รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการ “ศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่น”

โดย นายเธียรชัย อิศรเดช และคณะ

ธันวาคม 2547

สัญญาเลขที่ RDG4640002

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการ “ศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่น”

คณะผู้วิจัย

1. อาจารย์เธียรชัย	อิศรเดช	มหาวิทยาลัยรังสิต
2. อาจารย์ธรรมนิตย์	นิคมรัตน์	มหาวิทยาลัยทักษิณ
3. อาจารย์ปรารถนา	จันทรุพันธุ์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
4. นายธีรพจน์	นามอินทราภรณ์	
5. อาจารย์มาณพ	อิศรเดช	มหาวิทยาลัยศิลปากร

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

ชุดโครงการ “การสื่อสารเพื่อชุมชน”

บทคัดย่อ

ด้วยเหตุที่สังคมท้องถิ่นภาคใต้ตั้งอยู่ในภูมิประเทศที่มีการปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นที่แตกต่างหลากหลายมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน ทำให้ชุมชนท้องถิ่นภาคใต้มีลักษณะรวมกลุ่มรักพวกพ้องและพัฒนาสื่อพื้นบ้านขึ้นมาเพื่อตอบสนองความจำเป็นพื้นฐานนี้

“โนรา” ในฐานะวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สำคัญของภาคใต้จึงมีลักษณะการปรับวัฒนธรรมอื่นเข้ามาเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นอันเป็นผลมาจากการเป็นชุมชนท่ามกลางความหลากหลายที่สัญจรผ่านมาดังกล่าว ลักษณะเด่นข้อนี้ทำให้โนราซึ่งเป็น ”สื่อ”และ”วัฒนธรรม” พื้นบ้านมีการปรับตัวในลักษณะที่คง “แก่น” เดิมไว้และเปลี่ยนเฉพาะ “เปลือก” นอก ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา บทร้อง ดนตรี เครื่องแต่งกาย การร่ายรำ คือของเดิมไม่ทิ้งแต่รับของใหม่เข้ามาเพิ่มเติมได้เกิดเป็นความร่ำรวยทางวัฒนธรรมและกลายเป็นสื่อขนาดใหญ่ที่มีรายละเอียดมาก ส่งผลให้เกิดการเก็บเข้ามาทบต้นและสามารถยืดขยายศักยภาพในการปรับตัวต่อไปได้อีก โดยการคัดสรรตัดส่วนจาก”คลังทางวัฒนธรรม”มาเลือกใช้ตามแต่เป้าหมาย ก่อให้เกิดศักยภาพของสื่อในด้านการมีบทบาทและคุณูปการต่อสังคมท้องถิ่นหลายด้านและหลายระดับตั้งแต่ปัจเจกชนจนถึงระบบนิเวศ

จนเมื่อชุมชนท้องถิ่นเริ่มสลายร่วมกระแสกับการล่มสลายทั่วประเทศ สื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่นี้จึงปรับตัวในลักษณะของการแตกตัวกระจายออกจากศูนย์กลางให้มีรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้นตอบสนองคนในท้องถิ่นที่มีเอกภาพน้อยลง แต่ด้วยเหตุที่โนรามีระบบความเชื่อกำกับอยู่ด้วยตั้งแต่แรกทำให้การแตกตัวของโนราเกิดการแยกประเภทพิธีกรรมในแบบเดิมเอาไว้ต่างหาก มีผลต่อการต่อรองกับโนราสมัยใหม่ที่ปรับตัวตามตลาดและชุมชนที่เปลี่ยนไปเกิดความสามารถในการสืบทอดตนเองให้ยังคงสืบ “แก่น” เดิมได้ไปพร้อม ๆ กับการปรับตัวเพื่อเข้าหาสังคมใหม่

สังคมสมัยใหม่สร้างปัญหาใหม่ ๆ โนราขยายศักยภาพออกไปแก้ไขในลักษณะของการป้องกัน โดยมีข้อเด่นสองระดับคือ ระดับการพัฒนาเยาวชนในฐานะสมาชิกใหม่ของสังคมและการพัฒนาความสัมพันธ์ของคนในท้องถิ่น โดยการเป็นสื่อที่ก่อให้เกิดชุมชนแบบใหม่ระหว่างผู้ปกครองและครู การเป็นกิจกรรมให้กับเยาวชนห่างไกลจากปัญหาร่วมสมัย เช่น เอดส์ ยาเสพติด สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ผ่านกิจกรรมและผ่านเนื้อหาในการแสดง นอกจากนี้โนรายังเป็นรายได้เสริมให้กับนางรำและช่างฝีมือท่ามกลางกระแสการท่องเที่ยว ที่สำคัญที่สุดคือโนราพิธีกรรมในชุมชนท้องถิ่นนั้น เป็นสัญลักษณ์ของโลกเก่าที่ส่งผลต่อการพัฒนาท้องถิ่นในลักษณะของการเป็น “สื่อ” หรือ “กุศโลบาย” ที่ทำให้คนในชุมชนต้องเข้ามารวมตัวกันได้อย่างที่เคยเป็นมาในอดีต พิธีกรรมกลายเป็นพื้นที่ส่วนกลางที่ทำให้คนในชุมชนที่แยกตัวออกจากกันกลับมาสานความสัมพันธ์ระหว่างกันนำไปสู่ “ชุมชนเข้มแข็ง” อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การพัฒนาท้องถิ่นโดยท้องถิ่นในลำดับต่อไป

Abstract

Located in the peninsular that faces those strangers oversea for decades, The south of Thailand established Nora after the need of co-operative and self-defense through interacting with various cultures invaded.

Localization drived Nora richer and stronger each day by keeping the core and engaging the new element oversea involved. This crucial local policy flourish Nora with messages, songs, musics, dances and costumes to be a great local treasure serving a purpose-based adaptation of multi-function in Nora. Providing socio - cultural function from individuals to environment , Nora encourages the traditional community potentially .

Since the collapse of local communities over the countries, Nora was seperated into ranges for seperated groups of the villagers. Thanks to Ta-Yai,the belief system originated in Nora Rongkru, the ritual type, negotiating with Nora concert, the market -based type, customarily.

Social problems today render themselve rapidily. Aids, drugs and environment crisis are encountered Nora's activities and messages in contemporary songs. After socializing the juveniles ,the new comer, with strongly response, Nora encourages the social bonds and social relation in the communities. More over,Nora funds the younger dancers to survive in the tourism culture in the south while the costume handicraft serves villagers economically. Most of all, the ritual as a public space encourages villagers gathering round and keeping co-operative for the further purposes, the crucial function of Nora in communities, possibly considered as a basic factor to empower the communities development .

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทคัดย่อ (ภาษาไทย) **ก**
บทคัดย่อ (ภาษาอังกฤษ) **ข**

บทที่ 1 บทนำ
ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย 1
วัตถุประสงค์ 12
ปัญหานำการวิจัย 12
ขอบเขต 12
นิยามศัพท์ปฏิบัติการ 13
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 16
ผู้ใช้ผลงาน 17

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
แนวคิดทฤษฎี
1. แนวคิดเรื่องประเภทสื่อพื้นบ้าน 18
2. แนวคิดเรื่องการสื่อสารเพื่อสุขภาพ 18
3. แนวคิดเรื่องการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา 19
4. แนวคิดเกี่ยวกับเครือข่ายทางสังคม 21
5. ทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) 22
6. การศึกษาวัฒนธรรมตามแนวทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ 24
งานวิจัยและวิทยานิพนธ์
1. งานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน : ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้าน 27
2. งานวิจัยเกี่ยวกับโนรา 28

บทที่ 3 กระบวนการวิจัย
ขอบเขต 30
ระเบียบวิธีวิจัย 31

เรื่อง **หน้า**

บทที่ 4 วัฒนธรรมโนรา

1. โนราคือวิถีชีวิต 42

1.1 โนรากับวงจรชีวิต 42

1.2 โนรากับวิถีชีวิตชุมชน 43

1.3 โนรากับชีวิตปัจเจกชน 44

1.4 เพลง / ดนตรีเพื่อวิถีชีวิต 46

1.5 โนราคือมหรสพชุมชน 47

1.6 โนรากับพุทธ อิสลาม พราหมณ์ และผี 49

2. โนราในฐานะศิลปะ

2.1 โนรา : ศิลปะรวมศิลป์ 49

2.2 สุนทรียะภาพของโนรา 52

2.3 เสน่ห์โนรา 55

2.4 ศิลปะนี้ต้องมีครู 56

2.5 โนรา : ศิลปะศักดิ์สิทธิ์เพื่อการขัดเกลาสังคม 56

3. ***โนราในฐานะพิธีกรรม***

3.1 พิธีโนราโรงครู : ชุดความเชื่อ 57

3.2 ลำดับขั้นตอน 59

3.3 การกระทำ 2 ชุดในพิธีโนราโรงครู 60

3.4 แบบแผนผี แบบแผนคน 65

3.5 ภาพที่สะท้อนจากพิธีกรรม 67

3.6 พิธีกรรมกับบุคลิกภาพ 71

บทที่ 5 โนราในฐานะสื่อพื้นบ้าน

1. คุณลักษณะของสื่อในโนรา

1.1 คุณลักษณะของ “ความเป็นสื่อ” 78

1.2 องค์ประกอบของโนรา 79

1.3 การประสมองค์ประกอบ 84

1.3.1 ดนตรี รำ ร้องของโนรา 84

1.3.2 เพลงโนราคือจิตวิญญาณ 84

1.3.3 การรำ : การทำเสียงให้เป็นรูป 85

1.3.4 บทบาทเครื่องดนตรีต่อการรำ 86

1.4 การใช้องค์ประกอบในโนรา 86

เรื่อง **หน้า**

1.5 ผลจากคุณลักษณะของสื่อในโนรา

1.5.1 ผลจากลักษณะการรำโนรา 87

1.5.2 ผลจากลักษณะทางดนตรีโนรา 88

2. การวิเคราะห์โนราด้วยกรอบของการสื่อสาร

2.1 ระดับของการสื่อสาร

2.1.1 การสื่อสารระดับปัจเจก 90

2.1.2 สื่อสารระหว่างบุคคล (interaction communication) 90

2.1.3 ระดับชุมชน 91

2.1.4 ระดับท้องถิ่น 91

2.1.5 การสื่อสารระดับประเทศ 92

2.2 รูปแบบการสื่อสาร : แบบจำลองการสื่อสารเชิงพิธีกรรม (Ritualistic Model) 92

2.3 การวิเคราะห์ผู้ส่งสาร 93

2.4 การวิเคราะห์เนื้อหา / สาร 95

2.5 การวิเคราะห์ช่องทางการสื่อสาร 96

2.6 การวิเคราะห์ผู้รับสาร 97

3. โนราในฐานะสื่อพื้นบ้านท่ามกลางสื่ออื่น

3.1 สื่อเดิม : หนังตะลุงและเพลงบอก 99

3.2 สื่อใหม่ : สื่อมวลชน 100

3.3 สื่ออื่น ๆ 101

บทที่ 6 บริบทของโนรา

ก. สืบขานตำนานบริบทเก่า 106

1. สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ 107

ก. ทะเลสาบสงขลา : ระบบนิเวศอันหลายหลาก 113

ข. แผ่นดินบก : แผ่นดินคนสองทะเล 113

2. สภาพแวดล้อมทางสังคม 115

2.1 บริบทกับโลกทัศน์ชาวบ้านแถบทะเลสาบ 116

1. คนใต้กับนกและมโนห์รา 116

2. คนใต้กับนายพราน 117

3. ทะเลสาบกับจระเข้ 118

4. การนับถือพ่อแม่ตายาย 119

5. การร่ายรำเพื่อบัตรพลี 119

6. ชัดท่าโนรา : ภูมิปัญญาคนปลูกข้าว 121

เรื่อง **หน้า**

ข. บริบทปัจจุบัน 124

1. สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติในปัจจุบัน 125

2. สภาพแวดล้อมทางสังคมร่วมสมัย 129

3. บริบทโนรา 131

บทที่ 7 สถานภาพโนรา

1. โนราพิธีกรรม

1.1 โนราพิธีกรรมในอดีต 136

1.2 โนราพิธีกรรมในปัจจุบัน

1.2.1 โนราในพิธีงานรับส่งเทวดา : งานบัวลัดท่าข้าม 138

1.2.2 โนราโรงครูบ้านคูขุด : โนรายกชูบัว 141

1.2.3 โนราโรงครูใหญ่ : คณะสามพี่น้อง 141

1.2.4 โรงครูบ้านโนราแปลก (วัดท่าแค พัทลุง) 143

1.2.5 โรงครูวัดท่าแค 143

1.2.6 โนราโรงครูที่ปากยูน สงขลา 144

1.2.7 โนราโรงเหมรยที่โหละพานหงส์ : แก้บนวันเดียวในโรงครู 144

1.2.8 โนราแก้บนบนเวทีลูกทุ่งที่วัดคูขุด : การผสมระหว่างพิธีกรรมกับบันเทิง 145

2. โนราบันเทิง

2.1 โนราบันเทิงในอดีต 145

2.2 โนราบันเทิงในปัจจุบัน 147

2.3 สถานภาพโนราบันเทิงในงานมหรสพท้องถิ่น 149

2.4 แบบแผนการชมโนราบันเทิงในปัจจุบัน 151

3. โนราการศึกษา

3.1 โนราอุดมศึกษา 154

3.2 โนราโรงเรียน 158

4. โนราสุขภาพ ๆ 163

5. การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างสถานภาพของโนราทั้งสี่ประเภท 164

สรุปท้ายบท 165

บทที่ 8 บทบาทหน้าที่โนราในการพัฒนาท้องถิ่น

กรอบในการมองหน้าที่ 167

. ***บทบาทโนราในสังคมประเพณี***

1. ระดับปัจเจกชน 168

เรื่อง **หน้า**

2. ระดับหมู่คณะและเครือญาติ 172

3. ระดับชุมชน 173

4. ระดับนิเวศ 178

. ***บทบาทหน้าที่โนราร่วมสมัย***

- หน้าที่สืบเนื่อง (ระดับปัจเจก / ระดับหมู่คณะ / ระดับชุมชน) 180
- หน้าที่หายไป (ระดับชุมชน) 187
- หน้าที่คลี่คลาย (ระดับปัจเจก / ระดับหมู่คณะ / ระดับชุมชน / ระดับนิเวศ) 188
- หน้าที่เพิ่มใหม่ (ระดับปัจเจก / ระดับชุมชน / ระดับนิเวศ) 190

การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่กับประเภทของโนราในอดีตและปัจจุบัน 195

บทที่ 9 เครือข่ายโนรา

คนกับเครือข่าย 199

1. เครือข่ายตามประเพณี 200

1.1 รูปแบบของเครือข่าย 200

1.2 บริบทของเครือข่าย 206

1.3 เครือข่ายในวัฒนธรรมโนรา 209

1.4 การเข้ามาของสมาชิก 211

1.5 สัญญาใจ : กลไกการรักษาสถานภาพสมาชิก 214

1.6 การสิ้นสุดการเป็นสมาชิก 216

1.7 โรงครู : พื้นที่ในการแสดงผลของเครือข่าย 216

1.8 เครือข่ายจิตวิญญาณกับอุดมการณ์โนรา 220

1.9 โนราโรงครู : เครือข่ายจิตวิญญาณ 222

1.10 อัตลักษณ์ของเครือข่ายโนรา 222

1.11 บริบทของการคลี่คลายเครือข่าย 223

2. เครือข่ายร่วมสมัย

2.1 บริบทของการเกิดเครือข่ายร่วมสมัย 225

2.2 รูปแบบเครือข่ายร่วมสมัย 226

2.3 การรักษาเครือข่ายร่วมสมัย 232

3. จากเครือข่ายสู่ศักยภาพของสื่อพื้นบ้าน 234

บทที่ 10 *ศักยภาพโนรา*

1. ศักยภาพในการสืบทอด

1.1 รูปแบบการสืบทอด 237

เรื่อง **หน้า**

1.2 วิธีการสืบทอด 245

1.3 เทคนิคการสืบทอดร่วมสมัย 248

1.4 แรงจูงใจของผู้เรียน 249

1.5 ปัญหาในการสืบทอด 250

1.6 การวิเคราะห์เงื่อนไขปัจจัยที่เอื้อต่อศักยภาพการสืบทอด 251

2. ศักยภาพในการปรับตัว

2.1 รูปแบบที่ปรับตัว 253

2.1.1 ปรับตัวด้านขนาดการแสดง 253

2.1.2 การปรับตัวด้านผู้ส่งสาร : พิธีกรรมโนราหญิง 254

2.1.3 การปรับตัวด้านการขยายรสนิยมศิลปะแบบถูกกลืน : โนราค่าเฟ่ 255

2.1.4 การปรับตัวด้วยการเพิ่มรสนิยมแบตัวหัวต่อหาง : โนราหางเครื่อง 255

2.1.5 ขยายช่องทางในการสื่อสาร 256

2.1.6 การปรับตัวด้านการสืบทอด : โนราบ้าน 258

2.1.7 การปรับด้านเนื้อหา : รณรงค์ประเด็นร้อนของสังคม 258

2.1.8 การปรับตัวด้วยการขยายบทบาทด้านสุขภาพ 258

2.1.9 การปรับตัวในเรื่องช่องทางการสื่อสารของสื่อมวลชน
: โนราในสื่อสมัยใหม่ 260

2.1.10 การปรับตัวด้านการศึกษาโนรา 264

2.2 เทคนิคการปรับตัว 264

2.3 ผลของการปรับตัวของโนรา 266

3. ศักยภาพในการแก้ปัญหาของชุมชน

3.1 การแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจ 271

3.2 กาแก้ปัญหาด้านสังคม 273

3.3 การแก้ปัญหาวัฒนธรรม 273

บทที่ 11 งานทดลองเพื่อทดสอบศัยภาพของโนรา

กระบวนการที่ 1 ทดสอบศักยภาพในการถ่ายทอดนอกบริบทของสื่อ 274

กระบวนการที่ 2 ทดสอบศักยภาพของสื่อในการปรับตัวข้ามบริบท 275

กระบวนการที่ 3 ทอสอบศักยภาพของสื่อพื้นบ้านโนราในการแก้ปัญหา 276

กรณีที่ 1 ศักยภาพในการสืบทอดนอกบริบทของสื่อ 276

กรณีที่ 2 ศักยภาพในการปรับตัวของสื่อเมื่อข้ามพื้นที่ / ข้ามวัฒนธรรม 279

กรณีที่ 3 ศักยภาพในการปรับตัวทางศิลปะ : โนราบิก 285

สรุปบทเรียนเรื่อง "ศักยภาพสื่อพื้นบ้าน 287

เรื่อง **หน้า**

กรณีที่ 4 ศักยภาพในการแก้ปัญหาชุมชน

4.1 การเปิดเวทีระดมความคิด “สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข” ที่ อ.กงหรา จ.พัทลุง 290

4.2 กรณีปัญหาสื่อพื้นบ้านโนรา : บ้านบ่อแดง จ.สงขลา 294

บทสรุปผลการทดลองสามกระบวนการ 301

บทที่ 12 บทสรุปและแนวทางการพัฒนา

1. ***บทสรุปสถานภาพของโนราในปัจจุบัน*** 303

1.1 ไม่สูญหายแต่กลายพันธุ์ 303

1.2 สถานภาพหลากหลายระดับ (range) แต่เกื้อกูลกัน 304

2. ปัญหาโนรา : ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม 305

2.1 ผลจากการเปลี่ยนเข้าสู่สังคมลายลักษณ์ 305

2.2 ผลจากการเปลี่ยนวิถีการผลิตเข้าสู่เส้นทางอุตสาหกรรม 306

2.3 ย้ายแกนกลางจากสถาบันศาสนาสู่สถาบันเศรษฐกิจ 307

2.4 ผลจากการเข้าสู่กระบวนทัศน์วิทยาศาสตร์ 312

2.5 ผลจากการเปลี่ยนรูปแบบชุมชน 315

3. ปัญหาโนรา : ข้อสังเกตเรื่องสถานภาพในปัจจุบัน 317

3.1 เปลี่ยนโฉมโนราชาย 318

3.2 โนราแปลงกลายพันธุ์ 320

3.3 สุนทรียะโนราหาย 320

3.4 สายโนราขาด 320

3.5 สถานภาพโนราหด 321

3.6 คนไม่นิยมโนรากายบริหาร 321

3.7 จิตวิญญาณโนราสลาย 322

3.8 โนราขาดต้น “ดอกผลชนราก” 322

4. แนวทางการพัฒนาสื่อโนราในอนาคต 324

4.1 ต้องการเวทีความคิด 324

4.2 ต้องการมือที่สามเข้ามาช่วย 325

4.3 ประเภทโนรากับประเภทมือที่สาม 326

4.4 แนวคิดจากเจ้าของวัฒนธรรม 326

4.5 โนรากับแนวคิดเรื่องสิทธิทางวัฒนธรรม 327

4.6 ข้อเสนอจากสถาบันการศึกษา 330

5. บทสรุปเรื่องศักยภาพในการพัฒนาท้องถิ่น 336

เรื่อง **หน้า**

6. บทสรุปเรื่องสื่อพื้นบ้านกับการพัฒนา 337

บรรณานุกรม 343

ภาคผนวก ก รายชื่อเครือข่ายโนรา 347

ภาคผนวก ข สื่ออิเลคโทรนิกส์ประกอบการวิจัย 352

สารบัญภาพประกอบ และตาราง

ภาพประกอบและแผนผัง

ภาพที่		หน้า
1	แผนผังแสดงกรอบการวิจัย (CONCEPTUAL FRAMWORK)	11
2	โครงสร้างเนื้อหางานวิจัย	39
3	แสดงการมองโนราในฐานะวัฒนธรรม	41
4	การผสมผสานของความเชื่อแบบพุทธ ผี พราหมณ์	44
5	เปรตที่ทำขึ้นในงานบุญเดือนสิบ นครศรี ธรรมราช 2546	44
6	งานเดือนสิบที่บ้านบ่อแดง จ.สงขลา 2546	45
7	โนราขายของในช่วงพัก วัดคูขุด 2546	47
8	โนรางานวันเกิดคหบดีที่คูขุด 2546	48
9	สามเกลอหัวแข็งกอดคอกันดูโนราและวงดนตรีลูกทุ่งที่วัดคูขุด ปลายฤดูฝนปี 2546	48
10	พระสงฆ์ร่วมชมโนราโรงครู ที่บ้านโนราแปลก (2546)	49
11	งานบายศรี ศิลปะฝีมือชาวบ้านเพื่อการบวงสรวง	51
12	โนรารำที่มหาวิทยาลัยรังสิต (2546)	52
13	ชุดโนรา	55
14	การลงทรงของตายาย	62
15	โรงโนราคือบ้านของโนรา เป็นที่อยู่ ที่กิน ที่แต่งตัวและที่นอนในช่วงที่ทำพิธีกรรม	70
16	แสดงลักษณะร่วมและลักษณะที่แตกต่างระหว่างโนราพิธีกรรมและโนราการแสดง	79
17	แสดงองค์ประกอบของโนรา	80
18	โนราในงานบุญเดือนสิบที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี (2546)	92
19	ร่างทรงในโรงโนราบ้านป่าขาด	94
20	ผู้ชมหน้าโรงโนราโรงครูที่บ้านบ่อแดง	97
21	การเล่นโรงเหมรย หรือโรงแก้บนที่บ้านโละพานพงส์ จ.พัทลุง	98
22	หุ่นโนราและ “หมรับ” (เครื่องไหว้ตายาย) ในขบวนรถงานบุญเดือนสิบ	102
23	แสดงโครงสร้างความคิดในการมองความสัมพันธ์ของโนรากับบริบทเก่ากับใหม่	106
24	โนราร่ายรำในลีลาคล้ายนก และชุดโนราที่สีสันคล้ายขนนก	117
25	แสดงสัดส่วนของโนรา 3 ประเภท	135
26	โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ทำพิธีแก้บนให้กับชาวบ้านที่บนขอลูกจากตาพรานเฒ่า	145
27	การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่วัดคูขุด (2546)	148
28	บรรยากาศการหัดโนราในบ้านที่บ้านบ่อแดงปี 2546 โดยครูธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และโนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์	152

ภาพประกอบและแผนผัง

ภาพที่		หน้า
29	แสดงอัตราส่วนโนราในสถาบัน	152
30	การหัดรำโนราของนักศึกษา ว.ค.	163
31	อ.จิณ ฉิมพงศ์ เป็นตัวแทนโนราไปสัมมนาแลกเปลี่ยนเรื่อง “ศิลปการแสดงเพื่อการเยียวยา” ครั้งที่ 6 กับกลุ่มศิลปินในเอเชียที่เกาหลี	163
32	ผังภาพการวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของโนรา	167
33	การเตรียมโรงโนราสำหรับพิธีกรรมที่บ้าน โละพานหงส์ จังหวัดพัทลุง (2546)	184
34	แผนผังความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติ	210
35	แผนผังความสัมพันธ์ของคน ผี และเทพ	211
36	แผนผังแสดงศักยภาพโนราในการสืบทอด	237
37	งานศพของโนราระดับครูท่านหนึ่งที่ จ.สงขลา (2546)	238
38	แผนผังแสดงศักยภาพในการปรับตัว	253
39	โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ : โนราหญิง	254
40	โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์เสกคาถาป้องกันภัยให้ลูกชายที่ทำหน้าที่นายโรงในบางช่วงของพิธีกรรม	255
41	การสาธิตการใช้ท่ามโนห์ราประยุกต์กับกระบี่กระบอง โดยการออกแบบของ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ในงานเปิดตัวโครงการ สพส.	259
42	อ.สุพัฒน์ นาคเสน วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชเป็นวิทยากรบรรยายแนวทางการประยุกต์ท่ารำมโนห์ราเพื่อการออกกำลังกาย (ราชภัฏสุราษฎร์ธานี 11 ต.ค. 46)	259
43	เด็กนักเรียนกำลังดูการแสดงของโนราคู่แข่งขณะรอเวลาขึ้นเวทีประกวดโนราในงานประกวดโนรา 14 จังหวัดภาคใต้ วันที่ 19 สิงหาคม 2547 ที่สถาบันราชภัฏสงขลา	272
44	การสาธิตรำโนราที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	282
45	งานประกวดการประยุกต์ท่าโนรามาใช้ในการออกกำลังกาย (ราชภัฏสงขลา 2546)	286
46	พิธีสอดเครื่องที่บ้านบ่อแดง พิธีหนึ่งในงานโรงครูซึ่งต้องได้รับความเห็นชอบของครูผู้สอน	296
47	นางทรงในแสงเทียนที่โหละพานหงส์ 2546	298
48	บรรยากาศงานโรงครูที่ไม่ใช้ไฟฟ้าที่บ้านบ่อแดง	299
49	พิธีโนราโรงครูที่บ้านบ่อแดง (2546)	300
50	แผนผังเนื้อหาบทสรุป	303
51	หญิงชาวบ้านผู้ยากจนเสื้อน้ำเงินซ้ายมือคนนี้ คือ “ผู้อุปถัมภ์” ค้ำชูโนราโรงครูด้วยน้ำพักน้ำแรงที่เก็บหอมรอมริบมาได้จากการกรีดยาง	309
52	คล้องหงส์ แทงเข้พิธีกรรมอันตรายที่วันนี้ส่วนใหญ่จะทำ “พอเป็นพิธี”	313

ภาพประกอบและแผนผัง

ภาพที่		หน้า
53	การรำแทงเข้และคล้องหงส์	315
54	ผังแสดงกรอบความคิดในการมองศักยภาพของโนราภายใต้บริบทแวดล้อม	317
55	การเรียนรำโนราในฐานะกิจกรรมนาฏศิลป์หลังโรงเรียนเลิกที่โรงเรียนทุ่งสงวิทยา อ.ทุ่งสง จ.นครศรีธรรมราช (2546)	319
56	ป้ายผ้ากลางเมืองนครศรีธรรมราชชักชวนให้ออกกำลังกายทุกเย็น ด้วยท่ารำมโนราห์ประยุกต์ แต่ก็เป็นกิจกรรมที่มีคนเข้าร่วมไม่มากนัก	322
57	ผังแสดงกรอบความคิดในการมองเรื่องแนวทางในการพัฒนาสื่อพื้นบ้านโนราในอนาคต	324

ตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แสดงช่องทางการสื่อสารของคู่ตรงข้ามใน 2 กิจกรรม	63
2	แสดงการกระทำในพิธีกรรมกับการให้ความหมาย	65
3	แสดงอารมณ์ที่คาดหวังในพิธีกรรม	66
4	แสดงพฤติกรรมการจัดพิธีกรรมกับบุคลิกภาพ	74
5	ตารางเปรียบเทียบโนรากับหนังตะลุง	99
6	การแสดงและการแบ่งพื้นที่ในงานสมโภชทวดเขาแดง 2546	150
7	เปรียบเทียบคณะโนรานักเรียนกับโนรามหาวิทยาลัย	157
8	เปรียบเทียบคุณลักษณะของโนราแต่ละแบบ	164
9	เปรียบเทียบบทบาทหน้าที่โนราประเภทต่าง ๆ	196
10	เปรียบเทียบบทบาทหน้าที่โนราระดับต่าง ๆ	197
11	เปรียบเทียบเครือข่ายตามประเพณีกับเครือข่ายร่วมสมัย	234
12	เปรียบเทียบการหัดโนราในโรงเรียนแบบชมรมกับแบบวิชาเลือก	239
13	เปรียบเทียบการสืบทอดโนราในหมู่บ้านแบบเดิมกับแบบใหม่	242

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

โนราเป็นสื่อพื้นบ้าน เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นศิลปะและเป็นวิถีชีวิตชาวบ้านภาคใต้ที่นักคติชนให้ความสนใจศึกษาในฐานะศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นมานานนับสิบปี อีกทั้งยังมีงานศึกษาในทางมานุษยวิทยาอีกจำนวนหนึ่ง แต่การศึกษาโนราในฐานะสื่อพื้นบ้านจากสายนิเทศศาสตร์ยังไม่เป็นที่สนใจเท่าใดนัก ทั้งที่โนราเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีรากมีฐานสืบเนื่องมายาวนานและยังคงมีบทบาทในด้านการสื่อสารในชุมชน ท้องถิ่น และภูมิภาคอยู่ในขณะนี้ นอกจากนี้โนรายังเหยียบย่างเข้าไปในโลกสื่อสารมวลชน และยอมให้สื่อสารมวลชนเข้ามาในโลกของสื่อพื้นบ้านชนิดนี้ในหลายระดับและหลายทิศทาง ไม่ว่าจะเป็นการทำเทปซีดี การประยุกต์เป็นเพลงลูกทุ่ง การนำมาใช้รณรงค์ให้รัฐผ่านการออกอากาศ การนำเสนอในรูปแบบละครโทรทัศน์ การรับเนื้อเรื่องในละครโทรทัศน์และเพลงลูกทุ่งที่ถูกใจชาวบ้านเข้ามาในโนรา ฯลฯ

ความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมและสื่อสารมวลชนใน 30 ปีที่ผ่านมา ได้ส่งผลต่อการพลิกโฉมและการเปลี่ยนหน้าตาของโนราไม่แพ้สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคอื่น หากแต่รากทางวัฒนธรรมที่ตั้งมั่นโดยมีโนราพิธีกรรมเป็นต้นหลักได้ต่อรองเอาไว้ตลอดมา โดยมีการตัดแบ่งพื้นที่ของโนราแยกส่วนโนราบันเทิงไว้รองรับการปรับเปลี่ยน จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าด้วยคุณลักษณะของการตัดแยกประเภท คุณลักษณะของการลงรากในพิธีกรรม ฯลฯ น่าจะทำให้โนราสามารถที่จะรักษาตัวตนทางวัฒนธรรมของตนเองท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงได้อย่างน่าศึกษา

อย่างไรก็ดีเนื่องจากยังไม่มีการศึกษาการดำรงอยู่ของโนราในสถานการณ์ปัจจุบันโดยเฉพาะในฐานะสื่อ ความเปลี่ยนแปลง การปรับเปลี่ยน และการดำรงอยู่ การปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นจึงเป็นไปตามกระแสหรือยถากรรมหรือเปลี่ยนแปลงและเป็นไปตามแต่จังหวะโอกาสของสถานการณ์ทางสังคม

ในอดีตสังคมเปลี่ยนแปลงอย่างช้า ๆ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นค่อยเป็นค่อยไป คนมีเวลาคิดเท่าทันความเปลี่ยนแปลง ปัจจุบันสังคมซับซ้อนขึ้น ความเปลี่ยนแปลงบีบตัวเร็วขึ้น การเปลี่ยนแปลงตามยถากรรมอาจจะทำให้สังคมรับมือไม่ทันต่อการคิดอ่าน ค้นหาแนวทางในการรับมือกับการเปลี่ยนแปลงให้เป็นไปในทางบวก ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงตามยถากรรมแม้จะเป็นความเป็นจริงตามสภาพแต่เท่ากับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ไม่ได้เตรียมการรับมือและไม่ได้นำบทเรียนหรือความรู้ที่ผ่านมาเอามาใช้ให้เป็นระบบ ดังนั้นหากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมเปลี่ยนจากการปล่อยไปตามยถากรรมเป็นการตั้งรับด้วยฐานความรู้ หรือมีการจัดวาง การวางแผน (planned change) หรือการพัฒนาจากเจ้าของวัฒนธรรมจะทำให้การรับมือกับสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงนั้น ควบคุมได้มากขึ้นโดยผ่านการถอดความรู้เพื่อมาประยุกต์ใช้ ประยุกต์พัฒนา ประยุกต์รักษาได้อย่างประสานประโยชน์สูงสุดให้แก่สังคมไทยได้มากขึ้น

แม้ว่าสังคมจะรับรู้โนราว่าเป็นสื่อพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่ร่วมกระแสสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ ในประเทศไทย ที่ในสถานการณ์ปัจจุบันนั้นนับวันแต่จะสูญสลาย แต่โนราก็เป็นสื่อพื้นบ้านชนิดพิเศษชนิดหนึ่ง ที่มีคุณลักษณะหลายประการ ที่เป็นมากกว่าสื่อพื้นบ้าน อันเป็นภูมิปัญญาจากชุมชนท้องถิ่นที่ได้ก่อร่างสร้างแบบเอาไว้ กล่าวคือ

- **เป็นสื่อที่เป็นมากกว่าสื่อเพราะเป็นพื้นภูมิวัฒนธรรมในวิถีชีวิต** คนในเขตวัฒนธรรมโนรา พอใจในบุคลิกภาพที่ทั้งอ่อนน้อมและดุดันตามแต่เงื่อนไข โดยแสดงออกในบรรทัดฐานและความคาดหวังในพิธีโนราโรงครู [1] กล่าวได้ว่า “โนรา” มีคุณูปการในการสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนชาวใต้ทั้งในด้านสังคม วัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ รสนิยมและสุนทรียภาพ คนใต้ในวัฒนธรรมนี้จึงพูด คิด รู้สึกใน “ภาษา” เดียวกันผ่านโนรา ด้วยลักษณาการที่พิธีกรรมพัฒนาขึ้นมาจากบริบททางสังคมและสิ่งแวดล้อมในอดีต พิธีกรรมเองจึงทำหน้าที่ชี้นำ นำพา รักษาและพัฒนาชุมชนให้เคลื่อนตัวไปอย่างมีทิศทาง โดยทำหน้าที่เป็นทั้งการให้การศึกษา สุนทรียะ จริยธรรม เป็นระบบการปกครองท้องถิ่น และให้บูรณาการแก่สังคมพื้นบ้าน

- **เป็นสื่อที่มากกว่าสื่อเพราะมีความลึกในรากด้านความเชื่อ ด้านจิตวิญญาณ และมีความลึกในด้านประวัติความเป็นมาที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน** ในงานศึกษาทางคติชนวิทยาและงานทางมานุษยวิทยาได้ให้ภาพของโนราในฐานะศิลปวัฒนธรรมและวิถีชีวิตพื้นบ้าน ภาพภาคใต้ชายฝั่งตะวันออกเป็นเส้นทางสัญจรที่เปิดรับผู้คนหลายชาติหลายภาษามาแต่บรรพกาล สังคมนี้จึงต้องระวังภัยจากคนพวกอื่น กอปรกับความห่างไกลจากศูนย์กลางการปกครองทำให้สังคมภาคใต้ชายฝั่งมีลักษณะการพึ่งตนเอง จึงเกิดการสร้างความเข้มแข็งในหมู่พวกด้วยระบบ “เกลอ”[2] และ “เครือญาติ” ที่เหนียวแน่น

ความเชื่อเรื่อง “ตายาย” (ancestor worship) ยึดโยงเครือญาติไว้ให้อยู่อย่างเป็นระบบโดยมี “พิธีโนราโรงครู” เป็นพื้นที่การแสดงออก พิธีนี้เรียกร้องแรงงาน เงินทุน และระบบการจัดการที่กวาดต้อนผู้คนของแต่ละกลุ่มเครือญาติให้กระทำทางสังคมต่อกันโดยมีผีตายายเป็นกลไกการชี้ขาดและควบคุม โนราจึงเป็นส่วนหนึ่งของระบบความเชื่อ การละเล่น ศิลปะประเพณี สื่อพื้นบ้านและต้นแบบหล่อหลอมบุคลิกภาพของคนในวัฒนธรรมโนรา

---

[1] พิธีกรรม จะวางบรรทัดฐานไว้ว่าในสถานการณ์ใดต้องเข้มงวด สถานการณ์ใดต้องอ่อนโยน ให้แบบแผนทางอารมณ์ (pattern of emotion) และความสัมพันธ์คล้ายการเล่นละครไปตามบท

[2] “เกลอ” เป็นระบบการสร้างพวกพ้องโดยความสมัครใจของตนเอง หรือความเห็นชอบของบิดามารดาว่าให้เป็นเกลอกัน โดยมีระบบระเบียบในเรื่องการช่วยเหลือเกื้อกูลเป็นบรรทัดฐาน เกลอเป็นระบบเครือข่ายอีกอย่างหนึ่งเมื่อเชื่อมโยงถึงเพื่อนเกลอ ลูกเกลอ ญาติเกลอ ฯลฯ

- **เป็นสื่อที่มากกว่าสื่อเพราะเป็นสื่อที่ใช้องค์ประกอบครบถ้วน** "โนรา" เป็นสื่อพื้นบ้านที่เป็นผลผลิตทางบูรณาการของภูมิปัญญาชาวใต้ที่ใช้รูปแบบของสื่อมาผสมผสานกันอย่างน่าสนใจ หากดูตามเกณฑ์ที่ G. Seal (1989) จัดแบ่งประเภทของสื่อพื้นบ้านตามแนวคิดสัญญะวิทยา (Semiology) ที่ถือว่า "ทุกอย่างล้วนเป็นสัญญะทั้งสิ้น" (ดู กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 437) โนราคือสื่อพื้นบ้านที่ใช้ทั้งรูปแบบสื่อที่เป็นวจนภาษา (Verbal Form) คือ บทกลอน เพลงพื้นบ้าน เรื่องเล่า ตำนาน ฯลฯ รูปแบบสื่อที่เป็นพฤติกรรม (Behavior Form) คือ ความเชื่อพื้นบ้าน ประเพณี ธรรมเนียม การละเล่น ฯลฯ รูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุ (Material form) คือ ของเซ่นไหว้ หน้ากาก เทริด เครื่องตกแต่งร่างกาย การปลูกโรง ฯลฯ รูปแบบสื่อที่เป็นอวัจนภาษา (Non-Verbal form) คือ การร่ายรำ การตัดขาด การฟาดตี การพลิกเสื่อ การตัดจาก ฯลฯ ดังนั้นการสื่อสารในโนราจึงเป็นการสื่อสารที่ครบชุดทั้งผ่านภาษาและไม่ผ่านภาษา ต้องอาศัยการพูด การฟัง การดู การคิด การเขียน การจินตนาการ การลงมือทำ และการดำดิ่งลงไปในสัมผัสในเชิงจิตวิญญาณ

- **เป็นสื่อที่มีหลายสถานะ เช่น พิธีกรรม การแสดง สื่อพื้นบ้าน ฯลฯ** ในอดีตที่ผ่านมาโนราที่มีภารกิจอันกว้างขวางนี้ปรากฏตัวทั้งในฐานะ *พิธีกรรม* ในฐานะ *สื่อพื้นบ้าน* และในฐานะ *ศิลปะการแสดง* ของชาวบ้าน แต่ละส่วนวางตัวอยู่ในชุมชนในระดับที่ต่างกัน แม้จะยังไม่มีการศึกษาเรื่องบทบาทและความสัมพันธ์ระหว่างโนราแบบต่างๆ อย่างชัดเจน แต่ก็พอจะเห็นว่าแต่ละส่วนนั้นทำหน้าที่สานรับและเกื้อกูลกันอยู่ในที

จากลักษณะพิเศษดังกล่าว แม้ว่าสื่อโนราจะถูกแรงกระแทกจากภายนอกมาเป็นระยะ ๆ ตั้งแต่ในอดีตดังงานศึกษาของพิทยา บุษรารัตน์ (2546) ที่แสดงให้เห็นการปรับตัวตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 แต่ศักยภาพในการปรับเปลี่ยนก็มีอยู่และทรงพลังมาตลอด (นิธิมา ชูเมือง,2546)

แต่ทว่าคลื่นแห่งการเปลี่ยนแปลงลูกล่าสุดนี้มาแรงมากท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมรอบด้านในหลายทิศทาง โดยเฉพาะในมิติการเมืองและเศรษฐกิจ ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงและรวดเร็ว เริ่มตั้งแต่เกิดความพยายามที่จะพัฒนาประเทศให้ทันสมัยด้วยแผนพัฒนาประเทศ ด้วยระบบการปกครองท้องถิ่นที่ยึดเอาหน้าที่ด้านการปกครองของพิธีกรรมพื้นบ้าน การจัดการศึกษาแบบใหม่ที่ให้ภาพระบบความเชื่อเป็นเรื่องล้าสมัย การคมนาคมและเส้นทางที่พาคนในชุมชนเคลื่อนตัวออกไปได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย บังคับชุมชนปิดในหมู่เครือญาติให้เปิดรับกระแสจากภายนอก รวมทั้งการเคลื่อนย้ายแรงงานต่างถิ่นและต่างด้าว ปัจจัยเหล่านี้ได้เปลี่ยนโฉมของสังคมและชุมชนท้องถิ่นภายในไม่ถึงชั่วหนึ่งอายุคน

ระบบคิดแบบทุนนิยมที่จับจองเวลาว่างของผู้คน และตัดแบ่งปัจเจกชนให้หลุดขาดจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคมโดยมีวัตถุนิยมนำทางอยู่ข้างหน้า ได้ฉุดรั้งผู้คนออกจากวิถีชีวิตตามประเพณีแทบทุกส่วน กล่าวได้ว่าบริบทของสื่อพื้นบ้าน การละเล่นและพิธีกรรมที่ว่านี้เปลี่ยนไปอย่างมากและรวดเร็วเมื่อเทียบกับการเปลี่ยนแปลงที่ค่อยเป็นค่อยไปผลัดเปลี่ยนไปพร้อม ๆ กับอายุวัยของคนในสังคมอย่างในอดีต

จากการสังเกตเบื้องต้นพบว่า แม้สังคมจะเปลี่ยนรวดเร็วและรุนแรง แต่โนราแต่ละประเภทต่างก็ปรับตัวรับคลื่นลูกใหม่นี้อยู่ตลอดเวลาเช่นกัน ทั้งในส่วนหน้าฉากที่เห็นง่ายและในส่วนของหลังฉาก เช่น การบริหารจัดการ การสร้างสมาชิกใหม่ การเชื่อมโยงเสริมกำลัง ฯลฯ ที่มองไม่ค่อยเห็นชัดนักในเบื้องต้น ทั้งสองส่วนล้วนแต่ปรับตัวอย่างรวดเร็วเช่นกัน

ในส่วนของหน้าฉาก เงื่อนไขใหม่ ๆ รอบตัวอาจกดดันโนราให้พลิกโฉมเพื่อความอยู่รอดด้วยวิธีนานัปการ เช่น การเสริมเครื่องดนตรีสตริง การร้องเพลงสมัยใหม่ การเล่นเรื่องแบบที่มีในโทรทัศน์ การใช้เครื่องขยายเสียง การใช้ไฟฟ้าการจัดไฟกระพริบ การแต่งสูท แต่งชุดหางเครื่องตระการตา และอื่น ๆ วิธีการเหล่านี้ได้นำเข้ามาประยุกต์ใช้ไม่ต่างจากการเปลี่ยนแปลงในสื่อพื้นบ้านของภูมิภาคอื่น *โนราเพื่อความบันเทิง* จึงปรับเปลี่ยนไปจากอดีตค่อนข้างมาก แต่ด้วยเหตุที่โนราก็ยังมีมีขาอีกข้างเหยียบอยู่กับระบบความเชื่อที่มีโจทย์กำหนดว่าการจัดพิธีนั้นคือการจัดเพื่อให้ผีตายายพึงใจ หาไม่จะไม่ขาด “เหมรย”[3] ผีตายายอาจเปลี่ยนจากการให้คุณเป็นโทษ โนราพิธีกรรมจึงยังคงมีเกราะกำบังความเปลี่ยนแปลงในซีกที่เหยียบย่างอยู่กับพิธีกรรมคอยรั้งฉุดอยู่ เกิดเป็นหมุดสองขั้วที่ยืดขยายสถานภาพของโนราให้มีระยะห่างระหว่างแบบโบราณเต็มเหนี่ยวกับแบบทันสมัยเต็มที่

หากเทียบให้โนราพิธีกรรมกับโนราการแสดงเป็นสองขั้ว ให้โนราพิธีกรรมเป็นพี่เก่า โนราบันเทิงเป็นน้องใหม่ โนราในฐานะ *สื่อพื้นบ้าน* ก็อาจจะมีฐานะเหมือนลูกคนกลางที่วันนี้เคว้งคว้างไม่รู้ทางไป

ความเคว้งคว้างของสื่อพื้นบ้านเกิดจากการที่สื่อพื้นบ้านนี้ต้องอยู่ท่ามกลางสื่อมวลชนสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทมากในท้องถิ่น ทั้งทดแทน เบียดไล่และครอบงำ ตลอดจนครอบครองหัวใจผู้คนในสังคมท้องถิ่นให้คิดเห็นและรู้สึกในแบบสมัยใหม่ เกิดรสนิยมเสพสื่อที่ต้องรู้ชัด ฉับไว ได้ใจความผ่านสื่อมวลชนสมัยใหม่ เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ตลอดจนภาพยนตร์ โดยมีการคลายตัวของแรงยึดเหนี่ยวในชุมชนที่เป็นบริบทรองรับสื่อซึ่งมีสภาพที่เอออออห่อหมกไปกับสื่อมวลชนซึ่งนำเสนอเนื้อหาที่แทบจะไม่มีอะไรเป็นเรื่องในท้องถิ่น

ภาษาไทยกลางที่กรอกหูทั้งจากสื่อมวลชนและจากการชี้นำของระบบการศึกษา ได้ลดศักดิ์ศรีของภาษาถิ่นให้ด้อยค่า ภาษากลางสำเนียงถิ่นที่เรียก “ทองแดง” เป็นสิ่งที่ถูกดูแคลนและถูกนำมาล้อเลียนในเวทีต่าง ๆ ของสื่อมวลชน การเปลี่ยนแปลงของการใช้สื่อในชุมชนท้องถิ่นนี้ก่อให้เกิดการโละทิ้งถ้อยคำสำนวนพื้นบ้านที่เคยเป็น “มุขปาฐศิลป์” ในบทร้องเพลงโนรา เด็กรุ่นใหม่ฟังโนราไม่รู้เรื่องเพราะได้ทิ้งศัพท์พื้นบ้านไปจากชีวิตไม่มี “ฐานคำศัพท์ชุดเก่า” ที่เคยเป็น “ยอดของภาษา” ซึ่งถือได้ว่าศัพท์พื้นบ้านเหล่านั้นขมวดเอาวิธีคิด วิถีชีวิต โลกทัศน์และบุคลิกภาพพื้นบ้านเอาไว้

---

[3] พันธะสัญญาระหว่างคนเป็นกับบรรพชนที่ล่วงลับไปแล้วว่าถ้ามีชีวิตที่ดีตามเงื่อนไข จะจัดโนราโรงครูเช่นไหว้ให้ ตายายจะมาลงทรงและตรวจสอบว่าที่เช่นไหว้นั้นถูกต้องทุกประการหรือไม่ ถ้าถูกต้องและยอมรับถือว่าขาดเหมรย ถ้าไม่ถูกต้อง ก็ต้องจัดพิธีให้ใหม่ในโอกาสต่อไป

หากในภาพรวมเป็นเช่นนี้ ย่อมหมายความว่าสื่อพื้นบ้านชนิดนี้ ถูกแทนที่ด้วยสื่อสมัยใหม่จนสื่อพื้นบ้านไม่มีหน้าที่อะไรและกลายเป็นความแปลกแยกในบ้านของตนเอง แต่จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่า ในขณะที่ความนิยมและการถูกครอบครองโดยสื่อใหม่ไม่ลดราวาศอกต่อรสนิยมท้องถิ่น ความเป็นจริงสื่อพื้นบ้านโนรา แม้แต่สื่อโบราณอย่างโนราพิธีกรรมก็ยังคงดำรงอยู่ทั่วไปในชุมชนท้องถิ่น การละเล่นยังมีอยู่อย่างสืบเนื่องแม้จะดูเชยโบราณจนอาจถึงไร้เหตุไร้ผลในกระบวนทัศน์วิทยาศาสตร์ ปรากฏการณ์ที่ขัดแย้งนี้อาจให้นัยว่าสื่อใหม่และสื่อเก่าน่าจะจะแบ่งปันหรือแบ่งพื้นที่กันทำงานในบริบทที่ทับซ้อนกันอยู่บางประการ

อย่างไรก็ดี แม้จะมีนัยของการแบ่งพื้นที่กันทำงานในวิถีชีวิตท้องถิ่น แต่ผลของการปะทะ ต่อรองและปรับตัวกับคลื่นทุนนิยม ตลอดจนความทันสมัย ทำให้สถานภาพปัจจุบันของสื่อโนราแต่ละประเภทเปลี่ยนโฉมหน้าไปในระดับหนึ่ง

ในกระบวนการปรับตัว การปะทะและการต่อรองนั้น โนรามีกลไกหรือมี “อาวุธข้างกาย” ที่สำคัญอยู่หลายประการ นอกเหนือจากความเชื่อซึ่งเป็นเรื่องรื้อถอนยากแล้ว โนรายังมีความคิดเรื่องการเชื่อมหมู่พวกหรือที่ภาษาสมัยใหม่เรียกว่า “เครือข่าย” ในอดีตลักษณะเครือข่ายอาจจะเป็นการเชื่อมต่อระหว่างศิลปินกับศิลปินผ่านครู หรือเครือข่ายผู้ชมหรือชาวบ้านที่ช่วยหนุนให้สื่อโนราอยู่ เช่น เครือข่ายเกลอ เป็นต้น ซึ่งรูปแบบในอดีตหลายอย่างวันนี้ได้หายไป เช่น “ตาเสือ” (คนที่มาช่วยหนุนโนราเด็กคล้ายพ่อยกลิเก) ปัจจุบันนี้อาจคลายไป แต่การคลายตัวของเครือข่ายประเพณีไม่ได้มีปัญหาเมื่อมีเครือข่ายใหม่ ๆ เกิดขึ้นเพื่อหนุนช่วยโนราที่ก็แปรรูปไปในเชิงปริมาณ เช่น เกิดเครือข่ายนักวิชาการ ครูโรงเรียน ผู้ปกครอง ชมรม เป็นต้น ซึ่งอาจจะมีบทบาทและส่งผลทดแทนบางอย่าง

ดังนั้นการที่สื่อพื้นบ้านชนิดใดจะดำรงอยู่ได้หรือไม่นั้น อาจจะขึ้นอยู่กับคุณลักษณะ 2 ประการ คือ **ศักยภาพของสื่อ**ที่มาจากคุณลักษณะของสื่อที่สังคมในอดีตได้ออกแบบไว้ และการมี**บทบาทหน้าที่ต่อชุมชน**ในสถานการณ์ปัจจุบันที่จะตอบได้ว่าโนรายังเป็นที่ต้องการของชุมชนท้องถิ่นหรือไม่ ในลักษณะใด

ในแง่ศักยภาพหรือความสามารถของสื่อพื้นบ้านนี้ งานวิจัยนี้จะดูศักยภาพในด้านการ**สืบทอด** การ**ปรับตัว**และการ**แก้ปัญหาชุมชน**

ในด้านการสืบทอดและการปรับตัว อาจจะเริ่มจากการมองที่การปรับตัวตามบริบทการแสดง คือเปลี่ยนที่ เปลี่ยนคนดู ก็ปรับตัวตามได้อย่างทันท่วงที เช่นเดียวกับสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติพิเศษนี้ ยังผลให้สื่อตัวเดียวกันมีรูปร่างหน้าตาของการแสดงแต่ละครั้งต่างไปตามบริบท กล่าวคือสื่อพื้นบ้านย่อมแปลงตัวให้ได้ขนาด ปริมาณ คุณภาพและรูปแบบที่เหมาะสมลงตัวที่สุดกับกลุ่มผู้ชมและบริบทอันเป็นตัวแปรสำคัญที่สุดของสื่อพื้นบ้าน ด้วยเหตุนี้การแสดงในระดับชุมชน ท้องถิ่นและภูมิภาคจึงย่อมมีลักษณะที่ไม่ได้เหมือนกันทั้งหมด คือไม่ใช่ชุดการแสดงสำเร็จรูปที่ไปเล่นทุกที่ทุกงาน

ข้อแตกต่างในการปรับการแสดงตามบริบทนี้ อาจปรากฏในประเด็นเรื่องความเอาจริงเอาจังในการแสดง ความเป็นกันเอง ชุดโนราที่จะเอามาใช้การแสดง ลักษณะเนื้อเรื่องและลีลา โนราคณะเดียวกันเมื่อเล่นในระดับชุมชนที่ผู้ชมส่วนใหญ่รู้จักกันดี ย่อมพยายามทำให้การแสดงนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนนั้น ๆ ให้มากที่สุด เช่น การแสดงลักษณะรู้จักมักคุ้นกับบุคคลในชุมชนในระดับเดียวกับผู้ชม การหยิบฉวยเหตุการณ์เฉพาะหน้าขณะกำลังแสดง จนถึงการพาดพิงถึงประเด็นร้อนประเด็นลึกในบ้านเจ้าภาพ เป็นต้น

แต่เมื่อแสดงในระดับท้องถิ่น เช่น การแสดงโนราแข่งที่วัดสทิงพระในงานประจำปี ลักษณะการแสดงนั้นไม่มีชุมชนอันใกล้ชิดรองรับ แต่เป็นชุมชนวงกว้าง การแสดงย่อมจริงจังมากขึ้น เนื้อหาเป็นกลางและกว้างมากขึ้น แต่ก็ยังเป็นการแสดงสำหรับชาวบ้านภาคใต้ที่เป็นผู้ชมหลัก เช่น การใช้ภาษาถิ่นคำที่หลุดหายไปจากชีวิตประจำวันมาใช้ใหม่ การเล่นสองแง่สองง่าม การพาดพิงประเด็นท้องถิ่นหรือรัฐบาล เป็นต้น

ครั้นเมื่อเป็นการแสดงในระดับภูมิภาค ที่ไม่อาจกำหนดผู้ชมได้ ผู้ชมมาจากที่ต่างกัน ไม่เกาะเกี่ยวกันและกัน การแสดงย่อมจะจัดให้มีลักษณะที่เป็นกลางทั้งในแง่เนื้อหาและวิธีการนำเสนอ หัวใจสำคัญหรือเสน่ห์ก็ย่อมจะต้องย้ายที่ไปอยู่ในเรื่องอื่นแทน เช่น อาจจะเป็นเรื่องของการแสดงเป็นหมู่ ลดปริมาณการ “ว่าเพลง” ลงไป เป็นต้น

ความเข้าใจในเรื่องปริมาณผู้ชม พื้นฐานผู้ชม โอกาสและวาระในการแสดง นักแสดง ฯลฯ จะนำมาซึ่งความรู้สู่การความเข้าใจสื่ออื่น ๆ ในบริบทที่แตกต่างและคล้ายคลึง

ความแตกต่างที่กล่าวนี้คือคุณลักษณะชั้นยอดของสื่อพื้นบ้าน ที่รู้จักผู้ชมของตนเป็นอย่างดี มีการวิเคราะห์ผู้รับสารเพื่อนำมาผลิตสารให้เหมาะสมโดยไม่ต้องอาศัยหลักการในเชิงวิชาการ และไม่ได้เกิดขึ้นอย่างมีกลไกโดยไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างกัน หากแต่การแสดงในชุมชน ในท้องถิ่นและในภูมิภาค ก็มีหน้าที่บางอย่างสอดร้อยให้เกิดเครือข่ายโนราเกาะเกี่ยวกัน

การได้รับการคัดเลือกระดับภูมิภาคย่อมแสดงถึงการได้รับการยอมรับด้านความสามารถ ขณะเดียวกันก็ย่อมเกิดการแข่งขันประกวดประชันพัฒนาตนเองให้ “เข้าตากรรมการ” โดยมีการแสดงในชุมชนตามบ้านงานเป็นพื้นที่ฝึกซ้อมบ่มเพาะสมาชิกให้ได้ “ซ้อมใหญ่” โดยมีค่าจ้างและมีผู้ชมที่ให้กำลังใจและให้ชีวิตชีวาในการติชมและคุมบังเหียนให้โนราพัฒนาไปในทางที่เหมาะควร เป็นต้น

นี่คือเสน่ห์เฉพาะตัวของสื่อพื้นบ้านที่น่าจับตามองถึงปัจจัยและเงื่อนไขที่กำหนดลักษณะของสื่อความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงในระดับต่าง ๆ การส่งผลต่อเครือข่ายที่วกกลับมาสู่การพัฒนาฝีมือและศักยภาพของแต่ละโรง ทั้งนี้ก็คือกลไกที่จะทำให้การละเล่นชนิดนี้มีการพัฒนาผ่านกลไกการ “กำกับการแสดง” ของชุมชน

นอกเหนือจากในส่วนของการแสดงที่มองเห็นง่ายแล้ว โนราอาจจะมีศักยภาพในด้านการสืบทอด การปรับเปลี่ยนในส่วนอื่น ๆ อีกที่น่าสำรวจและทำความเข้าใจ

ส่วนการทำหน้าที่ในสังคมนั้น บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านชนิดนี้อาจจะมีการย้ายลำดับความโดดเด่นในด้านบทบาทหน้าที่ที่เคยเป็นระเบียบการปกครองในครัวเรือนไปอยู่ที่การมีหน้ามีตาในการจัด

งานที่เดิมเคยเป็นเรื่องปลีกย่อย บทบาทของสื่อที่สั่งสอนลูกผู้หญิงในเรื่องการรักนวลสงวนตัวก็เป็นสิ่งที่ล้าหลังและไม่มีความหมาย เมื่อมิวสิกวิดีโอ ละครโทรทัศน์ แสดงภาพของความสัมพันธ์ของหญิงชายในซีกที่แตกต่างโดยสื่อสมัยใหม่ที่มาบ่อยและมาแรงแซงสิ่งที่สื่อพื้นบ้านสอนจนไม่เห็นฝุ่น

กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายบทบาทของสื่อพื้นบ้านในสังคมปัจจุบันว่าที่คนยังใช้สื่อพื้นบ้านอยู่นั้นก็เพราะสื่อพื้นบ้านสามารถตอบสนองความต้องการอันหลากหลายที่สื่อมวลชนไม่สามารถสนองผู้ชมได้ (C. Rawlence ,1979) เช่น การมีลักษณะยืดหยุ่นมาก การเล่นไม่ต้องใช้เครื่องมืออุปกรณ์มากมาย ไม่ต้องมีการถ่ายทอด เป็นการแสดงสด ศิลปินมักมีอิสระในการแสดงไม่ถูกควบคุมจากสถาบันอื่น ๆ จึงมีความคิดสร้างสรรค์สูงมาก สามารถปรับให้เข้ากับคนดูได้ ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิด ถูกใจ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้แสดง (เกิดอัตลักษณ์ร่วม) ซึ่งลักษณะดังกล่าวสื่อมวลชนกระทำไม่ได้เลย นอกจากนี้ การที่ขอบเขตของการรับชมไม่ใหญ่โตกว้างขวางเกินไปนัก และการชมมีลักษณะเป็นส่วนรวม (collective) ทำให้เกิด "ความรู้สึกแบบผู้ชม" อย่างแท้จริง (active audience) ต่างจากการนั่งดูโทรทัศน์คนเดียวอยู่ที่บ้าน ซึ่งแบบแผนของการรับชม (viewing pattern) จะไม่เหมือนกับเมื่อรับสื่อพื้นบ้านซึ่งผู้ชมจะรู้สึกว่ามีอำนาจ (power) ที่จะควบคุมผู้แสดงได้โดยการแสดงปฏิกิริยาตอบโต้ได้ทันที (feedback) เป็นการสื่อสารแบบสองทาง และเป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งและผู้รับสารมีความเสมอภาคกัน และไม่มีการแยกขาดระหว่างบทบาทของผู้ส่งและผู้รับ (กล่าวคือ มีการสลับบทบาทกันเป็นผู้ส่ง/ผู้รับ) ซึ่งรูปแบบการสื่อสารมวลชนไม่สามารถจะสร้างโอกาสดังกล่าวได้เลย สื่อมวลชนจึงเป็นสื่อที่สร้างความรู้สึกห่างเหินให้แก่ผู้รับสาร ปัจจุบันนี้ เราจึงมองเห็นปรากฏการณ์การย้อนกลับมาของรูปแบบการแสดงแบบพื้นบ้านที่เข้ามาช่วยเสริมสื่อมวลชน ตัวอย่างที่ง่ายที่สุดก็คือ เมื่อมีการออกเทปเพลงก็ต้องมีการแสดงคอนเสิร์ตของศิลปิน การโชว์ตัวของดาราหนัง การฟังเพลงจากนักร้องสด ๆ ตาม club ในกลุ่มผู้นำกลุ่มเล็ก ๆ เป็นต้น ดังนั้นหากตราบใดที่ยังมีผู้ชม/มีการสืบทอดผู้ชม เมื่อนั้น ระบบการสื่อสารดังกล่าวก็จะยังคงดำรงอยู่ได้ และนอกเหนือจากเหตุผลด้านผู้ชมแล้ว การเรียนรู้จากกันและกันของการสื่อสารทั้งสองระบบก็จะมีผลทำให้ระบบการสื่อสารของทั้งสังคมมีคุณภาพดีขึ้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 440 - 441)

ด้วยเหตุนี้ การพยายามที่จะทบทวนสอบสวนศักยภาพของสื่อและการสำรวจบทบาทหน้าที่ในปัจจุบันจึงเป็นประเด็นสำคัญที่จะอธิบายการดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของสื่อ

การดำรงอยู่ อาจมีเงื่อนไขทั้งจากปัจจัยภายใน คือองค์ประกอบในโนราเองและจากเงื่อนไขปัจจัยภายนอก เช่น การหนุนช่วยจากสถาบันการศึกษา สถาบันสื่อมวลชน ตลอดจนหน่วยงานรัฐ

อย่างไรก็ดี ข้อที่น่าสังเกตก็คือแม้สถาบันการศึกษาท้องถิ่นได้พยายามสร้างคนรุ่นใหม่ พร้อมกับการพยายามสืบสานภูมิปัญญาจากเมธีท้องถิ่น แต่ดูเหมือนว่าการให้ศักดิ์ศรีนั้นก็เพียงเป็นภาพในโลกวิชาการ ในขณะที่ความเป็นจริง คุณค่า ศักดิ์ศรีและความภูมิใจของศิลปินรากหญ้าอาจจะไม่ได้เด่นชัด

ในชุมชนอย่างในอดีต เสมือนว่าทั้งหมดเป็นเพียงอีกซีกหนึ่งของความฝันและการหลบหนี นักวิชาการบางท่านมองเห็นว่าการเข้าสู่สถาบันการศึกษาของโนราเป็นกลไกการทำลายโนราอีกทางหนึ่ง

คนรุ่นใหม่จำนวนไม่น้อย เช่น ลูกหลานของนายโรงโนราเอง บางคนก็มีความอับอายที่จะสืบทอด อาจเป็นเพราะเห็นมาทั้งชีวิตแล้วไม่ชื่นชม โดยมีกระแสจากสังคมภายนอกที่มองภูมิปัญญาท้องถิ่นว่าเป็นตัวแทนของอดีตที่ล้าหลัง โนราจึงขาดการเชื่อมโยงคุณค่าจากอดีตให้ปรากฏตัวในรูปลักษณ์ที่มีศักดิ์ศรีในโลกใหม่

ปัจจัยเบื้องหลังอาจมีหลายเหตุผล แต่ปัจจัยหนึ่งที่เห็นชัดอาจเป็นเรื่องการพัฒนาประเทศด้วยหลักการแบบ “นำเข้ามาแทนที่” แม้แนวทางนี้จะมีข้อดีอยู่หลายประการ แต่ก็ได้ทำให้เกิดการคลายตัวของวัฒนธรรมรากเหง้าไว้บนผืนดินไทยทั่วทุกหัวระแหง ภูมิปัญญาเก่าหลายพื้นที่เริ่มสาบสูญเพราะไม่มีสถานภาพที่สมควร เครือญาติแบบดั้งเดิมกระจัดกระจายเป็นต่างคนต่างอยู่ ชุมชนท้องถิ่นอ่อนแอลง ขาดพลังในการทัดทานสิ่งที่ไม่เห็นชอบ เกิดการสลายอาณาเขตทางวัฒนธรรมของกลุ่ม จนถึงการสูญเสียความอุดมสมบูรณ์ของผืนดินและสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

สังคมภายนอก โดยเฉพาะสื่อมวลชนเอง แม้จะเห็นว่าสื่อพื้นบ้านเป็นต้นทางที่จะนำมาใช้ แต่หลายครั้งสื่อมวลชนก็มองเห็นภาพจากสายตาคนนอกที่ต่างไปจากภาพของสายตาคนใน เช่น ในช่วงนำเข้า “รายการบ้านเลขที่ 5” ในปี 2543 ซึ่งพยายามจะตัดภาพความหลากหลายของวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคต่าง ๆ โดยแยกเป็นแต่ละภาค แต่เมื่อเป็นส่วนของภาคใต้ รายการนำเสนอแต่ภาพการร่ายรำของไทยมุสลิมเท่านั้น เสมือนหนึ่งผู้ผลิตมองว่า *“ภาคใต้คือวัฒนธรรมมุสลิม”* ซึ่งอาจทำให้คนรุ่นหลังและคนนอกสังคมเข้าใจว่าภาคใต้ทั้งหมดคือสังคมมุสลิม ซึ่งความจริงภาคใต้มีฐานสังคมที่เป็นไทยพุทธค่อนข้างหนักแน่นและถาวรมาเนิ่นนาน และมีการละเล่นโนราเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทยพุทธในถิ่นนี้ *หรือว่าสังคมไทยได้ลืม “โนรา” ไปแล้วว่าเป็นสื่อพื้นบ้านที่เป็นตัวแทนวัฒนธรรมภาคใต้ ?*

ละครโทรทัศน์เรื่อง “โนห์รา” ของช่อง 7 สี (2543) พบว่ามีการผูกให้อาชีพโนราเป็นอาชีพเต้นกินรำกินซึ่งเป็นวิธีคิดแบบส่วนกลาง ที่บ่งบอกนัยแห่งการดูถูกดูแคลนและเหยียดหยาม เป็นความขัดแย้งกับรากฐานวัฒนธรรมเดิมของสังคมถิ่นใต้ที่ยกย่องโนราในฐานะผู้นำชุมชน ดังคำกล่าวที่ว่า ถ้าชายหนุ่มจะไปขอลูกสาวบ้านใดมักจะถูกถามว่า *“รำโนรา หรือ ขโมยควาย เป็นไหม”* สะท้อนให้เห็นว่าโนราถือเป็นสิ่งที่สังคมท้องถิ่นยกย่องมาแต่ดั้งเดิม กับการเสนอฉากที่คนใต้ขว้างปาโนราทิว ไม่พอใจที่ยังแสดงโนราตามขนบเก่า ดูเป็นภาพขัดแย้งกับการยกย่องในอดีต สิ่งนี้นำไปสู่คำถามว่า “สถานภาพโนราในปัจจุบันนี้เป็นเช่นไร”

ด้วยเหตุที่ศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านที่ค่อนข้างต่ำเป็นแรงผลักสำคัญให้คนรุ่นใหม่เทใจให้ทางเลือกอื่น ทั้งที่สื่อประเพณี ประเภทระบำพื้นเมือง ละคร เพลง และนิทานพื้นบ้านนั้น ล้วนแล้วแต่มีความสำคัญต่อการกระจายข่าวสาร ความคิด ทัศนคติ และบรรทัดฐานไปสู่ประชาชนในท้องถิ่นได้อย่างรวดเร็ว และมีประสิทธิภาพ เนื่องจากมีความใกล้ชิดและความเป็นส่วนตัว ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นในการโน้มน้าวใจให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ พัฒนาความคิดใหม่ ตลอดจนเปลี่ยนแปลงความเคยชิน (Peter

Mwaura อ้างในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532 : 884) เพราะสื่อพื้นบ้านยังคงมีบทบาทสำคัญต่อคนในวัฒนธรรมของสื่อนั้น ๆ

ปัญหาสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้สื่อพื้นบ้านโนราอยู่ในฐานะที่ไม่เห็นความหวังเพราะขาดคนรุ่นใหม่สานต่อ ผู้ชมรุ่นใหม่หลายชุมชนไม่ซาบซึ้งและไม่อาจถอดความหมายจากกระบวนการสื่อสารจากสื่อประเพณีเก่า เกิดช่องว่างที่ขาดผู้ประสาน ขณะเดียวกันสื่อโทรทัศน์ วิทยุ และสื่อบุคคลจากระบบบริหารราชการส่วนภูมิภาค ซึ่งครอบครองชุมชนอยู่อย่างหนาแน่น ก็ทำให้สื่อพื้นบ้านอย่างโนราไม่ได้รับภารกิจการสื่อสารสู่คนในท้องถิ่นอย่างแต่ก่อน ในขณะที่ศิลปินท้องถิ่นจำนวนมาก ยังทรงตัวอยู่ในโลกเล็ก ๆ ที่คนในชุมชนได้ทิ้งฐานคิดจากสังคมประเพณีไปแล้ว และทั้งหมดยังดูเหมือนเป็นการทำงานที่แยกส่วนและขาดการมองบริบทรอบด้านท่ามกลางกระแสเปลี่ยนที่เป็นพื้นรองรับวัฒนธรรมเหล่านั้น

ขณะเดียวกัน ทัศนะของชาวบ้านที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมภายนอกก็อาจจะสับสนในตัวเอง ดังที่ R. Kidd (1992) ที่ศึกษาละครพื้นบ้าน (popular theatre) ในประเทศต่าง ๆ โดยเฉพาะในประเทศโลกที่สามที่เคยผ่านประสบการณ์การล่าอาณานิคม พบว่า รูปแบบและเนื้อหาของละครพื้นบ้านจะเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยของสังคม เช่น ละครพื้นบ้านภายใต้ยุคศักดินา จะมีทั้งการซ่อนเร้นรูปแบบการต่อต้านศักดินา แต่ในเวลาเดียวกันก็มีจิตสำนึกที่ยอมรับการครอบงำปะปนอยู่ด้วย (false consciousness) เป็นต้น (ดู กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 438)

แม้ว่าโนราจะปรับตัวมาได้ตามธรรมชาติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แต่เมื่อคำนึงถึงความรุนแรงของแรงเบียดขับ การปรับตัวของโนราตั้งแต่วันนี้ถึงอนาคตควรจะมี “ปัญญา” มากขึ้น ด้วยการศึกษาสภาพที่เป็นจริง และระดมพลังปัญญาจากเจ้าของวัฒนธรรม กำหนดเป็นแนวทางและนโยบายเพื่อรักษา / พัฒนาสมบัติร่วมชิ้นนี้

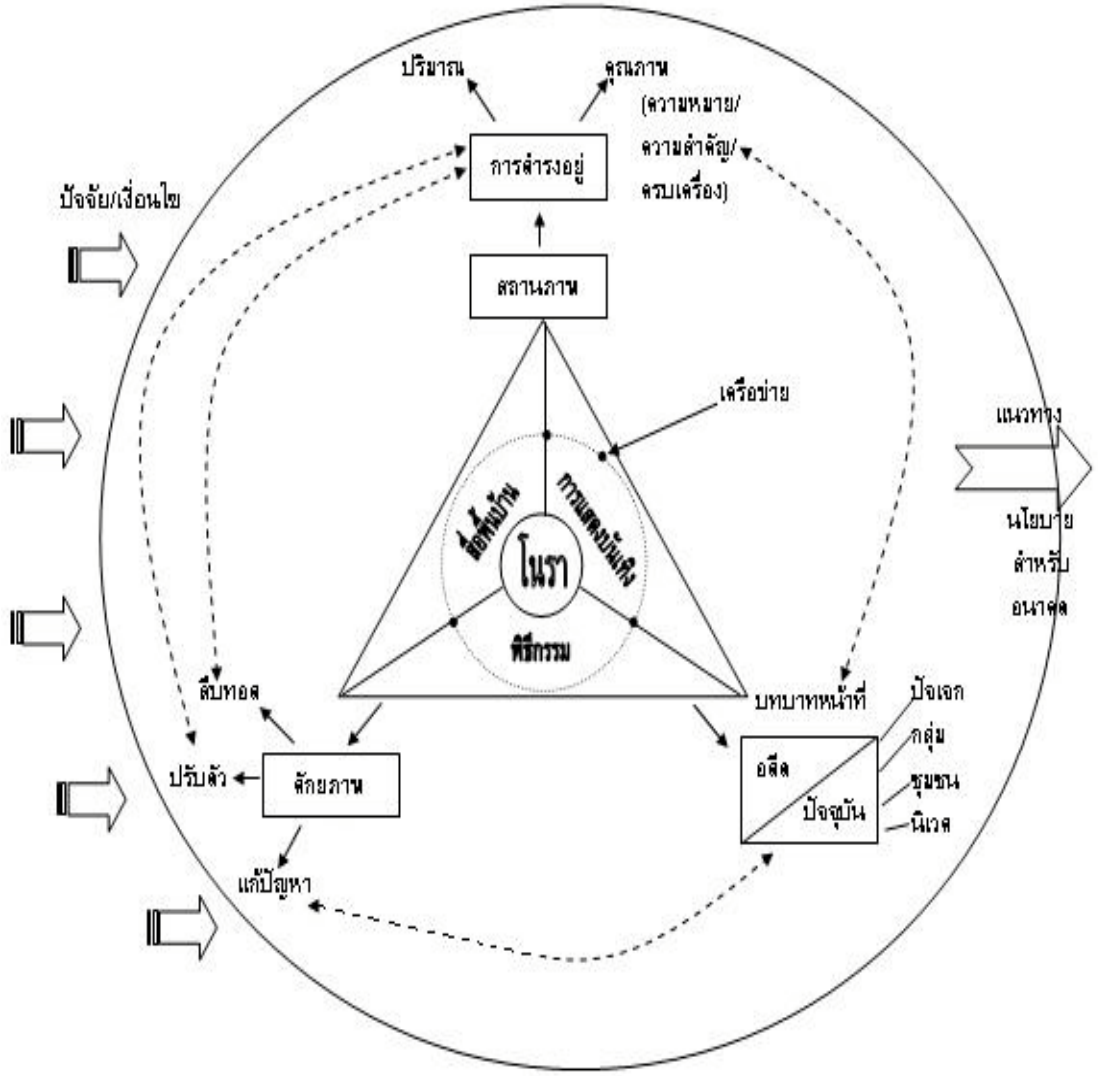
แนวทางการพัฒนาสื่อพื้นบ้านที่เป็นอยู่ ก็เป็นลักษณะการวาง “นโยบาย” จากบนลงล่าง (top down approach) นโยบายที่หมายถึงท่าทีที่มั่นคงต่อการควบคุมสิ่งใดสิ่งหนึ่งในสังคมทั้งโดยในด้านจุดหมายและโดยวิธีการ แนวทางจากบนลงล่างคือจากส่วนกลางสู่ส่วนท้องถิ่น จากสายตาของคนนอกวัฒนธรรมต่อวัฒนธรรมที่ตนไม่ได้เป็นเจ้าของ ทิ้งพื้นที่และมุมมองจากเจ้าของวัฒนธรรมไว้อย่างกว้างขวาง สมควรอย่างยิ่งที่จะให้เจ้าของวัฒนธรรมได้เป็นผู้แสวงหาแนวทางในการพัฒนาสื่อของตนเอง

อย่างไรก็ดี การพัฒนาอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านไม่อาจทำโดยโดดเดี่ยว ด้วยเหตุที่สื่อนั้นเชื่อมโยงถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ที่รอบด้านในสังคม แต่ละส่วนประคองกันและกันไปในทิศทางอันเป็นผลมาจากการปรับตัวและผสมผสาน ขณะเดียวกัน การพัฒนาชุมชนโดยละทิ้งบทบาทของสื่อท้องถิ่น ก็นับว่าเป็นการพัฒนาโดยละทิ้งช่องทางสำคัญในการสื่อสารที่เป็นฐานรากเดิมที่หนาแน่นและจัดสรรตนเองผ่านยุคสมัยมาอย่างเข้มแข็ง ซึ่งชุมชนจะเข้มแข็งได้นั้นจะต้องมีการรวมกลุ่มกันเพื่อร่วมกันวิเคราะห์ปัญหาของชุมชน และร่วมกันหาทางออก โดยร่วมกันทำกิจกรรมอย่ามีระบบการจัดการที่ดี และมีกระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน (นันทิยาและณรงค์ หุตาวัตร , 2543 : 71)

สำหรับการศึกษาเพื่อนำเอาสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ในด้านการพัฒนาสังคมนั้น ทิศทางการศึกษาโดยส่วนใหญ่ จะมุ่งศึกษาแต่ประสิทธิภาพและประสิทธิผลของสื่อพื้นบ้านที่จะบรรลุเป้าหมายของการพัฒนาเป็นหลัก กล่าวคือ ถือเอางานพัฒนาเป็นตัวตั้ง และเอาสื่อพื้นบ้านเป็นวิถีทาง (means) โดยให้ความสนใจศึกษาเพียงเล็กน้อยว่า การนำสื่อพื้นบ้านมา "ใช้" นั้น จะมีผลกระทบย้อนกลับไปทำลายสื่อพื้นบ้านหรือไม่ หากการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้โดยปราศจากความสนใจผลกระทบด้านลบที่จะเกิดกับสื่อพื้นบ้านแล้ว ในระยะยาว ก็อาจจะไม่เหลือสื่อพื้นบ้านให้ใช้ประโยชน์อีกต่อไป กล่าวคือ ควรยึดหลักการว่า "ทั้งใช้ ทั้งพัฒนา" งานศึกษาที่เกี่ยวกับการพัฒนาสื่อพื้นบ้านนั้นยังมีอยู่น้อย ส่วนใหญ่แล้ว จะปล่อยให้เป็นหน้าที่ของศิลปินพื้นบ้านที่จะดิ้นรนหาลู่ทางพัฒนาสื่อพื้นบ้านไปเองตามยถากรรม (กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 455 - 456)

ดังนั้น จึงเป็นความจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะต้องมีการสื่อสารจากเจ้าของวัฒนธรรมออกสู่ส่วนกลาง ความจำเป็นที่จะต้องกู้ศักดิ์ศรีของศิลปินพื้นบ้าน โดยมุ่งค้นหาพลังอำนาจการนำทางให้แก่ชุมชนซึ่งเคยเด่นชัดในอดีต ว่ายังมีอยู่หรือไม่ ในสภาพใด การจัดระบบฐานข้อมูลที่รวบรวมองค์ความรู้เรื่องวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่นให้อยู่ในรูปแบบสมบูรณ์ที่พร้อมหยิบใช้สำหรับคนในโลกสมัยใหม่ก็เป็นวิธีหนึ่งที่จะทบทวนสภาวะปัจจุบันของสื่อแขนงนี้ พร้อม ๆ กับการฟื้นศักดิ์ศรี หากสำนึกและศักดิ์ศรีไม่ได้รับการกู้คืน แรงจูงใจในแต่ละชุมชนย่อมอ่อนแอ ความพยายามเชิงอนุรักษ์หรือพัฒนาก็จะยังคงเป็นสิ่งแปลกแยก (alienation) จากสังคมปัจจุบันอย่างที่เป็นอยู่ ทั้งที่ “สื่อพื้นบ้าน” น่าจะเป็นสื่อทางเลือกที่ทำงานร่วมกับสื่อมวลชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาโนราในภาพกว้างและมองในลักษณะภาพรวมโดยมีการใช้ทฤษฎีและแนวคิดทางด้านนิเทศศาสตร์มาเทียบและเน้นการมองในเรื่องการปรับตัวของสื่อ



ภาพที่ 1 **แผนผังแสดงกรอบการวิจัย** (CONCEPTUAL FRAMWORK)

ผังภาพนี้แสดงให้เห็นถึงการมองสื่อโนราในฐานะต่าง ๆ อย่างน้อย 3 ฐานะที่เป็นส่วนเสี้ยวเกาะเกี่ยวกัน โดยมองในประเด็นสถานภาพหรือสภาพการดำรงอยู่ในปัจจุบัน ทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ และมองให้ประเด็นบทบาทหน้าที่ในปัจจุบันโดยสาวอดีตมาเป็นตัวตั้งเทียบ มองบทบาทในระดับต่าง ๆ ว่าสัมพันธ์กับสถานภาพอย่างไร และมองศักยภาพของสื่อพื้นบ้านหรือความสามารถของสื่อที่จะพิสูจน์ตัวเองว่ามีความสามารถที่จะสืบทอดตนเอง ความสามารถที่จะปรับตัวรับมือการเปลี่ยนแปลงของบริบทที่รองรับสื่อ และความสามารถในการแก้ปัญหาให้กับชุมชนเพื่อยืนยันการมีบทบาทร่วมสมัยของสื่อพื้นบ้านนี้ โดยวิเคราะห์ในเรื่องปัจจัยเงื่อนไขเพื่อให้เห็นถึงทิศทางที่น่าจะพิจารณาทำความเข้าใจในเรื่องการดำรงอยู่และการนำมาใช้เพื่อการพัฒนาในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. สำรวจสถานภาพและสภาพการณ์ปัจจุบันของสื่อพื้นบ้าน “โนรา” ทั้งในฐานะ “พิธีกรรม” “สื่อพื้นบ้าน” และ “ศิลปะการแสดงของชาวบ้าน”
2. สำรวจ และศึกษาการสร้างเครือข่ายโนราทั้งในส่วนของศิลปิน นักวิชาการ นักบริหารและผู้ชม
3. วิเคราะห์ศักยภาพและการทำหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านนี้ในการพัฒนาท้องถิ่นในปัจจุบัน (เช่น จัดระบบการปกครอง รักษาระบบเครือญาติ พิธีกรรม พลังภาษา ช่องทางข่าวสารชุมชน แหล่งบันเทิงของชุมชน มรดกทางวัฒนธรรม ฯลฯ)
4. วิเคราะห์ปัจจัยและบริบทที่เอื้ออำนวยหรือเซาะกร่อนต่อศักยภาพของสื่อพื้นบ้านโนรา (เช่น บริบทของชุมชน เครือข่ายโนรา สื่อมวลชน ฯลฯ)
5. แสวงหาแนวทางในการฟื้นฟู / สร้างเสริมศักยภาพสื่อพื้นบ้าน

ปัญหานำการวิจัย

1. การดำรงอยู่ของโนราในสังคมท้องถิ่นปัจจุบันนั้นอยู่ในสภาพอย่างไร บริบททางสังคมของโนราในปัจจุบันส่งผลอย่างไรต่อการดำรงอยู่ “เครือข่าย” หรือผู้คนที่เกี่ยวข้องในปัจจุบันมีสภาพที่เอื้อต่อการดำรงอยู่และการพัฒนาสื่อพื้นบ้านแขนงนี้หรือไม่อย่างไร
2. สภาพที่เป็นอยู่นี้มี “ศักยภาพ” พอที่จะนำไปใช้ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นอย่างในอดีตหรือไม่ โนรามีบทบาทหน้าที่ใดในปัจจุบัน บทบาทหน้าที่มีบทบาทหน้าที่ใดที่เป็นหน้าที่เก่าเพื่อแก้ปัญหาอย่างที่เคยมีมา และมีบทบาทใดที่เกิดขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาใหม่ โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของปัญหาใหม่ ๆ โนราจะขยายความสามารถไปแก้ไขปัญหาเหล่านั้นได้หรือไม่
3. โนรามีศักยภาพในการพัฒนาในมิติใดบ้าง โดยเฉพาะในด้านการสืบทอด การปรับเปลี่ยนและการแก้ปัญหา
4. สภาพการดำรงอยู่และศักยภาพที่มีนั้น ให้นัยอย่างไรในด้านการใช้และการรักษาสื่อพื้นบ้านนี้ ว่าสื่อพื้นบ้านแขนงนี้น่าจะปรับตัวไปในทิศทางใดจึงจะสอดคล้องกับสภาพสังคมใหม่ การปรับตัวที่ว่านั้นจะต้องอาศัยปัจจัยเงื่อนไขใดจากทุกส่วนที่เกี่ยวข้อง สภาพสังคมท้องถิ่นภาคใต้ในปัจจุบันยังคงสอดรับกับการรับ “โนรา” สื่อพื้นบ้านในฐานะสื่อชุมชนหรือไม่ มีปัจจัยใดที่ส่งเสริมและกัดเซาะศักยภาพของสื่อพื้นบ้านนี้ในสภาพปัจจุบัน

ขอบเขต

ศึกษาโนราในด้านความสัมพันธ์ของผู้ส่งสารกับผู้รับในระดับชุมชนโดยเน้นที่ความสามารถในการส่งสารและการรับสื่อ ศึกษาความสัมพันธ์ของชุมชนกับท้องถิ่น และท้องถิ่นกับภูมิภาคในประเด็นสื่อพื้นบ้าน โดยแบ่งด้านพื้นที่เป็น

1. ระดับภูมิภาค : ภาคใต้ที่อยู่ในวัฒนธรรมโนรา คือสุราษฎร์ธานี ตรัง กระบี่ พัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช หลังจากได้ข้อมูลจะทำการจัดเขตวัฒนธรรม (zoning) ที่มีลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมย่อย (subculture) เช่น การเล่นโนราในลักษณะที่เน้นการทรงเจ้าในแถบตรัง การเล่นโนราที่เน้นพิธีกรรมในแถบแผ่นดินบก ฯลฯ เพื่อให้เห็นการแพร่กระจาย การคลี่คลายและการปรับตัวตามปัจจัยในแต่ละท้องที่ เป็นงานในระดับการสำรวจ
2. ระดับท้องถิ่น : เน้นที่พื้นที่แผ่นดินบก เพื่อหาภาพรวมของท้องถิ่น แผ่นดินบกคือพื้นคาบสมุทรสทิงพระซึ่งกินอาณาเขตตั้งแต่อำเภอสิงหนคร อำเภอสทิงพระ และอำเภอระโนด จังหวัดสงขลา ซึ่งคาบขนานระหว่างทะเลสาบสงขลากับทะเลหลวง เนื่องจากเป็นตัวแทนของชุมชนภาคใต้ในด้านที่เป็นชุมชนท้องถิ่นที่ไกลจากชุมชนเมืองหากแต่ก็มีปฏิสัมพันธ์และได้รับอิทธิพลชุมชนเมือง มีการเล่นโนราพิธีกรรมเป็นระยะ ๆ ตลอดเส้นทางในช่วงฤดูพิธีกรรม มีชุมชนโบราณ เช่น ปะโอ สทิงพระ (พัทลุงเก่า) ชุมชนดั้งเดิมท้องถิ่นและชุมชนสมัยใหม่ มีทั้งชุมชนพุทธและมุสลิม ซึ่งสามารถเป็นตัวแทนของชุมชนท้องถิ่นภาคใต้ในวัฒนธรรมโนรา ซึ่งกินพื้นที่ถึงพัทลุง สงขลา ตรัง กระบี่ และสุราษฎร์ธานีได้ในลักษณะของชุมชนที่ติดต่อกับสังคมภายนอก แต่ก็จะไม่ทิ้งการมองในเชิงเปรียบเทียบกับเขตอื่น
3. ระดับชุมชน : เลือกชุมชนบ้านบ่อแดงเป็นตัวตั้งซึ่งเป็นชุมชนที่ลงโครงการทดลองเล่นโนราโรงครูโดยไม่ใช้ไฟฟ้า บ้านบ่อแดงเป็นชุมชนท้องถิ่นระหว่างเมืองสงขลาถึงนครศรีธรรมราชที่เมื่อมีการตัดถนนไฮเวย์ผ่าน แม้ชุมชนก็ค่อย ๆ เปลี่ยนไป กระนั้น พิธีโนราก็ยังคงอยู่

เหตุที่จัดระดับในเบื้องต้นไว้เช่นนี้ เพราะต้องการที่จะเห็นความสัมพันธ์ในลักษณะการแพร่กระจายและเครือข่ายเหนือพื้นที่ งานวิจัยนี้ต้องการที่จะเห็นภาพรวม อันหมายถึงความสัมพันธ์และเครือข่ายของสื่อพื้นบ้านนี้ทั้งในมิติชนิดของสื่อ มิติของพื้นที่และเขตวัฒนธรรมย่อย

นิยามศัพท์ปฏิบัติการ

สถานภาพ หมายถึง การดำรงอยู่ของโนราประเภทต่าง ๆ และการดำรงอยู่นั้นเป็นการดำรงอยู่อย่างมีความหมายและมีนัยสำคัญต่อชุมชนท้องถิ่นโดยดูว่ามีความสำคัญมากน้อยเพียงใด ในแง่ไหน

บทบาท / หน้าที่ หมายถึง การทำหน้าที่ของโนรา / ตอบสนองต่อความต้องการต่าง ๆ ในระดับปัจเจก / กลุ่ม / ชุมชน ซึ่งจะสัมพันธ์กับสถานภาพของโนรา

เครือข่าย หมายถึง การจัดความสัมพันธ์ระหว่างคนกลุ่มต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโนราเพื่อหนุนช่วยในการดำรงอยู่และดำเนินไปของโนรา โดยจะมองทั้งในกลุ่มเดียวกันและระหว่างกลุ่ม ทั้งในแบบประเพณีและแบบร่วมสมัย ซึ่งถ่ายโอนมาจากแบบประเพณี

ศักยภาพ หมายถึง ความเป็นไปได้ในมิติความสามารถของสิ่งนั้น ๆ ซึ่งมีผลจากปัจจัยภายในคือเรื่องคุณลักษณะของตัวสื่อและเรื่องคุณลักษณะของชุมชนท้องถิ่นผู้เป็นเจ้าของสื่อนั้น เพื่อดำรงอยู่

ท่ามกลางปัจจัยภายนอกที่เข้ามาส่งเสริมและกัดเซาะ เช่น กระแสสังคมและการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ

ในงานศึกษานี้จะมองความเป็นไปได้ในมิติความสามารถของสื่อพื้นบ้านโนราในด้าน การสืบทอด การปรับตัวและการแก้ปัญหา

1. **การสืบทอด** คือความสามารถในการดำรงอยู่ของสื่อผ่านยุคสมัยที่เปลี่ยนไป โดยส่งผ่านวัฒนธรรมของสื่อชนิดนี้ไปสู่คนรุ่นใหม่ที่อยู่ในสถานการณ์ใหม่ โดยที่สื่อสามารถดำรงอัตลักษณ์เดิมอย่างในยุคก่อนโดยคนรุ่นก่อนไว้ได้

2. **การปรับตัว** หมายถึง ความสามารถของสื่อที่จะดำรงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงโดยการประยุกต์หรือพลิกผันคุณลักษณะเก่าบางประการให้สอดรับกับสถานการณ์ใหม่ที่เปลี่ยนไปของบริบทใหม่ที่รองรับสื่อ โดยดำรงอัตลักษณ์เดิมไว้ได้เป็นส่วนใหญ่ แต่อาจยอมลดทอนหรือถอดรื้อ ตลอดจนสร้างสรรค์องค์ประกอบบางประการในสื่อนั้นเพื่อให้อยู่รอดต่อไป

3. **การแก้ปัญหา** หมายถึง อำนาจของสื่อที่จะดำรงอยู่โดยยังคงทำหน้าที่ หรือขยายอำนาจหน้าที่ออกมาแก้ปัญหาให้กับปัจเจกชน สังคม หรือสิ่งแวดล้อมที่รองรับสื่อนั้น

การกลายพันธุ์ หมายถึงการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด (survival) ของสื่อท่ามกลางบริบทสังคมใหม่ โดยไม่อาจรักษาอัตลักษณ์เก่าหรือคุณลักษณะสำคัญที่เป็นส่วนแก่นของสื่อไว้ได้ คือคุณลักษณะส่วนใหญ่หรือส่วนที่สำคัญเปลี่ยนไปคงเหลือแต่คุณลักษณะส่วนที่เป็นแค่เปลือกนอก

ท้องถิ่น ในงานวิจัยหมายถึง (1) พื้นที่ (2) คน (3) ชุมชน (4) ความสัมพันธ์ระหว่างคน พื้นที่และชุมชน

1. **พื้นที่** การมองศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่นนั้น มิติต่าง ๆ จะมุ่งไปที่ความสามารถของโนราในการรักษาพื้นที่ สภาพแวดล้อม และชุมชน โดยดูที่บทบาทของโนราต่อสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสังคม

2. **คน** เป็นการมองศักยภาพของสื่อพื้นบ้านที่มีการพัฒนาปัจเจกชนในมิติต่าง ๆ เช่น กาย ใจ จริยธรรม ความคิดอ่าน เป็นต้น

3. **ชุมชน** หมายถึงการรวมกลุ่มของปัจเจกชนทั้งในแบบ

3.1 <u>"ชุมชนพื้นที่"</u> คือชุมชนที่มีพื้นที่เป็นหลัก พื้นที่ในที่นี้เป็นพื้นที่ทางสังคม อาจจะซ้อนทับกับพื้นที่ของเขตปกครองหรือไม่ก็ได้ โดยปกติมักจะเหลื่อมล้ำกับเขตปกครอง ในที่นี้จะให้ความสนใจเรื่องอาณาเขตทางสังคมเป็นหลัก

3.2 <u>"ชุมชนความสนใจ"</u> หมายถึงการรวมตัวของคนที่สนใจเรื่องเดียวกันโดยไม่จำเป็นต้องอยู่อาศัยในพื้นที่เดียวกัน ชุมชนความสนใจมักพบในเขตเมือง กึ่งเมือง หรือชนบทที่การคมนาคมสะดวก ทำให้ระยะทางไม่เป็นปัญหา

4. **ความสัมพันธ์** เป็นส่วนหนึ่งของ "ท้องถิ่น" เพราะหากขาดความสัมพันธ์ระหว่างกัน ท้องถิ่นนั้นก็จะมีลักษณะเป็นสังคมมวลชนที่มีคนอยู่รวมกัน แต่ไม่มีแรงยึดเหนี่ยวต่อกัน ในประเด็นนี้จะมองทั้งความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน คนกับชุมชน คนกับพื้นที่ ชุมชนกับชุมชน ทั้งชุมชนพื้นที่ และชุมขนความสนใจ ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่กับพื้นที่ เท่าที่จะเป็นไปได้ โดยสนใจประเด็นความสัมพันธ์อันหลากหลาย ซึ่งเป็นผลมาจากศักยภาพของสื่อพื้นบ้านโนรา ในการรวมคนและเชื่อมความสัมพันธ์ในมิติต่าง ๆ

การตั้งแบบ งานวิจัยนี้คำว่า “ตั้งแบบ” กับสื่อพื้นบ้านในความหมายคล้าย ๆ กับการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมแต่ไม่เหมือนทั้งหมดเนื่องจากคำว่าสร้างสรรค์มีนัยของการไม่หยุดนิ่ง แต่เมื่อต้องการที่จะอธิบายถึงสิ่งที่ผ่านกระบวนการพัฒนา สร้างสรรค์ คัดสรร จนถึงการทดลองใช้จนเกิดเป็นรูปลักษณ์ที่ “นิ่ง” หรือคงทนตกทอดอยู่ในวัฒนธรรมนั้นจะใช้คำว่า “ตั้งแบบ” ที่เกิดจากสำนึกร่วม (concensus) ในวัฒนธรรมนั้นอันเนื่องมาจากการมีวิถีชีวิตภายใต้เงื่อนไขปัจจัยร่วมกันของผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม อย่างไรก็ดีในความเป็นจริงไม่มีวัฒนธรรมใดที่มีชีวิตที่จะหยุดนิ่งไม่เปลี่ยนแปลงเลย วัฒนธรรมปรับเปลี่ยนและคลี่คลายตลอดเวลา แต่ในการทำความเข้าใจรูปลักษณ์ของสื่อพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับบริบทที่ก่อกำเนิดเป็นคู่ตรงข้ามของการทำความใจเรื่องการปรับเปลี่ยนและคลี่คลาย สื่อพื้นบ้านและวัฒนธรรมต่าง ๆ ย่อมตั้งอยู่ระหว่างสองขั้ว ขั้วหนึ่งคือรูปลักษณ์ที่ก่อกำเนิดตั้งแต่ต้นกับอีกขั้วหนึ่งคือรูปลักษณ์ที่คลี่คลายให้สอดรับกับบริบทที่เปลี่ยนไป “การตั้งแบบ” จะเป็นคำที่ใช้นิยามคู่ตรงข้ามแรกนั้น

วัฒนธรรมการคัดสรร (tradition of selection) คือ “การสร้างสรรค์วัฒนธรรมผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรม” หมายถึงกระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ ได้รับการ “ตั้งแบบ” ไว้แล้วยังคงมีกระบวนการพัฒนา สร้างสรรค์ คัดสรรค์ จนถึงการทดลองใช้อยู่ตลอดเวลาโดยธรรมชาติของชุมชนและวิถีชีวิตของเจ้าของวัฒนธรรมให้มีคุณลักษณะที่เป็นตัวของตัวเอง ตอบสนองต่อชุมชนของตนเอง จนเป็นวัฒนธรรมโดยชุมชน เพื่อชุมชนและของชุมชน ผ่านกระบวนการคัดสรรทางสังคมโดยชุมชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นซึ่งดำรงอยู่บนเงื่อนไขปัจจัยร่วมกันเกิดสำนึกร่วมแล้วนำไปสู่การสร้างสรรค์และการคัดสรรทางวัฒนธรรมทั้งในระดับรูปและนาม จนได้วัฒนธรรมที่ถูกใจคนในชุมชนแล้วยึดถือสิ่งที่พัฒนาขึ้นนั้นเป็นสัญลักษณ์ เป็นตัวแทนและเป็นอัตลักษณ์ของตน เกิดเป็นบทบาทย้อนกลับของสิ่งที่ตั้งแบบไว้นั้นให้เข้ามาควบคุมสังคมนั้นให้ดำเนินไปในกรอบและทิศทางที่ต่อเนื่องจากรากที่ก่อกำเนิด

โนรา หมายรวมทั้ง โนราพิธีกรรม คือโนราโรงครู หรือ โนราลงครู และโนราสื่อพื้นบ้าน ที่แสดงเพื่อความบันเทิงและการสื่อสารในชุมชนและท้องถิ่น โนราเป็นการละเล่นของชาวบ้านถิ่นใต้ที่แต่งตัวด้วยเทริด เสื้อลูกปัด ว่ากลอนโนราและใส่เล็บร่ายรำ ซึ่งมีทั้งที่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงและการแสดงพิธีกรรม ใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า “โนห์รา” “ มโนห์รา” และ “ มโนราห์”

วัฒนธรรมโนรา หมายถึงบริบทอื่น ๆ ทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านโนราที่มีมากกว่าความเป็นสื่อคือเป็นวิถีชีวิตชาวบ้านทั้งระบบ เริ่มตั้งแต่ระบบความเชื่อเรื่องตายาย การละเล่นโนราในแบบ

ต่าง ๆ เช่น โรงครู โนราแข่ง โนราการแสดง ฯลฯ ระบบการสืบทอดศิลปะและวัฒนธรรมโนรา จนถึงประเพณีและวัฒนธรรมอื่น ๆ ในวิถีชีวิตชาวบ้านที่แวดล้อมอยู่ เช่น ประเพณีชิงเปรต คติข้อห้ามและความเชื่อ ซึ่งส่งผลกลับมาที่บุคลิกภาพ วิถีชีวิต โลกทรรศน์ อุดมการณ์อันสัมพันธ์กับการสื่อสาร ขัดเกลา และปลูกฝังให้คนในสังคมนี้มีอัตลักษณ์ของตนเองที่สอดรับกับโนรา

โนราพิธีกรรม หมายถึงพิธีโรงครูโนรา ซึ่งจะจัดขึ้นโดยสายตระกูลที่ยังคงนับถือการเล่นโนราพิธีกรรมในแต่ละชุมชน โดยมีฐานสำคัญจากระบบความเชื่อเรื่องตายาย

โนราบันเทิง หมายถึงการแสดงโนราเพื่อมุ่งเน้นที่ความบันเทิง ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับระบบความเชื่อเรื่องตายาย มีลักษณะการปรับสื่อเข้าหารสนิยมและความต้องการของผู้ชมเป็นหลัก จึงมักมีรูปแบบที่ปรับตัวเพื่อความอยู่รอดและห่างไกลไปจากการละเล่นในพิธีกรรมค่อนข้างมาก

โนราการศึกษา หมายถึงการแสดงโนราเพื่อเน้นการสื่อสารในเรื่องความคิด การรณรงค์ การประชาสัมพันธ์ ฯลฯ อาจแสดงภายในสถาบันการศึกษาหรือไม่ก็ได้ เป็นการสืบทอดโดยใช้ระบบการเรียนการสอนซึ่งเป็นระบบการถ่ายทอดความรู้แบบตะวันตก ซึ่งผิดกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านแบบตะวันออกที่มีการถ่ายทอดผ่านสายตระกูลในลักษณะอาศรมศึกษา ในการพยายามสื่อสารความคิดนี้โนราจะใช้ความบันเทิงเป็นรูปแบบ แต่ความบันเทิงนั้นก็ยังคงมุ่งรักษาขนบและรสนิยมอันดีของความบันเทิงในโนรา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. **ในด้านวิชาการ** โครงการนี้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาโนราในสถานการณ์ปัจจุบัน โดยมุ่งพินิจที่ความสืบเนื่องและการเปลี่ยนแปลงของโนราพิธีกรรมและโนราการแสดงในปัจจุบัน จนถึงการค้นหาเงื่อนไขในการสืบทอด ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงของโนราพิธีกรรมในปัจจุบัน พร้อมทั้งหาความสัมพันธ์ของ “โนราพิธีกรรม” กับ “โนราการแสดง” เพื่อค้นหาศักยภาพของสื่อพื้นบ้านแขนงนี้ในสถานการณ์ปัจจุบันที่มีต่อการสื่อสารต่อสังคมท้องถิ่นร่วมสมัย และเป็นฐานข้อมูลโดยเฉพาะในเรื่องตัวบุคคลอันจะเป็นประโยชน์สำหรับการเจาะลึกร่วมกันระดมศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ในอนาคต

2. **ในด้านสังคม** โครงการนี้ทำหน้าที่ประสานกลุ่มนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านให้เป็น “เครือข่าย” โดยมี “ฐานข้อมูล” ร่วมกัน พร้อมจัดระเบียบองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านโนราทั้งโนราพิธีกรรมและโนราการแสดง โดยเฉพาะการรวบรวมข้อมูลบุคคลก่อนสูญหาย พร้อมสรุปสภาพการณ์และสถานการณ์ของสื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบัน

3. **ในด้านแนวทางอนุรักษ์สื่อพื้นบ้าน** เป็นการพยายามทบทวนการอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านแขนงนี้ที่เป็นอยู่ว่ามีสภาพการณ์เช่นไร ส่งผลกระทบต่อขนบนิยมของสื่อนั้นหรือไม่อย่างไร พร้อมทั้งแสวงหาแนวทางในการอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านจากมุมมองของเจ้าของสื่อ

4. **ในด้านการพัฒนา** มีเป้าหมายที่จะสร้างศักดิ์ศรีให้แก่ศิลปินโนรารากหญ้าให้ได้เป็นที่รู้จักในวงกว้างผ่านผลงานวิจัย กับกระตุ้นในผู้คนในพื้นที่ประสานความคิดอ่านและศักยภาพร่วมกันเท่าที่จะเป็นไปได้เพื่อการพัฒนาสื่อพื้นบ้านด้วยพลังศักยภาพของตนเองต่อไป

ผู้ใช้ผลงาน

1. **ศิลปินโนราท้องถิ่น** จะเห็นตำแหน่งยืนของตนในพื้นที่วิชาการระดับชาติ ได้รับประโยชน์จากเครือข่ายที่สร้างขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์งานและประสานงานต่อไป ได้รับบันทึกนามานุกรมและประวัติไว้อย่างเป็นหลักฐาน ได้ทราบถึงศิลปินอื่น ๆ ในสายเดียวกับตนเพื่อการติดต่อใด ๆ ในอนาคต

2. **นักวิชาการ** ทั้งในด้านศิลปะการแสดง ด้านสังคมศาสตร์ และด้านการสื่อสาร จะได้ข้อมูลเครือข่ายศิลปินท้องถิ่นเพื่อการประสานความรู้ หรือเพื่อแสวงหาความรู้ในระดับอื่น ๆ ต่อไป

3. **ชาวบ้านในวัฒนธรรมโนรา** จะได้เห็นภาพรวมของวัฒนธรรมนี้ที่ยังมีชีวิต ได้มีพื้นที่ ที่จะส่งเสียงหรือถ่ายทอดความคิดออกสู่สังคมภายนอก ได้รับความภูมิใจที่เรื่องราวในชุมชนของตนถูกเผยแพร่ และอยู่ในส่วนหนึ่งของการติดตามจากโลกวิชาการ

4. **รัฐและหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง** จะได้ทราบถึงแนวทางการพัฒนาสื่อพื้นบ้านจากมุมมองของเจ้าของวัฒนธรรมที่รู้จักและคลุกคลีกับวัฒนธรรมของตนมาอย่างต่อเนื่องและเนิ่นนาน

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

1. แนวคิดเรื่องประเภทสื่อพื้นบ้าน

การมองสื่อพื้นบ้านในงานวิจัยนี้ใช้กรอบแนวคิดเรื่องประเภทสื่อพื้นบ้านของ G. Seal (1989) ซึ่งจัดแบ่งประเภทของสื่อพื้นบ้านตามแนวคิดสัญญะวิทยา (Semiology) ที่ถือว่า "ทุกอย่างล้วนเป็นสัญญะทั้งสิ้น" (ดูกาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 437) ดังนั้นเมื่อทุกอย่างล้วนเป็นสัญญะ และสัญญะมีคุณสมบัติในการสื่อความหมาย ทุกอย่างจึงล้วนแต่สื่อความหมายด้วยเช่นกัน ด้วยกรอบความคิดดังกล่าว โนราจึงเป็นสื่อพื้นบ้าน ที่ปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ 4 รูปแบบตามแนวความคิดของ G. Seal คือ

- วจนภาษา (Verbal Form) คือการสื่อสารด้วย บทกลอน เพลงพื้นบ้าน เรื่องเล่า ตำนาน ฯลฯ
- พฤติกรรม (Behavior Form) คือ การแสดงออกด้านประเพณี ธรรมเนียม การละเล่น ที่ตั้งอยู่บนความเชื่อ หลักการและข้อห้ามต่าง ๆ ฯลฯ
- วัตถุธรรม (Material form) คือ ของเซ่นไหว้ หน้ากาก เทริด เครื่องตกแต่งร่างกาย วัสดุในการปลูกโรงโนรา ฯลฯ
- อวัจนภาษา (Non-Verbal form) คือ การร่ายรำ การตัดเชือก การพลิกสาด การพรมน้ำมนต์ซึ่งเป็นภาษาท่าทาง ฯลฯ

แนวทางการมองสื่อเช่นนี้ จะเป็นการขยายการมองสื่อพื้นบ้านให้กว้างขึ้นและมองการสื่อสารให้รอบด้านยิ่งขึ้น เพราะสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่ไม่ได้ส่งสารเพียงผ่านภาษาเพื่อการอ่านและการฟังเท่านั้นเพื่อก่อให้เกิดการความเข้าใจในด้านความหมาย (shared meaning) เท่านั้น แต่ยังส่งสารผ่านสื่อวัตถุ พฤติกรรมและท่าทางเพื่อผ่านช่องทางการคิด การจินตนาการ ตลอดจนการรู้สึกร่วม (shared feeling) ด้วย

2. แนวคิดเรื่องการสื่อสารเพื่อการพัฒนา

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2543) เสนอไว้ในหนังสือ สื่อเพื่อชุมชน การประมวลองค์ความรู้ ว่า การสื่อสารเพื่อการพัฒนามีเป้าหมายที่ต้องการหาคำตอบว่า หน้าตาของการสื่อสารที่จะเป็นเส้นทางนำไปสู่การพัฒนาที่แท้จริงนั้นจะต้องมีคุณลักษณะอย่างไรบ้าง ในขั้นตอนของการปฏิบัติจะมีกลวิธีในการแปรแนวความคิดแบบใหม่ออกมาเป็นวิธีการปฏิบัติได้อย่างไร แนวทางการสื่อสารดังกล่าวจะเริ่มพิจารณาถึงกระบวนการสื่อสารแบบสองทาง (two – way communication) ซึ่งผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถมีปฏิกริยาโต้ตอบ (interaction) ทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการกันอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุ

นี้ลักษณะการไหลของข่าวสาร (flow of information) จึงมีทั้งจากบนลงล่าง (top - down) ล่างขึ้นบน (bottom – up) และแบบแนวนอน (horizontal) การสื่อสารเพื่อการพัฒนามี 3 แนวคิดที่เกี่ยวข้องคือ

2.1 แนวคิดเรื่องการพัฒนา เริ่มต้นจากแนวคิดเรื่องการพัฒนาสังคมให้ทันสมัย ต่อด้วยแนวคิดเรื่องการพัฒนาเพื่อการพึ่งพา และสุดท้ายคือแนวคิดเรื่องการพัฒนาที่ถือเอาประชาชนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนาและเน้นการมีส่วนร่วมของประชาชน

2.2 แนวคิดเรื่องการสื่อสาร คือการเชื่อในศักยภาพของการสื่อสาร การไม่เชื่อถือในอำนาจของการสื่อสาร จนกระทั่งมาถึงยุคการทบทวนพลังอำนาจใหม่ของการสื่อสารและแนวคิดเรื่องประชาชนสามารถใช้สื่อเพื่อเสริมพลังตนเอง (empowerment)

2.3 แนวคิดเรื่องการสื่อสารเพื่อการพัฒนา เป็นการประสมประสาน 2 แนวคิดที่กล่าวมา ในระยะแรกจึงมุ่งเน้นที่จะนำเอาสื่อมวลชนมาใช้เพื่อเปลี่ยนแปลงปัจเจกและบุคคลให้ทันสมัย ในยุคที่สองก็เป็นเรื่องการเลือกใช้สื่อประเภทต่าง ๆ โดยประชาชนเป็นผู้เลือกใช้เอง ส่วนในยุคสุดท้ายก็จบลงด้วยแนวคิดเรื่องการใช้สื่อแบบมีส่วนร่วม

3. แนวคิดเรื่องการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา

กาญจนา แก้วเทพ (2546) เสนอแนวคิดเรื่องการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาว่าต้องมีการทบทวนใหม่ใน “ไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา” โดยเสนอว่าสื่อพื้นบ้านเหมือนป่า หากใช้แล้วไม่ปลูกวันหนึ่งก็จะหมดไป การ “ใช้แล้วทิ้ง” อย่างที่ผ่านมาจึงทำให้สื่อพื้นบ้านประสบปัญหา งานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านในประเทศไทยมีมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2521 เช่น งานวิจัยของกระทรวงสาธารณสุข เรื่องการทดลองใช้หนังตะลุงเพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการทำหมันชาย จ.ตรัง จนถึงปี พ.ศ. 2540 ที่ผ่านมามีงานศึกษาในประเด็นนี้ต่อเนื่องมาสักประมาณ 15 ชิ้น ผลงานวิจัยทุกชิ้นยืนยันว่า สื่อพื้นบ้านนับเป็นเครื่องมืออันสำคัญที่นำมาใช้ในการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นประเด็นอะไรของบ้านเมือง นับตั้งแต่การคุมกำเนิด การไปใช้สิทธิเลือกตั้ง ยาเสพติด สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ซึ่งผลจากการที่นำสื่อพื้นบ้านมาใช้ ก็มักจะประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี ทั้งยังสอดคล้องกับยุคสมัยที่เกิดกระแสภูมิปัญญาท้องถิ่นที่แพร่หลายอยู่ทุกภูมิภาคในประเทศไทยอยู่ในขณะนี้ โดยเฉพาะ "สื่อพื้นบ้านด้านการแสดงที่ให้ความบันเทิง" เช่น โนรา ฟ้อน หมอลำ ฯลฯ ซึ่งถูกนำมาผสมผสานกับสื่อสมัยใหม่อย่างแพร่หลายในวงการต่าง ๆ รวมทั้งสื่อพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ก็ถูกรื้อฟื้นตามมาด้วย ไม่ว่าจะเป็นสมุนไพร เหล้าสาโท เป็นต้น

ขณะที่ทางฟากบันเทิงนำสื่อพื้นบ้านมาใช้เสริมศักยภาพของตนนั้น ทางฟากของโลกวิชาการ ก็เริ่มมีการนำเอาสื่อพื้นบ้านมาใช้เพื่อการพัฒนาควบคู่ไปกับสื่อมวลชนที่ถูกคาดหวังว่าจะเป็นทั้ง “เครื่องมือ" และ "ตัวชี้วัด"มาตลอด 4 ทศวรรษของการพัฒนาประเทศ

ในช่วงเริ่มต้นของการพัฒนาประเทศของสังคมไทย ที่เริ่มมีการนำแผนพัฒนาประเทศแผนแรกมาใช้เมื่อปี พ.ศ. 2500 สื่อชนิดเดียวที่อยู่ในความสนใจของสังคมก็คือสื่อมวลชน ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ นิตยสาร ภาพยนตร์ วิทยุ หรือโทรทัศน์ และในช่วงเวลานั้น บรรดาสื่อพื้นบ้านไม่ว่าจะเป็นสื่อของภูมิภาค

ไหน ต่างก็ล้วนไม่ได้ถูกผนวกเข้ามาใช้ในการพัฒนาประเทศ แต่หลังจากที่มีการใช้การสื่อสารมวลชนประเภทต่าง ๆ ในการพัฒนามาได้สัก 2 ทศวรรษ พบว่าสื่อมวลชนไม่ได้มีประสิทธิภาพในการพัฒนาเท่าที่ควร จึงเริ่มทบทวนและแสวงหาวิธีการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาอย่างเหมาะสม แนวทางการศึกษาเรื่องใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนานั้นจึงเป็นลักษณะของการนำสื่อมาใช้เพื่อการพัฒนา แต่ไม่สนใจที่จะพัฒนาสื่อที่ถูกนำมาใช้ ในขณะที่มีการรื้อฟื้นสื่อพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ขึ้นมาใช้ในงานพัฒนา เราจึงพบว่า สื่อพื้นบ้านหลายชนิดกำลังจะสูญหายไปจากชุมชน

งานวิจัยหลายชิ้นให้ข้อมูลว่า สื่อพื้นบ้านบางอย่างไม่เหมาะสมกับสถานการณ์ที่ถูกนำมาใช้เนื่องจากตัวธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านเองมีความแตกต่างจากสื่อประเภทอื่น ๆ จึงจำเป็นต้องปรับตัว เช่น ประยุทธ (2540) ศึกษาพบว่า ในช่วงแรก เมื่อนำเอาหมอลำที่เคยแสดงในเวทีกลางแจ้ง มีผู้ชมมาห้อมล้อม แต่เมื่อเข้ามาเล่นในห้องส่งโทรทัศน์เพื่อเผยแพร่เรื่องอย่ากินปลาดิบ ศิลปินหมอลำจะเริ่มอึดอัดกับห้องแบบปิด (พาลทำให้ร้องกลอนไม่ออกไปด้วย) และการเล่นแบบแห้ง ๆ ไม่มีผู้ชมมาคอยช่วยสอย ๆ (ร้องรับ) ก็ทำให้หมดความสนุกสนานไปอย่างมาก เป็นต้น

สถานะของผู้ส่งสาร ก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดปัญหาได้เช่นเดียวกัน กล่าวคือ ในสมัยก่อนสถานะของศิลปินพื้นบ้านทุกแขนงไม่ว่าจะเป็นนายหนัง โนรา หมอลำ ช่างซอ ฯลฯ ล้วนแล้วแต่อยู่ในตำแหน่งผู้รู้ ผู้ทรงภูมิ เป็นปัญญาชนคนศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน เนื่องจากมีโอกาสได้เรียนรู้มากกว่าผู้อื่น มีประสบการณ์กว้างขวางกว่าคนอื่น ดังนั้นจึงเป็นผู้ส่งสารที่มีความน่าเชื่อถือ น่าศรัทธา (credibility) และตัวศิลปินเองก็มีความมั่นใจในตนเอง แต่ปัจจุบันนี้ สถานการณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว ผู้คนในชุมชนมีช่องทางแสวงหาความรู้จากหลายทาง จึงอาจจะมีความรู้ทัดเทียมหรืออาจจะมากกว่าศิลปินด้วยซ้ำไป ดังนั้น เมื่อชวนศิลปินมาช่วยรณรงค์เรื่องโรคเอดส์ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ฯลฯ ศิลปินจึงไม่แน่ใจว่าความรู้ที่ตนเองมีนั้นเพียงพอหรือไม่ หรือผู้ชมอาจจะมีความรอบรู้มากกว่าตัวศิลปินก็เป็นได้ ดังนั้น ความมั่นใจในตนเองจึงลดลง หากไม่มีมาตรการเสริมพลังให้แก่ศิลปิน

นอกจากนั้นแล้ว ตัวสื่อพื้นบ้านเองก็มีปัญหาภายในอยู่ด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการค่อย ๆ สูญสลายไปของสื่อพื้นบ้านอันเนื่องมาจากการเสื่อมความนิยมลงของผู้คน และที่สำคัญก็คือ สื่อที่เป็นสื่อสำคัญในการให้ความรู้ ความเข้าใจกับผู้คน หรือเป็นสื่อที่ต้องมีการบ่มเพาะประสบการณ์มาเป็นเวลานานมักเป็นกลุ่มที่สูญหายไปก่อน เหลือสื่อที่มีหน้าที่เพียงแค่สร้างความบันเทิงเอาไว้เท่านั้น กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ โดยส่วนใหญ่แล้ว สื่อพื้นบ้านแต่ละประเภทมักจะมีความหลากหลายในตัวเอง และมีทั้งที่มุ่งเป้าหมายด้าน**พิธีกรรม** ให้ความศักดิ์สิทธิ์ ให้การอบรมสั่งสอน มีการฝึกฝนบ่มเพาะอย่างยาวนาน จึงจะสร้างสรรค์ได้ กับที่มีเป้าหมายหลักคือให้**ความบันเทิง** คือเรียกร้องการฝึกอบรมแต่เพียงเล็กน้อยก็กระทำได้แล้ว จากประเภทที่หลากหลายมีระดับ แนวทางการเลือกสรรสื่อพื้นบ้านของสังคม (Tradition of selection) ที่เป็นไปตามยถากรรม มักจะเลือกเอาสื่อที่ให้ความบันเทิงไว้ ปล่อยให้สื่อพิธีกรรมสูญสลายไป เช่น หมอลำธรรมมักจะหายไป เหลือแต่หมอลำซิ่ง เป็นต้น

ปัญหาอีกประการหนึ่งเกิดจากการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านเอง เนื่องจากวัฒนธรรมทุกประเภทต้องมีการปรับเปลี่ยน (adaptive) ตัวเองเพื่อความอยู่รอด ซึ่งหากผู้ที่ปรับเปลี่ยนนั้นเป็นเจ้าของวัฒนธรรมเอง ก็ย่อมไม่เกิดปัญหา แต่หากผู้มีอำนาจในการปรับเปลี่ยนเป็นพลังอำนาจจากภายนอก เช่น กระแสธุรกิจ ก็จะเป็นการปรับเปลี่ยนที่ฝืนจิตฝืนรสนิยมของเจ้าของวัฒนธรรม ย่อมส่งผลให้สื่อพื้นบ้านนั้นได้กลายพันธุ์ กลายเป็นสื่อแปลกหน้าสำหรับพื้นบ้านพื้นถิ่นไป

อย่างไรก็ตาม บรรดากระบวนการ กลไก และวิธีการเหล่านี้ ต่างก็เกิดขึ้นอย่างเป็น**ธรรมชาติ** เกิดอยู่ในระดับ**บุคคล** และอาจจะไม่**ต่อเนื่องสม่ำเสมอ** โดยเฉพาะในปัจจุบันนี้ สถานการณ์ทางสังคมได้เปลี่ยนแปลง มีสื่อใหม่ ๆ มาท้าชิงแย่งพื้นที่มากขึ้น เป็นสถานการณ์ที่คับขันมากยิ่งขึ้น ดังนั้นจึงต้องมีการเสริมพลังความคิดความเข้าใจของศิลปินพื้นบ้านอย่างเป็นระบบ อยู่ในระดับเป็นกลุ่มเป็นก้อน และมีแผนการทำงานที่รับประกันความต่อเนื่องสม่ำเสมอโดยระดมความร่วมมือช่วยเหลือจากหน่วยงานต่าง ๆ อนึ่ง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาความรู้ หรือการตอบคำถามว่า วิตามินทางความคิดอะไรที่ศิลปินพื้นบ้านต้องการ ในอดีตนั้น ส่วนใหญ่แล้ว ความรู้ที่เป็นความสนใจหลักของศิลปินนั้นจะอยู่ที่เรื่องการปรับปรุง**ศิลปะการแสดง**เป็นส่วนใหญ่ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่ง ก็เป็นเรื่อง**ความรู้ทั่วไปของสังคม**ที่ศิลปินต้องติดตามเพื่อรักษาสถานภาพที่เป็น "ผู้นำทางคิด" หรือ "ปัญญาชนของชุมชน" เอาไว้ แต่ปัจจุบันนี้ เนื้อหาความรู้ที่ศิลปินพื้นบ้านอาจจะต้องเพิ่มเติม น่าจะเป็นเรื่อง**ปัญหาของการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้าน** ซึ่งอาจจะเป็นเนื้อหาใหม่ที่ในอดีตศิลปินพื้นบ้านไม่ต้องเผชิญกับปัญหาเช่นนี้ การหนุนช่วยในด้านอาหารเสริมทางปัญญาแก่สื่อพื้นบ้านนั้นจะส่งผลต่อเนื่องไปถึงเรื่องอื่น ๆ อีกด้วย

4. แนวคิดเกี่ยวกับเครือข่ายทางสังคม

คำว่า “เครือข่าย” (Network) เป็นแนวคิดสำคัญที่นักสังคมวิทยา และนักมานุษยวิทยา ให้ความสนใจมากในฐานะที่เป็นเครื่องมือที่จะช่วยอธิบายความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ รอบตัวเรา ทั้งการเปลี่ยนแปลงทางความคิด วิธีคิด การกระทำ และสังคมวัฒนธรรมของมนุษย์ ทั้งนี้เนื่องจากเครือข่ายเป็นรูปแบบของการจัดความสัมพันธ์ทางสังคมแบบหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะ มีเป้าหมายเฉพาะมีกลไกการทำงานแบบเฉพาะ

สำหรับคำนิยามแบบทั่วไปของ “เครือข่าย” นั้น หมายถึงสายใยของความสัมพันธ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ทั้งแนวตั้งและแนวนอนระหว่างบุคคลหนึ่งกับบุคคลอื่น ๆ ในหลาย ๆ รูปแบบและหลาย ๆ สถานการณ์

อคินทร์ รพีพัฒน์ (2536) อธิบายเพิ่มเติมคำว่า “เครือข่ายทางสังคม” (social network) ว่า “… สังคมมีลักษณะเป็นเครือข่ายคล้ายใยแมงมุม บุคคลคือจุดที่เส้นใยของเครือข่ายมาพบกัน กล่าวง่าย ๆ ก็คือ บุคคลหนึ่งย่อมมีความสัมพันธ์กับคนอื่นอีกเป็นจำนวนมากในหลายรูปลักษณ์ และหลายสถานการณ์ … ข้อสันนิษฐานเบื้องต้นในการศึกษาก็คือ บุคคลที่มีเส้นโยงความสัมพันธ์กว้างขวางทั้งในและนอกหมู่บ้าน ย่อมมีความสำคัญในสังคมและการเปลี่ยนแปลงในหมู่บ้านมากกว่าคนอื่น ๆ ที่มีเส้นสาย

ความสัมพันธ์น้อยกว่า" หรือพูดภาษาชาวบ้านว่า ยิ่งมีพรรคพวกเส้นสายมาก ก็ยิ่งมีอำนาจ (ในด้านต่าง ๆ) มากกว่าคนอื่น ๆ นั่นเอง

สำหรับแนวคิดเรื่อง "เครือข่ายกับการพัฒนาชุมชน / สังคม" นั้น จะให้ความสนใจ เครือข่าย ในฐานะกลไกแห่งการระดมพลังอำนาจดังที่กล่าวมาข้างต้น รวมทั้งมีความเข้าใจว่า มูลเหตุผลักดันให้เกิดการสร้างเครือข่ายใหม่ ๆ อยู่ตลอดเวลานั้น ก็เนื่องมาจากกลุ่มแต่ละกลุ่มมีความขาดแคลนหรือมีความต้องการทรัพยากรอย่างใดอย่างหนึ่งที่ไม่สามารถจัดหามาตอบสนองได้ด้วยศักยภาพของกลุ่ม จึงต้องอาศัยพลังของเครือข่าย ดังนั้นการวิเคราะห์เชิงบทบาทหน้าที่ของเครือข่ายจึงพบว่า ในระดับปัจเจกบุคคล เครือข่ายจะมีหน้าที่เด่น ๆ 4 ประการคือ (1) หน้าที่ในการเป็นต้นทุนหรือแหล่งที่มาของโอกาสการเข้าถึงทรัพยากรทางเศรษฐกิจ / สังคม (socio-economic resources) (2) หน้าที่ในการเกื้อกูลกันทางสังคม (social support) (3) หน้าที่ในการสนับสนุน / ให้ความช่วยเหลือทางจิตใจ (psychological support) และ (4) หน้าที่ในการได้มาซึ่งข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ ของปัจเจกบุคคล (information sources) ส่วนในระดับ **ชุมชน** นั้น เครือข่ายการสื่อสารจะทำหน้าที่ 3 ประการหลักด้วยกัน ดังนี้ (1) หน้าที่ในการสร้างกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อพัฒนาสังคม (social development activities) (2) หน้าที่ในการจัดสรร / ระดมทรัพยากรต่าง ๆ ในสังคม (mobilization of resources) และ (4) หน้าที่ในการธำรงรักษาการอยู่ร่วมกันของสมาชิกในชุมชน (community maintenance) (อคินทร์ รพีพัฒน์ , 2536)

สำหรับการวิเคราะห์เรื่องเครือข่ายอาจศึกษาได้ในแบบ holistic approach คือดูการก่อตัว การสื่อสารเพื่อการก่อตัว ผู้จัดตั้ง ความสัมพันธ์ พร้อม ๆ กับดูเป้าหมายว่าจัดตั้งเพื่ออะไร ใครเป็นผู้ให้ความหมาย มีกระบวนการทำให้สมาชิกรับรู้เป้าหมายอย่างไร มีวัตถุประสงค์หรือพันธกิจอย่างไร ดูกลไกการเชื่อมประสาน ว่ามีการควบคุมด้วยกฎหรือการสื่อสารอย่างไร การขัดเกลาให้เป็นสมาชิก ธรรมเนียมปฏิบัติเป็นอย่างไร ดูกลไกในการดำเนินการให้บรรลุเป้า และดูกลไกในการรักษาให้คงสภาพ

หรืออาจจะใช้ component approach เพื่อดูองค์ประกอบด้านบุคคลที่เข้ามาว่ามีแรงจูงใจอย่างไร เข้ามาด้วยช่องทางไหน เข้าเป็นสมาชิกได้อย่างไร และเข้ามาอยู่ในตำแหน่งใด ดูความสัมพันธ์ ในด้านรูปแบบ ดูกิจกรรม การใช้พื้นที่ ดูการสื่อสาร ดูบทบาทหน้าที่กฎระเบียบผลประโยชน์ว่าเป็นอย่างไร การรักษาให้คงสภาพ ความหมายต่อสังคมเป็นอย่างไร และดูการเปลี่ยนแปลง communication network ระดับการวิเคราะห์อาจวิเคราะห์ในระดับบุคคล กลุ่ม องค์กรและระหว่างองค์กร

5. **ทฤษฎีหน้าที่นิยม** (Functionalism)

กาญจนา แก้วเทพ (2541 : 200-218) สรุปทฤษฎีหน้าที่นิยมไว้ว่ามีรากฐานความคิดมาจากวิทยาศาสตร์สาขาชีววิทยา ที่ศึกษาสิ่งมีชีวิตทั้งหลายว่าเป็น organism ระบบใหญ่ระบบหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยการทำงานอย่างสัมพันธ์กันของระบบย่อยต่าง ๆ เพื่อ**ตอบสนองความต้องการ**ของระบบย่อยและระบบใหญ่ทั้งหมด เมื่อเกิด "ความขาดแคลน / ความตึงเครียด" จะทำให้เกิด "ความต้องการ" ในช่วงเวลานั้น และระบบใหญ่จะเสียสมดุล

หน้าที่นิยมมีแนวคิดหลักว่าทุกกิจกรรมและทุกปฏิบัติการในสังคม ต่างเกี่ยวข้องโยงใยกัน และต่างทำหน้าที่เพื่อรักษา สืบทอดสังคมโดยส่วนรวม ปฏิบัติการหรือกิจกรรมบางอันอาจจะทำหน้าที่ และกิจกรรมบางอย่างก็อาจจะไม่ทำหน้าที่ หรือทำหน้าที่ที่เป็นอันตราย แต่หากส่วนที่ทำหน้าที่ยังเป็นเป็นหลัก และส่วนที่เป็นอันตรายยังเป็นส่วนน้อย สังคมก็จะยังสมดุลอยู่ได้

สังคมเปรียบเหมือนร่างกายของมนุษย์ ที่ประกอบด้วยระบบย่อย ๆ ซึ่งต่างต้องพึ่งพาอาศัยประสานงานกัน (Interdependence) เพื่อตอบสนองทั้งความต้องการเฉพาะส่วนและความต้องการโดยรวม (Harmony/Cohesive) ขณะที่ระบบใหญ่จำเป็นต้องรักษาสถานภาพ (stability) ของทั้งระบบเอาไว้

H. Lasswell (1960) ที่เป็นผู้วางระบบเรื่องหน้าที่ของกระบวนการสื่อสาร กล่าวว่า ในสังคมแต่ละสังคมต่างก็มีความต้องการและมีค่านิยมที่แตกต่างกันไป และค่านิยมเหล่านี้จะทำงานโดยผ่านสถาบันต่าง ๆ ที่โยงใยกันเป็นตาข่าย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสำนักหน้าที่นิยมมักจะมีความเชื่อว่าสังคมที่กำลังมีอยู่นี้เป็นสังคมที่ดีที่สุดแล้ว และสมควรที่ทุกสถาบันย่อยจะช่วยกันรักษาสังคมที่มีอยู่นี้ให้ยืนยงต่อไป ซึ่งเป็นแนวคิดที่ค่อนข้างอนุรักษ์นิยมของสำนักคิดนี้

แนวคิดหลักของทฤษฎีหน้าที่นิยม

5.1 Function / Dysfunction / Non-Function

คำว่า Function เป็นคำที่เป็นแกนกลางของทฤษฎีนี้ โดยนิยามของคำว่า “function” นั้นเป็นกระบวนการสำคัญที่ระบบย่อยต่างทำงาน เพื่อตอบสนอง**ความต้องการ** (need) ของระบบ ในการธำรง**รักษาการดำรงอยู่** (maintenance) ของระบบนั้น ซึ่งต้องมีการ**ประสานซึ่งกันและกัน** (interdependence) ระหว่างระบบย่อย ๆ และแสดงออกมาเป็น**กิจกรรมต่าง ๆ** (activities)

คำว่า Dysfunction/Non-Function เป็นผลสืบเนื่องมาจากเรื่อง function ยกตัวอย่างเช่น การทำงานของสถาบันสื่อมวลชน ถ้าหากทำให้ระบบสามารถปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อมใหม่ หรือเพิ่มความระมัดระวังในภัยอันตรายที่จะเกิดขึ้น ก็ถือว่าสื่อมวลชนทำงานได้อย่างดี แต่ถ้าหากผลเป็นไปในทางตรงข้าม กล่าวคือ การทำงานของสื่อมวลชนกลับไปลดความสามารถในการปรับตัวของระบบให้น้อยลง ก็เรียกว่าเป็น “Dysfunction” และในกรณีที่ไม่มีผลลัพธ์ใด ๆ เกิดตามมาเนื่องจากการทำงานของสื่อเลย ก็เรียกว่าเป็น “Non-Function”

5.2 Manifest / Latent Function Merton (1967) สร้างคำศัพท์ใหม่ทั้งสองนี้ขึ้นมา เพื่อแยกความแตกต่างออกไปจากคำศัพท์ทั้ง 3 คำที่กล่าวมาข้างต้น โดยเกณฑ์ที่ใช้ในการวัด Manifest / Latent Function คือ “ความตั้งใจ” (intention) และ “การรู้ตัว” (recognition) ของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสาร (participant)

Manifest Function เป็นผลลัพธ์ที่เกิดตามมาโดยที่ผู้สื่อสารตั้งใจและรู้ตัวมาก่อน

Latent Function เป็นผลลัพธ์ที่เกิดตามมาโดยที่ผู้สื่อสารไม่ตั้งใจและไม่รู้ตัวมาก่อน

แนวคิดเรื่อง Latent function นั้น เริ่มปรากฏเมื่อ Malinowski (1962) นักมานุษยวิทยาได้เข้าไปศึกษาชนพื้นเมือง และวิเคราะห์ว่า ภายใต้การทำพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ลี้ลับที่ดูไร้เหตุผล (ในสายตาของ

บุคคลภายนอก) แท้จริงแล้วมีเหตุผลด้านอรรถประโยชน์อยู่ภายใน ตัวอย่างเช่น การทำพิธีเรียกขวัญเมื่อยามเจ็บป่วยนั้น เป็นการแสดงให้ผู้เจ็บป่วยทราบว่าชุมชนมีความห่วงใยในตัวเขา เป็นต้น

5.3 Alternative function / Function equivalence

Alternative function / Function equivalence เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสถาบันที่เคยทำหน้าที่นั้น**ไม่กระทำหน้าที่** และเนื่องจากในสังคมนั้นจะมีสถาบันและวิธีการที่เป็นตัวเลือกอยู่หลายอย่างที่สามารถตอบสนองความต้องการของปัจเจกบุคคล/กลุ่ม/สังคม ได้ ดังนั้นจึงมีสถาบันอื่น ๆ เข้ามาทำหน้าที่ทดแทน

ความสนใจในเรื่อง Function equivalence นี้มีการศึกษาอย่างมากในกรณีที่สื่อมวลชนสมัยใหม่เข้าไปแทนที่รูปแบบการสื่อสารแบบเดิม ๆ เช่น ในวันหยุดทางศาสนา (มาฆบูชา/วิสาขบูชา) แทนที่ประชาชนจะไปวัดทำบุญตักบาตร ก็อาจจะหยุดอยู่บ้านดูโทรทัศน์ หรือดูการถ่ายทอดพิธีเวียนเทียนมาฆบูชาแทน เป็นต้น

การวิเคราะห์เชิงหน้าที่นิยมจะต้องมีความเป็นกลางเชิงคุณค่า (Value neutrality) โดยดูการทำหน้าที่ (Functions) กับการไม่ทำหน้าที่หรือทำหน้าที่ที่เป็นอันตราย (Dysfunction) นอกจากนี้ Robert Merton ยังแยกหน้าที่ออกเป็น 2 แบบคือหน้าที่ที่เปิดเผย (Manifestations) หมายถึง หน้าที่ที่ผู้กระทำมีความตั้งใจและเป็นหน้าที่ที่สังเกตได้ กับหน้าที่ซ่อนเร้น (Latent Functions) หมายถึง หน้าที่ ที่ผู้กระทำไม่ได้ตั้งใจและสังเกตเห็นได้ยาก

ในกรณีของสื่อมวลชน เราอาจมองการทำหน้าที่ของสื่อในมิติเหล่านี้ เช่น หน้าที่พาผู้คนหลบหนีจากโลกแห่งความเป็นจริง (escapist) หน้าที่ผ่อนคลายความตึงเครียด (Tension-relaxing) หน้าที่สร้างสิ่งทดแทนหรือชดเชย (Compensation) สถาบันย่อยมีหน้าที่อบรม (Socialization) หรืออาจเรียกว่าการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม (Cultural transmission)

นักวิชาการเยอรมันสำนักแฟรงเฟิร์ตได้กล่าวเปรียบเทียบหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน พบว่า สื่อพื้นบ้านมีหน้าที่มากมายกว่า เช่น ทำหน้าที่ปลดปล่อยแรงผลักดันทางเพศ สร้างความสามัคคีระหว่างคนกลุ่มต่าง ๆ ช่วยให้คนพัฒนาด้านภูมิปัญญา ช่วยวิพากษ์วิจารณ์สังคมที่เป็นอยู่ ให้การศึกษาและสร้างสำนึกทางการเมือง มีลักษณะสัมพันธ์กับชีวิต ก่อให้เกิดการทบทวนชีวิต และหน้าที่ให้ความบันเทิง

6. การศึกษาวัฒนธรรมตามแนวทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์

เนื่องจากการศึกษา “วัฒนธรรม” นี้มีสำนักคิด / กลุ่มนักวิชาการที่สังกัดทฤษฎีต่าง ๆ ทำการศึกษาอย่างมากมาย ท่ามกลางความหลากหลายนี้ ก็มีทั้งส่วนที่เป็นจุดร่วม เป็นจุดต่าง เป็นลูกผสม ฯลฯ โดยที่ความหลากหลายนั้นอาจเริ่มต้นมาตั้งแต่การให้คำนิยามของคำว่า “วัฒนธรรม” มีอยู่ประมาณ 250 กว่าคำนิยาม

ดังนั้น ในงานวิจัยนี้จึงจะขอระบุจุดยืนทางทฤษฎีของคณะผู้วิจัยให้ชัดเจน อันจะมีผลสืบเนื่องไปถึงเรื่อง “วิธีการเข้าสู่ปัญหาการศึกษา” (approach) วิธีการตีความข้อมูล (interpretation) ในลำดับต่อไป

สำหรับจุดยืนทางทฤษฎีของงานวิจัยชิ้นนี้ จะศึกษาโนราในฐานะวัฒนธรรมท้องถิ่น / พื้นบ้าน จากสำนักคิดวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ (Critical cultural study) ซึ่งมีเนื้อหาหลักที่สำคัญ ๆ ดังนี้

(1) เริ่มต้นที่คำนิยาม สำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์เสนอว่า สิ่งที่เรียกว่า “วัฒนธรรม” นั้น ไม่จำเป็นต้องเป็น “สิ่งที่ดีที่สุดที่มนุษย์เคยพูดหรือเคยกระทำมา” เท่านั้น เช่น วรรณกรรมชิ้นสุดยอด หากแต่ยังรวมถึงสิ่งที่เป็น ประสบการณ์ที่มนุษย์กำลังใช้ชีวิตอยู่ (lived experience) ดังนั้น ขอบเขตของวัฒนธรรม เช่น โนรา จึงครอบคลุมตั้งแต่การทำพิธีกรรมโนราโรงครู การร้อยลูกปัดหรือการทำเทริด การไปนั่งชมมหรสพโนรา การบนบานกับตายาย ฯลฯ หรือกล่าวโดยภาษาวิชาการก็คือ วัฒนธรรมเป็น “ปฏิบัติการทางสังคม” (social practice) ที่มีลักษณะ “ทางสังคม” คือการกระทำร่วมกัน โดยที่ปฏิบัติการนั้นจะก่อตัวมาจากหรือสอดรับกับสภาพความเป็นจริงของสังคมแต่ละแห่ง (context) ดังนั้น สำหรับชนชาติที่ทำนาแล้ว จะมีสำนึกและมีปฏิบัติการทางสังคมรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรม เพลงพื้นบ้าน นิทาน ภาษิต พังเพย ที่เกี่ยวกับ “ข้าว” เป็นหลัก เป็นต้น และสำหรับกลุ่มที่ทำนาแต่ละแบบ เช่น นาไร่ นาหว่าน นาดำ ก็อาจจะมีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกันออกไป

(2) วัฒนธรรมต้องมีกระบวนการผลิต ในขณะที่ทางสำนักคิดจะนิยาม “วัฒนธรรม” ในแง่ของ “ผลผลิต” (product) เช่น เมื่อนึกถึงวัฒนธรรมไทย เราก็จะคิดถึงอาหารไทย ชุดไทย บ้านทรงไทย ฯลฯ แต่สำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์จะพิจารณา “วัฒนธรรม” ในแง่ของ “กระบวนการผลิต” (production) ที่เรียกว่า “กระบวนการผลิตทางวัฒนธรรม” (cultural production)

เมื่อ “วัฒนธรรม” จำเป็นต้องมีกระบวนการผลิต กระบวนการนี้ก็จะคล้ายคลึงกับการผลิตสินค้าทั่วไป กล่าวคือ ต้องมีองค์ประกอบการผลิต (elements of production) เริ่มตั้งแต่มีวัตถุดิบ มีตัวผู้ผลิต มีเครื่องมือการผลิต มีองค์ความรู้ในการผลิต มีสถานที่ มีกาลเวลา มีการแพร่กระจาย มีกระบวนการใช้ / การบริโภคผลผลิต รวมทั้งมีกลุ่มคนที่ใช้วัฒนธรรมนั้น

ดังนั้น ในตัวอย่างของการวิเคราะห์พิธีกรรมโนราโรงครู คณะผู้วิจัยก็จะนำเอาองค์ประกอบการผลิตต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้นมาพิจารณา อย่างไรก็ตาม สำหรับคำว่า “วัตถุดิบ” (material) ในการผลิตวัฒนธรรมนั้น ก็มิได้มีแต่สิ่งที่เป็นรูปธรรม เช่น วัสดุ อุปกรณ์ (ไม้ไผ่ที่ทำโรงโนรา เสื่อคล้า เทริด ลูกปัด ฯลฯ) หากทว่ายังมีส่วนที่เป็นนามธรรม เช่น ความเชื่อเรื่องครูหมอตายาย ความทรงจำ อารมณ์ความรู้สึก ฯลฯ อีกด้วย

(3) หากหวังความยั่งยืน ต้องมีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด เมื่อเปรียบเทียบกับการเปิดโรงงานเพื่อผลิตสินค้า หากโรงงานใดมีการผลิตเพียงครั้งเดียวแล้วก็เลิกผลิต โรงงานนั้นก็จะไม่สามารถดำรงอยู่ได้ ดังนั้นความยั่งยืนของโรงงานนั้นจึงอยู่ที่การมีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด (reproduction) ฉันใดก็ฉันนั้น ในกรณีของการผลิตวัฒนธรรมก็เช่นเดียวกัน

R. Williams อธิบายว่า ในแต่ละวันมีวัฒนธรรมมากมายถูกผลิตซ้ำขึ้นมา แต่หากวัฒนธรรมนั้นไม่ได้รับการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด วัฒนธรรมนั้นก็จะอายุสั้นหรือล้มหายตายจากไป (ในความเข้าใจของประชาชนทั่วไป มักเรียก “วัฒนธรรม” ดังกล่าวว่า แฟชั่น / วูบวาบ / ประเดี๋ยวประด๋าว) การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมนี้หมายรวมทั้งวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรม เช่น ถ้วยโถโอชาม ฯลฯ ไปจนถึงสิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น ตำนาน เรื่องราว ความทรงจำ ฯลฯ ดังนั้น หากในพื้นที่รอบทะเลสาบสงขลา เช่น จ.สงขลา พัทลุง ไม่มีการประกอบพิธีกรรมโนราในหมู่คนในเมืองหรือกลุ่มคนที่มีการศึกษา วัฒนธรรมโนราในรูปแบบนี้ก็จะสูญสลายไป ความยั่งยืนของวัฒนธรรมทุกชนิด จึงอยู่ที่ความสามารถ และโอกาสในการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดของวัฒนธรรมนั้น ๆ

คณะผู้วิจัย ได้นำแนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดนี้มาใช้เป็นแนวคิดหลักในการประเมินศักยภาพด้านหนึ่งของโนรา คือศักยภาพในการสืบทอด

(4) หลายเหลี่ยมของการสืบทอด สำหรับกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดซึ่งเป็นหลักประกันการอยู่ยงคงกระพันของสื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดนั้น มีข้อสังเกตว่า การสืบทอดนั้นจะมีได้หลายลักษณะ เริ่มตั้งแต่การสืบทอดแบบลอกเลียนมาจากต้นฉบับอย่างครบถ้วน (โดยส่วนใหญ่มักอยู่ในรูปของพิธีกรรม เช่น พิธีโนราโรงครู ตายายจะมาตรวจดูความถูกต้องของทุกอย่างในพิธีกรรม) ไปจนกระทั่งถึงการสืบทอดพร้อมทั้งดัดแปลงไปด้วย เช่น การแสดงโนราลูกทุ่ง ซึ่งจะมีทั้งโนราและลูกทุ่งผสมผสานกัน

(5) วัฒนธรรมในการเลือกสรร (Tradition of Selection) ในกระบวนการผลิต หรือการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดนั้น กลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมอาจจะสร้างสรรค์วัฒนธรรมขึ้นมาจากภายในชุมชนของตน เช่น ชุมชนที่ทำนา ก็อาจจะสร้างสรรค์เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงข้าว ขึ้นมา หรืออาจจะรับวัฒนธรรมที่แพร่กระจายมาจากที่อื่น ๆ ตามแนวคิดของกลุ่มทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นกรณีใดก็ตาม สำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์มีความเชื่อว่า แต่ละชุมชนจะมี “วัฒนธรรมในการเลือกสรร” (Tradition of Selection) อันหมายถึงวัฒนธรรมที่จะเลือกสรรวิถีปฏิบัติ / ระบบความเชื่อ / การอธิบายบางชนิดเอาไว้ หรือตัดทิ้งบางชนิดออกไป ตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมในการเลือกสรรการใช้มือของท่ารำโนรา ในขณะที่วัฒนธรรมทางภาคใต้อาจจะได้รับอิทธิพลภาษามือมาจาก “มุทรา” ของนาฏศิลป์อินเดีย แต่ทว่า กลุ่มเจ้าของวัฒนธรรมโนราก็ได้มี “วัฒนธรรมในการเลือกสรร” ภาษามือนี้ว่า จะให้มากกว่านาฏศิลป์ไทยแบบอื่น ๆ แต่ก็จะซับซ้อนน้อยกว่า “มุทรา” ของอินเดีย

(6) ความหลากหลายของวัฒนธรรม สำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์มีความเชื่อว่า ในแต่ละสังคม ในแต่ละท้องถิ่น ในแต่ละภูมิภาค มิได้มี “วัฒนธรรมที่เป็นอันหนึ่งอันเดียว” แต่ทว่ามี “หลายวัฒนธรรม” เช่น ภาษาไทยในแต่ละภูมิภาค ในแต่ละจังหวัด แม้จะมี “ลักษณะบางอย่างที่ร่วมกัน” แต่ก็ยังมีความแตกต่างที่ทำให้เป็น “อัตลักษณ์ / ตัวตน / เฉพาะที่”

และในขณะที่มีความหลากหลายของวัฒนธรรมในแต่ละกลุ่มชนนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมทั้งหลายนั้นก็มีอยู่นานารูปแบบเช่นกัน เช่น อาจจะมีทั้งรูปแบบที่แลกเปลี่ยนกันเพื่อความมั่งคั่งเพิ่มพูน อาจจะมีทั้งรูปแบบการต่อรอง การขัดแย้ง การปะทะ การพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน

คณะผู้วิจัยวจะใช้จุดยืนทางทฤษฎีดังกล่าว เพื่อสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบอันหลากหลายของวัฒนธรรมโนรา เช่น ระหว่างโนราพิธีกรรม / โนราบันเทิง / โนราการศึกษา เป็นต้น

จากแนวคิด 2 แนวคิดสุดท้าย คือเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรมและวัฒนธรรมในการเลือกสรรนั้น คณะผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการวิเคราะห์โนราในฐานะสื่อพื้นบ้านและบริบทของโนราโดยมีจุดยืนว่า ในขณะที่ภูมิภาคทางใต้นั้นน่าจะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมหลวง (Great Tradition) เช่น นาฏศิลป์ของอินเดีย หรือตำนาน เรื่องเล่า ชาดกต่าง ๆ จากภายนอก แต่ทว่าชุมชนทางใต้ก็ได้มี “วัฒนธรรมในการเลือกสรร” ของตนที่จะเลือกรับ เลือกทิ้ง เลือกปรับแต่ง ฯลฯ วัฒนธรรมจากภายนอกดังกล่าว โดยเกณฑ์ที่ใช้เป็นฐานรองรับวัฒนธรรมดังกล่าวก็คือ สภาพความเป็นจริงหรือบริบทของชุมชนในทุก ๆ ด้าน

งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

1. งานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน : ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้าน

จุมพล รอดคำดี และคณะ (2521) ได้ทำการสำรวจ บทบาทของสื่อพื้นบ้านต่อการศึกษาของชาวบ้าน พบว่าสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่อยู่กับสังคมชนบทมานานแล้วโดยพัฒนาตัวเองมาจนมีเนื้อหาที่ตอบสนองความต้องการและใกล้ชิดกับประชาชน มีรูปแบบที่ประชาชนคุ้นเคยจนตกผลึกเป็นรสนิยมของประชาชน รวมทั้งหน้าที่ต่าง ๆ ต่อชุมชนไม่ว่าจะเป็นการให้ความรู้ความบันเทิง อบรมสั่งสอน วิพากษ์วิจารณ์ จึงสรุปได้ว่าสื่อพื้นบ้านมีศักยภาพที่จะใช้เป็นสื่อการศึกษาได้ แต่ต้องมีกลไกการนำเสนอที่ให้เนื้อหาสาระควบคู่ไปกับความสนุกสนานบันเทิงอันเป็นหน้าที่เดิมของสื่อพื้นบ้าน

นอกจากนี้ยังพบว่า การขยายอิทธิพลของสื่อสมัยใหม่เข้าไปในพื้นที่ทางวัฒนธรรมของชนบท พร้อมกับความเจริญด้านโครงสร้างพื้นฐาน เช่น ถนน น้ำประปา ไฟฟ้า เป็นต้น ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้าน แต่ก็มีสื่อพื้นบ้านที่ยังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายซึ่งมาจากสาเหตุสำคัญ คือ ลักษณะของสื่อพื้นบ้านที่มีความผูกพันใกล้ชิดกับวิถีชีวิตทั้งในชีวิตการทำงาน ชีวิตประจำวันและชีวิตพิธีกรรมอย่างแยกไม่ออก กระบวนการสืบทอดองค์ประกอบต่าง ๆ รวมทั้งมีศักยภาพในการปรับตัว พัฒนารูปแบบและเนื้อหาที่หลากหลายมาก

จินตนา หนูณะ (2533) วิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้รองเง็งค่อย ๆ หายสาบสูญจากวิถีชีวิตชาวบ้านภาคใต้ คือการเข้ามาของสื่อมวลชนสมัยใหม่ กับขีดจำกัดของตัวสื่อประเพณีเอง เช่น เป็นสื่อสำหรับผู้ใหญ่และผู้สูงอายุเป็นส่วนใหญ่ทำให้ขาดการสืบทอดจากเยาวชนที่จะรับชมและเห็นคุณค่า ผูกติดกับพิธีกรรมที่มีเงื่อนไขด้านเวลาและสถานที่ทำให้ปรับตัวได้ยาก โอกาสในการแสดงและรับชมมีน้อยหาได้ยาก เป็นต้น

ประยุทธ วรรณอุดม (2543) ได้ศึกษา ”บทบาทและกลยุทธ์ของสื่อมวลชนที่เข้าไปส่งเสริมสื่อพื้นบ้าน” พบว่า บทบาทของสื่อมวลชนในการส่งเสริมสื่อพื้นบ้านนั้นมีอยู่สองด้านคือ เป็นช่องทางในการเผยแพร่ และด้านการผลิต สำหรับกลยุทธ์ในการส่งเสริมขึ้นอยู่กับปัจจัยสามประการ คือ *ประการที่หนึ่ง* เป้า

หมายของสื่อมวลชน ที่ทำเพื่อประโยชน์สาธารณะ และเพื่อผลประโยชน์ในเชิงพานิช *ประการที่สอง* ธรรมชาติทางเทคนิคของสื่อเองที่ขึ้นอยู่กับพื้นที่และเวลา *ประการที่สาม* ธรรมชาติเชิงธุรกิจของสื่อมวลชนที่มุ่งให้ความบันเทิงเป็นหลักและมีขอบเขตการแพร่กระจายระดับชาติ ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุด

นอกจากนี้ยังพบว่า กระบวนการทำงานร่วมกันของสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนที่เป็นการส่งเสริมกันนี้ ขึ้นอยู่กับอำนาจของแต่ละฝ่าย การเข้าไปส่งเสริมของสื่อมวลชนส่งผลทั้งด้านบวกและลบ ด้านบวกคือช่วยต่ออายุของสื่อพื้นบ้านให้ยืนยาวอยู่ในความนิยมของชาวบ้าน ส่วนด้านลบทำให้สื่อพื้นบ้านสูญเสียเอกลักษณ์เนื่องจากเป็นฝ่ายถูกเลือกและถูกปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เช่น หนังตะลุงที่ต้องปรับสถานที่จากการแสดงจากกลางแจ้งเข้ามาเป็นภายในห้องสตูดิโอ เปลี่ยนจากการเล่นตอนกลางคืนมาเป็นตอนกลางวัน เปลี่ยนการเล่นหลายชั่วโมงมาเป็นชั่วโมงเดียว รวมทั้งปรับภาษาให้เข้ากับการออกโทรทัศน์ เป็นต้น

2. งานวิจัยเกี่ยวกับโนรา

พิทยา บุษรารัตน์ (2535) ศึกษาโนราโรงครูตำบลท่าครู อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในด้านความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับตำนานท้องถิ่น ความเชื่อ พิธีกรรม และความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน พบว่า มีตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องโนราในเขตตำบลท่าแค ได้แก่ ตำนานขุนศรีศรัทธาท่าแค ตำนานนางเลือดขาว ตำนานสิทธิเรือรี ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา และความชื่อเกี่ยวกับโนรา เช่น การแก้บน การครอบเทริด การผูกผ้า การตัดจุก เหยียบเสน การเข้าทรง เป็นต้น

อุดม หนูทอง (2536) ได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโนรา จากคำบอกเล่าของตัวศิลปินเอง ทั้งกลุ่มที่แสดงโนราแบบดั้งเดิม และแสดงมานาน โดยกล่าวถึงความเป็นมา ซึ่งชี้ให้เห็นว่ามีการกล่าวถึงที่มาของโนราหลายกระแส องค์ประกอบในการแสดงโนราพร้อมทั้งบอกหน้าที่ขององค์ประกอบต่าง ๆ ด้วย นอกจากนี้ยังกล่าวถึงธรรมเนียมปฏิบัติบางประการของโนรา ลักษณะการแสดงโนรา หลักการเกี่ยวกับท่ารำ รูปแบบกลอนและการร้องกลอน บทกาศครู กำพรัด การรำทำบท การจับบทออกพราน รวมทั้งมีการรวบรวมสายตระกูลโนรา ซึ่งนับว่าเป็นข้อมูลที่ละเอียดเป็นอย่างยิ่ง

เธียรชัย อิศรเดช (2542) ศึกษาโนราผ่านพิธีกรรมโนราโรงครู โดยดูที่ความสัมพันธ์กับชุมชนในแง่ของบทบาทหน้าที่และดูภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมจากพิธีกรรม งานศึกษาพบว่าโนราเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่พัฒนาขึ้นมาจากสภาพชุมชนที่เสี่ยงภัยกับคนต่างชาติต่างภาษา โนราจึงสร้างวัฒนธรรมของการรวมกลุ่มที่แตกต่างเพื่อต้านทานอำนาจภายนอก

นิธิมา ชูเมือง (2544) ศึกษาการปรับตัวของโนรา พบว่า โนราเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีการปรับตัวมาตลอด โดยเฉพาะโนราการแสดง โดยปรับเป็นโนราโบราณ โนราสมัยใหม่ และโนราประยุกต์ ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการปรับตัวของโนราประกอบด้วย การเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ ความนิยมของคนดู และรายได้ของโนรา โดยการปรับตัวดังกล่าวนั้น ศิลปินนำเอาสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม คือรูปแบบการแสดงแบบเดิม มาผสมผสานกับวัฒนธรรมหลัก คือ การแสดงละครแบบสมัยใหม่ และดนตรีลูกทุ่ง ส่วนเนื้อหาอันเป็นส่วนสำคัญของการแสดงโนรานั้นก็มีการปรับบทกลอนทั้งส่วนที่เรียกว่า “กำพรัด” และ “มุตโต”

โดนการตัดเนื้อหาแบบเก่าที่ไม่ทันสมัยออก แล้วเพิ่มเติมประเด็นที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบันเข้ามาแทนที่ ขณะที่ยังคงให้ข่าวสาร ความบันเทิง และวิจารณ์สังคมเพิ่มมากขึ้นด้วย สิ่งที่สำคัญที่ยังคงทำให้โนราสืบทอดต่อมาได้ นอกเหนือจากความพยายามในการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย ก็คือ ความเชื่อในเรื่องครูหมอโนรา และกระบวนการประกอบพิธีกรรม ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการสืบทอดโนราสู่รุ่นต่อไป

พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ศึกษาโนราในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านที่คู่ไปกับหนังตะลุงในมิติของประวัติศาสตร์ท้องถิ่น งานวิจัยให้ภาพการปรับตัวของโนราที่ดำเนินไปควบคู่กับหนังตะลุงตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน ผลการวิจัยชี้ให้เห็นถึงการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นมาตลอดและต่อเนื่อง โดยมีบริบททางสังคมและเทคโนโลยีในการแสดงเป็นตัวแปรสำคัญ ในท้ายงานได้แสดงความเห็นในเชิงแนวคิดของเจ้าของวัฒนธรรมต่อการพัฒนาและสืบทอดโนรา

บทที่ 3
กระบวนการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการมองภาพรวมอย่างกว้าง ๆ เพื่อให้เห็นสถานการณ์ปัจจุบันของโนราในฐานะสื่อพื้นบ้านภาคใต้ อีทางหนึ่งจะมองโนราแบบเจาะเฉพาะบางกรณี แล้วนำข้อมูลที่ได้มาปะติดปะต่อกันเพื่อให้เห็นภาพรวมกว้าง ๆ ดังนั้นกระบวนการเก็บข้อมูลจึงใช้วิธีที่หลากหลาย เสริมสานกันภายในระยะเวลาที่จำกัด โดยมุ่งหมายที่จะประเมินศักยภาพของสื่อพื้นบ้าน เพื่อนำมาใช้พัฒนาสังคมท้องถิ่น กับแสวงหาแนวทางเบื้องต้นในการรักษาและส่งเสริมการสืบทอดสื่อ จึงใช้วิธีสำรวจ

ขอบเขต

1. ด้านพื้นที่ ศึกษาโนราในด้านสถานภาพ บทบาท และศักยภาพ โดยดูที่ความสัมพันธ์ของสื่อกับผู้เกี่ยวข้องกลุ่มต่าง ๆ เน้นที่ผู้ส่งสาร (sender) กับผู้รับ (receiver) เป็นหลัก โดยเน้นที่ระดับชุมชน พร้อมกับศึกษาความสัมพันธ์ของชุมชนกับท้องถิ่น และท้องถิ่นกับภูมิภาคในประเด็นสื่อพื้นบ้าน โดยแบ่งด้านพื้นที่เป็น
    1.1 <u>ระดับภูมิภาค</u> : ภาคใต้ที่อยู่ในวัฒนธรรมโนรา คือสุราษฎร์ธานี ตรัง กระบี่ พัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช ทั้งนี้เพื่ออธิบายภาพรวมของสื่อกับพื้นที่เป็นงานในระดับการสำรวจ
    1.2 <u>ระดับท้องถิ่น</u> : เน้นที่พื้นที่แผ่นดินบก คือพื้นคาบสมุทรสทิงพระซึ่งกินอาณาเขตตั้งแต่อำเภอสิงหนคร อำเภอสทิงพระ และอำเภอระโนด จังหวัดสงขลา ซึ่งคาบขนานระหว่างทะเลสาบสงขลากับทะเลหลวง ในฐานะที่เป็นตัวแทนของชุมชนภาคใต้ในด้านที่เป็นชุมชนท้องถิ่นที่ไกลจากชุมชนเมืองหากแต่ก็ปฏิสัมพันธ์และได้รับอิทธิพลชุมชนเมือง ซึ่งน่าจะอธิบายถึงพื้นที่ฝั่งตะวันตกของทะเลสาบ คือฝั่งพัทลุงได้เช่นกัน
    1.3 <u>ระดับชุมชน</u> : เลือกชุมชนบ้านบ่อแดงเป็นตัวตั้งซึ่งเป็นชุมชนที่ลงโครงการทดลองเล่นโนราโรงครูโดยไม่ใช้ไฟฟ้า บ้านบ่อแดงเป็นชุมชนท้องถิ่นระหว่างเมืองสงขลาถึงนครศรีธรรมราช ที่เมื่อมีการขยายถนนเชื่อมเมืองใหญ่ผ่านชุมชน ชุมชนในระยะ 40 ปีที่ผ่านมาก็ค่อย ๆ เปลี่ยนไป กระนั้น พิธีโนราก็ยังคงอยู่

2. ด้านขอบเขตของสื่อ ดูสื่อพื้นบ้านโนราในประเภทและรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งแตกตัวอยู่หลากหลาย แต่จัดกลุ่มประเภทใหญ่ ๆ ได้เป็นโนราบันเทิง โนราพิธีกรรม และโนราการศึกษา

3. ด้านเวลา งานชิ้นนี้เน้นการศึกษาในช่วงเวลาร่วมสมัยในช่วงที่ทำวิจัย โดยเอาเวลาในยุคก่อนเป็นตัวเทียบ

ระเบียบวิธีวิจัย

1. **การสำรวจ**

1.1 สำรวจสิ่งพิมพ์

1.1.1 **หนังสือและงานวิจัย** เพื่อสำรวจปริมาณและประเด็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านโนรา โดยสำรวจจากสถาบันการศึกษาและสถาบันวิชาการต่าง ๆ ในท้องถิ่น เช่น สถาบันทักษิณคดีศึกษา ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยทักษิณ สถาบันราชภัฏสงขลา

1.1.2 **นิตยสาร วารสารและหนังสือพิมพ์ในปัจจุบัน** ดูการปรากฏตัวของข่าวคราวและบทความที่เกี่ยวข้องกับโนรา ในช่วงปี 2546-2547 สถานการณ์สื่อพื้นบ้านภาคใต้ และสภาพแวดล้อมของสังคมท้องถิ่นในปัจจุบันเพื่อดูบริบทร่วมสมัยที่สื่อโนราดำรงอยู่

1.2 สื่อภาพและเสียง โดยการสำรวจวีดีโอเทป เช่น เทปบันทึกภาพยนตร์การรำของขุนอุปถัมภ์นรากร วีซีดี / ดีวีดีที่มีอยู่ในตลาด เช่น เอกชัย ศรีวิชัย ไข่เหลี่ยม โนราเพ็ญศรี ฯลฯ ประมาณ 10 รายการ (ดูรายชื่อในภาคผนวก ก) เพื่อดูรูปแบบการปรับตัวสู่สื่อสมัยใหม่ของสื่อพื้นบ้านโนรา

2. **การสำรวจตัวสื่อพื้นบ้านโนรา**

2.1 ประเภทของสื่อโนรา เป็นการสำรวจลักษณะของคณะโนราแต่ละแบบในท้องถิ่นว่ามีรูปแบบขนาด การบริหารจัดการ เป้าหมาย และการดำรงอยู่อย่างไร

2.2 ชุมชน เป็นการสำรวจเรื่องสภาพแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมในชุมชนท้องถิ่นอย่างกว้าง ๆ เพื่อให้เห็นสภาพความเข้มแข็งของชุมชนเพื่อมองความสัมพันธ์ของสภาพชุมชนกับสภาพโนราในชุมชน

2.3 **วาระโอกาส** เป็นการสำรวจพื้นที่และวาระโอกาสในการปรากฏตัวของโนราในสถานการณ์ปัจจุบันว่ามีพื้นที่และวาระใดบ้างที่สื่อชนิดนี้ได้ปรากฏตัว

2.4 **ศิลปิน** เป็นการสำรวจสถานภาพและการดำรงอยู่ของศิลปินโนราในระดับต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นศิลปินอาชีพ ศิลปินสมัครเล่น ศิลปินรุ่นเก่าและศิลปินรุ่นใหม่เพื่อให้เห็นถึงแรงจูงใจ การดำรงอยู่ ตลอดจนความสัมพันธ์ของระหว่างศิลปินในลักษณะเครือข่ายซึ่งเคยเป็นข้อเด่นข้อหนึ่งของสื่อพื้นบ้านนี้

3. **การสัมภาษณ์**

3.1 ศิลปิน ได้แก่ โนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ, โนราสวัสดิ์ สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช โนราโรงครู คณะสามพี่น้อง, โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์, โนราสายัณห์ พัทลุง, โนราสายพิณ, โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง

3.2 นักวิชาการ ได้แก่ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, อ.สุพัฒน์ นาคเสน

3.3 **เจ้าหน้าที่ของรัฐ** เช่น อบต. ท่าข้าม อบต. บ้านบ่อแดง เจ้าหน้าที่สภาวัฒนธรรมกงหราและใกล้เคียง สภาวัฒนธรรมชุมพร

3.4 **ชาวบ้าน** ชาวบ้านบ่อแดง ชาวบ้านท่าข้าม ชาวบ้านหัวไทร ชาวบ้านกงหรา

3.5 **นักเรียน** นักเรียนชมรมดนตรีพื้นบ้านโรงเรียนมหาวชิราวุธ โรงเรียนนวมินทราชูทิศทักษิณ นักเรียนโนราบ้านโนราละมัย บ้านคลองเปล นักเรียนบ้านเขาแดง

4. การสัมมนา

4.1 สัมมนา : "การใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อสร้างเสริมสุขภาพชุมชน" ที่ สถาบันราชภัฏสงขลา วันที่ 10-12 กันยายน 2546

สัมมนา : "การประยุต์ใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา" ที่ สถาบันโพธิยาลัย จ.เชียงใหม่ , วัดโป่งคำ จ.น่าน, วัดทุ่งศรี จ.แพร่ วันที่ 30-31 พฤษภาคม 2546 พร้อมชมการแสดงพื้นบ้านเพื่อเปรียบเทียบประเด็นสุนทรียภาพ ผู้ชม และธรรมเนียม

4.2 เวทีคืนข้อมูล : จัดเวทีคืนข้อมูลงานวิจัย สกว. เรื่อง “การสืบทอดโนราโดยสภาวัฒนธรรม” วันที่ 8 เมษายน 2547 และ "โนรากับการแก้ปัญหาสังคม" วันที่ 9 เมษายน 2547 อ.กงหรา จ.พัทลุง

4.3 เวทีคืนข้อมูล : เป็นการคืนข้อมูลให้ชาวบ้านบ่อแดง ในงาน "พิธีผูกผ้า" ให้โนราโรงเรียนบ้านบ่อแดง โนราบ้านบ่อดานและโนราโรงครู เวทีการเชื่อมบ้านวัดโรงเรียน วันที่ 26 พฤษภาคม 2547 ณ บ้านบ่อแดง อ.สทิงพระ จ.สงขลา

5. การอบรม

5.1 อบรมโนราบิก

ได้จัดอบรมการใช้ท่าโนราเพื่อการออกกำลังกาย จำนวน 2 ครั้ง ดังนี้

<u>ครั้งที่ 1</u> วันที่ 4 ตุลาคม 2546 ณ อาคาร ส.2 สถาบันราชภัฏสงขลา

<u>ครั้งที่ 2</u> วันที่ 11 ตุลาคม 2546 ณ อาคารสถาบันราชภัฏสุราษฎร์ธานี

ประเด็นในการอบรมทั้ง 2 ครั้ง ประกอบด้วย การชี้แจงวัตถุประสงค์ของการจัดกิจกรรมนี้ มีการอธิบายให้ผู้เข้าอบรมรับรู้ถึงกระบวนการออกกำลังแบบแอโรบิก และการคิดค่าอัตราการเต้นของหัวใจที่สามารถนำไปใช้วัดเอง อีกทั้งยังมีการสาธิตท่ารำโดยอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน

6. การสังเกต

6.1 **ลานวัฒนธรรม** จ.สงขลา งานแสดงโนราของคณะโนรา วค. และการแสดงอื่น ๆ ในช่วงปี 2546 และ 2547

6.2 **การแสดงโนราในงานเทศกาลละคร** (2547) จัดโดยภัทราวดีเธียเตอร์ ที่สวนสันติชัยปราการและบริเวณสวนสาธารณะ ถ.สุขุมวิท เพื่อดูลักษณะการคัดสรรตอน และการจัดการแสดงสำหรับระดับสากล

6.3 **งานวัฒนธรรม จ.ภูเก็ต** งานแสดงวัฒนธรรมพื้นบ้าน อาหารพื้นบ้านที่สะพานหิน ภูเก็ต การปรากฏตัวของโนราท่ามกลางสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ ในภาคใต้ฝั่งตะวันตก

6.4 **งานสระบัว** ดูการใช้โนราเพื่อแสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่น งานสมโภชทวดหัวเขาแดง วันที่ 14-23 พฤษภาคม ของปี 2546 และ ปี 2547

6.5 **งานโนราแข่งวัดสทิงพระ** ดูผู้ชมที่เข้ามาชมงานและการจัดงานตามประเพณีเดิม ซึ่งปัจจุบันได้เปลี่ยนหน้าที่เป็นงานขายสินค้า

6.6 **งานประกวดโนรา 14 จังหวัดภาคใต้** สถาบันราชภัฏสงขลา สิงหาคม 2547

6.7 **การเล่นนายมนต์** ดูลักษณะร่วมกับการเล่นโรงครู สังเกตที่บ้านพังช้างตาย อ.สทิงพระ จ.สงขลา (กรกฎาคม 2547)

6.8 **งานโรงครู** ระหว่างวันที่ 16-24 เมษายน 2546 หลายโรงในเขตบ้านป่าขาด ปากพยูน ท่าแค คูขุด กระดังงา สทิงพระ ม่วงงาม กงหรา โล๊ะจังกระ อ.เมืองพัทลุง อ.เมืองสงขลา พบว่าความนิยมยังมีอยู่มาก ในช่วงสัปดาห์เดียวกันพบเห็นการตั้งโรงครูตามข้างทางได้เป็นระยะ ๆ ในแถบใกล้ทะเลสาบซึ่งห่างไกลจากถนนสายหลัก ชุมชนชาวนาที่นี่ยังเล่นโรงครูแบบพื้นบ้าน บางบ้านอยู่กลางทุ่งนาต้องเข้าไปลึกมากแต่บ้านเรือนก็ดูมีฐานะ เช่น แถบบ้านป่าขาด การเล่นโรงครูในบ้านมีแต่คนใน เมื่อคนนอกเข้ามาจะเห็นชัด เป็นการแสดงและการเล่นพิธีกรรมขนาดเล็ก เล่นกันในหมู่เครือญาติจริง ๆ แต่ทุกที่จะเชิญทานข้าวเสมอและมีความยินดีที่จะต้อนรับคนนอกตลอดเวลา แต่ละที่เล่นไม่เหมือนกัน โรงโนราไม่เหมือนกัน บางแห่งใหญ่มาก อย่างที่บ้านแค โนราสร้อยเพชร โรงโนราใหญ่เท่าบ้าน แต่โนราอบอวบที่ม่วงงาม โรงเล็กน่ารักมีตุ่มตั้งหน้าโรง พื้นที่ที่แคบลงของบ้านเป็นเงื่อนไขกำหนดประการหนึ่ง ที่ม่วงงามมีการจัดไฟให้แสงนวล จ้างร้านวิดีโอมาบันทึก แต่ในหลาย ๆ บ้านที่เล่นโนราไม่มีการถ่ายรูปหรือบันทึกโดยเจ้าของบ้าน บางแห่งอย่างที่กระดังงามีเจ้าจีนเข้ามาร่วมด้วย

6.9 **สังเกตการใช้สื่อพื้นบ้านในงานท่องเที่ยวอื่น ๆ** ตลอดจนเวทีการประชุมสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น สื่อพื้นบ้านอีสาน สื่อพื้นบ้านภาคเหนือ

7. **การสังเกตแบบมีส่วนร่วม**

7.1 **งานวันผู้สูงอายุ** บ้านท่าข้าม สงขลา วันที่ 22 เมษายน 2546 ได้พบการปรับตัวมาอยู่ในวาระหรือช่องทางใหม่ ๆ ของชุมชน โนราปรากฏตัวในงานวัฒนธรรมทุกประเภทของชุมชนท้องถิ่น ในงานนี้ได้รับความสนใจจากคนแก่และเด็กเป็นจำนวนมาก โนรามีเสน่ห์ต่อเด็กอย่างเห็นได้ชัด เด็กเล็กจะเกาะขอบเวที แต่วัยรุ่นและคนวัยกลางคนไม่กล้าแสดงตัวมักจะมองอยู่ห่าง ๆ

7.2 **ค่ายอบรมเยาวชนวัดทรายขาว** สงขลา วันที่ 18 เมษายน 2546 พบว่าเจ้าอาวาสวัดเป็นผู้ที่ได้ออกไปเรียนรู้การพัฒนาจากภายนอกและนำแนวคิดนั้นมาใช้กับท้องถิ่น ด้วยการจัดค่ายอบรมเยาวชนด้านพุทธศาสนา และกวดวิชา โดยให้มีการหัดรำโนราในตอนเย็นก่อนกลับบ้าน มีเด็ก ๆ เข้าร่วมจนแน่นโรงอาหาร แม้สถานที่จะไม่อำนวย แต่ความสนใจของเด็กก็มีมาก ที่วัดนี้บริหารจัดการโดยใช้รถรับส่งและเลี้ยงอาหาร

7.3 **งานศพเจ้าอาวาสวัด (ท่านมหาเอิ้ม)** วัดไทรงาม ต.บ่อยาง อ.เมือง จ.สงขลา มีการรำโนราหน้าศพก่อนรดน้ำศพ โดยมีความขัดแย้งสำคัญในเรื่องควรไม่ควร ฝ่ายที่เห็นว่าควรเร่งให้รีบรำก่อนคนใหญ่คนโตจะมาในงาน การรำหน้าศพจึงเป็นการรำเพื่ออุทิศให้แก่ผู้ตายโดยแท้ เป็นการเร่งรำและแอบรำเพื่ออุทิศให้แก่ผู้ตาย

7.4 **งานศพมารดา อ.สาโรช นาคะวิโรจน์** พัทลุง เป็นการรำโดยชั้นหลานศิษย์ พาเด็กนักเรียนมารำ การรำครั้งนี้เป็นการแสดงสถานภาพและความสำคัญของผู้ตาย เนื่องจากผู้ตายเป็นมารดาของครูโนราคนสำคัญของภาคใต้ที่ต่อทอดมาจากท่านขุนอุปถัมภ์นรากร

7.5 **งานวัดเกิด ดร.ไมตรี** บ้านคูขุด สทิงพระ สงขลา เนื่องจากเจ้าของงานเป็นนักธุรกิจใหญ่ที่รักชอบโนรา และมีบ้านตั้งอยู่หลังวัด มีความสนิทชอบพอกับเจ้าอาวาส จึงจัดให้มีการเล่นโนราในงานวันเกิดทุกปี ในงานนี้นอกจากจะมีโนราอาชีพมาเล่นตามที่ว่าจ้างแล้ว ยังมีโนราอื่น ๆ แวะเวียนมาอวยพร และมีคณะโนรานักเรียนที่มาขอเวทีแสดงช่วงหัวค่ำเพราะอยากเปิดตัวให้เด็กได้รำ “นายหัว” ให้รางวัลแก่โนราทุกคนทั่วหน้ากัน การแสดงในงานวันเกิดเน้นการเล่นร้องบทยกย่องเจ้าภาพ และเล่นสนุก ชาวบ้านพอใจอยู่ดูจนจบ งานวันเกิดที่มีโนราแสดงเป็นการแสดงสถานภาพของเจ้าของงานในชุมชน

7.6 **งานบุญเดือนสิบ** ที่ จ.สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช และ สงขลา เมื่อเดือนตุลาคม 2546 เพื่อสังเกตการปรากฏตัวในฐานะตัวแทนสื่อพื้นบ้านในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแห่ การจัดขบวนรถบุปผชาติ เป็นต้น

7.7 **การอบรมฝึกหัดโนราหัวไทร** โรงเรียนหัวไทร นครศรีธรรมราช เป็นการฝึกอบรมดนตรีพื้นบ้านและการรำโนรา บริหารจัดการโดย อาจารย์โชคดี ที่รักชอบโนราและมีเป็นรุ่นน้องร่วมสถาบันกับวิทยากรคือ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ การอบรมจะฝึกเด็กทั้งวันถึงเย็นค่ำ ในแบบการเข้าค่าย 5 วันให้เด็กนอนโรงเรียน ผู้วิจัยได้เข้าร่วมหัดรำไปพร้อมกับแม่บ้านและเด็กโตที่มาหัดโนราในงานนี้ด้วย แต่หัดได้เพียง 3 วันเท่านั้นเนื่องจากติดภารกิจฟังการเสนองานของวิจัยในชุดโครงการนี้ของ สกว. แต่ก็ได้พบว่า 3 วันก็สามารถเรียนรู้ได้มาก และโนราเป็นงานที่หนักเหนื่อย แต่สนุกไม่เบื่อ วันแรกกล้ามเนื้อจะล้ามาก วันที่สองปวด วันที่สามอยู่ตัว กิจกรรมนี้ดีต่อสุขภาพและเป็นความสุข แต่ต้องมีพื้นที่และโอกาสให้ได้ทำบ่อย ๆ เพราะทำคนเดียวไม่ได้ และการหัดกับเทปก็ไม่ได้รสเท่ากับดนตรีสด กิจกรรมนี้ใช้งบประมาณของ อบต. และผู้ปกครองช่วยหนุนโดยการทำอาหารว่างช่วงหัวค่ำมาเลี้ยงเด็ก เกิดการใช้พื้นที่โรงเรียนที่เป็นความร่วมมือ

ระหว่างผู้ปกครองกับโรงเรียน ซึ่งมีโอกาสน้อยมาก การนอนโรงเรียนเป็นความสุขของเด็ก ๆ ที่ได้เห็นและได้ใช้โรงเรียนในอีกมิติหนึ่ง

7.8 **การหัดโนราที่บ่อแดง** สทิงพระ สงขลา พฤษภาคม 2547 ผู้วิจัยได้หัดรำโนราต่อจากที่ได้หัดไว้ที่โรงเรียนหัวไทรกับ อาจารย์ธรรมนิตย์ เป็นการซักซ้อมการรำเพื่อเข้าร่วมในพิธีสอดเครื่องในงานโนราโรงครู พร้อมกับการหัดรำตามการสาธิตของโนราอ้อมจิตร ในบ้าน พบว่าทางโนรามีหลายทางและเด่นไปคนละทาง ครูมีเทคนิคการสอนหลายแบบ การจดจำการรำคือการจดจำความรู้สึกของกล้ามเนื้อ คนตีทับต้องสั่งตรงจากสายที่หัดมาไม่เช่นนั้นจะรำยาก การหัดไม่จำเป็นต้องใช้กระจก แต่จำกล้ามเนื้อและความรู้สึกที่ครูเน้นให้ว่าท่าไหนจะเกิดความรู้สึกแบบไหนต่อกล้ามเนื้อบริเวณไหน

7.9 **งานไหว้ครูและครอบเทริด มอ.** หาดใหญ่ สงขลา 22-23 กรกฎาคม 2547 เป็นลักษณะการใช้พิธีกรรมเพื่อสร้างน้ำหนักให้กับการหัดรำในสถาบันที่สืบทอดได้แต่รูปภายนอก งานนี้ค่อนข้างเงียบเหงา แม้จะจัดใหญ่และมีโนรายกเป็นโนราใหญ่ แต่สังเกตได้ว่าสถาบันการศึกษามองผ่าน คนผ่านไปผ่านมาแต่ไม่เข้าร่วม ไม่ติดตาม ไม่สนใจ คล้าย ๆ กับว่าผิดที่ผิดทาง เว้นแต่การแสดงช่วงค่ำที่มีชาวบ้านละแวกนั้นมาดู ทำให้พบว่าไม่มีการดำรงอยู่ของโนราในพื้นที่และเวลาราชการ

8. **วิธีการทดลองในสนาม** (Field experiment)

8.1 **การแสดงโนราในงานครบรอบ 10 ปี สกว.** ที่ศูนย์การประชุมสิริกิติ์ ปี 2546 สังเกตลักษณะตอนที่ศิลปินคัดเลือกมาเสนอให้กับคนนอกวัฒนธรรม และสังเกตพฤติกรรมการชมของคนกรุงเทพฯ และการปรากฏตัวของคนใต้

8.2 **งานประกวดโนรา**

สำหรับงานประกวดโนรานี้ แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ งานประกวดโนราที่จัดขึ้นเอง ได้แก่ การจัดประกวดโนราบิก และงานประกวดโนราทั่ว ๆ ไป ที่ผู้วิจัยได้เข้าไปร่วมกิจกรรม

- งานประกวดโนราบิก

ขั้นตอนแรกของการจัดงานประกวดโนราบิก คือการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์กิจกรรม (ระหว่างวันที่ 22 กันยายน – 2 ตุลาคม 2546) โดยประชาสัมพันธ์ไปยังโรงเรียนประถมศึกษาในเขตจังหวัดทางภาคใต้ (เช่น สงขลา สุราษฎร์ธานี) ทั้งนี้ โดยอาศัยการเผยแพร่ผ่านจดหมายข่าวจากโครงการ “สื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน”

หลังจากประชาสัมพันธ์กิจกรรมแล้ว ได้จัดให้มีการอบรมการใช้ท่าโนราเพื่อการออกกำลังกาย (โนราบิก) ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ทั้งนี้เพื่อชี้แจงวัตถุประสงค์ และกติกาการประกวด รวมถึงเรื่องการให้คะแนนการประกวด เพื่อสร้างความเข้าใจที่ตรงกัน

ขั้นตอนการจัดประกวด ได้แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ การประกวดรอบคัดเลือก และการประกวดรอบชิงชนะเลิศ

การประกวดรอบคัดเลือก จัดขึ้นในวันที่ 25 ตุลาคม 2546 ณ โรงยิมเนเซียม สถาบันราชภัฏสงขลา ซึ่งเป็นการคัดเลือกจาก 15 ทีม ให้เหลือ 3 ทีม โดยมีคณะกรรมการที่เป็นผู้รู้ด้านวิทยาศาสตร์สุขภาพ ศิลปินโนรา และผู้เชี่ยวชาญด้านการออกกำลังกายเข้าร่วมตัดสิน และเนื่องจากมี 2 โรงเรียนที่คะแนนเท่ากัน ดังนั้นจึงมีทีมที่เข้ารอบ 4 ทีม ได้แก่ 1.) โรงเรียนวัดตันติการาม มิตรภาพที่ 109 จ.นราธิวาส 2.) โรงเรียนกลุ่มโรงเรียนอำเภอรัตภูมิ จ.สงขลา 3.) โรงเรียนชุมชนบ้านโคกค่าย จ.สงขลา และ 4.) โรงเรียนวัดเขา (วันครู 2501) จ.นครศรีธรรมราช

การประกวดรอบชิงชนะเลิศ จัดขึ้นในวันที่ 12 พฤศจิกายน 2546 ณ เมืองทองธานี ซึ่งเป็นวันมหกรรมรวมพลคนรักสุขภาพ จัดโดย สสส. ซึ่งเป็นการตัดสินเพื่อคัดเลือกทีมที่เข้ารอบทั้ง 4 ทีม โดยใช้เกณฑ์การตัดสินเช่นเดียวกับการตัดสินรอบคัดเลือก ผลปรากฏว่า ทีมที่ชนะเลิศ ได้แก่ ทีมจากโรงเรียนวัดตันติการาม รองอันดับ 1 ได้แก่ โรงเรียนชุมชนบ้านโคกค่าย รองอันดับ 2 ได้แก่ โรงเรียนวัดทุ่งคา (กลุ่มโรงเรียนอำเภอรัตภูมิ) และรางวัลชมเชย ได้แก่ โรงเรียนวัดเขา (วันครู 2501)

ระหว่างการจัดงานประกวดโนราบิก คือวันที่ 11-12 พฤศจิกายน 2546 ได้มีกิจกรรมประชุมครูโนราบิกและภาคีภาคใต้ ณ พัน 1 รอ. ค่ายทหารแจ้งวัฒนะ และห้องพักโรงแรม westin เมืองทองธานี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทบทวนองค์ความรู้ในการจัดงานประกวด ความรู้เรื่องการประยุกต์ใช้ ผลกระทบที่เกิดขึ้น และหารือเรื่องแนวทางการจัดงานประชุมภาคีที่ภาคใต้

การประชุมหารืออย่างไม่เป็นทางการครั้งนี้ เน้นประเด็นสำคัญที่ผลกระทบต่อชุมชนในเรื่องโนราบิก ซึ่งผลปรากฏว่า มีผู้ไม่เห็นด้วยกับการใช้คำว่า “โนราบิก” และได้แสวงหาทางออกร่วมกันในการจัดคำอธิบายว่าเป็น “กายบริหาร” ส่วนการผลักดันโครงการในภาคใต้นั้นจะผลักดันการจัดประชุม โดยเห็นพ้องต้องกันว่าจะไม่จัดการประชุมในสถาบันการศึกษา แต่จะจัดในแบบพื้นบ้าน เน้นเรื่องการมีส่วนร่วม และการดูงานทำความเข้าใจพื้นที่

8.3 **การนำเข้าสถาบัน**

8.3.1 **การสาธิตการแสดงโนราให้กับนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**

วันที่ 7 สิงหาคม 2546 การสาธิตครั้งนี้ผู้เข้าชมส่วนใหญ่เป็นนักศึกษา นอกจากนี้ยังมีผู้สนใจกลุ่มอื่น ๆ อีกบางส่วนที่เข้ามาร่วมชม ผู้วิจัยได้กล่าวแนะนำโนราเรื่องของต้นกำเนิดอันหลากหลาย ในการแสดงครั้งนี้ ศิลปิน (โนราอ้อมจิตร) ได้ปรับประยุกต์เนื้อหาของสื่อให้เข้ากับผู้ชมมากขึ้น กล่าวคือ ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่น ศิลปินจึงได้เอาเนื้อเพลงลูกทุ่งที่กำลังได้รับความนิยมเข้ามาร้องประกอบขณะแสดงด้วย ผลที่ตามมาทำให้ได้รับความสนใจจากนักศึกษาเป็นอย่างมาก ซึ่งแสดงให้เห็นว่า สื่อพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่สามารถเชื่อมร้อยผู้คนกลุ่มต่าง ๆ ให้เกิดความเข้าใจ และยอมรับในความหลากหลายของสื่อพื้นบ้าน ขณะเดียวกันก็เป็นการแสดงให้เห็นศักยภาพของศิลปินในการประยุกต์และตรึงคนดูให้จดจ่อกับการแสดงของตนนั้นเป็นความสามารถเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน

8.3.2 **การบรรยาย / สาธิต และฝึกหัดเบื้องต้นให้แก่นักศึกษาวิชาการแสดง**

มหาวิทยาลัยรังสิต วันที่ 9 กรกฎาคม 2526 โนราอ้อมจิตร ได้เป็นวิทยากร เพื่อสอน / สาธิตและฝึกหัดการรำโนราให้กับนักศึกษาจำนวน 40 คน ผลที่เกิดขึ้นคือ นักศึกษาส่วนใหญ่ซึ่งเรียนมาทางด้านการแสดงตะวันตก เกิดการเรียนรู้ศิลปะตะวันออกจากศิลปินตัวจริง ซึ่งทำให้ค้นพบว่าการจะเป็นศิลปินได้นั้น ต้องผ่านกระบวนการฝึกอย่างยากลำบาก ซึ่งแตกต่างจากศิลปินรุ่นใหม่ที่สามารถเป็นได้เพียงชั่วข้ามคืน นอกจากนี้ยังพบว่านักศึกษามีพัฒนาการในการฝึกอย่างชัดเจน กล่าวคือ ในระยะแรกนักศึกษาจะไม่ค่อยมีสมาธิ หัวเราะกับเพื่อน แต่เมื่อเวลาผ่านไปสักพักก็จะเริ่มจดจ่อและจริงจังกับการฝึกมากขึ้น ทั้งนี้อาจจะมาจากโนราเป็นสื่อที่มีจังหวะกระชับค่อนข้างเร็ว มีการท้าทายการใช้ร่างกาย ซึ่งเป็นสิ่งที่นักศึกษาตั้งใจอยู่แล้ว

8.3.3 **การแสดงกึ่งสาธิตโนราแก่นักศึกษาวิชาสื่อประเพณีไทย**

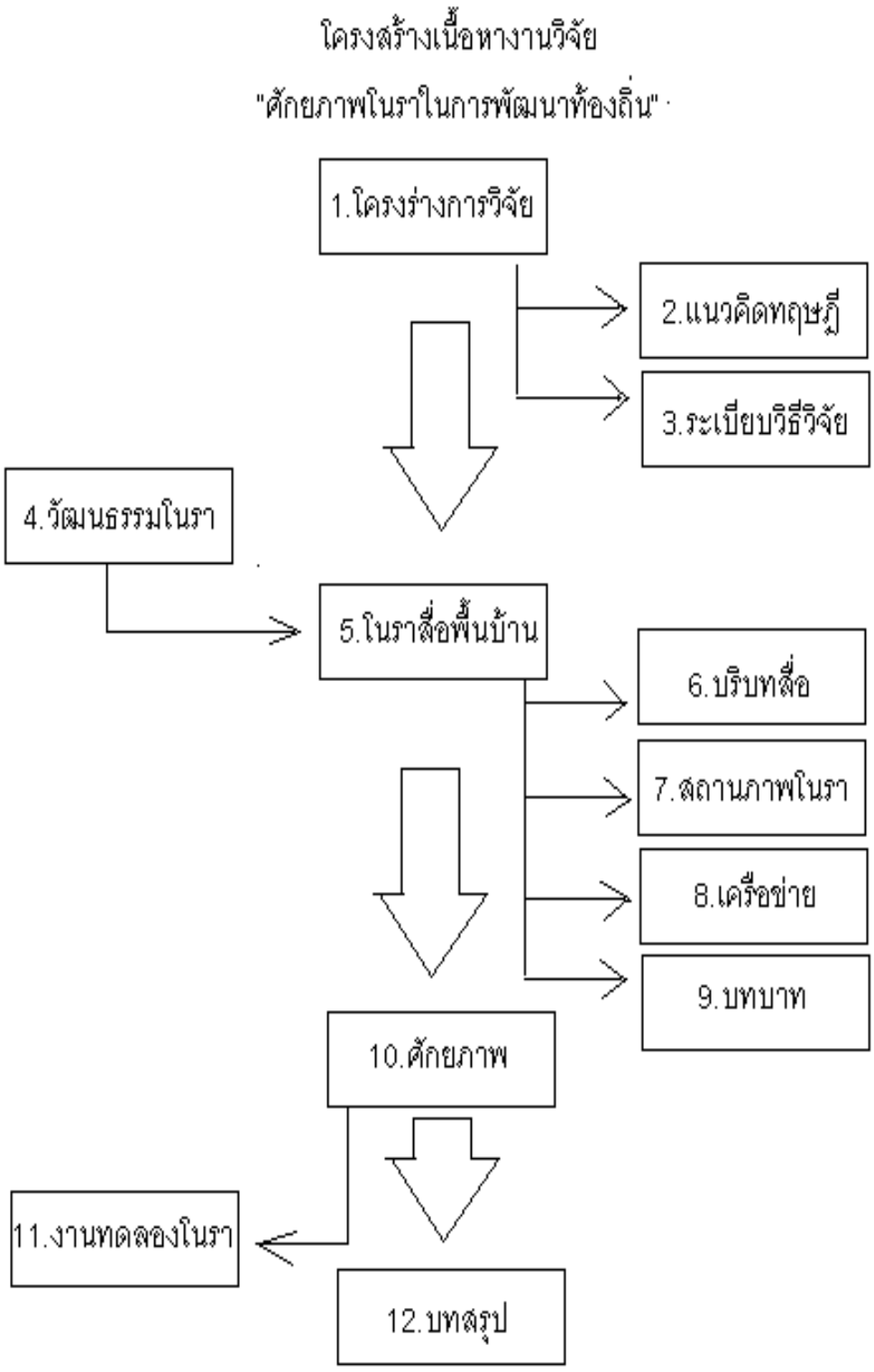
มหาวิทยาลัยรังสิต วันที่ 9 สิงหาคม 2546 เป็นการแสดงอย่างละเล็กละน้อยเพื่อสาธิตให้ผู้ชมได้รู้จักภาพรวมของโนรา และล้อเล่นกับผู้ชมด้วยการพูดสองแง่สองง่ามแบบมีศิลปะ ร้องเพลงลูกทุ่งเอาใจนักศึกษา และจบด้วยการแนะนำเครื่องดนตรีของโนรา ในการแสดงครั้งนี้ผู้ชมซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ของมหาวิทยาลัยท่านหนึ่งเกิดความประทับใจจนขอมอบรางวัลให้ ขณะที่นักศึกษาก็เกิดความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของตนเอง สำหรับตัวศิลปินเองก็เกิดความภูมิใจจากการที่เห็นผู้ชมพึงพอใจและชื่นชอบในการแสดงของตนเอง ซึ่งนอกจากจะมั่นใจว่าโนราอันเป็นศิลปะของภาคใต้นั้นไม่ใช่เพียงผูกพันใจของคนใต้ได้เท่านั้น แต่ยังเป็นขวัญใจคนรุ่นใหม่ มัดใจคนจากภูมิภาคอื่น ๆ ได้อีกด้วย

8.4 การข้ามพื้นที่

- **การสาธิตการแสดงโนรา** (ครั้งที่ 1 วันที่ 6 กรกฎาคม 2546) โนราอ้อมจิตร จากพัทลุงได้ไปสาธิตการแสดงโนราให้ชาวบ้านทุ่งขวาง จ.ชลบุรี และกลุ่มนักศึกษาจาก 3 สถาบัน ผู้วิจัยได้ร่วมอธิบายจุดเหมือนและจุดต่างระหว่างชุมชนทุ่งขวางและชุมชนรอบทะเลสาบสงขลาที่ให้กำเนิดโนรา โนราอ้อมจิตรคัดเลือกเนื้อหาที่เป็นจุดร่วมในการเรื่องของชีวิตชาวนามาคุยกับผู้ชม และร้องเล่นเพลงลูกทุ่งยอดนิยม “โบว์รักสีดำ” เป็นตัวเชื่อมต้น ก่อนที่จะพาคนมาสนใจโนรา เมื่อแสดงโนราพบว่าชาวบ้านสนใจมาก บอกว่าเพิ่งเคยเห็นครั้งแรกและดีใจมาก ๆ ที่ได้ชม จากการสังเกตในขณะแสดงพบว่า ผู้ชมเกิดสมาธิขณะชมทั้งกลุ่มชาวบ้านและกลุ่มนักศึกษา ขณะเดียวกันนักศึกษาที่มีส่วนร่วมกับการหัดรำยิ่งซาบซึ้งถึงความยากลำบากในการรำ และเกิดความชื่นชมสื่อพื้นบ้านชนิดนี้มากขึ้น (ครั้งที่ 2 วันที่ 25-29 พฤศจิกายน 2546 ที่ Mogaksa. KT Information Center & Tibet Museum of Daewonsa. Jeonnam ประเทศเกาหลี ในงานประชุมนานาชาติ “ศิลปะการแสดงเพื่อการเยียวยาครั้งที่ 2” The Role of Healing in Asia –Pacific Performing Arts – II) โดยศิลปินโนราจากวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช อ.จินต์ ฉิมพงศ์ ซึ่งนำเอาการรำเฆี่ยนพรายไป

แสดงประกอบการเสนองานเรื่องโนรากับการรักษาความเจ็บป่วยในแบบดั้งเดิมจนถึงการประยุกต์ใช้เพื่อสุขภาพในปัจจุบัน ได้แลกเปลี่ยนถ่ายทอดเทคนิคกับศิลปินจากประเทศญี่ปุ่นที่ใช้การเคลื่อนไหวประกอบเพลงเพื่อรักษาอาการอัมพาตและชุดออกกำลังกายสำหรับคนพิการ ในเวทีนานาชาติพบว่าในด้านการแสดงนั้นการรำชุดเฒ่ายนพรายซึ่งเป็นชุดหนึ่งในพิธีกรรมไปนำเสนอให้กับศิลปินนานาชาติได้รับชม ในด้านศิลปิน ๆ ยืนยันว่าโนราเป็นการแสดงที่ต้องใช้ดนตรีสด กรณีดนตรีอัดเทปทำให้ผู้รำทำได้ไม่เต็มที่ ในแง่ของผู้ชมต่างชาติผู้ชมมองในฐานะที่แปลกและบอกว่าดนตรีเหมือนหมู่เกาะ ผู้ชมรู้ว่าโนราเป็นนกจากชุด ผู้ชมจากออสเตรเลียพยายามอ่านความหมายจากการกระทำแต่ก็ไม่เข้าใจสะท้อนให้เห็นว่าโนรามีรหัสเฉพาะ

8.5 **งานทดลองการทำพิธีกรรมโดยไม่ใช้ไฟฟ้าและย้อนเวลาสู่ยุคตะเกียง** จัดที่บ้านบ่อแดง สทิงพระ จ.สงขลา วันที่ 26-28 พฤษภาคม 2547 ร่วมไปกับงานผูกผ้า สอดเครื่องโนรานักเรียนโรงเรียนบ้านบ่อแดง และโนราชาวบ้านบ้านบ่อดานกับเวทีคืนข้อมูลชาวบ้านบ่อแดง ได้พบว่าความมืดแบบเดิมเรียกร้องความสนใจจากชาวบ้านได้มากขึ้น ความรู้สึกแบบอดีตชัดเจนขึ้นชาวบ้านและคนนอกสนใจการละเล่นที่ไม่ใช้ไฟฟ้านี้ การเล่นโรงครูที่ทดลองเป็นส่วนเสริมหลังจากผูกผ้า โดยไม่ได้คาดหวังและกำหนด ปล่อยให้ทุกอย่างเป็นไปตามธรรมชาติ พบว่าการเล่นทรงตายายแม้ในบ้านที่ไม่มีการทรงมาก่อน แต่ความเชื่อที่มีอยู่ในชุมชนผลักดันให้คนทรงปรากฏตัว และมีการทรงอย่างรุนแรงแสดงข้อขัดแย้งในบ้านออกมาผ่านการทรง เมื่อดำเนินไประดับหนึ่ง ด้วยเหตุที่การเล่นทรงตายายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ร่างทรงต้องการให้เปิดไฟให้คนอื่นเห็นว่าเกิดอะไรขึ้นบ้างในการทรง พร้อมกับ **การเสริมกำลังสื่อโดยวัด บ้าน โรงเรียนผ่านการทำผ้าป่าเครื่องโนราวัด** ที่บ้านบ่อแดงโดยการประสานความสัมพันธ์ระหว่างวัดที่อ่อนแอ วัดเข้มแข็ง และวัดหลักในพื้นที่ และประสานเชื่อมโยง วัด บ้าน โรงเรียน โดยผ่านเวทีคืนข้อมูลบ้านบ่อแดง พบว่าชุมชนมีรับรู้ปัญหา ความสนใจในสื่อพื้นบ้านยังมีอยู่ไม่คลายและชุมชนก็มีตัวคนอยู่แล้วและมีกำแพงระหว่างกัน ขาดตัวเชื่อมประสาน พลังจากภายนอกเป็นเงื่อนไขใหม่ที่น่าสนใจ



ภาพที่ 2 โครงสร้างเนื้อหางานวิจัย

บทที่ 4
วัฒนธรรมโนรา

ก่อนที่จะมองโนราในฐานะ “สื่อพื้นบ้าน” บทนี้ขอนำเสนอโนราในฐานะวัฒนธรรมท้องถิ่นก่อน เนื่องจากโนราแรกเริ่มกำเนิดไม่ได้กำเนิดมาเพียงเพื่อเป็น “สื่อพื้นบ้าน” กับทั้งโนราเองก็กินอาณาบริเวณที่ไกลไปกว่าความเป็น “สื่อ”

การมองในมิติวัฒนธรรมในบทนี้เป็นการพยายามมองโนราในฐานะส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวบ้านตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน อันได้แก่ส่วนที่พาดพิงถึงเรื่องความเชื่อ จิตวิญญาณ อัตลักษณ์และความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมส่วนอื่น ๆ ในท้องถิ่นและความสัมพันธ์กับคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม อย่างไรก็ดีการมองในมิตินี้ก็จะเป็นเพียงการมองแต่เพียงพอสังเขปเพื่อวางฐานให้กับโนราในฐานะ “สื่อพื้นบ้าน” จะได้มีบริบทรองรับในเบื้องต้นเท่านั้น

โนราในฐานะวัฒนธรรมนั้นอาจต้องเริ่มจากการกล่าวถึงโนราในฐานะที่เป็นเป็นวิถีชีวิตชาวบ้านภาคใต้ มีฐานะเป็นวัฒนธรรมย่อย (subculture) วัฒนธรรมหนึ่งของไทย เป็นหนึ่งในความหลากหลายทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นภาคใต้เช่นเดียวกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมของภูมิภาคอื่น โนราไม่ใช่ทั้งหมดของภาคใต้ แต่เป็นส่วนหนึ่งท่ามกลางวัฒนธรรมพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น วัฒนธรรมมุสลิม วัฒนธรรมชาวเล วัฒนธรรมชาวป่า ฯลฯ ซึ่งแพร่กระจายซ้อนทับกันอยู่ในท้องถิ่น

ในแง่วัฒนธรรมที่มี “พื้นที่” หรือ “ท้องถิ่น” เป็นฐาน (area base) โนราเป็นวิถีชีวิตชาวบ้านรอบ ๆ ทะเลสาบ มีทะเลสาบเป็นอาณาบริเวณศูนย์กลางที่เป็นพื้นที่คนละเงื่อนไขกับการแบ่งเขตการปกครองจังหวัด ดังนั้นพื้นที่ของโนราจึงกินอาณาบริเวณรอบทะเลสาบสงขลาแล้วกระจายออกไปโดยรอบตามความสะดวกของการสัญจรจากถิ่นนี้ โนราจึงเป็นที่นิยมเล่นในจังหวัดรอบทะเลสาบอย่างพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช และใกล้เคียงอย่างตรัง กระบี่ สุราษฎร์ธานี จนถึงชุมพร โดยไม่มีนัยสำคัญของจังหวัด ความแตกต่างของโนราที่เห็นในแต่ละถิ่น เป็นเรื่องของสายครูที่นำศาสตร์และศิลป์ไปพัฒนาแยกไปตามภูมิลำเนาแล้วได้รับอิทธิพลผสมผสานจากรสนิยมทางศิลปะอื่น ๆ ที่ใกล้เคียง โนราจึงมีธรรมชาติของการกลืนกินวัฒนธรรมอื่น (localization) แต่ไม่เปลี่ยนวัฒนธรรมตนเอง [1]

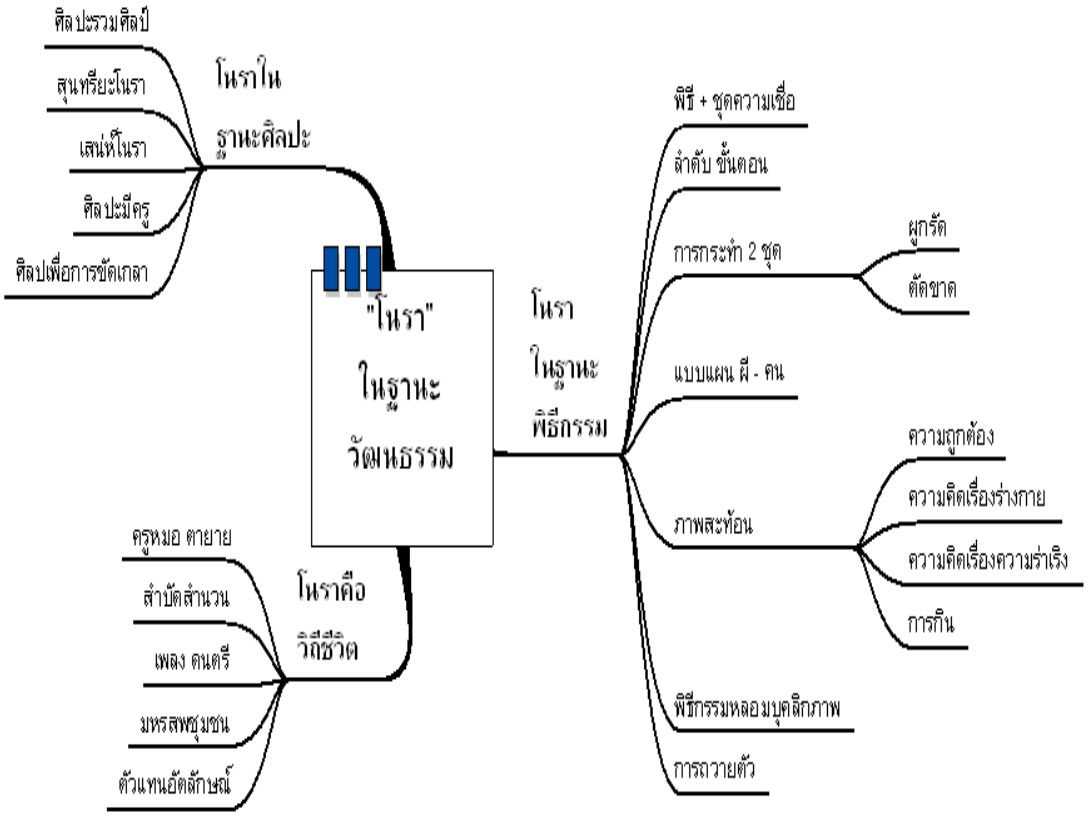
โนราเป็นวัฒนธรรมเพราะโนราคือโลกทัศน์ ค่านิยม แบบแผนการดำเนินชีวิต เป็นการละเล่นเป็นสื่อบันเทิงและเป็นระบบความเชื่อ

---

[1] ผู้วิจัยประมวลจาก (1) การแสดงของโนราที่มีการเพิ่มเติมรูปแบบที่หลากหลาย เช่น ในการร่ายรำจะมีทั้งการต่อตัว กายกรรม การใช้ลีลาระบำ ฯลฯ ซึ่งมีลักษณะร่วมกับวัฒนธรรมอื่น (2) นำเอาการแสดงอื่น ๆ เช่น หมอลำ ตลกคาเฟ่ ละครโทรทัศน์ ฯลฯ มาเป็นส่วนประกอบในการแสดงได้ ทั้ง 2 ประเด็นดังกล่าว น่าจะเป็นการเก็บเล็กผสมน้อยมาจากวัฒนธรรมอื่นที่เข้ามาในท้องถิ่น ประกอบกับ (3) การตีความจากคำพูดของโนราอ้อมจิตรที่กล่าวว่า “ในการแสดงเอาอะไรมาใส่ก็ได้ ของใหม่เพิ่มได้ ของเก่าอย่าให้ขาด”

ในส่วนที่ลึกที่สุดของโนราคือระบบความเชื่อ ซึ่งอาจอธิบายได้ทั้งการมีระบบความเชื่อของตนเองคือเรื่อง “ครูหมอตายายโนรา” และการอธิบายว่าโนราเป็นสื่อเชื่อมต่อระบบความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่นคือการนับถือผีบรรพชน (ancestor worship) ที่มีอยู่ก่อนในชื่อ “ตายาย” ไม่ว่าจะมองว่าอะไรเป็น “เหตุ” หรือ “ผล” โนราก็ดิ่งลึกอยู่ในสายเลือดและสำนึกของคนท้องถิ่น ในฐานะที่เป็น “การละเล่น” ในแถบลุ่มทะเลสาบ เป็นการละเล่นที่เชื่อมโลกความจริงกับโลกวิญญาณที่เก่าแก่อย่างหนึ่งของดินแดนแถบนี้ เป็นรากเหง้าสำคัญของสังคมวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้เสมือนอยู่ในสายเลือด โนราคือวิถีชีวิต คือศิลปะ คือระบบความเชื่อที่เป็นทั้งการแสดงออก เป็นรสนิยมและเป็นอัตลักษณ์ของสังคม

ในบทนี้จะกล่าวถึงโนราในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมในมิติต่าง ๆ ซึ่งจะกินความไปถึงในมิติของการเป็นสื่อท้องถิ่น แต่จะให้น้ำหนักในภาพรวมก่อนที่จะแยกอธิบายเรื่องโนราในฐานะสื่อพื้นบ้านย่อยลงไปอีกชั้นในบทต่อไป



ภาพที่ 3 แสดงการมองโนราในฐานะวัฒนธรรม

เมื่อพิจารณาโนราในฐานะ “วัฒนธรรม” เนื่องจากคำนิยามของ “วัฒนธรรม” นั้นมีได้อย่างหลากหลาย ในที่นี้จึงจะศึกษาโนราในฐานะวัฒนธรรมใน 3 มิติ คือ

(1) โนราคือชีวิต

(2) โนราในฐานะศิลปะ

(3) โนราในฐานะพิธีกรรม

1. **<u>โนราคือวิถีชีวิต</u>**

เมื่อมองโนราในฐานะ "**วัฒนธรรม**" สิ่งแรกที่อาจจะต้องลองทบทวนคือการปรากฏตัวของโนรา ใน**วิถีชีวิตประจำวัน** (Daily life) ซึ่งคงต้องมองโนราทั้งส่วนที่เป็นราก ต้น ดอก ใบ ในความหมายทางวัฒนธรรม นั่นคือ ความเชื่อเรื่องตายาย ครูหมอ ธรรมเนียมหลักปฏิบัติ ความเชื่อ จนถึงการแสดงเพื่อความบันเทิง ทั้งในยามที่มีกิจกรรมในชีวิตกับโนราและในยามที่ไม่ใช่ช่วงเวลาที่เล่นโนรา สิ่งที่พอพบเห็นในวันนี้จะพบว่าโนราปรากฏตัวในฐานะ "การละเล่น" และ "การแสดง" ในท้องถิ่น ปรากฏตั้งแต่ระดับครัวเรือนหรือสายตระกูล ชุมชนและท้องถิ่น พอจะเรียกได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวใต้ตอนกลาง ปรากฏทั้งในรูปแบบอิสระตามลักษณะวัฒนธรรมของวิถีชีวิตชุมชน และปรากฏในรูปแบบการจัดตั้งให้เป็นตัวแทนวัฒนธรรมภาคใต้ ปรากฏในงานทางวัฒนธรรมที่ค่อนข้างเป็นทางการต่าง ๆ

1.1 โนรากับวงจรชีวิต

วงจรชีวิตชาวบ้านในวัฒนธรรมโนราจะผูกพันกับโนราตั้งแต่เกิดจนตาย บางคนเกี่ยวข้องมาก บางคนเกี่ยวข้องน้อย ความเกี่ยวพันกับระบบความเชื่อเรื่องตายายและโนราสะท้อนให้เห็นว่าวิถีชีวิตชาวบ้านกับศิลปะนั้นเป็นหนึ่งเดียวกัน

เมื่อแรกเกิดในวัยเด็ก เด็กบางคนอาจเกิดมามีเนื้อนูนแดงที่ร่างกายอย่างที่วัฒนธรรมนี้เรียกว่า "เสน" ซึ่งมีความเชื่อว่าเป็นการป้ายเครื่องหมายจากตายายในปรโลกเพื่อให้จดจำลูกหลานในภพชาติใหม่ เนื้อนูนแดงนี้มักจะเกิดกับร่างกายท่อนบนโดยเฉพาะที่หน้าและศีรษะ ชาวบ้านอธิบายว่าเสนจะโตตามตัว เสนมีหลายลักษณะ แต่ทุกแบบกำกับให้หยุดขยายได้โดยอาคมของโนรา โดยการนำเด็กนั้นมาให้โนราทำพิธีเหยียบด้วยอาคมเรียกว่า "เหยียบเสน" ซึ่งจะต้องรอให้มีพิธีโนราโรงครู พ่อแม่จะพาบุตรหลานที่เป็นเสนไปให้โนราทำพิธีเหยียบ เชื่อว่าหายหรือไม่ก็หยุดการเติบโต บางคนอาจหายในคราวเดียว บางคนอาจต้องไปเหยียบให้ครบ 3 โรง หรือตามรายละเอียดของความเชื่อ

เด็กเกิดใหม่บางคน จะมีผมที่แตกต่างไปจากเด็กคนอื่น เชื่อว่าเป็นผมที่ถูกทำเครื่องหมายมาจากตายาย มีลักษณะพันเกลียวกันรุงรังแกะไม่ออกเรียกว่า "ผมผีช่อ" (ผมผีผูก) ถือเป็นลักษณะพิเศษที่ตายายทำเครื่องหมายเอาไว้ ผมลักษณะนี้ไม่ควรตัดเองต้องให้โนราเป็นผู้ตัดให้ ถือว่าเป็นผมที่เป็นมงคลควรเก็บไว้

ปัจจุบันแม้ความเชื่อทางวิทยาศาสตร์จะเข้ามาแทนที่ แต่ในโรงพิธีโนราที่สำคัญ อย่างงานพิธีโรงครูที่วัดท่าแค ทุกปีจะมีชาวบ้านพาลูกหลานที่เป็นเสนมาให้โนราเหยียบไม่เคยขาด

ในวิถีชีวิตดั้งเดิมเด็ก ๆ จะไว้ผมจุก เด็กที่เป็นลูกหลานโนราจะตัดจุกในโรงโนรา เด็กที่สืบทอดไปเป็นโนราจะต้องผ่านพิธีตัดจุก ผูกผ้า สอดเครื่องและครอบเทริด อันเป็นพิธีกรรมเปลี่ยนผ่านที่ยืนยันการเป็นโนราที่สมบูรณ์

ไม่เพียงแต่เฉพาะในชีวิตของศิลปินเท่านั้น ชีวิตชาวบ้านก็มีโนรามาเกี่ยวพันกับการเกิด อย่างเช่นการขอลูก ชาวบ้านที่คูขุดขอลูกจากพรานเฒ่าผ่านโนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ เมื่อได้ลูกสมใจก็ต้องตั้งเวทีแก้บนให้ตามความเชื่อนั้น บางคราวบางคนก็ใช้โนราในฐานะเครื่องฉลองวันครบรอบวันเกิด ทุกวันนี้งานวันเกิดคนที่รักชอบโนรายังพอใจที่จะว่าจ้างโนราให้มาเล่นบันเทิงในงาน เพราะโนราว่ากลอนเก่ง เล่นสนุก รู้จักหยอกล้อ ยกยอเจ้างาน คำอวยพรของโนราในรูปแบบกลอนกินใจและมีเสน่ห์ การเอาโนรามาเล่นในงานวันเกิดถือเป็นเครื่องประดับบารมีอย่างหนึ่ง

ครั้นเมื่อเกิดการเจ็บไข้ที่หาสาเหตุไม่ได้ ความเชื่อเรื่อง “ถูกตายาย” จะถูกนำมาใช้ในการอธิบายความเจ็บป่วยเหล่านั้น วิธีตรวจสอบว่าถูกครูหมอตายายหรือไม่ ก็คือการบนบาน ถ้าใช่ก็ขอให้หายแล้วจะเอาโนรามาแก้บนให้ ถ้าไม่หายก็บนต่อไปกับครูหมอคนอื่น ๆ จนกว่าจะหาย เมื่อหายก็จะทำโรงพิธีแก้บนให้ คนเฒ่าคนแก่เล่าว่าเวลาเจ็บไข้พอบนโนราถ้าถูกครูหมอจริง บนถึงก็จะหายให้เห็นเป็นอัศจรรย์ ถ้าไม่แก้ให้จะมีอันทรุดหนักเพราะถือว่าลบหลู่เพิกเฉย

ครั้นเมื่อตาย ปกติโนราจะไม่เกี่ยวข้องกับงานอวมงคล เพราะโนราเป็นสื่อเชิญผีเชิญวิญญาณอยู่ก่อน เป็นศิลปะที่เป็นสื่อกลางในการเชื่อมโลกนี้กับโลกหน้าอยู่ก่อนในงานโรงครู โนราเก่าจะไม่เล่นในงานศพแบบนี้ แต่เมื่อมีโนรารำของเด็ก ๆ รุ่นใหม่มากขึ้น การแสวงหาช่องทางในการแสดง หรือหาวาระโอกาสก็มีมากขึ้น ทุกวันนี้งานศพผู้หลักผู้ใหญ่หลายงานจะมีการรำโนราหน้าศพให้แก่ผู้ตายเพื่อประดับบารมี และเพื่ออุทิศให้แก่ผู้ตาย

1.2 โนรากับวิถีชุมชน

สิ่งที่มากไปกว่านั้นคือในวิถีชีวิตชาวบ้าน โนรายังอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของคนในสังคม แม้จะจางลงไปกว่าแต่ก่อน แต่ชาวบ้านแท้ ๆ ของท้องถิ่นนี้เกือบจะทั้งหมดยังชอบที่จะดูโนรา ยังรู้สึกว่าโนรายังเป็นความบันเทิงและความต้องการที่จะจัดพิธีกรรมแบบดั้งเดิมด้วยโนราโรงครูที่คุ้นเคย สืบทอดกันมานับชั่วอายุคนนั้น และมีความนิยมอย่างต่อเนื่องถึงวันนี้ ดังเห็นได้จากการตั้งโรงครู หรือพิธีบูชาบรรพชนของตนด้วยโนรายังมีอยู่กระจัดกระจายทุกปี แม้จะต้องใช้ทุนสูงและเป็นงานส่วนตัวแบบบ้านใครบ้านมัน แต่ในซอกหลืบของชุมชนท้องทุ่ง เช่น ในแถบรอบ ๆ ทะเลสาบที่ชาวบ้านส่วนใหญ่ก็ยังยากจนก็จะมีงานโรงครูเล่นสนุก ๆ กันอยู่ไม่น้อยไปกว่าแต่ก่อน

ด้วยเหตุที่โนราโรงครูยังอยู่ในชีวิตชาวบ้านจริง ๆ การผลิตซ้ำ (reproduction) เพื่อถ่ายโอนความคิด ความเชื่อ รสนิยม โลกทัศน์จากต้นแบบในอุดมคติที่เก็บไว้ในโนรา สู่ชีวิตชาวบ้านจึงยังคงผลิตอยู่ ความเชื่อเรื่องผีบรรพชนนั้นยังเหนียวแน่น

ความเชื่อเรื่องตายายที่แฝงอยู่เบื้องหลัง เป็นความเชื่อที่คนท้องถิ่นไม่กล้าลบหลู่ และต่างก็เชื่อว่า “ตายายมีจริง” ไม่ว่าจะแสดงออกผ่านโนราหรือไม่ก็ตาม แม้ในวันนี้ที่ศาสนาใหญ่มีบทบาทแทนที่แล้ว แต่บทบาทของพุทธศาสนาก็ทับซ้อนความต้องการและความจำเป็นที่จะพึ่งพิงระบบความเชื่อเดิมไม่ได้ทุกอย่าง ความทุกข์ร้อนกับวิกฤติหน้าสิ่วหน้าขวาน การบนบานต่อพ่อแม่ตายายยังเป็นที่นิยม อาจจะเรียกได้ว่า “ทุกข์เฉพาะหน้าพึ่งตายาย ทุกข์ระยะไกลพึ่งศาสนา”

ชีวิตชาวบ้านในวัฒนธรรมโนรา นับถือพุทธศาสนาแต่ก็มี “เพดาน” ผืนผ้าขาวบูชาตายายไว้ในบ้านด้วย พุทธศาสนาเป็นช่องทางในการส่งการติดต่อไปสู่ตายายที่ล่วงลับ ความเชื่อเรื่องผีกับพุทธและพราหมณ์ผสมกลมกลืนไม่ขัดแย้งกัน (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 4 **การผสมผสานของความเชื่อแบบพุทธ ผี พราหมณ์**

1.3. โนรากับชีวิตปัจเจกชน

ชาวบ้านในชนบทวันนี้ยังมีความเชื่อเรื่อง “ตายาย” เหนียวแน่น เรียกได้ว่าความเชื่อนี้ยังอยู่ในวิถีชีวิตและในสายเลือด เมื่อจะไปไหนไกลหรือเสี่ยงชาวบ้านในวัฒนธรรมนี้ก็ยังคง “กาด” หรือออกปากเรียกเชิญให้พ่อแม่ตายายคุ้มครอง คำไหว้พระสวดมนต์แต่ละค่ำคืนชาวบ้านจำนวนมากก็ยังนึกถึงพ่อแม่ตายาย เช่นเดียวกับการประกอบพิธีกรรมในวัด ทั้งหมดเป็นไปเพื่อสะสมบุญของตนส่วนหนึ่ง โดยมีส่วนสำคัญกว่าคือการทำบุญให้พ่อแม่ตายาย ชาวบ้านเชื่อว่าผู้ตายที่ไม่มีลูกหลานทำบุญไปให้เป็นผู้ตายที่ลำบาก ความคิดเช่นนี้ยังคงสะท้อนชัดในงานบุญเดือนสิบผ่านประเพณีชิงเปรต ภาพเปรตและการเล่าเรื่องผู้ล่วงลับที่ลำบากและที่สุขสบายยังคงเล่าซ้ำ ๆ ในวิถีชีวิต

ความเชื่อเรื่องตายายจะมีภาพเปรตเป็นตัวแทน เพื่อเล่าว่าคนที่ไม่กตัญญูต่อพ่อแม่ตายไปจะเป็นเปรต และพ่อแม่ที่ลูกหลานไม่ทำบุญส่งมาให้ ถึงวันงานเดือนสิบ ก็จะได้แต่มาดูลูกหลานคนอื่นทำบุญไปให้พ่อแม่ของเขา มีสภาพเหมือนเปรตที่มาขอส่วนบุญ

ภาพที่ 5 **เปรตที่ทำขึ้นในงานบุญเดือนสิบ นครศรี ธรรมราช** 2546

ภาพที่ 6 ชาวบ้านแห่มาที่วัด ตักบาตรอุทิศส่วนกุศลให้พ่อแม่ตายายที่ล่วงลับในงานเดือนสิบที่วัดบ่อแดง จ.สงขลา ปี 2546 จากหมู่บ้านที่ไม่ค่อยเห็นคน กลายเป็นหมู่บ้านที่คนเนืองแน่น วัดบ่อแดงมืดฟ้ามัวดินไปด้วยลูกหลานและเครือญาติของคนในหมู่บ้านที่เดินทางกลับบ้านมาทำบุญให้กับบรรพชนของตน

ชาวบ้านที่ตักบาตรเวลาเช้า หรือ “หิ้วชั้น” (ปิ่นโต) ไปวัด ยังมุ่งหมายที่จะทำสิ่งนี้อุทิศให้แก่พ่อแม่ตายายและญาติพี่น้องของตนมากกว่าที่จะทำเพื่อให้ตนได้บุญ เป็นหน้าที่ของผู้มีชีวิตอยู่ที่จะต้องประกอบกิจในทางนี้ และก็เชื่อว่าเป็นหน้าที่ของผู้ที่ล่วงลับที่จะคอยดูแลรักษาลูกหลาน

ในคราววิกฤติทุกข์ยาก ทางออกของที่พึ่งทางใจอาจมีหลายทาง การเข้าวัด การพึ่งพุทธศาสนาอาจเป็นทางหลักที่ใช้ร่วมกัน นอกจากนั้นยังมีทางเฉพาะในเรื่องการบนบานศาลกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามแต่จะนับถือ แต่ส่วนที่อาจจะกล่าวได้ว่าลึกที่สุดและเป็นส่วนตัวในยามยากคือการอ้อนวอนต่อพ่อแม่ตายายของตน ชาวบ้านในวัฒนธรรมนี้เชื่อว่าไม่ว่าลูกหลานจะผิดจะถูก ตายายก็ไม่ทอดทิ้ง เพราะเราคือส่วนหนึ่งของตายายและตายายก็เป็นส่วนหนึ่งของเรา ในความคิดเรื่องร่างกาย ชาวบ้านเชื่อว่าเราเกิดมาเป็นตัวเป็นตนไม่ได้ หากขาดญาติฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่เป็น “ต้นเชียก” (ต้นทาง) พ่อแม่ปู่ย่า ตายายเป็นส่วนที่ต้องมีครบไม่ว่าจะเป็นใครก็ตาม

ในคำอุทานชาวบ้านจะเอ่ยถึง “พ่อแม่ตายาย” ให้ช่วย อาจขอให้ช่วยเป็นรายบุคคลตามแต่ที่เรียกติดปาก เช่น “นม” (แม่) “พ่อเฒ่า” (ตา) “แม่เฒ่า” (ยาย) เป็นต้น ในคำด่าชาวบ้านก็ก่นด่ากันที่ต้นตอของชีวิตเช่นเดียวกันนี้ อย่างการสบถด่าถึงสิ่งที่ไม่รู้ที่มาที่ไป ไม่มีหลักเกณฑ์ ไม่มีระบบระเบียบว่า “ไม่รู้ตายายไหน” (ไม่รู้โคตรเหง้าไหน) ก็สะท้อนระบบความเชื่อนี้ที่อยู่ในชีวิตประจำวัน

ความเชื่อเรื่องตายายแยกไม่ขาดจากโนราเพราะโนราเป็นพิธีกรรมที่ทำให้ตายายได้มาพบลูกหลานในวาระและพื้นที่พิเศษนอกเหนือจากพื้นที่ประเพณีร่วมกันในงานเดือนสิบทางพุทธศาสนา การพบกันของผู้ล่วงลับและลูกหลานในงานโรงครูเป็นการพบกันโดยไม่อิงกับศาสนาใดไม่ว่าจะเป็นพุทธหรืออิสลามที่เป็นบริบท ที่กล่าวว่าความเชื่อนี้กับโนราแยกกันได้ยาก แม้ว่าจะมีชาวบ้านส่วนที่นับถือตายายแต่ไม่เล่นโนราก็เพราะว่าโนราเองก็มีตายายโนราเป็นตายายร่วมกับตายายแต่ละบ้าน ชื่อตายายบางองค์ก็อาจเป็นที่เคารพนับถือส่วนตัวของคนบางคน เช่น ตายายที่ชื่อ หลวงคง พรานหน้าทอง ตาพรานเฒ่า เป็นต้น เรียกได้ว่าระบบความเชื่อพัวพันอยู่กับโนราและโนราก็พัวพันอยู่กับระบบความเชื่อพื้นบ้านนี้อย่างแยกไม่ขาด

ความเชื่อนี้แสดงออกโดยการดิ้นรนที่จะจัดงานโรงครูบูชาพ่อแม่ตายายของตนเอง หรือความพยายามที่จะไปในงานโรงครูระดับชุมชน อย่างโรงครูวัดท่าแค พัทลุง เป็นต้น เพื่อที่จะได้ไปแก้บน โดยการร่วมทำบุญและรำออกพรานหรืออื่นใดตามที่บนบานเอาไว้

1.4 เพลง ดนตรี ลีลาชีวิต

เพลงโนราสมัยก่อนอยู่ในวิถีชีวิตชาวบ้าน การขับกลอนโนราหนังตะลุงมีฐานะเหมือนการร้องเพลงตามวิทยุในปัจจุบัน ต่างแต่เพลงโนราหนังตะลุงมีทำนองน้อยแต่ “ร้อยเนื้อ” ดังนั้นการจดจำเนื้อบางท่อนของชาวบ้านจึงเป็นความสามารถความสนใจในเชิงศิลปะที่มีอยู่และต่อยอดในตัวบุคคล การจดจำเพลงโนราหนังตะลุงมาร้องจึงไม่ใช่เพียง “จำได้” อย่างในเพลงปัจจุบัน แต่เป็นการจำที่เนื้อหาและทางกลอนจนเอามาร้องซ้ำได้ แม้จะไม่เหมือนต้นฉบับทุกคำพูดแต่ได้กลอนในชุดเดียวกัน ดังนั้นเพลงโนราหนังตะลุงเหล่านี้จึงเปิดพื้นที่ให้ผู้ฟังได้คิดสร้างสรรค์ปนไปในเพลงต้นแบบ

เพลงและดนตรีแบบนี้มีลีลาก็โยกย้ายตามแบบทางวัฒนธรรม บอกบุคลิกภาพของคนใต้จากสุนทรียภาพในโนรา โนราไม่ว่าหญิงหรือชายจะพูดตรงไปตรงมา ไม่อ้อมแอ้ม เสียงดังฟังชัด เปิดเผยโล่งโจ้งทุกส่วน เหมือนบุคลิกภาพของคนใต้ที่นิยมความตรงไปตรงมาเปิดเผย แต่สิ่งที่ตรงข้ามคือความถ่อมตัวในแบบศิลปิน ในขณะที่ชาวบ้านไม่นิยมการถ่อมตัว ออกจะนิยมการโอ้อวดด้วยซ้ำ ในโลกของศิลปินกลับแสดงภาพตรงข้ามคือการถ่อมตัว และขอความเห็นใจอย่างถึงที่สุด ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการลด “อหังการ” ของศิลปิน เพราะศิลปินเป็นผู้มีความสามารถสูงกว่าคนทั่วไปอยู่แล้ว จึงต้องคู่กับการถ่อมตัวให้ต่ำกว่า

ในส่วนของพิธีกรรม โนราเปิดพื้นที่ให้คนเฒ่าคนแก่ได้ออกมาร่ายรำและป่ายปีน ผ่านความหมายการออกกำลังที่ศักดิ์สิทธิ์ ทั้งโดยผ่านร่างทรงและไม่ผ่านร่างทรง ทั้งหมดนี้คือการให้พื้นที่การเคลื่อนกายอย่างมีศักดิ์ศรี มีคุณค่า และมีความหมาย เทียบเท่าหรือมากกว่าการเต้นแอโรบิคจากสังคมตะวันตก ที่ดูเหมือนจะทำให้คนแก่เป็นตัวประหลาดในพื้นที่นั้น ทั้งในเรื่องของการแต่งกาย ท่าเต้น ลีลาและพื้นที่ทางสังคม

ลีลาแก้ความขบเมื่อยดังกล่าวเป็นภูมิปัญญาที่รู้หลักเรื่องการใช้สุนทรียะ เพราะลีลาไม่ได้จัดขึ้นให้ทำทีละท่าโดยปราศจากความรื่นรมย์ แม้จะยากเย็นหากแต่การนำมาร้อยเรียง (choreograph) เป็นท่ารำบนการเล่นดนตรีพื้นเมือง คือ แตระ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ทับ ปี่ ก็เกิดเป็นสุนทรียะที่สนุกสนานเบิกบานลืมเหนื่อย

โนรามีความรื่นรมย์ของบทร้องและดนตรีควบคู่ไปด้วยความรื่นเริงผ่านการร่ายรำ การว่ากลอน การละเล่นกับเครื่องดนตรีที่อึกทึกอึงมี่ตีเป่าสนุกสนานอีกด้วย การผ่อนคลายจึงเป็นทั้งในส่วนร่างกาย จิตใจ และสังคม ซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นในการรักษาใจ รักษากายและรักษาสังคมในแบบโบราณ

ภาพที่ 7 โนราลงจากเวทีช่วงพัก เร่ขายของเหมือนหนังขายยาในอดีต อีกช่องทางหนึ่งของการหารายได้ตามประสาศิลปินพื้นบ้านที่หากินอยู่กับชาวบ้านแท้ ๆ ในชนบท ต่างคนต่างยากจนไม่เหมือนศิลปินสมัยใหม่ที่มีฐานะห่างจากชาวบ้านมาก ของที่ขายเป็นจำพวกยาแผนโบราณและของขลัง ในภาพจะเห็นความใกล้ชิดสนิทสนมระหว่างชาวบ้านที่มาชมกับศิลปินโนรา (วัดคูขุด 2546)

ทุกวันนี้เพลงลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของโนราบันเทิง เข้ามาผสมแบบไม่ต้องกลมกลืนต่างส่วนต่างเด่นในช่วงเวลาของตน คนรุ่นเก่าชอบโนรามาหัวค่ำ เด็กรุ่นใหม่ชอบลูกทุ่งมาดึกหน่อย เป็นศิลปะบันเทิงที่ปรับตัวตามสภาพของชุมชนในปัจจุบัน

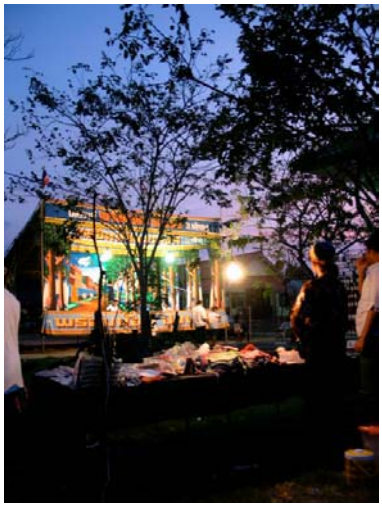
1.5 โนราคือมหรสพชุมชน

พิธีโนราตั้งอุบายไว้หลายประการเพื่อให้สังคมท้องถิ่นเป็นสุข เช่น กติกาว่าเล่นโนราต้อง “ปลูกโรง” ต้องเชิญคนมามากๆ ญาติพี่น้องข้างไหนไกลอย่างไรต้องมาพร้อมหน้าให้หมด การละเล่นมีทั้งส่วนที่เป็นพิธีขลังและการเล่นสนุก การเข้าทรงตั้งไว้เพื่อใช้แก้ปัญหาข้อพิพาท เพื่อคลายทุกข์ เพื่ออวยพร โดยถ้อยคำของ ”ตายาย” บรรพชนผู้ล่วงลับ ข้อกำหนดเช่นนี้เป็นภูมิปัญญาที่ทำให้ชุมชนท้องถิ่นร่วมแรง รักใคร่ สามัคคีและแบ่งปันกัน

การจัดงานโนรา โดยมีภารกิจการตั้งโรงโนราขึ้นในบ้านงานนั้นเป็นงานร่วมแรงในชุมชน คนหนุ่มใช้กำลังกายในกระบวนการจัดงานนานัปการ ไม่ว่าจะเป็นคนหนุ่มที่ปลูกโรง เตรียมฟืนสำหรับการหุงหาอาหารปริมาณมากตลอดสามวันสองคืน ตลอดจนน้ำปรุงน้ำใช้ แม่บ้านและเด็กสาวได้บริหารร่างกายผ่านการทำครัว ด้วยการหยิบยก การหุงต้ม ผัดทอด บริการดูแล และซักล้าง ทั้งหมดถูกใช้งาน “อย่างสนุกสนาน” ในบ้านงานที่ไม่น่าเบื่อเหมือนงานในครัวเรือนตามชีวิตประจำวัน การเลี้ยงดูปูเสื่อ การล้มวัวควาย ขนมในพิธีกรรม เหล้ายาเฉพาะวาระ ทำให้คนในชุมชนได้รับสารอาหารที่ต่างไปจากชีวิตประจำวันที่เน้นผักและปลา

ร่องรอยนี้ย้ำให้เห็นว่า วิถีชีวิตการเกษตรสมัยก่อนไม่ได้ใช้แรงงานคนจนหมดตัวอย่างทุกวันนี้ หากแต่ใช้อย่างพอเหมาะพอดี โดยมีฤดูกาลเป็นตัวกำกับให้ผู้คนปรับตัวไปตามฤดูกาล มีฤดูทำงาน ฤดูพักผ่อน ฤดูเปลี่ยนไปทำงานอื่น เกิดสุนทรียะท้องถิ่นหลากหลายดูแลชีวิตชาวนาให้มีช่วงคลายและได้สุข ในขณะที่การมุ่งพัฒนาการเกษตรแบบใหม่เร่งการผลิต เร่งการใช้แรงงาน ดึงสุนทรียะออกไปจากชีวิตประจำวัน และให้สุนทรียะใหม่จากสื่อมวลชนที่เป็นสุนทรียะจากผลผลิตของสังคมอื่นที่ไม่เกี่ยวกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นของผู้ใช้สุนทรียะนั้น ดังนั้นหากมีการสอบสวนค้นหาภูมิ

ปัญญาชาวนาในวัฒนธรรมอื่น ๆ ก็อาจถอดความรู้วิธีการที่งานภาคการเกษตรดูแล “คน” ผู้ทำการเกษตรนั้นและน่าจะนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมแบบต่อรองกับสถานการณ์การเกษตรแบบทุนนิยมเพื่อรักษาคนให้มีสุขทางใจและทางสังคม มิใช่สุขจากเม็ดเงินเพื่อนำไปซื้อความสุขอื่นเพียงทางเดียว



ภาพที่ 8 บรรยากาศการชมโนราในชนบท มหรสพกลางท้องนา มหรสพในแนวป่า และมหรสพชาวบ้านยามค่ำคืน (โนรางานวันเกิดคหบดีที่คูขุด 2546)

ถ้าถอยกลับไปดูที่วิถีชีวิตคนรุ่นก่อนพบว่า การร้องกลอนหนังตะลุงโนราในชีวิตประจำวันของชาวบ้านเป็นเรื่องที่พบได้ทั่วไปในสังคมยุคก่อน ครั้งที่เพลงลูกทุ่งเพิ่งเริ่มเข้ามารสนิยมชาวบ้าน แม้ในวันนี้คนรุ่นเก่าจำนวนไม่น้อยก็ยังจดจำกลอนเก่า ๆ จากโนรามาร้องเล่นได้เมื่อถึงคราวที่นึกครึ้ม (สัมภาษณ์ นางนลิน อิศรเดช , คนใต้ , 2546) ที่สำคัญคนใต้ยังชอบดูโนรา และโนราก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของเยาวชนใต้จำนวนมากในปัจจุบันนี้

ในวิถีของชุมชน งานผ้าป่ากฐิน สมโภชน์ ฉลองโบสถ์วิหาร งานเปิดปิดกีฬาระดับจังหวัดยังนิยมให้มีโนรามาเล่นและเห็นเป็นเรื่องสำคัญที่ขาดไม่ได้ รวมทั้งงานรื่นเริงของจังหวัดอย่างงานกาชาด งานลานวัฒนธรรมในวันหยุด โนราก็มีบทบาทสำคัญในฐานะสื่อบันเทิงของท้องถิ่น โดยเฉพาะในงาน “โรงแข่ง”

โนรานิยมแข่งขันประชันโรงกันตั้งแต่สมัยก่อน เพราะสังคมสนใจความคมคายของทางกลอนโนรายุคก่อนที่มีชื่อเสียงมากในคารมและการประชันแข่งคือ โนราเติม อ๋องเซ่ง จนกลายเป็นตำนานค้างฟ้ามาจนวันนี้

ปัจจุบันงานแข่งโนราประจำปียังมีอยู่ เช่น ที่วัดสทิงพระ สงขลา กับวัดบางแก้ว พัทลุง (ดูพิทยา บุษรารัตน์,2546) หากแต่ธรรมเนียมบันเทิงแบบเก่าหมดไปแล้ว งานแข่งโนราในวัดมีลักษณะเป็นงานแสดงประกอบการออกร้านขายของ แต่ก็ยังเป็นสื่อบันเทิงของชอบของคนในชุมชนอยู่

ภาพที่ 9 สามเกลอหัวแข็งกอดคอกันดูโนราและวงดนตรีลูกทุ่งที่วัดคูขุด ปลายฤดูฝนปี 2546

อย่างไรก็ดีในระดับท้องถิ่นนั้น ไม่ว่าจะเป็นงานวัดหรืองานชุมชน งานไหนงานนั้นมักจะต้องมีโนราอยู่ด้วยเสมอ เพราะโนรายังเป็นมหรสพสำคัญที่เป็นส่วนสำคัญที่ทำงานงาน “ครบเครื่อง” แม้ว่าจะหลาย ๆ งานจะมีอยู่อย่าง “พอเป็นพิธี” ก็ตาม

1.6 โนรากับพุทธ อิสลาม พราหมณ์และผี

โนราเป็นกรณีหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็น “พื้นที่ส่วนกลาง” สำหรับการสร้างสมานฉันท์ในชุมชน โนราไม่สังกัดศาสนา แม้จะมีอิทธิพลพุทธศาสนาอยู่มาก แต่ลัทธิความเชื่ออื่น ๆ ก็เข้ามาผสมโรงได้ไม่ถูกกีดกัน ไม่ว่าจะเป็นการทรงเจ้าจีน จากตัวอย่างงานโรงครูวัดท่าแคในปัจจุบัน พราหมณ์ที่หลงอยู่ในบทไหว้ครูและบางส่วนของพิธีกรรม เช่น การเซ่นไหว้พระภูมิเจ้าที่ แม่ธรณี ความเชื่อในแบบอิสลาม จากการเล่นโต๊ะครึม การทรงผีของมุสลิมที่มีอยู่ก่อน และการทรงตายายข้างแขกในงานโรงครูต่าง ๆ

ภาพที่ 10 พระสงฆ์ร่วมชมโนราโรงครู ที่บ้านโนราแปลก (2546)

งานโนราโรงครูบ้านโนราแปลก จัดที่ทางให้พระสงฆ์ร่วมชมได้อย่างเปิดเผย ไม่ใช่ความผิดในเรื่องการดูการละเล่น แต่เป็นการเข้าร่วมบูชาตายายในฝ่ายพิธีกรรม การละครกับเส้นแบ่งระหว่างทางโลกย์และทางธรรมนั้นบางมาก ขึ้นอยู่กับวิธีใช้ จุดยืนในการใช้และการสร้างคำอธิบาย ความหลากหลายในความเชื่อโนราถือว่าเป็นสีสัน แต่สิ่งที่เหมือนกันคือการนับถือตายายสายเลือดและพงศ์พันธุ์ ซึ่งเป็นระบบความเชื่อที่เล็กกว่า หากแต่ใกล้ชิดชีวิตมากกว่า

2. <u>โนราในฐานะศิลปะ</u>

2.1 โนรา : ศิลปะรวมศิลป์

วัฒนธรรมเป็นระบบสัญลักษณ์ เป็นความรู้สึกร่วมของคนที่ดำเนินชีวิตอยู่บนบริบทเดียวกันแสดงออกระหว่างกันโดยระบบสัญลักษณ์ที่ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นโดยถูกใจคนหมู่มากและครองใจกันและกันได้จนกระทั่งกลายเป็นแบบแผนที่ยึดถือให้เป็น “สัญลักษณ์” ของพวกเดียวกัน

การเข้าถึงระบบสัญลักษณ์นี้ต้องผ่านกระบวนการปลูกฝังถ่ายทอด เรียนรู้ และจดจำได้อยู่ในสายเลือด จึงจะอ่านออกและแสดงได้ ระบบสัญลักษณ์ที่ใช้มีฐานะเป็นศิลปะ เนื่องจากศิลปะคือการสื่อสารโดยนัย ให้ส่งถึงจิตใจและความรู้สึกผ่านสิ่งประดิษฐ์ที่ตกลงร่วมกันในกลุ่ม

ศิลปะคืออะไรก็ได้ที่มีลักษณะเป็น "รูป" เพื่อใช้แทน "นาม" โดยเข้าใจตรงกันหรือไปในทิศทางเดียวกันของคนในวัฒนธรรมเดียวกัน เมื่อมองโนราในทางศิลปะจะเห็นรูปแบบและองค์ประกอบทางศิลปะในวิถีชีวิตในมิติต่าง ๆ อย่างหลากหลาย

. **การละครตะวันออก** (theater of the east) โนราเป็นละครแบบหนึ่งในโลกการละคร เป็นละครแบบหนึ่งในกลุ่มตะวันออกที่มีลักษณะร่วมกันในเรื่องของการแสดงแบบ "จงใจแสดงให้เห็น" (presentational style) โนรามีลักษณะร่วมกับการละครในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในเรื่องของการเข้าทรง เป็นการละครเพื่อการบวงสรวงเซ่นไหว้ที่เป็นเนื้อเดียวกับการแสดงจนแยกไม่ออกในแบบ "แสดงเสมือนจริง" (representational style)

. **ศิลปะราษฎร์** (little tradition) โนราแต่งกายอย่างชนชั้นเจ้า แต่ตั้งโรงโนราติดดินในบ้านชาวบ้านสามัญชน หากดูจากตำนานจะเห็นร่องรอยของความสัมพันธ์กับชนชั้นเจ้าก่อนที่จะมาเดินดินตระเวนไปทุกฐานถิ่น ในระดับครูหมอที่นับถือก็ประกอบไปด้วยครูหมอ 2 ระดับ คือระดับที่เป็นเจ้า เช่น พระเทพสิงหรกับระดับที่เป็นไพร่ เช่น ตาหลวงคง ปัจจุบันโนราอยู่ติดชีวิตชาวบ้าน โนราจึงเป็นศิลปะการแสดงที่มีส่วนผสมระหว่างวัฒนธรรมราษฎร์กับหลวงชนิดที่ผสมแบบประกบกันโดยไม่ต้องกลืนกัน มีลักษณะเป็นพื้นที่พบกันระหว่างราษฎร์กับหลวง อย่างที่ได้ยินบ่อย ๆ ว่าโนรานั้น "แต่งตัวอย่างเจ้า กินข้าวอย่างไพร่" (สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์,2546) เป็นวัฒนธรรมราษฎร์ที่ดึงเอาวัฒนธรรมเจ้ามาเป็นของไพร่ในลักษณะเอามาเป็นของท้องถิ่น (localization)

. **แหล่งศิลปะร่วม** (composit art) โนราแม้จะเป็นศิลปะการแสดงของชาวบ้าน แต่เป็นศิลปะที่มีการรวบรวมศิลป์แขนงต่าง ๆ ในสังคมท้องถิ่นมาไว้ด้วยกันอย่างหลากหลาย อาทิ

1) ศิลปะดนตรี ดนตรีโนรามีลักษณะหวานจากเสียงปี่และแข็งจากเสียงทับ สร้างรสนิยมแข็งผสมหวานจนเป็นบุคลิกภาพทางศิลปะของท้องถิ่น
2) วรรณศิลป์ โนราใช้ภาษากลอน มีทั้งกลอนสด และกลอนแต่ง เป็นแหล่งรวบรวมคลังคำและศัพท์สำนวนท้องถิ่นที่น่าสนใจยิ่ง
3) นาฏกรรม โนราเป็นการร่ายรำที่เป็นนาฏกรรมสื่อภาษา มีภาษามือสื่อสารชัดกว่าการร่ายรำแบบอื่น ๆ ในวัฒนธรรมไทย
4) จิตรกรรม งานเขียนฉากเป็นงานที่สะท้อนภาพชีวิตชาวบ้าน ผ่านฉากทุ่งนา ป่าเขา และเวียงวังอย่างฉากกั้นหลังลิเก
5) ศิลปะการทำเครื่องศีรษะ (เทริด) เป็นภูมิความรู้เรื่องการแกะไม้ ติดกระจก ประดับประดาด้วยสีสันต่าง ๆ โดยมีความคิดเรื่องความเป็นมงคลกำกับอยู่
6) ศิลปะการทำหน้ากาก หน้ากากพราน และนางทาสี เป็นหน้ากากง่าย ๆ ที่มีความสำคัญสูงมาก ไม่น้อยไปกว่าเทริด
7) ศิลปะการเย็บปัก ปรากฏในชุดโนรา เช่น ผ้าห้อย

8) ศิลปะการทำชุดลูกปัด เป็นงานละเอียดอ่อนที่ต้องใช้ความอุตสาหะสูงมาก เป็นความงามในรสนิยมท้องถิ่นที่ใช้สีสันจัดจ้านอย่างโลกตะวันออกที่แท้จริง

9) ศิลปะการมัดผูก คือการปลูกโรงโนราด้วยศิลปะการผูกมัดแบบพื้นบ้านโดยไม่มีการตอบตะปู แต่มีความแน่นหนาเสมือนเรือนพักที่อยู่อาศัยได้

10) ศิลปะงานจักสาน ปรากฏในการสานสาดคล้าโดยมีความเชื่อเรื่องลายสานว่าจะต้องไม่สานสาดลายขัด เพราะจะทำให้การทำพิธีไม่ลุล่วง

11) ศิลปะการแกะสลัก ปรากฏในการทำเทริด การแกะไม้ การทำกลอง

12) ศิลปะเครื่องหนัง คืองานทำกลองโนราที่มีความเชื่อกำกับและมีภูมิความรู้เรื่องการเตรียมหนังและใช้หนัง

13) ศิลปะการจัดวาง ปรากฏในงานจัดเครื่องเซ่น ไหว้บายศรี

14) ศิลปะในโภชนาการ การเซ่นไหว้กำหนดอาหารและขนมบางอย่าง และมีธรรมเนียมของการทำอาหารบางประเภทเอาไว้ มิใช่เพื่อใช้เป็นอาหารเท่านั้น แต่ใช้เป็นเครื่องเซ่นไหว้และเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมาย เช่น พอง ลา

15) งานสถาปัตยกรรม คือการปลูกโรงโนราสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิมของคนถิ่นนี้ ที่พิธีกรรมกำหนดไว้ให้รักษาสถาปัตยกรรมต้นแบบ มีลักษณะเป็นศาลขนาดใหญ่ ใช้เป็นบ้านเฉพาะกิจ เฉพาะวาระเฉพาะพื้นที่เพื่อต้อนรับตายายที่กลับมาตามคำเชิญ แม้เวลาจะผ่านไปเพียงใด รูปแบบโรงโนราก็จะยังคงเหมือนเดิม

ภาพที่ 11 งานบายศรีเป็นศิลปะฝีมือชาวบ้านเพื่อการบวงสรวงบูชา เป็นศิลปะที่ใกล้ชิดธรรมชาติและอยู่ในชีวิต

2.2 **สุนทรียภาพของโนรา**

เรื่องรสนิยมในการชมนั้นเป็นเรื่องที่เข้าใจยาก ชาวบ้านจะมองออกว่าคนไหนรำดีคนไหนรำไม่ได้ แต่อธิบายหลักการได้ยาก แต่พอจับหลักกว้าง ๆ ได้ว่าเป็นเรื่องของการทรงตัวและเรื่องของการทำให้เข้าจังหวะ

ก. สุนทรียภาพในอดีตและปัจจุบัน

ในอดีตโนราดีดูที่การรำ การรำมีความสำคัญกว่าการร้อง คนที่ได้เห็นท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) รำจะบอกตรงกันว่า ท่านขุนรำได้สง่างาม เนี้ยบ นิ่ง มีพลัง สะกดคนให้หยุดนิ่ง จนขนลุก คำอธิบายเหล่านั้นล้วนให้ความหมายในเรื่องเกณฑ์ของความงามแบบโนราที่ต่างไปจากศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ จนทุกวันนี้ถ้าพูดเรื่องการรำสวยก็อาจจะต้องยกให้โนราสายวิทยาลัยครู ซึ่งเป็นสายจากท่านขุนอุปถัมภ์นรากร อีกสายหนึ่งคือสายโนราวันเฒ่านครศรีธรรมราช ว่ากันว่าช่วงบนถึงเอวก็จะสวยมาก แต่ช่วงขาไม่ค่อยสวยนัก ซึ่งทั้งหมดมองในเกณฑ์ความนิ่ง ตรง สง่างามและมีพลัง

ยุคนี้ความสามารถของโนรา แยกไปเด่นกันคนละทาง โนราอำนวยศิลป์นั้นเสียงดี คือดังชัด แต่ถ้าเอาที่ร้องกลอนดีของยุคนี้ ต้องโนราไสว เพราะเป็นโนราที่เด่นด้านกลอน ส่วนที่เด่นด้านดนตรีคือโนราเพ็ญศรี ยอดระบำเป็นต้น

ส่วนโนราประยุกต์ท่ารำจะไม่เน้นสง่างาม เอกชัย ศรีวิชัย ดนตรีไปไกลมากจากพื้นเดิมของโนรา แต่ก็ได้รับความนิยม ดนตรีของเอกชัยใช้ออแกน อีเล็คโทนมาผสมกับปี่ ฯลฯ (สัมภาษณ์ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์,2546)

ภาพที่ 12 โนรารำที่มหาวิทยาลัยรังสิต (2546)

ผู้อำนวยการโรงเรียนมหาวชิราวุธ เล่าให้ฟังในงานแจกเกียรติบัตรให้แก่นักเรียนที่เข้าโครงการ ค่ายดนตรีพื้นเมืองต้านยาเสพติด เมื่อ 17 มีนาคม 2546 ที่โรงเรียนมหาวชิราวุธว่าชาวบ้านที่อำเภอสะกอมนั้นสมัยก่อนเมื่อรู้ว่าจะมีโนรามาเล่นที่หมู่บ้าน ก็จะช่วยกันปลูกโรง

โนรา เมื่อปลูกโรงแล้ว ก่อนที่โนราเล่น ชาวบ้านจะขึ้นไปดูเครื่องดนตรีของโนราโดยดูที่ "โหม่ง" ถ้าโหม่งแวววาว แสดงว่าคณะนี้รับงานมามาก มีความนิยม มีความสามารถ แต่ถ้าโหม่งไม่แวววาวแสดงว่าเป็นคณะที่ไม่ค่อยมีใครจ้าง แสดงไม่น่าสนใจ ชาวบ้านจะไม่มาดู (สัมภาษณ์ผู้อำนวยการโรงเรียนมหาวชิราวุธ สงขลา , 17 มีนาคม 2546)

ในงานประกวดโนราภาคใต้ชิงถ้วยพระเทพรัตนราชสุดา ที่สถาบันราชภัฏสงขลา เดือนสิงหาคม ปี 2545 มีโนราเด่นหลายจังหวัดมาร่วมประกวด ในการประกวดจะเห็นการแสดงโนราแต่ละสายที่มีลีลาลูกเล่นคนละแบบกัน โดดเด่นไปคนละทาง กรรมการแจ้งเกณฑ์ในการประกวดในลักษณะข้อบังคับว่าต้องนำเสนออะไรบ้าง เช่น ต้องเล่นเพลงอะไร ใช้กลอนอะไร เนื้อหาอย่างไร ใช้เวลานานเท่าไร เกณฑ์เหล่านี้เป็นเกณฑ์จากการประกวดจากสังคมภายนอก โดยเฉพาะเรื่องการกำหนดเวลาเคร่งครัดสะท้อนภาพของการไม่มีเกณฑ์ของท้องถิ่น แต่อาศัยเกณฑ์จากศิลปะอื่นมาตัดสิน และเป็นเกณฑ์ที่เกิดจากคณะกรรมการตั้งขึ้น ไม่เห็นพ้องต้องกันในหลักการตั้งแต่แรก เกิดความเห็นที่ไม่เป็นเอกฉันท์ สะท้อนภาพความหลากหลายของศิลปะโนรา [2]

ข. เสน่ห์ของตัวละครและความคมคาย

สำหรับตัวพรานที่เป็นสีสันสำคัญ ชาวบ้านก็เห็นว่าพรานที่ดีจะต้องมีลีลาอย่างตัวหนังตะลุง แต่เป็นหนังตะลุงที่มีชีวิตชีวา การสะดุ้งที่ลงตรงจังหวะคือหัวใจสำคัญของสุนทรียะ ในคราวที่มีการประกวดพราน ที่งานสระบัว จ.สงขลา เมื่อวันที่ 14-23 พฤษภาคม 2545 มีการประกวดพรานโดยจัดให้มีการโชว์ท่ารำเป็นพรานหมู่ กรรมการตัดสินคือโนรายกชูบัว ศิลปินแห่งชาติ ก็ต้องแสวงหาเกณฑ์ในการตัดสินพราน โดยให้อำเภอควนเนียงออกระเบียบการประกวดพราน โดยเห็นว่า อ.สงวน บัวเพชร ออกพรานบ่อยก็ให้ออกระเบียบ แล้วก็เชื่อมโยงมาที่ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

คนใต้สนใจเรื่อง "ความคมคาย" ในการโต้ตอบ อาจจะไม่ใช่แค่เรื่องสำบัดสำนวน แต่เป็นเรื่องของวิธีคิด วิธีใช้เหตุผล ความสนใจในเรื่องการใช้เหตุผลโต้ตอบแม้ในเรื่องเล็ก ๆ เป็นรสนิยมความสนใจของชาวบ้านพื้นถิ่น เรื่องใหญ่เรื่องเล็กไม่สำคัญ ความผิดความถูกไม่สำคัญ สิ่งที่สำคัญคือการใช้เหตุผล ถ้าหลักตรรกะใช้ได้ถือว่าใช้ได้ รสนิยมนี้ปรากฏทั้งในโนราและหนังตะลุง คนที่คมคือคนที่ฉลาดหลักแหลม เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่อง การรู้จักใช้ถ้อยคำ

---

[2] ผู้เขียนได้สัมภาษณ์โนราที่เข้าร่วมประกวดให้ความเห็นว่าคณะกรมการเป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดเกณฑ์ เพราะกรรมการที่มาจากหลากหลายที่จะมีหลายมาตรฐาน โนราบางคนบอกว่า เมื่อเห็นกรรมการก็จะรู้เลยว่าใครจะชนะ ขณะที่โนราอีกบางท่าน เช่น โนรายก ชูบัวก็ให้ความเห็นว่า ปัจจุบันโนรามีเกณฑ์เกี่ยวกับการตัดสินที่มาจากหลายมุมมอง ซึ่งน่าจะมีการจัดระเบียบ หรือหาหลักเกณฑ์ที่เป็นสากลหรือทุกฝ่ายเห็นพ้องต้องกันว่าสมควรนำมาเป็นเกณฑ์ในการประกวด

และวางวาจาให้ได้จังหวะพอดีกับสถานการณ์นั้นจะเป็นที่ยกย่องกล่าวขวัญแม้วันเวลาผ่านไปแล้ว คนใต้สนใจ “คมความคิด” ทั้งในในชีวิตจริงและในโลกการแสดง ในโลกการแสดงนั้นเป็นที่ยอมรับกันอยู่แล้วในวัฒนธรรมนี้ว่าโนราเป็นผู้มีฝีปากกล้าแกร่งดุเด็ดเผ็ดมัน ฝีปากที่นำไปสู่ความคมในบทกลอนนี้คือหัวใจสำคัญที่วัดคุณภาพโนรา

ค. สุนทรียะที่เปลี่ยนไปจากฝ่ายคนดู

ปัจจุบันชาวบ้านรับรู้ว่าโนราคณะไหนดีไม่ดีจากการบอกเล่าปากต่อปาก ว่าคณะไหน “เล่นหลก” (ตลก) และว่ากลอนได้คม (สัมภาษณ์นางคิด อุดมดี ชาวบ้าน จ.สงขลา 2546) ในสังคมท้องถิ่นจะรู้กันว่าโนราไหนดัง โนราไหนไม่ดัง แสดงดีในความหมายของชาวบ้านปัจจุบันให้น้ำหนักไปที่การร้องกลอนได้สนุกสนานคมคายมากกว่าเรื่องการรำ

การรำลดบทบาทลงไปเพราะโนราเข้าสู่ยุคเทปซีดี ซึ่งเป็นสื่อที่ส่งเสียงมากกว่าภาพ ดังนั้นเกณฑ์ของชาวบ้านก็เคลื่อนไปที่เสียง ซึ่งหมายถึงการว่ากลอนดี เพราะเสียงไพเราะหรือไม่นั้นไม่ใช่ประเด็นติดใจ เนื่องจากกลอนโนราไม่ได้เอื้อให้โชว์เสียงเท่ากับการโชว์ความคิดและชาวบ้านก็มีความคิดเรื่องของแปลกของไกลเป็นของดี ดังจะเห็นได้จากเมื่อมีโนราจากถิ่นอื่นมาแสดงจะให้ความสนใจมากว่าโนราในถิ่นของตนเอง มองว่าในแง่การแสดงนั้นของใกล้ไม่ดีเท่ากับที่มาจากที่ไกล ๆ คือใช้เกณฑ์เรื่องความแปลกแตกต่างเป็นความน่าสนใจ ในขณะที่ในส่วนของพิธีกรรม ชาวบ้านอย่างกรณีบ้านบ่อแดงจะให้ความเห็นว่า “โนราบ้านเราทำดีกว่า” ซึ่งหมายถึงว่าประกอบพิธีได้ถูกต้องครบถ้วนมากกว่า สะท้อนว่าพิธีกรรมเป็นเรื่องที่ใช้เกณฑ์ของท้องถิ่น

ง. สุนทรียภาพจากมุมมองของศิลปิน

นักดนตรีของคณะ “โนรา วค.” ให้ความคิดเห็นที่งานสิบปี สกว. ศูนย์การประชุมสิริกิติ์ มีนาคม 2546 ว่าเวลาการแสดงโนราที่ไม่ดีคือไม่มีชีวิตชีวา เล่นไม่เต็มที่ ออมเสียง ออมแรง ไม่ทุ่มเท ทำให้การแสดงนั้นขาดพลัง ซึ่งเป็นเกณฑ์สำคัญของโนรา

ปัญหาที่พบในการแสดงคือ โนรารำผิด หรือนักดนตรีลงเครื่องไม่ถูก แม้ว่าเพลงจะจบได้ แต่ “ไม่สวย” ความไพเราะหายไป จุดเด่นเรื่องความคมหายไป เป็นผลมาจากการนัดหมายระหว่างคนรำกับคนเล่นดนตรีไม่เรียบร้อย ยิ่งถ้าปัญหาเกิดจากกำพวดปี่เสีย จะทำให้ขาดอารมณ์ในการเป่า แม้จะพยายาม เรียกว่าขัดข้องทางเทคนิคแล้วทำให้สุนทรียภาพลดไป

อ.จิณ ฉิมพงษ์เมื่อไปแสดงที่เกาหลีบ่นเรื่องการรำกับเทปว่าไม่ได้รส เหมือน อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ที่ให้ความเห็นเดียวกันว่าโนราต้องรำสด ลูกคู่ต้องเล่นสด ความน่าสนใจอยู่ที่ดนตรีสด สะท้อนให้เห็นว่าลูกคู่มีส่วนสำคัญมากต่อสุนทรียภาพของโนรา เป็นการแสดงที่ต้องเล่นเป็นวง ไม่ใช่การโชว์การร่ายรำ ดังนั้นเมื่อตัดให้เหลือแต่การโชว์รำจากเทปในงานสมัยใหม่จึงทำให้ข้อเด่นของโนราถูกลดทอนลงไปมาก

การแสดงที่ไม่ดีคือการรับบทของลูกคู่เสียงไม่ดังพอ ทำให้ไม่เกิดอารมณ์ร่วม หากคนดูน้อยก็ทำให้นักแสดงไม่ฮึกเหิม ผู้ชมเมาก่อกวน “พูดโลน” ดูถูกลูกคู่ นางรำไม่ยิ้ม ลูกคู่เหนื่อยหรืออารมณ์เสียมาก่อนก็ทำให้การแสดงครั้งนั้นไม่มีชีวิตชีวา (สัมภาษณ์นายพิศาล นายปี่มหาวชิราวุธ,2546)

2.3 เสน่ห์โนรา

เสน่ห์โนราเรียงตามลำดับการพูดถึงโนราดี ๆ ของคนในวัฒนธรรมโนราบอกว่า คณะที่เล่นดีต้องมีพลัง กลอนคมและรำสวย แต่สิ่งสำคัญที่ทำให้ชอบมาดูโนราอยู่ที่ “ชุด”

ภาพที่ 13 ชุดโนราเป็นชุดที่สวยงามในสายตาของเจ้าของวัฒนธรรม ทั้งในหมู่เด็กและผู้ใหญ่ คนรำโนรารู้สึกว่าชุดนี้มีพลัง

. **ความงาม** ชุดโนราถือว่าเป็นชุดที่สวยมาก ความสวยของชุดนี้มองผ่านสายตา “คนใน” แล้วเห็นงามเหมือน ๆ กัน งามหมดทั้งชุดตั้งแต่เทริดจนถึงหางหงส์ ของดีของงามต้องเหมือนต้นแบบฉบับแม้จะทำเลียนแบบด้วยวัสดุอื่น ชาวบ้านและโนราเองรับรู้ว่าชุดโนราเป็นของสวยของหายาก ของดี ของมีราคาแพง โนราที่สมบูรณ์วัดจากการแต่งเต็มยศ ถ้าไม่เต็มก็จะเป็นโนรารอง ๆ ลงมา เมื่อได้แต่งเต็มที่จะรู้สึกว่ามีพลัง (สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ ศิลปินโนรา,2546)

. **ความขลัง** นอกเหนือจากชุดที่เป็นความงามคงที่ตายตัวตามแบบฉบับ ห้ามสร้างสรรค์ใหม่ให้แปลกแหวกแนวออกไปจากประเพณีแล้ว โนราที่แสดงดี เมื่อดูแล้วต้องมีพลัง พลังของการแสดงเกิดจากดนตรีและการรำที่เข้าจังหวะ กระบวนท่าของโนราจะพลิกแพลงอยู่ตลอดเวลา ไม่ย่ำกับที่ ภาษามือและท่าทางโลดแล่นตรึงตาอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเรียกได้ว่าเสน่ห์ของโนราเป็นเรื่องความสามารถในการตรึงผู้ชมให้นิ่งเงียบกริบ คนใต้มักจะพูดถึงการรำของโนราดี ๆ ว่าดูแล้ว “ขนลุก” เรื่องความขลังเป็นเรื่องอันดับต้น ๆ ของคุณภาพโนรา ความขลังมาจากความตั้งใจ สมาธิ พลังในการแสดง

. **ความคม** ความสำคัญลำดับต่อมาของโนราที่ผู้ชมจะพูดถึงความคมคายในการว่ากลอนต่าง ๆ ของโนรา กลอนดี ๆ จะบาดความคิดแล้วติดใจไปนาน บางคนจดจำกลอนโนราบางตอนที่ได้ชมได้ตลอดจนแก่เฒ่า เพราะถ้อยคำคารมนั้นบาดใจจนไม่อาจลืม (สัมภาษณ์นางนลิน อิศรเดช ผู้ชมโนรา, 2546) ในโลกการแสดงความคมคายอาจปรากฏในช่วงของการพูดเล่นนอกบท คนใต้สนใจการเล่นนอกบท เมื่อโนราถอนตัวออกมาวิพากษ์ กลายเป็น

ส่วนหนึ่งของคนดู คุยกันตามประสาคนกันเอง จะเป็นช่วงที่สนุกและได้รสตามความคาดหวัง ซึ่งคือความเป็นกันเอง ความเป็นพวกเดียวกันระหว่างคนดูและคนแสดง

อาจตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นได้ว่าเกณฑ์ในการวัดคุณภาพโนรานั้น มีรสนิยมที่อาจจะไม่เหมือนกับสื่อพื้นบ้านอื่นบางประการ โนราไม่สนใจเสียงดีมากเท่าสนใจคารมคมกลอน คนใต้สนใจการว่ากลอนดีมากกว่าเสียงดี ในขณะที่ลิเกผู้ชมให้ความสำคัญกับการมาฟังเสียงร้อง ชาวบ้านที่ดูโนราไม่ค่อยพูดถึงเรื่องเสียง เสียงดีเป็นเรื่องรอง ๆ ที่ให้ความสำคัญในสมัยหลัง เช่น ยุคเอกชัย ศรีวิชัยที่นำโนรามาผสมผสานกับวัฒนธรรมลูกทุ่ง ยิ่งไปกว่านั้นคนในโลกโนราไม่สนใจหน้าตาของนักแสดง ไม่สนใจความสวยความหล่อ รสนิยมติดรูปมาทีหลังตามรสนิยมแบบลิเก นอกจากนี้รสนิยมการชมโนราจะไม่พูดถึงโนราเรื่องบรรยากาศความสนุกคึกครื้นลุกขึ้นมารำสนุกสนานอย่างหมอลำ คนมาดูโนราเพียงแค่มาดู มาฟัง มาโต้ตอบ แต่ไม่มารำหน้าโรงโนราเด็ดขาด ถ้ามีก็แสดงว่าเป็นพวกคนเมา โนรามีไว้ชมไม่ได้มีไว้ร่วมรำเล่น เว้นแต่ในโรงพิธีการรำในโรงจะรำผ่านการเข้าทรงหรือไม่ก็เป็นการแก้บนและรำสั้น ๆ เท่านั้น ไม่ใช่วัฒนธรรมบันเทิงในแบบการลุกขึ้นมาร่วมรำฟ้อน เมื่อพอใจชาวบ้านจะโต้ตอบกับนักแสดง พอใจที่สุดจะหัวเราะและพูดสนทนาทับไป ไม่มีวัฒนธรรมปรบมือหรือกรี๊ด เป่าปากอย่างตะวันตก การปรบมือของชาวบ้านอาจมีการปรบผาง ๆ สั้น ๆ ว่าพอใจมาก ไม่ปรบมือรัวระยะยาว บ่อยถี่และมากมายอย่างการแสดงตะวันตก

ข้อที่น่าสังเกตคือโนรามีลักษณะที่ต้องแสดงออกทางศิลปะหลายแขนง ส่งผลให้ต้องใช้ความสามารถจากคนหลายฝ่าย เพราะแม้คน ๆ หนึ่งจะเข้าถึงศิลปะได้หลายทางแต่ปริมาณงานในโนราก็เรียกร้องแรงงานจำนวนมาก โนราจึงเป็นศิลปะในชีวิตประจำวันที่เรียกร้องให้สมาชิกหันหน้าเข้าหากัน เพื่อขอความช่วยเหลือกันผลักดันความฝันร่วมกันที่อยู่บนฐานความเชื่อแบบเดียวกันให้ถึงเป้าหมาย

2.4 ศิลปะนี้ต้องมีครู

โนราเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องมีครู โนราอ้อมจิตรบอกว่าก่อนแสดงต้องไหว้ครูเพื่อความสบายใจ “ทุกอย่างต้องมีครู เราไม่ได้มาก่อน” คนใต้ให้ความสำคัญกับครูมาก โนราบอกว่า “คนไหนลืมบุญคุณไม่เจริญ” เหตุผลที่การละเล่นชนิดนี้ต้องมีครูกำกับเพราะศิลปะโนรา ผู้รำต้องใช้สมาธิสูง สมาธิเป็นเรื่องของการรวมใจให้จดจ่ออย่างเป็นหนึ่ง ใจผู้รำต้องนิ่ง ใจนักดนตรีต้องตามติด และทำให้ใจผู้ดูอยู่กับการรำนั้น แต่อีกซีกหนึ่งของใจนั้นมีธรรมชาติที่วิ่งวุ่น หลุดออกไปจากสมาธิได้ง่าย การสร้าง “ครู” ที่เป็นนามธรรมขึ้นมา คือกลยุทธ์สำคัญของสื่อพื้นบ้าน ที่ช่วยคุมใจภายในที่มองไม่เห็นให้อยู่ในกรอบ คือใช้ใจตัวเองคุมใจตัวเองผ่านระบบความเชื่อ ความศรัทธา วิธีคุมใจดังกล่าวคือการสร้าง “ครู” ขึ้นมาคุมใจผู้รำ (สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตร , 2546)

2.5 โนรา : ศิลปะศักดิ์สิทธิ์เพื่อการขัดเกลาสังคม

เมื่อผสมระบบความเชื่อและระบบสัญลักษณ์เข้าด้วยกัน กลายเป็นวัฒนธรรมโนรา โนราก็

กลายเป็นการแสดงออกทางสังคมและเป็นกลไกการควบคุมทิศทางของสังคมไปพร้อม ๆ กัน ผ่านเครื่องมือในการคุมความคิด (ideological apparatus) ที่ดูเพลินตาผ่านศิลปะและสุนทรียะทางดนตรี การร่ายรำและศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่แวดล้อม

3. <u>โนราในฐานะพิธีกรรม</u>

ในส่วนนี้จะพยายามเชื่อมโยงให้เห็นว่า โนราในฐานะพิธีกรรมนั้น มีองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ชุดความเชื่อให้อะไรบ้าง มีลำดับขั้นตอนเป็นอย่างไร มีชุดของการกระทำอะไร เป็นภาพสะท้อนที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างอะไร รวมทั้งมีบทบาทหน้าที่โดยเฉพาะในเรื่องการหล่อหลอมสมาชิกในท้องถิ่น ที่เรียกว่าการก่อรูปทางบุคลิกภาพ (personality function) ซึ่งเป็นบุคลิกภาพในแบบที่สังคมคาดหวังหรือในอุดมคติ (ideal personality) อันจะส่งผลต่อความสำนึกในเรื่อง “ตัวตน” และ “อัตลักษณ์” ของท้องถิ่น

3.1 **พิธีโนราโรงครู : ชุดความเชื่อ**

พิธีโนราโรงครูเป็นการเล่น “ทรง” ตายายซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่เป็นลักษณะร่วมของวัฒนธรรมในเอเชียอาคเนย์ มีนัยของการไม่ลบหลู่ มีลักษณะกึ่งจริง กึ่งเล่น ไม่ตั้งคำถามว่าจริงหรือไม่จริง แต่ตั้งคำถามว่ามีจุดหมายอะไร ความเชื่อเรื่อง “ครูหมอตายายโนรา” เป็นระบบความเชื่อท้องถิ่นที่เข้มแข็งอยู่ในส่วนลึกของการละเล่นโนรา โดยมีความเชื่ออื่น ๆ ประกอบแวดล้อมอยู่อีกหลายส่วนในลักษณะที่อาจมองเห็นที่มาที่แตกต่าง แต่แยกออกไปจากโนราไม่ขาด เพราะรายละเอียดในความเชื่อเหล่านั้นพัวพันอยู่ในโนราจนเป็นเนื้อโนรา คือ

(1) ความเชื่อพื้นบ้าน เช่น ความเชื่อเรื่องข้อห้ามต่าง ๆ ความเชื่อเรื่องการทำนายทายทัก ความเชื่อเรื่องลางและความฝัน อย่างที่ปรากฏในการฝันร้ายของเมรีเมื่อเล่นสิบสองบท

(2) ความเชื่อไสยศาสตร์ เช่น ความเชื่อเรื่องวัตถุเรืองฤทธิ์ เช่น กริช มีดหมอ ไม้หวายเฒ่ียน พราย ข้าวสารเสก การไล่ผีจร การควบคุมผีเกเรในพิธีกรรม

(3) ความเชื่อเรื่องตายาย เป็นความเชื่อที่มีระบบร่วมกัน แต่ต่างคนต่างบ้านต่างมีชุดของตนเองที่มาเชื่อมต่อถึงกันได้ผ่านตายายโนรา

(4) ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา คือครูหมอโนราที่เป็นครูต้น หรือเป็นต้นทางของลูกหลานในปัจจุบัน เชื่อว่าคนในวัฒนธรรมนี้มีบรรพชนร่วมกันที่ครูต้นโนรา

(5) ความเชื่อในคติพราหมณ์ อันได้ แก่ความเชื่อเรื่องฟ้าดิน เรื่องพระแม่ธรณี แม่โพสพและเทวดา การกรวดน้ำ

(6) ความเชื่อทางพุทธศาสนา เช่น การเล่านิทานเรื่องนกกาน้ำที่มีตัวละครเป็นพระพุทธเจ้าและบทสวดในทางพุทธศาสนาที่เข้ามาร่วมในพิธีกรรม อย่างพิธีครอบเทริด ก็จะมีพระมาร่วมทำพิธีกับโนรา

(7) ความเชื่อทางอิสลาม การนับถือพระอัลเลาะห์ ก็สามารถที่จะเอ่ยถึงได้ในโนรา นอกจากนี้ยังมีการเล่านิทานที่เกี่ยวกับแขก การเล่นตัวละครแขก การรำกริช เมื่อตายายฝ่ายแขกมา

(8) ความเชื่อในเจ้าจีน เช่น การลุยไฟ เหยียบบันไดมีด การใช้ประทัด ผ้าแดง การทิ่มแทงร่างกาย อย่างที่ปรากฏในงานโรงครูท่าแคปัจจุบัน อิทธิพลเจ้าจีนจะเข้ามามากขึ้นเรื่อย ๆ

จากร่องรอยข้างต้น พอให้สรุปได้ว่า โนราเป็นสื่อพื้นบ้านที่ไม่ได้สังกัดศาสนาแม้จะมีร่องรอยของการใช้คำบางคำร่วมกัน เช่น ปราชิก ทุกระบบความเชื่อล้วนได้รับการต้อนรับในโนราและรวมอยู่ในพิธีกรรมโนรา ที่เรียกว่า “โนราโรงครู”

ด้วยระบบความเชื่อข้างต้น โนราให้คุณและโทษ ชาวบ้านเชื่อว่าลูกหลานโนราถ้าไม่สืบทอดจะ “ถูกตายาย” ซึ่งอาจปรากฏเป็นอาการเจ็บป่วยหรือความโชคร้าย ท้ายที่สุดต้องกลับมาสืบทอดโนราไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

โนารักษาการ “เกิดแก่เจ็บตาย” ของตนเองโดยกำหนดคติความเชื่อเรื่อง “การมีอันเป็นไป” แก่ลูกหลานในสายตระกูลที่ทอดทิ้งไม่นับถือ เพื่อสามารถรักษาอายุของโนราผ่านคติความเชื่อที่มีลักษณะคล้าย “คำสาปแช่ง” คนใต้เชื่อระบบความเชื่อแบบนับถือผีกับพุทธ ผสมผสานให้เข้าทางกับความต้องการของท้องถิ่นจนไม่เป็นข้อขัดแย้งหลัก เช่น ความคิดเรื่องไม่ทำโรงครูในวันพระ เพราะว่าตายายไปวัดหรือไปถือศีล ความคิดเรื่องการเกิดใหม่ไปตามกรรม หรือไปตามอำนาจบุญและบาป ชาวใต้เมื่อตายไปก็ต้องไปเสวยบุญและบาป ญาติพี่น้องบางคนที่ตายไปแล้วอาจไปเกิดเป็นเปรต เพราะทำบาปหนักและไม่ค่อยได้ทำบุญ ความเชื่อเรื่องตายายก็จะจัดการให้มีการ “ชิงเปรต” คือดูแลญาติที่ขาดแคลนในปรโลกเหล่านั้นในงานเดือนสิบ แม้แต่ในงานโรงครูก็เชื่อว่านอกเหนือจากตายายที่มีบุญดีแล้วก็มีบรรพชนที่เป็นผีระดับล่าง คือในโลกของผีมีความแตกต่างทางสถานภาพและฐานะ ดังที่บทร้องส่งครูที่ว่า “คนที่มาเรือให้ไปเรือ มาช้างม้าก็ให้ไปช้างม้า” เป็นต้น

พิธีโนราโรงครู เป็นพิธีกรรมเพื่อเอาใจบรรพชนผู้ล่วงลับ ซึ่งอาจจะเป็นการแก้บนหรือเป็นการละเล่นสนุก ๆ เพื่อให้บรรพชนของตนที่เรียกว่า“ตายาย” ได้มาพบปะลูกหลานผ่านพิธีกรรมนี้

ฐานความเชื่อสำคัญของพิธีกรรมคือการเคารพบรรพชน (ancestor worship) โดยเชื่อว่าพ่อแม่ปู่ย่าตายายที่ตายลับไปแล้วนั้นแท้จริงยังไม่ได้ไปไหนหากแต่คอยปกปักรักษาชีวิตของลูกหลานให้อยู่รอดปลอดภัย กินดีอยู่ดี และมีความมั่งคั่งมั่นคง ตายายเหล่านี้ถึงขวบปีก็จะได้มีโอกาสมาพบลูกหลานในโอกาสและเทศกาลต่าง ๆ โดยมีโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่ทำหน้าที่เปิดประตูปรโลกกับปัจจุบันให้บรรจบกันภายในโรงพิธี

ความคิดเรื่อง“ครู”กับ“บรรพชน”นั้นอยู่ติดกัน งานโรงครูเป็นงานเชิญตายายบรรพชนให้มาพบปะสังสรรค์กับลูกหลาน มีคำเรียกตายายในระดับสูงขึ้นไปว่าเป็น “ครู”[3]

พิธีกรรมจะเล่นกันตามแต่ละครอบครัวถือเอาตายายของตนเป็นเป้าหมายหลัก มีโนรานายโรงเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมและจัดการละเล่นเพื่อเอาอกเอาใจ การเล่นร่ายรำโนราในโรงพิธีนี้ เชื่อว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถรักษาโรคภัยไข้เจ็บหรือขับไล่เคราะห์ต่าง ๆ ออกไปได้ โดยการปกปักรักษาจาก “ตายาย” ซึ่งมีทั้งตายายของแต่ละครอบครัวและตายายโนรา

ในพิธีจะมีการไล่ขานเขียนชื่อบรรพชนนับเนื่องขึ้นไปทั้งฝ่ายพ่อและฝ่ายแม่ไปจนนับไม่ถึง และมีตายายโนราเป็น “ครูต้น” หรือบรรพชนร่วมของคนในวัฒนธรรมนี้ กล่าวได้ว่าคนในวัฒนธรรมนี้ถ้าเล่นโรงครูก็ถือว่ามีตายายเดียวกัน โดยมีคำอธิบายผ่านตำนานโนราซึ่งเป็นคำอธิบายถึงที่มาของโนราและครูต้น

พิธีกรรมอันเกี่ยวเนื่องกับการเอาใจบรรพชนนี้มี “เหมรย”[4] หรือพันธะสัญญาทางใจและวาจาเป็นเครื่องชี้วัดความสำเร็จเสร็จสิ้นของพิธีกรรม “เหมรย” มีความหมายทั้งรูปธรรม นามธรรม เป็นสัญลักษณ์สำคัญในภารกิจของพิธีกรรมตั้งโรงว่าจะต้อง “ขาดเหมรย” อันเป็นพันธะสัญญาระหว่างลูกหลานผู้ยังมีชีวิตกับตายายในปรโลก

พิธีโนราโรงครูเป็นพิธีที่มีรายละเอียดมาก เรียกร้องให้เกิดการรวมหมู่พวกและยึดโยงกันในระหว่างกระบวนการสร้างพิธีกรรม พิธีกรรมยังตรวจสอบความปรองดองและช่วยแก้ปัญหาข้อพิพาทในหมู่เครือญาติเสมือนการ “เปิดศาลกลางลานบ้าน” ให้คนทั้งชุมชนมารับรู้เรื่องในสายตระกูลตนเอง นอกเหนือจากการเลี้ยงดูปูเสื่ออย่างเต็มที่แล้ว พิธีโนรานี้ยังเปิดพื้นที่ให้หญิงชาวบ้านได้มาแลกเปลี่ยนแรงงานและการครัว ให้ผู้ชายได้มารวมตัวขานชื่อความเป็นหมู่พวก โนราโรงครูจึงเป็นทั้งการละเล่น พิธีกรรมความเชื่อจนถึงระบบการปกครองท้องถิ่นในวัฒนธรรมดั้งเดิมของคนใต้

3.2 ลำดับขั้นตอน

พิธีกรรมแบ่งตามเวลาเป็น 3 วันคือเริ่มงานวันพุธและจบที่วันศุกร์ หากศุกร์ใดตรงกับวันพระจะไม่ส่งครูต้องเลื่อนไปเป็นวันเสาร์ พิธีการจะเริ่มจากการเข้าโรงในวันพุธ โนราจะมาถึงบ้านงานในตอนบ่ายเพื่อเบิกโรง ชุมนุมครู ซัดหมาก ลงโรง แล้วแสดงโนราในคืนแรก วันที่สองวันพฤหัสจะถือเป็นวันครู มี

---

[3] วัฒนธรรมโนรา เรียกบรรพชนเหมารวมว่า “ตายาย” ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายพ่อหรือฝ่ายแม่ สะท้อนให้เห็นถึงสังคมที่มีฐานผู้หญิงเป็นศูนย์กลางมาก่อน (matrilocality) คำว่าตายายนี้ยังรวมถึงการเอ่ยถึงบรรพชนในระดับที่เป็นนามธรรม คือเมื่อไล่ลำดับชื่อสายตายายขึ้นไปเรื่อย ๆ จนจำไม่ได้แล้ว วัฒนธรรมนี้ก็อธิบายว่าบรรพชนต้นทางหรือ “ครูต้น” ที่ทุกสายตระกูลมีร่วมกันนั้นคือ “ครูหมอ” มีคำเรียกว่าเป็น ทั้งครูและทั้งหมอ สะท้อนให้เห็นการยึดเหนี่ยวในหมู่พวกแวดวงว่า ผู้ที่สอนสั่งปลูกฝังความรู้ของตนแท้จริงคือบรรพชนของตนเอง ทั้งสั่งสอน ปกปักรักษาและดูแล ดังคำเรียก “ครูหมอ” คำนั้น

[4] “เหมรย” ออกเสียงควบกล้ำเป็นพยางค์เดียว หมายถึง “พันธะสัญญาที่ออกปากบนบานไว้กับ “ตายาย” หาก “การบนบาน” เป็นการกระทำ (action) “เหมรย” ก็คือ “รูป” และ “นาม” ของการกระทำที่ว่านั้น

การไหว้ตายาย เชิญครู "แทงพอก"[5] ว่าบท "กำพรัดนกจอก"[6] จับบทสิบสอง[7] เป็นวันแก้บน ตกกลางคืนจะเชิญตายายลงทรง พบปะลูกหลาน วันสุดท้ายเป็นงานส่งครูมี "รำคล้องหงส์" "แทงเข้" และ "ตัดเหมรย" (รายละเอียดดูใน ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ 2523 , ภิญโญ จิตต์ธรรม 2508, สว่าง สุวรรโร 2523, สารภี มูสิกอุปถัมภ์ 2523 และดูอุดม หนูทอง 2531) [8]

3.3 การกระทำ 2 ชุดในพิธีโนราโรงครู

พิธีโนราโรงครูใน 3 วัน 2 คืนนี้ มีโครงสร้างพิธีกรรมที่ประกอบด้วยการกระทำ 2 ชุดต่างขั้ว (binary opposition) ขั้วหนึ่งคือ การ "ผูกรัดมัดห่อ" อันงดงาม กับ อีกขั้วหนึ่งคือการ "ตัดขาดฟาดตี" ที่ไม่ดูดำดูดีต่อความรู้สึก ทั้งสองส่วนเข้ามาสอดประสานกันอย่างมีจังหวะจะโคนและทำงานร่วมกันตามช่วงเวลาที่แตกต่างในพิธีกรรม

ความคิดความเชื่อที่แสดงออกในสุนทรียะนี้มีนัยสำคัญต่อบุคลิกภาพที่พอจะเห็นได้ (ดู ปรานี วงษ์เทศ, 2525) นัยหนึ่งอาจหมายถึงการพยายามจัดการกับความขัดแย้งของพิธีกรรม ซึ่งพิธีกรรมนี้ก็มีรายละเอียดบางช่วงตอนที่พยายามทำหน้าที่แก้ไขความขัดแย้งในสายตระกูล เช่น การให้คู่พิพาทมาถามความถูกต้องจากตายาย ท่ามกลางสายตาและที่ประชุมชนของชาวบ้านในหมู่บ้าน ซึ่งทำให้บรรทัดฐานของสังคมถูกทบทวนและผลิตซ้ำ (reproduction) ตอกย้ำและสืบทอด ไม่ว่าจะเป็นปัญหาและการแก้

ปัญหาของตระกูล เช่น กรณี การแย่งมรดก ความขัดแย้งเรื่องการปันเขตที่ดิน หรือการปฏิบัติต่อกันอันไม่สมควรในหมู่เครือญาติ "ตายาย" ในร่างทรงจะเป็นผู้ยกปัญหานี้ขึ้นมาแล้วเรียกคู่กรณีมาถามไถ่ พร้อมทั้งตักเตือนดุด่า กำชับให้แก้ไขข้อพิพาทไปตามกรอบของบรรทัดฐานที่ควรเป็น กำชับให้รับปากว่าจะแก้ไข มิฉะนั้นจะลงโทษให้มีอันเป็นไป โดยมีชาวบ้านเป็นประจักษ์พยาน (สัมภาษณ์นางสาวสุธิมา บุญมี , ชาวบ้านบ่อแดง จ.สงขลา 2546)

---

[5] ชาวบ้านบ่อแดงใช้คำนี้เรียก รูปแบบการแต่งตัวของนายโรงโนราด้วยชุดใหญ่เต็มยศ เพื่อไปเชิญครูมาร่วมในพิธี ทำขึ้นในเช้าวันพฤหัสซึ่งถือว่าเป็นวันครู วันนี้นายโรงโนราจะประแป้งแต่งหน้าแต่งตัวด้วยชุดใหญ่ ในเอกสารของนักวิชาการเรียกว่า "แต่งพอก" ตามความหมายของรูปคำที่มาประสม คือ ทั้ง "แต่งตัว" และ "พอกด้วยอาภรณ์และแป้ง" แต่ในหมู่ชาวบ้านแถบบ้านบ่อแดงเรียก "แทงพอก" ทั้งสองคำเป็นไปได้ที่จะเป็นคำเดียวกันเพราะในสำเนียงใต้เสียง "แต่ง" กับ "แทง" นั้นมีเสียงเป็นระดับวรรณยุกต์เดียวกัน ผิดกับในภาษาไทยกลางที่สองคำนี้เป็นเสียงคนละวรรณยุกต์กัน

[6] บทนางนกจอก เป็นนิทานเล่าเรื่องความรักของแม่นกที่เสี่ยงภัยเพื่อลูกนกจนตัวตาย

[7] บทสิบสองเป็นการเล่าชาดกสิบสองเรื่องอย่างสั้น ๆ ในลักษณะของการทบทวน

[8] งานวิชาการในช่วงแรก ๆ เป็นงานในแนวคติชนวิทยา ศึกษาพิธีกรรมในลักษณะการเก็บรวมรวมให้เป็นระเบียบ กับมีการหาความหมายจากมุมมองของผู้ศึกษาและเจ้าของพิธีกรรม นักวิชาการยุคแรก ๆ ได้รวมรวมไว้ได้อย่างเป็นปึกแผ่นและน่าสนใจยิ่ง ซึ่งจะให้รายละเอียดของพิธีกรรมทุกขั้นตอน

อีกนัยหนึ่งคือการขัดเกลาให้สมาชิกในวัฒนธรรม มีสองซีกของอารมณ์ที่แยกขาดจากกัน เป็นเหตุแห่งบุคลิกภาพแบบรักแรงเกลียดแรง และเป็นการชี้แจงให้เห็นว่าระหว่างความเป็นมิตรกับศัตรูมีเพียงเส้นบาง ๆ แบ่งกั้นไว้เท่านั้น ซึ่งเป็นบุคลิกภาพของคนในวัฒนธรรมนี้ที่มี 2 ซีกที่เด่นชัด

ก. การผูกรัดมัดห่อ[9]

การผูกรัด[10] นั้นปรากฏในพิธีกรรมทั้งเชิงรูปธรรม เช่น การ “ผูกโรง” และ “โยงเพดาน” การ “จับลง” [11] และทำ “ห่อเหมรย” จนถึงผูกรัดในทางนามธรรมคือการเล่า “ตำนานโนรา” ย้ำผูกให้เห็นที่มาของต้นสาย และการเลือกชาดกที่เกี่ยวข้องกับการผูกรัดและมัดห่อ เช่น นางมโนห์ราและนางสิบสอง [12]

การผูกรัดมัดห่อในทางสัญลักษณ์ ปรากฏในเรื่องการ “ผูกโรง” ว่าการสร้างโรงโนราตามประเพณีดั้งเดิมจะต้องใช้การผูกมัดเท่านั้น ไม่มีการตอกตะปู โรงโนราทำด้วยไม้ไผ่และมัดกันไว้ด้วยหวายอย่างแข็งแรง มี“เพดาน”[13] หรือการขึงผ้าสี่มุมแขวนไว้ใต้หลังตาโรง โดยเชื่อมโยงไปกับหิ้งพระที่รวมรูปถ่ายหรือกระดูกของบรรพชนไว้ด้วยกันหรือ “เพดาน” ภายในบ้านหลักของเจ้าภาพ โรงโนราจึงมีสัญลักษณ์สำคัญของการเชื่อมโยงจากหิ้งในบ้านสู่เพดานในโรง

“เพดาน” เป็นผืนผ้าใส่หมากพลูเซ่นไหว้ ความสำคัญของผืนผ้านี้ใช้เป็นสัญลักษณ์ของคำมั่นสัญญาในการจัดโรงพิธี อันอาจจะมีการเชื่อมโยงความหมายไปสู่ห่อดวงตาของนางสิบสอง[14] อันเป็นเครื่องแสดงความผูกพันของลูกชายต่อมารดาและพี่น้องสายมารดา

---

[9] Adams (อ้างต่อจากปรานี วงษ์เทศ, 2525) ให้ข้อสังเกตว่าคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จะให้ความสำคัญกับการผูก รัด ห่อ อย่างประณีตในวิถีชีวิตประจำวัน

[10] การผูกจะปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตชาวใต้อยู่ทั่วไป ผู้ชายชาวบก (คาบสมุทรสทิงพระ) ผูกเชือกเป็นบ่วงเพื่อสอดเท้าไว้ “ปรับ” ขึ้นต้นตาล “เริน” หรือบ้านที่สร้างด้วยไม้ไผ่ก็ใช้การผูก สาน เป็นส่วนใหญ่ เวลาว่างทำจักสานและชุนแห (ผู้เขียน)

[11] “จับลง” คือการลงทรงของตายายในร่างทรงที่เป็นลูกหลาน ในแต่ละสายตระกูลจะมีคนทรงประจำตระกูลสืบทอดอยู่เสมอ และชาวบ้านก็เชื่อว่าต้องมี หากร่างนั้นตายไป ก็จะมีร่างใหม่เป็นลูกหลานคนใดคนหนึ่ง ซึ่งตายายจะเลือกเอง ในพิธีลูกหลานจะถูกเกณฑ์มานั่งคลุมผ้า ฟังเสียงเชิญลง คนที่ถูกเลือกจะสั่นแบบเจ้าเข้าแล้วกลายเป็นร่างที่เข้านั้น

[12] เป็นชาดกสองเรื่องที่นิยมนำมาเล่นมากที่สุดของชาวใต้ (ดูสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ , 2527 : 296) ท่ามกลางชาดกที่รับมาจำนวนมาก การต้องใจเฉพาะบางเรื่องย่อมสะท้อนตัวตนของผู้เลือกบางประการ

[13] “เพดาน” เป็นผ้าขาวผืนพอเหมาะไม่ใหญ่ ตั้งแต่ขนาดผ้าเช็ดหน้าขึ้นมา ขึงเชือกสี่มุม โยงไว้ มีนัยว่าเป็นที่อยู่ของบรรพชนที่เชิญมา คล้าย ๆ ที่พักของวิญญาณก่อนที่จะลงมาตามสายสิญจน์สู่โรงพิธี

[14] ผู้วิจัยตีความผ่านการสื่อสารทางการละคร ซึ่งจะมองเรื่องเล่าซึ่งเป็นการสื่อสารผ่านถ้อยคำไขว้กับการแสดงซึ่งเป็นการสื่อสารด้วยภาพและการกระทำ สองส่วนนี้ดูว่าจับแก่นเรื่องอะไรเป็นประเด็นหลัก แก่นเรื่องดูได้จากชื่อเรื่อง โครงเรื่อง การกระทำสำคัญ สัญลักษณ์สำคัญและจากถ้อยคำสำคัญของเรื่อง พบว่าแก่นเรื่องของพิธีกรรมพบว่าอยู่ที่การทำตามสัญญาต่อตายาย แก่นเรื่องของนิทานพบว่าอยู่ที่ภารกิจของลูกชายต่อแม่และน้า

นอกเหนือจากการแสดงออกทางสัญลักษณ์ พิธีกรรมยังแสดงซึ่งการผูกรัดมัดห่อผ่านภาษา เช่น บทกำพรัดนกจอก ที่บอกเล่าความผูกพันระหว่างแม่นกต่อลูกนก บทร้องเชิญครู กล่าวสรรเสริญการตั้งบ้านตั้งเมืองไว้ให้ลูกหลานอยู่อาศัย สร้างสิ่งแรก ๆ ในโลก คือ สร้างแผ่นดิน สร้างหญ้าเข็ดมอน ให้แตกต่อออกมาเกื้อกูลชีวิตอย่างที่เป็นอยู่ เรื่องที่นิยมเล่นอย่างนางสิบสองก็ให้สาระเดียวกันกับบทนางนกจอก ส่วนนางมโนห์ราคือความผูกพันกับถิ่นกำเนิดที่นางจะต้องกลับไปหาพ่อแม่ และผู้ชายเป็นฝ่ายที่จะต้องย้ายถิ่นมาอยู่ในสังคมสตรี

การแสดงออกในเรื่องการผูกรัดมัดห่อด้วยการกระทำนั้น ปรากฏในพิธีกรรมหลายช่วง เช่น เมื่อจะเข้าทรง ลูกหลานจะเข้ามานั่งชุมนุม หากไม่มีร่างทรงประจำตระกูล ลูกหลานทั้งหมดจะถูกคลุมด้วยผ้าขาวพนมมือฟังเสียงโนราและให้ตายายเลือกลง ถ้ามีร่างทรงก็ให้ร่างทรงอยู่ในผ้าขาวที่คลุมหัวคลุมตัวนั้น นัยของการคลุมบ่งบอกถึงชีวิตลูกหลานที่อยู่ภายใต้การห่อหุ้มและดูแลของบรรพชน

ภาพที่ 14 **การลงทรงของตายาย แสดงถึงโลกปัจจุบันกับอดีตเปลี่ยนผ่านโดยมีผ้าขาวคลุมร่างของทรงเอาไว้ ขณะที่ดนตรีบรรเลงร้องเชิญให้ลงทรง**

เมื่อตายาย “จับลง” หรือลงทรงในร่าง ตายายที่มาทรงในลูกหลานก็จะได้พบหน้าพูดจากันเหมือนเมื่อยังมีชีวิตอยู่ จะโอบกอด ลูบหน้าลูบหลังและแสดงความรักต่อกันท่ามกลางสาธารณชน ก่อให้เกิดภาพแห่งความรัก ความผูกพัน ความปลื้มปีติท่ามกลางสายตาชาวบ้านในชุมชน

เมื่อเทียบสัญลักษณ์สำคัญของพิธีกรรมพบ “เพดาน” หรือผืนผ้าที่ทุกโรงครูจะต้องมีและพิธีกรรมเกิดขึ้นเมื่อสายสิญจน์ผูกโยงสิ่งนี้มาที่โรงโนราจบลงเพราะตัดสายสิญจน์ที่ผูกสิ่งนี้ สัญลักษณ์ในการแสดงนิทานเรื่องนี้คือเริ่มจากมูลเหตุในการตามหาห่อดวงตาและจบลงที่การได้มาซึ่งห่อดวงตา ทั้งเพดานและห่อผ้าเป็นเครื่องประกอบฉาก (props) ที่สำคัญและมีรูปลักษณ์ที่คล้ายกัน ความพ้องต้องกันนี้น่าจะสะท้อน “ความคิด” ที่อยู่เบื้องหลังของการแสดงออกในวัฒนธรรมนี้ตามแนวทางของประเพณีการคัดสรร (tradition of selection)

สื่อ	ผูกมัด	ตัดขาด
สัญลักษณ์	ผูกโรง โยงเพดาน ห่อเหมรย	ตัดเหมรย
การกระทำ	จับลง	บัดร่าง / สับจากหมากพลู / เปิดจากสามเหลิง / เฒี่ยนพราย
ภาษา	ตั้งดิน ตั้งฟ้า	มาช้างไปช้าง มาเรือไปเรือ
เรื่องเล่า	พระเทพสิงหรคืนนคร (ตำนานโนรา) มโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศ ห่อข้าวมาให้นางสิบสอง	นางทองสำลีถูกลอยแพ (ตำนานโนรา) มโนห์ราติดปีกบินหนี หลอกยักษ์ลักห่อดวงตาจากเมรี

ตารางที่ 1 แสดงช่องทางการสื่อสารของคู่ตรงข้ามใน 2 กิจกรรม

ข. การตัดขาดฟาดตี

คืนที่เข้าทรง หากเชิญแล้วตายายไม่ลงโนราจะเชิญด้วยถ้อยคำที่เผ็ดร้อน เมื่อลงแล้วก็จะถามชื่อเสียงและถามว่าเครื่องเซ่นไหว้นั้นถูกต้องหรือไม่ ตายายในร่างทรงลูกหลานจะตรวจสอบเครื่องเซ่นไหว้บนพาไล หากมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดไม่เหมาะสม ไม่ถูกต้อง ก็จะเรียกมาให้แก้ไขเดี๋ยวนั้น ตายายจะมีฤทธิ์แรงและทำตามอำเภอใจ สิ่งใดที่ไม่พอใจอาจแสดงความรุนแรงโดยการขว้างข้าวของนั้นลงมา หรืออาจจะพยายามขย่ม กระแทกโรงโนราดูว่าแข็งแรงดีหรือไม่ ผู้ชมอาจอกสั่นขวัญแขวนเมื่อเห็นร่างทรง ซึ่งก็มักเป็นลูกหลานผู้สูงอายุ โหมกระหน่ำโรงโนราเสมือนหนึ่งว่าจะให้พังทลายลงมา เสร็จแล้วก็จะออกจากร่างโดยการ “บัด” [15] หรือสบัดอย่างแรง ดนตรีจะรับช่วงเร่งเร้าอารมณ์ตามร่างทรงตายายที่เป็นผู้กำหนด โดยมีนายโรงโนราเป็นผู้กำกับดนตรีให้เหมาะสม ว่าช่วงไหนให้เป็นดนตรีอย่างไรพฤติกรรมนี้ได้รับการยกย่องว่าตายายของบ้านนี้ “แข็งแรง”[16] การ “แข็งแรง” ของตายายมีนัยถึงความชัดเจนในการดูแล ปกครองและตัดสินปัญหา ไม่ยอมลดราวาศอกกับความไม่เหมาะสม ไม่ถูกต้อง หากสิ่งใดถูกผิดจะต้องชี้ชัดและจัดการให้เด็ดขาด

การพบลูกหลานผ่านร่างทรงนั้น เกิดขึ้นได้ทุกที่ ทุกเวลาในช่วง 3 วันที่ทำพิธีกรรม ไม่จำเป็นว่าจะต้องเกิดแต่ในโรงโนราเฉพาะคืนวันพฤหัสเท่านั้น ตายายอาจจะมาแฝงร่างหรือเข้าออกเป็นระยะ ๆ ลูกหลานต้องช่างสังเกตและเข้าไปต้อนรับ มิฉะนั้นอาจน้อยใจหรือโกรธที่ลูกหลานไม่เห็น เป็นช่วงเวลาที่ทั้งสนุกสนาน ขบขัน โศกเศร้าและอบอุ่น งานโรงครูทำให้ลูกหลานหลุดพ้นไปจากการคิดถึงชีวิตปัจจุบันที่เป็นอยู่ หันไปคิดถึงเรื่องเก่า ๆ บทสนทนาเรื่องนั้นเรื่องนี้ในอดีตเมื่อครั้งที่ตายายมีชีวิตจะถูกรื้อฟื้นขึ้นมาปะติดปะต่อหรือ “ผลิตซ้ำ” ทำให้เรื่องที่ถูกคัดสรรผ่านการจดจำของบุคคลที่มีชีวิตอยู่นั้นได้รับการส่งต่อ

---

[15] “บัด” จากคำว่า “สะบัด” นี้คืออาการที่ตายายออกจากร่าง ก่อนออกมักจะทำให้ร่างสั่นเทิ้มดิ้นพล่านและกระตุกอย่างรุนแรง ความรุนแรงนี้ถูกผสมโรงกับดนตรีประกอบที่เชิดส่ง และดูเหมือนว่าอาการรุนแรงจะเป็นความคาดหวังอีกอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมนี้

[16] “ แข็งแรง” ในสังคมนี้ คำนี้หมายถึง “การไม่ลดราวาศอก” “การมีฤทธิ์เดช” “การเป็นผู้ไม่ยอมต่อเงื่อนไขที่ไม่ปรารถนา”

ลูกหลานรุ่นหลังอาจจะจำเรื่องราวไม่ได้ แต่จะจำ “โครงสร้างความคิด” หรือ “หลักการ” หรือ “แนวทาง” ในการมองโลกและชีวิตไว้และนำหลักการนั้นไปใช้ในชีวิตของตน เช่น การนับถือพี่น้องเป็นสำคัญ การรักกันเป็นเป้าหมาย เป็นต้น

งานโรงครูนั้นแม้จะวุ่นวายและเหนื่อย แต่ก็ให้ความสุขใจเหมือนการเข้าไปชมภาพยนตร์ย้อนยุค ผิดแต่ “ภาพ” ที่เห็นนั้นเป็น “ภาพในใจ” ที่ฝังเก็บอยู่ในความทรงจำของแต่ละคน เมื่อหมดงานไปแล้ว ความสุขจากการนึกถึงวันคืนเก่าๆ (nostalgia) ก็ยังคงอยู่ไปอีกนาน การนึกถึงเรื่องเก่า ๆ ให้ความสุขมากกว่าความทุกข์เพราะเราจะนึกแต่เรื่องที่เราเลือกจดจำ เลือกเก็บไว้ และนึกในแง่มุมของการ “คิดได้” หรือผ่านกระบวนการทบทวนสังเคราะห์ความคิดแล้ว เป็นการคิดแบบเรื่องที่ “แล้วไปแล้ว” ไม่ใช่เรื่องที่ยังต้อง “เล่น” อยู่ เสมือนวิธีคิดต่อคนตาย ไม่ว่าจะดีร้ายชั่วเลวปานใด ทุกเรื่องราวคือการยกระดับจิตใจหลังจากที่ “เลิกเล่น” เกมชีวิตทุกเกมแล้วของผู้ตาย

ในการพบลูกหลานผ่านร่างทรงของตายายนั้นนอกจากมีคำพรแล้วยังมีการห้ามปรามและด่าทอด้วยเช่นกัน ในโรงโนราจึงมักจะนองด้วยน้ำตา ทั้งความคิดถึงและความรู้สึกผิด คล้าย ๆ กับร่วมแสดงละครในอดีตเรื่องเดียวกัน

นอกจากจะมีความอาดูรโหยหาแล้ว อาจมีความขัดแย้งอย่างรุนแรงเกิดขึ้น ซึ่งเป็นอีกซีกฝั่งหนึ่งของความคาดหวังของผู้คนที่มาในงาน เริ่มจากการตรวจดูเครื่องเซ่นของตายาย ในการตรวจเครื่องเซ่นนั้นโนราและเจ้าภาพจะถามย้ำเสมอว่าที่จัดโรงโนราให้นี้ถูกต้องหรือไม่ หากถูกต้องนั้นหมายถึงว่างานครั้งนี้มีความสมบูรณ์และขาด “เหมรย” ต่อกัน แต่ถ้าไม่ถูกต้องจะต้องทำโรงโนราให้ใหม่ หรือต้องแก้ไขในโอกาสต่อไป

วันสุดท้ายมีความรุนแรงจากการ “ตัดขาดฟาดตี” เมื่อพิธีใกล้จบ นายโรงโนราจะว่ากลอนที่เศร้าสร้อยบอกเล่าถึงการอำลาเมื่อเวลาหมด โดยบอกว่า “ตายายที่มาทางใดก็ให้ไปทางนั้น ตายายที่มาเรือก็ให้กลับเรือ ที่มาช้างม้าก็กลับกับช้างม้า” การเชิญตายายกลับสู่ปรโลกนี้เพื่อให้ “คนอยู่ส่วนคน ผีอยู่ส่วนผี” เพื่อแยกชีวิตคนเป็นกับคนตายให้แยกขาดไม่ปะปนกัน นายโรงจะ “สับหมากพลู” อันเป็นเครื่องเซ่นพื้นฐานที่ผูกรัดด้วยสายสิญจน์ด้วยความรักและเคารพเมื่อเริ่มงานพร้อมด้วยเทียน อันเป็นสัญลักษณ์ของการเชื่อมต่อสองโลกให้ขาดจากกันอย่างไม่ดูดำดูดี ท่ามกลางดนตรีที่รับลูก ซึ่งหมายความว่าการอำลากำลังมาถึง นายโรงจะ “ตัดจาก” คือการตัดฟันจากที่มุงโรงโนราด้านบนพาไลออกสามตับ เพื่อเปิดทางให้วิญญาณของตายายที่ได้รับเชิญให้มาร่วมในงานสามวันนี้กลับสู่ปรโลก การตัดจากยังมีนัยถึงนางมโนห์ราที่บินหนีกลับไปยังเขาไกรลาศอีกทางหนึ่ง

เมื่อเชิญตายายกลับแล้ว พิธีกรรมจะเชื่อว่าในการตั้งโรงโนราเพื่อเซ่นไหว้ผีเป็นงานใหญ่โตนี้ ผีย่อมพอใจในสุขารมณ์จนไม่อยากกลับ ขณะเดียวกัน ท่ามกลางผีดีที่มีระดับชั้นลดหลั่นกันก็จะมีผีเลว

“ซัดสาร”[17] “เฆี่ยนพราย”[18] และ “พลิกสาดคล้า”[19] ซึ่งเกิดขึ้นอย่างฉับพลันและเต็มไปด้วยอารมณ์รุนแรง

พิธีโนราโรงครูจึงอบอวลไปด้วย ความโหยหา ความอาดูร และความเด็ดเดี่ยว เหตุใดการเลิกโรงจึงต้องแสดงออกอย่างเด็ดขาด รุนแรง หากการแสดงออกเช่นนี้ไม่สอดคล้องกับบุคลิกภาพที่คาดหวังของคนในสังคมนี้

การกระทำในพิธีกรรม	**ทางออกในพิธีกรรม**[20]	**นัยและความหมาย**	**ผลทางบุคลิกภาพ**
การตรวจเครื่องเช่น	ขว้างปา	อย่าทนกับความไม่ถูกต้อง	รักความถูกต้อง
ห่อเหมรย	ตัด	ทำให้เสร็จ อย่าติดหนี้วาจา	รักสัจจะ
เพดาน	โยงไว้ต่อไว้อย่าให้ขาด	เชื่อมโยงกันไว้ ต่อให้ถึงกัน	สายใยเครือญาติขาดไม่ได้
จัดงานใหญ่	ไม่จัด	ถ้าทำไม่ได้ก็อย่าทำ	สุดโต่ง ไม่ลดรา

ตารางที่ 2 แสดงการกระทำในพิธีกรรมกับการให้ความหมาย

3.4 แบบแผนผี แบบแผนคน

พิธีกรรมวางแบบแผนทางอารมณ์ (pattern of emotion)[21] ใน “อุดมคติ” ให้กับคนในวัฒนธรรมโนรา ผ่านรูปแบบที่แสดงออกอย่างเข้มข้นในพื้นที่พิธีกรรม เป็น “บทบังคับ” ที่สังคมวางและคาดหวังไว้ก่อให้เกิด “ต้นแบบ” ในการมอง “ย้อนกลับ” มาสะท้อนในโลกความจริงที่เป็นอยู่ว่าในสถานการณ์ไหนบทบาทใด ต้องแสดงออกทางอารมณ์อย่างไร ใครบ้างที่แสดงอารมณ์แต่ละอย่างได้ การแสดงอารมณ์ไม่เพียงแต่อารมณ์ หากแต่มีวิธีคิด ทัศนคติตามที่คาดหวังอยู่ภายใต้อารมณ์ที่ถูกคาดหวังนั้นด้วย

พิธีกรรมได้ตีกรอบการแสดงออกไว้ในพิธี ด้วยอารมณ์ตามแบบแผน อารมณ์หลักที่พบได้ในงานโรงครูคือ ความโมโหโทโสและความรักห่วงอาลัยอาวรณ์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับบุคลิกภาพของคนใต้ที่รักแรงเกลียดแรง เชื่อมั่น เด็ดขาด รักพวกรักเกลอและนับถือเครือญาติอย่างเด่นชัด

---

[17] “ซัดสาร” คือซัดข้าวสารเสกแบบไล่ผี

[18] “เฆี่ยนพราย” เป็นการร่ายรำชุดหนึ่ง ที่นายโรงผู้รำจะมีไม้หวายไว้เฆี่ยนรอบ ๆ วง รำไปเฆี่ยนไป

[19] “พลิกสาดคล้า” เป็นการพลิกหน้าพลิกหลังของเสื่อหรือสาดที่ทำจากต้นคล้า อันเป็นเสื่อสำคัญที่ปูลาดกลางโรงโนรา มีนัยหมายถึงการตั้งบ้านตั้งแผ่นดินของบรรพชนให้ลูกหลานได้อย่างเหยียบ

[20] ในที่นี้หมายถึงว่า หากไม่เป็นไปตามที่ควรจะเป็นนั้น พิธีกรรมได้ชี้แนะหรือแนะนำให้แก้ปัญหาอย่างไร

[21] นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ประพันธ์โดยภรตมุนี (พ่อแก่) กล่าวถึง รส ว่าประกอบด้วย วิภาวะ อนุภาวะ วยภิจารี และสัญจารี คือเหตุการณ์ที่ปรากฏ การกระทำ เหตุส่งเสริม และภาวะแห่งตัวการประจำ ชี้ให้เห็นว่าอารมณ์มนุษย์มีหลากหลายอย่างเดียวกับรสชาติอาหารที่มีสิ่งที่ก่อให้เกิดรส การรับรู้ การแสดงออกอย่างมีแบบแผน (อัธยายที่ 6) (ดูแสง มนวิทูร, 2541)

ลำดับพิธี	กิจกรรม	กลุ่มเป้าหมาย	เป้าหมาย	อารมณ์	ความหมาย
วันพุธ ตั้งโรงตอนเย็น	เล่านิทาน ตั้งฟ้าตั้งดิน	สอนสั่งคนทั่วไป	ให้รู้ที่มาและกำเนิดของกลุ่ม	สงบ ยินดี (สศฤงคารระรส)	ครูหมอเป็นผู้ที่ยิ่งใหญ่และมีบุญคุณต่อชุมชน
คืนวันพุธ โนราว่ากลอนช่วงดึก	ว่ากลอนทักทายเจ้าภาพสนุก ๆ สองแง่สามง่าม	บันเทิงผู้ใหญ่และว่ากลอนให้เจ้าของบ้าน	ให้ความรู้ กระตุ้นอย่าให้หลับ สร้างสีสันสร้างความเป็นกันเอง	ตลก สองแง่เร้าอารมณ์ (หาสยะรส)	เราคือคนกันเอง การสร้างสมาชิกใหม่เป็นภารกิจ
คืนวันพฤหัส “จับลง”	ตายายเข้าทรงคนทรง	คนทั้งชุมชนโดยเฉพาะผู้ชายและวัยรุ่น	แสดงอำนาจตายายในสายตระกูลตน	ตื่นตระหนก (เราทระรส)	ตายายมีฤทธิ์ จงเชื่อมั่นในสายตระกูลตน
วันศุกร์ ส่งครู	ส่งวิญญาณตายายกลับ	เครือญาติของเจ้าบ้าน	ให้ตั้งสติ สำนึกตั้งมั่น ระลึก	มุ่งมั่น (วีระรส)	ญาติที่มาในครั้งนี้มีพบมีจากแต่สายใยยังคงอยู่
	ไล่ผีจรที่มาพลอยกินในโรงโนรา	ชาวบ้านที่มาดู	อย่ามายุ่งเมื่อไม่มีกิจ	ชิงชัง (พีภัตสะรส)	ผู้อื่นที่ไม่ใช่ญาติต่ำกว่าสายเลือดเรา
	เลิกงานส่งโนรากลับ	เจ้าบ้าน ญาติ ชาวบ้าน	กลับสู่โลกความจริง	เข้าสู่ภาวะปกติ (ศานตะรส)	หน้าที่ต้องดำเนินไป

ตารางที่ 3 แสดงอารมณ์ที่คาดหวังในพิธีกรรม

เห็นได้ว่าความหมายสำคัญคือ ครูหมอเป็นผู้ยิ่งใหญ่และมีบุญคุณต่อชุมชน ตายายมีฤทธิ์ สรุปเป็นมโนทัศน์สำคัญได้ว่า“บุญคุณ” “อำนาจ” และ “หมู่พวก” แบบแผนที่ต้องแสดงออกเมื่อพบตายายคือดีใจ ปลาบปลื้มเมื่อเจอตายาย รักห่วงใย เคารพสุดใจ เมื่อต้องจากอาวรณ์ อาลัยแต่ก็ต้องตัดใจให้ได้ แบบแผนที่ต้องแสดงออกใน “เวทีพิธีกรรม” ก็คือแบบแผนที่เครือญาติจะแสดงออกต่อกันในโลกความจริง แบบแผนที่โนราเป็นผู้นำแสดงออกต่อ “ครูหมอ” ก็คือแบบแผนที่ให้คนในสังคมแสดงออกต่อครูหรือผู้นำของตน ภาพของครูหมอที่มีหลายบุคลิกก็คือภาพของครูหรือผู้นำที่มีหลายบุคลิกเช่นกัน หากแต่ทั้งหมดคือความปรารถนาดี ที่คนในสังคมจะต้องเรียนรู้เงื่อนไขของแต่ละครูหมอ

การแสดงออกของโนราต่อผีตายายเจ้าของบ้าน แสดงออกเสมือนคนรู้จักมักคุ้นและพวกเดียวกัน บอกให้คนในสังคมนั้นนับถือเชื่อฟังโนราอย่างที่เชื่อตายาย ท่าทีของโนราที่ควบคุมพิธีการได้เสมอคือท่าทีของคนในสังคมที่พึงมีต่อผู้นำทางจริยธรรมของตนว่าจะประสานและปรองดองให้ความขัดแย้งทั้ง

หลายไม่แตกหักได้ การแสดงออกของตายายที่ขว้างปาเมื่อเห็นเครื่องเซ่นไม่ถูกต้องคือบรรทัดฐานของคนในสังคมนี้ที่ต้องยึดถือความถูกต้องเป็นธงชัย ท่าทีที่โนราแสดงออกต่อผีจรที่ไม่ใช่ผีที่เชิญมา ก็คือแบบแผนที่คนในกลุ่ม จะแสดงออกต่อคนนอกกลุ่มคือให้ปรานี กรุณา เท่าที่พอควรแล้วกีดกันออกไป กล่าวได้ว่าแบบแผนที่มีต่อผี ก็คือบรรทัดฐานที่พึงมีต่อผู้คนในสังคม ซึ่งมีลำดับชั้นความใกล้ไกลทางสายเลือดเช่นเดียวกันกับโครงสร้างของผีที่มีครูหมอ ตายาย และผีจร กล่าวได้ว่าภาพโครงสร้าง ความสัมพันธ์ การแสดงออก ท่าทีที่มีต่อผีก็คือเงาสะท้อน หรืออีกนัยหนึ่งคือต้นแบบที่พิธีกรรมสะท้อนและวางกรอบให้แก่สมาชิกในสังคม การประกอบพิธีกรรมจึงเป็นการผลิตซ้ำตอกย้ำและถ่ายโอนบุคลิกภาพทุก ๆ 3 ปี 7 ปี ตามวาระที่จัดพิธีกรรมหรือเมื่อมีวิกฤติในสังคม

3.5 ภาพสะท้อน “คน” จากพิธีกรรม

หากถือว่าพิธีกรรมเช่นโนราโรงครูเป็นกระจกบานใหญ่ที่ส่องให้เห็นแนวความคิด วิถีปฏิบัติและระบบความเชื่อของท้องถิ่นแล้ว ภาพบางภาพในกระจกบานใหญ่ของโนราโรงครูจะมีดังนี้

3.5.1 ความคิดเรื่องร่างกาย

คนในวัฒนธรรมโนราเมื่อพาตัวแคล้วคลาดพ้นภัยจะเชื่อว่าเป็นเพราะ “ตายาย” ช่วยเหลือ เมื่อเกิดเหตุชาวบ้านจะอุทานทำนองว่า “ตายายช่วย” หรือพบเรื่องที่ไม่เข้าบรรทัดฐานจะตำหนิผู้ที่กระทำไม่เข้าทางนั้นว่า “ไม่รู้พ่อแม่ตายายไหน”

ความคิดเรื่องตายายนี้ผสมไปกับความคิดเรื่อง “แม่ซื้อ” และ “เทวดา” รักษากาย เชื่อว่าคนเราจะมีภูตผีเทวดาคอยปกปักรักษาและอยู่ข้าง ๆ เรา ความคิดเรื่อง “ผีผลัก” ก็มีที่มาในทางเดียวกัน ดังนั้นเมื่อมองที่ร่างกายก็จะเห็นว่าร่างกายนี้เป็นสมบัติที่ “พ่อแม่” ให้มาและมี “ตายาย” คอยรักษาให้แคล้วคลาด และดูแลไม่ให้เจ็บไม่ให้ไข้ การจะไปเปลี่ยนแปลงร่างกาย เช่น ศัลยกรรมจะไม่เป็นสิ่งที่พึงปรารถนาในสายตาผู้ใหญ่

ความเจ็บไข้ที่เกิดขึ้นแก่ร่างกายเชื่อว่าเกิดได้จากหลายสาเหตุ เช่น “เจ็บในร่าง” คือเป็นไปเองตามธรรมชาติ หรือการทำผิดต่ออะไรบางอย่าง ตายายจึงไม่รักษา หรือเป็นกรรมเก่าที่เหนืออำนาจตายายจะปัดเป่า หรือเกิดจากการกระทำผิดต่อตายายโดยตรง ตายายจึงลงโทษให้ได้เกิดสำนึก

ความเจ็บไข้จึงเป็นความคิดเรื่องการสำนึกผิดและไถ่โทษ ไม่ใช่ความพยายามที่จะเอาชนะความเจ็บไข้นั้น เมื่อเจ็บไข้และต้องการการรักษาก็ต้องอาศัยครูหมอมาผ่านร่างทรง หรือร่างโนราแล้วปัดเป่าความเจ็บไข้

ร่างกายของคนในวัฒนธรรมโนรา จึงกล่าวได้ว่ามีตายายและครูหมอซ้อนอยู่อีกส่วนหนึ่ง ซึ่งเป็นคำอธิบายทั้งในเชิงชีววิทยาและเชิงจิตวิญญาณ ในทางชีววิทยาคือการถ่ายโอนดีเอ็นเอ ชาวบ้านอธิบายเรื่องการกลับมาเกิดในร่างของลูกหลานตัวเองของคนที่ล่วงลับ ทำให้มีนิสัย หน้าตา หรือบุคลิกละม้ายตายายที่ตายไปก่อน ในทางจิตวิญญาณคือในกายเราก็เป็นที่ที่

ตายายและครูหมอสามารถมาเยี่ยมผ่านร่างได้ ร่างกายของเราไม่ใช่ของเราทั้งหมด แต่เป็นส่วนที่เชื่อมต่อกับตายายด้วย (ดูปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล,2541)

ดังนั้นการรักษาร่างกายคือการรักษาให้อยู่ในศีลในธรรม รักษาให้ไม่ไปทำผิดไม่เหมาะไม่ควร และรักษาให้ตรงตามบรรทัดฐานของตายายและครูหมอที่จะรู้สึกพึงพอใจเพื่อที่จะได้คอยรักษาและให้คุณ

3.5.2 ฐานคิดจากความรื่นเริง

การจัดพิธีโนรานี้ จะเริ่มจากความรู้สึกร่วมของคนในตระกูลผู้จัด ว่ามีความรู้สึกคึกครื้นหรือรู้สึกดีด้วยเหตุใดก็ตาม เช่น การทำมาค้าคล่อง การหายเจ็บป่วย การพ้นโทษภัย คดีความหรือทหาร ฯลฯ ชาวบ้านในวัฒนธรรมนี้จะเชื่อว่าเป็นเพราะ “ตายาย”[22] หรือบรรพชนผู้ล่วงลับ (ancestor worship) เป็นผู้ช่วยเหลือ จึงอยากที่จะจัดงานตอบแทนให้ตายายได้มาร่ายรำ มากินของเซ่นไหว้ และมาพบหน้าปะเจอกันให้หายคิดถึง และให้หายจากโทษภัยที่บนบานไว้ หรือบางครั้งก็เป็นเพียงการจัดเพื่อให้ “ตายายได้มาเล่นสนุกกัน”

ฐานคิดจากมิติด้านอารมณ์ศักดิ์สิทธิ์และความรื่นเริงเพื่อความศักดิ์สิทธิ์นี้ เป็นฐานความคิดและทัศนคติที่โดดเด่นของสื่อพื้นบ้านที่จะไปทำหน้าที่ให้จิตวิญญาณเป็นตัวคุมอารมณ์ความคิด จิตใจและร่างกาย

เป็นเรื่องน่าแปลกที่ความคิดในเรื่องความรื่นเริงและการเยียวยาของโลกตะวันออกและตะวันตกกลับข้างกัน ในขณะที่โลกตะวันตก มีปรัชญาการแสดงที่เน้นจิตวิญญาณภายในก่อนภายนอก (representational style) การรักษาพยาบาลของโลกตะวันตกกลับเน้นที่ภายนอกก่อนจิตใจ โลกตะวันออกรักษาเยียวยาที่จิตใจข้างในก่อนข้างนอก แต่การละเล่นในโลกตะวันออกกลับใช้วิธีสื่อสารจากร่างกายภายนอกก่อนเข้าสู่จิตใจภายใน (presentational style)

ด้วยฐานคิดเช่นที่ว่า พิธีโนราจึงเป็นการละเล่น / ความรื่นเริงที่มีความเชื่อกำกับ พิธีโนราซึ่งมีกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจจากจิตวิญญาณ “ตายาย” ที่ยังคงอยู่คอยปกปักรักษาและผลักดันให้ชีวิตลูกหลานอยู่ดีมีสุข จึงจัดพิธีเพื่อขอบคุณหรือแก้การบนบาน เจ้าบ้านแม่งานมีความคิดที่จะตั้งพิธีจากความรู้สึกที่อยากมี “สุขภาพ” หรือ “สุขภาวะ” และอยากที่จะเติมเต็มในส่วนลึกที่เกี่ยวข้องกับระบบความเชื่อในหมู่ตน

ความคิดที่จะจัดงานนี้ จะเป็นไปได้เมื่อเจ้าบ้านแม่งานมีความสมบูรณ์พร้อมด้านเศรษฐกิจของผู้จัด ในปีหรือในหลาย ๆ รอบปี อาจจะเป็น 3 ปี 5 ปี 7 ปี 9 ปี หรือมากกว่านั้น ที่

---

[22] วัฒนธรรมโนรา เรียกบรรพชนเหมารวมว่า “ตายาย” ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายพ่อหรือฝ่ายแม่ คำว่าตายายนี้ยังรวมถึงการเอ่ยถึงบรรพชนในระดับที่เป็นนามธรรม วัฒนธรรมนี้ก็อธิบายว่าบรรพชนต้นทางหรือ “ครูต้น” ที่ทุกสายตระกูลมีร่วมกันนั้นคือ “ครูหมอ” คือบรรพชนต้นทางที่มีคำเรียกว่าเป็น ทั้งครูและทั้งหมอ สะท้อนให้เห็นการยึดเหนี่ยวในหมู่พวกแวดวงว่าผู้ที่สอนสั่งปลูกฝังความรู้ของตนแท้จริงคือบรรพชนของตนเอง ทั้งสั่งสอน ปกปักรักษาและดูแล ดังคำเรียก “ครูหมอ” คำนั้น

รู้สึกว่าได้สะสมกำลังทางเศรษฐกิจไว้เพียงพอแล้ว เจ้าภาพก็จะจัดงานรื่นเริงนี้ขึ้น โดยส่งข่าวกะเกณฑ์ผู้คนในสายเครือญาติไม่ว่าจะอยู่แห่งหนตำบลใดให้มาร่วมงาน ความกระวีกระวาดต่อพิธีกรรมขึ้นอยู่กับสถานภาพของสมาชิกแต่ละคนว่าเป็นญาติวงใน วงนอก สายตรงหรือสายเครือ หรือเป็นเพียงเพื่อนบ้านที่มีไมตรีต่อกัน หรือเป็นคนไกลของชุมชน ระดับสถานภาพเป็นตัวกำหนดบทบาท ความเกี่ยวข้อง และปฏิกิริยาต่อการจัดงาน

ดังนั้นการจัดงานจึงเป็นการสาวราก ทบทวนเครือญาติ พวกพ้องดองเกลอ ให้มีการรวมหมู่และตอกย้ำความสัมพันธ์อันเป็นฐานสำคัญของสังคมถิ่นใต้ ที่ต้องรวมพวกไว้ทานกำลังคนนอกกลุ่ม ที่อาจเข้ามาบุกปล้นหรือรุกราน การรวมพลก่อให้เกิดกำลังใจ กำลังที่ฝังรากลึกลงไปในความรู้สึก คล้ายการจัดเรียงระเบียบใหม่ในสำนึกต่อตนเองผ่านกระบวนการของงานที่จะได้ผลในด้านความเชื่อมั่นในกำลังของตนเมื่อผ่านพ้นงาน

ความเชื่อเรื่องผีที่อยู่เบื้องหลังงานรื่นเริงนี้ มีการจัดวางผีไว้เป็นลำดับชั้น มีทั้งผีที่ให้คุณและโทษ “ความกลัวผี” ทำให้รักษาตนและสมาชิกไม่ให้ทำผิดกฎข้อระเบียบ เพื่อไม่ให้ผีให้โทษชาวบ้านจะดำรงตนให้อยู่ในครรลอง กล่าวได้ว่าระบบความเชื่อเช่นนี้เป็นกลไกสำคัญในการควบคุมคนในสังคมให้ดำรงและดำเนินชีวิตไปในทางที่เหมาะควร

3.5.3 ธรรมเนียมและความเชื่อเรื่องการกินอยู่ของโนรา

การกินในโรงโนรา สอนให้เห็นความสำคัญของบริบทการบริโภคว่า การกินในแวดวงของตนเป็นเรื่องสำคัญ ความคิดนี้พัฒนาขึ้นจากการที่วัฒนธรรมนี้ต้องพบคนสัญจรต่างเชื้อชาติเพศพรรณ อันตรายจากอาหารอาจเกิดได้จากอาหารของคนนอกกลุ่มต่างวัฒนธรรม โนราจึงจัดฉากกำหนดให้เห็นว่าถ้าเป็นคณะโนราต้องกินในโรงโนราเท่านั้น และสอดรับกับวัฒนธรรมใกล้เคียงอย่างมุสลิมที่จะไม่กินอาหารร่วมกับคนวัฒนธรรมอื่น แต่ยินดีให้คนวัฒนธรรมอื่นมากินร่วมกับตน

ผู้วิจัยเห็นว่าแม้ปกติชาวบ้านภาคใต้จะมีธรรมเนียมเรื่อง “ใครมาถึงเรือนชานต้องต้อนรับ” จัดสำรับน้ำท่าให้กิน หรือไปเรือนชานใครเจ้าของบ้านชวนให้กินข้าวก็ต้องกินอย่างน้อยก็ต้องกินในระดับหนึ่ง เป็นมารยาทสังคมร่วมกับภูมิภาคอื่น แต่เรื่องการกินอาหารของคนอื่นในอีกซีกหนึ่งก็มีข้อจำกัดมากเหมือนกัน

ตามปกติในสังคมทั่วไปอาหารเป็นสื่อผูกมิตรที่พื้นฐานมาก คนอยากสร้างไมตรีต่อกันจะชวนกันกินอาหาร การห้ามไม่ให้กินร่วมกับคนอื่นเป็นกลไกที่ตัดการสร้างมิตรภาพกับคนนอกแบบไม่ให้เข้าถึงตัว สัญญะนี้สอดคล้องกับความคิดเรื่อง”ยาสั่ง” ในสังคมภาคใต้ คนในวัฒนธรรมนี้จึงไม่มีรสนิยมในการแสวงหา “เปิบพิสดาร” อย่างในบางวัฒนธรรม

ความคิดเรื่อง “ยาสั่ง” ในวัฒนธรรมเก่า ระงับยับยั้งไม่ให้กินอาหารในบริบทที่ไม่น่าไว้วางใจ และให้เกิดความคิดไตร่ตรอง ใส่ใจในเรื่องอาหารการกินที่ต่างไปจากชีวิตประจำวัน

ภาพที่ 15 โรงโนรา คือ บ้านของโนรา เป็นที่อยู่ ที่กิน ที่แต่งตัวและที่นอนในช่วงที่ทำพิธีกรรม

การกิน “หมรับ” ของตายายให้ภาพของการกินของเซ่นที่กินได้เพียงเปลวเทียน สอนให้เห็นคุณค่าของการเลี้ยงดูผู้เฒ่าเมื่อยังมีชีวิต คนในวัฒนธรรมนี้มักมีวาทกรรมซ้ำๆ ในเรื่องการทำบุญเมื่อเป็นกับการทำบุญเมื่อตาย คนเฒ่าคนแก่ที่บ้านบ่อแดงบอกว่า “เด็ก ๆ ไปพบเอาข้างหน้า” ในความหมายว่าเด็กยังมีชีวิตที่ยาวไกลของดี ๆ นั้นยังได้กินในวันหน้า แต่ผู้เฒ่าอายุใกล้หมดลูกหลานจึงจัดของดี ๆ ให้ได้กินเสียก่อนขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ลูกหลานจะมีคติว่าจะต้องเลี้ยงดูผู้เฒ่าให้ได้กินดีเสียตั้งแต่เมื่อยังไม่ทิ้งร่าง “ตายแล้วทำบุญไปถึงไม่ถึงก็ไม่รู้” ในโรงพิธี ลูกหลานมักจะถามตายายว่าที่ทำบุญไปให้นั้นได้รับหรือไม่ ในขณะเดียวกันการกิน “หมรับ” ด้วยเปลวเทียนก็ให้ความสำคัญกับเปลวไฟและอาหาร คนใต้ไม่กินของดิบ ๆ สุก ๆ ตายายจะไม่กิน “อาหารที่เป็นรูป” แต่กินที่เป็น “นาม” ผ่านเปลวเทียนซึ่งเชื่อว่า เป็นการกินที่สะอาดกว่ากินอาหารรูป

โนราจะนอนในโรงโนราถือว่าเป็นบ้าน ไม่เข้าไปในนอนในบ้านของเจ้าของบ้าน ซึ่งก็มีข้อดีในเรื่องการรับผิดชอบต่อทรัพย์สินของเจ้าของบ้าน

ในบางช่วงของพิธีกรรม ผู้ชมจะถูกห้ามนั่งมุมโรงโนราทิศตะวันออกเฉียงเหนือเพราะเชื่อว่าเป็นทางผี (สัมภาษณ์โนรารัตน์ เสน่ห์ศิลป์,2546) ความจริงมุมนั้นเป็นมุมที่ตายายและแต่ละคนต้องปีนขึ้นพาไลการนั่งใต้พาไลอาจอันตรายในแง่ที่พาไลอาจจะพังลง ซึ่งก็ไม่เคยปรากฏแต่อาจจะเป็นการป้องกันไว้ก่อนถ้าตายายโหมแรง อีกนัยหนึ่งก็คงเป็นการไม่สุภาพที่จะไปนั่งแหงนเพราะชาวบ้านที่ปีนพาไลถ้าเป็นผู้หญิงย่อมจะนุ่งผ้าถุง ข้อห้ามเรื่องนี้นับว่าเป็นการสอนให้รู้จักที่ทางและทิศ ไม่ให้ดำรงชีวิตอย่างไม่รู้ทิศทาง ชีวิตต้องดำรงและดำเนินไปอย่างมีตำแหน่ง มีผู้คนแวดล้อมอย่างความคิดเรื่อง “ทิศทั้งแปด” ที่ประคองชีวิตให้เคลื่อนไป ความคิดเรื่องทิศทั้งแปดเป็นการรับมาใช้จากพุทธและพราหมณ์ ช่องทางเส้นทางผ่านของผีเป็นสิ่งที่ต้องตระหนัก วัฒนธรรมโนราสอนให้ต้องรู้เส้นทางของความชั่วร้าย การเป็นคนดีไม่เพียงพอหากไม่รู้จักเลี่ยงตัวออกจากเส้นทางที่ไม่เป็นมงคล

ส่วนการสอนในเรื่องพฤติกรรมการครองคู่ ก็แทรกอยู่ในหลายๆ ช่วงตอน เช่น ช่วงที่เล่นกลอนสองแง่สองง่าม ก็มักจะสอนผู้หญิงให้รักนวลสงวนตัว[23] ซึ่งเป็นค่านิยมที่เห็นสำคัญมากในวัฒนธรรมโนรา และยังให้นัยเหล่านี้ผ่านวิธีการที่ลึกซึ้งกว่าการบอกเล่าโดยใส่รหัสไว้ในตำนานและนิทานพื้นบ้านอย่างพระสุธนมโนห์ราที่ยึดมั่นในรักเดียว พระสุธนมีหญิงเดียวเป็นหลักชัย และดั้นด้นที่จะติดตามหายินยอมที่จะย้ายมาอยู่บ้านพ่อแม่ฝ่ายหญิง ซึ่งช่วยดูแลชีวิตคู่ของทั้งสองได้ดีกว่า การอยู่ในบ้านของฝ่ายชายที่จะมีปัญหานานัปการอย่างที่นางมโนห์ราประสบจนต้องติดปีกหางบินหนีคืนถิ่น ค่านิยมเช่นนี้มีผลสำคัญให้มีชีวิตที่ลดความเสี่ยงจากภัยเอดส์และสร้างทัศนะที่ดีต่อการใช้ชีวิตคู่

ส่วนที่ภูมิปัญญาเดิมได้สอนให้รู้จักคิด รู้จัก “ประคองใจ” ผ่านปรัชญาพุทธศาสนา การให้รู้จักปล่อยวางและการให้ปลง สิ่งนี้แม้จะดูสามัญแต่ก็เป็นภูมิปัญญาสำคัญที่จะปรากฏตัวในทันทีที่ชีวิตประสบปัญหา เป็นเหมือนกุญแจดอกเดียวที่ไขได้ทุก ๆ เรื่องที่นำทุกข์มาให้ จะส่งผลสำคัญต่อการป้องกันความเสียหายต่อสมองและอารมณ์ โรคซึมเศร้าหรือจิตเภทเกิดขึ้นได้ยากในผู้ยึดมั่นปรัชญาทางนี้

นอกจากนี้ ในวิถีดั้งเดิมก็ยังมีการสอนให้ดูแลจิตใจและความนึกคิดที่อยู่ลึกลงไปกว่าจิตใจ ซึ่งอาจกินความใกล้เคียงกับจิตใต้สำนึก (subconscious) ผ่านนิทานจริยธรรม ทั้งให้แบบอย่างพฤติกรรมและให้กลไกการป้องกันทางจิต (psychological mechanism) ด้วยการพาให้หลบหนี (escape) ไปจากโลกความจริงชั่วขณะ จนถึงการช่วยผ่อนคลาย (catharsis) จากการที่ได้เรียนรู้และเข้าใจผ่านเรื่องราวในนิทานต่าง ๆ เหล่านั้น

3.6 พิธีกรรมกับบุคลิกภาพ

3.6.1 ภาพสะท้อน “คน” จากพิธีกรรม

“ดูละครแล้วย้อนดูตัว” สิ่งที่แสดงอยู่ในโรงโนราแท้จริงก็คือสิ่งที่ปรากฏอยู่นอกโรง การร้องเชิญให้ตายายกลับโดยดีจนถึงการขับไล่ไสส่ง ก็คือรูปแบบพฤติกรรมเดียวกัน ของเจ้าภาพญาติพี่น้องและลูกหลาน ที่มาจากต่างบ้านต่างเมือง มารวมตัวกันเพื่องานพิธีนี้ วันกลับก็มักจะยังคงโหยหาอาวรณ์ไม่อยากจากกันไป เพราะพิธีกรรมได้เน้นย้ำและยึดโยงหัวใจเข้าไว้ด้วย

---

[23] ในวัฒนธรรมโนราให้ความสำคัญกับเรื่องการรักนวลสงวนตัวค่อนข้างมาก วัฒนธรรมนี้ไม่ได้ปิดกั้นเรื่องเพศ แต่เปิดทางออกไว้ให้ในลักษณะอื่น ความเข้มข้นของทัศนคตินี้อาจเป็นเพราะใกล้ชิดความคิดแบบอินเดียที่ชายเป็นใหญ่กว่าภูมิภาคอื่น ในหมู่บ้านบ่อแดงมีเรื่องเล่าเมื่อสี่สิบห้าสิบปีที่แล้วว่าในหมู่บ้านใกล้เคียงเคยมีหญิงที่ได้เสียกับชายหนุ่มเมืองพัทลุง (อีกฟากหนึ่งของทะเลสาบ) แล้วตั้งท้อง เมื่อชายหนุ่มไปติดทหาร พี่น้องฝ่ายหญิงรอให้ฝ่ายชายมาขอขมาและอยู่กินกันตามประเพณี แต่ชายหนุ่มไม่กลับ กลุ่มพี่ชายฝ่ายหญิงรอให้น้องสาวคลอดบุตร แล้วชวนไปเที่ยวป่าเพื่อทุบฆ่าน้องสาวทิ้งเสีย เป็นต้น โดยทั่วไปจะเห็นว่าหญิงชาวใต้มีโอกาสน้อยที่จะทำงานขายบริการ

กันเสมือนการดูหนังดูละครที่ละครจบแล้ว แต่อารมณ์คนยังคงอ้อยอิ่ง การเฆี่ยนพรายขับไล่ผีเลว ก็เหมือนการขับไล่ขี้เมาที่คลุกเคล้ายอยู่ในงานแบบไม่ยอมยุติ

ความ “แข็งแรง” ของตายายก็คือความ “แข็งแรง” ของคนในตระกูลนั้น โดยการแสดงออกผ่านพิธีกรรม กล่าวอ้างให้เห็นจากฤทธิ์เดชของต้นตระกูล ซึ่งท้ายสุดก็คือส่วนเดียวกันของคนในวัฒนธรรมนี้เพราะต่างก็มี “แม่ศรีมาลา” เป็นครูต้นเหมือนกัน

การขว้างปาข้าวของที่เซ่นไหว้ไม่ถูกต้องนั้นมีนัยสำคัญในเรื่องการยึดถือความถูกต้องของคนใต้ อะไรถูกอะไรผิดต้องชี้ชัด ต้องไม่คลุมเครือ ของเซ่นเป็นเรื่องเล็กน้อยแต่ถ้าจัดผิดเป็นเรื่องใหญ่ได้ในพิธีกรรมเพราะสังคมนี้มองเห็นความถูกต้องเป็นเรื่องความชัดเจน จึงไม่น่าแปลกใจว่าเหตุใดคนในวัฒนธรรมนี้จึงสนใจด้านกฎหมายและงานด้านการเมือง ความยึดมั่นในความถูกต้องผลักดันให้คนใต้เป็นพวก “ไม่กลัวใคร” ถ้าสิ่งที่ตนทำนั้นถูกต้องแล้ว จะไม่กลัวสิ่งใดทั้งสิ้น เมื่อต่างฝ่ายต่างคิดว่าตนถูกจึงก่อให้เกิดการเผชิญหน้าและการใช้อาวุธและกำลัง

กล่าวได้ว่า สิ่งที่แสดงออกในโรงพิธีสะท้อนภาพนอกโรงพิธี สิ่งที่ปรากฏอยู่นอกโรงพิธีได้รับแบบแผนธรรมเนียมให้จัดการแก้ไขและดำเนินการตามการกระทำในโรงพิธี เหล่านี้คือธรรมเนียมปฏิบัติในงานโรงครูทุกแห่ง พิธีกรรมจะโอบอุ้มอารมณ์ ชักนำและนำพาไปในรูปแบบที่ว่านี้เหมือน ๆ กัน ต่างที่ความชัดเจนและความรุนแรงของอารมณ์ที่แสดงออก ขึ้นอยู่กับ “ความสามารถ” ของนายโรง

นายโรงเก่ง ๆ จะว่ากลอนและดำเนินพิธีกรรมได้อย่างสะเทือนอารมณ์ ชาวบ้านมักชอบและนิยมมองว่าความสะเทือนอารมณ์คือเกณฑ์วัดอีกเกณฑ์หนึ่ง ในขณะที่นายโรงมองว่าความสามารถในการควบคุม “ผี” และควบคุมสถานการณ์คือความสามารถเชิงอาคมที่เป็นตัวชี้วัดความสามารถของนายโรง สองทางนี้คือมุมมองจากคนในและคนนอกที่มีต่อการประกอบพิธีกรรม

ความพึงใจที่มีต่อรูปแบบพิธีกรรมเช่นที่ว่า สะท้อนบุคลิกภาพของคนในวัฒนธรรมนี้ที่เห็นสิ่งนี้เป็นความงาม เห็นรูปแบบของอารมณ์เช่นที่ว่านี้เป็นบรรทัดฐาน น้ำตาไหลพรากหัวเราะหัวใคร่ ผูกพันอาดูร คือการแสดงออกทางอารมณ์ที่ถูกกำกับโดยลำดับของพิธีกรรม และเป็นการแสดงออกที่สังคมคาดหวังว่าพิธีกรรมที่ดีจะต้องเป็นเช่นนั้น นี่คือเกณฑ์ทางสุนทรียะที่กำกับคนผู้เป็นเจ้าของพิธีกรรมที่ว่านี้

พิธีกรรมที่ถูกเลือกให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมนี้ ทำหน้าที่ขัดเกลา ปลูกฝัง บ่มเพาะรสนิยมให้คนในสังคมนี้มีทิศทางของความคิดอ่านไปตามแบบแผนที่พิธีกรรมวางไว้ ดังนั้นพิธีกรรมจึงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางเชื่อมคนในสังคมให้มีเอกภาพเดียวกัน

ชาวใต้ในวัฒนธรรมนี้จึงแสดงออกซึ่งความรักและความชังกันอย่างซึ่งหน้า เผชิญหน้ากับความขัดแย้งแบบไม่หมกเม็ด เข้าทางของบุคลิกภาพแบบการเผชิญหน้ากับความขัดแย้งและการท้าทาย คนใต้จึงเป็นคนที่ไม่นิยมพฤติกรรมแบบ “ใส่หน้ากาก” เข้าหากัน หากแต่นิยมการเผชิญหน้ากับคู่กรณีแบบไม่ลดราวาศอก ปรากฏพฤติกรรมการยิงกันตายตามท้อง

ถนนหรือบุกยิงในงานอย่างอาจหาญเป็นเรื่องปกติ ซีกหนึ่งของแรงขับที่ว่าก่อให้เกิดบุคลิกภาพแบบ “เปิดเผย” แต่อีกซีกหนึ่ง หากว่ามากเกินไป ซึ่งแน่นอนว่ามนุษย์ย่อมจับยึดความพอดีไม่อยู่ในทุกสังคม ก็จะมีบุคลิกภาพแบบ “ขวานผ่าซาก” “กางหลาง” และ “จองดอง” คือเถรตรงขวางโลกและอวดดี (ดูเธียรชัย อิศรเดช, 2542 : 68 – 78)

การปลูกฝังให้รักหมู่พวกจากพิธีกรรม การสร้างสำนึกในสายตระกูล พิธีกรรมแบบจัดให้ยิ่งใหญ่ เลี้ยงคนจำนวนมากดังสำนวน “คนเหมือนโรงโนรา” ที่สะท้อนให้เห็นว่าการจัดโรงโนรานั้นเป็นงานใหญ่ เหล่านี้หล่อหลอมให้คนใต้เป็นคนที่รัก “ศักดิ์ศรี”

“ศักดิ์ศรี” คือบุคลิกภาพสำคัญที่เด่นชัดและปรากฏอยู่ทั่วไป คนใต้ไม่มีใครยอมลดราวาศอก คนใต้มักจะไม่ยอมเสียศักดิ์ศรีในแบบ “ตายเป็นตาย” ยอมกันไม่ได้ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าชาวใต้ไม่นิยมทำงานเป็นหญิงบริการ คนรับใช้ หรือขายลูกกิน ไม่ยอมรับของแจกประเภทเสื้อผ้าเก่าบริจาคจากคนที่ไม่ใช่เครือญาติหรือลูกหลาน เพราะเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับบุคลิกภาพภายใน เป็นสิ่งที่เห็นว่าเป็นความเจ็บปวดอย่างที่สุด เด็กหนุ่มหลายคนเมื่อถูกระบบการศึกษาชักพาออกไปนอกหมู่บ้านแล้วไม่ประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ก็มักจะไม่ยอมกลับบ้านเพราะเกรงคำครหาว่าออกไปร่ำเรียนมาแทบตายสุดท้ายก็มาขึ้นตาลทำนา

ด้วยกลไกของศักดิ์ศรีนี้ เพื่อให้สามารถปกป้องศักดิ์ศรีตนเองไว้ได้ ท่ามกลางสภาพความเป็นไปที่อาจไม่เอื้ออำนวย ชาวบ้านจึงอาจมีลักษณะ “โอ้รด” หรือการพูดโม้โอ้อวดทับถมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการโอ้อวดในเรื่องความสำเร็จของลูกหลานว่าไปได้งานเป็นคนใหญ่คนโต ทั้งนี้เพื่อปกป้องศักดิ์ศรีของตนในขณะเดียวกันการโอ้รดเช่นนี้ก็ตีกรอบลูกหลานให้ไม่สามารถกลับชุมชนได้ หากความสำเร็จที่ว่านั้นไม่เป็นจริง เพราะชาวบ้านจะพยายามตรวจสอบข้อมูลในขณะเดียวกันก็พยายามส่งเสริมลูกหลานตนเองไม่ให้ต่ำด้อยในเรื่องเหล่านี้ ปัจจุบันงานหลายประเภทในชุมชนคนท้องถิ่นไม่ทำ เช่น งานเก็บขยะไปขาย เปิดช่องให้คนต่างถิ่นที่เข้ามาทำกินในถิ่นใต้รับไปทำอย่างสมศักดิ์ศรี

“เหมรย” อันเป็นแกนหลักทางความคิดในพิธีกรรมนั้นขัดเกลาให้คนในวัฒนธรรมนี้ถือสัจจะ การพูดคำไหนคำนั้นคือบุคลิกภาพสำคัญอีกอย่างหนึ่ง โดยมีกลไกการเผชิญหน้าหากสัจจะที่เคยให้กันไว้ไม่เป็นผล ด้วยเหตุนี้จึงอาจพบว่าชาวบ้านมักนิยมสาบานหรือ “ทานบด” ว่าเคยพูดตกลงเรื่องไหนกันไว้ว่าอย่างไร มีการประนามเรื่องการโกหกอย่างเอาจริงเอาจัง

ในอีกซีกหนึ่งคือซีกความรักนั้น คนใต้หากนับใครให้เป็นเกลอหรือเป็นมิตรแล้ว ความรัก ความห่วงของคนใต้ต่อเพื่อนพ้องจะสม่ำเสมอ เด่นชัด และไว้ใจได้ คนต่างวัฒนธรรมจำนวนมาก หากได้รับการยอมรับเป็นเพื่อนก็จะเป็นที่รักและรักคนใต้ที่เป็นเพื่อน เพราะในคำว่าเพื่อนเกลอนั้นคือการให้กันและกันอย่างจริงใจ “หมดไส้หมดพุง” ยิ่งความรักต่อลูกหลาน ต่อญาติพี่น้อง ยิ่งเหนียวแน่นและเป็นแบบแผนที่จะต้องแสดงออกในทิศทางนั้น

พฤติกรรม	คำสอน	บุคลิกภาพภายใน	ลักษณะภายนอก	บุคลิกกลับด้าน
จัดพิธีตามพันธสัญญา	คำไหนคำนั้น สัจจะสำคัญ	รักษาคำพูด สนใจถ้อยคำภาษา	นักกฎหมาย	พูดมาก คุยโว โอ้อวด / ใจดี
จัดงานใหญ่ให้ตายาย	ตัวตนของเราสำคัญ	รักศักดิ์ศรี รักพวกพ้อง	ใจกว้าง ถึงไหนถึงกัน หน้าใหญ่ใจโต	ข่มคนอื่นยกตน เล่นพรรคเล่นพวก ไม่เป็นมิตร กีดกัน /ใจบุญ
ตรวจเครื่องเซ่น	รักความถูกต้อง	มั่นใจในกฎเกณฑ์	หัวหมอ	เจ้าหลักการ/ ตัดสินใจช้า
ขว้างปาสิ่งที่ไม่ถูกต้องในพิธีกรรม	สิ่งผิดต้องแก้ไข ไม่ทนต่อความไม่ถูก	ยึดตนเองเป็นหลัก	นักสู้ต่อต้าน ไม่ยอมก้มหัว หรือยอมทน	แก้ปัญหาด้วยความรุนแรง ตี เผา ทำลาย /ประนีประนอม

ตารางที่ 4 แสดงพฤติกรรมการจัดพิธีกรรมกับบุคลิกภาพ

อย่างไรก็ดีย่อมเป็นไปไม่ได้ที่คนทั้งสังคมจะมีบุคลิกภาพเดียวกันทั้งหมด ในซีกกลับด้านเมื่อสุดโต่งไปสุดปลายทาง ก็มีซีกที่วกกลับ แต่การวกกลับนั้นไม่ใช่บุคลิกภาพที่ตรงกันข้าม แต่เป็นบุคลิกภาพที่สอดร้อยไปในทางเดียวกัน[24] แต่เป็นคู่ประกบกับบุคคลิกภาพหลักดังเทียบให้เห็นในตาราง อีกซีกหนึ่งที่ว่าคือการเป็นคนใจดี ใจบุญ ไตร่ตรอง ตัดสินใจช้า ประนีประนอม ซึ่งอาจจะปรากฏเมื่อวัยเปลี่ยน หรืออยู่ในบุคลิกภาพของสมาชิกบางคนในสังคมเพื่อรักษาสมดุลให้แก่สังคมนั้น

3.6.2 บุคลิกภาพในพิธีกรรม

ในสภาพความเป็นจริง หลายครอบครัวพี่น้องจะเกลียดชังและทะเลาะกันแทบเป็นแทบตาย (behavior norm) โดยเฉพาะในหมู่พี่สาวน้องสาวผู้ร่วมสมบัติ อันสืบเนื่องมาจากการตั้งถิ่นฐานฝ่ายหญิง (matrilocality) แม้จะทะเลาะขัดแย้งกันมากแต่ความคิดในสมอง (ideal norm) ก็เชื่อว่าตนนั้นรักพวกพ้องพี่น้องเครือญาติ ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าบุคลิกภาพในพิธีกรรมคือบุคลิกภาพที่สังคมคาดหวังต่อสมาชิกในสังคม สังคมปรารถนาให้สมาชิกมีลักษณะเช่นที่ว่าจึงสอนสั่งปลูกฝังขัดเกลาและใส่อุดมการณ์ลงไปในแบบที่สังคมต้องการ ซึ่งอาจเป็นเพราะสังคมนั้นมีปัญหาในเรื่องนั้นจึงเน้นย้ำให้เห็นความสำคัญ หรือสังคมนั้นเห็นความสำคัญของเรื่องนั้นและเห็นว่าเป็นขนบธรรมเนียมที่ดี มีความสำคัญขนาดที่ต้องเก็บรักษาไว้ บุคลิกภาพนั้นจึงปรากฏในพิธีกรรม

---

[24] นาฏยศาสตร์ กล่าวว่า หาสยะรส เกิดเพราะ ศฤงคาระรส กรุณารส เกิดเพราะเราทระรส อัทภุตะรส เกิดเพราะวีระรส ภยานกะรส เกิดเพราะพีพัตสะรส (อัธยายที่ 6 โศลกที่ 44)

3.6.3 บริบทแห่งบุคลิกภาพ

เหตุใดที่คนในสังคมนี้จึงมีบุคลิกภาพเช่นนี้ เหตุใดพิธีกรรมจึงวางกรอบให้สอดคล้องกับบุคลิกภาพเช่นที่ว่า คำตอบอาจมีได้จากหลายทาง แต่หากมองพัฒนาการทางสังคมท้องถิ่นจะเห็นได้ว่าสังคมนี้อยู่บนแผ่นดินเปิด ที่มีผู้คนต่างวัฒนธรรมสัญจรไปมาตั้งแต่โบราณกาล เพราะเป็นชายฝั่งเปิดและเป็นทางจร มีทั้งโจรป่าและโจรสลัด หากชุมชนไม่เกาะกลุ่มกันอย่างเข้มแข็ง ไม่แยกให้ชัดว่ามิตรหรือศัตรู ชุมชนย่อมปกป้องตนเองไม่ทัน การช่วยเหลือเกื้อกูลระหว่างเกลอจะช่วยผดุงให้ชุมชนอยู่รอดท่ามกลางวิกฤติ เพราะในคำว่าเพื่อนของคนใต้คือ “หมดไส้หมดพุง” ดังที่ว่า

นอกเหนือจากนี้คนใต้เป็นผู้ที่สำนึกในบุญคุณโดยเฉพาะของครูอาจารย์อย่างยิ่ง โดยอาจเห็นได้จากพิธีโนรา ที่มักเลือกบทกำพรัดมาเล่นในเรื่องที่สอนสั่งให้รู้จักบุญคุณอย่างบทนกกาน้ำ[25] ซึ่งนิยมกันมาก

อย่างไรก็ดี มนุษย์มีความหลากหลาย การมองคนจากพิธีกรรมเป็นการมองในเชิงวัฒนธรรม แต่มิใช่คำอธิบายสำหรับแต่ละบุคคล เพราะมนุษย์มีความหลาก ในทุกสังคมมนุษย์มีบุคลิกภาพทั้งที่เป็นลักษณะร่วมและลักษณะเฉพาะ[26] และมีความหลากหลายแตกต่างอยู่เสมอ เพื่อให้สังคมนั้นมีความเข้มแข็งและอยู่รอดได้ กล่าวได้ว่าสังคมจะแข็งแรงเพราะมนุษย์ในสังคมนั้นมีความหลากหลายในเอกภาพที่มีอยู่ร่วมกัน

3.6.4 บุคลิกภาพที่ซ่อนรูป

บุคลิกภาพแบบ “ไม่รักก็ชัง” อันสอดรับกับพิธีโนรานี้ปรากฏอยู่ทั่วไปหากแต่ไม่ใช่ในทุกสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น เมื่ออยู่ต่างถิ่นชาวใต้ก็ยังคงพกพาบุคลิกภาพที่ว่านี้ติดตัวไปด้วยเพื่อรวมตัวสร้างฐานกำลัง ชายหนุ่มจะรวมตัวอยู่ด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากชมรมชาวใต้ตามสถาบันการศึกษา รวมตัวกันแล้วมักจะมีท่าทีที่ไม่เป็นมิตรกับคนต่างกลุ่ม จนกว่าจะผ่านการวัดใจ ทดสอบให้แน่ใจ หากผ่านด่านกำแพงทางวัฒนธรรมนี้ไปได้ มิตรภาพหลังกำแพงนั้นก็จะเหนียวแน่นและเด่นชัด “เพื่อนไม่ทิ้งเพื่อน” เป็นหลักการสำคัญในการปฏิบัติต่อเพื่อนทั้งในวัฒนธรรมเดียวกันและต่างวัฒนธรรม แต่เมื่ออยู่ในต่างพื้นที่ ต่างวัฒนธรรม บุคลิกภาพดังกล่าวอาจจะไม่ปรากฏชัด คำอธิบายก็คงต้องใช้ชุดเดียวกับเรื่อง “ตัวตนของคนตามธรรมชาติกับตัวตนทางวัฒนธรรม” (nature and culture) โดยมองว่าใน “ตัวตนตามธรรมชาติ” นั้นก็มีระดับที่ปรับเปลี่ยนซ้อน ๆ กันอยู่ กล่าวคือ มนุษย์เมื่อแรกเกิดมีแต่สัญชาติญาณตามธรรมชาติ

---

[25] เรื่องนกกาน้ำมีอยู่ว่าชายคนหนึ่งหาปลาเก่ง เมื่อมีผู้ถามว่าเก่งได้อย่างไร ก็บอกว่าเก่งด้วยตนเองไม่ได้เรียนมาจากไหน เพราะอายที่เรียนวิชามาจากนกกาน้ำ หอกหาปลานั้นจึงพลาดแทงตัวตาย

[26] บุคลิกภาพอื่น ๆ ที่น่าสังเกตคือความนิยมคนมีปัญญา น้ำใจงาม นิยมสร้างฐานะอดออมวันหน้า ซึ่งอาจดูได้จากภาษา คำปราม และการแสดงออกทางวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่น การ “ลักวัว” การเรียกผู้อื่นว่า “น้อง” เป็นต้น (ดูเธียรชัย อิศรเดช, 2542)

เมื่อโตขึ้นสังคมขัดเกลาหรือบ่มเพาะให้กลายเป็น “ผู้มีวัฒนธรรม” เช่น ตัวตนของคนใต้ ก็เป็นผู้มีวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง แต่เมื่อมาอยู่ในสังคมอื่นที่แตกต่างมาก ๆ เช่น อยู่ในสังคมเมืองหลวง แวดล้อมไปด้วยผู้คนที่มีบุคลิกภาพอื่นเป็นกระแสหลัก ผู้นั้นย่อมปรับตัวอีกครั้งให้กลายเป็นคนเมืองหลวง ลดทอนบุคลิกภาพเดิมของตนลงไป “ทำตัวใหม่” เสมือนหนึ่งรับวัฒนธรรมใหม่ ตัวตนแบบคนใต้ก็หายไป เหลือเป็น “ตัวตนแบบคนกรุงเทพฯ” นั่นคือ “ตัวตนแบบคนใต้” มีฐานะเป็น nature ของผู้นั้นก่อนจะปรับเปลี่ยนเป็น “คนกรุงเทพฯ” (culture) ด้วยวิธีการเดียวกัน เมื่อคนเดิมนี้ย้ายสภาพแวดล้อมต่อไปอีก เช่น แต่งกับชาวฮ่องกงไปอยู่ที่อเมริกา บุคลิกภาพแบบคนกรุงเทพฯ ก็อาจจะถูกจับซ่อนยัดไว้ใน “ตัวตน” ที่ปรุงแต่งต่อไปและต่อไป “ตัวตน” ที่แท้นั้นหายไปไหน เปลี่ยนแปลงได้หรือไม่ และทำความเข้าใจได้อย่างไร ?

3.7 การคลายตัวของ“พิธีกรรม” และ “คน”

ปัจจุบันพิธีโนราโรงครูได้ลดถอยบทบาทลงไปมาก บทบาททางสังคมอาจย้ายน้ำหนักจากภารกิจหลักที่เคยทำมาอยู่ที่ภารกิจรองข้ออื่น ๆ ในขณะที่บุคลิกภาพแบบ “คนใต้” ก็คลายตัวตนลงไปอย่างรวดเร็วเช่นกัน

หากมองหาบุคลิกภาพของคนใต้ร่วมสมัย จากสถานการณ์ปัญหาและการแก้ปัญหาในปัจจุบัน คำอธิบายอาจจะต้องแวดล้อมไปด้วยเงื่อนไขและปัจจัยที่มากขึ้น เช่น 1) ต้องแบ่งกลุ่มชาวใต้ออกแบบกลุ่มย่อย (subculture) โดยใช้เกณฑ์ต่าง ๆ เช่น เกณฑ์เรื่องพื้นที่ (กลุ่มชายฝั่งตะวันตก กลุ่มชายแดนภาคใต้ กลุ่มรอบทะเลสาบ) ศาสนา (กลุ่มมุสลิม กลุ่มพุทธ) อาชีพ (กลุ่มที่ทำสวน กลุ่มที่ทำนา กลุ่มที่ทำการประมง) จะได้ลักษณะแยกย่อยออกอีกหลายกลุ่ม ไม่รวมถึงการแบ่งตามวัยและเพศที่จะทับซ้อนยิ่งขึ้นไปอีก ส่วน กลุ่มโนราที่กล่าวถึงในงานนี้ คือกลุ่มที่อยู่รอบทะเลสาบสงขลา นับถือศาสนาพุทธ และมีวัฒนธรรมข้าว 2) วัฒนธรรมและวิถีชีวิตสมัยใหม่ 3) เงื่อนไขเฉพาะกิจ ฯลฯ เป็นอย่างน้อย เช่น หากจะตอบคำถามว่า เหตุใดความรุนแรงในภาคใต้จึงมักจบลงด้วยการเผาประท้วง ผู้รู้บางท่านอาจอธิบายเชื่อมโยงถึงกลุ่มคนหนุ่มที่ต้องการแสดงผลงานหลังจากที่ได้ไปฝึกการต่อสู้มาจากตะวันออกกลาง เป็นต้น ซึ่งไม่ใช่คำอธิบายจากพิธีกรรม หากแต่ยังอยู่ในเงาของบุคลิกภาพอย่างที่เราเห็นได้จากในพิธีกรรม เป็นต้น

อย่างไรก็ดี สังคมย่อมมีการผลิตซ้ำบุคลิกภาพเก่าในสังคมสมัยใหม่ที่เคลื่อนไปโดยเงื่อนไขปัจจัยทางทรัพยากร เศรษฐกิจ ประชากร การปกครอง การศึกษา กระแสโลก ฯลฯ ดังนั้นแม้ว่าพิธีกรรมคลายตัวก็ไม่ได้หมายความว่าสังคมท้องถิ่นได้เลิกคาดหวัง หรือเปลี่ยนแบบของบุคลิกภาพคนในสังคมของตนไปแล้ว พิธีกรรมอาจมีปัญหาในด้านเศรษฐกิจ สภาพสังคมสมัยใหม่ที่มีกระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ครอบงำ สังคมท้องถิ่นได้ซุกซ่อนบุคลิกภาพที่คาดหวังไว้ในตัวตนของสมาชิกโดยการผลิตซ้ำผ่านการอบรมบ่มเพาะในครอบครัว หากบุคลิกภาพวิกฤติความปรารถนาที่จะจัดพิธีกรรมเพื่อ “เรียก” ตัวตนให้ฟื้นขึ้นมาก็จะเกิดขึ้น หรืออาจปรากฏออกมาในรูปการแข่งขัน การไม่น้อมรับนวัตกรรมที่ไม่เห็นพ้อง

บทที่ 5
โนราในฐานะสื่อพื้นบ้าน

โนราเมื่อกำเนิดคงไม่ได้จงใจที่จะเกิดมาเป็น “สื่อ” คือมุ่งหวังผลในด้านการสื่อสารในชุมชนท้องถิ่นเป็นหลักในฐานะสื่อ ด้วยเหตุที่วัฒนธรรมในสังคมขนาดเล็กย่อมจะก่อร่างสร้างตัวขึ้นมาตามธรรมชาติของความต้องการของสังคมนั้น ความต้องการที่หลากหลายในสังคมขนาดเล็กส่งผลสังคมสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาตอบสนองความต้องการที่หลากหลาย หน้าที่ในฐานะ “สื่อ” จึงเป็นเพียงบทบาทหนึ่งในหลาย ๆ บทบาทของโนรา ขณะเดียวกันบทบาท “สื่อ” ก็ทำหน้าที่หลาย ๆ หน้าที่ในชุมชนด้วยเช่นกันซึ่งอาจจะไม่ได้ต่างอะไรจากบทบาทของการเป็นวัฒนธรรม ดังนั้นการมองโนราในฐานะสื่อคือการพลิกมุมมองโนราในฐานะวัฒนธรรมเอามามองในกรอบของสื่อที่เน้นคำอธิบายเรื่องการสื่อสาร และคำอธิบายเรื่องวัฒนธรรมในกรอบของสื่อเพื่อจะได้เห็นบทบาทนี้ชัดขึ้น

แต่เดิมสังคมอาจจะไม่ได้สนใจที่จะมองโนราในฐานะ “สื่อ” เนื่องจาก “สื่อ” ที่มีอยู่ในท้องถิ่นอย่าง “เพลงบอก”[1] และ “หนังตะลุง” ก็ล้วนเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านด้วยกัน จนเมื่อสังคมท้องถิ่นมีสื่อสมัยใหม่เข้ามาอย่างสื่อมวลชน เข้ามาทำหน้าที่ในด้านการสื่อสารโดยเฉพาะในชุมชนทดแทน “สื่อเก่า” ที่มีอยู่ในท้องถิ่น การมองวัฒนธรรมการสื่อสารพื้นบ้านอย่างโนราในฐานะสื่อเก่าจึงชัดขึ้นจากกรอบการศึกษาสื่อ ซึ่งกรอบที่สำคัญคือคือการศึกษากระบวนการการสื่อสาร SMCR ที่พัฒนาขึ้นคู่กับสื่อมวลชน ส่วนแนวคิดทฤษฎีอื่น ๆ อย่างผลกระทบของสื่อ (Impact Theory) ไม่ได้นำมาใช้เพราะสื่อพื้นบ้านไม่ได้เน้นเรื่องการนำสิ่งใหม่ (Innovation) เข้ามาในชุมชน แต่เน้นเรื่องการดำรงรักษาบรรทัดฐานเดิมที่มีมาแต่ครั้งปู่ย่าตายาย เป็นต้น

นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ทำให้บทบาทหน้าที่อันหลากหลายของโนรามีสิ่งใหม่เข้ามาทำหน้าที่ทดแทน ไม่ว่าจะเป็นโรงเรียน รายการโทรทัศน์ สื่อมวลชน การสื่อสารสมัยใหม่ ระบบการปกครอง ระบบเศรษฐกิจ ระบบสวัสดิการสังคม ฯลฯ ซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นวัฒนธรรมนำเข้าจากตะวันตกอันเป็นผลพวงของแผนพัฒนาประเทศในแบบตะวันตกตั้งแต่ที่เริ่มต้นมา ทำให้โนราที่เคยใช้โนราเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวบ้านจางลง คงเหลือแต่บทบาทเด่นที่เป็น “สื่อท้องถิ่น” ชนิดหนึ่ง

การเพ่งมองโนราในฐานะสื่อจึงเป็นการมองเสี้ยวส่วนของวัฒนธรรมโนราผ่านกรอบของสื่อ ซึ่งจะมีทั้งส่วนที่เหมือนกับสื่อและส่วนที่พิเศษต่างออกไปจากกรอบของสื่อ เพราะโนราแต่กำเนิดไม่ได้เกิดมาอยู่ในกรอบของสื่อดังที่กล่าวแล้ว

อย่างไรก็ดี การพยายามมองในกรอบนี้จะช่วยทำให้เห็นลู่ทางและบทบาทของการใช้สื่อเพื่อการพัฒนาในกรณีของวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ที่เดินคู่ไปกับสื่อท้องถิ่นสมัยใหม่ทั้งในท้องถิ่นและจากส่วน

---

[1] เพลงบอก คือการร้องกลอนบอกเล่าข่าวสารไปตามบ้านต่าง ๆ มีกระบอกไม้ไผ่เคาะเป็นจังหวะ เมื่อไปถึงบ้านใด บ้านนั้นต้องออกมาต้อนรับ ใช้ในการบอกข่าวสารและมาทักทายยามค่ำคืนในฤดูหลังการเก็บเกี่ยว (สัมภาษณ์สุธิมา บุญมี,ชาวบ้านบ่อแดง,2537)

กลาง เมื่อเพ่งมองโนราในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านก็จะเห็นภาพของสื่อที่มีท้องถิ่นเป็นตัวกำหนด (area based) เป็นสื่อบันเทิงแทรกสาระแบบสาระบันเทิง (edutainment) และผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตชาวบ้าน สื่อสารกับแบบตรงหน้า (face-to-face) และมีรูปแบบที่โต้กันไปมาส่งลูกล่อลูกชนระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารในแบบพิธีกรรม (ritualistic model) เสมือนการร่วมการละเล่นด้วยกัน กรอบแนวคิดของสื่อจะขยายมุมมองการแสดงโนราจากตัวผู้แสดง (sender) ออกไปที่ผู้ชม (receiver) และไปถึงอีกสององค์ประกอบสำคัญที่อยู่กระบวนการสื่อสารทุกที่คือ เนื้อหา (message) และช่องทางการสื่อสาร (channel)

ในบทนี้จะทบทวนวัฒนธรรมโนราในประเด็น คุณลักษณะของสื่อในโนรา การวิเคราะห์โนราด้วยกรอบของการสื่อสาร และการดำรงอยู่ท่ามกลางสื่ออื่นเป็นกรอบหลักในบทนี้

1. <u>คุณลักษณะของสื่อในโนรา</u>

1.1 คุณลักษณะของ “ความเป็นสื่อ”

หากมองอย่างกว้าง ๆ จากสายตาคนนอก โนราสื่อพื้นบ้านภาคใต้ก็มีคุณลักษณะทั่วไปอย่างสื่อพื้นบ้านด้านการแสดง เช่น

(1) เป็นสื่อการแสดงที่เป็นการกระทำ (action) คือมีการทำท่าทางให้ดู สื่อสารด้วยการดูภาษาท่าทาง

(2) เป็นการแสดงสด สื่อสารตรงหน้าแบบสองทาง เน้นการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม เปิดโอกาสให้โต้ตอบระหว่างคนดูกับคนแสดงได้

(3) เจาะจงกลุ่มเป้าหมาย เป็นคนในท้องถิ่นภาคใต้เป็นหลัก

(4) สามารถปรับประยุกต์การแสดงได้หลายขนาดตั้งแต่แสดงคนเดียวไปถึงเป็นร้อย ๆ คน

(5) ศิลปินจะต้องมีต้นทุนในเรื่องการสร้างสมความสามารถ จะต้องได้รับการฝึกหัดมาอย่างดีพอจึงจะขึ้นเวทีได้

ส่วนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แยกโนราออกมาจากสื่อพื้นบ้านอื่น ก็คือลักษณะทางวัฒนธรรมของผู้เป็นเจ้าของที่กำหนดให้สื่อพื้นบ้านนี้เกิดขึ้น คงอยู่และเป็นไปอย่างสอดรับกับเจ้าของวัฒนธรรม คือ

(1) เป็นสื่อพื้นบ้านด้านการแสดง ที่ใช้ภาษาถิ่นใต้เท่านั้นในการสื่อสาร

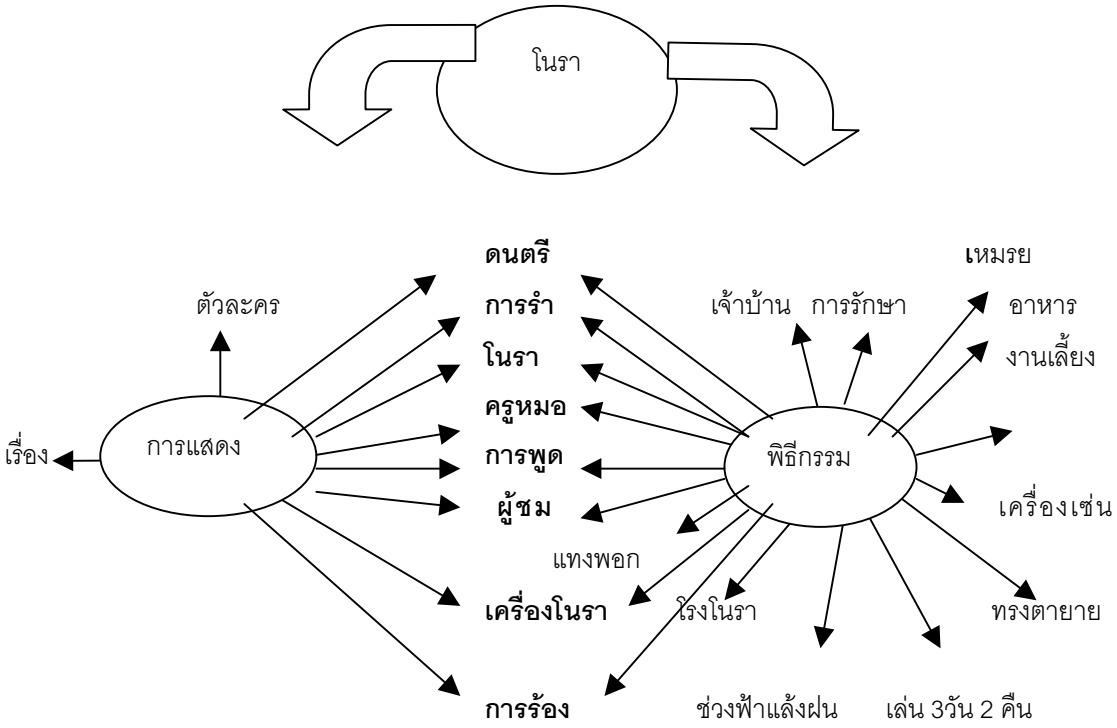
(2) นิยมเล่นเรื่องมโนห์ราและเรื่องที่สอดคล้องกับสังคมภาคใต้ เช่น ความรัก ความกตัญญูต่อพ่อแม่อย่างนางสิบสอง

(3) มีท่ารำของตนเอง สอดคล้องกับวิถีชีวิต รสนิยม สุนทรียภาพและระบบนิเวศของชาวบ้านภาคใต้

(4) มีระบบความเชื่อเฉพาะกำกับ เช่น เรื่อง “ครูหมอ” และ “ตายาย” ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นภาคใต้

1.2 องค์ประกอบของโนรา

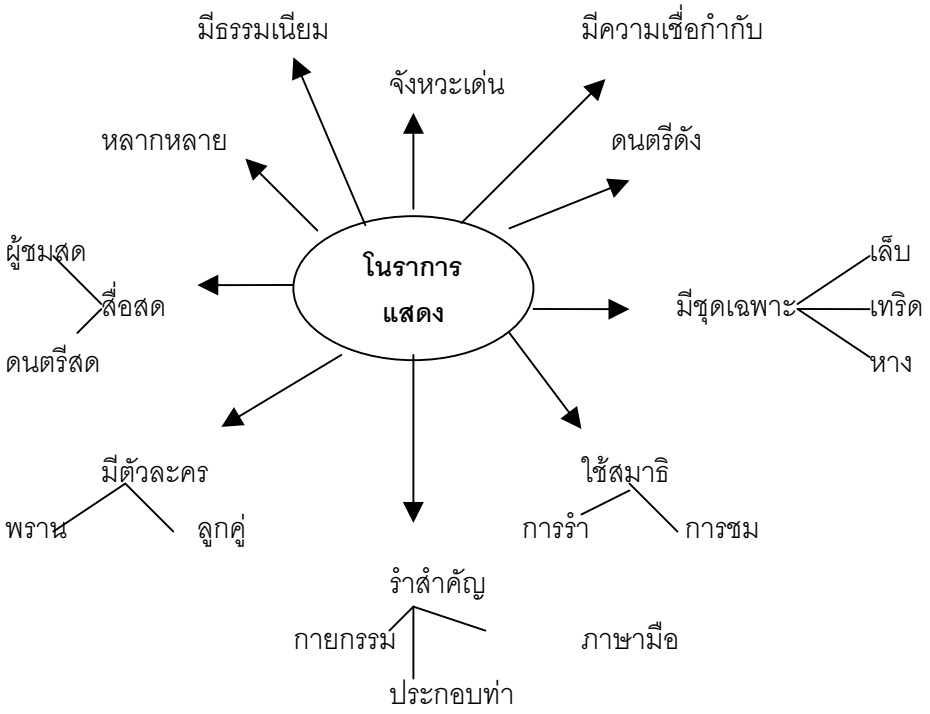
โนราเป็นการละเล่นที่มีองค์ประกอบทั้งส่วนของการแสดงและพิธีกรรมควบคู่กันมาตั้งแต่แรกเริ่ม ในยุคหลังเมื่อสังคมสนใจในส่วนของความบันเทิงมากขึ้น โนราก็ขยายบทบาทด้านการแสดงออกมามากขึ้น เกิดเป็นโนราการแสดงเพื่อความบันเทิงในแบบต่าง ๆ ขณะที่ส่วนที่เป็นโนราแบบเก่าที่การแสดงอยู่ในพิธีกรรม และในพิธีกรรมต้องมีการแสดงบันเทิงนั้นก็ยังคงอยู่



ภาพที่ 16 แสดงลักษณะร่วมและลักษณะที่แตกต่างระหว่างโนราพิธีกรรมและโนราการแสดง

จากผังภาพข้างต้นจะเห็นได้ว่าโนรามีองค์ประกอบกลางอยู่จำนวนหนึ่งที่ใช้ร่วมกันระหว่างโนราประเภทที่เป็นการแสดงกับประเภทที่เป็นพิธีกรรม ในฟากที่เป็นการแสดงองค์ประกอบจะหายไปส่วนหนึ่งและมีน้อยกว่า สะท้อนให้เห็นว่าการเล่นโนราเพื่อความบันเทิงนั้นน่าจะเป็นส่วนเสี้ยวที่ตัดออกมาจากพิธีกรรมที่เป็นตัวแม่ หรืออีกนัยหนึ่งคือการแสดงเป็นส่วนที่ถูกหยิบเข้าไปรวมอยู่ในโครงสร้างใหญ่ของพิธีกรรม ในฐานะเครื่องประกอบเพื่อเสริมความยิ่งใหญ่ของระบบความเชื่อซึ่งขึ้นอยู่กับการตีความแต่จากลักษณะร่วมกับสังคมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มีการนับถือผีอยู่ก่อน ซึ่งพัฒนามาจากสำนึกต่อบุญคุณในธรรมชาติ ทำให้น่าเชื่อได้ว่าการนับถือ “ตายาย” นั้นมีอยู่ก่อนในสังคมท้องถิ่นภาคใต้ การนับถือพรานน่าจะมีอยู่แล้ว ในฐานะผู้มีชุดความรู้โบราณ คือคาถาอาคม ที่ใช้ในการเดินเข้าไปในป่า “โลกที่ไม่ใช้พื้นที่ ๆ อยู่อาศัยของมนุษย์” เมื่อสังคมท้องถิ่นรับโนรามาปรับประยุกต์กับการร่ายรำที่มีอยู่ในพื้นบ้านก็นำโนรานั้นมาช่วยเสริมการเซ่นไหว้ให้สมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น ในหมู่ครูหมอโนรา พรานเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่วัฒนธรรมนี้ยกย่องไม่น้อยไปกว่าครูหมอระดับเทพที่เป็นชนชั้นเจ้าในตำนานโนรา

นับถือผี



ภาพที่ 17 แสดงองค์ประกอบของการรำโนรา

ความสำคัญขององค์ประกอบของการรำโนรา

(1) **ท่ารำสำคัญ** โนรามีเรื่องเด่นที่ท่ารำ การรำ นำการร้อง เป็นสื่อเพื่อ “การดู” มากกว่าการฟัง การรำทำหน้าที่กำกับดนตรี โนราเรียกร้องการมาดู เพราะเสน่ห์โนราอยู่ที่การร่ายรำที่พิสดาร โดยมีเหตุแห่งความพิสดารอันเนื่องมาจาก **ความยาก** ท่าโนราเป็นท่าที่ใช้ศักยภาพของร่างกายสูง ไม่ว่าจะเรื่องการทรงตัว การควบคุมกล้ามเนื้อจนถึงการยืดขดร่างกาย คล้ายการใช้ร่างกายแบบ **กายกรรม** (acrobatic) ร่างกายจะถูกใช้ในลักษณะของการขยายศักยภาพ ไม่ใช่ใช้อย่างที่ใกล้เคียงกับชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ยังมีการร่ายรำที่ใช้ **การเคลื่อนไหวแบบแยกส่วน** (isolation) เช่น ท่าเคล้ามือแขนเคล้าสลับไปแต่ตัวนิ่ง บางท่ามือจีบทางหมุนอีกทางสลับกัน ซึ่งบางคนก็แยกประสาททำไม่ได้ โนรายก ชูบัว เล่าให้ฟังถึงอดีตหนหลังครั้งแรกที่มาสอนโนราในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ในงานโรงครู เมื่อกรกฎาคม 2547 ว่า ครั้งแรกที่มาสอนนั้นมีคนสนใจมาเรียนล้นหลาม ทั้งนักศึกษา แม่บ้าน ภารโรง มีรปภ. คนหนึ่งมาเรียนหัดได้ทุกท่าเว้นแต่ท่าจีบหมุนมือสลับข้าง ฝึกอย่างไรก็ทำไม่ได้ ดังนั้นการรำโนราจึงไม่ใช่เรื่องที่ใคร ๆ ก็ทำได้แม้จะฝึกหัด แม้จะมีใจชอบ แต่บางท่าก็ทำไม่ได้ ทำให้การร่ายรำของโนราเป็นเรื่องตื่นตาตื่นใจ หรืออาศัยความตื่นตาตื่นใจเป็นเสน่ห์ของการร่ายรำ

นอกจากนี้ข้อพิเศษอีกอย่างหนึ่งของการรำโนราคือ มีการใส่ความหมาย (encoding) ให้กับท่าทางที่สมมติขึ้นว่าให้มีความหมาย โนราใช้ **ภาษามือ** มากกว่านาฏศิลป์ไทยอื่น ๆ แม้จะไม่มากและเป็นภาษาที่ซับซ้อนอย่าง “มุทรา” ของอินเดีย แต่ก็ส่อเค้าว่าน่าจะได้รับอิทธิพลและมีร่องรอยหลงเหลืออยู่ในศิลปะภาคใต้ นอกจากภาษามือแล้ว โนราก็ยังสื่อด้วยภาษาท่าทาง การสื่อสารด้วยท่าทางของ

โนราขยายผลไปถึง **การประกอบท่า** โนราสามารถสื่อความหมายที่ซับซ้อนขึ้นได้ด้วยการ “รำทำท่า” คือ ทำท่าให้เห็นว่าสื่อถึงอะไรจนถึง “การประกอบท่า” คือใช้ผู้รำหลายคนช่วยกันประกอบท่าทางสื่อสารความหมาย

(2) **มีตัวละคร** การรำโนราสามารถเล่นเป็นเรื่องได้ เนื่องจากโนรามีตัวละครอยู่ร่วมกับผู้รำ ลักษณะตัวละครของโนรามีความแปลกที่ผู้รำนั้นเรียกว่า ”โนรา” เสมือนหนึ่งว่าเป็นชื่อของการแสดงแบบหนึ่ง ขณะเดียวกันผู้รำนี้ก็นิยมเล่นเรื่อง “นางมโนราห์” ซึ่งเป็นตัวละครตัวหนึ่ง ดังนั้นผู้รำจึงมีสถานะที่เหมือนกับสวมหมวกสองใบ ใบหนึ่งเป็น “นักแสดง” (actor) อีกใบหนึ่งเป็น “ตัวละคร” (character) เมื่อเป็นตัวละครก็คือตัวละครที่เป็นนางมโนราห์ เมื่อเป็นนักแสดงก็สามารถแสดงเป็นตัวละครอะไรในเรื่องใดก็ได้ หมวกใบที่เป็นตัวละครนั้นสวมไม่บ่อยเท่ากับหมวกที่เป็นนักแสดง คือโนราสวมหมวกเป็นนักแสดงยืนพื้น ซึ่งนักแสดงนี้ต่างไปจากนักแสดงในสื่อบันเทิงทั่วไปตรงที่ นอกเหนือจากการทำหน้าที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง (entertainer) แล้ว โนรายังเป็นนักเล่าเรื่อง นักพูด นักวิพากษ์ไปพร้อม ๆ กัน และที่ต่างไปจากนักแสดงทั่วไปคือโนราเป็นครูของสังคม[2] เป็นผู้นำทางจริยธรรมคนหนึ่ง

นอกจากนี้ในการเล่นโนรายังมี **พราน** ซึ่งเป็นทั้งนักแสดงและตัวละครเช่นกัน เมื่อเป็นตัวละครคือ “พรานบุญ” เมื่อเป็นนักแสดงคือตัวตลก เป็นตัวละครที่เข้ามาขัดแทรกและเสริมส่งให้โนรานั้นโดดเด่น มีนาฏลักษณ์ที่ง่าย ๆ ตรงข้ามกับความซับซ้อนสูงส่งของโนราแบบสุดขั้ว แต่ข้อแตกต่างระหว่างพรานกับโนราในด้านรูปแบบที่สำคัญประการหนึ่งคือ พรานเป็นตัวละครที่ใช้ “หน้ากาก” บ่งบอก ดังนั้นตัวพรานจึงสามารถที่จะแขวนลอยไว้ในอากาศแล้วเอาใครมาสวมแทนก็ได้ ในขณะที่โนรายืนพื้นแล้วเล่นเป็นตัวต่าง ๆ แต่พรานต้องเป็นพรานเท่านั้นแต่เปลี่ยนคนที่เข้ามาเล่น พรานจึงเป็นเสมือนตัวละครที่ “ลอยอยู่ในอากาศ” หมายความว่าใครจะลุกขึ้นมารำเป็นพรานก็ได้ โดยเฉพาะในพิธีกรรม เรียกว่า “**ออกพราน**” คือการที่ชาวบ้านคนหนึ่งใครก็ได้ลุกขึ้นมาสวมหน้ากากแล้วก็เต้นรำแบบพรานเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง และเพื่อแก้บน[3]

นอกจากนี้โนรายังมี **ลูกคู่** ซึ่งทำหน้าที่คล้ายนักแสดงประกอบ แม้จะไม่ได้เป็นตัวละครแต่ก็ทำหน้าที่กระเซ้าเย้าแหย่ให้โนรามีชีวิตชีวา เกิดปฏิสัมพันธ์กันบนเวทีเป็นที่สนุกสนาน

การที่มีตัวละครและสามารถเล่นเป็นเรื่องได้นี้ ทำให้โนราเป็น **ศิลปะการละคร** (theatre) ชนิดหนึ่ง ที่มีลักษณะร่วมกับการละครตะวันออก เช่น การมีดนตรีอึกทึก (explosive) ใช้การแสดงที่ประดิษฐ์

---

[2] นักแสดงในวงการบันเทิงในปัจจุบันพยายามเสริมบทบาทนี้ขึ้นมาโดยสื่อมวลชน ชงให้นักแสดงเป็นลูกกตัญญู เป็นเยาวชนดีเด่น ฯลฯ เพื่อสวมหมวกใบที่ศิลปินพื้นบ้านเป็นหมวกบังคับ แต่ศิลปินวงการบันเทิงสวมหมวกเฉพาะเวลาผ่านสื่อ โนราสวมจริง ๆ ในสังคมเพราะเป็นสังคมขนาดเล็กและถึงตัว

[3] ชาวบ้านในวัฒนธรรมโนรามักจะบนบานต่อตายายและครูหมอโนราไว้โดยการออกพราน คือเมื่อบรรลุผลตามที่อธิษฐานไว้ ก็จะมา “ออกพราน” ให้ในโรงโนรา บางทีไม่บนว่ารำเอง แต่บนว่าให้คนอื่นรำให้ เช่น บนว่าให้แม่ออกมารำให้ เมื่อถึงคราวแก้บน ผู้นั้นก็ต้องออกมารำให้ ไม่ว่าจะพร้อมใจหรือไม่ เพราะหากไม่รำ ผู้ที่บนอาจมีอันเป็นไป

คิดท่าขึ้นมา (presentational style)[4] ให้เป็นภาษาเฉพาะของการแสดงที่คนในวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะถอดรหัสได้ ทำให้โนราเป็นสื่อการแสดงที่สามารถเล่นเป็นเรื่องอย่างละคร เนื่องจากมีโครงสร้างที่มีตัวละครที่พร้อมจะปรับเปลี่ยนไปเป็นตัวละครอะไรก็ได้ จึงมีลักษณะที่สามารถเล่าเล่นเป็นเรื่องได้ โดยสร้างตัวละคร เหตุการณ์ และสมมติฉากต่าง ๆ ขึ้น เล่นได้ทั้งเรื่องตามประเพณี เช่น พระสุธนมโนราห์ นางสิบสอง และเรื่องสมัยใหม่ที่แต่งขึ้นเฉพาะกิจ หรือเรื่องที่เลียนมาจากละครโทรทัศน์ที่เป็นที่นิยมในขณะนั้น

(3) **เพลงโนรา** กลอนโนรามีลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกความเป็นเพลงโนรา ที่ต่างไปจาก “เพลงหนังตะลุง” และ “เพลงบอก” ที่อยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน ดังนั้นกลอนโนราจึงบอกอัตลักษณ์โนราอีกทางหนึ่ง ซึ่งแน่นอนว่าต้องใช้ ***ภาษาถิ่นใต้*** กลอนโนราเป็นกลอนที่บังคับการร้องเป็นภาษาถิ่นใต้เท่านั้น โดยลักษณะกลอน ทำนอง และวรรณยุกต์

ดนตรี ดนตรีโนรามีลักษณะเฉพาะประกอบด้วย แตระ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ทับ ปี่ ซึ่งทำงานสอดประสานกัน เพลงโนราใช้เสียงปี่เป็นตัวนำ ทำให้การร้องโนราต้องใช้เสียงสูงให้เทียมปี่ เสียงภาษาถิ่นใต้แม้จะต่ำกว่าภาษาไทยกลาง แต่ก็ต้องโหนเสียงขึ้นไปให้เทียมปี่ ดังนั้นเพลงโนราจึงเป็นเพลงที่ต้องใช้พลังในการร้องมากและคนทั่วไปร้องไม่ได้ คล้ายกับลิเกที่ต้องโหนเสียงขึ้นไปให้เทียมระนาดเอก ดนตรีโนรามีลักษณะของดนตรีในทาง **ดนตรีอึกทึก** เสียงดังประโคมกันเต็มที่ สุดแรง เพื่อให้เข้ากับท่ารำที่ใช้พลังมาก

จังหวะชัดคุมดนตรี คุมการรำ ความงามอยู่ที่ความคมของจังหวะและท่ารำที่รับกันพอดีประหนึ่งว่าใจเดียวกัน โนรากับดนตรีต้องเข้าทางกัน ดนตรีคณะหนึ่งไปเล่นกับโนราคณะอื่นอาจจะเล่นกันได้ ถ้ามือทับตีทันกับโนรา เป็นสองฝ่ายประกอบกันที่ต้องถูกฝาถูกตัว ซึ่งอาจจะเล่นไม่ได้ถ้าตีทับไม่เข้ากับโนรา

พร้อมกับมี **ลูกคู่** ซึ่งทำหน้าที่ช่วยให้โนราผู้ร้องนำได้หยุดพักจากการโหนเสียงสูง ๆ ได้คลายกล้ามเนื้อลำคอ ได้หยุดคิดที่จะต่อกลอน และย้ำให้ผู้ฟังได้ยินกลอนชัดเจนขึ้น ลูกคู่ในโนราคือคณะนักดนตรีที่นอกจากจะเล่นแล้วยังต้องเป็นลูกคู่รับด้วย ลูกคู่ในโนรามีบทบาทสำคัญสำหรับการเล่นโนรา เพราะนอกจากจะเป็นส่วนคั่นช่วงช่วยโนราแล้ว

(4) **เครื่องแต่งกาย** เครื่องแต่งกายโนรามีลักษณะเฉพาะของตัวเอง เครื่องแต่งกายโนรานี้ชาวบ้านรับรู้ว่าเป็นของสูง ของหายาก ของดี และเป็นของแพง เครื่องโนราเป็นเสมือน “เครื่องแบบ” ของโนราที่ต้องสวมใส่ คนในสังคมรับรู้โนราเป็นภาพการแต่งตัวแบบโนรา ด้วยเหตุนี้การที่จะเอาชุดโนราไป

---

[4] รูปแบบการแสดงแบบอย่างโขน ลิเก งิ้ว ฯลฯ ซึ่งจะแต่งตัว พูดจา เล่นเรื่องที่ต่างไปจากชีวิตประจำวัน ตรงข้ามกับ representational style คือการแสดงแบบตะวันตก ที่นักแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นอย่างที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน

เปลี่ยนประยุกต์เป็นอย่างอื่นจึงเป็นเรื่องที่ทำได้ยาก โนราเป็นสื่อที่ใช้การดู และแสดงเพื่อเชื่อมย้ำความเป็นวัฒนธรรมเดียวกันดังที่กล่าวแล้ว เครื่องแต่งกายของโนรามีส่วนประกอบสำคัญคือ

4.1 **เทริด** เทริดเป็นของสูง เป็นสิ่งสูงส่งของโนรา และมีลักษณะเฉพาะไม่เหมือนกันชฎาในนาฏศิลป์ของส่วนกลาง เทริดกำหนดให้โนราต้องหน้านิ่ง ขณะเดียวกันเทริดก็ทิ้งน้ำหนักลงบนศีรษะ ทำให้ทรงตัวลำบากในการรำโนราบางท่า ที่เป็นท่ารำยาก ๆ

4.2 **หาง** หางโนราเดิมทำจากเขาควาย ต่อมาประยุกต์ใช้เป็นอย่างอื่นที่ยังคงรูปร่างอย่างเดิม หางกำหนดให้การรำโนราต้องตัวแอ่นเพื่อให้หางเชิดสวย ดังนั้นการรำโนราจึงต้องหลังแอ่น ก้นยื่น เครื่องแต่งกายบังคับให้คนรำไม่ควรมีพุง

4.3 **เล็บ** เป็นเครื่องเล่นสำคัญของโนราในการกรีดกราย เล็บเป็นส่วนช่วยขยาย (exaggeration) ให้ภาษามือเห็นชัด เล็บทำให้ภาษามือสวย และภาษามือก็ทำให้เล็บสวย เล็บเป็นส่วนประกอบปลายนิ้วที่สอดรับกับชุดทำให้ชุดโนรามีเอกภาพทางศิลปะเชื่อมต่อเข้าด้วยกัน

(5) **ขนบประเพณี** สื่อพื้นบ้านโนรามีธรรมเนียมเป็นกรอบไว้หลายประการ คือ **ต้องปลูกโรง** การเล่นโนราบังคับให้ต้องปลูกโรง เพื่อให้คณะนักดนตรีนั่ง ให้โนรามีพื้นที่เล่น การบังคับเรื่องการปลูกโรงเรียกร้องเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดง กล่าวคือการที่โนราจะไปเล่นที่ใด เจ้าภาพต้องปลูกโรงให้ ยิ่งเป็นโนราพิธีกรรม เจ้าภาพต้องบอกเชิญด้วย “ขันหมาก” การแสดงออกเหล่านี้ระบุถึงการบังคับให้ผู้ส่งสารกับผู้รับสารต้องเกิดความต้องการร่วมกันที่จะสื่อสารต่อกัน การแสดงโนราจะมี **พิธีกรรมและพิธีการ** ในโนรามีส่วนที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมหลายประการ ทั้งในส่วนที่เป็นพิธีโรงครู ซึ่งเป็นเรื่องพิธีกรรมเคร่งครัด และพิธีกรรมในขณะแสดง เช่น การไหว้ครู การถือขนบในการเคารพรักษาเครื่องโนรา และพิธีการต่าง ๆ การรำมักผลิตซ้ำ(reproducition) เรื่อง **ท่าแม่บท** และ **บทครูสอน** ตอกย้ำเรื่องกฎระเบียบ

(6) **มีความเชื่อเรื่องครูหมอตายาย** การเล่นโนราเชื่อมโยงสู่ความเชื่อเรื่องการนับถือบรรพชน (ancestor worship) ผูกศิลปะ การสื่อสาร และวัฒนธรรมไว้ภายใต้ระบบความเชื่อ พูดอีกนัยหนึ่งคือเป็นสื่อพื้นบ้านที่อยู่กับศาสนาชาวบ้านแบบดั้งเดิม โนราจึงมีกลิ่นไอของ **ไสยศาสตร์** อยู่ที่เนื้อในคาถาอาคมกับโนราเป็นเรื่องคู่กัน ไสยศาสตร์ใช้ตั้งแต่ในระดับการแสดง เช่น การไหว้ครูก่อนออกเวทีและบนเวที การต่อสู้ทางการแสดง เช่น การประชันโรง การควบคุมพิธีกรรม เช่น การควบคุมผีและวิญญาณในพิธีโรงครู จนถึงใช้ในการรักษาความเจ็บไข้ได้ป่วยของลูกหลาน ส่วนใหญ่เป็นการเจ็บป่วยที่แปลกไปจากปกติ เช่น เด็กเกิดมาไม่ดื่มนมมารดา เกิดมามีผมพันกันรุงรัง ที่เรียกว่า ผมผีผูกหรือ ภาษาถิ่นเรียกว่า “ผมผีช่อ” จนถึงการเกิดมามีปานแดงบนหน้าหรือตามตัวที่เรียกว่า “เสน”

(7) **สมาธิ** การแสดงโนราต้องใช้สมาธิ ไม่ใช่การแสดงแบบที่ดูเล่นเพลิน ๆ คนเล่นต้องใช้สมาธิจดจ่อกับสิ่งที่กำลังทำ บางส่วนอาจเป็นสมาธิแบบศักดิ์สิทธิ์หรือ “ภวังค์” อย่างการแสดงของบาหลี ในขณะที่คนดูก็ต้องใช้สมาธิในการหลุดเข้าไปในภวังค์ของการชม

(8) **มีความหลากหลายสูง** (variation/rich) หากเทียบกับการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ซึ่งมักจะใช้ลีลารำที่ซ้ำ ๆ แต่โนราจะหลายหลากในลีลาท่ารำและอารมณ์ตลอดการแสดง กับมีปริมาณของท่ารำมาก และเอื้อต่อการคิดประดิษฐ์ท่าใหม่ ๆ

1.3 การประสมองค์ประกอบ

1.3.1 ดนตรี รำ ร้องของโนรา

ปี่เพลงโนรากับหนังตะลุงคล้าย ๆ กัน ต่างที่ช่วงขึ้นเพลงและสำเนียงทำนองเพลง ซึ่งเป็นตัวแยกหนังออกจากโนรา สำหรับโนราดนตรีและการรำ กล่าวได้ว่าทำหน้าที่ผลิตซ้ำบรรทัดฐานของสังคมในรูปของศิลปะดังกล่าวแล้ว เพลงโนราจึงทำหน้าที่สะกดจิตสมาชิกให้รู้สึกในทางเดียวกัน คล้ายเพลงชาติที่เมื่อใดที่ได้ยิน ดนตรีและเนื้อหาก็จะบรรจุความหมาย ความคิด ทัศนคติ โลกทัศน์ ฯลฯ ให้แก่สมาชิกที่สังกัดชาตินั้น ๆ ดนตรีโนราก็ทำหน้าที่นั้นเช่นกัน

ดนตรีทำหน้าที่ตรึงสมาชิกไว้ การรำทำหน้าที่นำทาง บทร้องทำหน้าที่ให้เนื้อหา ซึ่งมีทั้งเนื้อหาเดิม เช่น การสรรเสริญคุณครู การเล่าตำนานโนรา ฯลฯ เกิดการตอกย้ำซ้ำแล้วซ้ำเล่า และเนื้อหาใหม่ที่สอดใส่เข้าไปเพื่อสื่อสารผ่านการโน้มน้าว

1.3.2 เพลงโนราคือจิตวิญญาณ

เพลงพื้นบ้านจะลักษณะร่วมกันประการหนึ่งคือมีจังหวะที่ชวนเคลื่อนไหว มีทำนองซ้ำ ๆ ซึ่งทำให้ฟังติดหูง่ายและเป็นเอกลักษณ์ เอกลักษณ์นี้ก่อให้เกิดลักษณะประจำกลุ่ม เมื่อใดที่ได้ยินสำนึกกลุ่มก็จะเกิดขึ้น ดังนั้นดนตรีโนราจึงมีบทบาทเป็น “เสียงในวิญญาณ” คือเป็นเสมือนบรรทัดฐานหรือ norm ในสังคมที่จะเป็นตัวคุมให้คนในสังคมแสดงพฤติกรรมในทิศทางเดียวกัน ดนตรีโนราจะเป็นเพลงที่แว่วอยู่ในโสตประสาทที่ทุกคนได้ยินตรงกัน รู้กันว่ามาถึงไหนแล้วจะไปไหนต่อ ดนตรีในโสตนี้เป็นตัวกำกับให้นักดนตรีแต่ละคนเล่นดนตรีไปอย่างที่ได้ยินในหู คนรำก็รำอย่างที่ได้ยินอยู่ในจิตวิญญาณของตนเอง ดังนั้นทุกคนต่างก็ติดตามและ “ผลิตซ้ำ” สิ่งที่เป็นบรรทัดฐานอยู่ในใจของตนเอง กล่าวได้ว่าดนตรีที่กำลังเล่นอยู่ ก็คือดนตรีที่ทุกคนได้ยินอยู่ในจิตวิญญาณของตนนั้น ทุกคนจึงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่เป็นเสมือนร่มคลุมอยู่ ให้สมาชิกทุกคนเป็นพวกเดียวกันหรือเป็นคนในวัฒนธรรมเดียวกัน กล่าวได้ว่าดนตรีเป็นสื่อ (media) ที่ใช้ในการแสดงออกของความคิดภายในของคนในวัฒนธรรมเดียวกันนี้ คนนอกวัฒนธรรมเมื่อมารับชมรับฟัง จะฟังอย่างคนนอก ที่ไม่มีทำนอง (melody) อยู่ในหัว ฟังในฐานะที่แปลกหู ดูในฐานะสิ่งที่แปลกตา แต่ไม่ได้เวียนซ้ำย้ำรอยรสนิยม ความทรงจำ และแบบแผนที่เคยรับมา คนในวัฒนธรรมดูโนราในลักษณะของการมา “อัดซ้ำ” ลงไปในเนื้อเทปที่ตนมีอยู่แล้ว โดยพยายาม

อัดให้ลงร่องเดิม ซึ่งยังผลให้สิ่งที่อัดไว้นั้นชัดเจนยิ่งขึ้นและยิ่งขึ้น แต่คนนอกวัฒนธรรมมาฟังมาดู แบบถือเทปเปล่า

ดนตรีโนราตามประเพณีประกอบไปด้วย แตระ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ปี่ มีลักษณะเป็นดนตรีอึกทึก รุนแรง เร่งเร้า ผู้ชมที่ไม่มีทักษะเลย หากคุ้นเคยกับคณะโนราจะเข้าร่วมเล่นดนตรีด้วย ก็สามารถเข้าร่วมเล่นได้ในทันทีที่เห็นครั้งแรก เนื่องจากมีเครื่องดนตรีที่ง่าย ๆ วางไว้ให้แก่ผู้มาใหม่ เช่น แตระ เพียงเคาะก็ร่วมบรรเลงได้ ในขณะที่ปี่มีรายละเอียดมาก ปี่เลาเดียวทำได้เป็นสิบเสียง ซึ่งขึ้นอยู่กับ “พวด” ลม และการเล่นนิ้ว เปลี่ยนลิ้นที่หนีบก็เสียงเปลี่ยน ใช้ใบตาลตัดเป็นลิ้นปี่ ปี่ที่เข้ากับตัวเรา ต้องเสาะหา ไปของลองปี่เขาซึ่งเข้ากับเรา แบบ กระบี่คู่กาย เหมือนคนเขียนหนังสือที่ต้องมีปากกาคู่กาย ชิ้นที่ดีกับคนหนึ่งอาจไม่ดีกับอีกคนหนึ่ง[5] ปี่แต่ละเลาคู่กับโหม่ง ถ้าแยกคู่กันแล้วเล่นไปไม่ได้ดี

ในการบรรเลงนั้น แต่ละส่วนจะต่อเนื่องกันถ้า “ทับ” ไม่ขยับ “กลอง” ก็ลงไม่ได้ โรงครูเล่นไม่ได้ถ้าไม่ได้ ”โหม่ง” กล่าวได้ว่าดนตรีโนราต้องเป็นวงศ์วานกันขาดตัวเดียวเล่นไม่ได้ การเป็นวงของเครื่องดนตรี เป็นวงทั้งในระดับของคนเล่นที่ต้องเข้าใจกัน ไปทางเดียวกัน และเป็นวงของเครื่องดนตรีที่เครื่องดนตรีเองก็ต้องเป็นญาติเป็นดองกัน

1.3.3 **การรำ : การทำเสียงให้เป็นรูป**

“การรำโนราคือการทำดนตรีที่เป็นเสียงไม่เห็นรูปให้เป็นรูป” กล่าวคือเสียงดนตรีนั้นเป็นภาพอยู่ในใจ ปราศจากดวงตาเสียงก็สร้างภาพในมโนนึกไปตามแต่ที่ใจจะนึกซึ่งต้องสอดคล้องกับเสียง แต่การรำเป็นการทำเสียงให้เป็นภาพ (visualization) ให้สามารถเสพรสสุนทรียะผ่านดวงตาได้ สิ่งที่ดวงตาเห็นคือภาพของเสียงที่หูได้ยิน แต่ภาพนี้เป็นภาพที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลปิน ภาพที่เกิดขึ้นจึงเป็นตัวกำหนดภาพในใจของผู้ชม แทนที่จะปล่อยให้ใจผู้ชมวาดภาพไปเองอย่างการอ่านนวนิยาย การรำทำหน้าที่เหมือนโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ที่ทำให้ภาพในใจนั้นมองเห็น “เป็นภาพเดียวกัน” ก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกันของผู้ที่ได้ยินเสียงดนตรีโนรา ภาพเดียวกันที่ว่านี้สร้างสรรค์โดยศิลปินในฐานะตัวแทนของคนในวัฒนธรรมนั้น หรือพูดง่าย ๆ ว่าเป็นตัวแทนของชาวบ้าน หรือเป็นชาวบ้านคนหนึ่งที่มีความสามารถที่จะแปลงนามธรรม มีความสามารถที่จะถ่ายทอดให้ตรงใจประชาคมมากที่สุด เมื่อถ่ายทอดออกมาแล้วถูกใจ เป็นที่ยอมรับ สิ่งที่ถ่ายทอดออกมานั้นก็ถูกบันทึกและจดจำ ว่าเมื่อได้ยินดนตรีนี้ก็ต้องภาพแบบนี้ เห็นภาพแบบนี้ก็ต้องนึกถึงดนตรีแบบนี้ การรำจึงทำหน้าที่เป็นภาพประทับ เป็นตัวแบบให้ทำซ้ำจนเป็นข้อตกลงร่วมกันระหว่างนักแสดงและผู้ชม ว่าเราจะเล่นซ้ำในแบบนี้ การรำจึงเป็นสมบัติของผู้ชม

---

[5] สัมภาษณ์นายปี่ พิศาล โรงเรียนมหาวิชาราวุธ เล่าว่าเคยมีนายปี่คนหนึ่งได้ปี่ดีมาจากปาดังเบซาร์ ได้มาเพราะเจ้าของเก่าเป่าแล้วรู้สึกว่าไม่ดี แต่เจ้าของใหม่เป่าแล้วรู้สึกว่าดีเข้ากับตน ก็เลยขอซื้อเขามา และเขาก็เต็มใจขาย เพราะรู้สึกว่าไม่ใช่ปี่ของเขา

(reciever) ด้วยอีกฝ่ายหนึ่ง ไม่ใช่สมบัติของผู้แสดง (sender) อย่างเดียว ผู้ชมจึงมาชม “สมบัติของตน” โลดแล่นผ่านนักแสดง ที่ต้องทำหน้าที่แสดงภาพในความทรงจำของตนเองให้เห็นอย่างที่ผู้ชมต้องการครั้งแล้วครั้งเล่า

1.3.4 บทบาทเครื่องดนตรีต่อการรำ

เครื่องดนตรีเป็นส่วนที่ขาดไม่ได้ในการรำ ไม่ว่าคราวแสดงจริงหรือเมื่อเป็นเพียงการซ้อมคนรำรอคนเล่นดนตรี คนเล่นดนตรีต้องตระหนักถึงบทบาทของตนเองต่อกลุ่ม ขณะเดียวกันเพราะมีการรำ การเล่นดนตรีจึงมีความหมาย เพราะการรำเป็นการกำกับดนตรี (วาทยกร) ในแบบหนึ่ง

กล่าวได้ว่าทับเป็นตัวเปลี่ยนจังหวะ โหม่งเป็นตัวควบคุมให้เร็วช้าและสร้างทำนองในการร้องบท กลองทำให้สนุก ทำให้จังหวะหนักแน่น น่าฟัง ปี่เป็นเสียงที่เด่นที่สุดโดยมี แตระเป็นเครื่องดนตรีที่เสริมและเล่นตามอย่างเข้าจังหวะ

เครื่องดนตรีมีบทบาทไม่เท่ากันในช่วงเวลาซ้อมและเวลาแสดงจริง เครื่องจังหวะ ทับมีบทบาทเป็นตัวหลักและสำคัญมากในการซ้อม ส่วนกลองจะเป็นตัวเสริมทับอีกทีหนึ่ง ดังนั้นนายกลอง นายทับ จึงต้องรู้ความสำคัญของตนต่อคณะ เวลาซ้อมเครื่องดนตรีสำคัญคือ ทับ กลอง โหม่ง ส่วนแตระหากขาดไปก็ยังพอซ้อมได้ ปี่ซึ่งเรียกได้ว่าสำคัญที่สุดในการเล่นโนราช่วงซ้อมหากขาดไปก็ยังพอซ้อมได้ แต่เครื่องจังหวะขาดไม่ได้ เครื่องจังหวะคือทับ กลองนั้นสำคัญมากเวลาซ้อม การซ้อมไม่ใช่ซ้อมให้แก่คนรำเท่านั้น แต่ซ้อมคนเล่นดนตรีที่จะทำจังหวะให้เป็นหนึ่งเดียวกับคนรำด้วย

เมื่อถึงคราวแสดงออกงาน ปี่ที่เคยขาดได้กลายเป็นหัวใจสำคัญในการแสดง เสียงปี่เป็นเสียงสำคัญที่ให้รสชาติความเป็นโนรา กล่าวได้ว่าปี่เป็นพระรองเวลาซ้อม แต่เป็นพระเอกเวลาแสดงจริง ส่วนแตระนั้น เวลาแสดงจริงจะใช้ก็ได้ไม่ใช้ก็ยังพอได้ แตระเป็นเครื่องดนตรีเสริมทุกสถานการณ์

การที่ปี่พลิกความสำคัญต่างไปนั้น สอนให้เห็นถึงการแลกเปลี่ยนบทบาทตามกาละเทศะซึ่งเป็นปรัชญาสำคัญของสังคมไทย ปี่ที่แสดงบทบาทสำคัญเวลาแสดง เป็นอีกปัจจัยหนึ่ง นอกเหนือจากการแต่งตัว และปัจจัยอื่น ๆ ที่ช่วยทำให้การแสดงต่างไปจากการซ้อม ก่อให้เกิดความมุ่งมั่นตั้งใจ เลื่อนไหลการแสดงไปโดยจำลองบรรยากาศสนุกสนาน ได้อารมณ์ อย่างคราวที่ซ้อมการแสดงจริงคือการย้อนระลึกการซ้อมที่เคยทำงานร่วมกันให้เห็นเป็นรูปธรรมร่วมกัน

1.4 การใช้องค์ประกอบในโนรา

สิ่งที่จะสังเกตเห็นได้อย่างง่าย ๆ ในการแสดงโนราหลังจากที่ได้นำองค์ประกอบต่าง ๆ มาประสมเข้ากันแล้ว เจ้าของวัฒนธรรมได้เลือกที่จะเน้นและไม่เน้นองค์ประกอบต่าง ๆ ในโนราจนทำให้โนราแสดงต่อสายตาคนนอกและคนในวัฒนธรรม คือ

(1) เป็นศิลปะการแสดงที่เน้นสมาธิ ทั้งสมาธิของผู้รำและผู้ชม สมาธินอกจากจะเป็นส่วนสำคัญของการแสดงแล้ว ยังเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาโนราที่รำดีและไม่ได้ จังหวะคุมเข้ม

(2) เป็นการแสดงที่เน้นความหลากหลาย (variation) โดยปกติในเพลงโนราจะมีการเปลี่ยนแปลงลีลาดนตรีอยู่เสมอ ชุดที่อาจารย์เลือกมาฝึกเด็กแทบจะเรียกได้ว่าลักษณะดนตรี จังหวะ ชุดที่ฝึกให้เด็กมีความหลากหลายมาก จะปรับเปลี่ยนทุก ๆ 2-3 นาทีเป็นอย่างช้า ดังนั้นโอกาสที่รู้สึกน่าเบื่อจึงมีน้อยมาก หากเข้าสู่สมาธิแล้ว เพราะการแสดงชนิดนี้ออกแบบไว้ให้ขายความหลากหลาย

(3) มีการร้องรำทำท่า โนราเป็นเรื่องของการร้องรำทำท่า เหมือนกับการทำ play story ท่ามีทั้งยากและง่าย ที่ง่ายก็ง่ายมาก จนเด็กเล็ก ๆ ก็อยากจะทำ เช่น ท่าเผาลงกา ก็ทำท่าเหมือนมุงบ้านในรี รี ข้าวสาร ในขณะที่บางท่าก็ยากมาก ๆ ที่คนทั่วไปไม่สามารถทำได้ ต้องฝึกหัดมาโดยเฉพาะและเป็นกรณีพิเศษเท่านั้น เช่น การรำในชุดตัวอ่อน เป็นต้น

1.5 ผลจากคุณลักษณะของสื่อในโนรา

ด้วยองค์ประกอบดังกล่าว ทำให้การเล่นโนรามีลักษณะทางสังคมและทางการสื่อสารดังนี้คือ

1.5.1 ผลจากลักษณะการรำโนรา

(1) แม้ในความหมายทางวัฒนธรรมโนราเป็นศิลปะชั้นสูง หากการดำรงอยู่ของโนรากลับอยู่ในมือชาวบ้านที่หยาบกร้าน โนราอยู่กับวิถีชีวิตชาวบ้านท้องถิ่นภาคใต้ แม้ในทางศิลปะโนราจะเป็นศิลปะที่อยู่ในพื้นที่เฉพาะของศิลปินโนรา ในความหมายว่าศิลปินเป็นผู้สืบทอดให้กับสายตระกูลเป็นหลัก แต่โนราก็อยู่ใกล้ชิดชีวิตชาวบ้านแบบให้สัมผัสได้ไม่ยาก นุ่งผ้าย้อมหมากขาดโหว่ก็มานั่งดูได้โดยไม่ต้องแต่งตัวใหม่ โนราเป็นศิลปะนาฏกรรมที่ซับซ้อนและอาจเรียกได้ว่าชั้นสูง โดยดูที่องค์ความรู้และระเบียบในการร่ายรำ แต่สิ่งที่น่าสนใจคือศิลปะนี้กลับออกแบบมาให้ผู้ชมทั่วไปที่ไม่มีความรู้ด้านการร่ายรำใด ๆ เลยก็สามารถที่จะเข้ามามีส่วนร่วมได้โดยง่ายผ่านการ “ออกพราน” การออกพรานนั้นท่ารำง่ายมาก เพียงสะดุ้งตัวไปตามจังหวะก็ใช้ได้แล้ว แถมยังมีหน้ากากบังความอายและมีความเชื่อเรื่องอภินิหารของหน้ากากพรานกำกับอีกด้วย

(2) ด้วยเหตุที่เป็นสื่อที่ออกแบบมาเพื่อ “ดู” มากกว่าฟัง โนราจึงเป็นสื่อพื้นบ้านที่เรียกร้องให้คนมาชุมนุมกัน เป็นสื่อพื้นบ้านที่เรียกร้องชุมนุมชนให้มากระทำร่วมกัน ในหลายขั้นตอน เป็นเรื่องของคนหมู่มาก ดังสำนวนถิ่นใต้ที่เปรียบเทียบสถานการณ์ใดที่คนมากว่า “คนมากเหมือนโรงโนรา”

(3) ความยากทำให้ศิลปะนี้แยกตัวออกจากชาวบ้าน แม้จะไม่แยกตัวจากวิถีชีวิตชาวบ้านก็ตาม ความยากในการรำทำให้เป็นสื่อสำหรับการดูโดยเฉพาะ การเป็นโนราเกิดขึ้นกับบุคคลผู้ฝึกหัดมาอย่างดีเท่านั้น การเป็นโนราจึงเป็นเรื่องพิเศษในสังคม เพราะรำยาก มีความพิสดารเป็นที่ตั้ง เสน่ห์โนราจึงอยู่ที่ความตะลึงของผู้ชม ความตะลึงนี้คือ

กลวิธีการตรึงคนดูของโนรา ซึ่งเรียกร้องสมาธิสูง ผู้รำเองก็ต้องใช้สมาธิ ผู้ชมก็ใช้ โนราจึงเป็นสื่อการแสดงที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารต้องหยุดเวลานิ่งเอาไว้ด้วยกัน

(4) ด้วยเหตุที่มีการใส่รหัสความหมายลงไปในท่าทาง การดูโนราผู้ชมจึงต้องมีเครื่องมือในการถอดรหัส (decoding) เป็นสื่อเฉพาะกลุ่ม คนนอกวัฒนธรรมจะดูยาก

(5) การที่โนรามีตัวละคร โนราจึงสามารถเล่าและเล่นเป็นเรื่องได้ง่าย โดยอาศัยตัวโนราพรานที่มีปรับเปลี่ยนเวียนย้อนเป็นตัวละครต่าง ๆ ตามลักษณะของละครตะวันออกที่ใช้จินตนาการสมมติร่วมกันระหว่างผู้ชมกับนักแสดง และในการแสดงแต่ละครั้งจะให้ความสำคัญกับเนื้อเรื่องมากกว่าการแสดง กล่าวคือคงแกนของเนื้อเรื่องไว้ ส่วนการแสดงก็ปรับไปตามสถานการณ์ ถ้าผู้ชมสนุกด้วยอาจมีการแสดงแบบเล่นกับผู้ชมมากตามไปด้วย

1.5.2 ผลจากลักษณะทางดนตรีโนรา

(1) ดนตรีและกลอนบังคับให้ต้องร้องเป็นภาษาถิ่น ไม่อาจร้องเป็นภาษาไทยกลางได้ ทำให้เพลงโนราเป็นคลังภาษาถิ่น ยิ่งไปกว่านั้นภาษาถิ่นใต้มีลักษณะเฉพาะที่เป็นคำห้วน แต่ธรรมชาติของกลอนต้องการคำมากและต้องการคำที่มีหลายพยางค์ กลอนโนราก็มีหลายชนิด ถ้าเป็นกลอนสี่ จะใช้คำน้อย แต่ถึงกระนั้นภาษาในกลอนโนราก็ยังเป็นพื้นที่เก็บคลังภาษา ทั้งภาษาเก่า ภาษาพื้นบ้านเฉพาะถิ่น (dialect) และภาษาบาลีสันสกฤตที่นิยมใช้ในวรรณคดี ทั้งหมดจะถูกนำมาใช้ในกลอนโนรา ทำให้ภาษาในกลอนโนราทั้งเชื่อมและแยกออกมาจากภาษาถิ่นในชีวิตประจำวัน ยิ่งไปกว่านั้นกลอนโนรายังมีบทบาทในด้านการเป็นช่องทางในการศึกษาเล่าเรียนด้านภาษาและวรรณคดี คนใต้จึงมีความสนใจในการศึกษาด้านวรรณกรรม วรรณคดี คติชนวิทยา กฎหมายค่อนข้างมาก กล่าวได้ว่ากลอนโนราเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมนี้ที่ก่อให้เกิดความสนใจและความเชี่ยวชาญในด้านภาษา

(2) เพลงโนราบางประเภทและบางทำนองออกแบบไว้ไม่ให้โชว์ลูกคอหรือน้ำเสียง แต่ให้ขายกลอนและถ้อยคำ ดังนั้นการหลงโนราของผู้ชมจึงไม่ใช่การหลงรูปหรือหลงเสียง แต่เป็นการหลงความคมคายของความคิด และหลงในความสามารถ ค่านิยมคนถิ่นใต้จึงยกย่องคนที่ “ปัญญา” และมุ่งหวังที่จะปลูกฝังสั่งสอนบุตรหลานให้เป็นคนเฉลียวฉลาดที่ภาษาถิ่นเรียกว่า “ปัญญา” ซึ่งแปลว่า “เฉลียวฉลาดแบบทันคน” ต้องรู้หลบหลีก รู้เล่ห์ รู้กล มีกลยุทธ์ที่จะรับมือกับปัญหา

(3) การที่ **ดนตรีมีหลายชิ้น** ทำให้การประกอบวงโนรานั้นต้องอาศัยการรวมหมู่ ดนตรีโนราบังคับให้โนราเป็นเรื่องการแสดงของกลุ่มคน ไม่ใช่คนใดคนหนึ่ง ทั้งคนเล่นดนตรีและคนรำต้องพึ่งพาอาศัยกัน ไม่อาจจะเล่นจะรำได้โดยอาศัยคนเพียงสองคนได้

(4) การรำต้องคู่กับดนตรีสด ดนตรีต้องเล่นคู่กับการรำ สื่อชนิดนี้ออกแบบให้ต้องเล่นสดร่วมกันระหว่างการรำและดนตรี เพราะมีการรับส่งและกำกับกันและกัน จำนวนคนรำและเล่นดนตรีจะใกล้เคียงกัน จึงเหมือนการแบ่งออกเป็นสองฝ่ายอย่างกีฬาที่ทั้งเล่นด้วยกันและประชันต่อสู้กัน ท่ารำ บทร้อง ดนตรี จะโยนกันไปมา ต่างคุมกันและกันก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นส่วนเดียวกัน (concensus) อย่างในพิธีกรรม

(5) โนราเป็นสื่อการแสดงออกทางด้านอารมณ์ **ดนตรีโนราต้องดังแรง** ท่ารำก็สุดโต่งตามเพื่อให้สูสีกับดนตรี โนราจึงกลายเป็นสื่อนาฏกรรมที่เหมาะแก่การระบายออกด้วยลีลาท่าทางอย่างเต็มที่ ขณะซ้อมเมื่อสนุกมาก ๆ เด็กที่ซ้อมที่ขั้นตะโกนใส่กัน และร้องกรี๊ดได้ โดยไม่ผิดธรรมเนียม เนื่องจากดนตรีโนราเอื้อให้เปล่งเสียงและระเบิดอารมณ์ออกมา ดนตรีที่อึกทึกรุนแรงสัมพันธ์กับบุคลิกคนใต้ที่ชัดเจนและแรง นอกจากนี้เนื่องจากธรรมชาติของเสียงร้องจะสู้ดนตรีไม่ได้ แต่โนราบังคับให้ร้องไปพร้อมกับรำ ดังนั้นขณะซ้อม จึงเป็นการฝึกเสียงไปในตัว ขณะเดียวกันก็สัมพันธ์กับลักษณะคนใต้ที่พูดจาเสียงดัง

(6) โนราเป็นเสน่ห์ของผู้ชาย จังหวะดนตรีที่คึกคะนองเร้าระทึก เมื่อแปลงเป็นท่ารำทำให้ผู้รำชายมีเสน่ห์มากกว่าผู้หญิง เพราะความแข็งแรง ความชัดเจนแสดงออกได้มากกว่า เรียกได้ว่าโนราออกแบบไว้ให้ผู้ชายรำ เป็นศิลปะการแสดงที่ไม่ขายความอ่อนช้อย รำดีแบบผู้หญิงคือลอยหน้าลอยตา ตัวโยกไหวไปมา ซึ่งเป็นอีกแบบหนึ่งที่มีขึ้นทีหลัง

(7) เนื่องจากเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีกรอบโครงสร้างหรือขนบธรรมเนียมแน่ชัด มีกฎกติกาขณะเดียวกันก็เปิดที่ให้มีการเล่นสนุกควบคู่กันไป เป็นสื่อพื้นบ้านที่ให้สาระและบันเทิงภายใต้โครงสร้างที่ชัดเจนเข้มแข็ง พร้อมจะพลิกใช้ทั้งสองด้านได้ตลอดเวลา

(8) เนื่องจากมีต้นกำเนิดจากพิธีกรรม ซ้ำผูกโยงไว้กับความเชื่อเรื่องตายาย โนราซึ่งออกแบบไว้ให้ขายความขลังเพื่อทำให้ตายายมีพลังและศักดิ์สิทธิ์ ความขลังจึงสามารถเรียกจิตสำนึกทางวัฒนธรรม ของคนในวัฒนธรรมโนราได้เสมอไม่ว่าในยามแสดงหรือในยามฝึกซ้อม

(9) โนราเป็นศิลปะการแสดงของดนตรีและการร่ายรำ ประกอบไปด้วยคนสองฝ่าย ๆ ละหลายคน คุณภาพหรือเสน่ห์โนราอยู่ที่การทำให้ทุก ๆ ส่วนประกอบลงตัวเป็นหนึ่งเดียวกัน ยิ่งเอาใจจดจ่อกันและกัน และสามารถทำให้ทุก ๆ รายละเอียดอยู่ด้วยกันประหนึ่งว่ามีใจดวงเดียวได้ ก็จะยิ่งมีเสน่ห์มาก แต่การที่จะมีใจดวงเดียวกันนั้น ต้องมีศูนย์กลาง หัวหน้าวงทำได้ในระดับหนึ่ง แต่ระดับที่สูงขึ้นและคุมให้อยู่ด้วยกันได้ทั้งหมด คือครูที่เป็นนามธรรม ดังนั้นกล่าวได้ว่า ครูมีบทบาทในการทำให้ใจแต่ละดวงลงเป็นจังหวะเดียวกันในขณะแสดง

(10) โนราออกแบบไว้ให้ใช้เสน่ห์ของสมาธิ เมื่อเข้าไปเกี่ยวกับสมาธิ ซึ่งจะไล่ลงไปสู่พลังจินตนาการ พลังความเชื่อ และพลังจิตใต้สำนึก โอกาสที่ใจจะเตลิดเกิดขึ้นได้ง่าย หาก

ไม่สร้าง “ครู” คุมไว้จะคุมไม่อยู่ เพราะเกินกำลังปุถุชนที่จะมีสติรั้งตัวเองได้ในพื้นที่ของศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องของจินตนาการและความเชื่อ

2. **<u>การวิเคราะห์โนราด้วยกรอบของการสื่อสาร</u>**

2.1 ระดับของการสื่อสาร

2.1.1 การสื่อสารระดับปัจเจก (intra-personal communication)

หรือการสื่อสารกับตัวเอง ในสภาพสังคมใหม่ที่ชีวิตเร่งรีบไม่มีเวลาคิด ไม่มีเวลารู้สึก กิจกรรมหลายอย่างในโนรากลายเป็นสื่อให้มนุษย์ได้สื่อสารกับความคิดอ่านของตนเอง โนราซึ่งมีองค์ประกอบมากมายสื่อสารส่วนตัวสู่ตัวคนที่ทำกิจกรรมกับโนราด้วยหลายคุณลักษณะของสื่อ ไม่ว่าจะเป็น การร่ายรำ การเล่นดนตรี การสวด การร้อง การประกอบพิธีกรรม รวมถึงการแต่งหน้า แต่งตัว ขั้นตอนเหล่านี้ทำให้ศิลปินได้อยู่กับตัวเองได้สื่อสารได้ครุ่นคิดคำนึง ได้ทบทวน ได้เห็นความคิดของตนเอง ซึ่งเป็นการสื่อสารที่สำคัญในวัฒนธรรมตะวันออก การร้อยลูกปัดชุดโนราเป็นตัวอย่างหนึ่งของการสื่อสารกับตัวเอง อันเป็นลักษณะร่วมของกิจกรรมงานหัตถศิลป์ในสื่อประเพณีทั้งหลาย งานเหล่านี้เป็นงานที่ต้องใช้สมาธิจดจ่อ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการทำให้ปัจเจกดำดิ่งสู่ความคิดและจิตใจของตนเอง เสมือนมีรูปแบบและกลไกเป็นไปในทางเดียวกันกับการนับลูกประคำในพระสงฆ์ การร้อยลูกปัดจึงย่อมส่งผลต่อผู้ร้อยให้เข้าสู่ภาวะแห่งความสุขจากสมาธิในอีกรูปแบบหนึ่ง อันเป็นรูปแบบหนึ่งในหลาย ๆ รูปแบบของการรวมสมาธิที่มีอยู่นอกเหนือการนั่งสมาธิแบบพุทธ (meditation) ด้วยคุณูปการเช่นที่ว่านั้น การร้อยลูกปัดจึงนับได้ว่า เป็นการทำงานศิลปะแขนงหนึ่งที่ไม่ใช่ภาษา (non-verbal art) การที่ต้องใช้ความตั้งใจและความพยายามอย่างมากนั้น ได้ก่อให้เกิดสมาธิ และการสนทนากับใจตนเอง ที่ทางนิเทศศาสตร์เรียกว่า “การสื่อสารภายในบุคคล” (intra – personal communication) ซึ่งถือได้ว่าเป็นการสื่อสารที่มีคุณค่ามากในการนำไปสู่การตกผลึกทางความคิดและการบรรลุผลทางจิตใจผ่านความพยายามในการตั้งสมาธิจดจ่อต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างต่อเนื่อง

2.1.2 การสื่อสารระหว่างบุคคล (inter-personal communication)

โนรามีการสื่อสารระหว่างบุคคล หากไม่นับการเล่นที่ส่งกันไปมาระหว่างคนดูกับนักแสดงซึ่งเป็นการเชื่อมระหว่างพื้นที่การแสดงกับผู้ชมแล้ว เฉพาะในพื้นที่ของการแสดงเองก็มีการสื่อสารระหว่างโนรากับนักดนตรี โดยมีการทำท่า มองตา รู้ทางกันว่าโนราจะรำไปข้างไหน ดนตรีจะตามจะมีการรีรอจังหวะกันและกัน ลักษณะการสื่อสารแบบอวัจนภาษานี้ มีชุดที่โดดเด่นเป็นความฝีมือของโนราแต่ละคนคือ “การรำย่ั่วปี่” พัฒนาจากการสื่อสารระหว่างคนรำกับคนเล่นดนตรี เป็นชุดการแสดงชุดหนึ่ง รำย่ั่วปี่เป็นลีลาการรำที่สื่อสารระหว่างภาษาท่าทางของโนรากับภาษาดนตรีของนายปี่ เล่นในลีลาได้แตกต่างกันไปแล้วแต่คณะ บางคณะก็งามสง่าสอดคล้องกันทั้งการรำและดนตรี บางคณะก็เน้นตลกโปกฮาสองแง่สามง่าม คณะโนราศรียาภัย ชุมพร ประยุกต์การ

รำยั่วปี่ไปเป็นรำยั่วคนดู คือให้โนราไปรำลักษณะนี้กับแม่ยก ย้ายพื้นที่บนเวทีมาหาพื้นที่ผู้ชม (จากเทปบันทึกภาพ รายการคนค้นคน ตอน โนราศรียาภัย, 2547)

2.1.3 ระดับชุมชน

การสื่อสารในระดับชุมชนเป็นการสื่อสารในกลุ่ม (group communication) เช่น ในหมู่บ้าน หรือในหมู่เครือญาติ เห็นได้จากการเล่นโนราโรงครูที่สื่อสารเรื่อง “ตายายเดียวกัน” ก่อให้เกิดการยึดมั่นใน “อุดมการณ์” อันเกี่ยวเนื่องกับโนราหลายประการ มีบทบาทสำคัญในเรื่องการสื่อสารเพื่อสร้างอัตลักษณ์ (communication for identity) โนราโรงครูมีลักษณะเป็นการสื่อสารเฉพาะกลุ่มค่อนข้างสูง คือไม่ใช่การแสดงที่ตั้งรูปแบบไว้สำหรับเพื่อให้คนทั่วไปชม

นอกจากนี้ในระดับชุมชนก็มีการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงในรูปแบบของมหรสพระดับชุมชน เพื่อให้คนในชุมชนได้ “สนุกด้วยกัน” เป็นการสร้าง “สำนึกร่วม” ของชุมชนว่าเราเป็นเจ้าของร่วมกัน มีภาษาถิ่นเป็นเสมือน “รหัสลับ” ในการเข้าถึงสื่อชนิดนี้ที่ผู้ถือรหัสเป็นเฉพาะคนในท้องถิ่น

2.1.4 ระดับท้องถิ่น

การสื่อสารในระดับท้องถิ่นและระดับภูมิภาคนั้นจะเป็นการสื่อสารทั้งกับคนในวัฒนธรรมและคนนอกวัฒนธรรม สำหรับคนในวัฒนธรรมโนราปรับตัวเข้าไปผสมกับวงดนตรีลูกทุ่งโดยกลไกของการทำให้สื่อมีลักษณะที่ครอบคลุมกลุ่มเป้าหมายให้ได้กว้างที่สุด กลุ่มใหญ่ที่สุด ตามธรรมชาติของสื่อ เมื่อผสมกับวงดนตรีลูกทุ่งเป็นโนราหางเครื่อง ความบันเทิงที่เน้นความหลากหลาย ตระการตา โนราก็เป็นความบันเทิงในท้องถิ่นที่ปรับตัวเองให้ “ได้ที่” สำหรับรสนิยมร่วมสมัยเพื่อให้อยู่รอด

ส่วนการสื่อสารกับคนนอกวัฒนธรรมนั้น โนรากลายเป็นเครื่องมือแสดงออกซึ่งการเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมท้องถิ่น ในเวทีต่าง ๆ เช่น ลานวัฒนธรรม งานกีฬา หรืองานระดับชาติจะมีโนราร่วมด้วยเสมอทุกงาน มีฐานะเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ แต่ก็ไม่ใช่หัวใจสำคัญของทุกงาน ในลักษณะนี้โนราจะมีฐานะคล้ายไม้ประดับงาน คือได้รับความสนใจน้อยและอยู่ในพื้นที่ ที่ไม่ใช่จุดเด่นของงาน กระแสการท่องเที่ยวที่เข้ามาทำให้โนรากลายเป็นตัวแทนศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ที่สื่อสารเรื่องความเป็น “ภาคใต้” เคียงคู่ไปกับวัฒนธรรมบันเทิงของกลุ่มมุสลิม เช่น รองเง็ง

บางครั้งสื่อพื้นบ้านถูกนำมาใช้เป็นตัวแทนวัฒนธรรมภาคใต้ในงานระดับจังหวัด ซึ่งอาจจะมีหลากหลลายสื่อประกอบกัน เช่น ในงานบุญเดือนสิบที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี ปี พ.ศ. 2546 สิ่งที่น่าสังเกตคือในขบวนแห่ที่มีคนอยู่ประมาณ 2,000 คน มีคนที่แต่งชุดโนราเพียงคนเดียว (ภาพที่ 18)

ภาพที่ 18 **โนราในงานบุญเดือนสิบที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี** (2546)

2.1.5. การสื่อสารระดับประเทศ

สำหรับเวทีในระดับประเทศและระหว่างประเทศ โนรามักจะไม่ค่อยได้รับเลือกให้ไปนำเสนอในฐานะวัฒนธรรมไทย เพราะโนรามีลักษณะเป็นวัฒนธรรมย่อย มีสถานภาพเป็น “พื้นบ้าน” ไม่ใช่ “วัฒนธรรมหลวง” เว้นแต่เวทีทางด้านศิลปะการละคร หรือเวทีที่ต้องการเสนอความหลากหลายโนราจะเป็นตัวแทนวัฒนธรรมไทยภาคใต้ไปแลกเปลี่ยน

2.2 รูปแบบการสื่อสาร : แบบจำลองการสื่อสารเชิงพิธีกรรม (Ritualistic Model)

เมื่อวิเคราะห์วัฒนธรรม / รูปแบบการสื่อสารจากส่วนที่เป็นคนดู คนเล่น คนแสดง จะพบว่าโนราใช้การสื่อสารแบบพิธีกรรม (Ritualistic model) คือทั้งคนดูและคนเล่นต่างก็มีส่วนช่วยประคองร่วมกันให้การแสดงดำเนินไปด้วยกัน จะเล่นนานแค่ไหน ทิศทางใด ไม่ใช่สิ่งที่กำหนดไว้โดยคนแสดงฝ่ายเดียว กล่าวคือไม่ใช่เป็นเพียงการ “แสดง” หากแต่เป็นการ “เล่น” ซึ่งต้องมีอีกฝ่ายร่วมด้วย

การมีส่วนร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมนั้น ผู้ชมที่ดีจะต้องสื่อสารกลับ (feedback) ไปในทันทีที่พึงพอใจ เพราะสิ่งนี้คือแรงใจสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงสนุกและมีแรงที่จะส่งสารกลับมา (ดูวิเคราะห์ผู้รับสาร)

แม้ในปัจจุบันนี้โนราก็ยังคงมีลักษณะของการแสดงในแบบพื้นบ้านเช่นเดียวกับสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ คือมีระยะเวลาในการแสดงยาวนาน ปล่อยเวลาเปิดไว้สบาย ๆ ไม่กำหนดจำกัดเวลาเคร่งครัด ทั้งคนดูและคนแสดงรู้กันว่าควรจะประมาณไหน มีการขอกันได้ ฝ่ายนักแสดงหากจะเลิกก่อนเวลาที่คาดหวังก็ขอคนดูได้และบอกสาเหตุไปว่าวันนี้เป็นอย่างไร เช่น ในโรงครูคืนแรกเล่นสนุก ๆ โนรามักขอเล่นไม่ดึก เพราะพรุ่งนี้ต้องทำพิธีแต่เช้า หรืออาจจะยกเหตุผลเรื่องไม่ค่อยสบายช่วงนี้ การถ้อยทีถ้อยอาศัยกันเป็นศิลปะของการแสดงพื้นบ้านที่ก่อให้เกิดความเป็นกันเองอย่างไม่ต้องสงสัย ในขณะที่การแสดงในโลกทุนนิยมที่มีต้นทุนสูง ทั้งสถานที่ ไฟฟ้า และค่าตัวนักแสดงอย่างคอนเสิร์ตสมัยใหม่จะ “เล่น” เหมือนกันเพราะเป็นสื่อตรงหน้า หากแต่การเล่นนี้จะมี “สคริป” กำหนดไว้ค่อนข้างเคร่งครัด แม้ท่าทีของการแสดงจะนำเสนอให้เห็นเหมือนไม่มีสคริป ให้ดูเป็นธรรมชาติ และดูเหมือนว่า

กำหนดไว้แค่หลวม ๆ เท่านั้นก็ตาม ที่สำคัญการแสดงแบบใหม่ใช้ช่วงเวลาที่จำกัดชัดเจน อาจมีท่าทียืดเยื้อเสมือนหนึ่งว่ามีการเอาใจผู้ชมหรือเล่นนอกบท แต่ก็จะเป็นเพียงการ “ทำเป็น” ยืดเยื้อเท่านั้น คือเกินมาสักเพลงสองเพลงให้พอดูว่าไม่เป็นไปตามสคริปเท่านั้น

เวลาของสื่อพื้นบ้านไม่เคร่งครัด ตั้งแต่เวลาเริ่มเล่นจนถึงเวลาเลิก เอาฤกษ์เมื่อสะดวกเป็นใหญ่ โนราที่ฝึกมาอย่างดีแล้วจะเล่นได้ทั้งคืน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพอใจของคนเล่นและคนแสดง คราวที่เล่นได้ดี คนดูจะเกาะติดตลอดและประคองการแสดงไปจนลืมเวลาและความเหน็ดเหนื่อย สำหรับนักแสดงนั้นเทคนิคที่ทำให้เล่นได้นานก็คือขณะอยู่บนเวทีนั้นมีความเพลิดเพลิน ที่สำคัญมีผู้ชมเป็นกำลังใจ ผู้ชมตั้งใจชม โนราก็มีแรงเล่น แม้บางเวทีจะมีคนเมา แต่ก็มีคนอีกกลุ่มที่ตั้งใจดู ความตั้งใจดูของผู้ชม ทำให้โนราพยายามที่จะแสดง การสื่อสารที่ส่งกลับมาไม่ว่าจะด้วยความตั้งอกตั้งใจชมหรือด้วยการตะโกนโต้ตอบไปมา ทำให้โนราเล่นต่อเนื่องไปได้เรื่อย ๆ เหมือนเป็นการช่วยกันทั้งสองฝ่าย (สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์) เมื่อขึ้นเวทีจะใช้สมาธิไม่น้อยกว่า 70 % ของความพยายามในการแสดง หากผิดพลาดก็จะพยายามให้การแสดงนั้นต่อเนื่องไปได้โดยการช่วยเหลือของลูกคู่ การจะแสดงให้ดีนั้น ขึ้นอยู่กับว่าลูกคู่กับโนรารำแล้วรู้ใจกันแค่ไหน ลูกคู่คณะหนึ่งไปเล่นกับโนราอีกคณะหนึ่งอาจติดขัดไม่ลื่นไหล เพราะจะไม่รู้ทางกัน

เมื่อแสดงหัวใจสำคัญคือ ลูกคู่ต้องสนุกตามไป คล้ายกับเป็นตัวแทนของผู้ชมที่ขึ้นไปนั่งบนเวที ลูกคู่มีฐานะเสมือนตัวเชื่อมระหว่างนักแสดงกับผู้ชม คือซีกหนึ่งก็เป็นส่วนหนึ่งของนักแสดง อีกซีกหนึ่งก็เป็นส่วนหนึ่งของผู้ชมไปพร้อม ๆ กัน

ลูกคู่ที่ดีจะหยอกล้อกับโนราเพื่อให้การแสดงนั้นมีชีวิตชีวา โดยเฉพาะหยอกช่วง “บทนาด” หรือช่วงที่โนราจะเดินแบบกรีดกราย ทั้งท่าเดิน และดนตรีจะสนุกให้ได้ล้อเลียน ลูกคู่จะร้องล้อการลอยหน้าลอยตาว่า “เฉิบ ๆ” คนเล่นดนตรีและรำได้ล้อกันสนุกด้วยกัน ทำให้คนรำยิ้มได้ และผู้ชมก็ได้รับความสนุกนั้นอีกทอดหนึ่ง กล่าวได้ว่า คนดู คนเล่น คนแสดง แยกกันไม่ขาด บทบาทพรานในฐานะตัวตลกก็มีความสำคัญมากที่จะทำให้ทั้งคนดูและคนเล่นด้วยกันเอง รู้สึกสนุกคึกครื้น ถ้าได้พรานตลก บรรยากาศการแสดงก็ดี (สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์,2546)

2.3 **การวิเคราะห์ผู้ส่งสาร**

ในส่วนของผู้ส่งสารของโนรานั้นหากมองจากส่วนของการแสดงก็คือตัวโนราและลูกคู่ แต่ถ้ามองจากชุมชนก็จะเป็นเจ้าบ้านที่จัดงาน ในส่วนของพิธีกรรมผู้ส่งสารอาจซ้อนทับมาจากหลายส่วน

ในส่วนของโนราในฐานะผู้ส่งสารนั้น ผู้ส่งสารนี้จะมีสถานภาพที่พิเศษกว่าการเป็นชาวบ้านทั่วไป คือเป็นคนสำคัญคนหนึ่งของสังคม เหมือนพระ เหมือนหมอ เหมือนครู เพราะนี่คือโนราปัจจุบันสถานภาพนี้ลดทอนลงไปเหลือแต่การเป็นนักแสดงท้องถิ่น แต่ในโลกพิธีกรรมสถานภาพที่สูงส่งของโนราก็ยังปรากฏอยู่ การเข้ามาเป็นผู้ส่งสารนั้นในอดีตจะสืบทอดทางสายเลือดเป็นหลักก่อน ปัจจุบันรับคนที่สนใจใครใคร่ฝึกก็เข้ามาฝึก เวทีของการฝึกมีอยู่เป็นจำนวนมากในสังคมท้องถิ่นและส่วนใหญ่จะไม่เสียค่าใช้จ่าย เป็นบริการของสถาบันโดยมีข้อแลกเปลี่ยนเรื่องการเรียกมาช่วยงาน ที่

ฝึกโดยการเสียค่าเล่าเรียนก็มี แล้วมักจะจบที่การแลกเปลี่ยนในการพาไปออกงาน ซึ่งผู้เรียนก็จะมีรายได้กลับมา ดังนั้นการเข้ามาเป็นผู้ส่งสารในปัจจุบันเกิดขึ้นง่ายกว่าเก่ามาก แต่การเป็นผู้ส่งสารที่ดีมีความสามารถอย่างอดีตทำได้ยาก ในส่วนของการเลื่อนชั้นทางสถานภาพนั้นทำได้โดยธรรมเนียมการฝึกหัด การอวดฝีมือ และการยอมรับจากโนราและครูโนราผ่านพิธีกรรมโรงครู เช่น ผูกผ้า สอดเครื่อง ครอบเทริด เพื่อให้เป็นโนราที่สมบูรณ์ ในฐานะผู้ส่งสาร โนราจะมีวินัยของตนเองในเรื่องการวางตัวให้เหมาะควร ในอดีตจะเคร่งครัดมาก ปัจจุบันโนราก็ยังคงวางตัวแบบเก่า โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ ไปทำโรงครูที่ไหน จะกินข้าวแต่ในโรงโนราเท่านั้น และจะนอนกันในโรงโนรา ไม่ไปนอนบ้านเจ้าบ้านแม้ว่าจะสนิทกันแค่ไหนก็ตาม เป็นการวางตัวตามธรรมเนียม (สังเกตจากการติดตามคณะโนราอ้อมจิตร ไปทำโรงครูที่ จ.พัทลุงและสงขลา , 2546) และมีข้อดีในเรื่องของการระมัดระวังเรื่องของหาย เพราะงานโรงครูคนมาก จับมือใครดมไม่ได้ นอกจากนี้ในส่วนของจริยธรรมผู้ส่งสารนั้น โนราจะมีครูหมอกำหนดบทบาทอยู่ มีสำนึกในเรื่องควรและไม่ควรอยู่ ส่วนในด้านเพศของผู้ส่งสารนั้นแต่เดิมโนราศิลปะพื้นบ้านภาคใต้เป็นการร่ายรำของผู้ชาย เป็นการละเล่นในพิธีกรรมเป็นหลัก ต่อมาอิทธิพลจากชนชั้นสูงที่วางให้นาฏศิลป์เป็นเรื่องการขับกล่อม นิยมให้ผู้หญิงแสดง เกิดเป็นความหมายของนาฏศิลป์จากส่วนกลางที่แพร่กระจายลงสู่ท้องถิ่น ซึ่งวางความหมายให้นาฏศิลป์เป็นเรื่องของผู้หญิง โนราปัจจุบันจึงเป็นกิจกรรมของเด็กผู้หญิงเป็นส่วนใหญ่ จนโนราชายเริ่มลดน้อยลงไปอย่างมาก

ภาพที่ 19 ร่างทรงในโรงโนราแถวบ้านป่าขาด จะถูกแต่งองค์ทรงเครื่องโดยพี่เลี้ยง เพื่อให้ไปร่ายรำ โดยใช้ผ้าเป็นสัญลักษณ์ เช่น เอามาพาดบ่า เอามาพันศีรษะ สื่อความหมายที่เหมาะสมแก่ตายายที่อยู่ในร่าง

ในพิธีกรรมโนราโรงครู ร่างทรงคือผู้ส่งสารบางอย่างมาสู่ลูกหลานและผู้คนที่รายรอบ แต่ลึกลงไปในร่างทรงนั้น คือ “ตายาย” ที่แฝงอยู่ แสดงออกผ่านการร่ายรำ การพูดจา การแสดงท่าที ท่าทางต่าง ๆ โดยมี “พี่เลี้ยง” ซึ่งอาจจะเป็นเครือญาติหรือลูกหลานที่ใกล้ชิด รู้ใจ เป็นคนสำคัญที่จะช่วยประคองดูแลร่างทรง ไม่ว่าจะเป็นการพัดวี ส่งน้ำ แต่งองค์ทรงเครื่อง จุดเทียนให้กินเครื่องเซ่น หรือยื่นกระโถนบ้วนปาก ฯลฯ บางโรงพี่เลี้ยงจะมีบทบาทสำคัญมากถึงขั้นกำกับร่างทรงและชี้นำว่าให้ทำอะไร อย่างไร เช่น พี่เลี้ยงจะคอยถามว่า “ที่มานี่องค์ไหน” แล้วจัดเครื่องแต่งกายที่เหมาะสมให้กับร่าง หรือไม่ร่างก็เรียกร้องเครื่องแต่งตัวเอง

2.4 การวิเคราะห์เนื้อหา / สาร

เนื้อหาที่เล่นโนราเล่นเนื้อหาได้หลากหลาย แต่เนื้อหาบังคับในพิธีกรรมคือการรำสิบสองบทในงานพิธี บทไหว้ครู บทเชิญครู ส่งครู ในส่วนของเรื่องที่เล่นนั้นกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดเนื้อหา บริบทกำหนดรสนิยมคนดู รสนิยมกำหนดเนื้อหา กล่าวคือวิถีชีวิตชาวบ้านควบคุมเนื้อหา ชาวบ้านเลือกนิทานอินเดียสองเรื่องเอาไว้ในวัฒนธรรมนี้ คือนางมโนห์รากับนางสิบสองเลือกมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมตนอย่าง “ทะเลสีทันดร” “กินรี” มาเป็นส่วนสำคัญในโลกจินตนาการเมื่อมีการใช้โนราเพื่อการรณรงค์โดยรัฐก็มีการกำหนดเนื้อหาใหม่โดยรัฐขึ้น เช่น ยาเสพติด เป็นต้น

เมื่อวิเคราะห์ความคิดเรื่อง “สาร” ในโนราจะพบว่า โนราเป็นสื่อพื้นบ้านที่มุ่งเรื่องสื่อสารระแก่ผู้ชม โนราให้ความสำคัญกับเรื่อง “สาร” ค่อนข้างมาก นิทานเรื่องที่นิยมนำมาเล่น และเป็นที่ถูกใจของชาวบ้านคือ “นางสิบสอง” โดยเฉพาะในส่วนของนางเมรีที่ถูก “ฤษีแปลงสาร” การที่ชาวบ้านถิ่นใต้สนใจเรื่อง “สาร” นี้น่าจะสัมพันธ์กับวิถีชีวิตที่สนใจเนื้อหา ข้อความตามแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมของการเลือกสรร (tradition of selection) โดยส่วนตัวแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะดังกล่าว น่าจะสัมพันธ์กับลักษณะของคนใต้ที่มักสนใจและใฝ่หาความรู้ จึงไม่น่าแปลกใจที่คนถิ่นใต้เมื่อเข้าสู่ยุคการแสวงหาความรู้ในระดับอุดมศึกษาอย่างเสรีจะให้ค่านิยมเรื่องการเรียนด้านกฎหมายกันมากและเป็นนักกฎหมายที่ยึดตัวบท หรือ “สาร” ว่าเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง

ความเห็นสารเป็นเรื่องสำคัญนี้ นอกเหนือจากร่องรอยของความต้องใจในเรื่อง “การบอกเล่า” “ฝากความ” มายังนางเมรีในโลกละครจนเกิด “ฤาษีแปลงสาร” ขึ้นแล้ว ในวิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้านปัจจุบัน ก็สนใจและให้ความสำคัญกับ “หนังสือ” ซึ่งหมายถึงจดหมายที่เป็นทางการชาวบ้านจะยึดถือ “มีหนังสือมา” ว่าเป็นเรื่องสำคัญ

ไม่เพียงแต่สนใจ “สาร” แบบลายลักษณ์เท่านั้น แต่ชาวบ้านถิ่นใต้ยังสนใจและให้ความสำคัญในเรื่อง “คำไหนคำนั้น” พูดอย่างไรไว้ต้องยึดถือ เพราะคำพูดเป็นสิ่งที่จดจำและเป็นความสำคัญอย่างยิ่งในวิถีชีวิตชาวบ้านที่มีวัฒนธรรมมุขปาฐะมาอย่างยาวนานและมีธรรมเนียมยึดถือเรื่องคำสัญญาอย่างที่ปรากฏในพิธีกรรมโรงครู

หากดูจากการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงจะพบว่าสัดส่วนของการพูดกับการรำนั้น ในเชิงปริมาณของเนื้อหาโนราบันเทิงจะใช้เวลากับการพูดและการร้องมากกว่าการรำ การพูดเพื่อสื่อสารนั้นจะมีลักษณะของการวิพากษ์ผสมอยู่ในทุกเรื่อง คล้ายธรรมเนียมการวิพากษ์ในหนังตะลุงที่เป็นสื่อพื้นบ้านคู่เคียงกับโนรา

การเล่าไปบ่นไปเป็นวัฒนธรรมการแสดงความบันเทิงของท้องถิ่นนี้ เวทีการแสดงโนรามักได้ยินโนราบ่นเรื่องความเหนื่อยในการรำเกือบทุกเวที ครั้นเมื่อว่ากลอนก็จะเป็นการให้ความบันเทิงผ่าน”วาทศิลป์” ที่เป็นส่วนตกแต่งให้การบอกกล่าวนั้นมีสีสัน ชวนขบคิด ชวนตีความแบบเป็นกันเองกับผู้ชม ความเป็นกันเองระหว่างโนรากับผู้ชมนั้นมีลักษณะที่เด่นชัดมาก โนราจะเป็นกันเองกับผู้ชมในแบบ “เปิดอกคุยกัน” เช่น พูดความบกพร่องของตนเอง แซวตัวเองอย่างเรื่องความแก่ ความอ้วน

ความทุเรศทุรัง จะพบว่าโนราเล่นมุขเหล่านี้อยู่ทั่วไป หรือพูดแบบกันเองมาก ๆ กับผู้ชม เปิดเผยว่าที่รำมานี้ “เหนื่อยอีตาย” (เหนื่อยมากเหมือนว่าจะขาดใจตาย) เป็นต้น และคุยในแบบ “จับเข่าคุยกัน” ในฐานะคนสนิทชิดเชื้อ ธรรมเนียมการเล่าไปบ่นไปในลักษณะการวิพากษ์นี้ สอดรับกับสังคมนี้ที่นิยมการ “พากษ์” หรือการนั่งจับกลุ่มคุยกันจนน้ำลายแตกฟอง ชาวบ้านบ่อแดงเรียกพฤติกรรมนี้ว่า “พากษ์” มีนัยว่าเป็นการนั่งคุยกันไปเรื่อยเปื่อย ไม่เป็นชิ้นเป็นอัน เช่น การชุมนุมกันตามวัด หรือร้านกาแฟ สะท้อนการเป็นสังคมวิพากษ์ (Critical Society) ที่มีอยู่ทั้งในชีวิตประจำวันทั้งในกลุ่มหญิงและชาย ในสื่อพื้นบ้านทั้งสองชนิดคือโนราและหนังตะลุงทำหน้าที่นี้อย่างเต็มที่

หากมองให้ลึกลงไปในเรื่องเนื้อหาที่ถ่ายทอดผ่านพิธีกรรม ในภาพรวมของพิธีกรรมผู้วิจัยพบว่าโนราโรงครูเป็นสื่อที่ถ่ายทอดอุดมการณ์พื้นบ้านภาคใต้ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมหลายประการ โดยถ่ายทอดผ่านเรื่องเล่า ผ่านการกระทำ ผ่านถ้อยคำ[6] ซึ่งผลิตซ้ำและถ่ายทอดอุดมการณ์เรื่องความกตัญญูรู้คุณ เรื่องการเคารพครู เรื่องความรักพวกพ้อง เรื่องการรักษาคำพูด การรักความถูกต้อง ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นสิ่งสำคัญในสังคมท้องถิ่นภาคใต้ที่เป็นสังคมมุขปาฐะและมีคนต่างชาติต่างภาษาเข้ามาถึงชุมชนได้ง่าย (ดูบทที่ 6 บริบทโนรา)

2.5 การวิเคราะห์ช่องทางการสื่อสาร

โนราที่เป็นสื่อพื้นบ้านแสดงสดนั้นเล่นได้ทั้งที่บ้านและที่วัด วัดสำคัญที่จัดโนราในทางพิธีกรรมได้แก่วัดท่าคุระ จ.สงขลา และวัดท่าแค จ.พัทลุง ส่วนวัดที่จัดโนราในฐานะมหรสพของชาวบ้านจนเป็นประเพณีสืบทอดตกต่อกันมานับร้อยปีคือวัดสทิงพระ จ. สงขลาและวัดบางแก้ว จ.พัทลุง สองวัดนี้จะมีโนราแข่งในช่วงเดียวกันมาแต่บรรพกาล ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าน่าจะสัมพันธ์กับเมืองพัทลุงเก่าและพัทลุงใหม่ในฐานะที่เป็นมหรสพโบราณ

ปัจจุบันพื้นที่ในการแสดงโนราขยายกว้างขึ้นตามลักษณะพื้นที่สาธารณะที่ขยายตัวขึ้นในสังคมสมัยใหม่ มีการแสดงโนราในงานกาชาด งานประจำปี งานสมโภชน์ งานลานวัฒนธรรม งานเทศกาลอาหาร งานเปิดปิดกีฬา งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ไปจนถึงการแสดงในโรงแรม ฯลฯ นับได้ว่าช่องทางด้านพื้นที่ของการแสดงโนราขยายออกมามาก

ในแง่วาระในการแสดงโนรางมีระยะเวลาในการแสดงกรณีโรงครู 3 วัน 2 คืน โรงเหมรยคืนเดียว ส่วนงานมหรสพก็จัดแสดงไปได้ทุกคืนเท่าที่งานจะจัด ช่วงเวลาที่งานชุกคือช่วงที่ภาคใต้ไม่มีฝน จะเป็นช่วงที่โนรารับงานเต็มไม่ค่อยมีเวลาว่าง

---

[6] การถอดอุดมการณ์นี้ใช้วิธีดูการสื่อสารทางการละคร คือ(1) ดูการกระทำ เช่น ดูการไหว้ การรำ (2) ดูการแบ่งสัดส่วนและ (3) ดูการจัดลำดับความสำคัญในการแสดง เช่น ในโรงครูจะใช้เวลากับการเชิญครู ไหว้ครู ส่งครู (4) ดูการใช้เวลากับแต่ละส่วน งานโรงครูจะไหว้ครูนานและใช้เวลาหนึ่งคืนกับการเข้าทรง (5) ดูการเน้นและการไม่เน้น เช่น การจัดให้งานโรงครูมีวันพฤหัสเป็นหัวใจสำคัญของงานและใช้เวลาครึ่งวันกับการเชิญครู (6) ดูถ้อยคำสำคัญ เช่น ในงานโรงครูจะมีคำถามสำคัญว่า “ที่ทำมานี้ถูกหรือไม่” พบได้ในทุกโรงโนรา จนถึง (7) ดูเรื่องที่เลือกมาเล่น สะท้อนความนิยมชมชอบและการสื่อความหมาย เป็นต้น

งานโรงครูในวิถีชีวิตชาวบ้านบ้านหนึ่ง ๆ จัดขึ้นตามแต่การตกลงสัญญากับครูหมอตายายหรือตามวัตถุประสงค์ของการจัด เช่น ถ้าเป็นงานไหว้ครูของสถาบันการศึกษาก็อาจจะจัด 3 ปีครั้งหนึ่ง ถ้าเป็นการไหว้ครูของศิลปินก็อาจจัดทุกปี ถ้าเป็นการเซ่นไหว้ตามวาระสัญญา กับตายายแต่ละบ้านก็อาจจะย้อนกลับมาในปีหน้า หรืออีก 3 ปี 5 ปี 7 ปี ข้างหน้า เป็นต้น ปกติจะเล่นในงานมงคล แต่บางคราวก็แสดงในงานศพคนสำคัญได้เช่นกัน

ในสังคมสมัยใหม่โนราใช้ช่องทางของสื่อมวลชนในรูปของการทำซีดีขายเพื่อใช้เป็นความบันเทิงประจำบ้าน มีลักษณะคล้ายตลกคาเฟ่ ส่วนใหญ่เป็นการบันทึกเทปจากเวทีแสดงสดที่ใดที่หนึ่ง นอกจากนี้ยังมีรายการวิทยุและรายการโทรทัศน์บ้างบางช่วง แต่ก็ไม่ต่อเนื่อง

2.6 การวิเคราะห์ผู้รับสาร

จากคุณลักษณะของโนราที่ต้องสื่อสารผ่านภาษาใต้ ทำให้ผู้รับสารส่วนใหญ่เป็น “คนในวัฒนธรรม” โนราเอง มีทั้งชาวบ้านในชุมชนต่าง ๆ ชาวบ้านชอบชุดโนราและชอบฟังกลอน (สัมภาษณ์นางคิด อุดมดี , ชาวบ้านบ่อแดง, 2546) ในขณะที่เด็กรุ่นใหม่ฟังไม่ค่อยออก ผู้ชมยิ่งสูงอายุ ยิ่งมีประสบการณ์ชีวิตมากก็จะยิ่งเข้าถึงสื่อชนิดนี้ได้มาก เพราะโนรามักขุดถ้อยคำเก่า ๆ นิทานเก่า ๆ มาเล่าสู่กันฟัง ทำให้ผู้อาวุโสเป็นผู้ชมกลุ่มที่เข้าถึงสื่อได้มากที่สุด ตรงข้ามกับวงดนตรีสมัยใหม่ที่เน้นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ให้ผู้ชมวัยรุ่นได้เป็นกลุ่มหลักในการเสพสื่อ

ชาวบ้านรุ่นเก่าดูเหมือนว่าจะฟังและชมโนราได้รสกว่าเยาวชนรุ่นใหม่ ที่มีสภาพชีวิตที่ห่างไปจากพื้นเพพื้นบ้านเดิม ๆ เพราะโนรามักจะมีมุขที่มาจากวิถีชีวิตเกษตรกรรม เช่น การหาปลา การเล่นวัวชน[7] ฯลฯ แม้ว่าจะเล่นเนื้อหาร่วมสมัยอย่างเอดส์ ยาเสพติด ฯลฯ แต่รสชาติของการนำเสนอโนราอยู่ที่การเล่นกับคำเก่า ๆ อย่างไรก็ดีก็อาจพบว่ามีเยาวชนจำนวนมากเช่นกันที่ชอบโนราเป็นชีวิตจิตใจ ส่วนใหญ่ชอบที่การรำ ส่วนการร้องนั้นมักมีปัญหากับคลังคำภาษาถิ่นที่หายไปในภาษาถิ่นใต้สมัยใหม่ ยิ่งไปกว่านั้นเด็กในท้องถิ่นบางคนแม้พูดภาษาถิ่นได้ดีก็ฟังโนราไม่ค่อยออก เพราะหูไม่ชินกับทำนองเพลงพื้นบ้าน

ภาพที่ 20 ผู้ชมหน้าโรงโนราโรงครูที่บ้านบ่อแดง

ดังนั้นในสถานการณ์ปัจจุบันในส่วนของผู้รับสารจะเหลือ “ผู้ชมตาคม” (smart audience) อยู่ปะปนกับผู้ชมที่ดูไม่เป็น แยกแยะไม่ออกว่าแบบไหนรำดีแบบไหนไม่ดี ผู้รับสารที่สภาพเป็น “คนกึ่งในกึ่ง

---

[7] เพลงฮิตที่โนรามักจะเอามาร้องในการแสดงโนราตามบ้าน ๆ คือเพลงวิจารณ์ผัวบ้าวัวชนว่าเมียไม่ควรทนอยู่กับผัวแบบนี้อีกต่อไป ที่ร้องว่า “บ้าแต่วัวชน จะไปทนอยู่กับเขาทำไม...”

นอกวัฒนธรรม” เช่น ชนชั้นกลางในเมือง อาจจะถอดความหมายไม่ได้ทั้งหมด แต่ก็ชอบโนราในฐานที่เป็นวัฒนธรรมในท้องถิ่น

ในหมู่ศิลปินด้วยกัน ศิลปินก็เป็นผู้รับสารของกันและกันและมองเห็นว่าทางรำของตนต่างจากของคนอื่นอย่างไร แต่ก็ปล่อยให้ต่างถือว่าเป็นคนละแบบกันและโนรามีหลายแบบ

“คนในวัฒนธรรม” จะมีแบบแผนในการชมโนราสลับกันไปมาสองแบบ แบบแรกคือนั่งชมอย่างมีสมาธิ อีกอย่างคือพูดคุยโต้ตอบทั้งกับกันเองและกับโนรา การชมแบบมีสมาธิมักจะเกิดขึ้นเมื่อโนรารำให้ดูและไม่พูดคุย เมื่อโนรารำด้วยสมาธิ ผู้ชมก็ชมด้วยสมาธิเช่นกัน จนเมื่อโนราพูดคุยผู้ชมที่พอใจจะโต้ตอบส่งสารกลับกับโนรา เมื่อโนราร้องกลอนถ้าพอใจก็แสดงออกถึงความพอใจได้ทุกรูปแบบ ตั้งแต่โต้ตอบกลับ พูดคุยกันเอง หัวเราะ จนถึงลุกขึ้นมาทำท่าทางที่พอใจ การปรบมืออาจมีเมื่อถูกใจ แต่ไม่ใช่วัฒนธรรมที่แสดงความพอใจของคนดูด้วยการปรบมือแบบการแสดงต่างประเทศ เช่น ไม่มีวัฒนธรรมการปรบมือก่อนการแสดง ปรบมือระหว่างการแสดง ปรบมือหลังการแสดง ปรบมือเมื่อดื่มด่ำพอใจ ฯลฯ ลักษณะเหล่านี้ไม่มีในพื้นบ้าน ชาวบ้านใช้วิธีส่งเสียงแทน ทั้งส่งเสียงหัวเราะและเสียงพูด ทั้งพูดกันเองและพูดโต้ตอบกับโนรา

ปกติชาวบ้านจะไม่ขึ้นมารำกับโนรา การชมโนราจะไม่ลุกขึ้นมารำ เว้นแต่ได้ขอบนเอาไว้ว่าจะรำแก้ซึ่งก็จะเป็นการรำสั้นๆ “พอเป็นพิธี”

ภาพที่ 21 การเล่นโรงเหมรย หรือโรงแก้บนที่บ้านโละพานพงส์ จ.พัทลุง ภาพนี้โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ อธิบายการเข้ามารำของชาวบ้านว่า “เมา”

“คนนอกวัฒนธรรม” ซึ่งมีปัญหาเรื่องการเข้าถึงผ่านภาษา เช่น คนในเมืองหลวง มักมองว่าโนราเป็นการแสดงที่แปลกตา น่าตื่นเต้น และน่าสนใจ แม้จะฟังไม่รู้เรื่อง ซึ่งสังเกตได้จากงานทดลองในโครงการวิจัยนี้ที่ได้รับการสะท้อนกลับมาจากชาวบ้านทุ่งขวาง ชลบุรี และนักศึกษามหาวิทยาลัยรังสิต ในขณะที่ชาวต่างประเทศอย่างกรณีที่นำโนราไปร่วมแสดงในเวทีการประชุมเรื่อง “ศิลปะการละครเพื่อการเยียวยา (APPAN)” ที่ประเทศเกาหลี ระหว่างวันที่ 25-29 พฤศจิกายน 2546 ชาวเกาหลีจะรู้สึกว่าเป็นการแสดงที่แปลก แต่ไม่ค่อยเข้าใจ จึงใช้ความพยายามในการอ่านความหมายว่าอะไรคืออะไร หมายความว่าอย่างไร แล้วก็อ่านไม่ค่อยได้เนื่องจากการรำโนรามี “รหัส” เฉพาะทางวัฒนธรรม ผู้ชมต่างประเทศรับชมโนราในวิธีเดียวกับที่คนในวัฒนธรรมชมโนราคือชมด้วยสมาธิ

3. **<u>โนราในฐานะสื่อพื้นบ้านท่ามกลางสื่ออื่น</u>**

เมื่อมองโนราในฐานะสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นเครื่องมือในการสื่อสารนั้น ก็จะพบว่าโนราในอดีตเคยทำหน้าที่บอกเล่าข่าวสารผ่านการแสดงในวาระต่าง ๆ ไม่เพียงแต่บอกข่าวแต่กรองข่าว ย่อยข่าวและตีความผ่าน “ภาษาเดียวกัน” ถึงคนในท้องถิ่นด้วย

ปัจจุบันบทบาทของสื่อมวลชนเสนอข่าวสารได้ดีกว่าและประชาชนเข้าถึงข่าวสารได้มากเท่ากับตัวนายโรงโนรา ดังนั้นบทบาทหน้าที่ในฐานะสื่อท้องถิ่นและพื้นบ้านจึงหมดไป บทบาทที่เหลือไม่ใช่การสื่อข่าว แต่ทำหน้าที่เป็นผู้ย่อยข่าว นำข่าวสารบ้านเมืองมาเล่า ตีความ หรือโน้มน้าวให้เห็นชอบผ่านวาทศิลป์และจริยธรรมของตัวโนรา ตัวพื้นสังคม “เจ้าบทเจ้ากลอน” ทำให้การรับฟังความคิดเห็นเรื่องข่าวสารบ้านเมืองผ่านโนรายังเป็นที่นิยมในคนรุ่นก่อน เพราะตรึงใจในกระบวนการใช้เหตุผลและรสในทางกลอน

3.1 สื่อเดิม : หนังตะลุงและเพลงบอก

เพลงบอกเป็นการสื่อสารในชุมชนเฉพาะกิจ เมื่อมีเรื่องราวที่ต้องการจะบอกกล่าวก็จะจัดกลุ่มสามสี่คนร้องกลอนบอกเรื่องราวไปตามบ้านต่าง ๆ บางทีก็ใช้เพื่อมาทั้งทายสร้างความคึกครื้นในยามค่ำคืนที่แต่ละบ้านกำลังทำงานกลางคืน

หนังตะลุงขยับมาเป็นสื่อการแสดงมากขึ้น แต่สื่อผ่าน “สื่อ” ที่เป็นตัวหนัง[8] อันมีลักษณะเฉพาะคือตัดเป็นหนังฉลุเพื่อเล่นเงาในแสงไฟ โดยมีรูปร่างผิดเพี้ยนไปจากคนจริง เพื่อหลีกจากคติอิสลามในหมู่เกาะตอนล่างที่ห้ามทำรูปเหมือนมนุษย์ เมื่อแพร่เข้ามาในภาคใต้ก็ยังคงรูปร่างประหลาดเหล่านั้นไว้ แต่ใช้ตัวละครที่สร้างขึ้นมาในพื้นบ้าน ซึ่งนัยว่ามาจากคนจริง ๆ ที่เคยมีชีวิตอยู่ เช่น หนูน้อย ไอ้เท่ง เป็นต้น

ในด้านการสื่อสารหนังตะลุงใช้บอกเล่าข่าวสารผ่านเรื่องราว เป็นสื่อพื้นบ้านที่อยู่คู่กับโนรามานาน โนราก็มีลักษณะเฉพาะที่แยกออกจากหนังตะลุงคือ

	หนังตะลุง	**โนรา**
ภาษา	ภาษาถิ่นใต้โดยใช้“กลอนหนัง”	ภาษาถิ่นใต้ใช้ “กลอนโนรา”
การสื่อสาร	เน้นบทพูด (verbal) เรียกร้องการฟังมากกว่าการดู	เน้นการรำ (non-verbal) เรียกร้องการดูมากกว่าการฟัง
ขนาดสื่อ	ขนาดเล็ก	ขนาดใหญ่
ผู้ส่งสาร	นายหนังสื่อผ่านตัวละคร	นายโรงโนราสื่อผ่านตนเอง

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบโนรากับหนังตะลุง

[8] ภายหลังเริ่มมีการสร้างสรรค์ใหม่ ใช้ “ตัวคน” แทนตัวหนัง เอาคนมาแต่งตัวอย่างตัวหนังตะลุงแล้วแสดงบนเวที ผู้ชมในภาคใต้ให้ความสนใจและชื่นชอบ เป็นการพัฒนาในแบบการผสมสูตร (articulation) อีกแบบหนึ่ง

ด้วยลักษณะดังกล่าว ทำให้โนราและหนังตะลุงทำงานควบคู่กัน โนราเรียกร้องการดู การฟังเป็นส่วนประกอบ หนังตะลุงเรียกร้องการฟัง การดูเป็นส่วนประกอบ โนราสื่อสารผ่านตัวนายโรงและโนรา คือใช้ตัวคนเป็นสื่อบุคคล แต่หนังตะลุงสื่อสารผ่านรูปหนัง โดยมีนายหนังอยู่เบื้องหลังรูปหนังนั้น รูปหนังตะลุงมีบุคลิกภาพ โลกทัศน์ นิสัยใจคอเป็นกรอบในการย่อยความความเห็น (interpretation) ผ่านลักษณะตัวละคร นายหนังยืมปากตัวละคร (ซึ่งหมายถึงลักษณะความคิด) สื่อสาร แต่โนราสื่อสารด้วยตัวเอง "ตัวเอง" ที่ต้องเป็นไปตามบรรทัดฐานของสังคมภาคใต้ กล่าวคือโนราแม้จะเป็นปุถุชน แต่ก็เป็นปุถุชนที่ต้องวางตัวตามที่สังคมหวัง หรือวาดภาพไว้ให้เป็น "ตัวละคร" ตัวหนึ่งในสังคมที่จะต้องเต็มเปี่ยมด้วยจริยธรรม มีความเฉลียวฉลาด ควบคุมตนเองได้ดี

หนังตะลุงและโนราไม่เหมือนกันแต่มีสุนทรียภาพใกล้เคียงกัน สองสื่อนี้จึงเป็นสื่อหลักในการแสดงออกและหล่อหลอมวัฒนธรรมการแสดงออกของชาวบ้านภาคใต้ ลีลาการโยนตัวของตัวหนังตะลุงก็คล้าย ๆ กับท่าสะดุ้งของนายพราน การนาดแขนของ"นางสองมือ" ตัวนางในหนังตะลุงก็มีลีลาที่ไปด้วยกันกับการนาดของโนรา เรียกได้ว่าโนรากับหนังตะลุงนั้นเป็นเหมือนเงาของกันและกัน

3.2 **สื่อใหม่ : สื่อมวลชน**

เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทในสังคมภาคใต้นั้น ก็ไม่ได้เบียดไล่ "สื่อท้องถิ่นรุ่นพี่" ออกไปเสียทีเดียว อีกด้านหนึ่ง "สื่อรุ่นน้อง" ก็ทำหน้าที่ต้อนรับสื่อรุ่นพี่ที่ว่านี้ให้ไปเป็นส่วนหนึ่งของรุ่นน้องด้วย ตัวอย่างเช่น รายการทางโทรทัศน์ของช่อง 10 หาดใหญ่เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2530 หลายสิบปีก่อน มีรายการ "วัฒนธรรมปริทัศน์" เสนอเรื่องโนราทุกวันเสาร์ที่สองของเดือน โดย อ.สาโรช นาคะวิโรจน์ ทุกวันเสาร์ตอนเช้า การนำเสนอรุ่นพี่ดังที่ว่านั้นไม่ใช่เรื่องการสำนึกถึงผู้ที่มาก่อน แต่เป็นเรื่องการติดพันของผู้ชมที่เคยคุ้นกับสื่อพื้นบ้าน เมื่อเป็นสื่อโทรทัศน์จึงได้นำเอาสื่อพื้นบ้านมาไว้ในจอ หลักฐานสำคัญที่สะท้อนว่าการนำสื่อพื้นบ้านมาไว้ในจอโทรทัศน์นั้น เป็นไปเพราะสื่อโทรทัศน์ยังปรับตัวไม่ทัน จึงต้องพึ่งสื่อเก่าคือ รายการ "วัฒนธรรมปริทัศน์" ทุกเช้าวันเสาร์ที่สองของเดือนที่ว่านั้น อยู่ในช่วงเวลาที่เช้ามากคือจะออกอากาศประมาณ 8.30 - 9.000 น. ผู้ชมบอกว่า "คนไม่ทันได้ดู" เพราะเช้าเกินไป สื่อโทรทัศน์ได้ดึงสื่อพื้นบ้านมาใช้งานในเรื่องการอาศัย "ทุนทางสังคม" ของสื่อพื้นบ้านมาเรียกคนดูให้รายการช่วงเช้า แม้ว่าจะเป็นรายการที่มีคุณค่ามาก เพราะจะมีการสอนรำ เสนอบทโนราโบราณต่าง ๆ โดยอาจารย์สาโรชก็ตาม แต่เมื่อโทรทัศน์ก้าวเข้าสู่ความนิยมก็ยกเลิกรายการดังกล่าว รายการจึงปิดตัวไปในเวลา 4-5 ปีต่อมา

วิธีการนำโนราไปใช้ในสื่อโทรทัศน์นั้น ทางสถานีจะเสาะหาโนราดี ๆ ที่เป็นที่นิยม เชิญให้มาออกอากาศ โนราจะแต่งกลอนมาเผยแพร่ทางโทรทัศน์ตามสั่ง การออกอากาศในอีกซีกหนึ่งก็ช่วยทำให้โนราได้รับการยกระดับ คณะที่ได้ออกโทรทัศน์มีความหมายว่าเป็นคณะที่มีความสามารถ โนราจะตั้งใจทำงานให้มีคุณภาพมาก ๆ เมื่อผ่านสื่อโทรทัศน์ เท่ากับว่าสื่อโทรทัศน์ได้กดดันเค้นคุณภาพของโนราในยุคนั้น ด้วยความภูมิใจในคุณภาพที่สร้างขึ้นกับด้วยความหลงใหลในความชอบธรรมของสื่อโทรทัศน์ในยุคแรก ๆ นั้น ทำให้โนราเอากลอนที่ออกอากาศนี้ไปแสดงจริงในชุมชนเมื่อมีโอกาสด้วย ข้อดีคืองานคุณ

ภาพได้เผยแพร่อีกทางหนึ่ง ข้อเสียคือแฟนพันธุ์แท้จะเห็นว่า “ฉายซ้ำ” ขณะเดียวกันก็ไม่มีเรื่องลิขสิทธิ์ โนราบางคณะก็ลอกกลอนอย่างที่ออกอากาศนั้นไปแสดงในชุมชนเมื่อตนมีโอกาสซึ่งก็ยิ่งเน้นย้ำให้การแสดงในชุมชนไม่มีความสำคัญ ไม่สดใหม่ ไม่ตรึงใจเท่าที่ควร

ยุคก่อนออกรายการโทรทัศน์ช่องสิบหาดใหญ่ต่อมาก็มีรายการของ “มอ.” หรือคณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ ชื่อรายการ “ทั่วแคว้นแดนใต้” เป็นรายการโนราบันเทิงในยุคถัดมา โดยเอาโนรามาใช้งานในด้านการสื่อสารโน้มน้าว

ยุคแรกนำมาใช้ในงานรณรงค์การรณรงค์เรื่องสุขภาพ เช่น นำเสนอเนื้อหาเรื่องเกี่ยวกับโรคภัยไข้เจ็บ การรณรงค์เรื่องหมวกกันน็อค การประกันสังคม โรคเอดส์ อุบัติเหตุ เลือกตั้ง จนขยายไปสู่ประเด็นอื่นใดที่ต้องการการโน้มน้าวใจมากกว่าการให้ข้อมูล เช่น เรื่องการปลุกระดมให้เกิดการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ฯลฯ ก็นำโนราไปใช้สื่อสารด้วยเช่นกัน โดยมุ่งหมายให้โนราช่วยทำหน้าที่ “พูดจาภาษาเดียวกัน” กับชาวบ้านภาคใต้

ในยุคที่สองนี้ การนำโนราไปใช้งานในสื่อโทรทัศน์ก็ยังคงนำไปใช้ด้วยทัศนคติแบบนายทุนเช่นเดิม “คนดูจะรู้ว่าพอถึงบ่ายสองโมงจะต้องเปิดทีวี” เพราะโทรทัศน์มีรายการโนรา ช่วงเวลาดังกล่าวคือช่วงเวลาที่แย่ที่สุดของวันที่จะมีผู้ชมเปิดรับชมโนรา สถานีมองเห็นว่าโนราเป็นสื่อของคนรุ่นเก่า จัดเวลาไว้ให้สำหรับ “คนแก่” ที่อยู่บ้าน เมื่อถูกวางให้เป็นสื่อของคนแก่โนราจึงเริ่มถูกกันออกจากการเป็นสื่อของชุมชนคนทุกเพศวัยโดยไม่ได้ตั้งใจ ยังผลให้โนราติดภาพของการเป็นสื่อของคนแก่ ไม่ใช่สื่อที่ส่งสารถึงคนรุ่นใหม่โดยกลไกการวางรายการของสถานี

อ.สุนทร นาคประดิษฐ์ เป็นผู้ที่รักศิลปะแขนงนี้ในยุคนั้น ได้ใช้โนราในการรณรงค์เรื่องต่าง ๆ ของคณะแพทย์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ เช่น เรื่องเอดส์ ปัจจุบันเป็นอัมพฤกษ์ไม่สะดวกในการทำกิจกรรม ในที่สุดกิจกรรมแบบนี้ก็หายไปหลังจากที่ป่วย และก็ไม่ได้รับการสนับสนุนในเวลาต่อมา เพราะราคาเวลาของโทรทัศน์ค่อนข้างสูง การแสดงโนราให้ได้รสต้องใช้เวลานาน ระดับของการนำโนรามาออกอากาศต้องใช้หัวหน้าคณะ ซึ่งมีค่าตัวและค่าตอบแทนสูง (ค่าตอบแทนไม่ต่ำกว่าหนึ่งพันบาทต่อครั้ง) ข้อสำคัญเนื่องจากการนำโนรามาทำหน้าที่รณรงค์นั้นเป็นงานตามวาระ จึงไม่มีหน่วยงานไหนที่จะทำโครงการให้ต่อเนื่อง เมื่อหมดภารกิจตามเป้าหมายก็เลิกราไป

สรุปได้ว่าการนำโนรามาใช้สื่อสารผ่านสื่อโทรทัศน์นี้ได้ผลกับคนสูงอายุ แต่เวลาในการถ่ายทอดนั้นมักจะไปอยู่เวลาที่ไม่ดี ช่วงโทรทัศน์อยู่ที่บ่ายสองถึงบ่ายสามโมง ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ไม่มีใครดู นอกจากนี้ก็มีการนำมาใช้ในสื่อวิทยุ เช่น การต่อต้านยาเสพติดแต่ก็ไม่ใช่กิจกรรมที่ทำเป็นล่ำเป็นสันเช่นกัน

3.3 **สื่ออื่น ๆ**

ในฐานะที่ได้รับการยอมรับให้เป็นตัวแทนของศิลปวัฒนธรรมประจำภาคใต้ เวทีไหนเวทีนั้นโนราจะกลายเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมซึ่งแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ

ที่สถาบันทักษิณคดีบนเกาะยอ ซึ่งเป็นเกาะสำคัญต้นทางของทะเลสาบสงขลา ที่เกิดตำนานโนรา มีการปั้นรูปโนราทองเหลืองไว้ชุดใหญ่บนภูเขา หันหน้าออกสู่แผ่นดินบน

วัดท่าแค ปั้นรูปโนราไว้ให้คนสักการะบูชา โดยทรงเครื่องลูกปัดโนรา ประดิษฐานไว้ในซุ้มที่เก็บกระดูกของโนราแปลก

ในงานเทศกาลต่าง ๆ อย่างงานเดือนสิบ บางคราวก็มีการทำหุ่นที่ประดับด้วยดอกไม้ เป็นรูปตัวโนรา สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามที่จะรักษาและถ่ายทอดอัตลักษณ์นี้ออกในรูปแบบต่าง ๆ

ภาพที่ 22 หุ่นโนราที่ทำด้วยดอกไม้บนขบวนรถประกวดงานบุญเดือนสิบที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ปี 2546 ในภาพจะเห็น “หมรับ” เครื่องไหว้ตายายที่ประกอบไปด้วยข้าวพอง ตอก ลา และผลไม้ต่าง ๆ อยู่คู่กับโนราในฐานะ “สื่อ” ที่จะเชื่อมต่อกับตายาย

บทที่ 6
บริบทของโนรา

ในบทนี้จะเป็นการทำความเข้าใจกับบริบทที่รองรับสื่อพื้นบ้านโนรา ด้วยเชื่อว่าสื่อพื้นบ้านไม่ได้ดำรงอยู่แบบลอย ๆ หากแต่ตั้งอยู่บนสภาพแวดล้อมเฉพาะที่หล่อเลี้ยงสื่อนั้นให้มีชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย สัมพันธ์กับเงื่อนไขปัจจัยที่เอื้อและไม่เอื้อต่อการดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้านนั้น

ในการทำความเข้าใจเรื่องบริบทของโนรา จะเริ่มจากการพยายามเชื่อมโยง “ตำนานโนรา” สู่บริบททางสังคมและสิ่งแวดล้อมที่ก่อกำเนิด แล้วนำบริบทที่ก่อกำเนิดนั้นมาอธิบายลักษณะของสื่อพื้นบ้านโนราสวนกลับไปอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์และความเชื่อมโยงระหว่างตัวสื่อกับบริบทของสื่อ

บริบทที่รองรับสื่อจะมองเป็นสองส่วนคือส่วนที่เป็น “ธรรมชาติ” หรือส่วนที่เป็นลักษณะทางกายภาพของพื้นที่กับส่วนที่เป็นสังคมหรือส่วนที่เป็นเรื่องของการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ จะมุ่งมองที่ “วัฒนธรรม” อันเป็นสิ่งประดิษฐ์ในสังคมมนุษย์ที่สร้างขึ้นไว้เพื่อดำเนินชีวิตในหมู่พวกตนให้สอดรับกับธรรมชาติ

ในส่วนของบริบทธรรมชาติ จะมุ่งไปที่ส่วนสำคัญของพื้นที่แถบนี้ที่นักวิชาการทุกฝ่ายเชื่อว่าเป็นฉากกำเนิดของตำนานโนรา ลักษณะเฉพาะทางภูมิศาสตร์และระบบนิเวศที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ตอนกลางเป็นพื้นที่สำคัญที่สื่อพื้นบ้านโนราดำรงอยู่อย่างมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง แม้ในวันนี้นั่นคือทะเลสาบสงขลา

ตำนานเรื่องเล่าในโนราก็มีเล่าไว้หลายความ (ดูพิทยา บุษรารัตน์,2546) แต่ทุกกระแสระบุตรงกันเรื่องการมีฉากหลังเป็นทะเลสาบ ไม่ว่าจะเป็นการลอยแพ การติดเกาะ การถ่วงน้ำ การเผชิญหน้ากับจระเข้ ฯลฯ ยิ่งไปกว่านั้นชุมชนรอบ ๆ ทะเลสาบในปัจจุบันยังเป็นชุมชนที่มีการเล่นโนราอย่างหนาแน่นแม้ในปัจจุบันนี้ อุดม หนูทองให้ความเห็นว่าโนราเกิดในบริเวณนี้และแพร่กระจายออกไปสู่พื้นที่รอบ ๆ ภายหลัง

ดังนั้นการมองบริบททางธรรมชาติก็จะขยายการมองออกไปที่บริบททางธรรมชาติรอบ ๆ ของทะเลสาบอีกทอดหนึ่ง อันได้แก่ ท้องทุ่งนา ป่าเขาและท้องทะเล ซึ่งจะเป็นต้นทางของการยังชีพในวิถี “เกษตรกรรม” อันเป็นบริบทของ “สื่อพื้นบ้าน” ทุกแขนงก่อนที่สื่อมวลชนที่เป็นผลมาจากสังคมอุตสาหกรรมจะเข้ามาทับซ้อน การมองบริบทที่เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเช่นนี้จะให้ฐานความคิดและความเข้าใจในเรื่องคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านโนราและการดำรงอยู่ การปรับตัวของโนราในสถานการณ์ปัจจุบันที่บริบทเปลี่ยนไป

ส่วนในซีกของสังคม ผู้วิจัยจะมองที่วัฒนธรรมสำคัญที่เป็นแกนหลักของวัฒนธรรมส่วนอื่น ๆ ในท้องถิ่นนี้นั่นคือเรื่องระบบความเชื่อเรื่องการเคารพนับถือบรรพชนของคนใต้ที่เป็นรากของวัฒนธรรม

รูปธรรมอื่น ๆ นั่นคือวัฒนธรรมความเชื่อที่สำคัญของที่นี่คือระบบความเชื่อเรื่องการนับถือบรรพชนของคนใต้ นั่นคือการ “ถือ[1]ตายาย”

โครงสร้างในการมองบริบททั้งหมดข้างต้นจะนำไปวิเคราะห์เพื่อแสดงความสัมพันธ์กับตัวสื่อในตอนท้าย โดยเรียงความคิดขึ้นมาเป็นชั้น ๆ ก่อนที่จะเห็นเป็น “สื่อพื้นบ้านโนรา” อย่างที่เป็นอยู่ นั่นคือเริ่มจากการมองที่โลกทัศน์ของชาวบ้านผ่านการเชื่อมโยงองค์ประกอบของบริบทดังกล่าว ซึ่งจะเริ่มเห็นรสนิยม ความคิด ทัศนคติ ความรื่นรมย์ ความหวาดกลัว อันเป็นมิติทางด้านจิตใจที่เป็นฐานสำคัญหรือเป็นพื้นสำคัญในการสร้างสรรค์และคัดสรรวัฒนธรรมการร่ายรำโนราอย่างที่เห็นเป็นรูปในปัจจุบัน

ในบทนี้ผู้วิจัยไม่ได้ใช้แนวทางการวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ แต่ใช้กรอบแนวคิดเรื่อง “ตัวบท” (text) กับ “บริบท” (context) เทียบกลับทางระหว่างยุคก่อนกับยุคนี้ และใช้แนวคิดเรื่อง “ประเพณีการเลือกสรร” (tradition of selection) ที่เชื่อว่ามนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่มีการปรับตัว และเลือกเก็บส่วนที่สอดคล้องกับเงื่อนไขของชีวิตตน วิธีการในการปรับตัวนั้น อาจจะเกิดมาจากการค้นพบด้วยประสบการณ์ตรงของชุมชน / ท้องถิ่นตนเอง หรืออาจจะได้มาจากการแลกเปลี่ยนความรู้ / ประสบการณ์จากวัฒนธรรมอื่น ๆ ตามคำอธิบายของกลุ่มทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม แต่ไม่ว่าจะเป็นความรู้ในวิธีการปรับตัวที่เกิดมาจากการลองผิดลองถูกของตนเองหรือเลือกรับ / เลือกเก็บมาจากที่อื่น เมื่อได้เลือกสรรไว้เป็นของตนแล้ว มนุษย์ก็จะสร้างคำอธิบายกำกับภายหลัง ไม่ว่าจะเป็นคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ ตำนาน จนถึงความเชื่อและปรัชญาที่อยู่ลึกที่สุดของวัฒนธรรมที่เป็น “นาม” ดังตัวอย่างสำคัญเรื่องการนับถือธรรมชาติในอุษาคเนย์ (ดู ปรานี วงษ์เทศ,2525)

กรณีการเลือกมโนราห์ชาดกกับพระรถเมรีเก็บไว้ของคนแถบนี้ท่ามกลางนิทานอินเดียที่ผ่านเข้ามาอย่างหลากหลาย เช่นเดียวกับการเลือกสินค้าที่ละลานตา มนุษย์เลือกแต่สิ่งที่ตอบรับกับ “ตัวตน” ของตนเองเท่านั้น

เมื่อชอบเล่นเรื่องนางมโนห์ราก็ขยายไปเล่นภาคต่อของเรื่องนี้คือ ”รถเสน” ตัวละครอีกชุดหนึ่งซึ่งเป็นชาติถัดไปของพระสุธน ที่ต้องใจเพราะย้ำปรัชญาเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดและชดใช้กรรมซึ่งสัมพันธ์กับระบบความเชื่อเรื่องตายายที่มีอยู่ก่อน เมื่อมโนห์ราออกไปเล่นเรื่องอื่นได้ มโนห์ราก็เปลี่ยนสถานะจาก ”เรื่อง” ที่เล่นกลายเป็น “สื่อ” สำหรับเล่นเรื่องอะไรอีกก็ได้

ดังนั้นความเชื่อเรื่องตายายจึงมีเหตุผลที่จะทำให้คนในวัฒนธรรมนี้เลือก “พระรถเมรี” และสภาพแวดล้อมแบบทะเลสาบก็น่าจะมีเป็นเหตุผลที่ทำให้ต้องใจในเรื่อง “มโนราห์” เกิดเป็นการผสมผสานกันระหว่างบริบททางสังคมและทางธรรมชาติ

---

[1] ในภาษาถิ่นใต้ใช้คำว่า “ถือ” ไม่ใช่ “นับถือ” การ “ถือตายาย” คือการยึดมั่นเอาไว้อย่างต่อเนื่อง ไม่ปล่อยทิ้งวาง มีนัยของการให้เคารพ เกรงกลัว มีข้อห้ามเป็นเรื่องต้องห้าม เรื่องพิเศษและระเบียบกำกับอยู่

กรณีที่สังคมเลือกองค์ประกอบบางอย่างไว้ก่อนที่จะเห็นคุณค่าที่จะตอบสนองชีวิต สิ่งที่เลือกนั้นจะตกหล่น ไม่ได้รับการถ่ายทอดในยุคถัดมาอันเป็นวิธีมองของสำนักโครงสร้างหน้าที่นิยม (structural-functional Theory) ที่เป็นกรอบหลักในงานวิจัยนี้

พร้อมกันนั้นในตอนท้ายจะเป็นการพยายามมองกลับด้านมาที่ซีกปัจจุบันโดยกรอบเดิมและโครงสร้างเก่า เพื่อให้เห็นถึง “บริบทปัจจุบัน” ที่สื่อดำรงอยู่อย่างคร่าว ๆ อันจะช่วยในการเชื่อมโยงถึง “สถานภาพ” และ “ศักยภาพ” ของสื่อพื้นบ้านโนราในสถานการณ์ปัจจุบัน สถานภาพและศักยภาพนี้แสดงผลมาจาก “คุณลักษณะ” ซึ่งเป็นผลมาจากบริบทที่กล่าวถึงในบทนี้

เมื่อมองโนราในฐานะ “ตัวบท” และมองสภาพแวดล้อมทางสังคมและสิ่งแวดล้อมในฐานะ “บริบท” เทียบอดีตกับปัจจุบันก็จะพบว่าบริบททางสังคมในอดีตนั้นเป็นสังคมเกษตรกรรม สังคมเกษตรกรรมตั้งอยู่บนบริบททางสภาพแวดล้อมที่อุดมสมบูรณ์ เกิดระบบความเชื่อเรื่อง “ตายาย” อันเป็นฐานคิดสำคัญของดินแดนอุษาคเนย์ที่ธรรมชาติเกื้อการุณให้คุณแก่สรรพชีวิต สภาพธรรมชาติเช่นนี้มีทะเลสาบเป็นตัวแบบหลักของธรรมชาติแถบนี้

ทะเลสาบมีความอุดมสมบูรณ์หลากหลายและเปลี่ยนแปรตามฤดูกาล มีนกน้ำหลากสีสันเป็นหัวใจสำคัญของการบ่งชี้ฤดูกาล ฤดูนกน้ำธรรมชาติงดงามด้วยพืชพรรณ ทะเลดอกบัวและสัตว์ป่าความงามนำไปสู่ความตื่นตาประทับใจ

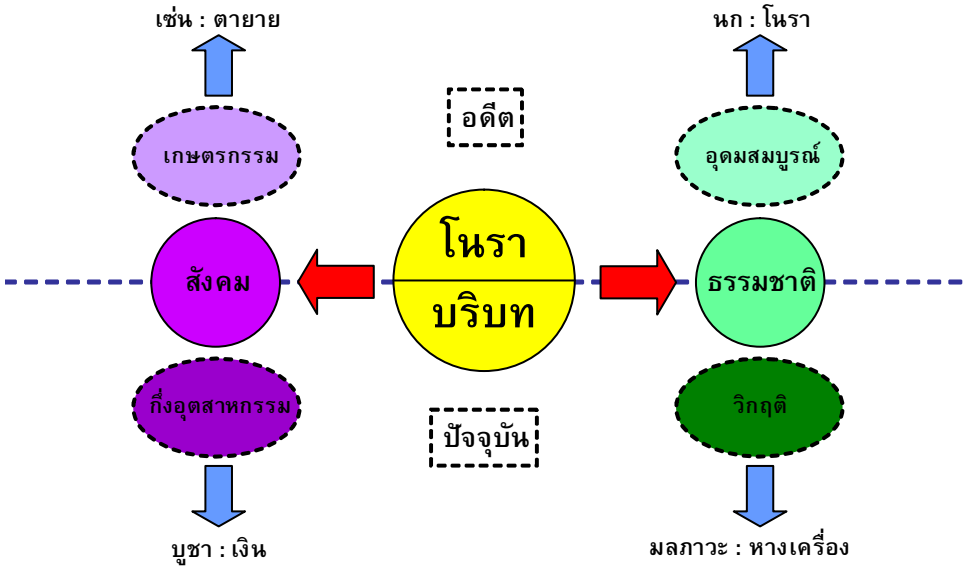
หากเราลองจินตนาการอย่างเป็นเหตุเป็นผลเพื่อให้เห็นบริบทด้านความรู้สึกนึกคิดของคนในสังคมนี้ว่าเหตุใดจึงต้องใจนิทานเรื่องนางมโนห์รา ก็อาจได้โครงเรื่องในโลกความจริงที่คล้าย ๆ กันว่าคนในสังคมนี้ต่างก็รับรู้ว่าฝูงนกนับล้านที่มาเล่นน้ำนี้มีเวลาจำกัด ถึงฤดูก็พากันบินกลับไปเว้นแต่ตัวที่โชคร้ายถูกนายพรานจับได้เพื่อเป็นหลักฐานกลับบ้านไปฝากลูก นกบางตัวที่เลี้ยงดูไว้อาจหลุดรอดบินหนีไปให้ใจหาย หรือตรอมตรมตายไป ความรู้สึกและเรื่องราวแบบนี้น่าจะพบเห็นได้ในครัวเรือนทั่ว ๆ ไป

เมื่อบริบทหรือโลกความจริงทางกายภาพและทางสังคม (physical / social world) เป็นเช่นนี้จึงสัมพันธ์กับโลกทางความคิดและจินตนาการที่ประกอบสร้างความจริงทางสังคม (social construction of reality) ให้เลือกนิทานเรื่องที่เห็นพ้องต้องใจคนในสังคมที่มีบริบทแวดล้อมเดียวกันให้ชอบนิทานในฐานะโลกของสื่อ (mediated world) ตรงกันคือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการจับนกมากักขังไว้แล้วทนอยู่ไม่ได้ต้องหาทางบินหนีไป นั่นคือ “มโนห์รา” นิทานเรื่องนี้ถูกใจชาวบ้านในบริบทนั้นจนขยายกลายเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน

แต่เมื่อสภาพแวดล้อมทางสังคมและธรรมชาติเปลี่ยนไป ความสมบูรณ์ทางธรรมชาติร่อยหรอการจับจองผืนน้ำในทะเลสาบขยายตัวจนเต็มทะเลสาบตามฐานคิดแบบการผลิตในโลกทุนนิยม สิ่งที่นับถือแทนตายายคือการนับถือ “เงิน” เพราะเงินบันดาลสุขและคลายทุกข์ได้ชัดแจ้งทันที ธรรมชาติถูกตักตวงกอบโกยเพื่อการค้าที่ไม่มีเพดานสิ้นสุด ทั้งทรัพยากรทางน้ำในทะเลสาบและทั้งการบุกถางป่าชายเลนรอบ ๆ ทะเลสาบ การดึงน้ำมาใช้ในการเลี้ยงกุ้งแล้วปล่อยน้ำเสียออกไปพ้นตัว ในขณะที่นกน้ำก็กลายเป็นเขตห้ามล่าสัตว์ป่า คำอธิบายทางวิทยาศาสตร์เรื่องนกอพยพ (visitor) ลบภาพจินตนาการเรื่องป่าหิมพานต์ ผลักดันความดื่มด่ำและความเชื่อในอดีตให้มีฐานะเพียงแค่นิทานสนุก โนราจึงดำรง

อยู่ในฐานะวัฒนธรรมเพื่อการค้าและการท่องเที่ยวมากขึ้นเรื่อย ๆ วันนี้โนราถูกจับไปรำตามโรงแรมให้แขกต่างประเทศชมและถูกจับมาเป็นหางเครื่องประกอบวงดนตรี ในขณะที่โนราพิธีกรรมก็ถูกธุรกิจไล่บุกเข้ามาถึงใจศูนย์กลางของพิธีกรรมอย่างที่วัดท่าแคและท่าคุระ

อย่างไรก็ดีเพื่อให้ค่อย ๆ เห็นภาพของบริบทแวดล้อมเหล่านั้น อันจะทำให้ภาพความเข้าใจเรื่องความจำเป็นในการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านชัดเจนยิ่งขึ้น ในบทนี้จะขอค่อย ๆ ย้อนเล่าไปถึงร่องรอยเก่าที่ก่อกำเนิดโนรา ความสัมพันธ์ระหว่างบริบทกับตัวสื่อในแง่ภูมิปัญญาและวิถีชีวิต จนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 23 แสดงโครงสร้างความคิดในการมองความสัมพันธ์ของโนรากับบริบทเก่ากับใหม่

ก. สืบตำนานขานบริบทเก่า

ในเรื่องตำนานโนรานั้นไม่มีหลักฐานแน่นชัดว่าโนราเกิดขึ้นเมื่อใด แต่มีข้อสันนิษฐานเรื่องกำเนิดโนราอย่างน้อย 3-4 กระแส

บ้างก็ว่าแรกเริ่มนั้นรับมาจากอยุธยา แต่มีการปรับตัวเพิ่มเติมจากอีกหลายทางจนเป็นอย่างที่เห็นอยู่ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) บ้างก็ว่า น่าจะพัฒนาขึ้นในท้องถิ่น (อุดม หนูทอง, 2523) ขณะที่บางข้อสันนิษฐานก็กล่าวว่ารับมาจากอินเดีย

อย่างไรก็ดีสิ่งที่เห็นอยู่ก็คือ โนราเป็นพิธีกรรมที่สืบเนื่องคงอยู่อย่างกลมกลืนกับท้องถิ่นภาคใต้ โดยเฉพาะบริเวณรอบ ๆ ทะเลสาบสงขลา คือ จังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา อันมีสถานที่ทางภูมิศาสตร์ในท้องถิ่นที่ตกอยู่ในข้อสันนิษฐานว่าเป็นสถานที่ตามตำนาน จุดกำเนิดอยู่บริเวณเมืองพัทลุงโบราณ คือเขตอำเภอสทิงพระในปัจจุบัน (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ 2527: 1804) เป็นต้น

หากดูจากร่องรอยของตำนานพบว่า บริบทที่ก่อกำเนิดสื่อนั้นตั้งอยู่บนพื้นฐานของสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เป็นลุ่มน้ำและเกาะแก่งและสภาพแวดล้อมทางสังคมแบบที่มีชนชั้นที่มีชนชั้นเจ้าอยู่ในโครงสร้างสังคมยุคนั้น เรื่องตำนานการกำเนิดโนราดูคล้ายเรื่องแต่ง แต่คนในวัฒนธรรมโนราเชื่อว่าจริงและเห็นเรื่องเหล่านี้ในฐานะประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

1. สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

ถ้าโนรากำเนิดในทะเลสาบและมีเรื่องอย่างที่เล่า โนราก็ฉากหลังเป็นน้ำ มีเรื่องราวที่สัมพันธ์กับน้ำ เช่น การขึ้นลงของน้ำและการเดินทางของชีวิต นำมาซึ่งการพลัดพรากและความตาย ทะเลสาบอันเป็นฉากสำคัญของตำนานตั้งอยู่กลางคาบสมุทรที่มีทะเลขนาบสองข้าง มีฉากย่อย ๆ เป็นธรรมชาติป่าเขา เกาะแก่งและผืนน้ำใหญ่ ส่วนนิทานที่นิยมเล่นเรื่อง “นางมโนห์รา” นั้นก็มีฉากเป็นสระน้ำอุดมสมบูรณ์สวยงาม ป่าลึก ความสุขจากการได้มาอยู่กับธรรมชาติ ความทุกข์จากการต้องเข้าไปอยู่ในเวียงวังและในสังคมมนุษย์ นิทานได้ฉากมาจากสังคมอื่น ตำนานเชื่อกันว่าเป็นฉากจากที่นี่ สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของทะเลสาบทำให้นิทานและตำนานเป็นหนึ่งเดียวกับพื้นที่

ร่องรอยจากชื่อสถานที่ บอกลักษณะธรณีสัณฐาน โดยการเอาลักษณะที่โดดเด่นตามสภาพภูมิศาสตร์หรือสภาพทางธรณีสัณฐานมาตั้งชื่อให้เป็นสิ่งสังเกตจำหมาย ชื่อเก่าแก่ในภาษาถิ่นหลายแห่งให้ภาพสภาพธรณีสัณฐานที่ว่า เช่น (1) โละ โหละ ตะโละ อย่าง โหละจังกระ โหละหมุน จ. พัทลุง บอกให้รู้ว่าที่นี่เคยเป็นอ่าวโคลน เป็นพรุที่ต่อมาตื้นเขินลง (2) ปาก บอกการเป็นปากทางน้ำ เช่น ปากบาง ปากแตระ จ. สงขลา หรือ ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช (3) หาด อย่าง หาดใหญ่ หาดแก้ว จ. สงขลา บอกการเป็นเนินทราย (4) เกาะ กรุง และกง มีความหมายคล้ายกันคือเป็นแผ่นดินที่น้ำล้อมรอบ อย่างเกาะหมี จ.สงขลา หรือแผ่นดินที่ป่าหรือเขาเป็นวงล้อม เช่น เกาะถ้ำ จ. สงขลา กงหรา จ. พัทลุง กรุงชิง จ.นครศรีธรรมราช หรือเนินดินที่ล้อมด้วยที่ราบ (5) ดาน บอกการเป็นแนวดินดานหรือหินดาน เช่น บางดาน บ่อดาน จ.สงขลา (6) ดอน บอกการเป็นที่สูงห่างน้ำ เช่น ดอนคัน จ.สงขลา (7) ควน บอกการเป็นเนินสูงหรือเขาเตี้ย ๆ เช่น ควนเคร็ง จ. นครศรีธรรมราช ควนเนียง จ.สงขลา (8) หาน คือละหาน เช่น หานเทา จ.พัทลุง (9) น้ำ อย่าง น้ำจาย น้ำน้อย จ. สงขลา ก็เห็นน้ำเป็นลักษณะเด่นของพื้นที่ (10) เล คือทะเล อย่าง เลน้อย (11) มาบ คือลำลาบกว้างใหญ่ เช่น มาบบัว จ.สงขลา (12) หนอง คือแอ่งน้ำ เช่น หนองเอื้อง จ.สงขลา (13) พรุ คือผืนดินที่ข้างบนแข็งข้างล่างเป็นหล่มโคลน เช่น พรุควนเคร็ง จ. นครศรีธรรมราช (14) พัง คือแอ่งน้ำที่เกิดจากดินยุบตัวหรือเกิดจากการขุดในสมัยโบราณ เช่น พังขี้เหล็ก พังเถียะ พังช้างตาย จ.สงขลา ในแถบสทิงพระจะมีพังประมาณ 200 พัง เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีร่องรอยของชื่อสถานที่ ๆ บ่งบอกถึงความหลากหลายของพื้นที่ในรูปแบบอื่น ๆ อีกมากมาย เช่น นา อย่าง นาทับ จ.สงขลา ไร่ เช่น บ้านไร่ จ. สงขลา ไส หมายถึงที่เดิมเคยเป็นป่าดงแล้วถูกหักร้าง เช่น ไสใหญ่ จ.กระบี่ สวน อย่างสวนหมาก สวนใหญ่ นอกสวน ในสวน จ.สงขลา เหมือง อย่างปากเหมือง จ.สงขลา นบ และพนัง อย่างปากพนัง นบพิตำ จ.นครศรีธรรมราช คู เช่น คูขุด จ. สงขลา เป็นต้น ความหลากหลายเหล่านี้บอกให้รู้ว่าสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสภาพภูมิศาสตร์

ของผืนดินแคบ ๆ แถบนี้แตกต่างหลากหลายกันอย่างมาก (ดูสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8 ;3733 – 3739)

อย่างไรก็ดี หากมองลักษณะเด่นอย่างกว้าง ๆ ของภูมิประเทศก็จะเห็นเงื่อนไขเด่น ๆ ที่จะส่งผลต่อพัฒนาการทางวัฒนธรรม คือ

1.1. **ภูมิประเทศ**

1.1.1. **ผืนดินโดดเดี่ยว** พื้นที่ ๆ ก่อกำเนิดโนราเป็นแผ่นดิบแคบ ๆ ขนาบด้วยทะเลใหญ่ทั้งสองฝั่ง คนสมัยโบราณคงรับรู้การดำรงอยู่ของกลุ่มคนภาษาเดียวเดียวกับตนว่ามีกันอยู่เท่านี้ พื้นที่แคบบังคับให้ชุมชนกับชุมชนรวมตัวกัน คาบสมุทรนี้เป็นเสมือนสะพานขนาดใหญ่ที่เชื่อมต่อความแตกต่างของวัฒนธรรมแผ่นดินใหญ่ตอนกลางของประเทศกับวัฒนธรรมหมู่เกาะตอนล่างของคาบสมุทร ลักษณะพื้นที่แคบ ๆ นี้บังคับให้เกิดการรวมตัวกันเนื่องจากไกลออกไปทั้งสองฝั่งเป็นทะเลขนาบอยู่ และในท้องทะเลเหล่านั้นก็มีคนต่างชาติต่างภาษาเดินเรือค้าขายมาแต่โบราณ มีทั้งที่มาดีและมาร้าย ชุมชนแถบนี้จึงต้องเผชิญหน้ากับคนต่างชาติต่างภาษา ที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างกันสูง พื้นที่ชายฝั่งทะเลเป็นพื้นที่เปิด บางแห่งเป็นอ่าวจอดเทียบเรือเกิดการแลกเปลี่ยนทั้งด้านการค้า การเมืองและศิลปะ ทำให้วัฒนธรรมนี้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นมาโดยได้ปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นที่หลากหลาย ทำให้คนต่างชาติต่างภาษาเข้าถึงง่ายทั้งด้านการค้าขาย การสู้รบ และการเผยแพร่ความคิดจากปรัชญาอื่น[2]

1.1.2. **ดินแดนป่าดิบทึบ** กลางคาบสมุทรเป็นเทือกเขาใหญ่กั้นสองฟากทะเลให้แยกจากกัน คือเทือกเขานครศรีธรรมราชและเทือกเขาบรรทัดทัด ที่วางพาดเป็นเทือกทิวดั่งแกนกลางแห่งคาบสมุทรภาคใต้ และมีเทือกเขาสันกาลาคีรีที่กั้นปลายสุดของดินแดนขวานทอง เทือกเขากลางคาบสมุทรถูกห่มคลุมไว้ด้วยป่าดิบชื้นรกทึบ เป็นต้นกำเนิดสายน้ำบริสุทธิ์รินสู่ที่ราบกว้างทางทิศตะวันออก ป่าที่มีความหลากหลายทางธรรมชาติเช่นนี้ทำให้อาชีพพรานมีความหมาย และมีภูมิความรู้เกี่ยวกับป่าจำนวนมากที่ถ่ายทอดต่อกันมา รวมทั้งเรื่องเล่าต่าง ๆ นานาจากในป่า

---

[2] วัฒนธรรมภาคใต้แตกต่างจากถิ่นอื่นเพราะคนที่เข้ามาอยู่ในภาคใต้มีหลายกลุ่มเข้ามาหลายระลอก ระลอกแรกที่มีอิทธิพลฝังลึกมากคือเมื่อพันปีมาแล้ว ภาคใต้เป็นทางผ่านระหว่างหลายประเทศ เช่น จีน เปอร์เซีย (อาหรับ) และอินเดีย เปอร์เซียขณะนั้นเจริญทั้งทางด้านจิตใจและวัตถุ ส่วนอินเดียที่นำความคิดแบบฮินดูและพุทธมหายานเข้ามา ทำให้คนใต้เน้นเรื่องบาปบุญว่าสำคัญกว่ากรรม เกิดการสั่งสมสืบทอดเป็นวัฒนธรรมที่เน้นศรัทธาก่อน ดังนั้นคนใต้สมัยก่อนจึงศรัทธาต่อครู ต่อพระภิกษุ ศรัทธาต่อกำนันผู้ใหญ่บ้าน ไม่ว่าจะทำกิจการอะไร ถ้าผ่านตัวบุคคลเหล่านี้จะสำเร็จ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 56)

1.1.3. **ดินแดนแห่งมหานที** เทือกเขาดิบชื้นกลางคาบสมุทรก่อให้เกิดสายน้ำหลายสายไหลรินสู่ห้วงน้ำใหญ่แห่งลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่นับได้ว่าเป็นมหาอาณาจักรแห่งบ่อบึงและทะเลสาบที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของประเทศ เชื่อมต่อด้วยลำคลองสายน้อยไปสู่ทะเลสาบสงขลา กว้างสุดตาทางทิศใต้ ก่อกำเนิดอารยธรรม ทะเลน้อยและทะเลสาบซึ่งเป็นบึงขนาดใหญ่ตั้งอยู่บนชายฝั่งตะวันออกของภาคใต้ บริเวณจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา มีภูมิสัณฐานเป็นชายฝั่งที่ยกตัวสูงขึ้น แวดล้อมด้วยที่ราบลูกฟูกและลานตะพักน้ำทะเลซึ่งมีการพัฒนาขึ้นเมื่อประมาณ 2,700 -3,700 ปีก่อน ผลจากการยกตัวของเปลือกโลกส่งผลให้ภูมิประเทศแบบชายฝั่งเดิมกลับแปรรูปเปลี่ยนร่างมาเป็นท้องกระทะแนวยาวที่เอ่อท้นไปด้วยน้ำทะเลขึ้นเต็มในระยะแรก ต่อมาลำคลองเล็ก ๆ มากมายจากเทือกเขาบรรทัด อันเป็นส่วนหนึ่งของเทือกเขานครศรีธรรมราชได้เพิ่มปริมาณน้ำจืดให้แก่แอ่งกระทะนี้ ค่อย ๆ กลายเป็นน้ำกร่อยและจืดสนิทลงในที่สุด ก่อกำเนิด "ทะเลน้อย" ในระยะแรก (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 14) แม้จะขนาบด้วยน้ำเค็ม แต่ก็มีแหล่งน้ำจืดขนาดใหญ่ที่ได้จากน้ำฝนที่ตกตลอดปีไหลรินจากยอดเขาสู่ชายฝั่งทะเล เกิดเป็นหนองน้ำและบึงใหญ่ ทะเลสาบสงขลามีลักษณะเป็นน้ำกร่อยบ้าง จืดบ้าง เค็มบ้าง ผกผันหลากหลายไม่หยุดนิ่งหากแต่หมุนเวียนมั่นคงมาเนิ่นนาน จนเกิดเป็นระบบนิเวศขนาดใหญ่ที่มีความหลากหลายสูง ชีวิตคนพื้นเมืองปรับตัวและสร้างวิถีชีวิตที่อยู่กับผืนน้ำอันหลากหลายมาแต่โบราณ

1.1.4. **ดินแดนแห่งความอุดมสมบูรณ์** แนวเขากลางแผ่นดินกั้นสองฝั่งและเก็บป่าดิบชื้นไว้ในหุบเขา ก่อให้เกิดความหลากหลายทางธรรมชาติสูง และก่อให้เกิดสายน้ำไหลสู่ลุ่มทะเลสาบ ในบรรดาห้วงน้ำอันมากมาย "ทะเลน้อย" ทางตอนเหนือสุดของทะเลสาบสงขลาเป็นแอ่งน้ำอันอุดมไปด้วยพืชพรรณไม้น้ำ เหล่านกและหมู่ปลานานาพันธุ์

1.1.5. **ดินแดนแห่งท้องทุ่งนาและป่าพรุ** ห้วงน้ำและตะกอนดินที่สะสมมานานปีก่อให้เกิดพื้นที่ ๆ ชุ่มน้ำและทุ่งราบที่มีน้ำที่เจิ่งนองตามฤดูกาลก่อให้เกิดแหล่งปลูกข้าวรายรอบทะเลสาบ เป็นอารยธรรมข้าวที่สำคัญของภาคใต้ตอนกลางที่มีลักษณะเป็นตัวของตัวเองมาเนิ่นนาน ร่องรอยคำเรียกพื้นที่ในชุมชนแถบนี้ เช่น "บ่อ" "ท่า" "นา" "หาด" "พัง" (ตระพัง) อาจบอกถึงการเป็นผืนดินที่ชาวบ้านมีวิถีชีวิตใกล้ชิดกับน้ำ ที่ชุ่มน้ำและป่าพรุ

ลักษณะภูมิประเทศของภาคใต้ที่เป็นแผ่นดินแคบยาว ก่อให้เกิดชุมชนที่ตั้งอยู่ท่ามกลางวัฒนธรรมอื่น แม้แต่ละชุมชนจะมีสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่แตกต่างหลากหลายห่างกันมาก แต่ก็เป็นเหตุเป็นผลทำให้ชุมชนแสวงหาอัตลักษณ์ท้องถิ่นของตนเอง และมีลักษณะ "ยามสงบรบกัน ยามศึกปรองดองกัน" เพราะสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่ไม่ได้เป็นหนึ่งเดียวกันจนเป็นความรู้สึกร่วมทุกข์ร่วมสุขในสภาพเดียวกัน แต่เป็นลักษณะแตกต่างกัน แบ่งปันแลกเปลี่ยนกัน จัดสรรการแลกเปลี่ยน (bather) ในแบบที่ไม่ยอมให้ใครเอาเปรียบ

ในขณะที่ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติที่มี ก็เอื้อต่อการตั้งชุมชนกระจายกันออกไปและต่างแยกกันอยู่ได้แบบพึ่งตนเอง ความแตกต่างของสภาพแวดล้อมชุมชนที่บางแห่งอยู่ในหุบเขา บางแห่งอยู่ริมฝั่งทะเล บางแห่งอยู่ในทุ่งนี้ ทำให้เกิดการปฏิสังสรรค์แลกเปลี่ยนสินค้าและผลผลิตต่อกันมาอย่างยาวนาน การแลกเปลี่ยนทรัพยากรที่ถูกกำหนดไว้โดยความแตกต่างทางลักษณะกายภาพนี้น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างวัฒนธรรม “เกลอ”

ชุมชนที่อยู่รอบทะเลสาบจะได้รับความอุดมสมบูรณ์ของดินตะกอน น้ำ ป่าไม้และภูเขา กับมีความปลอดภัยจากโจรสลัดต่างชาติต่างภาษามากกว่าการอยู่ติดทะเลเปิด

ความหลากหลายของระบบนิเวศในเขตนี้น่าจะมีผลต่อการเป็นต้นแบบของโลกทรรศน์ทางวัฒนธรรมที่เห็นดีเห็นงามกับความหลากหลาย

1.2. ภูมิอากาศ

1.2.1. ฤดูกาลมี 2 ฤดูใหญ่ ต่างไปจากแผ่นดินตอนกลาง คือมีฝนเป็นครั้งคราวตั้งแต่กลางปีโดยลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ แล้วมีฝนใหญ่ในช่วงปลายปีที่แผ่นดินใหญ่ตอนกลางของประเทศเป็นฤดูหนาวโดยอิทธิพลของลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ แม้ฝั่งตะวันออกกับฝั่งตะวันตกจะไม่ได้ห่างกันมากเพราะตั้งอยู่บนคาบสมุทรแคบ ๆ แต่ฤดูฝนในแถบนี้สองฝั่งทะเลกลับตาลปัตรกัน คราวที่ฝั่งหนึ่งแล้ง อีกฝั่งเป็นฝน ยืนยันความหลากหลายของระบบนิเวศแม้จะอยู่ในพื้นที่ไม่ไกลกันมาก คืออยู่บนเงื่อนไขทางธรรมชาติที่แตกต่างกัน

1.2.2. อุณหภูมิ ในฤดูเดือนอ้ายปลายปีอากาศจะเย็นชื้น ภาษาถิ่นใต้ไม่ใช้คำว่า “หนาว” แต่ใช้คำว่า “เย็น” ในฤดูหนาว ฤดูแล้งเดือนสี่เดือนห้าจะร้อนอ้าว

1.2.3. ความชื้น ส่วนใหญ่ตลอดปีจะมีความชื้นจากทะเลเข้าออกโดยมีมรสุมทั้งสองผลัดเปลี่ยนกันพัดผ่าน

1.2.4. ลมมรสุม ความแตกต่างระหว่างแผ่นดินและน้ำก่อให้เกิดลมมรสุมที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตประมงชายฝั่งและเป็นลมมรสุมที่คนยุคก่อนใช้ในการเดินเรือระหว่างประเทศ

ภูมิอากาศเช่นนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการเดินเรือค้าขายโดยอาศัยลมตามฤดูกาล ซึ่งส่งผลทำให้ย่อมจะบางคราวที่เรือจากบางถิ่นไปไม่ทันลมตามฤดูกาล ติดฤดูมรสุมต้องจอดพักเรือตามอ่าวต่าง ๆ ในแถบนี้เป็นแรมเดือน ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่ากรณีเช่นนี้น่าจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้วัฒนธรรมในแถบนี้มีความหลากหลายสูง เนื่องจากความจำเป็นในการพักเรือทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมของผู้มาเยือน วัฒนธรรมที่แปลกตาที่ได้พบเห็นน่าจะก่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่จะนำไปปรับประยุกต์ให้เหมาะกับตนเองโดยไม่ถูกกลืนจากวัฒนธรรมอื่นที่เข้ามา เหตุที่ไม่ถูกกลืนหรือไม่รับวัฒนธรรมเดียวน่าจะเป็นเพราะวัฒนธรรมเหล่านั้นเข้ามาโดยเรือค้าขาย มิใช่สงครามและไม่ได้มีอาณาเขตติดกับเจ้าของวัฒนธรรมเหล่านั้น

คนต่างชาติต่างภาษาที่แวะผ่านมาเหล่านั้นทำให้คนในถิ่นนี้ต้องสร้างวัฒนธรรมของตนเองให้ไม่ด้อยกว่าวัฒนธรรมที่มาเยือน ซึ่งยังคงมีร่องรอยให้เห็นในบุคลิกภาพของคนท้องถิ่นที่มีลักษณะเชื่อมั่นในตนเองและมีศักดิ์ศรีว่าตนไม่ได้ด้อยไปกว่าคนอื่น

1.3. ทรัพยากรทางธรรมชาติ

เนื่องจากทะเลสาบสงขลาเป็นลุ่มน้ำใหญ่ที่ผสมผสานระบบนิเวศทั้งน้ำจืด น้ำกร่อย และน้ำเค็ม จึงเป็นแหล่งกำเนิดของสัตว์น้ำ และพืชพรรณธรรมชาตินานาชนิดมีความหลากหลายสูง

1.3.1. **ป่าไม้และพืชพรรณ** เนื่องจากผืนดินมีสภาพที่หลากหลายตั้งแต่หุบเขาจนถึงที่ราบริมบึงใหญ่ จึงมีพืชพรรณมากมาย ตั้งแต่ต้นไม้ในป่าดิบชื้นในหุบเขาลงมา ต้นไม้ที่มีมากและเติบโตได้ดีคือมะพร้าว หมากพลู ตาลโตนด ไผ่และพืชป่าทั้งหลาย ซึ่งล้วนแต่เป็นวัสดุสำคัญที่ใช้ในการปลูกโรงโนราและทำเครื่องเซ่นไหว้ ในขณะที่ในทะเลน้อยและลุ่มทะเลสาบก็ดกดื่นไปด้วยพืชพรรณที่หลากหลาย มีตั้งแต่ไม้น้ำ (aquatic plant) ที่มีบทบาทสำคัญต่อนิเวศวิทยาแหล่งน้ำมากเพราะตามกิ่งก้าน ใบและรากของพืชเหล่านี้ล้วนเป็นแหล่งอาหารที่อาศัยหลบภัยและวางไข่ของสัตว์น้ำต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นแหล่งสร้างอาหาร สังเคราะห์แสง ผลิตออกซิเจน ฟอกน้ำเสีย ดักตะกอนสร้างสภาวะสมดุลเพื่อให้แหล่งน้ำเป็นที่อาศัยของสัตว์น้ำน้อยใหญ่ มีทั้งที่เป็นพืชชายน้ำ (marginal plant) ขึ้นอยู่ตามริมตลิ่งชื้นแฉะ อย่างกระจูดหนูที่ชาวบ้านเก็บไปตากแห่งสานเป็นเสื่อกระจูดส่งขายขึ้นหน้าขึ้นตาของจังหวัดพัทลุงมาช้านาน ต้นกงเป็นพืชล้มลุกอายุหลายปี แตกกอใหญ่เป็นที่กำบังกายของนกยางไฟและนกอีกหลายชนิด ส่วนพืชน้ำ (emerged plant) เช่น บัวสายก็มากมายดกดื่นจนเป็น “ทะเลบัว” พืชใต้น้ำ (submerged plant) ทุกส่วนอยู่ใต้น้ำเช่น สันตะวาใบพาย สาหร่ายข้าวเหนียวที่กินแมลงใต้น้ำเป็นอาหาร และพืชลอยน้ำ (free-floating pant) รากหยั่งไม่ถึงพื้น เช่น ผักตบชวา ตาลปัตรฤษีที่ขึ้นหนาแน่นจนนกอัญชันคิ้วขาว นกอีโก้ง ฯลฯ ใช้เป็นพื้นที่สร้างรังในฤดูผสมพันธุ์ (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 18-19) ความหลากหลายเช่นนี้เกื้อกูลชีวิตอื่น แม้จะแตกต่างแต่ก็แบ่งปันเอื้อเฟื้อเติมเต็มให้ชีวิตอื่น ธรรมชาติที่เป็นตัวแบบเช่นนี้มีลักษณะเดียวกันกับความเอื้อเฟื้อในระบบพี่น้องดองเกลอของคนในท้องถิ่น

1.3.2. **สัตว์เลี้ยงและสัตว์ป่า** แถบนี้มีนกน้ำอพยพเป็นสัตว์แปลกตากลุ่มใหญ่ที่มีให้เห็นสืบทอดมาก่อนกำเนิดรัฐชาติ ในช่วงฤดูหนาวจะมีนกมารวมกันมากกว่า 40,000 ตัวทุกปี ที่คลองเคร็งและควนขี้เสียนพื้นที่ขนาด 3,085 ไร่ มีต้นเสม็ดขาวขึ้นอยู่เป็นดงรกทึบ มีนกน้ำหลากชนิดมาอาศัยทำรังอยู่กันมืดฟ้ามัวดิน มีทั้งนกแขวก นกกระสาแดง นกกาน้ำเล็ก นกยางควายและนกยางเปีย ที่สำคัญที่ควนขี้เสียนมี “ต้นเทียะ” ที่นกกาบบัวเลือกทำรัง (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 19) ชาวบ้านจะรู้จักชื่อนกต่าง ๆ และเคยคุ้นกับนกเหล่านี้แม้ในแถบสทิงพระที่เป็นทุ่งนา เพราะในฤดูหนาวนกเหล่านี้ก็

จะกระจายออกมาหากินทั่วไป นอกจากนี้มีนกอีกหลายชนิดที่ออกมาหากินแถบชายฝั่งทะเล เช่น นกกระเต็น นกตะขาบ ฯลฯ เกิดฤดู “หลักนก”ที่เป็นแหล่งแสดงออกของเครือข่ายฝ่ายชายในการวางแผนล้อมวงกันดักล่านกต่างถิ่น[3] การชุมนุมกันที่จุดอุดมสมบูรณ์ในธรรมชาติเช่นนี้มีลักษณะสอดคล้องกับการชุมนุมกันที่โรงโนราที่เป็นเสมือนรอยต่อของชุมชนในหลากมิติ นอกจากนี้แถบนี้ยังมีสัตว์ป่าหลากหลายชนิดอยู่ในเขตป่าเขาและป่าละเมาะ ซึ่งยังมีร่องรอยการรับรู้สัตว์ป่าในชีวิตชาวบ้าน “มูสัง”[4] เป็นคำเรียก “อีเห็น” ซึ่งเป็นสัตว์ที่ใช้ชีวิตร่วมกับชุมชนท้องถิ่นก่อนที่พื้นที่จะแคบจนชายป่าหมด ในอดีตเคยเต็มไปด้วยสัตว์ป่าหลากชนิด เช่น กระจง เสือ ช้าง ฯลฯ ดังจะพบในร่องรอยของชื่อสถานที่ เช่น บ้านพังช้างตาย อ.สทิงพระ เป็นต้น ในเขตชุ่มน้ำก็เป็นแหล่งอาศัยของเสือปลา นากชนิดต่าง ๆ ส่วนทรัพยากรปลาน้ำจืดก็มีอยู่ชุมชุมเป็นแห่งประมงสำคัญมาแต่โบราณ มีปลาหลากหลายชนิด รวมทั้งปลาหายากในวันนี้ เช่น ปักเป้าดำ ปลาแป้น ปลาจิ้มฟันจระเข้ ปลาเสือพ่นน้ำ เป็นต้น ในน้ำนั้นมีปลาอุดมสมบูรณ์ อ.สุธิวงศ์เล่าว่าเมื่อสามสิบปีก่อนหาปลาครั้งเดียว กินได้เป็นเดือนเพราะมีปลามาก (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 :55)

ทรัพยากรทางธรรมชาติที่มีอยู่หลากหลาย กลายเป็นทรัพยากรพื้นฐานในการทำงานโนราและเป็นข้อกำหนดให้มีวัสดุที่มาจากที่ต่าง ๆ เช่น กล้วย อ้อย หมากพลู ไผ่ มะพร้าว ฯลฯ ความหลากหลายของสัตว์และการที่มีเทือกเขาอยู่กลางคาบสมุทร ทำให้วัฒนธรรมนี้รับและเข้าใจสัตว์ป่าหิมพานต์ที่มากับนิทานจากอินเดียได้ไม่ยาก

1.4. พื้นที่สำคัญในแดนโนรา

เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นการมองอย่างกว้าง ๆ แต่ให้น้ำหนักไปที่บางบริเวณที่น่าจะเป็นตัวแทนของการทำความเข้าใจวัฒนธรรมโนรา เอกสารนี้จึงขอให้ภาพพื้นที่สำคัญสองส่วนที่จะช่วยให้เห็นบริบทของสื่อพื้นบ้านโนรา คือทะเลสาบสงขลาและแผ่นดินบก

---

[3] การ “หลักนก” เป็นเกมที่นิยมในกลุ่มผู้ชาย ไม่เพียงแต่เด็ก หากรวมไปถึงผู้ใหญ่ด้วยและยังคงเล่นกันในแถบสทิงพระแม้ในวันนี้ การไล่ล่านกเช่นนี้สอดคล้องกับพฤติกรรมของนายพรานในนิทานนางมโนห์รา

[4] “มูสัง” เป็นสัตว์ที่ผู้ใหญ่ใช้ขู่เด็ก เด็ก ๆ ในบ้านบ่อแดงและในแถบภาคใต้จะถูกขู่ให้กลัวเวลาทำตัวไม่ดีอยู่สองสามอย่าง อย่างหนึ่งคือ “มูสัง” เด็กจะถูกขู่ว่าถ้าร้องไห้ โยเย ทำตัวไม่ดี มูสังจะมา ความงอแงจะเปลี่ยนเป็นความสงสัยใคร่รู้และเกิดจินตนาการเกี่ยวกับมูสังไปต่าง ๆ นานา อีกอย่างหนึ่งที่ใช้ขู่คือ “นาย” ทำตัวไม่ดี “นาย” ที่หมายถึง “ตำรวจ” รวมทั้งเจ้าหน้าที่บ้านเมืองในชุดกากีทั้งหมด อาจจะมาจับตัวไป ทำให้เด็กในชุมชนชนบทมีจินตนาการในเรื่อง “มูสัง” และ “นาย” ไปในทางลบ ตรงข้ามกับ “นกเต้น” หรือนกกระเต็นในฤดูจับนก ที่เป็นจินตนาการเชิงบวก

ก. ทะเลสาบสงขลา : ระบบนิเวศอันหลายหลาก

ทะเลสาบสงขลาเป็นผืนน้ำที่เว้าเข้ามาในแผ่นดิน อาจจะเกิดจากการสะสมตอนสันดอนชายฝั่งทางตะวันออกที่ค่อย ๆ ปิดให้อ่าวขนาดใหญ่กลายเป็นทะเลสาบ ทะเลนี้ไม่ใช่ทะเลสาบน้ำจืดสนิท ปากทางที่ต่อเชื่อมกับทะเลหลวงทำให้มีการไหลเข้าออกของน้ำเค็ม น้ำกร่อยและน้ำจืดตามฤดูกาล ก่อให้เกิดระบบนิเวศที่หลากหลายซับซ้อน เป็นแหล่งความอุดมสมบูรณ์ทางธรรมชาติที่สำคัญของภาคใต้ตอนกลาง ในทะเลสาบประกอบไปด้วยเกาะแก่ง พืชพันธุ์ สัตว์หลากชนิด และดินตะกอนสำหรับท้องทุ่งนา ที่นี่เป็นแหล่งที่มีกุ้งที่มีสายพันธุ์ต่าง ๆ ชุกชุมที่สุดในทะเลแถบนี้ “ไม่มีน่านน้ำใดในโลกที่จะมีจำนวนและสายพันธุ์กุ้งอย่างหลากหลายเท่าน่านน้ำนี้อีกแล้ว....” ดร.ฮิว สมิท ที่ปรึกษาแผนกสัตว์น้ำของกระทรวงเกษตราธิการและได้รับยกย่องให้เป็นอธิบดีประมงคนแรก ได้สำรวจในปี พ.ศ. 2467 ระบุว่าทะเลสาบสงขลามีความอุดมสมบูรณ์ของพันธุ์สัตว์ต่าง ๆ ติดอันดับโลก (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 21)

นอกจากความหลากหลายทางชีวภาพในพื้นที่แล้ว ที่นี่ยังมีความหลากหลายจากสัตว์อพยพอย่างพวกนกจากแผ่นดินอื่น (visitor) ที่หลบอากาศหนาวกลางแผ่นดินเอเชียมาพักสำราญกับอากาศอุ่นและอาหารอันอุดมสมบูรณ์ที่นี่ เป็นฤดูกาลที่เต็มไปด้วยนกนานาพันธุ์แปลกตาสำหรับคนท้องถิ่น

จากการสำรวจพบนกกว่า 187 ชนิด ทั้งนกประถิ่นและนกอพยพ มีปลาน้ำจืดอยู่ไม่ต่ำกว่า 35 ชนิด สัตว์เลื้อยคลาน 29 ชนิด สัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม 8 ชนิด พรรณไม้ไม่ต่ำกว่า 260 ชนิด ใน 199 สกุล 98 วงศ์ (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 16)

ลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลามีพื้นที่ประมาณ 8,495 ตร.กม. ครอบคลุม 3 จังหวัด คือ พัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา เทือกเขาบรรทัดถือเป็นพื้นที่ต้นน้ำ และค่อย ๆ ลาดลงทะเลสาบสงขลาประกอบด้วย 8 ลุ่มน้ำย่อย เป็นพื้นดิน 90% พื้นน้ำ 10% ซึ่งเป็นทะเลสาบ 4 ส่วน เชื่อมต่อกัน ได้แก่ ทะเลน้อย ทะเลสาบตอนบน ทะเลสาบตอนกลาง และทะเลสาบตอนล่าง มีลำคลองเชื่อมทะเลสาบทั้งสี่เข้าด้วยกัน (ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9)

ในส่วนของทะเลน้อยมีนิเวศเป็นที่ราบลุ่มน้ำจืดท่วมขังตลอดปี นอกจากท้องน้ำกว้างแล้ว ยังประกอบไปด้วยห้วย หนอง คลอง บึง ทางน้ำ มีลำคลองสำคัญหลายสาย เช่น คลองนางเรียม คลองบ้านกลางทางทิศตะวันออก เป็นทางเชื่อมต่อกับทะเลสาบสงขลา หรือที่คนท้องถิ่นเรียกว่า “ทะเลหลวง” สภาพแวดล้อมทางธรรมชาตินั้นแวดล้อมไปด้วยทุ่งหญ้า ป่าเสม็ด ดงกระจูด ดงต้นปรือ กกอ้อ กง หญ้าลาโพและป่าดิบชื้น เป็นความหลกาหลายของถิ่นอาศัยที่มีศักยภาพรองรับสิ่งมีชีวิตหลายหลายสายพันธุ์ ทะเลน้อยมีพื้นที่รวม 450 ตารางกิโลเมตร มีรูปร่างกลมรีกว้าง 5 กิโลเมตร ยาว 6 กิโลเมตร ระดับน้ำลึกเฉลี่ย 1 – 1.5 เมตร น้ำไหลเวียนขึ้นลงตามธรรมชาติ สูงต่ำตามแต่ฤดูกาล น้ำในทะเลน้อยเป็นน้ำจืดเกือบตลอดปี ยกเว้น 2 – 3 เดือนในช่วงฤดูแล้งจะเป็นน้ำกร่อย ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า “น้ำหวาน” (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 17-18)

ข. แผ่นดินบก : แผ่นดินคนสองทะเล

แผ่นดินบก คือคำเรียกอย่างดูแคลนจากคนเมืองอันหมายถึงคาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งกินบริเวณ

ฝั่งตะวันออกของทะเลสาบสงขลา ตั้งแต่ อ.สิงหนคร จ.สงขลา สทิงพระ กระแสสินธุ์ไปจนถึง อ.ระโนด

คำว่า “บก” มีความหมายว่าเถื่อน เชย เป็นคำดูแคลนจากคนเมืองเรียกคนแผ่นดินนี้ว่า “พวกบก” คือพวกที่อยู่บนแผ่นดินบกและเป็นพวกคนป่า แต่เดิมผืนดินนี้เป็นอ่าวเปิด ต่อมากระแสน้ำได้พัดพาตะกอนทรายจากทะเลามาสะสมบริเวณฝั่งผสานเข้ากับหินตะกอนที่ทับถมกันเรื่อยมาก่อให้เกิดแนวสันดอนชายฝั่งงอกยาวขึ้นเรื่อย ๆ เชื่อมต่อผืนแผ่นดินส่วนหนึ่งของอำเภอระโนด กับเกาะน้อยใหญ่กลายเป็นแหลมยื่นยาวออกไปในทะเล ปิดล้อมบริเวณที่เป็นอ่าวเดิมเกิดทะเลสาบธรรมชาติ (lagoon) ที่ใหญ่ที่สุดของประเทศ มีเพียงช่องเปิดแคบ ๆบริเวณปากอ่าวสงขลาเป็นทางถ่ายเทหมุนเวียนน้ำระหว่างอ่าวไทยกับทะเลสาบ สันดอนที่ยื่นยาวออกไปนั้นมีความยาวถึง 70 กิโลเมตรเป็นที่ตั้งของ 4 อำเภอ เป็นผืนดินอันอุดมสมบูรณ์ไปด้วยตะกอนจากทะเลสาบฝั่งตะวันตกและมีอ่าวไทยแนบชิดทางฝั่งตะวันออก มีน้ำท่าพืชพรรณอุดมสมบูรณ์เอื้อให้เกิดอารยธรรมมนุษย์เก่าแก่กว่า 1,000 ปี (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 16)

คนแถบนี้จะปลูกบ้านยกพื้น โดยวางบนเสาปูนอีกทีหนึ่ง คนที่นี่มีวิถีชีวิตที่ทำนาข้าว ผสมการการทำประมงชายฝั่งแบบยังชีพ หรือบางคราวก็ออกทะเล มีวิถีชีวิตที่อยู่ระหว่างทะเลน้ำจืดกับทะเลน้ำเค็ม ชีวิตจึงผูกพันกับสายน้ำและสายลมตามฤดูกาล ที่นี่มีวิถีชีวิตแบบกสิกรรมผสมเก็บของป่าล่าสัตว์

ในอดีตแผ่นดินนี้คือผืนดินอุดมสมบูรณ์อันเนื่องมาจากตะกอนดินจากทะเลสาบสงขลา ที่ไหลมาสะสมถมดินตามฤดูกาล เกิดเป็นที่เล่าขานว่าแผ่นดินแถบนี้คือที่ ๆ มีแต่ต้นตาลกับนาข้าว นอกเหนือจากข้าวแล้วผลิตผลจากต้นตาลก็เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวนาแถบนี้ ก่อนที่จะถูกนากุ้ง รสนิยมจากภายนอกที่มีวิถีการเกษตรแบบไม่รู้คุณแม่ธรณีมาเบียนแทน กระนั้นก็เป็นเพียงเสี้ยวส่วนหนึ่งของผืนดินเท่านั้น

ที่นี่คือแผ่นดินสองทะเล แผ่นดินนาข้าวกับต้นตาล แผ่นดินนกอพยพ และจระเข้ในทะเลสาบ ความอุดมสมบูรณ์ที่ว่า ได้เนรมิตรอู่ข้าวอู่น้ำขนาดใหญ่ให้แก่อาณาจักรโบราณในแถบภาคใต้ตอนกลาง เช่น เมืองพัทลุงโบราณ เมืองสงขลาหรือสิงกอระ เมืองปะโอ ฯลฯ

แผ่นดินที่ลุ่มรอบทะเลสาบสงขลาอันกว้างใหญ่ที่กล่าวถึงนี้ นอกเหนือจากผืนนาข้าวขนาดใหญ่ตามคันนาคือตาลโตนดที่ดกดื่นเรียงราย ต้นตาลเป็นพืชพันธุ์ที่ใช้เวลาปลูกชั่วอายุคน ผ่านภูมิปัญญาการปลูกให้อยู่บนคันนา ซึ่งส่งผลให้กินดินแคบ ไม่รบกวนข้าว ให้ร่มเงาพอประมาณ ให้ฟืนแก่ท้องถิ่นดินลุ่มที่มีป่าน้อย ชาวนาแถบทะเลสาบมีวัฒนธรรมตาลโตนดควบคู่ไปกับข้าว

ชาวบ้านขึ้นตาลนำน้ำตาลลงมาเคี่ยว ทำน้ำตาลข้นที่ชาวบ้านเรียกว่า “น้ำผึ้ง” ทำน้ำตาลแว่นและทำน้ำส้มไว้ขายแก่คนถิ่นอื่นที่ไม่ได้มีทุ่งนาไพศาล การขึ้นตาลนั้นต้องใช้สมาธิ ระวังตน มิฉะนั้นจะพลาดตก เจ็บอกเหมือนตกตาลอย่างที่สุนทรภู่กล่าว

การตัดถนนเชื่อมสงขลานครศรีธรรมราชกั้นน้ำฝนจากหุบเขาในเขตพัทลุงที่จะไหลลงทะเล วันนี้แถบนี้มีเกษตรกรรมแผนใหม่เข้ามา เช่น ไร่นาสวนผสม การเข้ามาของนายทุนภายนอกทำให้เกิดธุรกิจการทำบ่อกุ้ง ส่งผลเสียต่อสภาพแวดล้อมและสภาพสังคม เกิดความขัดแย้งระหว่างคนทำนากุ้งกับทำนาข้าว เกิดความแตกต่างทางฐานะที่นำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างแยกส่วน การเข้ามาของเรือประมงขนาดใหญ่และการทำนากุ้ง ทำให้คนพื้นถิ่นเริ่มหากินกับการรับจ้าง ตลอดจนการทำงานเป็นกะในโรง

งานปลากระป๋อง โรงงานผลิตภัณฑ์สัตว์น้ำแช่แข็ง ฯลฯ เพราะการเดินทางสะดวกอันเนื่องมาจากถนน เวลาที่มีร่วมกันในครอบครัวไม่คงที่และน้อยลง แรงยึดเหนี่ยวต่อกันในทางสายเลือดจางลง ซึ่งแต่ก่อนลักษณะทางสังคมของคนแถบนี้ไม่ใช่แบบที่เป็นอยู่นี้

2. สภาพแวดล้อมทางสังคม

ไม่มีใครรู้ชัดว่าโนราเกิดเมื่อใดแน่ แต่ข้อสันนิษฐานจากนักวิชาการเห็นว่าอย่างน้อยที่สุดในสมัยอยุธยาโนราก็น่าจะปรากฏในท้องถิ่นภาคใต้แล้ว ดังนั้นหากจะสืบสวนไปถึงบริบททางสังคมก่อนปัจจุบัน ก็น่าจะมองภาพกว้างๆ พอที่จะเห็นในประเด็นต่าง ๆ ได้ เช่น

(1) ระบบเศรษฐกิจ ในอดีตที่ก่อกำเนิดชุมชนท้องถิ่นภาคใต้น่าจะมีลักษณะของชุมชนที่พึ่งตนเอง มีการติดต่อค้าขายแลกเปลี่ยนกับคนต่างชาติต่างภาษาเนื่องจากเป็นดินแดนที่เป็นทางผ่านการสัญจรทางน้ำ การค้าขายแบบแลกเปลี่ยนระหว่างชุมชนยังคงปรากฏแม้ในวันนี้ เนื่องจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของท้องถิ่นมีความแตกต่างกันมาก ไม่ว่าจะเป็นเทือกเขา ที่ราบ ชายฝั่งทะเลน้ำจืด น้ำเค็ม สภาพที่แตกต่างสร้างชุมชนที่แตกต่างและนำไปสู่การแลกเปลี่ยนสินค้าระหว่างกัน

(2) การเมือง เนื่องจากเป็นบริเวณที่ไกลจากศูนย์กลางรัฐ แต่มีหลักฐานการพัฒนาเป็นบ้านเป็นเมืองที่พัทลุง การเมืองการปกครองในท้องถิ่นรอบทะเลสาบนอกจากจะเป็นลักษณะบ้านป่าเมืองเถื่อนที่ต้องปกครองตนเองแล้ว ก็อาจจะมีการปกครองจากเมืองหากแต่ห่างไกลจากชีวิตชาวบ้านทั่วไป ชนชั้นที่ชัดน่าจะเป็นเจ้ากับไพร่ ประวัติเมืองพัทลุงเก่าที่สทิงพระที่ถูกเผาเล่าเรื่องการผจญกับโจรสลัดและคนต่างชาติต่างภาษา ประวัติเมืองสงขลาเล่าเรื่องการถูกยึดโดยโจรสลัดและคนนอกเป็นคราว ๆ

(3) การศึกษา การศึกษาในอดีตเป็นการศึกษาแบบเกื้อกูลกับชุมชน ไม่แยกตัวออกมาจากชุมชน เพียงแต่ย้ายบทบาทจากการเป็นสมาชิกคนหนึ่งของชุมชนไปทำหน้าที่ศึกษาหาความรู้ คนทั้งชุมชนเป็นผู้ส่งเสียให้ศึกษา องค์ความรู้ที่ใช้เป็นเรื่องของชีวิต สังคม ผ่านคำอธิบายเรื่องกรรมและโลกหน้า

(4) ศาสนา พราหมณ์ พุทธและอิสลาม พราหมณ์เข้ามาก่อนซ้อนกับการนับถือผีและบรรพชนที่มีอยู่ก่อน เมื่อพุทธเข้าก็เป็นศาสนาที่สัมพันธ์กับธรรมชาติ อิสลามแพร่กระจายมาจากกลุ่มชาวประมงที่เข้าไปตั้งรกรากในแผ่นดิน สังคมท้องถิ่นรอบทะเลสาบมีชุมชนพุทธและมุสลิมตั้งถิ่นฐานอยู่ใกล้ชิดกันเพราะเกื้อกูลกัน คนพุทธไม่ค่อยหาปลาเพราะคิดเรื่องบาป นิยมทำนา มุสลิมหาปลาเพราะถือว่าเป็นของพระเจ้าที่ให้แก่มนุษย์

(5) วัฒนธรรม แบบแผนการดำเนินชีวิตที่สืบทอดมาเป็นวัฒนธรรม มีทั้งวัฒนธรรมท้องถิ่นเองกับวัฒนธรรมที่ได้รับมาจากถิ่นอื่น ที่สำคัญคือจีนกับอินเดีย ดินแดนภาคใต้ได้รับอิทธิพลอินเดียมากอันเป็นผลมาจากการเดินทางเข้ามาของชนชั้นปัญญาชนของอินเดียที่เดินเรือมา นิทานและศาสนาจากอินเดียจึงมีอิทธิพลมากโดยผสมกับความเชื่อเดิมและวัฒนธรรมเดิมซึ่งเป็น

สังคมพรานและชาวนา นิทานอินเดียหลายเรื่องแพร่ผ่านเข้ามาแล้วเป็นที่ถูกใจชาวบ้านจนรับเก็บเอาไว้เป็นของท้องถิ่น เช่น เรื่องนางมโนห์รา มีปรากฏเป็นสถานที่ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับท้องเรื่อง เช่น น้ำตกมโนห์ราอยู่ที่กงหรา เป็นต้น

(6) วิถีชีวิต ชาวบ้านแถบนี้ใช้ชีวิตทางการเกษตรกรรม เพราะสภาพพื้นที่เอื้อต่อการทำนา มีพื้นที่ลุ่มขนาดใหญ่รอบ ๆ ทะเลสาบ มีน้ำพอใช้ มีฤดูกาลที่เอื้อต่อการกสิกรรม แถบนี้จึงเป็นสังคมชาวนาเป็นหลัก แต่ด้วยเหตุที่พื้นดินแคบ มีลักษณะภูมิประเทศที่แตกต่างกันมาก บางแห่งเป็นเขา เป็นป่า เป็นท่า เป็นทุ่ง ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนผ่านการค้าขาย ระหว่างกันเพราะเป็นความจำเป็นที่จะต้องแลกเปลี่ยนทรัพยากรกับชุมชนอื่น

(7) การสื่อสาร ในท้องถิ่นเดิมมี “เพลงบอก” การว่ากลอนร้องเพลงเดินไปบอกเรื่องราวตามบ้านต่าง ๆ เป็นสภาพชุมชนมุขปาฐะที่สื่อสารผ่านการบอกเล่าพูดคุยเป็นหลัก ให้ความสำคัญกับคำมั่นสัญญา หรือการรักษาคำพูดมาก

2.1. บริบทกับโลกทัศน์ชาวบ้านแถบทะเลสาบ

จากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและทางสังคมข้างต้น ทำให้คนในถิ่นนี้มีความคิด รสนิยม โลกทัศน์ ความสนใจอันเป็นผลมาจากสภาพแวดล้อมนั้นอยู่บางประการที่สัมพันธ์กับสื่อพื้นบ้านโนรา นั่นคือความสนใจเรื่องนก กับความสนใจเรื่องการนับถือพ่อแม่ตายายของตนเอง

(1) คนใต้กับนกและมโนห์รา

คนใต้ โดยเฉพาะในภาคใต้ตอนกลางและตอนล่างจะผูกพันกับนกมาก แทบทุกครัวเรือนจะเลี้ยงนก นกที่นิยมคือนกกรงหัวจุก นกเขาเล็ก และนกเขาใหญ่ ปัจจุบันยังมีการแข่งนก หานก เล่นนก กันอย่างแพร่หลายและสม่ำเสมอ ในกลุ่มมุสลิมชายแดนมีพิธีแห่นก โดยประดิษฐ์นกสำคัญ ตามคติพราหมณ์[5] เช่น นกการะเวก นกยูงทอง แห่แหนในวาระพิเศษ ภาพฝาผนังมีรูป “อรหัน” คนครึ่งนกแบบพื้นถิ่นที่ดูคล้ายกินนร กินนรีแต่ไม่สูงศักดิ์อย่างสัตว์หิมพานต์ในตำนานโบราณ

ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าการที่วัฒนธรรมนี้ให้ความสนใจกับนกมากนั้น มีพื้นฐานมาจากการเป็นสังคมที่ได้เห็นนกน้ำแปลกตาหลากหลาย สร้างสมรสนิยมและสุนทรียภาพสืบทอดมานาน ความอยากได้นกมาอยู่กับตนอันสอดรับกับจินตนาการเรื่องนกที่งามเลิศในสายตาคนอย่างนางมโนห์รา ที่สูงส่งเป็นนางกษัตริย์ กึ่งมนุษย์กึ่งเทวดา แต่มีปีกหางได้อย่างนก อันเป็นการเลือกคุณลักษณะที่พึงใจของทั้งคนและนกมาไว้ด้วยกัน นางนกมโนห์รานั้นถอดปีกหางมาอยู่เยี่ยงมนุษย์ได้ แต่คงไม่มีความสุขเหมือนได้กลับ

---

[5] พราหมณ์เป็นฐานศาสนาร่วมกันของแถบนี้ที่ผสมกับกับการนับถือผีของคนพื้นถิ่น ก่อนจะแยกไปรับพุทธและอิสลามในลำดับต่อมา แยกเป็นกลุ่มพุทธกับกลุ่มมุสลิม แต่ฐานความเชื่อที่เชื่อมร้อยไม่ให้พุทธและมุสลิมแบบชาวบ้าน (หมายถึงมุสลิมที่แยกชุมชนแพร่กระจายอยู่ทั่วไปในดินแดนภาคใต้ ไม่ใช่ชุมชนมุสลิมเข้มงวดที่สถาปนาให้เป็นสังคมมุสลิมแบบวัฒนธรรมอาหรับอย่างในบางพื้นที่ ฐานที่ว่านี้คือการนับถือบรรพชน นับถือผีและมีคติพราหมณ์หล่อเลี้ยงอยู่

ไปอยู่เมืองไกรลาศบ้านตน นิทานเรื่อง “นางมโนห์รา” จึงถูกใจชาวบ้านแถบนี้เพราะมีสภาพแวดล้อมสอดคล้อง เมื่อนำมาเล่นเป็นเรื่องเล่า จึงต้องตาต้องใจแพร่หลายกลายเป็นสื่อพื้นบ้าน ชาวบ้านมักพูดถึงนางมโนห์ราว่า “น่าเห็นดู” ความสงสารในนางนกที่ต้องพลัดถิ่นมาอยู่กินลำบากทำให้ชาวบ้านชื่นใจเมื่อพระสุธนดั้นด้นหนีแม่ของตนเองตามไปอยู่กับนางมโนห์ราที่ป่าหิมพานต์ กลายเป็นนิทานรักโรแมนติกที่ตรึงใจ

ในการแสดงเรื่องนี้ชุดนางมโนห์ราจะหลากสีสันและสดสวยเสมือนสีขนของนกต่างถิ่น เมื่อชมมโนห์ราชาวบ้านมักมองผ่านเกณฑ์ทางสุนทรียะท้องถิ่นเห็นว่าชุดของโนรานั้นสวยงามยิ่งนัก เป็นของสูงส่ง หายากและราคาแพง[6] ต่อมาเมื่อสื่อชนิดนี้แพร่หลายก็แสวงหาเรื่องอื่น ๆ มาเล่นเสนอเพื่อดำรงและเร่งความน่าสนใจของสื่อ แต่ที่น่าสังเกตคือไม่ว่าจะเล่นเรื่องอะไรก็ยังคงโครงสร้างตัวละครอย่างในเรื่องนางมโนห์ราเอาไว้ นั่นคือ “โนรา” กับ “พราน” ซึ่งสามารถเปลี่ยนไปเป็นตัวละครตัวใดก็ได้ แต่จะไม่เปลี่ยนชุดที่ใช้นี้

นอกจากนี้โนรายังมีความหลากหลายของสัตว์ชนิดต่าง ๆ ทั้งสัตว์จากโลกความจริงและจากโลกนิทานปรากฏในการเล่นโนรา เช่น เหราเล่นน้ำ โตเล่นหาง กระต่ายชมจันทร์ พญาครุฑ เป็นต้น

ภาพที่ 24 โนราร่ายรำในลีลาที่ละม้ายลีลานก กับชุดโนราที่เห็นว่าสีสันอันแสบสันดังสีของขนนกนั้นคือความงาม

(2) คนใต้กับนายพราน

ชาวบ้านกลุ่มที่อยู่ทะเลสาบเห็นนกนับแสนนับล้านตามฤดูกาลอพยพของนกน้ำในทะเลสาบมาตั้งแต่ไม่รู้สมัยไหน ว่าไปแล้วก็อาจจะมีก่อนที่จะมีมนุษย์มาอาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้ ฤดูอพยพของนกจากเขตหนาวเหนือของเอเชีย นำฝูงนกนับแสนนับล้านข้ามฟ้ามาประดับประดาบึงหนองให้หลากสี

[6] ปัจจุบันชุดโนราชุดหนึ่งราคาประมาณ 10,000 บาท ซึ่งเป็นปัญหาสำหรับการฝึกหัดโนราเด็กในโรงเรียน โรงเรียนที่จะได้มี นักเรียนที่จะได้ใส่เป็นสภาพที่บ่งบอกถึงสถานภาพพิเศษ ชุดโนราถูกทำให้ไกลจากชีวิตชาวบ้าน ด้วยเครื่องทรงกษัตริย์ มีเทริด เป็นต้น และด้วยการประกอบที่ละเอียดและซับซ้อนโดยการร้อยลูกปัดขนาดเล็กมากด้วยเส้นเอ็น ลูกปัดใหญ่ไม่ใช่ความงาม เด็กหญิงที่หัดโนราบางคนรังเกียจชุดลูกปัดใหญ่มองว่าเป็นชุดเกรดต่ำกว่าลูกปัดเล็ก

สันเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของผู้คนแม้จนวันนี้ นกหลากสีบินข้ามฟ้ามาเล่นน้ำในสามเดือนหนาวของเอเชียกลางและเหนือ คนพื้นถิ่นตื่นตากับการเป็นพราน “หลักนกเต้น” (ดักต้อนนกกระเต็น) หรือการช่วยกันล้อมไล่จับนกในฤดูนี้ การจับนกกระเต็นสีฟ้าเขียวและนกอื่น ๆ เป็นสีสันของฤดูกาลที่ชาวบ้านร่วมสนุกตั้งแต่เด็กเล็กจนถึงผู้ใหญ่ นกที่ได้มักจะนำมาขังไว้ชมก่อนสิ้นใจ เมื่อหมดฝนหมดหนาวก็หมดนก ชาวบ้านคงอยากจะเก็บไว้ไม่อยากให้บินจากไปในปลายกุมภาพันธ์ แม้รู้ว่านกต่างถิ่นนั้นต้องกลับบ้านกลับเมืองของตน ความรู้สึกร่วมของชาวบ้านนั้นจะสอดรับกับจินตนาการเรื่องการจับนางมโนห์ราไม่ให้กลับป่าหิมพานต์

“รำคลองหงส์” เป็นชุดรำสำคัญมากในพิธีกรรม เชื่อว่าคนรำถ้าไม่มีครูที่กำกับคาถาดีพออาจเตลิดเป็นบ้าได้ (สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์,2546) วัฒนธรรมนี้ให้ความสำคัญกับการรำคล้องหงส์มากถือว่าเป็นชุดรำที่สวยงามแสดงความสามารถของศิลปิน (สัมภาษณ์อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์,2546) ในทางพิธีกรรมเชื่อว่าถ้าบนบานโรงครูไว้แล้วไม่มีรำคล้องหงส์ถือว่าไม่ขาดแก้บน (สารานุกรมภาคใต้ เล่ม 2,หน้า 946)

(3) ทะเลสาบกับจระเข้

ผืนน้ำที่คลาคล่ำไปด้วยหมู่นกน้ำและทะเลดอกบัวแห่งนี้ แม้กุ้งปลาจะชุกชุมอุดมสมบูรณ์ให้หากันได้ไม่เบื่อนี้ ที่นี่ก็ไม่ได้มีเพียงความงดงามชวนฝัน ในบึงน้ำลึกโดยเฉลี่ยหนึ่งเมตร เต็มไปด้วยสาหร่ายและระบบนิเวศแบบพื้นที่ชุ่มน้ำยังเป็นที่อาศัยของจระเข้ที่ชุกชุมและเป็นไม้เบื่อไม้เมาของคนหาปลามาแต่ดั้งเดิม เมื่อประมาณ 50-80 ปีก่อนชาวบ้านแถบรอบ ๆ ทะเลสาบยังมีวิถีชีวิตที่อยู่ร่วมกับจระเข้ ในทะเลสาบจะมีจระเข้ใหญ่เรียกว่า “ทวด” ด้วยความนับถือ ชาวเรือเวลาจะผ่าน ต้องจีบหมากพลูลอยขอทาง คราวที่อยากเห็นอธิษฐานขอ ก็จะได้เห็น “ทวด” ลอยขึ้นมาให้เห็นเป็นจระเข้ขนาดใหญ่แล้วก็จมลงไปตามเดิม

ชาวบ้านแถบนี้มีเรื่องเล่าที่เกี่ยวกับจระเข้ที่เล่าต่อ ๆ กันมามากมาย ยายเกตุ บุญมี (2450-2538) เคยเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่าที่ “บ้านมีไร” เมื่อไม่ถึงร้อยปีก่อน ในหน้าน้ำจระเข้จะขึ้นมาตามน้ำเข้ามาในเขตบ้าน วัวควายที่เอาไปไว้ที่โคกในช่วงน้ำท่วมบางทีก็ถูกฟาดไปกิน ชาวบ้านท่าหิน มีไร จะตีกลองโพนบอกให้รู้ถ้ามีจระเข้เข้ามาในหมู่บ้านซึ่งเป็นบ้านใต้ถุนสูง แต่สูงเหลือพ้นน้ำไม่กี่คืบในหน้าน้ำ บ้านที่ทำด้วยปูน เคยมีจระเข้เข้ามาอยู่อาศัยที่ชั้นล่างของบ้านเป็นฝูง ชาวบ้านเอา “หน้าถัง” (ไม้กระดานแผ่นเสียบเรียงแผ่นแทนประตู) มาเสียบกั้น พอน้ำลงจระเข้ออกไม่ได้ ก็จับขายเป็นที่เล่าขานกัน

ชีวิตคนริมน้ำที่อยู่ในพื้นที่เดียวกับจระเข้ ย่อมมีความกลัวฝังอยู่ในใจ ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ท่านเขมานันทะเขียนเล่าไว้ใน “อนุทินทะเลสาบ” ว่า “หน้าน้ำบางปี น้ำขึ้นสูงจนจระเข้ขึ้นมานอนที่นอก

ชาน ทะเลสาบสงขลาโดยเฉพาะที่ลำป่าจระเข้ชุมที่สุด จนกระทั่งมีปกรณัมฟ้อนแทงจระเข้ในมโนห์รา[7]" (2544 : 175) ซึ่งน่าจะมีบทบาทในด้านสร้างขวัญและคลายความหวาดกลัวในอำนาจของจระเข้ของคนแถบนี้

(4) การนับถือพ่อแม่ตายาย

ความคิดเรื่องการนับถือพ่อแม่ตายายนี้เป็นผลมาจากสภาพสังคมแบบเครือญาติที่ต้องพึ่งตนเอง เป็นระบบความเชื่อที่พัฒนาขึ้นเองในท้องถิ่นที่โดดเดี่ยว ต่างถิ่นต่างนับถือกลุ่มก้อนของตนเพราะต่างก็อยู่ร่วมกันกับกลุ่มอื่นที่แตกต่าง ต่างกลุ่มต่างนับถือ หากแต่คิดตรงกันเพราะคิดมาจากฐานสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเดียวกันจึงกลายเป็นลักษณะร่วมของคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อาจจะพอกล่าวได้ว่าระบบความเชื่อนี้น่าจะเป็นผลมาจากการพึ่งตนเองของคนแต่ละกลุ่มที่อยู่ท่ามกลางคนกลุ่มต่าง ๆ ความหลากหลายทางวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มที่แตกต่างน่าจะเป็นมูลเหตุให้แต่ละกลุ่มย้อนกลับมานับถือสายเลือดของตนเอง

หากใช้แนวคิดเรื่อง "วัฒนธรรมการเลือกสรร" มาอธิบาย เราก็จะวิเคราะห์ได้ว่า วิถีชีวิตสังคมเกษตรกรรมที่ต้องพึ่งพิงแรงงานและหมู่พวก การมีชีวิตที่ต้องพึ่งพิงกับธรรมชาติที่ให้คุณแก่ชีวิตขานรับกับระบบความเชื่อแบบพราหมณ์ที่เข้ามาอธิบายเรื่องเทพเจ้าในดิน ในน้ำและในธัญพืช คล้ายกับว่าคำอธิบายใหม่ช่วยทำให้ความคิดเดิมชัดขึ้น ระบบความเชื่อในท้องถิ่นภาคใต้รอบทะเลสาบนี้จึงเกิดเป็นระบบความเชื่อชุดใหม่หลังจากที่รับวัฒนธรรมความเชื่อแบบอินเดียเข้ามา เป็นระบบความเชื่อของท้องถิ่นที่ยกตัวขึ้นมาเชื่อมกับความเชื่อใหม่ ทำให้การนับถือพ่อแม่ตายายหรือการนับถือผีสายตระกูลของท้องถิ่นมีโครงสร้างที่ใหญ่ขึ้น นำไปสู่การบวงสรวงเซ่นพลีที่ใหญ่ขึ้น ในกลุ่มบ้านที่ต้องพึ่งพิงแรงงานในภาคเกษตรกรรมร่วมกัน เมื่อฟ้าว่างฝน การละเล่นเพื่อบวงสรวงขอบคุณ เพื่อเฉลิมฉลองและเพื่อผ่อนคลายตามจังหวะของฤดูกาลเป็นลักษณะร่วมของสังคมเกษตรกรรมที่อาศัยฟ้าดินทั่วไป การละเล่นพื้นบ้านเพื่อขอบคุณตายาย แม่โพสพ แม่ธรณี แม่คงคาและฟ้าดินจึงถูกใจคนในท้องถิ่นจนพัฒนาการแสดงออกทางวัฒนธรรมในทางนี้สืบต่อ ๆ มา

(5) การร่ายรำทำบัตรพลี

เมื่อนับถืออำนาจของธรรมชาติและนับถือวิญญาณพ่อแม่ตายาย การบวงสรวงร่ายรำเพื่อติดต่อกับวิญญาณน่าจะมีอยู่ก่อน ศิลปะโดยเฉพาะดนตรีเป็นเครื่องมือสำคัญในการนำไปสู่ความเคลิบเคลิ้มลืมตัวและก่อให้เกิดการเดินทางของจินตนาการและจิตใจ สังคมชนเผ่าทั่วโลกใช้เครื่องมือนี้ในการติดต่อกับวิญญาณเหมือน ๆ กัน ต่างกันที่รูปแบบและลีลาดนตรีที่มีวัสดุจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเป็น

---

[7] ข้อคิดเห็นนี้ขัดแย้งกับทางคติชนวิทยาที่วิเคราะห์ว่าเหตุที่มี "รำแทงเข้" ในพิธีกรรมนั้นมาจากตำนานโนรา ที่เมื่ออำมาตย์มารับนางนวลทองสำลีกลับเมือง มีจระเข้มาขวางเรืออยู่ จึงต้องฆ่าเสีย เกิดเป็นการรำชื่อนี้ต่อมา (นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว,2544 : 140)

ตัวกำหนด และมีบรรยากาศของบริเวณนั้นวางกรอบรสนิยมทางดนตรีไว้ หรืออีกนัยหนึ่งคนในแต่ละพื้นที่เลือกสร้างสรรค์ดนตรีให้พอดีกับอารมณ์รอบ ๆ ตัว ชาวบ้านภาคใต้บ้านป่าถิ่นนี้ น่าจะมีวิถีชีวิตแบบเก็บของป่าล่าสัตว์และทำเกษตรกรรมเพาะปลูกเลี้ยงสัตว์ไว้ใช้งานและเป็นอาหาร

หากมองจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เป็นบ้านป่าเมืองเถื่อน มองจากลักษณะร่วมกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่อยู่ในสภาพแวดล้อมคล้าย ๆ กันของแถบนี้หากแต่อยู่ต่างพื้นที่ ก็อาจพอจะสร้างคำอธิบายเชื่อมโยงเรื่องการยกระดับการนับถือบรรพชนให้ขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง โดยอาศัยการสันนิษฐานและตีความของผู้วิจัยจากฐานข้อมูลในเรื่องสภาพแวดล้อม

ความเคารพนับถือพรานที่เป็น “ครู” สอนวิชาน่าจะเป็นการนับถือที่ซ้อนขึ้นมาอีกชั้นจากที่นับถือพ่อแม่ตายายที่ตายไปแล้ว เป็นการนับถือพ่อแม่ตายายคนที่เก่งกล้ามีความสามารถ มีวิชาอาคมในการล่าสัตว์ เช่นเดียวกับนับถือพ่อแม่ตายายคนที่มีความรู้ทางยา และความรู้อื่น ๆ เกิดเป็นการนับถือ “ครูหมอ” ซ้อนขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง

เมื่อระบบความเชื่อเรื่องตายายได้รับการผสมกับเทพเจ้าพราหมณ์ฮินดู คนในถิ่นนี้เลือกแม่คงคา แม่โพสพและแม่ธรณีไว้เป็นความเชื่อสำคัญที่สอดรับกับวิถีชีวิตของตน ระบบความเชื่อใหม่ที่ใส่เข้ามาก็ทำให้ระบบความเชื่อเดิมที่มีอยู่ขยายใหญ่ขึ้น มีอาณาจักรของจินตนาการที่กว้างไกลขึ้น การบัตรพลีก็น่าจะมีมากขึ้น

ในส่วนของพิธีกรรมจะมีการกล่าวถึงแม่โพสพ มีบทร้องไหว้บูชาเทพยดาผู้ปกป้องข้าว ในวิถีชีวิตชาวบ้านก็รักษาขวัญข้าวเข้ายุ้ง ดูแลยุ้งข้าวว่ามีแม่โพสพรักษา บทโนราร้องเน้นย้ำเรื่องบุญคุณข้าว ในขณะที่ชาวนาจะกินข้าวทุกเม็ด เพราะข้าวทำได้ยาก และเพราะรู้คุณแห่งเมล็ดข้าว

“แทงเข้” การร่ายรำในพิธีกรรมโดยใช้หยวกกล้วยแกะสลักเป็นรูปจระเข้ โนราร่ายรำใช้อาคมแทง ซึ่งต่อท่ามาจากตำนานโนราที่เมื่อรับนางนวลทองสำลีกลับบ้านกลับเมือง ระหว่างทางมีจระเข้ขวางอำมาตย์จึงฆ่าจระเข้ เกิดท่ารำเรียก “รำแทงเข้” (ดูอุดม หนูทอง,2531)

ข้อสันนิษฐานของนักวิชาการบางท่านที่กล่าวถึงการรับโนรามาจากอินเดีย อาจจะสอดคล้องกับการเข้ามาของระบบความเชื่อแบบพราหมณ์ฮินดูที่เข้ามาในท้องถิ่น ว่าการเข้ามาไม่น่าจะเข้ามาเพียงวัฒนธรรมความคิดหรือส่วนที่เป็นนามธรรมเท่านั้น หากควรมีส่วนที่เป็น “รูป” เช่น ศิลปะแขนงต่าง ๆ เข้ามาพร้อมกันด้วย เพราะรูปธรรมเป็นสื่อที่ทำให้นามธรรมดำรงอยู่ อย่างไรก็ดีการที่การร่ายรำของโนรามีหลายท่าทางที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ก็น่าจะสอดคล้องกับการปรับประยุกต์ให้เป็นท้องถิ่น แต่ความซับซ้อนของการร่ายรำของโนราทำให้ไม่อาจทึกทักเอาได้ว่าท่ารำโนราเกิดจากการสร้างสรรค์เองทั้งหมด เพราะท่ารำโนราถือได้ว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่ยิ่งไปกว่าการร่ายรำของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ในแถบนี้ ข้อนี้มีเค้าว่านาฏกรรมโนราน่าจะรับมาจากสังคมอื่นที่มีขนาดใหญ่และมีการประดิษฐ์คิดค้นและสั่งสมมาอย่างยาวนาน

อย่างไรก็ดี ข้อสันนิษฐานทั้งหมดก็เป็นเพียงข้อสันนิษฐานที่พยายามเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสภาพแวดล้อมทางสังคมของพื้นถิ่น อาจจะไม่เพียงพอต่อการสร้างคำอธิบายที่ชัด

เจน แต่กล่าวในเบื้องต้นได้ว่าสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและทางสังคมข้างต้นมีความสัมพันธ์กับการร่ายรำโนราเพื่อบูชาพ่อแม่ตายายและสัมพันธ์กับความสนใจที่จะเล่นเรื่องมโนห์ราจนกลายเป็นสื่อพื้นบ้านชื่อ “โนรา”

(6) **ชัดท่าโนรา : ภูมิปัญญาคนปลูกข้าว**

ท่ารำโนราอาจจะมาจากหลายทางเป็นเหตุเป็นผลต่อลักษณะทางกายภาพของท้องถิ่นที่เปิดกว้างรับการสัญจรจากคนต่างวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการคัดเลือกวัฒนธรรมที่ผ่านเข้ามาใส่ไว้ในวัฒนธรรมของตนดังจะเห็นได้จากร่องรอยท่ารำที่ความยากง่ายไม่เสมอกัน[8] บางท่ายากมาก บางท่าง่าย และลักษณะทางดนตรีที่หลากหลาย ความอุดมสมบูรณ์ในอดีตของถิ่นนี้ ได้สร้างวัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้นหลายประการ อันเนื่องมาจากการกสิกรรมในดินแดนแถบนี้

ถ้าสันนิษฐานว่ารอบ ๆ ทะเลสาบเป็นแหล่งกำเนิดโนรา (ดูพิทยา บุษยารัตน์,2546) ก็จะหมายความว่าโนรามี “วัฒนธรรมข้าว” เป็นบริบท เนื่องจากแถบนี้เป็นแหล่งปลูกข้าวแหล่งใหญ่ของท้องถิ่นภาคใต้ หากโนรากำเนิดที่นี่ การไปปรากฏอยู่ในที่อื่น ๆ ทั่วไปในภาคใต้ตอนกลางก็ย่อมหมายถึงการแพร่กระจายออกไปรอบทิศ เมื่อไปตกที่ถิ่นใดก็มีการปรับใช้ให้เหมาะแก่ท้องถิ่นตนเอง เช่น การปรับใช้ในเรื่องการทำพิธีโนราโรงครูตามฤดูกาลที่แตกต่างกันของสองฝั่งทะเลซีกตะวันออกและตะวันตกของคาบสมุทรที่ฤดูกาลไม่เหมือนกัน การแพร่กระจายของโนราตามความนิยมที่แพร่ไป เมื่อไปถึงถิ่นมุสลิมเกิดเป็น “โนราแขก” หรือ “โนราควน” ที่มีลีลาผสมกับมะโย่งมุสลิม (รายละเอียดดูในธรรมนิตย์ นิคมรัตน์,2545) เป็นต้น

กล่าวได้ว่าโนราเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างหนึ่งที่มีข้าวและระบบนิเวศท้องถิ่นเป็นตัวหล่อเลี้ยงให้ศิลปะเฉิดฉาย โลดแล่นและคิดประดิษฐ์ท่ารำอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของการปลูกข้าวบนระบบนิเวศในถิ่นนี้

หากพินิจในเรื่องการรำและท่ารำของโนรานั้น ก็จะเห็นคุณูปการสำหรับการบริหารกายในแบบตะวันออก ด้วยท่ารำที่มีทั้งง่าย ๆ แต่ได้เคลื่อนไหวอย่าง “ออกพราน” จนถึงท่ารำที่ยากเย็น ที่ต้องมีการฝึกกำลังและกล้ามเนื้อ รวมทั้งการทรงตัวที่ดีเลิศ

วิถีชีวิตกสิกรรม การทำนาทุกครัวเรือนในดินแดนแถบนี้ เป็นวิถีชีวิตของชุมชนที่สืบทอดมาแต่บรรพชน งานในท้องนาคืองานที่ต้องก้ม เงย เดิน แบก ลุย (โคลน) จูง (วัวควาย) วิด ตัก ฟัน (จอบ) ฯลฯ

---

[8] ผู้วิจัยสังเกตว่าท่ารำหลายท่าละม้ายภาพจำหลักในปราสาทหินเขมร โนรามีการใช้ภาษามือมากกว่าการรำแบบอื่น ๆ ในไทย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของอินเดีย บางท่าอย่างตั้งฉากเหมือนโขน บางท่ามีการจับผ้าห้อยเหมือนการร่ายรำของบาหลีอินโดนีเซีย บางทีมีลักษณะเป็นระบำรำเต้น ขณะที่ท่าของตัวพรานมีลักษณะเป็นพื้นบ้านต่างจากท่าของโนรามาก และหลาย ๆ ท่าก็ไม่ได้มีลักษณะที่ศิลปะแยกส่วนออกมาจากชีวิต หากแต่อยู่ใกล้กับวิถีชีวิตชาวบ้าน คล้ายการทำระบำพื้นบ้านที่สร้างท่าออกมาจากท่าทางการทำมาหากิน

เป็นลีลาซ้ำ ๆ ทุกวี่วันผันเปลี่ยนไปตามฤดูกาล เป็นงานที่ต้องมีความหวัง มีความฝัน มีความเชื่อมั่นและแรงบันดาลใจ มิใช่การทำงานแบบโลกอุตสาหกรรมอย่างงานทำนาจ้าง

ฝนครึ้มลมชื้นและดินฉ่ำเป็นตัวเรียกจิตวิญญาณชาวนาให้แล่นมาสู่ผืนนา เกิดวัฏจักรงานที่ไม่น่าเบื่อเมื่อเห็นการเติบโตตกรวงไปตามฤดูกาล

ฤดูกาล ฤดูงาน หมุนเวียนผลัดเปลี่ยนโดยมีวัฒนธรรมประกอบเพื่อสร้างความเชื่อมั่น ผ่อนคลาย โดยอาศัยความเคารพในอำนาจฟ้าดินเป็นกำลัง

คนทำนานั้นรู้ว่างานหนักแต่ก็มีความสุขและรื่นรมย์ แม้จะมีการเมื่อยขบ แต่ก็มีวิธีแก้ไขหลายวิธี ไม่ว่าจะเป็นการบีบนวดด้วยคนอื่น หรือการดัดตนด้วยตนเอง วิธีดัดตนของชาวบ้านมีสุนทรียะด้านดนตรีและลีลานาฏกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง การร่ายรำหรือการ “ซัดท่า” ต่าง ๆ ของโนรามีลีลาที่ยืดเส้นสายและดัดตนในทิศทางที่ต่างไปจากท่าทางในการทำงาน เช่น การย่อเข่า การดัดขา การดัดหลัง การเขย่ง การเคลื่อนตัวด้วยการเขย่งไปข้างหน้า ข้างหลัง การเกร็งนิ้วมือ แยกประสาทมือนิ้ว ฯลฯ ผู้วิจัยเห็นว่าลีลาเหล่านี้น่าจะเป็นเสมือน “ตัวยา” หรือการแก้ความขบเมื่อยอันเนื่องมาจากงานในท้องทุ่ง โดยใช้การออกแรง เกร็งกล้ามเนื้อทุกส่วนให้ตึงแก้ความเมื่อยในแบบ “หนามยอกเอาหนามบ่ง”

การย่อเข่าปริมาณมากในการร่ายรำ น่าจะช่วยคลายเข่าจากการแบก “เลียงข้าว” การย่อขาตั้งฉาก ช่วยเสริมทักษะในการขึ้นตาล การเกร็งนิ้วมือทีละนิ้วในลีลาคล้าย ๆ การเล่นภาษามือของอินเดียที่เรียกว่า “มุทรา” ช่วยคลายความล้าจากการใช้ “แกะ”[9] เกี่ยวข้าว การเขย่งการเคลื่อนตัวโดยใช้การเกร็งเท้า เป็นการฝึกหรือการพัฒนาสุนทรียะมาจากคนที่เดินบนโคลนด้วยเท้าเปล่า คนทำนาต้องมีกำลังนิ้วเท้าที่จะเดินบนดินเหนียวตามคันนาพร้อมกับแบกข้าวได้ หากกำลังเท้าไม่ดี ก็อาจ “ตกคันนาตาลอย” ได้ง่าย

การแยกขาตั้งฉาก แต่ย่อตัวแอ่นเอว เป็นท่าพื้นฐานที่ปรากฏร่วมในท่าต่าง ๆ หลากหลาย โนรานิยมการแยกขาตั้งฉาก ย่อตัว แอ่นเอว ยกก้น แอ่นตัว ลีลาแบบนี้อาจดูแปลกในสายตาคนนอก แต่หากมองด้วยสายตาชาวบ้านท้องถิ่นที่มีวิถีชีวิตอยู่กับการก้มเงยและการปีนตาลเพื่อนำน้ำตาลมาเคี่ยว โดยการขึ้นต้นตาลของชาวบ้านจะใช้วิธี “ปรับตาล” คือสองมือประคองต้น สองขาแบะออกกว้าง ใช้เท้าเหยียบไปตามด้านข้างของลำต้น เป็นสิ่งที่เห็นได้ในชีวิตของคนปีนตาล การปรับตาลคือกิจวัตรประจำวันทุกเช้าเย็นของคนเคี่ยวตาล โนราท่าแยกขาตั้งฉากดังกล่าว ไม่ว่าจะรับมาจากภายนอก หรือนวัตขึ้นเองในท้องถิ่น ประเด็นสำคัญคือการที่ใช้ท่านี้มาก และเลือกให้ความสำคัญกับลีลานี้ สะท้อนให้เห็นว่านาฏกรรมประดิษฐ์ถูกคัดสรรจากกรอบวิถีชีวิตชาวทุ่ง

ท่าคุ้นตาในโนราที่มักถูกนำเสนอให้เป็นท่าหลักคือท่า “เขาควาย” ซึ่งเป็นท่าที่ต้องกางขา ย่อเข่า ยกแขนตั้งวงเหนือศีรษะ แอ่นตัว เชิดหน้า เป็นท่าที่จะได้ใช้กำลังขา การทรงตัว การใช้กำลังทุกส่วนของกล้ามเนื้อ ได้ชื่อมาจากสัตว์เลี้ยงเพื่อนทุ่ง

---

[9] แกะ เป็นเครื่องมือเกี่ยวข้าวของชาวบ้านภาคใต้ โดยเอาเครื่องมือนี้สอดไว้กับนิ้วแล้วเก็บทีละรวง

“ท่าขี้หนอน” หรือนางกินนร ก็เป็นอีกท่าหนึ่งที่คุ้นตา เป็นท่าที่ต้องดัดขาไปข้างหลัง ยกขึ้นใช้แขนเกี่ยว ท่านี้เมื่อหัดแล้วจะช่วยรักษาเอวและหลังที่เมื่อยล้าจากการก้มเงยในงานเกี่ยวข้าวและดำนา โดยเป็นเครื่องทดสอบเส้นสายในการดำรงตัวของร่างกาย เป็นท่าที่โนราให้ความสำคัญมาก ถือว่าเป็นท่าหลักที่สำคัญของโนรา เป็นท่าวัดความสามารถและเป็นความภูมิใจของคนหัดโนราและคนไม่หัดโนราว่าถ้าทำท่านี้ได้ถือว่าดีเยี่ยม

การรำโนรา เป็นความภูมิใจของคนในวัฒนธรรมที่จะรำทำท่าทั้งในหมู่เด็กและผู้ใหญ่ โดยจะสามารถรำในท่าง่าย ๆ และนำท่ายาก ๆ ไปลองหัดทำเล่น โดยมีโนราผู้ฝึกฝนมาดีและมีความสามารถสูงเป็นตัวแบบ ท่าต่าง ๆ เหล่านั้นช่วยให้ได้บรรเทาการใช้ร่างกายในรูปแบบซ้ำ ๆ ให้ได้ดัดหลังดัดขา ยืดแข้งในลีลาที่ต่างไปจากชีวิตประจำวัน

คนที่หัดรำ และแม้แต่ผู้รำเองบอกเหมือน ๆ กันว่ารำโนรานั้นเหนื่อย หากมองจากสายตาคนนอกอาจคิดว่าไม่เหนื่อย แต่เมื่อฝึกหัดเพียงสิบนาที เม็ดเหงื่ออาจผุดพราย การรำเพียงครึ่งชั่วโมงใช้กล้ามเนื้อการเกร็งตัวไม่ต่างไปจากการเล่นกีฬาที่ใช้พลังมาก ๆ (จากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยเมื่อเข้าฝึกรำโนราเมื่อปี 2547)

ในระดับที่พ้นไปจากวิถีชีวิตชาวบ้าน ท่ารำเหล่านี้มีการวัฒนาไปจนสุดโต่ง ด้วยบุคลิกภาพคนโนราที่อุตสาหะ “โนราตัวอ่อน” ผลิตท่าแบบสุดทางของร่างกาย ท่า “แมงมุมชักใย” ที่นอนคว่ำแต่เอาขากลับมาทางหัว เป็นท่าที่ตรงข้ามกับการก้มเงยในวิถีชีวิตชาวนา และท่าอื่น ๆ อันเกินวิสัยปุถุชน เช่น ท่า “พดด้ง” (ขดในกระด้ง) หรือ “พดในถาด” ที่ประยุกต์ท่าต่าง ๆ ให้ร่างกายมาอยู่ในถาดหรือกระด้ง หรือ “ท่าตุงปลายหมาก” แบบต่าง ๆ ที่เอาเลือดลงหัวในขณะที่ชีวิตปกติ เราให้เลือดลงเท้าเป็นส่วนใหญ่ ฯลฯ กลุ่มท่าพิสดารเหล่านี้มีผลต่อสุขภาพไม่น้อยไปกว่าโยคะของอินเดีย (ดูเพิ่มเติมใน ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์,2540)

ความสุดโต่งใน ”โนราตัวอ่อน” กล่าวได้ว่าเป็นการร่ายรำที่สุดทางของศักยภาพในร่างกายมนุษย์ เสมือนวางตำแหน่งสูงสุดของการใช้ร่างกายในการร่ายรำ เพื่อให้การร่ายรำในแบบชาวบ้านเห็นสถานภาพว่ามีปลายทางที่ไกลกว่า

อย่างไรก็ดีงานวิจัยนี้ไม่ได้มีความมุ่งหมายที่จะสอบสวนที่มาของโนราว่าพัฒนามาจากไหน แต่ต้องการที่จะแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสื่อกับบริบทที่รองรับสื่อ ทั้งบริบทในอดีตที่คาดเดาว่าจะเป็นบริบทก่อกำเนิดกับบริบทที่รองรับการปรับเปลี่ยนในปัจจุบัน

จากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสังคมแต่ละองค์ประกอบ ให้น้ำหนักในเรื่องที่มาของโนราในหลายประเด็น โดยตั้งเป็นข้อสังเกตได้ดังนี้

1. ท่ารำมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตการทำนา สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เหมาะแก่การปลูกข้าวรอบ ๆ ทะเลสาบ ส่อให้เห็นถึงการเป็นสังคมเกษตรกรรมที่ทำนาเป็นหลัก

1.1. ท่าก้มเงยและการเก็บข้าวทีละรวงเพราะปลูกบนดินน้ำลึกและพื้นที่แคบน่าจะ สัมพันธ์กับท่ารำโนราหลายท่าที่มีลักษณะแก้ทางให้กับกิจกรรมในการกสิกรรม เช่น การรำหลังแอ่น การกรีดนิ้ว

1.2. วิถีชีวิตการเคี่ยวน้ำตาล การขึ้นตาล มีความสัมพันธ์กับตั้งฉากขา อย่างการรำท่าเขาควายโนราให้ความหมายและความสำคัญกับท่านี้มากจนหากจะเรียกว่าท่าเด่นของโนราคือท่าเขาควายก็ไม่เกินความจริง การที่คนวัฒนธรรมนี้ให้ความสำคัญกับท่านี้มีนัยสำคัญกับอาชีพหลักของคนแถบนี้ที่ขึ้นตาลด้วยการ “ปรับตาล” คือแบะขาสองข้างกอดต้นตาลแล้วถีบตัวขึ้นไป

2. ท่ารำบางส่วนน่าจะมีความสัมพันธ์กับภูมิปัญญาเรื่องการดัดตน ไม่ว่าเรื่องการนวดและการดัดตนจะมาจากไหน โนรากับการนวดและการดัดตนนั้นคู่กัน ในคณะโนรามักจะมีหมอนวดเส้นประจำอยู่ น่าจะตีความได้ว่าท่าโนราส่วนหนึ่งพัฒนาขึ้นเองจากภูมิปัญญาเรื่องการดัดตนของศิลปินจากการร่ายรำท่ายาก และอาจจะสัมพันธ์กับภูมิปัญญาด้านการนวดโบราณที่มีอยู่ ท่ารำหลายท่าเป็นเสมือนท่าแก้ให้กับความเมื่อยขบในการทำงานในนาทุ่งของชาวบ้านในวัฒนธรรมข้าวของท้องถิ่นลุ่มทะเลสาบ เช่น ท่าเขาควายที่ยกมาเป็นท่าสัญญะของโนรา อาจมีการผสมแบบปรับปรน (acculturated) กับท่าต้นแบบจากนาฏกรรมอินเดีย (ดังจะพอเห็นเงาละม้ายในท่าจำหลักหินตามโบราณสถาน) ท่าโนรานับได้ว่ามีศักยภาพในการบรรเทาความขบเมื่อยไม่น้อยไปกว่ากลุ่มท่าฤษีดัดตนแบบวัดโพธิ์[10] ที่ชาวโลกยกย่องหลังจากองค์ความรู้ของตะวันตกเคลื่อนตัวตามหลังภูมิปัญญาตะวันออกได้กระชั้นขึ้น โดยมีโยคะของอินเดียเป็นผู้เปิดประเด็นพร้อม ๆ กับการสร้างวัฒนธรรมชุมชนให้อยู่เย็นเป็นสุขผ่านพิธีกรรมและระบบความเชื่อเรื่องบรรพชนและเทพยดาผู้ปกปักรักษาข้าว

ข. บริบทปัจจุบัน

อย่างไรก็ดีเนื่องจากไม่มีบริบทไหนที่มีความคงที่ เมื่อมนุษย์มีความสามารถในการสะสมความรู้ทั้งความรู้ในการดำเนินชีวิต และความรู้ในการสร้างคำอธิบายในโลกความคิด ประชากรมากขึ้น เทคโนโลยีในการผลิตดีขึ้น แม้ไม่นับการเปลี่ยนไปเองตามธรรมดาโลก สภาพแวดล้อมก็เปลี่ยนแปลงอยู่แล้ว

จากกรอบแนวคิดที่ว่าสื่อไม่ได้อยู่โดด ๆ หากแต่มีความสัมพันธ์กับบริบทที่สื่อตั้งอยู่ ดังนั้นเมื่อจะทำความเข้าใจสื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบัน จึงอาจจำเป็นที่จะต้องมองสภาพแวดล้อมร่วมสมัยของสื่อ

---

[10] ทั้งท่าวัดโพธิ์และท่าโนราต่างก็เป็นภูมิปัญญาตะวันออกที่มีรากร่วมกัน หากแต่เป็นชุดที่หลากหลาย (variety) เมื่อผ่านการปรับตัว (localized) ไปตามแต่ละเงื่อนไขที่กำหนดของแต่วัฒนธรรม ซึ่งสามารถเทียบส่องทางให้กันและกันได้ โดยส่วนตัวเข้าใจว่าโนราเป็นท่าดัดตัวของคนในวัฒนธรรมข้าวลุ่มน้ำทะเลสาบ ส่วนฤษีดัดตนเป็นผลงานของกลุ่มชนชั้นที่มีชีวิตเหนือวิถีการเกษตร

ด้วย เพราะส่วนนี้จะมีความสัมพันธ์โดยตรงต่อการดำรงอยู่ การสืบทอดของสื่อนั้น ๆ ในสถานการณ์ปัจจุบันซึ่งเป็นหัวใจหลักของงานวิจัยนี้

1. **สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติในปัจจุบัน**

1.1. สภาพธรรมชาติปัจจุบัน

ปัจจุบันสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของรอบ ๆ ทะเลสาบและในภาคใต้เปลี่ยนไปมากในช่วงครึ่งศตวรรษที่ผ่านมา อาจจะเรียกได้ว่าสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเปลี่ยนไปมากในจังหวะเดียวกันกับที่ประเทศไทยใช้แผนพัฒนาประเทศจากส่วนกลางลงมาที่ชนบท

วันนี้ชายฝั่งทะเลภาคใต้ยังคงเป็นชายฝั่งทะเลเปิดเหมือนในอดีต แต่ไม่มีปัญหาเรื่องโจรสลัดอีกแล้ว มีแต่ปัญหาจากรัฐบาลที่รับใช้นายทุน เกิดปัญหาเรื่องการตักตวงทรัพยากรโดยการกีดกันชาวบ้านที่ทำกิจการขนาดเล็กแทน

ท้องทุ่งนาเปลี่ยนไปเป็นไร่นาสวนผสมตามคำแนะนำของเกษตรอำเภอ ทางน้ำเปลี่ยนเพราะถนนที่มุ่งเชื่อมเมืองสร้างความเจริญทางเศรษฐกิจ น้ำธรรมชาติถูกปิดเส้นทาง ระบบนิเวศทะเลสาบเปลี่ยนไป ส่งผลให้แหล่งน้ำทั้งในทะเลสาบ ตอนต้น ตอนกลาง หรือแม้แต่ทะเลหลวงก็เปลี่ยนสภาพ ซึ่งเป็นผลมาจากการทำนากุ้งที่ใช้ทรัพยากรน้ำอย่างฟุ่มเฟือยและถลุง การใช้ทรัพยากรในลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลาแบบขาดความสมดุล เช่น การทำนากุ้ง เลี้ยงปลากะชัง การจับปลาอย่างผิดวิธี ทำให้ปลาหลายชนิดสูญพันธุ์และลดจำนวนลง

การใช้สารเคมีที่ทำให้น้ำจืดเจือด้วยยาฆ่าแมลงจากไร่นาและน้ำทิ้งจากชุมชน ส่งผลให้ในรอบ 20 ปีที่ผ่านมา พันธุ์ปลาน้ำจืดของทะเลน้อยได้สูญหายไปกว่า 20 ชนิด เช่น ปลาพรม ปลาดุกลำพัน ฯลฯ เป็นการสูญเสียที่ยากจะหวนคืน (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 20 - 21) ทะเลน้อยนั้นแต่เดิมเป็นป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์มาก ปัจจุบันตัดกันหมด แม้แต่ไม้เสม็ดขนาดเล็กก็ตัดเผาปีละมาก ๆ จนเหลือป่าไม้ไม่ถึง 5 % จากที่เคยมี (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้เล่ม 2 หน้า,754)

การโค่นไม้ทำลายป่าเพื่อปลูกยางพารา ฯลฯ ในเขตป่า ทำให้ทรัพยากรธรรมชาติเสื่อมโทรม การบุกรุกในอดีตส่งผลให้เทือกเขากลางแผ่นดินวันนี้กลายเป็นเขตรักษาพันธุ์สัตว์ป่า ในขณะที่การโค่นไม้ทำลายป่าที่ยังมีการลักลอบกันอยู่แม้ในวันนี้ส่งผลให้ทะเลสาบและคูคลองตื้นเขิน ไม้เนื้อแข็งอย่างตะเคียนทอง ไม้ยางแทบจะไม่เหลือแล้ว ส่วนพืชพันธุ์ที่เอามาทำหัตถกรรมก็ใช้จากของป่า ไม่ว่าจะเป็นหวาย หรือไผ่ ไม่เคยมีการปลูก จนเดี๋ยวนี้ใกล้หมดแล้ว เพราะความอุดมสมบูรณ์ในอดีตสร้างนิสัยให้รู้จักแต่จะใช้แต่ไม่สร้างและถนอม (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 55-56)

ทะเลสาบที่เป็นพื้นที่สำคัญของการเล่นโนราเกิดการเปลี่ยนแปลงเมื่อพื้นที่ชุ่มน้ำเปลี่ยนไป พื้นที่ชุ่มน้ำ[11] เปลี่ยนไป การทำลายป่าทำให้แหล่งน้ำตื้นเขินเกิดปัญหาขัดแย้งในเรื่องการใช้น้ำ ปัญหาความยากจน

---

[11] (WETLAND) ตามคำจำกัดความของอนุสัญญาแรมซาร์ คือ พื้นที่ลุ่ม พื้นที่ราบลุ่ม พื้นที่ลุ่มชื้นแฉะหรือมีน้ำท่วมน้ำขัง พื้นที่พรุ พื้นที่แหล่งน้ำที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ และที่สร้างขึ้นพื้นที่มีน้ำขังหรือท่วมอยู่ถาวรและชั่ว

วันนี้ของทะเลสาบสงขลากลายเป็นแหล่งประกอบอาชีพของประชากรมากกว่า 1.5 ล้านคน และมีศักยภาพพัฒนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทั้งด้านศิลปวัฒนธรรมและธรรมชาติที่สำคัญของภาคใต้ (ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9) สภาพแวดล้อมเปลี่ยนไปมากจนถึงขั้นวิกฤติ จากปริมาณน้ำและคุณภาพของน้ำที่หมุนเวียนอยู่เปลี่ยนแปลงไปมาก น้ำจืดที่เคยไหลลงมาจากเทือกเขาบรรทัดซึ่งมีผลช่วยผลักดันน้ำเค็มจากอ่าวไทยได้ลดปริมาณลงอย่างต่อเนื่อง เพราะมีการตัดถนนหลายสายขวางลำคลองน้อยใหญ่ อีกทั้งมีฝายและเขื่อนของชาวบ้านร้อย ๆ แห่งกั้นลำน้ำจนไหลไม่สะดวก น้ำที่เหลือรอดมาถึงทะเลสาบจึงไม่พอผลักดันน้ำเค็มอีกต่อไป โดยเฉพาะในฤดูแล้ง น้ำทะเลจะทะลักเข้าสู่ทะเลสาบทั้งสามตอนโดยง่ายในปีพ.ศ. 2541 น้ำในทะเลสาบสงขลาเค็มจัดอยู่ถึง 8 เดือนสร้างความหายนะแก่ระบบนิเวศครั้งใหญ่ ทะเลบัวที่สวยงามที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศบริเวณอ่าวอำเภอกระแสสินธุ์ตายราบพณาสูรปลาน้ำจืดตายลอยเป็นแพ พืชลอยน้ำตายสิ้น ยิ่งมีน้ำเน่าจากชุมชน น้ำปนเหื้อนสารเคมีจากนากุ้งและพืชที่ตายทับหมักหมมในฤดูแล้งด้วยแล้ว น้ำบริเวณชายฝั่งแถบคูขุดจึงเน่าเหม็นสิ่งกลิ่นคละคลุ้ง นกน้ำบางส่วนได้อพยพไปอยู่ตามเกาะต่าง ๆ อย่างเกาะโคบและเกาะนางคำ (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 24)

ปัจจุบันทะเลสาบสงขลากลายเป็น **เขตห้ามล่าสัตว์ป่าทะเลน้อย**[12] ซึ่งยังคงมีลักษณะเป็นนทะเลสาบน้ำจืดขนาดใหญ่ พื้นที่ชุ่มน้ำที่มีความหลากหลายทางชีวภาพสูง มีคุณค่าต่อระบบนิเวศทางน้ำและระบบนิเวศทางบก มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของคนและนกนานาชนิด และยังเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญแห่งหนึ่งที่ชาวพัทลุง ภาคภูมิใจ (ปี 2546 มีนักท่องเที่ยวมาเยือนถึง 111,482 คน) โดยมีฝูงนกน้ำนานาชนิด และ “ต้นกง” พืชน้ำสำคัญอันเป็นที่อยู่อาศัยของหมู่นก กระจายอยู่เป็นหย่อม ๆ คล้ายเกาะเล็ก ๆ กลางทะเลสาบสีชมพู ด้วยเหตุที่เป็นแหล่งธรรมชาติที่สำคัญของคาบสมุทรและมีค่าในเชิงเศรษฐกิจ ทั้งทางด้านการท่องเที่ยวและด้านการเกษตร จึงเกิด “โครงการจัดทำแผนแม่บทการพัฒนาลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา” เพื่อแก้ไขและพัฒนาเพื่อการบูรณาการเกิดขึ้นโดยมีพลเอกชวลิต ยงใจยุทธ เป็นประธานโครงการ ภายใต้การมีส่วนร่วมของภาคประชาชนและงบประมาณถึง 46 ล้านบาท ที่กรมโยธาธิการ กระทรวงมหาดไทย จะไปทำการศึกษาวางผังเมืองทะเลสาบสงขลา (ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9) แม้ในวันนี้ทะเลสาบสงขลาและทะเลน้อยจะเปลี่ยนไปมากไม่อุดมสมบูรณ์อย่างแต่ก่อน “ต้นเทียะ” ที่เป็นบ้านของนกกาบบัว ปัจจุบันต้นเทียะทั้งหมดได้โค่นล้มลงเพราะหมดอายุขัยอีกทั้งไม่สามารถทานน้ำหนักนกได้ ทำให้นกกาบบัวที่ทำรังที่นี่อยู่ในสภาพที่ใกล้สูญพันธุ์ นกกาบบัวที่เคยมีจึงหายหน้าหายตาไปพร้อมกับต้นเทียะ เขต ฯ ทะเลน้อยพยายามนำกล้าต้นเทียะเข้าไปปลูกใหม่ในควนขี้เสียนด้วยหวังว่า

ครั้งชั่วคราว ทั้งน้ำจืด น้ำกร่อย หรือน้ำเค็ม รวมไปถึงพื้นที่ชายฝั่งทะเล และพื้นที่ของทะเลในบริเวณที่น้ำลดลงต่ำสุด มีความลึกของระดับน้ำไม่เกิน 6 เมตร พื้นที่ชุ่มน้ำโลก (RAMSAR SITE) แห่งแรกของประเทศไทย คือ **พรุควนขี้เสี้ยน** บริเวณเขตห้ามล่าสัตว์ป่าทะเลน้อย ต่อมาได้กำหนดพื้นที่ชุ่มน้ำโลกอีก 9 แห่ง ได้แก่ บึงโขงหลงดอนหอยหลอด ปากแม่น้ำกระบี่ หนองบงคาย พรุโต๊ะแดง ปากแม่น้ำกระเปอร์ – อุทยานแห่งชาติแหลมสน ปากแม่น้ำกระบุรี อุทยานแห่งชาติหมู่เกาะอ่างทอง อุทยานแห่งชาติอ่าวพังงา(ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9)

[12] เขตห้ามล่าสัตว์ป่าทะเลสาบสงขลา ได้รับการจัดตั้งเมื่อวันที่ 19 เมษายน 2519 ในท้องที่อำเภอสทิงพระ อำเภอกระแสสินธุ์ จ.สงขลา และอำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 22)

สักวันนกกาบบัวจะกลับมา การที่ควนขี้เสียนได้รับเลือกให้เป็น Ramsar Site แห่งแรกของประเทศไทย ยืนยังความอุดมสมบูรณ์ของที่นี่ได้เป็นอย่างดี (พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 20 - 21) แม้วันนี้ความอุดมสมบูรณ์จะลดลงไปมากจนต้องประกาศเป็นเขตอนุรักษ์แต่ความหลากหลายทางชีวภาพยังพอมีอยู่ ทะเลน้อยวันนี้ก็ยังเต็มไปด้วยกระจูดหนู ผักตบชวา กก ผักกูด ลิเภายุ่ง ลำเท็ง เสม็ด แห้งทรงกระเทียม สาหร่ายชนิดต่าง ๆ และยังเป็นถิ่นนกน้ำอพยพที่บินเข้ามาพักหนาวในฤดูหนาวของเขตอบอุ่น แต่เป็นฤดูน้ำฝนอุดมสมบูรณ์แบบมรสุมในทะเลสาบสงขลา ที่ “แหลมดิน” อันมีสภาพเป็นท้องทุ่งชุ่มน้ำ บ่อบึง และทางน้ำเล็ก ๆ ลดเลี้ยวหายเข้าไปในทุ่ง มีแนวป่าเสม็ดกระจายอยู่เป็นหย่อม ๆ ที่นี่ยังมีฝูงนักนับพันตัว แม้แต่นกกุลาหรือนกช้อนหอยขาวที่เป็นนกหายากมากที่สุดชนิดหนึ่งของไทย จะอพยพผ่านมาเฉพาะฤดูหนาวเท่านั้น ในปีพ.ศ. 2545 ยังพบถึง 3 ฝูง ไม่น้อยกว่า 76 ตัว(พุทธมนต์ สิทธิเคหภาค,2545 : 20)

อย่างไรก็ดีสภาพอากาศโดยรวมของโลกเปลี่ยนไป คนรุ่นก่อนบอกว่าสมัยก่อนฤดูหนาวจะยาวนานกว่านี้ ชีวิตคนภาคใต้มีบางฤดูหนาวขนาดต้องผิงไฟ แต่ปัจจุบันไม่มีแล้ว ภูมิอากาศของท้องถิ่นที่เคยมี 2 ฤดูกาลเกิดธรรมเนียมการเล่นโนราในช่วงฟ้าว่างฝนก็เริ่มมีปัญหาเรื่องฟ้าฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ปัญหาใหญ่ที่กระทบคือการทำนาโดยอาศัยน้ำฟ้า เมื่อน้ำฟ้าเปลี่ยนการทำนาได้ผลน้อยลง เกษตรแผนใหม่เข้ามา ความสำนึกในแม่โพสพ แม่คงคา แม่ธรณีแม้จะมีอยู่แต่ก็จางลงไปเพราะความขัดแย้งกับกระบวนทัศน์ใหม่ ที่นำเทคโนโลยีการไถแปร การใช้สารเคมีมาใช้ คือมนุษย์กลายมาเป็นผู้กำหนดความอุดมสมบูรณ์ด้วยตนเองแทน เทคโนโลยีและสารเคมีที่เข้ามาจะเข้ามาเป็นชุดแล้วส่งผลต่อสภาพแวดล้อมและทรัพยากรทางธรรมชาติ

ป่าไม้พืชพรรณแปรเปลี่ยนเพราะอำนาจเงินผลักดันให้เกิดการลักลอบตัดใช้ ความเชื่อในเรื่องเทพารักษ์ เจ้าป่า เจ้าเขาถูกพักไว้ หรือใช้การขอขมาเพื่อการทำมาหากินในแบบใหม่ สัตว์ป่าลดน้อยลงไปจนเกือบเหลือแต่คำบอกเล่า เมื่อสี่สิบห้าสิบปีก่อนทะเลสาบสงขลายังมีจระเข้ตามธรรมชาติ แต่วันนี้ไม่มีอีกแล้ว จระเข้สูญพันธุ์ไปจากแหล่งน้ำธรรมชาติหมดแล้ว แม้แต่สัตว์เลี้ยงเพื่อใช้งานอย่างวัวควายที่เคยเลี้ยงกันเป็นวัวฝูง เป็นระบบเศรษฐกิจชนิดหนึ่งเมื่อห้าสิบปีก่อน วันนี้ก็เลี้ยงกันน้อยลงมาก เพราะไม่มีท้องทุ่งให้ปล่อยอย่างแต่ก่อน เมื่อพื้นที่นาทุ่งถูกใช้งานทางการเกษตรแม้ในฤดูแล้งโดยคำแนะนำของการเกษตรแผนใหม่ที่มาพร้อมกับยาเคมี เช่นเดียวกับฝูงควายรอบนอกของทะเลน้อย ซึ่งแต่เดิมเคยมีฝูงควายน้ำ[13]อยู่เป็นจำนวนมาก เป็นการเลี้ยงควายปล่อยเช่นเดียวกับการเลี้ยงหมูปล่อยทุ่ง แต่วันนี้ก็ลดลงเมื่อพื้นที่รอบทะเลสาบกลายเป็นบ่อกุ้งเรียงราย

1.2 ผลจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติในปัจจุบัน

[13] ควายน้ำ เป็นควายมีเจ้าของที่ปล่อยให้อาศัยหากินอยู่รอบทะเลสาบ ความสามารถของควายน้ำ คือ มุดลงไปกินพืชใต้น้ำอย่างสะดวกสบายเป็นเวลานาน ๆ ควายน้ำแต่ละตัวจึงอ้วนใหญ่ อวบอัด แข็งแรง(ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9)

ทรัพยากรที่อุดมสมบูรณ์ทำให้คนใต้สร้างสมนิสัยที่เก็บเกี่ยวทรัพยากรมาใช้แบบง่าย ๆ ไม่ค่อยคิดวิเคราะห์ที่จะใช้ให้คุ้มค่า อีกทั้งยังสร้างนิสัยให้อดทนน้อยกว่าคนภาคอื่นเพราะชินกับการที่ของกินของใช้หาง่าย เมื่อคนกลุ่มอื่นเข้ามาพร้อมเทคโนโลยีคนใต้จึงกลายเป็นคนยากจน อย่างเหมืองพังงาที่ทำให้คนพังงามีรายได้สูงสุดนั้น แท้จริงเป็นเพียงนายเหมืองชาวต่างชาติไม่กี่คน ส่วนคนพังงาพื้นเมืองนั้นยากจนกว่าจังหวัดอื่น ๆ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 55)

ฐานทรัพยากรภาคใต้มีการเก็บเกี่ยวไปใช้ แต่ไม่มีการเพิ่มพูนขึ้นมาเลย ทำให้ฐานเศรษฐกิจไม่เพิ่มตามกาลเวลา วิธีการจัดการทรัพยากรภาคใต้ค่อนข้างล้าหลัง นอกจากนี้คนใต้ยังขาดวัฒนธรรมในการอนุรักษ์ทรัพยากร การทำลายทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ เกิดจากการไม่เห็นแก่ส่วนรวมและความมักง่าย (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 55-56)

เมื่อสิ่งแวดล้อมลดคุณภาพและปริมาณลง ประชากรมากขึ้น ส่งผลให้เกิดการแย่งชิงทรัพยากรรอบ ๆ ทะเลสาบสงขลา การแย่งชิงแย่งชิงทั้งระดับปัจเจกกับปัจเจก ครัวเรือนกับครัวเรือน ชุมชนกับชุมชน ชุมชนกับนายทุน และชุมชนกับรัฐบาล เกิดเป็นปัญหาข้อขัดแย้งที่คุกรุ่นอยู่เป็นระยะ ๆ ในระยะ 10 ปีมานี้เวทีสาธารณะเพื่อหาทางออกในการจัดสรรทรัพยากร ไม่ว่าจะเป็นทรัพยากรน้ำ ที่ดิน ป่าไม้ สัตว์น้ำ จนถึงหน้าน้ำหรือผืนทะเลเป็นข้อพิพาทในหลายระดับและมีเวทีอย่างต่อเนื่อง

ในระดับชุมชนกับชุมชนลงมามีปัญหาน้อย ดูเหมือนว่าชาวบ้านจะจัดการกันเองได้ แต่ในระดับชุมชนกับนายทุนเป็นปัญหาใหญ่ที่จัดการยาก ยิ่งปัญหาระหว่างชุมชนกับรัฐยิ่งเป็นเรื่องความขัดแย้งที่ซับซ้อนมากเพราะมีเรื่องผลประโยชน์ทับซ้อนอยู่ กรณีปัญหาเรื่องทรัพยากรสัตว์น้ำในทะเลสาบลดลงและแนวทางในการฟื้นฟูทะเลสาบนั้นมีการจัดเวทีพูดคุยกันหลายครั้งในรอบสองปีที่ผ่านมา หลายเวทีให้ความคิดเห็นคล้าย ๆ กันว่า การแก้ไขด้วยกฎหมายไม่ค่อยได้ผล ต้องมาแก้ที่สำนึกซึ่งก็เป็นเรื่องยาก เนื่องจากสภาพสังคมที่เอื้ออาทรต่อกันเห็นแก่ส่วนรวม ละอายต่อบาปได้คลายตัวไปมาก แนวทางการแก้ไขในปัจจุบันใช้วิธีการแบ่งผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจร่วมกัน ในระดับชาวบ้านดูเหมือนว่าจะพอตกลงกันได้ เช่น การจำกัดจำนวนเครื่องมือหาปลา อย่าง “ไซนั่ง” ในทะเลสาบ แต่ปัญหากับรัฐเป็นเรื่องยาก วิทยากรท่านหนึ่งในรายการ “ทะเล 3 น้ำ” สรุปว่าจากหลาย ๆ เวทีชาวบ้านเห็นร่วมกันว่าต้องรื้อท่าเรือน้ำลึกที่รัฐสร้างขึ้นหน้าปากทางทะเลสาบสงขลา (ทะเล 3 น้ำ สถานีวิทยุแห่งประเทศไทยช่อง 11 วันจันทร์ที่ 1 พฤศจิกายน 2547 เวลา 14.30 น.)

ในทางกลับกันผลจากวิกฤติธรรมชาติก่อให้เกิดการรวมกลุ่มของชาวบ้านเพื่ออนุรักษ์ในหมู่บ้านต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก เช่น กลุ่มชาวบ้านที่เกิดในโครงการแลใต้เพื่อฟื้นฟูทะเลสาบสงขลา (2534 – 2537) มีกลุ่มชาวบ้านถึง 19 กลุ่ม ซึ่งเป็นชาวบ้านที่อยู่แถบทะเลสาบตอนล่าง ตอนกลางและแถบทะเลน้อย ชาวบ้านกลุ่มนี้รวมถึงพื้นที่ใกล้เคียงรวมกลุ่มเป็นชมรมต่าง ๆ อีกหลายกลุ่ม เช่น ชมรมชาวประมงกลุ่มต่าง ๆ กลุ่มท้องถิ่น อย่างกลุ่มรักคูขุด กลุ่มกองทุนรักบ้านเกิด กลุ่มรักลำป่า เป็นต้น (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 2 : 766)

2. **สภาพแวดล้อมทางสังคมร่วมสมัย**

2.1. สภาพแวดล้อมใหม่

การศึกษาในสังคมสมัยใหม่เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้สมาชิกใหม่ของสังคมท้องถิ่นแยกตัวออกมาจากชุมชน คนรุ่นใหม่ของหมู่บ้านเดินออกมาจากหมู่บ้านเรื่อย ๆ และกลับเข้าไปไม่ได้[14] โนราตามสายเลือดมีปัญหากับการสืบทอดในสายตระกูลเมื่อระบบโรงเรียนเข้ามา

ศาสนาในปัจจุบันแม้จะไม่ชัดเจนว่ามีปัญหาในเรื่องความแตกต่าง แต่ก็เกิดปัญหาความรุนแรงในแถบภาคใต้ตอนล่างที่มีนัยว่าสัมพันธ์กับศาสนา ส่งผลให้ชุมชนมุสลิมในแถบลุ่มทะเลสาบที่ไม่เป็นปัญหากับชุมชนพุทธเริ่มไตร่ตรองทบทวนอัตลักษณ์ของตนเอง ซึ่งความจริงชุมชนในแถบนี้อยู่ร่วมกันทั้งไทยพุทธและมุสลิมโดยไม่มีปัญหามาตั้งแต่สมัยปู่ย่าตายาย บ้านแขกบ้านไทยเป็นพี่น้องกันโดยระบบเครือญาติไปมาหาสู่และช่วยงานกันและกัน

สำหรับในด้านการสื่อสาร เรียกได้ว่าสื่อมวลชนมีบทบาทเข้าถึงทุกครัวเรือน ส่งผลให้วัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นวัฒนธรรมที่ต้องผ่านสื่อมวลชน การเกิดขึ้นของวัฒนธรรมตามกระแสหลายอย่างเป็นปัญหากับชีวิตชาวบ้านภาคใต้ เช่น วัฒนธรรมเรื่องความขาว ความผอมในคนรุ่นใหม่ เป็นต้น ชาวบ้านสมัยใหม่อาจจะมีวิถีชีวิตที่ดีขึ้น แต่ส่วนใหญ่สุขภาพแย่ลง

สังคมสมัยใหม่ใช้เศรษฐกิจเป็นตัวตั้ง เป็นสังคมที่เปลี่ยนแกนในการหมุนส่วนต่าง ๆ จากที่เคยมีวัดและศาสนาเป็นศูนย์กลาง กลายเป็นชุมชนที่มีเศรษฐกิจเป็นศูนย์กลางหมายความว่าการขับเคลื่อนทุกสิ่งทุกอย่างในชุมชนเคลื่อนไปเพื่อเสริมทางเศรษฐกิจ สิ่งที่จะดำรงอยู่หากมีคุณค่าทางเศรษฐกิจจะอยู่ง่าย หากขัดทางจะอยู่ยากอันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เคลื่อนเป็นกระบวนการมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500

แผนพัฒนาประเทศโดยรัฐที่มีการเมืองประชาธิปไตยแบบไทยก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจไปในทางทุนนิยม

รัฐบาลให้ความสนใจเรื่องการท่องเที่ยวเพราะเกี่ยวพันกับเศรษฐกิจ ส่งผลให้เกิดความสนใจของรัฐต่อการใช้ทรัพยากรสิ่งแวดล้อมในภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นป่าเขา ทะเล ชุมชนท้องถิ่นและทะเลสาบ การท่องเที่ยวที่เข้ามาส่งผลให้สภาพสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนโดยมีระบบเศรษฐกิจการท่องเที่ยวเป็นแกนกลางในการปรับตัว ทะเลสาบสงขลาเริ่มได้รับความสนใจในการอนุรักษ์ตามมาเพราะประโยชน์ที่ได้ไม่เพียงแต่ตกอยู่กับชุมชนแต่ตกอยู่กับงานท่องเที่ยวอีกด้วย ทะเลน้อย ทะเลหนึ่งในทะเลสาบได้รับ

---

[14] การศึกษาที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นการจัดการศึกษาเพื่อให้คนไปเป็นเสมียนรับราชการ ผู้ที่จัดการศึกษาถูกส่งมาจากกรุงเทพ เป็นพวกที่ “แหล่งข้าหลวง” (พูดภาษากลางเป็นข้าราชการ) คนที่พูดภาษากลางคือคนที่มาจากส่วนกลางเพื่อมากินบ้านกินเมือง แล้วพัฒนาคนกลุ่มนี้เพื่อให้เข้าไปรับใช้ราชการ จนถึงปัจจุบันนี้หลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการก็ไม่ได้สร้างปักษ์ใต้เพื่อปักษ์ใต้ แต่ให้การศึกษาที่ทำให้กุลบุตรไม่รู้จักตัวเองไปรู้จักอเมริกา อังกฤษ ญี่ปุ่นมากกว่ารู้จักหมู่บ้านตนเอง การศึกษาของเมืองไทยต้อนให้เด็กหลุดออกจากท้องทุ่งนาเพื่อเข้ากรุงเทพ ยิ่งเรียนสูงยิ่งกลับทำงานในท้องถิ่นไม่ได้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 59-60)

การฟื้นฟูวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในฐานะสินค้าของการท่องเที่ยว เพราะเป็นพื้นที่ ที่ก่อให้เกิดวิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณีอันดีงาม ในช่วงเวลา 14 ก.พ. – 15 มี.ค. ของทุกปี เป็นช่วงที่นกน้ำทั้งหลายอพยพมารวมกัน และดอกบัวก็บานสะพรั่งอย่างพร้อมเพรียง เป็นความงดงามตามธรรมชาติอย่างยิ่ง จังหวัดพัทลุงจึงได้จัดเทศกาล “ล่องเรือ แลนก ทะเลน้อย” และบรรจุไว้ในปฏิทินการท่องเที่ยว ให้นักท่องเที่ยวทุกคนหาโอกาสไปรับความสุขจากธรรมชาติอันบริสุทธิ์ที่ทะเลน้อย ทะเลสาบสีชมพูจากดอกบัวสายที่กล่าวขวัญกันว่างดงามที่สุดในประเทศไทย (ฉัตรแก้ว ธรรมาภรณ์, 2547 : 9)

ในอีกซีกหนึ่งเมื่อบริบททางสังคมขยับเขยื้อนโดยกระบวนทัศน์ใหม่และแตกตัวไปจากแต่ก่อนก็ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมเก่าทั้งหมดที่คนในสังคมออกแบบไว้ สิ่งที่น่าสนใจคือการเปลี่ยนแปลงของสังคมท้องถิ่นไม่ได้เปลี่ยนไปบนฐานเดิม หมายความว่าไม่ได้พัฒนาอยู่บนสังคมเกษตรกรรมที่มีคุณภาพดีขึ้นแต่ย้ายและกระโดดไปสู่สังคมอุตสาหกรรม โนราที่ออกแบบไว้บนสังคมเกษตรกรรมมีปัญหามากกับการปรับตัวบนสังคมที่มีบริบทแบบใหม่ดังจะเห็นได้ในเรื่องการแตกตัวของสื่อพื้นบ้านเพื่อจัดระเบียบตัวเองใหม่ให้ตั้งอยู่บนฐานสังคมแบบใหม่

นอกจากการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ที่เป็นเรื่องใหญ่แล้วกระทบโดยตรงต่อสื่อพื้นบ้านที่ออกแบบมาบนบริบทสังคมที่มีกระบวนทัศน์ต่างไปจากสังคมปัจจุบันแล้ว สังคมยังเปลี่ยนแปลงในเรื่องของเอกภาพอีกด้วย สังคมในยุคเกษตรกรรมมีเอกภาพมาก เพราะเป็นสังคมที่ตั้งอยู่บนฐานของพื้นที่ (area base) คนในสังคมสร้างวัฒนธรรมให้สอดรับกับทรัพยากรที่ตนมี โนรามีความน่าสนใจในประเด็นของการออกแบบไว้เพื่อเชื่อมชุมชนที่หลากหลายให้สานต่อถึงกันโดยดูร่องรอยจากการกำหนดวัสดุที่ใช้ การกระจายความมั่งคั่ง ระบบความเชื่อที่เน้นการเชื่อมโยงและกำชับการผูกญาติ ระบบการผูกโยดหรือเครือข่ายที่มีอยู่หลายซับหลายซ้อน โนราที่ออกแบบมาบนสังคมเก่าออกแบบไว้ให้มีลักษณะร่วมกัน หรือมีลักษณะที่เป็น “อัตลักษณ์” ของคนในแต่ละชุมชนที่อยู่บนบริบทและฐานคิดแบบเดียวกัน โนราไม่จำเป็นต้องมีความหลากหลายมาก

ปัจจุบันเอกภาพของสังคมโดยรวมขยับไป จากการเป็นชุมชนท้องถิ่นที่คนจะเหมือน ๆ กัน มีความแตกต่างระหว่างกันในทางฐานะและอำนาจน้อย กลายเป็นชุมชนผสมที่มีทั้งความเป็นท้องถิ่นและความเป็นสากล มีทั้งความเป็นเมืองและชนบท มีความร่ำรวยและความยากจน มีอำนาจและไม่มีอำนาจ บางพวกเข้าถึงอำนาจรัฐและครอบครองต่อเนื่องบางพวกเข้าไม่ถึง บางหมู่บ้านผู้ใหญ่บ้านและ อบต. อยู่ในสายตระกูลเดิมไม่เคยเปลี่ยน เมื่อสังคมเปลี่ยนต้องการคนแบบใหม่เข้ามาทำงาน ก็ทำงานไม่ได้ นอกจากนี้ยังมีทั้งชุมชนพื้นที่ทางวัฒนธรรมและพื้นที่ทางการ เช่น เป็นชุมชนเดียวกันเพราะมีสภาพพื้นที่เหมือนกัน มีวัฒนธรรมร่วมกันแต่สังกัดกันคนละจังหวัด อย่างกรณีคนในทะเลสาบแม้จะร่วมกันทั้งในเรื่องทรัพยากรและวัฒนธรรม แต่บางหมู่บ้านเป็นพัทลุง บางหมู่บ้านเป็นสงขลา

ชุมชนวัฒนธรรมกับชุมชนทางการนี้ยังซ้อนไปกับและชุมชนความสนใจ ชุมชนความสนใจซ้อนอยู่ในพื้นที่และข้ามพื้นที่ไปพร้อม ๆ กันด้วย ซึ่งหมายถึงกลุ่มคนที่ต่อเชื่อมถึงกันเป็นชุมชนโดยอาจข้ามพื้นที่เพราะเป็นการรวมกลุ่มคนที่สนใจแบบเดียวกันโดยอาศัยอำนาจในการสื่อสารและการคมนาคม

สมัยใหม่ที่ทำให้ชุมชนความสนใจหรือชุมชนกลางอากาศเกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้ เช่น กลุ่มโนราร้อยลูกปัดที่กงหราติดต่อกับกลุ่มร้อยลูกปัดที่สทิงพระ เป็นต้น

ความแตกต่างที่ว่ามาทั้งหมดนี้ซับซ้อนยิ่งขึ้นเมื่อทั้งหมดไม่ได้แยกขาดชัดเจน แต่มีลักษณะทับซ้อนคาบเกี่ยว บางพื้นที่อาจมีทั้งความเป็นเมืองและชนบทอยู่ด้วยกัน พลิกตัวขึ้นตามวาระ เมื่อมีงบของรัฐความเป็นเมืองปรากฏตัวขึ้นเฉพาะกิจ เป็นต้น การละเล่น ความบันเทิงแบบที่เป็นที่นิยมก็พลิกตัวขึ้น เช่น การแข่งกีฬาสีระหว่างกลุ่มแม่บ้าน อย่าง การวิ่งกระสอบ การแต่งตัวแปลก ๆ การสร้างทีมเชียร์ลีดเดอร์จากคนแก่ ฯลฯ

2.2. ผลจากสภาพแวดล้อมใหม่

สภาพแวดล้อมทางสังคมแบบใหม่ที่ไหลเคลื่อนไปทางสังคมอุตสาหกรรมมากขึ้นทุกขณะ ทำให้ชุมชนท้องถิ่นเริ่มอยู่กันแบบตัวใครตัวมัน ให้ความสำคัญกับเครือญาติน้อยลง เอื้ออาทรกันน้อยลงซึ่งลักษณะสังคมเช่นนี้ตรงข้ามกับบริบททางสังคมเดิมของโนรา อ.สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ได้เล่าถึงการลงพื้นที่ชนบทในชุมชนท้องถิ่นภาคใต้แต่ก่อนว่า “เมื่อ 30 ปีก่อน ถ้าใครลงชนบทสัก 1 เดือน ไม่ต้องเอาเงินมาสักบาทเดียว ไปบ้านไหน ถ้าไม่นอนบ้านนั้นเขาถือว่ารังเกียจ ต้องให้นอน แขกคนใดไปแล้วไม่นอนจะโกรธ ไปบ้านไหนต้องกินข้าวบ้านนั้น ถ้าไม่กินถือว่ารังเกียจ จะโกรธ เพราะฉะนั้น สมัยก่อนอยู่ได้สบาย “แต่สมัยนี้เมื่อเกิดน้ำท่วมใหญ่ที่พัทลุงครั้งที่แล้ว มีเจ้าของบ้านคนหนึ่งให้แขกคนหนึ่งขึ้นไปนอนบนบ้านเพราะเห็นว่าน้ำท่วม เพื่อนไม่รู้จะไปไหน ไม่มีที่นอนพอตกกลางคืน เพื่อนก็หาพรรคพวกเข้าปล้นบ้านเรียบไปเลย อันนี้จะเห็นว่าเมื่อปัญหาสังคมมันแทรกซ้อน พอสภาพเศรษฐกิจเปลี่ยนแปลงไป การเอื้ออาทรกันเกิดการแปรปรับสภาพไปโดยปริยาย ในสมัยนี้ถ้าใครไปกินข้าวบ้านเพื่อน เขาบอกมันเป็นคนขี้เหนียว เพราะว่าในทุกหมู่บ้าน เดี๋ยวนี้มีร้านขายข้าวแกง สมัยก่อนเดินไป 3 หมู่บ้าน ยังหาร้านข้าวแกงไม่ได้เลยสักร้านเดียวเพราะฉะนั้นต้องเอื้ออาทรกัน สมัยก่อนต้องออกปากกินแรง แต่สมัยนี้มีเครื่องจักร ออกปากคนจะว่าว่าทำไมไม่จ้างเครื่องจักร ระบบการจ้าง การเอาเงินแลกน้ำใจแลกแรงนี้เป็นวัฒนธรรมใหม่ปักษ์ใต้” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 58)

ดังนั้นสภาพสังคมแบบนี้กระทำต่อโนราอย่างน้อยสองลักษณะ ลักษณะหนึ่งคือทำให้โนราปรับตัวเพื่อความอยู่รอด เช่น จัดการขายแบบครบวงจร คือบริการตั้งแต่ปลูกโรงยันเก็บเพื่อทดแทนสังคมที่ออกปากไม่ได้ ฯลฯ อีกลักษณะหนึ่งโนรายังทำหน้าที่ยื้อยุดให้สังคมแบบเก่าคงอยู่ อย่างน้อยที่สุดก็ชั่วระยะเวลาที่พิธีโรงครูดำรงอยู่ ความเอื้ออาทร การรวมตัวและช่วยเหลือยังได้รับการผลิตซ้ำ ณ พื้นที่นั้นขณะนั้น แม้ว่าจะเป็นชั่วขณะก็ตาม

3. บริบทกับโนรา

สิ่งแวดล้อม สังคม วัฒนธรรม ล้วนแต่เป็นเหตุเป็นผลของกันและกันจนบางครั้งเป็นเรื่องยากที่จะหาว่าอะไรเป็นเหตุอะไรเป็นผล แต่สรุปได้ว่าเป็นส่วนที่ส่งผลต่อกันเป็นลูกโซ่ ทรัพยากรที่ลดลงทำให้คนเห็นแก่ตัวขึ้น คนเห็นแก่ตัวขึ้นก็สนใจวัฒนธรรมน้อยลง โนราเกิดขึ้นจากสภาพสังคมแบบเก่าและดำรงอยู่ท่ามกลางสังคมแบบใหม่ โนราจึงทำหน้าที่ยื้อยุดให้สังคมท้องถิ่นเปลี่ยนไปสู่สังคมแบบใหม่ช้า

ลง คือมีผลต่อการชะลอการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในระดับหนึ่งหรืออย่างน้อยก็ ณ ช่วงเวลาหนึ่งในพื้นที่หนึ่ง ขณะเดียวกันโนราก็แก้ไขความแปลกแยกกับสังคมแบบใหม่โดยการพยายามปรับตัวเองซึ่งคือการได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม

จากการประมวลฐานข้อมูลและใช้ร่องรอยในปัจจุบันเทียบเคียง โดยส่วนตัวผู้วิจัยตีความว่าบริบททางภูมิประเทศทำให้คนถิ่นนี้เอื้อต่อการรับวัฒนธรรมภายนอกได้อย่างหลากหลายจากการเดินเรือของคนหลายชาติหลายภาษาที่ผ่านมาค้าขาย

ร่องรอยบุคลิกภาพในปัจจุบันที่เชื่อมมั่นในตนเองของคนพื้นบ้าน บอกให้รู้ว่าเป็นความจำเป็นในการตั้งมั่นในแนวทางของตนเองท่ามกลางวัฒนธรรมอื่น ๆ อันหลากหลายที่เวียนเข้ามาหา หากไม่ตั้งมั่นก็จะสับสนและดำรงชุมชนอยู่ยาก เพราะง่ายต่อการครอบงำ กลไกการรับวัฒนธรรมอินเดียหรือวัฒนธรรมอื่นใดในลักษณะของการถูกกลืนหรือถูกครอบงำแบบเบ็ดเสร็จเป็นไปได้ยากอย่างน้อยพื้นเดิมของตนต้องยังอยู่ เช่น การนับถือผีที่เข้มแข็ง กอปรกับธรรมชาติของสังคมท้องถิ่นเรื่องยึดถือพวกพ้องของตนที่เกิดจากสภาพแวดล้อมทางกายภาพที่ว่านั้น ทำให้คนพวกอื่นจะเข้ามาได้ก็โดยท่าทีที่เป็นมิตรเท่านั้น ดังนั้นการรับวัฒนธรรมอื่นเข้ามาจึงเป็นการรับแบบที่ต้องมีตัวตนในวัฒนธรรมของตนเองดำรงอยู่ด้วยเสมอ ของใหม่รับได้ทั้งหมด แต่ของเก่าจะทอดทิ้งไม่ได้ ดังจะเห็นได้จากการยึดมั่นในความถูกต้องและการสืบทอดพิธีกรรมที่ทำตามที่กำชับมาจากคนรุ่นก่อน

ผู้วิจัยเชื่อว่าการนับถือผีตายาย หรือการนับถือบรรพชน (ancestor worship) มีอยู่ก่อนแล้วในแถบนี้อันเป็นลักษณะร่วมในดินแดนอุษาคเนย์ ที่เป็นผลมาจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่ให้คุณแก่ชีวิต การร่ายรำแบบโนราเข้ามาให้ตื่นตาตรึงใจ ถูกใจคนท้องถิ่น แต่ก็รับเข้ามาเพื่อไว้เซ่นไหว้ผีของตนเอง

จากร่องรอยตำนานที่กำเนิดโนรามาจากชนชั้นสูงสัมพันธ์กับข้อสันนิษฐานเรื่องโนรามาจากอยุธยาหรืออินเดีย ดนตรีที่เน้นกลองและจังหวะกับร่องรอยการรำโดยใช้มือสื่อภาษาตรงให้น้ำหนักแก่การรับลีลาการร่ายรำแบบนี้จากอินเดียที่เด่นในเรื่อง “มุทรา” หรือภาษามือ

โนราโรงครูเป็นการพบกันระหว่างการไหว้ครูของศิลปินและการไหว้ผีของชาวบ้าน งานโรงครูมีทั้งสองแบบ และสังคมในอดีต เป็นฐานรองรับให้ชุมชนท้องถิ่นภาคใต้พัฒนาโนราขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตโดยรับมาด้วยเสรีภาพทางวัฒนธรรมที่มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมต่อถึงกันโดยธรรมชาติ ไม่ได้เกิดจากการครอบงำจากอำนาจการปกครอง โดยดูจากบุคลิกภาพการไม่ชอบ “นาย” ของคนใต้ ความหัวหมอและความรักในศิลปะและเสรีภาพ การรับโนราเข้ามาจากสังคมภายนอกนั้นรับมาในลักษณะการปรับใช้ให้ได้ดังใจ (localization) โดยมี “ตัวตน” ของท้องถิ่น “ต่อรอง” อยู่ในนั้นด้วยการสร้างสรรค์ใหม่บางส่วนส่วนผสมปนเปมาจากหลายที่หลายแหล่งโดยดูจากบุคลิกภาพทางวัฒนธรรมของคนถิ่นนี้ที่

ไม่ชื่นชมวัฒนธรรมอื่นแบบศิโรราบ แต่มองว่าสิ่งใดดีในวัฒนธรรมอื่น “ของเราก็มี” และ “เราก็ทำได้”[15] ในแบบของเรา โดยพัวพันกับระบบความเชื่อ ชนชั้น ภาษา ศิลปะและโลกทัศน์ของท้องถิ่นภาคใต้ เป็นสื่อพื้นบ้านชนิดหนึ่งท่ามกลางสื่อพื้นบ้านอื่น ๆ ในวัฒนธรรมนี้ที่ประคองกันไปด้วยกันและมีฐานะเป็นรากเหง้าของวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ตอนกลาง เป็นศาสตร์ เป็นศิลป์และเป็นสื่อในเงื่อนไขบริบทอันหลากหลาย

เมื่อสังคมเปลี่ยนแบบย้ายฐานไม่ได้ต่อยอดไปบนฐานเก่า โนราจึงต้องปรับตัวแตกตัวออกไปหลากหลาย โดยอาศัยความสมบูรณ์ (rich) ที่มีอยู่ในวัฒนธรรมนี้ที่สะสมมาอย่างยาวนานและสะสมผ่านการเห็นความหลากหลายของวัฒนธรรมอื่นที่แวะเวียนผ่านมาบนดินแดนนี้มาพลิกใช้

[15] “คนปักษ์ใต้เรามีนิสัยของการขี้โม้ ขี้อวดกัน เวลาจัดแข่งหนังตะลุง หนังมโนห์รานี่ เสียสตางค์ดูไม่ได้นะ เสียสตางค์นี่เสียหน้าหน้าเสียเหลี่ยมตายเลย ต้องดูฟรี เรื่องสำคัญของคนปักษ์ใต้ต้องหน้าใหญ่ งานเลี้ยงต้องหรูหรา ต้องมีบ่อย บุคลิกภาพแบบหน้าใหญ่ ใจเติบ เห็นแก่พวก เห็นแก่เพื่อน แก่ญาติมากกว่าส่วนรวม ซึ่งเป็นลักษณะที่ดีในวัฒนธรรมเกษตรกรรม แต่เป็นวัฒนธรรมที่อันตรายเมื่อเข้าสู่วัฒนธรรมอุตสาหกรรมที่เราเลี่ยงไม่ได้” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,2533 : 58)

บทที่ 7
สถานภาพโนรา

ในการมองสถานภาพของโนราในบทนี้จะแบ่งช่วงเวลาออกเป็น 2 ช่วง คือสถานภาพของโนราในอดีตจากงานเอกสารที่มีอยู่ เทียบกับสถานภาพในปัจจุบันจากสภาพร่วมสมัยที่ปรากฏอยู่ ทั้งนี้เพื่อมองดูพัฒนาการจากอดีตถึงปัจจุบันซึ่งจะเห็นในเรื่องของ “การปรับตัว” และ “การแตกตัวกลายพันธุ์” ในเบื้องต้น และเนื่องจากโนามีหลายประเภทล้วนแต่มีสถานภาพที่ต่างกันในที่นี้จะนำเสนอโนราสามประเภท คือ

1. **โนราพิธีกรรม** อันได้แก่โนราโรงเหมรย (ค้ำครู) โนราโรงครูของชาวบ้าน และโรงครูของโนรา โดยในการมองสถานการณ์ปัจจุบันจะมองไปถึงองค์กรหรือสถาบันที่อยู่เบื้องหลังว่ามีสถาบันใดหนุนเนื่อง
2. **โนราบันเทิง** ได้แก่โนราที่นำส่วนของการร้องรำมาเพื่อความบันเทิงมาเป็นส่วนสำคัญในการแสดง ในอดีตคือ “โนรารำ” ปัจจุบัน เป็น “โนรามหรสพ” และ “โนราหางเครื่อง” ซึ่งก็พัฒนามาจากโนรารำในอดีต โนราบันเทิงรักษารูปแบบเดิม ส่วนโนราที่ประยุกต์คือโนราหางเครื่อง ที่เป็นไปเพื่อตอบสนองความสนใจร่วมสมัย
3. **โนราการศึกษา** คือโนราที่ไม่ได้สืบทอดผ่านสายตระกูล แต่ผ่านการจัดการศึกษาแบบโรงเรียนหรือกึ่งโรงเรียน อาจเป็นส่วนหนึ่งของวิชาเรียน ชมรม หรือกิจกรรมพิเศษในสถาบัน หรือเป็นการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้เป็นความสามารถพิเศษติดตัว พร้อม ๆ กับที่สามารถรับงานการแสดงโนราในลักษณะที่เป็นโนรานักเรียนที่มีความมุ่งหมายเพื่อการศึกษา การพัฒนาคนไม่เชิงเป็นอาชีพที่จะยังชีพด้วยโนรา

หลังจากที่มองประเภทกว้าง ๆ ข้างต้นแล้ว ก็จะมองความหลากหลายที่แยกย่อยในแต่ละแบบออกไป อันเนื่องมาจากหน่วยงานหรือองค์กรที่หนุนการดำรงอยู่ของโนราประเภทนั้น ๆ ส่งผลให้โนราประเภทเดียวกันมีรูปแบบที่ถูกกำหนดโดยหน่วยงานหรือองค์กรที่สนับสนุน เช่น วัด บ้าน โรงเรียน รวมไปถึงโนราชนิดใหม่ที่เริ่มแตกตัวแยกออกมาเป็นอีกประเภทหนึ่งคือ

4. **โนราสุขภาพ** เป็นส่วนของการเอาศักยภาพในเรื่องการใช้ร่างกายไปพัฒนาใช้เน้นให้ได้ประโยชน์ด้านสุขภาพเป็นหลัก ไม่มุ่งหวังที่จะเป็นศิลปินและเป็นการนำไปใช้ในคนหมู่มาก อันได้แก่โนรากายบริหาร (โนราบิก) และการร่ายรำเพื่อการเยียวยาซึ่งเป็นอีกเส้นทางหนึ่งที่สามารถประยุกต์ได้ เป็นต้น

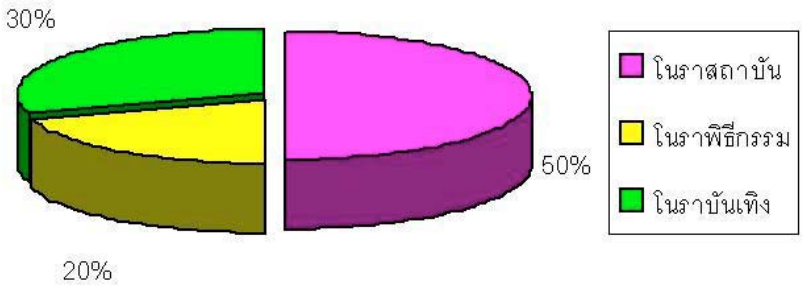
อย่างไรก็ดี การแบ่งประเภทโนราในบทนี้เป็นเพียงการแบ่งเพื่อให้เห็นภาพกว้าง ๆ เพื่อการทำความเข้าใจเท่านั้น ศิลปินโนราไม่ได้จัดตัวเองสังกัดอยู่กับประเภทใดประเภทหนึ่ง ศิลปินโนราอาจ

ประกอบพิธีกรรมแล้วไปแสดงเพื่อความบันเทิงอีกงานหนึ่ง ในขณะที่อีกวันหนึ่งก็ไปเป็นวิทยากรสอนในสถาบันการศึกษาได้ ในขณะที่อาจารย์ประจำที่สอนโนราก็อาจมารับงานบันเทิงหรือไปประกอบพิธีกรรมก็ได้ ตัวบุคคลเลื่อนไหล แต่ตัวประเภทตั้งมั่นอยู่กับวัตถุประสงค์ที่ส่งผลต่อรูปแบบ แต่รูปแบบนั้นก็แตกตัวแยกย่อยหลากหลายออกไป เมื่อลงไปที่สถาบันในการบริหารจัดการ เช่น บ้าน วัด โรงเรียนดังกล่าว

ในด้านสัดส่วนของโนราทั้งสามประเภทนั้นประมาณการโดยกว้าง ๆ[1] ได้ว่าหากมองในเชิงปริมาณปัจจุบันครึ่งหนึ่งหรือ 50 % เป็นโนราในระดับโรงเรียน ซึ่งมีทั้งระดับอุดมศึกษาและระดับมัธยมศึกษา

ส่วนโนราอาชีพนั้นมีอยู่กว่า 200 คณะในภาคใต้ รวมโนราพิธีกรรมและบันเทิง เป็นโนราพิธีกรรมนั้นประมาณ 20 % จากสัดส่วนของโนราทั้งหมด หรือประมาณเกือบ 100 คณะทั่วภาคใต้ อยู่ในจังหวัดสงขลาเองประมาณ 30 คณะ ที่เหลือกระจายอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นโนรารุ่นเก่าและก็ทำพิธีกรรมอย่างเดียว มีจำนวนน้อยที่มาทำโนราบันเทิงด้วย

โนราบันเทิงมีอยู่ประมาณ 30 % ของปริมาณโนราทั้งหมด หรืออีกประมาณกว่า 100 คณะที่เหลือ ซึ่งในภาคใต้มีคณะโนราบันเทิงประมาณ 60 คณะ โนราบันเทิงนั้นเป็นคณะโนราขนาดใหญ่ประมาณ 30 คณะ ขนาดกลางมีประมาณ 20 คณะ ที่เหลือเป็นขนาดเล็ก[2]



ภาพที่ 25 แสดงสัดส่วนของโนรา 3 ประเภท

จากสัดส่วนในเชิงปริมาณ จะเห็นได้ว่าสถาบันการศึกษาเป็นแหล่งสำคัญในการผลิตโนราออกสู่สังคมในปัจจุบันและมีบทบาทค่อนข้างมาก โนราที่น่าเป็นห่วงที่สุดคือโนราพิธีกรรมซึ่งมีปริมาณนั้นและ

---

[1] ประมาณการโดยเจ้าของวัฒนธรรม คือ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เนื่องจากไม่มีการสำรวจตัวเลขไว้ในหน่วยงานของรัฐ การประมาณการของ อ.ธรรมนิตย์ มาจากฐานที่คลุกคลีอยู่กับโนราและประสานงานการจัดโนรากับอยู่ในพื้นที่มาอย่างต่อเนื่อง

[2] ขนาดของคณะโนราเป็นขนาดประมาณการ ผู้วิจัยประมาณการจากขนาดรถที่ใช้ในการขนส่งคณะนักแสดงและคณะทำงาน ซึ่งจะสัมพันธ์กับจำนวนนางรำ จำนวนคอยวอยที่แบกขนและขนาดเวที โนราขนาดกลางคือโนราที่เดินทางโดยรถบัสประมาณ 1 คัน รถบรรทุกขนของประมาณ 1 คัน ที่มากกว่านี้ถือว่าเป็นขนาดใหญ่ น้อยกว่านี้เป็นขนาดเล็ก

เป็นได้ยาก ส่วนใหญ่ในปัจจุบันเป็นโนราอาวุโส โนรารุ่นใหม่ที่จะประกอบพิธีกรรมได้ก็มีเพิ่มขึ้นบ้าง แต่ในปริมาณที่น้อยมาก ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระแสการเรียนโนราในฐานะนาฏศิลป์ซึ่งทำให้เด็กผู้หญิงมาหัดโนรากันมาก แต่เด็กชายหัดน้อย ในขณะที่พิธีกรรมนั้นต้องการโนราชายเป็นหลักในการประกอบพิธีกรรม

จากนี้จะศึกษาสถานภาพของโนราใน 3 ประเภทคือโนราพิธีกรรม โนราบันเทิง และโนราการศึกษาตามลำดับ

1. <u>โนราพิธีกรรม</u>

ด้วยเหตุที่มีรากผูกพันกับระบบความเชื่อท้องถิ่นเรื่องตายาย โนราจึงมีฐานะเป็นทั้งเครื่องสังเวยเสมือนการรำแก้บน และเป็นเสมือนสื่อเชื่อมโลกปัจจุบันกับโลกวิญญาณ เป็นช่องทางให้สองโลกบรรจบกันในโลกสมมติทางการละครผ่านการเข้าทรง

โนราที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมมีลักษณะร่วมกันในเรื่องการเซ่นไหว้ มีลักษณะแตกต่างกันไปในรายละเอียดของโรงพิธี แต่มีขั้นตอนที่เข้มงวดเหมือน ๆ กัน โนราพิธีกรรมอาจแบ่งได้เป็นสองลักษณะใหญ่ ๆ คือ โนราโรงครูเป็นโนราที่ใช้ในการแก้บน มีการไหว้ครู บูชาบรรพชนและครูหมอโนราและโนราโรงเหมรย (ค้ำครู) ซึ่งเป็นโนราที่ใช้เฉพาะแก้บนโดยจัดเพียงคืนเดียว

1.1 โนราพิธีกรรมในอดีต

ในอดีตโนราพิธีกรรมหรือพิธีโนราโรงครู เป็นพิธีสำคัญในสายตระกูลระดับหมู่บ้าน ปัจจุบันความสำคัญต่อสังคมและชุมชนยังคงอยู่ แต่ได้เปลี่ยนรูปแบบความสำคัญไปบางส่วน

ในด้านทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ชาวใต้มักพูดว่าพิธีนี้เป็นพิธีที่น่าสนใจ เป็นพิธีที่มีรายละเอียดซับซ้อน มีขั้นตอนมากและเป็นพิธีที่ “น่าแล” (น่าดู) ชาวบ้านมักพูดถึงพิธีนี้ว่าเป็นพิธีที่ต้องทำให้ถูกต้อง ไม่ถูกต้องไม่ได้เพราะตายายจะไม่รับ ไม่ขาดเหมรย หากไม่พอใจก็อาจให้โทษได้ ชาวบ้านจะลำดับพิธีได้ว่าวันไหนเขาจะทำอะไร ราวกับว่าลำดับพิธีนั้นบรรทัดฐานหรือคือสิ่งที่ทุกคนในสังคมรับรู้ร่วมกัน การประกอบพิธีคือการตอกย้ำ ผลิตซ้ำ ให้สิ่งที่รับรู้ร่วมกันนั้นปรากฏให้เห็น เป็นเสมือนการมีอยู่เพื่อรักษาอัตลักษณ์ (identity) ทางสังคมของชาวใต้

แต่ชาวบ้านก็มักจะขยายความต่อว่า แม้จะเป็นพิธีที่ “น่าแล” ดังที่ว่า ปัจจุบันนี้หาดูได้ยากเต็มที ไม่ได้มีนัยว่าเป็นของหายาก แต่มีนัยว่ากำลังจะหมดไป ชาวบ้านรับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงข้อนี้ในท่าทีที่ยอมรับว่าวัฒนธรรมของตนนี้กำลังคลายตัวและค่อย ๆ จางหายไป ส่วนใหญ่ไม่ได้เดือดร้อนใจกับการที่หายไปนี้ คล้าย ๆ กับว่าไม่อาจทัดทานความเปลี่ยนแปลงและก็ไม่เห็นว่าหากจะบำรุงรักษาไว้แล้วจะมีผลดีอย่างไร นอกจากความ “น่าแล” ที่ว่า

สังคมที่เร่งรัด พัฒนาตัวเองเข้าสู่โลกทุนนิยมที่เข้มงวด ความไม่มีเวลา หรือ “เวลาเป็นเงินเป็นทอง” สอดรับกับค่านิยมชาวใต้ที่แสวงหาความมั่งคั่ง ดังนั้นเวลาที่หมดไป ทำให้คนไม่มีเวลาคิด ไม่มีเวลาทบทวนเรื่องที่ไกลไปจากปากท้องและปัญหาเฉพาะหน้า

ในด้านปริมาณนั้นชาวบ้านมักจะบอกว่ามีการจัดพิธีน้อยลงในช่วงก่อนเศรษฐกิจตกต่ำ แต่ก็ยังพอหาดูได้มาตลอด และทุกปีก็ยังได้ข่าวว่ามีการทำโรงครูตามที่ต่าง ๆ แต่ห่างไกลจากความสนใจของชาวบ้าน เนื่องจากบ้านที่จัดงานมักจะอยู่นอกเมือง และการจัดงานนี้เป็นเรื่องในสายตระกูล เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม หากไม่ได้รับเชิญ หรือไม่ได้รับการ “บอกแขก” ก็จะไม่รู้ข่าวและไม่เหมาะที่คนนอกจะเข้าไปร่วม ยิ่งไปกว่านั้นชีวิตสมัยใหม่ที่มีเรื่องราวหลากหลายให้ยุ่งเกี่ยว ข่าวคราวเรื่องการทำโรงครูจึงกลายเป็น “ข่าวเล็ก ๆ” ที่ชาวใต้รับรู้และไม่ได้รับความสนใจต่างจากสมัยก่อนที่เป็นเรื่องใหญ่ เป็นเรื่องสำคัญ เพราะเป็นพิธีใหญ่ มีการแสดง มีความบันเทิง มีการละเล่นที่สนุกสนาน

ในขณะเดียวกันทัศนคติเรื่องปริมาณนั้น เมื่อสอบถามจากมุมมองของตัวโนราที่ทำโรงครูกลับบอกว่าคณะตนมี “ขันหมาก” (การเชิญให้ไปทำโรงครู ซึ่งต้องบอกจองกันล่วงหน้า ตกปากรับคำกันแล้วคำไหนคำนั้น) ตลอดหรือเกือบฤดูกาลที่ทำโรงครู คือตั้งแต่เดือน 6 เป็นต้นไป แม้จะไม่ค่อยย้ำว่ามีน้อยลงแต่ก็จะยืนยันด้วยปริมาณขันหมากในแต่ละปี

สองมุมมองต่อสิ่งเดียวกันต่างจุดยืนนี้สะท้อนให้เห็นว่า งานโรงครูยังเป็นงานสำคัญของโนราและเป็นความมีหน้ามีตาของนายโรง ในขณะที่ชาวบ้านส่วนใหญ่รับรู้พิธีกรรมนี้น้อยลง แต่ก็ยังเห็นว่าเป็นสิ่งมีคุณค่าในสังคมตน

ชาวบ้านคนหนึ่ง ซึ่งเคยเป็นผู้ใหญ่บ้านในหมู่บ้านหนึ่งของจังหวัดสงขลา บอกว่าเหตุที่น้อยลงนั้น นอกจากการที่สังคมเปลี่ยนไปในเรื่องความนิยมความทันสมัยแล้ว การหมดไปของโนราก็หมดไปพร้อมกับศิลปะประเพณีแบบเก่า ๆ อื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงบอก นายมนต์ (บ้างก็เรียกว่าโต๊ะครึม) กาหลอ ฯลฯ ซึ่งในสมัยที่ตนเป็นหนุ่มนั้นยังมีให้เห็นในหมู่บ้าน ผู้ใหญ่ให้เหตุผลที่สำคัญอย่างหนึ่งว่าเหตุที่ชาวบ้านไม่ค่อยเล่นนั้น เพราะปัจจุบันโนราปัจจุบันเรียกค่าตัวแพงมาก

การจัดงานโรงครูแต่ละครั้งใช้เงินร่วมแสนบาทหรือมากกว่า โดยจะเป็นค่าจ้างโนราหลายหมื่นบาท โดยทั่วไปประมาณไม่น้อยกว่าสามหมื่นบาท ทำให้กำลังของชาวบ้านที่จะจัดพิธีก็เลยน้อยลง หรือแม้แต่การว่าจ้างโนราให้มาแสดง ก็จะติดขัดกับค่าตัวที่สูงมากสำหรับเศรษฐกิจของชาวบ้าน แต่ในอีกซีกหนึ่ง ค่าตัวที่สูงนั้นกลับเป็นเครื่องสะท้อนฐานะของผู้ว่าจ้าง เท่ากับเป็นการโฆษณาความมั่งมีของเจ้าของบ้านไปในตัว งานไหนมีโนรา งานนั้นเงินถึง ซึ่งสอดรับกับค่านิยมชาวใต้ที่ชอบ “อวดมั่งอวดมี” ชาวใต้ไม่นิยมพร่ำบ่นเรื่องความยากจน แม้จะลำบาก แต่นิยมที่จะอวดฐานะด้วยเครื่องอวดฐานะทุก ๆ รูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการปลูกบ้านหลังใหญ่ ๆ การซื้อรถใหม่ราคาแพง การใส่สร้อยทองเส้นโต การพกเงินทีละมาก ๆ ฯลฯ การว่าจ้างโนราให้มาเล่นในงานก็เป็นอีกวิธีหนึ่งในการประกาศฐานะ

อย่างไรก็ดี แนวโน้มก็เป็นไปได้ว่าพิธีนี้อาจจะค่อย ๆ หมดไป ไม่เพียงแต่ปัญหาเรื่องการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ของสังคม ปัญหาเศรษฐกิจ ปัญหาค่านิยม แต่ตัวโนราเองที่ประกอบพิธีกรรมได้นั้น ต้องเป็นโนราที่ผ่านพิธีครอบเทริดมาแล้วเท่านั้น ซึ่งการที่จะเป็นโนราที่ผ่านการครอบเทริดได้ต้องรักษาตัวรักษากายให้เหมาะสมตามเกณฑ์ของการเป็นโนราที่ดี ค่านิยมสมัยก่อนโนรามีศักดิ์สูงในสังคม เป็นได้

ยาก ปัจจุบันแรงจูงใจแบบเดิม ๆ หายไป แต่ความยากในการก้าวไปสู่การเป็นโนราผู้สามารถประกอบพิธีกรรมยังเป็นเรื่องยากอยู่ โนรารุ่นใหม่จึงมีน้อย

โนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ ปัจจุบันอายุแปดสิบปีแล้วแต่ก็ยังทำโรงครูได้อยู่ การดำเนินพิธีกรรมสามวันสองคืนเป็นภารกิจที่เหน็ดเหนื่อย สำหรับโนราที่มีอายุมากแล้ว ซึ่งส่วนใหญ่นายโรงโนราที่ทำโรงครูได้มักจะเป็นโนรารุ่นเก่าที่อายุมากแล้วทั้งสิ้น

1.2 โนราพิธีกรรมในปัจจุบัน

โนราพิธีกรรมในปัจจุบันไม่ได้มีแต่งานโรงครูตามประเพณีเท่านั้น แต่มีในหลายลักษณะ เช่น งานโรงครูใหญ่ งานโรงครูเล็ก งานโรงเหมรย งานแก้บนปนการแสดง จนถึงงานพิธีกรรมแบบอื่น ๆ ที่เปิดพื้นที่ให้โนรามีส่วนร่วม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.2.1 โนราในพิธีงานรับส่งเทวดา : งานบัววัดท่าข้าม[3]

บ้านท่าข้ามเป็นหมู่บ้านที่อยู่ระหว่างหาดใหญ่กับอำเมืองสงขลา การนับถือเทวดาของชาวบ้านท่าข้ามนี้มีมานานแล้ว[4] พิธีนี้ใช้การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม (participatory communication) เด่นชัดมาก เป็นพิธีที่ทำให้ชาวบ้านตื่นตัว และมีบทบาทร่วมกับพิธีกรรมด้วยเกือบตลอดเวลา เช่น มาเขียนชื่อเพื่อรับส่งเทวดา ระบุปี พ.ศ. ที่เทวดาอยู่และไป มีการซัดข้าวสารที่หน้าซุ้มพระพุทธรูป เป็นต้น

บทบาทโนราในพิธีรับส่งเทวดานั้นพบว่าโนราทำหน้าที่เป็น “ตัวกลาง” ระหว่างมนุษย์กับเทวดา เป็นผู้ที่มี “อำนาจ” แต่ทว่าเป็นการใช้อำนาจเพื่อ “ส่วนรวม” หากระบบความเชื่อเรื่องเทวดาประจำบ้านดำรงอยู่ได้ ก็หมายความว่าจะเกิดการ “ผูกขาด” สื่อกลางที่เป็นโนราผู้ประกอบพิธีตลอดไป เช่นเดียวกับการผูกขาดโนราในการทำโรงครูในแต่ละสายตระกูล

กรณีงานบัววัดท่าข้าม จ. สงขลา เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมความเชื่อดั้งเดิมกับความเชื่อใหม่ให้เสริมกันและกัน และขยับพิธีกรรมจากในสายตระกูลให้ออกมาเป็นพิธีกรรมของชุมชน ผนวกกับระบบความเชื่อ เป็นพุทธ พราหมณ์ ผี เข้าหากันโดยเปิดพื้นที่ให้กับทุก ๆ ส่วน

สถานที่จัดงานเป็นการจัดในวัด เป็นงาน *เข้าบัว* ซึ่งเป็นงานไหว้กระดูกบรรพชนซึ่งเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างคนปัจจุบันกับคนที่ล่วงลับไปแล้ว ความคิดนี้เข้าทางกับโนราในเรื่องความเชื่อเรื่องตายาย

ในด้านการใช้พื้นที่นั้นมีการแบ่งพื้นที่การใช้งานอย่างค่อนข้างเป็นสัดเป็นส่วน ส่วนที่เป็นเจดีย์บัว ค่อนข้างมืด มีการจุดเทียน บรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ เหมาะกับการเป็นรอยต่อระหว่าง “โลกนี้” กับ ”โลกหน้า” ส่วนกลางเป็นซุ้มแสดงการละเล่นต่าง ๆ มีทั้งหนังตะลุง โนรา การละเล่นโบราณ เช่น สะบ้า ส่วนท้ายวัดเป็นพื้นที่สมัยใหม่ มีชิงช้าสวรรค์ ปาเป้า ฯลฯ

---

[3] เก็บข้อมูลจากการสังเกต 2 วัน คือคืนวันที่ 21 และเช้าวันที่ 22 เมษายน 2546

[4] การนับถือเทวดาของบ้านท่าข้ามมีมานานแค่ไหน และโนรามีบทบาทเหมือนเดิมหรือเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรในพิธีกรรมนี้ แต่เดิมเป็นพิธีกรรมตามบ้าน หรือเป็นพิธีกรรมของชุมชนอย่างที่เป็นอยู่

ข้อสังเกตคือการแสดงโนราจัดกลุ่มอยู่กับพวกหนังตะลุง[5] วิธีการตั้งเวทีและคนดูน่าจะเป็นแบบประเพณีคือหน้าเวทีเป็นลานกว้าง ๆ ไม่มีเก้าอี้ ไม่มีเสื่อ ไม่อยู่ในทางผ่าน แต่แยกไปอยู่มุมอับมุมหนึ่ง (คนดูแต่ก่อนอาจจะเป็นผู้ที่ต้องเอาเสื่อมาเอง) คนดูให้ความสนใจน้อยมากแทบไม่มีคนดูเลย สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าโนราอาจจะน่าสนใจ แต่เมื่อมาอยู่ในพื้นที่และเวลาเดียวกันกับสื่อสมัยใหม่ที่รุนแรงฉาบฉวยกว่า งานแบบนี้แม้ว่าจะขาดสองสื่อประเพณีนี้ไม่ได้ แต่ก็มีอยู่ในลักษณะที่ไม่โดดเด่นนัก แม้ว่าคณะแสดงโนราจะตั้งโรงอยู่กลางวัด แต่มีคณะเดียว คนกลุ่มใหญ่ก็หันไปทางนั้นเพราะตอบสนองต่อวิถีชีวิตสมัยใหม่มากกว่า[6] การแสดงเป็นโนราเด็ก ๆ แสดง[7]

เช้าวันที่ 22 เมษายน 2546 อบต. ได้จัดงานเข้าบัว (แบบเก่า) ประสานเข้ากับวันผู้อาวุโส (สมัยใหม่) โดยจัดให้มีรถรับส่งคนเฒ่าคนแก่จากหลาย ๆ หมู่บ้าน มารวมกันที่วัด เพื่อให้ลูกหลานได้มารดน้ำ เป็นการประสานงานพิธีกรรมเดิมเข้ากับพิธีกรรมแบบใหม่ ชุมชนนี้ได้จัดกิจกรรมนี้มา 3 ปีแล้ว คนร่วมเท่าเดิม เพราะมีการจัดแบบโควต้าให้คนแก่บ้านละ 20 คน

ในงานเข้าบัว[8] กับวันผู้อาวุโสมีกิจกรรมการจัดงาน การจัดสถานที่ประเภทกิจกรรม ผสมผสานกันระหว่าง “ของเก่า” กับ “ของใหม่” เช่น “ของใหม่” มีเตนท์ตรวจสุขภาพผู้อาวุโส “ของเก่า” ก็มีพิธีกรรมรับส่งเทวดา เก่ากับใหม่อยู่ร่วมกันอย่างใกล้ชิด

งานรับส่งเทวดาที่ท่าข้ามนี้มีโนราเป็นพิธีกรรมเป็นผู้ดำเนินพิธี เช่นเดียวกับงานโรงครูในแต่ละบ้าน โนราเป็นผู้เชื่อมร้อยที่สำคัญของพิธีพราหมณ์นี้ มีความเชื่อเช่นเดียวกันว่าชาวบ้านทั่วไปเป็นตัวเชื่อมไม่ได้ ต้องให้โนราเป็นผู้ติดต่อประสานงานให้ระหว่างเทวดากับชาวบ้าน

นอกจากนี้ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันในโนราเองก็มีทั้งโนราที่เป็นพิธีกรรม และโนราที่เป็นการแสดงในบริเวณกลางวัดเป็นโนราทำพิธีรับส่งเทวดา แต่อีกซีกหนึ่งก็มีการแสดงรำโนราโดย “โนรา ว.ค.” (อ. ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์)[9] รำบนเวทีสูง แต่ไม่กว้างมากนัก เรียกได้ว่ามีการผสมผสานของเก่าของใหม่

---

[5] ในงานนี้ใช้หนังตะลุงเด็ก (น้องปอนด์) อายุประมาณ 4 ขวบ คนดูส่วนใหญ่ไปดูหลังเวที คือดูว่าน้องปอนด์เล่นอย่างไร มากกว่าที่จะดูว่าน้องปอนด์เล่นอะไร

[6] โนราจะมีกลยุทธ์อย่างไร หากต้องเผชิญหน้าบนพื้นที่และเวลาเดียวกันกับสื่อสมัยใหม่ของวัยรุ่น รูปแบบดั้งเดิมแบบโบราณ จะจัดการอย่างไร ในเรื่องพื้นที่ การแสดง วิธีการ จุดขาย ฯลฯ ความรู้ด้านการละครสมัยใหม่ เช่น การจัดลำดับการแสดง การตรึงคนดู จะนำมาประยุกต์ใช้ได้หรือไม่อย่างไร

[7] โนราเด็ก ๆ ดึงความสนใจได้ตั้งแต่ผู้ชมที่เป็นเด็กด้วยกัน ผู้ชมที่เป็นรุ่นพ่อรุ่นแม่ ไปจนถึงคนเฒ่าคนแก่ เด็กเป็นผู้ส่งสารที่น่าสนใจเพราะเด็ก ๆ เป็นผู้รับสารที่น่าสนใจ (potential audience) ทั้งในวันนี้และวันหน้า ในวันนี้เด็ก ๆ เกาะขอบเวทีชมการแสดงแบบลืมโลกรอบข้าง

[8] งานเข้าบัวที่วัดท่าข้ามนี้ เป็นงานลูกผสมที่เป็นรูปธรรม ระหว่างวัฒนธรรมงานวัดกับวัฒนธรรมประเพณีเข้าบัว การทำพิธีกรรมเข้าบัว เปิดพื้นที่ให้ทุกอย่างได้มาอยู่ด้วยกัน มีพื้นที่พระสงฆ์ มหรสพบันเทิง อยู่ร่วมกัน

[9] ผู้วิจัยสงสัยว่ามีการประเมินหรือไม่ว่าการคัดเลือกของใหม่กับเก่านั้น เสริมกำลังไปด้วยกันหรือขัดทางกัน หากจะเลือก (articulate) ให้เสริมทางกัน ต้องคิดจากหลักการใด และออกมาในรูปแบบใด

ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ชาวบ้านคนเฒ่าคนแก่มางานที่ อบต. จัด นับเป็น “การสร้างสรรค์วัฒนธรรมใหม่” ให้เข้ากับ “วันผู้อาวุโส” แบบที่คุ้นเคยกัน ความคิดเรื่อง “วันผู้อาวุโส” เป็นแนวคิดจากภายนอกในยุคที่ผู้อาวุโสเริ่มถูกทิ้งจากสังคมสมัยใหม่ โดยเอามาติดตาต่อกิ่งกับวัฒนธรรมเดิม คือ “งานเข้าบัว” ซึ่งเป็นงานชาวบ้านที่ใช้ในการระลึกถึงคนที่ตายไปแล้วของแต่ละครัวเรือน ทำให้คนที่ตายไปแล้วกับคนที่ยังอยู่ (กำลังจะตายในไม่ช้านี้) เชื่อมต่อเป็นภาพเดียวกัน คือเมื่อระลึกถึงคนเฒ่าคนแก่ที่ล่วงลับแล้ว ก็ระลึกถึงคนเฒ่าคนแก่ที่ยังมีชีวิตอยู่ด้วย ในงานนี้คนเฒ่าคนแก่จะถือปิ่นโตมากินข้าวที่วัด ทำให้ได้พบปะสังสรรค์ในพื้นที่ของชุมชน ในงานมีการสรงน้ำพระตามแบบสงกรานต์ ส่วนนี้สะท้อนให้เห็นว่าชุมชนมีศักยภาพในการจัดแต่งเงื่อนไขที่รายรอบให้เข้ามาสอดรับเป็นงานเดียวกันได้[10]

บริเวณที่ดูโนรา ว.ค. มีลักษณะแบบเก่าผสมใหม่ ด้านหน้าเวทียังเปิดเป็นลานว่าง ไกลออกมามีเก้าอี้ตั้งตามอัธยาศัย ขณะรำโนรามีเด็ก ๆ[11] เกาะติดหน้าเวทีแบบลืมโลก หากแต่ไม่เหมือนกับการลืมโลกหน้าขอบเวทีคอนเสิร์ตสมัยใหม่ เพราะขอบเวทีโนราเด็ก ๆ จะจับตามองด้วยสมาธินิ่งเงียบ จากการสัมภาษณ์เด็ก ๆ ชอบเล็บโนรามาก

การวิเคราะห์ด้วยแนวคิดเรื่องผู้ชมเชิงรุกและพฤติกรรมการรับชม (Active audience/ viewing behavior)[12] พบว่าชาวบ้านที่ดูโนราจะมีบทบาทในเชิงรุกค่อนข้างมาก มีการวิพากษ์วิจารณ์การรำของ อ.ธรรมนิตย์และคนอื่น ๆ ตลอดเวลา แต่มีความแตกต่างเวลาดูโนราแต่ละประเภท กล่าวคือเวลาดู อ.ธรรมนิตย์รำ ซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมชั้นสูง (high culture) ผู้ชมจะตั้งใจดูเพราะดูในมิติสุนทรียภาพ แต่เวลาดูโนราพิธีกรรม จะดูไปคุยไป (น่าจะเป็นเพราะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม) และคนดูมีการโยกย้ายไปดูวงโนราวงต่าง ๆ เมื่อถึงคิวของโนราแต่ละประเภท

---

[10] นอกเหนือจากการผสมผสานให้ตอบทุกโจทย์ แต่ก็ยังคงมีคำถามว่า งานแบบนี้ หากนับเป็นพื้นที่พิเศษ งานนี้เน้นส่วนไหนและต้องการพาชุมชนไปทางไหน งานส่งเสริมการดำรงอยู่ของโนราและโนราเสริมความเข้มแข็งให้กับงานและชุมชนได้อย่างไร

[11] ถ้าเด็กกลุ่มนี้คืออนาคตผู้สืบทอด เป็นกลุ่มที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ เป็นผู้รับสารที่เดินออกมาแสดงตัว ชุมชนและโนรามีวิธีการอย่างไรที่จะสานต่อ นอกจากปล่อยให้ยืนชมอย่างใกล้ชิดเช่นนี้ อาจต้องมีแผนรองรับเป็นระยะ ๆ เพื่อดันเสริมให้ก้าวขึ้นบันไดไปทีละขั้น เช่น หลังแสดงเสร็จอาจมีการถ่ายรูปร่วมกับเด็ก ๆ กลุ่มนี้ โดยสืบทอดสัญญะ เช่น ให้ใส่เล็บ ฯลฯ หรือให้เด็กกลุ่มนี้เป็นผู้มอบมาลัยชุมชนให้กับโนรา ฯลฯ (ใช้หลักว่าถ้าปลาว่ายมารอแล้วก็ขุดหลุมต่อให้ลองเดินเข้ามาอีกก้าว ชุมชนอาจต้องคิด “ก้าวถัดไป” รองรับไว้)

[12] โนราแต่ละแบบกำหนดพฤติกรรมการดูและคัดเลือกผู้ชมโดยประเภทของโนรา เราทำความเข้าใจเรื่องนี้ได้ว่าอย่างไร กรณีที่มีรูปแบบโนราเกิดขึ้นมาใหม่ ๆ ลักษณะผู้ชมและวิธีดู เป็นสิ่งที่กำหนดวางแผนเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดได้หรือไม่ เช่น โนราที่เลือกสื่อสารกับเด็กชายวัยรุ่นโดยเฉพาะ (ซึ่งเป็นกลุ่มที่หลุดออกไปมากที่สุด) สำหรับผู้ชมกลุ่มนี้น่าจะมีวิธีการดูอย่างไร เป็นต้นว่าเปิดช่องให้ “มีส่วนร่วม” มากกว่าเดิม โต้ตอบ ได้หรือไม่

1.2.2 โนราโรงครูบ้านคูขุด : โนรายกชูบัว[13]

โนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติอายุ 80 ปีเศษ แต่ยังเล่นโนราโรงครูโดยแต่งชุดใหญ่ (แทงพอก) ไปประกอบพิธีโนราโรงครูที่คูขุด แม้จะเป็นศิลปินแห่งชาติ แต่การจัดโรงโนราก็เรียบง่ายเหมือนโนราทั่วไป สะท้อนให้เห็นว่าบทบาทสมมติที่โลกทางการมอบให้แก่โนรานั้นไม่ได้มีผลต่อวิถีชีวิตของโนราแต่อย่างใด ในงานนี้มีกลุ่ม “แฟนคลับ” โนราเป็นกลุ่มเด็ก ๆ เยาวชนวัยประถมที่ตั้งเป็นชมรมรักษ์โนรามาร่วมในงาน โดยใส่เสื้อยืดเหมือน ๆ กันนำโดยครูประมาณ 10 คน มาร่วมรำในงานนี้ด้วย

1.2.3 โนราโรงครูใหญ่คณะสามพี่น้อง[14]

เป็นโรงครูที่ทำในสายตระกูล ที่บ้านกระดังงา อ.สทิงพระ จ.สงขลา บ้านนี้จะทำ 3 ปีครั้ง บรรยากาศมีความศักดิ์สิทธิ์ และไม่ใช่เป็นบรรพชนของสายตระกูลอย่างโนราตามบ้าน แต่เป็นโรงครูที่มีเจ้าหลายองค์มาเข้าทรง ผู้เข้าร่วมพิธีกรรม มีทั้งสายญาติ ครูหมอโนรา สังเกตว่ามากันเป็นสายตระกูล มีเด็ก ๆ มาอยู่ในงานจำนวนมาก กลายเป็นที่ ๆ ทำให้เด็กได้สัมผัสกับวาระพิเศษที่น่าตื่นตาตื่นใจ เด็ก ๆ สามารถเข้าไปปะปนและเป็นส่วนหนึ่งของทุกพื้นที่ได้โดยเสรี ไม่ว่าจะไปนั่งตรงไหน เข้าไปคลุกคลีกับอะไร ก็เข้าไปได้ เรียกได้ว่าเป็นพิธีการเปิด (open ceremony) ที่พร้อมผนวกคนข้างนอกเข้ามาได้ ใคร ๆ ก็เข้าไปได้เลยแม้แต่ผู้วิจัยก็ได้รับเกียรติให้เข้าไปนั่งในโรงโนราเลย ทุกคนล้วนได้รับการต้อนรับที่อบอุ่น[15]

คนทรงงานนี้มีหลายคน มีการเปิดตัวคนทรงที่น่าสนใจ คือเข้าทรงมาแต่ในบ้านแล้วชาวบ้านก็ปูผ้าแดงลาดให้เดินมายังโรงโนรา พร้อมการจุดปะทัดแบบจีน มีการเตรียมคนทรงเอาหลายคนไว้ แต่มักจะเข้าทรงคนที่ไม่ได้วางตัวไว้ สิ่งนี้สะท้อนถึงอำนาจการเลือกว่าอยู่ที่ตายาย น่าสังเกตว่า แม้ว่าตัวจริงเป็นหญิงกลางคนร่างอ้วน แต่เวลาเข้าทรงแม่ศรีมาลาแล้ว จะรำสวยมาก คนทรงอายุ 80 ปีกว่าเข้าก่อน ดูเหมือนจะทรงหลวงปู่ทวด ปีนโหนพาไลได้อย่างรวดเร็ว และเวลาเข้าทรงบุคลิกก็จะเปลี่ยนไป เช่น ปากเบี้ยว กินเหล้าเป็นไฟ

เครื่องเซ่นมีหลายอย่างตั้งแต่ เบียร์ หัวหมู หมูย่าง กั้ง ผลไม้ กล้วย อ้อย (สะท้อนความอุดมสมบูรณ์ของอาหาร ทรัพยากรและวัฒนธรรมด้านอาหารในแผ่นดิน) มีการใช้ประทัดอย่างจีนจำนวนมาก หลังจากเข้าทรงแล้ว จะมีการแบ่งเครื่องเซ่นกันระหว่างเครือญาติ เป็นสัญลักษณ์ (symbol) ย้ำให้เห็นเรื่องการแบ่งปัน

---

[13] 8 พฤษาคม 2546 โนรายก ชูบัว อายุ 80 ปีแล้ว ยังรำโนราได้คล่องแคล่ว พิสูจน์ให้เห็นหน้าที่ด้านสุขภาพที่เป็นรูปธรรมมาก

[14] เก็บข้อมูลวันเสาร์ที่ 10 พฤษาคม 2546 เวลากลางวัน เล่นที่บ้านกระดังงา สทิงพระ

[15] เมื่อต้อนรับคนภายนอกอย่างเต็มใจเช่นนี้ และมีคนภายนอกจำนวนหนึ่งที่สนใจศึกษาติดตาม เรียนรู้ แต่การสื่อสาร ต่อสายประชาสัมพันธ์ทำได้ในวงแคบมาก เครือข่ายวิชาการจะเข้าถึงพื้นที่เหล่านี้อย่างเป็นระบบได้อย่างไร วิชาการจะให้ประโยชน์อะไรแก่พื้นบ้าน

ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้ากับสมาชิกนั้น คนทรงจะภูมิใจ ร้องไห้ เรียกลูกหลานมาหา ถามทุกข์สุข รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างตายายกับลูกหลานนั้นจะไม่เกรงกลัว แต่สนิทสนมคุ้นเคย หยอกล้อกันเหมือนญาติผู้ใหญ่ แต่ทว่า ต้องปฏิบัติตามคำสั่งด้วย เช่น ถ้าตายายให้รำก็ต้องรำ

บริการที่ตายายให้แก่ลูกหลานประกอบด้วย การแจกของกินแก่ลูกหลาน การรักษาโรคและความเจ็บไข้ได้ป่วย การทำนายทายทัก การให้เลขนำโชค ให้คำอวยพร และประกอบพิธีเพื่อสิริมงคล เช่น เอาเทียนมาวนรอบศีรษะ กิจกรรมนี้จะเชื่อมโยงคนนอกให้ได้มีโอกาสเข้ามารับความประทับใจลักษณะนี้ด้วยในตอนท้าย เห็นได้ว่า “เจ้า” นั้นจะรักและใส่ใจในลูกหลานตลอดจนคนทุก ๆ คนในงาน ซึ่งเป็นลักษณะของเจ้าที่มาจากฝั่งตะวันตก

เมื่อวิเคราะห์ลักษณะความเชื่อในพิธีกรรมจะพบว่า เป็นพิธีที่ผสมระหว่างความเชื่อแบบพุทธกับผี มีการสวดนะโม และบทสวดอื่น ๆ ทั้ง ๆ ที่การสวดอันนี้ควรเป็นพระสวด แต่ผู้ที่นำสวด เป็น “เจ้า” สวด ซึ่งอาจตีความได้ว่าแปลว่า “ผี” “พราหมณ์” ยอมแพ้ “พุทธ” หรืออาจตีความได้อีกนัยหนึ่งก็คือ ความต่อเนื่องระหว่างความเชื่อทั้งสามเป็นสิ่งเดียวกันและประสานให้อยู่ร่วมกันได้ไม่ว่าจะในโลกนี้หรือโลกจิตวิญญาณ ระบบความเชื่อไม่สิ่งขัดแย้ง

วิธีการบริหารจัดการงานพิธี ไม่มีใครเป็นเจ้าพิธี (master of ceremony) การบริหารมีลักษณะจัดการกระจายตัว มีคนจำนวนมากเป็น node ที่รู้เรื่องต่าง ๆ และมีการสั่งงานกันอย่างวุ่นวาย เช่น หยิบของ บอกขั้นตอน เป็นพี่เลี้ยงคนทรง เล่นดนตรี เกิดบรรยากาศงานที่ชุลมุนวุ่นวายโกลาหล และดูเหมือนว่าสภาพเช่นนี้คือรสชาติหรือสุนทรียะของพิธีกรรมชาวบ้านภาคใต้

มีการใช้เวลาทำพิธีเพียง 3 ชั่วโมง (10.00 – 12.00 น.) แต่ดูชุลมุนมาก เพราะมีกิจกรรมตลอดเวลา มีการเปลี่ยน shot เปลี่ยนฉาก (เวลาที่เจ้ามาทรงก็ต้องเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวและเปลี่ยนทำนองเพลง) เปลี่ยนตัวละคร ให้มีการลุ้นตลอดเวลา นับเป็นการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม (participatory communication) ที่เด่นชัดมาก ทุกคนที่เข้ามาร่วมพิธีกรรมจะต้องทำอะไรบางอย่างเสมอ และไม่มีการแบ่งงานกันระหว่างหญิงชาย

เมื่อวิเคราะห์สถานภาพของพิธีกรรมนี้พบว่า การทำพิธีกรรมแบบนี้กำลังอยู่ระหว่างการต่อรองของบรรดาผู้ที่เกี่ยวข้อง (stakeholder) คือตายาย เพราะค่าใช้จ่ายในการทำพิธีแต่ละครั้ง ประมาณ 50,000 บาท และชาวบ้านอธิบายว่า “การทำบุญนั้นทำผ่านศาสนาพุทธหรือผ่านพระก็ได้ ไม่ต้องทำผ่านพิธีโนราโรงครู” การปฏิเสธการจัดงานโนราโรงครูเท่ากับการปฏิเสธอำนาจของผู้อาวุโส เพราะชีวิตปัจจุบันไม่ต้องอาศัยผู้อาวุโสแล้ว (ในแง่องค์ความรู้ แรงงาน ทรัพย์ ฯลฯ) ทำให้ผู้อาวุโสต้องต่อรองกับลูกหลานด้วยการใช้ “อำนาจศักดิ์สิทธิ์” ว่าจะดลบันดาลสารพัด มีวาทกรรมต่อว่าลูกหลานว่าไม่ค่อยเข้ามาหา ทั้งที่ตายายมาหาด้วยความคิดถึง (เช่น โนราที่บ้านปากยูน จ.สงขลา จะมีการขานชื่อลูกหลานตามในกระดาษ)

อำนาจศักดิ์สิทธิ์จะแสดงอำนาจเวลาขัดขืน ตัวอย่างเช่น โนราสายทิพย์ที่เลิกเล่นโนราแล้ว ต้องมีอันเป็นไป และมีวาทกรรมที่ผลิตซ้ำปฏิบัติการทางสังคม (social practice) เช่น โนราจะเล่าถึงความศักดิ์สิทธิ์ของตายายให้ฟัง

การแบ่งกลุ่มผู้เข้าร่วมพิธีกรรมพบว่า ตามแรงจูงใจพบว่ามีตั้งแต่ พวกที่เชื่ออย่างแท้จริง พวกกึ่ง ๆ พวกไม่เชื่อเลยแต่ก็เข้าร่วม

การวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงและความคงอยู่จากองค์ประกอบของพิธีกรรมนี้ เช่น การจุดประทัด ปูผ้าแดง การใช้เครื่องเซ่นเป็นผลไม้สมัยใหม่อย่างแอปเปิ้ล สะท้อนให้เห็นว่า พิธีกรรมแบบนี้ใช้หลักการเปลี่ยนแปลงว่า “ของใหม่ก็ยอมให้มีเพิ่มเข้ามาได้ แต่ของเก่าต้องอย่าให้ขาด” เป็นหลักการแบบการเติมเข้า (Addition) ซึ่งจะส่งผลให้มีขนาดใหญ่ขึ้นมั่งคั่งขึ้น

1.2.4 โรงครูบ้านโนราแปลก (วัดท่าแค พัทลุง)[16]

งานโรงครูที่นี่ในปี 2545 เป็นกรณีที่สะท้อนให้เห็นการตรวจสอบเรื่องพิธีกรรมในโลกสมัยใหม่ เพราะมีการอ้างว่า มีการเข้าทรงซ้อนระหว่างโรงโนราที่วัดท่าแค กับโรงโนราที่บ้านโนราแปลก เกิดความสนใจที่จะตรวจสอบว่าที่ไหนเป็นตัวจริงกันแน่

แต่เดิมมีการจัดงานที่เดียวคือที่วัดท่าแค โดยตัวโนราแปลกเป็นคนทำ และเป็นงานที่ชุมชนมีส่วนร่วมมาก แต่หลังจากที่โนราแปลกเสียชีวิตก็เกิดการเปลี่ยนแปลงคือ มีการจัดงาน 2 ที่ คือที่วัด (เป็นลักษณะคณะกรรมการ เป็นของส่วนรวม) กับที่บ้านซึ่งเป็นสายเครือญาติ มีโนราอ้อมจิตรเป็นโต้โผใหญ่ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์โนราอ้อมจิตรซึ่งเป็นศิษย์โนราแปลก มีการระบุจากฝ่ายบ้านว่าที่วัดทำเป็นธุรกิจ ออกร้าน เก็บเงิน แต่ตายายอยู่ที่บ้านลูกหลาน

ลักษณะการจัดงานบ้านโนราแปลก เป็นแบบเครือญาติ และพิสูจน์ความยิ่งใหญ่ของโนราแปลก เพราะสามารถระดมทรัพยากร มีคนเอาข้าวของมาช่วยตลอดเวลา

การทำพิธีกรรม ทำทั้งวัน มีกิจกรรมตลอดเวลาเพื่อตรึงผู้มาเข้าร่วมแม้จะเป็น open ceremony แต่คนที่มาเข้าร่วมก็รู้จักกันเป็นส่วนใหญ่ มีกิจกรรมการให้ลูกหลานออกมารำ มีการแก้บน หายเจ็บ ลูกเข้าเรียนได้ คนบนบานก็จะแก้บน ด้วยการรำ ทำให้มองเห็นบทบาทโนราในชีวิตประจำวันได้อย่างชัดเจน

ในปี 2546 ปีถัดมางานโรงครูบ้านโนราแปลกจัดอีกครั้ง งานนี้มีส่วนของพิธีคล้องหงส์ที่น่าดูมาก แต่ดูเหมือนว่าคนดูจะน้อยลง มีเพียงชาวบ้านที่รู้ข่าวในละแวกใกล้เคียงเท่านั้นที่เข้ามาในงาน ในขณะที่งานโรงครูที่วัดท่าแคคนหนาแน่นขึ้น งานบ้านโนราแปลกมีฐานะกึ่ง ๆ ระหว่างงานโรงครูในบ้านกับงานโรงครูระดับชุมชน แม้คนจะน้อยแต่ลูกหลานโนราแปลกจากกลันตัน มาเลเซียก็มาร่วมงานอย่างอุ่นหนาฝาคั่งเช่นเคย

1.2.5 โรงครูวัดท่าแค : การรุกล้ำของธุรกิจในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

ในปี 2545 วันเวลาเดียวกันกับการทำพิธีที่บ้านโนราแปลก ที่วัดท่าแคซึ่งห่างจากบ้านโนราแปลกแค่พอเดินถึง ที่นี่จัดเป็นงานโรงครูวัดท่าแคประจำปี ซึ่งแต่เดิมโนราแปลก ชนะบาลเป็นผู้ดำเนิน

[16] 15 พฤษภาคม 2546

การ จนเมื่อเสียชีวิตไป ลูกหลานก็ได้ดำเนินการต่อมาอีกระยะหนึ่ง ปีนี้เป็นปีแรกที่ผู้ดำเนินการจัดงานไม่ใช่ลูกหลานโนราแปลก แต่เป็นกรรมการวัดบริหารจัดการแทน

งานโรงครูวัดท่าแควันนี้มีลักษณะเป็นงานวัดขนาดใหญ่ เต็มไปด้วยการออกร้านขายของทั่วทั้งวัด สินค้ามีตั้งแต่สินค้าพื้นบ้านอย่างเสื่อสาดกระจูดจากแถบทะเลสาบ ไปจนถึงเสื้อผ้าเครื่องใช้ในครัวเรือนอย่างตลาดงานวัดทั่วไป ที่นี่มีการทำจระเข้ตัวใหญ่ไว้ดักคนทำบุญแต่ต้นทาง

คณะโนราที่มาเล่น เป็นคณะที่มีชื่อเสียงในภาคใต้ คือ “คณะสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง” (ศิษย์โนราแปลก) ขณะแสดงมีการถ่ายวิดีโอเพื่ออัดเทปสำหรับทำธุรกิจ มีการประชาสัมพันธ์ว่าโนราจะแพร่หลายเด็ก ๆ ทุกโรงเรียนจะได้ดูโนราท่าแคแบบโบราณ โนราที่แสดงมีหลากหลาย และผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันขึ้นมาเล่น โรงพิธีจัดโรงแบบโบราณไม่ยกพื้น

ขณะแสดงมีการประชาสัมพันธ์ว่ากลุ่มคนดูเดินทางมาไกลจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น ระยอง ยังมีกลุ่มคนดูโนราที่เป็นผู้อาวุโส มีลักษณะการดู (viewing behavior) แบบโบราณคือดูอย่างมีสมาธิมาก ในงานจะมีคนมาเข้าคิวแก้บนเป็นระลอก ๆ

ในปี 2546 งานดูเหมือนจะเนืองแน่นมากขึ้น ส่วนของร้านค้าเต็มวัด ส่วนของโรงพิธีก็มีคนเข้ามาแก้บนเป็นจำนวนมาก มีเด็กมาทำพิธีเหยียบเสนไม่น้อยกว่า 5 ราย มีการแสดงของเจ้าจีน เช่น ลุยไฟ ไต่บันไดมีด มีการทรงเจ้าที่ลานดินแบบจีน มีการละเล่นสมัยใหม่เข้ามาในวัด เช่น สไลเดอร์ขนาดใหญ่สำหรับเด็ก เป็นที่สนใจของเด็ก ๆ มาก เข้าคิวเล่นกันเป็นรอบ ๆ ไม่พอบริการ

1.2.6 โนราโรงครูที่ปากยูน สงขลา

กลางคืนขณะนั่งรถตระเวนหาผู้ช่วยนักวิจัย (น้องกัน) ที่รับรำโนรา คณะผู้วิจัยพบว่าเพียงในบริเวณแถบบ้านป่าขาด สิงหนคร ก็พบว่ามีโรงโนราอยู่หลายโรง ถนนมืดกลางทุ่ง ได้ยินเสียงเล่นโนราเป็นระยะ ๆ บางบ้านอยู่ในทุ่งนาเข้าซอยลงไป ส่วนใหญ่แถบนี้เป็นโรงโนราเล็ก ๆ เล่นกันเองในหมู่เครือญาติ คนมาร่วมไม่มาก คืนที่สำรวจเฉพาะเส้นทางที่ขับรถผ่านมีการเล่นโนราโรงครูอยู่ไม่น้อยกว่า 5 โรง ไม่นับในซอกหลืบอื่น ๆ ที่ไม่ได้ผ่านไป สะท้อนให้เห็นว่าพิธีกรรมนั้นยังมีความต้องการสูงมาก ความต้องการคนรำก็สูงเป็นเงาตามตัว ถึงกับต้องวิ่งรอกจากงานนี้ไปงานนั้น ปรากฏการณ์นี้เป็นเครื่องสะท้อนสถานภาพของงานพิธีกรรมโนราโรงครูได้อย่างดี ที่น่าสนใจคือที่บ้านหลังหนึ่ง มีโนราวีนัส ซึ่งเป็นโนราดังมาเล่นติดดินในบ้านชาวบ้าน มาเล่นให้เพราะใจรักและเพราะเป็นเครือข่ายโนรากัน สะท้อนให้เห็นว่าศิลปินโนรานั้นอยู่ใกล้ชิดชีวิตชาวบ้านมาก

1.2.7. โนราโรงเหมรยที่โหละพานหงส์ : แก้บนวันเดียวในโรงครู

เดือนสิงหาคม ปี 2546 โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ไปช่วยงานโรงเหมรยที่บ้านโหละพานพงส์ พัทลุง งานนี้นายโรงเป็นคนอื่น แต่ไปช่วยในฐานะเครือข่าย งานโรงเหมรยนี้จะเล่นแค่วันเดียว เพื่อแก้บน โรงที่ผูกก็เหมือนโรงโนรา บ้านที่เล่นนี้อยู่ลึกเข้าไปในสวนยาง เป็นหมู่บ้านในหุบเขาแถบกงหรา แม้จะไกลจากทางสัญจร แต่บรรยากาศในบ้านงานก็ดูเป็นกันเองอบอุ่น แม่ครัวมาช่วยงานแน่นขนัด แบ่งงาน

กันตามหน้าที่ ตกค่ำมีคนเอาขนมจากมาปิ้งขายเล็ก ๆ น้อย ๆ เจ้าภาพเป็นชาวบ้านแท้ ๆ ทุกคนรู้สึกยินดีที่มีคนนอกเข้ามาดูพิธีกรรม เปิดบ้านให้เห็นเต็มที่

1.2.8. โนราแก้บนบนเวทีลูกทุ่งที่วัดคูขุด : การผสมระหว่างพิธีกรรมกับบันเทิง

ปี 2546 โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์รับแก้บนให้กับหญิงชายคู่หนึ่งที่ไม่มีลูก จึงบนบานต่อครูหมอโนรา บนกับพ่อพรานเฒ่าว่าขอให้มีลูก ถ้าได้ลูกสมใจจะแก้บนด้วยโนราอ้อมจิตร ต่อมาก็ได้ลูกสาวสมใจ ขณะจัดงานอายุประมาณ 4-5 ขวบ หญิงชายคู่นี้เลยว่าจ้างให้โนราอ้อมจิตรมาทำพิธีตัดเหมรยให้พร้อมกับเปิดการแสดงโนราเป็นเวทีขนาดใหญ่และมีวงดนตรีลูกทุ่งให้ความบันเทิงแก่ชาวบ้านที่มาชมงานในวัด ที่วัดมีผู้คนมาขายของเต็มศาลาประมาณ 10 ร้าน เด็กหนุ่ม ๆ ซุ่มแอบอยู่ตามกุฏิพระ คนแก่ยึดหน้าเวทีไม่อายใคร ช่วงที่เป็นโนรามีแต่คนแก่กลุ่มหนึ่งประมาณ 20 คนจองหน้าเวที แม้ฝนตกก็ยังคงกางร่มชมไม่ถอย จนเมื่อหมดโนราจึงลุกเดินออกไป และกลุ่มวัยรุ่นเข้ามาแทนที่แทนเมื่อเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง เวทีเดียวของโนรามีลักษณะเหมือนสถานีที่จัดรายการตอบสนองคนหลายกลุ่มโดยจัดผังเวลาที่รู้กันระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงว่าเวลาไหนจะเป็นช่วงเวลาของใคร

ภาพที่ 26 โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ทำพิธีแก้บนให้กับชาวบ้านที่บนขอลูกจากตาพรานเฒ่าแล้วจัดโนราถวายที่วัด งานนี้จะใช้เวทีแสดงวงดนตรีโนราเป็นที่ทำพิธีไปด้วยพร้อมกัน ไม่ต้องปลูกโรง คือทำพิธีกรรมก่อนแล้วค่อยเล่นบันเทิง

2. <u>โนราบันเทิง</u>

2.1. <u>โนราบันเทิงในอดีต</u>

อีกเสี้ยวหนึ่งของพิธีกรรม ทุกครั้งที่จัดพิธีจะมีการละเล่นให้สนุกสนานชื่นใจ การละเล่นเพื่อความบันเทิงในพิธีกรรมเป็นไปทั้งเพื่อการสังเวยบัดพลีแก่ผู้ล่วงลับและเพื่อความรื่นเริงสนุกสนานของคนชุมชนที่ยังมีชีวิตอยู่

โนราบันเทิงก็มีรูปแบบที่หลากหลายมาตั้งแต่เก่าก่อน เป็นลักษณะการละเล่นปลีกย่อยในแต่ละพื้นที่ บางอย่างปัจจุบันก็ลดน้อยและสูญหายไป โนราบันเทิงปลีกย่อยที่น่าสนใจ สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ รวบรวมไว้ในเล่มที่ 8 หน้า 3904 เป็นต้นไป มีดังนี้

(1) **โนราโกลน** โนราโกลนเป็นการละเล่นพื้นเมืองอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะในแถบ อ.ควนขนุน จ.พัทลุง เป็นการละเล่นเพื่อล้อเลียนโนรา[17] มุ่งหมายเรื่องความสนุกสนาน จึงเล่นหยาบโลน ผู้ชมส่วนใหญ่พอใจ เมื่อ 50 ปีก่อนก็เป็นความนิยมของมหาชน เคยมีการแข่งขันประชันโรงกับโนราจริงได้รับชัยชนะเสมอ จนโนราจริงไม่กล้าแข่งด้วย เพราะแพ้ก็เสียชื่อ ชนะก็เสียชื่อ การรำ การ้อง การแต่งกาย มีลักษณะหยาบ ๆ ไม่อ่อนหวานนุ่มนวลเหมือนโนราจริงหรือโนราแท้ เป็นโนราที่เกิดขึ้นทีหลัง แต่งกายเลียนแบบเล่นเพื่อสนุก ๆ วัสดุเครื่องแต่งกายก็ใช้จากพื้นบ้าน เช่น เทริดทำด้วยจง (จงเป็นเครื่องมือจับกุ้งจับปลาทำด้วยไผ่) หางหงส์ทำด้วยกาบตาล ลูกปัดทำด้วยเปลือกหอย สร้อยคอทำด้วยหอยโข่งปั้นเหน่ง ทับทรวงทำด้วยกระดองเต่า ปากทาสีดำ หรือแต่งหน้าให้ดูขำขัน ท่ารำทำให้พิสดาร รำหยาบ ๆ เก้งก้าง บทร้องเป็นกลอนสดปัจจุบันโนราโกลนตายไปหมดแล้ว บางคณะเป็นผู้หญิงล้วน อย่างโนราโกลนบ้านทะเลน้อย ชื่อ “สิบสาวเก้ายน” คือฟันหกหมดแล้ว 9 คนต้องตะบันหมากด้วย “บอกยน” หรือตะบันหมากเหลือที่มีฟันเคี้ยวได้อยู่คนเดียว คณะนี้ใช้เสื่อกระจูดแต่งตัว เหตุที่สูญหายไปไม่ใช่เพราะไม่นิยม แต่เพราะเป็นศิลปะที่ต้องใช้ความสามารถมาก ต้องเป็นศิลปินที่มีอารมณ์ขันโดยธรรมชาติ ไม่มีการสืบสานต่อ (พ่วง บุษรารัตน์, ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8, 2542 : 3905-3906)

(2) **โนราแขก** โนราแขกเป็นการละเล่นแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้จนถึงประเทศมาเลเซีย เหตุที่เรียกเช่นนี้เพราะเรียกตามการแสดงในระยะหลังที่ใช้ภาษาไทยและภาษามลายูในการขับร้อง และเพราะแต่เดิมก็เป็นการเล่นตามจังหวัดชายแดนเดิมอยู่ก่อนในชื่อโนรา แต่พอมีโนราจากภาคใต้ตอนกลางอย่างสงขลา พัทลุงเข้าไปแสดง และเรียกโนราเหมือนกัน จึงเรียกของเดิมให้ต่างว่า “โนราแขก” โนราแขกแต่เดิมเป็นชายล้วน แสดงเป็น “พ่อโนรา” (โนราใหญ่) และ “นางโนรา” ต่อมาภายหลังพ่อโนราเป็นชายและนางโนราเป็นหญิง ได้รับความนิยมมากระยะหนึ่ง เพิ่งมาเสื่อมไปเมื่อประมาณครึ่งศตวรรษที่ผ่านมา เนื่องจากการคมนาคมสะดวก โนราจากสงขลา พัทลุง ตรังไปเล่นมากขึ้นและเป็นที่นิยมกว่า ประกอบกับการเข้ามาของรูปแบบบันเทิงสมัยใหม่ ที่โด่งดัง คือ โนราเชย นกยูงทอง ตระเวนแสดงไปทั่ว 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ โนราแขกจะแต่งตัวคล้ายกับโนราทั่วไป แต่การนุ่งผ้าจะไว้หางหงส์ยาวกว่า โนราแขกแสดงได้ทุกงาน ชาวบ้านทั้งไทยพุทธและมุสลิมนิยมรับโนราแขกแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน งานบวช งานเข้าสุหนัด เป็นต้น ปัจจุบันถ้าจะหาดูจริง ๆ ต้องดูที่งานแก้บนและงานไหว้ครูโนราเท่านั้น (ครื่น มณีโชติ ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8, 2542 : 3906-3911)

---

[17] ลักษณะการเกิดคู่ตรงข้ามของการละครเช่นนี้ จะช่วยทำให้โนราจริงมีขอบเขตของรูปแบบที่ชัดเจน การคิดคู่ตรงข้ามของรูปแบบการแสดงนี้คล้ายกับวัฒนธรรมการละครโบราณของกรีก ที่มีละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) แล้วก็มีละครที่เล่นเอาสนุกคั่นช่วงอย่างสุขนาฏกรรม (Comedy) ที่เน้นการล้อเลียนเป็นหลัก

(3) **โนราผี** โนราผีเป็นการละเล่นในงานศพ นิยมเล่นในถิ่นชนบท เพื่อการเป็นเพื่อนเจ้างาน ทำให้เกิดความอบอุ่นและคลายความทุกข์โศก งานศพบ้านนอกสมัยก่อน หลังจากพระสวดพระอภิธรรมจบแล้ว แขกเหรื่อก็จะทยอยกันกลับจะเหลือแต่เจ้าภาพทำให้ว้าเหว่ ชาวบ้านจึงหาวิธีเอาความบันเทิงมาเล่น เช่น การบรรเลง “กาหลอ” การเล่น “มาลัย” ในจังหวัดกระบี่มีการขับกร่อนกล่อมศพเรียกว่า “โนราผี” เป็นการรวบรวมผู้มีฝีปากทางกลอนมาขับกันในงาน ส่วนใหญ่มาจากพวกหนังตะลุง เพลงบอกที่มีอยู่ในท้องถิ่น เป็นลักษณะการรวมกันด้วยความเต็มใจเพื่อมาช่วยงาน มากกว่าที่จะคิดเรื่องค้าจ้าง เจ้าภาพก็ต้องนับไปตามอัตภาพ เมื่อมีการตายที่ไหนก็ไปช่วยที่นั่น ส่วนใหญ่จะขับกลอนโนราเพราะคนขับไม่เป็นก็มีส่วนร่วมโดยการร้องรับได้ การแต่งกายของโนราผีจะไม่มีการแต่งกายอย่างโนราทั่วไป ไม่ใช้ดนตรี อาจมีกรับหรือฉิ่งประกอบจังหวะบ้าง เพราะพกพาสะดวก และอาจเปลี่ยนวงเป็นเพลงบอกได้ด้วย เนื้อหาจะบรรยายความดีงามของผู้ตาย หรือไม่ก็เป็นเนื้อหาเชิงธรรมะ ความผันแปรของชีวิตคน หรือไม่ก็เป็นกลอนชมเจ้างานพอหอมปากหอมคอ มีกลอนขี้เมา กลอนตกลกในแง่มุมต่าง ๆ หรือไม่ก็ผูกเป็นเรื่อง (กลิ่น คงเหมือนเพชร ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8, 2542 : 3911-3914)

(4) **โนราขี้เมา** หรือโนราโลน มีลักษณะคล้ายโนราโกลน เช่นตามเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นเชิงล้อเลียนโนราและโนราแขก นักแสดงชายล้วนพูดไทยตลอด แต่งตัวง่าย ๆ “ตัวพระ” ใช้ชฎาทำจากใบเตยหรือใบตาล สานให้เป็นรูปทรงแหลมแล้วทาสีหรือประดับดอกบานไม่รู้โรย ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ ก็ใช้ไส้ของต้นมันสำประหลัง เปลือกหอยขมและลูกยางทีสีแล้วมาร้อยทำเป็นสังวาล หรือใช้กะลามะพร้าวทำเป็นทับทรวง ปีกหางใช้กาบหมกกาบตาล ตัวนางจะแต่งเป็นแบบผู้หญิงไทยมุสลิมเลียนแบบตัวนางของโนราแขก แต่ผมมวยมักใช้ผ้าสีดำคลุมและใช้กรับที่ด้วยไม้ไผ่ เขียนหน้าทาแป้งโดยไม่คำนึงถึงความสวยงาม บางโอกาสก็ล้อเลียนการแสดงมะโย่งด้วยโดยทำทีเหน็บกริช แต่ใช้กระจ่าแทนกริช เป็นต้น ผู้แสดงมักดื่มสุราจึงเรียกว่าโนราขี้เมา เชื่อว่าเกิดจากวงเหล้าแล้วคิดล้อเลียน เข้าใจว่าเกิดที่นราธิวาสแล้วแพร่กระจายออกไปท้องที่อื่น รวมทั้งในกลันตัน (นเรศ ศรีรัตน์ ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8, 2542 : 3919-3920)

2.2. โนราบันเทิงในปัจจุบัน

โนราสนุก ๆ ที่หลากหลายในอดีตเหล่านั้นส่วนใหญ่สูญหายร่อยหรอไปเกือบหมดแล้ว โนราข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลาย และความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างไทยพุทธและมุสลิมในท้องถิ่นภาคใต้ โนราบันเทิงในปัจจุบัน ในฐานะมหรสพพื้นบ้านตามงานวัดและงานสำคัญของชุมชนต่าง ๆ เป็นโนราประยุกต์ จนถึงกลายเป็นวงดนตรีลูกทุ่งในนามโนราหางเครื่อง

2.2.1. **โนรามหรสพ** เป็นการขยายเสี้ยวส่วนบันเทิงออกมาให้เห็นชัด เล่นสนุกตามรสของโนรา นิยมแสดงตามงานวัด งานกาชาด งานประจำปี งานฤดูกาลของท้องถิ่น เป็นโนราอาชีพที่เล่นเพื่อความบันเทิง ความบันเทิงนั้นจะเป็นการร้องกลอน รำ และเล่นเป็นเรื่องอย่างลิเก คือมีตัวละครแต่แต่งตัวเป็นโนรา

2.2.2. **โนราหางเครื่อง** เป็นโนราที่รำโนราเฉพาะตอนต้นเพียงส่วนน้อยที่เหลือเป็นวงดนตรีลูกทุ่งเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอาจเกิดจากกระแสคอนเสิร์ตแบบฝรั่งที่แผ่ไปที่เพลงไทยลูกทุ่งแล้วขยายมาที่โนรา เกิดโนราหางเครื่อง ผู้ชมมักจะแยกแยะคุณค่าทางสุนทรียะไม่ออก ใช้โนราเป็นหัวแล้วเติมหางไปวงลูกทุ่ง โนราไม่เปลี่ยนรูป แต่ใช้การเติมดนตรีชนิดอื่น ๆ เข้าไป ปัจจุบันโนราเป็นความบันเทิงระดับท้องถิ่น แสดงบนเวทีขนาดใหญ่เหมือนวงดนตรีลูกทุ่ง มีผู้ชมกลุ่มหนึ่งที่ติดตามชมในแต่ละท้องถิ่น ส่วนใหญ่เป็นคนวัยกลางคนขึ้นไปมาพร้อมกับลูกเล็กเด็กแดง

ภาพที่ 27 การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่วัดคูขุด (2546)

ปัจจุบันโนราที่ดำรงอยู่โดยทำหน้าที่ด้านสื่อบันเทิงในภาคใต้ ซึ่งดำรงอยู่ในโลกธุรกิจ มีอยู่ 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ ลักษณะมหรสพดั้งเดิมกับแบบประยุกต์ ลักษณะร่วมของการเป็นโนราบันเทิงคือ

1. เป็นคณะโนรายังชีพด้วยการแสดงโนราเป็นหลัก เลี้ยงดูตนเองด้วยน้ำพักน้ำแรงจากการแสดง จึงเป็นการแสดงที่พึ่งพิงกลไกการตลาดและดำรงอยู่บนความนิยมของผู้ชมแท้ ๆ
2. การแสดงมีลักษณะเป็นเวทีคอนเสิร์ต เวทีขนาดใหญ่ ใช้ไมโครโฟนและเครื่องเสียงสื่อสารไกล ๆ มีระยะห่างจากผู้ชมมาก เรียกได้ว่าเป็นสื่อการแสดงสดในแบบท้องถิ่นของคนหมู่มาก
3. ดำรงอยู่ในลู่ของการแข่งขันกับสื่อบันเทิงลักษณะเดียวกัน คือ ลูกทุ่ง คอนเสิร์ต แต่พื้นที่การเล่นแคบกว่าเพราะเล่นในเขตเมืองของจังหวัดภาคใต้เป็นหลัก
4. มีลักษณะเป็นคณะวงดนตรีลูกทุ่ง แต่มีมโนห์ราร่ำด้วยตอนต้น ๆ คือเป็นลูกผสมระหว่างโนรารำกับวงลูกทุ่ง

5. อาจมองได้ว่ามีสถานภาพที่ยืนอยู่กึ่งกลางระหว่างโนราโบราณ กับโนราการศึกษา ที่สำคัญเป็นโนราที่ยืนอยู่บนสถานการณ์ทางสังคมที่เป็นโลกความจริงแท้ในสถานการณ์ปัจจุบัน แต่มักจะถูกมองว่าเป็นตัวทำลายโนราประเพณี

2.3 สถานภาพโนราบันเทิงในงานมหรสพท้องถิ่น

ปัจจุบันในงานระดับท้องถิ่นของภาคใต้ แทบจะเรียกได้ว่างานไหนงานนั้น ถ้าเป็นงานระดับจังหวัด หรืออำเภอจะต้องมีการแสดงโนรา คล้ายกับว่าโนราเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่โนราที่แสดงนั้นมักจะมีสถานภาพไม่ค่อยเด่นเมื่อเทียบกับมหรสพอื่น ๆ ในงาน

จากข้อสังเกตจากงานสมโภชน์ทวดเขาแดง 14-23 พฤษภาคม 46 ที่แหลมสมิหรา จ.สงขลา พบว่าโนราจะตั้งโรงไว้ในส่วนในสุดของงานและตั้งไว้ใกล้กับรถบั๊มของวัยรุ่น ในปี 2546 งานที่สระบัว สงขลาอยู่หลังรถบั๊ม ปี 2547 งานเดียวกันเป็นโนราคณะโนราสร้อยเพชร ซึ่งแสดงเป็นเรื่อง แต่โรงโนราก็อยู่ใกล้รถบั๊มเหมือนเดิม แต่คราวนี้อยู่ส่วนหน้า ลักษณะนี้ยังพบที่งานวัดที่สิงหนคร โรงโนราก็อยู่หลังวัดแล้วก็อยู่ใกล้รถบั้มเหมือนกัน ซึ่งทำให้โนรามีปัญหายุ่งยากในเรื่องของเสียงดนตรี ลักษณะเช่นนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความหมายและสถานภาพของสื่อชนิดนี้ท่ามกลางสื่ออื่น ๆ ในท้องถิ่น

การแสดง	ที่ตั้งและพื้นที่	ช่วงเวลาหลัก	ลูกค้า
โนรา มีการแสดงของโนรา***คณะเสน่ห์น้อยดาวรุ่ง*** นครศรีธรรมราช ซึ่งจะรำตามโบราณก่อน แล้วมีโนราที่เก่งทำบทมาต่อ จากนั้นก็เป็นการร้องเพลงลูกทุ่ง	ชายขอบงานที่ปลายสุดของงาน 10 %	20.00 – 22.00 น.	คนท้องถิ่นที่อยู่ในเมือง วัยกลางคน วัยสูงอายุ และวัยเด็ก คนถีบสามล้อ คนที่มาขายขนมพื้นบ้าน[18]
ลุยไฟ คณะสิงโตจากหาดใหญ่ พร้อมร่างทรงเจ้า ทำพิธีทรมานกาย ทิ่มแทงและฟันตัว จบด้วยการนำลุยไฟและชักชวนเด็กหนุ่ม ๆ ลุยไฟ มีโรงงิ้ว มีศาลเจ้ายกเจ้ามาตั้งไว้ให้บูชา และมีโรงเจเล็ก ๆ	กลางงาน 20 %	20.00 – 23 .00 น.	หนุ่มสาว คนกลางคน เด็ก คนแก่
ซุ้มเจ้าเมือง เพื่อคารวะทวดมะระหุ่ม เจ้าเมืองสงขลา	ชายขอบงานตรงกลาง 1 %	19.00 – 24.00 น.	คนกลางคนกับเด็ก ไม่ค่อยมีคนเข้าไป บางคนเข้าไป

[18] หน้าโรงโนรา มักเป็นพื้นที่ ๆ มีการนำขนมและเครื่องดื่มมาขาย จากการสังเกตที่งานโนราแข่งวัดจะทิ้งพระ 16 พฤษภาคม 2546 กับที่งานทวดเขาแดง แหลมสมิหรา 17 พฤษภาคม 2546 จ. สงขลา พบว่านอกเหนือจากน้ำขวด ขนมทั่วไปแล้ว หน้าโรงโนราจะมีขนมพื้นบ้านมาขาย เช่น ข้าวต้มย่าง ปัด ฯลฯ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นขนมในพิธีกรรม เสมือนหนึ่งว่าดูโนราต้องกินขนมแบบนี้ หรือคนในสังคมให้ความหมายของโนรากับขนมในพิธีกรรมว่าเป็นของที่เหมาะสมกัน

			เพราะอยากรู้ว่าในนี้มีอะไร เนื่องจากจัดวางไว้มิดชิด
ออกร้านเทศกาล**อาหารพื้นเมือง**พร้อมการแสดงจากกรมศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์	ริมสระบัว ติดถนนด้านหน้า 20 %	19.00 – 24.00 น.	คนเมืองชนชั้นกลาง วัยกลางคนมาแบบครอบครัว
สวนสนุกและรถบั๊ม ยิงปืน ปาเป้า ม้าหมุน และมีรถบั๊มสองเจ้าที่เปิดเพลงเรียกวัยรุ่นกระหึ่ม	กลางงาน 20 %	19.00 – 24.00 น.	หนุ่มสาวและเด็ก
ประกวดร้องเพลง เป็นเวทีประกวดร้องเพลง ขายพวงมาลัยเชียร์ว่าใครชนะเลิศ	ชายขอบงานด้านหน้า 3 %	20.00 – 23.00 น.	วัยรุ่นช่วงต้นและช่วงปลาย ผู้ใหญ่มาดูเด็ก
ออกร้านขายสินค้าทั่วไป เป็นสินค้าจำพวกอาหารคาว หวาน น้ำดื่ม ผลไม้ ซีดี เสื้อผ้า ร้านสัก เครื่องใช้	ปากทางเข้างาน 30 %	17.00 – 01.00 น.	ทุกเพศวัย ส่วนใหญ่ผู้ซื้อคือคนกลางคนและวัยรุ่น

ตารางที่ 6 การแสดงและการแบ่งพื้นที่ในงานสมโภชทวดเขาแดง 2546

โนราหางเครื่อง : โนราสายัณห์ (22 เมษายน 2546 พัทลุง)

บ้านโนราสายัณห์อยู่ที่ริมถนนหลวงระหว่างหาดใหญ่ - พัทลุง หน้าบ้านมีรถโนรามีป้ายติดอยู่ข้าง ๆ ตัวใหญ่เห็นเด่น เหมือนกับวงดนตรีลูกทุ่ง มีรถหลายคัน ข้างบนมีกล่องสังกะสีใส่เทริด ทำให้กลายเป็นเอกลักษณ์ของโนรา ถ้าเห็นรถแบบนี้

โนราสายัณห์เมื่ออยู่บ้านชีวิตเรียบง่ายมาก ใส่สร้อยทองเส้นใหญ่ สูบบุหรี่ ดูลักษณะภายนอกเป็นเด็กหนุ่มธรรมดา ศิลปินโนรา มีลักษณะคล้าย ๆ กัน เช่นเดียวกับโนรายก ชูบัว ในชีวิตจริงจะเรียบง่าย นุ่งผ้าขาวม้า ไม่ใส่เสื้อ ผู้ชายจะสักตามตัว บ้านช่องที่อยู่ก็เรียบง่าย

สมาชิก มีคนอยู่ในวงประมาณ 50 – 60 คน เป็นวงระดับกลาง ที่น่าสนใจคือ มีกระเทยอยู่ในวงจำนวนมาก กระเทยมีบทบาทสำคัญในการเล่น โนรามาก โนราสายัณห์ให้สัมภาษณ์ว่าคณะใดถ้าไม่มีรถ ไม่มีเครื่องมือสร้างฉาก และเครื่องดนตรีของตนเอง จะต้องเสียเช่าซึ่งจะเสียเงินกับส่วนต่าง ๆ พวกอย่างนี้มาก

โนราสายพิณ (วงสายพิณ เสียงทิพย์ 23 เมษายน 2546)

เวทีโนราบันเทิง มีขนาดใหญ่มโหฬารมากเมื่อเทียบกับโรงโนราพิธีกรรม ส่วนนี้ได้อิทธิพลมาจากโลกทุนนิยมเช่นเดียวกับวงดนตรีลูกทุ่ง สะท้อนให้เห็นการรับวัฒนธรรมใหม่ทั้งหมด เวทีสูงระดับเสาไฟฟ้า 2 – 3 ต้นต่อกัน มีขนาดกว้างขนาดนางรำ 10 คนยืนเรียงกันได้ มีไฟสปอตไลท์ฉายแสงหลากสี ซึ่งที่จริงไม่ได้ใช้งานมาก แต่เป็นภาพลักษณ์ทางโลกวัตถุ เรียกได้ว่าเวทีโนราบันเทิงนั้นตอบสนองเกณฑ์การมองในแบบวัตถุและทุนนิยมอย่างสุดโต่ง เจ้าของคณะบอกว่า “ลงทุน 6 แสนกว่า เล่นปีกว่าแล้ว ยัง

ไม่คุ้มทุนเลย ที่จริง ไม่อยากลงทุนแบบนี้ แต่รสนิยมของคนดูจัดมาตรฐานเอาไว้ แล้วจากวงดนตรีลูกทุ่งของเอกชัย ศรีวิชัย"

สมาชิกในวง เช่นเดียวกับวงของโนราสายัณห์ เด็กที่มาส่วนใหญ่เป็นเครือญาติ แสดงว่าญาติและเครือข่ายโยงออกไปไกลมาก พ่อแม่เอามาฝากเพราะไว้ใจ อยากให้มีงานทำและชอบรักในโนรา

การบริหารบุคคลากร โนราสายพิณมีประสบการณ์การควบคุมวงโนราตั้งแต่เล็ก ๆ เพราะอยู่กับครอบครัวโนรามาโดยตลอด

โนราลูกทุ่งคณะราตรี ศรีวิไล

ราตรี ศรีวิไล มีฐานะเป็นลูกสาวของโนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ รับงานแสดงดนตรีลูกทุ่งในท้องที่ภาคใต้ เป็นคณะโนราบันเทิงขนาดกลาง ตั้งชื่อวงว่าราตรี ศรีวิไล แสดงร่วมไปกับวงดนตรี อธิป เพชรภูธรผู้เป็นพี่ บุคลากรภายในเป็นชุดเดียวกันกับคณะโนราพิธีกรรมของโนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์ บุคลากรเหล่านี้ปรับเปลี่ยนการจัดการแสดงไปตามโจทย์ที่ได้รับ คล้ายลักษณะว่า "เนื้อในใกล้เคียงของเดิมแต่เปลี่ยนปก" แล้วแต่ลูกค้าสั่ง

2.4 แบบแผนการชมโนราบันเทิงในปัจจุบัน

โนราสายพิณบอกว่าโนราบันเทิงมักจะตัด "นิยาย" ออกไป ไม่นิยมการเล่าเรื่อง เหตุผลคือระยะเวลายาวเกินไป ในโทรทัศน์เล่าเรื่องรู้เรื่องอยู่แล้ว ผู้ชมไม่ได้สนใจดื่มด่ำจมลึก แต่สนใจที่จะมองเห็นว่ามีอะไรบ้าง คล้ายการชมโทรทัศน์ ดูไม่ลึกแต่ดูความหลากแบบชมรายการวาไรตี้ ความหลากหลายบนเวทีกลายเป็นข้อบ่งชี้คุณภาพของงาน งานไหนมีการแสดงหลายชุด งานนั้นถือว่าเป็นงานใหญ่ (สัมภาษณ์ โนราสายพิณ วงสายพิณ เสียงทิพย์, 23 เมษายน 2546)

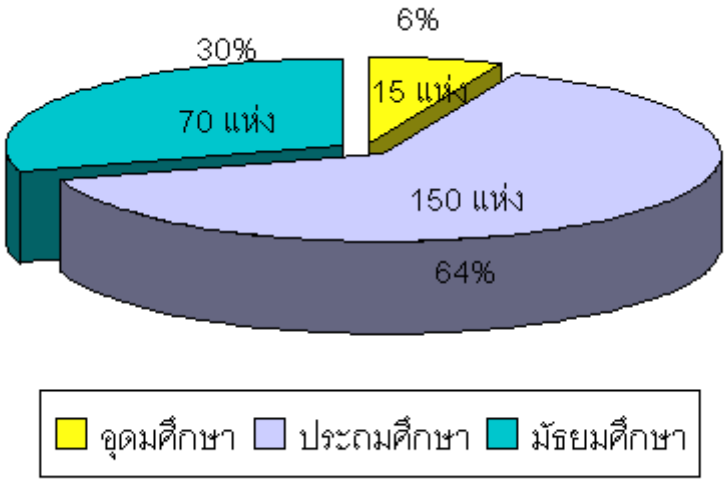
อย่างงานแสดงที่งานบวชแห่งหนึ่งที่สิงหนคร สงขลาในเดือนเมษายน 2546 การแสดงครั้งนั้นจะเน้นการตัดตอนเล่นตอนนางมโนห์ราโดนพรานจับด้วยการเอาฝูงกินรีมารำ เพื่อมุ่งโชว์การร่ายรำของกินรี แล้วพรานบุญมาจับ มีการทำฉากให้ดูสมจริง มีการแสดงที่มีอารมณ์ดูตื่นเต้น แบบรสนิยมการชมการแสดงสมัยใหม่ นายพรานปีนไปบนหอไฟสูง ปีนป่ายแบบกายกรรม เมื่อจับก็ทำให้กลายเป็นฉากตลกไป จับได้ก็เป็นอันว่าจบต่อด้วยเพลงลูกทุ่งแล้วกลายเป็นขบวนหางเครื่องตระการตาคล้ายว่าจับแล้วเอามาเป็นหางเครื่อง

3. <u>โนราการศึกษา</u>

ในอดีตโนราสืบทอดกันในสายตระกูล แต่เมื่อสังคมเปลี่ยนค่านิยมเพราะรับอิทธิพลจากภายนอกและเพราะการคลายตัวของชุมชนท้องถิ่นที่ปิดตัวอย่างแต่ก่อน โนราก็หาทายาทในสายตระกูลได้ยากขึ้น เพราะวิถีชีวิตเด็กที่ต้องไปโรงเรียนไปสอดรับกับการเรียนการสอน การฝึกหัดและถ่ายทอดโนราใบแบบเก่า จึงเกิดการย้ายโนราเข้าสู่สถาบันการศึกษา โดยเริ่มจากระดับอุดมศึกษาก่อนแล้วขยายออกมาสู่ระดับมัธยม ประถม จนถึงชั้นเด็กเล็ก

ภาพที่ 28 บรรยากาศการหัดโนราในบ้านที่บ้านบ่อแดงปี 2546 โดยครูธรรมนิตย์ นิคมรัตน์และโนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์

ในระดับอุดมศึกษา 10 แห่ง คือ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาลัยศรีโสภณ อาชีวะม่วงงาม วิทยาลัยเทคโนโลยีทุ่งสง วิทยาลัยนาฏศิลป์ 2 แห่ง คือวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชและพัทลุง กับสถาบันราชภัฏ อีก 3 แห่ง ส่วนในระดับโรงเรียนนั้นมีประมาณ 200 โรงเรียนที่มีกิจกรรมนี้ แบ่งเป็นระดับมัธยมประมาณ 60-70 แห่ง และเป็นระดับประถมประมาณ 140 – 150 แห่ง



ภาพที่ 29 แสดงอัตราส่วนโนราในสถาบัน

เมื่อสังคมท้องถิ่นเปลี่ยนโดยมีโรงเรียนเป็นปัจจัยสำคัญในการนำการเปลี่ยนแปลงมาสู่ชุมชน โดยประเด็นที่สำคัญคือการแยกเด็กในฐานะสมาชิกใหม่ของชุมชนให้มีวิถีชีวิตที่แยกขาดออกมาจาก

สังคมของพ่อแม่ ทั้งในด้านเวลา วัฒนธรรมชีวิต (daily life) ความคิด ความภูมิใจ เป้าหมายและวิธีการดำเนินชีวิต เด็กในฐานะผู้สืบทอดชุมชนจึงยุติการสืบทอดสื่อของชุมชนโดยมีบริบททางสังคมอื่น ๆ เช่น การเข้ามาของสื่อมวลชน ดังที่กล่าวแล้ว

โนราในฐานะสื่อพื้นบ้านจึงมีฐานะเป็น “มรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่น” ของคนรุ่นเก่า ที่ในสมัยแรกอยู่ในฐานะของตัวแทนจากโลกเก่าที่ล้าสมัยไม่เข้ากรอบวิธีคิดแบบใหม่ในโลกการศึกษา ที่อาศัยกระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์เป็นแนวทาง หลังจากที่โรงเรียนแยกส่วนกับชุมชนมาหลายสิบปี ปรากฏการณ์หลายประการในสังคมได้ฟ้องให้เห็นถึงแนวทางในแบบโรงเรียนแยกส่วนกับชุมชน ที่ส่งผลเสียหลายประการต่อชุมชนท้องถิ่น

แนวคิดเรื่องการทำโรงเรียนให้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชน การเชื่อมความรู้จากชุมชนเข้าสู่โรงเรียน จากโรงเรียนสู่บ้านจึงค่อย ๆ ก่อตัวขึ้น โนราในฐานะสื่อพื้นบ้านที่ร่อแร่ก็กลายเป็นสื่อการสอน เป็นสื่อกิจกรรม ของเด็กในโรงเรียนตามแนวทางที่รัฐเน้นย้ำให้ยกชูขึ้นมา

ด้วยเหตุที่โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีองค์ความรู้สะสมมาอย่างยาวนาน ต่อเนื่องและกว้างขวาง กล่าวได้ว่าองค์ความรู้เรื่องโนรานั้นมีอยู่เป็นจำนวนมากสามารถสร้างเป็นหลักสูตรและชุดความรู้ได้ในระดับสถาบัน เพราะโนราไม่ได้มีเพียงแค่การร่ายรำและดนตรี หากแต่ยังประกอบด้วยบทขับร้อง ปรัชญา พิธีกรรม ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมท้องถิ่น ชุดความรู้เหล่านี้ล้วนแต่เกื้อกูลและส่งผลซึ่งกันและกัน เป็นชุดความรู้ที่รักษาสังคมท้องถิ่นภาคใต้ให้คงอยู่อย่างเหนียวแน่นและสร้างคนในวัฒนธรรมที่ใฝ่รู้ มีจิตสำนึกและรักศิลปะควบคู่มากับหนังตะลุงอย่างเนิ่นนาน

ดังนั้นเมื่อสื่อพื้นบ้านแขนงย้ายตัวเองจากชุมชนเดิม เคลื่อนย้ายตัวเองมาอยู่ในสถาบันการศึกษา จึงเข้ามาอย่างมีองค์ความรู้ กลายเป็นเครื่องตอกย้ำรากเหง้าของชุมชนท้องถิ่น เป็นสื่อการแสดงออกซึ่งจุดยืนของสถาบันการศึกษาในด้านภูมิความรู้ทางวัฒนธรรม จนถึงทำหน้าที่นำเสนอความคิดเห็นต่อประเด็นร้อนทางสังคมในประเด็นต่าง ๆ ผ่านศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่อยู่ในสถานการณ์ที่มี “หลุมอากาศ” ขนาดใหญ่ขวางอยู่ เด็กรุ่นใหม่รับรู้โนราในโรงเรียนโดยไม่คุ้นเคยกับบริบททางสังคมที่โนราเคยอยู่ คือรู้จักโนราในฐานะกิจกรรมของโรงเรียน

โรงเรียนและสถาบันการศึกษากลายเป็นพื้นที่ใหม่ในการโดยบ่มเพาะ “คนโนรา” รุ่นใหม่ ผ่านระบบการเรียนการสอนแบบสถาบันการศึกษา ทั้งในรูปของกิจกรรมการเรียนการสอนและกิจกรรมชมรม ปรากฏโรงเรียนระดับมัธยมและประถมหลายแห่งที่มีชุมนุมกิจกรรม หรือรายวิชาเลือกให้นักเรียนได้หัดโนรา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิสัยทัศน์ของผู้บริหารเป็นสำคัญ ส่งผลให้แต่ละโรงเรียนมีกิจกรรมที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัยของผู้อำนวยการโรงเรียน ทัศนคติของครูและผู้บริหารเป็นเสมือนผู้คุมประตู (gate keeper) คนสำคัญที่จะทำให้กิจกรรมเหล่านี้ เกิดขึ้น มีอยู่ และเป็นไป

โนราการศึกษามีหลายประเภทตามระดับของการศึกษา เช่น ระดับอุดมศึกษา โรงเรียนมัธยมและประถม เป็นต้น

3.1 โนราอุดมศึกษา

ชาวบ้านเรียกว่า "**โนรา ว.ค.**" เพราะเริ่มหัดที่ วิทยาลัยครูสงขลาในยุคแรก ๆ ซึ่งปัจจุบันเป็นสถาบันราชภัฏสงขลา ปัจจุบันมีโนราในระดับอุดมศึกษาเพิ่มอีกหลายแห่ง เช่น มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาลัยศรีโสภณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันราชภัฏต่าง ๆ เป็นต้น

โนราในสถาบันการศึกษาเริ่มเมื่อท่านขุนอุปถัมภนรากรมาสอนที่ วิทยาลัยครูสงขลา ร่วมกับ อ.สาโรช นาคะวิโรจน์ ผลิตผลงานออกไปจนโด่งดังเป็นที่รู้จักกันในนาม "โนรา ว.ค." คือเป็นโนราในแนวใหม่ที่สนใจกับระบบระเบียบความถูกต้องทางศิลปะ ได้ผลิตลูกศิษย์ออกไปมีชื่อเสียงหลายรุ่น

เมื่อหมดยุคนั้นโนราในสถาบันราชภัฏก็ซบเซาไป ปัจจุบันการฝึกหัดโนราในสถาบันการศึกษาไม่เด่นชัดอย่างแต่ก่อน ที่สถาบันราชภัฏสงขลาให้เป็นวิชาโท ยุคก่อนมีแค่ชมรมโนรา ปัจจุบันเริ่มมีตัวเลือกมากขึ้น นักศึกษาแยกไปเข้าชมรมที่สนใจ เมื่อมีชมรมค่าย ชมรมโนราสู้เข้าค่ายไม่ได้ก็ลดบทบาทลงไป

การจัดการเรียนการสอนโนราที่มีอยู่ในปัจจุบันนั้น ส่วนใหญ่อยู่ในโรงเรียนและสถาบันการศึกษา หลังจากยุคที่รัฐบาลส่งเสริมให้สถาบันการศึกษาแยกตัวออกมาจากการเรียนรู้ในวิถีชีวิตดั้งเดิมของชุมชน เมื่อย้อนกลับไปยกระดับศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น แม้จะมีคุณูปการมาก แต่ก็มีข้อจำกัดอีกหลายประการเช่นกัน เช่น ระบบราชการที่เป็นทางการ ระบบการคัดเลือกครูผู้สอนด้วยเกณฑ์เรื่องวุฒิการศึกษา ระบบคะแนนการวัดผล การแบ่งเป็นภาคการศึกษา และผลประโยชน์ที่จะได้รับจากคะแนนและประกาศนียบัตร ฯลฯ ปัญหาเหล่านี้ล้วนแต่ไม่เอื้อต่อการเรียนศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งมีขนบดั้งเดิมที่ความเคารพ ความผูกพัน ความรัก ความสนใจอย่างเสรี ความต่อเนื่อง การเรียนในวิถีชีวิตแบบองค์รวมและบูรณาการ ฯลฯ ด้วยเหตุนี้การสร้างโนรารุ่นใหม่ที่มีคุณภาพจึงจำเป็นต้องมีพื้นที่ ๆ อยู่นอกระบบการศึกษาแบบทางการ หรือทำทั้งสองระบบคู่ขนานกันไปโดยผ่านตัวครูผู้สอน

ในส่วนของโนราสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา หรือ "โนรา ว.ค." นี้ ขอเสนอกรณีศึกษาของผู้สอน 2 กรณี คือ อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และโนราสวัสดิ์

3.1.1 สองกรณีศึกษาของผู้สอน

(ก) ครูผู้สอน อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ปัจจุบันย้ายไปเป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ม.ทักษิณ) แต่ก่อนอยู่ที่สถาบันราชภัฏสงขลาและเป็นหัวแรงสำคัญในการผลักดันกิจกรรมโนราในสถาบันนี้ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา

อาจารย์เล่าว่าแรงจูงใจของตนเองที่หันมาเล่นโนรานั้นมาจากในวัยเด็ก แต่เดิมเป็นคนไม่มีจุดเด่นในตัวเอง ขาดความมั่นใจ เมื่อมาเรียนแล้วได้แสดงโนราทำให้ตัวเองมีคุณค่า รู้สึกมีความสำคัญขึ้นมา (เวลาเล่นมีคนมองดู)

ด้านประสบการณ์การสอน อาจารย์มีประสบการณ์การสอนโนรามากว่า 10 ปี เป็นลักษณะของการเรียนรู้ผ่านการสอน (learning by teaching) ได้พัฒนาวิธีการสอนโดยปรับปรุง

มาเป็นระยะจากประสบการณ์ มีความรู้เรื่องหลักจิตวิทยาเด็กหลายวัย (อาจารย์ได้ขยายชั้นเรียนจากในสถาบันสู่ชุมชนด้วย ทำให้มีประสบการณ์กับชั้นเรียนที่หลากหลาย)

มีบุคลิกที่รักเด็ก ไม่ค่อยเข้มงวด โดยเฉพาะกับเด็กเล็ก ๆ ไม่เหมือนครูนาฏศิลป์สมัยก่อน เช่น การเปิดโอกาสให้เด็กเล่นเครื่องดนตรี โดยถือว่าเป็นการสืบทอด (ซึ่งเป็นวิธีคิดแบบวัฒนธรรมโนรา ไม่ใช่วัฒนธรรมนาฏศิลป์ส่วนกลาง) แต่ใบหน้าจะดูนิ่ง ๆ เนื่องจากคนเล่นโนราจะถูกเทริดบังบังคับให้หน้านิ่ง

ขั้นตอนการสอน (สังเกตจากชุมชนบ่อกลอย เมื่อวันที่ 15 เมษายน 2546)

เริ่มจากหัดรำส่วนย่อย ๆ ก่อน แล้วประกอบส่วนย่อย ๆ เข้าด้วยกัน พอเหนื่อยจากทำท่ารำ ให้ท่องเนื้อ ให้เด็ก ๆ ว่าทีละคน พูดใส่ไมโครโฟน (มีเป้าหมายหลายอย่าง เช่น ฝึกความจำ ให้เด็ก ๆ สนุกด้วยการได้พูดไมโครโฟน ให้ทดสอบเสียงเด็ก ๆ (voice casting)

แบ่งเด็กเป็นรุ่น ๆ รุ่นเล็ก รุ่นใหญ่ ให้ได้ดูกันและกัน (เพื่อแก้ไขตัวเอง)

จับตัวเด็ก ๆ มาหัดทีละคน (เด็ก ๆ ชอบมาก รู้สึกว่าครูสนใจและการจับ body control สำคัญสำหรับการรำ ซึ่งเป็นเรื่อง body position

มีการถือไม้เรียว แต่บอกว่าเอาไว้ตีจังหวะ ไม่ใช่ตีเด็ก (แสดงอำนาจไว้ แต่ไม่ใช้)

ผู้วิจัยสังเกตว่าแปลกมากที่ไม่ต้องส่งเสียงดุเด็กเลย น่าจะเป็นเพราะโนราเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้สมาธิมากแบบโยคะ ตัวกิจกรรมจะบังคับให้เงียบ มีสมาธิไปโดยปริยาย ทั้ง ๆ ที่เด็กที่มาเรียนเป็นเด็กผู้หญิงอายุประมาณ 7 ขวบ

เด็กเรียนแค่ 4 วัน แต่ดูได้ผลมากเพราะเด็กที่มาเรียนสามารถรำได้ทุกคน

ผู้วิจัยพบว่า อาจารย์ธรรมนิตย์มีจริยธรรมแห่งความเป็นครูมาก โดยได้ไปสอนเด็กที่วัดทรายขาว ซึ่งเป็นเด็กค่อนข้างยากจน อ.ธรรมนิตย์บอกว่าถ้าคนรวยจ้างก็ไม่ไป แต่จะมาสอนลูกหลานชาวบ้าน

สำหรับบรรยากาศในการบ่มเพาะ เป็นสูตรผสมระหว่างครูศิษย์แบบเก่า (อาศรมศึกษา) กับแบบใหม่ ที่เรียนเป็นมวลชน อ.ธรรมนิตย์ใช้รูปแบบผสม โดยเอาเด็กมาอยู่ที่บ้านด้วย เพราะศิลปะต้องมีการซ้อม ความสัมพันธ์ครูศิษย์ต้องใกล้ชิด

ที่บ้าน อ.ธรรมนิตย์จะเปิดตลอด มีอุปกรณ์เครื่องดนตรี ทีวีเพื่อการเรียนรู้ นอกจากนั้นเวลาไปไหนมาไหน เช่น กรุงเทพฯ อาจารย์จะซื้อเครื่องมืออุปกรณ์การเล่นโนราไปให้เด็ก ๆ

ความสัมพันธ์ครูศิษย์ ผู้วิจัยสังเกตว่า เด็ก ๆ มักจะเกรงทั้งที่ไม่ดุ โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับการเล่นโนรา ไม่ว่าจะเป็นการสั่งให้ทำ / ไม่ทำอะไร (น่าจะมีสมมติฐานว่า โนราเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ power relationship) แต่ถ้าบอกนอกงานโนรา เด็กจะกล้าล้อเล่นอาจารย์ผู้สอนจะกินอยู่ทุกอย่างเหมือนกับเด็ก ๆ แต่ไว้ตัวในระดับหนึ่ง

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์เรื่องการชวนเด็กมาเล่นดนตรี อ.ธรรมนิตย์กล่าวว่าต้องต่อรอง เช่น เพื่อนคนอื่น ๆ มาหรือยัง ไม่ใช่สั่งแล้วมาได้เลย ในแง่นี้อำนาจของครูโนราสมัยใหม่ไม่ศักดิ์สิทธิ์เท่าครูสมัยเก่าเพราะเด็กสมัยใหม่มี “ทางเลือก” มากกว่า

ข. โนราสวัสดิ์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช

ภูมิหลังนั้นโนราสวัสดิ์ ปัจจุบันอายุ 70 ปีแล้ว เรียนโนรากับท่านขุนอุปถัมภ์นรากร จากนั้นเริ่มมาสอนโนรากับ อ.ภิญโญ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 (สัมภาษณ์ 13 พฤษาคม 2546)

ปัจจุบันสอนโนราอยู่ 2 คน ร่วมกับ อ.สุพัฒน์ นาคเสน (หัวหน้าหมวด) มีเด็กเรียนอาทิตย์ละครั้ง คาบละ 1 ชั่วโมง

สำหรับเป้าหมายการสอน ถ้าเป็นเด็กนาฏศิลป์ก็ต้องรำดี ถ้าเป็นเด็กขับร้องก็ต้องร้องเก่ง แต่สำหรับเด็กเรียนโนรา ต้องรู้ว่าทำให้ดีไม่ได้ทุกคน บางคนไม่มีจังหวะ เด็กผู้ชายรำไม่สวยไม่เป็นไร ต้องจำบทได้ เพียงแค่ 50 % ก็เอาแล้ว (เน้นทางร้องมากกว่าทางรำ) เน้นความสนใจตั้งใจมากกว่าผลงานที่ออกมา

ส่วนวิธีสอนนั้น เมื่อเปรียบเทียบกับอดีต เวลาครูสอนจะมีไม้เอาไว้ตี ให้ย่อตัวลง มีการเหยียบขา หักตัว ให้วิ่งมาไกล ๆ แต่ห้ามหอบเป็นการเตรียมสุขภาพไว้เวลารำ ต้องนิ่ง วางท่าให้เป็นโนราอยู่ตลอดเวลา แต่ปัจจุบันทำอย่างนั้นไม่ได้ อาจารย์จะเน้นไปทางด้านเนื้อหามากกว่าท่ารำ เมื่อเป้าหมายให้เด็กชื่นชมศิลปะโนรา รู้ที่มา ที่ไป มากกว่าจะเรียนรำให้สวยงาม เช่น ให้รู้เนื้อหาว่าแต่ก่อนโนราเขาเล่นกันอย่างไร (เน้นเชิงประวัติและความเข้าใจ)

การปรับเข้ากับเด็ก มีการปรับหลายอย่าง เช่น เริ่มจากบทไหว้ครู ต้องเอามาแปลงความหมาย ต้องมาสอนเด็กทีละคำ เพราะเด็กไม่รู้ที่มาที่ไปแล้ว บทไหว้ครูที่เป็นตำนาน สำหรับเด็กรุ่นใหม่จะไม่เชื่อก็จะเลือกเอาแต่ส่วนที่น่าเชื่อถือและเริ่มรวบรวมตำนานแบบต่าง ๆ สำหรับจังหวะทำนอง จะเอาของเดิม แต่ทว่า “เนื้อหา” จะปรับให้เข้ากับของใหม่ เช่นให้เข้ากับสถานการณ์ยาบ้า ป้องกันไม่ให้เด็กไปใช้ยา

3.1.2 หลักการบริหารจัดคณะโนรา ว.ค. (ศึกษากรณีสถาบันราชภัฏสงขลา)

คณะโนราของสถาบันราชภัฏสงขลาในปัจจุบันยุคที่อ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ดูแลอยู่นั้น มีชุดลูกคู่ 2 ชุด คือชุดเด็ก กับชุดผู้ใหญ่ ลูกคู่ชุดผู้ใหญ่ เป็นชุดดั้งเดิมของ “โนรา ว.ค.” ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการในสถาบัน ชุดนี้จะไม่ได้ทำงานร่วมกันกับชุดเด็ก เพราะลีลาความสามารถเกินทีมเด็ก และเกรงกันในเรื่องอาวุโส เป็นลูกคู่ที่มีอยู่ก่อนแล้ว การบริหารจัดการ การควบคุมประสานงานจะยากกว่าชุดเด็ก

ส่วนชุดเด็กก็จะมีปัญหาเรื่องเวลาฝึกซ้อมของเด็กไม่แน่นอน เพราะมาจากต่างที่ ต่างกิจกรรม แต่ละคนจะมีทำภารกิจส่วนตัวหลังเลิกเรียนก่อนมาซ้อม และบางครั้งก็ทำไม่เสร็จตามเวลาที่นัด บรรยากาศการรอจึงเกิดขึ้นบ่อย ๆ

ชุดเด็กเป็นชุดที่รวมตัวจากเด็กนักเรียนที่อื่น ส่วนใหญ่เป็นนักเรียนจากมหาวชิราวุธ ประมาณชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5-6 ซึ่งเกิดจากการที่สถาบันไปทำชมรมไว้ให้เมื่อสองปีก่อน เมื่อชมรมเกิด ก็ดึงเด็ก ๆ เหล่านั้นมาเป็นลูกคู่ในคณะของสถาบันด้วย คือช่วยงานกันทั้งสถาบันและโรงเรียน เอกลักษณ์สำคัญของชุดเด็กนี้คือการตีเน้น มีจังหวะการรำที่หลากหลาย เด็ก ๆ จะมีความสามารถสูง ทำให้ผู้ชมประทับใจได้ง่าย เป็นที่ภูมิใจในฝีมือของคนทั่วไป ความสามารถก็จะไล่เลี่ยกับผู้ใหญ่

คณะโนราของสถาบันไม่ได้เป็นนักศึกษาในสถาบันทั้งหมด เหตุผลสำคัญที่ไม่ได้สร้างคณะขึ้นจากนักศึกษาในสถาบันเพราะ นักศึกษาสถาบันส่วนใหญ่มีพื้นมาจากทางรำ หรือทางนาฏศิลป์ ซึ่งมีสุนทรียะคนละชุดกับนาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์เป็นเรื่องความอ่อนช้อย แต่โนราเป็นเรื่องความเข้มแข็ง เมื่อมาหัดหลังจากที่เรียนนาฏศิลป์แล้ว จะไม่ค่อยเข้าถึงจิตวิญญาณของโนรา ทั้งที่นักเรียนเหล่านี้ก็เป็นเด็กท้องถิ่น แต่การมาเรียนสถาบันและการสนใจนาฏศิลป์จากส่วนกลาง ทำให้วิธีคิด วิธีมอง และความภูมิใจในในศิลปะพื้นบ้านลดไป เด็กส่วนใหญ่ไม่สนใจนาฏศิลป์พื้นเมือง การวางวิชาไว้ให้เป็นวิชาเลือกเป็นการลดค่าที่สำคัญ ศิลปะพื้นบ้านเป็นเพียงตัวประกอบในหลักสูตร ปัญหาของนักศึกษาในการเข้ามาฝึกหัดคือนักศึกษาสถาบันมักจะติดเพื่อน อยู่กับสังคมเพื่อน บางคนทำท่าจะเรียน แต่พอรู้ว่าไม่มีเพื่อนลงเรียน ก็เลยไม่เรียน โอกาสที่ครูจะสนิทสนมกับเด็กในระดับใกล้ชิดมีน้อย เพราะนักศึกษามีวิถีชีวิตของเขา อย่างไรก็ดี กรณีที่จะชวนให้มาทำงานนั้นจะใช้วิธีสนิทสนมนำหน้าแล้วค่อยพามาทำงาน “ถ้าเขาไม่มาหา ไม่สนิท ก็ไม่มีทางในการจัดการ” เรื่องสำคัญคืออาศัยเรื่องใจรักซึ่งพบได้น้อย

ส่วนกลุ่มนักเรียน ด้วยความเยาว์วัยจะดูแลจัดการได้ง่ายกว่า การฝึกฝนสามารถทำได้เต็มที่ ตรงไหนผิดตรงไหนไม่เห็นชอบก็สอนเปลี่ยนได้ ครูจะเคี่ยวเข็ญบอกว่า “ไม่ได้นะ ไม่ได้ ตรงนี้ต้องปรับปรุง” คือใช้ทีเล่นทีจริงผสมเข้าไป ฝึกเน้นที่ความอดทนของลูกคู่ ว่าสูงสุดได้แค่ไหน ลูกคู่เป็นเด็ก จะขี้โกรธ โมโหง่าย เด็กจะแสดงอารมณ์ทันที ทำให้รู้ว่าจะดูแลอย่างไร

ประเด็น	นักเรียน	นักศึกษา
พื้นเพ	เป็นเด็กพื้นบ้าน	มาทางสายนาฏศิลป์
แรงจูงใจ	ความสนใจ	ต้องมีเพื่อนลงเรียนด้วย
การชักจูง	ซื้อใจให้ความใกล้ชิด	ใช้ความสนิทนำหน้า
ความมักคุ้น	รู้เขารู้เรา เด็กแสดงอารมณ์ทันที	ไม่ค่อยรู้ใจกัน มีระยะห่าง บ่มปัญหา
ผลประโยชน์	ความสนุก คุณค่า	คะแนน
การคงอยู่	เกรงใจครู	เพื่อน ถ้าไม่มีเพื่อนก็ไม่อยู่
ลักษณะปัญหา	ไม่อยู่ในระเบียบ เล่น	ลึก ๆ แล้วมักจะไม่สนใจจริง
วิธีแก้ปัญหา	สอน ดุ ตำหนิ	วางเฉย

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบคณะโนรานักเรียนกับโนรามหาวิทยาลัย

นักเรียนที่ดีตามเกณฑ์ของคณะหรือความคาดหวังของคณะที่มีต่อเด็ก ซึ่งหมายถึงเป้าหมายที่ต้องการที่จะพัฒนาเด็กไปสู่บุคลิกภาพพึงประสงค์คือ ต้องเป็นคนที่มีเหตุผล เชื่อฟังครู มีคุณธรรม จริยธรรม ที่สำคัญคือ “มีความเป็นนักเลง”

นักเลงที่ว่านี้คือการเป็น “**นักเลงศิลปิน**” รักศักดิ์ศรีและมั่นใจตัวเอง เชื่อมั่นในฝีมือตนเอง เมื่อเล่นก็ต้องเล่นจนหมด เรียกว่า “**เล่นเต็มตัว**”

หลักในการทำงานของคณะนี้คือ “ทำให้สำเร็จ” ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลกลใด ต้องทำงานให้บรรลุ สิ่งที่สอนที่สำคัญคือการ “สอนให้รักศักดิ์ศรี” ให้มีความภูมิใจในความเป็นลูกคู่สายท่านขุน หรือที่เรียกทั่วไปว่า “สาย โนรา ว.ค.” เพราะเป็นสายโนราที่มีเอกลักษณ์ของตนเอง

การบริหารจัดการที่สำคัญคือการ “ขอความร่วมมือ” เนื่องจากได้วางตัวให้น่าเชื่อถือ และมีใจเอื้อเฟื้อมาตลอด ดังนั้นเมื่อขอความร่วมมือแล้วก็จะได้ เพราะคนเชื่อถือ ไว้วางใจ และยอมรับในความสามารถ

3.2 โนราโรงเรียน

ก. โนราโรงเรียน : กรณีสงขลา

โนราในโรงเรียนสำหรับในจังหวัดสงขลาเริ่มครั้งแรกที่โรงเรียน วรนารีเฉลิม ในปี พ.ศ. 2502 โดยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เสด็จมาเยี่ยมภาคใต้ โรงเรียนวรนารีเฉลิม ได้เชิญโนราอาชีพไปสอนเด็กเพื่อให้ได้รำรับเสด็จจำนวนประมาณ 50 คน โดยใส่ชุดโนรากำมะลอ ใส่กระบังหน้า หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2507 ท่านขุนอุปถัมภ์นรากรก็ได้เข้ามาสอน แล้วกิจกรรมก็หยุดไป

ในระดับโรงเรียนของจังหวัดสงขลา มีโรงเรียนที่จัดการเรียนการสอนให้มีกิจกรรมโนราด้วยมากมายหลายแห่ง เช่น โรงเรียนวัดกลาง โรงเรียนบ่อดาน อ.สทิงพระ โรงเรียนรักเมืองไทยที่โตนงาช้าง โรงเรียนบ้านควนเนียง อ.ควนเนียง จ. สงขลา โรงเรียนวัดเทพชุมชน โรงเรียนวัดเลียบ ฯลฯ

นอกจากนี้ก็มีโครงการของนักศึกษาสถาบันทักษิณคดี ซึ่งมาขอความอนุเคราะห์วิทยากรจากสถาบันราชภัฏสงขลาเพื่อทำกิจกรรมหัดโนรา ตามรูปแบบที่ใช้โดยทั่วไป คือให้ต้องเข้าค่ายก่อน แล้วมีการนำเสนอผลงานในวันปิด

. กรณีโรงเรียนมหาวชิราวุธ

โรงเรียนมหาวชิราวุธ จ. สงขลา เป็นโรงเรียนประจำจังหวัดที่มีอายุยาวนาน โรงเรียนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านโนราตามแต่ทัศนะของผู้บริหารแต่ละยุค ปัจจุบันกิจกรรมการสืบทอดโนราเป็นในลักษณะชมรม โดยเปิดสอนให้แก่นักเรียนที่สนใจ ใช้เวลาช่วงเย็นหลังเลิกเรียน ใช้วิทยากรจากภายนอก มีกิจกรรมหลักคือการเข้าค่ายฤดูร้อน

กิจกรรมนี้เพิ่งเริ่มได้เมื่อ 2 ปีมานี้ หลังจากที่โรงเรียนเปลี่ยนผู้อำนวยการมาเป็นคนปัจจุบัน ก่อนนี้กิจกรรมโนราได้หยุดไปประมาณ 4 ปี เนื่องจากผู้อำนวยการคนก่อนไม่สนับสนุน เมื่อได้ผู้อำนวยการคนใหม่ที่มีวิสัยทัศน์ในเรื่องวัฒนธรรมท้องถิ่น และการส่งเสริมให้เด็กในโรงเรียนมีทางเลือกด้านกิจกรรม ก็ทำให้เกิดโครงการโนราในโรงเรียนขึ้น แต่กิจกรรมดังกล่าวต้องอาศัยครูที่ชอบวัฒนธรรมท้องถิ่นอยู่ในสายเลือดจึงจะพัฒนางานไปได้ กรณีครูที่ดูแลอยู่ในปัจจุบันนี้ เป็นบุตรีของนายหนังซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ จึงใส่ใจทุ่มเทที่จะทำกิจกรรมนี้ด้วยใจรัก เด็ก ๆ จะไปฝึกซ้อมที่บ้านนอกเหนือจากการพบปะที่โรงเรียน

โรงเรียนไม่ได้ขาดครูที่สนใจศิลปะท้องถิ่น หากแต่โรงเรียนมักไม่ค่อยมีกลไกในการสร้างแรงจูงใจที่จะผลักดันสนับสนุนส่งเสริมให้ครูที่มีพื้นฐานได้เข้ามาทำกิจกรรมนี้อย่างจริงจัง ครูผู้ดูแลกิจกรรมนี้เล่าว่าเวลาชวนคนอื่นให้มาร่วม ครูด้วยกัน “แบนปาก” อันหมายถึงแสดงอาการไม่เห็นว่าสิ่งที่ทำอยู่นั้นจะได้ประโยชน์อะไรขึ้นมา

โรงเรียนมีส่วนได้เสียกับโนราคือการนำโนราไปใช้ในงานต่าง ๆ ของโรงเรียน เช่น งานชุมนุมศิษย์เก่ามหาวชิราวุธเดือนมีนาคม 2546 งานนี้ก็ต้องมีการรำโนราของเด็ก ๆ รุ่นปัจจุบัน หากไม่มีกิจกรรมเมื่อมีงานลักษณะนี้ก็ไม่สามารถจัดการแสดงขึ้นได้

การฝึกสอนโนราให้เยาวชนนั้นต้องยอมรับว่าจะมีเสียงดังมาก เพราะเครื่องดนตรีโนราเป็นเครื่องดนตรีที่อึกทึกครึกโครม ต้องมีสถานที่ ๆ เอื้ออำนวย และมีทัศนคติของคนใกล้เคียงที่ดีต่อการส่งเสริมกิจกรรมนี้

ผู้อำนวยการโรงเรียนมหาวชิราวุธ เล่าให้ฟังในงานมอบเกียรติบัตรให้แก่นักเรียนที่เข้าโครงการ **ค่ายดนตรีพื้นเมืองต้านยาเสพติด** เมื่อ 17 มีนาคม 2546 ที่โรงเรียนมหาวชิราวุธว่าโรงเรียนต้องการที่จะส่งเสริมให้นักเรียนของโรงเรียนมีความภูมิใจในวัฒนธรรมถิ่นใต้ของตนอย่างมีศักดิ์ศรี โรงเรียนมุ่งหวังที่จะให้มีการเรียนการสอนเป็นภาษาถิ่นเสียด้วยซ้ำ แต่ก็ยังทำไม่ได้เพราะไม่มีนโยบายจากข้างบน สำหรับกิจกรรมของโรงเรียนนับว่ายังน้อยไป แต่ก็หวังให้นักเรียนที่ฝึกรักสิ่งที่ฝึกและภูมิใจอย่างแท้จริง

ค. โรงเรียนวัดจอมไตร จ.ตรัง

การแสดงประเภทนี้ได้รับการยกย่องให้เป็นนาฏศิลป์ชั้นครู เดิมแสดงแต่ในกลุ่ม ถ่ายทอดในลูกหลาน เป็นงานที่ต้องใช้ทักษะและความอุตสาหะมาก การแสดงจึงไม่แพร่หลาย เพราะขาดผู้รับในการถ่ายทอดศิลปะ ในปัจจุบันมโนราห์เมืองตรังมีเหลืออยู่ไม่กี่คณะที่ยังคงเป็นที่นิยมได้แก่ มโนราห์ครื้นน้อย ดาวรุ่ง ลูกศิษย์มโนราห์เติม มโนราห์ทวีน้อย บ้านนาโยงใต้เท่านั้น (ถนอมศักดิ์ หนูนุ่ม,2546 :21)

โรงเรียนนำหลักสูตรท่ารำมโนราห์มาบรรจุเข้าในการเรียนการสอนประจำโรงเรียน โดยคณะกรรมการสถานศึกษาเห็นว่าน่าจะมีกิจกรรมอะไรสักอย่างที่ทำให้เยาวชนได้อนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านประจำท้องถิ่นที่มีมาตั้งแต่บรรพบุรุษ จึงจัดทำหลักสูตรสถานศึกษาการ

ออกกำลังกายด้วยท่ารำที่สามารถบูรณาการให้เข้าใจง่าย เพื่อให้เด็ก ๆ ได้รู้จักวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยใช้กับนักเรียนตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงประถม เริ่มมาตั้งแต่มิถุนายน 2545 ใช้เวลาหัดช่วงเช้าหลังจากเสร็จกิจกรรมเคารพธงชาติ ประมาณ 5 นาที ในการสอนนักเรียนนั้นโรงเรียนจะมีชมรมศิลปะพื้นบ้านมาช่วยสอนควบคู่กับภูมิปัญญาพื้นบ้านโดยจะให้นักเรียนที่เรียนรู้การแสดงเก่งช่วยไปสอนรุ่นน้องเป็นกลุ่ม ๆ โดยมีมูลเหตุมาจากนายเสรี ศรีหะไตร นายอำเภอนาโยง กล่าวว่า จังหวัดตรังมีมโนราห์หลายคณะด้วยกันและได้มีการสอนเฉพาะผู้ที่สนใจจริงเท่านั้น ทำให้หน่วยงานในสังกัดกระทรวงศึกษาธิการและผู้นำชุมชนแสดงความห่วงใยว่าถ้าปล่อยให้มีการฝึกสอนเฉพาะผู้ที่สนใจเรียนและไม่ได้ให้ทุกคนได้เรียนรู้ร่วมกันแล้ว ต่อไปในอนาคตศิลปวัฒนธรรมที่เป็นของชาวใต้จะคงอยู่ต่อไปหรือไม่ จึงกลายเป็นที่มาของการจัดทำหลักสูตรกายบริหารแม่ไม้มโนราห์ 12 ท่า ให้เด็กทุกคนได้เรียนรู้ซึมซับศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านและยังส่งเสริมให้เด็กได้ออกกำลังกายในท่าบริหาร ปัจจุบันโรงเรียนในสังกัดการประถามศึกษาแห่งชาติ (สปช.) ของ อ.นาโยงรวมทั้งสิ้น 17 แห่ง ได้พร้อมใจกันออกกำลังกายหน้าเสาธงด้วยการรำมโนราห์ (ถนอมศักดิ์ หนุนุ่ม,2546 :21)

ง. ศูนย์เด็กเล็กบ้านบางดาน จ.สงขลา

กิจกรรม “โนราบำบัด” ในชั้นเด็กเล็ก เริ่มจากครูเจี๊ยบครูชั้นเด็กเล็ก มีความสนใจในโนราแล้วนำเทปเพลงมโนราห์มาเปิดให้เด็กเล็กฟัง แล้วให้เด็ก ๆ เรียนรู้ร่วมกันว่าฟังแล้วรู้สึกอย่างไร ใช้การพูดคุยถามตอบ เปิดให้ฟังบ่อย ๆ จนเพียงพอจึงเริ่มสอนให้หัดเคลื่อนไหวโดยดูจากเทป ไม่ได้มุ่งเรื่องให้เด็กรำได้ แต่มุ่งให้มโนราห์เป็นสื่อกล่อมเกลาให้เด็ก ๆ ได้รับความสุข เกิดเป็นงาน “โนราบำบัด” ขึ้น โดยมีการเก็บข้อมูลก่อนใช้กิจกรรมนี้ ระหว่างใช้และหลังใช้ ได้ผลเป็นที่น่าพอใจว่าเด็ก ๆ รู้สึกชอบกิจกรรมนี้และชอบดนตรีโนรา มีสมาธิดีขึ้น

จ. โรงเรียนศรียาภัย จ.ชุมพร

โรงเรียนศรียาภัยเป็นโรงเรียนที่มีกิจกรรมโนราในส่วนของภาคใต้ตอนบน เป็นการนำโนราที่ประยุกต์ใช้ข้อเด่นของโนราโบราณจากหลาย ๆ ส่วนมาผสมกันกลายเป็น “โนราศรียาภัย” มี อ.นิยม เป็นครูสำคัญที่บริหารจัดการและสอนโนราให้แก่เด็ก ๆ ในรูปของชมรม ที่มีรุ่นพี่สอนรุ่นน้องและมีครูคอยดูแลและสอนเสริมอีกชั้นหนึ่ง ความสัมพันธ์ครูศิษย์นั้นเป็นเหมือนพ่อลูก เด็ก ๆ รู้สึกว่าเหมือนมีพ่ออีกคนหนึ่ง การบริหารจัดการนั้นทำได้โดยการรับงานแสดงตามที่ต่าง ๆ แล้วเอารายได้มาแบ่งปันกันตามบทบาทหน้าที่ รายได้ส่วนหนึ่งให้ค่าน้ำมันรถของครูและอีกส่วนเก็บไว้เป็นรางวัลส่งเสริมการเรียนดีของนักเรียน ดังนั้นเด็ก ๆ ในกิจกรรมนี้จึงมีผลการเรียนที่ดี พร้อมกับมีวิชาโนราติดตัว เป็นการแก้ปัญหาเรื่องความขัดแย้งระหว่างกิจกรรมกับการเรียน อ.นิยม เล่าว่ากว่าจะมาถึงวันนี้ต้องใช้เวลาในการทำความเข้าใจกับคนรอบตัว ไม่ว่าจะเป็นเพื่อนครูด้วยกันหรือผู้ปกครองอยู่นานพอสมควร

ฉ. โรงเรียนวัดบ่อแดง สทิงพระ จ.สงขลา

มีการฝึกโนราตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 มีนักเรียนกว่า 30 คน ฝึกโนราในรูปชมรม ผู้สอนคือ อ.เพ็ญศรี อนุดิษฐ์ บริหารจัดการโดยใช้งบประมาณของ อบต. และจากสถาบันราชภัฏสงขลา บางคราวก็เป็นงบส่วนตัวและงบจากผู้ปกครอง ทำกิจกรรมหลากหลาย เช่น เด็กไทยรู้ทัน ขาดเครื่องดนตรีขอการสนับสนุนจากสถาบันราชภัฏสงขลาและทุนส่วนตัว ขาดนักดนตรีแก้โดยเชื่อมโยงไปยังนักเรียนของสถาบันราชภัฏสงขลา

ช. กลุ่มฝึกโนราบ้านบ่อประดู่

เป็นกลุ่มฝึกหัดโนราที่บ้านโดยชาวบ้านที่สนใจชักชวนเด็กมาหัดโนรา มีนักเรียนประมาณ 10-20 คน เป็นกลุ่มเยาวชนบ้านบ่อประดู่ ฝึกโดยโนราจตุรงค์ จันทระ และนางรำพึงกับนางจรินทร์ จันทระ โนราที่ใกล้เคียงในพื้นที่คือโนราสะพรั่งน้อย เสน่ห์ศิลป์ โนราสุชาติ บันเทิงศิลป์ ใช้งบประมาณส่วนตัว แต่หางานจากการไปรำตามห้างสรรพสินค้า ตามคำเชิญ หรืองานรำอวยพรเกษียณอายุ ปัญหาเป็นเรื่องค่าพาหนะ และเครื่องดนตรี

ซ. กิจกรรมโนราในโรงเรียนอื่น ๆ

กิจกรรมโนราในโรงเรียนต่าง ๆ เฟื่องฟูมากในระยะ 3 ปีที่ผ่านมา เกิดการฝึกหัดโนราในระดับโรงเรียนเป็นจำนวนมากตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2544 โดยทำกิจกรรมทั้งในรูปชมรม ในรูปโครงการและในรูปวิชาเลือกวิชาบังคับ ทั้งหมดมีปัญหาคล้าย ๆ กันเรื่องขาดงบประมาณในการดำเนินการ หลายแห่งแก้ไขโดยการโยกงบประมาณส่วนอื่นมาใช้เป็นคราว ๆ ไป บางแห่งใช้ความร่วมมือจากชุมชนและบางคราวก็ใช้งบประมาณส่วนตัวด้วยใจรัก ส่วนใหญ่จะขาดอุปกรณ์ดนตรี บางแห่งขาดแม้กระทั่งวิทยากรในพื้นที่ที่มีความรู้อย่างแท้จริง หลายแห่งฝึกกันไปด้วยใจรักทั้งที่ผู้ฝึกก็ไม่ได้มีความรู้ความเข้าใจมาก ถือว่าฝึกไปก่อนในเบื้องต้นและเรียกร้องให้มีการสอน การให้ความรู้ ความเข้าใจแก่ครูที่จะมาฝึกสอน รวมทั้งให้ความรู้แก่ผู้บริหารของโรงเรียนเพื่อที่จะให้เห็นความสำคัญของกิจกรรมลักษณะนี้ เช่น

โรงเรียนบ้านควนขี้แรด มีการฝึกโนราตั้งแต่ปี 2535 เริ่มจากเชิญโนราเจริญ ยอดระบำมาสอน ในโรงเรียนมีนักเรียนมากกว่า 30 คน ฝึกในรูปของวิชาเลือก “โนราพาสนุก” มีอาจารย์ที่ปรึกษาบริหารงานและมีโนราเป็นวิทยากร เป็นกิจกรรมที่ไม่มีงบประมาณ เครื่องดนตรีไม่มีใช้วิธีขอความร่วมมือจากชุมชน ปัญหาเป็นเรื่องการไม่มีผู้มีความรู้มาถ่ายทอดให้อย่างต่อเนื่อง แก้ไขโดยการให้รุ่นพี่มาสอน

โรงเรียนบ้านควนเนียง จ.สงขลา เริ่มกิจกรรมตั้งแต่ พ.ศ. 2545 ตั้งเป็นชมรมมีนักเรียนประมาณ 20-30 คน ใช้ชื่อ “ชมรมศิลป์พื้นบ้านโนห์ราหนังตะลุง” ไม่มีงบประมาณขาดบุคลากรและขาดเครื่องดนตรี

โรงเรียนบ้านควนพลี เริ่มในปี 2544 มีนักเรียนประมาณ 30 คนในรูปวิชาเลือก หลักสูตรท้องถิ่น ชั้น ป. 4-6 ใช้งบประมาณจากการยืมเงินกองทุนเพื่อการศึกษาที่ชาวบ้าน ผู้ปกครอง คณะกรรมการสถานศึกษาบริจาค ปัญหาที่พบเป็นเรื่องงบประมาณ และการขาดวิทยากรที่สอนท่ารำชัดเจน ไม่มีอุปกรณ์ทั้งเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกาย

โรงเรียนบ้านหารเทา เริ่มพ.ศ. 2545 มีนักเรียนกว่า 30 คน ฝึกในรูป “ชมรมโนรา” มีอาจารย์ที่ปรึกษาบริหารและมีโนราเจิม ครูอ้นเป็นวิทยากร

โรงเรียนพะตงวิทยามูลนิธิ ฝึกตั้งแต่ปี 2544 มีนักเรียนกว่า 30 คน เป็นวิชาเลือกชื่อ วิชาพัฒนาศักยภาพ ใช้งบประมาณของโรงเรียน ปัญหาที่พบเป็นเรื่องการขาดผู้รู้ โรงเรียนให้ความสำคัญกับกิจกรรมโนราน้อย

โรงเรียนรัตภูมิวิทยา ฝึกปี พ.ศ. 2546 ในชั้น ม.1 มีนักเรียนประมาณ 20 คน ฝึกในรูปชมรม วิทยากรคือนายสันติ สุคะนุกมัง ไม่มีงบประมาณสนับสนุน มีปัญหาเรื่องไม่มีสถานที่ฝึกหัด เวลาฝึกมีน้อย

โรงเรียนวรพัฒน์ ฝึกตั้งแต่ปี 2544 มีนักเรียนประมาณ 6-10 คน ฝึกในรูปของกิจกรรมฐานการเรียนรู้ โดยวิทยากรคือ อ.อะมิน๊ะ หรอดบิลสัน ใช้งบประมาณของโรงเรียน พบปัญหาเรื่องเด็กให้ความสนใจน้อย

โรงเรียนวัดตันติการาม ฝึกโนราปี 2545 มีนักเรียนประมาณ 10-20 คน ฝึกในรูปชมรม มีวิทยากรคือ อ.ทิชาชงค์ แก้วนพรัตน์ ใช้งบประมาณจากเงินผู้ปกครอง แต่ก็ยังขาดงบประมาณดำเนินการ ไม่มีนักดนตรีพื้นบ้านขาดเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกาย

โรงเรียนวัดตำนาน ทำกิจกรรมโนราปี 2544 มีนักเรียนกว่า 30 คน วิทยากรคือ นางซ่อนกลิ่น จันทรอักษรสอนรำ และนายผ่อง ขวัญนุ้ยบรรเลงดนตรี ใช้งบประมาณจากชุมชนแต่ก็ยังขาดงบประมาณที่ต่อเนื่อง

โรงเรียนวัดทุ่งคา ฝึกตั้งแต่ปี 2544 ในกลุ่มนักเรียนชั้น ป.2 มีนักเรียนกว่า 30 คน ฝึกในหลายรูปแบบ เช่น ชมรม กลุ่มความสนใจ และวิชาบังคับศิลปะ วิทยากรคือ อ.สมพร ปานนุกูล ไม่มีงบประมาณในการทำกิจกรรม

โรงเรียนสถิตย์ชลธาร ฝึกโนราปี 2543 มีนักเรียนประมาณ 20 คน ฝึกในรูปชมรมในโครงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย (โนรา) วิทยากรคือนายพริ้ง ขุนเจริญ ใช้งบประมาณจากราชการและเงินที่โรงเรียนจัดหาเอง

โรงเรียนวัดสามกอง เริ่มฝึกปี 2545 เริ่มจากฝึกรำเพลงโค มีนักเรียนประมาณ 6-10 คน ฝึกในรูปชมรม ผู้สอนคือ อ.สาย ภักดีสังข์ และ อ.อนงค์ เชาว์บวร ใช้งบประมาณจากราชการและครูผู้สอนบริจาค ขาดวิทยากรทั้งด้านรำและดนตรี และขาดอุปกรณ์

โรงเรียนสมพงศ์วิทยาจะทิ้งพระ เริ่มปี 2546 หัดท่าพื้นฐานมีนักเรียนประมาณ –จ คน ผู้สอนคือ อ.ธงไทย ขุนพรรณราย ไม่มีงบประมาณ

โรงเรียนสาธิตราชภัฏสงขลา มีนักเรียนกว่า 30 คน ใช้งบประมาณจากชมรมผู้ปกครองและโครงการสืบสานวัฒนธรรมในพระบรมราชินูปถัมน์ มีปัญหาเรื่องสถานที่คับแคบ ขาดบุคลากร ขาดวิทยากรผู้เชี่ยวชาญ

โรงเรียนสามัคคีอนุสรณ์ มีนักเรียนประมาณ 20 – 30 คน ฝึกในรูปของวิชาบังคับ ดนตรี – นาฏศิลป์ ตั้งแต่ปี 2543 วิทยากรคือนางกัลยา ชายเกตุ ใช้งบประมาณจากค่าตอบแทนวิทยากร ค่ารายหัวนักเรียนประถมศึกษา ขาดอุปกรณ์และงบประมาณดำเนินการ

4. **<u>โนราสุขภาพ</u>**

การรำตามปกติไม่ว่าจะรำอะไร โดยทั่ว ๆ ไปก็ได้เหงื่ออยู่แล้ว แต่ยิ่งเป็นรำโนราก็จะยิ่งใช้พลังงานมากขึ้น ท่ารำทำให้ปวดเมื่อยกล้ามเนื้อส่วนที่ไม่ใช้ ซึ่งน่าจะเป็นผลดีต่อคนที่ใช้แรงกายและกล้ามเนื้อในชีวิตประจำวัน ยิ่งถ้าเทียบการใช้ร่างกายในการทำนา กับการใช้ร่างกายในการรำโนราจะพอเห็นอย่างกว้าง ๆ ว่าเส้นสายและกล้ามเนื้อสองชุดนี้จะทำให้ร่างกายได้พักส่วนที่ใช้และได้ใช้ส่วนที่พัก ซึ่งน่าจะส่งผลให้สุขภาพโดยรวมในส่วนของมิติทางกายมีสุขภาพที่ดีขึ้น

ภาพที่ 30 การหัดรำโนราของนักศึกษา ว.ค.

แต่ที่ไกลกว่านั้น เมื่อมองในมิติสุขภาพ คือการศิลปะการแสดงเพื่อการเยียวยา (Healing in Performing Arts) ซึ่งเป็นประเด็นร่วมสมัยที่สังคมสมัยใหม่นอกกระแสหลักให้ความสนใจ เมื่อตั้งคำถามนี้กับการแสดงในประเทศไทยก็พบว่าการละเล่นพื้นบ้านหลายชนิดมีบทบาทเด่นในเรื่องการเยียวยาทางด้านจิตวิญญาณและสังคม โดยอาศัยพลังชุมชน ความศรัทธา ช่วยรักษาอาการเจ็บป่วยทางจิต เช่น หูแว่วเสียงโนราแก้ด้วยรำโนรา การเจ็บกระเสาะกระแสะไม่ทราบสาเหตุแก้โดยการจัดพิธีโรงครู การเจ็บป่วย หรืออาการทางประสาทบางอย่าง กับการนำโนรามาประยุกต์กับศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายแบบอื่น ๆ เพื่อให้มีทางเลือกมากขึ้นในด้านการออกกำลังกายเพื่อสุขภาพของคนยุคใหม่

ภาพที่ 31 **อ.จิณ ฉิมพงศ์ เป็นตัวแทนโนราไปสัมมนาแลกเปลี่ยนเรื่อง “ศิลปะการแสดงเพื่อการเยียวยา” ครั้งที่** 6 **กับกลุ่มศิลปินในเอเชียที่เกาหลี** (6th AAPAN International Festival & Symposium : The Role of Healing in Asia – Pacific Performing Arts – II ,at Mogaksa, KT Information Center & Tibet Museum of Daewonsa, Jeomam, Korea, November,25-29,2003)

5. **<u>การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างสถานภาพของโนราทั้งสี่ประเภท</u>**

โนรามีรูปแบบที่แตกต่างกันตามวัตถุประสงค์และเงินทุนที่บริหารจัดการคณะ รูปแบบข้างต้นเป็นการแบ่งอย่างกว้าง ๆ ในโลกความจริงแต่ละคณะ แต่ละกลุ่มก็มีลักษณะหรือส่วนผสมของคณะตนเองแตกต่างออกไป เช่น โนราบันเทิงโดยหลักการแล้วดำรงอยู่โดยกลไกธุรกิจ ถูกคัดสรรจากความสนใจของผู้ชม โนราพิธีกรรม ปกติดำเนินโดยชาวบ้าน แต่บางคราวก็มีสถาบันมาโอบอุ้มเพื่อให้โนราสถาบันให้อยู่ได้ โนราบ้านบางแห่งสนับสนุนโดยวัด บางแห่งสนับสนุนโดย องค์การบริหารส่วนตำบล เรียกได้ว่าในเรื่องประเภทของโนรานั้น มีรูปแบบการแสดงให้เห็นเป็นประเภทได้ หากแต่ในประเภทเดียวกันไม่ได้มีองค์ประกอบในทางเดียวกันทั้งหมด ที่สำคัญการแบ่งประเภทไม่ได้เป็นการแบ่งขั้ว เพราะแต่ละประเภทไหลเทเข้าหากันและมีบทบาทต่อกันในทางเกื้อกูล แม้ในภาพภายนอกจะดูขัดแย้งกันก็ตาม โนราพิธีกรรมอาจเรียกว่าเป็นโนราโบราณ และเรียกโนราหางเครื่องว่าเป็นโนราประยุกต์หรือโนราสมัยใหม่ที่มีภาพเสมือนตัวทำลายขนบเก่า แต่ในโลกความเป็นจริง โนราหางเครื่องทำเงินเลี้ยงศิลปินที่ทำโรงครูให้มีชีวิตอยู่รอดได้ตลอดปี ในขณะที่ฤดูกาลพิธีกรรมมีเพียงฤดูเดียว อย่างกรณีโนราสายพิณ เป็นคณะโนราบันเทิงขนาดกลาง แรงจูงใจการเข้าสู่อาชีพนี้มาจากการที่มีกำเนิดมาจากสายตระกูลโนรา เมื่อผันเข้าสู่ระบบการศึกษาก็เลยเลือกเรียนนาฏศิลป์ และแต่งงานกับนักดนตรี ตัวเองมีความเชื่อเรื่องตายายเต็มที่เพราะมีประสบการณ์ด้วยตนเอง เมื่อมาทำคณะโนราบันเทิงธุรกิจเคยเล่นแล้วเลิกไปเพราะทนตรากตรำไม่ไหวแต่เมื่อพักแล้วกลับไม่สบาย จึงต้องกลับมาเล่นใหม่ (สัมภาษณ์ **โนราสายพิณ** วงสายพิณ เสียงทิพย์, 23 เมษายน 2546) สิ่งนี้ให้ภาพของการเป็นทางออกให้กันและกันของโนราประเภทต่าง ๆ เป็นต้น

เกณฑ์	โนราพิธีกรรม	โนราสถาบัน	โนราบันเทิง
สถานภาพ		ระดับเท่านาฏศิลป์อื่น	ระดับเท่าลูกทุ่ง
กลไกดำเนินการ	ชาวบ้าน	รัฐ	ธุรกิจ
มูลเหตุ	ความเชื่อ	กระแสสังคม	ทุนนิยม
ผู้ชม	รู้รอบ		รู้น้อย
ผู้ควบคุมคัดสรร	โนรากับชาวบ้าน	นักวิชาการกับศิลปิน	ผู้ชมกับนักธุรกิจ

ตารางที่ 8 เปรียบเทียบคุณลักษณะของโนราแต่ละแบบ

โนราทั้งสามลักษณะมีความสัมพันธ์กันทั้งในลักษณะของการเกื้อกูลและขัดแย้ง เกิดวงจรกลไกการเคลื่อนไปด้วยกัน

1. <u>แบบเกื้อกูลกัน</u> ในแบบเกื้อกูลนั้น โนราพิธีกรรมเป็นเสมือนต้นแบบของโนราที่รักษารูปแบบโบราณ โนราบันเทิงใช้โนราโบราณเป็นแบบในการประยุกต์ คือเป็นเสมือนแหล่งข้อมูลในการค้นคว้าเพื่อการพัฒนาและประดิษฐ์ความบันเทิง ขณะเดียวกัน โนราบันเทิงก็