บทที่ ๑
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย

ปัจจุบันกระแสสังคมในประเทศไทยเกี่ยวกับเรื่อง ‘ประชาคมอาเซียน’ สมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Association of South East Asian Nations : ASEAN) คือการรวมกลุ่มของประเทศอาเซียน ได้แก่ ราชอาณาจักรไทย สาธารณรัฐอินโดนีเซีย สาธารณรัฐฟิลิปปินส์ สาธารณรัฐสิงคโปร์ ประเทศมาเลเซีย บรูไนดารุสลาม สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว สหภาพหม่า และราชอาณาจักรกัมพูชา กำลังรวมตัวและสร้างเครือข่ายเพื่อเปิดประเทศให้เกิดความเสรีทั้งทางด้านวัฒนธรรม เศรษฐกิจ เพื่อให้ประชาชนในภูมิภาคเหล่านี้มีความเป็นอยู่ที่ดีและใช้ชีวิตได้อิสระเสรีมากยิ่งขึ้น เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม มีความรู้สึกเป็นหนึ่งอันเดียวกันโดยเน้นการส่งเสริมความรู้ความเข้าใจในด้านประวัติศาสตร์ที่ประเทศสมาชิกสามารถเชื่อมโยงมรดกทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ระดับภูมิภาคร่วมกัน ซึ่งประเทศไทยทั้งด้านภาครัฐและเอกชน ก็ได้เตรียมความพร้อมที่จะขับเคลื่อนนโยบายของชาติ สร้างแรงกระตุ้นให้คนไทยมีส่วนร่วมในการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง และพัฒนาในทุกๆด้านในประเทศไทยให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านวัฒนธรรมไทยที่ควรส่งเสริมให้มีการอนุรักษ์ และพัฒนาไปพร้อมๆกันเพื่อให้ภูมิปัญญาท้องถิ่นสื่อสารในระดับสากล (Universal) ก่อให้เกิดการศึกษาทางด้านวัฒนธรรมในวงกว้างและแพร่หลาย ขยายกลุ่มผู้บริโภคงานทางด้านวัฒนธรรมที่สามารถเข้าถึงงานที่สร้างมาจากราก-ความรู้ของคนในชุมชนได้ง่ายขึ้น และเกิดความรู้สึกภาคภูมิใจในภูมิปัญญาและรากเหง้าของตน

ประเทศไทยจึงถือได้ว่ามีความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านสาขาทัศนศิลป์ สาขาวรรณศิลป์ สาขาดุริยางคศิลป์ และสาขาศิลปะการแสดง โดยเฉพาะศิลปะการแสดงของไทยที่มีประวัติศาสตร์และความเป็นมาอย่างยาวนาน และได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องทั้งงานโบราณและงานการแสดงร่วมสมัย สามารถบ่งบอกถึงความเจริญงอกงาม ทั้งรสนิยม ความคิด และจิตสำนึกในความรักชาติของคนในชุมชน ทั้งนี้ในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทยนั้นก็มีจะศิลปะการแสดงที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะวัฒนธรรมวิถีชีวิตในชุมชนนั้นๆ ซึ่งล้วนมีเอกลักษณ์ที่สะท้อนความคิดความเชื่อ ภูมิปัญญาพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี ที่ควรส่งเสริมและสนับสนุนการอนุรักษ์ พัฒนา และเผยแพร่ศิลปะการแสดงให้มีการตื่นตัวอย่างต่อเนื่อง

โนรา เป็นนาฏศิลป์ประเภทละครำอย่างหนึ่งที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ สามารถสะท้อนชีวิตและศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้อย่างเด่นชัด เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาลและสืบทอดกันมาหลายยุคหลายสมัย ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวรรณกรรมได้เห็นจนถึงปัจจุบัน โนรามีเอกลักษณ์ของการแสดงที่เฉพาะตัวและมีธรรมเนียมการปฏิบัติที่สืบต่อกันมาอย่างชัดเจน แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างโนรากับผู้คนในสังคมด้านความเชื่อ พิธีกรรม ค่านิยม และขนบธรรมเนียมประเพณีตามวิถีชีวิตประจำวันที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งสามารถจำแนกออกได้ ๒ ลักษณะ คือ การแสดงเพื่อพิธีกรรม และการแสดงเพื่อความบันเทิง จากลักษณะดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า โนรามีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชุมชนของคนปักษ์ใต้อย่างมาก ทุกกิจกรรมล้วนมีความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องภูติผีบรรพบุรุษ ทำให้คนในชุมชนเกิดความเชื่อความศรัทธาร่วมกัน การแสดงโนราจึงเป็นจุดเชื่อมโยงอันดีที่สามารถสร้างความกลมเกลียวในระบบครอบครัว ชุมชน รู้รักสามัคคีและรู้จักให้อภัยกัน ดังนั้นกิจกรรมของคณะโนราจึงมักมีวิธีการสืบทอดกันแบบระบบเครือญาติรุ่นต่อรุ่น อันเป็นกลอุบายเพื่อให้ญาติพี่น้องได้พบปะเพื่อรำลึกคุณงาม ความศรัทธา และความกตัญญูร่วมกันต่อครู บุพการีที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งในอดีตโนราเป็นศิลปะการแสดงที่ละเอียดอ่อน มีแบบแผนและธรรมเนียมปฏิบัติยึดถืออย่างเคร่งครัด เพื่อรักษาไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ในการรำเพื่อประกอบพิธีกรรม และเพื่อความบันเทิง หากโนราคนใดมีคุณสมบัติครบถ้วนจะทำให้ประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงได้รับการยกย่องจากสังคม และเหล่าศิลปินด้วยกันซึ่งอาจสอดคล้องกับค่านิยมของชาวใต้ที่เชื่อว่าโนราเป็นวิชาของคน ‘นักเลง’ ซึ่ง อรวรรณ สันโลหะ (๒๕๔๒) ได้กล่าวไว้ว่า

> *“โนราเป็นวิชาของคน “นักเลง” ที่เรียนกันให้เป็นนักเลง เป็นคนกว้างขวาง มีสมัครพรรคพวกมาก เป็นที่เคารพนับถือ สามารถให้ความคุ้มครองและเป็นที่พึ่งพาของคนอื่นในยามเดือนร้อนได้ อีกทั้งยังเป็นที่ยำเกรงของเพื่อนบ้าน ทำให้โนรากลายเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่ได้รับความนิยม มีคนฝึกรำกันอย่างแพร่หลาย”*

โนราในอดีตเป็นกิจกรรมเฉพาะของกลุ่มผู้ชาย มีการถ่ายทอดฝึกหัดกันเฉพาะตัวที่กระทำกันในยามว่างจากอาชีพหลัก มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบทอดศิลปะการรำโนราจากบรรพบุรุษ และเพื่อสร้างบารมีให้กับตัวเอง ในระยะต่อมาเมื่อสภาพสังคม และค่านิยมของชุมชนเปลี่ยนแปลงไป การพัฒนาบ้านเมืองทั้งทางด้านสาธารณูปโภคและเทคโนโลยีสมัยใหม่ การคมนาคมมีความเจริญก้าวหน้า การติดต่อระหว่างชุมชนจึงสะดวกมากขึ้น ทำให้การแสดงโนราได้เปลี่ยนมาเป็นอาชีพที่สามารถทำให้คนในชุมชนมีรายได้จากการแสดง สามารถเลี้ยงดูครอบครัวได้ รูปแบบการแสดงจึงถูกปรับเปลี่ยนพัฒนาไปตามกระแสความนิยม เพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มคนดูเป็น

สำคัญ เพื่อหวังผลจากเงินค่าจ้างและรางวัลที่ได้จากการแสดงเป็นสิ่งตอบแทน การแสดงโนราจึงหลายเป็นธุรกิจบันเทิงที่สามารถสร้างความสุข และสอดแทรกความคิดของวิถีชุมชนของภาคใต้ได้เป็นอย่างดี

และเนื่องจากโนราเป็นศิลปะการแสดงที่มีอิสระในการพัฒนาปรับปรุงการแสดง ทำให้ธรรมเนียมปฏิบัติและรูปแบบการแสดงบางประการที่ยึดถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่อดีตได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยทำให้โนรามีอิสระในการแสดงมากยิ่งขึ้น เช่น การเกิดโนราผู้หญิง โนราหางเครื่อง เป็นต้น จากรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไป มีผลกระทบให้การแสดงโนราแบบโบราณประสบกับความตกต่ำเสื่อมความนิยมลง โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลา (วิทยาลัยครูสงขลาในปัจจุบัน) จึงได้ริเริ่มฟื้นฟูศิลปะการแสดงโบราณขึ้นอีกครั้งโดยการเชิญขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) และคณะ ให้มาสอนรำโนราให้กับกลุ่มนักเรียนโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู ที่มีความสนใจในศิลปะการรำโนรา พร้อมกับนำนักเรียนที่ได้รับการฝึกหัดออกแสดงเผยแพร่ในโอกาสต่างๆอยู่เสมอ เพื่อประชาสัมพันธ์และเผยแพร่ศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นภาคใต้ให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น

คณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จ. สงขลา เป็นโนราคณะหนึ่ง มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการวิชาการทางด้านศิลปะการแสดง บรรจุการรำโนราเข้าสู่ระบบการศึกษาโดยจัดตั้งหลักสูตรการเรียนการสอนที่เป็นมาตรฐาน มีอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นประธานหลักสูตร ซึ่งท่านได้ฝึกฝนท่ารำมาจากขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) การแสดงของคณะโนราธรรมนิตย์มีรูปแบบและวิธีการแสดงที่เป็นแบบดั้งเดิม (Tradition) มาจากวรรณกรรมพื้นบ้านภาคใต้ และเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ตามจุดประสงค์ของการแสดง

การแสดงมักจะหยิบยกเรื่องเล่ามุขปาฐะ หรือวรรณกรรมพื้นบ้านภาคใต้มาแสดง เป็นเรื่องที่สะท้อนให้เห็นเรื่องของความกตัญญู ความขัดแย้งระหว่างความดี ความชั่ว ฯลฯ ซึ่งลักษณะของเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องทั่วไปที่คนดูคุ้นเคยและเข้าใจได้ง่าย การรำที่นิ่งสง่าแต่มีความอ่อนช้อยอยู่ในที แสดงให้เห็นความสวยงามของลีลาและศักยภาพของผู้รำที่มีสมาธิ (concentrate) อยู่กับท่ารำ เสียงดนตรีที่อยู่ในหัวใจ และการด้นสด (Improvisation)กับเหตุการณ์จริงขณะทำการแสดงมักสอดแทรกเนื้อหาเรื่องทั่วไปที่กำลังอยู่ในกระแสหลักอยู่เป็นระยะๆ เช่น เรื่องการเมือง ข่าวดังที่ออกตามสื่อประชาสัมพันธ์ต่างๆ เนื้อหาในละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยม เป็นต้น มาเชื่อมโยงเพื่อเล่าเรื่องให้สอดคล้องกับวรรณกรรมเก่า ให้อิสระกับผู้รำ นักดนตรี และผู้ชมมีพื้นที่-เวลาร่วมกันในการแสดงตอบโต้ระหว่างกัน (Interact) ทำให้การเล่าเรื่อง/การแสดงที่สนุกมากขึ้น ประสานความรู้แบบโบราณ-ใหม่ แต่วิธีการแสดงก็คงยังอยู่ในกรอบแบบดั้งเดิม

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการแสดงของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มีเนื้อหาการแสดงที่ร่วมสมัย ที่มิใช่สื่อถึงเรื่องพิธีกรรมเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการแสดงให้เห็นความบันเทิงเพื่อตอบสนองความต้องการเพื่อให้ศิลปะการแสดงโนรายังคงอยู่ในสังคม อย่างไรก็ดีในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาโนราคณะ

ธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ เพื่อต้องการนำเสนอนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย ใน***วิธีและรูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างจากรูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิม***

ดังนั้นการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยนี้ น่าจะช่วยส่องทางให้ผู้วิจัยเกิดการเรียนรู้ในเรื่องทิศทางของการทำงานศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ที่ทุ่มเท ฝึกฝนอย่างจริงจังของศิลปิน แสดงให้เห็นคุณค่าในการทำงานที่นำไปสู่ความลุ่มลึก การเสียสละ และความจริงจังของโนราในโลกปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมร่วมสมัยหันกลับมาหวงแหนและเห็นคุณค่าศิลปะที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น กระตุ้นให้ฉุกคิด ตั้งคำถาม เพื่อทบทวนเรื่องราวที่เกิดขึ้นใกล้ตัวหรือสังคมได้ตระหนักถึงปัญหาอันเป็นภาพสะท้อนชุมชน สังคม และความตั้งใจจริงของศิลปินโนราที่เชื่อในความฝัน ขนบธรรมเนียม รักในการทำงานศิลปะและต่อมากลายเป็นผู้สืบทอดศิลปะการแสดงโนรา และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโนราในรูปแบบการสร้างสรรค์เชิงพัฒนาอีกด้วย

คำถามหลักในการวิจัย

ศิลปะการแสดงโนราสามารถนำมาสร้างสรรค์โดยใช้หลักการสร้างงานร่วมสมัย ด้วยองค์ประกอบของศิลปะพื้นบ้าน เล่าเรื่องแบบการแสดงสมัยใหม่ (Contemporary Theatre) ท่ารำ ดนตรี และองค์ประกอบของการแสดงโนราเบื้องต้น เป็นต้น สามารถสื่อสาร (Communicate) กับผู้ชมในปัจจุบันในพื้นที่ต่างบริบท วัฒนธรรม และภูมิภาค ได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่

วัตถุประสงค์

๑) ศึกษาพัฒนารูปแบบและกระบวนการสร้างบท การแสดงร่วมสมัย จากความรู้โนราแบบขนบของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์

๒) ศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษา : การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

๓) พัฒนาและค้นหากลวิธี สร้างงานโนราที่มีลักษณะการแสดง/การนำเสนอที่ใหม่และต่างไปจากเดิม

๔) เผยแพร่ผลงานโนราร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และพัฒนาขึ้นจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีผลการยอมรับและความพึงพอใจต่อชุมชนโนราในภาคใต้หรือผู้ชมทั่วไปที่สนใจ

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย ในคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จ.สงขลา

ขอบเขตด้านพื้นที่ในการวิจัย

สาขาวิชาศิลปะการแสดง (คณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จ. สงขลา และสาขาศิลปะการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย

๑. กลุ่มนิสิต อาจารย์ และ ศิลปินคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา จำนวน ๑๐ คน

๒. กลุ่มผู้ชมในการนำเสนอนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย คือ ชุมชนโนราในท้องถิ่นภาคใต้หรือบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจศิลปะการแสดง จำนวน ๑๐๐ คน

๔. ผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย จำนวน ๓ คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้ (๑) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (โนรา) จำนวน ๑ คน (๒) ศิลปินทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย ๑ คน (๓) นักวิชาการด้านวัฒนธรรม จำนวน ๑ คน

คำนิยามศัพท์

นวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย หมายถึง การสร้างงานโนราจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อนำเสนอประเด็นสำคัญที่เฉพาะและเกี่ยวกับชุมชน สังคม ในปักษ์ใต้ ให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม ฉุกคิด ตั้งคำถาม และค้นหาทางแก้ไขร่วมกัน

บทการแสดงโนราร่วมสมัย หมายถึง บทละครในงานวิจัยที่สร้างมาจากการสังเคราะห์ข้อมูลที่สัมภาษณ์มาจากชุมชม ศิลปินในแถบลุ่มทะเลสาบสงขลา แล้วพัฒนาเป็นบทละคร และคำกลอนโนราที่สามารถสื่อสาร (Communicate) กับผู้ชมในยุคปัจจุบันได้

องค์ประกอบศิลปะการแสดงโนราเบื้องต้น หมายถึง ลีลาท่ารำมาตรฐานของโนราคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์, ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้, การขับเพลง กลอน ที่ใช้ในเป็นองค์ประกอบการเล่าในศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยนี้

ละครร่วมสมัย (Modern Drama) หมายถึง ละครที่มีเนื้อหาหรือประเด็นที่เฉพาะ มีตัวละครเอกในการดำเนินเรื่อง รูปแบบวิธีการแสดงใช้วิธีการพูด หรือการสื่อสารทางด้านร่างกายที่แสดงให้เห็นถึงความต้องการ จุดมุ่งหมาย และการกระทำของตัวละคร

นางรำ หมายถึง นักแสดงที่อยู่ในกระบวนการวิจัย มีความสามารถในการแสดงโนราทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิม และการเต้นรำในแบบร่วมสมัย (Contemporary Dance)

ขั้นตอนของการแสดง หมายถึง ลำดับการแสดงที่สื่อความหมายในลักษณะเดียวกัน ตั้งแต่ต้นจนจบ มีการดำเนินเรื่องที่สมบูรณ์ซึ่งอาจมีลักษณะที่เป็นโครงเรื่องตามแบบฉบับ (Casual Plot) หรือโครงเรื่องที่ซับซ้อน (Multi Plot)

รำทำบท หมายถึง การตีท่าตามบทกลอนที่ร้องขับ บางท้องถิ่นเรียกว่า “ทำคำพรัด” หมายถึง การเอาบทกลอนที่แต่งไว้แล้วมาร้องให้ถูกทำนองและตีท่ารำตามบทนั้นๆ รำทำบทถือเป็นศิลปะชั้นสูงของการแสดงโนรา

วรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง ผลงานที่เกิดขึ้นจากการใช้ภาษาโดยการพูด และการเขียนของกลุ่มชนในแต่ละท้องถิ่น เช่น วรรณกรรมพื้นบ้านภาคเหนือ วรรณกรรมพื้นบ้านภาคอีสาน วรรณกรรมพื้นบ้านภาคใต้ เป็นต้น ซึ่งในแต่ละท้องถิ่นก็จะใช้ภาษาพื้นบ้านในการถ่ายทอดที่เป็นเอกลักษณ์

Improvisation หมายถึง การสร้างการแสดงในงานวิจัยชิ้นนี้ที่เป็นผลงานของนักแสดง, นักดนตรี, ผู้ชม ทำงานร่วมกันในเวลาของการฝึกซ้อม และ ณ ขณะทำการแสดงจริงบนเวทีที่อาศัยปฏิภาณไหวพริบ คือ การทำงานในแบบโต้ตอบความรู้สึก

Interaction หมายถึง การสร้างปฏิสัมพันธ์ในการแสดงของนักแสดง นักร้อง และนักดนตรีให้มีความรู้สึกที่เป็นหนึ่งเดียวกัน จนสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครได้

Body Contact หมายถึง การใช้ปฏิภาณไหวพริบของกลุ่มนักแสดงในการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระในลักษณะแนบชิด ให้เกิดองค์ประกอบของลีลา-ท่ารำที่สวยงาม และสื่อความหมาย

กรอบแนวความคิดของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิด ในรูปแบบของแผนผังไว้ดังนี้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

(๑) ผลการศึกษาทำให้ทราบถึงเอกลักษณ์ การก่อกำเนิดโนรา พัฒนาการ และขนบธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโนราที่ปรากฏตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของคณะโนราธรรมนิตย์ ที่มีผลต่อการดำรงชีวิต/ความคิดของชุมชนในภาคใต้ทั้งในลักษณะพิธีกรรมและความบันเทิง

(๒) ผลการศึกษาทำให้ได้องค์ความรู้ แนวทางในการพัฒนารูปแบบ กลวิธีในการแสดง นวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยที่ต่างจากความรู้โนราแบบขนบของคณะโนราธรรมนิตย์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

(๓) ผลการศึกษาทำให้ได้นวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย ที่สามารถตอบสนองรสนิยม สอดคล้องกับความนิยมและความพึงพอใจของผู้ในปัจจุบันที่สามารถเข้าถึงโนราได้

บทที่ ๒
แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการและกลวิธีในการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยโดยใช้ความรู้แบบสากลมาปรับใช้ เกิดการสร้างสรรค์งานเต้นรำร่วมสมัยที่แตกต่างไปจากการแสดงโนราแบบขนบนิยม สามารถสื่อสารเรื่องราวที่เหมาะสมกับผู้ชมในยุคปัจจุบัน ซึ่งในการสร้างงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสาระสำคัญของงานวิจัยดังต่อไปนี้

๑. วัฒนธรรมปักษ์ใต้
๒. ประวัติการก่อกำเนิดโนรา
๓. ทฤษฎีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม (Cultural Reproduction)
๔. การศึกษาสื่อพื้นบ้านในมุมมองคนใน
๕. แนวคิดการศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่เป็นผลมาจากบริบทชุมชน
๖. แนวคิดการศึกษาวัตถุ/สิ่งของจากทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)
๗. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑. วัฒนธรรมปักษ์ใต้

๑.๑ ลักษณะภูมิประเทศ

ภาคใต้ของประเทศไทยหากพิจาณาตามพื้นที่ตั้ง ทิศเหนือติดต่อกับอำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ภูมิภาคเป็นคาบสมุทรทอดตัวยาวเป็นแนวไปจรดเขตแดนมาเลเซียความยาวประมาณ ๗๕๐ กิโลเมตร ๒ ฟากฝั่งทะเลขนาบด้วยทะเลจีนใต้ ทางทิศตะวันออกด้านอ่าวไทย และทะเลอันดามันทางทิศตะวันตกด้านมหาสมุทรอินเดีย มีเนื้อที่ร่วม ๗๐,๗๑๕.๒ ตารางกิโลเมตร ลักษณะภูมิประเทศของภาคใต้ ประกอบด้วยพื้นที่ราบ ป่าไม้ ภูเขา หาดทราย น้ำตก ถ้ำ ทะเลสาบ และเกาะใหญ่น้อยในท้องทะเลทั้ง ๒ ฝั่ง มีเทือกเขาสำคัญ ได้แก่ เทือกเขาตะนาวศรี เทือกเขาภูเก็ต เทือกเขานครศรีธรรมราช โดยมีเทือกเขาสันกาลาคีรีเป็นพรมแดนกั้นระหว่างไทยกับมาเลเซีย รวมความยาวของเทือกเขาภาคใต้ทั้งหมดกว่า ๑,๐๐๐ กิโลเมตรและมีอาณาเขตติดกับประเทศ

พม่าทางทิศตะวันตก มีแม่น้ำสายสำคัญ ได้แก่ แม่น้ำพุมดวง แม่น้ำตาปี แม่น้ำท่าทอง แม่น้ำตะกั่วป่า แม่น้ำปากพนัง และแม่น้ำตรัง

ชายหาดฝั่งอ่าวไทยเกิดจากการยกตัวสูงขึ้นจึงมีที่ราบชายฝั่งทะเลยาวเรียบกว้างน้ำตื้น ส่วนทางด้านทะเลอันดามันเป็นลักษณะของชายฝั่งยุบต่ำลง มีที่ราบน้อย ชายหาดเว้าแหว่ง มีหน้าผาสูงชัน ชายฝั่งเป็นโขดหินและป่าโกงกาง (บุษกร บิณฑสันต์, ๒๕๕๔)

๒. ประวัติการก่อกำเนิดโนรา

โนราเป็นนาฏยศิลป์ประเภทละครรำอย่างหนึ่งที่สะท้อนชีวิต และศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงของภาคใต้อย่างเด่นชัด เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล สืบทอดกันมาหลายยุคหลายสมัย ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวรรณกรรมให้เห็นถึงปัจจุบัน โนรามีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างเคร่งครัด เป็นการแสดงถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างโนรากับผู้คนในสังคมทางด้านความเชื่อ พิธีกรรม ค่านิยม และขนบธรรมเนียมประเพณีตามวิถีชีวิตที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เช่น พิธีกรรมโนราโรงครู และรำแก้บนหรือแก้เหมฺย พิธีกรรมเหล่านี้ใช้โนราเป็นสื่อกลางเพื่อสื่อสารวิญญาณบรรพบุรุษให้กับบรรดาลูกหลานญาติมิตร นอกจากนี้ยังมีการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน เช่น งานบวช งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานประเพณีประจำปี งานวันนักขัตฤกษ์ ตลอดจนงานเฉลิมฉลองหรืองานรื่นเริงต่าง เป็นต้น

นอกจากนี้โนรายังทำหน้าที่เสมือนเป็นหมอประจำบ้านรักษาอาการเจ็บป่วยและความผิดปกติของร่างกายด้วยการรำโนราควบคู่กับใช้คาถาอาคมในการรักษา เช่นการเหยียบเสน ตัดผมผีช่อ การต่ออายุ ผูกดวงชะตา และรักษาอาการของคนที่ถูกคุณไสย เป็นต้น

ในอดีตโนราเป็นศิลปะการแสดงที่มีความละเอียดอ่อน มีแบบแผนและธรรมเนียมปฏิบัติที่ต้องยึดถือปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด เพื่อรักษาไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ในการรำเพื่อประกอบพิธีกรรม และเพื่อความบันเทิง หาโนราคนใดมีคุณสมบัติครบถ้วนจะทำให้ประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงได้รับการยกย่องจากสังคมและเหล่าศิลปินด้วยกัน ซึ่งสอดคล้องกับค่านิยมของคนใต้ที่เชื่อว่าโนราเป็นวิชาของคนนักเลง ที่เรียนกันเพื่อให้เป็นนักเลง เป็นคนกว้างขวาง มีสมัครพรรคพวกเป็นที่เคารพนับถือ สามารถใช้ความคุ้มครองและเป็นที่พึ่งพาของคนอื่นในยามเดือดร้อนได้ อีกทั้งยังเป็นที่ยำเกรงของเพื่อนบ้าน ทำให้โนรากลายเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่ได้รับความนิยม มีการฝึกรำกันอย่างแพร่หลาย ดังจะเห็นได้จากวรรณกรรมเพลงกล่อมเด็กของชาวภาคใต้ ที่มีเนื้อความแสดงถึงความนิยมโนราได้อย่างชัดเจน ดังนี้

“ฮา...เอ้อ...เหอ...โลกสาวเหอ โลกสาวชาวเรินตีนสุด
ตัวขาวสำอางอย่างดอกพุด นางแม่ห่วงไว้ให้โนรา
น้ำข้นไม่ให้โลกอาบ แป้งหยาบไม่ให้โลกทา
นางแม่หวงไว้ให้โนรา ต่อใดอื้มาขอ”

และจากจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้กล่าวถึงโนราตามคำบอกเล่าของเจ้าคุณรัษฎาว่า

“เมื่อแรกๆท่านมาเป็นเจ้าเมืองนี้ เป็นธรรมเนียมของผู้ชายไปขอลูกสาว ฝ่ายบิดารมารดาถามก่อน ๒ ข้อ คือ รำมโนราเป็นหรือไม่ อีกคำถามว่า ขโมยความเป็นหรือไม่ ถ้าไม่เป็นสองอย่างไม่ยกลูกสาวให้ เพราะบิดามารดาแลเห็นว่าจะเลี้ยงเมียได้อย่างไร”

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่าภาคใต้ในอดีตนั้น มีความชื่อชอบยกย่องโนรามาก และยอมรับให้โนราเป็นผู้นำชุมชน สามารถให้ความคุ้มครองดูแลผู้อื่นได้จึงโนราหลายคนในอดีตได้รับการยกย่องให้เป็นผู้นำชุมชน เป็นกำนัน เป็นผู้ใหญ่บ้าน จนได้รับพระกรุณาโปรดเกล้า พระราชทานบรรดาศักดิ์ และนามสกุลให้เพื่อเป็นเกียรติแก่วงศ์ตระกูลสืบมา ดังเช่น

โนราคล้าย พรหมเมศร์ ด้วยความสามารถในการโนราถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “หมื่นระบำบันเทิงชาตรี (คล้าย ขี้หนอน)”

โนรามดลิ้น ได้รำถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้ง จนได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามสกุลจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า “ยอดระบำ”

โนราคลิ้ง เมืองตรัง ได้รับแต่งตั้งให้เป็นกำนัน ภายหลังขอลาออกจากกำนันมารำโนรา แล้วได้เป็นโนราหลวง รำโนราถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จนเป็นที่พอพระราชหฤทัย และได้ทรงบันทึกโนราคลิ้งไว้ในจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ให้ปรากฏสืบมา

โนราพุ่ม เทวา ได้กำนันตำบลชะมวง อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ได้ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความเสียสละและขยันหมั่นเพียน จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนอัปภัมภ์นรากร” และได้รับเชิญจากหน่วยงานราชการให้ถ่ายทอดศิลปะการรำโนราให้แก่เยาวชนรุ่นหลัง เป็นการช่วยฟื้นฟูและอนุรักษ์การรำโนราไว้ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติพร้อมด้วยผู้ว่าราชการจังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้ว่ารายการจังหวัดพัทลุง ผู้ว่าการจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงลา และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ภาคใต้) ได้มีมติให้ได้รับรางวัลพระราชทานโลกเชิดชูเกียรติจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสดาสยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ ๑๕ กันยายน ๒๕๒๓ และวิทยาลัยครูสงขลาได้มอบปริญญาครุศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ให้ในไป พ.ศ.๒๕๒๖

โนราหีด บุญหนูกลับ ได้รับเลือกให้เป็นผู้ใหญ่บ้าน ตำบลชะมวง อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง

โนรานก ชูบัว เคยได้รับเลือกให้เป็นผู้ช่วยกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน เป็นผู้สื่อข่าวประจำตำบล และได้รับคัดเลือกจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ปี พ.ศ.๒๕๓๐ เป็นต้น

โนราที่กล่าวข้างต้นล้วนประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงมาด้วยการมีความสามารถในการรำโนราเป็นพื้นฐานทั้งสิ้น

การรำโนราในอดีตเป็นกิจกรรมเฉพาะผู้ชาย มีการถ่ายทอดและฝึกหัดกันเฉพาะในหมู่ลูกหลานโนราที่เป็นผู้ชาย และผู้มีเชื้อสายใกล้ชิดเท่านั้น เป็นกานแสดงเพื่ออวดความสามารถเฉพาะตัวที่จะกระทำกันในยามว่างจากอาชีพหลัก มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบทอดศิลปะการรำโนราจากบรรพบุรุษ เพื่อความสนุกสนานต่อการอยู่ร่วมกันในสังคมและเพื่อเสริมสร้างบารมีให้กับตนเอง ในระยะต่อมาเมื่อสภาพสังคมและค่านิยมของชุมชนเปลี่ยนแปลงไป มีการพัฒนาบ้านเมืองทั้งด้านสาธารณูปโภค เทคโนโลยีวิทยาการสมัยใหม่ การคมนาคมเจริญห้าวหน้ามากขึ้น การติดต่อสื่อสารระหว่างชุมชนสะดวกสบายมากขึ้น การโนราได้เปลี่ยนมารำเป็นอาชีพเพื่อหารายได้ครอบครัวแล้วได้ปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแสดงไปตามกระแสนิยมของสังคม เพื่อตอบสนองความต้องการของคนกลุ่มคนดุเป็นสำคัญ เพื่อหวังผลจากเงินค่าจ้างและรางวัลที่ได้จากการแสดงเป็นสิ่งตอบแทน การโนราจึงกลายเป็นธุรกิจความบันเทิงในที่สุด

การปรับเปลี่ยนและการพัฒนารูปแบบการแสดงโนราเกิดขึ้นพร้อมๆกับการขยายตัวของกลุ่มศิลปินโนราได้ริเริ่มฝึกรำโนราให้กับกลุ่มผู้หญิง บทบาทการแสดงได้ถูกถ่ายทอดมายังกลุ่มผู้หญิงมากขึ้น ความสำคัญของโนราผู้หญิงเริ่มมีมากขึ้นตามลำดับ พร้อมทั้งได้ขยายจำนวนโนราผู้หญิงเพิ่มขึ้นอย่างรวมเร็ว มีโนราผู้หญิงหลายคนประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงโด่งดังทั่วภาคใต้ ได้แก่ โนราหนูวิน-นาค (จังหวัดนครศรีธรรมราช) โนราประดับ-สังวาลย์ (จังหวัดชุมพร) โนราฉลวยประดิษฐ์ (จังหวัดกระบี่) โนรากัลยานาฏราช (จังหวัดระนอง) เป็นต้น (อรวรรณ สันโลหะ, ๒๕๔๒)

๒.๑ การแสดงโนราในปัจจุบัน

จากการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับโนราในเขตจังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราช สงขลา และสตูลนั้น พบว่าการแสดงโนราทั่วๆไปนั้นสามารถแบ่งได้ ๒ ลักษณะ คือ การแสดงในงานรื่นเริงและการแสดงในงานแก้บน ซึ่งมีรายละเอียดของการแสดงดังกล่าวนี้ สาโรช นาควิโรจน์ ได้อธิบายสรุปได้ดังนี้

๑) การแสดงในงานรื่นเริง งานประจำปี งานรัฐพิธี และงานบุญต่างๆ การแสดงโนราโอกาสดังกล่าวเหล่านี้ อาจจะแสดงโรงเดียวหรือประชันโรงก็ได้ สำหรับการแสดงงานบุญถ้าเป็นงานแต่งงานจะไม่นิยมแสดง ถ้าเป็นงานศพจะมีข้อปฏิบัติบางอย่างที่แตกต่างไปจากงานบุญอื่นๆ กล่าวคือ

๑.๑ การแสดงเฉพาะงานศพของผู้สูงอายุเท่านั้น

๑.๒ เมื่อโนราขึ้นโรงหรือเข้าโรงครั้งแรก หมอเฒ่าหรือนายโรงจะต้องนำน้ำมนตร์มาประพรมเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย ผู้แสดงและลูกคู่กันเพื่อกันเสนียดจัญไร

๑.๓ ในพิธีเบิกโรงจะต้องมีเสื่อกระจูด ผ้าขาว หมอน วางไว้กลางโรงโดยเอาผ้าขาวปูบนเสื่อ หมอนวางบนผ้าขาว แล้วเอาขันน้ำมนตร์วางใกล้หมอน หมอเฒ่าหรือนายโรงจะทำพิธีจะนั่งบนผ้าขาว

๑.๔ ถ้าแสดงในวันเผาศพ โนราจะหยุดแสดงเมื่อมีการประชุมเพลิงและจะเริ่มแสดงอีกครั้งหลังจากการประชุมเพลิงเสร็จแล้ว

๒) การแสดงในงานแก้บนมีลักษณะดังนี้

๒.๑ การแก้บนทั่วไปหรือการบนปากเปล่า วิธีการแสดงเหมือนกับการแสดงโรงเดียวทั่วๆไป แต่ตอนที่โนราเริ่มลงโรงหรือโหมโรง ผู้ที่จะแก้บนจะต้องจุดเทียน ๓ เล่มแล้วเอาหมากพลู ๓ คำ วางที่เชิงเทียน เมื่อจุดเทียนแล้วให้บอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้ บนให้มาดูโนรา

๒.๒ การแก้บนผู้ที่นับถือครูหมอโนรา (ครูหมอโนราหมายถึง บรรพบุรุษโนราที่เคยเป็นโนรามาก่อน และได้เสียชีวิตล่วงลับไปแล้ว มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ตายายโนรา) การแก้บนดังกล่าวจะทำพิธีตั้งแต่วันพุธถึงวันศุกร์ ในงานนี้โนราจะต้องรำทั้ง ๓ วัน ๒ คืน

การแสดงเพื่อความรื่นเริงหรือความบันเทิงและการแสดงในงานแก้บนหรือประกอบพิธีกรรมนั้นมีลำดับขั้นตอนของการแสดงแต่ละครั้งที่ยึดถือปฏิบัติเป็นแนวทางเหมือนกันและแตกต่างกัน ดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ กล่าวไว้ ๘ ขั้นตอน คือ

๑. ตั้งเครื่อง	๕. ออกพราน
๒. โหมโรง	๖. ออกตัวนายโรง
๓. กาศครู	๗. ออกพรานเล่นเรื่อง
๔. ปล่อยตัวนางรำ	๘. เล่นเป็นเรื่อง

ในแต่ละขั้นตอนมีรายละเอียดสรุป ได้ดังนี้

๑. ครั้งเครื่อง คือ การบรรเลงเพื่อเป็นการประกาศให้ทราบว่า คณะโนราได้เดินทางมาถึงโรงโนราที่กำหนดไว้แล้ว ดังนั้นก่อนทำกิจกรรมอื่นๆ โนราทุกคนจะเข้าโรงแล้วให้ลูกคู่ยกเว้นคนเป่าปี่ บรรเลง ๑ เพลง จึงจะเสร็จพิธีการตั้งเครื่อง

๒. โหมโรง คือ การบรรเลงดนตรีก่อนการแสดง เพื่อแสดงถึงความพร้อมของคณะโนราและ๒ เรียกร้องความสนใจจากผู้ให้มาชมการแสดง และเป็นการเตือนให้ทราบว่าโนราเริ่มจะทำการแสดงแล้ว การโหม

โรงนั้นดนตรีจะบรรเลงเพลง ๓ ลักษณะ ซึ่งไม่อาจจะบอกได้ว่าเป็นเพลงอะไร เพราะดนตรีโนราเน้นให้จังหวะเป็นสำคัญ ส่วนปี่ซึ่งมีหน้าที่ทำเพลงจะเล่นเป็นเพลงอะไรก็ได้ เพียงแต่ให้เข้าจังหวะดนตรี การบรรเลงดนตรีโหมโรงจะทำ ๒ หรือ ๓ รอบแล้วแต่เวลา หรือถ้าเห็นว่ามีผู้ชมมามากแล้วก็ถือเป็นการเสร็จโหมโรง ถ้าโนราแสดงตอนกลางวันการโหมโรงจะเริ่มประมาณเวลา ๘.๓๐ น. แต่ถ้าแสดงกลางคืนจะเริ่มเวลาประมาณ ๒๐.๐๐ น.

๓. กาศครู คือ การะลึกถึงครูโนราที่ล่วงลับไปแล้ว และเชิญครูให้มาสถิตอยู่ในโรงโนรา เพื่อขอความคุ้มครองป้องกันอันตรายทั้งหมด และช่วยให้ประสบผลสำเร็จ โดยการร้องกลอยประกอบดนตรีของนายโรงโนรา มี ๓ ตอน ๓ ทำนอง ดังนี้

ก. ทำนองรายแตระ

ข. ทำนองหน้าแตระ

ค. ทำนองเพลงทับเพลงโทน

๔. ปล่อยตัวนางรำ คือ การปล่อยตัวผู้แสดงหรือผู้รำให้ออกมาร่ายรำหน้าเวที นางรำมีตั้งแต่ ๒-๕ คน การรำมีทั้งหมด ๕ ขั้นตอนดังนี้

๔.๑ เกี้ยวม่านหรือขับหน้าม่าน คือ การขับร้องบทกลอนอยู่ในม่านกั้น โดยไม่ให้เห็นตัว แต่จะใช้มือดันม่านตรงทางแยกออกมา เพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจจากผู้ชม และเป็นสัญญาณว่าตัวแสดงกำลังจะออกรำ โดยปกติตัวที่ออกมารำจะเป็นผู้ร้องบทเกี้ยวม่านเอง แต่บางครั้งอาจใช้คนอื่นร้องขับแทน บทร้องมีการบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของหญิงสาววัยกำดัดหรือชมธรรมชาติ หรือกล่าวถึง คติโลก คติธรรม

๔.๒ ออกรำ เป็นขั้นตอนสำคัญซึ่งผู้รำแต่ละคนใช้ความสามารถในท่ารำเพื่ออวดความสามารถ ความถนัดและความคิดสร้างสรรค์ในเอกลักษณ์ของกระบวนการรำอย่างเต็มที่ของแต่ละคนตามระยะเวลาที่อำนวยให้ ซึ่งลักษณะการรำจะเป็นการรำประสมท่าแบบต่างๆ อาจจะใช้จังหวะพื้นฐานการรำโนรามาประกอบกัน ซึ่งจะมีลักษณะการรำหลายรูปแบบ เพลงทับ รำเพลงปี่ รำตัวอ่อน ฯลฯ

๔.๓ นั่งนัก คือ การนั่งที่นักหรือเก้าอี้ของโนรา เพื่อร้องบทร่ายแตระแล้วทำบท (ทำบทหรือการร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้นๆ ทำบทมี ๒ แบบ คือ บทสีโตผันหน้า และบทเพลงทับเพลงโทน) การรำอาจใช้โนรา ๒ หรือ ๓ คนก็ได้

๔.๔ ว่ากลอน คือการร้องกลอนที่แต่งไว้ก่อนแล้ว ซึ่งเรียกว่า “คำพรัด” หรือบางคนที่มีปฏิภาณจะร้องกลอนสด เรียกว่า “มุตโต” (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๕๓๙)

๒.๓ ตำนานโนรา

ตำนานโนรานั้น มีที่มาหลายกระแสตามคำบอกเล่าของผู้รู้ทางด้านโนรา จากการสันนิษฐานของผู้เชี่ยวชาญได้นำระยะเวลา สถานที่ ตลอดจนเหตุผลอื่นๆ มาวินิจฉัยพอจะสรุปได้เป็น ๒ สาย คือ

สายที่ ๑ เชื่อตามตำนานการเกิดของละครชาตรี ฉบับกรมศิลปากร ปรากฏในหนังสือดนตรีและนาฏศิลป์ไทย หน้า ๓๘๐-๓๘๑ สรุปความว่า

“ท้าวทศวงศ์ นางสุวรรณดาราครองกรุงศรีอยุธยา มีพระธิดาชื่อนวลทองสำลี ครั้งนางนวลทองสำลีเจริญวัย เทพยดาได้มาปฏิสนธิในครรภ์โดยที่นางมิได้มีสวามี ความทราบถึงท้าวทศวงศ์จึงทรงให้โหรทำนาย ได้ความชะตาบ้านเมืองจะบังเกิดนักเลงชาตรี ท้าวทศวงศ์เกรงจะอับอายแก่ชาวเมืองจึงเอานางลอยแพไปเสีย เทพยดาให้แพไปติดเกาะสีชังแล้วเนรมิตศาลาให้นางอาศัยอยู่ เมื่อครรภ์ครบทศมาศก็ประสูติพระโอรส เทพยดานำดอกมณฑาสวรรค์มาชุบเป็นนางนมชื่อ แม่ศรีมาลา แล้วชุบแม่เพียน แม่เถา เป็นพี่เลี้ยง ต่อมานางศรีมาลาและพี่เลี้ยงได้พากุมารไปเที่ยวป่า ได้เห็นกินนะร่ายรำในสระอโนดาตก็จดจำได้

เมื่อกุมารชันษาได้ ๙ ปี เทพยดาให้นามว่า พระเทพสิงขร แล้วเทพยดาเอาศิลามาชุบเป็นพรานบุญ พร้อมกับชุบหน้ากากพรานให้ด้วย พรานบุญเล่นรำอยู่พระเทพสิงขรได้ขวบปีก็ชวนกันไปเที่ยวป่า ขณะนอนหลับใต้ต้นรังในป่า เทพยดาลงมาบอกท่าให้ มีท่าแม่ลาย ท่าเขาควาย ท่ากินนร ท่าจับระบำ ท่าลงฉาก ท่าฉากน้อย ท่าผาหลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่าแมงมุมชักใย ทั้งเนรมิตทับให้ 2 ใบ ชื่อน้ำตาตกนกเขาขัน เนรมิตกลองให้ใบหนึ่งชื่อ เภรีสุวรรณโลก แล้วชุมขุนศรัทธาขึ้นเป็นครูโนรา เมื่อเทพสิงขรและพรานบุญตื่นขึ้นเห็นขุนศรัทธา ทับ และกลอง ก็ยินดีชวนกันกลับศาลาที่พัก จากนั้นเทพยดาเนรมิตเรือให้ลำหนึ่ง บุคคลทั้งหมดจึงได้อาศัยเรือกลับอยุธยาเที่ยวเล่นรำจนลือกันว่า ชาตรีรำดีนัก ท้าวทศวงศ์จึงรับสั่งให้เข้าเฝ้าทอดพระเนตร เห็นนางนวลสำลีก็ทรงจะได้ ตรัสถามความหนหลังแล้วโปรดปรานประทานเครื่องต้นให้เทพสิงขรให้เล่นชาตรีด้วย”

สายที่ ๒ เชื่อตำนานการเกิดของโนราที่มีในภาคใต้จากคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร โนราวัด จันทร์เรือง และประวัติฉบับนายซ้อน ศิวายพราหมณ์ สรุปความว่า

“พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมืองๆหนึ่ง มีชายาชื่อนางศรีมาลา มีธิดาชื่อ นวลทองสำลี วันหนึ่งนางนวลทองสำลีสุบินว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดู ท่ารำมี ๑๒ ท่า มีดนตรีประโคม ได้แก่ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ นางให้ทำเครื่องดนตรีและหัดรำตามสุบินเป็นที่ครึกครื้นในปราสาท วันหนึ่งนางอยากเสวยเกสรบัวในสระหน้าวัง ครั้งนางกำนัลเก็บถวายให้เสวยนางก็ทรงครรภ์ แต่ยังคงเล่นรำตามปกติ วันหนึ่งพระยาสายฟ้าฟาดเสด็จทอดพระเนตรการรำของธิดา เห็นนางทรงครรภ์จึงซักไซร้เอาความจริงได้ความว่าเหตุเพราะเสวยเกสรบัว พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงเชื่อ และทรงเห็นว่านางทำอัปยศ จึงรับสั่งให้เอานางลอยแพพร้อมด้วยสนมกำนัล ๓๐

คน แพไปติดเกาะสีชัง นางจึงเอาเกาะนั้นเป็นที่อาศัยต่อมาได้ประสูติโอรส ทรงสอนให้โอรสรำโนราได้ชำนาญแล้วเล่าเรื่อแต่หนหลังให้ทราบ

ต่อมากุมารน้อยยังเป็นโอรสนางนวลทองสำลี ได้โดยสารเรือพ่อค้าไปเที่ยวรำโนราไปยังเมืองพระอัยกา เรื่องเล่าลือไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระสายฟ้าฟาดทรงปลอมพระองค์ไปดูโนราเห็นกุมารน้อยมีหน้าตาคล้ายพระธิดา จึงสอบถามจนได้ความจริงว่าเป็นพระราชนัดดา จึงรับสั่งให้เข้าวังและให้อำมาตย์ไปรับนางนวลทองสำลีจากเกาะชัง แต่นางไม่ยอมกลับ เพราะพระยาสายฟ้าฟาดจึงกำชับให้จับมัด นำเรือขึ้นพามา ครั้นเรือมาถึงปากน้ำจะเข้าเมืองก็มีจระเข้ลอยขวางทางไว้ ลูกเรือจึงต้องปราบจระเข้ ครั้นนางเข้าเมืองแล้วพระยาสายฟ้าฟาดให้ทรงจัดพิธีรับขวัญขึ้นและให้มีการรำโนราในงานนี้ โดยประทานเครื่องต้นอันมี เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาล พาดเฉียง ๒ ข้าง ปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลา ฯลฯ ซึ่งเป็นเครื่องทรงกษัตริย์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวของโนรา และพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่กุมารน้อยราชนัดดาเป็น ขุนศรีศรัทธา”

จากตำนานการเกิดของโนราที่กล่าวแล้ว ได้มีนักวิชาการแสดงความคิดเห็นพร้อมทั้งยกเหตุผลความเป็นไปได้โดยยึดเอาความคิดเห็นเชิงประวัติศาสตร์ก็ดี เชิงภูมิศาสตร์ ในเรื่องสถานที่เกี่ยวข้องที่มีกล่าวอ้างในตำนานพร้อมทั้งเหตุผลส่วนตัวมาแสดงความคิดเห็นเพ่อยืนยันตำนานทั้ง ๒ กระแส ที่กล่าวนี้

เทพสารสรรพ ๒ เขียนโดยเทวสาโร (นามแฝง) หน้า ๑-๒๒ ได้เสนอความเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของโนราสรุปความว่า

โนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ปักษ์ใต้จึงนำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วย เรื่องราวตามตำนานนั้นคงจะเกิดขึ้นราวสมัยจันทรภาณุ เป็นช่วงที่มีการสถาปนาเมืองพัทลุงขึ้นที่บางแก้ว นามท้าวโกสินทร์ก็คือ พระเจ้าจันทรภาณุนั่นเองที่ได้พระนี้ก็ทรงสร้างพระแก้วมรกตซึ่งถือเป็นสมบัติอันยิ่งใหญ่ ส่วนนางอินทรกรณีผู้เป็นชายาก็คือนางอินทิราณี นางพระยาเมืองสิงหรหรือศรีสิงหร มีธิดาชื่อศรีคงคาที่ได้ชื่อนี้สันนิษฐานว่า เธอคงประสูติกลางทะเลตอนเสด็จกลับจากสิงหล นางศรีคงคาผู้นี้ตามประวัติว่าได้เสียสมรสกันเองกับบุตรเจ้านครชั้นผู้น้อย (เข้าใจว่าเป็นเชื่อสายมาทาง “คชรัฐ” ซึ่งตั้งเมืองบริเวณท่าแค อำเภอเมืองพัทลุงปัจจุบัน) ทำให้ท้าวโกสินทร์กริ้วมาก ประกอบกับพระเทพสิงหรก็มิได้ทรงใฝ่พระทัยในการปกครอง มัวหลงแต่ศิลปะการฟ้อนรำพระองค์จึงสั่งเนรเทศลอยแพพระโอรสธิดาไปพร้อมกัน แพไปติดที่เกาะสีสังข์ในทะเลสาบสงขลา ณ ที่นั่งนางศรีคงคาได้ประสูติบุตรชื่อ “ราม” และได้ฝึกให้บุตรได้หัดรำโนรา

ต่อมาพระเจ้าจันทรภาณุทรงทำนุบำรุงบ้านเมืองขนานใหญ่ ทรงนิรโทษแก่โอรสธิดา พระเทพสิงหรจึงได้ครองเมืองที่เขานิพุทธสิงห์ (พะโคะ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา) เป็นการสอนพระคุณพระบิดาและล้างมลทินที่กระทำมาก่อน ฝ่ายเจ้าชายราม พระเจ้าหลานเธอได้สร้างพระธาตุสัทธังพระ (วัดสทัง ต.หานโพธิ์ อ.เขาชัย

สน จ.พัทลุง) โดยมีเจ้าทองอยู่และนางศรีคงคาเป็นผู้สนับสนุน จากนั้นพระเจ้าจันทรภาณุโปรดเกล้าฯให้มีการแสดงโนราด้วยและได้ประทานบรรดาศักดิ์แก่พระเจ้าหลานเธอเป็น “ขุนศรีศรัทธา” ทั้งทรงอนุญาตให้ใช้เครื่องทรงสำหรับกษัตริย์แต่งโนราได้ โนราก็ได้สืบเชื้อสานแต่นั้นมา”

จากความข้างต้น เทวสาโร ให้ความเห็นว่า โนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ต่อมาได้เข้ามาสู่ภาคใต้ในสมัยพระเจ้าจันทรภาณุ เจ้าเมืองพัทลุงเก่าซึ่งเป็นบางแก้วในปัจจุบัน มีชายาหนึ่งนาง อินทิราณี มีโอรสชื่อเทพสิงหร ธิดาชื่อศรีคงคา นางศรีคงคาได้เสียกันเองกับเจ้าเมืองชั้นผู้น้อย ทำให้พระเจ้าจันทรภาณุกริ้ว ถึงสั่งเนรเทศลอยแพโอรสธิดา แพไปติดเกาะสีสังข์ (สีชัง) ในทะเลสาบสงขลา นางศรีคงคาประสูติชื่อ “ราม” แต่มาโอรสธิดาได้รับนิรโทษกรรมจากบิดา ทั้งยังได้ประกาศบรรดาศักดิ์ให้พระนัดดาเป็น “ขุนศรัทธา” ทั้งทรงอนุญาตให้ใช้เครื่องทรงกษัตริย์แต่งตัวโนราได้

ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม ของสุจิตต์ วงษ์เทศ หน้า ๑๕๙-๑๗๔ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับโนรา ความว่า

“แต่เติมเรียกโนราว่า “ชาตรี” มาก่อน คำว่า “ชาตรี” มีหลักฐานเก่าสุดอยู่ในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ (ทรงแต่งเรื่องพระบรมศพรัชกาลที่ ๑) ว่า

ชาตรีตลุบตุบทิ้ง	กลองโทน
รำสะบัดชัดเอวโอน	อ่อนแบล้
คนกรับรับขยับโยน	เสียงเย็น
ร้องเรื่องรถเสนแก้	ห่อขยุ้มยาโรย

แต่ชาตรีมีมาก่อนนั้นแล้ว และไม่เชื่อว่ารับมาจากอินเดีย หากแต่น่าจะมีพัฒนาการประสมประสานการละเล่นหลายแหล่ง โดนเฉพาะอย่างยิ่งจากกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา และให้น้ำหนักตำนาโนห์ราชาตรีที่ว่า ขุนศรัทธาซึ่งเป็นตัวละครของพระเทพสิงหรได้พาละครจากอยุธยาไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก จนเป็นแบบแผนของโนห์ราชาตรีสืบมา และชี้ว่าโนห์ากับละครโดยเฉพาะละครชาตรีทางภาคพลาง (เพชรบุรี) มีลักษณะร่วมกันหลายอย่าง เช่นพิธีครอบเทริด ความเชื่อเกี่ยวเสากลางโรง เรื่องนายโรง ยืนเครื่อง เรื่องเล็บปลอม และชี้ว่าธรรมเนียมการสวมเทริดไม่พบในภาคใต้ในสมัยแรกๆแต่พบทางล้านนา อยุธยา การละเล่นในราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์ก็สวมเทริด เหล่านี้คือเครื่องยืนยันว่าชาตรีเกิดขึ้นทางภาคกลาง แล้วแพร่กระจายลงสู่ภาคใต้ทีหลัง

จากความคิดเห็นของสุจิตต์ วงษ์เทศ เชื่อโนราเป็นการแสดงของไทยมิได้มาจากชาติอื่น โดยเริ่มเล่นกันในกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา แล้วต่อมา ขุนศรัทธาและพระเทพสิงหรได้นำละครจากกรุงศรีอยุธยาไปเล่นในหัวเมือง

ภาคใต้ คือ เมืองนครศรีธรรมราช ได้นำละครจากกรุงศรีอยุธยาไปเล่นในหัวเมืองภาคใต้ คือ เมืองนครศรีธรรมราช ทั้งมีหลักฐานชี้ชัดหลายอย่างดังกล่าวข้างต้น ดังนั้นความเห็นของสุจิตต์ วงษ์เทศ เชื่อว่า โนห์ราเกิดทางภาคกลาง แล้วแพร่กระจายลงสู่ภาคใต้ทีหลัง

โนรา โดยภิญโญ จิตต์ธรรม และเยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร หน้า ๑๙-๓๑ ได้เสนอความเห็นการเกิดของโนห์ราว่า

“โนราเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ.๑๘๕๘-๒๐๕๑ ที่เมืองพัทลุงเก่า คือบางแก้วในปัจจุบัน เจ้าเมืองพัทลุงครั้งนั้นคือ พระยาสายฟ้าฟาด หรือท้าวโกสินทร์ มเหสีชื่อศรีมาลาหรืออินทรกรณีย์ ทั้งสองมีโอรสชื่อเทพสิงหรและธิดาชื่อนางนวลทองสำลีหรือศรีคงคา พระยาสายฟ้าฟาดได้หาราชครูให้สอนวิชาการร่ายรำให้แก่โอรสธิดา ผลปรากฏว่านางนวลทองสำลีรำได้ ๑๒ ท่าอย่างคล่องแคล่ว แต่มีเรื่องน่าละอายเกิดขึ้น คือนางเกิดตั้งครรภ์โดยได้เสียกับพระเทพสิงหรผู้เป็นพี่ ส่วนราชครูก็ได้เสียกับนางสนมกำนัล พระยาสายฟ้าฟาดจึงสั่งให้เอาราชครูผูกคอถ่วงน้ำในย่านทะเลสาบสงขลา ส่วนโอรสและสนมกำนัลถูกลอยแพ แต่โชคดีแพไปติดที่บ้านกะชังบนเกาะใหญ่ กิ่งอำเภอกระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลา ปัจจุบันจึงรอดชีวิตแล้วนางนวลทองสำลีก็คลอดบุตรชื่อทองอู่ เมื่อบุตรนางนวลทองสำลีโตขึ้นได้ฝึกร่ายรำจนมีโอกาสได้ไปเมืองพัทลุง ได้พบกับพระยาสายฟ้าฟาดๆก็ยกโทษโอรส ธิดา ได้รับกลับเมือง และสนับสนุนให้เล่นโนราต่อไป ทั้งแต่งตั้งให้ทองอู่หลานชายเป็นขุนศรีศรัทธา”

จากความเห็นของภิญโญ จิตต์ธรรม และเยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร สรุปได้ว่า โนราเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุงเก่า โดยมีเจ้าเมืองคือพระยาสายฟ้าฟาด มเหสีศรีมาลา โอรสชื่อเทพสิงหร ธิดาชื่อนวลทองสำลี ต่อมาได้ให้ราชครูมาสอนการร่ายรำจนนางนวลทองสำลีไปติดเกาะกะชัง บนเกาะใหญ่ ในกิ่งอำเภอกระแสสินธุ์ในปัจจุบันและได้คลอดบุตรชื่อทองอู่ และได้ฝึกการ่ายรำให้กับจนไปพบกับพระยาสายฟ้าฟาด และได้แต่งทองอู่หลานชายขึ้นเป็น “ขุนศรีศรัทธา”

“ชาตรี” และ “โนรา” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ โดย สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ หน้า ๙๕๔-๙๕๕, ๑๘๐๔-๑๘๐๖ ให้ข้อมูลเพื่อวินิจฉัยตำนานการเกิดโนรา สรุปความว่า

“เดิมชาวภาคใต้เรียกโนราว่า “ชาตรี” เมื่อชาตรีแพร่หลายสู่ภาคกลาง ชาวภาคกลางเห็นว่ามีลักษณะใกล้ละครจึงเรียกว่าละครชาตรี ต่อมาชาตรีนิยมเล่นเรื่อง “มโนห์รา” จึงเรียกขานชื่อ “มโนห์รา” ก็กลายเป็น “โนรา” ตามความนิยมตัดทองพยางค์ของภาษาถิ่นใต้ และลงความเห็นว่าโนราคงเกิดขึ้นและพัฒนาขึ้นเป็นศิลปะชั้นสูงขึ้นบริเวณเมืองพัทลุงโบราณมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นอย่างน้อย แล้วต่อมามีการปรับประสานกับละครภาคกลาง โดยภาคกลางรับแบบแผนของโนราไปใช้เช่น พิธีครอบละคร ภาคกลางจะใช้ขันสาครลายสิบสองนักกษัตรให้ผู้ครอบครองนั่ง และอ้างบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอน

“พระภะรตเบิกโรง” ทรงพระภะรตมุนีครูละครฟ้อนรำถวายเป็นเทวพลีเป็นแบบอย่างแก่ศิษย์ ได้ทรงไว้ในบทเจรจาของพระภะรตว่า “เราจะรำให้เจ้า จงจำไว้ให้มั่น ถ้ารำได้ รำตามกันก็ยิ่งดี เพราะท่าเหล่านี้เป็นท่าแบบละครโบราณ (ลุกขึ้นรำบทตามแบบไหว้ครูมโนห์รา)” แล้วรำเพลงชมตลาด”

จากบทความนี้สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ ให้ความเห็นว่าโนราเป็นการแสดงของทางภาคใต้ เดิมเรียกชาตรี ต่อมานิยมเล่นเรื่องมโนห์รา แทนชาตรี แล้วกลายเป็นโนรา การแสดงโนราได้พัฒนาขึ้นเป็นศิลปะชั้นสูงที่เมืองพัทลุง ซึ่งตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยา แล้วต่อมาภาคกลางได้นำโนราไปเล่น โดยชี้หลักฐานยืนยันเรื่องขันสาครลายสิบสองนักกษัตร ในพิธีครอบละครโดยใช้รองนั่งของครูผู้ทำพิธี สัญลักษณ์ดังกล่าวเป็นตราประจำเมืองของนครศรีธรรมราช และได้อ้างถึงบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอน พระภะรตเบิกโรงมาประกอบด้วย

จากข้อคิดเห็นของนักวิชาการที่กล่าวข้างต้นใคร่จะสรุปกรณีที่มาของโนราตามความคิดเห็นของผู้รู้ แบ่งได้เป็น ๒ พวก พวกหนึ่งเห็นว่า โนราเกิดขึ้นทางภาคใต้แล้วแพร่ขึ้นสู่ภาคกลาง เป็นต้นแบบของละครไทยดังความเห็นของ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร ถิญโญ จิตร์ธรรม สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และ พ.ต.หญิงผะอบ โปษะกฤษณะ อีกพวกหนึ่งเห็นว่าโนรารับสืบทอดมาจากภาคกลางแล้วแพร่งลงสู่ภาคใต้ ดังความเห็นของ สุจิตต์ วงษ์เทศ และจากการพิจารณาข้อมูลหลายๆด้าน อุดม หนูทอง ได้ตั้งข้อสังเกตสรุปความได้ดังนี้

๑. จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าเรื่องราวที่เกี่ยวโนราจะพบมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา ส่วนจังหวัดที่อยู่ห่างทะเลสาบออกไป ผู้คนจะรู้เรื่องและปฏิบัติเจือจางกันลงไป เช่น จังหวัดชุมพร ข้อนี้ชวนให้คิดว่าโนราเกิดและรุ่งเรืองอยู่บริเวณทะเลสาบสงขลามาก่อนแล้วแพร่กระจายสู่รอบนอก

๒. จากบทไหว้ครูโนราเรียกว่า “บทกาศครู” ซึ่งใช้ร้องรำลึกถึงครูอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ปรากฏชื่อสถานที่และชื่อบุคคลซึ่งล้วนแต่อยู่ในบริเวณกลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้น

“คลื่นซัดมิ่งมิตร ไปติดเกาะสีชัง
สาวน้อยร้อยชั่ง เคืองคั่งบิดร
จับระบำรำฟ้อน ที่ดอนเกาะใหญ่”

เกาะสีชังชื่อนี้ยังมีปัญหา หลายที่ในบทกาศครูเรียกว่า “เกาะศรีกะชัง”บ้าง “เกาะกะชัง บ้าง และ “เกาะชัง” บ้าง เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร กล่าวว่า คือบ้านกะชัง อยู่ในเกาะใหญ่ทางด้านเหนือ (ปัจจุบันเกาะใหญ่เป็นตำบลในท้องที่กิ่งอำเภอ กระแสสินธุ์ จ.สงขลา อยู่ริมทะเลสาบสงขลา) ส่วน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ กล่าวว่าเกาะที่กล่าวถือ แหลมชัน หรือแหลมกะชัง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ในทะเลสาบสงขลา

๓. ข้อมูลที่บางท่านนำมาประกอบเป็นเหตุผลว่า โนราได้รับอิทธิพลมาจากชาตรีทางภาคกลาง อันได้แก่ ธรรมเนียมในพิธีครอบ ซึ่งต้องปลูกโรงให้มีเสากลางโรง ๑ เสา เรียกว่า เสามหาชัย หรือเสาพระเกตุ เสานี้พันผ้าแดง เป็นที่ผูกซองคลีและเป็นที่ประทับของพระวิษณุกรรม ซึ่งโนราก็ยึดถือธรรมเนียมและความเชื่อดังกล่าว เสาโรงโนราถ้าหุ้มผ้าแดงจะเนื่องมาจากการบนเอาไว้เท่านั้น คำว่าเสามหาชัย เสาพระเกตุซองคลี เสาที่สถิตของพระวิสสุกรรม โนราไม่เคยได้ยิน ไม่รู้จุก เรื่องดังกล่าวจึงเป็นธรรมเนียมของละครชาตรีทางภาคกลางมากกว่า

๔. ในพิธีครอบละครของทางภาคกลาง ใช้ขันสาครลายสิบสองนักกษัตรคว่ำไว้กลางโรงตรงหน้าพระ ให้ผู้เข้าพิธีครอบนั่ง ธรรมเนียมน่าจะรับไปจากธรรมเนียมของโนราภาคใต้ เพราะพิธีครอบเทริดของโนราก็มีธรรมเนียมเช่นที่กล่าวมา ซึ่งยังปฏิบัติกันจนทุกวันนี้ ที่สำคัญขันลายสิบสองนักกษัตรนั้นเป็นสัญลักษณ์ของหัวเมืองที่ขึ้นเมืองกับนครศรีธรรมราชโบราณ มี ๑๒ หัวเมือง และแต่ละเมืองก็มีสัตว์เป็นตราประจำเมือง

๕. ความในพระภะรตเบิกโรง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวน่าจะมีข้อมูลส่วนหนึ่งที่เชื่อได้ว่าท่ารำของโนราเป็นแบบแผนท่ารำละครทางภาคกลาง ทั้งนี้เพราะสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเชี่ยวชาญในเรื่องการละครอย่างยิ่ง หากไม่ทรงมั่นพระทัยคงไม่กำหนดให้พระภะรตกล่าวแก่ศิษย์ว่า “เราจะรำให้เจ้าจงจำไว้ให้มั่น ถ้ารำได้ รำตามกันก็ยิ่งดี” เพราะท่าเหล่านี้เป็นแบบละครโบราณ (ลุกขึ้นรำตามบทแบบไหว้ครูมโนห์รา)

จากตำนานเกิดโนรา โดยสรุปจากข้อวินิจฉัยเรื่องโนราเชื่อว่าโนรามีที่มา ๒ สาย

สายที่ ๑ เชื่อว่าโนรามีต้นกำเนิดจากภาคใต้แล้วค่อยแพร่กระจายขึ้นไปในกลาง โดยนำเหตุผลมาประกอบมากมาย อาทิ ชื่อสถานที่ ธรรมเนียมพิธีครอบครูละครทางภาคกลาง และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น นักวิชาการที่ให้สำคัญของสายนี้ได้แก่ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร ภิญโญขจิตต์ธรรมสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และศาสตราจารย์คุณหญิง พ.ต.หญิงผะอบ โปษะกฤษณะ

สายที่ ๒ เชื่อว่าโนราเกิดขึ้นที่ภาคกลางโดยกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา แล้วจึงแพร่กระจายลงสู่ภาคใต้ ได้นำเหตุผลมาประกอบ เช่น พิธีครอบเทริด ความเชื่อเกี่ยวกับเสากลางโรง เรื่องนายโรงยืนเครื่อง และเรื่องเล็บปลอม นักวิชาการสายนี้ได้แก่ สุจิตต์ วงษ์เทศ

บทสรุปเรื่องโนราตำนานและที่มาของโนราเริ่มจากที่ไหน อย่างไร ไม่สามารถหาข้อยุติได้ คงต้องอาศัยตำนานเล่าขานที่มีมาแต่เดิม บวกกับข้อวินิจฉันของนักวิชาการที่กล่าวข้างต้นเป็นหลักเพื่อสืบค้นที่มาของผู้สนใจท่านอื่น เพื่อหาข้อยุติที่แน่นอน (ธีรวัฒน์ ช่างสาน, ๒๕๓๘)

๓. ทฤษฎีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม (Cultural Reproduction)

แนวคิดทฤษฎีนี้บรรจุในภาษิตโบราณที่ว่า “ของกิน บ่กินก็เน่า เรื่องบ่ะเก่า บ่เล่าก็ลืม” ซึ่งหมายความว่า สื่อพิธีกรรมใดหากมิได้นำเอามากระทำซ้ำ ในไม่ช้าก็จะสูบหายไป

ดังนั้น หลักการสำคัญๆของทฤษฎี “การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด” จึงมีอยู่ว่า

(๑) วัฒนธรรม/สื่อพื้นบ้าน/สื่อพิธีกรรมนั้นเป็นสิ่งที่ต้องมี “กระบวนการผลิต” (cultural production) ซึ่งในกระบวนการผลิตนั้นก็ต้องมีองค์ประกอบการผลิตอย่างครบถ้วน เช่น มีผู้ผลิต มีวัตถุดิบ มีสถานที่ มีกรรมวิธีในการผลิต มีอุปกรณ์/เครื่องมือ/มีผู้ต้องการใช้ผลผลิต ฯลฯ

และในกระบวนการผลิตนี้ คนกลุ่มใดที่มีโอกาสได้เปิดโรงงานหรือขึ้นเวทีผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง/สม่ำเสมอตลอดเวลา วัฒนธรรม/สื่อพิธีกรรมของคนรกลุ่มนั้นก็จะได้ยึดครองเวทีนั้นอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้มองเห็นหลักแนวคิดนี้ได้อย่างกระจ่างแจ้ง ตัวอย่างเรื่อง “ผีในสังคมไทย” ในขณะที่สังคมอุดมไปด้วย “ผี ๕๐๐ ประเภท” แต่เราจะพบว่า “ผู้รับสารไทยรุ่นใหม่” นั้นจะรู้จักผีไทยอยู่เพียงไม่กี่ประเภท เช่น ผีแม่นาคพระโขนงหรือผีปอบเท่านั้น และหากสืบสาวต่อไปว่า เพราะเหตุใดคนไทยรุ่นปัจจุบันจึงรู้จักแต่ผีสองประเภทนี้เท่านั้น เราก็จะพบว่าเนื่องจากมีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดผีแม่นาค (สร้างเป็นหนังมาแล้ว ๒๑ ภาค) และมีปอบ (สร้างเป็นหนังมาแล้ว ๗ ภาค) อยู่ตลอดเวลา

(๒) หากยึดหลักตามทฤษฎี “การผลิตซ้ำ” นี้นอกเหนือจะเป็นการ “การเปิดเวที/การเปิดโรงงาน” ให้มีการผลิตองค์ประกอบต่างๆของพิธีกรรมนั่นเอง และหากเรานำเอาไฟฉายนี่ห้อการสื่อสารมาฉายร่วมด้วย เราก็อาจจะตอบได้ว่า การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดธาตุทั้งสี่ของการสื่อสาร คือ สืบทอด/เพิ่มขยายผู้ส่งสาร/เนื้อหาสาร/ช่องทาง-สื่อ/และผู้รับสารนั่นเอง

(๓) ความเข้าใจในหลักการสำคัญ ๔ ประการที่กำกับอยู่เบื้องหลังการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด/พัฒนาสื่อพิธีกรรม มีดังนี้

(๓.๑) การผลิตให้ “ครบเครื่องแนวดิ่ง”

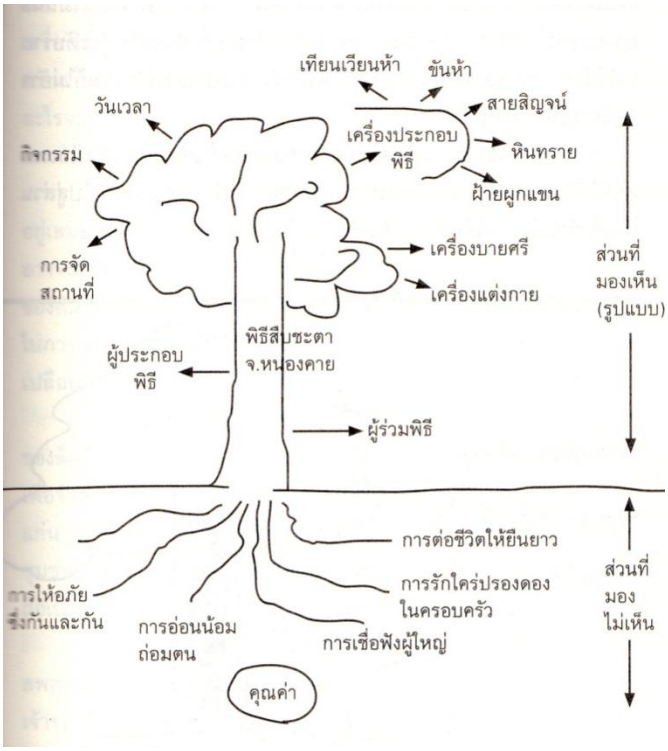
(๓.๒) การผลิตให้ “ครบเครื่องในแนวนอน”

(๓.๓) หลักการเรื่อง “สิทธิเต้าของวัฒนธรรม”

(๓.๔) การมีส่วนร่วมอย่างทั่วถึงของเจ้าของวัฒนธรรม (สมบัติร่วม)

(๓.๑) การผลิตให้ “ครบเครื่องในแนวดิ่ง” หากเราพิจารณาเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่าของสพส.ในแนวดิ่ง เราก็จะพบว่า ต้นไม้วัฒนธรรม/สื่อพิธีกรรมนั้นจะมีทั้งที่เป็น “ดอกใบผล” “ลำต้น” และ “รากเหง้า” การ

ผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดในแนวดิ่ง ก็คือ ต้องผลิตให้ครบองค์ประกอบต้นไม้ทั้งต้นโดยเฉพาะส่วนที่เป็นรากเหง้า ดังตัวอย่างของโครงการสืบชะตา อ.เมือง จ.หนองคาย ที่ภาพแสดงอยู่

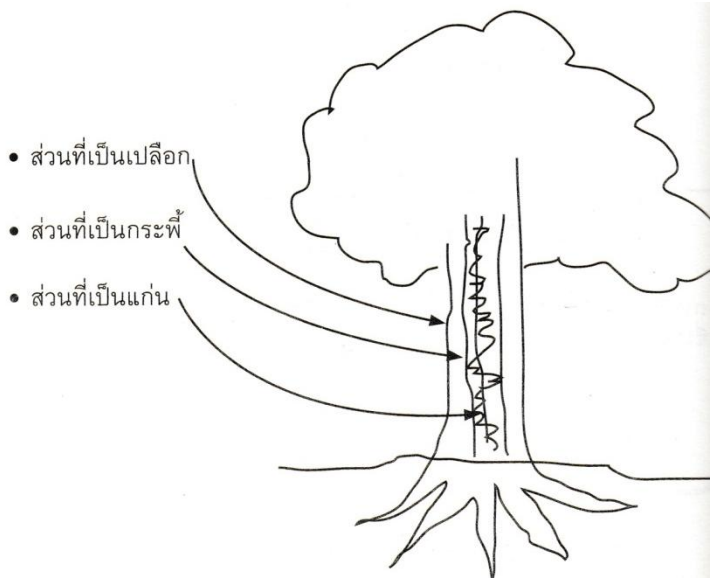


ภาพประกอบที่ ๑ แผนภูมิต้นไม้การผลิตวัฒนธรรมแนวดิ่ง

ที่มาของภาพ : หนังสือสื่อพื้นบ้านในสายตานิเทศศาสตร์ของ รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ

แนวคิดเรื่อง “การผลิตให้ครบเครื่องในแนวดิ่ง” นี้จะมีประโยชน์มากเวลานำมาตรวจสอบว่ากิจกรรมต่างๆที่โครงการได้ทำขึ้นมานั้น สามารถตอบโจทย์เรื่องการผลิตซ้ำทั้งในส่วนที่มองเห็นและโดยเฉพาะส่วนที่มองไม่เห็นได้หรือไม่ การติดตามประเมินผลของโครงการต่างๆก็ต้องเจาะลึกลงไปสู่ระดับรากเหง้าด้วย เพราะปราศจากรากเหง้าแล้ว ต้นไม้แห่งพิธีกรรมก็ไม่อาจจะมีอายุยืนยาวได้

(๓.๒) การผลิตต้องให้ “ครบเครื่องในแนวนอน” เมื่อเวลาดูต้นไม้ในแนวนอน เราจะพบว่าส่วนประกอบจากด้านนอกสุดเข้าไปสู่ส่วนในสุด ซึ่งแบ่งออกเป็น ๓ ชั้น คือ



ภาพประกอบที่ ๒ แผนภูมิต้นไม้การผลิตวัฒนธรรมในแนวนอน

ที่มาของภาพ : หนังสือสื่อพื้นบ้านในสายตานิเทศศาสตร์ของ รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ

ในขั้นตอนของการปฏิบัติการ แนวคิดเรื่อง “การผลิตให้ครบเครื่องในแนวนอน” นี้มีประโยชน์มากในการตัดสินใจที่ต้องการปรับแปลง/มีการประยุกต์สื่อพิธีกรรมว่า อะไรจะสามารถปรับได้ อะไรปรับไม่ได้ เนื่องจากการแบ่งชั้นทั้งสามของต้นไม้ตามแนวนอนมีแนวคิดเรื่อง “การปรับเปลี่ยนได้” (changeable) แฝงอยู่ข้างหลัง

โดยธรรมชาติแล้ว เปลือกของต้นไม้เป็นสิ่งที่ต้องปรับเปลี่ยนอยู่เสมอเพื่อปรับตัวกับสภาพแวดล้อมที่แปรเปลี่ยนไป ส่วนกระพี้นั้นก็อาจจะปรับไปได้บ้าง แต่ทว่านั้นจะต้องรักษาให้คงที่ จากธรรมชาติของต้นไม้ดังกล่าว ทางโครงการ สพส. ได้นำมาตั้งเป็นหลักยึดเอาไว้ว่าในการปรับเปลี่ยนแปลงสื่อพิธีกรรมนั้นจะต้อง “รักษาแก่น ปรับกระพี้ เปลี่ยนเปลือก”

ในการปฏิบัติงานจริง หลักการที่วิเคราะห์คุณลักษณะต่างๆของสื่อพิธีกรรมหนึ่งๆออกมาแล้ว ก็จะมีการจัดประชุมเจ้าของวัฒนธรรมเพื่อจัดระดับคุณค่า (valuation) ว่าคุณลักษณะใดเป็นเปลือก กระพี้ หรือแก่น (ตามหลักแนวคิด “เจ้าของวัฒนธรรม”) เช่น สถานที่ประกอบพิธีกรรมนั้นถือเป็นกระพี้ ส่วนเวลาทำพิธีกรรมนั้นเป็นเปลือก เป็นต้น

(๓.๓) หลักการเรื่อง “สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม” โครงการ สพส. มีแก่นแนวคิดที่สำคัญในการทำงาน คือหลักการเรื่อง “สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม” ซึ่งมีความหมายอยู่ ๒ นัยยะ คือ

นัยยะแรก การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดนั้นจะต้องถูกต้องคำถามว่า เป็นการผลิตเพื่อผลประโยชน์ของใคร เพื่อจากวัฒนธรรมเช่นสื่อพิธีกรรมนั้นเป็นคุณสมบัติของชุมชนที่บรรพบุรุษของชุมชนได้สร้างมา ดังนั้นการผลิตทุกครั้งจึงควรเป็นไปเพื่อประโยชน์ของคนในชุมชนเป็นหลัก ดังนั้น การฟื้นฟูพิธีกรรมทุกอย่างไม่จะเป็นพิธีเหงา บุญผะเหวด หล่อเทียน จิ๊ผางปะตี๊ด ฯลฯ หากเป็นไปเพื่อ “บุคคลภายนอก” เช่น เพื่อให้นักแสดงให้นักท่องเที่ยวชมเป็นหลัก แต่คนในชุมชนไม่ได้ประโยชน์อันใดเลย การฟื้นฟูนี้มิใช่แนวทางของโครงการ สพส.

นัยยะที่สอง เรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมก็คือ การจะเลือกสืบทอดพิธีกรรมใด การจะเลือกปรับเปลี่ยนส่วนไหนของพิธีกรรม (Tradition of selection) ก็ต้องเป็นอำนาจ/สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม (power) ทั้งหมดร่วมกัน (ห้ามใช้หลักเกณฑ์ที่ว่า “เอาหลวงพ่อว่าก็แล้วกัน”) การใช้สิทธินี้ของชุมชนก็อยู่บนเงื่อนไขเหมือนการใช้สิทธิ์อย่างอื่นๆ กล่าวคือชุมชมควรจะมีความเข้าใจในสื่อพิธีกรรมอย่างกระจ่างแจ้งเสียก่อนจะตัดสินใจ

และหลักการเรื่องสิทธิเข้าของวัฒนธรรมนี้ต้องยึดเกาะเอาไว้อย่างหนักแน่น ไม่ว่าบุคคล/กลุ่มบุคคล/องค์กรจากภายนอกที่เข้าไปทำงานร่วมกับชุมชนเจ้าของวัฒนธรรมจะเป็นใคร มีเจตนาดีเพียงใดหรือมีความเข้าใจในงานวัฒนธรรมดีกว่าชุมชนเพียงใดก็ตาม และในกรณีที่เกิดความไม่ลงตัวกันระหว่าง “หลักเกณฑ์ของชุมชน” กับ “หลักเกณฑ์ของบุคคลภายนอก” ก็ต้องถือเอาสิทธิของเจ้าของชุมชนเป็นคำตอบสุดท้าย ตัวอย่างเช่นในงานวิจัยเชิงปฏิบัติการเรื่องการรื้อฟื้นพิธีไหว้ปู่ย่าของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์และคณะ (๒๕๔๗) ซึ่งนักวิจัยเริ่มต้นทำงานด้วยการสำรวจร่วมกับชุมชนถึงประเพณีพิธีกรรมตลอดทั้งปีของชุมชน และสำรวจสถานภาพของพิธีกรรมแต่ละชนิด นักวิจัยและชุมชนพบว่า พิธีกรรมสำคัญๆของชุมชนสูญสลายไปหลายอย่างแล้ว และเมื่อตัดสินว่า “ควรจะรื้อฟื้นพิธีกรรมอะไรขึ้นมาดี” นักวิจัย (เป็นบุคคลภายนอก) คิดว่า น่าจะรื้อฟื้นพิธีกรรมที่มีความสำคัญมากที่สุดของชุมชนขึ้นมาก่อน (ใช้เกณฑ์เรื่อง “ระดับความสำคัญ”) แต่ทว่า ชุมชนตัดสินใจเลือก “พิธีกรรมที่มีความสำคัญระดับปานกลาง” เช่น พิธีไหว้ผีปู่ย่า โดยใช้เกณฑ์ว่าเป็นพิธีกรรมที่ชุมชนมีความสามารถพอที่จะรื้อฟื้นได้ (ใช้เกณฑ์เรื่อง “ความสามารถของชุมชน”) ในกรณีนี้ ผลการตัดสินใจต้องเป็นไปตามเกณฑ์ของเจ้าของวัฒนธรรม มิใช่บุคคลภายนอก

(๓.๔) หลักการเรื่อง “การมีส่วนร่วมอย่างทั่วถึงของเจ้าของวัฒนธรรม” หลักการนี้มีแนวคิดเบื้องหลังอยู่ ๒ แนวคิด คือเรื่อความรู้สึกเป็นเจ้าของ (Sense of belonging) จะเป็นตัวแปรต้นที่นำไปสู่ความรู้สึกหวงแหนและจะปกป้องรักษาให้ยั่งยืน แนวคิดที่สองคือการได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมนั้นๆ (participation) จะเป็นตัวแปรต้นที่นำไปสู่ความรู้สึกเป็นเจ้าของดังกล่าว

ถึงแม้ว่าโดยหลักการแล้ว สื่อพิธีกรรมในชุมชนนั้นจะถูกถือว่าเป็น “สมบัติร่วม/มรดกร่วม” ของคนทุกกลุ่มทุกเพศทุกวันก็ตามแต่ทว่าในสภาพความเป็นจริง หากเราพบว่า กลุ่มเด็ก/เยาวชนจะเป็นกลุ่มคนที่ไม่

ค่อยมาเข้าร่วมพิธีกรรม (ไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือขาดเงื่อนไขการเข้าร่วม) ปรากฏการการณ์ดังกล่าวก็จะส่งไปผลไปถึง “ความรู้สึกหวงแหน/อยากสืบทอดประเพณีให้ยั่งยืนต่อไป”

สำหรับแนวทางการทำงานสืบทอดพิธีกรรมของภาคีในโครงการ สพส. นั้น มีทิศทางหลักคือ การส่งต่อมรดกสื่อพิธีกรรมพื้นบ้านให้แก่คนรุ่นต่อไป คือ กลุ่มเด็กและเยาวชน โดยส่งต่อนี้มีความยากลำบากอย่างยิ่ง เพราะกลุ่มเด็กและเยาวชนเป็นกลุ่มที่อยู่ห่างไกลจากสื่อพิธีกรรมมากที่สุด ความห่างเหินนั้นอาจจะมาจากความรู้สึกที่ว่า “เรื่องพิธีกรรมเป็นเรื่องของผู้ใหญ่ คนเฒ่าคนแก่ เด็กๆอย่างเราไม่เกี่ยว” (ดังเช่นคำสัมภาษณ์ของเด็ก/เยาวชนในโครงการตุ้มโฮมส่อนขวัญ อ.เมือง จ.ยโสธร เป็นต้น)

ฉะนั้น เป้าหมายในการทำกิจกรรมต่างๆของภาคีนั้น จะต้องมุ่งหน้าไปสู่การสร้างความรู้สึกให้กับคนรุ่นใหม่ได้ตระหนักว่า “สมบัติชิ้นนี้ พวกเขามีส่วนเป็นเจ้าเข้าเจ้าของ” และกลยุทธ์ที่จะต้องนำมาใช้ก็คือ “การใช้การสื่อสารเพื่อสร้างการมีส่วนร่วม” เพื่อชักชวน “เจ้าของวัฒนธรรมตัวน้อย” ได้เขยิบๆเข้ามาใกล้ๆสื่อพิธีกรรมทีละน้อยๆ

โครงการ สพส. จึงขอขีดเส้นใต้ว่า ในการทำกิจกรรมที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทุกขั้นตอนทึกเสี้ยวส่วนนั้นจะต้อง “เคลียร์พื้นที่ให้เด็กๆได้เข้ามามีส่วนร่วมอยู่เสมอ” (เป็นที่น่ายินดีว่าภาคีส่วนใหญ่ได้ใช้เส้นทางนี้เป็นเส้นทางหลักในการทำกิจกรรม) ในเรื่องการมีส่วนร่วมของเจ้าของวัฒนธรรมตัวน้อยนั้น อาจจะมีเครื่องกีดขวางบางอย่างเช่น

- ความคิดเรื่อง “จะเอาผลงานหรือจะสร้างคน” ผู้เขียนพบเห็นเหตุการณ์ที่ว่า ในการทำบายศรีเพื่อเข้าร่วมกิจกรรมและจะมีประกวดแข่งขันกันด้วยนั้น ผู้ใหญ่บางคนอาจจะกีดกันเด็กๆออกไปเพราะเด็กๆยังทำบายศรีได้ไม่สวยงาม ความคิดที่มุ่งแต่จะเอาผลงานดีเด่นเช่นนี้ จะปิดกั้นโอกาสมีส่วนร่วมของเด็กๆ
- เมื่อให้เด็กๆเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพิธีกรรม ฝ่ายผู้ใหญ่ก็ต้องเตรียมอกเตรียมใจว่า เราอาจจะได้พบกับ “ลวดลายแปลกๆใหม่ๆสไตร์ไม่เคยพบเห็นมาก่อน” จากฝีมือและรสนิยมการผลิตซ้ำของคนรุ่นใหม่ ตัวอย่างเช่น ในการสืบทอดพิธีกรรมไหว้ผีปู่ย่า ต.วอแก้ว จ.ลำปาง นั้น “ทีมเด็กผี” เลือกเผยแพร่แนวคิดเรื่องผีปู่ย่าในรูปแบบของการเล่นละครเร่/ละครเวที เราก็จะพบว่า เด็กๆจะออกมาร้องเพลงแร็พสักรอบหนึ่งก่อน แล้วจึงค่อยตามด้วยด้วยการขับเพลงซอในลำดับต่อมา หรือในงานบุญผะเหวดที่วัดธาตุน้อย อ.เขื่องใน จ.อุบลราชธานี เมื่อให้เด็กๆวาดรูปทำบอร์ดเนื้อหากัณฑ์เทศน์ทั้ง ๑๓ กัณฑ์ก็จะมีการ์ตูนโดราม่อนมาร่วมแจมในขบวนบัญผะเหวดด้วย (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, ๒๕๕๐)

๔. การศึกษาสื่อพื้นบ้านในมุมมองของคนใน

สาขามนุษยวิทยานั้นเริ่มต้นจากการศึกษาชีวิตของชนเผ่าต่างๆและสิ่งหนึ่งที่จะต้องศึกษาด้วย คือ วัฒนธรรมซึ่งรวมถึงสื่อการแสดงด้วย การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามมานุษยวิทยานั้น นักมานุษยวิทยามิได้ศึกษาสื่อสารการแสดงพื้นบ้านเฉพาะตัวบท (Text) เท่านั้น แต่ยังสนใจบริบทแวดล้อม (Context) สื่อสารการแสดงพื้นบ้านด้วย เนื่องด้วยเหตุผลที่ว่า นักมานุษยวิทยาเริ่มต้นจากสังคมหรือชุมชนเล็กๆที่มีวัฒนธรรมแตกต่างออกไป โดยเฉพาะความแตกต่างจากวัฒนธรรมของนักวิจัย ดังนั้น นักวิจัยจึงเริ่มจากสนใจจากบริบทและสิ่งที่เกิดขึ้นจากบริบทนั้นๆ ซึ่งนักมานุษยวิทยาเรียกว่า “วัฒนธรรม” และพยายามทำความเข้าใจความหมายจากสายตาของคน ใน (Emic view) โดยไม่พยายามใช้มุมมองของคนนอก (Etic view) โดยเฉพาะผู้วิจัยเข้าไปตัดสินหรือให้ความหมาย เพราะมิฉะนั้นอาจจะเกิดปัญหาการเอาคุณค่าและอุดมการณ์ของผู้วิจัยซึ่งเป็นคนนอกไปตัดสินคุณค่าวัฒนธรรมของผู้อื่น ซึ่งคนส่วนใหญ่นั้นมักจะมีปัญหาการยึดเอาชาติพันธุ์ของตนเองเป็นศูนย์กลางในการตัดสินคุณค่าหรืออาการหลงในชาติพันธุ์ของตนเอง (Ethnocentrism) ดังนั้นการที่ผู้วิจัยจะสามารถเข้าใจมุมมองแบบคนใน งานวิจัยจึงมักใช้วิธีการเข้าสนามทั้งสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participation observation) ในชุมชน/สถานที่ตนศึกษา และต้องใช้เวลานานกว่าจะเข้าใจความแบบคนใน (อานันท์ กาญจนพันธุ์, ๒๕๔๘)

ตัวอย่างของหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของการศึกษาสื่อพื้นบ้านด้วยมุมมองคนใน คือ งานวิจัยที่ศึกษา “ลิเก” โดยผู้วิจัย คือ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๔๑) ระบุในผลงานว่า การพิจารณาลิเกนั้นผู้วิจัยควรต้องพิจารณาลิเกด้วยสายตาและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้านร้านตลาดหรือชนชั้นแรงงานท ซึ่งเป็นทั้งผู้ผลิตและผู้บริโภคศิลปะการแสดงแขนงนี้ ไม่ควรพิจารณาลิเกจากมุมมองหรือมาตรฐานของหน่วยงานราชการ เช่น กรมศิลปากร หรือชนชั้นผู้นำซึ่งเป็นสายตาของคนนอกในขณะที่ลิเกเป็นมรดกของชนชั้นผู้ใช้แรงงานหรือชาวบ้านร้านตลาดที่ไม่ยอมให้รสนิยมและความต้องการทางศิลปะของรัฐราชการไทยและตลาดทุนนิยมโลกเข้าไปแทรกแซงได้

แต่ถึงกระนั้น การศึกษาเพื่อเข้าใจความหมายและมุมมองแบบคนในยังถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าที่จริงแล้วนักมานุษยวิทยาซึ่งเป็นคนนอกนั่นเองที่เป็นคนสร้างความรู้และกำหนดความหมายให้กับสิ่งที่ศึกษา แต่ทำประหนึ่งเหมือนความหมายที่คนในเป็นผู้สร้าง ทั้งนี้อาจจะเนื่องมาจากการมองผู้ศึกษาในฐานะให้ข้อมูลหรือการมองเห็น “ความเป็นอื่น” ของผู้ถูกศึกษา มากกว่าการมองในบทบาทการร่วมสร้างความรู้นั่นเอง (อานันท์ กาญจนพันธุ์, ๒๕๔๘)

๕. การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่เป็นผลมาจากบริบทชุมชน

นักมานุษยวิทยาโดนเพราะจากสำนักหน้าที่นิยม (functionalism) มองว่ามนุษย์นั้นเป็นคนมีเหตุผล ดังนั้น วัฒนธรรมหรือพฤติกรรมมนุษย์ในสังคมหนึ่งๆ มีขึ้นเพื่อตอบสนองแต่ละสังคม สังคมต่างกัน พฤติกรรมแตกต่างกัน และเนื่องจากสำนักนี้มองมนุษย์แบบเท่าเทียมกัน ไม่ว่าจะเป็นชนเผ่าใดก็ตาม ดังนั้น วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอันเนื่องมาจากมนุษย์ไม่มีการจัดลำดับสูงต่ำ

เช่น การศึกษาป๊าดฆ้อง ในจังหวัดเชียงใหม่ ป๊าดฆ้องนั้นเป็นวงดนตรีพื้นบ้านเกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างรูปแบบดนตรีไทยและดนตรีล้านนาผ่านกระบวนการขัดเกลาจากสถาบันทางสังคมต่างๆได้แก่ คุ้มเจ้าหรือวัง วัด และชุมชนที่ป๊าดฆ้องถูกนำเข้ามาไปมีความสัมพันธ์ในโครงสร้างทางสังคมนั้น จนปรากฏเป็นป๊าดฆ้องที่มีเอกลักษณ์ และความเป็นดนตรีล้านนาในลักษณะของเครื่องดนตรี บทเพลงและรูปแบบการประสมวง ป๊าดฆ้องนั้นมีบทบาทสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน โดยเฉพาะบทบาทในการเข้าไปส่วนร่วมในงานประเพณีและพิธีกรรมที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผี พิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการกำรงชีวิต เป็นต้น ซึ่งภายหลังมีปรากฏการณ์การนับถือผีเจ้านาย ป๊าดฆ้องก็ต้องปรับบทบาทเพื่อให้คล้องกับปรากฏการณ์ดังกล่าวด้วย (พิพัฒน์พงษ์ มาศิริ, ๒๕๔๙)

หรือการศึกษาบทบาทของโนราในชุมชนบ้านเกาะประดู่ จังหวัดพัทลุง โดยเริ่มแรกที่โนราเข้ามาในชุมชนนั้น โนรามีบทบาทในฐานะที่เป็นความเชื่อและความศรัทธาของคนในชุมชน ต่อมาเมื่อมีการรวมกลุ่มฝึกโนรา โนราก็เริ่มมีบทบาทในการสร้างความผูกพัน สร้างความรู้สึกเป็นพวกเดียวกัน และต่อมาเมื่อชุมชนเกิดการจัดแย้งกันทางการเมือง โดยราก็มีบทบาทในการเป็นเครื่องมือช่วยคลี่คลายปัญหาทางการเมือง และเมื่อมีการรณรงค์เรื่องสุขภาพโนราจึงบทบาททาด้านการออกกำลังกายด้วย (จีรวรรณ ศรีหนูสุด, ๒๕๕๒)

การศึกษาการปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้านตามบริบทที่เปลี่ยนแปลง

สื่อสารการแสดงพื้นบ้าน/วัฒนธรรมเป็นกิจกรรมที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เป็นปรากฏการณ์ทางสังคม หรืออาจกล่าวว่าเป็นผลผลิตของสังคม ซึ่งย่อมจะมีความเกี่ยวพันอยู่กับปัจจัยต่างๆในสังคมอย่างแยกกันไม่ได้ ดังนั้น เมื่อสังคมเปลี่ยนไปจึงส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน ตัวอย่างงานศึกษาปริตตา เฉลิมเผ่ากออนันตกูล (๒๕๒๕) ที่ศึกษาการเปลี่ยนแปลงในการแสดงหนังตะลุงที่พบว่าหนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลง เช่น

(ก) ตัวละคร จากจำกัดแบบโบราณ คือ มีเทวดา ยักษ์ มนุษย์ นาค ฤาษี ผี วิญญาณ ซึ่งมาจากทั้ง ๔ ภพ แต่ในเรื่องสมัยใหม่ตัวละครมักเป็นมนุษย์ บรรยากาศของเรื่องเปลี่ยนจากโลกที่มีอิทธิพล อภินิหาร เป็นฉากหมู่บ้านในชนบทหรือในเมือง

(ข) การปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องจากโครงสร้างการเล่าเรื่อง แบบโบราณที่เล่าเรื่องไม่จบและมักทิ้งค้างไว้และมีตัวเอกหลายตัว เป็นมีแนวโน้มที่เล่าเรื่องให้จบเนื่องจากได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมสมัยใหม่และภาพยนตร์ หรือโทรทัศน์ที่มีการผูกเรื่องจบลงอย่างชัดเจน นอกจากนี้จำนวนตัวเอกก็มีจำนวนลดลง

(ค) แนวความคิด ที่เปลี่ยนจากเคยเล่นเรื่องที่ถ่ายทอดแนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องกรรมและความกตัญญู เรื่องสมัยใหม่จะเน้นที่ความสัมพันธ์ระหว่างคนรวย คนจน ในลักษณะคนจนถูกรังแกซึ่งได้รับอิทธิพลจากนิยาย

(ง) เทคนิคการแสดง ที่เปลี่ยนแปลงโดยกการลอกเลียนแบบเทคนิคของภาพยนตร์และละครวิทยุ/ใช้รูปขนาดใหญ่ โรงนาดใหญ่ คณะใหญ่ขึ้น อุปกรณ์มากขึ้น/ ลดเทคนิคการเชิดซึ่งเคยถือว่าเป็นศิลปะขั้นสูงในการแสดงหนังตะลุง/ ลดพิธีกรรม และมีความพยายามที่ให้สมจริงมากขึ้น

ปริตตา (๒๕๒๕) วิเคราะห์ว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเนื่องมาจากบริบทชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป คือ (ก) ลักษณะของชุมชนที่เปลี่ยนจากชุมชนเมืองขนาดเล็กมาเป็นชุมชนเมืองขนาดใหญ่ (ข) การขยายตัวของการที่มาพร้อมกับการคมนาคมและการสื่อสารสมัยใหม่ (ค) การรับงานแสดงในงานธุรกิจมากขึ้นนอกเหนือจาการแก้บนและงานบุญต่างๆ (ง) ทัศนคติที่มีต่อนายหนังจากที่เคยมองว่าเป็นผู้รู้ในชุมชนเปลี่ยนมาเป็นผู้ให้ความบันเทิงมากขึ้น

ดังนั้น นักมานุษยวิทยาจึงมองเห็นมิติของการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้าน ไม่ใช่การมองสื่อพื้นบ้านแบบหยุดนิ่งแต่เป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อรองรับสภาพบริบทชุมชน อย่างไรก็ตามมุมมองนี้ยังเป็นการมองมิติความสัมพันธ์ระหว่างบริบทกับสื่อพื้นบ้านเพียงด้านเดียว คือผลกระทบจากบริบทชุมชนที่ส่งผลต่อสื่อพื้นบ้าน เช่น การศึกษาปรับตัวของเพลงโคราชที่เปลี่ยนแปลงไปสภาพสังคมของจังหวัดนครราชสีมา จากเดิมที่การเล่นเพลงโคราชเล่นกันในงานบุญในชนบทต่อมามีการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีขึ้น เพลงโคราชจึงถูกนำมาร้องแก้บนท้าวสุรนารีและกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเมืองมากขึ้น และการได้รับอิทธิพลของระบบเศรษฐกิจแบบเงินตรา การพาณิชย์และธุรกิจเพลงโคราชต้องปรับตัว ๒ ด้านใหญ่ คือ การปรับตัวทางด้านวิถีชีวิตของเพลงโคราชที่มีการดำเนินงานในลักษณะเชิงพาณิชย์มากขึ้น และการปรับตัวด้านขนบเนื้อหาการแสดงแสดงที่ประยุกต์นำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาเล่นสลับช่วง เพิ่มการเต้นและการร้องเพลงตามคำขอของผู้ชม ในขณะที่การแสดงแก้บนท้าวสุรนารีเป็นการแสดงที่ไม่มีผู้ชมประกอบกับอัตราค่าจ้างและช่วงเวลาที่ตายตัว ศิลปินจึงไม่ต้องใช้ทักษะในการด้นสด เพียงแค่ท่องกลอนเพลงได้ก็เพียงพอแล้ว (ปัทมา บุญอินทร์, ๒๕๓๗) จะเห็นว่าการเปลี่ยนของการสื่อสารการแสดงดังที่กล่าวมานั้นเป็นไปเพื่อรับรองกับสภาพบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป แต่มิใช่เพราะบทบาทของนักวิจัย

การศึกษาสื่อสารการแสดงพื้นบ้านในมิติของอำนาจ (power)

การศึกษาทาทางมานุษยวิทยาในยุคใหม่นี้ได้รับอิทธิพลของความคิดหลังสมัยใหม่นิยม (Post modernism) ซึ่งเกี่ยวข้องกับรื้อถอนความคิดการประกอบสร้างความหมาย ความรู้และอำนาจ ดังนั้นเมื่อนำแนวคิดในมิติของอำนาจมาศึกษาสื่อสารการแสดงพื้นบ้านจึงให้ความสนใจและให้ความสำคัญแก่อัตลักษณ์หรือการมีตัวตน (Construction of identity) และการแสดงถึงอำนาจในการต่อรองกับปัจจัยภายนอกที่มากระทบ โดยผ่านสื่อการแสดง เช่นงานของสุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๔๔) ที่ศึกษาหมอลำซิ่งในการสร้างอัตลักษณ์ซึ่งบอกตัวตนคนอีสานสมัยใหม่ เช่น การปรับเปลี่ยนความทันสมัยจากวัฒนธรรมและภูมิปัญญาดั้งเดิม โลกทัศน์ในการต่อสู้ชีวิต และใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางความยากลำบากทั้งความแห้งแล้งและราคาผลผลิตที่ตกต่ำ ทั้งด้วยการเดินทางพลัดพรากจากบ้านเกิดทำงานในต่างถิ่นในฐานะแรงอีสานพลัดถิ่น ด้วยการมองโลกในแง่ดี อดทน ทำงานแบบหนักเอาเบาสู้และรักความสนุกสนาน ศักยภาพในการสร้างสรรค์ ปรับแปลงและต่อสู้ดิ้นรนเอาตัวรอดได้ในยุคโลกภิวัฒน์ รวมทั้งหมอลำซิ่งยังเป็นตัวแทนของท้องถิ่นนิยมที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและพลังที่สร้างสรรค์ในการต่อรอง สร้างทางเลือกและค้นหาความเป็นเองท่ามกลางการรุกเร้าของกระแสโลก เป็นตอบโต้ต่อรองระหว่างโลกของประเพณีนิยมและทันสมัยนิยม ด้วยการเรียนรู้ วิเคราะห์ วิจารณ์ เท่าทันกระแสโลกสร้างทางเลือกขึ้นมาจากรากเหง้าของตนเอง พยายามดึงเอาศักยภาพที่มีพลังมาเพื่อต่อรอง เป็นการให้ความหมายกับประสบการณ์ชีวิตและศิลปะการแสดงที่เกิดจากความทันสมัยโดยใช้วัฒนธรรมดั้งเดิม

งานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงให้เห็นอำนาจการต่อรองของสื่อการแสดงพื้นบ้าน นั่นคือ งานเรื่อง “ร่างในละครชาวบ้าน” ของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (๒๕๔๑) ที่สนใจการให้ความหมายต่อร่างกายผ่านตัวละครในการแสดงพื้นบ้านทั้งละครและโนรา งานชิ้นดังกล่าวได้รับอิทธิพลแนวคิดเรื่อง สุนทรีย์ในร่างอุจาด (Aesthetics of the grotesque body) ของมิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) ที่มองสื่อพื้นบ้านในสายตาของชาวบ้าน เนื่องจากวัฒนธรรมแบบเป็นทางการทีมีชนชั้นสูง นักปราชญ์ นักคิดสมัยใหม่มักจะมองวัฒนธรรมพื้นบ้านว่าหยาบกระด้างอุจาด ชั่วช้า ซึ่งเป็นการมองแบบคนนอกไม่เข้าใจปรัชญาพื้นฐานการแสดงออกของวัฒนธรรมชาวบ้าน

แนวคิดที่สำคัญของบัคตินเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านอีกแนวคิดหนึ่ง คือ การมองสื่อพื้นบ้านว่านอกจากจะเป็นตัวกลางในการเชื่อมประสานคนในชุมชนเอาไว้แล้ว อีกด้านหนึ่ง สื่อดังกล่าวยังเป็นพื้นที่แห่งการต่อต้านกฎระเบียบต่างๆของสังคม เช่น เพลงพื้นบ้านที่มีการสื่อสารเรื่องเพศกันอย่างโจ่งแจ้ง เป็นต้น

นอกจากนี้ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออรันตกูล (๒๕๔๑) ยังสนใจความหมายที่ศิลปินพื้นบ้านหรือผู้กระทำ (Actor) นิยามให้แก่การกระทำและการแสดงออกของตนเองซึ่งเป็นการต่อรองกับวัฒนธรรมแบบทางการที่มีอำนาจมากกว่า ซึ่งการต่อรองนี้มีการเปลี่ยนรูปร่างและความหมายอย่างมีพลวัต ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ ความหมาย

ที่เกิดขึ้นบนเรือนร่างนักแสดงมีทั้งการปะทะต่อสู่และต่อระหว่างความคิดและความหมายชุดต่างๆในสังคม เช่น การสื่อความหมายผ่านร่างกายของศิลปินโนรา ร่างโนรานั้นเป็นร่างที่อานุภาพเป็นร่างที่รวมเอาร่างของบรรพบุรุษในอดีตไว้ สามารถรับพลังจากภายนอกและส่งพลังไปรักษาผู้ป่วยได้แต่เมื่อเวลาผ่านไป เมื่อโนรายายเข้ามาในเมืองและเปลี่ยนตัวละครเป็นชาตรี ซึ่งการปรับเปลี่ยนนั้นเป็นผลมาจากการต่อรองกับวาทกรรมเกี่ยวกับร่างกายที่ผลิตโดยสถาบันอื่นๆ นับตั้งแต่ราชสำนัก ราชการ ตลาด สื่อมวลชนและนักวิชาการ ซึ่งเป็นวาทกรรมที่เหนือกว่าเพื่อหาที่ยืนให้แก่ตนเองในสังคมสมัยใหม่

๖. การศึกษาวัตถุ/สิ่งของจากทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

U. Eco (๑๙๗๖, อ้างใน Berger ๑๙๙๒) เสนอว่า การวิเคราะห์วัตถุ (objects) นั้นเป็นเป้าหมายหลักเลยของทฤษฎีสัญวิทยา เนื่องจากวัตถุนั้นก็คือเครื่องมือการสื่อสารชั้นดี (communicative device) ที่ทฤษฎีสัญวิทยาต้องการขุดเจาะศึกษานั่นเอง A.Berger ได้ยกตัวอย่างว่าเวลาที่เราอ่านนวนิยายนักสืบสายลับเช่น เชอร์ล้อคโฮมส์ เราก็จะพบว่าเชอร์ล้อคโฮมส์นั้นสืบสาวเรื่องราวต่างๆจากการวิเคราะห์ความหมายของวัตถุนั่นเอง ดังนั้น นักสัญวิทยาก็มีกระบวนการทำงานที่คล้ายคลึงกับเชอร์ล้อคโฮมส์

Claude Levi-Strauss กับงานศึกษาวัตถุ ดังที่ทราบกันดีว่าผู้ที่วางรากฐานศาสตร์แห่งการศึกษาสัญญะ (Semiology) นั้นคือ F.de Saussure อย่างไรก็ตาม วัตถุดิบที่ Saussure ก็ยังเป็นภาษาและอยู่ในแวดวงของภาษาศาสตร์ ในชั้นต่อมา C.Levi-Strauss ได้นำเอาหลักการวิเคราะห์ของ Saussure มาใช้ในมิติของวัฒนธรรม และใช้วัตถุดิบที่ศึกษาเป็นองค์ประกอบต่างๆที่เป็นวัฒนธรรมด้านวัตถุ เช่นอาหาร สัตว์ประจำเผ่าที่เรียกว่า Totem

ผลจากการศึกษาของ C.Levi-Strauss ให้ข้อค้นพบที่น่าสนใจหลายประการ ประการแรกเป็นเรื่องเกี่ยวกับการจำแนกประเภทของวัตถุ/ที่เรากล่าวไปแล้ว C.Levi-Strauss ยังตอกย้ำแนวคิดของ Saussure ที่ว่า วิธีคิดในการจัดแบ่งประเภทวัตถุของมนุษย์นั้นส่วนใหญ่แล้วมีลักษณะแบ่งเป็นสองขั้วที่ตรงข้ามคือ ดี/เลว ขาว/ดำ ดิบ/สุก กินได้/กินไม่ได้ เป็นประโยชน์/เป็นโทษ ฯลฯ รวมทั้งสนใจในกระบวนการแปรเปลี่ยน (tranformation) ของวัตถุระกว่างปลายทั้งสองขั้ว

ประการที่สอง C.Levi-Strauss ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่าง “บริบท” (context) และ “ตัวบท” (text) ตัวอย่างเช่น ตัวบทที่เป็นเครื่องหมายกางเขนนั้น จะทรงพลังอำนาจเชิงสัญญะ (คือมีความหมาย) ก็ต่อเมื่ออยู่ใน “พื้นที่และกาลเวลา” (ปริบท) เฉพาะๆเท่านั้น หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า “ความหมายของวัตถุ/สิ่งของนั้นจะต้องอยู่ภายใต้รหัสทางวัฒนธรรมเฉพาะแห่ง/เฉพาะกาลเวลาเท่านั้น ตัวอย่างเช่น พลังอำนาจของเครื่องหมาย

กางเขนนั้นจะมีอำนาจสะกดได้ก็แต่มีผีฝรั่งเช่น แดรกคูล่าเท่านั้น แต่หากนำมาใช้สกัดแม่นาคพระโขนงก็คงต้องใช้การไม่ได้ ในแง่นี้เป็นการตอกย้ำมิติเชิงพื้นที่และกาลเวลาของวัตถุ

ประการที่สาม C.Levi-Strauss ใช้ทัศนะที่มอง “วัตถุเป็นสัญญะ” (material as sign) ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งความหมายตัววัตถุนั้นจะมีความหมายบางอย่างมากไปกว่าตัวของมันเอว เช่น สัตว์ที่เป็น Totem ของแต่ละชนเผ่าก็จะมีความหมายมากไปกว่าเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตประเภทหนึ่ง (ตัวอย่างเช่น คนไทยโบราณบางคนไม่กินปลาบู่ เพราะความเชื่อในนิทานปลาบู่ทอง) และเนื่องจากเรื่องสัญญะนี้ C.Levi-Strauss เสนอต่อไปว่า มนุษย์เรามี “กลยุทธ์ทางปัญญา” (intellectual strategy) ที่จะ “ตัด ปะ เชื่อม” ที่เรียกว่า bricolage อันได้แก่การหยิบชิ้นส่วนย่อยๆมาประกอบ (compose) เข้ากันเพื่อให้ได้ความหมายแบบที่ต้องการ ซึ่งในบางกรณี รูปแบบของส่วนประกอบใหม่ที่นำมา “ปะ ติด เชื่อม” อาจจะเปลี่ยนแปลงไป หากทว่าความหมายนั้นยังคงเหมือนเดิม

เราจะเห็นตัวอย่างที่ กล่าวถึงเรื่อง bricolage ได้อย่างชัดเจนในเรื่องวัตถุ/สิ่งของที่เป็นเครื่องเซ่นพิธีกรรมพื้นบ้าน ตัวอย่างเช่น พิธีไหว้ผีปู่ย่าซึ่งประกอบด้วยวัตถุ/สิ่งของที่เป็นเครื่องเซ่นหลายๆอย่าง และมีหมูทั้งตัวเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่ง แต่ในชั้นต่อมาเมื่อหมูราคาแพงขึ้นจนชาวบ้านมีความยากลำบากที่จะหามา ชาวบ้านก็ได้ปรับเปลี่ยนสัตว์ที่ใช้เซ่นไหว้ไปเป็นไก่ ซึ่งแม้รูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปแต่ความหมายนั้นยังคงเหมือนเดิม แนวคิดเรื่อง bricolage นี้จะถูกนำมาไปใช้อย่างมากมายในการศึกษาการใช้วัตถุของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย (subculture) ที่อาจจะนำวัตถุชิ้นเดิมมา แต่ได้มา “ตัด ปะ เชื่อม” ให้เกิดความหมายใหม่ที่เรียกว่ากระบวนการรื้อความหมายเดิมออก (deconstruction of meaning) และสอดใส่ความหมายใหม่ (deconstruction of meaning) ตัวอย่างง่ายๆก็เช่น วิธีการใส่หมวกแก๊บ ซึ่งตามปกติแล้วจะมีวิธีใส่โดยเอา “ส่วนตรงปีก” มาไว้ข้างหน้า (อาจจะมีเหตุผลด้านอรรถประโยชน์คือการช่วยบังสายตาให้พ้นจากแดด) แต่สำหรับตัวละครในชุดละครโทรทัศน์เรื่อง A-team ซึ่งเป็นละครที่สร้างจากจุดยืนของวัยรุ่นที่ต่อต้านผู้ใหญ่ ตัวละครใส่หมวกแก๊บโดยเอาส่วนตรงปีกไว้ข้างหลัง วิธีการใส่แบบดังกล่าวนี้สร้างความหมายว่า นี่คือวัยรุ่นซึ่งต่อต้านวิธีการใส่หมวกแก๊บแบบผู้ใหญ่ เป็นต้น

ประการสุดท้าย C.Levi-Strauss ได้ให้ข้อสรุปเกี่ยวบทบาทหน้าที่เชิงสัญญะของวัตถุว่า การที่มนุษย์สร้างความหมายต่อสรรพสิ่งแวดล้อมรอบๆตัว ไม่จะเป็นต่อสัตว์ (ในกรณีของ Totem) บรรดาดวงดาวที่อยู่บนฟากฟ้า ภูเขา แม่น้ำ ปรากฏการณ์ธรรมชาติ ฯลฯ นั้น เป้าหมายของการใช้วัตถุสร้างระบบความหมายนี้ก็เพื่อจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของตัวมนุษย์เองในจักรวาลนี้ และนี่คือบทบาทของหน้าที่เชิงสัญญะของวัตถุที่มีต่อมนุษย์ (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, ๒๕๕๐)

๗. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑ วิทยานิพนธ์เรื่อง โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา ของ รวิสรา ศรีชัย หลักสูตรศิปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมา ศึกษาองค์ประกอบของการแสดง ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบ ขั้นตอนกระบวนการรำในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา วิธีวิจัยใช้การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง สังเกตและบันทึกการแสดงโนรา สัมภาษณ์ผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญด้านโนรา ผลการสรุปได้ว่า โนราในสถานศึกษาเป็นการแสดงโนราของนักเรียนที่ผ่านการเรียนรู้จากครูโนราที่ได้รับการสนับสนุนจากสถานศึกษา มีสาเหตุการเกิดเนื่องจากโนราเริ่มปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดง ผลกระทบความนิยมการแสดงสมัยใหม่ สถานศึกษาจึงฟื้นฟูการรำโนราแบบโบราณ เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอดและเผยแพร่การแสดงพื้นบ้านให้คงอยู่

โนราแม่บทมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นสถานศึกษาแห่งแรกที่สอนการรำโนราอย่างเป็นระบบ เมื่อ พ.ศ.๒๕๐๗ โดยขุนอุปถัมภ์นรากรมาเป็นครูโนรา มีกระบวนท่ารำพื้นฐานโนรา และตีความหมายตามคำร้องของนางรำในในเพลงโค เพลงนาด บทครูสอน บทประถม และเพลงครู เอกลักษณ์สำคัญ คือ การตีท่าประกอบบทร้องที่มีการลำดับท่าในบทประถม โนราตัวอ่อนแจ้งวิทยาเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๘ โดนายกลิ่น เพ็ญจำรัส มีกระบวนท่ารำท่าพื้นฐานโนรา และท่าโนราตัวอ่อนของนางรำในเพลงโคและเพลงนาด เอกลักษณสำคัญคือ การรำท่าตัวอ่อนที่เน้น ความอ่อนช้อยของลำตัวและขาที่แสดงชำนาญพิเศษของผู้รำ พรานโนราโรงเรียนจุลสมัย เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๙ โดยอาจารย์อักษราภรณ์ มิ่งสุข มีกระบวนท่ารำพรานโบราณแบบดั้งเดิม และสร้างสรรค์ขึ้นในจังหวะหน้าทับพรานและหน้าทับนาดพราน เอกลักษณ์สำคัญคือการรำที่เน้นตลกขบขันใช้พุงยื่น กระดกก้นและใช้ผ้าขาวม้า การแสดงโนราทั้ง ๓ ชุด มีองค์ประกอบร่วมกันคือ ๑.การปรับกระบวนท่ารำพื้นฐานและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่มาเรียบเรียงโดยอยู่ในกรอบจารีตของการแสดงโนรา ๒. การกำหนดท่ารำไว้อย่างเป็นระบบ เพื่อในใช้ในการถ่ายทอด ๓. การแสดงเป็นการรำกลุ่มถ่ายทอดลีลาท่ารำอย่างพร้อมเพรียงกัน ปัจจุบันพบว่าโนราในสถานศึกษามีการอนุรักษ์ตามระบบการศึกษาในสถานศึกษาต่างๆ และมีผู้สนใจศึกษาเป็นจำนวนมาก และคาดว่าในอนาคตการแสดงโนราในสถานศึกษาจะยังคงเป็นมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติต่อไป

๒ วิทยานิพนธ์เรื่องโนราผู้หญิง ของ อรวรรณ สันโลหะ หลักสูตรศิปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์เรื่องโนราผู้หญิง ได้นำเสนอข้อมูลเรื่องประวัติ พัฒนาการ การรำประสมท่าและชีวประวัติของโนราผู้หญิง วิธีวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์นายโรงโนรา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านโนรา การ

สังเกตและการสาธิตการรำของนายโรงโนราผู้หญิง คือ โนราถวิลหรือนางถวิล จำปา ผลการศึกษาได้สรุปว่า โนราผู้หญิงมีผลต่อการแสดงโนราตามลำดับดังนี้ ปี พ.ศ. ๒๔๘๒ พัฒนาการแสดงโนราแบบเล่นกลอนสด หรือ มุตโต ปี พ.ศ. ๒๔๘๔ เป็นโนราแบบแสดงเรื่องหรือเล่นนิยาย ปี พ.ศ.๒๕๐๐ เป็นโนราแบบ “สมัยใหม่” และปีพ.ศ. ๒๕๐๗ พัฒนาฟื้นฟูการแสดงโนราแบบโบราณในสถาบันการศึกษา

โนราผู้หญิงที่มีชื่อเสียงและมีประสบการณ์การแสดงมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีปรากฏอยู่ในจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา ระนอง ตรัง กระบี่ และสุราษฎร์ธานี มีสาเหตุการฝึกรำโนราแตกต่างกันคือ ๑.อยู่ในแวดวงโนรา ๒. ถูกครูหมอโนรา ๓. มีใจรักในศิลปะการรำโนรา ๔. ความต้องการของบิดามารดา ปัจจุบันความสนใจในการฝึกนำโนราผู้หญิงลดลง

๓ วิทยานิพนธ์เรื่อง การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน ของ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ หลักสูตรศิปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานวิจัยได้ศึกษาการรำท่าแบบตัวอ่อนในเรื่องประวัติ การเตรียมความพร้อมทางร่างกาย การแสดงและแนวคิดในการรำประสมท่า ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโนราจังหวัดสงขลา สตูล ระนอง และนครศรีธรรมราช โดยศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องจากการสัมภาษณ์ การสังเกต การสาธิตและการแสดงจริงของผู้แสดงของผู้แสดงที่รำประสมท่าแบบตัวอ่อน ๕ คน ซึ่งอยู่ในสายตระกูลโนราที่สำคัญและมีชื่อเสียงผลของการศึกษาสรุปไว้ว่า การประสมท่ารำแบบตัวอ่อน คือ การรำโนราที่เกิดจากการคัดเลือกท่าโนราพื้นฐานบางท่า และท่าตัวอ่อนซึ่งได้จัดรูปแบบขึ้นมาใหม่มาเรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำเข้าด้วยกัน ตามความสร้างสรรค์และความถนัดของผู้รำ เพื่ออวดความสามารถเฉพาะตัว การรำปรากฏอยู่ในขั้นตอนที่ ๔ คือ ช่วงปล่อยตัวของนางรำ ของการแสดงโดยเพื่อความบันเทิงและขั้นตอนที่ ๘ คือ ช่วงรำเล่นสนุกของการแสดงโนราแก้บน ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิงอายุระหว่าง ๑๐-๓๕ ปี แต่งการเหมือนการแสดงโนราทั่วไป แต่เมื่อต้องการอวดท่ารำพิเศษจะถอดเทริด เล็บ และหาง วงดนตรีประกอบด้วย ทับโหม่ง กลอง ฉิ่งและปี่ ผู้ตีหน้าทับจะต้องรู้จักท่ารำของผู้รำเป็นอย่างดี เพื่อตีจังหวะดนตรีให้ทันกับจังหวะรำ เพราะผู้รำไม่บอกให้นักดนตรีรู้ตัวล่วงหน้า การรำประสมท่าแบบตัวอ่อนในปัจจุบันนี้มีผู้แสดงได้น้อย เพราะผู้รำต้องมีลำตัวอ่อน อีกทั้งการฝึกก็ยากใช้เวลานานกว่าปกติดังนั้นจึงมีผู้สืบทอดน้อย ทำให้หาดูการแสดงแบบนี้ได้ยาก น่าจะได้มีการหาวิธีอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักสืบไป

๔ ศิลปนิพนธ์เรื่อง โนรานาฏกะ ของชนะศรี คลังชนะ และสุพัตรา สังบูรณ์ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ศิลปนิพนธ์เล่มนี้ศึกษาเกี่ยวกับตำนานที่มา และวิวัฒนาการโนรา ตำนานโนรา จากสมุดบันทึกความทรงจำของโนรากลิ่น พานุรัตน์ นับได้ว่าเป็นตำนานโนราที่เก่าแก่ที่สุด ท่านได้บันทึกไว้ตั้งปี พ.ศ.๒๔๙๐ ซึ่งได้นำ

รายละเอียดบางส่วนมาออกแบบสร้างสรรค์ผลงานเป็นการแสดงบนเวทีในลักษณะของการแสดงโนรา สร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และใช้ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้บรรเลง ประกอบลีลาท่ารำการแปรแถว ประกอบเป็น ๓ ช่วงของการแสดง ดังนี้ ช่วงที่ ๑ นางศรีมาลาเลียนแบบท่ารำจากนกโนรี ช่วงที่ ๒ นางศรีมาลาสอนรับให้กับบุตรชาย ช่วงที่ ๓ แสดงถึงวิวัฒนาการทั้งหมดของโนรา นำเสนอในรูปแบบของการแสดงพื้นเมืองภาคใต้

จากการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมดังกล่าวข้างต้น เป็นการรวบรวมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการของโนราที่มีอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในอดีตนั้นการแสดงได้เน้นเรื่องของพิธีกรรมและผู้แสดงต้องเป็นเพศชายเท่านั้น ต่อมาเพื่อสังคมได้เปลี่ยนไปมีพัฒนาทางด้านเทคโนโลยี และการคมนาคม เป็นต้น เหตุปัจจัยเหล่านี้ส่งผลให้โนราเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่าง โนราถูกทำให้เป็นอาชีพที่ผู้คนในชุมชนสามารถเลี้ยงชีพ เปิดกว้างให้ผู้หญิงสามารถเป็นนายโรงได้ หรือการนำโนราขึ้นมาอยู่ในเวทีคอนเสิร์ต ทำให้การแสดงนั้นมีความน่าสนใจและมีลักษณะที่ตื่นตาตื่นใจกับผู้ชมมากขึ้น แต่ทั้งนี้กลับทำให้โนราในแบบโบราณนั้นได้รับความเสื่อมนิยมสู่จุดต่ำสุด เพราะการแสดงที่ติดอยู่กับขนบ และเรื่องพิธีกรรมความเชื่อทำให้โนราประเภทนี้ถูกจำกัดอยู่ในโครงสร้างของเครือญาติพี่น้อง และมีการสืบทอดกันอย่างรุ่นต่อรุ่น โดยจัดพิธีไว้ครูโนราขึ้นเป็นเทศกาลประจำปี อันเป็นกุศโลบายที่ทำให้พี่น้องได้มาพบปะกันปีละครั้งเพื่อแสดงความรักความกตัญญูต่อครูโนรา หรือบุพการีที่ล่วงลับไปแล้ว

โนราได้ถูกฟื้นฟูอีกครั้งนึงเพื่อเข้ามาอยู่ในระบบการศึกษา โดยมีการเชิญคณะโนราพุ่ม เทวา (ขุนอุปถัมภ์นรากร) เข้ามาสอนโรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลา (วิทยาลัยครูสงขลาในปัจจุบัน) และนำนักเรียนที่ได้รับการฝึกหัดออกไปเผยแพร่ ซึ่งทั้งนี้ก็ยังมีกลุ่มคณะโนราอื่นๆที่มีลักษณะ และวิธีการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว การแสดงโนรานั้นจะสังเกตได้ว่ามีลำดับขั้นตอนที่เป็นระบบ และมีขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันจนเป็นจารีตห้ามเปลี่ยนแปลง การแสดงโนราจึงเป็นเรื่องของความประณีตของท่ารำ เครื่องแต่งกาย และรูปแบบของการแสดงมีลักษณะเป็นชุดเป็นตอน การดำเนินเรื่องที่เป็นมหภาคคล้ายๆกับโขนที่สามารถหยิกยกตอนไหนในวรรณกรรมมาแสดงก็ได้

การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารนี้ เป็นการบันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของโนราให้เห็นถึงพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลง ระบบขั้นตอนของการแสดง กระบวนการคิดค้น-ประสมท่ารำให้เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ และนำไปสู่การจนบันทึกท่ารำเพื่อไว้เป็นเอกสารอ้างอิงเชิงวิชาการในระดับชาติและนานาชาติ หรืองานศิลปนิพนธ์ในระดับปริญญาตรีที่สร้างสรรค์ท่ารำโนราในลักษณะใหม่ มีการเล่าเรื่องที่เป็นตำนานความเชื่อ ท่ารำที่ถูกจัดระบบและเรียงร้อยท่ารำใหม่ เน้นการแปรแถว แต่ยังคงเอกลักษณ์ของท่ารำโนราโบราณไว้ แต่ยังไม่พบงานวิจัยชิ้นใดที่บันทึกการค้นหากลวิธีสามารถทำให้งานพื้นบ้านปักษ์ใต้ โนราให้ร่วมสมัย ที่เป็นการทำงานระหว่างศิลปินนักวิชาการ และเยาวชนชาวใต้ที่ร่วมกันระดมความคิดในสร้างงาน แล้วมีการบันทึก วิเคราะห์ รูปแบบของการ

แสดงเพื่อเผยแพร่ต่อไปในระดับชาติและนานาชาติ และโนราสามารถอยู่ร่วมกับสังคมในยุคปัจจุบัน ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่ายโดยไม่ผ่านเรื่องของพิธีกรรมความเชื่อ

บทที่ ๓
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) ในลักษณะของวิธีการวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Methods Research) ระหว่างวิธีวิจัยเชิงปริมาณและการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษาพัฒนารูปแบบและกระบวนการสร้างบท การแสดงร่วมสมัย จากความรู้โนราแบบขนบของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ ๒) ศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษา : การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ ๓) พัฒนาและค้นหากลวิธี สร้างงานโนราที่มีลักษณะการแสดง/การนำเสนอที่ใหม่และต่างไปจากเดิม ๔) เผยแพร่ผลงานโนราร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และพัฒนาขึ้นจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีผลการยอมรับและความพึงพอใจต่อชุมชนโนราในภาคใต้หรือผู้ชมทั่วไปที่สนใจ ทั้งนี้ผู้วิจัยดำเนินการออกแบบการวิจัยดังต่อไปนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็น ๔ กลุ่ม ประกอบด้วย

๑. กลุ่มนิสิต อาจารย์ และ ศิลปินคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา จำนวน ๑๐ คน

๒. กลุ่มผู้ชมในการนำเสนอนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย คือ ชุมชนโนราในท้องถิ่นภาคใต้หรือบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจศิลปะการแสดง จำนวน ๑๐๐ คน

๓. ผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย จำนวน ๓ คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้ (๑) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (โนรา) จำนวน ๑ คน (๒) ศิลปินทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย ๑ คน (๓) นักวิชาการด้านวัฒนธรรม จำนวน ๑ คน

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนที่ ๑ (R๑) การศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องและการสังเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน ขั้นตอนที่ ๒ (D๑) การพัฒนานวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย ขั้นตอนที่ ๓ (R๒) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ และขั้นตอนที่ ๔ (D๒) การปรับปรุงผลงานงานสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ ๑ (R๑) การศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องและการสังเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน ดังนี้

๑. ศึกษาประวัติและการก่อกำเนิดโนรา พัฒนาการ และขนบธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโนราที่ปรากฏตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ว่ามีประวัติความเป็นมาและพัฒนาการอย่างไร และมีผลต่อการดำรงชีวิต/ความคิดของชุมชนในภาคใต้อย่างไร หน้าที่ของโนราในลักษณะของพิธีกรรมและความบันเทิง โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ ดังนี้

- แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึกศิลปิน อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในพื้นที่ โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งผู้วิจัยเริ่มจากการติดต่อและพูดคุยเพื่อให้เกิดความสนิทสนม แล้วฝากตัวผู้วิจัยในฐานะลูกศิษย์เพื่อศึกษาข้อมูลเชิงลึกทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

- แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๒. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ และการนำเสนอโนราในภาพลักษณ์ต่างๆในยุคปัจจุบันที่ปรากฏในสื่อประเภทต่างๆทั้งที่เป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อการศึกษา และเพื่อความบันเทิงที่นำเสนอในรูปแบบคอนเสิร์ต ว่ามีลักษณะอย่างไรบ้าง วรรณกรรมพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ในการแสดงโนราที่นิยมใช้ในการแสดงมีเรื่องอะไรบ้าง และนิยมแสดงใช้ในกรณีใด โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ

- แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึกศิลปิน อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในพื้นที่ โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งผู้วิจัยเริ่มจากการติดต่อและพูดคุยเพื่อให้เกิดความสนิทสนม แล้วฝากตัวผู้วิจัยในฐานะลูกศิษย์เพื่อศึกษาข้อมูลเชิงลึกทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

- แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๓. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ซึ่งเป็นโนราสายขุนอุปถัมป์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) ถึงความเป็นมา รูปแบบและวิธีการแสดงตามแบบขนบของคณะโนราฯว่ามีขั้นตอน กระบวนท่ารำ หรือวิธีการฝึกหัดร่างกายในการรำโนราอย่างไรบ้าง และมีกลวิธีในการแสดงโดดเด่นจากคณะโนราอื่นๆในภูมิภาคอย่างไร โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ

- แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึกศิลปิน อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในพื้นที่ โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก ซึ่งผู้วิจัยเริ่มจากการติดต่อและพูดคุยเพื่อให้เกิดความสนิทสนม แล้วฝากตัวผู้วิจัยในฐานะลูกศิษย์เพื่อศึกษาข้อมูลเชิงลึกทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

- แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๔. ศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๕. ศึกษาการเสพศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้จากผู้ชมในปัจจุบัน ว่ามีความนิยมและต้องการรับชมโนราร่วมสมัยในรูปแบบการนำเสนอแบบไหน เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์และพัฒนางาน โดยใช้แบบสอบถามแบบปลายเปิด

ขั้นตอนที่ ๒ (D๑) การพัฒนานวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย

เมื่อได้ทราบถึงข้อมูลเกี่ยวกับโนรา วิธีการแสดง กระบวนท่ารำในแบบขนบของคณะโนราธรรมนิตย์และวรรณกรรมพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ในการแสดงโนรา รวมถึงองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างนวัตกรรมศิลปะการโนราร่วมสมัยแล้ว ผู้วิจัยจะเริ่มจากศึกษาศิลปะการแสดงโนราทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ แล้วนำความรู้ที่ได้มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงร่วมสมัย ที่ผู้ชมในปัจจุบันสามารถเข้าถึงและมีความพึงพอใจ

ขั้นตอนที่ ๓ (R๒) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

หลังจากที่ได้พัฒนาการแสดงแล้ว ผู้วิจัยจะทำการนำเสนอนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยต่อสาธารณชน โดยศึกษาความเห็นของผู้ชมที่มีต่อการแสดง แนวคิด รูปแบบการนำเสนอ กระบวนท่ารำ เสื้อผ้า เพลงและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ รวมถึงคุณค่าและความนิยมในการรับชมการแสดง โดยใช้แบบสอบถาม

ขั้นตอนที่ ๔ (D๒) การปรับปรุงผลงานงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยสังเคราะห์ข้อมูลและสรุปความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการแสดงในด้านต่างๆ แล้วผู้วิจัยจะดำเนินการดังนี้

๑. วิเคราะห์ ประเมินผลการแสดงแล้วปรับปรุงผลงานใหม่ให้มีความสอดคล้องกับความนิยมและความพึงพอใจของผู้ชม แต่ทั้งนี้ยังคงไว้ซึ่งแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอการแสดงแนวร่วมสมัยไว้ได้

๒. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยพิจารณาตรวจสอบนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยและให้ข้อเสนอแนะ

๓. สรุปผลการดำเนินงานผลการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อจัดทำรายงานฉบับที่สมบูรณ์

ตารางที่ ๑ แสดงวิธีการดำเนินการวิจัย

ขั้นที่ ๑ (R๑) การศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง และการสังเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน	ขั้นที่ ๒ (D๑) การพัฒนานวัตกรรมศิลปะการแสดง โนราร่วมสมัย	ขั้นที่ ๓ (R๒) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์	ขั้นที่ ๔ (D๒) การปรับปรุงผลงานงานสร้างสรรค์
๑. ศึกษาประวัติและการก่อกำเนิดโนรา พัฒนาการและขนบธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโนราที่ปรากฏตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ๒. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ และการนำเสนอโนราในภาพลักษณ์ต่างๆในยุคปัจจุบันที่ปรากฏในสื่อประเภทต่างๆทั้งที่เป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อการศึกษา ๓. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา (ความเป็นมา รูปแบบและวิธีการแสดงตามแบบขนบของคณะโนราธรรมนิตย์) โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ ดังนี้ - แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์เชิงลึกศิลปิน อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในพื้นที่ โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก - แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง	๑. ศึกษาศิลปะการแสดงโนราทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ แล้วนำความรู้ที่ได้มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงร่วมสมัย	๑. การนำเสนอนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยต่อสาธารณชน โดยศึกษาความเห็นของผู้ชมที่มีต่อการแสดง แนวคิด รูปแบบการนำเสนอ กระบวนท่ารำ เสื้อผ้า เพลงและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ รวมถึงคุณค่าและความนิยมในการรับชมการแสดง โดยใช้แบบสอบถาม	๑. ประเมินผลการแสดงแล้วปรับปรุงผลงานใหม่ให้มีความสอดคล้องกับความนิยมและความพึงพอใจของผู้ชม ๒. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยพิจารณาตรวจสอบนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย และให้ข้อเสนอแนะ ๓. สรุปผลการดำเนินงานผลการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อจัดทำรายงานฉบับที่สมบูรณ์

ขั้นที่ ๑ (R๑) การศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง และการสังเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน	ขั้นที่ ๒ (D๑) การพัฒนานวัตกรรมศิลปะการแสดง โนราร่วมสมัย	ขั้นที่ ๓ (R๒) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์	ขั้นที่ ๔ (D๒) การปรับปรุงผลงานงานสร้างสรรค์
๔. ศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย โดยศึกษาจากแหล่งทุติยภูมิ ได้แก่ หนังสือ ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง ๕. ศึกษาการเสพศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้จากผู้ชมในปัจจุบัน เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์และพัฒนางาน โดยใช้แบบสอบถามแบบปลายเปิด			

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

๑. แบบสัมภาษณ์เชิงลึกที่ใช้ในการสัมภาษณ์ศิลปิน นักแสดง คณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

๒. แบบสอบถามที่ใช้สำรวจความนิยมและความต้องการรับชมโนราร่วมสมัย

๓. แบบสอบถามที่ใช้ในการประเมินผลการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงการโนราร่วมสมัย

๔. แบบประเมินการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัยสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย

การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยตรวจสอบวิธีการดำเนินการ ข้อมูล ผลการดำเนินงานวิจัยอยู่เป็นระยะตลอดเพื่อพิสูจน์ความถูกต้องให้กับผลการวิจัย โดยใช้การตรวจแบบสามเส้า (Triangulation) (Mile and Heberman, ๑๙๙๔) ด้วยการตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งที่มาต่างๆ และหลากหลายลักษณะ ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆกัน ประกอบด้วย การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์โดยตรง การตอบแบบสอบถาม และการสังเกตการณ์ เป็นต้น และผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลที่ค้นพบโดยการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญอย่างมีขั้นตอน และดำเนินการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ๓ ประเภท ดังนี้

(๑) การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือ การตรวจสอบข้อมูลที่ได้มาจากแหล่งต่างๆว่ามีความถูกต้องและเหมือนกันหรือไม่ หากทุกแหล่งข้อมูลได้ผลสรุปและมีข้อค้นพบเหมือนกัน จะแสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

(๒) การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Researcher Triangulation) คือ การตรวจสอบข้อมูลจากผู้วิจัยหรือผู้เก็บข้อมูลแต่ละคนที่ได้ข้อค้นพบหรือผลการวิเคราะห์ว่าได้ผลสรุปหรือข้อค้นพบที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันอย่างไร หากทุกคนได้ผลสรุปและมีข้อค้นพบเหมือนกัน จะแสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

(๓) การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือ การตรวจสอบว่าผู้วิจัยสามารถใช้แนวคิดทฤษฎีที่ต่างไปจากเดิม ตีความข้อมูลแตกต่างกันได้มากน้อยเพียงใดและข้อมูลที่ได้มาเป็นไปทิศทางเดียวกันหรือไม่ หากผู้วิจัยนำทฤษฎีต่างๆมาใช้แล้วได้ผลสรุปหรือข้อค้นพบที่เหมือนกัน จะแสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

(๔) การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างกัน เพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน ใช้การสังเกตควบคู่กับสัมภาษณ์เชิงลึกพร้อมกันนั้นก็ศึกษาเพิ่มเติมจากแหล่งเอกสาร หรือทำการซักถามผู้ให้ข้อมูลสำคัญหลังจากสรุปผลการศึกษา เพื่อความแน่นอนว่าข้อสรุปนั้นเที่ยงตรง หากทุกแหล่งข้อมูลได้ผลสรุปและมีข้อค้นพบเหมือนกัน จะแสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลที่เที่ยงตรงตามความเป็นจริง แล้วจึงแก้ไขเป็นรายงานฉบับสมบูรณ์ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

(๑) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ โดยการนำข้อมูลที่ได้จากแบบแบบสอบถามมาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางสถิติ ดังนี้

- การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อตอบประเด็นปัญหาการวิจัยต่างๆ ด้วยสถิติบรรยาย ได้แก่ ร้อยละหรือเปอร์เซ็นต์ การวัดแนวโน้มเข้าสู่ส่วนกลาง การวัดกระจาย การวัดความสัมพันธ์ ในการวิเคราะห์ข้อมูลแบบมาตราส่วน ประมาณค่า ๕ ระดับของลิเคอร์ท (Likert Scale) ซึ่งกำหนดเกณฑ์การให้คะแนนดังนี้

๕ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด

๔ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับมาก

๓ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับปานกลาง

๒ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับน้อย

๑ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับน้อยที่สุด

จากนั้นกำหนดเกณฑ์ในการแปลค่าของคะแนนดังนี้

คะแนนเฉลี่ย ๔.๕๐ - ๕.๐๐ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด

คะแนนเฉลี่ย ๓.๕๐ - ๔.๔๙ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับมาก

คะแนนเฉลี่ย ๒.๕๐ - ๓.๔๙ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับปานกลาง

คะแนนเฉลี่ย ๑.๕๐ - ๒.๔๙ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับน้อย

คะแนนเฉลี่ย ๑.๐๐ - ๑.๔๙ หมายถึง มีความพึงพอใจในระดับน้อยที่สุด

(๒) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ เป็นการนำข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าวิจัย มาจัดทำให้เป็นระบบ หาความหมาย แยกแยะองค์ประกอบ รวมทั้งเชื่อมโยงและความหาความสัมพันธ์ของข้อมูล ด้วยวิธีการต่างๆ คือ การสัมภาษณ์เชิงลึก การศึกษาองค์ความรู้ทั้งที่เป็นปฐมภูมิและทุติยภูมิ ตลอดจนการสังเกต โดยก่อนการวิเคราะห์เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของข้อมูล (ชยันต์ วรรธนะภูติ, ๒๕๓๗) จากนั้นจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพดังนี้

- การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)
- การจำแนกและจัดระบบข้อมูล (Typology and Taxonomy)
- การวิเคราะห์สาเหตุและผล (Cause and Effect Analysis)

บทที่ ๔

กระบวนการพัฒนาผลงานโนราร่วมสมัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย : กรณีศึกษาคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษาความรู้โนราแบบดั้งเดิมของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ๒) ศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษา : การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ๓) พัฒนาและค้นหากลวิธี สร้างงานโนราที่มีลักษณะการแสดง/การนำเสนอที่ใหม่และต่างไปจากแบบดั้งเดิม ๔) เผยแพร่ผลงานโนราร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และพัฒนาขึ้นจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีผลการยอมรับและความพึงพอใจต่อชุมชนโนราในภาคใต้หรือผู้ชมทั่วไปที่สนใจ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งผลการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น ๔ ตอนหลักตามวัตถุประสงค์การวิจัยได้แก่

ตอนที่ ๑ การศึกษาความรู้โนราแบบดั้งเดิมของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ของจุติกา โกศลเหมณี (๒๕๕๓)

ตอนที่ ๒ การศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษา : การแสดงโนราชุดกระบีตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ของคณะศิลปศึกษา สถาบันฑิตพัฒนศิลป์ (๒๕๕๖)

ตอนที่ ๓ การพัฒนาและค้นหากลวิธี สร้างงานโนราที่มีลักษณะการแสดง/การนำเสนอที่ใหม่และแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม

ตอนที่ ๔ การเผยแพร่ผลงานโนราร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และพัฒนาจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีผลการยอมรับและความพึงพอใจต่อชุมชนโนราในภาคใต้หรือผู้ชมทั่วไปที่สนใจ

โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตอนที่ ๑ การศึกษาความรู้โนราแบบดั้งเดิมของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ของจุติกา โกศลเหมมณี (๒๕๕๓)

การศึกษาความรู้โนราแบบดั้งเดิมของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา เพื่อความบูรณ์ของงานวิจัยผู้วิจัยได้แบ่งผลการศึกษาออกเป็น ๓ ประเด็นย่อยดังนี้

๑. ประวัติและพัฒนาการโนราสายตระกูลอุปถัมภ์นรากร ที่เป็นต้นแบบโนราของคณะธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

การแสดงโนราเป็นการแสดงประจำถิ่นที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของชาวภาคใต้ ซึ่งมีหลักฐานปรากฏไว้อย่างมากมายทั้งที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ภาพถ่าย และงานวิชาการ อันแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของ

การแสดงโนราตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ที่มีการแสดงอย่างแพร่หลาย นิยมกันมากจนเป็นระเบียบแบบแผน และมีกระบวนท่ารำที่จัดว่าได้มาตรฐาน มีเอกลักษณ์เฉพาะจึงได้มีการบันทึกท่ารำไว้ ในอดีต “ความรู้โนรา” ใช้วิธีการสืบทอดกันในรูปแบบเครือญาติ แต่ละสายตระกูลจะมีลักษณะเด่นของกระบวนท่ารำ ขั้นตอน กลวิธีในการแสดงที่แตกต่างกันออกไป

ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีชื่อเดิมว่า นายพุ่ม ช่วยพูนเงิน เกิดวันศุกร์ เดือน ๔ ขึ้น ๗ ค่ำ เวลา ๑๑ นาฬิกา ปีเถาะ พ.ศ. ๒๔๓๔ เป็นบุตรของนายเงิน ช่วยพูนเงิน กับนางชุม ช่วยพูนเงิน เกิด ณ บ้านเกาะม่วง หมู่ที่ ๒ ตำบลดอนทราย อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง มีพี่น้อง ๒ คน ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นลูกคนสุดท้องและมีมีสาวชื่อ นางกลับ ช่วยพูนเงิน ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีสายเลือดของโนรา เนื่องจากบิดาเป็นนายพรานโนรา และได้เสียชีวิตตั้งแต่ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อายุได้ ๗ ปี และได้สั่งความไว้กับมารดาว่า ไม่อยากให้ลูกฝึกโนรา อยากให้เรียนหนังสือ ท่านทราบข่าวมาว่าจะมีการตั้งโรงเรียนเพื่อให้เด็กๆได้ไปศึกษาหาความรู้ จะได้เป็นเจ้าคนนายคน เมื่อขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อายุได้ ๑๑ ปี มารดาจึงพาขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ไปฝากกับท่าครูกาเดิม (หนู) ที่วัดวิหารเบิก ตำบลลำปำ อำเภอเมืองพัทลุง เพื่อให้ได้ศึกษาเล่าเรียนอยู่กับท่านครูกาเดิม เรียนได้ระยะหนึ่ง พออ่านออกเขียนได้ ท่านครูกาเดิมต้องเข้าไปทำธุระที่กรุงเทพฯ

ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จึงไม่ได้เรียนต่อ และด้วยเหตุที่ท่านเติบโตขึ้นท่ามกลางเสียงปี่กลองโนรา และมีความสนใจที่จะฝึกโนรา จะได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับโนราชุม ที่ตำบลป่าพะยอม อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ฝึกโนราอยู่กับโนราชุมประมาณ ๒ ปี โนราชุมเองอายุมากแล้ว และเห็นความตั้งใจจริงในการฝึกนาของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จึงพาตัวไปฝากตัวเป็นศิษย์เรียนโนรากับ โนราโกไข่ ซึ่งมีชื่อเสียงมากในเวลานั้น อยู่ที่บ้านไม้เสียบ อำเภอป่าพะยอม จังหวัดพัทลุง โนราโกไข่เห็นว่าขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีหน่วยก้านดี เหมาะแก่การรำโนรา จึงรับเป็นลูกศิษย์ และถ่ายทอดวิชาโนราและพิธีครอบวิชาให้ ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ได้ร่ำเรียนและฝึกโนราอยู่กับโนราโกไข่ได้ประมาณ ๖ ปี ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เรียนจนจบ สิงสองท่าครู พร้อมด้วยกลเม็ดเด็ดพรายในการรำโนรา จนสามารถรำโนราได้สวยสง่าและมีความเชี่ยวชาญขึ้นเรื่อยๆ และได้เป็น โนราพุ่ม เต็มตัวเมื่ออายุ ๑๖ ปี

ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ก็เริ่มออกรำ หาประสบการณ์และความชำนาญ มารดาก็ถึงแก่กรรม และเมื่ออายุได้ ๒๑ ปี ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ได้เข้าพิธีอุปสมบทเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้กับมารดา ณ วัดพิกุลทอง โดยมีพระครูกาเดิม (หนู) เป็นพระอุปัชฌาย์ เมื่อลาสิขาบทก็ได้ไปพักกับนางพลับ พี่สาว และออกโรงแสดงโนราหาประสบการณ์ต่อ โดยเดินทางไปแสดงในต่างเมืองซึ่งได้ออกรำจนถึงตอนบนของประเทศมาเลเซีย จนมีชื่อเสียงเลื่องลือ ถึงการรำโนราอันอ่อนช้อย

ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ฝึกหัดโนรากับโนราชมและโนราโกไข่ ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นศิลปินโนราที่มีท่วงท่ารำที่สง่า ขึงขัง ทะมัดทะแมง มีสมาธิในการออกท่ารำ มีความรู้ความชำนาญในการ

รำโนราอย่างดี จึงได้รับสมญานามว่า “พุ่ม เทวา” ซึ่งหมายถึง ผู้ที่มีท่ารำสวยงามดั่งเทวดา และนิยมยกย่องว่าเป็นบรมครูของโนราภาคใต้ ภายหลังรับราชการในตำแหน่งกำนัน จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์นามว่า “ขุนอุปถัมภ์นรากร” ต่อมาได้รับเลือกให้เป็นศิลปินโนรา และได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นคนแรกของภาคใต้ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๖

เมื่อขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ได้ตระเวนออกรำโนราทั่วภาคใต้จนไปถึงปีนัง และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั่วไปภาคใต้แล้ว ไม่กี่ปีจากนั้นขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ก็เริ่มสอนศิษย์โดยขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ได้ถ่ายทอดเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือ ๑. ท่วงท่าที่สง่า ขึงขัง ทะมัดทะแมง และมีสมาธิในการออกท่ารำ ๒. กระบวนท่ารำที่หลากหลาย ๓. ลีลาการรำแตกแยกย่อย เห็นถึงความสามารถด้านกระบวนการรำชัดเจน ๔. รักษาระเบียบแบบดั้งเดิม ซึ่งศิษย์แต่ละคนได้ยึดรูปแบบการรำโนราของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นรูปแบบเฉพาะของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และสืบทอดต่อๆมา เมื่อศิษย์มีความรู้และความชำนาญในการแสดงโนรา ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จึงให้ศิษย์แต่ละคนได้ออกแสดงโนราร่วมกัน ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) โดยคัดเลือกศิษย์ให้เหมาะสมกับบทบาทในการแสดง คือ พิจารณาจากบุคลิก และความถนัดของศิษย์แต่ละคน การแสดงในคณะจึงมีทั้งการแสดงโนราสวยงาม ตลก และการรำท่าพลิกแพลง แสดงให้เห็นถึงความสวยงามความแปลกตา เช่น

๑. การรำสวยงามจะเป็นการรำโชว์ในช่วงแรก โดยให้ศิษย์ที่ฝึกรำพื้นฐาน ในการรำบทครูสอน หรือบทประถม

๒. การรำท่าพลิกแพลง หรือ การรำตัวอ่อน เป็นการโชว์ความสามารถเฉพาะ เช่นการเล่นแขน การทำท่าพดในถาด

๓. การแสดงแนวตลก สนุกสนาน เช่น การออกพราน การรำยั่วทับ

๔. การรำขั้นสูง เป็นการรำโชว์ของนายโรง ซึ่งแสดงให้เห็นความสามารถและชั้นเชิงการรำของนายโรง เช่น การรำคล้องหงส์ การรำทำบทชมพระธาตุ

๒. พัฒนาการในลักษณะต่างๆของโนราสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)

๑. โนราพิธีกรรมหรือโนราโรงครู

โนราพิธีกรรมหรือโนราโรงครู มีมาตั้งแต่ช่วงที่ ๑ การเกิดโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในช่วงเวลานี้สังคมชาวใต้มีการโนราโรงครูมาก่อนหน้านั้นแล้ว จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๕๗) โนราสายขุมอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ยังมีการแสดงโนราครูอยู่

ปัจจุบันรูปแบบสังคมมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ สังคมชนบทซึ่งยังมีความเชื่อเรื่องครูหมอโนราอย่างเข้มข้น และสังคมเมืองที่ความเชื่อโนราลดลงและสังคมแบบใหม่ที่มีการศึกษาและวิถีชีวิตแบบ

บริโภคนิยมนี้ก็แผ่ขยายไปในวงกว้าง ทำให้รูปแบบการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์ (พุ่ม เทวา) มีบทบาทต่างกัน โดยโนราพิธีกรรมนั้นจะรับใช้ชุมชนในชนบทมากกว่าสังคมเมือง

๒. โนราบันเทิง

โนราบันเทิงมีมาตั้งแต่ช่วงที่ ๑ การเกิดโนราขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ซึ่งในสังคมชาวภาคใต้มีการแสดงโนราบันเทิงมาก่อนหน้านั้นแล้ว ทั้งโนราเดินโรงและประชันโรง แต่เปลี่ยนบทบาทไป จากการแสดงที่มีลักษณะเป็นการละเล่นในชุมชนเป็นการแสดงเพื่อการศึกษาและการแสดงโอกาสเฉพาะ บทบาทของโนราบันเทิงที่เคยรับใช้สังคมโดนตรงเปลี่ยนมาเป็นโดยอ้อมคือเพื่อการศึกษาและวัฒนธรรม กล่าวคือ ในปลายช่วงที่ ๓ นั้นวงการโนราบันเทิงซึ่งลดความนิยมลงได้มีการปรับตัวหลายอย่าง เช่น นำวงดนตรีลูกทุ่งมาร่วมแสดง จนกระทั่งมีกลุ่มนักวิชาการเห็นว่าต้องอนุรักษ์โนราแบบดั้งเดิมไว้ จึงเชิญท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มาสอน ซึ่งบทบาทที่เปลี่ยนไปนี้เริ่มตั้งแต่ช่วงที่ ๔ ที่ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เข้ามาสอนในโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู ต่อมาช่วงที่ ๕ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ฟื้นฟูโนราบันเทิงแบบโบราณจนสามารถตั้งคณะโนราวิทยาลัยครูได้ และออกรำ ทำให้โนราโบราณกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๗) ซึ่งเป็นช่วงที่ ๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ยังคงมีการแสดงโนราบันเทิงแบบโบราณอยู่ แต่โอกาสในการแสดงนั้นจะเป็นการแสดงซึ่งจุดประสงค์เพื่อการศึกษาและเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมมากว่าเพื่อความบันเทิงในชุมชน

๓. โนราสมัยนิยม

โนราสมัยนิยม เป็นรูปแบบการแสดงโนราที่นำสาระของโนราบางส่วนบางตอนของโนราบันเทิงมาแสดงในเวทีหรือสถานทีที่จัดไว้สำหรับแสดงภายในเวลาที่สั้นและกระชับ อาจมีการเพิ่มเติมหรือปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงบางอย่าง ซึ่งอาจแบ่งโนราร่วมสมัยนิยมของสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็น ๒ ลักษณะ

๓.๑ การแสดงโนราสมัยนิยมของนายโรง คือ การตัดเอาเฉพาะการแสดงทั้งในพิธีกรรมและการแสดงในโนราบันเทิงทั้งในการเดินโรงและประชันโรงมาแสดง เช่น รำเฆี่ยน พรายเหยียบลูกมะนาว รำคล้องหงส์ รำยั่วทับ เป็นต้น โดยนำแสดงมาทั้งช่วง โดยมีการแสดงโนราสมัยนิยมของนายโรงตั้งแต่ช่วงที่ ๓ ซึ่งขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) รำด้วยตนเองเป็นการแสดงเฉพาะโอกาสสำคัญ ได้แก่ การแสดงหน้าพระที่นั่ง การแสดงเพื่อบันทึกทางโทรทัศน์ ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการแสดงลักษณะนี้คือ กลุ่มผู้มีส่วนเกี่ยวข้องซึ่งมีหลายกลุ่มทั้งชมชนที่ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อาศัยอยู่ บุคคลในหน่วยงานการศึกษาและทางวัฒนธรรม และกลุ่มบุคคลในการสื่อสารมวลชน ส่วนปัจจัยภายในคือ การพิจารณานำส่วนต่างๆ ของโนรามาแสดงอย่างเหมาะโอกาส

การแสดงโนราสมัยนิยมของนายโรงปรากฏเด่นชัดและเป็นที่นิยมนำไปแสดง ในช่วงที่ ๕ ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นนายโรงที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงรูปแบบนี้ ภายใต้ความสัมพันธ์กับผู้ส่วนเกี่ยวข้องกับลักษณะเดียวกับช่วงที่ ๓ จะเห็นได้ว่าตั้งแต่ช่วงที่ ๓ เป็นต้นมาองค์กรต่างๆ ของรัฐ วงการสื่อสารมวลชนเริ่มมีบทบาทต่อโนรามากขึ้นและในช่วงที่ ๕ และช่วงที่ ๖ ยังมีกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมด้วย

การแสดงโนราสมัยนิยมของนายโรงนั้น ทำให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงความงามของโนราครบรส การร้อง การรำ การทำบท ในระเวลาสั้นๆ

๓.๒ การแสดงโนราสมัยนิยมของนางรำ เป็นการตัดตอนเอาการแสดงของรำเพียงบางฉากออกมาแสดง นิยมนำรำพื้นฐานโนรามาแสดง เช่น บทครูสอน บทสอนรำ รำบทปฐม การทำบท การแสดงของพราน การแสดงของทาสี โดยมีองค์ปรับองค์ประกอบด้านจำนวนผู้แสดงเป็นหลัก

การแสดงโนราสมัยนิยมของนางรำเกิดขึ้นชัดเจนในช่วงที่ ๔ ที่ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เข้ามาสอนในโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู ทำให้เกิดพัฒนาการรูปแบบการแสดงขึ้นอีกลักษณะหนึ่ง เป็นครั้งแรกที่มีการสอนพร้อมกันหลายคน และเป็นครั้งแรกที่โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีการเปลี่ยนรูปแบบเป็นการแสดงอย่างชัดเจน มีการเปลี่ยนสถานที่แสดงที่เคยใกล้ชิดผู้ชมและมีบริบททางสังคมเดียวกับผู้ชมเป็นการเปลี่ยนมาอยู่บนเวทีและผู้ชมในการบริบทของสังคมที่เปลี่ยนไป อย่างไรก็ตามการแสดงโนราลักษณะนี้ก็ไม่ใช่เรื่องใหม่ในสังคมขณะนั้น เพราะแวดวงโนราหลายคณะก็ปรับรูปแบบโนราบันเทิงไปก่อนหน้านั้นแล้ว แต่ความสำคัญอยู่ที่การเลือกสาระที่จะนำเสนอให้เหมาะสมโดยไม่ลดคุณค่าของโนราตามเจตนารมณ์ของนักวิชาการที่เชิญท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มาสอน โดยผ่านการนำเสนอของนางรำเป็นกลุ่มที่ผ่านการฝึกฝนในช่วงเวลาสั้นๆ จึงต้องมีการปรับการแสดงให้เหมาะสมกับความสามารถของนางรำ จึงปรากฏออกมาเป็นการรำพื้นฐานเป็นกลุ่ม มีการร้องบทง่ายๆโดยใช้เวลากระชับ โดยสาระสำคัญคือ เสนอความงามของลีลาและท่ารำพื้นฐาน รวมทั้งการร้องซึ่งเป็นการแนะนำสิ่งที่เป็นปฐมบทของผู้เรียนโนราแก่ผู้ชม

ในช่วงที่ ๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้พัฒนารูปแบบการนำเสนอโนราสมัยนิยมในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) โดยดึงจุดเด่นของการแสดงในแต่ละฉาก ในหลากหลายรูปแบบ

การเกิดโนราสมัยนิยมของนางรำในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เกิดขึ้นโดยมีปัจจัยภายนอกที่สำคัญคือ มีผู้ส่วนที่เกี่ยวข้องสำคัญเป็นองค์การศึกษาของรัฐ ซึ่งต้องมีการประเมินผลโครงการ การแสดงของผู้เข้าฝึกโนราจึงเป็นการแสดงผลงานที่ชัดเจนอย่างหนึ่งประการต่อมา คือ บริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป การแสดงของนักศึกษาเป็นการสื่อสารระหว่างนักแสดงกับผู้ชมซึ่งพื้นฐานวิถีชีวิตแตกต่างกันทำให้สื่อสารกันยากขึ้น ต่างจากเดิมที่โนรากับผู้ชมมีวิถีชีวิตอย่างเดียวกันซึ่งสื่อสารกันได้ง่ายกว่า จึงต้องปรับรูปแบบให้เหมาะสมในการแสดงในเรื่องของสิ่งที่นำเสนอต่อผู้ชม

ส่วนปัจจัยภายในสำคัญคือ การที่ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ตระหนักถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมซึ่งมีผลกระทบต่อการสืบทอดโนราของคนรุ่นหลัง ประการต่อมาคือ ประสบการณ์การแสดงและความรู้โนราที่สั่งสมเป็นเวลานานทำให้ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) สร้างการแสดงโนราสมัยนิยมที่ต้องคำนึงถึงความสามารถของนักศึกษาที่จำกัดและบริบทของผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น นายโรงในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) รุ่นหลังยังคงใช้แนวคิด ขั้นตอนและองค์ประกอบนั้นต่อมา และได้พัฒนาวิธีการนำเสนอให้เหมาะสมกับเวลาและสถานที่

๒.๑ พัฒนาการขั้นตอนการแสดง

๑. ขั้นตอนโนราพิธีกรรมหรือโรงครู

โนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่ไม่มีการปรับเปลี่ยนขั้นตอนในทุกช่วงเวลา ปัจจัยสำคัญคือความเชื่อและการเคารพนับถือคือครูโนรา ตายายโนราและวิญญาณบรรพบุรุษทั้งมนส่วนของนายโรงและบ้านที่ทำพิธีจะมีความเชื่อเรื่องดังกล่าวอย่างเข้มข้น และถือว่าการไม่ปฏิบัติตามขั้นตอนต่างๆที่ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างเคร่งครัดจะทำให้พิธีกรรมไม่บรรลุวัตถุประสงค์และอาจเป็นการลบหลู่ซึ่งอาจให้โทษบางอย่างแก่ทั้งตัวโนราและบ้านที่ทำพิธี ทำให้ไม่มีการปรับเปลี่ยนขั้นตอนใดๆ

๒. ขั้นตอนการแสดงโนราบันเทิง เดินโรง และประชันโรง

พัฒนาการที่เกิดขึ้นชัดเจนในโนราบันเทิงปรากฏในช่วงที่ ๒ ได้แก่

๒.๑ ขั้นตอนขับหน้าม่าน เป็นผลต่อเนื่องจากการนำม่านมาใช้ การนำม่านมาใช้นั้นถือว่าเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดพัฒนาการในขั้นตอนการแสดงโนราบันเทิงในสมัยนั้น กล่าวคือ การมีม่านนั้นทำให้โนรากับผู้ชมแบ่งยอกกันมากขึ้น จากแต่เดิมที่มีการแสดงเปิดโรงแสดงโล่งทั้งสี่ด้าน ผู้ชมกับโนรามีการเตรียมพร้อมไปด้วยกัน แต่มีม่านกั้นทำให้ผู้ชมไม่อาจทราบได้การโหมโรงจะสิ้นสุดเมื่อใด ซึ่งในสมัยนั้นมีการกล่าวถึงจากผู้ชมการมีม่านกั้นเป็นการเอาเปรียบคนดู ทำให้ไม่สามารถมองเห็นโนราหรือใกล้ชิดโนราซึ่งคนดูเฝ้ารอชมได้อย่างเดิม

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการขับหน้าม่านเป็นปัจจัยภายในเรื่องความคิดของนายโรงที่จะปรับให้นำม่านมาใช้มีความกลมกลืนไปกับการแสดงเพื่อลดความรู้สึกแบ่งแยกจากผู้ชม และทำให้ผู้ชมทราบได้ว่านางรำกำลังจะออกรำไนแต่ละช่วงของการปล่อยตัวนางนำ นอกจากนั้นบทขับม่านยังพัฒนากลายเป็นการแนะนำนางรำที่กำลังจะออกรำอีกด้วย

๒.๒ การเล่นเป็นเรื่องในช่วงที่ ๒ โนราหีด บุญหนูกลับ เป็นนายโรงนั้น โนราหีด บุญหนูกลับได้นำเสนอเรื่องที่มีลักษณะร่วมสมัยในช่วงนั้นมาแสดงในช่วงเล่นเป็นเรื่อง และเรื่องที่มีชื่อเสียงและนิยมเล่นต่อมาคือเรื่องบัวผัน จากแต่เดิมที่โนรานิยมเล่นเป็นเรื่องจักรๆวงศ์ ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลให้เกิดพัฒนาการนี้มาจากการคมนาคมและการสื่อสารที่สะดวกขึ้น ทำให้โนรามีการแข่งขันจากคณะอื่นที่ไม่ใช่ท้องถิ่นตนเอง และ

ยังเริ่มมีมหรสพรูปแบบอื่นๆจากต่างที่มาให้ชม อีกประการหนึ่งการเดินทางที่สะดวกทำให้คณะโนราได้มีโอกาสเห็นการแสดงในชุมชนอื่นๆด้วย ส่วนปัจจัยภายในนั้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของตัวนายโรงซึ่งต้องการปรับการแสดงของตัวเองให้น่าดึงดูดใจ ขั้นตอนการแสดงที่มีพัฒนาการไปในช่วงที่ ๒ โนราหีด บุญหนูกลับเป็นนายโรงยังใช่ต่อมาช่วงที่ ๓

สมาชิกในคณะโนราพุ่มเทวาเริ่มต้นคณะโนราในท้องถิ่นตัวเอง สังคมไทยในช่วงนั้นก้าวสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ส่งผลให้วงการโนราบันเทิงได้รับผลกระทบจากการรับวัฒนธรรมอื่นๆ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง การปกครอง และระบบเศรษฐกิจ การเปลี่ยนแปลงทั้งหลายดังกล่าวส่งผลให้คณะโนราไม่นิยมเดินโรงอีก แต่การประชันยังคงมีอยู่ ต้องแข่งขันกับมหรสพอื่นๆในช่วงนี้โนราหลายคณะมีการปรับตัวสังคมโนราภาคใต้ปรับเปลี่ยนขั้นตอนบันเทิงเพื่อให้แข่งขันกับมหรสพบันเทิงอื่นๆได้ เกิดเป็นโนราสมัยนิยมขึ้นซึ่งเป็นพลวัตจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่กล่าวมา ขณะที่ขั้นตอนโนราบันเทิงแบบดั้งเดิมสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อยู่ในภาวะสถิตกล่าวคือ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงขึ้นตอนใดๆและยังคงมีการแสดงอยู่

๒.๓ ไม่มีขั้นตอนการยกเครื่อง ในช่วงที่ ๓ นั้น ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีโอกาสได้นำโนราในโอกาสพิเศษ ซึ่งเป็นการรำเฉพาะบางส่วนของโนราบันเทิง จึงยังไม่ถือว่าเป็นพัฒนาการของขั้นตอนโนราบันเทิง แต่เป็นการรำที่เป็นแบบอย่างเฉพาะ

โนราบันเทิงในแบบดั้งเดิมตั้งแต่ช่วงที่ ๒ เริ่มมีพัฒนาการอีกครั้งโดยเริ่มต้นมาจากการเข้ามาสอนในโรงเรียนสตรีฝึกหัดของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในช่วงที่ ๔ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการวางรากฐานใหม่ของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ซึ่งทำให้โนราบันเทิงแบบใช้เดินโรงและประชันโรงในยุคก่อนกลับมาตั้งคณะใหม่ในช่วงที่ ๕ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นนายโรงมีการเปลี่ยนแปลงของขั้นตอนการแสดง คือ ไม่มีขั้นตอนการยกเครื่อง

การยกเครื่องเป็นขั้นตอนแรกของการเดินโรง เนื่องจากการยกเครื่องเป็นการบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนออกจากบ้านเพื่อเดินทาง และยังเป็นการตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีก่อนเดินทางซึ่งการเดินทางในสมัยก่อนไม่ได้สะดวกอย่างปัจจุบัน ดังนั้นจึงต้องมีการตรวจเครื่องดนตรีอย่างละเอียดเพราะหากเดินทางไปแล้วจะไม่สะดวกในการกลับมาเปลี่ยนหรือนำสิ่งที่หลงลืมได้ ในช่วงที่ ๕ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ตั้งคณะโนราบันเทิงนั้นไม่ได้เป็นการออกจากบ้านเหมือนในอดีต แต่เป็นการนำเครื่องออกจากวิทยาลัยไปแสดงจึงไม่มีเจ้าของต้องบอกกล่าว เพียงแต่นักดนตรียังต้องตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีเท่านั้น การเดินทางก็สะดวกขึ้นกว่าสมัยก่อนมาก ขั้นตอนการยกเครื่องจึงไม่นิยมทำกันอีก ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ขั้นตอนนี้ไม่ทำกันอีกคือ การเปลี่ยนที่ตั้งของคณะโนราจารกบ้านที่อยู่อาศัยมาเป็นวิทยาลัยซึ่งเป็นที่ทำงาน

ในช่วงที่ ๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ มีบทบาทสำคัญในการสร้างโนรารุ่นใหม่ในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นจำนวนมากในแต่ละปี ซึ่งยังคงใช้ขั้นตอนการแสดงโนราบันเทิงในแบบที่พัฒนา

ในช่วงของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เนื่องจากโนราบันเทิงแบบดั้งเดิมดังกล่าวใช้เวลาในการแสดงมาก และผู้ชมไม่ได้อยู่ในบริบททางสังคมอย่างอดีตการโนราบันเทิงแบบดั้งเดิมในช่วงของอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จึงมีบทบาทในเชิงการศึกษาอนุรักษ์และเผยแพร่ทางด้านวัฒนธรรมมากกว่าบทบาทเพื่อความบันเทิง อาจะกล่าวได้ว่าโนรารูปแบบดั้งเดิมนั้นยังมีรูปแบบเดิม มาตั้งแต่สมัยช่วงที่ ๓ และยกเลิกขั้นตอนการยกเครื่องในช่วงที่ ๕ ดังที่กล่าวมาแล้ว

๒.๔ พัฒนาการขั้นตอนของโนราสมัยนิยม โนราสมัยนิยมในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เกิดขึ้นอย่างชัดเจนในช่วงที่ ๔ ที่ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เข้ามาสอนในโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู การศึกษาพัฒนาการของโนราสมัยนิยมจึงต้องพิจารณาความเปลี่ยนแปลงของขั้นตอนโนราสมัยนิยมในช่วงต่อมาคือช่วงที่ ๕ และช่วงที่ ๖ ซึ่งนายโรงที่มีบทบาทสำคัญในช่วงที่ ๕ คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ และนายโรงมีบทบาทสำคัญในช่วงที่ ๖ คือ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

ในช่วงที่ ๕ และ ช่วงที่ ๖ นั้นมีพัฒนาการด้านขั้นตอนการแสดงโนราสมัยนิยมยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม เนื่องจากการแสดงโนราสมันนิยมนั้นใช้เวลาน้อยจึงมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อนพัฒนาการที่เห็นได้ชัดจะเป็นเรื่องขององค์ประกอบด้านผู้แสดงมากกกว่าซึ่งจะกล่าวถึงในพัฒนาการด้านองค์ประกอบต่อไป

๒.๒ พัฒนาการขององค์ประกอบการแสดง

๑. ปัจจุบันโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีคณะโนรา ๒ ลักษณะ คือคณะโนราที่เกิดในท้องถิ่น นายโรงเป็นศิลปินโนราที่เป็นอิสระมีความสัมพันธ์กับชุมชนโดยตรง และคณะโนราแบบใหม่ที่นายโรงทำงานให้องค์กรอื่นๆ และมีความสัมพันธ์กับความเชื่อของชุมชนในทางอ้อม

ตั้งแต่ในช่วงแรก คณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ตั้งขึ้นเพื่อ ทำพิธีกรรมและออกรำโนราเป็นวัตถุประสงค์หลัก มีความสำคัญกับวิถีชีวิตของผู้ชม และของคณะโนราเองมีผลตอบแทนทางใจมากกว่าทางวัตถุ พัฒนาการของคณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เกิดรูปแบบองค์กรแบบใหม่ขึ้นในช่วงที่ ๔ เมื่อการกลับมารวมกันของโนราคณะพุ่มเทวา โดนมีจุดประสงค์เพิ่มขึ้นจากเดิม เพื่อสืบทอดวิชาโนราแก่คนรุ่นใหม่ โดยทำงานร่วมกับองค์กรอื่นในช่วงที่ ๔ นั้น บทบาทของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และคณะศิษย์รุ่นแรก ไม่ได้เป็นนายโรงกลับมาเป็นผู้ฝึกสอน ส่วนผู้ที่มีอำนาจในการตัดสินใจ อาจารย์ภิญโญ จิตต์ธรรม ไม่ได้เป็นศิลปินโนรา แต่เป็นบุคคลที่อยู่ในสถานศึกษาของรัฐ แสดงให้เห็นว่าคณะโนราแบบใหม่นี้ดำเนินการร่วมกับโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู

รูปแบบคณะโนราที่พัฒนาขึ้นนี้ทำให้มีจำนวนสมาชิกมากขึ้น และผู้เกี่ยวข้องมากขึ้น และมาจากพื้นฐานที่แตกต่างกัน สามารถแบ่งสมาชิกในคณะโนราในช่วงนี้ออกเป็น ๓ ลักษณะ

๑. ผู้บริหารและที่ปรึกษา ได้แก่ คณาจารย์ที่มีส่วนรับผิดชอบโครงการ
๒. คณะผู้ฝึกสอน ได้แก่ ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และศิษย์
๓. กลุ่มผู้เรียน ได้แก่ นักเรียนโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู

จะเห็นได้ว่าทั้ง ๓ กลุ่มมาจากพื้นฐานชีวิตและมีเป้าหมายในการดำเนินชีวิตที่ต่างกันสางผลให้ทัศนคติต่อโนราต่างกันไปด้วย การทำให้เป้าหมายของคณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) บรรลุวัตถุประสงค์จำเป็นต้องใช้ความสามารถในเชิงบริหารจัดการมากขึ้นในอดีต

ส่วนปัจจัยที่ทำให้โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) สามารถเข้ามาอยู่ในองค์กรการศึกษาของรัฐได้นั้นต้องประกันหลายปัจจัย กล่าวคือ ปัจจัยภายนอก คือการเปลี่ยนแปลงทางการศึกษาของประเทศที่มีระบบโรงเรียน วิทยาลัย แลมหาวิทยาลัย สถาบันเหล่านี้เองก็มีพัฒนาการควบคู่กันไป ซึ่งเป็นผลมาจากนโยบายด้านการศึกษาของประเทศ ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นของนักวิชาการอันเป็นผลมาจากการศึกษาของรัฐ รวมกับนโยบายด้านวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการฟื้นฟูและอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น

ปัจจัยภายในที่สำคัญคือ ความสามารถในการรำอันเป็นที่ยอมรับ และการที่ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีสุขภาพดีทำให้สามารถรำโนราได้อย่างดีแม้อายุมาก ซึ่งในช่วงหลังท่านยังมีโอกาสแสดงในงานสำคัญ รวมทั้งยังรำเป็นตัวอย่างในการสอน ปัจจัยต่อมาคือการที่ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และศิษย์สามารรถรักษาชื่อเสียงทั้งในด้านโนราและหน้าที่อื่นๆ การวางบทบาทตนเองอย่างเหมาะสมในบทบาทต่างๆ ดังเช่นการได้รับแต่งตั้งขุนอุปถัมภ์นรากร หรือโนราหีด บุญหนูกลับ ได้รับความไว้วางใจให้เป็นผู้ใหญ่บ้าน นอกจากสะท้อนให้เห็นโนราเป็นที่ยอมรับของสังคมสมันก่อนแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงการเป็นคนมีคุณธรรมที่ชุมชนยอมรับให้เป็นผู้นำ ตัวอย่างอื่นๆได้แก่ การดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่ายของท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) การยึดแนวทางดำเนินชีวิตโดยปรับใช้ปรัชญาพุทธศาสนาและโนราเข้าด้วยกัน

ในช่วงต่อมาคือช่วงที่ ๕ และช่วงที่ ๖ นั้น พัฒนาการของคณะขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีความเกี่ยวข้องกับองค์กรของรัฐอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวมากขึ้น คือนายโรงเป็นบุคคลในองค์กรการศึกษาซึ่งทำให้สามารถกำหนดทิศทางของกิจกรรมต่างๆได้มากขึ้น ทำให้โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) สามารถผลิตโนรารุ่นใหม่ได้เป็นจำนวนมากในช่วงที่ ๕ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ อยู่ในสังกัดวิทยาลัยสงขลาได้ก่อตั้งชมรมโนราซึ่งเป็นองค์กรรูปแบบใหม่ของโนรา และได้หาลู่ทางให้นักดนตรีหรือลูกคู่โนรา เข้ามาเป็นบุคคลในองค์กรเพื่อให้มีความมั่นคงในปัจจัยพื้นฐานของชีวิต และสามารถบรรเลงดนตรีได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงปากท้อง ซึ่งเป็นความเข้มแข็งขององค์กรหรือคณะโนราวิทยาลัยครู ต่อมาในช่วงที่ ๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นกำลังสำคัญในการจัดตั้งสาขาวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งมีโนราเป็นวิชาเอก ถือเป็นการพัฒนาการด้านขององค์กรโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อย่างไรก็ตาม การที่คณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีลักษณะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับองค์กรในระบบการศึกษาของรัฐ ก็ทำให้วัตถุประสงค์หรือพันธะกิจมีขอบเขตกว้างขึ้นและต้องมีความสอดคล้องไปกับนโยบายทางการศึกษาและวัฒนธรรมของประเทศด้วย

ในช่วงที่ ๕ และช่วงที่ ๖ นี้ คณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับองค์กรของรัฐ ค่อนข้างมีบทบาทที่เด่นชัดในสังคมภาคใต้เฉพาะด้านการแสดงมากกว่าคณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในชนบท ปัจจัยสำคัญคือนายโรงสามารถทำให้องค์กรที่สังกัดอยู่ช่วยสนับสนุนทั้งเงินทุน กำลังคน ความรู้ต่างๆ สถานที่ และการประชาสัมพันธ์ ขณะเดียวกันคณะโนราในบริบทเดิมของสังคมยังคงอยู่และมีความโดดเด่นน้อยลง

๒.๓ พัฒนาการนายโรง

โนราโรงครูสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นคณะหนึ่งซึ่งมีบทบาททางสังคมเหมือนโนราคณะอื่นๆ มีกิจกรรมรับใช้ชุมชนและสังคมเพื่อตอบสนองความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โนราโรงครูในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จึงมีมาตั้งแต่ช่วงสมัยแรก จนถึงช่วงปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๕๗) ซึ่งมีความเชื่อของสังคมชนบทภาคใต้ยังคงมีอยู่ อย่างไรก็ตาม การเกิดนายโรงรุ่นใหม่ในสายขุนขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) นั้น มีช่วงห่างมากขึ้น และมีจำนวนนายโรงน้อยลงจากสัดส่วนผู้ฝึกโนราในปัจจุบัน

นายโรงในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) หลังจากรุ่นศิษย์ ๑๐ คนแรก ระยะเวลาที่เกิดนายโรงใหม่ทิ้งระยะนานกว่าในช่วงที่ ๑ ซึ่งท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) รับศิษย์นานมาก ในสายโนรายก ช่วยพูนชู ตัวโนรายก ช่วยพูนชู ครอบเทริดห่างจากท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เพียง ๘ ปี ขณะที่โนราสวัสดิ์ ช่วยพูนชู ซึ่งเป็นรุ่นต่อจากโนรายก ช่วยพูนชู ครอบเทริดห่างจากตอนที่โนรายก ช่วยพูนชู ครอบเทริดประมาณ ๓๐ ปี

ในสายโนราพรหม ปานมา ตัวโนราพรหม ปานมา ครอบเทริด ห่างจากท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ประมาณ ๒๒ ปี ส่วนโนราประเสริฐ คงนวล ซึ่งเป็นศิษย์สายโนราพรหม ปานมา ครอบเทริดห่างจากโนราพรหมครอบเทริดถึง ๕๐ ปี

การทำพิธีโนราโรงครูครอบเทริดครั้งหลังสุด เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๓ ห่างจากการครอบเทริดครั้งที่แล้ว เมื่อปี พ.ศ.๒๕๒๒ ถึง ๓๑ ปี โดยมีโนราวัฒนพล จาระโห ซึ่งลูกศิษย์ของอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เข้าพิธีครอบเพื่อเป็นนายโรงของสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)

ในเรื่องจำนวนนายโรง มีแนวโน้มลดอย่างชัดเจน จาก ๑๐ ในช่วงก่อกำเนิด ไม่มีนายโรงเพิ่มขึ้นและยังลดลงเนื่องจากเปลี่ยนอาชีพและเสียชีวิตในช่วงต่อมา

หลังจากช่วงที่ ๔ ในบทบาทใหม่ของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่เข้ามาสอนในโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู ต่อมาทำให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ขึ้นคือนายโรง มี ๒ กลุ่ม ได้แก่ นายโรงที่มีวิถีชีวิตในแบบเดิมและนายโรงที่มีสถานภาพและหน้าที่ในองค์กรไปพร้อมกับการเป็นโนรา

๑. นายโรงที่มีวิถีชีวิตแบบเดิม กล่าวคือ ยังคงมีวิถีชีวิตที่เป็นลักษณะสังคมในชนบท นายโรงกลุ่มนี้จะรับใช้ชุมชนในเรื่องพิธีกรรมเป็นส่วนมาก เนื่องจากความเชื่อที่ยังเข้มข้นส่วนบทบาทการแสดงโนรานั้นน้อยลง

จากการที่ชุมชนมีทางเลือกในการรับชมสิ่งบันเทิงในหลายรูปแบบ ประกอบกับการแสดงโนราบันเทิงแบบโบราณใช้เวลาในการแสดงนาน ปัจจุบันมีนายโรงที่ยังมีชีวิตอยู่ ๒ ท่าน คือโนราสวัสดิ์ ชวยพูนพู และโนราประเสริฐ คงนวล

๒. นายโรงที่มีสถานภาพและหน้าที่ในองค์กรอื่น การทำงานเพื่อสังคมของนายโรงกลุ่มนี้มีน้ำหนักไปทางโนรารูปแบบบันเทิงและโนราสมันนิยมมากกว่าโนราพิธีกรรม เรื่องจากนายโรงกลุ่มนี้มีสถานภาพทางสังคมเด่นชัดในการเป็นอาจารย์ นักวิชาการ มากกว่าศิลปินพื้นบ้านจากบทบาทและหน้าที่ดังกล่าวทำให้นายโรงกลุ่มนี้มีข้อจำกัดในการทำพิธีกรรม เนื่องจากมีงานประจำคือข้าราชการ และในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูมีขั้นตอนซับซ้อนใช้เวลาหลายวันและต้องมีการเตรียมการ มีส่วนสำคัญที่ส่งผลให้นายโรงสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในกลุ่มนี้ไม่สามารถทำพิธีกรรมโรงครูได้ทุกครั้ง

การเป็นนายโรงโนรานั้นทุกคนต้องผ่านการเรียนทุกรูปแบบและทุกขั้นตอนของการแสดงรวมถึงทั้งจรรยาบรรณและจริยธรรม แต่ด้วยข้อจำกัดบางประการทำให้นายโรงในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ปัจจุบันไม่สามารถแสดงออกถึงความรู้ความสามารถต่างๆได้โดยตรง

๒.๔ พัฒนาการของนางรำ

นางรำมีพัฒนาการที่สรุปได้ดังต่อไปนี้

๑. ในช่วงที่ ๒ พัฒนาการของนางรำขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) คือ นางรำเป็นโนราใหญ่เนื่องจากเป็นลูกศิษย์ของท่านขุนขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ได้ผ่านการครอบเทริดแล้ว และออกรำไปกับคณะโนราพุ่มเทวา จึงมีสถานเป็นโนราใหญ่ แต่ออกรำในฉากนางรำ ฉากละ ๑-๒ คน และนางรำมาจากท้องที่เดียวกัน

๒. ในช่วงที่ ๔ มีนางรำผู้หญิงเกิดขึ้นในโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ขณะที่ในวงการโนราเกิดโนราหญิงมากก่อนหน้าแล้วประมาณ ๒๐ ปี แต่โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เริ่มมีในช่วงที่ ๔ คือ พ.ศ.๒๕๐๗ จากปัจจัยหลักคือ โรงเรียนสตรีฝึกหัด ครูนั้นเป็นโรงเรียนหญิงล้วน การรำโนรายังไม่ชำนาญเรื่องจากเวลาการฝึกน้อยและฝึกคราวหลายคน นางรำผู้หญิงในช่วงนี้แสดงโนราสมัยนิยม เพราะสามารถเลือกแสดงเฉพาะส่วนที่ฝึกมาแล้วได้โดยไม่ต้องแสดงทั้งหมด

๓. ในช่วงที่ ๕ หลังจากที่โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูสงขลารวมเข้ากับวิทยาลัยครูสงขลาก็มีโนราฝึกใหม่ทั้งชายและหญิง นางรำรุ่นใหม่ในช่วงนี้ก็อยู่บริบทเดียวกับช่วงที่ ๔ แต่บางคนสามารถฝึกและเพิ่มประสบการณ์ได้มากขึ้นจาการที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์เป็นผู้ฝึกสอนหลักซึ่งอยู่ประจำที่วิทยาลัย นางรำสามารถพัฒนาความสามารถจนสามารถแสดงโนราบันเทิงได้ และบางท่านก็เป็นนายโรงในเวลาต่อมา

นางรำในบริบทสังคมเดิมนั้นมีน้อยลงมากเนื่องจากค่านิยมทางการศึกษาและค่านิยมสังคมในเรื่องอาชีพ ส่วนนางนำในองค์การการศึกษานั้นไม่ได้มาจากชุมชนที่เป็นภูมิลำเนาของนายโรงโนรา แต่มาจากองค์กรที่นางโรงทำงานอยู่ ซึ่งเป็นนักศึกษามาจากหลายที่ฝึกครั้งละหลายคน โดยมีกิจกรรมการเรียนเป็นหลัก

พัฒนาการอีกประการหนึ่งคือเรื่องจำนวนนางรำ ตั้งแต่ในช่วงที่ ๔ เมื่อเกิดโนราสมัยนิยมในสายขุนขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีการแสดงของนางรำครั้งละหลายคน ซึ่งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในแต่ละโอกาสในการแสดงโนราสมัยนิยม เช่น พ.ศ. ๒๕๑๒ มีนางรำ ๖๐๐ คน ออกรำในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเขต ครั้งที่ ๓

๒.๕ พัฒนาการของพรานและทาสี

ผู้ที่จะฝึกพรานหรือทาสีนั้นต้องฝึกพื้นฐานโนรามาก่อน ซึ่งตลอดระยะเวลาของการโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นพรานที่ฝึกโนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ทั้งหมด แต่ในปัจจุบันคณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่อยู่ในชนบทอย่างในกรณีคณะโนราของคณะโนราประเสริฐ คงนวล มีการแสดงร่วมกับนายพรานจากนอกสาย การที่คณะโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในบริบทสังคมชนบทไม่สามารถแสดงหาผู้สืบทอดวิชาพรานได้เหมือนในอดีตอันเป็นผลเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงต่างๆวิถีชีวิตคนในสังคม สอดคล้องกับโนราทั่วไปในชนบทที่ทำพิธีกรรมโรงครูส่วนใหญ่ที่ต้องการหาบุคคลมาเป็นพรานเช่นเดียวกับส่วนโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่อยู่ในบริบทของโนราในองค์กรการศึกษานั้นยังสามารถฝึกพรานโนราในสายได้ เนื่องมาจากสามารถหาบุคลากรได้ง่ายกว่าเพราะผู้มีผู้ฝึกโนรามากทั้งบุคคลในองค์กรและนักศึกษา

ในช่วงที่ ๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ นอกตากจะตั้งคณะโนราแล้วยังสามารถสร้างโนราให้เป็นสาขาวิชาหนึ่งในมหาวิทยาลัย จึงมีศักยภาพที่สร้างบุคลากรที่เป็นพรานในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ขึ้นได้อีก ทั้งสามารถจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่สามารถทำให้ผู้มีความถนัดในบทบาทพรานมีโอกาสถ่ายทอดทักษะให้กับนักศึกษาที่เหมาะสมกับบทบาทของพราน ซึ่งผู้รับสืบทอดพรานในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่เป็นโนราใหญ่ในปัจจุบันที่สามารถถ่ายทอดทักษะเหล่านี้ได้แก่ อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ปัจจุบันอาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ได้ถ่ายทอดวิชาพรานให้กับ โนราวัฒนพล จาระโห ซึ่งเป็นศิษย์ในสายอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

การแสดงสมัยนิยมของพรานและทาสียังมีพัฒนาการมากขึ้นในโนราสมัยนิยมในช่วงที่ ๖ เป็นการแสดงเฉพาะของพรานและทาสีเป็นกลุ่มซึ่งมากกว่า ๑ คน โดยนำเสนอเอกลักษณ์ความสนุกสนานของพรานและทาสี ซึ่งเป็นผลจากความคิดสร้างสรรค์และการวางระบบสืบทอดในมหาวิทยาลัยของอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

๒.๖ เครื่องประกอบการแสดง

เครื่องประกอบการแสดงของโนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีการเปลี่ยนแปลงน้อย เช่นเดียวกับโนราทั่วไป ในโนราพิธีกรรมและโนราบันเทิงแบบโยรานั้นมีเครื่องประกอบแสดงที่เพิ่มขึ้น หรือลดลง ยกเว้นค่าวัสดุต่างๆที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เช่น การเปลี่ยนจากวัสดุธรรมชาติมาเป็นวัสดุสังเคราะห์ แต่ก็ยังเป็นเครื่องประกอบพิธีและเครื่องประกอบการแสดงอย่างเดิม เช่น ภาชนะใส่เครื่องเซ่นต่างๆ การใช้ฟิล์มเอกซเรย์ทำหนังทับ เป็นต้น ซึ่งความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเพียงเล็กน้อยนี้ สืบเนื่องมาจากขั้นตอนที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลยในโนราพิธีกรรม และขั้นตอนที่เปลี่ยนแปลน้อยมากในโนราบันเทิงแบบโบราณ

ในรูปแบบโนราสมัยนิยมซึ่งเกิดมาในช่วงที่ ๔ และมีพัฒนาการมาอย่างมากจนถึงช่วงที่ ๖ ก็พบว่าเครื่องประกอบการแสดงไม่ได้มีความเปลี่ยนไปมาก ทั้งเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมทั้งเครื่องดนตรี แสดงให้เห็นว่านายโรงในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) พยายามที่รักษาเอกลักษณ์ต่างๆของโนราไว้

๒.๗ พัฒนาการสืบทอด

การสืบทอดโนราตั้งแต่ในช่วงแรกเป็นต้นมา เป็นการฝึกตามแบบอย่างสังคมไทยโบราณกล่าวคือผู้ปกครองพาลูกหลานไปฝากตัวกับโนราโดยอยู่กับครูโนราที่บ้านซึ่งนอกจากจะเรียนวิชาโนราแล้วยังซึมซับแนวคิดการดำเนินชีวิตของครูมาด้วย การถ่ายทอดในแบบดังกล่าวจะมีโนราเกิดขึ้นไม่มาแต่ในแต่ละรุ่นเช่นขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ฝึกศิษย์แต่ละรุ่นประมาณ ๓-๔ คน นอกจากการฝึกที่บ้านแล้ว ยังมีโอกาสฝึกจากประสบการณ์จริงในการเดินโรงร่วมกับครูไปยังที่ต่างๆ ความรู้โนราจึงลึกซึ้งกว้างขวางสมดุลกับวิถีชีวิต ศิษย์ในช่วงแรกเกือบทั้งหมดพัฒนาตัวเองจนตั้งคณะโนรา

การฝึกรูปแบบใหม่เริ่มขึ้นในช่วงที่ ๔ ในโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู เป็นการฝึกคราวละหลายคนไปพร้อมกัน การฝึกแบบคราวละมากๆไปพร้อมกันนี้มีลักษณะเป็นกลุ่มมากขึ้น ในช่วงที่ ๕ รูปแบบนี้พัฒนาเป็นชมรมวิทยาลัย

ในช่วงที่ ๕ การที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ถ่ายทอดวิชาโนราโดยพยายามเน้นย้ำถึงลีลาท่ารำแบบขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อย่างสม่ำเสมอ ทำให้โนราวิทยาลัยครูสงขลาที่ฝึกโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ฝึกอย่างเข้มงวดจริงจังเพื่อให้ได้ลีลาและท่ารำตามแบบของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มากที่สุ การเอาจริงเอาจังในการเรียนการสอนนั้นเนื่องจากความรับผิดชอบอย่างสูงยิ่งที่ได้รับการฝากฝังวิชาโนราไว้และเพื่อรักษาชื่อเสียงของโนราของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์

นอกจากการถ่ายทอดพื้นฐานโนราแล้ว ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาควิโรจน์ ยังศึกษาความเพิ่มเติมจากโนราอีกหลายท่านเพื่อเรียนรู้แบบแผนที่ควรจะเป็นและได้รับการยอมรับจากโนราทั่วไปด้วย ผู้ช่วย

ศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ยังเป็นผู้สร้างแบบแผนและขนบนิยมการแสดงโนราให้คนทั่วไปได้รู้จักกว้างขวาง ซึ่งสะท้อนให้เห็นจากการฟื้นฟูโนราบันเทิงแบบโบราณ ความแน่วแน่ในอุดมการณ์ที่จะรักษาและเผยแพร่วิชาโนรานั้นถือเป็นปัจจัยที่ทำให้สำคัญทำให้โนรามีหลักเกณฑ์ที่เป็นวิชาการ เป็นแบบอย่างให้โนราหลายกลุ่มกลับมาเห็นคุณค่าและความเป็นเอกลักษณ์ในด้านต่างๆของโนรา ซึ่งขณะนั้นโนรามีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากในหลายๆคณะเพื่อที่จะรักษาความนิยมของตัวเองไว้จนละเลยวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของโนราไป

โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย มีเหตุสำคัญหนึ่งจากการวางรากฐานของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เรียกตัวเองเสมอว่าว่าศิษย์ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) แม้ว่าจะมีชื่อเสียงในวงการโนราแล้วก็ยังกล่าวถึงความสามารถของครูเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นแบบอย่างให้นายโรงในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ให้ความสำคัญกับการใช้ชื่อขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ต่อท้ายในการแสดงในเวลาต่อมา

ในช่วงที่ ๖ ซึ่งเป็นช่วงปัจจุบัน อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ซึ่งเป็นนายโรงที่มีบทบาทสำคัญท่านหนึ่งในการสืบทอดโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) โดยการยึดแนวทางของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นแบบอย่างการสืบทอด อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ยังพัฒนาองค์ความรู้ด้านต่างๆของโนราให้มีความเป็นวิชาการอย่างเด่นชัด เห็นได้จากการเขียนบทความวิชาการต่างๆ พัฒนาเทคนิคการสอนโดยใช้เทคโนโลยีทางด้านการศึกษาต่างๆ และพัฒนาหลักสูตรโนราสาขาวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ถึงระดับปริญญาตรีในมหาวิทยาลัยทักษิณ

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับการยอมรับในวงการโนราอย่างสูง ทั้งในฐานะศิลปินและนักวิชาการ เห็นได้จากการได้รับเชิญเป็นวิทยากร อาจารย์พิเศษ และการเป็นกรรมการตัดสินการประกวดโนราที่สำคัญ

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ยังฝึกโนราแก่เยาวชนนอกมหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นการถ่ายทอดความรู้โนราสู่ชุมชมด้วยการสร้างสรรค์โครงการต่างๆทั้งโดยมหาวิทยาลัยและร่วมมือกับองค์กรต่างๆ และในช่วงที่ ๖ นี้รัฐบาลให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างจริงจัง มีการฝึกโนรา ประกวดโนรา ในหลายระดับขั้น และหลายองค์กร อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นบุคลากรที่เป็นนักวิชาการโนราในมหาวิทยาลัย จึงมีบทบาทอย่างสูงในการสืบทอดโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) นอกจากอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ แล้ว ศิษย์ในวิทยาลัยครูสงขลาของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ อีกหลายท่านที่เคยฝึกโนรา มีอาชีพเป็นครูอาจารย์อยู่ในโรงเรียนหลายแห่ง ทำให้โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา นั้นยิ่งมีจำนวนมากขึ้นในแต่ละปี

ในช่วงที่ ๖ นี้มีการฝึกโนราในลักษณะเดียวกับช่วงที่ ๔ ที่ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มาสอนในช่วงปิดภาคเรียนเป็นช่วงเวลาสั้นๆ โดยในช่วงที่ ๖ นี้เป็นการฝึกโนราช่วงปิดเทอมระยะสั้นเช่นเดียวกัน แต่เป็นโครงการในลักษณะที่โนราออกจากองค์การศึกษากลับสู่ท้องถิ่นในโครงการฝึกเยาวชนโนราต่างๆที่องค์ต่างๆจัดขึ้น

โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา ในบริบทสังคมเดิม เช่น กรณีโนราประเสริฐ คงนวล มีผู้มาเรียนโนราที่บ้านเหมือนในอดีตน้อยมากและไม่มีเวลาฝึกฝนอย่างเต็มที่ เนื่องมาจากค่านิยมเรื่องการศึกษาทำให้เยาวชนต้องใช้เวลากับการเรียนในสถาบันการศึกษาเป็นหลัก และผู้ที่อยากให้บุตรหลานฝึกโนราก็นิยมให้ฝึกในช่วงเวลาปิดภาคเรียนในโครงการต่างๆมากกว่าจะให้ไปฝึกบ้านครูอย่างในอดีต

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะสามารถฝึกโนราขั้นพื้นฐานอย่างเป็นระบบและสามารถฝึกโนรารุ่นใหม่ได้เป็นจำนวนมากก็ตาม แต่การฝึกในขั้นสูงจำเป็นต้องใช้เวลานานเนื่องจากผู้ที่จะพัฒนาตนเองถึงขั้นเป็นนายโรงโนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ต้องผ่านขั้นตอนการฝึกตามบรรทัดฐานที่วางไว้โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ และอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และถูกต้องตามขนบนิยมของโนราด้วย ซึ่งผู้ฝึกโนราเหล่านี้ก็มีข้อจำกัด เกี่ยวกับปัจจัยทางสังคม ค่านิยม ความหลากหลายของแนวคิด กิจกรรมในชีวิตประจำวันที่มากขึ้น ต้องทุ่มเทไปการเรียนในระบบ และมีทางเลือกอาชีพที่หลากหลาย ทำให้หาผู้ที่มุ่งมั่นและความตั้งใจได้ยาก จากสาเหตุต่างๆที่กล่าวมาเมื่อรวมเข้ากับกับการพยายามรักษามาตรฐานความสามารถปัจจุบัน การรักษามาตรฐานนั้น นอกจากเรื่องการสืบทอดเรื่องนายโรงในองค์กรการศึกษาแล้วยังเป็นแนวทางปฏิบัติของโนราประเสริฐ คงนวล ซึ่งเป็นนายโรงสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในท้องถิ่นอีกด้วย

เห็นได้ชัดว่า การสืบทอดโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในช่วงที่ ๕ และ ๖ นั้นมีบทบาทที่เด่นชัดจะอยู่ที่นายโรงในองค์กรการศึกษามากกว่านายโรงที่อยู่บริบททางสังคมแบบเดิม องค์กรการศึกษานั้นเป็นหน่วยงานของรัฐซึ่งคนในปัจจุบันให้ความเชื่อถือมากและมีเครือข่ายระหว่างองค์กรของรัฐด้วยกัน เมื่อมีนโยบายที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม นายโรงที่อยู่ในองค์กรของรัฐ เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ หรือ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จึงเป็นหลักในการกำหนดทิศทางการสืบทอดโนราสานสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อีกประการหนึ่งที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคิวโรจน์ และอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ มีศิษย์ที่เรียนโนราเป็นครูและอาจารย์ในองค์กรการศึกษาต่างๆ ทำให้เกิดเครือข่ายโนราในสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) อย่างกว้างขวาง

โนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีการสืบทอดที่สามารถผลิตโนรารุ่นใหม่ได้เป็นจำนวนมากและเป็นที่ยอมรับดังต่อไปนี้

๑. แนวคิดและเจตนารมณ์ของนายโรง ได้แก่ อุดมการณ์เกี่ยวกับโนราของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นะวิโรจน์ และอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ที่มีความต้องการสืบทอดโนราแก่คนรุ่นหลังโดยยึดแนวทางการปฏิบัติและองค์ความรู้โนราจากสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นหลัก ประกอบกับความรู้ของครูโนราท่านอื่น

๒. ความคิดเชิงสร้างสรรค์ที่ปรับรูปแบบการสอนให้เหมาะสมกับการสอนในองค์กรการศึกษาและองค์กรอื่นๆ ซึ่งต้องมีผู้เข้าฝึกจำนวนมาก การปรับใช้เทคโนโลยีและสื่อการสอนรูปแบบต่างๆ รวมทั้งการใช้ศักยภาพขององค์กรให้เกิดประโยชน์ในทางการสนับสนุนด้านต่างๆ

๓. คุณธรรมจริยธรรม ได้แก่ ความกตัญญูกตเวทีต่อครูโดยยอดสาระและเอกลักษณ์ต่างๆ ในการถ่ายทอดรวมถึงความรับผิดชอบต่อสังคมในฐานะครูซึ่งไม่ได้มีบทบาทเฉพาะความเป็นศิลปินแต่ยังคงต้องคำนึงถึงหลักของความเป็นวิชาการเพื่อประโยชน์ในการรักษาวัฒนธรรมของชาติ

๔. การพัฒนาตัวเองอย่างต่อเนื่อง ในฐานะโนราและนักวิชาการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ด้านโนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และสายอื่นๆ และได้พาคณะออกแสดงโนราในทุกรูปแบบ ทั่งโนราพิธีกรรมและโนราบันเทิงโดยปรับการแสดงให้เข้ากับสภาพสังคมในขณะนั้น ทำให้โนราในรูปแบบโบราณกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง และเป็นผู้วางรากฐานโนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในองค์กรการศึกษา จนเป็นที่ยอมรับของท้องถิ่นและวงการวิชาการ จึงทำให้โนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ในช่วงที่ ๕ มีความเข้มแข็งทุกด้าน อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับการยอมรับในฐานะศิลปินและนักวิชาการเช่นกัน ออกรำเผยแพร่การแสดงทั้งในและต่างประเทศ รวบรวมองค์ความรู้ด้านโนรา เรียบเรียงเป็นบทความตำรา เพื่อให้เกิดประโยชน์ในวงการการศึกษาในอนาคต พัฒนาต่อยอดการสืบทอดการแสดงโนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จนเป็นหลักสูตรระดับอุดมศึกษา

๕. ปัจจัยภายนอกที่เอื้อต่อการสืบทอดอย่างชัดเจนได้แก่ การที่ต้นสังกัดเป็นองค์กรระดับสูงของรัฐซึ่งสามารถเป็นส่วนสนับสนุนกิจกรรมต่างๆได้อย่างมีประสิทธิภาพ และยังมีความสัมพันธ์โดยตรงที่จะตอบสนองนโยบายทางศิลปวัฒนธรรมของรัฐอีกด้วย

๖. การเกิดเครือข่ายของผู้ฝึกสอนโนราในองค์กรอื่นๆ ซึ่งเป็นผลจากการเรียนโนราในวิทยาลัยครูสงขลาและมหาวิทยาทักษิณ

๓. สรุปพัฒนาการการแสดงโนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)

โนราสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) สามารถแบ่งพัฒนาการออกเป็นสองช่วงเวลาหลักคือ ช่วงครึ่งแรก (ช่วงที่ ๑-๓) ซึ่งสังคมภาคใต้โดยรวมยังเป็นสังคมชนบทและยังไม่มีผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลงชีวิตและค่านิยมสมัยใหม่ และช่วงครึ่งหลัง (ช่วงที่๔-๖) วิถีชีวิตของสังคมภาคใต้เปลี่ยนแปลงชัดเจน

ในช่วงครึ่งแรก (ช่วงที่๑-๓) ของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีบทบาทสำคัญอยู่ในบริบทสังคมชนบท มีการแสดง ๒ รูปแบบ คือ โนราพิธีกรรมและโนราบันเทิง เกิดต้นแบบของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) เป็นที่รู้จักในนาม พุ่ม เทวา จากความโดดเด่นของลีลาและท่ารำของสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีพัฒนาด้านขั้นตอนการแสดงที่สำคัญ ได้แก่ การนำบทละครใหม่เล่นเป็นเรื่องเพิ่มเติมขึ้นจากเรื่องที่นิยมเล่นแต่เดิม ในขั้นตอนของการเล่นเป็นเรื่องโนราบันเทิง และการเพิ่มขั้นตอนการขับม่าน

พัฒนาการด้านองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญได้แก่ การสวมเทริดของนางรำทุกคนซึ่งแต่เดิมโนราสวมเทริดเฉพาะนายโรง การใช้ม่านกั้นในโรงแสดงบันเทิงจนพัฒนาเป็นฉากประกอบการแสดงซึ่งพัฒนาการทั้งสองนี้นิยมทำกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน และการเพิ่มพานโครงและบ่าของเครื่องแต่งกาย

ในช่วงครึ่งหลัง (ช่วงที่ ๔-๖) ของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) นอกจากโนราพิธีกรรม และโนราบันเทิงโบราณ ยังมีพัฒนาการรูปแบบการแสดงโนราสมัยนิยมเพิ่มขึ้น ซึ่งมีขั้นตอนไม่ซับซ้อนกระชับกว่าโนราบันเทิงแบบเดิมในโนราสมัยนิยมของสายสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) มีทั้งการแสดงโนราสมัยนิยมของนายโงและการโนราสมัยนิยมของนางรำ โดยยึดหลักลีลาท่ารำ การร้อง ดนตรี และเครื่องแต่งกายที่ยังเป็นเอกลักษณ์ของโนราเดิม ยังมีความเข้มแข็งทุกด้านของการแสดงโนรา

พัฒนาการของโนราสมัยนิยมที่ชัดเจนคือ เรื่ององค์ประกอบด้านจำนวนผู้แสดงโดยเฉพาะการแสดงโนราสมัยนิยมของนางรำ พรานและทาสีโดยมีจำนานมากน้อยตามความเหมาะสมนางรำไม่ได้มีจำนวนน้อยและพรานหรือทาสีก็ไม่ได้แสดงคนเดียวเหมือนในโนราพิธีกรรม หรือการแสดงโนราบันเทิงโบราณ

พัฒนาการที่สำคัญในช่วงครึ่งหลังคือ การสืบทอดโนรารุ่นใหม่เป็นจำนวนมากและเป็นที่ยอมรับทั้งความสามารถเชิงศิลปะการแสดงกล่าวคือ มีลักษณะของลีลาท่ารำที่ชัดเจนตามต้นแบบคือขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และมีความเป็นระเบียบแบบแผนทางวิชาการ รวมถึงพัฒนาการในการเป็นสาขาวิชาในระดับปริญญาตรี ซึ่งเป็นสาขาการแสดงพื้นบ้านภาคใต้สาขาแรกในภาคใต้

ปัจจัยต่างๆที่ก่อให้เกิดพัฒนาการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่กล่าวมาประกอบด้วยปัจจัยของตัวสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และนายโรงรุ่นต่อมาทั้งที่อยู่ในองค์กรการศึกษาอยู่ในบริบทสังคมชนบท ทั้งเรื่องเจตนารมณ์ที่จะรักษาเอกลักษณ์โนราของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ที่สะท้อนให้เห็นจากการเผยแพร่สู่สังคมและการฝึกโนรารุ่นใหม่ แนวคิดที่จะสืบสานโนรา คุณธรรม จริยธรรมของความเป็นครูในองค์กรการศึกษา และรวมถึงพัฒนาตนเองและความคิดสร้างสรรค์ของนายโรง

ปัจจัยภายนอกที่ก่อให้เกิดการพัฒนาต่างๆได้แก่ อิทธิพลจากศิลปะการแสดงสาขาอื่นๆ ความเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตและค่านิยมของผู้ชม และที่สำคัญในช่วงครึ่งหลังคือประโยชน์จากการได้รับแรงสนับสนุนจากบุคคลและองค์กรต่างๆ โดยเฉพาะองค์กรด้านการศึกษาของรัฐ อีกทั้งยังเกิดเครือข่ายโนราเป็นจำนวนมาก

ตอนที่ ๒ การศึกษาและสังเคราะห์แนวคิดการสร้างนวัตกรรมศิลปะการแสดงโนราร่วมสมัย กรณีศึกษา : การแสดงโนราชุดกระบีตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ของคณะศิลปศึกษา สถาบันฑิตพัฒนศิลป์ (๒๕๕๖)

การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ได้เกิดขึ้นภายในคณะโนราพุ่ม เทวา (เป็นการนำเอาชื่อของตนเองคือ พุ่ม มาตั้งเป็นชื่อคณะและ เทวา เป็นสมญานามที่ชาวบ้านยกย่องให้กับขุนอุปถัมภ์นรากรเพราะท่ารำมีความสวยงามดุจเทวดาลงมารำจึงได้เกิดชื่อคณะโนรา พุ่ม เทวา) ซึ่งขุนอุปถัมภ์นรากรได้เป็นผู้ก่อตั้งคณะโนราขึ้นในปี พ.ศ. ๒๔๕๕ หลังจากที่ได้ทำพิธีผูกผ้าใหญ่กับโนราโกไข่ผู้เป็นอาจารย์ (พิธีผูกผ้าใหญ่เป็นการทำพิธีเพื่อการเป็นนายโรงโดยสมบูรณ์ อีกทั้งยังสามารถเป็นผู้ประกอบพิธีโนราโรงครูได้) เมื่อขุนอุปถัมภ์นรากรได้ทำพิธีผูก

ผ้าใหญ่แล้ว ได้มีชาวบ้านนำบุตรหลานมาฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อการเรียนรู้วิชาโนราจากขุนอุปถัมภ์นรากรเป็นอย่างมากอาทิ โนรากลับ คำทองหล่อ, โนราพลัด คชรัตน์, โนรายก ช่วยพูนชู, โนราหีต บุญหนูกลับ, โนรากล่อม แสงขาว,โนราพรหม ปานมา เป็นต้น

คณะพุ่ม เทวาได้ทำการเดินโรงโนราเพื่อทำการแสดงโนราพร้อมกับลูกศิษย์ แต่เนื่องจากในขณะนั้นได้มีโนราอีกหลายสายที่มีความสามารถอีกหลายคณะได้เปิดทำการเดินโรงด้วยเช่นกัน ทางคณะพุ่ม เทวา จึงได้มีการฝึกหัดลูกศิษย์ในคณะให้มีความชำนาญมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังมีการสร้างจุดเด่นให้แก่คณะซึ่งเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์เฉพาะของคณะโนราพุ่ม เทวา โดยมีการคิดค้นการแสดงขึ้น โดยโนราพลัด คชรัตน์ ลูกศิษย์ของขุนอุปถัมภ์นรากร ที่มีบุคลิกการรำโนราที่มีความคล่องแคล่ว ว่องไว ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับบุคลิกของลิง จึงได้ชื่อเรียกขานโยทั่วไปว่า “พลัดลิง” โนราพลัด คชรัตน์ จะมีบุคลิกการรำที่โดดเด่นเนื่องจากได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นนายพรานประจำคณะพุ่ม เทวา ด้วยความที่เป็นคนมีอุปนิสัยที่ตลกโปกฮา รักในความสนุกสนาน และคอยสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชม คณะพุ่ม เทวา จึงเป็นที่ชื่นชอบของผ็ชมเป็นอย่างมาก และแม้กระทั่งต่างคณะหากมีการประชันโนรา (เป็นการนำโนรา ๒ คณะหรือมากกว่านั้นมาทำการเปิดโรงแข่งกัน ซึ่งสามารถจัดได้ทั้งกลางวันและกลางคืน) จะกล่าวขานเป็นเสียงเดียวกันว่า ในคณะพุ่มเทวาไม่กลัวท่านขุน แต่กลัวพลัดลิง เนื่องจากเวลาแสดงพลัด คชรัตน์ มีการแสดงที่มีความโดดเด่น สามารถด้นกลอนสดและคิดมุขสดได้ในขณะทำการแสดงได้อย่างเฉียบพลัน

การแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ประจำคณะพุ่ม เทวา เป็นการแสดงที่รังสรรค์จากบุคลิกที่มีความคล่องแคล่วว่องไวของโนราพลัด คชรัตน์ โดยเป็นการนำเอาท่าทางกระบวนการในการต่อสู้กระบวนการในการรำโนราพื้นฐานมาดัดแปลงให้มีความลงตัวในการแสดงชุดนี้ อีกทั้งยังได้มีการรังสรรค์ท่าขึ้นมาใหม่ เพื่อเป็นการเสริมสร้างอรรถรสในการรับชมของผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น

เอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงชุดนี้ คือ เป็นการรำที่แบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ ฝ่าย ผู้แสดงถืออาวุธเพื่อทำการต่อสู้คนละ ๑ อัน ได้แก่ ไม้หวาย ซึ่งขนาดของไม้หวายต้องมีขนาดพอเหมาะกับตัวผู้แสดง เพื่อความคล่องตัวในการร่ายรำ ผู้แสดงต้องมีความอดทน แข็งแรง และเข้มแข็งเป็นอย่างมาก เนื่องจากในการร่ายรำเพลงนี้ มีถ่วงท่าที่ต้องใช้ความสามารถ ต้องทำการเคลื่อนที่ หรือขยับตัวอยู่ตลอดเวลา และประการสำคัญ การแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่แทรกอยู่ภายในช่วงท้ายของบทปฐม (บทปฐมเป็นการรำเพื่อเป็นการฝึกฝนผู้ที่เรียนโนราเมื่อครั้งแรกเริ่มในการเรียนโนรา) ซึ่งผู้ชมสามารถเห็นพื้นฐานในการร่ายรำของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ว่าผู้แสดงรำสวยและมีความแข็งมากเพียงใด ซึ่งในคำร้องของบทปฐม จะมีคำว่า กระบี่ตีท่า ซึ่งคำว่า กระบี่ ในที่นี้โนราพลัด คชรัตน์ ได้ตีความหมายว่าเป็นลิงและ คำว่า ตีท่า เป็นการตีท่าหรือการตีกันต่อสู้กันของลิง ๒ ตัว โนราพลัด คชรัตน์ จึงได้มีการคิดค้นการแสดงชุดนี้ที่ชื่อว่า “กระบี่ตีท่า”

เมื่อโนราพลัด คชรัตน์ ได้รังสรรค์การแสดงชุดกระบี่ตีท่าขึ้นมาแล้ว ได้นำท่ารำไปทำการปรึกษากับขุนอุปถัมภ์นรากร เพื่อที่จะได้การแสดงที่มีคุณภาพและเป็นการชื่นชอบของผู้ชม เมื่อได้การแสดงที่ลงตัวแล้ว โนราพลัด คชรัตน์ จึงได้ทำการรำคู่กับขุนอุปถัมภ์นรากร ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่าในครั้งนั้นได้รับการชื่นชมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก อีกทั้งการแสดงในครั้งต่อไปผู้ชมที่มารับชมการแสดงของคณะพุ่ม เทวา ก็มีการเพิ่มปริมาณมากยิ่งขึ้น

แต่เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๘ ขุนอุปถัมภ์นรากรได้ดำรงตำแหน่งกำนันตำบลชะมวง อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง จากมติในที่ประชุมของชาวบ้าน ขุนอุปถัมภ์นรากรจึงได้ทำการหยุดเดินโรงโนรา เหล่าลูกศิษย์จึงได้ออกจากคณะ บ้างก็ทำสวน ทำไร่ ทำนา อีกทั้งยังมีการจัดตั้งคณะโนราเป็นของตนเองดังเช่นโนราพลัด คชรัตน์ ที่ได้ออกมาก่อตั้งคณะโนราเป็นของตนเอง และในช่วงเดียวกันกระแสของสังคมเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง ผู้คนเริ่มให้ความสนใจกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่เป็นการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งคอนเสิร์ตค่อนข้างมาก ทั้งยังมีนโยบายรัฐนิยมในสมัยรัฐบาลของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่ได้มีการห้ามมิให้โนราทำการแสดงโดยใส่ปีกใส่หาง หากแต่ให้ใส่เสื้อ ถุงน่อง ถุงเท้า และรองเท้าจึงทำให้ศิลปะการแสดงโนราแบบดั้งเดิมซบเซาและการแสดงโนรากระบี่ตีท่าได้เงียบหายไม่ได้ทำการแสดงอีกหลังจากที่โนราพลัดออกมาจากคณะขุนอุปถัมภ์นรากร

ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๗ มีนักวิชาการบางกลุ่มได้มีแนวคิดอนุรักษ์โนราแบบดั้งเดิมเกิดขึ้นโดย ดร.วิจิตร จันทรากุล และรองศาสตราจารย์ภิญโญ จิตต์ธรรม ได้เชิญขุนอุปถัมภ์นรากรมาฝึกหัดโนราให้กับนักเรียนโรงเรียนสตรีฝึกหัดครู (มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาในปัจจุบัน) เนื่องจากขุนอุปถัมภ์นรากร ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นผู้ที่รักษาระเบียบแบบแผนของการรำโนราแบบดั้งเดิมได้สมบูรณ์ที่สุด อันเนื่องจากในการทำการสอนของขุนอุปถัมภ์นรากรจะทำการถ่ายทอดท่ารำของโนราให้แก่ลูกศิษย์ได้อย่างชัดเจนคือการอัดอกแอ่นหลัง ทอดแขนย่อขาและหน้าเชิด รวมถึงมีท่วงท่าทางที่นิ่งสง่า (เป็นเอกลักษณ์และระเบียบแบบแผนของการรำโนราแบบดั้งเดิม

และเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๑ โรงเรียนสตรีฝึกหัดครูได้รวมเข้ากับวิทยาลัยครูสงขลา ทำให้มีนักศึกษาทั้งชายและหญิงร่วมกันฝึกหัดโนรา ลูกศิษย์ของขุนอุปถัมภ์นรากรที่ทำการฝึกหัดโนราให้แก่นักศึกษานั้นล้วนมีความเชี่ยวชาญและเป็นนายโรงแสดงโนราอาชีพอยู่ในขณะนั้นมาช่วยสอนด้วย ได้แก่ โนราหีด บุญหนูกลับ, โนราพลัด คชรัตน์, โนรายก ช่วยพูนชู, โนราพรหม ปานมา ซึ่งทั้ง ๔ ท่านนี้มาช่วยสอนเป็นหลักและมีลูกศิษย์คนอื่นๆหมุนเวียนกันมาช่วยกันมาช่วยเสริม โดยในการฝึกหัดโนราในขณะนั้นขุนอุปถัมภ์นรากรได้วางพื้นฐานในการรำให้แก่นักศึกษาทั้ง ๒ แห่ง เริ่มต้นแต่รำพื้นฐาน ๑๒ ท่า บทครูสอน บทปฐม และเพลงครู (เป็นเพลงที่ครูต่อท่ารำแก่ลูกศิษย์เพื่อเป็นการวางพื้นฐานให้มีความอดทนและเชี่ยวชาญ เปรียบเหมือนการรำเพลงช้า-เร็ว แม่บทใหญ่ แม่บทเล็กของแบบฉบับกรมศิลปากร)

การฝึกโนราในครั้งนี้ ได้มีการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าเป็นครั้งแรก โดยขุนอุปถัมภ์นรากรและโนราพลัด คชรัตน์ หลังจากขุนอุปถัมภ์นรากรได้หยุดเดินโรง หลังจากนั้นได้มีลูกศิษย์มาสืบทอดเจตนารมณ์ของขุนอุปถัมภ์นรากร คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์, หลานชายของขุนอุปถัมภ์นรากร และผู้ที่ต่อท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่าจากโนราพลัด คชรัตน์ มีเพียง ๒ คน อันได้แก่อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ลูกศิษย์โดยตรงของขุนอุปถัมภ์นรากร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ลูกศิษย์ของผู้ช่วย ศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ (หลานศิษย์ของขุนอุปถัมภ์นรากรและทำการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่กับขุนอุปถัมภ์นรากร)

แต่ในการนี้การแสดงโนราชุดขุนกระบี่ตีท่า สามารถแสดงได้หลากหลายรูปแบบ อันเนื่องมาจากสภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าจึงต้องมีการปรับเปลี่ยน จึงส่งผลให้รูปแบบการแสดงของโนราชุดกระบี่ตีท่ามีหลายรูปแบบ ดังนี้

รูปแบบการรำโนราชุดกระบี่ตีท่า

การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า แรกเริ่มเดิมทีใช้แสดงในพิธีกรรมไหว้ครูโนราเท่านั้น เพราะครั้งในสมัยโบราณมีรูปแบบการรำเพียงอย่างเดียว คือ การรำในโนราพิธีกรรม ต่อมาในภายหลังการแสดงชุดกระบี่ตีท่าได้มีโอกาสใช้ในการแสดงโนราบันเทิงด้วย ดังนั้นรูปแบบการแสดงชุดกระบี่ตีท่าจึงมีทั้งหมด ๒ รูปแบบ ความแตกต่างระหว่างการแสดง ๒ รูปแบบนี้อยู่ที่กระบวนการนำเสนอ ส่วนกระบวนท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่าเหมือนกันทั้ง ๒ รูปแบบซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

(๑) รูปแบบการรำกระบี่ตีท่าในพิธีกรรมไหว้ครูโนรา มีขั้นตอนดังนี้

เมื่อถึงพิธีกรรมไหว้ครูโนราวันที่สอง ในช่วงที่รำถวายครู (รำถวายครู เป็นการรำของโนราใหญ่ จะเริ่มด้วยบทร่ายแตระ บทสรรเสริญคุณมารดา แล้วรำบทครูสอน บทสอนรำ และบทตั้งเมืองเพื่อเป็นการแสดงความเคารพครู และระลึกถึงพระยาสายฟ้าฟาด) จนถึงบทปฐมผู้แสดงจะรำบทปฐม ตั้งแต่เริ่มจนถึงบทร้องที่ว่า “รำท่ากระบี่ตีท่า” ซึ่งอยู่ในช่วงท้ายของบทปฐม จะเหลือนักแสดงที่มีฝีมือเพียงสองคนที่จะทำการรำกระบี่ตีท่า โดยนักแสดงจะถอดเล็บและเทริด เพื่อความสะดวกในการรำและหยิบไม้หวายคนละ ๑ อัน เพื่อเป็นอาวุธ นักแสดงที่เหลือจะนั่งดูอยู่รอบๆ เมื่อทั้ง ๒ คน รำกระบี่ตีท่าจบ นักแสดงที่เหลือทั้งหมดจะลุกขึ้นมารำบทปฐมต่อจนจบแล้วรำบทต่างๆจนจบ ๑๒ บท หลังจากนั้นก็ทำพิธีไหว้ครูโนราต่อไป

๒. รูปแบบการรำกระบี่ตีท่าในโนราบันเทิงเป็นการรำเนื่องในโอกาสงานรื่นเริงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นโนราเดินโรง งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง งานบวช งานแต่งงาน ซึ่งมีรูปแบบและขั้นตอนในการแสดง ๒ รูปแบบ ดังนี้

๒.๑ รูปแบบการรำกระบี่ตีท่า ในโนราบันเทิงแบบเต็มรูปแบบ คือ มีการรำเพลงโคและรำเพลงครูก่อน เพื่อโชว์ให้เห็นกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ขุนอุปถัมภ์นราการเป็นผู้คิดขึ้นมา มีขั้นตอนการแสดงดังนี้

เริ่มต้นการแสดงโดยการรำเพลงโค เมื่อรำเพลงโคจบต่อด้วยการรำบทปฐมตั้งแต่ต้นและเมื่อรำมาจนถึงท่ากระบี่ตีท่าในช่วงท้าย จะมีผู้แสดงที่มีฝีมือสองคนออกมารำกระบี่ตีท่าและหยิบไม้หวายเพื่อเป็นอาวุธคนละ ๑ อัน ผู้แสดงจะต้องทำการถอดเล็บและถอดเทริด เพื่อความสะดวกในการรำกระบี่ตีท่า เมื่อทั้งสองคนรำชุดกระบี่ตีท่าจนจบนักแสดงที่เหลือในช่วงที่รำเพลงโคจะลุกการรำเพลงครูครูนี้ถือเป็นการรำลึกถึงครู รำเพื่อถวายครูเมื่อท่ารำครูจบถือว่าจบการแสดง

๒.๒ รูปแบบการรำเฉพาะกระบี่ตีท่าอย่างเดียว เป็นการรำเฉพาะกระบี่ตีท่าชุดเดียวโดยไม่มีการรำเพลงโค รำบทปฐมหรือท่าครูส่วนมากจะใช้แสดงในงานเทศกาลต่างๆ ใช้นักแสดงเพียง ๒ คน เป็นการรำเพื่อให้เห็นกระบวนท่ารำกระบี่ตีท่าโดยเฉพาะ ผู้แสดงจะไม่สวมเทริดและเล็บ แต่มีผ้าโพกหัวสีต่างกันคนละ ๑ ผืน มีขั้นตอนดังนี้

ผู้แสดงจะเดินออกมาโดยถือไม้หวายออกมาคนละ ๑ อัน เมื่อถึงกลางเวทีผู้แสดงจะเริ่มรำกระบี่ตีท่า เมื่อผู้แสดงรำจนจบกระบวนท่ารำกระบี่ตีท่าก็จะเข้าเวที

จากการศึกษาพบว่าการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าทั้ง ๒ รูปแบบ มีกระบวนการรำกระบี่ตีท่าที่เหมือนกัน แต่ต่างกันที่กระบวนการนำเสนอเพราะขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของโอกาสที่จะนำไปใช้ หากนำไปใช้ในโนราพิธีกรรม การแสดงชดกระบี่ตีท่าจะอยู่ในช่วงท้ายของบทปฐม ผู้แสดงจะออกมาร่ายรำ จนจบกระบวนท่าส่วนขั้นตอนพิธีกรรมต่างๆก็เป็นไปตามพิธีกรรมไหว้ครู ส่วนมากการรำเพื่อความบันเทิงมีอยู่ ๒ รูปแบบคือ โนราบันเทิงแบบเต็มรูปแบบและการรำกระบี่ตีท่าเพียงอย่างเดียวโนราแบบบันเทิงเต็มรูปแบบจะมีการรำเพลงโคก่อน เข้าบทปฐม (เมื่อถึงคำว่ากระบี่ตีท่า จะทำการร่ายรำตามกระบวนท่ารำชุดกระบี่ตีท่า) และจบด้วยการรำเพลงครู และแบบที่รำเฉพาะกระบี่ตีท่า จะทำการร่ายรำตามกระบวนท่ารำชุดกระบี่ตีท่า) และจบด้วยการรำเพลงครู และแบบที่รำเฉพาะกระบวนท่ารำกระบี่อย่างเดียว จะมีเพียงแค่การรำกระบี่ตีท่าอย่างเดียว โดยไม่มีการรำเพลงโค รำบทปฐมหรือจบด้วยเพลงครู ซึ่งรูปแบบของการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่านี้ อาจสามารถแบ่งออกมาได้ในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นโนราพิธีกรรม หรือโนราบันเทิง จะแตกต่างไปบ้างตามจุดประสงค์ของการนำไปใช้ แต่ในขณะเดียวกันในการรำกระบี่ตีท่า ต้องมีองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมให้มีความสมบูรณ์ของการร่ายรำมากยิ่งขึ้น มีดังนี้

องค์ประกอบการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า

๑. ผู้แสดง

การแสดงชุดกระบี่ตีท่า ผู้แสดงสามารถเลือกได้ในหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น ชาย-ชาย หญิง-ชาย หรือหญิง-หญิงก็ย่อมได้ เนื่องจากในการคัดเลือกผู้ที่แสดง ผู้ที่จะทำการร่ายรำในชุดกระบี่ตีท่าได้นั้น ต้องมีบุคลิกที่คล่องแคล่ว ว่องไว กระฉับกระเฉง และการรำต้องมีความเข้มแข็งในตัว ซึ่งเหล่านี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงชุดกระบี่ตีท่า (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. สัมภาษณ์, ๔ ธันวาคม ๒๕๕๕) การคัดเลือกผู้แสดง จะต้องคำนึงถึงสิ่งดังต่อไปนี้

๑.๑ ผู้แสดงจะต้องมีร่างกายสมบูรณ์แข็งแรง เนื่องจากการรำชุดกระบี่ตีท่าเป็นการรำที่ต้องใช้กำลังในการต่อสู้ ผู้รำต้องรำให้ดูรวดเร็ว เข้มแข็ง ว่องไว กระฉับกระเฉง เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดความรู้สึกหรืออารมณ์เพลงในการแสดงออกมาให้กับผู้ชมได้รับรู้ถึงอรรถรสได้อย่างเต็มที่ ท่ารำที่ออกมาให้ผู้ชมได้รับชมนั้นถึงจะมีความสง่างาม มั่นคง แข็งแรง ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถสะท้อนให้เห็นได้ว่าการแสดงชุดนี้ ผู้แสดงมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งทางร่างกายและความแม่นยำในการร่ายรำ

๑.๒ มีทักษะในการรำคู่ และมีความแม่นยำในการใช้อาวุธ การแสดงชุดกระบี่ตีท่าเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นคู่ มีบุคลิกและรูปร่างที่คล้ายกัน โดยผู้แสดงจะต้องทำการต่อสู้ ซึ่งสมมุติว่าเป็นลิงต่อสู้กัน มีอาวุธประจำกาย คือ ไม้หวาย ผู้แสดงที่สามารถรำเพลงนี้ได้จะต้องเป็นคู่รำที่สามารถรำเข้าคู่กันได้เป็นอย่างดี เนื่องจากผู้รำจะต้องมีอาวุธในการรำด้วย มีความสมัครสมานสามัคคีกัน รู้เทคนิคในการใช้อาวุธเป็นอย่างดี การฟาด มีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าได้เป็นอย่างดี การเคลื่อนไหวร่างกายต้องมีความคล่องแคล่ว ซึ่งจะทำให้การรำคู่มีความที่กลมกลืนและลงตัว

๑.๓ ผู้แสดงจะต้องมีความอดทนและพากเพียร การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าต้องใช้ความอดทนและพากเพียรพยายามอย่างสูง เนื่องจากต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมเป็นเวลานาน เมื่อเวลาออกแสดงในแต่ละครั้งต้องรำตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ท่ารำมีลักษณะโลดโผน เข้มแข็ง เปลี่ยนท่ารำตามจังหวะเพลงไปอย่างรวดเร็ว ทำให้ต้องมีการฝึกท่ารำร่วมกันกับคู่รำและต้องทำการฝึกซ้อมกับดนตรีควบคู่กันไปอย่างต่อเนื่องเช่นเดียวกัน

๒. บทร้อง

การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า เป็นการแสดงที่แทรกอยู่ในช่วงท้ายของบทปฐม เริ่มแรกการแสดงชุดกระบี่ตีท่า แสดงในพิธีไหว้ครูโนราเท่านั้น ต่อมาภายหลังการแสดงชุดกระบี่ตีท่าได้นำไปใช้ในการแสดงโนราบันเทิง เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคม เหตุเพราะคนไทย ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมใหม่ๆที่เข้ามา อาทิ การแสดงวงดนตรีลูกทุ่ง เป็นต้น ทำให้การแสดงโนราหรือการแสดงอื่นๆ ถูกลดบทบาทและความสำคัญ

ลง ดังเช่น โนราชุดกระบี่ตีท่า ได้ทำการดัดแปลงการแสดงจากการแสดงที่ใช้เฉพาะโนราพิธีกรรมมาแสดงในโนราบันเทิงด้วย โนราบันเทิงในการรำกระบี่ตีท่าในบทปฐมนั้น ผู้แสดงจะรำตั้งแต่เริ่มแรกของบทปฐม และเมื่อถึงบทร้องที่ว่า “รำท่ากระบี่ตีท่า” ก็จะถอดเทริดถอดเล็บและถือไม้หวาย เพื่อรำกระบี่ตีท่า ซึ่งบทปฐมมีบทร้องดังนี้

บทร้อง

บทปฐม

ตั้งต้นให้เป็นประถม ถัดมาพระพรหมสี่หน้า
รำท่าสอดสร้อยห้อยเป็นพวงมาลา เวโหยนโยนข้าให้น้องนอน
รำท่าผาหลาแล้วขัดลงมาเพียงไหล่ พิสมัยร่วมเรียงเข้ามาเคียงหมอน
รำท่าต่างกันหันเป็นมอน มรดาแขกเต้าบินเข้ารัง
รำท่ากระต่ายชมจันทร์ พระจันทร์เข้ามาทรงกลด
รำท่าพระรถทิ้งสาร มารกลับหลัง
รำท่าชูชายนาดกรายเข้าวัง แล้วมานั่งคอยท่าเจ้านครินทร์
ขึ้นอนร่อนรำมาเปรียบท่า พระรามรามาท้าวน้าวศิลป์
ฝูงมัจฉาล่องมาในวาริน หลงใหลไปสิ้นงามโสภา
ท่าโตเล่นหางกวางโยนตัว รำยั่วเอาแป้งมาผัดหน้า
หงส์ทองลอยล่องว่ายน้ำมา พวกเหราเล่นน้ำสำราญนัก
ท่าโตเล่นหางกวางเดินดง รำท่าพระสุริยวงศ์ผู้ทรงศักดิ์
รำท่าข้าวสารหว่านหญ้าดูน่ารัก รำท่าพระลักษณ์แผลงศรจรี
ท่าขี้หนอนฟ้อนฝูงยูงมาฟ้อนหาง ขัดจางหยางให้นางรำทั้งสองศรี
ขัดขึ้นเป็นวงมานั่งลงให้ได้ที่ ชักสีขอสามสายย้ายเพลงรำ
รำท่ากระบี่ตีท่าจีนมาสาวไส้ รำท่าชะนีร่ายไม้อยู่เฉื่อยฉ่ำ
เมขลาล่อแก้วแล้วชักลำนำ เพลงรำแต่ก่อนครูสอนมา

(อุดม หนูทอง. ๒๕๓๖. ๑๔๑)

การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ได้จุดกำเนิดมาจากโนราพลัด คชรัตน์ ได้นำเอาบุคลิกส่วนตัวที่คล้ายคลึงกับลิงมาผสมผสานให้เข้ากับคำว่ากระบี่ตีท่า ที่แปลว่าการต่อสู้ของลิง ๒ ตัว โดยมีอาวุธคือ ไม้หวาย จากบทร้องของบทปฐมในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่านี้ ผู้แสดงสามารถสอดแทรกลูกเอื้อนได้อย่างเต็มความสามารถและยิ่งนักแสดงที่มีน้ำเสียงนุ่มนวลไพเราะ จะทำให้ผู้ชมเกิดความชื่นชอบมากยิ่งขึ้น ส่วนในการโนราแบบเต็ม

รูปแบบหรือโนราแบบบันเทิงนั้น หากต้องการนำเสนอในรูปแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการนำไปใช้ในโอกาสนั้น และในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าจะมีการบรรเลงดนตรีโดยใช้วงดนตรีโนราแบบดั้งเดิม คือใช้ดนตรีเพียง ๖ อย่าง ดังจะกล่าวต่อไปนี้

๓. เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ใช้เครื่องดนตรีโนราแบบดั้งเดิมตั้งแต่สมัยโบราณจนกระทั่งปัจจุบัน เพื่อเป็นการสืบทอดเจตนารมณ์ของขุนอุปถัมภ์นรากรและยังคงสืบทอดมาเรื่อยๆ จนกระทั่งศิษย์ในปัจจุบัน ทั้งรูปแบบของการแสดง แม้กระทั่งเครื่องดนตรีก็มิได้เปลี่ยนแปลงไปจากแต่ก่อน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะในการแสดงโนรา ชุด กระบี่ตีท่า ที่มีมาแต่ดั้งเดิม มีทั้งหมด ๖ อย่าง คือ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แกระ ปี่ โดยหลักแล้วผู้แสดงจะฟังจังหวะจากทับเป็นหลัก ในการเปลี่ยนท่ารำตามจังหวะทับ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

๓.๑ ทับ เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะและทำนอง มี ๒ ลูก ลูกเสียงแหลม เรียก “หน่วยฉับ” หรือ “ตัวผู้” กับลูกเสียงทุ้ม เรียก “หน่วยเทิง” หรือ “ตัวเมีย” ตัวผู้ใช้บรรเลงนำเลยเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “หน่วยยืน” ส่วนทับตัวเมียใช้บรรเลงตาม คอยขัดจังหวะ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “หน่วยหลัก” (หลักในภาษาถิ่นได้หมายถึง ขัด ขวาง) แต่เดิมทับแต่ละลูกจะใช้ลูกคู่ตีลูกละคน ต่อมานำลูกไขว้กัน ใช้ลูกคู่ตีคนเดียวดังกล่าวมาแล้ว ทับแต่ละลูกตีให้เกิดเสียงต่างกันได้ถึง ๖ เสียง คือ ติ้ง ทึด ทึด เทิง ฉับ ฉั้ม โดยสามารถตีได้ดังนี้

ติ้ง ตีริมขอบหน้าทับ กดปลายนิ้ว เปิดท้าย (ไม่เอามืออุดส่วนก้น)

ทึด ตีกดเต็มหน้าทับ เปิดท้าย

ทึด ตีกดถูไปบนหน้าทับ เปิดท้าย

เทิง ตีหน้าทับไปมีสปริงมือ เปิดท้าย

ฉับ ตีกดหน้าทับ เปิดท้าย

ฉั้ม ตีหน้าทับให้มีสปริงมือ ปิดท้าย

ทับ มีความสำคัญยิ่งสำหรับโนรา เพราะเป็นตัวคุมจังหวะกำกับบทบาท ลีลาทำนองการรำและขับร้องกลอน การเปลี่ยนแปลงกระบวนรำและร้องกลอนทั้งครั้งของโนรา ทับจะต้องเปลี่ยนตามทันท่วงทีและกลมกลืน มีกรบวนรำและขับร้องบางชุดทีแสดงถึงบทบาทและความสำคัญของทับ คือ “ทำบท เพลงทับ”

ภาพประกอบที่ ๓ ทับ

ที่มาของภาพ : www.seasontour.com/item/shop_๓.jpg

๓.๒ กลอง เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะทับที่เรียกว่า “ขัดลูกกลอง” โนราคณะหนึ่งๆจะมีกลอง ๑ ลูก บทบาทของกลองนอกจากใช้บรรเลงประกอบการแสดงแล้ว ยังใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขณะเดินทางเพื่อบอกให้ชาวบ้านทราบว่าโนราเดินทางผ่านมา เผื่อจะมีใครเรียกหารับไปแสดง ใช้เป็นสัญญาณเรียกคู่ตอนจะรับประทานอาหาร ตีคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามรายทางที่ผ่านมา

ภาพประกอบที่ ๔ กลอง

ที่มาของภาพ : www.belove๒๙๐๔๕.wordpress.com

๓.๓ โหม่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ มี ๒ ลูก ลูกเสียงแหลมเรียก “หน่วยจี้” ลูกเสียงทุ้มเรียก “หน่วยทุ้ม” โหม่งโนราในสมัยก่อนทำด้วยไม้แก่นเรียก “โหม่งฟาก” ต่อมาใช้เหล็กกระทุ้งให้เป็นปุ่ม สำหรับตีด้วยไม้ซึ่งพันยางเรียก “โหม่งเหล็ก” พัฒนาการหลังสุดหล่อด้วยทองเหลืองเรียก “โหม่งหล่อ” โหม่งยังใช้ประกอบเสียงขับร้องกลอนให้ไพเราะ โดยให้เสียงผู้ร้องกลมกลืนกับเสียงโหม่ง มีใยเสียงหวาน กังวาน ชวนฟัง เรียกว่า “เสียงเข้าโหม่ง”

ภาพประกอบที่ ๕ โหม่ง

ที่มาของภาพ : www.longtonpladdom๒๐๑๒.blogspot.com

๔.๔ ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ ใช้คู่กับโหม่ง โดยมุมหนึ่งของรางโหม่งจะผูกฉิ่งฝาหนึ่งไว้ เวลาลูกคู่ตีโหม่งจะใช้มืออีกข้างหนึ่งตีฉิ่งควบคู่ไปด้วย

ภาพประกอบที่ ๖ ฉิ่ง

ที่มาของภาพ : www.oknation.net

๔.๕ แตระ หรือ แกระ เป็นเครื่องตีเคาะให้จังหวะ ทำด้วยไม้ไผ่ส่วนโคนโดยผ่าเหลาอย่างไม้ฟาก ขนาดราว 1x10 นิ้ว ใช้เป็นคู่ โดยเคาะจังหวะอย่างเดียวกันกับกรับ โนราคณะหนึ่งๆจะมีแตระ กี่คู่ก็ได้ แต่โดยมากมีราว ๓ คู่ เนื่องจากแตระร่าย จึงไม่พิถีพิถันในการใช้ ดังมีบทกลอนว่า

จับเอยจับแตระ เอามือมาแยะกับไม้ไผ่
แตระเสียก็แล้วไป ไม้ไผ่เรายังสี่ห้ากอ

เนื่องจากแตระของโนรามีหลายคู่ บางครั้งเวลาไปแสดงจะมีพวกขี้เมาเข้ามาตี และตีไม่ลงจังหวะทำให้เสียกระบวน จึงมีผู้คิดเอาแตระหลายๆคู่มาร้อยเข้าเป็นพวง เวลาใช้ก็ใช้วิธี “แยะ” คือกระแทกลงไปเป็นจังหวะ แตระชนิดนี้เรียกว่า “แตระพวง”

แตระมีความสำคัญอยู่ด้วยกัน ๒ ประการ ประการที่ ๑ โนราถือเป็นครูของดนตรีโนรา เพราะเวลาทำพิธี “สอดเครื่อง” ครูจะใช้กำไลสวมผ่านแตระให้ไหลไปสวมมือโนราที่เข้าพิธีและประการที่ ๒ แตระเป็นเครื่องดนตรีหลักในการกำกับจังหวะในการขับร้องกลอนที่เรียกว่า ทำนอง “ร่ายแตระ” และกำกับจังหวะเร็วและช้าที่เรียกว่า “แตระถี่” และ “แตระห่าง”

ภาพประกอบที่ ๗ แตระ

ที่มาของภาพ : www.flash-mini.com

๔.๕ ปี่โนราใช้ปี่นอกหรือไม่ก็ปี่ใน ปี่เป่าเดินทำนอง ทำให้การบรรเลงดนตรีมีความไพเราะ และใช้บรรเลงเป็นหลักในการรำชุดหนึ่ง คือ “รำเพลงปี่” หรือ “รำยั่วปี่” อย่างไรก็ตามปี่อาจถือเป็นเพียงดนตรีประกอบ ถ้าขาดปี่ก็ไม่เป็นอุปสรรคในการแสดงโนราแต่อย่างใด เพียงแต่ทำให้ขาดบรรยากาศและความครึกครื้นไปเท่านั้น

ภาพประกอบที่ ๘ ปี่

ที่มาของภาพ : www.totostudio.๘m.com

แต่ในช่วงที่การละเล่นใหญ่ๆ เข้ามาสู่ภาคใต้โดยเฉพาะดนตรีลูกทุ่ง ดนตรีโนราก็ได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงไปบ้าง หลายคณะเลิกใช้แตระ เลิกใช้กลองแบบเดิม (กลองชาตรี) แต่หันมาใช้กลองชุดแทน นำ

ซ้อด้วง ซออู้ กีต้าร์ และดนตรีสากลอื่นๆบางชิ้นเข้ามาผสม (อุดม หนูทอง. ๒๕๓๖ : ๓๕-๓๗) แต่ในสายขุนอุปถัมภ์นรากรไม่มีการเปลี่ยนแปลงยังคงใช้เครื่องดนตรีดังเช่นสมัยก่อน คือ ใช้ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ และปี่ เครื่องดนตรีเพียง ๖ ชิ้น ไม่เปลี่ยนไปตามกระแสสังคม และนี่ก็เป็นอีกอัตลักษณ์หนึ่งของโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากรที่ยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิมเพื่อให้ลูกหลานได้ศึกษาและสืบถอดต่อไป การแสดงชุดกระบี่ตีท่าเป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ของลิง ๒ ตัว โดยใช้ไม้หวายเป็นอาวุธ ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า

๕. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

จากการศึกษาพบว่า อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ใช้อุปกรณ์เพียงอย่างเดียว คือ “ไม้หวาย” เหตุที่การแสดงชุดกระบี่ตีท่าใช้ไม้หวายเป็นอุปกรณ์ในการแสดง เนื่องจากไม้หวายเป็นไม้ที่มีความคงทน เหนียว และมีความโค้งงอได้ เมื่อผู้แสดงมีการปะทะหรือต้องใช้กระบวนท่าที่ต้องทำการต่อสู้ จึงเหมาะสำหรับการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าเพราะการแสดงกระบี่ตีท่าต้องใช้ท่ารำที่เน้นความแข็งแรงของตัวผู้แสดง และท่ารำโดยส่วนมากเป็นการต่อสู้กัน ไม่ว่าจะเป็นการตีไม้ การดันไม้ การข้ามไม้ เป็นต้น การใช้ไม้หวายมาเป็นอาวุธในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า เปรียบเหมือนกระบี่กระบอง ที่ผู้แสดงใช้เป็นเสมือนอาวุธประจำกายของตน ไว้สำหรับต่อสู้กันโดยขนาดของไม้หวายจะมีขนาด ที่พอเหมาะกับขนาดตัวของผู้แสดง ไม่มีขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่จนเกินไปเพื่อให้เกิดความคล่องตัวและสวยงาม หากมีขนาดเล็กหรือใหญ่เกินไปจะทำให้ดูไม่เข้ากับตัวผู้แสดง และไม่คล่องตัวในการรำทำให้การแสดงไม่สวยงามและอาจจะทำให้เกิดการติดขัดระหว่างการแสดงหรือในระหว่างการแสดงอาจจะทำให้เกิดอุบัติเหตุระหว่างการแสดงด้วย เหตุนี้ไม้หวายจึงต้องมีขนาดที่กะทัดรัดและพอเหมาะต่อตัวผู้แสดง

ภาพประกอบที่ ๙ ไม้หวาย

ที่มาของภาพ : www.pantip.com

ในการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าผู้แสงจะต้องใช้ไม้หวายเป็นอุปกรณ์ในการแสดง หากในการแสดงชุดกระบี่ตีท่าหาไม้หวายไม่ได้ ผู้แสดงสามารถนำไม้ชนิดอื่นมาได้ แต่ไม้ชนิดอื่นนั้นจะต้องมีความยืดหยุ่นและสามารถโค้งงอได้เช่นเดียวกับไม้หวายเวลาที่ผู้แสดงตีไม้เข้าหากัน หรือฟาดไม้ลงกับพื้น ถ้าเป็นไม้ที่มีความแข็งเกินไปหรืออ่อนจนเกินไปอาจจะทำให้เกิดอุบัติเหตุในการแสดงได้ และในการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าผู้แสดงต้องทราบถึงโอกาสที่จะนำไปใช้ในการแสดงแต่ละครั้ง

๕ .โอกาสที่ในการแสดง

การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า เป็นการแสดงที่แทรกอยู่ในช่วงท้ายของบทปฐม เริ่มแรกการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า แสดงในพิธีกรรมไว้ครูโนราเท่านั้น ต่อมาในภายหลังการแสดงชุดกระบี่ตีท่าได้นำไปใช้ในการแสดงโนราบันเทิง เป็นการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของการประกอบอาชีพโนราในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าได้นำไปใช้ในการแสดงโนราบันเทิง เป็นการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของการประกอบอาชีพโนราในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าในบทปฐมผู้แสดงจะรำบทปฐมตั้งแต่แรก และเมื่อถึงบทร้องที่ว่า “รำท่ากระบี่ตีท่า” ผู้แสดงก็จะทำการถอดเทริด ถอดเล็บและถือไม้หวาย ออกมารำกระบี่ตีท่า ดังนั้นโนราชุดกระบี่ตีท่า จึงสามารถแบ่งโอกาสในการแสดงได้ เป็น ๒ แบบ คือ

๑. โอกาสการรำในชุดกระบี่ตีท่าในรูปแบบพิธีกรรมไหว้ครูโนรา เป็นการรำที่แทรกอยู่ในช่วงท้ายบทปฐมในพิธีกรรมไหว้ครูโนราวันที่สอง ในช่วงของการรำถวายครู โดยผู้แสดงจะรำบทปฐมเรื่อยมา จนถึงคำร้องที่ว่าผู้แสดงจะทำการถอดเทริด ถอดเล็บ และถือไม้หวายออกมารำกระบี่ตีท่า เมื่อรำชุดกระบี่ตีท่าจบ ผู้แสดงจะรำบทปฐมต่อไปจนกระทั่งจบเพลง

๒. โอกาสการรำในโนราชุดกระบี่ตีท่าในรูปแบบโนราบันเทิง เป็นการรำในโอกาสต่างๆ ที่นอกเหนือจากพิธีไหว้ครูไม่ว่าจะเป็นโนราเดินโรง งานต้อนรับแขก งานบวช งานแต่งงาน มีรูปแบบและขั้นตอนการแสดง ๒ รูปแบบและขั้นตอนการแสดง ๒ รูปแบบ คือการรำกระบี่ตีท่าที่แทรกอยู่ในช่วงท้ายของบทปฐม คือ ผู้แสดงในช่วงนี้สามารถแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม คือกลุ่มแรกรำ ๒ ช่วง ช่วงแรกรำเพลงโคจนกระทั่งถึงบทปฐมและรำอีกครั้งหลังจากจบการแสดงชุดกระบี่ตีท่าอย่างเดียว คือ ไม่มีการรำเพลงโคหรือบทปฐมเลยเมื่อทำการแสดงดนตรีจะบรรเลงเฉพาะช่วงที่รำกระบี่ตีท่า เมื่อจบการแสดงจะเข้าเวที

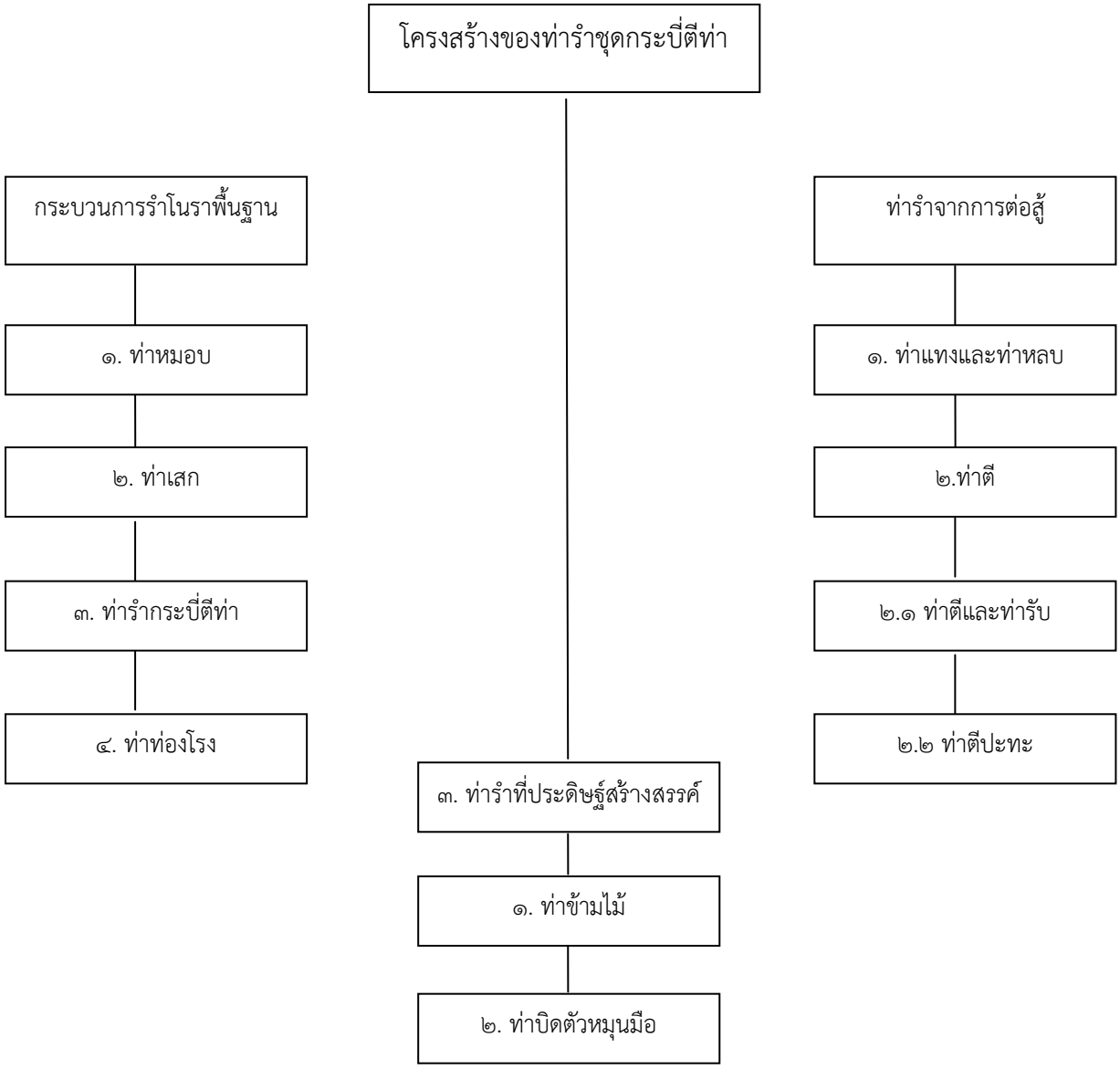
จากการศึกษาโอกาสที่ใช้ในการแสดงของการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าผู้วิจัยพบว่า โอกาสของการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าสามารถแบ่งออกได้ ๒ รูปแบบคือ การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าในพิธีไหว้ครูโนรา คือ การรำโนราชุดกระบี่ตีท่าที่แทรกอยู่ท้ายบทปฐม ในวันที่สองของพิธีไหว้ครูโนราในช่วงของการรำถวายครู และ อีกรูปแบบหนึ่งคือ การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าในรูปแบบโนราบันเทิง คือ การรำโนราในชุดกระบี่ตีท่าในงานรื่นเริงต่างๆ เพราะกระบวนท่ารำต่างๆในการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่านี้โนราพลัด คชรัตน์ ได้มีการนำเอาความรู้

ความสามารถของตนมาวิเคราะห์และทำการรังสรรค์การแสดง ชุดกระบี่ตีท่า ซึ่งโครงสร้างของท่ารำได้นำเอากระบวนท่าต่างๆมาสังเคราะห์ร่วมกันไม่ว่าจะเป็นกระบวนท่ารำของโนราพื้นฐาน การต่อสู้ของมนุษย์ที่ต้องใช้ในชีวิตประจำวันเมื่อถึงเหตุการณ์คับขันที่ต้องทำการป้อนกันตัวจากอันตราย และการรังสรรค์กระบวนท่าใหม่ๆเกิดขึ้น

วิเคราะห์กระบวนการท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่า ของคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ผู้ที่ได้รับการถ่ายถอดท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่า จากโนราพลัด คชรัตน์ ผู้ที่รังสรรค์ท่ารำพบว่า แนวความคิดที่สำคัญในการประดิษฐ์ท่ารำของ โนราพลัด คชรัตน์ คือ เป็นการต่อสู้ของโนรา ๒ คนโดยมีไม้หวายเป็นอาวุธ จึงได้นำท่าทางการต่อสู้มาผสมกับท่ารำของโนราพื้นฐาน โครงสร้างกระบวนท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่ามีลักษณะเป็นกระบวนการรำที่เน้นความแข็งแรงของผู้แสดง ซึ่งสามารถวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำได้ ๓ ลักษณะ คือ ท่ารำนำมาจากกระบวนท่ารำโนราขั้นพื้นฐาน นำท่ารำประยุกต์หรือดัดแปลงให้เข้ากับการต่อสู้ที่ต้องใช้เมื่อเกิดเหตุการณ์ที่คับขัน และท่ารำที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่โดยนำเอาท่ารำทั้ง ๓ ลักษณะมาผสมผสานกันเพื่อให้เกิดการแสดงชุดกระบี่ตีท่า ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

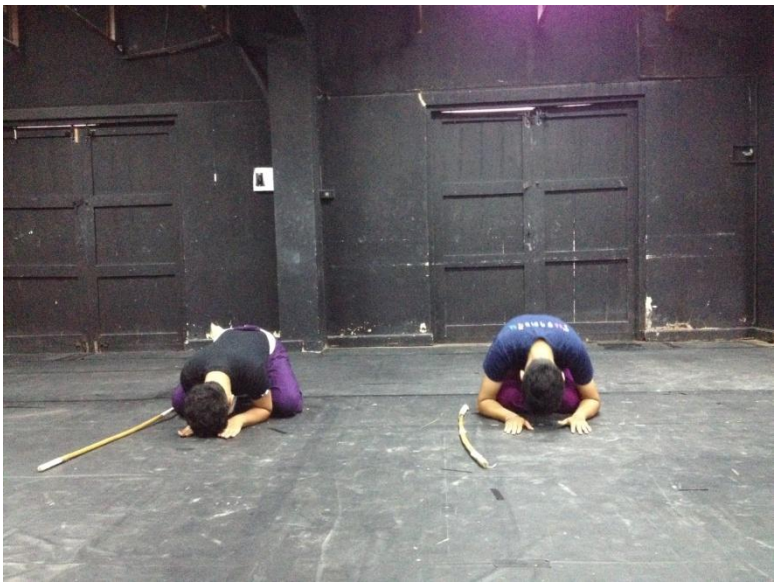
แผนภูมิที่ ๑ โครงสร้างของท่ารำชุดกระบี่ตีท่า



๑. ท่ารำที่นำมาจากกระบวนท่ารำโนราพื้นฐาน โนรามีกระบวนท่ารำที่หลากหลาย ท่ารำในการแสดงชุดกระบี่ตีท่าส่วนหนึ่งนำมาจากท่ารำเบื้องต้นในการฝึกหัดโนราซึ่งเป็นท่ารำหลักที่ผู้ฝึกโนราต้องเรียนรู้ ท่ารำที่นำมาจากท่ารำนั้นปรากฏอยู่ในบทพื้นฐานในการฝึกหัดโนราด้วยกัน ๒ บท คือ บทปฐมและบทครูสอน ซึ่งถ้าเปรียบเทียบกับการฝึกนาฏศิลป์ไทยพื้นฐานผู้เรียนจะต้องผ่านการรำแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก ซึ่งในทางด้านโนราเวลาจะสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ก็หยิบท่ารำจากในบทเรียนพื้นฐานมาประกอบและดัดแปลงเพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง เช่นเดียวกับนาฏศิลป์ไทยเวลาสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ก็จะนำท่ารำมาจากแม่บทเล็กหรือแม่บทใหญ่มา

ประกอบและดัดแปลงให้การแสดงสมบูรณ์ตรงกับแนวความคิดของผู้ที่ประดิษฐ์ท่ารำในชุดนั้นๆ ท่ารำโนราที่หยิบขึ้นมาเพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดกระบี่ตีท่านั้นได้นำมาใช้ในช่วงแรกคือ ช่วงที่ทำความเคารพและโชว์พละกำลังของผู้แสดง โดยมีท่ารำที่นำมาจากกระบวนท่ารำโนราทั้งหมด ๔ ท่า ดังนี้

๑.๑ ท่าหมอบ นำมาจากท่าหมอบเฝ้าเจ้านครินทร์ ซึ่งเป็นท่ารำที่อยู่ในบทปฐมเป็นท่าที่กำลังนั่งหมอบเฝ้าพระเจ้าแผ่นดิน โนราการแสดงชุดกระบี่ตีท่ามีแนวคิดที่จะนำท่ารำนี้มาสื่อความหมายถึงการหมอบเพื่อทำความเคารพครูอาจารย์ก่อนจะทำการแสดง ซึ่งมีความหมายและลักษณะท่าทางคล้ายคลึงกัน อีกทั้งยังมีความเหมาะสมเพราะท่ารำต่อจากท่านี้เป็นการบริกรรมคาถาเพื่อเป็นการระลึกถึงและทำความเคารพครูอาจารย์ก่อน



ภาพประกอบที่ ๑๐ ท่าหมอบ ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า
ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๑.๒ ท่าเสกมนต์ นำมาจากท่ารำยั่วเอาแป้งมาผัดหน้า ซึ่งเป็นท่าที่อยู่ในบทปฐมเป็นท่ารำที่รำเพื่อยั่วแล้วก็เอาแป้งมาผัดหน้า แนวความคิดของโนราพลัด คชรัตน์ คือ เป็นการบริกรรมคาถาเพื่อป้องกันตัวก่อนต่อสู้ และแสดงถึงความสามารถ ความเชี่ยวชาญในด้านของ ไสยศาสตร์หรือเวทมนต์คาถาต่างๆ ลักษณะท่าเป็นการผัดหน้าเพื่อสื่อถึงการบริกรรมคาถาของตนเอง

ภาพประกอบที่ ๑๑ ท่าเสกมนต์ ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า
ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๑.๓ ท่ากระบี่ตีท่า นำมาจากท่าเสตื้องเยื้องข้างซ้าย ซึ่งเป็นท่ารำที่อยู่ในบทครูสอน บทครูสอนเป็นหนึ่งในแม่บทโนรา ลักษณะท่ามีการอัดอก ยืดตัวตรง มือข้างหนึ่งตั้งวงเขาควาย อีกข้างหนึ่งจีบหงายเหยียดตึง แสดงให้เห็นถึงความสง่างามตรงกับแนวความคิด โนราพลัด คชรัตน์ ได้นำท่านี้มาเพื่อใช้เป็นท่าโชว์พละกำลังของผู้แสดงโดยการเพิ่มการเคลื่อนไหวของเท้าให้มีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วในท่าทางที่สง่า ผู้แสดงจะได้โชว์พละกำลังอย่างเต็มที่เพราะต้องใช้พลังงานในการเปลี่ยนท่ารำนี้มาก

ภาพประกอบที่ ๑๒ ท่ากระบี่ตีท่า ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า
ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๑.๔ ท่าท่องโรง เป็นท่ารำหนึ่งที่อยู่ในการพื้นฐานของโนรา โนราพลัด คชรัตน์ มีแนวความคิดที่ใช้ท่านี้ เพื่อเตรียมความพร้อมและเป็นการดูชั้นเชิงคู่ต่อสู้ เพราะท่าท่องโรงเป็นการซอยเท้าวิ่งไปเรื่อยๆ เมื่อนำมาใช้ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า จึงเพิ่มการวิ่งวนกันและเหลือบมองคู่ต่อสู้ทำให้เป็นการดูชั้นเชิงคู่ต่อสู้และเตรียมความพร้อมเพื่อที่จะเปลี่ยนท่ารำเป็นท่าต่อไป

ภาพประกอบที่ ๑๓ ท่าท่องโรง ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า
ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๒. ท่ารำนี้นำมาจากการต่อสู้ โนราพลัด คชรัตน์ มีแนวคิดในการเลือกใช้ท่าทางในการต่อสู้โดยใช้สัญชาติญาณในการต่อสู้และหลบเลี่ยงในการเอาตัวรอดเป็นแนวคิดสำคัญในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่าทางในการต่อสู้นี้ ท่าต่อสู้ที่ใช้ในการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าล้วนแต่ใช้ท่ารำการต่อสู้พื้นฐานไม่ยากและไม่ซับซ้อน ดังนี้

๒.๑ ท่าแทงและท่าหลบ เป็นท่าที่มีลักษณะในการแสดงที่ผู้แสดงคนหนึ่งใช้ไม้หวายแทงคู่ต่อสู้และผู้แสดงอีกคนหนึ่งใช้ไม้หวายป้องกันตัวโดยไม่ให้คู่ต่อสู้สามารถแทงตนเองได้ เป็นท่าที่ผู้แสดงสามารถลีลาความเชี่ยวชาญในการต่อสู้ ซึ่งตรงกับแนวคิดในการคิดท่าคือมีคนหนึ่งแทงก็ต้องมีอีกคนหนึ่งหลบเพื่อป้องกันตัวเอง

ภาพประกอบที่ ๑๔ ท่าแทงและท่าหลบ

ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๒.๒ ท่าตี ท่าตีใช้ในการแสดงชุดกระบี่ตีท่าก็เป็นท่าหนึ่งที่ได้หยิบยกออกมาจากท่าสัญชาติญาณในการต่อสู้ ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน ๒ ลักษณะ คือ

๒.๒.๑ ท่าตีและท่ารับ เป็นท่าที่มีลักษณะในการแสดงที่ผู้แสดงคนหนึ่งใช้ไม้หวายตีคู่ต่อสู้ และผู้แสดงอีกคนเสียหลักและใช้ไม้หวายป้องกันด้วยการยกไม้หวายรับเพื่อไม่ให้คู่ต่อสู้สามารถตีได้

ภาพประกอบที่ ๑๕ ท่าตีและท่ารับ

ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๒.๒.๒ ท่าตีปะทะ เป็นท่าที่มีลักษณะการแสดงที่ผู้แสดงทั้ง ๒ คน ปะทะโดยใช้ไม้หวายตีด้านบนสลับกับด้านล่าง

ภาพประกอบที่ ๑๖ ท่าตีปะทะ

ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๓. ท่ารำที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยโนราพลัด คชรัตน์ ได้รังสรรค์ท่าขึ้นโดยมีแนวคิดเพื่อให้การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่ามีองค์ประกอบที่สมบูรณ์ แปลกใหม่ และมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ซึ่งมีท่ารำดังนี้

๓.๑ ข้ามไม้ เป็นลักษณะของการผลัดกันข้ามไม้ แนวคิดสำคัญในการคิดท่าโดยโนราพลัด คชรัตน์ คือ เพื่อแสดงถึงความคล่องแคล่วและแสดงให้เห็นว่าผู้แสดงยังคงมีพละกำลังที่เหลืออยู่ ข้ามไม้นี้เป็นท่าที่ผู้แสดงต้องใช้กำลังและความเชี่ยวชาญเป็นอย่างมากถ้าผู้แสดงสามารถข้ามไม้ได้อย่างคล่องแคล่วไม่มีการติดขัดอะไรแสดงว่าผู้แสดงยังคงมีพละกำลังเหลืออยู่

ภาพประกอบที่ ๑๗ ท่าข้ามไม้

ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

๓.๒ ท่าบิดตัวหมุนมือ เป็นลักษณะที่ผู้แสดงทั้งสองนั้นใช้มือจับไม้หวายของตนและคู่ต่อสู้ บิดไปเรื่อยๆ ทั้งเท้าและไม้หวาย มีแนวคิดมาจากการที่ผู้แสดงต่อสู้ด้วยกระบวนท่าต่อสู้จนหมดกระบวนท่าแล้วแต่ไม่มีผู้ใดสามารถเอาชนะได้ เหมือนกับธรรมชาติจากการต่อสู้เมื่อต่อสู้จนหมด ท่ามักจะเกิดท่าต่อสู้ที่แปลกๆ โนราพลัด คชรัตน์ จึงคิดท่าบิดตัวหมุนมือเพื่อเป็นท่าสุดท้ายเพราะไม้มีท่าไหนจะต่อสู้กันแล้ว

ภาพประกอบที่ ๑๘ ท่าบิดตัวหมุนมือ

ที่มาของภาพ : วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ

จากการศึกษาความเป็นมา และรูปแบบการแสดงโนราชุด กระบี่ตีท่าของโนราพลัด คชรัตน์ คระ ผู้วิจัยพบว่า การแสดงชุดกระบี่ตีท่าได้เกิดขึ้นภายในคณะโนราพุ่ม เทวา ของขุนอุปถัมภ์นรากรผู้ที่ทำการรังสรรค์ท่ารำโนราชุด กระบี่ตีท่า คือ โนราพลัด คชรัตน์ ซึ่งวันและเวลาที่เกิดการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด ผู้ที่ทำการสืบทอดท่ารำชุดกระบี่ตีท่าในปัจจุบัน คือ อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ รูปแบบการรำสามารถแสดงได้ ๒ รูปแบบ คือ รูปแบบการรำโนราชุดกระบี่ตีท่าในพิธีกรรมไหว้ครูและรูปแบบการรำกระบี่ตีท่าในโนราบันเทิง ซึ่งความแตกต่างระหว่างการแสดง ๒ รูปแบบนี้ขึ้นอยู่กับกระบวนการนำเสนอ

องค์ประกอบที่ส่งผลให้การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่ามีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น คือ ผู้แสดงที่ต้องอาศัยทักษะในการรำเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นความแม่นยำในการใช้อาวุธ ทักษะในการรำคู่ ความอดทนในการรำต้องมีความแข็งแรงของร่างกาย แต่ถึงแม้ผู้แสดงจะรำได้สวยเพียงใด หากไม่มีเครื่องแต่งกายโนรา ที่เป็นเครื่องลูกปัดหลากสี อันเป็นสิ่งเสริมให้เกิดความสราญใจเมื่อผู้ชมได้รับชมอีกทั้งยังมีการบรรเลงดนตรีโนราแบบดั้งเดิม คือ เครื่องดนตรี ๖ชิ้น ที่บรรเลงมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาลเมื่อทำการแสดง แต่จะเป็นการแสดงที่สมบูรณ์ไม่ได้หากขาดการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ จากโนราพลัด คชรัตน์ ที่ได้ใช้ความสามารถมารังสรรค์การแสดงที่ชื่อว่ากระบี่ตีท่า ด้วยการนำท่ารำของโนราพื้นฐานมาผสมผสานกับการต่อสู้ของมนุษย์ และการประดิษฐ์ท่าใหม่ขึ้นมาเพื่อความทัศนาของผู้ชมโดยมีอุปกรณ์ในการรำที่สำคัญ คือ ไม้หวาย ซึ่งในบทต่อไปจะได้กล่าวถึงรายละเอียดแนวคิดของการนำเสนอการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าในรูปแบบโนราบันเทิง

ตอนที่ ๓ การพัฒนาและค้นหากลวิธี สร้างงานโนราที่มีลักษณะการแสดง/การนำเสนอที่ใหม่และแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงพัฒนาการและรูปแบบการแสดงของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา รวมถึงองค์ประกอบในการสร้างผลงานโนราร่วมสมัยแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองสร้างผลงานโนราชิ้นใหม่ที่ใช้กรณีศึกษาจากชุดการโนรา “กระบี่ตีท่า” ที่เป็นผลงานโนราในรูปแบบดั้งเดิมที่สร้างสรรค์ของโนราสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) และอนุรักษ์ สืบทอด โดยคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ดังที่กล่าวรายละเอียดไว้แล้ว

๔.๑ ความคิดแรกเริ่ม

ผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์ ขั้นตอน และวิธีการแสดงโนราชุด “กระบี่ตีท่า” จึงเกิดความสนใจที่จะสร้างผลงานใหม่ ซึ่งสามารถสรุปประเด็นที่ต้องการศึกษาและพัฒนาผลงานได้ดังนี้ ๑. กระบวนท่ารำ และลีลาการต่อสู้ ๒. เสียงของไม้ (อุปกรณ์ประกอบการแสดง) ในการแสดง ๓. จุดมุ่งหมายของการแสดง และความรู้สึกภายในของนักแสดง

๑. กระบวนท่ารำ และลีลาการต่อสู้

กำหนดสถานการณ์ใหม่ คือ นักล่า ๒ ตัว ที่มีความต้องการเดียวกันออกไปล่านกในป่า และมีไม้หวาย ๑ อัน เป็นอุปกรณ์ในการไล่ล่า

๒. เสียงของไม้หวาย (อุปกรณ์ประกอบการแสดง) ในการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ไม้หวาย เป็นอุปกรณ์หลักที่ใช้ในการแสดง ใช้ประโยชน์การล่านก ไม้หวายสามารถใช้สร้างบรรยากาศและสถานที่ที่เกิดขึ้นได้

๓. จุดมุ่งหมายของการแสดง และความรู้สึกภายในของนักแสดง

จุดมุ่งหมายของการแสดง คือ ไล่ล่านก ตัวละครนักล่ามีความต้องการที่จะล่านก - การต่อสู้กับตัวละครคู่ตรงข้ามเพื่อเอาชนะ ได้นกมาครอบครอง

๔.๑.๑ โครงสร้างการแสดง

ลำดับการแสดง	รายละเอียดการแสดง
๑. นักล่าแต่งตัวและไหว้ครู	ก่อนออกไปล่านกในป่า นักล่าเตรียมแต่งตัว และทำพิธีไหว้ครูเพื่อสร้างขวัญกำลังใจ และสิริมงคลให้กับตนเอง
๒. ล่านก	นักล่า ๒ คน เดินทางเข้าไปในป่าเพื่อล่านก ได้แก่ นกคุ้ม และไก่ฟ้า มีไม้หวาย ๑ อัน ใช้เป็นอุปกรณ์เดินทาง ล่านก และป้องกันภัย
๓. ต่อสู้	นักล่า ๒ คน ต่อสู้เพื่อแย่งไก่ฟ้า

ตารางที่ ๒ ลำดับโครงสร้างการแสดง

๔.๑.๒ กระบวนการทำงาน ทดลองสร้างท่ารำและลีลาการรำ ครั้งที่ ๑

กระบวนการทำงาน ครั้งที่ ๑ ผู้วิจัยได้พูดคุยกับนักแสดง[๑] เกี่ยวรายละเอียดและจุดประสงค์การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ แลกเปลี่ยนความรู้เกี่ยวกับโนรา สอบถามความเข้าใจเกี่ยวกับชุดการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่าที่เป็นต้นทางการพัฒนาผลงาน พบว่านักแสดงมีความเข้าใจจุดประสงค์ของการแสดง ลีลาและกระบวนท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่าอย่างดี จากนั้นผู้วิจัยจึงอธิบายขั้นตอนการพัฒนาดังนี้

๑. การแสดงชุด “ไล่ล่า” ได้แรงบันดาลใจมากจากการแสดงชุดกระบี่ตีท่า งานชิ้นใหม่นี้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อทดลองสร้างงานโนราร่วมสมัย

[๑] นักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง (โนรา) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

๒. นักแสดงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้และทักษะเกี่ยวกับโนราเป็นอย่างดี เพราะการสร้างผลงานเป็นการนำความรู้-ท่ารำโนราแบบดั้งเดิมมาขยาย เพิ่ม ลดทอน หรือสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดงโนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า”

๓. ผลงานที่สร้างขึ้นใหม่เป็นเรื่องราวของนักล่า ๒ คน ที่มีความต้องการเดียวกัน คือ ต้องการเข้าไปในป่าเพื่อล่านก ดังนั้นเนื้อเรื่องจะมีความคล้ายคลึงกับชุดการแสดงโนรากระบี่ตีท่าที่เป็นการต่อสู้

จากนั้นให้นักแสดงทำกิจกรรม/แบบฝึกหัดเกี่ยวกับการแดง (Workshop acting) เพื่อสร้างความเชื่อ จินตนาการถึงนกที่ต้องการล่า โดยให้ข้อมูลรายละเอียดเกี่ยวกับพฤติกรรม ลักษณะของนกและไก่ฟ้า เช่น ขนาด รูปทรง อุณหภูมิ สี การเคลื่อนไหว เป็นต้น

ลักษณะของนก

ภาพประกอบที่ ๑๙ ไก่ฟ้า

ที่มาของภาพ : www.http://www.thaigamecock.com

ภาพประกอบที่ ๒๐ นกคุ้ม

ที่มาของภาพ : www.baanmaha.com

กระบวนการสร้างสรรค์ในช่วงที่ ๑ ผู้วิจัยเลือกกระบวนท่ารำดังที่กล่าวไว้มาผสมผสานกับลีลาที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

โครงร่างการแสดง ๑

ช่วงแรก - นักล่าแต่งตัวและไหว้ครู	ผู้วิจัยให้นักแสดงเลือกกระบวนท่ารำโนราแบบดั้งเดิม ซึ่งไม่จำเป็นต้องมาจากโนราชุดกระบี่ตีท่าเพียงอย่างเดียว สร้างเรื่องราว ให้ความหมายและเหมาะสมกับการแสดงช่วงที่ ๑ ที่เป็นการแต่งตัว และไหว้ครู เช่น ท่าเสกมนต์ ท่ารำปฐม เป็นต้น ผสมผสานผสานกับลีลาการแต่งตัวโนราท่าสร้างขึ้นใหม่ เช่น การแต่งชุดโนราคาดเอว สวมถุงเท้า และการโพกผ้ายันต์บนศีรษะก่อนออกไปล่า เป็นต้น
ช่วงกลาง - ล่า	นักแสดงใช้ไม้เป็นอุปกรณ์ในการแสดง มีจุดประสงค์ในการใช้คือ ป้องกันตัว และล่านก ไม้จึงสามารถสร้างเสียง บรรยากาศ ของเรื่องราวในการแสดงได้ เช่น ต้อน ขู่ ตี ฯลฯ ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงจินตนาการว่านกที่เห็น เคลื่อนไหวช้าหรือเร็ว และไปในทิศทางไหน แล้วใช้ไม้ทำให้เกิดการกระทำต่างๆเพื่อล่านก

ตอนจบ - ต่อสู้	ผู้วิจัยใช้เลือกกระบวนท่าที่เป็นการต่อสู้ที่อยู่ในการแสดงโนราชุดกระบีตีท่าผสมผสานกับกระบวนท่าการต่อสู่ที่สร้างสรรค์ใหม่

ตารางที่ ๓ โครงการแสดง ๑

ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างการแสดงเพื่อใช้เป็นบททดลองสร้างผลงาน สร้างความเข้าใจระหว่างผู้วิจัยกับนักแสดง เกี่ยวกับจุดมุ่งหมายในการสร้างงาน เรื่องราวในการแสดง และขั้นตอนการแสดง โดยเริ่มศึกษาท่ารำโนราแบบดั้งเดิมชุด “กระบี่ตีท่า” ของคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ว่ามีกระบวนลีลาท่ารำอะไรบ้าง ท่ารำตอนแต่งตัวก่อนออกไปสู้มีอะไรบ้าง กระบวนท่ารำที่ใช้ในการต่อสู้มีกี่ท่า จากนั้นให้นักแสดงเลือกท่ารำที่มีอยู่ในกระบวนท่ารำโนราชุด กระบี่ตีท่ามาใช้ให้เหมาะกับแต่ละสถานการณ์ที่สร้างขึ้นใหม่ ดังนี้

ลำดับการแสดง	ท่ารำโนราแบบดั้งเดิมชุด กระบี่ตีท่า
๑. นักล่าแต่งตัว และไหว้ครู	๑. ท่าเสกมนต์
๒. ต่อสู้	๑. ท่าตี

	๒. ท่าดัน ๔. ท่าตี ๕. ท่าบิด (กระบี่ตีท่า)

ตารางที่ ๔ การนำท่ารำการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่ามาใช้ทดลองสร้างสรรค์ลีลาการแสดงใหม่

เมื่อได้กระบวนท่าต่อสู้หลักจากชุดโนรากระบี่ตีท่าดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยจึงลองให้นักแสดงสร้างท่ารำและลีลาการรำด้วยตนเองที่สัมพันธ์กับความรู้สึก ความต้องการ มีความหมาย และสื่อเรื่องราวในแต่ละช่วงการแสดงได้ และจากการทดลองรำโดยยึดโครงสร้างท่ารำชุดโนรากระบีตีท่า นักแสดงยังคงรำตามแบบแผน เป็นท่าที่บอกเล่าและจบเป็นท่าๆ บางท่าไม่ได้สัมพันธ์กับความรู้สึกจริงและเหมาะสมกับการแสดง

จากการทำลองสร้างสรรค์ท่ารำทำให้ผู้วิจัยทราบว่า นักแสดงทั้ง ๒ ที่เป็นโนราในรูปแบบดั้งเดิมยังคงยึดติดท่ารำที่เป็นแบบแผน มักขอให้ผู้วิจัยออกแบบท่าและให้ท่ารำแก่นักแสดงเลย เพราะบางครั้งรู้สึกแปลก รู้สึกขัด ที่ลองทำท่าใหม่ๆที่แบบขนบเดิมไม่มี หรือทำไม่ได้ เช่น การแต่งตัวของโนรา การต่อสู้ที่มีการต่อตัว เป็นต้น ซึ่งปกติในชุดกระบวนท่ารำของโนราจะไม่ปรากฏในลักษณะนี้ ถ้ามีก็อาจเป็นเพียงการรำมุตโตหรือการด้นบทและรำไปตามบทตามความสามารถ ปฏิภาณของโนราแต่ละคน อย่างไรก็ตามนักแสดงยังคงเกิดความสับสนและไม่เข้าใจในรูปแบบของการแสดง อาจเป็นเพราะผู้วิจัยไม่ได้กำหนดทิศทางและมีความรู้เกี่ยวกับท่ารำโนราอย่างเพียงพอ ผู้วิจัยจึงขอความกรุณาผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ให้คำแนะนำและสาธิตท่ารำโนรา ดังนี้

๑. สาธิตท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่าที่เป็นการต่อสู้ของลิง ๒ ตัว ว่าต้องเป็นท่ารำที่แข็งแรงกระฉับกระเฉง และมีลีลาเหมือนลิงกำลังต่อสู้กัน บางท่าที่เป็นแบบขนบสามารถนำมาผสมผสานเพื่อให้เกิดลีลา-ท่ารำใหม่ได้

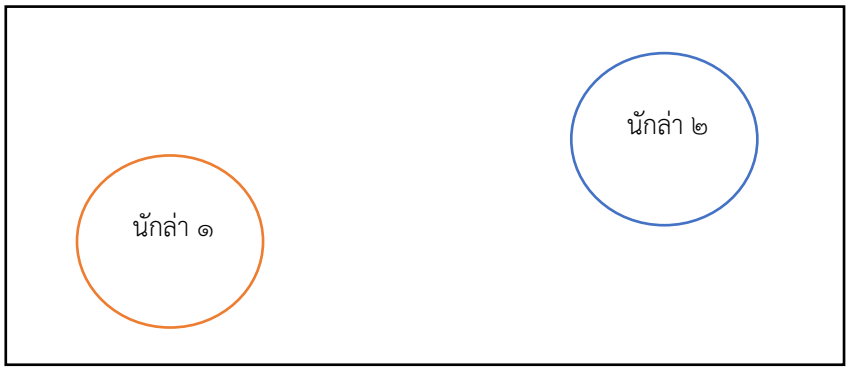
๒. นักแสดงในชุดการแสดงนี้ยังดูไม่ออกว่าเป็นตัวละครอะไร และมีจุดมุ่งหมายในการแสดงอย่างไร รู้แค่ว่าเป็นผู้ชายสองคนที่ออกมาตีและสู้กัน

๓. ช่วงที่ ๒ ตามล่านก ยังดูไม่ออกว่านักแสดงทั้งสอง ๒ คนตามล่านกชนิดไหนอยู่ ไม่มีความแตกต่าง หรือเป็นการตามล่านกตัวเดียวกัน เหตุผลของการที่นักแสดงเข้ามาสู้กันคืออะไร นักแสดง ๒ คน ควรสร้างเงื่อนไขให้มาแย่งนกตัวเดียวกัน แต่ในช่วงแรกอาจจะเป็นการหานกคนละตัว คนละชนิด พอตามล่าไปเรื่อยๆนกของอีกคนหนึ่งบินหนีไป ทำให้ต้องไปล่านกตัวใหม่

๔.๑.๓ ทดลองสร้างท่ารำและลีลาการรำในพื้นที่ (Space) ที่แตกต่าง

การทดลองสร้างท่ารำและลีลาการรำในพื้นที่ที่แตกต่างกันให้กับนักแสดง ผู้วิจัยต้องการทดลองว่า การสร้างสถานการณ์ในการแสดงเป็นเรื่องเดียวกัน แต่อยู่ในพื้นที่ (space) ที่ต่างกัน สามารถสร้าง เงื่อนไขและความขัดแย้งเกิด ที่นักล่าจะต่อสู้เพื่อล่านกตัวเดียวกัน พื้นที่บนเวทีสามารถแบ่งแบ่งพื้นที่ (space) ใน การแสดงออกเป็น ๒ ฝั่ง ดังนี้

- ฝั่งขวาของเวที คือ พื้นที่ของนักล่า ๑ ต้องการจับนกคุ้ม
- ฝั่งซ้ายของเวที คือ พื้นที่ของนักล่า ๒ ต้องการจับไก่ฟ้า



ตารางที่ ๕ พื้นที่ในการแสดง

พื้นที่การแสดงถูกแบ่ง ๒ ฝั่ง เพื่อสร้างสถานการณ์และพื้นที่ให้นักล่าทั้ง ๒ คน ใช้ตามล่านกของตัวเอง มีไม้เป็นอาวุธป้องกันตัวและเป็นอุปกรณ์ เมื่อแบ่งพื้นที่ในการแสดงแล้วผู้วิจัยจึงให้นักแสดงสร้างสรรค์วิธีการใช้ไม้เพื่อให้เกิดเสียงที่ให้บรรยากาศและสถานการณ์ภายในเรื่องได้ โดยนักแสดงจะมีภาพพฤติกรรมและลักษณะของนกที่ต้องการล่า คือ

๑. นกคุ้ม จะเคลื่อนไหวเร็วอยู่ในระดับพื้น ชอบวิ่งเข้าหาพุ่มหรือโพรงไม้เพื่อพรางตัว

๒. ไก่ฟ้า จะเคลื่อนไหวได้หลายระดับ เดินในระดับพื้นหรือสามารถบินไปในอากาศได้ สูง-ต่ำ ทำให้ลีลาของนักล่า ๒ มีลีลาท่าทางที่ฉวัดเฉวียน

เมื่อนักแสดงรู้ความต้องการ และหน้าที่ของตนเอง ทำให้ทิศทางในการทดลองสร้างลีลาท่ารำมีเป้าหมายที่ชัดเจน ไม่ค่อยมีความกังวลและจดจ่ออยู่กับท่ารำที่เป็นแบบขนบ แต่มาให้ความสำคัญกับนกที่ต้องการจะล่า จึงทำให้เกิดลีลาใหม่ที่มาจากความรู้สึกของนักแสดงเองที่เกิดขึ้นจริงอยู่ ณ ขณะอยู่ในกระบวนการทดลองสร้างผลงาน

โครงร่างการแสดง ๒

สถานการณ์	ความต้องการ	ความรู้สึก	ลีลาท่ารำ/การกระทำ
นักล่า ๒ คน กำลังแต่งองค์ทรงเครื่อง และเสกคาถาให้กำลังใจตนเองก่อนออกไปล่านก	ต้องการเตรียมความพร้อมก่อนออกไปล่านก	สงบนิ่งในช่วงของการเสกคาถาป้องกันตัว	- ให้นักแสดงลองสร้างสถานการณ์เหมือนอยู่ในห้องแต่งตัว แล้วกำลังสวมชุดโนรา โดยแสดงให้เห็นรายละเอียดในการสวมใส่ อันได้แก่ สวมถุงเท้า ผ้าคาดเอว ที่คาดอก ข้อมือ ผ้าคาด

			ศีรษะ เป็นต้น ในขณะเดียวกัน มีลีลาในการเปลี่ยนทิศทางในการเคลื่อนไหวไปในทิศต่างๆ เช่น การหมุนตัว หรือการซอยเท้า เพื่อให้เกิดลีลาที่สวยงาม
นักล่าทั้ง ๒ ออกไปในป่าเดียวกัน แต่พื้นที่ในการล่านกต่างกัน	ต้องการล่านก นักล่า ๑ นกคุ้ม (ฝั่งขวาของเวที) นักล่า ๒ นกไก่ฟ้า (ฝั่งซ้ายของเวที)	ฮึกเหิม และมุ่งมั่นในการตามล่านก	<u>ทดลองครั้งที่ ๑</u> - อธิบายเหตุในการตามล่านกแก่นักแสดง และเงื่อนไขในการใช้ไม้เพื่อเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่สามารถสร้างเสียงต่างๆ เพื่อบอกบรรยากาศหรือสถานการณ์ของเรื่อง - ทดลองให้นักแสดงมีความคุ้นเคยกับพื้นที่ โดยกำหนดขอบเขตของพื้นที่วงกลมขนาดปานกลาง ๒ วง ให้คนอยู่ละฝากของเวที (ดังรูป) คือ นักล่า ๑ อยู่ฝั่งขวาของเวที นักล่า ๒ อยู่ฝั่งซ้ายของเวที - ให้นักแสดงจินตนาการถึงลักษณะการเคลื่อนไหวของนกของตัวเองว่าเป็นอย่างไร ซึ่งมีผลต่อลีลาในการไล่ล่า เพราะนกคุ้มและนกไก่ฟ้ามีการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน ดังนั้นใน

			การก้าวเดินช้า-เร็วของนักแสดงสามารถ เป็นการเปิดโอกาสให้เห็นการเคลื่อนไหวของนกในรูปแบบ ลักษณะต่างๆ เช่น นกคุ้มกำลังหลบอยู่ใต้โพรงหญ้า นักล่า ๑ จึงต้องเดินย่องเข้าหาไปอย่างเนิบช้า เพราะนกคุ้มมีสัมผัสการรับรู้ที่ไวและวิ่งเร็วมาก หรือไก่ฟ้าที่มีการเคลื่อนไหวที่เร็ว และฉวัดเฉวียนลักษณะการเคลื่อนไหวมีทั้งแบบเดินบนดิน และบินบนอากาศ
		เพิ่มความรู้สึกเร่งรีบในการล่านก เพื่อให้นักแสดงมีความกระตือรือร้นที่อยากจะจับนก	<u>ทดลองครั้งที่ ๒</u> - เพิ่มรายละเอียดลีลาในการตามล่านกของนักล่าทั้ง ๒ ให้เป็นภาพซ้อนที่สัมพันธ์กัน เช่น การตีพื้นของนักล่า ๑ เพื่อให้นกตกใจแล้ววิ่งเข้าหาตัวเอง อีกส่วนหนึ่งของเวทีคือ นักล่า ๒ ที่กำลังมีท่าทีจะจับไก่ฟ้าด้วยมือ แต่พลาด เพราะนกรู้สึกตัวแล้วบินไป ซึ่งนักล่าทั้งคู่ไม่ได้ประสานตากันซึ่งกันและกัน (eye contact) การทำภาพสองภาพ หรือการกระทำที่เกิดขึ้นพร้อม

			กันบนเวที ทำให้เกิดภาพซ้อน ทำให้คนดูฉุกคิดว่ามีความตีความได้ทั้ง ๒ อย่างคือ เป็นสถานการณ์เดียวกันแต่คนละสถานที่ หรือ เป็นคนละสถานการณ์แต่อยู่ในเวลาเดียวกัน ณ สถานที่เดียวกัน
นักล่าทั้ง ๒ ต่อสู้กัน เพื่อแย่งชิงนกตัวเดียวกัน (นกไก่ฟ้า)	ต้องการไก่ฟ้า	จะเอาชนะอีกฝ่ายตรงข้ามเพื่อจะได้ครอบครองไก่ฟ้า	- ให้นักแสดงเลือกกระบวนการต่อสู้จากท่ารำโนราชุดกระบี่ตีท่า ที่เป็นท่าหลักจำนวน ๕ ท่าดังที่กล่าวไว้ แต่ปรับเปลี่ยนทิศทางในการเคลื่อนไหว เพิ่มจำนวนรอบในการหมุนในการออกลีลาการต่อสู้ - ทดลองสร้างลีลาต่อสู้ใหม่ ใช้วิธีการรับ-ส่งการต่อตัวผ่อนน้ำหนักระหว่างคู่โดยใช้ไม้ในการเชื่อมท่าต่างๆ ให้สัมพันธ์กัน

ตารางที่ ๖ โครงร่างการแสดง ๒

ผลจากการทดลอง

หลังจากการทดลองให้นักแสดงออกลีลาในแต่ละช่วงของการแสดง พร้อมกับให้ทิศทางในการแสดง นักแสดงมีความเข้าใจในรูปแบบการแสดงมากขึ้น แต่ยังรู้สึกกังวลเพราะลีลา-ท่ารำทั้งหมดนั้น ต้องแสดงออกมาจากความต้องการของนักแสดง และไม่มีท่าและจังหวะที่ตายตัวเป็นแบบแผน แต่นักแสดงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ มีสมาธิ (concentrate) อยู่กับสถานการณ์ ไม่มีจังหวะทับโทนของดนตรีให้จังหวะคุ้นหูในการออกท่ารำ นักแสดงจึงไม่ค่อยสบายใจกล้าที่จะปล่อยร่างกายไปกับความรู้สึกหรือความต้องการของตัว

ละคร ทำให้ลีลาท่ารำที่แสดงออกมามีลักษณะที่เป็นแบบแผนสวยงาม แต่ไม่สัมพันธ์กับความรู้สึก เรื่องราว หรือแม้แต่กรณีที่นักแสดงต้องการท่ารำที่ออกแบบโดยผู้วิจัย เพื่อเสริมสร้างความมั่นใจในการแสดง

ไม้หวายซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้ในการต่อสู้ ผู้แสดงไม่สามารถใช้ไม้ในการต่อสู้ให้สัมพันธ์กับลีลา เนื่องมาจากยังไม่มีความแม่นยำในการเชื่อมลีลากับการใช้ไม้ไปในทิศทางเดียวกัน แต่บางท่านั้นก็ไม่สัมพันธ์กับลีลาการเคลื่อนไหวทำให้เกิดอุปสรรค แต่ผู้วิจัยก็ใช้ความรู้สึกในช่วงนี้มาอธิบายให้นักแสดงเห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่อยากเอาชนะอีกฝ่ายเพื่อครอบครองไก่ฟ้าที่เป็นจุดมุ่งหมายเดียวกันของนักล่าทั้งคู่

นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อที่ปรึกษางานวิจัยครั้งที่ ๑

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	การแสดงตอนนี้ยังดูไม่ค่อยออกว่านักล่าออกมาทำอะไร และนกที่ล่านั้นคือนกชนิดไหน รู้แต่เพียงว่านักล่า ๑ ล่านกคุ้มอยู่ เพราะมีลีลาเหมือนกำลังควานโพรงหญ้า สายตาอยู่ในระดับต่ำ การเคลื่อนไหวของนักแสดงช้าๆเนิบๆ และนักล่า ๒ ดูไม่ออกเลยว่าล่านกอะไร ท่าทาง ลีลา หรือสายตาของนักล่าต้องดุ ไม่อ่อนหวานต้องแข็งแรง ช่วงต่อสู้ต้องแสดงให้เห็นความต้องการของตัวละครที่อยากได้นกตัวเดียวกัน และนกชนิดนั้นคืออะไร ระหว่างให้นกไก่ฟ้าบินหายไป หรือให้นกคุ้มหลุดออกไปจากโพลงหญ้า นักแสดงจะได้มีความชัดเจนในการไล่ล่าหรือการแสดงออกต่อสิ่งที่เห็น
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	- พื้นที่ในการแสดง ให้ปรับเปลี่ยนดูว่า การล่านกของนักล่า ๒ คนนี้ อยู่คนละพื้นที่ น่าจะปรับภาพของการแสดงที่ปรากกฏบนเวทีทั้ง ๒ ภาพที่เกิดขึ้นพร้อมกันให้มีความสัมพันธ์กัน เช่น ตอนที่นักล่า ๑ (นกคุ้ม) - กำลังใช้ไม้ฟาดกับพื้น / นักล่า ๒ กระโดดเพราะไก่ฟ้าวิ่งหนีเข้าหา สามารถสื่อสารให้คนดูจินตนาการว่าทั้งหมดคือเรื่องราวเดียวกัน เวลาเดียวกัน เพื่อเชื่อมให้การแสดงมีความสัมพันธ์และเป็นเรื่องราวเดียวกัน - ตัวละคร “นกยูง” น่าจะมีการจัดสัดส่วนหรือช่วงเวลาในการเข้า-ออกของตัวละคร ทำให้ตัวละครอยู่ในการแสดงตลอดทั้งเรื่อง เช่น สร้างทิศทางให้กับนักแสดง (นกยูง) เข้าไปใกล้นายพรานโนราทีละคน สร้างแรงจูงใจให้กับนายพรานที่อยากจะเข้ามาจับ
อาจารย์จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์	ไม้หวายสามารถสร้างเสียงได้หลายอย่าง ที่บอกถึงสถานที่

	สถานการณ์ หรือเรื่องราว ลองสร้างเสียงและใช้ประโยชน์จากไม้ เช่น ตีพื้นเพื่อเป็นการขู่นก ฟันหญ้าที่สูงชันเพื่อจะหานก เกลี่ยดินเพื่อตามหารอยเท้านก เป็นต้น หรือแม้แต่การใช้ไม้ให้เกิดลีลาการต่อสู้แบบใหม่ที่ต่างไปจากแบบดั้งเดิม ลองสร้างหลายๆ แบบแล้วมาเลือกทีหลังว่าอันไหนดี และเหมาะสมกับการแสดง

ตารางที่ ๗ คำแนะนำผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดง

๔.๑.๓ โครงสร้างการแสดงที่ใช้ทำงานกับนักแสดง

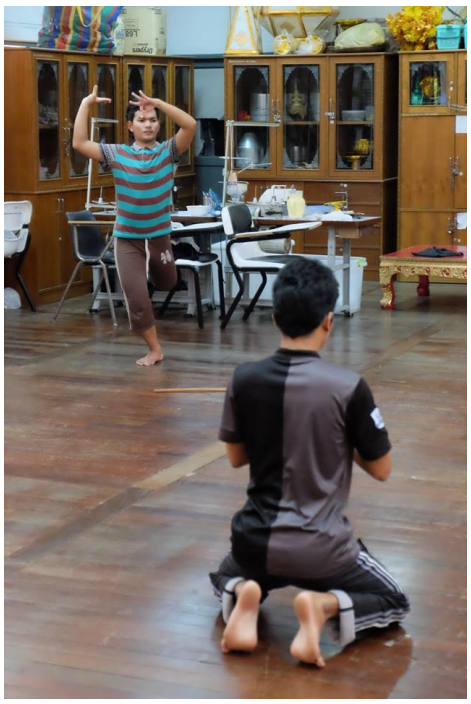
เมื่อผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานต่อที่ปรึกษางานวิจัยทั้ง ๓ ท่าน จึงนำคำแนะนำมาปรับปรุงการแสดง โดยลำดับเหตุการณ์ให้กับการแสดงเพื่อง่ายต่อการทำความเข้าจะระหว่างนักแสดงและผู้วิจัย

ลำดับ	ช่วงเหตุการณ์	ท่ารำ/การกระทำ
๑	แต่งกายและเตรียมตัวจะออกไปในป่า	- นักล่า ๑ ออกมายืนฝั่งขวาของเวที, นักล่า ๒ ออกมายืนฝั่งซ้ายของเวที - นักล่าทั้ง ๒ ยืนหันหน้าเข้าหากันในทิศทาง ๔๕ องศา และรำท่าโนราที่เป็นการแต่งตัว เช่น ใส่ถุงเท้า ผ้าคาดอก สวมกำไล เข็มขัด ฯลฯ แต่ต้องจบด้วยการคาดผ้าบนศีรษะพร้อมกัน
๒	ออกไปในป่าล่านก	- นักล่า ๑ เอาไม้มาถือไว้ในมือแล้วค่อยๆเคลื่อนที่ไปตามพื้นที่วงกลมขนาดกลางที่ได้กำหนดไว้ทางด้านซ้ายมือของเวที เพื่อตามล่านกคุ้ม (สายตามักจะอยู่ในดับพื้น) - นักล่า ๒ เอาไม่มาถือไว้ในมือแล้วค่อยๆเคลื่อนที่ไปตามพื้นที่วงกลมขนาดกลางที่ได้กำหนดไว้ทางด้านขวามือของเวที เพื่อตามล่านก (สายตาอยู่ในระดับพื้นและระดับกลาง) - นักล่าทั้ง ๒ เริ่มล่านกในจังหวะที่เร่งขึ้นโดยใช้ไม้ตีกับพื้นเพื่อต้อนนกให้เข้ามาหาตัวเอง - นกของนักล่า ๒ บินหายไป จึงทำให้นักล่า ๒ เข้ามาในพื้นที่ของนักล่า ๑ - นักล่า ๑ เห็นนกคุ้ม ของนักล่า ๒ - นักล่า ๑ และ นักล่า ๒ ต้อนนกคุ้มตัวเดียวกัน แต่ยังไม่เห็นกัน - นักล่า ๑ กับ นักล่า ๒ ปะทะหน้ากัน นกคุ้มวิ่งหายไป
๓	ต่อสู้	- นักล่าทั้ง ๒ ใช้ไม้ตีกัน - นักล่าทั้ง ๒ ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวท่าบิดจากชุดการแสดงโนรา

		กระบี่ตีท่า แต่ไม่ได้ใช้วิธีการข้ามไม้ แต่ด้วยการเหวี่ยงตัวไปด้านหลังพร้อมๆกันเลยทีเดียว - นักล่าทั้ง ๒ กลิ้งตัวลงพร้อมกันโดยยังถือไม้อยู่มาด้านหน้าเวที - นักล่า ๑ ขึ้นเหยียบนักล่า ๒ - นักล่าทั้งคู่ใช้ท่าดันจากชุดการแสดงโนรากระบี่ตีท่า ดันกันไปมาเป็นวงกลม - นักล่า ๒ ใช้ไม้คร่อมนักล่า ๑ โดยตั้งไม้เป็นแนวนอน นักล่า ๑ ตั้งไม้เป็นแนวตั้งเพื่อดันไว้ แล้วหมุนเป็นวงกลมไปทั้งคู่ - นักล่า ๑ หมุนเข้าไปหลังเวที - นักล่า ๒ ตีไม้กับพื้นแล้วตั้งท่า

ตารางที่ ๘ โครงสร้างการแสดงใช้ทำงานกับนักแสดง

กระบวนการทดลองสร้างสรรค์ลีลาและท่าต่อสู้



ภาพประกอบที่ ๒๑ นักล่าทั้ง ๒ แต่งตัวก่อนออกเดินป่า

ภาพประกอบที่ ๒๒ นักล่าทั้ง ๒ แกะรอยตามล่านก

ภาพประกอบที่ ๒๓ นักล่าทั้ง ๒ ล่านกตัวเดียวกัน

ภาพประกอบที่ ๒๔ กระบวนท่าต่อสู้

การที่มีลำดับเหตุการณ์ที่ชัดเจนขึ้น ทำให้การสร้างสรรค์ลีลาท่ารำมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น นักแสดงมีระบบขั้นตอน จุดมุ่งหมายในการแสดง ความต้องการของตัวละครตั้งแต่ต้นจนจบ ผู้วิจัยจึงได้พัฒนาการแสดงอีกครั้งหลังจากที่ได้นำเสนอผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงร่วมสมัย และขอคำแนะนำจากรองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง และ อาจารย์จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

๑. ควรเปลี่ยนตัวละครที่เป็นนักล่าให้เป็นพรานโนรา ๒ คน ที่ออกมาล่านกตัวเดียวกัน ในสถานที่เดียวกันแต่ใช้พื้นที่ที่ต่างกัน สร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ให้มีความสนุกสนานได้ เพราะด้วยพฤติกรรมและลักษณะของพรานโนราตามธรรมชาติ เป็นตัวละครที่สร้างเสียงหัวเราะให้กับการแสดงโนราอยู่แล้ว การสร้างสรรค์พรานโนรา ๒ คนออกมาต่อสู้กันยังไม่เคยมีใครสร้างสรรค์

๒. เพิ่มตัวละครที่เป็นนกให้มีชีวิตขึ้นจริง และควรเป็นนกที่มีความสวยงามมาก และเมื่อนายพรานเห็นแล้วต้องอยากได้จริงๆ อย่างเช่น นกยูง เพราะมีลักษณะที่สวยงาม รูปร่างสง่า ขนที่สวยรำแพนได้ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้สามารถนำมาสร้างลีลาท่ารำใหม่โดยใช้ความรู้หรือกระบวนท่ารำของโนรา

๓. สร้างสถานการณ์ให้พรานโนราทั้ง ๒ คน แกะรอยตามนกยูงตัวเดียวกัน หาข้อมูลการล่าสัตว์ในสื่ออิเล็กทรอนิกส์ วิธีการล่านกยูงว่ามีลักษณะอย่างไร เพื่อสร้างความสมจริงให้กับนักแสดง

เผยแพร่การแสดงโนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า” ต่อสาธารณชน ศิลปินโนรา อาจารย์ และนิสิต

ภาพประกอบที่ ๒๕ นักล่าทั้ง ๒ อยู่ในพื้นป่าเดียวกันแต่พื้นที่แตกต่างกัน

ภาพประกอบที่ ๒๖ นักล่าทั้ง ๒ ต่อสู้กัน

ภาพประกอบที่ ๒๗ เสวนาหลังการแสดง

๔.๑.๔ การพัฒนาการแสดงโนราร่วมสมัย ระยะที่ ๒

การพัฒนาผลงานในช่วงระยะที่ ๒ นี้ เป็นการพัฒนารูปแบบการแสดงจากครั้งก่อน ซึ่งครั้งนี้ได้เปลี่ยนตัวละครเป็น *พรานโนรา* จึงต้องหานักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะหรือมีความรู้เกี่ยวทางพรานโนรา เพื่อทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความสมจริงและน่าเชื่อ เพราะพรานโนราค่อนข้างจะเป็นตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะและหานักแสดงได้ยากที่จะมาอยู่ในกระบวนการของการสร้างงานวิจัยสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงขอความกรุณาจากผู้ช่วย

ศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จัดหานักแสดงมาร่วมพัฒนาผลงานชิ้นนี้ คือ อาจารย์ประจำโรงเรียนจังหวัดยะลา และนายพรเทพ ศิลปินพื้นบ้านโนรา

๔.๑.๕ สร้างเงื่อนไขและความขัดแย้งให้กับการแสดง

การพัฒนาการแสดงในช่วงระยะที่ ๒ ผู้วิจัยมีความชัดเจนในการสร้างสรรค์ผลงาน และต้องการนำเสนอการแสดงที่แสดงให้เห็นความต้องการและความขัดแย้งของตัวละครพรานโนรา ๒ ตัว โดยกำหนดเงื่อนไขในการแสดง คือ การต่อสู้ของพรานโนรา ๒ คน ที่ต้องการล่านกยูงตัวเดียวกัน และเพิ่มตัวละคร “นกยูง” เพื่อให้เรื่องราวมีความน่าสนใจและสามารถช่วยให้นักแสดงมีจินตนาการวิธีการตามล่านกยูงให้สมจริงและน่าเชื่อมากยิ่งขึ้น เมื่อผู้วิจัยสร้างเงื่อนไขดังกล่าวเพิ่มขึ้นจึงต้องปรับเปลี่ยนโครงสร้างบทอีกครั้ง (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปในหัวข้อของการสร้างโครงสร้างการแสดง ๓)

ในครั้งนี้ผู้วิจัยเริ่มทำงานกับศิลปินโนราที่มีความสามารถและลีลาทางพรานโนราโดยเฉพาะเป็นเป็นนักแสดงที่อยู่ในขนบ จึงต้องมีการพูดคุยและสร้างความเข้าใจในจุดมุ่งหมายของการทดลองสร้างผลงานชิ้นนี้

วิธีการทำงานกับนักแสดง

๑. ศึกษาข้อมูลวิธีการล่าสัตว์ เช่น การตามล่านกยูงว่ามีวิธีการอย่างไรบ้าง – ที่ให้ความรู้สึกถึงการไล่ล่า ขู่ จับ แย่งชิง และความรู้สึกต่างๆ

๒. ให้นักแสดงศึกษาวิธีการล่านกยูงจากสื่ออินเตอร์เน็ต Youtube หรือวิดีทัศน์เกี่ยวกับการล่านกยูง

๓. ให้นักแสดงทำกิจกรรมเรื่องจินตนาการ (imagination) เพื่อสร้างภาพนกยูงที่ต้องการจะจับ ถึงรูปร่างลักษณะของนกยูง (characterization) ประกอบด้วย รูปร่างลักษณะ, สี, น้ำหนัก, ลักษณะการเคลื่อนไหวของนก, ผิวสัมผัส

๔. บุคลิกลักษณะของนายพราน เพราะแบ่งบุคลิกลักษณะของนายพรานเป็น ๑. คนแรกมีบุคลิกเป็นคนตลกขบขัน ซื่อ คนที่สองมีลักษณะดุ ไม่ยิ้มแย้ม แต่ทั้งสองคนมีความต้องการเดียวกันคือ “ต้องการนกยูง”

ขั้นตอนการสร้างตัวละคร “นกยูง”

“นกยูง” เป็นตัวละครที่ทดลองสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เป็นตัวละครที่สร้างความขัดแย้งให้กับพรานโนราทั้ง ๒ แย่งชิงตามล่า ผู้วิจัยจึงออกแบบลีลาและวิธีการเข้าออกของตัวละครให้ความสัมพันธ์กับการแสดง โดยมีวิธีการสร้างสรรค์กับนักแสดงดังนี้

๑. ทำแบบฝึกหัดสร้างจินตนาการให้นักแสดงที่เป็นนกยูง ให้มีความเชื่อและความสมจริงในตัวละคร ว่าตัวละครในจิตนาการมีลักษณะและการเคลื่อนไหวอย่างไร เช่น ลักษณะของขน สี อุณหภูมิของตัวนกยูง รูปร่าง การเคลื่อนไหว ฯลฯ เป็นต้น

๒. ประสานความรู้โนรากับลีลาธรรมชาติของนกยูง ทำให้เกิดลีลาใหม่ที่มาจากความเข้าใจของตัวนักแสดงเอง ทำให้นกยูงที่เห็นมีความพลิ้วไหว เบาขึ้น - เป็นการกรายท่าจากโนราผสมกับลีลา-การเคลื่อนไหวของนกยูง เช่น การเดิน การกระพือปีก การรำแพนปีก ฯลฯ ผู้วิจัยสร้างเงื่อนไขและสร้างสถานการณ์ให้กับนักแสดงออกเป็นช่วง รวมถึงการเข้าออกของตัวละครละครดังนี้

๒.๑ นกยูงเดินเล่น และหาอาหารกินอยู่ในป่าแล้วเดินออกไปจากขวาของเวที

๒.๒ นกยูงเข้ามาซ้ายของเวที เดินไปรอบเวที (ไม่รู้ตัวว่าพรานโนรากำลังจับจ้องอยู่)

๒.๓ นกยูงอยู่กลางเวลา นายพรานทั้งสองคล้องตัว --> โดนจับ

๒.๔ นกยูงตกใจและดิ้นออกจากบ่วงเชือกได้ --> หมุนตัวอออกไปออกไปทางซ้ายของเวที

๓. สร้างเงื่อนไขและจุดมุ่งหมายของนกยูง เพื่อให้เกิดลีลาที่มีความสัมพันธ์กับสถานการณ์และความรู้สึก-อารมณ์ของนักแสดง

๓.๑ การเดินของนกยูงในป่าคือการเดินหาอาหารกิน และเดินเล่น - การเดินของนกยูงผู้วิจัยใช้ลีลาจากธรรมชาติการเดินของนกยูงที่เดินไม่แบบลงปลายเท้า ทำให้ลีลาของนักแสดงดูเบาสบายสบายตัวกว่าเกินเดินแบบโนรา

๓.๒ ลีลาการไซร้ปีกหรือทิศทางในการมอง - นักแสดงสร้างสรรค์จากท่าทางธรรมชาติของนกยูงที่เวลามอง จะมีการกวาดสายตาไปรอบๆเพื่อระวังศัตรู แต่วิธีการไซร้ปีกปีกหรือการสะบัดปีกจะใช้ลีลาของท่าโนราเข้าประสมเพื่อให้เกิดลีลาใหม่ที่น่าสนใจ

๓.๓ การเคลื่อนไหวของนกยูงไปในพื้นที่ (space) ต่างๆของเวทีล้วนมีความหมาย เช่น ลงไปเล่นน้ำในสระ หาอาหารกิน เดินเล่น เป็นต้น

กระบวนทดลองสร้างสรรค์ลีลานกยูง

ภาพประกอบที่ ๒๘ กระบวนลีลาท่ารำนกยูง

โครงสร้างการแสดงร่างที่ ๓

ลำดับ	ช่วงเหตุการณ์	ท่ารำ/การกระทำ
๑	แกะลอย	- นกยูงออกมาเดินไปมาทั้งซ้ายขวาของเวที และมาหยุดเล่นน้ำกลางเวลา แล้วเดินออกไปทางขวาของเวที - พรานโนรา ๑ เดินออกตามมาทางขวาของเวที แกะรอยตามนกยูงไป เดินไปในทิศทางเป็นวงกลมใหญ่แล้วไปจบทางด้านซ้ายของเวที - พรานโนรา ๒ เดินออกตามทางขวาของเวทีพรานโนรา ๑ เพื่อแกะรอยตามยกยูงเช่น เดินไปตามทิศทางเป็นวงกลมใหญ่ วนไปจนทางด้านขวาของเวที - พรานโนรา ๑ เดินตามรอยนกยูงไปในทิศทางเป็นวงกลมไปอยู่ทางซ้ายของเวที โดยใช้ไม้เป็นเครื่องมือในการกวาดหญ้า หรือเขี่ยพื้น เพื่อตามรอยเท้านกยูง - พรานโนรา ๒ เดินตามรอยนกยูงไปในทิศทางเป็นวงกลมไปอยู่ทางด้านขวาของเวที โดยใช้ไม้เป็นเครื่องมือในการกวาดหญ้า หรือเขี่ยพื้น เพื่อตามรอยเท้านกยูง - พรานโนราทั้ง ๒ เร่งประชิดใกล้ตัวนกยูงมากขึ้น ทั้งตีและต้อนเพื่อจับนกยูงให้ได้
๒	ล่านก	- นกยูงออกมาเดินหาอาหารกินอีกครั้งไปรอบเวที แล้วจบหยุดที่ตรงกลาง - พรานโนราทั้ง ๒ อยู่กันละฝากของเวทีแต่ไม่เห็นกัน เดินไปรอบๆตัวนกยูง เพื่อตั้งท่าที่จะจับนกยูง - พรานโนราทั้ง ๒ ค่อยๆเก็บไม้แนบไว้ข้างสะเอว แล้วเอาเชือกมาพร้อมที่จะเหวี่ยงไปคล้องตัวนกยูง - พรานโนราทั้ง ๒ เหวี่ยงเชือกไปคล้องตัวนกยูงพร้อมกัน - นกยูงเซ พยายามดิ้นให้ลุกจากห่วงเชือก - พรานโนราทั้ง ๒ ต่างดึงเชือกอย่างสุดมือ จนมาเจอกันกลางเวที - พรานโนราทั้ง ๒ เจอกันแล้ว ต่างตกใจแล้ววิ่งออกห่างจากกันไปอยู่คนละฝั่งเวที เพื่อท่าทีของอีกฝ่าย - นกยูงหลุดแล้ววิ่งหายเข้าไปหลังเวที
๓	ต่อสู้	- พรานโนราทั้ง ๒ ใช้ไม้ตีกัน - พรานโนราทั้ง ๒ ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวท่าบิดจากชุดการแสดงโนรากระบี่ตีท่า แต่ไม่ได้ใช้วิธีการข้ามไม้ แต่ด้วยการเหวี่ยงตัวไปด้านหลังพร้อมๆกันเลยทีเดียว

		- พรานโนราทั้ง ๒ กลิ้งตัวลงพร้อมกันโดยยังถือไม้อยู่มาด้านหน้าเวที - พรานโนรา ๑ ขึ้นเหยียบนักล่า ๒ - พรานโนราทั้งคู่ใช้ท่าดันจากชุดการแสดงโนรากระบี่ตีท่า ดันกันไปมาเป็นวงกลม - พรานโนรา ๒ ใช้ไม้ตั้งเป็นแนวนอนคร่อมพรานโนรา ๑ นักล่า ๑ ตั้งไม้เป็นแนวตั้งเพื่อดันไว้ แล้วหมุนเป็นวงกลมไปทั้งคู่ - พรานโนรา ๑ โดนหมุนเหวี่ยงเข้าไปหลังเวที - นักล่า ๒ ตีไม้กับพื้นแล้วตั้งท่า

ตารางที่ ๙ โครงสร้างการแสดงร่างที่ ๓

จากโครงสร้างดังกล่าวข้างต้น เป็นโครงสร้างบทที่ใช้ทำงานกับนักแสดง จะสามารถยืดหยุ่นได้เพื่อปรับใช้ให้เหมาะสมกับการแสดง การกำหนดขั้นตอนการแสดงในแต่ละช่วงเป็นสิ่งสำคัญเพราะนักแสดงต้องสามารถจดจำรายละเอียดได้ทั้งหมด อาทิเช่น สถานการณ์ที่นายพรานเห็นนกยูงกำลังเดินอยู่ วิธีการแสดงหรือกลวิธีที่จะจับนกยูงให้ได้นั้นมีทิศทางในการล่าอย่างไร แต่ต่อจากนี้มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น โดยไม่ได้ทำให้คนดูรู้สึกว่านักแสดงจำแค่โครงสร้าง แต่ไม่ได้แสดงออกมาจากความรู้สึกจริงภายใน ยกตัวอย่างเช่น การทำให้การกระทำมันสัมพันธ์และเป็นภาพซ้อนกัน กล่าวคือ พรานโนราทั้ง ๒ จดจ่อกับการล่านกยูงในป่าเดียวกันแต่อยู่ละคนพื้นที่ ทำให้ผู้ชมเชื่อในเจตนาของพรานที่ต้องการล่านกยูง แต่จะมีช่วง-ลีลาที่สัมพันธ์กับอีกพื้นที่หนึ่งที่เป็นภาพตอบสนอง แต่ในความเป็นจริงพรานโนราทั้ง ๒ ยังอยู่ในพื้นที่ของตัวเอง นอกจากนี้ผู้ชมยังจินตนาการว่าพรานโนราสองคนนี้อยู่ในพื้นที่เดียวกัน หรือช่วงแรกที่พรานโนรากำลังตามแกะรอยนกอยู่เพื่อให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวของนกยูงว่าอยู่ในลักษณะใด - บินผ่านศีรษะ, การบินโฉบไปในลักษณะต่างๆ การเดินในระดับความช้า-เร็วต่างๆ ส่งผลต่อความรู้สึกของพรานโนรา - รบกวนหรือสร้างความกังวลใจต้องการที่จับนกยูงให้ได้ ระดับ และ แนวทาง (Direction) ในการมอง

กระบวนการทดลองสร้างสรรค์ลีลาการต่อสู้ของพรานโนรา (ภาพประกอบที่ ๒๙)

ตอนที่ ๔ เผยแพร่ผลงานโนราร่วมสมัยที่สร้างสรรค์และพัฒนาขึ้นจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีผลการยอมรับและความพึงพอใจต่อชุมชนโนราในภาคใต้หรือผู้ชมทั่วไปที่สนใจ

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์โนราร่วมสมัยของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ ซึ่งล้วนแล้วเป็นงานทดลองและพัฒนาจากการแสดงโนราแบบดั้งเดิม ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการจัดแสดงผลงานโนราร่วมสมัยต่อ ศิลปิน อาจารย์ และผู้ที่สนใจทั่วไป เพื่อศึกษาและประเมินผลผลงานสร้างสรรค์ในกลุ่มเป้าหมาย ๓ พื้นที่ โดยใช้แบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น คือ (๑) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา (๒) หอศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยราชดำเนิน กรุงเทพมหานคร (๓) งาน Drama Festival ครั้งที่ ๒ จังหวัดสงขลา โดยเก็บข้อมูลพื้นที่ (๑) กับ (๒) ๓๐ ชุด และ พื้นที่ (๓) ๔๐ ชุด รวม ๑๐๐ ชุด คิดเป็นร้อยละ ๑๐๐.๐๐ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๕.๑ ข้อมูลบุคคลของผู้ตอบแบบสอบถาม

(n = ๑๐๐)

ข้อมูลส่วนบุคคล	จำนวน (คน)	ร้อยละ
เพศ		
ชาย	๓๔	๓๔.๐๐
หญิง	๖๖	๖๖.๐๐
อายุ		
ต่ำกว่า ๒๐ ปี	๕	๕.๐๐
๒๐ - ๒๕ ปี	๒๔	๒๔.๐๐
๒๖ - ๓๐ ปี	๒๐	๒๐.๐๐
๓๑ - ๓๕ ปี	๑๕	๑๕.๐๐
๓๖ - ๔๐ ปี	๑๓	๑๓.๐๐
๔๑ - ๔๕ ปี	๙	๙.๐๐
๔๖ - ๕๐ ปี	๗	๗.๐๐
๕๑ - ๕๕ ปี	๕	๕.๐๐
๕๖ – ๖๐ ปี	๒	๒.๐๐
อาชีพ		
ไม่ได้ประกอบอาชีพ/ว่างงาน	๓	๓.๐๐
นักเรียน/นิสิต/นักศึกษา	๓๑	๓๑.๐๐
รับราชการ	๒๔	๒๔.๐๐
รัฐวิสาหกิจ	๑๐	๑๐.๐๐
พนักงานบริษัท	๑๒	๑๒.๐๐
ธุรกิจส่วนตัว	๓	๓.๐๐
เกษตรกรรม	๒	๒.๐๐
ลูกจ้างรัฐ/เอกชน	๑๓	๑๓.๐๐
รับจ้างทั่วไป	๒	๒.๐๐
ระดับการศึกษา		

ป.๑ – ป.๔	๔	๔.๐๐
มัธยมศึกษาตอนต้น (ม.๓)	๓	๓.๐๐
มัธยมศึกษาตอนปลาย (ม.๖)/ปวช.	๑๔	๑๔.๐๐
อนุปริญญา/ปวส.	๑๕	๑๕.๐๐
ปริญญาตรี	๓๙	๓๙.๐๐
ปริญญาโท	๒๒	๒๒.๐๐
ปริญญาเอก	๓	๓.๐๐

ตารางที่ ๑๐ ตารางแสดงข้อมูลบุคคลตอบแบบสอบถาม

จากตารางแสดงข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ตอบแบบสอบถามพบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นเป็นเพศหญิง (ร้อยละ ๖๖.๐๐) มีอายุระหว่าง ๒๐ - ๒๕ ปี (ร้อยละ ๒๔.๐๐) มีอาชีพ นักเรียน/นิสิต/นักศึกษา (ร้อยละ ๓๑.๐๐) มีระดับการศึกษาปริญญาตรี (ร้อยละ ๓๙.๐๐)

๕.๒ ความคิดเห็นที่มีต่อการแสดงโนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า”

รายละเอียด	ค่าเฉลี่ย	SD.	แปลค่า
การแสดงมีความร่วมสมัยและน่าสนใจ	๔.๐๕	.๘๔	มาก
การแสดงมีประสิทธิภาพในการสื่อสารกับผู้ชม	๔.๐๗	.๘๒	มาก
พรานโนราในการแสดงชุดนี้ มีความแตกต่างจากงานแบบดั้งเดิม	๓.๘๘	.๙๑	มาก
ความสามารถนักแสดง	๔.๐๙	.๖๔	มาก
ดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	๓.๕๖	.๙๗	มาก
เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการแสดง	๓.๖๓	.๙๒	มาก
มีความเข้าใจในการแสดงโนราร่วมสมัย	๔.๑๐	.๕๒	มาก
มีความพึงพอใจในการแสดงชุดนี้	๔.๐๕	.๘๔	มาก
รวม			
ร้อยละของผู้ชมที่เข้าร่วมชมการแสดง	๓๑.๘๓		

ตารางที่ ๑๑ ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการแสดงโนราร่วมสมัย “ไล่ล่า”

จากตารางแสดงความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์โนราร่วมสมัย ผู้ตอบแบบสอบถามมีความพึงพอใจในการแสดง มีความร่วมสมัยและน่าสนใจในระดับมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๓๐) และหากพิจารณาในรายละเอียดโดยการเปรียบเทียบในตารางอื่นๆพบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามมีความเห็นว่ามีความเข้าในการแสดงโนราร่วมสมัยชุดนี้มากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๑๐) นักแสดงมีความสามารถในการแสดงมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๐๙) การแสดงมีประสิทธิภาพในการสื่อสารกับผู้ชมมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๐๗) พรานโนราในการชุดนี้มีความแตกต่างจากงานแบบดั้งเดิม (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๓.๘๘) ความเหมาะสมของเครื่องแต่งกายกับการแสดงมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๓.๖๓) รองลงมาคือ ความเหมาะสมของดนตรีพื้นบ้านกับการแสดง (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๓.๕๖)

นอกจากแบบสอบถามได้มีการสอบถามความคิดเห็นของผู้ชมว่า การแสดงโนราร่วมสมัยชุดนี้ผู้ชมรู้จักตัวละคร “พรานโนรา” และเรื่องราวในการแสดงโนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า” สามารถสื่อสารกับผู้ชมร่วมสมัยได้หรือไม่ ซึ่งคำตอบที่ได้ก็มีหลากหลายไปตามแต่คนที่ตีความเนื้อเรื่อง/การแสดง โดยคำตอบทั้งหมดสามารถจัดแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มใหญ่ๆดังนี้

๑. รู้จักพรานโนราในฐานะตัวตลกที่มักปรากฏในการแสดงโนราหลายๆชุด ผู้ชมมีความคุ้นเคยและจะจินตนาการว่าพรานโนราต้องมีพฤติกรรมและลักษณะที่ตลก และมักมีลีลาท่าทีที่กระโดกกระเดก นุ่งผ้าโจงสีแดง ถอดเสื้อ สวมหน้ากากพรานสีแดง เป็นเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง มีบุคลิกลักษณะที่เฉพาะมีเอกลักษณ์ ไม่ว่าพรานโนราจะปรากฏในการแสดงประเภทไหนก็จะมีความโดดเด่น สามารถรับรู้ได้ว่าคือตัวละคร “พรานโนรา”

๒. ผู้ชมคิดว่าการแสดงชุด “ไล่ล่า” มีความแตกต่างจากโนราแบบดั้งเดิม พรานโนราในแบบดั้งเดิมส่วนใหญ่จะมีบทบาทในการแสดงเท่ากับโนรา และมักจะเป็นตัวละครคู่ตรงข้ามที่ถูกสามารถปรับเปลี่ยนบุคลิกลักษณะไปตามท้องเรื่องที่โนราจะแสดง แต่ในการแสดงชุดนี้มีความแปลกใหม่ที่สร้างสรรค์ให้นายพราน ๒ คน ออกมาสู้กันเพื่อแย่งชิงนกยูงตัวเดียวกัน ผู้ชมส่วนหนึ่งมีความคิดว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่สร้างเรื่องราว/สถานการณ์ขึ้นใหม่ ที่แตกต่างไปจากนิทานหรือวรรณกรรมปักษ์ใต้ที่แสดงๆกันอยู่

๓. ความสามารถของนักแสดงมีพลังและมีความสมจริง บุคลิกและลักษณะของพรานโนรามีเอกลักษณ์ ลักษณะที่เฉพาะ นักแสดงจำเป็นต้องเป็นผู้มีความสามารถและมีความรู้ทางพรานโนราเป็นอย่างดีในการออกลีลาท่าทาง ความแข็งแรงหรือพละกำลังเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของนักแสดงที่มีความเตรียมพร้อมและฝึกซ้อมการแสดงมาอย่างดี เพราะในเรื่องต้องมีการต่อสู้ ล้มลุกคลุกคลานในการจับนกยูง

ในส่วนของการเสวนาหลังการแสดง มีการแลกเปลี่ยนความกับผู้ชม ซึ่งมีคำถามที่มีผู้ซักถามจากการแสดง เห็นว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาของผู้วิจัยมี ๒ ประเด็น ได้แก่ เนื้อเรื่อง และดนตรีประกอบการแสดง

ประเด็นเนื้อเรื่องมีผู้ชมตั้งคำถามคือ ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการศึกษาค้นคว้าเนื้อเรื่องแตกต่างไปจากพรานโนราแบบดั้งเดิมอย่างไร และผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนท่ารำส่วนไหนของการแสดงโนราชุด “กระบี่ตีท่า” ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณมาบ้าง

ผู้วิจัยเริ่มต้นเกี่ยวกับการศึกษาค้นคว้าด้วยความสนใจในการแสดงชุดกระบี่ตีท่า ซึ่งเป็นการแสดงที่มีความสวยงาม เป็นอวดฝีมือของโนราที่มีฝีมือในการรำที่แสดงให้เห็นถึงความแข็งแรง และความอ่อนช้อยในเวลาเดียวกัน จากนั้นถึงตั้งคำถามว่า “ถ้าจะทดลองสร้างงานขึ้นใหม่ที่เป็นแรงบันดาลจากการแสดงชุดนี้ จะมีวิธีการอย่างไรบ้าง สามารถสร้างสถานการณ์หรือบรรยากาศของเรื่องใหม่ได้หรือไม่” จากนั้นผู้วิจัยจึงปรึกษาและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการแสดงร่วมสมัย คือ รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง และผู้เชี่ยวชาญทางด้านโนรา คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ ได้รับคำแนะนำว่า ลองสร้างงานชิ้นใหม่ที่มีเรื่องเล่าแตกต่างไปจากงานแบบดั้งเดิม ที่ทำให้เรื่องมี

ความสนุกสนาน ตลก และตัวละครน่าจะเป็น “พรานโนรา” จากนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาประวัติ ความเป็นมาของการแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า เลือกและคัดสรรท่าหลักๆเพื่อเป็นต้นแบบในการสร้างลีลาต่างๆ และทำงานร่วมกับศิลปินโนราที่มีความรู้ทางพราน

การทำงานเริ่มต้นด้วยหาจุดขัดแย้งสำคัญของเรื่อง คือการตามล่านกยูงตัวเดียวกันของนายพราน ๒ คน แล้วนำมาขยายเป็นการแสดง ในผลงานชิ้นนี้จุดขัดแย้งสำคัญ ได้แก่ ตอนที่นายพราน ๒ คนมาเจอนกยูงตัวเดียวกันแล้วทำให้เกิดต่อสู้กัน ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะนี้เองที่ทำให้ผู้ชมมีมุมมองที่แตกต่างไปจากการชมพรานโนราแบบดั้งเดิม การแสดงพยายามขับเน้นลักษณะของความขัดแย้งและการต่อสู้ของพรานโนราทั้ง ๒ เปิดให้ผู้ชมเห็นความต้องการ และความสนุกสนาน ใกล้ชิดกับผู้ชม

แม้ว่าผลงานชิ้นนี้จะมีลักษณะที่เป็นงานประเภทขนบนิยมที่ทำให้เป็นสมัยใหม่ แต่ลักษณะการทำงานเริ่มต้นจากการวิเคราะห์การแสดงโนราชุดกระบี่ตีท่า ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา เพื่อหาท่าหลักในการขยายเป็นการแสดง ผู้วิจัยเห็นว่าถ้าเราสร้างงานชิ้นใหม่ที่มีการเล่าเรื่องและพัฒนาลีลา-ท่ารำ เสียงดนตรี ก็จะสามารถพัฒนาเป็นการแสดงทดลองที่น่าสนใจได้

ประเด็นของการแสดง มีผู้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการแสดงว่ามีวิธีการกำกับการแสดงและวิธีการทำงานอย่างไรถึงได้ผมสัมฤทธิ์ของงานออกมาในลักษณะนี้ ผู้วิจัยได้อธิบายว่า การแสดงยังเป็นส่วนสำคัญที่จะเชื่อมโยงให้ผู้ชมใกล้ชิดและสัมผัสตัวละครได้มากขึ้น กล่าวคือ ลักษณะพื้นที่ของการแสดงที่คนดูใกล้ชิด และมองได้จาก ๓ มุม ผู้ชมได้ดูการเต้นรำ ดนตรี และมองเห็นการทำงานแบบประสานกันของผู้แสดงทั้งสามฝ่าย ซึ่งรูปแบบการแสดงจะกำหนดโครงสร้างอย่างกว้างๆ อาศัยการ “ด้นสด” (improvisation) และมีปฏิสัมพันธ์ (interact) ระหว่าง ๓ ส่วนเป็นหลัก การแสดงในแต่ละครั้งจึงยืดหยุ่นและลื่นไหล อารมณ์ที่สื่อถึงผู้ชมจึงเป็นอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมที่ “สด” เกิดจากการประสานระหว่างดนตรี และการแสดง ไม่ได้อ้างอิงอยู่กับตัวบทและลีลาการแสดงแบบขนบของไทย ดังนั้นผู้ชมสามารถสัมผัสและเข้าถึงตัวละคร สารของเรื่องได้มากขึ้น

ประเด็นเรื่องดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้อธิบายให้ทราบว่าดนตรีในผลงานชิ้นนี้ไม่ได้กำหนดให้ตายตัว แต่เพียงมีทำนองที่ยืดหยุ่นกำหนดไว้อย่างกว้าง นักดนตรีสามารถปรับรายละเอียดของทำนองได้อย่างอิสระสัมพันธ์กับนักแสดงดังกล่าวแล้ว การขับเน้นของเสียงดนตรีเพื่อให้ความตื่นเต้น และความสนุกสนาน ในแต่ละช่วงของการแสดง

๕.๓ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์

รายละเอียด	ค่าเฉลี่ย	SD.	แปลค่า
การแสดงมีความร่วมสมัยและน่าสนใจ	๔.๓๔	.๗๓	มาก
การแสดงมีประสิทธิภาพในการสื่อสารกับผู้ชม	๔.๓๖	.๘๘	มาก
พรานโนราในการแสดงชุดนี้ มีความแตกต่างจากงานแบบดั้งเดิม	๔.๓๓	.๖๔	มาก
ความสามารถนักแสดง	๔.๓๙	**.๘๒**	มาก
ดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	๔.๑๗	**.๖๐**	มาก
เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการแสดง	๓.๕๐	.๙๕	มาก
มีความเข้าใจในการแสดงโนราร่วมสมัย	๔.๔๔	.๗๖	มาก
มีความพึงพอใจในการแสดงชุดนี้	๔.๗๕	.๘๗	มาก
รวม			
ร้อยละของผู้ชมที่เข้าร่วมชมการแสดง	๓๔.๐๘		

ตารางที่ ๑๒ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ (๑)

จากตารางแสดงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์โนราร่วมสมัย ผู้เชี่ยวชาญตอบแบบสอบถามมีความพึงพอใจในการแสดง มีความร่วมสมัยและน่าสนใจในระดับมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๗๕) และหากพิจารณาในรายละเอียดโดยการเปรียบเทียบในตารางอื่นๆพบว่า ผู้เชี่ยวชาญตอบแบบสอบถามมีความเห็นว่ามีความเข้าในการแสดงโนราร่วมสมัยชุดนี้มากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๔๔) นักแสดงมีความสามารถในการแสดงมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๓๙) การแสดงมีประสิทธิภาพในการสื่อสารกับผู้ชมมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๓๖) พรานโนราในการชุดนี้มีความแตกต่างจากงานแบบดั้งเดิม (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๓๓) ความเหมาะสมของดนตรีพื้นบ้านกับการแสดง (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๔.๑๗) มากที่สุด รองลงมาคือความเหมาะสมของเครื่องแต่งกายกับการแสดงมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ ๓.๕๐)

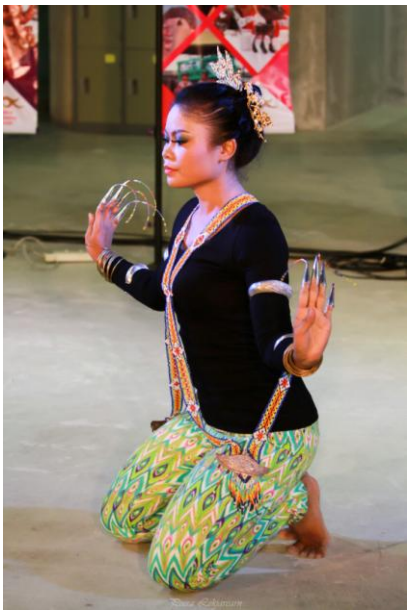
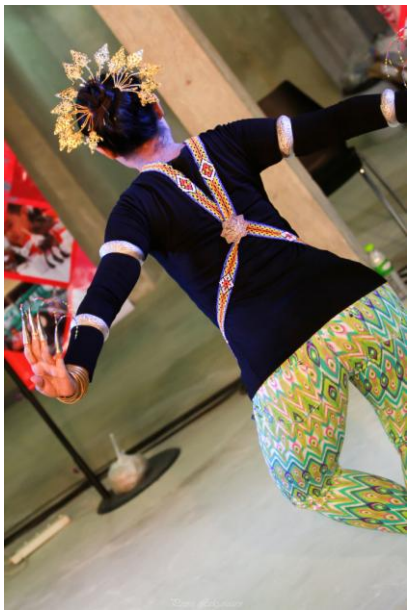
๕.๔ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานโนราร่วมสมัย

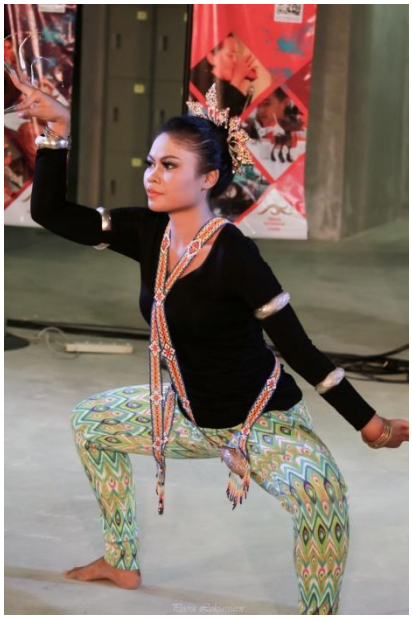
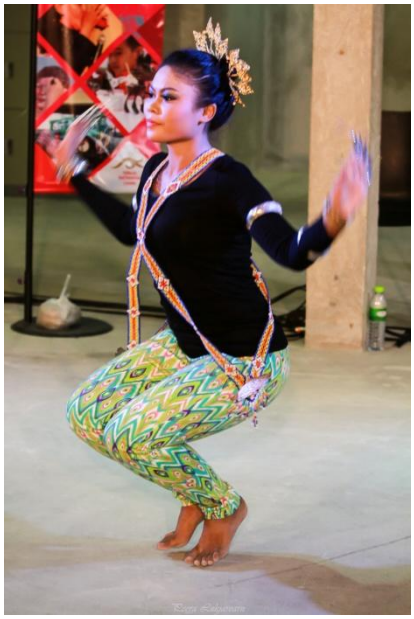
ผู้เชี่ยวชาญ	ความคิดเห็น
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	ลักษณะงานมีความร่วมสมัย เป็นงานโนราทางพรานที่ยังไม่มีที่ไหนสร้างสรรค์ แต่ให้ลองปรับเปลี่ยนการแสดงสามารถปรับเปลี่ยน ยืดหยุ่นไปตามสถานที่เวทีของการแสดงได้ เช่น การแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรมร่วมสมันราชดำเนิน ผู้วิจัยสามารถจัดทางเข้า-ออกของพรานได้อีก ให้เข้าคนละทางหรือต้องมีการกำหนดจุดที่นกยูงออกให้เป็นเวลา (วินาที) เพื่อเป็นการนำสายตาคนดูทีละจุดที่นายพร้อมต้องมาเจอนกยูง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	ลักษณะและบุคลิกของนายพรานมีเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะโดดเด่น นักแสดงในการแสดงชุดนี้มีความสำคัญมาก ต้องเป็นนักแสดงที่มีความสามารถและมีพละกำลังที่แข็งแรงมากๆ ห้ามดูอ่อนหวานต้องดุ แต่ผู้วิจัยสามารถสร้างความแตกต่างให้กับนายพรานได้ เช่น นายพราน ๑ อาจจะมีบุคลิกลักษณะที่ดุโหด จริงจัง หรือ นายพราน ๒ มีบุคลิกลักษณะตลก ทะลึ่ง การแสดงชิ้นนี้จึงจะมีความสนุกสนาน แล้วใช้เสียงทับโทนในการให้จังหวะ ลีลาเคลื่อนไหว
อาจารย์จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธ์	(๑) การแสดงสามารถสร้างความยืดหยุ่นให้กับการพื้นที่ได้ เพราะปรับการแสดงให้เข้ากับพื้นที่ เช่น

	การเข้าออกของนายพราน นกยูง ให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับการแสดง นายพรานสามารถเข้าทางไหนของพื้นที่การแสดงก็ได้ เพราะมีลักษณะเป็นรอบสี่ด้าน (arena stage) เพราะฉะนั้นการแสดงจะใกล้ชิดคนดูมาก (๒) การแสดงสามารถสื่อสารกับผู้ชมภาคกลางได้ เพราะทุกอย่างเล่าผ่านท่าทาง และเข้าใจในความต้องการของพรานโนราทั้ง ๒ คน ที่อยากได้นกยูงตัวเดียวกัน (๓) เสียงดนตรีที่จัดให้เข้ากับการแสดง กลองที่สร้างบรรยากาศให้น่าตื่นเต้น และยังให้ความรู้สึกที่สนุกสนาน ขับเน้นความรู้สึกของนายพรานที่ต้องการจะไล่ล่านกยูง มีเสียงที่ให้จังหวะเข้ากับลีลาการเดิน

ตารางที่ ๑๓ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ (๒)

การเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน

ภาพประกอบที่ ๓๐ ลีลาของนกยูงกำลังออกมาเดินเล่นในป่า

ภาพประกอบที่ ๓๑ พรานโนราทั้ง ๒ แกะรอยตามนกยูง

ภาพประกอบที่ ๓๒ พรานโนราทั้ง ๒ กำลังดึงเชือกที่คล้องนกยูงเข้าหากัน

ภาพประกอบที่ ๓๓ เชือกของพรานโนราทั้งสองพันกัน

ภาพประกอบที่ ๓๔ พรานโนราทั้ง ๒ ต่อสู้กัน (๑)

ภาพประกอบที่ ๓๔ พรานโนราทั้ง ๒ ต่อสู้กัน (๒)

๕.๕ สรุปแนวทางในการพัฒนาผลงานโนราร่วมสมัย

จากข้อมูลทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของกลุ่มผู้ชมและผู้เชี่ยวชาญที่มีความเห็นต่อการแสดงโนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า” ที่หลากหลาย ซึ่งข้อมูลสามารถเป็นข้อบ่งชี้ให้ผู้วิจัยใช้เป็นประโยชน์เพื่อเป็นทิศทางในการพัฒนาการแสดง ซึ่งสามารถจำแนกอธิบายได้ดังนี้

(๑) การสร้างเรื่องราวในการแสดงมีความน่าสนใจ แต่สามารถสร้างสรรค์ให้ยาวขึ้นเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์แบบของการแสดง หรืออาจมีบทที่เป็นการร้องเพื่อประกอบการแสดง ทั้งนี้บทเป็นการแสดงให้เห็นความต้องการและความขัดแย้งของตัวละครพรานทั้ง ๒

(๒) การพัฒนาเสียงดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ให้สัมพันธ์กับลีลา ให้บทบาทกับนักดนตรีในการเป็นตัวละคร ขับเน้นเสียงที่สามารถสื่อสารถึงการกระทำ อารมณ์/ความรู้สึก บรรยากาศของเรื่องในสถานการณ์ต่างๆ ได้อย่างลงตัว

(๓) การกำกับการแสดงและกำกับลีลา พัฒนาโครงสร้างบทเพื่อนำมาทำงานกับนักแสดง โดยกำหนดเงื่อนไขที่มีความชัดเจน และใช้ปฏิภาณของนักแสดง ประยุกต์ลีลา-ท่ารำที่สื่อความหมายและแสดงออกมาจากความเข้าใจในตัวละครของนักแสดงที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึก ความขัดแย้งภายในเรื่อง สถานการณ์ที่พรานโนราทั้ง ๒ แย่งชิงและล่านกยูงตัวเดียวกัน จัดระบบเสียงดนตรีกับการแสดงไม่ให้แข่งกัน ผลัดกันเน้น เช่น ในช่วงที่นายพรานกำลังแสดงท่าทางย่องเข้าไปใกล้เพื่อจับนกยูง เสียงดนตรีหายไป

บทที่ ๕

สรุป และอภิปรายผล

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด “ไล่ล่า” เป็นงานโนราร่วมสมัยที่มีระยะเวลาในการแสดงเพียง ๒๐ นาที ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชุดการแสดงโนราชุด “กระบี่ตีท่า” ของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา พัฒนารูปแบบการแสดงแตกต่างไปจากขนบนิยม มีจุดเริ่มต้นในการทำงานที่แตกต่างไป การทำงานที่ผู้วิจัยคุ้นเคย การนำความรู้โนราแบบดั้งเดิมมาวิเคราะห์และสร้างบรรยากาศ-เรื่องขึ้นใหม่สามารถทำให้มองเห็นความขัดแย้ง จนเกิดการต่อสู้ของตัวละครที่เป็นพรานโนรา ๒ ตัว ที่ต้องการนกยูงตัวเดียวกัน การทำงานที่มีความยืดหยุ่นและเปิดโอกาสให้กับนักแสดง การสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ผู้วิจัยไม่เคยทำมาก่อน เป็นการสร้างโครงสร้างบท ปรับเปลี่ยนแก้ไข และกลับมาใช้ความรู้เดิมที่มีอยู่ คือ การรำโนรา ลองสร้างงาน และนำโครงสร้างบทที่ได้ไปใช้สื่อสารกับนักแสดง ดนตรี และฝ่ายเทคนิคต่างๆ

๑. การทำงานกับนักแสดง

- การค้นพบ รู้จัก ตัวตน ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย จิตใจและความคิดของนักแสดงแบบสากล (ตะวันตก)

ลักษณะของตัวละครเป็นสิ่งสำคัญ เป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงต้องเรียนรู้และทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง เพราะนักแสดงเป็นเสมือนตัวแทนความคิดความรู้สึกของตัวละคร การค้นคว้าและทำความรู้จักตัวละครจึงเป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงต้องใส่ใจมาก นักแสดงต้องเป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอดสิ่งที่ตัวละครต้องการแสดงออกมา (need to express) ขั้นตอนนี้เป็นความรู้แบบตะวันตก เป็นการเตรียมความพร้อมให้แก่นักแสดงเพื่อให้สมาธิอยู่กับตัวละคร เรียนรู้การจัดร่างกาย และควบคุมอารมณ์ให้อยู่ในความคิด ความรู้สึกของตัวละคร เชื่อมโยงตัวตนให้สัมพันธ์กับการแสดงออกของตัวละคร ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจริงๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้แสดงที่มีเรื่องราวใกล้เคียงกับตัวละครหรือไม่ วิธีการนี้เป็นการลดปัญหาที่มักแสดงมักจะสร้างภาพของตัวละครและการแสดงในจินตนาการไว้แล้ว นอกจากนักแสดงจะต้องเชื่อมโยงตนเองกับตัวละครแล้ว นักร้องและนักดนตรีก็มีวิธีการทำงานคล้ายกันคือ ต้องเชื่อมโยงความรู้สึกและอารมณ์เป็นหนึ่งเดียวกับตัวละคร สามารถถ่ายทอดความรู้สึกตามหน้าที่ตัวเอง

การทำงานกับนักแสดงที่ไม่กล้าเปลือยตัวตน ทำให้เขินอาย ต้องค่อยให้นักแสดงเปลี่ยนพฤติกรรม

๒. การทำงานกับนักดนตรี

การออกแบบเสียงดนตรีให้เข้ากับสถานการณ์และความรู้สึกของตัวละครในงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ นำดนตรีพื้นเมืองภาคใต้มาจัดระบบเสียงและขัดเกลาเพื่อให้สามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เทคนิคต่างๆอาศัยความรู้แบบตะวันตกในการเลือก ผู้วิจัยลดเครื่องดนตรีให้น้อยลงเพื่อเพิ่ม

บทบาทให้กับนักดนตรีมีส่วนร่วมในการแสดงมากขึ้น ให้นักดนตรีทำหน้ามากกว่าการบรรเลงเพลงไปตามสถานการณ์ในเรื่อง สามารถยืดหยุ่น ขับเน้นเสียงที่ส่งผลต่อความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งได้รับจากการจัดระบบเสียงที่แตกต่างไปจากงานขนบนิยม เพราะทำงานชิ้นนี้ นักแสดง นักดนตรี ต้องเกิดการสังเกตซึ่งกันและกัน ให้มีการทดลองให้แสดงด้วยปฏิภาณ ทำงานสื่อสารกันระหว่างศิลปิน ให้บทบาท ผลัดกันเป็นตัวนำในการแสดง จนสามารถสื่ออารมณ์/การกระทำ ความรู้สึกของตัวละครออกมาได้

๓. การทำงานกับฝ่ายเทคนิค

การทำงานกับฝ่ายเทคนิค ในการออกแบบแสงเพื่อการแสดงนั้น เป็นการสร้างเงื่อนไขขึ้นเพื่อให้ผู้ออกแบบแสงสามารถจินตนาการภาพรวมบนเวทีได้ คือ ภาพทั้งหมดจะเป็นภาพของป่าอุดมสมบูรณ์ซึ่งเป็นที่อาศัยของนกยูง การออกแบบแสงได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากการลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ มีการแบ่งสีและแสงที่สามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก/สถานการณ์ของตัวละครที่กำลังตามล่านก จนเกิดการต่อสู้เพื่อล่านกยูงตัวเดียวกัน

<u>ปัญหาที่พบ</u>

(๑) ผู้วิจัยขาดความรู้ในการออกการแสดงร่วมสมัย (สากล) ซึ่งวิธีการนี้เป็นวิธีการใหม่ที่ผู้วิจัยไม่คุ้นเคย เพราะขนบการรำโนราของปักษ์ใต้นั้น ถูกปลูกฝังมาในลักษณะของการเลียนแบบและสะสมประสบการณ์โดยการทำซ้ำ ครูผู้สอนหรือผู้คิดค้นงานจะใช้วิธีการให้นักแสดงเรียนรู้อารมณ์ และความรู้สึกนึกคิดของตัวละครอย่างจริงจัง ปรากฏน้อย งานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้ถือเป็นก้าวสำคัญที่ผู้วิจัยใช้ความรู้แบบสากลและความรู้แบบดั้งเดิม มาเป็นจุดเริ่มต้นในการทำงาน ปรับและประยุกต์กับความการแสดงแบบพื้นบ้านภาคใต้ ทำให้งานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีรูปแบบ ลักษณะ และวิธีการนำเสนอที่แตกต่างไปจากเดิม นอกจากนั้นผู้วิจัยยังขาดความเข้าใจความรู้เกี่ยวโนราและศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ จนกระทั่งได้ค้นพบผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินทางด้านโนราให้ความรู้เกี่ยวกับโนรา มาบูรณาการจนเกิดเป็นการแสดงโนราร่วมสมัยที่มีเนื้อหาเกิดจากความขัดแย้งที่นายพราน ๒ คน ต่อสู้เพื่อล่านกยูงตัวเดียวกัน

(๑) การทำงานที่ไม่เป็นขนบ ทำให้บางครั้งผู้วิจัยไม่สามารถหาคำอธิบายสิ่งที่ต้องการไม่ได้ ไม่รู้จักการตั้งคำถาม และค้นหาคำตอบ เป็นเหตุให้ตลอดช่วงของการสร้างสรรค์ไม่กล้าที่จะออกจากกรอบเดิม ทั้งออกแบบลักษณะการแสดงและการสร้างเพลงที่ยังยึดติดอยู่กับวิธีการสร้างงานแบบขนบ

(๒) วินัยของนักแสดง และนักดนตรี เมื่อนักแสดงไม่ได้แสดงจากจุดมุ่งหมายหรือเงื่อนไขที่ตั้งไว้ ตัวอย่างเงื่อนไขของงานวิจัยสร้างสรรค์โนราร่วมสมัยชุด “ไล่ล่า” คือการตามล่านกยูง วิธีการคือ แม้ตัวละครพรานอยู่ในเวทีการแสดงเดียวกัน แต่ต้องคงความเหินห่างเหมือนอยู่คนละพื้นที่การแสดง บางครั้งนักแสดงลืมเงื่อนไขเหล่านี้และเต้นไปตามท่าทาง ไม่ให้ความสำคัญกับความหมาย หรือมุ่งเน้นลีลาความสวยงามจนลืมเงื่อนไข ต้องคอนเตือนให้เอาสมาธิไปอยู่ที่ความต้องการของตัวละครแทนความหมายมากกว่าลีลาหรือความงาม

ข้อค้นพบ

คำตอบเรื่องการแสดงร่วมสมัยที่ไม่ต้องใช้การแสดงตะวันตก แต่ทำงานในกรอบเก่าเพียงแต่นำความคิด หลักการตีความวิเคราะห์ มาใช้เพื่อหาเหตุผล ความต้องการ และทำให้ตัวละครมีความเป็นมนุษย์ปกติ ดังนั้นการเล่าเรื่อง นำเสนอความขัดแย้ง ลีลาการต่อสู้ ทำให้พรานโนราเป็นตัวละครที่ผู้ชมเข้าถึงความใกล้เคียงกับคนปัจจุบัน ดังนั้น คำว่า “ร่วมสมัย” ไม่ได้แปลว่าฝรั่ง กล่าวคือ การใช้ละครพูดหรือการใช้เต้นของบัลเลต์ในการสร้างงาน แต่เพียงมีการตีความด้วยกลวิธีที่แตกต่างไปจากเดิม สร้างเงื่อนไขให้กับตัวละครนายพรานโนรา การเล่าเรื่องที่มีความแตกต่างจากเล่าเรื่องโบราณ ซึ่งการแสดงร่วมสมัยนี้ใช้ลีลาท่าทางบุคลิกลักษณะของนายพราน และลีลาของนกยูงที่ใช้ท่ารำโนรามาประยุกต์เพื่อให้เกิดลีลาท่ารำใหม่ และมีความเป็นตัวตนของผู้แสดง เพื่อสื่อสารความคิด ความรู้สึก การกระทำ ที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน การต่อสู้ การแย่งชิง ช่วยขยายความเข้าใจผู้ชมให้เข้าการกระทำและความต้องการของนายพรานโนราทั้ง ๒ คน ที่มีลีลาท่าที่แตกต่างต่างกัน ทำให้ผู้ชมเองก็มีประสบการณ์ที่ตนเองเข้าถึงและสามารถเข้าใจได้

งามวิจัยสร้างสรรค์โนราร่วมสมัย เป็นเพียงงานทดลองแค่ส่วนหนึ่งที่ค้นคว้าทดลองสร้างผลงานจากความรู้โนราแบบดั้งเดิมชุดการแสดงโนรากระบี่ตีท่าของคณะโนราธรรมนิตย์ สงวนศิลป์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา สร้างงานชิ้นใหม่ที่มีการเล่าเรื่องที่น่าตื่นเต้น สนุกสนาน โดยใช้บุคลิกลักษณะของนายพรานโนรา ๒ คน ที่ต่างกันเพื่อสร้างลีลาในสถานการณ์ต่างๆที่ทำสร้างงานจากโครงสร้างบท ผู้วิจัยเห็นว่าควรพัฒนาและนำกระบวนการทดลอง ค้นคว้า สร้างสรรค์งานโนราร่วมสมัยนี้ให้เป็นงานร่วมสมัยเต็มรูปแบบ เป็นเล่าเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ เน้นเรื่องการต่อสู้ แย่งชิง และมีการเล่าที่มาที่ไปของเรื่องในสถานการณ์ต่างๆ ซึ่งการแสดงน่าจะมีระยะเวลาประมาณ ๔๐ นาที

ข้อสังเกตจากผู้ชม

ความคาดหวังของผู้วิจัยในงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ถือว่าประสบความสำเร็จและได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี เพราะผู้ชมส่วนใหญ่คุ้นเคยหรือได้ยินเรื่องราวของพรานโนราอยู่ก่อนแล้ว ข้อบ่งชี้ที่ทำให้เห็นความแตกต่างของงานวิจัยสร้างสรรค์นี้กับเรื่องนายพรานโนราอื่นๆ คือ ผู้ชมสามารถรับรู้ความรู้สึก และสนุกสนานไปกับเรื่องราวและสามารถมีส่วนร่วมในการแสดงได้ด้วย ทำให้พรานโนรามีความใกล้ชิดผู้ชมมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นผู้ชมยังเข้าใจแก่นความคิดที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนออีกด้วย

ผู้วิจัยเห็นว่าส่วนสำคัญที่สามารถเชื่อมโยงให้ผู้ชมใกล้ชิดและสัมผัสตัวละครได้มากขึ้นเกิดจากส่วนประกอบของการแสดงทั้ง ๒ ได้แก่ นักแสดง และนักดนตรี ซึ่งอาศัยการ “ด้นสด” (improvisation) และการปฏิสัมพันธ์ (interaction) ระหว่าง ๒ ส่วนเป็นหลัก การในแต่ละครั้งจึงยืดหยุ่นลื่นไหล อารมณ์ที่สื่อถึงผู้ชมจึงเป็นอารมณ์ที่ “สด” เกิดจากการประสานระหว่างดนตรี และการแสดง ไม่จำกัดตามตัวบทและท่ารำขนบของโนรา ดังนั้นผู้ชมจึงสามารถเข้าถึงตัวละครและสาร (Message) ของเรื่องได้มากขึ้น

<u>แนวทางการพัฒนาการแสดงโนราร่วมสมัย</u>

(๑) ทำให้งานวิจัยสร้างสรรค์งานโนราร่วมสมัยมากกว่าเป็นแค่ภาพสวยงามและการเล่าเรื่อง ผ่านการศึกษาวิเคราะห์หาจุดมุ่งหมาย ความต้องการของตัวละครมาอย่างลึกซึ้งแล้ว จัดวางองค์ประกอบของการแสดงที่สามารถสื่อสารและผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราว

(๒) พัฒนาการแสดงโนราร่วมสมัยจากความรู้โนราแบบดั้งเดิมประยุกต์แนวคิดแบบสากล ที่สร้างเรื่อง-บรรยากาศใหม่ที่แตกต่างไปงานแบบขนบนิยม

(๓) การพัฒนาลีลา องค์ประกอบท่ารำ-เต้น (composition) และองค์ประกอบทัศนศิลป์ ประยุกต์ออกแบบให้สื่อความหมายเข้ากับอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร

(๔) การทำงานกับนักแสดงโนราแบบดั้งเดิม ต้องค่อยๆทำความเข้าใจในวิถีและวัฒนธรรมของศิลปินปักษ์ใต้ สร้างความเชื่อมั่นให้กับผู้ร่วมงาน

(๕) การพัฒนาเสียงดนตรีที่มาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้มีความแปลกใหม่ สื่อสารออกมาในรูปแบบของการทำงานแบบประสานร่วม (collaboration) ที่ปฏิสัมพันธ์ (interaction) ระหว่างนักดนตรีกับการแสดง ให้สามารถสื่อสารความรู้สึก อารมณ์ การกระทำของตัวละครและสถานการณ์ที่เกิดในการแสดงได้

จากแนวทางดังกล่าวข้างต้นนี้ น่าจะสามารถนำไปประยุกต์และใช้ในการพัฒนาการแสดงโนราแนวร่วมสมัยให้มีรูปแบบที่มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น