือตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราชได้กล่าวว่าพราหมณ์เมืองพัทลุงเป็นพราหมณ์พวกโครดาจารย์ซึ่งมีต้นสกุลสืบมาแต่เมืองพราณสีอันเป็นจังหวัดเดียวกับเมืองรามนครนั่นเอง นอกจากนี้วีเชียร ณ นคร (2523 : 94 – 95) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของมโนห์ราหรือโนราสรุปได้ว่าคงมีการร่ายรำกันในราชสำนักของกษัตริย์ทางภาคใต้มาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล และคงเป็นอาชกรรมของอินเดียภาคใต้ที่เข้ามาทางแหลมมลายู และภาคใต้ของไทยก่อนภาคอื่น ๆ จะเห็นว่า “มะโย่ง” ของ มลายูนั้นมีลักษณะการแสดงคล้ายโนรา ต่างกันเพียงภาษาและทำนองเพลงเท่านั้นและได้นำเอาข้อคิดเห็นของ ธนิต อยู่โพธิ์มากล่าวไว้ว่าท่ารำแม่บทของโนห์รา ชาตรี คล้ายกับ “ท่ากรรมะ” ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ และคล้ายกันมากกับท่ารำในแผ่นศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธ และละคอนชาตรียังคล้ายคลึงกับละคอนประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นอยู่ตามแคว้นเบงกอลสมัยโบราณ ที่เรียกว่า “ชาตรา” หมายถึง ละคอนเร่เล่นเรื่องกิตโควินท์ ประกอบทั้งละคอนชาตรีที่เล่นกันทางปักษ์ใต้แต่โบราณก็เป็นแบบละคอนเร่เช่นกัน ทั้งคำว่า “ชาตรี” ยังไม่ทราบแน่ชัดว่าแปลว่าอะไร แต่ตัวละคอนเร่ใน “ชาตรา” ที่เล่นเรื่องกิตโควินท์และละคอนชาตรีเล่นเรื่องพระสุธนนางมโนห์รานั้น ต่างมีตัวละคอนสำคัญอยู่สามตัวเช่นกัน จึงมีผู้สันนิษฐานว่าคำว่า “ชาตรี” อาจกลายมาจาก “ชาตรา” ก็ได้ความข้อนี้สอดคล้องกับข้อเสนอของผาสุข อินทรารูธ (2529 : 89 – 105) ที่สรุปว่าละครโนห์ราชาตรีได้ต้นแบบมาจากละครรำภาคใต้ของอินเดียได้ โดยเข้ามาทางคาบสมุทรมหานคร (ภาคใต้) ของประเทศไทยราวพุทธศตวรรษที่ 13 – 16 ซึ่งเป็นช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยเจริญรุ่งเรือง แต่นิยมเล่นเรื่องราวทางพุทธศาสนานิกายมหายานคือ เรื่องพระสุธน – นางมโนห์รา แทนเรื่องมหากาพย์รามายณะและมหาภารตะของอินเดีย โดยรับอิทธิพลมาจากนาลันทา (อินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ส่วนชื่อชาตรินั้นน่าจะมาจากลักษณะละครที่ร่อนเร่ไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ชาวอินเดียที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนคาบสมุทรมหานครของประเทศไทย (ภาคใต้ของไทย) ซึ่งมีทั้งชาวอินเดียจากแคว้นเบงกอล ก็คงเรียกรูปแบบละครเร่ร่อนนี้ว่า ชาตรา ชาตรี (ภาษาสันสกฤต) ซึ่งสำเนียงเบงกอลก็เรียกว่า ชาตรา ชาตรี ดังกล่าวแล้ว

ประการต่อมาคือพัฒนาการของโนราในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ความข้อนี้หากพิจารณาตามตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราที่กล่าวว่าการศึกษาโนราเกิดขึ้นในราชสำนักของพระยาสาขฟ้าฟาดหรือท้าวโกสินทร์กับนางอินทรภรณ์ หรือนางอินทราณี หรือนางศรีมาลา ที่ความในตำนานโนราถือว่าเป็นผู้ครองเมืองพัทลุง (บางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัด

พัทลุง) ดังได้กล่าวแล้วว่าพัฒนาการของโนราที่เมืองพัทลุงบางแก้วคงอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17 – 19 ซึ่งจากหลักฐานทางโบราณคดีและหลักฐานอื่น ๆ ยืนยันได้ว่าชุมชนโคกเมืองบางแก้วไม่ได้เป็นชุมชนแรกเมืองพัทลุง เพราะยังมีชุมชนอื่น ๆ ที่ก่อตัวขึ้นมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาจนถึงสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ ไม่ว่าจะเป็นชุมชนบริเวณเขาชัยสน (อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง) ชุมชนบริเวณเขาชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ชุมชนบริเวณเขาควหาสวรรค์ (อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ชุมชนบริเวณบ้านพระเกิด (อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง) (ปรีชา กาญจนาคม และมนูญ ทรงกัลยาณวัตร. 2531 : 56 – 64) ตามเพลานางเลือดขาวระบุว่าบ้านพระเกิดเป็นที่อยู่ของตาสามโมยายเพชรสองฟัวเมียเป็นหมอสดำ ทำหน้าที่จับช้างปามาฝึกหัดใช้งานและส่งส่วยให้เจ้าพระยากรุงสทิงพารามสีทุกปี (ชัยวุฒิ พิชะกุล. 2538 : 85) เพราะฉะนั้นพัฒนาการของโนราอาจจะเริ่มต้นหรือก่อตัวขึ้นมาก่อนหน้าที่จะเกิดเมืองพัทลุงที่บางแก้วแล้วก็ได้ ณ ที่ใดที่หนึ่งในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา แต่อาจจะเป็นกลุ่มเล็ก ๆ หรือมีจุดประสงค์เพียงเพื่อการประกอบพิธีกรรมตามบทบาทหน้าที่ของนาฏกรรมด้านนี้ในตอนแรก ๆ ดังจะได้กล่าวต่อไป

ประเด็นต่อไปที่จะต้องพิจารณาก็คือการเข้ามาของอารยธรรมอินเดียหรือการเผยแพร่ของศาสนาพราหมณ์ในดินแดนคาบสมุทรของประเทศไทย หรือชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ซึ่งได้กล่าวไปบ้างแล้วในเรื่องที่มาและกำเนิดของโนรา หลักฐานทางโบราณคดีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาทั้งนิกายหินยานและมหายาน แต่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 – 15 นิกายมหายานต้นตระกูลวัชรยานแพร่หลายในบริเวณคาบสมุทร ดังที่ ผาสุข อินทราวุธ (2535 : 125) ได้กล่าวสรุปไว้ตอนหนึ่งว่า

ชุมชนโบราณบนคาบสมุทรสทิงพระน่าจะเริ่มปรากฏบทบาทมาตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 ในฐานะเมืองท่าหรือศูนย์กลางสำคัญสำหรับพ่อค้าชาวฮินดู (ดังได้พบประติมากรรมรูปพระคเณศ) และชาวจีน (ดังได้พบประติมากรรมรูปโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรราชวงศ์ถัง) แต่บทบาทที่เด่นชัดดูเหมือนจะเป็นช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 - 15 คือเป็นศูนย์กลางการติดต่อกับชุมชนร่วมสมัยในชาวภาคกลาง ดังได้พบประติมากรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์ (ศิวะมหาเทพและอค์ศตยะ) และพุทธศาสนามหายานต้นตระกูล (โพธิสัตว์อวโลกิเตศวร) ที่มีรูปแบบร่วมกับศิลปะชาวภาคกลาง และยังเป็นศูนย์กลางสำคัญในการส่งออกภาชนะดินเผาประเภทหม้อกุ่มที่ผลิตจากแหล่งโบราณคดีปะโอไปขายยังเกาะสุมาตรา ชวา และไปถึงฟิลิปปินส์อีกด้วย

นอกจากนี้หลักฐานจากจารึก (จารึกของพระเจ้าเทวปาละ ใน พ.ศ. 1403 กล่าวถึงพระเจ้าपालปุตระกษัตริย์ไศเลนทร์ของสุมาตราว่ามาสร้างวัดไว้ที่นาลันทา สำหรับพวกจาริกแสวงบุญจากคาบสมุทรมาเลย์) บ่งชี้ว่าชุมชนโบราณคาบสมุทรมาเลย์ได้มีการติดต่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับชุมชน

โบราณในประเทศอินเดีย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือแถบแคว้นเบงกอลในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 และในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 ก็มีความสัมพันธ์อย่างแน่นแฟ้นกับอินเดียภาคใต้ (ผาสุข อินทราวุธ. 2535 : 122) หากข้อคิดเห็นของนักวิชาการที่ว่าโนราหรือชาตรีเป็นอารยธรรมของอินเดียภาคใต้ที่เข้ามาทางมลายูและภาคใต้ของไทยหรือละคอนชาตรีคล้ายคลึงกับละคอนประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นอยู่ตามแคว้นเบงกอลสมัยโบราณหรือละครโนห์ราชาตรีได้ต้นแบบมาจากละครรำถากลิของอินเดียได้โดยรับอิทธิพลมาจากนาลันทา (อินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือแถบแคว้นเบงกอล) ที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นเป็นไปได้แล้ว ก็กล่าวได้ว่าพัฒนาการในช่วงต้นของโนรานั้นจะเริ่มขึ้นที่คาบสมุทรสหิงพระหรือชุมชนโบราณในคาบสมุทรสหิงพระแม้ความในตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่น ตำนานนางเลียดชาวที่มาสร้างวัดไว้ในคาบสมุทรสหิงพระ ตำนานดาวยพราหมณ์จันทร์ที่เป็นผู้ชุบเลี้ยงเจ้าแม่อยู่หัวหรือนางนวลทองสำลีที่พริศพรากจากบ้านเมืองมาก็มาอยู่ในชุมชนโบราณในคาบสมุทรสหิงพระ ตำนานเจ้าแม่อยู่หัวแห่งวัดท่ากระด้างบดคลองรี อำเภอสหิงพระ จังหวัดสงขลา ก็กล่าวถึงดาวยพราหมณ์ว่าเป็นผู้ชุบเลี้ยงนางเช่นกัน ตำนานโนราที่กล่าวถึงนางนวลทองสำลีและ/หรือเทพสิงหที่ถูกกลอยแพก็ขึ้นฝั่งที่เกาะกะชังอันเป็นส่วนหนึ่งของดินแดนในคาบสมุทรสหิงพระ ตำนานทวดสำลี วัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสหิงพระ จังหวัดสงขลา ก็เป็นไปในทำนองเดียวกับตำนานโนรา ตำนานดาวยพราหมณ์จันทร์ และตำนานเจ้าแม่อยู่หัว เมื่อทุกคนได้กลับบ้านเมืองแล้วก็จะมีการสร้างพระพุทธรูปไว้แทนตัวหรือมีการจัดพิธีกรรมโนราโรงครูเพื่อเซ่นไหว้หรือแก้บน เช่น โнораโรงครูวัดท่ากระด้างบดคลองรี อำเภอสหิงพระ จังหวัดสงขลา และเมื่อกลับถึงบ้านเมืองของตนก็ได้รับการอภัยโทษ ได้รับการยกย่อง การรำนโรรากลายเป็นที่ยอมรับ ถึงกับยกเครื่องทรงกษัตริย์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวของโนราหรือประทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนศรีศรัทธา” ความข้อนี้เรื่องราวที่ปรากฏในตำนานโนราก็มีส่วนรองรับอยู่เพียงแต่ “ตำนานมีเรื่องราวผิดแผกไปจากความจริงนั้น เป็นเพราะเหตุหลายประการ เช่นการเพิ่มเติมเสริมแต่งให้เหมาะสมกับศรัทธาความเชื่อของคนตามกาลสมัย การพยายามอธิบายหรือเล่าเรื่องใหม่” (นิธิ เอียวศรีวงศ์และอาคม พิลิยะ. 2524 : 65) กรณีการถูกเนรเทศออกจากบ้านเมือง ของนางนวลทองสำลี เทพสิงห และข้าราชการบริวาร โดยการลอยแพนั้นเนื้อความในตำนานโนราสำนวนต่าง ๆ ก็ดูสับสน บ้างว่าเพราะ เทพสิงห หรือศรีสิงหณ์มัวแต่สนใจการร่ายรำ บิดามารดาจึงเกิดความอับอาย หรือกรณีนางนวลทองสำลีตั้งครรถ์เพราะไปเสวยเกสรดอกบัวที่เทพบุตรจุติลงมาเข้าครรภ์นาง หรือเป็นเพราะการลักลอบได้เสียกันระหว่างพี่น้องแต่ตามจารีตประเพณีโบราณในการรักษาอำนาจวงศ์ตระกูลนั้น “การแต่งงานระหว่างพี่น้องเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดศูนย์กลางอำนาจขึ้น จากต้นกำเนิดที่ว่าผู้ปกครองหรือผู้นำท้องถิ่นใกล้ชิดเคียงกัน เป็นเชื้อสายเดียวกัน” (ดวงเดือน บุนยวง และโอทอง คำอินชู. 2540 : 40) การแต่งงานระหว่างลูกหลาน หรือแม้แต่พี่น้องพ่อแม่เดียวกัน เป็นสิ่งสนับสนุนอำนาจ ให้เป็นระบบรวมศูนย์สมบูรณ์ยิ่งขึ้นหากได้พิจารณาเนื้อความในตำนานโนราในบทกาศครู (บทขานเอ) ตอนหนึ่งว่า

“ ลมว่าวคาหระ	พัดได้ด้วยลมหลายต้น
ลูกก็ชักใบเล่น	กลางคืนมาเป็นกลางวัน
ไกลหลังไกลฝั่ง	เอากะกะซังเป็นเรือน
เพื่อนบ้านนับปี	นวลทองสำลีนับเดือน”

เนื้อความในตำนานโนราห์นี้จะแตกต่างกับสำนวนอื่น ๆ ที่กล่าวว่าต้องถูกลอยแพทั้งสิ้น ไม่ใช่การเดินทางโดยเรือใบ แต่ก็ได้สะท้อนให้เห็นลักษณะเด่นของตำนานที่ “ดูซึมเอานิทาน นิยาย กติชาวบ้าน และข้อเท็จจริงในประวัติศาสตร์หลายยุคหลายสมัยเข้าไว้ในเรื่องเดียวกัน” (นิธิ เอียวศรีวงศ์ และอาคม พฤษะ. 2524 : 64) ประเด็นที่จะพิจารณาต่อไปคือเนื้อความในตำนานโนราห์ที่ต่างกล่าวถึง “กะกะซัง” ว่านางนวลทองสำลี เทพสิงห์ ได้ไปอาศัยกับยายตา (ตายายพราหมณ์จันทร์) และมีเทพยดามาเฝ้าบรรณศาลาให้เป็นที่อยู่อาศัยมีนางกนิษฐมาราฟ่อนถวาย เนื้อความของตำนานตรงนี้ผู้วิจัยเห็นว่ามิ้นซ์ของการแสดงให้เห็นถึงการก่อตัวหรือจุดเริ่มของการพัฒนาการการรำโนราห์ได้มีการฝึกฝนและแพร่กระจายอย่างจริงจังบนคาบสมุทรสทิงพระหรือการได้รับการถ่ายทอดการรำโนราห์หรือชาตรี จากชาวอินเดียหรือคนในท้องถิ่นที่ได้รับการฝึกฝนถ่ายทอดมาจากเจ้าของอายุธรรมดังกล่าวแล้ว การอ้างเอาเทพยดาหรืออิทธิฤทธิ์ปฎิหาริย์ก็เกินไปเพื่อสร้างความเชื่อความศรัทธาหรือคุณสมบัติพิเศษเพื่อยืนยันหรือสร้างเงื่อนไขให้เกิดความเชื่อมั่นในทฤษฎีเทวสิทธิ์อย่างลึกซึ้งอันเป็นรูปแบบหนึ่งของการบันทึกตำนานหรือเป็นคำตอบที่มนุษย์มีต่อระบบสากลจักรวาลดังความในตำนานตอนหนึ่งว่า

“ พระพายก็พัดกล้า	(ทะ) เล้าพันกำลัง
พัดเข้ากะกะซัง	นั่งเงื่องอยู่ในป่า
ร้อนร่ำไปถึงท้าว	โกสีย์เจ้าท่านลงมา
ซบเป็นบรรณศาลา	นางพระยาอยู่อาศัย
พร้อมสิ้นทั้งโปกหมอน	แท่นที่นอนนางทรมวย
ด้วยบุญพระหน่อไท	อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์”

หรือ

“ เทพเจ้าจำเพาะ	ให้ไปกะกะซัง
นิมิตปิดบัง	นอนนั่งสบาย
ยังมีพวกขี้หนอน	ลงรำฟ่อนถวาย
เทพเจ้าทั้งหลาย	เข้ามาเนืองนอง
เกิดโหม่งฉิ่งทับโตน	เครื่องโยนปีกทอง
เป็นภูเขาทอง	ส่มมปราสาท”

คำว่า “เกาะกะซัง” นี้ผู้รู้ท้องถิ่นต่างสันนิษฐานว่า คือส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ ในทะเลสาบสงขลา ปัจจุบันคือ ตำบลเกาะใหญ่ อำเภอกระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลา ดังเช่น เขียมยง สุรกิจบรรหาร และภิญโญ จิตต์ธรรม (2527 : 27) กล่าวว่าคือ บ้านเกาะกะซังหรือบ้านคลองซัง อยู่ในเกาะใหญ่ทางทิศเหนือ ส่วนสุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529 : 1805) กล่าวว่า เกาะที่กล่าวถึงคือแหลมชันหรือแหลมกะซัง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ในทะเลสาบสงขลา

ตำนานโนราอีกสำนวนส่วนหนึ่งที่ต้องนำมาพิจารณา คือตำนานโนราที่ปรากฏในรูปกลอน 4 แม้จะมีข้อความไม่ครบบริบูรณ์ แต่ก็มีประเด็นที่น่าสนใจที่ว่า

“ คลื่นซัดมิ่งมิตร	ไปติดเกาะสี่ซัง
สาวน้อยร้อยซัง	เคื่องคังบิตร
<u>จับระบำรำร่อน</u>	<u>ที่ดอนเกาะใหญ่</u>
ข้าวโพดสาลี	มากมีถมไป”

คำว่าจับระบำรำร่อน หมายถึงทำรำและเป็นเรื่องราวของการฝึกฝนรำรำนือการออกไปรำรำโนราในที่ต่าง ๆ ส่วนคำว่า “ดอนเกาะใหญ่” นั้นผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่าหมายถึงแผ่นดินบกหรืออาณาเขตอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม (2534 : 17 – 19) กล่าวไว้สรุปได้ว่า ย้อนหลังขึ้นไปถึงกรุงศรีอยุธยาและก่อนหน้านั้น บริเวณนี้ยังไม่เป็นทะเลสาบ แต่มีเกาะใหญ่ (เกาะสทิงพระหรือแผ่นดินบก) ที่เกิดจากเขาได้นำและการทับถมของซากปะการังขวางอยู่ข้างหน้าขนานกับแนวฝั่งทะเลปัจจุบันเป็นบริเวณจังหวัดพัทลุง เกาะใหญ่นี้เริ่มแต่หัวเขาแดงไปจนสุดเขตอำเภอรโนด จังหวัดสงขลา ซึ่งสอดคล้องกับที่ยงยุทธ ชูแว่น (2531 : 122) กล่าวถึงเส้นทางการค้าในทะเลสาบสงขลาตอนหนึ่งว่า

เส้นทางการค้าในทะเลสาบสงขลาที่นับว่ามีความสะดวกมาก เพราะนอกจากมีทางออกสู่อ่าวไทยที่ปากน้ำเมืองสงขลาแล้ว ก็ยังสามารถใช้ทางน้ำตอนเหนือของทะเลสาบได้อีกด้วย ในสมัยอยุธยาเส้นทางตอนเหนือนี้ยังคงกว้างและลึกมากจึงทำให้แผ่นดินทางฝั่งตะวันตกที่เรียกว่าคาบสมุทรสทิงพระในปัจจุบันมีลักษณะเป็นเกาะดังที่ปรากฏอยู่ในแผนที่ของชาวตะวันตก พวกเขาได้บันทึกเรียกชื่อเกาะนี้แตกต่างกันออกไปตามระยะเวลา คือในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เรียกว่า CoeteInficos ตอนต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 เรียกว่า Ile de papir หรือ Ile de ligor ในตอนกลางศตวรรษเรียกว่า Tantalem และในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เรียกว่า Koyai---

ดังนั้นคำว่า “คอนเกาะใหญ่” ที่กล่าวไว้ในตำนานโนราไม่ได้เป็นคำที่กล่าวขึ้นมาลอย ๆ เป็นไปได้หรือไม่ว่าในช่วงพัฒนาการของโนราในระยะแรก ๆ จะเกิดขึ้นในเกาะใหญ่หรือบริเวณที่เรียกว่า คาบสมุทรสทิงพระ เพราะ “การละเล่นโนราเริ่มมาก่อนแล้วช้านาน และสืบต่อรับช่วงกันมาจนถึง พวกราชครูที่เป็นผู้ฝึกสอนเจ้าเทพสิงห์กับนางนวลทองสำลีหรือศรีคงคา” (เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และ ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2508 : 31) หลังจากนั้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 เมืองสทิงพระเริ่มเสื่อมอำนาจลง เนื่องจากเป็นเมืองขนาดเล็กตั้งอยู่ใกล้ทะเลอ่าวไทยมากเกินไป ประกอบกับโจรสลัดมาเลย์จากชวา สุมาตรา ยกกำลังเข้าปล้นสดมภ์หลายเมืองหลายครั้ง จึงทำให้เมืองสทิงพระเสื่อมลงอย่างรวดเร็ว (ชัยวุฒิ พิชะกุล. 2538 : 133) ในขณะเดียวกันทางฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลา ก็เกิดเมืองพัทลุงที่โคกเมืองบางแก้ว เป็นศูนย์กลางทางการเมืองการปกครอง ศูนย์กลางทางศาสนา และศิลปวัฒนธรรมแทนเมืองสทิงพระ อันเป็นช่วงสมัยที่ “โนราเริ่มพัฒนาการมาจากศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหากษัตริย์ในภาคใต้” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2529 : 1804 -1819) นั่นคือศิลปะการละเล่นโนราได้เป็นที่ยอมรับของประชาชนและราชสำนักในหัวเมืองพัทลุงจนพัฒนาเป็นศิลปะชั้นสูงแล้วแพร่กระจายไปยังชุมชนต่าง ๆ ในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา

ปรากฏการณ์เช่นนี้ยังเห็นได้จากคำกาศครูของโนรา ที่ออกชื่อครูต้นหรือราชครูของโนราเป็นชั้น ๆ ถัดกันมา ครูโนราหลายองค์มีชั้นบรรดาศักดีนำหน้าชื่อแตกต่างกันไป เช่น ขุน หลวง หมื่น พระยา เป็นต้น การออกชื่อครูโนราโดยมีบรรดาศักดี ยศ ตำแหน่ง นำหน้า ไม่น่าจะเกิดขึ้นเพียงเพื่อการยกย่องครูของตนหรือการลากเข้าความโดยปราศจากข้อเท็จจริงทั้งหมด แต่จะต้องมีนัยสัมพันธ์กับข้าราชการ หรือผู้ปกครองบ้านเมืองอยู่บ้าง เพียงแต่ตำนานหรือชื่อจำกัดบางประการของการบันทึกบอกเล่าประวัติโนราไม่สามารถบอกเล่าความจริงทั้งหมดได้

นอกจากนี้การออกชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านและโนราเคารพนับถือและชื่อสถานที่ต่าง ๆ ในบริเวณชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ทั้งที่ปรากฏในตำนานโนราบทกาศครู และบทร้องกลอนของโนรา อาจจะเป็นหลักฐานอันหนึ่งที่ทำให้เรามองเห็นพัฒนาการและการแพร่กระจายของโนรา เช่น คอนเกาะใหญ่ เกาะกะรัง บ้านควนแร่ (ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) บ้านวังเนียง (ตำบลคูหาสวรรค์ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) บ้านท่าแค (ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) บ้านโหละพันหงส์ (ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) หลุมพอทอง (ตำบลร่มเมือง อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) หินแบก สะบ้าย้อย สร้อยทองสองแพรก (ตำบลลำสินธุ์ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) เขาพระยากรุงจีน เขาเขาไธสง (อำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง) ทวดคูเซิน พระมวงทอง ทวดละลวย ทวดนารา ทวดสมก ไม้ฟาด (หมู่เกาะและภูเขาในเขตปากแม่น้ำตรัง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง) เป็นต้น สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โนราออกชื่อเช่นไหว้และชื่อสถานที่ต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนอยู่ในเส้นทางไปมาติดต่อค้าขายระหว่างชุมชนภายนอกกับชุมชนภายในและลำคลองบางสายเช่น คลองท่าแค คลองลำสินธุ์ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง คลองบางแก้ว คลองหานโพธิ์ อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ล้วนเป็นเส้นทาง

ข้ามแดนระหว่างฝั่งทะเลตะวันตกหรือมหาสมุทรอินเดียทางจังหวัดตรัง และฝั่งทะเลด้านตะวันออก หรืออ่าวไทยในสมัยโบราณของชุมชนภายนอกที่เข้าติดต่อค้าขายหรือเผยแพร่อารยธรรม เช่น อินเดีย จีน เป็นต้น ตลอดเส้นทางเหล่านั้น ชาวบ้านมักจะพบชิ้นส่วนของเรือ เครื่องปั้นดินเผาของจีน ญวน เครื่องสังคโลก จากสุโขทัย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 18 - 22 (พิทยา บุษรารัตน์. 2539 : 89)

ในเรื่องเส้นทางคมนาคม การติดต่อค้าขายหรือการติดต่อสัมพันธ์กับชุมชนภายนอก เพื่อแสวงหาโภคทรัพย์ หรือเพื่อรับวัฒนธรรมความเจริญและเทคโนโลยีจากภายนอก โดยเฉพาะเส้นทางคมนาคมข้ามแหลมมลายู ซึ่งประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ (2531 : 46 - 47) กล่าวไว้สรุปได้ว่า เดิมเมืองพัทลุงกับเมืองสติงพระเป็นเมืองคู่กันตั้งอยู่คนละฝั่งทะเลสาบสงขลา เมืองสติงพระมีอายุเก่าแก่กว่ามากและเป็นผู้ปกครองดูแลเมืองพัทลุง เมืองสติงพระเดิมมีอาณาเขตครอบคลุมแหลมมลายูถึงฝั่งทะเลตะวันตก คือติดต่อทะเลอันดามันโดยมีเมืองปะเหลียนเป็นท่าเรือประจำฝั่งมหาสมุทรอินเดีย ทำหน้าที่รับส่งสินค้าเพื่อเดินทางเลียบชายฝั่งติดต่อกับเมืองต่าง ๆ ทางตะวันตก เช่น ไทรบุรี ตะนาวศรี สะเทิม เป็นต้น เช่นเดียวกับเมืองตรังซึ่งเป็นเมืองท่าเรือประจำฝั่งตะวันตกของเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง ที่เกิดขึ้นทางฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลาและทำหน้าที่ควบคุมเส้นทางเดินบกข้ามแหลมมลายูอันเป็นเส้นทางติดต่อของเมืองพัทลุง มี 3 ทาง คือ พัทลุง - ตรัง พัทลุง - ปะเหลียน พัทลุง - ไทรบุรี

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าเส้นทางคมนาคมติดต่อระหว่างเมืองสติงพระเมืองพัทลุงทางฝั่งตะวันออกหรือฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลา กับฝั่งทะเลตะวันตกหรือมหาสมุทรอินเดีย สามารถใช้เส้นทางข้ามแหลมมลายูได้หลายเส้นทาง ไม่ว่าจะเป็นเส้นทางพัทลุง - ตรัง พัทลุง - ปะเหลียน หรือพัทลุง - ไทรบุรี เป็นไปได้หรือไม่ว่าเส้นทางข้ามแหลมมลายูหรือคาบสมุทรไทยดังกล่าวแล้วนอกจากจะเป็นเส้นทางติดต่อค้าขาย การมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนภายนอกด้านมหาสมุทรอินเดียแล้วยังเป็นเส้นทางสายที่อารยธรรมจากประเทศอินเดีย - ลังกา รวมทั้งศิลปะการร่ายรำโนรา และ/หรือหนังตะลุงเข้าสู่ชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาด้วย

2.7 สภาพโดยทั่วไปของโนราในภาคใต้และชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา

ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2439) จนถึง พ.ศ. 2453 กล่าวคือเมื่อประมาณ 100 - 150 ปี มาแล้วนั้นสามารถพิจารณาจากหลักฐานที่ตกทอดหรือหลงเหลืออยู่จนถึงปัจจุบัน ดังนี้

2.7.1 การพิจารณาจากหลักฐานเอกสารและคำบอกเล่า หากพิจารณาจากหลักฐานในท้องถิ่นในช่วงระยะเวลาดังกล่าวก็ยังไม่เห็นภาพของโนราเด่นชัดนัก “การแสดงโนราแต่เดิมนั้นเชื่อกันว่าน่าจะเป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมบางอย่างบางประการเท่านั้น แต่ต่อมาได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ จนกระทั่งเป็นการแสดงที่มุ่งในด้านความบันเทิงและระยะแรก ๆ ของการแสดงเพื่อความบันเทิงคงจะใช้แสดงเนื่องในโอกาสงานฉลองในพิธีสมโภชที่สำคัญ ๆ เท่านั้น” (ชวน เพชรแก้ว. 2523 : 54) ส่วนโนราในระยะแรกจะมีรูปแบบการแสดงอย่างไรรู้ หากคำว่าละครชาตรี หรือละคร

โนห์ราชาตรีในระยะแรกคือโนราแล้วอาจกล่าวได้ว่า “ละครชาตรีเป็นละครไทยประเภทเดียวที่เรายังสามารถมองเห็นอิทธิพลจากลีลาการร่ายรำของละครภารตนาฏยัม” (นิยะดา สาริกภูมิ. 2514 : 88) ความข้อนี้สอดคล้องกับข้อเขียนในหนังสือ “แนวสังเขปของโบราณคดีรอบอ่าวบ้านดอน” ของท่านพุทธทาส (2529 : 35) ที่กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

มีสิ่งหนึ่งซึ่ง ดร. ควอริตซ์ เวลส์ (Quaritch Wales) ถือว่าเป็นรอยซากของวัฒนธรรมอินเดียที่ยังเด่นชัดอยู่ทั่วไปในกลุ่มน้ำตาปีนี้ ตลอดลงไปจนกระทั่งเขตนครศรีธรรมราช สิ่งนั้นคือมะโนรา ท่านผู้นี้กล่าวว่า “มโนราบริสุทธ์” คือยังไม่ถูกดัดแปลงจากของเก่าจนเสียรูปนั้น ยังคงหาได้แต่ที่รอบอ่าวบ้านดอน ทำรำของมะโนรายังเป็นแบบเดิม (Primitive type) ซึ่งเมื่อดูแล้วรู้สึกว่าเป็นแบบอินเดียยิ่งกว่าโขนละครซึ่งมีความเป็นอินเดียน้อยเกินไปแล้ว ท่านผู้นี้ได้เขียนถึงเรื่องมะโนรา ที่ผจญได้ดูที่หมู่บ้านสกลีเสียอย่างยืดยาวข้าพเจ้าไม่สามารถจะทราบได้ว่าเป็นมะโนรา “แบบเก่าแท้” เพียงไรที่ทำให้เกิดความสนใจแก่ท่านผู้นี้ แต่ถึงกระนั้นก็ยังเห็นพ้องด้วยว่ามะโนรานี้แหละคือสื่อกลาง (Link) ระหว่างละครโขนของไทยกับละครอินเดียแท้ในประเทศอินเดีย

จึงอาจกล่าวได้ว่าละครภารตะนั้นมีอิทธิพลต่อละครไทยส่วนหนึ่งทั้งท่ารำและลักษณะวิธีการแสดง หากโนราหรือละครโนราชาตรีได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ไม่ว่าจะเป็น “กถากลี” (Kathakali) จากภาคตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดียและหรือละครรำของแคว้นเบงกอลในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียที่เรียกว่า “ชาตระ” (Jatras) หรือ “ยาตรา” หรือ “ชาตรี” และด้วยเหตุที่นาฏศิลป์อินเดียมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู “มีวัตถุประสงค์ของการแสดงเพื่อประโยชน์ทางศาสนาเป็นสำคัญ กล่าวคือเพื่อสรรเสริญบูชาเทพและพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาฮินดู โดยนำเรื่องราวที่เกี่ยวกับเทพมาแสดง” (มาลินี คิลกวนิช. 2543 : 58) ในเมื่อชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในอดีตเคยเป็นชุมชนวัฒนธรรมอินเดีย อย่างน้อยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13-16 คำบอกเล่าที่ว่า “โนราแต่เดิมน่าจะเป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมบางอย่างบางประการเท่านั้น” คำตอบที่เป็นไปได้ในระดับหนึ่งก็คือโนราเกิดขึ้นและเป็นไปได้เพื่อประกอบพิธีกรรมเพื่อสรรเสริญหรือบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์หรือศาสนาฮินดูก่อนที่จะผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านของผู้คนในบริเวณนี้แล้วปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่มาประกอบพิธีกรรมและแสดงให้ความบันเทิงแก่ชาวบ้าน

กล่าวสำหรับรูปแบบการแสดงของโนราหรือละครโนห์ราชาตรีในสมัยแรก ๆ นั้น ตัวละครยังมีไม่มาก มีแต่ตัวละครที่สำคัญคือ ตัวนายโรง หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนาง (ซึ่งใช้ผู้ชายแสดง) และตัวตลกเท่านั้น ดังความในพระนิพนธ์เรื่องตำนานละครอิเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 8) ตอนหนึ่งว่า

ละครโนห์ราชาตรีของไทยเราก็คือที่มีตัวละครแต่นายโรง 1 นางตัว 1 และจำอวด
ตัว 1 อย่างนี้เป็นอย่างน้อยที่สุดที่จะเล่นละครได้สะดวก ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏมาแต่ก่อนว่า
ละครชาตรีชอบเล่นแต่บางเรื่องที่ตัวบทสำคัญเล่นพร้อมกันไม่เกินกว่า 3 ตัว เช่นเรื่องพระร
เสน ตัวนายโรงเป็นพระรเสน ตัวนางเป็นนางเมรี ตัวจำอวดเป็นม้าของพระรเสนหรือมิ
ฉะนั้นก็เล่นเรื่องนางมโนห์รา ตัวนายโรงเป็นพระสุรน ตัวนางเป็นนางมโนห์รา ตัวจำอวด
เป็นพรานบุญ

ความในพระนิพนธ์ดังกล่าวตรงกับคำบอกเล่าของชาวบ้านและโนรารุ่นเก่าที่ว่า “ผู้แสดงโนรา
ในสมัยก่อนมี 3 คน เท่านั้น คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก(พราน) ผู้แสดงก็เป็นชายล้วน
เรื่องที่แสดงก็จะจับเอาตอนใดตอนหนึ่งของวรรณคดี หรือวรรณกรรมท้องถิ่นที่ชาวบ้านก็รับรู้กันแพร่
หลายเช่น พระรเสน พระสุรน - นางมโนห์รา สังข์ทองหรือหอยสังข์ เป็นต้น การแสดงก็มีทั้ง
ทำรำไปตามบท ขับกลอน เจจาแทรกบทตลกโปกฮา ปรับเปลี่ยนเอาตามโอกาสและสถานที่”
(สัมภาษณ์สาโรช นาคะวิโรจน์ 27 สิงหาคม พ.ศ. 2544) ร่องรอยของการแสดงโนราดังกล่าวยัง
ปรากฏอยู่ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูในปัจจุบัน นอกจากจะต้องรำบทอื่น ๆ แล้วจะต้องรำ
“บทสิบสอง” หรือ “จับบทสิบสอง” หรือเรียกว่า “สิบสองบทสิบสองเพลง” ซึ่งเป็นบทที่นำเรื่อง
ราวในวรรณคดีมาแสดงอย่างสั้น ๆ จำนวน 12 เรื่อง ได้แก่ 1) พระสุรน - นางมโนห์รา 2) พระรเสน
3) พระลักษมณ์วงศ์ 4) โคบุตร 5) สังข์ทอง หรือหอยสังข์ 6) ดาราวังศ์ 7) พระอภัยมณี 8) จันท
โครม 9) สีนุราช 10) สังข์ศิลป์ชัย 11) มณีพิชัย 12) ไกรทองหรือนายไกร (พิทยา บุษรัตน์.
2535 : 169 – 171) ตัวอย่างเช่น บทพระสุรน – นางมโนห์รา

“ขอแสดงแจ้งเรื่องในเบื้องบท	ครบกำหนดสิบสองทำนองสาร
กล่าวถึงนางมโนห์ราปรีชาชาญ	พดุมจารย์จะเอาไปเผาไฟ
(เจจา)	

ขึ้นมาราบบาทแม่ฟัว	สงสารตัววิบัติไม่เกล้าจะตัดชัย
ขอปีกหลักหนีแม่ฟัวไป	ถึงเวียงชัยไกรลาศปราสาทนาง”

ส่วนการแสดงโนรา หรือละครโนห์ราชาตรีในช่วงเวลาดังกล่าวจะไม่มีหลักแหล่งเป็นที่เป
นทางเหมือนดังปัจจุบัน และด้วยมีผู้แสดงจำนวนน้อย เครื่องดนตรีก็ไม่มากนัก จะเที่ยวเร่ร่อนหางาน
แสดงไปในที่ต่าง ๆ ซึ่งทำได้สะดวก ซึ่งโนราเรียกลักษณะดังกล่าวว่า “เดินโรง” ดังที่ วนิช สงสม
พันธุ์ กล่าวว่า “เมื่อว่างจากทำนาก็ออกเดินโรงไปหาที่แสดงตามวัด ตามหมู่บ้าน เรียกว่าโนราเดิน
โรง หากหมู่บ้านไหนรับก็อาจแสดงอยู่หลาย ๆ วัน โดยเฉพาะเพื่อนฝูงที่รู้จักสนิทสนมกัน ซึ่งโนรา
จะต้องรู้จักเพื่อนมาก โดยการเป็น “เกลอ” เพราะหากมีเพื่อนมากก็สามารถช่วยตัวเอง ช่วยครอบครัว

คณะโนรา ช่วยหมู่บ้านของตน เป็นช่วงสมัยที่เรียกว่า “ยุคธาโนราหาอายเกลอ” ถ้าตกลงรำที่วัดหรือที่หมู่บ้านใดแล้ว เข้าบ้านก็จะเอาขันหมากมารับ แล้วลูกคู่จะตีกลองให้สัญญาณเป็นการบอกกล่าวชาวบ้านว่ามีโนรามารำก็จะได้ชักชวนครอบครัว เพื่อนฝูงมาเลโนรากัน” (สัมภาษณ์พระวันิช สงสมพันธ์ 16 มิถุนายน 2544) ลักษณะดังกล่าวสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 62 – 63) ทรงเล่าถึงวิธีการแสดงละครชาตรีเอาไว้ในตำนานละครอิเหนา ความว่า

ลักษณะที่พวกละครโนห์ราชาตรีเที่ยวหางานนั้น ถ้าอยู่บ้านไม่มีใครมีใครหาไปเล่นก็พากันขนเครื่องละครและเครื่องเป่าพาทย์เดินทางไปเที่ยวหางาน ไปถึงหมู่บ้านแห่งใดในระยะทางคาดว่าจะหางานได้ ก็ตีกลองขึ้นเป็นสำคัญให้พวกชาวบ้านรู้ว่าพวกละครมาถึงถ้าใครได้บนบานไว้จะแก้สินบนก็ดี หรือจะมีการงานก็ดี ก็มาว่าหาละครไปเล่นถ้าหากไม่มีใครหาเล่นงาน พวกละครก็คิดอ่านว่ากล่าวกับชาวบ้านเพียงให้ได้ข้าวปลาอาหารกินอิ่มหนำแล้วเล่นละครให้ดูวัน 1 แล้วเดินทางต่อไป วิธีเดินทางอย่างว่ามานี้เห็นจะเป็นวิธีของพวกละครแต่โบราณเหมือนกับวิธีแบ่งผลประโยชน์กันในพวกละครโนห์ราชาตรี คือได้เงินโรงมาเท่าใดได้แก่ตัวนายโรง 3 ส่วน ได้แก่ตัวนางและตัวจำอาวคคนละ 2 ส่วน นอกจากนั้นได้คนละส่วน 1 ตัวครูได้ค่ากำนัล เป็นประเพณีเหมือนกันดังนี้ทั่วไป

ความดังกล่าวมีหลักฐานรองรับจากคำบอกเล่าและการจดจำต่อ ๆ กันมา ซึ่ง สมพงษ์ ชนะบาล หรือ “โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง” จังหวัดพัทลุง กล่าวว่า “แต่เดิมโนราจะมีรูปแบบที่ตายตัวมีการแต่งกายเป็นเอกลักษณ์ โดยการแสดงในอดีตตัวแสดงทุกตัวจะเป็นผู้ชายล้วน และไม่มีการตั้งคณะใดคณะหนึ่งขึ้นมา เป็นการแสดงโนราพิธีกรรมเท่านั้น คือแสดงเพื่อแก้บน หรือเรียกว่า โนราโรงครู และเมื่อมีการแสดงก็จะเรียกว่า “การเดินโรง” การแสดงแต่ละครั้งจะต้องมีขันหมากมารับซึ่งขันหมากจะประกอบด้วย หมากพลู 3 คำ เทียน 1 เล่ม เงินค่ารูด 12 บาท แล้วนำขันหมากไปตั้งบูชาครูหมอลาบายโนรา เป็นอันรู้กันว่าโนราต้องไปแสดงที่ไหนวันใด” (สัมภาษณ์สมพงษ์ ชนะบาล 11 พฤศจิกายน 2544) แต่จากนั้นที่ว่าโนราหรือละครโนราห์ชาตรีมีตัวละครไม่เกิน 3 ตัว ก็มีตัวละครเพิ่มขึ้นแม้ในตำนานละครอิเหนาพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 61) ก็ทรงกล่าวว่า “ลักษณะการเล่นละครโนห์ราชาตรีนั้น ละครโรงหนึ่งต้องมีคน 14 คนเป็นอย่างน้อย” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความคลี่คลายและการปรับเปลี่ยนของโนราตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2464 แล้วเป็นอย่างน้อย ซึ่งแปลก จันทรเรือง โนราแห่งจังหวัดสงขลาและแปลก ชนะบาล ครูโนราชื่อดังแห่งจังหวัดพัทลุง กล่าวตรงกันว่า “สมัยรุ่นอาจารย์ผมยังไม่มีโนราผู้หญิงเลยโนราจะเป็นผู้ชายล้วน ๆ โนราคณะหนึ่ง ๆ ประกอบด้วยผู้แสดง ลูกคู่ หมอละไฮศาสตร์ (หมอกบโรง) และดาเลื่อประมาณ 12 – 15 คน หัวหน้าคณะเรียกว่า “โนราใหญ่” หรือ “นายโรง” ปัจจุบันนิยมเรียกว่า “พระเอก” (หัวหน้าคณะมักจะแสดงเป็นตัวพระเอกในเรื่อง – ผู้วิชัย) โนราใหญ่เป็นผู้มีบทบาทและหน้าที่มากที่สุด ตลอดจนทำหน้าที่บริหารคณะ โนราคนอื่น ๆ ซึ่งเป็นตัวรำ เรียกว่า “นางรำ” ตัวรำส่วน

ใหญ่มักเป็นเด็กอายุประมาณ 8–12 ปี นิยมไว้ผมจุก สมัยเด็กๆ (โนราแปลก จันทรเรือง - ผู้วิจัย) ไว้ผมยาวเกล้าเป็นจุก ถ้าปล่อยผมมองด้านหลังแล้วเหมือนกับผู้หญิงจึงนิยมเรียกว่า “หัวจุกโนรา” และมักมีพวก “ดาเลื่อ” เป็นผู้ติดตามคณะโนราด้วยความรักใคร่ค้นหาหัวจุกโนราคอยช่วยเหลือปรนนิบัติ เช่นให้จี๋หลังหรือแบกในเวลา “เดินโรง” ไปไกล ๆ เรียกว่า “แบกหัวจุก” หรือ “ดาเลื่อ” นอกจากนั้นยังมีผู้แสดงเป็น “พราน” ที่เป็นผู้รับบทตัวตลกหรือบทเบ็ดเตล็ดทั่วไป เพื่อให้เกิดความสนุกสนานในการแสดง” (สัมภาษณ์ แปลก ชนบาล 16 เมษายน 2543 และแปลก จันทรเรือง 22 เมษายน 2543)

ลักษณะการ “เดินโรง” ของโนราหรือการแสดงของละครโนห์ราชาตรีในอดีตนั้นมีลักษณะคล้ายกับละครพื้นเมืองในแคว้นเบงกอลของอินเดียที่เรียกว่า “ชาตรา” ซึ่งมีที่มาจากพิธีทางศาสนาหรือพิธีบูชาพระกฤษณะ (พระนารายณ์) คำว่า “ชาตรา” เป็นชื่อที่มีความหมายว่า “ท่องเที่ยว” นั้นมาจากลักษณะของตัวละครที่เดินทางไปแสดงในที่ต่าง ๆ และยังได้มาจากลักษณะของเนื้อเรื่องที่แสดงด้วย ละครชาตราจะแสดงแต่เฉพาะตอนการผจญภัยท่องเที่ยวของพระเอกและนางเอก เช่น จากเรื่องรามายณะ และมหาภารตะ เป็นต้น “ละครชาตราได้รับความนิยมจากประชาชนชาวเบงกอลอย่างสูง และได้มีโอกาสแพร่หลายไปในดินแดนใกล้เคียงในชื่อต่าง ๆ อีกด้วย เช่นได้กลายเป็นการแสดงที่เรียกว่า “รามลีลา” ในแคว้นอุตตรประเทศ (United Provinces) เป็นต้น” (นิยะดา สาริกภูติ. 2515 : 93 – 94) นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการฝึกรำโนราที่จะนำมากล่าวไว้เป็นเบื้องต้นในบทนี้ กล่าวคือผู้จะฝึกหัดรำโนราจะต้องฝึกหัดตั้งแต่ความพร้อมของร่างกายโดยเฉพาะการคัดนิ้ว มือ แขน ขา ลำตัว ให้อ่อน การฝึกร้องกลอน การฝึกความพร้อมทางจิตใจ เช่น การฝึกความมีสมาธิ เป็นต้น ทำรำโนราหลายท่าเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติของร่างกายจะต้องอาศัยความอดทนและเวลาในการฝึกฝน ดังเช่น “การฝึกรำโนราประสมท่าตัวอ่อน” ผู้รำจะต้องฝึกหัดความพร้อมของร่างกาย ตั้งแต่ การคัดมือ การคัดแขน การคัดขา การคัดหลัง การฝึกนั่ง การฝึกยืน ซึ่ง “โนรามีท่ารำซึ่งใช้ฝึกหัดเบื้องต้นในอดีตและปัจจุบันประมาณหนึ่งร้อยกว่าท่ายนั้น ท่าหลักที่เป็นที่มาของการทำตัวอ่อน และเป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดการท่าตัวอ่อนลักษณะต่าง ๆ ให้พลิกแพลงไปจากเดิมก็คือ ท่าจี๋หนอน (ท่ากินนร – ผู้วิจัย) และท่าแมงมุมชักใย” (ธรรมนิศย์ นิคมรัตน์. 2540 : 8) โดยเฉพาะโนราในอดีตที่มีประวัติว่าท่ารำลักษณะพิเศษแบบตัวอ่อนได้สวยงามในการรำท่าแมงมุมชักใยและท่าจี๋หนอน คือ “โนราคล้ายจี๋หนอน” (คล้าย พรหมเมศ) ซึ่งเกิดเมื่อพ.ศ. 2396 ที่อำเภอทุ่งสงจังหวัดนครศรีธรรมราช และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เนื่องด้วยการแสดงโนราโดยตรงจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อปี พ.ศ. 2451 เป็น “หมื่นระบำบันเทิงชาตรี” แต่คนทั่วไปในสมัยนั้นมักเรียกว่า “หมื่นระบำ” หรือ “หมื่นระบำบรรเลง” (วิเชียร ณ นคร : 2542 : 957) ที่ผู้วิจัยนำเอาเรื่องนี้มากล่าวเพื่อจะชี้ให้เห็นว่า ได้มีนักวิชาการหลายคนได้ยอมรับว่าท่ารำของโนรานั้นคล้ายกับท่ารำในตำรานาฏยศาสตร์หรือการนาฏยศาสตร์ของอินเดียนั้นคือ “การรำรำของภาคใต้คือการรำโนรานั้นเมื่อดูจากโครงสร้างของท่ารำโดยเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์กุกุญทิทางตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย ซึ่งใกล้เคียงกับแบบแผนนาฏยศาสตร์แล้ว จะคล้ายคลึงกันมาก” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2533 : 56)

สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างร่องรอยนาฏยศาสตร์อินเดียกับโนรา นั่นคือการแสดงท่าทางด้วยมือหรือที่อินเดียเรียกว่า “มุทรา” กล่าวคือ “การใช้ภาษามือมีชื่อเรียกต่างหากในปัจจุบันว่า “มุทรา” (Mudra) หรือ “หัตถมุทรา” (Hasta Mudra) ซึ่งแบ่งเป็น 2 อย่าง 1) อัสมยุดา มุทรา (Asamyuta Mudra) ท่ารำที่ใช้มือเดียวสื่อความหมาย 2) สัมยุดา มุทรา (Samyuta Mudra) ท่ารำที่ใช้สองมือสื่อความหมาย” (มาลินี คิลกวนิช. 2543 : 36) ซึ่งจะเห็นได้จากท่ารำของโนราที่เรียกว่า “การรำทำบท” หรือ “การรำตีบท” ผู้รำจะนำบทร้องซึ่งเป็นบทที่แต่งไว้แล้วเกี่ยวกับการชมความงามของธรรมชาติ เช่น ภูเขา ทะเล แม่น้ำ หรือโบราณสถาน ที่โนราบางท้องถิ่นเรียกว่า “ท่ากำพรัด” ซึ่งเป็นบทกลอนหกหรือกลอนแปด ซึ่งผู้ชมผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ ผู้รำก็จะตีท่ารำตามบทร้องด้วยภาษามือและท่าทางด้วยภาษามือประกอบท่าทางและอารมณ์ อาจจะมีรำคนเดียว หรือมีผู้รำประกอบ 2-3 คน ตัวอย่างเช่น บทกำพรัดชมพระธาตุ โดยโนราหิด บุญหนูกลับ ตอนหนึ่งว่า

“ผันหน้าไปบูรพา	นั่งวันทาพระบรมธาตุ
เมืองคอนศรีธรรมราช	มีพระธาตุอยู่กลางเมือง
ยอดเขยยอดสุคมีแก้ว	แพรวพราวล้อมล้อม
มีสีสนับบรรเทือง	บัวคว่ำบัวหงาย
ถัดมาพระเวียง	ยืนเคียงเรียงราย
คอยแลลงไปใต้	แลเห็นทองที่ปล้องใหญ่”

เมื่อนำศิลปะมุทราของอินเดียกับท่ารำทำบทของโนรามาเปรียบเทียบ “จะปรากฏศิลปะการใช้มือของการตีท่ารำที่ใกล้เคียงกันมาก เพียงแตกต่างกันที่ภาษาที่ขับร้องเท่านั้น ภาษามือแต่ละท่าคล้ายคลึงกันมาก เช่น ท่านก ท่าดอกไม้วี ท่ากวาง จึงนับว่าศิลปะโนราในส่วนของท่ารำทำบทมีร่องรอยนาฏยศาสตร์อินเดียปรากฏอยู่อย่างชัดเจน--- ท่าตัวอ่อนซึ่งมีท่าเหมือนกับท่ารำในตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดียได้แก่ท่ารำต่อไปนี้ 1) ท่าพลในถาด 2) ท่าจี๋หนอน 3) ท่าแมงมุมชักใย 4) ท่าไขทองห้อย ท่าตัวอ่อนดังกล่าวในโนรา จะมีท่าหลักประมาณ 24 ท่า ความสัมพันธ์ซึ่งกันเป็นท่านั่งรำ ยืนรำ และนอนรำ เหมือนกับท่าในนาฏยศาสตร์อินเดีย” (ธรรมนิศย์ นิคมรัตน์. 2544 : 10-14) ร่องรอยของอารยธรรมและพัฒนาการของโนราดังกล่าวคงทำให้เรามองเห็นประวัติความเป็นมาของโนรา ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยเฉพาะอารยธรรมจากอินเดีย เพราะนอกจากโบราณวัตถุสถานที่เป็นหลักฐานยืนยันในแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวแล้วหนังสือและโนราก็เป็นหลักฐานในศิลปะการละเล่นและการแสดงที่พัฒนาการร่วมสมัยมากับชุมชนดังกล่าวแล้ว

2.7.2 การพิจารณาจากรูปแบบ ขนบนิยมในการแสดงและความเชื่อที่เกี่ยวข้อง

ดังได้กล่าวไว้ในตอนต้นข้างแล้วว่าในระยะแรกรูปแบบของโนราหรือละครโนห์ราชาติ มีแต่ตัวละครสำคัญประมาณ 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลกหรือเรียกว่าจำเริญ เรื่องที่นำมาแสดงก็มักจะจับตอนจากวรรณคดีหรือวรรณกรรมท้องถิ่นที่ชาวบ้านรู้จักกันแพร่หลาย เช่นเรื่อง

พระรตเสน พระสุธน – นางมโนราห์ สังข์ทองหรือหอยสังข์ เป็นต้น ซึ่งต่อมาเรียกว่า “รำบทสิบสอง” หรือ “จับบทสิบสอง” และยังปรากฏอยู่ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครุมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นก็เป็นการรำซึ่งเป็นการรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตนโดยการรำประสมท่าต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน และโนราบางคนหรือบางคณะอาจจะอวดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำให้ตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง เป็นต้น ต่อมาโนราคงจะได้มีการพัฒนามากขึ้นหนึ่ง ดังปรากฏในตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 61) ตอนหนึ่งว่า

ลักษณะการเล่นละครโนห์รชาตรีนั้น ละครโรงหนึ่งต้องมี 14 คน เป็นอย่างน้อย คือตัวครู (เป็นผู้คุมละครไม่ต้องเล่นเอง) คน 1 ตัวนายโรง (คือ ยืนเครื่อง บางทีก็เป็นครูด้วย) คน 1 ตัวนาง (คือเด็กผู้ชายห้าวจุกทำบทนาง) คน 1 จำอวด (เรียกว่าพรานตามเรื่องมโนห์รา) คน 1 รวมตัวละคร 3 คน คนตีเกราะ (คือลูกคู่ตีกรับ) 5 คน ปี่พาทย์ คนเป่าปี่ (เป็นนางวง) คน 1 คนตีทับ 2 คน คนตีกลอง 1 คน คนตีฆ้องคู่คน 1 รวมพวกปี่พาทย์ 5 คน รวมเบ็ดเสร็จเป็น 14 คนด้วยกัน ใครจะหาละครไปเล่นกลางวันก็ได้ หรือเล่นกลางคืนก็ได้ ถ้าเล่นกลางวัน ลงโรงราวเวลา 10 นาฬิกา ก่อนเที่ยงไปเลิกราวเวลาบ่าย 4 นาฬิกา ถ้าเล่นกลางคืนลงโรงราวเวลา 7 นาฬิกา เลิกเวลาเที่ยงคืน เรียกค่าธรรมเนียมเล่นกลางคืนเท่ากับเล่นกลางวันอีกวันหนึ่ง อัตราค่าธรรมเนียมที่ละครโนห์รชาตรีเรียกจากผู้หานั้น แต่เดิมเล่นวันหนึ่งเรียกเงินโรง 2 บาท กับเงินค่ากำนัลเบิกโรง 50 สตางค์ และนอกจากเรียกเงิน เจ้าของงานยังต้องเลี้ยงอาหารด้วย 2 เวลา และยังต้องให้ยืมผ้าไหมสำหรับตัวนายโรงกับตัวนางนุ่งละผืน แต่เมื่อเสร็จงาน ส่งผ้าคืนให้เจ้าของ

นอกจากนี้ยังทรงกล่าวว่า ประเพณีละครชาตรีได้เปลี่ยนแปลงไปตามความเจริญของบ้านเมือง แม้ “ละครโนห์รชาตรีที่เล่นในมณฑลนครศรีธรรมราชทุกวันนี้ มีตัวละครมากขึ้นไม่เล่นแต่ 3 คนเหมือนแต่ก่อนเงินโรงซึ่งเคยเรียกวันละ 2 บาท เดียวนี้ก็เรียกเป็นวันละ 8 บาท 10 บาท” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2508 : 65) จึงกล่าวได้ว่าขนบนิยมในการแสดงโนราในอดีตนั้นหากไม่เป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม (โนราโรงครู หรือโรงครูเก็บน) ขนบนิยมในการแสดงก็จะเริ่มตั้งแต่ การเบิกโรง โหมโรง กาศครูหรือเชิญครู ขณะที่กาศครูผู้ที่ออกรำซึ่งมักเป็นเด็ก ๆ ที่เรียกว่า “ห้าวจุกโนรา” จะแต่งตัวกลางโรง จับบทกาศครูโนราจะขึ้นนั่งบนนักษ (พนัก) ว่างทรายแตรระ ใส่เล็บไปพลง แล้วจะออกรำอวดท่า เช่น รำเพลงครู รำท่าแม่ลาย รำสาวท่า รำคอนเหิน รำตัวอ่อน รำละท่าต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เรียกว่า “รำประสมท่า” แล้วทำบทผัดหน้า ทำบทลีโล่ หรือบทเพลงทับเพลงโทน เรียกว่า รำตีบท หรือรำประกอบบท ชาวภาคใต้เรียกว่า “รำทำบท” หลังจากรำทำบทแล้ว ผู้รำจะอวดท่ารำอีกครั้ง เช่น รำอวดท่ายั่วทักยั่วปี แล้วกลับเข้าโรง ต่อจากนั้นผู้รำคนอื่น ๆ ออกมารำต่อไป ตามจำนวนที่เห็นสมควร จากนั้นจึงเป็นการรำของโนราใหญ่

หรือนายโรง โнораใหญ่จะรับทรายแตระ รำทำบท แล้วจะอวดลีลาด้วยการรำประสมท่า จากนั้นจะเล่นกำพรัดต่าง ๆ โดยเรียกคนที่รำก่อนมาร่วม 1-2 คน กำพรัดที่นิยมเล่น เช่น กำพรัดเกี่ยว กำพรัดชม กำพรัดจี๊หัก เป็นต้น จากนั้นจะเป็นการแสดงเรื่องที่เรียกว่า “จับบทออกพราน” โดยตัดตอนจากนิยายมาเล่น ผู้เล่นมีโนราใหญ่ เป็นหลัก หรือมีโนราอื่นประกอบ 1-2 คน บทที่เล่น เช่น บทราหู จับจันทร์ บทรามสูร-เมขลา บทนารีผล เป็นต้น ต่อมาโนรานิยมเล่นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ โดยเลือกนิยายเรื่องใดเรื่องหนึ่งมาเล่นเป็นบางตอน เรียกกันต่อมาว่า “จับบทสิบสอง” เช่น พระสุธน-มโนห์รา พระรถเมรี ลักขณวงศ์ เป็นต้น หรืออาจนำนิยายพื้นบ้านบางเรื่องมาเล่น เช่น อันทอง นายบุญ เป็นต้น ดังปรากฏการเล่นเรื่องพระรถเมรีของโนราในวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง “มโนหรานิบาตคำกาพย์” ฉบับวัดมณีมาวาสฯ สงขลา ซึ่งบ่งว่าเขียนเสร็จในปี พ.ศ. 2411 ในตอนที่กล่าวถึงการมหรสพในพิธีสมโภชพระสุธนนางมโนห์ราว่า “มโนราชาตรี ร้องบทเมรี ชมสวนชวนสมร รำเมื่อกินเหล้า เคล้าคลอชวนนอน ลักยาพาจร เมรีมัวเมา” แสดงว่าในช่วงเวลาดังกล่าวโนรานิยมเล่นเรื่องที่เรียกว่า “จับบทสิบสอง” แล้ว ปัจจุบันการรำบทสิบสองหรือจับบทสิบสองจะมีเฉพาะในการรำประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูเท่านั้น (แต่ก็มีโนราบางคณะ เช่น โнораพนมศิลป์ โнораชุกกลั่น จังหวัดสงขลา) เป็นต้น ได้มีการประยุกต์เรื่องดังกล่าวมาแสดงแบบละครโทรทัศน์ เพราะพบว่าชาวบ้านยังนิยมดูภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ที่เป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น เรื่องพระรถเมรี พระสุธน-มโนห์รา ลักขณวงศ์ เป็นต้น

นอกจากนี้ในหนังสือ “รายงานกิจการ ประจำปี 2500” ของจังหวัดพัทลุง เทพ บุญประสาธ (2501 : 47) กล่าวถึงรูปแบบการแสดงของโนราเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ผู้ที่แสดงมโนราแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน โดยให้เด็กที่เพิ่งฝึกหัดใหม่ ๆ ออกแสดงตอนแรก ๆ แล้วผู้ใหญ่ค่อยแสดงตอนหลัง ๆ โดยเฉพาะนายโรง (หัวหน้าคณะ) ต้องแสดงหลังสุดในตอนต้น ๆ มิได้แสดงเป็นเรื่องเป็นราวอะไร เพียงแต่ออกมารำรำและว่ากลอนซึ่งผูกหรือแต่งไว้ก่อนแล้ว จะแสดงเป็นเรื่องเป็นราวก็ต่อเมื่อนายโรงแสดง เรื่องที่แสดงแต่เดิมใช้เรื่อง “นางมโนราห์” ขุนช้างขุนแผน และสังข์ทองโดยเลือกเอาเพียงบางตอน แต่ในระยะต่อมานี้มักจะเอาเรื่องอะไรมาแสดงก็ได้ จนมีลักษณะเป็นโจน หรือละครลิเก ไปก็มี ลักษณะการแต่งตัวใช้นุ่งสนับเพลาแล้วใช้ผ้าพื้นนุ่งทับเก็บผ้าขึ้นมานือเข้า โจงกระเบนปล่อยส่วนหนึ่งของกระเบนลงเป็นหาง แล้วรัดทาบด้วยหางหงส์ มีผ้าห้อยข้างหน้า 3 ผืน ร่างกายตอนบนไม่สวมเสื้อเพียงแต่ใช้ลูกปัทมร้อยสวม เรียกว่า “ทับทรวง” กับมีเครื่องอุปกรณ์อื่น ๆ อีกหลายอย่าง คล้ายกับละครชาตรีในภาคกลาง ศรีษะสวมชฎา ซึ่งเรียกกันว่า “เทริด” เทริดนี้โดยปกติโรงหนึ่งมีชุดเดียวและใช้สวมเฉพาะตัวมโนราใหญ่เท่านั้น ส่วนเด็ก ๆ ที่รำก่อนที่เรียกกันว่า “หัวจุก” นั้น ไม่มีการสวมเทริด

ในช่วงเวลาดังกล่าว หรือก่อน พ.ศ. 2500 มาแล้วโนราคงจะได้รับอิทธิพลการแต่งกาย และรูปแบบการแสดงของโขน ละคร ลิเก และ/หรือ ละครชาตรีของภาคกลางเข้ามาปรับใช้ในการแสดงโนรา และมีโนราหญิงเกิดขึ้นมากแล้ว เพราะผู้เขียนเรื่องนี้ยังกล่าวต่อไปว่า “แต่การแต่งกายของมโนราในปัจจุบันนี้มีผิดเพี้ยนไปจากของเดิมมาก และผู้แสดงก็มีผู้หญิงร่วมด้วย หรือมีผู้หญิงล้วน ๆ ก็มี - - - แต่เดี๋ยวนี้โรงมโนราได้ดัดแปลงไปมาก จนมีการยกพื้นให้สูงขึ้นและใช้เก้าอี้สำหรับตัวมโนรานั่ง หลังคาก็ไม่มุงกะแซงเหมือนแต่ก่อนแล้ว” (เทพ บุญยประสาท. 2501 : 47 – 48)

2.7.3 พิจารณาจากรายชื่อ และคณะโนราในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ปรากฏชื่อและคณะก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 และช่วงสมัยที่เชื่อมต่อระยะเวลาดังกล่าว หากพิจารณา จากคำบอกเล่า ของโนราหิด บุญหนูกลับ ตำบลชะม่วง อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง (ศิษย์เอกขุนอุปถัมภ์นรากร หรือโนราพุ่ม เทวา) ที่เจน สงสมพันธ์ (2536 : 51) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราหิด (เกิดเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2447 เสียชีวิตเมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2536 - ผู้วิจัย) นั้นมีบรรพบุรุษ เป็นโนรามาดั้งแต่สมัยทวด คือพรานบุญ พรานคือตัวโนราที่แสดงเป็นตัวนายพรานซึ่งจะเป็นตัวตลก โนราจะดังหรือไม่ขึ้นอยู่กับนายพรานและนายโรงเป็นหลัก ลูกพรานบุญชื่อพรานหนู ลูกพรานหนูชื่อพรานกลับ (บ้านท่านบ อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา - ผู้วิจัย) พรานกลับมีลูกคือโนราหิด ที่จริงชื่อเดิมของโนราหิด บุญหนูกลับชื่อนายเอี่ยม แต่เนื่องจากรูปร่างอ้วนแอ่น คนทั่วไปจึงเรียก“หิด” ตามรูปร่าง หิดโนราครั้งแรกกับโนราพุ่ม เทวา หรือขุนอุปถัมภ์นรากร ตอนนั้นท่านขุนฯ อายุราว 20 ปี โนราหิดอายุประมาณ 12 ปี ศิษย์ของท่านขุนฯ ทั้งหมด 10 คนท่านนั้นโดยรุ่นแรก 3 คน รุ่นที่ 2 มี 4 คน รุ่นที่ 3 มี 3 คน โนราหิดเป็นศิษย์รุ่นที่ 2

จากคำบอกเล่าของโนราหิด บุญหนูกลับที่กล่าวถึงบรรพบุรุษว่าเป็นโนรา (พราน) มาตั้งแต่ทวด ในเวลาประมาณ 3 ช่วงอายุคนนั้นย้อนเวลาดังกล่าวขึ้นไปคงไม่น้อยกว่า 150 – 180 ปี ที่ปรากฏการแพร่กระจายของโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเพราะอย่างน้อย ในปี พ.ศ. 2374 ปรากฏว่าชาวเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง และเมืองสงขลา ที่อพยพติดตามเจ้าพระยาพระคลัง หรือสมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ไปอยู่กรุงเทพฯ ด้วยนั้น “บรรดาชาวนครศรีธรรมราชชาวพัทลุง และชาวสงขลา เหล่านี้ มีผู้ที่สามารถในการแสดงละครชาตรีอยู่เป็นอันมาก จึงได้รวบรวมกันตั้งเป็นคณะละครรับเหมาแสดงในงานต่าง ๆ ต่อมา ก็เป็นที่พอใจของชาวกรุง” (มนตรี ตราโมท. 2540 : 5 – 6) และเมื่อพิจารณาจากประวัติของท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ซึ่งเกิดเมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2434 ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัว แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นบุตรของนายเงิน (ซึ่งเป็นนายโรงโนรา) กับนางชม ช่วยพูนเงิน บ้านเกาะม่วง ตำบลดอนทราย อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง (ปัจจุบันคืออำเภอป่าพะยอม จังหวัดพัทลุง) และได้ฝากตัวเป็นศิษย์

โนราชม บ้านป่าพะยอม (อำเภอป่าพะยอม จังหวัดพัทลุง) และต่อมาเข้าเป็นศิษย์ของโนราไข่โก โนรามีชื่อแห่งบ้านไม้เสียบ ตำบลวังอ่าง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช (ปรีชา นุ่นสุข. 2523 : 2 – 3) หรือแม้แต่โนราแปลก ชนะบาล (โนราแปลกคำ) แห่งบ้านท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ซึ่งเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2463 และเป็นครูโนราที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับในการเป็นครูหมอนโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) จะบอกว่าตัวเองเป็นโนรา “เทพสิงห์” ถือเป็นโนราโดยที่ครูหมอนโนราคัดเลือกให้รับและสอนบทร้องบททำให้เวลานอนหลับ แต่ก็มักจะกล่าวถึงคำว่า “พรานดำ เป็นอาจารย์” อันแสดงให้เห็นว่าชุมชนบ้านท่าแคมีพัฒนาการของโนราอย่างต่อเนื่อง (สัมภาษณ์โนราแปลก ชนะบาล 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2533) เช่นเดียวกับโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ เกิดเมื่อ พ.ศ. 2465 ที่บ้านทะเลน้อย อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง (ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 140 /1 หมู่ที่ 4 ตำบลระโนด อำเภอรโนด จังหวัดสงขลา) มีคำบอกเล่าประวัติอยู่ตอนหนึ่งที่กล่าวถึงโนราชื่อดังในอดีตของจังหวัดพัทลุงคือ “โนราถั่วเขียว” ซึ่งมีศักดิ์เป็นคุณตาของโนรายก ชูบัว ซึ่ง พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 40) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

เหตุที่ชื่อ ยก เนื่องจากเมื่อตอนแรกเกิดใหม่ๆ แม่บอกว่าจะตายมีตายแน่เลยทำให้ญาติพี่น้องพลอยไม่สบายใจไปด้วย ข่าวกว้านี้รู้ไปถึงพ่อเฒ่า (คุณตา) คือ ตาอัน หรือชื่อซึ่งชาวบ้านรู้จักกันดีในนามของ “โนราถั่วเขียว” ซึ่งเป็นโนราชื่อดังอยู่ในจังหวัดพัทลุงสมัยอดีต ในที่สุดคุณตาก็ได้ไปบนบานศาลกล่าวกับพ่อแม่ตายายโนรา (วิญญาณบรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้ว) ว่าให้หลานชายคนนี้ได้รอดชีวิตเกิด และได้กล่าวไว้เป็นข้อคิดประโยคหนึ่งว่า “เมื่อรอดชีวิตมาแล้วจะให้บอกพรานสักคน” คือจะให้แสดงโนราต่อไป เพราะตัวเองก็แก่ลงมากแล้ว เมื่อเด็กชายयरอดตาย โนราถั่วเขียวก็ถือว่าเป็นเพราะอำนาจของครูหมอนตายายโนราช่วยเหลือ จึงยกให้เป็นลูกของครูหมอ เหตุนี้จึงได้ชื่อว่า “ยก”

ปรากฏการณ์ของโนราและคณะโนราส่วนหนึ่งที่ได้้นำมากล่าวแล้วย่อมสะท้อนให้เห็นพัฒนาการของโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามานแต่อดีต โนราอีกคณะหนึ่งที่จะนำมากล่าวไว้คือ โนราคล้ายจีหนอน (หมื่นระบำบันเทิงชาติ) ซึ่ง วิเชียร ฉนกร (2422 : 957 – 960) ได้นำมากล่าวไว้ว่า โนราคล้าย จีหนอน หรือ คล้าย พรหมเมศ เกิดเมื่อ พ.ศ. 2396 ที่บ้านคลองเขแปล ตำบลชะมาย ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช และได้ฝึกหัดโนรากับโนราเดช บ้านหูด่าน อำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช โนราคล้าย พรหมเมศ ได้ออกโรงรำโนรายู่หลายปี จนมีชื่อเสียง โดยเฉพาะท่ารำและการรำที่สวยงามคือ “ท่าตัวอ่อน” และ “ท่ากนกรเลียบถั่ว” จึงทำให้มีสมญานามต่อมาว่า “คล้ายจีหนอน” ในปี พ.ศ. 2451 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้โนราคล้ายจีหนอนเข้าไปรำโนราถวายหน้าพระที่นั่งในพระบรมมหาราชวังกรุงเทพมหานคร เนื่องในงานพระราชพิธี การเข้าไปในกรุงเทพฯ ครั้งแรกนี้ โนราคล้ายจีหนอนเป็นหัวหน้าคณะ มีผู้ร่วมคณะไปด้วยกัน 13 คน เดินทางโดยทางเรือเป็นเวลา 4 วัน

ในครั้งนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้โนราคล้ายจีหนอนเป็น “หมื่นระบำบันเทิงชาติตรี” และในโอกาสเดียวกันนั้น เจ้าหน้าที่ฝ่ายศิลปในสำนักพระราชวัง ได้บันทึกทำรำและบทกลอนไว้หลายบทหลายทำ เพื่อเป็นแบบฉบับสำหรับการศึกษาต่อไป นับเป็นศิลปินโนราคนแรกและคนเดียวเท่านั้นที่มีบรรดาศักดิ์เนื่องด้วยทางการแสดงโนราโดยตรง แต่คนทั่วไปในสมัยนั้นมักเรียกว่า “หมื่นระบำ” หรือ “หมื่นระบำบรรเลง” และต่อมาได้ไปราวรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในพระบรมมหาราชวังอีกในปี พ.ศ. 2466 หมื่นระบำบันเทิงชาติตรี หรือโนราคล้ายจีหนอนเป็นโนราที่มีชื่อเสียงของเมืองนครศรีธรรมราช มาตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนกลาง มีชีวิตอยู่ถึงสี่แผ่นดิน คือ เกิดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 และถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2476 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 สิริรวมอายุได้ 80 ปี และมีศิษย์โนราสืบต่อมาไม่ขาดสาย ดังกรณี ของ โนรา น้อม คงเกลี้ยง ครูโนราอาวุโสจังหวัดพัทลุงและอาจารย์พิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง จังหวัดพัทลุง ซึ่งโนรา น้อม คงเกลี้ยง มีศักดิ์เป็นหลานของโนราคล้าย จีหนอน (สัมภาษณ์ น้อม คงเกลี้ยง 13 สิงหาคม พ.ศ. 2543) ศิลปะการแสดงโนรามีความเจริญรุ่งเรืองในนครศรีธรรมราช และ/หรือบริเวณชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามาก่อน ดังที่พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ได้กล่าวไว้ในหนังสือไวยพจน์ประพันธ์ว่า “เขาเล่าว่าเดิมที ยังไม่มีละครไทย ชาติตรีซึ่งมีในเมืองลครก่อนเป็นครู”

2.7.4 พิจารณาจากบทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยน

บทบาทหน้าที่ของโนราในช่วงสมัยดังกล่าวที่เป็นบทบาทหน้าที่โดยตรงน่าจะได้รับการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมโดยเฉพาะการประกอบพิธีกรรมที่ว่า “การแสดงโนราแต่เดิมนั้นเชื่อกันว่าน่าจะเป็นการแสดงประกอบพิธีกรรมบางอย่างบางประการเท่านั้น” (ชวน เพชรแก้ว, 2523 : 54) แต่คำว่าพิธีกรรมบางอย่างนั้นคืออะไร หากว่าโนรามีความเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดียมาแต่ต้นดังเช่นศิลปะการแสดงอื่นๆ นอกจากหนังตะลุงแล้ว พิธีกรรมเรียกผีตายหรือตายายผีลง หรือโตะคริมหรือนายมนต์ก็มีความเชื่อมโยงกันในเรื่องกำเนิดที่มา ดังที่ สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ (2543 : 138 – 140) กล่าวไว้ในเรื่อง “กะเทาะสนิมกริช : แลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง” เอาไว้สรุปได้ว่ารูปแบบของพิธีกรรม อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบ เครื่องดนตรี ความเชื่อตลอดถึงการแต่งกายของคณะที่เข้าร่วมพิธีกรรม บ่งชี้ว่าพิธีกรรมนี้มีมาช้านานนับแต่วัฒนธรรมฮินดู – ชวา เจริญรุ่งโรจน์ในดินแดนบริเวณนี้ ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะแผ่ขยายเข้ามาและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตลอดมา นอกจากนี้ในพิธีเรียกผีตายายยังมีความสัมพันธ์ในเชิงประวัติกับการละเล่นพื้นเมืองที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอื่นๆ เช่น โตะคริม มะตือรี โนราลงครู โปรกพริง เป็นต้น และที่สำคัญยิ่งคือ วัฒนธรรมกริชที่แฝงฝังอยู่อย่างพิศดาร สะท้อนให้เห็นธรรมชาติของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมพื้นบ้านดั้งเดิมกับวัฒนธรรมฮินดูและชวา – มลายู ที่มีมาจากหลายต้นแบบปรับเปลี่ยนไปตามกลุ่มชนและกาล

เวลา ในเมื่อ “นาฏศิลป์อินเดียมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดู (ถักรกะลิกี่เช่นกัน) มีวัตถุประสงค์ของการแสดงเพื่อประโยชน์ทางศาสนาเป็นสำคัญ กล่าวคือ เพื่อสรรเสริญบูชาเทพและพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาฮินดู โดยการนำเรื่องราวที่เกี่ยวกับเทพมาแสดง” (มาลินี คิลกวนิช. 2543 : 58) บทบาทหน้าที่ของโนราในระยะแรกจึงน่าจะเป็นการแสดงเพื่อสรรเสริญบูชาเทพและพระผู้เป็นเจ้าที่เกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดู หรือศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาเจริญรุ่งเรืองอยู่ในภาคใต้ของประเทศไทยรวมทั้งชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา นอกจากการประกอบพิธีกรรมดังกล่าวแล้ว โนรายังประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องเนื่องกับความเชื่อในเรื่องครุหมอคายาโยโนราและวิญญาณบรรพบุรุษของตน นั่นคือการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู (และจะมีพิธีกรรมอื่น ๆ เช่น การครอบเทริด การเหยียบเสน การรำสวดเครื่องสวดกำไล การแก้บน เป็นต้น รวมอยู่ด้วย) ส่วนพิธีกรรมที่ปรับเปลี่ยนต่อมาเมื่อวัฒนธรรมการแสดงโนราผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นบ้านนั่นคือ การแสดงหรือประกอบพิธีกรรมแก้บนในเรื่องต่าง ๆ ให้กับชาวบ้าน และพัฒนามาสู่การแสดงเพื่อความบันเทิงด้วย ดังจะเห็นได้จากบทบาทหน้าที่ของละครโนห์ราชาตรีในตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 62 – 63) ตอนหนึ่งว่า

ลักษณะที่พวกละครโนห์ราชาตรีเที่ยวหางานนั้น ---ก็พากันขนเครื่องละครและเครื่องไปพาทย์เดินทางไปเที่ยวหางาน ไปถึงหมู่บ้านใดในระยะทางคาดว่าจะหางานได้ก็ตีกลองขึ้นเป็นสำคัญ ให้พวกชาวบ้านรู้ว่าพวกละครมาถึง ถ้าใครได้บนบานไว้จะแก้สินบนก็ดี หรือจะมีการงานก็ดี ก็มาว่าหาละครไปเล่น ถ้าหากไม่มีใครหาเล่นงานพวกละครก็คิดอ่านว่ากล่าวกับชาวบ้านเพียงให้ได้ข้าวปลาอาหารกินอิ่มหน้า แล้วเล่นละครให้ดูวัน 1 แล้วก็เดินทางต่อไป

นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508 : 63 – 64) ยังทรงกล่าวอีกว่ามีประเพณีของละครโนห์ชาตรีที่เป็นการแปลกออกไปอันเกิดจากความกลัวว่าจะถูกกระทำร้ายด้วยวิทยาคม จึงมักใช้การเสกเป่า มีเครื่องป้องกัน เช่นมีด้ายมงคลสวมเทริดที่ใส่ศีรษะ มีผ้าประเจียด ห้อยบาเวลาออกโรงเล่นละคร จนกระทั่งพวกแขกมลายูที่เอาอย่างละครโนห์ชาตรีไปเล่นเป็นละครแขก ก็เอาเลขยันต์ของไทยไปใช้ด้วย และด้วยเหตุผลว่าละครโนห์ราชาตรีถนัดใช้วิทยาคมทำให้คนดูหลงรักและให้ละครที่เล่นประชันมีอันเป็นไปต่าง ๆ พวกละครนอกในกรุงเทพฯ จึงไม่กล้าเล่นประชัน “แล้วจึงเลยเกิดเข้าใจกันกลายไปว่า ถ้าจะเล่นละครแก้สินบนให้ศักดิ์สิทธิ์แล้วต้องเล่นละครชาตรี ละครชาตรีจึงเป็นการเล่นสำหรับแก้สินบนอยู่ในกรุงเทพฯ จนทุกวันนี้” กล่าวได้ว่าบทบาทหน้าที่ของโนราในการแสดงเพื่อการแก้บนมีสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันเพียงแต่ปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการบางอย่างไปเท่านั้น แม้แต่ประเพณีคล้องช้างหรือจับช้างของชาวพัทลุงหรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในอดีต เมื่อช้างป่าเข้าคอกแล้วยังต้องรับโนรา (ผู้ชาย) มารำแก้บนหรือรำถวายหน้าคอกจนกว่าจะจับช้างป่าออกจากคอกได้หมด ดังที่ สารูป ฤทธิ์ชู และสุนีย์ ทองไขว่ (2543 : 67) นำมากล่าวไว้ในงานวิจัยเรื่อง “ตามรอยช้างแลได้” ตอนหนึ่งว่า

การเตรียมดำเนินการตั้งคอกทำห้าง มีพิธีกรรมไล่ต้อนช้างเข้าคอก จับช้างทั้งโขลงในคอก ฝึกหัดช้างป่าเป็นช้างบ้านขั้นตอนเหล่านี้ต้องใช้เวลาร่วมปี ใ้คนจำนวนมาก ต้องทำงานประสานสามัคคีกัน ต้องรวดเร็วในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าต้องมีระเบียบวินัย เรียกได้ว่าต้องอาศัยการจัดการและระบบเครือข่ายเป็นปัจจัยหลัก อีกทั้งต้องยึดมั่นในเวทย์มนต์ แม้เมื่อช้างป่าเข้าคอกแล้ว ยังต้องจคมนโนราห์ผู้ชายร่าบทสิบสองถวายน้าคอกจนกว่าจะสามารถจับช้างป่าออกจากคอกได้หมดบางครั้งต้องใช้ เวลา 2 - 3 วัน

นัยสัมพันธ์ของการประกอบพิธีกรรมเก็บนในการจับช้างของโนราจึงน่าจะเป็นที่มาของบทขับร้องกลอนโนราในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูที่เรียกว่า “สิบสองเพลงสิบสองบท” หรือ “รำบทสิบสอง” (พิทยา บุษรรัตน์. 2535 : 239) ในวันสุกร้ออันเป็นวันสุดท้ายของการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูใหญ่ ซึ่งในจำนวนบทร้องบทรำสิบสองนั้นมีอยู่บทหนึ่งชื่อว่า “บทพलयามตามโขลง” ที่สะท้อนถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างโนรากับวัฒนธรรมประเพณีในท้องถิ่นและบริบทของสังคม ความเป็น

เที่ยงแล้วเพ็งได้มาลงโรง

กลิ้งเกลือกเสือกสนคำรื่อง

เทียม²ตาหมอเฒ่าจับได้มา

เอาเชือกกรึงชิงแข็งแย่งเอาไ้

เชือกตรึงริงคอไว้พอดี

แรกอยู่ดงดอนนอนสบาย

กลิ้งขอนไม้มาไว้ข้าง

ยามเที่ยงยามสายเจ้าพलयร้อน

ชักชวนนางพังรือยขังพี

หวันเย็น⁴สักหน่อยค่อยกลับมา

เองวงมาเกี่ยวเข้าเป็นวง

แต่ก่อนแสนสุขทุกวันวาร

ในป่าจะเป็นหญ้ากก

ที่นอนแมงมุมชักใย

พलयามตามโขลงแล้วก็มาเข้าช่อง¹

เปลี่ยวเปล่าเศร้าหมองเป็นหนักหนา

อาลัยในคอกไม่ได้

เสียดังตัวไม่ได้ก็หาไม่มี

ใครจะมาปรานีก็หาไม่มี

งวงเจ้าหักกิ่งไม้เข้ามารองนอน

ยกพระเศียรขึ้นวางเกยต่างหมอน

ตื่นนอนไปสรงพระคงคา

ไปสงน่านที่ด้วยพีหระ³

เดินลัดตัดป่าแล้วก็มายังลาน

เป็นเกลียวเป็นวงน่าสงสาร

ชมสุรางค์นงคราญสำราญใจ

ที่นอนจะรกเป็นป่าไส⁵

จัดใจพีแล้วน้องหนา

(พิทยา บุษรรัตน์. 2535 : 161 – 162)

¹ ช่อง คือ ช่องแคบสำหรับเอาช้างม้าวัวควายเข้าไปไว้ในที่บังคับ

² เทียม คือ ตั้งแต่

³ พีหระ คือ ตัวพี

⁴ หวันเย็น คือ ตอนเย็นหรือตกเย็น

⁵ ป่าไส หมายถึง ป่าโปร่งที่มีต้นไม้เล็ก ๆ

ต่อมาเมื่อบทบาทหน้าที่ของโนราเริ่มทำหน้าที่เพื่อความบันเทิงมากขึ้น ในระยะแรกก็ยังคงอาศัยการ “เดินโรง” ไปตามสถานที่ต่าง ๆ เพื่อแสดงโดยเฉพาะวัด ดังที่ เทพ บุญประสาธ (2501 : 47) กล่าวเอาไว้ว่า

มหรสพชนิดนี้มีพวกมากอย่างน้อยก็ราว 20 คน ผู้ที่ฐานะการเงินไม่ดีไม่กล้ารับมโนราไปแสดง เพราะต้องใช้จ่ายมาก โดยมากใช้แสดงในงานวัด และที่จัดให้ใหญ่โตยิ่งขึ้นก็รับไปแสดงประชันกันก็มีมาก งานวัดต่าง ๆ ที่ต้องการเก็บเงินปฏิสังขรณ์วัดเช่น ฉลองพระเจดีย์ ทรายบั้ง งานมหาชาติบั้ง สังคายนาบั้ง ฟังลูกนิมิตบั้ง มักรับมโนราไปแสดงเสมอ และดูเหมือนว่ามโนราจะหากินอยู่ได้ก็เพราะงานวัด

บทบาทหน้าที่ของโนราในด้านอื่น ๆ ที่น่าจะมีส่วนเกื้อหนุนสถานภาพของคณะโนรานั้นๆ ด้วยคือการได้เข้าไปแสดงในบ้านหรืองานของเจ้านายหรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ในท้องถิ่น รวมทั้งงานบุญ งานรัฐพิธีและงานประจำปี โดยเฉพาะการได้มีโอกาสถวายพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลต่าง ๆ พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่ออกมาตรวจราชการตามหัวเมืองรวมทั้งการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองด้วย ดังปรากฏในจดหมายเหตุพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2519 : 23 – 24) เสด็จประพาสแหลมมลายูคราว ร.ศ.108 (พ.ศ. 2432) เมื่อเสด็จประพาสหัวเมืองพัทลุง ความว่า

วันที่ 26 เวลาบ่ายรุ่งเศษจนใกล้โมงเช้า เสด็จออกประทับพระราชยานไปประพาสถ้ำคูหา --- ให้สลักศิลาเป็นอักษร จ.ป.ร. และศก 108 ไว้ที่เพิงหน้าถ้ำ--- เสด็จประพาสถ้ำนางตลอดแล้วเสด็จกลับพลับพลาตามทางเดิม ถึงพลับพลาเวลาบ่าย 5 โมงครึ่ง ในเวลากลางวันๆ นี้ โปรดเกล้าฯ ให้มีมโนห์รา เวลาค่ำมีหนังตะลุง เสด็จออกพระราชทานเสื่อกรมการ ---

ในทำนองเดียวกัน จดหมายเหตุระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ. 121 (พ.ศ. 2445) พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2517 : 43 – 44) ที่ทรงกล่าวถึงการแสดงโนราหนังตะลุง มะโย่ง ที่กรมการเมืองพัทลุง และสงขลาจัดถวาย (หนังตะลุง บางครั้งใช้คำว่า หนังควน – ผู้วิจัย) ดังตัวอย่างตอนหนึ่งที่ทรงบันทึกไว้เมื่อเสด็จหัวเมืองสงขลา ความว่า

เวลาค่ำมีคอนเซดแขกมาแต่ยี่หริ่ง มีหญิงร้องสองคน ตีรับนาเอง มีขอฝรั่งหนึ่ง สีแลร้องเข้ากันเพราะมาก ตั้งแต่มาฟังได้ฟังดนตรีวันนี้ นอกนี้ยังมีโนราโรงหนึ่ง หนังตะลุงโรงหนึ่งของเมืองสงขลาเอง กับมายยี่หริ่งอีกโรงหนึ่ง มีผู้หญิงเป็นตัวละครผู้ชายเป็นตัวละคร นายโรงแต่งตัวใส่กางเกงรีว นุ่งโสร่งคาดเชียวคาด คาดปิ่นหนึ่งใส่เสื้อยี่ดาคอดม ใส่สร้อยนวม ใส่ปิ่นจูเร็จ นางนุ่งโสร่งใส่เสื้อคอแขกคาดปิ่นหนึ่ง ใส่สร้อยนวม ใส่กระบังหน้า ที่เล่นอย่างโนรา คนตรีมีกลองแขกโหม่งคู่ ปี่และซอ สามสาย แต่ไม่ทำพร้อมกัน มีฉิ่งมีกรับ ร้องหนวกราบไม่เป็นเพลงรำก็แล้วๆ นายโรงใส่เสื้อออกสู่มโนราไม่ได้

จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่าสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนร่าก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยกาลที่ 5 ในภาคใต้โดยเฉพาะบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในด้านประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของหนังและโนร่านั้นคงได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียอันเนื่องมาจากนาฏศิลป์อินเดียเป็นแหล่งกำเนิดของนาฏศิลป์เอเชียเกือบทุกประเทศ อารยธรรมอินเดียมีบทบาทอันสำคัญต่อการพัฒนาทางศิลปะวัฒนธรรมของประเทศต่างๆ ในภูมิภาคเอเชีย ต่อมาวัฒนธรรมเหล่านั้นก็อาจเชื่อมโยงและผสมผสานกันในระดับภูมิภาคและวัฒนธรรมต่างภาคในประเทศเดียวกัน “สิ่งที่ฝังรากไว้อย่างลึกซึ้งก็คือ ศาสนาและแนวความคิด รสนิยมทางศิลปะ เมื่อรับไว้แล้วก็ได้ผสมผสานให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน ผลที่ปรากฏคือลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นในแต่ละประเทศ โดยมีรากฐานของความคิดและรูปแบบพื้นฐานจากอินเดียร่วมกัน” (มาลินี คิลกวนิช. 2543 : 9- 10) ในเรื่องรูปแบบและขนบนิยมในการแสดงนั้นก็มองเห็นได้ชัดว่าหนังตะลุงในอดีตนั้นจะแสดงเรื่องราวเกียรติทั้งเพื่อความบันเทิงหรือการประกอบพิธีกรรมแก่นบนเป็นเรื่องหลักแล้ว ค่อยพัฒนามาแสดงเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ส่วนคณะหนังและจำนวนผู้แสดงในอดีตมีไม่น้อยกว่า 2 – 3 คน ที่เป็นนายหนังหรือคนเชิดรูป ดังเช่น หนังรอดเทวาแห่งจังหวัดพัทลุง มีผู้ร่วมแสดง 4 คน คือ หนังหนู หนังดำ หนังรอด และหนังช่วย ดังได้กล่าวมาแล้ว ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่มีความเคร่งครัดทางไสยศาสตร์ โดยเฉพาะเรื่องเมตตามหานิยม การป้องกันและการแก้คุณไสย รวมทั้งเรื่องคาถาอาคมต่าง ๆ ในเรื่องบทบาทหน้าที่นั้นหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวมีทั้งให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะบทบาทในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง ครูหนังตะลุงจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง บทบาทอีกอย่างหนึ่งคือการแก่นบน หรือ “แก้เหมรย” ให้กับชาวบ้าน ส่วนโนร่าก็เช่นเดียวกันพัฒนาการและความเจริญรุ่งเรืองปรากฏอย่างเด่นชัดในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งทางฝั่งตะวันออกและตะวันตกของทะเลสาบ ซึ่งเห็นได้จากตำนานโนร่า ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนร่า และข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนร่า ในช่วงเวลาดังกล่าวเราได้มองเห็นการแพร่กระจายของโนร่าหรือละครชาตรีหรือละครโนห์ราชาตรีเข้าสู่ภาคกลางและ/หรือกรุงเทพมหานคร ส่วนสภาพโดยทั่วไปของโนร่าในอดีตนั้นน่าจะเป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะการสรรเสริญบูชาเทพและพระผู้เป็นเจ้า และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องครุหมอลายโนร่าและวิญญาณบรรพบุรุษของตน รวมทั้งการแสดงหรือประกอบพิธีกรรมแก่นบนในเรื่องต่าง ๆ ให้กับชาวบ้าน ในด้านรูปแบบขนบนิยมในการแสดงนั้นกล่าวได้ว่า ในระยะแรก ๆ ตัวละครยังมีไม่มากนัก มีแต่ตัวละครที่สำคัญคือตัวนายโรง หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนาง ซึ่งใช้ผู้ชายแสดงและตัวตลกเท่านั้น เรื่องที่นำมาแสดงก็จะจับต่อนจากวรรณคดีหรือวรรณกรรมท้องถิ่นที่ชาวบ้านรู้จักกันแพร่หลาย เช่น เรื่องพระรถเสน พระสุธน – นางมโนราห์ สังข์ทองหรือหอยสังข์ เป็นต้น ที่ต่อมาเรียกว่า “รำบทสิบสอง” หรือ “จับบทสิบสอง” การรำดังกล่าวยังปรากฏอยู่ในการประกอบพิธีกรรมโนร่าโรงครูมาจนถึงปัจจุบัน กล่าวสำหรับคณะโนร่ามีปรากฏมาแล้วอย่างน้อยตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างน้อย และมีโนร่าที่มีชื่อเสียงอย่างโนร่าคล้าย พรหมเมศ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “โนร่าคล้ายจี๋หนอน”

ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็น “หมื่นระบำนันทิงชาติ” เป็นต้น ส่วนในเรื่องบทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยนนั้นจากอดีตจนถึงปัจจุบัน โนรายังคงทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและประกอบพิธีกรรมเพียงแต่มีการปรับรูปแบบและเนื้อหาบางอย่างไปตามยุคสมัยเท่านั้น ซึ่งจะได้กล่าวถึงเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบันในบทต่อไป

บทที่ 3

การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและโนรา ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน

ดังได้กล่าวแล้วว่าชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น จะเห็นได้ว่ามีชุมชนอยู่หนาแน่นในบริเวณรอบทะเลสาบสงขลาแล้วตั้งแต่ก่อนยุคสุโขทัย โดยเฉพาะบริเวณ “แผ่นดินบก” ซึ่งมีหลักฐานว่าเคยเป็นเมืองมาก่อน นอกจากเมืองใหญ่อย่างเมืองสทิงพระแล้ว ยังมีเมืองเล็ก ๆ อย่างเมืองพังยางหรือตะพังยางและชุมชนวัดสี่หยังอีกด้วย ส่วนทางด้านฝั่งตะวันตกของทะเลสาบที่เห็นได้ชัดเจนก็มีชุมชนวัดเขียนบางแก้ว (ใต้) และสทิง เป็นต้น ชุมชนเหล่านี้ได้สร้างวัดในพุทธศาสนาเถรวาทขึ้นเป็นศูนย์กลางของชุมชนอยู่ทั่วไป (สมคิด ทองสง. 2541 : 35) ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวสทิงพระเป็นเมืองค้าขายจึงมีความสำคัญทางเศรษฐกิจ ส่วนทางด้านเมืองคงตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของนครศรีธรรมราช เพราะ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นเมืองใหญ่หรือเมืองสำคัญที่มีหน้าที่ปกครองบรรดาชุมชนบ้านเมืองในภูมิภาคนี้โดยพึ่งพิงลัทธิศาสนาให้เป็นกลไกที่สำคัญในการปกครอง (ศรีศักร วัลลิโภคม. 2535 : 20) ด้วยการจัดตั้งวัดขึ้น 2 ระดับ คือวัดที่เป็นศูนย์กลางอันเป็นที่สถิตของพระสังฆราชหรือพระเถระชั้นผู้ใหญ่ที่มีอำนาจปกครองวัดใหญ่น้อยตามชุมชนบ้านเมืองต่างๆ ระดับหนึ่ง กับอีกระดับหนึ่ง คือวัดใหญ่น้อยประจำชุมชนในท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ไหนมีชุมชนก็ให้มีการสร้างวัดขึ้นเพื่อสนับสนุนให้ผู้คนที่มีความแตกต่างกันในด้านเผ่าพันธุ์ ศาสนาและขนบธรรมเนียมประเพณีกลายมาเป็นพวกเดียวกัน นับถือพุทธศาสนา และมีกิจกรรมร่วมกันทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม ปรากฏว่าวัดใหญ่ในระดับที่มีหน้าที่สำคัญในการปกครองวัดใหญ่น้อยตามชุมชนในระยะแรก ๆ ก็คือ วัดเขียนบางแก้ว อันเป็นวัดที่สัมพันธ์กับเมืองพัทลุงเดิม เป็นที่สถิตของพระครูเจ้าคณะฝ่ายลังกาแกวอันเป็นพระสงฆ์คณะหนึ่งในสี่คณะที่ขึ้นตรงต่อวัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช ต่อมาประมาณพุทธศตวรรษที่ 22 บรรดาหัวเมืองทางภาคใต้นับตั้งแต่เมืองนครศรีธรรมราชอันเป็นเมืองสำคัญกับบรรดาเมืองเล็ก ๆ อื่น ๆ มักประสบความเดือดร้อนจากการรุกรานโจมตีปล้นสะดมจากบรรดาโจรสลัดมลายูที่มาจากปลายคาบสมุทรมลายู และหมู่เกาะสุมาตราอยู่เนื่อง ๆ ทางอยุธยาจึงต้องหาทางป้องกันด้วยการให้ความสำคัญแก่วัดและคณะสงฆ์เพิ่มเติมกว่าแต่ก่อน โดยกำหนดให้วัดเขียนบางแก้ว ซึ่งเป็นที่สถิตของพระครูเจ้าคณะฝ่ายลังกาแกว ปกครองวัดและชุมชนทางด้านชายทะเล ส่วนทางเกาะใหญ่กำหนดให้วัดพะโคะ บนเขาพะโคะ ในเขตเมืองสทิงพระเป็นศูนย์กลางให้อยู่ภายใต้การดูแลของพระครูเจ้าคณะฝ่ายลังกาชาด ต่อมาตำแหน่งเจ้าอาวาสวัดพะโคะมีฐานันดรศักดิ์เป็นที่สมเด็จพระราชมนู เจ้าอาวาสวัดพะโคะที่เป็นที่รู้จักกันดีจนกระทั่งปัจจุบันนี้ก็คือ สมเด็จพระราชมนูหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “หลวงพ่อดาว” (สารูป ฤทธิ์ชู. 2543 : 18 – 19) ช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏเรื่องราวใน

ตำนานโนราที่สัมพันธ์กับชุมชนสะทิงพระ และชุมชนวัดพะโคะ ดังปรากฏในตำนานโนราในรูปกลอน 4 ตอนหนึ่งว่า “จับกระบี่ร่ำร่อน ที่คอนเกาะใหญ่” (คำว่า เกาะใหญ่ ก็คือ เกาะสะทิงพระ หรือแผ่นดินบก - ผู้วิจัย) ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานทวดคำลีหรือเจ้าแม่อยู่หัว แห่งวัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสะทิงพระ จังหวัดสงขลา (พิทยา บุญรัตน์. 2539)

ส่วนเมืองพัทลุงนั้นทั้งโดยตำนานและหลักฐานอื่น ๆ เชื่อว่าเริ่มต้นขึ้นที่บ้านบางแก้ว (ใต้) ใกล้ ๆ กับวัดเขียน ประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 เมืองพัทลุงที่บางแก้ว (ใต้) ได้เจริญรุ่งเรืองเป็นเมืองท่าค้าขายต่อจากเมืองสะทิงพระ นอกจากจะติดต่อกับจีนและเวียดนามแล้ว ยังติดต่อกับชุมชนอื่น ๆ ที่อยู่ลึกเข้าไป รวมทั้งเมืองปะเหลียนซึ่งอยู่ทางปากตะวันตกของคาบสมุทรภาคใต้ด้วย เมืองพัทลุงเจริญในฐานะเมืองค้าขายและการเกษตร ตั้งแต่ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 21 เป็นต้นมา และได้รับการเกื้อหนุนทางด้านการเมืองจากเมืองนครศรีธรรมราชให้มีอำนาจควบคุมเมืองสงขลาซึ่งกำลังเติบโตขึ้นมาทางปลายคาบสมุทรสะทิงพระ นอกจากนี้พัทลุงก็ได้รับความเอื้อเฟื้อทางด้านศาสนาจากอยุธยา พุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์เข้ามามีบทบาทและเกิดการผสมผสานกับลัทธิฮินดูและความเชื่อดั้งเดิม รวมทั้งศาสนาอิสลามก็เข้ามามีส่วนต่อวิถีชีวิตของผู้คนในบริเวณนี้ ในบางสมัยเจ้าเมืองพัทลุงเป็นมุสลิมซึ่งทำให้ชาวมุสลิมมีบทบาทมากขึ้น ดินแดนแถบนี้จึงเป็นรอยต่อของศาสนาและวัฒนธรรมแบบพุทธผสมพราหมณ์ ความเชื่อดั้งเดิมและแบบอิสลามของผู้คนในบริเวณนี้สืบมา ด้วยเหตุดังกล่าวระบบการปกครองบริเวณรอบทะเลสาบสงขลา ตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ประกอบด้วยศูนย์กลางหลักคือเมืองพัทลุงและต่อมาก็มีเมืองสงขลาเกิดขึ้นคู่กัน เมืองดังกล่าวนี้จะเป็นที่อยู่ของเจ้าเมือง ซึ่งจะมีที่ตั้งไม่แน่นอนเพราะมักโยกย้ายอยู่เสมอตามความเหมาะสม เมืองพัทลุงซึ่งเป็นศูนย์กลางเพียงแห่งเดียวในระยะแรกนั้นจะเป็นผู้ปกครองเมืองบริวารซึ่งตั้งอยู่รอบ ๆ ทะเลสาบสงขลา เช่น เมืองพระเกิด เมืองสทิง เมืองศรีนา เป็นต้น บรรดาเมืองบริวารเหล่านี้จะมีขุนนางย่อย ๆ ตั้งแต่ตำแหน่ง “ปลัดเมือง” ลงไปถึงระดับ “ขุน” เป็นผู้ควบคุมดูแลชุมชน (ขงยุทธ ชูแว่น. 2541 : 71) ซึ่งในระยะแรกขุนนางเหล่านี้จะเป็นคนท้องถิ่นซึ่งได้รับการแต่งตั้งจากเจ้าเมือง ครั้นมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ก็ได้รับแต่งตั้งจากศูนย์กลางของรัฐโดยตรง และในสมัยรัตนโกสินทร์ทางรัฐบาลกลางที่กรุงเทพฯ ได้ค่อย ๆ มีอิทธิพลทางด้านการเมืองการปกครองในเมืองพัทลุงและสงขลามากขึ้น เจ้าเมืองในระยะนี้จะเป็นคนที่ใกล้ชิดกับส่วนกลางและสืบสายตระกูลกันมา แม้ว่าราชธานีจะยังให้เจ้าเมืองมีอำนาจปกครองอยู่อย่างสูงสุด แต่ผลประโยชน์ที่ทางส่วนกลางได้รับก็เริ่มเป็นจริงในทางปฏิบัติ ทั้งนี้โดยการประสานผลประโยชน์กับขุนนางเหล่านั้น ระบบการปกครองดังกล่าวจึงเป็นช่วงสมัยที่เรียกว่า “สมัยระบบกินเมือง ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 20 (พ.ศ. 1998) ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 (พ.ศ. 2439)” (สารูป ฤทธิชู. 2527 : 16) ดังจะเห็นได้จาก เจ้าเมือง กรมการเมือง ต่างมีผลประโยชน์ต่าง ๆ ที่เป็นส่วยหรือภาษีอากรต่าง ๆ รวมทั้งผลประโยชน์ในแรงงานและค่าธรรมเนียมจากการมีลูกตระกูลเป็นของตนเอง กล่าวคือ “ได้ค่าธรรมเนียมแรงงาน และมีอำนาจในการพิจารณาตัดสินโทษของลูกตระกูลใดเป็นดังเช่นทาส

ในเรื่องนั้นทำให้กรมการเมืองอยากจะมีคุกตะรางเป็นอย่างยิ่ง ผู้ใดไม่มีก็จะถูกมองว่าไม่เป็นผู้ดี เป็นคนชั้นต่ำ สำหรับราษฎรนอกจากต้องเสียค่าอากรต่าง ๆ แล้ว ยังถูกเกณฑ์แรงงานและสิ่งของกินของใช้อีก โดยเฉลี่ยจะถูกเกณฑ์ไม่ต่ำกว่า 5 ครั้งต่อปี ราษฎรมักต้องยอมเพราะเกรงกลัวเจ้าเมืองและกรมการเมืองในขณะที่ผู้ร้ายก็ยังชุกชุม” (สารูป ฤทธิ์ชู. 2531 : 147)

สภาพการณ์ดังกล่าวสร้างความหนักใจให้กับทางกรุงเทพฯ หรือราชธานีเป็นอย่างมาก ในปี พ.ศ. 2437 ทางกรุงเทพฯ จึงส่งพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์และพระสฤณีพจนกรณมาตรวจราชการเมืองพัทลุง และในปี พ.ศ. 2438 ได้ส่งพระวิจิตรวรสาส์น (ปิ่น สุขุม) มาอีกครั้ง เพื่อจัดราชการของเมืองพัทลุง เมืองสงขลา และเมืองนครศรีธรรมราช ดังที่สารูป ฤทธิ์ชู (2531 : 148) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

หลังจากมีการจัดตั้งรัฐบาลกลางเข้มแข็งขึ้นแล้ว ในปลายปี พ.ศ. 2438 พระองค์จึงทรงเร่งรัดให้กรมหมื่นดำรงราชานุภาพจัดการปกครองของหัวเมืองแหลมมลายูเสียใหม่เพื่อตั้งอำนาจเข้าสู่พระราชวังจักรี กรมหมื่นดำรงราชานุภาพทรงมีความรู้สึกว่เรื่องนี้ “--- เปนภาระอันใหญ่แ่ลยากอย่างหนึ่ง เปนของที่ต้องการความดำริไตร่ตรองมาก” แต่ในที่สุุดกรมหมื่นดำรงราชานุภาพก็ทรงรวมการปกครองของเมืองพัทลุงเข้ากับมณฑลนครศรีธรรมราช ในปีต่อมาเนื่องจากกรมหมื่นดำรงราชานุภาพทรงเห็นว่า เมืองพัทลุง “เปนหัวเมืองบังคับยาก” เช่นเดียวกับเมืองนครศรีธรรมราช สงขลา และหัวเมืองประเทศราชมลายู จึงทรงรวมหัวเมืองเหล่านี้เข้าเป็นมณฑลนครศรีธรรมราช ให้ตั้งศูนย์กลางการปกครองที่เมืองสงขลา และทรงมอบหมายให้พระยาสุขุมนัยวินิต (ปิ่น สุขุม) เป็นข้าหลวง

การปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยเฉพาะภาคใต้ในปี 2439 ได้เป็นไปอย่างเป็นรูปธรรมคือการนำระบบเทศาภิบาลมาใช้ในการปกครองหัวเมืองแทนระบบกินเมืองเดิม ดังที่ สารูป ฤทธิ์ชู (2543 : 22) กล่าวไว้ว่า

ปี 2439 รัชไทยได้แผ่ขยายลงมาทางภาคใต้อย่างเป็นรูปธรรม โดยนำระบบเทศาภิบาลมาใช้ในการปกครองหัวเมืองแทนระบบกินเมืองเดิม เพื่อดังอำนาจการปกครองเข้าสู่พระราชวังจักรี มีการจัดระเบียบบริหารราชการเป็นมณฑลเทศาภิบาล เมือง อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน มีข้อบังคับลักษณะปกครองหัวเมืองและพระราชบัญญัติลักษณะปกครองท้องถิ่น พ.ศ. 2440 เป็นแบบแผน ในขณะที่ภาคใต้ก็ตกอยู่ใต้อนุสัญญากับไทย – อังกฤษ พ.ศ. 2440 รัชไทยไม่ยอมให้เจ้าเมืองมีอำนาจอย่างที่เคยมีมา การ “กินเมือง” ที่เคยกินจากภาษีทุกอย่างกลับกลายเป็นกินเฉพาะเงินเดือนพระราชทานในฐานะข้าราชการ และจะต้องถูกย้ายไปตามที่ต่าง ๆ

ผลจากการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ส่งผลให้มณฑลนครศรีธรรมราชหรือบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างกว้างขวางในหัวเมืองนครศรีธรรมราช เมืองสงขลา และเมืองพัทลุง ทำให้ประชาชนในเมืองดังกล่าวเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตความเป็นอยู่จากสังคมแบบเดิมมาเป็นสังคมสมัยใหม่ ประชาชนคนสามัญได้ตื่นตัวจากการประกอบอาชีพที่ต้องมีการเก็บสะสมทุน เริ่มสนใจในการค้าขายแบบเกษตรกรรมเพื่อการค้า ทำให้ระบบเศรษฐกิจในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามั่นคงขึ้น (ณรงค์ นุ่นทอง. 2524 : 341) ส่วนเจ้าเมืองและกรมการเมืองตามแบบการปกครองสมัยเก่าถูกลิดรอนอำนาจลงมา มีการตั้งศาลทั้งในระดับมณฑล เมือง และอำเภอ และยังให้อำนาจแก่กำนันและกรมการเมืองในการพิจารณาคดีความมากขึ้น (ณรงค์ นุ่นทอง. 2524 : 341) จึงอาจกล่าวได้ว่าการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นเหตุปัจจัยภายนอกที่สำคัญประการหนึ่งที่ทำให้รูปแบบการปกครอง สภาพวิถีชีวิตของประชาชนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเปลี่ยนแปลงไปอย่างกว้างขวาง นอกจากการปฏิรูปการปกครองแล้วในรัชสมัยดังกล่าวแล้วได้มีการปฏิรูปพุทธศาสนา พ.ศ. 2445 การประกาศให้มีการจัดการศึกษาเล่าเรียนขึ้นในหัวเมือง เมื่อ พ.ศ. 2441 ดังที่ สงบ ส่งเมือง (2525 : 183 – 193) นำมากล่าวไว้สรุปได้ว่า ในสมัยพระยาสุโขมนัยวินิต (ปิ่น สุขุม) ซึ่งดำรงตำแหน่งข้าหลวงเทศาภิบาลมณฑลนครศรีธรรมราชเป็นคนแรก (พ.ศ. 2439 – 2449) มีผลงานทางด้านการปฏิรูปเป็นที่ปรากฏ ตั้งแต่ทางด้านการปกครอง การศาล เศรษฐกิจ การคมนาคมขนส่ง การศาสนา และการศึกษา กล่าวคือ ทางด้านการปกครองมีการจัดตั้งกองมณฑลขึ้นเป็นคณะผู้ปกครองมณฑล มีข้าหลวงใหญ่เป็นประธาน และมีข้าหลวงฝ่ายมหาดไทย ตุลาการ การคลังและเลขานุการ เป็นผู้ช่วยเหลือ มีการจัดแบ่งเขตปกครองในมณฑลออกเป็น เมือง อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน เมืองต่าง ๆ มีผู้ว่าราชการเมือง เป็นผู้ปกครองขึ้นตรงต่อข้าหลวงเทศาภิบาล และมีกรมการเมืองเป็นผู้ช่วยเหลือ ในอำเภอมีกรรมการอำเภอเป็นผู้รับผิดชอบ กรรมการอำเภอประกอบด้วยนายอำเภอเป็นหัวหน้า ปลัดอำเภอ สมุห์บัญชี และเสมียนพนักงานอีกจำนวนหนึ่ง เป็นผู้ช่วยเหลือ มีกำนันและผู้ใหญ่บ้านรับผิดชอบตำบลและหมู่บ้าน โดยการเลือกตั้งของประชาชนในท้องถิ่นนั้น ๆ

มณฑลนครศรีธรรมราชแบ่งออกเป็น 3 เมือง คือ เมืองนครศรีธรรมราช มี 9 อำเภอ คือ อำเภอกกลางเมือง เบ็ญชัด ร่อนพิบูลย์ กลาย ลิขล ลำพูน จวางทุ่งสง และเขาพังไกร เมืองสงขลา มี 5 อำเภอ คือ อำเภอกกลางเมือง ปะท้าว ฝ่ายเหนือ จะนะ และเทพา เมืองพัทลุง มี 3 อำเภอ คือ อำเภอกกลางเมือง อุดร และทักษิณ ต่อมาปี พ.ศ. 2445 ได้เปลี่ยนชื่ออำเภอเบ็ญชัด เป็นอำเภอปากพนัง อำเภออุดรเป็นอำเภอปากประ อำเภอทักษิณเป็นอำเภอปากพะยูน และในปี พ.ศ. 2449 มีการโอนท้องที่พระแสงและพะนม ในอำเภอลำพูนไปขึ้นเมืองไชยา มณฑลชุมพร เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็ได้มีการทำสำมะโนครัวราษฎรด้วย ปรากฏว่ามีนายอำเภอ 17 นาย กำนัน 232 คน ผู้ใหญ่บ้าน 2,669 คน ครัวเรือน 72,343 ครัวเรือน และราษฎรทั้งหมด 326,266 คน โดยอาศัยอยู่ในเมืองนครศรีธรรมราชร้อยละ 60 อยู่ในเมืองสงขลาร้อยละ 29 และเมืองพัทลุงอีกร้อยละ 11 ในด้าน

การรักษาความสงบเรียบร้อย มีการจัดตั้งกองพลตระเวนหรือตำรวจขึ้นในบริเวณชุมชนที่มีคนอาศัยอยู่หนาแน่น ทางด้านตุลาการ มีการตั้งศาลมณฑลขึ้นที่เมืองสงขลา ศาลเมืองที่เมืองนครศรีธรรมราช ปากพนัง พัทลุง และศาลอำเภอในอำเภอต่าง ๆ ทั้ง 17 อำเภอ และมีศาลพิเศษอีกศาลหนึ่งมีข้าหลวงเทศาภิบาลกับพระยาศรีธรรมราช (หนูพร้อม) เป็นกรรมการ เกี่ยวกับการคุมขังนักโทษ แต่เดิมแยกคุมตามบ้านเจ้าเมือง และกรมการเมือง ในปี พ.ศ. 2440 ได้ปลูกตรางขึ้นสำหรับคุมขังนักโทษรวมกันเป็นครั้งแรกในเมืองนครศรีธรรมราช มีการจัดระเบียบตารางตามข้อบังคับของกระทรวงมหาดไทย ในทางด้านเศรษฐกิจ การค้าเจริญขึ้นภายหลังการปฏิรูปโดยเฉพาะที่เมืองสงขลาและอำเภอปากพนัง มีการส่งสินค้าออกเป็นจำนวนมาก เช่น รั้งนก กุ้งแห้ง ผ้าพื้น สุกร ดินบุก หนัง เขาสัตว์ เครื่องปั้นดินเผา ส้มตรังกานู จากเมืองสงขลา ข้าวเปลือก ข้าวสาร ได้ ยาสูบ คราม ดินบุก และเรือมาด จากนครศรีธรรมราช และข้าวจากพัทลุง การค้าขายขยายตัวมากขึ้นเนื่องจากมีเรือกลไฟติดต่อกับสิงคโปร์และกรุงเทพฯ เป็นประจำ ทางด้านการภาษีอากร แต่เดิมเปิดประมูลให้เจ้าภาษีเก็บแบบผูกขาดทั้งหมด ระหว่างปี พ.ศ. 2439 – พ.ศ. 2440 จึงเปลี่ยนมาเก็บเป็นของหลวง สำหรับค่าธรรมเนียมต่าง ๆ แต่เดิมเป็นผลประโยชน์เจ้าเมืองและกรมการเมือง ในปี พ.ศ. 2439 จึงยกเป็นของหลวง เพราะจ่ายเงินเดือนให้แก่ข้าราชการเป็นค่าตอบแทนแล้ว ทางด้านการคมนาคมขนส่ง มีการสร้างถนนภายในเมืองต่าง ๆ อย่างกว้างขวางโดยเฉพาะเมืองนครศรีธรรมราชกับเมืองสงขลา รวมทั้งด้านการไปรษณีย์โทรเลข ซึ่งในระยะแรกๆ เมืองต่าง ๆ เป็นผู้ดำเนินการเองแต่หลังจากจัดมณฑลเทศาภิบาลแล้วข้าหลวงใหญ่เป็นผู้ดำเนินการ นอกจากนี้ในสมัยพระยาสุโขมนัชนินิต (ปั่น สุขุม) ได้เริ่มระบบชลประทานแบบใหม่ มีการขุดคลองเพื่อการเพาะปลูกและใช้ประโยชน์อย่างอื่น เช่น คลองสุขุม ขุดจากเมืองนครศรีธรรมราช ชักน้ำจัดไปให้ราษฎรชาวปากพนัง คลองระโนดติดต่อระหว่างนครศรีธรรมราชกับสงขลา คลองคอกช้าง จากทะเลสาบขึ้นไปถึงตำบลคอกช้าง เมืองพัทลุง เป็นต้น นอกจากนี้ได้มีการสร้างสถานที่ราชการที่สำคัญขึ้นหลายแห่ง เช่น ที่ว่าการมณฑล ที่พักข้าหลวง ศาล ที่ว่าการเมือง โรงภาษี ตลอดจนตลาดให้ราษฎรเช่า ในทางด้านศาสนาได้มีการจัดการปกครองคณะสงฆ์มณฑลนครศรีธรรมราชตั้งแต่ปี พ.ศ. 2441 โดยพระรัตนมุนี (แก้ว) และพระรัตนธัชมุนี (ม่วง) ปี พ.ศ. 2442 ผู้อำนวยการศึกษาและเจ้าคณะมณฑลนครศรีธรรมราช เช่น “เมืองนครศรีธรรมราชมีพระครูเหมเจติยานุรักษ์เป็นเจ้าคณะเมือง มีพระฐานา 5 รูป ปกครองทั่วไป ในคณะรองทั้ง 4 ได้แก่ พระครูกาชาติ พระครูกาเดิม พระครูการาม พระสมุห์สีแทนที่พระครูกาแก้ว แต่ละตำแหน่งมีพระฐานา 3 รูป ปกครองคณะและแขวง คณะแขวงรูปหนึ่งปกครองวัดรูปละ 12 วัด บ้าง 13 วัดบ้าง และเจ้าอธิการวัดปกครองพระสงฆ์แต่ในวัดของตน” ส่วนในเมืองสงขลาและเมืองพัทลุงก็จัดการปกครองคณะสงฆ์เช่นเดียวกับเมืองนครศรีธรรมราช ปรากฏว่า “พระสงฆ์และวัดในปี พ.ศ. 2442 มณฑลนครศรีธรรมราชมีจำนวนวัด 594 วัด พระสงฆ์ 3,336 รูป สามเณร 298 รูป และศิษย์วัด 4,839 คน ในทางด้านการศึกษานั้น รัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้ประกาศให้มีการจัดการศึกษาเล่าเรียนขึ้นในหัวเมือง เมื่อ พ.ศ. 2441 โดยได้ทรง

อาราธนาสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส เมื่อครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็นพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ทรงเป็นผู้อำนวยการการศึกษาหัวเมืองตามวัดต่าง ๆ ทั่วราชอาณาจักร โดยมีการตั้งโรงเรียนขึ้นตามวัดต่าง ๆ และมอบหมายให้พระสงฆ์เป็นผู้สอน ในมณฑลนครศรีธรรมราชก็เช่นเดียวกัน ระหว่างปี พ.ศ. 2439 – พ.ศ. 2440 มีการจัดตั้งโรงเรียนแบบสมัยใหม่ขึ้นเมืองละ 1 แห่ง มีนักเรียนทั้งหมดประมาณ 160 คน ในปี พ.ศ. 2441 ราษฎรชาวเมืองสงขลา ร่วมกันบริจาคเงินสร้างโรงเรียน “มหาวิทยาลัยราชวสุ” ขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกในงานเฉลิมพระชนม์พรรษาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร ที่เมืองสงขลา และในปีเดียวกัน พระรัตนธัชมุนี (ม่วง) ได้ตั้งโรงเรียน “สุขุมภีบาล” ขึ้นที่วัดท่าโพธิ์รวีหาร เปิดรับเฉพาะนักเรียนชาย ในปี พ.ศ. 2456 ได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียน “เบญจมาภินิหาร” เพื่ออุทิศส่วนกุศลถวายแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มณฑลนครศรีธรรมราชมีข้าหลวงมณฑลเทศาภิบาลต่อมาคือ พระยาชลบุรานุรักษ์ (เจริญ จารุจินดา พ.ศ. 2499 - พ.ศ. 2452) และสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ (พ.ศ. 2453 – พ.ศ. 2468) ซึ่งได้ทรงทำรายงานเสนอรัฐบาลกลางเพื่อปรับปรุงการพัฒนาที่สำคัญ 4 เรื่อง คือ เรื่องอ่าวสงขลา ถนน เหมืองแร่ และที่ดิน การปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 อันเป็นการรวมชาติมีผลต่อรัฐชาติและประชาชนในท้องถิ่นดังที่ สงบ ส่งเมือง (2525 : 197) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

กล่าวโดยสรุปแล้ว รัฐบาลประสบความสำเร็จในการรวมมณฑลนครศรีธรรมราชทุกประการ ภาพที่รัฐบาลเคยวาดไว้ว่า “เป็นหัวเมืองที่บังคับยาก” ก็ไม่เป็นจริงตามความรู้สึกที่ฝังใจรัฐบาลกลางมานาน เพราะปรากฏว่าราษฎรในมณฑลนครศรีธรรมราชมีนิสัยเป็นคนง่าย ถ้าพิจารณาเห็นว่าทำโดยตรงโดยจริงแล้ว จะว่ากล่าวประการใดก็เชื่อฟัง การส่งข้าหลวงเทศาภิบาลออกมารั้งนั้น รัฐบาลไม่เพียงแต่สามารถทำให้ดินแดนส่วนนี้เข้าร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่รัฐบาลยังเรียนรู้และเข้าใจถึงความทุกข์ยากลำบาก ความรู้สึกนึกคิดที่ราษฎรทางภาคใต้มีต่อเจ้าหน้าที่ของรัฐบาลและรัฐบาลเองด้วย---

อย่างไรก็ตามสภาพการณ์ดังกล่าวย่อมจะมีส่วนต่อปรากฏการณ์และความเป็นไปของหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง ยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงโดยแบ่งสมัยออกเป็น 4 ยุค คือ ยุคที่ 1 (ช่วงการปฏิรูปการปกครอง – ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือ ทศวรรษที่ 2470) ยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) ยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) ยุคที่ 4 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 – ปัจจุบัน) ในแต่ละช่วงเวลาจะพูดถึงสภาพทางกายภาพ โดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนรา เหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงทั้งจากภายนอกและภายใน ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดงโดยเฉพาะรูปหนัง เครื่องดนตรี วรรณกรรมเพื่อการแสดง ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปิน

และชุมชน โดยจะยกตัวอย่างเป็นกรณีศึกษาจากหนังตะลุงและโนราบางคณะ เพื่อให้เห็นภาพปรากฏ การปรับตัว ความคล่องตัว และการดำรงอยู่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ยุคตะเกียงน้ำมันควายถึงตะเกียงเจ้าพายุ

1. ยุคที่ 1 การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา (ช่วงการปฏิรูปการปกครอง – ก่อน สงครามโลกครั้งที่ 2 หรือ ทศวรรษ 2470)

ภาพปรากฏของยุคดังกล่าวเป็นช่วงสมัยรอยต่อของหนังตะลุงและโนราก่อนการปฏิรูปการ ปกครองและเชื่อมโยงไปจนถึงการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 จากระบอบสมบูรณาญา สิทธิราชย์เป็นระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยเป็นช่วงเวลาที่หนังตะลุงและโนรายังมีจำนวน คณะไม่มากนัก จำนวนผู้แสดงโนราเริ่มพัฒนามาจากการแสดงเพียง 3 คน ในคณะหนึ่ง ๆ เป็น 14 คน เป็นอย่างน้อย ส่วนหนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆ มีผู้แสดงตั้งแต่ 4 คน 3 คน 2 คน จนมาถึงช่วงที่มีผู้ แสดงคนเดียว การแสดงเรื่องราวก็พัฒนามาจากการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงอย่างเดียวมาเป็นเทพนิยาย และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ การปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีและองค์ประกอบในการแสดงอื่น ๆ เป็นช่วงสมัย ของการเน้นพิธีกรรม ความเชื่อทางไสยศาสตร์ การดำรงอยู่ในเชิงรูปแบบระบบอุปถัมภ์ ความเป็นนัก เล่ง การมีเพื่อนเกลอ และการเดินโรงของหนังโนรา โดยเฉพาะการใช้อุปกรณ์ให้แสงสว่างในการ แสดงที่เริ่มมาตั้งแต่การใช้ได้หรือ “แม่ได้” ให้ความสว่าง ตะเกียงน้ำมันควายหรือตะเกียงไข่มันควาย จนพัฒนามาเป็นตะเกียงเจ้าพายุในการให้แสงสว่างในการแสดงจึงเรียกว่า “ยุคตะเกียงน้ำมันควายถึง ตะเกียงเจ้าพายุ” ดังนี้

1.1 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนรานั้นช่วงเวลาก่อนการปฏิรูปการปก ครองยังเป็นช่วงรอยต่อของหนังตะลุงและโนราในระยะแรก ๆ และควรจะพิจารณาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2435 ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งได้มีการปรับปรุงภาษีโรงละครที่เรียกว่า “อากรมหรสพ” มีการเก็บภาษี “หนัง ตะลุง” คื่นหนึ่ง 50 สตางค์ ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น รวมทั้งการบันทึกเสียงของหนังตะลุงและ โนราลงในแผ่นเสียง ประมาณปี พ.ศ. 2451 และเป็นรอยต่อของการกล่าวถึงหนังตะลุงของสมเด็จพระ เจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ว่าเจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พา “หนัง ควน” หรือหนังตะลุงจากปักษ์ใต้ (จังหวัดพัทลุง) เข้ามากรุงเทพฯ และได้เล่นถวายตัวพระบาทสมเด็จพระ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่บางปะอินเป็นที่แรกเมื่อปีชวด พ.ศ. 2419 ครั้นประมาณปี พ.ศ. 2450 หนังตะลุงได้แพร่หลายไปทั่วกรุงและคงมีการปรับทางแสดงทั้งภาษาและดนตรีให้เหมาะสม แก่รสนิยมและที่ขุนวิจิตรมาตราได้เล่าเรื่องการแสดงหนังตะลุงสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ที่ว่า “เวลาเล่นจุด ไฟข้างในเห็นตัวหนังเป็นยักษ์ เป็นมนุษย์ เป็นลิง เป็นเงาต่าง ๆ แต่ชัดเจนรู้ว่าเป็นตัวอะไร เวลา เริ่มเรื่องเรียกว่า “จับลิงหัวค้ำ” มีลิงขาวกับลิงดำมารบกกัน แล้วลิงขาวจับลิงดำไปให้ฤาษี เป็นจบชุดลิง หัวค้ำต่อไปก็เล่นเรื่องรามเกียรติ์” รวมทั้งการกล่าวถึง หนังรอดทewa จังหวัดพัทลุงที่ว่าแสดงหนังอยู่

ประมาณปี พ.ศ. 2425 – พ.ศ. 2459 ซึ่งคณะหนังรอตเทวานั้นมีผู้ร่วมแสดงอยู่ 4 คน คือ หนังหนู หนังคำ หนังรอต และหนังช่วย ชาวบ้านเรียกกันติดปากว่า “หนูทองคำ คำบินหลา รอตเทวา ช่วยสังเวช” และกล่าวถึง “หนังขุนลอยฟ้าโถมหน” หรือหนังจับบ้านดีหลวง จังหวัดสงขลา ว่าเป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงตลอดช่วงรัชกาลที่ 6 – 8 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2434 – พ.ศ. 2501) ซึ่งจะได้นำเอาคณะหนังบางคณะที่เป็นหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง และเป็นช่วงสมัยของการปรับเปลี่ยนการแสดงหนังตะลุงในระยะแรก ๆ ดังปรากฏในบทไหว้ครูหนังตะลุง หรือ “บทครูหนัง” อันเป็นบทพากย์รูปปรายหน้าบท ซึ่ง สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 96–103) นำมารวบรวมไว้ โดยจะยกมาเป็นบางส่วนดังนี้

(1) บทพากย์รูปปรายหน้าบทของหนังจู้คิม ศ.อัสวิน บ้านเลขที่ 399 หมู่ที่ 2 ตำบลรัษฎา อำเภอรษฎา จังหวัดสงขลา ตอนหนึ่งว่า

“แล้วจะไหว้ครูเฒ่าจอมเจ้าหนัง

เฉพาะเมืองสงขลาปรีชาชาญ
 หนึ่งหนังเยี่ยมเกาะยอขอนแก่น
 สามหนังดีฝักปากเอียดปากพล
 สี่หนังพรด่างทองสยองเกล้า
 ห้าหนังคลั่งเฒ่าจอมตลกสกปรกมี
 หกหนังเฒ่าเจ้าการมคมบทบาท
 เจ็ดหนังอิมห้วยลิกนีกน่าฟัง
 แปดหนังเกลี้ยงเสียงดีเจ้าฝักปาก
 เก้าหนังเลื่อนพานยาวเจ้าสำคัญ
 สิบคล้ายเท่งจะโหลงเป็นโรงเอ็ด
 เที้ยวแสดงแข่งขันประชันละคร
 สิบเอ็ดเยี่ยมเลื่องเมืองอันเรืองเดช
 แต่ถึงตายวายชีพดวงชีวัน
 อีกทั้งกล้าควนโสโอฟาริก
 แกเป็นโรคอัมพาตชีพขาดลง
 สิบสามหิ้นไม่สิ้นซึ่งแสงศรี
 แต่ต้นมือถือถือประเสริฐชาย
 สิบสี่อาจารย์ตุดสุดจะดีเป็นที่สุด
 แสดงดีฝักปากฝักอาลัย
 แต่เดี๋ยวนี้มีดังไม่สุด

ตายหรือยังตั้งจิตอธิษฐาน
 คณาจารย์ชั้นเยี่ยมยอดบุคคล
 สองจับขุนลอยฟ้าโถมหน
 ก้องสกลลือจึ่งยอดหนังดี
 คนเขาเล่ากันว่าเล่นยาผี
 แสดงดีเรื่องกินรน้อยเล่นหรอยจิง
 เก่งฉกาจลือตลอดเป็นยอดหนัง
 แต่ไม่ดังคนเดียวหนังเขียวกัน
 คนชอบมากตัวเอกดังวิเวกสนั่น
 ตลกขันรูปสม้อขอเดชะ
 ตัวถือถือเฟื่องฟุ้งทุ่งจะนะ
 หลายคณะต่อสู้เป็นคู่กัน
 บันดาลเหตุทุกแห่งเมื่อแข่งขัน
 ถูกลอบฟันร่างกายทำลายลง
 ขอบันทีก็ออกนามตามประสงค
 ชีวิตปลงมรณานาเสียดาย
 คุณความดีหอมอยู่ไม่รู้หาย
 โชคชะตาบั้นปลายตายเมืองไกล
 เล่นเข้าจุดลือสนั่นไหว
 หลกถึงใจจำจริงเรื่องหวังไว้
 ขึ้นชื่อตุดควนเนียงออกเสียงหัว

แม่บ้านปลายวายเป็นคนลือทั่ว
 หนังสือนี้มีดังฟังเสนาะ
 อาจารย์ก้นบรมครูปรมา
 มีสาระแก่นสารสิ้นกระแสน
 เจ้ากรรมนายพรานหลายชั้นตอน

ท่านแก้วจึงเลิกนิราศลา
 เอาเฉพาะปราชญ์เปรื่องเมืองสงขลา
 มีเมธาเลิศล้ำในคำกลอน
 เด็กเฒ่าแก่ฟังรู้ไม่ครูสอน
 เหมือนสุนทรผู้ฟังนั่งเพลิดเพลิน”

(2) บทพากย์รูปปลายหน้าบทของหนังสือ ทอกล่อ (ปี 2517 อายุ 64 ปี) บ้านเลข
 ที่ 5 หมู่ที่ 2 (บ้านน้ำกระจาย) ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ตอนหนึ่งว่า

“หนังสือทอกล่อนทอกลองสองเมธา
 หากวิญญูณทั้งยังอยู่ทั้งสอง
 ขอความดีวีกรรมได้ดำเนิน
 หนังสือเฒ่าหนังสือและหนังสือ
 หลายชั้นชนพื้นผ่านนานสืบมา
 คราวหนังสือคุณครูคุณครูใหม่
 หนังสือที่น่าสนใจขึ้นอาจารย์
 เอี่ยมเกาะยอกี่ชั้นดาวที่พร้าวแสง
 ยังหนังสือเอยดัวเอ็ดเลศลือชา
 ออกชื่อเอยดปากพนเหมือนมนต์ขลัง
 ชีพท่านดัดดัดไปแต่กาย
 หนังสือบ้านดีหลวงเมืองสงขลา
 อิมห้วยลึกชื่อก้องล่องสมมน
 หนังสือเห็นยอดดกเขาตึกน้ำ
 ลุงปานบอดยอดหนังสือเขาพังไกร
 ทางเมืองตรงดั่งแน่นหนังสือเป็นตรด
 พัทลุงด้วยยอดครอดทอ
 เขาตายจากปากชื่อไว้ลือลือ
 ถึงวันดีคืนดีชูลือ

บรมครูบูรพาบูชาเชิญ
 ฟังคำร้องกล่าวขวัญสรรเสริญ
 ผู้เจริญรอยตามความสืบมา
 มีตาครูอำมหิตอุทิศหา
 ศิลปะของหนังสือยังยืนนาน
 ส่งเสริมใส่ใช้เครื่องประโคมขาน
 ประวัติการหนังสือควรบูชา
 การแสดงชื่อดังทั้งสงขลา
 เป็นคาราควงแรงแจ้งกระจาย
 เป็นครูหนังสือจิตคนทั้งหลาย
 ศิษย์ทั้งหลายได้เกียรติเอยดปากพน
 ได้เป็นขุนลอยฟ้าโพยมหน
 แสดงคนสนจิตต้องจิตใจ
 เป็นเจ้านามจอมสิงห์ที่ยิ่งใหญ่
 แสดงได้อย่างดีเหมือนมีตา
 เขาปรากฏขึ้นชื่อลือลือหนา
 ดีหนักหนาปรากฏตามบทกลอน
 เหมือนจารึกลายลักษณ์ตัวอักษร
 ไหว้วงวอนถึงทิพวิญญูณ”

จากบทไหว้ครูหนังสือทะเลหรือบทพากย์รูปปลายหน้าบทมีกลุ่มนายหนังสือทะเลในช่วงสมัยดัง
 กล่าว ตั้งแต่หนังสือเอี่ยมเกาะยอ หนังสือบ้านดีหลวงหรือขุนลอยฟ้าโพยมหน หนังสือเอยดปากพล หนังสือปลัด
 อ่างทอง หนังสือคลั่งเฒ่า หนังสือเห็นเฒ่า หนังสืออิมห้วยลึก หนังสือเขียว หนังสือเกลี้ยง หนังสือเลื่อน หนังสือคล้ายเท่ง
 หนังสือเอี่ยมลือเมือง หนังสือกล่าบ้านควนโส หนังสือเห็น (เบ้งเห็น) หนังสือตุ๊ด (รวมทั้งหนังสือปานบอด เขาพังไกร

หนังเป็นตรด เมืองตรัง) ในช่วงเวลาดังกล่าวชื่อเสียงของหนังกัน ทองหล่อ ก็เริ่มปรากฏ เพราะ “พร้อม ๆ กันที่หนังเอี่ยม (เอี่ยม เลือเมือง) มีชื่อทางนี้ ทางบ้านน้ำกระจายเลยวิทยาลัยครูสงขลาไปหน่อย นั่นก็มีหนังกัน โด่งดังมาก ได้ยินชื่อมาตั้งแต่เป็นเด็กเลยทีเดียว เวลานี้ (พ.ศ. 2518) อายุสัก 70 เห็นจะได้แล้ว หนังกันกับหนังเอี่ยมมีชื่อ คนเลยอยากให้ประชัน แต่จะอย่างไรถึงให้ประชันได้เพราะทั้งสองคนนับถือว่าเป็นเพื่อนกัน” (เอนก นาวิกมูล. 2530 : 173) กรณีตัวอย่างนายหนังตะลุง

หนังเอี่ยม เกะขอ (เอี่ยม ยอสินธุ์) หนังเอี่ยม เกะขอ หรือหนังเอี่ยม ยอสินธุ์ เป็นนายหนังชั้นครู รุ่นหลังหนังจ้วน กุซุด เล็กน้อย มีชื่อปรากฏในบทไหว้ครูของนายหนังรุ่นหลังทั่วไป หนังเอี่ยมเกิดที่เกาะขอม (อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา) เมื่อ พ.ศ. 2406 ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2469 อายุ 63 ปี หนังเอี่ยม ฝึกหัดหนังตะลุงจากหนังหนุบ้านคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 5 – 6 หนังเอี่ยมมักจะแสดงเรื่องด้วยการใช้ปฏิญาณ ไม่แต่งเรื่องหรือกลอนเอาไว้ตายตัว เล่ากันว่าหนังเอี่ยมสามารถเชิดรูปด้วยนิ้วทำได้ด้วย เรื่องที่นิยมแสดงและเป็นที่ยอมรับ คือ เรื่อง “มั่งรายสายฟ้า” ครั้งหนึ่งเจ้าพระยาบรมราช (ปั่น สุขุม) ขณะเป็นสมุหเทศาภิบาลมณฑลนครศรีธรรมราช อยู่ที่สงขลา ได้เชิญหนังเอี่ยมไปแสดงหนัง หนังเอี่ยมพานายอ้อมลูกชายติดตามไปด้วย ภายหลังเจ้าพระยาบรมราช ขอนายอ้อมไปเลี้ยงที่กรุงเทพฯ หนังเอี่ยมก็อนุญาต เมื่อมีการตั้งนามสกุล หนังเอี่ยมก็ให้นายอ้อมขออนามสกุลจากเจ้าพระยาบรมราชซึ่งก็กรุณาตั้งให้ว่า “ยอสินธุ์” หนังเอี่ยมมีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงไม่น้อยกว่าครู คือหนังอ้อม บ้านห้วยลึก อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง หรือหนังอ้อม โกไศยกานนท์ เป็นนายหนังที่ได้รับรางวัลจอหนังผ้าแพรจากขุนกัญญา (อดีตนายอำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง) จึงมีชื่ออีกชื่อหนึ่งว่า “อ้อมจอแพร” อีกคณะหนึ่งคือหนังขับ บ้านดีหลวง ตำบลชิงโค อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา หรือหนังขับ กล่อมเกลี้ยง ภายหลังได้รับการแต่งตั้งเป็นหนังหลวง เป็น “ขุนลอยฟ้าโพนมหน” (เอนก นาวิกมูล. 2542 : 9035 – 9036) ปกประสิทธิ์ อินทรรัตน์ (2516) ได้นำบท “ครูหนังตะลุง” นัยว่า นายลั่น (ไม่ทราบนามสกุล) มารวบรวมไว้ในหนังสือที่ระลึก “วันชุมนุมหนังตะลุง” 3 – 5 พฤษภาคม 2516 อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา กล่าวดังหนังเอี่ยม เกะขอ เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

“ท่านนายเอี่ยมเกาะขอเรียนต่อครู	กับหนังหนูก่อเกือบมากเหลือหลาย
พอนายหนุชิงลงวางวาย	พ่อเอี่ยมนายมีชื่อขึ้นลือดัง
พวกเฒ่าแก่หญิงชายฝ่ายปะทะ	ออกลือช่าวาเลนเรียนนายเอี่ยมหนัง
เล่นที่ไรชอบหนูหมู่นาง	จบไปทั้งประเทศเขตมณฑล”

หนังขับ บ้านดีหลวง (ขับ กล่อมเกลี้ยง) หรือ “ขุนลอยฟ้าโพนมหน” เป็นนายหนังตะลุงชาว จังหวัดสงขลา มีความสามารถในการแสดงเป็นเอี่ยม จึงได้รับการแต่งตั้งให้เป็น “หนังหลวง” มีบรรดาศักดิ์เป็นขุน และมีชื่อเสียงตลอดช่วงรัชกาลที่ 6 - 8 อุดม หนูทอง (2542 : 6751 – 6753) ได้นำมา

กล่าวไว้ว่า ขุนลอยฟ้าโพนมหนามเดิมว่า ขับ บิดาเป็นหนังตะลุงชื่อกล่อม ปู่ชื่อเกลี้ยง จึงได้นามสกุลว่ากล่อมเกลี้ยง หนังขับเกิดในราวปี พ.ศ. 2434 ที่บ้านดีหลวง ตำบลเชิงโค อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เมื่อเริ่มเข้าสู่วัยรุ่นจึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ฝึกหนังตะลุงกับหนังเอี่ยม เกาะยอ (เอี่ยม ยอสินธุ์) อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ต่อมาได้มีโอกาสไปอยู่และฝากตัวเป็นศิษย์หนังนกแก้ว จังหวัดชุมพร หนังขับเที่ยวเล่นหนังไปทั่วภาคใต้ มีชื่อเสียงโด่งดังมาก จนกิตติศัพท์ทรงทราบถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ อุปราชมณฑลปักษ์ใต้ ซึ่งอุดม หนูทอง. (2542 : 6752) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

เที่ยวเล่นหนังไปทั่วภาคใต้มีชื่อเสียงโด่งดังมาก กิตติศัพท์นี้ทรงทราบถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ (ตอนนั้นเป็นกรมขุน) อุปราชมณฑลปักษ์ใต้ (ระหว่าง พ.ศ. 2458 – 2468) จึงรับสั่งให้เข้ามาเล่นในวังเขาน้อย อำเภอเมืองสงขลา เพื่อรับชุดฝรั่ง ในครั้งนั้นหนังขับมีอายุราว ๆ 35 ปี หลังจากเล่นหนังครั้งนั้นเสร็จกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์โปรดให้เป็น“หนังตะลุงของหลวง” และพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนลอยฟ้าโพนมหนาม” ดังความซึ่งนายแหม กล่อมเกลี้ยง บุตรของท่านเล่าว่า เมื่อได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์แล้ว ท่านขุนก็ให้แกะรูปพญาครุฑขนาดใหญ่วางข้อความซึ่งแกะลงในหนังว่า มีข้อความว่า “ คณะหนังจังหวัดสงขลา ขุนลอยฟ้าโพนมหนาม มณฑลนครศรีธรรมราช สมเด็จพระอุปราชทรงแต่งตั้งเมื่อรับราชชุดฝรั่งวังเขาน้อย” รูปนี้จะปักไว้หน้าจอหนังทุกแห่งที่คณะท่านขุนไปเล่น

จากการเป็นหนังหลวงในครั้งนั้น ท่านขุนได้สิทธิพิเศษอย่างหนึ่งจากราชการ นั่นคือไม่ต้องเสียเงินค่าราชการ* ซึ่งเรียกกันในสมัยนั้นว่า “ ใบ 4 บาท” เพราะในเขตสงขลาเสียปีละ 4 บาท และสิทธิพิเศษนี้ถูกคู่หนังของท่านซึ่งมีประมาณ 8 คน ก็ได้รับเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ “หนังตะลุงสมัยก่อน โรงไหนใกล้ชิดกับทางราชการเรียกกันว่าเป็น หนังหลวง เวลาว่างก็ไปเล่นให้เขา เช่น ครูจวนอุซูด หรือ หนังเอี่ยมเกาะยอ เป็นต้น คนในหนังหลวงมีสิทธิพิเศษไม่ต้องถูกเกณฑ์แรงงาน เช่น ขุดดิน สร้างสะพานตามแต่จะสั่ง ภาษีปีละ 4 บาทก็ได้รับการยกเว้น” (เอนก นาวิกมูล. 2530 :

* ค่าราชการ คือเงินที่รัฐบาลเรียกเก็บจากรายการเป็นรายหัวต่อปี เพื่อนำไปพัฒนาสาธารณูปโภคพื้นฐานในท้องถิ่น เรียกว่า “เสีย 4 บาท” อัตราเก็บเงินค่าราชการตั้งแต่ ร.ศ. 124 ให้เก็บในมณฑลนครศรีธรรมราช มณฑลชุมพร เป็นคนละ 4 บาทต่อปี ตามประกาศเก็บเงินค่าราชการ ลงวันที่ 28 ธันวาคม ร.ศ. 123 (พ.ศ. 2447) ชาวบ้านในมณฑลนครศรีธรรมราช และมณฑลชุมพร เรียกการเสียเงินค่าราชการแผ่นดินนี้ว่า “เสีย 4 บาท” (สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 1036)

165) เล่ากันว่าในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ขณะที่ญี่ปุ่นบุกไทย ตกยามคำคืนทุกหนทุกแห่งจะดับไฟหมด เพราะกลัวเครื่องบิน ของฝ่ายศัตรูจะทิ้งระเบิด แต่หนังท่านขุนก็เล่นปกติ ผู้คนก็ชมคับคั่ง แต่ต้องคอยระวังเครื่องบินเมื่อเห็นหรือได้ยินเครื่องบิน หนังและคนหน้าโรงจะดับไฟหมด เครื่องบินผ่านไปแล้วยิงจุดไฟเล่นหนังต่อ ในฤดูฝนซึ่งหนังทั่วไปหยุดเล่นแต่ท่านขุนก็มีชั้นมาก (มีผู้รับไปแสดง) อยู่เรื่อย ๆ เล่นกลางลานโล่งแจ้งไม่ได้ก็เล่นในอาคารบ้านเรือน คู่แข่งที่สำคัญ เช่น หนังยกเส็ง หนังอ้อม ห้วยลึก หนังเอี่ยมทองคำ (จังหวัดนครศรีธรรมราช) และท่านขุนยังเคยเข้าไปเล่นในกรุงเทพฯ ที่ศาลาแดง แม้ท่านขุนจะมีชื่อเสียงอย่างไร แต่มีลักษณะพิเศษตรงที่ไม่ยอมตั้งค่าราคาโรง “สมมุติว่าไปเล่นงานไหนสักสองคืน เจ้าภาพให้ 20 บาทก็เอา 30 บาทก็เอา 10 บาทก็เอา ถ้าเขาถามว่า “ตัว (ท่าน ขุน) เล่นคืนละเท่าไร” หนังจับก็บอกว่า “ตามใจจะให้” ครั้นพอเล่นเสร็จเขาจะให้ 10 บาท 15 บาทก็รับมา ดูจะไม่มีข้อแม้และง่ายดายเหลือเกิน” (เอนก นาวิกมูล . 2530 : 162) หนังตะลุงนอกจากจะมีบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิงแล้ว ยังต้องมีหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมให้ชาวบ้าน โดยเฉพาะการแก้บนหรือ “แก้เหมรย” แต่ต้องเป็นหนังที่ได้รับการยอมรับ ชาวบ้านเชื่อว่า “ตัดเหมรย” ขาด (ตัดทานบน) ท่านขุนก็เป็นคณะหนังในลักษณะนั้น คนสมัยนั้นเขานิยมกันจริง ๆ ถ้าแก้เหมรย (แก้บน) แล้วต้องรับหนังจับจนกระทั่งหนังจับนั้น คืนหนึ่ง ๆ ต้องแสดงตั้ง 2 แห่ง 3 แห่ง เพราะเขาถือกันว่า ถ้าไม่รับหนังจับเหมรยที่บนไว้ก็ไม่หลุด หนี้แก้ก็จะเป็นละ พอแก้เหมรยบ้านนี้แล้ว ลงจากโรงเดินไปแก้เหมรยงานโน้นอีก เขาทำโรงคอยไว้เสร็จเรียบร้อยแล้ว ไปถึงขึ้นเล่นได้เลย” (เอนก นาวิกมูล . 2530 : 163)

ในด้านศิลปะการเล่นหนังและการนำวรรณกรรมมาแสดงหนังตะลุงนั้น ท่านขุนได้รับยกย่องเป็นพิเศษในการผูกเรื่องและดำเนินเรื่อง โดยเรื่องที่เล่นท่านสามารถผูกขึ้นเองได้จับพลัน ข้อสำคัญให้มีชื่อรูป (ตัวละคร) เท่านั้น ที่กล่าวขวัญกันมากคือ ท่านเล่นเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องเอก บางแห่งท่านเล่นเรื่องนี้ติดกันเป็นสิบ ๆ คืน โดยจับเรื่องมาเป็นตอน ๆ การเล่นเรื่องรามเกียรติ์ท่านอาศัยรายละเอียดของเรื่องจากการอ่านเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งพิมพ์ออกจำหน่ายเป็นหนังสือปกอ่อนเล่มบาง ๆ รวม 100 เล่ม* เอนก นาวิกมูล (2530 : 163) นำคำบอกเล่าของครูเอี่ยม พรหมอ่อน บ้านชุมพล อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา เกี่ยวกับการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของท่านขุนเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

* หนังสือรามเกียรติ์ ซึ่งพิมพ์ออกจำหน่ายเป็นหนังสือปกอ่อนเล่มบาง ๆ คือ หนังสือที่พิมพ์ออกจำหน่ายโดยโรงพิมพ์ราษฎร์เจริญ หน้าวัดเกาะ ลำเพ็ง พระนคร ซึ่งเรียกรวมๆ กันว่า “โรงพิมพ์วัดเกาะ” ซึ่งจัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2433 เดือนใจ สันทเกิด (2527 : 23) กล่าวถึงเรื่องที่โรงพิมพ์วัดเกาะจัดพิมพ์เป็นวรรณคดีเก่าส่วนหนึ่ง และเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเองส่วนหนึ่ง การจำหน่ายหนังสือจะส่งไปขายตามที่ต่างๆ ในต่างจังหวัด ปรากฏว่าที่ขายดีที่สุดคือ ทางภาคใต้

พ่อเคยดูหนังจับเมื่อเด็ก ๆ ราว พ.ศ. 2482 ไปดูที่บ้าน ต. ดิหลวง เลยชุมพลไปไม่
มากแถมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แสดงที่ไหนก็แสดงกันหลาย ๆ คิน คราวนั้นเล่นอยู่ถึง 15 คิน
ในเรื่องจะไม่มีพวกสีแก้ว หนูนัยหรือ (ตัวตลกต่าง ๆ) เพราะเป็นเรื่องของลิง ยักษ์ กับพระ
ลักษณ พระราม เกร็ดตลกนั้นพอมีอยู่บ้าง แต่คนสนใจติดตามเรื่องมากกว่า --- พูดถึงเรื่อง
รามเกียรติ์ อย่างว่าแต่ที่หนังจับเล่นเลย ที่เขาเล่าให้ฟังเรายังฟังได้เป็นนาย ๆ (ช่วงเวลาหนึ่ง ๆ)
สมัยพ่อเป็นครูแล้ว ไปฟังเขาเล่าที่หลา (ศาลา) เอาจนต้องนอนที่นั่นแหละเพราะกลับบ้านไม่
ทัน ที่นี้ถ้าได้เล่ห์จริง ๆ แล้วจะชอบแค่ไหน คินนี้เขาจบแค่ทศกัณฐ์แพ้แล้วเลิกเสีย พ่อ
คำก็ต้องไปเลือก ว่าทศกัณฐ์ตายหรือไม่ นี่แหละเราข้องใจเรื่องถึงได้ตามแลกกัน 14 - 15 คิน

ขุนลอยฟ้าโพนหมะมีลูกศิษย์มากมาย ที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ได้แก่ หน้งเอี่ยม เสือเมือง หน้งหนู
อินทร์และหน้งฉิน ธรรมโษณ (หน้งอรรถโษณิต - นามรัชกาลที่ 9 พระราชทาน) และผู้ที่ถ่ายทอด
การเล่นเรื่องรามเกียรติ์ไว้ได้คือหน้งแหม (ชื่อคณะว่า “จับน้อย”) บุตรชาย ขุนลอยฟ้าโพนหมะถึงแก่
กรรมเมื่อปี พ.ศ. 2501 รวมอายุได้ 67 ปี นายหน้งตะลุงอีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียงคือ “หน้งเอียด ปาก
พน” (อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง) แต่บางคนกล่าวว่า “หน้งเอียด ปากพนเป็นคนบ้านเขาคอก อำเภอ
กำแพงเพชร (ปัจจุบันคือ อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา)” (ภิญโญ จิตต์ธรรมและพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร.
2531 : 13) และ “หน้งเอียด ปากพน หน้งกัณฑ์ที่จริงเป็นคนบ้านน้ำกระเจา สงขลา แต่ไปบุกเบิกป่า
กับคนอื่น ๆ ทางปากพน (ดูเหมือนคิดเขตพัทลุง) และเล่นหนังทางนั้นมีชื่อ จึงเรียกกันว่าหน้งเอียด
ปากพน” เอนก นาวิกมูล. (2530 : 107 – 108) หน้งเอียด ปากพน มีศักดิ์เป็นน้ำของหน้งกัณฑ์ ทอง
หล่อ และเป็นผู้ฝึกหัดหน้งตะลุงให้กับหน้งกัณฑ์ ทองหล่อ โดยหน้งเอียดจะมาน้ำน้ำกระเจาบ่อย ๆ
(บ้านน้ำกระเจา ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา) เพื่อสอนการเล่นหน้งตะลุงให้หน้ง
กัณฑ์ ทองหล่อ เป็นพิเศษ ดังปรากฏในบทกาสครุหรือบทปราชญ์หน้าบทของหน้งกัณฑ์ ทองหล่อ ตอน
หนึ่งว่า

“เอี่ยมเกาะยอกี่ชันดาวที่พรารแสง	การแสดงชื่อดังทั้งสงขลา
ยังหน้งเอียดตัวเิดเลิศลือชา	เป็นคาราควงแรงแจ้งกระเจา
ออกชื่อเอียดปากพนเหมือนมนต์ขลัง	เป็นครูหน้งฝึงจิตคนทั้งหลาย
ชีพท่านดัดลับไกลไปแต่กาย	ศิษย์ทั้งหลายได้เกียรติเอียดปากพน”

หน้งกัณฑ์ ทองหล่อ จะมีความผูกพันกับหน้งเอียด ปากพน เป็นพิเศษ แม้ในช่วงสงคราม
โลกครั้งที่ 2 ผู้คนบางส่วนในจังหวัดสงขลาพากันอพยพไปอยู่ที่อื่น หน้งกัณฑ์ ทองหล่อ ก็ไปอาศัยอยู่
กับหน้งเอียด ปากพน ระยะเวลาหนึ่ง (สัมภาษณ์ ถวิล กำเนิดผล 5 พฤษภาคม 2544) นอกจากนี้ความมี
ชื่อเสียงของหน้งเอียด ปากพน มีผู้จดจำต่อ ๆ กันมาว่าสามารถเอาชนะหน้งรอด เทวา (บ้านควน

มะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ซึ่งเป็นนายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุงในสมัยนั้น พวง บุชรรัตน์ (2542 : 6441) นำมาเล่าไว้ว่า “เล่ากันว่าครั้งหนึ่งหนังรอดเทวากับหนังเอียด (หรือดำ – ผู้วิจัย) ปากพน หนังรอดเป็นฝ่ายแพ้ อ้ายบินหลาตัวตลกเอก ตลกไม่ออกเลย เขาเล่าว่าถูกผูกปากด้วยเวทมนต์อ้าปากไม่ออก” หนังรอดเทวา จึงร้องจับบทขึ้นว่า

“มาแพ้เอียด (หรือดำ) ปากพนให้จนใจ	แล้วทำไมอ้ายบินหลาไม่ฮาเฮ
ถึงว่าแพ้แต่รอดหนังยังไม่สร้อยเศร้า	ค่อยไปแข่งกันเล่าที่อ่าวจกเก”

หรือ

“นำสงสารหนังรอดยอคำปา	มาดคำคราวนี้เห็นทีไม่ไหว
แพ้หนังเอียดปากพนพาให้จนใจ	เหตุไฉนอ้ายบินหลา ไม่สักฮาสักเฮ”

หนังอ้ม ห้วยลึก (อ้ม โกไสยกานนท์) หรือ “อ้มจอแพร” หนังอ้ม ห้วยลึก หรือ อ้ม โกไสยกานนท์ เกิดเมื่อ พ.ศ. 2428 ที่บ้านห้วยลึก บ้านเลขที่ 55 หมู่ที่ 1 ตำบลคอนทราย อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง มีพี่น้อง 5 คน หนังอ้ม ห้วยลึก เป็นหนังชั้นครู แสดงได้ยอดเยี่ยม จับกลอนไพเราะ เล่ากันว่าหนังอ้ม เป็นหนังที่ใช้ผ้าแดงติดรอบขอบจอเป็นโรงแรก ใช้โหม่งที่หล่อด้วยสำริด* เป็นโรงแรก ใช้ชอกคู่กับปี่เป็นโรงแรก ดังปรากฏในบท “ครูหนัง ที่ปักษ์ประสิทธิ์ อินทรรัตน์ (2516) นำมาเขียนไว้ตอนหนึ่งว่า

“ทุกวันนี้ยายเอียดหนังยังไม่ตาย	แต่ร่างกายสิ้นสดหมดเสียงหวาน
ได้สืบต่อก่อเกิดเป็นเชื่อย่าน	นายอ้มบ้านห้วยลึกฝึกต่อติด
ท่านนายเอี่ยมเกาะขอพอใจสั่ง	นายอ้มหนังปากเพียรเรียนเป็นศิษย์
อยู่อำเภอปากพะยูนบูรพาทิศ	จังหวัดพัทลุงชาวทุ่งนา
นามสกุล “โกไสยกานนท์”	ประชาชนขึ้นชื่อลือฉาวฉ่า
เปลี่ยนสมัยวัยดีมีปัญญา	วิธีว่าตั้งเมืองต้องโด่งดัง
คราวญเมื่อนางพลัดผิวจนหัวค้อย	แสนละห้อยชาติเรียมแทนเอี่ยมหนัง
เล่นที่ไรขอบหุหมุ่ซนัง	ผู้หญิงฟังทอดสนิทจิตรักโรย

* สำหรับโหม่งหล่อ ที่เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงนั้น ได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่าแต่เดิมหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกใช้โหม่งฟากหรือโหม่งรางหรือที่เรียกว่า “ฆ้องนั่งหนองหรือโหนด” เช่นเดียวกับหนังตะลุงภาคใต้ตะวันตก ซึ่งปัจจุบันยังคงใช้ประกอบการแสดงดังเช่นในอดีต อันแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกหรือบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในหลายด้านมาตั้งแต่ พ.ศ. 2450 มาแล้ว เป็นอย่างต่ำ

น้ำเสียงใสเยื่อเมื่อออกยักษ์
ประพุดดีมีกระจ่างมีร้างโรย
พื้คิดเชื่อโหม่งหล่อจอลียบแดง
ทิสเหนือได้ตลอดจอลไชยา

พอลงวรรคหยุดสำเนียงขึ้นเสียงโห้ย
เล่นไปโดยตามสมัยชอบใจชนา
แล้วเปลี่ยนแปลงปีชอเพราะหนักหนา
จบสงขลาพัทลุงทุ่งกระจาย”

สำหรับผู้ร่วมแสดงในคณะหนังอึม มี 2 คน คือ นายเขียว ปากรอ ตลกรูปพี่เฒ่า น้องเฒ่า กับนายจันตึก ตลกรูปอายดึกกับอายปราบ หนังอึมตลกรูปอายแข่งจึงถือเป็นตัวแทนหนังอึม เรื่องที่นำมาแสดงเริ่มปรับเปลี่ยนไปจากหนังรุ่นเก่าแต่ยังคงเป็นเทพนิยายและนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น เรื่อง สร้อยเวหา สร้อยอุบล สายสุณี สาวแสงฟ้า พรหมณ์เกษร มณฑปกบทอง ขุนบัณฑิตขุนจิต บรรจง เป็นต้น เล่ากันว่าครั้งหนึ่ง หนังอึม แสดงหน้าที่ว่าการอำเภอปากพะยูน ขุนกัญญานายอำเภอ สมัยนั้นแนะนำว่าควรใช้คำราชาศัพท์และคำศัพท์สามัญให้ถูกต้อง ซึ่งหนังอึมท่องหนังสือจินตตามณีได้อย่างขึ้นใจ จึงสามารถใช้คำราชาศัพท์ได้อย่างถูกต้อง เป็นที่พอใจของขุนกัญญามากจึงสั่งตัดจอแพร่อย่างดีมอบให้เป็นรางวัล นับเป็นของสูงค่าในสมัยนั้น ชาวบ้านจึงเรียกหนังอึมว่า “อึมจอแพร่” มาตั้งแต่นั้น และต่อมาได้รับการแต่งตั้งจากทางราชการให้เป็นกำนัน ซึ่งเขาก็ปฏิบัติหน้าที่ได้ดีจนเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป (พ่วง บุษรรัตน์ . 2542 : 8345 – 8348)

หนังเขียว ขาวสุด หรือ “เขียวฟ้าโห่” นายหนังตระกูล 2 คณะที่ชาวบ้านตั้งฉายาให้ว่า “หนังสีเงินฟ้าเขียว หนังเขียวฟ้าโห่” คือหนังสีเงินกับหนังเขียว หนังสีเงินเสียงหวานกังวาน ดังพอได้ยินชัด ตลกพอเรียกหัวเราะได้บ้าง เปรียบเสมือนทำให้ฟ้าเขียว ส่วนหนังเขียวมีเสียงก้องกังวาน ผู้ชมอยู่ในไกล ๆ ได้ยินชัดเจน บทตลกของเขาจำขึ้นมาก ผู้ชมส่งเสียงฮาตลอดคืน เสียงดังก้องจากการจับบทเสียงหัวเราะของผู้ชมดังกึกก้องปานฟ้าจะถล่มทลาย จึงได้ฉายานามว่า “หนังเขียวฟ้าโห่” (โห่หรือโหะ หมายถึงพังทลาย) หนังเขียว ขาวสุด เกิดเมื่อ พ.ศ. 2443 ที่บ้านคลองเรือ ตำบลชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง หนังเขียวได้ฝึกหัดหนังตระกูลกับหนังยกและหนังด้วงเฒ่า ซึ่งอยู่ที่บ้านคอกวัว ตำบลชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง หนังเขียวกลายเป็นยอดหนังของจังหวัดพัทลุงและจังหวัดตรัง (ชาวตรังเขาเรียกกันว่า หนังหมู่นใหญ่ เมื่อมีหนังหมู่นชาวตรังเกิดขึ้นอีกโรงหนึ่ง เพื่อไม่ให้ชื่อซ้ำซ้อนกัน จึงมีชื่อเรียกว่า หนังหมู่น้อย) เล่ากันว่า สมัยนั้นถ้างานใครรับหนังเขียวไปแสดงด้วย นับเป็นสุดยอดของงาน ผู้คนจะเดินทางมาชมหนังเขียวจากท้องถื่นห่างไกลเดินทางกันมาตั้งแต่บ่ายโมง และกลับบ้านวันรุ่งขึ้น หนังตระกูลที่มีชื่อเสียงรุ่นเดียวกันหรือรุ่นน้องลงมา ประชันโรงกับหนังเขียวมาแล้วทุกคณะ ไม่มีโรงใดเอาชนะหนังเขียวได้ บางคณะขอตามแข่งถึง 20 ครั้ง แพ้ทุกครั้ง หนังเส้น (เส้น ฟักหมิด) หนังกิมเส้ง เป็นหนังรุ่นน้องที่มีชื่อเสียงมากแต่ไม่ยอมแข่งกับหนังเขียวเป็นอันขาด “คู่แข่งหนังเขียวที่สำคัญได้แก่ หนังหวาน หนังกล่อม หนังกลับ หนังดำ หนังจันทร์แก้ว หนังอึมจอแพร่ หนังนกแก้ว หนังหล้า หนังหลัก หนังคง หนังคล้ายหัวปิ้ง หนังช่วยใส่ไฟ หนังอินทร์

คอนรูน หนังสือข่อย และหนังสืออื่น ๆ อีกมาก” เรื่องที่นำมาแสดงส่วนมากเป็นเทพนิยายและเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เช่น เรื่องแก้วซุชาติ เหินนารายณ์สายสะดิ้ง สาวแสงฟ้า ชายใจสิงห์หญิงใจเสือ ไฟนอก นรกในใจ คาวี เสียรแก้วเสียรทอง เป็นต้น หนังสือนี้มีตัวตลกเอก 4 ตัวคือ อ้ายดำบ้า อ้ายท่าตกน้ำ อ้ายแว อ้ายพุ่น หนังสือข่อย ขาวสุด ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2497

หนังสือในช่วงสมัยดังกล่าวที่ควรนำมากล่าวถึงอีกเช่น หนังสือเยิ้มเสื้อเมือง เกิดเมื่อ พ.ศ. 2455 ที่บ้านเสื้อเมือง ตัดเขตอำเภอเมืองสงขลา เป็นหนังสือซึ่งเคยแข่งขันหรือ ประชันกับหนังสือ ทอกล่อมาแล้ว เล่ากันว่า “วันหนึ่งไปเล่นงานแถวไหนสักแห่ง แล้วจะต้องรีบ เดินไปขึ้นรถไฟ ถึงสถานีรถไฟ (พัทลุง – ผู้วิจัย) รถออกพอดี นายสถานีถามลูกคู่ที่หาบของ พระรุงพระรังและไปถึงก่อนว่า หนังสืออะไร พอบอกว่าหนังสือเยิ้มเสื้อเมือง จะไปเล่นบางแก้วคืนนั้น นาย สถานีทรงให้รถไฟลอยหลังมารับทันที ตัวก็ไม่ต้องเสีย นี่เป็นบารมีของนายหนังสือซึ่งชาวบ้านให้ความ รักและยกย่อง” (เอนก นาวิกมูล. 2530 : 113) หนังสืออีกเล่มหนึ่งคือ “เพลงบอกปานบอด” หรือนาย ปาน ชีช้าง เกิดเมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2433 ที่บ้านหมู่ที่ 5 ตำบลเขาพังไกร* อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นบุตรคนที่ 7 ในจำนวน 9 คน ของนายคงและนางคล้าย ชีช้าง ซึ่งมี อาชีพทำนา เนื่องจากนายปาน ชีช้าง ตาบอดมาแต่กำเนิด จึงไม่มีโอกาสเรียนหนังสือแต่อาศัยการจด จำหรือให้เพื่อน ๆ อ่านหนังสือต่าง ๆ ให้ฟังอยู่เสมอ สามารถท่องจนขึ้นใจได้อย่างคล่องแคล่วมาแต่อายุ 9 ปี เป็นที่รู้จักและนิยมชมชอบของชาวบ้านทั่วไปในสมัยนั้น ต่อมาได้ฝึกหัดหนังสือกับนายหนังสือ ปาน บ้านท้ายโนด อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช จนมีความชำนาญ แต่ว่ากันว่าอาชีพการ แสดงหนังสือของปานบอดแม้จะรุ่งเรืองแต่ผู้มีความรู้มีชื่อเสียงในทางกลอนเพลงบอกไม่ได้ (เพลงบอก เป็นการละเล่นอีกอย่างหนึ่งที่รู้จักกันแพร่หลายและเป็นที่นิยมของชาวภาคใต้อย่างกว้างขวางเช่นเดียวกับหนังสือ โนรา และลิเกป่า – ผู้วิจัย) มีเกร็ดเล่าเกี่ยวกับความฉลาดและความมีปฏิภาณไหวพริบที่รู้จักแก้ปัญหาเฉพาะหน้าโดย “เล่าต่อ ๆ กันมาว่า หนังสือปานบอดเชิดรูปหนังสือเองไม่ได้เพราะมองไม่เห็น ต้องมีคนเชิดรูปหรือชักรูป* ให้ถึงตอนออกรูปยักษ์คนเชิดรูปจับรูปผิดออกรูปเต่าแทน หนังสือปานบอด จึงกลอนว่า “จะกล่าวถึงอสุราพญายักษ์” คนหน้าโรงตะโกนว่า “เต่า เต่า” หนังสือปานบอดจึงรู้ว่า คน เชิดรูปออกรูปเต่าไปแล้ว (บ้างว่าลูกคู่แก่งหยิบรูปเต่าส่งให้ – ผู้วิจัย) จึงร้องบทแก้ว่า “อ้อยักษ์นี้ไม่ใช่ ยักษ์”

* ตำบลเขาพังไกร อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นแหล่งที่อยู่ของกวีพื้นบ้านและเป็นที่พักบ ปะสังสรรค์ ระหว่างกวีพื้นบ้านด้วยกัน เช่น ปานบอด แดง นักปราชญ์ ทอง นวลศรี หนูแก้ว นคร จันทร เสือ ดอนคัน

* ชักรูป หมายถึง คนช่วยในการเชิดรูป หรือ ออกรูปหนังตะลุงในเวลาแสดง
 เปลาอยู่ใคราบเต่ามานานาน” (บ้างว่า “ยักษ์นี้ไม่ใช่ยักษ์เปลา ยักษ์อยู่ในเต่ามาแต่ไหน ๆ – ผู้วิจัย)
 (พ่วง บุษรรัตน์. 2542 : 67) ความมีชื่อเสียงของปานบอดปรากฏตั้งแต่อายุ 19 ปี เมื่อประชันเพลง
 บอกกับนายรอดหล่อ อายุประมาณ 50 ปี เป็นเพลงบอกที่มีชื่อเสียงมากยากที่จะหาตัวจับยากในสมัย
 นั้น ผลปรากฏว่าชนะเพลงบอกรอดหล่อ การประชันครั้งนั้นเองที่ทำให้ชื่อเสียงของเพลงบอก
 ปานเล้าลือกันไปทั่วจังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดใกล้เคียง นอกจากนั้นในเวลาต่อมายังประชัน
 กับเพลงบอกรุ่ง เพลงบอกเนตรและเพลงบอกอื่น ๆ อีกหลายครั้ง (ชวน เพชรแก้ว. 2523 : 66 – 67)
 นอกจากนี้ ชวน เพชรแก้ว (2523 : 81) ได้กล่าวถึงการที่เพลงบอกปานบอด และศิลปินชาวภาคใต้ได้
 รับเชิญจากนายห้างรัตนมาลา ไปอัดแผ่นเสียงที่กรุงเทพฯ เอาไว้ว่า

ในปี พ.ศ. 2471 ขณะที่เพลงบอกปานอายุได้ 38 ปี นายห้างรัตนมาลา ถนนพาหุรัด
 กรุงเทพฯ ฯ ได้เชิญไปอัดแผ่นเสียงที่กรุงเทพฯ ศิลปินภาคใต้ที่เดินทางไปคราวนั้นมีทั้งหมด 17
 คน ที่ทราบชื่อแน่ชัดคือ หนึ่งคำวิน เพลงบอกปานบอด หนึ่งเกลี้ยง หนึ่งเจียน โนราวัน
 โนราพร้อม พรานแถม พรานเขียว และเพลงบอกเนตร นายห้างรัตนมาลาเป็นผู้ออกค่าใช้จ่าย
 ต่าง ๆ ในการเดินทางครั้งนี้ให้ทั้งหมด และได้จ่ายเงินรางวัลให้ทุก ๆ คนด้วย เฉพาะ
 รางวัลยอดเยี่ยมมี 4 รางวัล คือเงินคนละ 150 บาท ผู้ที่ได้รับคือ เพลงบอกปานบอดโนรา
 วัน หนึ่งคำวิน และเพลงบอกเนตร แผ่นเสียงที่เพลงบอกปานบอดร้องกลอนเพลงบอกอัดไว้
 ชื่อ “เพลงบอกลำดับนมัสการพระแก้วมรกต นายปาน ชีช้าง นักร้อง” มีอยู่ 2 แผ่น อยู่ใน
 ชุด Siamcse Southen Song, Made in Culcutta หมายเลขแผ่นที่ 1 คือ P – 16575 และ
 แผ่นที่ 2 คือ P - 16596 เป็นแผ่นเสียงตรา His Master's Voice คือตราสุนัขสีขวานั่งฟัง
 เครื่องเล่นแผ่นเสียงโบราณอยู่หน้าปากลำโพงเสียง บทเพลงบอกที่อัดแผ่นเสียงดังกล่าวนี้ เป็น
 บทร้องที่กล่าวถึงศิลปินปักษ์ใต้ทั้ง 17 คน เดินทางไปไหว้พระแก้วมรกตและชมวัดพระแก้ว

นายหนังตะลุงอีกคนหนึ่งที่เป็นเสมือนการเชื่อมต่อของช่วงเวลาดังกล่าวคือ หนึ่งจันทร์แก้ว
 บุญขวัญ หรือ “หนึ่งสามเปีย” ซึ่ง “เป็นชื่อที่เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชสมัยนั้นตั้งให้ด้วยเมื่อยังเป็นเด็ก
 น้อยแม่ไว้เปีย ให้เกิดแยกออกเป็นสามเปียอย่างไรก็ไม่กลับมาอยู่ในกลุ่มเดียวกัน แม่จึงผูกผ้าแยกให้
 เป็น 3 เปีย มาตัดออกเมื่ออายุย่างเข้า 30 ปีแล้ว” (พ่วง บุษรรัตน์. 2542 : 1506) หนึ่งจันทร์แก้ว
 บุญขวัญ เกิดเมื่อ พ.ศ. 2433 ที่บ้านเขาพระบาท อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มฝึก
 หนึ่งกับหนึ่งแดงและหนึ่งสิน บ้านเกาะทวด อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นเวลา 2
 ปีกว่า จึงออกโรงแสดง กรณีหนึ่งจันทร์แก้ว บุญขวัญ มีประเด็นที่น่าสนใจซึ่งจะทำให้มองเห็นภาพ
 ปรากฏของความเป็นหนังตะลุงและสภาพของสังคมในช่วงเวลานั้น ที่พ่วง บุษรรัตน์ (2542 : 1506 -
 1511) นำมากล่าวไว้สรุปได้ดังนี้

(1) หนึ่งจันทร์แก้ว ชอบการแสดงหนังตะลุงมาตั้งแต่วัยเด็กถึงวัยหนุ่ม เมื่อแม่บังคับให้ไปทำนา ก็แอบไปนั่งที่ใต้ต้นโพปลายนา แทะใบโพเป็นรูปหนัง นั่งว่าบท (ขับบทหรือร้องกลอนหนังตะลุง) เป็นประจำทุกวัน เมื่อแม่ไปสู้อลูกสาวใคร พ่อแม่ของฝ่ายหญิงถามว่า การงานเป็นอย่างไร แม่หนึ่งจันทร์แก้วตอบตามความเป็นจริงว่า “มันบ้าแต่บทหนัง ไม่ทำนาตลอด” หนึ่งจันทร์แก้วจึงหาภรรยายาก ไม่มีใครยอมยกลูกสาวให้ เพราะเห็นว่าการแสดงหนังอย่างเดียวไม่พอกิน จะพากันตกระกำลำบาก แต่ปรากฏว่าครอบครัวของหนึ่งจันทร์แก้วมันคง มีที่นา 300 ไร่ มีบ้านอยู่ใหญ่โตโอ่อ่า ข้าวของเครื่องใช้ครบครันอำนวยความสะดวกสบายเต็มที่ หนึ่งจันทร์แก้วเอาดีทางหนังตะลุงเพียงอย่างเดียว สามารถสร้างฐานะได้

(2) หนึ่งจันทร์แก้วแสดงหนัง มุ่งเอาความสนุกสนานเป็นสำคัญ ตัวตลกเอกคืออ้ายขวัญเมือง ชาวเขียร์ใหญ่ เรียกลุงเมืองบ้าง ตาเมืองบ้าง เสมือนกับอ้ายขวัญเมืองเป็นคนมีชีวิตจริง ๆ ยังนำบทตลกของอ้ายขวัญเมืองมาเล่าสู่กันฟังเป็นที่ขำขัน อ้ายขวัญเมืองแสดงคู่กับอ้ายยอดทอง “มีประวัติตอนหนึ่งว่า ท่านพระครูปีหนึ่ง เจ้าอาวาสวัดศาลาแก้ว อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นอาจารย์ของหนึ่งจันทร์แก้ว ท่านพระครูปีหนึ่ง มีเวทมนตร์จ้องมั่งเชือกกันว่าสามารถเรียกจระเข้ให้โผล่หัวขึ้นจากน้ำได้ และเสกคาถาผูกปากไว้ กัดใครไม่ได้ เมื่อถึงแก่กรรมภาพให้เทินศพ (คือฝังโลงศพลงในดินครั้งหนึ่ง) ไว้เป็นเวลา 1 ปี เพื่อเก็บกระดูกเอามาฉาปนกิจ หนึ่งจันทร์แก้วเป็นประธานในการจัดงานศพ ไกลวันจะเก็บกระดูกท่านพระครูไปเข้าฝันให้หนึ่งจันทร์แก้วเอาหนังผ้าดินของท่านมาตัดเป็นปากกลางของอ้ายขวัญเมืองตามฝัน เพียงโผล่หัวออกไปคนดูก็หัวเราะแล้ว อ้าปากพูดทีไรคนดูหัวเราะทุกครั้ง ก่อนออกรูปอ้ายขวัญเมืองหนึ่งจันทร์แก้วชักปากรูปเข้าได้รักเร่ทั้งสองข้าง เพราะเป็นจุดจิกใจของทุกคน แล้วสอดรูปเข้าได้ร่มผ้า ชักปากรูปให้คาบอวัยวะเพศ พร้อมกับเสกคาถาว่า “ดอหล่อหิ หิล่ดอ ดอหล่อหิ” โดยถือเคล็ดว่า เรื่องเพศเป็นเรื่องขวนขวินและเป็นที่ชื่นชอบของทุกคน หนึ่งจันทร์แก้วจึงตลกเรื่องเพศเป็นหลักพูดตรงไปตรงมา แต่ไม่มีใครเกลียดชังกลับนิยมชมชอบเพราะแม่จะพูดจาตลกคะนอง แต่เป็นคนสูงส่งด้วยคุณธรรม

(3) วรรณกรรมที่นำมาแสดงยังคงเป็นเรื่องเทพนิยายและนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น เรื่องกริสะไล้ พิมพา สวรรค์ในอกนรกในใจ ชายจริงหญิงแท้ แก้วจันทร์ห้า สามกษัตริย์ กุหลาบขาวนา แก้วอัศจรรย์ความฝันประหลาด ปิ่นสินธพ สายฟ้าศิลาแวง แก้วพิสดาร สงครามโลกผจญไป แก้วสองธาตุ ผมงามสามเส้น ตราพระจันทร์สวรรค์ลอย เป็นต้น เล่ากันว่า เรื่องเอกของหนึ่งจันทร์แก้ว คือเรื่อง “กริสะไล้” เป็นเรื่องที่สนุกสนาน ตื่นเต้น ลูกชายของกริสะไล้ชื่อหนูลอย รู้แต่เอาเหาะแต่ลอยลงไม่ได้ ต้องเหาะอยู่ตลอด เกาะขอบหน้าต่างกินอาหาร พอปล่อยมือก็เหาะต่อไป ต้องการให้มาช่วยรบศึกต้องใช้ไม้ลอย (สอย) จึงเรียกว่า “หนูลอย” หนึ่งจันทร์แก้วแสดงเรื่องนี้มาแล้วไม่น้อยกว่า 1,000 ครั้ง บางท้องถิ่นแสดงซ้ำหลายครั้งตามเสียงเรียกร้องของผู้ชม ครั้งหนึ่งพอปกรูปบอกเรื่อง ลูกคู่ก็ห้ามว่า “ลุง คีนี้อย่าแสดงเรื่องอีกริสะไล้อีก” หนึ่งจันทร์แก้วหันไปต่อว่าทันที “อ้ายพวกเนรคุณ

พวกสุเกียดอีกริสได้ เลื้อ กางเกง ดินสวน ดินนา พวกซื้อด้วยเงินของอีกริสได้ทั้งนั้น” หรือในบทขับหรือบทร้องกลอนก็จะแทรกความขบขันไว้เสมอ ตัวอย่างเช่น บทอาขยาน (อาขยานเสียง) ตอนหนึ่งว่า

“เป็นหิดกลากมากทั่วรอบหัวไก่อ	คันตรงไหนเกาตรงนั้นคันจริงจริง
บนหัวมีตัวเหาเอาออกยาก	เดินกลากลากไม่กลัวยั่วโหมหญิง
เชาก็เกาเที่ยงก็เกามือไม่นิ่ง	เอาหลังพึงครูดโคนไม้พอบายใจ
คันได้แฉ่งได้ขาเปิดผ้าพลิก	คันกริกกริขสั่นคันรังไข่
น้ำไม่อาบสาบเหลือหมิ่นเหงื่อไคล	ทนไม่ไหวเดินออกนอกศาลา
เกาวารพลงทางเดินเหม็นเห็นมาร	ถูลอกวามึงเห็นไหรบ่างโหมหวา
มีธุระอะไรไปไหนมา	เอาสุราเถื่อนมาฝากกูดอยากชด”

(4) การฝึกศิษย์ หนังสือท้าวแก้วแม้จะขอบพุดจาตลกคะนอง แต่สูงส่งด้วยคุณธรรม จะฝึกศิษย์อย่างเอาจริงเอาจังและเป็นไปตามลำดับขั้นตอน บางคนฝึกอยู่ถึง 5 ปี ก็ไม่ยอมให้กลับบ้าน ต้องผ่านการทดสอบก่อน ลูกศิษย์ที่มาขอฝึกหนังสือท้าวแก้วจะเลือกเสียงเป็นอันดับแรก ต้องเสียงดีเพราะหนังสือต้องใช้เสียงตลอดคืน “ลูกศิษย์คนใดจะเอาบทอาขยาน หนังสือท้าวแก้วก็ว่าบทให้ฟัง ศิษย์จดบันทึกไว้ หนังสือท้าวแก้วเตือนย้ำให้ศึกษาหาความรู้ เราเป็นหนังสือต้องมีความรู้เหนือกว่าคนดู รูปทุกตัวพอเริ่มทับกับจะต้องสวมวิญญาณเสมือนกับรูปนั้นเป็นคนจริง ๆ (แหล่งกีนรูป – ผู้วิจัย) วางบทบาทของตัวละครได้อย่างกลมกลืนเหมาะสมและเตือนไม่ให้ตลกหยาบโตน เหมือนอาจารย์ กลัวจะพาตัวไม่รอด” พ่วง บุญรัตน์ (2542 : 1511) ยังเล่าต่อไปว่า “บ้านหนังสือท้าวแก้ว เป็นบ้าน 2 ชั้น ใหญ่โตกว้างขวาง มีภาพถ่ายลูกศิษย์ติดไว้รอบฝาผนัง เรียงไปตามลำดับดังนี้ หนังสือเล่มเก่า หนังสือประทีน (หนังสือประทีน บัวทอง) หนังสือเสียงทอง หนังสือศรีพัฒน์ (หนังสือศรีพัฒน์ เกื้อสกุล) หนังสือประทุม (หนังสือประทุม โสมจันทร์ หรือหนังสือประทุมเสียงชาย*) หนังสือประยูรใหญ่ หนังสือยินดี หนังสือลำยอง หนังสือ

* ตามประวัติของหนังสือประทุม โสมจันทร์ หรือต่อมาเรียกกันว่า “หนังสือประทุมเสียงชาย” ซึ่งเป็นหนังสือที่มีชื่อเสียงมากของจังหวัดนครศรีธรรมราช นั้นเล่ากันว่าก่อนที่จะคลอด เมื่อปี พ.ศ. 2491 (ที่ตำบลทรายขาว อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2491 มีการแข่งหนัง คือหนังสือท้าวแก้ว กับหนังสือเอี่ยม เลื้อเมือง ที่โรงเรียนวัดหัวน้ำเย็นใกล้บ้านหนังสือประทุม คุณลุงได้เอาแผงหนังตะลุงของหนังสือท้าวแก้วไปไว้ที่บ้าน เหมือนมีอาถรรพ์บางอย่างคุณแม่คลอดไม่ออก หมอตำแยหมดหนทางได้ยินเสียงลูกร้อง (อ้ายขวัญเมือง) ดังเหมือนเช็ดอยู่บนจอคุณลุงนึกได้จึงไปตามหนังสือท้าวแก้วมาเสกน้ำมันตรีและดัมยามีดอกบัวหลวง 3 ดอก ให้คุณแม่กินจึงคลอด หนังสือท้าวแก้ว กล่าวว่า “เออ...คลอดแล้วขอตั้งชื่ออะไร ให้ชื่อประทุมรัตน์” ต่อมาหนังสือประทุมได้เป็นศิษย์หนังสือท้าวแก้วด้วยคนหนึ่งนอกจากจะเป็นศิษย์ของหนังสือประวิงหนูก็เอ่อกันอำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช และเป็นครูหนังที่ครอบมือให้หนังสือประทุม และเสียงท่ายจับรูปได้รูป “อ้ายยอดทอง” หนังสือท้าวแก้ว กล่าวว่า “ได้ลูกคนหนึ่งแล้ว” หนังสือประทุมได้ชื่อว่าเป็นหนังสือโดยสมบูรณ์มาตั้งแต่อายุ 11 ปี

จำเนียร หนังสือ หนังสือนิทาน (หนังสือประจักษ์หรือประจักษ์ สอนศิลป์) หนังสือสั้น (หนังสือ เล่า โรจนเมธากุล) หนังสือศิลป์ หนังสือเขียน หนังสือสั้น หนังสือวิจิตร หนังสือรวม หนังสือ เลิศ น้อย หนังสือแบบ หนังสือสอน หนังสือปลี่ยนลูกหมี หนังสือศิลป์ หนังสือเขียน คนหลังสุดคือหนังสือสมพงศ์ ในปี พ.ศ. 2510 มีการจัดงานชุมนุมศิษย์เก่าขึ้นที่บ้านหนังสือจันทร์แก้ว มีลูกศิษย์มาร่วมงานจำนวน 200 คน หนังสือจันทร์แก้วเป็นหนังสือที่มีลูกศิษย์มากคนหนึ่งหนังสือบางเล่มก็มาจากที่อื่นก่อนแล้วมาขอให้ หนังสือจันทร์แก้วครอบมือให้เพื่อเป็นสิริมงคล เพราะขึ้นชื่อว่าศิษย์หนังสือจันทร์แก้วแล้วมีชื่อโด่งดังทุกคน

หนังสือจันทร์แก้วยังเป็นคนใจบุญสุนทาน ทอดกฐินปีละ 8 วัดทุกปี สมทบทุนสร้างโบสถ์ วิหาร สิ่งถาวรวัตถุอื่น ๆ อีกมากมาย หนังสือจันทร์แก้วเป็นหนังสือสูงในช่วงสมัยของการปฏิรูปการปกครองและในระยะเวลาต่อมา เริ่มแสดงหนังมาตั้งแต่การใช้ได้ น้ำมันว น้ำมันควาย ตะเกียงแสง จันทร์ ตะเกียงเจ้าพายุ ให้แสงสว่างในการเชิดรูปมาจนถึงสมัยการใช้ไฟฟ้า เริ่มจากค่าราคาโรง 3 บาท จนถึง 3,000 บาท เป็นเวลายาวนานถึง 60 ปี หนังสือจันทร์แก้วถึงแก่กรรมเมื่อปี พ.ศ. 2515 ยังมีรูปหล่อสำริดเท่าคนจริงประดิษฐานอยู่ในศาลาเก็บศพ ณ บ้านกระแจะ อำเภอยะใหญ่ จังหวัด นครศรีธรรมราช มีผู้คนไปกราบไหว้เพื่อความเป็นสิริมงคลอยู่เป็นประจำ

1.1.1 เหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุง

1.1.1.1 เหตุปัจจัยภายนอก

(1) การปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยเฉพาะในภาคใต้ด้วยการนำระบบเทศาภิบาลมาใช้ในการปกครองหัวเมืองแทนระบบกินเมืองเดิม รวมทั้งการจัดตั้งมณฑลนครศรีธรรมราช ที่ส่งผลให้ประชาชนเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตความเป็นอยู่จากสังคมแบบเดิมมาเป็นสังคมสมัยใหม่ หากมองว่าหนังตะลุงคือผู้นำชุมชนในทางความคิดและภูมิปัญญาหรือ “คนหัวก้าวหน้าในช่วงสมัยนั้น” หนังตะลุงก็น่าจะปรับตัวเอง และวิธีการดำรงชีวิตได้รวดเร็วกว่าชาวบ้านทั่วไป ดังจะเห็นได้จากบททกลำหรือบทพากย์รูปปรายหน้าบทของหนังจู้กิม ศ.อศวิน อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสงขลา ที่สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 97 – 98) นำมารวบรวมไว้ตอนหนึ่งว่า

“สี่สมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	โลกถือหัวเลิศฤทธิ์ทุกทิศสี่
พวกฝรั่งอังกฤษคิดไมตรี	บารมีมากล้นพื้นประมาณ
พระก่อร่างสร้างราชธานีหลัก	พุทธจักรอาณาจักรเป็นหลักฐาน
ตั้งธรรมยุติธรรมบัญญัติประวัติกาล	สร้างทหารตำรวจคอยตรวจไป
ห้าพระจุลจอมเกล้าเจ้าเด็สดา	ผู้เลิกทาสหมดสิ้นแผ่นดินใหญ่
ให้มีสิทธิอิสระเสรีไทย	ด้วยน้ำใจมีเมตตาตามาประปราย
วิโรกรรมที่ท่านทำกัมปนาท	ประวัติศาสตร์จารึกนึกไม่หาย
ชาวอาณาประชาราษฎร์คนหญิงชาย	น้อมถวายออกพระนามความดีใจ

หกพระมงกุฎเกล้าเจ้าจอมราช	กษัตริย์ชาติปรีชาปัญญาไหว
ยอดเมตตาวาทักวิไทย	ไม่มีใครเทียมทันพระปัญญา
ได้เป็นผู้ริ่สร้างสร้างลูกเสือ	ท่านแผ่เผื่ออริรักษักศึกษา
กับจัดตั้งเพาะปลูกลูกเสือป่า	เทศนาติดต่อขอสาธุ
ท่านบรรยายให้เรียนแนบเนียนนัก	นามสลักจอมกษัตริย์อัสวพาหุ
วีรกรรมที่ท่านเขียนเวียนบรรลู่	เก็บถนอมไวไว้ให้นาน

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2458 ได้มีการรวมมณฑลใกล้เคียงขึ้นเป็นภาค มีอุปราชประจำภาคเป็นผู้บังคับบัญชา ทางภาคได้มีการรวมมณฑลต่าง ๆ เป็น “ภาคปักษ์ใต้” ตั้งกองบัญชาการอยู่ที่สงขลา มีการเปลี่ยนชื่อเมืองเป็นจังหวัด เรียกตำแหน่งเจ้าเมืองเสียใหม่ว่า “ผู้ว่าราชการจังหวัด” เพื่อลบสิ่งที่ตกค้างมาจาก “ระบบกินเมือง” ให้หมดไป เปลี่ยนชื่อตำแหน่งข้าหลวงเทศาภิบาลเป็นสมุหเทศาภิบาล จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2474 จึงมีการยกเลิกภาคและมณฑล เหลือเพียงจังหวัดต่าง ๆ ซึ่ง ปก แก้วกาญจน์ (2531 : 4 – 5) ได้กล่าวถึงผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงการปกครองหรือการปฏิรูปการปกครองต่อภาคได้รวมทั้งบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเอาไว้ว่า กลุ่มบุคคลที่มีอำนาจเหนือประชาชนทางด้านการปกครองจากขุนนางศักดินาตระกูลต่าง ๆ ได้เปลี่ยนมาเป็นข้าราชการประจำที่ได้รับการฝึก การศึกษาเล่าเรียน และแต่งตั้งมาจากส่วนกลาง มีการคัดเลือกบุคคลเข้ารับราชการฝ่ายปกครอง โดยถือหลักการไม่บรรจุข้าราชการไปรับราชการในท้องถิ่นบ้านเกิดของตน ได้ก่อให้เกิดปัญหาติดตามมาหลายประการ เช่น ปัญหาผู้มีอิทธิพลท้องถิ่น ปัญหาข้าราชการกดขี่ทุจริตราษฎร์ การเกิดกลุ่มต่อต้านการรวมชาติขึ้นในมณฑลปัตตานี โดยมีเป้าหมายที่จะรวมดินแดนบริเวณ 5 จังหวัดภาคใต้เพื่อจัดตั้งเป็นรัฐอิสระ ระบบมณฑลเทศาภิบาลที่รัฐบาลจัดตั้งขึ้นนั้นมีฐานะเป็นเพียงสาขาการปกครองของส่วนกลาง “จึงมีหน้าที่เพียงดูแลให้ราษฎรอยู่ในความสงบ เก็บรวบรวมภาษี ส่งไปยังรัฐบาล จนไม่อาจเข้าร่วมพัฒนาท้องถิ่นต่าง ๆ ได้โดยตรง มีการทำลายผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่นเพื่อให้อำนาจรัฐจากส่วนกลาง ซึ่งผ่านทางข้าราชการแทรกซึมเข้าไปในทุกส่วนของประเทศ ทำให้ท้องถิ่นต่าง ๆ อ่อนแอ ขาดผู้นำที่มีความสามารถ ไม่มีพลังต่อรองทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ” โดยเฉพาะการเข้าไปจัดการทรัพยากรในท้องถิ่น จนเกิดกรณีที่เรียกว่า “การแย่งชิงทรัพยากร” ดังปรากฏในงานวิจัยเรื่อง “ตามรอยเลช้าง” ของสารูป ฤทธิ์ชู (2543 : 22 – 27) ตอนหนึ่งว่า “ปรากฏหลักฐานการแย่งชิงทรัพยากรระหว่างกลไกของรัฐกับกลุ่มผู้มีอำนาจเดิมในท้องถิ่นอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแย่งชิงทรัพยากรช้างปรากฏเป็นหลักฐานเอกสารตั้งแต่ปี พ.ศ. 2440 ระหว่างพระยาสุมนัยวินิตข้าหลวงเทศาภิบาลมณฑลนครศรีธรรมราช ที่รับผิดชอบพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาคใต้กับเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช” และยังกล่าวถึงภาพของปรากฏการณ์นั้นต่อไปอีกว่า

ความพยายามของประเทศไทยที่จะครอบงำชุมชน ทั้งในระดับเมืองและระดับบ้านเพื่อครอบครองทรัพยากรทุกชนิดในท้องถิ่น ช้างป่าเป็นทรัพยากรธรรมชาติหนึ่งที่รัฐไทยต้องใช้พลังและอำนาจสูงเพื่อให้มีอิทธิพลเหนือท้องถิ่นโดยใช้อำนาจบังคับตามกฎหมาย เพื่อสลายกลุ่มในท้องถิ่นที่มีอำนาจบังคับตามประเพณี ทำให้ปัญหาการแย่งชิงกระจายทั้งภูมิภาคในระดับที่แตกต่างกัน โดยมีเรื่องของช้างและผู้ที่เกี่ยวข้องกับช้างเป็นปัจจัยสำคัญ และเกี่ยวข้องกับทรัพยากรอื่น ๆ ด้วย ฝ่ายท้องถิ่นจึงต้องปรับตัวเพื่อสร้างกลไกตอบรับในลักษณะเครือญาติเครือข่ายที่เหนียวแน่นระหว่างเมืองกับบ้าน บ้านกับบ้านส่งผลให้เกิดกลุ่มอำนาจใหม่ที่มีศักยภาพในการใช้ทรัพยากรด้วยวิธีการต่าง ๆ ตั้งแต่ การตั้งคอกจับช้างป่า การตั้งบริษัทขีตทรัพยากรป่าไม้ด้วยการใช้ช้างชักลาก การโค่นป่าเป็นนาข้าว ปลูกพืช ผลไม้ ยางพารา การขุดหาแร่ ไปจนถึงการเลี้ยงสัตว์เพื่อการบริโภคและการแลกเปลี่ยนทั้งในระบบและนอกระบบ

ผลกระทบจากปัจจัยดังกล่าวและวิถีชีวิตของชาวภาคใต้ที่ต้องเอาชนะคน ป่าและสัตว์ป่า รวมทั้งสามารถพึ่งพาตนเองได้ในการจัดการทรัพยากรบุคคลและทรัพยากรธรรมชาติจำเป็นต้องมีศักยภาพและการรู้เท่าทัน ส่งผลให้เกิดภาพลักษณ์ที่ว่า “แข็งแกร่งสูง อ่อนนุ่มถ่อมตนต่ำ” หรือไม่ยอมคน ปรากฏผลจากการศึกษาบุคลิกภาพของชาวใต้ ดังที่ อาคม เดชทองคำ. (2543 : 206 – 207) นำมากล่าวเอาไว้ว่า

ท่าที่แข็งแกร่ง ตรงไปตรงมา มีความเชื่อมั่นในตัวเองและมีอัตตาสูง ทำตัวเป็นหัวเรือใหญ่ ชิงการนำ เป็นคนทรนงในศักดิ์ศรี ไม่ยอมรับนับถือหรือนิยมนยกย่องใครง่าย ๆ เมื่อยอมรับก็มักสงวนท่าที ไม่ยอมเสียเปรียบ เสียรู้ใครง่าย ๆ ชอบศึกษาหาความรู้ เพื่อจะได้รู้เท่าทัน มีท่าทีไว้เชิงและไม่เปิดตัวก่อนเมื่อพบคนแปลกหน้า ค่อนข้างเฉยขาด รวดเร็วในการตัดสินใจ เมื่อตัดสินใจแล้วเปลี่ยนความคิดยาก รักใครรักจริงเกลียดใครเกลียดจริงเป็นคนรักหมุ่คณะของตนเมื่อต้องเผชิญหน้ากับหมุ่คณะอื่น มักเข้าข้างออกรับแทนและร่วมปกป้อง จับไว้ใน การตั้งกระทู้หาข้อโต้แย้ง ค่อนข้างเจ้าถ้อยหมอความ ไว้เชิงที่จะตั้งประเด็นเพื่อติติง พุดจาแบบไม่ประหัดและปรุงแต่งถ้อยคำและกริยาท่าทีเพื่อถนอมน้ำใจคู่สนทนา จึงค่อนข้างโพงผาง ขวานผ่าซาก ไม่เก็บอารมณ์ ฯลฯ (ภาพปรากฏดังกล่าวเปรียบได้กับตัวตลกหนังตะลุง คือ อ้ายแท่ง ที่เป็นคนค่อนข้างโพงผาง ตรงไปตรงมา พุดจาแบบขวานผ่าซาก – ผู้วิจัย) บุคลิกภาพเหล่านี้ทำให้คนต่างกลุ่ม ต่างวัฒนธรรมมีภาพและรู้สึกว่าเป็นคนแข็งกระด้าง ปกครองยาก ขาดคารวธรรม หยิ่ง คู้ คือ รื่น และไม่น่าไว้วางใจ

พฤติกรรมดังกล่าวนำไปสู่ความ “เป็นนักร้อง” และหรือ “นักร้องหัวไม้” และเป็น “โจร” ตั้งแต่โจรเล็กโจรน้อย ไปถึงโจรที่มีชื่อเสียงและชุมโจรในสายตาของกลุ่มอำนาจใหม่ที่เป็นกลไกของรัฐ

ไทยแต่คนท้องถิ่นกลับเห็นต่างไป มีความจำเป็น ฟังพาได้ คุ่มครองได้ ผู้คนยำเกรง มีอำนาจและบารมี “ลักษณะเช่นนี้ก็มีในภาคใต้ตอนบน เรียกกันว่า “สมาคมลับอั้งยี่” และภาคใต้ตอนล่างจากกรณีบ้านคอกช้าง หากเป็นไทยพุทธเรียกกันว่า “ไทยเสรี” และร่วมกับ “โจรจีน” ในที่สุด ถ้าเป็นมุสลิม รู้จักกันในชื่อของ “ขบถพระยาแขกเจ็ดหัวเมือง” พ.ศ. 2455 และเป็น “โจรแขก” ในปัจจุบัน” (สารูปฤทธิ์ชู. 2543 : 27 - 28) คตินิยมความ “เป็นนักเลง” มีความเด่นชัดและเป็นลักษณะเฉพาะหรือ “ความเป็นอัตลักษณ์” ของสังคมชนบทและ/หรือหมู่บ้านในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังที่ ประมวลมณีโรจน์ (2535 – 2536 : 106) กล่าวไว้ว่า

รูปการณ์ทางความคิดในเรื่องของคนนักเลง คือ นามธรรมหนึ่งที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในแบบแผนชีวิตเก่า ส่วนหนึ่ง “คนนักเลง” เกิดขึ้นจากอำนาจรัฐหรืออีกนัยหนึ่งกลไกของรัฐ ไม่สามารถเป็นหลักประกันในเรื่องของความปลอดภัยของชีวิตและทรัพย์สินของพวกเขาได้ การเป็นคนใจกล้า ใจกว้างและคบหาเพื่อนฝูงไว้มากจึงเป็นหลักประกันเพียงอย่างเดียวที่จะพึงมีได้ เราจึงมักได้ยินคนรุ่นพ่อรุ่นแม่เล่าให้ฟังถึงเรื่องการไปทาบตามขอลูกสาวของใครในสมัยก่อน ที่มักจะถูพ่อแม่ของฝ่ายหญิงตั้งคำถามเอาเสมอว่า “ลักวัวเพื่อนเป็นมัย” หรือ “รำนโนราเป็นมัย” เพราะความ “เป็น” ในการขโมยวัวคนอื่นก็ดี รำนโนห์รำก็ดีล้วนแล้วแต่เป็นลักษณะแห่งนัยของ “คนนักเลง” ทั้งสิ้น กรณีดังกล่าวนี้ยืนยันได้ว่า ผู้คนในยุคที่ผ่านมาชื่นชมและให้ความสำคัญใน “ความเป็นนักเลง” ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติประการแรกที่ชายหนุ่มทุกคนพึงมี

ภาพสะท้อนดังกล่าวอาจเห็นได้จากวรรณกรรมหนังตะลุงและโนราที่นำมาแสดงทั้งในเรื่อง บทขับร้อง และบทเจรจา ดังที่ โสภา สมเขาใหญ่ (2538 : 197 – 198) ได้วิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของหนังฉิ้น อรมุต ในเรื่องค่านิยมความเป็นนักเลง จากเรื่อง “อาถรรพ์สาวท” ตอนที่พิมพ์กาพาลูกออกตามหาสามี ยอดทอง (ตัวตลก) พุดกับพิมพ์กาในทำนองโอ้อวดตนว่าเป็นนักเลง ดังบทกลอนว่า

“แรกเดือนก่อนพี่ไปบ่อนเขาชนวัว	พี่เฉียงหัวไ้้องมองโหล
กับที่เขาชัยสนเขาชนไก่	เกิดขัดใจกับไ้้ใจกมัน โลกตบ
ที่หนึ่งโจรลักควายน้าฉะจัน	พี่ตามทันแทงโยนไ้้ดงขรบ
ชั้นนายพลนายพันหันมาคบ	พี่เคยรบกับผู้ว่าพี่ทำยิง
ที่สงขลาหน้าตลาดเทศบาล	พี่เอาขวานตีไ้้เรื่องขัดกันเรื่องผู้หญิง
ไ้้สไ้้แก้วมันเห็นแล้วว่าพี่จริง	ถ้าพี่โกรธมันก็วิ่งเสียทุกที”

ในทำนองเดียวกัน ล้อม เฟ็งแก้ว (2537 : 41) กล่าวถึงลักษณะความเป็นอยู่ของคนไทยในอดีตนั้น มีลักษณะต้องพึ่งและให้ความคุ้มครองแก่ตนเอง การปฏิบัติตนเป็นนักเลงหัวไม้จึงเป็นเรื่อง

ธรรมดาของคนในสังคม ดังที่ พระยารัษฎานุประดิษฐ์ฯ (คอซิมบี๊ ณ ระนอง) กราบทูลพระเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวเสด็จประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ใน “จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ. 128” ว่า “เจ้าคุณรัษฎาเล่าว่า เมื่อแรก ๆ ท่านมาเป็นเจ้าเมืองตรังนี้เป็นธรรมเนียมผู้ชายไปขอลูกสาว ฝ่ายบิดามารดาก่อนสองข้อ คือ รำโนราห์ เป็นหรือไม่กับขโมยควายหรือไม่ ถ้าไม่เป็นทั้งสองอย่าง ไม่ยอมยกลูกสาวให้เพราะบิดามารดาของผู้หญิงไม่เห็นว่าจะเลี้ยงเมียได้อย่างไร” ความข้อนี้มีนัยสัมพันธ์กับความเป็นอยู่ของชาวบ้านและชุมชน ดังที่ สมเจตนา มณีโมไนย (2537 : 27 – 28) นำมากล่าวไว้ว่า

มีผู้อธิบายว่า อันที่จริงการรำโนราห์ก็คือการลักควายที่ดีไม่สามารถยึดเป็นอาชีพได้ยึดเพราะราคาค่าโรงสมัยก่อนคิดเป็นเงินพอซื้อขนมให้เด็กกิน ซื้อเหล้ากินกันเอง ส่วนการลักควายนั่นเล่าก็เพียงสร้างค่านิยมความเป็น “ไอ้เสือ” ให้เป็นที่หวั่นเกรงเท่านั้น เป้าหมายหลักที่แท้จริงของการรำโนราห์ ก็คือการได้ท่องเที่ยวไปตามหมู่บ้านต่างถิ่นรู้จักคนมาก ที่ไหนมีนักร้องหัวไม้หรือที่เรียกว่าคนใหญ่ – คนยาวก็เป็น “เกลอ” กันไว้เพื่อได้ต่อยาวสาวยัดกันการลักควายก็ทำนองเดียวกันเป็นแค่ทางผ่านของชีวิตผู้นำชุมชน เพราะถ้าไม่ใช้วิธีการนี้ก็ไม่เห็นทางอื่นใด ที่จะแสวงหาการยอมรับจากชาวบ้านได้ สรุปการรำโนราห์ และการลักควายเป็นไปเพื่อสร้างบารมีความเป็นคนใหญ่ – คนยาว เอาไว้เผื่อแผ่คุ้มครองญาติมิตรในหมู่บ้าน

(2.) การปฏิรูปการศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หลังจากที่ทรงปฏิรูปการปกครองตั้งแต่ปี พ.ศ. 2435 แต่ปัญหาที่พบคือข้าราชการยังขาดการศึกษาตามแนวสมัยใหม่ที่จะรองรับการปฏิรูปประเทศ ดังนั้นเพื่อให้การศึกษาสามารถพัฒนากำลังคนให้เป็นไปตามที่ต้องการ รัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯ ให้ประกาศให้มีการจัดการศึกษาเล่าเรียนขึ้นในหัวเมืองในปี พ.ศ. 2441 โดยได้ทรงอารธนาสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส เมื่อครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็นพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นวชิรญาณวโรรสทรงเป็นผู้อำนวยการการศึกษาหัวเมืองต่างๆ ท้าวราชอาณาจักร (คณิศร จันทบุตร. 2532 : 23 – 24) โดยมีการตั้งโรงเรียนขึ้นตามวัดต่าง ๆ และมอบหมายให้พระสงฆ์เป็นผู้สอน บริเวณกลุ่มทะเลสาบสงขลาที่เช่นเดียวกันก่อนการจัดตั้งมณฑลนครศรีธรรมราชก็ได้มีการจัดการศึกษาขึ้นตามวัดสำคัญๆ มาแล้วกล่าวสำหรับมณฑลนครศรีธรรมราชนั้นในเวลาต่อมา สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ทรงแต่งตั้งพระรัตนธัชมุนี (ม่วง รตนธเถร) ซึ่งขณะนั้นเป็น “พระสิริธรรมมุนี” เจ้าอาวาสวัดท่าโพธิ์ ตำบลท่าวัง อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นผู้อำนวยการการศึกษามณฑลนครศรีธรรมราช ในปี พ.ศ. 2542 และเมื่อแยกหัวเมืองทั้งเจ็ดเป็นมณฑลปัตตานีก็ทรงแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยการการศึกษามณฑลปัตตานีด้วย ดังที่ คัมภีร์ ทองพูน (2544 : 47) กล่าวไว้ว่าพระรัตนธัชมุนี (ม่วง รตนธเถร) เริ่มดำเนินการศึกษาที่เมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและบริเวณหัวเมืองทั้ง 7 ผลจากการจัดการศึกษาของท่านปรากฏตามรายงานตรวจการศึกษาลับแรก ร.ศ. 119 (พ.ศ.2443) ซึ่งท่านได้ไปตรวจ

การศึกษาเมื่อ ร.ศ. 118 (พ.ศ. 2442) ว่าท่านสามารถสนับสนุนการจัดตั้งโรงเรียนขึ้นทั่วทุกเมืองถึง 21 โรงเรียน ซึ่งเป็นโรงเรียนฝ่ายสามัญทั่วภาคได้ โรงเรียนหลายโรงได้พัฒนาขึ้นมาเป็นลำดับ และบางโรงเรียนได้ยกฐานะขึ้นเป็นโรงเรียนประจำจังหวัด และประจำอำเภอ เช่น โรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดนครศรีธรรมราช โรงเรียนพัทลุง จังหวัดพัทลุง โรงเรียนมหาวิทยาลัยราชบุรี จังหวัดสงขลา เป็นต้น ผลจากการปฏิรูปการศึกษาดังกล่าวทำให้ประชาชนได้เข้าสู่ระบบการศึกษาสมัยใหม่ และมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต ทักษะคติ ความเชื่อ ค่านิยม และโลกทรรศน์ จากที่เคยเรียน” นอโม ก ข่อ” แบบโบราณ ผลพวงดังกล่าวย่อมกระทบถึงตัวศิลปินทั้งหนังสือและโนรา ดังจะเห็นได้จากหนังสือ ท่องหล่อ (ศิลปินแห่งชาติ) ก็เข้าสู่ระบบการศึกษาในโรงเรียน ดังที่ภิญโญ จิตต์ธรรม และพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 13) กล่าวถึงประวัติการศึกษาของหนังสือ ท่องหล่อ ไว้ตอนหนึ่งว่า

เมื่อเยาว์วัยก่อนเข้าโรงเรียน เด็กชายก๊น ท่องหล่อ ได้เรียน นอโม กอ ข่อในวัดน้ำกระเจา จนสามารถอ่านเขียนอักษรขอมไทยที่เรียนกันในสมัยนั้นได้เมื่ออายุ 12 ปี ต่อมาทางการได้เปิดโรงเรียนประชาบาลขึ้นที่บ้านน้ำกระเจา เพื่อให้กุลบุตรกุลธิดาได้ศึกษาเล่าเรียน เด็กชายก๊น ท่องหล่อ ก็ได้เข้าเรียนหนังสือที่โรงเรียนประชาบาลวัดน้ำกระเจาจนจบชั้นประถมปีที่ 4 เมื่ออายุได้ 16 ปี เมื่อนายก๊น ท่องหล่อ เรียนจบชั้นประถมปีที่ 4 ผู้ใหญ่และญาติพี่น้องมีความเห็นแยกเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายหนึ่งจะให้เรียนต่อชั้นมัธยมปีที่ 1 เพื่อจะได้เป็นครู เพราะขณะนั้น นายช่วง ชนะเดมิยธรรมการอำเภอ ก็ได้มาเกลี้ยกล่อมสนับสนุนที่จะให้เรียนมัธยมปีที่ 1 เพื่อออกไปเป็นครู เพราะขณะนั้นครูขาดอยู่มาก อีกฝ่ายหนึ่งจะให้เล่นหนัง เพราะเห็นว่าหนังสือ ท่องหล่อ ชอบหนังตะลุงมากและชอบเป็นชีวิตจิตใจ ในที่สุดปีนั้น นายก๊น ท่องหล่อ ตกลงเข้าเรียนมัธยมปีที่ 1 ที่โรงเรียนมหาวิทยาลัยราชบุรี สงขลา แต่เรียนไปได้ไม่นานนักยังไม่ได้สอบไล่ชั้น ม. 1 ก็ออกจากโรงเรียนเพราะเสียงเรียกร้องทางฝ่ายหนังตะลุงมีมากกว่า ตนเองก็ชอบและตั้งใจจะใช้ชีวิตเพื่อการเล่นหนังตะลุงอีกประการหนึ่ง สมัยนั้นรายได้จากการเล่นหนังตะลุงดีกว่าเป็นครู (เงินเดือนครูเดือนละ 6 บาท เล่นหนังได้คืนละ 8 – 12 บาท) เล่นหนังคืนเดียวได้มากกว่าเงินเดือนครูทั้งเดือน

(3) ความเจริญทางการคมนาคมและการสื่อสาร ดังได้กล่าวแล้วว่าหลังการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 และได้มีการจัดตั้งมณฑลนครศรีธรรมราชแล้ว ประเทศไทยและข้าหลวงเทศาภิบาล ตั้งแต่สมัยพระยาสุโขมนัยวินิต (ปั้น สุขุม) รวมทั้งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ได้มีการพัฒนาโดยการสร้างถนน การขุดคลอง การเปิดเส้นทางเดินเรือให้ขยายตัวมากขึ้นมีเรือกลไฟติดต่อกับสิงคโปร์และกรุงเทพฯ เป็นประจำ เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวนอกจากจะมีการจัดระเบียบการปกครองแล้ว ได้มีการพัฒนาเส้นทางคมนาคมไปพร้อม ๆ กันด้วย มีการสร้างทางรถไฟจาก

กรุงเทพฯ ลงสู่ภาคใต้ เปิดการเดินทางเรือเมล์ระหว่างกรุงเทพฯ – สิงคโปร์ มีการขุดลอกคูคลอง และสร้างถนนเชื่อมต่อระหว่างหัวเมืองสำคัญ ๆ หลายสาย ทำให้ชุมชนมีการติดต่อแลกเปลี่ยนกันมากขึ้น โดยเฉพาะรถไฟและเรือเมล์นั้นมีบทบาทอย่างมาก เพราะนอกจากจะทำให้ชุมชนสามารถติดต่อกันได้สะดวกแล้ว จุดประสงค์หลักที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็เพื่อให้ราษฎรทำการค้า สามารถนำผลผลิตที่ผลิตได้ในท้องถิ่นออกไปขายยังชุมชนต่าง ๆ รวมทั้งสามารถส่งไปตลาดกลางของอังกฤษที่สิงคโปร์ได้สะดวกขึ้น และต่อมาเมื่อมีการเปิดเส้นทางเดินเรือเมล์ในทะเลสาบสงขลาขึ้นในปี พ.ศ. 2465 ระหว่างระโนด – ปากพะยูน – สงขลา ทำให้ชุมชนต่าง ๆ รอบทะเลสาบสงขลาสามารถเชื่อมโยงติดต่อแลกเปลี่ยนผลผลิตและวัฒนธรรมกันอย่างกว้างขวาง (อุทิศ สังขรัตน์. 2545 : 191) ภาพปรากฏดังกล่าว วินัย สุกใส (2545 : 11) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ในด้านการสื่อสารและการขยายตัวของชุมชนเมือง การติดต่อระหว่างชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลากับภูมิภาคอื่นของประเทศในช่วงก่อนการปฏิรูปการปกครองจะใช้เส้นทางเดินเรือเป็นหลัก เมื่อมีการเปิดเดินเรือเมล์ระหว่างกรุงเทพฯ – กลันตัน ในปี พ.ศ. 2432 โดยให้ “--- กรมไปรษณีย์จัดหาเรือกลไฟมาเดินรับส่งถึงไปรษณีย์ สิ้นค้า และคนโดยสาร-- (จาก) กรุงเทพฯ ไปสงขลาและกลันตัน” เป็นผลให้การขนถ่าย “ถุงเมล์” เพื่อการติดต่อสื่อสาร สิ้นค้า และการเดินทางเป็นไปอย่างสะดวกยิ่งขึ้น และเมื่อการก่อสร้างทางรถไฟสายใต้ที่สามารถดำเนินการได้สำเร็จและเปิดเดินรถไฟได้ตลอดสายจากกรุงเทพฯ ถึงสถานีนาประดู่ มณฑลปัตตานีได้ในปี พ.ศ. 2459 และขยายเส้นทางเดินรถจนกระทั่งเชื่อมต่อกับทางรถไฟของสหพันธรัฐมาลายูที่สุโงโกลกในปี พ.ศ. 2464 เป็นผลให้การคมนาคมสื่อสารระหว่างชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลากับชุมชนภายนอกเป็นไปอย่างสะดวกและรวดเร็วกว่าเดิมมาก ชุมชนสำคัญ ๆ ที่เส้นทางคมนาคมเหล่านี้ตัดผ่านหลายแห่งเริ่มขยายตัวเป็นชุมชนเมืองที่มีขนาดใหญ่ขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือชุมชนเมืองสงขลา ชุมชนหาดใหญ่ และเมืองพัทลุง ซึ่งย้ายจากลำปำมาอยู่ที่คูหาสวรรค์ (ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ศูนย์กลางอำนาจการปกครองของเมืองพัทลุง ตั้งอยู่ที่บริเวณตำบลลำปำ (อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2315 – พ.ศ. 2466 จึงย้ายไปตั้งอยู่ที่ตำบลคูหาสวรรค์ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุงในปัจจุบัน - ผู้วิจัย)

ในช่วงเวลาดังกล่าว อาจเรียกได้ว่า “ช่วงไปมาค้าขายใช้เรือเมล์” หรือ “ยุคของเรือเมล์” หลังจากสมัยรัชกาลที่ 5 ปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน (พ.ศ. 2438) จนถึง พ.ศ. 2500 (สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์. (2535 – 2536 : 57 – 58) และยังได้สะท้อนภาพวิถีชีวิตของชุมชนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่มีการเปลี่ยนแปลงเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

วัฒนธรรมเมืองซึ่งรับช่วงมาจากเมืองหลวงค่อย ๆ แผ่ซึมเข้าสู่ชุมชนละแวกนี้มากขึ้น เป็นลำดับ โดยอาศัยระบบการปกครอง ระบบราชการ และแผนการศึกษาชาติ เช่น จากการที่มีโรงเรียนหลวงสอนภาษาไทยเกิดขึ้นตามหัวเมือง การมีวรรณกรรมท้องถิ่น หรือหนังสือกลอนสวดรุ่มรวยทั่วภาคใต้ ทำให้คนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา รู้รายละเอียดและซาบซึ้งเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เช่นเดียวกับคนภาคกลางตลอดจนมี “หนังสือวัดเกาะเพราะหนักหนา” แพร่หลายไปทุกละแวกบ้าน การเลิกทาส การยกเลิกที่กัลปนา เลิกข้าพระคนทนาน เลิกระบบเจ้าเมืองกินเมืองให้ไปกินเงินเดือนหลวงแทน ทำให้คนละแวกนี้มีวัฒนธรรมแปลกใหม่เพิ่มพูนขึ้น เช่น ข้าหลวง แห่หลวง ข้าหลวง คนหลวง ของหลวง นาย เสมียน ข้าราชการ การมีรถไฟสายใต้ ความเจริญของการไปรษณีย์โทรเลข ทำให้คนละแวกนี้ค่อย ๆ คืบคลานกับกรุงเทพฯ กรุงธน หัวลำโพง บรรดาพระภิกษุในละแวกนี้ที่กลัวว่าฝืนอยู่ในถิ่นเดิมก็ไม่อาจ “หลวงกว่าปู่ครูในเมืองหลวง” ค่อยทำให้ญาติมิตรสาธุศิษย์รู้จัก วัดโสมนัส ๙ วัดศิริ ๙ วัดใหม่พิเรนทร์ โรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โรงเรียนสวนสุนันทา โรงเรียนการเรือน โรงเรียนเพาะช่าง โรงเรียนสวนกุหลาบ โรงเรียนนายร้อย จ.ป.ร มากขึ้น ตลอดไปจนถึงการเอ่ยถึงเสือเน (เสือครูย) คุรุปริญาญาและดอกเตอร์ เป็นต้น จนในที่สุดก็รู้เรื่องราวและวิถีคิดของคนอเมริกาและคนยุโรป มากกว่ารู้เรื่องราวและวิถีคิดของเพื่อนบ้านและญาติมิตรที่อยู่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลาด้วยกัน

ในวรรณกรรมหนังสือเรื่อง “แก้วสองภาค” ของหนูแก้ว นครจันทร์ ซึ่งมีถึง 25 เล่ม จัดพิมพ์โดยโรงพิมพ์สมบุรณ์ โอสถ จังหวัดสงขลา (ประมาณ พ.ศ. 2492) ตอนหนึ่งมีการบรรยายถึงการเสด็จออกมารับโอรสของพระราชินีเมืองทวารวดีและการเดินทางกลับเข้าสู่เมืองด้วยรถยนต์และรถไฟ ที่สะท้อนให้เห็นความเจริญของสังคมเมืองบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ตอนหนึ่งว่า

“แล้วสุภาพกราบลาพระภูบาล	จากราชฐานสั่งเหล่าสนมใน
ให้ประจำรถยนต์ที่คอยรับ	นางประทับรถทองอันส่องไส
รถตำรวจนำหน้ารถทรมวย	คันต่อไปรถสนมเหล่ากรมวัง
กระบวนยนต์ร่อยเคลื่อนล้อเลื่อนลั่น	เป็นลคหล่นกรมใดไปตามหลัง
ถึงรถไฟที่ประทับก็ยับยั้ง	ทหารตั้งแถววันทยาฐ
ฝ่ายสมเด็จพระนางสาวงามโคม	ยอดประโลมโลกย์บริสุทธิ์
จากรถยนต์สั่งทหารให้เรียบวุธ	แล้วนงนุชทรงประทับกับรถไฟ”

ภาพของหนังสือและโนราในอดีตที่จะต้อง “เดินโรง” หรือเดินทางไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ในช่วงที่ว่างจากการทำนา “นายหนังที่มีชื่อเสียงอาจจะต้องเดินทางรอนแรมเล่นหนังตามบ้านกำนัน วัด

บ้านเกลือ ติดต่อกันเป็นเวลาหลายเดือน จนต้องเล่นหนังเป็นอาชีพ แทนที่จะเล่นเพียงฤดูว่างจากการทำนา” (ฉวีวรรณ กิจเจริญเกียรติ.2535 : 30) จากการที่ต้องเดินโรงกันด้วยเท้า ก็เปลี่ยนมาเดินทางไปแสดงด้วยเรือเมล์ รถไฟ รถยนต์ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ “นายสถานีจะยกธงแดงให้รถไฟถอยหลังกลับมารับคณะหนังเอี่ยม เลื้อเมือง ในขณะที่รถไฟกำลังเคลื่อนขบวนออกจากสถานีเพราะไปไม่ทันเวลา”

(4) การรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก การรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก เริ่มมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงเล็งเห็นว่าโลกตะวันตกเป็นโลกที่เจริญแล้ว จึงพยายามให้ข้าราชการบริพารได้ศึกษาวิทยาการใหม่ ๆ จากชาติตะวันตก ซึ่งได้ส่งผลให้เห็นอย่างชัดเจนในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมนำไปสู่สังคมสมัยใหม่ ซึ่งเป็นสังคมที่มีการผสมผสานลักษณะดั้งเดิมของไทยกับชาติตะวันตกเข้าด้วยกัน (สนธิ สมัครการ.2538 : 54) กล่าวได้ว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสังคมไทยได้ก้าวขึ้นสู่ยุคของการเปลี่ยนแปลง สภาพการณ์ของประเทศเป็นเรื่องของการเผชิญหน้ากับจักรวรรดินิยมตะวันตก การเข้ามาของมหาอำนาจตะวันตกได้ส่งผลกระทบต่อระบบเศรษฐกิจและสภาพของสังคมการเมืองไทย สัญญาแห่งการเปลี่ยนแปลงได้เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2398 เมื่อเซอร์ จอห์น บาวริง (Sir John Bowring) เข้ามาทำสัญญาทางการค้ากับประเทศไทย สนธิสัญญาฉบับนี้มีชื่อเรียกตามนามของทูตที่เข้ามาเจรจาว่า “สนธิสัญญาบาวริง” (Bowring Treaty) (อรรถาพร กุมทพิสมัย. 2531 : 371) สารสำคัญของสนธิสัญญาบาวริง เช่น “ให้ยกเลิกพระคลังสินค้า และอนุญาตให้มีการส่งข้าวออกโดยเสรี” “ให้รัฐบาลไทยเก็บอากรขาเข้าได้ไม่เกินร้อยละสาม” “นอกจากภาษีและอากรศุลกากร ห้ามเก็บค่าธรรมเนียมหรือภาษีอื่นใดจากพ่อค้าของประเทศคู่สัญญา นอกจากจะได้รับความเห็นชอบจากกงสุล” เป็นต้น กล่าวโดยสรุปสนธิสัญญาบาวริงและสนธิสัญญาประเภทเดียวกันได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภายในประเทศโดยรวม ทั้งรูปแบบของระบบเศรษฐกิจ สังคม และการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม “ข้อกำหนดในสัญญาทำให้เกิดระบบการค้าอย่างเสรี พ่อค้าต่างประเทศสามารถนำสินค้าทุกชนิดมาขายได้ ยกเว้นอาวุธยุทโธปกรณ์ที่ต้องขายให้รัฐบาล และฝิ่นจะต้องขายให้แก่เจ้าภาษีเท่านั้น ในส่วนของสินค้าออกนั้นก็เช่นกัน พ่อค้าต่างชาติสามารถซื้อสินค้าออกนอกประเทศได้ทุกชนิด ยกเว้น ข้าว เหลือ และปลา ซึ่งรัฐบาลมีสิทธิที่จะระงับการส่งออกในยามที่เกิดทุพภิกภัยภายในประเทศ” (อรรถาพร กุมทพิสมัย. 2531 : 372)

จึงอาจกล่าวได้ว่าในขณะที่รูปลักษณ์หรือตัวตนของรัฐไทยสมัยใหม่ก่อตัวขึ้นพร้อม ๆ กับการพยายามในการกำหนดเส้นเขตแดนแผนที่ รูปลักษณ์ของวิถีดั้งเดิมภายในสังคมไทยก็ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสอิทธิพลของกิจกรรมทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ในทำนองคล้ายคลึงกับกระบวนการสร้างตัวตนของรัฐไทยสมัยใหม่ รูปแบบความคิดที่รองรับการก่อตัวของระบบทุนนิยมในสังคมไทยเป็นรูปแบบความคิดที่ชาวตะวันตกนำมาเผยแพร่และโน้มนำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง (วรพล พรหมิก

บุตร. 2534 : 14) ลักษณะดังกล่าวได้ทำให้เกิดการขยายตัวของเมือง โดยเฉพาะเมืองที่เป็นศูนย์กลาง การแลกเปลี่ยนสินค้าทั้งจากภายใน และภายนอก กล่าวสำหรับกรณีของภาคใต้ด้วยสภาพที่ผ่านมา “ภาคใต้เป็นชุมชนเปิดที่มีการติดต่อปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นต่างชุมชน ต่างชาติ ต่างภาษามาช้านาน สภาพที่ตั้งทางภูมิศาสตร์อันเหมาะสม และความเป็นคาบสมุทรของภาคใต้ทำให้ภูมิภาคนี้ผ่านขั้นตอน การเป็นสถานีการค้า เป็นเมืองท่า และศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้าที่สำคัญมาตั้งแต่ต้นพุทธ ศตวรรษ” (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา. 2538 : 93 – 94) โดยเฉพาะชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่กลายเป็นชุมชนเมืองภายหลังการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 และเป็นหน่วย เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นชุมชนเมืองสงขลา ชุมชนเมืองหาดใหญ่ ชุมชนเมืองพัทลุง เฉพาะชุมชนเมืองสงขลาเป็นเมืองที่มีความเจริญทางด้านการค้ามาเป็นเวลาช้านาน ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมืองสงขลามีฐานะเป็นศูนย์กลางทางการค้าและมีความสัมพันธ์กับ ดินแดนบริเวณลุ่มทะเลสาบส่วนอื่น ๆ ในฐานะที่ดินแดนเหล่านั้นเป็นแหล่งผลิตสินค้าประเภทต่าง ๆ ป้อนให้กับเมืองสงขลา ในขณะเดียวกันสงขลาเองก็มีความสัมพันธ์กับหัวเมืองอื่นและเมืองหลวงทั้งใน ด้านการค้าและการเมือง (สารูป ฤทธิ์ชู. 2535 : 65 – 81) ภาพดังกล่าวปรากฏให้เห็นในวรรณกรรมหนึ่ง ตะลุง เรื่อง “กลั่นกรอบแก้ว” ของเสื่อ ชำนาญภักดี ตอนที่ “มารหมี” เดินทางว่า

“จะยกซื้อต่อความตามวาทีน	กล่าวกระบินมารหมีที่เหาะมา
ดูกว้าง ๆ มาในกลางพะโยมเมศ	เข้าในเขตสยามรัฐัดเวหา
ตะวันซ้ายบ่ายสิ้นนาฬิกา	ถึงนราธิวาสจัดจังหวัดไทย
ไทยปนพวกลายอยู่เป็นสุข	เงินมีชุกค้าขายได้รวยใหญ่
ปลูกสวนยางพาราสินค้าไทย	ทางรถไฟไปมาตลอดหากัน
ตรีพันธ์สัตว์อัจฉารัตพาริน	ตั้งพักตร์ผินสู่อุดรจรเหาะหัน
ข้ามจังหวัดยะลาผ่าแม่มคัน	ใกล้สายัญข้ามจังหวัดปัตตานี
ข้ามสะกอมย่อมตรงสู่สงขลา	พอสุรียาดกดับลับไพรสี
เห็นไฟแลบแวบสว่างกระจ่างดี	สองกระบี่ถามพระยาอัจฉามาร
โฉบโฉบไฟเมืองไหนตรงหน้าเรา	รู้หรือเปล่าลี้ะวะท่านมารมัจฉา
จังหวัดนี้เรามาเคยได้ไปมา	เป็นมหานครศประเทศใด
มารอจฉาฟังตรีพันธ์ตัวถาม	แสดงความแจ้งชัดจังหวัดใหญ่
นั่นคือเมืองสงขลาภาษาไทย	มีเขาใหญ่อยู่ปากน้ำเป็นสำคัญ
โฉบไฟมีที่ทอดเขาดังกวน	ชายเขาล้วนคามเต็กเคหัน
ข้างทิศปัจฉิมนั้นวัดสำคัญ	อารามนั้นเพิ่งสร้างยังค้างคา
ชื่อว่าวัดแหลมทรายชายวารี	พระสงฆ์มีอยู่เย็นเป็นสุขา
เป็นวัดของเจ้าคุณรัตน	ชาวประชานับถือชื่อโด่งดัง”

อย่างไรก็ตามการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกและเศรษฐกิจแบบทุนนิยมไม่ได้ทำให้ชุมชนหรือหมู่บ้านเปลี่ยนแปลงไปโดยสิ้นเชิง “เหตุใดเมื่อเวลาล่วงพ้นมาจากการลงนามในสัญญาบาวริง์ เกือบ 150 ปี สังคมในหมู่บ้านไทยก็ยังคงมีระบบกลไกกรรมเป็นระบบหลักอยู่” กรณีของภาคใต้รวมทั้งชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา (2538 : 97 – 98) กล่าวไว้ว่า ลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของหมู่บ้านภาคใต้เป็นอีกกรณีหนึ่งที่ชี้ให้เห็นเครือข่ายวัฒนธรรมของสังคมกลไกกรรมที่ซับซ้อน หมู่บ้านภาคใต้มีการพึ่งพากันระหว่างชาวสวนชาวนาผู้ปลูกข้าว และชาวประมงโดยอาศัยเส้นทางน้ำเป็นเส้นทางติดต่อสำคัญ การพึ่งพากันเหล่านี้ทำให้เครือข่ายระหว่างหมู่บ้านทำลายสถานะปิดอยู่แต่ภายใน การพึ่งพากันและกันของชาวใต้ทำให้พวกเขาให้ความสำคัญกับการเป็น “พวก” หรือ “เกลอ” (รวมทั้งการ “สาวย่าน” “นับโยด” – ผู้วิจัย) โดยในความคิดของชาวใต้ คำว่าพวกเดียวกัน หมายถึงความสัมพันธ์คล้ายญาติ อันเป็นความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกว่าคำว่าเพื่อน โดยนัยดังกล่าวจึงอาจเป็นคำตอบส่วนหนึ่งของ “การดำรงอยู่ของชุมชน” ในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลง และคำตอบส่วนหนึ่งเป็นการชี้ให้เห็นปัจจัยหรือพลังอำนาจภายในชุมชน ที่เกิดจากระบบความสัมพันธ์และเกาะเกี่ยวเชื่อมโยงกันเป็นโครงสร้างและเครือข่ายของชุมชน ดังที่ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา (2538 : 99) กล่าวไว้ว่า

ในฐานะที่หมู่บ้านผูกพันกับระบบกลไกกรรมในชุมชนของตนเป็นหลัก อำนาจรัฐ อำนาจของระบบทุน และวัฒนธรรมตะวันตกนั้นมาจากนอกหมู่บ้าน รากฐานระบบวิถีคิดของหมู่บ้านมีความผูกพันแน่นแฟ้นกับสภาพแวดล้อม วิธีการผลิต และประวัติศาสตร์ของหมู่บ้านอยู่ก่อนที่จะผูกพันกับอำนาจภายนอก ชาวนามีความผูกพันกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อม ที่กำหนดให้เกิดความอุดมสมบูรณ์หรือความแห้งแล้งและความขาดแคลนกำหนดแหล่งอาหาร ที่อยู่อาศัย ความรู้สึกปลอดภัย และหรือความหวั่นวิตก ศิลปะ ภาษา บทเพลง บทกวี บทสวดของหมู่บ้านยังคงมีอิทธิพลต่อท่วงทำนองของผู้คนในแต่ละถิ่น (รวมทั้ง หนังสือตะลุง โนรา เพลงบอก ลิเกป่า- ผู้วิจัย) การเรียนรู้ระเบียบกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ ทำให้ชาวนาจัดระบบวิถีคิดของตนเองให้สอดคล้อง และรับใช้การดำรงอยู่ของตนเอง

(5) การเข้ามาของวรรณกรรมภาคกลาง “หนังสือวัดเกาะ” และ/หรือเทคโนโลยีการพิมพ์ นโยบายการรวมชาติ การเปิดประเทศ การปฏิรูปการปกครอง การปฏิรูปการศึกษา และการปรับประเทศให้ทันสมัย นอกจากจะส่งผลต่อระบบเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมแล้ว ยังได้ปรากฏวัฒนธรรมทางหนังสือหรือวรรณกรรมจากที่เคยถ่ายทอดกันด้วยการบอกเล่าเพียงอย่างเดียวมาถ่ายทอดด้วยการเขียนและพัฒนาเป็นสิ่งพิมพ์หรือเข้าสู่การพิมพ์ วรรณคดีไทยได้รับการพิมพ์เผยแพร่ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นครั้งแรก โรงพิมพ์แห่งแรกที่พิมพ์วรรณคดีไทยและหนังสือเรื่องต่าง ๆ ออกจำหน่ายก็คือ โรงพิมพ์ของหมอบรัดเลย์ (Dan Beach Bradley)

มิชชันนารีอเมริกันที่เข้ามาเผยแผ่ศาสนาโดยอาศัยการนำการแพทย์สมัยใหม่เป็นเครื่องมือจูงใจโดยเฉพาะเรื่องสามก๊ก มีคนนิยมแพร่หลายมาก ต่อมา หมอสมิธ (Samual John Smith) ก็ตั้งโรงพิมพ์ขึ้นพิมพ์หนังสือเรื่องต่าง ๆ ออกจำหน่ายบ้าง (เดือนใจ สิ้นทะเลเกิด . 2527 : 4) ต่อมาเมื่อกิจการพิมพ์หนังสือเป็นที่นิยม ก็ได้มีโรงพิมพ์ต่าง ๆ พิมพ์หนังสือออกจำหน่ายมากขึ้น มีทั้งที่นำวรรณคดีเก่า ๆ มาพิมพ์ และพิมพ์เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ โรงพิมพ์ที่มีชื่อเสียงมากเห็นจะอยู่ในบริเวณย่านวัดเกาะ 4 โดยเฉพาะโรงพิมพ์ราษฎร์เจริญ หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่าร้านหนังสือหน้าวัดเกาะหรือโรงพิมพ์วัดเกาะ (เดือนใจ สิ้นทะเลเกิด . 2527 : 5) โรงพิมพ์นี้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย จนมีกลอนที่ผู้นิยมอ่านจดจำกันได้ในสมัยนั้น ตัวอย่างเช่น

“เล่มสะลึงพึงรู้ท่านผู้ซื้อ	ร้านหนังสือหน้าวัดเกาะเพราะหนักหนา
ราษฎร์เจริญโรงพิมพ์ริมรรคา	เชิญท่านมาซื้อคุณรู้ดี”
หรือ	
“โรงพิมพ์ราษฎร์เจริญขอเชิญซื้อ	ร้านหนังสือหน้าวัดเกาะเพราะหนักหนา
พิมพ์ไว้ขายหลายอย่างต่างสารา	ขอเชิญมาแวะดูกระตู้กลอน”

ปรากฏว่าหนังสือที่พิมพ์ในภาคใต้ที่ปกหลังหนังสือก็มีข้อความเชิงโฆษณาที่นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความนิยมในงานวรรณกรรมของชาวภาคใต้หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาแล้ว แนวคิดการโฆษณาดังกล่าวคงได้รับอิทธิพลมาจากหนังสือวัดเกาะส่วนหนึ่งด้วย ตัวอย่างเช่น ที่ปกหลังของหนังสือเรื่อง “กลืนกรอบแก้ว” ฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2494 โดยโรงพิมพ์สมบุญธโอสถ สงขลา (โรงพิมพ์สมบุญธ ถนนนครใน เลขที่ 165 จังหวัดสงขลา มีข้อความโฆษณาหนังสือทั้ง 3 เรื่องของเสือชำนาญกิติ ว่า

“หนังสือนายพยัคฆ์ทั้งสามเรื่อง	อ่านแล้วเปลื้องปลดทุกข์เป็นสุขขัง
เล่มหกสลึงดอกกะท่านซื้ออ่านฟัง	พร้อมไปทั้งไปกษายาติมิ
ที่หนึ่งหรือคือเรื่องกลืนกรอบแก้ว	ออกขายแล้วทั่วประเทศเขตต์กรุงศรี
ที่สองเรื่องลอยวารินปิ่นราตรี	คลลดีเสมียนกันนั้นนาย
เรื่องที่สามนามเรื่องนางในนก	ไม่โกหกคลลดีมีมากหลาย
คลลเอกคีนักยักษ์ผู้ชาย	ตอนแปลงกายเป็นนระปงสะกะลิง
คือยักษ์หล้าหลุดแปลงจำแลงร่าง	สุดสำอองค์ดูไม่ผิดกับอดถึง
ห้ำกะเทยนาริมนัดจริง	ขบขันยังฟังครั้นชื่นใจเอ๋ย”

กล่าวกันว่าหนังสือวัดเกาะนอกจากจะขายกันอยู่ที่ร้านแล้วยังจัดให้มีเรือบรรทุกไปขายตามชนบทท้องไร่ท้องนาอีกด้วย ทำให้วรรณคดีไทย ซึ่งเคยเขียนและอ่านกันเพียงในราชสำนัก บ้านเจ้า

นาย และตามวัดได้ขยายวงออกไปสู่ประชาชนทั่วไป “เรื่องที่พิมพ์เป็นวรรณคดีเก่าส่วนหนึ่ง และเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเองอีกส่วนหนึ่ง ผู้แต่งนั้นทางโรงพิมพ์จ้างไว้ประจำ ที่มีชื่อเสียงมากคือ นายบุศย์ นายพลอย นายเจริญ และแม่มณฑา การจำหน่ายหนังสือจะส่งไปขายตามที่ต่าง ๆ ในต่างจังหวัด ปรากฏว่าที่ขายดีที่สุดคือทางภาคใต้” (เดือนใจ สีนทะเก็ด. 2527 : 23) การแพร่กระจายของหนังสือวัดเกาะส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงการอ่าน (สวด) และการสืบทอดวรรณกรรมในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุงและโนรา ดังที่ อุดม หนูทอง (2543 : 86) กล่าวไว้ว่า

ปรากฏว่าชาวได้นิยมอ่านวรรณกรรมจากภาคกลางกันมาก การสวดด้านที่วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช ซึ่งเดิมเคยสวดหนังสือบูด ก็หันมานิยมสวดหนังสือที่พิมพ์จากภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหนังสือจากโรงพิมพ์วัดเกาะ ไม่เพียงเท่านั้น บรรดาศิลปิน พวกหนังตะลุง โนรา นักสวดมลายู ได้นำวรรณกรรมนิทานไปเล่น ทำให้เกิดการแพร่หลายมากยิ่งขึ้น

อิทธิพลของวรรณกรรมจากภาคกลางหรือหนังสือจากวัดเกาะ เช่น เรื่องรามเกียรติ์ เป็น 100 เล่ม ที่หนังขับ บ้านดีหลวง หรือขุนลอยฟ้าโพนมหน อ่านแล้วนำไปแสดงหนังตะลุงเป็นเวลาหลาย ๆ คืน เช่นเดียวกับหนังกั้น ทองหล่อ ที่ได้นำเรื่องจากวรรณคดีมาเล่นเผยแพร่ในรูปแบบหนังตะลุง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องรามเกียรติ์ สังข์ทอง ลักษณาวาส พระอภัยมณี โดยเฉพาะเรื่องพระอภัยมณี ภิญโญ จิตต์ธรรมและพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 23) ได้นำเกร็ดการแสดงมาเล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

โดยเฉพาะเรื่องพระอภัยมณี ได้นำมาเล่นในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ระหว่าง พ.ศ. 2490 – 2499 (ปีใดปีหนึ่ง) ที่โรงหนัง (ตะลุง) ตลาดเสรี บริเวณหน้าสถานีรถไฟยะลา ใช้เวลาเล่นตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องรวม 40 คืน ตัดรูปหนังเล่นเอง ตัดไปเล่นประมาณ 120 ตัว รูปหนังบางตัวได้ทิ้งไปแล้ว คงเหลือแต่บางตัวที่เป็นตัวสำคัญของเรื่อง เพียงประมาณ 50 ตัวเท่านั้น รูปหนังดังกล่าวมีลักษณะและสีสันที่ประณีตสวยงามมาก

ด้วยอิทธิพลของหนังสือจากเมืองหลวงและค่านิยมการอ่านหรือสวดหนังสือหรือวัฒนธรรมทางหนังสือของผู้คนในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเปลี่ยนไป ความนิยมในการอ่านหนังสือ “วัดเกาะ” ที่แพร่หลายมาแล้วตั้งแต่ปี พ.ศ. 2472 นับเป็นปัจจัยสำคัญที่นำไปสู่การตั้งโรงพิมพ์ โดยเฉพาะที่เมืองสงขลาอันเป็นเมืองศูนย์กลางทางการค้า ปรากฏชื่อโรงพิมพ์สมบูรณ์ไอสถ (โรงพิมพ์สมบูรณ์ ถนนนครใน เลขที่ 165 จังหวัดสงขลา) ในการจัดพิมพ์หนังสือเรื่อง “ประวัติพระสาริกธาตุของวัดไชยมงคล สงขลา” ประพันธ์โดย นายสั้น สังข์สุวรรณ จัดพิมพ์โดยโรงพิมพ์สมบูรณ์ไอสถ เมื่อวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2472 และ/หรือต่อมา มีการจัดพิมพ์วรรณกรรมหนังตะลุง เรื่อง

กลืนกรอบแก้ว ลอยวาริน - สิ้นสุบรรณ นางโนนกอนนาง ของ เสือ ชำนาญภักดี หรือเสือ ดอน
 คั่น แก้วสองภาค พรายประสิทธิ์ ของหนูแก้ว นครจันทร์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2492 – 2495 เป็นต้น
 โรงพิมพ์อื่น ๆ เช่น โรงพิมพ์พานิช โรงพิมพ์ไทยประดิษฐ์ โรงพิมพ์เมืองสงขลา เป็นต้น ต่อมา
 กิจการโรงพิมพ์ได้ขยายไปยังเมืองอื่น ๆ เช่น อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา มีโรงพิมพ์หาดใหญ่
 โรงพิมพ์คูสิต เป็นต้น จังหวัดพัทลุง เช่น โรงพิมพ์พัทลุง โรงพิมพ์ครุฑชาวยุ (นายชาวยุ ไชยจันทร์)
 โรงพิมพ์สกุลไทย เป็นต้น อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช เช่น โรงพิมพ์ชะอวด การพิมพ์
 โรงพิมพ์พัฒนาการโอสธ เป็นต้น ในด้านรูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรม รูปแบบการประพันธ์
 ส่วนใหญ่จะเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพ ส่วนเนื้อหาเป็นวรรณกรรมคำสอน วรรณกรรมที่
 เกี่ยวกับศาสนา แต่ที่เด่นชัดคือวรรณกรรมประเภทนิทานประโลมโลก ซึ่งส่วนหนึ่งมุ่งเน้นเพื่อใช้ในการ
 การแสดงหนังตะลุง (แต่พบไม่มากนัก เพราะส่วนใหญ่หนังตะลุงจะสร้างเรื่องขึ้นเอง หรือนำเอา
 วรรณกรรมภาคกลางมาปรับให้เข้ากับแสดงหนังตะลุง) การที่ผู้แต่งนิทานประโลมโลกใช้ท่วงทำนอง
 ของการแสดงหนังตะลุง (โดยมีจุดเน้นเพื่อการพิมพ์ขาย) นั้น เป็นเพราะชาวบ้านในชุมชนบริเวณลุ่ม
 ทะเลสาบสงขลา “มีวัฒนธรรมในการดูหนังตะลุง” ซึมซับในขนบนิมมการแสดงหนังตะลุงตั้งแต่การ
 ตั้งเรื่อง เดินเรื่องและจบเรื่อง การใช้ท่วงทำนองของการแสดงหนังตะลุงหรือสร้างงานในรูปแบบ
 วรรณกรรมหนังตะลุง เป็นสิ่งที่ชาวบ้านรับได้มีความเป็น “วัฒนธรรมร่วมสมัย” จึงชวนให้ติดตาม
 และเป็นที่ติดอกติดใจของชาวบ้าน (แพร่กระจายสูงดังจะเห็นได้ว่าวรรณกรรมในยุคนี้จะพิมพ์ประมาณ
 ครั้งละ 1000 – 2000 เล่ม และบางเรื่องพิมพ์มากกว่าหนึ่งครั้ง เช่น เรื่องกลืนกรอบแก้ว ของเสือ
 ชำนาญภักดี) และ/หรือ “คนสมัยก่อน ไปเลี้ยงวัว เลี้ยงควาย เดินตามคันนา ก็มักจับบทหนังตะลุง
 ไปด้วย” รวมทั้ง “ผมเป็นคนชอบอ่านหนังสือ ตอนเรียนอยู่ชั้น ป.4 มีหนังสือกลอนอยู่เล่มหนึ่งชื่อ
 “กลืนกรอบแก้ว” แต่งโดยนายเสือคน อ.ระโนด จ. สงขลา แต่งเป็นกลอนเป็นเรื่องเป็นราว น่าอ่านมาก
 ตอนนั้นผมยังไม่รู้เลยว่าฉันทลักษณ์ หรือลักษณะบังคับเป็นอย่างไร แต่ด้วยความชอบเลยแต่งเลียน
 เรื่องนั้นขึ้นมาเรื่องหนึ่ง (พวง บุษรรัตน์. 2530 : 23)

ภาพปรากฏอีกอย่างหนึ่งในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ส่งผลต่อการอ่านและการแพร่
 กระจายของวรรณกรรม นอกจากการมีโรงพิมพ์ ร้านขายหนังสือ การอ่านหรือการสวดให้ฟังกันแล้ว
 คือการ “เร่ขายหนังสือ” ตามตลาดนัด งานวัด หน้าโรงหนัง หรืองานรื่นเริงต่าง ๆ ทั้งโดยผู้แต่งและ/
 หรือคนขายของเร่ไปเร่ขาย พร้อมกับการขายยา (ยาสามัญประจำบ้านหรือยาสมุนไพร) โดยผู้ขายจะ
 มีวิธีการเชิญชวน โดยการอ่าน สวดหนังสือ และ/หรือขับเป็นบทหนังตะลุง และยังพบว่าหลังปี พ.ศ.
 2500 เมื่อมีเครื่องขยายเสียงที่ใช้แบตเตอรี่ (หม้อไฟฟ้า) หรือถ่านแห้ง ผู้ขายหนังสือก็จะใช้เครื่องขยาย
 แทนการว่าด้วยปากเปล่า แม้แต่ผู้เป็นนายหนังตะลุงและโนรา ก็จะแต่งหนังสือขายด้วย ตัวอย่างเช่นเรื่อง
 “คำขวัญหนังประทีน ศิลปินชาวใต้” (หนังประทีน หัวไทร) พิมพ์ครั้งที่ 2 จำนวน 2,000 ฉบับ ที่
 โรงพิมพ์พัทลุง ในปี พ.ศ. 2511 มีข้อความที่กล่าวถึงตัวนายหนังตอนหนึ่งว่า

“หนังสือประทีนหัวไพรใครก็รู้
ถิ่นบ้านเกิดก่อกำเนิดที่หัวไพร
ไม่ใช่เป็นพ่อค้ามหาเศรษฐี
เรื่องชุดดินพินไม้ผมชำนาญ
แต่ใจผมมารักเป็นนักศิลป์
ทำไร่นาก็เป็นเล่นหนังได้
เป็นอาชีพบริสุทธิ์ยึดตามหลัก
แถวสุราษฎร์หาคะใหญ่ไปแสดง
พัทลุงกระบี่ที่ประจำ
อันวิชาของตัวจะชั่วดี

มีชื่ออยู่ก่อนกาลนานสมัย
อยู่อาศัยทุ่งนามานมนาน
เลี้ยงชีวิตโดยชอบจบพริ้วขาน
เคยด้านทานลมแดดแผดเผากาย
หนังสือประทีนท่านรู้อยู่มากหลาย
จนแก่กายนานเกินยั้งเที่ยวเดินแสดง
ไม่อุกถักมือโก่งเท่าแต่รับโรงแข่ง
เคยเข้าแข่งเมืองสงขลาตลอดปีตาดำ
เคยไปทำเชื้อขจรเข้ามาในนครศรี
เรื่องข้อนี้ไม่ต้องเล่าก็พี่น้องเข้าใจ”

1.1.1.2 เหตุปัจจัยภายใน

กล่าวได้ว่าเหตุปัจจัยภายในน่าจะมีส่วนมาจากเหตุปัจจัยภายนอกชุมชนเป็นหลักที่ส่งผลให้ชุมชนเกิดการปรับตัว ไม่ว่าจะเป็นการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 การปฏิรูปการศึกษา ความเจริญทางการคมนาคมและการสื่อสาร การรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมเมืองหลวง โดยเฉพาะระบบการศึกษาในรูปแบบใหม่ ระบบความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนและชุมชนต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไป หนังสือซึ่งอยู่ในฐานะผู้นำทางด้านภูมิปัญญาของท้องถิ่นก็ต้องปรับตัวรับเอาแนวคิด คติความเชื่อ ค่านิยม และปรับเปลี่ยนโลกทัศน์ไปเช่นเดียวกับผู้คนในชุมชน และด้วยเหตุที่มีทุนทางวัฒนธรรมรองรับอยู่แล้ว จึงน่าจะเป็นกลุ่มคนแรก ๆ ของชุมชนที่ปรับตัวเข้าสู่ภาวทัศน์สมัย และนำกลับไปถ่ายทอดสู่ชาวบ้านผ่านการแสดงหนังตะลุง โดยภาพรวมแล้วสังคมบริเวณชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เป็นสังคมชาวนา หรือเรียกว่าสังคมชนบทหรือสังคมท้องถิ่น จึงเป็นสังคมที่มีความสัมพันธ์กับสังคมที่เป็นศูนย์กลาง (สังคมเมือง สังคมเมืองหลวง สังคมราชสำนัก) เพราะในกระแสความสัมพันธ์ทางการปกครอง เป็นไปไม่ได้ที่วัฒนธรรมท้องถิ่นจะอยู่โดด ๆ จากอำนาจรัฐ ในทางการเมืองก็ขึ้นอยู่ได้การปกครองของรัฐ ในทางเศรษฐกิจก็ต้องผลิตข้าวและส่งให้รัฐ ในทางวัฒนธรรมก็ต้องรับความคิดและแบบแผนทางวัฒนธรรมซึ่งอาจจะเป็นศาสนา วรรณคดี ละคร ศิลปะรูปแบบต่าง ๆ แต่ในการรับวัฒนธรรมจากรัฐมา คนในชุมชนจะปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตแบบท้องถิ่น เช่นเดียวกันรัฐก็อาจจะรับความคิดและวัฒนธรรมท้องถิ่นไปด้วย ในประเทศที่เป็นสังคมชาวนาก็พบว่า มีการไหลถ่ายเทหรือการแลกเปลี่ยนระหว่างประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์คู่กันและกันอยู่ตลอดเวลา เมื่อเรานึกต่อกับตะวันตก รัฐมีนโยบายปรับประเทศให้ทันสมัย มีการพัฒนาชนบทพร้อมทั้งค่านิยมแบบเมืองเข้าสู่ท้องถิ่น ในเมื่อเมืองได้รับผลกระทบจากระบบทุนนิยม ท้องถิ่นก็ต้อง

ได้รับผลกระทบไปด้วย อันเป็นระบบความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงและรับทอดต่อกันนั่นเอง (ศิราพร จิตะฐาน ฌ ฌกลาง. 2537 : 84 – 89)

1.1.2 พิจารณาจากลักษณะการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงในยุคที่ 1 (ช่วงการปฏิรูปการปกครอง – ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือทศวรรษ 2470) ทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน อาจจะนำมาพิจารณาตั้งแต่ขนบนิยมในการแสดง หนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวจะมีขนบนิยมในการแสดงที่เริ่มตั้งแต่ การตั้งเครื่อง เบิกโรง โหมโรง ออกลึงหั่วคำ ออกฤๅษี ออกรูปณะ ออกรูปพระอิสวร ออกรูปปลายหน้าบทหรือรูปภาศ ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจ้อ ตั้งนามเมือง แสดงเรื่อง ขนบนิยมในการแสดงดังกล่าวคงมีในระยะแรก ๆ ที่ผ่านมาซึ่งหนังตะลุงยังคงแสดงเรื่องราวรามเกียรติ์ ดังปรากฏจากคำบอกเล่าและบทกลอนไหว้ครูหลายสำนวนที่กล่าวมาแล้ว ความนิยมในการแสดงเรื่องราวรามเกียรติ์ มีสืบมาจนถึงประมาณ 80 ปีที่ผ่านมา คณะหนังที่มีชื่อเสียงคือ หนังขับ บ้านดีหลวง หรือขุนลอยฟ้าโพยมหน สามารถแสดงเรื่องราวรามเกียรติ์ได้ตลอดเรื่อง แต่เมื่อนักหนังหันมานิยมแสดงเรื่องเทพนิยาย และนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ขนบนิยมบางอย่าง คือ การออกลึงหั่วคำ การออกรูปณะ ก็ถูกตัดออกไป จะแสดงเรื่องราวรามเกียรติ์ (โดยจับเพียงบางตอน) ก็เฉพาะการแก้บนหรือแก้เหมรยหรือประกอบพิธีกรรมเท่านั้น (แต่ขนบนิยดังกล่าวยังปรากฏอยู่ในการแสดงหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกมาจนถึงทุกวันนี้) ในด้านองค์ประกอบในการแสดงนั้นจะเห็นว่าคณะหนังตะลุง ตั้งแต่ช่วงก่อนการปฏิรูปการปกครองหนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆ มีไม่น้อยกว่า 2 คน ดังเช่น หนังรอดเทวา มีผู้ร่วมแสดงอยู่ 4 คน คือ หนังหนู หนังดำ หนังรอด และหนังช่วย ต่อมาเปลี่ยนมาแสดงเพียง 2-3 คน เช่นหนังอิม ห้วยลึก (อิม โกไสยกานนท์) หรือ “อิมจ้อเปร” มีผู้แสดงร่วมอีก 2 คน คือ นายเขียว ปากรอ กับนายจันตูก แล้วค่อยปรับเปลี่ยนมาแสดง 2 คน ประกอบด้วย “นายหนัง” (ผู้เล่น) 2 คน นั่งทาง “ห้วยหวก” (ส่วนโคนของต้นกล้วยที่ใช้ปักรูปหนัง) สำหรับพากย์รูปพระ รูปนาง คนหนึ่งนั่งทาง “ปลายหวก” สำหรับพากย์ยักษ์ ตัวตลกและตัวเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ อีกคนหนึ่ง (นายหนังบางคณะจะพากย์บท ทั้งบทหรือกลอน บทเจรจา ตัวตลก เพียงคนเดียว แต่จะมีผู้ช่วยในการเดินรูปหรือเชิดรูปตามท้องเรื่องจนจบการแสดง เรียกว่า “คนชักรูป” – ผู้วิจัย) นายหนังทั้งสองจึงเรียกกันในสมัยก่อนว่า “ห้วยหวก- ปลายหวก” มีลูกคู่ 4-5 คน บางคณะอาจมี “หมอบโรง” (หมอไสยศาสตร์) อีก 1 คน ต่อมาเยี่ยมขม สุรกิจบรรหาร เล่าว่า หนังบัว (ประมาณ 50-60 ปีมาแล้ว) แห่งเมื่อนครศรีธรรมราชเริ่มคิดเล่นคนเดียว คือทั้งพากย์และเชิดเอง หนังรุ่นหลังจึงเอาอย่างและปฏิบัติสืบทอดมาจนทุกวันนี้ (อุดม หนูทอง.2531: 122)

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการตั้งชื่อคณะหนังแต่ละคณะและอาจมองเห็นการปรับเปลี่ยนบางอย่างตามช่วงระยะเวลา ค่านิยม ชื่อเสียง และการยอมรับของผู้ชม ตลอดจนจิตความเชื่อและการเอา

เคล็ดบางอย่างของคณะหนัง เพราะเชื่อว่าชื่อคณะที่เคยตั้งไว้ ไม่ประสบความสำเร็จในการแสดง ไม่โด่งดังเป็นที่ยอมรับของมหาชน จึงเปลี่ยนชื่อคณะใหม่ โดยทั่วไปจะเริ่มด้วยชื่อนายหนัง แล้วนิยมต่อด้วย “สร้อยนาม” ซึ่งตั้งขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กัน พบว่าระยะแรก ๆ จะตั้งตามถิ่นที่อยู่ และคุณสมบัติที่เด่นของนายหนัง เช่น หนังจ้วน กูซุด หนังเอี่ยม เกาะยอ หนังเอียด ปากพน ตั้งตามคุณสมบัติที่เด่น ๆ เช่น หนังรอดเทวา (เชิดรูปเทวาทอง) หนังเขียว ฟ้าโห่ (ตลกจนคนชมฮาครืน) หนังอ้ม จอแพร (ได้รับรางวัลพิเศษเป็นจอผ้าแพร) ต่อมาตั้งตามชื่อตัวละครที่เด่นที่สุดของคณะ เช่น หนังอ้มเท่ง หนังจวนบองหลา หนังปล้องอ้ายลูกหมี่ ตั้งตามชื่อคณะแล้วต่อสร้อยนามว่าเป็นศิษย์ของใคร เช่น หนังจู้กิม ศ. อัครวิน หรือ พร้อมอัครวินภาค 2 (ศิษย์หนังพร้อม อัครวินหรือ หนังพร้อมอินทป่าน) หนังเสริมศิลป์ ศ. กั้นทองหล่อ (ศิษย์หนังกั้น ทองหล่อ) ต่อมาเป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ หรือคณะหนังพร้อมน้อย หรือ หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล แห่งจังหวัดพัทลุงมีชื่อเสียงโด่งดัง (ประมาณปี พ.ศ. 2510 – 2525) ก็มีคณะหนังในรุ่นหลัง ๆ ต่อชื่อ สร้อยนามว่า “น้อย” และ/หรือ “ตะลุงสากล” กันมาก จึงทำให้มองเห็นอิทธิพลหรือรูปแบบการแสดงของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ที่มีต่อการแสดงหนังตะลุงในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ประมาณ 30 ปีที่ผ่านมา เช่น สุรินทร์น้อย ตะลุงสากล หนังเลิศฟ้า ตะลุงสากล ซึ่งส่วนใหญ่ก็จะเป็นศิษย์ของหนังพร้อมน้อย จะได้กล่าวต่อไป ในด้านเครื่องดนตรี ดังได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่า ในสมัยก่อนคณะหนังตะลุงมีประมาณ 9 – 12 คน เป็นนายหนัง คือคนเชิดรูป 2 – 3 คน คนตีทับ 2 คน (ต่อมาใช้คนเดียวตีทับ 2 ลูก) กลอง 1 คน (เรียกว่า กลองตุ๊ก) โหม่ง 1 คน ได้กล่าวแล้วว่าแต่เดิมหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกก็คงใช้โหม่งฟากหรือโหม่งราง (ฆ้องนั่งหนองหรือโหน่ง) คงจะมาเปลี่ยนเป็น “โหม่งหล่อ” เมื่อหนังอ้ม ห้วยลึก หรือหนังอ้ม จอแพร เป็นผู้ปรับเปลี่ยนและเพิ่มเครื่องบรรเลงคือปี่กับซอ เข้าไปด้วย ดังบทไหว้ครูหนังตะลุงที่กล่าวถึงหนังอ้ม ห้วยลึก ว่า “พิดซ้อโหม่งหล่อจอลียบแดง แล้วเปลี่ยนแปลงปี่ซอเพราะหนักหนา ทิศเหนือได้ตลอดจดไชยา จบสงขลาพัทลุงฟุ้งกระจาย” ต่อมาจึงมีปี่ 1 คน ซอ 1 คน ฉิ่ง 1 คน กรับ 1 คน (ตอนหลัง คนตีโหม่ง ฉิ่ง และกรับ ใช้คนเดียวจากการศึกษาผู้วิจัยเห็นว่าแต่เดิมหนังตะลุงคงใช้เฉพาะเครื่องตีเป็นหลักในการแสดง (ทับ โหม่ง และฉิ่ง) ในระยะหลังจึงเพิ่มปี่ ซอด้วง ซออู้ และบางคณะนำไวโอลินเข้ามาผสมด้วย) เพราะมีเรื่องเล่าต่อกันมาว่า หนังจ้วน กูซุด (บ้านกูซุด อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา) ผู้สร้างรูป “อ้ายเท่ง” เป็นตัวละครเอกนั้น “ชื่อเสียงของหนังจ้วนอยู่ที่ว่ากลอนไพเราะเสียงดังฟังชัด และเป็นผู้คิดเอาปี่พาทย์เข้าประกอบกับหนังตะลุงด้วย แต่โรงอื่น ๆ ไม่เห็นมีใครเอาปี่พาทย์เล่นอย่างนั้น” (เอนก นาวิกมูล. 2530 : 113) ประเด็นดังกล่าวน่าจะเป็นคำตอบในระดับหนึ่งว่า หนังตะลุงคณะใดเห็นอะไรที่เหมาะสมและคณะของตนมีความสามารถก็เอาเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ผสมไปเพื่อความแปลกใหม่โดยมีเครื่องตีเป็นหลักหรือตัวยืนในการแสดง เช่นเดียวกับที่ “หนังจูเลี่ยม (หนังจูเลี่ยม กิ่งทอง ศิลปินแห่งชาติ) เป็นหนังคณะแรกที่น่าเอาไวโอลินเข้ามาประสมวงกับดนตรีหนังตะลุง ทั้งเป็นคณะแรกที่น่าเอาเพลง

ลูกทุ่งและการละเล่นของภาคอื่น ๆ เข้ามาแทรกโดยใช้รูปหนังแสดงบทบาทการเล่นของภาคอื่น” (เชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ. 2537 : 10) กล่าวสำหรับโอกาสในการแสดง ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว หนังตะลุงยังไม่นิยมแสดงในงานมงคล คือ งานแต่งงาน และงานอวมงคล เช่นงานศพ แต่จะแสดงในงานนักขัตฤกษ์และงานสนุกทั่วไป รวมทั้งการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมสำหรับแก้บน นอกจากหนังจะเดินโรงไปแสดงตามวัด หมู่บ้าน และมีผู้มารับ (ขันหมาก) ไปแสดงแล้ว หนังตะลุงที่มีชื่อเสียง ก็จะมีการแข่งขันประชันโรงกันด้วย เช่น หนังรอดเทวาก็เคยแข่งขันกับหนังเอียด ปากพนง หนังเอี่ยม เลื้อเมือง แข่งกับหนังกัน ทองหล่อ เป็นต้น แต่ต่อมาหนังตะลุงก็คลี่คลายมาแสดงได้ทุกงาน ทั้งงานบ้าน งานวัด งานสวนสนุก และยังเป็นช่วงที่หนังยังใช้เวลาแสดงตลอดทั้งคืน ในด้านโรงและอุปกรณ์ประกอบโรงอาจแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือโรงหนังตะลุงที่ปลูกแบบถาวร มักจะสร้างไว้ตามวัด “ในอดีตตามวัดใหญ่ ๆ จะสร้างโรงหนังไว้อย่างถาวร เพราะในวัดมีงานต่าง ๆ อยู่บ่อย ๆ เช่น งานศพ งานบวชนาค เมื่อหนังเดินโรงมาขอหยุดพักจะได้แสดงทันที” (พ่วง บุชรรัตน์. 2542 : 30) บริเวณศาลาประจำหมู่บ้าน เพราะบริเวณดังกล่าวนอกจะเป็นลานพักผ่อน พบปะหรือร่วมกันปrikhaharoon ของคนในหมู่บ้านแล้ว ก็มักจะใช้ประกอบพิธีกรรม เช่นทำขวัญข้าว ทำบุญเลี้ยงพระ ไหว้เทียมดา (เทวดา) อาจเรียกชื่อว่า “หลา” หรือ “ศาลากลางหน” เมื่อเสร็จกิจกรรมในภาคกลางวัน กลางคืนก็มักจะรับหนังตะลุงมาแสดงด้วย “ศาลากลางหนนิยมสร้างไว้ริมทางที่มีผู้สัญจรผ่านเป็นประจำ เช่นที่ท่าน้ำ ทางแยก ปากทางเข้าหมู่บ้าน หน้าวัด หน้าเมือง และรายทางระหว่างหมู่บ้าน ซึ่งห่างกันประมาณ 1 ชั่วโมง” (สุทธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 7324) โรงหนังตะลุงอีกลักษณะหนึ่งเป็นการปลูกสร้างโรงแบบชั่วคราว สำหรับการแสดงหนังตะลุงครั้งหนึ่ง ๆ โรงหนังตะลุงดังกล่าวประกอบด้วยเสา 4 เสา เสาค้ำกลางอีก 2 เสา โคนเสาฝังดินลึกประมาณ 60 เซนติเมตร สูงจากพื้นดินถึงพื้นโรงประมาณ 1.60 เมตร กว้าง 2.5 เมตร ยาว 3.5 - 4 เมตร หลังคาเป็นแบบเพิงหมาแหงน ด้านหน้านิยมหักหัวตักเตน ป้องกันฝนสาดจอหนัง หลังคาด้านหลังสูงจากพื้นโรงประมาณ 2 เมตร ด้านหลังสูง 1.50 เมตร หลังคามุงด้วยจากหรือกระแจะ ที่เย็บด้วยใบเตย พื้นปูด้วยฟากไม้ไผ่ หรือฟากไม้หมาก ปูด้วยกระดานก็ได้ ไม่ตรึงตะปู ด้านหน้าของพื้นโรงต่ำกว่าด้านหลังเล็กน้อย ฝ่า 2 ข้าง ด้านหลังกันด้วยใบมะพร้าวสด ฉีกทางออกเป็น 2 ซีก และใช้ใบมะพร้าว (หรือจากมุง) หลังคาติดดินจอและด้านข้างจอทั้ง 2 ด้าน แล้วใช้ไม้ไผ่ผูกไว้ทั้ง 4 ด้านเพื่อจึงจอ ประตูลิ้นลงอยู่ด้านหลัง โดยใช้ไม้อันหนึ่งพาดเป็นบันได พื้นโรงปูด้วยเสื่อกระจูด เสาโรงหนังมีค่าคอบหรืองามไม้เพื่อรับคานหรือรอด ในท้องถิ่นที่อยู่ห่างไกลจากป่าไม้ หาสามีม่างไม้ได้ นิยมใช้ต้นหมากทำเสา ใช้เชือกผูกคานเข้ากับเสาโดยวิธีขันชะเนาะ เชือกทำด้วยทางระกำสดที่ไม่อ่อนหรือแก่เกินไป นำมาทาบด้วยไม้ ดึงใส่ในออก บิดเป็นเกลียว ผูกเข้ากับเสา ใช้ไม้กลมสอดขึ้นให้แน่น เรียกว่า “ขันน่องควาย” หรือ “ขันแหละ” สำหรับอุปกรณ์ประกอบโรงมีจอหนัง นำมาจึงด้านหน้าของโรง ทาบรูปเชิดเล่นเงา ปิดกั้นไม่ให้คนหน้าโรงมองเห็นภายในโรง ขนาดกว้างยาว 1.8 x 2.3 เมตร (ปัจจุบัน

ขนาด 2 x 4 เมตร ส่วนของจอตามแนวยาวเลยช่วงกลางขึ้นไปประมาณ 1 ฟุต จะตีตะเข็บ นับว่าเป็นเขตแบ่งแดนสวรรค์กับแดนมนุษย์ รูปที่ขีดในแดนสวรรค์จะเป็นรูปเทวดา เช่น พระอิศวร พระอินทร์ นางฟ้า และรูปที่มีอิทธิฤทธิ์หรือรูปฤาษีเท่านั้น

สำหรับจอหนังตะลุง ตั้งแต่อดีตและในช่วงเวลาดังกล่าวจะใช้ผ้าสีขาวทั้งผืน ต่อมามอบผ้าสีแดงหรือสีน้ำเงิน ขนาดกว้าง 4-5 นิ้ว ทั้ง 4 ด้าน มีห่วงผ้าเรียกว่า “หุราม” เย็บไว้เป็นระยะโดยรอบ (แต่เดิมใช้สวมหรือสอดลวดไม้ไผ่ขันจอให้ตึง-ผู้วิจัย) ต่อมาเปลี่ยนเป็นผูกเชือกที่ “หุราม” หรือร้อยเชือกกับตะเข็บริมจอ ใช้สำหรับขึงจอให้ตึงเรียกว่า “หนวดหุราม” เล่ากันว่าผู้คิดใช้จอแพร ใช้ผ้าแดงมอบขอบจอคือ หน่ออิมห้วยลึก อำเภอบางปะอิน จังหวัดปทุมธานี ดังบทไหว้ครูว่า “ไหว้หน่ออิมห้วยลึกช่อกิ่งก้อง นึกค้ายของท่านตายไม่ได้เห็น เชี่ยวเชิงเช่นเป็นเมธีมีเปอร์เซนต์ ยกให้เป็นแบบพิมพ์อิมจอแพร” และ “พี่คิดซื้อโหม่งหล่อจอเลียบแดง แล้วเปลี่ยนแปลงปีชอเพราะหนักหนา” (พวงบุษราภรณ์, 2542 : 32 - 33) หนังตะลุงบางคณะอาจใช้ขอบจอเป็นสีธงชาติในระยะต่อมา กล่าวกันว่าจอหนังเริ่มเปลี่ยนแปลงโดยการเพิ่มเครื่องประดับตกแต่งด้วยฉากและไฟประดับหลังปีพ.ศ. 2500 “เห็นจะเป็นหนังเชย เชี่ยวชาญ แห่งจังหวัดสงขลา ทำฉาก ม่านหน้าจอ มีลูกบิดประดับ ใช้ไฟสี เป็นฉากให้แสงกลางวัน กลางคืน โดยเลียนแบบมาจากโนรา หนังกั้น ทองหล่อ ก็ใช้ม่านหน้าจอ 4 ผืน” (สัมภาษณ์ ถวิล กำเนิดผล 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) ฉากของหนังตะลุงที่พัฒนาในภายหลัง โดยเฉพาะหนัง “พร้อมน้อยตะลุงสากล” ซึ่งเป็นผู้นำในระยะแรก ๆ เช่นเดียวกัน ฉาก 2 ข้างเขียนเป็นรูปทิวทัศน์หรือกนกกลวคล้าย ฉากด้านล่างมีขนาดใหญ่ประมาณเท่าครึ่งของด้านข้าง มีไฟสีประดับประดา เขียนชื่อบริษัทห้างร้านที่สนับสนุนหรือโฆษณาโดยตรง ด้านบนจอมีม่านหรือป้าย บอกชื่อคณะหนัง เช่น “หนังพร้อมน้อยตะลุงสากล” “หนังนักรินทรชาทอง” “หนังประทุมเสียงชาย” ประเด็นดังกล่าวมีส่วนทำให้โรงหนังขยายใหญ่ขึ้นเช่นเดียวกับขนาดของรูปหนังซึ่งจะได้กล่าวต่อไป นอกจากจอหนังแล้วภายในโรงวางหอยกกล้วยขนาดยาวประมาณ 1 วา ไว้ขึงจอสำหรับปักรูปออกจอ แขนงเครื่องให้แสงสว่างหรือโคมไฟ (ช่วงสมัยนี้ใช้ตะเกียงน้ำมันไขสัตว์ เช่น ไชวัว ไชควาย หรือน้ำมันมะพร้าว หรือลูกหางหงส์ (น้ำมันละหุ่ง) ตะเกียงขวลา ตะเกียงกล้อง ตะเกียงเจ้าพายุ) ห่างจากจอราว 1 ศอก ด้านข้างทั้งสองของโรงวางหอยกกล้วยเพื่อปักรูปเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ บนเพดานโรงขึงเชือกสำหรับแขวนรูปหนังจำพวกรูปพระ รูปนาง เป็นต้น (นอกจากนี้บนหัวเสาโรงนายหนังตะลุงจะแขวนรูปศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเองเคารพนับถือโดยไม่นำออกแสดง เช่น รูปฤาษีนารอท (รูปพ่อแก่) หรือรูปที่ได้รับมอบจากครูอาจารย์ เป็นต้น แม้การปลุกสร้างโรงหนังจะใช้เพื่อการแสดงเพียงชั่วคราว แต่หนังตะลุงจะถือเคล็ดและมีความเชื่อทางไสยศาสตร์ ดังที่ พวง บุษราภรณ์ (2542 : 31) กล่าวถึงความเชื่อของหนังตะลุงที่เกี่ยวข้องกับโรงหนังตะลุงไว้ว่า

แม้จะปลุกเป็นโรงหนังชั่วคราว ต้องมั่นคงแข็งแรง เกิดโรงทรุดหรือหักถือเป็นเรื่องอัปมงคลอย่างร้ายแรง เจ้านางหรือผู้รับต้องหาหมอมาทำพิธีคล้องนายหนัง และต้องเสียเงิน

ราคาเพิ่มขึ้นเป็น 2 เท่า 3 เท่า นายหนังเรียกค่าเสียหายได้ตามพอใจ ถ้ามีผู้คนบาดเจ็บ เจ้างานต้องรับผิดชอบรักษา นายหนังส่วนมาก มีความเชื่อทางไสยศาสตร์อย่างเคร่งครัด ถ้าสถานที่สร้างโรงหนังไม่ต้องตามตำราถึงกับไม่ยอมแสดง สถานที่ปลูกโรงต้องเลือกที่โล่งแจ้ง ไม่ปลูกคร่อมราวตากผ้า คร่อมคันทนา คร่อมต้นไม้ใหญ่ คร่อมคูน้ำ คร่อมจอมปลวก ไม่ปลูกระหว่างต้นไม้ใหญ่ ไม่ปลูกในอาณาเขตของป่าช้า ไม่หันหน้าโรงไปทางทิศตะวันตก ไม่หันหน้าโรงไปสู่ที่ตั้งโรงศพ ไม่หันท้ายโรงไปทางป่ารกชัฏ สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น เจดีย์ พระธาตุอนุสาวรีย์ เชื้อน (บ๊วบรรจ้อฐิบุคคลสำคัญ) เป็นต้น ในการแข่งขันประชันโรง ต้องมีรั้วล้อมรอบ 4 ด้าน ติดไฟให้แสงสว่างได้ดูโรงเพื่อป้องกันฝ่ายตรงกันข้ามมาใช้คุณไสย

ประเด็นที่ต้องนำมาพิจารณาต่อไปคือ รูปหนัง วรรณกรรมที่นำมาใช้ในการแสดง บทกลอน ทำนองกลอน และบทเจรจา ดังได้กล่าวในตอนแรกแล้วว่า รูปหนังที่คงเหลืออยู่ในปักษ์ใต้ซึ่งจัดว่าเก่าแก่ที่สุดในขณะนี้ อยู่ที่ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช (สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช) มีอายุราว 150 - 180 ปี เป็นรูปที่มีไม้ดัดหนีบสำหรับจับเชิด 1 อัน และมีแขนเคลื่อนไหวได้ ลักษณะของรูปรุ่นนี้คือ ตัวพระ นาง ยักษ์ และตัวสำคัญหรือรูปมีศักดิ์เหยียบนาคทุกตัว นอกจากเหยียบนาคแล้วยังมีเหยียบเมฆ บางรูปมีมณฑปครอบ และมีการใช้รูปจับแบบหนังใหญ่กันอยู่บ้าง โดยเฉพาะการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เมื่อถึงตอนตัวละครสู้รบกัน แทนที่จะเชิดรูปเดี่ยวให้สู้กันก็ออกรูปจับแทน รูปหนังรุ่นแรกเป็นรูปขาวดำ ส่วนขาวคือส่วนที่แสดงว่าเป็นผิวเนื้อจะใช้สีพื้นเดิมของหนังแท้ ๆ เว้นแต่ตัวนางซึ่งจะแคะหนังส่วนใบหน้า คอและเหนืออกทิ้งเสีย เมื่อทาบบจอผ้า จอจะแทนผิวเนื้อ ส่วนนี้ดูขาวจับตากว่าใช้หนังแท้ ๆ ส่วนอื่นใช้สีดำ การลงดำใช้เขม่าไฟผสมน้ำข้าวทาแล้วขัดด้วยลูกสะบ้าให้เกิดเงา หนังขาวดำใช้กันมานานเพิ่งจะเลิกความนิยมและหันไปใช้หนังระบายสีเมื่อสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 อย่างไรก็ตามก่อน พ.ศ. 2475 ก็ยังมีรูประบายสีอยู่บ้าง แต่มีจำนวนไม่มากนัก (อุดม หนูทอง. 2528 : 21) นอกจากนี้ อุดม หนูทอง (2532 : 35) ยังได้กล่าวเปรียบเทียบรูปหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกในปัจจุบันกับรูปหนังภาคใต้ฝั่งตะวันออกว่ารูปหนังภาคใต้ตะวันตกมีขนาดเล็กค่อนข้างโตและเหยียบนาคทุกตัว ยกเว้นรูปตัวตลกและรูปเบ็ดเตล็ด ส่วนรูปหนังภาคใต้ฝั่งตะวันออกอายุประมาณ 80 - 100 ปีที่เก็บไว้ที่ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช มีเค้าหน้ารูปคล้ายกับหนังทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกมาก แต่รูปกลับไม่เหยียบนาคเหมือนภาคใต้ฝั่งตะวันตก อันแสดงให้เห็นพัฒนาการของรูปหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก แม้รูปหนังตะลุงที่ใช้แสดงเรื่องรามเกียรติ์ในเวลาต่อมาก็ไม่ได้เป็นรูปเหยียบนาค ดังเช่นรูปหนังตะลุงซึ่งพบที่บ้านสวนตุน อำเภอเมืองสงขลา อายุประมาณ 110 - 130 ปี (อุดม หนูทอง 2542 : 6580) หรือแม้แต่รูปหนังตะลุง ของหนังจับบ้านคิหลวง หรือขุนลอยฟ้าโพยมหน ที่มีอายุประมาณ 70 ปี และกล่าวกันว่า หนังจับ ยังนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ก็ไม่เป็นรูปเหยียบนาค จึงกล่าวได้ว่ารูปหนังตะลุงที่

พบมีตั้งแต่ขนาดโตหน้าตาคล้ายหนังใหญ่ ตัวสำคัญเหยียบนาททุกตัว และส่วนหนึ่งเป็นรูปที่ระบายสีแล้ว รูปหนังสมัยถัดมามีขนาดเล็กลง ดังเช่น รูปหนังตะลุงในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและกล่าวกันว่ารูปเล็กที่สุดในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตัวพระสูงราว 14 นิ้วเท่านั้น แล้วต่อมาก็ค่อยพัฒนาจนรูปมีขนาดใหญ่มาอย่างรูปของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล จน “นายหนังรุ่นเก่าหลายท่านไม่ค่อยเห็นชอบด้วย โดยให้ทัศนะว่าการใช้รูปใหญ่ รูปจะปักเต็มจอหนัง และที่สำคัญไม่สะดวกกับการเชิดได้แต่ “ดุคคิก” “เคลื่อนไหว” เล็กน้อยเท่านั้น ทำให้หนังตะลุงสูญเสียเอกลักษณ์สำคัญของตัวเองไปมาก” (นัชชาวดี นวียา. 2535 : 14) แต่การปรับรูปหนังตะลุงให้หนังตะลุงตัวโตขึ้นก็มีเหตุผลและรูปแบบอื่น ๆ รองรับซึ่งจะได้กล่าวต่อไป การเปลี่ยนแปลงของรูปหนังทั้งด้านขนาด และรูปแบบการแต่งกายมีความสัมพันธ์กับยุคสมัยและสภาพสะท้อนทางสังคมได้อย่างเด่นชัด ดังที่ อุดม หนูทอง (2542 : 6575 – 6577) กล่าวเอาไว้ว่า

ลักษณะรูปหนังตะลุงตัว “นุค” (มนุษย์ บางท้องถิ่นหมายถึงเฉพาะรูปมนุษย์ที่เป็นชายหนุ่ม) จะแกะให้เหมือนจริงมากที่สุด ผิดกับรูปหนังชาวที่ดูหน้าตาแปลกพิกลต่างจากมนุษย์ แต่รูปหนังตะลุงยิ่งเหมือนชนิดถอดแบบยิ่งวิเศษ การแต่งกายของตัวหนังคือ ส่วนที่ถอดแบบออกมาจากสังคมอย่างเห็นได้ชัด ยุคสมัยใดสังคมนิยมแฟชั่นอย่างไร รูปหนังก็แกะให้แต่งกายอย่างนั้น เช่นก่อนสมัยรัชกาลที่ 6 ตัวพระแต่งอย่างกษัตริย์โบราณ สวมมงกุฎทรงสูง ตัวนางแต่งอย่างนางกษัตริย์ ตัวไพร่จะไม่สวมเสื้อ สมัยรัชกาลที่ 6 ตัวพระบางส่วนแต่งสากลอย่างยุโรป บางส่วนนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อราชปะแตน สมัยจอมพลแปลก พิบูลสงคราม ซึ่งเป็นสมัยสร้างวัฒนธรรมใหม่ ตัวพระแต่งสากลสวมหมวก ถ้าเป็นกษัตริย์จะทรงมงกุฎยอดเตี้ยหรือทรงพระมาลาขนนกอย่างนายทหารยุโรป ติดสายสะพาย ตัวนางนุ่งสเกิร์ตสมัยปัจจุบันก็หมุนไปตามแฟชั่น ยุคสตรีนิยมกระโปรงสั้น รูปหนังก็นุ่งสั้น สตรีเกล้าผมมวย รูปหนังก็เกล้าผมมวย นอกจากนี้รูปหนังยังแกะขึ้นตามนิยายหรือเรื่องที่นิยมยกขึ้นแสดง (กรณีหนังกัน ทองหล่อ แกะรูปเฉพาะเพื่อแสดงเรื่องพระอภัยมณี - ผู้วิชัย) เช่น ถ้าตัวเอกเป็นตำรวจตระเวนชายแดน ก็ต้องแกะรูปตัวพระให้สวมเครื่องแบบตำรวจตระเวนชายแดน เสนารับใช้เดิมอย่างสี่แก้ว ยอดทอง เท่ง หนูน้อย ต้องแต่งชุด อ.ส. เป็นต้น

รูปหนังตะลุงที่ควรจะนำมาพิจารณาเป็นอย่างยิ่ง คือ รูปตัวตลกหรือรูปกาก เพราะนอกจากตัวตลกจะเป็นจุดเด่นที่สร้างความนิยมชมชอบของชาวบ้านต่อหนังตะลุง เป็นที่ติดตามดูใจของผู้ชมโดยเฉพาะที่เป็นชาวภาคใต้แล้ว ตัวตลกต่าง ๆ มีลักษณะหลายอย่างที่สุดสัมพันธ์กับชาวใต้และวัฒนธรรมภาคใต้ “ตัวตลกหนังตะลุงเป็นการจำลองภาพชีวิตของสามัญชนมาไว้ในการแสดงหนังตะลุง เพราะตัวตลกแทบทุกตัวดัดรูปขึ้นจากชาวบ้านธรรมดาสามัญที่เคยมีชีวิตอยู่จริง ๆ บุคลิกลักษณะ สำเนียงการพูด การแต่งกาย สีสัน และนิสัยต่าง ๆ ของตัวตลกจะเป็นการสะท้อนภาพของสามัญชนภาคใต้ได้

แจ่มชัด” (นัชชาวดี นวียา. 2535 : 18) หนึ่งตะลุงคณะหนึ่งๆ จะมีรูปตัวตลกประมาณ 8–15 ตัว อาจจะแบ่งตามความนิยมใช้ออกเป็น 2 พวกใหญ่ๆ คือ ตัวตลกหลัก และตัวตลกรอง ตัวตลกหลัก หมายถึงตัวตลกที่นิยมใช้กันแพร่หลายทุกคณะ ตัวตลกหลักของหนึ่งตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและ/หรือ บริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลา เช่น อ้ายเท่ง อ้ายหนูน้ย อ้ายสี่แก้ว อ้ายยอดทอง อ้ายขวัญเมือง เป็นต้น ส่วนตลกรองหมายถึงตัวตลกที่นิยมใช้รองกันลงมา เช่น อ้ายสะหม้อ อ้ายโถ อ้ายพูน อ้ายกรั้ง อ้ายปราบ อ้ายจินจั่ง อ้ายอินแก้ว อ้ายหนูเนือย เป็นต้น อย่างไรก็ตามตัวตลกที่กล่าวมาแล้วบางตัวและที่ยังไม่กล่าวถึง เช่น อ้ายหล้า อ้ายบงหลา อ้ายคูเหว่า อ้ายเปี้ยก อ้ายโคม อ้ายขาม กลายเป็นตัวตลกเอกประจำคณะ จนบางครั้งการเรียกชื่อคณะหนึ่งตะลุง ชาวบ้านจะเรียกชื่อตามตัวตลกเอก เช่น หนึ่งอ้มเท่ง (ตลกอ้ายเท่ง) หนึ่งแสงโถ (ตลกอ้ายโถ) หนึ่งจวนบงหลา (ตลกอ้ายบงหลา) หนึ่งปล้องลูกหมี (ตลกอ้ายลูกหมี) เป็นต้น ผู้วิจัยเห็นว่าตัวตลกหนึ่งตะลุงที่เป็นตัวเอกนอกจากนายหนึ่งจะเลือกสืบทอด จากครูบาอาจารย์แล้ว หนึ่งตะลุงในแต่ละช่วงสมัยก็พยายามคิดสร้างรูปตัวตลกให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง รูปตัวตลกของหนึ่งตะลุงจึงเป็นภาพสะท้อนของการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนึ่งตะลุงได้อีกทางหนึ่ง และมีส่วนในการแยกสายหรือสกุลหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งได้ด้วย ตัวอย่างเช่น บุญธรรม เทอดเกียรติชาติ (2535 : 168) ศึกษาเรื่อง “ตลกหนึ่งตะลุง : วิเคราะห์จากเรื่องหนึ่งตะลุงที่ผ่านรอบคัดเลือกในการประกวดทางสถานีวิทย์โทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อ 10 หาดใหญ่ พ.ศ. 2530” จากคณะหนึ่ง 10 คณะ พบว่ามีตัวตลกอยู่ทั้งหมด 20 ตัว คือ แก้วกบ แก้วควาย ขวัญเมือง จินจั่ง โถ ทองอ่อน เท่ง นพคุณ น้ำอ้อย ปราบ ผู้ใหญ่มา พูน พูนแก้ว ยอดทอง สะหม้อ สี่แก้ว วรนุช ร็อก หนูน้ย หนูเนือย และได้จัดกลุ่มตัวตลกทั้ง 20 ตัวว่าที่ทราบประวัติแน่ชัดว่าจำลองมาจากคนจริงๆ มีจำนวน 9 ตัว คือ โถ ทองอ่อน เท่ง นพคุณ ยอดทอง สะหม้อ สี่แก้ว ร็อก และหนูน้ย ส่วนที่ทราบประวัติแน่ชัดว่ามาจากการจินตนาการมีจำนวน 3 ตัว คือ น้ำอ้อย ผู้ใหญ่มา และหนูเนือย สำหรับที่ไม่ทราบประวัติแน่ชัด มีจำนวน 8 ตัว คือ แก้วกบ แก้วควาย ขวัญเมือง จินจั่ง ปราบ พูน พูนแก้ว และวรนุช ตัวตลกเหล่านี้สามารถจัดกลุ่มตามเขตพื้นที่ที่นิยมใช้ได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มชุมพรและสุราษฎร์ธานี ได้แก่ แก้วควาย ทองอ่อน นพคุณ น้ำอ้อย ผู้ใหญ่มา วรนุช และร็อก กับกลุ่มนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง และตรัง ได้แก่ แก้วกบ ขวัญเมือง จินจั่ง โถ เท่ง ปราบ พูน พูนแก้ว ยอดทอง สะหม้อ สี่แก้ว หนูน้ย และหนูเนือย ในกรณีของรูปตัวตลกหนึ่งตะลุงของคณะหนึ่งในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในด้านประวัติความเป็นมานั้น พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2528 : 32) นำเอามากล่าวสรุปไว้ว่า

ถ้าลองศึกษาประวัติความเป็นมาของตัวตลกหนึ่งตะลุง จะเห็นได้ชัดว่าแต่ละตัวที่สามารถสืบสาวประวัติได้นั้นต่างก็เลียนแบบรูปร่างลักษณะ กิริยาท่าทาง และนิสัยใจคอมาจากคนจริงที่เป็นชาวบ้านภาคใต้ ซึ่งอาศัยอยู่ในละแวกบ้านที่หนึ่งตะลุงคณะแรกคิดดัดขึ้นมา อย่างเช่น “อ้ายเท่ง” เชื่อกันว่า เป็นชาวบ้านคูซูด อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา มีอาชีพทำ

น้ำตาลโตนดและรunkิ่งให้เมียขาย (เล่าต่อกันมาว่านายหนังตะลุงคณะแรกที่สร้างรูป “อ้ายเท่ง” คือหนังจ้วน บ้านคูซุด อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ประมาณปี พ.ศ 2387 – 2467 – ผู้วิจัย) “อ้ายหนู้ย” เชื่อกันว่าเดิมเป็นคนวิกจริดเที่ยวเดินอยู่ในตลาดเมืองสงขลา ต่อมาหนังหนู้ยเห็นเข้าจึงนำเอาลักษณะมาเลียนแบบตัดเป็นรูปหนังตะลุง จึงเรียกชื่อตัวตลกตัวนี้ตามชื่อนายหนังผู้เริ่มตัดรูปนี้ “อ้ายสี่แก้ว” เชื่อกันว่าเป็นชาวอำเภอระโนด จังหวัดสงขลา เป็นคนพูดจริงทำจริง มีคนนับถือมาก “อ้ายยอดทอง” มีประวัติขัดแย้งกัน บางคนว่าเป็นชาวนครศรีธรรมราช บางคนว่าเป็นชาวอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา และบางคนก็ว่าเป็นชาวจังหวัดพัทลุง “อ้ายสะหม้อ” เชื่อกันว่าเดิมเป็นชาวไทยมุสลิม อยู่บ้านสะกอม อำเภोजะนะ จังหวัดสงขลา กล่าวกันว่าหนังกัน บ้านน้ำกระจ่าย อำเภอเมืองสงขลา โดยที่หนังกันเองก็ไม่เคยเห็นตัวจริง แต่ตัดรูปขึ้นตามคำเล่าลือของคนทั่วไป “อ้ายจินจ้อง” (หรือจินจั่ง – ผู้วิจัย) เชื่อว่าเป็นชาวจีนมาจากเมืองจีน พูดภาษาไทยไม่ชัด มีอาชีพขายน้ำชา อยู่บริเวณสี่แยกโรงเรียนอนุบาล จังหวัดสงขลา เหล่านี้เป็นต้น

ความเป็นชาวดัหรือผู้คนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่สะท้อนออกมาในรูปตัวตลกหนังตะลุง ทั้งด้านรูปร่างลักษณะ ท่าทางและนิสัย สรีรกาย การแต่งกาย ที่ไม่สวมเสื้อ ท่อนล่างส่วนมากนุ่งผ้าถุง ลักษณะเช่นนี้เป็นวัฒนธรรมการแต่งกายของผู้ชายชาวภาคใต้ โดยเฉพาะชาวชนบทแม้ในปัจจุบันก็ยังนุ่งผ้าถุงหรือไม่ก็นุ่งผ้าขาวม้าเพียงผืนเดียวเมื่ออยู่กับบ้าน นอกจากนั้นความเป็นคนมีอารมณ์ขัน การตัดสินใจและกระทำการว่องไว ความเด็ดขาด ความมีใจนักเลง ล้วนเป็นภาพปรากฏในวิถีชีวิตจริงของผู้คน อย่างไรก็ตามรูปร่างลักษณะของหนังตะลุงไม่ได้มีความต่อเนื่อง และสืบทอดกันมาตลอดทุกตัวดังที่กล่าวแล้วเพราะตัวตลกที่โคจรอยู่ในปัจจุบันก็ไม่ได้ปรากฏอยู่ในอดีต รูปแบบของตัวตลกที่มีลักษณะร่วมกันของหนังตะลุงน่าจะมีประมาณ 100 ปีที่ผ่านมา ในอดีตรูปตัวตลกที่ถูกกล่าวถึง เช่น อ้ายขวัญชุม อ้ายบินหลา อ้ายทอง อ้ายสี่แก้ว อ้ายปราบ ต่อมาจึงมีสี่แก้ว ยอดทอง เท่ง หนู้ย ขวัญเมือง สะหม้อ อินแก้ว ปราบ ดิก ผู้ใหญ่พูน และตัวอื่นๆ อีกเป็นจำนวนมาก ส่วนตัวตลกที่เป็นผู้หญิงก็มีบ้าง เช่น อีหนูเต็ด อีหนูเฒ่า เป็นต้น

ในด้านวรรณกรรมหรือเรื่องที่น่าสนใจ แต่เดิมก็แสดงเรื่องรามเกียรติ์ “หนังที่นำเรื่องพระอภัยมณีมาแสดงเป็นคณะแรกคือหนังจ้วนบ้านคูซุด หนังขาวควนโส ผู้ก่อดารารายมาแสดงเป็นคณะแรก นอกนั้นล้วนแสดงเรื่องรามเกียรติ์” (พ่วง บุชรรัตน์ 2542 : 62) หลังการปฏิรูปการปกครองแล้วหนังตะลุงจึงนำเรื่องที่เป็นเทพนิยาย จินตนิยาย หรือ เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ มาแสดง เรื่องรามเกียรติ์เล่นเฉพาะการประกอบพิธีกรรม เน้นบทกลอนเป็นสำคัญ บทเจรจามีน้อย และ/หรือเจรจาเป็นบทกลอน เนื้อเรื่องของวรรณกรรมหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นแบบนิทานประโลมโลกหรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นเรื่องของโลกมนุษย์ สวรรค์ นรก บาตาล มีอภินิหารล่องหนหายตัวได้

แนวเรื่องนำมาจากวรรณคดีไทย นิทานหรือวรรณกรรมท้องถิ่น เช่นเรื่องพระสุธน นางแก้วหน้าม้า พระรถ – เมรี เป็นต้น ในช่วงเวลาดังกล่าววรรณคดีไทย หรือวรรณกรรมจากโรงพิมพ์วัดเกา่งจะแพร่หลายในภาคใต้ดังที่กล่าวไว้ในตอนต้นแล้ว ซึ่ง ปรีติตา เกลิมเผ่า กอนันตกุล (2525 : 26 – 28) ได้กล่าวถึงรูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมหนังสือแบบโบราณในด้านตัวละคร เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ตัวละครของหนังสือแบบโบราณ มีลักษณะเป็น Stereotypes คือมีอยู่จำกัดแบบ ในเรื่องแบบโบราณซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากนิทานพื้นบ้าน ชาดก และวรรณคดีที่เป็นบทละคร ตัวละครมักประกอบด้วย เทวดา ยักษ์ มนุษย์ นาค ฤาษี ฝี่ วิญญูณ นายหนังที่แสดงตามแบบนี้ถือว่าเรื่องหนังสือจะต้องมีชีวิตจากภพต่าง ๆ ให้ครบถ้วน และนายหนังจะต้องเข้าใจและรู้จักภพทั้ง 4 ภพ ได้แก่ สวรรค์ โลกมนุษย์ เมืองบาดาล และเมืองนรก--- ตัวพระเอกนางเอกของเรื่อง ซึ่งอาจจะมีหลาย ๆ ตัว เป็นลูกกษัตริย์ เดินทางออกจากเมืองไปศึกษาวิชาความรู้กับฤาษี เมื่อเดินทางเสร็จ (หรือสำเร็จวิชา – ผู้วิเศษ) เดินทางกลับบ้านเมืองมีการผจญภัยต่าง ๆ ยักษ์มักจะเป็นผู้ร้าย (แต่ยักษ์ดี ๆ ก็มี) แต่มีลูกสาวสวยซึ่งตกเป็นภรรยาของพระเอกเสมอ ตัวละครแต่ละตัวจึงมักจะมีบทบาทเฉพาะซึ่งนักดูหนังมักจะบอกได้ทันทีว่าตัวไหนจะมีบทบาทอย่างไร --- เป็นที่น่าสังเกตว่า ตัวเอกของเรื่อง ซึ่งเป็นผู้มีอภินิหารมีลักษณะเช่นเดียวกับตัวเอกในนิทานพื้นบ้าน มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระโพธิสัตว์ในนิทานชาดก คือเป็นผู้มีบุญมาเกิดในชาติที่จะเป็นพระพุทธเจ้า ในชาตินี้ผลกรรมแต่ปางก่อน อาจจะทำให้ต้องประสบทุกขเวทนา แต่ก็มักจะเอาชนะได้ด้วยบารมี ตัวเอกของหนังสือก็เช่นเดียวกัน ถึงแม้จะต้องประสบเคราะห์กรรมต่าง ๆ แต่ก็เป็นที่คาดหวังได้อย่างแน่นอนว่าจะรอดพ้นและประสบความสำเร็จในที่สุด

ในด้านบทกลอนที่ใช้ขับร้องที่เรียกว่า “บทขับ” และการ “ขับบท” นั้นดังได้กล่าวแล้วว่า หนังสือในช่วงเวลาดังกล่าว จะเน้นบทกลอนเป็นสำคัญ แม้บทสนทนาก็จะใช้เป็นบทกลอนโต้ตอบกัน การที่หนังสือนิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือนิทานประโลมโลก ทำให้มีบทกลอนจากและตัวละครจำนวนมาก บทกลอนจึงมีทั้งบทเทวดา บทยักษ์ บทกึ่งพาราสิ บทชมพู บทพรรณนาคร่ำครวญ จึงมีขนบนิยมในการใช้บทกลอนกับตัวละคร จาก การเดินเรื่อง บทกลอนที่ใช้ในการขับบท มีตั้งแต่กาพย์หรือร้อย ใช้กับการออกรูปฤาษี พระอิศวร กลอนแปด ใช้กันทั่วไปเพื่อบรรยายฉาก บรรยายความรู้สึกของตัวละคร บรรยายธรรมชาติ กลอนหก นิยมใช้เพื่อให้อารมณ์ตื่นเต้น น่าสะพึงกลัว มีท่วงทำนองแข็งกร้าว มักใช้กับการขับบทยักษ์ กลอนสี่ มักใช้กับตัวละคร หรือฤาษีทูล กลอนคำคอนหรือกลอนสามห้า ใช้พรรณนาฉาก บทกึ่งพาราสิ บทอบรมสั่งสอน บทโต้ตอบ บทเศร้า กลอนกลบท ที่นิยมใช้ เช่น กลบทสะบัดสะบั้ง นิยมใช้เป็นบทขับเทวหรือเทวดา กลบทสุรางค์ระบำ ใช้กับบทตัดพ้อต่อว่า กลบทนาครพิพันธ์ ใช้กับบทที่แสดงถึง

ความขลังความศักดิ์สิทธิ์ กลอนลวดไหม่ง เป็นบทขับสลบเสียงไหม่ง ใช้ขับเกี่ยวกับบทเศร้า เช่น นาง(เมือง) ถูกขับออกจากวัง กลอนคำตาย (ผสมด้วยสระเสียงสั้น หรือสะกดด้วยแม่ก ก แม่กค แม่กบ) ใช้ขับบทยักษ์ บทตัวโง่ บทสู้รบ บทตั้งเมือง บทอัศจรรย์หรือบทสมห้อย “หนังตะลุง เรียกว่าบทสมพาส ถือเป็นศิลปะชั้นสูง ที่นำสัญลักษณ์อื่น ๆ มาบอกแทนการร่วมเพศสัมพันธ์ หนึ่ง รุ่นก่อน ๆ เวลาเข้าพระเข้านางถ้าขาดบทอัศจรรย์ จะได้รับการต่อว่าต่อขานจากคนดูอย่างรุนแรง ใน ปัจจุบันก็ยังมีอยู่บ้าง คนดูรุ่นอายุ 50 ปี ขึ้นไปยังชื่นชอบ แต่คนรุ่นใหม่ฟังแล้วไม่ค่อยรู้เรื่อง” (พ่วง บุชรรัตน์. 2542 : 79 – 81) ดังตัวอย่างบทอัศจรรย์ของหนังปาดบอด ความว่า

“บังเกิดอัศจรรย์ให้วันให้หวาด	ยอดปราสาทสูงสุดเหมือนจะหลุดจะหลาย
เสียงครื้นครั่นสนั่นดังกระຈังกระจาย	ชะอุ่มอายอลเวงคะเแรงคะโครม
เสียงครื้นครั่นครื้นครั่นสนั่นสนัด	บังเกิดอัศจรรย์หนักเมื่อเข้าหักเข้าโหม
ดังปรั้งปรั้งเปรี้ยงเสียงเแรงเสียงโครม	ตะเกียงโคมตกแตกจะแยกจะยับ
ตั้งเตียงโต๊ะโซฟาม้าที่นั่ง	เพียงจะพังเรียงรายสลายสลบ
มั่งสาตเสื่อเสื่อหมอนลงซ้อนลงซบ	นาฬิกากลับกระทบบุ้งเกร่งกร่างเกรงกรก
ลูกถ่วงเวหนเหินเขินเดินเขินเขิน	เดินกระชั้นเต็มทีจะดีห้าตีหก
หนูนบนเรือนวิ่งผ่านสะพานสะท้านสะทก	ส่วนพวคนกกระจอกขายคาออกบ้าออกบิน
ทั้งเครื่องแป้งแต่งกายสลายสลบ	กระทบบกับอำนาจแรงบ้างแห้วบ้างหวั่น
เมงมมูตืตบอตกตกดานตกดิน	สะพานสิ้นทั้งตลอดดั่งออกดั่งอืด
กรงนกเขาเขวนเสาดั่งน้ำจิ้งน้ำจาย	แกว่งสะส่ายทุกกรงขาดผงขาดผืด
ทั้งสายมั่งสายม่านขาดพาดขาดพืด	ดั่งรีดรีดรีบรีบคริบเครือคริบคริบ
เมื่อบังเกิดวาทภัยใหญ่หมามหันต์	คนใกล้กันชุกซ่อนนอนไม่ไหลไม่หลับ
บนเมฆาฟ้าแดงแสงวามแสงวับ	ราหูจับจันทร์กลืนกลางคืนกลางคน”

ขนบนิยมและบทกลอนต่าง ๆ บางส่วนก็หายไปหรือมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามสมัยนิยม แต่ก็ยังรักษารูปแบบ หากหนังตะลุงนำมาใช้ ความเด่นชัดในการขับบท กลอนและท่วงทำนองขับจะปรากฏเด่นชัดมากในช่วงเวลาต่อจากนี้ ซึ่งหนังตะลุงยังคงนิยมแสดงเรื่องนิทานประโลมโลก หรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ พิจารณาในด้านความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องในช่วงเวลาดังกล่าวหนังตะลุงมีความเชื่อและพิธีกรรมทางไสยศาสตร์มาก “นับถอยหลังไปจาก พ.ศ. 2500 ในการแข่งขันประชันโรง ใช้พิธีกรรมทางไสยศาสตร์กันอย่างเคร่งครัด ใช้ซิน ใช้ผี ให้ไปทำร้ายฝ่ายตรงข้าม เช่นเสียงแหบแห้ง ความทรงจำเลอะเลือน ตลกไม่ออก ตลกแล้วไม่มีคนหัวเราะ” (พ่วง บุชรรัตน์ 2542 : 138) และได้เล่าเรื่องการใช้ไสยศาสตร์เพื่อทำลายหรือเรียกว่า “การทำมบ” หนังตะลุงฝ่ายตรงกันข้ามตอนหนึ่งว่า

ที่ใกล้บ้านผู้เขียนมีหมอไสยศาสตร์คนหนึ่ง เป็นที่เชื่อถือของหนังทั่วไปมีความสามารถในการทำให้จอของฝ่ายตรงข้ามมีคมมองรูปบนจอไม่ชัดเจน คืบหนึ่งมาขอช่วยให้ผู้เขียนไปทำให้ถ้าทำเองมีคนรู้จักมาก คืบนั้นเป็นเวลา 3 ทุ่มแล้ว จึงไปถึงหน้าโรงหนังที่ไปหาท่านเอาไว้ มอบหลอดไม้ไฟเล็ก ๆ ให้แก่ผู้เขียนและบอกว่าในหลอดนี้มีชั้นบดผงถ้าเราเป่าไปบนจอหนังตรงตะเกียงจอร้อนชั้นที่บดละเอียดพอกระทบกับจอก็จะละลายจับผ้าจอ หนึ่งหลอดก็พอแล้ว และสั่งว่าถ้าหนังมีคนดูไล่เลี่ยกัน ไม่ต้องทำ จอเขาติดชั้นชักออกยาก เป็นบาปเป็นกรรม ผู้เขียนโชคดีไม่ต้องใช้ผงชั้น เพราะการแข่งขันอยู่ในเกณฑ์เสมอกัน และการใช้ผงชั้น ถ้าเขาจับได้ เสี่ยงอันตรายมากทีเดียว

หรืออีกกรณีหนึ่งคือ “การวางยา” ดังที่ เอนก นาวิกมูล (2530 : 145) นำคำบอกเล่าของหนังเชื่อน วงศ์ประชุม มากเล่าไว้ว่า

เวลาประชันโรงกับคณะอื่นแล้ว นายหนังบางคนต้องระมัดระวังตัวเหลือเกินดีไม่ดีโดน “วางยา” เป็นเสร็จ เวลากินข้าวถ้าไม่ไว้ใจอะไรจริง ๆ เจ้าของงานต้องใช้พานทองเหลืองขนาดใหญ่ วางถ้วยจานข้าว ของกิน ยกมาให้ป็นเกียรติโดยเฉพาะนายหนังกินคนเดียว ไม่ปะปนกับลูกคู่ ลูกคู่ นั้นไม่ต้องกลัวถูกยาหรือถูกกินที่ไหนดอย่างไรงี้ก็ได้ หรือถ้านายหนังไม่สู้พอใจจะกินที่นั่นก็อาจไปกินเสียที่อื่นเท่านั้นเองจะประมาทหรือมัวเกรงใจไม่ได้ ที่นี้ถ้าไม่วางยา เขาเล่น “ยิงยา” ละกำลังเล่นสนุก ๆ ใครไม่รู้ดอกยิงธนูผูกยาที่ใส่อะไรต่อมิอะไรไว้ ตรงมายังโรงเรา ถ้ายาแตกกระจายตกลงมาถูกนายหนังหรือลูกคู่เข้าแล้ว ก็เป็นอันต้องอลเวงกันละ ตาเชื่อนแกเคยโดนแบบนี้เข้าเหมือนกัน มายังมากระทบหลังคา ยาแตกลงมาถูกลูกคู่เกลือกไป ส่วนตาเชื่อนซึมไปชั่วขณะ พอเด็กลูกคู่ร้องเตือนว่า “ทำไมไม่รับรูป” (แก้อาถรรพณ์ - ผู้วิจัย) ได้สติขึ้นเลยฉวยรูปหนังฟาดฟันกันต่อไปได้ทันที เลยรอดตัวไปได้

นายหนังตะลุงนอกจากจะเป็นผู้มีความรอบรู้ในเรื่องอื่น ๆ แล้ว จะต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญทางไสยศาสตร์อีกด้วย หรือนายหนังจะมีหมอไสยศาสตร์ประจำคณะที่เรียกว่า “หมอกบโรง” เป็นผู้ช่วยป้องกันมิให้ถูกคุณไสยที่ฝ่ายตรงข้ามทำมาและช่วยให้คนนิยมชมชอบ ความรู้ทางไสยศาสตร์นี้นายหนังตะลุงจะได้รับจากอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาหนังตะลุง หรือไม่ก็จากพระสงฆ์ที่คนนิยมกันว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ หรือจากคนเฒ่าคนแก่ที่มีความรู้ความชำนาญในเรื่องนี้ และโดยเฉพาะบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็นชุมชนที่มีสำนักเกจิอาจารย์ที่มีชื่อเสียงทางไสยศาสตร์มาแต่อดีตหลายสำนักโดยเฉพาะสำนักวัดเขาอ้อ อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง “แต่เดิมนั้นเชื่อกันว่า ถ้าหนังตะลุงโรงใดไม่มีความรู้ทางไสยศาสตร์แล้วจะพาพวกไม่รอดและมักจะไม่มีชื่อเสียง” (ชวน เพชรแก้ว. 2526 : 14)

อีกประเด็นหนึ่งผู้วิจัยเห็นว่าหน้าที่นายหนังตะลุงต้องมีความรู้ทางไสยศาสตร์โดยเฉพาะเวทมนตร์คาถา เพราะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมแก่บ้นให้กับชาวบ้าน ความเชื่อดังกล่าวตั้งแต่คาถา เช่นคาถาปิดเสนียด จัญไร คาถาป้องกันตัว คาถาลงแป้งให้คนรัก คาถาลงหยวก คาถาเรียกจิตคน คาถาผูกใจคน คาถาทำให้คนเมตตา คาถากวาดจอ คาถาลงจอ คาถาจับรูป คาถาปลุกเสกรูป คาถาเบิกปากรูป คาถาออกรูป คาถาทำให้เสียงดี คาถาเปิดปากตัวตลก คาถาเดินรูปพระรูปนาง คาถาบทโศก คาถา เลิกโรง ส่วนยันต์ต่าง ๆ เช่น ยันต์ลงจอ ยันต์ลงหยวก ยันต์ลงที่นั่ง และยันต์ลงแป้งสำหรับทา เป็นต้น (ชวน เพชรแก้ว, 2526 : 14) จำรูญ วงศ์กระจ่าง (2539 : 132) ได้ “ศึกษาความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา” ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง จำแนกได้เป็น 3 ขั้นตอน คือ ความเชื่อก่อนการแสดงหนังตะลุง ได้แก่ความเชื่อเกี่ยวกับการครอบมือ ความเชื่อเกี่ยวกับการรับขันหมาก ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง ความเชื่อเกี่ยวกับการพักทนายโรงหนัง ความเชื่อเกี่ยวกับการขึ้นโรงหนัง ความเชื่อเกี่ยวกับการจัดวางอุปกรณ์ต่าง ๆ บนโรงหนัง ความเชื่อเกี่ยวกับการอยู่บนโรงหนัง ความเชื่อเกี่ยวกับการปักรูปก่อนทำการแสดง ความเชื่อเกี่ยวกับการเบิกโรง ความเชื่อเกี่ยวกับการผูกหนวดคราม ความเชื่อเกี่ยวกับการประโคมดนตรี ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงในงานแต่งงานและงานศพ และความเชื่อเกี่ยวกับการแข่งขันประชันโรง ความเชื่อขณะทำการแสดงหนังตะลุง ได้แก่ ความเชื่อในการเชิดรูปฤๅษี ความเชื่อในการเชิดรูปพระอิศวร ความเชื่อในการเชิดรูปปราชญ์หน้บาท ความเชื่อในการแสดงเพื่อแก่บ้น (จะได้กล่าวในบทต่อไป) ความเชื่อในการเชิดรูปบอกเรื่อง ความเชื่อในการเชิดรูปตั้งเมือง และความเชื่อในการเชิดรูปตลก ส่วนความเชื่อเมื่อเสร็จสิ้นการแสดงหนังตะลุงได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับการแก้หนวดคราม และความเชื่อเกี่ยวกับการเก็บรูปเข้าแพง ตัวอย่างความเชื่อเกี่ยวกับหนังตะลุงที่ได้คลี่คลายไปตามยุคสมัยและความเปลี่ยนแปลงทางสังคมคือ “ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง” ซึ่ง จำรูญ วงศ์กระจ่าง (2539 : 45 – 48) นำมากล่าวไว้ สรุปได้ว่า ก่อนออกเดินทางจากบ้านไปทำการแสดง นายหนังจะต้องดูฤกษ์ยามก่อนว่าเวลาไหนที่ออกเดินทางไปทำการแสดงแล้วมีโชคกลาง ไม่เป็นอัปมงคล รวมทั้งตรวจดูทิศประจำวันตามความเชื่อทางโหราศาสตร์ แล้วจึงเริ่มด้วยการจุดรูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย บอกกล่าวครุหนังซึ่งสิงสถิตอยู่บนหิ้งบูชา (หนังหลายคณะในช่วงเวลาปัจจุบัน มักนำรูปครุหนัง ที่เป็นผู้ครอบมือให้ ไปวางไว้เหนือขอบจอ เพื่อความเป็นสิริมงคล และเป็นการสักการบูชาต่อครูบาอาจารย์ แสดงออกถึงความกตัญญูกตเวที และขอความคุ้มครอง ปกป้องรักษาตลอดเวลาที่ทำการแสดง) ตลอดจน บิดา มารดา ครู - อาจารย์ เพื่อขอพรให้เดินทางปลอดภัย แล้วบรรเลงดนตรีถวายครุหนัง ก่อนย่างเท้าออกจากบ้านนายหนังบางคนจะสำรวจลมหายใจของรูมูกว่าข้างไหนหายใจคล่อง หายใจสะดวก ก็จะก้าวเท้าข้างนั้นออกจากบ้าน มีความเชื่อว่าเป็นข้างที่ปลอดภัยโปร่งเมื่อเดินทางจะได้แคล้วคลาดปลอดภัย โดยทั่วไปแล้วนายหนังนิยมนำเท้าซ้ายออกจากบ้าน เพราะมีความเชื่อว่าเท้าซ้ายแม่ เท้าขวาพ่อ หากก้าวเท้าขวาหมายถึงพ่อนิยมใช้กับการออกรบ เพราะเพศพ่อมีความแข็งแรง มีตะบะเป็นที่เกรงกลัวของผู้

อื่น แต่สำหรับนายหนังตะลุงมักจะนิยมก้าวเท้าซ้ายออกจากบ้าน เนื่องจากมีความเชื่อว่าเท้าซ้ายหมายถึงเพศแม่ เป็นเพศที่มีแต่ความเมตตากรุณา เป็นที่นิยมชมชอบของคนทั่วไป กรณีหนังชวน เชี่ยวชาญ (นายชวนโชค ไพโรจน์) ก่อนเดินทางออกจากบ้าน จะหันหน้าไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ เวลาอย่างต่ำจะย่างเท้าด้วยปลายเท้า 3 ก้าวก่อน ถือปฏิบัติตามโบราณ ซึ่งมีความเชื่อว่าห้ามไม่ให้นายหนังเหยียบแผ่นดินพระกาฬ คือแผ่นดินตั้งแต่ประตูบ้านห่างไป 3 ก้าว เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อพระแม่ธรณี ทำให้เดินทางปลอดภัย จากนั้นภาวนาคาถาว่า “พุทัง แล้วยคลาด พระพุทเจ้ายังบาท อิติปิโส ภควา ัมมัง แล้วยคลาด พระพุทเจ้ายังบาท อิติปิโส ภควา สังฆัง แล้วยคลาด พระพุทเจ้ายังบาท อิติปิโส ภควา” เมื่อเดินทางผ่านสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ตามถนน วัดหรือหมู่บ้าน ก็จะหยุดทำความเคารพสักการะ บรรเลงเครื่องดนตรี เพื่อความเป็นสิริมงคล และส่วนหนึ่งเพื่อบอกกล่าวชาวบ้านว่ามีคณะหนังตะลุงผ่านมาจะได้มารับไปแสดง

ความเชื่อกรณีดังกล่าวปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัดในอดีตแล้วค่อยคลี่คลาย เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป เมื่อผ่านสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็เพียงแต่คนขับรถกดแตรสัญญาณ เช่น รถทั่วไปก็ถือว่าเป็นการแสดงความเคารพแล้ว และเป็นช่วงที่หนังต้องเดินโรงไปในที่ไกล ๆ และแสดงอยู่เป็นเวลาแรมเดือน เนื่องจากการเดินทางไม่สะดวก จึงต้องแบกขนอุปกรณ์การแสดงกันไปเอง “หนังตะลุงในอดีตบางคณะแสดงแลกอาหารไปแต่ละวันก็มี แล้วก็ไม่ต้องทุบร้อนกับการหาที่ค้างแรม เดินทางผ่านไปไหนเขาก็รับแสดงกันที่นั่น สร้างโรงหนังกันในวันนั้น ไม่มีการบอกรับหนังเป็นการล่วงหน้าเหมือนในปัจจุบัน” แสดงแล้วบางครั้งก็ไม่มีค่าโรง “แต่นายหนังจะขอเงินผู้ดูโดยทางอ้อม เช่น นางที่ถูกขับไล่ออกจากเมือง เพราะเกิดลูกเป็นฟองไข่ เป็นสัตว์เดรัจฉาน มาถึงแม่น้ำกว้างขวาง ไม่มีค่าโดยสารเรือก็อดอดอ่อนขอความกรุณาจากผู้ดู ผู้ดูก็จะเก็บรวบรวมส่งให้ นางจะกล่าวขอบคุณ อวยมิ่งสิ่งพร เงินที่ได้นี้พอเป็นค่าใช้จ่ายต่อไป” (พวง บุษรรัตน์, 2542 : 71) ประเด็นดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นวัด ชุมชน ผู้นำท้องถิ่น อ้ายเฒ่าหรือเพื่อนเกลอ รวมทั้งการฝากฝังของครูบาอาจารย์ผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือไปยังเพื่อนฝูงตามเส้นทางที่หนังตะลุงนำคณะเดินโรงจึงเป็นคำตอบของการปรับตัวและการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและ/หรือโนราในช่วงเวลาดังกล่าวได้ระดับหนึ่ง

1.2 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของโนราในช่วงเวลาการปฏิรูปการปกครองซึ่งเป็นรอยต่อของโนราในระยะแรก ๆ จากคำบอกเล่าของโนราหิด บุญหนูกลับ ซึ่งเกิดในปี พ.ศ. 2447 ที่กล่าวถึงบรรพบุรุษว่าเป็นโนรา (พราน) มาตั้งแต่ทวด ในเวลาประมาณ 3 ช่วงอายุคนนั้นย้อนเวลาดังกล่าวขึ้นไปคงไม่น้อยกว่า 150 - 180 ปี ที่ปรากฏการแพร่กระจายของโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาอย่างน้อยในปีพ.ศ. 2374 ปรากฏเรื่องราวของชาวเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุง และเมืองสงขลา ที่อพยพไปอยู่กรุงเทพฯ ได้จัดตั้งคณะละครชาตรีรับเหมาแสดงในงานต่าง ๆ จนเป็นที่พอใจของชาวกรุงเทพฯ ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น และเมื่อพิจารณาจากประวัติของท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่มเทวา) ซึ่งเกิดเมื่อวันที่ 4 มีนาคม พ.ศ. 2434 ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้า

อยู่หัว แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นบุตรของนายเงิน (ซึ่งเป็นนายโรงโนรา) กับนางชม ช่วยทุนเงิน และได้ฝากตัวเป็นศิษย์โนราชม บ้านป่าพะยอม (อำเภอป่าพะยอม จังหวัดพัทลุง) และต่อมาเข้าเป็นศิษย์ของโนราไข่โก โนรามือชื่อแห่งบ้านไม้เลียบ ตำบลวังอ่าง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช การกล่าวถึง “พรานดำ” ว่าเป็นอาจารย์ของโนราแปลกคำ (โนราแปลก ชนะบาล บ้านท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) การกล่าวถึง “โนราถั่วเขียว” ซึ่งเป็นโนราที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุงในอดีต ว่ามีศักดิ์เป็นคุณตาของโนรายก ชูบัว (โนรายก ชูบัว เกิดเมื่อ พ.ศ. 2465) ก็ย่อมเป็นสิ่งยืนยันสภาพทั่วไปของโนรา และคณะโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งก่อนและหลังการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความเปลี่ยนแปลงของโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาและ/หรือ มณฑลนครศรีธรรมราชได้มีมาเป็นลำดับ จากที่ “ละครโนห์ราชาตรี” เคยมีตัวละครสำคัญประมาณ 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก หรือเรียกว่าจำอวด มาเป็น “ลักษณะการเล่นละครโนราห์ชาตรีนัน ละครโรงหนึ่งต้องมี 14 คน เป็นอย่างน้อย” และ “แต่ก่อนเงินโรงซึ่งเคยเรียกวันละ 2 บาท เดียวนี้ก็เรียกเป็นวันละ 8 บาท 10 บาท” ดังปรากฏในตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และในช่วงปี พ.ศ. 2411 ที่อ้างไว้ในวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง “มโนหรานิบาตคำกาพย์” ก็เห็นว่าในช่วงเวลาดังกล่าวโนรานิยมเล่นเรื่องที่เรียกว่า “จับบทสิบสอง” แล้ว ครั้นประมาณปี พ.ศ. 2500 หรือก่อนหน้านั้น “เรื่องที่แสดงแต่เดิมใช้เรื่อง “นางมโนราห์” ขุนช้าง – ขุนแผน และสังข์ทอง โดยเลือกเพียงบางตอน (จับบทสิบสอง – ผู้วิจัย) แต่ในระยะต่อมานี้มักจะเอาเรื่องอะไรมาแสดงก็ได้จนมีลักษณะเป็นโจน หรือละครลิเก ไปก็มี” (เทพ บุญยประสาท. 2501 : 47) แต่สิ่งที่ยังไม่เปลี่ยนแปลงมากนักคือการแต่งกาย เพราะยังนุ่งสนับเพลาแล้วใช้ผ้าพื้นนุ่งทับเก็บผ้าขึ้นเหนือเข่า โจงกระเบน ปล่อยส่วนหนึ่งของกระเบนลงเป็นหาง แล้วรัดทาบด้วยหางหงส์ มีผ้าห้อยข้างหน้า 3 ผืน ร่างกายตอนบนไม่สวมเสื้อเพียงแต่ใช้ลูกปัดร้อยสวม เรียกว่า “ทับทรวง” กับมีเครื่องอุปกรณ์อื่นๆ อีกหลายอย่าง คล้ายกับละครชาตรีในภาคกลาง ประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ในช่วงเวลาทศวรรษที่ 2500 หรือก่อนหน้านั้น โนราคงจะได้รับอิทธิพลการแต่งกาย และรูปแบบการแสดงของโจน ละคร ลิเก และ/หรือ ละครชาตรีของภาคกลางเข้ามาปรับใช้ในการแสดงโนรา ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น และในช่วงเวลาดังกล่าวมีโนราผู้หญิงเกิดขึ้นแล้วเพราะ “การแต่งกายของมโนราในปัจจุบันนี้มีผิดเพี้ยนไปจากของเดิมมากและผู้แสดงก็มีผู้หญิงร่วมด้วย หรือมีผู้หญิงล้วนๆ ก็มี” (เทพ บุญยประสาท. 2501 : 47 – 48) จากคำบอกเล่าของโนราแปลก ชนะบาล (โนราแปลกคำ) โนราลั่น เพชรสุข (โนราลั่น ทะเลน้อย) โนราเจริญ ทองสุข (โนราเจริญ ดอนทราย) (สัมภาษณ์ แปลก ชนะบาล, ลั่น เพชรสุข เจริญ ทองสุข. 23 เมษายน พ.ศ. 2543) กล่าวถึงโนราผู้หญิงเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ตอนนั้นผมอายุ ประมาณ 15 ปี (โนราแปลก ชนะบาล) ได้มีโนราผู้หญิงเกิดขึ้นแล้ว 2 คนพี่น้อง ชื่อคลาดกับเลียบ อยู่เมืองตรังมาแข่งกับผมที่วัดคูหาสูง (วัดคูหาสวรรค์ อำเภอ

เมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ผมบอกกับอาจารย์ (หมอไสยศาสตร์หรือหมอกบโรง หรือครูอาจารย์ของโนรา – ผู้วิจัย) ผมไม่แข่งเพราะคนเขาอยากเห็นโนราหญิง อาจารย์บอกว่าจะจัดการ (ทำมบ) ให้ตอนแข่ง อาจารย์ให้คนไปเอาปลีกกล้วยมา เมื่อกลองตีให้สัญญาณโนราใหญ่ ออกรำและขึ้นนั่งพนักรำ ยังไม่ทันรำพิธีเขียนพราย อาจารย์เสกปลีกกล้วยแล้วตัด 2 ท่อนโนราหญิงทั้งสองคนลงเลือด (ตกเลือดเช่นเดียวกับคนแทงลูก) ไม่สามารถรำได้ในตอนนั้น เช่นเดียวกับผม (โนราลั่น เพชรสุข) ตอนผมอายุ 18 - 19 ปี เคยแข่งกับโนราหญิงชื่อตลาดที่วัดมะกอกใต้ (ตำบลชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ส่วนผม (โนราเจริญ ทองสุข) เริ่มฝึกหัดโนราครั้งแรกกับโนราหญิงชื่อโนราทองกลิ้ง อายุประมาณ 25 – 30 ปี โดยรับผมไปเป็นบุตรบุญธรรมและให้ฝึกรำโนรา โนราทองกลิ้ง อยู่ที่บ้านบางโนด ตำบลทองลำเจียก อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช โนราทองกลิ้งรำโนรามาก่อนโนราหนูวิน หนูวาด ซึ่งเป็นบุตรสาวของโนราวัน (วันเฒ่า นครศรีธรรมราช) ครั้นหนูวิน – หนูวาด มีชื่อเสียงมากขึ้น ก็มีโนราผู้หญิงคนอื่นๆ ตามมา

ในช่วงเวลาดังกล่าวหากเปรียบเทียบระยะเวลาขณะโนราแปลก หนะบาล ซึ่งขณะนั้นมีอายุ 15 ปี โนราแปลก หนะบาลเกิดในปี พ.ศ. 2463 โนราหญิงต้องมีมาแล้วก่อน พ.ศ. 2470 – พ.ศ. 2478 สิ่งที่จะพิจารณาต่อไปคือคณะโนราก่อนทศวรรษที่ 2470 จากการศึกษาของอุดม หนูทอง (2536 : 240) โดยการ “สาวย่าน” หรือ “สืบสายตระกูล” ของโนราประมาณ 4 – 5 ช่วง ซึ่งเป็น “ย่าน” หรือ “สายตระกูล” ที่แตกย่อยออกมาแล้ว ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา พัทลุง นครศรีธรรมราช และตรัง จำนวน 12 สายตระกูล โดยผู้วิจัยจะนำมากล่าวเพียงบางส่วนดังนี้

(1) สายโนราฟุ่มทewa (ขุนอุปถัมภ์นรากร – ฟุ่ม ช่วยพูนเงิน ตำบลชะมวง อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ศิษย์โนราไขโก บ้านไม้เสียบ ตำบลวังอ่าง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช) มีลูกศิษย์สืบทอดในช่วงแรก ๆ คือ โนราหิด บุญหนูกลับ โนราพรหม ปานมา โนราเจิม เพชรสุวรรณ โนรากล่อม แสงขาว โนรายก ช่วยพูนชู และต่อมาผู้มีส่วนสำคัญในการสืบทอดและการแพร่กระจายของโนราในสถานศึกษา คือ โนราสาโรจน์ นาคะวิโรจน์ (สถาบันราชภัฏสงขลา จังหวัดสงขลา) โนราจิน ฉิมพงศ์ (สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช) เป็นต้น

(2) สายโนราวัด จันทรเรือง (บ้านกล้วย ตำบลพังยาง อำเภอร่อนนุ้ย จังหวัดสงขลา) มีลูกศิษย์สืบทอดในช่วงแรก ๆ คือ โนราวัน บุญแก้ว (ตำบลตะเคียน อำเภอร่อนนุ้ย จังหวัดสงขลา) โนราขาบ นรสิงห์ (อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช) โนราแคล้ว – คล้อย (บ้านแพรกเมือง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช) โนราแคล้ว (บ้านจองถนน อำเภอเขาชัย

สน จังหวัดพัทลุง) ส่วนลูกศิษย์ผู้สืบทอดในช่วงที่ 3 และเป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียงระดับแนวหน้า คือ โนราเสน่ห์น้อย (เสน่ห์ นรสิงห์) โนราจำคม ประภาศิลป์ เป็นต้น

(3) สายโนรารุ่ง ภาณุรัตน์ (อำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง และเป็นศิษย์โนรารุ่ง อำเภอยะเผลย จังหวัดตรัง) มีลูกศิษย์สืบทอดในช่วงแรก ๆ คือ โนราแปลกคำ ท่าแค (แปลก ชนะบาล ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) โนราเลื่อนทะเลน้อย โนรากลิ่น ภาณุรัตน์ (อำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง) ส่วนลูกศิษย์ผู้สืบทอดในช่วงที่ 3 และเป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียงระดับแนวหน้า คือ โนราพิณ – พัน (พิณ คงม อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) โนราสมพงค์น้อยดาวรุ่ง (สมพงค์ ชนะบาล ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) โนราน้อม – หนูอาบ (น้อม – หนูอาบ คงเกลี้ยง วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง)

(4) สายโนราคล้ายคุณวล – โนราอัน (ถั่วเขียว) (อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง) มีลูกศิษย์สืบทอด ในช่วงแรก ๆ คือ โนราเลื่อนทะเลน้อย (เลื่อน ชนะพงค์) โนรายกทะเลน้อย (ยก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ) โนราลั่นทะเลน้อย (ลั่น เพชรสุข) ตำบลทะเลน้อย อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง ต่อมาโนรายก ชูบัว ย้ายไปอยู่ที่บ้านระโนด ตำบลระโนด อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา

(5) สายโนราเหมียนาลิง (เหมีย ฌ ชาตรี บ้านนาลิง ตำบลควนโส อำเภอกวนเนียง จังหวัดสงขลา) โนราเหมียนั้นเป็นบุตรของโนราบุญรักษ์ และเป็นหลานของโนรานะ ซึ่งโนรานะเป็นศิษย์ของโนราลับที่สืบทอดกันมา โนราเหมียนาลิงมีลูกศิษย์ที่เป็นโนราที่มีชื่อเสียงคือ โนราครั้น ฌ ชาตรี โนราสมบุรณ์ ฌ ชาตรี (ตำบลควนโส อำเภอกวนเนียง จังหวัดสงขลา) และเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย คือ โนราลอย เบญจศิลป์ (ลอย พรหมรัตน์ ตำบลโคกทราย อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง)

นอกจากสายตระกูลโนราที่ยกมากล่าวบางส่วนแล้ว จะพบว่าสายตระกูลโนรา ที่อยู่ในจังหวัดนครศรีธรรมราช ตรัง ก็มีความเชื่อมโยง ทั้งในด้านการแสดง และการถ่ายทอดการรำโนราในบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาเช่นเดียวกัน เช่น สายโนราตั้ง (ตั้ง อ่องเซ่ง) จังหวัดตรัง ที่ต่อมาลูกศิษย์หรือบุตรกลายมาเป็นโนราชื่อดังของภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นโนราเดิม อ่องเซ่ง โนราปรีชา อำนวยศิลป์ สายโนราแป้น เครื่องงาม (แป้น รักราวี จังหวัดตรัง) สายโนราวันเฒ่า (วัน สุขเกษม ตำบลท่าขนาน อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช) ที่เป็นครูอาจารย์ของโนราชื่อดังหลายคณะ เช่น โนราหนูวิน – หนูวาด (ต่อมาก็คือคณะโนราเดิม - วินวาด) โนรายก ชูบัว โนราเลื่อนทะเลน้อย โนราเจริญศิลป์ โนราภัญญา นาฎราช เป็นที่น่าสังเกตว่าโนราคณะหนึ่ง ๆ หรือคนหนึ่ง ๆ อาจจะไปฝากตัวเป็นศิษย์กับโนราชื่อดังหลายคณะ นอกจากเพื่อเพิ่มเติมความรู้และประสบการณ์ในการรำโนราแล้ว การได้เป็นศิษย์ของโนราชื่อดังก็เป็นการสร้างบารมีและการยอมรับจากผู้ชม ประเด็นสำคัญคือเส้นสาย เพื่อนฝูง หรือผู้หลักผู้ใหญ่ที่ให้การสนับสนุนครูอาจารย์โนรามาก่อน ก็มีส่วนช่วยในการเดินโรงการรับขันหมาก และการคุ้มครองป้องกันตนเองไปในตัวด้วย คณะโนราที่จะนำมากล่าวในช่วงเวลาดังกล่าว

คือ โนราพุ่มทewa (พุ่ม ช่วยพุนเงิน) หรือขุนอุปถัมภ์นรากร เกิดเมื่อวันที่ 4 มีนาคม พ.ศ. 2434 เป็นบุตรคนที่ 2 ของนายเงิน (ซึ่งเป็นนายโรงโนรา กับนางชม ช่วยพุนเงิน ที่บ้านเกาะม่วง ตำบลคอนทราย อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง (ปัจจุบันคือ อำเภอป่าพะยอม จังหวัดพัทลุง) เมื่ออายุได้ 11 ปี ได้มีโอกาสฝากตัวเรียนหนังสือกับพระครูคาเดิม (หนู) วัดวิหารเบิก ตำบลลำปำ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ต่อมาได้ฝากตัวเป็นศิษย์ฝึกหัดโนรากับคณะโนราชม บ้านป่าพะยอม อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง และยังสามารถไปเป็นศิษย์ของโนราไซโก บ้านไม้เสียบ ตำบลวังอ่าง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช ใช้เวลาฝึกโนราอยู่ประมาณ 8 ปี มีความรู้ความชำนาญในการรำโนราเป็นอย่างดี รำได้ซดซ้อยเป็นที่ประทับใจของผู้ชมทั่วไป และเริ่มมีชื่อเสียงขึ้นเรื่อย ๆ จนอายุได้ 21 ปี ได้อุปสมบทที่วัดพิศุทธอง อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง เมื่อลาสิกขาบทแล้วก็ออกแสดงโนราไปทั่วทุกจังหวัดในภาคใต้ ตลอดไปจนถึงประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย มีชื่อเสียงโด่งดังจนประชาชนให้สมญานามว่า “พุ่มทewa” อันหมายถึง “ผู้มีท่าร่ายสวยเหมือนเทวดา” และหยุดรำไปเมื่ออายุ 28 ปี ต่อมาจึงได้รับแต่งตั้งเป็นกำนันตำบลชะมวง อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง ในปี พ.ศ. 2468 ในปี พ.ศ. 2473 ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนอุปถัมภ์นรากร” อย่างไรก็ตามขุนอุปถัมภ์นรากรมารำโนราใหม่อีกครั้งเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2502 ในการรำถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ณ พลับพลาที่ประทับหน้าศาลากลางจังหวัดพัทลุง ความเป็นโนราพุ่มทewa ได้รับการกล่าวขานกันทั่วไปในภาคใต้ ดังที่ วิกิซันชันนารี (2523 : 17 – 18) กล่าวถึงศิลปะการแสดงของภาคใต้และขุนอุปถัมภ์นรากร เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

เรื่องความสนุกของชาวปักษ์ใต้ มีหนังตะลุง มโนห์รา และเพลงบอก เวลาว่างนการตามวัด เช่น การก่อเจดีย์ทรายแล้วฉลอง มักมีมโนห์ราประชันโรง คนมาดูกันเป็นการใหญ่ สนุกกันอย่างเต็มที่ทีเดียว บางทีก็มีหนังตะลุงแข่งกันด้วย แต่ไม่สนุกเท่ามโนห์ราเพราะดูหนังเป็นเวลาจำกัด คนดูไม่เห็นกัน หนุ่มจักดูสาวก็ไม่ได้ สาวจักดูหนุ่มก็ไม่ได้เต็มมโนห์ราแข่งกัน ได้ดูกันทั้งสามฝ่าย จึงสนุกกันอย่างเต็มที่ บรรดามโนห์ราของตรังนคร – พัทลุง – สงขลา ในสมัยที่ผู้เขียนเป็นเด็กได้เคยดูนั้น มีมากโรงด้วยกัน มักแข่งกันบ่อย ๆ ที่แข่งขันะและมีชื่อเสียงเด่นก็มีโรงเดียวคือ มโนห์ราพุ่มลื้อ คุณพุ่มเป็นชาวบ้านลื้อ อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง ชาวบ้านจึงรู้จักในนามมโนห์ราพุ่มลื้อ เพราะรูปร่างดี ร่ายสวย จึงได้รับขนานนามต่อท้ายว่า พุ่มทewa ที่ได้เรียกพุ่มทewaก็เพราะรำท่าลงจากพนัที่นั่งเหมือนกับลอยลงมาจากฟ้า คนแก่ ๆ แม่ยกทั้งหลายนั่งดูอ้าปากค้างไปตาม ๆ กัน จึงได้เรียกกันว่า พุ่มทewa คุณพุ่มทewaแสดงอยู่หลายปีมีชื่อเด่นไปถึงนคร สงขลา ตรัง และไทรบุรี

ประเด็นดังกล่าวนอกจากจะได้เห็นความมีชื่อเสียงของขุนอุปถัมภ์นารากรแล้ว เรายังได้เห็นภาพของชุมชนนิยมหนังตะลุง โนรา เพียงช่วงเวลาผ่านมานี้ไม่นานนักพื้นที่ของหนังตะลุง โนราก็ถูกเบียดแทรกด้วยสื่อบันเทิงใหม่ และเหตุปัจจัยอื่น ๆ จนกลายเป็นศิลปะบันเทิงชายขอบของสังคมและชุมชน ขุนอุปถัมภ์นารากรมีเกียรติประวัติในการรำนโหรามากมาย ที่สำคัญคือ ในปี พ.ศ. 2458 รำถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พลับพลาณาวง อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง และ ณ หน้าวังสมเด็จจังหวัดสงขลา อีกครั้งหนึ่ง พ.ศ. 2476 รำถวายสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ณ ภัตตาคารลำปำ จังหวัดพัทลุง ได้รับพระราชทานเงินรางวัล 500 บาท พ.ศ. 2502 รำถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ณ พลับพลาที่ประทับหน้าศาลากลางจังหวัดพัทลุง พ.ศ.2513 รำถวายพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร ณ โรงเรียนนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ และทรงนำขุนอุปถัมภ์นารากรไปออกรายการทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 (ช่อง 9 ปัจจุบัน) กรุงเทพฯ พร้อมกับการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ที่หนองแขม พ.ศ.2514 วิทยาลัยครูสงขลาได้เชิญไปรำให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช และคณะโขนธรรมศาสตร์ชม ณ โรงแรมสมิหรา สงขลา มีประเด็นที่น่าสนใจในความเป็นโนราที่ถือว่า “โนราเป็นครูของโขนละคร” ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2514 : 5) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

คนที่รอบโขนละครแล้วนั้น ถือว่าโนราเป็นครูใหญ่และเป็นครูแรง พอได้ยินเสียงปี่กลองโนราขึ้น ก็ยกมือไหว้ทุกครั้งไป พอได้ยินเสียงปี่กลองโนราดังขึ้นที่สงขลา โขนธรรมศาสตร์ก็ยกมือไหว้ขึ้นพร้อมกัน และพอผมได้แลเห็นท่านขุนอุปถัมภ์ฯ ออกรำผมก็ขนลุกเกรียว เพราะรู้ว่าตัวครูโนราที่ครูโขนละครเคยสั่งสอนให้เคารพกราบไหว้นั้นมาปรากฏตัวจริง ๆ เฉพาะหน้า ศิลปะที่ท่านขุนแสดงออกนั้น เป็นศิลปบริสุทธิ์ เป็นแสงสว่างที่ส่องออกมาจากในใจของคนที่เจริญแล้วด้วยวัฒนธรรมอันสูงส่ง เป็นอำนาจเป็นพลังที่อยู่เหนือกาลเวลาและอายุคน

ต่อมาในปี พ.ศ. 2514 ขุนอุปถัมภ์นารากรไปรำถ่ายทำบันทึกไว้เป็นภาพยนตร์ ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าสาธุกรี กรุงเทพฯ นายกสุมาคมชาวปักษ์ใต้ในสมัยนั้น เชิญไปรำที่สังกัดศาลา กรุงเทพฯ เนื่องในงานมหกรรมดนตรี ครั้งที่ 10 วันที่ 20 มีนาคม 2514 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พาไปรำถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน ณ พระที่นั่งจักรีดิถีราชนิเวศน์ พระราชวังดุสิต กรุงเทพฯ วันที่ 8 – 9 พฤษภาคม 2514 ทางราชการได้เชิญไปแสดง ณ บริเวณท้องสนามหลวง กรุงเทพฯ เนื่องในงานวันรัชดาภิเษก (ปริชา นุ่นสุข. 2523 : 7 – 9) ต่อมาสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและสถาบันวัฒนธรรมในภาคใต้ได้ร่วมกันจัดงานเชิดชูเกียรติขุนอุปถัมภ์นารากร ในวันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2523 โดยได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จไปทรงเป็นประธานในพิธีและทรงพระราชทานโล่เชิดชูเกียรติแก่ขุนอุปถัมภ์นารากร

(อันเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดโครงการคัดเลือกผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมและโครงการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ – ผู้วิจัย) จนกระทั่งปี พ.ศ. 2526 สภาการฝึกหัดครูได้มีมติมอบปริญญาศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์แก่ขุนอุปถัมภ์นารากร นับเป็นเกียรติประวัติแก่ตัวท่าน วงศ์ตระกูล และศิลปินภาคใต้เป็นอย่างดี

ประเด็นที่ถือว่าเป็นเหตุปัจจัยภายในที่สำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนรา การอนุรักษ์และพัฒนาโดยมีสถาบันการศึกษาเข้ามามีส่วนอย่างสำคัญเพราะหลังจากที่ขุนอุปถัมภ์นารากรและคณะได้เข้าไปสอนการรำโนราให้นักศึกษาที่โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 จนเป็นวิทยาลัยครูสงขลา และปี พ.ศ. 2514 ได้รับเชิญไปสอนโนราให้กับนักศึกษาวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช หลังจากศิษย์แต่ละรุ่นฝึกสำเร็จและออกเผยแพร่แก่สาธารณชน หรือศิษย์เหล่านั้นออกไปประกอบอาชีพรับราชการเป็นครูตามสถานศึกษาต่าง ๆ ก็มีส่วนอย่างมากในการถ่ายทอดการรำโนราแบบขุนอุปถัมภ์นารากร ดังที่ ภิญโญ จิตต์ธรรม (2527 : ไม่มีเลขหน้า) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

จากแนวร่วมทางความคิดและการกระทำ ทำให้โนราอาชีพทั้งหลาย ซึ่งได้แสดงเพี้ยน ๆ กันอยู่ หันกลับมาฝึกทำท่าแม่บทกันใหม่ และแสดงท่ารำเสียก่อนจึงจะรำเพื่อแสดงเรื่องสมัยใหม่ โนราหลายโรงแสดงรำทำบท เพราะเห็นนักเรียน นิสิตนักศึกษาเขาทำให้ดูอยู่ โนราอาชีพก็ถูกร้องขอให้รำด้วย บางคณะก็รำได้ บางคณะก็รำไม่ได้ ภายหลังทราบว่าโนราอาชีพจำนวนไม่น้อยสอนลูกศิษย์ให้รำตามแบบเดิม และมีการฝึกโนราอาชีพมากขึ้น ในการเล่นแม้เขาจะเล่นเรื่องตามแนวใหม่ แต่ตอนแรกเขาจะรำท่าแม่บทโนราแบบเดิม เป็นการช่วยอนุรักษ์ศิลปะการรำโนราอีกทางหนึ่ง --- นอกนั้นก็มียุคโรงเรียนต่าง ๆ และนิสิตนักศึกษาในระดับอุดมศึกษาฝึกรำโนรากันมากขึ้น แต่ละแห่งจะมีคณะโนราของตัวเอง เช่น มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตสงขลา วิทยาลัยครูภูเก็ต วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช โรงเรียนมัธยมหลายแห่ง โรงเรียนระดับประถมศึกษาก็มีมาก ฝึกเพื่อจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือรักษาเอกลักษณ์อันเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นและวัฒนธรรมประจำชาติ แต่ละสถาบันเชิญพ่อขุนบ้าง เชิญโนราอื่นบ้างแล้วแต่จะเห็นสมควร การที่สถาบันการศึกษาเห็นความสำคัญและฝึกรำกันทั่วไป มีผลถึงประชาชนและสังคมเห็นคล้อยตามไปด้วย

อย่างไรก็ตามความเป็น “พุ่มทော” จะปรากฏและเป็นที่รู้จักอย่างสืบเนื่องไม่ได้หากขาดลูกศิษย์ที่พาคณะโนราในนาม “คณะโนราพุ่มทော” เดินสายแสดงทั่วไปในภาคใต้ เพราะขุนอุปถัมภ์นารากรหยุดรำโนราเสียตั้งแต่อายุได้ 28 ปี (พ.ศ. 2462) หลังจากแต่งงานกับนางแก้ว ทองขุนคำ แล้วจึงหันมาประกอบอาชีพทำนา ทำสวน ค้าขาย (ช้าง) ต่างเมือง) นั่นคือ โนราหิด บุญหนูกลับ (เป็นหัวหน้าคณะหรือนายโรงโนรา) โนราเจิม เพชรสุวรรณ โนรากล่อม แสงขาว และโนราพรหม ปาน

มา (ในตอนแรกมีโนรายก ช่วยพูนชู ร่วมอยู่ด้วยแต่ภายหลังแยกตัวไปตั้งคณะของตนเอง) กล่าวกันว่าโนราคณะนี้แถบจังหวัดกระบี่ พังงา รู้จักกันอีกนามหนึ่งว่า โнора “คณะสามจิต” เล่าต่อกันมาว่าเป็นชื่อที่ผู้ว่าราชการจังหวัดพังงาคนหนึ่งเกิดความประทับใจในการรำจึงสอบถามว่า “พุ่มเทวา” คือคนไหนทุกคนในคณะโนราจึงแจ้งว่าโนราพุ่มเทวาเลิกรำโนราไปนานแล้ว ที่มาเป็นเพียงศิษย์โนราพุ่มเทวานั้น “ผู้ว่าถึงกับตบมือชมเชยว่าขนาดไม่มีโนราใหญ่มาเองยังดั่งกระฉ่อนเมือง จึงตั้งชื่อโนราคณะนี้ให้อีกนามหนึ่งว่า โнораคณะสามจิต” ซึ่งหมายความว่าคณะโนรา 3 คน คือ โнораหิด บุญหนูกลับ (นายโรง) โнораเจิม และโนรายก” (ปราชญ์พื้นบ้าน – ตำนานโนราหิด บุญหนูกลับ .2536 : 51) โнораหิด บุญหนูกลับ จึงได้ชื่อว่าเป็นผู้สืบทอดตำนานของท่านขุนอุปถัมภ์นรากรหรือความเป็น “โนราคณะพุ่มเทวา” ให้อยู่ในความทรงจำของคนรุ่นหลัง ในช่วงเวลาดังกล่าวนอกจากโนราคณะพุ่มเทวาแล้วยังมีโนราที่มีชื่อเสียงหลายคณะ “ตาของสายทิพย์ (โนราคณะสายทิพย์น้อยเล่นหัดศิลป์หรือสายทิพย์เสียงทอง) คือโนราชู มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้นและเป็นผู้แข่งของโนราพุ่มเทวา” (สัมภาษณ์ สายทิพย์ เครือแก้ว. 19 ตุลาคม พ.ศ. 2544) นอกจากนั้นยังมีคณะโนราอื่น ๆ อีกหลายคณะ ดังที่ ภิกขุ ปัญญานันท (2527 : ไม่มีเลขหน้า) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

เมืองลุงสมัยเมื่อห้าสิบปีก่อน มีเรื่องสนุกอยู่สองเรื่องคือ หนึ่งตะลุงและมโนราห์มีงานตามวัดมักจัดให้มีการประชันโรงกัน มีคนมาชมกันมาก หนึ่งแข่งกลางคืน มโนราห์แข่งกลางวัน มักมีงานก่อพระเจดีย์ทราย คนชอบมาก มโนราห์ที่มีชื่อในสมัยนั้นมีหลายคณะ เช่น มโนราห์พุ่มบ้านลือ ชาวบ้านเรียกว่า “พุ่มลือ” มโนราห์พ่วงพันธ์สองพี่น้องอยู่บ้านเกิดอำเภอปากพูน มโนราห์อ้อม บ้านโคกทราย มโนราห์ซุ่มบ้านท่าแค มโนราห์วันนครศรีธรรมราช มโนราห์เลี่ยมเขวี่เสสจังหวัดตรัง ล้วนแต่เป็นมโนราห์ดังมาก่อนสมัยนั้นมโนราห์พุ่มลือ ดังมากกว่าเพื่อน เพราะเป็นคนรูปร่างดี ผิวขาวสะอาด มรรยาทเรียบร้อย ทำรำสวย ไปรำที่ไหนมีแม่ยกกันเกรียวกราวทีเดียว ทำรำเวลาลงจากพนังกเป็นท่าที่งามที่สุด ทำเอาแม่ยกตาค้างไปตามกัน ไปแข่งขันที่ไหนมักจะชนะทุกที ทำให้ชื่อเสียงดังไปทั่วจังหวัดภาคใต้ มีคนติดตามกันทั้งสาวแก่แม่หม้าย

ผู้วิจัยพบว่ามีเพลงกล่อมเด็กอยู่บทหนึ่ง เป็นเพลงกล่อมเด็กที่พบที่อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ที่กล่าวถึงโนราพุ่มเทวาแต่เข้าใจว่าผู้ร่อนน่าจะดัดแปลงหรือเพิ่มเติมจากของเดิมที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับโนรามาก่อนแล้ว สะท้อนค่านิยมของชาวบ้านที่มีความชื่นชมและหลงใหลในความเป็นโนรา บางคนก็อยากฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อจะได้ใกล้ชิดกับโนราที่เขาชื่นชม และอาจเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่หนุ่มสาวจะได้พบกันโดยไม่ได้รับการขัดขวางจากพ่อแม่ ความนิยมของชาวบ้านต่อโนราพุ่มเทวาในยุคนี้มีมากและเป็นที่ชื่นชอบกันอย่างแพร่หลายคำว่า “โนราพุ่มมาสอนลูกศิษย์” เป็นคำกล่าวในเชิงเปรียบเทียบกับในความหลงใหลและชื่นชม” ก็อาจเป็นได้ ดังความว่า

เพลงเดือนเส

เดือนเสเหอ	โลกเม่ล(โคลงเคลง)มันแตกพุ่ม
สาวสาวหนุ่มหนุ่ม	อินั่งอินอนกะไม่ติด
เดือนเสเดือนห้า	โนรา (พุ่ม) อีมาสอนโลกศิษย์
อินั่งอินอนกะไม่ติด	โลกศิษย์ติดครุ เหอสอน

(พิทยา บุญรัตน์. 2527 : 42)

โนราอีกคณะหนึ่งที่ควรนำมากล่าวไว้ในช่วงเวลาดังกล่าวคือ โนราวัน สุขเกษม หรือโนราวัน เฒ่า เกิดเมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2442 ที่ตำบลท่าขนาน อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งประดับ ทองเจือ. 2542 : 7153 - 7154) นำมากล่าวไว้ว่า โนราวันมีความสามารถเป็นเลิศในด้านการรำทำบท ประกอบกับคณะโนราวันมีนางรำที่เป็นผู้หญิง ซึ่งขณะนั้นหาโนราที่เป็นผู้หญิงได้ยากมาก นางรำผู้หญิงของคณะโนราวัน ก็คือ หนูวิน และหนูวาด ซึ่งเป็นบุตรของโนราวันเอง และต่อมาทั้ง 2 คนนี้ต่างก็เป็นภรรยาของนายเดิม อ่องเซ่ง (โนราเดิม) ในสมัยที่โนราวันมีชื่อเสียงอยู่นั้น มีโนราคู่ประชันหลายคณะ ไม่ว่าจะเป็น โนราพุ่มทewa โนราแป้น โนราแปลก โนราอิน โนราพ่วงพันธ์ โนราเดิม และมีลูกศิษย์ที่เป็นโนราที่มีชื่อเสียงในภายหลังเช่น โนราเลื่อนทะเลน้อย โนรายกชুবัว และโนราหนูวินหนูวาด เป็นต้น “การถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ของโนราวันนั้นยกย่องกันว่ามีการที่แยบยลโดยฝึกให้ศิษย์รู้จักฟังเสียงทับ แล้วร่ายรำให้มือและเท้าสัมพันธ์กันและให้ลงตามจังหวะทับ ศิษย์ของโนราวันจึงรำเก่ง มีลีลาการร่ายรำคล้ายครูทั้งสิ้น นอกจากอวดความสามารถในเชิงรำแล้ว โนราวันยังนิยมเอาเรื่องที่มีอยู่ในพงสาวดารหรือตำนานมาแสดงบทกลอนมักจะแต่งไว้ล่วงหน้า” (สัมภาษณ์ โนรายก ชুবัว. 22 เมษายน พ.ศ. 2543)

ประเด็นที่น่าสนใจคือการที่โนราวันเป็นคู่ประชันกับโนราเดิมผลัดกันแพ้ชนะอยู่หลายคราว “จึงเกิดการท้าพนันกันว่าถ้าประชันกันใหม่แล้วโนราเดิมชนะอีกโนราวันจะยกลูกสาวทั้ง 2 คน ให้เป็นภรรยาของโนราเดิม แต่ถ้าโนราเดิมแพ้จะต้องเลิกล้มคณะเข้าร่วมคณะกับโนราวัน ผลปรากฏว่าโนราเดิมชนะจึงได้แต่งงานกับโนราหนูวินและหนูวาดตามสัญญา” ภาพปรากฏดังกล่าวยังได้สะท้อนให้เห็นในเรื่องสั้นชุด “หนั่งตะลุง พริ้ง พระอภัยมณีเดินโรง” ของภิญโญ ศรีจำลอง (2532 : 183 – 192) เรื่อง “วิธีหนึ่งของโนรา” ที่เราสามารถมองเห็นการปรับเปลี่ยนและรอยต่อของยุคสมัยดังกล่าว

เมื่อประมาณสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง คณะโนราพัน (โนราพันคือโนราวันสุขเกษม – ผู้วิจัย) ยังท่องเที่ยวแสดงอยู่แต่โนราพันสังเกตได้ว่า แม้จะมีลูกสาวสองคน (โนราหนูวิน – หนูวาด - ผู้วิจัย) เป็นตัวแสดงชูโรงเพิ่มขึ้นจากการแสดงนำของแก แต่ได้รับความนิยมน้อยลง เนื่องจากการแสดงโนราพันเป็นไปตามแบบดั้งเดิม จึงอาจโบราณไปเสีย

แล้วสำหรับคนยุคนั้น และที่ทำให้แก่เปลือยอย่างยิ่งก็คือ เมื่อมีการจัดให้คณะแก่งแข่งขัน ประชันโรง ซึ่งแก่งคณะโนราห์โรงอื่น ๆ เสมอมานั้น ในระยะหลังคณะของแก่งต้องพ่ายแพ้แก่มนราห์คณะหนึ่งซึ่งมีนายโรงเป็นโนราหนุ่มชื่อโนราเสริม (โนราเสริมคือโนราเดิม จังหวัดตรัง – ผู้วิจัย) มโนราห์คณะนี้เป็นชาวจังหวัดตรัง --- โนราเสริมได้คิดปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการเล่นโนราห์เป็นแบบฉบับใหม่ คือใช้การร้องกลอนสดมาเป็นเรื่องใหญ่แทนการรำรำ คณะโนราเสริมจะปล่อยตัวรำออกมาเล่น 2 – 3 รอบ แล้วในการแสดงสำคัญ ตัวโนราเสริมจะออกมาร้องกลอนสดด้วยปฏิภาณฉับไว เป็นที่ติดอกติดใจของผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง --- ผลสุดท้ายโนราเสริมก็ได้แต่งงานกับโนราผิน รวมคณะโนราเข้าด้วยกันเป็นอันว่าคณะโนราพันต้องล้มเลิก ยกลูกสาวทั้งสองคนและตัวแสดงอื่น ๆ เข้าร่วมคณะโนราเสริมและโนราเสริมก็ยังโด่งดังขึ้นทุกที

ภาพปรากฏจากวิถีโนราดังกล่าว สะท้อนให้เห็นภาพเปลี่ยนแปลง และ/หรือการเคลื่อนเปลี่ยนทางสังคม เพราะความนิยมการรำรูปแบบของโนราเดิม “จากเครื่องโนรามาใส่ชุดสากลหรือเสื้อนอกออกรา” ก็ถูกกระแสสังคมและค่านิยมใน**ความบันเทิงในรูปแบบใหม่กลืนกลายไปเช่นเดียวกัน** ว่ากันว่า การแพ้โนราเดิมของโนราวันในครั้งนั้นอาจจะเป็นกุศโลบายของโนราวัน เพื่อหาทางทสืบทอดการรำโนราต่อไป

1.2.1 เหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนรา

กล่าวได้ว่าเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนราทั้งเหตุปัจจัยจากภายนอกและเหตุปัจจัยจากภายใน ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นไปเช่นเดียวกับการแสดงหนังตะลุง ไม่ว่าจะเป็นผลพวงจากการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การปฏิรูปการศึกษา ความเจริญทางด้านคมนาคมและการสื่อสาร การรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก การเข้ามาของวรรณกรรมภาคกลาง รวมทั้งความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินที่ต้องการปรับปรุงการแสดงของตัวเองให้ทันกับยุคสมัย ประเด็นสำคัญคือการเผยแพร่ของศิลปะการแสดงจากภาคกลาง ไม่ว่าจะเป็น โขน ละคร ลิเก ความทันสมัยหรือรูปแบบแปลกใหม่ที่ต่างไปจากพื้นบ้าน ไม่ว่าจะจาก เวทีการแต่งกาย วรรณกรรมที่นำมาแสดง ทำให้ศิลปินพื้นบ้านต้องปรับตัว “เพื่อความทันสมัย” และเป็นที่ยอมรับของชาวบ้าน แต่มีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป เพราะพื้นที่ทางสังคมและพื้นที่ทางวัฒนธรรม (Culture Space) ในภาคใต้หรือบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในด้านความบันเทิงยังเป็นของหนังตะลุงและโนรา แม้เขาจะยอมรับวัฒนธรรมหรือความทันสมัยจากภายนอก แต่เป็นสิ่งที่เขาเลือกสรรหรือรับมาบางส่วนที่ไม่ได้ทำลายแก่นหรือรากฐานความเป็นตัวตนของศิลปินและชุมชน ส่วนหนึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพลวัต (Dynamic) ทางวัฒนธรรมของชุมชนและศิลปิน ดังที่ เจน สงสมพันธุ์ (2536

: 42 – 43) นำคำบอกเล่าของโนราหิด บุญหนูกลับ ในการปรับเปลี่ยนการแสดงโนราของคณะโนราพุ่ม เทว ซึ่งโนราหิด บุญหนูกลับ ทำหน้าที่เป็นนายโรงโนราแล้วตอนหนึ่งว่า

ครั้งหนึ่งพระยารัษฎานุประดิษฐ์ได้รับคณะโนราจากกรุงเทพ ฯ ไปแสดงที่จังหวัดตรัง พ่อแก่หิด บุญหนูกลับ จึงได้คิดว่าปกตินโนราห์เวลาแสดงก็แสดงกันบนพื้นบนลานทราย วัด ไม่มีฉาก ไม่มีม่านห้อย จึงมีการทำฉากขึ้นมา (ซึ่งโชนมีเพียงม่านไม่มีการเขียนฉาก) และปลูกโรงทำท่ายโรงขึ้นมา ให้มโนราห์แต่งตัวกันที่ท่ายโรง สมัยก่อนมโนราห์ต้องแต่งตัวมาจากบนภูภิพระ แต่งตัวมาจากบนหอนัน (หรือแต่งตัวขณะว่าบทในโรงโนรา อาจจะเป็นเพราะผู้แสดงโนราล้วนเป็นผู้ชาย และพบว่าในพิธีกรรมโนราโรงครูแม้ในปัจจุบันโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธีก็จะแต่งตัวหน้าแท่นบูชาครูในโรงโนรา – ผู้วิจัย) ซึ่งได้รับการต่อต้านจากมโนราห์คณะอื่นว่าการทำท่ายโรงเป็นการเอาเปรียบคนดู เพราะคนดูจะดูได้รอบทิศทาง แต่การบุกเบิกของพ่อแก่ได้รับความสำเร็จในเวลาถัดมา ได้มีการพัฒนาจากโรงที่มีท่ายโรงเป็นโรงที่มีการยกโรงสูงจากพื้นดิน ซึ่งถือว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติใหม่ของมโนราห์เปลี่ยนจากขนบเก่าเป็นขนบใหม่จนปัจจุบัน เครื่องเคราต่าง ๆ ของมโนราห์คณะนี้จึงมีมากกว่าคณะอื่น จนถูกขนานนามว่า “โนราเจ็ดหาบ” เพราะใช้ลูกหาบหาบเครื่องซึ่งคณะอื่นยังไม่มีลูกหาบส่งผลให้ชื่อเสียงของมโนราห์ “พุ่ม เทว” เลื่องลือกระฉ่อนไปทั่วปริมณฑล

เหตุปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนราโดยเฉพาะท่ารำและการแต่งกาย ซึ่งได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2453 – พ.ศ. 2468) โดยเฉพาะโชน ละคร และลิเกของภาคกลาง และจากการเสด็จประพาสหัวเมืองก็ทรงยอมรับการแสดงพื้นบ้านและได้เกิดการผสมผสานระหว่างละครสมัยใหม่กับการแสดงพื้นบ้าน รวมทั้งเป็นมหรสพถวายตัว ดังจะเห็นได้ว่า ในปี พ.ศ. 2466 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ “หมื่นระบำนันเทิงชาตรี” (โนราคล้าย พรหมเมศ) และคณะโนราเมืองนครศรีธรรมราช อันมีโนรามคลิ่น ตำบลควนเกย อำเภออ่อนพิบูลย์ โнораเสื่อ อำเภอทุ่งสง โнораปลัด บ้านทุ่งไผ่ อำเภอฉวาง โนรากลิ้ง ตำบลควนเกย อำเภออ่อนพิบูลย์ โнораไชรื่องแร่ บ้านทุ่งโพธิ์ ตำบลสามตำบล อำเภออ่อนพิบูลย์ (ปัจจุบันอยู่ในอำเภอยะหา) พรานทองแก้ว พรานนุ่น กับลูกคู่รวม 14 คน เข้าไปรำนหน้าพระที่นั่งภายในพระบรมมหาราชวัง ในครั้งนี้โนรามคลิ่นซึ่งแสดงเป็นตัวนาง ได้รับพระราชทานนามสกุลว่า “ยอดระบำ” (วิเชียร ณ นคร 2542 : 959 – 960) และพบว่าในปี พ.ศ. 2466 ในช่วงเวลาเดียวกันเมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ “ตำรารำไทย” ทรงจัดการให้ถ่ายทำรูปท่ารำต่าง ๆ ไว้เป็นหลักฐาน มีศิลปินจากกรมมหรสพเป็นผู้แสดงท่ารำพระนาง “อีกทั้ง หมื่นระบำบรรเลง (คล้าย พรหมเมศ) แสดงท่ารำโนรา เมื่อสำเร็จแล้วทรงจัดพิมพ์ขึ้นทูลเกล้าถวายรัชกาลที่ 6” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์

2543 : 290) และการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงนำหน่วยราชการด้านนาฏศิลป์ที่อยู่กระจัดกระจายมารวมกันเป็นกรมมหรสพอย่างใหม่และทรงกับดูเลอย่างใกล้ชิด ทำให้นาฏศิลป์ไทย โขน ละคร มีความรุ่งเรืองมากในรัชกาลนี้ เพราะบรรดาข้าราชการเหล่านี้ต้องฝึกซ้อมอยู่เสมอ และต้องเตรียมพร้อมที่จะรับสนองเบื้องพระยุคลบาทตลอดเวลา เช่นต้องตามเสด็จไปในกระบวนหลวงเมื่อประพาสหัวเมือง และพร้อมที่จะจัดการแสดงได้ในทันที ทำให้ศิลปินตื่นตัวและแสดงได้ทันที (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 269) การเกิดขึ้นของ “หนังคน” หรือ “หนังโขน” ในภาคใต้ ซึ่งหนังตะลุงแต่เดิมก็แสดงเรื่องรามเกียรติ์ (ด้วยรูปหนัง) อยู่แล้ว จึงน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงโขนของภาคกลาง โดยเฉพาะการแสดงของข้าราชการกระบวนหลวงที่ตามเสด็จ นอกจากนี้ยังพบว่าในการที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ “พระภะรดเบิกโรง” โดยทรงนำแบบการรำและท่ารำของมโนห์รา (ชาตรี) มาเป็นท่ารำพระภะรดครูละครเพื่อรำเทวพลี นอกจากจะเกิดจากพระปรีชาญาณทางด้านนาฏศิลป์ของพระองค์เองแล้ว ส่วนหนึ่งคงได้รับมาจากคำบอกเล่าและการได้ทอดพระเนตรการแสดงโนราอย่าง “หมิ่นระบำบันเทิงชาตรี” และหรือเมื่อเสด็จประพาสหัวเมืองภาคใต้ และท่ารำดังกล่าวได้ถ่ายทอดหรือเป็นแบบอย่างแก่ท่ารำโนรา “บทประถม” (ปฐม) ในภาคใต้ ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3875) กล่าวไว้ว่า

ท่ารำเหล่านี้จึงเกิดการถ่ายทอดกลับไปสู่ภาคใต้จนคณะโนรายึดถือเป็นแบบฉบับสืบต่อมาจนทุกวันนี้ ดังที่ปรากฏอยู่ในตระกูลโนราของขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่มเทว) เป็นต้น ท่ารำบทปฐมของขุนอุปถัมภ์นรากรจึงใกล้เคียงกับบทพระราชนิพนธ์ที่ยกมาเป็นอย่างยิ่ง (ดูรายละเอียดในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้) จะผิดเพี้ยนกันบ้างก็เฉพาะคำเชื่อมเสริมระหว่างท่าบางคำหรือชื่อท่าบางท่า เช่นท่า “ขัดจางนาง” เป็น ขัดจางหยาง” (ในภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้มี “ขัดจางหยาง” ใช้และรู้ความหมายกันทั่วไป) เป็นต้น

อย่างไรก็ตามพบว่าครูโนราสมัยต่อ ๆ มาได้คิดประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มเติมขึ้นเรื่อย ๆ จึงมีจำนวนท่าและชื่อท่าเพิ่มขึ้นและแตกต่างกันเพราะต่างครูต่างตำรากัน “ท่ารำแม่บทเดิม ค่อย ๆ แดกขยายท่าออกไป เช่นท่ากินนร เป็นกินนรฟ้อนสูง แล้วเพิ่มเป็นท่าสูงฟ้อนหาง เพิ่มท่ากวางเดินดง แล้วเพิ่มเป็นท่ากวางโยนตัว” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3896) จากท่ารำโนราที่สอนกันเป็นท่าแม่บทหรือท่าหลักมี 12 ท่า แต่ต่อมาพบว่าท่ารำที่ขุนอุปถัมภ์นรากรสืบทอดจากครูและถ่ายทอดแก่ศิษย์นั้น “ท่าต่าง ๆ ในบทประถมนี้นรวมแม่ท่าทั้งหมด แล้วมีประมาณ 38 ท่า นอกนั้นจะเป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่องที่ดีทำตามคำร้อง เพื่อให้เกิดมีสัมผัสของบทกลอน” (จิตร ภูมิพงษ์. 2523 : 155) แม้แต่การที่ขุนอุปถัมภ์นรากร และคณะ โดยเฉพาะโนราหิด บุญหนูกลับ ได้รับเป็นครูสอนโนราให้กับนักศึกษาโรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลา ในปีพ.ศ. 2507 จนกระทั่งเป็นวิทยาลัยครูสงขลา ก็ได้มีการปรับท่ารำกระบวนรำให้เหมาะสมทั้งรูปแบบ บทร้องและเวลาที่ใช้รำ เพราะบางครั้งการไปรำสาธิต หรือแสดง

ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง มีเวลาจำกัด จะรับแบบโนราอาชีพไม่ได้ และต้องพัฒนารูปแบบในการนำเสนอ ดังที่วิทยุไทย จิตต์ธรรม (2527 : ไม่มีเลขหน้า) กล่าวว่า “เมื่อฝึกไปได้ดีพอสมควร ข้าพเจ้าก็คิดต่อไปว่า ถ้าเรารำทีละคนหรือ 2 คน เหมือนโนราอาชีพที่รำกันมาจะดูไม่สวยงาม ก็ลองให้รำพร้อม ๆ กันทีละ 4 คน 8 คน 12 คน ก็ปรากฏว่าเราได้แลดูสวยงาม ถ้ารำบนเวทีก็จะแลดูสวยงาม เพราะเต็มเวที ดูไม่หลวมตา”

1.2.2 ลักษณะการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนรา

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนรานั้นพบว่าการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน แต่ละด้านก็อาจจะเปลี่ยนแปลงไม่พร้อมกัน ขึ้นอยู่กับยุคสมัยและเหตุปัจจัยของแต่ละด้าน ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นรอยต่อของโนราก่อนการปฏิรูปการปกครองและหลังจากการปฏิรูปการปกครองในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โดยพิจารณาจากองค์ประกอบในการแสดง ขนบนิยมและ/หรือธรรมเนียมบางประการของโนรา กล่าวสำหรับองค์ประกอบในการแสดง ตั้งแต่คณะโนรา เครื่องดนตรี โอกาสในการแสดง โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง เครื่องแต่งตัว และอุปกรณ์เบ็ดเตล็ด เรื่องหรือวรรณกรรมที่นำมาแสดง ทำรำและบทร้อง และองค์ประกอบอื่น ๆ ประการแรกคือคณะโนราหรือผู้แสดง ดังได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่าในระยะแรกรูปแบบของโนรามีตัวละครสำคัญประมาณ 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตลก หรือเรียกว่าจำวอดที่ภาคใต้เรียกว่า “พราน” ต่อมาเพิ่มขึ้นประมาณ 15 – 20 คน หัวหน้าคณะ เรียกว่า “โนราใหญ่” โนราที่เป็นตัวรำ เรียกว่า “นางรำ” ส่วนใหญ่มักเป็นเด็กอายุ 8 – 21 ปี นิยมไว้จุก จึงเรียกว่า “หัวจุกโนรา” มีตัวตลกประจำโรง เรียกว่า “พราน” มีตัวตลกหญิง เรียกว่า “ทาสี” (ตัวตลกหญิงแต่เดิมก็คงใช้ผู้ชายแสดง ต่อมาเมื่อมีโนราหญิงขึ้นมา ตัวตลกหญิงที่เรียกว่า ทาสี ก็ใช้ผู้หญิงแสดง และทั้งพราน และทาสีจะไม่สวมหน้ากากอย่างในอดีต แต่ยังคงเรียกตัวตลกชายว่าพราน ตัวตลกหญิงเรียกว่า “อีแตน” เช่นพรานแมงและอีแตน (โนราหนูวาด) ในคณะโนราเดิมเมืองตรัง) คณะโนราจะมีนักดนตรีหรือ “ลูกคู่” ประมาณ 5 – 7 คน ทำหน้าที่ตีทับ 2 คน (ภายหลังคนตีทับเหลือเพียงคนเดียว โดยเอาทับทั้งสองลูกผูกไขว้เข้าด้วยกัน) ทำหน้าที่ตีกลอง 1 คน ตีโหม่งกับฉิ่ง 1 คน ตีแตระหรือเกราะ 1 คน นอกจากนี้จะมีหมอไสยศาสตร์ที่เรียกว่า “หมอกบโรง” เป็นทั้งผู้ป้องกันและกระทำคุณไสยหรือทำมบฝ่ายตรงกันข้าม โดยเฉพาะเวลาที่มีการแข่งขันประชันโรง แม้ในเวลาปัจจุบันบทบาทของหมอกบโรงจะลดน้อยลงไปเพราะการแสดงหรือการแข่งขันประชันโรงมุ่งในเชิงธุรกิจมากกว่าการแพ้ชนะกันอย่างจริงจัง และการจัดงานแบบมีโนราแข่งขันประชันโรงก็แทบไม่มีแล้ว แต่ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาหรือเรื่องคุณไสยโนรายังคงมีความเคร่งครัดพอสมควร โดยเฉพาะการรำเพื่อประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวยังมีผู้คอยติดตามคณะโนราไปด้วยความรักใคร่เล่นหา เรียกว่า “ตาเสือ” (ปัจจุบันถ้าจะมีกลุ่มคนที่หลงใหลหรือให้การสนับสนุนโนราก็จะเรียกกันว่า “แม่ยก” เช่นเดียวกับนักร้องหรือพวกลิเก) ผู้ที่ตาเสือหลงใหลมักเป็นเด็กอายุ 10 – 15 ปีที่เรียกว่าหัวจุกโนรา เรียกงานนี้ว่า “บ้าหัวจุกโนรา” จึง

คอยติดตามช่วยเหลือปรนนิบัติทุกอย่าง เช่น แบกหรือให้ขี่หลังในกรณีเดินทางไกล ช่วยอาบน้ำแต่งตัว เป็นต้น “โนราวัน บุญแก้ว กล่าวว่าจะอาจเป็นเพราะหัวจุกโนรากำลังอยู่ในวัยน่ารัก บางคนรำดีจริง ๆ และอำนาจเวทมนตร์ก็น่าจะมีส่วนเพราะเวลาออกรำใช้คาถาอาคมกันมาก” (อุดม หนูทอง. 2536 : 32) นอกจากนี้ในการขนย้ายเครื่องโนราไปแสดงไกล ๆ จะมีหีบสำหรับใส่เทริดของโนราและเครื่องใช้บางอย่างที่ถือว่าเป็นของขลัง เช่น หน้าพรานหรือหัวพราน เรียกหีบนั้นว่า “ซุม” มักมีผู้ทำหน้าที่แบกหามซุมเป็นประจำโดยเฉพาะ เรียกว่า “คนคอนซุมโนรา” ส่วนการตั้งชื่อคณะโนรามักเรียกตามชื่อนายโรงหรือหัวหน้าคณะ เช่น โนราวัน โนราล้อม หรือบางครั้งเอาชื่อบ้านที่อยู่มาประกอบ เช่น โนรายกทะเลน้อย โนราเปลก ท่าแค (โนราเปลกคำ) ถ้านายโรงเป็นพี่น้องกัน 2 คน มักนำชื่อทั้ง 2 คนมาตั้งเป็นชื่อคณะ เช่น โนราพิณพั่น โนราหนูวินหนูวาด โนราประดับสังวาลย์ และบางคณะก็ได้รับการเดิมสร้อยคำ เพราะมีลักษณะเด่นเป็นพิเศษ เช่น โนราพุ่มทewa โนราเจ็ดหาบ (โนราหิด บุญหนูกลับ ในนามคณะโนราพุ่มทewa) โนราเป็นเครื่องงาม โนราค่ายขี่หนอน โนราหนูเขียนเสียงทอง แต่โนรารุ่นหลังในช่วงที่มีมหกรรมแข่งขันประชันโรงหรือยุคเฟื่องฟูมักต่อสร้อยคำด้วยว่า “น้อย” เช่นเดียวกับ หนังสือซึ่งสะท้อนให้เห็นค่านิยมของยุคสมัย เช่น โนราสมพงษ์น้อยดาวรุ่ง โนราสายทิพย์น้อยเสน่ห์ศิลป์ โนราเสน่ห์น้อย (เสน่ห์ นรสิงห์) เป็นต้น

ในด้านเครื่องดนตรีของโนราแต่เดิมหรือประมาณ 60 ปีมาแล้ว ประกอบด้วย กลอง 1 ใบ ทับ 1 คู่ โหม่ง 1 คู่ “โหม่งของโนรารุ่นเก่า เรียกว่า “โหม่งฟาก” ทำจากแผ่นเหล็กหนา 2 อัน ขนาด 3 x 6 นิ้ว หนา ประมาณ 2 หุน แผ่นหนึ่งเสียงทุ้ม แผ่นหนึ่งเสียงแหลม แขนวตรึงอยู่กับราง ไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า” (สาโรช นาคะวิโรจน์ .ม.ป.ป : 39) อันแสดงให้เห็นว่าโนราที่ใช้ “โหม่งฟาก” เช่นเดียวกับหนังสือและคงมีการปรับเปลี่ยนมาใช้โหม่งหล่อพร้อม ๆ กับหนังสือ นอกจากนี้ยังมี ปี่ ซึ่งอาจใช้ปี่นอกหรือปี่ใน ฉิ่ง แตรหรือแกระ ดนตรี โนราจึงเป็นลักษณะของเครื่องห้า “ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดีให้จังหวะเทียบได้กับเครื่องเบญจดุริยางค์ตามตำราอินเดีย” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 3879) เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญยิ่งสำหรับโนราคือ ทับ เพราะ เป็นตัวคุมจังหวะกำกับบทบาทลีลา ทำนองการรำและขับร้องกลอนและจะต้องเปลี่ยนตามผู้รำให้ทันท่วงทีและกลมกลื่น นอกจากนี้ยังมีกระบวนรำและขับร้องบางชุดที่แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของทับ คือ “ทำบทเพลงทับ” หรือ “บทเพลงทับเพลงโทน” จึงมักพบว่าผู้รำโนราบางคนจะไม่ยอมรำหากคนตีทับไม่ใช่ลูกคู่หรือคนตีทับประจำของตน “ผู้ตีทับจึงต้องสายตาดี รู้ลีลาท่ารำของคนในคณะแต่ละคน เคยรำโนรามาก่อนหรือมีความชำนาญในการรำโนรา เพราะผู้ตีทับต้องติดตามผู้รำ ถ้าไม่มีคุณสมบัติเหล่านี้ เวลาตีทับจะทำให้ผู้รำแสดงลีลาท่ารำได้ไม่เต็มที่” (สัมภรณ์ สาโรช นาคะวิโรจน์ 27 สิงหาคม พ.ศ. 2544) เครื่องดนตรีที่สำคัญอีก อย่างหนึ่งคือแตร หรือแกระ (ปัจจุบันโนราส่วนใหญ่เลิกใช้แตรแล้วยกเว้นการรำโนราโรงครู) ซึ่งอุดม หนูทอง (2536 : 36) กล่าวถึงความสำคัญของแตรว่า “แตรมีความสำคัญ 2 ประการ ประการที่ หนึ่ง โนราถือเป็นครุดนตรีของโนรา (โนราเชื่อว่าแตรเป็นดนตรีจาก

สวรรค์ที่เทพเจ้าหรือเทวดาประทานให้แก่นางนวลทองสำลีในการฝึกรำโนราที่เกาะกะชัง – ผู้วิจัย) เพราะเวลาทำพิธี “สวดเครื่อง” (สวดเครื่องหรือสวดคำไล “สวดไหมร” เป็นพิธีกรรมที่ครูโนราแสดง การยอมรับความเป็นศิษย์หรือความเป็นโนราในเบื้องต้น – ผู้วิจัย) ครูจะใช้คำไลสวมนผ่านตระให้ไหล ไปสวมนมือโนราที่เข้าพิธี และอีกประการหนึ่ง ตระเป็นดนตรีหลักในการกำกับจังหวะในการขับร้อง กลอนที่เรียกว่าทำนอง “ร้ายตระ” (เอกสารและคำเรียกของโนราออกเสียงว่า “ร้ายตระ” ก็มี – ผู้วิจัย) และกำกับจังหวะเร็วและช้าที่เรียกว่า “ตระถี่ และ ตระห่าง” อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีของโนรามองเห็นได้เด่นชัดประมาณปี พ.ศ. 2505 -พ.ศ. 2508 “ในช่วงที่ละครทีวีและดนตรี ลูกทุ่งเข้ามาเผยแพร่ในภาคใต้ ทั้งวงดนตรีลูกทุ่งและละครทีวีมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงการแสดง โนรา และดนตรีที่ใช้อยู่เดิม บางคณะเลิกใช้ แกระ กลอง ปี่ แล้วมาใช้ กลองชุด แทนทับกับกลอง กีตาร์ เบส ซึ่งเป็นดนตรีสากลหรือบางคณะก็เพิ่มซอ เพื่อให้ดนตรีไพเราะยิ่งขึ้น” (สัมภาษณ์ อรอนงค์ นรสิงห์ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2544) ซึ่งผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าการใช้ดนตรีสากลสำหรับกระบวนร้องและรำ ของโนราแทนเครื่องดนตรีแบบเดิมมีความไม่ลงตัว หรือขัดแย้งกันอย่างเห็นได้ชัด เพราะโนราและ ดนตรีโนรามีความเป็นอัตลักษณ์ของภาคใต้ ส่วนจะใช้ดนตรีสากลในการร้องเพลง ประกอบการแสดง เรื่องนั้นเป็นไปตามสมัยนิยมหรือความจำเพาะของศิลปะบันเทิงแต่ละแขนง ซึ่งต่อมาภายหลังโนรา ส่วนใหญ่ก็ยอมรับ หากจะร้องรำทำบทก็คงใช้เครื่องดนตรีแบบเดิม

ประเด็นต่อมาคือการพิจารณาในเรื่องโอกาสในการแสดง โนราทั้งในอดีตและปัจจุบัน จำแนก โอกาสในการแสดงได้ 2 ลักษณะ คือการแสดงเพื่อความบันเทิง ซึ่งมีทั้งการแสดงโรงเดี่ยวและการ แข่งขันประชันโรง ลักษณะที่ 2 คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม คือ การแก้บน (ให้กับชาวบ้าน) และพิธีกรรมโนราโรงครู ซึ่งมีทั้งที่เรียกว่า “โรงครูเล็ก” และ “โรงครูใหญ่” โนราโรงครูจัดขึ้นเพื่อ ไหว้ครูหมอโนรา เพื่อแก้บนหรือแก้เหมรย เพื่อครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีข้อ สังเกตว่านอกจากโนราจะแสดงโดยวัตถุประสงค์ดังกล่าวแล้ว โนรายังแสดงในโอกาสที่เป็นการต้อนรับ เจ้านาย หรือแขกบ้านแขกเมืองเช่นเดียวกับหนังตะลุง โดยเฉพาะในปัจจุบันมีการแสดงเพื่อการ สาธิต การแสดงโชว์ในงานต่าง ๆ ที่หน่วยงานภาครัฐหรือเอกชนจัดขึ้น การแสดงในโอกาสดังกล่าวก็ ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการรำหรือการแสดงที่แตกต่างออกไปจากการแสดงเพื่อความบันเทิงทั่วไปนอก จากนี้ในอดีตยังมีการแสดงในระหว่างการเดินทางไปยังถิ่นอื่นที่เรียกว่า “โนราเดินโรง” โดยไม่มีผู้ บอกรับหรือเจ้าภาพ (ไม่ได้รับขันหมาก) โดยตรง โนราจะหยุดพักระหว่างทาง โดยพักที่บ้านหรือวัด ชาวบ้านเมื่อเห็นโนรามาถึงก็จะช่วยกันปลูกโรงขึ้นอย่างง่าย ๆ เป็นโรงหลังคาหน้าจั่ว มุงจากหรือ กระแสง ลักษณะการแสดงเช่นนี้เป็นการแสดงเพื่อขอบคุณชาวบ้านที่ให้ที่พักและอาหารแก่โนราซึ่งรูปแบบดังกล่าวหมดไปเมื่อประมาณ 30 – 50 ปีที่ผ่านมา ซึ่งโนราหิด บุญหนูกลับ เล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

การเดินโรงส่วนมากทำกันหลังฤดูดำนาแล้ว ก็ไปทางตะวันตก แลบนะกั่วป่า แลบนังทางโน้น ไปกันทีก็เป็นเวลา 2-3 เดือน จึงจะกลับบ้าน ก็ไปตั้งแต่เดือน 12 เดือน 4 โนนแหละ ถึงจะกลับพทลุง เพราะเรารู้ว่าตอนเดือนสี่ข้าวที่บ้านสุกพอดีก็ได้กลับมาเก็บเกี่ยวข้าว

กล่าวกันว่าโนราหืด บุญหนูกลับ อาศัยซื้อขุนอุปถัมภ์รกรกร หรือโนราพุ่มเทว “เดินโรง” ไปหลายต่อหลายจังหวัด จนกระทั่งได้ไปแสดงทางแถบมาเลเชียด้วย ได้แข่งขันประชันโรงกับโนราหลายคณะ ในช่วงเวลาดังกล่าวมีประเด็นที่น่าสนใจว่าเจ้าภาพจะตั้งค่าราคาหรือค่าตัวไว้ให้ ถ้าโรงไหนชนะก็เอาค่าราคาไป ถ้าโรงไหนแพ้ก็ไม่ได้ค่าราคากลายเป็นการแสดงฟรีไป ประเด็นต่อไปคือโรงและอุปกรณ์ประกอบโรง โรงแนรา มี 2 แบบคือ โรงรำทั่วไปกับโรงสำหรับจัดพิธีกรรมโนราโรงครู (ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงน้อยมาก) ทั้งนี้เพราะโนราและชาวบ้านที่นับถือครูหมอตายโนรา เชื่อว่าโรงที่ปลูกผิดแบบจากโบราณจะทำให้ทำพิธีไม่ได้เพราะครูหมอตายโนราไม่ยอมให้ทำเช่นนั้น และจะถูกลงโทษให้มีอันเป็นไปในลักษณะต่าง ๆ “โรงโนราสมัยก่อนปลูก ขนาดเท่าแผ่นดินอนุญาต” คือแผ่นดินที่พระยาสาयฟ้าฟาดประทานให้แก่ขุนศรีศรธาผู้เป็นหลาน มีขนาดกว้าง 9 สอก ยาว 11 สอก” (อุคหมนุทอง.2536 :33) ในการรำโนราโรงครูใหญ่ในวันเข้าโรงคืนแรกของวันพุธโนราใหญ่จึงจับบทตั้งเมือง (บางคณะจะจับบทตั้งเมืองในเช้าวันพฤหัสบดี) บทตั้งเมืองหมายถึงบทร้องเพื่อระลึกถึงเรื่องราวที่พระยาสาयฟ้าฟาดได้ทรงมอบโรงโนราที่เปรียบเป็นเมืองเมืองหนึ่งให้แก่เจ้าชายน้อยที่เป็นหลานของตนซึ่งต่อมาได้เป็นขุนศรีศรธา (พิทยา บุษรรัตน์. 2535 : 229) อย่างไรก็ตาม สาโรช นาคะวิโรจน์ (ม.ป.ป 34 – 37) ได้แบ่งโรงโนราออกตามยุคสมัยได้ เป็น 4 ลักษณะคือ โรงแนราในยุคแรก เป็นโรงแบบไม่ยกพื้น สร้างเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีเสา 4 เสา ขนาดกว้าง – ยาว ประมาณ 4 x 4 เมตร หลังคาทรงจั่วมุงจาก เปิดโล่งทั้ง 4 ด้าน มีไม้ไผ่ผูกติดกับเสาโรงทั้ง 4 ด้านโดยรอบ สูงจากพื้นดินประมาณ 40 เซนติเมตร เพื่อเป็นขอบเขตของโรงโนราและเป็นพนักพิงของลูกคู่หรือผู้แสดงเวลาพักผ่อน ภายในโรงปูเสื่อคล้าหรือเสื่อกระจูด (เหตุที่ต้องปูด้วยเสื่อคล้าเพราะมีความแข็ง และลื่นทำให้รำได้สะดวก โดยเฉพาะการขยับเท้าในท่ารำต่าง ๆ) และมีพนักหรือ “นั๊ก” นั่งรำทำด้วยไม้ไผ่ ยาวประมาณ 1.20 เมตร และมีเส้นผ่าศูนย์กลางไม่น้อยกว่า 10 เซนติเมตร มีเสาพนัก 2 เสา สูงจากพื้นประมาณ 50 เซนติเมตร พนักนั่งรำจะต้องอยู่ระหว่างเสาทั้งสอง ด้านใดด้านหนึ่งของโรงก็ได้ยกเว้นด้านตะวันออก และพนักนั่งรำนี้อยู่ห่างจากพนักพิงประมาณ 70 เซนติเมตร สาเหตุที่ไม่ตั้งพนักนั่งรำทางทิศตะวันออกเป็นเพราะว่า เวลาโนรานั่งรำจะหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ซึ่งโนราถือว่าเป็นทิศที่เป็นอัมมงคล ส่วนโรงโนราในยุคที่สอง เป็นโรงโนราที่พัฒนามาจากโรงในยุคแรก เริ่มมีขึ้นในราวปี พ.ศ. 2422 (โนราส่วนใหญ่เห็นว่าการต่อพาไลและมีม่านกั้นโรงประมาณ 60 ปีที่ผ่านมา – ผู้วิจัย) มีลักษณะที่สำคัญคือมีการต่อเติมเสาและหลังคาออกไปทำเป็นเพิงพะ เรียกว่า “พาไล” กันผาอย่างมิดชิด

ด้วยจากหรือวัสดุอื่น ๆ ที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น ใช้มานานระหว่างบริเวณที่แสดงกับบริเวณที่ต่อเติมใหม่ (โนราส่วนหนึ่งเห็นว่าเพราะเริ่มมีโนราผู้หญิง จึงต้องระมัดระวังในการแต่งตัวและทำให้โนราเริ่มมีบทร้องกลอนที่เรียกว่า “บทหลังฉาก” หรือ บท “หน้าม่าน” – ผู้วิจัย) เมื่อเป็นเช่นนี้จะทำให้พนักงานรำต้องตั้งอยู่บริเวณหน้าม่าน จุดประสงค์ในการต่อเติมคือ เพื่อใช้เป็นที่แต่งตัวและพักผ่อนของโนราโรงโนราในยุคที่สาม มีรูปทรงของโรงคล้ายกับโรงโนราในยุคที่สอง แต่ยกพื้นขึ้นสูงประมาณ 80 – 90 เซนติเมตร ปูพื้นด้วยไม้กระดานแล้วใช้เสื่อกระจูดหรือเสื่อกล้วยทับอีกทีเพื่อให้โนรารำได้สะดวก นอกจากยกพื้นสูงขึ้นแล้ว ขนาดความกว้างยาวของโรงก็เพิ่มขึ้นคือด้านหน้าโรงมีขนาด 6 x 8 เมตร ส่วนด้านหลัง จะมีขนาดประมาณ 3 x 8 เมตร โรงโนราในยุคปัจจุบันมีลักษณะที่สำคัญคือ ยกพื้นเหมือนกับโรงโนราในยุคที่สาม แต่หลังคาเปลี่ยนมาเป็นทรงหมาแหงนตลอดและมุงด้วยผ้าใบแทนจากหรือวัสดุอื่น ๆ ด้านหน้าโรงจะกว้างขึ้นกว่าเดิม เพราะโนรามีเครื่องประกอบมากขึ้น มีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและมีหางเครื่องเต้นประกอบจึงทำให้ต้องขยายพื้นที่โรงให้กว้างกว่าเดิม นอกจากนั้นเสื่อที่ปูพื้นก็เลิกใช้ เพราะหางเครื่องเต้นไม่สะดวก นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าโรงโนราในปัจจุบัน เป็นโรงโนราสำเร็จรูปเช่นเดียวกับเวทีของนักร้องดนตรีลูกทุ่งที่คณะโนราขนย้ายไปเอง เวลาจะทำการแสดงก็เพียงแต่งกางเหล็กขาค้าง เอาแผ่นไม้วางทับด้านหลังจึงมานั่งหรือจากโดยใช้รถขนเวทีเป็นที่แต่งตัวที่พักของโนราและผู้แสดงอื่น ๆ เช่นเดียวกับการต่อ “พาไล” ของโรงโนราในอดีต อันเป็นผลให้ค่าราคาโนราสูงตามไปด้วย และ “คณะโนราเองก็ต้องใช้ต้นทุนสูงรวมแล้วไม่น้อยกว่า 3 ล้านบาท ในการสร้างเวทีหรือโรงและองค์ประกอบอื่น ๆ บางครั้งเมื่อนักร้องลูกทุ่งชื่อดังจากกรุงเทพฯ มาแสดงหรือโชว์ตัวก็ไม่ต้องนำอะไรมา สามารถใช้ทั้งเวที คนตรี นักเต้น หรือหางเครื่องของโนราได้เลย และคณะโนราดำเนินการในเชิงธุรกิจ อยู่ในเครือข่ายของบริษัทที่เป็นผู้สนับสนุนหรือสปอนเซอร์ เช่น บริษัท หาดทิพย์ มิเดีย แพลมทอง และรับงานในลักษณะเหมางานเป็นธุรกิจร่วมหัวหน้าคณะยังได้รับเงินเดือนประจำด้วย” (สัมภาษณ์สมพงษ์ ชนะบาล 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ความเปลี่ยนแปลงกล่าวเริ่มมาจากการที่ “คณะโนราเดิมสร้างจากกันคล้ายโรงลิเกหรือโรงละคร และบางคณะพัฒนาทำให้เป็นไปตามเรื่องที่แสดงแบบจากละครเวที นำเทคโนโลยี แสง สี เสียง มาประกอบเป็นการเร้าใจผู้ชม จึงเกิดการเลียนแบบและแข่งขันสร้างความแปลกใหม่” (สัมภาษณ์เสน่ห์ นรสิงห์. 16 สิงหาคม พ.ศ. 2544)

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ยังคงดำรงอยู่เกี่ยวกับโรงโนราหรือมีการปรับปรุงเพื่อความเหมาะสมบ้างเล็กน้อย ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นเหตุปัจจัยอย่างหนึ่งในการดำรงอยู่ของโนราโรงครูเพราะนอกจากความเชื่อของโนราแล้ว ยังเป็นการสร้างความเชื่อถือสร้างความศรัทธาให้แก่ชาวบ้านด้วย ความเชื่อในเรื่อง “ครูหมอโนรา” หรือ “ครูหมอดายาโนรา” ในบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลา “พิธีโนราลงครูนี้เป็นที่มาของการนับถือผีครูหมอ และกลายเป็นที่มาของวิธีการของชาวภาคใต้ ที่จะนับญาติโดยไม่ต้องรู้จักนามสกุลหรือหน้าตาของอีกฝ่ายหนึ่งตามสายครูหมอเดียวกัน--- สามวันแห่งการลงโนราจึง

เป็นสามวันสำหรับการทบทวนประวัติศาสตร์ของวงศ์ตระกูลและชุมชนโดยแท้” (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพูนศักดิ์ ธานีกรประดิษฐ์. 2540 : 69) ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

ประเด็นต่อมาคือเครื่องแต่งตัวโนราและอุปกรณ์เบ็ดเตล็ดในช่วงเวลาดังกล่าว หากมองโดยภาพรวมแล้วเครื่องแต่งตัวโนรา มีเทริด (โบราณไม่นิยมให้นางรำใช้ เป็นเครื่องแต่งสำหรับโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง) เครื่องลูกปิด (มีป่า 2 ชิ้น ปั้งคอ 2 ชิ้น พานนอกหรือ “พานโครง” หรือ “รอบอก”) ปีกนกแอ่นหรือปีกเห่ง ชับทรวง หรือ ทับทรวง หรือตาบ ปีก (ชาวบ้านเรียกว่า หางหรือหางหงส์) ผ้านุ่ง หน้าเพลหรือเห็บเพล หน้าผ้า ผ้าห้อย กำไลต้นแขนและปลายแขน กำไล (สวมมือและเท้า) เล็บ หน้าพราน หน้าทาสี อย่างไรก็ตามการพิจารณาเครื่องแต่งตัวโนรานั้น อุดม หนูทอง (2536 : 41- 42) กล่าวว่า เดิมเครื่องแต่งตัวโนราไม่มากนัก จากคำบอกเล่าและภาพถ่ายที่หลงเหลือมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่าโนรายังไม่สวมเสื้อ เครื่องแต่งตัว มีเทริด สายสังวาลย์ สายคอ ทับทรวง ปีกนกแอ่น ปีกเห่งหรือปิ่นเห่ง เห็บเพล ผ้านุ่ง หน้าผ้า ผ้าห้อยหน้า ปีก และกำไลมือ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จากภาพถ่ายปรากฏว่าโนราใส่อินทรรนุอย่างโจนและละครของภาคกลาง ใส่เล็บ นั่นคือ “มีอยู่ช่วงหนึ่งที่คณะชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราช ใช้อินทรรนุ ชับทรวง (ทับทรวง) ปีกเห่ง แทนเครื่องลูกปิด สำหรับตัวยืนเครื่อง” (สุริวงค์ พงษ์ไพบูลย์. 2542 : 3876) มีหลักฐานปรากฏเกี่ยวกับเครื่องแต่งตัวโนราในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว “เมื่อปี พ.ศ. 2424 เจ้าพระยาวิเชียรคิริ (เม่น ณ สงขลา) ได้จัดบัญชีสิ่งของซึ่งบังเกิดขึ้นที่ชาวเมืองทำขึ้น และที่มีซื้อขายในเมืองสงขลาจัดส่งไปยังกรุงเทพฯ เพื่อจัดแสดงในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบร้อยปี (พ.ศ. 2425) ในจำนวนนั้น เครื่องโนราพร้อมสำหรับหนึ่งพร้อมบอกราคาไว้” (สุริวงค์ พงษ์ไพบูลย์. 2542 : 3877) มีจำนวน 24 ชิ้น คือ เทริด 1 ยอด (เชิดยอดหนึ่งมีขุมใส่ด้วย) หน้าพรานผู้ (ชาย – หญิง) 2 ชิ้น ทับ 2 ใบ กลอง 1 ใบ ปีกเห่งทองเหลืองมีสายรัด 1 ชิ้น ไม้ไผ่แตะระ 1 ชุด (15 คู่) สนับเพลาดำขาวมีเชิง 1 ชิ้น ปีกนกแอ่นคู่หนึ่ง 1 ชุด พระขรรค์ 1 เล่ม สร 1 คัน สร้อยตาบสำหรับหนึ่ง 1 ชิ้น กำไลมือ ต้นแขน 1 ชุด (22 เส้น) เล็บ 1 ชุด (10 เล็บ) ผ้าพื้นแดง 1 ผืน แร่ใส่เครื่อง 1 ใบ หน้าผ้า 1 ผืน แพรสีห้อยคาดสะเอว 2 แถบ 1 ผืน มีดโต้ 1 อัน ปี่ 1 เล้า ผ้ายันต์พาดป่า 1 ผืน พัดเขากะบือถือลงโรง 1 อัน

อย่างไรก็ตามเครื่องแต่งตัวโนราที่เรียกว่า “เครื่องคัน” ซึ่งโนราเชื่อตามตำนานโนราว่า เป็นเครื่องแต่งตัวที่ขุนศรีศรทราหรือขุนศรีศรทรา ได้รับจากพระยาสายฟ้าพาด ได้แก่ เทริด กรองคอ สังวาล ปีกนกนางแอ่น ปิ่นเห่ง ห้อยหน้า – ห้อยข้าง ผ้าห้อย สนับเพล ผ้านุ่ง หางหงส์ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ เล็บมือ รัตตะโปก นอกจากนี้ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูและมีการครอบเทริดหรือเรียกว่าผูกผ้าใหญ่โนราใหญ่และผู้เข้ารับการครอบเทริดจะแต่งตัวพิเศษออกไปมีการเพิ่มเติมเครื่องแต่งตัวบางอย่างเข้าไป ที่เรียกว่า “แต่งพอก” ดังได้กล่าวแล้วว่าในอดีตที่มีแต่

โนราผู้ชายท่อนบนมีเพียงสังวาลอย่างเดียว ต่อมาเมื่อมีโนราผู้หญิงก็เปลี่ยนมาเป็นสวมเสื้อยึดตัวในสีต่าง ๆ และเพิ่มเครื่องประดับที่ทำด้วยลูกปัดร้อยเข้าด้วยกันอย่างประณีตงดงาม มีลวดลายต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 5 ชั้น คือ รัดอก 1 ชั้น กลุ่มไหล่ 2 ชั้น ปั้งคอ 2 ชั้น แล้วตัดเครื่องแต่งตัวแบบเดิมบางอย่างออก คือ สังวาลและรัดตะโพกออก (สาโรช นาคะวิโรจน์ ม.ป.ป. : 45) ส่วนหัวจุกโนราที่ยังไม่สวมเทริด ในอดีตจะใช้เปาะสวมจุก และใช้ปิ่นไม้ปักเสียบไว้ บ้างก็ใช้ผ้าเช็ดหน้าซึ่งลงอาคมเลขยันต์พับเป็นรูปสามเหลี่ยมโพกศีรษะไว้ และเมื่อมีโนราหญิงในระยะแรกจะไม่สวมเทริด แต่จะสวม “หน้านาง” ซึ่งทำด้วยกระดาษแทนเทริด นอกจากการแต่งตัวแล้วยังมีเครื่องประทีนโคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย เมื่อมีโนราผู้หญิงและมีเครื่องสำอางแพร่หลายแล้ว โนราชายก็หันมาใช้เครื่องสำอางแต่งหน้าอย่างผู้หญิงใช้ ซึ่ง “โนราชายสมัยก่อนนิยมเจาะหูและสวมตุ้มหู ขัดขม้น การแต่งหน้าจะทาหน้าขม้นรองพื้นแล้วทาแป้งผงซึ่งทำจากดินสอพอง ไม่มีการเขียนคิ้ว ไม่ทาปาก ต่อมาสมัยหลังเลิกขัดผิว ทาหน้าด้วยแป้งกระป๋อง (เป็นเม็ด ๆ) ทาคิ้วด้วยหมึกจีน ปากทาหูด (ลิปสติก)” (อุดม หนูทอง. 2536 : 43) ส่วนอุปกรณ์อื่น ๆ เช่นพระขรรค์จะใช้ตอน “จับบท” และประกอบพิธีกรรมในการรำโนราโรงครู การครอบเทริด โนราในสมัยก่อนจึงมีพระขรรค์ทุกคณะ โดยเฉพาะ “การจับบทสิบสอง” หรือการแสดงบทสิบสอง เมื่อใดที่โนราใหญ่หรือนายโรงถือพระขรรค์ก็เป็นทีที่เข้าใจกันว่ากำลังแสดงบทกษัตริย์ โดยไม่ต้องเปลี่ยนเครื่องแต่งตัว “พระขรรค์จึงเป็นสัญลักษณ์ของกษัตริย์ และถือกันว่าเป็นวัตถุมงคลอย่างหนึ่งของคณะโนราคณะนั้น ๆ” (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2542 : 4861) ส่วนอุปกรณ์อื่น ๆ เช่น ไม้หวายเป็นพราย หม้อน้ำมันตร์ สร ชุม (แต่เดิมทำด้วยไม้ไผ่สาน ปัจจุบันทำด้วยสังกะสี) ธนู แหหรือกระแหง หอก เป็นต้น อุปกรณ์ดังกล่าวจะพบเห็นในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู หากเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงทั่วไปในปัจจุบันก็อาจใช้อุปกรณ์เหล่านี้เพียงบางอย่างเท่านั้น

ประการต่อไปที่จะต้องพิจารณาคือวรรณกรรมหรือเรื่องที่น่าสนใจมาแสดงในช่วงเวลาดังกล่าวหรือก่อนหน้านั้น เรียกกันว่า “โนราจับบทออกพราน” การ “จับบท” คือการจับเอาเรื่องราวตอนใดตอนหนึ่งของนิทานพื้นบ้านหรือชาดกมาแสดงแบบละครมีผู้แสดงสำคัญ 2 คน คือ โนราใหญ่ (เป็นได้ทั้งตัวพระและตัวนาง) กับพราน และอาจมีผู้แสดงประกอบอีก 1 – 2 คน เรื่องที่นิยมแสดงมีจับบทราหูจับจันทร์ จับบทมัลลิกีฬหรืออนาริผล จับบทรามสูรเมขลา ต่อมานิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น จับบทพระรถจากเรื่องพระรถเสน จับบทสุวรรณหงส์ ที่นิยมมากคือ เรื่องพระสุชน – นางมโนห์รา สันนิษฐานกันว่าหลังจากวรรณกรรมจากภาคกลางเข้ามาแพร่หลายในภาคใต้แล้ว โนราจึงนำเอาวรรณคดีหรือวรรณกรรมเพียงบางตอนมาแสดง เช่น พระอภัยมณี สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน นายไกร (ไกรทอง) เป็นต้น (ในพิธีกรรมโนราโรงครูจะต้องแสดงให้ครบ 12 เรื่อง จึงเรียกว่า “จับบทสิบสอง”) ในการจับบทออกพรานบทร้องจะใช้ทำนองเพลงทับเพลงโทนเป็นส่วนใหญ่ แต่บางครั้งจะใช้เพลงรายเตระ และมุดโตกลอนสี่ด้วย (สาโรช นาคะวิโรจน์. ม.ป.ป. : 30) ตัวอย่างเช่นการแสดง “จับ

บทราหูจับจันทร์” ของโนราलय เบญจศิลป์ จังหวัดสงขลา (อุดม หนูทอง. 2536 : 186 – 187) ตอนหนึ่งว่า

“งามเอยพระจันทร์รา

ชโลธรแจ่มแจ้งแสงสว่าง

จับรดค่อยค่อยวางผั่งขึ้นมา

ตรงนี้ดาวแสดตรงโน้นดาวไถ

แสงสุวรรณบรรเทือง

แวววาววับ

ยามเมื่อจะบังเกิดเหตุ

ในสิบห้าค่ำคืนวันนั้น

กล่าวข้อพระราหูผู้มีฤทธิ์

ทำฤทธิ์เกล็ดกล้า

คิดเค้นข้างในใจนัก

ท่านรักแต่พระจันทร์รา

คิดเค้นในใจครัน

ปล้ำโชตรวนแปร่งปร้างปร้าง

ฟัดโชตรวนขาดมา

พระจันทร์ลางมารอนรอน

เคลื่อนเคลื่อนคล้อยคล้อย

ชมดาวดาสดาในท้องฟ้าสดสีสุกใส

สีสุกใสเลดูเรื่องเรื่อง

รองเรื่องเข้าในรถเถิดหนา

ให้เคลื่อนให้กลับอยู่ในท้องฟ้า

ให้อาเพศที่ดวงจันทร์รา

บังเกิดอัศจรรย์ไปทั่วโลก

สิ่งสถิตอยู่วิมานฟ้า

เครื่องศัสตราพ้อหาไม่มี

พระมารดาท่านรักรักลูกอาธรรม์

นึกในวิญญูณดวงจิตหวาดหวั่น

จะตามเบียนบันให้ทุกชาติมา

ทำฤทธิ์อยู่กลางเวหา

ลอยตามพระจันทร์รานะเจ้างามงามเอย”

ในเวลาต่อมาโนราที่เริ่มนำเอานวนิยายสมัยใหม่แบบการแสดงละครและลิเกมาดัดแปลงเป็นบทโนรา โดยมีทั้งบทร้อง บทเจรจา และเริ่มมีฉากเข้ามาประกอบอย่างง่าย ๆ ในตอนแรก กล่าวกันว่าโนราคณะแรกที่แสดงเรื่องแนวใหม่ คือ คณะของโนราหิด บุญหนูกลับ ในนามคณะโนราพุ่มเทวดังที่ โนราหิด บุญหนูกลับ (2536 : 70) เล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

เราเป็นคณะแรกที่ทำฉาก แล้วการแสดงเรื่องสมัยใหม่ก็เป็นโรงแรก เราแสดงก่อนโรงอื่น เมื่อก่อนก็มีการแสดงเรื่องเหมือนกัน แต่เป็นเรื่องพระอภัยมณี ลักษณะวางศัจันท์โครพ คาวิ สังข์ทอง อะไรพวกนั้น มีเราที่มาแสดงเรื่องอย่างปัจจุบัน เริ่มแรกก็เอาบทละครมาอ่าน เห็นว่ามันเข้าทำก็แสดงเรื่อง “บัวผัน” เป็นเรื่องสมัยใหม่เรื่องแรกของวงการโนรา จากบัวผันก็แสดงเรื่อง “มิตรกับเมีย” เรื่อง “แสนกล” หลายเรื่องเอามาประยุกต์แต่งให้เป็นกลอนโนราเข้า อยู่ที่ว่าใครจะทำบทได้ดีกว่ากัน

นอกจากนี้ยังมีคำบอกเล่าของโนราหิด บุญหนูกลับที่ทำให้เราเห็นความเคลื่อนไหว ความนิยมของชาวบ้านในการชมโนราแข่งขันประชันโรง เพราะมีคณะโนราในจังหวัดต่าง ๆ ที่เป็นคู่แข่งกัน

ของคณะโนราหัด บุญหนูกลับ อันเป็นภาพปรากฏของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา การสืบทอดและพัฒนาการของโนรามายเป็นลำดับ เช่น โนราในจังหวัดตรัง มีโนราเลื่อม โนราเลี่ยม โนราเพื่อง โนราเลื่อน – ไสนาว โนราขึ้น นครศรีธรรมราช มีโนราวัน พัทลุง มีโนราฟ่งพัน สงขลามิโนรา คล้าย หนักป่า โนราคล้าย บางคาน โนรายอม โนราเหมีย นาลิง เป็นต้น ประเด็นต่อมาที่จะต้องพิจารณาคือท่ารำและบทร้องกลอน เพราะโนราในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงเน้นท่ารำและบทร้องเป็นหลัก กล่าวกันว่าท่ารำและกระบวนรำของโนราไม่มีแบบฉบับตายตัว ขึ้นอยู่กับโนราแต่ละสาย ซึ่งเป็นรายละเอียดส่วนท่าหลักยังร่วมกันอยู่ หากพิจารณาจากลำดับการแสดงที่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงก็จะมีลำดับการแสดงที่เป็นขนบนิยม กล่าวคือเริ่มตั้งแต่ตั้งเครื่อง โหมโรง กาศครูหรือเชิญครู ปลอ่ยตัว นางรำ โดยเริ่มจากว่าบทเกี่ยวมานหรือขับบทหน้ามาน(บทดังกล่าวคงจะเริ่มเมื่อโรงโนรามีม่านกันแล้ว) จากนั้นจึงออกกร่ายรำแสดงความสามารถในเชิงรำเฉพาะตัว นั้่งพนัก ว่า “บทรายเตระ” แล้วทำบทโดยร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้น ๆ ที่เรียกว่า “บทสี่โต ผันหน้า” ซึ่งอาจจะมีผู้ออกมาร่วม 2 – 3 คน ตัวอย่างเช่น

บทสี่โต

“สี่เยยสี่โต	ราไฟโบล่น
ปากน้ำลิซล	มีเขาแอบคลอง
ชั้นนอกถัดออกมา	มีศีกาก่อนทอง
สองข้างฝ่ายคลอง	มีละองหาดทราย”

ฯลฯ

บทผันหน้า

“ผันหน้าไปข้างออก	เห็นระลอกทบฝั่ง
ครีกครื่นคลื่นดัง	ทบฝั่งหาดทราย
ลูกกลอนขึ้นก่อน	ลูกหลังย้อนหลังหาง
ทบฝั่งหาดทราย	เวลาหลบมาทบกัน”

ฯลฯ

จากนั้นจึงว่าบทกลอน ที่เรียกว่า “ว่าคำพริด” (หากแต่งบทไว้ก่อน) และว่า “มุดโต” เป็นการว่ากลอนสดเกี่ยวกับเหตุการณ์เฉพาะหน้า หรืออาจจะโต้ตอบกัน 2 – 3 คนที่เรียกว่า “โยนกลอน” จากนั้นจึงร่ำอวดมืออีกครั้งจึงเข้าโรง ลำดับต่อไปจึง ออกพรานแล้วร่ำเดินพราน นาดพราน ขับบทพราน จากนั้นโนราใหญ่จึงออกกรำ โดยอวดท่ารำและขับร้องกลอนเป็นพิเศษ อันเนื่องจากผู้ชมจะรอคอยหรือมาชมเพราะความมีชื่อเสียงของโนราใหญ่ หากเป็นการแข่งขันประชันโรงโนราใหญ่จะร่ำเขียนพราย

และรำเหยียบลูกมะนาวเป็นการตัดไม้ข่มนามคู่ต่อสู้ จากนั้นจึงออกพรานอีกครั้งเพื่อบอกเรื่องที่จะแสดง แล้วแสดงเรื่อง ขนบนิยมดังกล่าวค่อยปรับเปลี่ยนหรือลดขั้นตอนลงไป และเห็นได้ชัดจากคณะของ โนราเดิมเดิมตรัง ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2494 (สาโรช นาคะวิโรจน์. ม.ป.ป. : 32) รูปแบบดังกล่าว ในปัจจุบันจึงเห็นได้จากการสาธิต หรือเป็นงานที่มีวัตถุประสงค์เฉพาะ เช่น งานอนุรักษ์มรดกไทย หรือ งานแสดงทางวัฒนธรรม ทำรำโนรา ที่เป็นการรำหลัก หรือ “ท่าแม่บท” มี 12 ท่า เรียกว่า “ท่าสิบสอง” หรือ “สิบสองท่า” ซึ่งต่อมาโนราได้มีการดัดแปลงหรือคิดท่ารำเพิ่มเติมดังได้กล่าวมาแล้ว ในด้าน กระบวนรำนั้นมีหลายชุดหลายกระบวน เริ่มตั้งแต่รำบทครูสอน รำบทสอนรำ รำบทประถม รำประสม ท่า และรำวัดความสามารถเฉพาะตน เช่น รำตัวอ่อน รำพดในถาด รำไต่ลวด เป็นต้น รำทำบท รำเพลงทับเพลงโทน รำเพลงปี่ รำเพลงทับหรือรำยั่วทับ รำขอเทริด รำเขียนพราย-เหยียบลูกนาว ทำรำและกระบวนรำอีกส่วนหนึ่งจะใช้รำเฉพาะการประกอบพิธีกรรม คือการครอบเทริด และพิธีกรรม โนราโรงครู เช่น การรำคล้องหงส์ รำแทงเข้ (จระเข้) รำบทนางนกจอก รำบทฝนตกข้างเหนือ รำ บทแสงทอง รำบทอนิจจัง รำบทพลาขงาม เป็นต้น ซึ่งโนราจะเรียกว่า “รำสิบสองเพลงสิบสองบท” (ดูรายละเอียดในโนราโรงครู) ส่วนกลอนและทำนองกลอน กล่าวได้ว่า บทร้องกลอนโนรามี 2 ลักษณะ คือบทร้องที่มีท่ารำประกอบและบทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบ บทร้องที่มีท่ารำประกอบได้แก่ บทครู สอน บทสอนรำ บทประถม บทสืโต – ผันหน้า บทเพลงทับเพลงโทน และบทที่ใช้เล่นจับบท ส่วนบทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบ เช่น บททาสครู (มีบทขานเอ บทหน้าแตระ บทรายแตระ บทเพลง โทน) บทสรรเสริญครู (ทำนองรายแตระ) บทสรรเสริญคุณมารดา (ทำนองเพลงหน้าแตระ) บทเชื้อ ครูหมอหรือบทร้องเชิญครูหมอโนรา บทคำพริต กลอนมุตโตหรือกลอนสด (มีกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปดหรือกลอนหนึ่ง กลอนคู่หรือกลอนทอย) การว่ากลอนของโนราในปัจจุบันนอกจากการ ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูแล้ว หากจะเป็นการแสดงความสามารถเฉพาะตัวก็มักจะว่ากลอนสี่ กลอนหก และกลอนแปด อันเนื่องมาจากความนิยม ต้องการแสดงดนตรี นวนิยายมีเวลาแสดงจำกัด และผู้วิจัยเห็นว่ายุคสมัยและตัวผู้ชมรวมทั้งโนรารุ่นใหม่ขาดพื้นฐานทางวัฒนธรรม ความเข้าใจ อารมณ์ ความรู้สึกร่วมที่จะรองรับการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบเดิมไปแล้ว

ประเด็นต่อไปที่จะต้องนำมาพิจารณาคือธรรมเนียมบางประการของโนราที่หลายอย่างได้ เปลี่ยนแปลงไปทั้งรูปแบบและเนื้อหา ประการแรกคือการฝึกหัดโนรา โนราสมัยก่อนจะฝึกหัดรำตั้งแต่อายุ 7 – 8 ปี แต่โนราส่วนใหญ่บอกเล่าตรงกันว่าที่ต้องรำเพราะเป็นความต้องการของครูหมอ “ถูกครูหมอ” ต้องการให้สืบทอดการรำโนรา เช่น กรณีโนราสมพงษ์ ชนะบาล “ไม่สบายไปรักษาที่โรงพยาบาลหาดใหญ่ ไม่พบโรค แต่พี่สาวเป็นร่างทรงแม่แขนอ่อนบอกว่า “ครูหมออย่าง” และให้รำโนรา โดยพี่สาวเข้าทรงแล้วสอนให้รำประมาณ 7 เดือน จึงตั้งหิ้งบูชาครูหมอบที่บ้านแล้วจึงออกโรงรำ” (สัมภาษณ์สมพงษ์ ชนะบาล 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าผู้รำหรือคณะโนราสายท่าแค หรือ(สายโนราแปลก (ดำ) ชนะบาล ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง) ล้วนแต่ครูหมอ

เข้าทรงแล้วก็สามารถทำได้เลย โดยไม่ต้องฝึกหัดอะไรมากมาย แม้แต่โนราแปลก ชะบาล ก็เล่าว่า “เทพสิงห” (ครูต้นโนรา) เป็นคนสอนทั้งบทร้องและบทรำให้ ในการรำโนราโรงครูใหญ่วัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง บรรดาช่างทรงครูหมอนโนราและคณะโนราจะเรียกโนราแปลก ชะบาล ซึ่งเป็นโนราใหญ่ว่า “พ่อเทพ” หมายถึง “เทพสิงห” นั่นเอง และพบว่า มีโนราน้อยมากที่ฝึกหัดรำด้วยใจรักเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้อุดม หนูทอง .(2536 : 47) กล่าวถึงครูหมอนโนราและเชื้อสายโนราเอาไว้ว่า

ได้รับคำยืนยันจากโนราตรงกันว่า ครูหมอนโนราจะให้โทษเฉพาะผู้ที่มี “เชื้อโนรา” หรือมี “ตาดยโนรา” เท่านั้น คือต้องมีบรรพบุรุษจะเป็นรุ่นไหนก็ได้เคยนับถือครูหมอนโนรามาก่อน ครูหมอนจะไม่ให้โทษผู้ที่มีเชื้อเลือดเนื้อเชื้อไขหรืออยู่นอก “เหล่ากอ” ของโนรา สำหรับคนที่ไม่ได้มีบรรพบุรุษเป็นโนรา ถ้าหัดโนราและยอมรับนับถือครูก็จะกลายมาเป็นคนในเหล่ากอ ซึ่งลูกหลานเหลนจะต้องรับสืบทอดต่อโดยการบูชานับถือ

กล่าวสำหรับธรรมเนียมการฝึกโนราในอดีตนั้น เมื่อจะฝึกรำกับครูโนราคนใดก็ต้องนำพานดอกไม้ธูปเทียน หมากพลู ไปกราบครู เพื่อขอฝากตัวเป็นศิษย์หรือเรียกว่า “การขึ้นครู” เมื่อครูรับแล้วก็จะอาศัยอยู่บ้านครูโนรา คอยช่วยเหลืองานทุกอย่างเป็นการตอบแทนคุณ เพราะการสอนไม่ได้มีค่าตอบแทนแต่อย่างใด และต้องอยู่กับครูเป็นเวลานาน ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า การที่ผู้มาฝึกโนราได้อยู่กับครูเป็นเวลานานและได้มีโอกาสติดตามครูไปในที่ต่าง ๆ ก็ได้มีโอกาสสังเกต จดจำ จนจำท่ารำ และบทร้องได้ส่วนหนึ่งหรือสามารถรำได้ ลักษณะดังกล่าวปรากฏในกลุ่มที่มีเชื้อสายโนราโดยตรง หรือที่เรียกว่า “เกิดและมีชีวิตอยู่ท่ามกลางเสียงปี่เสียงกลอง” ส่วนขั้นตอนการฝึกโนรามีดังนี้

(1) การฝึกความพร้อมของร่างกาย จะมีการคัดขนาด มือ แขน ขา ลำตัว ให้อ่อน สามารถออกท่ารำได้อ่อนช้อยสวยงาม เช่นการคัดมือด้วยกะลามะพร้าวโดยเหยียดฝ่ามือลงในกะลามะพร้าว แล้วคัดขนาดมือให้อ่อนโค้งไปตามรูปของกะลา เป็นต้น

- (2) ฝึกว่าบทครูสอน สอนรำ และบทประณม
- (3) ฝึกออกท่ารำ ให้ถูกต้องตามจังหวะจนเรียกว่า “ลงทับลงกลอง”
- (4) ฝึกว่าบทครูสอน สอนรำ และบทประณม
- (5) ฝึกรำ “ท่าบท” ที่เรียกว่า “บทลีโล่ผันหน้า” ฝึกรำ “เพลงทับเพลงโทน” การรำ “ประสมท่า”
- (6) ฝึกการ “จับบท” ฝึกร้องบทกลอน ทั้งบท “คำพลัด” และ “กลอนมูตโต”

เมื่อฝึกรำได้ และมีความตั้งใจจริง ครูก็จะทำพิธี “สวดเครื่อง” พิธี “ตัดจุก” จนถึงพิธี “ครอบเทริด” หรือ “ผูกผ้าใหญ่” ก็จะเป็นโนราโดยสมบูรณ์ สามารถเป็นหัวหน้าคณะหรือนายโรงโนรา และประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูได้ อย่างไรก็ตามครูฝึกแต่ละคนก็อาจจะมีวิธีสอนของตนแตกต่างกันออกไป อย่างเช่น เริ่มจากการฝึกทำนั่งคุกเข่า ฝึกท่าลงฉาก ฝึกการหมุนตัวในท่าคุกเข่า ท่ายืน และ

ท่าลงจาก ฝักรำ บทครูสอน บทสอนรำ บทปฐม ฝักรำท่าบท ตั้งแต่คำพริตรายเตระ คำพริตหน้าเตระ ฝักรำออกจากม่านและการรำกลับเข้าโรง ฝักร้องกลอนมุตโต ฝักรำเพลงทับเพลงโทน และผู้ฝักจะต้องเริ่มเรียนคาถาอาคมบางบท โดยครูจะสอนให้ในวันพฤหัสบดี เช่น คาถาผูกจิต คาถาเมตตา คาถาสวมเล็บ คาถาสวมเทริด คาถาถอดเทริด เป็นต้น ส่วนผู้ที่ต้องการจะเป็นนายโรงโนรา ก็จะต้องฝักรำและเรียนเพิ่มเติมอีกหลายอย่าง เช่น ฝักรำเขียนพราย รำเหยียบลูกมะนาว รำคล้องหงส์ รำแทงจระเข้ รำเพลงยั่วทับ รำเพลงยั่วปี การรำในพิธีแก้บน การรำในพิธีกรรมอื่น ๆ ของโนรา นอกจากนั้นยังต้องเรียนคาถาอาคมอีกหลายอย่าง เช่น คาถาผูกขี้ผูกเยี่ยว คาถาแก้คุณไสยหรือเวทมนตร์ของผู้อื่น คาถาป้องกันคุณไสยหรือเวทมนตร์ที่ผู้อื่นทำ คาถาทำน้ำมันตร์เพื่อประพรมให้บุคคลในคณะเมื่อถูกทำร้ายด้วยเวทมนตร์ และเรียนคาถาเมตตามหานิยม เป็นต้น แล้วจึงฝักการแสดงเรื่อง (สาโรช นาคะวิโรจน์ ม.ป.ป. 53- 61) อย่างไรก็ตามการฝึกหัดโนราในปัจจุบันสำหรับผู้มีเชื้อสายโนราโดยตรงยังคงเป็นแบบดั้งเดิมอยู่ส่วนหนึ่ง แต่การฝึกหัดโนราในสถาบันการศึกษา ที่ฝักรำเพื่อเพิ่มความสามารถพิเศษ หรือเรียนเป็นวิชาเลือก ได้มีการปรับเปลี่ยนไปด้วยเหตุปัจจัยและข้อจำกัดต่างๆ การสอนจึงมักจัดเป็นรุ่น ๆ กำหนดชั่วโมงการเรียน และเป็นการฝักรำในลักษณะทำรำพื้นฐาน การรำจึงมีคนร้องบทกลอนต่างหาก มีการนับจังหวะ และจำนวนครั้งในการรำแต่ละท่า เพื่อจะได้รำพร้อมกันและเปลี่ยนท่าพร้อมกัน ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปโดยเฉพาะในสถาบันศึกษาระดับอุดมศึกษาที่ผู้ฝักผ่านการเรียนนาฏศิลป์ไทยมาแล้วนั้นเมื่อมาฝึกโนราและออกแสดงลีลา กระบวนรำ จะกลายเป็นท่าผสมที่ไม่ใช่เอกลักษณ์ของโนราดังที่ น้อม คงเกลี้ยง (สัมภาษณ์ น้อม คงเกลี้ยง 19 เมษายน พ.ศ. 2543) กล่าวไว้ว่า

ผู้ที่ฝึกหัดรำนานาฏศิลป์ของภาคกลางแล้วจะรำท่ารำของโนราไม่สวม เพราะการทอดแขนตั้งวงหรือลีลาต่าง ๆ ไม่เหมือนกัน การฝึกหัดรำโนราแต่เดิม ผู้รำจะฝึกตั้งแต่เด็ก ๆ และจะต้องไปอยู่บ้านครูตั้งแต่อายุประมาณ 10 ปี และฝึกกันอยู่หลาย ๆ ปีขึ้นแรกเป็นการฝึกคัดมือคัดตัว วิธีคัดมือนั้นจะเอาฝ่ามือดันลงในกะลาขนาดใหญ่แล้วค่อยเปลี่ยนกะลาให้มีขนาดเล็กลง ๆ จนกระทั่งมืออ่อน ส่วนการคัดตัวนั้นจะต้องฝึกให้ได้ส่วน คือถ้าดูด้านข้างเวลาใส่หางหงส์ ดูตั้งแต่หัวถึงหลังไปหางหงส์ให้ดูเป็นครึ่งวงกลม จึงจะดูสวยงาม ถ้าใครรำโนราหลังโก่ง หรือหลังตรงไม่สวยแล้วก็จะหัดทำยืนต่อ การยืนของโนรา เวลารำ เขาไม่ยืนตรง เขาให้ยืนย่อเข่าหลังแอ่นหัวตั้งเวลาลงจาก ส่วนเข่า ส่วนโคนขา ส่วนเอว ส่วนต้นแขน ส่วนข้อศอก ให้ได้ฉากหมดเรียกว่าได้ โสฬส หรือได้ส่วน ซึ่งโนราปัจจุบันไม่ได้ยึดปฏิบัติตามเกณฑ์นี้เสียแล้ว โบราณนั้นเมื่อคัดตัวและหัดทำยืนได้เหมาะสมแล้ว ต่อไปก็จะหัดรำแม่บทท่าครูสอน สอนรำท่าปฐม ท่าทั้งสามบทนี้ เป็นท่าพื้นฐานในการรำท่าบท ซึ่งจะต้องหัดในขั้นต่อไป เมื่อหัดท่าบทแล้วก็จะหัดบทเพลงคำพริต คำพริตบท คำพลัดเพลงทับเพลงโทน รายเตระหัดไปที่ละอย่าง จนเชี่ยวชาญ จึงให้ออกโรงได้

ประการต่อไปที่จะต้องพิจารณาคือธรรมเนียมการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่เป็นการแสดงโรงเดียว และการแข่งขันประชันโรงซึ่งมองเห็นได้ถึงเปลี่ยนแปลงของโนรา ผู้ชม ชุมชน นิยมโนราหนังตะลุง รวมทั้งความเปลี่ยนแปลงค่านิยมในด้านความบันเทิงของชาวบ้าน ที่สื่อพื้นบ้านอย่างโนราหรือหนังตะลุงจะหวนกลับมาทำบทบาทหน้าที่เช่นนั้นได้อีก แม้รูปแบบของการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจะมีอยู่บ้างก็คงเป็นเพียง “ไฟไหม้ฟาง” ที่ค่อยมอดดับไป นั่นคือภาพของการรำโนราหรือการแข่งขันประชันโรงของโนราในเวลากลางวัน ประการแรกคือ การแสดงโนราโรงเดียว ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือมีเจ้าภาพรับไปรำ โดยเตรียม “ขันหมาก” มีหมาก 3 คำ พลุ 3 คำ หรือจะใช้ 9 คำก็ได้ มามอบให้หัวหน้าคณะโนรา เมื่อโนรารับแล้ว เรียกว่า “ติดขันหมาก” ลักษณะที่สองคือโนรา “เดินโรง” ไปยังท้องถื่นที่มีผู้รู้จักคุ้นเคยกันมาก่อนหรือไปบ้าน “หัวกล่อ” (โนรามักจะคบเพื่อนสนิท “เป็นกล่อ” ไว้ในที่ต่าง ๆ นอกจากจะเป็นการเพิ่มพื้นที่ในการแสดงแล้ว ยังเป็นการสร้างบารมี ความปลอดภัยของ หมู่คณะ และคงเป็นคำตอบส่วนหนึ่งของระบบความสัมพันธ์ในชุมชน ระหว่างชุมชน และระหว่างผู้คนด้วยกัน อันเป็นที่มาส่วนหนึ่งของความเป็น “นักแสดง” และค่านิยมของ “ชุมชนนักแสดง” ในภาคใต้ และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ไม่น้อยกว่า 70 ปีมาแล้ว) เมื่อโนราเดินทางไปถึงบ้านเจ้างาน และ/หรือ วัดและหมู่บ้านที่จะแะพักจะติดลงเป็นสัญญาณ เจ้าภาพก็จะออกมาต้อนรับคณะโนรา เมื่อคณะโนราเข้าโรงแล้วก็จะทำพิธี “ตั้งเครื่อง” โดยการประโคมดนตรี เพื่อประกาศให้ชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงทราบว่าโนราจะรำในวันหรือคืนนั้น เมื่อถึงเวลาที่จะแสดง โนราจะทำพิธี “เบิกโรง” โดยนายโรงหรือหมอกบโรงเอาหมาก 3 คำ เทียน 3 เล่ม เงินกำนล (เดิม 25 สตางค์ 3 บาท 12 บาท แล้วแต่กำหนด ปัจจุบันเป็น 25 บาท) แล้วนำมาใส่พานพร้อมกับเล็บที่สวมนิ้วมือโนรา 3 อัน กำไลมือ 3 วง วางลงบนพื้นโรง จุดเทียน 3 เล่ม แล้วตั้งนะโม 3 จบ กล่าวชุมนุมเทวดา จากนั้นเอาหมากเหน็บหลังคาโรง 1 คำ เพื่อบูชาเทวดา วางไว้ใต้เสื่อปูโรง 1 คำ เพื่อบูชานางธรณี อีก 1 คำ ให้ชุดเข้าไปในทับแล้วตีทับร้าง ส่วนลูกคู่ก็ตีดนตรีอื่น ๆ ไปพร้อมกัน (การเบิกโรงหากเป็นการแสดงในงานศพจะมีข้อปฏิบัติแตกต่างออกไป กล่าวคือโนราจะแสดงในงานศพของผู้สูงอายุเท่านั้น เมื่อคณะเข้าโรงในตอนแรกหมอกบโรงหรือนายโรงจะต้องนำน้ำมันตัมมาประพรมเครื่องดนตรี เครื่องแต่งตัว ผู้แสดงและลูกคู่ทุกคนเพื่อกันเสนียดจัญไร ในการเบิกโรงจะต้องมีเสื่อกระจุย ผ้าขาว หมอน วางไว้กลางโรงโดยเอาผ้าขาวปูบนเสื่อ หมอนวางบนผ้าขาว แล้วเอาขันน้ำมันตัมวางไว้ใกล้หมอน หมอกบโรงหรือนายโรงผู้ทำพิธีจะนั่งบนผ้าขาว หากแสดงในวันเผาศพ โนราจะแสดงเมื่อเผาศพแล้ว แต่ข้อปฏิบัติเช่นนี้ค่อยคลี่คลายเป็นลำดับมา) ต่อมาคณะโนราก็จะโหมโรงหรือ “ลงโรง” เป็นการบรรเลงดนตรีล้วน ๆ ประมาณ 12 เพลง มักขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลา จากนั้นจึงกาศครูหรือเชิญครู พร้อมกับโนราเด็ก ๆ ที่จะออกรำเริ่มแต่งตัวโนรา แต่เดิมแต่งกันกลางโรงต่อมาแต่งตัวหลังม่าน (เมื่อมีม่านกั้นโนราจึงได้เพิ่ม

บทร้อง “หน้าม่าน” หรือ “เกี้ยวม่าน”) จบภาสครุแล้วจึงออกรำ อุคม หนูทอง (2531 : 163) กล่าวถึง ขนบนิยมการออกรำของโนราสมัยก่อนเอาไว้ว่า

โนราสมัยก่อน เมื่อแต่งตัวเสร็จจะร้องบท “รำยแตระ” ซึ่งมักจะเป็นการสรรเสริญครู เป็นส่วนใหญ่ ถัดมาร้องบท “ครูสอน” เป็นทำนอง “เพลงกราว” แล้วแสดงลีลาการรำท่าต่าง ๆ จบแล้ว “รำบทเพลงทับเพลงโทน” แล้วว่า “คำพริด” และอาจต่อด้วยว่า “มุดโต” (กลอนสด) เสร็จแล้วอวดทำรำอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งมักจะเป็นการรำเพลงหน้าไม้ รำนาคราย ท่องโรง เสือ ลากหาง สอดสร้อย เคล้าท่า แล้วก็กราบจบกระบวนรำ แต่บางคนก็ใช้การรำชั้นสูง เช่น รำย้วยยั่วทับ รำประสมท่า เป็นต้น

การรำจะเป็นไปเช่นนี้ จนถึงโนราใหญ่ และอาจจะให้โนราคนอื่น ๆ ออกมาร่วมทำบทตีทำต่าง ๆ แล้วจึง “จับบทยอกพราน” หรือ แสดงเรื่องจนเล็กโรง คนตรีประกอบ จากนั้นโนราใหญ่จะนั่งคุกเข่าลง มือขวาจับยอดเทริด มือซ้ายแตะพื้นโรง ถอดเทริดมาวางบนหลังมือซ้าย หันหน้าเทริดไปทางหน้าโรง บริกรรมคาถาเล็กโรง เป็นเสร็จสิ้นการแสดง ส่วนธรรมเนียมนิยมในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบันจะได้กล่าวต่อไป

ประการต่อไปคือธรรมเนียมนิยมในการแข่งขันประชันโรง ในช่วงเวลาดังกล่าวและยุคสมัยต่อมาก่อนที่ภาพยนตร์ และดนตรีลูกทุ่งจะเข้ามามีบทบาทในการให้ความบันเทิง การแข่งขันประชันโรงของโนราถือเป็นงานใหญ่และให้ความสนุกสนานรื่นเริงมาก วัด โรงเรียนหรือหน่วยใด สามารถจัดได้ และ/หรือนำเอาคณะโนราที่มีชื่อเสียงโด่งดังในเวลานั้นมาแข่งขันกันได้ ก็จะได้รับการยอมรับจากชาวบ้าน และนำมาซึ่งความศรัทธา บารมี ด้วย โดยทั่วไปนิยมจัดแข่งขันในวัดตอนกลางวัน โนราคู่แข่งขันจะมาพร้อมกันในคืนวันก่อนแข่งขัน 1 วัน เพื่อเลือกโรงประจำคณะของตนหรืออาจจะต้องจับฉลากเพื่อเลือกโรง โนราจะเข้าโรงในตอนเย็นโดยหมอไสยศาสตร์จะเลือกทิศที่ไม่ต้องหลาวเหล็ก และทำพิธีทางไสยศาสตร์เพื่อป้องกันคุณไสยจากฝ่ายตรงกันข้าม เช่น แขนงฝ้ายยันต์ชายคาโรง 8 ทิศ แขนงกลางโรง ซึ่งสายสิญจน์รอบโรงไม่ให้คนเข้าใกล้ เสกข้าวสารชักรอบบริเวณโรงเพื่อไล่เสนียดจัญไรต่าง ๆ และหมอบโรงอาจจะต้องทำพิธีสวดมนต์ว่าคาถาที่หลังโรงตั้งแต่หัวค่ำจนสว่าง เสร็จแล้วทำพิธีเบิกโรง โหมโรงภาสครุ จากนั้นจะรำให้ชาวบ้านดูเป็นการอุ่นเครื่องหรือเรียกความนิยมจากผู้ชมเอาไว้ก่อนเรียกว่า “รำอวดมือ” หรือ “รำสาวมือ” หรือ “รำเปรียบมือ” หลังจากรำจบแล้วหมอไสยศาสตร์จะนำเทริดมาแขวนกลางโรง อธิษฐานขออำนาจจากบิดา มารดา ครูอาจารย์ ครูหมอตายายโนรา เพื่อชัยชนะและเป็นการเสี่ยงทาย โดยการหมุนเทริดหรือเรียกว่า “ผัดเทริด” เมื่อเทริดหยุดหมุนให้สังเกตว่าหน้าเทริดหันไปทางใด ถ้าเทริดหันหน้าไปทางโรงฝ่ายตรงกันข้ามเชื่อว่าจะมีชัยชนะ หรือใช้วิธีแขวนเทริดไว้เลย ๆ คอยสังเกตว่าเทริดสั่นหรือไม่ ถ้าสั่นจะได้ชัยชนะหรือหากเทริดไม่สั่นก็ทำนายว่าจะแพ้ หลังจากทำพิธีเสี่ยงทายแล้วโนราจะนอนในโรงแสดง หมอไสยศาสตร์จะเสกคาถากันร่างกันตัว ชัก

ฝ่าห่มคลุมให้ และคอยเฝ้าดูมิให้บนระเกระระกะหรือก่ายเกยกัน เชื่อว่าจะเป็นอัปมงคลและเป็นกลางว่า จะแพ้ในการแข่งขัน ส่วนกติกาหรือเกณฑ์ในการตัดสินแพ้ชนะ เช่นดูจากจำนวนคนดูตอนเริ่มไปจนถึงตอนเลิกว่าใครมากกว่ากัน หรือดูในตอนใกล้เลิกว่าโรงใดมีจำนวนคนมากกว่ากัน จึงเกิดมีคำว่า “ตอนชะโรง” คือทำอย่างไรจึงจะดึงผู้ชมให้ได้มากที่สุด ในช่วงเวลาดังกล่าว โนราแต่ละคณะจะนำกลเม็ดเด็ดพรายออกมาแสดงเพื่อเรียกคนดู เช่น รำไต้ลวด รำพดในถาด เจาะแก้ว อมไฟ เป็นต้น “วิธีการเอาชนะในช่วงเวลาชะโรง นอกจากใช้วิชาโนราแท้ๆ แล้ว ยังมีการละเล่นอื่นๆ ที่เร้าใจด้วย เช่น ลอดบ่วง ไต้ลวด ขึ้นมีดคาบ พดในถาด (ขุดตัวนอนรำในถาด) ขวิดตุงปลายหมาก (หกคะเมนบนท่อนไม้หมาก) คาบครกคาบเรือ นอนกลิ้งบนไม้ระกำทั้งหนาม และวิทยากลอื่นๆ” (อุดมหนูทอง. 2536 : 62) จากความปรารถนาที่จะเอาชนะกันให้ได้จึงต้องนำคุณไสยต่างๆ มากระทำต่อฝ่ายตรงกันข้าม เช่น โนราแปลก ชนะบาล เล่าว่า “ตนเสี่ยงแหบแห้งแทบว่าบพไม่ได้ยิน เพราะถูกทำคุณไสยจากฝ่ายตรงข้ามหลายครั้ง” (สัมภาษณ์แปลก ชนะบาล 16 เมษายน 2543) แม้เวลาล่วงเลยมาประมาณปี พ.ศ. 2515 แล้วเมื่อโนราแข่งขันประชันโรงกันจริงและมีรางวัลเป็นเดิมพันสูง โนราที่แสดงแบบสมัยใหม่แล้วยังต้องนำคุณไสยมาใช้ จากการสัมภาษณ์ โอภาส อิสโม (29 เมษายน พ.ศ. 2543) อดีตนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสงขลา ซึ่งไปร่วมแสดงโนราในการแข่งขันที่สนามหน้าศาลากลาง จังหวัดพัทลุง เล่าว่า

เมื่อตอนเรียนวิชาเอกนาฏศิลป์ ได้เจอกับการใช้คุณไสย ในช่วงที่มีการแข่งขันโนราชิงแชมป์โตโยต้าขึ้นเป็นปีที่จังหวัดพัทลุง มีเพื่อนร่วมรุ่น และรุ่นพี่ เป็นหัวหน้าคณะโนราที่เข้ารอบสุดท้าย 3 คณะ ที่จะชิงชนะเลิศ คณะนักศึกษาในกลุ่มก็ได้ไปร่วมแสดงให้กับโนรา 2 คณะ หมอบโรงสั่งห้ามผู้แสดงโนราห้ามลงจากโรง โนราฝ่ายตรงกันข้ามได้กระทำคุณไสยมาแล้ว บังเอิญเพื่อนนักศึกษาลืมของไว้ที่โรงหนึ่งจึงลงจากโรงไปเอาของที่อีกคณะหนึ่ง จึงได้เห็นว่าโนราคณะนั้นโดยหมอบโรงนำผ้าสีแดงมาผูกกับเสากลางโรง เสาศาลาพร้อมกับบิดผ้าให้เป็นเกลียว แต่ไม่ได้สนใจ แล้วเดินกลับมาโรงของตนมีนักเต้นประกอบเพลงหรือหางเครื่องชายคนหนึ่งลงไปเอาของข้างโรง เกิดอาการปวดท้องอย่างรุนแรงส่งเสียงร้องครวญครางโหยหวน หมอบโรงจึงดึงขึ้นมาหลังโรงแล้วทำพิธีแก้คุณไสยจนอาการหายเป็นปกติ และบอกว่าเขาส่งผีมากับนักศึกษาที่ไปเอาของนั่นเอง

เกณฑ์การแข่งขันประการที่สองคือถือเอาจำนวนเงินที่คณะใดคณะหนึ่งเรียไ้จากผู้ชม (ตอนพักเที่ยง) ได้มากกว่าเป็นผู้ชนะ ประการที่สามถือเอาจากจำนวนคนดูและเงินที่เรียไ้ได้จากคนดูเป็นเกณฑ์ ถ้าชนะทั้งสองอย่างก็ชนะขาดลอย หรือชนะอย่างใดอย่างหนึ่งถือว่าเสมอกัน การแข่งขันเริ่มในวันรุ่งขึ้น กรรมการจะตัดสินด้วยโพนเป็นช่วงๆ ตามเวลาที่กำหนด เช่น 8.00 น. ลงโรง 12.00 น. พักเที่ยง 16.30 น. กรรมการตัดสิน เป็นต้น หลังจากโนราลงโรงแล้ว แต่ละคณะจะ

ปล่อยโนราออกรำทีละคนหรือทำบทต่าง ๆ ในตอนบ่ายจะมีสัญญาณให้โนราใหญ่ออกรำ “ตามปกติ ถ้าประชันกันในวัดโนราใหญ่จะไปแต่งตัวมาจากภูของเจ้าอาวาส แล้วให้คนหามแห่มาเวียนโบสถ์ 3 รอบ และเวียนโรงโนราอีก 1 รอบจึงขึ้นโรง ที่ทำเช่นนั้นก็เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตน ป้องกันคุณไสยจากฝ่ายตรงกันข้าม และเป็นการดึงคนให้มารวมกันที่โรงของตน โดยลูกคู่จะบรรเลงดนตรีเซ็ด” (สัมภาษณ์ น้อม คงเกลี้ยง 19 เมษายน พ.ศ. 2543) แล้วโนราใหญ่ออกรำ (ยังไม่สวมเทริด) มีหมอไสยศาสตร์เดินประพรมน้ำมันตรนำหน้า โนราใหญ่จะถือไม้หวาย (ไม้หวานั้นจะลงอักขระหรือยันตร์ตลอด และเป็นไม้หวายทั้งรากโดยนำไปย่างไฟบนชั้นวางของ (พรา) ในครัวจนดำ เพื่อความขลัง) หมอไสยศาสตร์ถือลูกมะนาวมาด้วย 3 ผล พร้อมกับกระดาศที่เขียนชื่อฝ่ายตรงกันข้ามและรูปต่างตัว และมีตัวตลกหรือพราณถือเทริดออกมาเดินเวียนโรง 3 รอบ ชื่อและรูปต่างตัวฝ่ายตรงกันข้ามนั้น หมอไสยศาสตร์เรียกวิญญาณคู่แข่งมาสิงสู่ ลงยันตร์กำกับไว้ ม้วนกระดาศให้กลม หักหัวท้าย แล้วผูกมัดด้วยสายสิญจน์อย่างมัตราสังข์ แล้ววางตรงกลางโรงพร้อมด้วยไม้หวาย โนราใหญ่ซึ่งอวดลีลาทำรำ อย่างสวยงาม ก็จะเปลี่ยนมารำท่าไชทองห้อย (รำแอ่นตัวห้อยหัวลง) คาบไม้หวาย แล้วรำทำนอง “เพลงโค” เช่นเดียวกับที่หนังตะลุงบรรเลงดนตรีเซ็ดรูปพระอิสวรทรงโค รำแล้วเขียนรูป 3 ที่เรียกพิธินี้ว่า “รำเขียนพราย” เสร็จแล้วโนราในคณะออกมายืนล้อมรูปแล้วสวดบท “อนิจจา” เพื่อแผ่ส่วนกุศลให้อีกฝ่าย จากนั้นโนราใหญ่จะ “รำเหยียบลูกนาว” รำเหยียบจนครบทั้ง 3 ผล เพื่อเป็นการตัดไม้ข่มนามและสร้างขวัญกำลังใจให้แก่คณะ แล้วโนราใหญ่จึงรำ “ขอเทริด” จากนั้นก็จะแสดงบทต่าง ๆ จนจบบทออกพราณหรือแสดงเรื่อง แล้วถึงเวลา “ชะโรง” จนจบการแข่งขันดังกล่าวแล้ว ธรรมเนียมของโนราที่สำคัญคือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม ทั้งการเก้บน พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ และพิธีกรรมโนราโรงครู ซึ่งมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการสืบทอดและการดำรงอยู่ของโนรามานจนถึงปัจจุบัน จะนำบางส่วนมากล่าวในบทต่อไป

ประการต่อไปคือการพิจารณาถึงความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนราและได้กล่าวมาในตอนต้นบ้างแล้ว กล่าวได้ว่าในบรรดาศิลปะเพื่อความบันเทิงของภาคใต้ โนราจะเคร่งครัด และถือปฏิบัติมาโดยตลอด แม้ผ่านกาลเวลาและยุคสมัยความเชื่อเหล่านั้นค่อยคลี่คลายลงไปบ้างแต่ส่วนใหญ่ก็ยังปฏิบัติกันอยู่โดยเฉพาะการประกอบพิธีกรรม ที่เด่นชัดคือความเชื่อเรื่อง “ครูหมอตายายโนรา” ที่โนราต้องรับเชื้อสายสืบทอดกันมาโดยตลอด แม้จะไม่รำโนราโดยตรง หรือรำโนราอาชีพ แต่ผู้มีเชื้อสายโนราจะต้องยอมรับนับถือ “ครูหมอตายายโนรา” จะต้องมีหิ้งบูชา มีการเซ่นไหว้รวมทั้งต้องจัดรำโนราโรงครูทั้ง “โรงครูเล็ก” หรือ “โรงครูใหญ่” ตามเงื่อนไขของเวลาและ/หรือข้อตกลงที่ให้ไว้กับ “ครูหมอตายายโนรา” รวมทั้งชาวบ้านที่บนบานขอความช่วยเหลือครูหมอตายายโนราในเรื่องต่าง ๆ จะต้องมีการแก้บนด้วยโนรา หรือการรำโนราโรงครู ดังที่ พิทยา บุชรรัตน์ (2539 : 210) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อผู้เป็นโนรา ลูกหลานตายายโนราหรือผู้มีเชื้อสายโนรา คนทรงครูหมอโนรา หรือชาวบ้านโดยทั่วไปที่ต้องการขอความช่วยเหลือ

เหลือจากครุหมอนโนรา ไม่ว่าจะเป็นการบนขอความช่วยเหลือ การรักษาอาการป่วยไข้ผู้ที่มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายโนรา คนทรงครุหมอนโนรา ผู้ที่เป็นโนราโดยตรง จะต้องให้การเคารพนับถือครุหมอนโนรา ต้องบวงสรวง เช่นไหว้ ครุหมอนโนรา จะละเอียดหรือเพิกเฉยไม่ได้ เพราะจะได้รับการลงโทษจากครุหมอนโนราอย่างรุนแรง

ประการต่อไปคือความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ โนราในช่วงเวลาดังกล่าวจะมีหมอสายศาสตร์หรือ “หมอกบโรง” ไว้ทำหน้าที่ทางไสยศาสตร์ ตั้งแต่การป้องกันคุณไสยจากฝ่ายตรงกันข้าม ถ้าถูกคุณไสยก็ต้องแก้ และบางครั้งก็ต้องกระทำคุณไสยฝ่ายตรงกันข้าม ดังจะเห็นจากการรำเขียนพราญ การรำเหยียบลูกนาว ความเชื่อในการเสกแป้งทาหน้าผู้กดขี่ผู้ชม “จะนิยมเสกแป้งหรือเครื่องสำอางก่อนแต่งหน้า หรือเรียกว่า “พาจิ้น” ให้ดูดีหน้าเวที บางคนใช้พวกของขลัง คาถาอาคมลงไว้ที่ปากหรือหน้า ลงอักขระเลขยันต์ ตามส่วนต่างๆ ของร่างกาย เครื่องแต่งตัว เทริด ชุดลูกปิด ผ้าห้อยหน้า และว่าคาถาก่อนออกแสดงเพื่อผู้กดขี่ผู้ชมให้ติดอกติดใจ” (สัมภาษณ์ ถวิล จำปาทอง 23 เมษายน พ.ศ. 2543) และตอนแต่งตัวก็ต้องว่าคาถา “ผู้ชี้ผู้เหยยว (ไม่ให้ผู้จากระ-ปัสสาวะ) เมื่อรำเสร็จแล้วก็ต้องว่าคาถา “เหยยชี้เหยยเยยว” เป็นต้น ในเรื่องความเชื่อของการกระทำคุณไสย ช่วงสมัยที่โนราเที่ยวแสดงโดยการ “เดินโรง” จะปรากฏเด่นชัดมาก ในบทกาศครุโนรานอกจากจะสรรเสริญรำลึกคุณของครูแล้ว ยังขอความช่วยเหลือให้ครุโนราป้องกันคุณไสยให้ด้วย ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

“ ราชครูของข้า	มาแล้วพ่ออย่าพันไป
เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้	ลูกหยายถ่ายที่ให้พ่อนั่งใน
มาแล้วพ่ออย่าพันไป	มาอยู่เหนือเกล้าเกศา
มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม	มาช่วยคุ้มลมกันยา ¹
กันทั้งลูกกลม ² พรมโหวด ³	กันทั้งผีโบท ⁴ มายา
มากันพราญเกมยา	ละมบ ⁵ เขาฝั่งไว้ริมทาง

¹ ยา หมายถึง ยาสั่ง

² ลูกกลม หรือลั่นทม คือกัณฑ์ ซึ่งเป็นการทำเสน่ห์อย่างหนึ่ง

³ พรมโหวด การกระทำทางไสยศาสตร์อย่างหนึ่ง โดยใช้คาถาที่เรียกว่า “คาถาพรมโหวด” เสกลงในผ้าหรือสิ่งของอื่นๆ เพื่อให้เกิดโทษแก่ศัตรู

⁴ โบท คือ ภูตผี

⁵ ละมบหรือมบ การกระทำทางไสยศาสตร์เพื่อให้เกิดโทษแก่ศัตรู เช่นให้เสียชื่อเสียง ให้สติวิปลาสให้พิการถึงตาย ศิลปินจะกลัวการทำมบมากเมื่อมีการแข่งขันประชันโรง

มากันให้ถ่วนให้ถี่
ละมบเขาฝั่งไวยริมทาง

มากันลูกนี้ทุกทีย่าง
จำไว้แะช้ายแะชวาว”
(โนราแปลก ชนะบาล)

ความเชื่อที่เห็นชัดเจนในเรื่องไสยศาสตร์ อีกอย่างหนึ่ง คือ ความเชื่อในเรื่องเวทมนตร์คาถา ที่ได้กล่าวไปบางส่วนแล้ว โดยเฉพาะโนราที่จะเป็นหัวหน้าคณะหรือนายโรงโนรา และต้องประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู แม้ว่า “ทุกวันนี้โนรามากก็จริง แต่โนราที่เป็นโนราที่สมบูรณ์แบบหาได้น้อยมาก ว่าเป็นรำได้ แต่ทำพิธีกรรมไม่ได้ เพราะไม่ได้ผ่านพิธีครอบเทริด ครูหมอเขาไม่ยอมรับ” (สัมภาษณ์ ลั่น เพชรสุข 19 เมษายน พ.ศ. 2543) นอกจากนี้ พิทยา บุขรรัตน์ (2535 : 94) ยังกล่าวถึงความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาที่เกี่ยวข้องกับโนราโรงครู เอาไว้ว่า

โนราโรงครู ซึ่งเชื่อว่าเป็นพิธีกรรมที่ขลังและศักดิ์สิทธิ์ ขั้นตอนต่าง ๆ เป็นการกระทำทางไสยศาสตร์ เวทมนตร์คาถาจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างความเชื่อถือและความศรัทธาแก่ผู้มาร่วมพิธีและผู้ที่ได้พบเห็น โนราใหญ่จึงต้องมีความรู้ในเรื่องเวทมนตร์คาถา จึงจะสามารถประกอบพิธีกรรมบางอย่างตามความเชื่อได้ เช่น การตัดผมผีขอ การเหยียบเสน การแทงเข้ การควบคุมคนทรงครูหมอโนราขณะกำลังเข้าทรง ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถา จึงเป็นความเชื่อในพลังและอำนาจเร้นลับบางอย่างที่มีอยู่เฉพาะตัวบุคคลซึ่งยากต่อการปฏิบัติ

นอกจากนี้โนรายังมีความเชื่อในเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งที่เป็นเทพเจ้าและวิญญาณศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในความเชื่อของพุทธศาสนาแบบชาวบ้านที่เป็น “การผสมผสานระหว่างพุทธศาสนา ลัทธิพราหมณ์ และความเชื่อในเรื่องผีสางเทวดาจนเป็นระบบเดียวกัน” (ฉลาดชาย รมิตานนท์. 2527 : 34) ตัวอย่างเช่น

“ขอเอยขอไหว
ไหว้พระจันทร์ส่องแสงใส
พระอินทร์พระพรหมพระยมพระกาฬ
ไหว้ท้าวอินทร์โทะชั้นโสฬส

พระอิศวรณารายณ์ขอไหว้ไป
แจ้งจบครบไปในโสฬส
อยู่ได้ไม่นานลงมาหมด
ชั้นได้ไหว้หมดในคืนนี้”

และ

“เข้ากราบบาทฝ่าละออง
ทวดเขากังทวดวังเนียง
ศักดิ์สิทธิ์ทางฝ่ายเล
ให้ถัดให้เคลื่อนเลื่อนกันมา

จะไหว้ทวดโคทองวัดคูหา
ฟังเสียงลูกร้องประกาศหา
ทวดเกาะเสเกาะห้า
จะไหว้เกาะหนูเกาะแมว

อย่าให้ล้าลาบสาบสูญ

เกาะหนูเกาะแมว

อยู่ข้างหว่างคองคา

ไหว้เกาะแก้วเกาะขอ

จะไหว้เกาะราบไหว้เกาะขุน

ไหว้เกาะแก้วกีนรา

หาหรือพ่อทูลกระหม่อมแก้ว

ลูกไหว้เกาะแก้วไหว้เกาะขอ

พระพายพัดพาสอ

ผมหมอชูลางที่หว่างคองคา

เกาะหมากปากขุนที่อยู่ฝ่ายท่า

ถัดมาปากบางทวดแม่นางเรียน”

(โนราแปลก ชนะบาล)

ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โนราเอ่ยนามตามสถานที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา นอกจากจะเป็นความเชื่อของโนราโดยตรงแล้ว ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงระบบความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่น เพราะเป็นระบบความเชื่อที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตและระบบความเชื่ออื่น ๆ ของคนในสังคมเชื่อมโยงเป็นระบบโครงสร้างเดียวกัน อันเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างพลังและศักยภาพของชุมชนเพื่อความเป็นตัวตนในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงซึ่งจะได้กล่าวในบทต่อไป นอกจากนั้นโนรายังมีความเชื่อในเรื่องอื่น ๆ อีกมาก ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อในเรื่องเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง เช่น เชื่อว่าเทริดและหน้าพรานเป็นของสูง จะข้ามกรายหรือใส่เล่นไม่ได้ “โนราสมัยก่อนบางคนเมื่อสวมเทริดแล้วจะไม่ยกมือไหว้ผู้ใด เพราะถือเป็นการทำตนต่ำกว่าฐานะ เชื่อว่าถ้าใช้ไม้หวายเขียนพราตีสผู้ใด ผู้นั้นจะเป็นบ้า เชื่อว่าถ้าข้ามกรายเครื่องดนตรีโนราจะเกิดอัปมงคล” (อุดม หนูทอง. 2531 : 202) ส่วนความเชื่อเรื่องการถือเคล็ดและฤกษ์ยาม การถือเคล็ดปรากฏในเรื่องการปลูกสร้างโรง จะไม่หันโรงไปทางทิศตะวันตกโดยเด็ดขาด เพราะเชื่อว่าจะทำให้โนราตกอับและโรงจะไม่สร้างให้ขวางหัว แต่จะสร้างให้ลอยหัว คือไม่สร้างโรงครุให้หันหน้าไปทางทิศตะวันออกและตะวันตก เชื่อว่าจะเป็นอุปสรรคต่อการประกอบพิธีกรรม การสร้างโรงโนราก็จะทำด้วยไม้ไผ่สีสุก เพราะจะเอาเคล็ดว่าจะมีความสุขร่มเย็น การทำหน้าพรานจะทำด้วยไม้พุท ไม้มะยม หรือไม้ยอ เชื่อว่าจะทำให้ผู้แสดงเป็นพรานพูดเก่งและได้รับความนิยมจากผู้ชม การทำพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่จะต้องทำในตอนเช้า เพราะถือเคล็ดว่าเวลาเช้าตะวันกำลังขึ้นแรงจะทำให้ชื่อเสียงโนราขึ้นตามตะวันไปด้วย เป็นต้น ส่วนการถือฤกษ์ยามปรากฏให้เห็นตั้งแต่พิธียกเครื่องออกเดินทาง การขึ้นครุหรือฝากตัวเป็นศิษย์ จะถือเอาวันพฤหัสบดี ข้างขึ้นของเดือนหนึ่งเดือนใด เป็นต้น

กล่าวได้ว่าหนังตะลุงและโนราในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในยุคที่ 1 ช่วงการปฏิรูปการปกครอง จนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือทศวรรษ 2470 (ยุคตะเกียงน้ำมันควายถึงตะเกียงเจ้าพายุ) ยังเป็นช่วงรอยต่อของหนังตะลุงและโนราในช่วงก่อนปฏิรูปการปกครอง แต่เราก็ได้เห็นพัฒนาการของหนังตะลุงและโนราหลายประการ ตั้งแต่จำนวนผู้แสดงจากหนังตะลุงที่เคยแสดง 3-4 คน มาแสดงเพียง 2 คน ที่เรียกว่า “หัวหยวก” “ปลายหยวก” จนปรับเปลี่ยนมาแสดงเพียงคนเดียว โนรา

ก็เช่นเดียวกันจากที่เคยมีผู้แสดงหลักเพียง 3 คน พัฒนามาจนเป็นคณะที่มีผู้แสดง 14–20 คน รวมทั้งเครื่องดนตรีอย่างเช่นหนังตะลุงและโนราที่เคยใช้โหม่งฟากก็เปลี่ยนมาใช้โหม่งหล่อ ส่วนวรรณกรรม การแสดงจากที่หนังตะลุงเคยแสดงแต่เรื่องรามเกียรติ์ ก็ปรับมาเป็นนิทานประโลมโลก ทั้งจินตนิยาย เทพนิยาย และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ โนราที่เคยเช่นเดียวกันจากที่เคยจับทอออกพราน แสดงเรื่องพระรถเสน ราหูจับจันทร์ มาแสดงเรื่องที่เรียกว่า “จับบทสิบสอง” จนกระทั่งแสดงนิยายโดยการปรับเปลี่ยนมาจากบทละคร เพิ่มฉากเพิ่มม่านกัน ปรับเปลี่ยนรูปแบบทั้งบทร้องบทรำ ขนบนิยมในการแสดงบางประการ โดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะการแสดงจากภาคกลางหรือราชสำนัก วิธีการแสดงที่ดัดแปลง “เดินโรง” ไปแสดงกันด้วยเท้า ก็เริ่มมีความสะดวกสบายขึ้นมีรถไฟ มีเรือเมล์ มีรถยนต์ประจำทาง แต่สิ่งที่ยังคงยึดมั่นเคร่งครัดคือ ความเชื่อ ธรรมเนียมในการแสดงและการปฏิบัติตัวของศิลปิน มีบทบาทสำคัญทั้งในด้านให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านและชุมชนค่อนข้างสูงจนบางครั้งมีลักษณะเหมือนผู้นำชุมชน ที่มากด้วยความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์ มีบทบาทและสถานภาพเป็นสื่อพื้นบ้าน (Folk Media) ทำหน้าที่ทั้งการรายงานข่าวสาร ให้การศึกษา ปกป้องรักษาปทัสถานของสังคม สร้างความเข้าใจระหว่างชุมชน รวมทั้งการบูรณาการทางสังคม สร้างคุณภาพให้ชุมชนมีความภาคภูมิใจในความเป็นตัวตน โดยที่ศิลปินทั้งหนังตะลุงและโนราจะมีวิถีชีวิตไม่แตกต่างจากชาวบ้านและชุมชนแต่อย่างใด ประเด็นศึกษาที่เห็นว่าเป็นลักษณะเฉพาะในช่วงดังกล่าวคือ ความเชื่อทางไสยศาสตร์ ความเคร่งครัดในพิธีกรรม รวมทั้งเมื่อจะต้องประชันขันแข่งจะต้องเอาชนะกันอย่างจริงจัง คุณไสยและกลยุทธต่าง ๆ จึงถูกนำมาใช้ในทุกรูปแบบอันสะท้อนให้เห็นวิถีหนึ่งในความเป็นอัตลักษณ์และชุมชน “นักแสดง” ของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่คอยคลี่คลายและ/หรือปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบและเนื้อหาที่จะได้กล่าวในยุคหรือช่วงเวลาต่อไป

ยุคเครื่องไฟดูด

2. ยุคที่ 2 การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510)

ภาพปรากฏของยุคดังกล่าวก็คงเป็นช่วงสมัยรอยต่อหรือช่วงเวลาที่สืบเนื่องมาจากยุคแรก เพราะหนังตะลุงและโนราหลายคณะในช่วงก่อนหน้านี้นี้ก็ยังคงมีหน้าที่และบทบาทต่อชุมชน ในขณะที่เดียวกันหนังตะลุงและโนราหลายคณะเริ่มมีบทบาทหรือก่อตัวมาแต่ยุคแรกแล้ว และกลายเป็นคลื่นลูกใหม่ในเวลาต่อมา ช่วงเวลาดังกล่าวจึงเกี่ยวเนื่องมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2468–พ.ศ.2477) การเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาสู่ระบอบประชาธิปไตย โดยมีพระมหากษัตริย์อยู่ภายใต้รัฐธรรมนูญ โดยคณะราษฎร ในปีพ.ศ. 2475 การเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2484 – พ.ศ. 2488 ตลอดจนการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจ

แห่งชาติ ฉบับแรก (พ.ศ. 2504 – พ.ศ. 2509) ช่วงเวลาดังกล่าวมีส่วนสำคัญต่อสภาพสังคมไทยรวมทั้งสังคมท้องถิ่นที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ภาวะความทันสมัย (Modernization) และการใช้ทฤษฎีกระแสหลัก (Conventional Theory) ในการพัฒนา เพียงแต่ว่าชุมชนท้องถิ่นยังไม่ถูกกระทบมากนักในระยะแรก ๆ การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมืองในช่วงก่อนการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 มีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและการปรับตัวของชาวบ้านชนบทน้อยกว่าชาวเมืองเพราะการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นในวงจำกัดประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งระบบการสื่อสารข้อมูลต่าง ๆ ยังล่าช้า (อมรา พงศาพิชญ์. 2543 :111) และก่อนที่สังคมการค้าจะแพร่กระจายเข้ามาในหมู่ชาวไทยไร้ชานาไทย หลังฤดูเก็บเกี่ยวก็จะมีงานมงคลต่าง ๆ ตามธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งการเลี้ยงดูกันด้วยอาหารคาวหวาน “ตอนกลางคืนก็มักมีมหรสพต่าง ๆ ตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น ถ้าเป็นภาคกลางก็จะเป็นพวกลิเก ลำตัด รำวง เพลงฉ่อยหรืออื่น ๆ ภาคอีสานก็มักจะเป็นหมอลำ ลำไต้เตย ส่วนภาคใต้ที่ขึ้นชื่อมากก็ได้แก่ โนรา (รวมทั้งหนังตะลุง เพลงบอก ลิเกป่า – ผู้วิจัย) ภาคเหนือก็เป็นซอพื้นเมือง” (สนธิ สมักรการ. 2534 : 47)

ปรากฏการณ์อย่างหนึ่งที่น่าจะส่งผลกระทบต่อศิลปะการแสดงหรือการมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องทรงบริหารราชการแผ่นดินด้วยความยากลำบากตั้งแต่ทรงขึ้นครองราชย์ สภาพวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจทำให้ต้องทรงตัดทอนค่าใช้จ่ายในแผ่นดินลงเป็นอันมาก ทำให้ต้องทรงลดจำนวนข้าราชการ ลดหน่วยงานรวมหน่วยงานเพื่อให้งบประมาณสมดุล โดยเฉพาะการยุบกรมมหรสพในปี พ.ศ. 2468 แต่ก็เป็นเพียงระยะเวลาหนึ่ง ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 312) กล่าวไว้ว่า

ภาพของนาฏศิลป์ไทยในรัชกาลที่ 7 มักถูกมองว่าเป็นภาพแห่งการล่มสลาย เพราะกรมมหรสพถูกยุบใน พ.ศ. 2468 หลังจากรัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคตได้ไม่นาน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนที่กะทันหันและรุนแรงจนศิลปินข้าราชการบริวาร นักเรียน ตั้งตัวไม่ทัน ภาพนั้นจึงเป็นความจริงส่วนหนึ่ง แต่เมื่อพิจารณาให้ละเอียดจะพบว่าส่วนที่ถูกกระทบมากที่สุดคือกรมโขน ซึ่งถูกปลดออกหมด ส่วนข้าราชการกรมปีพาทย์และกองเครื่องสายฝรั่งหลวงยังคงได้รับราชการเป็นบางคน ข้าราชการกรมโขนบางคนก็ได้รับการช่วยเหลือให้ทำงานในตำแหน่งอื่น ๆ ในกระทรวงวังพอให้ยังชีพอยู่ได้ และประมาณ 5 เดือน ต่อมาใน พ.ศ. 2469 งานมหรสพก็เริ่มต้นขึ้นใหม่อีกครั้งในระดับกรมมหรสพ เพื่อข้าราชการด้านนาฏศิลป์ที่จำเป็น ครูผู้ใหญ่ที่เป็นหลักของนาฏศิลป์ ในแผ่นดินขณะนั้นก็ได้กลับเข้ามารับราชการต่อเพื่อสืบสานนาฏศิลป์ไทยอีกครั้ง

อย่างไรก็ตามภาพรวมของนาฏศิลป์ไทยในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัดทั้ง “นาฏศิลป์บรรดาศักดิ์และนาฏศิลป์เชลยศักดิ์” หรือเอกชนรับจ้างยังมีอยู่หลายราย และน่าจะส่งผลกระทบต่อ

การแสดงพื้นบ้านในระยะแรก ๆ น้อย เพราะปรากฏว่า “ในปีพ.ศ.2473 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หมื่นระบำ นำคณะโนราเมืองนครฯ เข้ารำถวายอีก แต่ครั้งนั้นหมื่นระบำฯ ชรามาก จึงเดินทางไปไม่ได้ แต่ก็ได้มอบหมายให้โนรา มดลีน ยอดระบำ เป็นหัวหน้าคณะนำโนรา 12 คน ไปรำถวายแทน” (วิเชียร ณ นคร 2542 : 960) แต่ก็มีประเด็นที่ควรพิจารณาในช่วงเวลาดังกล่าว เพราะกำลังมีสื่อบันเทิงใหม่เข้ามาแทนที่สื่อบันเทิงเก่าของชาวบ้าน นั่นคือภาพยนตร์ ซึ่งในช่วงแรกจะส่งผลกระทบต่อกรุงเทพมหานครและบริเวณใกล้เคียง แต่ช่วงเวลาไม่นานนักก็กระจายออกสู่ต่างจังหวัด ท้องถิ่น และชุมชน เบียดแทรกพื้นที่ของสื่อบันเทิงชาวบ้านที่เคยมีบทบาทมาก่อน ดังที่ สุรพล วิรุฬักษ์. (2534 : 322) กล่าวไว้ว่า

รัชกาลที่ 7 โปรดคนตรีไทยและภาพยนตร์ไทย จึงทำให้กิจการทั้งสองรุ่งเรือง--- ใน ส่วนของภาคเอกชน ธุรกิจภาพยนตร์ไทยเข้ามาแทนที่การแสดงละครเวทีของไทยในบางส่วน แต่ละครเพลงหรือละครร้องที่ใช้เพลงไทยบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล และร้องเนื้อเต็ม หรือ ใช้เพลงไทยสากล ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงใหม่ในยุคนี้ ยังเป็นที่นิยมของคนในพระนคร นอกจากนี้ลิเก ซึ่งปรับตัวตามสมัยนิยมก็ยังคงดึงดูดคนดูกลุ่มของตนอยู่ได้ด้วยดี ส่วนการแสดงละครร้องแบบเดิมที่ใช้ปี่พาทย์บรรเลงประกอบก็หมดไปจากพระนคร การละเล่นอื่น ๆ โดยเฉพาะสวดคฤหัสถ์ และเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ในงานศพ งานวัด ก็จำต้องหลีกเลี่ยงให้ ภาพยนตร์จั้นเกือบหมดยกเว้นลำดับบางคณะที่ยังคงมีชื่อเสียงอยู่เท่านั้น อนึ่งในยุคนี้สื่อมวลชน ทั้งวิทยุ และหนังสือพิมพ์มีส่วนสำคัญในการช่วยโฆษณาและประชาสัมพันธ์ให้คนดูติดตาม ข่าวคราวการแสดงต่าง ๆ กระตุ้นให้ประชาชนไปชมการแสดงอยู่เสมอ

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลกระทบต่อสังคมทั้งในเมืองและชนบทอย่างจริงจังได้เริ่มขึ้นในสมัยที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นนายกรัฐมนตรี และมีการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ ฉบับแรก (พ.ศ. 2504 - พ.ศ. 2509) ซึ่งจะได้กล่าวในเหตุปัจจัยต่อไป ซึ่งผลพวงของความเติบโตทางเศรษฐกิจ การขยายตัวทางการค้า อุตสาหกรรม การกระจายการผลิตทางเกษตรกรรม การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี การเพิ่มขึ้นของประชาชนอันเนื่องมาจากการขยายตัวของบริการ การแพทย์และสาธารณสุขสมัยใหม่ จากที่ประเทศไทยเคยเป็นประเทศเกษตรกรรม มีการผลิตเพื่อบริโภคในครอบครัว หรือเศรษฐกิจแบบยังชีพได้มีการพัฒนา การปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางเศรษฐกิจเป็นการผลิตเพื่อการค้าขายและการส่งออกจนกลายเป็นธุรกิจที่สำคัญของคนไทย (สนิท สมักรการ. 2534 : 60 – 61) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชนบทรวมทั้งภาคใต้และบริเวณชุมชนกลุ่มทะเลสาบสงขลานั้น มีกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ คือการทำให้เป็นอุตสาหกรรม (Industrialization) หมายถึงกระบวนการพัฒนาการเทคโนโลยีโดยการใช้วิทยาศาสตร์การประยุกต์ในการขยายผลิตรวมขนาดใหญ่ด้วยกำลังเศรษฐกิจเพื่อตลาดการค้าอันกว้างใหญ่ โดยการใช้แรงงานที่ชำนาญ

เฉพาะทาง การทำให้เป็นเมือง (Urbanization) หมายถึงกระบวนการที่ชุมชนกลายเป็นเมือง การเคลื่อนย้ายของผู้คน การขยายตัวเมืองออกไปทางพื้นที่ การเพิ่มจำนวนประชากร หรือหมายรวมถึง การขยายวิถีชีวิตแบบชาวเมืองโดยผ่านการแพร่ของไฟฟ้า ถนนหนทาง และสื่อมวลชนต่าง ๆ เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เป็นต้น ทำให้สนิยมและความต้องการของชาวชนบทเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ คล้ายกับชาวเมืองมากขึ้น การทำให้เป็นประชาธิปไตย (Democratization) หมายถึงกระบวนการแพร่ ขยายของปรัชญาหรือระบบสังคมแบบหนึ่งที่น่าที่ประชาชนมีส่วนร่วมและควบคุมกิจกรรมของ ชุมชนในฐานะเป็นตัวของตัวเอง การแพร่ของการจัดองค์การสมัยใหม่ (Bureaucratization) หมายถึง การแพร่ของระบบบริหารงานโดยมีเจ้าหน้าที่ตามลำดับชั้น กระบวนการสร้างคนชายขอบ (Margina - lization) หมายถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เหลื่อมล้ำมากยิ่งขึ้น หนังสือและโนราเป็นผลผลิต ทางสังคมและวัฒนธรรม จึงยากที่จะหลีกเลี่ยงการเปลี่ยนแปลงตามกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรม ดังตัวอย่าง “บทเกี่ยวจอบ” หนังสือ ตอนหนึ่งว่า

“ หนังสือเคยฟังเฟื่องคูเมืองใต้	กำลังใกล้จะถึงจุดสุดสิ้นสูญ
ปัจจุบันสมัยไม่เกื้อกูล	มีข้อมูลประมวลได้หลายประการ
คนรุ่นใหม่เข้าไม่ถึงซึ่งศิลปะ	ผู้ใหญ่ละปละปล่อยพลอยประสาน
ใครดูหนังสือว่าโง่หัวโบราณ	จมดักดานกับของเก่าเต่าล้านปี
เดินดิสโก้โย้ยักคั่นชักทำ	ปลูกคัฒหาให้ร้อนแรงด้วยแสงสี
ฟังสตรีชมคอนเสิร์ตเพลิดเพลินดี	นอนดูวิดีโอจึงซาบซึ่งใจ
ใช้เคื่องขุ่นคนรุ่นหลังซังน้ำหน้า	ยอมรับว่าเราต้องปรับรับของใหม่
อารยธรรมเมืองนอกแซงแปลงเปลี่ยนไป	แต่ของไทยไม่ทอดทิ้งคิณชัง
	(ฟ่วง บุษรารัตน์)

กล่าวโดยภาพรวมในช่วงเวลาดังกล่าว เป็นช่วงที่หนังสือและโนราได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบ การแสดงไปในอีกระดับหนึ่งรวมทั้งองค์ประกอบในการแสดง เป็นยุคสมัยที่หนังสือและโนราเริ่มนำ เทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ในการประกอบการแสดง เช่น การใช้เครื่องปั่นไฟให้แสงสว่าง การใช้ เครื่องขยายเสียง จึงเรียกยุคนี้อีกว่า “ยุคเครื่องไฟจุ๊ด” เริ่มมีศิลปะการแสดงจากภาคกลางเข้ามามีบทบาท ทางความบันเทิงในภาคใต้ เช่น ลิเก รำวง ดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น เริ่มมีการนำเอาดนตรีของภาคกลาง และนำดนตรีสากลบางชิ้นเข้ามาใช้ ความเป็นหัวเกลอได้กลายมาเป็นระบบหมู่พวก ความเป็นชุมชน นักเลงและการเข้าสู่ระบบอุปถัมภ์ปรากฏเด่นชัด รวมทั้งนโยบายจากรัฐในช่วงเริ่มแผนพัฒนาเศรษฐกิจ และการพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ อิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรมจากเมืองหลวง เข้ามามีบทบาทต่อ หนังสือและโนรา ความเป็นรัฐนิยมเข้ามามีบทบาทต่อท้องถิ่นและชุมชนมากขึ้น รวมทั้งหนังสือ และโนราเกิดกลุ่มเพื่อนำเสนอรูปแบบทางการเมืองผ่านการแสดง ซึ่งจะปรากฏเด่นชัดในช่วง พ.ศ.

2516 - พ.ศ. 2519 รวมทั้งการก่อตัวและขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย สงครามแย่งชิงประชาชน และการต่อสู้กับอำนาจรัฐ ส่วนคำที่เรียกว่า “หนังสือพิมพ์ใหม่” และ “หนังสือการเมือง” นั้น ปริตตา เณลิเมแผ้ว กอนันตกุล (2525 : 24) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

หนังสือที่เรียกว่าหนังสือพิมพ์ใหม่นั้นไม่ใช่ว่าเพิ่งเกิดขึ้นมาในปี 2520 หรือ 2525 อาจจะค่อย ๆ วิวัฒนาการขึ้นมา แต่ว่ามีบางยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงที่ผิดไปจากเดิมมาก ในทฤษฎีของผู้เขียนยุคที่สำคัญคือ ยุคจอมพล ป. หรือ “ยุควัฒนธรรม” และยุคประชาธิปไตย 2516–2519 ตั้งแต่ปี 2520 เป็นต้นมาเวลาที่พูดถึงหนังสือพิมพ์ใหม่ มักจะหมายถึงการแสดงตามแบบของหนังสือพิมพ์น้อย (หนังสือพิมพ์น้อย ตะลุงสากล หรือ หนังสือพิมพ์ บุญฤทธิ์ เริ่มฝึกหัดและแสดงหนังสือตะลุงมาตั้งแต่อายุได้ประมาณ 15 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ. 2493 จึงผ่านยุคสมัยมาตั้งแต่ยุคตะเกียงน้ำมันยุคตะเกียงเจ้าพายุ ยุคเครื่องไฟฟ้หลอด ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล ประมาณ พ.ศ. 2511 - ผู้วิจัย) ส่วนหนังสือพิมพ์น้อยเรียกการแสดงของเขาว่าแบบสากล คำอีกคำหนึ่งซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันคือ หนังสือการเมือง ซึ่งเป็นคำที่บางครั้งก็ใช้บรรยายการแสดงตามแบบหนังสือพิมพ์น้อยด้วย แต่คำว่าหนังสือการเมืองมีความหมายจำเพาะกว่า คำว่าหนังสือการเมืองมีกำเนิดมาจากการที่นักการเมืองรับหนังสือมาแสดงระหว่างการหาเสียงเลือกตั้ง เพื่อเรียกคนมาฟังจำนวนมากได้ แต่ไม่ปรากฏว่าเริ่มใช้หนังสือตะลุงด้วยวัตถุประสงค์นี้ครั้งแรกเมื่อใด คำว่าหนังสือการเมืองใช้มากอีกครั้งในสมัย 2516–2519 เพื่อหมายถึงสไตล์การแสดงที่มีการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลและแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องที่กำลังเป็นที่กล่าวขวัญโดยทั่วไป และมีนายหนังสือบางคนที่มีชื่อเสียงเป็นพิเศษว่าเป็นหนังสือการเมือง เช่น หนังสือประเลียง ระฆังทอง หนังสือมนุญย์ จังหวัดตรัง หนังสือพิมพ์น้อยเองก็มีผู้เรียกว่าหนังสือการเมืองบ้างเหมือนกัน

2.1 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของหนังสือตะลุงและโนราในยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) ดังได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่าช่วงเวลาดังกล่าวต้องพิจารณาตั้งแต่ก่อนสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งมีคณะหนังสือที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับของชุมชนนิยมหนังสือตะลุงและโนราหลายคณะ ที่เป็นที่ยอมรับและถือเป็นบรมครูของหนังสือตะลุง และเป็นศิลปินแห่งชาติ คือหนังสือกัน ทองหล่อ จังหวัดสงขลา หนังสือประวิง หนูเกื้อ อำเภอดำรงวิทยารัษฎนคร จังหวัดนครศรีธรรมราช หนังสือกิมเส้ง จังหวัดพัทลุง หนังสือแสงโถ หรือแสง ทองคง จังหวัดสงขลา หนังสือสัน พิกหมัด จังหวัดพัทลุง หนังสือพร้อม อัครวิน หรือพร้อม อินทพาน (เป็นนายหนังสือตะลุงที่รู้จักกันในนาม “หนังสือพร้อมอัครวิน” หรือ “หนังสือพร้อมใหญ่” หรือ “หนังสือพร้อมคอ”) หนังสือประทิน บัวทอง อำเภอดำรงวิทยารัษฎนคร จังหวัดนครศรีธรรมราช หนังสือรุ่งฟ้า จังหวัดพัทลุง หนังสือแคว้ง เสียงทอง จังหวัดพัทลุง หนังสือจวน บองหลา หนังสือกิมเนียว เสียงชาย จังหวัดพัทลุง หนังสืออ้มแท่ง หรือหนังสือ

อิม จิตต์ภักดี ศิลปินแห่งชาติ หนังสือ อรมุต หรือ “หนังสือ ธรรมโมทย์” หรือ “หนังสือ ธรรมโมทย์” หนังสือ บัญญัติ หรือ “หนังสือ น้อย ตะลุงสาละ” เป็นต้น ในช่วงเวลาดังกล่าวยังปรากฏความเป็นชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราค่อนข้างชัดเจน เพราะนอกจากการสืบทอดความเป็นหนังตะลุงและโนราโดยสายเลือดหรือสายสกุลแล้ว เมื่อหนังตะลุงและโนราคณะใดมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับของมหาชนก็จะมีผู้ไปฝากตัวเป็นศิษย์ฝึกหัดหนังตะลุงหรือโนรากับครูอาจารย์เหล่านั้น หนังตะลุงและโนราเป็นที่ยอมรับนับถือของชาวบ้าน เพราะนอกจากทำหน้าที่ให้ความบันเทิงแล้วยังเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมให้แก่ชาวบ้าน เป็นผู้มีฐานะทางสังคม เป็นที่เกรงขาม เป็นผู้ให้ความอุปถัมภ์แก่ลูกศิษย์ที่มาฝึกหัด จึงมีลักษณะเป็น “กลุ่มพวก” หรือ “ระบบอุปถัมภ์” ในท้องถิ่นและชุมชน นอกจากจะทำหน้าที่เป็นศิลปินแล้วก็มีพลังหรืออำนาจในการผลิตของชุมชนด้วย เพราะ “ในสมัยก่อนจะมีลูกศิษย์มากมาอาศัยกินอยู่ ในระหว่างฝึกหัดหนังตะลุงและโนรา ก็จะช่วยทำนา ทำสวน และงานบ้านอื่น ๆ” (สัมภาษณ์ กิจ ทรัพย์รัตน์ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) กรณีเดียวกัน หนังสือ ศ.อศวิน หรือพร้อม อศวิน ภาค 2 (จุ๋ม ประทุมวรรณ) “เมื่อมาอยู่กับหนังสือ อศวิน ก็ช่วยทำงานทุกอย่าง ไถนา ขุดดิน ปลูกผัก ตักน้ำ จนหนังสือรักกว่าศิษย์คนอื่น ๆ เมื่อไปแสดงที่ใดจะออกรูปถ่าย พระอิสริยาภรณ์หน้าบต บางครั้งก็ได้แสดงก่อนครั้งอื่นแล้วหนังสือจึงแสดงต่อ จนได้ครอบมือโดยหนังสือ และหนังสือ บ้านควนเนียง” (สัมภาษณ์จุ๋ม ประทุมวรรณ. 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2543) และผู้เป็นหัวหน้าคณะหนังตะลุงหรือโนรา ยังต้องทำหน้าที่บริหารคณะซึ่งประกอบด้วยบุคคลหลายฝ่าย จึงต้องใช้หลักแห่งคุณธรรมหรือมีบารมีมากพอจะมีเหล่านั้นก็มาจากความเมตตากรุณา ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความเป็นธรรมในการแบ่งปันผลประโยชน์ ชุมชนนิยมหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าว เช่นชุมชนบ้านน้ำกระเจา ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา โดยมีหนังสือ ทองหล่อ เป็นครูหรือผู้นำ ชุมชนหัวไทร อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมีหนังสือ ประวิง หนูเกื้อ เป็นครูหรือผู้นำ ชุมชนบ้านสุนทร อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง โดยมีหนังสือ เสี่ยงทอง เป็นครูหรือผู้นำ ชุมชนบ้านท่ามิหรำ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง โดยมีหนังสือ รุ่งฟ้าหรือหนังสือ นวม เป็นครูหรือผู้นำ ชุมชนบางแก้ว อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง โดยมี หนังสือ เส้น พักหมัด และ/หรือ หนังสือ กิมเนี้ยว เป็นครูหรือผู้นำ กรณีชุมชนควนเนียง อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา เป็นชุมชนที่มีหนังตะลุงสืบทอดต่อกันมาหลายคณะ เช่น หนังสืออิมเท่ง บ้านเท่งศิลป์ (อิม จิตต์ภักดี) หนังสือพร้อม อศวิน (พร้อม อินทปาน) หนังสืออ้อม อ้ายหนูนาค (อ้อม หัษบุรณ์) หนังสือแสงฟ้า ตะลุงศิลป์ หนังสือจุ๋ม ศ.อศวิน หรือพร้อม อศวิน ภาค 2 หนังสือแสงฟ้า (แสง ชูแก้ว) หนังสืออรุณศิลป์ หนังสือเชย เชี่ยวชาญ หนังสือสงค์ฟ้า ตะลุงศิลป์ หรือหนังสือสงค์จอม (สงค์ ศรีทวีกุล) เป็นต้น

ประเด็นที่ควรนำมาพิจารณาต่อไปในช่วงเวลาดังกล่าวคือการมีนายหนังตะลุงที่เป็นผู้หญิงในช่วงแรก เท่าที่มีผู้ทำได้และเล่าต่อกันมาคือ “นางโจง” เข้าใจว่าเป็นนางจากจังหวัดพัทลุง ดังที่ วิริยะ หนูขาว และนครินทร์ ชาทอง (สัมภาษณ์ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) กล่าวไว้ว่า หนังตะลุง

มีทั้งนายโรงที่เป็นผู้ชายและนายโรงที่เป็นผู้หญิง หนังสือผู้หญิงที่มีชื่อเสียงในปี พ.ศ. 2494 – พ.ศ. 2495 คือ หนังสือ หรือหนังสือแม่โจง เป็นหนังสือที่ได้รับความนิยมเนื่องจากมีเสียงดี ทำเสียงตัวตลกได้ดี เวลาแสดงจะมีลูกคู่ช่วยเชิดตัวตลก ซึ่งขณะเป็นนายโรงมีอายุประมาณ 30 กว่าปี นอกจากนั้นก็หนังสือหนังงี้ หนังสือก๊มเนี้ยว ซึ่งดังมาพร้อม ๆ กับหนังพร้อม อัสวิน (กรณีหนังสือก๊มเนี้ยวนี้เป็นคู่แข่งชั้นประชันโรงกับหนังพร้อมอัสวิน ที่เป็นทีกล่าวขวัญถึงของผู้ชม เพราะมีความสามารถพอ ๆ กัน โดยเฉพาะการตลกในเรื่องเพศ ซึ่งต่อมาศิษย์ของหนังสือก๊มเนี้ยวที่เป็นหนังสือผู้หญิงและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายคือ หนังสือระบาย เสียงเสน่ห์ (ระบาย ฉายกลั่น) อำเภอดุสิต จังหวัดนครราชสีมา - (ผู้วิจัย) หนังสืออุทัย หนังสือยุพิน ซึ่งปัจจุบันก็ยังแสดงอยู่ มีอายุประมาณ 51 ปี บ้านอยู่ตำบลน้ำน้อย อำเภอดุสิต จังหวัดสงขลา มีจุดเด่นในการทำเสียงชายได้ดี หนังสืออารีย์ อายุประมาณ 50 ปี อยู่บ้านน้ำกระจ่าย ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา หนังสือโสกา สมเภาใหญ่ และหนังสือเขวชนหญิงได้แก่หนังสืออัญมณี สืบแสง ซึ่งเป็นนักเรียนโรงเรียนวรรณาริเฉลิม สงขลา ซึ่งปัจจุบันมีหนังสือผู้หญิงอยู่ประมาณ 20 คน

กรณีหนังสือผู้หญิงนั้น หนังสือวิริยะ หนูขาว และหนังสือนครินทร์ ชาทอง ยังให้ทรรศนะต่อไปว่า หนังสือผู้หญิงได้เปรียบกว่าหนังสือผู้ชาย เนื่องจากความเป็นผู้หญิง ไปแสดงที่ไหนก็ได้รับความนิยม และมีผู้ติดตามชม มีความสามารถในการใช้เสียงทั้งเสียงชาย เสียงตัวตลก และเสียงนาง หากหนังสือผู้หญิงพัฒนารูปแบบการแสดงและเอาจริงเอาจังในด้านนี้ก็คงประสบความสำเร็จกว่าหนังสือผู้ชายบางคณะ เนื่องจากมีความแปลก บทกลอนมีความไพเราะ โดยเฉพาะเสียงนางจะได้เปรียบกว่าหนังสือที่เป็นผู้ชาย เช่นเดียวกับที่ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2541 : 196 – 197) กล่าวถึงหนังสือผู้หญิง (หนังสือประทุมเสียงชาย หรือหนังสือประทุม โสมจันทร์ เสียชีวิต เมื่อปี พ.ศ. 2535 – ผู้วิจัย) ในการสัมภาษณ์หนังสือ ที่สำนักงานศึกษาธิการเขต 2 ยะลา ไว้ว่า

วันสัมมนานั้นเราพบกับหนังสือผู้หญิงจำนวน 5 คน ส่วนใหญ่เป็นชาวนครศรีธรรมราช 1 ใน 5 คือหนังสือประทุม โสมจันทร์ อำเภอดุสิต นครศรีธรรมราช เธอยืนยันว่าผู้หญิงแสดงหนังสือได้ดีทัดเทียมผู้ชาย สู้เสียงลีลาเข้าบทบาทตัวนางไม่ผิดเพี้ยนหรือเก๋เกินไป หนังสือประทุมอายุประมาณ 28 ปี แสดงหนังสือมาตั้งแต่เป็นเด็กหญิง ปัจจุบันแต่งงานกับครูคนหมู่บ้านเดียวกัน หนังสือประทุมเล่าถึงสิ่งที่ศิลปินประเภทนี้ต้องแสวงหานั้นคือการสะสมชุดตลก ต้องจดจำไว้ให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

ในประเด็นดังกล่าวเมื่อพิจารณาจากบทบาทและสถานภาพของผู้หญิงที่ด้อยกว่าผู้ชาย ทำให้การเกิดมีนายหนังสือผู้หญิงและโนราผู้หญิงจึงได้รับการยอมรับจากสังคม โดยเฉพาะสังคมภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ซึ่งเป็นสังคมชนบท บทบาทและสถานภาพของผู้หญิงในอดีตไม่ได้ด้อยไปกว่าผู้ชายมากนัก และในพิธีกรรม หรือกิจกรรมบางอย่างผู้หญิงจะเป็นผู้นำหรือมีบทบาทมาก

กว่าผู้ชาย ซึ่งแตกต่างจากสังคมชั้นสูงหรือในระบบเจ้าขุนมูลนายที่มีโครงสร้างและระบบความสัมพันธ์ในระบบอุปถัมภ์ ค่านิยมที่ยกย่องการเป็นข้าราชการเป็นเจ้าคนนายคน เปิดโอกาสให้ผู้ชายมีภรรยาหลายคนได้ พ่อแม่ที่จัดสนออาจนำลูกสาวไปฝากเป็นข้ารับใช้ในบ้านเจ้านาย ผู้หญิงจึงมีฐานะเสมือนสมบัติผู้ชายที่ซื้อขายได้ “บรรดาเจ้านายคนชั้นสูงจะมีค่านิยมอุดมการณ์เกี่ยวกับผู้หญิงชั้นสูงว่า ต้องเป็นแม่บ้านแม่เรือนที่ดีคือเอาอกเอาใจสามี รักนวลสงวนตัว เป็นช้างเท้าหลัง สงบเสงี่ยม ผู้ชายเป็นผู้กุมอำนาจ ผู้หญิงมีหน้าที่เพียงพยายามผูกใจสามีให้ได้ ผู้หญิงชั้นสูงไม่ต้องมีหน้าที่ในการทำงานหาเลี้ยงครอบครัวเช่นผู้หญิงชาวบ้าน” (ปราณี วงษ์เทศ, 2544 : 346) นอกจากนั้นการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกและมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมไทย ทำให้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม ค่านิยม วิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะการนำระบบการศึกษาแบบตะวันตกมาใช้แทนการศึกษาแบบเดิม แม้จะส่งผลต่อบทบาทฐานะของผู้หญิง ที่มีค่านิยมในด้านต่าง ๆ เช่น ความงาม กิริยามารยาทที่เลียนแบบผู้หญิงชั้นสูง แต่ก็มีส่วนให้ผู้หญิงได้มีโอกาสศึกษาเล่าเรียนในระบบโรงเรียนเช่นผู้ชายได้ จนสามารถทำอะไรหลายอย่างได้เช่นเดียวกับผู้ชาย ในขณะเดียวกันบทบาทและสถานภาพของผู้หญิงชาวบ้านในชนบทที่เป็นหน่วยการผลิตเช่นเดียวกับผู้ชาย ต้องเป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัว มีบทบาททั้งทางสังคม วัฒนธรรมและประเพณี ความเชื่อและพิธีกรรม ในท้องถิ่นและชุมชน โดยเฉพาะพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผี เช่น ผีตายาย หรือครุหมอตายายของโนราในภาคใต้ เป็นต้น ผู้หญิงจึงได้รับการยอมรับจากสังคมในระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จาก โครงสร้างทางสังคม การสืบสายตระกูล ที่ยังนิยมให้ความสำคัญกับการสืบเชื้อสายทางฝ่ายหญิงโดยเฉพาะการให้ฝ่ายชายไปอยู่กับครอบครัวฝ่ายหญิงหลังการแต่งงาน (Matrilocality) ซึ่งให้ความสำคัญกับฝ่ายแม่ (Matriarchal) อันเป็นประเพณีที่ยังคงมีอยู่ในสังคมชนบทไทยถึงปัจจุบัน ดังที่ ปราณี วงษ์เทศ (2544 : 347) กล่าวไว้ว่า

การที่ผู้ชายอยู่บ้านฝ่ายหญิงหลังแต่งงาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบทบาทที่สำคัญของผู้หญิงทั้งภายในครัวเรือน การผลิต พิธีกรรม อำนาจในกิจกรรมต่าง ๆ ของครัวเรือนการเน้นศูนย์กลางความสำคัญที่สมาชิกเพศหญิง การสืบสายตระกูลทางญาติเพศหญิง และการยกมรดกบ้านและที่ดินให้ผู้หญิง โดยเฉพาะความมีอิสระในทางเศรษฐกิจที่ผู้หญิงอีกเป็นจำนวนมากในโลกที่กำลังพัฒนาไม่มี บทบาทสถานภาพของผู้หญิงชาวบ้านจึงทัดเทียมหรืออาจเหนือผู้ชายซึ่งแตกต่างอย่างมากกับผู้หญิงที่อยู่ในชนชั้นสูงที่ต้องอยู่ใต้อำนาจของผู้ชาย

บทบาทและสถานภาพของหนังตะลุงและโนราผู้หญิงที่ได้รับการยอมรับจากสังคมด้วยเหตุผลส่วนหนึ่งดังที่กล่าวมาแล้ว เหตุผลอีกส่วนหนึ่งที่เป็นโครงสร้าง และระบบความสัมพันธ์ภายในสังคมคือการมีสถานภาพทางสังคมที่ได้รับการยอมรับจากสังคมอยู่แล้ว นั่นคือ หนังตะลุงและโนราผู้หญิงล้วนเป็นผู้สืบเชื้อสายสกุลมาจากผู้เป็นบิดา มารดา หรือเครือญาติที่เป็นศิลปินหนังตะลุงและโนรา

และมักมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับมาก่อน หรือไม่เช่นนั้นก็มักถือกำเนิดในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราที่เรียกว่า “เกิดท่ามกลางเสียงปี่เสียงกลอง” และอาจจะได้รับการฝากตัวไปเป็นศิษย์ของหนังตะลุงหรือโนราชื่อดัง ไม่ว่าจะเป็นกรณีของหนังประทุม โสมจันทร์ (เป็นศิษย์หนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ) หนังระบาย ฉายกลิ่น (บิดาเป็นคนชักหรือเชิดรูปตลกให้กับหนังตะลุงหลายคณะ) โนราหนูวินหวาด ซึ่งเป็นบุตรสาวของโนราวัน เป็นต้น

ประเด็นต่อไปของปรากฏการณ์ในการแสดงหนังตะลุง นอกจากจะมีการแสดงหนังตะลุงโดยใช้รูปหนังตะลุงแสดงบนโรงหนังตะลุงแล้ว ได้มีการดัดแปลงมาแสดง “หนังตะลุงคน” หรือ “หนังโจน” หรือ “โจนสด” คือแทนที่จะใช้รูปหนังตะลุงเชิดกลับใช้คนจริงเป็นตัวแสดงแทน และแสดงหน้าฉากคล้ายละครหรือการแสดงโจนของภาคกลาง โดยผู้แสดงแต่ละคนจะเจรจาและขับกลอนด้วยตนเอง แต่งกายและออกท่าทางเช่นเดียวกับตัวหนังตะลุงที่ตนสวมบทบาทให้ใกล้เคียงมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ และใช้ขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุงทุกประการ ลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของวัฒนธรรมเมืองหลวงหรือภาคกลางที่มีต่อศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เช่นเดียวกับโนราที่เริ่มแสดงนิยายเป็นเรื่องราว มีฉาก มีม่านกั้น เพราะต่างนำเอารูปแบบของการแสดง โจน ละคร และ/หรือ ลิเกมาดัดแปลงให้เข้ากับขนบนิยมในการแสดงของตน เล่ากันว่าหนังตะลุงหรือหนังโจน มีที่มาจากการแสดงโจน เพราะในระหว่างปี พ.ศ. 2462 – พ.ศ. 2464 กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ขณะดำรงตำแหน่งอุปราชมณฑลปักษ์ใต้ได้มอบหมายให้ พ.ต.ท.พระวิชัยประชาบาล ผู้บังคับการตำรวจมณฑลนครศรีธรรมราช นำกำลังออกวาดล้างกลุ่มโจรบ้านคอนทราย ซึ่งมีรุ่ง คอนทราย และคำ ห้วแพร่ เป็นหัวหน้า (ดูรายละเอียดในวารสารทักษิณ ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มิถุนายน - กันยายน 2537 ฉบับโจร : ภาพลักษณ์ในวัฒนธรรมใต้) โดยมีกองบัญชาการในท้องที่อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ตั้งกองอยู่ที่วัดกฎ (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นวัดสุวรรณวิชัย) เพื่อเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่เจ้าหน้าที่และประชาชน พระยาวิชัยประชาบาลจึงนำคณะโจนจากภาคกลางมาแสดงให้ดูทุกคืนเป็นเวลาแรมเดือน โดยมีเจ้าหน้าที่ตำรวจ 3 นาย คือ จำหนูน จำแสน และจำแสง แสดงเป็นตัวตลกร่วมกับคณะโจนด้วย ที่มีผู้ชมชื่นชอบมากคือจำแสง ซึ่งแสดงเป็นตัวตลกชื่อ “อ้ายแสง” จึงมีผู้คิดเอาแบบอย่างโจนมาผสมผสานกับการแสดงหนังตะลุง เรื่องที่นำมาแสดง เช่น ลักษณะวงศ์ พระรถเมรีและเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ หนังโจนมักจะแสดงประชันกับหนังตะลุง โนรา โนราไกลน มีคณะโจนที่เป็นที่รู้จักในเวลานั้นคือ หนังโจนเขาแดง ตำบลชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง หนังโจนครูเรือง อินทร์แก้ว ตำบลนาหยาด อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง (สุริวงศ์ พงษ์ไพบูลย์และพ่วง บุชรารัตน์. 2542 : 8325 – 8327) ต่อมาหนังโจนก็เสื่อมความนิยมจนต้องเลิกราไป แต่ก็มีผู้พยายามฟื้นฟูโดยการรวมนายหนังตะลุงทั้งผู้ชายและผู้หญิงมาร่วมแสดงด้วย เช่น กลุ่ม (ชมรม) หนังตะลุง ในอำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา ชมรมหนังตะลุงจังหวัดสงขลา เป็นต้น โดยร่วมกันแสดงในโอกาสวันสำคัญหรือการเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ ในขณะนั้น

ปรากฏการณ์อีกอย่างหนึ่งของการแสดงหนังตะลุงในช่วงปลายของยุคที่ 2 ประมาณ พ.ศ. 2507 – พ.ศ. 2513 คือ “การพากย์หนังเทป” หมายถึงการแสดงหนังตะลุงที่ใช้แถบบันทึกเสียงเปิดแล้วคนพากย์ก็เชิดรูปหนังตะลุงไปตามเนื้อเรื่องโดยไม่ต้องใช้นายหนังตะลุงตัวจริง เพียงแต่คนเชิดฝึกทักษะในการเชิดรูปให้ลงตามบท จังหวะ ลีลา บทร้อง และบทเจรจาของตัวละคร ทั้งนี้เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคเฟื่องฟูของหนังตะลุง หากเจ้าภาพงานต้องการจะรับหนังที่มีชื่อเสียงไปแสดงสดก็จะเสียค่าราคาแพง ในเวลานั้นค่าราคาประมาณ 1500 – 2000 บาท แต่ถ้ารับหนังพากย์เทปก็จะจ่ายค่าราคาประมาณ 200 – 300 บาท ในช่วงเวลาดังกล่าวการอัดแถบบันทึกเสียงหนังตะลุงในขณะมีการแสดงจึงมักจะไม่ค่อยได้รับความนิยมจากนายหนังตะลุงมากนัก นอกจากเป็นผู้ที่รู้จักมักคุ้นหรือให้การนับถือกัน เพราะ “เรื่องหนังที่ถูกอัดเทป แล้วนำไปเปิดในงานต่าง ๆ หรือนำไปพากย์หนังเทป ก็จะทำให้เรื่องนั้น ๆ ไม่เป็นที่สนใจหรือนิยมของผู้ชมอีก นายหนังก็ต้องหาเรื่องใหม่มาแสดง กว่าที่จะแสดงได้ดีก็ใช้เวลาานาน และอีกอย่างหนึ่งนายหนังตะลุงสมัยนั้นเชื่อว่าการที่เขาแสดงแล้วมีการอัดเทป เท่ากับเป็นการดูเสียง ทำให้เขาเสียงแหบแห้ง จึงไม่ค่อยยินยอมและขัดแย้งกับเจ้าของเครื่องไฟอยู่บ่อย ๆ” (สัมภาษณ์ ถวิล กำเนิดผล. 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) ปรากฏการณ์ดังกล่าวยังเห็นได้จากคำบันทึกในบทความเรื่อง “ความเปลี่ยนแปลงในปักษ์ใต้” ของ พ.อ คำเนิน เลขะกุล (2509 : 68 – 69) ที่ทำให้มองเห็นการเปลี่ยนแปลงของการแสดงของหนังตะลุงในด้านอื่น ๆ ด้วย ความว่า

สิ่งที่แปลกไปมากอีกอย่างหนึ่งก็คือ หนังตะลุง ตัวหนังในสมัยปัจจุบันนี้ได้รับการพัฒนาขึ้นทันกับเหตุการณ์ของโลกอย่างน่าดู ตัวนางสมัยใหม่ไม่สวมเครื่องศรารณ์ แต่มีทรงผมเป็นรูปทรงสมัยใหม่ หัวโต ๆ สูง ๆ คุงูล ๆ อย่างหัวไม้ขีดไฟ ดังที่ได้พบเห็นบ่อย ๆ ตามหน้าปกหนังสือพิมพ์ฉบับพิเศษเสมอ ๆ นั่นเอง ผมจำนมากที่เห็นรูปนางยักษ์คนหนึ่ง มีผมดัดเป็นคลื่น ๆ ลอนใหญ่ ๆ เต็มไปทั้งศีรษะ เเคราะห์ดีที่อาวูรตัวพระและยักษ์ก็ยังมิเค้าของเก่าอยู่ ไม่ถึงกับใช้ปืนพก ปืนเล็กยาวหรือไม่นั่งเครื่องบิน รถถังเข้ารบกัน นอกจากนั้นทราบมาว่า วิธีการเล่นหนังตะลุงสมัยนี้ก็ได้ใช้เครื่องมือวิทยาศาสตร์เข้าไปช่วยมากดังจะเห็นว่า ถ้าผู้ใดจะว่าจ้างหนังตะลุงขึ้นดีทั้งคณะไปเล่นละก็จะต้องเสียเงินค่าจ้าง ตั้งแต่ 1,200 บาท ถึง 1,500 บาทต่อคืน ซึ่งแพงเอการอยู่ แต่ขณะนี้สำหรับผู้มีทุนสัก 200 – 300 บาท ก็พอจะว่าจ้างหนังตะลุงไปเล่นได้แล้ว แต่การจ้างแบบนี้ นายโรงจะไม่ไปเอง จะส่งลูกศิษย์ของตนไปสัก 2 คน กับตัวหนังสำหรับหนึ่งกับเทปอัดเสียงพากย์ของตนไปแล้วสักม้วนหรือสองม้วนก็พอ การแสดงจะเริ่มด้วยจึงจ่อเข้ากับโรงที่เจ้าของงานจัดทำไว้แล้ว ขอไฟฟ้าจุดไฟให้แสงทางด้านในของจอ (แทนตะเกียงน้ำมันหรือตะเกียงเจ้าพายุที่ใช้กันสมัยโบราณ) เด็กที่กำกับตัวหนังจะจัดเอาหนังมาปักเรียง ทั้งนี้เพื่อสะดวกต่อการฉายออกมาออกรูปที่จอได้สะดวก พอได้เวลาแสดงก็เปิดเทปซึ่งมีทั้งเสียงเครื่องบรรเลงและเสียงพากย์ที่นายโรงได้จัดการขับพากย์และให้เสียงบรรเลงไว้ทั้งเรื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบโดยตลอดแล้ว ให้มีเสียงขึ้น แล้วเจ้าเด็กหนุ่ม

คนนั้นก็หยิบเอาตัวหนังมาพากย์ไปตามเสียงเทปเท่านั้นเอง ตอนใดจะออกตัวอะไร เข้าโรงเมื่อไร เขารู้ดี เพราะได้ซ้อมและได้เล่นกับเสียงเทปม้วนนั้นมาหลายงานแล้ว โดยวิธีประหยัดเช่นนี้แหละ การเสียเงินว่าจ้างเล่นหนังตะลุงจึงถูกลงมาก ไม่อึดอัดสำหรับผู้มีเงินน้อย แต่อยากจะหน้าใหญ่

ภาพปรากฏในด้านความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงที่บันทึกไว้ ในบทความของ พ.อ. ดำเนิน เลชะกุล (ยศในขณะนั้น) ที่ได้มาเห็นความเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง ไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการของรูปหนังตะลุง การใช้เทคโนโลยี และวิธีการแสดงโดยการพากย์หนังเทป ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2509 นั้น กำลังเป็นรอยต่อของยุคความรุ่งเรืองของหนังตะลุงและ/หรือโนรา การบันทึกเสียงการแสดงหนังตะลุงลงในแถบบันทึกเสียงที่เรียกว่า “เทปรีน” (Tape reel) น่าจะเริ่มมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 แล้ว “หนังเคี่ยม จังหวัดตรังและหนังกัน ทองหล่อ จังหวัดสงขลา เป็นหนังยุคแรก ๆ ที่มีการบันทึกเสียง” (สัมภาษณ์ฉวี วิไล กำเนิดผล. 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) และประมาณปี พ.ศ. 2510 หนังตะลุงและโนราได้เปลี่ยนรูปแบบในการแสดงหรือการนำเสนออย่างขนานใหญ่จนมีคำว่า “ตะลุงสากล” เข้ามาเป็นสร้อยคำต่อจากชื่อคณะ หรือเป็นฉายานามที่ชาวบ้านเรียกขานกัน ปรากฏการณ์ดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่มีเหตุปัจจัยทั้งจากภายนอกและภายในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นค่านิยม ที่แสดงภาวะความทันสมัยหรือการรับเอาวัฒนธรรมทางวัตถุจากเมืองหลวงและ/หรือวัฒนธรรมตะวันตก ดังจะเห็นได้จากการปรับเปลี่ยนการแต่งกายและการไว้ทรงผมของรูปหนังตะลุง รวมทั้งภาวะเศรษฐกิจที่เป็นเชิงธุรกิจมากยิ่งขึ้น ที่สะท้อนผ่านคำราดหนังตะลุงและ/หรือโนรา “แต่เมื่อรักศักดิ์ศรี ไม่ยอมเสียหน้า รักษาการนำเอาไว้ ก็จำเป็นต้องรับหนังพากย์เทปมาถูหน้า ให้ชาวบ้านเห็นว่าใหญ่เอาไว้ก่อน” ภาวะดังกล่าวผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าเป็นความสับสนทางวัฒนธรรมของชาวบ้านระหว่างค่านิยมใหม่กับค่านิยมเก่า หรือเป็น “ความทับซ้อนทางวัฒนธรรม” หรือความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict) เพราะมีทั้งการยอมรับและความขัดแย้งบนฐานคิด และการตีความหมายหรือการให้คุณค่าของการรับวัฒนธรรมใหม่ ก่อนที่ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม (Cultural interaction) ดังกล่าวจะนำไปสู่การปรับตัว การผสมกลมกลืน (Cultural assimilation) และการบูรณาการทางวัฒนธรรม (Cultural integration) ที่ชาวบ้านเลือกได้ว่า เขาจะรับไม่รับ และปรับปรนใช้อย่างไร ในท้องถิ่นและชุมชนของตน แต่อีกประเด็นหนึ่งที่ต้องนำมาพิจารณาด้วยในช่วงเวลาดังกล่าวของชุมชนนิยมหนังตะลุงนั้นการจะหาหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่นิยมหรือชาวบ้านยอมรับนั้น มักจะมี “ชั้นหมาก” รับงานแสดงไม่เว้นแต่ละวัน การจะได้หนังคณะนั้นมาแสดงในงานของตนต้องติดต่อเป็นเวลานาน หรือไม่ “ผู้รับต้องมีบารมีจริงๆ” จึงสามารถรับให้มาแสดงสดได้ บางคณะต้องแสดงถึง 2 แห่งในคืนเดียวกันเพราะจัดเจ้าภาพไม่ได้ ดังกรณีของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เป็นต้น ส่วนความสำเร็จทางเทคโนโลยี การ

คมนาคม และการสื่อสาร ได้เข้ามามีบทบาทต่อชุมชนอย่างชัดเจน ดังที่วินัย สุกใส (2541 : 144 – 145) กล่าวถึงการพัฒนาทางเทคโนโลยีนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในช่วงต้นของ “ยุคสิบสี่เจ้านัน” เอาไว้ว่า

ข่าวสาร เรื่องราว ข่าวคราวความเจริญของเมืองบางกอกเริ่มกระจายไปตามชุมชนใหญ่ ๆ ไม่ว่าจะเป็นที่ปากคลอง ควนขนุน พัทลุง ลำปำ เขาชัยสน บางแก้ว หรเทศา-ปากพะยูน เรือยไปถึงหาดใหญ่ สงขลา --- ในเขตตัวจังหวัดและตัวอำเภอเริ่มมีไฟฟ้าใช้ การขยายตัวของกิจการวิทยุกระจายเสียงที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2492 ส่งผลให้เรื่องราวข่าวสารจากส่วนกลางเป็นที่รับรู้ของผู้คนที่มิฐานะค่อนข้างดีได้อย่างรวดเร็ว เครื่องรับวิทยุประเภท “แปดหลอด” เริ่มมีให้เห็นในหมู่บ้านชนบท บ้านใดมีก็แสดงความโก้หรูด้วยเสาไม้ไผ่ทั้งลำที่ผูกสายอากาศระโยงระยางมายังเครื่องรับ ในปี พ.ศ. 2505 สถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ก่อสร้างเสร็จและเริ่มแพร่ภาพออกอากาศ บางส่วนของชุมชนรอบทะเลสาบจึงได้รู้จักโทรทัศน์ รับรู้เรื่องราวข่าวสาร ความรู้ ความบันเทิงที่มีทั้งเสียงทั้งภาพจึงเริ่มเข้าสู่ผู้ที่มีฐานะอันจะกินในตัวจังหวัดและอำเภอ

จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่นายหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวที่ยังคงแสดงเรื่องแบบเทพนิยายจินตนิยายหรือเรื่องแบบนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ในตอน “ตั้งเมือง” ตามขนบนิยมการแสดง จะบรรยายถึงความเจริญของบ้านเมือง ที่มีรถไฟ รถยนต์ เป็นพาหนะในการเดินทาง หรือส่งข่าวสารด้วยวิทยุกระจายเสียง จากประสบการณ์ หรือโลกทรรศน์ ของนายหนังตะลุง ที่เขาร่วมสมัยในยุคดังกล่าว ตัวอย่างเช่น

บทตั้งเมือง

“พื้นถนนสวยสะอาดลาดยางสด	ทั้งม้ารถเรียงรายชาวยุติ
มีรถไฟผ่านทางกลางบุรี	สถานีตั้งประจำเป็นสำคัญ
ที่หน้ารถยังมีอักษรย่อ ร.ฟ.ท.	คิดให้เห็นเป็นมิ่งขวัญ
แสงไฟฟ้าโชติช่วงคังดวงจันทร์	เป็นข้อชวนถนนแนวแถมรรคา
มีโรงเรียนราษฎร์รัฐให้จัดการ	สอนกุมารหญิงชายได้ศึกษา
วางหลักสูตรไว้กับครูผู้ปรีชา	พอกปัญญาออกงามความเจริญ
มีกฎหมายปกครองต้องตามหลัก	จำลองลักษณะแบบอย่างไม่ห่างเหิน
มีกวดตรวจตามทางระหว่างเดิน	ใครล่วงเกินจับส่งลงอาญา”

(หนังบุญเดิม ประชุมทอง จังหวัดพัทลุง)

กรณีบทขับร้องกลอนเพื่อเปิดฉากกล่าวถึงเมืองของยักษ์นายหนั่งตะลุงก็ไม่ได้คำนึงถึงความสมจริงในเรื่อง แต่จะนำเอาภาพปรากฏทางสังคมในเวลานั้นไปบรรยายสอดแทรกไว้ในเรื่องที่น่าสนใจ แสดง ตัวอย่างเช่น

บทยักษ์ (กลอนบรรยายฉากเมืองยักษ์)

“พอเดือนตักยกเรื่องถึงเมืองยักษ์	อาณาจักรตั้งริมประจิมทิศ
นามว่ากุลมูลยักษ์ผู้ศักดิ์	เมฆลารามสุรมูลดุสิต
ออกชื่อลือชาทันทานฤทธิ์	ทั่วทุกทิศยอมเกรงข่มเหรงรบ
เวสนุกรมขยาตมาตุลี	เทพไททั้งนี้ยอมหนีหลบ
ทั่วฟ้าดินถื่นภพรบกับพลฤทธิ์	คงคามารเก่งกล้าไปทั่วจบ
ใครเห็นหลบ	เพราะนักเลงเกรงผิด
มีกำแพงค่ายป้อมล้อมทุกทิศ	เทพไทนิมิตให้เป็นเมืองยักษ์
ยังมีทหารบกทหารเรือ	ลูกเสือแมวมองคอยช่องหลัก
มีโรงงานโรงสีที่เมืองยักษ์	โรงไฟฟ้าโรงจักรโรงหัดรบ
ยังมีภรรยาที่งามดี	ตายเมื่อเดือนสี่มรเพ็งปลงศพ
ยังเหลือแต่ราชบุตรที่สวยครบ	ลือไปจบหนุ่มอยากได้มาหมายปอง
แต่จิตใจหาคู่เหมาะยังไม่ได้	จึงจัดให้ประลองฝีมือให้ลือผยอง
คิดแล้วเรียกเสนาออกมาตีกลอง	ให้ประลองศักดิ์ขึ้นในพระนคร”
	(เฉลียว เรื่องเดช รวบรวม)

กล่าวสำหรับคณะหนังตะลุงที่ควรนำมากล่าวถึงในช่วงเวลาดังกล่าวคือหนังกัน ทองหล่อ จังหวัดสงขลา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) ปีพ.ศ. 2528) หนังกัน ทองหล่อ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 2 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2454 ที่บ้านน้ำกระเจา ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา เริ่มฝึกหัดหนังตะลุงมาตั้งแต่วัยเด็ก หลังจากเข้าเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่โรงเรียนมหาวิทยาลัย สงขลา ได้ระยะหนึ่งก็ออกฝึกหัดหนังตะลุง โดยมีหนังเอียด ปากพน ซึ่งมีศักดิ์เป็นอา เป็นผู้สอนวิชาหนังตะลุงทั้งหมดให้ (หนังเอียด ปากพน มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ตำบลนาปะขอ อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ต่อมาได้ย้ายไปอยู่บ้านเขาน้ำตก อำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา) เล่ากันว่าที่บ้านน้ำกระเจานั้นที่บ้านของนายโต นางพุ่ม มีโรงหนังฝึกหัดลูกศิษย์อยู่โรงหนึ่งซึ่งฝึกหัดหนังกันทุกคืน นายโตก็ชอบที่จะให้เด็ก ๆ มาหัดเล่นหนัง เพราะภรรยาของเขาค้าขายเล็ก ๆ น้อย ๆ เพื่อให้คนมาชุมนุมจะได้ซื้อของและดูหนังด้วย หนังกันก็ไปดูเขาเล่นด้วย คั้นวันหนึ่งหนังหัดหรือลูกศิษย์ที่หัดหนังชื่อนายบ่าวกับนายเก่งไม่มาคนที่มาคู่ต้องผิดหวังมาก และรอคอยเป็นเวลานานก็ยังไม่มีมา นายโต

จึงบอกหนังสือว่า “หมา* กันเล่นหนังตะลุง” หนังสือซึ่งได้หัดเล่นมาบ้างแล้วก็ได้ขึ้นเล่นแทนปรากฏว่าคนดูชอบและดูกันจนสว่างไม่ยอมให้เลิก และชมกันว่า “เล่นดี” เป็นอันว่าหนังสือได้เล่นหนังตะลุงอย่างจริงจังคือนั้นเป็นครั้งแรก เรื่องที่เล่นคือเรื่องสังข์ทอง ขณะนั้นมีอายุ 18 ปี คือนั้นได้ค่าแสดง 6 บาท ขำนี้ก็ได้อะลือไป ชาวบ้านก็ได้มาติดต่อรับไปเล่นหนังมิได้ขาด จนชาวบ้านเรียกขานนามหนังสือในขณะนั้นว่า “หนังเด็ก” และเริ่มเล่นหนังตะลุงเป็นอาชีพมาตั้งแต่นั้น (พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร. 2534 : 34) ความเป็นหนังสือ ทองหล่อ นั้น วิทยุ จิตต์ธรรม และพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 11) ได้สรุปเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

หนังสือ น้าจาย หรือหนังสือ น้ากระจาย หรือภายหลังเรียกกันว่า หนังสือ ทองหล่อเป็นนายหนังที่เคยเลื่องชื่อลือชาไปทั่วทั้งปักษ์ใต้ เป็นหนังที่มีชื่อเสียงดีเด่นและดังในทางการเล่นหนังตะลุงมาแล้วไม่น้อยกว่า 50 ปี หนังสือ ทองหล่อ เป็นผู้มีความคิดริเริ่มใหม่ๆ ขึ้นมาเรื่อย ๆ เพื่อพัฒนาการเล่นหนังตะลุง เช่น การใช้เครื่องขยายเสียงเพื่อช่วยเสียงธรรมชาติให้ดังขึ้น การบรรเลงดนตรีของหนังให้ไพเราะยิ่งขึ้น เป็นผู้มีมารยาททั้งในด้านส่วนตัวและการแสดงหนัง การแสดงทุกครั้งจะสอดแทรกคติสอนใจ ธรรมะสอนใจ ฝากผู้ชมไว้เป็นแนวดำเนินชีวิต ทำให้ผู้ชมกล่าวขวัญถึงและนิยมชมชอบเป็นที่สุดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นายหนังรุ่นใหม่ทั้งที่เป็นลูกศิษย์โดยตรง ลูกศิษย์ครอบมือ และนายหนังทั่ว ๆ ไป ได้แบบอย่างสืบทอดกันมานายหนังและประชาชนผู้เคยชมทั้งหลายได้ยกย่อง ประกาศเกียรติคุณว่า หนังสือ ทองหล่อ เป็นหนังชั้นเลิศชั้นปรมาจารย์

ภาพปรากฏดังกล่าวเราอาจพบได้ในบทไหว้ครู และ/ หรือ “บทเกี่ยวจ้อ” หรือ “บทชมจ้อ” ของหนังรุ่นหลังหรือนายหนังตะลุงที่เป็นลูกศิษย์ ตัวอย่างเช่น

“ใครจะฟังน้าอย่ากลัวกลัวเกล้าจะสูญ
ผมเติมหนังทั้งตัวอยู่บ้านหัวพาน
ไซ้หนังดิบหนังคิมี่ชื่อเสียง
เขารื้อซื้อลือดังทั้งพารา
เครื่องเขตีปีก็ดังฟังเพราะหู
คนแก่แก่แลเพลินเจริญใจ

ถึงไม่พูนก็อย่าฝืนหนังในบ้าน
พานข้ามหารควนถบขอเคารพญาติกา
ไม่กลมเกลี้ยงเหมือนฟักันสงขลา
ทศนาถ์เพลินเพลินเจริญใจ
สาวนังคู่อ้าปากน้ำมากไหล
เอาหมากใส่ย่นแซ่แลจนลืมน ¹

* คำว่า “หมา” หรือ “อ้ายหมา” เป็นคำสรรพนามที่ชาวใต้ใช้เรียกเด็ก ๆ หรือ ผู้น้อยอายุคราวลูกที่ผู้เรียกให้ความรัก ความเอ็นดู หากเป็นผู้หญิงก็นำหน้าด้วยคำว่า “อืหมา” แล้วตามด้วยชื่อเด็กคนนั้น ๆ

¹ ย่นหรือย่นหมาก คือ ตะบันหมากหรือกระบอกย่นหมาก คำว่าลืมน จึงหมายถึงลืมนะบันหมาก เพราะมัวแต่ดูหนังจนเพลิน

ผู้เฒ่าแก่แม่หม้ายนั่งไพล่อา
เด็กบ่าวบ่าวครวกันหมั่นนั่งปั่น
หนังสือขลาทุกวันนี้เป็นที่ระบือ
ใครดูแล้วไม่สบายมาหลายครั้ง

กลับเคหานอนตายตื่นวันตั้งหลายหน
บอกว่าจิตใจจี๊ดครันครัน
ได้ตัวลือจริงจอกเขาว่าเป็นยอดหนัง
ให้ครันครันครันตัวเพราะกลัวกลอน”

(หนังสือบุญเดิม ประชุมทอง จังหวัดพัทลุง)

ความเป็นนายหนังชั้นเลิศขั้นปรมาจารย์ของหนังกัน ทงหล่อ หรือเป็นหนังตะลุงในระดับแนวหน้า ก็เพราะหนังกัน ทงหล่อ ใช้เทคนิควิธีในการแสดง เช่น ความมีสมาธิในการแสดง การพากย์รูปโดยเฉพาะบทเจรจาให้ตรงอุปนิสัยใจคอ หรือลักษณะเฉพาะตัวของรูปนั้นที่เรียกว่า “เพลงกินรูป” การปรับเรื่องหรือวรรณกรรมให้เข้ากับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของชาวบ้านในท้องถิ่นที่ไปแสดง การใช้บทกลอนที่ไม่หยาบโหล มีศิลปะการใช้ภาษาง่าย ๆ แต่ให้อารมณ์ขัน เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ความเป็นหนังกัน ทงหล่อ ที่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบในการนำเสนอหรือขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงที่เคยปฏิบัติสืบต่อกันมา แท้จริงแล้วการปรับปรุงการแสดงหนังตะลุง ของหนังกัน ทงหล่อ คือส่วนหนึ่งของคำตอบในการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าว ความเป็นหนังกัน ทงหล่อ คือการสร้างตัวตนในความเป็นหนังตะลุงที่มีอิทธิพลต่อหนังตะลุงร่วมสมัยและในเวลาต่อมา อันเป็นเหตุปัจจัยจากภายในที่ได้รับผลพวงจากเหตุปัจจัยภายนอก เพียงแต่มีการปรับปรน และ/หรือ คัดสรรจากภูมิปัญญาของปัจเจกบุคคลแล้วมีผลต่อวิถีปฏิบัติของศิลปินหนังตะลุงทั้งในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาและชุมชนนิยมหนังตะลุงในภาคใต้ ซึ่ง พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2534 : 51 – 55) นำมากล่าวไว้สรุปได้ดังนี้

(1) ปรับปรุงการเล่นดนตรี ทำนองการเล่นดนตรีเช่นเล่น “ย่อนทับ” คือเล่นดนตรีประเภทเครื่องตีให้เข้ากับเพลงปี่แล้วเซิด แล้วลงเครื่อง (จบ)

(2) นำเครื่องขยายเสียงหรือเครื่องไฟเข้ามาใช้ในวงการหนังตะลุงเป็นครั้งแรก กล่าวกันว่าหนังตะลุงโดยเฉพาะหนังกัน ทงหล่อ นำเครื่องกำเนิดไฟฟ้าหรือ “เครื่องปั่นไฟ” หรือที่เรียกว่า “เครื่องไฟลูด” เครื่องขยาย หลอดไฟให้แสงสว่าง ไมโครโฟน ยุคแรก ๆ เป็นยี่ห้อซัวร์ หนังตะลุงโนรา ชาวบ้านโดยทั่วไปจึงเรียกไมโครโฟนกันจนติดปากว่า “ซัวร์” ลำโพง ประมาณปีพ.ศ. 2500 โดยได้แบบอย่างมาจากเครื่องไฟและเครื่องขยายเสียงมาจากคณะรำวง ในตอนแรก ๆ ก็ดัดแปลงเครื่องไฟลูดมาจากเครื่องยนตร์ของเรือภายหลังปี พ.ศ. 2501 ได้มีการบันทึกเสียงการแสดงหนังตะลุงและโนราออกเผยแพร่

¹ตายตื่น หมายถึง การหมดความรู้สึกทางเพศ แต่ในที่นี้หมายถึงความกำหนดหรือความรู้สึกทางเพศแล้วไม่ได้รับการสนองตอบ

และเมื่อความนิยมการใช้เครื่องขยายเสียงของหนังตะลุงและโนราแพร่หลายขึ้น ก็จะมีเอกชนบางราย หรือแม้แต่วัด ได้สร้างเครื่องขยายเสียงพร้อมเครื่องปั่นไฟครบชุดให้เช่า เรียกว่า “เจ้าของเครื่องไฟ” โดยเฉพาะในการแข่งขันประชันโรง ระหว่างหนังตะลุงกับหนังตะลุง หรือหนังตะลุงกับโนรา นับเป็น ธุรกิจหรืออาชีพใหม่อีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นพร้อมกับความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา ในการแข่งขันประชันโรงหนังตะลุงทั้ง 2 โรง หรือโนราจะใช้เครื่องปั่นไฟร่วมกัน เมื่อแสดงกันไปประมาณ เวลา 24 น. เครื่องปั่นไฟจะร้อนมาก ต้องปิดเครื่องเพื่อให้เครื่องเย็น หนังโนราต้องหยุดแสดง เรียกกันว่า “พักเที่ยงคืน” หรือ “พักเที่ยง” อันเป็นผลให้หนังตะลุงขับร้องกลอน “บทเกี่ยวจ้อ” ครั้งที่ 2 เมื่อเริ่มแสดงต่อหลังจากหยุดพักแล้ว แต่มาถึงปัจจุบัน หนังตะลุงมักแสดงกันเพียงครึ่งคืน หรือแสดงเลยเวลา 24 น. ไปแล้ว “บทเกี่ยวจ้อ” ในรอบที่ 2 จึงถูกตัดออกไป พร้อมกับการมีเครื่องขยายเสียงก็มีการบันทึกเสียงหนังตะลุง การพากย์ “หนังเทป” ว่ากันว่าการบันทึกเสียงการแสดงหนังตะลุง โนรา เริ่มจากโนราเต็มตรง หรือภายหลังเรียกชื่อคณะว่า “มโนราห์ เต็ม วินวาด” บันทึกการแสดงเรื่อง “ทางชีวิต” ในปี พ.ศ. 2501 หนังเต็ม ตรง บันทึกการแสดงเรื่อง “ดอกฟ้าจำปาศักดิ์” ในปี พ.ศ. 2503 หนังจวน บองหลา พัทลุง บันทึกการแสดงเรื่อง “ศึกกษัตริย์แก้วสี่ดวง” ในปี พ.ศ. 2504 หนังกัน ทองหล่อ บันทึกการแสดงเรื่อง “แสงพยัคฆ์ ในปี พ.ศ. 2505” (สัมภาษณ์ เจริญ ศรีนวลขาว 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545) ซึ่ง ธนา พันธุเมธา (2528 : 39 – 40) อดีตนายกสมาคมหนังสือพิมพ์ภาคใต้ และเทศมนตรีเมืองหาดใหญ่ได้กล่าวถึงเทคโนโลยีด้านเครื่องขยายเสียง รวมทั้งการแสดงของหนังกัน ทองหล่อ และโนราเต็ม เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ผมมีประสบการณ์ในการเอาหนังตะลุงมาแสดงในงาน ผมขออนุญาตกล่าวถึงนายหนังกันเพราะเป็นผู้เดียวที่ผมสนิมนิยมมากในช่วงนั้น ที่หาดใหญ่ในช่วง 20 - 30 ปีก่อน ท่านที่เคยอยู่มากงจำได้ว่าเราเคยจัดงานใหญ่เป็นงานประจำปีในช่วงปี 2502 - 2508 เรียกว่างานแสดงสรรพสินค้านับเป็นงานใหญ่ในภาคใต้ บางทีจัด 10 วัน บางทีจัด 15 วัน มโหรีสพที่จัดนั้นก็มีโนราเต็ม หนังกันเป็นประจำ โนราเต็มนั้นในฐานะที่ท่านอยู่หาดใหญ่จะเล่นอยู่ที่ไหนก็ตาม พอถึงเดือนเมษายน ต้องกลับมาเล่นที่หาดใหญ่ ตกกลางคืนเป็นประจำเลยปีละ 10 วัน ถึง 15 วัน --- ประสบการณ์อันหนึ่งของผมคือเกี่ยวกับเทคโนโลยี สมัยก่อนเครื่องขยายเสียงยังมีไม่ค่อยมาก พอมีขึ้นมาต้องใช้ประจำ อีกอย่างหนึ่งที่ผมเห็นว่าเทคโนโลยี นั้นมันเกี่ยวพันกับความรู้สึกมากและเป็นเรื่องแน่นอน คือมีอยู่ปีหนึ่ง หนังกันไม่สามารถจะมาแสดงในงานได้ แต่ได้ส่งเทปไป (เทปพร้อมกับคนพากย์หนังเทปของหนังกัน ทองหล่อ - ผู้วิจัย) ผมเองไม่ได้คิดอะไร เพราะเป็นคนจัด แต่ปรากฏว่าคนดูบ่นกันใหญ่ เมื่อรู้ว่าหนังกันไม่มา ส่งแต่เทปมา คนก็ไม่อยากดู ผมเชื่อว่านี่เป็นครั้งแรกที่หนังตะลุงอัดเทปออกไปในปี 2507 ซึ่งผมขอสังเกตว่าหนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อันหนึ่งของภาคใต้ และงานเทศบาลทุกงานต้องมีหนังตะลุงเป็นประจำ

(3) ปรับปรุงเนื้อหาให้เข้ากับยุคสมัย แม้จะแสดงเรื่องที่เป็นนิทานประโลมโลก ประเภท จักร ๆ วงศ์ ๆ เนื้อเรื่องจะมี การเดินทาง เดินป่า หรือมีการเหาะเหินเดินอากาศได้ ภายหลังเมื่อการคมนาคมสะดวกขึ้น หนังสือหลายคณะจะใช้พาหนะที่เป็นรถยนต์ รถไฟ เครื่องบิน แต่หนังสือ ทอกล่อ จะตัดโดยไม่บอกว่าเดินทางด้วยอะไร ใช้วิธีการเดินเรื่องจากเมืองหนึ่งถึงเมืองหนึ่ง วิธีการเดิมคนตาย จะมีการชุบชีวิตขึ้นมาใหม่ ส่วนวิธีการของหนังสือ ทอกล่อที่ใช้คือ ถ้าเค้าโครงเรื่องไม่ประสงค์จะ ให้ตายก็ให้เป็นเพียงการสลบ แล้วฟื้นขึ้นมาใหม่ ที่ทำเช่นนี้เพราะเห็นว่าแบบเดิมไกลจากความเป็นจริง การให้คำมั่นสัญญารักกันระหว่างหญิงชาย ก็เป็นเพียงการทอดสะพานรักกันเท่านั้น มิใช่อยู ๆ พระเอกกับนางเอกก็ได้เสียกันเลย ซึ่งพวกเสนาแอมมองจะผิดไปจากความเป็นจริง เป็นต้น

(4) เป็นผู้นำด้านการใช้ภาษากลางในระดับชาวบ้านและนำภาษากลางมาใช้ในบทเจรจาหนังสือ ทะลุ ที่เรียกกันว่า “เพลงข้าหลวง” เพราะข้าราชการหรือผู้ปกครองบ้านเมืองในอดีตถูกส่งตรงมาจาก กรุงเทพฯ โดยเฉพาะบทสนทนาของรูปหนังที่มีศักดิ์สูง เช่น รูปเจ้าเมือง นางเมือง พระเอก นางเอก เป็นต้น เพราะก่อนหน้านั้นบทสนทนาของรูปหนังทะลุหรือตัวละครทุกตัว จะใช้ภาษาถิ่นได้ทั้งสิ้น การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวต่อมาได้รับการยอมรับ และเป็นที่ชื่นชมของคนดูโดยทั่วไป

(5) การปรับการใช้เครื่องดนตรีหนังทะลุ ให้มีความเหมาะสม โดยไม่ให้เสียงดนตรีดัง ครึกโครม จนเป็นที่รำคาญหูผู้ฟัง

(6) การออกรูปปรายหน้าบท หนังสือ ทอกล่อ เป็นหนังสือต้นแบบที่ได้นำบทปลายหน้าบท หรือบทไหว้ครูมาใช้อย่างเป็นระบบ ซึ่งมีนายหนังทะลุคณะอื่น ๆ ได้นำไปใช้ในลักษณะเดียวกับหนังสือ ทอกล่อ กล่าวคือ นายหนังจะเริ่มขับบทด้วยเสียงต่ำ ๆ ก่อน ใช้โหม่ง จิ้ง และทับให้จังหวะ โดยใช้โหม่งลูกเสียงต่ำให้จังหวะ เริ่มจากบูชาคุณพระรัตนตรัย กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังทะลุ ไหว้สิ่งเคารพบูชา เคารพบูรพมหากษัตริย์ บูชาเทพกำลังวัน ไหว้ครูหนังครั้งโบราณ และอาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา ไหว้เจ้าภาพ และผู้อำนวยความสะดวกในท้องที่ เช่น กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน เป็นต้น

(7) หนังสือ ทอกล่อ ได้มีการปรับปรุงรูปหนัง และเลิกใช้รูปหนังบางรูป เช่น นางสอง แขน (นางเปียน) เพราะมีลักษณะแบบผู้หญิงไม่ดี มีนิสัยชอบทำลาย ใช้เสน่ห์กับผู้ชาย นอกจากนี้ก็มีรูปถายีนกเค็ด ถายีนเส้ง เป็นต้น เพราะเห็นว่าเป็นการทำลายศาสนา บำเพ็ญคุณในทางทุจริต กินเหล้าเมายา เป็นต้น

(8) ฝากเรื่อง ฝากแนวคิด ฝากคติ ให้ผู้ปกครองประชาชนในนามของชาวบ้าน โดยผ่านทางตัวละครพูดฝากไปในเชิงสั่งสอน เสนอแนะแนวทางในการปรับปรุงการบริหารโดยเฉพาะข้าราชการ ส่วนทางประชาชนก็ได้ฝากเรื่องความร่วมมือร่วมใจในการพัฒนาหมู่บ้าน เป็นต้น เพราะหนังทะลุสามารถโน้มน้าวจิตใจชาวบ้านได้ง่ายกว่าการผ่านสื่ออย่างอื่นด้วยเหตุที่ว่าอยู่ใกล้ชิดกับชาวบ้านมากกว่า

ใคร ดังที่ สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2532 : 15) กล่าวถึงประโยชน์จากคำสอน ของหนังกั้น ทองหล่อ ไว้ว่า

ผมได้ยืมกิตติศัพท์และได้รับประโยชน์จากคำสอนของหนังกั้น ทองหล่อ มาตั้งแต่ผม เพิ่งเริ่มสอนเดินเตาะแตะ เพราะคนรุ่นพี่ รุ่นพ่อและรุ่นปู่พากันกล่าวขวัญถึง สารประโยชน์ อันเป็นคติโลกและศีลธรรมที่หนังกั้น ทองหล่อ ประจงส่งผ่านสื่อพื้นบ้านประเภทหนังตะลุง ทั้งจากเนื้อเรื่อง บทเจรจาและมุขตลกให้คนทุกเพศทุกวัยนำกลับไปขบคิดและเล่าสืบต่อกัน อย่างภูมิใจ ที่ถือว่าตนได้มีโอกาสดูหนังดีและได้ของดีกลับไปอวดญาติมิตร สารประโยชน์ ที่ท่านเจตนาสอดแทรกผ่านนาฏการของรูปหนัง ได้แทรกซึมและฝังลึกพอกพูนภูมิปัญญาและ โลกทรรศน์ที่สั่งมาให้แก่ชาวบ้านอย่างมีพลัง ครั้นผมโตพอจะติดตามคนรุ่นพี่รุ่นน้องไปดูหนัง ตะลุงกับเขาได้ ก็เฝ้าแสหาโอกาสจะดูหนังกั้นให้เป็นบุญตา จนเมื่อได้ดูเป็นครั้งแรกก็แสน ปลื้มใจตรงกับภาษิตชาวบ้านที่ว่า “ดีใจเหมือนได้บรรลุนิศา” เพราะได้อวดเพื่อน ๆ ได้เต็ม ปากว่าในชาตินี้เกิดมาไม่ตายเปล่า มีบุญวาสนาได้ดูหนังกั้นกับเขาเหมือนกัน ความศรัทธาต่อ หนังกั้น ทองหล่อ เช่นนี้เกิดกับชาวบ้านภาคใต้ที่เคยได้ยืมกิตติศัพท์และได้มีโอกาสชมจริง

(9) มีความริเริ่มในการขออนุญาตต่อเจ้าของ ให้นำรูประหม่อมมาแสดง กล่าวกันว่าระหม่อม เป็นชาวบ้านสะกอม อำเภोजะนะ จังหวัดสงขลา และเคยมีนายหนังตะลุง เคยแกะรูประหม่อมมาเป็น ตัวตลก คือ หนังพลัด อ่างทอง ต่อมาคือ หนังเลื่อน พานยาว แต่ไม่ได้ขออนุญาต เมื่อหนังกั้น ทองหล่อ จะแกะรูประหม่อมเป็นตัวตลก ก็ได้ไปขออนุญาตต่อญาติพี่น้องของเปาะระหม่อม เพราะตอน นั้นเปาะระหม่อมได้เสียชีวิตไปแล้ว การไปขออนุญาตในครั้งนี้ทำให้ได้มีโอกาสรู้จักและสนิมสนมกับ ญาติและผู้คน ทั้งยังรู้ขนบธรรมเนียมประเพณี โดยเฉพาะภาษาท้องถิ่นของชาวบ้านสะกอม ทำให้ สามารถใช้รูประหม่อมได้ดีที่เรียกว่า “ตีบทแตก” หนังกั้น ทองหล่อ ใช้รูประหม่อมซึ่งเป็นชาวไทยมุสลิม แสดงร่วมกับรูปขวัญเมือง โดยเป็นเพื่อนคู่หูกัน พุดจาถ้อยเลียนอะไรก็ไม่ถือสาถกกัน รูปหนังคู่นี้มีส่วน สำคัญในการสร้างความเข้าใจระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิม สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ ไม่ถือกันในเรื่องศาสนา มีกิจกรรมใดก็สามารถร่วมทำกันได้ ทั้งนี้โดยใช้อารมณ์ขันเป็นสื่อประสาน

(10) หนังกั้น ทองหล่อ เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดในการตัดสินใจการแข่งขันประชันโรง แทนที่จะใช้ จำนวนคนดูตัดสินแพ้ชนะกันตามที่เคยปฏิบัติกันมา ก็ให้มีกฎเกณฑ์ในการตัดสิน ซึ่งแนวความคิดนี้ได้ รับการยอมรับและนำไปใช้ทั้งชมรมหนังตะลุงจังหวัดสงขลา และทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ ซึ่งดำเนินการประกวดหนังตะลุงทางโทรทัศน์

ความเป็นหนังกั้น ทองหล่อ ยังปรากฏให้เห็นในอีกหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นยึดเอาผลงานการ แสดงเป็นหลัก การศึกษาหาความรู้อยู่ตลอดเวลา มีความซื่อสัตย์กับประชาชนคือเมื่อรับชมมากแล้ว ก็จะไปแสดงไม่บิดพลิ้ว ไม่ว่าจะเป็นงานเล็กหรืองานใหญ่ “สมัยนั้นคนแย่งกันรับหนังกั้นไปแสดงใน งานกันมาก บางครั้งก่อนวันแสดง 7 วัน ผู้ที่มารับจะมากอยู่กับหนังกั้นจนกระทั่งถึงวันงานของตน

เพราะกลัวว่า หนึ่งจะถูกแย่งตัวไปแสดงที่อื่น” (สัมภาษณ์ฉวีล คำเนติผล 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) หนึ่งกับ ทองหล่อ ใช้จิตวิทยาในการแสดงโดยคำนึงถึงผู้ดูเป็นสำคัญว่าอยู่ในพื้นที่ใด มีความเป็นอยู่อย่างไร มีวัฒนธรรมเช่นไร อะไรที่เขาชอบหรือไม่ชอบ การแสดงตอนไหนน่าเบื่อหรือตอนไหนที่จะชวนให้คนติดตามหรือนิยมชมชอบ การสอดแทรกคติบทสอนคนจะสอดแทรกในตอนใด แม้แต่รับค่าราคาจากการแสดงซึ่งเจ้าภาพมอบให้หนึ่งกับ ทองหล่อ จะรับไม่หมดตามราคาที่ตกลงไว้แต่จะเหลือไว้ให้เจ้าภาพส่วนหนึ่งแล้วบอกว่า “ฝากเอาไว้สักหีดยามาเอาเล่า” ไม่เอาไรเดาเปรียบผู้ร่วมงาน โดยเฉพาะลูกคู่จะแบ่งรายได้หรือค่าจ้างให้อย่างยุติธรรม มีความเอื้ออาทรต่อกันรอบคอบรัดกุมเมื่อมีปัญหาไปแสดงที่ไกล ๆ รับประทานอาหารที่ไหนก็ต้องพร้อมกัน เมื่อกลับมาถึงบ้านก็จะรับประทานอาหารร่วมกันที่บ้านนายหนึ่ง ก่อนแยกย้ายจากกัน แม้ลูกคู่ที่ซารภาพพื้นที่ก็ยังให้การอุปการะ บางคนก็อาศัยอยู่กับหนึ่งกับ ทองหล่อ ด้วย โดยเฉพาะการสอนศิษย์ เมื่อหนึ่งกับ ทองหล่อ แสดงหนังตะลุงมีชื่อเสียงทั่วไปในภาคใต้ ก็มีผู้มาสมัครเป็นลูกศิษย์มากมายในช่วงแรกประมาณปี พ.ศ. 2493 มีลูกศิษย์ที่มาอยู่กับหนึ่งกับ ทองหล่อ กว่า 30 คน ลูกศิษย์บางคนมีความตั้งใจที่จะมาฝึกหัดหนังจริง ๆ บางคนก็เป็นนักแสดงหัวไม่จรจัด หรือหลบหนีมาจากที่อื่น (แต่เมื่อมาอยู่กับหนึ่งกับ ทองหล่อ ต้องกลับเนื้อกลับตัวเป็นคนดี และไม่ประพฤตินทางเสื่อมเสียอีก) ศิษย์รุ่นนี้จะมาจากจังหวัดสงขลา จังหวัดตรัง จังหวัดพัทลุง และจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นส่วนใหญ่ ลูกศิษย์รุ่นแรก 30 คนจะพักอยู่ที่บ้านของหนึ่งกับ ทองหล่อ ทั้งหมด และมีการสร้างโรงหนังตะลุงไว้สำหรับฝึกหัดการแสดง โดยไม่มีค่าตอบแทน แต่ศิษย์ทุกคนจะร่วมกันทำการผลิต กล่าวคือทุกคนจะต้องไปอยู่ที่สวน ปลูกผัก คายหญ้า คัดฟืน ถึงฤดูทำนาก็ทำนา ถึงฤดูเก็บเกี่ยวก็ต้องเก็บเกี่ยว และจะต้องมีความประพฤติดี การสอนการแสดงหนังตะลุงก็ใช้วิธีให้ลูกศิษย์ติดตามไปดูการแสดงเวลาหนึ่งกับ ทองหล่อ ไปแสดงในที่ต่าง ๆ ครั้งละ 4 – 5 คน หมุนเวียนสลับกันไป ส่วนพวกที่อยู่ทางบ้านก็ต้องทำงานหรือทำการผลิตตามที่สั่ง ไม่เช่นนั้นแล้วจะไม่ฝึกการแสดงหนังตะลุงให้ โดยลูกศิษย์ตั้งแต่การเดินเรื่อง การเชิดรูปหนัง ศิลปะการพูด ฟังจังหวะดนตรี และท่วงทำนองการแสดง เมื่อดูจากการแสดงจริงแล้วก็ให้มาทดลองแสดงกันเองที่บ้าน คราวต่อไปก็เอาศิษย์คนอื่น ๆ ไปอีก หมุนเวียนกันอยู่เช่นนี้จนกว่าจะแสดงเองได้ เมื่อมีเวลาว่างจากการแสดงหนัง หนึ่งกับ ทองหล่อ ก็จะเรียกบรรดาลูกศิษย์มาอบรมในเรื่องความประพฤติ ศิษย์แต่ละรุ่นบางคนแสดงหนังไม่ได้แต่เมื่อออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่นก็ประสบความสำเร็จทุกคน “หนึ่งกับยืนยันว่าศิษย์ที่มาเรียนหนังตะลุงเมื่อจากไปแล้ว ปัจจุบันนี้มีฐานะดีทุกคน เพราะในขณะที่มาอยู่กินด้วยกัน ช่วยกันทำงานแบบร่วมครอบครัวเดียวกัน มีอะไรก็ช่วยเหลือเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กัน มีความรักใคร่ต่อกัน” (พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร. 2534 : 57 – 58) ศิษย์หนึ่งกับ ทองหล่อ รุ่นแรก ๆ ที่มีชื่อเสียงเช่น หนึ่งเชย เชี่ยวชาญ หนึ่งชม เชี่ยวชาญ หนึ่งแคล้ว เสียงทอง หนึ่งกิมเนียว ซึ่งเป็นนายหนังตะลุงผู้หญิง หนึ่งพร้อมใหญ่หรือหนึ่งพร้อม อัสวิน เป็นต้น ศิษย์ในรุ่นต่อมา เช่น หนึ่งพร้อมน้อย ตะลุงสากล หนึ่งประเทือง ระฆังทอง หนึ่งแคล้วน้อย เป็นต้น ส่วน

ศิษย์ในรุ่นหลัง เช่น หน้างวน แม่นาง หน้างดงประทีป แก้วทอง หน้างนกรินทร์ ซาทอง เป็นต้น ส่วนนายหน้างดงสูงที่ไม่ได้เป็นศิษย์หน้างัน ทองหล่อ โดยตรง แต่ยอมรับนับถือว่าหน้างัน ทองหล่อ เป็นอาจารย์และนำเอาแบบอย่างวิธีการแสดงของหน้างัน ทองหล่อ ไปใช้ในคณะของตน คือ “หน้างอรรถโฆสิต” หรือ “หน้างัน ธรรมโฆษ” (หน้างัน อรุณ สิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หน้างดง) ปี พ.ศ. 2532) หน้างัน ทองหล่อถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2531

อย่างไรก็ตามกระบวนการถ่ายทอดหรือวิธีการฝึกหัดศิษย์ในการแสดงหน้างดงแต่ละกลุ่ม หรือแต่ละสายหน้างอาจจะมีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันไป แต่ลักษณะร่วมกันอย่างหนึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวคือ ศิษย์ที่จะฝึกหัดหน้างดงจะต้องไปอยู่บ้านของผู้เป็นอาจารย์ ไม่มีการเรียกเงินเป็นค่าตอบแทน แต่ศิษย์จะคอยปรนนิบัติรับใช้ ช่วยทำงานบ้าน ทำสวนไร่นาของนายหน้างผู้เป็นอาจารย์ให้เป็นการตอบแทน นายหน้างหรือโนราที่มีชื่อเสียง จึงมีบารมี เป็นที่เกรงอกเกรงใจของชาวบ้าน เพราะนอกจากจะเป็นที่รู้จักของผู้ใหญ่ในวงราชการแล้ว ยังมีหมู่พวก หรือเครือข่ายในหลายท้องถิ่น จึงกลายเป็นผู้นำท้องถิ่นไปโดยปริยายจึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่หน้างดงและโนราหลายคณะ ได้รับเลือกเป็นผู้ใหญ่บ้าน กำนัน และ/หรือ เป็นผู้แทนราษฎรในเวลาต่อมา รวมทั้งบางกลุ่มได้พัฒนาไปเป็นนักแสดงหัวไม้ เป็นกลุ่มอิทธิพล หรือเรียกกันว่าโจร “เล่นหน้างไปด้วยลักวัวเพื่อนไปด้วย” (สัมภาษณ์พร้อมบุญฤทธิ์ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ลักษณะดังกล่าว เป็นลักษณะความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์หรือที่เรียกกันว่า “ระบบอุปถัมภ์” (Patronclient system) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนต่าง ๆ ในสังคม ความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ที่เคยดำรงอยู่ในสังคมจารีต ได้พัฒนามาในแต่ละช่วงของประวัติศาสตร์ มีลักษณะเป็นพลวัตทางวัฒนธรรม (Dynamic) ที่ยังดำรงอยู่ในสังคมสมัยใหม่ ดังที่ เจมส์ ซี สกอตต์ (James C. Scott) (สุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล. 2543 : 98 - 99) นักวิชาการด้านสังคมวิทยาได้ให้ความหมายของระบบอุปถัมภ์ไว้ว่า

ความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์เป็นความสัมพันธ์เชิงแลกเปลี่ยนระหว่างคนในสังคมที่มีฐานะบทบาทต่างกัน และอาจพิจารณาเป็นแบบหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล 2 คน (ความสัมพันธ์แบบ Dyadic) ซึ่งเป็นความผูกพันของมิตรภาพแบบประโยชน์ใช้สอยในลักษณะที่ว่า คนที่มีฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมสูงกว่า(ผู้อุปถัมภ์) จะใช้อิทธิพลและสิ่งที่ตนมีอยู่คุ้มครองหรือให้ประโยชน์อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งสองอย่างแก่ผู้มีฐานะต่ำกว่า (ผู้ถูกอุปถัมภ์) ซึ่งก็ต้องตอบแทนด้วยการให้ความจงรักภักดี รวมทั้งการอุทิศตนรับใช้ผู้อุปถัมภ์

ภายใต้ระบบความสัมพันธ์ดังกล่าวทั้งสองฝ่ายต้องอาศัยซึ่งกันและกัน ผู้อุปถัมภ์ต้องพึงบริวารจำนวนมากเพื่อดำรงสถานะทางสังคมไว้ให้ได้ นำมาซึ่งผลประโยชน์ทางด้านอื่น ๆ ต่อเนื่องกันมา ในขณะเดียวกันผู้ถูกอุปถัมภ์ก็ต้องพึ่งผู้อุปถัมภ์ในหลายสิ่งหลายอย่างที่ตนต้องการในยามจำเป็น กรณีหน้างัน ทองหล่อ มีลูกศิษย์อย่างหน้างแล้ว เสียงทอง หน้างพร้อมน้อย ตะลุงสากล ที่ต่อมาหน้าง

เหล่านี้ก็ยกระดับเป็นอาจารย์มีลูกศิษย์มาฝึกหัดหนังตะลุงในลักษณะเดียวกัน จึงเป็นเสมือนการต่อสายหรือสร้างเครือข่ายออกไปจนเต็มพื้นที่ แต่ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าในภาคใต้หรือบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลานั้นมีการสร้างความสัมพันธ์ทั้งเป็นความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ และความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติ (Kinship System) ที่เกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่น จนกลายเป็นอัตลักษณ์ (Identity) ของสังคมบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ว่าได้ โดยเฉพาะเรื่องการช่วยเหลือเกื้อกูลกันยามตกทุกข์ได้ยากหรือด้วยเหตุผลอื่น ๆ แม้โดยความคาดหวังระหว่างญาติจะมีข้อบังคับทางสังคม (Social Sanction) เข้มงวดในระหว่างญาติสนิททางสายเลือด แต่ก็สามารถทดแทนได้ด้วย “ระบบความเป็นเกลอ” ดังนั้น “เมื่อแสนยาว (ได้เพื่อนใหม่) เป็น “อ้ายเกลอ” จึงไปลักวัวถึงคลองนกทูน บางกร่ำ (อำเภอบางกร่ำ จังหวัดสงขลา) ไปถึงไหนให้ลูกคู่โหมโรงไว้ก่อน ลักวัวแล้วค่อยกลับมาเล่นหนังเพราะวัวราคาตัวละ 300 – 450 บาท แต่ภายหลังก็เลิก เพราะเปลี่ยนยุคสมัย ค่านิยม เป็นบาปสร้างความเดือนร้อนชาวบ้าน” (สัมภาษณ์พร้อม บุญฤทธิ์, 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ความสัมพันธ์แบบระบบเครือญาติในแต่ละสังคมจึงแตกต่างกัน ทั้งในการกำหนดบทบาท แนวปฏิบัติ และหน้าที่ของสมาชิก จึงขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ และวัฒนธรรมของแต่ละสังคม แต่ละท้องถิ่นและชุมชน

นายหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวที่ควรจะนำมากล่าวถึงอีกคณะหนึ่ง คือ หนังประวิง หนูเกื้อ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2462 ที่บ้านเขาพังไกร อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เรียกได้ว่า หนังประวิง หนูเกื้อ เกิดในตระกูลศิลปิน เพราะมีศักดิ์เป็นหลานของหนังปานบอด บิดาของหนังประวิง หนูเกื้อ คือนายแดงยังเป็นคนชักรูปสี่แควให้หนังปานบอดด้วย จึงได้ฝึกหัดหนังตะลุงและครอบมือกับหนังปานบอด หนังประวิง หนูเกื้อ ประสบความสำเร็จในการแสดงหนังตะลุง เพราะได้แสดงไปทั่วภาคใต้ตลอดจนถึงมาเลเซีย และบางจังหวัดในภาคกลาง ในด้านการแข่งขันประชันโรงนั้น ได้แข่งขันกับหนังที่มีชื่อเสียงในเวลาเดียวกัน หรือหนังที่มีชื่อเสียงมาก่อน เช่น หนังจันทร์แก้ว หนังก้นทองหล่อ หนังแคล้ว เสียงทอง หนังจูเลี่ยม และหนังเซย เชี่ยวชาญ มีความสามารถในการเชิงกายภาพ กลอน สามารถแต่งกลอนกลบทได้เกือบทุกชนิด และที่พิเศษคือสามารถเอากลบทของเดิมต่างชนิดกัน มาแต่งประสมเป็นกลบทชนิดใหม่ ดังปรากฏในหนังสือรวมกลอนชื่อ “ชุมนุมกลบทแปลง” และมีหนังตะลุงรุ่นหลัง ๆ มาขอให้แต่งกลอนให้เป็นจำนวนมาก เช่น หนังฉิน ธรรมโฆษณ์ (หนังอรรถโฆษิต) หนังนครินทร์ ขาทอง เป็นต้น หลักการแสดงหนังตะลุงนั้นได้ความคิดจากหนังขับดีหลวงว่า “หนังดีต้องไม่ทิ้งอาจารย์” และได้ความคิดจากหนังหิ้นเต่าว่า “หนังดีได้ต้องไม่ทิ้ง 4 อย่าง คือ เมื่อโศกต้องโศกจริง เมื่อรักต้องรักจริง เมื่อโกรธต้องโกรธจริง และต้องให้คนดูสบายใจ” หนังประวิง หนูเกื้อ มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น หนังประทุม เสียงชาย หนังลำยอง หนังครูเสวต เป็นต้น หนังประวิง หนูเกื้อ ยังสามารถว่าเพลงบอกได้คมคาย แต่เข้าใจนิยมแต่งบทเพลงบอกให้คนอื่น เช่น เพลงบอกเฟียน เพชรคงทอง บ้านเขาพังไกร อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช มีบทเพลงบอกที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “หนัง” และลงด้วยคำว่า “หนัง” ซึ่งเพลงบอกสมัยโบราณนิยมกลอนในลักษณะแบบนี้มา

ประลองภูมิปัญญากัน ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นภาพสะท้อนบางอย่างในความเป็นหนังตะลุงที่มองจากภายใน หรือศิลปินด้วยกัน และแสดงให้เห็นนิสัยใจคอ ความเป็นคนโง่โง่งม ตรงไปตรงมา ของหนังประวิง หนูเกื้อ ที่กล่าววิพากษ์วิจารณ์นายหนังด้วยกัน ดังที่ อุดม หนูทอง. (2542 : 4369 – 4370) นำมารวบรวมไว้ตอนหนึ่งว่า

“หนังภาคใต้ของเราเนี่ย
แต่ยายที่มีชื่อลือลือ
หนังเมืองนครขจรชื่อ
ถ้าจัดแข่งครั้งใดโรงไหนชนะ
หนังพัทลุงก็รุ่งโรจน์
ฉันทไปในงานพานพบ
หนังเมืองตรังที่ดังนั้น
ถ้าไม่อุปสรรคจำเป็น
หนังจันทร์แก้วบรมครู
เพราะแหกหลักยายเมืองตัวคาด
หนังก้นน้ำกระจายกายแก่
แต่ตัณหาแรงแผลงฤทธิ์
หนังประวิงหัวไทร
แต่ว่าใครทักไม่ได้
หนังประทีนบัวทอง
แต่เจรจาภาษาทองแดง
หนังแคล้วเสียงทองพื้นองก็รู้
เพราะเข้าแต่โหม่งหัวค้ำ
หนังละมุนศิลป์กินแต่เหล้า
ถ้าหาร้านไหนใครให้เซ็น
หนังอิมเท่งบ้านควนเนียง
ค่าแต่พระเทียว่าหนุ่มสาว
หนังสกลเสียงแก้ว
เวลาขึ้นเครื่องที่
หนังอรรถโหมยิต
เพราะว่าแสดงแบบศิลป์
หนังพร้อมอัศวินสากล

จะดีหรือไม่ดีมากอยู่เป็นร้อย
ประมาณสักร้อยหนัง
ชาวบ้านเขาลือกันทั่วหน้า
เขาให้เป็นดาราหนัง
เที่ยวทำประโยชน์ไปทั่วจบ
งานศพก็มีหนัง
เหตุเพราะตัวฉันทเคยเห็น
งานตายเขาเล่นหนัง
ชาวบ้านเขาดูพาโกรธเคือง
อุบาทว์เสียเกินหนัง
ชาวบ้านไปแลเขาชอบจิต
เอาลูกศิษย์ที่มาหัดหนัง
ชื่อเสียงเด่นไกลทั้งปักษ์ใต้
ใจร้ายเสียเกินหนัง
ชื่อเสียงดังก้องไปทุกแห่ง
เวลาแข่งขันหนัง
คนไหนไปดูก็จดจำ
ตัวคำเสียเกินหนัง
กินตั้งแต่เข้าไปจนเย็น
มันเมาลิ้มเล่นหนัง
เขามีชื่อเสียงเหมือนเดือนเหมือนดาว
ก้าวร้าวพวกเด็กหนัง
สร้างเครื่องครบแล้วคล้ายคนตรี
หนวทูลูไม่มีหนัง
ชาวบ้านเขาติดกันทุกถิ่น
โรงนั้นคือฉันทหนัง
ชอบใจฝูงชนจึกโก๊จึกก็

เพราะมันแหลงต่อคอกับที่
 หนังโน่นหนังนี่หนังลี้ยังตก
 เวลาเอาราคมันกวาดไม่เหลือ

ชาติเปอตไม่มีหนัง
 โรงนี้มันก็หกไม่เปื้อ
 ไม่เชื่อเรื่องรับหนัง”

นายหนังตะลุงอีกคณะหนึ่งคือ หนังประทีน บัวทอง เป็นหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงของจังหวัด นครศรีธรรมราช เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2467 ที่บ้านเกาะเรือ ตำบลแหลม อำเภหั่วไทร จังหวัด นครศรีธรรมราช หนังประทีน บัวทอง แสดงหนังไปทั่วภาคใต้ ตลอดไปถึงมาเลเซีย ในวัยหนุ่ม หนังที่เป็นคู่แข่งที่สำคัญได้แก่ หนังจุน หนังเซียว หนังหมึกดำ หนังหมึกขาว หนังขึ้นขลัง และหนังไผ่น้อย ช่วงวัยกลางคน หนังที่เป็นคู่แข่งสำคัญ ได้แก่หนังแคล้ว เสียงทอง หนังครั้น เสียงแก้ว หนังกั้น ทองหล่อ หนังจูเลียม กิ่งทอง เป็นต้น หนังประทีน บัวทอง แสดงเรื่องแบบโบราณ เป็นนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ แต่ก็ปรับรายละเอียดให้เข้ากับยุคสมัยเรื่องที่ประสบความสำเร็จสูงสุดคือเรื่อง “โจรจำเป็น” มีผู้นำมาออกอากาศทางวิทยุซ้ำแล้วซ้ำเล่าหลายครั้ง นายหนังตะลุงรุ่นหลังหรือผู้ชมรุ่นหลัง มักจะนำเอาบทสนทนาในเรื่องของหนังประทีน บัวทอง มาพูดจาล้อเลียนหรือสร้างอารมณ์ขัน เพราะหนังประทีน ออกเสียงภาษากลางไม่ชัด แต่ชาวปักษ์ใต้เรียกว่า “แหลงออกทองแดง” แต่หนังประทีน บัวทอง ก็ไม่ได้ถือเป็นเรื่องสำคัญหรือเป็นปมด้อยแต่อย่างใด เพราะผู้ชมให้ความนิยมในเรื่องและลีลาการแสดง ดังที่ อุดม หนูทอง (2542 : 4286) กล่าวไว้ว่า

ตลอด 40 ปี ที่ประทีนเล่นหนังตะลุง เขาได้รับการต้อนรับจากผู้ชมอย่างอบอุ่น โดยเฉพาะผู้สูงอายุจะชื่นชมประทีนมาก เพราะเรื่องที่หยิบยกขึ้นแสดงจะแฝงไว้ด้วยคติธรรม สุภาษิต ไม่ลามก หยาบโลน บทกลอน ลีลาการแสดง และมุขตลกอยู่ในชั้นดี บางงานอย่างงานวันมาฆบูชาซึ่งมีการแห่ผ้าขึ้นธาตุที่วัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช ประทีนจะประจำงานทุกปี คนแก่ ๆ จะเริ่มปูเสื่อหน้าโรงซึ่งปลูกที่สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราชตั้งแต่ตอนบ่าย เพื่อจะฟังการแสดงที่มีคุณค่า เพราะคินดังกล่าวประทีนจะแสดงเน้นอานิสงส์ของการแห่ผ้าขึ้นธาตุ เน้นธรรมะเป็นหลักใหญ่

นายหนังตะลุงคณะต่อไปคือ หนังอิม จิตต์ภักดี หรือที่รู้จักกันในนาม “หนังอิมเท่ง” ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) ในปี พ.ศ. 2540 หนังอิมเท่งเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2464 ที่บ้านคลองช้าง ตำบลบางเหรียง อำเภอรัตนภูมิ จังหวัดสงขลา หนังอิมเท่ง เป็นนายหนังตะลุงที่แสดงหนังตามแบบฉบับของหนังตะลุงรุ่นเก่า เป็นแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ และดนตรีก็ยังคงรักษาทำนองและการบรรเลงแบบเก่า สิ่งที่เด่นจนเป็นเอกลักษณ์ของหนังอิมเท่ง คือทุกเรื่องที่แสดงต้องสอดแทรกคติธรรมสอนคนให้เห็นผิดชอบชั่วดี แต่ทว่างานการสอนจะใช้วิธีวิพากษ์วิจารณ์ โดยมีตัวตลกเอกคืออ้ายเท่งเป็นสื่อ “เวลาพูดจาเสียดลีลสังคม ไซว่า อ้ายเท่งเตือนแล้ว” (สัมภาษณ์อิม จิตต์ภักดี 19 ตุลาคม พ.ศ.

2544) ไม่ว่าจะเป็นเรื่องศาสนา การบ้านการเมือง ทำให้أي่างที่เป็นตัวชูโรง จนเป็นสัญลักษณ์ของหนังคณะนี้เลยทีเดียว หนังอิมจึงได้สร้อยว่า “เพ่ง” ผู้คนจึงเรียกว่า “หนังอิมเพ่ง” จนติดปาก หนังอิมเพ่งแข่งขันกับหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงมาแทบทุกคณะ ไม่ว่าจะเป็นหนังปรีชา สวงศิลป์ หนังเกล้าน้อย หนังเดียม หนังจูเลียม หนังประทีน เป็นต้น ส่วนโนราที่เป็นคู่แข่งสำคัญคือ โนราเดิม-วินวาด แต่ต่อมาการแข่งขันประชันโรง เป็นการจัดรายการเพื่อหารายได้ หรือธุรกิจบันเทิง อันเป็นความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราอย่างหนึ่งในเวลาต่อมา ดังที่ สิงคลิ่ง นาหยีค้อม (2544 : 143 – 145) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

อันว่าโนราเดิมนั้น นอกจากเป็นยอดศิลป์ประจำถิ่นยอดศิลป์ประจำภาคแล้ว ยังเป็นนักจัดรายการแข่งขันประชันโรงระหว่างโนราเดิมเองกับหนังคิมชื่อเสียงคณะต่าง ๆ ผูกปีเดินสายไปตามสนามที่เป็นศูนย์กลางชุมชนทั่วภาคได้ --- โนราเดิมจะคัดเลือกหนังดีที่โด่งดังแล้วเท่านั้นมาเป็นคู่แข่ง เช่น หนังเซย เซียวซาญหรือ “เซย สามยักษ์” เมืองสงขลา “จูลีเสียงเสน่ห์” เมืองตรัง และแน่นอนว่า การแข่งโนรากับหนังคู่ที่ถูกคู่ที่สุดคือ “มโนราห์เดิมโรงดัง – หนังอิมเพ่ง” --- “มโนราห์เดิมโรงดัง – หนังอิมเพ่ง ยอดนักเลงสองฝั่ง ตรัง-สงขลา เดิมเป็นเจ้านักเลง เพลงโนรา อิมเป็นเจ้าพาราหนังตะลุง”

หนังตะลุงอีกคณะหนึ่งคือ หนังเกล้า เสียงทอง หรือเกล้า พันทอง เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2469 ที่บ้านขาว หมู่ที่ 7 ตำบลตะเคียน อำเภอรโนด จังหวัดสงขลา บิดาคือ นายมี พันทอง หรือ “หนังหมี” เมื่อแต่งงานแล้วจึงมาตั้งหลักแหล่ง อยู่ที่บ้านสุนทรา หมู่ที่ 9 ตำบลปันแต อำเภอกวนขุ่น จังหวัดพัทลุง หนังเกล้า เสียงทอง เริ่มออกแข่งขันประชันโรงครั้งแรกกับหนังलों ที่วัดสุนทราวาส อำเภอกวนขุ่น จังหวัดพัทลุง เรื่องที่แสดงที่สามารถเรียกน้ำตาผู้ชมได้เสมอ คือเรื่อง “พินพา” และด้วยความมีน้ำเสียงไพเราะจับร้อบบทกลอนเสียงกลมกลื่นกับเสียงโหม่ง โดยเฉพาะตอนจับเลียบบท ที่เรียกว่า “เสียงเข้าโหม่ง” ชาวบ้านจึงให้ฉายาว่า “เกล้า เสียงทอง” เมื่อมีชื่อเสียงแล้วเกล้า เสียงทอง ก็รับขันหมาก แทบไม่ว่างเว้น ทั้งงานวัดและงานบ้านรวมทั้งการแข่งขันประชันโรง คู่แข่งที่สำคัญ เช่น หนังกิมเนียว หนังกราย ชายแดน หนังเดียมเมืองตรัง หนังละมุนหนังพร้อมใหญ่ หนังจูลี หนังจวนบองหลา หนังหนูจูล หนังหนูจับ หนังหวน หนังประทีน บัวทอง โดยเฉพาะหนังกิมเล้ง คิษย์หนังเอียดปากพน ซึ่งเป็นหนังที่มีชื่อเสียงมากเช่นเดียวกัน โดยแข่งขันกันถึง 9 ครั้ง บทกลอนของหนังเกล้า เสียงทอง นอกจากมีความไพเราะ เป็นคติสอนใจแล้ว หลายบทยังสะท้อนภาพของสังคมในสมัยนั้นด้วย ดังตัวอย่างบทอาณีนกเค็ด (อาณีนกเล้ง) ของหนังเกล้า เสียงทอง ตอนหนึ่งว่า

“ยกนกเค็ดอาณีนกเล้ง

บวชเป็นอรัชชีมานานเกิน

ตั้งศาลาอยู่ใกล้ชายโขดเงิน

หลบหนีความเจริญมาอยู่ป่า

แต่ก่อนเป็นผู้ร้ายหมายเลขหนึ่ง
 เคยเสียเงินให้นายชายไร่นา
 เร่ไปอยู่กองหราบ้าเมียแขก
 ออกจากแต่กองหราบ้าเมีย
 พันจากโทษติดคุกหายทุกขใจ
 น้ำตาลเมาน้ำเหล้าเอาเป็นเพื่อน
 ปลุกกัญชาสูบสบายไว้หลังครว
 เมากัญชาตายไม่กลัวใคร

เที่ยวปล้นถึงเมืองคอนเมืองสงขลา
 จีรอดมาไม่ถึงตายนายปล่อยตัว
 ใช้คำพูดแปลกแปลกแขกดีหัว
 รายลักถั่วตาสั่งขังขังหกเดือน
 มาบวชอยู่แนวโนกลางไพรเถื่อน
 เมาพูดเพื่อนคนเดียวไม่เกี่ยวใคร
 ขอดอ่อนอ่อนเค็ดคั่วกับปลาไหล
 บ้องกัญชากระบอกใหญ่ดูดไปพลาง”

หนังสือสั้น เลี่ยงทอง ได้รับลูกศิษย์มาฝึกหัดอยู่ที่บ้านทำนองเดียวกับหนังสือสั้น ทองหล่อ เช่น หนังสือสั้น เลี่ยงแก้ว หนังสือสำเร็จ หนังสือจรรยา น้อย หนังสือบุญให้ หนังสือณรงค์ หนังสือเยี่ยม น้อย หนังสือถาวร หนังสือกรเลศ หนังสือประมุข หนังสือประสิทธิ์ หนังสือเลียบ หนังสืออื่น หนังสือสมนึก เป็นต้น ในหนังสืออนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ หนังสือสั้น เลี่ยงทอง (22 กันยายน พ.ศ. 2533) หนังสือพร้อม น้อย ตะลุงสากล หรือพร้อม บุญฤทธิ์ (2533 : 13 – 14) ได้เขียนบทกลอน “น้ำตาอาลัย” เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

“วันที่เจ็ดกันยาข่าวปรากฏ
 ผมพร้อม น้อยนั่งคิดจิตวุ่นวาย
 โอ้อพ่อแล้วเสียงทองของชาวใต้
 ชีวิตหนังสือเลื่องกระเดื่องเด่น
 บทที่โสกรือน้ำตาประชาราติ
 บทตลกกลั่นเสชาล้นน้ำพิง
 ยิ่งตลกก็เสียงพ่อยิ่งเข้าโหม่ง
 จนรุ่งแจ้งแสงทองส่องโลกลง

หนังสือแล้วหมดลมปราณประมาณหมาย
 เรื่องเกิดตายของสัตว์วิบัติเป็น
 มาล้มตายกระทันหันมิทันเห็น
 ก็มั่งเป็นคู่ประชันสนั่นดัง
 เหมือนฟ้าฟาดลงบนผู้มาดูหนัง
 ปลุกผู้นั่งฟังจับหลับไม่ลง
 แข่งหลายโรงก็ดังไปให้ไหลหลง
 คนชมตรงกลับเคหาด้วยอาลัย”

ในช่วงเวลาดังกล่าวคณะหนังตะลุงที่เปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงที่ถือว่าเป็นการทำทายต่อยุคสมัย แต่กลับได้รับการยอมรับจากผู้ชมและเป็นคณะหนังที่มีชื่อเสียงมากคณะหนึ่งคือ หนังพร้อม อัสวิน หรือพร้อม อินปาน รู้จักกันในนาม “หนังพร้อม อัสวิน” หรือ “หนังพร้อมใหญ่” (เพราะต่อมามีหนังพร้อม น้อย ตะลุงสากล) หรือ “หนังพร้อมคอ” เกิดเมื่อ พ.ศ. 2465 ที่ตำบลรัตภูมิ อำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา โดยมีแนวการแสดงที่แปลกไปจากหนังตะลุงคณะอื่น ๆ คือหนังพร้อมจะเอาเรื่องเทศมดลก แต่เป็นการตลกอย่างมีศิลปะ ดูแล้วก็ไม่น่าเกลียด จนมีหนังชั้นครู เช่นหนังกันชมแนวตลกของหนังพร้อมว่า “แสดงลามกก็จริงแต่มีศิลปะในการแสดง ผิดกับหนังบางคณะตลกเรื่องเดียวกันแต่ลามก เพราะไม่มีศิลปะในการตลก” (จริน ศิริ 2542 : 4857)

2.1.1 พิจารณาจากเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

2.1.1.1 เหตุปัจจัยภายนอก

(1) การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นระบบประชาธิปไตยของสยามประเทศ โดยคณะผู้ก่อการที่เรียกว่า “คณะราษฎร” ได้ยึดอำนาจจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 แห่งราชวงศ์จักรีในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้ประเทศสยามมีรัฐธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน ดังที่ ทินพันธุ์ นาคตะ (2537 : 573) กล่าวไว้ว่า

คณะผู้ก่อการ ซึ่งเรียกตัวเองว่าคณะราษฎรได้ตั้งรัฐบาล โดยมีพระยามโนปกรณนิติธาดาเป็นนายกรัฐมนตรี มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติธรรมนูญแผ่นดินสยามชั่วคราววันที่ 27 มิถุนายน พุทธศักราช 2475 และรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรสยาม วันที่ 10 ธันวาคม พุทธศักราช 2475 ใช้รูปแบบการปกครองระบบรัฐสภา ประกอบด้วยสภานิติบัญญัติกับคณะรัฐมนตรีซึ่งต้องรับผิดชอบต่อนั้น รัฐธรรมนูญดังกล่าวมีบทบัญญัติสำคัญ ประการหนึ่งระบุว่า ประเทศไทยยังต้องรอเวลาสักกระยะหนึ่งก่อนจึงจะสามารถสถาปนาระบอบประชาธิปไตยที่สมบูรณ์แบบได้ รัฐบาลจำเป็นต้องแต่งตั้งสมาชิกนิติบัญญัติจำนวนครึ่งหนึ่ง จนกว่าผู้มีสิทธิออกเสียงเลือกตั้งส่วนใหญ่จะได้รับการศึกษาระดับประถมศึกษาเกินกว่ากึ่งหนึ่ง หรือจะขอเวลาสักสิบปีทำให้รัฐบาลมีอำนาจเหนือสภานิติบัญญัติได้พอสมควร

ภาพปรากฏและเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 จากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นระบอบประชาธิปไตย มีคณะรัฐมนตรี มีรัฐสภา มีการเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร ได้ถูกบันทึก ถ่ายทอด และเผยแพร่ไปยังประชาชนโดยสื่อชาวบ้านอย่างหนึ่งตะลุง ดังปรากฏใน “บทเกี่ยวจ้อ” ของหนังอ้อม โกไศยกานนท์ หรือหนังอ้อมห้วยลึก ที่นายหนังดุด จันทสิริ อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสงขลา นำมาเผยแพร่ ความว่า

“เสนอความขึ้นตามมีวิระชาติ	เอกราชไทยประเทศวิเศษโส
ประเทศไทยนามกรไทยอันใหญ่โต	สถิตย์โลกาแรงแหล่งแหลมทอง
คำไทยแท้แปลว่าอารยะ	นับถือพระบุญฤทธิ์ประสิทธิ์สนอง
ได้เปลี่ยนแปลงบริหารการปกครอง	เข้าทำนองแบบประชาธิปไตย
ทางอำนาจอธิปไตยไทยทวยราษฎร์	หวังให้ชาติเจริญวันทันสมัย
จึงจัดตั้งสภา ตั้งอานามัย	เป็นจักรไชยร่มฟ้าพสุธาตลอด
ประเทศไทยหวังให้มีเสรีภาพ	ดิเรกลาถลือเลศประเสริฐผล
ไม่มีการแบ่งชั้นวรรณะชน	ทุกทุกคนเสมอภาคจากเสรี
จึงจัดตั้งหัวหน้าคณะราษฎร	หวังให้ชาติสูงสุดเลิศประเสริฐศรี

เลือกผู้แทนราษฎรทุกคนครมี	ครบสี่ปีแล้วเลือกตั้งนั่งสภา
เป็นปากเสียงแทนราษฎรประสาผล	แทนปวงชนแทนชาติแทนพระศาสนา
ออกกฎหมายบัญญัติในรัฐสภา	โดยพระบรมนามาภิไธยทรง
นายกรัฐมนตรีสุจริตสนอง	ทูลฉลองพระบาทตามพระราชประสงค์
แล้วกราบไหว้ได้เบื้องบาทบงสุ	จึงนำลงประกาศเป็นทางราชการ”

กล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 มีผลทำให้ฐานะและพระราชอำนาจของสถาบันพระมหากษัตริย์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม การเมืองการปกครองของไทยกลายเป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งอำนาจของกลุ่มบุคคลรวมทั้งการเกิดขึ้นของสถาบันการเมืองสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นคณะรัฐมนตรี สภานิติบัญญัติ กลุ่มและพรรคการเมือง ลัทธิชาตินิยม ขบวนการเสรีไทย การดำเนินนโยบายต่างประเทศ การปฏิวัติรัฐประหารในเวลาต่อมา ในส่วนของประชาชนก็เริ่มมีความตื่นตัวเกี่ยวกับการปกครองในระบอบประชาธิปไตย สิทธิ เสรีภาพ ความเสมอภาค และการเข้ามามีส่วนร่วมทางการเมือง แม้แต่กลุ่มศิลปิน นักร้องและโนรา จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่โนราเดิมเมืองตรังลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจังหวัดตรังในปี พ.ศ. 2500 แต่ต้องประสบกับความพ่ายแพ้ เพราะกลยุทธ์ทำลายฐานเสียงระหว่างความนิยมชมชอบในความเป็นโนรา กับคะแนนที่ควรจะได้เป็นผู้แทนฯ ดังที่ สิงคัลลิ่ง นาหิยัค่อม (2544 : 45) กล่าวไว้ว่า

นักวิเคราะห์การเลือกตั้งยุคสมัยนั้นรับกลยุทธ์ทำลายฐานเสียงของโนราเดิมมาจากนักการเมืองรุ่นลายคราม ด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ตามร้านกาแฟทั่วทุกหมู่บ้านย่านตำบลด้วยเหตุผลว่า ถ้าโนราเดิมได้เป็นผู้แทนฯ แล้วจะมีโนราโรงไหนมาแทนให้พวกเขาชาวดังได้ภาคภูมิใจ ต่อไปภายภาคหน้าโนราเมืองตรังเราจะสู้โนราเมืองพัทลุง โนราเมืองนครฯ หรือโนราหญิงแห่งเมืองกระบี่ได้ละหรือ--- โคนเข้าไ้ไม่ฐานเสียงโนราเดิมแตกสลายลงทันตาเห็น ผู้คนต่างเห็นตรงกันว่า ถ้าโนราเดิมไปเป็นผู้แทนฯ เสียแล้ว จะไม่มีเวลามารำโนราให้ดูชม

(2) การเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2484 –พ.ศ. 2488) สงครามโลกครั้งที่ 2 ได้เริ่มขึ้นทางด้านยุโรป โดยที่เยอรมนีเข้าตีโปแลนด์ ในวันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2482 และต่อมาอีก 2 วัน อังกฤษและฝรั่งเศสได้ประกาศสงครามกับเยอรมนี (ทินพันธุ์ นาคตะ . 2537 : 607) แล้วแผ่ขยายเข้ามาในเอเชีย โดยญี่ปุ่นได้แผ่ขยายอิทธิพลทางทหารของตนเข้ามาในอินโดจีน ในปี พ.ศ. 2483 และเข้าสู่วันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2484 ญี่ปุ่นได้นำกองทัพบุกเข้าประเทศไทยทางด้านอรัญประเทศ จังหวัดปราจีนบุรี จังหวัดพิบูลสงคราม และยกพลขึ้นบกที่บางปู จังหวัดสมุทรปราการ รวมทั้งที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ชุมพร สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช สงขลา ปัตตานี ทางภาคใต้มีการสู้รบอย่างรุนแรงระหว่างทหารไทยและญี่ปุ่น (แถมสุข นุ่มนนท์. 2544 : 21) อย่างไรก็ตามรัฐบาลไทยภาย

ได้การนำของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ก็ตกลงยินยอมให้กองทัพญี่ปุ่นใช้ประเทศไทยเป็นเส้นทางเดินทัพไปประเทศมลายูและพม่า จึงทำให้ญี่ปุ่นสามารถยกกำลังเข้ามาตั้งมั่นอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ ได้อย่างสะดวก และในที่สุดรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามก็ได้ร่วมเป็นพันธมิตรทางทหารกับญี่ปุ่น และได้มีการประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตร อันมีอังกฤษ และสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ ในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 (แถมสุข นุ่มนนท์.2544 : 33) สงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ส่งผลกระทบต่อประเทศไทยเป็นอย่างมาก ดังที่ ทินพันธุ์ นาคตะ (2537 : 612) ได้กล่าวไว้ว่า

ชะตากรรมของประเทศไทย ได้รับการกระทบกระเทือนจากประเทศมหาอำนาจมาโดยตลอดในระบอบสันสงครามโลก ญี่ปุ่นบุกไทยทำให้เกิดความเสียหายแก่ชีวิตและทรัพย์สินของคนไทยเป็นจำนวนไม่น้อย จากนั้นก็ถูกฝ่ายสัมพันธมิตรโจมตีทิ้งระเบิด เพราะกองทหารญี่ปุ่นอยู่ในประเทศไทย และไทยประกาศสงครามกับอังกฤษ กับสหรัฐอเมริกา เมื่อสงครามยุติลง ก็ถูกคุกคามจากประเทศมหาอำนาจฝ่ายสัมพันธมิตรคือ อังกฤษ และฝรั่งเศส โดยที่ไทยต้องชดเชยค่าปฏิกรรมสงครามและค่าเสียหายต่าง ๆ แก่ฝ่ายสัมพันธมิตร

ผลกระทบที่มองเห็นได้ชัดเจนคือการเกิดภาวะเศรษฐกิจตกต่ำขึ้นทั่วไป หรือที่เรียกว่า “ยุคข้าวยากหมากแพง” ประชาชนได้รับความเดือดร้อนในการจัดหาเครื่องอุปโภคบริโภคเพราะนอกจากจะมีราคาสูงแล้วยังขาดแคลนอีกด้วย ภาวะการขาดแคลนเครื่องอุปโภคบริโภคปรากฏชัดขึ้น ก่อนสงคราม ประเทศไทยส่งสินค้าส่วนใหญ่จากยุโรป เช่น พวกเครื่องจักร ยารักษาโรค ผ้า เคมีภัณฑ์ เครื่องไฟฟ้า กระดาษ มวนบุหรี่ นมข้น สุรา เมื่อการค้ากับยุโรปหยุดชะงักพ่อค้าสั่งซื้อสินค้าได้เฉพาะจากญี่ปุ่นสินค้าจึงขาดตลาด (แถมสุข นุ่มนนท์. 2544 : 154 – 155) นอกจากนี้ แถมสุข นุ่มนนท์. (2544 : 154 – 155) ยังกล่าวถึงสถานการณ์ที่ทำให้สินค้าเครื่องอุปโภคบริโภคในประเทศไทยต้องขาดแคลนต่อไปอีกว่า

กองทหารญี่ปุ่นในประเทศไทยยังทำให้สถานการณ์ทรุดหนัก เพราะกองทหารจะบังคับซื้อข้าว อาหารและของใช้จากพ่อค้าไทยไปเลี้ยงทหารญี่ปุ่นที่ประจำอยู่ในพม่าและมลายู ในราคาสูงกว่าราคาตลาดหลายเท่าตัว ญี่ปุ่นกว้านซื้อยารักษาโรค น้ำมันหมู สบู่ แป้งข้าวเจ้า แม้กระทั่งผักสดก็กลายเป็นอาหารฟุ่มเฟือย วัว ควาย เป็นสินค้าที่ญี่ปุ่นต้องการมากไม่ต่ำกว่าปีละ 600,000 ตัว ทางกรมต้องห้ามซื้อขายข้ามเขตจังหวัดและเนื่องจากญี่ปุ่นยึดรถไฟไทยไปใช้ลำเลียงทหารและอาวุธ ทำให้การขนส่งสินค้ายากลำบาก ประกอบกับพ่อค้าญี่ปุ่นออกไปกว้านซื้อสินค้าในต่างจังหวัดในราคาสูงกว่าปกติ คนต่างจังหวัดจึงเดือดร้อนหนักต้องซื้อของราคาแพง ของชนิดเดียวกันที่ขายในกรุงเทพฯ และในต่างจังหวัดราคาต่างกันมาก เช่น ในปี พ.ศ. 2487 ราคาเกลือในกรุงเทพฯ ตกถึงละ 6 บาท แต่ที่ลำปางราคาสูงถึงละระหว่าง 120 ถึง 200 บาท ของใช้จำเป็นเช่น เสื้อผ้า ก็หาซื้อไม่ได้ถึงขนาดไม่มีจะสวมใส่

ชาวบ้านในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่เช่นเดียวกันต่างได้รับผลกระทบจากภัยของสงครามที่เรียกว่า “ยุคข้าวยากมากแพง” หรือ “สมัยญี่ปุ่นขึ้น” ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 การติดต่อระหว่างชุมชน “ทำออก – ทำตก” เป็นไปด้วยความยากลำบาก ไม่มีเรือข้ามฝั่งทะเลสาบ การนำสินค้ามาขายจากพ่อค้าต่างถิ่นลดน้อยลง สินค้าและเครื่องอุปโภคบริโภคบางรายการขาดตลาด ไม่ว่าจะเป็นค้ายทอดหูก น้ำตาลโตนดเกลือ ชาวบ้านที่ไม่ค่อยมีฐานะต้องใช้กระสอบป่านตัดเป็นกางเกง ขณะที่ชาวจีนซึ่งมีฐานะเป็นคนรวยกลับไม่มีความเดือดร้อนและกลายเป็นแหล่งเงินกู้ที่สำคัญของชุมชน ชาวบ้านทั่วไปกลายเป็นคนงานและกรรมกรให้กับคหบดีชาวจีนเหล่านี้ในที่สุด โดยส่วนใหญ่เป็นผู้ใช้แรงงานเพื่อบุกเบิกที่นา ขนข้าวเปลือกลงเรือสำเภา สร้างยุ้งข้าว รวมทั้งคุมกองเกวียน (อ้างอิงมาจากบทสัมภาษณ์ พระวัน จันทกุลและกิมอัน ต้นสุริยวงศ์ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2545) นอกจากนี้ แปลก บุญยะพันธ์ (อ้างอิงมาจากบทสัมภาษณ์แปลก บุญยะพันธ์) ได้เล่าเหตุการณ์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เรือเมล์ในทะเลสาบสงขลาได้รับภัยพิบัติจากผลของสงครามไว้ตอนหนึ่งว่า

ปี พ.ศ. 2485 ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 “เรือเมล์เสาร์ 7” ที่วิ่งประจำระหว่างสงขลา – ระโนด ซึ่งขณะนั้นกำลังลากจูงเรือเมล์อีกลำหนึ่ง เพราะเข้ามาเกยร่อนน้ำตื้น หน้าเกาะราบ ก็ถูกเครื่องบินรบของทหารฝ่ายสัมพันธมิตร (อังกฤษ?) ทิ้งระเบิดใส่ ด้วยเข้าใจว่าเป็นเรือบรรทุกน้ำมันให้กับญี่ปุ่น แต่พลาดเป้า เครื่องบินจึงวนมาใหม่และกราดปืนเข้าใส่เรือเสาร์ 7 อีกครั้ง จนทำให้มีผู้โดยสารเสียชีวิต 4 คน เมื่อเรือเข้าเทียบท่าปากพะยูน ก็ได้ยกศพมาตั้งไว้ใต้ต้นโพธิ์บนฝั่งตรงหน้าท่าปัจจุบัน ช่วงสงครามโลกซึ่งชาวบ้านเรียกว่า “ญี่ปุ่นขึ้น” นั้นเรือเมล์ในทะเลสาบสงขลาหยุดวิ่งไปหลายลำ โดยกลัวจะโดนระเบิดดังเรือเสาร์ 7 โดยเฉพาะเรือกลางคืนถึงกับหยุดวิ่ง ทำเรือปากพะยูนจึงชวนเขาไปพักหนึ่ง เรือโดยสารจากต่างถิ่นก็ไม่ค่อยวิ่งมาแลกเปลี่ยนสินค้า มีแต่ชาวประมงเท่านั้นที่ยังคงใช้เรือใบเล็ก เรือแจวออกหาปลาตามปกติ

ผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 2 แม้จะมีต่อศิลปินหนังตะลุงและโนราในบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาในทางตรงไม่มากนัก แต่เชื่อว่างานแสดงหรือการรับชมกันมากคงจะน้อยลง เพราะชาวบ้านโดยทั่วไปได้รับความเดือดร้อนจากภาวะตกต่ำทางเศรษฐกิจและความไม่ปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน ดังที่หนังประวิง หนูเกื้อ ได้เล่าไว้ว่า “จนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในช่วงสงครามหนังตะลุงชมเขามากเพราะทางราชการห้ามตามไฟในยามค่ำคืนด้วยเกรงว่าจะเป็นเป้าในการทิ้งระเบิดของข้าศึก” เช่นเดียวกับคำกล่าวที่ว่า “ญี่ปุ่นขึ้น ชาวบ้านยากจน ลักเลง ไม่ค่อยได้เล่น ทางราชการห้ามตามไฟ ญี่ปุ่นไม่ได้ให้ร้ายอะไร แต่จะทำกับชาว ที่มาตัดถนนสายหาดใหญ่ – ตรัง” (สัมภาษณ์ ครั้น สุริยะจันทร์ 13 สิงหาคม พ.ศ. 2543) อย่างไรก็ตาม การที่อุดม หนูทอง (2528 : 22) กล่าวถึงรูปหนัง

ตะลุงในช่วง ปี พ.ศ. 2484 – พ.ศ. 2485 รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น รูปหนังตะลุงจะด้อยค่าทางศิลปะกว่ายุคใด ๆ และมีขนาดของรูปที่เล็กกว่าหนังในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อย่างตัวพระสุรราวพุดหนึ่งเท่านั้น ประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยมีข้อสังเกตตามคำบอกเล่าของหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ซึ่งเป็นนายช่างแกะรูปหนังตะลุงด้วยว่า “หนังตัวเล็ก เพราะเศรษฐกิจตกต่ำมาก ๆ หลังรัชกาลที่ 6 มาจนถึงสงครามโลกครั้งที่ 2 แสงใช้มากไม่ได้ ทำแบบหลบ ๆ ซ่อน ๆ หนังวัวหนังควายหายาก แต่หนังตัวเล็กสะดวกกับนายหนัง สามารถแบกแพงหนังเดินโรงไปได้สะดวก” (สัมภาษณ์ สุชาติ ทรัพย์สิน. 1 สิงหาคม พ.ศ. 2544) คำบอกเล่าดังกล่าวน่าจะเป็นคำตอบได้ระดับหนึ่งจากผลกระทบของสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่มีต่อหนังตะลุงและโนราดตลอดจนวิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงเวลาดังกล่าว เพราะมีหนังตะลุงหลายคณะงดจำเหตุการณ์ของการต่อสู้ระหว่างทหารไทยกับทหารญี่ปุ่น หรือการรบของฝ่ายสัมพันธมิตรกับทหารญี่ปุ่น แล้วบันทึกไว้ในรูปของบทอักษรรยหรือบทสมห่อง แม้ถ้อยคำที่ใช้จะเป็นโวหารเชิงเปรียบเทียบของการมีเพศสัมพันธ์ แต่เนื้อหาสาระในบทกลอนดังกล่าว เป็นเสมือนการบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ดังที่ ชวนเพชรแก้ว. (2537 :61 – 61) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ในสมัยที่เกิดสงครามโลกครั้งที่สอง ทหารญี่ปุ่นได้บุกขึ้นโจมตีเมืองนครศรีธรรมราชที่บริเวณปากพูน อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช เหตุการณ์ครั้งนั้นนับได้ว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ของเมืองนี้ ความทรงจำของผู้คนในสมัยดังกล่าวยังฝังลึกในความรู้สึก เล่าสืบต่อให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ต่อเนื่องมาจนกระทั่งปัจจุบัน ทั้งนี้เพราะว่าเหตุการณ์ครั้งนั้น จังหวัดนครศรีธรรมราช ได้สูญเสียชีวิตผู้คนและทหารเป็นจำนวนไม่น้อย นายหนังตะลุงซึ่งได้รับรู้เรื่องราวนี้ได้บันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ไว้ในลักษณะของบทอักษรรยหลายบทด้วยกัน เช่น หนังทวิศิลป์ บางพง หนังแปลก เสียงทอง และหนังวิเชียรน้อย สวงศิลป์ เป็นต้น

ตัวอย่างเช่น

“ครั้งญี่ปุ่นขึ้นนครตอนผ่านไทย

เรือญี่ปุ่นยกธงเข้าสงคราม
เรือทั้งใหญ่ทั้งยาวเข้าไม่คล่อง
วิ่งถอยหน้าถอยหลังหยิ่งไปพลาง
เรือญี่ปุ่นกล้าจริงวิ่งผางผาง
พอเรือรบล่ายาวพันเข้าไป
ส่วนนายท้ายถือท้ายให้หัวตรง
ฝนก็ตกน้ำใหญ่ลงไม่ซา
ปืนใหญ่ตั้งแคมเรือเปิกเพร้อฉาด

พาเรือใหญ่วิ่งเข้าอ่าวสยาม

ถึงปากน้ำเรือติดเพราะว่าเดินผิดทาง
ที่ปากคลองอัดค้ำพาดขวาง
ติดโพงทางปากคลองแยกช่องใน
คันโพงทางหลักแยกแยกช่องใหญ่
น้ำก็ไหลบ่าคลองนองออกมา
น้ำไหลลงทะเลนอกออกดังจ่าจ่า
ตกลงมาเต็มร่องคลองปากพูน
น้ำฝนสาตถูกถึงลูกกระสุน

เรือวิ่งกล้าฝ่าฝนพ่นปากพุน
พอเข้าถึงจุดหมายที่ปลายคลอง
หวังจะบุกขึ้นไทยอย่างใจเด็ด
เอาปืนใหญ่ขึ้นตั้งแล้วนั่งตราด
ทหารฝ่ายไทยก็ใจจริง
ญี่ปุ่นรุกบุกไปไทยบุกมา
ญี่ปุ่นยิงปิงปิงหวังทำลาย
เข้าปะทะแก้กันประจันบาน
เข้าโจมตีที่หมายได้หนึ่งยาม

ลูกกระสุนเปิกเพรื่อเปื่อถูกเข็ด
น้ำก้นองแทงเรือเปิกเพรื่อเหม็ด
เตรียมตัวเสร็จขึ้นฝั่งแล้วนั่งยัง
แต่ยิงพลาดเป้าหมายฝ่ายตลิ่ง
ลั่นนอนยิงศัตรูยอมสู้ตาย
เข้าปะทะเลือดนองทั้งสองฝ่าย
แต่ละฝ่ายคุเดือดเลือดไหลซาม
สะเทือนสะท้านดังก้องท้องสนาม
เสียงสงครามลั่นเลื่อนสะเทือนไป”

(หนังแปลก เสียงทอง จังหวัดนครศรีธรรมราช)

(3) นโยบายรัฐบาลหรือแผนการสร้างชาติหรือลัทธิชาตินิยมในช่วงที่จอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นผู้นำรัฐบาล โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก พ.ศ. 2481 – พ.ศ. 2487 และช่วงที่ 2 พ.ศ. 2491-พ.ศ. 2500 การอยู่ในอำนาจทางการเมืองในช่วงแรกของจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481 - พ.ศ. 2487) นับว่ามีความมั่นคงมาก เนื่องจากการได้รับการสนับสนุนจากราษฎรและจากฝ่ายทหาร เมื่อเข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2481 นโยบายสำคัญของรัฐบาลคือ การนำนาวาไทยเข้าสู่ความเป็นอารยประเทศ “ก้าวแรกของการปลุกกระดมความสำนึกเรื่อง “สังคมใหม่” คือการเปลี่ยนชื่อประเทศจาก “สยาม” เป็น “ไทย” เพื่อให้ต้องตามชื่อเชื้อชาติและให้เลิกใช้คำเรียกชื่อคนไทยซึ่งแบ่งเป็นหลายพวกหลายเหล่า เช่น ไทยเหนือ ไทยอีสาน ไทยใต้ ไทยมุสลิม มาเป็นชื่อ “คนไทย” เพียงชื่อเดียว” (เกษมสุข นุ่มนนท์. 2544 : 59 – 60) มาตรการสำคัญ ๆ ที่รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงครามใช้ในแผนการสร้างชาติหรือลัทธิชาตินิยม นับตั้งแต่ การออกกฎหมาย การจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ การใช้เพลงและบทละครปลุกใจ การใช้คำขวัญ บทความ สุนทรพจน์ และคดีเกี่ยวกับลัทธิชาตินิยม รวมทั้งการใช้สื่อมวลชน ในประการแรก การออกกฎหมายนั้นอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ออกกฎหมายทั้งสิ้นรวม 12 ฉบับ ในช่วง พ.ศ. 2482 - พ.ศ. 2485 ในการออกกฎหมายแต่ละฉบับนั้น จอมพล ป. ได้มอบประเด็นความต้องการให้คณะกรรมการรัฐธรรมนูญ ซึ่งมีพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นประธานไปดำเนินการยกร่าง รัฐนิยมเหล่านี้ สะท้อนให้เห็นความพยายามในการสร้างลัทธิชาตินิยมและวัฒนธรรมทางการเมืองใหม่ ๆ ขึ้นอย่างเห็นได้ชัด รัฐนิยมดังกล่าวพูดถึง การใช้ชื่อประเทศและพลเมือง การเคารพธงชาติ เพลงชาติ และเพลงสรรเสริญพระบารมี มีการชักชวนให้ชาวไทยร่วมกันสร้างชาติ การป้องกันภัยที่จะเกิดขึ้นแก่ชาติ และการให้ใช้ของไทย ส่วนในด้านวัฒนธรรมนั้น ได้เน้นถึงหน้าที่พลเมืองดี การใช้ภาษาและหนังสือไทย การแต่งกาย กิจประจำวันของคนไทย และการช่วยเหลือคุ้มครองเด็ก คนชราหรือทุพพลภาพ (ทินพันธุ์

นาคะตะ. 2537 : 599) ประการต่อไปที่ควรนำมากล่าว คือการฟื้นฟูวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยออกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2483 และจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2485 ประกอบด้วย สำนักวัฒนธรรมทางจิตใจ ทางระเบียบประเพณี ทางศิลปกรรม ทางวรรณกรรม และสำนักวัฒนธรรมทางสตรี โดยเฉพาะบทบาทหน้าที่ของสำนักงานวัฒนธรรมทางระเบียบประเพณีและทางศิลปกรรม ซึ่งทินพันธุ์ นาคะตะ. (2537 : 600) นำมากล่าวโดยสรุปเอาไว้ว่า

สำนักงานวัฒนธรรมทางระเบียบประเพณีทำหน้าที่ในการปรับปรุงระเบียบประเพณีต่าง ๆ เช่น การประกาศให้วันที่ 24 มิถุนายน เป็นวันชาติ วันที่ 1 มกราคม เป็นวันขึ้นปีใหม่ การมีพระราชกำหนดยกเลิกบรรดาศักดิ์ และยศข้าราชการพลเรือนการวางระเบียบให้คนไทยแต่งกายให้ถูกต้องตามแบบอารยะ เช่นทุกคนจะต้องสวมหมวกโดยชี้ให้เห็นความสำคัญของหมวก โดยชี้ให้เห็นความสำคัญของหมวกถึงขนาดที่ว่า“มาลानำไทยไปสู่มหาอำนาจ” รวมทั้งการห้ามมิให้ประชาชนกินหมาก และการมีพระราชกฤษฎีกาให้ประชาชนรักษามารยาทอันดีงามในที่สาธารณะ สำนักงานวัฒนธรรมทางศิลปกรรม ทำหน้าที่ส่งเสริมศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นไทยจริง ๆ โดยการตั้งวิทยาลัยศิลปากรขึ้น มีการปรับปรุงศิลปพื้นบ้าน เช่น รำวงมาตรฐาน ข้าราชการ สามารถหยุดงานทุกวันพุธตอนบ่ายเพื่อซ้อมรำวงได้ รวมทั้งมีการยกเลิกเครื่องดนตรีและการแสดงบางประเภทที่ไม่ใช่ของไทยมาแต่เดิม เช่น กลองยาว ซออู้ ซอด้วง กับละครชาตรี ลิเก และหุ่นกระบอก เป็นต้น

นโยบายดังกล่าวจึงเป็นลักษณะของการสร้างชาตินิยมหรือลัทธิชาตินิยมที่เป็นการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมหรือเป็นการปฏิวัติวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของบุคคลในทุก ๆ ด้าน ไม่มีขอบเขตที่แน่นอนว่า อำนาจการปกครองจะหยุดยั้งอยู่เพียงไหน และสิทธิเสรีภาพส่วนบุคคลควรจะได้รับปกป้องเพียงใด แม้แต่ชีวิตส่วนตัวภายในครอบครัว หรือสถานของตนเองไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย ประเพณีของสังคม เช่นประเพณีกินหมาก การปรับปรุงตัวอักษรไทย สุขภาพอนามัย ที่อยู่อาศัย การรับประทานอาหาร รวมทั้งศิลปะการเล่นและการแสดง และ “การที่โครงสร้างชาติแบบต่าง ๆ ดำเนินรวดเร็วมากไปจนประชาชนปรับตัวไม่ทัน จริงอยู่แม้ว่าสังคมไทยและคนไทยส่วนใหญ่มักจะเป็น “ผู้ตาม” ที่ดี แต่ก็ไม่วายที่จะมาถึงภาวะหนึ่งที่ประชาชนเริ่มเบื่อหน่ายและต้องการปลีกตัวออกจากคำสั่งของท่านผู้นำ หรือออกจากสังคมแบบใหม่กลับไปสู่ความเคยชินและอยู่อย่างสบายโดยไม่ต้องถูกตีกรอบหรือถูกบังคับให้ปรับตนเป็นเช่นนั้นอย่างนี้ตามบัญชาของผู้มีอำนาจ” (แถมสุข นุ่มนนท์. 2544 : 104) ภาพปรากฏนอกจากจะเป็นผลกระทบต่อประชาชนโดยตรงแล้ว เรายังมองเห็นได้จากความเปลี่ยนแปลง ภาพสะท้อน หรือการตอบรับนโยบายดังกล่าว จากหนังตะลุงและโนราในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีการเปลี่ยนแปลงรูปหนังตะลุงที่ “รูป

หนังจึงแต่งตัวกระเดียดไปทางสากลและสวมหมวกกันเป็นพื้น รูปกษัตริย์หรือรูปเจ้าเมืองสวมมงกุฎ ยอดเดียวหรือไม่ก็หมวกขนนกอย่างนายทหารยุโรปโบราณ ตัวพระติดสายสะพายอะร่าอะร่ามไปทีเดียว ข้างรูปตัวนางซึ่งเป็นฝ่ายสตรี นายช่างก็ฉลุให้นุ่งกระโปรงที่เรียกกันยุคนั้นว่า “สเก็ด” ยุคนั้นรูปหนัง ด้อยค่าทางศิลปะลงไปมาก” (อุดม หนูทอง. 2528 : 22) หรือ “รูปหนังสมัยจอมพล ป. ตัวเล็ก รูป ปลายหน้าบถถือธงชาติแทนดอกบัว รูปพระรูปนางสวมหมวก นุ่งกระโปรง สอนนโยบายมาลาน่า ไทย รูปยักษ์นั่งกางเกงเหมือนมนุษย์ พระราชาแต่งแบบทหาร เกิดรูปอ้ายเหมียน เป็นตัวแทนชาวจีน ขอบร้องบทโนรา แต่ออกเสียงไม่ชัด ส่วนรูปอ้ายเท่ง อ้ายหนูนุ้ย จากสงขลาเข้าไปเมืองนคร ฯ” (สัมภาษณ์ สุชาติ ทรัพย์สิน. 1 สิงหาคม พ.ศ. 2544)

หรือกรณีการนุ่งผ้าโจงกระเบนของโนราออกมาเราก็ถือว่าผิดธรรมเนียมการแต่งกาย ดังที่โนรา แปลก ชนะบาล (โนราแปลกคำ) เล่าว่า “เขาสั่งให้ปลดปีก ปลดหาง ถ้าใส่ปีกหางเขาวามันผิดวัฒนธรรม ไม่ทราบว่าเขาไปเห็นลัทธิมาแต่ไหน แต่เขาว่านุ่งโจงกระเบน มีหางไม่มีวัฒนธรรม แล้วต้อง ใส่ถุงน่องรองเท้า แต่ใส่รองเท้าโนร่าไม่ได้ ใส่แต่ถุงเท้า มีอยู่ครั้งหนึ่ง ผมไปรำแข่งกับโนราเดิม ตรงที่วัดทั้งหม้อ (วัดจะทั้งหม้อ ตำบลจะทั้งหม้อ อำเภอลำทะเมนชัย จังหวัดสงขลา) ใส่หางหงส์รำถูก ตำรวจจับทั้งคู่ ปรับคนละ 8 บาท แล้วให้รำต่อ เรื่องแต่งตัวโนร่าถ้าจะจับ จับกันไม่ไหวครับเพราะ รำโรงครู มันต้องใส่ให้ครบเครื่อง ไม่นั่นตายาย (ครูหมอโนรา) มันไม่ยอม มันสู้ตายายไม่ได้ แต่ โนราที่ปลดปีก ปลดหางก็มี แต่ผมไม่เอา รำไม่ครบเครื่องมันไม่ใช่โนรา” (สัมภาษณ์แปลก ชนะบาล. 16 เมษายน พ.ศ. 2543) นโยบายของรัฐบาลในเรื่องระเบียบประเพณี และวัฒนธรรมทางศิลปกรรม น่าจะมีผลกระทบต่อวัฒนธรรมพื้นบ้านอยู่บ้าง โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา แต่ทางราชการในหัว เมืองก็ไม่ได้เอาใจจริงเอาใจจะไรมากนัก ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคที่มีคณะรำวงเข้ามาในท้องถิ่น และเริ่ม มีไฟฟ้า เครื่องขยายเสียงมาพร้อมกับคณะรำวง เป็นสิ่งแปลกใหม่ของชาวบ้าน “ข้าราชการและชาว บ้านก็มีการฝึกรำวง ที่เรียกว่ารำวงมาตรฐานแต่ชาวบ้านเรียกว่า “รำโทน” เพราะรำวงใช้โทนเป็น หลัก” (สัมภาษณ์พระวนิช สงสมพันธ์. 16 มิถุนายน พ.ศ. 2544) เป็นไปได้หรือไม่ว่า การที่โนรา บางคณะหันมาใส่สูททำโนราแทนเครื่องโนราแบบเก่า โดยเฉพาะโนราเดิมตรง มีเหตุปัจจัยมาจาก นโยบายรัฐนิยมของรัฐบาล จอมพล ป.พิบูลสงคราม ด้วยส่วนหนึ่ง แต่ศิลปินที่ปรับตัว ปรับการแสดง ได้รวดเร็วตามยุคสมัย คงไม่มีใครเกินหนังตะลุงทั้งรูปแบบการแสดง เครื่องดนตรี รูปหนังตะลุง วรรณกรรมที่นำมาแสดง กรณีหนังกัน ทองหล่อ ในสมัยที่จอมพล ป. พิบูลสงครามมาตรวจราชการ ภาคใต้ และพำนักที่จวนผู้ว่าราชการจังหวัดสงขลา (ดำเนินเกษมน้อย) โดยผู้ว่าราชการจังหวัดคือ นาย พ่วง สุวรรณรัตน์ ได้รับหนังกัน ทองหล่อ ไปแสดงต้อนรับ หนังกันแสดงเรื่องหอยสังข์ หรือสังข์ ทอง ตอนท้าวสามลให้รจนาลือลือ แต่รจนายังลือลือไม่ได้ ท้าวสามลจึงได้สั่งให้เสนาอำมาตย์ให้ ประกาศไปทั่วทุกหนทุกแห่งถึงกำนันและนายบ้าน (ผู้ใหญ่บ้าน) ให้ประกาศไปว่าร้องไปทั่ว ให้หนุ่ม

ชาวบ้านทั้งหลายมาให้องค์หญิงรจนาเลือกเป็นคู่ครอง เนื้อเรื่องดำเนินต่อไป ดังที่ ภิญโญ จิตต์ธรรม และพงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2531 : 22 – 23) นำมาเล่าไว้ว่า

ขณะนั้นนายขวัญเมือง (รูปขวัญเมือง) ซึ่งเป็นผู้ใหญ่บ้านก็ออกไปประกาศตีม้องร้องป่าวให้ชาวบ้านทุกคนรู้และไปให้องค์หญิงรจนาเลือกเป็นคู่ครองจนประกาศไปถึงบ้านของชาวบ้านคนหนึ่ง คือนายสะหม้อ (อาบังสะหม้อ) ขณะนั้นนายสะหม้อกำลังถอนพลเพื่อที่จะปลูกพริกไทย (ตอนนั้นทางการได้ประกาศให้ประชาชนเลิกกินหมาก) ขวัญเมืองซึ่งเป็นผู้ใหญ่บ้านก็นำหนังสือของทางการมาอ่านให้ฟัง นายสะหม้อก็บอกว่าเราเป็นประชาชนนายขวัญเมือง เอาว่าฟ้าหญิงมาบอกทำนองนี้แม่ได้ยินหรือคิดก็เป็นอัมภมคลอยู่แล้ว เรามีอาเจียมที่จะเป็นเช่นนั้น แม่แต่คิด อย่าว่าแต่จะไปให้เลือกเลย กูไม่ไปแหละ ขวัญเมืองบอกว่าถ้าเราไม่ไป กำนันถามเราจะบอกอย่างไร เราควรไปแบบการวะเรามององค์หญิงรจนาให้สูงจะเป็นมงคลเอง สิ่งที่ไม่น่ากลัวเรากลับไม่กล้า สิ่งที่เรากลัวแต่เรากลับกลัว ตอนนี้อย่าจอมพล ป. พิบูลสงครามและท่านผู้หญิงละเอียดมาเยี่ยมราษฎรด้วย ถ้าเรากลับแล้วไม่ไปท่านไม่รู้ว่สิ่งทีประชาชนต้องการหรือปรารถนามีอะไรบ้าง เช่น น้ำไม่ไหล ไฟไม่มี โจรผู้ร้ายชุม ทำไมเราจึงกลัวเราไม่บอก พอเล่นมาถึงตรงนี้ จอมพล ป. ก็ให้ ร.ต.อ เปี่ยม บุญโชติ ขึ้นไปบนโรง บอกว่า “จอมพล ป. สั่งให้ลงไปพบ” ตอนนั้นหนังกั้น ทองหล่อ ชักกลัวเพราะไม่รู้ว่ตัวเองได้พูดอะไรผิดไปบ้าง จึงสั่งให้ลงไปพบ แต่เมื่อหนังกั้น ทองหล่อลงไปพบ จอมพล ป. ก็ถามว่า “เริ่มแสดงหนังเมื่อไหร่” ตอนนี้อยู่รู้สึกโล่งใจ นอกนั้นก็ถามอะไรต่อมิอะไรอีกมากมาย พ่ายที่สุดก็ถามว่า “ตามปกติแสดงคืนละเท่าไร” หนังกั้นก็ตอบว่า ไม่ได้กะ (กำหนดราคา) แล้วแต่จะเห็นใจ แล้วแต่ความนิยมของคนดู บางแห่งก็ให้มาก บางแห่งก็ให้น้อย จอมพล ป. จึงให้ผ้าเช็ดหน้า ปักชื่อ ป.พิบูลสงคราม จำนวน 20 ผืน พระโขนง 20 องค์ (จอหนังที่ระลึก 1 ผืน และเงินสดอีก 5,000 บาท (ตอนนั้นค่าราคาโรงประมาณคืนละ 250 บาท เป็นอย่างสูง) และบอกว่าให้ขึ้นไปเล่นอีก 5 – 10 นาที เพราะวันนี้ไปตรวจราชการหลายแห่งเหนื่อยมากอยากพักผ่อน หนังกั้นขึ้นโรงไปเล่นต่อ โดยออกรูปนายอินแก้ว (รูปหนัง ซึ่งเป็นตัวแทนนายหนังกั้น ทองหล่อ) ออกรูปชาวบ้านเดินมา 2 – 3 คน นายอินแก้วก็ถามว่า “พวกสูจะไปไหนกัน” ชาวบ้านก็ตอบว่า จะไปดูหนังในจวนข้าหลวง นายอินแก้วก็ตอบว่าไม่มีหนัง ตอนนี้อย่างการสั่งให้เลิกหมาก เพราะท้าวสามลประชวร เรื่ององค์หญิงรจนาเลือกคู่ครองไม่ได้เขาจึงห้ามเล่น กลับบ้านเถอะ เลิกเล่นแล้ว ตอนนั้นเล่นไปได้เวลา 5 นาทีพอดี จอมพล ป. ชอบใจมากที่หนังกั้นมีปฏิภาณดี เลิกเล่นได้อย่างงามสมเหตุผล เมื่อหนังเลิกแล้วได้มีกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ได้นำเงินของตนมาแลกเงินที่จอมพล ป. พิบูลสงครามให้เพื่อนำไปเป็นขวัญถุง ถือว่าเป็นเงินที่เป็นสิริมงคล

อย่างไรก็ตามแผนการสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ส่วนหนึ่งมาจากปัญหาที่กองทหารญี่ปุ่นเข้ามาพำนักอยู่ในเมืองไทย แม้ว่าเวลาจะสั้นเพียงช่วงสามปีกว่า แต่ได้ส่งผลกระทบต่อประเทศไทยและคนไทยทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม “แม้ว่านโยบายสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงครามจะสลายตัวไปพร้อมกับรัฐบาลของ ฯพณ ฯ แล้วก็ตาม ผู้รักความจริงคงปฏิเสธไม่ได้ว่าการเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งหลายอย่างยังคงอยู่ และเอกลักษณ์ไทยใหม่หลายอย่างสมัยท่านผู้นำได้ช่วยยกเกียรติภูมิของชาติให้สูงส่งขึ้นในสายตาของอารยประเทศ พร้อม ๆ กับที่ยังคงรักษาสัญลักษณ์แห่งความเป็นไทยไว้อย่างน่าภาคภูมิใจ” (แถมสุข นุ่มนนท์. 2544 : 105)

(4) การประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติและแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 – 8 (พ.ศ. 2504 – พ.ศ. 2544) โดยภาพรวมแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 1 และแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2504 - พ.ศ. 2514) มุ่งเน้นความเติบโตทางเศรษฐกิจและความมั่นคงทางการเมืองซึ่งกระจายอยู่ในสังคมโลกที่กำหนดเป็นแบบแผน โดยเห็นว่าประสิทธิภาพการลงทุนและอัตราการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจจากภาคอุตสาหกรรม จะทำให้เกิดการออมและการจ้างงานในภาคอื่น โดยเฉพาะภาคเกษตรในชนบทซึ่งเป็นแหล่งแรงงานสำรองและเป็นแหล่งวัตถุดิบในการผลิต การพัฒนาจึงมุ่งในภาคอุตสาหกรรม เป็นอันดับแรก ส่วนชนบทเป็นเพียงฐานสนับสนุนภาคอุตสาหกรรม โครงการที่ดำเนินงานในชนบท เช่น การสร้างเขื่อน ชลประทาน ทางหลวง การไฟฟ้า พลังงาน เป็นต้น แนวคิดดังกล่าวได้ต่อเนื่องมาจนถึงแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 3 และฉบับที่ 4 แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงในประเด็นเนื้อหาและนโยบายมุ่งแก้ปัญหาต่าง ๆ แนวคิดหลักของการพัฒนา ยังคงเป็นความพยายามเพิ่มอัตรา “การเติบโตทางเศรษฐกิจ” ด้วยการเพิ่มผลผลิตโดยรวมของประเทศผ่านการสนับสนุนการลงทุนในภาคอุตสาหกรรม ขณะที่ในภาคชนบทยังใช้แนวคิดและยุทธศาสตร์สนับสนุนภาคเอกชนด้วยการสร้างโครงสร้างพื้นฐานในบางพื้นที่ เพื่อดึงทรัพยากรมาผลิตได้อย่างเข้มข้น (สุภชัย เจริญวงศ์. 2544 : 39 – 41) กล่าวโดยสรุป ผลพวงของการพัฒนาในช่วงแผนพัฒนา ทั้ง 4 ฉบับ โดยภาพรวมทำให้ระบบเศรษฐกิจโดยรวมของประเทศขยายตัว ส่วนในชนบทที่มีศักยภาพในฐานะแหล่งการผลิต และในชนบทที่มีการขยายตัวของอุตสาหกรรมสังคมนิยม ภาครัฐโดยเฉพาะทหารได้ให้ความสำคัญกับการพัฒนา ในฐานะ “พื้นที่ทางสังคม” ในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ ส่วนพื้นที่ชนบทห่างไกลที่ไม่สามารถตอบสนองภาคอุตสาหกรรมภาครัฐไม่ได้ให้ความสำคัญมากนัก ผลของการพัฒนาจึงเป็นการกระจายผลประโยชน์ที่เป็นไปอย่างขาดความสมดุล ทั้งระหว่างภาคเกษตรกับภาคอุตสาหกรรมและระหว่างภูมิภาคส่วนต่าง ๆ ของประเทศ ผลพวงของการพัฒนายังส่งผลต่อการแย่งชิงทรัพยากร การทำลายป่าไม้ ดินน้ำล้นธาร และคุณภาพของดิน รวมทั้งนโยบายการบริหารของรัฐบาลได้ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตและโครงสร้างทางสังคมในท้องถิ่นและชุมชน ดังที่ สุภชัย เจริญวงศ์ (2544 : 43 - 44) กล่าวไว้ว่า

ในแง่ของการบริหารงานของรัฐ ยังพบว่านโยบาย “การพัฒนา” ยังถูกรวมศูนย์อยู่ในอำนาจของข้าราชการ และแม้จะมีการตั้งสถาบันใหม่เพิ่มมากขึ้น แต่แนววิธีในการทำงานของหน่วยงานต่าง ๆ ก็เป็นการ “สั่งการ” และรวมศูนย์การตัดสินใจอยู่ภายนอกชุมชน ซึ่งแนวทางการบริหารเช่นนี้ทำให้บางพื้นที่ของชนบทเกิดกลุ่มคนที่สะสมความมั่งคั่งผ่านความสัมพันธ์กับข้าราชการ ทำการค้า การให้เช่าที่ดิน การให้กู้เงิน เป็นผู้รับเหมาฯ ก่อตัวขึ้นเป็นกลุ่มอำนาจท้องถิ่นที่มีความสัมพันธ์กับชาวบ้านอย่างหลากหลายทั้งแสวงหาประโยชน์และอุปถัมภ์ในหมู่บ้าน ตลอดทั้งเป็นตัวเชื่อมระหว่างชาวบ้านกับข้าราชการและโลกภายนอก ซึ่งทำให้ชุมชนต้องพึ่งพาระบบตลาดและรัฐมากขึ้น สุดท้ายทั้งหมดนี้ กลายเป็นรากฐานการแตกฉานและการต่อสู้ทางชนชั้นในชนบท ที่ค่อย ๆ ขยายตัวเป็นความรุนแรง ทั้งเป็นการต่อสู้ในรูปการจัดตั้งของ พลท. และเป็นความขัดแย้งระหว่างชนชั้นในชุมชน เป็นต้น

ภาพปรากฏดังกล่าวได้สะท้อนผ่านเรื่องราวในวรรณกรรมหนังตะลุงที่นายหนังนำมาแสดง ทั้งโดยบทร้อง บทเจรจา ผ่านการแสดงทักษะการวิพากษ์วิจารณ์ โดยตัวละครอย่างรุนแรงจึงอาจกล่าวได้ว่า “หนังตะลุง คือกระบอกเสียงของชาวบ้าน” ตัวอย่างเช่น

“กดในข้อฉ้อเงินหลวงหลอกหลวงราษฎร	ฉวยโอกาสกอบกำตามตำแหน่ง
ทำกลบเกลื่อนเงื่อนเงาให้เบาแรง	พูดเสียดแทงกันเองไม่เกรงอาย
พอแตกพรรคชักแยแ่แฉความชั่ว	ความผิดตัวนั้นจะปิดให้มิดหาย
ที่กินเศษกินเลยไม่เคยอาย	ขอให้ได้กอบโกยไม่โรยรา
จะเร่งรัดพัฒนาประชาราษฎร์	ก็อำนาจอยู่ที่เขาเพราะยังมาค้ำคานหา
จะถึงคนจนบ้างก็บางตา	เพียงโรยหน้าเหมือนพริกไทยใบผักชี”

(หนังฉิ้น ธรรมโฆษณ์ จังหวัดสงขลา)

ผลกระทบจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติต่อกรณีภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เป็นไปเช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นของประเทศ เจตนาที่เป็นรูปธรรมของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมทุกฉบับ นั่นคือ เพื่อ “ทำให้ประชาชน อยู่ดีมีสุข รัฐมีความมั่นคง ประชาชนมีความมั่งคั่งและทันสมัย” แต่ในที่สุดจากผลพวงแห่งการพัฒนาทำให้วิถีชีวิตของชุมชนที่มีมาแต่เดิม ไม่ว่าจะเป็นวิถีคิด ระบบการให้คุณค่า ความเชื่อ ระบบการสื่อสาร และอื่น ๆ อันหมายถึงโลกทรรศน์ และชีวิตทัศน์ของชาวบ้านเสื่อมสลายลง ชุมชนในความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบดั้งเดิมแตกสลาย สิ่งตามมาคือสภาพการไม่สามารถพึ่งพาตัวเองของชุมชนต้องอาศัยปัจจัยด้วยการซื้อด้วยเงินจากภายนอกแทบทั้งสิ้น ในทำนองเดียวกันเมื่อเริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 5 (พ.ศ. 2525 - พ.ศ. 2529) ในช่วงต้น ๆ ก็พบความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราคือความเสื่อมถอยและ/หรือเป็นเพียงสื่อ

บันเทิงชายขอบของท้องถิ่นและชุมชน เพราะในช่วงเวลาต่อมาชุมชนในท้องถิ่นภาคใต้ และชุมชนในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็นไปดังที่ สถาพร ศรีสังข์ (2534 : 123) กล่าวไว้ว่า

ทศวรรษแรกของการพัฒนาผ่านไปโดยได้ภาพชัดเจนภาพหนึ่ง – คือภาพช่องว่างระหว่างเมืองกับชนบท ภาคเมืองเติบโตอย่างรวดเร็วและดูดกินเอาทุกสิ่งทุกอย่างไปจากชนบท คนในเมืองกลุ่มเล็ก ๆ ที่กุมอำนาจทางการเมืองเอาไว้ได้ร่ำรวยขึ้นอย่างรวดเร็ว ขณะที่ผู้คนในชนบทเริ่มถูกกระทบทั้งที่โดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว การสาธารณูปโภคสมัยใหม่อันได้แก่พลังงานไฟฟ้า ถนนและระบบการสื่อสารก่อผลด้านดีแก่การพัฒนาในแง่สามารถขยายตลาดสินค้าของระบบ “ทุน” เสรีที่ได้รับการสถาปนาขึ้นอย่างแข็งแกร่ง พร้อมกันนั้นก็เอื้อให้อุตสาหกรรมทั้งด้านวัตถุดิบและแรงงานราคาถูกออกมาจากชนบทได้มากยิ่งขึ้น ในช่วงนี้เองที่สังคมแบบผลิตเพื่อใช้ของชุมชนในชนบทเริ่มย่างเท้าเข้าสู่ระบบการผลิตเพื่อขาย และ จุดนี้เอง คือ จุดวิกฤติเบื้องต้นที่นำความหายนะใหญ่หลวงมาสู่ชุมชนชนบทในกาลต่อมา

2.1.1.2 เหตุปัจจัยภายใน

กล่าวได้ว่าเหตุปัจจัยภายในที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าวน่าจะมีแรงกระทบมาจากเหตุปัจจัยภายนอกแล้วส่งผลย้อนกลับเป็นเหตุปัจจัยภายในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นผลจากการที่ประชาชนได้รับการศึกษาสูงขึ้น หรือการกระจายโอกาสทางการศึกษามีมากขึ้น ความตื่นตัวในทางการเมืองการปกครอง โดยเฉพาะสิทธิเสรีภาพของประชาชน การรับรู้ข้อมูลข่าวสารจากภายนอกมากขึ้นทำให้ประชาชนเริ่มมีโลกทัศน์และชีวิตทัศน์ที่ปรับเปลี่ยนไปจากระบบถ่ายทอดและสั่งสมกันมาแต่ในอดีต การได้มีโอกาสปะทะสังสรรค์กับชุมชนภายนอกที่สะดวกรวดเร็วขึ้นทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนและถ่ายโอนระบบความเชื่อและค่านิยม รวมทั้งทัศนคติที่ได้รับจากสังคมเมือง และสื่อบันเทิงอย่างใหม่ เช่น ลิเก รำวง เป็นต้น ส่งผลให้ประชาชนเริ่มมีทางเลือกในการแสวงหาความบันเทิงได้อย่างหลากหลาย ส่วนปัจจัยภายในที่สำคัญน่าจะเป็นปัจจัยจากตัวศิลปินทั้งหนังตะลุงและโนราที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กันหลายคณะ ทำให้ต้องมีการพัฒนา หรือเปลี่ยนแปลงเพื่อสร้างความนิยมต่อประชาชน ดังที่ปรากฏในความเป็นหนึ่งกัน ทองหล่อ หนึ่งพร้อม อัสวิน หรือหนึ่งพร้อม อินปาน รวมทั้งความเป็นโนราเดิม - วินวาด ในเวลาต่อมา

2.1.2 พิจารณาจากลักษณะการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงในยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) ทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน อาจจะนำมาพิจารณา ตั้งแต่ขนบนิยมในการแสดง หนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงยึดถือขนบนิยมในการแสดงเช่นเดียวกับการแสดงในยุคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ การตั้งเครื่องเบ็งโรง โหมโรง ออกรูปฤาษี

ออกรูปปลายหน้าบทหรือรูปภาศ ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจ้อ ตั้งนามเมือง แสดงเรื่อง ความเปลี่ยนแปลงจะเป็นเพียงการจัดระบบหรือขั้นตอนต่าง ๆ ให้ลงตัวและกระชับมากขึ้น เช่น การออกรูปปลายหน้าบทของหนังกั้น ทองหล่อ ดังได้กล่าวมาแล้วเป็นการสร้างรูปแบบให้ลงตัวจนคณะอื่น ๆ นำไปใช้เช่นเดียวกัน ความเปลี่ยนแปลงในขนบนิยมในการแสดงคือการออกรูป “ระบำรำฟ้อน” ก่อนออกรูปพระอิศวร ซึ่งมีหนังตะลุงหลายคณะปฏิบัติ “รูประบำรำฟ้อนในความหมายของนายหนังตะลุงหมายถึงนางฟ้าจากสวรรค์ที่ลงมารำรำรา โปรยข้าวตอกดอกไม้ เพื่อด้อนรับและแสดงความยินดีที่พระผู้เป็นเจ้าของคือพระอิศวรหรือพระศิวเทพ เสด็จลงมายังเมืองมนุษย์ แต่รูปแบบดังกล่าวก็ไม่ได้มีกันทุกคณะ ว่ากันว่า หนังกู้ลี เสียงเสนห์ จังหวัดตรัง เป็นผู้ริเริ่มขึ้นก่อน” (สัมภาษณ์ อิม จิตต์ภักดี 19 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ความเปลี่ยนแปลงอีกอย่างหนึ่งคือ “การพากย์หนังเทป” เพราะได้มีการบันทึกเสียงการแสดงหนังตะลุง แล้วมีผู้ฝึกหัดเชิดรูปตามแถบบันทึกเสียงนั้น หากนายหนังตะลุงไปแสดงสดด้วยตัวเองไม่ได้ ก็มักจะส่งแถบบันทึกเสียงพร้อมคนเชิดรูปหรือคนพากย์เทปไปแทน หรือมีผู้ฝึกหัดพากย์หนังเทปแล้วรับงานแสดงทั่วไป โดยคิดค่าราคาต่ำกว่าหนังตะลุงแสดงจริง ๆ จึงมีผู้นิยมรับหนังพากย์เทปอยู่ระยะหนึ่ง ดังที่ ถวิล กำเนิดผล เล่าว่า “ผมเป็นคนแรก ๆ ที่ฝึกพากย์หนังเทป โดยฝึกพากย์จากเทปหนังกั้น ทองหล่อ ซึ่งท่านก็อนุญาต และสามารถไปพากย์เทปแทนท่าน ในงานที่ท่านไม่สามารถไปแสดงสดได้” (สัมภาษณ์ ถวิล กำเนิดผล 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) รูปแบบการแสดงอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว คือ “หนังคน” หรือ “หนังโขน” หรือ “หนังตะลุงคน” หรือ “โขนสด” โดยใช้คนจริงแสดงหนังตะลุงสมมุติเป็นตัวละครต่าง ๆ เช่น เดียวกับการแสดงหนังตะลุง

ในด้านองค์ประกอบในการแสดงนั้น จะเห็นว่าคณะหนังตะลุงมีผู้แสดงและเชิดรูปเพียงคนเดียว ทำหน้าที่ทั้งการเชิดรูป แสดงเรื่อง ขับร้องบทกลอน และบทสนทนา ส่วนในด้านเครื่องดนตรีหนังตะลุงส่วนใหญ่ยังคงใช้เครื่องดนตรีหลักของหนังตะลุงคือ ทับ 1 คู่ โหม่ง 1 คู่ กลอง 1 ลูก ปี่ 1 เล้า เพียงแต่ปรับการบรรเลงให้ไพเราะ ไม่ให้เสียงบรรเลงเครื่องดนตรีดังจนเกินไป แต่ในระยเวลาดังกล่าว หนังตะลุงได้นำซอด้วง และซออู้เข้ามาผสมวงด้วย มีนายหนังบางคณะพัฒนาจากกลองที่เรียกว่า “กลองตุ๊ก” เพียงลูกเดียวเพิ่มขึ้น เป็น 3 ลูก เรียกว่า “กลองชุด” หรือ “กลองราว” ขนาด 3 ลูก มีเสียงทุ้ม เสียงกลาง เสียงแหลม และพัฒนาเป็นกลองใช้เท้ากระทุ้งแบบดนตรีสากล แต่ยังใช้ถึงน้ำมันหุ้มด้วยหนังวัว เช่น หนังกู้ลี เสียงเสนห์ จังหวัดตรัง (สัมภาษณ์ วิริยะ หนูขาว 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) “ส่วนกลองชุดที่เป็นแบบดนตรีสากลจริง ๆ นั้น หนังกูเซย เขียวชาญ จังหวัดสงขลา เป็นผู้นำเข้ามาคณะแรก” (สัมภาษณ์ ถวิล กำเนิดผล 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2544) ส่วนการนำดนตรีสากล และดนตรีของภาคกลางเข้ามาผสมวงนั้นว่ากันว่าหนังกูเลี่ยม กิ่งทอง จังหวัดสุราษฎร์ธานีเป็นหนังคณะแรกที่นำเอาไวโอลินเข้ามาประสมวงกับดนตรีหนังตะลุง ทั้งเป็นคณะแรกที่นำเพลงลูกทุ่งและการละเล่นของภาคอื่น ๆ เข้ามาแทรก เช่น ลิเก เพลงน้อย ลำตัด หมอลำ เข้ามาแทรกโดยใช้รูปหนังแสดงบทบาทการละเล่นของภาคอื่น ส่วนโอกาสในการแสดงทั้งที่เป็นความ

บันเทิงและการประกอบพิธีกรรมแล้ว หนังสวดก็รับแสดงในงานทั่วไป แม้แต่การแสดงในงานศพก็ไม่เคร่งครัดอย่างในช่วงแรก ๆ จึงเข้าลักษณะที่หนังประวิง หนูเกื้อ อำเภอดำรงวิทยาร จังหวัดนครราชสีมาว่าไว้ตอนหนึ่งว่า “หนังพัทลุงก็รุ่งโรจน์ เทียวทำประโยชน์ไปทั่วจบ ล้นไปในงานพานพบ งานศพก็มีหนัง หนังเมืองตรังที่ดังนั้น เหตุเพราะตัวฉันเคยเห็น ถ้าไม่อุปสรรคจำเป็นงานตายเขาเล่นหนัง” นอกจากความคลี่คลายของโอกาสในการแสดงดังกล่าวแล้ว ในระยะช่วงกลาง ๆ ของยุคดังกล่าวการแข่งขันประชันโรงของหนังตะลุงและ/หรือ หนังตะลุงและโนราเป็นไปในเชิงธุรกิจ มีการจัดรายการ หรืองานมหกรรมแข่งขันประชันโรง โดยมีวัด นักจัดรายการ หน่วยงานราชการ จัดการแข่งขันขึ้น ในงานประจำปี หรืองานประเพณีสำคัญ อย่างเช่นงาน “ฉลองรัฐ” จังหวัดตรัง งานประเพณีสงกรานต์ (ที่ต่อมาพัฒนาเป็นงานกาชาดประจำปี) ของจังหวัดพัทลุง งานแสดงสรรพสินค้าที่อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา งานประเพณีวันสารท หรืองานประเพณีเดือนสิบ ของจังหวัดนครศรีธรรมราช งานฤดูร้อนของจังหวัดสงขลา เป็นต้น กลายเป็นธุรกิจเพื่อความบันเทิง ช่วงเวลาดังกล่าว เริ่มมีการแสดงจากภาคกลางเข้ามาแสดงร่วมในงานบ้างแล้ว เช่น ลิเก ลำตัด เป็นต้น แม้แต่นายหนังตะลุงหรือโนราที่มีชื่อเสียงอย่างเช่นโนราเดิม ก็เป็นนักจัดรายการ การแข่งขันไม่ได้มุ่งเอาแพ้ชนะกันเป็นหลักอีกต่อไป นักจัดรายการที่เริ่มเป็นที่รู้จักในช่วงแรกของช่วงเวลาดังกล่าวคือ นายพ่วง ช่วยคงทอง การแข่งขันบางครั้งมีคณะหนังเข้าประชันถึง 30 คณะ ดังที่จรินทร์ (2542 : 2858) กล่าวถึงผลงานและรางวัลที่ได้รับของหนังพร้อมอัศวิน หรือหนังพร้อม อินทพาน ไว้ตอนหนึ่งว่า

ปี พ.ศ. 2511 ชนะเลิศการแข่งขันหนังตะลุงครั้งประวัติศาสตร์หนังมีชื่อเสียงทั่วภาคใต้ 30 กว่าคณะ เข้าแข่งขันที่สวนสนุกเทศบาลเมืองหาดใหญ่ หนังพร้อมอัศวิน ชนะเลิศได้รับรางวัลถ้วยทองคำจากนายพ่วง ช่วยคงทอง นักจัดรายการชื่อดังของภาคใต้ ได้รับรางวัลชนะเลิศ “พระอิสริยยศทองคำ” จากนายเลี่ยม เพชรกาฬ นายอำเภอรัษฎา เนื่องในการแข่งขันหนังตะลุง 25 คณะ ณ สนามหน้าที่ว่าการอำเภอรัษฎา เมื่อปี พ.ศ. 2514 และได้รับรางวัลชนะเลิศอื่น ๆ อีกมากมาย

พิจารณาในเรื่องโรงและอุปกรณ์ประกอบโรงหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงใช้โรงยกพื้นแบบเดิม เพียงแต่จอหนังเริ่มมีม่านประกอบ มีการเขียนฉากเป็นกรอบจอหนังสิ่งที่เปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัดคือ การใช้ เครื่องขยายเสียง เครื่องกำเนิดไฟฟ้า มาให้แสงสว่างแทนตะเกียงเจ้าพายุ มีการประดับไฟสีหน้าจอหนังและนับเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของหนังตะลุง ส่วนรูปหนังตะลุงก็มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยและวรรณกรรมที่นำมาแสดง ดังเช่น หนังก้น ทองหล่อ แสดงเรื่องพระอภัยมณี ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ตลาดเสรี หน้าสถานีรถไฟจังหวัดยะลา ใช้เวลาแสดงถึง 40 คืน โดยย่อเรื่อง ปรับเรื่องให้เหมาะกับสภาพท้องถิ่น แต่ที่สำคัญคือการแกะรูปหนังตะลุงขึ้น

มาเป็นการเฉพาะเพื่อให้เข้ากับตัวละครในเรื่องพระอภัยมณี ดังที่พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร (2534 : 46) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

การเล่นที่ตลาดเสรีเล่นแต่หัวคำเล็กเที่ยงคืน เจ้าของสถานที่หรือผู้จัดการจ่ายค่าแสดงให้คืนละ 600 – 700 บาท ค่าอาหารสำหรับลูกคู่ 6 – 7 คน วันละไม่เกิน 100 บาท(จ่ายให้ตามที่จ่ายจริงคือคณะหนังหาอาหารกินเอง) ในการเล่นโรงเดียวเจ้าของสถานที่เก็บค่าผ่านประตูคนละ 50 สตางค์ ถ้าแข่งก็เก็บ 1 บาท คนดูแน่นทุกคืน ไม่ต่ำกว่าคืนละ 2,000 คน โดยเฉพาะการเล่นเรื่องพระอภัยมณี เนื่องจากไม่เคยเล่นมาก่อนต้องอ่านทบทวนเพื่อให้จำเค้าโครงเรื่องได้และต้องตัด(แกะ) รูปหนังขึ้นมาใหม่ตามตัวละครในเรื่องจึงต้องตามช่างประจำตัว 2 คน คือนายช่างสีกับช่างแก้ว ช่างรูปต้องอ่านเรื่องและตัดรูปออกมาตามจินตนาการของตน บางตอนตัดรูปไม่ทันก็ตัด (แกะ) รูปหนังใช้เวลาพอสมควร ตั้งแต่หาหนัง เขียนรูปลงจนกระทั่งลงสีให้สวยงาม บางที่จำเป็นเร่งด่วนก็ใช้รูปที่ทำด้วยกระดาษบ้าง เพื่อเล่นชั่วคราว

นอกจากนายหนังตะลุงจะเปลี่ยนแปลงรูปบางตัวให้เหมาะสมกับตัวละครในเรื่องที่นำมาแสดงแล้ว การเกิดขึ้นของรูปตัวละครประจำคณะหรือเป็นตัวละครเอกของคณะนอกจากรูปตัวละครที่เป็นแบบฉบับทั่ว ๆ ไปแล้ว ดังจะเห็นได้จากรูป อ้ายโงของหนังแสงโสม รูปอ้ายหนูน้อย ที่แตกไปเป็นรูปอ้ายหนูหนัด อ้ายหนูน้อย รูปอ้ายเท่งที่ต่อมาเกิดรูป “อ้ายโง่ง” เป็นน้องของอ้ายเท่ง ประจำคณะหนังฉิ้น อรมุต หรือจากรูปอ้ายแก้ว หรือสีแก้ว แตกไปเป็นแก้วกบ แก้วควาย พุนแก้ว อ้ายพุนอ้ายพานตามความนิยมของหนังแต่ละคณะแต่ละจังหวัด ความเปลี่ยนแปลงของรูปหนังตะลุงนอกจากจะเป็นไปตามเนื้อเรื่องที่นำมาแสดงและการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวของนายหนังตะลุงแล้ว ยังเป็นไปตามยุคสมัย อิทธิพลของการเมืองการปกครอง ค่านิยม แฟชั่น และวรรณกรรมยุคใหม่ทั้งประเภทนวนิยาย และเรื่องสั้นดังได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปหนังตะลุงในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ไว้บ้างแล้ว ทั้งนี้เพราะ นายหนังเป็นผู้มีประสบการณ์ หูตากว้างขวาง อะไรเกิดขึ้นในสังคมก็นำมาบรรจุเข้าไปในเรื่องที่ตนแสดง ด้วยเหตุนี้หนังตะลุงจึงอยู่ในความนิยมได้นาน ในส่วนของการทำรูปหนังขึ้นใช้ก็ทันเหตุการณ์เช่นเดียวกัน อย่างสมัยที่งานเขียนของ ป. อินทรปาลิต เฟื่องฟู นายหนังก็คิดรูปหนังขึ้นตามนิยายเหล่านั้น ที่รู้จักกันทั่วไปคือ “เสือใบ – เสือดำ” ยุคนั้นหนังคณะไหน ๆ ก็ต้องมีรูปโจรทั้งสองนี้ (อุดม หนูทอง, 2528 : 22 – 23) จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่นายหนังรุ่นใหม่จะปกรูป “จานดาวเทียม” เพื่อใช้เป็นรูปประกอบเรื่องตามสมัย ดังที่ ขวัญใจ เอมใจ (2537 : 166) กล่าวไว้ว่า

จากรูปเหยียบนาค ซึ่งถือเป็นรูปหนังตะลุงยุคแรกสุด ที่มักตัดให้ยื่นเหยียบอยู่บนนาคมาถึงตัวหนังเบ็ดเตล็ด ที่ใช้เป็นตัวประกอบ เช่น จานดาวเทียม เครื่องบินตึกสูง มอเตอร์ไซด์ สัตว์ประหลาด ที่มักตัดจากแผ่นพลาสติกใส รูปหนังตะลุงมีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยอยู่ตลอดเวลา ทั้งรูปบุคคลหรือสิ่งของประกอบฉาก ไม่น่าแปลกใจหากหลังช่วงเหตุการณ์เดือน

พฤษภา เมื่อปี 2535 จะมีรูปหนังสือบุคคลผู้มีชื่อเสียงในแวดวงการเมืองในตอนนั้น ทั้งบิกต่าง ๆ ท่านมหา ป้า คุณน้ำ คุณอา ฯลฯ ปรากฏเป็นรูปเงาชักเชิดอยู่บนจอผ้าขาวของคณะหนังตะลุง หลายคณะทั่วปักษ์ใต้ในช่วงนั้น

ประเด็นต่อไปที่จะต้องนำมาพิจารณาคือวรรณกรรมหรือเรื่องที่น่าสนใจนำมาแสดง หนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวยังคงแสดงเรื่องที่เป็นนิทานประโลมโลก หรือที่เรียกว่าแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ต้องมียักษ์ เทวดา นรก สวรรค์ อำนาจวิเศษ เป็นเรื่องลึกลับตามสำนวนของหนังตะลุงที่ว่า “เหาะได้ คายขบ” แต่มีสารัตถะของวรรณกรรมที่เด่นชัด คือ เรื่องของกรรม ธรรมะ ย่อมชนะอธรรม ความรักและบุญบารมี เรื่องที่น่าสนใจมีทั้งที่เป็นวรรณกรรมท้องถิ่น และวรรณกรรมจากภาคกลาง โดยเฉพาะวรรณกรรมที่ชาวบ้านรู้จักกันแพร่หลาย เช่น เรื่องพระอภัยมณี สังข์ทอง ลักษณาวงศ์ เป็นต้น โดยนายหนังตะลุงจะปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางอย่างให้เหมาะสมกับธรรมเนียมนิยมในการแสดงหนังตะลุง แต่วรรณกรรมส่วนใหญ่นายหนังจะเป็นผู้แต่งหรือดัดแปลงเรื่องขึ้นเอง ในช่วงเวลาดังกล่าวมีผู้แต่งเรื่องให้หนังตะลุงนำไปแสดงด้วย และเราอาจแบ่งกลุ่มหนังตะลุงออกได้อย่างกว้าง ๆ เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เน้นการแสดง เพื่อสั่งสอนคติธรรมและคติการดำเนินชีวิตตามแนวหลักธรรมในพุทธศาสนาเป็นหลัก เช่น หนังก้น ทองหล่อ หนังประทีน บัวทอง เป็นต้น กลุ่มที่สองยังคงเน้นคติธรรมเช่นเดียวกัน แต่มุ่งเน้นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างรุนแรงหรือตรงไปตรงมา และเน้นที่บทตลกขบขันเป็นหลัก เช่น หนังอิมเท่ง หนังพร้อมอัศวิน เป็นต้น อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่า การปรับเปลี่ยนการแสดงหนังตะลุงในแต่ละยุคสมัยขึ้นอยู่กับตัวนายหนังเป็นสำคัญ เพราะนอกจาก “เสียงดี กลอนดี เคนเรื่องดี และตลกดี” เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ชาวบ้านแล้ว นายหนังสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบเนื้อหา ในการแสดงให้เข้ากับยุคสมัย และสามารถสนองตอบความต้องการของผู้ชมได้อย่างไรและนี่คือเหตุปัจจัยหลักที่ทำให้หนังตะลุงต้องมีการปรับเปลี่ยนและพัฒนาการการแสดงอยู่ตลอดเวลา

ในด้านบทกลอนที่ใช้ในการขับบท การเดินเรื่อง หนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าว ยังยึดรูปแบบหรือขนบนิยมที่มีมาแต่เดิม เพราะการแสดงเรื่องแบบนิทานประโลมโลก หรือเรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็จะมีบทกลอน ที่ต้องใช้บรรยายฉาก ตัวละครทั้งบทเทวดา บทยักษ์ บทเทพพราสดี บทเดินป่า บทพรรณนาคำครวญ เป็นต้น ส่วนในด้านความเชื่อแม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวจะคลี่คลายไปจากยุคแรกบ้าง แต่นายหนังตะลุงส่วนใหญ่ก็ยังคงปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมโดยเฉพาะ “พิธีครอบมือ” นายหนังตะลุงหลายคณะในช่วงเวลาดังกล่าวไม่ได้มีครูอาจารย์โดยตรง แต่เมื่อจะแสดงหนังตะลุงจริง ๆ ก็ต้องไปหาอาจารย์ที่มีชื่อเสียงให้เป็นผู้ประกอบพิธี “ครอบมือ” หรือ “ยี่นรูป” ให้เพื่อความเป็นนายหนังตะลุงที่สมบูรณ์ ส่วนการแข่งขันประชันโรงก็ยังคงมีการกระทำคู่ไสยต่อกัน เพราะแม้แต่หนังก้น ทองหล่อ ซึ่งเห็นว่าการใช้วิธีการทางไสยศาสตร์เป็นวิธีการที่สกปรก แต่เมื่อถูกคู่แข่งใช้วิธีการทางไสยศาสตร์ หนังก้น ทองหล่อ ก็จะป้องกันการถูก

กระทำ ซึ่งอาจจะทำให้คู่แข่งเป็นไปต่าง ๆ นานาได้ เช่น ทำให้ไม่มีเสียง หรือทำให้ไฟดับตลอดเวลา หรืออาจล้มป่วยถึงตายได้ นั่นกัน ทองหล่อ เล่าถึงประสบการณ์เกี่ยวกับการทำคุณไสยว่า ในสมัยที่ยังเป็นหนุ่ม ได้ไปแข่งขันกับหนัง ส. ที่วัดท่าหยี อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง หนังส. เป็นหนังอาวโส และเก่งทางไสยศาสตร์ ได้ทำพิธีทางไสยศาสตร์มาตั้งแต่ตอนเช้า เจ้าอาวาสเห็นหนังกันไม่มีหมอไสยศาสตร์มาด้วยก็รู้สึกเป็นห่วง รวมทั้งพี่สาวที่ติดตามคณะไปก็พลอยวิตกกังวล หนังกันจึงบอกให้พี่สาวไปเอาข้าวสารกับเกลือปนทรายมาคลุกเคล้าเข้าด้วยกัน พร้อมกับเสกคาถาป้องกันผี แล้วให้พี่สาวนำไปโปรยหน้าโรงของตนและหน้าโรงหนังส. ด้วย ชาวบ้านเข้าใจว่าหนังกันมีหมอไสยศาสตร์เป็นผู้หญิง ครั้นแข่งขันจริง ๆ ปรากฏว่าตอนเที่ยงคืน หนัง ส. เอาไม้คกรูกริดจอบหนึ่งกระโดดลงมาจากหน้าโรงวิ่งกลับบ้าน ทราบภายหลังว่าผีเข้าหนัง ส. ชาวบ้านที่ดูหนัง ส. เล่าว่าหน้าโรงหนัง ส. รู้สึกเย็นจนนั่งไม่ได้ หนัง ส. จึงแพ้หนังกันตั้งแต่ตอนพลบค่ำแล้ว (พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร. 2534 : 41 – 42) หรือกรณีของหนังแล้วเสียงทอง (2533 : 7) ได้บันทึกเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับการแสดงหนังเอาไว้ตอนหนึ่งว่า “ครั้งหนึ่งแข่งกับหนังยอชิงหรือหนังกิมพอง ในงานคัดเลือกทหาร ที่อำเภอกาญจนดิษฐ์ จังหวัดสุราษฎร์ธานี ถูกสะกดด้วยเวทมนตร์ จนโหม่งตีไม่ดังเลย กลับมาให้อาจารย์คล้าย วัดสุนทรนเก้ให้โหม่งก็ดังดีเหมือนเดิม” จึงอาจจะกล่าวได้ว่าในด้านความเชื่อของหนังตะลุงนั้นยังคงมีอยู่ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพียงแต่ลดความเข้มข้นลงไปในบางเรื่อง และ/หรือไม่จำเป็นต้องใช้ความเชื่อในเรื่องนั้น ๆ เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลง “แต่สิ่งหนึ่งที่ดูเหมือนนายหนังแทบทุกคณะยึดถือมาตลอดไม่มากนักน้อยคือความเชื่อถือในไสยศาสตร์ที่สวดร้อยอยู่แทบทุกขั้นตอนของมหรสพยามคำกินของชาวใต้” (ขวัญใจ เอ็มใจ. 2537 : 152)

หากพิจารณาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน แม้ว่าจะมีเหตุปัจจัยทั้งจากภายนอกและภายในชุมชนเข้ามากระทบ แต่ช่วงเวลาดังกล่าวเหตุปัจจัยเหล่านั้นน่าจะเป็นผลบวกมากกว่าผลลบต่อหนังตะลุงและโนรา เพราะได้กลายมาเป็นสถาบันหนึ่งในสังคม คือสถาบันนันทนาการ ที่มีหน้าที่หลักในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมแก่สมาชิกในสังคมรวมทั้งสนับสนุนภาระหน้าที่ของสถาบันอื่น ๆ ในสังคม ไม่ว่าจะเป็นสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สถาบันศาสนา เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง เป็นต้น รวมทั้งสื่อบันเทิงอย่างใหม่ยังไม่สามารถเข้ามาแทนที่ได้ในขณะนั้น หนังตะลุงและโนราจึงเป็นจิตวิญญาณของชาวบ้าน ที่มีลักษณะสอดคล้องกับใช้ชีวิต ทั้งจากเนื้อหาและวิธีการแสดงออกที่ได้ชื่อว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชุมชน

2.2 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของโนราในยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษ ที่ 2485 - ทศวรรษ ที่ 2510) กล่าวได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าว โนราได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงจากที่เคยแต่งตัวโนรา ออกมาร่ายรำ ทำบพ และแสดงเรื่องที่เรียกว่า “จับบทออกพราน” ได้มาแสดงเรื่องแบบนวนิยาย หรือ ละครหรือโจน ลิก ในนามของคณะโนรา “พุ่มเทวา” หรือ “คณะโนราสามจิต” โดยการนำของ โนราหิด บุญหนูกลับ คือเรื่อง “บัวผัน” เรื่อง “มิตรกับเมีย” เรื่อง “แสนกล”

พร้อมกับการต่อพาลโรงโนรา มีฉากมีม่านกัน แบบโชน ละคร และลิเก ในขณะเดียวกันก็เริ่มมีโนราหญิงอย่าง “โนราคราด” ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งตัวโนรา ในช่วงยุค “มาลानาไทย” สมัยจอมพลป. พิบูลสงคราม แม้จะไม่มีผลโดยตรง แต่โนราส่วนหนึ่งได้เปลี่ยนเครื่องแต่งตัวโนราจาก “เครื่องคัน” มาใส่ชุดสากลออกกรำ เน้นการว่ากลอนสด หรือ “กลอนมุตโต” หน้าเวทีมากกว่าการรอดท่ารำ และการ “ทำบท” อย่างโนรารุ่นเก่า ที่เคยปฏิบัติเป็นธรรมเนียมนิยมต่อกันมา ภาพปรากฏดังกล่าวเล่าต่อกันมาว่า เป็นการนำโดยโนราเดิม เมืองตรังดังปรากฏในบทร้องกลอนของโนรายก ชูบัว ตอนหนึ่งว่า

“แนะวิธีถ้าไม่ช่วยชี้นะ	ฉานักแม่บ่าวสาวอย่าฉาวฉา
โนรารำนำมาโชว์แบบโนรา	ละครพาโนราแท้แปลไปเป็นละครย่อย
ละครโนราก่อนเป็นละครย่อย	ครูสอนสอนนี่กอดสูผิดครูสอน
กรของครูควรรยทศคุณครูกลอน	ครูตัดตอนเสียไม่ได้ต้องไหว้ครู
ทั้งโนราเครื่องไม่ใส่ท่าโลก็ทั้ง	ชูเชิดยังไม่ใส่คู่อย่างอะไรชู
รู้หน้าผ้าปีกหางอย่างไม่รู้	ปล่อยให้ดูยิ่งท่าทางอย่างหมาดหางปล่อย
แน่นแคงถ้าขาดดีปลิไม่ดีแน่	อร่อยแค่พวกชอบพอยอว่าหรอย
ตรอยจืดเปรี้ยวยกโรงเดียวเปรี้ยวจืดตรอย	เดิมมีรอยรำตามรู้แบบครูเดิม
อร่อยเถิดพวกสมัยใครว่าอร่อย	เหิมไปเถิดยกเลน้อยไม่พลอยเหิม
เดิมนำทางไปเอาอย่างโนราเดิม	ครูแต่เดิมลืมหืมเสียได้อายพวกทำลายครู
แถวคนเพียบเหียบนั่งฟังเป็นแถว	หูถ้าฟังนั่งเป็นแนวถ้าเหี้ยวหู
ดูโนรารักขาวิธีที่ควรดู	โบราณควรรับรู้ว่าเป็นของโบราณ
พากย์เราะรายมือย้ายท่าเวลาพากย์	ขับขานมากก็ไม่สุดหยุดขับขาน
กังวานเสียงประโคมส่งเครื่องในวงกังวาน	ราชับขานแล้วย้ายแบบแสดงแบบมโนห์รา”

คำกล่าวในบทกลอนของโนรายก ชูบัว ที่สะท้อนการนำรูปแบบใหม่ของการแสดงโนรา แบบโนราเดิมเมืองตรังที่แตกต่างไปจากการรำโนราแบบโบราณที่ถือว่าเป็นผู้นำของยุคสมัย เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวมีโนราชื่อดังอยู่หลายคณะ ไม่ว่าจะเป็นโนราเดิมเมืองตรัง โนราเปลกท่าแค หรือโนราเปลกคำ โนรายกทะเลน้อย โนราพินพัน เป็นต้น กล่าวสำหรับโนราเดิมเมืองตรัง หรือต่อมาคือ “มโนราห์เดิม – วินวาค” นั่นคือ นายเดิม อ่องเซ่ง เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2457 ที่ตำบลเขาวิเศษ อำเภอสิเกา (ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอเขาวิเศษ) จังหวัดตรัง เนื่องจากบิดาของโนราเดิม คือโนราตั้ง เห็นว่าตนเองแก่ชรา ก็มอบหมายให้นายคั้งน้องชายโนราเดิมตั้งคณะโนราสืบทอด ชื่อว่า “มโนราห์คั้ง” แต่ต่อมาไม่ประสบผลสำเร็จ โนราเดิมจึงตั้งคณะโนรา ร่วมแสดงกับน้องชาย ชื่อคณะว่า “มโนราห์เดิม” แต่ชาวบ้านนิยมเรียกชื่อคณะว่า “คั้ง – เดิม” ต่อมาเมื่อโนราเดิมได้แต่งงานกับโนราหนูวิน หนูวาค บุตรสาว

ของโนราวัน สุขเกษม จังหวัดนครศรีธรรมราช จึงเปลี่ยนชื่อคณะเป็น “มโนราห์เต็ม-วินวาท” และกลายเป็นโนราที่มีชื่อเสียง ได้ประชันกับโนราในช่วงเวลาดังกล่าวหลายคณะ เช่น โนราลอย เบญจศิลป์ โนราแป้น เครื่องงาม โนราพิน-พัน โนรายก ชูบัว รวมทั้งโนรา “ฉลวย ประดิษฐ์ศิลป์” ซึ่งเป็นโนราผู้หญิงจากจังหวัดกระบี่ แต่เพราะความมีชื่อเสียงของโนราเต็มคู่แข่งแทนที่จะเป็นโนราด้วยกัน กลับเป็นหนังตะลุง และภาพยนตร์ โนราเต็มจึงปรับเปลี่ยนหรือพัฒนาการแสดงในคณะของตน ดังที่ ประดับ ทองเจือเพชร (2542 : 2773 – 2774) นำมากล่าวไว้ว่า

นายเต็ม อ่องเซ่ง จึงได้ริเริ่มพัฒนาโนราแบบใหม่ขึ้นเพื่อให้คนดูเสื่อมความนิยม ที่เขาปรับปรุงมี 3 ลักษณะ คือ (1) หันมาเน้นด้านบทกลอนที่เป็นกลอนสดมากกว่าการรำรำแบบโบราณ ข้อนี้เขาประสบความสำเร็จอย่างสูง เพราะตนเองมีพรสวรรค์ในด้านนี้เป็นพิเศษ (2) เปลี่ยนการแต่งกายแบบโบราณ ซึ่งต้องใช้เครื่องลูกปิด มีเทริด มีหางหงส์ มาใช้ชุดสากลแทน ข้อนี้เป็นผลให้โนราคณะอื่น ๆ ทำตามอย่าง และเขาถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นผู้ทำลายเอกลักษณ์ดั้งเดิมของโนรา (3) นำเอานวนิยายมาดัดแปลงเพื่อประกอบการแสดงโนรา เรื่องที่ทำให้เขามีชื่อเสียง คือ น้ำตาสาวจีน พรหมบงการ มหาดเล็กผู้ซื่อสัตย์ตายครั้งเดียว--- เขามีเหตุผลและความจำเป็นที่จะต้องกระทำเช่นนั้น เขาจึงได้เขียนบันทึกไว้ว่ามูลเหตุที่ทำให้เขาต้องคิดดัดแปลงคือ (1) อิทธิพลของภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ (2) ค่านิยมของคนดู (3) หนังสือนวนิยาย (4) ความเบื่อหน่าย (5) อุปกรณ์สมัยใหม่หาง่าย (6) ผู้รำผู้แสดงได้รับการศึกษาเพิ่มขึ้น จึงสอดแทรกความคิดความรู้สึกของตัวเองเข้าในงานศิลปะ (7) เพื่อสนองความต้องการของผู้ชม

รูปแบบการแสดงอีกอย่างหนึ่งที่โนราเต็มปรับเปลี่ยนจากโนราแบบโบราณ มานำเสนอ คือการใช้ตัวประกอบคู่พระคู่นาง เช่นเดียวกับพราณ และอีทาสีหรือพราณผู้หญิงเพียงแต่ตัวประกอบดังกล่าวไม่ต้องสวมหน้ากากพราณ ส่วนผู้ชมก็ยังเรียกว่า พราณ ฝ่ายชาย คือ “พราณแมง” ฝ่ายหญิงคือ “โนราหนูวาท” แต่ผู้ชมจะเรียกกันติดปากว่า “อีเตน” กล่าวได้ว่า “พราณแมง” มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้คณะของโนราเต็มเป็นที่ติดอกติดใจของผู้ชม “พราณแมง” ก็คือ นายชำแลง ชูนวาสรี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2463 ที่ตำบลแม่ไม้ อำเภอกะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี เดิมเคยเป็นหนังตะลุงมาก่อน ต่อมาจึงไปแสดงเป็นตัวตลกหรือพราณกับคณะโนราประดับสังวาลย์ อำเภอลังสวน จังหวัดชุมพร และมาอยู่กับคณะโนราเต็ม-วินวาท ในที่สุด พราณแมง เล่าว่าเมื่อไปอยู่กับโนราเต็มได้มีการแข่งขันประชันโรงที่สำคัญๆ เช่น การแข่งขันกับลิเก คณะบุษบา หนังสือ ท่องหล่อ โนราเซย ยุงทอง โนราวัน สุขเกษม โนราแป้น เครื่องงาม ลิเก คณะทองเดิม จากจังหวัดเพชรบุรี หนังสือเลี่ยม กิ่งทอง โนราพิน-พัน เป็นต้น หลังจากโนราเต็ม เสียชีวิตแล้ว พราณแมง ก็ไปร่วมแสดงอยู่กับโนราอีกหลายคณะ เช่น โนราปรีชา อำนวยศิลป์ โนราเฉลิมทอง แลลัม โนราพิน-พัน และเป็นอาจารย์

พิเศษสอนและสาริการำโนราและบทพราณ ของศูนย์การศึกษาออกโรงเรียนจังหวัดพัทลุง ซึ่งโนรา หนูวิน ได้เล่าถึงความสามารถของพราณแมงและคณะรวมทั้งทักษะที่มีต่อโนราในปัจจุบันซึ่ง ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2541 : 169) นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

เสียดายเดี๋ยวนี้นอรากลายเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง คนขับกลอนก็หายาก สมัยฉันพี่เดิมและ พราณแมงออกมาหน้าโรง รับรองว่าคนดูต้องวิ่งกันเข้ามาฟัง เพราะอยากฟังการโต้กลอน อย่างถูกใจพระเดชพระคุณ ฉันและหนูวาคก็เหมือนกัน รำและร้องที่ไหนคนดูก็แน่นที่นั่น โนรารุ่นหลังๆ รำและร้องไม่คิดใจคนดู ดูแล้วออกจะฉาบฉวย เลยต้องใช้ดนตรีลูกทุ่งมาช่วย ปัจจุบันนี้ (ประมาณปี พ.ศ. 2530 – ผู้วิจัย) เจ้าภาพจัดงานก็ต้องมีโนรา มีหนังตะลุงอยู่เสมอ การว่าจ้างโนราเดี๋ยวนี้อีกแพงขึ้นคือนละ 4,500 - 5,000 บาท ถ้าไปแข่งที่มาเลเซียได้ค่าจ้างถึง 7,000 บาท เป็นอย่างน้อย เริ่มแสดงตั้งแต่ 2 ทุ่ม จนถึงตี 1 แต่ที่มาเลเซียเขาให้เลิกเที่ยงคืน ที่ชายแดนไทยจังหวัดนราธิวาส มีโนราเชย นกยูงทอง แก่เล่นเป็นทั้งโนราแขกและโนรา ไทย ฉันไปสู้แกไม่ได้ แต่ถ้าให้โนราเชยมารำที่สงขลาแกก็สู้ฉันไม่ได้

การเปลี่ยนแปลงวิธีการใหม่ ๆ เพื่อปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคม ไม่ว่าจะเป็นการนำเครื่อง ขยายเสียงมาใช้ในคณะโนรา เป็นโรงแรก การสวมชุดสากลแทนชุดโนราดั้งเดิม ความมีปฏิภาณไหว พริบในการโต้กลอนสด โดยเฉพาะการโต้ตอบกับพราณแมง ผู้คนที่เคยผ่านงานเฉลิมพระชนมพรรษา และงานฉลองรัฐธรรมนูญที่จังหวัดตรังยังคงจดจำได้ดี ไม่ว่าจะเป็นการแข่งขันกับโนราเพื่อต่างตอบ ได้การมกลอนกันว่า “โนราเฟื่อง : ถ้าแพ้ลูกเดิมงานเหลิมไม่รำ” “โนราเดิม : ถ้าแพ้ลูกเฟื่องถอดเครื่อง จำหน้า” หรือเมื่อคราวแข่งขันกับโนราวัน พ่อของหนูวินหนูวาค โนราเดิมยังฝากกลอนเกี่ยวโนรา สองสาวพี่น้องและต่อมาได้เป็นศรีภรรยาว่า “ไม่เกรงใจพ่อตาโนราวัน จะเอามันให้ลาดทั้งวาควิน” (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2541 : 161) ความนิยมของมหาชนที่มีต่อโนราเดิม จะเห็นได้จากคำบอกเล่า ในหนังสือชีวประวัติของมโนราห์ฉลวย ประดิษฐ์ศิลป์ (2508 : 8 – 9) โนราชื่อดังจากจังหวัดกระบี่และ เป็นคู่แข่งคณะสำคัญ นำมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

กำลังสาวเป็นดาวรุ่งพุ่งขจร
โรงสำคัญฉันขอล่าครวแรกแข่ง
น้ำเดิมตรึงดังพญาชาชาญ
มาตรฐานปานเปรียบเป็นจอมปราชญ์
กำลังครองใจประชาเรียกหาชม
ถูกเจ้างานบังคับรับประชัน
วัดนาสารเมืองสุราษฎร์ไม่ตลาดแคล้ว

“แต่ชื่อหลวยในทางศิลป์กลั่นกระฉ่อน
เข้าต่อกรกับโนราชั้นอาจารย์
เหมือนเหล็กแท่งเหนียวกล้าปัญญาหาญ
โตเต็มสารกรองภาคมากการม
เลิศฉลาดน้อยคนจะเทียมสม
เป็นปฐมคณะแรกที่แหวกแนว
คนมากครันเรียกคิวเป็นทิวแถว
รับเขาแล้วหลวยต้องรำเพราะจำเป็น

ประชาชนคนดูแน่นขนัด
น้ำเต็มเลื่อ – หลวยสิงห์ยังตื่นเต้น
ดีต่อศิษย์หญิงชังกันดู
พอรุ่งเช้ากล่าววิจารณ์กันเฮฮา
จนลือล่าวข่าวทั่วเมืองสุราษฎร์
เจ้างานอื่นเริ่มต้นตื่นเห็นท่าไร

เพราะต่างหมัดมุ่งหมายจะได้เห็น
ตั้งแต่เย็นตลอดรุ่งสุริยา
ค่าประดับหมิ่นขึ้นหนักหนา
ว่าโนราห์คู่นี้ดีสมใจ
ว่าคู่ขนาดเทียมกันทันสมัย
จึงรีบไปถัดกันทำสัญญา”

โนราอีกคณะหนึ่งที่ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของยุคสมัยในช่วงเวลาดังกล่าว และยังเป็นคู่แข่งของคณะโนราเดิม คือ โนราแปลก ท่าแค หรือโนราแปลกดำ คือ โนราแปลก ชะบาล แห่งบ้านท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง โนราแปลก ชะบาล เป็นครูอาจารย์สำคัญของคณะโนราสายท่าแค ที่มีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ โนราแปลก ชะบาล เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2463 โนราแปลก ชะบาล มีความเชื่อว่าตัวเองเป็นโนรา “เทพสิงห์” คือเป็นคนที่ครูหมอโนราได้คัดเลือกที่จะให้เป็นผู้สืบทอดการรำโนราและเชื่อว่าครูโนราเหล่านั้นจะมาสอนท่ารำและบทร้องให้เวลาหลับ เมื่ออายุ 12 ปี ก็สามารถเป็นนายโรงด้วยตนเองและเปิดการแสดงจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในจังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียง เคยแข่งขันประชันโรงกับโนราที่มีชื่อเสียงหลายคณะ เช่น โนราแป้น เครื่องงาม หรือ “แป้น เจ็ดหาบ” โนราแปลก ปัตตานี หรือ “โนราแปลกขาว” โนราเดิม – วินวาด เป็นต้น กล่าวได้ว่า โนราแปลก ชะบาล มีส่วนสำคัญหรือเป็นหัวหน้าคณะในการจัดพิธีกรรมโนราโรงครู บ้านท่าแค หรือวัดท่าแค ติดต่อกันมา เป็นเวลาไม่น้อยกว่า 20 ปี ดังที่ สถาพร ศรีสังข์ (2542 : 466) กล่าวถึงโนราแปลก ชะบาล เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราแปลกเป็นโนราที่เคร่งครัดในธรรมเนียมนิยมของโนราโบราณมาก --- ดังนั้นเมื่อโนราเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเป็นแบบสมัยใหม่คือมีการแสดงเรื่อง มีตัวพระตัวนางอย่างละคร แต่งตัวชุดสากล มีวงดนตรีลูกทุ่งสลับรายการ คณะของโนราแปลกจึงได้รับความนิยมน้อยลงเรื่อย ๆ เพราะไม่ยอมเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงไปตามสมัยนิยมดังกล่าว โนราแปลกหยุดรับชมหากการแสดงทั่วไปเมื่ออายุได้ 25 ปี ซึ่งเป็นช่วงที่กำลังรุ่งเรืองที่สุด แต่ยังคงรับงานแสดงโนราโรงครูเพื่อเป็นการแก้แค้นหรือแก้บนทั่วไป ชาวบ้านโดยเฉพาะในเขตจังหวัดพัทลุงเมื่อต้องการแก้แค้นหรือแก้บนมักจะมารับโนราแปลกไปแสดง เพราะมีความเชื่อว่าเป็นโนราครูเป็นโนราบริสุทธิ์ มีจริยธรรมสูง สามารถตัดแค้นได้ขาด โนราแปลกเป็นโนราชั้นครูรักษาลีลาการรำและขนบนิยมของโนราโบราณมาโดยตลอด ทั้งยังมีความเชื่อว่าครูต้นของโนราท่านหนึ่งคือขุนศรีทรากรม อยู่ที่ท่าแค ดังนั้นทุกปีในวันพุธที่ 2 ของเดือน 6 โนราแปลกจะจัดพิธีไหว้ครูโดยรำโนราโรงครูถวายภายในบริเวณวัดอภัยารามหรือวัดท่าแค ซึ่งมีศาลพ่อขุนศรีทราตั้งอยู่ ในงานจะมีประชาชนจากหลายแหล่งซึ่งเชื่อว่าตัวเองมี “ตายายโนรา”

ร่วมกันมาชุมนุมอย่างคับคั่ง นอกจากนั้นผู้ที่ต้องการแก้แค้นต่าง ๆ ก็จะมาแก้แค้นในงานนี้ด้วย นับเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการรำโนราแบบโบราณได้อย่างดียิ่ง

โนราอีกคณะหนึ่งซึ่งเป็นโนราที่มีชื่อเสียงมากในภาคใต้ คือ โนรายก ชูบัว เกิดเมื่อ ปี พ.ศ. 2465 ที่บ้านทะเลน้อย ตำบลพนาสูง อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง โนรายก ชูบัว มีตาเป็นโนราที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งในสมัยนั้นชื่อ “อัน” หรือ ที่ชาวบ้านรู้จักกันทั่วไปในนามของ “โนราถั่วเขียว” ซึ่งโนราถั่วเขียว เคยเป็นครูฝึกหัดโนราให้กับขุนอุปถัมภ์นรากร หรือ “โนราพุ่มเทว” มาก่อนในช่วงแรกหลังจากรำโนราได้แล้วก็เข้าอยู่กับคณะโนราเลื่อน พงศ์ชนะ จนอายุ 16 ปี จึงแยกมาตั้งคณะของตนเองในนาม “โนรายก เล่น้อย” ด้วยโนรายก ชูบัว มีความสามารถทั้งการรำ ร้องกลอน และตลก จึงมีงานแสดงอยู่ตลอดเวลา ได้ประชันกับโนราที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นหลายคณะ เช่น โนราเดิม โนราเฟื่อง โนราแป้น จังหวัดตรัง โนราแปลก โนราพิน-พิน โนราลอย โนราเห้ง โนราหนูเวียง จังหวัดพัทลุง โนราเปลื้อง โนราลิ้ม สนามชัย โนราโกลน ท่าหิน จังหวัดสงขลา โนราปูน โนราช่วง โนราเทพ โนราศรีเวียง จังหวัดนครศรีธรรมราช และโนราฉลุย จังหวัดกระบี่ เป็นต้น โนรายก ชูบัว มีลูกศิษย์ ที่เป็นโนราชื่อดังหลายคณะ เช่น โนราห้วน โนราละมัยศิลป์ จังหวัดสงขลา โนราภักดี คงคำ โนราไสวน้อย ดาวรุ่ง โนราถวิล-สายพิณ จำปาทอง จังหวัดพัทลุง ประเด็นที่น่าสนใจในความสามารถของโนรายก ชูบัว คือการเป็นอาจารย์พิเศษสอนโนราให้กับนักเรียนตั้งแต่ระดับประถมศึกษา จนถึงระดับอุดมศึกษา โดยคิดรูปแบบการสอนโนราแบบใหม่เพื่อให้ศิษย์ฝึกทำได้ ดังที่ พรทิพย์ มหันตมรรค (2544 : 74 – 75) นำมากล่าวไว้ว่า

สมัยก่อนนั้นเมื่อท่านได้สอนรำโนราให้กับผู้แสดงในคณะของท่านเองนั้น ท่านไม่ได้มีข้อกำหนดหรือกฎเกณฑ์ที่แน่นอนแต่อย่างใด เพียงแต่ท่านจะรำให้ดูแล้วให้ผู้เรียนรำตาม ซึ่งจะเป็นลักษณะเดียวกันกับท่านได้เรียนรำโนรากับครูคือโนราเลื่อน พงศ์ชนะ คือครูจะไม่มีกิริยานับเป็นจังหวะให้กับผู้เรียน ส่วนมากแล้วผู้เรียนจะต้องมีหน้าที่ต้องคอยดูครูผู้สอนพร้อมทั้งสังเกตลีลา ท่าทาง และรำตามครูผู้สอนเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่เมื่อท่านได้สอนรำโนราให้กับนักเรียน นิสิต นักศึกษา ในสถานศึกษา ต่าง ๆ นั้น--- ท่านได้คิดสูตรในการสอนรำโนราโดยการนับเป็นจังหวะในการสอนอย่างเป็นระบบและเป็นแบบแผนเดียวกัน เพื่อให้ผู้เรียนได้มีแนวทางในการเรียนรำโนราที่เป็นแบบแผนเดียวกัน คือมีจังหวะการขยับตัว ขยับแขน ขยับขา ขยับมือ และวางท่าทางให้ไปตามจังหวะที่ท่านนับ จึงทำให้ผู้เรียนมีแบบแผนในการรำโนราเหมือนกันทุกคน--- เทคนิคการสอนรำโนราของท่านนั้นท่านจะใช้ทำพื้นฐานในการรำโนราซึ่งถือได้ว่าเป็นท่าเริ่มต้นในการรำโนราสำหรับผู้เรียนที่เริ่มหัดรำโนราใหม่ ๆ ส่วนจังหวะในการรำโนรานั้นท่านมีลีลาในการสอนที่ล้ำเลิศมากคือ ท่านจะใช้วิธีการนับเป็นจังหวะตั้งแต่ 1 – 12

การนับจังหวะจะเป็นการช่วยให้ผู้เรียนสามารถจำท่าลีลาท่าทำได้ และมีความแม่นยำในการจำ การลงจังหวะในการรำแต่ละท่าตามท่ารำโนราชั้นพื้นฐานของท่ารำโนราทั้ง 12 ท่า

การประยุกต์วิธีการสอน และการคิดสูตรการสอนท่ารำพื้นฐานของโนรา ยก ชูบัว มีส่วนสำคัญในการถ่ายทอดและการสืบทอดการรำโนราเข้าสู่สถานศึกษา เพราะจะทำให้นักเรียน นิสิต นักศึกษา ซึ่งไม่มีพื้นฐานการรำโนรา หรือไม่มีประสบการณ์ตรงอย่างผู้มีเชื้อสายโนรา ที่เรียกว่า “เกิดท่ามกลางเสียงปี่เสียงกลอง” สามารถรำโนราในชั้นพื้นฐานได้ กล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบการเปลี่ยนแปลงของการรำหรือการสอนโนราได้อย่างหนึ่ง แม้โนราทั่วไปยังคงใช้การสอนแบบเดิม แต่ศิษย์ของ โนรายก ชูบัว ก็คงนำวิธีการดังกล่าวไปสอนศิษย์ของตนโดยเฉพาะผู้ที่เข้าไปเป็นครูทั้งในระดับ ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา คุณูปการดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งที่โนรายก ชูบัว ได้รับการยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ในปี พ.ศ. 2530 ดังคำประกาศเกียรติคุณโนรายก ชูบัว ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2531 : 10) ซึ่งปรากฏอยู่ในหนังสือเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ (จังหวัดสงขลา) ว่า

นายยก ชูบัว หรือ “โนรายก” เกิดเมื่อปีพุทธศักราช 2465 ปัจจุบันอายุ 66 ปี เป็นผู้มีความสามารถทางการแสดงโนราเป็นเลิศ ทั้งการรำ ร้องกลอน และตลก มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมนักยกย่อง โดยทั่วไป ได้รับเชิญไปแสดงในโอกาสสำคัญหลายครั้ง เช่นเคยรำถวายสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี รำให้ทูตวัฒนธรรมของ 25 ประเทศชมที่กรุงเทพฯ และรำที่โรงละครแห่งชาติพร้อมกับขุนอุปถัมภ์นารากร เมื่อปี พุทธศักราช 2518 ท่านได้เสียสละอุทิศตนเพื่อการเผยแพร่ศิลปะการรำโนราโดยรับเป็นครูสอนโนราแก่นักเรียน นักศึกษาและผู้สนใจในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง คือ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช โรงเรียนธัญเจริญ และโรงเรียนเกษตรชลธิ อำเภอรโนด จังหวัดสงขลาเป็นต้น จากการที่โนรายกได้ใช้ชีวิตเป็นศิลปินมาเป็นเวลากว่า 50 ปี ได้รักษาแบบแผนของโนราแบบดั้งเดิมเอาไว้อย่างมั่นคง และได้สั่งสอนถ่ายทอดต่อลูกศิษย์ลูกหาไว้มากมายและในปีพุทธศักราช 2528 ท่านได้รับยกย่องเป็นศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขามโนห์รา โดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นายยก ชูบัว หรือ “โนรายก” สมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา)

2.2.1 พิจารณาจากเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนรา

กล่าวได้ว่าเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนราทั้งเหตุปัจจัยภายนอกและภายในเป็นไปเช่นเดียวกับการแสดงหนังตะลุง ประเด็นที่น่าสนใจก็คือการเข้ามาของสื่อบันเทิงจากภาคกลาง ไม่ว่าจะเป็นลิเก ลำตัด หรือแม้แต่ราวง ก็ย่อมมีส่วนให้ศิลปินท้องถิ่นปรับตัว หรือพัฒนาการ

แสดงของตนเพื่อให้สามารถยืนหยัดอยู่ได้และยังคงได้รับความนิยมจากผู้ชม คำตอบของโนราเดิม จังหวัดตรัง ในเรื่องการเปลี่ยนแปลงขนบนิยมในการแสดงโนราจากแบบดั้งเดิม นอกจากประเด็นใน ความเป็นปัจเจกบุคคลของโนราเดิมแล้ว คำตอบส่วนหนึ่งคือ เหตุปัจจัยที่ส่งผลกระทบให้เขาต้องพัฒนา ไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลของ ภาพยนตร์ วิทยุ และโทรทัศน์ ซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบใหม่ที่ทำให้ชาวบ้าน มีทางเลือกมากขึ้น โดยเฉพาะภาพยนตร์และละครวิทยุ ที่ชาวบ้านสามารถนำวิทยุติดตัวไปฟังละคร วิทยุ หรือแม้แต่ลิเก ในที่ทำงานหรือตามท้องไร่ท้องนา ประกอบกับการได้รับการศึกษาของประชาชน หรือแม้แต่ศิลปินผู้แสดง ทำให้มีทัศนคติ ค่านิยม รวมทั้งการยอมรับสิ่งใหม่ๆ มากขึ้น ประเด็นที่น่า สนใจก็คือ การเข้ามาของวรรณกรรมสมัยใหม่คือ หนังสือนวนิยาย ทั้งที่จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มและเป็น หนังสือรายสัปดาห์ในเวลาต่อมา จึงส่งผลให้โนราต้องมาแสดงเรื่องแบบนวนิยาย หรือละครวิทยุ ที่ สามารถสื่อสารหรือให้ความบันเทิงร่วมสมัยกับผู้ชมได้

2.2.2 พิจารณาจากลักษณะการเปลี่ยนแปลงของโนรา

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลงของโนราในยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) ทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการ แสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน อาจพิจารณาจาก รูปแบบเนื้อหาการเปลี่ยนแปลงการแสดงของคณะโนราเดิมจังหวัดตรัง หรือ โนราเดิม-วินวาศ เป็น หลักในเชิงเปรียบเทียบ เพราะในช่วงเวลาเดียวกันนั้นยังมีโนราอีกหลายคณะที่ยึดรูปแบบการแสดง แบบโบราณ ทั้งยังเป็นคู่แข่งสำคัญกับโนราเดิม ไม่ว่าจะเป็นโนรายก ชูบัว โนราแปลก ท่าแค หรือ โนราแปลกคำ ที่ต่อมาต้องหยุดรับชมหากการแสดงเพื่อความบันเทิงทั่วไปเหลือเพียงการรับเพื่อการ ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูหรือการรำแก้บน การเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาดังกล่าว นอกจากคณะ โนราได้เปลี่ยนมาใช้เครื่องขยายเสียงและการใช้เครื่องปั่นไฟหรือเครื่องจุดไฟแล้ว รูปแบบการแสดงที่ เปลี่ยนไปก็ต้องพิจารณาจากโนราเดิมดังที่กล่าวไว้ในตอนต้นบ้างแล้ว กล่าวคือ

(1) การเปลี่ยนมาใช้กลอนสดหรือกลอน “มุตโต” แทนการร่ำรำแบบโบราณ ทั้ง ที่เป็นการแสดงโชว์เฉพาะตน และการร้องกลอนได้ตอบกันระหว่าง นายโรงหรือหัวหน้าคณะ พราน และอีแตน (โดยไม่ต้องสวมหน้าพรานเช่นในอดีต) การร้องกลอนได้ตอบด้วยการใช้ปฏิภาณไหวพริบ เป็นรูปแบบใหม่ของการแสดงโนรา แทนการร่ำทำบท ที่เรียกว่า “บทสี่โต” บท “ผันหน้า” และการ ได้ตอบกลอนอาศัยประสบการณ์ เหตุการณ์ บรรยายภาพ และภาวะแวดล้อมของผู้ชม สิ่งที่ย่อหุ้ม ไปด้วยของขนบนิยมในการแสดงโนราแบบดังกล่าว คือ พนัก หรือ “นั๊ก” นักรำของโนรา รวมทั้งการ ออกพราน และการใช้หน้าพราน

(2) การเปลี่ยนการแต่งกายหรือเครื่องแต่งตัวโนราแบบโบราณที่เรียกว่า “เครื่อง” มา แต่งโดยใส่ชุดสากลแทน ซึ่งโนราเดิมเป็นผู้ริเริ่ม แม้จะถูกวิพากษ์วิจารณ์ในตอนแรก แต่เมื่อได้รับ ได้รับความนิยมจากผู้ชม โนราคณะอื่นๆ ก็เอาแบบอย่างและถือปฏิบัติต่อกันมา ดังที่ สิงคลิ่ง นาหยีค้อม

(2544 : 36 – 37) เขียนเล่าบรรยายกาสดการแข่งชันประชันโรงระหว่งโนราเดมกับโนราวัน สุขเกษม ไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราเดมนั้น แต่งตัวทันสมัยสากลนิยม นุ่งกางเกงขายาวรีดเรียบกลีบโจ่งสวมเสื้อเจ็ดแขนยาว ผูกเนคไทสีสดใส สวมเสื้อนอกทับลงไปอีกที ขณะที่โนราใหญ่ – โนราวันแต่งองค์ทรงเครื่องพร้อมสรรพไปด้วยชุดโนราชาตรี --- นายโรงโนราใหญ่โรงไหนโรงนั้นแต่งตัวด้วยเครื่องทรงเหมือนกันหมด แต่โนราเดมแต่งตัวเหมือนผู้แทน ฯ ร้องกลอนด้วยความรู้กว้างขวางทันสมัย คนดูเลื่องลือกันไปทุกหย่อมย่านว่าโนราเดมความรู้เทียบได้กับนายอำเภอท่านเดียว โนราใหญ่ออกมารายรำพร้อม ๆ กันด้วย “ฟอร์ม” แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง คนดูทั้งนั้นแห่กันไปโรงโนราเดมอย่างมิดฟ้ามัวดิน โนราเดมร้องกลอนสดทักทายยกย่องชมเชยท่านผู้ชมด้วยโวหารกวีความตอนหนึ่งพาดพิงไปถึงโนราวัน แต่พุ่งเป้าไปที่หนูวิน-หนูวาด สองศรีพี่น้องว่า “ไม่เกรงใจพ่อตาโนราวัน จะเอามันให้ขาดทั้งวาดวิน” แล้วโนราวันก็ต้องเลิกโรงยุบคณะไปเลย หนูวิน – หนูวาด ต่างผันตัวเองไปเข้าโรงโนราเดม ถาวรหนุ่มน้อยตามพี่สาวไปอยู่ด้วยกับพี่เขย

(3) การนำเอานวนิยายมาดัดแปลงเพื่อการประกอบการแสดงโนรา เป็นรูปแบบคล้ายการแสดงละคร ละครวิทยุ หรือคล้ายภาพยนตร์ไทย ซึ่งเริ่มต้นมาแล้วตั้งแต่คณะของโนราหิด บุญหนูกลับ พร้อมกับการได้รับการยอมรับจากผู้ชม การแสดงแบบนวนิยาย ที่บทร้องบทเจรจา ทำทางประกอบอย่างสมจริงสมจังมีลักษณะสอดคล้องกับวัฒนธรรมร่วมสมัยของผู้ชมในเวลานั้นแทน “การจับบทออกพราณ” เพราะการแสดงเป็นเรื่องแบบนวนิยายต่อมามีการพัฒนา ฉาก แสง สี เสียง เข้าไปด้วย โนราเดมและคณะประสบความสำเร็จในการเป็นผู้นำด้านนี้ ดังที่ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2541 : 167) นำคำบอกเล่าของโนราหนูวินมากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

พูดถึงเรื่องที่เล่นนั้น พี่เดมแกแต่งเอง แกซื้อหนังสือมาอ่านก่อน พอเห็นแนวทางอย่างแล้วแกก็ดัดแปลงขึ้นใหม่ แกแต่งเรื่องดีมาก ที่คนชอบดู เช่น เรื่องสั้นวิวาท์ มหาเดกผู้ซื้อสัตว์ ลูกแก้วเมียขวัญ ตอนนั้นลูกสาวฉันชื่อแหวดา แสดงเป็นลูก คนชอบบทโศกของแหวดามาก จนพูดว่าคินนี้ อย่าลืมหาผ้าเช็ดหน้าไปอีก ไปร้องให้กับลูกสาวโนราเดม เวลานี้แหวดาทำงานที่ชุมสายโทรศัพท์ทำอำเภอหาดใหญ่ ถ้าพี่เดมยังไม่ตายถึงจะรำหรือร้องไม่ไหวแล้ว แกคงได้แต่งเรื่องให้ลูกศิษย์เล่น เรื่องที่โนราเดมเขียนนั้น บอกไว้อย่างละเอียดไม่ว่าจะเป็นบทขับบทพูด ส่วนบทกลอนที่เขียนให้ฉันและหนูวาด มักเป็นกลอนหนึ่งตะลุมว่ากันได้ตลอดโดยไม่ต้องพูดเจรจาก็ฟังกันเข้าใจ และดีใจ

ความเปลี่ยนแปลงในการแสดงโนรา ทั้งการใช้กลอนสด การแต่งตัว และการนำนวนิยายมาแสดง ย่อมส่งผลต่อขนบนิยมในการแสดงที่เคยปฏิบัติสืบทอดกันมา โดยเฉพาะท่ารำและการทำท เช่นการรำยั่วเพลงปี เพลงทับ รำตัวอ่อน รำทำนองเพลงกราว หรือที่เรียกทั่วไปว่า “บทสิด – ผันหน้า” ค่อยเลื่อมความนิยมหรือโนรารุ่นใหม่ที่ไม่เป็นหัวหน้าคณะหรือนายโรงก็ไม่ได้ฝึกฝนอย่างเต็มที่ เพราะผู้เป็นโนราบางคนที่เป็นตัวประกอบในการแสดงเพียงแต่รำทำพื้นฐาน ขับร้องบทกลอนได้บ้าง แต่สามารถแสดงเรื่องหรือนวนิยายได้ดีหรือสมบทบาทก็สามารถอยู่ร่วมคณะโนราได้แล้ว หากพิจารณาในด้านองค์ประกอบการแสดงก็จะเห็นความเปลี่ยนแปลงได้ชัดเจน จากที่คณะโนราคณะหนึ่งมีประมาณ 15 – 20 คนก็ต้องเพิ่มจำนวนมากกว่านั้น ตัวอย่างเช่น “คณะหนูทั้งหมดกำหนดมี ยี่สิบสี่ คนแสดงเที่ยวแข่งขัน รับหน้าที่คนละด้านแบ่งงานกัน ราวโรงนั้น โรงแข่งแจ้งคดี ตั้งแต่เจ็ด น. ครึ่งเพิ่งปรับปรุง ตลอดรุ่งรานั้นสองพันสี่ ถ้าครึ่งคืนพันสองต้องเต็มที เพราะหลวยดีรายจ่ายไว้งัด ค่าลูกน้องหญิงชายมีหลายชั้น อัตรานั้นแน่นอนไม่ผ่อนผัน ค่าที่สุดหกร้อยบอกได้ชัด จนเรียงถัดถึงพันห้าค่าแรงงาน” (หลวย ประดิษฐ์ศิลป์. 2508 : 19) รวมทั้งการมีโนราผู้หญิงที่ประสบความสำเร็จในการแสดงและเป็นที่ยอมรับของประชาชน นับตั้งแต่ โนราคราด โนราหนูวิน หนูวาด บุตรสาวของ โนราวัน โนรากัญญา นาฏราช โนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ หรือโนราฉลุย โรจนเมธากุล ในด้านดนตรีนั้นในช่วงต้นของยุคดังกล่าวโนรายังคงใช้ดนตรีแบบเดิม แต่เมื่อมีการแสดงนวนิยายเริ่มมีการร้องเพลงประกอบ หรือหัวหน้าคณะโนรา ตัวผู้แสดง เริ่มร้องเพลงหน้าเวทบ้างเพราะเริ่มได้รับอิทธิพลจากวงดนตรีลูกทุ่ง หรือเพลงลูกทุ่งบ้างแล้ว เพียงแต่คณะโนรายังไม่มีวงดนตรีและการร้องเพลงลูกทุ่งเป็นองค์ประกอบหรือขั้นตอนของการแสดงโนราโดยตรง เพียงแต่นำดนตรีสากลบางชิ้นมาประกอบการแสดงร้องและการร้องเพลง โดยมีคณะโนราเดิมเป็นผู้นำ เช่น แอคคอร์เดียน แซ็กโซโฟน กลองชุด เป็นต้น เพราะระยะแรกจริง ๆ ของการร้องเพลงลูกทุ่งและนำรูปแบบของวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาประกอบในการแสดงโนราเป็นไปตามที่ อุดม หนูทอง (2542 : 1796) กล่าวถึงการเริ่มต้นของการใช้เพลงลูกทุ่งประกอบของโนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

วงดนตรีลูกทุ่งเดินสายลงไปแสดงทางภาคใต้ --- วิฑูรกระจายเสียงก็นิยมเปิดเพลงลูกทุ่งหนุ่มสาวชาวภาคใต้จึงนิยมฟังและร้องเพลงประเภทนี้กันมาก เมื่อฉลุยนำคณะโนราไปแสดง ณ ที่ใด พวกลูกคู่และเด็กหนุ่มสาวในคณะจะร้องเพลงลูกทุ่งเล่นสนุกกันหลังม่าน มีทับ ซอและกะละมัง 2 ใบ เป็นเครื่องดนตรี แม้จะร้องเพลงเล่นสนุก ๆ แต่ชาวบ้านก็ให้ความสนใจไปมุงดูกันแน่น ฉลุยเห็นเช่นนั้นจึงให้ออกไปเล่นและร้องบนเวทีหน้าโรง มีการปรับปรุงการร้องเพลงให้มีระเบียบและนำขม่นาฟ้างขึ้น ลูกคู่ที่เล่นจะเข้ (ญี่ปุ่น) ก็เอาจะเข้มาคิดประกอบการร้องเพลง

ประเด็นที่ควรพิจารณาต่อไปอีกคือ โอกาสในการแสดงแม้โนราจะยังคงแสดงเพื่อความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรม แต่ในการแสดงเพื่อความบันเทิง ปรับเปลี่ยนมาเป็นการจัดรายการเพื่อการแข่งขันประชันโรง และมุ่งหวังการหารายได้มากกว่าจะเป็นการแข่งขันประชันโรงเพื่อเอาแพ้ชนะกันจริงๆ นอกจากงานวัด งานโรงเรียน แล้ว ในงานประจำปีของหน่วยงานภาครัฐ หรือเอกชน เริ่มมีนักธุรกิจท้องถิ่นเข้ามารับเหมางานและเป็นผู้จัดหาโนรา หนังตะลุง รวมทั้งลิเก และวงดนตรีลูกทุ่งในเวลาต่อมา มาร่วมแสดง แล้วเก็บค่าผ่านประตู ผู้จัดรายการนอกจากจะเป็นหนังตะลุง โนรา เช่น โนราเดิมและหนังกัน ทองหล่อแล้ว นักธุรกิจท้องถิ่นที่เข้ามามีบทบาทในการจัดรายการ และมีส่วนในการสร้างความมีชื่อเสียงให้กับหนังตะลุงและโนรา เช่น นายพ่วง ช่วยคงทอง นายเฉลียว สงกลิ่น ครูแจ้ง แสงสี และนายสุวัฒน์ แซ่ซี้ หรือที่รู้จักกันในนาม “ก้อผีด” ในเวลาต่อมา นักจัดรายการเหล่านี้จะสร้างสิ่งจูงใจทั้งตัวศิลปินและประชาชนให้เข้ามาชม เพราะนอกจากเงินค่าราคาแล้วยังมีรางวัลชนะเลิศในรูปแบบต่างๆ เช่น มงกุฎทองคำฝั่งเพชร พระอิสริยทองคำ รถจักรยานยนต์ รถกระบะ เป็นต้น การได้รับชัยชนะในการแข่งขันประชันโรงของหนังตะลุงและโนราในแต่ละรายการ นอกจากจะได้ค่าราคาและของรางวัลแล้วยังเป็นการยกระดับ ความเป็นหนังตะลุงและโนราในชั้นแนวหน้า ความนิยมจากประชาชน และส่งผลต่ออัตราค่าแสดงหรือค่าราคาที่จะสูงขึ้นในโอกาสต่อไป ในด้านโรงและอุปกรณ์ประกอบโรงในช่วงเวลาดังกล่าว ที่เป็นการแสดงโนราโดยทั่วไปและมีการแข่งขันประชันโรงนั้น โรงโนราได้เปลี่ยนรูปแบบจากโรงโนราที่ไม่ยกพื้นมาเป็นโรงโนราแบบยกพื้น สูงประมาณ 80 – 90 เซนติเมตร ปูพื้นด้วยไม้กระดานแล้วใช้เสื่อกระจุยหรือเสื่อล้าปูทับอีกทีเพื่อให้รำโนราได้สะดวก มีขนาดกว้างยาว ด้านหน้าโรง 6 X 8 เมตร ด้านหลังขนาด กว้างยาว 3 X 8 เมตร เพียงระยะสั้น ๆ ก็พัฒนาโรงมาทำหลังคาแบบเพิงหมาแหงนตลอดและมุงด้วยผ้าใบแทนจากหรืออื่น ๆ เสาโรงก็ใช้ถังน้ำมันแทนไม้ด้านหน้าของโรงก็กว้างขึ้นกว่าเดิมก่อนที่จะพัฒนาไปสู่โรงโนราแบบสำเร็จรูปเช่นเดียวกับเวทีวงดนตรีลูกทุ่ง ส่วนอุปกรณ์ประกอบโรงนอกจากจะเพิ่มสี แสง เสียง แล้ว ยังมีหีบมีม่านกันเช่นเดียวกับลิเกในด้านฉากก็เริ่มมีการวาดภาพประกอบและการจัดฉากประกอบการแสดงแบบละครเวทีให้ดูสมจริงสมจังขึ้น ช่วงเวลาดังกล่าวจึงมีความคาบเกี่ยวระหว่างการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุงและโนราในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 ในด้านเครื่องแต่งตัวและอุปกรณ์เบ็ดเตล็ด เครื่องแต่งตัวโนราในช่วงเวลาดังกล่าวอาจจะแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือการรำโนราแบบดั้งเดิมก็ยังคงใช้เครื่องแต่งตัวแบบ “เครื่องต้น” ของโนรา แต่เมื่อมีการแสดงเรื่องหรือนวนิยาย ผู้แสดงก็จะแต่งตัวแบบละครเวทีหรือตามบทบาทของตัวละครนั้น ๆ สิ่งที่คงความเป็นโนราเอาไว้ก็คือการสร้างอารมณ์ขัน หรือมีตัวละครระหว่างพราวนกับอีเตน โดยพราวนจะเป็นพี่เลี้ยงของพระเอก อีเตนจะเป็นพี่เลี้ยงของนางเอก ในด้านเรื่องหรือวรรณกรรมที่นำมาแสดง ก็เป็นการแสดงเรื่องแบบนวนิยายหรือละครเวที โดยมีการแต่งเรื่องหรือดัดแปลงเรื่องมาจากวรรณกรรมสมัยใหม่โดยเฉพาะนวนิยาย ทั้งที่หัวหน้าคณะโนราอย่างโนราเดิม เป็นผู้แต่งเอง และ/ หรือมีผู้แต่งเรื่องให้ ดังคณะโนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ มินายเจริญ ณ นคร

จากจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นผู้ช่วยแต่งเรื่องและบทกลอน ซึ่งอุดม หนูทอง (2542 : 1796) กล่าวถึงขั้นตอนของการแสดงโนราและเรื่องที่น่ามาแสดงของคณะโนราฉลวย ประดิษฐ์ศิลป์ เอาไว้ว่า

การแสดงของคณะโนราฉลวยก่อนปี พ.ศ. 2516 มีแบบแผนเหมือนกันโดยตลอด คือ หลังจากโหมโรง กาศครู แล้วปล่อยโนราออกกราแบบโบราณราว 3 คน ต่อด้วยฉลวยเอง ออกกราทำทและว่าคำพรีด (กลอนที่แต่งไว้ก่อน) จบแล้วก็แสดงเรื่องไปจนสว่างสำหรับการแสดงเรื่องเป็นช่วงที่ถือว่าสำคัญที่สุด โดยจะเริ่มแสดงราว 5 ทุ่มเศษ เรื่องที่น่ามาแสดงฉลวยจะคิดโครงเรื่องร่วมกันกับนายเจริญ ฦ นคร โดยนำแนวมาจากนวนิยาย เรื่องที่ใช้แสดงบางเรื่องดัดแปลงมาจากนวนิยายเพียงเรื่องเดียว เช่น เรื่อง “ขุนนา” ดัดแปลงจาก “หนามยอกหนามบ่ง” (ของไม้เมืองเดิม) ฯลฯ แต่บางเรื่องอาศัยแนวจากนวนิยายหลาย ๆ เรื่อง ประสมกับความคิดนึกของฉลวยและนายเจริญเข้าไปส่วนหนึ่ง วรรณกรรมที่ใช้เป็นแนวในการแต่งเรื่อง ได้แก่ นวนิยายของชวงส์ ฉายะจินดา จุลดา ภักดีภูมิินทร์ ป.อินทปาลิต และไม้เมืองเดิม เป็นต้น

ส่วนในด้านความเชื่อที่เกี่ยวกับโนรา จะพบว่าตั้งแต่ช่วงกลางของยุคดังกล่าว นอกจากความเชื่อทั่วไปและธรรมเนียมปฏิบัติของโนราที่สืบทอดกันมาและโนรายังคงยึดถือปฏิบัติ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องครุหมอดยายโนรา ส่วนความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์ รวมทั้งการกระทำคุณไสยฝ่ายตรงกันข้ามเริ่มลดน้อยลงไป เพราะการแข่งขันประชันโรงมีจุดมุ่งหมายเพื่อการหารายได้หรือหวังผลในเชิงธุรกิจมากกว่าจะเอาแพ้ชนะกัน โนราหรือหนังตะลุงที่เข้าร่วมแข่งขันประชันโรงก็มักจะเป็นคู่แข่งประจำอันเป็นไปตามความนิยมของประชาชน เพียงแต่เปลี่ยนสถานที่หรือเป็นไปตามความต้องการของนักจัดรายการ กรณีโนราฉลวย ประดิษฐ์ศิลป์ “โนราที่ประชันกับฉลวยมากที่สุดคือโนราเดิมจังหวัดตรัง ส่วนหนังตะลุงที่ประชันกันมากที่สุด หนังปรีชา สงวนศิลป์ หนังพร้อมน้อยและหนังเกล้าน้อย โดยเฉพาะหนังเกล้าน้อยนั้นในช่วง 2 – 3 ปี ก่อน พ.ศ. 2512 ได้ประชันบ่อยที่สุดจนสนิทสนมและได้แต่งงานกัน” (อุดม หนูทอง. 2542 : 1797) ประเด็นที่ต้องพิจารณาต่อไปคือผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน กล่าวได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวทั้งศิลปินและชุมชนต่างรับรู้และเห็นความเปลี่ยนแปลงของสังคมและการเข้ามาของวัฒนธรรมจากต่างถิ่น ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ไทย ลิเก ละครววิทยุ เพลงลูกทุ่ง รวมทั้งวรรณกรรมสมัยใหม่ โดยเฉพาะนวนิยายที่เข้ามาพร้อมกับความเจริญของระบบการพิมพ์ การสื่อสาร และการคมนาคม ในขณะที่ชุมชนเริ่มปรับตัวรับเอาวัฒนธรรมใหม่ และมีค่านิยมใหม่ ๆ เกิดขึ้น ศิลปินทั้งหนังตะลุงและโนรา ก็ได้ปรับรูปแบบการแสดงและพัฒนาศักยภาพของตนให้สามารถรองรับค่านิยมของประชาชน ดังจะเห็นได้จากโนราเปลี่ยนมาแสดงเรื่องที่เป็นนวนิยาย เริ่มใช้เพลงลูกทุ่งมาประกอบการแสดงทั้งหนังตะลุงและโนรา และจากที่ศิลปินเคยมีธรรมเนียมปฏิบัติต้องได้รับขันหมากจากเจ้าภาพจึงจะไปแสดงกลายมาเป็นนักจัดราย

การเพื่อการแสดงโดยตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นความร่วมมือระหว่างโนราเดิม กับหนังก้น ทองหล่อ หรือ ต่อมาเป็นโนราเดิมกับหนังอิมเท่ง ความเป็นไปดังกล่าวจึงเป็นการปรับตัวทางวัฒนธรรม เพื่อการดำรง อยู่และการรักษาสถานภาพอันเป็นผลที่เกิดขึ้นจากการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมหรือการผสมผสานทาง วัฒนธรรม ดังที่ อมรา พงศาพิชญ์ (2543 : 18) กล่าวไว้ว่า

เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรมระหว่าง 2 กลุ่มคน ที่มีสังคมวัฒนธรรมต่างกัน และมีการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน แต่ในกรณีที่สังคมวัฒนธรรมที่มีปฏิสัมพันธ์กันมีพลังไม่ เท่ากัน คนกลุ่มหนึ่งจะมีแนวโน้มที่จะยอมรับวัฒนธรรมของอีกกลุ่มหนึ่ง เราพบว่ากลุ่มที่วัฒนธรรมมีพลังน้อยจะถูกผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่วัฒนธรรมมีพลังมากกว่า ใน ขณะเดียวกันอาจมีการแลกเปลี่ยนกันก็ได้ สุดท้ายแล้ววัฒนธรรม 2 ชุด ถูกผสมรวมกันเป็นชุด เดียวกันไม่ว่าจะมีส่วนของชุดใดมากกว่ากันก็จะเป็นการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) ที่เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล หรือยุคมหรหรรณแข่งขันประชันโรง

3. ยุคที่ 3 การเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรา (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525)

3.1 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนรา ในยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525)

ภาพปรากฏของยุคดังกล่าวเป็นช่วงสมัยที่มีการสืบต่อมาจากช่วงยุคที่ 2 และปรากฏว่าหนัง ตะลุงและโนราที่เริ่มต้นมาตั้งแต่ยุคที่ 1 ยังคงมีบทบาทและได้รับความนิยมจากประชาชนและชุมชน นิยมหนังตะลุงและโนรา เพียงแต่ว่าหนังตะลุงและโนราเหล่านั้นจำกัดบทบาทในการแสดงเพื่อความ บันเทิงทั่วไปและการแข่งขันประชันโรง เพราะศิลปินที่เป็น “หนังเด็ก” อย่างหนังก้น ทองหล่อ หรือ โนราหนุ่มสาวในยุคที่ 2 เริ่มเข้าสู่วัยกลางคนและวัยชรา เพราะในช่วงปี พ.ศ. 2507 นั้นหนังก้น ทอง หล่อมีอายุประมาณ 55 ปี แล้ว การแสดงหนังจึงเป็นไปในลักษณะดังที่ พงศ์พันธุ์ ทินนิมิต (2534: 80) นำมาเล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

ขณะที่หนังก้น ทองหล่อ อายุ 65 – 74 ปี แต่ยังมีร่างกายแข็งแรง สามารถที่จะไป แสดงหนังตะลุงได้ไม่ว่าจะไกลหรือใกล้อย่างเป็นปกติ บางครั้งแสดงจนรุ่งสว่างไปเล่นที่ใด เขาเรียกว่า “พ่อลุง” พ่อเฒ่า (คุณตา) พ่อโป (คุณปู่) การไปเล่นในช่วงหลัง ๆ นี้ก็มีลูกคู่หนัง แก่ ๆ เหมือนกัน ลูกคู่ทุกคนรักกันมาก รักนายหนังไปไหนไปกันมาตั้งแต่หนุ่มจนแก่ เขาจึง เรียกกันว่า “หนังแก่” ด้วยเหตุที่นายหนังก็แก่ ลูกคู่ก็แก่ ส่วนใหญ่เป็นการเล่นแก่เหมรย (แก่ บบน) เวลาเล่นหนังรู้สึกมีความสุขเป็นเรื่องที่แปลกเพราะชอบเป็นชีวิตจิตใจ บางทีมีความ ทุกข์แต่พอจับรูปหนังก็มีความสุขขึ้น เพราะขณะกำลังเล่นอยู่ก็จะสวมวิญญาณใส่ในรูปหนัง

จึงกลับกลายเป็นคนละคนกัน หนังสือเล่มว่า “พ่อขุนอุปถัมภ์นารากร” (โนราพุ่มเทา) ก็เหมือนกัน ท่านเรียกผมว่าลูกกัน เวลาเดินก็ไม่ไหว บางครั้งก็เซไปเซมา แต่พอได้ยินเครื่องดนตรีได้ยินเสียงปี่เสียงกลองเข้าก็รำได้อีก 2 – 3 ชั่วโมง พอเลิกเล่นแก้เครื่องออกก็พับเอนตัวลงนอน เรื่องที่เล่ามานี้แปลกมาก และคงจะเป็นกับศิลปินทุกคน

ปรากฏการณ์ของหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าวอาจจะแบ่งกลุ่มศิลปินหรือหนังตะลุงที่มีหน้าที่และบทบาทต่อสังคมออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มศิลปินที่เริ่มย่างเข้าสู่วัยชรา อย่างเช่นหนังสือหนังหาของหลวง โนราเดิม เมืองตรัง โนรายก ชูบัว โนราแปลก ท่าแค เป็นต้น กลุ่มที่ 2 คือ ศิลปินรุ่นกลางและเป็นกลุ่มที่มีบทบาทต่อยุคสมัยมาก เช่น หนังสือ อรุต หนังสือพร้อมน้อย ตะลุงสากล หนังสือเสียงเสน่ห์ หนังสือเล่าน้อย จังหวัดนครศรีธรรมราช โนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ โนราปริหา อำนาจศิลป์ โนราถวิล - สายพิน จำปาทอง โนราเสน่ห์น้อย ดาวรุ่ง เป็นต้น กลุ่มที่ 3 คือ กลุ่มศิลปินที่อยู่ในวัยหนุ่มสาว เช่น โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง โนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ หนังสือบุญธรรม เทอดเกียรติชาติ หนังสือครินทร์ ชาทอง หนังสือจรูญ หัวไทร เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของหนังตะลุงและโนราที่อาจเรียกได้ว่า เป็น “ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “ยุคมหกรรมแข่งขันประชันโรง” เป็นช่วงสมัยแห่งความรุ่งเรืองของหนังตะลุงและโนราที่ได้รับความนิยมสูงสุดจากประชาชน มีการจัดรายการแข่งขันประชันโรง ที่เรียกว่า งานมหกรรม มีลิเก ดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ไทย หรือ แม้แต่ ลำตัด จากภาคกลางเข้าร่วมรายการ มีนักธุรกิจเอกชนเป็นผู้ดำเนินการจัดรายการในเชิงพาณิชย์หรือธุรกิจบันเทิง รวมทั้งหน่วยราชการ วัด สถานับการศึกษา ก็นิยมจัดรายการเพื่อหาเงินบำรุงสาธารณกุศล หรือนำไปพัฒนาวัด หน่วยงาน ในช่วงเวลาดังกล่าวได้เกิดคณะหนังตะลุงและโนรารุ่นใหม่ ๆ เป็นจำนวนมาก (แม้สถาบันที่รับผิดชอบทางการศึกษา เช่น เขตการศึกษา 3 จังหวัดสงขลา เห็นว่าการแสดงหนังตะลุงและโนรานั้นจะยึดเป็นอาชีพได้ จึงร่วมกับศิลปิน หนังตะลุงและโนรา นักวิชาการ จัดทำหลักสูตร (ท้องถิ่น) เพื่อให้เยาวชนมีวิชาเลือกและทางเลือกเป็นอาชีพ โดยเป็นแบบเรียนหรือคู่มือในการฝึกหัดหนังตะลุงและโนรา เริ่มตั้งแต่ วิชาหนังตะลุง 1 โนรา 1 แต่หลักสูตรดังกล่าวก็ต้องหยุดชะงักไป เพราะหลังจากปี พ.ศ. 2525 ความนิยมในการดูหนังตะลุงและโนราลดลงอย่างรวดเร็ว) นอกจากนี้ยังมีปรากฏการณ์ทางสังคม การเมืองการปกครอง ไม่ว่าจะเป็นการก่อตัวและขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่เริ่มมาตั้งแต่ปลายช่วงของยุคที่ 2 สงครามแย่งชิงประชาชน การต่อสู้กับอำนาจรัฐ การต่อสู้ของนักเรียน นิสิต นักศึกษา ในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการเมือง การปกครอง รวมทั้งผลกระทบจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ การขยายตัวของระบบทุนนิยมและวัฒนธรรมการบริโภค ได้ส่งผลกระทบต่อท้องถิ่นและชุมชนอย่างรุนแรงในช่วงเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน ดังที่ วินัย สุภาไศ. (2541 : 151) กล่าวไว้ว่า

สำหรับกลุ่มชนที่ราบลุ่มทะเลสาบในวันนี้ไม่ว่าจะเป็นหมู่เหนือ หมู่ทุ่ง หรือหมู่เล ล้วนประสบกับสภาพความเปลี่ยนแปลงที่ไม่ได้แตกต่างกันมากนัก วันนี้ – วิถีแห่งการพึ่งพาที่ สืบทอดมานับร้อย ๆ ปีกำลังล่มสลาย ความสัมพันธ์ระหว่างเครือญาติเริ่มห่างหาย ทรัพยากร อันมีค่าไม่ว่าจะเป็นบนผืนดินในผืนน้ำกำลังจะหมดไป ขณะเดียวกันวัฒนธรรมบริโภคนิยมได้ไหล หลังเข้ามาโดยไม่ขาดสาย โดยภาพรวมของชนทั้งสามหมู่ทุกวันนี้จึงมีเพียงจะยังความจนยาก เอาไว้เท่านั้น วิถีชีวิตแบบใหม่ที่เกิดจากการพัฒนาทำให้พวกเขาต้องพึ่งพาสังคมเมืองมาก ขึ้น แสวงหาโภคทรัพย์ให้มากขึ้นอย่างไม่มีที่สิ้นสุด จึงไม่เป็นเรื่องแปลกอะไรเลยที่วันนี้ของ พัทลุงทั้งจังหวัดและคาบสมุทรสทิงพระอันเคยรุ่งเรืองมาเป็นเวลาอันยาวนานในอดีตจะกลายเป็นพื้นที่ยากจนที่สุดของภาคใต้

สภาพการณ์ดังกล่าวหนังตะลุงและโนราต่างรับรู้การที่จะยืนหยัดเพื่อดำเนินการแสวงหาเปลี่ยนแปลงทางสังคมย่อมเป็นไปได้ การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงรูปแบบของตนให้เข้ากับยุคสมัยและเท่าทันกระแสสังคมเท่านั้น จึงจะดำรงสถานภาพของสื่อบันเทิงท้องถิ่นเอาไว้ได้ ประกอบกับช่วงแรก ๆ ของช่วงเวลาดังกล่าวกระแสนิยมต่อสื่อบันเทิงแบบใหม่ที่เข้ามาในชุมชนยังไม่รุนแรงนัก หนังตะลุงและโนรา ยังร่วมแสดงพร้อมกับดนตรีลูกทุ่ง การฉายภาพยนตร์ แต่ก็ได้ปรับรูปแบบและขนบ นิยมในการแสดง ทั้งการตกแต่งจอหนัง แสงเสียง ขยายโรงหนัง เพิ่มดนตรีสากล อย่างเต็มรูปแบบ รวมทั้งหันมาแสดงเรื่องที่เป็นนวนิยาย นำเสนอทัศนะทางการเมืองการปกครอง การวิพากษ์วิจารณ์ สังคม ในขณะเดียวกันก็จัดดนตรีลูกทุ่งเข้าเสริม และ/ หรือ เป็นรูปแบบหลักในการแสดงโนรา ภาพ ปรากฏของหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าว จึงเป็น “สื่อบันเทิงท้องถิ่นหรือสื่อพื้นบ้านที่ผสม ผสานกับสื่อบันเทิงสมัยใหม่ของสังคม” ปรากฏการณ์ทางสังคมที่ส่งผลต่อหนังตะลุงและโนราที่ควร นึกกล่าวถึงคือ

(1) การเกิดขึ้นของนักธุรกิจบันเทิงหรือนักจัดรายการ เพื่อจัดให้มีการแข่งขันประ ขันโรงหนังตะลุงและโนรา นักจัดรายการในช่วงเวลาดังกล่าวที่เป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับทั้งจาก หนังตะลุงและโนรารวมทั้งประชาชน เช่น นายพ่วง ช่วยคงทอง นายเฉลียว สงกลิ่น ครูแจ้ง แสงศรี นายสุวัฒน์ แซ่ชี หรือเรียกกันทั่วไปว่า “โก๋ผัด” นักจัดรายการเหล่านี้หากเปรียบเทียบกับ สังคมปัจจุบันก็เข้าลักษณะของค่ายดนตรี เพราะมักจะมีหนังตะลุงและโนราสังกัดในความรับผิดชอบ ของตนเอง ต่อมาการจัดรายการหรือที่เรียกว่า “งานมหรหรรรม” ได้มีการประสานงานกับคณะลิเก เช่น คณะลิเกคณะบุษบา วงดนตรีลูกทุ่ง เจ้าของหรือผู้จัดการภาพยนตร์เร่ เข้ามาร่วมรายการ นอกจากจะ จัดรายการด้วยตนเองแล้ว ก็เริ่มพัฒนาไปสู่การรับเหมางานของวัด หน่วยราชการ โดยเฉพาะงานประ จำปีของจังหวัด งานคัดเลือกทหารของอำเภอต่าง ๆ หรือจนกระทั่งเป็นผู้ผูกขาดในการจัดรายการ บันเทิงเหล่านั้น เช่นงานประเพณีเดือนสิบ ของจังหวัดนครศรีธรรมราช งานเฉลิมพระชนมพรรษา

และงานฉลองรัฐธรรมนูญ (งานฉลองรัฐ) ของจังหวัดตรัง งานกาชาด และงานแข่งขันกรีฑานักเรียนของจังหวัดพัทลุง เป็นต้น ต่อมากลุ่มนักจัดรายการเหล่านี้ได้ประสานงานกับร้านค้าเร่ เข้ารับเหมางานโดยตรง โดยเก็บค่าเช่าที่เป็นรายได้และค่าเหมางานรวมทั้งค่าราคาและค่ารางวัลหนังตะลุงและโนราปรากฏการณ์ดังกล่าวได้มีการจัดมหกรรมแข่งขันหนังตะลุงและโนรา โดยนายสุวัฒน์ แซ่ชี จัดในงานกาชาดจังหวัดพัทลุง ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2515 ได้พัฒนาการแข่งขันไปจนถึงการแข่งขัน “มหกรรมโนราชิงแชมป์ (รถกระบะ) โตโยต้า” โดยในงานกาชาดประจำปีประมาณเดือนมิถุนายนเป็นการแข่งขันชิงชนะเลิศโนรา งานกรีฑานักเรียนในเดือนสิงหาคมแข่งขันชิงชนะเลิศหนังตะลุง ผลพวงจากการจัดรายการดังกล่าวที่ควรนำมาพิจารณาคือ การยกระดับหนังตะลุงและโนรา โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนราที่ชนะเลิศ กลายเป็นผู้ได้รับความนิยม มีค่าตัวหรือค่าราคาสูงขึ้น มีงานการแสดงมากขึ้น และในช่วงเวลาดังกล่าวทำให้คนรุ่นใหม่หันมาสนใจอาชีพหนังตะลุงและโนรา ทำให้เกิดหนังตะลุงและโนรารุ่นใหม่มากมาย นอกจากนี้โนรารุ่นใหม่ก็คิดจะเลิกเร่ก็กลับพื้นฟูคณะหรือหันมาส่งเสริมลูกศิษย์ของตนให้ได้เข้ามามีโอกาสแข่งขันประชันโรง มีโนราหลายคณะที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงขึ้นมาจากงานดังกล่าว เช่น โนราสมพงศ์น้อย ดาวรุ่ง โนราเฉลิมทอง โนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ โนราไสน้อย ดาวรุ่ง เป็นต้น ในกรณีเดียวกันหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ได้รับรางวัลชนะเลิศในการแข่งขันประชันโรงที่สนามหน้าเมือง (งานประเพณีวันสารทเดือน 10) จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยการจัดรายการของนายพ่วง ช่วยคงทอง ได้รับรางวัลมกุฎทองคำฝั่งเพชร ในปี พ.ศ. 2511 ซึ่งมีคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงในภาคใต้ ได้รับคัดเลือกให้เข้าแข่งขันถึง 19 คณะ อย่างไรก็ตามการจัดงานมหกรรมแข่งขันประชันโรงหนังตะลุงและโนราโดยเฉพาะที่จังหวัดพัทลุงได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากผู้เกี่ยวข้องหลายฝ่าย เพราะหนังตะลุงและโนราต้องใช้จ่ายเงินทองเป็นจำนวนมากในการเหมารถบรรทุกคนมาดูคณะของตน เพราะยังคิดคะแนนจากจำนวนคนดูเป็นอันดับแรก ๆ ในการตัดสินแพ้ชนะ ส่วนศิลปะการแสดงคิดเป็นอันดับรองลงมา แต่ภาพของการแข่งขันหนังตะลุงและโนราได้สะท้อนภาพของความเป็น “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา” หรือ “ความเป็นท้องถิ่นนิยม” ได้ค่อนข้างชัดเจน เพราะแม้แต่ญาติพี่น้องที่มาประกอบอาชีพอยู่ในต่างจังหวัดก็จะมาสสนับสนุนในฐานะผู้ชมหนังตะลุงและโนราที่เป็นญาติหรือคนหมู่บ้านเดียวกันในการแข่งขันประชันโรง

(2) การเดินสายลงมาแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งจากภาคกลางลงมายังภาคใต้และได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างสูงพร้อม ๆ กับภาพยนตร์ไทย ในช่วงแรก ๆ โนราและหนังตะลุงก็แสดงร่วมกับวงดนตรี การฉายภาพยนตร์ไทย ต่อมาในปี พ.ศ. 2513 หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ก็ได้นำเอาดนตรีสากลทั้งชุดเข้ามาบรรเลงร่วมกับดนตรีเดิมของหนังตะลุงเป็นคณะแรกและได้รับความสนใจจากประชาชนเป็นอย่างมาก หนังพร้อมน้อยจึงได้รับฉายาใหม่ว่า “หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล” พร้อมกับคณะโนราได้ตั้งวงดนตรีขึ้นในคณะของตน โดยมีคณะโนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ เป็นผู้เริ่มดังที่ อุ้ม หนูทอง (2542 : 1796) นำมาเล่าไว้ตอนหนึ่งว่า

พ.ศ. 2516 วงดนตรีลูกทุ่งเดินสายลงไปแสดงทางภาคใต้บ้างแล้ว วิฑูรกระจายเสียงก็นิยมเปิดเพลงลูกทุ่ง หนุ่มสาวชาวภาคใต้จึงนิยมฟังและร้องเพลงประเภทนี้กันมาก--- พ.ศ. 2518 เดินทางไปแสดงที่มาเลเซีย ก็ซื้อแคลิเนตให้ลูกคู่ 1 เลา พ.ศ. 2519 เมื่อไปแสดงที่นราธิวาสได้ซื้อกลองให้ 1 ชุด ครั้นเห็นว่าชาวบ้านชอบดนตรี และดนตรีสามารถเล่นเรียกคนให้มาดูโนราได้มาก ปีถัดมาจึงซื้อเครื่องดนตรีสากลจากปิ่นอีกหลายชิ้น มีแซกโซโฟน กีตาร์ แอคคอร์เดียน ทรัมเป็ต และจ้างนักดนตรีสำหรับเล่นดนตรีบางชิ้นที่สมาชิกในคณะโนราเล่นไม่ได้เข้าประจำในคณะ ปีพ.ศ. 2520 โนราหลายจึงมีคณะดนตรีคู่กับโนรา จนโนราคณะอื่น ๆ เอาอย่างตาม ๆ กัน อย่างไรก็ตามการเล่นดนตรีลูกทุ่ง กล้วยจะใช้เวลาหัวค่ำไม่เกินหัวโมงครึ่งเท่านั้น จากนั้นก็จะแสดงโนราต่อไป จากการที่โนรานิยมเอาดนตรีลูกทุ่งเข้ามาเล่นก่อนแสดงโนรา และโนราหลายคณะเล่นดนตรีมากกว่าจะได้แสดงโนราทำให้มีเสียงวิพากษ์วิจารณ์ในทางไม่สู้ดีนัก กล้วยในฐานะที่ริเริ่มให้มีการเล่นดนตรีขึ้นก่อนคณะอื่นเห็นว่า โนรา กำลังแสดงบทบาทไม่ถูกต้องและเป็นการทำลายโนราโดยปริยาย ปี พ.ศ. 2522 จึงเลิกดนตรีโดยสิ้นเชิง คงแสดงแต่โนราเพียงอย่างเดียว

นอกจากคณะโนรากล้วย ประดิษฐ์ศิลป์ ที่ประสบความสำเร็จในการนำดนตรีลูกทุ่งเข้ามาร่วมกับการแสดงโนราแล้ว ยังมีโนราคณะอื่น ๆ อีก เช่นโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ และเมื่อแสดงดนตรีลูกทุ่งจะใช้ชื่อวงดนตรีว่า “สายทิพย์ เสียงทอง” โดยเฉพาะตัวโนราสายทิพย์น้อย หรือสายทิพย์เครือแก้ว นอกจากจะมีความสามารถในการรำโนรา การแสดงเรื่อง ยังร้องเพลงได้ไพเราะด้วย ประสิทธิภาพการแสดงส่วนหนึ่งเพราะตัวเองได้มีโอกาสเข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชด้วย (สัมภาษณ์สายทิพย์ เครือแก้ว, 19 ตุลาคม พ.ศ. 2544) โนราอีกคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงดนตรีลูกทุ่งมาจนถึงปัจจุบัน คือคณะโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง และสามารถสร้าง ดาวตลกและนักร้องจากคณะของตนเข้าสู่การเป็นนักร้องลูกทุ่งชื่อดังของภาคใต้ เช่น นักร้อง มงคลทอง ดวงจันทร์ สุวรรณ เป็นต้น ซึ่งโนราสมพงษ์ ได้ปรับรูปแบบการแสดงใหม่ตามลำดับดังนี้ เวลา 20.30 น. กาศครู ปล่อยรำชุด 20 คน เป็นการเบิกโรง รำแบบโบราณ 23.00 น. แสดงเรื่องประมาณ 1.30 ชม แล้วแสดงดนตรี 1.30 ชม เลิกแสดงเวลา 2.00 น. ปัจจุบันคณะโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง ยังได้รับการสนับสนุนจากบริษัทหาดทิพย์ มีเดีย แหลมทอง ทั้งการให้เงินเดือนและค่ารายในการแสดงครั้งละ 25,000 บาท โดยบริษัทเหล่านั้นจะเป็นผู้รับเหมางานที่จะนำคณะไปแสดงโดยตรง (สัมภาษณ์สมพงษ์ ชนะบาล, 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544)

(3) การนำแถบบันทึกเสียงและภาพของหนังตะลุงและโนราบางส่วนออกเผยแพร่ทางสถานีวิทยุกระจายเสียงและสถานีโทรทัศน์ (ช่อง 8 – 9 หรือช่อง 11 ในปัจจุบัน) ในช่วงเวลาดังกล่าวได้มีนักจัดรายการวิทยุและ/หรือโทรทัศน์ นำเอาหนังตะลุงและโนราออกเผยแพร่ผ่านสถานีวิทยุและ

โทรทัศน์ ซึ่งมีส่วนทำให้หนังตะลุง และโนราห์ได้รับการเผยแพร่ในรูปของสื่อสารมวลชนแบบใหม่ ทำให้เกิดความนิยมและได้รับการยอมรับจากประชาชนอย่างกว้างขวาง หนังตะลุงหลายคณะเป็นที่กล่าวขวัญถึงเพราะผ่านการออกอากาศ นักจัดรายการวิทยุในเวลานั้นที่มีชื่อเสียงและมีบทบาทต่อหนังตะลุง เช่น จ.ส.อ.เจริญ คลิ่งทอง หรือที่รู้จักกันในนาม “ลุงเรณู” จัดรายการหนังตะลุงออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง กองทัพอากาศที่ 4 ดังที่ จ.ส.อ. เจริญ คลิ่งทอง (2528 : 43) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

สำหรับผมมีประสบการณ์เกี่ยวกับการทำรายการหนังตะลุงออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง กองทัพอากาศที่ 4 มาประมาณ 20 ปี แล้ว ผมพยายามทุกวิถีทาง ที่จะปลุกฝังความนิยมเรื่อง หนังตะลุง มโนราห์ เพลงบอก ให้ประชาชนได้รักหวง ผมลืบลูกกลูกหลานมาหลายครั้งหลายคราว แต่ด้วยใจรักหนังตะลุงจริง ๆ ก็พยายามทำมาเรื่อย ๆ พยายามแก้ไขอุปสรรคต่าง ๆ แต่ก็ยังมีบางคนเข้าใจผิด คือ เรื่องเราปั้นหนังตะลุงขึ้นมาจนมีชื่อเสียง นำเทปออกอากาศ ประชาชนสนใจ เมื่อมีหลายคณะขึ้น เราก็จัดให้มีการแข่งขันทางสนาม การจัดขึ้นมาแต่ละครั้ง ประชาชน พ่อแม่ พี่น้อง ให้การสนับสนุน พูดได้ว่าไม่น้อยหน้าคนตรีลูกทุ่งที่เขาเริ่มมาราวละ 7 หมื่น 8 หมื่น แสดงให้เห็นว่าชาวใต้เรารักชอบหนังตะลุง หนังตะลุงเราจะต้องอยู่ได้ไปนาน แต่บางท่านก็ยังว่า หนังตะลุงจะต้องตายจากหายไปทีละนิด ๆ สำหรับผมเห็นว่า หนังตะลุงคงไปรอด แต่อย่างไรก็ตามเราต้องมีวิธีการที่จะต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของเรา

ในทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ก็เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่น ดังจะเห็นได้จากปี พ.ศ. 2530 ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทยช่อง 10 หาดใหญ่ ได้จัดให้มีการประกวดหนังตะลุงทั่วภาคใต้ มีหนังตะลุงสนใจส่งแถบบันทึกเสียงเข้าประกวดถึง 33 คณะ ที่ผ่านรอบคัดเลือก 10 คณะ เพื่อบันทึกการแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ และพิจารณาตัดสินให้รางวัลชนะเลิศและรางวัลอื่น ๆ ที่กำหนด (บุญธรรม เทอดเกียรติชาติ. 2535 : 4) ซึ่งสุริย์ มีศิริ (2528 : 40) นายสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดพัทลุง กล่าวถึงการส่งเสริมหนังตะลุงทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่เอาไว้ว่า

ในฐานะที่ผมมานุกเบิกทีวี หาดใหญ่ ตั้งแต่ปี 2505 เริ่มต้นก็บุกเบิกกันมาตลอด ขอเรียนให้ทราบว่าเราเคยนำหนังตะลุงออกโทรทัศน์ไปแล้ว ตอนนั้นราว ๆ 2514 – 2515 สมัยที่ยังเป็นช่อง 9 อยู่ เราออกทุกวันเลย แต่สมัยนั้นอุปกรณ์เราไม่ดีพอ ความนิยมจึงไม่มากนักเราเลยเลิกไป ตอนนี้อุปกรณ์ต่าง ๆ ใหม่ขึ้น เราก็กำลังเริ่ม โดยผมก็เสนอโครงการไปที่ผู้อำนวยการศูนย์ประชาสัมพันธ์แล้วว่า เราจะแข่งขันหนังตะลุงกันทั้งระดับจังหวัด และระดับชาติ

(4) การเกิดขึ้นและการขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย กล่าวได้ว่าการเคลื่อนไหวเผยแพร่อุดมการณ์คอมมิวนิสต์โดย พคท. ซึ่งยังไม่มีมีการประกาศตั้งพรรคอย่างเป็นทางการ แต่เสนอนโยบายของตนโดยอาศัยแนวทางการต่อสู้ทางรัฐสภาและเคลื่อนไหวงานกรรมกรมาก่อนหน้านั้น จึงกลายเป็นการกระทำที่ผิดกฎหมาย กลุ่มนักลัทธิมาร์ก-เลนิน ชาวสยามทั้งหลายจึงต้องดำเนินการโฆษณาเผยแพร่อุดมการณ์ไปอย่างลับ ๆ ในรูปของ “สหอาชีพะกรรมกรแห่งประเทศไทย” ก่อนปี พ.ศ. 2485 จนถึงปี พ.ศ. 2489 เมื่อรัฐบาลหลวงธำรงนาวาสวัสดิ์ประกาศยกเลิก “พ.ร.บ.ว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2476” (เนื่องด้วยในวันที่ 2 เมษายน พ.ศ. 2476 รัฐบาลพระยามโนปกรณนิติธาดา ได้ประกาศ พ.ร.บ. ว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2476 ขึ้นบังคับใช้) เพราะต้องการหาเสียงสนับสนุนเพื่อเข้าเป็นสมาชิกสหประชาชาติประกอบกับสมาชิก พคท. บางส่วนได้ร่วมเสนอข้อคิดเห็นหลายประการในการแก้ไขปัญหาเรื่องสนธิสัญญาไทย – อังกฤษ ที่ไม่เป็นธรรมอยู่ในขณะนั้น การเคลื่อนไหวของ พคท. (ซึ่งก่อตั้งขึ้นอย่างเป็นทางการแล้ว เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2485) จึงได้ดำเนินการอย่างเปิดเผยยิ่งขึ้น (บนเส้นทางภูบรรทัด. 2544 : 11 – 12) ต่อมาเมื่อกองทัพญี่ปุ่นยกกองทัพเข้าประเทศไทย ในวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2484 ชาวไทยและชาวจีนส่วนหนึ่งได้ต่อต้านกองทัพญี่ปุ่น โดยการกลั่นแกล้ง บุกเผาทำลาย เครื่องจักรในการทำงานของญี่ปุ่น โดยเฉพาะที่อำเภอหาดใหญ่และอำเภอเทพา จังหวัดสงขลา ดังที่ มีการบันทึกไว้ในหนังสือ บนเส้นทางภูบรรทัด (2544 : 13) ตอนหนึ่งว่า

การต่อต้านญี่ปุ่นที่หาดใหญ่เป็นไปเช่นเดียวกับที่ประจวบคีรีขันธ์ ชุมพร สุราษฎร์ธานี สงขลา ปัตตานี และอื่น ๆ ในภาคใต้ตอนล่าง กล่าวสำหรับชาวคอมมิวนิสต์แล้ว ผู้ที่เป็นหัวหอกในการต่อต้านที่สำคัญที่เทพาและหาดใหญ่ ซึ่งขอบันทึกไว้ในที่นี้ก็คือ คุณเมฆ ชวตรางค์ คุณแซ่กวง ชาวกรุงเทพ ฯ คุณวิโรจน์ เสงี่ยมศรี ชาวพัทลุง คุณประเสริฐ เอี้ยวฉาย (คุณอิบ) ชวตรางค์ และคุณวิรัช อังคदार (มีชื่อจีนว่า “จางหยวน” หรือ “ฟางหลิว”) หรือสหายธาร สมาชิกกรรมการเมืองของ พคท. ในเวลาต่อมา ซึ่งมีฐานะค่อนข้างดี ผ่านการเรียนภาษาจีนที่กรุงเทพ ฯ มาแล้วในขณะนั้นเขามีวัยฉกรรจ์ประมาณ 30 ปี และเป็นผู้ที่รับผิดชอบการเคลื่อนไหวภาคใต้ของ พคท. ระยะต้น

กล่าวได้ว่าการดำเนินการของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยโดยเฉพาะในพื้นที่ภาคใต้นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2494 ได้มีมติจัดตั้งสาขาคณะกรรมการกลางประจำภาคใต้ขึ้น โดยมีประสิทธิ์ เทียนศิริ เป็นเลขาธิการ สิบ เต็มหลิม (เต็มลิม) เป็นกรรมการแผนกจัดตั้ง และพร้อม ทองพิทักษ์ เป็นกรรมการแผนกศึกษาหลังจากนั้นพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยภาคใต้ จึงได้เริ่มดำเนินงานและขยายงานภายในสาขาคณะกรรมการกลางประจำภาคใต้อย่างจริงจัง โดยมีหัวหน้างานดำเนินงานแต่ละพื้นที่ กล่าวคือ พื้นที่จังหวัดชุมพรมีประสิทธิ์ เทียนศิริ นครศรีธรรมราชมีประจวบเรืองรัตน์ ตรังมี สิบ เต็มหลิม พัทลุงมีพร้อม ทองพิทักษ์ การขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยสาขา

ภาคได้ทำให้มีการปะทะต่อสู้กับเจ้าหน้าที่ โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2516 - 2517 บางครั้งเกิดขึ้นในงานแข่งหนังตะลุง งานขึ้นบ้านใหม่ และเกิด “กรณีถังแดง ที่ชาวบ้านสูญหายและตายโดยไม่ทราบสาเหตุเป็นจำนวนมาก (สารูป ฤทธิชูและสุนีย์ ทองไชร้. 2543 : 94 – 96) ในช่วงปีพ.ศ. 2512 พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยได้ประกาศจัดตั้งกองกำลังติดอาวุธขึ้นอย่างเป็นทางการมีชื่อว่า “กองทัพลดแลกประชาชนแห่งประเทศไทย” ทางภาคใต้จึงได้ประกาศจัดตั้งกองกำลังติดอาวุธประจำภาคใต้ขึ้นใช้ชื่อว่า “กองทัพลดแลกประชาชนแห่งประเทศไทยประจำภาคใต้” การขยายผลการดำเนินงานในภาคใต้ โดยเฉพาะกรณีของจังหวัดพัทลุงนั้น สารูป ฤทธิชูและสุนีย์ ทองไชร้ (2543 : 98 – 99) นำมากล่าวไว้ว่า

ปรากฏว่าพอถึงปี 2514 พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยภาคใต้สามารถขยายงานอย่างได้ผล เนื่องจากมีชาวบ้านในพื้นที่อิทธิพลหลบหนีเข้าร่วมกับผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ องค์การนำจังหวัดพัทลุง – ตรัง - สตูล สามารถขยายหน่วยงานเพิ่มขึ้นจากเดิม 3 หน่วยเป็น 4 หน่วยงานส่วนในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่มีการดำเนินการเคลื่อนไหวและขยายมวลชนในพื้นที่บ้านวังพาดำบลตาเสา และบ้านปลักเค ตำบลพะตง อำเภอหาดใหญ่ โดยสามารถขยายงานออกไปได้เป็น 3 เขตงาน และประกาศจัดตั้งองค์การนำจังหวัดสงขลาขึ้น มีหู่ แซ่ลิ่ม เป็นเลขาธิการ ปี 2517 จัดตั้งได้ที่จังหวัดปัตตานี มีเสรี ศรีวิริยะบุญ เป็นเลขาธิการ และนับตั้งแต่ปี 2517 เป็นต้นมาในภาคใต้พรรคสามารถจัดตั้งองค์การนำระดับกรรมการจังหวัดได้รวม 5 องค์การ คือ องค์การนำจังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง – ตรัง – สตูล สงขลาและปัตตานี ในส่วนของจังหวัดพัทลุง ปรากฏว่าย้อนหลังทางสื่อมวลชนว่า ปี 2517 รัฐได้จัดส่งกำลังทหารเข้าไปคุมพื้นที่และได้ไปตั้งมั่นอยู่ที่บ้าน คลองหมวย ตำบลบ้านนา อำเภอเมืองพัทลุง จำนวน 1 กองพัน และแยกกำลังอีกส่วนหนึ่งไปตั้งอยู่ที่บ้านท่าเขียด อำเภอดะหมด เพื่อหมายปราบคอมมิวนิสต์ให้ “สิ้นซาก” มีการยิงถล่มภูเขาด้วยปืนใหญ่ทิ้งระเบิดลงจากเครื่องบิน ชาวบ้านไม่เป็นอันทำมาหากิน หวาดระแวงกับการปราบปรามของเจ้าหน้าที่ มีการจับตัวผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ แนวร่วมและชาวบ้านบางส่วนถูกพาตัวหายไป และในปีต่อมาก็ได้เกิดกรณีถังแดงขึ้นที่จังหวัดพัทลุง ส่งผลให้ชาวบ้านจำนวนมากหนีเข้าป่ามากที่สุด เพราะต้องการหลบหนีเอาตัวรอด

ในสถานการณ์สู้รบและสงครามแย่งชิงประชาชนกลับปรากฏว่า หนังตะลุงและโนรา กำลังอยู่ในยุคเฟื่องฟูและได้รับความสนใจหรือเป็นที่นิยมของประชาชนมากที่สุด “แม้การปะทะบางครั้งเกิดขึ้นในงานแข่งหนังตะลุง” รวมทั้งหนังตะลุงและโนราอยู่ในฐานะมวลชนและ/หรือแนวร่วมทางความคิดของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยภาคใต้ โดยเฉพาะการวิพากษ์วิจารณ์ความไม่เป็นธรรมทางสังคม การเอารัดเอาเปรียบ การกดขี่ข่มเหง การฉ้อราษฎร์บังหลวง ของข้าราชการภายใต้อำนาจรัฐ

ผ่านตัวละครในการแสดงหนังตะลุงและโนรา อันเป็นเสมือนแนวร่วมในการต่อต้านอำนาจรัฐและการเผยแพร่อุดมการณ์ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ขนำและไร่ของหนังหมูน้อย จังหวัดตรัง ซึ่งตั้งอยู่ ณ บริเวณควนแดง บ้านน้ำผุด อำเภอเมือง จังหวัดตรัง มีเนื้อที่ประมาณ 15 - 16 ไร่ ในสถานการณ์ของสงครามแย่งชิงประชาชนและการจัดตั้งกองกำลังจรยุทธ์ จึงเป็นที่สร้างเสียงหัวเราะในยามพบหน้ากันเล่าทุกข์สุขและศึกษาการเมืองรวมทั้งกำหนดแนวทางและนโยบายในการต่อสู้ ดังปรากฏคำบันทึกในหนังสือบนเส้นทางภูบรรทัด (2544 : 72) ว่า

ในช่วงเวลาที่ พคท. เรียกตัวเองออกสู่ชนบทนี้ บรรดาคนทำตงที่อยู่ในเขตเมืองที่ได้รับการศึกษาทางการเมืองมานานแล้วและก้าวหน้าตื่นตัวขึ้นมา ต่างเป็นลูกหลานของหนังหมูน้อยเป็นส่วนใหญ่ เช่น คุณยงค์ คุณเกริก คุณพิศ คุณศรี คุณสุด (ถา) ต่างก็ขำรับนโยบายงานชาวนาโดยตัดสินใจเข้ารับภารกิจในเขตป่าเขาทั้ง ๆ ที่ตนเองเป็นคนเมือง และเป็นนักเรียนเท่านั้น คนเหล่านี้พากันมาอยู่ที่ขนำไร่ของหนังหมูน้อยแห่งนี้ในบางเวลาเพื่อทำการศึกษาร่วมกัน และทำการสร้างแกนในเขตป่าเขา อำเภอเมืองตรัง โดยฝังตัวทำไร่บ้างและตัดยางปะปนกันไป --- ขนำปฏิวัติ 2 แห่งที่อยู่ฝั่งพัทลุงนั้น ถือเป็นแหล่งกำเนิดกองจรยุทธ์เขตเหนือ (07) และเขตกลาง (09) เพราะมีการดำเนินชีวิตถึงป่าถึงบ้านและมีอาวุธพื้นฐานติดตัวแล้วขณะที่สร้างขนำ แต่ขณะที่ขนำหนังหมูน้อยนั้นมีลักษณะแตกต่างกันโดยที่เน้นหนักเรื่องการศึกษาเพื่อจัดตั้งมวลชนในเขตป่าเขา และผู้ที่มาอยู่ที่ขนำทั้งหมดยังไม่แดง (ไม่เสียลับ) ยังเคลื่อนไหวในเมืองได้อยู่ เสร็จการศึกษาแล้วก็กลับมาอยู่บ้านได้ ขณะที่อีก 2 กลุ่ม ในพากพัทลุงนั้นการเคลื่อนไหวจะแดง (เสียลับ) แล้วจึงอยู่บ้านไม่ได้ ต้องมานอนในป่าและกลับไปเคลื่อนไหวถึงปิดถึงเปิดในหมู่บ้านเท่านั้น

ปรากฏการณ์ดังกล่าวย่อมส่งผลกระทบต่อหนังตะลุงและโนรารวมทั้งประชาชนผู้ชมหนังตะลุงและโนรา ผู้วิจัยมีข้อสังเกตต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา ประการแรกการเคลื่อนไหวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยภาคใต้ โดยเฉพาะกองกำลังติดอาวุธจะดำเนินการอย่างเข้มข้นอยู่ในชุมชนเขาควนหรือเขตป่า ส่วนในพื้นที่ราบและเขตเมืองยังเป็นการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและปฏิบัติการทางจิตวิทยา แม้จะมี “คณะนาฏศิลป์จรยุทธ์” หรือ “หน่วยศิลป์จรยุทธ์” ลงไปเผยแพร่หรือปฏิบัติการในตำบลหรือเรียกว่าเขตเมืองบ้างเป็นบางครั้งแต่เป็นไปเพื่อการหาแนวร่วมและกิจกรรมการแข่งขันประชันโรงหนังตะลุงโนราก็มักทำกันในพื้นที่ราบหรือเขตเมืองและยังมีเจ้าหน้าที่ ทั้งตำรวจ ทหาร อาสาสมัคร รวมทั้งทหารพรานคอยดูแลรักษาความสงบ ประการที่สองหนังตะลุงและโนราได้พัฒนาการแสดงไปสู่ความสมจริงสมจังหรือการแสดงนวนิยายและนายหนังตะลุงบางคณะก็สอดแทรกคำวิจารณ์ต่อสถานการณ์ในเวลานั้น ทั้งปัญหาเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง “ในบางครั้ง บทวิจารณ์ของหนังตะลุงอาจจะกล่าวตำหนิหน่วยราชการที่ปรากฏเป็น

ข่าวที่เกี่ยวกับคอร์ปชั่น และกล่าวกันว่าเป็นที่นิยมของผู้ดูใน จ. นครศรีธรรมราช และสุราษฎร์ธานี มากกว่าสงขลาและพัทลุง” (ปริตตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล . 2525 : 37) ลักษณะดังกล่าวจึงมีลักษณะเป็นแนวร่วมต่อการแสวงหามวลชน การเผยแพร่อุดมการณ์ หรือ การต่อต้านอำนาจรัฐ ระบบสังคมทุนนิยมและศักดินา ที่พรรคคอมมิวนิสต์ต้องการอยู่แล้วโดยปริยาย เพราะฉะนั้น “การแสวงหาจุดร่วมและสงวนจุดต่าง” จึงดำเนินไปอย่างสอดคล้องต้องกัน ประการที่สาม ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสำคัญที่สุด เพราะหนังตะลุงและโนรา เป็นสื่อพื้นบ้าน หรือวัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นจิตวิญญาณของคนภาคใต้ และ/หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา พรรคฯ จึงสามารถนำมาใช้ประโยชน์ ในการเข้าถึงจิตใจของประชาชนรวมทั้งการเผยแพร่อุดมการณ์ต่อมวลชน ดังคำบอกเล่าในประเด็นศิลปวัฒนธรรม “งานนาฏศิลป์จรยุทธ์” ในหนังสือบนเส้นทางภูบรรทัด (2544 : 318) เอาไว้ว่า

ฉันได้มีโอกาสเรียนรู้การแสดงพื้นบ้าน ที่เรียกว่า “ลิเกป่า” โดยมีลุงเทาเป็นคนสอนให้ กับลีลาการสอนชั้นครูที่ฉันไม่เคยลืม การแสดงชุด “ลิเกป่า” เป็นการแสดงที่ต้องใช้ความสามารถอย่างสูงเพราะผู้แสดงต้องร้องไปด้วยรำไปด้วย ฉันยังจำบทร้องได้ขึ้นใจ “ลาเสียลาเสียแหละน้อง มวลชนเรียกร้องน้องต้องลงไป อย่ารำอย่ารำแหละน้อง มวลชนเรียกร้องน้องต้องลงไป ลงไป ---เหอ---น้องต้องลงไป” ศิลปะพื้นบ้านเหล่านี้ รวมทั้งโนราห์ บทหนังตะลุง เพลงบอก ล้วนเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ได้เอามารับใช้งานปฎิวัติของพรรคมาตั้งแต่เดิม ก่อนที่พวกเราปัญญาชนจากในเมืองจะเข้าร่วมเป็นสัสันให้งานเพิ่มรชาติขึ้น ฉันขอการะจิตใจของสหายที่ทำงานด้านนี้ ซึ่งเป็นแม่แบบของพวกเราด้วยจริงใจ งานวัฒนธรรมที่สอดคล้องกลมกลืนกับมวลชน บทเพลงพื้นบ้าน บทหนังตะลุง ที่จับขานบอกเล่า ความขมขื่นชอกช้ำ ของชาวบ้านที่ถูกเอาเปรียบ กดขี่ขูดรีด บอกเล่าถึงหนทางแก้ไข ปลุกจิตสำนึกให้ประชาชนมองเห็นความจริงและเข้าร่วมขบวนการต่อสู้ เป็นการทำงานที่ต้องอาศัยความอดทน รอคอยบอกเล่า ซ้ำแล้ว ซ้ำเล่า ไม่รู้เบื่อหน่าย ฉันไม่เคยนึกเสียใจเลยที่ได้ตัดสินใจเข้าป่า และได้ทำงานในหน่วยศิลปจรยุทธ์ หน่วยฟันเฟืองเล็ก ๆ ที่ช่วยผลักดันงานปฎิวัติให้ก้าวไป คิดถึงครั้งใดก็สุขใจทุกครั้ง “หน่วยศิลปจรยุทธ์”

กรณีของหนังหมูน้อย จังหวัดตรัง หรือหนังหมูน อ่อนนุ่ม ที่ถูกขนานนามว่า “หนังการเมือง” หรือ “หนังหมูนเพื่อชีวิต” คมสัน พงษ์สุธรรม (2523 : 52) กล่าวถึงหนังหมูน้อย จังหวัดตรัง เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ก่อนนี้หนังตะลุงจะเล่นเรื่อง จักร ๆ วงศ์ ๆ มีเทวดา มียักษ์ เหาะเหิรเดินอากาศ แปลงกาย เวลาตกก็มักจะใช้คำหยาบโลนว่ากันตรง ๆ ไม่อ้อมค้อม ต่อมามีการดัดแปลงเนื้อหาให้เป็นจริงมากขึ้นหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญคือหนังหมูนเคยสมักร ส.ส. พรรคสังคมนิยมแห่งประเทศไทยที่จังหวัดตรัง เคยหนีเข้าป่าแล้วออกมาบอดัวเป็นข่าวครึกโครมเมื่อปี 22 นี้เอง หนังหมูนมีลีลาแตกต่างไปจากหนังอื่น ๆ คือมุ่งประเด็นการเมือง ประชดประชัน เสียด

สิรินธร โจมตีการทุจริตคอร์รัปชัน การทุจริตคดโกง ข้าราชการที่กอบโกยผลประโยชน์ใส่ตนเอง หนังสือเล่มนี้ตรงไปตรงมาจนได้รับฉายาว่า “หนังสือการเมือง”

กล่าวได้ว่าการแสดงของหนังสือมีเนื้อหาเกี่ยวกับขบวนการและผู้ใช้แรงงาน เป็นปากเสียงของชาวบ้านที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ ไม่มีสิทธิเสรีภาพ การนำเสนอแนวคิดแบบใหม่ที่เรียกกันว่า “แนวสังคมนิยม” ลงในเนื้อเรื่องที่แสดง “เพื่อเป็นการเคลื่อนไหวปฏิวัติ ในรูปของศิลปะพื้นบ้านในรูปการณัจฉาวิญญานที่ละเอียดอ่อนและลึกซึ้งถึงรากลึกของจิตวิญญานแบบชาวได้ --- จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 “หนังสือ” จึงได้เดินทางเข้าร่วมการต่อสู้กับ พลท. ในเขตพัทลุง- ตรัง – สตูล” (บนเส้นทางภูมรพ. 2544 : 337)

(5) ขบวนการนักศึกษาเดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 กล่าวได้ว่าสภาพเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ส่งผลหรือมีอิทธิพลต่อเหตุการณ์นั้น นับตั้งแต่การใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 ด้วยเป้าหมายที่จะสร้างประเทศในด้านอุตสาหกรรม มีการดำเนินนโยบายในลักษณะของทุนนิยม มีการระดมทุนจากเอกชนทั้งในและนอกประเทศให้เข้ามาลงทุนและตั้งโรงงานอุตสาหกรรม ในขณะที่รัฐบาลก็ทุ่มงบประมาณในการสร้างโครงสร้างพื้นฐาน ทั้งถนน เขื่อน ไฟฟ้า น้ำประปา การโทรคมนาคม ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น ในขณะเดียวกันก็มีการขยายระบบการศึกษาเพื่อสร้างคนรุ่นใหม่รองรับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ทั้งระดับมหาวิทยาลัย และวิทยาลัยครู “คนรุ่นใหม่เหล่านี้มาพร้อมกับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของไทยและสงครามเวียดนาม และในด้านหนึ่งก็มีความคิดใหม่เข้ามาผสม ดังนั้นคนรุ่นใหม่จึงมีความรู้สึกทั้งที่ต่อต้านสถาบันและต่อต้านอำนาจของระบบราชการและการปกครองโดยทหารอยู่ในตัวเองด้วย” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2540 : 171 – 172) ในขณะที่เศรษฐกิจของไทยมีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มีอัตราความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจสูงแต่กลับไม่มีความสมดุลระหว่างเมืองกับชนบท โรงงานอุตสาหกรรมเข้ามาบีบคั้นวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของประชาชน เกิดสภาพแรงงานจากชนบทหลั่งไหลเข้ามาในเมือง ทั้งเป็นแรงงานรับจ้างในโรงงานอุตสาหกรรมหรืองานในภาคบริการ รวมทั้งอัตราการขยายตัวของประชากรก็เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว ในช่วง พ.ศ. 2503 – 2513 ประเทศไทยมีอัตราการเพิ่มขึ้นของประชากรมากถึงร้อยละ 38.4 หรือเฉลี่ยปีละหนึ่งล้านคน ซึ่งถือว่าสูงมาก การเพิ่มขึ้นของประชากรส่งผลกระทบทางสังคมหลายประการ เช่น การอพยพย้ายถิ่นเข้ามาอาศัยอยู่ในเขตเมืองมากขึ้น เกิดกลุ่มอาชีพและเกิดชนชั้นกลางทางเศรษฐกิจมากขึ้นอันรวมไปถึงการเพิ่มขึ้นของชนชั้นแรงงาน ยิ่งรัฐมีนโยบายส่งเสริมให้ประชาชนได้รับการศึกษามากขึ้นเท่าไร ปัญหาที่ตามมาก็คือการเกิดภาวะคนว่างงานมากขึ้นเท่านั้นเหตุเพราะรัฐบาลไม่สามารถหาแหล่งงานรองรับผู้จบการศึกษาได้เพียงพอ (จักรพันธ์ชูเพชร. 2545 : 119 – 120) ในทางตรงกันข้าม สภาพทางการเมืองกลับชะงักงันเปลี่ยนแปลงไม่ทันกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม องค์การทหารยังคงคุมอำนาจทางการเมืองอยู่ ใน

ช่วง พ.ศ. 2501 -2516 (ยกเว้นช่วงสั้น ๆ พ.ศ. 2511 – 2514) ทหารปกครองโดยไม่มีรัฐธรรมนูญ ไม่มีพรรคการเมือง ไม่มีการเลือกตั้ง และไม่มีสหพันธกรรมกรที่จะเป็นตัวแทนในการต่อรองเพื่อค่าจ้างแรงงานและผลประโยชน์ของตน (การที่เศรษฐกิจไทยเจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว เพราะค่าจ้างแรงงานกรรมกรไทยต่ำและถูกกดไว้เป็นเวลานาน) ดังนั้นความขัดแย้งในทางโครงสร้างของเศรษฐกิจ – สังคมกับการเมืองก็เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นไม่ได้ อันเป็นผลให้เกิดการลุกฮือของนักศึกษา (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2540 : 172 – 173) ขบวนการต่อสู้ของนิสิตนักศึกษา โดยการนำของศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย ได้ชุมนุมเรียกร้องรัฐธรรมนูญและการปกครองประชาธิปไตย โดยได้รับการสนับสนุนอย่างมากจากคนชั้นกลางในกรุงเทพฯ การชุมนุมเรียกร้องและการประท้วงรัฐบาลเริ่มด้วยสันติวิธีมาตั้งแต่วันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนกระทั่งกลายเป็นการจลาจลเกิดการปะทะกับกำลังตำรวจและทหารของรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ในเช้าตรู่ของวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่บริเวณข้างพระราชวังสวนจิตรลดา จนกลายเป็นเหตุการณ์นองเลือดมีคนเสียชีวิตประมาณ 80 คน แม้รัฐบาลจะพยายามใช้กำลังเข้าปราบปรามผู้ก่อการอย่างเด็ดขาด แต่ก็ไม่สามารถประสบความสำเร็จ สาเหตุหนึ่งเพราะพลเอกถนอม สิวะรา ผู้บัญชาการทหารบกไม่ยอมสั่งเคลื่อนกองกำลังออกมาปราบปรามตามคำสั่งของรัฐบาล ในที่สุดค่ำของวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จอมพลถนอม กิตติขจร ก็ลาออกจากตำแหน่งและเดินทางออกนอกประเทศ เช่นเดียวกับจอมพลประภาส จารุเสถียร และพันเอกณรงค์ กิตติขจร การชุมนุมประท้วงจึงจบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายประท้วงอีกครั้งหนึ่ง (จักษ์ พันธ์ชูเพชร. 2545 : 125) ผลจากการประสพชัยชนะของขบวนการนักศึกษาเดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 จึงเป็นไปดังที่ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2540 : 173 – 174) กล่าวไว้ว่า

ผลของการลุกฮือของนักศึกษา (แม้จะถูกปราบปรามอย่างรุนแรงในอีก 3 ปีต่อมา ในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก็ตาม) ทำให้ประเทศไทยก้าวไปอีกระดับหนึ่ง สิทธิเสรีภาพของประชาชนมีมากขึ้น กรรมกรสามารถรวมตัวกันตั้งสหพันธ์ของตนเพื่อต่อรองผลประโยชน์ หนังสือพิมพ์เป็นอิสระ มีการประกาศใช้รัฐธรรมนูญ มีการเลือกตั้ง มีพรรคการเมือง แต่ประชาธิปไตยของไทยก็ยังเป็นประชาธิปไตยที่มีปัญหา ครั้งหนึ่งของสมาชิกรัฐสภา (ก่อนการยึดอำนาจ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2534 ของ รสช. หรือสภารักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ) ยังคงมาจากการแต่งตั้ง ประชาธิปไตยไทยมีลักษณะที่เป็น Money Democracy และทหารก็ยังคงมีอิทธิพลไม่น้อยในการเมืองไทย แต่ในขณะเดียวกันพลังอื่น ๆ ก็ปรากฏตัวให้เห็นชัด สถาบันพระมหากษัตริย์มีบทบาทอย่างมากในการเป็นแกนกลางของสังคมไทย พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยหมดบทบาทลง ในขณะเดียวกันนักธุรกิจได้สร้างตัวขึ้นมาเป็นพลังอีกพลังหนึ่งนอกเหนือจากพลังของระบบราชการทหารพลเรือน

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครองในช่วงเวลาดังกล่าว ได้สร้างกระแสประชาธิปไตย ความตื่นตัวในเรื่องสิทธิเสรีภาพและการเข้ามามีส่วนรวมของประชาชนในทางการเมืองทั้งในระดับชาติ และระดับท้องถิ่น กระแสดังกล่าวสะท้อนผ่านการแสดงของหนังตะลุงและโนราในลักษณะ “วัฒนธรรมทางการเมืองระดับชาวบ้าน” วรรณกรรมหนังตะลุงที่นายหนังตะลุงนำมาแสดงนั้นสามารถแยก ออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เรื่องที่เป็นจินตนิยายหรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ และเรื่องที่เป็นนวนิยาย วรรณกรรมหนังตะลุงทั้ง 2 ประเภทจะต้องมีการเมืองการปกครองอยู่ด้วยเสมอ เพราะขนบนิยมการ แสดงหนังตะลุงนั้นจะต้องมีเจ้าเมือง นางเมือง ซึ่งเป็นผู้วางนโยบายในการปกครองบ้านเมือง ดูแลทุกข์สุขของราษฎร แม้รูปแบบการปกครองในวรรณกรรมหนังตะลุงจะมีเพียงรูปแบบเดียวคือ “ราชาธิปไตย” หรือ “สมบูรณาญาสิทธิราชย์” ซึ่งเจ้าเมืองมีอำนาจและเป็นใหญ่แต่เพียงผู้เดียว มีอำนาจ สิทธิขาดในทุก ๆ เรื่องแต่การนำเสนอพรรณนาทางการเมืองการปกครองหรือการวิพากษ์วิจารณ์เหตุ การณ์บ้านเมือง ก็มักจะนำสภาพปัจจุบันของการเมืองการปกครอง ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ไปกล่าวในเชิงเปรียบเทียบ ภาพของเจ้าเมือง เจ้านาย หรือข้าราชการในวรรณกรรมหนังตะลุง จึง เป็นภาพของนักการเมือง รัฐบาล รวมทั้งนักการเมืองและผู้ปกครองในระดับท้องถิ่น เพราะการแสดง หนังตะลุง มีความเป็นอิสระที่จะนำเสนอพรรณนาใด ๆ ผ่านทางเนื้อเรื่องและตัวละคร พรรณนาทาง การเมืองการปกครองในวรรณกรรมหนังตะลุงและการแสดงหนังตะลุง จึงปรากฏทั้งในบทร้องกลอน บทบรรยายและบทสนทนาของตัวละครทุกตัว (พิทยา บุษรรัตน์ .2542 : 49) ตัวอย่างจากวรรณกรรม หนังตะลุงของ พ่วง บุษรรัตน์ เรื่อง “อุณรุท” จากบทสนทนายระหว่างท้าวกรุงพาณกับผู้ใหญ่พูน เป็นการนำเสนอพรรณนาทางการเมืองการปกครองรวมทั้งการวิพากษ์วิจารณ์และสะท้อนให้เห็นถึง ความล้มเหลวของการเมืองการปกครอง ความลุ่มหลงในอำนาจ การแสวงหาผลประโยชน์เพื่อตนเองและ พวกพ้องของตน การเอารัดเอาเปรียบ ความไม่จริงใจต่อการบริหารบ้านเมืองและราชการงานแผ่นดิน ความอ่อนค้อยของข้อกฎหมายและความไร้ประสิทธิภาพของระบบราชการ นอกจากจะส่งผลกระทบ ต่อประชาชนและประเทศชาติแล้ว ยังส่งผลกระทบต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ประจักษ์พยานของ ภัยพิบัติที่เกิดขึ้นกับชาติบ้านเมืองนับวันจะทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น ดังความว่า

“ท้าวกรุงพาณ...	ฮะ ฮะ ฮะ ผู้ใหญ่พูน
ผู้ใหญ่พูน...	ครับผม ฝ่ายบาทมีอะไรจะรับสั่งไม่ทราบ
ท้าวกรุงพาณ...	เฝ้ารู้หรือเปล่าที่กำลังจะเป็นเจ้าโลก
ผู้ใหญ่พูน...	ทราบครับผม ในโลกนี้ไม่มีใครแล้วที่จะยิ่งใหญ่เกินฝ่ายบาท แม้แต่เงินและรัตเซียมก็ยอมศิโรราบคาบแก้ว
ท้าวกรุงพาณ...	ต่อไปกูจะครองสวรรค์ เมียของพระอินทร์ จะต้องเป็นของ กู ฮะ ฮะ ฮะ

ผู้ใหญ่พูน... ไร่ครับ เมื่อนางสุจิตราเทวีก็เคยตกเป็นของฝ่าบาท พระ
 อาญาไม่พินเกล้า อยากทราบวาระชาติของนางในสวรรค์กับ
 นางในเมืองมนุษย์โลกแตกต่างกันอย่างไร
 ท้าวกรุงพาณ... อะ อะ อะ เอ็งถามแบบนี้ ขึ้นชื่อว่าผู้หญิงก็เหมือน ๆ
 กันนั่นแหละ แต่ถุยอมอะ สุจิตราเทวีสวยเหลือเกิน
 ผู้ใหญ่พูน... กับพระนางไวยกาใครสวยกว่ากันใครมันกว่ากัน
 ท้าวกรุงพาณ... แม่ไวยกาของกุ่มนน้ำพริกถ้วยเก่าเทียบกันไม่ติด
 ผู้ใหญ่พูน... ไร่แล้ว เข้าคำพังเพยชาวบ้านที่ว่าเมียของเพื่อนหอม
 เหมือนขนุน หอมเหมือนลูกผึ้ง ผมชักชอบ
 ท้าวกรุงพาณ... ผู้ใหญ่พูน รู้สึกเชิงอะ วันนี้กูอยากไปเที่ยวป่าหิมพานต์
 จับสิงสาราสัตว์เป็นอาหาร ชมนางกนิกรอาบน้ำในสระ
 อโนดาต เอ็งไปด้วยไหม
 ผู้ใหญ่พูน... อยากไปครับผม ต้องการเก็บเอานารีผลมาทำเมีย ไม่ต้อง
 กุ่มกำเนิดครบเจ็ดวันก็เนา โยนทิ้งไปเลย พระอาญาไม่พิน
 เกळा เกळाมีข้อท้วงติงอยู่เรื่องหนึ่ง
 ท้าวกรุงพาณ... เรื่องอะไรอะ สำหรับเอ็งกูนุญาติและเพียงคนเดียว คน
 อื่นได้เถียงคัดค้าน ดาย
 ผู้ใหญ่พูน... ระหว่างนี้สัตว์ป่ากำลังจะสูญพันธุ์เพราะพวกยักษ์กินแต่สัตว์
 ป่าเป็นอาหาร กวาง ช้าง แรด เสือ เทบไม่มีเหลือแล้ว
 น่ากลัวว่าต่อไปลูกหลานจะพากันอดตาย ครับผม
 ท้าวกรุงพาณ... ออกกฎหมายคุ้มครองสัตว์ป่าโดยเร็ว คนอื่นออกจับไม่ได้
 เป็นอันขาดนอกจากกูผู้เดียว
 ผู้ใหญ่พูน... เรียบร้อย กฎหมายคือกระดาษ ออกไม่ยาก ไม่ต้องผ่านรัฐ
 สภายักษ์ ว่าแต่วันนี้ ฝ่าบาทจะเสด็จโดยทางไหน ครับผม
 ท้าวกรุงพาณ... ยักษ์ผู้ยิ่งใหญ่อย่างกู ต้องไปโดยอากาศ
 ผู้ใหญ่พูน... จะไปโดยเฮลิคอปเตอร์หรือเครื่องบินพระที่นั่ง ครับผม
 ท้าวกรุงพาณ... กูชอบเหาะไปไว้ว
 ผู้ใหญ่พูน... ดิมากครับผม เป็นการประหยัดน้ำมัน เพราะบ่อน้ำมันใน
 เมืองยักษ์ไม่ค่อยโชติช่วงชัชวาลนัก
 ท้าวกรุงพาณ... รีบไปดีกว่า แม่ไวยกาไม่ต้องบอกเล่าเธอหรอก กูไม่ใช่ผู้
 น่ากลัวเมีย มึงจับมือกูไว้ให้แน่น กูพาเหาะไปเอง

ผู้ใหญ่พูน...	มือเหมือนหนวดปลาหมึก ไม่ทราบว่าจะจับมือไหนดี
ท้าวกรุงพาณ...	มือไหนก็ได้ ระวังตก
ผู้ใหญ่พูน...	ถ้าเหาะนาน ๆ น่ากลัวจะหมดแรงตกแน่
ท้าวกรุงพาณ...	ไว้ใจได้น่า แค่ว่าหิมพานต์เสียววินาทีเดียวก็ถึง
ผู้ใหญ่พูน...	เร็วยิ่งกว่าสกายแลปเสียอีก พร้อมแล้วเหาะเลย

กรณีหนังประเคียง ระฆังทอง ซึ่งเป็นชาวอำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราชโดยกำเนิด หนังประเคียง ระฆังทอง เป็นนายหนังตะลุงระดับแนวหน้า ที่กล้าประกาศตัวว่าเป็น “หนังตะลุงเพื่อชีวิต” หนังประเคียง ระฆังทอง ปฏิบัติการเล่นหนังไปอย่างสิ้นเชิง แม้แต่การไหว้ครูเบิกบท ยกฐาญออก กลอนเบิกโรงก็ไหว้พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ แล้วไหว้ชาวนาชาวไร่ที่ทำคุณให้ประเทศ เนื้อหาของหนังประเคียงเป็นจริงมากขึ้นหนักแน่นมากขึ้น สะท้อนภาพสังคมแจ่มชัด เสียดสีเหตุการณ์บ้านเมืองตามยุคสมัย มีชื่อเสียงโด่งดังมากในยุคนั้น ขณะเลิศจบครั้งจนอยู่เหนือการแข่งขันประชันโรง (คมสัน พงษ์สุธรรม. 2523 : 52) ในหนังสือบนเส้นทางภูบรพัต (2544 : 337 – 338) บันทึกเอาไว้ว่า

“หนังเคียง” แห่งลุ่มน้ำตาปี สุราษฎร์ธานี (ภายหลังหนังประเคียง ระฆังทอง ย้ายไปอยู่จังหวัดสุราษฎร์ธานี – ผู้วิจัย) ก็นับได้ว่าเป็นหนังตะลุงเพื่อชีวิตอีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียงโด่งดังในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นหนังตะลุงที่ขึ้นมาแทนที่หนังหมื่นรุ่นอาจารย์ที่ชราภาพและอ่อนแรงไปตามกาลเวลา (หนังหมื่นอายุ 60 กว่าปีแล้วในเวลานั้น) หนังประเคียง ระฆังทอง โด่งดังมีชื่อเสียงในชนบทไปจนถึงสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ของนักศึกษาปัญญาชนในจังหวัดต่าง ๆ ที่มีการเคลื่อนไหวกิจกรรมการเมืองอย่างคึกคักในยุคดอกไม้อบายน หลัง 14 ตุลา จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทางภาคใต้ จนไปถึงธรรมศาสตร์และรามคำแหง หนังประเคียงล้วนแล้วแต่เคยเดินทางไปแสดงมาจนนับครั้งไม่ถ้วน เรื่องราวการแสดงของหนังประเคียงคือ เรื่องราวสมัยใหม่ของนักศึกษา ประชาชนที่กำลังเผยแพร่วิถีคิดใหม่แบบประชาธิปไตย บทไหว้ครูของหนังประเคียง มีวรรคทองอยู่วรรคหนึ่งซึ่งอยู่ในความทรงจำของนักต่อสู้คือ ช่วงออกกรุปพระอิศวร บทกลอนกล่าวไว้ดังนี้ “พระอิศวรทรงเปี้ยว มือซ้ายถือเคียว มือขวาถือค้อน ฯลฯ” หนังประเคียง แสดงแบบคุ้ยเคียดเข้มน้ำและชัดเจน จนถูกอำนาจรัฐ ข่มขู่ คุกคาม หลายครั้งด้วยความรุนแรง ครั้งที่โหดเหี้ยมที่สุดก็คือ การยิงกราดด้วยอาวุธสงครามของพวกลูกสมุนอันธพาลการเมือง เข้าใส่โรงหนังในขณะที่กำลังแสดง ทำให้มีลูกคู่เสียชีวิตและบาดเจ็บหลายคน ตัวหนังประเคียงเองก็แทบจะเอาชีวิตไม่รอด นี่คือการกดขี่ประวัตินักบวชวัฒนธรรมแห่งกองทัพประชาชน หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 หนังประเคียงได้ยกคณะเข้าป่าไปแสดงกันต่อในเขตป่าเขาภายใต้ร่มธงแดงที่มีนักรบ ทพท. ให้

การคุ้มกันดูแลในการแสดงแถบเทือกเขาบรรทัดจากสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช จนถึง พัทลุง - ตรัง - สตูล ต่อมา “หนังพรชัย” เป็นหนังอีกคณะหนึ่งที่สืบทอดต่อเนื่องจากหนัง ประเทียงที่ได้ทำการแสดงในเขตป่าเขาเช่นกัน

กรณีดังกล่าวโดยเฉพาะเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 มีส่วนสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงหนังตะลุงและโนราของกลุ่มหนึ่งที่ใช้คำว่า “เพื่อชีวิต” หรือ “เพื่อมวลชน” ขณะเดียวกันก็มีนายหนังตะลุงบางคณะได้เข้าร่วมขบวนการต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ภาควิชาศิลปะการแสดงหนังตะลุงและโนราได้ ขณะเดียวกันในช่วงเวลาดังกล่าวก็มีนายหนังตะลุงหลายคณะที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ไม่ว่าจะเป็นหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล แห่งจังหวัดพัทลุง หนังปรีชา สงวนศิลป์ จังหวัดนครศรีธรรมราช หนังนครินทร์ ชาทอง จังหวัดสงขลา หนังจูลี เสียงเสนห์ จังหวัดตรัง หนังเคล้าน้อย จังหวัดนครศรีธรรมราช หนังฉิ่น อรมุต จังหวัดสงขลา เป็นต้น

กรณีหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล หรือหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2478 ณ บ้านชายห้วย ตำบลโดนคควัน อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง หนังพร้อมน้อยได้ชื่อว่าเป็นทายาทของศิลปินพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นหนังตะลุง โนรา ลิเก โดยเฉพาะบิดาซึ่งเป็นนายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง ที่รู้จักกันในนาม “หนังกรายชายแดน” หรือ “หนังพรัดโห” หนังพร้อมน้อยฝึกหัดแสดงหนังตะลุงด้วยใจรัก “เวลาไปเลี้ยงวัวเลี้ยงควายก็เอาใบไม้มาทำรูปหนัง ปรากฏว่าวัวไปกินข้าวในนาของชาวบ้านเจ้าของนาบอกให้ไปเอาวัวกลับ เลยบอกเขาไปว่าให้ยก (ใบบตหนังตะลุง) ดายก่อน ค่อยไปเอาวัวกลับ ตอนอายุ 9 ปี อ่านหนังสือได้คล่องแล้วมีคนมารับไป “สวดหนังสือ” ให้ฟัง เช่นเรื่องพระอภัยมณี แล้วเจ้าของบ้านจะทำข้าวเหนียวมาเลี้ยงเป็นการตอบแทน” (สัมภาษณ์พร้อม บุญฤทธิ์ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) เมื่อมีชื่อเสียงโด่งดังประมาณอายุ 25 ปี จึงยึดการแสดงหนังตะลุงเป็นอาชีพ เป็นนายหนังตะลุงคณะแรกที่เปลี่ยนรูปหนังตะลุงจากรูปเล็กเป็นรูปใหญ่เพื่อให้ผู้ชมที่อยู่ระยะไกลมองเห็นรูปได้ชัดเจน และนำดนตรีสากลมาบรรเลงร่วมกับดนตรีเดิมของหนังตะลุง จึงมีฉายานามว่า “พร้อมน้อย ตะลุงสากล” มีลูกคู่บรรเลงดนตรีถึง 11 คน ผลจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้โรงหนังตะลุงและจอหนังตะลุงที่หนังพร้อมน้อยใช้แสดงต้องขยายให้โตตามไปด้วย และมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าว นายหนังตะลุงหลายคณะทั้งที่เป็นลูกศิษย์หนังพร้อมน้อยโดยตรงและนายหนังตะลุงรุ่นใหม่พยายามเลียนแบบหรือเอาอย่างหนังพร้อมน้อย ทั้งรูปแบบลีลาการแสดง รูปหนัง เครื่องดนตรี บทร้องกลอน บทสนทนาหรือการเจรจา บทตลก แต่มีหนังตะลุงเพียงบางคณะเท่านั้นที่ประสบความสำเร็จ ในเรื่องดังกล่าวมีทั้งนายหนังตะลุงและนักวิชาการเห็นว่าศิลปินไม่ควรจะเอาอย่างทั้งหมด การเอาอย่างแบบครูเป็นสิ่งที่ดี แต่ควรสร้างเอกลักษณ์หรือความเป็นตัวของตัวเอง ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2528 : 20) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

การนำอะไรใหม่ ๆ เข้ามานั้น บ่อยครั้งที่มีความสำเร็จ แต่เป็นความสำเร็จเฉพาะตัว ไม่ใช่ทุกคนจะทำได้ แต่ส่วนใหญ่เมื่อเขาพบความสำเร็จเราจะเลียนแบบเขา ยกตัวอย่างโนรา โนราเดิม สามารถสลัดลูกปัดออกไปได้โดยเอากลอนเข้ามาข่มอย่างเดียว และโนราเดิมทำสำเร็จเพราะมีความสามารถเฉพาะตัว คนอื่น ๆ พยายามเลียนแบบแต่ทำไม่ได้และล้มเหลวไป ฉะนั้นการที่คิดว่า สิ่งหนึ่งคนอื่นทำสำเร็จแล้วเราจะทำได้ด้วยย่อมไม่ได้ อย่างหนึ่งพร้อมท่าน มีความสำเร็จเฉพาะตัว แต่จะให้หนึ่งอื่น ๆ แม้จะเป็นลูกศิษย์กันก็ไม่ได้แน่ใจว่าจะเลียนแบบ ท่านได้แล้วพบความสำเร็จ หรือถ้าได้ก็อาจได้เพียงบางส่วน ฉะนั้นทุกคนเหมาะสมสำหรับตัวเราเอง สิ่งที่เราไม่เสี่ยงว่าจะเหมาะกับเราหรือไม่ ก็คือสิ่งที่ทีมงานที่ครูหนังสะสมเอาไว้แล้วผู้คอยอมรับ สิ่งนั้นควรให้อยู่ ส่วนที่เราจะมีอะไรแปลกใหม่ก็น่าจะทำ เมื่อก่อนก็มีสิ่งใหม่เกิดขึ้นเรื่อย ๆ แต่เดี๋ยวนี้ตัวตลกใหม่ไม่ค่อยมี แสดงว่าเราไม่ค่อยได้กระตุ้นหรือรื้อฟื้นที่จะฝึกหาหรือสร้างอะไรใหม่ประจำคณะของเรา หรือสร้างสิ่งที่เป็ลักษณะเฉพาะตัวเอง เช่นอยากให้หนัง นครินทร์เป็นนครินทร์ อยากให้หนังประทุมเป็นหนังประทุม ไม่อยากให้หนังทั้งหมดนี้เป็น อย่างหนึ่งพร้อมหรือหนังนครินทร์ หรือหนังอื่น ๆ แต่อยากให้หนังเราเอง หนังที่เป็นหนัง ตะลุงปักษ์ใต้ เป็นหนังแคว้นปักษ์ใต้ หรือหนังอะไรที่เป็นปักษ์ใต้ โดยเอาแบบครูที่ดีมา ประมวลเข้าเป็นตัวเราและเอาตัวเราประสมเข้าไป

กล่าวได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ประสบความสำเร็จในการเป็นหนัง ตะลุงยอดนิยมของชาวภาคใต้มาจนถึงปัจจุบันนี้มีปัจจัยสำคัญหลายประการดังนี้ 1. เสียงดี เสียงดัง ฟังชัด ขับบทกลอนและพากย์บทสนทนาต่อเนื่องกันคั่นละ 7 – 8 ชั่วโมง โดยเสียงไม่แหบแห้ง เลียนเสียงได้หลายเสียง 2. ความรอบรู้เนื่องจากชอบอ่านหนังสือมากและอ่านได้ทุกประเภท อีกทั้งเป็นผู้ใกล้ชิดกับประชาชนทุกระดับชั้น ทุกเพศทุกวัย จึงมีความรอบรู้ เวลาแสดงสามารถนำเอาเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งทางโลก และทางธรรมมาสอดแทรกได้เป็นอย่างดี 3. ศิลปะการเชิดสามารถสวมวิญญาณให้กับรูปหนังที่เชิดได้ทุกตัวและสับเปลี่ยนกันได้โดยฉับพลัน 4. ความมีปฏิภาณไหวพริบในการขับกลอน การนำเหตุการณ์บ้านเมือง หรือเหตุการณ์ในท้องถิ่นมาดัดแปลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง มุขตลกได้ทันทีทันใด โดยเฉพาะสำนวน ภาษิต คำพังเพย และนิทานท้องถิ่น ที่หนังพร้อมน้อยสามารถนำมาปรับใช้ในการแสดงหนังตะลุงที่เรียกว่า “เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว” ที่ยากจะหานายหนังตะลุงคณะอื่นทำได้เช่นนั้น 5. อารมณ์ขัน สามารถสร้างมุขตลกตลอดเวลาที่ทำการแสดง 6. ความสามารถในการจำ สามารถจำบทกลอนในวรรณคดีและนำมาใช้ในการแสดงได้ตลอดเวลา อย่างเหมาะสม สอดคล้องและถูกต้อง 7. ลูกคู่หรือนักดนตรีที่มีมากถึง 11 คน สามารถเล่นดนตรีหนังตะลุงและดนตรีสากลเป็นที่ถูกใจของผู้ชมโดยเฉพาะวัยรุ่น 8. รูปกายนายหล้าหรือรูปตลกคู่กับนาย ยอดทอง และนายหนูนัยกับนายเท่ง ที่สามารถสร้างมุขตลกและอารมณ์ขันให้กับผู้ชม โดยเฉพาะ

นายหล่ากลายเป็นสัญลักษณ์แทนหนังพร้อมน้อย ที่ผู้ชมสนใจอยากชมและมีส่วนสำคัญในการสร้างชื่อเสียงให้หนังพร้อมน้อย บทเจรจาของนายหล่า มีทั้งการเสียดสีสังคม และสอดแทรกเกี่ยวกับเรื่อง การารมณ (ธารงสวัสดิ์ บุญจน. 2544 :32 – 38) หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (สัมภาษณ์พร้อม บุญฤทธิ์ . 20 ตุลาคม พ.ศ. 2544) กล่าวถึงรูปตลกนายหล่า เอาไว้ว่า

นายหล่าเป็นตัวตลกเอกประจำคณะ และทุกคนในคณะหนังนับถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ ที่รูปจะปิดทองคำเปลว ซึ่งผู้ที่มาบนบานขอความช่วยเหลือมาปิดเวลาเก็บเงิน ในระยะหลังจึงได้ปั้นรูปแทนตัวไว้ที่บ้านในตัวเมืองพัทลุง ในคณะหนังและผู้ใกล้ชิดจะเรียกรูปปั้นนี้ว่า “ตาหล่า” และยังปั้นรูปไว้อีกที่ป้อมน้ำมันของหนังพร้อมน้อย แต่ตอนหลังจะกลายเป็นกิจการของคนอื่น แต่เจ้าของกิจการก็ยังคงรักษาไว้ หนังพร้อมน้อยเชื่อว่ารูปนายหล่ามีวิญญาณของผี เช่น ผีทุ่ง ผีนา ผีป่า ผีเขา หรือเทวดาพวกหนึ่งที่ไม่มีความเข้ามาสิงสถิต แต่จะให้คุ้มเพียงอย่างเดียว แต่ไม่เกรงกลัวใครนอกจากหนังพร้อมน้อย บางครั้งก็เข้าทรงในร่างทรง ลำแดง อิทธิฤทธิ์ให้เห็น ชาวบ้านมักจะมาบนบานขอความช่วยเหลือ โดยเฉพาะการขอให้บุตรหญิงชายเมื่อสมปรารถนาแล้วจะมาเก็บเงิน และหนังพร้อมน้อยจะรับขวัญโดยการผูกข้อมือให้และรับเป็นบุตรบุญธรรมทุกคน

ความสำเร็จของหนังพร้อมน้อยนอกจากความสามารถในการแสดงแล้วยังเป็นผู้แต่งเรื่องในการแสดงได้เอง และมีผู้แต่งเรื่องให้ด้วย เช่น นายพ่วง บุขรรค์รัตน์ นายเอื่อน ชูหนู นายกลิ่น หัสดิน ทร ณ อยุธยา เป็นต้น จากความเป็นนายหนังตะลุงยอดนิยมและการได้มีโอกาสพบปะกับประชาชนเป็นจำนวนมากส่งผลให้หนังพร้อมน้อยเข้าสมัครรับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจังหวัดพัทลุง และได้รับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรถึง 3 สมัย ในสังกัดพรรคประชาธิปัตย์ ในปี พ.ศ. 2522 ปี พ.ศ. 2526 และปี พ.ศ. 2530 ติดต่อกัน ส่วนเกียรติยศที่ได้รับจากการแสดงหนังตะลุง โดยเฉพาะรางวัลชนะเลิศจากการแข่งขันประชันโรงในงานสำคัญ ๆ เช่น มงกุฎทองคำฝั่งเพชร ได้จากการแข่งขันหนังตะลุงที่สนามหน้าเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ในปี พ.ศ. 2511 ต้นศรีตรังทองคำ ได้จากการแข่งขันหนังตะลุง ที่สนามโรงเรียนกลังวิทยาการ อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง รถจักรยานยนต์ ยามาฮ่า ขนาด 80 ซีซี ได้จากการแข่งขันหนังตะลุงที่สนามหน้าศาลากลางจังหวัดสุราษฎร์ธานี (ศาลากลางเก่า) ในปี พ.ศ. 2526 เป็นต้น ประเด็นต่อไปสำหรับหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากลที่ควรนำมากล่าวคือ “การตั้งโรงเรียนสอนหนังตะลุง” ขึ้น เพราะแม้ว่าในอดีตจะได้มีการสอนหรือฝึกหัดศิษย์เพื่อสืบทอดการแสดงหนังตะลุงกันมาก่อนแล้วก็ตาม แต่รูปแบบและวิธีการฝึกหัดหนังตะลุงที่หนังพร้อมน้อยเป็นผู้ริเริ่มและดำเนินการนับเป็นรูปแบบที่ทันสมัยหรือร่วมสมัยในสังคมปัจจุบันซึ่งมีผู้สนใจมาเรียนครั้งละประมาณ 20 คน ซึ่งเป็นเจตนาที่หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล กล่าวไว้ว่า “หนังตะลุงอาชีพหรือหนังตะลุงข้าราชการ หนังตะลุงเพื่อฝึกเพื่อเพียงจะเป็น หนังตะลุงเพื่อฝึกเพียงแค่เราอยู่

ภาคใต้ บางคนมาหัด ถามว่ามาหัดทำไม ผมอยากเล่นให้เป็น เพราะเป็นคนได้เวลาไปสัมมนาเขาให้ว่าหนัง ผมว่าไม่เป็นคำเดียวก็เลยอาย มีหลายคนที่มาหัดอย่างนี้ ซึ่งเขาก็ทุ่มเทมากพอสมควร โดยเฉพาะคนที่เป็ฯหนังตะลุงอาชีพ อย่าไปคิดเรื่องอื่น คิดเสียว่าต้องเป็นหนังและเราต้องชนะ ขอให้ช่วยกันพยายาม ผมเป็นกำลังใจให้พวกเราทุก ๆ คน” (สถาบันทักษิณคดีศึกษา 2542 – 2543 : 69)

หนังตะลุงอีกคณะหนึ่งที่ควรนำมากล่าวคือ หนังฉิ่น อรมุต หรือหนังฉิ่น ธรรมโษณห์ หรือ “หนังอรรถโษณิต” เกิดเมื่อ พ.ศ. 2474 ที่บ้านธรรมโษณห์ ตำบลสตึงหม้อ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เป็นหนังตะลุงที่เริ่มมีชื่อเสียงมาตั้งแต่ช่วงกลาง ๆ ของยุคที่ 2 แล้ว เพราะหนังฉิ่น อรมุต เริ่มแสดงหนังเป็นอาชีพมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 และค่อยมีชื่อเสียงขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งปี พ.ศ. 2513 ได้รับรางวัลพระพิฆเนศวรทองคำจากบริษัทนครพัฒนาอิมพอร์ต ในฐานะหนังชนะเลิศการแข่งขันประจำปี ทางสถานีวิทยุ ซึ่งจัดโดยสถานีวิทยุ ม.ก. สงขลา โดยถือเกณฑ์คะแนนนิยมจากผู้ส่งชิ้นส่วนของสินค้ามาตัดสิน โดยมีคณะหนังเข้าร่วมประชันจำนวน 30 คณะ (โสภา สมเขาใหญ่ .2538 : 48) กล่าวได้ว่าหนังฉิ่น อรมุต เป็นนายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง เพราะมีองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ คือ ประการแรก มีอาจารย์ดี อาจารย์คนแรกของหนังฉิ่น คือ “ขุนลอยฟ้าโพนมหน” (หนังจับ บ้านดีหลวง) เป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้น เป็นผู้ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการเขียนวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังฉิ่น อาจารย์คนที่สองของหนังฉิ่นคือ “หนังกั้น ทองหล่อ” บรมครูหนังที่นายหนังตะลุงภาคใต้ทุกคณะเคารพ เทิดทูนบูชา ส่วนใหญ่ชาวหนังตะลุงจะเรียกท่านว่า “พ่อกั้น” หนังฉิ่นยึดถือลีลาการแสดงตามแบบอย่างของหนังกั้น และนายหนังอาวุโสที่หนังฉิ่นปรึกษาเรื่องหนังมากที่สุดคนหนึ่ง จนอาจเรียกได้ว่าเป็นอาจารย์ของหนังฉิ่นได้ คือ “หนังประวิง หนูเกื้อ” หนังฉิ่นได้มรดกและวิธีการแสดงเรื่องให้กระชับจากหนังประวิง ประการที่สอง มีผู้สนับสนุนดี ซึ่งประกอบด้วย พระ และฆราวาส ฆราวาสมีทั้งญาติพี่น้อง เด็กวัด และชาวบ้านทั่วไป ประการที่สาม เป็นสิ่งสำคัญที่สุดคือ “ตัวของนายหนังเอง” หนังฉิ่นเป็นผู้มีความพากเพียรในเรื่องหนังตะลุงสูง มีความคิดสร้างสรรค์ที่ได้คิดสร้างตัวละครทั้งบุคลิกและตัวรูปเอง คือ “ไอ้โง่” ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะแปลกใหม่จากตัวละครอื่นๆ เป็นแบบอย่างผู้ทำเองใช้เอง โดยเฉพาะการเขียน “วรรณกรรมหนังตะลุง” และนอกจากนั้นหนังฉิ่นเป็นหนังดีตามหลักการประเมินหนังคือ กลอนดี เจริญดี ลีลาการเชิดรูปดี ตลกได้อย่างมีศิลป์ มีเรื่องแปลกใหม่มาเล่นให้ผู้ชมได้รับทั้งความบันเทิงและคติธรรม (โสภา สมเขาใหญ่ . 2538 : 47 – 48) อย่างไรก็ตามแม้ว่าหนังฉิ่น อรมุต จะยึดหลักในการรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงหนังตะลุง ซึ่งหนังฉิ่น ใช้คำว่า “การรักษาอุดมคติของการเล่นหนัง” แต่ก็ยอมรับในการปรับเปลี่ยนการแสดงหนังตะลุงเพื่อให้ทันสมัย ไม่ว่าจะเป็นบทกลอน ขบขันนิยมในการแสดงบางอย่าง เครื่องดนตรี วรรณกรรมที่นำมาแสดง เพราะ “การปรับเปลี่ยนเป็นความจำเป็นเพื่อความอยู่รอดของหนังตะลุง แต่มิได้แปลงจนไม่มีเอกลักษณ์ของหนังตะลุงเหลือไว้ หรือเหลือไว้เพียงเป็นส่วนประกอบเท่านั้น ควรให้มีการปรับเปลี่ยนส่วนประกอบ แต่คงสิ่งที่เป็ฯหลักไว้” (โสภา สมเขา

ใหญ่. 2538 : 56) หนังสือนั้น ธรรมดา แสดงหนังสือทั้งในประเทศและต่างประเทศ (มาเลเซีย) มาแล้วกว่า 40 ปี มากกว่า 5,200 ครั้ง ทั้งในโรง การแพร่ภาพทางสถานีโทรทัศน์และออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง แต่การแสดงครั้งสำคัญที่สุดในชีวิตของหนังสือนั้น ธรรมดา คือการแสดงถวาย หน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ดังที่ อุดม หนูทอง (2542 : 1815) นำมากล่าวเอาไว้ว่า

การเล่นครั้งสำคัญที่สุดในชีวิตที่หนังสือนั้นจารึกไว้อย่างไม่มีวันลืมคือการเล่นหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ที่ตำหนักทักษิณราชินิเวศน์ จังหวัดนครราชสีมา เมื่อ พ.ศ. 2517 จากการเล่นครั้งนั้น ทำให้หนังสือนั้นได้ใกล้ชิดเข้าเฝ้าเบื้องพระยุคลบาทสิ้นเกล้าฯ ทั้ง 2 พระองค์อย่างใกล้ชิดระหว่าง พ.ศ. 2517 – 2518 หนังสือนั้นได้บันทึกเสียงหนังสือที่เล่นนำขึ้นทูลเกล้าฯ รวม 4 เรื่อง แต่ละเรื่องความยาว 6 ชั่วโมง คือ เรื่องฟ้าประกาศิต ปทุมทอง ดอกฟ้าละอองดิน และสามหัวใจ และภายหลัง (พ.ศ. 2532) สถานีโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ ได้บันทึกแถบภาพเรื่อง แหวนประดับชีวิต ความยาว 4 ชั่วโมง นำขึ้นทูลเกล้าฯ อีกครั้งหนึ่ง แถบบันทึกเสียงเรื่องหนังสือของหนังสือนั้นเป็นที่ทราบกันว่าเมื่อคราวพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวประจวร ก็ทรงเปิดฟังเพื่อพระเกษมสำราญในพระราชอุทยาน ผลจากการเล่นถวายหน้าพระที่นั่งครั้งนั้น ทำให้หนังสือนั้นได้รับพระราชทานนามเป็นหนังสือ “อรรถโฆษิต” ทรงให้คำแปลมาว่า “(คณะหนังสือ) ที่ประกาศความดี” ในปี พ.ศ. 2518 นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณสิ้นเกล้าฯ ไม่เฉพาะแก่นายหนังสือนั้น เท่านั้น หากแต่แก่วงการหนังสือโดยทั่วไปด้วย

หนังสือนั้น ธรรมดา ได้รับเลือกให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่น ด้านวัฒนธรรมของภาคใต้ สาขาศิลปะการแสดง (หนังสือ) ในปี พ.ศ. 2532 ต่อมาในปีเดียวกันคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้ประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้หนังสือนั้น ธรรมดา เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หนังสือ) และในปี พ.ศ. 2536 ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ จตุรถาภรณ์มงกุฎไทย อีกด้วย

หนังสืออีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียงอยู่ในระดับแนวหน้าของหนังสือในภาคใต้และ/หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาในช่วงเวลาดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบันคือ หนังสือครินทร์ ชาทอง เป็นผู้มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการก่อตั้งชมรมหนังสือจังหวัดสงขลา ซึ่งมีสมาชิกที่เป็นนายหนังสืออยู่ถึง 82 คณะ รวมทั้งจัดตั้งโครงการหนังสือศึกษาเพื่อให้นักเรียนหรือเยาวชนที่สนใจเข้ามาฝึกหัดหนังสือและดนตรีหนังสือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 ที่เป็นหนังสือเยาวชนหญิงและประสบความสำเร็จในการแสดง เช่น หนังสืออัญมณี สืบแสง นักเรียนโรงเรียนวรนารีเฉลิม หนังสือเอกภาพ พวงแก้ว โรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัยสมบูรณ์กุลกลยา เป็นต้น (สัมภาษณ์ ครินทร์ ชาทอง และวิริยะ หนูขาว 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) หนังสือครินทร์ ชาทอง เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2488 ที่บ้านคลองหอยโข่ง อำเภอ

หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เริ่มมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักในด้านการแสดงหนังตะลุงมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ขณะเข้าศึกษาอยู่ในวิทยาลัยครูสงขลาจนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2512 จึงมีงานแสดงไปทั่วภาคใต้ ได้รับชัยชนะจากการแข่งขันประชันโรงกับโนราและหนังตะลุงชื่อดังหลายคณะ เช่น โนราปรีชา อำนาจศิลป์ หนึ่งปรีชา สงวนศิลป์ หนึ่งจู๊ลี เสียงเสนห์ เป็นต้น หนึ่งนครินทร์ ชาทอง เป็นนายหนังตะลุงอีกคณะหนึ่งที่จบการศึกษาในระดับปริญญาโทวิชาเอกไทยคดีศึกษา จากมหาวิทยาลัยทักษิณ จึงเป็นนายหนังตะลุงที่เป็นแบบอย่างในการรักษาขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง และการนำของใหม่เข้ามาประสมประสานได้อย่างกลมกลืน ดังปรากฏในการแสดงทรรชนะของหนึ่งนครินทร์ ชาทอง (2542 – 2543 : 80) ไว้ตอนหนึ่งว่า

มนุษย์รู้ว่าอะไรคือสิ่งที่มีคุณค่าก็ตอนที่มันหมดไปแล้ว เราไปเที่ยวกังวลกับเรื่องขายไม่ได้ ผมว่าเราเล่นหนังให้ดี ใครไม่รับเราก็กินอยู่ในฐานะที่คนไม่รับ คนที่ไม่รับหนังแสดงเมื่อเขาเห็นอย่างอื่นดีกว่าก็เอาไปเลย แต่ที่เราทำคือหนัง ผมเคยพูดเรื่องการปรับปรุงที่นี้แหละว่า เราคือข้าวยา ถ้าคนเขายังต้องการกินข้าวยาตอนนี้มีอีกไหม ไม่มีอีกแล้วข้าวยาเหมือนกันถ้าต้องการจะดูหนัง แต่หนังไม่มีเสียแล้วตอนนี้ หนังไม่ออกฉาย ไม่ออกโค ไม่ออกปราชญ์หน้าบท ไม่รู้ทำอะไรซะแล้ว ตรงนี้เป็นสิ่งที่ต้องคิดก่อนที่จะได้มาปรับเปลี่ยนกัน สิ่งทีพูดอยู่เสมอคือการพัฒนาต้องควบคู่ไปกับการอนุรักษ์ ทั้งสองอย่างจะต้องไปกันได้ ในเรื่องขอบเขตประเทศไทยเราเนี่ย เราศาสนาพุทธ และอีกอย่างคือเน้นหนักในภาคใต้ เราทำอย่างของเรา แต่ทำอย่างไร--- ว่าทำของที่ดีอยู่แล้ว คนเราทำดีต่อให้ไปได้ ราคาดิที่ให้มียู้อย่าให้หมดไปเท่านั้นก็ใช้ได้

ทรรชนะของหนึ่งนครินทร์ ชาทอง เป็นมุมมองของนายหนังและ/หรือ นักวิชาการที่ห่วงใยต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาของนายหนังตะลุงรุ่นใหม่ด้วยท่าทีของการยอมรับและการท้วงติงที่ว่า “ของใหม่ก็รู้จักเอา ของเก่าก็รู้จักใช้” ไม่เดินไปตามกระแสสังคมทั้งหมดและหนึ่งนครินทร์ ชาทอง ในฐานะที่เป็นครูบาอาจารย์ก็มีส่วนนำเรื่องหนังตะลุงเข้ามามีส่วนช่วยในการพัฒนาสังคมโดยเฉพาะด้านการศึกษา เคยเป็นวิทยากรสาธิตการแสดงหนังตะลุงในงานประชุมสัมมนาต่าง ๆ เช่น การประชุมสัมมนาหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้ ที่จังหวัดยะลา ในปี พ.ศ. 2516 แสดงสาธิตประกอบหลักสูตรชั้นมัธยมศึกษา เข้ารับการอบรมสื่อพื้นบ้านเพื่อการศึกษาที่ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนภาคใต้ จังหวัดสงขลา ในปี พ.ศ. 2526 ได้วางโครงเรื่องเพื่อรณรงค์และปลูกฝังให้คนรักการเรียน ให้คนที่อยู่นอกโรงเรียนหันมาศึกษาหาความรู้ด้วยตนเอง ชื่อเรื่อง “บุญนากรรมพา” แล้วนำไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น ที่โรงเรียนสตรีพัทลุง โรงเรียนอาชีวศึกษานครศรีธรรมราช เป็นต้น นอกจากนั้นยังเคยแสดงเพื่อเป็นสื่อการสอนบันทึกเป็นเทปโทรทัศน์ เรื่อง “วูปเดียวแห่งชีวิต” เป็นเรื่องต่อต้านยาเสพติดให้วิทยาลัยครูสงขลา แสดงสาธิตตามโรงเรียนต่างๆ ประกอบหลักสูตร เช่น โรงเรียนหาดใหญ่

วิทยาลัย โรงเรียนหาดใหญ่รัฐประชาสรรค์ ปี พ.ศ. 2526 แสดงสาธิตที่โรงแรมโสมิตหาดใหญ่ ให้คณะทูตทหารเอเชียชม และปี พ.ศ. 2527 แสดงสาธิตที่โรงแรมเดียวกันให้นักศึกษาวิทยาลัยป้องกันราชอาณาจักรชม เป็นต้น (ครี้น มณีโชติ.2542 : 3645)

3.1.1 พิจารณาจากเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลง

การพิจารณาเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าวอาจกล่าวโดยภาพรวมทั้งเหตุปัจจัยภายนอกและภายใน ดังได้กล่าวไว้แล้วในปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวกับหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าว คือการเกิดขึ้นของนักรฐกิจบ้านเท็งหรือนักจัดรายการในห้องถื่น ซึ่งมีการจัดให้มีงานมหกรรมแข่งขันประชันโรงระหว่างหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งสื่อบันเทิงใหม่ที่มาจากกรุงเทพฯ หรือภาคกลาง ทั้งลิเก วงดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ไทย กรณีตัวอย่างของหนังปรีชา สวงศิลป์ จากจังหวัดนครศรีธรรมราช ล้วนมาจากการจัดรายการแข่งขันประชันโรง เช่นปี พ.ศ. 2508 ชนะเลิศที่สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราช ปี พ.ศ. 2509 ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองจากบริษัทนครพัฒนา ในการแข่งขัน ณ สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราช ปีพ.ศ. 2510 ได้รับรางวัลเทวาทองคำ จากบริษัทนครพัฒนา ในการแข่งขัน ณ สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราช ปี พ.ศ. 2511 ได้รับรางวัลเทพบุตรพิณทองของนายพ่วง ช่วยคงทอง นักจัดรายการชื่อดังของภาคใต้ เช่นเดียวกับปี พ.ศ. 2512 ได้รับรางวัลแหวนเพชร จากนายพ่วง ช่วยคงทอง ในการแข่งขันที่สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราช ทั้งสองครั้ง ปี พ.ศ. 2514 ได้รับรางวัลถ้วยเกียรติยศของสโมสรถลออนส์จังหวัดพัทลุง โดยแข่งขันกันที่สนามหน้าศาลากลางจังหวัดพัทลุง การแข่งขันครั้งนี้มีหนังตะลุงเข้าแข่งจำนวนเกือบ 20 คณะ รางวัลมี 2 รางวัล คือ รางวัลคนดูมากที่สุด และรางวัลศิลปะการแสดงที่ดีที่สุด ประการที่สองคือการเข้ามาของวงดนตรีลูกทุ่ง และภาพยนตร์ไทย ซึ่งได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างมาก และส่งผลโดยตรงต่อการปรับปรุงรูปแบบการแสดงของหนังตะลุงและโนราประการที่สามคือการเผยแพร่การแสดงหนังตะลุงและโนราโดยแถบบันทึกเสียงและภาพออกเผยแพร่ทางสถานีวิทยุกระจายเสียงและสถานีวิทยุโทรทัศน์ ประการที่สี่คือการขยายตัวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และ “แนวความคิดแบบสังคมนิยม” ทำให้หนังตะลุงและโนราโดยเฉพาะหนังตะลุงบางส่วนปรับปรุงรูปแบบการแสดงของตนไปเป็นการแสดงเพื่อเผยแพร่แนวความคิดดังกล่าวที่ชาวบ้านเรียกว่า “หนังการเมือง” ประการที่ห้าคือความตื่นตัวของประชาชนในทางการเมืองหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ทำให้หนังตะลุงและโนราปรับปรุงรูปแบบการแสดงของตนตามกระแสประชาธิปไตย ประการที่หกความนิยมของประชาชนที่มีต่อหนังตะลุงและโนรา ทำให้เห็นว่าสามารถยึดเป็นอาชีพได้ นอกจากจะมีหลักสูตรในสถานศึกษาเปิดเป็นวิชาเลือกแล้ว ยังเกิดหนังตะลุงและโนรารุ่นใหม่ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นจำนวนมากจึงส่งผลให้เกิดการแข่งขันและพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีความหลากหลาย ดังจะเห็นได้จากโนราคณะฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ แม้จะเลิกวงดนตรีไปในปี พ.ศ. 2522 แต่ได้พยายามทำ

ให้โนราของตนทันสมัย โดยหันมานับในเรื่องฉาก ด้วยการทำตามท้องเรื่องของนิยายที่แสดงแบบเดียวกับละครเวที บางฉากมีการประกอบให้สมจริงมากที่สุด เช่น กระพ้อม ก็นำวัสดุที่เตรียมไว้ครบถ้วนแล้วมาประกอบเป็นกระพ้อม มีบันได สามารถเดินขึ้นลงได้ ที่พิเศษออกไปก็คือจัดให้มี “ฉากเลื่อน” คือฉากเลื่อนไหวได้ ทำให้ผู้ดูเห็นสมจริงยิ่งขึ้น เช่น ฉากขี้ม้า ขับริด วัง เหาะ เป็นต้น (อุดม หนูทอง .2542 :1796 - 1797)

3.1.2 พิจารณาจากลักษณะการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนของหนังตะลุงในยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) ทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน อาจจะนำมาพิจารณา ตั้งแต่ขนบนิยมในการแสดง ดังได้กล่าวแล้วว่าหนังตะลุงและโนราในยุคที่ 3 มีทั้งกลุ่มที่อยู่ในวัยชรา วัยกลางคน และกลุ่มศิลปินรุ่นหนุ่มสาว การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงจะพบในกลุ่มศิลปินรุ่นกลางและรุ่นใหม่ ส่วนกลุ่มที่อยู่ในวัยชรายังยึดขนบนิยมในการแสดงอย่างเคร่งครัด การปรับตัวหรือรูปแบบการแสดงที่มุ่งเน้นในการนำเสนอหรือถ่ายทอดทางด้านคุณธรรม จริยธรรม ตามหลักศาสนาหรือคติชนวิทยา ก็หันมาสนใจปัญหาทางสังคมมากขึ้น ทั้งปัญหาในท้องถิ่นและปัญหาระดับประเทศ ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจนในช่วงเวลาดังกล่าวคือองค์ประกอบในการแสดง เริ่มตั้งแต่คณะหนังนอกจากนายหนังตะลุงแล้วยังมีลูกคู่หรือนักดนตรี จากที่เคยมีลูกคู่ประมาณ 7 – 8 คน ก็เพิ่มมากกว่า 10 คน โดยเฉพาะตัวนายหนังตะลุงมีการศึกษาสูงขึ้น เพราะมีหนังบางคณะเรียนจบในระดับปริญญาตรีและเป็นที่น่าสนใจว่าผู้เป็นนายหนังตะลุงหลายคนมีอาชีพหลักเป็นข้าราชการ โดยเฉพาะข้าราชการครูจึงทำให้มีความมั่นคงในอาชีพและการแสดงหนังตะลุง เพราะมีรายได้หลักในอาชีพของตนอยู่แล้ว ประเด็นต่อไปคือดนตรีหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวได้นำเอาดนตรีสากลเข้ามาผสม แม้นายหนังตะลุงรุ่นเก่าที่ยังคงแสดงอยู่ก็ต้องปรับเปลี่ยนตามในบางส่วน หนังในช่วงเวลาดังกล่าว จึงเรียกกันว่า “ตะลุงสากล” การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้หนังตะลุงสามารถปรับตัวให้เข้ากับสังคมยุคใหม่และความต้องการของผู้ชม แต่การนำดนตรีสากลเข้ามาประกอบก็ทำให้เสียค่าใช้จ่ายสูงขึ้นอย่างมาก หลายคณะที่มีทุนน้อยไม่สามารถสร้างเครื่องดนตรีได้ครบชุดหรือจ้างนักดนตรีที่มีฝีมือ ก็ไม่ได้รับการยอมรับจากผู้ชม เจ้าภาพหรือนักจัดรายการโอกาสที่จะได้แสดงหรือรับชมกันมีน้อย การใช้เครื่องดนตรีเหล่านี้ทำให้บรรยากาศผิดไป การเชิดก็พลอยหยาบและเร็วตามไปด้วยความเสื่อมสูลักษณะของดนตรีหนังตะลุง การบรรเลงเพลงโหมโรงก็จะกระทำอย่างรวบรัด ไม่ต้องบรรเลงครบ 12 เพลงเหมือนแต่ก่อน บางคณะจะบรรเลงเพลงลูกทุ่งล้วน ๆ และมักเลือกเพลงที่กำลังนิยมแพร่หลายเพื่ออวดความสามารถและความทันสมัยของตน (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ . 2522 : 134 –135) ประเด็นต่อไปคือโอกาสในการแสดงแม้หนังตะลุงจะยังคงแสดงเพื่อความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวนอกจากการแข่งขันประชันโรงระหว่างหนังตะลุงกับหนังตะลุงหรือโนราในการจัดรายการหรืองาน

มหกรรมหรืองานประจำปีแล้ว ยังพบว่าหนังที่เข้าไปแสดงในงานที่มีคนดูทุกท่ง โนรา ภาพยนตร์ไทย เป็นมหรสพหลัก หนังตะลุงจะแสดงเป็นรายสัปดาห์ หลังเที่ยงคืน หรือประมาณเวลา 1.00 น. ทำให้มองเห็นว่าพื้นที่ของหนังตะลุงเริ่มถูกเบียดแทรกจากความบันเทิงอย่างอื่น หนังตะลุงเป็นเพียงผู้ขึ้นรายการหรือแสดงให้ผู้ชมที่ไม่สามารถเดินทางกลับบ้านได้จนกว่าจะรุ่งสว่างหรือเช้าวันใหม่ ขบถนิยมในการแสดงบางอย่างจึงสูญหายไป ด้วย โดยเฉพาะบทเกี่ยวจ้อ ซึ่งแต่เดิมมีอยู่ 2 ช่วงคือช่วงก่อนตั้งเมืองและหลังจากพักเที่ยงคืน ก็จะเหลือเพียงช่วงเดียว แนวโน้มของการแสดงหนังเพื่อเป็นมหรสพประกอบรายการจะเด่นชัดยิ่งขึ้นในยุคหลังทศวรรษที่ 2525 แล้ว ส่วนโรงและอุปกรณ์ประกอบโรงหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวจะมีขนาดใหญ่กว่าเดิมมาก เพราะมีลูกคู่และเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้น ในขณะเดียวกันจอหนังตะลุงก็จะมีขนาดใหญ่ตามไปด้วยและจอหนังตะลุงปัจจุบันจะหาแบบพื้นขาว มีผ้าขอบริมจอสีแดง แล้วมีเส้นแบ่งกลาง (เพื่อแบ่งแฉกมนุษย์โลกกับโลกสวรรค์) ได้น้อยแต่รอบ ๆ จอนอกจากจะมีฉากประกอบแล้ว ยังมีรูปผลิตภัณฑ์หรือรูปสินค้าอื่น ๆ ตามแต่บริษัทห้างร้านใดจะให้คำโฆษณาเป็นรายปีหรือผูกขาดตลอดไป ดังนั้น “วัฒนธรรมที่ว่าถ้าเชิดรูปธรรมดาสูงเลยเส้นกลางจอขึ้นไปเป็นจัญไรก็หมดความหมาย แม้จอหนังตะลุงบางคณะจะมีเส้นแบ่งกลางอยู่ บางคณะก็หาว่าความหมายหรือที่มาของเส้นนั้นไม่” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2522 : 136) นอกจากนั้นยังพบว่าในช่วงเวลาดังกล่าวหรือแม้ปัจจุบันแผงเก็บรูปหนังตะลุงใช้ลึงสังกะสีเก็บรูปหนังตะลุง เช่นเดียวกับการเก็บเครื่องดนตรี ลึงสังกะสีจึงเป็นสัญลักษณ์ของคณะหนังตะลุง เพราะเมื่อคณะหนังตะลุงเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ จะมีลึงสังกะสีบรรทุกไปด้วยเต็มคันรถแต่ลึงสังกะสีไม่ช่วยระบายอากาศทำให้รูปแห้งกรอบ หนังหลายคณะจึงกลับมาใช้ แผงเก็บรูปแบบเดิม ซึ่งสานด้วยไม้ไผ่ยกปลายลูกแก้วซึ่งดวงสวยงามเหมาะตรงที่เบาและระบายอากาศได้ดี เก็บรูปได้มากและอัดแน่นช่วยรักษารูปทรงของรูปหนัง ทำเป็นแผง 2 ชั้นประกบกัน รอบแผงใช้ไม้ไผ่ทำเป็นกรอบถักด้วยหวายอย่างประณีต ลายถักเรียกว่า “ถักหางเลน” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2522 : 136)

ความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงอีกอย่างหนึ่งที่มองเห็นได้ชัดในช่วงเวลาดังกล่าวคือขนาดของรูปหนังตะลุงที่เปลี่ยนเป็นรูปขนาดใหญ่ บางตัวมีขนาดสูงถึง 1 เมตร ว่ากันว่า ผู้ริเริ่มเปลี่ยนรูปหนังเป็นรูปขนาดใหญ่คือ หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เนื่องจากมีผู้ชมจำนวนมาก และสามารถมองเห็นได้ในระยะไกล จึงกล่าวได้ว่ารูปหนังตะลุงตลอดช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านจึงมี 3 ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ และยังพบว่าหนังบางคณะมีรูปหนังตะลุงถึง 2 ชุด กล่าวคือ ชุดที่มีรูปหนังขนาดเล็กสำหรับการแสดงที่คาดว่ามีคนดูเป็นจำนวนน้อย (ประมาณ 3,000 คนลงมา) และชุดที่มีรูปหนังขนาดใหญ่ สำหรับการแสดงที่คาดว่ามีคนดูเป็นจำนวนมาก ๆ (ประมาณ 3,000 – 30,000 คน) เพื่อผู้ชมที่นั่งอยู่ห่างจากจอจะได้มองเห็นชัด (สถิต นิยมญาติ, 2530 : 4) กรณีของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากลได้ไปแสดงที่ท้องสนามหลวง กรุงเทพฯ ในคืนวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2528 “ในรายการ” หนังพร้อมน้อยเพื่อสายใจไทย ครั้งที่ 1” นั้นปรากฏว่ามีผู้ชมมากเป็นประวัติ

การณั้ ประมาณ 50,000 คน และคินันันนั้หน้าตละลุดคณนั้ได้ใช้รูปหน้าตละลุดใหญ่แสดง” (สถิต นิยม ญาติ. 2530 : 4) อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนรูปหน้าตละลุดมาเป็นรูปขนาดใหญ่มีทั้งผู้เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย เพราะรูปขนาดใหญ่ทำให้ขาดศิลปะในการเชิดรูปซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของหน้าตละลุดดังที่ อุดม หนูทอง (2528 : 23) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

มีข้อพึงสังเกตอีกอย่างหนึ่งเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของรูปหน้าตละลุดในปัจจุบันนี้ นั่นคือการทำรูปขนาดใหญ่ขึ้นใช้ เช่น รูปของหน้าตละลุดพร้อมน้อย หน้าตละลุดครินทร์ ขาทอง หน้าตละลุดอ้มท่ง เป็นต้น ขนาดของรูปโตขึ้นจนผิดปรกติจากหน้าตละลุดทั่วไป อย่างเจ้าเมือง (รูปกษัตริย์) สูงถึงเมตรเศษว่าจะออกจอแล้วให้เห็นกันชัด ๆ เพราะบางคินคนดูหลายพันคนก็ไม่สามารถจะฟังขึ้นเจตนาครั้งแรกที่หน้าตละลุดพร้อมน้อยเป็นผู้เริ่มขึ้นคงจะเอาให้แปลกและเด่น การทำอะไรแปลก ๆ กว่าคนอื่น บางทีเรียกความสนใจและทำให้ดังได้เหมือนกัน แต่เรื่องนี้ผู้เขียนตรงดูแล้วเห็นว่า การทำรูปใหญ่เกินไปไม่เป็นการเหมาะสม จริยอยู่การขนย้ายอะไรสะดวกมาก เพราะหน้าตละลุดประจำคณะและการคมนาคมสะดวกดี แต่ถ้ามองในแง่ศิลปะ รูปหน้าตละลุดใหญ่ย่อมมีน้ำหนักมาก หน้าตละลุดแข็งและหนา เวลาเชิดออกจอจึงทำได้ไม่สะดวก เมื่อเป็นดังนี้จึงออกรูปมาปักไว้หน้าจอ แล้วร้องเจรจาไปตามภาษา มียกมือไม้ของรูปบ้างเป็นระยะ ๆ แต่ไม่ได้อวดฝีมือการเชิด

ประการต่อไปคือความเปลี่ยนแปลงของเรื่องหรือวรรณกรรมหน้าตละลุดที่นำมาแสดง หน้าตละลุดในช่วงเวลาดังกล่าวนิยมแสดงเรื่องที่มีลักษณะสมจริงหรือเรื่องที่เป็นนวนิยายมากยิ่งขึ้น ตัวละครส่วนมากเป็นบุคคลใกล้ชิด ซึ่งจำลองมาจากบุคคลในสังคม บางเรื่องตัวเอกเป็นนักปกครอง เป็นนักธุรกิจ ตัวโกงแทนที่จะเป็นยักษ์เหมือนในสมัยก่อน จะกลายเป็นนักเลงอันธพาล หรือลูกผู้มีอิทธิพล ความขัดแย้งของตัวละคร แทนที่จะเป็นเพราะบุญวาสนา หรือคุณธรรมต่างกัน กลายเป็นเรื่องของการขัดกันในด้านผลประโยชน์ ในเรื่องการทำมาหากิน หรือการกดขี่ข่มเหงทางการเงินและการปกครอง การที่หน้าตละลุดหันมาแสดงเรื่องใกล้ตัวผู้ชม ก่อให้เกิดผลดีอย่างมากในแง่ที่ว่า ทำให้นายหน้าตละลุดต้องหันมาศึกษาข้อเท็จจริงทางสังคมเศรษฐกิจ และการเมืองที่เป็นอยู่ในปัจจุบันมากขึ้น ในที่สุดก็ถ่ายทอดไปสู่ผู้ชม ทำให้ผู้ชมซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวชนบท มีความรู้ความเข้าใจเหตุการณ์บ้านเมืองมากยิ่งขึ้น อันเป็นการช่วยยกระดับการศึกษาของสังคมได้อีกทางหนึ่ง (สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ 2522 : 137) กล่าวได้ว่าวรรณกรรมหน้าตละลุดที่เป็นเรื่องทำนองนวนิยาย หรือที่เรียกว่าวรรณกรรมหน้าตละลุดสมัยใหม่นั้น คงเป็นเพราะได้รับอิทธิพลมาจากนวนิยาย ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี โดยเฉพาะสภาพของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้เขียนวรรณกรรมหน้าตละลุดซึ่งมีทั้งผู้ที่เป็นนายหน้าตละลุดโดยตรง และผู้เขียนที่ไม่ได้เป็นนายหน้าตละลุดโดยตรง แต่มีความรู้ความสามารถ เข้าใจรูปแบบของวรรณกรรมและศิลปะการแสดงหน้าตละลุด สามารถสร้างรายได้จาก

การเขียนวรรณกรรมหนังสือได้ส่วนหนึ่งด้วย กรณีของทั้ง พังยาง อำเภอลำทะเมนชัย จังหวัดนครราชสีมา มีพื้นความรู้เพียงจบชั้นประถมปีที่ 4 แต่เขียนวรรณกรรมหนังสือได้เป็นจำนวนมาก โดยได้แนวคิด หรือการวางโครงเรื่องจากบิดา แล้วเขียนบทขับร้อง บทเจรจา บทตลก หนังสือตลกรุ่นใหม่ในจังหวัดนครราชสีมา แสดงเรื่องของทั้ง พังยาง เป็นส่วนมากโดยเฉพาะเรื่องที่สะท้อนภาพชีวิตของชาวบ้าน ทำให้หนังสือตลกมีชื่อเสียงหลายคณะ ในช่วงปี พ.ศ. 2516 – พ.ศ. 2526 มีหนังสือตลกรุ่นใหม่เกิดขึ้นหลายคณะ ทำให้ทั้ง พังยาง มีรายได้จากการเขียนวรรณกรรมหนังสือพอสมควร หรือกรณีของพ่วง บุษรรัตน์ เขียนวรรณกรรมหนังสือไว้อย่างเป็นระบบเหมือนบทละคร ทั้งบทร้อง บทเจรจา บทตลก ไว้นับไม่น้อยกว่า 40 เรื่อง เช่น เรื่องราชินีพยายาท คนหนอกคนรอยแผลสายพิณ ฟ้าโลมดิน ต้นรักดอกโศก (เนรเริง) ที่ส่งผลให้หนังสือพร้อมน้อย ตลกสากล ซึ่งนำเรื่องของพ่วง บุษรรัตน์ ไปแสดง ประสบความสำเร็จในความเป็นหนังสือตลกที่มีชื่อเสียงส่วนหนึ่งด้วย โดยเฉพาะเรื่องต้นรักดอกโศก ที่ชาวบ้านหรือผู้ชมทั่วไปรู้จักและเรียกขานตามนามตัวเอกของเรื่องว่า “เนรเริง” (พิทยา บุษรรัตน์. 2542 :7075 –7076) อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาดังกล่าววรรณกรรมหนังสือที่นำมาแสดงนั้นไม่ได้เป็นรูปแบบนวนิยายไปทั้งหมด ยังมีนายหนังสือตลกอีกหลายคณะที่ยังแสดงแบบเทพนิยาย หรือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เพียงแต่ปรับเนื้อเรื่องหรือสอดแทรกเหตุการณ์หรือสภาพของสังคมเข้าไปในเนื้อเรื่อง บทเจรจา ให้สมสมัยมากขึ้น

ความเปลี่ยนแปลงของหนังสือตลกที่มีส่วนอย่างมากต่อการปรับตัวและการดำรงอยู่ของหนังสือตลกในช่วงเวลาดังกล่าว นอกจากอิทธิพลของสื่อบันเทิงสมัยใหม่ อย่างดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ และโทรทัศน์แล้ว การปรับรูปแบบของหนังสือตลก ทั้งด้านดนตรี รูปหนังและโรงที่ใช้ในการแสดง ทำให้ค่าบริการหรือค่าราคาสูงตามไปด้วย จากการศึกษาของสถิตย์ นิยมญาติ (2530 : 20 – 22) โดยการเปรียบเทียบค่าราคาแนวโน้มนៃของรายได้ และแนวโน้มนៃของการแสดง ในช่วงปี พ.ศ.2527 และปี พ.ศ. 2528 จากหนังสือตลก 36 คณะ พบว่าค่าราคาสูงสุดเท่ากับ 4,000 บาท ต่อการแสดง 1 คืน และค่าราคาต่ำสุด 1,000 บาท ซึ่งขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของคณะหนังสือตลก และสถานที่ที่ไปแสดงว่าใกล้ไกลเพียงไร ส่วนแนวโน้มนៃของรายได้ และแนวโน้มนៃของการแสดงจะลดลง สาเหตุหนึ่งอาจจะมาสภาพเศรษฐกิจของชาวบ้านที่ตกต่ำลง ซึ่งต่อมาชาวบ้านจะเห็นว่ามารับหนังสือตลกมาแสดงจะต้องเสียค่าใช้จ่ายสูง มีความยุ่งยากในการเตรียมการโดยเฉพาะการปลูกสร้างโรง การเลี้ยงดูหรือให้การต้อนรับ ในขณะที่ความบันเทิงอย่างอื่น เช่น ภาพยนตร์มีราคาถูกกว่า หรือไม่ต้องเสียเวลาหรือเสียเงินทองอย่างโทรทัศน์สามารถหาความบันเทิงได้ในบ้านของตนเอง เพียงแต่ในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่ส่งผลกระทบต่อหนังสือตลกมากนัก เนื่องจากยังมีการจัดรายการ หรือมีงานมหรสพแข่งขันประชันโรง ประเด็นที่ควรนำมากล่าวเอาไว้คือผลกระทบที่มีต่อการหนังสือตลกหรือกลุ่มศิลปินหนังสือตลก กล่าวคือในขณะที่คณะหนังสือตลกบางคณะหรือบางกลุ่มได้พัฒนาคณะตนเอง (ในทุกรูปแบบ) ไปสู่ความนิยมของประชาชนจนมีชื่อเสียงโด่งดังมีงานรับแสดงตลอดปี ในขณะที่หนังสือตลกอีกจำนวนหนึ่งมีข้อจำกัดในการ

พัฒนาการแสดงของตนหรือเดินตามกระแสไม่ทันจึงหมดโอกาสในการแสดงไม่มีชั้นหมากบอกรับ จนหนังตะลุงบางคณะต้องหยุดอาชีพหนังตะลุงหันไปประกอบอาชีพอย่างอื่น ดังได้กล่าวไว้ในตอนต้น

3.2 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของโนรายุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) ภาพปรากฏของโนราในยุคดังกล่าวมีลักษณะเช่นเดียวกับหนังตะลุงที่เรียกว่า “ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “ยุคมหกรรมแข่งขันประชันโรง” เป็นช่วงสมัยที่โนราได้รับความนิยมจากประชาชน มีการจัดรายการแข่งขันประชันโรง ดังได้กล่าวแล้วว่าช่วงเวลาดังกล่าว สามารถแบ่งกลุ่มศิลปินที่มีหน้าที่และบทบาทต่อสังคมออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มศิลปินที่เริ่มย่างเข้าสู่วัยชรา เช่น โนราเดิม เมืองตรัง โนรายก ชูบัว เป็นต้น กลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มศิลปินรุ่นกลาง เช่น โนราฉลุย ประดิษฐ์ศิลป์ โนราถวิล – สายพิณ จำปาทอง เป็นต้น กลุ่มที่ 3 คือ กลุ่มศิลปินที่อยู่ในวัยหนุ่มสาว เช่น โนราสมพงศ์ น้อย ดาวรุ่ง โนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ เป็นต้น ภาพปรากฏของโนราในช่วงเวลาดังกล่าวคือการเปลี่ยนแปลงหรือปรับรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงในระยะแรก ๆ ยังคงเป็นแบบประสมประสานระหว่างแบบโบราณกับการแสดงแบบสมัยใหม่ เช่นการแสดงของโนราเสน่ห์น้อย จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นแบบประสมประสานระหว่างการรำแบบโบราณกับการแสดงสมัยใหม่ โดยประยุกต์ให้มีดนตรี รีวประกอบเพลงและละครเข้ามาประกอบ ที่ต้องทำเช่นนี้โนราเสน่ห์ให้เหตุผลว่า เพื่อสนองความต้องการของผู้ชม อย่างไรก็ตาม โนราเสน่ห์ยังเห็นว่าการรำโนราแบบโบราณมีความงามและมีคุณค่ามาก ดังนั้นถ้าคณะโนราของเขาไปแสดงในเขตพื้นที่ใดที่ผู้ชมยังนิยมการรำรำแบบเก่าเขาก็จะยังคงรำแบบเก่า (อุดม หนูทอง 2542 : 8190) ในขณะที่โนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ ที่นอกจากมีความเป็นโนราโดยสายเลือดแล้ว ยังเป็นโนราอาชีพรุ่นแรก ๆ ที่เรียนจบมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ในระดับหนึ่ง จึงสามารถประยุกต์ใช้ทำรำโนรากับนาฏศิลป์ไทย หรือการประสมประสานจึงเป็นสิ่งที่ดึงดูดใจผู้ชมระหว่างความอ่อนช้อยและความฉับไว (ของโนราผู้ชาย) กลายเป็นสิ่งแปลกใหม่ของโนราอาชีพทั่วไปในเวลานั้น ประกอบกับมีวงดนตรีในคณะที่เรียกว่าชื่อวงว่า “สายทิพย์เสียงทอง” โดยเฉพาะโนราสายทิพย์ที่สามารถร้องเพลงได้อย่างไพเราะ จุดเด่นอีกประการหนึ่งของโนราสายทิพย์และคณะที่แสดงเรื่องแบบละครเวที รวมทั้งการประสมประสานรูปแบบของการแสดงละครต่างชาติ เช่น อินเดียเข้ามาด้วย ในช่วงเวลาดังกล่าวมาจนถึงปี พ.ศ. 2527 – พ.ศ. 2529 เป็นช่วงแห่งความรุ่งเรืองของโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ ค่าบริการหรือค่าราคาในการแสดงคืนละประมาณ 7,000 – 8,000 บาท และเพิ่งมาหยุดการแสดงดนตรีในปี พ.ศ. 2539 (สัมภาษณ์ สายทิพย์ เครือแก้ว . 19 ตุลาคม พ.ศ. 2544) ส่วนขั้นตอนในการแสดง จะเริ่มตั้งแต่กาศครู รำแบบโบราณเป็นชุด แสดงเรื่อง และเล่นดนตรี ซึ่งส่วนใหญ่การแข่งขันประชันโรงเป็นไปในเชิงธุรกิจ บางครั้งผู้จัดการรายการอาจจะเปลี่ยนแปลงการแข่งขันประชันโรง โดยการรำโนราแบบสมัยโบราณบ้างแต่ก็มีจุดมุ่งหมายในเชิงธุรกิจมากกว่าที่จะมุ่งอนุรักษ์ศิลปะการรำโนราอย่างแท้จริง

ภาพปรากฏของโนราในช่วงเวลาดังกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ การเกิดขึ้นของคณะโนราในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะวิทยาลัยครู ทั้งวิทยาลัยครูสงขลา และวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช และเข้าไปมีบทบาทต่อผู้ชม สังคม และโนราอาชีพอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง โดยเฉพาะวิทยาลัยครูสงขลาที่ได้มีการฟื้นฟูและสอนรำโนราให้นักศึกษาโดยเชิญขุนอุปถัมภ์นรากรจากจังหวัดพัทลุงมาเป็นผู้สอนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ต่อมาในปี พ.ศ. 2512 ได้มีการจัดงานกีฬาเขตครั้งที่ 3 ขึ้นที่สนามกีฬากลางหาดใหญ่ ซึ่งในบริเวณพิธีเปิดจะมีการรำโนราของนักศึกษาวิทยาลัยครูสงขลา จำนวน 600 คน การรำโนราในครั้งนั้นมีอาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นกรรมการรับผิดชอบในการฝึกหัดด้วยคนหนึ่ง สาโรช นาคะวิโรจน์ เห็นว่า โนรากำลังเปลี่ยนแปลงไปจากแบบแผนดั้งเดิมมาก โนราอาชีพละทิ้งการรำรำหันไปว่ากลอนสด เล่นเรื่องอย่างละครเวที เน้นการแสดงดนตรีเป็นหลัก แม้แต่นักศึกษาของวิทยาลัยครูสงขลาซึ่งขุนอุปถัมภ์นรากรสอนไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ลีลาการรำรำก็เพี้ยนไปตามอิทธิพลของนาฏศิลป์ จึงคิดจะฟื้นฟูการรำโนราแบบดั้งเดิม หลังจากได้เข้าพิธีผูกผ้าใหญ่ครอบเศียรในปี พ.ศ. 2514 โดยมีอุปถัมภ์นรากรเป็นผู้ประกอบพิธีให้แล้ว จึงได้ตั้งคณะโนราขึ้นให้ชื่อคณะว่า “คณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา” มีสาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นหัวหน้าคณะ ผลงานการแสดงและการเผยแพร่การรำโนราของคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา นั้น อุดม หนูทอง (2542 : 7979 – 7981) นำมากล่าวไว้สรุปได้ว่า ในช่วงแรก ๆ ที่ตั้งคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา ได้รวบรวมลูกคู่จากลูกคู่โนราอาชีพ มีนักศึกษาเข้าร่วมในคณะประมาณ 10 คน มีโนราหัดกับโนราพรหม เป็นพี่เลี้ยง ออกแสดงครั้งแรกโดยประชันกับหนังประเสริฐน้อยและหนังรุ่งฟ้าที่โรงเรียนบ้านไสยาว ตำบลโคตรควั่น อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง คณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา มีความพร้อมเต็มที่ในปี พ.ศ. 2516 เพราะลูกคู่ทั้งหมดล้วนเป็นนักเรียนโรงของวิทยาลัย และมีชื่อเสียงยิ่งขึ้น ได้ประชันกับหนังตะลุงและโนราที่มีชื่อเสียงหลายคณะ เช่น หนังพร้อมน้อย หนังรุ่งฟ้า โนราปริชาอำนวยศิลป์ โนราเฉลิมทอง เป็นต้น ในช่วงปี พ.ศ. 2516 – พ.ศ. 2522 แต่ละปีจะมีขึ้นหมากลับไปแสดงไม่น้อยกว่า 30 ครั้ง ซึ่งแสดงมากในเขตจังหวัดพัทลุงและสงขลา ส่วนการแสดงเผยแพร่ตามสถานที่ต่าง ๆ นั้น ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 ได้รับเชิญจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ให้แสดงในงานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างภาค งานเทศกาลเที่ยวเมืองไทยและเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทยที่สวนอัมพร กรุงเทพฯ ติดต่อกันหลายปี ปีพ.ศ. 2525 ได้ไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ในกรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่นเนื่องในงาน Asian Tourist Festival โดยการประสานงานของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย นอกจากนี้คณะโนราวิทยาลัยครูสงขลายังได้มีโอกาสมิเกลแพร่ตามหน่วยงานต่าง ๆ สถานีโทรทัศน์ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค นอกจากนี้ ดร. สุธพล วิรุฬักษ์ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยยังได้ถ่ายทำวิดีโอเทปนำออกเผยแพร่ในกลุ่มประเทศอาเซียนด้วย สำหรับศิษย์ที่จบการศึกษาแล้วได้มีโอกาสไปรับราชการก็มีส่วนสำคัญในการสอนรำโนราแก่เยาวชนในสถานศึกษาที่ตนรับราชการอยู่ด้วย การออกเผยแพร่ของโนราคณะวิทยาลัยครูสงขลา และ/หรือวิทยาลัยนครศรีธรรมราชในเวลาต่อมา มีส่วนทำให้โนราอาชีพส่วนหนึ่งทบทวนรูปแบบ

การแสดงของตน หลายคณะได้นำเอาการรำโนราแบบโบราณหรือฝึกคนในคณะของตนแบบการรำของสาโรช นาคะวิโรจน์ หรือแบบขุนอุปถัมภ์นารากรแล้วนำมาแสดงในคณะของตน รวมทั้งผู้ชมโนราบางส่วนโดยเฉพาะผู้สูงอายุมีความสนใจที่จะชมการรำโนราแบบโบราณมากยิ่งขึ้น ซึ่งสาโรช นาคะวิโรจน์ ก็เข้าใจในความจำเป็นในการเปลี่ยนแปลงของโนราอาชีพ และได้ให้คำแนะนำแก่ศิษย์ ซึ่ง อุดม หนูทอง (2542 : 7981) นำมากล่าวไว้ว่า

อาจารย์สาโรช ย้ำกับศิษย์เสมอว่า ปัจจุบันโนราที่ชาวบ้านเล่นกันอยู่เป็นธุรกิจบันเทิง เขาจึงต้องเปลี่ยนไปตามสมัยนิยมเพื่อความอยู่รอด อย่าไปตำหนิโนราเหล่านั้นว่าเป็นผู้ทำลายศิลปะ มันเป็นเรื่องจำเป็นที่เขาต้องทำอย่างนั้น ครูบาอาจารย์และทางราชการต่างหากที่ต้องช่วยกันอนุรักษ์ศิลปะการรำโนราแบบดั้งเดิม เพื่อให้เห็นว่าของเก่าเป็นอย่างไร เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับโนราแบบใหม่จะเห็นว่าโนราเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ด้วยความคิดเช่นนี้ อาจารย์สาโรชจึงถ่ายทอดศิลปะโนราแก่ศิษย์ตามแบบฉบับเดิมซึ่งฝึกฝนมาจากขุนอุปถัมภ์นารากรทั้งสิ้น

3.2.1 พิจารณาจากเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลง

การพิจารณาเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนราในช่วงเวลาดังกล่าวทั้งหมด ปัจจัยภายนอกและภายในโดยภาพรวมเป็นไปตามปรากฏการณ์ทางสังคมที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ที่ควรนำมาพิจารณาในกรณีของโนรานั้น ผู้วิจัยเห็นว่า การเข้ามาของธุรกิจบันเทิงน่าจะเป็นประเด็นหลัก เพราะในขณะที่โนรากลุ่มใหม่ปรับรูปแบบการแสดงและ/หรือขนบนิยมในการแสดง ยังมีโนราอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งทำหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมยังคงรักษารูปแบบและขนบนิยมในการแสดงโนราดั้งเดิมเอาไว้และสามารถดำรงอยู่ได้ในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา ประเด็นต่อไปคือระดับการศึกษาของผู้เป็นโนราและผู้ชมโนราสูงขึ้นทำให้เกิดค่านิยมในทางสากลมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงของโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ เพราะส่วนหนึ่งได้นำความรู้จากการเรียนทางนาฏศิลป์มาปรับใช้กับการแสดงโนราทำให้เกิดความแปลกใหม่ในความเป็นโนราที่ชาวบ้านหรือผู้ชมเคยได้สัมผัสมา ประเด็นต่อไปคือความนิยมของชาวบ้านที่มีต่อละครวิทยุและ/หรือโทรทัศน์ ภาพยนตร์ไทย ซึ่งโนราก็คือชาวบ้านในระดับหนึ่งและมีความไวต่อการรับรู้ รสนิยม ค่านิยม จึงเป็นแรงผลักดันในการปรับเปลี่ยนด้วยส่วนหนึ่ง ประเด็นต่อไปคือการแข่งขันกันเองของโนราเพื่อให้คณะโนราของตนอยู่ในระดับนำ “เป็นสินค้าคุณภาพในสายตาชาวบ้าน” และส่งผลต่อความนิยมของผู้ชมหรือเจ้าภาพที่จะรับไปแสดงและน่าจะรองรับความเป็นคนภาคใต้และ/หรือ ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่ว่า “เสียเท่าไรไม่ว่า เอาหน้าไว้ก่อน” รวมทั้งค่านิยม “ความเป็นนักแสดง” ส่วนหนึ่งด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้เห็นและรับฟังจากคำอธิบายของหนังฉนวน ลำนวนทอง (2542 – 2543 : 77) ตอนหนึ่งว่า “ตอนนี้ของผมสร้างโรงหนังตะลุงเองกว้าง 9 เมตร ผมสร้างความแปลกใหม่เพราะเราถือว่ามันเป็นสินค้า เราต้องสร้าง

ความแปลกใหม่อยู่เรื่อย ๆ เพราะบางครั้งเราไปในงานจ้างงานเขาต้องการความยิ่งใหญ่ ถ้าเราทำโรงใหญ่เขาว่าห่วย งานเราวันนี้หน้าโรงใหญ่ซึ่งเอาความใหญ่เท่านั้นเอง”

3.2.2 พิจารณาจากลักษณะการเปลี่ยนแปลงของโนรา

การพิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลงของโนราในยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) ทั้งรูปแบบเนื้อหา ขนบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน ดังได้กล่าวแล้วว่าในช่วงดังกล่าวเป็นยุคของความรุ่งเรืองของหนังตะลุงและโนรา และขณะเดียวกัน โนราต้องแสดงร่วมกับมหรสพอย่างอื่น โดยเฉพาะดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ ลิเก หนังตะลุง เราอาจแบ่งกลุ่มโนราที่มีงานแสดงอยู่เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่แสดงในงานจัดรายการ งานประจำปี เป็นหลัก ซึ่งมักจะเป็นโนราที่มีชื่อเสียงอยู่ในระดับแนวหน้า กับกลุ่มที่รับงานแสดงทั่วไปซึ่งเป็นโนราที่ยังไม่มีชื่อเสียงมากนักและยังไม่มีองค์ประกอบในการแสดงเช่นเดียวกับโนรากลุ่มแรก เช่น วงดนตรี ยังไม่พร้อมทั้งนักร้อง เครื่องดนตรี นักเต้น ประกอบเพลง (หางเครื่อง) จำนวนผู้แสดง จากและอุปกรณ์ในการประกอบเวที โนราในกลุ่มนี้มักแสดงตามงานทั่วไปหรือในงานระดับรองลงมา ความเปลี่ยนแปลงที่มองเห็นได้ชัดในช่วงเวลาดังกล่าว คือ การลดขั้นตอนของขนบนิยมในการแสดงโนรา เช่น ลดขั้นตอนในการกาสดู ไม่เน้นการรำและการทำทรมทั้งการโต้ตอบกันด้วยกลอนสด หลังจากรำทั่วไปประมาณ 1 ชุดแล้ว อาจจะต่อด้วยการรำและขับร้องบทเป็นการทักทายหรือกล่าวคำปราศรัยต่อผู้ชมของนายโรงโนรา แสดงเรื่อง และเล่นดนตรี ซึ่งโนราจะเลิกแสดงในเวลาประมาณ 1.00 – 2.00 น. ประการต่อไปคือองค์ประกอบในการแสดง เริ่มตั้งแต่คณะโนราที่ต้องมีจำนวนผู้แสดงมากขึ้นรวมทั้งนักดนตรี นักร้อง นักเต้นประกอบเพลง ส่วนดนตรีก็ต้องมีดนตรีสากลเพิ่มขึ้น สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ โรงโนราต้องขยายให้ใหญ่ขึ้น (ซึ่งต่อมาโนราก็จะสร้างโรงสำเร็จรูปหรือเวทีที่เคลื่อนย้ายเช่นเดียวกับวงดนตรีลูกทุ่ง) นอกจากโรงโนราแล้วยังต้องมีอุปกรณ์ในการจัดฉากแบบละครเวที โดยเฉพาะแสงเสียงที่มีการเน้นและการแข่งขันกันเป็นพิเศษ (อุปกรณ์ในด้านแสงเสียงโนราต้องใช้เงินลงทุนหรือเช่าในราคาค่อนข้างสูง และส่งผลกระทบต่อคณะโนราเล็ก ๆ หรือโนราคณะใหม่ที่ขาดกำลังเงินหรือผู้สนับสนุนในการพัฒนาคณะของตน) ประการต่อไปคือการเปลี่ยนแปลงในด้านการแสดงเรื่องที่ปรับรูปแบบให้คล้ายกับละครเวทีหรือเรียกว่านวนิยายที่ได้เริ่มพัฒนามาตั้งแต่ยุคที่ 2 แล้ว การคงความเป็นเอกลักษณ์ของโนราไว้ก็คือการมีตัวตลกคู่พระคู่นาง การขับร้องบทกลอนในการเดินเรื่อง เกริ่นนำ การจบตอนหรือฉากหรือเลียบบท และใช้ดนตรีดั้งเดิมของโนราประกอบในการขับร้อง แต่โนราบางคณะอาจจะใช้ดนตรีสากล รวมทั้งแสงเสียงประกอบในการแสดงเรื่อง ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 2525 ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าโนราบางคณะ ใช้ออร์แกนไฟฟ้าบรรเลงแทนปีประกอบการรำรำ ซึ่งอาจจะเป็นเพราะหาขายได้ยากขึ้นหรือสำคัญคิดว่าเป็นความทันสมัยหรือประหยัดค่าใช้จ่าย ทำให้มองเห็นความไม่ลงตัวหรือความขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมสากลกับวัฒนธรรมพื้นบ้านได้อย่างชัดเจน การปรับเปลี่ยนหรือการพัฒนาที่ขาด

ฐานคิดและความเข้าใจในความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือวัฒนธรรมท้องถิ่นในบางครั้งจึงเป็นการทำลายมากกว่าการสร้างสรรค์

ต่อกรณีความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวย่อมส่งผลกระทบต่อการดำรงอยู่ของศิลปินและชุมชนนิยมนั่งตะลุงและโนรา ในแง่ของศิลปินจะเห็นว่าโนราแต่ละคณะต้องใช้ผู้คนมากขึ้นทั้งลูกคู่และผู้แสดงค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ก็จะสูงขึ้นตามไปด้วย ส่งผลให้การคิดค่าบริการหรือค่าราคาสูงไปด้วย ชาวบ้านโดยทั่วไปที่จะรับโนราไปแสดงก็ไม่มีกำลังเงินพอ ในขณะที่เดียวกันก็มีสื่ออย่างอื่นที่ประหยัดกว่ารวดเร็วกว่า ไม่ต้องเสียเวลาและเงินทอง ประกอบกับการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมได้ทำให้ชาวบ้านเข้าไปประกอบอาชีพในโรงงานอุตสาหกรรมหรืออาชีพบริการในตัวเมือง จึงไม่มีเวลาว่างเช่นเดียวกับที่เคยประกอบอาชีพเกษตรกรรม คนรุ่นใหม่ที่มีการศึกษาก็มีค่านิยมในการหาความบันเทิงจากสื่อบันเทิงสมัยใหม่ ภาพดังกล่าวจะปรากฏชัดเจนหลังทศวรรษที่ 2525 ไปแล้ว จึงกล่าวได้ว่าในยุคแห่งความรุ่งเรืองของโนราและหนังตะลุงหลายคณะก็เป็นช่วงที่โนราและหนังตะลุงหลายคณะไม่มีชั้นหมากหรือเจ้าภาพรับไปแสดง เพราะไม่มีความพร้อมที่จะพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สามารถสนองตอบค่านิยมและความต้องการของผู้ชมได้ เราจึงพบว่าในการแข่งขันโรง หรือในงานมหรสพที่มีนักจัดรายการ จะมีหนังตะลุงและโนราเพียงไม่กี่คณะที่แสดงกันอยู่ประจำ คำกล่าวของ ขวัญใจ เอ็มใจ (2537 : 169 – 170) น่าจะเป็นภาพสะท้อนของยุคสมัยและความเปลี่ยนแปลงของโนราและหนังตะลุง และความเป็นชุมชนที่เคยนิยมหนังตะลุงและโนราที่ถูกแย่งพื้นที่ด้วยมหรสพและความบันเทิงอย่างอื่นที่เข้ามาพร้อมกับการพัฒนา ความเจริญทางด้านเทคโนโลยีและธุรกิจบันเทิง ดังความว่า

สิ่งหนึ่งที่นายหนังหนุ่มสังเกตเห็นเกี่ยวกับหนังแข่ง (รวมทั้งโนราด้วย – ผู้วิจัย) หลัง ๆ มานี้ วิธีให้ได้ชัยชนะก็คือการเกณฑ์จ้างคนมานั่งดูทั้งคืน เพราะผลที่ได้รับจากแข่งหนังชนะส่งผลในระยะยาวและคิดเป็นตัวเงินมากกว่าเงินที่จ้างคนมานั่งดูใน 1 คืนมากนัก นายหนังที่ได้รับชัยชนะในการแข่งหนังจะมีคนมาขอรับไปแสดงไม่เว้นแต่ละคืน นายหนังบางคนยังเข้าสู่ระบบค่ายหนัง มีต้นสังกัดรับงานในให้อย่างแน่นอน เจ้าของค่ายก็ได้เปอร์เซ็นต์ ยังมีหนังตะลุงไว้ในสังกัดของตนมากเท่าไรก็ยังคุ้ม--- ที่มุมหนึ่งของลานวัด เขายืนสงบนิ่งฟังเสียงขับกลอนของนายหนังที่ถูกเสียงมหรสพอื่น ๆ ที่มีตั้งอยู่รายรอบโรงหนังตะลุงบนลานวัดเดียวกัน ทั้งวงดนตรีชาโดว์ คณะลิเก หนังกลางแปลง มอเตอร์ไซค์ไต่ถัง ดิสโก้เทค (ในวัด) เกมการละเล่นต่าง ๆ ฯลฯ ดังกระหึ่มรบกวนอยู่ตลอดเวลา เขานึกสงสารนายหนังคนนั้นจับใจอย่างนี้จะเอาสมาธิที่ไหนมาขับบท พากย์กลอนหนังที่คมคาย ลึกซึ้งเรียกคนดู ลานกว้างโล่งหน้าโรงหนังตะลุง คุณจะมีคนดูน้อยที่สุดในคืนนั้น

ยุคดนตรี – หนังสายไรร้างหนังโนรา หรือ ยุคเก็บแผงแสวงหา - จัดตั้งสมาพันธ์

4. ยุคที่ 4 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 – ปัจจุบัน)

4.1 พิจารณาจากสภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและโนราในยุคที่ 4 ภาพปรากฏของยุคดังกล่าวเป็นช่วงสมัยที่เป็นรอยต่อของความรุ่งเรืองหรือความนิยมในหนังตะลุงและโนรา แล้วความนิยมในหนังตะลุงและโนราก็ลดลงน้อยลงตามลำดับ พื้นที่ของหนังตะลุงและโนราในฐานะสื่อบันเทิงของชาวบ้านก็มีสื่อบันเทิงใหม่เข้ามาแทนที่ โดยเฉพาะในช่วงหลังของทศวรรษที่ 2526 ดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์และความบันเทิงในรูปแบบอื่นเข้ามาแทนที่ มีหนังตะลุงและโนราเพียงไม่กี่คณะที่ยังได้รับความนิยมจากชาวบ้านเช่น หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล โนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ โนราปริชา อำนวยศิลป์ โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง เป็นต้น และพบว่าโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ หยุดการแสดงดนตรีลูกทุ่งเมื่อประมาณ พ.ศ. 2539 และเป็นช่วงเวลาที่ดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ไทยก็เสื่อมความนิยมลงไปเช่นกัน จึงอาจเรียกช่วงเวลาดังกล่าวของหนังตะลุงและโนราว่า “เป็นยุคดนตรี - หนังสายไรร้างหนังโนรา” และ/ หรือ “ยุคเก็บแผงแสวงหา - จัดตั้งสมาพันธ์” และในช่วงเวลาต่อมาจนถึงประมาณทศวรรษที่ 2540 ถึงปัจจุบัน ที่หนังตะลุงและโนราต้องปรับตัว ปรับรูปแบบการแสดงในบางคณะ อาจจะเรียกว่า “ยุคตะลุงทอล์กโชว์ – โลกาภิวัตน์” ระยะเวลาดังกล่าวหนังตะลุงและโนรา (โดยทั่วไป) ตกต่ำกลายเป็นองค์ประกอบของงานรื่นเริงหรือการจัดรายการ โดยมีดนตรีลูกทุ่งและภาพยนตร์เข้ามาแทนที่ ดังที่ จิวรรณ กิจเจริญเกียรติ (2535 : 34 – 35) นำคำบอกเล่าของนายหนังตะลุงใน “ยุคความนิยมถดถอย” มากล่าวไว้ว่า

สภาพแวดล้อมหลาย ๆ อย่างเหล่านั้นทำให้หนังตะลุงเข้าสู่ยุคตกต่ำอย่างรวดเร็ว คนหันไปดู “หนังฉาย” กันมากขึ้นเป็นลำดับ เจ้าภาพงานต่าง ๆ เองยินดีที่จะรับ “หนังฉาย” มากกว่าหนังตะลุง เพราะค่าใช้จ่ายถูกกว่าและไม่ต้องสร้างโรงหนังให้ยุ่งยาก หนังตะลุงหลายคณะต้องขุดเล็กขอมขายรูปหนัง ขายเครื่องเสียงเครื่องดนตรีหันไปหาอาชีพอย่างอื่น “หนังสุนทร ฝึกล้าย” (อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช) เล่าว่าลูกคู่หนังก็กระจัดกระจายไปรับจ้างทำงานอย่างอื่น เช่นก่อสร้าง “หนังผวน ลำนวนทอง” (จังหวัดพัทลุง) กล่าวว่า วงการหนังตะลุงของจังหวัดพัทลุงตกต่ำสุดขีดในช่วงปี 2522 “อาจารย์สมเจตนา” ก็กล่าวว่า หนังตะลุงในจังหวัดตรังตกต่ำช่วงเวลาใกล้เคียงกัน “หนังนรินทร์ ชาทอง” นายหนังชื่อเสียงโด่งดัง จังหวัดสงขลา และ “หนังบุญธรรม เทรอดเกียรติชาติ” (อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช) กล่าวว่า ทางสงขลาและนครศรีธรรมราชก็อยู่ในสภาพเดียวกัน โดยตกต่ำมาถึงขีดสุดในช่วงประมาณปี 2528 และว่าหนังที่มีชื่อเสียงโด่งดังและเป็นศิลปินแห่งชาติอย่าง “หนังจิ้น ธรรมโฆณ” ก็ยังต้องหยุดการแสดงหันไปทำการเกษตรแทน เพราะแทบไม่มีคนดูเลย เกียรติและศักดิ์ศรีของเหล่านายหนังตะลุงต่ำลง อย่างไม่เคยเป็นมาก่อน

ส่วนปรากฏการณ์ของโนราในช่วงเวลาดังกล่าวก็ไม่ได้แตกต่างไปจากหนังตะลุงมากนัก เพียงแต่โนรามีองค์ประกอบที่หลากหลายกว่าหนังตะลุง มีวงดนตรี มีรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบละครเวที

หรือ นวนิยายที่ร่วมสมัยกับค่านิยมของผู้ชม แต่ดำรงสถานภาพอยู่ได้เพียงไม่กี่ขณะ ในขณะที่สังคมไทยรวมทั้งสังคมเมืองและสังคมชนบทในภาคใต้เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการพัฒนาของรัฐ จากกระแสวัฒนธรรมวัตถุนิยม บริโภคนิยม ความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ที่ทำให้เกิดนันทนาการรูปแบบใหม่เกิดขึ้นในสังคม ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ดิสโก้ เทค ผับ บาร์ และคาราโอเกะ ที่เกิดขึ้นแม้ในหมู่บ้านชนบทห่างไกล จึงทำให้ความสนใจในการใช้สื่อนันทนาการเปลี่ยนแปลงไป “ในอดีตมันอาจเป็นไปได้ว่าคนนิยมนันทนาการพื้นบ้าน พวกสื่อบั้ง ตะลุง พวกโนราห์ มันเป็นเพราะไม่รู้จะไปหาความสนุกได้จากเรื่องอะไร หรือจากที่ไหน ดังนั้นจึงทุ่มเทความสนใจมาที่สิ่งเหล่านี้” (อุดม หนูทอง. 2536 : 134 - 135) ประเด็นที่ควรนำมากล่าวในเบื้องต้นอันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมคือความสนใจของประชาชนที่มีต่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะเยาวชนหรือคนรุ่นใหม่ ที่มีการศึกษาและเยาวชนที่อยู่ในสังคมเมืองแทบไม่ได้สัมผัสกับหนังตะลุงและโนรา ซึ่งส่งผลต่อการสืบทอดและการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา แม้เยาวชนในชนบทจะยังได้มีโอกาสสัมผัสอยู่บ้างแต่เมื่อเขาเข้าสู่สังคมเมือง อิทธิพลของสื่อนันทนาการใหม่ๆ ก็ดึงดูดความสนใจของเขาให้เขารับในสิ่งที่เห็นว่ามันเป็นค่านิยมที่มันสูงกว่า ดังนั้นกลุ่มคนที่ยังสัมผัสและรับได้จึงมักเป็นคนสูงอายุที่เลยวัยกลางคนขึ้นไป ดังนั้น “เรื่องการส่งเสริมและการถ่ายทอดซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญ หนังตะลุงมันจะอยู่ได้ หรืออยู่ไม่ได้มันก็อยู่ที่ว่ามันได้มีการสืบทอดหรือเปล่า ถ้ามันขาดช่วงขาดตอนในการสืบทอดมันคงตาย การที่จะสืบทอดได้ก็อยู่ตรงที่ว่าทำให้บทบาทหนังตะลุงมีต่อสังคมได้หรือไม่ได้ ถ้าทำให้มันมีบทบาทต่อสังคมได้มันก็อยู่ได้ (อุดม หนูทอง. 2536 : 133 - 134) ด้วยเหตุดังกล่าวหนังตะลุงและโนราจึงร่วมกันแสวงหาแนวทางเพื่อความอยู่รอด โดยเฉพาะกลุ่มที่ยังรักในอาชีพศิลปินได้รวมกลุ่มกันจัดตั้งเป็นชมรม สมาพันธ์ จัดรายการแสดงกันเองโดยไม่เก็บเงินค่าเข้าชม และหาผู้สนับสนุนบางส่วน “การก่อเกิดของชมรมหนังตะลุงจังหวัดสงขลา ปี 2529 และมีบทบาททูลหา “โซว์รูม” ให้หนังตะลุงได้แสดงและคนได้มีโอกาสดูกันอีก และการสร้างสัมพันธ์ที่ดีกับกลุ่มผู้ดูแลและผู้รับหนัง ช่วยให้หนังตะลุงในจังหวัดสงขลาดีขึ้นเป็นลำดับบ้างด้วย” (ฉวีวรรณ กิจเจริญเกียรติ. 2535 : 36) นอกจากนี้สถาบันการศึกษา องค์กรทางวัฒนธรรม นักวิชาการได้เข้ามามีบทบาทในการอนุรักษ์ ส่งเสริม พัฒนา ส่วนหนึ่งด้วย กรณีการจัดประชุมสัมมนานายหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้ ของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา ในปี พ.ศ. 2528 ก็เป็นส่วนหนึ่งของนักวิชาการ สถาบันการศึกษาและ/หรือองค์กรทางวัฒนธรรมที่เข้ามามีบทบาทต่อการส่งเสริมศิลปินพื้นบ้าน เช่นเดียวกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง โรงเรียนสตรีพัทลุง ชมรมหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง หน่วยงานราชการและภาคเอกชนได้จัดให้มีการแข่งขันหนังตะลุงประจำปีขึ้น ในขณะเดียวกันหนังตะลุงและโนราก็ปรับรูปแบบในการนำเสนอให้ทันกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เช่น การมีโรงหนังสำเร็จรูป โรงโนราที่เป็นเหมือนเวทีของวงดนตรีเป็นของตนเอง เพื่อความสะดวกและประหยัดเวลาและค่าใช้จ่ายของเจ้าภาพ การจัดทำแถบบันทึกเสียง บันทึกภาพ แผ่นซีดี แถบ

บันทึกเสียง (เฉพาะบทตลก) ชุด “หนูๆ คุยหนูๆ” ของหนังผวน สำนักหนัง ไปจนถึงการปรับรูปแบบในการนำเสนอ ที่เรียกว่า “ตะลุงทอล์คโชว์” ดังที่หนังผวน สำนักหนัง (2542 – 2543 : 60 – 61) กล่าวไว้สรุปได้ว่า การปรับเปลี่ยนที่เด่นชัดของคณะคนในตอนนี้คือ พวกหนังตะลุงทอล์คโชว์ และเทปตลก เพื่อรับกับความเปลี่ยนแปลงของสังคม แม้คนอยากดูหนังแต่เขาไม่มีเวลา บางคนก็ดูหนังเขาไม่ชอบฟังการจับบทเพราะฟังไม่รู้เรื่อง เขาอยากฟังบทตลก พวกที่ซื้อไปฟังคือพวกขับรถทัวร์ ขับรถตู้ รถสองแถวเล็ก ส่วนตะลุงทอล์คโชว์ก็เพื่อสนองคนที่อยากดูหนัง มีเวลาเพียง 20 – 30 นาที โดยนำรูปตลกไปเพียง 2 ตัวก็สามารถเจรจาจนสดๆ แต่ต้องวิเคราะห์ผู้ฟัง คนดูเป็นใคร งานอะไร ต้องรู้เรื่องว่าเขามีปัญหาอะไร มาประชุมกันเรื่องอะไร โดยการนำเอาปัญหาส่วนรวม ดังผู้ฟังให้มาร่วมสนุกด้วย จึงจะประสบความสำเร็จ ในกรณีของหนังณรงค์ จันทร์พุ่ม จังหวัดตรัง ซึ่งมีอิทธิพลต่อคนดูในปัจจุบัน เพราะหนังณรงค์มีลักษณะสากล ร้องเพลงได้ทั้งลูกทุ่งลูกกรุง มีไหวพริบดีมาก แสดงแต่ละครั้งตลกและสาระจะไม่เหมือนเดิม เป็นเพราะตัวนายหนังเองมีระดับการศึกษาปริญญา เคยท่องเที่ยวมามาก ความรู้กว้างขวางอาจมากกว่าคนดูทั่วไป เสียชื่อเสียงอะไรก็ไม่ขัดใจเป็นผู้แหวกแนวการแสดงหนังออกไป แสดงไม่เหมือนหนังรุ่นเก่าให้ทั้งสาระวิชาการ ตลกสนุกสนานตามแนวสังคมสมัยใหม่ ทำให้คนแทบทุกกลุ่มทุกวัยหันกลับมานิยมหนังตะลุง โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่หรือกลุ่มวัยรุ่นซึ่งไม่ได้สืบทอดมาจากคนดูยุคเก่าเลย (ฉวีวรรณ กิจเจริญเกียรติ. 2535 : 35 - 36) คำกล่าวของหนังผวน สำนักหนัง (2542 – 2543 : 76) ต่อไปนี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นภาพสะท้อนยุคสมัยของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราและการเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบการแสดงของหนังตะลุงในช่วงเวลาดังกล่าวหรือตั้งแต่ทศวรรษที่ 2540 เป็นต้นมา ความว่า

ในการดำเนินเรื่องเท่าที่ผมสังเกตหนังที่เขามีขึ้นมากมาย เป็นประเภทหนังตลกยุคปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นหนังสุทิพย์ อ.ณรงค์ แต้้ว ดาวรุ่ง คลิ่ง นี่พวกดาวรุ่งทั้งนั้นพรวดขึ้นมาอย่างรวดเร็ว ถ้าเราไปเช้คดูเขาประเภทหนังตลก เล่นแล้วตลกคนชอบ เหตุผลคือคนส่วนใหญ่เครียดมากในปัจจุบัน เรื่องนี้บ้าง เรื่องแซ่บบ้าง เรื่องสารพัด มาดูหนังตะลุงอยากจะวางให้หมดเรื่องหมดราว ถามว่าได้สาระอะไรบ้าง เล่าเรื่องก็ไม่ถูกต้อง แต่วามันตลก สนุกเสร็จแล้วก็จบ เพราะนั่นคือรสนิยมผู้ชมปัจจุบันนี้ เท่าที่ผมสังเกตเขาจะปรับเปลี่ยนเหมือนกันชอบหนังตลกสนุก ไม่ชอบบทเรื่อง แต่เราไปเน้นหนักเรื่อง เรื่องบางที่เขาเหน้อย เขาต้องเป็นทุกข์กับนางเอกที่ถูกยักยัก เขาวេทนา เขาเหน้อย บางที่เขาอยากพักผ่อนให้สบาย

อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาดังกล่าวมีปรากฏการณ์ทางสังคมที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับหนังตะลุงและโนราทั้งที่มาจากบุคคล องค์กรภายนอก ผู้ชมหนังตะลุง รวมทั้งที่มาจากตัวศิลปินเอง ซึ่งควรนำมากล่าวไว้คือ

(1) การเกิดสถาบันการศึกษา องค์กรทางวัฒนธรรมที่มีหน้าที่ในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาวัฒนธรรมทั้งในระดับชาติ ระดับภาค ระดับจังหวัด ไม่ว่าจะเป็นสถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ (ปัจจุบัน) สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ วิทยาลัยนาฏศิลป์ (ภาคใต้ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช และจังหวัดพัทลุง) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดทั้งในวิทยาลัยครูและในโรงเรียนมัธยม สถาบันเหล่านั้นได้เข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้าน รวมทั้งหนังตะลุงและโนรา แม้ว่าจะมีข้อจำกัดมากมาย แต่ก็มีส่วนในการสนับสนุนหนังตะลุงและโนราได้ระดับหนึ่ง ทั้งกิจกรรมเผยแพร่ การประชุมสัมมนาทางวิชาการ ส่งผลให้หนังตะลุงและโนราหลายคณะ ได้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมทั้งในระดับภาค และเป็นศิลปินแห่งชาติ เช่น นางก้น ทองหล่อ โนรายก ชูบัว นางจิ้น อรมุต เป็นต้น อันเป็นขวัญและกำลังใจให้กับศิลปินพื้นบ้านได้ส่วนหนึ่ง รวมทั้งการเปิดสอนวิชานาฏศิลป์พื้นเมือง ในวิทยาลัยครู วิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้ศิลปะการแสดงหนังตะลุงและโนราเข้าสู่สถานบันการศึกษาและเยาวชน นายหนังตะลุงและโนราอาชีพ บางคนได้เข้าไปเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันการศึกษานั้น ๆ

(2) การเข้ามาของนักวิชาการ หมายถึงการเข้ามามีส่วนร่วมรับรู้ในความเป็นไปของวัฒนธรรมพื้นบ้าน และศิลปินพื้นบ้าน มีการศึกษา ค้นคว้า วิจัย และนำเสนอผลการศึกษา ค้นคว้า วิจัย นักวิชาการมีส่วนอย่างมากในการนำเสนอ ให้แก่วิศวกรรม วิพากษ์วิจารณ์ต่อสถานภาพความเป็นไปของศิลปินพื้นบ้าน มีส่วนอย่างมากในการผลักดันองค์กรต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ให้เข้ามาส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา ดังเราจะเห็นได้จากข้อเสนอแนะในบทสรุปเรื่องหนังตะลุง ของสุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 137 – 138) ซึ่งกล่าวไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522 ถึงบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงที่มีต่อสังคม หากรัฐให้ความสนใจก็สามารถนำมาใช้ประโยชน์ในการพัฒนาคุณภาพของคนในท้องถิ่นได้ ซึ่งในเวลาต่อมาหนังตะลุงและโนรามีส่วนอย่างมาก ในการให้การศึกษานอกระบบแก่ชาวบ้าน การวางแผนครอบครัว การต่อต้านยาเสพติด การเผยแพร่ประชาธิปไตย เป็นต้น กล่าวโดยสรุปว่าหากรัฐบาลจะนำคณะหนังตะลุงมาให้การศึกษาก็เพื่อให้เขามีบทบาทในการที่จะให้ความรู้และความคิดแก่ชาวบ้านก็จะเป็นคุณแก่รัฐอย่างยิ่ง เช่น ให้ช่วยสร้างความเข้าใจในระบอบประชาธิปไตยที่แท้จริง ให้ความรู้เกี่ยวกับการประกอบอาชีพ ความรู้เกี่ยวกับโภชนาการ สุขอนามัย การอบรมให้ผู้ชมมีคุณธรรม มีความตื่นตัว มีการแสดงออกที่เป็นประโยชน์แก่ส่วนรวมแล้วสถาบันหนังตะลุง อาจจะมียุทธศาสตร์ใหม่ในฐานะที่เป็นศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนเคลื่อนที่ของสังคม แนวคิดของนักวิชาการดังกล่าวได้รับการตอบรับจากหน่วยงานราชการในเวลาต่อมา ประจักษ์พยานต่อแนวคิดของนักวิชาการที่เกิดขึ้นโดยหนังตะลุงและโนราเห็นได้จากการปฏิบัติและคำอธิบายของหนังทวิพรเทพ (2542 – 2543 : 57 – 58) ตอนหนึ่งว่า

หนังตะลุงทำทุกอย่างโดยที่ไม่เรียกค่าใช้จ่าอะไรจากหน่วยงานราชการเลย ทั้งต่อผู้และต่อต้านเรื่องยาเสพติดให้ เจ้าหน้าที่เป็นคนจ้าง แต่เราก็ทำให้แม้จะเสี่ยงนั่งคุกโดยไม่รู้จะ

ถูกยิงเมื่อไร เพราะพวกนั้นมีผลประโยชน์มาก แต่เราทำเพื่อปกป้องลูกหลานกลับไม่มีใครให้ความสำคัญกับเรา --- นายหนึ่งตระกูลรักษาดีเหมือนกันทุกคน ไม่อยากให้ยาเสพติดเกิดขึ้นในบ้านเมืองเรา ผมพูดทุกคืนไม่มีใครใช้แต่เพราะผมรักษาดี ทั้งรู้ว่าต่อไปถ้าปล่อย ให้สิ่งนี้มันลุกลามถึงขนาดนี้จะเอาใครเป็นทหารไม่รู้ เมื่อเยาวชนหมดคุณภาพเอาใครเป็นตำรวจ เป็นครู เป็นพยาบาล เราทำเพื่อปกป้องและป้องกันไม่ให้สิ่งเลวร้ายเข้าถึง สิ่งเหล่านี้หนึ่งตระกูลได้ทำไปแล้ว นอกจากนี้หนึ่งตระกูลยังแนะนำความคิดและแนวทางดี ๆ ให้กับสังคมด้วย เช่น การปลูกผักต่อไปคนไม่ต้องใช้ยาฆ่าแมลงที่มีสารพิษตกค้าง ใครใช้ใครวานเรื่องดี ๆ มาทำทั้งนั้น

(3) หน่วยราชการรวมทั้งสื่อมวลชนเข้ามาประสานและดึงหนึ่งตระกูลและโนราให้เข้ามามีส่วนร่วมในการเผยแพร่กิจกรรมตามภาระหน้าที่ในหน่วยงานของตน เช่น กระทรวงสาธารณสุข กรมการศึกษานอกโรงเรียน กรมประชาสัมพันธ์ เป็นต้น ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นบทบาทหน้าที่ใหม่ของสื่อพื้นบ้านในกรณีของหนึ่งตระกูลและโนราซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมอย่างสูงของชาวภาคใต้อยู่แล้ว ทั้งนี้เพราะบทบาทของสื่อมวลชนท้องถิ่นนั้น ทำให้ประชาชนตระหนักถึงความเป็นชาติ เพิ่มประสิทธิภาพของรัฐบาลในการพัฒนาประเทศ ประชาชนยอมรับและให้ความสนใจสื่อมวลชนท้องถิ่นในระดับสูง และความไม่สลับซับซ้อนของรูปแบบสื่อมวลชนท้องถิ่นทำให้สามารถนำไปใช้เพื่อการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ได้อย่างสะดวก และในขณะเดียวกันการใช้สื่อมวลชนท้องถิ่นเพื่อการพัฒนาประเทศนั้นยังเป็นการพัฒนาสื่อมวลชนท้องถิ่นชนิดต่าง ๆ ให้มีความสามารถปรับตัวให้ทันกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไปพร้อม ๆ กันด้วย (ไมตรี จันทรา. 2542 : 197) และแนวคิดที่ว่าสื่อพื้นบ้านชนิดใดที่สามารถจะปรับตัวและสามารถมาประสานใช้สื่อมวลชนได้ก็สามารถจะมีอนาคตต่อไป ในทำนองเดียวกันจากจุดยืนของสื่อมวลชน ก็ได้มีความพยายามที่จะนำเอาสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ให้เป็นสื่อเพื่อการพัฒนา ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือ การขอให้หมอช่วยเผยแพร่บทเรียนด้านสาธารณสุขเรื่องอันตรายของพยาธิใบไม้ในตับของภาคอีสาน หรือการใช้หนึ่งตระกูลเพื่อชักชวนคนมาเลือกตั้ง เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ. 2539 : 7) ด้วยเหตุดังนั้น เราจึงได้เห็นบทเกี่ยวจอบหนึ่งตระกูลหรือบทโนราเพื่อรณรงค์ในการป้องกันภัยบนท้องถนน ยาเสพติด พิกัดภัยสิ่งแวดล้อม โรคเอดส์ รณรงค์การเลือกตั้งประชาธิปไตย เป็นต้น ตัวอย่างเช่น หนึ่งตระกูลหนัง ชาทอง แสดงหนึ่งตระกูลเพื่อการต่อต้านยาเสพติด มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 และเพื่อการวางแผนครอบครัวมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 หรือการแสดงเพื่อบันทึกวิถีทัศน์ เรื่อง “พระมหาชนก” ประกอบการศึกษาของหนังพร้อมน้อย ตระกูลสากล ในปี พ.ศ. 2538 เป็นต้น

(4) การเข้ามาของธุรกิจบันเทิงเสียงและภาพ ดังจะเห็นได้จากบริษัทห้างร้านที่จำหน่ายเทป วีดีโอ แผ่นซีดี วีซีดี ในท้องถิ่นทั้งในจังหวัดนครศรีธรรมราช อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง ได้จัดทำแถบบันทึกเสียงการแสดงหนึ่งตระกูลและโนราที่มีชื่อเสียงออกวางจำหน่าย ต่อ

มาเมื่อวีดิทัศน์แพร่หลายก็ได้บันทึกแถบบันทึกภาพการแสดงหนังตะลุงและโนราและบทขับร้องเฉพาะเรื่องออกวางจำหน่าย ซึ่งส่วนหนึ่งก็ได้รับการสนับสนุนจากบริษัทที่เป็นนายทุนจากส่วนกลาง จนกระทั่งพัฒนามาเป็นแผ่นซีดี วีซีดี ในปัจจุบัน โดยเฉพาะแถบบันทึกเสียง ชุด “หนูน้อยคุยหนูๆ” ของหนังพวน ล้านนทอง ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และกล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในการนำเสนอของหนังตะลุงและโนรา “สามารถปรับตัวและสามารถประสานกับสื่อสมัยใหม่หรือสื่ออิเล็กทรอนิกส์” ได้ แม้ส่วนหนึ่งจะเกิดขึ้นเพื่อธุรกิจหรือเชิงพาณิชย์ แต่ก็มีส่วนให้สื่อพื้นบ้านมีช่องทางในการนำเสนอโดยไม่ถูกเบียดแทรกจากสื่อสมัยใหม่จนกลายเป็น “สื่อบันเทิงชายขอบ” มากจนเกินไป อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าความสนใจใน บทขับร้อง บทตลก หรือแม้แต่การแสดงหนังตะลุงและโนรา นับแต่ทศวรรษที่ 2540 โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ในภาคใต้น่าจะได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากเพลงของนักร้องลูกทุ่งชื่อดังของภาคใต้ คือ เอกชัย ศรีวิชัย ที่นำภาษาถิ่นใต้ ทำนองการขับร้องบทของหนังตะลุงและโนรา คนตรีหนังตะลุงและโนรา มาผสมผสานในเนื้อร้องและทำนองเพลงที่เป็นเสมือนการผลิตซ้ำในทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะเพลงในชุด “หนูน้อย ศรีวิชัย” ได้มีส่วนตอกย้ำผู้คนในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราให้เกิด “กระแสสำนึก” (Stream of consciousness) ในความเป็น “ตัวตน” หรือ “ความคิดความเข้าใจ” ในการให้ความหมายความเป็นท้องถิ่นในอีกมิติหนึ่ง ดังกล่าวแล้ว

(5) การรวมกลุ่มของศิลปินสาขาต่าง ๆ โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา ในรูปของชมรมในระดับจังหวัดจนพัฒนาไปเป็น “สมาพันธ์ศิลปิน ศรีวิชัยภาคใต้” ที่รวมเอาศิลปินทั้ง 14 จังหวัดภาคใต้เข้าด้วยกัน ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดจากความตื่นตัวของศิลปินส่วนหนึ่ง และส่วนหนึ่งมาจากการผลักดันของนักวิชาการ สถาบันทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะการสัมมนาหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้ ณ ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา ในวันที่ 2 – 4 สิงหาคม พ.ศ. 2528 มีวัตถุประสงค์ข้อหนึ่งในการจัดตั้ง “ชมรมศิลปินหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้” ดังปรากฏในร่างระเบียบข้อบังคับของชมรมศิลปินหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้ (2528 : 147) หมวดที่ 1 บททั่วไป ข้อที่ 3 ว่า “ศิลปินหนังตะลุง 14 จังหวัดภาคใต้ หมายถึงสมาชิกที่เป็นหนังตะลุงโดยตรง หรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง ได้แก่ ผู้ประพันธ์บทให้หนังตะลุงแสดง ผู้แกะรูปหนังตะลุง ผู้จัดทำเครื่องดนตรีหนังตะลุง ลูกคู่หนังตะลุง หมอหนังตะลุง หรือผู้จัดรายการประชันหนังตะลุง ผู้จัดรายการวิทยุ โทรทัศน์ สื่อมวลชนทุกสาขา ตลอดจนผู้สนใจอื่น ๆ ใน 14 จังหวัดภาคใต้” ผลพวงจากการสัมมนาดังกล่าวได้ก่อให้เกิดชมรมหนังตะลุงในจังหวัดหรืออำเภอต่าง ๆ กล่าวได้ว่า “หากหนังตะลุง ไม่รวมตัวกันพัฒนาตัวเองจะไปไม่รอด ถ้ารวมตัวกันจะอยู่รอด ปัจจุบันลูกคู่ขาดแคลน ไม่มีคนหัดเล่นเลย ทางราชการสร้างแต่นายหนัง ไม่สร้างลูกคู่ และคนคูหนัง ฉะนั้นทางราชการต้องช่วยกันสร้างลูกคู่หนังที่มีคุณภาพด้วย” (บุญธรรม เทอดเกียรติชาติ. 2535 : 47) ชมรมหนังตะลุงที่มีบทบาทโดดเด่น เช่น ชมรมหนังตะลุง จังหวัดสงขลา ซึ่งก่อตั้งขึ้นมาในปี พ.ศ. 2528 โดยมีहनันครินทร์ ซาทอง เป็นประธานชมรมในช่วงแรกมีสมาชิกร้อยกว่าคน แยกเป็นสมาชิกสามัญ คือ นายหนังตะลุงและลูกคู่ สมาชิกสมทบ คือ

ผู้สนใจทั่วไป และสมาชิกกิตติมศักดิ์ คือ นายหนังตะลุงอาวโส กิจกรรมที่สำคัญของชมรมเช่น การฝึกการแสดงหนังตะลุงที่วัดโคกสมานคุณ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา การแข่งขันประชันโรงหนังตะลุงประจำปี ในช่วงเดือนเมษายน โดยการสนับสนุนของเทศบาลนครหาดใหญ่ และการขยายศูนย์ฝึกการแสดงหนังตะลุงที่บ้านคลองหอยโข่ง บ้านโคกม่วง บ้านคลองเรียน อำเภอหาดใหญ่ และที่ทำการชมรมบ้านน้ำกระเจา อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา รวมทั้งได้ขยายกิจกรรมเข้าสู่ระดับโรงเรียนทั้งระดับประถมและมัธยมศึกษา (สัมภาษณ์นรินทร์ ชาทอง 9 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) อย่างไรก็ตามชมรมหนังตะลุงและ/หรือโนราห์ประสบปัญหา ไม่สามารถประสานความร่วมมือกันได้ ขาดองค์กรสนับสนุน และส่วนหนึ่งก็มาจากตัวศิลปินเอง เพราะ “ตั้งแต่ปี 2528 หลังจากเราล้มมาที่ วค. สงขลาแล้วกลับไปตั้งกลุ่มชมรมอะไรกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ถามว่าประสบความสำเร็จไหม ตอบว่าไม่ค่อยประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เราวิเคราะห์กันว่าเพราะอะไร เพราะศิลปินเป็นปัจเจกชนที่มีความเป็นอิสระในตัวสูง ไม่ค่อยฟังใคร ไม่ค่อยตามใคร ไม่ค่อยยอมรับใคร ใครจูงมุกก็ไม่ได้ ใครนำก็ไม่ได้ ใครเอาเปรียบไม่ได้ มันมีหลายอย่างที่เป็นสิ่งน่าศึกษา มีความอ่อนไหวทางอารมณ์ง่าย” (ผวน สำนวนทอง. 2542 – 2543 : 78)

4.1.1 พิจารณาจากเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลง

การพิจารณาเหตุปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนราในช่วงเวลาดังกล่าวอาจกล่าวโดยภาพรวมทั้งเหตุปัจจัยภายนอกและภายใน และส่วนหนึ่งเป็นความต่อเนื่องมาจากช่วงเวลาตั้งแต่ทศวรรษที่ 2525 ไม่ว่าจะเป็นธุรกิจบันเทิง สื่อบันเทิงสมัยใหม่ที่เข้ามาถึงท้องถิ่นและเข้าไปแทนที่สื่อพื้นบ้าน เราอาจพิจารณาได้จากผลของการพัฒนาและการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ในสังคมชนบท ส่งผลให้ชุมชนชนบทที่เคยเป็นอิสระเปลี่ยนเป็นชุมชนที่ต้องพึ่งพาสารเคมีและเทคโนโลยีซึ่งตัวเองไม่มีความรู้จริง ในทางวัฒนธรรมเขาไม่สามารถผลิตและดำรงวัฒนธรรมของเขาเองได้ ต้องพึ่งพาวัฒนธรรมที่คนในเมืองเป็นผู้กำหนด (โดยเขาอย่างฝรั่ง) ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การกินอาหาร ความบันเทิงและความสัมพันธ์ทุกรูปแบบ วัฒนธรรมประเพณีแบบดั้งเดิมสลายตัวลง ระบบค่านิยมแบบเก่าก็สูญหายไป สินค้าที่ถูกโฆษณาอย่างบ้าคลั่งจึงเข้ามาเป็นค่านิยมของชุมชนแทนที่ (นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2513 : 13) และ/หรือวิทยาการทุกแขนงพัฒนาโดยอาศัยทฤษฎีจากตะวันตก ขาดความรู้จักตัวเองเป็นฐานเชื่อมโยงความเจริญทางเทคโนโลยีและวัตถุทั้งปวงที่ทำให้ชาวบ้านเปลี่ยนฐานะจากผู้ผลิตมาเป็นผู้บริโภค ค่านิยมของสังคมเมืองเข้าไปทำลายค่านิยมเก่าของสังคมชนบท (สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2525 : 89 – 90) ภาพปรากฏของการเสื่อมสลายหรือการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านในปัจจุบันรวมทั้งหนังตะลุงและโนรา กล่าวโดยภาพรวมมีเหตุปัจจัยทั้งจากภายนอกและภายใน 3 ประการ ดังที่ จิตตนา หนูณะ. 2534 : 146 – 147) กล่าวไว้สรุปได้ดังนี้

(1) การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ อันเป็นผลพวงมาจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ที่ส่งผลให้สื่อมวลชนสมัยใหม่สู่สังคมชนบท ทั้งวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ สื่อสิ่ง

พิมพ์และการละเล่นจากเขตเมือง เป็นสื่อที่มีลักษณะสำเร็จรูป สามารถบริโภคได้ง่าย เข้ามาอย่างสม่ำเสมอ ปริมาณความถี่บ่อยครั้ง ทันต่อเหตุการณ์และมีความทันสมัยกว่าสื่อพื้นบ้าน โดยแรงกระตุ้นและการสร้างค่านิยมให้ยอมรับก็ได้ค่อย ๆ เข้ายึดครองพื้นที่ของสื่อพื้นบ้าน นี่เป็นเหตุสำคัญอันหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงการเสื่อมสลายและหมดบทบาทหน้าที่ทางสังคมของเครื่องมือสื่อสารแบบดั้งเดิมของชาวบ้าน

(2) ข้อจำกัดของตัวสื่อพื้นบ้าน สื่อพื้นบ้านจะดำรงอยู่ได้หรือเสื่อมสลายไป ย่อมขึ้นอยู่กับความสามารถในการปรับเปลี่ยนตนเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อม และความเป็นจริงที่เคลื่อนเปลี่ยนไปในขณะที่สื่อพื้นบ้านมีข้อจำกัดในหลายด้าน ประการแรกคือข้อจำกัดในกระบวนการสืบทอด ส่วนใหญ่จะถ่ายทอดกันในวงแคบเฉพาะเครือญาติหรือเพื่อนบ้าน จึงทำให้ขาดผู้สืบทอดในปัจจุบัน รวมทั้งความยากที่ต้องอาศัยความสามารถพิเศษ ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ มีใจรัก ใช้เวลา จึงเป็นข้อจำกัดในการสืบทอด นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม สภาพการดำรงชีวิต การทำมาหากิน ครอบครัวไม่ได้อยู่รวมกัน เพราะไปศึกษาหรือทำงานต่างถิ่น ก็เป็นสาเหตุเช่นเดียวกัน ประการที่สองโอกาสในการแสดงและรายได้ที่น้อยลง (ในทางตรงกันข้ามการปรับค่าราคาที่สูงขึ้นของหนังตะลุงและโนรา ก็ทำให้ขาดโอกาสในการแสดงเพราะผู้รับต้องแบกรับค่าใช้จ่ายที่สูงตามไปด้วย – ผู้วิจัย) นับเป็นปัจจัยที่สำคัญตัวหนึ่ง ที่มีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่ หรือการเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้าน และยังปัจจุบันมีสื่อบันเทิงแบบใหม่จากเขตเมืองมาแทนที่ โอกาสที่จะได้รับการว่าจ้างและรายได้ที่น้อยลงการดำรงอยู่จึงเป็นเรื่องที่เป็นได้ยากยิ่งขึ้น

(3) การเสื่อมความนิยมของผู้ชม การเสื่อมความนิยมของผู้ชมนับเป็นปัจจัยหลักที่นำไปสู่การเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้านทุกชนิด สาเหตุของการเสื่อมความนิยมของผู้ชมมีหลายกรณี เช่น โอกาสในการเลือกมหรสพหรือสื่อบันเทิงอื่น ๆ โดยเฉพาะสื่อสมัยใหม่ มีมากกว่าและง่ายกว่า ราคาถูกกว่า ใช้นเวลาน้อยกว่า และหรือไม่ต้องเสี่ยงภัยที่จะต้องเดินทางไปรับความบันเทิงจากสื่อพื้นบ้าน อย่างหนังตะลุงและโนรา การขาดการบันทึกที่เป็นหลักฐาน ขาดความเข้าใจและสนใจ ไม่มีอารมณ์ร่วม หรือเป็นสื่อบันเทิงที่ร่วมสมัยกับตน

ในกรณีเดียวกันหากพิจารณาจากเหตุปัจจัยภายในกรณีหนังตะลุงพบว่า ค่าราคาสูงขึ้นมาก (ประมาณ 3,500 – 6,000 บาท หากเป็นผู้มีชื่อเสียงก็อาจจะถึง 10,000 บาท) คนตรีเปลี่ยนไป เครื่องขยายเสียงกำลังขยายมากและราคาแพง ภาระในการต้อนรับของเจ้าภาพยุ่งยากเพิ่มขึ้น เวลาแสดงดึกเกินไป เด็ก ผู้ใหญ่ คนต่างถิ่น ต่างวัฒนธรรม ไม่มีโอกาสได้ชม (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2828 : 139-141) ในทำนองเดียวกันทหรสนะจากหนังตะลุงก็มีความเห็นสอดคล้องกันว่า จำนวนผู้ชมหนังตะลุงน้อยลงกว่าในอดีต หนังตะลุงปรับตัวหรือปรับรูปแบบไม่ทันกับความเปลี่ยนแปลงของเหตุการณ์บ้านเมืองที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว มีรายการบันเทิงอื่น ๆ เข้ามาแข่งขันและแย่งลูกค้าหรือผู้ชมไปเป็นจำนวนมาก เช่น ภาพยนตร์ ดนตรี รายการต่าง ๆ ในโทรทัศน์ วีดีโอเทป คอนเสิร์ต โดยเฉพาะเยาวชน

ชนไม่มีโอกาสได้ดูหรือไม่รู้จักหนังตะลุง คนรุ่นใหม่ไม่สนใจที่จะฝึกหัดแสดงหนังตะลุง นายหนังตะลุงในปัจจุบันส่วนหนึ่ง ไม่ปรับปรุงตัวเองให้ทันโลกทันเหตุการณ์ จึงไม่สามารถดึงดูดคนรุ่นใหม่มาดูหนังตะลุงหรือมีหนังตะลุงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการสร้างนันทนาการ (สถิต นิยมญาติ. 2530 : 34) อย่างไรก็ตามมีประเด็นที่น่าสนใจจากทรรศนะของนักวิชาการหลายคน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าควรตั้งเป็นข้อสังเกตเอาไว้ นั่นคือการอนุรักษ์และส่งเสริมการละเล่นพื้นบ้านของสถาบันการศึกษา องค์กรทางวัฒนธรรม และกลุ่มนักวิชาการ การอนุรักษ์และการส่งเสริมการละเล่นพื้นบ้านของสถาบันและกลุ่มบุคคลดังกล่าวมีหลายลักษณะ เช่น การศึกษาค้นคว้า การอนุรักษ์ การฟื้นฟู การส่งเสริมพัฒนา เป็นต้น การดำเนินงานในลักษณะต่าง ๆ ล้วนเป็นไปด้วยเจตนาที่ดี (และ/หรือ เจตนาของตนและองค์กร – ผู้วิจัย) แต่ก็ส่งผลให้เกิดความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของการละเล่นพื้นบ้านได้มาก (พรศักดิ์ พรหมแก้ว. 2540 : 80)

4.1.2 พิจารณาลักษณะการเปลี่ยนแปลง

การพิจารณาการเปลี่ยนแปลงจะมองโดยภาพรวมทั้งหนังตะลุงและโนราในยุคที่ 4 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526 – ปัจจุบัน) ทั้งรูปแบบ เนื้อหา ขอบนิยมในการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ความเชื่อ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน การเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นความต่อเนื่องจากยุคที่ 3 ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าเป็นการปรับตัวและพัฒนาในรูปแบบเนื้อหาที่ได้เปลี่ยนแปลงแล้วในยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 – ทศวรรษที่ 2525) ให้มีความลงตัวและปรับปรุงบางส่วนให้สมสมัย โดยเฉพาะองค์ประกอบของการแสดง ส่วนรูปแบบ เนื้อหา หรือแม้แต่ความเชื่อที่เกี่ยวข้องได้คลี่คลายและเปลี่ยนแปลงมาตามลำดับ โดยความเป็นศิลปินและตัวศิลปินเองย่อมสั่งสมความรู้ และประสบการณ์ ที่เห็นว่าอะไรควรปรับและดำรงอยู่ กรณีตัวอย่างของโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ ซึ่งมีความสามารถในการร่ายรำโนราแบบโบราณได้ดีเช่นเดียวกับโนราจลวย ประดิษฐ์ศิลป์ แต่เมื่อกระแสสังคมนิยมที่จะดูดนตรีลูกทุ่ง โนราทั้งสองคณะก็ทุ่มเทการแสดงให้กับวงดนตรีอย่างเต็มที่ แต่เมื่อกระแสนิยมดนตรีอ่อนตัวลง ผู้คนหันมาการรำโนราแบบฉบับหรือการแสดงเรื่องที่ให้ทั้งความบันเทิง อารมณ์ และความรู้สึก โนราทั้งสองคณะก็ค่อยลดความเข้มข้นในการแสดงดนตรีกลับมาสนองความต้องการของผู้ชม ด้วยการรำโนราแบบฉบับหรือแบบโบราณ รวมทั้งการแสดงเรื่องหรือนวนิยายที่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ซึ่งอาจนับได้ว่าเป็นกลไกและกระบวนการในการรักษาค้ำจุนให้โนรากงอยู่ได้มาโดยตลอด รวมทั้งการสร้างบทบาทหน้าที่ให้มีความหลากหลายขึ้นไม่เฉพาะแต่การประกอบพิธีกรรมและการให้ความบันเทิง ก็ถือว่าเป็นกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) ในทางวัฒนธรรมของโนราและหนังตะลุงนั่นเอง

4.1.2.1 กรณีการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง กล่าวได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ เนื้อหาให้ทันสมัยหรือเปลี่ยนตามความเจริญของเทคโนโลยีของสื่อบันเทิง หรือสื่ออิเล็กทรอนิกส์ หนังตะลุงบางคณะปรับตัวเองที่เคยเรียกว่า

“ตะลุงสากล” เป็น “ตะลุงคอนเสิร์ต” ที่มีวงดนตรีและนักร้องอยู่ในคณะด้วย เช่น หนังสือพิมพ์ หนังสือ นิตยสาร (นายหนังตะลุงรุ่นใหม่) การเปลี่ยนแปลงรูปแบบในการนำเสนอ นอกจากอัดแถบบันทึกเสียงภาพ หรือวีดีโอเทปแล้ว หนังตะลุงและหรือโนราห์เข้าสู่ธุรกิจบันเทิงสมัยใหม่ ด้วยการบันทึกการแสดงด้วยแผ่นซีดี วีซีดี นอกจะบันทึกการแสดงเป็นเรื่องแล้ว ก็อาจนำเฉพาะบทกลอนหรือบทกลอนมาบันทึกเป็นชุด เช่น ชุด “หนูน้อยน่ารัก ๆ” ของหนังผวน ลำนวนทอง เป็นต้น รูปแบบการนำเสนอรูปแบบใหม่ของหนังตะลุงในขณะนี้คือการแสดงสั้น ๆ เฉพาะกิจตามงานเลี้ยง หรือการประชุมสัมมนาที่เรียกว่า “ตะลุงทอล์กโชว์” ซึ่งหนังตะลุงหลายคณะประสบความสำเร็จในการนำเสนอ เช่น หนังผวน ลำนวนทอง หนังวิเชียร เกื้อมา (วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง) เป็นต้น ส่วนองค์ประกอบในการแสดงสิ่งที่เปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด คือ โรงหนังตะลุง เป็นโรงหนังตะลุงที่เรียกว่า “โรงสำเร็จรูป” ต่อเชื่อมด้วยเหล็กท่อน้ำแบบตันที่ สามารถถอดเคลื่อนย้ายและประกอบเป็นโรงหนังตะลุงได้อย่างรวดเร็วเมื่อจะทำการแสดง อันมีส่วนอำนวยความสะดวกให้เจ้าภาพที่รับหนังตะลุงไปแสดงไม่ต้องปลูกสร้างโรงเอง (แต่ค่าราคาหนังก็ต้องเพิ่มขึ้นด้วย) กล่าวกันว่าหนังบุญธรรม เทอดเกียรติชาติ (นายหนังตะลุงปริญญาโทคนแรกของเมืองไทย) เป็นผู้ริเริ่มโดยใช้รถบรรทุกสิบล้อสามารถไปจอดยังสถานที่ที่จะแสดงแล้วปรับเป็นโรงหนังตะลุง จึงมีหนังตะลุงคณะอื่น ๆ เอาอย่างและพัฒนามาเป็น “โรงสำเร็จรูป” การเปลี่ยนแปลงอีกอย่างหนึ่งของหนังตะลุงหลังทศวรรษที่ 2540 มาแล้วคือการหานักดนตรีที่จะบรรเลงดนตรีแบบดั้งเดิมให้ได้ครบ โดยเฉพาะนายปี เพราะขาดคนสืบทอดด้วยเห็นว่าแม้ฝึกหัดหรือบรรเลงดนตรีได้แล้วโอกาสที่จะได้รับงานก็มีน้อยรายได้ไม่พอจะเลี้ยงตนเองและครอบครัว นายหนังตะลุงหลายคณะจึงหันมาใช้แผ่นดิสก์ที่บันทึกเสียงดนตรีหนังตะลุงมาเปิดแทนการเล่นดนตรีสด แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งหนังตะลุงอาจสะท้อนให้เห็นถึงความก้าวหน้าในการปรับใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ อย่างกรณีของ “หนังสุรเชษฐ์ ต้องเอาแผ่นดิสก์มาเล่น แต่มันก็ไม่สดเหมือนกับเล่นจริง แผ่นดิสก์อัดโปรแกรมเข้าไปในแผ่นและก็ซื้อเครื่องสอດไปแล้วกด จ้างคนกดคนเดียว มีโหม่ง ฉิ่ง แล้วตั้งคนกด ไปเล่นดนตรีตั้งของปั๊บแล้วออกเป็นเพลง นั่นคือการแก้ปัญหาลูกคู่ที่เราปรับเปลี่ยนได้ในยุคนี้ แต่มันก็ฝืนความรู้สึกของนายหนังเอง เราไม่ค่อยชอบ แต่มันหาไม่ได้ก็จำเป็น ผู้ฟังก็รู้สึกว่ามันแห้ง ๆ อันนี้เป็นวิธีการปรับเปลี่ยนเฉพาะตามปัญหา” (ผวน ลำนวนทอง. 2542 – 2543 : 75 – 76) ประเด็นดังกล่าวนายหนังตะลุง ชมรมหนังตะลุงได้แก้ปัญหาด้วยการฝึกลูกคู่รุ่นใหม่ โดยเฉพาะโรงเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่มีครูบาอาจารย์เป็นนายหนังตะลุงอยู่ด้วย ด้วยการจัดตั้งชมรมหนังตะลุงหรือชมรมการละเล่นพื้นเมือง ฝึกทั้งการแสดงหนังตะลุงและนักดนตรี เช่น โรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัยสมบูรณ์กุลกัลยา จังหวัดสงขลา ซึ่งมีหนังวิริยะ หนูขาว เป็นอาจารย์อยู่ในโรงเรียน ได้ตั้งชมรมหรือศูนย์ฝึกลูกคู่หนังตะลุง กรณีของสริภัทร ล้มเซ่ง นักเรียนระดับมัธยมปลายของโรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัยสมบูรณ์กุลกัลยา สามารถเป่าปี่ได้ และรับค่าจ้างในการไปเป็นลูกคู่หนังตะลุงหรือนายปีประจำคณะได้รับค่าตอบแทนคืนละ 200 บาท (สัมภาษณ์วิริยะ หนูขาวและสริภัทร ล้มเซ่ง.

11 กรกฎาคม พ.ศ. 2544) หรือในบางจังหวัด เช่น จังหวัดพัทลุง ได้มีการจัดตั้งกลุ่มลูกคู่หนังตะลุง รวมทั้งดนตรีและเครื่องขยายเสียง ดำเนินการในเชิงธุรกิจรับจ้างหรือรับเหมางานจากนายหนังตะลุงที่ไม่มีลูกคู่เป็นงาน ๆ ไป ซึ่งสะท้อนให้เห็นการปรับเปลี่ยนหรือการพัฒนาวิชาชีพที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านมาเป็น “ธุรกิจทางวัฒนธรรม” อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าปัญหาเรื่องนักดนตรียังไม่ถึงขั้นวิกฤตที่นายหนังตะลุงและผู้เกี่ยวข้องหากหนังตะลุงยังคงได้รับความนิยม อย่างเช่น การจัดงานวันอนุรักษ์มรดกไทย เมื่อวันที่ 2 – 4 เมษายน พ.ศ. 2546 ที่จังหวัดพัทลุงมีหนังตะลุงมาแสดงคืนละ 10 คณะรวมเป็น 30 คณะ โดยไม่ซ้ำกัน แต่อาจจะใช้ลูกคู่ชุดเดียวกันบ้าง แต่ได้สะท้อนภาพให้เห็นว่าหนังตะลุงยังคงดำรงอยู่ในสังคมภาคใต้และ/หรือบริเวณชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาได้ในระดับหนึ่ง แม้ภาพปรากฏว่าผู้ชมหนังตะลุงเป็นเพียงกลุ่มคนเล็ก ๆ หรือเป็นชาวชนบทผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมพื้นบ้าน และส่วนหนึ่งของผู้ชมรวมทั้งการให้การสนับสนุนหนังตะลุงทั้งที่มีชื่อเสียงและ/หรือหนังตะลุงรุ่นใหม่มาจากระบบเครือข่าย และความเป็น “ชุมชนท้องถิ่นนิยม” จึงเป็นส่วนรองรับการดำรงอยู่ ผลกระทบ และความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงจากอดีตมาถึงปัจจุบัน

4.1.2.2 กรณีการเปลี่ยนแปลงของโนรา ในช่วงเวลาดังกล่าวการเปลี่ยนแปลงของโนราเป็นผลสืบเนื่องมาจากยุคที่ 3 ทั้งรูปแบบ เนื้อหา และองค์ประกอบในการแสดง ผู้วิจัยเห็นว่าโนราไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปแบบหนังตะลุง เป็นเพียงการปรับตัวให้เหมาะสมกับงานที่รับแสดงหรือสนองความต้องการของเจ้าภาพ สำหรับคณะโนราที่มีชื่อเสียงอยู่ในระดับแนวหน้า เช่น คณะโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง จะมีงานแสดงในงานประเพณีในลักษณะรับเหมางานกับเครือข่ายที่สังกัด มีรูปแบบการจัดการเช่นเดียวกับวงดนตรีลูกทุ่ง รูปแบบการแสดงหรือขั้นตอนในการแสดงเริ่มตั้งแต่ กาศครู ปลอยนางรำเป็นชุด รำแบบโบราณ แสดงเรื่องแล้วต่อด้วยการแสดงดนตรี จนถึงเวลา 2.00 น. จบการแสดง การเปลี่ยนแปลงจึงเป็นเรื่องขององค์ประกอบ โดยเฉพาะโรงที่เป็นโรงสำเร็จรูปแบบเวทีดนตรีของวงดนตรีลูกทุ่ง ในขณะที่โนราอีกกลุ่มหนึ่งจะปรับเปลี่ยนการแสดงไปตามสภาพของงาน เช่น งานประจำปี หรืองานที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม การแสดงก็จะเน้นการรำรำ การทำบท ว่ากลอนมุตโตตามแบบฉบับ โดยไม่เน้นที่การแสดงเรื่องและวงดนตรี แต่หากเป็นงานสวนสนุก หรืองานประจำปี งานจัดรายการของนักธุรกิจบันเทิงโนรากลุ่มนี้ก็จะมาเน้นการแสดงเรื่องและวงดนตรีลูกทุ่ง เพราะโนราแต่ละคณะไม่จำเป็นต้องมีวงดนตรีประจำคณะของตน หากจำเป็นต้องใช้ก็สามารถว่าจ้างวงดนตรี หรือสับเปลี่ยนกับคณะอื่นได้ ประเด็นดังกล่าวทำให้เรามองเห็นโครงสร้างของสังคมปัจจุบันที่มีลักษณะแยกส่วน เกิดกลุ่มวิชาชีพในลักษณะเฉพาะ เช่น กลุ่มนักดนตรี นักรำนักแสดง หรือทำงานแยกสาขา แล้วเข้ามาทำหน้าที่ตามบทบาทของตน แม้แต่การแสดงโนราก็มองเห็นภาพโครงสร้างของสังคมปัจจุบันได้อย่างชัดเจน ในกรณีการดำรงอยู่ ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของศิลปินและชุมชน ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นระหว่างหนังตะลุงและโนรามีข้อแตกต่างกัน ประการแรกคณะโนรามีจำนวนคณะน้อยกว่าคณะหนังตะลุงในขณะที่

ชุมชนขยายตัวและมีกิจกรรมบันเทิงมากขึ้นจึงทำให้โนราสามารถดำรงอยู่ได้ระดับหนึ่ง ประการที่สอง องค์ประกอบในการแสดงโนราสามารถปรับตัวหรือมีความยืดหยุ่นในตัวเองสูง ในระยะเวลาเดียวกัน โนราสามารถนำเสนอทั้งรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ได้พร้อมกันโดยมีเงื่อนไขของงานหรือเจ้าภาพที่รับไปแสดงเป็นตัวกำหนด ในช่วงที่วงดนตรีลูกทุ่งเป็นที่นิยมโนราก็สามารถสนองตอบค่านิยมของผู้ชมได้ครั้งความนิยมในเรื่องดนตรีลูกทุ่งตกต่ำ โนราก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงได้ในตัวเอง และมีการนำเสนอได้อย่างหลากหลายในเวลาเดียวกันในขณะที่การแสดงหนังตะลุงมีข้อจำกัดบางอย่างตามประเภทหรือชนิดของศิลปะบันเทิง ประการที่สามซึ่งนับว่าเป็นฐานรองรับที่สำคัญต่อการดำรงอยู่โนรา คือความเชื่อในเรื่องครุหมอดายโนราและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนรา มีผลโดยตรงต่อตัวศิลปินที่ต้องสืบทอดการแสดงโนรา หรือรักษาความเป็นโนราเอาไว้ ในขณะเดียวกันชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราก็มีความเชื่อในเรื่องเดียวกัน การประกอบพิธีกรรมทั้งการแก้บน การรำโนราโรงครูปฏิบัติกันมาอย่างต่อเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบัน ความเชื่อและพิธีกรรมดังกล่าวครอบคลุมพื้นที่ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาและบริเวณจังหวัดใกล้เคียง เราจึงพบว่าโนราอาวุโสที่ไม่ได้แสดงโนราเพื่อความบันเทิงเป็นอาชีพ แต่ยังคงมีบทบาทหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมการแก้บนและการรำโนราโรงครูทั้งที่เกี่ยวข้องกับผู้เชื่อสายโนราโดยตรงและชาวบ้านที่นับถือครุหมอดายโนรา อย่างไรก็ตามพัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงก็ยังคงมีมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีเหตุและปัจจัยดังที่ ประหยัด เกษม (2523 : 137) กล่าวไว้ว่า

การแสดงโนราในปัจจุบันนับเป็นการค้าประเภทหนึ่ง ซึ่งมีผู้ยึดเป็นอาชีพ การยึดเป็นอาชีพก็ต้องหวังเพื่อให้มีเงินพอใช้ในการเลี้ยงชีวิตการจะมีเงินใช้พอก็จะต้องมีคนนิยม จึงจำเป็นที่โนรา (รวมทั้งหนังตะลุงด้วย – ผู้วิจัย) จะต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการแสดงของตนไปตามยุคตามความต้องการของสังคม เพื่อความอยู่รอดของตน การที่โนราเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เป็นการปรับตัวที่ทำให้สามารถคงอยู่ในโลกบันเทิงนี้อีกต่อไปได้ หากไม่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตัวเองแล้ว ก็ไม่แน่ว่าจะมีโนราให้ดูเช่นนี้อีกหรือไม่ และเป็นที่น่ายินดีที่สถาบันการศึกษาหลายแห่ง ทั้งระดับประถม มัธยม และอุดมศึกษา รวมทั้งวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง – ผู้วิจัย) ซึ่งเป็นสถาบันที่ควรรักษาศิลปะการรำโนรานี้ ได้เปิดฝึกสอนการรำโนราตามแบบโบราณ โดยจ้างโนราที่มีชื่อเสียงมาสอน นับเป็นวิธีการอนุรักษ์ศิลปะการรำโนราไว้อย่างน่าสรรเสริญและควรสนับสนุนอย่างยิ่ง

กล่าวโดยสรุปการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบันในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา มีมาตั้งแต่อดีตและปัจจุบัน ทั้งรูปแบบ เนื้อหา ขบวนการแสดง องค์ประกอบในการแสดง มาอย่างต่อเนื่อง การเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยมีเหตุปัจจัยทั้งจากภายนอกและภายในและสอดคล้องสัมพันธ์ไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม

ธรรม ไม่ว่าจะเป็นเกี่ยวกับเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี การหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมเมือง การเปลี่ยนแปลงคตินิยมและค่านิยมของคนในสังคมและชุมชน การมีสื่อบันเทิงใหม่ ๆ ที่เป็นทางเลือกอย่างหลากหลายให้กับชาวบ้าน ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและการสื่อสาร การเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากสังคมเกษตรสู่สังคมอุตสาหกรรมจนเข้าสู่สังคมระบบข้อมูลข่าวสาร เป็นต้น ในแต่ละช่วงสมัยของการเปลี่ยนแปลงทั้งที่ค่อยเป็นค่อยไปหรือพัฒนาการ หรือการเปลี่ยนแปลงอย่างก้าวกระโดดโดยขาดฐานคิดและความเข้าใจ เพื่อปรับตัวเองให้ทันกับกระแสหลักในการพัฒนาหรือภาวะความทันสมัย ท่ามกลางภาวะการณ์ดังกล่าวได้สั่งสมบทเรียน ประสบการณ์ และบทสรุปบางอย่างให้กับตัวศิลปินชุมชน ผู้เกี่ยวข้อง นักวิชาการ สถาบันและองค์กรทางวัฒนธรรมทั้งภาครัฐและเอกชน ได้ร่วมกันแสวงหาแนวทางและ/หรือทางเลือกในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ พัฒนา ให้นำร่องและโนรา ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมในฐานะศิลปะบันเทิงของภาคใต้ตามทิวทัศน์ที่พึงอยู่ เป็นอยู่ และเป็นไปอย่างเท่าทันกระแสการเคลื่อนเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรมต่อไป

บทที่ 4

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรา กับสังคม และวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

กล่าวได้ว่า “สื่อพื้นบ้าน” หรือการเล่นพื้นบ้าน โดยเฉพาะหนังตะลุงเป็นกิจกรรมทางสังคม หรือนันทนาการทางสังคมอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเพื่อความสนุกสนานร่วมกันของคนในแต่ละสังคม การเล่นพื้นบ้านของท้องถิ่นโดยอ้อมเกิดขึ้นเพื่อความสำเร็จอารมณ์ของคนในท้องถิ่นนั้น โดยมีชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น และเป็นผู้สืบทอด รวมทั้งการรับรู้และมีความรู้สึกร่วมต่อการเล่นในท้องถิ่นของตน การเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดและการแสดงออกของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น จึงย่อมมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น ทั้งที่เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น สภาพภูมิประเทศ สภาพภูมิอากาศ ทรัพยากรธรรมชาติ ฯลฯ และสภาพทางสังคมวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี นิสัยใจคอ การทำมาหากิน ฯลฯ การที่แต่ละท้องถิ่นมีสภาพแวดล้อมแตกต่างกัน ย่อมส่งผลให้การเล่นพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น ๆ แตกต่างกันไปด้วย แม้ว่าการเล่นบางอย่างจะได้รับอิทธิพลทางความคิดและรูปแบบมาจากท้องถิ่นอื่นซึ่งเป็นสังคมภายนอก แต่ก็จะถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพของท้องถิ่นที่รับการละเล่นนั้นไปเล่นได้เป็นอย่างดี การเล่นพื้นบ้านบางอย่างจึงเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ได้ เป็นที่นิยมของชาวบ้านและมีการสืบทอดต่อ ๆ กัน เรื่อยมาจนเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่น (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540 : 69 – 71) ดังได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่า การแสดงพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่ทั้งในฐานะเป็นสื่อบันเทิงใจของคนในสังคม และยังเป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงชีวิตของชาวบ้านนับแต่เกิดจนตาย ด้วยเหตุดังกล่าวการแสดงพื้นบ้านจึงทำหน้าที่รับใช้กลุ่มคนในสังคมแต่ละชุมชนในด้านต่าง ๆ มาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน การแสดงพื้นบ้านจึงเป็นภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมในท้องถิ่นและชุมชนนั้น ๆ อันสืบเนื่องมาจากบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านทั้งด้าน ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชนหรือท้องถิ่นนั้น ๆ

ในกรณีของหนังตะลุงและโนราที่มีปฏิสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีการศึกษาวิจัยเรื่องตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ของ พิทยา บุญรรัตน์ (2539 : 207 – 208) มีข้อสันนิษฐานว่าโนรามิพัฒนาการไปพร้อมกับพัฒนาการของการเมืองการปกครองในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กล่าวคือ โนราอาจจะก่อตัวขึ้นจากฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลาในชุมชนโบราณเมืองพัทลุง แต่มีพัฒนาการเจริญรุ่งเรืองขึ้นทางฝั่งตะวันออกของทะเลสาบสงขลาในช่วงสมัยที่เมืองสทิงพระมีอำนาจ

เหนือชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ครั้นเมืองสทิงพระเสื่อมอำนาจเมืองพัทลุงที่บางแก้วก็กลายเป็นศูนย์กลางความเจริญและมีอำนาจเหนือชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาแทนเมืองสทิงพระ โนรา ก็กลับมาแพร่หลายและเจริญรุ่งเรืองทางฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลา นอกจากนั้นตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา และข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนรา ทำให้เห็นความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ ความสัมพันธ์ทางการเมืองการปกครอง ความสัมพันธ์ทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และชีวิตความเป็นอยู่ ความสัมพันธ์ทางศาสนสถาน และโบราณวัตถุสถาน ความสัมพันธ์ทางด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม ความสัมพันธ์ด้านอื่น ๆ ได้แก่ การสร้างระบบความสัมพันธ์และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม การอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่าง ๆ นั้น ทำให้เราได้มองเห็นถึงพัฒนาการและความรุ่งเรืองทางด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ของชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ เป็นศูนย์กลางทางการค้า และเป็นเมืองท่าสำคัญในคาบสมุทรลาโยตอนเหนือ มีการติดต่อค้าขายกับอินเดียและรับวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาเข้ามาด้วยทั้งนิกายหินยานและมหายาน รวมทั้งการติดต่อกับชุมชนร่วมสมัยในประเทศใกล้เคียงและการค้าขายติดต่อกับจีน เป็นต้น จากตำนานโนราและรวมทั้งประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงย่อมมีบริบทที่สัมพันธ์กับชุมชน ส่งผลต่อการสืบทอด การปฏิบัติ ประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ และด้วยเหตุที่การศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ต้องมองผ่านข้อมูลของท้องถิ่น ที่เป็นหลักเดิมซึ่งชาวบ้านแสดงออกทางประวัติศาสตร์ในรูปของการบอกเล่า เช่น ตำนาน นิทาน และหรือรูปแบบทางศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้านนี้เป็นหลักฐานเฉพาะท้องถิ่น ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้านได้เปลี่ยนแปลงตลอดเวลาตามการรับรู้และการเปลี่ยนแปลงของสังคมพื้นบ้านจารีตบอกเล่าของสังคมหนึ่งสมัยหนึ่ง อาจถูกตีความเสียใหม่ตามความเข้าใจของชาวบ้านที่เปลี่ยนไป ข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นวิวัฒนาการทางความคิด และการแสดงออกของสังคมที่ชัดเจน จากอดีตถึงปัจจุบัน (ธิดา สาระยา. 2528 : 289)

ในบทนี้จะกล่าวถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับการเมืองการปกครองทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น หนังตะลุงและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน หนังตะลุงและโนราในด้านบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม หนังตะลุงและโนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม ซึ่งจะชี้ให้เห็นระบบความสัมพันธ์ ความต่อเนื่อง และการปรับเปลี่ยนตามเหตุปัจจัยและบริบทของสังคมและชุมชนโดยจะกล่าวเน้นในบางยุคสมัยที่บทบาทเหล่านั้นปรากฏเด่นชัด และจะนำเสนอในเชิงการวิเคราะห์โดยภาพรวมทั้งหนังตะลุงและโนรา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับการเมืองการปกครองทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น

กล่าวได้ว่าหนังตะลุงและโนราเป็นสถาบันหนึ่งในสังคม คือสถาบันนันทนาการ ซึ่งมีหน้าที่หลักคือให้ความบันเทิงเริงรมย์ การพักผ่อนหย่อนใจของสมาชิกในสังคมนั้น นับเป็นมหรสพอย่างหนึ่ง ส่วนหน้าที่สนับสนุนสถาบันอื่นนั้นต้องพิจารณาว่าหนังตะลุงและโนราอยู่ในตำแหน่งภาระหน้าที่อะไรเป็นหลัก และอะไรเป็นรอง การเข้าไปมีส่วนสนับสนุนสถาบันอื่นตามบทบาทหน้าที่ก็กระทำได้อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะการสื่อสารประชาสัมพันธ์ ให้ความรู้ความคิดสนับสนุนนโยบายการเมืองการปกครองของรัฐบาล การพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุง (และหรือโนรา) กับการเมืองการปกครองนั้น จึงต้องพิจารณาว่าหนังตะลุง (และหรือโนรา) นั้นอยู่ในระบบการเมืองใด สถานการณ์การเมืองเป็นอย่างไร รัฐบาลมีนโยบายทางการเมืองเป็นอย่างไร ซึ่งหนังตะลุง (และหรือโนรา) ในฐานะสื่อมวลชนประเภทหนึ่ง สามารถตอบสนองนโยบายทางการเมืองของรัฐบาลได้ โดยโฆษณาทำความเข้าใจกับประชาชน แต่ในขณะเดียวกันก็อาจเสนอสาระ ข้อคิดทางการเมืองในแนวทางที่ต่างออกไป หรือวิพากษ์วิจารณ์การเมืองไปตามทัศนะของตนได้ (เดือน พรหมเมศ. 2532 : 104) การแสดงหนังตะลุงและโนรานั้นมีความหลากหลายและเป็นไปอย่างอิสระ นายหนังตะลุงและโนรา (ในตอนแสดงเรื่อง ซึ่งโนราสายทิพย์น้อย เสน่ห์ศิลป์ ให้ความเห็นว่าชาวบ้านชอบที่จะให้โนราแสดงเรื่องแล้วมีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครอง) มีเสรีภาพที่จะสอดแทรกแนวคิด และทฤษฎีของตนลงไปในวรรณกรรมที่แสดง และสามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวให้เป็นไปตามเหตุการณ์บ้านเมืองและความเป็นไปในท้องถิ่นของตน ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะว่านายหนังตะลุงและโนรามีลักษณะพิเศษ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง ดังที่ สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์.(2528 : 6 – 7) กล่าวถึงเสรีภาพของหนังตะลุงในการแสดงเอาไว้ว่า

สารัตถะต่าง ๆ ที่หนังตะลุงนำมาแสดงออกหลังไหลออกมาเอง โดยไม่ต้องห่วงเรื่องรูปแบบไม่ต้องห่วงว่าจะเป็นที่สมประสงค์ของใครหรือไม่ หากแต่นายหนังตะลุงทุกคนถือว่าเขาคือ “นาย” ของรูปหนังตะลุงแต่ละตัวที่อาจจะสวมวิญญาณ พฤติกรรม และถ้อยคำให้รูปหนังในท้องเรื่องทุกตัวให้เป็นเช่นไรก็ย่อมได้สารัตถะทั้งปวงจึงเป็นไปด้วยความบริสุทธิ์ตามแต่ระดับภูมิปัญญาและทฤษฎีของนายหนังเพียงผู้เดียว--- เพราะเจตนาที่นำมาแสดงออกเป็นเพียงเพื่อความบันเทิงใจของผู้ชมเป็นสำคัญ เขามิได้คาดหวังที่จะให้ใครรับไปถือปฏิบัติ แต่ก็ได้ห้ามหวงแต่ประการใด

นอกจากนี้ยังมีผู้กล่าวให้เห็นถึงบทบาททางการเมืองการปกครองของหนังตะลุงว่าความสำคัญของหนังตะลุงมีมากทั้งในแง่ที่เป็นสื่อบันเทิง บทบาทในการประกอบพิธีกรรม บทบาทที่มีต่อสังคมทั้งในแง่ของการเมืองอย่างที่หนังสุชาติ ทรัพย์สินได้พูดว่าหนังตะลุงจะเป็นผู้ที่ให้ความรู้ทางการเมือง

แก่ประชาชน พรรคประชาธิปัตย์ที่ได้มา หนังสือเล่มนี้มีส่วนช่วย แต่ไม่ได้ช่วยหาเสียงให้พรรคประชาธิปัตย์ หนังสือเล่มนี้ทำหน้าที่ให้ความคิดทางการเมือง โดยพยายามวางตัวเป็นกลาง เหตุที่ต้องวางตัวเป็นกลางไม่สามารถไปเข้าข้างพรรคใดพรรคหนึ่งได้ เพราะถ้าไปเข้าข้างพรรคการเมืองใดพรรคการเมืองหนึ่งมันก็โดนใช้ไปเอง เพราะฉะนั้นตรงนี้นั่นก็เป็นเงื่อนไขในการควบคุม กลไกของสังคม (อุดม หนูทอง.2536 : 133) หนังสือเล่มนี้และโนรากลายเป็นผู้สื่อสารนโยบายหรือคำสั่งจากศูนย์อำนาจลงไปสื่อสารกับชนบทในอีกทางหนึ่ง การสะท้อนความเป็นจริงทางสังคมในลักษณะของการวิพากษ์วิจารณ์ข้าราชการหรือนักปกครองที่รังเกียจเอาเปรียบชาวบ้านผ่านรูปภาพหนังสือเล่มนี้ อย่างเช่น “น้ำตาคนจน” ของหนังสือเล่มนี้ที่เด่นชัดที่สุดเห็นจะเป็นหนังสือประเคียง ระฆังทอง ซึ่งนับได้ว่าเป็นหนังสือเล่มเดียวที่ใช้ศิลปะพื้นบ้านหนังสือเล่มนี้ เป็นเครื่องมือต่อสู้ทางชนชั้นอย่างชัดเจน ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นเรื่องรณรงค์ในเรื่องสิทธิเสรีภาพของประชาชนในระบอบประชาธิปไตย การให้ความรู้เกี่ยวกับการเลือกตั้งและกฎหมายที่ชาวบ้านควรรู้ การรณรงค์การวางแผนครอบครัวของกระทรวงสาธารณสุข หรือแม้กระทั่งการรณรงค์เรื่องยาเสพติดในยุคปัจจุบัน หนังสือเล่มนี้มีส่วนช่วยให้นโยบายเหล่านี้ประสบความสำเร็จ หนังสือเล่มนี้ (และหรือโนรา) จึงยังทำหน้าที่เป็นเครื่องมือของชนชั้นปกครองและอำนาจรัฐเป็นประการสำคัญอีกประการหนึ่ง (อติฉาน นิลบุตร.2543 : 9 – 10) อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีความเห็นว่าปฏิสัมพันธ์และหรือความสัมพันธ์ระหว่างหนังสือเล่มนี้และโนรากับการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่นมีใน 2 ลักษณะ คือ ความสัมพันธ์ในฐานะที่หนังสือเล่มนี้และโนราเป็นสื่อเป็นปัจเจกบุคคลหรือผู้นำในสังคม และความสัมพันธ์ในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านหรือสื่อมวลชนท้องถิ่น (Folk Media) กล่าวคือ

1.1 ความสัมพันธ์ในฐานะที่หนังสือเล่มนี้และโนราเป็นสื่อเป็นปัจเจกบุคคลหรือผู้นำในสังคมกับการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น ด้วยความนิยมของชาวบ้านต่อหนังสือเล่มนี้และโนราทั้งในด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมและเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา จึงได้รับการยกย่องให้เป็นบุคคลสำคัญ เป็นตัวแทนในทางสังคมและวัฒนธรรม นายหนังสือเล่มนี้และโนราที่มีชื่อเสียงมักเป็นผู้นำชุมชนโดยธรรมชาติ เป็นผู้มีความรอบรู้และมีโลกทัศน์กว้างไกลกว่าคนอื่น ๆ มีสัมพันธ์ภาพในสังคมสูง รู้จักคบหากับคนมากมายหลายระดับ และบางครั้งก็กลายเป็นที่พึ่งพาและผู้นำในการผลิต กลายเป็นผู้อุปถัมภ์บุคคลในหลายสถานภาพไม่ว่าจะเป็นศิษย์ที่มาร่วมอยู่ร่วมเพื่อฝึกหัดหนังสือเล่มนี้และโนรา รวมทั้งนักเลงจรจัดหรือคนพเนจรไร้หลักแหล่งเข้ามาอาศัยและพึ่งพาบุญบารมี ดังกรณีของหนังสือเล่มนี้ ทองหล่อ จังหวัดสงขลา หนังสือเล่มนี้ เลี้ยงทอง จังหวัดพัทลุง คำว่า “มาแต่ตรง ไม่หนังสือโนรา” และคำว่า “โนราเป็นหรือไม่กับขโมยควายเป็นหรือไม่” จึงมีนัยสำคัญต่อการให้ความหมายในเชิงระบบสัญลักษณ์ของชุมชนนิยมหนังสือเล่มนี้และโนรา เพราะ “ในช่วง 3 ทศวรรษที่ผ่านมา มีกลุ่มบุคคลที่มีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอดความเชื่อและธรรมเนียมในการดำเนินชีวิตแก่ประชาชนระดับชาวบ้านในภาคใต้ อยู่ 4

กลุ่ม คือ ภิกษุอาวโส กำนันผู้ใหญ่บ้าน ครูประจำตำบล และนายหน้าตะลุง” เราจึงพบว่าหนังตะลุงและโนราเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและในระดับท้องถิ่นเกี่ยวเนื่องมาตั้งแต่ประวัติความเป็นมาและตำนานทั้งหนังตะลุงและโนรา ในฐานะศิลปะบันเทิงประจำภาคหรือประจำท้องถิ่นที่ได้มีโอกาสเข้าไปถวายตัวต่อเจ้านาย หรือแสดงถวายเจ้านาย เชื้อพระวงศ์ ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ที่เสด็จประพาสหัวเมืองหรือลงมาตรวจราชการแผ่นดิน ตั้งแต่สมัยการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ จนถึงช่วงปฏิรูปการปกครอง และการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองในระบอบประชาธิปไตย จนกระทั่งนายหนังตะลุงและโนราบางคนได้เข้าร่วมทางการเมืองโดยตรงด้วยการเข้าสมัครเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร เช่น หนังหมื่นนุ้ย จังหวัดตรัง โนราเดิม จังหวัดตรัง และกรณีของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล หรือ พร้อม บุญฤทธิ์ ที่ประสบความสำเร็จได้เป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรในนามพรรคประชาธิปัตย์ของจังหวัดพัทลุง ถึง 3 สมัย ส่วนการเมืองการปกครองในระดับท้องถิ่น นายหนังตะลุงและโนราหลายคนได้รับการยกย่องจากทางราชการและ/หรือได้รับเลือกตั้งจากชาวบ้านให้เป็นผู้ใหญ่บ้านเป็นกำนัน เช่น โนราพุ่ม เทวา หรือพุ่ม ช่วยพูนเงิน เมื่อได้รับการแต่งตั้งเป็นกำนัน ต่อมาจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนอุปถัมภ์นรากร” หนังสือเสียงเสนห์ แห่งจังหวัดตรัง ก็เคยได้รับเลือกเป็นกำนัน ก่อนปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 5 กรณีของหนังรอดเทวา ซึ่งอยู่ใกล้กับลำปำ ตำบลลำปำ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ซึ่งเป็นที่ตั้งของเมืองพัทลุง ในสมัยนั้น (พ.ศ. 2334 – พ.ศ. 2466) ได้เข้าไปแสดงในงานพิธีของทางราชการ เช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา วันสงกรานต์ วันถือน้ำสาบาน ต้อนรับเจ้านาย ตลอดจนถึงแขกเมืองเป็นประจำ ทำให้มีโอกาสใกล้ชิดกับศูนย์กลางอำนาจการเมืองการปกครองของเมืองพัทลุงในสมัยนั้น ชาวบ้านทั่วไปจึงเรียกหนังรอดเทวาว่า “หนังหลวง” หรือโนราค้าย จี๋หนอน หรือค้าย พรหมเมศ ได้เข้าไปรับโนราถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร และได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็น “หมื่นระบำบันเทิงชาติศรี” นับเป็นศิลปินโนราคนแรกและคนเดียวเท่านั้นที่มีบรรดาศักดิ์เนื่องด้วยทางการแสดงโนราโดยตรง จึงเห็นได้ว่าหนังตะลุงและโนราได้มีส่วนสำคัญต่องานราชการบ้านเมืองด้วยการไปแสดงถวายเจ้านายหรือต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง มีส่วนส่งเสริมในทางการเมืองการปกครอง ซึ่งอาจนำมากล่าวตามช่วงสมัยของการเปลี่ยนแปลงการแสดงของหนังตะลุงและโนรา ในยุคที่ 1 ยุคที่ 2 หนังตะลุงและโนรามีบทบาทสำคัญในฐานะศิลปะการแสดงประจำถิ่น มักจะเข้าไปแสดงถวายเจ้านายหรือต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เช่น หนังขับ บ้านดีหลวง หรือ ขับกล่อมเกลี้ยง กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ โปรดให้เป็น “หนังตะลุงของหลวง” หรือ “หนังหลวง” เมื่อครั้งเข้าไปแสดงในตำหนักเขาน้อยเพื่อรับทูตฝรั่ง และพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนลอยฟ้าโพนมหน” เช่นเดียวกับหนังก้น ทองหล่อ ได้มีโอกาสแสดงหนังต้อนรับจอมพล ป. พิบูลสงคราม ปี พ.ศ. 2502 แสดงถวายให้พระบรมราชชนนีศรีสังวาล ทอดพระเนตร ในเรือพระที่นั่ง รล. จันทบุรี ณ บริเวณ

เกาะหนู เกาะแมว เมื่อเรือพระที่นั่งแวะประทับที่จังหวัดสงขลา ปี พ.ศ. 2502 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้แสดงถวายหน้าพระที่นั่ง ณ ตำนกเขาน้อย เนื่องในคราวเสด็จเยี่ยมราษฎรจังหวัดภาคใต้ ในยุคที่ 3 ยุคที่ 4 นอกจากหนังตะลุงและโนราจะมีส่วนในการแสดงถวายเจ้านายและต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองแล้ว นายหนังตะลุงและโนราบางคนได้เข้ามามีส่วนร่วมทางการเมืองการปกครองโดยตรง เช่น หนังหมูนุ้ย จังหวัดตรัง หนังพร้อมน้อยตะลุงสากล หรือกรณีหนังประเคียง ระฆังทอง หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ก็ได้ใช้ศิลปะการแสดงหนังตะลุงเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ทางชนชั้นหรือเป็น “นายหนังตะลุงการเมือง” อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังพบว่าในการเผยแพร่ลัทธิการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยภาคใต้และในสถานการณ์สงครามแย่งชิงประชาชนก็ได้ใช้หนังตะลุงและโนราในฐานะ “ศิลปจรยุทธ์” หรือนักรบทางวัฒนธรรม ดังได้กล่าวมาแล้ว

1.2 ความสัมพันธ์ในฐานะที่หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือสื่อมวลชนท้องถิ่นกับการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น ดังได้กล่าวแล้วว่าการแสดงพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านทั้งในด้าน ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชนหรือท้องถิ่นนั้น ๆ และในฐานะที่หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือสื่อมวลชนท้องถิ่นจะรู้จักผสมผสานคลุกเคล้าข่าวหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในท้องถิ่นเพื่อเสนอให้ประชาชนทราบโดยการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ท่วงทำนองให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ต้องการแสดงพร้อมกับเสริมแต่งดัดแปลงอย่างมีศิลปะ เพื่อให้น่าสนใจยิ่งขึ้น นอกจากนี้บทบาทของสื่อมวลชนท้องถิ่นยังมีส่วนทำให้ประชาชนตระหนักถึงความเป็นชาติ เพิ่มประสิทธิภาพของรัฐบาลในการพัฒนาประเทศ ประชาชนยอมรับและให้ความสนใจสื่อมวลชนท้องถิ่นอยู่ในระดับสูง และความไม่สลับซับซ้อนของรูปแบบสื่อมวลชนท้องถิ่นทำให้สามารถนำไปใช้เพื่อการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ได้อย่างสะดวก (ไมตรี จันทรา. 2534 : 197) หนังตะลุงและโนรา นอกจากทำหน้าที่ให้ความสนุกเพลิดเพลินแก่ประชาชนแล้วยังนำเสนอทรรสนะทางสังคม การเมืองการปกครอง ทั้งการวิพากษ์วิจารณ์ การวิเคราะห์เหตุการณ์ต่าง ๆ ตามทรรสนะของตน ที่ทำให้ประชาชนเกิดความรู้ ความคิด และมีทรรสนะกว้างขวางขึ้น ด้วยการวิเคราะห์วิจารณ์ออกมาในรูปของการล้อเลียน เสียดสี ทางการเมืองการปกครอง หรือนำเสนอในทางสร้างสรรค์ ประเด็นดังกล่าวได้รับการยอมรับจากคน ภาคใต้และ/หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่มีบุคลิกภาพจำเพาะในทางการเมืองการปกครอง (เป็นวัฒนธรรมร่วมได้อย่างผสมกลมกลืน) พฤติกรรมร่วมในทางการเมืองการปกครองระหว่างหนังตะลุงและโนรากับคนในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราหรือ “ชุมชนท้องถิ่นนิยม” ที่มีปฏิสัมพันธ์สอดคล้องกัน จึงกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของ “กระบวนการค้ำจุนในทางวัฒนธรรม” ที่ทำให้หนังตะลุงและโนราดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน ดังได้กล่าวมาแล้วว่าการแสดงหนังตะลุงและโนรา โดยเฉพาะหนังตะลุงวรรณกรรมที่นำมาแสดงแยกได้เป็น 2 ประเภท คือ เรื่องที่เป็นเทพนิยายหรือจินตนิยายหรือเรื่อง

จักร ๆ วงศ์ ๆ และเรื่องที่เป็นนวนิยาย (ซึ่งมีการพัฒนา ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงมาโดยตลอดตามยุคสมัย) วรรณกรรมหนังสือทั้ง 2 ประเภทจะต้องมีการเมืองการปกครองอยู่ด้วยเสมอ เพราะขนบนิยมในการแสดงหนังสือเล่มจะเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบในการแสดงเช่นวรรณกรรมที่ใช้แสดง จะต้องมีการเมือง นางเมือง ซึ่งเป็นผู้วางนโยบายในการปกครองบ้านเมือง ดูแลทุกข์สุขของราษฎร แม้รูปแบบการปกครองในวรรณกรรมหนังสือจะมีเพียงรูปแบบเดียวคือ “ราชาธิปไตย” หรือ “สมบูรณาญาสิทธิราชย์” ที่เจ้าเมืองมีอำนาจและเป็นใหญ่แต่เพียงผู้เดียว มีอำนาจสิทธิ์ขาดในทุก ๆ เรื่อง แต่การนำเสนอพรรณนาทางการเมืองการปกครองหรือการวิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์บ้านเมือง ก็มักจะนำเสนอภาพหรือเหตุการณ์ปัจจุบันของการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่นมากว่าในเชิงเปรียบเทียบภาพของเจ้าเมือง เจ้านายหรือข้าราชการ รูปกากหรือตัวละครในวรรณกรรมหนังสือ จึงเป็นภาพของนักการเมือง รัฐบาล ชาวบ้าน รวมทั้งนักการเมืองและผู้ปกครองในระดับท้องถิ่น เพราะการแสดงหนังสือมีความเป็นอิสระที่จะนำเสนอพรรณนาใด ๆ ผ่านทางเนื้อเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา และ/หรือเจตนาที่จะแสดงออกโดยตรงโดยไม่สอดคล้องกับฉากหรือเหตุการณ์ที่ปรากฏในเรื่องก็ตาม พรรณนาทางการเมืองการปกครองในวรรณกรรมหนังสือ (และโนราบางคณะ) และการแสดง จึงปรากฏทั้งในบทร้องกลอน บทบรรยาย และบทสนทนาของตัวละครทุกตัว ดังตัวอย่างการนำเสนอพรรณนาทางการเมืองจาก “บทกวีจ้อหนังสือ” ซึ่งเป็นบทขับร้องกลอนก่อนแสดงเรื่องจากวรรณกรรมหนังสือของพ่อ พงษ์ นุสรรัตน์ ความว่า

“ทั่วประเทศเศรษฐกิจผลิตผล
รายรับน้อยไม่ค่อยพอต่อรายจ่าย
พืชผลขายไม่ออกนอกประเทศ
ตลาดไทยถูกแบ่งแย่งรุกราน
ให้รวดเร็วทันใจไม่ได้แน่
ชาวโลกล้วนปั่นป่วนกันวันวาย
ไทยนอนรอความตายอยู่ได้หรือ
พึ่งตนเองให้ได้ไว้กังวล
รับผิดชอบรู้ด้อมพร้อมประหยัด
เคารพต่อกฎหมายไม่แปลงเปลี่ยน
ยึดหลักธรรมแล้วนำไปปฏิบัติ
เทิดสามสถาบันเป็นอันดับ
คือรักชาติรักศาสน์รักกษัตริย์
สามสถาบันคงอยู่คู่ธานี

ตกต่ำจนชาวไทยน่าใจหาย
การค้าขายไร่นาวิกฤตการณ์
ด้วยสาเหตุไม่มีใครได้มาตรฐาน
รัฐบาลรีบแก้ไขใช้ดูดา
ใช้หนักแก้ทันใดคงไม่หาย
เหมือนโรคภัยแผลงฤทธิ์พิชิตชน
รีบร่วมมือหาทางแก้ไขเปลี่ยนแปลง
ทุกทุกคนต้องขยันหมั่นพากเพียร
ต่างเคร่งครัดต่อวินัยไม่หั่นเหี้ยน
ไม่วุ่นเวียนตามกฎหมายงูบังคับ
บทบัญญัติศาสน์นี้มีพร้อมสรรพ
ชั่วกาลปึกคงอยู่คู่ฟ้าดิน
ขอยืนหยัดล้างริษยาที่คูหมิ่น
ไทยไม่สิ้นสาบสูญสูญไทย”

ต้องไป ลูกมันบวชกะกำนั้นต้องไป ตักบาตรคนเฒ่าคนแก่ แม่แต่แก่เหมย
แก่นกะถูกไปให้มัน กะเจ้าตำบลนี่ละ เขาลูกบ้านเรานี่ละ มีงานอะไรสัก
หีดถึงกำนั้น คิดแลให้ดี กำนั้นเอาไหรให้เขาเล่า เงินเดือนกำนั้นก็หีดเดียว
เดียว ๆ งานนั้นถึง เดียว ๆ ลูกบ้านคนนั้นมืงาน ลูกบ้านคนนี้มีงาน มันบอก
กำนั้นทั้งเพหนาน ฝ่ายวัดหนี่เล่ากะเอาเล่า ลงชื่อกำนั้นเป็นหัวหน้าฝ่ายฆาร
วาส หัวหน้าทำพร้อห่าบาทเล่า หัวหน้ากะหยัดเอาหลาย ๆ ร้อย กะเอาไหร
ให้เขา จันว่าถ้าจันยังเป็นกำนั้นอยู่เลย ทำจิบหายลงไปแต่นี้เลย จริง ๆ
น้องอิลาก

เกียรติศักดิ์...

ไม่ให้ออก เป็นอยู่อย่างนั้นแหละ

เท่ง...

ฮือ- จันเหอะ ลองแลตะอยู่ยากถ้าเราไม่ไปงานใครเขาว่า แล้วหัวหน้าบ้าน
พร้อ กับวัดกับวากะไม่เข้า งานชาวบ้านกะไม่หอนไป เป็นหัวหน้าชาว
บ้านพร้อ ปกครองคนพร้อ กะถูกเขาเหมือนกัน แต่ว่าถ้าเราไปเอาไหรทำเอา
ไหรช่วยเขา ฮ่า อยู่ไปพันนั้นแหละรู้หลบเป็นปีก รู้หลีกเป็นหาง นั้นเค้า
ตำบลข้างนอกเขาติดต่อกับให้จัดการทอดกฐินสักทีหนึ่ง เขาจะมาทอดให้ แต่
ให้จันเป็นหัวหน้า มาทอดให้กับวัดในตำบลเรา นี่พอกิด ๆ แล้วเอาพาจันมา
ทอดเมื่อได้กับวัดนุ เสร็จแล้วพอวัดเพื่อนเขาธุระละ ลงบนหัวกำนั้น ลงบน
หัวกำนั้นเล่า ไม่ไว้ฮืออยู่พร้อเสียแล้ว เสดจันว่าสุทอดกะทอดแต่สุตะ อย่า
เอาถูกไปพ่วงท้าย คุม่ายไหรช่วยเขา

เกียรติศักดิ์...

ก็น่าเห็นใจเหมือนกัน

เท่ง...

หน้าที่กำนั้น ตำแหน่งกำนั้นนี้หลวงน่าจะพิจารณาให้เงินเดือนให้มากขึ้น
ระดับผู้ปกครองถ้าทำตัวให้ถูกต้องตามตำแหน่งหน้าที่ กะม่ายเงินทำตัวยาก
จริงนั้น เป็นได้เป็นลอย ๆ กะเพื่อนนิทาให้เล่า งานไหนกะไม่ไป เป็น
กำนั้นทำหมาฮ้ายไหร ฮาไปพันหนี่ต่อไปเล่า ฮาย ช่วยพิจารณาให้เงินเดือนให้ตะ

เกียรติศักดิ์...

ยังไม่ถึงเวลา ยังไม่ถึงเวลาก่อน

ด้วยบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงและโนราห์นอกจากการทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและ
การประกอบพิธีกรรมแล้วหนังตะลุงและโนราห์ก็ได้เสริมบทบาทด้านต่าง ๆ และพัฒนามาตามยุคสมัย
และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ในทางการเมืองการปกครองหนังตะลุงและโนราห์
สามารถสื่อสาร โดยการสร้างความเข้าใจระหว่างผู้ปกครองกับประชาชนได้ ไม่ว่าจะเป็นนโยบายของ
รัฐบาล การดำเนินงาน แผนการพัฒนา ระบบการปกครอง การรักษาความนิยม การรักษาระเบียบ

วินัย กฎหมายจึงอยู่ที่การประสาน การส่งเสริม สนับสนุน ให้เขามีช่องทางและโอกาสในการรักษา และสืบทอดศิลปการแสดงให้คงอยู่ควบคู่กับท้องถิ่น และชุมชนตลอดไป

2. หนังสือและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปิน และชุมชน

ในการศึกษาวัฒนธรรมหรือการทำความเข้าใจวัฒนธรรมของมนุษย์ ศาสนาและความเชื่อ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของวัฒนธรรม เพราะเป็นที่รวมของความรู้สึกรู้สึกนึกคิดที่เป็นนามธรรมทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ชีวิต ความรู้ ความนึกคิดเกี่ยวกับโลก จักรวาล ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ ดังจะเห็นอิทธิพลของความเชื่อที่มีต่อพฤติกรรมของมนุษย์ที่แสดงออกในรูปของประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ ดังที่ ปรานี วงษ์เทศ (2532 : 53) กล่าวไว้ว่า

ระบบความเชื่อ โดยเฉพาะในกลุ่มประชาชนที่มีความเจริญทางวิทยาการเข้าไปไม่ถึงนั้น จะมีอิทธิพลครอบคลุมพฤติกรรมทุกอย่างของชีวิตคน เพราะจะเป็นตัวอธิบายให้เหตุผลต่อการกระทำ และกิจกรรมทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง หรือแม้แต่เรื่องเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น อาหารการกิน กิริยา มารยาทต่าง ๆ และแน่นอนย่อมมีอิทธิพลอย่างมากต่อผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมาหรือที่เราเรียกว่าศิลปะด้วยการจะทำความเข้าใจความหมายของศิลปะ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมจึงมีความจำเป็นต้องศึกษาระบบความเชื่อที่เป็นที่มาของความรู้สึกรู้สึกนึกคิดของผลิตผลที่เป็นงานศิลปะนั้นๆ ด้วย

กรณีการศึกษาวิจัยเรื่อง ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ของ พัทธยา บุญรัตน์ (2539 : 210 – 211) พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราในด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม จะเป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกันโดยตรง และมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชนรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาอย่างเป็นรูปธรรม กล่าวคือความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนราอันมีผลมาจากตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่นความเชื่อเรื่องครุหมอโนรา ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องการแก้บน ความเชื่อเรื่องการเหยียบเสน ความเชื่อเรื่องการรักษาอาการป่วยไข้ เป็นต้น โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องครุหมอโนรา ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อผู้เป็นโนรา ลูกหลานตายายโนราหรือผู้มีเชื้อสายโนรา คนทรงครุหมอโนรา หรือชาวบ้านโดยทั่วไปที่ต้องการขอความช่วยเหลือจากครุหมอโนรา ไม่ว่าจะเป็นการบนขอความช่วยเหลือ การรักษาอาการป่วยไข้ ผู้ที่มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา คนทรงครุหมอโนรา ผู้ที่เป็นโนราโดยตรง จะต้องให้การเคารพนับถือครุหมอโนรา ต้องบวงสรวง เช่นไหว้ ครุหมอโนรา จะละเลยหรือเพิกเฉยไม่ได้เพราะจะได้รับการลงโทษจากครุหมอโนราอย่างรุนแรง ความเชื่อในเรื่องดังกล่าวส่งผลให้เกิดประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราคือประเพณีการรำโนราโรง

ครูที่ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันอยู่ในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา และในบางพื้นที่ซึ่งมีความเข้มข้นในด้านความเชื่อและพิธีกรรม โดยเฉพาะชุมชนบ้านท่าคูระ ตำบลคลองรี อำเภอสตงิ่งพระ จังหวัดสงขลา ชุมชนบ้านท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ที่มีการจัดพิธีกรรมโนราโรงครูเป็นประจำทุกปี ในขณะเดียวกันเราจำเป็นต้องพิจารณาพื้นฐานทางความเชื่อของคนภาคใต้และ/หรือคนในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาไปด้วย ซึ่งส่งผลต่อบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงและโนราในการประกอบพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปป็นและเป็นไปเพื่อสนองความต้องการหรือเพื่อแก้ปัญหาให้กับชุมชน ซึ่งพบว่าชาวภาคใต้มีความเชื่อเช่นเดียวกับชาวไทยภาคอื่น ๆ คือเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ วิญญาณ ผีสง เหวดอา อารักษ์ เมื่อศาสนาพราหมณ์ฮินดูและพุทธศาสนาได้แพร่หลายเข้ามาในภาคใต้ เกิดการผสมผสานระหว่างลัทธิดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเทวดากับความเชื่อตามลัทธิศาสนาที่เข้ามาใหม่กลายเป็นความเชื่อใหม่ในท้องถิ่นที่เรียกว่า “พุทธศาสนาแบบชาวบ้าน” โดยเฉพาะชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา เป็นแหล่งที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิศาสนาดังกล่าวซึ่งยังปรากฏร่องรอยและหลักฐานให้เห็นจากศาสนสถานและโบราณวัตถุสถาน วรรณกรรม ศิลปะการละเล่น เช่น หนังตะลุง โนรา ตลอดจนประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ (พิทยา บุญรัตน์, 2539 : 149) ซึ่งจะได้นำเสนอประเด็นหนังตะลุงและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปป็นและชุมชนมากล่าวโดยสรุปดังนี้

2.1 หนังตะลุงกับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปป็นและชุมชน

ในเรื่องของความเชื่อที่เกี่ยวกับหนังตะลุงได้กล่าวไว้แล้วในบทการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนรารวมทั้งความคลี่คลายของความเชื่อในแต่ละยุคสมัย ความเชื่อที่เกี่ยวกับหนังตะลุงมีหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อเรื่องครูหมอ ครูหมอก็คือบูรพาจารย์และบรรพบุรุษที่นายหนังแต่ละคนสืบเชื้อสายมา หากหนังตะลุงเช่นไหว้บูชาครูหมอก็อจะให้คุณ แต่หากละเลยก็อาจให้โทษได้ หนังตะลุงจึงมักตั้งหิ้งบูชา เพื่อให้เป็นที่สถิตของครู ปักดอกไม้ธูปเทียนบูชา และจะมีพิธีไหว้ครูตามโอกาสและเวลาที่ตกลงไว้กับครู ประการต่อไปคือความเชื่อเกี่ยวกับรูปหนัง เชื่อว่ารูปทุกตัวที่ผูกไม้ดับ ผูกมือ เบิกปาก เบิกตา ชูปร่าง แล้วข้อมมืออาถรรพณ์ ผู้ใดเล่นด้วยความไม่เคารพข้อมมือไม่เกิดมงคลแก่ตน อนึ่งรูปแต่ละประเภทมีศักดิ์ไม่เท่ากัน การจัดเก็บต้องเป็นระเบียบ เป็นหมวดหมู่ และต้องเอารูปที่มีศักดิ์สูงไว้บนเสมอ (อุดม หนูทอง, 2531 : 142 – 143) อนึ่งหนังตะลุงยังมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่อง “รูปศักดิ์สิทธิ์” การทำรูปชนิดนี้จะต้องเลือกจากหนังสัตว์ที่ตายผิดปกติ เช่น ถูกฟ้าผ่าตาย คลอดลูกตาย หรือเลือกชนิดของสัตว์ที่เหมาะสมกับรูปนั้น ๆ เช่น รูปตลกทำด้วยหนังหมี รูปฤาษีทำด้วยหนังเสือเป็นต้น รูปบางตัวโดยเฉพาะรูปตลกประจำคณะจะทำด้วยวิธีพิเศษ กรณีรูปอ้ายขวัญเมือง ของหนังจันท์แก้ว บุญขวัญ ที่เอาหนังผ่าเท้าของพระครูปีหนึ่ง เจ้าอาวาสวัดศาลาแก้ว อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นอาจารย์ของหนังจันท์แก้ว บุญขวัญ มาดัดเป็นปากล่างของรูปอ้ายขวัญเมือง หรือรูปอ้ายหล้าหรือดาหล้า ของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ที่ได้มาด้วยวิธีพิเศษดังได้กล่าวมาแล้วใน

บทก่อน “รูปบางตัวของหนังบางคณะใช้หนังปลายอวัยวะเพศบ้าง หนังฝ่าเท้าของบุคคลที่เคารพบ้าง เข้ามาประกอบกับหนังสัตว์บ้าง การทำต้องเลือกวันที่เป็นเดช เป็นศรี เป็นวันฟู เริ่มแกะจากส่วนล่าง ของรูปขึ้นไปสู่ส่วนหัวเพื่อให้เป็นเคล็ดว่า “จิ้นยอด” (เป็นเลิศ เจริญ) ทำเสร็จแล้วต้องปลุกเสก” (อุดม หนูทอง. 2531 : 143)

จากที่มาในการสร้างรูปหนังบางตัวในลักษณะพิเศษโดยเฉพาะรูปตัวตลกเอกของคณะหนังตะลุงแต่ละคณะ นอกจากจะเชื่อว่าส่งผลต่อการสร้างอารมณ์ขันและความมีชื่อเสียงของนายหนังตะลุง แล้ว รูปตลกบางตัว เช่นรูป “นายหล้า” หรือ “ตาหล้า” ของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล และรูปตลกเอกของหนังตะลุงบางคณะกลายเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านโดยทั่วไปเคารพนับถือ และมาบนบานศาลกล่าวขอความช่วยเหลือในเรื่องต่างๆ เมื่อประสบความสำเร็จตามต้องการแล้วก็จะมีการแก้บนอันสะท้อนให้เห็นวิถีความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง อันเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา ปรากฏการณ์ดังกล่าวน่าจะมีนัยสำคัญประการหนึ่งว่า ในขณะที่สังคมเปลี่ยนแปลงพัฒนา ชาวบ้านมีความรู้มีการศึกษาสูงขึ้น มีความเจริญทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี แต่ความเจริญเหล่านั้นกลับสร้างปัญหาหรือไม่สามารถแก้ปัญหาพื้นฐานโดยเฉพาะปัญหาทางด้านจิตใจ ความทุกข์หรือความวิตกกังวลทางจิตใจพิธีกรรมและความเชื่อบางประการสามารถผ่อนคลายความตึงเครียด ความกลัว ความวิตกกังวล และแก้ปัญหาพื้นฐานทางจิตใจอันเป็นผลต่อการดำรงอยู่และมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชน ในด้านความเชื่อจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อที่สำคัญอีกประการหนึ่งของหนังตะลุงและส่งผลกระทบต่อสถานภาพของศิลปินในสังคมคือความเชื่อทางไสยศาสตร์ ในอดีตถือว่าไสยศาสตร์เป็นสิ่งที่นายหนังต้องเรียนรู้ แสดงหนังได้ดีเพียงอย่างเดียวไม่พอต้องรอบรู้ไสยศาสตร์อย่างดียิ่งจึงจะเอาตัวรอด เพราะความรู้ทางไสยศาสตร์ของนายหนังตะลุงนอกจากจะมีผลต่อการแสดง การแข่งขันประชันโรงที่ต้องใช้คุณไสยในการป้องกันตนเองและ/หรือกระทำต่อฝ่ายตรงกันข้ามแล้ว ยังมีส่วนสร้างความเชื่อถือศรัทธาให้กับชาวบ้านในการประกอบพิธีกรรมโดยเฉพาะการแก้บนซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ที่สำคัญของหนังตะลุงอีกด้วย การแสดงออกทางความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ของหนังตะลุงมีปรากฏให้เห็นทุกขั้นตอนของชีวิตนายหนังตะลุงและธรรมเนียมนิยมในการแสดง เริ่มตั้งแต่ทำพิธียกเครื่องเมื่อออกจากบ้านไปแสดงหนังเพื่อความเป็นสิริมงคล และโหมอ่านคาถาให้มีลาภผลและปิดเป่าเสนียดจัญไร กำราบปีศาจและศัตรู ขณะเดินทางจะไม่บรรเลงดนตรี เว้นแต่ผ่านศาสนสถานศักดิ์สิทธิ์เพื่อบวงสรวงและขอความมีชัย เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพ นายหนังตะลุงจะกล่าวคาถาทักทายผีสงฆ์ เทวดา เมื่อถึงโรงหนังจะเดินเวียนโรงทำพิธีปิดเสนียดกันตัว เอาเครื่องขึ้นทางด้านหน้าของโรง ขึ้นโรงแล้วจะทำพิธีตั้งเครื่องเบิกโรงขอมา และขอที่ทางจากพระภูมิ แม่ธรณีลงยันต์ที่นั่งปิดเสนียด ถ้าโรงหนังเคยมีหนังคณะอื่นแสดงมาก่อนแล้วจะล้างอาถรรพณ์โดยทำความสะอาดสะบัดเสื้อปูโรง เปลี่ยนหยวกปอกรูป เพื่อกันตัวหนัง จะเสกหมากไล่หยวก เหน็บตะเกียง เหน็บบนหลังคาโรงเหนือศีรษะและอาจยิงสายสิญจน์รอบตัวโรง มีการโหมอ่านคาถาบังจัญกันฝ่าย

ตรงข้ามทำร้าย ตอนจะแสดงหนังจะว่าคาถาเรียกพระธรรมใส่ร่าง ทำให้มีเสน่ห์ ว่าคาถาเรียกคนดู คาถาผูกคน เสกน้ำลายอากาศรูปให้มีวิญญาณเบิกปากเบิกตา รูป ว่าคาถาเรียกเสียง คาถาห้าม (คนดู) โยนหรือล้อเลียนหนัง ถ้าเป็นการแสดงเพื่อการแข่งขันประชันโรงครั้งสำคัญจะต้องกันตัวเป็นพิเศษ และอาจทำคุณไสยแก่ฝ่ายตรงกันข้าม เช่น ทำให้ฟันเพื่อน เสียงแหบแห้ง ตกลงไม่ออก ตะเกียงหรือดวงไฟมอดดับหรือขาดอยู่เรื่อย ๆ ใช้ผีทำให้มีอาการเป็นไปต่าง ๆ เช่น อาเจียน ชัก ถ้ารุนแรงก็อาจถึงขั้นอาฆาตเอาชีวิต มีการเสกหนังควาย เสกตะปู เสกเส้นผมคนเสียชีวิตหรือผมของคนตายไปเข้าห้อง หนังตะลุงที่เชื่อเรื่องคุณไสยมาก ๆ นิยมทำรูปศักดิ์สิทธิ์ไว้บูชากันเลยทีเดียว เวลาไปแสดงที่ไหนก็จะแขวนไว้หัวเสาโรงหรือปักไว้ตรงหัวหยวก (อุดม หนูทอง. 2542 : 8321) ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ของหนังตะลุงจะปรากฏหรือยึดถืออย่างเข้มข้นในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 แล้วค่อยคลี่คลายมาตามลำดับ ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ดังกล่าวปรากฏอยู่ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ชาวบ้านโดยทั่วไปก็มีความเชื่อ และยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด มีหมอไสยศาสตร์ มีการทำคุณไสยกับผู้เป็นศัตรู หรือมีความขัดแย้งกันอย่างรุนแรง โดยเฉพาะผู้ชายที่ไม่สมปรารถนาในความรัก ก็อาจจะมีการทำเสน่ห์ยาแฝดกับผู้หญิงไปจนถึงขั้นทำคุณไสย ที่ปรากฏคำบอกเล่าต่อ ๆ กันมา แม้เรื่องราวในอดีตที่รับรู้กันใน “ชุมชนนักเลง” หรือ “โจรพัทลุง - กรณีตำนานโจรแห่งตำบลคอนทราย : ความแรงของลมฝนย่อมเกี่ยวเนื่องกับเมฆหมอกแห่งฤดูกาล” ที่มีเรื่องของไสยศาสตร์เข้าไปเกี่ยวข้องอันเป็นค่านิยมหรือวิถีแห่งชุมชนที่ประมวล มณีโรจน์. (2537 : 84) กล่าวไว้ว่า

เจ้าอาวาสวัดกุฎ (ปัจจุบันคือวัดสุวรรณวิชัย อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง – ผู้วิจัย) จะเป็นทีเคารพนับถือของผู้คนใกล้เคียงในฐานะของพระที่คงแก่เรียน มีความรู้ความสามารถในเรื่องของคาถาอาคมแล้ว ท่านยังเป็นที่เคารพยำเกรงของสมาชิกชุมชนโจรและโดยเฉพาะคำ ห้วแพร ยังมีนัยบ่งบอกว่าเคยเป็นศิษย์ทางด้านคาถาอาคมของพระอธิการรูปนี้อีกด้วย (จึงมีคนเชื่อว่า คำ ห้วแพร หายตัวได้) ขุนโจรจึงไว้วางใจทั้งช่วยนัดหมายให้บรรดาสมาชิกโจรมาร่วมงานบุญกองทรายกันเต็มลานวัด

นอกจากนี้ผลการศึกษาของ จำรูญ วงศ์กระจ่าง (2539 : 95-100) เรื่อง “ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา” พบว่าความเชื่อของหนังตะลุงที่เกี่ยวข้องกับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน คือความเชื่อเกี่ยวกับการครอบมือ ซึ่งการครอบมือหนังตะลุงโดยทั่วไปมีอยู่ 2 วิธี คือทำพิธีก่อนที่จะทำการฝึกหัดการแสดงหนังตะลุง และทำพิธีครอบมือหลังจากได้ทำการฝึกฝนวิชาการแสดงหนังตะลุงกับครูผู้สอนจนชำนาญ ครูผู้สอนเห็นว่าสามารถออกโรงทำการแสดงได้ก็จะทำการครอบมือให้ มีความเชื่อว่านายหนังที่เข้าพิธีครอบมือเป็นนายหนังตะลุงที่สมบูรณ์ เป็นที่ยอมรับของครูหนังผู้ล่วงลับไปแล้ว (รวมทั้งสามารถทำพิธีแก้บนได้ด้วย) และนายหนังจะได้รับพรจากครูหนังที่ล่วงลับไปแล้วให้มีความสุขความเจริญ หากหนังโรงใดไม่เข้าพิธี

ครอบมือก็เชื่อว่าจะถูกลงโทษจากครุหนิง ความเชื่ออีกอย่างหนึ่งซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงให้กับชาวบ้านคือความเชื่อในการแสดงเพื่อแก้บน ชาวบ้านส่วนใหญ่มักนิยมนับบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อขอความช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ โดยสัญญาหรือทำทานบนไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าหากประสบผลสำเร็จตามความปรารถนาแล้วจะรับหนังตะลุงมาแก้บน กล่าวได้ว่าผู้ที่ประสบผลสำเร็จในการแสดงหนังตะลุงนอกจากความรู้ความสามารถ เสียสละ กลอนดี ตลกได้เก่ง มีปฏิภาณไหวพริบแล้วจะต้องมีครู และผ่านพิธีครอบมือหรือเรียกว่า “พิธีส่งรูป” หรือ “ย่นรูป” นอกจากจะมีความหมายว่าเป็นการประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ และจะเป็นผู้ที่สืบทอดการแสดงหนังตะลุงต่อไปนอกจากนั้นแล้วพิธีครอบมือ หรือส่งรูปหรือย่นรูปยังเป็นเครื่องหมายว่าได้เป็นนายหนังอย่างสมบูรณ์สามารถแสดงในงานแก้บนหรือประกอบพิธีกรรมแก้บนได้ และเชื่อว่า “จะแก้บนขาด” ตามทานบนหรือพันธสัญญาที่เจ้าภาพไว้ไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้บนเอาไว้

ความสำคัญของพิธีกรรมในชีวิตของนายหนัง นอกจากจะเห็นได้จากพิธีกรรมครอบมือแล้วยังจะเห็นได้จากความเชื่อและการปฏิบัติต่างๆ ในระหว่างการแสดง ลักษณะความเกี่ยวพันกันอย่างแน่นแฟ้นระหว่างพิธีกรรมกับการแสดง มีปรากฏอยู่ในศิลปะการแสดงหนังของชาติต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่นเดียวกับหนังตะลุงในแง่ที่เราอาจจะมองได้ว่า หนังตะลุงเป็นกลุ่มความเชื่อแบบหนึ่งซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ครุหมอหนัง (เช่นเดียวกับโนราที่มีศูนย์กลางอยู่ที่ครุหมอตายายโนรา – ผู้วิจัย) ผู้ที่เข้ามาเป็นสมาชิกใหม่คือนายหนังจะต้องผ่านพิธีกรรมคือพิธีครอบมือ และถือกันว่าเป็นผู้มีความรู้พิเศษไม่เพียงแต่ความรู้ทางการแสดงเท่านั้น แต่เป็นความรู้ทางด้านคาถาอาคม สามารถทำหน้าที่เสมือนหมอไสยศาสตร์ในการแก้บนได้ สมาชิกของกลุ่มนับถือครุหมอหนัง ซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกชนิดหนึ่ง (ปริตตา เฉลิเมผ่า กอนันตกุล. 2525 : 17-18)

2.2 โนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน

ในเรื่องของความเชื่อที่เกี่ยวกับโนราได้กล่าวไว้ข้างแล้วในบทบาทการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนรารวมทั้งความคลี่คลายของความเชื่อในแต่ละยุคสมัย แต่กล่าวได้ว่าความเชื่อที่เกี่ยวกับโนราโดยเฉพาะความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมยังมีความเข้มข้น และส่งผลกระทบโดยตรงต่อผู้เป็นโนรา ผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา คนทรงครุหมอโนรา รวมทั้งชาวบ้านในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา หรือชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่ยังคงประกอบพิธีกรรมโนราโรงครุกันอยู่โดยทั่วไป รวมทั้งบางท้องถิ่น มีความหนาแน่นของกิจกรรมดังกล่าว เช่น ชุมชนบ้านท่าแค ตำบลท่าแค ชุมชนบ้านนางลาด ตำบลนางลาด ชุมชนบ้านเขาเจ็ยก อำเภอมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง เป็นต้น ความเชื่อดังกล่าวคือความเชื่อเรื่องครุหมอโนราหรือครุหมอตายายโนรา ดังที่ อุดม หนูทอง (2536 : 24 – 25) กล่าวได้ว่า

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้เขียน พบว่าเรื่องราวเกี่ยวกับโนรา ไม่ว่าจะเป็นตำนานโนรา ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา บทกลอนเก่า ๆ ของโนรา โดยเฉพาะบททศครู ตลอดจนการยอมรับนับถือครูหมอดायโนรา ล้วนแต่รู้เรื่องและปฏิบัติกันอย่างแพร่หลายมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา ส่วนจังหวัดที่อยู่ห่างทะเลสาบออกไป ผู้คนจะรู้เรื่องและปฏิบัติเจือจางลงไป เช่น แถวจังหวัดชุมพร พวกโนราจะเล่าเรื่องโนราได้กระตือรือร้นมาก และมักอ้างที่มาว่ามาจากพัทลุง การจับเอากลอนจากบทโน่นนิตินี้หน่อยมาประสมปะติดปะต่อกันจนเลอะเลือนพบได้ทั่วไป เช่นเดียวกับที่พบในบทไหว้ครูของละครชาตรีแถวเพชรบุรี จันทบุรี และตราด ซึ่งหากนำบทกลอนไหว้ครูเหล่านั้นไปเปรียบเทียบกับกลอนโนราแถวพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช แล้วจะบอกได้ว่ากลอนที่กระตือรือร้นนั้นเก็บตกลูกมาจากบทใดบ้าง ข้อนี้ชวนให้คิดว่าโนราเกิดและรุ่งเรืองอยู่บริเวณรอบทะเลสาบสงขลามาก่อน แล้วแพร่กระจายสู่รอบนอก เหตุนี้เองตรงศูนย์กลางจึงยังเข้มข้นมาก และห่างจากศูนย์กลางจะเจือจางลงไป

กล่าวได้ว่าความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ส่งผลให้เกิดพิธีกรรมและประเพณีที่เกี่ยวข้องกับโนราอีกหลายประการ ซึ่งจะได้นำเอาความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนรามากล่าวโดยสังเขปดังนี้

2.2.1 ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ครูหมอโนราคือบูรพาจารย์หรือครูต้นโนราและบรรพบุรุษโนราที่ล่วงลับไปแล้ว บางแห่งเรียกครูหมอโนราว่า “ตายายโนรา” หรือ “ครูหมอตายาย” ครูหมอโนรามีหลายองค์ดังปรากฏในตำนานโนรา บททศครูและบทร้องกลอนของโนรา เช่น ตาหลวงคง จอมเผ่าหน้าทอง แม่ศรีมาลา พระเทพสิงห เป็นต้น แต่มีครูหมอโนราที่คณะโนราและชาวบ้านเชื่อว่าเป็นบุคคลสำคัญที่เรียกว่า “พระราชครู” นั้นมี 12 องค์ แบ่งเป็นฝ่ายชาย 6 องค์ ฝ่ายหญิง 6 องค์ ได้แก่ พระเทพสิงห ขุนศรีศรัทธา พระม่วงทอง หม่อมรอง พระยาสายฟ้าฟาด พรานบุญ แม่ศรีมาลา แม่นวลทองสำลี แม่แขนอ่อนฝ่ายขวา แม่แขนอ่อนฝ่ายซ้าย แม่ศรีดอกไม้ แม่ควีนิน ดังปรากฏชื่อในบทเชิญครูหรือบทชุมนุมครูของคณะโนราแปลก ชะบาล บ้านท่าแคตอนหนึ่งว่า

“ราชครูของน้องทั้งสิบสององค์
หญิงหกชายหก
ฝ่ายหญิงแม่แขนอ่อน
ลูกนั่งเชิญอยู่ใ้
ลูกนั่งร้องเชิญแม่นวลทองสำลี
แม่นวลทองสำลีแม่ศรีดอกไม้

คำลงพ่อเชิญเสด็จมา
อย่าได้ขาดตกเสียงเลยหนา
แม่ไม่เจ็บไม่ร้อนให้แม่มา
แม่แขนอ่อนฝ่ายซ้ายทั้งฝ่ายขวา
พร้อมแล้วแม่ศรีมาลา
ลูกลืมเสียไม่ได้ร้องเรียกหา

ขอเชิญแม่เภาแม่เภาเคลื่อน
 ลูกไหว้แม่เจ้าไม่ทันเที่ยง
 แม่จันจุหรือศรีจุหร่า
 แลตำโรงครุฑนทา
 ร้องเชิญฝ่ายชายตาม่วงทอง
 ลูกไหว้ม่วงทองหม่อมรองไม้ฟ้าด

ปานี้ลูกเชิญเชิญให้แม่มา
 แม่เสี่ยงหวานเสี่ยงเกลี้ยงให้มาหา
 แม่เขาเป็นภรรยาของตาม่วงทอง
 ดายายท่านมาไม่ขัดข้อง
 ขอเรียกร้องให้พ่อเสด็จมา
 ลูกนั่งประกาศอาราธนา”

คณะโนราและชาวบ้านทั่วไปต่างมีความเชื่อว่าครุหมอนโนราเหล่านี้ยังมีความผูกพันกับลูกหลานที่มีเชื้อสายโนรา หากลูกหลานเพิกเฉยไม่เคารพบูชาไม่เช่นไหว้ ครุหมอนโนราอาจจะให้โทษหรือลงโทษด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น ปวดหัว ปวดท้อง ปวดเมื่อยตามร่างกาย หรือเกิดอาการบวมตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายหรือเจ็บป่วยกระเสาะกระแสะ มีอาการผอมแห้งแรงน้อย รับประทานอาหารไม่ได้ เรียกอาการเช่นนี้ว่า “ครุหมอย่าง” หรือ “ตายาย่าง” หากอาการต่าง ๆ ที่กล่าวแล้วเกิดขึ้นกับลูกหลานตายายโนราหรือผู้ที่ไม่ทราบตัวตนเองมีเชื้อสายโนราหรือไม่ ก็ต้องไปหาหมอทางไสยศาสตร์ คนทรงครุหมอนโนราหรือครุโนรา มาตรวจหาสาเหตุว่าเกิดจากอะไร หากทราบว่ามาจากการกระทำของครุหมอนโนราก็จะต้องมีการบน การเช่นไหว้ ทำพิธีตั้งหิ้งบูชาโดยครุโนราหรือโนราใหญ่ หรือคนทรงครุหมอนโนรา แล้วกล่าวคำสัญญาหรือทำทานบนที่ชาวบ้านภาคใต้เรียกว่า “เหมรย”¹ ไว้กับครุหมอนโนรา เมื่อหายป่วยหรือปลอดภัยแล้ว ก็จะแก้บนด้วยการเช่นไหว้ยอมรับนับถือครุหมอนโนรา หรืออาจจะจัดโนราโรงครุเพื่อรำถวายและแก้บนต่อไป นอกจากจะให้โทษแก่ลูกหลานที่ไม่เคารพนับถือแล้ว หากครุหมอนโนราต้องการให้ลูกหลานคนใดเป็นผู้สืบทอดการรำโนราหรือเป็นร่างทรงก็อาจจะสำแดงให้เห็นหรือบันดาลให้มีอาการต่าง ๆ เช่นเดียวกัน จนกว่าลูกหลานคนนั้นจะรู้สาเหตุและยอมรับการเป็นโนราหรือร่างทรง อาการก็จะหายเป็นปกติ ส่วนลูกหลานตายายโนราที่ไม่ได้เป็นโนราโดยตรง แต่มีความเชื่อและเคารพนับถือครุหมอนโนรา ก็อาจจะมารำโนราถวายครุหมอนโนราปีละครั้งในพิธีกรรมโนราโรงครุ หรืออาจจะมาเช่นไหว้ด้วยขนมเคื่อนสิบ เช่นเดียวกับประเพณีวันสารทหรือชิงเปรตของภาคใต้ในวันรำโนราโรงครุ เชื่อว่าจะเป็นสิริมงคลและไม่ถูกครุหมอนโนราลงโทษ นอกจากนี้คณะโนราและลูกหลานตายายโนรายังเชื่อว่าหากลูกหลานให้การเคารพนับถือครุหมอนโนรา ไม่ลบหลู่ดูหมิ่น มีการเช่น

¹เหมรย หมายถึง การบนบานศาลกล่าว มี 2 ชนิด คือ เหมรยปาก หมายถึง การบนบานตกลงด้วยวาจา และ เหมรยห่อ หมายถึงการบนบานโดยมีห่อเครื่องสังเวย แล้วอธิษฐานผูกพันไว้ เมื่อสำเร็จตามคำบนบานก็จะแก้หรือตัดห่อนั้นตามพิธีกรรม หรือด้วยการจัดโนราโรงครุ

ไหว้อย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง หรือจัดโนราโรงครูรำถวายก็จะส่งผลให้ชีวิตและครอบครัวเจริญมั่นคง จะขอพรหรือขอความช่วยเหลือจากครูหมอโนราในเรื่องใดก็จะสมความปรารถนา ซึ่งผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า ความเชื่อในเรื่องครูหมอโนรามีส่วนสำคัญที่ทำให้การสืบทอดการรำโนราอย่างไม่ขาดสาย และโนรายังคงมีบทบาทหน้าที่และมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชนทั้งด้านความเชื่อและพิธีกรรมจากอดีตจนถึงปัจจุบันดังกล่าวแล้ว

2.2.2 ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ไสยศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยอิทธิปาฏิหาริย์ เวทมนตร์คาถา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือสิ่งลึกลับที่มีอำนาจเหนือมนุษย์และโซกลาง โดยทั่วไปแล้วหมายถึงความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ เป็นต้นว่า ผีสาวเทวดา นางไม้ ฯลฯ ความเชื่อทางไสยศาสตร์เกิดขึ้นในระยะแรก ๆ เมื่อมนุษย์พยายามค้นหาคำตอบเกี่ยวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติที่ไม่สามารถหาคำตอบจากความรู้เดิมที่มีอยู่เกี่ยวกับธรรมชาติได้ ความเชื่อทางไสยศาสตร์จึงเป็นความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ การติดต่อกับผู้มีอำนาจเหนือธรรมชาติทำได้โดยพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เป็นต้นว่า การใช้เวทมนตร์คาถา โดยมีผู้ประกอบพิธีกรรม คือ แม่แมด หมอผี คนทรง หรือจ้ำ แล้วแต่กรณี (อมรา พงศาพิชญ์. 2533 : 37) คติความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์มีวัตถุประสงค์ 2 ประการคือ เพื่อให้นำมาซึ่งความโชคดี ความสำเร็จ ความสุข และความปลอดภัย และเพื่อทำลายหรือขจัดปัดเป่าสิ่งอัปมงคลและภัยพิบัติทั้งปวง กล่าวสำหรับความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับโนรา ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับโซกลาง ความเชื่อเกี่ยวกับเวทมนตร์คาถา โดยเฉพาะการรำโนราโรงครูที่เป็นโนราใหญ่หรือหัวหน้าคณะจะต้องมีเวทมนตร์คาถาเพื่อป้องกันเสนียดจัญไร ป้องกันวิญญูณร้ายที่จะเข้ามาในพิธีโนราโรงครู ป้องกันคุณไสยที่จะได้รับจากบุคคลอื่น การประกอบพิธีกรรมบางอย่างในโนราโรงครูจะต้องใช้เวทมนตร์คาถาประกอบ เช่น การเบิกโรง การผูกขี้ผูกเยี่ยว (หมายถึง การควบคุมตนเองไม่ให้ปวดปัสสาวะหรืออุจจาระในขณะที่รำหรือประกอบพิธีกรรมด้วยการว่าหรือท่องคาถากำกับ) การแต่งตัว การสวมเทริด การแทงเข้ (จะเข้) การเหยียบเสน การตัดผมผีซ้อ การรำถีบหัวควาย การชักเสียงให้ไพเราะ (หมายถึงการทำให้เสียงตนเองดังและมีความไพเราะติดใจคนฟังด้วยการว่าหรือท่องคาถากำกับ) เป็นต้น ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และความขลังของโนราโรงครู เช่น เชื่อในเรื่องเทพเจ้าและวิญญูณศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม เป็นต้น เชื่อในวิญญูณศักดิ์สิทธิ์ เช่น ทวดเกาะยอ ทวดวังเนียง ทวดแม่นางเรียม เป็นต้น ความเชื่อในเรื่องพระภูมิเจ้าที่ เช่น พระภูมิบันได พระภูมิเสาห้อง พระภูมิชายคา พระภูมิผู้ทำหน้าที่รักษาประตูซึ่งชาวภาคใต้ออกเสียงเป็น “นนทรี” หมายถึงพระนันทิศวรผู้ทำหน้าที่เฝ้าประตู “ตามคติฮินดูเชื่อว่าเมื่อพระศิวะรำรำพระนันทิศวรก็จะทำหน้าที่นั่งตีตะโพน เมื่อพระอิศวรเสด็จไปในที่ต่าง ๆ พระนันทิศวรก็จะแปลงกายเป็นโคทรง ยามปกติพระนันทิศวรจะทำหน้าที่เฝ้าทวาร” (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2524 : 7) เป็นต้น ส่วนความเชื่อเกี่ยวกับความขลังของโนราโรงครู ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่า

โนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่มีความขลังและศักดิ์สิทธิ์ สามารถประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ได้ เช่น พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ พิธีผูกผ้าปล่อย พิธีแก้บน พิธีเหยียบเสน พิธีตัดจุก พิธีตัดผมผิข่อ เป็นต้น ส่วนความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนราในเรื่องอื่น ๆ เช่น ความเชื่อในเรื่องอำนาจเร้นลับของโนรา เช่น โнораใหญ่หรือหัวหน้าคณะ ขณะทำพิธีในโนราโรงครูเชื่อว่าจะมีอำนาจเร้นลับที่สามารถติดต่อและควบคุมวิญญาณต่าง ๆ และภูตผีได้ สามารถกำราบหรือทำลายสิ่งผิดปกติหรือความชั่วร้ายที่เกิดจากอำนาจภูตผีได้ ความเชื่อในเรื่องโรงพิธี ความเชื่อในเรื่องเครื่องดนตรีว่ามีความขลังศักดิ์สิทธิ์มีครูรักษาระลบลู่หรือข้ามกราบไม่ได้ เป็นต้น

2.2.3 ความเชื่อเรื่องการแก้บน การแก้บนหมายถึงการทำอย่างหนึ่งอย่างใดให้ขาดจากพันธะสัญญาที่บุคคลใดบุคคลหนึ่งได้ให้ไว้กับเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูหมอโนรา เป็นต้น การแก้บนเกิดจากความเชื่อที่ว่ามนุษย์สามารถติดต่อกับดวงวิญญาณได้ ชาวภาคใต้เชื่อว่าสามารถติดต่อกับดวงวิญญาณได้โดยผ่านพิธีบวงสรวง เช่น ไห้ว และมีคนกลางในการติดต่อ เช่น คนทรง ศิลปิน หมอไสยศาสตร์ เป็นต้น “การติดต่อกับวิญญาณเหล่านี้มักเนื่องมาจากการบนบานเพื่อประโยชน์บางอย่าง เรียกกันว่า “เหมรย” คือการกล่าวอ้างวิญญาณเหล่านั้นให้ช่วยเหลือหรือเลิกให้โทษต่าง ๆ” (พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์ และปรีชา นุ่นสุข. 2525 : 125) เหมรยจึงเป็นพันธะสัญญาที่ผู้บนให้ไว้กับสิ่งที่เคารพนับถือ พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์ และปรีชา นุ่นสุข. (2525 : 125) ได้อธิบายเรื่องเหมรยเอาไว้ว่า

เหมรยมีทั้ง “เหมรยปาก” คือการบนบานกับวิญญาณด้วยวาจา และ “เหมรยห่อ” เป็นการจัดห่อเหมรย มีข้าวสาร หมากพลู ดอกไม้ รูปเทียน เป็นต้น ห่อเข้าไว้แล้วกล่าวบนบาน ผู้เป็นเจ้าของคำบนบานต้องเก็บห่อเหมรยไว้ ถ้าคำบนบานนั้นสัมฤทธิ์ผลต้องจัดการ “แก้เหมรย” คือ ทำพิธีบวงสรวงตามที่ตกลงไว้ตอนบนบาน หรือการแก้บน

ชาวบ้านและคณะโนราต่างมีความเชื่อในเรื่องการบนและการแก้บนที่เกี่ยวข้องกับโนรา โดยเชื่อว่าสามารถบนบานขอความช่วยเหลือจากครูหมอโนราในเรื่องต่าง ๆ ได้แม้ชาวบ้านทั่วไปที่ไม่ได้มีเชื้อสายโนราโดยตรงการบนหรือการแก้บนของชาวบ้านและคณะโนรามีอยู่ 2 ลักษณะ คือการบนและแก้บนจากการที่ชาวบ้านหรือลูกหลานตายายโนราขอความช่วยเหลือครูหมอโนราในเรื่องต่าง ๆ เช่น บนให้หายจากอาการป่วยไข้ บนให้พ้นจากการถูกเกณฑ์ทหาร บนให้ของหายได้คืน บนให้สอบเข้าเรียนต่อได้ บนให้สอบเข้าทำงานหรือหางานทำได้ บนเมื่อมีคดีความขึ้นโรงขึ้นศาลให้พ้นโทษหรือได้รับการลดหย่อน บนให้ครอบครัวมีความสุข บนให้คนในครอบครัวเลิกจากอบายมุข เป็นต้น แต่ครูหมอโนราจะไม่รับช่วยเหลือหรือรับบนในเรื่องที่ผิดศีลธรรม จารีตประเพณี เช่น เรื่องขู้สาว การลักขโมย การมุ้งร้ายต่อผู้อื่น เป็นต้น อีกประการหนึ่งคือการบนและแก้บนจากการที่ชาวบ้านหรือลูกหลานตายายโนราถูกครูหมอโนราลงโทษ ด้วยสาเหตุต่าง ๆ เช่นลูกหลานเพิกเฉยไม่เช่นไหว้ตายายโนรา ไม่ตั้งหิ้งบูชาตายายโนรา ต้องการให้สืบทอดการรำโนราหรือเป็นร่างทรงครูหมอโนรา เป็นต้น

ส่วนการบนและการแก้บนจะเป็นไปตามความเชื่อและพิธีกรรมของโนรา กรณีตัวอย่างการบนและการแก้บนของชาวบ้านท่าคูระ ตำบลคลองรี อำเภอสตงพระ จังหวัดสงขลา ต่อเจ้าแม่อยู่หัววัดท่าคูระที่ชาวบ้านขอความช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ เช่นเดียวกับการบนขอความช่วยเหลือครูหมอโนรา แต่การแก้บนอาจจะแก้ด้วยการปิดทองพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัว บวชพระ บวชชี บวชชีพรหมณ์ รำโนรา ถวาย รำออกพรานถวายในโอกาสที่มีพิธีโนราโรงครูวัดท่าคูระหรืองานตายายย่านในแต่ละปี (พิทยา บุษรัตน์. 2537 : 130 – 131) ความเชื่อเรื่องการบนและการแก้บนเป็นความเชื่อที่มีผลกระทบโดยตรงต่อชาวบ้านและลูกหลานตายายโนราทั้งทางร่างกายและจิตใจ ชาวบ้านและลูกหลานตายายโนราหลายคนต้องตั้งหิ้งบูชาครูหมอโนราต้องมีการบวงสรวงเช่นไหว้ ต้องจัดให้มีการรำโนราโรงครู มีการสืบทอดการรำโนรา เป็นคนทรงครูหมอโนรา ในทางกลับกันชาวบ้านและลูกหลานตายายโนราเชื่อว่าตนเองก็ได้รับความคุ้มครองและความช่วยเหลือจากครูหมอโนราในสิ่งที่บนบานขอความช่วยเหลือ ตลอดจนความสงบสุขและความเจริญก้าวหน้าในอาชีพการงาน จึงทำให้ความเชื่อเรื่องครูหมอโนราการรำโนราโรงครู และศิลปะการรำรำโนรายังคงดำรงอยู่ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา และพื้นที่อื่นๆ ในภาคใต้มาจนถึงปัจจุบัน

2.2.4 ความเชื่อเรื่องการเหยียบเสน เสนเป็นเนื้อที่อกนูนจากระดับผิวหน้าเป็นแผ่นถ้ามืดสีแดงเรียก “เสนทอง” ถ้ามืดดำเรียก “เสนดำ” ไม่ทำให้เจ็บปวดหรือมีอันตราย แต่ถ้างอกบนบางส่วนของร่างกาย เช่น บนใบหน้าจะดูน่าเกลียด ถ้าเป็นกับเด็ก ๆ เสนจะโตขึ้นตามอายุ (อุดม หนูทอง. 2531 : 171) ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่าเสนเกิดจากการกระทำของผีที่เรียกว่า “ผีโอะกะแซง” ซึ่งเป็นผู้ทำหน้าที่เฝ้าเสาโรงโนรา และส่วนหนึ่งเป็นเพราะการทำเครื่องหมายของครูหมอโนราเพื่อต้องการเอาเด็กคนนั้นเป็นโนราโดยผ่านทางผีโอะกะแซง (สัมภาษณ์แปลก ชนะบาล 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2532) เสนไม่สามารถรักษาให้หายได้นอกจากให้โนราทำพิธีเหยียบเสนให้ในวันโนราเข้าโรงครู ซึ่งมักจะทำกันก่อนรำคล้องหงส์ โดยผู้ที่เป็นเสน หรือพ่อแม่ผู้ปกครองเตรียมเครื่องประกอบพิธีมามอบให้โนราใหญ่ ได้แก่ ขันน้ำหรือถาดใส่น้ำ หมากร พลุ ธูปเทียน ดอกไม้ มีดโกน หินลับมีด เงินเหรียญ เครื่องทอง เครื่องเงิน หมู้าคา หมู้าเข็ดมอน รวงข้าว และเงิน 32 บาท (ในอดีตรำ 12 บาท) จากนั้นโนราใหญ่จะเอาขันหรือถาดพร้อมด้วยอุปกรณ์ที่ผู้เป็นเสนเตรียมมาใส่ลงในขันหรือถาดทำพิธีจุดธูปเทียนขมนุมเทวดา ขมนุมครูหมอโนรา ลงอักขระขอมที่หัวแม่เท้าของโนราใหญ่ แล้วรำท่าแบบเขี่ยนพราย หรือ “ท่าสามขุม” มีโนราหรือครูหมอโนราในร่างทรงรำประกอบโดยถือกริช

*โนราบางคนเชื่อว่าเสนเกิดจากการกระทำของผีที่เรียกว่า “เจ้าเสน” (อุดม หนูทอง. 2531 : 171)

พระขรรค์ โнораใหญ่เอาหัวแม่เท้าไปแตะตรงที่เป็นเสนแล้วเอาหัวแม่เท้าไปจุ่มลงในขันหรือถาด ยกขึ้นนมวันเทียน แล้วใช้หัวแม่เท้าไปเหยียบเบา ๆ ตรงที่เป็นเสนโดยหันหลังให้ผู้ที่เป็เสน ว่าคาถากำกับ ในขณะที่เดียวกันโนราหรือครูหมอนอรารในร่างทรงก็จะเอากฤษ พระขรรค์ไปแตะตรงที่เป็นเสนพร้อมกับบริกรรมคาถา ทำเช่นนี้ 3 ครั้ง เสร็จแล้วเอามัดโกน หินลับมีด และของอื่น ๆ ในขันน้ำหรือถาดไปแตะที่ตัวผู้เป็เสนจนครบทุกอย่างเป็เสร็จพิธี จากพิธีกรรมดังกล่าวเชื่อว่าเสนจะค่อย ๆ จางหายไป ถ้าไม่หายก็ให้ทำซ้ำอีกจนครบ 3 ครั้ง เสนจะหายไปนที่สุด

2.2.5 ความเชื่อเรื่องการรักษาอาการป่วยไข้ เป็นความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องครูหมอนโนรา ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่าครูหมอนโนราและพิธีกรรมในโนราโรงครูสามารถรักษาอาการป่วยไข้บางอย่างได้ ซึ่งอาการป่วยไ้้นั้นมาจากสาเหตุ 2 ประการ คือ อาการป่วยไข้ันเกิดจากความผิดปกติของร่างกาย และโรคภัยต่างๆ การรักษาเบื้องต้นก็คือการบนบานขอความช่วยเหลือจากครูหมอนโนราที่ตนเคารพนับถือให้หายป่วยจากโรคัน ๆ แล้วจะแก้บนเมื่อหายเป็ปกติ อาการป่วยไข้บางอย่าง เช่น การเสียดิ ถูกคุณไสย ถูกวิญญาณผีร้ายเข้าสิงร่าง หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ผีเข้า” ญาติพี่น้องต้องพาไปรักษากับครูหมอนโนรา โดยผ่านศิลปินโนรา หรือคนทรงครูหมอนโนรา การรักษาอาการผู้ป่วยจะใช้ทั้งการบน การรดน้ำมนตร์ การต้มยา การปิดเป่าด้วยเวทมนตร์คาถา บางครั้งคนทรงครูหมอนโนราอาจจะเดินทางไปช่วยเหลือรักษาถึงที่บ้านของผู้ป่วย เพราะอาการป่วยบางอย่างมีความเกี่ยวข้องกับครูหมอนโนราจะต้องใช้การบน การตั้งหิ้งบูชา หรือการรำโนราถวายหน้าหิ้งบูชา ครูหมอนโนราในบางครั้ง อาการป่วยไข้ก็สาเหตุหนึ่งเกิดจากการกระทำหรือการลงโทษของครูหมอนโนรา อันเนื่องมาจากความต้องการของครูหมอนโนราที่ต้องการให้บุคคลหนึ่งบุคคลใดหรือลูกหลานตายายโนรา เป็นผู้สืบทอดการรำโนรา เป็นคนทรงครูหมอนโนรา หรือเกิดจากความเฉยเมยของลูกหลานตายายโนราที่ไม่เคารพนับถือ ไม่บวงสรวงเช่นไหว้ครูหมอนโนรา ดังได้กล่าวมาแล้วในความเชื่อเรื่องการแก้บน โดยเฉพาะผู้มีเชื้อสายโนราหรือเป็ลูกหลานตายายโนรามักจะต้องประสพและเกิดอาการป่วยไข้ต่างๆ เช่น ปวดท้อง เจ็บหน้าอก ปวดบวม ผอมแห้งแรงน้อยที่เรียกว่า “ตายาย่าง” ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่าอาการป่วยไข้ันมีสาเหตุจากการกระทำของครูหมอนโนราจะต้องได้รับการรักษาด้วยวิธีการของโนราเท่านั้นจึงจะหาย และผู้ป่วยเมื่อหายแล้วก็จะต้องทำตามความต้องการของครูหมอนโนราไม่ว่าจะเป็การแก้บน การตั้งหิ้งบูชา การจัดโนราโรงครูถวาย ขอมรับเป็โนราหรือคนทรงครูหมอนโนรา อาการป่วยไข้ันเกิดจากการกระทำของครูหมอนโนราจะต้องให้โนรา คนทรงครูหมอนโนราเท่านั้นเป็ผู้บนบาน หรือเช่นไหว้ และต้องมีการรำโนราโรงครูถวายจึงจะได้รับการยินยอมจากครูหมอนโนรา

กรณีความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัวหรือเจ้าแม่อยู่หัวแห่งวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสังขะ จังหวัดสงขลา อันเกี่ยวเนื่องกับตำนานโนรา และตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา ของชาวบ้านท่าคุระและตำบลใกล้เคียง ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่าเจ้าแม่อยู่หัวเป็

ครุหมอโนราองค์หนึ่งสามารถบนบานขอความช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ เช่นเดียวกับครุหมอโนราสามารถรักษาอาการป่วยไข้ สามารถคุ้มครองรักษาทรัพย์สินของชาวบ้าน ป้องกันภัยพิบัติต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับตนเองได้ ดังนั้นการศึกษาเรื่องความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนราซึ่งปรากฏให้เห็นในรูปของตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา การแสดงออกทางพฤติกรรมและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโนราของชาวบ้านและคณะโนราในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ล้วนเกิดขึ้นจากความกลัวและความต้องการในการแก้ปัญหาพื้นฐานทั้งทางร่างกายและจิตใจ เมื่อได้กระทำตามความเชื่อและพิธีกรรมนั้น ๆ แล้ว ความทุกข์ความเดือดร้อนทั้งทางร่างกายและจิตใจได้รับการผ่อนคลายในระดับหนึ่งหรือหมดไปในที่สุด ความเชื่อดังกล่าวมาแล้วจึงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตทั้งส่วนปัจเจกชนและสังคมของชาวบ้าน และส่งผลให้เกิดประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนรา ซึ่งเป็นประเพณีและพิธีกรรมที่สนองตอบความเชื่อความต้องการ และการแก้ปัญหาความทุกข์ความเดือดร้อนของชาวบ้านต่อไป กล่าวได้ว่าความสัมพันธ์ทางด้านประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราดังได้กล่าวแล้วว่า ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อในเรื่องของภูตผีปีศาจก็รวมเรียกเป็นศาสนา “เพราะเป็นความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์” (อมรา พงศาพิชญ์, 2537 : 27) ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อในเรื่อง พระภูมิเจ้าที่ ทวดศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้ารวมทั้งความเชื่อในเรื่องครุหมอโนรา จัดเป็นความเชื่อในทางศาสนาทั้งสิ้น อมรา พงศาพิชญ์ (2537 : 27) ได้กล่าวถึงส่วนประกอบของศาสนาและความเชื่อเอาไว้สรุปได้ว่า ส่วนประกอบของศาสนาและความเชื่อที่สำคัญมี 3 ส่วน ส่วนแรกคือความเชื่อในส่วนประวัติหรือความจริงสูงสุด ส่วนที่สองคือพิธีกรรม ซึ่งพิธีกรรมทางศาสนาอาจจะเป็นสิ่งเดียวกันกับขนบธรรมเนียมประเพณีซึ่งสมาชิกในสังคมยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ส่วนที่สามคือผู้ประกอบพิธีกรรมเช่น พระสงฆ์ในศาสนาพุทธ พราหมณ์ในศาสนาฮินดู คนทรงหรือหมอผีหรือศิลปินในสังคมที่เชื่อผีสาบเทวดา ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราก่อให้เกิดความเชื่อในเรื่องครุหมอโนรา ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับโนรา และส่งผลให้เกิดประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราหลายอย่างด้วยกัน เช่น ประเพณีและพิธีกรรมการครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ ประเพณีและพิธีกรรมการรำโนราโรงครู ซึ่งถือเป็นประเพณีและพิธีกรรมที่สำคัญที่สุดของโนรา จากการศึกษาวิจัยเรื่องโนราโรงครูของผู้วิจัยพบว่าในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลามีการจัดโนราโรงครูเพื่อรำถวายครุโนราและแก้บนครุหมอโนรายุ่ทั่วไปในช่วงระยะเวลาเดือนหกถึงเดือนเก้าของทุกปีและกระจายไปตามกลุ่มชาวบ้านในที่ต่าง ๆ ที่ยังเคร่งครัดและยังเคารพนับถือครุหมอโนรา แต่มีประเพณีและพิธีกรรมการรำโนราโรงครูอยู่ 2 แห่ง ที่จัดการรำโนราโรงครูในลักษณะศูนย์รวมของชาวบ้าน คณะโนรา ลูกหลานตา ยายโนรา และผู้มีเชื้อสายโนรา โดยจัดติดต่อกันมาเป็นประจำทุกปีจนกลายเป็นประเพณีที่สำคัญของชาวบ้านในท้องถิ่น บริเวณใกล้เคียง และส่วนอื่น ๆ ในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งประชาชนในบางจังหวัดของภาคใต้ด้วย คือ โнораโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสิงหนิง จังหวัดสงขลา และโนราโรงครูวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง

โนราโรงครูวัดท่าคุระ* ตำบลคลองรี อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา จัดขึ้นเพื่อรำลึกน้าเจ้าแม่อยู่หัว ซึ่งเป็นพระพุทธรูปทองคำ ปางสมาธิ ศิลปะสมัยอยุธยา ขนาดหน้าตักกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร สูงประมาณ 2.5 เซนติเมตร เก็บไว้ในผอบประดิษฐานอยู่ในมณฑปวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ชาวบ้านท่าคุระและตำบลใกล้เคียงเรียกว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” และเชื่อว่าเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง มีประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราซึ่งเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “งานพิธีสมโภชและสงฆ์เจ้าแม่อยู่หัว” หรือ “งานต่ายย่าน” โดยจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ในวันแรม 1 ค่ำ เดือน 6 (วันแรม 1 ค่ำ ต้องตรงกับวันพุธ หากปีใดวันแรม 1 ค่ำ ไม่ตรงกับวันพุธก็ให้เลื่อนเป็นวันพุธถัดไป) จนกลายเป็นประเพณีของชาวบ้านท่าคุระที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน คำว่า “ต่ายย่าน” เป็นความเชื่อในเรื่องระบบเครือญาติที่ว่าชาวบ้านท่าคุระทุกคนจากอดีตจนถึงปัจจุบันล้วนสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษเดียวกันหรือต่างก็มีต่ายย่านร่วมกันคือเจ้าแม่อยู่หัว การจัดงานต่ายย่านหรือโนราโรงครูแก้บนก็เพื่อแสดงความกตัญญูทดแทนเจ้าแม่อยู่หัว ที่มีต่อตนเองและครอบครัว ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529 : 671) กล่าวถึงประเพณีงานต่ายย่านของชาวบ้านท่าคุระเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ประเพณีงานต่ายย่าน มีจุดประสงค์สำคัญจำแนกได้เป็น 3 ประการ คือ 1. เพื่อแสดงความกตัญญูทดแทนเจ้าแม่อยู่หัว (ซึ่งเป็นพระพุทธรูปทองคำปางสมาธิหน้าตักกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร ซึ่งตามตำนานว่าหล่อขึ้นที่วัดท่าคุระตรงกับวันพุธแรกของเดือน 6 ข้างแรมเมื่อประมาณ 300 ปีมาแล้ว และประดิษฐานอยู่ ณ วัดนี้ตราบจนทุกวันนี้) ที่ว่าเป็นการแสดงความกตัญญูทดแทนคำว่าสมโภชก็เพราะชาวบ้านเชื่ออย่างแรงกล้าว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” ให้คุณแก่ตนนานาประการ จึงมักบนบานและวันนั้นจะเป็นวันทำพิธีแก้บนเป็นสำคัญ 2. เพื่อให้บรรดาบุตรหลานของชาวบ้านท่าคุระที่ไปตั้งรกราก ณ ที่อื่น ได้กลับมาชุมนุมพร้อมกันและร่วมทำบุญอุทิศกุศลให้แก่บรรพบุรุษของตน ซึ่งเรียกตามภาษาท้องถิ่นว่าเป็นการ “ชุมนุมชาติ” หรือ “ชุมนุมญาติ” 3. เพื่อให้ผู้ที่เคยใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านท่าคุระทั้งหมด ตลอดจนญาติมิตรได้ร่วมกันจรรโลงศาสนาและวัฒนธรรมพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือประเพณีการรำโนราโรงครู---

* ดูรายละเอียดได้ในงานวิจัยเรื่อง โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ของพิทยา บุษรรัตน์ (2537 : 284)

โนราโรงครูวัดท่าแค* ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง จัดขึ้นเพื่อรำถวายครูโนราทั้งหมด และได้มาร่วมชุมนุมรับการเช่นไหว้จากลูกหลานตายายโนราโดยพร้อมเพรียงกัน เพื่อเป็นการปลดภาระรับผิดชอบของลูกหลานตายายโนราให้สามารถเก็บหรือประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราแทนการจัดโนราโรงครูขึ้นที่บ้านของตนเอง และเป็นที่รวมของโนรา ผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา และชาวบ้านโดยทั่วไปมาร่วมกันแสดงความกตัญญูต่อกับครูโนรา รำโนรา ถวายครูโนราเก็บ และประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโนรา โดยจัดขึ้นในวันพุธที่ 2 ของเดือนหก เป็นเวลา 3 วัน พิทยา บุษรรัตน์ (2535 : 287 – 288) กล่าวถึงลักษณะเฉพาะของโนราโรงครูวัดท่าแคที่เป็นชนิดของโนราโรงครูใหญ่เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราโรงครูใหญ่วัดท่าแค เป็นการจัดโรงครูใหญ่เพื่อรำถวายครูโนราทั้งหมด มีโนราผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา และชาวบ้านทั่วไปในตำบลท่าแคตำบลอื่น ๆ ในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดใกล้เคียง เช่น ตรัง สงขลา นครศรีธรรมราช เป็นต้น มาร่วมพิธีเป็นจำนวนมาก การจัดโรงครูก็ไม่ได้มีเจ้าภาพที่ชัดเจนแต่เกิดจากความศรัทธาและความร่วมมือร่วมใจของชาวบ้านตำบลท่าแค โนราโรงครูใหญ่วัดท่าแคจึงมีลักษณะเป็นศูนย์กลางทางความเชื่อเกี่ยวกับโนราของผู้เป็นโนรา ผู้มีเชื้อสายโนราลูกหลานตายายโนราและชาวบ้านโดยทั่วไป คำว่า “ศรัทธาท่าแค ถัดแต่พ่อเทพสิงห” ในบททกลาของโนราทั่วไปจึงมีนัยสำคัญต่อตำบลท่าแคและโนราโรงครูใหญ่วัดท่าแคเป็นอย่างยิ่ง สิ่งที่แตกต่างจากโนราโรงครูทั่วไปอย่างเห็นได้ชัดคือคนทรงหรือร่างทรงครุหมอโนราที่มีจำนวนมากเป็นพิเศษและมีคนทรงครุหมอโนราแทบทุกองค์ ครุหมอโนราบางองค์ เช่น แม่ศรีมาลา พระม่วงทองหรือตาม่วงทอง จอมเผ่าหน้าทอง เป็นต้น มีคนทรงพร้อม ๆ กันหลายคนตามความเชื่อที่ว่าครูโนราสามารถแบ่งภาคเข้าทรงในเวลาเดียวกันได้หลายภาค ทั้งยังพบว่าคนทรงครุหมอโนรา มีทั้งที่เป็นชาวบ้านตำบลท่าแค ตำบลอื่น ๆ ในจังหวัดพัทลุงและจากต่างจังหวัดมาร่วมด้วย ครุหมอโนราที่เข้าทรงมีทั้งที่เป็นฝ่ายไทย ฝ่ายอิสลาม เช่น แม่จันจุหรือแม่ศรีจุหร่า ฝ่ายจีน เช่น แม่สร้อยดอกหมาก ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นภรรยาของพระม่วงทองหรือตาม่วงทอง

* ดูรายละเอียดได้ในงานวิจัยเรื่อง โนราโรงครู ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ของ พิทยา บุษรรัตน์ (2535 : 390)

3. หนังสือและโนราในด้านบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม

กล่าวได้ว่าหนังสือและโนรามีบทบาทหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงแก่ชุมชนนิยมหนังสือและโนรามาดั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนบทบาทหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมหากเปรียบเทียบระหว่างหนังสือกับโนราจะเห็นว่าบทบาทด้านนี้ของหนังสือในปัจจุบันจะมีความเข้มข้นหรือลดน้อยลงกว่าโนรา ดังได้กล่าวแล้วว่าในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามีการจัดโนราโรงครูเพื่อรำถวายครูโนราและแก้บนครูหมอโนราอย่างหนาแน่น และกระจายครอบคลุมพื้นที่ในช่วงระยะเวลาเดือนหกถึงเดือนเก้า เช่นเดียวกับที่อุดม หนูทอง (2536 : 133) กล่าวถึงบทบาทในด้านพิธีกรรมของหนังสือในปัจจุบันนี้ลดน้อยลงกว่าในอดีตที่ใครเจ็บไข้ไม่สบายก็ได้ใช้หนังสือเป็นตัวช่วยในการบนบานศาลกล่าว แล้วก็นำหนังสือมาแสดงแก้บน “นี่นับเป็นภารกิจอย่างหนึ่งที่หนังสือได้ช่วยแก้ปัญหาทางด้านจิตใจให้แก่ชาวบ้าน มันจะจริง มันจะเท็จ เราก็ไม่ต้องไปค้นหาเหตุผลมันหรอก แต่ว่าเมื่อรับหนังสือมาแก้บนแล้วยังน้อยมันก็ช่วยผ่อนคลายปัญหาที่มันคับข้องอยู่” นอกจากนี้โอกาสในการแสดงของหนังสือและโนราที่มีหลายลักษณะ ทำให้การทำบทบาทหน้าที่แตกต่างกันออกไปและโอกาสในการแสดงก็จะสอดคล้องกับระยะเวลากิจกรรมของสังคมและชุมชน โอกาสในการแสดงอาจจะกล่าวได้อย่างกว้าง ๆ เป็น 3 ประเภท คือ การแสดงในงานบ้าน เช่น งานบวช งานศพ งานแก้บน เป็นต้น งานต่อไปคืองานวัดทั้งเป็นการแสดงเดี่ยวหรือการแข่งขันประชันโรง ในงานนักขัตฤกษ์ หรือวันสำคัญทางศาสนา ประเพณี โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อหารายได้เข้าวัด งานต่อไปคืองานจัดรายการหรือที่เรียกกันว่างานมหกรรมที่มุ่งหารายได้ในเชิงธุรกิจของนักจัดรายการ หรือเป็นรายได้เพื่อบำรุง สาธารณกุศล เช่น โรงเรียน หน่วยราชการต่าง ๆ จึงเป็นการจัดโดยเอกชน ภาครัฐการมักจะเป็งานเทศกาลประจำปี เช่น งานกาชาด งานคัดเลือกทหาร การแข่งขันกีฬา และงานสวนสนุก เป็นต้น กรณีการแสดงหนังสือในงานบ้าน เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานบวชนาค เป็นต้น หนังสือ (หรือโนรา) ทำหน้าที่บริการด้านบันเทิงที่เจ้าภาพจัดไว้ให้แก่แขกหรือญาติมิตรซึ่งมาร่วมงาน ซึ่งถ้าพิจารณาสภาพแวดล้อมในชนบทแล้วก็เป็นบริการที่ทำความชื่นชมให้กับแขกมากทีเดียว เพราะเวลาที่มืงานคนที่มาร่วมงานอาจจะกลับบ้านได้ไม่สะดวกในเวลากลางคืน (ซึ่งปัจจุบันสภาพการคมนาคมสะดวกรวดเร็ว ผู้มาร่วมงานมักมีรถส่วนตัว หรือจ้างเหมารถกันมาเป็นหมู่คณะ บทบาทของหนังสือโนราในโอกาสดังกล่าวจึงลดน้อยลงไปด้วย – ผู้วิจัย) ต้องค้ำที่บ้านเจ้าภาพ การได้ดูหนังเป็นการได้รับความเพลิดเพลินอย่างมาก นอกจากแขกหรือแล้วชาวบ้านในละแวกหมู่บ้านนั้นหรือหมู่บ้านใกล้เคียงก็สามารถมาชมได้ด้วย เนื่องจากการแสดงตามบ้านนั้นใครจะมานั่งดูก็ได้ไม่มีการเก็บค่าชม การรับหนัง (และหรือโนรา) มาแสดงจึงสร้างความภาคภูมิใจให้แก่เจ้าภาพมากเป็นพิเศษทีเดียว และในทางปฏิบัติแล้วเจ้าบ้านที่จะรับหนังมาแสดงได้ก็มักจะต้องเป็นผู้มีฐานะดีพอสมควร เพราะต้องเสียค่าใช้จ่ายเพิ่มขึ้นอีกมาก (ค่ารับหนังระดับปานกลาง 1 โรง ในปี พ.ศ.2520 ประมาณ 1,500 บาทต่อคืน โดยที่เจ้าภาพต้องเลี้ยงอาหารคณะหนังด้วย ส่วนในปี พ.ศ. 2525 ประมาณ 3,000 บาทต่อคืน) บทบาท

ประการที่สองเป็นบทบาททางด้านที่เกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อ คือบทบาทในการแก้บนที่นายหน้าทำหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางไสยศาสตร์ และการแสดงเป็นเสมือนเครื่องสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามข้อตกลงที่ได้สัญญากันไว้ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. 2525 : 12 – 13) ซึ่งจะนำบทบาทหน้าที่ของหนังตะลุงและโนราห์ทั้งด้านความบันเทิงและพิธีกรรมมากล่าวโดยสังเขปดังนี้

3.1 หนังตะลุงกับบทบาทหน้าที่ในด้านความบันเทิงและพิธีกรรม

3.1.1 ด้านความบันเทิง หนังตะลุงในฐานะมหรสพหรือสถาบันนันทนาการ นอกจากจะทำให้ผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดอารมณ์ขันแล้วยังทำให้ตัวนายหน้าเองได้ผ่อนคลายอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวอีกด้วยการทำให้เกิดอารมณ์ขันนั้นปรากฏในบทตลกหนังตะลุง สำหรับกลวิธีการสร้างบทตลกมี 3 วิธี คือ 1) ตลกโดยการผูกเรื่อง โดยผูกเรื่องให้เป็นเรื่องไร้เหตุผลและเป็นเรื่องที่เหลวไหล ผูกเรื่องให้เหตุการณ์กลับตาลปัตร ผูกเรื่องให้มีการคาดการณ้ล่วงหน้า ผูกเรื่องให้สอดคล้องต้องกัน ผูกเรื่องให้เป็นไปได้ทั้ง ๆ ที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ ผูกเรื่องให้ตัวละครฉลาดเกินตัว ผูกเรื่องให้สองเหตุการณ์ไม่สัมพันธ์กัน ผูกเรื่องให้สับสน ผูกเรื่องให้ตัวละครหลงอยู่ในสมมติ ผูกเรื่องให้ตัวละครกลั่นแกล้งกัน ผูกเรื่องให้ตัวละครพูดออกนอกเรื่อง 2) ตลกโดยใช้ศิลปะทางภาษา โดยการใช้คำพวน การใช้คำให้ผิด การแปลงความ การใช้คำให้กำกวม การสร้างคำสำนวนใหม่ การใช้คำความหมายหลายนัย การย้าคำและย้าความ การใช้คำคล้องจอง การออกเสียงให้เพี้ยน 3) ตลกด้วยการยั่วล้อ เสียดสีสังคม โดยการยั่ว การล้อ การเสียดสี และ 4) ตลกโดยอาศัยภูมิหลังและบุคลิกของตัวละคร โดยวิธีล้อบุคลิกและภูมิหลัง การแสดงออกซึ่งบุคลิกอันแท้จริงของตัวละคร (บุญธรรม เทอดเกียรติชาติ. 2535 : บทคัดย่อ) ตัวอย่างเช่น บทเจรจาณรงค้ให้กินข้าวสารซ้อมมือ (โดยการใช้คำให้กำกวมหรือการใช้คำสองแง่สองมุม) ความว่า

หนูน้ย...	ผมใคร่ขอถามคุณเ่งสักเรื่อง
เ่ง...	ถามก็เรื่องก็ได้ในสิ่งที่ป็นสาระ
หนูน้ย...	คุณเ่งรณรงค้ให้คนกินข้าวสารซ้อมมือ เดียวนี้ครกซากหมดแล้ว
	บางคนยังแต่ครกขาดซาก บางคนยังแต่ซากขาดครก
เ่ง...	ก็พบกันครึ่งทางซิเพื่อน
หนูน้ย...	คุณหมายความว่าอะไรผมไม่เข้าใจ
เ่ง...	คนมีซากก็มาด่ากับคนมีครก
หนูน้ย...	ถ้าคนมีซากเป็นพ่อหม้าย คนมีครกเป็นแม่หม้าย
เ่ง...	ก็ช่วยกันด่า ไม่เห็นจะมีปัญหาอะไร

(จากเรื่องร่มโพธิ์แก้ว ของพ่วง บุษรรัตน์ หนังสืกลีงน้อย ตะลุงสากล นำไปแสดง)

การแสดงหนังตะลุงนอกจากจะให้อารมณ์ขันแล้ว ยังเป็นเครื่องประเทืองอารมณ์ที่ให้ความไพเราะ ก่อให้เกิดภาพพจน์หรือจินตนาการ ปลุกเร้าอารมณ์ ทั้งของนายหนังและผู้ชมหรือผู้ฟังให้เกิดความรู้สึกอึดอัด ประทับใจ และเกิดความสนุกสนานครึกครื้นด้วยภาพ เสียง ถีลาการเชิดรูปตลอดจนเนื้อหาสาระ จากบทบาทเพื่อสร้างความบันเทิงดังกล่าว อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการแสดงก็จะก่อให้เกิดบทบาทหน้าที่อื่น ๆ ตามมา เช่น บทบาทในการสร้างสรรค์วรรณกรรมหนังตะลุง บทบาทในการเป็นครูสอนภาษา บทบาทในการเป็นเครื่องควบคุมและรักษายุทธานุภาพทางสังคม บทบาทในการเป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้าน บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม บทบาทในการสื่อประสานความสัมพันธ์ทางสังคม เป็นต้น (สุนีย์ ทองไชย. ม.ป.ป : 40 – 58)

3.1.2 ด้านการประกอบพิธีกรรม

หนังตะลุงนอกจากจะมีบทบาทในฐานะมหรสพที่ให้ความบันเทิงแล้ว หนังตะลุงยังมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมในการเป็นสื่อกลางทางวิญญาณระหว่างมนุษย์กับสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ ชาวภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเชื่อว่าศิลปินทั้งหนังตะลุงและโนราสามารถเป็นสื่อกลางในการติดต่อกับวิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วกับลูกหลานได้ จึงมีความเชื่อในเรื่องการบนเพื่อขอความช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ เมื่อประสบผลสำเร็จตามความปรารถนาแล้วก็จะมีการแก้บนหรือแก้เหมรย โดยที่ชาวบ้านโดยทั่วไปนิยมบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และแก้บนโดยหนังตะลุง โดยเฉพาะหนังตะลุงอาวโสหรือคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง เช่น หนังนครินทร์ ชาทอง หนังมงคล ศุภรัตน์ กล่าวว่าการแสดงของคณะตนส่วนใหญ่ร้อยละ 60 เป็นการแสดงในงานแก้บน (จำรูญ วงศ์กระจ่าง. 2539 : 77) บทบาทการประกอบพิธีกรรมของหนังตะลุงมี 2 ประการ คือ การประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินหรือการสืบทอดความเป็นหนังตะลุงที่เรียกว่า พิธีครอบมือหรือการขึ้นรูป และการประกอบพิธีกรรมเพื่อการแก้บนให้กับชาวบ้าน กล่าวคือ

3.1.2.1 พิธีครอบมือหรือการขึ้นรูป เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อ แสดงการยอมรับว่าเข้าพิธีเป็นหนังตะลุงโดยสมบูรณ์และแสดงการยอมรับนับถือครูหนังแต่เก่าก่อนของนายหนังผู้นั้น การประกอบพิธีครอบมืออาจจะจัดใน 2 ลักษณะ คือ ทำพิธีครอบมือก่อนที่จะทำการฝึกหัดการแสดงหนัง ตะลุง เป็นพิธีที่ครูหนังยอมรับนายหนังตะลุงผู้นั้นเข้าเป็นศิษย์ เพื่อทำการฝึกหัดหนังตะลุงจนสามารถออกโรงแสดงได้ ลักษณะที่สองคือทำพิธีครอบมือหลังจากได้ทำการฝึกหัดแสดงหนังตะลุงจนชำนาญแล้ว ครูผู้สอน เห็นว่าสามารถออกโรงทำการแสดงได้ก็จะทำพิธีครอบมือให้ หลังจากทำพิธีครอบมือแล้วนายหนังตะลุงจะต้องไปแสดงให้ครบ 3 วัด 3 บ้าน หรือ 7 วัด 7 บ้าน โดยไม่คิดค่าราคา เจตนาดังกล่าวเป็นทั้งการแนะนำหรือประกาศความเป็นนายหนังให้เป็นที่รู้จักของชาวบ้านหรือเป็นการฝากตัว ส่วนใหญ่ก็อาศัยชื่อเสียงหรือบารมีของครูอาจารย์เป็นผู้แนะนำฝากฝัง การไปแสดงตามวัดก็โดยขอความอนุเคราะห์จากเจ้าอาวาส เจ้าอาวาสมีเมตตาธรรมอยู่แล้วก็จะให้การอนุเคราะห์เป็นอย่างดี ส่วนบ้านที่ไปแสดง มักเป็นบ้านของญาติผู้ใหญ่ ของพ่อกล่อ หรือเพื่อนกล่อ ซึ่งให้การสนับสนุน

เช่นเดียวกัน การแสดง 3 วัด 3 บ้าน ยังเป็นการทดสอบผลงานการแสดงของตน ถ้าแสดงได้อยู่ในเกณฑ์ดี อาจจะมีผู้คนมาว่าจ้างหรือรับไปแสดง วิธีการดังกล่าวทำให้เรามองเห็นกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม โครงสร้างทางสังคมที่อาศัยระบบเครือญาติ ระบบอุปถัมภ์ ในการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมการสร้างพลังของชุมชน ที่เป็นศักยภาพของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา นอกจากนี้การมีครูหนังเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับนายหนังตะลุง เนื่องจากครูเป็นผู้ให้การสนับสนุนช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเขียนบทหนังตะลุงให้แสดง ให้ยืมอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดง ตลอดจนแนะนำลูกศิษย์ผู้เป็นนายหนังตะลุงใหม่ให้คนทั่วไปได้รู้จัก และนายหนังต้องมีครูหนังผู้ทำพิธีครอบมือหรือยี่นรูปให้ จึงจะได้ชื่อว่าเป็นหนังตะลุงอย่างสมบูรณ์ นายหนังผู้ผ่านพิธีครอบมือจะเกิดความมั่นใจในการเป็นหนังตะลุงมากขึ้น จากการศึกษาเรื่องหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง พบว่า หนังตะลุงส่วนใหญ่เป็นผู้มีเชื้อสายมาจากหนังตะลุง โนรา และศิลปินพื้นบ้านสาขาอื่น ๆ เกือบทุกคณะมีลูกศิษย์ที่กำลังฝึกหัดอยู่ และมีความปรารถนาอยากให้ผู้หลานสืบทอดการเป็นหนังตะลุง นายหนังตะลุงแทบทุกคนได้ผ่านพิธีครอบมือและยี่นรูปมาแล้ว ดังนั้นการครอบมือหรือยี่นรูปจึงเป็นการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง (สุนีย์ ทองไชย. ม.ป.ป : 59 – 60) ดังปรากฏในบทกลอนของหนังเปี่ยมพูนพาน หลานรุ่งฟ้า ตอนหนึ่งว่า

“ขอเคารพท่านผู้ฟังกระผมหนังเปี่ยม	เข้ามาเยี่ยมเยือนท่านถึงฐานถิ่น
หลานรุ่งฟ้าจอมพูนพานท่านเคยได้ยิน	เป็นศิลปินที่ชื่อดังยอดหนังดี
ท่านตายจากฝากความหวังเปี่ยมหนังหลาน	มอบพูนพานสัญลักษณ์เป็นสักขี
คือมรดกตกทอดยอดหนังดี	ผมทำหน้าที่แทนท่านในทางด้านศิลปิน
เจ้าหาครูผู้ส่งเสริมเพิ่มความรู้	ท่านเป็นผู้ได้ตอบรับคืออาจารย์ประดับศิลป์
ผู้ส่งเสริมได้เติมแต่งแห่งวาทีน	ท่านเป็นศิลป์แห่งหัวไทรโนนคร
ประสิทธิ์ให้ที่หลังครอบมือให้หนังเปี่ยม	หวังให้เยี่ยมเกียรติเถลิงเชิงอักษร
ขาดช่วยเติมเหลือช่วยตัดสัมผัสกลอน	ขอวิงวอนทั้งสองครุมาอยู่ใจ
บารมีของสองครูผู้ยอดเยี่ยม	ให้หนังเปี่ยมลูกเด่นดังเป็นหนังใหญ่
ขอฝากตนกับทุกท่านบ้านใกล้ไกล	ขอแรงใจแรงเชียร์ให้ดังเสียสักที
หนังดีได้จะไม่ลืมแฟนทุกท่าน	โปรดจัดการส่งเสริมไว้อย่าหน่ายหนี
หากท่านให้ผมดังพอเป็นหนังดี	ทุกทุกปีหนังเปี่ยมจะมาเยี่ยมท่านบ่อยบ่อย”

(หนังเปี่ยมพูนพาน หลานรุ่งฟ้า จังหวัดพัทลุง)

พิธีครอบมือหรือยี่นรูปจะจัดขึ้นในวันพฤหัสบดีข้างขึ้นของเดือน 4 เดือน 6 เดือน 9 หรือเดือน 11 อุปกรณ์ประกอบพิธีนอกเหนือจากที่แสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว ยังมีรูป 9 ดอก เทียน 9 เล่ม หมากพลู 9 คำ ดอกไม้ 9 ดอก ใบยอ ใบเงิน ใบทอง ไม้กระ 1 คู่ ผ้าขาว 1 คู่ เครื่องสืบ

สอง บายศรี ไก่ปากทอง เป็ดปากทอง รูปหนังสำหรับเลี้ยงจับ 5 ตัว มีรูปพระ นาง ฤาษี ยักษ์ และตัวตลก ขันใส่น้ำ ภายในขันใส่มืดและหินลับมีด บนโรงหนังผูกผ้าคาดเพดาน จึงสายสัญญาณ จากผ้าคาดเพดาน ลงมายังพื้นโรงที่วางเครื่องเช่นไห้ว บางแห่งโยงสายสัญญาณจากผ้าคาดเพดานขึ้นไป ยังหิ้งครุหมอบบนเรือนผู้จัดพิธี อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่จัดขึ้นนอกจากใช้บูชาครูแล้ว ยังจัดเพื่อเอาเคล็ดเช่น ใช้ ไบยขอเพื่อควมมีชื่อเสียงเป็นขวัญใจประชาชน ใช้ใบเงินเพื่อความมั่งคั่ง การแสดงทำเงินไหลมาเทมา ใช้มืดและหินลับมีดเพื่อความเยียบแหลม คมคาย มีสติปัญญาไหวพริบดี เป็นต้น

ในการประกอบพิธี ครูผู้ประกอบพิธีหนุ่มสาว แบบพราหมณ์ ส่วนผู้เข้ารับการครอบ มือแต่งตัวธรรมดา หรือในบางท้องถิ่นนายหนังที่เข้าพิธีครอบมือก็จะหนุ่มสาวเช่นเดียวกัน (รูปแบบดังกล่าวสะท้อนให้เห็นคติความเชื่อในทางศาสนาพราหมณ์ที่มีอิทธิพลหรือผสมผสานอยู่ในวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะการแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงและโนรา ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป) หรือในทางกลับกันปัจจุบันครูหนังที่ทำพิธีครอบมือให้กับศิษย์มักจะไม่หนุ่มสาวแต่จะหนุ่มสาวเฉพาะนายหนังที่เป็นศิษย์ซึ่งเข้าทำพิธีครอบมือเท่านั้น พิธีเริ่มต้นพลบค่ำที่ชาวบ้านเรียกว่า “ยามนก ชุมรัง” โดยลูกคู่โหมโรง ผู้ประกอบพิธีทำพิธีเบิกโรง นำดอกไม้ธูปเทียน วางบนกระ จดรูปเทียน บูชาพระ จัดเครื่องเช่นไห้วครู การจัดเครื่องเช่นไห้วจะแยกเป็น 2 ที่ สำหรับพระพิราบ ซึ่งมีศักดิ์ เป็นเทพ ที่หนึ่ง และครูต้นอื่น ๆ ที่เป็นบริวาร เช่น ตาหนุ่ย ตาหนักทอง ตาเพชร ครูนกครูลาย (หมายถึงครูต้นผู้แกะสลักรูปหนังตะลุง) อีกที่หนึ่ง จากนั้นเริ่มไหว้สัจดี (บางท้องถิ่นจะนิมนต์พระ สงฆ์จำนวน 9 รูปมาเจริญพระพุทธมนต์ด้วย) เชิญครู (เชื้อครู) เข้าสู่พิธีเบิกบายศรี เสร็จแล้วผู้เข้าพิธี กราบครู 9 ครั้ง ครูผู้ประกอบพิธีให้พรแล้วให้เสียงจับรูป โดยเอารูปทั้ง 5 ตัวที่จัดไว้ห่อผ้าให้โพล่ แต่ไม่ดับให้ผู้เข้าพิธีปิดตาเลือกจับเอาเพียงตัวเดียว หากจับได้รูปใดก็จะใช้ทำนายอนาคตของหนังตาม ความเชื่อที่สืบทอดกันมา กล่าวคือ ถ้าจับได้รูปพระ (พระราม เจ้าชาย) ทำนายว่าต่อไปจะเป็นหนังดี มีชื่อเสียง ได้ชัยชนะแก่หนังทั้งปวง ถ้าจับได้รูปนาง ทำนายว่าจะเป็นหนังที่ได้รับความนิยมจากสตรี แสดงหนังได้อ่อนหวาน แต่มีชื่อเสียงไม่มากเท่าที่ควร ถ้าจับได้รูปฤาษี ทำนายว่าเป็นหนังที่ดีแต่สอน ผู้อื่น แต่ตนเองทำได้ไม่เท่าที่สอน และ/หรือเชื่อว่าจะได้เป็นครูหนัง มีลูกศิษย์มากมาย (จำรูญ วงศ์ กระจำง. 2539 : 39) ถ้าจับได้รูปยักษ์ ทำนายว่าจะไม่ค่อยมีชื่อเสียง และชอบใช้คุณไสยกลั่นแกล้งหนัง โรงอื่น ถ้าจับได้รูปตลก ทำนายว่าจะดีทางตลกขบขัน

เมื่อเสร็จการทำนายแล้ว ครูจะยื่นรูปที่จับได้ให้ผู้เข้าพิธีเช็ดออกจ่อ เป็นเสร็จพิธี แล้วอาจจะ แสดงเพื่อความบันเทิงต่อไป (อุดม หนูทอง. 2531 : 135 – 136) อย่างไรก็ตามรายละเอียดปลีกย่อยใน แต่ละท้องถิ่นอาจจะแตกต่างกันไป เช่นหลังจากเสียงทายจับรูปแล้วพระสงฆ์จะสวดชยันโตให้พร ไปรยดอกไม้เพื่อเป็นสิริมงคล เมื่อสวดมนต์ไหว้พระเสร็จแล้ว ก็จะให้นายหนังที่เข้าพิธีครอบมือรอบ โรงหนัง โดยเวียนขวากัน 3 รอบแล้วจึงขึ้นโรงหนัง นำรูป (ฤาษี) ที่ครูหนังมอบให้เช็ดออกจ่อ จากนั้นทำพิธีตัดเหมรย โดยพากย์บทตัดเหมรย ยกเอาเรื่องราวในรามเกียรติ์ตอนใดตอนหนึ่งมาแสดง

เช่น ตอนทศกัณฐ์รบกับพาลี ซึ่งฤาษีจะเป็นผู้ไกล่เกลี่ยให้คืนดีต่อกัน ตอนเจ้าบุตรเจ้าหลานทำพิธี ประลองศร ตัดต้นไม้และภูเขาพังทะลาย ถือเคล็ดว่าเป็นการขาดทานบน เป็นต้น หลังจากนั้นนาย หนั่งจะทำพิธีตัดหมากพลูสำหรับส่งเหมรยด้วยมิดหมอ เป็นอันเสร็จพิธีครอบมือ ซึ่งถือว่าตัดเหมรย ขาด นายหนั่งที่ผ่านการครอบมือแล้วสามารถแสดงหนั่งแก่นบนได้ต่อไปด้วย (จำรูญ วงศ์กระจ่าง. 2539 : 40)

3.1.2.2 พิธีแก่นบน ดังได้กล่าวแล้วว่าชาวภาคใต้และ/หรือชาวบ้านในชุมชนบริเวณ กลุ่มทะเลสาบสงขลา มีความเชื่อเช่นเดียวกับชาวไทยในภาคอื่น ๆ คือเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ วิญญาณ ผีसाง เทวดา อารักษ์ และเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรืออำนาจเหนือธรรมชาติสามารถให้คุณให้โทษได้จึงให้การเคารพนับถือ เช่นไหว้ และบนบานขอความช่วยเหลือโดยการให้คำมั่นสัญญาเอาไว้ กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ว่าเมื่อตนประสบความสำเร็จหรือได้ในสิ่งที่ปรารถนา ก็จะมีการแก่นบนตามพันธะ สัญญาที่ให้ไว้ และมักจะแก่นบนด้วยการรับหนั่งตะลุงมาแสดงรวมทั้งบางครั้งชาวบ้านหรือผู้มีเชื้อสาย หนั่งตะลุงก็อาจจะบนบานขอความช่วยเหลือจากครุหนั่งตะลุง หรือแม้แต่รูปตลกหนั่งตะลุง เช่น ขวัญเมือง นายหล้า หรือตาหล้าตัวตลกเอกของหนั่งพร้อมน้อย ตะลุงสากล หนั่งตะลุงจึงมีบทบาท ในการแก่นบนให้ชาวบ้าน และเป็นบทบาทที่มีส่วนต่อการสืบทอดและการดำรงอยู่ของหนั่งตะลุงที่ สำคัญอีกประการหนึ่ง พิธีแก่นบนหรือแก้เหมรย เป็นการแสดงหนั่งตะลุงเพื่อบวงสรวงครุหมอหนั่งหรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามพันธะสัญญาที่บนบานไว้ ซึ่งเรียกว่า “เหมรย” หนั่งที่จะทำพิธีนี้ก็ต้องรอบรู้ในพิธี กรรม และที่สำคัญต้องผ่านพิธีครอบมือมาแล้ว มิเช่นนั้นพันธะสัญญาจะไม่ขาดกัน เรียกว่า “ไม่ขาด เหมรย” ขนบนิยมในการแสดงทั่ว ๆ ไป เป็นแบบเดียวกับการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ตอนเบิกโรง ต้องใช้หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม บางคณะอาจจะเพิ่มดอกไม้ ข้าวสารและด้ายดิบด้วย

ในการแก่นบน เจ้าภาพต้องเตรียมของแก่นบนเอาไว้ให้ครบถ้วนตามที่บนไว้ เมื่อหนั่งโหมโรงก็ ยกมาจัดไว้ข้างโรงหนั่ง ส่วนหนั่งตะลุงก็แสดงเช่นเดียวกับการแสดงเพื่อความบันเทิง คือ โหมโรง แล้วออกฤาษี ออกรูปละครหรือรูปพระอิศวร พอออกรูปประกาศหรือปราชญ์บาทก็เริ่มพิธีแก่นบน โดย ขับร้องกลอนชุมนุมเทวดา เชิญครุหมอหนั่งหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่บนไว้มาสู่มณฑลพิธี แจ้งให้ทราบว่ามี ผู้บนได้บนไว้อย่างไร และบัดนี้ได้แก่นบนให้แล้ว ขอให้รับเอาเครื่องเช่นไหว้ที่จัดไว้ในมณฑลพิธี ขณะที่หนั่งร้องเชิญสิ่งที่ยบนไว้นั้น ทางฝ่ายเจ้าภาพซึ่งเป็นผู้บนก็จุดเทียน เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับเครื่อง เช่นไหว้ที่ยบนไว้ เช่นบนว่าจะยิงปืนถวายก็ยิงขึ้นในตอนนั้น เสร็จแล้วนายหนั่งตะลุงจะยกเรื่องขึ้นมา แสดงถวายแก่นบน เรื่องที่ใช้แสดงมีรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว โดยจับเอามาเพียงตอนใดตอนหนึ่งที่พอ เป็นเคล็ดว่า “ตัดเหมรย” ได้มาแสดงอย่างสั้น ๆ เช่นตอนเจ้าบุตรเจ้าหลาน ตอนจองถนน ตอนหนุมาน พบพระราม ตอนทศกัณฐ์ล้ม เป็นต้น หรืออาจจะแสดงแบบออกลิ้งหัวคำก็ได้ จบแล้วนายหนั่งตะลุง จะเอารูปฤาษี เจ้าเมือง พระ นาง พระอินทร์ เสนา ฯลฯ มาปักชุมนุมกันที่หน้าจอเป็นทำนองว่าได้ ร่วมรู้เห็นเป็นพยานว่าเจ้าภาพได้แก่นบนเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ขอให้พันธะสัญญาขาดกันตั้งแต่นี้ แล้ว

นายหนังจุดเทียนจับเทียนรวมกับมีดครูและไม้ผูกมือรูปทุกตัวใช้มีดตัดห่อเหมรย ซึ่งเป็นห่อกระดาศที่เขียนคำบนบานและเครื่องบูชาตอนบนบานเอาไว้ ขว้างออกนอกโรง เรียกว่า “ตัดเหมรย” เป็นเสร็จพิธี จากนั้นหนังตะลุงก็แสดงเพื่อความบันเทิงต่อไป (อุดม หนูทอง.2531 : 136- 137) และด้วยฐานคิดและความเชื่อดังกล่าว ผู้วิจัยมักพบว่าชาวบ้าน นายหนังตะลุง และโนรา ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาหรือ ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา เชื่อว่าหนังตะลุงและโนราจะดำรงอยู่ต่อไป หากชาวบ้านยังมีความเชื่อในเรื่องครูหมอ การบนและการแก้บนดังกล่าวแล้ว

3.2 โนรากับบทบาทหน้าที่ในด้านความบันเทิงและพิธีกรรม

3.2.1 ด้านความบันเทิง โนราก็เช่นเดียวกับหนังตะลุงในฐานะมหรสพหรือสถาบันนันทนาการ มีบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง มีได้แทบทุกกิจกรรมของชีวิต ตั้งแต่งานบวช งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ตลอดจนงานศพ สำหรับกิจกรรมสังคมก็เช่นเดียวกัน งานประเพณีนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ ตลอดจนงานฉลองหรืองานรื่นเริงที่จัดขึ้นเป็นครั้งคราวก็มักจะมีโนราแสดงให้ความบันเทิงอยู่ด้วยเสมอ การแสดงอาจจะแสดงเพียงคณะเดียวหรือมากกว่า 1 คณะก็ได้ ถ้าจัดมากกว่า 1 คณะ มักอยู่ในรูปของการแข่งขันประชันโรงที่เรียกว่า “โนราแข่ง” ซึ่งถือเป็นงานใหญ่และสนุกสนานมาก เพราะมีการแสดงสุดฝีมือเพื่อเอาชนะกัน การแสดงเพื่อความบันเทิงมีตลอดทั้งปี โดยมากจะมีมากในช่วงหน้าแล้ง เพราะว่างจากฤดูกาลทำนา ทำสวน และเดินฟ้าอากาศอำนวยให้ (อุดม หนูทอง. 2536 : 45) และอาจจะกล่าวได้ว่าโนราได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นนาฏศิลป์ที่เป็นตัวแทนของชาวภาคใต้ ซึ่งบอกถึงความแข็งแกร่ง บึกบึน ฉับไว และเด็ดขาด เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่ เป็นการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือและใช้การเคลื่อนไหวเป็นไปอย่างมีจังหวะ และมีความสัมพันธ์ระหว่างความคิดกับจิตวิญญาณของผู้แสดง ซึ่งเมื่อผสมผสานกับลีลาดนตรีที่ประโคนควบคู่กันทำแล้ว จะบอกถึงลักษณะถึงความหนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลัน และอีกทีก็เข้าใจเป็นอย่างยิ่ง โนราจึงเป็นการแสดงที่ไม่ใช่เพียงเพื่อความบันเทิงหรือเป็นเพียงกิจกรรมนันทนาการเพื่อผู้ชมเท่านั้น แต่มีความสำคัญต่อชีวิตชาวบ้านเกือบทั้งชีวิต ทั้งนี้เนื่องจากศิลปินได้ใช้การแสดงโนราเป็นเครื่องแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อความต้องการของสังคมและต่อปัญหาสังคม โนราจึงอาจนับได้ว่าเป็นส่วนประกอบหนึ่งของประวัติศาสตร์สังคม (ชวน เพชรแก้ว. 2540 : 87- 89) และด้วยเหตุที่โนรามีการปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของสังคมและความต้องการของผู้ชมจึงทำให้โนรายังคงดำรงบทบาทหน้าที่ในด้านความบันเทิง ดังที่ ปรานี วงษ์เทศ. (2532 : 793 – 794) กล่าวไว้ว่า

เนื่องจากการแสดงพื้นบ้านเป็นที่นิยมของมวลชนส่วนใหญ่ การแสดงจึงเป็นเครื่องมืออย่างดีในการสอดแทรกเนื้อหาที่ทันสมัย และการกล่าวถึงปัญหาร่วมสมัยหรือการให้ความรู้ทางด้านการเมือง ทศนคติ ค่านิยมใหม่ ๆ ได้ เพราะการแสดงพื้นบ้านเป็นสื่ออย่างดีในการส่งผลต่อความนึกคิด ซึ่งช่วยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น โดยเฉพาะการเปลี่ยนไปสู่ความทันสมัย

สมัยก้าวตามสังคมได้ การคงอยู่ของการแสดงพื้นบ้านจึงขึ้นอยู่กับ การปรับเปลี่ยนทั้งการ แสดงและเนื้อหาให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม และคงจะมีการนำเทคนิคต่าง ๆ ของการแสดงของตะวันตกเข้ามาปรับใช้มากขึ้นกว่าที่ได้รับอิทธิพลอยู่แล้ว

3.2.2 ด้านการประกอบพิธีกรรม โนรา นอกจากจะมีบทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิง แล้ว กล่าวได้ว่าบทบาทหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมมีส่วนอย่างสำคัญต่อการดำรงอยู่และมีวิถียุคพื้น อย่างลึกซึ้งกับชีวิตและสังคมชาวภาคใต้ โดยเฉพาะชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่สำคัญคือ “ประเพณีโนราโรงครู” ที่เป็นพิธีกรรมในการนับถือผีบรรพบุรุษ ซึ่งยังมีการจัดพิธีและแนวปฏิบัติ ร่องรอยอย่างเข้มแข็ง ณ หมู่บ้านต่าง ๆ โดยเฉพาะในเขตภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ ชุมพร สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา ตรัง ระนอง กระบี่ ชาวบ้านที่มีบรรพบุรุษ รุ่นใดรุ่นหนึ่งเป็นโนราจะต้องสืบทอดการทำพิธีการ “ลงครู และสามวันแห่งการลงโนราจึงเป็นสามวัน สำหรับการทบทวนประวัติศาสตร์ของวงศ์ตระกูลและชุมชนโดยแท้ การนับถือผีครูหมอกลายเป็นที่มา ของวิธีการของชาวภาคใต้ ที่จะนับญาติโดยไม่ต้องรู้จักนามสกุล หรือหน้าตาของอีกฝ่ายหนึ่งตามสาย ครูหมอกเดียวกัน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพูนศักดิ์ ธานีกรประดิษฐ์. 2540 : 67 – 69) พิธีกรรมโนรา โรงครูหรือประเพณีการรำโนราโรงครู จึงมีบทบาทหน้าที่ต่อโนรา ผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายาย โนรา และชาวบ้านโดยทั่วไป ซึ่งจะนำมากล่าวโดยสังเขปดังนี้

กล่าวสำหรับโนราโรงครู โนราโรงครู หมายถึงโนราที่แสดงเพื่อประกอบพิธีเชิญครูหรือ บรรพบุรุษโนรามายังโรงพิธีเพื่อรับการเซ่นสังเวย เพื่อรับของแก้บนและเพื่อครอบเทริดหรือผูกผ้าแก้ผู้ แสดงโนรารุ่นใหม่ ด้วยเหตุที่ต้องทำการเชื้อเชิญครูมาเข้าทรงหรือมา “ลง” ยังโรงพิธี จึงเรียกพิธี กรรมนี้อีกชื่อหนึ่งว่า “โนราลงครู” (ฉัตรชัย สุกระกาญจน์. 2523 : 112) โนราโรงครูจึงเป็นพิธีกรรม ที่เกี่ยวกับความเชื่อ มีบทบาทต่อวิถีชีวิตและสังคมของชาวบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะผู้ที่เป็โนราและผู้มี เชื้อสายโนรา ส่วนชาวบ้านทั่วไปก็ได้อาศัยขนบานขอความช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ หรือมาขอรับการ รักษาโรคภัยไข้เจ็บบางอย่าง จากครูหมอนโนรา เมื่อได้รับผลสำเร็จตามความต้องการแล้ว จึงได้ทำพิธี โนราโรงครูเพื่อการเซ่นไหว้ แก่บนและประกอบพิธีกรรมอื่น ๆ ดังได้กล่าวแล้ว

โนราโรงครูมีความมุ่งหมายในการจัดที่สำคัญอยู่ 3 ประการคือ เพื่อไหว้ครูหรือไหว้ตายาย โนราอันเป็นการแสดงกตเวทิตาคุณต่อครูของตน เพื่อทำพิธีแก้บนหรือ “แก้เหมรย” และทำพิธีอื่น ๆ เช่น เหยียบเสน ตัดจุก ตัดผมผีซ้อ ผูกผ้าปล่อย เป็นต้น เพื่อทำพิธีครอบเทริด หรือ “พิธีผูกผ้า ใหญ่” หรือ “พิธีแต่งพอก” (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2529 : 1359) นอกจากนี้การจัดโนราโรงครูในบาง พื้นที่ยังมีความมุ่งหมายเฉพาะบางอย่างด้วย เช่น โนราโรงครูวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมือง พัทลุง จังหวัดพัทลุง เป็นการจัดเพื่อให้ครูหมอนโนราหรือตายายโนราทั้งหมดมาร่วมชุมนุมกัน เพราะ ชาวบ้านเชื่อว่าบ้านท่าแคเป็นแหล่งกำเนิดโนรา เป็นที่สถิตหรือที่พำนักของครูโนรา (พิทยา บุษรา รัตน์. 2535 : 144) โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา หรือที่

เรียกว่า “งานตายาย่าน” มีความมุ่งหมายในการจัดเพื่อการเก็บและแสดงความกตัญญูทวดที่ต่อ “เจ้าแม่อยู่หัว” ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์และมีประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับ โнора (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2529 : 671) เป็นต้น

ความเป็นมาของประเพณีการรำโนราโรงครู

โนราโรงครูจะมีมาแต่เมื่อใดนั้นไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด สันนิษฐานกันว่าจะมีมาพร้อมกับการเกิดโนราของภาคใต้เช่นเดียวกับการไหว้ครูของศิลปะการละเล่น และการแสดงอื่น ๆ ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507 : 60 – 61) ทรงนิพนธ์เรื่องประเพณีละครโนราชาตรีไว้ในตำนานละครอิเหนา ตอนหนึ่งว่า

การฝึกหัดละครโนราชาตรีเมื่อหัดรำเพลงครูได้แล้วจึงสอนให้ท่องบทเพราะละครโนราชาตรียังใช้ร้องกลอนสด (เหมือนอย่างเล่นเพลงหรือลิเก) ไม่มีหนังสือบทอย่างละครในกรุงเทพฯ แล้วสอนให้ร้องและรำทำบทไปจนพอทำได้ ผู้เป็นครูหัดจึงพาไปให้ครูใหญ่ครอบเรียกว่า “เข้าครู” อันลักษณะครอบละครโนราชาตรินั้น จะนิมนต์พระสวดมนต์ฉันเข้าด้วยหรือไม่ก็แล้วแต่ใจ ไม่จำเป็น การที่ทำพิธีครูใหญ่เอาเทริดแขวนไว้กลางโรงพิธีตรงใต้เทริดนั้น ตั้งขันสาครลายสิบสองนักษัตรคว่ำ แล้วปูหนังสือไว้บนกันชนลักษณะที่จะครอบครูใหญ่ให้เด็กขึ้นไปนั่งบนกันชนแล้วปลดเอาเทริดลงมาครอบศีรษะให้แล้วให้เด็กลุกขึ้นรำเพลงครูเข้ากับปี่พาทย์จนจบลง แล้วเอาเทริดกลับไปแขวนไว้อย่างเดิม ทำอย่างนั้นที่ละคน ไปจนหมดตัวผู้ที่จะเป็นละคร ก็เป็นเสร็จพิธีครอบเทริดส่วนตัวจำอวดมักเกิดแต่พวกปี่พาทย์ หรือลูกคู่ที่ชอบเล่นเป็นจำอวด เคยเห็นละครจีนเข้าก็เลยเป็นตัวละครไป ไม่หัดรำมาแต่เดิม

ในตำนานโนราที่เล่าโดยโนราวัด จันทรเรือง ตำบลพังยาง อำเภอร่อนค้อ จังหวัดสงขลา ได้เล่าถึงการรำโนราโรงครูครั้งแรกว่า เป็นการรำของอจิตกุมาร ซึ่งเป็นบุตรของนางนวลทองสำลี และได้เดินทางกลับถึงเมืองวิญญาในวันพุธตอนบ่ายโมง เพื่อเฝ้าพระเจ้าตา คือ พระยาสาขายฟ้าฟาด อจิตกุมารได้ทำพิธีอัญเชิญพระพิ์เลี้ยง เชิญพระยาหงษ์ทอง พระยาหงษ์เหมราช ที่เคยหลบหนีไปกลับบ้านเมืองโดยทำพิธีโรงครู ตั้งเครื่องสิบสอง เชิญครูเก่าแก่ให้มาดูการรำถวาย มากินเครื่องบูชาและเชิญพระพิ์เลี้ยงคนอื่น ๆ กลับมาด้วย อจิตกุมารรำถวายครูเป็นเวลา 3 วัน 3 คืน ถึงวันศุกร์จึงเชิญครูทั้งหมดให้กลับไป พระยาสาขายฟ้าฟาดได้ประทานเครื่องทรงของกษัตริย์ให้ และเปลี่ยนชื่อนางนวลทองสำลีเป็นศรีมาลา เปลี่ยนชื่อ อจิตกุมาร เป็น เทพสิงสอน การรำโรงครูของอจิตกุมารหรือเทพสิงสอนในครั้งนั้นจึงเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูในปัจจุบัน ส่วนตำนานท้องถิ่นในเขตจังหวัดพัทลุง กล่าวถึงที่มาของการรำโนราโรงครูว่า เมื่อนางนวลทองสำลี ถูกเนรเทศโดยการลอบแพ และแพไปติดอยู่ที่เกาะกะชัง (เชื่อกันว่าเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ในทะเลสาบสงขลา อำเภอกะระเสสินธุ์ จังหวัดสงขลา)

นางนวลทองสำลี ได้ไปอาศัยอยู่กับตาขายที่เทพยดาเนรมิตให้มาช่วยเหลือนาง คือ ตาพราหมณ์ ขยายจันทร์ (บางตำนานเรียกว่า ตาขายพราหมณ์จันทร์) ส่วนนางนวลทองสำลีก็ได้ช่วยตาขายด้วยการปั่นฝ้ายทอผ้าเป็นการตอบแทนบุญคุณ ครั้นพระยาสาชญาฟ้าฟาดทรงนำทหารไปรับนางนวลทองสำลีกลับบ้านเมือง นางจึงได้รำโนราเพื่อถวายเทวดาและบูชาตาขายทั้งสอง อันเป็นการแสดงความกตัญญู กตเวทิต่อตาขายที่ให้การช่วยเหลือนาง การรำโนราถวายเทวดาและบูชาตาขายของนางนวลทองสำลีในครั้งนี้ ถือว่าเป็นการรำโนราโรงครูครั้งแรกของโนรา และปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน (พิทยา บุษรรัตน์. 2535 : 142)

กล่าวได้ว่าความเป็นมาของโนราโรงครู นอกจากจะปรากฏในตำนานแล้วโนราโรงครูคงเป็นพิธีกรรมเพื่อการไหว้ครู กรอบครู ที่มีมาพร้อมกับการเกิดโนราในภาคใต้เช่นเดียวกับศิลปะการละเล่น และการแสดงอื่น ๆ นั่นเอง

รูปแบบเนื้อหาของโนราโรงครู

ชนิดของโนราโรงครู

โนราโรงครูแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ โнораโรงครูใหญ่ และโนราโรงครูเล็ก โнораโรงครูใหญ่หมายถึง โнораโรงครูเต็มรูป ปกติการรำโนราโรงครูใหญ่ทำกัน 3 วันจึงจบพิธี เริ่มตั้งแต่วันพุธไปสิ้นสุดในวันศุกร์ และจะต้องทำกันเป็นประจำ เช่น ทุกปี ทุกสามปี ทุกห้าปี แล้วแต่จะกำหนด การรำเช่นนี้จำเป็นต้องใช้เวลาเตรียมการนาน ใช้ทุนค่อนข้างสูง ตั้งแต่การปลูกสร้างโรงการติดต่อคณะโนรา การเตรียมเครื่องเช่นไหว้ และการเตรียมอาหารเพื่อจัดเลี้ยงแขกที่มาร่วมงาน เป็นต้น ส่วนโนราโรงครูเล็ก หมายถึงการรำโรงครูอย่างย่อใช้เวลารำเพียง 1 คืนกับ 1 วันเท่านั้น ปกติจะเข้าโรงครูในตอนเย็นวันพุธไปสิ้นสุดวันพฤหัสบดี การรำโนราโรงครูเล็กมีจุดมุ่งหมายเช่นเดียวกับการรำโนราโรงใหญ่ แต่ไม่อาจทำพิธีให้ใหญ่โตเท่ากับการรำโนราโรงครูใหญ่ได้เพราะมีปัญหาเรื่องเวลา ความไม่พร้อมในด้านอื่น ๆ ดังนั้นเมื่อถึงวาระที่ต้องทำการบูชาครูหมอโนราหรือตาขายโนราตามที่ได้ตกลงไว้ เช่นถึงวาระสามปี ห้าปี จึงได้ทำพิธีอย่างย่อเสียก่อนสักครั้งหนึ่งเพื่อมิให้ผิดสัญญาต่อครูหมอโนราหรือตาขายโนรา การทำพิธีอย่างย่อเช่นนี้เรียกว่า “การรำโรงครูเล็ก” หรือ “การรำครู” หรือ “โรงแค้นรำครู” ซึ่งหมายถึงรำประกัน การรำครูจึงมีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อยืนยันว่าตนเองเป็นเชื้อสายโนราและยังไม่ลืมเคารพนับถือครูหมอโนรา โดยทั่วไปการรำครูเพื่อไม่ให้ตัวเองถูกลงโทษจากครูหมอโนราหรือตาขายโนรา แม้ว่าผู้ทำพิธีนี้จะไม่รำโนราแล้วก็ตาม แต่หากเป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากโนราก็ถือว่ายังมีครูอยู่ จำเป็นต้องมาร่วมพิธีนี้เพื่อเป็นการบูชาครูหรือรำครู อนึ่งการรำโรงครูเล็กหรือการรำครู เป็นพิธีกรรมอย่างย่อ ถือกันว่ามีพลังหรือศักดิ์สิทธิ์น้อยกว่าการรำโรงครูใหญ่ ดังนั้นการแค้นและการครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ จึงไม่นิยมทำในโรงครูเล็ก แต่จะทำในโรงครูใหญ่

องค์ประกอบในการรำโนราโรงครู

โนราโรงครูใหญ่และโนราโรงครูเล็ก มีองค์ประกอบในการรำโรงครูที่สำคัญ ๆ คือ

โนราใหญ่ คือ หัวหน้าคณะหรือนายโรงโนรา ซึ่งจะเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในโนราโรงครู บางแห่งจะเรียกโนราใหญ่ว่า “ครูหมอโนรา”

คณะโนรา มีประมาณ 15 – 20 คน อาจจะเป็นคณะโนราใหญ่เองหรือเป็นโนราจากหลายคณะมารวมกันเพื่อประกอบพิธีกรรมและให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วย

คนทรง หรือร่างทรงครูหมอโนรา ซึ่งอาจจะเป็นร่างทรงประจำครูหมอโนราองค์นั้น ๆ หรืออาจจะเป็นผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา ที่ครูหมอโนราจะเข้าทรง

ระยะเวลาและวันทำพิธี มักนิยมทำกันในฤดูแล้ง ในแถบจังหวัดตรัง มักทำในราวเดือนยี่ถึงเดือนสาม แถบจังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราชและสงขลา มักทำในเดือนหกถึงเดือนเก้า โดยไม่จำกัดวันขึ้นวันแรม (ฉัตรชัย สุกระกาญจน์. 2523 : 114) และเริ่มทำพิธีเข้าโรงครูวันแรกในวันพุธ ไปสิ้นสุดในวันศุกร์

โรงพิธีหรือโรงครู มีลักษณะคล้ายโรงโนรารุ่นเก่า คือสร้างโรงเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง 9 สอก ยาว 11 สอก มี 8 เสา ไม่ยกพื้น โดยแบ่งออกเป็น 3 ตอน เสาตอนหน้าและหลังมีตอนละ 3 เสา ส่วนตอนกลางมี 2 เสา ไม่มีเสากลาง หน้าโรงหันไปทางทิศเหนือหรือใต้ เรียกว่า “ลอยหัว” (ลอยตะวันออกหรือตะวันตก เพราะเป็นการ “ขวางหัว” (ขวางตะวันออก) ตามความเชื่อของโนราว่าเป็นอัปมงคล หลังคาทำเป็นรูปหน้าจั่ว มุงด้วยจาก ตรงกลางจั่วครอบด้วยกระแจะ ถ้าไม่มีกระแจะก็ใช้ใบเตยมาแทนได้ การที่ต้องครอบกระแจะบนหลังคาจั่วนี้ว่า เพื่อเป็นเครื่องระลึกถึงเมื่อครั้งนางนวลทองลาลีถูกลอยแพไปในทะเล ก็ได้อาศัยแจะเป็นเครื่องมุงแพ เพื่อกันแดดมาโดยตลอด ชาวบ้านบางแห่งยังเชื่อว่าโรงพิธีจะมีผีนางโอะแจะหรือที่เรียกว่า “นางโอะแจะหงเฮฮา” ทำหน้าที่รักษาเสาโรงโนราและ “นางโอะแจะสองตอน” ทำหน้าที่รักษากระแจะที่มุงหลังคาโรงโนราทั้งด้านซ้ายขวา การมีกระแจะมุงหลังคา จึงเป็นสัญลักษณ์และเป็นไปตามความเชื่อในเรื่องผีนางโอะแจะด้วย ด้านหลังของโรงพิธีทำเป็นเพิงพักของคณะโนรา ด้านขวาหรือด้านซ้ายของโรง คาดเป็นร้านสูงระดับสายตาจากเสาโรงออกไปรับกับไม้ชายคาที่ยื่นลงมาเพื่อเป็นที่วางเครื่องบูชา เรียกว่า “ศาล” หรือ “พาไล” พื้นโรงปูด้วย “สาตคล้า” (เสื่อสานด้วยคล้า) แล้วปูทับด้วยเสื่อกระจุต วางหมอนปูผ้าขาวทับ เรียกว่า “สาตหมอน” บนหมอนวางไม้แตรและไม้กระดาน หรือเชิงเทียนติดเทียนเรียกว่า “เทียนครู” หรือ “เทียนกาศครู” โรงพิธีอาจจะตกแต่งด้วยผ้ากระดาสี ธงราย และสิ่งของอื่น ๆ อีกก็ได้

อุปกรณ์ในการประกอบพิธี ที่สำคัญได้แก่ผ้าเพดานบนศาลหรือพาไล ผ้าเพดานใหญ่ในโรงพิธี ที่วางเทริด เสื่อหมอน เครื่องเขียนพิธีน้ำมันตร์ ไม้หวาย มีดหมอ บายศรีปากชาม บายศรีใหญ่หรือบายศรีท้อโรง ดอกไม้รูปเทียน หอกแทงจระเข้ หยวกกล้วยทำรูปจระเข้ ใบชิงหรือ

กระแซง ขันลงหิน หน้าพรานชายหญิง เทริด ย่าม ธนู เชือกคล้องหงส์ เครื่องแต่งตัวโนรา
 หญาคา หญาครุณ ใบเฉียงพริ้ว ใบหมากผู้ เงินเหรียญ รวงข้าว มีดโกน หินลับมีด พระขรรค์
 หนังสือ หนังสือ สำหรับที่วางหมอน้านมตร์อาจจะทำด้วยไม้ไผ่สานเป็นตะกร้าทรงสูงเรียกว่า
 “ตรอม”

เครื่องบูชาประกอบพิธี จะจัดเครื่องบูชาครูเป็น 2 ส่วน คือ เครื่องบูชาถวายครูบน
 ศาลหรือพาไลกับเครื่องบูชาที่ท้องโรง (ที่พื้นกลางโรง) เครื่องบูชาบนศาลหรือพาไลประกอบด้วย
 หมาก 9 คำ เทียน 9 เล่ม เครื่องเขียน 1 สำหรับ กลัวย 3 หวี อ้อย 3 ท่อน ขนมนิพัทธ์วันสารท
 เดือน 10 หรือวันชิงเปรต ได้แก่ พอง ลา ขนมน้ำ ขนมนะขำ ขนมนเทียน 3 สำหรับ ข้าวสารพร้อม
 หมากพลูเทียน จัดลงในภาชนะที่สานด้วยกระจูดหรือเตยขนาดเล็ก เรียกว่า “สอบนั่ง” หรือ “สอ
 ราด” 3 สำหรับ มะพร้าว 3 ลูก เครื่องคาวหวานหรือที่ 12 จำนวน 12 สำหรับหรือ 12 ชนิด เสือ 1
 ผืน หมอน 1 ใบ ผ้าขาว 1 ผืน ผ้านุ่งห่มชาย 1 ชุด ผ้านุ่งห่มหญิง 1 ชุด บายศรีปากชาม 1 ปาก
 หน้าพรานชายหญิงที่เรียกว่า “หัวอิทาสี” อย่างละหน้าเป็นอย่างน้อย เทริดตามจำนวนปีที่กำหนดว่า
 ให้ทำพิธีครั้งหนึ่ง เช่น ถ้าทำพิธี 7 ปีต่อครั้ง ก็ใช้เทริด 7 ยอด ถ้าหาเทริดได้ไม่ครบก็ใช้ใบเตยทำ
 เป็นรูปเทริดแทนได้ ที่เพดานศาลหรือพาไลผูกผ้าคาดเพดาน ใส่หมากพลู 1 คำ ดอกไม้ 3 ดอก
 เทียน 1 เล่ม และข้าวตอก 3 เม็ด บนศาลหรือพาไลได้คาดเพดาน ปูผ้าขาวบนหมอน วางหัวพราน
 หัวทาสี ปักเทียนไว้ที่หน้าพราน มีไม้เตระวางไว้หน้าเทียน วางเครื่องเขียน หมอน้านมตร์ เทริด
 บายศรี และเครื่องสังเวยที่เป็นของแห้งใส่สำหรับวางไว้ตลอด 3 วัน ส่วนอาหารคาวหวานและที่ 12
 ต้องเปลี่ยนทุกวันสำหรับปักเทียนเอาไว้ นอกจากนี้ยังมี “ราด” คือเงินก้านลมี 3 บาท หรือ 12 บาท
 ส่วนเครื่องบูชาที่ท้องโรงประกอบด้วยรูปเทียน 9 ชุด ตัดไม้เป็นแพ วางบนหมอนซึ่งวางไว้กลางโรง
 และบายศรีท้องโรง 1 สำหรับ

เครื่องดนตรีและลูกคู่ คือ ทับ 1 คู่ กลอง 1 ใบ ปี่นอก 1 เล้า โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1
 คู่ ที่ขาดไม่ได้สำหรับโรงครูคือ แตรหรือไม้เตระ

บทประกอบทำรำและบทร้อง มีแตกต่างออกไปบ้างตามชนิดของโรงครู บท
 ประกอบทำรำหมายถึง บทร้องกลอนของโนราที่มีทำรำประกอบและใช้ในพิธีกรรมโนราโรงครู เช่น
 บทครูสอน บทประถม บทพलयามตามโจลง บทฝนตกข้างเหนือ เป็นต้น ส่วนบทร้องหมายถึง
 บทร้องกลอนของโนราที่ไม่มีทำรำประกอบเช่น บทภาสครู บทขมุนมครู บทบูชาครูหมอบ บทส่งครู
 เป็นต้น

ผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู นอกจากโนราใหญ่และคณะโนราแล้วก็มี
 เจ้าภาพ ผู้มาเก็บน ครอบเทริด เขยิบเสน และชาวบ้านโดยทั่วไป เป็นต้น

ขั้นตอนการจัดพิธีกรรมโนราโรงครู

โนราโรงครูมี 2 ชนิด คือโนราโรงครูใหญ่กับโนราโรงครูเล็ก แต่รายละเอียดของพิธีกรรมบางอย่าง เช่น รำคล้องหงส์ รำแทงเข้ (จระเข้) ครอบเทริด จะทำกันในโนราโรงครูใหญ่เท่านั้น นอกจากนี้โนราโรงครูในแต่ละพื้นที่อาจจะมีชื่อแตกต่างกันบ้าง พิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การตัดจุกเหยียบเสน ตัดผมผีซ้อ การรำถีบหัวควาย จะมีหรือไม่มีก็ได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพและผู้เกี่ยวข้องอื่น ๆ สำหรับโนราโรงครูใหญ่ จะต้องกระทำกัน 3 วัน มีขั้นตอนการจัดพิธีกรรมดังนี้

พิธีกรรมในวันแรก ซึ่งเป็นวันพุทธตอนเย็น เริ่มตั้งแต่พิธีไหว้พระภูมิและตั้งศาลพระภูมิ เช่นเดียวกับการตั้งศาลพระภูมิทั่วไป จากนั้นผู้เข้าร่วมจะประกอบพิธีทางศาสนา โดยนิมนต์พระสงฆ์จำนวน 5 รูป มาสวดชัยมงคลคาถา ครั้นเวลาเย็นหรือย่ำค่ำที่ชาวบ้านปักษ์ใต้เรียกว่า “เวลานกขุมรัง” คณะโนราจะเข้าโรง โดยเจ้าภาพต้องนำหมากพลูไปโปรยที่หน้าบ้าน คณะโนราจะขนอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งตัวโนรา เทริด หน้าพราน ฯลฯ เดินเข้าโรงพร้อมกับประโคมเครื่องดนตรี หัวหน้าคณะจะเป็นผู้นำเข้าโรงพร้อมกับบริกรรมคาถาว่า “ออนอ ออฟอ ออแม่ อออา ออแอ เวียนแวะท่องโรง” นำเครื่องและอุปกรณ์ต่าง ๆ ไปวางไว้ที่กลางท้องโรงเรียกว่า “ตั้งเครื่อง” ได้เวลาจึงทำพิธี “เบิกโรง” เพื่อเชิญครูหมอโนราให้มาชุมนุมในโรงพิธี เริ่มจากเอาพานดอกไม้ธูปเทียน 2 พาน พานแรกวางไว้เป็นพานครู พานที่ 2 เอาเทียน 3 เล่ม หมาก 3 คำ คำกำนัล 3 บาท หรือ 12 บาท เล็บสวมมือ 3 อัน กำไลมือ 3 วง จัดใส่พานจุดเทียน 3 เล่ม พร้อมกับเทียนใหญ่ที่เรียกว่า “เทียนครู” นำเทียน 3 เล่มไปปักไว้ที่กลอง 1 เล่ม พร้อมกับหมากพลู 1 คำ อีก 2 เล่มปักไว้ที่ทับโบละ 1 เล่ม หมากพลูโบละ 1 คำ จุดเทียนที่เครื่องสังเวยบนหน้าพรานหน้าทาสืบนยอดเทริด โนราใหญ่ผู้ร่วมพิธียกพานหมากจุดเทียนอีก 1 เล่ม จับสายสิญจน์ ที่ต่อจากเพดานหิ้งบูชาครูหมอโนราบนบ้าน เจ้าภาพมายังโรงโนราตั้งนะโม 3 จบ กล่าวชุมนุมเทวดา กล่าวชุมนุมครู ทำพิธีชดหมาก เอาหมากคำแรกวางไว้ที่กลอง ไปเหน็บหลังคาโรงเพื่อบูชาเทวดา หมากคำที่ 2 วางไว้ที่ทับโบละแรกไปสอดไว้ใต้เสื่อเพื่อบูชานางธรณี หมากคำที่ 3 วางไว้ที่ทับโบละที่ 2 พร้อมกับเทียน 1 เล่ม นำมาสอดเข้าไปในกำไลมือก่อน 3 รอบ แล้วจึงซัดเข้าไปในทับ ดิถีบรัว ลูกคู่จะตีดนตรีอื่น ๆ ขึ้นพร้อมกันเป็นเสร็จพิธี

ต่อมาโนราจะ “ลงโรง” คือประโคมดนตรีล้วน ๆ ประมาณ 12 เพลง จบแล้วทำพิธีร้อง “กาศครู” โนราใหญ่จะแต่งตัวโนรากลางโรงพิธี (เดิมโนราทั่วไปจะแต่งตัวโนรากลางโรงพิธี เพื่อจับบทร้องและบทแสดงต่าง ๆ) กล่าวคำบูชาพระรัตนตรัย ครูบาอาจารย์ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่บทร้องที่เรียกว่า “บทขานเอ” “บทหน้าแดระ” “บทรายแดระ” “บทเพลงโทน” ดังตัวอย่างเช่น

บทขานเอ

“รื่นเอยรื่นรื่น	จะไหว่นางธรณีผึ่งแผ่น
เอาหลังมาพิงเป็นแท่น	รองดินมนุษย์ทั้งหลาย
ดินซ่ายรองหญิง	ยังเล่าดินขวารองชาย
นาคเจ้าฤาสาย	ขานให้โนเนโนโน
-----	-----
หอมรสครูข้า	ส่งกลิ่นพ่อมาไรไร
หอมมาสาแก่	ลูกเหลียวไปแลหอมไกล”

บทหน้าแดระ

“ถูกษ์งามยามดี	ป่านีชอบยามพระเวลา
ชอบถูกษ์จึงเบิกโรง	ดำเนินราชครูถ้วนหน้า
ราชครูของน้อง	ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ราชครูของข้า	มาแล้วพ่อย่าพันไป”

บทรายแดระ

“ลูกกาสรราชครูเท่านั้นแล้ว	ผ่องแผ้วเป็นเพลงคาถา
ลูกไหว่นางหงส์กรุงพาลี	ไหว่นางธรณีเมขลา
ไหว้บริติวราชา	ภูมาหาลาภมหาชัย
ลูกไหว้แม่โกควดี	ธรณีเนื้อเย็นได้เป็นใหญ่”

บทเพลงโทน

“หัตถ์ทั้งสองประคองตั้ง	ยกขึ้นเหนือเศียรรัง	ดั่งดอกปทุมมา
หัตถ์ทั้งสองประคองเศียร	นั่งไหว้เวียนแต่ซ้าย	ย้ายไปหาขวา
ไหว้มนีนารถพระศาสดา	พุทธชัมมังสังฆา	ไหว้อาจารย์
ไหว้คุณศีลาพระบารมี	เวลาปาจะนี้ไหว้	พระคุณท่าน
ครูชยภัทรมายาพยาบาล	ศัตรูหมู่มารขอให้	หลบหลีกหนี
ไหว้จักรพรรดิฟ้าครอบ	ไปทั่วทุกชั้นชั้นขอบ	รอบพระโลเก”

โนราบางคณะเมื่อกล่าวบททศครูจบแล้ว โнораใหญ่จะร้องบทที่ว่าด้วยประวัติความเป็นมา และขั้นตอนการจัดพิธีกรรมโนราโรงครูเรียกว่า “บทบาลีหน้าศาล” ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

“บอกบาลีขานเอ	ว่าโนเนโนโน
ลักเลงผู้ใด	ถ้าพบในตำรา
หากแต่งชุดเดิมได้	เหมือนพลายช้างงา
ชาติเชื้อโนรา	เป็นเถรเมืองคนหนึ่ง
ตั้งพระไตรโลกแล้ว	พระแก้วรำพึง
ยังขัดข้องจึง	สิ่งหนึ่งไม่โลก
ไม่ได้ตั้งชาติ	ไว้เป็นที่ประโลมโลก
ระงับดับโสภ	สนุกสบาย”

จากนั้นจึงกล่าวเชิญครูด้วยบทชุมนุมครูและบทเชิญครูแล้ว โнораใหญ่และผู้เข้าร่วมพิธีจะพร้อมกันกราบครู โดยกราบพร้อมกันจำนวน 9 ครั้ง เมื่อกราบครูแล้ว โнораใหญ่จะรำ “ถวายครู” คือรำรำด้วยบทต่าง ๆ ของโนราเพื่อบูชาครู และ “จับบทตั้งเมือง” (โนราบางคณะจะจับบทตั้งเมืองในเช้าวันพฤหัสบดี อันเป็นวันที่สองของการรำโนราโรงครู) บทตั้งเมืองหมายถึงบทร้องเพื่อการจับจองพื้นที่โรงโนราเป็นกรรมสิทธิ์ของตนตามความเชื่อของโนราว่า เมื่อครั้งที่เจ้าชายน้อยหรือขุนศรีศรธราได้รำโนราถวายพระยาสาयฟ้าฟาดแล้ว พระองค์ได้ประทานเครื่องดนตรีของพระองค์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวโนรา และประทานแผ่นดินให้ตั้งโรงโนรา ซึ่งเปรียบเสมือนว่าเป็นเมือง ๆ หนึ่งของโนรา โดยเหตุดังกล่าว โнораไปตั้งโรงที่ไหน โดยเฉพาะการตั้งโรงครู จะต้องมิบทตั้งเมืองด้วยพิธีตั้งเมืองจะใช้ขันทองเหลืองหรือขันลงหินใบใหญ่ที่เรียกว่า “แม่ขัน” โดยคว่ำขันลงแล้วเอาผ้าขาวปูทับ ได้ขันจะมีข้าว 3 รวง ใบเฉียงพร้าว ใบหมากผู้ หล้าคา หล้าเข็ดหมอน มัดเข้าด้วยกันแล้วเอามัดโกนหินลับมีด เงินเหรียญ 1 อัน และเทียนชัยใส่รวมเอาไว้ โнораใหญ่จะใช้เท้าขวาเหยียบขันแล้วรำบทต่าง ๆ ตั้งแต่บทครูสอน บทสอนรำ และบทตั้งเมือง ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

“พ่อตั้งสินตั้งสุด	ตั้งพวกมนุษย์ไว้ได้หล้า
ตั้งหญิงคนชายคน	ได้เป็นพืชเป็นผลสืบต่อมา
ได้ตั้งนางเอื้อยเป็นเจ้าเท	เสร็จแล้วตั้งนางเอื้อยเป็นเจ้านา
พ่อตั้งนายคงเป็นเจ้าแดน	ตั้งนายไกรพลแสนเฝ้ารักษา
พ่อตั้งอาทิตย์ดวงพระจันทร์	ตั้งปีตั้งเดือนตั้งคืนตั้งวันถัดกันมา
ไหว้ท้าวอาทิตย์โคจร	ได้ตั้งเมืองอุดรปัญญา
เขมเมืองของพระองค์	นับได้ห้าพันวา
ตรงนี้แปเมืองราชา	นับไว้ได้ห้าโยชน์ปลาย

พวกจีนไทยแขก
ตั้งร้านค้าขาย

จ่ายแจกไปทั่วพาวาย
ร้องถวายพระพรเจ้าเจ้า”

หลังจากรื้อบทตั้งเมืองแล้ว ก็ถือว่าเป็นเสร็จพิธีในวันแรก คณะโนราจะช่วยกันยกเครื่องสังเวย เทร็ด หน้าพราน หน้าทาสี ฯลฯ ไปวางไว้บนศาลหรือพาไล เพื่อทำพิธีเซ่นไหว้ในวันรุ่งขึ้น จากนั้นจะเป็นการรำทั่วไปของคณะโนราเพื่อความบันเทิงแก่ผู้มาร่วมพิธีและชาวบ้านโดยทั่วไป

พิธีกรรมวันที่สอง คือวันพฤกษ์สวดดี ถือว่าเป็นวันครู เป็นวันประกอบพิธีใหญ่ทั้งเพื่อการเซ่นไหว้ แก่บน และพิธีกรรมอื่น ๆ เริ่มตั้งแต่ลงโรง กาศครู เช่นเดียวกับวันแรก เพียงแต่นี้นอกจากจะเชิญครูให้มาชุมนุมแล้วจะมีการเซ่นไหว้และแก่บนด้วย บทเชิญครูจึงแตกต่างไปจากวันแรกบ้าง ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

“เชิญพ่อมาไวไว

ลูกแต่งที่เก้าแต่งที่สิบสอง

ลูกแต่งไม้ขัดไม้ข้อง

หมากพร้าวเล่าตาล

ลูกแต่งไม้ข้องไม้ขัด

ราชครูของข้า

มาเถิดมาแหละ

เชิญมาให้พร้อม

มารับเอาเครื่องบูชา

ลูกแต่งรับรองไว้ท่า

พร้อมทั้งข้าวพองข้าวตา

ของควาของหวานมีนานา

ผ้าผัดลูกลูกแต่งเอาไว้ท่า

เชิญพ่อมากันให้พร้อม

ราชครูอย่าแะอย่าอ้อม

มาชุมนุมบนบรรณศาลา”

ในขณะที่โนราร้องบทเชิญครู ครูหมอโนราหรือตายายโนราก็จะเข้าทรงในร่างทรงซึ่งคนทรงจะเตรียมตัวเพื่อเข้าทรงอยู่บนบ้านเจ้าภาพหรือในโรงโนราคนทรงจะต้องนุ่งผ้าโจงกระเบนใส่เสื้อสีขาวหรือสีอื่น ๆ มีผ้าสไบพาดเฉียง ซึ่งส่วนใหญ่นิยมผ้าขาว และเตรียมเครื่องบูชาครูคือดอกไม้รูปเทียนไปด้วยการเข้าทรงเรียกว่า “จับลง” จะเห็นได้จากอาการผิดปกติของคนทรง เช่น มือ แขน ขาสั่น ลำตัวโอนเอนไปมา เมื่อเข้าทรงเต็มตัวแล้ว คนทรงจะจุดเทียนลูกขึ้นร่ายรำตามเสียงเชิดของคนตรีลงมาจากบ้านเจ้าภาพ หากคนทรงอยู่ในโรงโนราจะลุกขึ้นร่ายรำเช่นเดียวกัน ครูหมอโนราหรือตายายโนราบางองค์ก็จะขึ้นไปบนศาลหรือพาไล เพื่อตรวจดูเครื่องสังเวยว่ามีสิ่งใดขาดหรือจัดไม่ถูกต้องก็จะทักท้วง เจ้าภาพต้องจัดหาหรือแก้ไขจนเป็นที่พอใจ ครั้นครูหมอโนราหรือตายายโนราลงมานั่งยังโรงพิธีแล้ว เจ้าภาพและลูกหลานก็จะเข้าไปกราบไหว้สอบถามเรื่องราวต่าง ๆ ขอลาภขอพร แล้วนัดแนะกับครูหมอโนราในเรื่องวันเวลาที่โรงครูโอกาสต่อไป สำหรับการรับเครื่องสังเวย เมื่อทำพิธีเซ่นไหว้นั้นครูหมอโนราหรือตายายโนราในบางแห่งจะใช้เทียนที่จุดแล้วส่องวนไปตามเครื่องสังเวย แล้วจะเอาเทียนนั้นจ่อเข้าปากหรืออมคว้นเทียน โดยทั่วไปเวลาครูหมอโนราหรือตายายโนราเข้าทรงใน

ร่างทรงเต็มตัวก็มักจะใช้เทียนจุดไฟแล้วจ่อเข้าปากเช่นกัน เรียกว่า “การเสวยดอกไม้ไฟ” เมื่อถึงเวลาจะออกจากร่างทรงคนตรีจะทำเพลงเซ็ค คนทรงจะสวดตัวอย่างแรง แล้วทุกอย่างกลับสู่อาการปกติ เรียกว่า “บัดทรง” สำหรับวันนี้หากมีผู้มาขอทำพิธีครอบเทริด โнораใหญ่และผู้ช่วยอีกสองคนจะแต่งตั้งเป็นพิเศษเรียกว่า “แต่งพอก” เพื่อทำพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ รวมทั้งผู้เข้ารับการครอบเทริดก็ต้องแต่งพอกด้วย แต่ยังไม่ต้องสวมเทริด การแต่งพอกคือการนุ่งสนับเพลาแล้วนุ่งผ้าลายตามแบบโนรา เอาผ้าขาวมาผืนหนึ่งพับเข้าเป็นชั้น ๆ อย่างมีระเบียบตามจำนวนเทริดที่ตั้งบนพาไลและต้องจัดพอง ลา ให้ครบตามจำนวนผ้าที่พับ เพื่อเช่นไหว้ครูด้วย ผ้าขาวแต่ละชั้นจะต้องใส่หมาก 1 คำ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 บาท เมื่อพับและบรรจุแล้วก็นำมาพันไว้รอบสะเอว แล้วนำเอาผ้าลายมาคลุมไว้ข้างหลังโดยมีผ้ารัดที่ผ้ารัดมีพอกห้อยสะเอวข้างละอัน มีผ้าเช็ดหน้า 1 ผืน ในผ้าเช็ดหน้าจะมีหมาก 1 คำ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 บาท ผูกเป็นข้อไว้ 1 ครั้ง เอาปลายข้างหนึ่งมาแขวนไว้ข้างสะเอว ต่อจากนั้นจึงนุ่งผ้าลายโดยปกติของโนราทับลงแล้วจึงใส่ผ้าห้อยหน้า หางหงส์ เครื่องลูกปิด และสวมเทริดเพื่อทำพิธีในขั้นต่อไป

การเช่นไหว้ครูหมอโนราหรือตายายโนรา หลังจากร้องบทเชิญครูแล้วเจ้าภาพชาวบ้านหรือลูกหลานตายายโนราที่บนบานและสัญญาเอาไว้ว่าจะแก้บนด้วยสิ่งของ ไม่ว่าจะเป็นของคาวหวาน วัตถุเครื่องใช้หรือเครื่องแต่งตัวโนรา ก็จะนำมาส่งมอบให้กับโนราใหญ่พร้อมพานดอกไม้ธูปเทียน และเงินทำบุญที่เรียกว่า “เงินชาตายาย” ตามที่ได้บนเอาไว้ หรือตามกำลังศรัทธาของแต่ละคน จากนั้นจะจุดเทียนที่เครื่องสังเวท เทียนบนยอดเทริด เทียนบนศาลหรือพาไล เทียนครูที่ห้องโรง รวมทั้งจุดเทียนเครื่องสังเวทหน้าหิ้งบูชาครูหมอโนราบนบ้านเจ้าภาพด้วยโนราใหญ่ผู้ร่วมพิธียกพานดอกไม้ธูปเทียนขึ้นบูชา จับสายสิญจน์พร้อมกัน โнораใหญ่กล่าวนำบูชาพระรัตนตรัย กล่าวชุมนุมเทวดา กล่าวชุมนุมครูหมอ กล่าวคำแก้บน เช่นไหว้ และเชื้อเชิญครูหมอโนราหรือตายายโนรามารับเครื่องสังเวทและอวยพรแก่ลูกหลาน โнораใหญ่กล่าวคำอุทิศส่วนกุศลไปให้ครูหมอโนราหรือตายายโนรา แล้วนำเอาหมากพลูมาบริกรรมคาถามอบให้ผู้มาแก้บนทุกคน ๆ ละ 1 คำ นำไปกินเพื่อความเป็นสิริมงคล เรียกว่า “หมากจุกอก” เสร็จพิธีเสร็จเช่นไหว้และแก้บนด้วยสิ่งของแล้วโนราทั่วไปจะรำถวายครู

การรำสวดเครื่องสวดกำไลและพิธีตัดจุก หลังจากโนราทั่วไปรำถวายครูแล้วก็จะมีการรำสวดเครื่องเพื่อให้ครูโนราได้ยอมรับการเป็นโนราโดยเฉพาะโนราที่ผ่านการฝึกใหม่ ๆ ส่วนการรำสวดกำไลหรือ ไหมร เป็นพิธีกรรมเพื่อรับศิษย์เข้าฝึกการรำโนรา ทั้งที่เคยหัดรำมาแล้วและยังไม่เคยหัดรำมาก่อน โดยผู้ปกครองจะนำบุตรหลานของตนพร้อมพานดอกไม้ธูปเทียนและเงิน 12 บาท ไปกราบครูโนรา โнораใหญ่รับมอบเครื่องบูชาแล้วก็จะสอบถามเพื่อยืนยันความสมัครใจและคำยินยอมจากผู้ปกครอง จากนั้นนำกำไลมาสวมมือให้ประมาณ 3 วงแล้วจับมือทั้งสองของเด็กยกขึ้นตั้งวง เพื่อเอาเคล็ดในการรำโนรา ส่วนการรำสวดเครื่องหรือที่เรียกว่า “จำฟ้า” ผู้เข้าพิธีต้องจัดพานดอกไม้ธูป

เทียนและเงิน 12 บาทไปกราบครูโนรา เมื่อได้รับการยืนยันถึงความสมัครใจแล้ว โนราใหญ่จะรดน้ำมนตร์ เสกเป่าด้วยคาถา แล้วมอบเครื่องแต่งตัวโนราที่เรียกว่า “เครื่องต้น” ให้ผู้เข้าทำพิธีไปแต่งตัว และออกมารำถวายครู โดยรำบทครูสอน บทสอนรำ ตามเวลาอันสมควรเป็นเสร็จพิธี จากนั้นจึงทำพิธีตัดจุก โดยผู้ปกครองนำพานดอกไม้ธูปเทียน เงิน 12 บาท มามอบให้โนราใหญ่พร้อมกับตัวเด็ก ขณะโนราจะให้เด็กนั่งลงบนผ้าขาว โนราใหญ่และครูหมอโนราองค์สำคัญ ๆ ในร่างทรง เช่น พระม่วงทรง ขุนศรีศรัทธา ทำพิธีร่ายรำถือไม้หว่านเขียนพรายและกริช พร้อมกับน้ำมันตรมาประพรมที่ศรีษะเด็กและเอามือจับที่จุกของเด็ก บริกรรมคาถา คนตรีเชิด จากนั้นจึงใช้กริชตัดจุกของเด็กพอเป็นพิธี เสร็จแล้วประพรมน้ำมันตรอีกครั้ง ส่งตัวเด็กให้พ่อแม่หรือผู้ปกครองพาเด็กไปตัดจุกหรือโกนผมจริงต่อไป

พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่จะทำหลังจากพิธีตัดจุกแล้ว หากผู้เข้าพิธียังไม่เคยตัดจุก จะต้องทำพิธีตัดจุกก่อนเพื่อแสดงว่าเป็นผู้ใหญ่แล้ว และจะต้องมีอายุครบ 22 ปี ยังไม่แต่งงาน หากแต่งงานแล้วก็ต้องทำใบหย่าร้างโดยสมมุติกับภรรยาเพื่อมิให้ปราชิตตามความเชื่อในอดีต เมื่อครอบเทริดแล้วจะต้องไปรำโนราให้ครบ 3 ครั้ง เรียกว่า “รำ 3 วัด” หรือ “3 บ้าน” แล้วจึงมาเข้าพิธีอุปสมบทจึงจะถือว่าเป็นโนราโดยสมบูรณ์แต่ในปัจจุบันสามารถอุปสมบทได้เลย พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่เริ่มโดยผู้เข้าพิธีจัดพานดอกไม้ธูปเทียน และเงิน 12 บาท เข้าไปกราบครูโนรา โนราใหญ่จะจัดให้นั่งบนชั้นสิบสองนักษัตรที่วางคว่ำครอบขันอีกใบหนึ่ง ซึ่งใส่น้ำมีดโกนหินลับมีด ใบเงิน ใบทองกลาง ใบยอ แต่บางแห่งเอาใบยอกับใบทองหลางมาวางซ้อนกันบนเสื่อกลางโรงให้ผู้เข้าพิธีนั่งบน เหนือที่นั่งจะผูกเทริดห้อยไว้ โดยมีสายสิญจน์ผูกโยงไปให้โนราใหญ่ ซึ่งตอนนี้เรียกว่า “อุปัชฌาย์” โนราอีก 2 คน เรียกว่า “คู่สวด” เส้นหนึ่ง หากผู้เข้าพิธีนิมนตร์พระสงฆ์มาในพิธีด้วยก็จะผูกโยงสายสิญจน์ไปให้พระภิกษุถือไว้เส้นหนึ่ง อีกเส้นหนึ่งโยงไปให้บิดามารดาและญาติพี่น้องของผู้เข้าพิธีถือไว้ เมื่อจะครอบเทริด ผู้ถือสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้น จะค่อย ๆ ผ่อนเชือกหย่อนเทริดลงมาโนราคนใดคนหนึ่งจะจับเทริดให้ครอบลงศีรษะขณะหย่อนเทริด หากไม่มีพระภิกษุในพิธีโนราใหญ่และโนราผู้ช่วยจะสวดมนตร์เช่นเดียวกับพระให้ขยันโต เมื่อเสร็จแล้วด้วยที่ผูกเทริดจะพันเทริดเอาไว้ จากนั้นโนราใหญ่ก็ทำพิธีมอบเครื่องหมายความเป็นโนราหรืออุปกรณ์ในการรำ มีพระขรรค์ หอกแทงเข้ (จระเข้) เป็นต้น เพื่อแสดงว่าได้เป็นโนราใหญ่และสามารถประกอบพิธีโนราโรงครูได้ต่อไป หลังจากนั้นโนราที่ได้รับการครอบเทริดจะรำถวายครู โดยเริ่มรำที่นักหรือพนัก ซึ่งจัดเตรียมไว้ตั้งแต่บทสรรเสริญครู บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม และรำทำบทพอเป็นพิธี เป็นอันแล้วเสร็จ

พิธีแก้บน ด้วยการรำโนราถวายครู และการรำออกพราน หรือจับบทออกพราน หลังจากพิธีครอบเทริดแล้ว โนราหรือชาวบ้านที่ได้บนบาน เพื่อขอความช่วยเหลือครูหมอโนรา หรือบนบานเพราะถูกตายโยนราลงโทษและได้สัญญาหรือทำทานบนไว้ว่าจะแก้บนด้วยการรำโนราหรือจับบท

ออกพราน จะมาเก็บกันในวันนี้ โดยช่วงเช้าจะเก็บได้เฉพาะผู้ที่เก็บด้วยการรำโนราเริ่มตั้งแต่แต่งตัว แล้วนำพานดอกไม้ธูปเทียน เงิน 12 บาทหรือตามที่ครูโนรากำหนด ไปมอบให้โนราใหญ่หรือครูหมอนโนราในร่างทรงที่ตนได้บนเอาไว้ จากนั้นโนราใหญ่หรือผู้ช่วยจะเป็นผู้นำในการรำ แล้วให้ผู้เก็บรำตาม บทที่ใช้รำเก็บมีบทสรรเสริญครู บทครูสอน บทสอนรำ ซึ่งจะรำบทต่างๆ พอเป็นพิธี จบแล้วไปกราบครูโนราอีกครั้ง แล้วรับการประพรมน้ำมนต์ ส่วนการเก็บด้วยการออกพรานหรือจับบทยกพราน จะเก็บได้ในเวลาที่เลยเที่ยงวันไปแล้ว ผู้เก็บจะต้องแต่งตัวพรานนำเครื่องบูชาไปมอบให้โนราใหญ่เช่นเดียวกับการเก็บด้วยการรำโนรา โนราใหญ่หรือผู้ช่วยจะเป็นผู้นำในการจับบทยกพรานแล้วให้ผู้เก็บรำตาม บทที่ใช้ เช่น บทพระราม บทขุนช้างขุนแผน เป็นต้น

พิธีผูกผ้าปล่อย เป็นการประกอบพิธีเพื่อตัดขาดจากความเป็นโนราและไม่ผูกครูหมอนโนราหรือตายายโนราลงโทษ การทำพิธีผูกผ้าปล่อยอาจทำในเวลากลางคืนของวันพฤหัสบดีก็ได้ ผู้เข้าพิธีเตรียมพานดอกไม้ธูปเทียน เงิน 12 บาท มามอบให้โนราใหญ่ กราบขอขมาครูโนราและบอกความจำเริญที่ต้องเลิกรำโนรา จากนั้นโนราใหญ่จะมอบเครื่องแต่งตัวโนราให้ผู้เข้าพิธีนำไปแต่งตัวแล้วออกมารำโนราเป็นครั้งสุดท้ายอย่างเต็มความสามารถ จบแล้วโนราใหญ่จะเรียกไปถามคำยืนยันอีกครั้ง จากนั้นโนราใหญ่บริกรรมคาถาให้ตัดขาดจากความเป็นโนราแล้วให้ผู้เข้าพิธีออกไปนอกโรงโนราและถอดเครื่องแต่งตัวโนราออกแล้วนำเครื่องแต่งตัวโนราทั้งหมดส่งให้โนราใหญ่โดยต้องส่งมาทางข้างหลังตนเอง และไม่หันไปมองโรงโนราเป็นเสร็จพิธี ในวันที่สองเมื่อเสร็จสิ้นพิธีกรรมต่างๆ แล้วก็จะเป็นการรำทั่วไปเพื่อความบันเทิงแก่ผู้ชม และถือว่าเป็นการรำถวายครูด้วย

พิธีกรรมในวันที่สาม คือวันสุกข์อันเป็นวันสุดท้ายของพิธีกรรมโนราโรงครูใหญ่โดยเริ่มตั้งแต่ลงโรงกาศครู เชิญครู และรำทั่วไปเพื่อถวายครูเช่นเดียวกับวันที่หนึ่งและวันที่สองจากนั้นคณะโนราก็จะรำบทที่เรียกว่า “สิบสองบท สิบสองเพลง” เช่น บทสอนรำ บทประถม บทนางนก จอก บทนกเปิดกาน้ำ บทพระสุธน – นางมโนห์รา บทไกรทอง ดังตัวอย่าง เช่น

บทพระสุธน – นางมโนห์รา

“ขอแสดงแจ้งเรื่องในเบื้องบท
กล่าวถึงนางมโนห์ราปรีชาชาญ
ขึ้นมากราบบาทแม่ผัว
ขอปีกหลักหนีแม่ผัวไป

ครบกำหนดสิบสองทำนองสาร
พฤตอาจารย์จะเอาไปเผาไฟ
ส่งสารตัววิบัติไม่เคยจะดักขัย
ถึงเวียงชัยไกลลาศปราสาททอง”

บทโทรทัศน์

“ชาละวันผันโกรธโคคน้ำผล่ง
 นายไกรย่นร่ายมนตร์อยู่คนเดียว
 นายไกรขึ้นจีหลังไม่ยั้งหยุด
 ลีบสองบทควไว้พอได้แล

รีบหมายมุ่งเอาแพไม่แลเหลียว
 กุมกิลล์เหลียวพาดหางเข้ากลางแพ
 กุมกิลล์มุดล่องไปในกระแสน
 จดแต่เพียงนี้พระราชครู”

การเหยียบเสน หลังจากโนรารำบทสิบสองบท สิบสองเพลงแล้วก็จะทำพิธีเหยียบเสน เสน เป็นเนื้ออกที่ขึ้นจากระดับผิวน้ำ เป็นแผ่น ถ้ามีสีแดงเรียกว่า “เสนทอง” ถ้ามีสีดำเรียกว่า “เสนดำ” เสนไม่ทำให้เจ็บปวดหรือมีอันตราย เสนอาจจะงอกบนศรีษะ บนใบหน้า บางส่วนของร่างกาย ทำให้ดูน่าเกลียด ถ้าเป็นกับเด็กเสนจะโตขึ้นตามอายุ ชาวบ้านและคณะโนราเชื่อว่าเสนเกิดจากการกระทำของ “ผีโกละแซง” หรือ “ผีเจ้าเสน” หรือเพราะการทำเครื่องหมายของครุหมอโนรา หรือตายายโนรา เสนรักษาให้หายได้โดยการเหยียบของโนราในพิธีกรรมโนราโรงครู ดังนั้นผู้ที่เป็เสนหรือผู้ปกครองต้องจัดเตรียมเครื่องประกอบพิธีมามอบให้โนราใหญ่ ได้แก่ ขันน้ำหรือถาดใส่น้ำหมากพลู รูปเทียน ดอกไม้ มิดโกน หินลับมิด เงินเหรียญ เครื่องทอง เครื่องเงิน ห้อยคา ห้อยเข็ดหมอน รวงช้าง และเงิน 32 บาท (ในอดีตใช้ 12 บาท) จากนั้นโนราใหญ่จะเอาน้ำใส่ขันหรือถาดพร้อมด้วยอุปกรณ์อื่น ๆ ที่ได้เตรียมมา ทำพิธีจุดรูปเทียน ชุมนุมเทวดา ชุมนุมครุหมอโนรา ลงอักขระขอมที่หัวแม่เท้าของโนราใหญ่ แล้วร่ำทำแบบเขียนพราย หรือ “ทำอย่างสามชุม” มีโนราหรือครุหมอโนราในร่างทรงรำประกอบโดยถือกริช พระขรรค์ โนราใหญ่เอหัวแม่เท้าไปแตะตรงที่เป็นเสนแล้วเอหัวแม่เท้าไปเหยียบเบา ๆ ตรงที่เป็นเสนโดยหันหลังให้ผู้ที่เป็เสน ว่าคาถากำกับในขณะเดียวกันโนราหรือครุหมอโนราในร่างทรงก็เอกริช พระขรรค์ ไปแตะตรงที่เป็นเสนพร้อมกับบริกรรมคาถา ทำเช่นนี้ 3 ครั้ง เสร็จแล้วเอามิดโกน หินลับมิด และของอื่น ๆ ในขันน้ำหรือถาดไปแตะที่ตัวผู้เป็เสนจนครบทุกอย่าง เป็นเสร็จพิธี จากพิธีกรรมดังกล่าวเชื่อว่าเสนจะค่อย ๆ หายไป ถ้าไม่หายให้ทำซ้ำอีกจนครบ 3 ครั้ง เสนจะหายไปในที่สุด

การตัดผมผีขอ ผมผีขอคือผมที่จับตัวเป็นกระจุกโดยธรรมชาติเหมือนผมมัดเอาไว้ตั้งแต่แรกคลอด (ปัจจุบันพบน้อยมาก) ชาวบ้านและคณะโนราบางแห่งเชื่อว่าผมผีขอเกิดจากความต้องการของครุหมอโนราหรือตายายโนราที่จะให้บุคคลบางคนมาเป็นโนราหรือคนทรงครุหมอโนรา จึงผูกผมเป็นเครื่องหมายเอาไว้ โดยเฉพาะครุหมอโนราหรือตายายโนราฝ่ายอิสลาม ได้แก่ โต๊ะหาคำ ยินมูหมี และลูกสาวของโต๊ะหาคำ คือ จันจุหรี ศรีจุหรี เชื่อว่าถ้าใครตัดผมนี้ออกด้วยตัวเองจะเกิดโทษภัย แต่แก้ได้โดยให้โนราใหญ่ตัดออกให้ในพิธีกรรมโนราโรงครู ผมที่ตัดออกให้เก็บไว้กับตัวผู้ที่เป็นเจ้าของ เชื่อว่าจะเป็นของขลังสามารถป้องกันอันตรายได้ แต่โนราใหญ่จะต้องทำพิธีขออนุญาตจากครุหมอโนราหรือตายายโนราเสียก่อน หากไม่อนุญาตแม้จะตัดผมออกแล้วก็จะผูกผมใหม่

อีก ผู้เข้าพิธีต้องเตรียมพานดอกไม้ธูปเทียน เงิน 12 บาท มามอบให้โนราใหญ่ ทางคณะโนราจะเตรียมกรไกร มีดหมอหรือพระขรรค์เอาไว้ เริ่มพิธีโดยบริกรรมคาถา ผู้เข้าพิธีปูผ้าขาวรองรับผมของตนเอง โนราใหญ่ทำน้ำมนตร์รดหัวผู้เข้าพิธี แล้วว่า “ทำสามย่าง” หรือ “ทำอย่างสามขุม” ตัดผมที่จับตัวกัน 3 ครั้งด้วยกรไกร พระขรรค์ หรือมีดหมอ เก็บผมที่ตัดออกแล้ว 3 ครั้ง เรียกว่า “สามหยิบ” มอบให้ผู้เข้าพิธีหรือผู้ปกครองไปเก็บรักษาไว้ที่บ้านเชื่อว่าหลังจากตัดผมผิข่อออกแล้ว ผมที่งอกขึ้นใหม่จะไม่ผูกกันเป็นกระจุกอีกต่อไป

การรำกลองหงส์ ใช้รำเฉพาะในพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่และพิธีเข้าโรงครูเท่านั้น เพื่อให้พิธีสมบูรณ์ในการรำใช้ผู้รำ 8 คน โดยโนราใหญ่เป็น “พญาหงส์” โนราคนอื่น ๆ อีก 6 คน เป็นหงส์ และผู้รำเป็นพราน 1 คน วิธียาสมมติท้องโรงเป็นสระอโนดาต ดังความในบทร้องกลอนรำกลองหงส์ตอนหนึ่งว่า

“สอดปีกสองหางไวไว	เราหวังจะไปที่สระ
ผู้พิบินก่อน	พร้อมทั้งหกหล่อนร้อนตามหลัง
เสร็จแล้วมาถึง	จับต้นไทรอิงแล้วจินรจา
ปักยี่ติวงร่อนลงสระ	มาชำระสระสงพระคงคา”

จากนั้นจึงร้องกลอนบททำนองพญาหงส์ ดังตัวอย่างบทร้องกลอนรำกลองหงส์ ตอนหนึ่งว่า

“(ทอยติหนึ่งตั้งข้าเจ้าพญาหงส์เหอ)	ปีกเจ้าอ่อนร่อนลงในดงป่าไผ่
แลหน้าแลตาเจ้าดีดี	เหตุไหรไปมีผัวเมืองไกล
ร่อนลงในดงป่าไผ่	(ทอยติหนึ่งตั้งข้าเจ้าพญาหงส์เหอ)”

ตอนที่หงส์กำลังร้องกลอนบททำนองพญาหงส์ พรานจะออกมาด้อม ๆ มอง ๆ เพื่อเลือกกลองพญาหงส์ พอจบบทกลอนพรานเข้าจู่โจมไล่กลองหงส์ คนตรีเชิด หงส์วงนี้เป็นรูป “ยันต์เต่าเลื่อน” (เป็นยันต์ที่เขียนหรือลงอักขระบนรูปตัวเต่าหรือกระดองเต่า เพื่อใช้ป้องกันตัวป้องกันเสนียดจัญไร และให้เกิดโชคลาภ เมตตากุณา) นายพรานไล่กลองได้พญาหงส์ พญาหงส์ใช้สติปัญญาจนสามารถหลุดพ้นจากบ่วง เป็นการจบการรำ เชื่อกันว่ารำกลองหงส์ในโรงครูทั้งตัวพญาหงส์หรือโนราใหญ่และผู้แสดงเป็นพราน มีครุหมอนโนราเข้าทรงด้วย

การรำแทงเข้ (จระเข้) ใช้รำเฉพาะในพิธีกรรมโนราโรงครูเท่านั้น โดยรำหลังจากกลองหงส์แล้ว ผู้รำมี 7 คน โนราใหญ่รำเป็น “นายไกร” ที่เหลืออีก 6 คน เป็นสหายของนายไกร อุปรณ์มีเข้ 1 ตัว ทำจากต้นกล้วยพังลา (กล้วยตานี) ตันโต ๆ ขูดให้ติดเหง้า นำมาแกะสลักส่วนเหง้าให้เป็นหัวเข้ ขาใช้หยวกกล้วยตัดเป็นรูปขาแล้วใช้ไม้เสียบไว้ หางทำด้วยทางมะพร้าว เมื่อเสร็จแล้วใช้ไม้ขนาด 2 คืบ 4 อันปักเป็นขาห้อย เชื่อกันว่าคนที่จะทำตัวจระเข้นั้น จะต้องเป็นผู้มีความรู้ทางเวทมนตร์คาถา เพราะหลังจากทำตัวจระเข้เสร็จแล้วจะต้องทำพิธีบรรจุธาตุ เรียกวิญญาณไปใส่

เบิกหูเบิกตา เรียกเจตมูติไปใส่ หากทำไม่ถูกต้อง ก็อาจเป็นเสนียดจัญไรแก่ตนเอง ก่อนนำเข้าพิธี คนทำจะจะต้องทำพิธีสังเวศด้วยหมากพลู ดอกไม้รูปเทียน และเหล้าขาว แล้วนำไปวางข้างโรง โนราด้านตะวันตก ให้จะเข้หันหัวไปทางทิศหรีด หากหันหัวไปทางทิศอีสาน โนราจะไม่แพง บน ตัว หัว และหางจะเข้ติดเทียนไว้ตลอด ด้านหน้าที่จะไปแพงจะ จะต้องเอาหยวกกล้วยพังดา (กล้วย ตานี) 3 ท่อน มาทำเป็นแพเพื่อให้โนราเหยียบก่อนออกไปแพงจะ นอกจากนี้มีหอก 7 เล่ม เรียกชื่อ ต่างกัน เช่น หอกพิชัย คอกระบวย ใบตะกง ปานฉนะ เป็นต้น การร่ำแพงจะเข้เริ่มด้วยโนราใหญ่ จุคเทียนตรงบายศรี และที่ครู แล้วขึ้นบทเพลงโทน (จับบทไกรทอง) เนื้อหาเป็นการทำขวัญ นาย ไกร และการละเล่นในพิธีทำขวัญ ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

“วันเสาร์เก้าชั้นตาคูลันโหม่ง	ให้ไกรทองเข้าโรงพระพิธี
พร้อมด้วยบิครและมารดา	ให้ญาติวงสามาใกล้บายศรี
ตาคูจุคเทียนเวียนแวนหวี	วาดไว้เก้าที่ร้องเชิญขวัญ
หมู่พวกขุนโขนคนงาน	หัวล้าน นมยานเล่นไปพลัน
มวยออกร่าดังทำขัน	สองเท้าประจันกันเข้าลอง
พวกแขกโลหิตถือกริหวิ	มือจับกระบี่ตีกระบอง
มารำกระบี่ตีไม้สอง	นั่งยองมองรับเข้าจับกัน
แสนสนุกกรีกกรีนเจ็ดคืนวัน	มาเล่นงานทำขวัญเจ้าไกรทอง”

จากนั้นโนราจะเปลี่ยนเรื่องมาจับเรื่องราว ฝ่ายชาละวันว่า เกิดนิมิตฝันประหลาดจึง ต้องไปหาพระอัยกา ให้เป็นผู้ทำนายฝัน พระอัยกาได้ทำนายฝันให้ว่าเป็นลางร้าย จะต้องถึงแก่ชีวิต จากนั้นคนตรีทำเพลงเซด โนราว่าบทสวดดีใหญ่ร้ายรำด้วยท่ารำที่แสดงอำนาจของอาจสง่างามแล้วออก จากโรงไปแพงจะ ก่อนออกจากโรงบริกรรมคาถาแพงจะ โดยเอาหัวแม่เท้ากดพื้นแล้วกล่าวว่า “พุทัง ะงับจิต รัมมัง ะงับใจ สังฆังสุไป ตัวสุคือท่าน ตัวกูคือพระกาล รัมมัง พุทัง อะระหัง สุอย่าอื้อ บรรดาศัตรู เหยียบดิน กินน้ำ หายใจเข้าออกต้องแสงพระอาทิตย์ พระจันทร์ ทำร้ายแก่ ข้าพเจ้าไม่ได้ มีญาตร จามะ ปวิสติ” ต่อจากนั้นโนราออกจากโรงใช้เท้าเหยียบแพหยวกแล้วกล่าว บริกรรมคาถาว่า “นางฉีเจ้าข้า ตัวยังหรือไม่ สังฆาตั้งโลกังชา นาติ ตีโล กาวีทุ ข้าพเจ้าจะออกไป อย่าให้มีภัยอันตราย พุทังะงับจิต รัมมังะงับใจ สังฆังสุไป ตัวสุคือท่าน ตัวกูคือพระกาล อัมมิพุทัง อะระหัง สุอย่าอื้อ บรรดาศัตรู เหยียบดินกินน้ำ หายใจเข้าออก ต้องแสงอาทิตย์ พระจันทร์ ทำร้ายแก่ข้าพเจ้าไม่ได้ มาอยู่แก่ข้าพเจ้าให้หมด” จากนั้นโนราใหญ่ผู้รำเป็นสหายนาย ไกรครุหมอโนราก็ร้ายรำไปยังตัวจะเข้แล้วโนราใหญ่กล่าวบริกรรมคาถากำกับว่า “โอมธรรณิสาร กูคือผู้ผลาญ อุบาทว์ให้ได้แก่เจ้าไพร จังโหรให้ได้แก่นางธรรณิ สิทธิได้แก่ตัวกู” แล้วจึงใช้หอกแพงจะ

เอาเท้าถีบให้เข้หงายท้อง โнораคนอื่น ๆ ก็ใช้หอกแทงเข้ต่อจากโนราใหญ่ แล้วว่าบทปลงอนิจจัง
กรวดน้ำให้ชาละวันจบแล้วว่าคาถาถอนเสนียดจากเข้ เป็นอันจบกระบวนรา

เมื่อรับบทแทงเข้แล้วคณะโนราก็กลับเข้าโรงโนรา จากนั้นโนราใหญ่จึงร้องบท “ชาครุหมอ”
หรือ “ชาตายาย” เพื่อเป็นการบูชาครุหมอโนราหรือตายายโนรา โดยเจ้าภาพ ลูกหลานตายายโนราจะ
นำเงินมาบูชาครุตามกำลังศรัทธาเรียกว่า “เงินชาครุหมอตายาย” เพื่อทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ครุหมอ
โนราหรือตายายโนราให้แก่เจ้าภาพและลูกหลานตายายโนรา ดังตัวอย่าง บทชาครุหมอตอนหนึ่งว่า

“สุชีสุชี	ร้อยปีอย่ามีความเจ็บไข้
ความชั่วอย่าเข้ามาใกล้	ความไข้ให้ไกลกายา
ลูกหลานยกย่างไปข้างไหน	ตายายตามไปช่วยรักษา
ลูกหลานจะไปทำไร่	ให้ข้างงามได้เทียมปลายป่า
เจ้าทองแสนแท้	ดีเกะดีเดียวไม่เกี่ยวเอา
ข้างงามได้เทียมภูเขา	ได้เมล็ดเจ็ดเกวียน
เจ้าทองผมหมอ	ลากมาด้วยล้อด้วยเกวียน”

ต่อจากบทชาครุหมอตายาย และลูกหลานได้อุทิศส่วนกุศลไปให้ครุหมอโนราหรือตายายโนรา
แล้ว โнораใหญ่จะร้องบท “ส่งครู” เพื่อส่งครุหมอโนราหรือตายายโนราก็กลับ ดังตัวอย่างบทร้อง
ตอนหนึ่งว่า

“ซ้ายมาแล้วพวกเรา	ใบไม้มันเหงาเหงาไปทั้งป่า
ซ้ายแล้วเวลา	พวกโนราจะลาโรง
ไม่อาจบ่าไปตามน้อง	เหมือนเจ้าพลายทองตามโจลง
ข้างไปไม่ลืมโรง	โจลงไปไม่ลืมน้องหนา
ตัดว่าร้องส่ง	ทุกองค์พระเทวคา
แรกเข้าเชิญมา	ถึงเวลาร้องส่งให้พ่อไป
ไปหน้าให้มีลาภ	ลูกอยู่หลังให้มีชัย
เชิญไปพ่อไป	ส่งเทียมทางสองแพรก
แพรกหนึ่งไปไทย	แพรกหนึ่งไปแขก
ถึงทางสองแพรก	แยกไปเถิดเทวคา”

เสร็จจากส่งครุหมอโนราหรือตายายโนราแล้วโนราใหญ่ก็จะทำพิธี “ตัดเหมรย” (ตัด
ทานบน) ซึ่งเป็นพิธีตัดเครื่องบูชาและเครื่องเช่นไหว้ตายายให้ขาดแยกจากกัน เป็นเคล็ดว่า “เหมรย”
หรือพันธะสัญญาที่เคยให้ไว้แก่ครุหมอโนราหรือตายายโนราได้ขาดกันแล้ว สิ่งที่โนราใหญ่ตัดได้แก่
บายศรีห้องโรงเชือกมัดชื่อโรง จากบนศาลหรือฟาไล 3 ดับ เชือกผูกผ้าหรือเพดานศาลหรือฟาไล 1
มม เชือกผูกผ้านาคเพดานห้องโรง 1 มม และห่อเหมรย ซึ่งวางอยู่บนศาลหรือฟาไล วิธีตัดเหมรย

โนราใหญ่จะถือมีดหมอ 1 เล่ม เทียน 1 เล่ม หมากพลู 1 คำ ไว้ในมือขวาแล้วรำทำตัดเหมรย โดยตัดแต่ละอย่างตามที่กล่าวมาแล้วไปตามลำดับขณะที่ตัดจะว่าคาถากำกับไปด้วย เสร็จแล้วเก็บเครื่องบนศาลหรือพาไลไปวางไว้นอกโรง ทำพิธีพลีเสกพลีหมอน รำบนศาลแล้วถอดเทริดออกเป็นอันเสร็จ พิธีการรำโนราโรงครู

ประเพณีการรำโนราโรงครู มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งนี้เพราะโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมทางความเชื่อที่เป็นความเชื่อทางพุทธศาสนาระดับชาวบ้าน อันหมายถึงความเชื่อในหลักคำสอนของพุทธศาสนาซึ่งผสมผสานกับลัทธิพราหมณ์และความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์หรือผีสารเทวดา (วิรัช วิวัชนิกาวรรณ และนิภาวรรณ วิวัชนิกาวรรณ . 2533 : 21) อันรวมไปถึงการเช่นไหว้บรรพบุรุษ การเข้าทรง และพิธีกรรมทางความเชื่ออื่นๆ ที่ปรากฏในโนราโรงครู ความเชื่อและพิธีกรรมโนราโรงครูจึงมีบทบาทและหน้าที่ที่ต่อปึงเจกบุคคลและสังคมส่วนรวมตามลักษณะของพุทธศาสนาระดับชาวบ้าน (ฉลาดชาย รมิตานนท์.2527 : 72) เพราะศาสนาจะเป็นสิ่งที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นมาเพื่อช่วยแก้ปัญหาต่าง ๆ ของปัจเจกบุคคลและสังคมส่วนรวม ปัญหาดังกล่าวเป็นปัญหาพื้นฐานของสังคมมนุษย์ที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางเพศ ปากท้อง ความขัดแย้ง การอบรมสั่งสอนสมาชิกใหม่ ความลึกลับและอำนาจเหนือธรรมชาติ ปัญหาโรคภัยไข้เจ็บ การติดต่อสื่อสารกัน การแสดงออก และการพักผ่อนหย่อนใจ เป็นต้น (งามพิศ สัตย์สงวน. 2531 : 20)

4. หนึ่งตะลุงและโนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม

ดังได้กล่าวแล้วว่าการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งรวมทั้งหนึ่งตะลุงและโนราเกิดขึ้นจากความคิดและการแสดงออกของชาวบ้านเพื่อความสนุกรื่นเริงร่วมกันในกลุ่มชาวบ้าน โดยมีชาวบ้านเป็นผู้สืบทอดและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย การที่การแสดงพื้นบ้านชนิดใดได้รับการสืบทอดกันมานานจนเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่น ย่อมแสดงให้เห็นว่าการแสดงชนิดนั้นมีความสัมพันธ์กับท้องถิ่นเป็นอย่างดี โดยเฉพาะการมีบทบาทหน้าที่ต่อผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ชุมชนหรือท้องถิ่นนั้น ๆ โดยภาพรวมหนึ่งตะลุงและโนราเป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ทางด้านศิลปะการแสดงของภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังที่ ปราณี วงษ์เทศ. (2532 : 784) กล่าวไว้ว่า

ศิลปะการแสดงของภาคใต้ที่มีการแสดงสืบเนื่องเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น และยังเป็นที่ยินยอมอย่างไม่เสื่อม คือการเล่นหนึ่งตะลุง (และโนรา – ผู้วิจัย) เหตุที่หนึ่งตะลุง (และโนรา) ยังได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางทุกวันนี้ ส่วนหนึ่งมีสาเหตุจากการที่นายหนัง (และโนรา) สามารถรักษาเอกลักษณ์ของหนึ่งตะลุง (และโนรา) แบบเดิม และปรับเปลี่ยนการแสดงให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้อย่างเป็นที่พึงพอใจของชาวบ้าน ก็คือมีทั้งความสืบเนื่องของศิลปะการแสดงในอดีตและการเปลี่ยนแปลงที่ทันสมัยสอดคล้องกับสภาพสังคมวัฒนธรรมในปัจจุบันด้วย

หากพิจารณาโดยบทบาทหน้าที่ในฐานะที่หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือสถาบันนันทนาการเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม จึงมีบทบาทหน้าที่ต่อชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นเครื่องนันทนาการของชาวบ้าน เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน เป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม เป็นสื่อเสริมสานความสัมพันธ์ทางสังคม เป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม และโดยความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านมีส่วนเป็นอย่างมากที่หนังตะลุงและโนรามีส่วนช่วยเสริมสร้างวัฒนธรรมของชาวบ้านให้มีความมั่นคง มีความเป็นเอกภาพและสร้างความเป็นชุมชน เพราะการแสดง ศิลปะ ประเพณี ต่าง ๆ ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมามิใช่เป็นเพียงสิ่งที่กระทำตาม ๆ กัน และไม่ใช้ความคิดเพื่อฝืนตามจินตนาการอย่างเดียว แต่มีแบบแผนความเชื่อและศีลธรรมจรรยาต่าง ๆ ที่ชาวบ้านวางไว้ด้วย วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีบทบาทในการช่วยทำให้ระเบียบประเพณีและแบบแผนทางด้านวัฒนธรรมของกลุ่มชนดำรงอยู่ได้ด้วย ความมั่นคง โดยคนในสังคมได้ตัวอย่างและเห็นแนวทางในการปฏิบัติจากวัฒนธรรมชนิดต่าง ๆ เช่น นิทาน ประเพณี เพลงพื้นบ้าน การแสดง พิธีกรรม ฯลฯ วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีส่วนช่วยให้วัฒนธรรมของชาวบ้านโดยส่วนรวมมั่นคงยิ่งขึ้น (เรือเอกหญิงปรียา หิรัญประดิษฐ์, 2532 : 28) บทบาทหน้าที่ดังกล่าวสามารถมองเห็นได้จากบทกลอนหนังตะลุงที่แนะนำสตรี ให้ปฏิบัติตัวในฐานะของผู้เป็นภรรยาหรือแม่บ้านแม่เรือน จากบท “แม่สอนลูก” ความว่า

“แก้วปักจิน	ได้ยีนแม่หรือไม่	จำเอาไว้	เรื่องเรือนสามน้ำสี่
หนึ่งเรือนร้าง	สวยสะอาดโสภี	เป็นนารี	รักษานวลสงวนกาย
สองเรือนใช้	ไว้เป็นที่อาศัย	สามเรือนไฟ	เอาใจใส่จำหน่าย
กวาดเช็ดถู	เราอยู่อย่างสบาย	จัดเครื่องใช้	ไว้ให้ดูงามตา
ที่หลับนอน	มุ้งฟูกหอมอนเสื่อสาด	ล้วนสะอาด	หมั่นดูแลรักษา
ในครัวไฟ	หม้อถ้วยไหปูปลา	เตรียมจัดหา	อย่าขาดตกบกพร่อง
เรื่องน้ำสี่	ข้อหนึ่งมีน้ำใจ	แจกจ่ายไป	ลูกอย่าได้ด้ายของ
มีคุณค่า	เสียยิ่งกว่าเงินทอง	ข้อที่สอง	ต้องดงามน้ำคำ
พูดจาอ่อนหวาน	เหมือนน้ำตาลตาลัน	ใครได้ยีน	เขาชื่นชมคมจำ
ข้อที่สาม	น้ำใจอยู่ประจำ	ทุกเช้าค่ำ	จำไว้ไม่ขาดแคลน
สี่น้ำมือ	คือปรุงอาหาร	บริการ	สามีจักรักแสน
เสน่ห์ปลายจวัก	ผิวหลังรักหนักแน่น	แม่หัวเหวน	จดจำไว้ให้ดี
คำนานแล้ว	แม่แหวเพลงสวรรค์	พวกคนธรรมดา	เล่นสวดศีลศีล
ลมโซขมา	กลิ่นดอกฟ้าราตรี	นอนฝันดี	จะขอตั้งนิยาย”

(พวง บุษรารัตน์ จังหวัดพัทลุง)

4.1 หนึ่งตระกูลกับการสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม กล่าวได้ว่าการสร้างเอกภาพระบบความสัมพันธ์รวมทั้งการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคมนั้นเกิดจากการที่ “สังคมทั่วไปประกอบไปด้วยระบบต่าง ๆ มากมาย เช่น ระบบเศรษฐกิจ ระบบสังคม ระบบการเมือง และระบบอื่น ๆ ซึ่งแต่ละระบบจะมีบทบาทและหน้าที่ต่อสังคม รวมทั้งมีบทบาทและโครงสร้างสัมพันธ์กันด้วย” (วิรัช วิรัชนิภาวรรณ และนิภาวรรณ วิรัชนิภาวรรณ . 2533 : 5) โดยโครงสร้างหนึ่งตระกูลในฐานะสื่อพื้นบ้าน เป็นระบบหรือสถาบันนันทนาการ ของท้องถิ่นและชุมชน นอกจากจะมีบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิงแล้ว หนึ่งตระกูลยังมีบทบาทหน้าที่เกี่ยวเนื่องกับระบบความเชื่อหรือพิธีกรรมทางศาสนา และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของประชาชนในท้องถิ่นจึงได้รับความเชื่อถือศรัทธาจากประชาชนในท้องถิ่น ในการดูหนึ่งตระกูลนอกจากประชาชนจะได้รับความสนุกสนานความเพลิดเพลินแล้ว ยังได้รับแง่คิดความรู้ต่าง ๆ ที่สอดแทรกอยู่ในเนื้อเรื่องจึงมีส่วนสำคัญในการปลูกฝังและส่งเสริมค่านิยมให้กับคนในชุมชน ดังจะเห็นได้จากการศึกษาบทบาทของสื่อพื้นบ้านพบว่า มีบทบาทหน้าที่ทางสังคมหลายประการ คือ 1) เป็นเสมือนตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ทางสังคม ที่สะท้อนออกมาให้เห็นตามความเชื่อ 2) มีหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการสนองทางกายภาพ 3) เป็นเสมือนเครื่องควบคุมทางสังคมรักษาวรรทัดฐานทางสังคม และชี้แนะระเบียบแบบแผนที่เหมาะสม รวมทั้งกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมทางสังคมอีกด้วย 4) รักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อ และทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผล โดยมีหน้าที่รักษาสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม 5) ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรม (จิตตนา หนูณะ. 2534 : 143) ในกรณีหนึ่งตระกูลเราอาจจะพิจารณาถึงสถานภาพ และบทบาทหน้าที่ในการสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคมได้จากประเด็นต่อไปนี้

4.1.1 หนึ่งตระกูลในฐานะศิลปินหรือสื่อพื้นบ้าน มีหน้าที่ให้ความบันเทิงและประกอบพิธีกรรมให้กับชุมชน หนึ่งตระกูลจึงเป็นเสมือนระบบสัญลักษณ์และศูนย์รวมทางวัฒนธรรมของชุมชน เป็นสื่อประสานความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชนและภายนอกชุมชน สร้างระบบความเป็นหมู่พวกหรือเอกภาพของท้องถิ่นที่ผู้คนมีวิถีปฏิบัติทั้งในด้านนันทนาการและการปฏิบัติในทางพิธีกรรม หนึ่งตระกูลมีส่วนสำคัญในการแก้ปัญหาพื้นฐานให้กับชุมชนทั้งปัญหาทางด้านร่างกายและจิตใจ โดยเฉพาะความเชื่อในเรื่อง “ครุหมอ” การบนบานขอความช่วยเหลือ และการประกอบพิธีกรรมแก้บนของชาวบ้านในฐานะที่ศิลปินหนึ่งตระกูลเป็นสื่อกลางในการติดต่อระหว่างมนุษย์กับวิญญาณ ครุหมอหนึ่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และ/หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2544 : 112) กล่าวถึงโครงสร้างด้านประเพณี พิธีกรรม ในด้านรูปแบบและความหมายต่อชุมชน เอาไว้ว่า

ประเพณีและพิธีกรรมของสังคมหรือชุมชน มีคุณลักษณะเป็นวัฒนธรรมเชิงซ้อน โดยใช้รูปแบบที่เป็นขนบนิยมและสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรมอันเป็นองค์ประกอบของประเพณีและพิธีกรรม เป็นสื่อสำแดงว่าผู้ร่วมกิจกรรมประกาศตนเป็นประชาคมและเป็นทายาททาง

วัฒนธรรมของกลุ่มนั้น ด้วยการถือปฏิบัติตามอาณัติของรูปแบบ ขนบนิยม และเวลาที่กำหนดอย่างเป็นพิธีการ และใช้ความหมายที่แฝงซ่อนอยู่ในรูปแบบเป็นอุปมาปลุกฝังจิตสำนึกผูกพันและเป็นเสมือนประกาศศรัทธาที่จะใช้ประเพณีและพิธีกรรมนั้นร่วมกันอย่างเปิดเผยเหนียวแน่นและมั่นคง ประเพณีและพิธีกรรมจึงทำหน้าที่เป็นศูนย์รวมความศรัทธาและต่อยอดความเป็นชุมชนอย่างสถิตสถาพร และเป็นเครื่องสำแดงความมีอัตลักษณ์และความเป็นไทยของแต่ละชุมชน เพราะเป็นทั้งต้นแบบทั้งตาหนาท ที่เติมแต่งสัณฐานให้เป็นคุณูปการต่อสังคมทุกระดับและสืบทอดศรัทธาให้ส่งผลเป็นพฤติกรรม คติ และระบบ สืบเนื่องไปอย่างไม่สิ้นสุด

4.1.2 หนึ่งตระกูลในฐานะผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรมชุมชน กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมชุมชนของหนึ่งตระกูลผ่านทั้งในรูปแบบของการแสดงหนึ่งตระกูล ในฐานะเป็นครูบาอาจารย์ในการฝึกหัดศิษย์ผู้สืบทอดการแสดงหนึ่งตระกูล ในฐานะผู้นำชุมชนซึ่งมีส่วนในการรักษาปัทมสถานของสังคมปลุกฝังคุณธรรมและปกป้องสิทธิหน้าที่อันพึงมีพึงได้โดยชอบธรรมจากสังคม กล่าวคือการแสดงหนึ่งตระกูล คนตรีหนึ่งตระกูล องค์ประกอบในการแสดงหนึ่งตระกูลเป็นปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมชุมชนที่สะท้อนผ่านตัวนายหนึ่งตระกูลและการแสดงหนึ่งตระกูล วิธีชีวิต คติความเชื่อ ค่านิยม โลกทรรศน์ของชุมชนปรากฏอยู่ในขนบนิยมการแสดงหนึ่งตระกูลแล้วถูกถ่ายทอดกลับสู่ผู้ชมหนึ่งตระกูลและต่อยอดความเป็นชุมชน ไม่ว่าจะเป็นระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ ดังตัวอย่างบทปราชญ์หน้าบทในเรื่อง “บุญนำกรรมพา” ของพ่วง บุชรรัตน์ ความว่า

“ สืบนี้วนบสบเนตรนั่งตั้งสติ	จิตดำรงจงคำริมิหวั่นไหว
ส่วนพักพิงสิ่งพูนเพิ่มเจิมดวงใจ	สืบสันดานสานสอบได้หลายร้อยปี
คือพระธรรมคำพระท่านโพธิสัตว์	พจน์จำรูญพูนจำรัสศรีศรี
รินรสหลังรังเรืองไหลในปฐพี	เลิศโลกาลดโลกียกิเลสพาล
ยอชนกยชนนี้มีคุณล้ำ	ทุกชั่วคืบทุกเช้าคำจำเริญขาน
เป็นเกราะทองป้องกรุงเทียบกับปราการ	ทำลายมนต์ทำลายมารมลายลง
ไหว้อาจารย์หวานอาจณิณคำสอน	หลายครูเกลาเหล่าครูกลอนสอนเสริมส่ง
สอนเชิดหนังสั่งชูนีรูประจง	ชี้แบบบทชักบอกบงตรงติดตาม
บังคมเอกบังคมองค์พวงศันเรศ	พระปิ่นแก้วพระปกเกล้าประเทศสยาม
พระทรงสร้างพลางแทรกเสริมสิ่งดีงาม	ทั่วขอบคຸ້ງทุกเขตคามความร่มเย็น
นบอารามนามอารักข์สิ่งศักดิ์สิทธิ์	ทั่วทุกเทศทั่วทุกทิศพิชิตเจ็ญ
พระพิณเนศพระพิณนายคลายลำเค็ญ	ทั้งนารายณ์ท้าวนาเรนทร์องค์อินทรา
ไหว้ผู้รู้ไหว้ผู้รับลำดับญาติ	ฉันท่มั่นฉันท่มั่งมาคปรารธนา

ควรผูกมิตรคิดผูกไมตรีต่อมา

วอนคบค้าว่าควรคิดมิตรสัมพันธ์”

(พวง บุชรรัตน์ จังหวัดพัทลุง)

ส่วนหนังตะลุงในฐานะครูบาอาจารย์ผู้ฝึกหัดศิษย์สืบทอดวิชาหนังตะลุงนั้น ในอดีตการฝึกหัดหรือสอนวิชาการหนังตะลุงไม่ได้มีค่าวิชาหรือต้องใช้จ่ายเงินทองในการเรียน เมื่อไปฝากตัวกับครูบาอาจารย์แล้วก็อยู่กับครอบครัวครูอาจารย์ โดยการทำงานรับใช้หรือทำการผลิตให้กับครูบาอาจารย์ นอกจากการสอนวิชาหนังตะลุงแล้ว ก็ยังสอนคุณธรรมจริยธรรม ความประพฤติและการปฏิบัติตัวในสังคม ครูอาจารย์จึงอยู่ในลักษณะผู้อุปถัมภ์ในทุกด้าน “นายหนังกล่าวว่าในอดีตผู้ที่เป็นลูกศิษย์จะเข้ามาอาศัยอยู่ในบ้านครู เรียนและฝึกฝนวิชาหนังไปด้วยพร้อมกับช่วยทำงานในบ้าน และจะเริ่มเป็นอาชีพนายหนังได้นั้น ถ้ามีครูเป็นผู้ให้การสนับสนุนก็จะได้เปรียบคนที่ไม่มีครูมากทีเดียว เริ่มตั้งแต่อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่จำเป็นในการแสดง ซึ่งนายหนังเพิ่งเริ่มจะไม่มีทุนพอที่จะซื้อได้ครบในคราวเดียวกัน ก็มักจะมีการยืมของครูไปใช้ก่อน นอกจากอุปกรณ์แล้วลูกคู่ก็มักจะขอยืมของครูก่อนเช่นเดียวกัน นอกจากนั้นครูก็จะเป็นผู้แนะนำนายหนังใหม่ ๆ ให้กับคนทั่วไป โดยอาจจะให้ช่วยแสดงกับครูไปก่อน หรือเวลาที่ครูไม่ว่างไปแสดงไม่ได้ อาจจะให้ลูกศิษย์ไปแทน ลูกศิษย์ก็จะค่อย ๆ เป็นที่รู้จักมากขึ้น” (ปริตตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. 2525 : 16 – 17) นอกจากนั้นความเป็นนายหนังตะลุงจะสมบูรณ์ได้จะต้องมีครูเป็นผู้ทำพิธีครอบมือหรือขึ้นรูปให้ หนังตะลุงที่มีชื่อเสียงบางคนจะมีลูกศิษย์จากต่างถิ่นต่างชุมชนมาฝึกหัดและอาศัยอยู่ด้วยเป็นจำนวนมาก กระบวนการดังกล่าวเป็นการสร้างเอกภาพเครือข่ายและความสัมพันธ์ทางสังคมที่เป็นพลังและศักยภาพของชุมชนหรือเป็นการสร้างฐานอำนาจอย่างหนึ่งของสังคมชาวใต้ ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2544 : 137 – 138) กล่าวว่า

การมีย่านมิโยดมาก ซึ่งเป็นการสร้างฐานและขยายฐานอำนาจอีกวิธีหนึ่งของชาวใต้ คือการผูกย่าน ผูกโยด (ประโยชน์) กับคนต่างวงศ์าคณาญาติและต่างฐานะกันในลักษณะต่างได้ผลตอบแทนในระบบอุปถัมภ์ ในฐานะเป็นหนี้บุญคุณ เป็นผู้อุปการะ เป็นผู้ช่วยชุบชีวิต ช่วยเลี้ยงดู เช่นในฐานะครูกับศิษย์ ในฐานะอุปัชฌาย์ อาจารย์ให้บวชให้เรียนในพระศาสนา ในฐานะลูกยก (บุตรบุญธรรม) ผู้ผูกมือ (รับไว้ในฐานะลูกหรือศิษย์) ในฐานะนายกับบ่าว นายหัวกับลูกน้อง หรือบางรายทำอุปายยกให้เป็นลูก เช่นวัฒนธรรมการผูกมือบิดามารดามักใช้อุปายหรือเชื่ออย่างบริสุทธิ์ใจว่า บุตรหลานของตนเกิดมาขัดกับดวงชะตาของบิดามารดา แต่ต้องโผล่หรือเป็นคู่บุญกับอีกคนหนึ่ง จึงนำไปแก้เคล็ดให้คนนั้นผูกมือเป็นลูกยก คล้ายบุตรบุญธรรมโดยผู้เป็นบิดามารดาทำหน้าที่เลี้ยงดู แต่ให้ผู้รับผูกมือยอมรับเป็นความผูกพันทางใจเป็นเสมือนบุตรบุญธรรมโคบพุดินัย ไม่มีพันธะใด ๆ ทางนิตินัย

กรณีตัวอย่างของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ที่ชาวบ้านนิยมมาบนบานตัวตลกเอกในคณะหนังตะลุงของตนคือ “นายหล้า” หรือ “ตาหล้า” เพื่อขอให้มีลูก และเมื่อประสบผลสำเร็จแล้วก็ให้หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ผูกมือรับเป็นลูกยก เป็นต้น เช่นเดียวกับการรับบุคคลเข้ามาเป็นศิษย์หรืออยู่ในความอุปถัมภ์ของหนังกัน ทองหล่อ โดยใช้ฐานคุณธรรมเป็นหลัก ดังนั้นมโนทัศน์ของชาวภาคใต้เกี่ยวกับการสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม รวมทั้งการสร้างฐานอำนาจ (ที่รวมทั้งหนังตะลุงและโนรา) ส่วนหนึ่งเกิดจาก “ความเป็นคนยาว - คนใหญ่” เป็นฐานอำนาจเชิงซ้อน ซึ่งมี “คุณธรรม” ทางคติโลกและตามหลักศาสนาเป็นแม่บท มิเช่นนั้นจะรักษาความเป็นคนใหญ่ไว้ได้ไม่ยั่งยืน ฐานคุณธรรม คือ การกระทำแต่กรรมดี ประพฤติดี มีสัมมาอาชีพ บำเพ็ญประโยชน์ บำเพ็ญกุศลเป็นคนมีน้ำใจ ใช้คุณธรรมพัฒนาคุณภาพงาน มีความซื่อสัตย์สุจริต และการผูกน้ำใจผู้อื่นด้วยวัฒนธรรมชายชาตินักเลง (และอาจจะรวมในความหมายของความเป็นลักเลงคือคิลปินด้วย) คือทำตนให้เป็นที่เชื่อถือได้ด้วยเมตตาธรรม เอื้ออารี กล้าได้กล้าเสีย เข้มแข็ง กล้าหาญ เจียบขาด และยุติธรรม เหล่านี้ต้องใช้คู่กับการผูกเกลอ ผูกคอง และผูกโยด ดังได้กล่าวมาแล้ว

ส่วนกรณีของนายหนังตะลุงในฐานะผู้นำชุมชน ซึ่งมีส่วนในการรักษาปัทมสถานของสังคม ปลุกฝังคุณธรรม และปกป้องสิทธิอันพึงมีพึงได้โดยชอบธรรมจากสังคม โดยบทบาทและหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน นอกจากทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมแล้ว หนังตะลุงได้ชื่อว่าเป็นผู้มีความรอบรู้ เพราะ “คนปัญญาหัดหนัง” ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านและเป็นเสมือนผู้นำของสังคม ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันการแสดงหนังตะลุง จึงมีส่วนในการปลุกฝังคุณธรรม ปกปักษ์รักษาปัทมสถานของสังคม ปกป้องสิทธิ อันพึงมีพึงได้ โดยชอบธรรมจากสังคม ผ่านบทกลอน บทสนทนา เหตุการณ์ ที่ปรากฏในวรรณกรรมหนังตะลุงที่นำมาแสดงทั้งที่เป็นไปโดยธรรมชาติของเรื่องราวและเจตนาที่จะกระทำโดยตรง มโนทัศน์และกระบวนทัศน์เหล่านั้นได้พัฒนา เปลี่ยนแปลง และปรับให้เข้ากับเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างสมสมัย บทกลอนหนังตะลุงต่อไปนี้ ซึ่งกล่าวในเชิงประชดประชัน เป็นตัวอย่างของการรักษาปัทมสถานทางสังคม ดังความว่า

“แหลมลูกพ่อเข้านั่งฟังพ่อสอน	เบียดเสียดก่อนแล้วจึงบวชสวดคาถา
ออกโรงเรียนเสียได้เสียเวลา	เรียนวิชาสูงมากนักมักกว้างงาน
สูบนุหรีแต่เยาว์วัยให้ปอดแข็ง	โทษร้ายแรงก็ปลอดภัยใจกล้าหาญ
ลูกผู้ชายไม่ดื่มเหล้าไม่เข้าการ	ดื่มทนทานเหมือนพ่อคอกทองแดง
เล่นไฮโลโปไฟฟ้าไม่ต้องกลัว	บ่อนชนวัวบ่อนชนไก่ไปทุกแห่ง
ยาเสพติดคิดทดลองของค่าแพง	ฤทธิ์ร้ายแรงมีชื่อเสียงเกริกเกรียงไกร
แหลมอยากเด่นเป็นเมงดาหาเลี้ยงชีพ	ตะตอยถีบสาวกะเหรี่ยงที่คนใหญ่
ค้าของปลอมย้อมแมวขายได้กำไร	เสียมือไวให้ยันหมั่นฝึกปรือ

ลูกเมียใครไม่ว่าถ้าได้ช่อง	พลอยร่วมห้องร่วมหอพ่อแม่ถือ
ตบปากแม่ชกปากพ่อชื้อก็ถือ	พ่อแม่ถือหาสของลูกความผูกพัน
หมั่นเกียรจ้านการงานเอาตัวรอด	นับเป็นยอดเอาชนะคนขยัน
มีข้าวของต้องใจแข็งอย่าแบ่งปัน	ของเพื่อนนั้นหมั่นวอนขอพูดคุยเียน
ลูกผู้ชายพลายมีง่าคู่ตระกูล	ลูกเก่งทางอุกปล้นคนสรรเสริญ
ชีวิตคนเรานั้นสั้นเหลือเกิน	หาความสุขความเพลิดเพลินเสียก่อนตาย
หนังคนตรีมีที่ไหนไปที่นั่น	ไปให้ทันเบ่งดูฟรีดีใจหาย
เที่ยวไนท์คลับบาร์ช่องไม่ต้องอาย	ลูกจำหมายคำพ่อสอนอวยพรชัย”

(พ่วง บุษรารัตน์ จังหวัดพัทลุง จากเรื่องแสงทองแสงธรรม)

4.2 โนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม ดังได้กล่าวแล้วว่าระบบต่าง ๆ ที่เป็นโครงสร้างของสังคมต่างมีบทบาทและหน้าที่ต่อสังคมและต่างมีบทบาทโครงสร้างที่สัมพันธ์กันด้วย โนราก็คือเช่นเดียวกับหนังสือสูงในฐานะสถาบันนันทนาการของสังคมและชุมชนมีบทบาทสำคัญในด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวข้องกับโนราโดยตรงและประกอบพิธีกรรมให้กับชุมชน ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่ายังคงมีความเข้มข้นมากกว่าหนังสือสูง ดังจะเห็นว่าโนราอาวโส บางคณะแม้จะเลิกอาชีพแสดงเพื่อความบันเทิง แต่กลับมีบทบาทอย่างต่อเนื่องในการประกอบพิธีกรรมคือประเพณีการรำโนราโรงครู ซึ่งมีส่วนอย่างสำคัญต่อศรัทธาและความเชื่อและการแก้ปัญหาพื้นฐานของชุมชนดังจะเห็นได้จาก ดำนานโนรา ดำนานท้องถิ่น ที่เกี่ยวข้องกับโนราก่อให้เกิดความเชื่อในเรื่องครูหมอโนราและเป็นที่มาของประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราโดยเฉพาะการรำโนราโรงครู ดังนั้นโนราโรงครูและพิธีกรรมในโนราโรงครูซึ่งเป็นระบบหนึ่งในสังคมท้องถิ่นย่อมมีบทบาทและหน้าที่ต่อสังคม และบทบาทนั้นจะต้องสัมพันธ์กับระบบอื่นๆ ในสังคมด้วยและเป็นความสัมพันธ์ที่เกิดจากการมารวมกลุ่มกันเพื่อประกอบ พิธีกรรมทางความเชื่อและความศรัทธาร่วมกัน ดังกรณีการรำโนราโรงครูวัดท่ากระแตะ ตำบลคลองรี อำเภอ สทิงพระ จังหวัดสงขลา ของชาวบ้านท่ากระแตะและตำบลใกล้เคียง การรำโนราโรงครูวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ของชาวบ้านท่าแค และตำบลใกล้เคียงรวมทั้งชาวบ้านในท้องถิ่นอื่นๆ ในจังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียงที่มาร่วมในพิธีกรรมดังกล่าว การที่สมาชิกของสังคมมีความเชื่อทางศาสนาเหมือนกัน มีผลทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้นภายในสังคม (อมรา พงศาพิชญ์, 2533 : 62) นั่นคือพิธีกรรมทางความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับชุมชนคือพิธีกรรมโนราโรงครู จะมีบทบาทสำคัญในการที่ทำให้ชาวบ้านต่างมีความรู้สึกร่วมกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นำมาซึ่งความเป็นเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม กรณีการจัดระบบความสัมพันธ์ทางสังคมหรือการจัดระบบเครือข่ายของชาวบ้านภาคใต้โดยอาศัยความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา คือการนับถือครูหมอโนราองค์เดียวกันหรือสายเดียวกันหรือการมีตายายโนราด้วยกัน ได้สร้าง

ความผูกพันกันเหมือนญาติพี่น้อง เมื่อมีการรวมกลุ่มหรือพบปะกันก็มักอ้างถึงการมีตายายโนราองค์เดียวกัน “สาวย่านกันถึง”¹ จึงถือว่าเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านด้านความเชื่อที่มีส่วนในการสร้างพลังชุมชนและความมั่นคงในชุมชนด้วย นอกจากนี้การได้มากระทำการกิจกรรมร่วมกันในพิธีกรรมโนราโรงครู ตั้งแต่การทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้กับตายาย กินเลี้ยง รื่นเริง สนุกสนานด้วยกัน และยังเป็นเหตุให้มีการรวมญาติมิตรที่อาศัยอยู่ห่างไกลได้กลับมาพบร่วมกันอีกครั้ง เช่นเดียวกับประเพณีชิงเปรตหรือวันสารทเดือนสิบของชาวภาคใต้ การได้กลับมาพบกัน ทำกิจกรรมร่วมกันมีเป้าหมายอันเดียวกัน ย่อมจะสร้างความเข้าใจ มีความรักสามัคคี ความผูกพัน ในฐานะที่เป็นหมู่พวกเดียวกัน อันก่อให้เกิดเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม ขณะเดียวกันความเชื่อและพิธีกรรมเหล่านั้นก็ได้รับการปลูกฝังและถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง หล่อหลอมเชื่อมโยงเป็นระบบที่มีโครงสร้างสัมพันธ์กับระบบอื่น ๆ ในสังคม ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของสังคมไทยและวัฒนธรรมไทยที่อาศัยประเพณีและพิธีกรรมทางความเชื่อในการรวมกลุ่มและสร้างความเป็นปึกแผ่นให้แก่สังคม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของโบรมิสลอร์ มาลินอฟสกี (Bromislow Malinowski) ในเรื่องหน้าที่ของศาสนาต่อวิถีชีวิตมนุษย์และสังคมว่ามีอะไรบ้าง ซึ่งฉลาดชาย รมิตานนท์ (2527 : 72) นำมากล่าวไว้สรุปได้ว่า ศาสนามีหน้าที่ในการให้คำอธิบายแก่สังคม มีหน้าที่ในการสนับสนุนอย่างมีพลังแก่สถาบันพื้นฐานต่าง ๆ ของสังคม มีหน้าที่ในด้านการสนับสนุนให้พลังใจในกรณีเกิดวิกฤตการณ์ต่าง ๆ ที่มนุษย์รู้สึกว่าตนไม่อาจควบคุมได้ มีหน้าที่ในการผนึกส่วนต่าง ๆ ของสังคมให้เข้าเป็นเอกภาพ (Integrative Functions) ในทางด้านกลับกันเมื่อศาสนานำมาซึ่งความเชื่อเกี่ยวกับครุหมอโนราและพิธีกรรมโนราโรงครูทำหน้าที่สนับสนุนและให้ความชอบธรรมแก่สถาบันต่าง ๆ ในสังคม สถาบันเหล่านั้นก็ย่อมต้องสนับสนุนคำจูนปกปักษ์รักษาและทำนุบำรุงศาสนาซึ่งความเชื่อเกี่ยวกับครุหมอโนรา และโนราโรงครูอย่างเต็มที่เช่นกัน เพื่อให้สังคมดำเนินไปในแนวทางที่สอดคล้องและมีสัมพันธภาพกับความเชื่อระบบเศรษฐกิจและการเมืองในสังคมท้องถิ่นนั้น

ส่วนการควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคมนั้นสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน เพราะโนราโรงครูและพิธีกรรมในโนราโรงครูเกิดขึ้นจากความเชื่อ ความศรัทธา ย่อมส่งผลต่อการปลูกฝังทัศนคติและค่านิยมแก่คณะโนรา ลูกหลานตายายโนรา และชาวบ้านทั่วไป พิธีกรรมโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่แสดงออกถึงความสำนึกในความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์ ต่อบิดามารดา ต่อพ่อแม่ตายาย ทั้งที่ล่วงลับไปแล้วและยังมีชีวิตอยู่ โดยเฉพาะศิลปินนั้นมีความมั่นคงในการยกย่องนับถือครูบาอาจารย์

¹สาวย่าน หมายถึงการจัดลำดับความสัมพันธ์ระหว่างพี่น้องหรือระบบเครือญาติที่มีความเกี่ยวข้องหรือเป็นญาติกันโดยทางใดทางหนึ่ง ในที่นี้หมายถึงลูกหลานตายายโนราซึ่งถือว่าเป็นญาติพี่น้องกัน เพราะนับถือตายายโนราด้วยกันหรือองค์เดียวกัน

บิดามารดา และผู้มีพระคุณย่อมจะเป็นแบบอย่างแก่โนรา ในรุ่นหลังรวมทั้งลูกหลานตายายโนราและชาวบ้านทั่วไปได้เอาเป็นเยี่ยงอย่าง นอกจากนี้ชนบนิยต่าง ๆ ที่ปฏิบัติโนราโรงครูและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนรา มีส่วนในการควบคุมพฤติกรรมบุคคลและสังคม เช่นโนราที่จะเข้าทำพิธีรับการครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่เพื่อเป็นโนราที่สมบูรณ์จะต้องเป็นผู้ที่ยังไม่แต่งงาน ทั้งนี้เพื่อรักษาประเพณีที่ดั้งเดิมของการมีครอบครัวที่จะต้องมีความพร้อมและอยู่ในวัยอันสมควร การบนบานขอความช่วยเหลือจากครูหมอโนราหากเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับคู่สาวหรือการผิดลูกเมียผู้อื่น การลักขโมย การเบียดเบียนทำร้ายผู้อื่น เชื่อกันว่า ครูหมอโนราจะไม่รับบนหรือไม่ให้การช่วยเหลือ จึงเท่ากับเป็นการควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคมโดยทางอ้อม บุคคลที่ถูกเลือกเป็นคนทรงครูหมอโนราแล้ว จะต้องประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม มีความเมตตากรุณา มีความซื่อสัตย์ ไม่ผิดลูกเมียผู้อื่น ตัดขาดจากอบายมุขทั้งปวง หากฝ่าฝืนหรือไม่ปฏิบัติตามก็จะไม่ได้รับการยอมรับจากครูหมอโนรา และยังจะถูกลงโทษด้วยวิธีการต่าง ๆ การปฏิบัติตนในลักษณะดังกล่าวนอกจากจะเป็นการควบคุมตนเองแล้วยังเป็นแบบอย่างแก่ชาวบ้านทำให้ได้รับความเชื่อถือศรัทธาจากชาวบ้านในสังคมนั้นด้วย ในทำนองเดียวกันโนรา ผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา ก็ต้องดำรงตนอยู่ในกรอบของจารีตประเพณีและศีลธรรมจรรยาจึงจะได้รับการยอมรับจากครูหมอโนราหรือตายายโนรา และส่งเสริมให้มีความเจริญก้าวหน้าในชีวิตและการทำงานเป็นต้น

จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงและโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในด้านการเมืองการปกครองทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น หนังตะลุงและโนรากับวิถีความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับตัวศิลปินและชุมชน หนังตะลุงและโนราในด้านบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม หนังตะลุงและโนรากับการสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม เราพบว่าตลอดช่วงระยะเวลาของการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงปัจจุบันหนังตะลุงและโนราได้เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์และ/หรือความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม หรือในฐานะที่เป็นสถาบันนันทนาการของสังคมมีส่วนเสริม สนับสนุน และชี้นำสถาบันอื่น ๆ ในสังคมให้สามารถดำรงอยู่ และพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาตามยุคสมัย หนังตะลุงและโนราจึงกลายเป็นระบบสัญลักษณ์และ/หรือเอกลักษณ์ของภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา โดยมีบทบาทหน้าที่สำคัญในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวข้องกับศิลปินและชุมชน หนังตะลุงและโนรามีส่วนอย่างสำคัญต่อการเสริมสร้างประเพณีและพิธีกรรมของชุมชนอันเป็นศูนย์รวมของความศรัทธาและต่อยอดความมีอัตลักษณ์ของชุมชน เป็นสื่อพื้นบ้านที่มีส่วนในการสร้างจิตสำนึกปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม ปกป้องรักษาปัทมสถานของสังคม ปกป้องสิทธิหน้าที่อันพึงมีพึงได้โดยชอบธรรมจากสังคม ดังเราจะเห็นได้จากบทบาทหรือปฏิสัมพันธ์กับการเมืองการปกครองตลอดยุคสมัย

ประเด็นสำคัญคือหนังตะลุงและโนรามีส่วนอย่างสำคัญต่อระบบความเชื่อที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต และระบบความเชื่ออื่น ๆ ของคนในสังคมเชื่อมโยงเป็นระบบโครงสร้างอันเดียวกัน มีส่วนในการแก้ไขปัญหาพื้นฐานและตอบสนองความต้องการทั้งของปัจเจกชนและสังคมส่วนรวม ซึ่งเป็นปัญหาพื้นฐานของสังคมมนุษย์ที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางเพศ ปากท้อง ความขัดแย้ง การอบรมสั่งสอน สมาชิกใหม่ ความลึกลับและอำนาจเหนือธรรมชาติ ปัญหาโรกภัยไข้เจ็บ การติดต่อสื่อสารกัน การแสดงออก และการพักผ่อนหย่อนใจ เป็นต้น ด้วยเหตุและปัจจัยดังกล่าวในท่ามกลางกระแสการเคลื่อนเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรม หนังตะลุงและโนรา ยังมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมและดำรงอยู่ได้ มาจนถึงปัจจุบันนี้

บทที่ 5

อัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าการแสดงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดังนั้นการแสดงพื้นบ้านจึงมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมแขนงอื่น ๆ ทั้งนี้เพราะการแสดงพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่ทั้งในฐานะที่เป็นสื่อบันเทิงใจของคนในสังคมให้ผ่อนคลายจากความเหน็ดเหนื่อยในการทำงานและยังทำหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงชีวิตของชาวบ้านนับตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย การแสดงพื้นบ้านมีเหตุปัจจัยในการเกิดขึ้น การดำรงอยู่ การคลี่คลายและเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงต่าง ๆ ดังที่พรศักดิ์ พรหมแก้ว.(2540:70-73) กล่าวถึงลักษณะร่วมบางประการของการละเล่นพื้นบ้านหรือการแสดงพื้นบ้านเอาไว้ว่า การแสดงพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น การแสดงพื้นบ้านมักไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด การแสดงพื้นบ้านมีลักษณะเรียบง่ายตรงไปตรงมา ตามแบบวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน การแสดงพื้นบ้านมีการสืบทอดด้วยวิธีปฏิบัติเลียนแบบ การแสดงพื้นบ้านมีธรรมชาติของการประสมประสานและปรับเปลี่ยน การแสดงพื้นบ้านเป็นการแสดงออกที่สัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น นั่นคือการแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดและการแสดงออกของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น จึงย่อมมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น ทั้งที่เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น สภาพภูมิประเทศ สภาพภูมิอากาศ ทรัพยากรธรรมชาติ ฯลฯ และสภาพทางสังคมวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี นิสัยใจคอ การทำมาหากิน ฯลฯ การที่แต่ละท้องถิ่นมีสภาพแวดล้อมแตกต่างกัน ย่อมส่งผลให้การแสดงพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น ๆ แตกต่างกันไปด้วย แม้ว่าการแสดงพื้นบ้านบางอย่างจะได้รับอิทธิพลทางความคิดและรูปแบบมาจากท้องถิ่นอื่นซึ่งเป็นที่สังคมนอกแต่ก็จะถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพของท้องถิ่นที่รับการแสดงนั้น ไปแสดงได้เป็นอย่างดี การแสดงพื้นบ้านบางอย่างจึงเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ได้ เป็นที่นิยมของชาวบ้านและมีการสืบทอดต่อ ๆ กันเรื่อยมาจนเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่น เช่นเดียวกับกรณีของหนังตะลุงและโนรา จึงกล่าวได้ว่าการแสดงพื้นบ้านเป็นภาพสะท้อนทางสังคมวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมอื่น ๆ ของท้องถิ่น การศึกษาเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านจึงย่อมทำให้ผู้ศึกษาได้เข้าใจท้องถิ่นนั้น ๆ ได้ดีทางหนึ่ง ในทำนองเดียวกันในฐานะที่หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะบางอย่างกล่าวคือสื่อพื้นบ้านเหล่านี้จะบ่งแสดงถึงเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นอย่างชัดเจน นอกจากนั้นรูปแบบของสื่อบางอย่างยังเปิดโอกาสให้ทุกคนเข้าร่วมอย่างเต็มที่ ไม่ใช่เป็นเพียงผู้ดูผู้ชมเฉย ๆ (Passive audience) เช่น เพลงเกี่ยวข้าว รำเชิงต่าง ๆ สำหรับธรรมชาติการเล่นต่าง ๆ ในชนบทนั้นส่วนใหญ่แล้วจะก่อให้เกิดการสื่อสารสัมพันธ์กันในขณะที่ทำกิจกรรมในชีวิตประจำวันหรือกิจกรรมการผลิตด้วยเหตุนี้จึงมี

ลักษณะสอดคล้องรับใช้ชีวิต จากเนื้อหาและวิธีการแสดงออก เราสามารถวิเคราะห์เจาะลึกลงไปถึงค่านิยมและวิถีชีวิตของประชาชนได้ ดังนั้น สื่อประเพณีจึงถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชุมชนนั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ. 2539 : 194) เพราะธรรมเนียมประเพณีการสื่อสารในชนบทไทย โดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้วยังให้ทั้งความรู้ ข้อมูล ความคิดเห็น และการอบรมสั่งสอนคุณค่าต่าง ๆ อีกด้วย หากมองในฐานะ “สื่อบุคคล” บรรดาผู้นำชุมชน ศิลปิน หนังตะลุง และโนรา ฯลฯ เป็นสื่อบุคคลที่มีอิทธิพลในด้านความคิดและด้านการปฏิบัติต่อชุมชนอย่างมากซึ่งหมายถึง “ย่อมมีอิทธิพลในการสื่อสารด้วย ในอีกด้านหนึ่ง เราอาจถือได้ว่า บรรดาศิลปินท้องถิ่นและผู้นำชุมชนเหล่านี้ คือ แหล่งตกลึกทางด้านภูมิปัญญาของชาวบ้าน” (กาญจนา แก้วเทพ. 2539: 194) กรณีตัวอย่างการรำโนรา ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับสภาพภูมิศาสตร์ประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ อิทธิพลที่ได้รับ สังคมวัฒนธรรม การปรับเปลี่ยน บุคลิกภาพของชาวดำ และภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่ง (ชวน เพชรแก้ว. 2540 : 87) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่านาฏศิลป์ที่เป็นตัวแทนของชาวภาคใต้ ซึ่งบอกถึงความแข็งแกร่ง บึกบึน ฉับไว และเด็ดขาดเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่ เป็นการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือและใช้การเคลื่อนไหวเป็นไปอย่างมีจังหวะ และมีความสัมพันธ์ระหว่างความคิดกับจิตวิญญาณของผู้แสดงซึ่งเมื่อผสมผสานกับลีลาดนตรีที่ไพเราะควบคู่กับท่ารำแล้ว จะบอกลักษณะถึงความหนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลันและอีกทีก็เข้าใจเป็นอย่างยิ่ง โนราจึงเป็นการแสดงที่ไม่ใช่เพียงเพื่อความบันเทิงหรือเป็นเพียงกิจกรรมนันทนาการเพื่อผู้ชมเท่านั้น แต่มีความสำคัญต่อชีวิตชาวบ้านเกือบตลอดชีวิต

ภาพปรากฏของลีลาท่ารำของโนราดังกล่าวมีนัยสำคัญที่สัมพันธ์กับบุคลิกภาพของชาวดำ และ มีเหตุปัจจัยเกี่ยวเนื่องกับสภาพภูมิศาสตร์และโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ กล่าวโดยภาพรวมแล้วภาคใต้ของประเทศไทยตั้งอยู่ทางตอนล่างของประเทศนับตั้งแต่จังหวัดชุมพรไปจนถึงจังหวัดนราธิวาส โดยสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้เป็นแหลมแคบยาวขนานด้วยฝั่งทะเลทั้งสองด้าน แขนกลางของภาคเป็นสันเขาทอดตัวจากเหนือไปใต้มีที่ราบชายฝั่งแคบและยาวไปตามแนวเชิงเขาและชายฝั่งทะเลมีแม่น้ำสายยาวหลายสาย ประกอบกับการได้รับอิทธิพลจากลมมรสุม ทั้งลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือและลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ทำให้ฝนตกชุกตลอดปี จึงมีความสมบูรณ์ทั้งพืชสัตว์และแร่ธาตุ ทำให้บรรพชนของชาวภาคใต้มีวัฒนธรรมการครองชีพและบริโภคแบบเก็บเกี่ยว การแลกเปลี่ยนแบ่งปัน และการใช้แรงงาน ครองชีพแบบพอกินพอใช้ พึ่งพาธรรมชาติไปแต่ละวัน (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2539 : 187) ด้วยทำเลทางภาคใต้เป็นคาบสมุทรและเป็นประตูติดต่อกับโลกภายนอก มีท่าจอดเรือธรรมชาติหลายแห่งทั้งสองฝั่ง และความเป็นดินแห่งโภคทรัพย์ของภาคใต้ทำให้วัฒนธรรมการครองชีพวิวัฒนาการไปสู่ขั้นแลกเปลี่ยนสินค้าและติดต่อกับคนภายนอกประเทศมากขึ้น ภาคใต้จึง

เป็นดินแดนที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมและมีพัฒนาการอย่างสืบเนื่อง โดยรับอารยธรรมตะวันตกส่วนหนึ่งจากจีนที่เข้ามาค้าขายพร้อมกับการเข้ามาติดต่อค้าขายและเผยแพร่วัฒนธรรมจากอินเดียตอนใต้ และอารยธรรมส่วนล่างของอาณาจักรมณฑลปาหิต ผ่านชาว มลายู พร้อม ๆ กับการขยายอำนาจของกรุงสุโขทัยกรุงศรีอยุธยา กรุงรัตนโกสินทร์ ดังนั้นดินแดนบริเวณนี้จึงเป็นที่คนหลายชาติพันธุ์ หลายวัฒนธรรม หลายความเชื่อ หลายศาสนา ได้มาพบปะสังสรรค์กัน จึงกล่าวได้ว่าโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้มีลักษณะจำเพาะ ประการแรกคือชุมชนภาคใต้มีกรรมตัวอยู่ในอาณาบริเวณพื้นที่ชายทะเลที่เป็นที่ราบขยายไปถึงเชิงเขา เช่น สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา เป็นต้น ประการที่สองภาคใต้มีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติที่มีส่วนช่วยเหลือประเทศเป็นอันมาก ประการที่สามคนภาคใต้เป็นคนที่มีความหยิ่งทะนงในชาติกำเนิดของตัวเองและมีความเป็นคนได้ค่อนข้างสูง “อันเป็นผลมาจากความเป็นดินแดนชายขอบพระราชอาณาเขตห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจการปกครอง อันส่งผลให้เกิดอาณาจักรที่รุ่งเรืองของตัวเอง และความห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจ ทำให้ต้องพึ่งพาตนเองสูง ชาวใต้จึงเป็นนักสู้ เป็นคนจริง เป็นคนเด็ดขาด เป็นนักเลง มีความเป็นตัวของตัวเอง” (เอกวิทย์ ณ ถลาง 2540 : 3-9) ประการสุดท้ายคือ ประสพการณ์ของคนภาคใต้ที่อยู่ร่วมกันระหว่างคนที่อยู่ต่างชาติพันธุ์ ต่างศาสนา ต่างความเชื่อมาช้านาน จึงมีลักษณะรักความอิสระเสรี มีขันติธรรม และความรู้สึกประสานผลประโยชน์ จึงทำให้สังคมสงบสุขตามสมควร และการที่ภาคใต้เป็นจุดผ่านทางวัฒนธรรมมาแต่โบราณน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งของการสั่งสมวัฒนธรรมจนสามารถมีลักษณะจำเพาะของตนเองในส่วนที่เป็นโลกทรรศน์และชีวทัศน์ ซึ่งส่วนใหญ่จะสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ พุทธ และความเชื่อต่ออำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ ส่วนโลกทรรศน์และชีวทัศน์แบบอิสลามนั้นเพิ่งแผ่ขยายเข้ามาในภายหลัง (สถาพร ศรีสังข์, 2534 : 121-134) จะเห็นว่าคติความเชื่อของชาวภาคใต้ส่วนใหญ่จะสืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมของชาวอินดู คือพุทธ นิกายมหายาน และศาสนาพราหมณ์ ไศวนิกาย (ถือเอาพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นใหญ่) และไวษณพนิกาย (ถือเอาพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นใหญ่) (สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์, 2544 : 70)

กรณีของหนังตะลุง มีขนบนิยมในการแสดงโดยต้องเชิดรูปพระอิศวรทรงโค หรือที่เรียกกันว่า “ออกรูปโค” ก็เป็นคติที่ให้เห็นว่าพระอิศวร (พระศิวะ) เป็นเทพแห่งนาฏกรรม คือ พระศิวานาฏราช เป็นบรมครูของหนังตะลุง เช่นเดียวกับต้นกำเนิดของโนราที่ปรากฏในตำนานโนราที่ว่านางนวลทองสำลีไปเสวยเกสรดอกบัวซึ่ง “เทพสิงห” แบ่งภาคจุติลงมาอยู่เพื่อถือกำเนิดในเมืองมนุษย์เป็นขุนศรีศรธา หรือ ขุนศรีศรธาแล้วจึงทรงครรภ์ คำว่าเทพสิงหที่ปรากฏในตำนานโนราก็คือ พระศิวมหาเทพ หรือ พระศิวานาฏราช ผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำร่ายและการบันเทิงทั้งปวง (พิทยา บุญรัตน์, 2539:28) ภาพปรากฏดังกล่าวจึงเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านหนังตะลุงและโนรา ซึ่งจะได้กล่าวถึงหนังตะลุงและโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น อัตลักษณ์และศักยภาพที่ปรา

กฎแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมการถ่ายทอดระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน การปกป้อง
แสวงหา คิดค้น และเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปินและชุมชน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. หนังสือและโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น

กล่าวโดยภาพรวมหนังสือและโนรา เป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ คำว่าภูมิ
ปัญญาชาวบ้าน (Popular wisdom) หรือภูมิปัญญาท้องถิ่น (Local wisdom) หมายถึง พื้นเพรากฐานความ
รู้ของชาวบ้าน หรือความรู้ของชาวบ้านที่เรียนรู้และมีประสบการณ์สืบทอดกันมา ทั้งทางตรงคือ
ประสบการณ์ด้วยตนเองและทางอ้อมซึ่งเรียนรู้จากผู้ใหญ่หรือความรู้สะสมที่สืบทอดกันมา กล่าวอีกนัย
หนึ่งภูมิปัญญาชาวบ้านหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ชาวบ้านคิดได้เองและนำมาใช้แก้ปัญหา เป็นสติปัญญา
เป็นองค์ความรู้ทั้งหมดของชาวบ้านทั้งในแงุ่มที่กว้างและลึก ที่ชาวบ้านสามารถคิดเองทำเองโดยอาศัย
ศักยภาพที่มีอยู่แก้ปัญหาการดำเนินวิถีชีวิตในท้องถิ่นได้เหมาะสมกับกาลสมัย (สำนักงานคณะกรรมการ
วัฒนธรรมแห่งชาติ. 2533 : 55) ส่วนภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ เป็นภูมิปัญญาชาว
บ้านที่ได้ใช้วิสัยทัศน์ ความรู้ความสามารถเฉพาะตัวหรือเป็นพรสวรรค์เฉพาะด้านที่เหนือกว่าชาวบ้าน
ทั่วไปจะปฏิบัติได้ หากไม่ได้รับการฝึกฝนสะสมบ่มเพาะจนเกิดความเชี่ยวชาญหรือชำนาญการ ภูมิ
ปัญญาในระดับดังกล่าวนี้มีอิทธิพลสำคัญที่ส่งเสริมเติมแต่งและยกระดับสังคมให้มีคุณค่าด้วยเอกลักษณ์
เฉพาะของชุมชนท้องถิ่นแต่ละแห่ง ในขณะเดียวกันก็ยังทำหน้าที่ให้ความรู้และชี้แนะแนวทางปฏิบัติเพื่อ
การดำรงชีวิตที่ดีให้กับบุคคลในสังคมท้องถิ่นได้ด้วย ยังส่งผลให้สังคมได้รับผลประโยชน์และดำรงอยู่
ได้ บุคคลผู้มีภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษดังกล่าวอยู่ในฐานะที่เป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ที่ได้รับ
การยอมรับจากสังคมโดยธรรมชาติภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ จึงมีที่มาจากพลังของความเชื่อ
มั่นศรัทธาเป็นพื้นฐานเบื้องลึกของความรู้ลึกที่เกินกว่าจะหยั่งรู้ได้ ประเภทของงานที่ปรากฏได้แก่ งาน
ศิลปะด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม งานด้านภาษาและวรรณกรรม งานศิลปะการแสดงและดนตรี
งานศิลปะหัตถกรรม งานพิเศษด้านอื่น ๆ เช่น การผสมดินปั้น การทำดอกไม้ไฟ พลุไฟ ไฟพะเนียง
ไอ้ตุม เป็นต้น (สานิตย์ เพชรกาพ. 2544:26-28) อย่างไรก็ตามภูมิปัญญาชาวบ้านส่วนใหญ่จะเกิดและ
งอกงามขึ้นในพื้นที่วัฒนธรรมนั้น ๆ โดยมีสภาพทรัพยากรธรรมชาติ ผู้คนและมรดกวัฒนธรรมรากเหง้า
เป็นปัจจัย ถ้าเป็นภูมิปัญญาต่างแดนก็จะถูกปรับเปลี่ยนด้วยบริบทต่าง ๆ ในชุมชนใหม่จนสอดคล้องและ
ผสมกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ภูมิปัญญาชาวบ้านภาคใต้ที่เป็นเพื่อการดำรงอยู่ทางโลก มักเกิดจาก
ประสบ การณ์ของคนรุ่นเก่า ซึ่งเป็น “คนภายใน” และ “เพื่อคนภายใน” อันหมายถึง คนพื้นเมืองดั้งเดิม
และผู้ที่ยอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่อย่างถาวรผสมกลมกลืนเป็นชุมชนเดียวกัน เช่นภูมิปัญญาการ
ประดิษฐ์คิดค้นเครื่องมือ เครื่องใช้ ให้อยู่ดีขึ้น กินดีขึ้น เอาชนะอุปสรรคในการพิทักษ์ชีวิต ทรัพย์สิน
และศักดิ์ศรีได้ดียิ่งขึ้น ภูมิปัญญาการผ่อนคลายความตึงเครียดด้วยการสร้างศิลปะและสิ่งสำเร็จอารมณ์
เป็นต้น หรือภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับการพาตนให้อยู่รอดปลอดภัยในสังคม เช่น การรู้จัก ทนคน การรู้จัก
โลก ไม่ขวางโลก ซึ่งมักเป็นคติหรือภาษิตเตือนสติ ส่วนภูมิปัญญาทางธรรม ส่วนใหญ่จะได้มาจากหลัก

ธรรมในศาสนาและมักเป็นภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับจริยธรรมและคุณธรรม เช่น ภูมิปัญญาชาวบ้านในการสร้างหนังสือธรรมะเป็นพุทธบูชา การนำเอาคติทางศาสนามาประยุกต์ใช้ในงานจิตรกรรมและประติมากรรม เป็นต้น (สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์. 2544 : 73-74) ส่วนโครงสร้างภูมิปัญญาชาวบ้านภาคใต้นั้นมีอยู่ด้วยกัน 6 กลุ่ม ดังที่สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์ (2544 : 74) กล่าวว่า

โครงสร้างภูมิปัญญาชาวบ้านภาคใต้ มี 6 กลุ่มที่มาก็คือ (1) ภูมิปัญญาชาวบ้านที่เกิดจากคนในชุมชนโดยตรง (2) ภูมิปัญญาอันสืบเนื่องมาจากคำสอนในศาสนาพุทธ พราหมณ์ และอิสลาม (3) ภูมิปัญญาที่ได้มาจากชาวจีนอพยพ โดยเฉพาะภูมิปัญญาด้านวิธีการจัดการ ปรัชญาที่พลวัตมาจากลัทธิขงจื้อและลัทธิเต๋า (4) ภูมิปัญญาที่รับมาจากตะวันตกและยุโรปที่เข้ามาค้าขายและมาสร้างอาณานิคมในเอเชียอาคเนย์ (5) ภูมิปัญญาที่รับมาจากชาว – มลายู ซึ่ง ปรากฏชัดในภาคใต้ตอนล่าง และ (6) ภูมิปัญญาที่สืบทอดมาจากเมืองหลวงซึ่งถ่ายทอดผ่านระบบการศึกษาและระบบการปกครอง

1.1 หนังสือสูงในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น

1.1.1 ภูมิปัญญาในการผสมผสานคติความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเทวดา ศาสนาพราหมณ์ พุทธศาสนา เข้าด้วยกันโดยสะท้อนผ่านประวัติความเป็นมา ขนบนิยมในการแสดงการประกอบพิธีกรรม เพื่อสร้างความเชื่อความศรัทธาและชี้ให้เห็นว่าหนังสือสูงเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีจุดกำเนิดมาจากเทพ หรือเกี่ยวเนื่องกับเทพ การออกรูปสำคัญอันเป็นธรรมเนียมการแสดงทุกครั้งหนังสือสูงต้องออกฤกษ์ (แบบโยคีของอินเดีย) และออกรูปพระอิศวรทรงโค เป็นการเสริมคติที่ให้พระอิศวร (พระศิวะ) เป็นเทพแห่งนาฏกรรม คือ พระศิวนาฏราช ให้พระอิศวรเป็นบรมครูของหนังสือสูง และเป็นการเสริมแต่งความเป็นหนังสือสูงให้สอดคล้องกับคติความเชื่อของคนในชุมชนหรือ เป็นอุบายขยายความเชื่อความศรัทธา ที่มีฐานของคติความเชื่อหรือวัฒนธรรมชุมชนที่เป็นความเชื่อและศรัทธาในลัทธิผีสงเทวดา วัฒนธรรมฮินดู – ชาว และพุทธศาสนาแบบมหายานองค์ประกอบดังกล่าว เป็นภูมิปัญญาที่เสริมสร้างศรัทธาให้มีให้กับหนังสือสูงที่เป็นผู้สร้างบทบาทและหน้าที่ต่อชุมชนทั้งในด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะการเก็บใบให้กับชาวบ้าน ศรัทธาดังกล่าวจึงสะท้อนผ่านขนบนิยมในการแสดงหนังสือสูง ตัวอย่างเช่นการออกรูปฤกษ์แล้วรำยมนตร์ เริ่มด้วยตั้งนะโม 3 จบ ตั้งสังเค เป็น การชุมนุมเทวดา แล้วกล่าวบทธรรมสาร ตัวอย่างเช่น “โอมสิทธิการ ครูอาจารย์ท่านสอนให้ ภูมาตั้งฟ้าตั้งดิน ตั้งพระอินทร์ตั้งพระพรหม ตั้งพระยมตั้งพระกาฬท่านทั้ง 4 ตั้งพระฤาษีนารอด ยอดปิฎกและกรรไตร ตั้งพระสูตรพระวินัย ครูให้ภูมาตั้ง พระไตรสรณาคม ตั้งพระโคดมและหมอเอกตั้งพระพุทธมิเมฆ อีกทั้งพระพุทธรูปในย ตั้งพระพายุ ตั้งพระนารายณ์ชัยเถร ตั้งพระโมคคัลลาน ตั้งพระสารีบุตร ตั้งพระพุทธ ตั้งพระธรรมภควัมบดี.....” (สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์. 2522 : 88)

1.1.2 ภูมิปัญญาของนายหนังตะลุงในฐานะของปัจเจกชนที่มีการโอนถ่ายสู่มหาชน การพิสูจน์ซ้ำ กลายเป็นรูปแบบที่ชัดเจน ที่รับรู้ร่วมกัน ความเป็นนายหนังตะลุงเป็นมิติทางภูมิปัญญา และภาพสะท้อนในความเป็นคนได้ เพราะนายหนังตะลุงต้องแสดงออกถึงความเป็นอัจฉริยะลักษณะตั้งแต่เสียง ดังปรากฏในสำนวนภาษาหนังตะลุงส่วนหนึ่งว่า “เสียงเข้าโหม่ง” ภูมิปัญญาในการใช้ศิลปะการเชิดรูปที่ต้องสามารถสวมวิญญาณให้กับรูปหนังตะลุงที่ตนเชิดได้ทุกตัว สอดคล้องกับประเพณีนิยมของสังคมที่ว่า “รูปกษัตริย์ไม่พดกับรูปไพร่ นายเป็นนายนางเป็นนางตัวอย่างหนึ่ง” ภูมิปัญญาในการสร้างและแสวงหาความรู้รวมทั้งการคัดสรรภูมิปัญญานั้นถ่ายทอดสู่ประชาชน อันเป็นลักษณะร่วมหรือแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวภาคใต้และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังคำกลอนว่า “ในเรื่องหนังยังมีถึงลัทธิ เรียนให้ครบรู้ให้ครันทันมาตรฐาน เมืองนรยกมาเมืองบาดาล บนวินมัยบ้านมณเฑียรสุดยากใจ” และ “หนึ่งทางโลกสองทางธรรมรำเรียนไว้ สามกฏหมายสี่ภาษาอย่าเหลวไหล คำพื้นบ้านผู้ชมว่าคมใน มาทำไหร ไอ้เหม่ออย่าเขละกู” (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์.2522:49) ความดังกล่าว สอดคล้องกับบุคลิกภาพของชาวใต้ ที่ว่า “เป็นคนชอบศึกษาหาความรู้ มีความคล่องตัวทางภาษา ช่างโต้แย้ง ตั้งปัญหา มีไหวพริบปฏิภาณ มีชั้นเชิง ไม่ยอมเสียเปรียบใครง่ายๆ ค่อนข้างเจ้าถ้อยหมอความ ปกครองยาก” (อาคม เดชทองคำ 2543:82) ภูมิปัญญาในการสร้างอารมณ์ขัน คนเชิดหนังตะลุงจะต้องเป็นคนมีอารมณ์ขัน เพราะคนดูหนังตะลุงมีจุดมุ่งหมายอยู่ 3 ประการสำคัญคือ (1) ฟังบทกลอนที่คมคายและคล้องแคล่ว (2) ฟังเรื่องที่สนุกมีคติ (3) ฟังบทตลก หนังตะลุงโรงใดตลกน้อยคนดูมักขาดความนิยม เพราะคนดูหนังต้องทนนั่งดูหนัง ตั้งแต่ 3 ทุ่ม จนรุ่งเช้า (ปัจจุบันหนังตะลุงจะเลิกแสดงประมาณเวลา 2:00 น.) ถ้าหนังไม่ตลกก็จะง่วงนอน คนเชิดหนังจึงต้องตลกได้ทุกจังหวะ ยังสามารถนำเอาเหตุการณ์ใกล้ตัวของผู้นมาตลกได้ก็ยิ่งเพิ่มความนิยมขึ้นอีก (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์. 2522 :55)

1.1.3 ภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ การแสดงหนังตะลุง นอกจากตัวนายหนังตะลุงแล้วยังมีองค์ประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ สิ่งเหล่านั้นคือภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาชาวบ้านที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ กล่าวคือ

1.1.3.1 รูปหนังตะลุง ทั้งรูปตัวพระตัวนาง รูปยักษ์และรูปประกอบอื่นๆ โดยเฉพาะรูปตัวตลกที่มีลักษณะพิเศษ ที่ช่างจะต้องใช้ความรู้ความสามารถและจินตนาการ แม้รูปตัวตลกที่เป็นตัวหลักของหนังตะลุง แต่ละคณะจะเหมือนกัน แต่หนังหลายคณะก็ได้คิดสร้างสรรค์รูปตัวตลกใหม่ๆ ประจำคณะของตน จึงเป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ ดังที่ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2528: 24-25) กล่าวไว้ว่า งานศิลปะหัตถกรรมแกะสลักหนัง เป็นงานฝีมือช่างพื้นบ้าน (Artisan) เป็นศิลปะพื้นบ้าน (Folk art) ที่น่าสนใจอย่างยิ่งทั้งในด้านรูปแบบและลวดลายต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นงานศิลปะที่มีความงามเป็นเอกลักษณ์ของมันเอง ซึ่งมีความงามในแง่ศิลปะที่เด่นๆ อยู่ 3 ลักษณะ คือ ประการแรกคือ รูปแบบเฉพาะแต่ละตัว และลวดลายแกะสลัก ประการที่สองคือการใช้สี (Colour) ประการที่สามคือการเชิด (Art of making action) โดยคำนึงถึงควมมีชีวิตชีวา อากักรเคลื่อนไหว แสง

และเงา ปัจจุบันการแกะรูปหนังตะลุง นอกจากจะใช้เพื่อการแสดงหนังตะลุงแล้ว ยังพัฒนารูปแบบเป็นของที่ระลึก เครื่องประดับตกแต่ง ซึ่งได้รับความสนใจทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ สามารถยึดเป็นอาชีพได้ภูมิปัญญาดังกล่าวจึงได้รับการสืบทอดในฐานะมรดกวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของภาคใต้

1.1.3.2 คนตรีหนังตะลุง คนตรีหนังตะลุงได้แสดงออกถึงภูมิปัญญาในเชิงช่าง และเป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ เริ่มตั้งแต่การเลือกวัสดุในการทำ การนำมาใช้ในการบรรเลงให้เหมาะกับชนิดของคนตรี เนื้อเพลงที่ใช้บรรเลงตั้งแต่การบรรเลงคนตรีล้วนๆ การบรรเลงประกอบบทพากย์ การบรรเลงประกอบบทบรรยาย การบรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวหนัง การบรรเลงประกอบบทบาทเฉพาะอย่าง การประสานและการประสมวงในการบรรเลงล้วนต้องใช้ความรู้ความสามารถเฉพาะตัวและประสบการณ์ในอีกระดับหนึ่ง ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าหนังตะลุงที่ได้รับความนิยมหลายคณะแม้ภายหลังจะรับเอาเครื่องดนตรีจากภาคกลางและเครื่องดนตรีสากลเข้ามา แต่ก็สามารถปรับปรนผสมผสานระหว่างใหม่กับเก่าให้เข้ากันได้โดยภูมิปัญญาชาวบ้านเพราะนักดนตรีหรือลูกคู่หนังตะลุงส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านที่ไม่ได้ศึกษาวิชาการดนตรีอย่างเป็นระบบในโรงเรียนและสามารถปรับเปลี่ยนตามหน้าที่ของคนตรีและบทบาทในการแสดง เช่น โหม่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ทำนองประกอบการขับร้องบทกลอนของนายหนังให้เกิดความไพเราะชวนฟัง ส่วนทับเป็นเครื่องกำกับจังหวะ และทำนองที่สำคัญที่สุด ผู้บรรเลงคนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องคอยฟังจังหวะและทำนองของทับไว้เสมอ ถ้าทับบรรเลงทำนองใด จังหวะช้าเร็วอย่างไร คนตรีอื่นต้องบรรเลงตามทั้งสิ้น ทับจึงเป็นหัวใจของคนตรีหนังตะลุงที่ขาดไม่ได้ (อุดม หนูทอง 2524:42) นอกจากนี้คนตรีหนังตะลุงและ/หรือโนรา เป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ถูกบ่มเพาะอันเนื่องจากสภาวะธรรมชาติ และบ่มเพาะอันเนื่องจากศาสนา ทั้งศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และ/หรือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะสภาวะธรรมชาติที่สภาพทางภูมิศาสตร์ของภาคใต้ตั้งอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตรอากาศจึงร้อนจัด แต่อยู่ระหว่างคาบสมุทรจึงมีลมมรสุมแรง ความผันผวนของดินฟ้าอากาศเกิดได้รวดเร็ว ลักษณะของชาวภาคใต้ จึงแข็งแกร่ง บึกบึน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาดลีลาคนตรีของภาคใต้ก็มีลักษณะเช่นนั้น กล่าวคือมีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เนียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกร่าเริงมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์) 2524:2) การดนตรีและนาฏศิลป์ภาคใต้จึงเป็นทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่นและความเป็นอัตลักษณ์ของชาวภาคใต้ ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524:3) กล่าวไว้ว่า

การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้ก็เป็นแบบง่ายๆ มีสัจจะมากกว่าความฝัน การสื่อสารทางอารมณ์ จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจาและท่าทางแห่งกาย มากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อน ซ่อนความฝัน การดนตรีจึงมีบทบาทเพียงช่วยเสริมถ้อยคำและท่าทางบ่งบอกความร่าเริง ครื้นเครง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องดีให้จังหวะประกอบคำขับร้อง และทำทางการเดินร่ามากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ เครื่องคิดสีและเครื่องเป่าจึงเรียกได้ว่าไม่มีเลย ที่มีบ้าง เช่น ปี่ ซอ ก็ล้วนได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่น มักใช้เป็นเพียงตัวเสริมและ

ผ่านตามเครื่องตีทั้งสิ้น และด้วยเหตุที่ดนตรีภาคใต้ต้องการเพียงจังหวะมากกว่าสื่อทำนองหรือภาษาคนตรี เครื่องดนตรีแต่ละชนิดของภาคใต้จึงมีเสียงหลอกล้อกันเพียง 2 เสียงเป็นอย่างมาก เช่น มีทับคู่โหม่ง 2 เสียง เป็นต้น ชื่อเพลงที่ปรากฏก็มักตั้งตามลีลาของเครื่องตี เช่น เพลงหน้าต๋อของโนรา ใช้ต๋อเป็นเอก เพลงหน้าทับของหนังตะลุง ใช้ทับเป็นเอก เพลงทับเพลงโทนของโนราใช้เสียงหลอกล้อของทับคู่เป็นเอก และแม้โนราจะมี ทำรำเพลงปี่ก็ตาม เมื่อโนราแสดงการรำเพลงปี่จริงๆ ก็จะพบว่าปี่จะคอยฟังเสียงทับ เสียงกลองเป็นสำคัญ

1.1.3.3 วรรณกรรมหนังตะลุง วรรณกรรมหนังตะลุงหรือเรื่องที่หนังตะลุงนำมาแสดง นับเป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ วรรณกรรมหนังตะลุง ต่างกับวรรณกรรมทางหนังสือที่ผู้แต่งแต่งขึ้นเพื่ออ่าน แต่วรรณกรรมหนังตะลุงแต่งขึ้นเพื่อแสดง มีตัวรูปหนังตะลุงเป็นตัวละคร นายหนังเป็นผู้เจิดและพากย์ จึงมองเห็นได้ชัดเจน แม้วรรณกรรมหนังตะลุงเรื่องนั้นแต่งได้ดี แต่นายหนังพากย์ไม่ดี ขาดลีลา ไม่มีชีวิตชีวา วรรณกรรมหนังตะลุงเรื่องนั้นก็มีความด้อยตามไปด้วย ในทางกลับกัน วรรณกรรมดี หนังสือดี วรรณกรรมหนังตะลุงเรื่องนั้นย่อมได้รับความนิยมจากมหาชน (พ่วง บุษรรัตน์ 2542:126) อย่างไรก็ตามวรรณกรรมหนังตะลุงก็เป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งซึ่งเป็นผลผลิตทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวภาคใต้ จึงย่อมสะท้อนภาพวิถีชีวิตและสังคมของชาวภาคใต้ไว้ เช่นเดียวกันไม่ว่าจะเป็นเรื่อง ค่านิยม ขนบประเพณี ความเชื่อ สภาพความเป็นอยู่ และการเมืองการปกครอง นอกจากนี้ผู้แต่งวรรณกรรมหนังตะลุงมีอยู่ 2 กลุ่ม กลุ่มแรก คือ ผู้แต่งที่เป็นนายหนังตะลุงโดยตรงทั้งที่แต่งขึ้นมาเพื่อแสดงเอง หรือมอบให้หนังตะลุงคณะอื่นนำไปแสดง กลุ่มที่สองคือผู้แต่งที่ไม่ได้เป็นนายหนังตะลุง เช่น ครูอาจารย์ ผู้รู้ท้องถิ่น หรือปราชญ์ชาวบ้าน ซึ่งวรรณกรรมหนังตะลุงมีลักษณะส่วนใหญ่เหมือนวรรณกรรมทั่วไป และมีลักษณะเฉพาะอยู่ด้วย มีองค์ประกอบของวรรณกรรมตั้งแต่โครงเรื่อง แนวคิด ตัวละคร ฉาก บทสนทนา รูปแบบและศิลปะการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบคำประพันธ์ การใช้คำ และการใช้โวหาร เป็นต้น ตัวอย่าง เช่น เกษม ขนบแก้ว (2532) วิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของ พ่วง บุษรรัตน์ ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ใช้รูปแบบคำประพันธ์ 7 ชนิด โดยเลือกใช้คำประพันธ์แต่ละชนิดได้เหมาะสมกับเนื้อหาแต่ละตอน เนื้อหาซึ่งประกอบด้วยแนวคิด โครงเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา ฉาก ตามลำดับ แนวคิดที่ปรากฏคือ กฎแห่งกรรม ความรัก ความหลงผิด ความใฝ่อำนาจ ความเสียสละ โครงเรื่องที่ปรากฏมี 3 ลักษณะ คือ ความขัดแย้งภายในใจของตัวละครเอง ความขัดแย้งกับบุคคลอื่น ความขัดแย้งกับสิ่งเหนือธรรมชาติตัวละครที่ปรากฏมีทั้งตัวละครที่เป็นอมุขย์และมุขย์ และมีทั้งตัวละครที่มีลักษณะสมจริง ตัวละครอุดมคติ ตัวละครเหนือจริง และตัวละครแบบฉบับ บทสนทนาที่ปรากฏเป็นบทสนทนาที่เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวละคร และใช้กลวิธีที่เหมาะสม ซึ่งเห็นได้จากบทตลก ฉากที่ปรากฏมีทั้งฉากจริง ฉากในฝัน และฉากกึ่งจริงกึ่งฝัน ภาษาและวัฒนธรรมการใช้ภาษาที่ปรากฏมีทั้งคำที่มีลักษณะพิเศษน่าสนใจ การใช้คำในโอกาสต่างๆ และสำนวนที่น่าสนใจ โลกทรรศน์ของชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏ มีทั้งโลกทรรศน์ที่มนุษย์

มีต่อมนุษย์ โลกทรรศน์ที่มนุษย์มีต่อธรรมชาติ โลกทรรศน์ที่มนุษย์มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ โลกทรรศน์ที่มนุษย์มีต่อมนุษย์ที่ก่อให้เกิดความสงบสุข เช่นการเคารพผู้อาวุโส ศรัทธาและกตัญญูรู้คุณต่อสถาบัน ครอบครัว ครูอาจารย์ ชาติ ศาสน์ กษัตริย์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วว่าวรรณกรรมที่หนังสือเล่มนี้มาแสดงนั้นสามารถแยกออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เรื่องที่เป็นจินตนิยายหรือเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ และเรื่องที่เป็นนวนิยาย วรรณกรรมทั้ง 2 ประเภท ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักของวรรณกรรม คือ โครงเรื่อง แนวคิด ตัวละคร บทสนทนา รูปแบบและศิลปะการประพันธ์ แต่วรรณกรรมในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่นก็คือการที่นายหนังสือมีอิสระเสรี ที่จะนำเสนอสารัตถะโดยไม่ต้องห่วงรูปแบบ สามารถปรับเปลี่ยนการนำเสนอพรรณนาต่างๆ ได้ตามต้องการ แล้วแต่โอกาส เวลา และสถานที่ เพราะเจตนาที่นำมาแสดงออกเป็นเพียงเพื่อความบันเทิงใจของผู้ชมเป็นสำคัญ ตัวอย่างเช่น การนำเสนอพรรณนาทางการเมืองการปกครองหรือการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น ผ่านทางเนื้อเรื่องและตัวละคร ตามระดับภูมิปัญญาและการบ่มเพาะประสบการณ์ของนายหนังสือเป็นสำคัญ แต่น้ำเสียงของนายหนังสือที่ถ่ายทอดผ่านเรื่องราวในวรรณกรรมหนังสือเล่มนี้ แท้จริงคือพรรณนาหรือปากเสียงของชาวบ้านต่อเรื่องนั้นๆ นั่นเอง

1.1.4 ภูมิปัญญาในการเลือกสรรและสร้างบทบาทหน้าที่ในฐานะสื่อพื้นบ้านหรือสื่อมวลชนท้องถิ่น ดังได้กล่าวแล้วว่าสื่อมวลชนท้องถิ่นจะรู้จักผสมผสานคลุกเคล้าข่าวหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น เพื่อเสนอให้ประชาชนทราบในขณะเดียวกันก็ได้ทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงของชาวบ้าน เพื่อนำเสนอพรรณนา ความต้องการ ปัญหาความทุกข์ยากความเดือดร้อนของประชาชน ที่เกิดจากการถูกเอารัดเอาเปรียบ หรือถูกกดขี่ข่มเหง ไม่ได้รับความเป็นธรรม เพื่อสื่อสารให้ผู้ที่เกี่ยวข้องหรือรับผิดชอบ เช่น หน่วยงานทางราชการได้รับทราบ โดยการเลือกสรร ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ท่วงทำนองได้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ต้องการแสดง พร้อมกับเสริมแต่งดัดแปลงอย่างมีศิลปะเพื่อให้น่าสนใจยิ่งขึ้น ในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น หนังสือเล่มนี้จะใช้ตัวละครเป็นสื่อกลางในการแสดงพรรณนาหรือการสื่อสาร ทั้งนี้เพราะคนได้ชอบตัวละครหนังสือเล่มนี้เป็นพิเศษ นอกจากตัวละครจะเล่นบทตลกให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันได้รับความสนุกสนานโดยตรงแล้ว ตัวละครต่างๆ มีลักษณะหลายอย่างที่น่าสนใจสัมพันธ์กับชาวใต้และวัฒนธรรมภาคใต้ถึงกับมีการกล่าวกันทั่วไปว่า “ตัวละครหนังสือเล่มนี้เป็นตัวแทนของชาวบ้านภาคใต้ที่เป็นสามัญชน” อาจจะพิจารณาได้จากประวัติของตัวละครบางตัวว่าเลียนแบบรูปร่างลักษณะ กิริยาท่าทาง และนิสัยใจคอมาจากคนจริงที่เป็นชาวบ้านภาคใต้ โดยเฉพาะนิสัยใจคอที่เป็นลักษณะร่วมกันของตัวละครคล้ายกับนิสัยของชาวบ้านภาคใต้ทั่วไป เช่น ความเป็นคนมีอารมณ์ขัน การตัดสินใจและกระทำการรวดเร็ว ความเด็ดขาด ความมีใจนักเลง ความเป็นกันเอง การเข้ากับผู้อื่นได้เร็ว เป็นต้น ลักษณะนิสัยเหล่านี้จะปรากฏให้เห็นในบทบาทของตัวละครหนังสือเล่มนี้ทั่วไป ซึ่งจะทำให้ผู้ชม “รับได้” อย่างไม่ขัดใจ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว 2528: 32-33) ตัวอย่างบทตลกหนังสือเล่มนี้

ที่มีสารัตถะเกี่ยวกับเรื่องเศรษฐกิจ โดยหนังตะลุงยังใช้บทกลอนเป็นสื่อผ่านไปยังรัฐบาลและประชาชน โดยชี้ให้เห็นว่าประชาชนมีปัญหาเกี่ยวกับความยากจน แต่ไม่ได้รับความช่วยเหลือจากรัฐ ต้องดิ้นรน ขวนขวายแก้ปัญหาความยากจนด้วยตนเอง รัฐเพียงแต่คอยจับกุมรีดไถ หรือปรับจากประชาชนที่ กระทำความผิด เช่น ราคาพืชผลทางการเกษตรตกต่ำ แต่สินค้าอื่นๆ ที่ประชาชนซื้อหามาใช้เท่าที่จำเป็นนั้นกลับมีราคาแพง กรณีน้ำมันขึ้นราคา โดยประชาชนเข้าใจดีว่าเพราะราคาน้ำมันเป็นต้นเหตุในการขึ้นราคาทำให้ข้าวของอื่นพลอยขึ้นราคาตามไปด้วย นอกจากขึ้นราคาแล้วยังไม่มีคุณภาพ แสดงว่ากลไกของรัฐมีความบกพร่องในการควบคุมตรวจตรา ประชาชนจึงจะแก้ปัญหาด้วยวิธีผิดๆ ซึ่งสร้างความเสียหายให้แก่ประเทศชาติตลอดมา ดังบทสนทนาของหนูน้อยกับเท่ง เพื่อปรึกษากันเกี่ยวกับค่าครองชีพที่สูงขึ้นทุกวันเพราะของซื้อราคาแพง แต่ของขายกลับราคาถูกลง เนื่องจากของขายเป็นสินค้าเกษตรกรรม แต่ของซื้อเป็นสินค้าอุตสาหกรรม ความว่า

“หนูน้อย.... พอราน้ำมันขึ้น ไข่กะจิ้น ผักกะจิ้น
 เท่ง.... ขึ้นราคาจะให้เป็นของดีกันตะ นี่เมื่อของปลอมเพ ต่อไปเรา
 ต้องขายของปลอมกัน
 หนูน้อย... อ้ายไหรที่หมิงอ๊าย
 เท่ง ... กูเตรียมไว้ต้นหนึ่งแล้ว ลูกขามเปียก
 หนูน้อย... ไช้ ปลอมพรีอ
 เท่ง ... ผักเดียวอ๊ี้เถ้า แต่พอเอาเปลือกออกเนื้อนิดเดียว เม็ดในกะเถ้าถ้ำ
 หนูน้อย... ลูกขายทั้งเปลือกແหละ
 เท่ง... ขายทั้งเปลือก
 (จากเรื่อง มารรักมารชีวิต ของหนังโสภณ ศ.อิมเท่ง จังหวัด
 สงขลา)

(กะ = กี่, ตะ = ซิ, เพ = ทั้งนั้น, อ้ายไหร = อะไร, อ๊ี้ = จะ, ลูกขามเปียก = มะขามสุก, ไช้ = ทำไม, พรีอ = ทำอย่างไร, อ๊ี้เถ้า = ใหญ่โต, เม็ดใน = เมล็ด, กะเถ้าถ้ำ = กะใหญ่โต, แหละ = ซิ)

ในกรณีของกลวิธีสร้างบทกลอนของหนังตะลุงเช่นเดียวกันแม้จะเป็นภูมิปัญญาของปัจเจกชน แต่ก็อยู่ในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่เกิดจากญาณทัศนะ และการบ่มเพาะประสบการณ์จากฐานของท้องถิ่นและชุมชน ซึ่งได้กล่าวมาแล้ว กรณีตัวอย่างกลวิธีสร้างบทกลอนของหนังกัน ท่องหล่อ จังหวัดสงขลาซึ่งอุดม หนูทอง (2532:50-68) นำมากล่าวไว้ว่าหนังกัน ท่องหล่อ ไม่สร้างบทกลอนแบบ “ตลกโปกฮา” แต่เป็นแบบ “ชวนคิด เห็นขัน” มักไม่ตลก แบบ “โลน” แต่เป็นแบบ “ผูกเงื่อนซ่อนปมให้คมขัน” หนังกัน ท่องหล่อ มีกลวิธีสร้างอารมณ์ขัน 3 วิธีใหญ่ๆ คือ โดยการผูกเรื่องโดยใช้

บุคลิกและภูมิหลังของตัวละคร และโดยการใช้กลวิธีทางภาษา ประการแรกการสร้างอารมณ์ขันโดยการผูกเรื่อง ด้วยการผูกเรื่องให้เป็นเรื่องไร้เหตุผล ผูกเรื่องให้เหตุการณ์กลับตาลปัตร ผูกเรื่องให้ตัวละครตีความคนละแนวหรือสำคัญผิดผูกเรื่องให้ตัวละครหลงในสมมุติ ผูกเรื่องประเภทจุดได้ตำต่อ ผูกเรื่องประเภทว่าแต่เขาอิเหนาเป็นเอง ผูกเรื่องประเภทถล่มเสียเองอ้างว่าเกรงศัตรู ประการที่สองการสร้างอารมณ์ขันโดยใช้บุคลิกและภูมิหลังของตัวละคร ด้วยการล้อบุคลิกลักษณะและภูมิหลัง การแสดงออกซึ่งบุคลิกอันแท้จริงของตัวละคร ประการที่สามการสร้างอารมณ์ขันโดยศิลปะทางภาษา ด้วยการใช้อำพวน การใช้คำให้ผิดหลักภาษา การแปลงถ้อยคำหรือข้อความ การใช้คำให้กำกวม การสื่อความให้ผิดธรรมชาติ การสร้างคำและสำนวนใหม่ๆ การสื่อความสองแง่สองง่าหรือคิดได้หลายนัย การกล่าวความจริงเสียยิ่งกว่าจริง การกล่าวย่ำคำหรือย่ำความ การพูดนอกเรื่อง ตัวอย่างเช่นการสร้างอารมณ์ขันของหนังก้น ทองหล่อ ด้วยการกล่าวความจริงเสียยิ่งกว่าจริง ซึ่งเรื่องบางเรื่องเป็นที่ทราบกันดีว่าความจริงหรือเหตุผลเป็นเช่นไร โดยไม่ต้องพูดถึงความจริงหรือเหตุผลนั้นอีกแล้ว ครั้นใครก็ตามหยิบความจริงหรือเหตุผลนั้นขึ้นมาพูดจึงรู้สึกว่าเป็นความจริงเสียยิ่งกว่าจริง และทำให้เกิดอารมณ์ขัน เช่น ในเรื่องแสงพักษ์ ตอนที่ขวัญเมืองคุยกับสามีเกี่ยวกับเรื่องการปฏิบัติตนของชาวพุทธและชาวมุสลิมว่า

“ขวัญเมือง... ไม่ทุกสิ่งมันเหมือนกันแหละศาสนา คนไหนกะเหมือนกันที่ไม่เหมือนกันจะอยู่ในเรื่องที่ว่าการกินสุไม่กินหมู เรากินหมูแต่ว่า มึงถึงแขกกะมึงกินหมูเหมือนกัน
 สามี... อ้ายกูที่มึงเห็นวันนั้น กูไม่ใช่กินแกงหมู กูไม่ใช่กินแกงหมูนั้น
 ขวัญเมือง... แล้วมึงกินแกงไหร
 สามี... กูกินแกงเจ้าการดอก

คำพูดของสามีที่ว่า “กินแกงเจ้าการ” (คือกินแกงเจ้าของงาน) นับว่าจริงเสียยิ่งกว่าจริงการกล่าวเช่นนี้ก็เพื่อแก้เงินที่บังเอิญกินแกงหมูซึ่งเป็นของต้องห้ามสำหรับมุสลิมเข้าให้แล้ว

1.1.5 ภูมิปัญญาในการสืบทอดความเป็นหนังตะลุงและการสร้างเครือข่ายของชุมชน การสืบทอดความเป็นนายหนังตะลุงจัดได้ว่าเป็นกระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา และอาจจัดเป็นกระบวนการขัดเกลาทางสังคม อันนำไปสู่เงื่อนไขของความเป็นหนังตะลุง และเป็นภูมิปัญญาเชิงอุปบายในการสร้างความเชื่อถือศรัทธา และเป็นการถ่ายทอดโอบอ้อมให้บุคคลหรือคณะบุคคลอย่างเจาะจงตัวเช่น ลูกหลาน ผู้สืบเชื้อสายและผู้เป็นศิษย์ ดังจะเห็นได้ว่าผู้ที่ฝึกหัดหนังตะลุงจะต้องหานายหนังที่จะยอมรับตนเป็นลูกศิษย์ หนังที่มีชื่อเสียงจึงมีผู้ไปฝากตัวเป็นศิษย์จำนวนมาก เช่น หนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ จังหวัดนครศรีธรรมราช หนังก้น ทองหล่อ จังหวัดสงขลา หนังแคล้ว เสียงทอง จังหวัดพัทลุง เป็นต้น การฝากตัวเป็นศิษย์ทำได้ด้วยการขอให้ครูรับ “ขันหมาก” โดยนำดอกไม้ หมากพลู รูปเทียน ไปให้ครูก่อนจะถือเอาวันพฤหัสบดี เพราะถือว่าเป็นวันครู การสอน

วิชาหนึ่งตระกูลมักไม่มีคำวิชา ศิษย์จึงต้องอยู่กับครูอาสานาน หรือช่วยงานในบ้านของครูเป็นการตอบแทน อาจารย์จะเริ่มทดสอบเสียงทั้งปวงที่ร้องกลอน บทเจรจาหรือบทพากย์รูปต่างๆ ฝึกบรรเลงดนตรีเพื่อให้รู้ทำนองดนตรี คอยดูลีลาการเชิดรูปของอาจารย์ จนจำบท จำคำพูดจับเนื้อเรื่องได้ และเป็นคนส่งรูปให้อาจารย์ เมื่อแสดงเรื่องใดก็สามารถส่งรูป เก็บรูปได้ถูกต้องเป็นลำดับ จากนั้นจะให้แสดงจริง หลังจากนั้นจึงทำพิธีครอบมือหรือเรียกว่า การย่นรูปซึ่งได้กล่าวมาแล้ว พิธีครอบมือเป็นสัญลักษณ์สำคัญของพิธีแบบ Initiation Ceremony มีความหมายว่าเป็นการประสิทธิ์ประสาทศิลปวิทยาการในสาขานั้นๆ ให้แก่คนใหม่ ผู้ที่จะสืบทอดต่อศิลปะต่อไป (ปริญญา เกลิมเผ่า กอนันตกุล 2525: 17) พิธีครอบมือมีส่วนสำคัญต่อการประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะการแก้บน และเชื่อว่าผู้ที่ผ่านพิธีครอบมือแล้วเท่านั้นจึงจะแก้บนและตัดทานบน หรือเหมรยขาด แม้นายหนังหลายคณะที่แสดงหนังตะลุงได้จนชำนาญแล้วและไม่มีครูอาจารย์โดยตรงก็ต้องหาครูหนังที่มีชื่อเสียงเป็นผู้ครอบมือให้อันเป็นกระบวนการเพื่อสร้างการยอมรับ และจะเห็นได้ว่าการแสดงหนังตะลุงมีส่วนของความเชื่อและพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ตลอดของขั้นตอนการแสดงโดยมีครูหมอหนังเป็นศูนย์รวมเพราะบทบาทหน้าที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่เป็นเสมือนหมอไสยศาสตร์ในการประกอบพิธีกรรมแก้บน กระบวนการสร้างความเชื่อความศรัทธาดังกล่าว ไม่ได้เป็นไปเพื่อนายหนังตะลุงเพียงฝ่ายเดียว ชาวบ้านโดยทั่วไปก็สามารถเข้ามามีส่วนร่วมโดยการบนบานขอความช่วยเหลือจากครูหมอหนังได้ อันเป็นลักษณะสังคมชาวบ้านที่มีปฏิสัมพันธ์กับศิลปะการแสดงพื้นบ้านในฐานะที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตน และสนองตอบความต้องการในด้านต่างๆ ของชุมชนได้ คติความเชื่อดังกล่าวสืบเนื่องมาจากการผสมผสานระหว่างความเชื่อแบบดั้งเดิมหรือความเชื่อในลัทธิผีสารเทวดากับความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาจนกลายเป็นพุทธศาสนาแบบชาวบ้านหรือดกผลึกเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านดังที่ปรีดา เกลิมเผ่า กอนันตกุล (2525:18) ตั้งข้อสังเกตเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

นอกจากครูหมอหนังแล้ว หนังตะลุงยังนับถือฤาษีพราหมณ์ และรูปโคหรือรูปพระอิศวรเป็นครูด้วย การนับถือฤาษีและเทพตามคติฮินดูพร้อมๆ ไปด้วยกับการนับถือครูหมอซึ่งเป็นอำนาจศักดิ์สิทธิ์ในท้องถิ่นนี้ เป็นลักษณะการผสมผสานกันของวัฒนธรรมระดับสูงและวัฒนธรรมระดับท้องถิ่น ตามแนวความคิด Great tradition และ Little tradition ของ Robert Redfield (1967) ซึ่ง Redfield อ้างว่าเป็นลักษณะสังคมแบบ Folk Society ซึ่งเราพบในศิลปะพื้นบ้านหลายๆ แบบในสังคมชาวบ้าน และแสดงว่าสังคมแบบนี้เป็นสังคมที่ไม่ได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวและอิสระ แต่มีการติดต่อกับชุมชนที่มีอำนาจทางการเมืองสูงกว่า และรับเอาวัฒนธรรมของชนชั้นที่มีอำนาจสูงกว่ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของตนเอง

ข้อสังเกตดังกล่าวจึงเป็นคำตอบส่วนหนึ่งของโครงสร้างภูมิปัญญาชาวบ้านภาคใต้ที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น ในประเด็นต่อไปที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงคือ ภูมิปัญญาในการสร้างเครือข่ายชุมชน จะเห็นได้จากหลังพิธีครอบมือหนังตะลุงแล้วจะต้องไปแสดงให้ครบ 3 วัด 3 บ้าน อันเป็นอุบายในการฝากฝังแนะนำตัวในการเป็นนายหนังตะลุง และสร้างปฏิสัมพันธ์กับชุมชน และจะต้องออก “เดินโรง” ไปแสดงยังชุมชนอื่นๆ ตามคำแนะนำของอาจารย์ การฝากฝังของผู้ใหญ่ หรือบ้านเพื่อนกล่อ กระบวนการดังกล่าวจึงเป็นการสร้างเครือข่ายชุมชนโดยมีนายหนังและคณะ เป็นสื่อประสานซึ่งสอดคล้องกับโครงสร้างทางสังคม และวัฒนธรรมของภาคใต้ที่หมู่บ้านภาคใต้ฝังตะวันออกมีฐานทรัพยากร (และฐานสังคมวัฒนธรรม-ผู้วิจัย) อุดมสมบูรณ์ ทำให้เลี้ยงตัวเองได้ มีการแลกเปลี่ยนผลผลิตด้วยน้ำใจ การช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ทั้งภายในหมู่บ้านหนึ่งๆ และระหว่างหลายหมู่บ้าน รวมกันเป็นเครือข่ายในแต่ละท้องที่ทั้งจัดการตนเองในเครือข่ายได้เป็นอย่างดีด้วยสายใยวัฒนธรรม ทำให้ชาวบ้านมีความมั่นคงเข้มแข็ง รัฐและระบบทุนนิยมเป็นสถาบันภายนอกถูกมองว่าเข้ามาขูดรีดเอาเปรียบหมู่บ้าน ลักษณะของภาคใต้ที่เด่นชัดที่สุด คือการแยกเป็น 2 ขั้ว เครือข่ายหมู่บ้านฝ่ายหนึ่ง รัฐและระบบทุนนิยมอีกฝ่ายหนึ่ง ขณะนี้ในภาคใต้เกิดเครือข่ายหมู่บ้าน เป็นกลุ่มออมทรัพย์ กลุ่มร้านค้า กลุ่มเกษตรกร กลุ่มอุตสาหกรรมที่มีความเข้มแข็งมากกว่าในภาคใดๆ เครือข่ายเหล่านี้สะสมทุน ทำให้เป็นธนาคารหมู่บ้าน ตั้งร้านค้า ทำไร่นาสวนผสม สร้างโรงงาน ฯลฯ พื้นฐานของเครือข่ายคือ น้ำใจ การช่วยเหลือซึ่งกันและกันระหว่างชุมชน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพูนศักดิ์ ธานีกรประดิษฐ์ (2540:40)

1.1.6 ภูมิปัญญาในการสั่งสอนและการปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรม ดังได้กล่าวแล้วว่าหนังตะลุงมีอิสระที่จะนำเสนอพรรณนาใดๆ ผ่านนาฏการของรูปหนังตะลุงเป็นการเสริมสร้างภูมิปัญญาและโลกทรรศน์ให้แก่ชาวบ้านอย่างมีพลัง นายหนังตะลุงจึงเป็นเสมือนผู้ผลิตซ้ำในด้านคติความเชื่อ ค่านิยม จารีตประเพณีที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางสังคมรวมทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้านอันเป็นวิถีปฏิบัติของกลุ่มชน โดยเฉพาะภูมิปัญญาด้านการสอนซึ่งเกษม ขนาบแก้ว (2538) ได้ศึกษาภูมิปัญญาชาวบ้านภาคใต้ที่ปรากฏในบทเกี่ยวจอหนังตะลุงจำแนกได้เป็น 2 ด้าน คือ กลวิธีสอน ซึ่งมีทั้งการสอนโดยตรง การสอนโดยอ้อมของเก่า การสอนโดยนำเอาวิสัยโลกมาอ้าง การสอนโดยอ้างสังคม และเนื้อหาที่สอน ซึ่งมีทั้งปรัชญาชีวิต วิสัยและธรรมคาโลก คุณธรรมจริยธรรมซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นคุณธรรมและจริยธรรมตามหลักพระพุทธศาสนา เช่น ความกตัญญูตเวที ความสามัคคี ความเมตตาปราณี ความไม่ประมาท ความรู้จักคิดพิจารณา ความรู้จักตน ความมีสัจจะ ความมุ่งมั่นในการศึกษา ความเชื่อในพระรัตนตรัย ความเข้าใจในความจริงของสรรพสิ่ง ความเชื่อในกฎแห่งกรรม ความภาคภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมของตน เป็นต้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.1.6.1 การปลูกฝังค่านิยมเกี่ยวกับความกตัญญูตเวที บุตรธิดาคนใดมีความกตัญญูตเวทีต่อบิดามารดาและผู้มีพระคุณ ผู้นั้นจะได้รับการชื่นชม ได้รับการยกย่องจากสังคมชาวภาคใต้ว่าเป็นคนดี โดยเฉพาะความกตัญญูตเวทีต่อบิดามารดาถือว่าเป็นคุณธรรมที่สูงยิ่ง ตัวอย่างเช่น

“จงยึดมั่นกตัญญูผู้กำเนิด
 แม้นก่อกรรมสำนึกรู้สึกตัว
 ขอลูกลูกประพฤติตนเป็นคนดี
 คุณพ่อแม่มากล้นพันพรรณนา
 อันความรักผู้อื่นให้ไชรักแท้
 เป็นความรักบริสุทธิ์ยุติธรรม
 ทนเหนียวยากตรากตรำทำเพื่อลูก
 จงตอบแทนคุณมารดาคุณานัน
 อนึ่งบุญคุณครูผู้ประสิทธิ์
 ครูสอนศิษย์ใช้คิดคำหาทำไร
 กตัญญูรู้คุณเลิศประเสริฐแสน
 ทำกรรมดีย่อมส่งผลคลบันดาล

พระคุณเทิดเชิดชูอยู่เหนือหัว
 ประพฤติชั่วพ่อแม่ช้ำกินน้ำตา
 อย่าเป็นลูกทรพีมีบาปหนา
 เอาคืนฟ้ามาเปรียบไม่เทียบทัน
 แต่ความรักของพ่อแม่ไม่แปรผัน
 ทุกคืนวันหมั่นสอนอ่อนนอบรม
 เติบใหญ่ปลูกฝังให้ได้สุขสม
 ท่านชื่นชมเฝ้าอาบปลาบปลื้มใจ
 ประสาทวิทย์อบรมบ่มนิสัย
 ศิษย์กราบไหว้ครูเฝ้าอ้อมอ้อมหน้าบาน
 การตอบแทนมีคุณค่ามหาศาล
 ให้สำราญสุขสันต์นิรันดร์”

(บทเกี่ยวจอก : พ่วง บุญวรรธน์ จังหวัดพัทลุง)

1.1.6.2 การปลูกฝังค่านิยมเกี่ยวกับจารีตประเพณีและวัฒนธรรม ชาวภาคใต้มีความยึดมั่นในจารีตประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน มีความภาคภูมิใจในความเป็นชาวใต้และจะไม่ยอมรับบุคคลที่ประพฤติดิจจารีตประเพณี ผิดทำนองคลองธรรมและค่านิยมที่เคยยึดถือปฏิบัติต่อกันมา และจะต่อต้านค่านิยมที่ผิดแผกไปจากสังคมตนเอง ตัวอย่างเช่น

“คนส่วนมากยกย่องมองวัตถุ
 มันเป็นสิ่งชั่ววนกวนอารมณ์
 ก่อให้เกิดคณหาทะยานอยาก
 เพราะวัตถุด้วยตาล้วนน้อมอง
 โลภมนุษย์สุดจะแก้แยะลงมาก
 ด้วยวัตถุน่าถนอมข้อมใจคน
 สิ่งแวดล้อมชั่ววนกวนราคะ
 ยิ่งวัยรุ่นสมัยนี้มียางอาย
 หญิงค่อมเหล้าเหล้าชายมีอายดอก
 สุดแต่ชายจะกอดจูบหรือคลำ
 เปลี่ยนคู่นอนส่ำส่อนกันสับสน
 ต่างสนุกสนานสำราญใจ
 จะหาชายคนไหนใครรับรู้

ต่างก็มูมานะเพื่อสะสม
 ล้วนชื่นชมขาดสติขาดไตรตรอง
 ความโลภมากจึงเร่งเร็วเป็นเจ้าของ
 จิตลำพองลืมหินโทษประโยชน์ตน
 ความยุ่งยากด้วยไม่วิ่งถึงเหตุผล
 เป็นกุศลเสริมสร้างทางอุปาย
 ส่วนมากจะทำสังคมให้จมหาย
 ทั้งหญิงชายเข้าบาร์พากันเต้นรำ
 ของภายนอกปล่อยตนจนถลาล่า
 จนดื่มด่ำรสรักชกพาไป
 สารระวนเสพกามตามนิสัย
 จนท้องใหญ่ไม่มีพ่อก็โอดครวญ
 สงสารหนูอุ้มท้องต้องกำสรวล

เมื่อหาพ่อไม่ได้ให้เรรวน	จิตปั่นป่วนอับอายขายหน้าตา
ไปหาหมอร้องขอให้ทำแท้ง	เผื่อชี้แจงสาระพันเรื่องปัญหา
ลูกไร้พ่อหากำเนิดเกิดออกมา	หมดปัญญาจะเลี้ยงดูเพราะหญิงจน
ช่วยรีดลูกออกจากท้องของหนูด้วย	ไปหาหมอช่วยจัดการมารหัวชน
ถึงเจ็บช้ำบาปกรรมต้องจำทน	ตัดกังวลตัดความอายให้หนูที
เผื่อออกอ้อนวอนหมอน้ำตาลคลอหน้า	มารยาสาระพัดไม่บัดสี
พอลูกออกจากกายสบายดี	ใจเปรมปรีดีผิวเปล่งปลั่งกลับดังเดิม”

(บทเกี่ยวจ้อ: นางพวน ลำนวนทอง จังหวัดพัทลุง)

1.2 โนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น

1.2.1 ภูมิปัญญาในการสร้างตำนาน ประวัติความเป็นมาของโนรา โดยเฉพาะกำเนิดของโนราที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าผู้ให้กำเนิด และครุภัณฑ์ของโนราล้วนเกี่ยวข้องกับเจ้าพระยามหากษัตริย์ที่มีอำนาจบริพารครองดินแดนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา เพื่อเป็นอุบายในการสร้างความเชื่อถือศรัทธาต่อความเป็นโนรา ครูหมอดยายโนราและ/หรือครุภัณฑ์ของโนรา ทั้งปลุกฝังความกตัญญูรู้คุณต่อบรรพบุรุษและครูอาจารย์ อันมีส่วนสำคัญในการสืบทอดการรำโนราจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะเทพสิงหนครที่จุติลงมาเกิดในเมืองมนุษย์ เป็นขุนศรีศรัทธา ก็คือพระสิวมหาเทพหรือพระสิวนาฏราช อันเป็นเทพแห่งศิลปะการรำและการบันเทิงทั้งปวง ดังความในตำนานโนราที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่ลำนวนหนึ่งปรากฏเป็นคำกาพย์ ความตอนหนึ่งมีว่า

“นางนวลทองสำลี	เป็นบุตรท้าวพระยา
นรลักษณ์งามหนักหนา	จะแหม่ดังอัปสร
เทวาเข้ดลจิต	ให้เนรมิตเทพสิงหน
รูปร่างอย่างขี้นอน (กีนนร)	ร่อนร่างท่าต่างกัน
แม่ลายพันเพ็ญ	กระหนกล้วนแต่เครื่องวัลย์
บทบาทกล่าวพาดพัน	ย่อมจำแท้นหนักหนา
จำได้สิบสองบท	ตามกำหนดในวิญญูณ์
เมื่อฟื้นตื่นขึ้นมา	แจ้งความเล่าเหล่าก้านัล
แจ้งตามเนื้อความฝัน	หน้าที่นั่งของท้าวไท
วันเมื่อจะเกิดเหตุ	ให้อาเพศก้ามจักไถล
ให้อยากคอกมัลย์	อุบลชาติผลพฤกษา
เทพบุตรจุติจากสวรรค์	เข้าทรงครรรจน์างฉายา
รู้ถึงพระบิดา	โกรธโกรธาเป็นพุนไฟ

ลูกชั่วร้ายทำขายหน้า	ใส่แพมาแม่น้ำไหล
พร้อมสินกำนัลใน	ลอยแพไปในธารัล
พระพายก็พัดกล้า	(ทะ) เล้าปั่นกำลัง
พัดเข้าเกาะกะซัง	นั่งเงื่องงอยู่ในป่า
ร้อนร่ำไปถึงท้าว	โกสีย์เจ้าท่นลงมา
ชบเป็นบรรณศาลา	นางพระยาอยู่อาศัย
พร้อมสินทั้งโฟกหมอน	แท่นที่นอนนางทรมวย
ด้วยบุญพระหน่อไท	อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์
เมื่อครรถถ้วนทศมาส	ประสูติราชจากนาถิ
อีกองค์เยี่ยมเทียมผู้ชาย	เล่นร่าได้ด้วยมารดา
เล่นร่าตามภาษา	ตามวิชาแม่สอนให้
เล่นร่าพอจำได้	เจ้าเข้าไปเมืองอัยกา
เล่นร่าตามภาษา	ท้าวพระยามาหลงไหล
จินจามพราหมณ์ข้าหลวง	ไททั้งปวงอ่อนน้าใจ
จินจามพราหมณ์เทศไท	ยอมหลงไหลในวิญญูณ์
ท้าวพระยาสายฟ้าฟาด*	เห็นประหลาดใจหนักหนา
คุณรลัษณ์และพักตรา	เหมือนลูกยานวลทองสำลี
แล้วหามาถามไถ่	เจ้าเล่าความไปถ้วนถึ
รู้ว่าบุตรแม่ทองสำลี	พาตัวไปในราชวัง
แล้วให้ร่าสนองบาท	ไทธิราชสมจิตหวัง
สมพระทัยหัดถยัง	ท้าวยลเนตรเห็นความดี
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง	สำหรับองค์พระภูมิ
กำไลใส่กรศรี	สร้อยทับทรวงแพรภญา
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง	คล้ายขององค์พระราชา
แล้วจดคำจำนรรจา	ให้ชื่อว่าขุนศรีศรีทธา"

(จื๋หนอน = กิณนร , ง่า = ถ่าง , อ้า , เล = ทะเล , เกาะกะซัง = สันนิษฐาน ว่าเป็นเกาะกะซังในทะเลสาบสงขลา , ชบ = เนรมิต , โฟก = ฟูก)

* พระยาสายฟ้าฟาด ปรากฏในตำนานโนรากระแสด่าง ๆ ตรงกันว่าเป็นเจ้าผู้ครองเมืองพัทลุง (ดูรายละเอียดในงานวิจัยเรื่องตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาของพิทยา บุชรรัตน์ (2539 : 243))

1.2.2 ภูมิปัญญาในการผสมผสานคติความเชื่อแบบดั้งเดิม หรือลัทธิผีสาขาทเวศา ศาสนา พราหมณ์ พุทธศาสนา เข้าด้วยกันโดยสะท้อนผ่านบทกาศครูโนรา เพื่อสร้างความเชื่อความศรัทธาที่ สอดคล้องกับคติความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่น และเป็นการเสริมแต่งให้เหมาะสมกับบทบาทและ หน้าที่ทั้ง ด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม เน้นความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของโนราผู้เป็น ดังหมอไสยศาสตร์และมีอำนาจเร้นลับในการกำราบผีร้ายและโรคภัยไข้เจ็บ ดังความว่า

“ไหว้มนีนางพระศาสดา	พุทธรังษีมั่งสงมาไหว้อาจารย์
ไหว้คุณศีลาพระบารมี	เวลาป่าจะนี้ไหว้พระคุณท่าน
ครูชยัภย์ปักษยามาพยาบาล	พร้อมศัตรูหม่มารขอให้หลบหลีกหนี
ในจักรวาลทั่วแผ่นฟ้าครอบ	ไปทั่วทุกชั้นชั้นขอบในรอบพระโลเก
ท้าวเวสสุวรรณเจ้าบุญชี	ไหว้ครุฑานาคีไหว้ฤาษีสุม
พระบวชพระเรียนจำเนียรนาถ	ไหว้ลายลักษณ์พระบาทองค์พระยายม
ครุฑานาคีไหว้ฤาษีสุม	ลูกไหว้บังคมทุกเวลา
ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิล	ท่านเป็นผู้ตั้งแผ่นดินตั้งแผ่นฟ้า
ตั้งแผ่นดินเท่าลูกหมากบ้ำ	ตั้งแผ่นฟ้ามันใหญ่เท่าใบบอน
พ่อตั้งยานาคเอาไว้ก่อน	แต่หญ้าเข็ดมอนตั้งไว้เมื่อภายหลัง
ตั้งดินตั้งฟ้าป่าชะมัว	พ่อได้ปลุกบัวนาปลุกบัวครั้ง
เข็ดมอนตั้งไว้เมื่อภายหลัง	ได้ตั้งดวงอาทิตย์ดวงพระจันทร์
พระจันทร์รักษาในตอนค่ำคืน	พระอาทิตย์ยามขึ้นเดินกลางวัน
ตั้งดวงอาทิตย์และดวงพระจันทร์	สว่างฉันท้โลกโลกา
พ่อมาตั้งสิ้นมาตั้งสุด	ตั้งพวกมนุษย์ไว้ได้หล้า
พ่อตั้งหญิงคนชายคน	แต่มันเป็นพืชเป็นผลสืบต่อมา
ต่อมาอาทิตย์และดวงพระจันทร์	ตั้งปีเดือนตั้งคืนวันถัดนั้นมา”

1.2.3 ภูมิปัญญาในการปลูกทัศนคตินิยมต่อโนราและการควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและ สังคม การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคมนั้นสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน เพราะโนราโรง ครุและพิธีกรรมในโนราโรงครูเกิดขึ้นจากความเชื่อความศรัทธา ย่อมส่งผลต่อการปลูกฝังทัศนคติและ ค่านิยมแก่โนรา ลูกหลานตาขายโนรา และชาวบ้านทั่วไป พิธีกรรมโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่แสดง ออกถึงความสำนึกในความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์ต่อ บิดามารดา ต่อพ่อแม่ตาขาย ทั้งที่ล่วงลับไป แล้วและยังมีชีวิตอยู่ โดยเฉพาะศิลปินนั้นมีความมั่นคงในการยกย่องนับถือครูบาอาจารย์ บิดามารดา และผู้มีพระคุณย่อมจะเป็นแบบอย่างแก่โนราในรุ่นหลังรวมทั้งลูกหลานตาขายโนราและชาวบ้านทั่วไป ได้เอาเป็นเยี่ยงอย่างนอกจากนี้ขนบนิมต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในโนราโรงครูและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับ

โนรามีส่วนในการควบคุมพฤติกรรมบุคคลและสังคม เช่นโนราที่จะทำพิธีรับการครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่เพื่อเป็นโนราที่สมบูรณ์จะต้องเป็นผู้ที่ยังไม่แต่งงาน ทั้งนี้ก็เพื่อรักษาประเพณีที่ดั้งเดิมของการมีครอบครัวที่จะต้องมีความพร้อมและอยู่ในวัยอันสมควร การบนบานขอความช่วยเหลือจากครุหมอนโนราหากเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับผู้สาวหรือการผิดลูกเมียผู้อื่น การลักขโมย การเบียดเบียนทำร้ายผู้อื่น เชื่อกันว่าครุหมอนโนราจะไม่รับบนหรือไม่ให้การช่วยเหลือ จึงเท่ากับเป็นการควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคมโดยทางอ้อม บุคคลที่ถูกเลือกเป็นคนทรงครุหมอนโนราแล้ว จะต้องประพฤติปฏิบัติอยู่ในศีลธรรม มีความเมตตากรุณา มีความซื่อสัตย์ไม่ผิดลูกเมียผู้อื่น ตัดขาดจากอบายมุขทั้งปวง หากฝ่าฝืนหรือไม่ปฏิบัติตามก็จะไม่ได้รับการยอมรับจากครุหมอนโนรา และยังจะถูกลงโทษด้วยวิธีการต่าง ๆ การปฏิบัติตนในลักษณะดังกล่าวนอกจากจะเป็นการควบคุมตนเองแล้วยังเป็นแบบอย่างแก่ชาวบ้านทำให้ได้รับความเชื่อถือศรัทธาจากชาวบ้านในสังคมนั้นด้วย ในทำนองเดียวกันโนรา ผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานตายายโนรา ก็ต้องดำรงตนอยู่ในกรอบของจารีตประเพณีและศีลธรรมจรรยาจึงจะได้รับการยอมรับจากครุหมอนโนรา หรือตายายโนรา และส่งเสริมให้มีความเจริญก้าวหน้าในชีวิตและการงานเป็นต้น

1.2.4 ภูมิปัญญาในการอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรม และการสืบทอดการรำโนรา กล่าวได้ว่าความเชื่อเรื่องครุหมอนโนรา พิธีกรรมในโนราโรงครูมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์ส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรม โดยเฉพาะการสืบทอดการรำโนราหากจะเปรียบเทียบกับศิลปะการละเล่นประเภทอื่น ๆ ในภาคใต้แล้ว ไม่ว่าจะเป็นหนังตะลุง เพลงบอก ลิเกป่า ฯลฯ จะพบว่าความเชื่อในเรื่องครุหมอนโนรา และการปฏิบัติต่อครุหมอนของตน นั้นโนราจะมีความเข้มข้นมากกว่าศิลปะการละเล่นประเภทอื่น ๆ ที่กล่าวแล้ว นอกจากนี้พิธีกรรมบางอย่างที่ทำกันในโนราโรงครู ถือว่าเป็นพิธีกรรมที่ขลังและศักดิ์สิทธิ์ เช่น พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ให้แก่โนราใหม่เพื่อให้เป็นโนราที่สมบูรณ์ นั่นคือผู้ที่ผ่านพิธีกรรมครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่แล้วสามารถเป็นโนราใหญ่หรือนายโรงโนราและประกอบพิธีกรรมในโนราโรงครูต่อไปได้ อันเป็นการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมด้านนี้จากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง เมื่อได้เป็นโนราใหญ่แล้วบางคนก็จะไปตั้งคณะโนราของตนเอง และต้องมีผู้ร่วมคณะทั้งคนรำ คนแสดง และลูกคู่ ซึ่งเป็นผลโดยตรงของการสืบทอดการรำโนรา อันเป็นการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่วัฒนธรรมของท้องถิ่นหรือของภาคใต้ด้านโนราให้ดำรงอยู่สืบไปโดยตัวศิลปิน ซึ่งการรำโนราเป็นวิถีชีวิตที่แท้จริงของเขา ไม่ใช่การอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่วัฒนธรรมโดยบุคคลหรือองค์กรภายนอกที่เข้าไปตามหน้าที่มีเป้าหมายอย่างขาดความต่อเนื่อง และไม่ใช่วิถีแห่งความเป็นไปของวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยตรง เราจึงมักได้เห็นความล้มเหลวหรือเป็นไฟไหม้ฟางไปในที่สุด นอกจากนี้การทำพิธีราสอดเครื่องสอดกำไลหรือสอดไหมของโนรารุ่นใหม่เพื่อการยอมรับการเป็นโนราของครุโนราต่อบุคคลนั้น ๆ ที่เข้าทำพิธี ย่อมจะปลูกฝังความเชื่อ ความรัก และความศรัทธาในการรำโนราให้แก่คนรุ่นใหม่มากยิ่งขึ้นนับเป็นวิธีการทางจิตวิทยาหรือเป็นภูมิปัญญา

ของชาวบ้านในการสร้างและสืบทอดมรดกวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน ส่วนพิธีกรรมอื่น ๆ ในโนราโรงครูได้มีส่วนตอกย้ำบทบาทและหน้าที่ของศิลปินที่มีต่อปัจเจกบุคคลและสังคมในการทำหน้าที่ช่วยเหลือในการแก้ปัญหาพื้นฐานของสังคม ทั้งการบำบัดอาการทางจิตและทางกายภาพ เช่น การบนการแก้บน การรักษาอาการป่วยไข้ เป็นต้น วัฒนธรรมดังกล่าวสามารถสนองความต้องการของบุคคลในสังคมทั้งทางจิตและชีวภาพตามทฤษฎีการทำหน้าที่ (Functionalism) วัฒนธรรมนั้นก็จะดำรงอยู่และได้รับการสืบทอดต่อไป

1.2.5 ภูมิปัญญาในการนำเอาคติความเชื่อ วัฒนธรรมพื้นบ้านและบริบททางสังคมมาปรับใช้ในการแสดงโนรา เพื่อความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม รวมทั้งการเสริมย้ำภูมิปัญญาและรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้าน กล่าวได้ว่าตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา และความเชื่อในเรื่องครูหมอโนราได้ก่อให้เกิดประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราคือโนราโรงครู โนราโรงครูนั้นมีขั้นตอนและองค์ประกอบของพิธีกรรมที่ซับซ้อน ทั้งนี้เพื่อทำให้เกิดความขลังความศักดิ์สิทธิ์ และสร้างความเชื่อความศรัทธาให้เกิดขึ้นกับชาวบ้าน ดังนั้นผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรมจึงได้เห็นความหลากหลายในการประกอบพิธีกรรมของโนรา เช่น การครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ การทำพิธีผูกผ้าปล่อย การทำพิธีเหยียบเสน เป็นต้น พิธีกรรมเหล่านี้ได้สร้างความรู้ความเข้าใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับโนรา โดยเฉพาะโนราโรงครูแต่ที่เน้นให้เกิดความรู้และสติปัญญามองเห็นสัจจะของชีวิต คือการสร้างความรู้ความเข้าใจในเรื่องของคุณธรรม ความกตัญญูรู้คุณ กฎแห่งอนิจจัง ดังปรากฏในบทร้องกลอนที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในโนราโรงครู ที่เรียกว่า “สิบสองเพลง” ดังตัวอย่างเช่น

บทกาน้ำหรือบทนกเปิดกาน้ำ

“อ้ายໄ໊ซายอ้ายໄ໊ซายเอย	เหว่ยอ้ายໄ໊ซายอา
ความรู้ของมึงนี้หนา	มึงได้เรียนมาจากใด
เอนกเข้ามาเป็นครู	นึกให้อดสูดสูหัวใจ
ໄ໊ซายทูลสนองไป	ว่าข้าได้รู้ได้รู้มาเอง
ໄ໊ซายเพื่อนแสนกลับกโลก	ฉวยได้หอกโยนเล่นเป็นเพลง
โยนเองแล้วรับเอง	หอกเหอมันแทงตัวตาย
นี้แหละบุญของคุณครู	ลบหลู่ท่านเสียเสียไม่ง่าย
หอกเหอมันแทงเอาตัวตาย	ໄ໊ซายมาลบลบบุญคุณครู”

บทโคลงหรือบทอนิจจังหรือบทขุนทา

“นิจาเย่ฝูงคน	ลงบ้างพี่ลงบ้างพอม
บ้างทุกข์บ้างตรอม	ลงบ้างพอมเหมือนไข่
นิจาเห่ฝูงคน	แก่แล้วหล่นเหมือนใบไม้
ลงบ้างตายเจ็บลงบ้างตายไข้	ลงบ้างเมียดตายไปก่อนผัว
ทำบุญเอาไว้ไม่รอดตัว	ลงบ้างผัวตายไปก่อนเมีย
แก้แหวเงินทอง	บ้านเรือนสาบสูญเสีย
ผัวตายไปก่อนเมีย	ไม่ได้พาอะไรไป
ร่อยไปมันไม่ได้	สิ่งที่ได้คิดตัวไป
มันได้แต่เดินไฟ	เดินไฟกับท่อนไม้”

หากนำเอาบทรื่องบทราต่าง ๆ ของโนราทั้งที่เป็นการรำเพื่อความบันเทิง หรือเพื่อประกอบพิธีกรรมมาพิจารณา จะเห็นว่าบทรื่องบทราเหล่านั้นส่วนใหญ่เกิดจากปฏิภาณไหวพริบที่สามารถหยิบยกเอาสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวมาแต่งเป็นบทกลอนบางครั้งก็นำเอาเรื่องราวที่ปรากฏในวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งแพร่กระจายและอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้านแล้วมาผูกคำร้องเชื่อมโยงถ่ายทอดเป็นบทรื่องบทราของโนรา หรือที่เรียกว่าเป็นการผลิตซ้ำ (Reproduction) ในทางวัฒนธรรมไปสู่ชาวบ้านในอีกรูปแบบหนึ่งเป็นการต่อยอดความเข้าใจสร้างเสริมภูมิปัญญารักษาวรรณกรรมพื้นบ้านโดยตัวชาวบ้านเอง เช่น นิทานชาวบ้านเพลงกล่อมเด็ก วรรณกรรมท้องถิ่น ที่ให้ทั้งความรู้ ความคิด และคติเตือนใจ ตัวอย่าง เช่น

บทฟาลัน

“ฟ้าเอ๋ยฟาลัน	มันลั่นขึ้นมาเกริ่นเกริ่น
สงสารสาวน้อยคิ้วเหิน	สาวเพลिनตามผัวโนรา
โนราเขายกเครื่องไป	หัวใจของน้องเหมือนจะบ้า
สาวเพลिनตามผัวโนรา	เป็นบ้าวังเวงใจเอ๋ย”
“ฟ้าเอ๋ยฟาลัน	มันลั่นขึ้นมาผางผาง
เอามือเท้ากาง	เอาหลังมาพิงกับตอไม้
สาวพรหมจารี	คราวนี้จะได้กับพ่อหม้าย
เอาหลังมาพิงกับตอไม้	ร้องให้ด้วยฟาลันเอ๋ย”

บทผนตกข้างเหนือ

“ผนตกข้างเหนือ	โตนมันตกลองฉา
แทงทอลงมา	ถูกเขาพระยากรุงจีน
ผนตกข้างหัวนอน	ทะลายไปถูกประตืน
ถูกเขาพระยากรุงจีน	ต่อเชิงด้วยเขายาโสัง
พี่ไม่อาจบ้ำไปตามน้อง	เหมือนเจ้าพลายทองตามโขลง
พี่ไปไม่ลืมโรง	โขลงไปไม่ลืมน้องหนา”

บทพระรถเสน

“พระรถบดข้าทำพลิกไพล่	รักใคร่เมรีพี่ไม่เห็นห่าง
ลวงให้กินสุราพุดจาพลง	ถามต่างต่างนางแจ้งไม่แพร่พราย
ได้ดวงเนตรแม่ป้าห้อยยาผง	แล้วขึ้นทรงพาชีเหาะหนีหาย”

นอกจากนี้ในพิธีกรรมครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ นอกจากโนราใหญ่จะทำพิธีครอบเทริดให้แล้วยังมีการแนะนำตักเตือนในการประพฤติปฏิบัติ การเฝ้าหาความรู้การรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและความรักในวิชาชีพตนเอง ล้วนเป็นผลสะท้อนกลับไปยังชาวบ้านที่มาร่วมกิจกรรม แม้ในบทภาสกรุ บทตั้งเมืองของโนราก็ยังชี้แนะให้มนุษย์ได้เห็นคุณค่าของธรรมชาติ สะท้อนทัศนคติและความเชื่อของชาวบ้านที่มีต่อเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อในเรื่องมนุษย์ต่อสิ่งเหนือธรรมชาติมนุษย์ต่อธรรมชาติ มนุษย์ต่อมนุษย์ด้วยกัน เช่นการอธิบายถึงการกำเนิดของจักรวาลของฟ้า ของแผ่นดิน ตามความเชื่อในทางศาสนาโลกทัศน์และมโนทัศน์ของชาวบ้าน อันเป็นการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่างๆ แก่ผู้คนที่อยู่ร่วมกันในสังคมหรือท้องถิ่นของตนโดยกระบวนการทางความเชื่อและพิธีกรรมที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของชาวบ้าน การตอกย้ำให้ตระหนักว่าสรรพสิ่งทั้งหลายอยู่ในระบบเดียวกันและมีความสัมพันธ์ในเชิงกำหนดซึ่งกันและกัน นั่นคือวิถีคิดที่ตระหนักในระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ ว่าแต่ละส่วนล้วนเกี่ยวข้องพึ่งพาอาศัยกัน การเสียสมดุลในด้านใดด้านหนึ่งย่อมส่งผลถึงด้านอื่นๆ “พิธีกรรมจึงเป็นผลผลิตทางปัญญาหรือเป็นศาสตร์เพื่อการควบคุมดูแลสภาพของสรรพสิ่งนั่นเอง” (มาลี ไพรสน. 2532 : 29) ด้วยเหตุดังกล่าวความเชื่อในเรื่องครุหมอโนรา โнораโรงครุและพิธีกรรมในโนราโรงครุจึงสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างมั่นคง เพราะเป็นระบบความเชื่อที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตและระบบความเชื่ออื่นๆ ของคนในสังคมเชื่อมโยงเป็นระบบโครงสร้าง อันเดียวกัน จนสืบสานเป็นมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของท้องถิ่นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

1.2.6 ภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ การแสดงโนราห์เช่นเดียวกับหนังตะลุง นอกจากตัวนายโรงโนราห์หรือหัวหน้าคณะโนราห์แล้วยังมีองค์ประกอบอื่นๆ ที่สำคัญ สิ่งเหล่านั้นคือภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาชาวบ้านที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ ไม่ว่าจะเป็นการประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ บทขับร้องกลอน วรรณกรรมที่นำมาแสดง เครื่องแต่งกายเครื่องดนตรี ดังจะเห็นได้จากท่ารำโนราห์ ท่ารำต่างๆ ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจะเห็นว่า เกิดจากสิ่งบันดาลใจต่างกัน ส่วนใหญ่ได้จากการสังเกตธรรมชาติ เช่น ชะนี ร่ายไม้ กวางโยนตัว พระจันทร์ทรงกรด ได้จากจิตรกรรมก็มีเช่น แม่ลายกนก เครื่องวัดยี่ จากดุริยางค์ศิลป์ก็มี เช่น สีขอสามสาย จากวรรณคดีก็มี เช่น พระรถโยนสาร รามาน้าวศิลป์ พระลักษณ์แผลงศร ได้จากวิถีการดำเนินชีวิตก็มี เช่น ช้างนางนอน พิสมย์เรียงหมอน ฯลฯ (สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2542:3896)

นอกจากนี้งานวิจัยเรื่องศึกษาลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงโนราห์ในจังหวัดพัทลุงของ รุ่งนภา เก่งพิทักษ์ (2545) ทำให้เรามองเห็นภูมิปัญญาของช่างฝีมือและภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ ตัวอย่างเช่น เทริด ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากในการแสดงโนราห์ ถือว่าเป็นของสูง เป็นที่อยู่ของครู ดังจะเห็นได้จากการประกอบพิธีกรรมโนราห์โรงครู ตอนร้องส่งเทวดา ส่งครูหมอลายาย จะเชิญครูหมอลานำมาอยู่ประจำยอดเทริดว่า “ร้องถึงท้าวเทวา ครูหมอลานำพาไป ให้พ้อมาอยู่แค่เทริดน้อย อยู่ตาบสร้อยพวงมาลัย ครูหมอลานำพาได้ไปส่งแค่โยพระเทวดา” โนราบางคนถือว่าเทริดมีศักดิ์เท่ากับมงกุฎ เพราะเป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ขณะสวมเทริดจึงไม่กราบไหว้ผู้ใดจะไหว้ก็ต่อเมื่อถอดเทริดออกแล้วเท่านั้น นอกจากนี้ยังสร้างคติความเชื่อต่อไปว่าผู้รำโนราห์หากต้องการสวมเทริดให้หยิบสวมเอาเองห้ามไม่ให้ครูโนราห์สวมให้ เพราะเชื่อว่าครูหมอลานำพาเข้ามาสิงร่าง และต้องเป็นเทริดธรรมดา ที่ไม่ได้ผ่านพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ ในการทำเทริด เริ่มจากทำโครงโดยสานด้วยไม้ไผ่ โดยถือเคล็ดว่าจะต้องตัดไม้ไผ่จากลำกลางกอ และตัดในคืน “เดือนเป็นจันทร์” (จันทร์ปราคา) เพราะคืนดังกล่าวมีคนช่วยเหลือพระจันทร์มากจะทำให้โนราห์คนนิยมมากด้วย ส่วนพาดานเทริดทำด้วยไม้ทองหลาง ยอดและหูเทริดทำด้วยไม้รักหรือไม้ยอ เป็นการเอาเคล็ดจากคำว่า ทอง รัก และยอ เพื่อความเป็นสิริมงคลของตัวโนราห์ แล้วจึงลงรัก ลงน้ำทอง ตกแต่งด้วยใบกะจังและแกะกนกลายต่าง ๆ ตรงฐานยอดจะพันด้วยสายสิญจน์ที่ได้มาจากพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ การทำเทริดจึงเป็นภูมิปัญญาเชิงช่างหรือภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราห์ดังกล่าวแล้ว

2. อัตลักษณ์และศักยภาพที่ปรากฏแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรม ประเด็นดังกล่าวเป็นการมองภาพของสังคมและวัฒนธรรมชุมชนรวมทั้งความเป็นตัวตนของหนังตะลุงและโนราห์ที่สามารถดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบันทั้งที่โดยความเป็นจริงแล้วหนังตะลุงและโนราห์มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงมาควบคู่กับการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา การพิจารณาที่จะ “แลเห็น” หรือ “หยั่งเห็น” ภาพปรากฏดังกล่าว จึงต้องมองทั้ง 2 มิติทั้งที่เป็นมิติของชุมชนรวมทั้งแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมและมิติของหนังตะลุงและโนราห์ด้วยเหตุดังกล่าวจึงจำเป็นที่จะต้องพิจารณาถึงบทบาทและหน้าที่ของหนังตะลุงและโนราห์ที่มีต่อชุมชน

รวมทั้งการปรับเปลี่ยนและการรักษาเอกลักษณ์ความเป็นหนังตะลุงและโนราเอาไว้ ดังจะเห็นได้ว่าหนังตะลุงและโนรามีอิทธิพลในด้านความคิดและด้านการปฏิบัติต่อชุมชนอยู่มาก รวมทั้งการสื่อสารต่อชุมชน ซึ่งเห็นได้จากภาพสะท้อนของหนังตะลุงและโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น และในฐานะสื่อพื้นบ้าน หนังตะลุงและโนราจะแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ หรือเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างชัดเจน มีส่วนสัมพันธ์กับกิจกรรมในชีวิตประจำวันทั้งการผลิตและการบริโภค โดยเฉพาะการผลิตและบริโภคในทางสุนทรีย์และปทัสถานทางสังคม ในขณะที่เดียวกันหากเรามองความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้รวมทั้งชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา งานศึกษาวิจัยเรื่อง “เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะวันออกในอดีต” ของ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพูนศักดิ์ ธานีกรประดิษฐ์ (2540) แม้ว่าการศึกษาเรื่องดังกล่าว จะเป็นการมองความเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจหมู่บ้านหรือชุมชนในอดีตก็ตาม แต่อย่างน้อยก็ทำให้มองเห็นภาพสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้รวมทั้งวิถีชีวิตและวัฒนธรรมการผลิตและวัฒนธรรมการบริโภคของชาวใต้ได้ส่วนหนึ่ง ความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ในวันนี้ ไม่ได้เป็นไปโดยฉับพลัน วิถีชีวิตและวัฒนธรรมชุมชนก็ยังดำรงอยู่เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะสังคมในชนบท ดังผลการศึกษาที่สามารถนำมากล่าวโดยสรุปได้ส่วนหนึ่งว่า เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยในอดีต(หรือหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะวันออก) นั้น สามารถผลิตเลี้ยงตนเองได้ ความสามารถเลี้ยงตัวเองได้มาจากพื้นฐานของทรัพยากรธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์อย่างหนึ่ง และระบบสังคมและวัฒนธรรมที่สมาชิกแห่งชุมชนช่วยเหลือซึ่งกันและกัน รวมทั้งการช่วยเหลือแลกเปลี่ยนกันเองระหว่างชุมชน อีกอย่างหนึ่งเครือข่ายระหว่างชุมชนช่วยทำให้แต่ละชุมชนมีความพอเพียงยิ่งขึ้น เศรษฐกิจไทยมีพื้นฐานเดิมเป็นเศรษฐกิจชุมชนไม่ใช่เศรษฐกิจปัจเจกชนอย่างเช่นในตะวันตก ลักษณะที่หมู่บ้านภาคใต้ของไทยมีความเป็นชุมชนสูงทำให้การรวมตัวกันเองของชาวบ้านมีความแน่นแฟ้น สถาบันหมู่บ้านมีเสถียรภาพ คงตัวอยู่ได้ตลอดมา สามารถเผชิญกับอันตราย เช่น สงครามและการเอารัดเอาเปรียบที่มาจากภายนอก เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยสามารถอยู่ได้โดยปราศจากรัฐ และสามารถปกครองตัวเองได้ เขาต้องการทำมาหากินโดยอิสระ และสามารถรวมตัวกันเองโดยสมัครใจ เป็นชุมชนขนาดเล็กที่ให้ทั้งการคุ้มครองและความอิสระ ลักษณะดังกล่าวอาจจะมีรากฐานมาจากลักษณะพิเศษของสังคมและวัฒนธรรมไทยโบราณ

แนวคิดหรือผลการศึกษาดังกล่าวเราสามารถนำมาใช้เป็นแนวเทียบในเรื่องอัตลักษณ์และศักยภาพรวมทั้งแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมในการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนราได้ในระดับหนึ่ง กล่าวคือ

(1) หนังตะลุงและโนราไม่ได้เป็นเรื่องของปัจเจกชนเพียงอย่างเดียว แต่หนังตะลุงและโนราคือผลิตผลทางวัฒนธรรมของชุมชน ผู้บริโภคคือชุมชน หนังตะลุงและโนราเป็นระบบหรือสถาบันหนึ่งของโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมและโดยแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรม หนังตะลุงและโนรามิบทบาทและหน้าที่เพื่อสนองตอบความต้องการพื้นฐานของสังคมและวัฒนธรรม ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันหนังตะลุงและโนรามิบทบาทและหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมให้

กับชุมชน รวมทั้งหน้าที่ในด้านอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้านทำนองเดียวกับสื่อมวลชน เพราะให้ความรู้ทั้งทางภูมิศาสตร์ เหตุการณ์ในสังคม วรรณกรรม ความรู้เกี่ยวกับการพัฒนาทางด้านร่างกาย อารมณ์ และสติปัญญาตามวัย ความเข้าใจในชีวิตและสังคม ตลอดจนแนะแนวทางในการดำเนินชีวิต ปลูกฝังคุณสมบัติความเป็นกุลบุตรกุลธิดา เช่น กิริยามารยาท การครองตน การศึกษาหาความรู้ เป็นต้น เป็นเครื่องควบคุมทางสังคม ปกป้องรักษาปทัสถานทางสังคม ชี้นำระเบียบแบบแผนที่เหมาะสม รวมทั้งกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสม รักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อ และทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผล โดยมีหน้าที่รักษาสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม โดยเฉพาะการแก้ไขปัญหาคือพื้นฐานและตอบสนองความต้องการของปัจเจกชนและสังคม ทำให้สังคมดำรงอยู่อย่างปกติสุข ช่วยเหลือพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน นอกจากนี้หนังตะลุงและโนราห์ยังเพิ่มบทบาทและหน้าที่ใหม่ที่มีรูปแบบและเงื่อนไขผูกพัน เช่น รมรงค์การวางแผนครอบครัว ต่อต้านยาเสพติด แนะนำเกษตรแผนใหม่ เป็นต้น บทบาทดังกล่าวมาจากความพยายามของหนังตะลุงและโนราห์เพื่อสะท้อนการพัฒนาตนเอง มาจากค่านิยมของผู้ชมที่เห็นว่าลักษณะดังกล่าวเป็นความทันสมัย มาจากความต้องการของนักวิชาการและนักพัฒนา โดยเฉพาะหน่วยงานของรัฐ ดังที่ จิตตนา หนูณะ(2534: 141) กล่าวไว้ว่า

ความตื่นตัวและเล็งเห็นถึงศักยภาพของสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นเครื่องมือสื่อสารที่ทรงประสิทธิภาพของชุมชนดั้งเดิมของไทยมีความเข้มข้นเพิ่มขึ้นเป็นลำดับทั้งจากฝ่ายรัฐบาลหรือทางการบ้านเมืองและฝ่ายต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่นในปี พ.ศ.2523 ซึ่งเป็นช่วงที่พลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์เป็นนายกรัฐมนตรี ได้มีการประกาศปีนั้นเป็นปีทองเที่ยวและได้จัดสรรงบประมาณจำนวนหนึ่งให้แต่ละจังหวัดพัฒนาทรัพยากรทางวัฒนธรรมอันได้แก่แหล่งท่องเที่ยวและการละเล่นพื้นเมืองต่าง ๆ เป็นการใหญ่ ในปี พ.ศ.2529 รัฐบาลโดยผ่านนโยบายทางสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติก็ได้เริ่มโครงการประกาศเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านดีเด่นสาขาต่าง ๆ ขึ้น ศิลปินที่ได้รับการเชิดชูเกียรติครั้งนี้ส่วนใหญ่เป็นศิลปินชาวบ้านที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของสื่อพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ ทั้งในสาขา หมอลำ หนังตะลุง โนรา เพลงบอก ลิเก หุ่นกระบอก ละครหาตรี หนังใหญ่ เป็นต้น การพยายามฟื้นฟูวัฒนธรรมพื้นบ้านในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากเพื่อเป้าหมายการธุรกิจท่องเที่ยวและการอนุรักษ์แล้ว ยังแสดงให้เห็นว่าคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนได้รับการเอาใจใส่อย่างจริงจังมากขึ้น การฉันทนนับเป็นสิ่งยืนยันถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านและสื่อพื้นบ้านไปโดยปริยาย

ด้วยเหตุที่หนังตะลุงและโนราเป็นผลผลิตของชุมชน รวมทั้งแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมของชุมชน ดังนั้นชุมชน จึงมีส่วนในการปกป้อง รักษา ส่งเสริม พัฒนาที่ทำให้หนังตะลุงและโนรา รวมทั้งชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรามีอัตลักษณ์ และศักยภาพ มาจนถึงปัจจุบัน

(2) หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อประสานในระดับหนึ่งในการสร้างเครือข่ายชุมชนหรือระบบความสัมพันธ์ของชุมชน โดยแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมศิลปะนั้นนอกจากจะเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของชุมชนใดชุมชนหนึ่งแล้ว ศิลปะนั้นยังเป็นสมบัติของสาธารณชน ไม่จำกัดขอบเขตของพื้นที่ทางภูมิศาสตร์หรือเขตการปกครอง แต่แพร่กระจายไปตามขอบเขตทางสังคมและวัฒนธรรม จึงไม่ใช่เรื่องแปลก ที่โนราเดิมจากจังหวัดตรังจะได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาหรือชาวภาคใต้โดยทั่วไป เช่นเดียวกันหนังอ้มเท่ง จังหวัดสงขลา ก็ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในจังหวัดตรัง ศิลปินหนังตะลุงและโนราคือผู้นำข้อมูลข่าวสารหรือเป็นสื่อในการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารรวมทั้งวัฒนธรรมชุมชนจากชุมชนหนึ่งไปสู่อีกชุมชนหนึ่ง เราจึงได้เห็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งโดยระบบเครือญาติ ระบบอุปถัมภ์ ระบบผูกเกลอผูกคอง และระบบสาวย่าน นับโยด (โดยเฉพาะโนรา) ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา และนำมาซึ่งการแลกเปลี่ยน การพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน รวมทั้งความเอื้ออาทร และความเป็นระบบหมู่พวกในชุมชนดังกล่าว และส่วนหนึ่งคืออัตลักษณ์ และศักยภาพของชุมชนที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา นั่นคือความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ สังคม และวัฒนธรรม ดังที่ อมรา พงศาพิชญ์ (2533 :25) กล่าวไว้ว่า

สังคมและวัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญของความเป็นมนุษย์ เป็นสองสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างลึกซึ้ง สิ่งที่แยกสังคมหนึ่งว่าแตกต่างจากอีกสังคมหนึ่งก็คือวัฒนธรรม ในขณะที่วัฒนธรรมก็เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมและจิตใจของมนุษย์ วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ช่วยประสานและผูกมัดคนไว้ในสังคมเดียวกัน เป็นสิ่งที่ช่วยทำให้โครงสร้างของสังคมคงอยู่ เพราะเป็นการเสริมสร้างความผูกพันทางจิตใจของคนหลาย ๆ คนเข้าไว้ด้วยกัน

(3) หนังตะลุงและโนราเป็นทั้งผู้สร้างเสริม และปฏิบัติให้ระบบคุณค่าของสังคมและชุมชน ดำรงอยู่อย่างมั่นคง ระบบคุณค่าที่หมายถึงระบบความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม ขนบประเพณี และวิถีปฏิบัติอันเป็นส่วนสำคัญในการจัดระเบียบและการควบคุมสังคม ทั้งที่เป็นแนวคิดพื้นฐานต่อสังคมและวัฒนธรรมและการให้ความสำคัญกับระบบคุณค่าอื่น ๆ ทั้งทางคิโลกและคดิธรรมกรณีตัวอย่าง งานวิจัยเรื่อง “ห้าวเชือกวัวชน” ของอาคม เดชทองคำ กล่าวถึงระบบคุณค่าที่แฝงอยู่ในวิถีชีวิตของคนเลี้ยงวัวชนว่าเป็นคานา(แบบอย่าง) ของความมีฉันทะ และวิริยะที่จะให้ได้ชัยชนะ มีความมุ่งมั่นเพื่อไปถึงจุดที่ “ มั่นหมาย” จึงยอมกินอยู่ อดทน ทนอด ในทุกสถานการณ์เพื่อวัว เฝ้าเลี้ยงดูปรนเปรอวัวถึงขั้น “ปรนนิบัติ” ในฐานะเป็นหุ้นส่วนรายใหญ่ของชีวิต อันควรเป็นคานาที่ดีแก่ผู้ที่จะชนะงานด้วยการ

“ปรนนิบัติงาน” เช่น นักวิจัยที่ศรัทธาว่างานวิจัยเป็นสิ่งสำคัญ เป็นพันธกิจทางวิชาการ ถ้าปรนนิบัติงานวิจัยจนสุดกำลังก็ย่อมบรรลุชัยชนะ คือ ทำงานสำเร็จมีคุณภาพสูง เป็นวิธีให้คุณค่าต่างมุมกับคนบางกลุ่มที่เห็นว่า คนเลี้ยงวัวชนก่อกรรมทำเวร ทรมาณสัตว์ สกปรก เป็นชีวิตที่ไร้สาระ สูญเปล่า โดยเฉลี่ยลงไป ในหัวใจและน้ำแรงของคนเลี้ยงวัวชนที่คอยเฝ้าดูแลการกินอยู่ หลับนอนของวัว เสมือนหนึ่งว่าเป็นบุคคลในครอบครัว (สุริวงส์ พงศ์ไพบูลย์, 2544 : 104 – 105) ส่วนกรณีหนังตะลุงและโนราเพียงระบบความเชื่อในเรื่อง “ครูหมอ” เพียงอย่างเดียวก็เป็นอุปการะที่มีทั้งต่อตัวศิลปินและชุมชน มีวิถีปฏิบัติหลายขั้นตอนเพื่อให้บรรลุเป้าหมายหรือประสบผลสำเร็จตามความเชื่อนั้น กรณีการทำพิธีครอบมือและทำพิธีแก้บนให้กับชาวบ้านของหนังตะลุง ในส่วนของโนรา ความเชื่อเรื่อง “ครูหมอดายาโยโนรา” มีอิทธิพลและส่งผลกระทบทั้ง ผู้เป็นโนราผู้มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานดายาโยโนรา คนทรงครูหมอโนรา และชาวบ้านโดยทั่วไปในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา ที่ต้องการขอความช่วยเหลือจากครูหมอโนรา ไม่ว่าจะเป็นการบนบานขอความช่วยเหลือ การรักษาอาการป่วยไข้ ผู้ที่มีเชื้อสายโนรา ลูกหลานดายาโยโนรา คนทรงครูหมอโนรา ผู้ที่เป็นโนราโดยตรง จะต้องให้การเคารพนับถือครูหมอโนรา ต้องบวงสรวง เช่น ไห้ว ครูหมอโนรา จะละเลยหรือเพิกเฉยไม่ได้เพราะจะได้รับการลงโทษจากครูหมอโนรา อย่างรุนแรง ระบบความเชื่อดังกล่าวส่งผลให้เกิดประเพณีและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนรา คือ ประเพณีการรำโนราโรงครู ซึ่งยังคงปฏิบัติกันอยู่ในชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา

(4) หนังตะลุงและโนราในด้านการสร้างเศรษฐกิจและอาชีพให้กับชุมชน ความเป็นหนังตะลุงและโนรานอกจากนายโรงหรือหัวหน้าคณะแล้ว ยังมีลูกคู่หรือนักดนตรี ผู้แสดง นักร้อง และบุคคลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทำให้คนส่วนหนึ่งในชุมชนมีอาชีพ มีรายได้ มีช่างฝีมือในการแกะรูปหนังหนังตะลุง ทำเครื่องดนตรี ทำเครื่องแต่งตัวโนรา และเมื่อมีงานการแสดง การแข่งขันประชันโรง ก็ทำให้ชาวบ้านส่วนหนึ่งได้ประกอบธุรกิจค้าขาย และกิจกรรมนันทนาการอื่น ๆ ทำให้เกิดการกระจายรายได้สู่ชุมชน การสร้างสาธารณสมบัติ ศาสนสมบัติหรือศาสนสถาน นอกจากรายได้ที่มาจากผู้มีจิตใจกุศลบริจาค ทำบุญแล้ว ส่วนหนึ่งมาจากการจัดงานมหกรรมหรือการแข่งขันประชันโรงของหนังตะลุงและโนราจึงมีส่วนอย่างสำคัญในการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน จึงเป็นอัตลักษณ์ และศักยภาพของชุมชนที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของหนังตะลุงและโนรา

ประเด็นที่จะนำมากล่าวต่อไปคือกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ ศักยภาพ ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือกระบวนการสร้างและหล่อถ่ายคติความเชื่อ และความศรัทธาของชุมชน ผ่านความเป็นหนังตะลุงและโนราและหรือการแสดงและการประกอบพิธีกรรมบนแนวคิดพื้นฐานที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรม ประการแรกคือ สร้างพลังศรัทธาที่ชี้ให้เห็นว่าหนังตะลุงและโนราเกี่ยวเนื่องกับลัทธิบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์หรือวัฒนธรรมฮินดูและรวมทั้งพุทธศาสนาฝ่ายมหายานเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องด้วยศาสนาและความเชื่อเพราะชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลามีคติความเชื่อและฐานทางสังคมวัฒนธรรมรองรับอยู่แล้ว ประการที่สองนำเอาคติความเชื่อแบบดั้งเดิมของชุมชน รวมทั้งประเพณีพิธีกรรมที่เคยมี

อยู่เดิมของชุมชนเข้ามาผสมผสานกับการแสดงหนังตะลุงและโนราเช่นความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ หรือ ผีตายาย รวมทั้งความเชื่อในเรื่อง “ครุหมอ” หรือ “ตาหมอเฒ่า” ของชาวบ้านในชุมชน ประการที่สาม คือการสร้างประวัติหรือตำนานประกอบ เช่นตำนานโนรา ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่น ตำนานขุนศรีทราท่าแค ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว ตำนานทวดสำลี เป็นต้น ประการที่สี่คือการสร้างพิธีกรรม ประกอบ เช่น พิธีครอบมือ พิธีกรรมโนราโรงครู ประการที่ห้าคือการขยายความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมของหนังตะลุงและโนราสู่ชาวบ้านในชุมชน เช่นพิธีกรรมการแก้บนของหนังตะลุงและโนรา พิธีกรรมเพื่อรักษาอาการป่วยไข้ พิธีเหยียบเสน ตัดผมผิข่อที่ปรากฏในประเพณีการรำโนราโรงครู เป็นต้น

3. การถ่ายโยงระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน ดังได้กล่าวมาแล้วว่าการแสดงหนังตะลุงและโนราเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของชุมชนซึ่งได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาเพื่อเป็นการย้ำเตือนกลับไปสู่ชุมชน ผ่านนาฏการของรูปหนังตะลุงและการแสดงโนราและในฐานะที่หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้าน นอกจากจะมีบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมแล้วยังทำหน้าที่ถ่ายทอดคุณธรรม จารีตประเพณีที่ดีงามของสังคม นำเอาหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาอบรมสั่งสอน ปลุกฝังค่านิยมที่ดีงามของสังคม รวมทั้งชี้แนะแนวทางในการดำเนินชีวิตโดยผ่านบทขับร้องกลอน ตัวละครและความเป็นไปในเหตุการณ์ของเรื่องที่น่ามาแสดง โดยที่ผู้ชมผู้ฟังไม่ได้เกิดความรู้สึกว่าถูกสั่งสอนโดยตรงโดยเฉพาะการสร้างคติสอนใจก็จะนำเอาหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา เช่น ความดี ความซื่อ อดทน อดกลั้น อดทนอดกลั้นของชีวิต คุณธรรมที่ดีงามในสังคม เพื่อนำไปประพฤติปฏิบัติหรือลดละเลิกในชีวิตประจำวันในกรณีหนังตะลุง นายหนังทุกคนถือว่าเขาคือ “นาย” ของรูปหนังตะลุงแต่ละตัวที่อาจจะสวมวิญญาณ พฤติกรรมและถ้อยคำให้รูปหนังในท้องเรื่องทุกตัวให้เป็นเช่นไรก็ย่อมได้สารัตถะทั้งปวงจึงเป็นไปด้วยความบริสุทธิ์ตามแต่ระดับภูมิปัญญาและทรรศนะของนายหนังเพียงผู้เดียว จึงให้ชีวิตทรรศน์และโลกทรรศน์ที่ไร้มายา แต่มีส่วนสัมผัสกับชีวิตจริงของผู้ชมได้ทุกแห่งทุกมุม ทั้งทางโลกและทรงธรรม ทั้งที่เป็นจริงและที่เป็นจินตนาการ บางครั้งยังรวมเอาที่สำคัญผิดไว้ด้วย โดยมีต้องคิดว่าจะถูกหรือผิด เพราะเจตนาที่น่ามาแสดงออกเป็นเพียงเพื่อความบันเทิงใจของผู้ชมเป็นสำคัญ (สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์.2528:6-8) อย่างไรก็ตามงานวิจัยเรื่อง “บทเกี่ยวจอหนังตะลุง” ของพิทยา บุญรารัตน์.(2542) ผลการศึกษาพบว่าบทเกี่ยวจอหนังตะลุงนอกจากจะเป็นไปตามขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงแล้ว ยังเป็นโอกาสที่นายหนังตะลุง และ/หรือ ผู้แต่งวรรณกรรมหนังตะลุงจะได้แสดงความสามารถในทางศิลปะ การขับร้องบทกลอน การใช้ถ้อยคำภาษา ความรู้ความสามารถ รวมทั้งชีวิตทรรศน์และโลกทรรศน์ต่อความเป็นไป และปรากฏการณ์ของสรรพสิ่งที่อยู่แวดล้อมชีวิตและตัวตนของเขาแล้ว ยังจะได้แสดงบทบาทหน้าที่ของตนในการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมผู้ฟังตามที่ได้คาดหวังไว้ นอกจากนี้ยังได้ทำบทบาทหน้าที่เสริมในฐานะเป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้าน (Folk Media) ไม่ว่าจะเป็นการชี้แนะ สั่งสอนคุณธรรมจริยธรรม สอดแทรกคติธรรมทางพระพุทธศาสนา จารีตประเพณี ปลุกฝังความรักความภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมทั้งการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ให้กับผู้ชมผู้ฟัง โดยที่ผู้

รับไม่ได้รู้สึกว่าคุณบีบบังคับ หรือเจตนาอบรมสั่งสอนโดยตรง เป็นการปลูกจิตสำนึกให้รักศิลปวัฒนธรรม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในท้องถิ่นของตน สร้างองค์ความรู้ในการยึดถือปฏิบัติในชีวิตประจำวัน ปลูกเร้าสำนึกความรักชาติรักแผ่นดิน นำเสนอพรรณนาทางสังคมการเมืองการปกครองทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น เพื่อการแสวงหาทางเลือกหรือร่วมกันแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับตนเองและสังคม โดยเฉพาะชุมชนหรือท้องถิ่นของตน เปรียบเสมือนผู้ทำหน้าที่ให้การศึกษาอบรมแก่ประชาชน ในกรณีของโนราห์เช่นเดียวกันนอกจากการแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว การแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูมีการถ่ายโยงระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชนและ/หรือภูมิปัญญาชาวบ้านและวัฒนธรรมพื้นบ้านในขั้นตอนและการประกอบพิธีกรรมสู่ผู้ชมผู้ฟัง โนราโรงครูนั้นมีขั้นตอนและองค์ประกอบของพิธีกรรมที่ซับซ้อน พิธีกรรมต่าง ๆ ได้สร้างความรู้ความเข้าใจ ก่อเกิดสติปัญญาเห็นสัจจะของชีวิต นั่นคือ การสร้างความเข้าใจในเรื่องของคุณธรรม ความกตัญญูรู้คุณ กฎแห่งอนิจจัง นอกจากบทรื่องบทราที่มาจากปฏิกาณโศกที่สามารหหิยยกเอาสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวมาแต่งเป็นบทรื่องบทรา บางครั้งก็นำเอาเรื่องราวที่ปรากฏในวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งแพร่กระจายและอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้านมาผูกคำร้องเชื่อมโยงถ่ายทอดเป็นบทรื่องบทราของโนราดังได้กล่าวมาแล้วในเรื่องของโนราในบริบทของภูมิปัญญาท้องถิ่น การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านและ/หรือวัฒนธรรมชุมชนให้กับผู้คนในสังคมเดียวกัน โดยกระบวนการทางความเชื่อและพิธีกรรม การตกย้ำให้เห็นถึงระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ ที่แต่ละส่วนต้องพึ่งพาอาศัยกัน มีความสมดุล และเชื่อมโยงเป็นระบบโครงสร้างอันเดียวกัน นั่นคือการศึกษ การถ่ายโยง และเป็นปรากฏการณ์ รวมทั้งเป็นอัตลักษณ์และศักยภาพของวัฒนธรรมชุมชน ดังนั้นเราจึงสามารถสรุปกระบวนการและกลวิธีการถ่ายโยงระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชนออกเป็น 4 วิธี กล่าวคือ ประการแรกเป็นการปลูกฝังหรือสั่งสอนคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชนโดยตรง เช่นผ่านบทกวีจวนหน้าตะลุง บทหน้าม่านและการทำบทของโนรา เป็นต้น ประการที่สองใช้กระบวนการของการนาฏการในการแสดงผ่านตัวละคร เหตุการณ์ ฉากหรือบรรยากาศ ถ่ายโยงระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน ประการที่สามใช้วิธีการนำเสนอพรรณนา ในรูปแบบของการวิพากษ์วิจารณ์ ประชดเสียดสี เพื่อเตือนสติหรือให้เกิดความยั้งคิด เกิดสำนึกที่ดีงาม โดยสอดแทรกกลงไปในทุกกระบวนการของการแสดงและการประกอบพิธีกรรม ประการที่สี่การถ่ายโยงระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชนผ่านขั้นตอนของกระบวนการประกอบพิธีกรรมโดยตรง เช่นพิธีครอบมือ พิธีแก้บน ของหนังตะลุง พิธีร่ำสวดเครื่องสวดกำไล พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ และพิธีกรรมการรำโนราโรงครูของโนรา เป็นต้น ตัวอย่างเช่นการปลูกฝังระบบคุณธรรม จริยธรรม ตามหลักพระพุทธศาสนา ผ่านทำรำ “บทประณม” ในชื่อบทว่า “ธรรมะในทำรำ” ของโนรายก ชูบัว จังหวัดสงขลา ความว่า

“จะรำลึกสองท่า	เทียบธรรมะให้ท่านชม
ท่าที่หนึ่ง <u>เทพนม</u>	ว่าให้พระบรมอยู่กับใจ
ท่าที่สอง <u>พรหมสี่หน้า</u>	เทียบธรรมะอันยิ่งใหญ่
พรหมวิหารสี่มีจำใจ	คือเมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขาธรรม
ท่าที่สาม <u>แม่ลายกนก</u>	ธรรมสาธกที่งามขำ
เป็นแบบอย่างทางชักนำ	ประพุดิทธิธรรมทางคิงาม
ท่าที่สี่ <u>รำท่าสวดสร้อย</u>	ท่าที่อ่อนช้อยให้ทำตาม
ให้มีจรรยามารยาทงาม	ตามท่าฟ้อนที่อ่อนนวล
ท่าที่ห้า <u>พาหุลาเพียงไหล่</u>	ทำนัยให้ลูกส่วน
อย่าสูงเกินจนเกินควร	อย่าต่ำทรมตามอารมณ์
ท่าที่หก <u>ท่าบัวตูม</u>	ตั้งเป็นพุ่มอยู่กลางตม
เทียบผู้ที่มีอารมณ์	กรรมทับถมในสันดาน
ท่าที่เจ็ด <u>ท่าบัวแย้ม</u>	ธรรมฝังแซมเป็นพื้นฐาน
ท่าที่แปด <u>ท่าบัวบาน</u>	เทียบท่านผู้ลุโสดา
ท่าที่เก้า <u>แมงมุมชักใย</u>	คือมีใจสร้างศรัทธา
แก่ญาติมิตรทั่วถ้วนหน้า	สร้างศรัทธาสามัคคี
ท่าที่สิบ <u>พิสมัยเรียงหมอน</u>	ธรรมะสอนไว้ถ้วนถี่
ภรรยาและสามี	เป็นผู้ที่มีน้ำใจ
รักษากันเอาไว้	ทั้งสองฝ่ายต้องเลื่อมใส
พลั้งผิดชนิดใด	ให้อภัยกันและกัน
ท่าสิบเอ็ด <u>ท่าเขาควาย</u>	วางฉากไว้ให้เป็นชั้น
เข้าสังคมเราทุกวัน	เข้าไหนได้ไม่ขัดเงิน
ท่าสิบสอง <u>ท่าจี๋หนอน</u>	เป็นท่าฟ้อนแบบหงส์เดิน
เทียบหลักธรรมที่ดำเนิน	เรื่องสุชน-มโนหรร่า
จี๋หนอนคือวิมุติสุข	ชนทุกยุคแสวงหา
พระสุชนตามโนรา	คือแสวงหาโมกขธรรม”

(โนรายก ชูบัว จังหวัดสงขลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะ
การแสดง (โนรา) ปี 2530)

4. การปกป้อง แสวงหา คิดค้น และเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปิน ดังได้กล่าวแล้วว่า หนังตะลุงและโนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยธรรมชาติของวัฒนธรรมพื้นบ้านมีการสืบทอดกันด้วยปาก หรือการปฏิบัติฝึกฝน การเรียนรู้ ทั้งด้วยการเลียนแบบและบอกเล่า ลักษณะเช่นนี้มีผลให้วัฒนธรรมพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะ คือวัฒนธรรมนั้นจะมีการแพร่กระจายโดยผู้สืบทอดมีการเปลี่ยนแปลงเป็นปกติธรรมดา และมีรูปแบบหลากหลาย ลักษณะต่อไปคือวัฒนธรรมพื้นบ้านมีธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงและการผสมผสาน เป็นการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมหรือกลุ่มคนอื่น รวมทั้งการค้นพบสิ่งใหม่ภายในสังคมของตนเองจะทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเพื่อการคงอยู่ของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ กรณีหนังตะลุงมีการรักษารูปแบบเดิมและการปรับเปลี่ยนดังที่ปราณี วงษ์เทศ (2532:784) กล่าวไว้ว่า

ศิลปะการแสดงของภาคใต้ที่มีการแสดงสืบเนื่องเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น และยังเป็นที่นิยมอย่างไม่เสื่อมคลาย คือการเล่นหนังตะลุง เหตุที่หนังตะลุงยังได้รับความนิยมอยู่อย่างกว้างขวางทุกวันนี้ ส่วนหนึ่งมีสาเหตุจากการที่นายหนังสามารถรักษาเอกลักษณ์ของหนังตะลุงแบบเดิม และปรับเปลี่ยนการแสดงให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้อย่างเป็นที่พอใจของชาวบ้าน คือมีทั้งความสืบเนื่องของศิลปะการแสดงในอดีตและการเปลี่ยนแปลงที่ทันสมัยสอดคล้องกับสภาพสังคมวัฒนธรรมในปัจจุบันด้วย

ลักษณะต่อไปของวัฒนธรรมพื้นบ้านคือความเป็นมรดกร่วมกันของชาวบ้านหรือชุมชน กรณีของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ “มีลีลาหนักแน่น เอาจริงเอาจัง มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาดและค่อนข้างแข็งแกร่ง” (อุดมหนูทอง.2532:332) ลักษณะความเป็นมรดกร่วมของชุมชนดังกล่าว การรักษาเอกลักษณ์ การปรับเปลี่ยน การผสมผสาน ในกรณีของหนังตะลุงและโนราจึงเป็นสิ่งที่ชาวบ้านหรือชุมชนมีส่วนร่วมรับรู้ และยอมรับ และ/หรือ ความเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมการผลิตและวัฒนธรรมในการบริโภคของชาวบ้านหรือชุมชน เช่นการเปลี่ยนแปลงค่านิยมในการบริโภค สิ่งสุนทรีย์ ความบันเทิง ข้อมูลข่าวสาร จึงมีส่วนอย่างมาก ที่ชุมชนจะเข้ามามีส่วนในการปกป้อง แสวงหา คิดค้น และเลือกสรรวิธีการดำรงอยู่ของวัฒนธรรม รวมทั้งหนังตะลุงและโนราด้วย อย่างไรก็ตามในกระแสการเคลื่อนเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะวิธีการผลิตและการบริโภคได้ปรับเปลี่ยนไปในสภาพการณ์ดังกล่าววิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวบ้านก็ต้องเปลี่ยนแปลงหรือปรับตัวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และบางส่วนก็ถูกทำลายไป แต่ก็มีคนบางกลุ่มกลับเห็นว่าอิทธิพลและแบบแผนการบริโภคจากตลาดโลกไม่สามารถเข้าไปครอบงำและทำลายวิถีชีวิต ค่านิยม ความเชื่อ และวัฒนธรรมท้องถิ่นในแต่ละที่ได้ง่าย ๆ (วัฒนา สุกัณศีล.2543:7) ด้วยเหตุดังนั้นต่อกรณีของหนังตะลุงและโนรา การปกป้อง แสวงหา คิดค้นและเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปิน ผลการศึกษาสรุปได้ว่า

4.1 การแบ่งกลุ่มของศิลปิน

4.1.1 กลุ่มที่ปฏิเสธกระแสและอิทธิพลของวัฒนธรรมสมัยใหม่โดยยืนหยัดจะรักษารูปแบบและเนื้อหาของความเป็นหนังตะลุงและโนราแบบดั้งเดิมไว้ กลุ่มศิลปินดังกล่าวทั้งหนังตะลุงและโนรามักจะเป็นกลุ่มที่มีชื่อเสียงและเป็นที่นิยมของชุมชนในยุคที่ 2 (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทศวรรษที่ 2485 – ทศวรรษที่ 2510) กรณีโนราแปลก ชะบาล หรือโนราแปลกคำ จังหวัดพัทลุง ไม่ยอมเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงโนราที่ยึดถือตามแบบครุมาจึงหยุดทำการแสดงเพื่อความบันเทิงโดยสิ้นเชิง ในขณะที่มีอายุเพียง 25 ปี และกำลังมีชื่อเสียง แต่จะรับแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม โนราโรงครุจนตลอดชีวิต กลุ่มหนังตะลุงและโนราดังกล่าวจึงจัดเป็นกลุ่มอนุรักษ์ และมีวิธีการในการดำรงสถานภาพของตนไว้กล่าวคือ

(1) จะรับงานแสดงเพื่อความบันเทิงกับชุมชนเฉพาะกลุ่มที่ยังมีความนิยมชมชอบในการแสดงหนังตะลุงและโนราแบบดั้งเดิม (และพบว่าในภายหลังที่หนังตะลุงและโนราปรับเปลี่ยนการแสดงแล้วยกเว้นหนังตะลุงและโนราที่มีชื่อเสียงจริงๆ ที่จะได้รับการยอมรับจากคนทั่วไป ส่วนใหญ่แล้วก็จะมียุคผู้ชมเป็นการเฉพาะ)

(2) รับหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมให้กับชาวบ้านในชุมชน ซึ่งยังมีความเหนียวแน่นในคติความเชื่อ เรื่องครุหมอ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ฯลฯ ทั้งหนังตะลุงและโนราก็จะรับงานแก้บน การรำโนราโรงครุ

4.1.2 กลุ่มรวมชมหรือยอมรับการผสมผสาน กลุ่มหนังตะลุงและโนราดังกล่าว มีมาตั้งแต่ในยุคที่ 1,2,3 โดยเลือกที่จะรักษารูปแบบดั้งเดิมและยอมปรับเปลี่ยนแปลงบางส่วนเพื่อให้เป็นไปตามค่านิยมของผู้ชม เช่นการปรับนิยายที่นำมาแสดง การเพิ่มอุปกรณ์สมัยใหม่ เข้าไปบางส่วน รวมทั้งเครื่องดนตรี และการมีวงดนตรีลูกทุ่งในคณะโนรา แต่ยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิมเอาไว้มากกว่าที่จะปรับตามกระแสสังคมทั้งหมด สถานภาพของหนังตะลุงและโนราในกลุ่มนี้ได้รับการยอมรับจากผู้ชมแต่ก็จะอยู่ในวงจำกัดของงานที่รับไปทำการแสดง เช่นงานวัด งานส่วนบุคคล เป็นต้น

4.1.3 กลุ่มทันสมัย (สยบยอม) กลุ่มหนังตะลุงและโนราดังกล่าวจะเริ่มเด่นชัดมาตั้งแต่ยุคที่ 3 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510-ทศวรรษที่ 2525) อันเป็นยุครุ่งเรืองของหนังตะลุงและโนรา ต่อเนื่องมาจนถึงยุคที่ 4 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2526-ปัจจุบัน) ภาพลักษณ์ของหนังตะลุงในกลุ่มดังกล่าว มักจะมีคำว่า “ตะลุงสากล” ตามหลังชื่อคณะ ส่วนโนรามักจะมีคำว่า “น้อย” ตามหลังชื่อคณะ กลุ่มหนังตะลุงและโนราดังกล่าวจะปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาไปสู่ความทันสมัย ที่สามารถยืนหยัดเคียงข้างกับสื่อมวลชนหรือสื่อบันเทิงสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นรูปหนัง โรงที่ทำการแสดงวรรณกรรมที่นำมาแสดงดนตรีประกอบการแสดง องค์ประกอบอื่นๆ ในการแสดงรวมทั้งการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาประกอบ ดังได้กล่าวไว้แล้วในการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุงและโนราในยุคต่างๆ

4.2 การเลือกสรรวิธีการดำรงอยู่ของศิลปิน การเลือกสรรวิธีการดำรงอยู่ของศิลปินหนึ่ง
ตะลุงและโนรา รวมทั้งชุมชน ส่วนหนึ่งเป็นภูมิปัญญาหรือวิธีการจัดการของศิลปิน ชุมชน และ/หรือผู้
เกี่ยวข้องให้เหมาะสมกับยุคสมัยและลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งนำมากล่าว
โดยสรุปได้ดังนี้

4.2.1 การดำรงสถานภาพหรือรักษารูปแบบดั้งเดิม แล้วจำกัดงานแสดงเฉพาะกลุ่ม
ชนนิยมหรือทำหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมเพียงอย่างเดียว

4.2.2 ยอมรับการปรับเปลี่ยนโดยการผสมผสานเข้าลักษณะที่ว่า “ของใหม่ก็รู้จักเอา
ของเก่าก็รู้จักใช้”

4.2.3 ปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงเพื่อสนองความต้องการและค่านิยมของผู้ชมตามยุค
สมัย

4.2.4 ประสานกับสื่อมวลชนสมัยใหม่ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ เพื่อการเผยแพร่การแสดง
ในรูปแบบใหม่

4.2.5 ประสานความร่วมมือหรือพึ่งพานักจัดรายการเป็นธุรกิจบันเทิง เช่นการจัด
งาน “มหกรรมแข่งขันประชันโรง” รวมทั้งร่วมแสดงกับมหรสพ สมัยใหม่หรือมหรสพจากภาคกลาง
เช่น ลิเก ภาพยนตร์ วงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งออกมาในรูปของงาน “สวนสนุก” จนพัฒนามาเป็นสังกัดค่าย
หรือเข้ากลุ่มในเครือบริษัท เช่นเดียวกับเครือบริษัทนักร้องและนักดนตรีในปัจจุบัน

4.2.6 เข้าร่วมกับบริษัทห้างร้านจำหน่ายเทปบันทึกเสียงในท้องถิ่น เพื่อบันทึกเสียง
การแสดงออกจำหน่าย และพัฒนามาเป็นเทปบันทึกภาพหรือวีดิทัศน์ จนถึงแผ่นซีดีและ วีซีดี ใน
ปัจจุบัน

4.2.7 ประสานงานกับหน่วยงานราชการ ทำหน้าที่ในการเผยแพร่ข่าวสาร เช่น การ
วางแผนครอบครัว รมรงค์การป้องกันยาเสพติด การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เป็นต้น

4.2.8 ร่วมมือกับหน่วยงานทางวัฒนธรรม สถาบันการศึกษา เพื่อการอนุรักษ์ส่งเสริม
เผยแพร่มรดก และพัฒนา การจัดประชุมสัมมนาในทางวิชาการ นำการแสดงหนังตะลุงและโนราเข้าสู่
ระบบการเรียนการสอน ทั้งที่เป็นหลักสูตรการศึกษาศิลปะการแสดงท้องถิ่น ชมรมหนังตะลุงโนราใน
สถานศึกษาเพื่อฝึกหัดและถ่ายทอดสู่เยาวชน

4.2.9 จัดตั้งชมรมหนังตะลุงโนรา ศิลปินพื้นบ้าน จนพัฒนามาเป็นสมาพันธ์ศิลปิน
พื้นบ้านศรีวิชัย เพื่อการอนุรักษ์ส่งเสริม พัฒนา และเผยแพร่ในรูปแบบต่างๆ

4.2.10 ปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอ เช่นการออกชุดตลกหนังตะลุงในรูปแบบ
“หนูน้อยๆ หนูๆ” เป็นชุดๆ รวมทั้งการปรับรูปแบบการแสดงและการนำเสนอในรูปของ “ตะลุง
ทอล์คโชว์” ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

กล่าวโดยสรุปได้ว่า อัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของ หนึ่งตระกูลและโนรานั้น โดยความเป็นหนึ่งตระกูลและโนราจัดเป็นภูมิปัญญาที่เป็นการสร้างสรรค์พิเศษ ของท้องถิ่นและชุมชนอยู่แล้วและยังเป็นมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่นและชุมชน มีปฏิสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด กับชุมชน มีบทบาทหน้าที่อย่างสำคัญต่อชุมชนทั้งในด้านการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม ในด้านอัตลักษณ์ และศักยภาพที่ปรากฏนั้นหนึ่งตระกูลและโนราเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมของ ชุมชน นอกจากการทำหน้าที่ในด้านความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมให้กับชุมชนแล้ว หนึ่งตระกูลและโนรายังมีบทบาทหน้าที่ในการถ่ายทอดระบบคุณธรรมและวัฒนธรรมชุมชน มีส่วนสำคัญใน การรักษาอัตลักษณ์และศักยภาพของชุมชน ความเป็นหมู่พวกในชุมชนนิยมหนึ่งตระกูลและโนรา รวมทั้งเป็นปัจจัยที่เอื้ออำนวยให้เกิดผลทางเศรษฐกิจและอาชีพในชุมชน ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลง ทางสังคมและวัฒนธรรม หนึ่งตระกูลและโนราทั้งโดยตัวศิลปิน ชุมชน นักวิชาการ หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนโดยเฉพาะสถาบันการศึกษาทุกระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษาอุดมศึกษา และหน่วยงาน ทางวัฒนธรรมต่างมีส่วนเข้ามา ปกป้อง แสวงหา คิดค้น และเลือกสรร วิธีการดำรงอยู่ของศิลปินหรือ หนึ่งตระกูลและโนรา รวมทั้งการรักษา สืบทอด ให้เป็นมรดกวัฒนธรรมของภาคใต้และ /หรือชุมชน บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาต่อไป

บทที่ 6

แนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนาการแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงและโนรา

ดังได้กล่าวมาในตอนต้นแล้วว่าการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีเพียง 2 อย่างคือ หนังตะลุงกับโนรา ซึ่งมีความผูกพันและมีบทบาทหน้าที่ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านและชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งด้านความบันเทิง การประกอบพิธีกรรม และบทบาทด้านอื่นๆ จนกล่าวได้ว่าชีวิตของชาวบ้านแต่ละคนมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ การละเล่น และการแสดงพื้นบ้านอย่างแยกไม่ออก เพราะวัฒนธรรมดังกล่าวทำหน้าที่รับใช้กลุ่มคนในสังคมแต่ละชุมชนอย่างสมบูรณ์ในด้านต่าง ๆ เช่น สนับสนุนความเชื่อของกลุ่มคนในสังคม ให้การศึกษาปลูกฝังค่านิยมเป็นต้น และยังมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งด้าน ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทักษะคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชนหรือภูมิภาคนั้น ๆ แต่การแสดงพื้นบ้านรวมทั้งหนังตะลุงและโนรามีลักษณะเดียวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงและการผสมผสาน และเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเช่น การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ข้อจำกัดของการแสดงพื้นบ้าน การเสื่อมความนิยมของผู้ชมอันเนื่องมาจากความบันเทิง หรือสื่อสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ และส่วนหนึ่งเกิดจากการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรม โดยเฉพาะระหว่างวัฒนธรรมหลวง (Great Tradition) และวัฒนธรรมราษฎร์ (Little Tradition) โอกาสที่วัฒนธรรมราษฎร์จะถูกผสมผสานกลมกลืนและการยอมรับจนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมที่มีพลังมากกว่า รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม แม้ชาวชนบทจะมีวิถีชีวิตบนฐานสังคมเกษตรกรรม แต่ระบบเศรษฐกิจได้เปลี่ยนเป็นแบบสมัยใหม่ที่เป็นการผลิตเพื่อขายเป็นสินค้าด้วยระบบเงินตราและตลาดที่กว้างขวาง มีรายจ่ายที่ต้องซื้อสินค้าอุปโภคบริโภคจากโรงงานอุตสาหกรรมทั้งในและนอกประเทศ มีการใช้ทุนและแรงงานในการผลิต ซึ่งต่างไปจากวิธีการแบบประเพณีรวมทั้งการใช้บริการสมัยใหม่ที่เป็นผลพวงจากการพัฒนา ความเจริญทางด้านเทคโนโลยี การสื่อสารและการคมนาคม วิถีชีวิตของชาวชนบทจึงคล้ายกับคนเมือง รวมทั้งการเคลื่อนย้ายแรงงานจากชนบทเข้าสู่เมือง การอพยพโยกย้ายถิ่น เหล่านี้มีส่วนทำให้สถาบันทางสังคมและวัฒนธรรมตามประเพณีดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปด้วย รวมทั้งการแสดงพื้นบ้านโดยเฉพาะหนังตะลุงและโนรา ซึ่งเคยมีบทบาทหน้าที่อย่างแนบแน่นต่อวิถีชีวิต ความเชื่อและพิธีกรรม ก็เสื่อมคลายคุณค่าและความหมาย เพราะไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตและค่านิยมที่ถูกปรับเปลี่ยนไปตามสภาพเศรษฐกิจและสังคมสมัยใหม่ อย่างไรก็ตามสภาพการณ์ดังกล่าวไม่ได้ทำให้หนังตะลุงและโนราหมดบทบาทหน้าที่ต่อสังคมและชุมชนโดยสิ้นเชิง โดยเฉพาะโนรายังมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมให้กับชุมชนอย่างเหนียวแน่น ใน

ขณะเดียวกันหนังตะลุงก็ได้ปรับปรุงพัฒนาในด้านต่าง ๆ เพื่อการดำรงอยู่ในชุมชน ดังนั้นแนวทางในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา การแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงและโนราจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งจะได้กล่าวถึง สถานภาพ แนวโน้มของการเปลี่ยนแปลง การปรับสภาพของกลุ่มศิลปิน บทบาทของผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้อง ทักษะของผู้ชมและชุมชน แนวทางการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ และพัฒนา ผ่านทัศนคติของศิลปิน ผู้บริโภค ผู้สนับสนุนทั้งที่เป็นปัจเจกบุคคล หน่วยงานภาครัฐและเอกชนรวมทั้งนักวิชาการที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. สถานภาพ และแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนรา

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าหนังตะลุงและโนรามิบทบาทหน้าที่สำคัญในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมให้กับชุมชนหนังตะลุง และโนราเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของชุมชน เป็นมรดกวัฒนธรรมที่มีการสั่งสม สืบทอด ปรับเปลี่ยน ตามสภาวะแวดล้อมและเงื่อนไขทางสังคมวัฒนธรรม นอกจากนั้นการแสดงพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นหรือชุมชน จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันเนื่องมาจากอิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และสังคม นอกจากนี้การแสดงพื้นบ้าน หรือการละเล่นพื้นบ้านแทบทุกชนิดมีลักษณะของสื่อพื้นบ้าน (Folk Media) อยู่ในตัวของตัวเอง ทำหน้าที่รายงานเรื่องราวข่าวสาร ให้การศึกษา ปกป้องรักษาบรรทัดฐานของสังคม สร้างความเข้าใจระหว่างกลุ่มชน เป็นเครื่องมือสำหรับการบูรณาการทางสังคม และเป็นเครื่องมือทางสังคมที่เกิดจากภูมิปัญญาของชาวบ้านเอง ซึ่งเป็นตัวจักรสำคัญในการสร้างดุลยภาพให้ชุมชนมีลักษณะเป็นตัวของตัวเอง มีความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ของตน สามารถเห็นคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ของพวกตน สะท้อนชี้ให้เห็นถึงความสามารถในการพึ่งพิงตนเองได้ (สถาพร ศรีสังข์, 2534 : 36 – 37) หากจะกล่าวถึงสถานภาพของหนังตะลุงและโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน ก็คือการมองที่บทบาทและหน้าที่ ซึ่งมีนักวิชาการ ผู้รู้ และผู้สนใจได้แสดงทรรศนะเอาไว้ ซึ่งนำมากล่าวโดยสรุปได้ว่า ในกรณีของหนังตะลุงนั้นในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงบทบาทไปตามสภาพสังคม ซึ่งแตกต่างกับเมื่อ 3 ทศวรรษที่แล้ว เท่าที่สังเกตได้พบว่า 1) บทบาทในด้านให้ศึกษานอกกรอบแบบแก่ประชาชน แท้จริงหนังตะลุงทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสื่อสารชาวบ้านมานานแล้วแต่เป็นไปเองอย่างบริสุทธิ์โดยไม่รู้ตัว แต่ปัจจุบันเริ่มมีบทบาทในลักษณะที่เป็นพิธีรีตอง มีรูปแบบและมีเงื่อนไขผูกพัน ตัวอย่างบทบาทใหม่ที่เกิดจากความต้องการของนักวิชาการ เช่น ใช้การละเล่นพื้นเมือง (ทั้งหนังตะลุงและโนรา – ผู้วิจัย) เป็นปัจจัยในการพัฒนาสังคม การกระทำอย่างนี้เข้าลักษณะ “นักวิชาการรับใช้หนังตะลุง” จะเป็นการช่วยยกระดับการละเล่นพื้นเมืองให้สูงขึ้น ถ้าเมื่อใดกลายเป็น “การนำหนังตะลุงมารับใช้นักวิชาการ” เมื่อนั้นย่อมน่าวิตก 2) บทบาทการนำวิธีการของหนังตะลุงไปใช้กับนวัตกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น ผู้ชมจะเปลี่ยนรูปแบบการชมหนังตะลุงทาง “จอผ้า” มาชมผ่านทาง “จอแก้ว” มากขึ้น (รวมทั้งวีดิทัศน์ แผ่นซีดี และวีซีดี – ผู้วิจัย) บทบาทของหนังตะลุงตามแนวทางนี้เข้าลักษณะธุรกิจทางวัฒนธรรม ถ้ามีวิธีการจัดการที่เหมาะสม ก็จะช่วยเกื้อกูลทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม และความมั่นคงของชาติ แต่หากเอาวัฒนธรรมหนังตะลุงไป

รับใช้ธุรกิจ ก็เข้าลักษณะการทำลายมากกว่าการส่งเสริม 3) บทบาทของหนังตะลุงกับกิจกรรมสาธารณกุศล ในช่วง 3 ทศวรรษที่ผ่านมา หนังตะลุงกับกิจกรรมสาธารณกุศลต่างก็ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะการหารายได้มาเพื่อการพัฒนาศาสนสถาน และสถานศึกษาในท้องถิ่น ซึ่งเป็นโอกาสของหนังตะลุงที่ได้รับงานแสดง แต่ในปัจจุบันบทบาทเช่นนั้นลดน้อยลงไป เป็นการจัดหารายได้โดยนักจัดรายการ และมีเครื่องบันเทิงอื่น ๆ เข้ามาแทนที่ในกิจกรรมส่วนนี้มากขึ้น (สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์. 2528 : 7 – 8) นอกจากนี้งานวิจัยเรื่อง “สถานภาพและบทบาทของหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง” ของสุนีย์ ทองไชย (ม.ป.ป. : 123) ในด้านสถานภาพและบทบาทของหนังตะลุงในฐานะมหรสพและในฐานะผู้ประกอบการ พบว่าหนังตะลุงยังคงมีบทบาทในการสร้างความบันเทิงใจ การสร้างสรรค์วรรณกรรม เป็นครูสอนภาษา เป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม เป็นเครื่องสื่อสารชาวบ้าน เป็นสื่อประสานความสัมพันธ์ทางสังคม ส่วนการประกอบการพิธีกรรมก็ยังมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดการแสดงหนังตะลุง การเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ และบทบาทอื่น ๆ ตามภาวะสังคมปัจจุบัน

ส่วนประเด็นที่จะต้องพิจารณาก็คือ โอกาสในการแสดงหรือการทำหน้าที่และบทบาทเหล่านั้นในสังคมปัจจุบันมีมากหรือน้อย รวมทั้งความนิยมของผู้ชมในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา จากการสังเกตการสัมภาษณ์ การจัดประชุมสัมมนา และการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม ก็พบว่าลดน้อยลงไปมาก กลุ่มผู้ดูผู้ชมหนังตะลุงก็มีจำนวนจำกัดและถูกจำกัดขอบเขตตามภาวะการณ์ของสังคม เศรษฐกิจ และการศึกษาลงไปเรื่อย ๆ ดังนั้นโอกาสที่หนังตะลุงจะได้แสดงบทบาทดังที่กล่าวมาแล้วก็ลดน้อยตามลงไปด้วย สถานภาพของหนังตะลุงในปัจจุบันจึงอยู่ในสภาวะตกต่ำหรือถดถอย เช่นเดียวกับสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ เพราะพื้นที่ของความบันเทิงในชุมชนนิยมหนังตะลุงและ/หรือโนรา ได้ถูกสื่อบันเทิงสมัยใหม่และเหตุปัจจัยอื่น ๆ เข้ามาแทนที่ ยกเว้นหนังตะลุงและโนราที่มีชื่อเสียงจริง ๆ และ/หรือหนังรุ่นใหม่ (ที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว อย่างหนังฉกรรจ์ จันทร์พุ่ม หนังคลั่งน้อย ตะลุงสากล ที่ยังได้รับความนิยมจากผู้ชม) หนังตะลุงและโนราส่วนใหญ่จึงเป็นเพียงสื่อบันเทิงประกอบรายการ หรือประกอบงาน ในขณะเดียวกันเราอาจจะพบว่ามีปรากฏการณ์ของการแสดงหนังตะลุงและ/หรือโนราหลาย ๆ คณะในงานประจำปี งานอนุรักษ์มรดกไทย งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม แต่เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดจากการผลักดันของหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง นักวิชาการ ชมรมหนังตะลุงและโนราและ/หรือผู้ที่ให้การสนับสนุน (โดยมีธุรกิจร้านค้าเร่เข้ามาเกี่ยวข้อง) หนังตะลุงและโนราก็ไม่ได้มีค่าราคาหรือค่าตอบแทนในการแสดงแบบการแสดงทั่วไป อาจจะได้รับเฉพาะค่าใช้จ่ายที่จำเป็น เช่นค่าจ้างนักดนตรี ค่ารถ ค่าอาหาร เป็นต้น ซึ่งการแสดงในกิจกรรมดังกล่าวไม่ได้เกิดจากการเรียกร้องหรือความต้องการของผู้ชมอย่างในอดีต ภาวะการณ์ดังกล่าวสถานภาพของหนังตะลุงจึงเป็นดังที่อุดม หนูทอง.(2536 : 134) กล่าวว่า “ภาวะของหนังตะลุงมันเป็นอย่างไรในขณะนี้ มันก็มีอยู่หลาย ๆ ตัวเหมือนกัน แต่เท่าที่ดูโดยภาพรวม ๆ แล้วผมเห็นว่าหนังตะลุงมันตรงกับทฤษฎีอะ อันนี้นายหนังจะรู้สึกละอย่างผมหรือเปล่าไม่ทราบ

ทีนี้สิ่งที่จะเป็นตัวชี้วัดว่าอะไรเป็นตัวชี้ว่ามันทรงหรือมันทรุด โดยเฉพาะในแง่ของการสืบทอด ในแง่ของการดำรงอยู่ สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือประชาชนหรือชาวบ้านคนดูหนัง อันนี้สำคัญมาก トラバใดที่คนดูหนังยังมีเยอะหนังแสดงที่ไหนคนเต็มเหมือนกับที่เป็นอยู่ในอดีต ตัวนี้จะเป็นตัวชี้ว่าหนังไม่ตายแน่ ๆ แต่ปัจจุบันหนังแสดงที่ไหน ถ้าเราไปดูบางครั้งบางคราวมันก่อให้เกิดความรู้สึกหดหู” ในทำนองเดียวกันปริตดา เกลิมเผ่า กอนันตะกุล (2525 : 42) ได้กล่าวถึงทรสณะ (ชาวบ้าน) ที่มีต่อหนังตะลุงเอาไว้ว่า

ทรสณะคิดต่อนายหนังมีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนไปด้วย กล่าวคือในอดีตนายหนังมีฐานะและบทบาทเสมือนเป็นผู้รู้ และสำหรับนายหนังบางคนที่แสดงเน้นหนักไปในด้านการให้ศีลธรรม ก็จะได้รับยกย่องนับถือมากเป็นพิเศษด้วย อีกประการหนึ่งการที่นายหนังสมัยก่อนมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและมีความรู้ทางไสยศาสตร์ก็ทำให้ได้รับความนับถือยำเกรงในแง่ที่เกี่ยวกับความเชื่อด้วย แต่สำหรับนายหนังสมัยใหม่มีการเน้นเรื่องคติธรรมน้อยลงและพยายามเอาดีทางด้านการบันเทิงกันมากกว่า ส่วนหนึ่งเป็นเพราะจะต้องแข่งขันกับงานบันเทิงประเภทอื่น ๆ ที่เล่นในโอกาสเดียวกัน หรือต้องการสร้างความนิยมและชื่อเสียงว่าคนดูติด ทรสณะคิดต่อนายหนังประเภทนี้จึงเห็นว่านายหนังเป็นผู้ให้ความบันเทิงเป็นหลัก ความเกี่ยวข้องกับคุณธรรม ความเชื่อ ลดน้อยลง และเราก็จะเห็นด้วยว่า การปฏิบัติพิธีกรรมในขั้นตอนต่าง ๆ ของการแสดงหนังตะลุงก็เสื่อมคลายลงไปด้วย

ในกรณีของโนราก็เช่นเดียวกันหากเราจะมองถึงสถานภาพรวมทั้งบทบาทและหน้าที่ที่จะพบว่าโนราเป็นมหรสพที่ขึ้นหน้าขึ้นตาควบคู่กับหนังตะลุง แม้ปัจจุบันจะซบเซาลงบ้างแต่ยังมีผู้สืบทอดไม่ขาดสาย โดยสืบทอดแบบประเพณีของโนราบ้าง และสืบทอดโดยการจัดการของสถาบันราชการบ้าง ทุกวันนี้จึงพบเห็นคณะโนราอยู่ทั่วไป กิจกรรมการแสดงโนรามิให้เห็นทั้งการแสดงโรงเดี่ยว การแข่งขันประชันโรง การแสดงร่วมกับสื่อบันเทิงสมัยใหม่ การเผยแพร่ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ การเผยแพร่ เพื่อรณรงค์ตามวัตถุประสงค์ของหน่วยงานราชการ เช่น รณรงค์เรื่องการป้องกันยาเสพติด รณรงค์การป้องกันโรคเอดส์ เป็นต้น การร่ำสาธิตหรือร่ำโชว์ตามแหล่งท่องเที่ยว เช่น โรงแรม ภัตตาคาร ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น และที่เด่นชัดจากอดีตถึงปัจจุบัน คือการร่ำเพื่อประกอบพิธีกรรม ที่เรียกว่า “โนราโรงครู” ซึ่งยังคงรักษาแบบแผนหรือขนบนิยมแบบดั้งเดิม และยังคงปฏิบัติกันอยู่อย่างเข้มข้น โดยเฉพาะชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา และจังหวัดใกล้เคียง จึงกล่าวได้ว่าโนรายังมีสถานภาพที่ไม่ตกต่ำ เมื่อเปรียบกับการแสดงพื้นบ้านอย่างอื่น โนรายังคงมีบทบาทที่สำคัญต่อสังคม “โนราแต่เดิมคงจะเป็นการร่ำรำประกอบพิธีกรรม จากจุดนี้ถ้าจะอธิบายหน้าที่ของโนราในฐานะที่เป็นพิธีกรรม ก็มีขึ้นเพื่อทำหน้าที่รักษาจิตสำนึกร่วมของชุมชน แต่ในปัจจุบันหน้าที่ของโนรามีหลากหลายออกไปมาก จากการที่ได้ทำหน้าที่ในสังคมแต่เดิมกับหน้าที่ใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปนั้นคือสิ่งชี้ให้

เห็นว่า กลไกและกระบวนการในการรักษาคำจูนโนราให้คงอยู่ได้มีมาโดยตลอด” (ชวน เพชรแก้ว. 2540 : 90 – 91) อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าบทบาทด้านความบันเทิงของโนรามีนมาแต่เดิมด้วยดังปรากฏในตำนานโนราที่เรียกว่า “บทบาทลิหน้าศาล” ตอนหนึ่งว่า “ชาติเชื้อโนรา เป็นเถรเมืองคนหนึ่ง ตั้งพระไตรโลกแล้ว พระแก้วรำพึง ยังขัดข้องจึง สิ่งหนึ่งไม่โลก ไม่ได้ตั้งชาติไว้เป็นที่ประโลมโลก ระเบียบดับโสก สนุกสบาย มาชุมนุมพร้อมกัน อรหันต์ทั้งหลาย เทพเจ้าจัดไว้ อรหันต์ทั้งสององค์-- ขึ้นกราบบาทา พระผู้เป็นเจ้า-- ว่าในไตรโลกนี้ หาไม่มีคนจะรำ เชิญองค์พระธรรมให้เสด็จลงมา” (พิทยา บุษรรัตน์. 2539 : 38 – 39) ซึ่งโนราก็ได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบ เนื้อหา เพื่อทำหน้าที่ในด้านความบันเทิงตามยุคสมัยและค่านิยมของสังคมตลอดมา ในด้านบทบาทหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมนั้นนับเป็นจุดแข็งของโนราในการรักษา สถานภาพ โดยเฉพาะ “ประเพณีการรำโนราโรงครู” เพื่อเช่นไหว้ครูหมอคายยาโนรา เพื่อทำพิธีแก้บนและพิธีเบ็ดเตล็ดต่างๆ เพื่อทำพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ ดังได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าโนรายังคงมีบทบาทและหน้าที่ต่อการตอบสนองความต้องการและช่วยแก้ไขปัญหาให้กับคนในสังคมทั้งด้านร่างกายและจิตใจ รวมทั้งมีบทบาทสำคัญต่อระบบความเชื่อและความรู้สึกนึกคิดของประชาชน คราบนั้นสถานภาพของโนราก็ยังคงดำรงอยู่ได้ ไม่ว่าสังคมจะมีการเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเพียงใดก็ตาม

การจะกล่าวถึงแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงและโนราต่อไปนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่เราจำเป็นต้องพิจารณาถึงข้อจำกัด เหตุปัจจัย หรือปัญหาและอุปสรรคที่มีต่อการแสดงหนังตะลุงและโนรา ทั้งจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม การจัดประชุมสัมมนาหนังตะลุงและโนราในโครงการวิจัยเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2544 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง จังหวัดพัทลุง และการจัดสัมมนาหนังตะลุงในโครงการ “เสริมบทบาทศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ สาขาหนังตะลุง เพื่อการพัฒนาชุมชน ประจำปีงบประมาณ 2542 – 2543” ของสถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ รวมทั้งงานวิจัยเรื่อง “สถานภาพและบทบาทของหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง” ของสุนีย์ ทองไชริ (ม.ป.ป. : 64 – 67) อาจนำมากล่าวโดยสรุปได้ดังนี้

(1) ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและการเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ได้ส่งผลให้ทัศนคติ ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม และวิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนราเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วิทยาการสมัยใหม่เข้ามามีบทบาททำให้ชาวบ้านมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิต ปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมมากขึ้น ความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์และอิทธิพลของสิ่งเหนือธรรมชาติลดลงกว่าสมัยก่อน มีเหตุผลเป็นวิทยาศาสตร์ ประกอบกับการคมนาคมและการสื่อสารที่รวดเร็ว สะดวกสบาย ได้ชักนำสื่อสมัยใหม่เข้ามาอย่างรวดเร็ว จนกลืนกลายเป็น “ชุมชนอิเล็กทรอนิกส์” ความบันเทิงในรูปแบบใหม่จากเขตเมืองเข้ามาแทนที่สื่อพื้นบ้านอย่างหนังตะลุงและโนราที่เคยมีมาแต่เดิม อีกทั้งสื่อสมัยใหม่ยังมีรูปแบบที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์ วงดนตรี วิทยุโทรทัศน์ วิทยุกระจายเสียง วีดิทัศน์ วีซีดี “คารา

โอเคะ” ฯลฯ สื่อบันเทิงในรูปแบบใหม่มีลักษณะเป็นสื่อสำเร็จรูป (รวมทั้งแถบบันทึกเสียง วีซีดี ดีวีดี การแสดงหนังตะลุงและโนราด้วย) สามารถแพร่เข้าสู่ชาวบ้านได้อย่างรวดเร็ว ชาวบ้านมีความรู้สึกที่สื่อบันเทิงต่าง ๆ เหล่านี้สามารถบริโภคได้ง่าย ราคาถูก มีความทันสมัยมากกว่า “จากห้องส่งตรงไปห้องนอน กดปุ่ม ตัดตอน เลือกชมได้” สามารถสนองความต้องการ สะดวก รวดเร็ว ค่านิยมดังกล่าวสื่อสมัยใหม่จึงเข้ามาแทนที่สื่อพื้นบ้านอย่างหนังตะลุงและโนรา และนับวันจะพัฒนาเพื่อตอบสนองสังคมบริโภคแบบไร้รากอย่างไม่มีสิ้นสุด

(2) ข้อจำกัดของการแสดงหนังตะลุงและโนรา แม้ว่าปัจจุบันหนังตะลุงและโนราจะมีความสามารถในการปรับเปลี่ยนตนเอง รูปแบบและเนื้อหาในการแสดง ตามสภาพการณ์ของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ต้องประสบกับอุปสรรค ปัญหา และข้อจำกัดในหลายด้าน ประการแรกคือ ภาวะการขาดแคลนลูกคู่ (นักดนตรีที่จะบรรเลงดนตรีแบบเดิม) ทั้งหนังตะลุงและโนรา ในกรณีของหนังตะลุง พบว่าผู้ที่สนใจฝึกหัดหนังตะลุงยังมีอยู่มาก (มีโรงเรียนฝึกหัดหนังตะลุง) แต่ผู้ที่ฝึกหัดเป็นลูกคู่หนังตะลุงมีน้อยมากโดยเฉพาะนายปี มีแต่คนรุ่นเก่าเท่านั้นที่เล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้อยู่ในปัจจุบัน ทั้งที่อัตราค่าจ้างสูงกว่าลูกคู่ผู้เล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่น จากการศึกษาหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง พบว่า นายปี 1 คน ต้องทำหน้าที่เป่าปีให้หนังตะลุงหลายคณะ อัตราค่าจ้างนายปีคืนละประมาณ 300 – 450 บาท ที่ปรากฏมากที่สุดได้ค่าจ้างคืนละ 350 บาท ส่วนคนเล่นดนตรีอื่น ๆ เช่น โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง กีตาร์ ออร์แกน ได้รับคืนละประมาณ 250 – 300 บาท แต่ที่หาผู้สนใจเป็นลูกคู่หนังตะลุงได้ยาก หนังจรรยา จันทรนุ่น (หรือหนังจรรณน้อย หัวไทร อาจารย์พิเศษวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง จังหวัดพัทลุง) กล่าวว่า ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ได้เปิดสอนการเป่าปี จากผู้เรียน 200 กว่าคน ที่เรียนเก่งและพอจะเป่าปีได้มีประมาณ 3 – 4 คนเท่านั้น การเรียนเป่าปีเรียนยาก ผู้เรียนต้องฝึกฝนเพิ่มเติมอีกมาก (สุนีย์ ทองไชย. ม.ป.ป. : 65) จึงไม่ใช่เป็นเรื่องแปลกหากว่าเราจะพบเห็นโนรากำลังร่ายรำด้วยการใช้ออร์แกนไฟฟ้าแทนการใช้ปี นายหนังตะลุงเปิดแผ่นดิสก์ ประกอบการแสดงแทนการใช้ลูกคู่บรรเลงดนตรี “เข้าลักษณะหัว มงกุฎท้ายมังกร” และผู้วิจัยเห็นว่าเป็นส่วนหนึ่งของแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงการแสดงหนังตะลุงและโนราในปัจจุบัน ประการที่สอง ข้อจำกัดในด้านการสืบทอดการแสดงหนังตะลุงและโนราแม้ว่าจะมีการสืบทอดโดยสายสกุลของหนังตะลุงและความเป็นเชื้อสายของโนรา แต่จากความนิยมของชาวบ้านที่ลดลงก็ทำให้มีผู้สนใจที่จะฝึกหัดน้อยลง (ยกเว้นกรณีโนราที่เชื่อว่าคนในตระกูลหรือผู้มีเชื้อสายโนรา ครูหมอตายโนราจะเป็นผู้เลือกลูกหลานในการสืบทอดการรำโนราหรือเป็นร่างทรงครูหมอโนรา แต่คนรุ่นใหม่ก็มีทางออกที่จะตัดขาดจากความเป็นโนราโดยไม่ต้องถูกครูหมอลงโทษ โดยโนราอาวุโสเป็นผู้ทำพิธีให้ และหรือทำพิธีผูกผ้าปล่อย) ส่วนผู้ที่เรียนหรือฝึกหัดอยู่ในสถาบันการศึกษาก็ไม่ได้ มีได้มีจุดมุ่งหมายที่จะยึดเป็นอาชีพ การจะเป็นหนังตะลุงและโนราที่จะประสบความสำเร็จได้ต้องอาศัยประสบการณ์ ระยะเวลา ทักษะ และหรือความสามารถหรืออัจฉริยะเฉพาะตัว อย่างไรก็ตามยังมีผู้ให้ความสนใจอยู่ในระดับ

หนึ่งคังกรณีโรงเรียนสอนหนังตะลุงของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ดังได้กล่าวมาแล้ว ประการที่สามโอกาสในการแสดงมีน้อยลงทั้งหนังตะลุงและโนรา ยกเว้นหนังตะลุงและโนราที่มีชื่อเสียงจริง ๆ หรือเข้ากลุ่มในเครือข่ายเครื่องดี่อย่างโนราสมพงศ์น้อย ดาวรุ่ง ส่วนหนึ่งมาจากค่านิยมของประชาชน ภาวะบีบรัดทางเศรษฐกิจ ค่าราคาสูงขึ้นและมีสื่อบันเทิงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ เสียค่าใช้จ่ายน้อยกว่ามีความหลากหลายกว่า กรณีศึกษาหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง พบว่าปัจจุบันนายหนังตะลุงส่วนใหญ่ไม่ได้ยึดการแสดงหนังตะลุงเป็นอาชีพหลัก การแสดงหนังตะลุงเป็นเพียงอาชีพรองเท่านั้น หนังตะลุงที่ยึดอาชีพการแสดงหนังตะลุงเป็นอาชีพหลักมีเพียง 2 คน เท่านั้น คือ หนังคลื่นน้อย ตะลุงสากล (เป็นคณะหนังตะลุงรุ่นใหม่ที่มีความนิยมอย่างมาก – ผู้วิจัย) และหนังจรรยาญ้อย หัวไทร นอกนี้นายหนังตะลุงจะประกอบอาชีพอื่น ๆ เป็นอาชีพหลัก เช่น รับจ้าง ทำนา ค้าขาย เป็นเจ้าหน้าที่และพนักงานของรัฐ ข้าราชการครู ข้าราชการตุลาการ (หนังวินิจ แก้วทนต์) โดยเฉพาะนายหนังตะลุงที่เป็นข้าราชการหากมีการบอกรับหนังตะลุงให้ไปแสดงในที่ห่างไกลในช่วงเวลาที่ไม่ตรงกับวันหยุดราชการ หนังตะลุงไม่สามารถไปแสดงได้ทำให้โอกาสของการแสดงน้อยลง จึงเป็นสาเหตุอีกประการหนึ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงหนังตะลุง (สุนีย์ ทองไชย. ม.ป.ป. : 65 – 66) ประการที่สี่การเสื่อมความนิยมของผู้ชม การเสื่อมความนิยมของผู้ชมนับเป็นปัญหาและอุปสรรคต่อการแสดงหนังตะลุงและโนรา ซึ่งมีสาเหตุมาจากทัศนคติของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไป มองเห็นว่าหนังตะลุงและโนราเป็นเรื่องล้าสมัย โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ไม่มีฐานคิดรองรับวัฒนธรรมพื้นบ้าน หนังตะลุงและโนราไม่ใช่วัฒนธรรมร่วมสมัยเป็นสิ่งแปลกแยกจากวิถีชีวิตปัจจุบัน ซึ่งมีส่วนมาจากกระบวนการสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ถูกทำลายโดยระบบการศึกษา การพัฒนาที่ขาดมิติทางวัฒนธรรม กระแสของระบบทุนนิยมที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมในการผลิตและวัฒนธรรมการบริโภค ประการต่อไปคือ การรับอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติ โดยเฉพาะการรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกที่เข้ามาพร้อมกับการพัฒนาและสื่อสมัยใหม่ ในสังคม ชุมชนชนบทกลายเป็นชุมชนที่ต้องพึ่งพาในการดำรงชีวิต ทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม และเทคโนโลยี เขาไม่สามารถผลิตและดำรงวัฒนธรรมของตนเองได้ ต้องพึ่งพาวัฒนธรรมที่คนในเมืองเป็นผู้กำหนดโดยรับมาจากวัฒนธรรมตะวันตกอีกทอดหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การกินอาหาร ความบันเทิง และความสัมพันธ์ทางสังคม ราคาสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนสลายตัวลง พร้อมกับค่านิยมและวัฒนธรรมบริโภคแบบทุนนิยมเข้ามาแทนที่ ในขณะเดียวกันโอกาสในการเลือกสื่อบันเทิงแบบใหม่ ด้วยความสะดวกรวดเร็วของการคมนาคมและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ชาวบ้านสามารถไปหาความบันเทิงจากในเมือง หรือเลือกสื่อบันเทิงได้ภายในบ้านและในชุมชนของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ วงดนตรี วิทยุโทรทัศน์ “คาราโอเกะ” มีความง่ายในการเลือกรับ ราคาถูก และมีความหลากหลายกว่าสื่อพื้นบ้าน ประเด็นสำคัญคือ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ค่าครองชีพที่สูงขึ้น หนังตะลุงและโนรามีค่าราคา หรือค่าบริการสูงตามไปด้วย เช่น โนราสมพงศ์น้อย ดาวรุ่ง ค่าราคาคืนละประมาณ 25,000 บาท (โดยเครือข่ายหาดทิพย์เป็นผู้เหมาจ่าย)

ในกรณีของหนังตะลุง จากการศึกษาหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง พบว่า อัตราค่าราคาหนังตะลุงขึ้นอยู่กับความมีชื่อเสียงของคณะหนังตะลุง และระยะทางที่เดินทางไปแสดง ถ้าแสดงภายในจังหวัด คณะหนังที่มีชื่อเสียงคิดค่าราคาประมาณ 5,000 – 12,000 บาท คณะหนังที่ไม่ค่อยมีชื่อเสียงคิดค่าราคาประมาณ 4,000 – 9,000 บาท ถ้าแสดงในจังหวัดใกล้เคียง คณะหนังที่มีชื่อเสียงคิดค่าราคาประมาณ 10,000 – 15,000 บาท คณะหนังที่ไม่ค่อยมีชื่อเสียง คิดค่าราคาประมาณ 7,000 – 9,000 บาท แต่ถ้าเป็นจังหวัดที่อยู่ห่างไกลอย่าง กรุงเทพฯ ฯ เชียงใหม่ หรือขอนแก่น ค่าราคาจะแพงมากประมาณ 20,000 – 40,000 บาท จากการที่ค่าราคาหนังตะลุงสูงขึ้นทำให้เจ้าภาพไม่กล้าเสี่ยงรับหนังตะลุงไปแสดงเพราะต้องเสียค่าใช้จ่ายมาก เจ้าภาพบางรายจึงพอใจรับการแสดงอย่างอื่นมากกว่าเพราะค่าใช้จ่ายน้อย หนังตะลุงจึงไม่ค่อยมีโอกาสดำเนินการแสดงทำให้ไม่ค่อยมีโอกาสรำคนดู ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้หนังตะลุงถูกลดความนิยมลงไป (สุนีย์ ทองไชย. ม.ป.ป. : 67)

ประเด็นต่อไปคือแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนรา ในความเป็นไปดังกล่าวนี้ ทั้งศิลปินหนังตะลุงและโนรา นักวิชาการและผู้เกี่ยวข้องได้แสดงทรรศนะเอาไว้ ซึ่งผู้วิจัยจะนำมากล่าวไว้ในบางส่วน ก่อนที่จะตั้งข้อสังเกตจากการวิจัย กล่าวคือ

ในกรณีของหนังตะลุง ซึ่งฉวีวรรณ กิจเจริญเกียรติ (2535 : 46 – 4) นำมารวบรวมไว้ดังนี้ สมเจตนา มุณีโมไนย (อาจารย์โรงเรียนวิเชียรมาตุ จังหวัดตรัง หรือสิงคลิ่ง นาหยีค้อม ผู้เขียน “มาแต่ตรังไม่หนังก็โนรา” – ผู้วิจัย) กล่าวว่า “โดยภาพรวมหนังตะลุงจะไม่เฟื่องฟูเหมือนเมื่อก่อน คณะหนังตะลุงจะน้อยลง ไม่แน่ว่าในเชิงปริมาณแล้วปรับสู่คุณภาพหรือไม่ หรืออาจเป็นลักษณะผสมผสานประยุกต์อย่างหนังปฐม (จังหวัดนครศรีธรรมราช) ผสมดนตรีลูกทุ่ง ดนตรีสตริงบ้าง เป็นหนังตะลุงแบบ “ตะลุงอินคอนเสิร์ต” ดุ๊ยใหญ่ โอ้อ่า แต่สาระได้น้อย อย่างไรก็ตามหนังตะลุงยังอยู่ในความนิยมของคนได้ และหนังจะไปเล่นที่ไหนก็ได้ เพราะการคมนาคมสะดวก มีเครื่องอำนวยความสะดวก เล่นหนังกลางวันหรือเวลาใดก็ได้ นายหนังเกิดใหม่จะต้องมีความรู้ความสามารถ นายหนังจะเกิดยากขึ้น เพราะระบบการศึกษาดึงคนออกจากวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิม กลายเป็นคนสากลระดับชาติ ซึ่งจะขับหนังตะลุง ขับมโนราห์เป็นภาษาได้ไม่ชัด ไม่ถนัด หนังกำลังขาดการสืบทอดทักษะการเล่นหนังตะลุงที่ดี ยกเว้น จังหวัดสงขลา หากมองด้านคนดูหนังตะลุงโอกาสคนที่จะได้ดูการแสดงที่หลากหลายน้อยลง เช่น ถ้าผู้ยกยาก็ต้องดูหนังเซย์ จังหวัดสงขลา จะออกยกยัดดี โหด กระทั่งโรงโครมคราม ถ้าจะฟังกลอนไพเราะ ต้องดูหนังลิ้ (จู๊ลิ้ เสียงเซ่นห์) จังหวัดตรัง เป็นต้น” ส่วนหนังผวน ลำนวนทอง จังหวัดพัทลุง ก็มองว่า “นายหนังตะลุงสำคัญมาก ที่จะรักษาตลาดระดับนี้ไว้ ต้องมีความรู้ ความรู้ปริญาตรึ้นไป นายหนังเกิดใหม่ต้องค้นร่นฝึกฝนหัดกับรุ่นพี่ น่าจะหัดง่ายกว่า เพราะไม่ต้องผ่านสถาบันหรือต้องไปอยู่กับอาจารย์รุ่นพี่ที่เป็นปี ๆ นายหนังต้องสนใจวิทยาศาสตร์ เพราะเราอยู่ในยุควิทยาศาสตร์แล้ว ส่วนไสยศาสตร์ทำตามธรรมเนียมก็พอเพียง” ในขณะที่หนังนครินทร์ ชาทอง จังหวัดสงขลา กล่าวว่า “หนังตะลุงต้องมีอุดม

การณ์ ผู้ดูแลก็มีอุดมการณ์ ที่เราอยู่ได้เพราะกลุ่มอนุรักษ์พวกนี้ ผลงานอีกอย่าง ศรัทธาอีกอย่าง เราต้องสร้างคนดูด้วยพยายามรวมกลุ่มคนดู เป็นหน้าที่ของสถาบันการศึกษาด้วยที่ต้องสร้างคนดูให้รู้จักดูหนังตะลุง รู้จักวิจารณ์สร้างจินตนาการ มีอารมณ์ร่วมกับนายหนัง ใส่ชีวิตเข้าไปในตัวละครที่ไม่มีชีวิต เราจะพัฒนาหนังตะลุงไม่ว่าจะด้านบทกลอน เนื้อหานายหนัง จะให้คนได้ดูสิ่งที่ดี” ส่วนหนังสุนทร ใฝ่คล้าย อำเภหั่วไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เห็นว่า “คนดูน้อยกว่าแต่ก่อน คนดูหนังตะลุงเป็นคนมีฐานะทางเศรษฐกิจต่ำ พวกชาวนา ชาวสวน ชาวไร่ คนชั้นกลาง คนดูมีอารมณ์ร่วมกับนายหนังน้อยลง ความสนใจจะไม่เหมือนเมื่อก่อน ซึ่งพอเห็นหนังตะลุงมาแสดง จะชวนกันมาดู ชนิคปากต่อปาก คนจะแสดงอาการเฉย ๆ เห็นหนังตะลุงเป็นธรรมดา ไม่สนใจว่าหนังอะไรมาเล่น กระทั่งวงศึกษาธิการบรรจุหนังตะลุงไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนบ้างเล็กน้อย แต่ว่ามาสัมผัสหนังตะลุงบ้าง จะทำให้เข้าใจหนังตะลุง และส่งเสริมให้คนดูหนังตะลุงมากยิ่งขึ้น” ส่วนพรรณนะของหนังบุญธรรม เทอดเกียรติชาติ อำเภหั่วไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เห็นว่า “หากนายหนังตะลุงไม่รวมตัวกันพัฒนาตัวเอง จะไปไม่รอด ถ้ารวมตัวกันจะอยู่รอด ปัจจุบันลูกคู่ขาดแคลน ไม่มีคนหัดเล่นเลย ทางราชการสร้างแต่นายหนัง ไม่สร้างลูกคู่หนัง และคนดูหนัง ฉะนั้นทางราชการต้องช่วยกันสร้างลูกคู่หนังที่มีคุณภาพด้วย” ส่วนพรรณนะของนักวิชาการ เช่น อุดม หนูทอง (2536 : 136) เห็นว่าคนรุ่นใหม่ไม่สนใจที่จะหัดหนังตะลุง เพราะคนที่จะหัดหนังต้องเป็นคนที่มีสติปัญญาดี แต่มักจะไปเรียนอย่างอื่นไปประกอบอาชีพที่มั่นคง เนื่องจากอาชีพหนังตะลุงไม่มีหลักประกัน แต่มีแนวโน้มว่าคนที่มาหัดหนังในช่วงหลัง ๆ มีการศึกษาสูงขึ้น เพียงแต่ว่ามีเหตุผลอย่างอื่นอยู่ด้วยหรือไม่ หากคนเหล่านี้เลิกกันไป ศิลปินแท้ ๆ ไม่มีอำนาจต่อรองก็ทำให้เขาหมดอนาคตไปเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะหน่วยงานที่ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ได้อาศิลปปินพื้นบ้านแท้ไปเผยแพร่หรือไม่ ถ้าเอาศิลปปินพื้นบ้านแท้ไปเผยแพร่ ย่อมจะสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ศิลปินที่จะสร้างงาน มีความภูมิใจในภารกิจที่ทำอยู่ แต่ถ้าเอาข้าราชการพลัดเปลี่ยนกันไปเผยแพร่ ชาวบ้านก็หมดโอกาส ถ้าจะให้การส่งเสริมก็ต้องเอาชาวบ้าน แล้วนำมาปรับกระบวนการให้มันเหมาะสมกับเวลา ให้เหมาะกับวัฒนธรรมที่มานำเสนอ ก็น่าจะช่วยเหลือลูกคู่นี้ได้ ในขณะที่สถิตย์ นิยมญาติ (2530 : 34 – 36) เห็นว่าหนังตะลุงจะยังได้รับความนิยมจากประชาชน และหนังตะลุงก็ได้นำเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาปรับใช้ในการนำเสนอ เช่น ผลิตเป็น วีดิทัศน์ หรือ แผ่นซีดี ชาวบ้านยังมีความเชื่อในเรื่องการบนและการแก้บนโดยหนังตะลุง สถาบันการศึกษาและหน่วยงานวัฒนธรรมใน จังหวัดต่าง ๆ เข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ เผยแพร่ และพัฒนาหนังตะลุงมากยิ่งขึ้น ในโอกาสวันสำคัญ การจัดรายการพิเศษ หรืองานประจำปีของแต่ละจังหวัดในภาคใต้ก็ยังเปิดโอกาสให้หนังตะลุงมาแสดง และบางแห่งก็จัดเป็นงานมหกรรมแข่งขันประชาชนโรง จึงเชื่อว่าหนังตะลุงยังคงมีอยู่ต่อไป ในขณะที่สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์. (2542 – 2543 : 24 – 30) ได้เสนอประเด็น “หนังตะลุงในโครงสร้างและพลวัตวัฒนธรรมภาคใต้กับการพัฒนา” โดยมองจากรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2540 และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 โดยเฉพาะรัฐให้ความสำคัญ

ต่อเอกชนและชุมชนในท้องถิ่นมากกว่าความสำคัญในภาครัฐ และพยายามที่จะตัดทอนบทบาทของ รัฐบาล จึงเห็นว่าเป็นโอกาสของหนังตะลุงที่จะมีบทบาทในการนำและพัฒนาท้องถิ่นมากกว่าที่เคยเป็นมา เพราะหนังตะลุงมีวิถีคิด และการกระทำที่สามารถกลับไปสู่สังคมใหม่วัฒนธรรมใหม่ ดังนั้นหนัง ตะลุงจะต้องศึกษาเรื่องของท้องถิ่นให้มากขึ้น เพื่อจะเข้ามามีส่วนนำและพัฒนาท้องถิ่นหรือชุมชน ของตน

ในกรณีของโนราที่เช่นเดียวกันในทรรณะของศิลปินที่เป็นโนรา เห็นว่าเมื่อวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาอิทธิพลมากขึ้น ความเจริญก้าวหน้าของสื่อสมัยใหม่และเทคโนโลยีทำให้สื่อต่าง ๆ เข้ามา มีอิทธิพลกับประชาชนมากขึ้น ทำให้โนราได้รับความนิยมน้อยลง ประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นยุคที่ โนราตกต่ำมาก ได้รับความนิยมลดลงอย่างรุนแรง จนกระทั่งปี พ.ศ. 2527 โนราได้รับการฟื้นฟูขึ้นมา อีกครั้งหนึ่ง โดยมีการจัดงานมหกรรมหนังตะลุงและโนราขึ้นที่จังหวัดพัทลุง ส่งผลให้โนรากลับมา ได้รับความนิยมอีกครั้ง มีโนราหลายคณะมาประชันกันแต่การแสดงก็เปลี่ยนแปลงไปมาก การจัดการ แข่งขันเน้นทางด้านธุรกิจมากขึ้น แต่เห็นว่าแนวโน้มในอนาคตโนรายังคงได้รับความนิยม ยิ่งใน ปัจจุบันหน่วยงานราชการและเอกชนได้ให้ความร่วมมือและให้การสนับสนุนมากยิ่งขึ้น การจัดงาน มหกรรมโนรา การบรรจุการเรียนการสอนโนราไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนทั้งในระดับอุดมศึกษา มัธยมศึกษา และระดับประถมศึกษา ก็มี ส่วนสำคัญในการอนุรักษ์และการสืบทอด สถาบันการศึกษา ในระดับอุดมศึกษาที่ให้การสนับสนุนเป็นอย่างดี เช่น สถาบันราชภัฏ มหาวิทยาลัยทักษิณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ เป็นต้น นอกจากนี้ศูนย์วัฒนธรรมในจังหวัดต่าง ๆ ศูนย์อำนวยการ บริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดจนหน่วยงานราชการและเอกชนที่ต้องการ ผลิตสื่อประเภทต่าง ๆ เช่น สื่อวิทยุโทรทัศน์ สื่อวิทยุกระจายเสียง แผ่นป้ายโฆษณาประชาสัมพันธ์ ต่าง ๆ เพื่อการรณรงค์ในโครงการต่าง ๆ เช่น โครงการรณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ โครงการรณรงค์ ป้องกันยาเสพติด โครงการรณรงค์เพื่อรักษาสิ่งแวดล้อม โครงการรณรงค์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว โครงการรณรงค์เพื่อการใช้หมวกนิรภัย เข็มขัดนิรภัย ความมั่นคง การประกันสังคม เป็นต้น สำหรับ ความนิยมที่เห็นได้อย่างชัดเจนยังปรากฏอยู่ที่จังหวัดพัทลุง สงขลา และนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นแหล่ง รวมของศิลปินโนราทั้งสิ้น นอกจากนี้ในปัจจุบันโนราได้รับการเผยแพร่ และได้รับความนิยมในต่าง ประเทศหลายประเทศ เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ จีนไต้หวัน ญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งจะเห็นได้ว่า ปัจจุบันการต้อนรับนักท่องเที่ยวหรือแขกบ้านแขกเมืองก็จะใช้โนรา เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่นำ มาต้อนรับด้วย (สัมภาษณ์บุญช่วย จำปาทอง. 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2544) ในกรณีเดียวกัน โอกาส อีสโม และถวิล จำปาทอง (สัมภาษณ์โอกาส อีสโม และถวิล จำปาทอง. 16 สิงหาคม พ.ศ. 2544) ได้ให้ความเห็นว่าโนราในปัจจุบันจะแสดงแบบดั้งเดิมหรือแบบโบราณและการแสดงโนราแบบ ประยุกต์ ทำให้มีคนนิยมดูโนรามากขึ้น จึงทำให้โนรามีรายได้ดีมีงานแสดงเกือบตลอดปี ในช่วงที่ พักงานหรือว่างเว้นจากการแสดงชาวคณะโนราก็จะมีอาชีพเสริม เฉพาะคณะโนราถวิล – สายพิน

จำปาทอง รับจ้างตัดชุดโนรา ปักเสื้อ (ร้อยลูกปัดเครื่องแต่งกายโนรา) รับทำเล็บโนรา เป็นจำนวนมาก ในอัตราค่าจ้างประมาณชุดละ 4,500 – 5,000 บาท แล้วยังเปิดฝึกสอนการรำโนราแก่เยาวชนที่สนใจ โดยเปิดสอนชุดละ 15 ชั่วโมง ค่าเรียนคนละ 1,500 บาท เงินที่ได้รับก็จัดเป็นรายได้เสริมสำหรับชาวคณะ และแบ่งส่วนหนึ่งบริจาคเป็นทุนการศึกษาให้นักเรียนในโรงเรียนต่าง ๆ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรให้กับสถาบันการศึกษา รวมทั้งกลุ่มแม่บ้าน เมื่อมีกิจกรรมถือเป็นการเผยแพร่โนราอีกทางหนึ่งด้วย ส่วนโนราคณะอื่นๆ ก็มีอาชีพเสริม เช่น ทำนา ทำสวน เป็นต้น แม้ว่าโนราจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย แต่ทางภาคใต้โดยเฉพาะบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาก็ยังคงนิยมกันแพร่หลายและถือว่าโนราเป็นเอกลักษณ์ของชาวใต้ และได้มีการส่งเสริมในรูปแบบต่าง ๆ เช่น จัดให้มีการสอนในสถาบันการศึกษา การแข่งขันประชันโรง การเป็นวิทยากรเผยแพร่แก่กลุ่มสนใจ การจัดตั้งชมรมโนรา การถ่ายทอดให้เยาวชนในชุมชน การรับทำเครื่องแต่งตัวโนรา จัดสอนในหลักสูตรระยะสั้น ซึ่งได้รับการสนับสนุนทั้งจากภาครัฐ และเอกชน การเผยแพร่ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ ช่อง 11 หาดใหญ่ หรือการจัดแข่งขันประชันโรง โดยบริษัทบุญรอด บริวเวอรี่ จำกัด เป็นผู้ให้การสนับสนุน ทั้งในอดีตและปัจจุบันโนรายังคงเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ และในอนาคตก็เชื่อว่าจะได้รับความนิยมแพร่หลายมากขึ้น การสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชน การคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติหรือผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ก็มีส่วนที่ทำให้เกิดการตื่นตัวมากขึ้น ประกอบกับรายได้จากการแสดง อยู่ในอัตราที่สูงครั้งหนึ่งประมาณ 5,000 – 20,000 บาท หากทำเป็นอาชีพเสริมก็จะส่งผลให้มีโนราเพิ่มขึ้นอีกหลายคณะในอนาคต ในส่วนทัศนคติของนักวิชาการนั้น ชวน เพชรแก้ว (2540 : 91 – 92) เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงของโนราแบบดั้งเดิมประสบปัญหาการไม่ยอมรับจากคนบางกลุ่ม เช่น นักวิชาการ กล่าวคือ คนกลุ่มนี้มักอ้างว่าการเปลี่ยนแปลง หรือพัฒนานั้นมักทำลายเอกลักษณ์ดั้งเดิมของโนรา ในประเด็นนี้ถ้าทุกฝ่ายมีความเข้าใจว่าการเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องธรรมชาติเป็นเรื่องปกติธรรมดา ทุกสิ่งทุกอย่างย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งโนราก็ควรจะเป็นเช่นนั้น แต่สิ่งที่ควรคำนึงก็คือ การเปลี่ยนแปลงของโนราควรที่จะค่อยเป็นค่อยไป มิใช่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเพื่อสนองความต้องการของใครหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงค่อยเป็นค่อยไปจะช่วยให้วิญญาณของโนราดั้งเดิมยังคงอยู่ และด้วยวิธีนี้โนราก็จะมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องอีกด้วย สิ่งสำคัญในการพัฒนาหรือปรับเปลี่ยนโนรา คือ การคงรูปแบบเดิมเอาไว้ การทำเช่นนี้ก็เพื่อแสดงสาระความรู้และปรัชญาของโนรานั้นเอง ขณะเดียวกันก็ต้องคำนึงถึงความสามารถตอบสนองต่อผู้สืบทอดใหม่ในปัจจุบันด้วย การเปลี่ยนแปลงของโนราจึงควรทำเฉพาะบางส่วน ไม่ใช่เปลี่ยนแปลงศิลปะดั้งเดิมเสียทั้งหมด และโนราที่เปลี่ยนแปลงแล้วจะต้องยังคงแสดงออกทางอารมณ์ของโนราดั้งเดิมได้เป็นอย่างดี ในขณะที่ สมโภชน์ เกตุแก้ว (2538 : 1 – 7) เห็นว่าการแสดงโนราในภาคใต้มีบทบาทต่อสังคมมาก ไม่ว่าจะเป็นบทบาททางด้านบันเทิงซึ่งได้รับความนิยมจากประชาชนมากและเป็นที่กล่าวขวัญกันตลอดมา ประชาชนได้รับความสุขจากการแสดงโนราเป็นอย่างมากและได้รับความนิยมมาจนทุกวันนี้ บท

บาทโนราทางด้านวิธีการดำเนินชีวิต การดำเนินชีวิตของประชาชนทางภาคใต้ถือว่าโนรามีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตอยู่เป็นอย่างมาก เพราะไม่ว่าจะทำอะไรก็จะมีการแสดงโนราร่วมอยู่ด้วยตลอดจนผู้แสดงโนราสามารถยึดเป็นอาชีพได้ โนราจะมีอิทธิพลต่อความเชื่อของคนทางภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นการขอพรหรือบนบานศาลกล่าวให้มีโชคลาภ แม้กระทั่งเจ็บไข้ได้ป่วยก็มีการแสดงโนราเข้ามาเกี่ยวข้อง บทบาทของโนราต่อความเชื่อของคนทางภาคใต้ ซึ่งมีบทบาทอย่างมากเพราะความเชื่อของประชาชนต่อการแสดงโนราได้รับการสืบทอดกันมาช้านานจนถึงปัจจุบันนี้ เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับครุหมอโนรา ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องการแก้บน ความเชื่อเรื่องการตัดจุก การเหยียบเสน การตัดผมผีซ้อ ความเชื่อเรื่องการรักษาอาการป่วยไข้ เป็นต้น และบทบาทของโนราทางสังคมในปัจจุบัน โนราในปัจจุบันเริ่มที่จะมีบทบาทใหม่ขึ้นมาอีก โดยเป็นผู้สื่อสารข่าวต่าง ๆ จากส่วนราชการหรือหน่วยงานต่าง ๆ เข้าสู่ประชาชน และเป็นผู้ให้ข่าวสารแก่ประชาชนด้วย เช่น การรณรงค์ต่อต้านโรคเอดส์ การประชาสัมพันธ์การเลือกตั้ง การให้ความรู้เรื่องสาธารณสุขมูลฐาน การอบรมสั่งสอน เป็นต้น สังคมภาคใต้ได้นำการแสดงโนรามานเป็นสื่อกลางดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งทำให้บทบาทของโนราเพิ่มขึ้นมาอีกจากอดีตที่มีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของคนในสังคมและเพื่อความบันเทิง ดังนั้นการแสดงโนรายังคงอยู่คู่กับสังคมภาคใต้ตลอดไป เพราะสามารถที่จะทำประโยชน์ต่อประชาชนในสังคมได้อยู่ตลอดเวลา ในทำนองเดียวกันประเพณีการรำโนราโรงครูและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับโนรา มีส่วนในการสร้างและส่งเสริมอาชีพแก่ชาวบ้าน ไม่ว่าจะเป็นผู้รำโนรา ลูกคู่โนรา คนทรงครุหมอโนรา สามารถมีรายได้ส่วนหนึ่งมาเลี้ยงตนเองและครอบครัวได้ บางคนกลายเป็นศิลปินโนราที่มีชื่อเสียง สามารถตั้งเป็นคณะออกรับงานการแสดงอยู่ในปัจจุบัน พิธีกรรมโนราโรงครูมีส่วนสำคัญในการสืบทอดและรักษามรดกวัฒนธรรมศิลปะการแสดงโนราเอาไว้จากอดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้เพราะระบบความเชื่อและพิธีกรรมโนราโรงครูเป็นไปอย่างประสานกลมกลืน หรือ สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านอย่างแนบแน่นนั่นเอง (พิทยา บุษรรัตน์, 2539 : 211 – 212)

ด้วยเหตุดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงและโนราจะเป็นไปในลักษณะต่อไปนี้

(1) หนังตะลุงและโนราจะไม่เพียงพู่และเป็นที่นิยมของชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา เช่นในอดีต แต่หนังตะลุงและโนราก็ยังได้รับความนิยมาจากชาวบ้านในระดับหนึ่ง โดยเฉพาะชาวบ้านในสังคมชนบทแต่ละเลือกสรรหนังตะลุงและโนราที่มีชื่อเสียง การยึดการแสดงหนังตะลุงและโนราเป็นอาชีพหลักคงจะทำได้น้อยลง หนังตะลุงและโนราจะต้องมีอาชีพอื่นรองรับ เช่น หนังตะลุงและโนราในอดีตที่ว่างจากการทำนา ทำสวน แล้วออกเดินโรงไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ

(2) ผู้ที่มีการศึกษาในระดับสูง และมีอาชีพที่มั่นคง เช่น เป็นข้าราชการพนักงานของรัฐ โดยเฉพาะกลุ่มครูอาจารย์จะเข้ามาเป็นนายหนังตะลุงและ / หรือโนรา เพราะไม่ต้องพะวงกับการครองชีพ

หรือฐานะทางเศรษฐกิจ เพราะมีอาชีพรองรับ ส่วนกลุ่มที่จะยึดเป็นอาชีพโดยตรงก็ต้องมีการศึกษาในระดับปริญญาตรีขึ้นไป เพราะสามารถปรับและพัฒนาตนเองได้เท่าทันกับภาวะสังคม และกระแสนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

(3) ความเป็นหนังสือและโนราหรือวิชาการหนังสือและโนราจะเข้าสู่สถาบันการศึกษาและสถาบันทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะการมีโอกาสจัดการศึกษาโดยท้องถิ่น จึงจำเป็นจะต้องนำเอาภูมิปัญญาและมรดกวัฒนธรรมในท้องถิ่นมาบูรณาการ และสร้างความเป็นอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนในท้องถิ่น หรือชุมชนนั้น ๆ หนังสือและโนราอาจจะเป็นบุคลากร ข้าราชการ หรือพนักงานในหน่วยงานนั้น ๆ

(4) หนังสือและโนราจะรวมกลุ่มกันเป็นองค์กร ในรูปของชมรม สมาคม สมาพันธ์ ฯลฯ เพื่อสร้างอำนาจในการต่อรอง และหรือสร้างกระบวนการคำนวณในวิชาชีพของตนโดยการประสานงานกับนักวิชาการ องค์กรพัฒนาเอกชน หน่วยงานและสถาบันทางวัฒนธรรมในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ พัฒนา การแสดงหนังสือและโนรา รวมทั้งสื่อพื้นบ้าน หรือมรดกวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ของท้องถิ่นและชุมชน ด้วยวิธีการและรูปแบบที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

(5) สื่อมวลชนสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ รวมทั้งสื่ออิเล็กทรอนิกส์ จะเข้ามามีบทบาทในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งหนังสือและโนราในรูปแบบต่าง ๆ โดยอาจจะมีเป้าหมายในเชิงธุรกิจ เพราะจากการศึกษาพบว่า “ความเป็นไทย” ที่ถูกคัดเลือกให้นำเสนอตัวเองต่อสายตาโลกนั้นมีอยู่สองระดับด้วยกัน ด้านแรกเป็นวัฒนธรรมในส่วนที่เป็นวัตถุสิ่งของและศิลปะความบันเทิง เช่น อาหาร ภูมิศาสตร์ ข้าวของเครื่องใช้ ด้านที่สองเป็นส่วนที่เป็นนามธรรมมากขึ้น เช่น อากัปกิริยา ความมีน้ำใจ เป็นต้น และเมื่อวิเคราะห์ลึกลงไปถึงความหมายที่อยู่ในโฆษณาแต่ละชุดแล้ว ผู้ศึกษาได้อ่านความหมายว่า เมื่อเปรียบเทียบกันแล้ว วัฒนธรรมและวิถีชีวิตในโลกของตะวันตกในยุคปัจจุบันค่อนข้างจะมีรูปแบบเดียว (Monotone) น่าเบื่อหน่าย ขาดสีสัน ในทางตรงกันข้าม วัฒนธรรมไทยหรือเมืองไทยกลับมีความหลากหลาย มีความแตกต่าง และมีสีสัน วัฒนธรรมไทยนั้นมิได้ใช้ประโยชน์ได้ในแง่มุมเดียว หากมีลักษณะอเนกประสงค์ (เช่น เมืองไทยใช้ประโยชน์ได้หลายอย่างทั้งเป็นแหล่งท่องเที่ยว ชื่อของ พักผ่อน จัดประชุม ฯลฯ) หรือกล่าวให้ง่ายก็คือ จุดยืนของ “ความเป็นไทย” นั่นคือ การขายความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กาญจนา แก้วเทพ. 2539 : 71)

(6) หนังสือและโนราจะมีการปรับเปลี่ยน หรือ ผสมผสานเทคนิค วิธีการหรือกลวิธีในการนำเสนอทั้งรูปแบบและเนื้อหา ในการแสดงเพื่อให้สามารถสนองตอบค่านิยมของคนรุ่นใหม่ และสอดคล้องกับสื่อสมัยใหม่ หรือ เท่าทันความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม และหรือสามารถเดินร่วมเส้นทางเดียวกันกับ “สังคมยุคหลังสมัยใหม่” (Postmodern)

(7) หนังสือและโนราจะเข้าไปร่วมกับบริษัทหรือห้างร้านที่ผลิตและจำหน่ายเทปหรือสื่อบันทึกในรูปแบบใหม่ ไม่ว่าจะเป็นแถบบันทึกเสียง วิทยุ ซีดี วีซีดี และ / หรือ เคเบิลทีวี เพื่อนำเสนอการแสดงหนังสือและโนรา โดยอาจจะมีการเลือกสรร ตัดตอน ปรับรูปแบบเนื้อหาให้เหมาะสมกับตัวสื่อเหล่านั้น ซึ่งขณะนี้หนังสือและโนราหลายคณะได้ดำเนินการไปนานแล้ว และมีส่วนหนึ่งที่ประสบความสำเร็จใน “เชิงธุรกิจ” ตัวอย่าง เช่น หนังสือ นวนทอง ออกเทปชุด “หนูน้อยหนูทุก ๆ” หนังสือ ตะลุงบันทึก ในชุด “คุยหลีกเหล็ก” เป็นต้น

(8) หนังสือและโนราจะเข้าไปมีบทบาทในการส่งเสริมการศึกษาและพัฒนาท้องถิ่นในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น ตามรัฐธรรมนูญ และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติฉบับใหม่ ในฐานะของภูมิปัญญาท้องถิ่น และผู้นำชุมชน ดังที่สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542 – 2543 : 32) กล่าวไว้สรุปได้ว่า หนังสือต้องไปช่วยสร้างสังคมให้มีทั้งคุณภาพและคุณธรรม นั่นคือ จุดหมายปลายทางของปรัชญารัฐธรรมนูญ และพระราชบัญญัติการศึกษาคือ ชาติของเรา กำลังต้องการอย่างยิ่งคนที่มีคุณภาพและคุณธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ โลกาภิวัตน์นี้คือ การยึดครองอำนาจในทางความคิดและพลัง ถ้าเมื่อใดมันเข้าไปสู่ระบบเดียวกันหมด การขายก็จะกว้างขวาง เพราะฉะนั้นตะวันตกพยายามรุกราน พวกเราจะไม่ให้ทำอะไรเป็นของตัวเอง โดยยืนอยู่บนฐานของตัวเอง ในท้องถิ่นของตัวเอง เพื่อจะได้ตกเป็นทาสของเขาโดยไม่รู้ตัว เพราะฉะนั้นหนังสือต้องไปสร้างวัฒนธรรมการผลิตและการบริโภคของชาวบ้านให้เป็นของตัวเอง ให้เหมาะกับสภาพของแต่ละท้องถิ่น

(9) หนังสือและโนราจะมีส่วนร่วมหรือประสานกับองค์กรในท้องถิ่น ชุมชน ในการปกป้อง เลือกสรร และหาวิธีการในการดำรงอยู่และการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม เพื่อรักษาความเป็นอัตลักษณ์ในท่ามกลางความเป็นเอกลักษณะของชุมชน เพราะในปริบทของวัฒนธรรมนั้น ย่อมมีการต่อสู้ด้านอุดมการณ์อยู่ตลอดเวลา และในขณะที่วัฒนธรรมจากส่วนกลางพยายามจะเข้าครอบครองพื้นที่ความเป็นเจ้าด้านวัฒนธรรม (Hegemony) วัฒนธรรมพื้นบ้านนั้นก็พยายามสร้างสรรค์อุดมการณ์ต่อต้านเพื่อรักษาความเป็นอิสระและเอกลักษณ์ของตนเองอยู่ตลอดเวลา แต่ขณะเดียวกันในแต่ละชุมชนแต่ละสังคมย่อมจะมี “วัฒนธรรมในการเลือกสรร” (Tradition of Selection) อย่างไรก็ตามเราจะพบว่าวัฒนธรรมไทย หรือวัฒนธรรมชุมชนไม่ได้้อย่างโดดเดี่ยวหรือมีเพียงวัฒนธรรมเดียวแต่เป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมต่าง ๆ ในสังคมไทย ระหว่างวัฒนธรรมหลวงกับวัฒนธรรมราษฎร์บ้าง ระหว่างวัฒนธรรมของชนชั้นสูง ชั้นกลาง และชั้นล่างบ้าง เป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมของคนเมืองกับชนบทบ้าง และรูปแบบของความสัมพันธ์นี้จะมีทั้งที่สอดคล้องกลมกลืนกันบ้าง ขัดแย้งกันบ้าง แตกหักกันบ้าง และอาจจะประนีประนอมกันบ้าง (กาญจนา แก้วเทพ. 2539 : 26 – 35) ปรากฏการณ์ดังกล่าวเรามองเห็นได้ชัดเจนในความเป็นหนังสือและโนราและมีแนวโน้มว่าจะเด่นชัดยิ่งขึ้นเมื่อพบ “ตาคานา” ใหม่ ๆ ในกระแสโลกาภิวัตน์