รายงานการวิจัย

เรื่อง

รำโนราเพลงทับ-เพลงโทน : โนรานที มณีศิลป์

Nora dance Thap song - Tone song : Noranatee Maneesil

ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัย

จากงบประมาณเงินรายได้ (เงินบำรุงการศึกษา) คณะศิลปกรรมศาสตร์

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

บทคัดย่อ

ชื่อผู้วิจัย ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต
ชื่องานวิจัย รำโนราเพลงทับ-เพลงโทน : โนรานที มณีศิลป์
สังกัด คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ปี พ.ศ. 2564

การวิจัยเรื่อง กระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน กรณีศึกษา โนรานที มณีศิลป์ มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำโนราเพลงทับเพลงโทน 2) เพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับเพลงโทนของโนรานที มณีศิลป์ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (QualitativeResearch) โดยศึกษาข้อมูลจากกลุ่มประชากรที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราที่ผ่านการรำโนรามาไม่น้อยกว่า 10 ปี และประชากรกลุ่มนี้ต้องผ่านการสร้างสรรค์การแสดงโนรามาจนเป็นที่ยอมรับในวงการแสดงโนรา จำนวน 1 ท่าน และผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จำนวน 2 ท่าน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลจากภาพถ่าย มีการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลภาคสนาม จากการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม โดยนำทฤษฎีการออกแบบทางศิลปะมาวิเคราะห์เทคนิคการออกแบบท่ารำ กับ ทฤษฎีการเคลื่อนไหวมาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน จำนวน 3 บท เพื่อให้ได้มาซึ่งอัตลักษณ์การรำโนราเพลงทับ เพลงโทนของโนรานที มณีศิลป์

ผลการวิจัยพบว่า กระบวนการออกแบบท่ารำเพลงทับ-เพลงโทนของโนรานที มณีศิลป์ มีขั้นตอนดังนี้ 1 .ศึกษาตัวบทกลอนเพื่อตีความหมายของเนื้อหาสระบทกลอน 2. ศึกษาจากท่ารำดั้งเดิมเพื่อนำมาออกแบบให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทกลอนแต่ในเนื้อหาบางคำไม่สามารถนำท่าดั้งเดิมมาใช้โนรานที มณีศิลป์ใช้การสร้างท่าใหม่ขึ้นมาแต่ลักษณะของการใช้ท่ารำยังคงเป็นแบบโนรา 3. วางโครงท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องกับเนื้อหาสาระของบทของบทกลอน 4. หลังจากผ่านขั้นตอนที่ 1 -3 ก็เป็นขั้นทดลองปฏิบัติท่ารำเพื่อให้เกิดความสมดุลระหว่างท่ารำกับร่างกาย

ผลการวิเคราะห์ท่ารำเพลงทับ-เพลงโทนของโนรานทีมณีศิลป์ จำนวน3 บท ปรากฏท่ารำทั้งหมด 197 ท่า จำแนกกลุ่มท่ารำทั้งหมด 3 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มท่ารำพื้นฐานแบบดั้งเดิม 2) กลุ่มท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติ และ 3) กลุ่มท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นมาใหม่ ทั้ง3 กลุ่มท่ารำนี้ พบว่าโนรานที มณีศิลป์ มีลักษณะการใช้แขนและมือใน 2 รูปแบบนี้มากที่สุด คือการ แขนงอเป็นการหักศอกข้างใดข้างหนึ่งให้งอโดยในการงอแขนของการรำ และแขนเหยียดตึงไม่โค้งงอ นอกจากนี้ยังพบลักษณะการใช้มือ มี 3 รูปแบบ คือ การตั้งมือวง การกำมือ และมือประกบ

คำสำคัญ แนวคิด กระบานท่ารำ เพลงทับเพลงโทน

Abstract

Author : Mr. Yuthapong Chuaynakhet
Research Title : Nora dance Thap song - Tone song: Noranatee Maneesil
Institute : Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University
Year : 2021

The research of the Nora dance process Thap song - Tone song; case study of Noranatee Maneesil. The objectives of this research were as follows: 1) to study the concept of Nora dance choreography Thap song - Tone Song 2) to analyze the process of Nora dance Thap song-Tone song by Noranatee Maneesil. In this research, the researcher used a qualitative research methodology to study data from population groups related to Nora performance through Nora dance for not less than 10 years and this population has to go through the creation of a Nora show until it is accepted in the Nora show circles 1 person and 2 experts in folk performing arts. The research tools used the interview form and observational form. In addition, analysis the data from photographic and make data collecting. The researcher used the study method from documents, textbooks, books, articles, related research and study field data from observations, interviews and group discussions. Applying the theory of artistic design to analyze the dance choreography technique and the theory of movement to analyze the process of the choreography of the Thap song - Tone Song in 3 chapters, in order to obtain the identity of the Nora dance in the Thap song- tone song of Noranatee Maneesil.

The results showed that Noranatee Maneesil's choreography design process of the Thap song - Tone song is as follows: 1) Study the poem to interpret the meaning of the poem's content. 2) Study from the traditional dance posture in order to design them in accordance with the content of the poem, but in the content some words cannot bring the original posture to Noranatee Maneesil. Create new postures where the dance moves are still in Nora style. 3) Arrange the dance poses that were invented in accordance with the content of the chapters in the poem. 4) After going through steps 1 -3, it is an experimental step of performing dance moves to achieve a balance between the dance posture and the body.

The analysis results of the dance choreography of Thap song – Tone song of Noranatee Maneesil in 3 chapters has showed a total of 197 dance moves, all dance groups were classified into 3 groups: 1) the traditional basic dance posture, 2) the dance that imitated nature, and 3) The newly renovated dance poses. In these 3 dance groups, it was found that Noranatee

Maneesil had the most use of arms and hands in these 2 forms. That is the arms are bent, one elbow is bent. By bending the arms of the dance and the arms stretched taut, not bent. In addition, it found that there were 3 types of hand use. That are bending hand (Setting the arms in a semicircle-like arc), hand clenching, and hand splicing.

Keywords: concept, dance moves, Thap songs - Tone song

กิตติกรรมประกาศ

ในการทางานวิจัยเรื่องกระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน : โนรานที มณีศิลป์ ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีเนื่องจากผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือดูแลเอาใจใส่เป็นอย่างดีจากหลายๆฝ่ายโดยเฉพาะท่านคณบดี ท่านรองคณะบดี ท่านประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยช่วยเหลือและให้คาแนะนาตรวจตราแก้ไขให้ข้อเสนอแนะ ติดตามความก้าวหน้าในการดาเนินงานวิจัย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้ง ในความเมตตากรุณาของอาจารย์เป็นอย่างยิ่งและขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ ที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะ ชี้แนะแนวทาง แก้ไขและให้ข้อคิดต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ในการดาเนินงานวิจัยจนเสร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบนมัสการพระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตาบลกาโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศของจังหวัดนครศรีธรรมราช ที่ให้ข้อมูลเรื่องกลอนโนรา รูปแบบของกลอนโนรา ได้ตามฉันลักษณ์ของกลอนโนรา

ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโนรา ได้แก่ โนรานที มณีศิลป์ อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน และศิลปินโนราที่สละเวลาในการให้ข้อมูลในการทำวิจัยฉบับนี้ลุแล้วเสร็จสมบูรณ์

ขอบคุณนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยอนุเคราะห์ตนเองในการเก็บข้อมูลเป็นเพื่อนนักวิจัย

ขอขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่มอบทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย ในการทำวิจัยเรื่องกระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน : โนรานที มณีศิลป์ ฉบับนี้จนสำเร็จ

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้รับการช่วยเหลือและกาลังใจจากคุณพ่อคุณแม่พี่ๆ น้องๆ และเพื่อนๆ ตลอดจนบุคคลต่าง ๆ ที่ให้ความช่วยเหลืออีกมากมาย ผู้วิจัยไม่สามารถกล่าวนามได้หมดในที่นี้ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาและความปรารถนาดีของทุกท่านเป็นอย่างยิ่ง จึงกราบขอบพระคุณและขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต
คณะศิลปกรรมศาสตร์

สารบัญ

เนื้อหา **หน้า**

บทคัดยย่อภาษาไทย ..... (ข)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ค)
กิตติกรรมประกาศ ..... (ง)
สารบัญ ..... (จ)
สารบัญตาราง ..... (ช)

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปญหาการวิจัย 2
1.2 วัตถุประสงคของโครงการวิจัย 3
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.4 ทฤษฎี สมมุติฐานและ/หรือกรอบแนวความคิดของโครงการวิจัย 3
1.5 ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย 4

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยข้อง

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา 6
2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรำทำบทโนรา 26
23. โครงสร้างของท่ารำโนรา 28
2.4 การรำเฉพาะอย่างโนรา 30
2.5 องค์ประกอบของการแสดงโนรา 31
2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 46

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

3.1 แหล่งข้อมูล 48
3.2 แผนการดำเนินงาน 48
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 48
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล 48
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 49
3.6 วิธีการนำเสนอข้อมูล 49

บทที่ 4 วิเคราะห์กระบวนท่ารำโนราเพลงทับ-เพลงโทน

4.1 วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน....51

4.2 วิเคราะห์ลักษณะกระบวนท่ารำ....55

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป....58

5.2 ประโยชน์ที่ได้รับ....58

5.3 ข้อเสนอแนะ....58

บรรณานุกรม....57

ภาคผนวก....58

ประวัติผู้เขียน....59

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1. ความสำคัญและที่มาของปญหาการวิจัย

โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นถิ่นของคนในภาคใต้ โนราที่มีประวัติความที่ยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โนรา เป็นการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้ที่มีระยะเวลาผ่านมาที่เนิ่นนาน แม้ว่าในยุคปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนไปบ้างแต่โนราก็ยังเป็นที่นิยมกันมากของกลุ่มชาวภาคใต้ การแสดงมีทั้งเพื่อความบันเทิงและแสดงประกอบพิธีกรรม สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529, หน้า 1804-1819) ให้คำจัดกัดความโนราว่าเป็นศิลปะการแสดงที่สวยงามของภาคใต้ เป็นภูมิปัญญาที่แฝงเร้นด้วยวัฒนธรรมเก่าแก่ที่สืบทอดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยโบราณที่ได้รับความนิยมสูงสุดแม้ในปัจจุบันจะถูกลดบทบาทและความนิยมลงไปบ้าง แต่ก็ยังเป็นที่ยอมรับกันว่าโนราเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ที่มีทั้งการร้อง การรำ บางครั้งก็เล่นเป็นเรื่องราว แล้ว แต่โอกาสตามคติความเชื่อและพิธีกรรม

ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2544, หน้า 2-3) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงโนรา ประกอบด้วย โรงหรือเวทีแสดง โดยทั่วไปจะมีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือโรงแสดงทั่วไปและโรงรำสำหรับพิธีกรรม ผู้แสดงจะมีเพียง2-3คนเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีนักดนตรีหรือลูกคู่ประมาณ 5-7 คน เครื่องแต่งกายจากการกำเนิดโนรากล่าวตามตำนานได้ว่าเป็นเครื่องแต่งตัวของโนราเป็นเครื่องต้นที่พระยาสายฟ้าฟาดได้ประทานให้กับขุนศรีศรัทธา สมัยก่อนจะไม่มีการสวมเสื้อนิยมแต่งตัวกลางโรงหรือกลางเวทีเพราะใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมดในสมัยยุคต่อมาเมื่อมีผู้หญิงจึงต้องสวมเสื้อเพื่อปกปิดของสงวนของผู้หญิงมีเทริดเป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวโนราและนางรำ ซึ่งมีลักษณะเป็นมงกุฎเตี้ยและเพิ่มเครื่องลูกปัดเข้ามาดูสวยงามมากยิ่งขึ้นประกอบด้วยพานอกหรือพานโครง ปิ้งคอหรือใจ สายพาดหรือสังวาล ทับทรวง ปีกนกแอ่นหรือหางหงส์ที่ชาวบ้านเรียกกันปั้นเหน่งหรือเข็มขัด เล็บ หัวพรานหรือหน้าพรานเป็นต้น เครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีให้จังหวะ ประกอบด้วย ทับ ทำหน้าที่กำกับจังหวะ และทำนองกลองจะเป็นเครื่องคอยรับและขัดจังหวะทับ ปี่ใช้ในการเป่าเดินทำนอง โหม่งมี 2 ลูกได้แก่เสียงแหลมและเสียงทุ้ม ฉิ่งเป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในการบรรเลงดนตรีที่ใช่คู่กับโหม่ง แตระหรือแกระเป็นเครื่องตีเคาะให้จังหวะ ท่ารำโนราในแต่ละคณะจะเป็นกระบวนการรำที่ไม่มีกฎเกณฑ์หรือแบบฉบับที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความสามารถและเทคนิคของการนำเสนอว่าจะเป็นรูปแบบใดส่วนองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงโนราของชาวใต้คือการรำเพลงทับ เพลงโทน

อุดม หนูทอง (2542, หน้า 188) ได้กล่าวว่า รำเพลงทับ เพลงโทน ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงโนราโดยรำตีท่าประกอบบทร้องซึ่งมีทำนองเฉพาะ บางท้องถิ่นเรียการกรำเพลงทับ เพลงโทน ว่าทำกำพรัด นั้นคือการนำเอาบทที่แต่งไว้เรียบร้อยแล้วมาร้องให้ถูกทำนองและท่ารำตามบทร้องนั้น ๆ ในการรำเพลงทับ เพลงโทน ผู้รำจะต้องมีไหวพริบในการตีท่ารำจากคำร้องแต่ละคำได้อย่างฉับไวและบางคำสามารถตีท่าได้หลายท่าเพราะคำ ๆ นั้นมีหลายความหมาย เช่น สีเอ๋ยสีโต ไม้ราโพธิ์กิ่งค้อม คำว่า สีโนราจะยึดเอาเสียงเป็นหลักจึงสามารถรำตีท่าได้หลายท่าตามความหมาย เป็นต้นว่า 1) รำให้แปลความเป็นจำนวนนับคือเท่ากับ สี่ เพราะคำว่าสี่ ปักษ์ใต้ออกเสียงเป็น สี 2) รำตีท่าโดยใช้มือหรือส่วนอื่นของร่างการถูหรือสัมผัสเสียดสีกัน เพราะคำว่า สี หมายถึง เสียดสีหรือถู 3) รำโดยการชี้ไปยังวัตถุต่าง ๆ ที่มีสี เพราะตีคำว่าสีเป็นคำนาม และ4) รำตีท่าให้เห็นถึงความสง่าเพราะ สี เสียงตรงกับ ศรี ในการรำตีคำบางคำอาจสื่อความให้มีนัยะทางเพศซึ่งเป็นแง่ชวนขัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้ผู้ชมเห็นปัญญาไหวพริบของผู้

รำและเห็นความสามารถในการตีท่ารำที่มีความหลากหลายหรือตีท่าได้คล้ายกับของจริงจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน อนึ่งเนื่องจากรำเพลงทับ เพลงโทน ผู้รำต้องร้องกลอนเองการขับร้องกับท่ารำจึงสอดคล้องกันอย่างเหมาะเจาะและผู้รำจะใช้ลูกเล่นในการร้องและรำอย่างไรก็ได้ การรำเพลงทับ เพลงโทน จึงเป็นการรำที่ผู้รำได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่รวมถึงการแสดงออกของบุคลิกภาพที่แท้จริงของตนให้ผู้ชมได้เห็นอย่างชัดเจน และนอกจากนี้ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2539, หน้า 63) ได้กล่าวถึงการรำเพลงทับเพลงโทน ว่าเป็นเพลงรำอันเป็นศิลปะการรำขั้นสูงของการแสดงโนรา ผู้รำจะต้องผ่านการฝึกท่ารำพื้นฐานและรำแม่ท่าหรือแม่บทของโนราเสียก่อนเพราะการรำเพลงทับ เพลงโทน จะต้องอาศัยทักษะการรำ การร้อง และการตีท่ารำ จากท่าพื้นฐานเบื้องต้นมาประยุกต์ใช้ โนราที่สามารถรำเพลงทับเพลงโทน ได้อย่างเชี่ยวชาญ จัดได้ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถและมีทักษะการแสดงหลาย ๆ รูปแบบ จะได้รับความชื่นชมและเกิดการยอมรับจากผู้ชมดังนั้นในการรำเพลงทับ เพลงโทน จึงมีองค์ประกอบที่หลากหลายและมีจังหวะการร้องรับระหว่างโนราและลูกคู่อย่างซับซ้อน รำเพลงทับ เพลงโทน ถือเป็นศิลป์ชั้นสูงของโนรา ผู้ที่จะรำเพลงทับ เพลงโทน ได้ต้องผ่านการรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ มีไหวพริบในการตีท่าจากคำร้องแต่ละคำได้อย่างฉับไว และบางคำสามารถตีท่าได้หลายท่าทางเพราะคำนั้นมีหลายความหมาย

จากการศึกษาค้นคว้าการรำเพลงทับ เพลงโทน ของการแสดงโนราตามที่นักวิชาการกล่าวไว้แล้วข้างต้นนั้น มีรายละเอียดที่น่าสนใจ กล่าวคือการรำเพลงทับ เพลงโทน ถือได้ว่า เป็นการรำที่ได้รับความยอมรับของผู้ชมที่สุด เพราะการทำบทหรือการตีบทหรือเป็นช่วงตลกและสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชมได้ดี ยังเป็นที่นิยมแสดงของโนราเกือบทุกคณะของการแสดงโนราในภาคใต้ การรำเพลงทับ เพลงโทน เป็นการรำเทียบการรำชั้นสูงของโนราเพราะในการรำเพลงทับ เพลงโทน นั้นเป็นการรำที่มีความยากขึ้นมาอีกขั้นหนึ่งของการรำประกอบบทร้อง การรำตีบทเป็นการอวดฝีไม้ลายมือ กลเม็ด ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง ที่สอดคล้องกับบท ๆนั้นออกมาสู่สายตาท่านผู้ชมในแต่ละบทนั้นมีเนื้อเรื่องและเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไปนอกจากนี้แล้วผู้ที่รำหรือตัวโนราที่แสดงการรำจะสื่อสารโดยผ่านท่ารำประกอบบทร้องในวรรคหนึ่งๆของบทย่อมมีความแตกต่างกันออกไปเพราะพื้นฐานการฝึกซ้อมโนราแต่ละคนรวมไปถึงกลวิธีการคิดวิเคราะห์และความเข้าใจในเนื้อหาของบทแต่ละคนมีพื้นฐานความต่างที่ไม่เหมือนกัน

รำเพลงทับ เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ ถ้ากล่าวถึงโนรานทีแล้ว คงเป็นที่รู้จักของโนราทั่วทั้งภาคใต้และนักวิชาการหลายๆท่านเพราะโนรานที มณีศิลป์ มีกระบวนท่ารำที่เป็นโนราสายตระกูลของโนรายก ชูบัว (ศิลปินแห่งชาติ) ที่ยังคงมีท่ารำที่สวยงามและมีความโดดเด่นโดยเฉพาะ และเป็นบุคลคลที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายของคนในท้องถิ่นและในวงการแสดงโนรามีความรู้และความสามารถในการรำโนราได้เป็นอย่างดี มีลูกศิษย์ที่สืบทอดการรำเป็นจำนวนมากและได้รับรางวัลประกาศนียบัตรจากหน่วยงานและองค์กรต่าง ๆ เป็นผู้ที่มีไหวพริบ ปฏิภาณในการรำเพลงทับ เพลงโทน และประพันธ์บทโนราเป็นอย่างดีเคยได้รับเกียรติจากกระทรวงวัฒนธรรมและหน่วยงานต่าง ๆให้ไปเผยแพร่โนราอยู่เสมอ โนรานที มณีศิลป์ เป็นบุคลตัวอย่างให้กับศิลปินทางด้านการแสดงโนราของภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นด้านการประพันธ์บทกลอนที่ใช้ในการประกอบการแสดงโนรา

การรำเพลงทับ เพลงโทน ของการแสดงโนรามีความสำคัญที่กล่าวในข้างต้น จึงเป็นประเด็นทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาการรำเพลงทับ เพลงโทน ในการแสดงของโนรานที มณีศิลป์ ในเรื่อง ขององค์ประกอบ และกระบวนการรำรำเพลงทับ เพลงโทน โนรานที มณีศิลป์ จำนวน 3 บท

2. วัตถุประสงคของโครงการวิจัย

ในการศึกษากระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่องมุ้งผลสัมฤทธิ์ของการศึกษาไว้ 2 ประเด็น ดังนี้

2.1. เพื่อศึกษาแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์

2.2. เพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์

3. ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษากระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย ไว้ทั้งหมด 3 ประเด็น ดังต่อไปนี้

3.1 ขอบเขตด้านประชากร :

ผู้วิจัยใช้ประชากร คือ โนรานที มณีศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงโนราไม่น้อยกว่า 20 ปี และเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะการแสดงโนรา

3.2 ขอบเขตด้านเวลา :

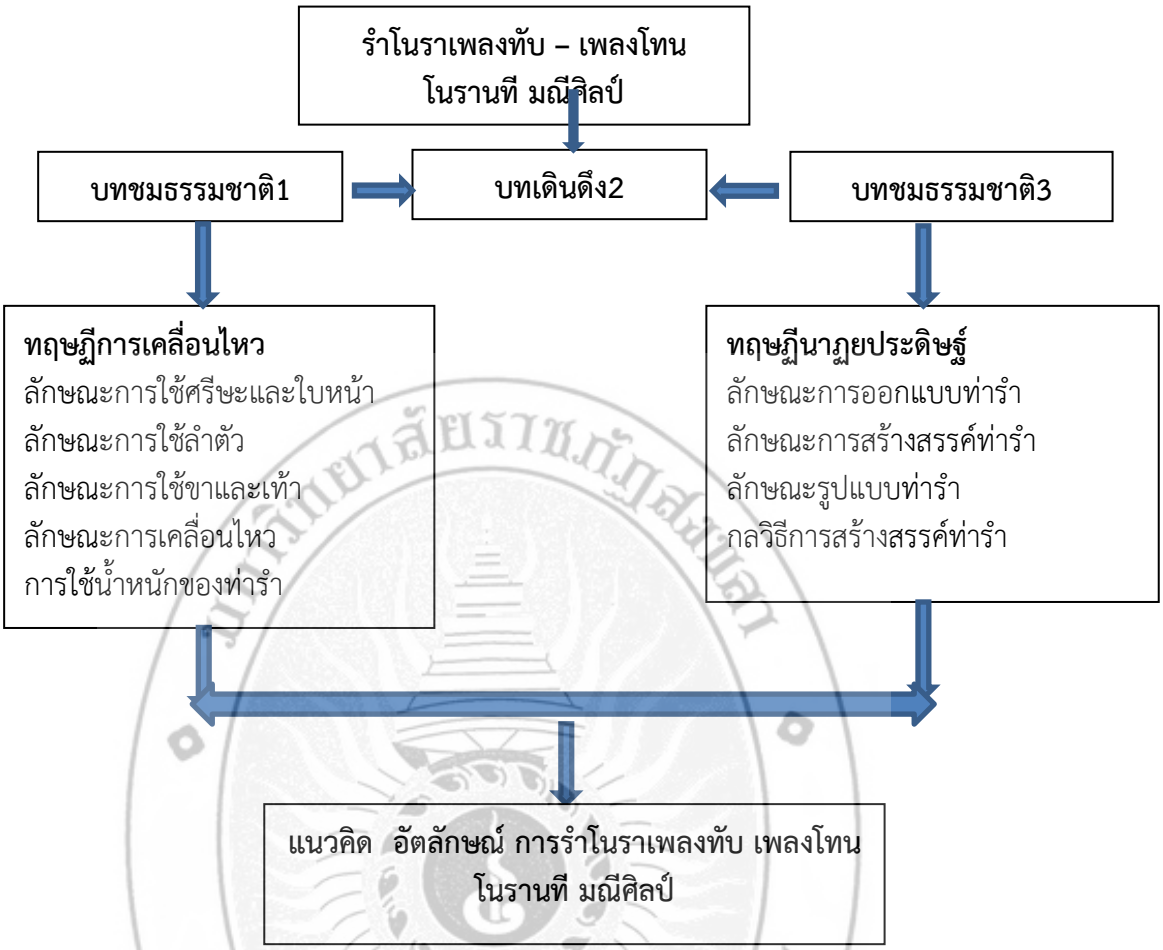
ระยะเวลา 1 ปี นับตั้งแต่วันที่ทำสัญญา

3.3 ขอบเขตด้านเนื้อหา:

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะการรำเพลงทับ เพลงโทน จำนวน 3 บท ได้แก่ บทชมธรรมชาติ บทเดินดึง และบทเดินป่า โดยเริ่มศึกษาจาก ปี พ.ศ. 2558 – 2562 รวมระยะเวลา 4 ปี เท่านั้น

4. ทฤษฎี สมมุติฐานและ/หรือกรอบแนวความคิดของโครงการวิจัย

การศึกษาการรำโนราเพลงทับ เพลงโทน ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายกรอบแนวความคิดโดยมุ่งหมายกำหนดกรอบของ เนื้อหา ข้อมูล และสถานที่ เพื่อส่งผลสำฤทธิ์ต่อการวิจัยให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้ระบุไว้ ในการกำหนดกรอบแนวความคิดผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิดในการประพันธ์บท องค์ประกอบในการรำและกระบวนการรำเพลงทับ เพลงโทน โดยผู้วิจัยอธิบายตามโครงสร้างของกรอบแนวความคิด ไว้ดังต่อไปนี้



5. ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้สามารถนาไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราของทางภาคใต้ได้

2. ได้แนวทางหรือเป็นแบบอย่างในการวิจับที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้

3. เป็นหลักฐานในการแสดงภูมิปัญญาการออกแบบท่ารำโนราเพลงทับ เพลงโทน ให้สอดคล้องกับบทกลอนที่ประพันธ์ขึ้นมาแล้ว

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้เอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา
- 2.1.1 ความหมายของโนรา
- 2.1.2 ประวัติโนราตามตำนาน
- 2.1.3 รูปแบบและประเภทของการแสดงโนรา
- 2.1.4 ขนบธรรมเนียมของการแสดงโนรา

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรำทำบท
- 2.2.1 โครงสร้างของบทร้องที่ปรากฏในการแสดง
- 2.2.2 โครงสร้างของดารรำทำบทในการแสดงโนรา

2.3 โครงสร้างของท่ารำโนรา

2.4 การรำเฉพาะอย่างโนรา

2.5 องค์ประกอบของการแสดงโนรา
- 2.5.1 ผู้แสดงโนรา
- 2.5.2 นักดนตรี
- 2.5.3 เครื่องดนตรี
- 2.5.4 เครื่องแต่งกาย
- 2.5.5 โรงหรือสถานที่แสดง
- 2.5.6 ฉาก
- 2.5.7 โอกาสที่ใช้แสดง
- 2.5.8 อุปกรณ์ที่ใช้แสดง

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 2.6.1 อาวุธ อาจารย์สายฝน ไฝเส้ง
- 2.6.2 รำทำบท อาจารย์ธรรมนิตย์ ของครูหงส์
- 2.6.3 รำเหยียบลูกนาว อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน
- 2.6.4 โนราในสถานศึกษา อาจารย์รวิศรา ศรีชัย

2.1 โนรา

2.1.1 ความหมายของโนรา

โนรา ตามความหมายของนักวิชาการที่ศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ได้ให้ความหมายความสำคัญและประวัติความเป็นมาไว้ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525, หน้า 225) กล่าวว่า โนราเป็นภาษาปลามาจากคำว่ามโนราห์ซึ่งหมายถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของภาคใต้บางครั้งเรียกว่า “ มโนราห์ ” ก็มีคำว่า “ มโนราห์ ” นี้คงจะใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า “ มโนหระ ” คือ หมายถึงเป็นที่จับใจน่ารักและสวยงาม

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2540, หน้า 1) กล่าวว่า โนรา เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ประเภทหนึ่งที่มีระเบียบแบบแผนในการแสดงมีการฝึกฝนและสืบทอดติดต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ลักษณะของการแสดงโนราประกอบด้วยการรำการร้องและการแสดงเป็นเรื่อง และโนราเป็นการแสดงพื้นบ้านของไทยซึ่งเป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ศิลปะการแสดงโนรามีการพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงที่หลากหลาย สร้างความเข้มแข็งในด้านศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ของภาคใต้ศิลปะที่เกิดขึ้นในการแสดงโนราจนสามารถสร้างเอกลักษณ์โดดเด่นมีหลายประเภท เช่น เครื่องแต่งกายที่มีการร้อยด้วยลูกปัดทีละเม็ดจนเป็นตัวเสื้อ การสวมปีกหรือหางการสวมเทริดประดับศีรษะ พร้อมกับมีการสวมเล็บที่นิ้ว ให้แพรวพราวผู้ที่พบเห็นจะทราบว่านี้คือเอกลักษณ์การแต่งกายของศิลปะการแสดงภาคใต้ คือโนรา

เชิดชูเกียรติพุ่มเทวา ขุนอุปถัมภ์นรากร (2523 , หน้า 31) กล่าวว่า “โนรา” หรือ “มโนราห์” หมายถึงการร่ายรำตามแบบฉบับของชาวปักษ์ใต้ซึ่งประกอบด้วยการขับร้องประกอบดนตรีอันมีกลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่และแตระ

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร (2553 , หน้า 11) กล่าวว่า โนรา เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ที่มีความสำคัญต่อสังคมภาคใต้ ชาวภาคใต้ถือว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านเก่าแก่ที่กระทำติดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยโบราณได้รับความนิยมจากชาวภาคใต้อย่างกว้างขวางมาจนกระทั่งในปัจจุบัน

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2520, หน้า2) กล่าวว่า โนราคือการแสดงพื้นเมืองดั้งเดิมของภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและเด่น 5 ประการ ได้แก่ 1.การแต่งกาย 2.เครื่องดนตรี 3.บทร้องและทำนองเพลง 4.ลีลาและท่ารำ 5.รูปแบบของการแสดง

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529, หน้า 18) กล่าวว่า โนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานานและนิยมกันอย่างแพร่หลายของภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีการร้อง การรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสมีการแสดงความคิดเห็นตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม

อุดม หนูทอง (2536, หน้า 1) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุด นับแต่อดีตถึงปัจจุบันมีเพียง 2 อย่าง คือ หนังตะลุงและโนราโดยเฉพาะโนรานั้นยอมรับกันว่ามีความเก่าแก่มาก

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2525, หน้า 188) กล่าวว่า โนราเป็นการละเล่นพื้นเมืองภาคใต้ชนิดหนึ่ง มีการรำ และการขับร้องเป็นบทกลอน นับเป็นเวลาหลายร้อยปี การแสดงเน้นการรำเป็นสำคัญ ต่อมาได้มีการเล่นเรื่อง

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 1-2) กล่าวว่า 1.ความหมายของโนราจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการพอจะสรุปความหมายของคำว่า "โนรา" ได้ดังนี้ "โนรา"หรือ "มโนห์รา" น่าจะมาจากคำว่า "มโนหร" อ่านว่า มะ-โน-หะ-ระ ซึ่งในความหมายแปลว่า เป็นที่จับใจ น่ารักใคร่ แต่ในภาษาไทย สระ "อะ" แผลงเป็นสระ "อา" ได้ มโนหรจึงแผลงเป็น มโนหรา อ่านว่า "มะ-โน-หะ-รา" การอ่านเช่นนี้อาจยาวไปหรืออาจจะมีเหตุผลอย่างอื่นที่ไม่ต้องการที่จะออกเสียง *ห" จึงใส่การันต์ทีตัว "ห" คำว่า มโนหร จึงเป็น มโนห์รา "โนรา"หรือ "มโนห์รา" คือ นิทานเก่าแก่ที่สุด ที่ปรากฏอยู่ในปัญญาสชาดก ชื่อ "สุธนชาดก" ซึ่งเป็นมรดกทางสติปัญญาที่ได้มากจากชมพูทวีป โนรา" หรือ "มโนห์รา" เป็นชื่อเรื่องของวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงและรู้จักกันแพร่หลาย ที่นิยมนำมาจัดเป็นการแสดงละคร "โนรา" หรือ "มโนห์รา" คือ ชื่อของนางละครตัวเอกที่มีลักษณะเป็นกินรี เป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องของวรรณกรรมไทย เรื่อง "มโนห์รา" "โนรา" หรือ "มโนห์รา" มาจากคำว่า "มโน" แปลว่า จิตใจ "หร" แปลว่า ความสดชื่น น่ายินดี ดังนั้น ความหมายโดยภาพรวมจึงหมายถึง สิ่งที่ทำให้จิตใจสดชื่น มีชีวิตชีวา โดยในทางศาสนานั้นเปรียบนางมโนห์ราเป็นบุคลาธิษฐาน ที่แสดงเป็นสัญลักษณ์แทนสภาวะปรมัตถ์ในใจ "โนรา" หรือ "มโนห์รา" เป็นนิทานชาดกเก่าแก่เรื่องหนึ่งที่มีหลักฐานปรากฏอยู่ในคัมภีร์อินเดีย โบราณฝ่ายมหายาน ที่แปลมาจากภาษาสันสกฤต และภาษา อื่น ๆ อาทิ ภาษาบาลี ในคัมภีร์ปัญญาสชาดก ภาษาคาทาน (อินเดียพายัพโบราณ) "โนรา" หรือ "มโนราห์" เป็นคำแทนคำนำหน้านามของบุคคลที่เป็นศิลปินโนรา อันเป็นการสื่อความหมายว่า คน ๆ นั้นเป็นศิลปินโนรา กล่าวคือ ใช้แทนคำว่า "นาย" "นาง" เช่น โนราพร้อม จ่าวัง, โนราน้อม คงเกลี้ยง "โนรา" หรือ "มโนราห์" เป็นชื่อนำหน้าของคณะโนรา หรือคณะมโนราห์ เช่น โนรายก ทะเลน้อย, โนราปัญญาศิลป์, โนราละมัยศิลป์ และโนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองภาคใต้ประเภทหนึ่ง ที่สืบทอดต่อเนื่องกันมาเป็นเวลานานซึ่ง นอกจากจะให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม แล้วการแสดงโนรายังเป็นสื่อสะท้อนสภาพชีวิต ความคิด ความรู้ ค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชนชาวใต้ไว้อย่างชัดเจน

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ ที่มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน และยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย โดยโนราเป็นการแสดงที่มีระเบียบแบบแผนในการแสดง รูปแบบของการแสดงโนรา ประกอบด้วย การร้อง การรำและการเล่นเป็นเรื่อง การแสดงโนรานั้นเปรียบเสมือนสื่อที่สะท้อนชีวิต ความคิด ความรู้และค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชาวใต้ ในการแสดงโนรานั้นสามารถ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมหรือโนราโรงครู และการแสดงเพื่อความบันเทิง แสดงเพื่อความสนุกสนาน รื่นเริงให้กับผู้ชม เครื่องดนตรีของโนรา ประกอบด้วย กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง และแตระ อีกทั้งโนรายังได้มีการพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงที่หลากหลาย ทั้งในด้านการแต่งกาย เครื่องดนตรี รวมไปถึงบทร้อง ทำนองเพลง ลีลาท่ารำ และรูปแบบของการแสดง จึงทำให้โนรานั้นมีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร และใคร ๆ ก็รู้จัก เช่น การแต่งกายของโนรา ซึ่งโนราจะมีการร้อยชุดด้วยลูกปัด มีการสวมปีกหรือหาง มีการสวมเทริดและ การสวมเล็บที่นิ้วมือก็เป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ และยังเป็นจุดเด่นที่ทำให้ผู้พบเห็นนั้นทราบว่านี่คือเครื่องแต่งกายของโนราอีกด้วย และคำว่าโนรา ยังเป็นชื่อนำหน้าของคณะโนราต่าง ๆ เช่น โนรายก ทะเลน้อย และโนราละมัยศิลป์ ฯลฯ

2.1.2 ประวัติโนราตามตำนาน

ตำนานโนรา หมายถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของโนรา และเรื่องราวในท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องที่เรียกว่ากันว่า ตำนาน โดยตำนานเหล่านั้นมาจากคำบอกเล่าของชาวบ้าน บทกาศครู บทร้องกลอนของโนรา เป็นต้น โดยในปัจจุบันมีการเล่าต่อกันหลายตำนาน มีหลายฉบับ แต่มักจะมีเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน แต่ก็พอสรุปได้ว่าโนราได้เกิดขึ้นที่ภาคใต้ ของประเทศไทยนั่นเอง โดยมีผู้กล่าวถึง ตำนานโนราไว้ 7 ตำนาน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตำนานที่ 1 ละครชาตรีฉบับกรมศิลปากร

ตำนานฉบับนี้กล่าวว่า ยังมีพระมหากษัตริย์พระองค์หนึ่งทรงพระนามว่าท้าวทศวงศ์ ครองพระนครกรุงศรีอยุธยา อัครมเหสีทรงพระนามว่าสุวรรณดารา มีพระราชธิดาองค์หนึ่ง ทรงพระนามว่านางนวลสำลี ครั้นพระราชธิดาเจริญวัยขึ้น ก่อนมามาปฏิสนธิในครรภ์ของนางนวลสำลี เมื่อครรภ์เจริญขึ้นทรงทราบถึงพระราชบิดา ๆ ก็ทรงสงสัย จึงโปรดให้หาโหรมาทำนาย โหรทำนายว่ามนุษย์ในชมพูทวีปนี้ ไม่มีใครที่จะมาตั้งพระราชธิดาเลยแต่ ชะตาบ้านเมืองจะบังเกิดเป็นนักเลงชาตรี เมื่อพระเจ้าทศวงศ์ทรงสร้างประพฤติเหตุดังนั้น ก็ทรงพระราชดำริว่า ฝากให้พระราชธิดาอยู่ในพระราชวังต่อไปก็ปกติอะไรแก่ชาวเมืองจำ เราจะทำแพลอยไปเสียให้พ้นบ้านพ้นเมือง ดำริดังนั้นแล้วก็ตรัสสั่งให้เสนาข้าราชการทำแพลอยนางนวลสำลีไป ครั้นถึงมหาสมุทร เขตยานนาวาบันดาลให้เกิดพายุพัดแพลอยไปติดอยู่ที่เกาะกระชัง เทพดาก็นฤมิต เป็นศาลาขึ้นพี่บนเกาะให้นางนวลสำลีได้อาศัย นางนวลสำลีอยู่บนเกาะกะชังต่อมา จนครรภ์ของนางครบถ้วนทศมาสก็ร้อนถึงเทพดาได้ลงมาประคับประคองนางครั้นถึง ณ วันพฤหัสบดี เดือน 6 ขึ้น 15 ค่ำปีชวด นางก็ประสูติพระโอรส แล้วเทพดาเอาดอกมณฑาสวรรค์ มาชุบให้เป็นนางนมชื่อว่า แม่ศรี - มาลา แล้วจุ๊บเป็นนางพี่เลี้ยง 2 คนชื่อแม่เพียร แม่เภา บำรุงรักษากุมารนั้น อยู่มาวันหนึ่งนางศรีมาลาและนางพี่เลี้ยงพาพระกุมารไปเที่ยวป่า พบน้ำเข้าแห่งหนึ่งชื่อสระอโนตัตนที พี่สระน้ำมีนางกินนร 500 มารำเล่นและเล่นน้ำอยู่ทุก ๆ วัน ในวันที่พระกุมารไปนั้นก็ประจวบกับวันที่นางกินนร มารำอยู่ นางศรีมาลากับพระกุมารก็จำเอาท่าทางกินนรรำนั้นมาได้ ครั้นพระกุมารชันษาได้ 9 ปี เทพดาก็ลงมาให้ชื่อว่า พระเทพสิงหร แล้วเทพดาก็เอาศิลา 1 ก้อนมาชุดให้เป็นพรานบุญ พรานบุญก็เล่นรำทำเพลงอยู่ด้วยพระเทพสิงหรได้ 1 ขวบปี มาวันหนึ่ง พรานบุญกับพระเทพสิงหร ชวนกันไปเที่ยวในป่าแล้วทั้งสองคนก็นอนหลับไปที่ใต้ต้นรัง เทพดาลงมานฤมิตฝันบอกท่าเพลงรำ พระเทพสิงหรกับพรานบุญก็จำได้แม่นยำทั้ง 12 ท่า คือ 1.ท่าแม่ลาย 2.ท่าเขาควาย (หรือราหูจับจันทร์) 3.ท่ากินนร 4.ท่าจับระบำ 5.ท่าลงฉาก 6.ท่าฉากน้อย 7.ท่าผาหลา 8. ท่าบัวตูม 9.ท่าบัวบาน 10.ท่าบัวคลี่ 11.ท่าบัวแย้ม 12.ท่าแมลงมุมชักใย

แล้วเทพดาก็นฤมิตทับให้ 2 ใบ ชื่อน้ำตาตก ใบหนึ่งชื่อนกเขาขันอีกใบหนึ่ง แล้วนฤมิตกล่องใบหนึ่งชื่อว่า เภรีสุวรรณโลก แล้วเทพดาก็รูปสัมผัสในองค์เทพดามาชุบเป็นขุนสัทธา ครูมโนราห์ไว้แทนเทพดาองค์นั้น พระเทพสิงหรกับพรานบุญตื่นขึ้น เห็นคุณสัทธาทั้งทับและกลอง ก็มีความชื่นชมยินดียกมือขึ้นไหว้ขุนสัทธา ยกมือไหว้เป็นครูแล้วพากันกลับไปยังศาลาที่อาศัย เทพดานฤมิตเรือให้อีกหนึ่งลำ นางนวลสำลีก็พาพระเทพสิงหร กับพี่เลี้ยงนางนมและพวกชาตรีลงเรือลำนั้น เทพดาก็บันดาลให้เป็นลมพายุพัดพาเรือไปขึ้นที่พระนครศรีอยุธยา พระเทพสิงหรก็เที่ยวรำชาตรีไปตามบ้าน ชาวเมืองก็เรื่องลือว่าชาตรีรำดีนะมีผู้คนแตกตื่นไปดูกันมากความทราบถึงท้าวทศวงศ์ รับสั่งให้หาชาตรีไปรำหน้าพระที่นั่ง ท้าวทศวงศ์ทอดพระเนตรเห็นนางนวลสำลีก็ทรงจำได้ ตรัสเรียกเข้ามาไต่ถาม นางก็เล่าความถวายแต่หนหลัง ก็ทรงโปรดปรานมากพระราชทานเครื่องต้นให้พระเทพสิงหรทรงเล่นชาตรี ชาตรีจึงได้แต่งเครื่องทรง

เทริดและสังวาล แต่นั้นมาแล้วยกพระเทพสิงหร พระราชทานให้เป็นศิษย์ขุนสัทธาต่อไป ภายหลังพวกเสนาข้าราชการสมัครเล่นชาตรีกับพระเทพสิงหร ท้าวทศวงศ์ก็พระราชทานให้จึงปรากฏนามหลังว่าขุนพราน พระยาพราน แล้วโปรดยกส่วยสัตพัทธยาให้แก่พวกชาตรีของพระเทพสิงหรทั่วทุกคน

ตำนานที่ 2 ตำนานโนราฉบับคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร

พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมืองหนึ่ง มีมเหสีพระนามว่านางศรีมาลา ทั้งสองพระองค์ดีบุตรีด้วยกันองค์หนึ่งทรงพระนามว่า นวลทองสำลี คืนหนึ่งนางนวลทองสำลีได้สุบินนิมิตว่ามีเทพดามาร่ายรำให้ดู การร่ายรำนั้นมีท่ารำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามน่าชมมาก พร้อมทั้งมีเครื่องประโคม คือกลอง ทับ ฉิ่ง ปี่ และแตระ การประโคมดนตรีก็ลงจากท่ารำเป็นจังหวะรับจังเมื่อตื่นบรรทมนางก็จงจดจำท่าต่างๆนั้นได้ ทรงสามารถร่ายรำตามแบบในสุบินนิมิตนั้นได้ทันที นางได้สั่งสาวใช้ให้ทำเครื่องประโคมตามในสุบินนิมิต การปรับโคนก็ฝึกให้สาวใช้ประกอบตามจังหวะลีลาเหมือนในสุบินนิมิตทุกกระบวนท่าแล้วนางได้ฝึกสอนให้พวกสาวใช้ให้ได้รำเพื่อจะได้เป็นคู่รำกับนาง ต่อจากนั้นก็มีการประโคมเครื่องดนตรีและได้รำเป็นที่ครื้นเครงในปราสาทของนางเป็นประจำทุกวัน จนเป็นที่ชื่นชอบของพระราชบิดามาก อยู่มาวันหนึ่งนางนวลทองสำลี คงอยากจะเสวยเกสรดอกบัว จึงรับสั่งให้นางสาวใช้ไปเด็ดมาให้ เมื่อนางได้เสวยเกสรดอกบัวแล้วการต่อมานางก็ครรภ์ ความทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาดผู้เป็นพระราชบิดา เมื่อตรงไต่สวนจากนางและผู้ใกล้ชิดคือนางสาวใช้ทั้ง 30 นาง ก็ไม่ได้เค้าเงื่อนว่าผู้ใดเป็นสวามีของนาง ทำให้พระยาสายฟ้าฟาดทรงพระพิโรธมาก เพลงจับทรงคิดที่จะประหารชีวิตของนางเสียเลย แต่เมื่อทรงทบทวนดูก็เห็นว่านางนวลทองสำลี เป็นพระราชธิดาของพระองค์จึงทำให้พระทัยอ่อน แต่ด้วยขัตติยมานะของกษัตริย์จึงให้พระองค์ต้องเนรเทศพระราชธิดาออกจากบ้านเมืองไป โดยให้ลอยแพไปเสียจากเมืองพร้อมทั้งนางสาวใช้ทั้ง 30 นาง เธอนั้นได้ลอยไปในทะเล และได้ถูกลมพายุพัดไปติดที่เกาะกะชัง ที่เกาะกะชังนี้เทพดาได้ชบ (เนรมิต) บรรณศาลาให้ได้พักอาศัย และที่ดีนางนวลทองสำลีก็ได้ประสูติพระโอรสทรงพระนามว่าน้อย เมื่อพระกุมารน้อย มีพระชนมายุได้ 10 พรรษา ก็ได้ฝึกหัดได้รำกับพระมารดาและบรรดานางสาวใช้จนเป็นที่เชี่ยวชาญ ต่อมาพระกุมารน้อยได้ถามความเป็นมาของตนต่อพระมารดานางนวลทองสำลีทรงเล่าแต่หนหลังให้พระโอรสฟังตั้งแต่ต้นจนจบ น้ากุมารน้อยจึงขอลาพระมารดาเพื่อเดินทางไปยังเมืองของพระอัยกา โดยอาศัยเรือนายวาณิช เมื่อไปถึงเมืองของพระอัยกาพระกุมารน้อยได้เที่ยวได้รำโนราตามสถานที่ต่างๆเรื่อยไป เนื่องจากการร่ายรำของพระกุมารน้อยเป็นของแปลก ทำให้ผู้คนสนใจมาชมกันมากจนข่าวเลื่องลือไปถึงพระกรรณของพระยาสายฟ้าฟาด พระยาสายฟ้าฟาดๆทรงผ่านเสนาอำมาตย์ว่า โนราเป็นอย่างไรเป็นคนหรือสัตว์ หรืออย่างไร ปลอมแปลงพระองค์ไปในกลุ่มคน เพื่อทอดพระเนตรโนราดังกล่าวพระองค์ได้สังเกตเห็นว่ารักกุมารน้อยที่ร่ายรำโนรานั้นมีหน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกับพระราชธิดาพระองค์คือนางนวลทองสำลี จึงได้ไต่ถามว่าเป็นลูกเต้าเหล่าใคร จนได้รู้กันว่าเป็นตากับหลาน ทำให้พระยาสายฟ้าฟาดทรงยินดีเป็นอย่างยิ่ง ต่อมาพระยาสายฟ้าฟาดได้จัดเรือให้ไปรับนางนวลทองสำลีจากเกาะกะชัง แต่นางได้ปฏิเสธด้วยความน้อยใจที่ว่าขับไล่ส่งมาแล้วจะมารับไปทำไมอีก พวกเสนาอำมาตย์ที่ไปรับครั้งนั้นได้กลับมากราบทูลให้พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบพระยาสายฟ้าฟาดจึงได้มีพระบัญชา ให้จัดเรือไปรับอีกครั้ง และพร้อมกับสั่งว่าถ้านางยังไม่ยอมกลับก็ให้จับมัดมาให้ได้ พวกเสนาอำมาตย์จึงได้ไปเชิญเสด็จนางนวลทองสำลีที่เกาะกะชังอีกเป็นครั้งที่ 2 นางก็ปฏิเสธไม่ยอมกลับบ้านเมืองอีกพวกเสนาอำมาตย์ก็จับนางมัดขึ้นเรือมาตามพระบัญชาของพระยาสายฟ้าฟาด (ตอนนี้ในการเล่นโดราในภายหลังเรียกว่าคล้องหงส์ คือการร่ายรำเพื่อกับ

นางนวลทองสำลีนั่นเอง) ตอนขากลับเมื่อเรือมาถึงปากน้ำพบจระเข้ลอยขวางอยู่ พวกลูกเรือได้แทงจระเข้นั้นจนถึงแก่ความตาย (ในตอนหลังจึงได้มีการรำแทงเข้ขึ้น) เมื่อพระราชธิดา คือนางนวลทองสำลีได้พบพระราชบิดาแล้ว พระยาสายฟ้าฟาด ก็ได้ทรงขอโทษ ในเรื่องที่พระองค์ได้ทรงทำในอดีต จากนั้นพระองค์ได้ให้มีการรับขวัญโดยทำขวัญให้นาง ในงานนี้จัดให้มีมหรสพ 7 วัน 7 คืน มหรสพดังกล่าวก็มีการรำโนราร่วมด้วย ครั้งนี้พระยาสายฟ้าฟาดได้พระราชทานเครื่องทรงให้พระราชนัดดาเพื่อทรงรำเครื่องในงานนี้ และในครั้งนี้พระยาสายฟ้าฟาดก็ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ พระกุมารน้อย พระราชนัดดาเป็นที่ “ขุนศรีศรัทธา” เครื่องทรงที่พระราชทานคือ เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาล พาดเฉียง 2 ข้าง ปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลา ฯลฯ แล้วแต่เป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ทั้งสิ้น ต่อมาขุนศรีศรัทธาได้สอนรำโนราเป็นการถ่ายทอดศิลปะในแบบโนราไปเรื่อยมา และได้แพร่หลายต่อมาหลายชั่วอายุคน จนบัดนี้

กลอนตำนานโนรา จากขุนอุปถัมภ์นราภร

นางนวลทองสำลี เป็นบุตรีท้าวพระยา
นรลักษณ์งามนักหนา จะแจ่มดังอัปสร
เทวาเข้าไปดลจิต ให้เนรนิตเทพสิงหร รูปร่างอย่างขี้หนอน (กินนร) ร่อนรำง่าท่าต่างกัน
แม่ลายฟันเฟื่อน ตระหนกล้วนแต่เครือวัลย์
บทบาทกล่าวพาดพัน ยอมจำแท้แน่หนักหนา
จำได้สิบสองบท ตามกำหนดในวิญญาณ์
เมื่อฟื้นตื่นขึ้นมา แจ้งความเล่าเหล่ากำนัล
แจ้งตามเนื่อความฝัน หน้าที่นั่งของท้าวไท
วันเมื่อจะเกิดเหตุ ให้อาเพทกำม์จักไกล
ให้อยากดอกมาลัย อุบลชาติผลพฤกษา
เทพบุตรจุติจากสวรรค์ เข้าทรงครรภ์นางฉายา
รู้ถึงพระบิดา โกรธโกรธาเป็นฟุนไฟ
ลูกชั่วร้ายทำขายหน้า ใส่แพมาแม่น้ำไหล
พร้อมสิ้นกำนัลใน ลอยแพไปในธารัล
พระพายก็พัดกล้า เลก็บ้าพ้นกำลัง
พัดเข้าเกาะกะชัง นั่งเงื่องงงอยู่ในป่า
ร้อนเร้าไปถึงท้าว โกสีย์เจ้าท่านลงมา
ชบเป็นบรรณศาลา นางพระยาอยู่อาศัย
พร้อมสิ้นทั้งโฟกหมอน แท่นที่นอนนางทรามวัย
ด้วยบุญพระหน่อไท อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์
เมื่อครรภาถ้วนทศมาส ประสูติราชจากนาภี
อีกองค์เอี่ยมเทียมผู้ชาย เล่นรำได้ด้วยมารดา
เล่นรำตามภาษา ตามวิชาแม่สอนให้
เล่นรำพอจำได้ เจ้าเข้าไปในเมืองอัยกา
เล่นรำตามภาษา ท้าวพระยามาหลงใหล

จีนจามพราหมณ์ข้าหลวง ไททั้งปวงอ่อนน้ำใจ
จันจามพรามหณ์เทศไท ย่อมหลงใหลในวิญญาณ์
ท้าวพระยาสายฟ้าฟาด เห็นประหลาดใจนักหนา
ดูนรลักษณ์และพักตรา เหมือนลูกยานวลทองสำลี
แล้วหามาถามไถ่ เจ้าเล่าความไปถ้วนถี่
รู้ว่าบุตรแม่ทองสำลี พาตัวไปในพระราชวัง
แล้วให้รำสนองบาท ไทธิราชสมจิตหวัง
สมพระทัยหัตถยัง ท้าวยลเนตรเห็นความดี
และประทานซึ่งเครื่องทรง สำหรับองค์พระภูมี
กำไลใส่กรศรี สร้อยทับทรวงแพรภูษา
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง คล้ายขององค์พระราชา
แล้วจดคำจำนรรจา ให้ชื่อว่า ขุนศรศรัทธา

ตำนานที่ 3 ตำนานโนราฉบับนายภิญโญ จิตต์ธรรม

กล่าวว่า ในระหว่าง 1858-2051 เมืองพัทลุงที่บางแก้ว มีเจ้าเมืองชื่อพระยาสายฟ้าฟาดหรือท้าวโกสินทร์ มีมเหสีชื่อกี่มาลาหรืออินทรกรณีย์ มีลูกชายชื่อเทพสิงหร แล้วลูกหญิงชื่อนวนทองสำลีหรือศรีคงคา คนทั้งสองเป็นพี่น้องร่วมท้องกันท่านเจ้าเมืองผู้พ่อได้จัดหาผู้รู้ ครูวิชาต่างๆมาประจำทำการฝึกสอนในสำนักของเจ้าเมือง ในเรื่องเรียกว่า ราชครู มีหลวงนายเสน 1 นายทองกันดาร 1 หลวงนายคงผมหมอ 1 หลวงนายชม 1 นายจิตร 1 คณะ ราชครูได้ทำการฝึกสอนวิชาใดอื่นไม่แจ้งชัด แต่ในวิชาร่ายรำขับร้องประกอบดนตรี เป็นไประเริงครึกครื้นมากที่สุดกว่าอย่างอื่น ผู้ที่เล่าเรียนนอกจากลูกหญิงลูกชายของเจ้าเมืองแล้วยังมีข้าสาวชาวสำนักร่วมด้วยอีกหลายคน ในที่สุดนางนวนทองสำลี ได้12 ถ้าได้อย่างชำนาญ จนนางสามารถเป็นครูฝึกสอนผู้อื่นได้ ต่อมาเจ้าเทพสิงหรกับน้องสาวนาง นวนทองสำลีหรือศรีคงคา ได้ลักลอบได้เสียกันในทางชู้สาวในระหว่างพี่ร่วมท้องน้องร่วมไส้ และพวกราชครูบางคนก็ได้เสียกับศิษย์สาวที่เป็นข้าสาวชาวสำนัก เมื่อเรื่องเปิดเผยขึ้นเพราะนางนวนทองสำลีหรือตีคงคาตั้งท้อง ตลอดถึงข้าสาวชาวแม่ผู้อื่นอีกด้วย พระยาสายฟ้าฟาดโกรธมากได้จับเอานายคงผมหมอ นายชม นายจิตร นายทองกันดาร รวม 4 คน ถ่วงน้ำเสีย ส่วนนางนวลทองสำลีหรือศรีคงคากับเจ้าเทพสิงหรได้ถูกทำโทษโดยการลอยแพ พร้อมกับพรรคพวก 12 คนไปขึ้นฟังที่เกาะกระชัง และได้อาศัยอยู่บนเกาะเป็นเวลานานพอสมควร จนในที่สุดนางนวลทองสำลีเกิดลูกชาย ถ้าสาวที่ได้ เสียกับนายคงผมหมอก็ได้เกิดลูกคนหนึ่ง ภายหลังชื่อว่าจันทร์กระยาผมหมอ เมื่อลูกชายของสองพี่น้อง ผัวเมียเติบใหญ่ขึ้น ได้รับการฝึกสอนจากแม่จนฟ้อนรำได้อย่างชำนาญ ในวันหนึ่งเมื่อมีโอกาสกลับไปเมืองพัทลุง ก็ได้ไปเที่ยวร้องรำในที่ต่างๆ จนข่าวร่ำลือไปถึงพระยาสายฟ้าฟาดต้องเมืองผู้เป็นปู่และตา โนราน้อย คงได้ถูกเรียกตัวไปแสดงการรำร้องให้ดู เมื่อปู ตากับหลานได้พบกันเรื่องขุ่นข้องหมองใจคนหลังก็หมดสิ้นไป จึงได้มีการรับเจ้าเทพสิงหร นางนวลทองสำลีหรือศรีคงคา กลับคืนสู่บ้านเมืองแล้วพระยาสายฟ้าฟาด ได้ให้การสนับสนุนการเล่นโนราของลูกกับหลานเป็นอย่างดี โดยให้เครื่องแต่งตัวโนราถือเป็นแบบอย่างมา จนบัดนี้หลังจากนั้นก็แต่งตั้งหลานชายเป็นขุนศรีศรัทธาอันถือเป็นครูเฒ่าของโนรามาจนบัดนี้

ตำนานที่ 4 ประวัติโนราจากการบอกเล่าของโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติจังหวัดสงขลา

ยังมีเมืองอยู่เมืองหนึ่งมีเจ้าเมืองชื่อ พระยาสายฟ้าฟาด มีชายาชื่อ **นางศรีดอกไม้** มีธิดาชื่อนางนวลทองสำลี ธิดามีพี่เลี้ยง 4 คือ แม่แขนอ่อน แม่เภา แม่เมาคลื่น และแม่ยอดตอง เมื่อนางนวลทองสำลีโตเป็นสาวพระอินทร์จึงส่งให้เทพบุตรมาจุติในครรภ์ เมื่อครรภ์ของนางโตขึ้นจนกระทั่ง พระบิดาได้เห็นชัด ก็กักขังนางไว้ในวัง แต่เมื่อเห็นว่าไม่สามารถปิดบังความได้มิดชิด จึงจับนางลอยแพพร้อมกับพี่เลี้ยงทั้งสี่ แพได้ลอยไปติดที่เกาะกะชัง นางและพี่เลี้ยงก็ได้อาศัยอยู่ที่เกาะนั้น จนกระทั่งครบกำหนดคลอด นางก็ได้คลอดบุตรออกมาแล้วตั้งชื่อว่า “อจิตกุมาร” เมื่อกุมารโตขึ้นก็ได้หัดรำด้วยตนเอง บางครั้งก็ไปหัดรำที่ท่าน้ำเพื่อดูเงาของตนเองว่ารำสวยหรือไม่ ฝึกรำอยู่เช่นนั้นจนมีความชำนาญ แล้วก็ได้ลามารดาเดินทางออกจากเกาะเที่ยวร่ายรำตามวิชาที่ได้ฝึกหัดมา จนกระทั่งมีชื่อเสียงแล้วความก็ได้ทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาด จึงรับสั่งให้อจิตกุมารเข้าไปรำในวัง ครั้นพระยาสายฟ้าฟาดได้เห็นกุมารก็มีความแปลกใจที่หน้าตาของกุมารคล้ายคลึงกับนางนวลทองสำลี ผู้เป็นธิดา เมื่อกุมารรำเสร็จแล้วพระยาสายฟ้าฟาดจึงได้เรียกกุมารเข้ามาถาม จึงรู้ว่าเป็นหลานและด้วยความพอใจวิชากุมารร่ายรำ จึงได้ประทานนามให้ว่า “ขุนศรีศรัทธา” พร้อมด้วยเครื่องทรงอันได้แก่ เทริด ทับทรวง สังวาล หางหงส์ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลมือ ปั้นเหน่ง ชายไหว ชายแครง สนับเพลา และยังสั่งให้เสนาไปรับนางนวลทองสำลีกลับเอง เมื่อเสนาได้ไปรับนางนวลทองสำลีแล้ว ก็ให้นางพักอยู่ที่หน้าเมือง ทำพิธีสะเดาะเคราะห์ 3 วัน 2 คืน ตั้งแต่วันพุธถึงวันศุกร์ โดยพระยาสายฟ้าฟาดได้เป็นประธานตั้งแต่เริ่มจนจบพิธี พิธีนี้ต่อมาได้กลายเป็นธรรมเนียมในการทำพิธีกรรมของโนราที่จะต้องทำ 3 วัน 2 คืน เรียกว่า รำโรงครู คือ โนราจะต้องเข้าโรงในวันพุธและส่งครูในวันศุกร์ พิธีดังกล่าวได้แก่ พิธีแก้บน พิธีตัดจุกและพิธีครอบเทริด เมื่อเสร็จพิธีสะเดาะเคราะห์แล้ว จึงนำนางนวลทองสำลีเข้าเมือง ขุนศรีศรัทธาก็ได้ฝึกรำโนราให้แก่พวกเสนา อำมาตย์ ราชบริพารต่าง ๆ เช่นพระยาลุยไฟ พระยาโถมน้ำ ตาหลวงเสน ตาหลวงคง ซึ่งมีผลให้โนราได้แพร่หลายต่อมา

ตำนานที่ 5 ประวัติโนราจากคำไหว้ครูละครชาตรี

(ขานเอ แรกลงโรงที่ 1)

ขานเอ
ขานมาช้าต้อม
เพลงควญคิดขึ้นมา
เพลงแม่นวนสำลีไม่ลืมใน
ลมเลยรวย ๆ
หอมรสครูข้า
หอมมาสาแค่
หอมฟุ้งสุราลัย
ลงเอยลงใด
ลมว่าวอุตตรา
ลูกจะชักเอาใบแล่น
ไกลตลิ่งไกลฝั่ง
เพื่อนบ้านเขานับปี
เอาเกาะกะชังมาเป็นเรือน

ขานให้โนเนโนไน
ทำนองเหมือนวัวชักไถ
ทรหวนในหัวใจ
ถึงจะไปไม่ลืมตัวแม่หนา ฯ
ยังหอมแต่รสแป้งทา
ส่งกลิ่นเข้ามาไรไร
ถูกเหลียวไปแลสาไกล
ไคลเข้าในโรงเถิดแม่หนา ฯ
ที่พัดตั้งเมฆขึ้นมา
พัดต่อด้วยลมสลาตัน
กลางคืนมาเป็นกลางวัน
เอาเกาะกระชังมาเป็นเรือน
แม่นวนสำลีนับเดือน
เป็นแท่นที่นอนน้องหนา ฯ

(คำเชิญครู 2)

ฤกษ์งามยามดี
ชอบฤกษ์ครูข้า
จะข้ามเสียก็ไม่รอด
แม่สีมาลาเป็นครูต้น
ถ้าพ่อสมัครรักลูกจริง
พ่อเทพสิงหร
เห็นเหล่าเป็นหลั่น
ถัด ๆ เลื่อน ๆ เคลื่อนกันมา
นพคุณบุญปลูก
แย้มพระโอษฐ์โปรดปราน
แม่เพียนแม่เภา
ขุนพรานพระยาพราน
พรานบุญหน้าทอง
พรานทิพพรานเทพ
หลวงสุทธิ์หลวงเสน
ร้องเชิญพ่อหลวงสุทธิ์
จุติจากเมืองฟ้า
เล่นไหนรำไหนพ่อทรามปลอด
พระยาโถมน้ำ
พระยาสายฟ้าฟาด
พระยามือเหล็กมือไฟ
ลูกชายแทนมา
ตาหลวงคงคอ
แต่แรกพ่อเป็นนาย
คงกระหยาปราจิต
อาบน้ำทาแป้ง
ผิดด้วยสาวสนมกรมชาววัง
ไม่ทันจะสั่งลูก
รับสั่งผูกคอไปฟันเสีย
ตายเจ็บตายไข้
ริมฝั่งแม่น้ำย่านยาว
ถ้าพ่อตายข้างเหนือ
น้ำเน่าลูกจะละลายจันทร์
ดวงเนตรพ่อผมสอด
เที่ยง ๆ สาย ๆ
ทำเป็นไม้กลัดผม

ปานนี้ชอบยามเวลา
แม่สีมาลาครูต้น
ลูกน้อยจะรอดก็ไม่พ้น
มารดาพ่อเทพสิงหร
พ่อมาอวยสิ่งอวยพร
อ้อนวอนพ่อขุนสัทธา
ตั้งแต่วันนั้นมาแลหนา
แม่สีมาลาเป็นประธาน
ได้เอ็นดูลูกเอ็นดูหลาน
ดำเนินเชิญท่านมานั่งหน้า
เชิญท่านมาลงหูลงตา
ดำเนินเชิญท่านมานั่งว่า
ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
พรานนอนนอนพ่อขุนสัทธา
หลวงกคงวันเวนครูของข้า
ตายเมื่อไปยุทธ์เมืองไชยา
ชื่อเจ้าพระยาโถมน้ำ
ลูกไม่สู้ลอดไม่ข้าม
โฉมงามพระยามือไฟ
ลูกน้อยจะร้องประกาศไป
ยอดในตาหลวงคงคอ
ชื่อจันกระหยาผมหอ
ผมหอหลวงคงปราจิต
ใจเท้าพ่อร้ายเป็นพ้นคิด
ผิดด้วยสาวสนมกรมชาววัง
ตกแต่งไม่ทันจะผันหลัง
รับสั่งผูกคอไปฟันเสีย
บุญปลูกไม่ทันจะสั่งเมีย
ริมฝั่งแม่น้ำย่านยาว
ลูกน้อยจะได้ถามข่าว
ชีวิตก็ม้วยมรณา
น้ำเน่าน้ำเหลืองให้ไหลลงมา
ลูกยาจะทำไม้กลัดผม
ลูกน้อยจะทำปรอทอม
ลูกชายจะคายออกชม
ชมต่างพ่อร้อยชั่ง เอย ฯ

(เพลงไหว้ครูที่ 3)

1.ครูเอยครูสอน
ปลดปลงลงมา
รำให้เป็นช่อ
แม่ลายกนก
ท่าราหูจับจันทร์
ปลดปลงลงมา
บัวบานบัวคลี่
รำท่าบัวตูม
รำท่าพระยาหงส์ทอง
ล่องมาล่องไป
เชิญเจ้าร้อยชั่ง
รำท่ากินนรา
บ้างเก็บดอกไม้
นี้แหละครูสอน
พ่อขุนสัทธาแก่
รำวันละสิบสองท่า

2.ดึกสงัดเงียบเพรียบพง
แต่งองค์ฉันทรงผ้าภูษา
ไหว้หวัดพระสัสดี ขออย่าให้มีภัย
ข้าไหว้เทพเจ้าในด้าวดง
บุญคุณครูมาอยู่บนเหลือเกล้า
ลูกแต่งตัวโอโถงลงมาในโรงรำ
ราชครูของข้า
ฉันพากเพียรเรียนบทอยู่เกลื่อนกลอน

3.มือข้าตั้งเหนือเศียรรา
ตัวต่างเข้าตอก
ตั้งเหนือเศียรรา
ไหว้คุณพระพุทธคุณพระธรรม
ไหว้คุณพระพุทธคุณพระธรรม

สอนให้ฉันรำสิบสองท่า
ให้รำเป็นท่าต่าง ๆ กัน
รำให้เป็นชาลชั้น
ยกให้เป็นเครือวัลย์
ให้เวียนแต่ซ้ายหาขวา
ให้รำเป็นท่าบัวตูม
บัวแย้มตะพุ่ม
แมลงมุมชักใย
ลอยล่องในกลางสระใหญ่
ริมฝั่งแม่น้ำคงคา
รำช้างประสานงา
ลงมาเล่นน้ำสาคร
มาร้อยเป็นเครื่องอาภรณ์
ทำนองพ่อขุนสัทธา
กระแสไม่มีเสียเลยหนา
สอนไว้จำจิตจำใจ ฯ
น้ำค้างตกลงตรงหลังคา
ลงมาในโรงบรรจง
ผิดพลั้งสิ่งใดช่วยบำรุง
คุ้มข้ามาลงในโรงรำ
รักษาข้าพเจ้าทุกเช้าค่ำ
ครูได้แนะนำคำบทกลอน
พ่อมาช่วยสั่งช่วยสอน
คุณครูได้สอนข้าพเจ้ามา ฯ
ข้ายอไหว้
มือต่างดอกไม้
ข้าประนมไหว้
ไหว้คุณพระสงค์บำรุงอยากให้ตกต่ำ
ได้รักษาร่างกายา ฯ

คำกาศครู ของขุนอุปถัมภ์นรากร
(ตอนที่ 1)

ขานเอขานให้โนเน
ขานมาต้องทำนองเหมือนวัว
สำลีไม่ลืมในพี่ไปไม่ลืม
รวยยังหอมแต่รสแป้งทา
ข้าส่งกลิ่นพ่อมาไร ๆ
เหลียวไปแลหอมไกล

โนไน
ชักไถ เพลง
น้องหนา ... รวย
หอมรสครู
หอมมาสาแค่ลูก
หอมฟุ้งสุราลัย

ไคลเข้าในโรงน้องหนา
แล้วตั้งเมฆขึ้นมา
โต้ด้วยลมหลาตัน (สลาตัน)
ใบแล่นกลางคืนมาเป็นกลางวัน
ฝั่งเอาเกาะกะชังเป็นเรือน
นางทองสำลีนับเดือน
เป็นแท่นที่นอน

ลมพัดใด
ลมว่าวดาหราพัด
ลูกก็ชัก
ไกลหลิ่งไกล
ลูกนั่งนับปี
เอาเกาะกะชังเป็นเรือน
น้องหนา ...

(ตอนที่ 2)

ฤกษ์งามยามดี
ชอบฤกษ์ร้องเชิญ
ราชครูของน้อง
ราชครูของข้ามาแล้ว
เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้
มาแล้วพ่ออย่าพ้นไป
มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม
กันทั้งลูกลมลมโหวด
มากันพรายแกมยาละมบ
มากันให้ถ้วนให้ถี่
ลามบเขาฝังไว้ริมทาง
สิบสองหัวช้างสิบสองหัวเชียก
ถ้าพ่อไม่มาลูกยา
เห็นหน้าแต่ท่านผู้อื่น
ให้ลูกเหลียวหน้าไปหาใคร
ลูกไหว้ครูพักอีกพักทั้งครูสอนไหว้
ไหว้ครูสั่งสอนข้า
มาเกิดพ่อสายสมร
มาคุมข้างหน้าข้างหลัง
ราชครูของน้อง
ราชครูของข้า
ไม่ว่าอยู่แค่หรืออยู่ไกล
ดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้น
ขุนโหรญาโหรขุนพรานญาพราน
ไหว้พรานเทพเดินดง
พรานบุญปรึกษา
แม้นผิดแม้นพลาดตรงข้อไหน
บรรดาราชครูมาอยู่
ลูกจะเริ่มเดิมมาไหว้

ปานี่ชอบยามพระเวลา
ดำเนินราชครูถ้วนหน้า
ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
พ่ออย่าพ้นไป
ลูกหยายถ่ายที่ให้พ่อนั่งใน
มาอยู่เหนือเกล้าเกศา
มาช่วยคุมลมกันยา
กันทั้งผีโพดมายา
เขาฝังไว้ริมทาง
มากันลูกนี้ทุกทีย่าง
จำไว้แวะซ้ายและขวา
จำให้พ่อเรียกร้องหา
จะได้เห็นหน้าใคร
ความชื่นลูกยามาแต่ไหน
เหมือนยัยราชครูถ้วนหน้า
แล้วเอื้อนกลอนต่อมา
พ่อมาคุ้มหน้าคุ้มหลัง
มาคุ้มลูกเมื่อนอนเมื่อนั่ง
พ่อมาวังซ้ายวังขวา
ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้น
ลูกร้องกาศไปให้ได้ยิน
ไหลแล้วให้เทกันเข้ามา
โปรดปรานเหนือเกล้าเกศา
พระยาพรานคงมาเดินป่า
เดินจำนำหน้าราชครู
สาวไทยเมตตาได้เอ็นดู
เบื้องซ้ายเบื้องขวา
ขุนศรัทธาเป็นประธาน

ไหว้หลวงเสนได้เป็นครู พักเป็นหลักนักเลงแต่โบราณ
ถัดแต่นั้นทองกันดาร ไหว้ตาหลวงเสนสองเมือง
ไหว้ตาหลวงคงคอผมหมอ ไหว้ท้าววิจิตรเรือง
โปรดให้รับท้าวเข้าสู่เมือง ลือเลื่องความรู้ได้เล่าเรียน
พ่อมาสอนศิษย์ไว้ต่างตัวพ่อ ไม่คิดกลัวเพราะความเพียร
สิบนิ้วข้าหรือคือเทียน เสถียรสถิตยอไหว้ไป
ยอไหว้พระยาถมน้ำ โฉมงามพระยาลุยไฟ
พระยาสายฟ้าฟาด ลูกน้อยนั่งร้องกาศไป
พระยามือเหล็กพระยามือไฟ ไหว้ใยตาหลวงคงคอ
ไหว้ลูกของพ่อที่แทนมา ชื่อจันทร์กระยาผมหมอ
ตาหลวงคงคอผมหมอ หลวงชมตาจิตร
เมื่อยามเป็นคนพ่อทองหลวง นายแต่ท้าวมาไร้ความคิด
หลวงชมตาจิตร ผิดด้วยสนมกลมชาววัง
พ่ออาบน้ำทาแป้งดับแดง ไม่ทันได้ผันหลัง
ผิดด้วยสนมกลมชาววัง รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย
พ่อไม่ทันได้สั่งลูกบุญปลูก ไม่ทันได้สั่งเมีย
รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว
หากพ่อมาตายด้วยเจ็บไข้ ลูกรักจากได้ไปถามข่าว
ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว ชีวิตพ่อม้วยมรณา
ถ้าพ่อตายข้างฝ่ายบก ให้เป็นเหยื่อนกเหยื่อกา
ถ้าพ่อไปตายฝ่ายเล ให้เป็นเหยื่อเข้เหรา
พ่อไปตายฝ่ายเหนือ ให้น้ำเน่าน้ำเหงื่อไหลลงมา
น้ำเน่าลายจันทร์ น้ำมันลูกลายแป้งทา
โดกเข้โดกขา ลูกยาไว้ทำไม้กลัดผม
ดวงเนตรพ่อทองผมสอด ลูกน้อยไว้ทำไม้หลอดอม
ทำไม้กลัดผม ชมต่างพ่อร้อยช่างแก้ว
โอ้พ่อร้อยชั่งแก้ว สองแถวพ่อร้อยชั่งอา
ร้อยชั่งรักข้า พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย
พ่ออย่าตัดลูกเหมือนตัดตาล พ่ออย่ารานหลานเหมือนรานกล้วย
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย เห็นดูด้วยช่วยรำโนรา

(ตอนที่ 3)

ลูกกาศราชครูเท่านั้น แล้วผ่องแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
ลูกไหว้นางหงส์กรงพาลี ไหว้นางธรณีเมขลา
ไหว้บริถิวราชา ภูมมาหาลาภหาชัย
ลูกจะไหว้แม่โภชว้ชดี ธรณีแม่ได้เป็นใหญ่
ลูกเล่นเต้นรำบรรดา ที่ทำบนหัวแม่แหละขอคำความอำภัย

หลีกเกล้าเกศาเสียให้ไกล ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้าวัด
เล่นให้สบายให้คลายให้คล่อง อย่าให้ข้องให้ขัด
ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้าวัด ผมถัดลงหูมาลงตา
ไหว้พระพุทธรูปในกุฏิและวิหาร แบ่งองค์ส่งยานเล็งแลมา
ลูกเข้ามาเยี่ยมในที่อาราม ขอสมาอย่ามีความโทษา
ขึ้นชื่อว่าความเจ็บอย่ามาใกล้ ขึ้นชื่อความไข้อย่าให้มีมา
ทั้งไข้ร้อนไข้ห่า พ่อมาขับไล่เสียให้ไกล
อย่าโชกโบกโบย พ่อมาคุ้มโภยกันภัย
กันทั้งเสนียดจังไหร อย่าให้มาใกล้ลูกเลยหนา

(ตอนที่ 4)

หัตถ์ทั้งสองประคองตั้ง ยกขึ้นเหนือเศียรรังดังดอกปทุมมา
หัตถ์ทั้งสองประคองเศียร นั่งไหว้เวียนแต่ซ้ายไปหาขวา
ไหว้มุนีนาถพระศาสดา พุทธังธัมมังสังฆังไว้อาจารย์
ไหว้คุณสีลาพระบารมี ป่าฉะนี้นั่งไหว้พระคุณท่าน
ครุฑยักษ์ปักษาพยาบาลศัตรู หมู่มารขอให้หลบหลีกหนี
ไหว้จักรวรรดิฟ้าครอบทุกช่องชั้น ขั้นขอบรอบทั้งโลกี
ไหว้เวสสุวรรณเจ้าบัญชี ไหว้พระสุวรรณมาลีลูกไหว้ฤาษีสม
พระบวชพระเรียนจำเนียรนาถ ลูกนั่งไหว้พระบาทองค์พระยายม
ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้ากรม ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือพระเกศา
กาศไปเห็นไม่ตรึก นี่ค่ำดึกดื่นเกินพระเวลา
กลัวพี่น้องน้าป้ามานั่ง ถ้าเหนื่อยเนื้อจะเหนื่อยใจ
เรารำเรียนมาหมายว่าจะเล่น ทำเช่นเอาไว้ใช่จักได้ไหร
มาเราจะร้องท่องพระบทไป ออกมาไวเชิญรำทำให้ชม ... แม่ เอ้ย.

ตำนานที่ 6 ฉบับนายซ้อน ศิวายพราหมณ์

รื่นเอยรื่นรื่นข้าจะไหว้ พระนางธรณีผึ่งแผน
ลูกเอาหลังเข้ามาเป็นแท่น รองตีนมนุษย์ทั้งหลาย
ชั้นกรวดและดินดำ ลูกจะไหว้ชั้นน้ำละอองทราย
นาคเจ้าแล้ฤาสาย ขานให้โนเน โนไน
ขานมาเล่าแล้ชาต้องทำนอง เหมือนวัวชักไถ
เพลงสำลีไม่ลืมใย พี่ไปก็ไม่ลืมน้องหนา
ลมตั้งเมฆแล้ว ก็พัดขึ้นมา
ลมว่าวดารา พัดโต้ด้วยลมสลาตัน
แล่นเรือเถิดเหวยน้อง กลางคืนมาเป็นกลางวัน
แล่นออกลึกไม่เห็นฝั่ง เอาเกาะสีชังมาเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเขานับปี นางทองสำลีนับเดือน
เอาเกาะสีชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอนของน้องหนา

ค่ำแล้วแก้วพี่ ป่านี้ชอบยามเวลา
ค่ำแล้วแก้วพี่อา ค่ำเอยลงมาไรไร
มาเราค่อยจดค่อยจ้อง มาเราค่อยร้องค่อยไป
รักเจ้านวนสลิ้มคือ ดังพิมพ์ทองหล่อใหม่
เจ้านวลทั้งก้าน สคราญเจ้านวลทั้งใบ
เจ้านวลจริงจริงไม่มีใย ขัดใจไปแล้วน้องหนา
ครั้นถึงลงโรงลูกยอไหว้คุณ หารือพ่อขุนศรัทธา
ศรัทธาแย้มศรัทธาราม โฉมงามเบิกหน้าบายตา
ศรัทธาแย้มศรัทธาขุ้ย เอ็นดูลูกหนุ่ยทูลหัวอา
จึงเริ่มเดินมา แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น
ลูกข้ามไม่รอด ลูกจะก้มรอดก็ไม่พ้น
แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น มารดาศรัทธาท่าแค
ทองอู่คู่เคล้า มาเป็นคนเฒ่าคนแก่
มารดาศรัทธาท่าแค น้องแต่พ่อเทพสิงหร
ถ้าพ่อสมัครรักลูกจริง วันนี้อวยสิงอวยพร
น้องแต่พ่อสิงหร ได้สอนสืบกันมา
มาสิงมาสู่ มาอยู่เหนือเกล้าเกศา
ราชครูของน้อง ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
มาพร้อมเสร็จสรรพ คำนับไหว้คัลวันทนา

เพลงเมื่อลอยแพ ฉบับของนายซ้อน ศิวายพราหมณ์

แล่นเรือเถิดเหวยน้อง กลางคืนมาเป็นกลางวัน
แล่นออกลึกไม่เห็นฝั่ง เอาเกาะสีชังมาเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเขานับปี นวลทองสำลีเขานับเดือน
เอาเกาะสีชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอนน้องหนา
ครั้นลงถึงโรงลูกตั้งนะโม อิติปิโสภควา
ตั้งเยเกจิ อกุสลาธัมมา
พระเจ้าทั้งห้า พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์
อย่าให้ศัตรูมาเบียนลูก ไหว้คุณธาตุทั้งสี่
พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์ มารักษาร่างกาย
พระวิภังค์แต่งหู พระสังคะณีแต่งตา
พระธาตุกัตถา แต่งจมูกลูกหายใจ
แต่จบครบสิ้น แต่งดินแต่งน้ำลมไฟ
แต่งจมูกลูกยาให้หายใจ ครบไปในร่างกายา
เมื่อแรกเริ่มเดิมมา แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น
ข้ามเสียไม่รอด ลูกก้มลงลอดก็ไม่พ้น
แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น น้องแต่พ่อเทพสิงหร
ถ้าแม่สมัครรักลูกจริง วันนี้อวยสิงอวยพร

น้องแต่พ่อเทพสิงหร
หลับเสียลูกลืมถ้อย
ลืมถ้อยลืมคำ
พ่อตายข้างฝ่ายเหนือ
น้ำเน่าลูกลายจันทร์
กระดูกแข้งกระดูกขา
ดวงเนตรพ่อทองผมสอด
ทำไม้กลัดผม
พ่อร้อยชั่งเหอ
พ่อร้อยชั่งรักข้า
พ่ออย่าตัดลูกเหมือนตัดตาล
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย
ราชครูของข้า
เข้ามาเถิดเหวยยอด
เชิญพ่อมานั่งตรงนี้
ใครเรียกใครพาพ่ออย่าไป
ราชครูของน้อง
มาแล้วเสร็จสรรพ
โอมพร้อมมหาพร้อม
มาแล้วพรูพรั่ง
ประกาศครูเท่านั้นแล้ว
ไหว้นวลนางหุงไหว้กรุงพาลี
ไหว้ปริทิว พระราชา
ลูกไหว้แม่โภควัคดี
ลูกเล่นเต้นรำบนเหนือแม่
หลีกเกล้าเกศาเสียให้ไกล
นางธรณีแม่ทองตาต่ำ
ไหว้พี่พิณพี่พัด
ทูลหัวตัวพี่
เจ็ดนางชาวฟ้า
สอดปีกสองหาง
เจ้าไปสรงน้ำที่ในดงดอน
คนสุดท้องเพื่อน
ไหว้พรานเทพเดินดง
จับนางได้แล้วพานางมา
น่าสงสารนวลน้อง
พาบุกเข้าป่าไม่รังเรียง
มานอนสอนลูกอยู่พำพำ
ตื่นขึ้นลูกน้อยลืมจำ
ลืมจำราชครูถ้วนหน้า
น้ำเน่าน้ำเหงื่อไหล
น้ำมันลูกลายแป้งทา
ลูกยาจะทำไม้กลัดผม
ลูกจะคลายออกชม
ชมต่างพ่อร้อยชั่งเหอ
สองแก้วพ่อร้อยชั่งอา
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย
พ่ออย่าตัดหลานเหมือนรานกล้วย
มาด้วยช่วยรำมโนห์รา
ใครเรียกใครหาพ่ออย่าไป
เชิญทอดเข้ามาเถิดเหวยใย
ลูกชายขยายที่ให้นั่งใน
แวะเล่นด้วยใยน้องหนา
ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
คำนับไหว้คัลวันทนา
มานั่งห้อมล้อมทั้งซ้ายขวา
มานั่งแห่หลังแห่หน้า
ขอแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
ไหว้นางธรณีเมขลา
ภูมาหาลาภมหาชัย
ธรณีแม่ได้เป็นใหญ่
วันนี้แล้ ขอคำความอำลัย
ในวันนี้เล่าเจ้าแม่หนา
ลูกขอที่รำมโนห์รา
พี่ศรีจุรัสพัชดา
ชื่อจันทร์จุรีศรีจุหลา
ลูกสาวของท้าวทุมพร
งามเหมือนอย่างนางขี้หนอน (กินนร)
ไปได้นายพรานพฤกษา
แก้มเกลื่อนชื่อนางมโนห์รา
ไหว้พรานคงเดินป่า
พาบุกเข้าป่าไม้รังเรียง
นางเหอเจ้าร้องส่งเสียง
พาเหวี่ยงซ่อนไว้ใต้กาหลง

กาโมห์กาใบ้ คนเดินเข้าใกล้งวยงง
พาเหวี่ยงซ่อนไว้ใต้กาหลง ไปถวายพระสุธนราชา

ตำนานที่ 7 จากคำบอกเล่าของ โนราวัด จันทร์เรือง

ท้าวมัทศิลป์ นางกุญเกสี เจ้าเมืองปิญจา มอบพระราชสมบัติให้สืบสายราชโอรสขึ้นครองแทน โดยแต่งตั้งให้เป็นพระยาสายฟ้าฟาดและมอบพี่เลี้ยงให้ 6 คน ชื่อนายทอง นายเหม นายบุษป์ นายวงศ์ นายตั้น และนายทัน โดยแต่งตั้งให้แต่ละคนมีบรรดาศักดิ์และหน้าที่ดังนี้ นางทองเป็นพระยาหงส์ทอง ตำแหน่งทหารเอกฝ่ายขวา นายเหมเป็นพระหงส์เหมราช ตำแหน่งทหารเอกฝ่ายซ้าย นายบุษย์เป็นขุนพิจิตรบุษบา ตำแหน่งปลัดขวา นายวงศ์เป็นพระยาไกรยวงศา ตำแหน่งปลัดซ้าย นายตั้นเป็นพระยาหริตันปัญญา ตำแหน่งขุนคลัง และนายทันเป็นพระยาโกนทันราชาให้เป็นฝ่ายใหญ่ปกครอง เจ้าพระยาสายฟ้าฟาด มีชายาชื่อศรีดอกไม้ มีธิดาชื่อนวลสำลี นางนวลสำลีมีพี่เลี้ยง 4 คน คือ แม่แขนอ่อน แม่เภา แม่เมาคลื่น ละแม่ยอดตอง เมื่อนางนวลสำลีเจริญวัย พระอินทร์คิดจะให้มีนักรำแบบใหม่ขึ้นในเมืองกุลชมพูเพิ่มจากหัวล้านชนกันและนมยานตีเก้งซึ่งมีมาก่อน จึงดลใจให้นางนวลสำลีอยากกินเกสรบัว ขณะที่นางกินเกสรบัว พระอินทร์ก็ส่งเทพบุตรไปปฏิสนธิในครรภ์ของนาง จากนั้นมานางรักแต่ร้องรำสนุกสนาน แม้เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดจะห้ามปรามแต่พอลับหลังก็ยังสนุกสนแม้เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดจะห้ามปรามแต่พอลับหลังก็ยังสนุกสนานยิ่งขึ้น จึงสั่งเนรเทศโดยให้จับลอยแพพร้อมด้วยพี่เลี้ยงไปเสียจากเมือง พระยาหงส์ทองกับพระยาหงส์เหมราเห็นเช่นนั้นจึงวิตกว่า ขนาดพระธิดาทำผิดเพียงนี้ให้ทำโทษถึงลอยแพ ถ้าตนทำผิดก็ต้องประหาร จึงหนีออกจากเมืองไปเสีย แพของนางนวลสำลีไปติดเกาะกระชัง นางคลอดบุตรที่เกาะนั้น ให้ชื่ออจิตกุมาร เมื่ออจิตกุมารโตขึ้นก็หัดรำร้องด้วยตัวเองโดยดูเงาในน้ำ เพื่อรำให้สวยงามและสามารถรำแม่บทได้ครบ 12 ท่า ต่อมาข่าวการรำแบบใหม่นี้ได้แพร่ไปถึงเมืองปิญจา เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดจึงให้คนไปรับมารำให้ชาวเมืองดูคณะของอจิตกุมาร เมื่ออจิตกุมารถึงเมืองปิญจาวันพุธตอนบ่าย เมื่ออจิตกุมารรำคนก็หลงใหล ฝ่ายนางนวลสำลีและพี่เลี้ยงได้เล่าความหลังให้อจิตกุมารฟังอจิตกุมารจึงหาทางจนได้เฝ้าพระเจ้าตา เมื่อทูลถามว่าที่ขับไล่นางนวลสำลีนั้นชาวเมืองชอบใจหรือไม่พอใจ เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดว่าไม่รู้ได้ แต่น่าจะพอใจเพราะเห็นได้จากที่พระยาหงส์ทองและพระยาเหมราชหนีไปเสียคงจะโกรธเคืองในเรื่องนี้ อจิตกุมารจึงทำพิธีเชิญพระยาทั้งสองให้กลับโดยทำพิธีโรงครู ตั้งเครื่องที่สิบสองแล้วเชิญครูเก่าแก่ให้มาดูการรำถวายของเขาและเชิญมากินเครื่องบูชา เมื่อเชิญครูนั้นได้เชิญพระยาทั้งหก ซึ่งเป็นพี่เลี้ยงเจ้าพระยาสายฟ้าฟาดขึ้นกินเครื่องบูชาด้วย เมื่อทุกคนได้เห็นการรำก็หลงใหล แต่เสียตรงที่เครื่องแต่งกายเป็นเสื้อผ้าเก่า ๆ ขาด ๆ จึงหยิบผ้ายกที่จดไว้เป็นเครื่องบูชาให้เปลี่ยนแทน พอเปลี่ยนแล้วเห็นว่ารำสวยยิ่งขึ้น เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดเห็นดังนั้นจึงเปลี่ยนเครื่องทรงและถอดมงกุฎให้และเป็นหลักกำหนดปฏิบัติว่าถ้าใครจะรับโนราไปรำต้องมีขันหมาก ให้ยกโรงรำกว้าง 9 ศอก ยาว 11 ศอก ให้โรงรำเป็นเขตกรรมสิทธิ์ของคณะผู้รำ อจิตกุมารำถวายครูอยู่ 3 วัน 3 คืน พอถึงวันศุกร์จึงเชิญครูทั้งหมดให้กลับไป เสร็จพิธีแล้วพระยาสายฟ้าฟาดให้เปลี่ยนชื่อธิดาเพื่อให้สิ้นเคราะห์จากนวลสำลีเป็นศรีมาลา ให้เปลี่ยนชื่ออจิตกุมารเป็นเทพสิงสอน แล้วพระราชทานศรและพระขรรค์ให้ด้วย จากนั้นเทพสิงสอนได้เที่ยวรำเล่นรำยังที่ต่าง ๆ พระยา 4 คนขอติดตามไปเล่นด้วย ขุนพิจิตรบุษบา กับพระยา ไกรยวงศา เล่นเป็นตัวตลกสวมหน้ากากพราน จึงเรียกขานต่อมาว่า ขุนพราน พระยาพราน พระยาโกนทันราชาแสดงการโถมน้ำ ส่วนพระยาหริตันปัญญาแสดงการลุยไฟให้ดู จึงได้นามเรียกขานกันต่อมาว่า พระยาโถมน้ำและพระยาโถมไฟ ตามลำดับ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ตำนานโนราเป็นสิ่งที่ช่วยถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ที่เคยเกิดขึ้นในอดีต ซึ่งเรื่องราวต่าง ๆ นั้นมักจะสะท้อนให้เห็นถึง ความเชื่อ ความคิด และวิถีชีวิต ของคนในอดีต ซึ่งอาจจะมีหลักฐานหรือไม่มีหลักฐานก็ได้ ตำนานโนราก็เช่นกันมันเป็นเรื่องราวที่ได้เล่าต่อ ๆ กันมา ไม่ว่าตำนานเหล่านี้จะมีที่มาจากไหนก็ตาม แต่ก็เป็นความเชื่อทางจิตใจของคนใต้เรา โนราทั้ง ๗ ตำนานที่กล่าวมานั้น มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างในเนื้อหา แต่โดยส่วนใหญ่กล่าวถึง พระราชธิดาของเจ้าเมืองหนึ่งชื่นชอบการร่ายรำ พร้อมทั้งมีเทพดามาเข้าฝันถึงท่ารำ ๑๒ ท่า และนางก็ได้ร่ายรำพร้อมทั้งมีเครื่องประโคม อยู่มาวันหนึ่งนางอยากเสวยเกสรดอกบัว เมื่อนางเสวยไปนางจึงได้ตั้งครรภ์ เมื่อนางตั้งครรภ์พระราชบิดาทรงโกรธมาก จึงได้สั่งให้เอานางไปลอยแพ พร้อมกับข้าสาวใช้ แล้วแพของนางโดนพายุพัดไปติดเกาะ และก็ได้พักอาศัยอยู่ที่เกาะ ๆ นั้น แล้วนางก็ได้กำเนิดบุตรของนางขึ้น และนางได้สอนให้ร่ายรำจนเกิดความชำนาญและงดงาม ต่อมาบุตรชายของนางได้เดินทางไปยังอีกเมืองหนึ่ง ไปเที่ยวร่ายรำจนเป็นที่สนใจอย่างมาก และได้มีโอกาสไปรำในเมืองของตาของตน เมื่อตาเห็นว่ามีหน้าตาละม้ายคล้ายกับพระธิดาของตน จึงไต่ถามและเมื่อตาได้รู้ว่า ที่รำอยู่นั้นเป็นหลานของตน จึงได้รับเข้ามาอยู่ในวัง พร้อมทั้งรับพระธิดาของพระองค์กลับมาด้วย และในการเดินทางไปรับพระธิดากลับมา ทำให้เกิดการร่ายรำขึ้นมา คือ การรำแทงเข้ และการรำคล้องหงส์ เป็นต้น หลังจากนั้นได้พระราชทานชื่อ เป็น ขุนศรีศรัทธา และพระราชทานชุดกษัตริย์ให้เป็นเครื่องแต่งกายของโนรา หรือเรียกอย่างว่า ชุดเครื่องต้นโนรา ประกอบด้วย เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาล พาดเฉียง 2 ข้าง ปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลา ฯลฯ และได้มีการจัดมหรสพ 7 วัน 7 คืน สิ่งเหล่านี้ที่กล่าวมาข้างต้น เปรียบเสมือนรากฐานของโนราที่มีตั้งแต่ในอดีต จนถึงในปัจจุบัน

2.1.3 รูปแบบและประเภทของการแสดงโนรา

2.1.3.1 รูปแบบของการแสดง

(1) เพื่อประกอบพิธีกรรมหรือโนราโรงครูและเพื่อความบันเทิง

อรวรรณ สันโลหะ (2542, หน้า2) กล่าวว่า ประกอบพิธีกรรมหรือโนราโรงครู เป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญในโนราเป็นอย่างยิ่ง เป็นพิธีกรรมเพื่อเชิญครู และในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงนั้นเป็นการร้อง การรำ การทำบท ฯลฯ เน้นความสนุกสนาน สร้างความบันเทิงให้กับท่านผู้ชมได้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานเทศกาล งานประเพณี งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น

พิทยา บุษรารัตน์ (2556, หน้า 64) กล่าวว่า การแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมหรือที่เรียกว่าโนราโรงครู หรือโนราเข้าโรงครู โดยมีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อทำพิธีแก้บนหรือแก้เหมย กับพิธีผูกผ้าใหญ่ หรือพิธีครอบเทริด การแสดงหรือรำโนราในพิธีกรรมทั้งสองอย่างนี้โดยทั่วไปนิยมจัด ในเดือน 6 เดือน เดือน 9 โดยเฉพาะจังหวัดพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช เป็นต้น ส่วนจังหวัดในภาคใต้ฝั่งตะวันตก เช่น ตรัง กระบี่ นิยมจัดในเดือนยี่ ถึงเดือน 3 โดยทำพิธี 3 วัน ๆ เริ่มพิธีเรียกว่าเข้าโรง จะเริ่มในวันพุธ และวันสุดท้ายเรียกว่า วันเลิกโรง หรือวันส่งครู ซึ่งจะเป็นวันศุกร์ แต่ถ้าหากวันศุกร์นั้นตรงกับวันพระ โนราจะไม่ทำพิธีส่งครูเพราะเชื่อว่าครูหมอตายายโนราจะถือศีล ไม่สามารถมาในพิธีและรับเครื่องเซ่นไหว้ได้จึงต้องเลื่อนวันส่งครูไปวันเสาร์ โนราพิธีกรรม หรือโนราโรงครู เป็นพิธีกรรมที่แสดงความกตัญญูกตเวที ต่อบรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้วตามความเชื่อเดิม และในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิง มักมีในงานวัด หรือหารายได้บำรุงพระพุทธศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ชาวบ้าน วัด หรือหน่วยงานราชการจัดขึ้น การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง

จัดแสดงเพียงคณะเดียวหรือมากกว่า 1 คณะซึ่งจะจัดในรูปแบบของการแข่งขันประชันโรงหรือที่เรียกว่า โนราแข่ง เรียกกันว่า งานมหกรรม หรืองานสวนสนุก เป็นต้น

โนราศิลปะการร้อง รำ ที่ผูกพันกับชีวิต (2561, หน้า 14) กล่าวว่า โนราพิธีกรรม หรือโนราโรงครู โดยมีครูโนราใหญ่ หรือนายโรงโนรา หรือราชครูโนรา ที่ได้รับการฝึกอบรมสั่งสอนจากครูโนราผู้ใหญ่ และได้รับการครอบเทริดมาแล้ว เป็นผู้ประกอบและควบคุมพิธีกรรม ให้อยู่ในขนบที่ถูกต้อง โนราใหญ่หรือนายโรงโนรา ใช้คาถาอาคมเสียงดนตรี การขับร้องร่ายรำ ในการสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ เพื่อเชื่อมต่อโลกแห่งความจริงกับโลกแห่งวิญญาณ และเชื้อเชิญวิญญาณบรรพชน ให้มารับของเซ่นไหว้รับของแก้บนและรับชมการแสดงที่ลูกหลานจัดขึ้น การแสดงในพิธีกรรมโรงครู โยงใยกับตำนานการกำเนิดโนรา แม้มีความขลังแต่ก็เป็นการแสดงที่มีความสนุกสนาน และสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม ที่มาชุมนุมที่โรงครู อันได้แก่วิญญาณบัตรประชาชน และผู้ชมที่เป็นลูกหลาน รวมถึงเพื่อนบ้านที่มาร่วมเป็นสักขีพยานและเป็นผู้ชมการแสดงที่เกิดขึ้นในพิธีกรรมในการแสดง

สายฝน ไฝเส้ง (2556, หน้า 102) กล่าวว่า การแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมเป็นการแสดงของศิลปินผู้ที่มีเชื้อสายโนรา ตามความเชื่อของบรรพบุรุษที่ได้สืบทอดกันมา พิธีกรรมนั้นคือโนราโรงครู เป็นพิธีกรรม ที่จัดขึ้นเพื่อไหว้ครูหรือไหว้ตายายโนรา เพื่อแก้บน และเพื่อครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ การจัด โนราโรงครูแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ โนราโรงเล็กและโนราโรงใหญ่ ความแตกต่างระหว่างการจัดโนราโรงเล็กและการจัดโนราโรงใหญ่ ส่วนการจัดโนราโรงใหญ่จะมีการรำ คล้องหงส์และการรำแทงเข้ จากการศึกษาพบว่าการรำคล้องหงส์ไม่ปรากฏการใช้อาวุธ แต่พบการใช้อาวุธปรากฏอยู่ในการรำแทงเข้ อาวุธนั้นคือ หอก และในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิง แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ การแสดงโนรา โรงเดียวและการแสดงโนราประชันโรง การแสดงโนราโรงเดียว เป็นการแสดงเพื่อความ บันเทิงที่จัดให้มีขึ้นเพียงคณะเดียวหรือหลายคณะก็ได้ และการแสดงโนราประชันโรง เป็นการแข่งขันของโนราตั้งแต่ 2 คณะขึ้นไป เพื่ออวดฝีไม้ลายมือว่าใครรำดีกว่าใคร มีกิจกรรมที่แตกต่างระหว่างการแสดงโนราโรงเดียวและการแสดงโนราประชันโรง คือ การแสดงโนราประชันโรงมีการรำเฉี่ยนพราย - เหยียบลูกมะนาวปรากฏอยู่ ซึ่งเป็นการรำ เพื่อประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เป็นการตัดไม้ข่มนาม คู่ต่อสู้ และเป็นการสร้างขวัญ กำลังใจให้แก่คณะโนราของตนเอง นอกจากนี้ก็ปรากฏการใช้อาวุธให้เห็นด้วยคือไม้หวาย

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในการแสดงโนรา สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ การแสดงประกอบพิธีกรรม หรือโนราโรงครู และการแสดงเพื่อความบันเทิง โดยการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมมีความสำคัญอย่างยิ่ง เป็นพิธีกรรมเพื่อเชิญครู และบรรพบุรุษของโนรานั้นมายังโรงแสดง โดยอาจมีวัตถุประสงค์ เพื่อทำพิธีแก้บน หรือแก้เหมย หรือพิธีผูกผ้าใหญ่ พิธีครอบเทริด ในการแสดงโนราในพิธีกรรมหรือโนราโรงครูนั้น จะมีคนทำพิธีกรรม คือ โนราใหญ่ นายโรงรา หรือราชครูโนรา ที่ได้รับการฝึกอบรมสั่งสอนมาจากครูโนราผู้ใหญ่ และได้ผ่านการได้รับการครอบเทริดมาแล้ว เป็นผู้ประกอบและควบคุมพิธีกรรม ให้อยู่ในขนบที่ถูกต้อง โดยผู้ดำเนินพิธีการ จะใช้คาถาอาคมและเสียงดนตรี การขับร้องร่ายรำ เพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์ ที่เชื่อมต่อระหว่างโลกวิญญาณกับโลกความจริง และเชื้อเชิญวิญญาณบรรพบุรุษ ให้มารับของเซ่นไหว้ รับของแก้บน และรับชมการแสดงที่ลูกหลานจัดขึ้น ในการแสดงโนราโรงครูนั้นเชื่อมโยงกับตำนานของโนรา แม้ในการแสดงประกอบพิธีกรรมนั้นจะมีความขลังแต่ก็จะมีความสนุกสนานและสามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และในการแสดงเพื่อความบันเทิงนั้น ประกอบด้วย การร้อง การรำ การรำทำบท และการเล่นเป็นเรื่อง ในการแสดงเพื่อความบันเทิงแบ่ง

ออกเป็น 2 ประเภท คือ การแสดงโนราโรงเดียว เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงสามารถจัดแสดงขึ้นคณะเดียว หรือมีจำนวนมากกว่า 1 คณะก็ได้ และอีกประเภทหนึ่ง คือการแสดงแบบประชันโรง ซึ่งจะเป็นการแข่งขันของโนรา 2 คณะขึ้นไป เพื่ออวดฝีมือ ลีลาท่าทาง ในการแสดงเพื่อความบันเทิงนั้น จะเน้นความรื่นเริง สนุกสนาน ให้กับผู้ชมอีกด้วย

2.1.4 ขนบธรรมเนียมของการแสดงโนรา

ในการแสดงโนรา จะมีขนบธรรมเนียมที่จะใช้ในการออกโรงไปแสดง ซึ่งโนราจะถือปฏิบัติเหมือนกัน โดยจะมีขั้นตอนในการปฏิบัติ ดังนี้

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2523, หน้า 134-135) กล่าวว่า ธรรมเนียมนิยม ประกอบด้วย

(1) การยกเครื่อง ตั้งแต่โนราจะออกจากบ้าน เรียกว่า ยกเครื่อง คือก่อนที่โนราจะยกคณะไปแสดงที่ไหน จะตีเครื่องทุกชนิด คือ ทับ กลอง ปี่ โหม่ง ฉิ่ง ประมาณ 4-5 นาที เมื่อบรรเลงเสร็จก็จะเก็บเครื่อง ยกเครื่องขึ้นแบกหรือหาบตามแต่สะดวก และเดินทางไปแสดงได้

(2) การรับโนรา เมื่อเดินไปถึงใกล้บ้านเจ้าของงาน คนที่แบกกลองจะตีกลองลักษณะการตีคล้าย ๆ กับจังหวะตีตะโพนเวลาพระฉันข้าว ตีเป็นสัญญาณเพื่อบอกเจ้าของงานให้เตรียมรับ พอโนราเข้าถึงเขตบ้านเจ้าของงาน เจ้าของงานจะเอาขันหมาก มีหมาก 3 คำ พลู 3 คำ หรือจะใช้ 9 คำก็ได้ มารับโนรา โนราจะรับขันหมากหรือพานหมากนั้นเข้าโรง

(3) ตั้งเครื่อง พอเอาเครื่องทั้งหลายขึ้นบนโรงเรียบร้อยแล้ว ลูกคู่จะเอาเครื่องดนตรีทุกชิ้นมาตีบรรเลงอีกครั้งหนึ่งประมาณ 4-5 นาที เพื่อเป็นการแจ้งให้คนใกล้ ๆ รู้ว่าตอนนี้โนรามาแล้

(4) การเบิกโรง หลังจากกินข้าวเรียบร้อยแล้ว โนราจะต้องทำพิธีเบิกโรง ในการเบิกโรงทั่วไป ใช้หมาก 3 คำ เทียน 3 เล่ม ถ้าเป็นการเบิกครู ใช้หมาก 9 คำ หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม และถ้าเป็นงานศพ เครื่องเบิก โรงใช้ หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม เสื่อ 1 ผืน หมอน 1 ใบ ผ้าขาว 1 ผืน และมีหม้อน้ำมนต์ด้วย ถ้าเป็นงานศพ พอเบิกโรงเสร็จ หมอจะทำน้ำมนต์ ประพรมเครื่องโนราทุกชิ้นและประพรมผู้แสดงทุกคนไม่ให้เกิดเสนียดจัญไร นอกจากเครื่องเบิกโรงดังกล่าวแล้ว ยังมีเงินเบิกโรงด้วย สมัยก่อนเบิกโรงด้วยเงิน 25 สตางค์

(5) การลงโรงหรือโหมโรง พอทำพิธีเบิกโรงเสร็จ ก็เริ่มโหมโรง หรือลงโรง การลงโรงแต่โบราณกำหนดไว้ว่า ให้เชิด 3 ครั้ง ก่อนที่จะบรรเลงเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการโหมโรง ปัจจุบันการลงโรงเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เครื่องตียังคงใช้เครื่องโนรา แม้ว่าจะมีเครื่องดนตรีสากลมาปนก็ตาม เพียงแต่ทำสั้น ๆ ไม่มีการเชิดแต่ถ้าเป็นโรงครูแล้ว การลงโรงยังเหมือนเดิมทุกประการ

(6) กาศครู พอลงโรงเสร็จ ก็จะว่ากาดครู หรือเชิญครู การทำทั่วไปจะเชิญครูทั้งหมด บางโรงจะขึ้นว่า “ฤกษ์งามยามดี.....” บทเชิญครูนี้ เนื้อความไม่ค่อยเหมือนกัน แต่ใจความสำคัญสรุปแล้วเหมือนกัน เมื่อกาดครูจบก็จะเริ่มทำตามขั้นตอนดังได้กล่าวมาแล้วตอนต้น

ราตรี ศรีสุวรรณ (2542, หน้า 36-37) ธรรมเนียมโนราของแต่ละคณะประกอบด้วย

(1) ตั้งเครื่อง ประโคมดนตรีเพื่อขอที่ขอทาง เมื่อเข้าแสดงเรียบร้อยแล้ว

(2) โหมโรง การบรรเลงดนตรี

(3) กาศครู หรือเชิญครู (ขับร้องบทไหว้ครู กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนรา สดุดีครูต้นและผู้มีพระคุณทั้งปวง)

(4) ตัวนางรำออกรำ (อาจมี 2-5 คน) แต่ละตัวจะมีขั้นตอน ดังนี้

- การเกี้ยวม่าน หรือขับหน้าม่าน คือการขับร้องบทกลอนอยู่ในม่าน โดยไม่ให้เห็นตัว แต่จะใช้มือดัดม่านตรงทางแหวกออก เพื่อเร้าใจให้ผู้ชมสนใจและเป็นสัญญาว่าตัวเองกำลังจะออกรำ โดยปกติตัวที่จะออกรำเป็นผู้ร้องขับบทเกี้ยวม่านเองแต่บางครั้งอาจใช้คนอื่นร้องขับแทน บทที่ร้องมักบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของหญิงสาวกำดัดหรือชมธรรมชาติ หรือกล่าวถึงคติโลก คติธรรม

- ออกร่ายรำ แสดงความชำนาญและความสามารถในเชิงรำเฉพาะตัว

- นั่งพนัก ว่าบทร่ายแตระแล้วทำบท (ร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้น ๆ) “บทสีโต ผันหน้า” ทำบทชมธรรมชาติ ทำบทปูชนียสถาน ฯลฯ เพลงที่นิยมใช้ประกอบทำบทคือ เพลงทับเพลงโทน

- ว่ากลอน เป็นการแสดงพิเศษเชิงบทกลอน (ไม่เน้นการรำ) ถ้าว่ากลอนที่แต่งไว้ก่อนเรียกว่า “รำกำพรัด” ถ้าเป็นผู้มีปฏิภาณ มักว่ากลอนสด “ว่ามุตโต” ว่าเกี่ยวกับบุคคล สถานที่ และมีการร้องโต้ตอบกัน 2-3 คน เรียกว่า “โยนกลอง”

- รำอวดมือ อีกครั้งแล้วเข้าโรง

(5) ออกพราน คือ ออกตัวตลก มีการแสดงท่าเดินพราน (ลีลาการเดินของพราน นาดพราน (ลีลาการนาดของพราน) ขับบทพราน (ขับร้องบทกลอนตามลีลาของพราน) พูดตลกเกริ่นให้คอยชมนายโรงแล้วเข้าโรงไป

(6) ออกตัวนายโรง หรือ โนราใหญ่ นายโรงจะอวดท่ารำและการขับบทกลอนเป็นพิเศษ ให้เหมาะสมที่เป็นนายโรง ในกรณีแข่งขันประชันโรงกัน นายโรงจะทำพิธีเฒี่ยนพราย และเหยียบลูกนาว เพื่อเป็นการตัดไม้ข่มนามต่อสู้ และเป็นกำลังใจแก่ผู้ร่วมคณะของตน

(7) ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่อง และจะเล่นเรื่องอะไร

(8) เล่นเป็นเรื่อง โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอหลังจากอวดการรำการร้องและการทำบทแล้ว อาจแถมการเล่นเป็นเรื่องให้ดู เพื่อความสนุกสนาน

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2520, หน้า 9-27) กล่าวว่า การแสดงโนราโดยทั่วไปจะมีขนบธรรมเนียมนิยมตามลำดับการแสดงหรือขั้นตอนการแสดง ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

(1) การยกเครื่อง-ตั้งเครื่อง เมื่อคณะโนรามีกำหนดแน่นอนแล้วว่าจะไปแสดงที่ใดก็จะเตรียมสิ่งของเครื่องใช้ และอุปกรณ์ต่าง ๆ ไว้ให้พร้อม ก่อนการเดินทาง นายโรงหรือหัวหน้าคณะพร้อมทั้งลูกคู่และผู้แสดงทุกคน จะต้องนำเครื่องดนตรีมารวมกันบนบ้านของนายโรงเพื่อทำพิธียกเครื่อง ผู้ทำพิธียกเครื่องอาจเป็นตัวนายโรงหรือหมอเฒ่าประจำคณะ การทำพิธีนั้น ผู้ทำพิธีจะบริกรรมคาถาพร้อมกับการบรรเลงดนตรีของลูกคู่ การบรรเลงตนตรีจะเริ่มด้วยการเป่าปี่เป็นอันดับแรก และตามด้วยการตีกลองและทับตามลำดับ การทำพิธี ผู้ทำพิธีต้องหันหน้าไปทางทิศตะวันออก ซึ่งถือว่าเป็นทิศที่เป็นมงคลดนตรีจะบรรเลงไปเรื่อย ๆ จนกว่าการบริกรรมคาถาจะหยุดลง คาถาที่จะใช้บริกรรมของโนราแต่ละคณะอาจแตกต่างหรือเหมือนกันก็ได้

(2) การตั้งเครื่อง เมื่อคณะโนราเดินทางไปถึงโรงโนราที่กำหนดไว้แล้ว คณะโนราจะเข้าไปในโรง ก่อนที่จะทำกิจกรรมอื่น ๆ จะต้องให้ลูกคู่หรือนักดนตรี ยกเว้นคนเป่าปี่ บรรเลงเพลงก่อน 1 เพลง เพื่อเป็นการประกาศให้ทราบว่าคณะโนรามาถึงแล้ว การบรรเลงตอนนี้เรียกว่า การตั้งเครื่อง

- การเบิกโรง เมื่อโนราเตรียมตัวเรียบร้อยแล้ว ก่อนที่จะเริ่มรำ หมอเฒ่าหรือนายโรง จะให้เจ้าภาพนำเครื่องเบิกโรงมาให้ ซึ่งประกอบด้วยเทียน 3 เล่ม หมากพลู 3 คำ สมัยก่อนใช้จำนวน 12 สตางค์ ปัจจุบันนี้ใช้มากขึ้น ซึ่งนิยมใส่กันคือ 5 บาท เมื่อได้เครื่องเบิกโรงมาครบแล้ว ก็นำไปใส่พานหรือขัน ต่อจากนั้นหมอเฒ่าหรือนายโรง สั่งให้ลูกคู่นำเครื่องดนตรีมาวางไว้กลางวง โดยหันหน้าทับหน้ากลองไปหน้าโรง โดยนำปูนมาป้ายใบพลูด้านใต้ใบแล้วลงอักขระ หลังจากนั้นก็พับใบพลูครึ่งใบแล้วม้วนเป็นรูปกรวย เอาหมากใส่ในกรวยนั้น หมากคำที่ 1 วางมนทับ ลูกที่ 1 พร้อมด้วยปักเทียน 1 เล่ม กำไล 1 ขอน เล็บโนรา 1 อัน หมากคำที่ 2 วางบนทับลูกที่ 2 พร้อมด้วยปักเทียน 1 เล่ม กำไล 1 ซอน เจ็บโนรา 1 อัน หมากคำที่ 3 วางบเกลองพร้อมด้วยฟักเทียน 1 เล่ม กำไล 1 ขอน เล็บ 1 อัน เมื่อจุดเทียนแล้ว หมอเฒ่าหรือนายโรง จะระลึกถึง รุกขเทวดา พระแม่คงคา พระภูมิเจ้าที่ พระแม่ธรณี ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย คุณบิดามารดา ครูอาจารย์ ให้มาช่วยคุ้มกันอันตราย ดลบันดาลให้รำดี มีชื่อเสียง ต่อจากนั้นก็ว่า นะโม 3 จบ แล้วต่อด้วยการบริกรรมคาถา

- การโหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีก่อนการแสดง โดยการโหมโรงโนรานั้นจะบรรเลงเพลง 3 ลักษณะ ซึ่งอาจจะได้บอกว่าเพลงอะไร แต่จะให้จังหวะที่สำคัญ ส่วนปี่ซึ่งมีหน้าที่ทำเพลง จะเล่นเพลงอะไรก็ได้เพียงแต่จังหวะดนตรี การบรรเลงดนตรีโหมโรงจะทำ 2 รอบ หรือ 3 รอบ

- การกาศครู เป็นการร้องกลอนเพื่อระลึกถึงครูโนราที่ล่วงลับไปแล้ว มาสถิตในโรงโนรา เพื่อขอให้คุ้มครองป้องกันอันตรายทั้งหลาย และช่วยให้ประสบความสำเร็จในการแสดง

- ขับหน้าม่าน โนรายุคนั้นไม่มีการขับหน้าม่าน เพราะโรงโนราในยุคนั้นไม่มีม่านกั้น เปิดโล่งทั้ง 4 ด้าน โนราจะแต่งตัว ออกรำและพักผ่อนบริเวณเดียวกัน แต่งตัวเสร็จก็ออกรำทันที

- การจับบทออกพราน คือการแสดงเรื่องของโนรา เป็นการแสดงในสมัยโบราณ ซึ่งจะใช้เวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง หรือประมาณที่ใช้ทั้งหมด การออกพรานหรือการรำพราน เป็นการแสดงของตัวตลกโนรา ผู้ที่ออกรำจะสวมหน้ากากที่เรียกว่า “หน้าพราน” หรือ “หัวพราน” ซึ่งรูปใบหน้าไม่มีคาง ทำจมูกยื่นยาวหุ้มเล็กน้อย ทาสีแดงทั้งหมด ยกเว้นส่วนบนหน้ากากจะใช้หนังสัตว์ หรือผ้าแล้วนำขนเป็ดหรือขนห่านสีขาวติดไว้ ส่วนผ้านุ่งของพรานปกติจะนุ่งยาว เป็นผ้าพื้นไม่สวมเสื้อ เวลาออกรำจะทำให้เกิดอารมณ์ขัน ท่ารำทุกท่ามีความมั่นคงเข้ากับจังหวะของดนตรี มีลักษณะการรำที่ ย่อต่อ แอ่นหลัง อกยื่น นวยนาดเล่นยกชี้นิ้ว เวลาเดิน ทำให้ท้องป่อง ท้องแฟบ เคลื่อนไหวเป็นคลื่น

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ขนบธรรมเนียมนิยมในการแสดงโนรานั้น จะมีวิธีการถือปฏิบัติที่เหมือนกัน โดยเริ่มจากการยกเครื่อง การรับโนรา ตั้งเครื่อง การเบิกโรง การลงโรงหรือโหมโรง และการกาศครู และในแต่ละคณะธรรมเนียมในการแสดงโนราอีกด้วย คือ ตั้งเครื่อง โหมโรง กาศครูหรือเชิญครู ตัวนางรำออกรำ ออกพราน ออกตัวนายโรง หรือโนราใหญ่ ออกพรานอีกครั้ง และการเล่นเป็นเรื่อง โดยในการยกเครื่องนั้น ตั้งแต่โนราจะออกจากบ้าน เรียกว่า ยกเครื่อง คือก่อนที่โนราจะยกคณะไปแสดงที่ไหน จะตีเครื่องทุกชนิด คือ ทับ กลอง ปี่ โหม่ง ฉิ่ง ประมาณ 4-5 นาที เมื่อบรรเลงเสร็จก็จะเก็บเครื่อง

และเดินทางไปแสดงได้ ,การรับโนรา เมื่อเดินไปถึงใกล้บ้านเจ้าของงาน คนที่แบกกลองจะตี จะตีเพื่อให้เป็นสัญญาณเพื่อบอกเจ้าของงาน ว่าให้เตรียมรับ พอโนราเข้าถึงเขตบ้านของเจ้าของงาน เจ้าของงานจะเอาขันหมาก มีหมาก 3 คำ พลู 3 คำ หรือจะใช้ 9 คำก็ได้ มารับโนรา โนราจะรับขันหมากหรือพานหมากนั้นเข้าโรง, ตั้งเครื่อง พอเอาเครื่องทั้งหลายขึ้นบนโรงเรียบร้อยแล้ว ลูกคู่จะเอาเครื่องดนตรีทุกชิ้นมาตีบรรเลงอีกครั้งหนึ่งประมาณ 4-5 นาที เพื่อเป็นการแจ้งให้คนใกล้ ๆ รู้ว่าตอนนี้โนรานั้นได้มาถึงแล้ว ,การเบิกโรง หลังจากกินข้าวเรียบร้อยแล้ว โนราจะต้องทำพิธีเบิกโรง สมัยก่อนเบิกโรงด้วยเงิน 25 สตางค์, การลงโรงหรือโหมโรง พอทำพิธีเบิกโรงเสร็จ ก็เริ่มโหมโรง หรือลงโรง การลงโรงแต่โบราณกำหนดไว้ว่า ให้เชิด 3 ครั้ง ก่อนที่จะบรรเลงเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการโหมโรง, กาศครู พอลงโรงเสร็จ ก็จะว่ากาดครู หรือเชิญครู, ออกตัวนางรำออกรำ อาจจะมี 2-4 คน โดยลำดับขั้นตอน คือ การเกี้ยวม่าน หรือขับหน้าม่าน และต่อด้วยออกร่ายรำ แสดงถึงความชำนาญและความสามารถเฉพาะตัวผู้รำ และออกมานั่งพนัก ว่าบทร่ายแตระแล้วทำบทว่ากลอน แล้วรำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง ตามด้วยการออกพราน และออกตัวนายโรง หรือ โนราใหญ่ และออกพรานอีกครั้ง และจะปิดท้ายด้วยการเล่นเป็นเรื่อง

2.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรำทำบท

2.2.1 โครงสร้างของบทร้องที่ปรากฏในการแสดง

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 139-146) กล่าวว่า บทร้องและรำจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับโนรา คณะใดก็ตามจะมีชื่อเสียงเด่นดังขึ้นมาได้จะต้องมีบทร้องที่ดี ซึ่งหมายถึงมีบทกลอนไพเราะ สัมผัสดี เนื้อความดี ท่วงทำนองการขับบทดี นอกจากมีบทร้องที่ดีแล้วจะต้องมีท่ารำที่สวยงามอ่อนช้อย เมื่อผู้ชมฟังบทหรือดูทำรำแล้วติดอกติดใจ ได้แบ่งประเภทกลอนไว้ 2 ประเภท คือ

2.2.1.1 บทร้องประกอบท่ารำ เป็นบทที่โนราใช้ขับโดยมีท่ารำประกอบไปด้วย ซึ่งมีบทประกอบทำครูสอน ท่าสอนรำ ท่าประถม (ปฐม) และบทร้องที่ขับประกอบการรำทำบท เช่น บทผันหน้า บทสีโต บทเพลงทับเพลงโทน หรือบทร้องที่ประกอบการแสดงเรื่อง บทร้องเหล่านี้โนราแต่ละคณะจะขับแตกต่างกันออกไป แล้วแต่ความถนัดหรือได้รับการถ่ายทอดมาไม่เหมือนกัน บทที่พอจะขับทำนองเหมือนกันอยู่บ้างคือบท ครูสอน สอนรำ และบทประถม บทผันหน้า บทเพลงทับเพลงโทนนั้นบางคณะอาจจะขับเป็นกลอนชั้นเดียว แต่บางคณะอาจจะขับเป็นกลอนหลายชั้น

2.2.1.2 บทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบเป็นบทโนราขับอย่างเดียว โดยไม่ได้มีท่ารำประกอบบทเหล่านี้ได้แก่ บทกาดครู บทเชิญครู, บทไหว้ครู, บทสรรเสริญครู บทหน้าม่าน บทหลังฉาก, บทในห้อง บทหลังม่าน หรือบทอื่น ๆ ที่มีโนราใช้ขับแต่ไม่มีท่ารำประกอบ หรือไม่ใช้ท่ารำ ๆ ตามบท

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 23- 25) กล่าวว่า ทำนองที่ใช้ร้องและรำทำบท มี 2 ทำนองคือ ทำนองเพลงรายแตระ และทำนองเพลงทับเพลงโทน ดังนี้

2.2.2.1 ทำนองเพลงรายแตระ แต่ละทำนองผู้ว่าอาจแพลงเป็นเพลงสองชั้นหรือสามชั้นก็ได้ คือร้องกลับไปมาในบางวรรค พร้อมกันอย่างรวดเร็ว เพื่อให้เกิดความแปลกหูแปลกตาสนุกสนาน เพลง ๆ เดียวผู้ร้องคนเดียวสามารถร้องรำเป็นเพลงชั้นเดียว หรืาสองชั้นหรือสามชั้นก็ได้แล้แต่ความถนัด หรือความชอบของผู้ชมแต่ละท้องถิ่น เช่น ชาวจังหวัดพัทลุงชอบเพลงชั้นเดียว ส่วนชาวจังหวัดนครศรีธรรมราชชอบเพลงสองชั้น ตัวอย่างเช่น

- ถ้าเป็นเพลงชั้นเดียวจะร้องดังนี้

“เข้าเอยเข้ามานั่งฝั่นหนา”

“แหละพี่เข้ามานั่ง แล้วทำว่าผัน นี่ผันหน้า ไปข้างอาคเณย์ แลเห็นเลน้องสาวเหอสองห้อง”

- ถ้าเป็นเพลงสองชั้น ตจะต้องร้องแจกลูกที่ละคำจนจบวรรค แล้วกลับมาร้องรวบวรรคอย่างรวดเร็ว เช่น

“ผันหน้า – ไปข้าง – โน่นข้าง – นี่ข้าง - นั่นข้าง
- โน่นอาคเนย์ – แลเห็น – นี่กะเห็น – เห็นเล – ไหนเล
- นี่สอง – นั่นสอง – นี่ห้อง – นี่ก็ห้อง – สองห้อง – สองห้อง”

หลังจากนั้นก็ร้องรวบวรรคอย่างรวดเร็วกว่า เช่น

“ผันหน้าไปอาคเณย์และเห็นเลสองข้าง”

- ถ้าเป็นเพลงสามชั้นจะร้อง ดังนี้

“เข้ามานั่ง เข้าเอยเข้ามานั่ง ฉันทำว่ามา นี่แหละมา มานี่มานั่ง ฉันนั่ง นั่งแล้วค่อยฝัน ฝันเนฝันหน้า นี่ฝัน นี่หน้า ไปข้างอาคเนย์ นี่ข้าง นั้นอาคเณย์ แลเห็นเล นี่ทำว่าแล ฉันแล แลนี่แลเห็น เห็นแล้ว เห็นเล นี่ทำว่าเล เลหนูสองห้อง นี่สอง นี่ก็สอง นั่นก็สอง สองนี้สอง ห้อง ” แล้วร้องทวนอย่างรวดเร็ว ตั้งแต่ต้นว่า “ผันหน้าไปอาคเนย์ และเห็นเล น้องสาวเอยสองห้อง”

2.2.2.2 ทำนองเพลงทับเพลงโทน โดยทำนองเพลงทับเพลงโทนนั้น เป็นศิลปะชั้นสูงกว่าเพลงรายแตระ ผู้รำจะต้องมีความชำนาญในการรำเพลงและแม่ท่า เพลงรายแตระและเพลงทับเพลงโทนนั้น สามารถรำเป็นเพลงชั้นเดียวหรือสองชั้น สามชั้นก็ได้ ข้อแตกต่างระหว่างรายแตระกับเพลงทับเพลงโทน คือกลอนและทำนองร้อง เพลงรายแตระจะใช้กลอนสี่ ส่วนเพลงทับเพลงโทน จะเป็นกลอนหก หรือกลอนแปด

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า บทร้องและรำจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับโนรา คณะใดก็ตามจะมีชื่อเสียงเด่นดังขึ้นมาได้จะต้องมีบทร้องที่ดี ซึ่งหมายถึงมีบทกลอนไพเราะ สัมผัสดี เนื้อความดี ท่วงทำนองการขับบทดี นอกจากมีบทร้องที่ดีแล้วจะต้องมีท่ารำที่สวยงามอ่อนช้อย เมื่อผู้ชมฟังบทหรือดูทำรำแล้วติดอกติดใจ ประกอบด้วยบทร้องประกอบท่ารำ เป็นบทที่โนราใช้ขับโดยมีท่ารำประกอบไปด้วย ซึ่งมีบทประกอบทำครูสอน ท่าสอนรำ ท่าประถม (ปฐม) และบทร้องที่ขับประกอบการรำทำบท และบทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบเป็นบทโนราขับอย่างเดียว โดยไม่ได้มีท่ารำประกอบบทเหล่านี้ได้แก่ บทกาดครู บทเชิญครู, บทไหว้ครู, บทสรรเสริญครู บทหน้าม่าน บทหลังฉาก, บทในห้อง บทหลังม่าน หรือบทอื่น ๆ ที่มีโนราใช้ขับแต่ไม่มีท่ารำประกอบ หรือไม่ใช้ท่ารำ ๆ ตามบท และทำนองที่ใช้ร้องและรำทำบท มี 2 ทำนองคือ ทำนองเพลงรายแตระ และทำนองเพลงทับเพลงโทน โดยทำนองเพลงรายแตระ แต่ละทำนองผู้ว่าอาจแพลงเป็นเพลงสองชั้นหรือสามชั้นก็ได้ คือร้องกลับไปมาในบางวรรค พร้อมกันอย่างรวดเร็ว เพื่อให้เกิดความแปลกหูแปลกตาสนุกสนาน เพลง ๆ เดียวผู้ร้องคนเดียวสามารถร้องรำเป็นเพลงชั้นเดียว หรืออาสองชั้นหรือสามชั้นก็ได้ แล้แต่ความถนัด หรือความชอบของผู้ชมแต่ละท้องถิ่น อีกเพลงเรียกว่าทำนองเพลงทับเพลงโทน โดยทำนองเพลงทับเพลงโทนนั้น เป็นศิลปะชั้นสูงกว่าเพลงรายแตระ ผู้รำจะต้องมีความชำนาญในการรำเพลงและแม่ท่า เพลงรายแตระและเพลงทับเพลงโทนนั้น สามารถรำเป็นเพลงชั้นเดียวหรือสองชั้น สามชั้นก็ได้ ข้อแตกต่างระหว่างรายแตระกับเพลงทับเพลงโทน คือกลอนและทำนองร้อง เพลงรายแตระจะใช้กลอนสี่ ส่วนเพลงทับเพลงโทน จะเป็นกลอนหก หรือกลอนแปด

2.2.2 โครงสร้างของการรำทำบทในการแสดงโนรา

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า106) กล่าวว่า การรำทำบท เป็นการตีท่ารำสื่อความหมายบทร้องไปพร้อม ๆ กัน เป็นที่ยอมรับกันว่าการรำทำบทเป็น การรำชั้นสูงของโนรากระบวนหนึ่งหรืออาจกล่าวได้ว่า การรำทำบทเป็นหัวใจของการแสดงโนราผู้รำจะต้องใช้ความรู้ความสามารถอย่างหลากหลายผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อร่ายรำ และตีความหมายของบทกลอนที่ร้องออกไปพร้อม ๆ กัน เชื่อกันว่าผู้ที่รำทำบทได้ดีนั้น ต้องผ่านการรำแม่บท (บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม) และการรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ ทั้งต้องเป็นคนมีความรู้ มีไหวพริบปฏิภาณในการตีท่ารำ ตามความหมายของคำร้องแต่ละคำ ได้อย่างฉับไว ทั้งนี้เพราะบางคำร้องสามารถที่จะตีท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้หลายความหมาย ดังนั้นการตีท่ารำและท่าทางสื่อความหมายจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความสอดคล้องไปกับคำร้องที่ร้องออกไป

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 23) กล่าวว่า การรำทำบทเป็นการตีท่ารำตามบทกลอน หรือบทเพลงที่นำมาร้อง โดยถือว่า การทำบทเป็นหัวใจในการแสดงโนรา แต่ละชุดนั้นจะมีใจความไม่ซ้ำกัน ในปัจจุบันการรำทำบทจะมีเพียง 1 หรือ 2 ชุด เพราะโนราได้นำวงดนตรีและละครมาผสมผสาน เพื่อมุ่งให้ถูกกับรสนิยมของคนดู ผู้รำทำบทของชุดแรกในการรำ มักนิยมรำ 1 คน ชุดที่สองถึงชุดสุดท้ายมักนิยมรำ 2-3 คน สำหรับการรำบทครูสอน บทสอนรำและบทท่าปฐม เดิมนั้นเป็นส่วนรำในการแก้บนและพิธีครอบเทริด แต่ในปัจจุบันโนราบางคณะได้นำมารพำในการแสดงทั่วไป เพราะสามารถแสดงถึงความสามารถในการรำเป็นหมู่ใหญ่ และมีความสวยงามขนบนิยมของการแสดงโนราแล้ว ไม่จัดว่าการรำบทครูสอน บทสอนรำ และบทปฐม อย่างไรก็ตามหากจำมาแสดงในการแสดงทั่วไปก็ไม่ถือแต่อย่างใด ในการรำทำบทนั้นผู้รำจะต้องทำบทและออกท่าทางรำไปพร้อมกันกับโขนสดของภาคกลาง การรำทำบทของโนราตั้งแต่ชุดที่สองเป็นต้นไป เป็นต้น

สมโภชน์ เกตุแก้ว,สุรพล วิรุฬห์รักษ์,พีระ พันลูกท้าว (2559, หน้า 159) คุณสมบัติของผู้รำโนราทำบทประกอบด้วย 1.มีความรู้ความสามารถในฉันทลักษณ์ของบทกลอน มีความเชี่ยวชาญในการแต่งคำกลอน และมีปฏิภาณ ไหวพริบในการโต้ตอบด้วยคำกลอน 2.มีความรู้ความสามารถที่ดีในการรำท่าหลักของโนรา สามารถพลิกแพลงท่ารำให้สอดคล้องสัมพันธ์กับการร้องและจังหวะดนตรี 3.มีบุคลิกของผู้สร้างความบันเทิง (entertainer) เพราะโนราทำบท ต้องร้อง เล่น เต้น รำ 4.มีไหวพริบปฏิภาณในการพลิกแพลงทั้งการร้อง การเล่น การเต้น และการรำ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การรำทำบท เป็นการตีท่ารำสื่อความหมายบทร้องไปพร้อม ๆ กัน เป็นที่ยอมรับกันว่าการรำทำบทเป็น การรำชั้นสูงของโนรากระบวนหนึ่งหรืออาจกล่าวได้ว่า การรำทำบทเป็นหัวใจของการแสดงโนราผู้รำจะต้องใช้ความรู้ความสามารถอย่างหลากหลายผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อร่ายรำ และตีความหมายของบทกลอนที่ร้องออกไปพร้อม ๆ กัน เชื่อกันว่าผู้ที่รำทำบทได้ดีนั้น ต้องผ่านการรำแม่บท (บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม) และการรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ ทั้งต้องเป็นคนมีความรู้ มีไหวพริบปฏิภาณในการตีท่ารำ ตามความหมายของคำร้องแต่ละคำ ได้อย่างฉับไว ทั้งนี้เพราะบางคำร้องสามารถที่จะตีท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้หลายความหมาย ดังนั้นการตีท่ารำและท่าทางสื่อความหมายจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความสอดคล้องไปกับคำร้องที่ร้องออกไป แต่ละชุดนั้นจะมีใจความไม่ซ้ำกัน ในปัจจุบันการรำทำบทจะมีเพียง 1 หรือ 2 ชุด เพราะโนราได้นำวงดนตรีและละครมาผสมผสาน เพื่อมุ่งให้ถูกกับรสนิยมของคนดู ผู้รำทำบทของชุดแรกในการรำ มักนิยมรำ 1 คน ชุดที่สองถึงชุดสุดท้ายมักนิยมรำ 2-3 คน คุณสมบัติของผู้รำโนราทำบทประกอบด้วย มีความรู้

ความสามารถในฉันทลักษณ์ของบทกลอน มีความเชี่ยวชาญในการแต่งคำกลอน และมีปฏิภาณ ไหวพริบในการโต้ตอบด้วยคำกลอน สามารถตีท่ารำได้ และสอดคล้องกับการร้องและจังหวะดนตรี สามารถร้อง เล่น เต้น รำได้เป็นต้น

2.3 โครงสร้างของท่ารำโนรา

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า106) กล่าวว่า ศัพท์เฉพาะโนรา หรือนาฏยศัพท์โนรา คือการเรียกชื่อท่ารำหรือโครงสร้างท่ารำเบื้องต้น ในการฝึก โนราเพื่อให้ผู้ฝึกรำปฏิบัติเหล่านี้เป็นพื้นฐานจนเกิดความชำนาญและสามารถนำลีลาท่ารำเหล่านี้ไปใช้การฝึกรำบทพื้นฐานซึ่งศัพท์เฉพาะโนรานั้นจะเป็นชื่อที่ใช้เรียกขึ้นมาจากหลักการจัดโครงสร้างร่างกายและการนำท่ารำมาใช้อยู่สม่ำเสมอในกระบวนการรำโนรา มี 20 ท่า ประกอบด้วย ท่าอัดอก, ท่าแอ่นหลัง, ท่าย่อเข่า, ท่าทอดแขน, ท่าเชิดหน้า, ท่าลงฉาก, ท่าลงฉากน้อย, ท่าเขาควาย, ท่าท่องโรง, ท่าเคล้ามือ, ท่าไหว้, ท่านาด, ท่าสอดสร้อย, ท่าเก็บเท้า, ท่ากรีดนิ้ว, ท่าเก็บตีนเตี้ย, ท่านั่ง, ท่าคำนับ, ท่ารวบมือ, ท่ารวมเท้า

จุติกา โกศลเหมมณี (2553, หน้า 53-54) กล่าวว่า ในการรำโนรา เป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่สำคัญของการแสดงโนรา ผู้ที่สามารถรำโนราให้สวยงามได้ จะต้องรู้จักและเข้าใจ โครงสร้างท่ารำพื้นฐาน เพราะในการรำโนรานั้นจะมีเอกลักษณ์ ของโครงสร้างที่จะต้องฝึกปฏิบัติ ให้มีรูปร่างที่สมส่วน มีความสวยงามไม่ว่าจะอยู่ในกิริยาท่าทาง การร่ายรำรูปแบบใด ผู้ที่รำจะต้องใช้เอกลักษณ์โครงสร้างร่างกาย มาใช้ทุกครั้งเมื่ออยู่ในกระบวนท่ารำต่าง ๆ ตั้งแต่การนั่งรำ ยืนรำ หรือการเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ ของโครงสร้างท่ารำ

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2561, หน้า 17-18) กล่าวว่า นาฏลักษณ์โนรา หมายถึง กระบวนท่ารำลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบต่าง ๆที่เป็นลักษณะเฉพาะโนรา ที่สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจ เกิดความชื่นชอบในศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้น ดังนั้นการแสดงโนราที่สามารถสื่อสารถึงความงดงามของท่ารำ ความหมาย และเอกลักษณ์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งหลักของการรำโนรา ถือว่าสวยหรือรำดี ดังนี้ 1.การทรงตัว หลังต้องแอ่น โดยเหยียดอกให้แอ่นผายออก เรียกว่า “อัดอก” ย่อตัวและเข่าลงเล็กน้อย ก้อนงอนคอตั้ง หน้าแหงนเชิดเล็กน้อย 2.การเคลื่อนไหวเวลารำ ลำตัวต้องนิ่ง วงหน้าไปตามลีลามือ หากท่ารำเน้นวงแขนหรือลำตัวช่วงบน ลำตัวช่วงล่างต้องนิ่ง 3.การรำต้องมีโสพส มีความสมดุลทั้งวงแขน อกคอใบหน้า ลำตัว เข่า เอว และสะโพก 4.มีความแข็งแรง ทะมัดทะแมง

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 54-55) กล่าวว่า การฝึกท่ารำทั่วไปในสมัยก่อน ครูโนรามีความเข้มงวดในการฝึกมาก ผู้ฝึกคนไหนทำผิดหรือทำไม่ถูกใจ ครูก็จะลงโทษเฆี่ยนตีด้วยไม้เรียว สำหรับการฝึกของแต่ละครูโนรา ส่วนใหญ่ไม่แน่นอน เพราะโนราไม่มีหลักสูตร แต่ส่วนใหญ่โดยทั่วไปแล้วขั้นตอนการฝึกโนราจะเป็น ดังนี้ 1.ฝึกท่านั่งคุกเข่า จุดประสงค์ในการคุกเข่าคือ ต้องการให้ผู้ฝึกได้นั่งรำได้สวยงามถูกสัดส่วน วิธีการฝึกคือ โนราตจะต้องให้ผู้ฝึกนั่งคุกเข่า หัวเข่าทั้งสองข้างห่างออกจากกันประมาณ 2 คืบ นั่งหลังตก ยกไหล่ หน้าตั้งตรง โดยครูโนราจะให้นั่งในลักษณะนี้นาน ไม่ต่ำกว่า 30 นาที เพื่อดูว่าผู้ฝึกเหนื่อยแล้ว หลังงอ ไหล่ตกหรือเปล่า ทั้งนี้เพราะท่ารำโนรามีหลายท่าที่ต้องนั่งรำ จึงต้องฝึกความอดทนในการนั่ง 2.ฝึกท่าลงฉาก จุดประสงค์ในการฝึกคือ ต้องการให้ผู้รำสามารถรำได้สัดส่วนตามแบบฉบับของโนรา กล่าวคือ การรำโนราที่ถูกต้องนั้น แขน ต้องยกให้ได้ฉากกับพื้น วิธีการฝึก ครูโนราจะผู้ฝึกทำท่าต่าง ๆ ตามครู ถ้าผู้ฝึกทำไม่ถูกต้องครูโนราจะมาจัดแขนขา ให้ถูกท่า แล้วให้ผู้ฝึกปฏิบัติแต่ละท่าหลาย ๆ ครั้ง ครั้งละหลาย ๆ นาที 3.ฝึกการหมุนตัวในท่าคุกเข่า ท่ายืน และท่าลงฉาก จุดประสงค์สำคัญในการฝึกคือ ต้องการให้การรำนิ่มนวลสวยงาม วิธีการฝึกครูโนราจะกำหนดท่าให้

แล้วให้ผู้ฝึกค่อย ๆ หมุนตัวไปตามท่า โดยส้นเท้าหน้าเป็นศูนย์กลาง ปลายเท้าจะต้องกำหนดทิศในการหมุน เท้าหลังจะต้องหมุนเคลื่อนที่ให้เป็นแนวเดียวและสัมพันธ์กับเท้าหน้า ไม่ว่าจะอยู่ในท่าใด จะต้องให้ดูเหมือนผู้ฝึกนั่งบนแท่นวงกลม แล้วจับแท่นนั้นหมุน

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า โครงสร้างของบทร้องที่ปรากฏในการแสดง ได้มีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการแสดงโนรา โนราคณะใดก็ตามจะมีชื่อเสียงเด่นดังขึ้นมา ได้จะต้องมีบทร้องที่ดี ซึ่งหมายถึงมีบทกลอนไพเราะ สัมผัสดี เนื้อความดี ท่วงทำนองการขับบทดี นอกจากมีบทร้องที่ดีแล้วจะต้องมีท่ารำที่สวยงามอ่อนช้อย เมื่อผู้ชมฟังบทหรือดูทำรำแล้วติดอกติดใจ ได้แบ่งประเภทกลอนไว้ 2 ประเภท คือ บทร้องประกอบท่ารำ เป็นบทที่โนราใช้ขับโดยมีท่ารำประกอบไปด้วย ซึ่งมีบทประกอบทำครูสอน ท่าสอนรำ ท่าประถม (ปฐม) และบทร้องที่ขับประกอบการรำทำบท เช่น บทเพลงทับเพลงโทน หรือบทร้องที่ประกอบการแสดงเรื่อง บทร้องเหล่านี้โนราแต่ละคณะจะขับแตกต่างกันออกไป แล้วแต่ความถนัดหรือได้รับการถ่ายทอดมาไม่เหมือนกัน บทที่พอจะขับทำนองเหมือนกันอยู่บ้างคือ บทครูสอน สอนรำ และบทประถม บทผันหน้า บทเพลงทับเพลงโทนนั้น บางคณะอาจจะขับเป็นกลอนชั้นเดียว แต่บางคณะอาจจะขับเป็นกลอนหลายชั้น , บทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบเป็นบทโนราขับอย่างเดียว โดยไม่ได้มีท่ารำประกอบบทเหล่านี้ได้แก่ บทกาดครู บทเชิญครู, บทไหว้ครู, บทสรรเสริญครู บทหน้าม่าน บทหลังฉาก, บทในห้อง บทหลังม่าน หรือบทอื่น ๆ ที่มีโนราใช้ขับแต่ไม่มีท่ารำประกอบหรือไม่ใช้ท่ารำรำตามบทเลย โครงสร้างในการการรำทำบทเป็นหัวใจของการแสดงโนราผู้รำจะต้องใช้ความรู้ความสามารถอย่างหลากหลายผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อร่ายรำ และตีความหมายของบทกลอนที่ร้องออกไปพร้อม ๆ กัน เชื่อกันว่าผู้ที่รำทำบทได้ดีนั้น ต้องผ่านการรำแม่บท (บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม) และการรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ ทั้งต้องเป็นคนมีความรู้ มีไหวพริบปฏิภาณในการตีท่ารำตามความหมายของคำร้องแต่ละคำ ได้อย่างฉับไว ทั้งนี้เพราะบางคำร้องสามารถที่จะตีท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้หลายความหมาย ดังนั้นการตีท่ารำและท่าทางสื่อความหมายจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความสอดคล้องไปกับคำร้องที่ร้องออกไป และมีโครงสร้างท่ารำประกอบ มี 20 ท่า ประกอบด้วย ท่าอัดอก, ท่าแอ่นหลัง, ท่าย่อเข่า, ท่าทอดแขน, ท่าเชิดหน้า, ท่าลงฉาก, ท่าลงฉากน้อย, ท่าเขาควาย, ท่าท่องโรง, ท่าเคล้ามือ, ท่าไหว้, ท่านาด, ท่าสอดสร้อย, ท่าเก็บเท้า, ท่ากรีดนิ้ว, ท่าเก็บตีนเตี้ย, ท่านั่ง, ท่าคำนับ, ท่ารวบมือ, ท่ารวมเท้า

2.4 การรำเฉพาะอย่างโนรา

จุติกา โกศลเหมมณี (2553, หน้า 42) กล่าวว่า การรำเฉพาะอย่าง นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการทำบทดังกล่าวแล้วยังต้องฝึกการำเฉพาะอย่างให้เกิดความชำนาญเป็นพิเศษด้วยซึ่งการรำเฉพาะอย่างนี้ อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู หรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำลงครูหรือโรงครู หรือรำแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่าง มีดังนี้

1. รำบทครูสอน
2. รำบทปฐม
3. รำเพลงทับเพลงโทน
4. รำเพลงปี่
5. รำเพลงโค
6. รำขอเทริด

7. รำเฆี่ยนพรายและเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว)
8. รำแทงเข้
9. รำคล้องหงส์
10. รำบทสิบสองหรือรำสิบสองบท

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 64) กล่าวว่า การรำเฉพาะอย่าง เป็นศิลปะการรำชั้นสูงของโนรา เป็นการรำที่ใช้ในเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีโรงครู รำเมื่อมีการประชันโรง หรือรำเพื่อแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่างที่ได้การสืบทอดมา ซึ่งโนราที่จะสามารถรำเฉพาะอย่างได้นั้น จะต้องผ่านการฝึกทักษะพื้นฐาน และสามารถทำบทได้ดี เนื่องจากท่ารำของการรำเฉพาะอย่างเป็นการรำที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญ และความแข็งแรงของร่างกายเป็นสำคัญ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในการรำเฉาะอย่างนั้นเป็นศิลปะการรำชั้นสูง ของตัวโนรา และเป็นการรำที่ใช้เฉพาะในบางโอกาส เช่น การรำในพิธีโรงครู รำเมื่อมีการประชันโรง การรำเพื่อแก้บน แก้เหมย เป็นต้น การรำเฉพาะอย่างนั้นผู้ที่สามารถรำได้จะต้องผ่านการเข้าพิธีครอบเทริดมาแล้ว และผ่านการฝึกทักษะพื้นฐานจากโนราใหญ่ หรือราชครูโนรา การรำเฉพาะอย่างก็ยังเป็นการรำอวดลีลาเฉพาะตัว และจะต้องใช้ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ รวมไปถึงความแข็งแรงของร่างกาย ในการรำเฉพาะอย่าง ประกอบไปด้วย รำบทครูสอน รำบทปฐม รำเพลงทับเพลงโทน รำเพลงปี่ รำเพลงโค รำขอเทริด รำเฆี่ยนพรายและเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว รำแทงเข้ รำคล้องหงส์ รำบทสิบสองหรือรำสิบ สองบท และบางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำลงครูหรือโรงครู หรือรำแก้บน เป็นต้น

2.5 องค์ประกอบของการแสดงโนรา

2.5.1 ผู้แสดงโนรา

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2538, หน้า 3) กล่าวว่า ผู้แสดงโนราเดิมเป็นการที่มีผู้ชายแสดงล้วน มีหัวหน้าคณะเรียกเป็นนายโรง ต่อมามีโนราหญิงเข้ามาแสดงด้วย จึงทำให้ได้รับความเป็นนิยมและเป็นที่ยอมรับของคนดู

สมโภช เกตุแก้ว (2538, หน้า 3) กล่าวว่า ในการแสดงโนราจะต้องมีนายโรง ตัวนาง ตัวประกอบ ๔-๖ คน มีนักดนตรีหรือลูกคู่ รวมทั้งหมดไม่น้อยกว่า ๑๕ คน

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 26) กล่าวว่า ปัจจุบันในการแสดงโนราที่แสดงตามงานต่าง ๆ หรือบางโรงก็จะมีนักแสดงเพิ่มมากขึ้น มีผู้แสดงและลูกคู่รวมแล้วไม่น้อยกว่า ๓๐ คน

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2520, หน้า 38) กล่าวว่า ผู้แสดงแต่เดิมมีโนราใหญ่หรือนายโรงเป็นหัวหน้า ทำหน้าที่เป็นผู้บริหารคณะในทุก ๆ ด้าน และที่สำคัญคือ ต้องมีความสามารถในการรำ โนราคณะหนึ่งคณะใดจะมีชื่อเสียงโด่งดังได้อยู่ที่ชื่อเสียงของนายโรงหรือโนราใหญ่ และชื่อของคณะโนราต่าง ๆ จะตั้งตามชื่อของนายโรง เช่น โนราพุ่มเทวา, โนราเติม ตรัง, โนรายก ทะเลน้อย เป็นต้น ในปัจจุบันผู้แสดงโนรามีการเปลี่ยนแปลงไปจากที่กล่าวมาหลายอย่าง คือ ผู้แสดงมีจำนวนที่มากขึ้น เพราะการแสดงโนราในปัจจุบันให้การสำคัญกับการแสดงเป็นเรื่องมากกว่ารำ เรื่องที่นำมาแสดงนั้นจะใช้ผู้แสดงเรื่องละหลาย ๆ คน ซึ่งนายโรง หรือโนราใหญ่ไม่ต้องรำก็ได้อาจจะทำหน้าที่เป็นผู้บริหารคณะเพียงอย่างเดียว และผู้แสดงในคณะโนราบางคนหรือเกือบไม่ทั้งหมดไม่จำเป็นต้องรำโนราเป็น เพียงแต่ทำหน้าที่เป็นหางเครื่อง นักร้อง หรือผู้แสดงในเรื่องก็พอ

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 8) กล่าวว่า ผู้แสดง คือผู้ทำหน้าที่เป็นผู้รำและแสดงเรื่องราวในการทำบท ซึ่งผู้แสดงประกอบด้วย นายโรงโนรา หรือโนราใหญ่ นางรำ ผู้รำชุด พราน โดย

นายโรงหรือโนราใหญ่ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะมโนราห์มีบทบาทสูงสุดในการรำการแสดงเรื่องการบริหารการแสดง แต่ในปัจจุบันหัวหน้าคณะมโนราห์ขึ้นในอดีตกล่าวคือ หัวหน้าคณะที่เป็นผู้หญิงก็จะมีหน้าที่เพียงการบริหารการแสดงโดยการเชิญหรือว่าจ้าง หรือโนราใหญ่มาร่วมแสดงและเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมได้แก่การแก้เหมยและการเหยียบเสน นางรำ คือ ผู้ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยนายโรงโนราหรือโนราใหญ่ในการรำทำบท ผู้รำชุด คือ ผู้ทำหน้าที่เป็นผู้รำหมู่รำชุดในช่วงลำดับต้น ๆ ของการแสดงโนราลักษณะการรำของผู้รำหมู่ ส่วนมากก็มักเป็นการรำในกระบวนการประสมท่ารำแม่บทหรืออื่น ๆ ตามความเหมาะสมผู้นำชุดจะมีทั้งเยาวชนชายและเยาวชนหญิงประมาณ 5-6 คน พรานคือ ผู้ทำหน้าที่เสริมสร้างความสนุกสนาน ตลกขบขัน โดยใช้กิริยาท่าทางการขับบทกลอน ตลอดการแสดงเรื่องราวในการเล่นทำบท ออกพรานกับนายโรงหรือโนราใหญ่นอกจากพรานที่เป็นตัวแทนผู้ชายแล้วยังมีพรานที่เป็นตัวแทนผู้หญิงซึ่งเรียกว่า “ทาสี”

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ผู้แสดงโนราในสมัยก่อน โดยแต่เดิมนั้นจะเป็นการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมาได้มีโนราหญิงเข้ามาแสดงด้วย จึงทำให้ได้รับความนิยมมากขึ้นและเป็นที่ยอมรับของคนดู ในการแสดงโนรานั้น มีผู้แสดงซึ่งจะประกอบไปด้วย นายโรงโนรา โนราใหญ่ นางรำ ผู้รำชุด และพราน ฯลฯ โดย นายโรง หัวหน้าคณะโนราหรือโนราใหญ่ นั้นจะมีหน้าที่คือ มีบทบาทสูงสุดในการบริหาร จัดการด้านต่าง ๆ ของคณะโนรา และมีบทบาทสูงสุดในการรำ หรือการแสดงเรื่อง แต่ในปัจจุบันนั้นนายโรงหัวหน้าคณะโนรา หรือโนราใหญ่ จะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็ได้ และในบางคณะนั้นอาจจะไม่ต้องรำ แค่ทำหน้าที่บริหารคณะเพียงอย่างเดียวก็ได้ นางรำ คือ ผู้แสดงคนอื่น ๆ ที่มีหน้าที่ออกรำ มีทั้งผู้หญิง และผู้ชาย ในปัจจุบันนางรำนั้นจะพบเห็นเป็นผู้หญิงส่วนมาก เพราะเป็นที่นิยมและในการแสดงแบบสมัยนิยม ที่มีดนตรีเข้ามาประกอบ นางรำมักจะสามารถร้องเพลง และเต้นแบบหางเครื่องได้ด้วย ส่วนนางรำโนราโรงครูนั้นมักจะเป็น ผู้ชายหรืออาจจะมีผู้หญิงบ้างแต่ค่อนข้างจะน้อย เพราะจะต้องประกอบพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ของโนรา และผู้หญิงมีหน้าที่ รำเพียงอย่างเดียว พราน คือ ผู้แสดงที่มีหน้าที่แสดงบทตลกและแสดงบทสำคัญอื่น ๆ โดยเฉพาะการเล่นในการจับบทออกพราน หมอ เป็นผู้ชายที่มีหน้าที่เป็นหมอไสยศาสตร์ของคณะโนรา เพื่อป้องกันการทำคุณไสยและยังช่วยในการประกอบพิธีกรรมบางอย่างแทนหัวหน้าคณะได้อีกด้วย หมออาจจะเป็นโนราอาวุโส และหยุดการร่ายรำแล้ว แต่มีความรู้ และความเข้าใจในเรื่องไสยศาสตร์เป็นอย่างดีและเชี่ยวชาญ จึงมาช่วยเป็นหมอประจำคณะได้ แต่ในปัจจุบันหมอได้ลดบทบาทลงไปมากจนไม่มีพิธีกรรมสำคัญในโรงโนราที่ต้องใช้หมออีก ดังนั้น หมออาจจะเข้ามาช่วยเหลืองานอย่างอื่นภายในคณะก็ได้ หรือคอยเป็นกำลังใจหรือเป็นที่ปรึกษาให้กับคณะโนราได้อีกด้วย ในการแสดงโนรานั้นในอดีตมีนักแสดงประมาณ 4-6 คน โดยประมาณ แต่ในปัจจุบันนั้นการแสดงโนรามักจะขึ้นอยู่กับรูปแบบของการแสดง งานที่แสดง หรือโอกาสที่จะแสดง จึงทำให้มีจำนวนผู้แสดงนั้นเพิ่มมากขึ้น โดยประมาณนั้น มีนักแสดงและลูกคู่ ไม่น้อยกว่า 30 คน และในปัจจุบันนั้น ผู้แสดงนั้นจะทำหน้าที่ในการรำ และแสดงเป็นเรื่องราวในการทำบท นักร้อง หรือหางเครื่อง เป็นต้น

2.6.2 นักดนตรี

หนังสือเชิดชูเกียรติพุ่มเทวาขุนอุปถัมภ์นรากร (2523, หน้า 123) กล่าวว่า นักดนตรีหรือลูกคู่ ในการแสดงโนรา หากขาดลูกคู่แล้วโนราจะไม่สามารถรำได้ จึงนับว่าลูกคู่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดง ลูกคู่แต่เดิมมีตัวหลักแค่ 4 คน คือ คนตีทับ 1 คน ตีกลอง 1 คน ปี่ 1 คน โหม่งและฉิ่ง 1 คน ส่วนลูกคู่ประกอบคือแตระจะมีกี่คนก็ได้

ลูกคู่โนรา (2548, หน้า 7) กล่าวว่า ลูกคู่โนราในคณะโนรา ทำหน้าที่ร้องส่งและรับการขับบท หรือกลอนโนรา รวมทั้งการเล่นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนราอีกด้วย เช่น ทับ กลองโหม่ง ฉิ่ง และแตระ

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 39) กล่าวว่า แต่เดิมในการแสดงโนรา จะมีลูกคู่หรือนักดนตรีจำนวน 5-6 คน คือ มือทับ มือปี่ มือกลอง มือโหม่งและมือฉิ่ง มือแตระ (กรับ) สำหรับมือแตระนั้นจะมี 2 หรือ 3 คนก็ได้ นอกจากนั้นยังมีบุคคลพิเศษ อีก 2 ประเภท ซึ่งอาจจะมีหรือไม่มีก็ได้ คือ หมอเฒ่า ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านไสยศาสตร์ มีหน้าที่ปกป้องคุ้มกันคุณไสยแก่คณะโนรา และบางครั้งก็ใช้เวทมนตร์ทำอันตรายให้กับโนราอีกคณะที่มาแสดงประชันกับโรงของตน และตาเสือ คือ ผู้ชายทั่ว ๆ ไป ที่มีความหลงใหลในฝีมือการรำของโนราเด็ก ๆ ถึงกับละทิ้งบ้านเรือนลูกเมียติดตามคณะโนรา ในช่วงที่โนราเดินทางไปแสดง เพื่อให้ช่วยดูแลทุกข์สุขในการเดินทางไปรำ ในปัจจุบันตาเสือ ไม่มีแล้ว เพราะการเดินทางมีความสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 8-9) กล่าวว่า ลูกคู่ คือผู้ ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีลูกคู่คณะหนึ่งมีจำนวนประมาณ 5-6 คน ประกอบด้วยมือปี่ 1 คน เป็นคนทำหน้าที่เป่าปี่ มือทับ 1 คนทำหน้าที่แต่ในอดีตจะใช้ 2 คนซึ่งสาเหตุที่ใช้ลูกคู่สองคน เพราะแต่เดิมนั้นทับที่ใช้ตีประกอบการรำโนรามีขนาดโตกว่าทับที่นิยมใช้กันในปัจจุบันดังนั้นทับ 1 ลูก ในสมัยก่อนก็ต้องใช้มือทับ 1 คนครั้งสมัยต่อมามีการพัฒนาให้มีขนาดเล็กลงจึงนำทั้ง 2 ใบมาผูกไขว้เข้าด้วยกันโดยใช้ผ้าหรือเชือกหรือยางรัดไว้ทำให้ต้องลดคนตีทับเหลือเพียงแค่หนึ่งคน มือกลอง 1 คน ทำหน้าที่ตีกลอง มือโหม่ง ฉิ่ง 1 คน ทำหน้าที่ตีโหม่งและฉิ่งควบคู่กันไป มือแตระ 1-2 คนทำหน้าที่แตระ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า นักดนตรีหรือที่เรียกกันว่า ลูกคูโรานั้นมีความสำคัญเพราะเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการแสดง ซึ่งทำหน้าที่เป็นคนบรรเลงดนตรีโนรา ร้องส่ง ร้องรับขับบท หรือบทกลอนโนรา แต่เดิมในการแสดงโนรา จะมีลูกคูโนรา หรือนักดนตรีจำนวน 5-6 คน คือ มือทับ มือปี่ มือกลอง มือโหม่งและมือฉิ่ง มือแตระ (กรับ) สำหรับมือแตระนั้นจะมี 2 หรือ 3 คน ในอดีตนั้นเครื่องดนตรีบางประเภทก็จะใช้จำนวนลูกคู่ 2 คน เช่น ทับ สาเหตุที่ต้องใช้จำนวนลูกคู่ 2 คน เพราะแต่เดิมนั้นทับที่ใช้ตีประกอบจังหวะ หรือดนตรีในการแสดงโนรานั้นได้มีขนาดใหญ่กว่าทับที่เรานิยมนำมาใช้กันในปัจจุบัน จึงทำให้การใช้ทับนั้น ลูกคู่ตีทับจึงต้องมีจำนวน 2 คน แต่ต่อมาได้มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง จึงทำให้ทับมีขนาดที่เล็กลง และด้วยขนาดที่เล็กลงนั้น จึงทำให้ทับทั้งสองลูกนั้นสามารถนำมาผูกไขว้เข้าด้วยกันทั้ง 2 ใบ อาจจะผูกโดยการใช้ผ้า หรือใช้เชือกยางนำมารัดก็ได้ และนี่ก็เป็นเหตุผลที่ต้องลดจำนวนลูกคู่ในการตีทับ และตีกลอง ให้เหลือเพียง 1 คน และลูกคูโรานั้นจะนิยมใช้เป็นผู้ชายอย่างเดียว นอกจากนั้นยังมีบุคคลพิเศษ อีก 2 ประเภท ซึ่งอาจจะมีหรือไม่มีก็ได้ คือ หมอเฒ่า ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านไสยศาสตร์ มีหน้าที่ปกป้องคุ้มกันคุณไสยให้แก่คณะโนรา และบางครั้งก็ใช้เวทมนตร์ ทำอันตรายให้กับโนราอีกคณะ ที่มาแสดงประชันกับโรงของตน และตาเสือ คือ ผู้ชายทั่ว ๆ ไป ที่มีความหลงใหลในฝีมือการรำของโนราเด็ก ๆ ถึงกับละทิ้งบ้านเรือนลูกเมียติดตามคณะโนรา ในช่วงที่โนราเดินทางไปแสดง เพื่อให้ช่วยดูแลทุกข์สุขในการเดินทางไปรำ ในปัจจุบันตาเสือ ไม่มีแล้ว เพราะการเดินทางมีความสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น

2.6.3 เครื่องดนตรี

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 26) กล่าวว่า เครื่องดนตรีที่ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี แต่เดิมเรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องเบา และมีเครื่องดนตรีประสมวง ประกอบด้วย โหม่ง ทับ ฉิ่ง และแตระ

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2523, หน้า 130) กล่าวว่า ในปัจจุบันเครื่องดนตรีโนรามีอยู่ 6 ชนิด ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ทับ 2 ลูก กลอง 1 ลูก โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ และแตระไม้ไผ่ 1 ชุด

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร (2553, หน้า 29) กล่าวว่า เครื่องดนตรีในการแสดงโนราส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ มีดังนี้ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 40) กล่าวว่า เครื่องดนตรีโนราที่ใช้ในการแสดง เมื่อประมาณ 60 ปีก่อน ประกอบด้วย กลอง 1 ใบ โดยทั่วไปกลองโนรามีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลองทั้ง 2 ด้าน ประมาณ 10 นิ้ว และมีส่วนสูงประมาณ 12 นิ้ว ขนาดของกลองถ้าเล็กกว่านี้ จะมีเสียงแหลม ถ้ามีขนาดใหญ่กว่านี้เสียงจะทุ้มเกินไป กลองโนรานิยมทำด้วยแก่นไม้ขนุน เพราะเชื่อว่าทำให้เสียงดี หนังที่หุ้มกลองใช้หนังวัวหรือควายหนุ่ม ถ้าให้ดีแล้ววจะต้องใช้หนังของลูกวัวหรือลูกควายมีหมุดไม้หรือที่เรียกภาษาใต้ เรียกว่า “ลูกสัก” ตอกยึดหนังหุ้มให้ตึง มีขาตั้งทั้งสองขาทำด้วยไม้ไผ่ มีเชือกตรึงให้ติดกับกลอง และมีไม้ตีขนาดพอเหมาะ 1 คู่ , ทับ 1 คู่ ทับเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้มือตี มีความสำคัญในการให้จังหวะ ควบคุมการเปลี่ยนจังหวะและเสริมท่ารำให้ดีเยี่ยม ตัวทับมีลักษณะคล้ายกลองยาว แต่มีขนาดเล็กกว่ามาก ยาวประมาณ 40-50 เซนติเมตร นิยมทำด้วยไม้แก่นขนุนเช่นเดียวกันกับกลอง นำมาขุดหรือแต่งจนได้รูปสวยงามตามที่ต้องการ นิยมหุ้มด้วยหนังที่บางกว่าหนังที่ใช้หุ้มกลอง หนังที่นิยมใช้ เช่น หนังค่าง หนังแมว ตรึงร้อยหนังด้วยเชือกด้ายและหวาย ทับใบหนึ่งจะมีเสียงทุ้ม เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลูกเทิง” ส่วนอีกใบหนึ่งนั้นจะมีเสียงแหลม เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลูกฉับ” , โหม่ง 1 คู่ โหม่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีส่วนสำคัญในด้านการสร้างเสียงเสนาะและให้จังหวะ โดยเฉพาะเสียงเสนาะมีความสำคัญมากในด้านการสร้างเสียงเสนาะและให้จังหวะ โดยเฉพาะเสียงเสนาะมีความสำคัญมาก เพราะโนราจะต้องร้องบท ให้กลมกลืนระหว่างเสียงของโนรากับเสียงของโหม่งลูกที่มีเสียงแหลม ซึ่งภาษาโนราเรียกว่า “เสียงเข้าโหม่ง” โหม่งของโนรารุ่นเก่าเรียกว่า “โหม่งฟาก” ทำจากแผ่นเหล็กหนา 2 อัน ขนาดประมาณ 3×6 นิ้ว หนาประมาณ 2 หุน แผ่นหนึ่งเสียงทุ้ม แผ่นหนึ่งเสียงแหลม แขวนตรึงอยู่กับราวไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ส่วนโหม่งของโนราในยุคปัจจุบันมีขนาดและรูปร่างแบบเดียวกับฆ้องวง ทำด้วยทองเหลือง โหม่งใบหนึ่งมีเสียงทุ้มและอีกใบหนึ่งมีเสียงแหลมเช่นกัน ไม้ตีโหม่งมีลักษณะส่วนปลายโตกว่าส่วนอื่น เพราะใช้ยางหรือด้ายดิบหุ้มพันเพื่อให้มีเสียงนุ่มเวลาตี ,ฉิ่ง 1 คู่ ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งมีความสำคัญต่อการขับบทของโนรามากที่สุด ฉะนั้นผู้ที่ตีฉิ่งต้องพยายามตีให้ลงกับจังหวะที่ราขับบท โนรารุ่นเก่านิยมใช้ฉิ่งขนาดใหญ่ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว ส่วนในปัจจุบันใช้ฉิ่งขนาดเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.5 นิ้วเป็นฉิ่งทองเหลืองชนิดหนาม, ปี่ 1 เลา ปี่ เป็นเครื่องดนตรีมีความสำคัญในการเสริมเสียงสะกดใจผู้ชม ให้เกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มและทำให้ผู้แสดงร่ายรำด้วยลีลาที่อ่อนช้อย ปี่ของโนราเป็นปี่ยอดหรือปี่กลาง ตัวปี่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สาวดำ ไม้หลุมพอ หรือใช้แก่นไม้บางชนิด เช่น ไม้กระถิน ไม้มะม่วง ไม้รักป่า หรือไม้มะปริง ส่วนพวดปี่ทำด้วยแผ่นทองแดง และลิ้นปี่ทำด้วยใบตาล ซึ่งใบตาลที่นิยมนำมาใช้เป็นใบของต้นตาลเที่ยวกลางทุ่ง เพราะเชื่อว่าจะทำให้ปี่มีเสียงปี่มีความไพเราะ, แตระหรือกรับไม่จำกัดคู่ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นจังหวะ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ แตระพวง ทำจากไม้เนื้อแข็งขนาด 0.5×2×6 นิ้ว นำมาเจาะรูหัวท้าย ร้อยเชือกซ้อนกันประมาณ 10 อัน ที่แกนกลางร้อยแตระทำด้วยโลหะ และแตระคู่ ทำด้วยไม้ไผ่ที่แก่จัดโดยตัดจากส่วนโคน และนำมาผ่าให้มีขนาดพอเหมาะกับมือจับ การตกแต่งนั้น จะต้องทำให้ส่วนที่จับมีขนาดเล็กเท่าส่วนเล็กน้อย และเครื่องดนตรีในปัจจุบันนั้น ปรากฏว่าแตกต่างไปจากยุคก่อนมาก คณะจะนิยมนำเอา

เครื่องดนตรีสากลมาผสมผสานกับนักดนตรีของโนรา และบางคณะจะเอาเครื่องดนตรีแบบเดิมออกไป แล้วนำเครื่องดนตรีสากลมาแทน เช่น ใช้กลองชุด แทนทับกับกลอง ใช้ออร์แกนแทนปี่ เป็นต้น ซึ่งทำให้ศิลปะด้อยลงไปเป็นอันมาก

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 23-25) กล่าวว่า เครื่องดนตรีโนรา ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้มีลักษณะการบรรเลงที่เป็นแบบเฉพาะ ที่จะต้องขอคำนึงถึงจังหวะทำนองของทับเป็นสำคัญโดยมีกลองเป็นเครื่องดนตรีเสริมสอดประสานไปกับทำนองของทับ และมีเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น โหม่งฉิ่ง แตระ เป็นเครื่องดนตรีที่คอยควบคุมจังหวะถี่ห่าง เพื่อเสริมให้ทำนองของทับโดดเด่นมากยิ่งขึ้นส่วนทำนองดนตรีหรือบทเพลงที่ใช้บรรเลงก็เป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่ง ที่ทำหน้าที่เพื่อเพิ่มสีสันของดนตรี ให้บังเกิดความวิจิตรและมีความสุนทรีย์ ทำนองเพลงหรือบทเพลงที่นำมาบรรจุบรรเลงร่วมกับจังหวะหรือทำนองของทับต้องมีความสัมพันธ์กัน เมื่อจังหวะของทับเปลี่ยนทำนองเพลงหรือบทเพลงก็ต้องเปลี่ยนแปลงตามทำนองเพลงทับ ทำนองเพลงหรือบทเพลงจะไม่มีบทบาทในการทำให้ทำนองเพลงทับเปลี่ยนแปลงได้ ขณะบรรเลงประกอบการแสดงมือทับก็จะต้องสังเกตกระบวนลีลารำของผู้รำว่าเป็นการรำแบบไหน ร้องอย่างไร เพลงทับก็ต้องปรับเปลี่ยนไปตามการเคลื่อนไหวของขบวนการลีลารำนั้น ๆ เครื่องดนตรีโนราที่ใช้ประกอบการรำ และการขับร้องในการแสดงโนรา มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 6 ชิ้น ประกอบด้วย 1 เลา ทับ 2 ลูก กลอง 1 ลูก โหม่ง 1 ราง ฉิ่ง 1 คู่ และแตระหรือแกระ 2-3 คู่ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือประเภทเครื่องเป่าและประเภทเครื่องตี เครื่องดนตรีโนราประเภทเครื่องเป่า ประกอบด้วยปี่เป็นเครื่องเป่า ทำหน้าที่ดำเนินทำนองที่มีความสำคัญในการบรรเลงประกอบการรำโนรา ที่ช่วยสร้างบรรยากาศดึงอารมณ์ให้คล้อยตาม และความไพเราะที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวใต้ มีกระบวนการรำบางชุดที่แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของปี่คือ “รำเพลงปี่” ปี่โนรานิยมใช้คือปี่นอก มักนิยมทำจากไม้ที่อยู่ในท้องถิ่นที่เป็นทั้งไม้ผลและไม้เนื้ออ่อนอื่น ๆ ที่เป็นไม้ผลได้แก่ แก่นมะขาม แก่นมะปริง แก่นมะม่วงป่า แก่นหยี และไม้เนื้ออื่น ๆ ตามแต่คุณสมบัติของไม้นั้นที่มือปี่นิยม เช่น ไม้รักเขา ไม้สาวดำ ไม้แก้ว ไม้ราชพฤกษ์ ไม้นาคบุตร ไม้ประดู่ ไม้เรียงเขา ปี่มีขนาดความยาวตลอดเลาประมาณ 31-32 เซนติเมตร ส่วนหัวและส่วนท้ายบานเล็กน้อย ส่วนกลางป่องโดยกลึงเป็นวงแหวนต่อกันและเจาะรูเสียงกึ่งกลางเลา จำนวน 6 รูส่วนหัวมีรูสำหรับใส่กำพรวดที่ปลายด้านบน ใช้ใบตาลตัดเป็นลิ้นปี่รูปทรงใบพัดจำนวน 6 หรือ 8 กลีบ ผูกติดไว้กับกำพรวด ส่วนท้ายของปีมีรูขนาดใหญ่ไว้ระบายเสียงออก ประเภทเครื่องตี ทับ คือ เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญยิ่งกับการบรรเลงและการรำโนราเป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวกำกับจังหวะ กำกับบทบาทลีลา ทำนอง การรำและการขับร้องกลอน ซึ่งการเปลี่ยนกระบวนการรำและร้องกลอนทุกครั้งของโนรา จะต้องเปลี่ยนตามให้ทันท่วงที และกลมกลืน มีกระบวนการรำ และขับร้องบางชุดที่แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของทับ คือ “รำทำบทเพลงทับ” หุ่นทับทำมาจากไม้ขนุน มีขนาดความยาวประมาณ 40-45 เซนติเมตร ขุดด้านในกลวงตั้งแต่ส่วนหน้าที่เป็นกระพรุ้ง ตลอดถึงส่วนท้ายที่เป็นลำโพง ส่วนหน้าหุ้มด้วยผนังสัตว์ เช่น หนังค่าง หนังลูกวัว หนังแพะ ปัจจุบันนิยมใช้วัสดุทดแทนมาหุ้มทับแทนโดยใช้แผ่นฟิล์มเอกซเรย์และยึดด้วยเอ็นหรือเชือกได้โดยรอบกระพุ้งทับโนรามี ทับ จำนวน 2 ลูก คือ ลูกเสียงแหลมเรียกว่า “หน่วยฉับ” หรือตัวผู้ และลูกเสียงทุ้ม เรียกว่า “หน่วยเทิง” หรือตัวเมีย เนื่องจากทับตัวผู้ใช้บรรเลงนำจึงมักเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หน่วยยืน” ส่วนตัวเมียใช้บรรเลงตามคอยขัดจังหวะจึงมักเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หน่วยหลัก” (หลักในภาษาถิ่นใต้หมายถึงขัดขวาง) แต่เรื่องการตีทับจะใช้ลูกคู่ลูกละ 2 คนต่อมาจึงได้นำมาผูกไขว้ด้วยกันและใช้ลูกคู่เพียงคนเดียวแต่ละลูกตีให้เกิดเสียงต่างกันได้ถึง 6 เสียงคือ ติ้ง ทืด ทืด เทิง ฉับ ฉั้ม

ติ้ง ปฏิบัติโดยการตีบริเวณริมขอบหน้าทับ และเปิดท้ายทับ
เทิง ปฏิบัติโดยการตีหน้าทับให้มีสปริงมือ และเปิดท้ายทับ
ฉับ ปฏิบัติโดยการตีกดหน้าทับ และปิดท้ายทับ
ฉั้ม ปฏิบัติโดยการตีหน้าทับให้มีสปริงมือ และปิดท้ายทับ

กลอง เป็นเครื่องดนตรีให้จังหวะที่คอยรับ และขัดจังหวะกับทับที่เรียกว่า “ขัดลูกกลอง” กลองโนรา นอกจากใช้บรรเลงประกอบการแสดงแล้วในสมัยโบราณใช้เป็นเรื่องให้สัญญาณในขณะเดินทางเพื่อบอกให้ชาวบ้านทราบว่า โนราเดินทางผ่านมาเผื่อจะมีใครเรียกหาไปรับแสดง ใช้ตีเป็นสัญญาณเรียกลูกคู่เพื่อรับประทานอาหาร ใช้ตีเพื่อคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามรายทางที่เดินทางไปแสดง กลองทำจากไม้ขนุน ส่วนสูงประมาณ 30 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25-30 เซนติเมตร ด้านในขุดให้กลวงโดยตลอด หน้ากลองทั้งสองด้านหุ้มด้วยหนังวัว และยึดด้วยลูกสักที่ทำด้วยไม้หรือโลหะโดยรอบมีขา 2 ขา ยึดติดกับตัวกลองและมีไม้ตี 2 อัน โหม่ง เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะความถี่ห่าง เสียงโหม่งใช้ประกอบหลักในการเทียบระดับเสียงปี่ ระดับเสียงการขับร้องกลอน ซึ่งการขับร้องกลอนให้ไพเราะผู้ร้องจะต้องให้ระดับเสียงกลมกลืนกับเสียงโหม่ง อันจะทำให้น้ำเสียงมีไยเสียงหวาน กังวาน ชวนฟัง เรียกว่า "เสียงเข้าโหม่ง" โดยเป็นเสียงผู้ชายใช้เสียงแหลม และหากเป็นผู้หญิงก็จะใช้เสียงทุ้มโหม่งโนรา มีจำนวน 2 ลูก ลูกเสียงแหลมเรียกว่า "หน่วยจี้" ลูกเสียงทุ้มเรียกว่า "หน่วยทุ้ม" ลูกโหม่งจะแขวนอยู่ในรางโหม่ง ที่ทำด้วยไม้เป็นรางสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดกว้างประมาณ 22 เซนติเมตร ยาวประมาณ 40 เซนติเมตร สูงประมาณ 21 เซนติเมตร มีแผ่นไม้กั้นกลางแบ่งครึ่งเป็นสองห้องลูกโหม่ง มีฝาปิดได้ ด้านข้างทั้งสี่ด้านเจาะหรือฉลุเป็นช่องเป็นลวดลายสวยงาม เพื่อให้เสียงระบาย มีไม้ตี 1 อัน โดยส่วนปลายของไม้ตีนิยมมัดด้วยยางพารา (ดิบ) เพื่อให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลขณะตีโหม่งโนราในสมัยก่อนทำด้วยแก่น เรียก"โหม่งฟาก" ต่อมาใช้เหล็กกระทุ้งให้เป็นปุ่มสำหรับตีด้วยไม้ ซึ่งเรียกว่า "โหม่งเหล็ก" และมีการพัฒนาการหลังสุดหล่อด้วยทองเหลือง เรียกว่า "โหม่งหล่อ" ฉิ่งเป็นเครื่องตีกำกับจังหวะใช้ควบคู่กับโหม่ง โดยติดตั้งไว้ตรงมุมหนึ่งมุมใดของรางโหม่ง โดยจะผูกนิ่งฝาหนึ่งไว้ ส่วนอีกฝาก็จะใช้มือข้างหนึ่งจับไว้และตีฉิ่งควบคู่กันไปแตระหรือแกระ เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะ ทำด้วยไม้ไผ่บริเวณส่วนโคนลำต้น โดยผ่าเหลาอย่างไม้ฟาก ขนาดกว้างประมาณ 5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 25 เซนติเมตร ใช้เป็นคู่กันโดยเคาะเป็นจังหวะ ให้สอดคล้องกับเสียงโหม่ง โนราคณะหนึ่งๆจะมีแตระกี่คู่ก็ได้ แต่โดยมากมีประมาณ 3 คู่ แตระมีความสำคัญ 2 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง โนราถือแตระเป็นครูของดนตรีโนรา เพราะในการประกอบพิธี "สอดเครื่อง" ครูโนราใช้แตระมาเป็นตัวเชื่อมระหว่างครูโนรากับศิษย์ โดยครูโนราจับปลายแตระไว้ข้างหนึ่งและให้ศิษย์จับปลายแตระไว้อีกข้างหนึ่ง แล้วครูโนราก็จะถอดกำไลจากมือครูผ่านแตระ ให้ไหลไปสวมมือศิษย์โนราที่เข้าพิธี และอีกประการหนึ่งแตระเป็นดนตรีหลักในการกำกับจังหวะในการขับร้องกลอนโนราที่เรียกว่าทำนอง "ร่ายแตระ"

ดนตรีโนรา

อันดนตรีโนรามีประวัติ บอกให้ชัดฝากให้เห็นเป็นหลักฐาน
ใช้ประโคมรำโนรามาช้านาน เพื่อลูกหลานทั้งหลายได้เข้าใจ
หนึ่งปี่นอกส่งสำเนียงเพียงทำนอง การรำร้องทุกกระบวนชวนหลงใหล
ติดตี่แตร แตรตีต้อยร้อยสายใย น้ำเสียงใสโหยหวนเชิญชวนชม
สองคือทับรับรองต้องจังหวะ วางระยะบรรเลงเพลงผสม
ติ้งฉั้มทึด ฉิดฉับเทิง เริงอารมณ์ ดูเหมาะสมทั้งเหมียผู้ชูลีลา

สามคือกลองต้องเน้นให้เด่นชัด ตีแบบขัดลูกกลองต้องรักษา
ครั้งโบราณตีเดินโรงโล่งอุรา ตีบูชาศักดิ์สิทธิ์ด้วยอำนวยพร
สี่คือโหม่งประจักษ์หลักแห่งเสียง เทียบสำเนียงขับขานอาจารย์สอน
ลูกทุ้มจี้ถูกระดับการขับกลอน ทุกขั้นตอนถี่ห่างทางบทเพลง
ห้าคือฉิ่งพริ้งเพราะเสนาะหู ตีเคียงคู่กับโหม่งไม่โหลงเหลง
เสียงฉิ่งฉับคับจังหวะคละบรรเลง ตามบทเพลงเข้าทีมีหลักการ
หกคือแตระไม้ไผ่ใช้หลากหลาย ตีก็ง่ายเน้นจังหวะคละประสาน
สอดกำไลใส่มือศิษย์จิตเบิกบาน ยามขับขานร่ายแตระบทจงจดจำ
รวมหกชิ้นเครื่องดนตรีศรีสง่า มากคุณค่าเหมาะสมความคมขำ
คุมจังหวะทำนองตามร้องรำ ช่างเลิศล้ำสง่าศรีดนตรีโนรา

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีโนรา เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นของพื้นบ้านของภาคใต้ ที่มีลักษณะในการใช้บรรเลงเป็นแบบเฉพาะ และจะต้องคำนึงถึงจังหวะของทับเป็นส่วนสำคัญ ทับ คือ เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง ในการบรรเลงและการรำโนราเป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวกำกับจังหวะ กำกับบทบาท ลีลา ทำนอง การรำและการขับร้องกลอน ซึ่งการเปลี่ยนกระบวนการรำและร้องกลอนในทุก ๆ ครั้งของโนรา จะต้องเปลี่ยนตามให้ทันท่วงที และกลมกลืน มีกระบวนการรำ และขับร้องและจะมีกลองเป็นเครื่องตีที่เข้ามาส่งเสริม และช่วยประสานให้กับตัวทำนองของทับ และยังมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ประกอบจังหวะ เช่น โหม่ง ฉิ่ง แตระ เป็นเครื่องดนตรีที่จะคอยควบคุมจังหวะให้มันถี่ห่าง โดยในส่วนของทำนองดนตรี หรือบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง นั้นก็เป็นแค่เพียงองค์ประกอบหนึ่ง ที่ได้เข้ามาเพิ่มสีสันของตัวดนตรี ให้เกิดความสมบูรณ์ และมีความสุนทรีย์มากขึ้น เครื่องดนตรีโนราที่ใช้ประกอบการรำ และการขับร้องในการแสดงโนรา มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 6 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ทับ 2 ลูก กลอง 1 ลูก โหม่ง 1 ราง ฉิ่ง 1 คู่ และแตระหรือแกระ 2-3 คู่ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือประเภทเครื่องเป่า และประเภทเครื่องตี เครื่องดนตรีโนราประเภทเครื่องเป่า ประกอบด้วย ปี่เป็นเครื่องเป่า ทำหน้าที่ดำเนินทำนองที่มีความสำคัญ ในการบรรเลงประกอบการรำโนรา ที่ช่วยสร้างบรรยากาศดึงอารมณ์ให้คล้อยตาม และความไพเราะที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวใต้ มีกระบวนการรำบางชุด ที่ทำให้แสดงถึงบทบาท และความสำคัญของปี่คือ “รำเพลงปี่” ปี่โนราที่นิยมใช้คือปี่นอก ประเภทเครื่องตี ได้แก่ ทับ คือ เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญยิ่งกับการบรรเลงและการรำโนราเป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวกำกับจังหวะ กำกับบทบาทลีลา ทำนอง การรำ และในการขับร้องกลอน ซึ่งการเปลี่ยนกระบวนการรำและร้องกลอนทุกครั้งของโนรา จะต้องเปลี่ยนตามให้ทันท่วงที และกลมกลืน มีกระบวนการรำ และขับร้องบางชุดที่จะแสดงถึงบทบาท และความสำคัญของทับ คือ “รำทำบทเพลงทับ” โนรามีจะมีทับ จำนวน 2 ลูก คือ ลูกเสียงแหลมที่เรียกกันว่า “หน่วยฉับ” หรือทับตัวผู้ และลูกเสียงทุ้มเรียกกันว่า “หน่วยเทิง” หรือทับตัวเมีย เนื่องจากทับ ตัวผู้ใช้บรรเลงนำจึงมักเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หน่วยยืน” ส่วนตัวเมียใช้บรรเลงตามคอยขัดจังหวะจึงมักเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หน่วยหลัก” (หลักในภาษาถิ่นใต้หมายถึงขัดขวาง) ทับ แต่ละลูกตีให้เกิดเสียงต่างกันได้ถึง 6 เสียงคือ ติ้ง ทืด ทืด เทิง ฉับ ฉั้ม ต่อมาคือ กลอง เป็นเครื่องดนตรีที่มีจังหวะที่คอยรับ และขัดจังหวะกับทับที่เรียกว่า “ขัดลูกกลอง” โดยกลองโนรานั้นนอกจากที่จะใช้บรรเลงประกอบการแสดงแล้ว ในสมัยโบราณยังใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขณะเดินทางเพื่อบอกให้ชาวบ้านทราบว่า โนราเดินทางผ่านมา และยังใช้ตีเป็นสัญญาณ

เรียกลูกคู่ เพื่อให้มารับประทานอาหาร และยังใช้ตีเพื่อคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามรายทางที่เดินทางไปแสดง โหม่ง เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะความถี่ห่าง เสียงโหม่งนั้นจะใช้ประกอบหลัก ในการเทียบระดับเสียงปี่ ระดับเสียงการขับร้องกลอน ซึ่งการขับร้องกลอนให้ไพเราะ ตัวผู้ร้องนั้นจะต้องให้ระดับเสียงกลมกลืนกับเสียงโหม่ง อันจะทำให้น้ำเสียงมีไยเสียงหวาน กังวาน ชวนฟัง และสุดท้ายคือ แตระนั้นมีความสำคัญ 2 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง โนราถือแตระเป็นครูของดนตรีโนรา เพราะในการประกอบพิธี "สอดเครื่อง" ครูโนราใช้แตระมาเป็นตัวเชื่อมระหว่างครูโนรากับตัวศิษย์ โดยครูโนรานั้นจะจับปลายแตระไว้ข้างหนึ่งและให้ศิษย์จับปลายแตระไว้อีกข้างหนึ่ง แล้วครูโนราก็จะถอดกำไลจากมือครูผ่านแตระ ให้กำไลนั้นไหลไปสวมมือศิษย์โนราที่เข้าพิธี และอีกประการหนึ่งแตระเป็นดนตรีหลักในการกำกับจังหวะในการขับร้องกลอนโนราที่เรียกว่าทำนอง "ร่ายแตระ"

2.6.4 เครื่องแต่งกาย

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2523, หน้า 129-130) กล่าวว่า เครื่องแต่งกายโนราในยุคแรกเป็นการแต่งตัวง่าย ๆ ของโนราโกลน โดยการแต่งกายนั้นนำของพื้นบ้านมาประดิษฐ์เป็นเครื่องประดับเพียงเพื่อการรำสนุก ๆ เท่านั้น

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 27) กล่าวว่า การแสดงในสมัยก่อนนั้นตัวแสดงไม่สวมเสื้อแสดง เพราะคนในสมัยก่อนนั้นจะมีลักษณะการแต่งกาย ที่สวมแต่สังวาลกับทับทรวงคล้องคอ ใส่สนับเพลายาวถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักสูงมีหางหงส์ เจียรบาดคาดเข็มขัดทับสายเอว ข้อมือใส่กำไล ต้นแขนใส่พาหุรัดทั้ง 2ข้าง สวมเทริด

อรวรรณ สันโลหะ (2542, หน้า 1-2) กล่าวว่า และเครื่องแต่งกายโนราในปัจจุบันประกอบด้วย สนับเพลา ผ้านุ่ง หน้าผ้า ผ้าห้อยหน้า ปั้นเหน่ง พานโครง ปิ้งคอ สังวาล สายคอ ปีกนก นางแอ่น ทับทรวง กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ หางหงส์ และเทริด เป็นการแต่งกายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความโดดเด่น เรียกว่า ชุดเครื่องต้นโนรา

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 43) กล่าวว่า ในตำนานโนรากล่าวถึงเครื่องแต่งกายโนราไว้ว่า ขุนศรัทธาหรือขุนศรีศรัทธาได้รับพระราชทานเครื่องต้นจากพระยาสายฟ้าฟาด เครื่องต้นเหล่านั้น คือ เทริด กำไล ปั้นเหน่ง สังวาลพาดเฉียง 2 ข้าง เนื่องจากความเชื่อถือในตำนานดังกล่าวข้างต้น ทำให้โนราใช้เครื่องทรงตามแบบกษัตริย์ในยุคโบราณอันได้แก่ เทริด กรองคอ สังวาล ทับทรวง ปีกนกนางแอ่น ปั้นเหน่ง ห้อยหน้า-ห้อยข้าง ผ้าห้อย สนับเพลา ผ้านุ่ง หางหงส์ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ เล็บมือ รัดตะโพก เครื่องทรงทั้ง 16 ชิ้นนี้ โนราเรียกว่า “เครื่องต้น” ในการทำพิธีโรงครูจะขาดเครื่องต้นเหล่านี้ไม่ได้ แต่ในปัจจุบันเครื่องแต่งตัวโนรา โดยเฉพาะตัวเสื้อเปลี่ยนรูปแบบซึ่งอาจจะเกิดจาก 2 สาเหตุ คือ ต้องการใส่ให้สวยงามขึ้น คือ จากการใส่สังวาลเพียงอย่างเดียวสำหรับการแต่งกายท่อนบน ก็เปลี่ยนมาเป็นสวมเสื้อยืดตัวในสีต่าง ๆ และเพิ่มเครื่องประดับด้วยลูกปัดร้อยเข้าด้วยกันอย่าประณีตงดงาม มีลวดลายต่าง ๆ แบ่งออกได้เป็น 5 ชิ้น คือ รัดอก 1 ชิ้น คลุมไหล่ 2 ชิ้น และปิ้งคอ 2 ชิ้น โดยได้ตัดเครื่องแต่งกายเดิมบางอย่างออกคือ สังวาลและรัดตะโพก นอกนั้นก็คงรูปตามแบบเดิมไว้ทั้งสิ้น และอีกหนึ่งสาเหตุคือ เนื่องจากปัจจุบันมีสตรีรำโนรา ส่วนห่อหุ้มร่างกายส่วนบนจะมีเพียงสังวาลอย่างเดียวไม่มีเครื่องประดับอื่นอีกเลย ฉะนั้นเมื่อมีการนำสตรีเข้ามาร่วมแสดง จึงจำเป็นต้องเพิ่มเครื่องดนตรีและปกปิดร่างกายส่วนบนมากขึ้น

พิทยา บุษรารัตน์ (2556, หน้า52-54) กล่าวว่า เครื่องแต่งกายโนราและองค์ประกอบประกอบด้วย เสื้อ เป็นเครื่องสวมใส่บนศีรษะของนายโรง หรือตัวยืนเครื่อง มีลักษณะคล้ายมงกุฎ ปลาย

มียอดเรียว ตกแต่งด้วยดอกเทริด ที่มีลักษณะคล้ายกลีบบัวเล็ก ๆ โดยรอบมีกรอบหน้าและหูเทริดถ้าเป็นเทริดเข้าพิธีแล้วจะมีด้ายตกแต่งไว้ เครื่องประดับ หรือเครื่องต้นโนราในจำนวน มี 9 ชิ้น ทำด้วยเงินหรือโลหะ ได้แก่ ทับทรวงหรือตาบเป็นเครื่องประดับอก 1 ชิ้น ปีกนกแอ่น 2 ชิ้น ที่ปลายสายพาดหรือสายสังวาล ด้านซ้ายและขวาประจำยาม 1 ชิ้น ติดไว้ด้านหลังสำหรับบังคับสายสังวาลให้ไขว้กันสวยงาม ปั้นเหน่ง 1 ชิ้น ประดับไว้ที่เอว หรือกำไรต้นแขน 2 ชิ้น กำไรปลายแขน 2 ชิ้น เครื่องลูกปัด เป็นชุดเครื่องแต่งกายโนรา ทำด้วยลูกปัดหลากสีเป็นงานฝีมือที่ออกแบบลวดลายสีสันให้งดงาม มีทั้งหลายที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม และลายที่ออกแบบขึ้นใหม่สีสันสวยงามตามรสนิยมของผู้เป็นเจ้าของ เครื่องลูกปัดมีหลายชิ้น ประกอบกันเพื่อใช้คลุมตกแต่งร่างกายส่วนบนของนักแสดง เรื่องลูกปัดเชื่อมเครื่องประดับไว้ที่เป็นโลหะด้วยกันอย่างงดงามแล้ว เครื่องลูกปัดทำด้วยมือและยังประกอบไปด้วยเครื่องตกแต่งที่มีลักษณะเฉพาะช่วงบนของโนรา ได้แก่ สายบ่า เป็นแผงลูกปัดรูปสามเหลี่ยมมี 2 ชิ้นใช้ส่วนบนและบ่าขวา สร้อยคอสร้อยลูกปัดร้อยเป็นแบบสำหรับห้อยทับทรวง สายพาดซ้ายขวามีสังวาลมี 2 เส้นไขว้กัน สำหรับห้อยมีปีกนกแอ่นด้านซ้ายและขวา มีประจำยามติดไว้ช่วงหลังเพื่อบังคับขายผ้าให้ค่อยกันได้อย่างสวยงาม พานโครงใช้พันรอบอกใช้ได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง ปิ้งคอแผงลูกปัดสามเหลี่ยม 2 ชิ้น สำหรับสวมที่คอด้านหน้าและหลัง ปิ้งโพกคือแผงลูกปัดสี่เหลี่ยมคางหมู สำหรับคาดทับผ้านุ่ง เพื่อให้เรียบร้อยสวยงามนอกจากนั้นยังมี หน้าเพลาเป็นกางเกงขาทรงกระบอกสำหรับใส่ตัวในนิยมปักปลายขาสวมแล้วนุ่งผ้านุ่งทับ ผ้านุ่งเป็นผ้าลายดอกหรือผ้าสีพื้นก็ได้ ใช้นุ่งทับหน้าเพลา นุ่งและรัดรูป รั้งสูง หน้าผ้าลักษณะเดียวกับ ชายไหว ทำด้วยผ้าสามแถบ ผ้าห้อยหน้า เป็นผ้าโปร่งสีสันสดใส ห้อยไว้ซ้ายและขวาของหน้าผ้า ปีกหรือที่เราเรียกกันว่า หาง หรือหางหงส์ เดิมทำด้วยเขาควายปัจจุบันเปลี่ยนเป็นโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนกคู่ ประกอบเป็นหลายปีกเชิดงอนขึ้น และผูกรวมกันไว้เป็นพู่ทำด้วยด้ายสีผมทำได้โดยเชื่อมโยงกับการเป็นตัวละครกินรีและนิทานชาดกเรื่องพระสุธนมโนราห์เล็บเพื่อนสวมนิ้วให้โค้งงามคล้ายเล็กกินนอนหรือกินรีทำด้วยเครื่องเหลืองหรือเงินปลายร้อยด้วยหวายที่มีลูกปัดเล็กๆประดับนิยมสมบูรณ์และ 4 นิ้วกลมเล็กทำให้ท่ารำที่ใช้มือและนิ้วเช่นกันอีกทั้ง 4 นิ้วหรือการซักผ้าเปลี่ยนตำแหน่งมีขนาดป้ายดำอย่างรวดเร็วมีความโดดเด่นงามสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ชมกำไลโนราทำด้วยทองเหลืองเป็นรูปวงแหวนไซต์สวมข้อมือข้อเท้าข้างละ 5-10 วงเพื่อปรับเปลี่ยนท่าเสียงดังทำให้ตื่นเต้นเร้าใจ

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายของโนราในยุคแรกนั้น เป็นการแต่งกายแบบเรียบง่าย ซึ่งเป็นการแต่งกายของโนราโกลน โดยการแต่งกายจะนำมาประดิษฐ์จากของพื้นบ้าน โดยนำมาเป็นเครื่องประดับที่ใช้รำ และการแสดงในสมัยก่อนนั้น ตัวนักแสดงจะไม่สวมเสื้อแสดง เนื่องจากคนในสมัยก่อนนั้นจะมีลักษณะการแต่งกาย คือ สวมแต่สังวาลกับสวมทับทรวงคล้องคอ ใส่สนับเพลายาวถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักสูงมีหางหงส์ นำเจียรบาดคาดเข็มขัดทับสายเอว ข้อมือสวมใส่กำไล และต้นแขนนั้นใส่พาหุรัดทั้ง 2 ข้าง พร้อมทั้งสวมเทริด แต่เครื่องแต่งกายในปัจจุบันนั้น ประกอบด้วย สนับเพลา ผ้านุ่ง หน้าผ้า ผ้าห้อยหน้า ปั้นเหน่ง พานโครง ปิ้งคอ สังวาล สายคอ ปีกนกนางแอ่น ทับทรวง กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ หางหงส์ และเทริด เป็นการแต่งกาย ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความโดดเด่น เรียกว่า ชุดเครื่องต้นโนรา โดยในการเครื่องแต่งกายชุดโนรานั้นมีลักษณะ ดังนี้ เป็นเครื่องสวมใส่บนศีรษะของนายโรง หรือตัวยืนเครื่อง มีปลายยอดเรียว ตกแต่งด้วยดอกเทริด ที่มีลักษณะคล้ายกลีบบัวเล็ก ๆ โดยรอบมีกรอบหน้าและหูเทริดถ้าเป็นเทริดเข้าพิธีแล้วจะมีด้ายตกแต่งไว้ เครื่องประดับ หรือเครื่องต้นโนราในจำนวน มี 9 ชิ้น ทำด้วยเงินหรือโลหะ ได้แก่ ทับทรวงหรือตาบเป็นเครื่องประดับอก 1

ชิ้น ปีกนกแอ่น 2 ชิ้น ที่ปลายสายพาดหรือสายสังวาล ด้านซ้ายและขวาประจำยาม 1 ชิ้น ติดไว้ด้านหลังสำหรับบังคับสายสังวาลให้ไขว้กันสวยงาม ปั้นเหน่ง 1 ชิ้น ประดับไว้ที่เอว หรือกำไรต้นแขน 2 ชิ้น กำไรปลายแขน 2 ชิ้น เครื่องลูกปัด เป็นชุดเครื่องแต่งกายโนรา ทำด้วยลูกปัดหลากสีเป็นงานฝีมือที่ออกแบบลวดลายสีสันให้งดงาม มีทั้งหลายที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม และลายที่ออกแบบขึ้นใหม่สีสันสวยงาม ลูกปัดทำด้วยมือประกอบไปด้วยเครื่องตกแต่งที่มีลักษณะเฉพาะช่วงบนของโนรา ได้แก่ สายบ่า เป็นแผงลูกปัดรูปสามเหลี่ยมมี 2 ชิ้น สร้อยคอสร้อยลูกปัดร้อยเป็นแบบสำหรับห้อยทับทรวง สายพาดซ้ายขวามีสังวาลมี 2 เส้นไขว้กัน สำหรับห้อยมีปีกนกแอ่นด้านซ้ายและขวา มีประจำยามติดไว้ช่วงหลังเพื่อบังคับชายผ้าให้ค่อยกันได้อย่างสวยงาม พานโครงใช้พัน รอบอกใช้ได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง ปิ้งคอแผงลูกปัดสามเหลี่ยม 2 ชิ้น หน้าเพลาเป็นกางเกงขาทรงกระบอกสำหรับใส่ไว้ในตัว ผ้านุ่งเป็นผ้าลายดอกหรือผ้าสีพื้นก็ได้ หน้าผ้าลักษณะเดียวกับ ชายไหว ทำด้วยผ้าสามแถบ ผ้าห้อยหน้า เป็นผ้าโปร่งสีสันสดใส ห้อยไว้ซ้ายและขวาของหน้าผ้า ปีกหรือที่เราเรียกกันว่า หาง หรือหางหงส์ เดิมทำด้วยเขาควายปัจจุบันเปลี่ยนเป็นโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนกคู่ ประกอบเป็นหลายปีกเชิดงอนขึ้น เล็บในการกรีดมืออย่างรวดเร็วมีความโดดเด่นงามสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ชมกำไลโนราทำด้วยทองเหลืองเป็นรูปวงแหวนใช้สวมข้อมือข้อเท้าข้างละ 5-10 วงเพื่อปรับเปลี่ยนท่าเสียงดังทำให้ตื่นเต้นเร้าใจ

2.6.5 โรงหรือสถานที่แสดง

สมโภช เกตุแก้ว (2523, หน้า 27) กล่าวว่า โรงหรือเวทีแสดง สถานที่ ๆ ใช้แสดงโนราในสมัยก่อนเป็นการแสดงลานกลางแจ้ง มีรางไม้ไผ่ 2-3 อัน สำหรับผู้นั่งแสดง ไม่มีการยกพื้นมีการปลูกเป็นโรงรูปสี่เหลี่ยม เครื่องดนตรีและลูกคู่จะนั่งอยู่ซีกหนึ่งด้านหน้าโรง ส่วนมากตัวโรงจะมี หลืบบังไว้

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2523, หน้า 128) กล่าวว่า ในปัจจุบันโรงโนราจึงได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน มีส่วนที่ใช้รำ และส่วนที่ใช้ในการแต่งตัว มีม่านกั้นเป็นห้องแต่งตัวกั้นแบบมิดชิด เรียกว่า ม่าน ไม่เรียกว่า ฉาก และต่อมาม่านได้เปลี่ยนเป็นภาพฉากทิวทัศน์ และตัวโรงโนราได้มีการสร้างโรงแบบยกพื้นสูง ประมาณ 1 เมตร และในปัจจุบันโรงโนราเปลี่ยนเป็นหลังคาหมาแหงนเพียงอย่างเดียวและตัดส่วนที่เป็นหน้าจั่วออกไป

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2522, หน้า 34) กล่าวว่า โรงโนราแบ่งได้ตามยุคสมัยเป็น 4 ลักษณะดังนี้ โรงโนรายุคแรก เป็นโรงแบบไม่ยกพื้นสร้างเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีเสา 4 เสาขนาดกว้างและยาวประมาณ 4×4 เมตรหลังคาทรงหน้าจั่วนินจาเปิดโล่งทั้ง 4 ด้านมีไม้ไผ่ผูกติดกับเสาโรงทั้ง 4 ด้านโดยรอบลงจากพื้นดินประมาณ 40 เซนติเมตร เพื่อเป็นขอบเขตของโรงโนราและเป็นพนักพิงของลูกคู่หรือผู้แสดงเวลาพักผ่อนภายในโรงครูด้วยเสื่อคล้าหรือเสื่อกระจูด และมีพนักนั่งรำทำด้วยไม้ไผ่ยาวประมาณ 1.20 เมตร และมีเส้นผ่าศูนย์กลางไม่น้อยกว่า 10 เซนติเมตร มีเสาพนัก 2 เสาสูงจากพื้นประมาณ 50 เซนติเมตร พนักนั่งรำจะต้องอยู่ระหว่างเสาทั้งสองด้านใดด้านหนึ่งของโรงก็ได้ยกเว้นด้านตะวันออก และพนักนั่งรำนี้อยู่ห่างจากพนักพิงประมาณ 70 เซนติเมตร สาเหตุที่ไม่ตั้งพนักนั่งรำทางตะวันออกเป็นเพราะว่าเวลาโนรานั่งรำจะหันหน้าไปทางทิศตะวันตกซึ่งถือว่าเป็นทิศอัปมงคล โรงโนรายุคที่ 2 เป็นโรงโนราที่พัฒนามาจากโรงในยุคแรกเริ่มมีขึ้นราว พ.ศ. 2422 มีลักษณะสำคัญคือมีการต่อเติมออกจากจั่วด้านใดด้านหนึ่ง โดยทำเป็นเพลิงหมาแหงนออกมากั้นฝาอย่างมิดชิดด้วยจากหรือวัสดุอื่นๆที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นใช้ม่านกั้นระหว่างบริเวณที่แสดงกับบริเวณที่ต่อเติมใหม่เมื่อ

เป็นเช่นนี้จะทำให้พนักงานนั่งรำต้องตั้งอยู่บริเวณหน้าม่าน จุดประสงค์ในการต่อเติมคือเพื่อใช้เป็นที่แต่งตัวและพักผ่อน โรงโนรายุคที่ 3 มีรูปทรงของโรงร้ายกับโรงโนรายุคที่ 2 แต่ยกพื้นขึ้นสูงประมาณ 80-90 เซนติเมตร ปูพื้นด้วยไม้กระดานแล้วใช้เสื่อกระจูดหรือเปลือกคลาสปูทับอีกทีเพื่อให้โนรารำได้สะดวกนอกจากยกพื้นสูงขึ้นแล้วขนาดความกว้างยาวของโรงก็เพิ่มขึ้นคือด้านหน้าโรงมีขนาดประมาณ 6×8 เมตรส่วนด้านหลังจะมีขนาดประมาณ 3×8 เมตร โรงโนราในยุคปัจจุบันมีลักษณะที่สำคัญคือ ยกพื้นเหมือนกับโรงโนรายุคที่ 3 แต่หลังคาเปลี่ยนมาเป็นทรงหมาแหงนตลอดและมุงด้วยผ้าใบแทนจากหรืออื่นๆ ด้านหน้าโรงกว้างขึ้นกว่าเดิมเพราะโนรามีเครื่องประกอบมากขึ้นมีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและมีหางเครื่องเต้นประกอบซึ่งทำให้ต้องขยายโรงให้กว้างกว่าเดิม นอกจากนั้นเสื่อที่ปูพื้นก็เลิกใช้เพราะหางเครื่องเต้นไม่สะดวก

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 26-30) กล่าวว่า โรงโนรา หรือพื้นที่ ๆ ใช้ในการดำเนินกิจกรรมการแสดงหรือประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ของโนรา นับตั้งแต่อดีตเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันโรงโนราได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมตามยุคสมัย ซึ่งหากพิจารณาในภาพรวมแล้ว ก็อาจจะแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ โรงดิน เป็นโรงโนราในยุคแรก ๆ โดยการปลูกสร้างขึ้นในลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีเสา 4 เสา หรือ 6 เสา หลังคาหน้าจั่ว มุงด้วยจากหรือกระแซง ด้านข้างทั้งสี่ เปิดโล่งและระหว่างเสาทั้งสี่เสาคาดไม้ไผ่ทั้งลำโดยรอบ สูงจากพื้นดินประมาณ 40 เซนติเมตร เพื่อแสดงขอบเขตของโรง และเพื่อเป็นราวให้ลูกคูโนราได้ใช้พิงหรือเพื่อโนรานั่งพักผ่อนอิริยาบถ ซึ่งราวไม้ไผ่ทั้งสี่ด้านนี้จะเรียกว่า "พนักพิง" ส่วนบริเวณลานภายในที่ใช้เป็นพื้นที่รำโนราก็มักจะปูด้วยเสื่อกระจูดและเสื่อคล้า ตรงด้านทิศตะวันตกจะปัก "พนักนั่ง" ตรงกึ่งกลางระหว่างเสาโรงไว้สำหรับผู้แสดงนั่งรำ ห่างจากพนักพิงประมาณ 70 เซนติเมตร พนักนั่งทำเป็นราวไม้ไผ่ มีเสา 6 เสา ด้านหน้าและด้านหลังของโรงโนรามักจะเป็นส่วนหน้าจั่ว ต่อมารูปแบบของโรงดิน ก็มีการพัฒนาขยายพื้นที่ใช้สอยเพิ่มมากขึ้น กล่าวคือประมาณ เมื่อมีในราหญิงเกิดขึ้น เพราะหากจะใช้บริเวณกลางโรงแต่งตัวอย่างโนราชายอย่างเดิมนั้นคงจะไม่เหมาะสมดังนั้น จึงได้ใช้ผ้าม่านกั้นแบ่งพื้นที่ของโรงออกเป็น - ส่วน คือ ส่วนของพื้นที่ที่ใช้แสดง และส่วนที่เป็นห้องแต่งตัวหรือห้องพักผ่อนของผู้แสดง โดยการขยายพื้นที่ด้านข้างเป็นหลังคาทรงหมาแหงนต่อจากหน้าจั่วออกไปและส่วนของพื้นก็ได้ปรับให้มีการปูไม้กระดานแล้วจึงปูเสื่อทับอีกครั้งหนึ่ง ในบางพื้นที่หากว่าพื้นดินที่เป็นพื้นโรงไม่เหมาะสม ก็จะยกระดับของพื้นให้สูงขึ้นจากพื้นดินเล็กน้อย ,โรงยกพื้นเป็นโรงโนราที่มีการพัฒนาในยุคต่อมา โดยมีการยกพื้นให้สูงขึ้นจากพื้นดิน ประมาณ 80-90 เซนติเมตร ในช่วงแรก ๆ จะใช้ถังน้ำมันขนาด 200ลิตร หรือไม้ทำเป็นเสา แล้วปูไม้กระดานจากนั้นจึงปูเสื่อทับอีกครั้งหนึ่ง หลังคาปรับเปลี่ยนเป็นทรงหมาแหงนมุงด้วยจากหรือผ้าเต็นท์โรงโนราแบบยกพื้นยังคงแบ่งพื้นที่บนโรงเป็น 2 ส่วน โดยมีผ้าม่านเขียนเป็นภาพเป็นฉากกันอย่างชัดเจนคือส่วนของพื้นที่ใช้แสดงและส่วนของที่แต่งตัวและพักผู้แสดง ซึ่งจะมีขนาดเล็กกว่าส่วนของพื้นที่ใช้ทำการแสดง นอกจากนี้ส่วนพื้นที่ ๆ ใช้แสดงยังตกแต่งด้วยระบาย หลืบ ป้ายชื่อคณะและป้ายชื่อผู้สนับสนุนบริเวณส่วนหน้าระหว่างพื้นโรงกับพื้นดิน ต่อมาระยะหลัง ๆ โรงยกพื้นมีการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ทำโครงสร้างของโรงจากไม้มาเป็นเหล็กพื้นโรงจึงมีระดับความสูงขึ้นจากพื้นดินประมาณ 1-1.50 เมตร , โรงลูกทุ่ง เป็นโรงโนราที่มีลักษณะเช่นเดียวกับโรงยกพื้น แต่มีการประสมประสานกับเวทีการแสดงตนตรีลูกทุ่ง ซึ่งบางครั้งอาจจะเรียกว่าเวทีด้วยว่ามีโนราบางคณะได้นำเอาวงดนตรีลูกทุ่งมาปรับใช้ในการแสดงโนรา ซึ่งนอกจากแสดงโนราแล้วก็จะมีการแสดงดนตรีลูกทุ่งหลังจากรำโนราแล้ว ดังนั้นพื้นที่ของโรงจึงจะต้องรองรับอุปกรณ์และเครื่องประกอบต่าง " ในการแสดง เช่น เครื่องดนตรี นักร้อง ผู้

แสดงหางเครื่อง เป็นต้น ด้วยเหตุนี้โรงโนราจึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบในส่วนต่าง ๆ ได้แก่ขนาดพื้นที่ของโรงมีการขยายให้สูงและกว้างขึ้นกว่าเดิมพื้นโรงมีการยกพื้นเป็น 2-3 ระดับ เพื่อรองรับการจัดวางอุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องดนตรีเครื่องเสียง และผู้แสดง ด้านหน้า 2 ข้าง เพื่อติดป้ายชื่อคณะหรือรูปภาพ หลังคาอาจมีการเปิดโล่ง คงมีเฉพาะเสา หัวหน้าคณะ ส่วนที่เป็นระบาย หลืบ ฯลฯ แบบเดิมตัดออก ยังคงเฉพาะผ้าม่านหลัง ที่เป็นผ้าม่านเขียนภาพและผ้าม่านสีดำ หรือสีอื่นตามความเหมาะสม ส่วนที่เป็นห้องแต่งตัวหรือห้องพักผู้แสดงตัดออกไป โดยผู้แสดงจะแต่งตัวกันบริเวณด้านข้างเวที หรือใต้เวทีแสดง ทางเข้า-ออก มี 3 ทาง คือ ด้านขวาของเวที ด้านซ้ายของเวทีและด้านหลังส่วนกลางของเวที, โรงคอนเสิร์ต เป็นโรงโนราที่มีรูปแบบการประสมประสานระหว่างโรงยกพื้นและโรงลูกทุ่งเข้าด้วยกัน กล่าวได้ว่าเป็นโรงโนราที่มีการพัฒนาปรับปรุงขึ้นล่าสุดในปัจจุบัน รูปแบบของโรงเป็นโรงยกพื้น หลังคาทรงหมาแหงนหรือหลังคาโค้ง บริเวณโครงหลังคาเน้นการติดตั้งดวงไฟแบบต่าง ๆ เพื่อให้แสงสีตามแบบสมัยใหม่ ส่วนของผ้าม่าน ระบาย หลืบด้านข้าง ตัดออกแต่มีการใช้ผ้าสีโดยกั้นเป็นม่านหลังและด้านข้าง หน้าม่านหลังติดตั้งชื่อคณะโนรา บนโรงไม่มีห้องแต่งตัวจะมีเฉพาะที่พื้นทำการแสดงโดยการยกระดับเป็น 2-3 ระดับ เพื่อรองรับการจัดวางเครื่องดนตรี การติดตั้งฉากหลังแบบอย่างละครไทย การแสดงทั้งการรำโนรา นักแสดง แดนส์เซอร์ ด้านหน้าโรงระหว่างพื้นดินกับพื้นโรงคณะ ซึ่งแต่เดิมนั้นจะเป็นส่วนของการติดตั้งป้ายชื่อผู้สนับสนุน นอกจากนี้ด้านข้างโรงทั้งสองข้างติดตั้งชุดลำโพงขนาดใหญ่

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า โรงโนรา หรือพื้นที่ ๆ ใช้ในการดำเนินกิจกรรมในด้านของการแสดงหรือประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ของโนรา นับตั้งแต่อดีต เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันโรงโนราได้ มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมตามยุคสมัย โรงโนราหรือเวทีแสดง สถานที่ ๆ นั้น ใช้แสดงโนราในสมัยก่อนเป็นการแสดงโดยแสดงที่ลานกลางแจ้ง มีรางไม้ไผ่ราว ๆ 2-3 อัน สำหรับผู้นั่งแสดงนั้น ไม่มีการยกพื้น แต่มีการปลูกเป็นโรงรูปสี่เหลี่ยม โดยเครื่องดนตรีและลูกคู่นั้น จะนั่งอยู่ซีกหนึ่งด้านหน้าโรง ส่วนมากตัวโรงจะมีหลืบบังไว้ และโรงโนราในปัจจุบันนั้น โรงโนราจึงแบ่งออกเป็น 2 ส่วน มีส่วนที่ใช้รำหรือใช้แสดง และอีกส่วนคือส่วนที่ใช้ในการแต่งตัว จึงทำให้มีม่านกั้นเป็นห้องแต่งตัว กั้นแบบมิดชิด เรียกว่า ม่าน ไม่เรียกว่า ฉาก และต่อมาม่านก็ได้เปลี่ยนเป็นภาพฉากทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติ มีสีสันที่สวยงาม และตัวโรงโนรานั้นยัง ได้มีการสร้างโรงแบบยกพื้นสูง ประมาณ 1 เมตร และในปัจจุบันโรงโนราได้เปลี่ยนมาเป็นหลังคาหมาแหงนเพียงอย่างเดียว และได้ตัดส่วนที่เป็นหน้าจั่วออกไป โรงโนราในยุคปัจจุบันมีลักษณะที่สำคัญคือ ยกพื้นขึ้นสูงแต่หลังคาเปลี่ยนมาเป็นทรงหมาแหงนตลอดและอาจจะมุงด้วยผ้าเต็นท์แทนผ้าใบแทนจากหรืออื่นๆ ด้านหน้าโรงเปิดขายกว้างขึ้นกว่าเดิมเพราะโนรามีเครื่องประกอบมากขึ้น มีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและมีหางเครื่องเต้นประกอบ ซึ่งนั่นเป็นเหตุผลที่ต้องทำให้ต้องขยายโรงให้กว้างกว่าเดิมนอกจากนั้นเสื่อที่ปูพื้นก็เลิกใช้เพราะหางเครื่องเต้นไม่สะดวก และหน้าเวทีก็มีการติดชื่อป้ายคณะโนรา และรายชื่อผู้สนับสนุนเช่นเดิม

2.6.6 ฉาก

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 27) กล่าวว่า ฉากในสมัยก่อนการแสดงโนราไม่มีฉากที่เขียนภาพ ปราสาทราชวัง หรือวิวธรรมชาติที่สวยงามอย่างปัจจุบัน เพราะแสดงกลางลานโล่ง แต่ในปัจจุบันมีฉากเปลี่ยนตามท้องเรื่อง เรียกได้ว่าพัฒนาขึ้นให้เหมาะสม

สมโภช เกตุแก้ว (2538, หน้า 2) กล่าวว่า ปัจจุบันฉากใช้เป็นผืนผ้าที่วาดเป็นสถานที่ต่าง ๆ ปราสาทราชวัง ทิวทัศน์ ตามธรรมชาติ ฯลฯ ใช้กันระหว่างห้องแต่งตัว กับบริเวณที่ใช้แสดงและเว้นช่องว่างไว้ 2 ข้าง สำหรับทำเป็นประตูเข้าออกในการแสดง มีขนาดประมาณ 4x5 เมตร แต่ในการแสดงก็จะเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่องที่แสดง จึงมีฉากที่ใช้หลายฉาก ซึ่งจะเป็นฉากวาด

สุพัฒน์ นาคเสน (2562, หน้า 31) กล่าวว่า ฉากโนรา คือ ผ้าผืนใหญ่ที่กั้นแบ่งพื้นที่ระหว่างพื้นที่ทำการแสดงและพื้นที่ส่วนที่เป็นห้องแต่งตัว หรือห้องพักผู้แสดง โดยผ้าม่านจะผูกแขวนห้อยลงมาจากหลังคาถึงพื้นโรงและกั้นจากด้านข้างโรงด้านหนึ่ง ไปอีกด้านหนึ่ง แต่เดิมม่านโนราไม่มีความจำเป็นมากนักด้วยว่าผู้แสดงโนรามักมีเฉพาะผู้ชาย เมื่อทำการแสดงก็ จะแต่งตัวกันบริเวณกลางโรง ต่อมาเมื่อเกิดโนราผู้หญิงขึ้นในวงการโนรา หากจะแต่งตัวกันบริเวณกลางโรงอย่างเช่นโนราผู้ชายก็ดูจะไม่เหมาะสม จึงมีความจำเป็นต้องมีม่านเพื่อกั้นปิดบังสายตาผู้ชมตลอดบุคคลไปไม่ให้เห็นภาพจะไม่เหมาะในขณะแต่งตัว ลักษณะของม่านโนราโดยทั่วไปอาจจะแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ ม่านโนราสีพื้น เป็นม่านโนราในยุคแรก (โดยผ้าม่านจะตัดเย็บด้วยผ้าที่มีสีเดียวกันทั้งผืน เช่น ผ้าสีเหลืองทอง ผ้าสีน้ำเงิน และอาจจะตกแต่งด้วยระบายหรือขริบให้เกิดวามสวยงาม แต่เดิมจะมีผ้าม่านเพียงผืนเดียว ครั้นต่อมาก็ได้เพิ่มส่วนที่เป็นหลืบไว้ทั้งสองข้าง , ม่านโนราเขียนสี เป็นม่านโนราที่ได้พัฒนาโดยการเขียนสีพลาสติกบนผ้าดิบ เป็นรูปภาพต่าง ๆ อย่างสวยงาม เช่น ภาพท้องพระโรง โดยเขียนเป็นภาพท้องพระโรง ที่ประกอบด้วย บัลลังก์ เพดาน เสา และม่านหน้าต่างที่เรียงเป็นระยะจากกว้างไปหาแคบ ทำให้ดูเป็นภาพลึก ภาพชนบท โดยเขียนเป็นภาพบรรยากาศทิวทัศน์ชนบท ที่ประกอบด้วย ภูเขา ลำธาร กระท่อม ถนนสายเล็ก ๆ และต้นไม้ที่เป็นหลืบทั้ง 2 ข้าง ภาพทิวทัศน์ ภาพโบราณสถานสำคัญ โดยเขียนเป็นภาพรวมของ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งได้นำเอามุมที่โดดเด่นมานำเสนอเพื่อให้เห็นภาพรวม ประกอบด้วย ลานบริเวณ หน้าพระวิหารหลวง พระวิหารหลวง องค์พระบรมธาตุระเบียงคด วิหารธรรมศาลา และต้นไม้ที่วางไว้ให้เป็นหลืบ 2 ข้าง ซึ่งมักเรียกม่านโนราในลักษณะนี้ว่า “ฉาก” โดยทั่วไปฉาก 1 ชุด จะต้องเป็นภาพเดียวกัน ซึ่งประกอบด้วย ผ้าม่านผืนใหญ่ 1 ผืน หลืบ (เสา) สำหรับตกแต่งด้านข้าง 2-3 คู่ ระบายบน 2-3 ผืน ป้ายชื่อคณะ 1 ผืน ซึ่งเมื่อติดตั้งในโรงโนราแล้วก็จะดูเป็นมิติ ว่ามีส่วนลึกและกว้าง ม่านโนราในลักษณะนี้บางคณะมีการพัฒนาให้มีการเคลื่อนไหวโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ตลอดจนจะเขียนให้สอดรับ กับเนื้อหาของนวนิยาย และเรื่องราวที่ทำการแสดง

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในสมัยก่อนนั้นจะไม่มีฉากที่นำมาเขียนภาพ เช่น ภาพปราสาทราชวัง หรือวิวทิวทัศน์ธรรมชาติเหมือนในปัจจุบัน เพราะสถานที่แสดงคือลานโล่งแจ้ง แต่ในปัจจุบันนั้นได้มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาให้มีความเหมาะสมมากยิ่งขึ้น โดยฉากที่ใช้นั้นก็จะเปลี่ยนไปตามท้องเรื่องโดยใช้ฉากเป็นผืนผ้าวาดเป็นสถานที่ต่าง ๆ ใช้มากั้นระหว่างห้องแต่งตัว หรือใช้ทำเป็นประตูเข้าออกแสดงมีขนาดประมาณ 4x5 เมตร หรือฉาก นั้นก็เป็นผ้าผืนใหญ่ ที่นำมาใช้กั้นพื้นที่ โดยฉากโนราสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภทคือ ฉากสีพื้น โดยฉากหรือม่านสีพื้นนั้นเป็นม่านโนราในยุคแรก โดยจะนำผ้ามาตัดเย็บด้วยผ้าที่มีสีเดียวกันทั้งผืน เช่น ผ้าสีเหลืองทอง และนำผ้านั้นมากตกแต่งด้วยระบายหรือขริบให้เกิดความสวยงามเพิ่มเติม และอีกแบบคือฉากโนราเขียนสี เป็นฉากโนราที่ได้พัฒนาโดยการเขียนสีพลาสติกบนผ้าดิบ เป็นรูปภาพต่าง ๆ อย่างสวยงาม เช่น ภาพท้องพระโรง โดยเขียนเป็นภาพท้องพระโรง ที่ประกอบด้วย บัลลังก์ เพดาน เสา และม่านหน้าต่างที่เรียงเป็นระยะจากกว้างไปหาแคบ ทำให้ดูเป็นภาพลึก ภาพชนบท โดยเขียนเป็นภาพบรรยากาศทิวทัศน์ชนบท ที่ประกอบด้วย ภูเขา ลำธาร กระท่อม

ถนนสายเล็ก ๆ หรืออาจจะเป็นภาพทิวทัศน์ ภาพโบราณสถานสำคัญ หรือนำเสนอจุดเด่นมาเป็นส่วนสำคัญเพื่อให้เห็นภาพรวมในการนำเสนอเรื่องราว และฉากนั้นก็ได้เปลี่ยนไปตามท้องเรื่องอีกด้วย

2.5.7 โอกาสที่ใช้แสดง

อรวรรณ สันโลหะ (2542, หน้า 2) กล่าวว่า โอกาสที่ใช้แสดง เช่น งานประเพณี งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ

สารภี มูสิกอุปถัมภ์ (2523, หน้า 27) กล่าวว่า การจัดแสดงโนราเพื่อความบันเทิงนั้น มักมีการจัดตามงานวัด เพื่อหารายได้นั้นมาทำนุบำรุงศาสนา งานประเพณี งานเฉลิมฉลองต่าง ๆ และการจัดกันเพื่อแก้บน หรือพิธีโรงครู เป็นการรำถวายบรรพบุรุษของโนรา

พิทยา บุษรารัตน์ (2562, หน้า 21) กล่าวว่า โอกาสที่ใช้แสดง การจัดให้มีโนราแสดงเพื่อความบันเทิงนั้น มักมีในงานวัดเพื่อหารายได้บำรุงศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ชาวบ้าน วัด หน่วยงานราชการจัดขึ้นในโอกาสพิเศษ น้อยครั้งที่แสดงในงานของเอกชน เว้นแต่เอกชนนั้นจะเป็นผู้มีฐานะดี หรือมีบริวารมาก หรือเป็นการจัดแสดงเพื่อแก้บน และแสดงในพิธี “ลงครู” ของครอบครัวที่มีเทือกเหล่ากอเป็นโนราโดยตรง เพราะเชื่อว่าถ้ารับโนรา มารำถวายวิญญาณบรรพบุรุษที่เป็นโนรา จะทำให้ครอบครัวเจริญก้าวหน้า ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่ทำจะให้โทษนานาประการ หรือกล่าวว่า โอกาสในการแสดง จำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ การแสดงเพื่อความบันเทิง มักมีในงานวัดเพื่อหารายได้ บำรุงพระพุทธศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ชาวบ้าน วัด หรือหน่วยงานราชการจัดขึ้น การแสดงโนราเพื่อความบันเทิงอาจจะแสดงเพียงคณะเดียว หรือมากกว่าหนึ่งคณะ ซึ่งจะจัดในรูปแบบของการแข่งขันประชันโรง ที่เรียกว่า “โนราแข่ง” มักเรียกกันว่า “งานมหกรรม” หรือ “งานสวนสนุก” เป็นต้น และการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม ที่เรียกว่า “โนราโรงครู” หรือ “โนราเข้าโรงครู” โดยมีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการ คือ เพื่อทำพิธีแก้บน หรือ “แก้เหมย” กับพิธี “ผูกผ้าใหญ่” หรือ “พิธีครอบเทริด” การแสดงหรือการรำทั้งสองอย่างนี้โดยทั่วไปจะจัดในเดือน 6 ถึงเดือน ๙ โดยเฉพาะในจังหวัดพัทลุง สงขลา นครศรีธรรมราช เป็นต้น ส่วนจังหวัดในภาคใต้ฝั่งตะวันตก เช่น ตรัง กระบี่ จะนิยมจัดในเดือนยี่ถึงเดือน 3 โดยทำพิธี 3 วัน วันเริ่มพิธีเรียกว่า “เข้าโรง” จะเริ่มในวันพุธ วันสุดท้าย เรียกว่า “วันเลิกโรง” หรือ “วันส่งครู” ซึ่งจะเป็นวันศุกร์ แต่ถ้าหากวันศุกร์ตรงกับวันพระโนราจะไม่ทำพิธีส่งครู เพราะเชื่อว่า ครูหมอตายายโนราจะถือศีล ไม่สามารถมาในพิธีและรับเครื่องเซ่นไหว้ได้ จึงต้องเลื่อนวันส่งครูไปในวันเสาร์

จุติกา โกศลเหมมณี (2553, หน้า 3) กล่าวว่า ปัจจุบันการแสดงโนรา ยังปรากฏแสดงทั่วไปในงานมหรสพต่าง ๆ งานประเพณี งานนักขัตฤกษ์ หรืองานรื่นเริงต่าง ๆ รวมถึงการแสดงโนราในการประกอบพิธีกรรม เพื่อเป็นการระลึกถึงบุญคุณครู เป็นการแก้บนและเพื่อครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ ซึ่งเป็นการแสดงความเป็นศิลปินโนราโดยสมบูรณ์

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า โอกาสที่ใช้แสดงนั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ เพื่อความบันเทิง การแสดงเพื่อความบันเทิง มักมีในงานวัดเพื่อหารายได้ นำมาทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา หรือในงานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ งานสนุกสนาน รื่นเริงที่ชาวบ้าน วัด หรือหน่วยงานราชการจัดขึ้น การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง อาจจะแสดงเพียงคณะเดียวก็ได้ หรือมากกว่าหนึ่งคณะก็ได้เช่นกัน ซึ่งมักจะจัดในรูปแบบของการแข่งขัน ในการประชันโรง ที่เรียกกันว่า “โนราแข่ง” มักเรียกกันว่า “งานมหกรรม” หรือ “งานสวนสนุก” เป็นต้น อีกหนึ่งลักษณะ คือพิธีกรรมหรือโนราโรงครู เพื่อเป็นการระลึกถึงบุญคุณครู เป็นการแก้บน แก้เหมย เพื่อครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ ซึ่งเป็นการ

แสดงความเป็นศิลปินโนราโดยสมบูรณ์ และเป็นการรำถวายบรรพบุรุษโนรา หรือตามความเชื่อ ว่าจะทำให้ครอบครัวมีความเจริญก้าวหน้า

2.5.8 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบการแสดง

สายฝน ไฝเส้ง (2556, หน้า 102) กล่าวว่า การใช้อาวุธในการรำโนราประกอบพิธีกรรมปรากฏในการรำ โนรา 2 ชุด คือ การรำแทงเข้ และการรำเฒี่ยนพราย การรำทั้งสองประเภทเป็นการแสดง ขั้นสูงใช้แสดงสำหรับการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู กระบวนการ ใช้อาวุธในการรำแทงเข้ ปรากฏท่ารำจำนวน 30 ท่า ปรากฏการจับหอก 2 ลักษณะ เพลงที่ใช้ประกอบการรำคือ เพลงเชิด เพลงโค และเพลงนาดหรือเพลงเดิน และกระบวนการใช้ไม้หวายในขณะรำเฒี่ยน พรายปรากฏท่ารำจำนวน 29 ท่า ปรากฏการจับไม้หวาย 2 ลักษณะ ทำนองเพลงที่ใช้ ประกอบการรำคือ เพลงเชิดและเพลงกราย การใช้อาวุธในการรำโนรานั้นช่วยทำให้การรำมี ความสมจริงและช่วยเสริมบทบาทของตัวละครให้ดูมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น การใช้อาวุธ จึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งต่อการแสดงโนรา การแสดงที่ปรากฏการใช้อาวุธประกอบใน การรำมีด้วยกัน 2 ชุดการแสดง คือ การรำแทงเข้และการรำเฒี่ยนพราย - เหยียบลูกมะนาว โดย การรำแทงเข้ เป็นการร่ายรำให้เห็นถึงการต่อสู้กับจระเข้โดยใช้หอกเพื่อป้องกัน ไม่ให้จระเข้มาทำร้าย ผู้ที่สามารถใช้หอกในการรำโนราต้องเป็นนายโรงโนราเท่านั้น และ การรำเฒี่ยนพราย - เหยียบลูกมะนาว เป็นการรำประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เพื่อ ปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายออกจากโรงของตนเอง และเพื่อป้องกันการทำคุณไสยจากฝ่ายตรงข้าม นอกจากนี้ก็ยังเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่สมาชิกในคณะอีกด้วย การรำเฒี่ยนพราย จะต้องรำต่อด้วยการรำเหยียบลูกมะนาว จึงเรียกรวมกันว่า รำเฒี่ยนพราย - เหยียบ ลูกมะนาว อาวุธที่ใช้ประกอบการรำคือ ไม้หวาย ทั้งนี้ความเชื่อของชาวภาคใต้เกี่ยวกับ ไม้หวาย คือ สิ่งที่ไว้ใช้ตี หรือปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายออกไปจากตัวหรือออกไปจากบ้านของตนเอง โนราจึงนำเอาไม้หวายมาใช้เพื่อปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีออกไปจากโรงโนรา

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การใช้อาวุธในการแสดงโนรานั้นใช้รำประกอบในพิธีกรรม ปรากฏ 2 ชุด คือ การรำแทงเข้ และการรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกนาว โดยในการรำทั้ง 2 ประเภทนี้ เป็นการรำขั้นสูง ที่นำไปใช้ประกอบในพิธีกรรมโรงครู โดยมีกระบวนการในการใช้อาวุธ ในส่วนของการรำแทงเข้ ปรากฏจำนวน 30 ท่า และยังได้ปรากฏการจับหอก จำนวน 2 ลักษณะ โดยจะมีเพลงที่ใช้ในการประกอบการรำ คือ เพลงเชิด เพลงโค และเพลงนาดหรือเพลงเดิน และกระบวนการใช้ไม้หวายในขณะรำเฒี่ยนพรายปรากฏจำนวนท่ารำ 29 ท่า ปรากฏการจับไม้หวาย จำนวน 2 ลักษณะ ทำนองเพลงที่ใช้ และนำมาประกอบการรำ คือเพลงเชิด และเพลงกราย ซึ่งในการใช้อาวุธนั้นจะช่วยให้การแสดงสมจริง ช่วยเสริมบทบาท ของตัวละครและการแสดงให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น การใช้อาวุธจึงจำเป็นอย่างยิ่งในการแสดงโนรา โดยการรำ 2 ชุดที่กล่าวมา คือ การรำแทงเข้ เป็นการร่ายรำให้เห็นถึงการต่อสู้กับจระเข้ และในการรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกนาว เป็นการรำประกอบพิธีกรรมในทางด้านไสยศาสตร์ เพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ ออกจากโรงของตนเอง และป้องกันการทำคุณไสยจากทางด้านฝ่ายตรงข้าม และนอกจากนั้นยังเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่คณะอีกด้วย อาวุธที่ใช้ประกอบการรำ คือ ไม้หวาย ทั้งนี้ในทางด้านความเชื่อของชาวใต้เกี่ยวกับ ไม้หวาย คือ สิ่งที่ไว้ใช้ตี หรือปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายออกจากตัว หรือออกจากบ้านของตนเองไป โนรานั้นจึงนิยมนำไม้หวายมาใช้ปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีออกไปจากโรงโนรา

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6.1 โนราแขก โนราอานนท์ หวานเพชร

2.6.2 การใช้อาวุธโนราในการรำประกอบพิธี อาจารย์สายฝน ไฝเส้ง

2.6.3 รำทำบท อาจารย์ธรรมนิตย์ (ของครูหงส์)

2.6.4 รำเหยียบลูกนาว อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน

2.6.5 โนราในสถานศึกษา อาจารย์รวิศรา ศรีชัย

2.6.6 การรำยั่วปี่โนรายก ชูบัว ครูปู

2.6.7 โนราชายในจังหวัดนครศรีธรรมราช ไกรสร จันทน้อย

2.6.8 โนราปัตตานี ครูเอก

2.7 สรุปผล

โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ ที่มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน และยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย โดยโนราเป็นการแสดงที่มีระเบียบแบบแผนในการแสดง โดยโนรามีตำนานที่เป็นสิ่งที่ช่วยถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ที่เคยเกิดขึ้นในอดีต ซึ่งเรื่องราวต่าง ๆ นั้นมักจะสะท้อนให้เห็นถึง ความเชื่อ ความคิด และวิถีชีวิต ของคนในอดีต ซึ่งอาจจะมีหลักฐานหรือไม่มีหลักฐานก็ได้ ตำนานโนราก็เช่นกันมันเป็นเรื่องราวที่ได้เล่าต่อ ๆ กันมา ไม่ว่าตำนานเหล่านี้จะมีที่มาจากไหนก็ตาม แต่ก็เป็นความเชื่อทางจิตใจของคนใต้เรา โนราทั้ง ๗ ตำนาน รูปแบบของการแสดงโนรา ประกอบด้วย การร้อง การรำและการเล่นเป็นเรื่อง การแสดงโนรานั้นเปรียบเสมือนสื่อที่สะท้อนชีวิต ความคิด ความรู้และค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชาวใต้ ในการแสดงโนรานั้นสามารถ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมหรือโนราโรงครู และการแสดงเพื่อความบันเทิง แสดงเพื่อความสนุกสนาน รื่นเริง ให้กับผู้ชม เครื่องดนตรีของโนรา ประกอบด้วย กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง และแตระ อีกทั้งโนรายังได้มีการพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงที่หลากหลาย ทั้งในด้านการแต่งกาย เครื่องดนตรี รวมไปถึงบทร้องทำนองเพลง ลีลาท่ารำ และรูปแบบของการแสดง จึงทำให้โนรานั้นมีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร และใคร ๆ ก็รู้จัก เช่น การแต่งกายของโนรา ซึ่งโนราจะมีการร้อยชุดด้วยลูกปัด มีการสวมปีกหรือหาง มีการสวมเทริดและ การสวมเล็บที่นิ้วมือก็เป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ และยังเป็นจุดเด่นที่ทำให้ผู้พบเห็นนั้นทราบว่านี่คือเครื่องแต่งกายของโนราอีกด้วย เครื่องแต่งกายในปัจจุบันนั้น ประกอบด้วย สนับเพลา ผ้านุ่ง หน้าผ้า ผ้าห้อยหน้า ปั้นเหน่ง พานโครง ปิ้งคอ สังวาล สายคอ ปีกนกนางแอ่น ทับทรวง กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ หางหงส์ และเทริด เป็นการแต่งกาย ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความโดดเด่น เรียกว่า ชุดเครื่องต้นโนรา และคำว่าโนรา ยังเป็นชื่อนำหน้าของคณะโนราต่าง ๆ อีกด้วย

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินงานวิจัยครั้งนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำ และวิเคราะห์องค์ประกอบ รูปแบบการแสดง และกระบวนท่ารำ ตามแบบฉบับของโนรานที มณีศิลป์ จำนวน 3 บท คือ บทชมธรรมชาติ บทเดินดึง และบทเดินป่า โดยผู้วิจัยมีความคาดหวังว่าจะใช้เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ให้การรำโนราโดยเฉพาะการรำทำบทอีกทั้งยังอาจเป็นแนวทางสำหรับการอนุรักษ์และสร้างสรรค์การรำโนราประกอบบทร้องของโนราซึ่งถือเป็นการแสดงที่งดงามให้คงอยู่สืบไป โดยผู้วิจัยแบ่งกระบวนการดำเนินการศึกษาข้อมูลตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ศึกษาข้อมูลพื้นฐาน เกี่ยวกับการแสดงโนรา อันประกอบไปด้วย กระบวนการรำโนรา รูปแบบของการแสดงโนรา บทร้องที่ใช้ในการแสดงโนรา และการรำเฉพาะอย่างของการแสดงโนรา

2) สัมภาษณ์โนรานที มณีศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงโนราไม่น้อยกว่า 20 ปี โดยมุ่งเน้นประเด็นองค์ประกอบของกระบวนการรำ แนวคิดในการสร้างสรรค์หรือออกแบบกระบวนท่ารำ บทกลอนที่ใช้ประกอบการรำ และเนื้อหาของบทกลอนที่ปรากฏในกระบวนการรำโนราเพลงทับ เพลงโทน เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิจัยลำดับต่อไป

3) สัมภาษณ์นักดนตรี ซึ่งเป็นนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีโนราประกอบการรำให้กับโนรานที มณีศิลป์ และมีประสบการณ์การบรรเลงดนตรีมาแล้วไม่น้อยกว่า 5 ปี

4) ลงพื้นที่เพื่อสังเกตการณ์ แบบไม่มีส่วนร่วมคือจากการเข้าชมการแสดงโนรานที มณีศิลป์ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม คือผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดงโนรากับโนรานที มณีศิลป์ ด้วย เพื่อศึกษารูปแบบของกระบวนการรำ เทคนิคในการออกแบบท่ารำ และมาข้อมูลมาวิเคราะห์โดยอาศัยหลักทฤษฎีการเคลื่อนไหว และหลักทฤษฎีการออกแบบ เพื่อให้ได้อัตลักษณ์การรำโนราเพลงทับ เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์

5) วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับ เพลงโทน โดยใช้หลักทฤษฎีการเคลื่อนไหว ในการวิเคราะห์กระบวนท่ารำ และหลักทฤษฎีการออกแบบ ในการวิเคราะห์การออกแบบท่ารำ ทั้ง 3 บท มี 3 ขั้นตอน ดังนี้

5.1 การจัดระเบียบข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการลดทอนข้อมูลมาจัดให้เป็นหมวดหมู่ โดยจำแนกตามวัตถุประสงค์การวิจัยทั้งสองวัตถุประสงค์

5.2 การหาข้อสรุปและตีความ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยวิธีสามเส้า ด้วยการพิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างกันของข้อมูลที่ได้จากการจัดระเบียบข้อมูล จัดทำข้อสรุปและตีความในรูปแบบของการพรรณนาความตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่กำหนดไว้

5.3 การสรุปผลการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจะหาความหมายของข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาสร้างระบบความคิด จากนั้นจะอภิปรายผลจากข้อค้นพบจากการวิจัย

ในการนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัย กำหนดเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1. แหล่งข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การวิเคราะห์ข้อมูล

1.แหล่งข้อมูล

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อวัตถุประสงค์และได้ข้อมูลมาซึ่งผลการวิจัย อธิบายได้ดังนี้

1.1 ข้อมูลประเภทเอกสาร

ข้อมูลประเภทเอกสารที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา ประกอบด้วยข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยทักษิณจังหวัดสงขลา และฐานข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ

1.2 ข้อมูลจากการสังเกตภาคสนาม

ในการเก็บข้อมูลจากภาคสนามเพื่อได้ข้อมูลมาซึ่งการวิจัยผู้วิจัยได้มีการศึกษาโดยใช้แบบสังเกต 2 แบบ คือ

1.2.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม กล่าวคือ สังเกตจากการชมการแสดงของโนรานทีมณีศิลป์

1.2.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม กล่าวคือ ผู้วิจัยได้เข้าไปร่วมแสดงกับโนรานที มณีศิลป์ ด้วยทั้งรูปแบบการรำและรูปแบบการโต้ตอบบทกลอนหรือด้นกลอนสดโต้ตอบกันในหลายๆสถานที่ และนอกจากนี้ผู้วิจัยได้ช่วยแต่งชุดหรือเครื่องโนราด้วย

1.3 ข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญหรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือกพิจารณาของผู้ให้ข้อมูลหรือผู้ให้สัมภาษณ์ ไว้ดังนี้

1.3.1 ศิลปินโนราที่เป็นโนราจะต้องผ่านการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่และมีประสบการณ์ในการแสดงโนรามาไม่น้อยกว่า 20 ปี (โนรานที มณีศิลป์)

2.เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัย ประกอบด้วยเครื่องมือดังต่อไปนี้

2.1 แบบสัมภาษณ์และแบบสังเกต

2.2 เครื่องบันทึกภาพ เครื่องบันทึกวีดิโอ เครื่องบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์วางตักสำหรับใช้ในการเก็บข้อมูล

3.การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล มีการดำเนินการใน 2 ลักษณะ คือ

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสาร

3.2การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามประกอบด้วย

3.2.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกเน้นศิลปินผู้ให้ข้อมูลเป็นสำคัญ ได้แก่ โนรานที มณีศิลป์

3.2.2 การสังเกต คือ 1) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม 2) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

4.การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากการศึกษาเอกสาร สัมภาษณ์แบบเจาะลึก และจากการสังเกต ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

4.1 การลดทอนข้อมูลผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลโดยลดทอนข้อมูลให้เหลือเฉพาะประเด็นข้อคำถามการวิจัย ได้แก่

1) ศึกษาองค์ประกอบการรำโนราของโนรานที มณีศิลป์

2) ศึกษากระบวนท่ารำโนรานที มณีศิลป์ ผู้วิจัยวิเคราะห์กระบวนท่ารำโนราโดยใช้ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวในการศึกษาการรำโนราทั้งแนวคิดในการประพันธ์บทและท่ารำประกอบกอบบท

4.2 การจัดระเบียบข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการลดทอนข้อมูลมาจัดให้เป็นหมวดหมู่ โดยจำแนกตามวัตถุประสงค์การวิจัยทั้งสองวัตถุประสงค์

4.3 การหาข้อสรุปและตีความ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยวิธีสามเส้า ด้วยการพิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างกันของข้อมูลที่ได้จากการจัดระเบียบข้อมูล จัดทำข้อสรุปและตีความในรูปแบบของการพรรณนาความตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่กำหนดไว้

4.4 การสรุปผลการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจะหาความหมายของข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาสร้างระบบความคิด จากนั้นจะอภิปรายผลจากข้อค้นพบจากการวิจัย

5.กระบวนการ/ขอข้อมูล /จัดเก็บข้อมูลจากประชากร

กระบวนการขอข้อมูลจากประชากรกลุ่มตัวอย่างในโครงการวิจัยครั้งนี้มีกระบวนการจัดเก็บข้อมูลดังรายละเอียดดังนี้

1) กลุ่มศิลปินผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 1 คน กระบวนการในการจัดเก็บข้อมูลโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้างและวิธีกำหนดขนาดตัวอย่างผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง คือ 1) เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในวงการแสดงโนรา

2) ต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการรำโนราและการรำเฉพาะอย่างได้อย่างดี 3) ต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านบทกลอนและการบวนการรำเพลงทับ - เพลงโทน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบวิธีเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเลือกศึกษาข้อมูลจากศิลปินโนราที่มีความเชี่ยวชาญในกระบวนการรำ และมีองค์ความรู้ที่สาสารถเผยพร่ข้อมูลอย่างเป็นรูปธรรมได้

บทที่ 4
วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์

จากการศึกษากระบวนการรำโนราเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ โดยใช้ทฤษฎีการออกแบบ และทฤษฎีการเคลื่อนไหว ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1) แนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ มีลักษณะของการออกแบบกระบวนท่ารำประกอบเพลงทับ เพลงโทน ดังนี้ 1) ออกแบบตามเนื้อหาสาระของบทกลอน โดยโนรานที มณีศิลป์ จะมีการตีความหมายจากบทกลอนในแต่ละคำ แต่ละวรรค เพื่อที่จะนำไปสู่การวางลำดับความสำคัญของท่ารำ ที่สอดคล้องกับเนื้อหาของกลอน 2) การออกแบบกระบวนท่ารำจากกลุ่มท่ารำ ทั้งหมด 2 กลุ่มท่า คือ 1. กลุ่มท่ารำที่เลียนแบบจากธรรมชาติ เช่น ลักษณะอากัปกิริที่มาจากสัตว์ ลักษณะการพลิ้วไหวของพืชพรรณใบไม้ หรือแม้แต่รูปร่างลักษณะที่นำมาออกแบบกระบวนท่ารำบ้างก็นำมาจากลักษณะของก้อนหินที่ปรากฏอยู่ตามธรรมชาติทั่วไป 2. กลุ่มท่ารำแบบดังเดิมของโนรา เช่า ท่าเขาควาย ท่านาด ท่าจีบข้าง ฯลฯ เป็นต้น 3) ออกแบบจากการรำที่ปรับปรุงขึ้นมาใหม่ โดยนำประเด็นที่ 1 และประเด็นที่ 2 มาผสมรวมเข้าด้วยกัน ให้ได้เอกภาพ และความสดุลระหว่างเนื้อหาของบทกลอนและท่ารำ จะเกิดเป็นกระบวนท่ารำใหม่ที่มาจาก 2 ที่มา

2) กระบวนท่ารำเพลงทับ-เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ จำนวน 3 บท ได้แก่ บทชมธรรมชาติ บทเดินดึง และบทเดินป่า

ตอนที่ 1 (บทที่ 1) กระบวนการรำเพลงทับ-เพลงโทน บทชมธรรมชาติ ปรากฏกระบวนท่ารำทั้งหมด 70 กระบวนท่ารำ

1) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของศีรษะและใบหน้า จะพบการใช้ศีรษะและใบหน้า อยู่ 5 ลักษณะ ดังนี้ 1)ศีรษะและใบหน้าขัดแย้งกับท่ารำ 2)ศีรษะและใบหน้าเอียงหันไปทางซ้าย 3)ศีรษะและใบหน้าเอียงและหันไปทางขวา 4)ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย 5)ศีรษะและใบหน้าก้มลงมองในระดับต่ำ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า พบว่าการใช้ใบหน้าและศีรษะมากที่สุดในลักษณะที่ 4 ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย คือ การที่ศีรษะและใบหน้าตรงไม่โอนเอียง หมุนหรือหันไปทางขวาหรือทางซ้าย ยกเว้นเพียงแต่การเปิดปลายคางเท่านั้น ศีรษะและใบหน้าตรงเปิดปลายคางเล็กน้อยก็ปรากฏอยู่ในบทนี้ทั้งหมด 29 ท่า

2) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะทิศทางของสายตา จะพบการใช้ทิศทางของสายตา อยู่ 4 ลักษณะ ดังนี้ 1)มองตรงไปด้านหน้า 2)มองไปด้านขวา 3)มองไปด้านซ้าย 4)มองตามท่ารำ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตาในการรำ พบว่าการใช้ทิศทางของสายตาใช้มากที่สุดลักษณะที่ 1 มองไปด้านหน้า คือ การที่สายตามองมองไปในทิศทางที่ตรงไม่โน้มเอียงไปทางขวาหรือซ้ายซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับศีรษะและใบหน้าก็จะไปในทิศทางเดียวกันหรือไม่ก็เบี่ยงเบนไปไม่มากจนเกินงาม ซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 31 ท่า

3) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของแขน จะพบการใช้ลักษณะของแขน อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)การงอแขน และ2)แขนตึงไม่โค้งงอ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะของแขนพบว่า ลักษณะของแขนที่ใช้มากที่สุด คือ ลักษณะที่ 1 การงอแขน คือ การงอแขนเป็นการหักศอกข้างใดข้างหนึ่งให้งอ โดยในการงอแขนของการรำทำบทจะมีปรากฏอยู่ 2 แบบ คือ 1) งอแขนแบบตั้งวงโค้งเป็นรูปคล้ายคลึงกับลักษณะตัว (U) ซึ่งปรากฏในการรำหลายระดับ เช่น ระดับหน้าอกและระดับไหล่ เป็นต้น 2) การงอแขนแบบตั้งฉากหรือที่เรียกกันว่า (ท่าเขาควาย) มีลักษณะท่าทางคล้ายกับตัว (L) ซึ่งปรากฏในการรำหลายระดับ เช่น ระดับศีรษะ ระดับไหล่ ระดับหน้าผาก ระดับอกและระดับสะเอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการรำโนราในการตั้งวงให้เป็นเหลี่ยมหรือเป็นฉากซึ่งจะปรากฏการงอแขนตั้งฉากในเกือบทุก ๆ ท่ารำและอาจจะมีการงอแขนตั้งวงโค้งผสมอยู่ด้วยบ้างในกระบวนการรำซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 38 ท่า

4) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือ จะพบการใช้ลักษณะของมือ อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การมือตั้งวง 2)การกำมือ และ3)การประกบมือ จากผลการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือพบว่า ลักษณะของมือที่พบมากที่สุด คือลักษณะที่ 1 มือตั้งวง คือการใช้มือทั้งสองข้างหนึ่งเหยียดแขน หักข้อมือขึ้น งอศอกเพียงเล็กน้อย มือตั้งวงที่ปรากฏมีทั้ง ตั้งวงมือเดียว ตั้งวงสองมือ และการตั้งวงในลักษณะพิเศษ ของโนรา คือ การตั้งวงโดยให้หัวแม่มือชี้ขึ้นไปโดยไม่หนีบติดกับตัวมือ และปรากฏระดับตำแหน่งของมือตั้งวง ได้แก่ระดับศีรษะ ระดับหน้าอก และระดับสะเอว มือตั้งวงและกำมือ เพราะลักษณะการใช้มือตั้งวงและกำมือนั้นเป็นการรำที่ต่อเนื่องกันโดยเริ่มจากการตั้งวงไปตามลำดับของกระบวนการรำต่อ ๆ ไป ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 21 ท่า

5) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัว จะพบการใช้ลักษณะของลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)ลำตัวตรง และ2)ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ จากผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัวลักษณะที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ คือมีการใช้ลักษณะของลำตัวที่เบี่ยงเบนตามทิศทางของท่ารำในลักษณะนี้ลำตัวจะไม่ตรง ลำตัวจะมีการโอนเอียงหรือโน้มเอียงไปทางด้านขวาหรือด้านซ้ายก็ได้ มีการกดสะเอวไปด้านขวาหรือด้านซ้ายหรือหมุนไปทางทิศใดก็ได้เพื่อให้ท่ารำมีความสมดุลและสอดคล้องกับการใช้สรีระของร่างกายที่ส่งผลให้ท่ารำดูสวยที่สุดซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 2 ทั้งหมด 21 ท่า

6) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาและเท้า จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการใช้ขาและเท้าลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)ลักษณะของขา 2)ลักษณะของเท้า

(1) ลักษณะของขาที่พบมี 4 ลักษณะ กล่าวคือ การย่อเข่า การยกขา การไขว้ขาและการแยกขา ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาพบมากที่สุด ลักษณะที่ 4 แยกขา คือ การแยกขาทั้งสองข้างออกจากกัน โดยเข่าและปลายเท้าจะชี้แยกออกด้านข้างของแต่ละฝั่งจะปรากฏในการรำท่าลงฉากของโนรา ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 24 ท่า

(2) ลักษณะของเท้าที่พบ มี 4 ลักษณะย่อย คือ การวางเท้าราบกับพื้น การซอยเท้า การเก็บเท้าและการวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของเท้า ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 4 การวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่า

เดียวกัน คือ การที่เท้าอีกข้างหนึ่งวางระนาบลงกับพื้นและเท้าอีกข้างหนึ่งยกหรือไขว้กับเท้าที่วางระนาบกับพื้น ท่ารำที่ปรากฏการวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน มีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 4 ทั้งหมด 16 ท่า

7) กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ จะพบท่ารำที่มีลักษณะการใช้น้ำหนักของท่ารำ อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)น้ำหนักอยู่ที่ก้นของผู้รำ 2)น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำ จากผลการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำ คือ ลักษณะท่ารำหรืออากัปกริยาการรำที่ขึ้นอยู่กับท่ารำแต่ละท่า โดยการที่น้ำหนักของท่ารำจะตกอยู่ที่ขาและเท้ามากกว่าอวัยวะส่วนอื่น ๆ ซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 2 ทั้งหมด 37 ท่า

8) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการเคลื่อนไหว อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การเคลื่อนไหวในแนวตรง 2)การเคลื่อนไหวเป็นวงกลม 3) การเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว จากผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะการเคลื่อนไหว พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 3 การเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว คือ การเคลื่อนไหวจากจุดใดจุดหนึ่งเพียงจุดเดียวโดยการเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัวไปมาทั้งด้านว้ายและด้านขวาหรือการเคลื่อนไหวโดยการลักษณ์ตัวก็ถือได้ว่าเป็นการเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว ท่ารำที่ปรากฏการเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว ทั้งหมดมี 16 ท่า

ตอนที่ 2 (บทที่ 2) กระบวนการรำเพลงทับ-เพลงโทน บทเดินดึง ปรากฏกระบวนท่ารำทั้งหมด 67 กระบวนท่ารำ

1) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของศีรษะและใบหน้า จะพบการใช้ศีรษะและใบหน้า อยู่ 5 ลักษณะ ดังนี้ 1)ศีรษะและใบหน้าขัดแย้งกับท่ารำ 2)ศีรษะและใบหน้าเอียงหันไปทางซ้าย 3)ศีรษะและใบหน้าเอียงและหันไปทางขวา 4)ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย 5)ศีรษะและใบหน้าก้มลงมองในระดับต่ำ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า พบว่าการใช้ใบหน้าและศีรษะมากที่สุดในลักษณะที่ 4 ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย คือ การที่ศีรษะและใบหน้าตรงไม่โอนเอียง หมุนหรือหันไปทางขวาหรือทางซ้าย ยกเว้นเพียงแต่การเปิดปลายคางเท่านั้น ซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 4 ทั้งหมด 40 ท่า

2) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะทิศทางของสายตา จะพบการใช้ทิศทางของสายตา อยู่ 4 ลักษณะ ดังนี้ 1)มองไปด้านหน้า 2)มองไปด้านขวา 3)มองไปด้านซ้าย 4)มองตามท่ารำ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตาในการรำ พบว่าการใช้ทิศทางของสายตาใช้มากที่สุดในลักษณะที่ 1 มองไปด้านหน้า คือ การที่สายตามองมองไปในทิศทางที่ตรงไม่โน้มเอียงไปทางขวาหรือซ้ายซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับศีรษะและใบหน้าก็จะไปในทิศทางเดียวกันหรือไม่ก็เบี่ยงเบนไปไม่มากจนเกินงามซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 34 ท่า

3) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของแขน จะพบการใช้ลักษณะของแขน อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)การงอแขน 2)แขนตึงไม่โค้งงอ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะของแขนพบว่า ลักษณะของแขนที่ใช้มากที่สุด คือ ลักษณะที่ 1 การงอแขน คือ การงอแขนเป็นการหักศอกข้างใดข้างหนึ่งให้งอ

โดยในการงอแขนของการรำทำบทจะมีปรากฏอยู่ 2 แบบ คือ 1) งอแขนแบบตั้งวงโค้งเป็นรูปคล้ายคลึงกับลักษณะตัว (U) ซึ่งปรากฏในการรำหลายระดับ เช่น ระดับหน้าอกและระดับไหล่ เป็นต้น 2) การงอแขนแบบตั้งฉากหรือที่เรียกกันว่า (ท่าเขาควาย) มีลักษณะท่าทางคล้ายกับตัว (L) ซึ่งปรากฏในการรำทำบทหลายระดับ เช่น ระดับศีรษะ ระดับไหล่ ระดับหน้าผาก ระดับอกและระดับสะเอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการรำโนราในการตั้งวงให้เป็นเหลี่ยมหรือเป็นฉากซึ่งจะปรากฏการงอแขนตั้งฉากในเกือบทุก ๆ ท่ารำและอาจจะมีการงอแขนตั้งวงโค้งผสมอยู่ด้วยบ้างในกระบวนการรำซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 42 ท่า

4) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือ จะพบการใช้ลักษณะของมือ อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การมือตั้งวง 2)การกำมือ 3)การประกบมือ จากผลการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือพบว่า ลักษณะของมือที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 การกำมือ คือการใช้มือทั้งสองสมมุติเป็นการจับวัตถุอย่างใดอย่างหนึ่งตามเนื้อร้องของบท ลักษณะของการกำมือที่ปรากฏนั้นมีทั้งการกำมือแบบมือเดียวจะปรากฏในการรำที่ต้องเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งหรือไม่เคลื่อนที่ก็ได้และการกำมือแบบสองมือจะปรากฏในการรำที่หยุดนิ่งบ้างและไม่หยุดนิ่งบ้างทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องที่เป็นตัวบงการในการรำตีความหมายตามเนื้อร้อง ท่ารำที่ปรากฏในลักษณะแบบกำมือทั้งหมดมี 24 ท่า

5) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัว จะพบการใช้ลักษณะของลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)ลำตัวตรง 2)ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัว พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ คือมีการใช้ลักษณะของลำตัวที่เบี่ยงเบนตามทิศทางของท่ารำในลักษณะนี้ลำตัวจะไม่ตรง ลำตัวจะมีการโอนเอียงหรือโน้มเอียงไปทางด้านขวาหรือด้านซ้ายก็ได้ ขึ้นอยู่กับท่ารำที่อาจารย์ธรรมนิตย์ได้ให้ไว้ การใช้ลำตัวในแบบลักษณะที่ 2 อาจจะมีลักษณะการกดสะเอวไปด้านขวาหรือด้านซ้ายหรือหมุนไปทางทิศใดก็ได้เพื่อให้ท่ารำมีความสมดุลและสอดคล้องกับการใช้สรีระของร่างกายที่ส่งผลให้ท่ารำดูสวยที่สุด ท่ารำที่ปรากฏการใช้ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทั้งหมด 45 ท่า

6) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาและเท้า จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการใช้ขาและเท้าลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1) ลักษณะของขาที่พบมี 4 ลักษณะย่อย คือ การย่อเข่า การยกขา การไขว้ขาและการแยกขา ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขา พบมากที่สุดในลักษณะ ที่ 3 การไขว้ขาและการแยกขา คือ การวางเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลังพร้อมเปิดส้นเท้าส่วนเท้าที่อยู่ทางด้านหน้าก็วางระนาบไปกับพื้น ท่ารำที่ปรากฏการไขว้ขาทั้งหมดมี 20 ท่า 2) ลักษณะของเท้าที่พบ มี 4 ลักษณะย่อย คือ การวางเท้าราบกับพื้น การซอยเท้า การเก็บเท้าและการวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของเท้า พบมากที่สุด ในลักษณะที่ 1 การวางเท้าราบกับพื้น คือ การวางเท้าแนบในระดับเดียวกับพื้นโดยไม่กระดกปลายเท้าหรือเขย่งส้น ท่ารำที่ปรากฏการวางเท้าราบกับพื้น ทั้งหมดมี 37 ท่า

7) กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ จะพบท่ารำที่มีลักษณะการใช้น้ำหนักของท่ารำ อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)น้ำหนักอยู่ที่ก้นของผู้รำ 2)น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำจาก

ผลการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำ คือ ลักษณะท่ารำหรืออากัปกริยาการรำที่ขึ้นอยู่กับท่ารำแต่ละท่า โดยการที่น้ำหนักของท่ารำจะตกอยู่ที่ขาและเท้ามากกว่าอวัยวะส่วนอื่น ๆ ประเด็นวิเคราะห์การรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำผู้วิจัยจะกล่าวถึงผลการวิเคราะห์ในประเด็นลักษณะที่ 2 ในภาพรวม กล่าวคือผู้วิจัยจะไม่แยกน้ำหนักที่ไปตกอยู่ที่เท้าขวาและเท้าซ้าย ขาขวาและขาซ้ายแต่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงน้ำหนักที่ตกอยู่ที่ขาและเท้าโดยภาพรวม ซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 2 ทั้งหมด 45 ท่า

8) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการเคลื่อนไหว อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การเคลื่อนไหวในแนวตรง 2)การเคลื่อนไหวเป็นวงกลม 3) การเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 3 การเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว คือ การเคลื่อนไหวจากจุดใดจุดหนึ่งเพียงจุดเดียวโดยการเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัวไปมาทั้งด้านว้ายและด้านขวาหรือการเคลื่อนไหวโดยการลักษณ์ตัวก็ถือได้ว่าเป็นการเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัวซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 3 ทั้งหมด 32 ท่า

ตอนที่ 3 (บทที่ 3) กระบวนการรำเพลงทับ-เพลงโทน บทเดินป่า ปรากฏกระบวนท่ารำทั้งหมด 60 กระบวนท่ารำ

1) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของศีรษะและใบหน้าจะพบการใช้ศีรษะและใบหน้า อยู่ 5 ลักษณะ ดังนี้ 1)ศีรษะและใบหน้าขัดแย้งกับท่ารำ 2)ศีรษะและใบหน้าเอียงหันไปทางซ้าย 3)ศีรษะและใบหน้าเอียงและหันไปทางขวา 4)ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย 5) ศีรษะและใบหน้าก้มลงมองในระดับต่ำ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า พบว่าการใช้ใบหน้าและศีรษะมากที่สุดในลักษณะที่ 4 คือ ศีรษะและใบหน้าตรงพร้อมเปิดปลายคางเล็กน้อย เชิดหน้าเพื่อให้เห็นถึงความสง่าผ่าเผยของผู้แสดงในการรำรวมไปถึงทำให้ดูเข้มแข็ง แข็งแรง และดูน่าเชื่อถือในการตีท่ารำตามบทต่าง ๆ ซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 4 ทั้งหมด 28 ท่า

2) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะทิศทางของสายตา จะพบการใช้ทิศทางของสายตา อยู่ 4 ลักษณะ ดังนี้ 1)มองไปด้านหน้า 2)มองไปด้านขวา 3)มองไปด้านซ้าย 4)มองตามท่ารำ

จากผลการวิเคราะห์ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตาในการรำ พบว่าการใช้ทิศทางของสายตาใช้มากที่สุดในลักษณะที่ 4 คือ ทิศทางของสายตามองตามท่ารำที่กำลังปฏิบัติอยู่ในขณะท่ารำนั้น ๆ เพื่อให้เห็นถึงความสมจริงสมจังและการให้ความสนใจท่าท่ารำ “ถ้าผู้รำไม่มองท่าของตนเองแล้วใครอื่นเล่ามามาดูท่ารำของเรา” และเพื่อจะได้ใช้ทิศทางของสายตาตรวจวัดความถูกต้องของท่ารำของเราเองซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 4 ทั้งหมด 40 ท่า

3) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของแขน จะพบการใช้ลักษณะของแขน อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)การงอแขน 2)แขนตึงไม่โค้งงอ จากผลการวิเคราะห์ลักษณะของแขนพบว่า ลักษณะของแขนที่ใช้มากที่สุด คือ ลักษณะที่ 1 การงอแขน คือ การงอแขนเป็นการหักศอกข้างใดข้างหนึ่งให้งอ โดยในการงอแขนของการรำทำบทจะมีปรากฏอยู่ 2 แบบ คือ 1) งอแขนแบบตั้งวงโค้งเป็นรูปคล้ายคลึงกับลักษณะตัว (U) ซึ่งปรากฏในการรำหลายระดับ เช่น ระดับหน้าอกและระดับไหล่ เป็นต้น 2) การ

งอแขนแบบตั้งฉากหรือที่เรียกกันว่า (ท่าเขาควาย) มีลักษณะท่าทางคล้ายกับตัว (L) ซึ่งปรากฏในการรำทำบทหลายระดับ เช่น ระดับศีรษะ ระดับไหล่ ระดับหน้าผาก ระดับอกและระดับสะเอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการรำโนราในการตั้งวงให้เป็นเหลี่ยมหรือเป็นฉากซึ่งจะปรากฏการงอแขนตั้งฉากในเกือบทุก ๆ ท่ารำและอาจจะมีการงอแขนตั้งวงโค้งผสมอยู่ด้วยบ้างในกระบวนการรำซึ่งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทังหมด 38 ท่า

4) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือ จะพบการใช้ลักษณะของมือ อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การมือตั้งวง 2)การกำมือ 3)การประกบมือ ผลการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือพบว่า ลักษณะของมือที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 1 มือตั้งวง คือการใช้มือทั้งสองข้างหนึ่งเหยียดแขน หักข้อมือขึ้น งอศอกเพียงเล็กน้อย มือตั้งวงที่ปรากฏมีทั้ง ตั้งวงมือเดียว ตั้งวงสองมือ และการตั้งวงในลักษณะพิเศษ ของโนรา คือ การตั้งวงโดยให้หัวแม่มือชี้ขึ้นไปโดยไม่หนีบติดกับตัวมือ และปรากฏระดับตำแหน่งของมือตั้งวง ได้แก่ระดับศีรษะ ระดับหน้าอก และระดับสะเอว มือตั้งวงและกำมือ เพราะลักษณะการใช้มือตั้งวงและกำมือนั้นเป็นการรำที่ต่อเนื่องกันโดยเริ่มจากการตั้งวงไปตามลำดับของกระบวนการรำต่อ ๆไป ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทังหมด 41 ท่า

5) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัว จะพบการใช้ลักษณะของลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)ลำตัวตรง 2)ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัวลักษณะที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 ลำตัวเบี่ยงเบนไปตามทิศทางของท่ารำ คือมีการใช้ลักษณะของลำตัวที่เบี่ยงเบนตามทิศทางของท่ารำในลักษณะนี้ลำตัวจะไม่ตรง ลำตัวจะมีการโอนเอียงหรือโน้มเอียงไปทางด้านขวาหรือด้านซ้ายก็ได้ ขึ้นอยู่กับท่ารำที่อาจารย์ธรรมนิตย์ได้ให้ไว้ การใช้ลำตัวในแบบลักษณะที่ 2 อาจจะมีลักษณะการกดสะเอวไปด้านขวาหรือด้านซ้ายหรือหมุนไปทางทิศใดก็ได้เพื่อให้ท่ารำมีความสมดุลและสอดคล้องกับการใช้สรีระของร่างกายที่ส่งผลให้ท่ารำดูสวยที่สุดซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทังหมด 29 ท่า

6) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาและเท้า จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการใช้ขาและเท้าลำตัว อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)ลักษณะของขา 2)ลักษณะของเท้า

(1) ลักษณะของขาที่พบมี 4 ลักษณะ กล่าวคือ การย่อเข่า การยกขา การไขว้ขาและการแยกขา ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาพบมากที่สุด ลักษณะที่ 4 แยกขา คือ การแยกขาทั้งสองข้างออกจากกัน โดยเข่าและปลายเท้าจะชี้แยกออกด้านข้างของแต่ละฝั่งจะปรากฏในการรำท่าลงฉากของโนรา ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทังหมด 24 ท่า

(2) ลักษณะของเท้าที่พบ มี 4 ลักษณะย่อย คือ การวางเท้าราบกับพื้น การซอยเท้า การเก็บเท้าและการวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของเท้า ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 4 การวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน คือ การที่เท้าอีกข้างหนึ่งวางระนาบลงกับพื้นและเท้าอีกข้างหนึ่งยกหรือไขว้กับเท้าที่วางระนาบกับพื้น ท่ารำที่ปรากฏการวางเท้าพร้อมยกเท้าในท่าเดียวกัน มีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 4 ทังหมด 32 ท่า

7) กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ จะพบท่ารำที่มีลักษณะการใช้น้ำหนักของท่ารำ อยู่ 2 ลักษณะ คือ 1)น้ำหนักอยู่ที่ก้นของผู้รำ 2)น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำ ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 2 น้ำหนักอยู่ที่ขาและเท้าของผู้รำ คือ ลักษณะท่ารำหรืออากัปกริยาการรำที่ขึ้นอยู่กับท่ารำแต่ละท่า โดยการที่น้ำหนักของท่ารำจะตกอยู่ที่ขาและเท้ามากกว่าอวัยวะส่วนอื่น ๆ ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 2 ทังหมด 37 ท่า

8) กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว จะพบท่ารำที่มีลักษณะของการเคลื่อนไหว อยู่ 3 ลักษณะ คือ 1)การเคลื่อนไหวในแนวตรง 2)การเคลื่อนไหวเป็นวงกลม 3) การเคลื่อนไหวเฉพาะลำตัว ผลจากการวิเคราะห์กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว ที่พบมากที่สุด คือ ลักษณะที่ 1 การเคลื่อนไหวในแนวตรง คือ การเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งโดยการเก็บเท้า ซอยเท้าหรือเคลื่อนท่ารำไปด้านหน้าและด้านหลัง.ซึ้งมีท่ารำปรากฏอยู่ในลักษณะที่ 1 ทังหมด 45 ท่า

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 5
สรุปผล

5.1 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษากระบวนการรำเพลงทับ เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาแนวความคิดในการออกแบบกระบวนท่ารำ และวิเคราะห์กระบวนท่ารำ เพื่อหาความเป็นตัวตนของหรืออัตลักษณ์ในการรำโนราเพลงทับ เพลงโทน ของโนรานที มณีศิลป์ ผู้วิจัยได้กำหนดบทกลอนทั้งหมดจำนวน 3 บทกลอนของกระบวนการรำ และศึกษาจากหนังสือ ตำรา เอกสาร และจากกการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง อภิปรายผลดังนี้

กระบวนการรำเพลงทับ เพลงโทน ของโนราถือได้ว่าเป็นการรำขั้นสูงเพราะต้องอาศัยองค์ประกอบ และเทคนิคหลายๆอย่างเข้าด้วยกัน โนรานที มณีศิลป์ มีการรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของศีรษะและใบหน้า กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะทิศทางของสายตา กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของแขน กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของมือ กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของลำตัว กระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของขาและเท้า กระบวนการรำที่ใช้น้ำหนักของท่ารำ และกระบวนการรำที่ใช้ลักษณะของการเคลื่อนไหว ประเด็นเหล่านี้เป็นประเด็นที่มาจับวิเคราะห์กระบวนการรำของโนรานที มณีศิลป์

5.2 ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

5.2.1 ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้สามารถนาไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราของทางภาคใต้ได้

5.2.2 ได้แนวทางหรือเป็นแบบอย่างในการวิจับที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้

5.2.3 เป็นหลักฐานในการแสดงภูมิปัญญาการออกแบบท่ารำโนราเพลงทับ เพลงโทน ให้สอดคล้องกับบทกลอนที่ประพันธ์ขึ้นมาแล้ว

5.3 ข้อเสนอแนะในการในการทำงานวิจัย

5.3.1 พยายามคิดสร้างสรรค์ให้ผลงานออกมาดีที่สุดของความสามารถของตนเอง

5.3.2 พยายามสร้างสรรค์ในสิ่งที่เราสนใจและสิ่งที่เราอย่างจะทาจะได้รู้สึกสนุกกับสิ่งที่เราจะสร้างสรรค์และไม่รู้สึกท้อแท้เหนื่อยหน่าย

5.3.3 อย่านาปัญหามาเป็นที่ตั้งในการทางาน เอาแต่งานเป็นที่ตั้ง เพื่อจะแก้ไขปัญหาทุกอย่างแล้วการทางานจะดาเนินไปด้วยดี

5.3.4 ควรเลือกนักดนตรี ผู้แสดงที่มีความรับผิดชอบมาแสดง

5.3.5 อย่าคิดว่าสิ่งที่เราทาผิด ในเมื่อรู้ว่าผิดจึงคิดหาวิธีแก้ และงานจะเดินไปข้างหน้าโดยสมบูรณ์

บรรณานุกรม

ธนิตอยู่โพธิ์. (2544). **ตำนานละครชาตรี.** ในศิลปะละครรำนาฏศิลป์ไทย.กรุงเทพฯ:กองการสังคีตกรมศิลปากร.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. (2544 : 2). **เทริดโนรา.** นครศรีธรรมราช : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2539). **โนรา: การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2553, กันยายน. 17-20). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์. **สัมภาษณ์**.

_____. (2553, ตุลาคม. 6-7). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์.**สัมภาษณ์**.

_____. (2554, มกราคม. 17-19). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์.**สัมภาษณ์**.

_____. (2556, ตุลาคม. 16). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์. **สัมภาษณ์**.

นิธิมา ชูเมือง. (2544). **การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย.** วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบันฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิทยา บุษรารัตน์. (2540). **ตำนานโนรา: ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดี มหาวิทยาลัยทักษิณ.

พีรพงศ์ เสนไสย. **(2546). ความงานในนาฏยศิลป์.** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กาฬสินธุ์ : โรงพิมพ์ประสานการพิมพ์.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2527). **การรำโนราโชติช่วงอีกครั้งหนึ่ง.** ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพขุนอุปภัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2534). **โนรา: นาฏลักษณ์แห่งปักต์ใต้.** สงขลา.

สาโรจน์ นาคะวิโรจน์. (2538). **โนรา**. วิทยาลัยครูสงขลา.

_____. (2553, กันยายน.17-20). นายโรงโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ.**สัมภาษณ์.**

_____. (2553, ตุลาคม. 6). ผู้เชี่ยวชาญด้านโนราสายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร.**สัมภาษณ์.**

_____. (2554, มกราคม. 17). ผู้เชี่ยวชาญด้านโนราสายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร **สัมภาษณ์.**

สุรพลวิรุฬห์รักษ์, ราชบัณฑิต, ศาสตราจารย์ ดร. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** (พิมพ์ครั้งที่ 3)กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2529). **ความเชื่อของชาวภาคใต้.** สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 2.กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมนเนจเมนท์.

สุนันทา โสรัจจ์ . (2542). **หัตถกรรมพื้นบ้านภาคใต้**. สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 17. กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมนเนจเมนท์จำกัด.

_____.**สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้.**สถาบันทักษิณคดีศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2529,เล่ม 5 หน้า 1804

สมโภช เกตุแก้ว. (2538). **การเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2539). **โนรา: การรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว.**

วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). **เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

อุดม หนูทอง. (2542). **โนรา: ตำนาน.** สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 8. กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมเนจเมนท์จำกัด.

_____. (2536). **โนรา**. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

_____. (2542). **หมอกบโรง**. สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 17. กรุงเทพฯ: สยามเพสเมนเนจเมนท์.

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ประวัติผู้วิจัย

1. ชื่อ - นามสกุล (ภาษาไทย)

นายยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต

ชื่อ - นามสกุล (ภาษาอังกฤษ)

Mr.Yuttaphong Choynakat

2. เลขหมายบัตรประจำตัวประชาชน

1-8099-00115-25-3

3. ตำแหน่งปัจจุบัน

อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง

4. หน่วยงานและสถานที่อยู่ที่ติดต่อได้สะดวก

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เบอร์โทรศัพท์มือถือ 081-5366581

E – mail: hong2529@hotmail.com

5. ประวัติการศึกษา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา สำเร็จการศึกษา ปี พ.ศ.2558

ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณสงขลา สำเร็จการศึกษา ปี พ.ศ.2552

6. สาขาวิชาการที่มีความชำนาญพิเศษ (แตกต่างจากวุฒิการศึกษา) ระบุสาขาวิชาการ

การละครเวทีตะวันตก ละครเวที ละครสมัยใหม่ ละครร่วมสมัยและโนรา