หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

แนวคิด และทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง "การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย" ได้อาศัยแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ซึ่งนำมาเป็นกรอบและแนวทางในการศึกษาครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงโนรา
2. แนวคิดเรื่องความหมายของวัฒนธรรมในลักษณะเนื้อหาและรูปแบบ
3. แนวคิดเรื่องปฏิบัติการทางวัฒนธรรม
4. แนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม
5. แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา
6. แนวคิดเรื่องบทบาทของสื่อพื้นบ้าน
7. แนวคิดเกี่ยวกับเหตุปัจจัยของการเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้าน
8. แนวคิดการพัฒนาสื่อพื้นบ้าน
9. แนวคิดเรื่องสื่อสาระบันเทิง / เอดูเทนเมนต์ (Edutainment)

ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงโนรา

อุดม หนูทอง (2536) ได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโนรา ซึ่งเป็นข้อมูลบอกเล่าจากโนราหลายท่านในขณะนั้น ที่แสดงโนราแบบดั้งเดิมและแสดงมานาน ผู้วิจัยได้ยึดข้อมูลที่ได้รวบรวมขึ้นเหล่านี้มาเป็นข้อมูลเอกสารหลักในการศึกษาโนราในอดีต ซึ่งมีการรวบรวมข้อมูลทางด้านความเป็นมา องค์ประกอบในการแสดง ธรรมเนียมบางประการของโนรา ลักษณะการแสดงโนรา หลักการรำท่ารำ รูปแบบกลอนและการร้องกลอน บทกาศครู กำพรัด การรำทำบท การจับบทออกพราน รวมทั้งสายตระกูลโนรา ซึ่งทั้งหมดได้รับการตรวจสอบและชำระอย่างเป็นระบบ ซึ่งผู้วิจัยสรุปความในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

ความเป็นมาของโนรา

1. กรณีชื่อเรียกการละเล่นชนิดนี้ ยุติได้ว่า เดิมเรียก "ชาตรี" พบคำนี้เก่าสุดในโคลงเรื่องพระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก (รัชกาลที่ 1) พระนิพนธ์ของกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ ว่ามีละครโนห์ราชาตรีเล่นในงาน จากนั้นก็เรียกชื่อชาตรีเรื่อยมา เช่นในบทพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 ตอนอภิเษกอิเหนาและราชบุตรราชธิดาสี่พระนครว่า "ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตลุง ชัดกันนุงตามถนนแห่งกรวดลาว" ต่อมาในมโนหรานิบาตฉบับวัดมัชฌิมาวาสฯ สงขลา ซึ่งบอกว่าเขียนเสร็จ พ.ศ. 2411 เรียก "มโนราชาตรี ร้องบทเมรี ชมสวน ชานสมร รำเมื่อกินเหล้าเคล้าคลอชวนนอน ลักยาพาจร เมรีมัวเมา" ในบทร้องโนราก็พบคำว่า "ชาตรี" และ "โนราชาตรี" ได้ทั่วไป เช่น ในตำนานว่า "ก่อเกื้อกำเนิดคราเกิดชาตรี" หรือ "ว่าแรกเริ่มเป็นชาตรีเริ่มเดิมที ขุนศรัทธา" สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ กล่าวว่า "ในใบฎีกาของวัดต่างๆ ที่มีมาก่อน พ.ศ. 2490 ถ้ามีการประชันโรงโนรามักใช้คำว่า ชาตรีประชันโรง" แม้ในปัจจุบันโนราอาวุโสทั้งหลายก็ยังเรียกโนราว่า "ชาตรี" กันอยู่บ้าง แต่ไม่มีใครเรียกว่า "ละครชาตรี" ในภาคใต้

ศัพท์คำว่า "ชาตรี" สันนิษฐานกันหลายทาง เช่น

กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกล่าวว่า "ชื่อที่เรียก "ละครชาตรี" เห็นจะตั้งขึ้นในกรุงเทพฯ เป็นแน่ พวก "โนรา" นอกจากเล่นเรื่องแล้วก็มักมีการเล่นแสดงวิชาเข้าด้วย มีการลุยไฟ เป็นต้น เราจึงตื่นกัน เรียกชื่อละครพวกนั้นว่า "ละครชาตรี" หมายความว่า ละครมีเวทย์มนต์อย่างเดียวกับคำ "คงกะพันชาตรี" อันคำ "ชาตรี" นั้น องค์ธานีเอาหนังสือซึ่งสมาคมค้นวิชาประเทศไทย (สยามสมาคม) เขาวินิจฉัยไว้"

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า "ชาตรี" เพี้ยนมาจาก "ยาตรี" หรือ "ยาตรา" แปลว่า เดินทางท่องเที่ยวไป ใช้เรียกละครเร่ในอินเดีย

เต็มศิริ บุณยสิงห์ และ เจือ สตะเวทิน กล่าวว่า ชาตรีน่ามาจาก กษัตรียะ หรือ "กษัตริย์" ในภาษาสันสกฤต ในอินเดียใต้มีละคร "ฉัตรียะ" พระเอกเป็นกษัตริย์ เราออกเสียง "ฉัตรียะ" ไม่ถนัด จึงออกตามสะดวกปากว่า "ชาตรี"

ต่อมาชาตรีนิยมแสดงเรื่อง พระสุธน-มโนห์รา จึงเรียก "มโนห์ราชาตรี" แล้วกร่อนเป็น "โนราชาตรี" บ้าง "มโนห์รา" บ้าง แล้วกลายเป็น "โนรา" ในที่สุด โดยคำว่า "มโนห์รา" เป็นคำที่ชาวภาคกลางเรียกกัน ส่วนชาวภาคใต้จะเรียก "โนรา" เป็นพื้น

2. กรณีที่มาของโนรา จากการรวบรวมความคิดเห็นเกี่ยวกับที่มาของโนราจากนักวิชาการหลายท่าน สามารถแบ่งโนราออกเป็น 2 พวก คือโนราที่เกิดขึ้นทางภาคใต้แล้วแพร่สู่ภาคกลาง เป็นต้นแบบของละครไทย และอีกพวกหนึ่งมีความเห็นว่าโนราสืบทอดมาจากทางภาคกลาง จากการรวบรวมข้อมูลหลายๆ ด้าน อุดม หนูทอง มีข้อสังเกตดังนี้

2.1 เรื่องราวเกี่ยวกับโนรา ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา บทกลอนเก่าๆ โดยเฉพาะบทกาศครู ตลอดจนการยอมรับนับถือครูหมอตายายโนรา ล้วนแล้วแต่มีการรับรู้และปฏิบัติในอย่างแพร่หลายมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา และนครศรีธรรมราช ซึ่งมีพื้นที่ติดกับทะเลสาบสงขลา จึงชวนให้คิดว่าโนราเกิดและรุ่งเรืองอยู่บริเวณทะเลสาบสงขลามาก่อนแล้วแพร่กระจายสู่รอบนอก

2.2 จากบทไหว้ครู หรือที่เรียกว่า "บทกาศครู" ปรากฏสถานที่และชื่อบุคคลซึ่งล้วนแต่อยู่ในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้น เช่น

2.2.1 เกาะสีชัง เกาะใหญ่ ในบทกาศครู มีเรียกว่า "เกาะศรีกะชัง" บ้าง "เกาะกะชัง" บ้าง และ "เกาะชัง" บ้าง สันนิษฐานว่าคือบ้านกะชัง อยู่ในเกาะใหญ่ทางด้านเหนือ ซึ่งปัจจุบันเป็นตำบลหนึ่งของจังหวัดสงขลา อยู่ในทะเลสาบสงขลา หรือหากนำไปเชื่อมโยงกับความที่ว่าชาตรีเกิดขึ้นเมื่อคราว "เมืองพัทลุงเป็นกรุงธานี" การลอยแพก็ย่อมลอยจากเมืองงุง ซึ่งเส้นทางแพลอยตามอิทธิของลมจากทิศตะวันตกเฉียงใต้ไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือก็จะเข้าสู่เกาะกะชังหรือเกาะใหญ่พอดี

2.2.2 ท่าแค ท่าแคในปัจจุบัน เป็นตำบล อยู่ใน อำเภอเมืองพัทลุง ท้องที่นี้มีตำนานเกี่ยวข้องกับโนรามากมาย ซึ่งมีความเชื่อว่าขุนศรัทธาครูต้นโนราถึงแก่กรรมที่นี่ มีหลักปักหมายที่ฝังกระดูกไว้ เรียกว่า "หลักขุนทา" ในทุกปีจะมีพิธีโนราโรงครูเพื่อไหว้ครูโนรา ในพิธีไม่มีการส่งครูเพราะเชื่อว่าวิญญาณครูหมอโนราสถิตอยู่ที่นี่ นอกจากนั้นในตำบลท่าแคมีโคกขุนทา เชื่อว่าเป็นสถานที่ตั้งโรงโนราหัดศิษย์ของขุนศรัทธา

2.2.3 ทวด คือผู้มีบุญาวาสนาที่ล่วงลับไปแล้ว วิญญาณสิงอยู่ที่ใดที่หนึ่ง เป็นที่เคารพบูชาของผู้คน ปรากฏอยู่มาก เช่น ทวดทุมรักษาปากน้ำเมืองนคร ทวดเกาะสี่เกาะห้า ในทะเลสาบสงขลา ทวดโอเป็นผู้สร้างวัดนาโอ่ ทวดนางเรียมประจำคลองนางเรียมซึ่งเชื่อมระหว่างทะเลน้อย และทะเลสาบสงขลา เป็นต้น

2.3. ในพิธีโนราโรงครูซึ่งเป็นพิธีเชิญครูหมอตายายโนรา (บรรพบุรุษซึ่งเป็นโนรา หรือนับถือครูโนราตั้งแต่รุ่นครูต้นเรื่อยมา) มารับการถวายด้วยการรำถวายและถวายเครื่องสังเวยของชาวบ้านในภาคใต้ พบว่าวิญญาณที่ชาวบ้านนับถือ และเชิญมาเข้าทรงคือ ครูต้นโนรา ดังปรากฏชื่อในตำนาน (และอาจจะมีวิญญาณอื่นๆ อีกส่วนหนึ่ง) และครูหมอตายายโนราแต่ละองค์มีประวัติที่บอกเล่าสอดคล้องกันเป็นส่วนใหญ่ทุกชุมชน อาจมีที่ผิดเพี้ยนบ้างก็ในส่วนปลีกย่อย จึงเป็นที่น่าสังเกตว่าตายายโนรามีการเล่าขานเกี่ยวกับครูของเขามาโดยตลอด ประวัติโนราจึงไม่จางหาย ยิ่งมีการตั้งหิ้งบูชาครู มีการจัดพิธีโนราโรงครูกันอยู่ทั่วไป ประวัติของครูโนราจึงถูกเล่าขานซ้ำแล้วซ้ำเล่า ดั้งนั้นประวัติเรื่องราวของครูโนราจึงมีฐานความจริงเป็นส่วนมาก

2.4 นอกจากมีตำนานเล่าเรื่องโนราโดยตรงแล้ว ยังมีตำนานและประเพณีอื่นๆ ในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาที่เกี่ยวข้องกับโนราด้วย เช่น นางเลือดขาว ซึ่งปรากฏในพงศาวดารเมืองพัทลุง เชื่อว่านางคือคนเดียวกับแม่ศรีมาลา แต่เป็นคนละภาค ถือว่าเป็นครูโนราองค์หนึ่งเช่นกัน และเชื่อว่าเป็นผู้สร้างวัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง จึงทำให้โนราส่วนหนึ่งจัดประเพณีห่มผ้าพระธาตุเจดีย์วัดเขียนบางแก้วพร้อมกับรำโนราถวายเป็นประจำทุกปี นอกจากนี้ที่วัดพระโคะ (วัดราชประดิษฐาน) มีรูปเคารพแต่งทรงเครื่องทรงมงกุฎคล้ายเทริดโนรา เรียกว่า "ทวดหมลี" เชื่อว่าคือทวดนวลทองสำลี หรือเจ้าแม่อยู่หัว มีประเพณีลากพระชาวบ้านจะอัญเชิญขึ้นสู่บุษบกแล้วชักลากแห่แหนไป

2.5 จากการที่มีข้อมูลบอกว่าโนรารับอิทธิพลมาจากชาตรีของภาคกลางในธรรมเนียมครอบเทริด ซึ่งต้องปลูกโรงที่มีเสากลางโรง เรียกว่าเสามหาชัย หรือเสาพระเกตุนั้น จากการสอบถามโนราอาวุโส ต่างยืนยันว่าโนราไม่มีความเชื่อดังกล่าว เรื่องดังกล่าวเป็นธรรมเนียมของละครชาตรีทางภาคกลางมากกว่า

2.6 ในพิธีครอบละครของภาคกลาง ใช้ขันสาครลายสิบสองนักษัตรวางไว้กลางโรงตรงหน้าพระ ให้ผู้เข้าพิธีครอบนั่งนั้น ธรรมเนียมนี้น่าจะนำมาจากธรรมเนียมของโนราภาคใต้ เพราะในพิธีครอบเทริดของโนรามีพิธีก็มีธรรมเนียมนี้ด้วยเช่นกัน แต่ที่สำคัญลายสิบสองนักษัตรนั้น เป็นสัญลักษณ์ของหัวเมืองที่ขึ้นอยู่กับหัวเมืองนครศรีธรรมราชโบราณมี 12 หัวเมือง และแต่ละหัวเมืองมีสัตว์เป็นตราประจำเมืองแตกต่างกันไป

2.7 ความในพระภะรตเบิกโรง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นข้อมูลที่เชื่อได้ว่าท่าร่ายรำของโนราเป็นแบบแผนของท่ารำละครทางภาคกลางทั้งนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเชี่ยวชาญในเรื่องการละครอย่างยิ่ง

2.8 กำเนิดโนรานั้นกำหนดเวลาแน่นอนลงไปได้ยาก แต่ถ้าถือตามตำนานแล้ว อย่างช้าก็ช่วงปลายศรีวิชัย พุทธศตวรรษที่ 19 แต่ระยะแรกน่าจะเป็นการรำมากกว่าเป็นการเล่นเป็นเรื่องละคร หรือที่เรียกว่า "จับบท" การเล่นจับบทอย่างละครน่าจะมีในสมัยอยุธยาตอนกลาง แต่ที่แน่ๆ คือสมัยรัชกาลที่ 1 ได้มีละครโนราชาตรีจากภาคใต้ขึ้นไปเล่นในกรุงเทพฯ

องค์ประกอบในการแสดงโนรา

องค์ประกอบในการแสดงโนรามีหลายอย่างที่สำคัญได้แก่ คณะโนรา โรงแสดง ดนตรี เครื่องแต่งตัวและการแต่งตัว อุปกรณ์เครื่องใช้ต่าง ๆ และโอกาสที่จัดให้มีการแสดงขึ้น กล่าวได้ว่า หากขาดหรือไม่พร้อมในด้านองค์ประกอบแล้วการแสดงโนราจะขาดความสมบูรณ์

1. คณะโนรา เดิมทีคณะโนราเป็นชายล้วนประกอบด้วยผู้แสดง ลูกคู่ หมอไสยศาสตร์ และตาเสือ รวมแล้วทั้งคณะมีประมาณ 12-15 คน

1.1 ผู้แสดง โนราสมัยก่อนมีผู้แสดงประมาณ 7-10 คน หัวหน้าเรียกว่า "โนราใหญ่" เป็นผู้มีบทบาทในการแสดงมากที่สุด และทำหน้าที่เป็นผู้บริหารคณะ โนราคนอื่น ๆ ซึ่งเป็นตัวรำ เรียกว่า "นางรำ" ตัวรำส่วนใหญ่เป็นเด็กอายุตั้งแต่ 8-21 ปี นิยมไว้ผมจุก จึงเรียกเด็กเหล่านี้ว่า"หัวจุกโนรา" นอกจากตัวรำแล้ว ยังมีผู้แสดงเป็น "พราน" อีกคนหนึ่งซึ่งมักจะรับบทบาทเป็นตัวตลก

1.2 ลูกคู่ ทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรี หรือเรียกว่า "ตีเครื่อง" มีประมาณ 5-7 คน ทำหน้าที่ตีทับ 2 คน แต่ต่อมาทับทั้งสองผูกไขว้ด้วยกันใช้ลูกคู่ตีเพียงคนเดียว ทำหน้าที่ตีกลอง 1 คน ตีโหม่งกับฉิ่ง 1 คน เป่าปี่ 1 คน ที่เหลือตีแตระ

1.3 หมอกบโรง ทำหน้าที่เป็นหมอไสยศาสตร์ประจำคณะโนรา ทั้งนี้เพราะโนราสมัยก่อนมีความเชื่อในอำนาจเวทมนต์คุณไสยอย่างมาก เวลามีการประชันที่เรียกว่า "โนราแข่ง" หมอกบโรงจะต้องใช้วิชาไสยศาสตร์ป้องกันการกระทำคุณไสยจากโนราฝ่ายตรงข้าม

1.4 ตาเสือ เป็นผู้ติดตามคณะโนราไปด้วยความรักใคร่เสน่หา โดยมากมักจะหลงใหลหัวจุกโนราที่มีอายุราว 10-15 ปี จึงติดตามไปคอยช่วยปรนนิบัติ

ดังที่กล่าวข้างต้นว่าโนราเป็นชายล้วนต่อมาได้มีโนราหญิงเกิดขึ้น จากการตรวจสอบจากโนราหลายท่าน พอประมาณได้ว่าโนราหญิงเกิดขึ้นประมาณ 55-60 ปีที่ผ่านมา งานวิจัยของอุดม หนูทอง ฉบับนี้ได้เก็บข้อมูลเมื่อ ปี 2536 ดังนั้น กล่าวได้ว่า นับจากอดีตจนถึงปัจจุบันโนราหญิงเกิดขึ้นประมาณ 64-69 ปีมาแล้ว หลังจากนั้นราว 10 ปี ได้มีโนราหนูวิน กับโนราหนูวาด บุตรสาวของโนราวัน (เฒ่า) ในจังหวัดนครศรีธรรมราช ประสบความสำเร็จในการเป็นศิลปิน และต่อมาทั้งสองคนได้เป็นภรรยาโนราเติม อ่องเซ่ง จังหวัดตรัง ยิ่งทำให้ชื่อเสียงโด่งดังมากขึ้นจนเป็นที่รู้จักในภาคใต้ จากนั้นผู้หญิงจึงเข้ามามีบทบาทในคณะโนรามากขึ้น จนปัจจุบันนางรำเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย เมื่อประมาณปี 2505 โนราได้รับอิทธิพลจากละครและดนตรีลูกทุ่ง มีการแสดงเรื่องอย่างละครและมีการนำวงดนตรีเขาไปประสม ทำให้จำนวนคนในคณะโนราเพิ่มมากขึ้น ราว พ.ศ. 2500-2510 คณะโนราหนึ่งๆ มีสมาชิกประมาณ 25-30 คน ต่อมาบางคณะมีสมาชิกถึง 45-60 คน โดยมีนักร้องและนักเต้น หรือ "หางเครื่อง" รวมเข้าไปด้วย ลูกคู่มีมากขึ้นเพราะเอาดนตรีสากลเข้าไปประสม หมอกบโรงซึ่งมีบทบาทสำคัญมากในอดีตก็ไม่จำเป็น เพราะความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์เสื่อมคลายลง สำหรับตาเสือก็เหลือเพียงตำนานบอกเล่าเท่านั้น

2. โรงแสดง โรงโนราสมัยก่อนปลูก "ขนาดเท่าแผ่นดินอนุญาต" คือแผ่นดินที่พระยาสายฟ้าฟาดประทานให้แก่ขุนศรัทธาผู้เป็นหลาน มีขนาดกว้าง 9 ศอก ยาว 11 ศอก ลักษณะโรงต่างกันเป็น 2 แบบ คือโรงรำทั่วไป กับโรงสำหรับจัดพิธีกรรมรำโรงครู

2.1 โรงรำทั่วไป สมัยก่อนปลูกโรงกับพื้นดิน ใช้เสา 6 ต้น หลังคาจั่วมุงจากหรือกระแชง ด้านล่างเปิดโล่งทั้ง 4 ทิศ คนดูสามารถดูได้รอบ นัก ทำด้วยไม้ไผ่ยาวราว 1 เมตร มีเสา 2 ต้น ฝังไว้กับพื้น การปลูกโรงจะไม่หันหน้าไปทางทิศตะวันตก เพราะเชื่อว่าจะทำให้ตกอับ และไม่หันโรงให้สถานที่หรือสิ่งที่เคารพบูชาเพราะเชื่อว่าเป็นอัปมงคล รอบโรงใช้ไม้ไผ่กั้นไว้รอบ โดยผูกติดกับเสาโรงด้านนอก เรียกว่า "นักพิง" ภายในนักพิงนี้ถือเป็นมณฑลของโรงโนรา คนนอกเข้ามายุ่มย่ามไม่ได้ พื้นโรงปูเสื่อเต็มพื้นที่เฉพาะกลางโรง ตรงหน้านักรำปูด้วย "สาดคล้า" (เสื่อสานด้วยคล้า) หรือ "สาดคลุ้ม" ผืนใหญ่ สำหรับเป็นที่รำของโนรา

ต่อมาในประมาณปี 2476 โนราเริ่มมีม่านกั้นซึ่งเป็นม่านสีผืนเดียวกับส่วนหลังของโรงถัดจากนักนั่ง หลังม่านได้ต่อหลังคาออกไป กั้นด้านข้างมิดชิด การปรับเปลี่ยนนี้

เป็นการปรับเปลี่ยนที่สอดคล้องเหมาะสมกับโนราหญิงเป็นอย่างยิ่ง จากนั้น โรงโนรามีการปรับเปลี่ยนโดยใช้ม่านหลืบหลายชั้นมาเป็นฉากผ้าเขียนสีเป็นวิวทิวทัศน์ท้องพระโรง หรือมีการเขียนฉากให้เป็นไปตามนิยายที่แสดง บ้างทำฉากให้เคลื่อนไหวคล้ายของจริง การเปลี่ยนแปลงนี้มุ่งเน้นให้ผู้ชมติดอกติดใจเป็นสำคัญ เรื่องคตินิยมแบบเก่า ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องขนาดและลักษณะของโรง เรื่องทิศ จึงไม่ค่อยมีใครใส่ใจหรือติดใจอีกต่อไป

2.2 โรงสำหรับรำโนราโรงครู โรงสำหรับโนราโรงครูแทบจะไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปเลย ทั้งนี้เป็นเพราะความเชื่อว่าโรงที่ปลูกผิดลักษณะตามแบบโบราณจะใช้ทำพิธีไม่ได้ เพราะหมอครูไม่ให้ทำเช่นนั้น และจะถูกลงโทษไปต่าง ๆ นานา

โรงโนราสำหรับทำพิธีโรงครูจะตั้งทางทิศตะวันออก หรือทางทิศใต้ของตัวเรือน ให้แนวเสาโรงแถวใดแถวหนึ่งตรงกับแนวเสาเรือน และห่างจากเรือนไม่น้อยกว่า 3 วา โรงมีขนาดกว้าง 9 ศอก ยาว11 ศอก เสา 6 ต้น ไม่ยกพื้น หลังคาจั่วปลูกให้ "ลอยหวัน" คือหันส่วนยาวไปตามตะวัน หลังคามุงกะแชง ถ้ามุงต้องมุงจากต้องใช้กะแชง 3 ผืน มุงไว้ 3 ตอน คือที่หัวจั่วทั้งสองข้างและตรงกลางโรง นั่งนักอยู่ทางทิศตะวันตก ทางด้านตะวันออกของโรงจะต่อพาไลออกไปราว 2 ศอก โดยยกพื้นทำเป็น "ศาล" (เพียงตา) สูงเสมอศีรษะใช้วางเครื่องบวงสรวงสังเวย ด้านนี้ถือเป็นด้านหน้าโรงเพราะเป็นที่ประทับของครูหมอ เวลารำจะรำหันหน้าเข้าหาศาล ถ้าโรงครูที่จัดขึ้นมีพิธีสงฆ์ด้วย จะทำพาไลต่อออกไปทางทิศเหนือของโรงสำหรับเป็นที่พระสงฆ์ ปัจจุบันพาไลที่ต่อไปทางทิศเหนือจะกั้นม่าน ส่วนหลังของม่านเป็นที่กั้นมิดชิดสำหรับเป็นที่พักของโนรา บริเวณหน้าม่านส่วนหนึ่งยกพื้นเป็นที่พระสงฆ์

3. ดนตรี เครื่องดนตรีโนราที่มีมาแต่เดิมมี 6 อย่างคือ

3.1 แตระหรือแกระ เป็นเครื่องตีเคาะให้จังหวะ โดยเคาะเป็นจังหวะอย่างเดียวกับกรับ โนราคณะหนึ่ง ๆ จะมีแตระกี่คู่ก็ได้ แต่โดยมากมีราว 3 คู่

3.2 ทับ เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะและทำนอง มี 2 ลูก ลูกเสียงแหลมเรียก "หน่วยฉับ" หรือ "ตัวผู้" กับลูกเสียงทุ้ม เรียก "หน่วยเทิง" หรือ "ตัวเมีย" ตัวผู้ใช้บรรเลงนำเรียกว่า "หน่วยยืน" ส่วนตัวเมียใช้บรรเลงตาม คอยขัดจังหวะ จึงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "หน่วยหลัก" แต่เดิมทับแต่ลูกใช้ลูกคู่ตีลูกละคน ต่อมานำมาผูกไขว้กัน ใช้ลูกคู่ตีคนเดียว

3.3 กลอง เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะทับที่เรียกว่า "ขัดลูกกลอง" โนราคณะหนึ่ง ๆ จะมีกลอง 1 ลูก

3.4 โหม่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะมี 2 ลูก เสียงแหลมเรียก "หน่วยจี้" เสียงทุ้มเรียก "หน่วยทุ้ม" โหม่งยังใช้ประกอบเสียงขับร้องกลอนให้ไพเราะ โดยให้เสียงผู้ร้องกลมกลืนกับเสียงโหม่ง มีใยเสียงหวาน กังวาน ชวนฟัง เรียกว่า "เสียงเข้าโหม่ง"

3.5 ฉิ่ง ใช้คู่กับโหม่ง โดยมุมหนึ่งของรางโหม่งจะผูกฉิ่งฝาหนึ่งไว้ เวลาลูกคู่ตีโหม่งจะใช้มือข้างหนึ่งตีฉิ่งควบคู่ไปด้วย

3.6 ปี่ โนราใช้ปี่นอกหรือไม้กี่ปี่ใน ใช้เป่าเดินทำนอง ทำให้การบรรเลงดนตรีมีความไพเราะ อย่างไรก็ตามปี่ถือเป็นเพียงเครื่องดนตรีประกอบ ถ้าขาดปี่ก็ไม่เป็นปัญหาในการแสดงโนราแต่อย่างใด

ในช่วงที่มีการละเล่นใหม่ๆ เข้ามาในภาคใต้โดยเฉพาะดนตรีลูกทุ่ง ดนตรีโนราก็เปลี่ยนแปลงไปบ้าง เป็นต้นว่าหลายคณะเลิกใช้แตระ เลิกใช้กลองแบบเดิม (กลองชาตรี) แต่หันมาใช้กลองชุดแทน นำซอด้วง ซออู้ กีตาร์ และดนตรีสากลอื่น ๆ บางชิ้นเข้ามาประสม

4. เครื่องแต่งตัวและการแต่งตัว เครื่องแต่งตัวของโนรา ประกอบด้วย

4.1 เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะคล้ายมงกุฎยอดเตี้ย

4.2 เครื่องลูกปัด ซึ่งเป็นเครื่องแต่งตัวที่ร้อยลูกปัดเป็นลายต่าง ๆ ตกแต่งลำตัวท่อนบน ประกอบด้วย สายบ่า สายพาด สายคอ พานโครง ปิ้งคอ

4.3 ทับทรวง ซับทรวง ตาบ ใช้แขวนกับสายคอให้ห้อยอยู่ระดับทรวงอก

4.4 ปีกนกแอ่น เป็นแผ่นเงินคล้ายนกนางแอ่นกางปีก ใช้ติดกับสายสังวาลบริเวณชายโครงข้างละอัน

4.5 ปีก หรือ หางหงส์ ใช้คาดเอวด้านหลังให้ปลายงอเชิดขึ้นอย่างหางหงส์

4.6 เหน็บเพลา หรือหน้าเพลา เป็นกางเกงขาทรงกระบอกยาวประมาณครึ่งน่อง

4.7 ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้นุ่งทับเหน็บเพลาให้กระชับ

4.8 สายรัด ทำด้วยด้ายขาว 3 เส้น เผือกันเป็น 3 เกลียว ใช้คาดสะเอว รัดผ้านุ่งให้แน่น

4.9 หน้าผ้า เทียบได้กับชายไหว ทำด้วยผ้าร้อยด้วยดิ้นหรือลูกปัด

4.10 ผ้าห้อยหน้า เทียบได้กับชายแครง นิยมใช้ผ้าเจียะ หรือผ้าแพรสีต่าง ๆ ผูกหรือเหน็บห้อยไว้สองข้างของหน้าผ้า

4.11 กำไล หรือ ไหมล มี 3 อย่างคือ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลมือ

4.12 ปิเหนง หรือ ปั้นเหน่ง คือ เข็มขัด

4.13 เล็บ ทำด้วยเงินหรือทองเหลือง เป็นรูปกรวยปลายงอน ส่วนปลายใช้หวายร้อยลูกปัดต่อออกไป

4.14 หัวพราน หรือหน้าพราน เป็นหน้ากากสำหรับตัวตลก นิยมทำด้วยไม้พูด ไม้รัก ไม้ยอ

การแต่งตัว เดิมเครื่องแต่งตัวของโนรามีไม่มาก จากภาพถ่ายที่หลงเหลือมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เรื่อยมา พบว่าโนราฝนสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่สวมเสื้อ เครื่องแต่งตัวมีเทริด สายสังวาล สายคอ ทับทรวง ปีกนกแอ่น ปิเหนง เหน็บเพลา ผ้านุ่ง หน้าผ้า ผ้าห้อยหน้า ปีก และกำไลมือ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 6 จากภาพถ่ายปรากฏว่าโนราใส่อินทรธนูอย่างโขน และละครของภาคกลาง ใส่เล็บ ในภาพไม่ปรากฏว่ามีกำไลต้นแขน และกำไลปลายแขน

สำหรับโนราหัวจุก หรือโนราที่ยังไม่ครอบเทริด สมัยก่อนใช้เปาะสวมจุก และใช้ปิ่นไม้ปักเสียบไว้ บ้างก็ใช้ผ้าเช็ดหน้าซึ่งลงอาคมเลขยันต์พับเป็นรูปสามเหลี่ยมโพกศีรษะไว้ สมัยหลังตอนที่มีโนราหญิง นางรำหญิงบางคนจะสวม “หน้านาง” ทำด้วยกระดาษสวมต่างเทริด

การแต่งกายของโนรามีปัญหาในช่วงรัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงคราม โดยเฉพาะช่วงที่เข้มงวดเรื่องนโยบายรัฐนิยม ซึ่งไม่อนุญาตให้โนราใส่หาง ห้ามนุ่งโจงกระเบน เพราะผิดวัฒนธรรม ต้องใส่ถุงน่องรองเท้า นโยบายรัฐบาลดังกล่าวมีผลกระทบต่อโนราหญิงอยู่บ้างเช่นกัน

การแต่งตัว ตัวโนราสำหรับรำธรรมดา มีขั้นตอนดังนี้

1. นุ่งหรือสวมเหน็บเพลา
2. นุ่งผ้ายาวทับเหน็บเพลา

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. คาดสายรัดผ้านุ่งให้แน่น
4. คาดหน้าผ้า
5. คาดผ้าห้อยหน้า
6. คาดปีก
7. คาดปิเหนง
8. ใส่กำไลต้นแขน ใส่กำไลปลายแขน
9. คาดพานโครงและบ่า
10. สวมเครื่องต้นประกอบด้วย สังวาล ทับทรวง ปีกนกแอ่นและประจำยาม
11. ใส่คอหรือไม่ก็ผูกผ้าประเจียะ
12. สวมกำไลมือ
13. สวมเทริด
14. ใส่เล็บ

การแต่งพอก หรือการแต่งตัวโนราเพื่อใช้ในการประกอบพิธีโนราโรงครู มีการแต่งเช่นเดียวกันกับข้างต้น เพียงแต่มีการเติมบางส่วน บางขั้นตอนลงไป ดังนี้

1. เมื่อนุ่งผ้ายาวเสร็จ จะเอา "ชั้น" โอบทับสะเอวโดยผูกให้กระชับ ชั้นทำด้วยผ้าขาว พับเป็นชั้นๆ จำนวน 7 หรือ 9 ชั้น แต่ละชั้นใส่หมากพลู 1 คำ เทียน 1 เล่ม ข้าวตอก ดอกไม้ เงิน 1 เหรียญ แล้วด้ายเนาแต่ละชั้นไว้

2. นุ่งผ้าพระ โดยนุ่งทับชั้น วิธีนุ่งจะให้พกอยู่หลัง

3. หลังจากคาดผ้าห้อยหน้าแล้ว โนราบางคนจะผูก "งวงช้าง" ให้ห้อยอยู่บริเวณหน้าผ้า งวงช้างทำด้วยผ้าขาวม้วนให้กลมเรียวยาวราวหนึ่งช่วงแขน

4. ใช้ผ้าเช็ดหน้าพับแล้วผูกเหมือนห่อของเรียกว่า "ลูกพอก" โนราบางคนทำห่อเดียวแขวนไว้ข้างสะเอว เข้าใจว่าใช้ต่างห่อสัมภาระของโนรา

นอกจากการแต่งตัวดังกล่าวแล้ว ยังมีการประดับประดินโฉม ซึ่งเป็นไปตามแนวนิยมของยุคสมัย คือโนราชายสมัยก่อนนิยมเจาะหูและสวมตุ้มหู ขัดขมิ้น การแต่งหน้าจะทาน้ำ

ขมิ้นรองพื้นแล้วทาแป้งผงซึ่งทำจากดินสอพอง ไม่เขียนคิ้ว ไม่ทาปาก ต่อมาสมัยหลังเลิกขัดผิว ทาหน้าด้วยแป้งกระป๋อง (เป็นเม็ด) ทาคิ้วด้วยหมึกจีน ปากทาลิปสติก ต่อมาเมื่อเครื่องสำอางแพร่หลาย โนราใช้เครื่องสำอางอย่างที่ผู้หญิงใช้

5. อุปกรณ์เครื่องใช้ต่าง ๆ ในการแสดงโนรานอกจากเครื่องดนตรี และเครื่องแต่งตัวแล้ว โนรายังมีเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่

5.1 พระขรรค์ เป็นเครื่องใช้ของโนราใหญ่ ใช้ตอน "จับบท" คือแสดงเรื่องโดยจับเอาตอนใดตอนหนึ่งของวรรณกรรมมาเล่น

5.2 ไม้หวายเฆี่ยนพราย เป็นเครื่องใช้ของโนราใหญ่ ใช้ตอนรำเฆี่ยนพรายในการเล่นประชัน เพื่อตัดไม้ข่มนามฝ่ายตรงกันข้าม

5.3 หม้อน้ำมนต์ ใช้ตอนรำเฆี่ยนพราย โดยหมอเป็นผู้ถือประพรมโรง

5.4 ศร ใช้ตอนรำเฆี่ยนพราย โดยแผลงศรไปทางโรงโนราฝ่ายตรงข้าม แล้วจึงเหยียบลูกนาว

5.5 ซุม อุปกรณ์สำหรับใส่เทริด สมัยก่อนทำด้วยไม้ไผ่หวาย

5.6 ไม้คอนซุม เป็นไม้ที่ใช้สำหรับคอนซุม สมัยก่อนใช้ไม้ไผ่ที่มีลักษณะสวยงาม

5.7 ธนู ใช้เป็นอาวุธสำหรับพรานตอนจับบทพระสุธน นางมโนห์รา หรือตอนทำพิธีคล้องหงส์ ธนูที่ใช้เป็นธนูคัน

5.8 แซง หรือ กระแซง เป็นเครื่องกันแดดฝน ทำด้วยใบชิงเย็บเป็นแผง ใช้สำหรับพรานตอนจับบทพระสุธน เช่นกัน

5.9 หอก มีทั้งหมด 7 เล่มใช้ตอนทำพิธีรำแทงเข้ ซึ่งแสดงจับบท "นายไกร" (ไกรทอง)

6. **โอกาสที่แสดง โนราได้รับความนิยมอย่างยิ่งจากชาวภาคใต้ การแสดงจึงมีให้เห็นได้ทั่วไป** ซึ่งสามารถจำแนกโอกาสที่แสดงได้ 2 ลักษณะ คือ แสดงเพื่อความบันเทิง และประกอบพิธีกรรม

การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงมีได้แทบทุกกิจกรรมของชีวิต ตั้งแต่งานบวช งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ตลอดจนถึงงานศพ สำหรับกิจกรรมสังคมก็เช่นเดียวกัน งานประเพณี นักขัตฤกษ์ต่างๆ ตลอดจนงานฉลองหรืองานรื่นเริงที่จัดขึ้นเป็นครั้งคราวก็มักจะมีโนราแสดงให้ความบันเทิงอยู่เสมอ การแสดงอาจแสดงเพียงคณะเดียว หรือหลายคณะก็ได้เรียกว่า "โนราแข่ง" ซึ่งถือเป็นงานใหญ่สนุกมาก เพราะมีการแสดงสุดฝีมือและเอาชนะกัน การแสดงจะมีมากในช่วงหน้าแล้ง เพราะอากาศอำนวย และว่างจากการทำนา

ส่วนการแสดงเพื่อบ่ระกอบพิธีกรรมจะกำหนดช่วงเวลาไว้แน่นอน แต่อาจจะแตกต่างกันบ้างในแต่ละเขตพื้นที่ เช่น จังหวัดสงขลา พัทลุง นครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี นิยมจัดพิธีในช่วงเดือน 4 และเดือน 9 (โดยเว้น เดือน 8) ในขณะที่จังหวัดทางฝั่งตะวันตก เช่น ตรัง กระบี่ นิยมจัดในช่วงเดือนอ้ายถึงเดือน 6 การแสดงเพื่อพิธีกรรมนอกจากจะกำหนดช่วงเดือนแล้วยังกำหนดวันแน่นอน ถ้าเป็นพิธีกรรมธรรมดาๆ จะจัดในวันพฤหัสบดี แต่ถ้าเป็นพิธีใหญ่จะจัดถึง 3 วัน ตั้งแต่วันพุธ ถึง ศุกร์ และบางแห่งถ้าวันศุกร์เป็นวันพระ ก็ยืดเวลาไปอีก 1 วัน เสร็จพิธีในวันเสาร์

ลักษณะของการแสดงโนรา

การแสดงโนรามีลักษณะแตกต่างกันเป็น 2 แบบ คือ แสดงเพื่อความบันเทิง กับแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม

1. การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง มีองค์ประกอบหลักของการแสดง ดังนี้

การรำ โนราแต่ละตัวต้องรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำประสมท่าต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรีและต้องรำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงเหมาะแก่กรณี บางคนอาจอวดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง เป็นต้น

การร้อง โนราแต่ละตัวจะต้องอวดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็ว ได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบ แก้คำอย่างฉับพลันและคมคาย เป็นต้น

การทำบท เป็นการอวดความสามารถในการตีความหมายของบทร้องเป็นท่ารำ ให้คำร้องและท่ารำสัมพันธ์กันต้องตีท่าให้พิสดารหลากหลายและครบถ้วนตามคำร้องทุกถ้อยคำ ต้องขับบทร้องและตีท่ารำให้ประสมกลมกลืนกับจังหวะ และลีลาของดนตรีอย่างเหมาะเหม็ง การทำบทจึงเป็นศิลปะสุดยอดของโนรา

การรำเฉพาะอย่าง นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการทำบทดังกล่าวแล้ว ยังต้องฝึกการรำเฉพาะอย่างให้เกิดความชำนาญเป็นพิเศษด้วย ซึ่งการำเฉพาะอย่างนี้ อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู หรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมรการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำโรงครู หรือรำแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่าง มีดังนี้ รำบทครูสอน รำบทปฐม รำเพลงทับเพลงโทน รำเพลงปี่ รำเพลงโค รำขอเทริด รำเฒ่ียนพรายและเหยียบลูกนาว รำแทงเข้ รำคล้องหงส์ รำบทสิบสอง หรือรำสิบสองบท

การเล่นเป็นเรื่อง โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอหลังจากการรำการร้องและการทำบทแล้ว อาจแถมการเล่นเป็นเรื่องให้ดู เพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้ดีกันแล้วบางตอนมาแสดง เลือกเอาแต่ที่ต้องใช้ตัวแสดงน้อยๆ ไม่เน้นที่การแต่งตัวตามเรื่อง มักแต่งตามที่รำอยู่แล้ว แล้วสมมุติเอาว่าเป็นใคร แต่จะเน้นการตลกและการขับบทกลอนแบบโนราให้ได้เนื้อหาตามท้องเรื่อง

การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงนั้นประกอบด้วยโนรา 2 ลักษณะ คือ การแสดงโนราโรงเดียว และการแสดงประชันที่เรียกว่า “โนราแข่ง”

1.1 การแสดงโนราโรงเดียว

สุพัฒน์ นาคเสน (2539 : 29-30) กล่าวถึงการแสดงโนราโรงเดียวหรือโรงธรรมดาว่า เป็นการแสดงโนราเพื่อความบันเทิง ที่จัดให้มีการแสดงขึ้นเพียงคณะเดียวหรือหลายคณะก็ได้ แต่ต้องไม่มีในลักษณะประชันแข่งกัน ซึ่งการแสดงโนราโรงเดียวสามารถพบเห็นได้ทั้งใน

ลักษณะที่เป็นกิจกรรมทางสังคม และกิจกรรมส่วนบุคคลโดยทั่วไปในโอกาสต่างๆ เช่น งานเฉลิมฉลอง งานนักขัตฤกษ์ งานประเพณีงานทำบุญประจำปี

การแสดงโนราโรงเดียว เริ่มด้วยการเบิกโรง โหมโรง กาศครู และหลังจากจบการกาศครูแล้วก็เป็นการรำของโนราซึ่งมีทั้งการรำเดี่ยวและการรำเป็นชุดๆ ละหลายๆ คน โดยลักษณะของการรำเดี่ยวมีมักจะเริ่มจากผู้ที่มีฝีมือน้อยไปหาผู้ที่มีฝีมือดี โดยการรำของแต่ละคนจะมีขั้นตอนในการรำนี้ เริ่มจากว่าบทหน้าม่าน ออกรำ ว่ากลอน รำทำบท ว่ากลอน ในลักษณะต่างๆ แล้วจึงรำสั้นๆ แล้วกลับเข้าโรง จากนั้นโนราคนต่อไปก็จะออกรำโนรา โดยมีขั้นตอนเดียวกันจนครบทุกคน ซึ่งคนสุดท้ายเป็นนายโรงหรือโนราใหญ่ โดยการออกของโนราใหญ่นี้จะมีลำดับคล้ายกับโนราคนอื่นๆ อาจมีการตัดบางส่วนบ้างก็ได้ การออกแสดงของโนราใหญ่นั้นจะมีการจับบทออกพราน และจากนั้นเป็นการว่ากลอนขอบคุณเจ้าภาพ อวยพร และเลิกการแสดง การแสดงโนราโรงเดียวมีการรับเอาการแสดงอื่นๆ เข้ามาประสมประสานด้วยเช่นกัน เช่น ละครสมัยใหม่ซึ่งได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง โดยนำมาแสดงในช่วงการแสดงเรื่องแทนการแสดงเรื่องแบบโบราณ และการแสดงดนตรีลูกทุ่งซึ่งเข้ามามีอิทธิพลในสมัยหลัง

1.2 การแสดงโนราประชันโรงหรือโนราแข่ง

การแสดงโนราประชันเป็นกิจกรรมที่สนุกสนานและตื่นเต้นมาก ทั้งโนราเองและผู้ชม สำหรับโนราถือเป็นโอกาสที่จะอวดฝีไม้ลายมือ ซึ่งจะต้องมีการตัดสินแพ้ชนะ ส่วนผู้ชมก็จะมีโอกาสดูของดีซึ่งหาดูไม่ง่ายในการแสดงโรงเดียว

การแสดงประชันโรงเป็นการแข่งโนราเพื่อพิสูจน์ให้เห็นว่าใครจะเล่นหรือรำดีกว่าและมีศิลปในการรำอย่างไร ในการแสดงนั้นเมื่อถึงเวลาแข่งโนรา ก็จะออกมารำอย่างธรรมดา โดยให้ผู้แสดงรำทุกคนแล้วตัวโนราใหญ่ (นายโรง) ก็ออกมารำ แต่ก็ยังไม่สวมเทริด แล้วหมอก็จะนำหน้าเพื่อทำพิธีเวียนโรง เพื่อโปรดสัตว์และแผ่เมตตาให้แก่ผู้ดูและสรรพสัตว์ทั้งหลาย

ในการแข่งโนรานั้นคู่แข่งจะทำพิธีตัดไม้ข่มนาม ซึ่งเรียกว่าเฒี่ยนพรายหรือเฒี่ยนรูปเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้ การรำทีแรกก็จะมีการรำถีบลูกมะนาวการถีบจะต้องถีบไม่ให้พลาด เมื่อถีบลูกมะนาวเสร็จก็มีการรำเฒี่ยนพรายหรือเฒี่ยนรูป โดยการวาดรูปคู่ต่อสู้ และเขียนชื่อคู่ต่อสู้ลงในกระดาษขาว จากนั้นก็จะรำเฒี่ยนจนพินาศแล้วเอาลูกมะนาวและรูปที่เฒี่ยนตั้งกลางวง

ตั้งจิตอธิษฐานคณะโนราทุกคนยืนขึ้นว่าอนิจจา 3 จบ หลังจากนั้นก็เอาลูกมะนาวและรูปที่เมี่ยนวางไว้ใต้ที่นั่ง แล้วอธิษฐานให้โนราฝ่ายตรงข้ามอับหมองไปให้มืดมนด้วยปัญญาทุกประการ

การทำพิธีเมี่ยนพรายนี้ทำขึ้นเพื่อเป็นกำลังใจแก่ผู้แสดงที่จะเอาชนะคู่ต่อสู้ เสร็จจากการเมี่ยนพรายก็จะมีการรำรับเทริด คนถือเทริดก็จะเป็นตัวตลก แล้วโนราใหม่ก็จะขอเทริดจากผู้ถือ หลังจากนั้นก็มีการจับบทออกพราน

สุดท้ายเมื่อถึงกำหนดเวลา กรรมการก็จะตีโพนหมดเวลา โดยจะพิจารณาว่าโรงใดมีผู้ชมมากกว่าโรงนั้นก็จะชนะ ส่วนโรงที่แพ้ก็จะเสียหน้าอย่างยิ่ง จะต้องพยายามปรับปรุงเพื่อแข่งขันให้ชนะในโอกาสต่อไป

อย่างไรก็ตาม ราว พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา การแข่งขันประชันโรง กลายเป็นธุรกิจบันเทิง มีคนกลางเป็นผู้จัดรายการ มีการกำหนดประชันในสนามแข่งขันต่างๆ หมุนเวียนไป มีรางวัลพิเศษล่อใจ เช่น แหวนเพชร รถยนต์ และชิงรางวัลเงินสดเป็นแสน ๆ ค่าแสดงโนราก็สูงขึ้นมาก มีการพัฒนารูปแบบตามสมัยนิยมอย่างเต็มที่ สภาพดังกล่าวทำให้มีการกำหนดกติกาในการแข่งขันเพิ่มเติม นอกจากการใช้เกณฑ์คนดูเป็นตัวตัดสินยังมีเกณฑ์เพื่อการค้าเข้ามา เช่น วัดจำนวนชิ้นส่วนผลิตภัณฑ์ที่สนับสนุนรายการ ทำให้เกิดการวิ่งเต้นกว้านซื้อผลิตภัณฑ์นั้น ๆ ไปแจกชาวบ้าน ทำให้การตัดสินแพ้ชนะไม่ได้อยู่ที่ความสามารถในการแสดง การแสดงส่วนใหญ่ก็ละทิ้งแบบแผนของโนราหันมาเล่นลูกทุ่ง ผู้ดูโนราที่เข้าใจในศิลปะของโนราจึงรู้สึกเบื่อหน่าย ทำให้โนราประเภทนี้ค่อย ๆ ซบเซาลง

2. การแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรม

ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ (2523 : 112) ให้ความหมาย โนราโรงครู ว่าหมายถึง โนราที่แสดงเพื่อประกอบพิธีเชิญครูหรือบรรพบุรุษโนรามายังโรงพิธีเพื่อรับการเซ่นไหว้ เพื่อรับการแก้บน และเพื่อครอบเทริดผูกผ้าใหญ่แก่ผู้แสดงโนรารุ่นใหม่ เหตุที่ต้องทำการเชื้อเชิญครูมาเข้าทรง (หรือมา "ลง") ยังโรงพิธี จึงเรียกพิธีกรรมนี้อีกชื่อหนึ่งว่า "โนราโรงครู"

การรำโนราโรงครู มี 2 รูปแบบ คือ โรงโนราโรงครูใหญ่ และโนราโรงครูเล็ก โดยโรงครูใหญ่จะจัด 3 วัน 2 คืน เริ่มพิธีเย็นวันพุธ ส่งครู (เสร็จพิธี) เย็นวันศุกร์ แต่หากวันศุกร์เป็นวัน

พระ จะยืดไปส่งครูวันเสาร์ และโรงครูเล็กนั้นรำเพียง 1 คืน กับ 1 วัน โดยปกติจะเข้าโรงครูวันพุธตอนเย็นและไปสิ้นสุดในวันพฤหัสบดี

การทำพิธีโรงครูใหญ่ จะประกอบด้วยพิธีไหว้ครูหรือไหว้ตายายโนรา พิธีแก้บนหรือแก้เหมรย และพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ โดยพิธีวันแรกจะเรียกว่า "วันเข้าโรง" ซึ่งพิธีจะเป็นลักษณะการแสดงความเคารพครู ไหว้ครู รำถวายครู ส่วนพิธีวันที่สอง จะเป็น "พิธีใหญ่" ซึ่งจะเป็นการเซ่นไหว้ครูและแก้บน และรวมทั้งการทำพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ และพิธีในวันที่สามเป็นพิธี "ส่งครู" โดยจะมีการส่งครู และตัดเหมรย

ส่วนพิธีโรงครูเล็กนั้น จะทำเพียงสองประการคือ ในวันแรกจะเป็นพิธีไหว้ครู โดยทำพิธีเบิกโรง ลงโรงกาศครู ชุมนุมครู กราบครู แล้วรำสนุก และในวันที่สอง เป็นการรำแก้บน ส่งครูและตัดเหรมย ซึ่งพิธีดรงครูเล็กจะไม่มีการครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่

หลักทั่วไปในการรำและท่ารำของโนรา

ท่ารำและกระบวนรำของโนรามีเอกลักษณ์ชัดเจน แต่เนื่องจากในการรำ โนราแต่ละคนจะร้องบทเอง และตีท่าตามบทร้อง จึงมีอิสระในการรำ ดนตรีจะบรรเลงอย่างไรก็ต้องดูคนรำ ดนตรีไม่มีบทบาทในการกำหนดอะไรมากนัก ท่ารำและกระบวนรำของแต่ละคนจึงผิดเพี้ยนกันออกไป แต่ก็มีหลักร่วมกันอยู่ ดังนี้

1. หลักทั่วไปในการรำ

หลักทั่วไปในการรำโนราซึ่งถือว่าสวยหรือ "รำดี" มีดังนี้

1.1 การทรงตัวหลังต้องแอ่น โดยเหยียดอกให้แอ่นผายออกเรียกว่า "อัดอก" ย่อตัวและเข่าลงเล็กน้อย ก้นงอน คอตั้งหน้าแหงนเชิดเล็กน้อย

1.2 การเคลื่อนไหวเวลารำ ลำตัวต้องนิ่ง วงหน้าไปตามลีลาท่ารำ หากท่ารำเน้นวงแขนหรือส่วนลำตัวช่วงบน ลำตัวช่วงล่างต้องนิ่ง

1.3 การรำต้องได้ "โสพัส" คือมีความสมดุลทั้ง วงแขน อก คอ ใบหน้า ลำตัว เข่า เอว สะโพก

1.4 มีความเข้มแข็ง และทะมัดทะแมง

ความงามในการรำมีแนวความนิยมแบ่งออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งถือว่าโนราที่รำสวยต้องเป็นโนราที่รำมีสมาธิ ทุกอิริยาบทต้องมั่นคง สง่า ไม่หลุกหลิก หรือเล่นท่า สีหน้าเอิบอิ่ม อีกพวกหนึ่ง ถือว่าโนราที่รำสวยต้องรำทั้งตัวเคลื่อนไหวฉับไว เล่นกับส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ยักไหล่ สะบัดมือเท้า เล่นสีหน้า

2. ท่ารำ

ตำนานโนรากล่าวถึงกำเนิดท่ารำของโนราว่าเทวดาเข้าดลใจนางนวลทองสำสีให้นิมิตเป็นกินนร รำท่าต่างๆ กันนางจึงเอาท่าในนิมิตนั้นมาหัดรำ ท่ารำของโนราที่สำคัญ เช่น ท่าสิบสอง ท่ารำในบทประถม ท่ารำในบทครูสอน ท่ารำในบทสอนรำ

ท่าสิบสองนั้นเป็น ท่าครูของโนรามี 12 ท่า เรียกกันว่า "ท่าสิบสอง" โดยท่าสิบสองนี้ใช้รำเป็นท่าหลักในการ "รำถวายครู" หรือ "รำถวายศาล" ในพิธีกรรมเข้าโรงครูเสมอถ้าโนรารำไม่ครบ 12 ท่าเชื่อว่าพิธีกรรมจะไม่สมบรูณ์ ท่าสิบสองประกอบด้วย 1) ท่าแม่ลาย หรือท่าแม่ลายกนก 2) ท่าราหูจับจันทร์ หรือ ท่าเขาควาย 3) ท่ากินนร หรือกินนรรำ 4) ท่าจับระบำ 5) ท่าลงฉาก 6) ท่าฉากน้อย 7) ท่าผาลา 8) ท่าบัวตูม 9) ท่าบัวบาน 10) ท่าบัวคลี่ 11) ท่าบัวแย้ม 12) ท่าแมงมุมชักใย ส่วนท่ารำในบทประถม มีท่ารำประกอบด้วย 45 ท่า ท่ารำในบทครูสอน ประกอบด้วย 19 ท่า ท่ารำในบทสอนรำ ประกอบด้วย 35 ท่า

ท่ารำทั้งหมดดังกล่าว นับว่าเป็นท่าพื้นฐาน โนราจะนำท่าต่างๆ นั้นมาประสมประสานกันในเวลารำโชว์เรียกว่า "รำประสมท่า" และท่ารำเหล่านี้จะนำไปใช้ในการรำทำบท ซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงของโนรา

รูปแบบและการร้องกลอนโนรา

การร้องกลอนเป็นศิลปะที่เด่นเฉพาะประการหนึ่งของโนรา กลอนโนรามีหลายชนิดแต่ละชนิดมีทำนองลีลาการร้องแตกต่างกัน และแต่ละทำนองก็มีที่ใช้แตกต่างกัน ความหลากหลายเช่นนี้ทำให้กลอนโนรามีเสน่ห์ชวนฟัง

เนื่องจากกลอนโนราเป็นกาพย์กลอนชาวบ้าน รูปแบบฉันทลักษณ์จึงไม่ค่อยเคร่งครัดสามารถยืดหยุ่นปรับแปรได้เสมอทั้งจำนวนคำ จังหวะ การสัมผัสและข้อบังคับอื่น ๆ จุดเน้นอยู่ที่การสื่อความได้ตามที่ศิลปินต้องการและให้ถูกใจคนชมเป็นสำคัญ

กลอนโนรามี 2 แบบ คือ กลอนที่แต่งไว้ก่อนหรือที่ร้องจดจำสืบทอดต่อ ๆ กันมา แบบหนึ่ง กลอนแบบนี้เรียกว่า "กลอนผูก" บ้าง "คำเรียน" บ้าง และถ้าใช้เฉพาะเรื่องเฉพาะบท บาทก็เรียกว่า "คำพรัด" อีกแบบหนึ่งเป็นกลอนปฏิภาณ คือคิดดันเอาทันทีทันใด กลอนแบบนี้ เรียกว่า "กลอนมุตโต"

การจำแนกกลอนโนราเรียกตามลักษณะบังคับทางฉันทลักษณ์ เช่น กลอนสี่ กลอนหก บางชนิดมีชื่อเรียกตามทำนองร้อง เช่น กลอนกบเต้น กลอนทอย และบางชนิดไม่มีชื่อ เรียกแต่ใช้วิธีเรียกชื่อตามบทที่ร้อง เช่น บทลับหอก บทราหู เป็นต้น

1. กลอนสิบ ชื่อนี้ผู้เขียนกำหนดเรียกขึ้นเอง เพราะไม่ปรากฏชื่อเรียกในหมู่โนรา และชาวบ้านทั่วไป โดยเรียกตามจำนวนคำในแต่ละบทซึ่งมีประมาณ 10 คำ กลอนสิบใช้ขับร้อง ได้หลายทำนอง ได้แก่ ทำนองขานเอ ทำนองเพลงกราวกาศครู ทำนองเพลงกราวสีโต-พันหน้า

2. กลอนแปด หรือ กลอนสุภาพ ลักษณะบังคับเหมือนกลอนแปดของภาคกลางทุกประการ เพียงแต่อาจจะยืดหยุ่นเรื่องจำนวนคำในแต่ละวรรค และไม่กำหนดระดับเสียงท้ายวรรค กลอนแปดนำไปใช้ขับร้องได้หลายทำนอง ได้แก่ ทำนองร่ายแตระ ทำนองเพลงโทน หรือ ทำนองเพลงทับเพลงโทน ทำนองกลอนแปดโนรา ทำนองกลอนหนัง ทำนองบทพลายงาม ทำนองเพลงบทฝนตกข้างเหนือ ทำนองเพลงบทราหูจับพระจันทร์ ทำนองบทประถม ทำนองเพลงบทแสงทอง

3. กลอนคู่หรือกลอนทอย กลอนทอยมีลีลาครึกครื้นสนุกสนาน ผู้รำสามารถใช้ร้องล้อเล่นกับผู้ชมได้อย่างมีบรรยากาศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโนราหญิงใช้ร้องล้อยั่วผู้ชมหนุ่ม ๆ

4. กลอนกบเต้น รูปแบบกลอนกบเต้นมีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนจตุรงคนายกในชุมนุมตำรากลอนของภาคกลาง มีแต่ร้องไม่มีลูกคู่ การร้องจะมีจังหวะแบ่งเน้นช่วงละ 2 คำเสมอกัน ลีลาจึงคล้ายกับเต้นไปเป็นจังหวะ รูปแบบกลอนชนิดนี้นิยมใช้ร้องบทสอนใจ หรือวิจารณ์ให้เกิดข้อคิด

5. กาพย์ยานี 11 มีลักษณะบังคับทางฉันทลักษณ์เหมือนกับกาพย์ยานี 11 ของภาคกลาง เพียงแต่จำนวนคำในบางวรรคอาจยืดหยุ่นได้บ้าง การใช้กาพย์ยานี 11 ปรากฏในบทสัดดี เวลาร้องจะใช้ทำนองเชิญครู

กำพรัดโนรา

กำพรัด กำพลัด คำพรัด คำพลัด ก็เรียกเป็นกลอนโนรา ซึ่งแต่งไว้ก่อนแล้วมีเนื้อหาเฉพาะเรื่อง เฉพาะเหตุการณ์ หรือเฉพาะบทบาทใดบทบาทหนึ่งของตัวละคร เนื่องจากกลอนนี้แต่งไว้ก่อนจึงมักจะมีความไพเราะคมคาย มีเนื้อหาชวนคิด เป็นคติเตือนใจ

ตัวบทกลอนที่เขียนขึ้นไว้เรียกว่า "บทกำพรัด" การนำกลอนไปใช้ถ้าเน้นที่การขับร้องกลอน จะเรียกว่า "ว่ากำพรัด" แต่ถ้าเน้นที่การรำ โดยตีถ้อยคำในบทกลอนออกเป็นท่าต่าง ๆ จะเรียกว่า "ทำกำพรัด"

บทกำพรัดจะแต่งขึ้นเป็นกลอนแปด หรือคำประพันธ์ชนิดอื่นใดก็ได้ เช่น กลอนสี่ กลอนหก กลอนทอย บทกำพรัดที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้เป็นตัวบทที่ใช้ขับร้องเท่านั้น ส่วนที่ใช้รำจะกล่าวไว้ในหัวข้อ "โนราทำบท" บทกำพรัดจำแนกได้ดังนี้

1. กำพรัดหน้าม่าน บทหน้าม่าน บทเกี้ยวม่าน บทหน้าฉาก บทนางสาว ก็เรียกเป็นกลอนที่ใช้ขับร้องในม่านก่อนออกรำ มีเนื้อหาเท่าที่พบ 4 ลักษณะ คือ 1) ชมความงามพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อารมณ์ความรู้สึกของหญิงในวัยแรกรุ่น เนื้อหาแนวนี้มักเป็นบทขับร้องก่อนโนราหญิง (มักเป็นวัยแรกรุ่นหรือวัยสาว) ออกรำและนิยมเรียกบทนี้ว่าบทนางสาว 2) ชมธรรมชาติ 3) ให้คติสอนใจ หรือปลุกใจ 4) บรรยายการเตรียมตัวหรือแต่งตัวของโนราก่อนออกรำ เนื้อหาทั้ง 4 ลักษณะนี้บางบทก็กล่าวรวม ๆ กันไป

(1) อิตถีหนึ่งพึ่งสาวเนื้อขาวเนียน
ทั้งน้ำจืดน้ำเค็มขึ้นเต็มพร้อม
ถึงฤดูแล้งเหล่าควายหาไม่น้ำ
เหลียวแลเห็นควายถึกนึกอยากชน
น่าสงสารผาลหัวหมูไม่รู้ไถ
คนที่ไถก็ไม่เบื่อจนเหงื่อย้อย
หิรัญยังตั้งดวงขึ้นช่วงเผิน
นั่งแต่งตัวเด็กสาวเก้านาฬิกา
น้ำกุหลาบลายแป้งหล่อไม้จิ้ม
ผุดเกลื้อนรายน่ารักพักตร์ฉันคม
เหมือนเงินเหรียญหิ้วถุงหลุงเบ้าหลอม
ยังไม่ยอมให้ใครตั้งใจทน
ถ้าถึงหยามคงสู้ฤดูฝน
แต่คร่าวฝนถึงหยามชนให้น้ำเต็มรอย
ถ้าน้ำไหลแล่นล่องเขาว่าไถคล่องหรอย
เขาว่าหรอยฤดูน้ำหยามทำนา
ที่ราบเพิ้นป่าใหญ่ไพรพฤกษา
สร้อยมาลาแขวนคอพอเทียบนม
ทำเป็นดอกทับทิมไว้ที่ริมริมผม
นาฬิกาทรามชมแขวนไว้ที่ข้อมือ

หยิบถุงน่องใส่สวมกรวมรองเท้า　　อินทรธนูติดเข้าที่สาวเขานับถือ
เอาธำรงใส่สวมกรวมนิ้วมือ　　เอาร่มถือกั้นกางแสงตะวัน
มีเหรียญน้อยห้อยถ่างลงหว่างเต้า　　พวกบ่าวบ่าวมองหายืนตาหัน
เสร็จแต่งตัวกายสาวเข้าครบครัน　　บากหน้าผันออกรำโชว์แบบโนรา

โนราช่วง มณีเศวต

2. กำพรัดเกี้ยว เป็นบทเกี้ยวระหว่างชายกับหญิง ในการเกี้ยวบางทีก็มีการตอบโต้ทำนองต่อว่าต่อขานกัน โนราสมัยก่อนนิยมเล่นกำพรัดเกี้ยวกันมาก และเนื่องจากผู้เล่นเป็นชายล้วน การเกี้ยวจึงสมมติเป็นชายฝ่ายหนึ่ง หญิงฝ่ายหนึ่ง การเกี้ยวมักเป็นไปอย่างเผ็ดร้อน แล้วกลายเป็นการต่อว่าต่อขานกันรุนแรง โดยใช้สำนวนโวหารที่คมคาย และมักแฝงอารมณ์ขวนขันไว้ด้วย ดังตัวอย่าง

ญ. อ้ายตัดหัวฉากหัวลูกอ้ายวัวทุ่งนอก　　กูตัดเสียให้หลอกปอกไปถึงด้น
ช. อีเฒ่านี้ลูกใครกูไขวใจท่าทาง　　กูฉีกปากออกให้กว้างสองข้างย่น
ญ. อ้ายตัดหัวคนปลิ้นอ้ายฉากหัวคนปล้น　　ออกชื่อคนด้นข้าไม่กลัว
ช. มาต้านวลน้องขวัญของพี่อา　　มาพาพี่ยาไปทำผัว
ญ. อ้ายตัดหัวหน้าหวักหน้ามันตักแกงวัว　　ตัดหัวฉากหัวทั่วไปทั้งกาย
ช. ลูกอีหม้อปากแหว่งลูกอีแกงปากวิ่น　　เดี๋ยวกูตักสักชิ้นให้นอนยักหงาย
ญ. ตัดหัวฉากหัวทั่วไปทั้งกาย　　ร่างกายเหมือนขอนที่วัวลุย
ช. ขอนพี่ฟักไข่หัวมันใหญ่ราวแข้ง　　อ้ายเปลือกนอกมันแดงเยื่อในพลุ่ย
ญ. พี่เณรนี้ชอบกลแกงอกขนรุกรุย　　แกเที่ยวเดินพุงลุยไม่น่าแล
ช. คันลุยพุงพี่มันไม่สู้ไหว　　ถ้าลุยพุงโส้สงสัยหมอตำแย
ญ. ฉันแลรูปแลร่างเหมือนค่างป่าแก่　　ไม่เห็นน่าแลสักนิดเดียว
ช. พี่เป็นลูกค่างหางยังสั้น　　ถ้าพี่ล่อออกให้ครันน้องคงเสียว
ญ. กูตัดหัวฉากหัวลูกอ้ายวัวท่งเร่　　เที่ยวเหตามเหมียลูกอ้ายเลียเทียน
ช. ลูกอีหญิงสาละวนลูอีคนสาธารณ์　　แขกไทยไขว่จ้านจนดานเหี้ยน
ญ. อ้ายตัดหัวฉากลูกหัวไอ้วัวชักเกียน　　เจ้าของเมี่ยนหลังหน้าเขาไม่ปรานี
ช. ครั้นเจ้าว่าพี่วัวครั้นพี่ผู้เจ้าเหมีย　　วัวตัวนี้บ้าเมียเจ้าโฉมศรี
ญ. อ้ายตัดหัวตายายตนพูดได้พูดดี　　เที่ยวเก็บโน่นเก็บนี่เต็นขี้หก
ช. อีเฒ่านี้ลูกใครกูไขว่ใจตายาย　　หญิงกากปากร้ายอีลูกท้ายพรก

ญ. อ้ายตัดหัวหน้าถ้วยเต้นรวยเที่ยวขี้หก ปากเหมือนพรกพร้าวลูกอ้ายซ่อนแล

โนราวิน บุญแก้ว

3. กำพรัดชม เป็นบทร้องชมสิ่งต่าง ๆ ที่พบมากที่สุดคือชมธรรมชาติ บทชมนี้จะใช้ร้องแทรกตอน "จับบท" เช่น เมื่อจับบทที่กล่าวถึงการเดินป่าของตัวละคร ก็ให้พรานร้องชมป่า ชมนก ชมไม้ เป็นต้น ดังตัวอย่าง

(1) ขึ้นเขาแล้วเหวอ ขึ้นเขาแล้ววา
ชะล่อนก้อนผา ศิลากุกกิก
เดินพลางทางชม ก้อนกลมตั้งขลิก
ศิลากุกกิก เดินพลางทางชม
จิตผมปรารมภ์ เดินชมชมพลาง
บ้างเห็นหีนแหก น้ำแยกไปหว่าง
หีนดำหีนด่าง ตุงกลางหีนแดง
ลังบ้างหีนห้อย น้ำย้อยไม่แห้ง
เป็นตรอกเป็นแซง ลังแห่งเป็นรู
เสียงดังขรูขรู ไม่รู้งูหรือแลน
เท่าแข้งเท่าขา ถัดมาเท่าแขน
แลนใหญ่แลน แลนพ่อตอโก
นั่นแลนในป่า ยังมีอยู่โข
แลนพ่อตอโก นี่แลนใหญ่แลน

โนราเจริญ สุขทอง

4. กำพรัดขี้หก เป็นกลอนโกหก คือกล่าวไปในสิ่งที่ไม่จริงหรือไม่อาจเป็นเช่นนั้นได้ กำพรัดขี้หกมักเป็นบทร้องของพรานหรือตัวตลก ดังตัวอย่าง

(1) ขอแสดงแต่งการนิทานขี้หก
ถ้าใครฟังว่าจริงให้ตกรก ถ้าใครใครหกได้หกไม่ให้จน
หกว่าลูกแมวลายพายบอกยน ไปนอนกรนอนู่ที่ท่าริมป่าแก่

เผล้งสารเนียงน้าสงครามกันใหญ่ ชวนกันไปต่อยมวยหน่วยตาแห
ก้อนเส้าดินชวนน้องไปล่องแพ ครกเบือแก่โกนหนวดไปบวชชี
อ้ายขุนจ่าลาหม้อไปขอทาน หม้อแกงลงจากบ้านคลานขึ้นเหนือ
ฝ่ายฝ่ามือพรรณนาน้าตาเพรื่อ ครกเบือชวนลูกไปผูกคอตาย
ยังแต่พรกดีปลีดีหนักหนา ตั้งวิวาอยู่บนผราคิดค้าขาย
หกว่าอ่างล้างปลานุ่งผ้าลาย ไปเดินชายถนนให้คนชมฟันทอง

โนราเจริญ สุขทอง

5. กำพรัดบทจริง เป็นกลอนที่นำเรื่องจริงมากล่าวให้เห็นขบขัน ดังตัวอย่าง

(1) ขอแสดงแจ้งการนิทานแท้ บอกพ่อแม่ทุกผู้ไม่มุสา
มืดแล้วค่ำค่ำแล้วรุ่งตามธรรมดา คนไถนาบนดินลิ้นมันแบน
อ้ายพรรค์จีนเจ้าไหมไทยก็ไม่ใช่ นกเสียบไส้ตัวหนึ่งใครนับถือแสน
ลอกอแกงกินได้แต่หาไม่แก่น เป็ดปากแบนบินได้แต่เดินย้ายวาน...
เด็กสามเดือนแหลงไม่ออกบอกเป็นรู พันธุ์ปูไม่หัวตัวไม่ขน
การทำนาทำไร่ต้องใช้คน คิ้วอยู่บนปากอยู่ล่างหมูกอยู่หว่างตา..
ส้มขามแกงกินได้ทายว่าเปรี้ยว คนนั่งเยี่ยวไม่เปิดผ้าทายว่าฉ็อง
ขอโทษเถิดอย่าหาว่าผมล็อง คนพุงป่องทายถูกว่าลูกอยู่ใน

โนราเจริญ สุขทอง

6. กำพรัดสอนใจ เป็นบทร้องที่เป็นคติสอนใจ เพื่อโน้มน้าวใจให้ผู้ชมทำความดีเว้นจากอบายมุขและความชั่วทั้งปวง การนำเสนอบางครั้งก็ทำในทำนองประชดประชันเหน็บแนม กำพรัดสอนใจเป็นที่นิยมกันมากพอสมควรเพราะศิลปินถือว่าการแสดงมิใช่มุ่งแต่ความสนุกเพียงอย่างเดียว แต่ต้องให้เกิดประโยชน์สร้างสรรค์ เป็นสติชี้นำสังคมด้วย ดังตัวอย่าง

(1) ร้อยกรองร้องกลอน สุนทรสาธิต เชิญชวนมวลมิตร ควรสังฟังสาร
ลองค้นแลคน หากกลเหตุการณ์ หลงพวกลมพาล เสียธารศรัทธา
ใช้พวนชวนพรรค ตอกหลักแต่หลวม แม้นร่วมหมดแรง มักแคงหมดค่า
คบมิตรควรมอง เนื้อทองน้ำทา ดูท่าดีแท้ ทองแปรทำปลอม

ภาษิตที่สั่ง มันยังมากยิ่ง ยุดเถิดอย่าทิ้ง บอกหลิงเป้าหลอม
มิตรนั้นมากหน้า แลตาลองตอม คนแปลงใครปลอม เราดูรู้ดี
คบพวกคนพาล เสียงานสูญเงิน ตีนเดินตาดู รู้ศักดิ์รักศรี
บ้างทันบัณฑิต เราคิดราคี บางทีบอกทาง ย่างพ้นยอดภัย
มาส่องมองศิลป์ ได้ยินดูอย่าง คำสมควรสร้าง ต่างเสริมเติมใส่
หนุ่มสาวแนะสั่ง ฝังจิตฝากใจ แล้วใฝ่ลืมฝาก ฟังพากย์เพียงเพลิน
ลิ้นคนหลายคด ลองคิดแลครับ สิ่งลับสอนลึก ตามขึ้นตื่นเขิน
ตนหลงตามลิ้น ผลชินเผชิญ หญิงเดินอยากดม ลงตมลึกตาย
หญิงเลียยิ่งสูญ สกุลเสียกก ชาติตกชื่อคน หลานหนแหลกหาย
ตนหลงตามลม หลงชมลิ้นชาย เสียหายสมเหตุ สังเกตเสียก่อน
บอกสั่งบางสิ่ง ให้หญิงห่างญาติ ย่างพลาดยิ่งพลั้ง คำสั่งควรสอน
สาวควรสมค่า อวดพาอาภรณ์ ถ้าหล่อนถือหลัก สมพักตร์สิบพงศ์
ใครดีครองได้ ขวัญชายของชาติ สมใยสายญาติ ผงาดเผ่าหงส์
เหล่าไทยไหลทอด เราเทิดร่มธง ไตรรงค์ตราบเรา เผ่าเดิมผลดี
จรรยาจริงยืน ไทยชื่นทั้งชาติ มิ่งยอดมารยาท เดินสวยด้วยศรี
ศีลธรรมสายธาร พบพานประเพณี ต้องดีแต่เดิม ควรเติมคองตาม
มุ่งความสามัคคี เรามีเร่งมุ่ง ผดุงผลด้วย ตนขวยต้องขาม
ยิ่งสียังสด อย่างดยิ่งงาม ทำตามทัวตน สมพลสัมพันธ์
เราไทยรวมเทิด หากเกิดเหตุการณ์ สมัครสมาน เราสมัครรักมั่น
ญาติไทยอย่างทอด ควรกอดคอกัน รวมพงศ์พันธุ์เผ่าไทยเปล่งไชโย

โนรายก ชูบัว

7. กำพรัดวิจารณ์สังคม เป็นบทกลอนวิจารณ์สังคมในแง่มุมต่าง ๆ เช่น ด้านการเมืองการปกครอง การศึกษา ศิลปะวัฒนธรรม จุดมุ่งหมายในการวิจารณ์เพื่อให้ผู้ชมเห็นจุดบกพร่องที่ต้องปรับปรุงแก้ไข และจุดที่ดีงามซึ่งควรส่งเสริมต่อไปและอาจจะกระทบกระเทียบประชดประชันให้สะใจก็มี ดังตัวอย่าง

(1) ขอออกเสียงเรียงสารให้หวามวาบ ซึมซับซาบโสตประสาทญาติทั้งหลาย
แห้วหูฟังนั่งนิ่งทั้งหญิงชาย ที่เรียงรายรอบริมชิดชิมคารม
ขับอักษรกลอนโชว์มโนนึก ดังอำมฤครดราดประสาทสม

ให้ศัพท์เสียงข้าเพียงพิณของอินทร์พรหม ท่านผู้ชมหวานแว่วติดแก้วกรรณ
มโนห์ราไทยสมัยก่อนแบบตอนแรก ยกย้ายแยกยกย่องเป็นของขวัญ
เป็นกีฬาท่าทางแต่บางบรร- พชนชั้นก่อนกับรับหลักการ
น่าเสียใจสมัยนี้วิธีศิลป์ สลายกลิ่นสิ้นรสหมดความหวาน
ต่างตั้งหน้าพากันวิ่งทิ้งของโบราณ สักน้อยนานไปสักหน่อยค่อยเสื่อมโทรม
มโนห์ราเดี๋ยวนี้แปลกมาแอ็กท่า ใส่เสื้อผ้าอวดโอ้มาโชว์โฉม
ผู้ดูต่ำผู้รำด้อยคอยพูโลม ศิลป์จะโทรมล้าหลังเพราะสังคม
เช่นลีลาศคาดว่าคงซ่าเดียว ชายกอดเกี่ยวกับหญิงสิ่งไม่สวยสม
หนังสือพิมพ์โปรยข่าวสาวสังคม โลกนิยมยกย่องจนล่องลอย
ผลของการเสียหายมีภายหลัง พอข่าวดังเกียรติยศก็ถดถอย
ผมรู้ข่าวเข้าหูอยู่บ่อยบ่อย นี้สักหน่อยโนราไทยหมดไปเลย
โนราทุกวันเทริดไม่สวมเล็บไม่ใส่กำไลก็ทิ้ง เครื่องก็ยิ่งไม่สวมแลหลักหลวมไปเหลย
ผมโนราแบบโบราณรำให้ท่านเชย บางคนเย้ยยิ้มเยาะหัวเราะราย
แต่คนพูดชั่วดีอยู่ที่ปาก จะให้ชอบใจคนมากก็ยากหลาย
แต่ผมเป็นโนราต้องรักษาแบบลาย ยกยักย้ายท่าศิลป์ให้ภิญโญ

โนรายก ชูบัว

โนราสมัยก่อนนิยมว่ากำพรัดกันมาก แต่ในปัจจุบันกำพรัดที่ยังนิยมว่ากันอยู่มีเพียงบางชนิดเท่านั้น ได้แก่ กำพรัดหน้าม่าน และกำพรัดสอนใจ ตอนหลังนิยมกำพรัดแนวใหม่ คือ กำพรัดวิจารณ์สังคม ส่วนกำพรัดเกี้ยว กำพรัดชม กำพรัดขี้หก และกำพรัดบทจริง ค่อยเสื่อมความนิยมไปเรื่อย ๆ

โนราทำบท

โนราทำบท เป็นรูปแบบหนึ่งของการรำโนรา โดยรำตีท่าประกอบบทร้องซึ่งมีทำนองเฉพาะ บางท้องถิ่นเรียกว่ารำทำบท "ทำกำพรัด" นั่นคือ เอาบทกลอนที่แต่งไว้แล้วมาร้องให้ถูกทำนองและรำตีท่าตามบทร้องนั้น ๆ

รำทำบทถือเป็นศิลปะชั้นสูงของโนรา ผู้ที่จะรำทำบทได้ต้องผ่านการรำแม่บทและรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ มีไหวพริบในการตีท่าจากคำร้องแต่ละคำได้อย่างฉับไวและ

I20624352

บางคำ สามารถตีท่าได้หลายท่าเพราะคำนั้นมีหลายความหมาย เช่น บทร้องว่า "สีเอยสีโต ไม้รา โพกิ่งค่อม" เวลาร้องกลอนว่า "สี" โนราจะถือเอาเสียงเป็นหลัก จึงสามารถรำตีท่าได้หลายท่า ตามความหมาย เป็นต้นว่า 1) รำให้แปลความหมายเป็นจำนวนนับ คือ "สี่" เพราะคำว่า "สี่" ปักษ์ใต้ออกเสียงเป็น "สี" 2) รำตีท่าใช้มือหรือส่วนอื่นของร่างกายถูหรือสัมผัสเสียดสีกัน เพราะตีท่าคำว่า "สี" หมายถึง เสียดสีหรือถู 3) รำชี้ไปยังวัตถุสีต่าง ๆ กัน เพราะคำว่า "สี" เป็นคำนาม และ 4) รำตีท่าให้เห็นความมีสง่า เพราะ "สี" เสียงตรงกับ "ศรี" ในการตีท่าคำบางคำอาจสื่อความให้มีนัยทางเพศซึ่งเป็นแง่ชวนขัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้ผู้ชมเห็นปัญญาไหวพริบของผู้รำและเห็นความสามารถในการตีท่ารำ การตีท่าอย่างหลากหลายหรือตีท่าได้คล้ายของจริงจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน อนึ่งเนื่องจากรำทำบท ผู้รำต้องร้องกลอนเอง เสียงขับร้องกับท่ารำจึงรับกันอย่างเหมาะเจาะ และผู้รำจะใช้ลูกเล่นในการร้องและรำอย่างไรก็ได้ การรำทำบทจึงเป็นการรำที่ผู้รำได้ใช้ความสามารถอย่างเต็มที่ และแสดงบุคลิกที่แท้จริงของตนให้ผู้ชมได้เห็นอย่างเด่นชัด

ปัจจุบันนี้ การรำทำบทค่อนข้างหาชมได้ยาก จะรำกันอยู่เฉพาะโนรารุ่นเก่าๆ และลูกหลานโนราแท้ๆ ทั้งนี้เพราะทำยาก ต้องทั้งร้องทั้งรำ และต้องให้เข้ากัน พร้อมทั้งมีความฉับไว การรำในหมู่โนรารุ่นใหม่ โดยเฉพาะที่หัดกันในสถาบันการศึกษาไม่ค่อยได้ฝึกฝนสืบทอดการรำประเภทนี้ ซึ่งถือเป็นศิลปะชั้นสูงและเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของโนรา

โนราจับบทออกพราน

จับบทออกพรานเป็นธรรมเนียมการแสดงของโนราที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม คำว่า "จับบท" หมายถึง จับเอาเรื่องราวบทหรือตอนใดตอนหนึ่งของนิยายมาเล่นแบบละคร ตัวละครหลักที่เล่นมีเพียง 2 ตัว คือ โนราใหญ่ กับพรานและอาจมีตัวประกอบอีก 1-2 ตัว

สำหรับนิยายที่ตัดตอนนำมาเล่นมีหลายเรื่อง เดิมทีโนราจะจับบทเรื่องปรัมปราที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหรือศาสนา เท่าที่สืบทราบมีบทจับราหูจับจันทร์ จับบทมัคลีผล หรือนารีผล และจับบทรามสูรเมขลา ต่อมาโนราเล่นจับบทนิยายจักรๆ วงศ์ๆ เช่น จับบทพระรถจากเรื่องพระรถเสน ดังปรากฏในวรรณกรรมจากหนังสือบุด (สมุดข่อย) เรื่องมโนรานิบาต ฉบับวัดมัชฌิมาวาส สงขลา ซึ่งระบุว่าเขียนจบ (อาจเป็นปีคัดลอกก็ได้) จุลศักราช 1230 ตรงกับ พ.ศ. 2411 ว่า "มโนหราชาตรี ร้องบทเมรี ชมสวนชวนสมอร รำเมื่อกินเหล้า เคล้าคล่อชวนนอน ลักญาภาจร เมรีมัวเมา"

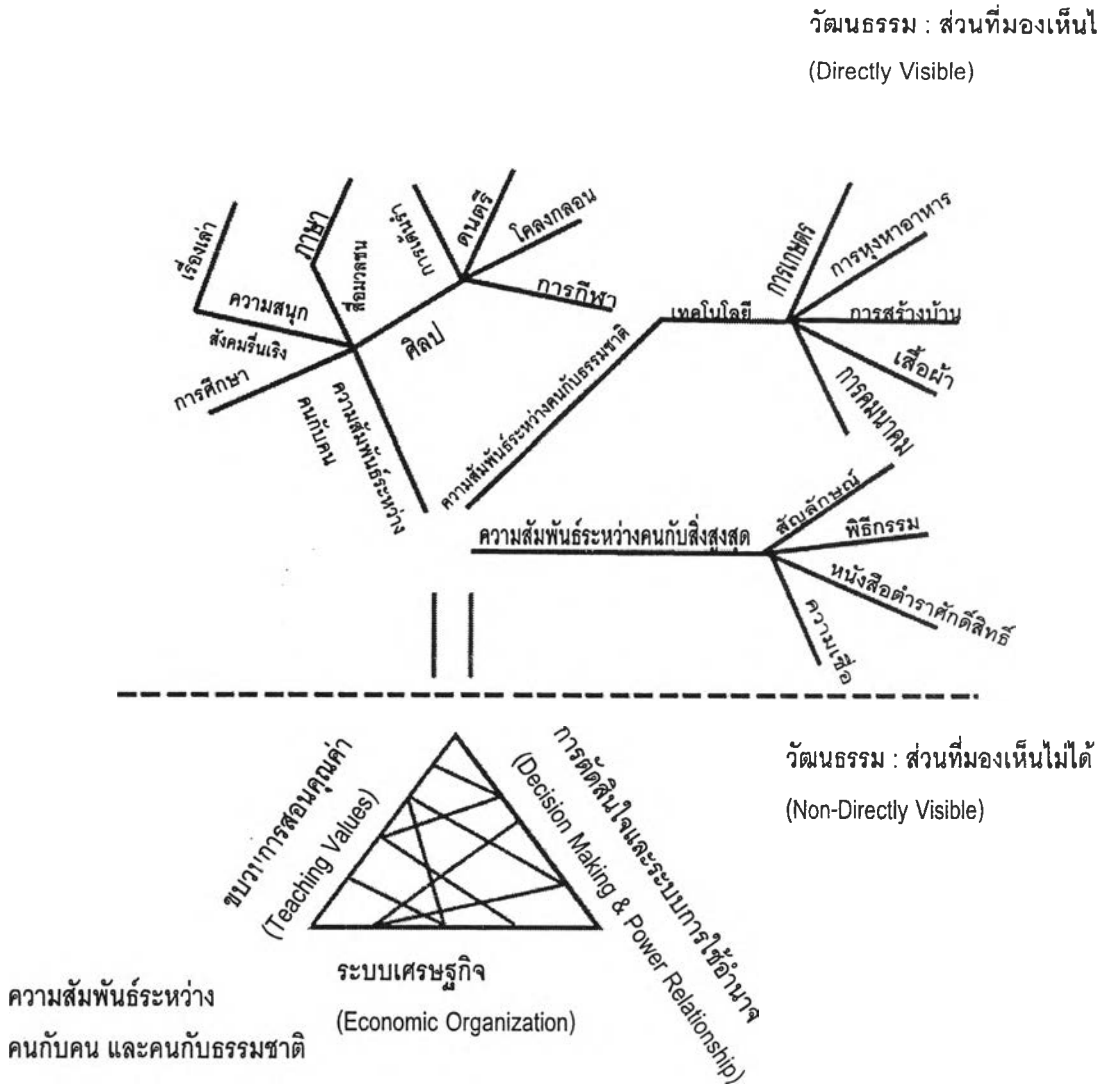
นิยายที่โนรานำมาเล่นจับบทออกพรานมากเป็นพิเศษก็คือ เรื่องพระสุธนนางมโนห์รา ดังที่สันนิษฐานกันว่า เดิมโนรารู้จักกันในนาม "ชาตรี" ต่อมาเมื่อชาตรีนำเรื่องพระสุธน-นางมโนห์รามาเล่น และได้รับความนิยมมากจึงเรียกชาตรีว่า "มโนห์ราชาตรี" หรือ "โนราชาตรี" แล้วกร่อนเสียงเหลือเพียง "มโนห์รา" และ "โนรา" ในที่สุด

นอกจากนี้ยังมีนิยายอีกหลายเรื่องที่ใช้เล่นจับบท เช่น พระอภัยมณี สังข์ศิลป์ชัย ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน นายไกร (ไกรทอง) เป็นต้น และถ้าเล่นในพิธีโรงครูจะจับบทถึง 12 เรื่อง เรียกว่า "จับบทสิบสอง" ตัวบทที่ใช้เล่นจับบทเป็นบทกลอนที่จำต่อ ๆ กันมา มีการแทรกบทสนทนา มุขตลกเข้าไปตามแต่ผู้แสดงจะเห็นเหมาะสม

แนวคิดเรื่องความหมายของวัฒนธรรมในลักษณะของเนื้อหาและรูปแบบ

กาญจนา แก้วเทพ (2538 : 23-28) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมโดย แยกวัฒนธรรม ออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ คือ ส่วนที่เป็น "วัฒนธรรม : ส่วนที่มองเห็นได้" (Directly Visible) และ "วัฒนธรรม : ส่วนที่มองเห็นไม่ได้" (Non-Directly Visible)

โดยส่วนที่เรามองเห็นได้ เปรียบเสมือนส่วนของลำต้น ดอก ใบ และผลของต้นไม้ ซึ่งส่วนนี้มักเป็นส่วนของวัฒนธรรมของเรามักเข้าใจกันโดยทั่วไป คือ ถ้าพูดถึงวัฒนธรรมไทยก็หมายถึงรำไทย อาหารไทย การแต่งกายด้วยชุดไทยเดิม การประกอบพิธีกรรม ฯลฯ ซึ่งส่วนนี้เราอาจจะ เรียกว่าส่วนของ "รูปแบบ" ของวัฒนธรรม เป็นส่วนที่เราสัมผัสจับต้องได้ อย่างไรก็ตาม จากรูปแบบที่เรามองเห็นแตะต้องได้นั้น จำเป็นต้องขุดลึกลงไปถึงส่วนที่เป็น "ราก" ที่อยู่ใต้ดิน ซึ่งเป็นส่วนที่มองไม่เห็นสัมผัสไม่ได้ ต้องใช้การคิดไตร่ตรองวิเคราะห์จึงจะเข้าใจ ส่วนที่อยู่ใต้ดินนั้นได้แก่ ระบบคิด ระบบคุณค่า ซึ่งเราอาจจะเรียกว่าเป็นส่วนที่เป็น "เนื้อหา" ของวัฒนธรรม



แผนภาพที่ 2 : แสดงการเปรียบเทียบความหมายของวัฒนธรรม ในลักษณะของเนื้อหาและรูปแบบ

ยกตัวอย่างเช่น เวลาที่เรามองเห็นการร่ายรำ มองเห็นการทำพิธีกรรมไหว้ผี การทำพิธีรักษาเยียวยาของหมอส่องนางเทียม เห็นหมอยาหมอรากไม้ที่ใช้สมุนไพร ปรากฏอยู่ในชุมชน จากสิ่งที่เรามองเห็น (รูปแบบ) เราจะต้องคิดพิจารณาไตร่ตรอง และวิเคราะห์ลงไปหาสิ่งที่เรามองไม่เห็นได้ด้วยตาแต่สามารถสัมผัสได้ด้วยปัญญาและจิตใจ กล่าวคือ การร่ายรำ การไหว้ผี หมอส่อง หมอรากไม้ มีคุณค่าอะไรอยู่เบื้องหลัง วัฒนธรรมเหล่านี้เป็นตัวแทนของความเสียสละของเพื่อนมนุษย์ ความเมตตากรุณา ความสมถะ เรียบง่าย ความอ่อนน้อมถ่อมตน หรือเป็นตัว

แทนคุณค่าของความเห็นแก่ตัว โลภ เย่อหยิ่ง ไร้เมตตา ฟุ้งเฟ้อ ไม่สอดคล้องกับสภาพชีวิตที่เป็นอยู่ เป็นต้น

สำหรับในการศึกษา การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทยนี้ ได้พิจารณาจำแนกปรากฏการณ์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราออกเป็น 2 ส่วนคือ ในส่วนของรูปแบบของการปรับตัว ที่ปรากฏขึ้นในปัจจุบัน และในส่วนที่เป็นเนื้อหาของโนรา ซึ่งรวมไปถึง ระบบคิด และระบบคุณค่า ที่มีมาแต่อดีต และที่มีอยู่ในปัจจุบัน

แนวคิดเรื่องปฏิบัติการทางวัฒนธรรม

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยยึดแนวคิดสำนักวัฒนธรรมนิยม (Culturalism) เป็นสำนักคิดในการวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนรา ในฐานะวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งยังมีการดำเนินอยู่ในสังคมปัจจุบัน และยังทำหน้าที่ในการเป็นสื่อกลางในการพัฒนาผู้คนให้มีจิตสำนึกทางสังคม สำนักวัฒนธรรมให้คำนิยามของคำว่า "วัฒนธรรม" ที่มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า "การสื่อสาร" ว่า วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลาง (mediator) ในการพัฒนา "การดำรงอยู่" (Social being) ของคนคนหนึ่งให้เป็นมนุษย์ที่มีจิตสำนึกทางสังคม (Social consciousness) ด้วยเหตุนี้ ลักษณะวัฒนธรรมของแต่ละสังคมจึงขึ้นอยู่กับบริบทของสภาพความเป็นจริงของสังคมนั้น คำนิยามของคำว่า "วัฒนธรรม" สำนักวัฒนธรรมนิยมได้ปฏิเสธความหมายแบบชั้นสูงที่ถือว่า "วัฒนธรรมต้องเป็นศิลปะวรรณกรรมชิ้นสุดยอดเท่านั้น" หากแต่ใช้ในความหมายที่ผนวกรวมเอา "วัฒนธรรมพื้นบ้าน" เข้าไปด้วย โดยถือว่าวัฒนธรรมเป็น "ปฏิบัติการทางสังคม" ทุกอย่าง โดยที่ปฏิบัติการนั้นจะก่อตัวมาจากสภาพความเป็นจริงของสังคมแต่ละแห่ง โดยเน้นหนักว่า จะต้องเป็นปฏิบัติการที่ประชาชนกำลังใช้ชีวิตอยู่ในปัจจุบัน (live experience) และเป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมกำลังปฏิบัติอยู่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539 : 21-22)

Sullivan (n.d. : 2) กล่าวว่า นักวัฒนธรรมเสนอว่ามนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม ซึ่งแย้งกับความคิดแบบโครงสร้างนิยม ความคิดแบบนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วัตถุนิยมเชิงวัฒนธรรม (cultural materialism) นอกจากนี้ยังเน้นที่ศักยภาพของมนุษย์ในการสร้างสรรค์และเป็นผู้ส่งต่อวัฒนธรรม (historical agency) มีข้อแย้งที่ว่า มนุษย์มีความสามารถที่จะเปลี่ยนปัจจุบันและอนาคตเนื่องจากปัจจุบันนี้สิ่งต่างๆ ก็มีการเปลี่ยนแปลง แม้ความคิดนี้มีความหมายที่จำกัดแต่ก็ไม่จำกัดไปทั้งหมดอย่างที่นักโครงสร้างนิยมคิด ในทางตรงข้าม แนวคิดนี้ยังสามารถเปลี่ยน

แปลงเพิ่มได้เนื่องจากวัฒนธรรมหลักถูกแทรกแซง ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ ผู้หญิงได้ดิ้นรนที่จะเท่าเทียมกับผู้ชาย และสามารถเปลี่ยนทัศนคติและความเชื่อเกี่ยวกับบทบาทของพวกตนได้ การเปลี่ยนแปลงทางความคิดนี้สะท้อนให้เห็นในวัฒนธรรมหลักแต่ก็มักจะมีลักษณะอยู่ในวงจำกัดหรือครึ่งๆ กลางๆ

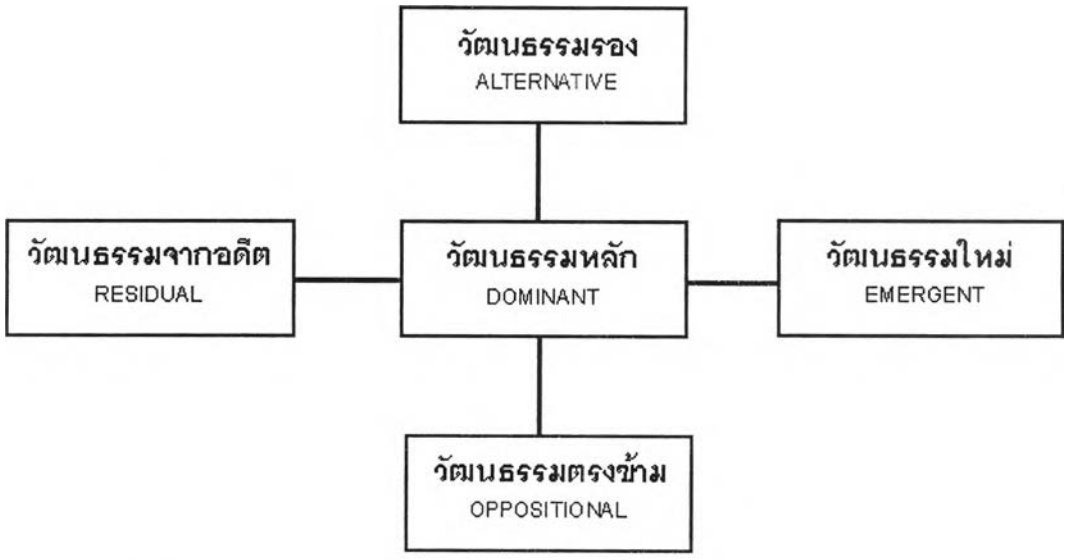
นักทฤษฎีที่มีชื่อเสียงในวงการวัตถุนิยมเชิงวัฒนธรรม คือ อันโตนิโอ กรัมชี (1891-1937) นักมาร์กซิสต์ชาวอิตาเลียนผู้ซึ่งตกเป็นนักโทษทางการเมืองในช่วง 20 ปีสุดท้ายของชีวิตเนื่องจากงานเขียนของเขามีเนื้อหาต่อต้านระบบฟาสซิสต์ ตามความคิดของกรัมชี แนวคิดไม่ได้เป็นเพียงส่วนเสริม หรือส่วนยอด แต่หากเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันเลยทีเดียว ดังนั้นวัฒนธรรมมีอิทธิพลต่อการแสดงออกทางสังคมและสามารถเปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์ได้ วัฒนธรรมไม่ได้เกิดจากข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นเท่านั้น เพื่ออธิบายว่าแนวคิดของเขาเกี่ยวข้องกับสังคมอย่างไร เขาเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเป็นเจ้าด้านวัฒนธรรม (hegemony) ตามแนวคิดการเป็นเจ้าด้านวัฒนธรรม ฐานะเดิมของกลุ่มผู้ปกครองดำรงอยู่ได้เพราะพวกเขาปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมอื่นให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน ในทางหนึ่งเราจึงมีทางเลือกที่หลากหลายและอีกทางหนึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างหักหาญก็ล้มล้างหรือจำกัดวงไว้

เนื่องจากวัฒนธรรมสมัยนิยม (popular culture) เปิดกว้างให้ตีความ ดังนั้นเพื่อหลีกเลี่ยงการตีความตามใจชอบจึงจำเป็นต้องพยายามรักษาแนวคิดความเป็นผู้นำไว้อย่างเหนียวแน่นและระลึกเสมอว่าความหมายของวัฒนธรรมหลักอาจเปลี่ยนไปได้ ปรากฏการณ์นี้เรียกว่า "การอ่านแนวคิดที่ค้านกับแนวคิดเดิม" (Reading against the grain) หมายความว่า ยังมีการรับรู้และกล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมหลักอยู่เสมอ แต่ในขณะเดียวกันก็หาทางล้มล้างวัฒนธรรมนั้นไปด้วย ตัวอย่างเช่น เรามองว่า Ally McBeal จะเป็นหญิงสาวที่หน้าตาสวยและประสบความสำเร็จเพียงใด เธอก็ยังไม่มีความสุขอยู่ดีเพราะเธอไม่ได้แต่งงาน การอ่านแนวคิดที่ค้านกับแนวคิดเดิม คือการหาว่าผู้อ่าน (ผู้ชม) ชอบอะไร และหาจุดอ่อนหรือรอยร้าวของวัฒนธรรมเพื่อนำเสนอทางเลือกใหม่ หรือการศึกษาชีวิตประจำวันของผู้หญิง เพื่อเป็นวัตถุดิบในการปรับปรุงละครโทรทัศน์ที่พวกผู้หญิงดู

โดยทั่วไปแบบจำลองของนักวัฒธรรมเข้าใจง่ายและนำไปใช้ง่ายกว่าแบบจำลองของโครงสร้างนิยมมาก เนื่องจากมีทฤษฎีเกี่ยวกับการส่งทอดวัฒนธรรมโดยมนุษย์และการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่ชัดเจน ข้อนี้สำคัญมากเนื่องจากทุกคนอยากเชื่อว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่เราอยู่ เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ นักปราชญ์ทางการศึกษาวัฒนธรรมยุคต้นๆ ที่สำคัญคนหนึ่ง เชื่อว่า

ทฤษฎีวัฒนธรรมใดๆ จำเป็นต้องพิจารณาถึงข้อพิพาทที่เกี่ยวกับอิทธิพล (power) **และประวัติศาสตร์** (history) เสมอ

ตามแบบจำลองของ วิลเลี่ยมส์ ตัวบททางวัฒนธรรมทุกตัวบทจะมีวัฒนธรรมใหญ่หรือวัฒนธรรมหลัก ตัวบทในที่นี้หมายถึงตัวบทอื่นที่นอกเหนือจากหนังสือด้วย เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ ดนตรีป๊อป หรืออะไรก็ตามที่เป็นผลิตผลของวัฒนธรรมสมัยนิยม (popular culture) การควบคุมแนวคิดหรือการจำกัดความหมายยังมีบทบาทในการเลือกความหมายเอาแต่ความหมายที่สำคัญด้วย และ วิลเลี่ยมส์ ยังเชื่อว่าแต่ละคนมีความสามารถที่จะทำงานเป็นกลุ่มในขณะที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดังนั้น เขาจึงเสนอแบบจำลองที่ตอบคำถามทั้งด้านอิทธิพล และทางด้านประวัติศาสตร์



แผนภาพที่ 3 : แบบจำลองปฏิบัติการทางวัฒนธรรม ของ เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์

วัฒนธรรมหลัก (Dominant) คือ วัฒธรรมที่เด่นกว่าวัฒนธรรมอื่นๆ ทั้งในด้านตัวบทและการปฏิบัติทางวัฒนธรรม ซึ่งเกิดขึ้นในสังคมโดยปริยาย และรับกับสภาพที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

วัฒนธรรมรอง (Alternative) คือ วัฒนธรรมที่อยู่นอกเหนือจากความหมายที่จำกัดของวัฒนธรรมหลักซึ่งแม้จะแตกต่างแต่ก็ไม่ค้านกัน ดังนั้นจึงยอมรับได้และไม่เป็นปัญหากับวัฒนธรรมหลัก

วัฒนธรรมตรงข้าม (Oppositional) คือ วัฒนธรรมที่อยู่นอกเหนือวัฒนธรรมหลักโดยสิ้นเชิงและสั่นคลอนวัฒนธรรมหลัก

วัฒนธรรมจากอดีต (Residual) คือ วัฒนธรรมแฝงที่บอกให้รู้ว่าในอดีตเคยคิดอย่างไร

วัฒนธรรมใหม่ (Emergent) คือ วัฒนธรรมที่ยังไม่รวมเข้าไปในวัฒนธรรมหลัก แต่เมื่อเวลาผ่านไปอาจกลายเป็นวัฒนธรรมหลัก วัฒนธรรมรอง หรือแม้แต่วัฒนธรรมตรงกันข้ามได้

ประโยชน์ของแบบจำลองทางวัฒนธรรมนำไปใช้อย่างกว้างขวาง และท้าทายวัฒนธรรมหลัก ในขณะเดียวกันแบบจำลองนี้ก็ทำให้รู้ว่ามีวัฒนธรรมหลักที่เชื่อมประสานส่วนอื่นๆ ทั้งหมด ยิ่งกว่านั้นแบบจำลองนี้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อว่า มนุษย์ส่งต่อวัฒนธรรมและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมตามเวลาและสถานที่ที่เปลี่ยนไป

ในการศึกษาสื่อพื้นบ้านด้วยการวิเคราะห์ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมนั้น กาญจนา แก้วเทพ (2539 : 26-28) ได้กล่าวว่า ในแต่ละกลุ่มชน แต่ละสังคม ก็จะมีวัฒนธรรมในการเลือกสรรสื่อบางชนิดเอาไว้หรือตัดทิ้งสื่อบางชนิดออกไป ที่เราเรียกว่ามี "**วัฒนธรรมในการเลือกสรร**" (Tradition of Selection) วิลเลี่ยมส์ ได้ให้ประเด็นในการวิเคราะห์ชัดเจนขึ้นด้วยการจำแนกประเภทของการปฏิบัติทางวัฒนธรรมออกเป็น 3 ประเภท คือ วัฒนธรรมหลัก (Dominant) วัฒนธรรมที่ตกค้างมาจากอดีต (Residual) ซึ่งมีลักษณะตรงข้ามกับวัฒนธรรมหลัก และวัฒนธรรมที่ก่อตัวขึ้นใหม่ (Emergent) โดยเป็นผลรวมของสองประเภทแรก

ดังนั้น ผู้ที่ศึกษาจึงต้องค้นพบว่า อะไรเป็นวัฒนธรรมประเภทไหน และในปัจจุบันนั้นถ้าเราทำการศึกษาสื่อพื้นบ้าน สิ่งที่เราจะได้พบคือ วัฒนธรรมแบบ Emergent ที่ถูกคัดเลือกสรรมาผลิต และนอกจากนั้นเราจำเป็นต้องค้นหาว่า วัฒนธรรมแบบ Emergent นั้นมีลักษณะเป็นแบบใด เช่น "เหล้าเก่าในขวดใหม่" "เหล้าใหม่ในขวดเก่า" หรือ "ใหม่ทั้งเหล้าทั้งขวด" เป็นต้น

ในการศึกษา การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนรานี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยได้นำหลักการข้างต้นมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ สื่อพื้นบ้านโนราปัจจุบันว่าในขณะที่มีการปรับเปลี่ยนในหลายๆ ด้าน อะไรเป็นวัฒนธรรมหลัก (Dominant) อะไรเป็นวัฒนธรรมที่ตกค้างจากอดีต (Residual)

แนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม

เรย์มอนด์ วิลเลี่ยมส์ นักคิดของสำนักวัฒนธรรมนิยม ได้ให้แนวทางในการศึกษาวัฒนธรรมโดยได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดจากสำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองซึ่งกล่าวถึงเรื่องการผลิต (Production) และการผลิตซ้ำ (Reproduction) ว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดขึ้นมาแล้วจำเป็นต้องมีการผลิตซ้ำสืบทอดอยู่เสมอจึงจะเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของสิ่งนั้น หากขาดการผลิตซ้ำสิ่งนั้นก็จะสูญสลายไป การศึกษาวัฒนธรรมนั้นจะต้องพิจารณาอย่างเป็นรูปธรรม คือ ต้องศึกษากระบวนการผลิตวัฒนธรรม และการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมนั้น

เนื่องจาก วิลเลี่ยมส์ มีจุดยืนแบบนักวัฒนธรรมนิยมสาย Materialism ดังนั้นเขาจึงเห็นว่า กระบวนการการผลิตวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมแบบรูปธรรม (สิ่งของเครื่องใช้) หรือนามธรรม (วิธีคิด รสนิยม) ก็ตามย่อมต้องการองค์ประกอบและปัจจัยเช่นเดียวกับการผลิตโดยทั่วไป กล่าวคือ จำเป็นต้องมีวัตถุดิบเครื่องมือการผลิต ระบบการแบ่งงานกันทำ วิธีการและขั้นตอนการผลิต ผู้ผลิต สถานที่ กาลเวลา เป้าหมายการผลิต และผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ สภาพแวดล้อมในขณะนั้น ก็ย่อมเข้ามามีส่วนในการผลิตดังกล่าว

ในการผลิตวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุธรรม เช่น การผลิตเครื่องดนตรี อุปกรณ์การทำนา ประกอบอาหาร ประดิษฐ์เครื่องใช้ในบ้าน หรือทำเครื่องแต่งกาย เราอาจจะเห็นการรวมตัวของปัจจัย และองค์ประกอบของการผลิตได้ง่ายและชัดเจน อย่างไรก็ตามการผลิตวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรม ไม่ว่าจะเป็นวิธีคิด ทัศนะในการอยู่ร่วมกับธรรมชาติ การตั้งเป้าหมายของชีวิต รสนิยม ฯลฯ ก็ล้วนแต่เป็นลักษณะเดียวกันกับการผลิตสิ่งของที่เป็นรูปธรรม วัตถุดิบที่ใช้ในการผลิต วิธีคิดใหม่ๆ ก็คือ ความรู้ดั้งเดิม ทัศนะแบบเก่า หรือความทรงจำอย่างเดิมนั่นเอง

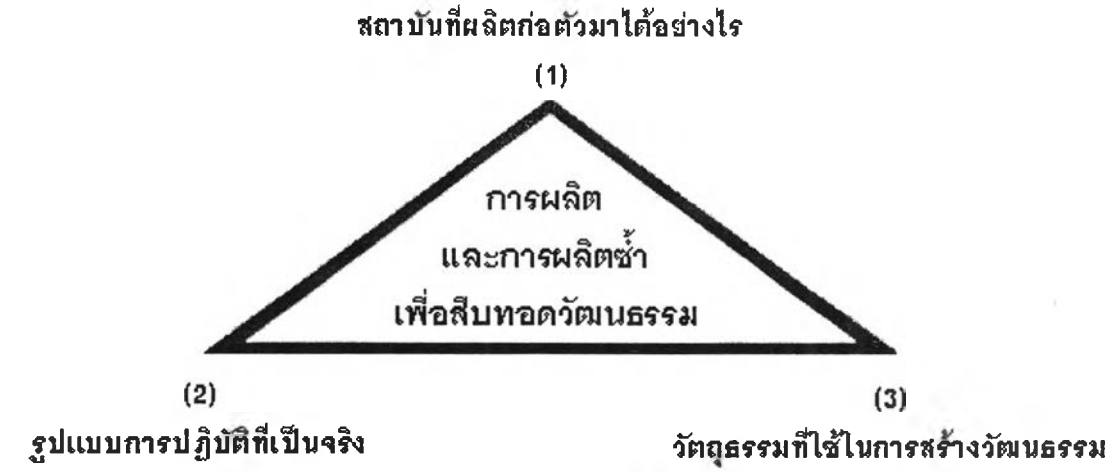
วิลเลี่ยมส์ ได้อธิบาย การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม ว่าวัฒนธรรมต่างๆ ล้วนได้รับการผลิตซ้ำอยู่ตลอดเวลาในทุกสถานที่ เช่น เกิดความคิดใหม่ๆ อยู่ทุกแห่ง เกิดคำใหม่ๆ อยู่

ตลอดเวลา มีวิธีการปรุงอาหารแบบที่ไม่เคยมีมาก่อนเกิดขึ้นบ่อยครั้ง หรือมีเครื่องแต่งกายแปลกๆ ปรากฏให้เห็นเสมอ อย่างไรก็ตาม ถ้าวัฒนธรรมที่กำเนิดขึ้นมาใหม่นี้ ไม่ได้รับการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดในครั้งต่อไป วัฒนธรรมใหม่นั้นก็จะมีอายุเพียงสั้นๆ แล้วสูญหายไป แม้แต่วัฒนธรรมเก่าแก่ดั้งเดิมก็ต้องเป็นไปตามหลักการเช่นนี้ ดังนั้นการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม จึงเป็นกระบวนการรองรับความยั่งยืนของวัฒนธรรมหนึ่งๆ และเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของวัฒนธรรมนั้น

สำหรับวิธีการผลิตซ้ำนั้นอาจจะมีหลายรูปแบบ เช่น อาจจะเป็นการรักษาทั้งรูปแบบเนื้อหา และความหมายดั้งเดิมเอาไว้ทั้งหมด หรืออาจเป็นการดัดแปลงรูปแบบ แต่ยังคงรักษาเนื้อหาเดิมไว้ หรือในทางตรงกันข้าม คือการรักษารูปแบบเดิมไว้ แต่ได้เปลี่ยนเนื้อหาและความหมายเดิมไปแล้ว

ในบริบทของการศึกษาสื่อพื้นบ้าน กาญจนา แก้วเทพ (3539 : 23-25) ได้กล่าวถึงการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้านว่า ในขณะที่ทุกวันปฏิบัติการทางสังคมจะก่อให้เกิดวัฒนธรรมผ่านสื่อต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลา แต่ในระยะยาวแล้ว จะมีเพียงบางวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะคงมีชีวิตยืนยาวเพราะได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง สื่อพื้นบ้านก็เช่นกัน หากขาดการผลิตซ้ำ สื่อพื้นบ้านนั้นก็อาจจะสูญสลายไป

ในการศึกษาสื่อพื้นบ้านจึงต้องศึกษาว่าสื่อพื้นบ้านนั้นเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ใครผลิต ดำเนินการอย่างไร ได้รับการปฏิบัติออกมาอย่างไร เริ่มตั้งแต่มีการผลิตอย่างไร มีการปฏิบัติการดำเนินการอย่างไร มีการถ่ายทอดอย่างไร ซึ่งสามารถเขียนเป็นแผนผังดังนี้



แผนภาพที่ 4 : การผลิตและการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม

ในการวิเคราะห์นั้นเราไม่สามารถแยกดูกิจกรรมย่อยๆ อันใดเพียงอันเดียวได้ ทั้งนี้เพราะสังคมของเราประกอบขึ้นด้วยตาข่ายแห่งความสัมพันธ์ของปฏิบัติการทางสังคมย่อยๆ ที่มีผลกระทบถึงกันอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเราจึงต้องวิเคราะห์เพื่อค้นหาความสัมพันธ์ (Relationship)

ดังนั้น เมื่อมีการรื้อฟื้นวัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือการเลือกเอาสื่อพื้นบ้านบางอย่างขึ้นมาใช้ประโยชน์ เราก็ควรที่จะศึกษาว่า ตาข่ายแห่งความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านนั้นมีองค์ประกอบย่อยอะไรบ้าง และมีรูปแบบความสัมพันธ์กันอย่างไร เพราะหากเราผลิตซ้ำ (Reproduce) แต่เฉพาะปฏิบัติการย่อยอันเดียวโดยไม่ได้พิจารณาปฏิบัติการย่อยอื่นๆ ที่อยู่ในตาข่ายนี้ความหมายและคุณค่าของสื่อพื้นบ้านนั้นก็จะไม่เหมือนเดิม

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม มาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ว่าสื่อพื้นบ้านโนราว่า สื่อพื้นบ้านชนิดนี้มีลักษณะของการผลิตซ้ำอย่างไร เมื่อมีการผลิตซ้ำแล้วรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงโนรามีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร

แนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา

1. ความหมายของสื่อพื้นบ้าน

จากแนวคิดที่ว่า การสื่อสารและวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด และการสื่อสารมีบทบาทในการถ่ายทอดวัฒนธรรมนั้น ได้ส่งผลให้เกิดการยอมรับว่าวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ เช่น ประเพณี พิธีกรรม การละเล่น ดนตรี ฯลฯ ก็คือ "สื่อ" อีกรูปแบบหนึ่งนั่นเอง (เกศินี จุฑาวิจิตร, 2540 : 101) ซึ่งอาจจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น สื่อพื้นบ้าน สื่อประเพณี สื่อพื้นเมือง หรือ สื่อท้องถิ่น เป็นต้น ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอใช้คำว่า "สื่อพื้นบ้าน"

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2530 : 40) ให้ความหมายสื่อพื้นบ้านว่า สื่อพื้นบ้าน หมายถึงรูปแบบของการสื่อสารระหว่างบุคคลกับบุคคล หรือบุคคลกับกลุ่มคนที่ได้ประพฤติปฏิบัติ สืบทอดกันมาจนเกิดความเคยชินเป็นประเพณี และครอบคลุมถึงประเพณีเรื่องภาษา ท่าทาง การแต่งกาย เครื่องใช้ ฯลฯ ที่ประชาชนในสังคมหนึ่งกำหนดความหมายที่แน่นอนเอาไว้ให้เป็นที่เข้าใจตรงกัน สื่อพื้นบ้านจึงควรครอบคลุมการแสดงต่างๆ เช่น เพลง ระบำ ละคร การละเล่น และกีฬา

ที่เปิดโอกาสให้มีการสนทนาวิสาสะ ตลอดจนประเพณี และพิธีกรรมต่างๆ ที่เป็นปัจจัยให้เกิดการสื่อสาร

สมควร กวียะ (2529 : 8) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้าน คือ วัฒนธรรมที่ได้สร้างสรรค์และสั่งสมมาตั้งแต่อดีต กลายเป็นเครื่องมือที่ส่ง รับ และเก็บข่าวสารที่เป็นสัญลักษณ์และเอกลักษณ์ปรากฏให้เห็นในรูปของคำพูด ข้อเขียน บทเพลง ดนตรี การละเล่น หัตถกรรม สถาปัตยกรรม พิธีการ ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม หรือแม้กระทั่งชีวิต

Filiciano (1983 : 8) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้าน หมายถึง รูปแบบทางทัศนศิลป์ มโนทัศน์ การกระทำ และคำพูด ซึ่งเป็นที่คุ้นเคยกับประชาชนในชนบท และได้รับการยอมรับสืบต่อมา ซึ่งสื่อเหล่านี้จะทำหน้าที่ให้ความบันเทิง ให้ข้อมูลข่าวสาร ให้การอบรมสั่งสอน และให้การศึกษา

จากการให้ความหมายของ "สื่อพื้นบ้าน" ข้างต้น สรุปได้ว่า สื่อพื้นบ้าน หมายถึง รูปแบบทางวัฒนธรรมที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารคนในสังคม อันได้แก่ ประเพณี พิธีกรรม การละเล่นต่างๆ

2. การพัฒนากับสื่อพื้นบ้าน

ในระยะเริ่มแรกที่มีการนำแนวคิด "การพัฒนา" เข้ามาในเมืองไทยนั้น ประมาณ พ.ศ. 2500 การพัฒนาได้ถูกตีความให้หมายถึง "การทำให้ทันสมัย" "การเปลี่ยนแปลงให้เป็นแบบตะวันตก" "การทำประเทศให้เป็นอุตสาหกรรม" "การพัฒนาเศรษฐกิจเพื่อการกินดีอยู่ดี" "การเจริญเติบโตทางด้านวัตถุ" "การขยายตลาด (เท่ากับเพิ่มการผลิตเพื่อซื้อขาย)" "การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่" เป็นต้น ระบบการสื่อสารโดยเฉพาะสื่อมวลชน (ไม่ได้หมายรวมถึง สื่อพื้นบ้าน) ทำหน้าที่เป็นตัวบ่งชี้ความเจริญ และเป็นตัวผลักดันการพัฒนาประเทศไปพร้อมๆ กัน ความหมายของสื่อเพื่อการพัฒนาในประวัติศาสตร์หน้าแรกของไทยนั้น จึงหมายรวมถึงสื่อเพื่อการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ระดับบุคคล สถาบันทางสังคม วิถีการดำรงชีวิต วิธีการทำมาหากิน ไปจนถึงระดับสังคม จากลักษณะสังคมเดิมที่เคยเป็นอยู่ ให้ก้าวไปสู่การเป็นสังคมตามแบบอย่างของสังคมตะวันตก (กาญจนา แก้วเทพ, 2539 : 174)

เมื่อการพัฒนาในทศวรรษแรกผ่านไป ปรากฏว่า ประเทศไทยมีความทันสมัยมากขึ้น มีถนน มีไฟฟ้า น้ำประปารายได้ต่อหัวของประชากรเพิ่มมากขึ้น แต่มีคนจนเพิ่มมากขึ้น การกระจายรายได้มีไม่ทั่วถึง และเมื่อสิบปีหลังจากนั้นมา การพัฒนาแบบเดิมยังคงส่งผลดีและร้ายควบคู่กันมาจนกระทั่งได้มีการพยายามค้นหาหนทางในการพัฒนาที่เริ่มจากรากฐานความเป็นจริงของสังคมไทยเอง เช่น แนวคิดเรื่องการพึ่งตนเอง การพัฒนาแนวศาสนา-วัฒนธรรม เป็นต้น

มาในปัจจุบันการใช้สื่อเพื่อการพัฒนามีทางเลือกใหม่เกิดขึ้น รวมทั้งมีเนื้อหาและรูปแบบที่หลายหลายมากมาย ซึ่งในท่ามกลางการทางเลือกเหล่านี้ นิโคลัส เบนเน็ตต์ นักการศึกษาและนักสื่อสารมวลชน ได้ให้ข้อเสนอเกี่ยวกับการนำสื่อมาใช้เพื่อการพัฒนาว่า ควรคำนึงถึงหลักการ ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539 : 186-187)

1. สื่อนั้นต้องมีมนุษยธรรม

2. การจัดทำสื่อต้องเริ่มต้นจากสภาพความเป็นจริงที่มีอยู่ และต้องมีลักษณะสอดคล้องกับสิ่งที่ชุมชนมี

3. ในด้านคุณค่า การใช้สื่อต้องช่วยให้ประชาชนมีความเชื่อมั่นในระบบคุณค่าอันดีงามที่ตนมีอยู่

4. การใช้สื่อนั้นต้องช่วยให้ผู้รับ สามารถเข้าใจปัญหาสภาพแวดล้อมของตัวเอง

5. การใช้สื่อจะต้องเป็นหนทางให้ประชาชนเข้าใจความหมายของ "ความเป็นชุมชน" อย่างแท้จริง และในขอบเขตที่กว้างขวางขึ้น

ในการพัฒนาในแบบทางเลือกใหม่นั้น "การประสานสื่อสมัยใหม่เข้ากับสื่อพื้นบ้าน" นับว่าเป็นแนวทางหนึ่งที่น่าสนใจ เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นระบบการสื่อสารสิ่งที่ชุมชนมีอยู่ก่อนหน้าสื่อสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารกับตัวเอง เช่น การทำสมาธิ การทำกรรมฐาน การฝึกสติ การนั่งวิปัสสนา การพิจารณาไตร่ตรองด้วยตัวเอง การตีความปริศนาธรรม หรือการสื่อสารระหว่างบุคคล และการสื่อสารเป็นกลุ่ม ซึ่งในชนบทมีการแสดง การละเล่นต่างๆ เช่น ลิเก โนรา หมอลำ เป็นต้น ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารที่ให้ความบันเทิงแล้วยังให้ความรู้ ข้อมูล ความคิดเห็นและอบรมสั่งสอนคุณค่าต่างๆ อีกด้วย

กาญจนา แก้วเทพ (2539 : 194) กล่าวถึง จุดเด่นของสื่อพื้นบ้านว่า สื่อพื้นบ้านบ่งแสดงถึงเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นอย่างชัดเจน นอกจากนั้น รูปแบบของสื่อบางอย่างยังเปิดโอกาสให้ทุกคนเข้าร่วมกันอย่างเต็มที่ ไม่ใช่เป็นเพียงผู้ดูผู้ชมเฉยๆ (passive audience) เช่น

เพลงเกี่ยวข้าว รำเข้งต่างๆ สำหรับบรรดาการละเล่นต่างๆ ในชนบทนั้นส่วนใหญ่แล้วจะก่อให้เกิดการสื่อสารสัมพันธ์กันในขณะที่ทำกิจกรรมในชีวิตประจำวันหรือกิจกรรมการผลิต ด้วยเหตุนี้จึงมีลักษณะสอดคล้องรับใช้ชีวิต

เราสามารถวิเคราะห์เจาะลึกลงไปถึงค่านิยม และวิถีชีวิตของประชาชนได้จากเนื้อหาและวิธีการแสดงออกที่ปรากฏอยู่ในสื่อพื้นบ้าน ดังนั้น สื่อพื้นบ้านถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชุมชนนั่นเอง จากแนวคิดนี้ วงการสื่อมวลชนจึงเริ่มมีการนำเนื้อหาสาระใหม่ส่งผ่านระบบการสื่อสารตามแบบประเพณีที่เคยมีอยู่ เช่น ประชุมชี้แจงข้อมูลข่าวสารสู่ชนบท โดยเผยแพร่ผ่านสื่อพื้นบ้านที่ประชาชนคุ้นเคยอยู่แล้ว ใช้ศิลปินและผู้นำท้องถิ่นเป็นผู้เผยแพร่บ้าง ใช้ภาษาท้องถิ่นในการชี้แจงข้อมูลข่าวสาร เป็นต้น

3. การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการพัฒนา

สำหรับในประเทศไทยนั้น การใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาอย่างจริงจังคงจะเริ่มต้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 เมื่อ จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นกำหนดนโยบายที่จะใช้ "ลิเก" เพื่อส่งเสริมการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ด้วยเหตุที่ในขณะนั้นลิเกเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมอย่างสูง และมีลิเกเป็นอาชีพถึง 400 คน จึงคิดให้มีการประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ขึ้น ซึ่งปรากฏว่า คณะสุชิน เทวะผลิน ชนะเลิศในการประกวดครั้งนี้ด้วยการแสดงลิเกในเรื่อง "ชาติกับปัญญา" (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524 : 45-46)

จอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงได้ชื่อว่าเป็นผู้ริเริ่มการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาของไทย ซึ่งนอกจากจะให้มีการประกวดลิเกแล้ว จอมพล ป.พิบูลสงคราม ยังได้เชิญให้ นายหอมหวล ซึ่งเป็น ศิลปินลิเกซึ่งมีชื่อเสียงในยุคนั้นเข้าพบที่ทำเนียบรัฐบาล และได้แจ้งนโยบายเรื่องรัฐบาลต้องการขอความสนับสนุนจากศิลปินทุกกลุ่ม โดยเฉพาะศิลปินในวงการลิเก ให้ช่วยเหลือประเทศชาติ โดยให้สอดแทรกเรื่องของภัยคอมมิวนิสต์ในการแสดงลิเกด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมการแสดงลิเกมีความรู้ ความเข้าใจ และรังเกียจต่อระบอบการปกครองดังกล่าว

ความตื่นตัวและการเล็งเห็นถึงศักยภาพของสื่อพื้นบ้าน ซึ่งเป็นเครื่องมือสื่อสารที่ทรงประสิทธิภาพของชุมชนดั้งเดิมของไทย มีความเข้มข้นเพิ่มขึ้นเป็นลำดับทั้งจากฝ่ายรัฐบาลหรือทางการบ้านเมือง และฝ่ายต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ในปี 2523 พลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ได้มีการประกาศปีนั้นเป็นปีท่องเที่ยว และได้จัดสรรงบประมาณจำนวน

หนึ่งให้แต่ละจังหวัดพัฒนาทรัพยากรทางวัฒนธรรมอันได้แก่ แหล่งท่องเที่ยวและการละเล่น และการแสดงมหรสพพื้นเมืองต่างๆ เป็นการใหญ่ ในปี พ.ศ. 2529 รัฐบาลโดยผ่านนโยบายทางสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ก็ได้เริ่มโครงการประกาศเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านดีเด่นสาขาต่างๆ ขึ้น ศิลปินที่ได้รับการเชิดชูเกียรติในระยะเริ่มแรกส่วนใหญ่เป็นศิลปินชาวบ้านที่เป็นผู้ถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมทั้งในสาขาหมอลำ หนังตะลุง โนรา เพลงบอก ลิเก หุ่นกระบอก ละครชาตรี หนังใหญ่ เป็นต้น ถึงปี 2530 รัฐบาลได้ประกาศให้เป็นปีท่องเที่ยวไทยอีกครั้ง การส่งเสริมให้ฟื้นฟูเทศกาลงานประเพณีและวัฒนธรรม พื้นบ้านเป็นไปอย่างครึกโครมและมีลักษณะแผ่กระจายไปทั่วทุกจังหวัด พยายามฟื้นฟูวัฒนธรรมพื้นบ้านในลักษณะต่างๆ นอกจากเพื่อเป็นเป้าหมายการธุรกิจท่องเที่ยวและการอนุรักษ์แล้ว ยังแสดงให้เห็นว่าคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชน ได้รับการเอาใจใส่อย่างจริงจังมากขึ้น การนี้นับว่าเป็นสิ่งยืนยันถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้าน และสื่อพื้นบ้านไปโดยปริยาย (จิตตนา หนูณะ, 2533 : 8)

ในการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในงานพัฒนานั้น เกศินี จุฑาวิจิตร (2540 : 106) กล่าวถึงยุทธวิธีในการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาว่า สามารถแยกออกมาเป็น 2 แนวทาง แนวทางแรกเป็นการใช้กลวิธีแบบดั้งเดิมตั้งแต่สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม คือ นำเอาศิลปินพื้นบ้านมาประชุมสัมมนา เพื่อที่จะได้ชี้แจงนโยบายในการพัฒนา และบทบาทของศิลปินพื้นบ้านต่อโครงการพัฒนานั้นๆ ซึ่งโดยทั่วไปก็จะขอร้องให้ศิลปินพื้นบ้านนำเอาข้อมูล ข่าวสารด้านการพัฒนาไปสอดแทรกในการแสดงของตน แนวทางที่สอง ทำโดยนำเอาศิลปินพื้นบ้านไปแสดงตามที่ต่างๆ ซึ่งเป็นเป้าหมายของโครงการพัฒนานั้นๆ โดยกำหนดเรื่องราวหัวข้อที่แสดงให้แก่ศิลปิน เช่น การแสดงในวันนี้จะต้องแสดง หรือพูดเกี่ยวกับการอนุรักษ์ป่าไม้ สิ่งแวดล้อม การศึกษานอกโรงเรียน การวางแผนครอบครัว แนวคิดและกิจกรรมด้านสาธารณสุขมูลฐาน เป็นต้น

แนวคิดในการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในงานพัฒนาแพร่หลายไปทั่วทุกภาค ดังจะเห็นได้จากการที่เจ้าหน้าที่ของรัฐนำสื่อพื้นบ้านเฉพาะของแต่ละภาคมาใช้ในงานพัฒนาภาคนั้นๆ อยู่อย่างต่อเนื่อง เช่น ภาคเหนือใช้ เพลงซอ ภาคอีสานใช้ หมอลำ ภาคกลางใช้ ลิเก ลำตัด และภาคใต้ใช้ หนังตะลุง โนรา เป็นต้น

สำหรับการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการพัฒนาทางภาคใต้นั้น ส่วนใหญ่นิยมใช้ "หนังตะลุง" เป็นสื่อกลาง ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2519 : 52) ได้กล่าวถึงหนังตะลุงว่า หนังตะลุงยังยืนหยัดเป็นที่นิยมของชาวปักษ์ใต้ยิ่งกว่ามหรสพพื้นเมืองอื่นๆ ยิ่งถ้าเปรียบเทียบกับ หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ หนังตะลุงก็ยิ่งมีอิทธิพลยิ่งกว่าสื่อมวลชนเหล่านั้น เพราะหนังตะลุงมีอิทธิพลต่อ

ความรู้ ความคิด ทัศนคติ และพฤติกรรมของคนในครอบครัว แม้ท้องถิ่นที่เจ้าหน้าที่ไม่กล้าเข้าไปหนังตะลุงก็เข้าไปได้ และยังคงครองความเป็นหนึ่งคือ การเข้าถึงจิตใจประชาชนเป็นอย่างดี ตัวอย่างซึ่งพบได้จากการวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง เช่น

ปาริชาติ ยุทธะพาทีกุล (2537) ได้ศึกษาเรื่องการรับข่าวสารทางด้านสาธารณสุขจากสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง พบว่ามีหน่วยงานบางแห่งที่นำสื่อหนังตะลุงไปใช้เผยแพร่ข่าวสารทางด้านการพัฒนา

อินทิรา สุวรรณ (2540) ได้ศึกษา บทบาทหนังตะลุงทางโทรทัศน์ในการถ่ายทอดความรู้ โดยได้ทำการวิเคราะห์เนื้อหาวีดีทัศน์หนังตะลุงที่แสดงทางสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 11 นครศรีธรรมราช พบว่า หนังตะลุงทางโทรทัศน์ถ่ายทอดความรู้ 4 ประเด็น คือ การประพฤติปฏิบัติตนในสังคม ความรู้เรื่องโรคเอดส์ ความรู้เรื่องสภาพทั่วไปทางการเมือง และความรู้เรื่องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

สินีนาถ วิมุกตานนท์ (2540) ได้ศึกษาการใช้สื่อหนังตะลุงเพื่อการพัฒนา ของหน่วยงานภาครัฐในภาคใต้ พบว่า ในช่วงปีงบประมาณ 2538-2540 มีหน่วยงานภาครัฐใช้หนังตะลุงเป็นสื่อเพื่อการพัฒนา สังกัด 5 กระทรวงหลัก ได้แก่ หน่วยงานที่สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงสาธารณสุข กระทรวงเกษตรและสหกรณ์ กระทรวงแรงงานและสวัสดิการสังคม และสำนักนายกรัฐมนตรี หน่วยงานที่ผลิตสื่อเป็นหน่วยงานระดับเขต หรือศูนย์ซึ่งรับผิดชอบครอบคลุมทั่วพื้นที่ภาคใต้

อย่างไรก็ตาม ในการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในงานพัฒนานั้น กาญจนา แก้วเทพ (2541 : 125-126) ได้เสนอแนะแนวทางประกอบการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในงานพัฒนา 5 ประการ ดังนี้

1. การเลือกสื่อพื้นบ้านนั้น ต้องดูบริบทของเนื้อหาและต้องดูว่าธรรมชาติสื่อกับเนื้อหาใหม่นั้น จะไปด้วยกันได้หรือไม่ ตัวอย่างเช่น เพลงซอเก็บนกที่ของเดิมมีบทพรรณนาการเดินเข้าป่าชมนกชมไม้ ก็น่าจะเอามาใช้ในการรณรงค์เรื่อง การปลูกต้นไม้รักษาพันธ์สัตว์ป่าได้อย่างดี

2. พิจารณาดูว่า รูปแบบของสื่อยืดหยุ่นและปรับตัวเข้ากับเนื้อหาใหม่ได้ หรือไม่ สื่อประเพณีเดิมบางอย่าง มีจารีตค่อนข้างเคร่งครัด เช่น โขน โนรา ฯลฯ หากจะนำมาเล่นแบบสมัยใหม่ รูปแบบของสื่ออาจจะไม่เอื้ออำนวย หรือรูปแบบสื่อพื้นบ้านที่โยงใยอยู่กับเรื่องพิธีกรรม จะนำมาใช้ประโยชน์กับเรื่องทางโลกย์ (ต่อต้านเอดส์) ก็อาจจะเข้ากันไม่ได้

3. ดูศักยภาพและขีดความสามารถในการปรับตัวของสื่อแต่ละชนิด สื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดมีขีดความสามารถในการปรับตัวไม่เท่ากัน เช่น หมอลำอาจจะปรับตัวให้เข้ากับเพลงลูกทุ่งได้ง่ายกว่าเพลงค่าวซอ เป็นต้น

4. ต้องพิจารณาดูหน้าที่ของทางสังคมของสื่อแต่ประเภทด้วย ตัวอย่างเช่น การสื่อสารด้วยการเทศน์ของพระสงฆ์ มีหน้าที่ด้านศีลธรรมจรรยา อาจจะนำมาใช้ประยุกต์กับเรื่องการปราบปรามคอรัปชั่นได้ แต่จะใช้เรื่องการคุมกำเนิด คงจะเป็นเรื่องที่ "มิใช่กิจของสงฆ์"

5. ต้องสำรวจพลังอำนาจของสื่อประเพณี / สื่อพื้นบ้านที่มีต่อกลุ่มผู้รับสาร เช่น พลังอำนาจในแง่ที่เป็นที่นิยมชมชอบหรือเสื่อมความนิยมไปแล้วหรือพลังอำนาจในแง่การโน้มน้าวชักชวน ตัวอย่างเช่น สถานภาพของนายหนังตะลุงสมัยก่อน จะได้รับการยกย่องนับถือว่า เป็นผู้รอบรู้ เป็นปราชญ์เห็นโลกกว้างไกลกว่าชาวบ้าน แต่ปัจจุบันเมื่อนำเอานายหนังมาให้ความรู้สมัยใหม่ เช่น โรคเอดส์ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ฯลฯ ตัวนายหนังอาจไม่แน่ใจว่า ตนเองจะมีความรู้ดีกว่าคนดู เนื่องจากช่องทางในการให้ความรู้ในยุคสมัยใหม่เปิดกว้างหลายช่องทาง อันอาจมีผลต่อการยอมรับสถานภาพของปราชญ์หรือผู้รู้ เช่น นายหนัง (โดยเฉพาะถ้าให้ความรู้โดยไม่ถูกต้อง)

แนวคิดเรื่องบทบาทของสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านในฐานะปัจจัยหนึ่งของการสื่อสาร มีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมมาแต่อดีตอย่างชัดเจน เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นเครื่องมือสื่อสารดั้งเดิมที่ในแต่ละสังคมมีอยู่ และมีมาก่อนสื่อมวลชนสมัยใหม่อีกด้วย ในการศึกษาบทบาทของสื่อพื้นบ้านนั้น กาญจนา แก้วเทพ (2541 : 121-122) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่หลักของสื่อพื้นบ้าน ดังนี้

1. ให้ความบันเทิง ซึ่งเป็นหน้าหลักและหน้าที่พื้นฐานของสื่อพื้นบ้าน ไม่ว่าจะปรับเปลี่ยนไปเพื่อการอื่นอย่างไรก็ตาม หน้าที่นี้จะติดตามสื่อประเพณีไปอยู่เสมอ ลักษณะความ

บันเทิงของสื่อพื้นบ้านมีหลายรูปแบบ เช่น ผ่อนคลายอารมณ์ การหยอกล้อ การสร้างอารมณ์ขัน ตลอดจนความบันเทิงประเทืองอารมณ์ผสมกับบำรุงปัญญาไปด้วยพร้อมๆ กัน

2. การแจ้งข่าวสาร หรือการรายงานสภาพสภาวะแวดล้อม เช่น การเล่นหนังตะลุงแม้จะเล่นเรื่องที่เคยเล่นตามแบบฉบับ แต่สื่อประเพณีเหล่านี้ จะมีที่ว่างสำหรับที่สอดแทรกเหตุการณ์ปัจจุบันลงไปได้ เช่นเดียวกับเพลงลูกทุ่ง เช่น หนังตะลุงจะสอดแทรกสงครมระหว่างอเมริกากับอิรักลงไปในเรื่องจนได้

3. การให้การศึกษา เป็นหน้าที่หลักพื้นฐานอีกประการหนึ่งของสื่อประเพณีมิติของการศึกษานั้นมีอยู่อย่างหลากหลาย เช่น

- การศึกษาให้ความรู้โดยทั่วไปด้านศาสนา เนื่องจากโลกทัศน์หลักของชุมชนชาวบ้านนั้น มิติด้านศาสนาเป็นแกนหลักของชุมชนในการหล่อหลอมสมาชิก ดังนั้นสื่อพื้นบ้านทุกชนิดจึงต้องเอาการเอางานในการอบรมสั่งสอนด้านศาสนา ด้วยการแนะนำหลักการต่างๆ ให้รู้จักและเข้าใจ

- การอบรมจริยธรรมเป็นการเฉพาะ อันเป็นการประยุกต์หลักศาสนามาใช้ในการจัดการกับความสัมพันธ์ทางสังคมให้เป็นไปในทางที่พึงปรารถนา เช่น หลักความกตัญญู หลักอหิงสาธรรม การให้อภัยอโหสิ เป็นต้น

- การชี้แนวปฏิบัติ อันเป็นการศึกษาที่มีลักษณะเป็นรูปธรรมมากที่สุด เพราะลงไปสู่ภาคปฏิบัติของแต่ละบุคคล เช่น การประพฤติของสตรี การประกอบสัมมาอาชีพ การฝึกตนเอง ฯลฯ

4. การแสดงออกซึ่งความคิดเห็นไปจนกระทั่งถึงการวิพากษ์วิจารณ์สังคม เป็นองค์ประกอบที่มีสีสันของสื่อประเพณี /สื่อพื้นบ้านซึ่งสื่อมวลชนมักจะแสดงบทบาทไม่ได้หรือแสดงได้อย่างจำกัด เนื่องจากสื่อมวลชนต้องทำงานอยู่ภายในกรอบและอยู่ภายใต้เงื่อนไขกดดันอื่นๆ องค์ประกอบนี้ช่วยอธิบายว่า เหตุใดประชาชนจึงชื่นชอบสื่อพื้นบ้านหลายประเภท เช่น หนังตะลุงที่มีบทวิพากษ์วิจารณ์นักการเมืองหรือรัฐบาลเป็นแม่เหล็กดึงดูดความสนใจของประชาชนคนดู

5. การทำหน้าที่เป็นตัวประสานความสัมพันธ์ระหว่างคนกลุ่มต่างๆ ที่มีความแตกต่างทางด้านเพศ เชื้อชาติ เผ่าพันธุ์ ศาสนา ตัวอย่างเช่น รองเง็งที่เป็นการละเล่นที่ประสานระหว่าง

คนพุทธและคนมุสลิม งาน ประเพณีแห่ไม้ค้ำโพธิ์ที่เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านจากหลายๆ หมู่บ้าน เป็นต้น

นอกเหนือจากหน้าที่หลักดังกล่าวมาแล้ว สื่อพื้นบ้านยังมีหน้าที่ปลีกย่อยมากมาย ดังจะเห็นได้จากผลการศึกษาวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านต่างๆ ในประเทศไทย ยกตัวอย่างเช่น

ปราณี วงษ์เทศ (2525 : 191-192) ศึกษาเรื่อง "เพลงกล่อมเด็กของลาวพวน" พบว่า เพลงกล่อมเด็กมีคุณค่าและบทบาทหลายประการด้วยกัน เช่น การให้การศึกษาอบรมและตักเตือนสั่งสอนให้เด็กได้ซึมซับถึงพฤติกรรมที่ดีงาม หรือให้คุ้นกับขนบธรรมเนียมที่ยอมรับกันในสังคม เช่น การสอนว่าหน้าที่ของหญิงสาวคือการทำงานบ้านงานเรือนหรือปรนนิบัติสามีมิให้ขาดตกบกพร่อง และหน้าที่ของชายคือการต้องเรียนรู้ถึงวิธีการที่หากินที่ถูกต้อง เป็นต้น นอกจากนั้นเพลงกล่อมเด็กของลาวพวนยังสะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติของชาวบ้านที่มีต่อสภาวะแวดล้อมในสังคมของตนทั้งในแง่ต่อธรรมชาติพฤติกรรมและอารมณ์ที่แสดงถึงความนึกคิดที่ยอมรับกันในสังคม ขณะเดียวกันเพลงกล่อมเด็กของลาวพวนก็ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือควบคุมสังคมโดยทางอ้อมไปด้วยที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือเพลงกล่อมเด็กลาวเด็กลาวพวนได้แสดงให้ถึงอารมณ์อันละเอียดอ่อนเกี่ยวกับการกระตุ้นให้สมาชิกของกลุ่มสังคมลาวพวนได้ตระหนักถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาชนชาติตนที่ไม่เคยมีบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเอาไว้แต่สืบทอดโดยใช้เพลงกล่อมเด็กเป็นสื่อแทน นอกจากนั้นเพลงกล่อมเด็กเหล่านี้ยังมีผลทางจิตวิทยาช่วยให้ผู้ร้องและผู้ฟังผ่อนคลายความตึงเครียดและความบีบคั้นที่ได้รับจากสังคมในด้านต่างๆ อีกด้วย

สุกัญญา สุจฉายา (2525: 198-199) ได้ศึกษาเรื่อง "เพลงปฏิพากษ์: บทบาทของชาวบ้านไทย" พบว่ามีบทบาทต่อสังคมไทยที่สำคัญ คือ

1. สร้างความบันเทิง มีเนื้อหาสนุก จังหวะและลีลาสนุกสนาน
2. สร้างความสามัคคี ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น ระหว่างทำงาน มีการขับร้องเพลงเกี่ยวข้าว เป็นต้น
3. ให้การศึกษาแก่คนในสังคม เพราะมีการสอดแทรกความรู้ทางโลกและทางธรรม เช่นความรู้เกี่ยวกับการให้กำเนิดชีวิต ประวัติพระพุทธศาสนา เป็นต้น
4. ระบายความกดดันอันเนื่องมาจากภาวะทางเศรษฐกิจและสังคม เช่น พูดถึงปัญหาค่าเช่านาในเพลงระบำพื้นบ้านของจังหวัดนครนายก เป็นต้น

5. ระบายความเก็บกดอันเนื่องมาจากกฎเกณฑ์ประเพณีและค่านิยมบางประการโดยเฉพาะการแสดงออกทางเพศ

6. บันทึกเหตุการณ์และวิพากษ์วิจารณ์สังคม เช่น การเกณฑ์ทหารไปรบกับฝรั่งเศส ในสมัย ร.ศ. 112 (เพลงเรือภิกษุพร้อม) เป็นต้น

วีระ บำรุงรักษ์ (2529: 6) กล่าวถึงคุณค่าของวัฒนธรรมและศาสนาในการนำมาใช้ประโยชน์ ดังนี้

1. ช่วยสร้างเอกลักษณ์ของหมู่คณะ โดยเป็นเครื่องหล่อหลอมจิตใจคนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดำเนินชีวิตเพื่อจุดมุ่งหมายเดียวกัน สร้างความแตกต่างจากชาติอื่นๆ

2. ช่วยสร้างศักดิ์ศรีของหมู่คณะ ทำให้คนในชาติภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนและของชาติ แสดงถึงวัฒนธรรมที่ดีงามเป็นที่ยอมรับของชาติต่างๆ

3. ช่วยสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ ทำให้สมาชิกในสังคมยึดเป็นแบบแผนในการปฏิบัติร่วมกัน ก่อให้เกิดระเบียบแบบแผนเดียวกันในสังคม ทำให้ช่วยลดความขัดแย้งต่างๆ ลง

4. ช่วยเสริมสร้างความมั่นคงในหมู่คณะ เมื่อมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมภายในกลุ่ม เป็นเครื่องเชื่อมโยงจิตใจของคนในสังคมนั้นๆ ให้เกิดความผูกพันและเกิดความมั่นคงตามมา

จารุวรรณ ธรรมเนียม (อ้างถึงใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต, 2535: 5) ได้ศึกษาเรื่อง "บทบาทของหมอลำต่อสังคมไทยอีสาน" พบว่าหมอลำมีบทบาทต่อสังคมอีสานดังนี้

1. สร้างความมั่นคงทางจิตใจ รักษาความสัมพันธ์ในกลุ่มเครือญาติให้เป็นไปอย่างแน่นแฟ้น

2. ทำให้เกิดการรวมตัวที่เป็นเอกภาพและให้ความบันเทิงใจ

3. ให้การศึกษาแก่มวลชนทั้งผู้แสดงและผู้ชม

4. เป็นสื่อมวลชน ช่วยกระจายข่าวสารไปสู่ประชาชน

ศรีปาน รัตติกาลชลากร (2537 : 13) ได้กล่าวสรุปถึงบทบาทโดยทั่วไปของสื่อพื้นบ้านซึ่งมีการศึกษาตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ว่ามีด้วยกัน 8 ประการ ได้แก่

1. บทบาทในการผดุงรักษาวัฒนธรรมและแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ

2. บทบาทในการส่งเสริมความมั่นคงทางจิตใจ และรักษาความสัมพันธ์ทางเครือญาติและชุมชน

3. บทบาทในการพัฒนาด้านต่างๆ ได้แก่ การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม โดยการให้ข่าวสารที่โน้มน้าวใจผ่านสื่อพื้นบ้าน

4. บทบาทในการผ่อนคลายความเครียด ความกดดันทางสังคม เศรษฐกิจ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีที่อาจมีข้อห้าม เช่น เรื่องการแสดงออกทางเพศ ความก้าวร้าว เป็นต้น

5. บทบาทในการสร้างความสามัคคีในกลุ่ม เกิดความภาคภูมิใจในชุมชนและชาติ

6. บทบาทในการให้ความบันเทิง สนุกสนานเพลิดเพลิน

7. บทบาทในการอบรม สั่งสอนคุณธรรม ค่านิยม ความประพฤติ แก่บุคคลและสังคม

8. บทบาทในการส่งเสริมให้เกิดการท่องเที่ยว นำมาซึ่งการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและรายได้เข้าประเทศและท้องถิ่น

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทของสื่อพื้นบ้านในการวิเคราะห์เนื้อหาของการแสดะโนราในปัจจุบัน ว่าโนรามีบทบาทหน้าที่อย่างไร ซึ่งจะเป็นพื้นฐานช่วยให้เข้าใจถึงธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านโนราในปริบททางด้านเนื้อหา และหน้าที่ที่มีอยู่ในปัจจุบันเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในงานพัฒนาต่อไป

แนวคิดเกี่ยวกับเหตุปัจจัยของการเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้าน

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2525 : 87-90) ได้เสนอประเด็นที่ควรพิจารณาต่อผลกระทบในความเสื่อมของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ในช่วงประมาณสามทศวรรษนี้ว่ามีสาเหตุหลักๆ อยู่ 3 ประการดังนี้

1. วิทยาการทุกแขนงพัฒนาโดยอาศัยทฤษฎีทางตะวันตก ขาดความรู้จักตัวเองเป็นพื้นฐานเชื่อมโยง วิทยาการซึ่งเป็นเครื่องมือในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ จึงสร้างนักวิชาการให้แยกตัวออกจากสังคม เพราะความรู้และความคิดทั้งปวงเหมาะที่จะนำไปแก้ปัญหาและพัฒนายุโรปและอเมริกามากกว่าจะนำไปใช้กับชนบทไทย

2. ความเจริญทางเทคโนโลยีและวัตถุทั้งปวงเข้าไปเร่งความต้องการของชาวชนบทจนทำให้เกิดความสูญเสียทางแรงงานและการใช้เวลาทำให้เขาเปลี่ยนฐานะจากผู้ผลิตมาเป็นผู้บริโภค ทำให้ชาวชนบทเลิกใช้เทคโนโลยีพื้นบ้านโดยสิ้นเชิง รวมทั้งเลิกใช้ทรัพยากรในท้องถิ่น เป็นเหตุให้เกิดปัญหาเศรษฐกิจและครอบครัวสูงขึ้น และหาทางแก้ปัญหาผิดวิธี จนก่อให้เกิดปัญหาเศรษฐกิจและสังคม

3. ค่านิยมของสังคมเมืองเข้าไปทำลายค่านิยมเก่าของสังคมชนบท ทำให้ชาวชนบทขาดความเอื้ออาทรกัน ต่างคนต่างอยู่ ต่างคนต่างแข่งขัน อวดอุปกรณ์การบริโภค ทำให้ขาดความสามัคคี ผูกพันอยู่กับวัตถุมากกว่าจิตใจ ก่อให้เกิดการแบ่งแยก การสูญเสียวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เป็นอันตรายแก่ชาติอย่างใหญ่หลวง

ดุสิต น้ำฝน (2525 : 59-69) ได้กล่าวถึงความห่วงใยต่อเพลงชาวบ้านที่กำลังเสื่อมความนิยมอย่างรวดเร็วว่า สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงนั้นพอจะประมวลได้ดังนี้

1. สาเหตุจากพ่อเพลงแม่เพลง เช่น ความชราภาพ โอกาสเล่นมีน้อยไม่มีผู้สืบทอด เป็นต้น

2. สาเหตุจากผู้ชม เช่น โอกาสในการเลือกมหรสพสิ่งบันเทิงใจ ไม่มีการจัดแสดง เป็นต้น

3. สาเหตุทางด้านสังคมและอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างประเทศ เช่น การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี การกระจายของวัฒนธรรมต่างประเทศอย่างรวดเร็วโดยสื่อสมัยใหม่ การขาดการบันทึกที่เป็นหลักฐาน สภาพการณ์บ้านเมืองบีบบังคับ การขาดการสนับสนุนจากทางราชการ เป็นต้น

จิตตนา หนูณะ (2534 : 146-148) ได้กล่าวถึงการเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้านในปัจจุบันว่า มีปัญหาหลักที่ส่งผลกระทบต่อการเสื่อมความนิยมของประชาชนเป็น 3 กรณีหลัก ๆ คือ

1. การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่

การเข้ามาของสื่อมวลชนสมัยใหม่สู่สังคมชนบท ทั้งวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ภาพยนตร์ สื่อสิ่งพิมพ์ และการละเล่นจากเขตเมือง เป็นสื่อที่มีลักษณะสำเร็จรูป สามารถบริโภคง่าย เข้ามาอย่างสม่ำเสมอ ปริมาณความถี่บ่อยครั้ง ทันต่อเหตุการณ์และมีความทันสมัย

กว่าสื่อพื้นบ้าน โดยแรงกระตุ้นและการสร้างค่านิยมให้การยอมรับก็ได้ค่อย ๆ เข้ายึดครองพื้นที่ของสื่อพื้นบ้าน นี่เป็นสาเหตุสำคัญอย่างหนึ่งที่ชี้ชัดให้เห็นถึงการเสื่อมสลาย และหมดบทบาทหน้าที่ทางสังคมบทของเครื่องมือสื่อสารแบบดั้งเดิมของชาวบ้าน

2. ข้อจำกัดของตัวสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่จะถ่ายทอดกันในวงแคบเฉพาะเครือญาติหรือเพื่อนบ้าน จึงทำให้ขาดผู้สืบทอดในปัจจุบัน รวมทั้งความยากในการแสดง สื่อบางชนิดจะต้องมีความสามารถในเชิงกลอน ต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี และต้องมีใจรัก หมั่นฝึกฝน เหล่านี้เป็นข้อจำกัดที่ทำให้ขาดการสืบทอด นอกจากนี้ โอกาสของการแสดงและรายได้ที่น้อยลงนับเป็นปัจจัยที่สำคัญตัวหนึ่ง ที่มีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่หรือการเสื่อมสลายของสื่อพื้นบ้านในแทบทุกช่วงกิจกรรมของชีวิต ไม่ว่าในยามพักผ่อนอยู่กับบ้าน หรือในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ที่สมัยก่อนนิยมรับสื่อพื้นบ้านมาแสดง แต่ปัจจุบันมีสื่อพื้นบ้านแบบใหม่จากเขตเมืองมาแทนที่ เช่น รำวง ภาพยนตร์ วิดีโอเทป เมื่อโอกาสการว่าจ้างไปแสดงและรายได้น้อยลง สื่อพื้นบ้านที่มีชีวิตก็ไม่สามารถจะดำรงอยู่ได้ ช่องทางการเสื่อมสลายไปก็มีสูงขึ้น

3. การเสื่อมความนิยมของผู้ชม

โอกาสในการเลือกชมมหรสพหรือสื่อบันเทิงอื่นๆ สื่อสมัยใหม่อันได้แก่ วิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการแสดงจากเขตเมือง เป็นสิ่งชี้ชัดว่าโอกาสในการเลือกกิจกรรมนันทนาการของชาวบ้านมีมากขึ้น สื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่ จะเป็นลักษณะของการให้ความสนุกสนานบันเทิงใจ ในปัจจุบันสิ่งบันเทิงใจมีให้เลือกหลายวิธี สื่อสมัยใหม่มีความง่ายในการเปิดรับ ราคาถูก และในโอกาสที่มีมากกว่าจึงเป็นที่แน่นอนว่าโอกาสในการเลือกสื่อสมัยใหม่นี้เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้สื่อพื้นบ้านเสื่อมความนิยมไป

นอกจากนั้นการขาดการบันทึกเป็นหลักฐานก็เป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ไม่รู้จัก ขาดความสนใจจะติดตาม และนำไปสู่การเสื่อมความนิยมในที่สุด การไม่มีโอกาสได้ยิน ได้ชม ชมแล้วไม่เข้าใจไม่สนุกสนาน มุขตลกไม่สามารถทำให้เกิดอารมณ์ร่วมหรือคล้อยตาม ความยากในการร่วมเล่นร่วมแสดงเหล่านี้ นับเป็นสาเหตุหนึ่งที่นำไปสู่การเสื่อมความนิยมของผู้ชม

แนวคิดการพัฒนาสื่อพื้นบ้าน

เสรี พงศ์พิศ (2536: 45-56) กล่าวถึง แนวทางในการทำงานด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาประเทศว่าเป็นการเพิ่มคุณค่าให้กับวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อนำมาใช้ในการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภายใต้บริบทของสังคมและชุมชนซึ่งจะสัมพันธ์กับชีวิตในด้านต่างๆ ตามที่เป็นจริงมากขึ้น สามารถจำแนกได้เป็น 4 ลักษณะ

1. การอนุรักษ์ เป็นการเก็บรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้านทั้งที่เป็นวัตถุและมิใช่วัตถุ เช่น สิ่งของเครื่องใช้ โบราณวัตถุ คำบอกเล่า นิทาน ตำนาน การละเล่น ฯ ที่มีการทำขึ้นทั้งจากส่วนกลางโดยราชการและจากเอกชนหรือบุคคลที่สนใจซึ่งทำด้วยใจรัก ถือเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาค้นคว้าพัฒนาการของสังคมในแต่ละท้องถิ่นหรือชุมชน เช่น พิพิธภัณฑ์บ้านม่วง ซึ่งริเริ่มโดยพระและชาวบ้าน ต่อมาได้รับความร่วมมือจากอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรในด้านการค้นคว้าและรวบรวมตลอดจนการจัดตั้งสร้างอาคารเป็นที่เก็บสะสม (ลุ่มน้ำแม่กลอง: พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม, 2536: 290-291) เป็นแนวทางหนึ่งในการส่งเสริมให้ชาวบ้านได้ทำในสิ่งที่เขารักและสนใจ ซึ่งจะเป็นผลดีในการสืบทอดรักษาและพัฒนาต่อไปได้ เพราะชาวบ้านได้มีบทบาทริเริ่มและจัดตั้ง เนื่องจากมีตัวอย่างให้เห็นแล้วว่า ในบางแห่งหน่วยงานรัฐได้จัดตั้งริเริ่มด้วยคิดว่าดีเหมาะสมแต่ชาวบ้านไม่สนใจดูแลรักษาสืบทอดด้วยไม่เห็นความสำคัญหรือคุณค่า

"เช่นเดียวกับการอนุรักษ์งานบุญประเพณีต่างๆ การละเล่น ดนตรี การฟ้อนรำ ศิลปหัตถกรรม การสนับสนุนที่ถูกต้องมิใช่การไปเกณฑ์คนให้มาทำมาเล่นปีละครั้งเพื่อการท่องเที่ยวแต่ควรจะให้ความสำคัญและเห็นคุณค่าอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง ให้สิ่งเหล่านี้สามารถอยู่ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวบ้าน" โดยที่ทางราชการจะช่วยได้คือการค้นหาภูมิปัญญาชาวบ้าน ผู้นำหรือปราชญ์ชาวบ้าน ให้บุคคลเหล่านี้ได้ทำในสิ่งที่เขารักและมีความสามารถซึ่งชาวบ้านจะเกิดความภาคภูมิใจ มิใช่เรื่องที่มองว่าตนเองต่ำต้อยกว่าสู้กระแสวัฒนธรรมจากส่วนกลางไม่ได้

2. การฟื้นฟู เป็นการนำวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีประโยชน์และเหมาะสมกลับมาใช้ใหม่ เช่น ประเพณีการลงแขก การเล่นดนตรีบางประเภท ฯลฯ ให้กลับมาฟื้นคืนใหม่ ซึ่งต้องอาศัยทั้งเอกชนและราชการร่วมมือกับชาวบ้านโดยอาจมีการปรับเปลี่ยนในรูปแบบให้เข้ากับสมัยแต่ยังคงเนื้อหาหรือเป้าหมายเดิมที่มีคุณค่า ประโยชน์แก่ผู้ปฏิบัติ โดยที่ชาวบ้านได้มีโอกาสได้ถ่ายทอดกันเอง เรียนรู้ด้วยกันเองเนื่องจากชาวบ้านจะเข้าใจในสภาพความคิด ความเชื่อของเขา

เอง เป็นทั้งวิทยากร ผู้ถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด และแลกเปลี่ยนความคิดและประสบการณ์ ซึ่งองค์การพัฒนา เอกชนและภาครัฐต้องช่วยเป็นตัวประสาน มิใช่เป็นผู้ทำให้

3. การประยุกต์ เนื่องจากวัฒนธรรมพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง การประยุกต์วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีมาตลอดเพียงแต่จะช้าหรือเร็วเท่านั้น เราต้องมองและเชื่อมั่นชาวบ้านว่า เขามีความสามารถในการประยุกต์วัฒนธรรม เช่น การทำบุญข้าวเปลือกเพื่อจัดตั้งกองทุนข้าวประจำหมู่บ้าน การทอดผ้าป่าพันธุ์ไม้ การทำนากระชับมิตร เป็นต้น ซึ่งต้องให้ชาวบ้านได้สานต่อและริเริ่มคิดกันขึ้น โดยที่องค์กรจากภายนอกอาจช่วยเพียงเป็นผู้ประสานหรือแสวงหาข้อมูลเพื่อทำความเข้าใจกับชาวบ้าน

4. การสร้างใหม่ คล้ายการประยุกต์ เพียงแต่ว่ามีส่วนเก่าน้อยกว่าส่วนใหม่แต่ต้องระวังมาก เนื่องจากการสร้างใหม่อาจไม่เหมาะสมและไม่เป็นที่ต้องการของชาวบ้าน ดังนั้น จึงต้องพิจารณาก่อนว่าเป็นความต้องการที่แท้จริงและเกิดประโยชน์เหมาะสมกับสภาพแต่ละท้องถิ่นหรือไม่

การสร้างใหม่ทางวัฒนธรรมนี้ถือเป็นพลวัตทางวัฒนธรรม เพราะหากสิ่งใหม่นี้เกิดประโยชน์จริงและเหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่และท้องถิ่นของชาวบ้าน ชาวบ้านก็จะดำเนินการต่อไปจนในที่สุดเมื่อเวลาผ่านไปก็จะกลายเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น

การสร้างใหม่จึงต้องพิจารณาและคำนึงถึงชาวบ้านเป็นหลัก กล่าวคือวัฒนธรรมใหม่นั้นมีผลในการเพิ่มคุณภาพชีวิตของชาวบ้านหรือไม่ เพียงใด ชาวบ้านพร้อมและเต็มใจรับหรือไม่ เขามีส่วนร่วมในการตัดสินใจมากน้อยแค่ไหน เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่เพียงใด อย่างไรก็ตามจะต้องคำนึงด้วยว่าจะต้องให้ชาวบ้านเป็นตัวถ่ายทอดสืบต่อกันมาจนชาวบ้านเกิดความมั่นใจและยินดีที่จะรับวัฒนธรรมใหม่อย่างไม่สับสนคลุมเครือหรือรับอย่างไม่เต็มใจ และที่สำคัญวัฒนธรรมใหม่นี้ ควรมีเป้าหมายไปสู่การพึ่งตนเองและเกิดประโยชน์สูงสุดแก่ชาวบ้าน

แนวคิดเรื่องสื่อสาระบันเทิง / เอดูเทนเมนต์ (Edutainment)

1. ความหมาย

ปาริชาต สถาปิตานนท์ สโรบล (2543 : 281) กล่าวถึง "เอดูเทนเมนต์" ในทางวิชาการ ว่าหมายถึง กระบวนการดำเนินงานที่มีเจตนาผสมผสานข้อมูลข่าวสาร และสาระความรู้ในด้านต่างๆ เข้ากับความบันเทิง โดยมีเป้าหมายให้บุคคลได้คิด คำนึง รับรู้ และมีการประพฤติปฏิบัติในทางที่พึงประสงค์ของสังคม

โดยในที่นี้ ข้อมูลข่าวสาร หรือสาระความรู้ อาจประกอบด้วย เรื่องราวที่เป็นประเด็นปัญหาในสังคม หรือเรื่องราวที่สังคมจำเป็นต้องรับรู้ และเข้าใจ ตลอดจนเป็นนโยบายสำคัญในสังคม อาทิ การป้องดันเอดส์ การรู้หนังสือ การวางแผนครอบครัว การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม และภาระกิจหน้าที่ของพลเมืองดีในสังคม เป็นต้น

ในขณะที่ความบันเทิงต่างๆ อาจนำเสนอผ่านสื่อหลายประเภท อาทิ วิทยุ โทรทัศน์ เพลง ภาพยนตร์ การ์ตูน ฯลฯ

ดังนั้น เอดูเทนเมนต์ ก็คือ เครื่องมือที่เชื่อมประสานโลกบันเทิงและโลกสาระความรู้เข้าด้วยกัน โดยดึงเอกลักษณ์ด้านความสนุกสนาน ความมีชีวิตชีวา อันเป็นเอกลักษณ์ของความบันเทิง เพื่อใช้ในการถ่ายทอดข้อมูลข่าวสาร สู่ผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายเพื่อให้เขาได้มีชีวิตความเป็นอยู่อย่างปลอดภัย มีสุขภาพแข็งแรง และมีความสุข เป็นต้น

2. เอดูเทนเมนต์กับสื่อพื้นบ้าน

แนวคิดการผสมผสานประเด็นสาระความรู้กับความบันเทิงในรูปแบบต่างๆ นั้นไม่ได้เป็นความคิดที่เกิดขึ้นใหม่โดยลำพัง หากแต่เป็นการกำเนิดขึ้นโดยมีพัฒนาการมาจากลักษณะการนำเสนอเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านในอดีตนานนับเป็นพันๆ ปี ปาริชาต สถาปิตานนท์ สโรบล (2543 : 286) กล่าวว่าเอดูเทนเมนต์นั้นแต่อดีตปรากฏอยู่ใน นิทานพื้นบ้าน นิยายปรัมปรา นิทานอีสป บทกลอนกล่อมเด็ก ฯลฯ ในประเทศต่างๆ ทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทย โดยเอดูเทนเมนต์เหล่านั้น อาจนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนเรื่องราวของท้องถิ่นแบบเจาะจงลงไป หรืออาจสะท้อนเรื่องราวและมุมมองที่มีความเป็นสากล ในด้านต่างๆ อาทิ ค่านิยม ความเชื่อ ศีลธรรม และ

ประเพณีที่พึงประสงค์และนำเสนอผ่านเวทีการสื่อสารรูปแบบต่างๆ เพื่อให้เกิดการยอมรับกันในหมู่สมาชิกในสังคม เกี่ยวกับวิธีคิด และพฤติกรรมไม่เหมาะสม โดยไม่มีพรมแดนด้านระยะเวลาหรือระยะทางเป็นข้อจำกัด

แนวคิดสื่อสาระบันเทิงหรือเอดูเทนเมนต์นี้ หากพิจารณาจากบริบทของบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านแล้ว ลักษณะการนำเสนอเนื้อหาเช่นนี้ เป็นการดำเนินบทบาทหน้าที่การให้ความบันเทิง โดยการผสมกับการบำรุงปัญญาไปพร้อมๆ กัน กล่าวคือ ไม่ว่าสื่อพื้นบ้านจะทำหน้าที่ใด เช่น การแจ้งข่าวสาร การให้การศึกษา หรือการวิพากษ์วิจารณ์สังคมนั้น ย่อมผสมผสานความบันเทิงไว้ด้วยกันเสมอ เช่น ในการศึกษา ตัวตลกหนังตะลุง วิเคราะห์จากเรื่องหนังตะลุงที่ผ่านรอบคัดเลือกในการประกวดทางสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 10 หาดใหญ่ พ.ศ. 2530 ของบุญธรรม เทอดเกียรติชาติ (2535 : 150-155) พบว่า ในหนังตะลุงมีตัวตลกทั้งหมด 20 ตัว ตัวตลกแต่ละตัวมีภูมิหลังและบุคคลิกที่แตกต่างกันและล้วนสืบทอดมาจากหนังตะลุงรุ่นก่อนซึ่งได้จำลองมาจากบุคคลจริงๆ ในสังคมไทยภาคใต้ ในเรื่องสาระรัตถะของบทตลกพบว่า

- สารัตถะเกี่ยวกับปัจเจกชนจะกล่าวถึงคุณภาพของคน คนกับคุณธรรม คนกับจริยธรรมและการวางตัว ความเข้าใจต่อวิสัยมนุษย์และวิสัยโลก
- สารัตถะเกี่ยวกับครอบครัว จะกล่าวถึงการครองรักครองเรือน ปัญหาครอบครัว
- สารัตถะเกี่ยวกับสังคม จะกล่าวถึงศาสนา ประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม การเมือง การปกครอง และเศรษฐกิจ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จิตตนา หนูณะ (2533: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง "บทบาทและความเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง" พบว่ามีบทบาทหน้าที่สำคัญ 5 ประการ คือ

1. การให้ความบันเทิง
2. การให้ข้อมูลข่าวสาร กิจกรรมความเคลื่อนไหวของชุมชน
3. การให้การศึกษาอบรม ชี้แนะทางพึงปฏิบัติและไม่พึงปฏิบัติ
4. การรายงานวิพากษ์วิจารณ์สภาพเหตุการณ์และสังคม

5. การก่อให้เกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรม และการสร้างบูรณาการทางสังคม

พิทยา บุษรารัตน์ (2535) ศึกษาโนราโรงครูตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในด้านความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับตำนานท้องถิ่น ความเชื่อ พิธีกรรม และความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในตำบลดังกล่าว พบว่า มีตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องโนราในเขตตำบลท่าแค ได้แก่ ตำนานโนรา ตำนานขุนศรีศรัทธาท่าแค ตำนานนางเลือดขาว ตำนานสิทธิเรือรี ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่น โคกขุนทา เขื่อนขุนทา ต่างบอกเล่าประวัติของโนราเหตุการณ์ที่สำคัญเกี่ยวกับครูโนรา และความสัมพันธ์ของโนรากับตำบลท่าแค ที่เชื่อว่าเป็นส่วนหนึ่งของการกำเนิดโนราในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับโนรา ชาวบ้านเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ไสยศาสตร์ การบนการแก้บนครูหมอโนรา การครอบเทริด การผูกผ้าปล่อย การตัดจุก การเหยียบเสน การตัดผมผีช่อ การรำถีบหัวควาย การรักษาอาการป่วยไข้ การเข้าทรงและร่างทรง ความเชื่อดังกล่าว เป็นความเชื่อระดับชาวบ้าน ที่มีการผสมผสานระหว่างความเชื่อในพุทธศาสนากับสัทธิพราหมณ์ และความเชื่อดั้งเดิม ส่วนพิธีกรรมในการรำโนราโรงครู มีจุดมุ่งหมายเพื่อเซ่นไหว้ครูหมอโนรา แก้บน ทำพิธีครอบเทริด และประกอบพิธีกรรมอื่นๆ เช่น ตัดจุก เหยียบเสน รำสอดเครื่องสอดกำไล เป็นต้น

สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างโนราโรงครูกับวิถีชีวิตของชาวบ้านนั้น โนราโรงครูมีบทบาทหน้าที่ ในการสืบทอดการรำโนรา การบนบานของความช่วยเหลือและการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม การสร้างอาชีพ การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม การสร้างเสริมความรู้และสติปัญญา เป็นต้น

พิทยา บุษรารัตน์ (2537) ได้ศึกษา โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา พบว่า ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระมีตำนานประกอบด้วย ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานนางเลือดขาว ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานทวดสำลี ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว จากการศึกษาในด้านความเชื่อพบว่ามีความเชื่อในเรื่องครูหมอโนรา ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องการแก้บน ความเชื่อเรื่องการรักษาอาการป่วยไข้ ความเชื่อเรื่องการเหยียบเสน ความเชื่อเรื่องการเข้าทรงและร่างทรง ความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัว ในด้านการศึกษาบทบาทหน้าที่ของโนราโรงครูวัดท่าคุระที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านท่าคุระและตำบลใกล้เคียง พบว่า ความเชื่อในเรื่องโนราโรงครู มีบทบาทหน้าที่ในการแก้ปัญหาพื้นฐานของสังคม นอกจากนั้นโนราโรงครูวัดท่าคุระยังมีบทบาทใน

ด้านการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคม การสร้างอาชีพและการสืบทอดการรำโนรา การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม

พิทยา บุษรารัตน์ (2539) ได้ศึกษา ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา พบว่า ตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องมีความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมในด้านการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม และชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรม รวมทั้งความสัมพันธ์ในด้านอื่นๆ เช่น การสร้างระบบความสัมพันธ์ และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม การอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านต่างๆ

ความเชื่อเรื่องครูหมอโนราและพิธีกรรมโนราโรงครูมีส่วนสำคัญในการสร้างระบบความสัมพันธ์และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม เพราะเป็นพิธีกรรมที่ผู้มาร่วมกิจกรรมมีความเชื่อในเรื่องเดียวกัน มีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีและการเคารพนับถือครูบาอาจารย์ นอกจากนั้น ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรามีส่วนในการควบคุมพฤติกรรมของลูกหลานตายายโนรา คนทรงครูหมอโนรา ให้ดำรงอยู่ในจารีตประเพณีและศีลธรรมอันดี และก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่พวกพ้องเดียวกัน รวมทั้งการสืบทอดการรำโนรา การรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีโนราเอาไว้ไม่ให้สูญหาย

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (2525) ได้ศึกษา ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง พบว่า การแสดงออกในศิลปะของหนังตะลุงส่วนใหญ่นั้น จะพบว่ามีแนวทางการแสดงอยู่ สอง แบบคือ แบบโบราณ และแบบสมัยใหม่ แบบสมัยใหม่นั้นเป็นสิ่งที่ค่อยๆ วิวัฒนาการขึ้นมา ซึ่งมีบางยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงที่ผิดออกไปจากเดิมมาก ยุคที่สำคัญ คือ ยุคจอมพลแปลก พิบูลสงคราม หรือยุควัฒนธรรม และยุคประชาธิปไตย 2516-2519 หนังตะลุงแบบสมัยใหม่ มีความพยายามที่จะเสนอรูปแบบและเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไป ให้มีความสมจริงสมจังใกล้กับชีวิตจริง และเหตุการณ์มากขึ้น ผู้วิจัยพบว่า กฎเกณฑ์ของศิลปะการแสดงบางประการ เช่น การใช้ภาษา การจำแนกประเภทตัวละคร การยอมให้มีหลักเหตุผลตามนิยายนั้นเป็นความต่อเนื่องที่ยังมีอยู่

จุดเด่นของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นปรากฏในสภาพของตัวละคร ซึ่งเปลี่ยนแบบนิทานจักรๆ วงศ์ๆ มาเป็นแบบนวนิยาย และเป็นเรื่องของโลกมนุษย์ล้วนๆ เค้าโครงเรื่องมีการเปลี่ยนแปลงจากเรื่องที่ยาวและสลับซับซ้อน ซึ่งประกอบด้วยเรื่องย่อยหลายสาย มาเป็นเรื่องที่มี

ตัวละครน้อย และไม่ซับซ้อนเท่า รวมทั้งมีเวลาการแสดงที่สั้นลง ในด้านแนวคิดเปลี่ยนจากการเน้นเรื่องคติธรรมมาเป็นเรื่องของความอยุติธรรม นอกจากนั้นในด้านเทคนิคของการแสดง ได้เพิ่มอุปกรณ์ใหม่ๆ เข้าไปบ้าง

ความเปลี่ยนแปลงในการแสดงของหนังตะลุงเป็นลักษณะต่อเติมหรือเปลี่ยนแปลงบางส่วน บนรากฐานเก่า โดยที่ไม่ได้ผละตัวออกมาอย่างสิ้นเชิง ซึ่งเห็นได้จาก ความตอเนื่องในด้านรูปแบบของการแสดงและความคิด ได้แก่ ความเป็น stereotype ของตัวละครทุกแบบที่ยังมีอยู่ ลักษณะที่ตรงข้ามกันระหว่างตัวเอกกับตัวตลก ทางด้านภาษา ความงามและความสำคัญของบทบาทของตัวตลกในการสอดใส่เหตุการณ์ในชีวิตประจำวันเข้าไปในละคร

ข้อสังเกตเกี่ยวกับปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการแสดงแนวนี้ คือ ในระยะสั้นนั้นอาจกล่าวได้ว่าบทบาททางการเมืองมีส่วนในการกำหนดการแสดง แต่ในระยะยาวนั้นองค์ประกอบทางด้านสังคม เช่น การเข้าไปเกี่ยวข้องกับการค้า และบทบาทของศิลปินที่เกี่ยวพันกับพิธีกรรมเสื่อมคลายลง

Lee Paul S.N. ได้ศึกษา การซึมซับและการดัดแปลงสื่อวัฒนธรรมต่างชาติให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิม : กรณีศึกษาประเทศฮ่องกง (มิตราภรณ์ อยู่สถาพร, ผู้แปล, 2541:104-105) พบว่า

1. เมื่อมีการสนับสนุนการผลิตรายการในประเทศมากเท่าใดก็ทำให้มีการซึมซับวัฒนธรรมต่างชาติในแบบ Butterfly Pattern มากขึ้น กล่าวคือ การซึมซับวัฒนธรรมที่ใช้เวลาช่วงหนึ่ง และเมื่อเวลาผ่านไปก็ไม่มีใครสามารถแยกออกว่าระหว่างวัฒนธรรมต้นฉบับกับวัฒนธรรมใหม่ที่มาจากแหล่งเดียวกัน

2. เมื่อวัฒนธรรมสื่อต่างชาติมีความน่าสนใจและได้รับความนิยมสูงก็มีการเลียนแบบ แบบ Parrot Pattern คือมีการนำเอารายการนั้นๆ มาใส่ในผังรายการโทรทัศน์หรือวิทยุ แต่ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับรสนิยมของคนท้องถิ่นด้วย

3. ถ้ามีรายการต่างชาติที่มีเนื้อหาน่าสนใจและมีการสนับสนุนของผู้ผลิตรายการท้องถิ่น จะทำให้มีกระบวนการแบบ Ameoba Pattern เกิดขึ้นคือ มีการเลียนแบบโดยคงเนื้อหาไว้แต่เปลี่ยนแปลงรูปแบบภายนอกเท่านั้น

4. ถ้ามีรายการต่างชาติที่มีเนื้อหาน่าสนใจและมีการสนับสนุนของผู้ผลิตรายการท้องถิ่น จะทำให้มีกระบวนการแบบ Coral Pattern เกิดขึ้นคือ มีการเลียนแบบโดยคงรูปแบบไว้แต่เปลี่ยนแปลงเนื้อหาภายในเท่านั้น

งานวิจัยชิ้นนี้ได้เสนอถึง "การครอบงำทางวัฒนธรรม" ในอีกแง่มุมหนึ่งกล่าวคือมีการศึกษารูปแบบกระบวนการการซึมซับวัฒนธรรมต่างชาติของผู้รับสารเพิ่มขึ้นมาจากการศึกษาผลกระทบที่วัฒนธรรมต่างชาติมีต่อวัฒนธรรมท้องถิ่นเพียงอย่างเดียว ทำให้ได้ทราบถึงรูปแบบกระบวนการต่างๆ ที่คนท้องถิ่นจะรับเอาวัฒนธรรมจากต่างชาติ จากสื่อต่างๆ ภายนอก หากสื่อจากวัฒนธรรมใดมีความแข็งแกร่งกว่าอีกสื่อวัฒนธรรมหนึ่งก็จะทำให้สื่อวัฒนธรรมนั้นๆ สามารถเข้ามามีบทบาทครอบงำได้

จากการศึกษานั้นพบปัจจัย 7 ประการที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการซึมซับ และดัดแปลงวัฒนธรรมต่างชาติให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมนั้น ได้แก่ ความต้องการของผู้บริโภค ความแข็งแกร่งของทั้งวัฒนธรรมต่างชาติ และวัฒนธรรมท้องถิ่น การแข่งขันและกระตุ้นโดยสื่อวัฒนธรรมประเภทต่างๆ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างประชากร และนโยบายของรัฐต่างก็มีอิทธิพลต่อรูปแบบการซึมซับและดัดแปลงวัฒนธรรมต่างชาติให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเองทั้งสิ้น