

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ ในการดำรงอยู่ของคตินาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

พิทยา บุชรรัตน์¹ และ เบ็ญจวรรณ บัวขวัญ²

¹สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา 90110

²วิทยาลัยภูมิปัญญา มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดพัทลุง 93150

อีเมลล์: supijung_48@hotmail.com, benjawan.s@hotmail.com

บทคัดย่อ

ภาคใต้มีศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านหลายอย่างที่ทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม ไม่ว่าจะเป็นเพลงบอก ลิเกป่า หนังตะลุง โดยเฉพาะโนราเยอรมัรับกันว่าเป็นศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านที่มีความเก่าแก่และมีพัฒนาการมาควบคู่กับสังคมชาวใต้ ในด้านประวัติและพัฒนาการของโนราในภาคใต้นักวิชาการและผู้รู้ท้องถิ่นต่างเน้นย้ำว่าแหล่งกำเนิดโนราหรือพัฒนาการของโนรานั้นอยู่ในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา คือพื้นที่ทั้งหมดของจังหวัดพัทลุงในปัจจุบัน และบางส่วนของพื้นที่ในจังหวัดนครศรีธรรมราช และจังหวัดสงขลาที่เป็นรอยต่อของทะเลสาบสงขลา ปรากฏตำนานของโนราหลายกระแสทั้งตำนานที่มาจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน บทกาศครู บทเรียงกลอนของโนรา และจากหลักฐานจากเอกสารโดยเห็นว่าที่มาของโนรามีความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมฮินดูของอินเดีย โดยโนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เมื่อพราหมณ์เข้าสู่ภาคใต้จึงได้นำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วยโดยเชื่อกันว่า “ละครโนห์ราชาตรี” ได้ต้นแบบมาจาก “ละครรำกถาเกลี” ของอินเดียใต้ โดย

เข้ามาทางคาบสมุทรา (ภาคใต้) ของประเทศไทยราวพุทธศตวรรษที่ 13 - 16 ซึ่งเป็นช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยเจริญรุ่งเรือง แล้วค่อยพัฒนาการจากศิลปะเพื่อการประกอบพิธีกรรมมาเป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงและกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหาภักษัตริย์ในภาคใต้ และมีเอกลักษณ์เฉพาะที่ การรำโนราต้องประกอบด้วยบพทรา บพร้อง และการแสดงเป็นเรื่อง จึงต้องฝึกฝนด้วยการฝึกรำแม่ท่า การฝึกรำท่าบพ และการฝึกรำเฉพาะอย่าง โนราจึงเป็นคีตนาฏยลักษณ์ของภาคใต้ที่มีทั้งกระบวนรำ และกระบวนการขับร้อง อย่างไรก็ตามโนราย่อมมีการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยด้วยเหตุและปัจจัยต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นไปโดยธรรมชาติของวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลง ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากภายนอก การศึกษามีความก้าวหน้า ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและการสื่อสาร การเข้ามาสนับสนุนและส่งเสริมของนักวิชาการและสถาบันการศึกษา การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม โนราจึงต้องปรับตัวทั้งรูปแบบและเนื้อหาเพื่อให้สามารถสนองตอบความต้องการและค่านิยมของสังคมในแต่ละช่วงเวลาจึงจะสามารถดำรงอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน และยังกล่าวได้อีกว่าการดำรงอยู่ของโนรานั้นยังเกิดจากพลังสร้างสรรค์ของโนราด้วย ในฐานะที่โนราเป็นสื่อพื้นบ้าน เป็น “สถาบันศิลปะและนันทนาการ” มีส่วนในการทำหน้าที่เพื่อความมีเสถียรภาพของสังคมส่วนรวม โนราจึงมีบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิง การประกอบพิธีกรรม การสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม การถ่ายทอดวัฒนธรรมชุมชน รวมทั้งการสร้างอัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่นและหน้าที่อื่น ๆ ซึ่งเราสามารถมองเห็นได้จากวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งด้านความบันเทิง ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชน

คำสำคัญ: การเปลี่ยนแปลง, การปรับตัว, พลังสร้างสรรค์, คีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

Norah: Change, Adaptation and Creative Power for Sustainability of the Southern Lyrical Dance Identity

Pittaya Burarat¹ and Benjawan Buakwan²

¹ Institute for Southern Thai Studies,
Thaksin University, Songkhla 90110, Thailand

² The College of Local Wisdom,
Thaksin University, Phatthalung 93150, Thailand

E-mail: supijung_48@hotmail.com, benjawan.s@hotmail.com

Abstract

The southern region of Thailand has various types of folk plays and local performances as a form of entertainment or ritual, such as 'Pleng Bok,' 'Likay Pa,' 'Nang Talung,' and especially 'Norah,' which is widely accepted as old vernacular tradition concurrently developed with southerners' society. In terms of the history and evolution of Norah in the south, academics and local scholars affirm that the origin and development of Norah lies in the area of Songkhla lake basin, which is the whole area of Phatthalung province nowadays, some parts of Nakhon Si Thammarat province, and the area in contact between the lake and Songkhla province. Many historical records on Norah are by word of mouth, 'Bot Kad Kru,' 'Bot Rieng Glon,' and some

documents which show the link between Norah and Hindu culture of India because Norah was a dance to worship gods in Brahmanism. When Brahmins arrived in the south, they brought along this performance. It is believed that ‘Lakhon Norahchatree’ had its root in ‘Lakhon Ramkatakalee’ of south India through the journey to the southern peninsular of Thailand around the 13th to 16th BCE during the rise of Srivijaya Kingdom. Norah, then, gradually evolved from ritual art to entertaining art and became dramatic works of royal courts and rulers in the south with its own identity. The Norah performance consists of a dance routine, melodious chant, and acting following the storyline. The performers are required to practice the prototypical routine, lyrical routine, and special routine. Norah is accordingly the lyrical dance identity of the south with both dance routines and lyric parts. However, the performance has to change and adapt through time depending on a number of factors, such as the natural transition of local culture, advancement of technology, external cultural impact, progress of education, convenience in communication, support from academics and educational institutions, and socio-cultural change. Norah, therefore, has adjusted both the form and content to serve the need and social value of different time periods so as to survive to the present. It can also be said that the existence of Norah is asserted because of its creativity as well. Since Norah is a vernacular means and “arts and recreation institute,” which takes part in the soundness of society in general, it plays a role in entertaining, undergoing the rituals, fostering unity and solidarity in society, transferring folk culture as well as developing identity, ability, local wisdom, and other duties which can be seen from folkways of entertainment, belief, economy, politics, way of life, attitude, emotion, reasoning and feelings of people in the community.

Keywords: Change, Adaptation, Creative Power, Southern lyrical dance identity

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคตินาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

บทนำ

ภาคใต้มีศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านหลายอย่างที่ทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมไม่ว่าจะเป็นเพลงบอก ลิเกป่า หนังตะลุง โดยเฉพาะโนรารวมรับกันว่าเป็นศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านที่มีความเก่าแก่และมีพัฒนาการมาควบคู่กับสังคมชาวใต้ ดังที่ชวน เพชรแก้ว (2540: 85) กล่าวเอาไว้ว่า “โนราได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นนาฏศิลป์ที่เป็นตัวแทนของชาวภาคใต้ ซึ่งบอกถึงความแข็งแกร่ง บึกบึน ฉับไวและเด็ดขาด เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่เป็นการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือ และใช้การเคลื่อนไหวเป็นไปอย่างมีจังหวะ และมีความสัมพันธ์ระหว่างความคิดกับจิตวิญญาณของผู้แสดง ซึ่งเมื่อผสมผสานกับลีลาดนตรีที่ประโคนควบคู่กับท่ารำแล้ว จะบอกลักษณะถึงความหนักแน่นเฉียบขาด ฉับพลัน และอีกทีก็เร้าใจเป็นอย่างยิ่ง โนราจึงเป็นการแสดงที่ไม่ใช่เพียงเพื่อความบันเทิงหรือเป็นเพียงกิจกรรมนันทนาการเพื่อผู้ชมเท่านั้น แต่มีความสำคัญต่อชีวิตชาวบ้านเกือบทั้งชีวิต ทั้งนี้เนื่องจากศิลปินได้ใช้การแสดงโนราเป็นเครื่องแสดงปฏิกิริยาต่อความต้องการของสังคมและต่อปัญหาสังคม โนราจึงอาจนับได้ว่าเป็นส่วนประกอบหนึ่งของประวัติศาสตร์สังคม”

ประวัติและพัฒนาการของโนราในภาคใต้

เมื่อกล่าวถึงประวัติและพัฒนาการของโนราในภาคใต้ นักวิชาการและผู้รู้ท้องถิ่นมักเน้นย้ำว่าแหล่งกำเนิดโนราหรือพัฒนาการของโนรานั้นอยู่ในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา คือพื้นที่ทั้งหมดของจังหวัดพัทลุงในปัจจุบัน อำเภอชะอวด และอำเภอหัวไทร ในจังหวัดนครศรีธรรมราชและเขตอำเภอกระโนน อำเภอสทิงพระ อำเภอกระแสดินธุ์ อำเภอสิงหนคร อำเภอเมืองสงขลา อำเภอหาดใหญ่ อำเภอสะเดา อำเภอรัตนภูมิ และอำเภอควนเนียงในจังหวัดสงขลา กล่าวคือ “โนรามีพัฒนาการมาจากศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนัก และของท้าวพระยามหากษัตริย์ในภาคใต้มาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างน้อย จุดที่ก่อให้เกิดการพัฒนาเป็นศิลปะชั้นสูงอยู่ที่บริเวณเมืองพัทลุงโบราณ ได้แก่ บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งฝั่งตะวันตก (อยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออก (เมืองพัทลุงโบราณ คือเขตอำเภอสทิงพระ อำเภอกระโนน และอำเภอกระแสดินธุ์ จังหวัดสงขลา)” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ 2529: 1804 - 1819) ส่วนข้อวินิจฉัยที่มาของโนรานั้นแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มแรกเห็นว่าโนราเกิดขึ้นทางภาคใต้

แล้วแพร่กระจายขึ้นสู่ภาคกลางเป็นต้นแบบของละครไทย กลุ่มที่สองเห็นว่าโนราสืบทอดมาจากทางภาคกลาง แต่จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับโนราไม่ว่าจะเป็นตำนานโนรา ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา บทกลอนเก่า ๆ ของโนรา โดยเฉพาะ บทกาศครุตลอดจนการยอมรับนับถือครูหมอตายายโนราล้วนแต่รู้เรื่องและปฏิบัติอย่างแพร่หลายมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา ส่วนจังหวัดที่อยู่ห่างทะเลสาบออกไป ผู้คนจะรู้เรื่องและปฏิบัติเจือจางกันลงไป เช่น แถวจังหวัดชุมพร พวกโนราจะเล่าเรื่องโนราได้กระต่อนกระแท่นมาก และมักอ้างที่มาจากพัทลุง การจับเอากลอนจากบทโน้นนิดบั้นนี้หน่อยมาประสมปะติดปะต่อกันจนเลอะเลือนพบได้ทั่วไป เช่นเดียวกับที่พบในบทไหว้ครูของละครชาตรีแถวเพชรบุรี จันทบุรี และตราด ซึ่งหากนำบทกลอนไหว้ครูเหล่านั้นไปเปรียบเทียบกับกลอนโนราแถวพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราชแล้ว จะบอกได้ว่ากลอนที่กระต่อนกระแท่นนั้นเก็บตกมาจากบทใดบ้าง ทำให้คิดได้ว่าโนราเกิดและรุ่งเรืองอยู่บริเวณรอบทะเลสาบสงขลามาก่อนแล้วแพร่กระจายสู่รอบนอก ตรงศูนย์กลางจึงยังเข้มข้นมาก และห่างจากศูนย์กลางจะเจือจางลงไป (อุดมหนูทอง 2536: 24 - 25)

ในกรณีของตำนานโนราที่มาจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน และตำนานโนราที่ปรากฏในบทกาศครูล้วนกล่าวถึง เรื่องราวของพระยาสายฟ้าฟาด ผู้ครองเมืองพัทลุง การถูกเนรเทศโดยการลอยแพของนางนวลทองสำลี เจ้าชายน้อย ซึ่งต่อมาได้เป็น “ขุนศรีศรัทธา” ครูต้นหรือพระราชครูของโนราที่สำคัญองค์หนึ่ง ประเด็นที่น่าสนใจคือ ความเชื่อของชาวบ้านที่ว่าเจ้าชายน้อยหรือขุนศรีศรัทธาเป็นคนคนเดียวกับเทพสิงห (แต่คนละภาคหรืออีก) กล่าวคือเทพสิงหเป็นภาคสวรรค์และได้แบ่งภาคจิตลงมาเพื่อรำให้มนุษย์โลกดูในภาคของขุนศรีศรัทธา ดังบทร้องกาศครูว่า “พ่อขุนศรีศรัทธาอยู่ท่าแค ถัดแต่พ่อเทพสิงห” หรือ “เทวเข้าไพลลจิต ให้เนรมิตเทพสิงห” หรือ “เทพบุตรจตุตจากสวรรค์เข้าทรงครุรนางฉายา” คำว่าเทพสิงหภาคสวรรค์ที่โนราและชาวบ้านบางกลุ่มกล่าวถึงนั้นคือ “พระศิวะมหาเทพ” หรือพระอิศวรผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำย่ำและการบันเทิงทั้งปวง รวมทั้งความเชื่อที่ว่านางนวลทองสำลีมีกับแรกเป็นแม่อุมาวาจาสิทธิ์ ซึ่งหมายถึงพระแม่อุมาชยา พระศิวะมหาเทพ อันเป็นการยืนยันคติความเชื่อเรื่องกำเนิดของโนราที่มีความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมฮินดูนั่นเองในบทกาศครุ และบทร้องกลอนของโนรายังกล่าวถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา เช่น “ทวดเขากังทวดวังเนียง ฟังเสียงลูกร้อง

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคตินาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

ประกาศหา ศักดิ์สิทธิ์ทางฝ่ายเล ทเวาเกาะเสเกาะห้า” ที่สะท้อนให้เห็นระบบความเชื่อของโนราที่สัมพันธ์กับชุมชนอย่างเด่นชัด และต่อมากล่าวว่า “ก่อเกิดกำเนิดคราเกิดชาติ ปางหลังยังมี เมื่อครั้งตั้งดินบิดาของเจ้าชื้อท้าวโกสินทร์ มารดาอุทัย ชื่อนางอินทรภรณ์ย์ ครอบเมืองพัทลุง เป็นกรุงธานี บุตรชายท่านมีชื่อศรีสิงห์” นอกจากนี้ยังมีตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราในชุมชนบริเวณรอบกลุ่มทะเลสาบสงขลา เช่น ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานขุนศรีทธา ท่าแค ที่เกี่ยวเนื่องกับ “โคกขุนทา และเขื่อนขุนทา” ในบริเวณวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง และเป็นส่วนหนึ่งของการเกิดประเพณีการรำโนราโรงครูใหญ่วัดท่าแคของชาวบ้านตำบลท่าแค และบริเวณใกล้เคียงเป็นประจำทุกปี รวมทั้งตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ (เชื่อว่าเป็นผู้ชุบเลี้ยงนางนวลทองสำลีเมื่อครั้งถูกลอยแพ) ตำนานทวดสำลี หรือ “ทวดหมลี” หรือ “เจ้าแม่อยู่หัว” วัดพะโคะหรือวัดราชประดิษฐสถาน ตำบลชุมพล อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว วัดท่ากระเซ ตำบลคลองรี อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา อันเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูวัดท่ากระเซ หรือ “งานพิธีสมโภชและสงน้ำเจ้าแม่อยู่หัว” หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “งานตายายย่าน” ซึ่งจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี รวมทั้งตำนานนางเลือดขาว ที่ถือว่า “เป็นนิทานเรื่องเอกประจำแหลมมลายูตอนเหนือ มีท้องที่อาณาเขตเกี่ยวกับเรื่องราวในนิทานอย่างกว้างขวาง” (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ 2525: 219) ตำนานนางเลือดขาวเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับตำนานโนรา โดยโนราและชาวบ้านส่วนหนึ่งเชื่อว่า นางเลือดขาวเป็นคนคนเดียวกับนางศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลีแต่เป็นคนละภาค (กับ) กัน และยอมรับนับถือเป็นครูโนราองค์หนึ่งด้วย นอกจากนี้ชื่อนางเลือดขาวยังปรากฏชื่อตามความเชื่อของชาวบ้านอีกชื่อหนึ่งว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” ตำนานดังกล่าวจึงเชื่อมโยงกับตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานเจ้าแม่อยู่หัววัดท่ากระเซ เจ้าแม่อยู่หัวหรือทวดสำลี วัดพะโคะหรือวัดราชประดิษฐสถาน วัดเจ้าแม่อยู่หัว (วัดชะแม) ตำบลติหลวง อำเภอสติงพระ จังหวัดสงขลา “ทวดสำลี” หรือ “แม่ทวด” หรือ “สมเด็จพระเจ้าแม่อยู่หัวเมือง” วัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง วัดเจ้าแม่อยู่หัว ตำบลแม่อยู่หัว อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช ด้วยเหตุดังกล่าวตำนานโนรา และตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับ

โนราในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา แม้จะเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้านที่มี “การเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาตามการรับรู้และการเปลี่ยนแปลงของสังคมพื้นบ้าน จาริตบอกล่าของสังคมหนึ่ง สมัยหนึ่งอาจถูกตีความเสียใหม่ตามความเข้าใจของชาวบ้านที่เปลี่ยนไป ข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงวิวัฒนาการของความคิด และการแสดงออกของสังคมที่ชัดเจน จากอดีตถึงปัจจุบัน” (ธิดา สารยา 2528: 285) ซึ่งเป็นคำตอบส่วนหนึ่งของแหล่งกำเนิดและพัฒนาการของโนราในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาเช่นเดียวกับข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นไม่ว่าจะเป็นท้าวสาโร (2528: 5 - 29) เยี่ยมยง สุรกีจรรยา และ ภิญโญ จิตต์ธรรม (2508: 19 - 31) สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542: 3873) ที่ลงความเห็นว่าโนราจะเจริญและพัฒนาการเป็นศิลปะชั้นสูงในบริเวณเมืองพัทลุงโบราณ และเชื่อมโยงสัมพันธ์กับชุมชนทั้งฝั่งตะวันตกและฝั่งตะวันออกของบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ดังกล่าวแล้ว

ประเด็นต่อมาคือ โนราเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นเองภายในท้องถิ่น อันหมายถึงชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา หรือได้รับอิทธิพลจากภายนอกแล้วค่อยพัฒนาการเจริญขึ้นเป็นศิลปะชั้นสูงของชุมชน แนวคิดดังกล่าวแบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเห็นว่าโนราสืบทอดไปจากภาคกลาง ดังจะเห็นได้จากตำนานละครโอเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 4 - 10) ที่ทรงอธิบาย “ว่าด้วยละครนอก” ว่า “เดิมนั้นพระเทพสิงหบุตรของนางศรีคงคาหัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรีธธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงห ได้พาแบบแผนละครลงไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครสืบมา พวกละครโนราห์ชาติเรี่ยออกชื่อขุนนางศรีคงคา พระเทพสิงหและขุนศรีธธาในคำไหว้ครุมาจนทุกวันนี้ อีกกลุ่มหนึ่งเห็นว่าโนราเกิดขึ้นทางภาคใต้แล้วแพร่ขึ้นสู่ภาคกลางเป็นต้นแบบของละครไทย แนวคิดดังกล่าวจะต้องพิจารณาต่อไปว่าโนราในภาคใต้ได้รับอิทธิพลมาจากไหน ผู้รู้ท้องถิ่นต่างเห็นว่า โนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เมื่อพราหมณ์เข้าสู่ภาคใต้จึงนำการเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วย รวมทั้งความเห็นของ ดร.ควอริตซ์ เวลส์ (Quaritch Wales) ที่ว่า “ท่ารำของมโนรายังเป็นแบบเดิม (Primitive type) ซึ่งเมื่อดูแล้วรู้สึกว่าเป็นแบบอินเดียยิ่งกว่าโขนละคร” (พุทธทาสภิกขุ 2539: 35) หรือ “การร่ายรำของภาคใต้คือการรำโนรานั้น เมื่อดูจากโครงสร้างของท่ารำโดยเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ภูมิจิตพิทาสตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดีย ซึ่งใกล้เคียงกับแบบแผนนาฏศาสตร์แล้วจะคล้ายคลึงกันมาก” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2533: 56)

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้งสรรคในการดำรงอยู่ของคตินาฏยลภษณแห่งภาคใต้

หากเปรียบเทียบนาฏยลภษณของอินเดยกับโนรา โดยเฉพาะการแสดงท่าทางด้วยมือที่อินเดยเรยกว่า “มูทรา” หรือ “หัตถมูทรา” ซึ่งโนรามีท่าที่เรยกว่า “การทำบท” หรือ “การรำตีบท” หรือ “ทำกำพริต” ภษณมือแต่ละท่าจะคล้ายคลึงกันมากแตกต่งเฉพาะภษณที่ขั้บร้งเท่านั้น “ทำตัวอ่อน” ซึ่งมีท่าเหมือนกับทำรำในตำรานาฏยลภษณของอินเดย ได้แก่ 1) ทำพตในถาด 2) ทำขั้หนอน 3) ทำแมงมุมชักโย 4) ทำไซทองห้อย ทำตัวอ่อนดั่งกล่าวในโนราจะมีท่าหลักประมาณ 24 ท่า ความสัมพันธ์ซึ่งกันเป็นทำนั้รำ ยืนรำ และนอนรำเหมือนกับทำในนาฏยลภษณของอินเดย” (ธรรมนิตย นิคมรัตน์ 2544: 10 - 14) อันสะท้อนให้เห็นถึงรากเหง้าและสายรากของศิลปะการแสดงโนรากับอารยธรรมอินเดยที่เชื่อกันว่า “ละครโนห์ราชชาติรี” ได้ต้นแบบมาจากละครรำภษณของอินเดยได้ โดยเข้ามาทางคาบสมุทร (ภาคใต้) ของประเทศไทยราวพุทธศตวรรษที่ 13 -16 ซึ่งเป็นช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยเจริญรุ่งเรือง แต่นิยมเล่นเรื่องราวทางพุทธศาสนานิกายมหายานคือ เรื่องพระสุธน - นางมโนห์รา แทนเรื่องมหากาพย์รามายณะ และมหากาธะของอินเดย โดยรับอิทธิพลมาจากนาลันทา (อินเดยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ส่วนชื่อชาติรีนั้นน่าจะมาจากลักษณะละครที่ร่อนเรไปแสดงตามต่งต่ง ทั่วอินเดยที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนคาบสมุทรของประเทศไทย (ภาคใต้ของไทย) ซึ่งมีทั้งชาวอินเดยจากแคว้นเบงกอลก็ค้งเรียกรูปแบบละครเร่ร่อนนี้ว่า ยাত্রา ยাত্রี (ภษณสันสกฤต) ซึ่งสำเนียงเบงกอลก็เรียกว่า ชাত্রา ชাত্রี (ผาสูช อินทรารูช 2529: 89 -105) นั้นคือวัฒนธรรมอินดูที่มีอิทธิพลต่อบริเวณดั่งกล่าว โดยเข้ามาตั้งแต่การขยายอาณาจักรมทงวัฒนธรรมของชาวอินดูในช่วงพุทธศตวรรษที่ 6 - 18 ทั้งคติความเชื่อดั้งเดิม วัฒนธรรมอันเนื่องด้วยศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ ล้วนต่งผลึกอย่างไพศาลและมั่นคง ได้แก่ คติความเชื่อเรื่อง เทวนิยม พุทธานภษณนิยมและธรรมชาตินิยม คติเหล่านี้ปรากฏอย่งแพร่หลายทั้งที่เป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะขนบประเพณี พิธีกรรม ศิลปกรรมและวรรณกรรมท้องถิ่น คติความเชื่อเหล่านั้นถูกขยายพื้นที่ ถูกสร้งเวทีและบทบาทผ่านคติชาวบ้าน ผ่านสถาบันศาสนาและสถาบันการปกครองอย่งต่อเนื่องจนต่งผลึกสู่พฤติกรรมเป็นจารัตินิยม เป็นวัตรธรรมและวรรณกรรมลายลภษณ (สุธิวงค์ พงศ์ไพบูลย์ 2547: 147 - 148) รวมทั้งศิลปะการแสดงอย่งโนราด้วย

โนราศิลปะชั้นสูงที่พัฒนามาเป็นคตินาฏยลักษณ์ของภาคใต้

ดังได้กล่าวในตอนต้นแล้วว่านักวิชาการส่วนหนึ่งเห็นว่า “โนราที่มีพัฒนาการมาจากศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหากษัตริย์ในภาคใต้” ทั้งนี้เพราะ “มโนห์รา โดยนิรุกติหมายถึงการนำมาซึ่งใจ (มโน – ใจ, ทร – นำมา) เมื่อเราดูหรือฟ้อนเองมโน (น้ำใจ) จะกลับคืนมาใหม่ด้วยท่วงท่า มุทราชาติตรีอันทรงพลัง ท่วงท่า มุทรา (Mystic Posture) ในทุก ๆ จังหวะประสานกับความนิ่งสนิทลึกซึ้ง และขริมขลิ้งของนักฟ้อน สะท้อนความงามจากแหล่งลี้ลับของอาณาจักรมโน อันไร้ขอบเขตสะกดให้เรานิ่งดำลึกและเกิดรื่นรมย์ปีติภาคภูมิในตนเอง และผลสะท้อนจากความนิ่งลึกเช่นนั้นแผ่กระจายเป็นความเสียวลึกซึ้ง จิตสำนึกถูกนำด้วยท่าไหวเคลื่อนมุทราเข้าสู่ภาวะทั้งหมดอันไร้ขอบเขตเป็นจิตที่รู้ส่วนปราศจากสิ่งเจือปน” (นิพนธ์พร เพ็งแก้ว 2544: 143) กล่าวเฉพาะอัตลักษณ์ของการแสดงโนรานั้นต้องประกอบด้วยการรำการร้อง และการแสดงเป็นเรื่องการรำหรือกระบวนรำเป็นศิลปะที่มีความสำคัญ และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่โนราจะต้องฝึกฝนด้วยการฝึกรำแม่ท่า การฝึกรำท่าบท และการฝึกรำเฉพาะอย่าง ในขณะที่เดียวกันท่ารำหลายท่าก็มีบทหรือบทขับร้องประกอบ เช่น เพลงไหว้ครูบทสอนรำบทประถม เป็นต้น โนราจึงเป็นคตินาฏยลักษณ์ของภาคใต้ ที่มีทั้งกระบวนขับร้อง และกระบวนรำดังจะเห็นได้จากการรำ “โนราประสมท่าตัวอ่อน” ซึ่งธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2540: 1 - 13) กล่าวไว้ว่าการรำแม่ท่าที่มีท่ารำแสดงถึงลักษณะตัวอ่อนอันเป็นคุณสมบัติสำคัญอย่างหนึ่งของผู้ฝึกรำโนรา มี 2 ท่า คือท่าซี้หนอน (กินนร) และท่าแมงมุมชักใย ซึ่งเป็นแม่ท่าที่ฝึกரியากมาก ทั้งยังเป็นท่าที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันสำคัญยิ่งของการรำโนราตัวอ่อน นอกจากนั้นโนรายังเอาแม่ท่า 2 ท่านี้ ไปขยายและดัดแปลงให้เป็นท่ารำใหม่ให้เหมาะสมในขั้นตอนการรำชุดต่าง ๆ โดยเฉพาะการรำท่าบทที่มีทั้งบทร้องและบทรำเช่น “บทปากน้ำเมืองกระบี่” มีเนื้อร้องว่า

“ผืนหน้าไปข้างออก	นั่งชมดอกจำปี
ปากน้ำเมืองปี	ยังมีแหลมสน
สนุกทุกคน	ใต้สนล้วนแต่หาดทราย
หอย ปู ดูปลัด	คลื่นฉัดขึ้นตั้งไว้
ตรงกลางหว่างสาย	หาดทรายมีเกาะนก
อ่าวนางหางนาค	อยู่ข้างปากทะเลตก

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคตินาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

ข้างตีนเกาะนก	เกาะหนุอยู่กลาง
ทางเรือมาไป	น้ำไหลสองข้าง
มีหาดทรายขวาง	กั้นทางเรือไปมา
ทางเรือไม่ค่อง	จำต้องรอร่า”

การรำตัวอ่อนที่ปรากฏในบทนี้คือเนื้อร้องคำว่า หอย ปู เมื่อโนราใหญ่หรือโนราคู่ที่รำด้วยกันชักถามกันนางรำจะต้องแสดงท่าเป็นหอยและปูถูกคลื่นซัดเคลื่อนตัวไปรอบ ๆ เวที การรำตัวอ่อนจึงเป็นการแสดงความอ่อนช้อยในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้รำ เช่น แขน มือ ขา หลัง ให้พลิกแพลงแปลกไปจากเดิม และแสดงถึงความสามารถพิเศษของผู้รำ ในสมัยโบราณจะมีปรากฏอยู่ในโนราทุกโรงหรือทุกคณะแต่มักจะเป็นเด็ก ๆ โนราที่มีชื่อเสียงในการรำตัวอ่อนสมัยโบราณ คือโนราคล้ายชี้หนอน (คล้าย พรหมเมศ หรือ หมื่นระบำบ้านเทิงชาตรี) ซึ่ง วิเชียร ณ นคร (อ้างจากธรรมเนียม นิคมรัตน์ 2540: 4 - 5) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

โนราตัวอ่อนเป็นท่าพิเศษ อาจมีมาก่อนยุคสมัยโนราหมื่นระบำบ้านเทิงชาตรี (คล้ายชี้หนอน) ซึ่งเกิดเมื่อ พ.ศ. 2396 โนราท่านนี้จะมีท่าตัวอ่อนหลายท่า โดยเฉพาะท่าชี้หนอน ซึ่งจะมีลักษณะเหมือนกายกรรมประกอบอยู่ และการพยายามเลียนแบบให้เหมือนนกหรือกบินทร์ในเรื่องพระสุธน - มโนห์รา ซึ่งนิยมนำมาใช้เล่นในสมัยก่อน ดังนั้น การใช้ปีกใช้หาง การลอดศีรษะลงมาจกระหว่างขา การเอี้ยวตัวไปมาที่จะทำให้เหมือนนกก็เป็นการแสดงตัวอ่อนอย่างหนึ่งเหมือนกัน

ความเป็นนาฏยลักษณ์ของภาคใต้ ปรากฏในบทความของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2523: 11 - 13) ที่ลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ (24 มี.ค. 2514 หน้า 5) กล่าวถึงนาฏยลักษณ์ในความเป็นโนราของท่านขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่มเทวา) เอาไว้ตอนหนึ่งว่า คนที่ครอบครองละครแล้วนั้น ถือว่าโนราเป็นครูใหญ่และเป็นครูแรง พอได้ยินเสียงปี่กลองโนราขึ้น ก็ยกมือไหว้ทุกครั้งไป พอได้ยินเสียงปี่กลองโนราตั้งขึ้นที่สงขลา โขนธรรมศาสตร์ก็ยกมือไหว้ขึ้นมาพร้อมกัน และพอผมได้แลเห็นท่านขุนอุปถัมภ์ฯ ออกรำผมก็ขนลุกเกรียว เพราะรู้ว่าครุโนราที่ครูโขนละครเคยสั่งสอนให้เคารพกราบไหว้นั้นมาปรากฏตัวจริง ๆ เฉพาะหน้า ศิลปะที่ท่านขุน

แสดงออกนั้นเป็นศิลปะบริสุทธิ์ เป็นแสงสว่างที่ส่องออกมาจากหัวใจของคนที่เจริญแล้วด้วยวัฒนธรรมอันสูงส่ง เป็นอำนาจเป็นพลังที่อยู่เหนือกาลเวลาและอายุคน เมื่อก่อนจะออกร้านท่านขุนฯ เป็นผู้ที่เจริญด้วยวัย แต่เมื่อออกร้านแล้วท่านขุนฯ เป็นดวงประทีปแห่งนาฏศิลป์ เป็นวิญญาณหรือเป็นธาตุแห่งโนรา ไม่มีอายุ ไม่อยู่ในขอบเขตแห่งกาลเวลา ปีกลองที่เป็นคณະของท่านขุนฯ ก็อยู่ในระดับเดียวกัน เป็นเสียงดนตรีปักชั๊ต ซึ่งมีลีลาไม่มีที่สิ้นสุด

ท่ารำและบทร้องอันเป็นแม่บทหรือแม่ท่าของโนรานั้นปรากฏอยู่ในหนังสือตำนานละครโอเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ ธนิต อยู่โพธิ์ (2549: 56 – 57) ได้รวบรวมไว้ใน “คำกลอนไหว้ครูละครชาตรี, พิธีไหว้ครู ตำราครอบโขนละครพร้อมด้วยตำนานและคำกลอนไหว้ครูละครชาตรี” เพลงไหว้ครูที่ 3 ความว่า

“ ครูเอยครูสอน	สอนให้ฉันรำสิบสองท่า
ปลดปลงลงมา	ให้รำเป็นท่าต่างกัน
รำให้เป็นช่อ	รำให้เป็นชานชั้น
แม่ลายกนก	ยกให้เป็นเครือวัลย์
ท่าราหูจับจันทร์	ให้เวียนแต่ซ้ายหาขวา
ปลดปลงลงมา	ให้รำเป็นท่าบัวตูม
บัวบานบัวคลี่	บัวแย้มตะพุ่ม
รำท่าบัวตูม	แมลงมุ่มชกโย
รำท่าพระยาหงส์ทอง	ลอยล่องในกลางสระใหญ่
ล่องมาล่องไป	ริมฝั่งแม่น้ำคงคา
เชิญเจ้าร้อยชั่ง	รำข้างประสานงา
รำท่ากีนนรา	ลงมาเล่นน้ำสาคร
บ้างเก็บดอกไม้	มาร้อยเป็นเครื่องอาภรณ์
นี้แหละครูสอน	ทำนองพ่อนุสน์ธา
พ่อนุสน์ธาแก่	กระแสน้ำไม่มีเสียเลยหนา
รำวันละสิบสองท่า	สอนไว้จำจิตจำใจ ”

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

จากบทร้องและการรำไหว้ครูดังกล่าวนับเป็นท่าเดิมของโนราที่เรียกว่า “แม่ท่า” นั้นนักวิชาการเห็นว่ามี 12 ท่า ที่เรียกกันว่า “ท่าครู” หรือ “ท่าสิบสอง” ได้แก่ ท่าแม่ลาย ท่าเขาควาย (ราหูจับจันทร์) ท่าซี้หนอน (กินนร) ท่าจับระบำ ท่าหงส์ลีลา (ลงฉาก) ท่า ฉากน้อย (ข้างประสานงา) ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าผาลา ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่า แมงมุมชักใย

บทร้องและบทรำของโนราได้มีการคิดค้นและเพิ่มเติมโดยครูโนรา และสายโนรา จึงทำให้มีท่ารำและบทร้องแตกต่างกันไปบ้าง ทั้งนี้เพราะท่ารำของโนราที่รำหรือที่แสดงออก มา นั้น อาจจะได้มาจากการตัดแปลงหรือเลียนท่าจากธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเลียนท่า จากสัตว์หรืออาจจะได้ท่ารำมาจากกรรตีท่าตามบทร้อง ซึ่งตรงตามนิสัยของคนเราที่ว่า เมื่อพูดแล้วจะต้องมีท่าทางประกอบ ท่าทางที่แสดงออกมาไม่ว่าจะเป็นท่าที่เลียนแบบ ธรรมชาติหรือท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นมาเองนั้น เมื่อได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันเรื่อย ๆ จึงเกิด มีการตัดแปลงให้สวยงามมีลีลาท่ารำอ่อนช้อยขึ้น ผสมผสานกับเครื่องดนตรี ซึ่งจะเห็นได้ว่า ทั้งท่ารำและบทร้องของโนราสามารถที่จะเอามาประกอบเข้ากับเครื่องดนตรีแสดงให้คน ชมได้ แม้เวลาจะยืดยาวก็ไม่รู้จักเบื่อหน่ายเพราะทั้งบทร้องและท่ารำของโนรานั้นให้ทั้ง ความรู้ คำสอนหรือคติเตือนใจ และทั้งความสนุกสนานเพลิดเพลินแทรกอยู่ด้วย โนราจึงสามารถ ดำรงอยู่ได้นานควบคู่กับการแสดงอื่น ๆ ของภาคใต้ (จิตรี ฉิมพงษ์ 2523: 156)

การเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวในการแสดงโนรา

โนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีธรรมชาติของการปรับตัวและ การเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย ทั้งนี้เพราะการละเล่นพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของ ชาวบ้านจึงย่อมมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การละเล่นชนิดใด ไม่สามารถปรับเปลี่ยนพัฒนาไปตามความเจริญของสังคมก็ยากจะดำรงอยู่ในสังคมได้ อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการการละเล่นชนิดต่าง ๆ จะเป็นการเปลี่ยนแปลง รายละเอียดบางอย่างเท่านั้น ไม่ได้เปลี่ยนรูปแบบหลักที่เป็นเอกลักษณ์ของการละเล่น ชนิดนั้น ๆ จนทิ้งเค้ารอยเดิมอย่างสิ้นเชิง เพราะจะทำให้เกิดการละเล่นรูปแบบใหม่ขึ้น มากกว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงจากการละเล่นตามแบบเดิม ซึ่งพรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540: 79 – 82) ได้กล่าวถึงความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของการละเล่นพื้นบ้านว่าเกิดขึ้นด้วยปัจจัย หลายประการ สรุปได้ว่าเกิดจากปัจจัยที่สำคัญ ๆ คือ 1) ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและ

วิทยาการสมัยใหม่ 2) การรับอิทธิพลวัฒนธรรมการเล่นจากชาติตะวันตก 3) การขยายตัวทางการศึกษาในกลุ่มชาวบ้าน 4) การเคลื่อนย้ายของชาวบ้านจากสังคมชนบทสู่สังคมเมือง 5) ข้อจำกัดบางประการของการเล่นพื้นบ้าน 6) ความสะดวกรวดเร็วในคมนาคมและการสื่อสาร 7) การใช้การเล่นเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว 8) การอนุรักษ์และส่งเสริมของสถาบันการศึกษาองค์การทางวัฒนธรรมและกลุ่มนักวิชาการซึ่งพิทยาบุษรรัตน์ (2553: 205 - 210) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “การแสดงพื้นบ้าน: การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลากรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราหลังปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2437 - ปัจจุบัน)” โดยแบ่งการเปลี่ยนแปลงกรณีโนราออกเป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัยได้ 4 ยุคคือยุคที่ 1. (ยุคตะเกียงน้ำมันควายถึงตะเกียงเจ้าพายุ) ช่วงการปฏิรูปการปกครองจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือทศวรรษ 2470 ยุคที่ 2 (ยุคเครื่องไฟผุด) ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงทศวรรษที่ 2510 ยุคที่ 3 (ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากลหรือยุคมหรหรรณแข่งขันประชันโรง) ช่วงตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 ถึงประมาณ พ.ศ. 2526 ยุคที่ 4 (ยุคดนตรี - หนังฉายไร้เงาหนังโนราหรือยุคเก็บแผงแสวงหา - จัดตั้งสมาคม) ตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. 2526 ถึงปัจจุบันผลการศึกษาเฉพาะกรณีโนรา สรุปได้ว่าโนราในยุคที่ 1 จากที่เคยมีผู้แสดงหลักเพียง 3 คนได้พัฒนามาจนเป็นคณะที่มีผู้แสดง 14 - 20 คนในเรื่องดนตรีที่เคยใช้โหม่งพากก็เปลี่ยนมาใช้โหม่งหล่อเช่นเดียวกับหนังตะลุง นอกจากนี้ยังมีปี่แตรหรือแกระดนตรีโนราจึงเป็นลักษณะของเครื่องทำส่วนโอกาสในการแสดงโนรามีกการแสดงเพื่อความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรมทั้งการ “แก้บน” ให้กับชาวบ้านและการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู ในช่วงต้นของยุคที่ 1 โนรายังมีลักษณะของการ “เดินโรง” ไปแสดงในที่ต่าง ๆ สำหรับโรงโนรามี 2 แบบคือโรงรำทั่วไปและโรงสำหรับการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูในช่วงแรก ๆ โรงโนราเป็นโรงไม้ยกพื้นสร้างเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส แล้วต่อมาค่อยมีการต่อเติมเสาและหลังคาออกไปทำเป็นเพิงพะเรียกว่า “พาไล” ในด้านเครื่องแต่งตัวและอุปกรณ์เบ็ดเตล็ดในช่วงเวลาดังกล่าว โนรายังคงแต่งตัวแบบ “เครื่องตัน” ประมาณช่วงรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โนราใส่ธนูอย่างโขนละครของภาคกลางและใส่เล็บ ส่วนวรรณกรรมที่นำมาแสดงในช่วงต้นของยุคที่ 1 โนรายังคงแสดงเรื่องที่เรียกกันว่า “จับบ่ทอพราน” ต่อมานิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ และในช่วงปลายยุคที่ 1 โนราก็เริ่มนำเอานวนิยายสมัยใหม่แบบการแสดงละคร และลิเก มาดัดแปลงเป็นบทโนรา โดยมีทั้งบทร้องบทเจรจา และเริ่มมีฉากเข้ามา

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

ประกอบอย่างง่าย ๆ ในตอนแรก

ยุคที่ 2 พบว่า การเปลี่ยนแปลงของโนราที่เห็นได้ชัด คือการเปลี่ยนมาใช้กลอนสดหรือกลอน “มุตโต” แทนการร่ายรำแบบโบราณการเปลี่ยนการแต่งกายหรือเครื่องแต่งตัวโนราแบบโบราณที่เรียกว่า “เครื่องต้น” มาแต่งโดยใส่ชุดสากลแทนการนำเอานวนิยายมาดัดแปลงเพื่อการแสดงเรื่องของโนรา เป็นรูปแบบคล้ายการแสดงละคร ละครวิทยุหรือคล้ายภาพยนตร์ไทย ในช่วงเวลาดังกล่าวโนราได้นำดนตรีสากลบางชิ้นมาประกอบการแสดงเรื่อง มีการร้องเพลงหน้าเวที เพียงแต่คณะโนรายังไม่มีวงดนตรีหรือการร้องเพลงลูกทุ่งเป็นองค์ประกอบ หรือขั้นตอนของการแสดงโนราโดยตรง สำหรับโอกาสในการแสดงแม้โนราจะยังคงแสดงเพื่อความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรม แต่ในการแสดงเพื่อความบันเทิงได้ปรับเปลี่ยนมาเป็นการจัดรายการเพื่อการแข่งขันประชันโรง และมีจุดมุ่งหมายเพื่อการหารายได้มากกว่าจะเป็นการแข่งขันประชันโรงเพื่อเอาแพ้ชนะกันอย่างจริงจัง นอกจากนี้ยังเป็นการจัดรายการโดยคณะโนราหรือหนังตะลุง แล้วเริ่มมีนักธุรกิจท้องถิ่นเข้ามา มีบทบาทในการจัดรายการโดยมีทั้งหนังตะลุงโนราลิเกและวงดนตรีลูกทุ่งมาร่วมแสดงในด้านโรงและอุปกรณ์ประกอบโรง ที่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงและการแข่งขันประชันโรงได้ปรับเปลี่ยนมาเป็นโรงแบบยกพื้น ส่วนอุปกรณ์ประกอบโรงนอกจากจะเพิ่มสีแสงเสียงแล้วยังมีม่านกันเช่นเดียวกับลิเกในด้านฉากก็เริ่มมีการวาดภาพประกอบ และการวัดฉากประกอบการแสดงแบบละครเวทีให้ดูสมจริงสมจังขึ้น

ยุคที่ 3 พบว่าเป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของโนราเช่นเดียวกับหนังตะลุงที่เรียกว่า “ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “ยุคมหรหรรรม มหกรรมแข่งขันประชันโรง” ความเปลี่ยนแปลงของโนราในช่วงเวลาดังกล่าวเราอาจแบ่งโนราออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่รับแสดงในงานทั่วไปมักเป็นคณะโนราที่ไม่มีชื่อเสียงมากนัก และกลุ่มที่แสดงในงานจัดรายการงานประจำปีเป็นหลัก ซึ่งเป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียงและอยู่ในระดับแนวหน้าของยุคสมัย และมักจะแสดงร่วมกับวงดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ ลิเก หนังตะลุง คณะโนราจะลดขั้นตอนและขนบนิยมในการแสดง เช่น ขั้นตอนในการภาศครูไม่เน้นการรำการทำทและการโต้ตอบกันด้วยกลอนสด โดยเริ่มจากรำทั่วไป 1 ชุดแล้วต่อด้วยการแสดงเรื่อง และเล่นดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบของการแสดงที่ต้องมีจำนวนผู้แสดงมากขึ้นเพราะโนราเกือบทุกคณะมีวงดนตรีลูกทุ่งเป็นของตนเอง มีนักดนตรีนักร้องนักเต้นประกอบเพลง (หางเครื่อง) โรงโนราจึงต้องขยายให้ใหญ่ขึ้น ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นโรงสำเร็จรูปหรือเวทีที่สามารถเคลื่อนย้ายไปติดตั้ง

เช่นเดียวกับเวทีของวงดนตรีลูกทุ่งและมีการจัดฉากแสงเสียงแบบละครเวทีอย่างเต็มรูปแบบ การคงความเป็นเอกลักษณ์ของโนราไว้ก็คือการมีตัวตลกคู่พระคู่นางการขับร้องบทกลอน ในการดำเนินเรื่องเกริ่นนำ การจบตอนหรือเลียบบทและใช้ดนตรีดั้งเดิมของโนราประกอบ ในการขับร้องบทกลอน แต่อาจจะมีโนราบางคนจะใช้ดนตรีสากลประกอบในการแสดงเรื่อง รวมทั้งอาจจะใช้ออร์แกนไฟฟ้าบรรเลงแทนปี่ประกอบการรำรำ เป็นต้น

ยุคที่ 4 เป็นช่วงเวลาที่โนราได้รับความนิยมน้อยลงเช่นเดียวกับหนังตะลุงมีสื่อ บันเทิงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่โดยเฉพาะช่วงหลังประมาณปี พ.ศ. 2526 ดนตรีลูกทุ่ง ภาพยนตร์ และความบันเทิงในรูปแบบอื่นเข้ามามีบทบาทต่อผู้ชม เป็นช่วงเวลาของการแสวงหาแนวทางเพื่อความอยู่รอด โดยการจัดตั้งชมรมมีการฝึกทั้งนักแสดงและนักดนตรี โดยมีนักวิชาการองค์กรทางทางวัฒนธรรมและสถาบันการศึกษาเข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ส่งเสริมและพัฒนาการแสดงทั้งโนราและหนังตะลุง โนรายังคงมีวงดนตรีลูกทุ่ง ปรับรูปแบบการแสดงให้เป็นละครเวทีร่วมสมัยกับค่านิยมของผู้ชม ปรับรูปแบบการแสดง ให้เหมาะสมกับงานหรือเป็นไปตามความต้องการของเจ้าภาพ เช่น ต้องการให้รำโนรา แบบโบราณ หรือเป็นการแสดงตามสมัยนิยมของผู้ชม การเปลี่ยนแปลงของโนราเป็นเพียง การเปลี่ยนแปลงในด้านองค์ประกอบของการแสดงโดยเฉพาะการเพิ่มอุปกรณ์ในการแสดง การเพิ่มจำนวนผู้รำแบบโบราณในลักษณะเป็นชุดออกรำ การเพิ่มดนตรี นักดนตรีและ นักร้อง รวมทั้งการปรับปรุงเวทีหรือโรงแสดงให้ยิ่งใหญ่ เพิ่มแสง สี เสียง ซึ่งโนรา มีความยืดหยุ่นในตัวเองสูง ที่สามารถนำเสนอทั้งรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ได้พร้อมกัน ใน ขณะเดียวกันโนรามีฐานรองรับในด้านความเชื่อ มีประเพณีและพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวข้องกับ โนราโดยตรง และการช่วยแก้ไขปัญหาระดับพื้นฐานให้กับชาวบ้าน จึงมีส่วนสำคัญต่อ บทบาทหน้าที่และการดำรงอยู่ของโนราจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

สาเหตุและปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงอาจกล่าวโดยภาพรวมได้ว่าการเปลี่ยนแปลง เกิดจาก 1) ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ที่ทำให้ความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม มีความบันเทิงสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วีดีโอ ฯลฯ เข้ามาแทนที่ และเข้าถึงได้ง่ายประหยัดทั้งเงินและเวลา ไม่จำเป็นต้องนั่งอยู่หน้าโรงโนราอีกต่อไป 2) การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมชาติตะวันตกหรือ ชาติตะวันออกด้วยกันอย่างญี่ปุ่นและเกาหลี คนรุ่นใหม่เห็นว่าเป็นความทันสมัย และเป็น ผู้มีรสนิยมมากกว่าการชื่นชมกับวัฒนธรรม และรากเหง้าของตนเอง 3) การศึกษามี

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งชาติ

ความก้าวหน้าและขยายตัวออกสู่ชาวบ้านอย่างกว้างขวาง จนเกิดการพัฒนาและการเปลี่ยนทางความคิดและค่านิยม 4) ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและการสื่อสาร ทำให้ชาวบ้านมีความสะดวกในการเดินทางไปรับความบันเทิงในสังคมเมือง รวมทั้งการสื่อสารที่ทันสมัยเปิดโอกาสให้ชาวบ้านมีทางเลือกมากยิ่งขึ้น 5) การเข้ามาของนักวิชาการสถาบันทางการศึกษา และองค์กรทางวัฒนธรรมในการอนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรม การกิจดังกล่าวมีส่วนต่อการปรับตัว และการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังจะเห็นได้จากโนราของสถาบันการศึกษาที่ส่งผลให้โนราอาชีพต้องเปลี่ยนแปลงและปรับตัวเพื่อให้ได้รับการยอมรับจากผู้ชมโดยทั่วไป 6) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่สังคมอุตสาหกรรม ส่งผลให้ชาวบ้านในสังคมชนบทเคลื่อนย้ายเข้าสู่สังคมเมือง ทั้งเพื่อการศึกษาและหางานทำ และการประกอบอาชีพบริการในรูปแบบใหม่ ย่อมส่งผลให้ค่านิยม และวิถีชีวิตเปลี่ยนไปรวมทั้งการละเลยต่อวิถีชีวิตและวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน ซึ่งสอดคล้องกับที่เชียรชัย อิศรเดช (2550: 1 – 24) ได้นำเสนอเรื่อง “โนรา: วัฒนธรรมพื้นบ้านในสถานการณ์ร่วมสมัย” โดยกล่าวถึงกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมพื้นบ้านและการดำรงอยู่ของโนรา โดยเฉพาะแผนพัฒนาประเทศไปสู่สังคมอุตสาหกรรมเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

ในนาที่ที่โนราคนสำคัญ ๆ ของท้องถิ่นล้มหายตายจากไปปีต่อปีพร้อม ๆ กับที่โนรารุ่นใหม่ก็ไม่มีโอกาสได้เกิดมาอย่างกล้าแกร่งอย่างคนรุ่นก่อน เมื่อโรงเรียนได้แยกชีวิตวัยเยาว์ออกไปจากวิถีชีวิตพื้นบ้านเช่นนี้ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง ขนาดใหญ่เหล่านี้ส่งผลกระทบต่อโนราหลายประการ เช่น เปลี่ยนท่าที่ต่อพิธีกรรมโดยลดความสำคัญเหลือแค่ 1) ทำตามประเพณีหรือ 2) ทำเพราะวัตถุประสงค์อื่น ๆ ที่แอบแฝง เน้นเป้าหมายรองแทนเป้าหมายหลัก ธุรกิจเป็นเรื่องที่ต้องมาก่อน โดยเฉพาะในพิธีกรรมระดับชุมชนที่เป็นงานประจำปี ขณะเดียวกันพิธีกรรมที่ประกอบขึ้นนั้นก็มิได้มีลักษณะ 3) ทำพอเป็นพิธีมากขึ้น บางโรงเรียนไม่ครบตามประเพณีโบราณที่แท้จริง ลูกหลานที่มาร่วมงานก็รับมารีบกลับ 4) การมีส่วนร่วมลดลงเพราะระบบการจัดการด้วยเงินที่สั่งได้และง่ายกว่าไม่ยุ่งยากส่งผลให้เกิดการ 5) เน้นเชิงปริมาณมากกว่า

คุณภาพ ซึ่งปรากฏขยายไปถึงโนรารำและการแสดงทั่วไปด้วย

การปรับตัวและพลังในการสร้างสรรค์ของโนรา

แม้โนราจะต้องเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยแต่พลังศรัทธาและศักยภาพของโนราก็ยังคงดำรงอยู่ในชุมชน โดยเฉพาะ “ความเป็นชุมชนศิลปิน” หรือ “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา” ในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา และพื้นที่ในภาคใต้โดยทั่วไป บทบาทหน้าที่ หรือ “ภารกิจต่อสังคม” ของโนรายังคงมีอยู่เพียงแต่ลดความเข้มข้นลงไปในด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านความเชื่อ การให้การศึกษา การให้ความบันเทิง แนวทางในการกำเนิดชีวิต การแก้ปัญหาหรือลดความขัดแย้งในชุมชน สร้างความสมานฉันท์ความสงบร่มเย็น บำบัดรักษาอาการป่วยไข้ทั้งทางร่างกายและจิตใจ รวมทั้งเป็นเสมือนจิตวิญญาณของคนและชุมชนที่สะท้อนให้เห็นความผูกพันในสายตระกูล และความเป็นหมู่พวกของสังคมภาคใต้ เพียงแต่การดำรงอยู่ของโนราในวันนี้จำเป็นต้องปรับตัวเองให้เข้ากับสังคมหรือ “เหมาะสมกับยุคสมัย” ซึ่งหมายถึง ความสามารถของสื่อ (อย่างโนรา) ที่จะดำรงอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง โดยการประยุกต์หรือปรับประนาระหว่างเก่ากับใหม่ ลดทอนหรือถอดรีด และสร้างองค์ประกอบบางประการเพื่อความอยู่รอด เช่น ขยายความบันเทิงโดยนำดนตรี และเพลงลูกทุ่งเข้ามาในการแสดงโนรา เข้าไปรำสาธิตเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว เพิ่มบทบาทของโนราผู้หญิง การเพิ่มพื้นที่ในการฝึกรำโนราทั้งในชุมชน วัด และสถาบันการศึกษา เพื่อให้มีความหลากหลายในการสืบทอดโนรา การปรับเปลี่ยนเวลาในการแสดง การปรับเนื้อหาหรือบทแสดงให้เหมาะสมตามความต้องการของสังคมหรือกระแสสังคม เช่น วรรณคดีเรื่องยาเสพติด โรคเอดส์ สิ่งแวดล้อม เป็นต้น การผลิตและนำเสนอในสื่อสมัยใหม่ ทั้งเทป ซีดี วีซีดี ภาพยนตร์และโทรทัศน์ การปรับตัวด้วยการสร้างนวัตกรรมใหม่ของโนราเพื่อสุขภาพ เช่น โนรกายบริหาร (โนราบิก) ในประเด็นดังกล่าวงานศึกษาวิจัยเรื่อง “นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลา การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา” ของพิทยา บุขรรัตน์ (2553 : 285 – 286) พบว่าศิลปิน (หนังตะลุงและโนรา) มีวิธีการเลือกสรรในการดำรงอยู่ ที่อาจนำมากล่าวโดยสรุปได้ดังนี้ 1) การดำรงสถานภาพหรือรักษารูปแบบดั้งเดิมแล้วจำกัดงานแสดงเฉพาะชุมชนที่ยังนิยม หรือทำหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรม (แก้บน ตั้งหิ้ง โนราโรงครู) เพียงอย่างเดียว 2) ยอมรับการปรับเปลี่ยนโดยการผสมผสานเข้าลักษณะที่ว่า “ของใหม่ก็รู้จักเอา ของเก่าก็รู้จักใช้” 3) ปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงเพื่อสนอง

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

ความต้องการและค่านิยมของผู้ชมตามยุคสมัย 4) ประสานกับสื่อมวลชนสมัยใหม่ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ เพื่อเผยแพร่การแสดงในรูปแบบใหม่ 5) ประสานความร่วมมือหรือพึ่งพานักจัดรายการเป็นธุรกิจบันเทิง เช่น การจัดงาน “มหกรรมแข่งขันประชันโรง” รวมทั้งร่วมแสดงกับมหรสพสมัยใหม่ หรือมหรสพจากภาคกลาง เช่น ลิเก ภาพยนตร์ วงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งออกมาในรูปของงาน “สวนสนุก” จนพัฒนาเป็นสังกัดค่ายหรือเข้ากลุ่มในเครือบริษัท เช่นเดียวกับเครือบริษัทของนักร้องและนักดนตรีในปัจจุบัน 6) เข้าร่วมกับบริษัทห้างร้าน จำหน่ายเทปบันทึกเสียงในท้องถิ่น เพื่อบันทึกภาพหรือวีดิทัศน์ จนถึงแผ่นซีดีและดีวีดีในปัจจุบัน 7) ประสานงานกับหน่วยราชการ ทำหน้าที่ในการเผยแพร่ข่าวสาร เช่น การวางแผนครอบครัวการณรงค์การป้องกันยาเสพติด การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เป็นต้น 8) ร่วมมือกับหน่วยงานทางวัฒนธรรมสถาบันการศึกษา เพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่และพัฒนาการจัดประชุมสัมมนาในทางวิชาการ นำการแสดงโนราเข้าสู่ระบบการเรียนการสอน ทั้งที่เป็นหลักสูตรการศึกษาศิลปะการแสดงท้องถิ่น ชมรมฝึกหัดและส่งเสริมโนราในสถาบันการศึกษาเพื่อฝึกหัดและถ่ายทอดสู่เยาวชน 9) จัดตั้งชมรมหนังตะลุงและโนรา ศิลปินพื้นบ้าน จนพัฒนาเป็นสมาคม สมาพันธ์ศิลปินพื้นบ้านศรีวิชัย เพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่และพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ 10) ปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอ เช่น การออกเป็นชุดบรรเลงดนตรีล้วน ๆ บทร้องบทกลอน พิธีกรรมโนราโรงครู ออกชุดตลกทั้งโนราและหนังตะลุง เป็นต้น

โนรากับพลังสร้างสรรค์ทางสังคมและวัฒนธรรม

กล่าวได้ว่าโนรามีพลังในการสร้างสรรค์ทางสังคมและวัฒนธรรม ในฐานะสื่อพื้นบ้านที่มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงมาควบคู่กับสังคม มีการปรับปรุงหรือมีพลังในการสร้างสรรค์และพัฒนาตนเองจนสามารถสนองตอบความต้องการของชาวบ้านในแต่ละช่วงสมัยได้เป็นอย่างดี รูปแบบของการแสดงโนราอยู่ควบคู่มากับสังคมชาวบ้านมากกว่าสื่อสมัยใหม่จนตกผลึกเป็นรสนิยมหรือความเป็นตัวตนของชาวบ้าน ทั้งนี้เรื่องที่น่ามาแสดง บทขับร้องกลอน บทเจรจาบทตลก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ทุกอย่างจึงสอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน โดยตัวชาวบ้านเองมี “ความเป็นศิลปินหนังตะลุงและโนราอยู่ในตัวตน” คำกล่าวที่ว่า “มาแต่ตรงไม่หนังก็โนรา” มีนัยสัมพันธ์กับความเป็นชาวบ้านใน “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา” รวมทั้งการมีบทบาทหน้าที่อย่างหลากหลายต่อชาวบ้าน

และชุมชน โดยเฉพาะการให้ความบันเทิงและการประกอบพิธีกรรมทั้งต่อปัจเจกชน และสังคมโดยรวม แม้จะมีสื่อสมัยใหม่รวมทั้งความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอันเป็นผลพวงจากการพัฒนาเข้าไปแทนพื้นที่ทางวัฒนธรรมของโนราในสังคมชาวบ้าน แต่โนราก็ยังมีศักยภาพมากพอที่จะดำรงอยู่อย่างผูกพันใกล้ชิดกับวิถีชีวิตชาวบ้านทั้งในชีวิตประจำวัน ชีวิตการทำงาน และชีวิตพิธีกรรมด้วยการปรับตัวพัฒนารูปแบบ เนื้อหา และมีพลังสร้างสรรค์อย่างหลากหลาย ดังจะเห็นได้จาก “ศิลปะการแสดงอันเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่ผู้ประกอบการประสงค์จะสื่อความกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มักใช้ภาษาการแสดงออก และรูปแบบในลักษณะของการปรุงแต่งให้วิเศษพิสดาร เพื่อความขลังและศักดิ์สิทธิ์จนกลายเป็นจารีตประเพณีที่นอกเหนือจากวิถีสามัญ ศิลปะการแสดงเพื่อการนี้จึงขยายพื้นที่ของศิลปะการแสดงให้เพิ่มมากขึ้นด้วยการสร้างสรรค์รูปแบบ และเนื้อหาให้หลากหลายขึ้น เช่น มีการร้อง “บทหน้าม่าน” รำโซ่เป็นชุดหลาย ๆ คน มีดนตรีและการร้องเพลงลูกทุ่ง มีตัวละครและเนื้อเรื่องเพื่อแสดงชุดความคิดหรือสะท้อนภาพสังคมและชี้นำสังคมมากขึ้น เป็นลำดับ รวมทั้งโนรามีสถานะเป็นสถาบันย่อยของสังคมอัน ได้แก่ “สถาบันศิลปะและนันทนาการ” ในด้านบทบาทหน้าที่จำเป็นที่ส่วนประกอบย่อยทุกส่วนจะต้องทำหน้าที่ของตัวเองให้ดีที่สุดเพื่อควมมีเสถียรภาพของสังคมส่วนรวม โนราจึงมีบทบาทหน้าที่ทั้งด้านความบันเทิง การประกอบพิธีกรรม การสร้างเอกภาพและสัมพันธ์ภาพในสังคม การถ่ายทอดวัฒนธรรมชุมชน รวมทั้งการสร้างอัตลักษณ์ ศักยภาพ และภูมิปัญญาท้องถิ่นและหน้าที่อื่น ๆ ซึ่งเราสามารถมองเห็นได้จากวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทั้งด้านความบันเทิง ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ที่ศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผลและความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนในชุมชน

อาจกล่าวได้ว่าความเป็นตัวตน ศักยภาพและคุณลักษณะหลายประการที่เป็นพลังสร้างสรรค์และการดำรงอยู่ของโนรา ซึ่งอาจนำมากล่าวโดยสรุปกล่าวคือ 1) โนราเป็นพื้นภูมิวัฒนธรรมในวิถีชีวิตที่เป็นเสมือนเบ้าหลอมหรือรากเหง้าของคนในภาคใต้ โดยผ่านประเพณีและพิธีกรรมอัน “เป็นศูนย์รวมความศรัทธาและต่อยอดความเป็นชุมชนอย่างสถิตสถาพร และเป็นเครื่องสำแดงความมีอัตลักษณ์ และความเป็นไทยของแต่ละชุมชน เพราะเป็นทั้งต้นแบบ ทั้งตาหน้าที่เติมแต่งสันดานให้เป็นคุณูปการต่อสังคมทุกระดับและสืบทอดศรัทธาให้ส่งผลเป็นพฤติกรรม คติ และระบบ สืบเนื่องไปอย่างไม่สิ้นสุด” (สุวิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ 2544: 112) 2) โนราเป็นสื่อประสานสังคม และเป็นพลังสร้างสรรค์ในระบบความเชื่อและ

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

จิตวิญญาณของชุมชน โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษและวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกว่า “ทวด” รวมทั้ง “ครูหมอ” โดยเฉพาะ “ครูหมอตายายโนรา” ยังเป็นระบบความเชื่อที่เป็น “วิถีปฏิบัติและจิตสำนึกร่วมของชุมชน” โดยมีโนราเป็นสื่อประสานและผู้ประกอบการ 3) โนราเป็นผลผลิตในทางบูรณาการของชาวภาคใต้ และเป็นภูมิปัญญาที่เป็น “การสร้างสรรคพิเศษ” ดังจะเห็นได้จากทำรำโนรา ที่เป็นการสร้างสรรคพิเศษ “ส่วนใหญ่ได้จากการสังเกตธรรมชาติ เช่น ชะนีรำไม้ กวางโยนตัว พระจันทร์ทรงกรด ได้จากจิตกรรมก็มีเช่น แม่ลายนก เครือวัลย์ จากดุริยางค์ศิลป์ เช่น สีซอสามสาย จากวรรณคดี เช่น พระรถโยนสาร รามาน้ำวนศิลป์ พระลักษณ์แผลงศร ได้จากวิถีการดำเนินชีวิต เช่น ช้างนางนอน พิสมัย เรียงหมอน ฯลฯ” (สุวิงศ์ พงศ์ไพบูลย์ 2542: 3869) 4) โนรามีความหลากหลายในความเป็นตัวตน มีสถานภาพต่าง ๆ เช่น เป็นศิลปะการแสดง เป็นผู้ประกอบการพิธีกรรม เป็นสื่อพื้นบ้าน ที่นอกจากทำหน้าที่เพื่อความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรมแล้ว ยังมีบทบาทหน้าที่อื่น ๆ กล่าวคือ 1) เป็นเสมือนตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนออกมาให้เห็นตามความเชื่อ 2) มีหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการสนองทางกายภาพ 3) เป็นเสมือนเครื่องควบคุมทางสังคมรักษาบรรทัดฐานทางสังคม และชี้แนะระเบียบแบบแผนที่เหมาะสม รวมทั้ง กำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมอีกด้วย 4) รักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อ และทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผล โดยมีหน้าที่รักษาสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม 5) ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรม (จิตตนา หนูณะ: 2534: 143) จึงกล่าวได้ว่าโนราคือระบบสัญลักษณ์ และศูนย์รวมทางวัฒนธรรมของชุมชนเป็นสื่อในการประสาน และการสร้างเครือข่ายชุมชน ดังจะเห็นได้จากระบบความสัมพันธ์ของชุมชน ทั้งโดยระบบเครือญาติ ระบบอุปถัมภ์ ระบบผูกเผือกผูกคอง และระบบสวายนับโยค อันนำมาซึ่งการแลกเปลี่ยน การพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน รวมทั้งความเอื้ออาทร และความเป็นระบบหมู่พวกในชุมชน และส่วนหนึ่งคืออัตลักษณ์ และศักยภาพของชุมชน ที่สะท้อนผ่านการดำรงอยู่ของโนรา ดังกล่าวแล้ว

บทสรุป

กล่าวได้ว่าโนราเป็นศิลปะการแสดงของภาคใต้ที่มีประวัติ และพัฒนาการมาเป็นระยะเวลายาวนาน มีความเจริญรุ่งเรือง และมีการเปลี่ยนแปลงมาควบคู่กับชุมชน ปรากฏหลักฐานจากคำบอกเล่า ตำนานบทกาศครู หลักฐานเอกสาร และข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่น

ต่างเห็นว่าโนราคงได้รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมของอินเดียทั้งโดยตรงและทางอ้อม แล้วค่อยผสมผสานกับวัฒนธรรมในท้องถิ่น จนพัฒนารูปแบบเป็นเอกลักษณ์ของตนเองแล้ว แพร่กระจายออกไปสู่ชุมชนอื่น ๆ รวมทั้งการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงมาจนถึงปัจจุบัน ในแง่การดำรงอยู่ของโนราอาจมองเห็นได้จากปฏิสัมพันธ์ของโนรากับสังคมและวัฒนธรรม ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสถาบันทางสังคมและวัฒนธรรม ที่มีส่วนส่งเสริม สนับสนุน และชี้นำสถาบันอื่น ๆ โนราจึงเป็นระบบสัญลักษณ์และ / หรือเอกลักษณ์ของภาคใต้ โดยมีบทบาทหน้าที่สำคัญในการให้ความบันเทิง และการประกอบพิธีกรรมทั้งที่เกี่ยวข้องกับ ศิลปวัฒนธรรม ชุมชน รวมทั้งการเสริมสร้างประเพณีและพิธีกรรมของชุมชน เป็นศูนย์รวมของความศรัทธาและต่อยอดความมีอัตลักษณ์ของชุมชน เป็นสื่อพื้นบ้านที่มีส่วนในการสร้างจิตสำนึก ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม ปกป้องรักษาบทสวดของสังคม ปกป้องสิทธิหน้าที่อันพึงมีพึงได้โดยชอบธรรมของสังคม มีส่วนในการแก้ไขปัญหาพื้นฐาน และตอบสนองความต้องการทั้งของปัจเจกชน และสังคมส่วนรวม ด้วยเหตุและปัจจัยดังกล่าว ในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม โนรายังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคม และดำรงอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน

โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและหลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้

เอกสารอ้างอิง

- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. “ขุนอุปถัมภ์นรากร” ใน **พุ่มทิวาที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้: ขุนอุปถัมภ์นรากร**. หน้า 11 - 15. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2523.
- จิตร ฉิมพงศ์. “บทร้องและทำร่าของโนรา” ใน **พุ่มทิวาที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้: ขุนอุปถัมภ์นรากร**. หน้า 139 - 156 กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2523.
- จิตตนา หनुณะ. “สื่อพื้นบ้าน – สื่อเพื่อการพัฒนา: บทบาททางสังคมและการเสื่อมสลาย,” ใน **พื้นบ้านพื้นเมืองถิ่นไทยทักษิณ**. บรรณาธิการ โดย พรศักดิ์ พรหมแก้ว. หน้า 135 - 148. กรุงเทพฯ: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2534.
- ชวน เพชรแก้ว. “ปัจจุบันและอนาคตของโนรา” ใน **ที่ทัศนวัฒนธรรม**. บรรณาธิการ โดย พรศักดิ์ พรหมแก้ว. หน้า 55 - 94 กรุงเทพฯ: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2540.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. **ตำนานละครอิเหนา**. พระนคร: คลังวิทยา, 2507. เทวสารโร (นามแฝง). **เทพสาร บรรพ 2. พัทลุง: โรงพิมพ์สกุลไทย**, 2508.
- ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. **โนราตัวอ่อน**. สงขลา: สำนักศิลปะและวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏสงขลา, 2540.
- . “ร่องรอยนาฏยศาสตร์ของโนรา” ใน **ดวงแก้ว**. 6(1): 1 - 15; กรกฎาคม - ธันวาคม 2544.
- เกียรติชัย อิศรเดช. “โนรา: วัฒนธรรมพื้นบ้านในสถานการณ์ร่วมสมัย,” ใน **เอกสารประกอบการเสวนาในโครงการ “มาแต่ตรงไม่ห่างก็โนรา อนุสรณ์ 94 ปี โนราเต็มเมืองตรัง”** กรุงเทพฯ: 2550.
- ธิดา สารยา. “ประวัติศาสตร์เมืองนครจากตำนานประวัติศาสตร์,” ใน **รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์นครศรีธรรมราช ครั้งที่ 3 ประวัติศาสตร์นครศรีธรรมราชจากภาษาและวรรณกรรม**. หน้า 287 - 299 กรุงเทพฯ: วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราชและสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2528.
- นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. **สองฝั่งเล**. กรุงเทพฯ: สายธาร, 2549.

- ประทุม ชุ่มเพ็งพันธ์. “นางเลือดขาว,” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีนครศรีธรรมราช ชุดที่ 2**, หน้า 219 - 233. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงสยาม, 2525.
- ผาสุธ อินทราวุธ. “ละครชาตรีหรือโนห์รา,” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดี นครศรีธรรมราช ชุดที่ 4** เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการประวัติศาสตร์ นครศรีธรรมราช, ครั้งที่ 4, หน้า 98 - 105. นครศรีธรรมราช: 2529.
- พรศักดิ์ พรหมแก้ว. “การละเล่นพื้นบ้าน: บทประมวลเพื่อเสนอภาพรวม,” ใน **ทิวทัศน์วัฒนธรรม**. บรรณาธิการ โดย พรศักดิ์ พรหมแก้ว. หน้า 69 - 84. กรุงเทพฯ: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2540.
- พิทยา บุขุรรัตน์. รายงานการวิจัยตำนานโนรา: **ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรม บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา**. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2539. ถ่ายเอกสาร.
- _____. **นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลาการเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับ สังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุน สนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2553.
- พุทธทาสภิกขุ. **แนวสังเขปของโบราณคดีรอบอ่าวบ้านดอน**. กรุงเทพฯ: บริษัทต้นอ้อแกรมมี จำกัด, 2540 .
- สุธิวังค์ พงศ์ไพบูลย์. “โนรา,” ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2529 เล่ม 5**, หน้า 1804 - 1819. กรุงเทพฯ: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิไล สงขลา, 2529 .
- _____. **โครงสร้างและพลวัตวัฒนธรรมภาคใต้กับการพัฒนา**. กรุงเทพฯ: สำนักงาน กองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2544.
- _____. “ศิลปะการแสดงในภาคใต้ของประเทศไทย,” ใน **ทางสายวัฒนธรรม**. บรรณาธิการ โดย สถาพร ศรีสังข์. หน้า 147 - 161. กรุงเทพฯ: มูลนิธิ ศาสตราจารย์สุธิวังค์ พงศ์ไพบูลย์, 2547.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - 2477**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.
- อุดม นูหนอง. “ศิลปะการละเล่นเงาของนักเล่นนิทานยามวิกาล,” ใน **ไฮคลาส**. 10(109): หน้า 130 -141; พฤษภาคม 2536.