การสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

The Creative; human puppet Talung - Norah

สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช

การวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนจากมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
ปีการศึกษา 2557

มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
HUACHIEW CHALERMPRAKIET UNIVERSITY
華僑崇聖大學

ชื่อเรื่อง การสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา
ผู้วิจัย สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช
สถาบัน มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
ปีที่พิมพ์ 2561
สถานที่พิมพ์ มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
แหล่งเก็บรายงานฉบับสมบูรณ์ มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
จำนวนหน้างานวิจัย 140 หน้า
คำสำคัญ การสร้างสรรค์ หุ่นคนตะลุงโนรา
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ 2) ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 3) การเผยแพร่ผลงานชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณะชน

ผลการวิจัยพบว่าประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหว คือ นายหนังตะลุง ทำหน้าที่ทั้งเชิดทั้งพากย์ เจรจา ตัวหนังตะลุงมีรูปยักษ์ ฤๅษี เจ้าเมือง ตัว พระ ตัวนาง และตัวตลก เนื้อเรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ ชาดก กฎแห่งกรรม ใช้ภาษาใต้ในการดำเนินเรื่อง ตัวเอกหรือตัวเจ้าเมืองนิยมใช้ภาษากลางเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กลอง ทับ โหม่ง ซอ ฉิ่ง ปี่ และปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม การรำโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวปักษ์ใต้ ความเป็นมามี 2 กระแส 1.ความเชื่อการรำโนรามาจากละครชาตรีของทางภาคกลาง 2.เป็นความเชื่อว่ามาจากคำบอกเล่าจากตำนานขุนศรีศรัทธา ท่าสอนรำมีทั้งหมด 17 ท่า ได้แก่ ท่าสอนรำ ท่าครูรำเทียมบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่ารำเทียมพก ท่าวาดไว้ ท่าฝ่ายอก ท่าผาหลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าพวงดอกไม้ ท่ารำโคมเวียน ท่ารูปเขียน ท่ากนกโคมเวียน ท่ารำกระเชียน ปาดตาล ท่าฉันนี้เสวยนุช ท่าพระพุทธเจ้า ท่าห้ามมาร ท่าพระรามจะข้ามสมุทร ส่วนท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบข้างเพียงบ่าซ้าย ท่าจีบข้างเพียงบ่าขวา ท่าจีบซ้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย เครื่องแต่งกายโนราเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ร้อยด้วยลูกปัดโนรามีทั้งหมด 5 ชิ้น พานอก บ่า 2 ข้างซ้าย-ขวา ปิ้งคอหน้าหลัง

และเครื่องประดับประกอบด้วย เทริด ผ้าถุง หน้าผ้า ผ้าห้อย หางหงส์ กำไลข้อมือ กำไลต้นแขน ทับทรวง ปีกนกแอ่น เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง กรับ

การสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนราได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่ โดยใช้เพลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผสมดนตรีสากล และท่ารำชุดหุ่นคนตะลุงโนราใช้กระบวนการตามแนวคิดของการสื่อให้เห็นคุณค่าของการเชิดหุ่น การเชิดหนังตะลุง และการรำโนรา มาผสมผสานให้เกิดการเคลื่อนไหวในลักษณะท่าทางต่าง ๆ ตามกิริยาของตัวหนังตะลุงที่มีผู้เชิดบังคับให้เกิดการเคลื่อนไหว ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวตลก นำมาสร้างสรรค์การแสดงตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ให้เกิดท่าทางในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อความสวยงาม รวมทั้งแนวคิดการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับเครื่องแต่งกายโนราแบบกษัตริย์ และเครื่องแต่งกายของตัวพระหรือเจ้าเมืองในตัวหนังตะลุงที่มีลักษณะการแต่งกายเลียนแบบกษัตริย์ นำมาออกแบบให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะการแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ใช้เวลาในการแสดง 4.19 นาที ท่ารำมีทั้งหมด 24 ท่า

การเผยแพร่ผลงานชุดหุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน ผู้ชมมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ย 4.59) รายการที่มีความพึงพอใจสูงที่สุดคือ การประดิษฐ์ท่ารำการแสดงหุ่นคนชุดตะลุงโนรา (ค่าเฉลี่ย 4.86) รองลงมาการแสดงอารมณ์บ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร (ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์) (ค่าเฉลี่ย 4.65) และความพร้อมเพรียงของผู้เชิดและผู้รำ (ค่าเฉลี่ย 4.55) ตามลำดับ ส่วนรายการที่มีความพึงพอใจต่ำที่สุด คือ การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.45)

Topic	The Creation of Contemporary Dance : Man Puppet on Ta-lung Nohra
Researcher	Sukritawat Bumrungpanit
Institute	Huachiew Chalermprakiet University
Year of publication	2018
Publisher	Huachiew Chalermprakiet University
Sources	Huachiew Chalermprakiet University
No. of pages	140 pages
Keyword	Contemporary dance
Copyright	Huachiew Chalermprakiet University

Abstract

The purposes of this study are to 1) study the history of performing the shadow puppets and Nohra dance, a form of public entertainment in the south of Thailand, 2) study the procedures of the creation of “Man Puppet on Ta-lung Nohra”, and 3) disseminate the work or performance of “Man Puppet on Ta-lung Nohra” to the public.

It was found that the history of performing the shadow puppets was a symbol of people in the south of Thailand. Ta-lung was the performance used the figures made of leather and controlled by the dancer who made the figures move. The dancer’s duties were performing the puppets, narrating, and speaking at the same time. There were six characters in Ta-lung: the giant, the hermit, the governor, the leading actor, the leading actress, and the clown. The well known stories performed were about the royal family, such as Ramayana, the former incarnations of Lord Buddha, and the law of karma, all of which were done in southern language. But for the leading characters and the governor, central Thai was used. The music used in the performance were the drums, tup, mong, fiddle, cymbal, and flute. In the present time, the music was combined with modern music. Nohra dance is the native or folk performance of the south. The history came from

2 ways: the belief of Nohra dance in Lakorn Chatree of central Thai and the belief from retelling of Khun Sri Sattha's legend. There were 17 dances altogether. They were tha sorn rum, tha kru-rum-tiem-baa, tha pot-plong-long-maa, tha rum-tiem-pok, tha wad-wai, tha fai-ok, tha pha-la, tha yok-soong-samoe-naa, tha phuang-dokmai, tha rum-khoam-wein, tha roop-khien, tha kanok-khoam-wein, tha rum-kra-sien- paadtaan, tha chan-ni-sawoie-nut, tha phra-phut-ta-chao, tha ham-maan, and tha phra-raam-ca-kham-samut. There were 12 dances from tha rum mae bot on the line of Khun Yupathumnarakorn. They were tha yoen-phanom-mue, tha cip-sai, tha cip-khwa, tha cip-sai-phieng-eiw, tha cip-khwa-phieng-eiw, tha cip-sai-wai-lang, tha cip-khwa-wai-lang, tha cip-khang-phieng-baa-sai, tha cip-khang-phieng-baa-khwa, tha cip-sai-samoe-naa, tha cip-khwa-samoe-naa, and tha khaw-khwai.

Nohra costumes imitated those of the king's sewn with beads. There were 5 pieces of the costumes: phan-ok, 2 shoulders: left and right, ping-khor: front and back. The ornaments consisted of serd, pha-thung, naa-phaa, phaa-hoi, hang-hong, kamlai khor-mue, kam-lai-ton-khaen, tap-suang, and peek-nok-aen.The musical instruments were flutes, tup, the drums, cymbal, mong and krap.

The creation of "Man Puppet Ta-lung Nohra" has created the new tune of music using folk music of the south combined with modern music. The dances of "Man Puppet Ta-lung Nohra" was done by using the idea of communication to see the value of performing the shadow puppets. Performing the shadow puppets combined with Nohra dances have made the movements of various types following the actions of Ta-lung figures, which were controlled by the puppet performer. The Ta-lung figures were the leading actor, the leading actress, the giant, and the clown. These were brought to create the performance following the theory of artificial dance to make different stances for beauty. This included the idea of making costumes to be consistent with Nohra costumes as those of the king's and of the leading actor's or of the governor's in Ta-lung. All of these were brought to be designed as the identity of the performance of "Man Puppet Ta-lung Nohra". The performance took 4.19 minutes with 24 dances altogether.

Dissemination of the work, the “Man Puppet Ta-lung Nohra” to the public. The audience were satisfied at the high point, with an average of 4.59. The work with the highest satisfaction was the creation of the dances in the performance, which got an average of 4.86. The second was the emotional expressions showing characters of the performers (the leading actor, the leading actress, the clown, and the giant) which got an average of 4.65. The harmonious performing of the performer and the dancer got 4.55, respectively. The lowest satisfaction was the design of costumes used in the performance, which got only 4.45.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยชิ้นนี้ สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจาก ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และนายนครินทร์ ชาทอง ที่ให้ความรู้และคำแนะนำ เพื่อแก้ไขข้อบกพร่องอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการวิจัย ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบคุณกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ทุกท่าน ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดภูมิปัญญา และคุณประเสริฐ รักษ์วงศ์ ที่ได้กรุณาประสานงานกับผู้ให้ข้อมูลในท้องถิ่นและพาผู้วิจัยลงพื้นที่เพื่อให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติที่ให้ทุนอุดหนุนสำหรับการทำวิจัยในครั้งนี้ รวมถึงผู้บังคับบัญชาทั้งสองท่าน คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนา ทิมเมือง คณบดีคณะนิเทศศาสตร์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์นิก สุนทรธัย ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม ที่ให้โอกาสในการทำวิจัย คอยสนับสนุนและให้กำลังใจในการศึกษาค้นคว้ามาโดยตลอด

ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องคารวะบูชาแด่ครูหนังตะลุง ครูโนรา ตลอดจนครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทุกท่าน รวมทั้งบิดามารดาที่คอยสนับสนุนเป็นแรงใจในการทำวิจัยครั้งนี้ตลอดมา

สุดท้ายผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนชุดตะลุงโนราฉบับนี้ คงเป็นประโยชน์อย่างมากแก่ผู้ที่สนใจพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านในรูปแบบใหม่ ๆ หากมีข้อบกพร่องประการใดผู้วิจัยขออภัยและขอน้อมรับไว้ ณ ที่นี้ด้วย

สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ก

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ค

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญรูปภาพ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

ขอบเขตของการวิจัย 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

ประโยชน์ที่คาดว่าได้รับ 4

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่นและหนังตะลุง 5

ประวัติความเป็นมาของการแสดงโนรา 11

ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงและโนรา 16

ดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงและการแสดงโนรา 25

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ 27

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 31

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 34

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย

วิธีการวิจัยสร้างสรรค์ 36

ด้านระยะเวลา 36

ด้านพื้นที่ 36

ด้านประชากรกลุ่มตัวอย่าง 37

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 38

การเก็บรวบรวมข้อมูล 38

การจัดการข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล 38

การวิเคราะห์ข้อมูล 39

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

การนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูล 39

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ประวัติความเป็นมาของการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ 40

การสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 50

แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 50

องค์ประกอบของการสร้างสรรค์ 50

การกำหนดชื่อชุดการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 51

ดนตรี เนื้อเพลง และทำนองเพลงการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 51

ท่ารำชุด หุ่นคนตะลุงโนรา 60

เครื่องแต่งกายชุด หุ่นคนตะลุงโนรา 95

การแต่งหน้า ทำผมชุด หุ่นคนตะลุงโนรา 105

ผู้แสดงและคัดเลือกผู้แสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 111

โอกาสที่แสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 111

การเผยแพร่ผลงาน ชุดหุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน 111

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์ 113

สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์ 113

อภิปรายผลการวิจัย 114

ข้อเสนอแนะ 117

บรรณานุกรม 118

บรรณานุการสัมภาษณ์ 122

ภาคผนวก

ก แบบสัมภาษณ์ และสอบถาม 123

ข การสัมภาษณ์ และการลงพื้นที่วิจัย 126

ค แบบสอบถามความพึงพอใจการสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 135

ฆ ประวัติย่อผู้วิจัย 137

ง แบบคำรับรองผลงาน 139

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 4.1 รูปตัวพระ 43
ภาพที่ 4.2 รูปตัวนาง 44
ภาพที่ 4.3 รูปตัวยักษ์ 45
ภาพที่ 4.4 รูปตัวตลกนายเท่ง 46
ภาพที่ 4.5 ทับ 56
ภาพที่ 4.6 กลองโนรา 54
ภาพที่ 4.7 ปี่ 57
ภาพที่ 4.8 โหม่ง 58
ภาพที่ 4.9 ฉิ่ง 58
ภาพที่ 4.10 แคระหรือแกระ คือกลับ 59
ภาพที่ 4.11 ท่าออกหุ่นคนตะลุงโนรา 61
ภาพที่ 4.12 ท่าปักรูปหุ่นคนตะลุงโนรา 62
ภาพที่ 4.13 ท่าไหว้ครูหุ่นคนตะลุงโนรา 63
ภาพที่ 4.14 ท่าใส่ไม้เชิดหุ่นคนตะลุงโนรา 64
ภาพที่ 4.15 ท่าเตรียมหุ่น 65
ภาพที่ 4.16 ท่าเตรียมไม้เชิด 66
ภาพที่ 4.17 ท่าครูชักให้รำไว้เพียงบ่า 67
ภาพที่ 4.18 ท่ากรีดนิ้วและท่าครูชักให้รำเพียงบ่า 68
ภาพที่ 4.19 ท่าครูชักให้รำเพียงบ่าหันข้าง 69
ภาพที่ 4.20ท่าครูชักให้รำเพียงบ่าหน้าตรง 70
ภาพที่ 4.21 ท่าปักรูปหุ่นคนตะลุงโนรา 71
ภาพที่ 4.22 ท่าจีบขวาเพียงเอว 72
ภาพที่ 4.23 ท่าสอดสร้อย 73
ภาพที่ 4.24 ท่าตัวตลกหนังตะลุง 74
ภาพที่ 4.25 ท่าตัวตลกหนังตะลุง 75
ภาพที่ 4.26 ท่าตัวตลกหนังตะลุง 75
ภาพที่ 4.27 ท่าตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่น 76
ภาพที่ 4.28 ท่าตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่น 77

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่ 4.29 ท่าท่องโรง 78
ภาพที่ 4.30 ท่าผ่าหลา 79
ภาพที่ 4.31 ท่าสอดสร้อย 80
ภาพที่ 4.32 ท่ายักษ์ 81
ภาพที่ 4.33 ท่ายักษ์ 82
ภาพที่ 4.34 ท่าสอดสร้อย 83
ภาพที่ 4.35 ท่าสอดสร้อย 83
ภาพที่ 4.36 ท่าเขาควาย 85
ภาพที่ 4.37 ท่าปักรูปหนัง 86
ภาพที่ 4.38 ท่ายกหุ่นคนเข้าที่ 87
ภาพที่ 4.39 ท่าครูรำเทียมบ่า 88
ภาพที่ 4.40 ท่าผ่าหลา 89
ภาพที่ 4.41 ท่าจีบขวาเพียงเอว 90
ภาพที่ 4.42 ท่าเขาควาย 91
ภาพที่ 4.43 ท่าท่องโรง 92
ภาพที่ 4.44 ท่าสอดสร้อย 93
ภาพที่ 4.45 ท่ากรีดนิ้ว 94
ภาพที่ 4.46 รูปเครื่องแต่งกายตัวหนังพระอิศวร 95
ภาพที่ 4.47 รูปเครื่องแต่งกายตัวหนังเจ้าเมือง (ตัวพระ) 95
ภาพที่ 4.48 รูปเครื่องแต่งกายโนราและองค์ประกอบโนรา 96
ภาพที่ 4.49 เครื่องแต่งกายการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา 97
ภาพที่ 4.50 เสื้อบอดี้สูท 99
ภาพที่ 4.51 สนับเพลา 99
ภาพที่ 4.52 ผ้านุ่ง 100
ภาพที่ 4.53 ห้อยหน้า 100
ภาพที่ 4.54 ห้อยข้าง 101
ภาพที่ 4.55 กรองคอ 101
ภาพที่ 4.56 เข็มขัดและหัวเข็มขัด 102

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 4.57 ซับทรวงหรือทับทรวง 102
ภาพที่ 4.58 กำไลต้นแขน 103
ภาพที่ 4.59 กำไลข้อมือ 103
ภาพที่ 4.60 กำไลข้อเท้า 103
ภาพที่ 4.61 เทริดละครชาตรี 104
ภาพที่ 4.62 เล็บ 104
ภาพที่ 4.63 รองเท้า 105
ภาพที่ 4.64 พระอิศวร 106
ภาพที่ 4.65 การแต่งหน้าการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา 106
ภาพที่ 4.66 การแต่งกายด้านหน้าประกอบชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา 107
ภาพที่ 4.67 การแต่งกายด้านหลังประกอบชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา 108
ภาพที่ 4.68 เสื้อเชิด 109
ภาพที่ 4.69 ผ้านุ่ง 109
ภาพที่ 4.70 ผ้าคาดเอว 109
ภาพที่ 4.71 ไม้เชิดหุ่น 110
ภาพที่ 4.72 การแต่งกายคนเชิดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา 110

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะการแสดงเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นชาติไทยได้เป็นอย่างดีที่มีประเพณีตลอดจนแบบอย่างทางศิลปะการแสดงต่างๆที่ถ่ายทอดมาเป็นเอกลักษณะสืบทอดต่อกันมาจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญและยังสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนไทยในแต่ละท้องถิ่นรวมทั้งลักษณะของสังคมไทยที่มีความแตกต่างกันซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นชาติไทยและศิลปะประจำชาติจะมองเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงนั้นไม่ได้เป็นเพียงแต่เครื่องช่วยให้เกิดความบันเทิงเท่านั้นแต่ยังมีคุณค่าคือเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรม การบวงสรวงบูชาที่สำคัญเกี่ยวข้องกับศาสนาและยังมีอิทธิพลต่อสังคมของคนไทยอีกหลายกลุ่ม รวมทั้งยังจัดเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่ก่อให้เกิดการแสดงออกที่งดงามและมีคุณค่าของความเป็นศิลปะการแสดงอย่างแท้จริงเช่นเดียวกับการเชิดหุ่นในประเทศไทยที่เกิดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีบันทึกการเล่นหุ่นอยู่ในจดหมายเหตุของบาทหลวงตาชาร์ด ราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมากรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2228 และจดหมายเหตุของลาลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส เดินทางมากรุงศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2230 เอกสารดังกล่าวทำให้เชื่อได้ว่าการเล่นหุ่นอาจเกิดก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและได้มีการแสดงเรื่อยมาต่อมาศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน (เสถียร โกเศศ) ม.ร.ว. ศึกฤทธิ์ ปราโมช นายธนิต อยู่โพธิ์และอาจารย์มนตรี ตราโมทมองเห็นการณ์ไกลได้พยายามสนับสนุนให้มีการสืบทอดศิลปะการแสดงมหรสพของไทย ได้แก่ ละครนอก หนังใหญ่ หุ่นกระบอก และหุ่นละครเล็กให้อยู่คู่สังคมไทยมาจนปัจจุบันนี้ (จักรพันธ์ โปษยกฤต. 2529 : 12,39) นอกจากนั้นการละเล่นพื้นบ้านก็ยังอยู่คู่คนไทย ประเทศไทยและบ่งบอกถึงความเป็นไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เป็นวัฒนธรรมที่จรรโลงและสรรค์สร้างจินตนาการทางด้านทักษะของเด็กและผู้ใหญ่ในสังคมทุกยุคทุกสมัย ความสำคัญของการละเล่นพื้นบ้านยังเป็นตัวบ่งชี้ถึงความเป็นมาท้องถิ่นรวมถึงลักษณะทางภูมิศาสตร์ ศาสนา ความเชื่อ ค่านิยมและวิถีความเป็นมาของกลุ่มชนนั้นๆ ได้อย่างชัดเจนไม่ว่าเวลาจะผ่านไปกี่ยุคกี่สมัยการละเล่นพื้นบ้านของไทยยังคงทำหน้าที่จารึกและถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆในอดีตเสมอมา เพราะฉะนั้นการละเล่นพื้นบ้านของไทยจึงควรค่าแก่การส่งเสริมอนุรักษ์ทำนุบำรุง รวมถึงถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นพื้นบ้านของไทยให้คนรุ่นหลังได้รับความรู้และตระหนักถึงคุณค่า อีกทั้งยังคอยเป็นเครื่องย้ำเตือนถึงแหล่งกำเนิดกลุ่มชาติพันธุ์ของตนเองสืบไป

พื้นที่ทางใต้ของประเทศไทยหรือที่เรียกกันจนติดปากว่า “ปักษ์ใต้” ดินแดนที่มีประวัติศาสตร์คู่ประเทศไทยมาตั้งแต่ครั้งอาณาจักรศรีวิชัย เป็นแหล่งรวมมรดกทางด้านวัฒนธรรมประเพณีต่างๆและได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยทำหน้าที่สะท้อนให้ทราบถึงวิถีเอกลักษณะและอัตลักษณ์ของชาวใต้ วัฒนธรรมของภาคใต้ “การละเล่นพื้นบ้าน” ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความเด่นชัดมากอย่างหนึ่ง (อรรณพ วรวานิช. 2554 : 1)

การเชิดหนังตะลุงเป็นการแสดงพื้นบ้าน หรือการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้ ที่มีมานานจนยังหาต้นตอดั้งเดิมไม่ได้ว่าเริ่มมาตั้งแต่ยุคใดสมัยใด แต่มีหลักฐานบันทึกไว้ว่าสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการนำหนังตะลุงจากภาคใต้มาแสดงถวายทอดพระเนตรที่พระราชวังบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2419 สำหรับหนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลานั้น ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 มีการแพร่กระจายของหนังตะลุงและโนรามาแล้วอย่างหนาแน่น และมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องจนกล่าวได้ว่าชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็นชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรา มีร่องรอยวัฒนธรรมอินเดีย โดยรับเอาวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่วิถีชีวิตด้วยการผสมผสานกับลัทธิความเชื่อดั้งเดิมและพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากขนบธรรมเนียมในการแสดงหนังตะลุงและโนราล้วนเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดียที่ยกย่องพระศิวมหาเทพ ซึ่งตะลุงและโนรายังคงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับชุมชน เช่น พิธีครอบมือหรือยื่นรูปของหนังตะลุง พิธีรำแก้บนของโนราโรงครู พบว่าบทบาทของหนังตะลุงในด้านพิธีกรรมจะลดน้อยลงในขณะที่โนรายังคงมีความเข้มข้นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แต่เดิมการเชิดหนังตะลุงจะเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น ต่อมาเริ่มนำเรื่องราวในวรรณคดีต่าง ๆ มาแสดง ปัจจุบันหนังตะลุงนำนิยายรักโศก เหตุการณ์บ้านเมืองมาแสดง บางคณะก็แต่งบทเองแบบนวนิยาย มีพระเอกนางเอก ตัวโกง ตัวอิจฉา มักจะแสดงในช่วงเวลาตอนค่ำ (พิทยา บุษรารัตน์. 2553 : บทคัดย่อ)

การแสดงโนรา เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมในภาคใต้ มักจะมีผู้เรียกและเขียนเป็นอย่างอื่นอีกหลายชื่อ อาทิ มโนห์รา โนรา โนราห์ โนห์รา และโนราห์ (ปรีชา นุ่นสุข. 2537 : 2) ซึ่งเยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และภิญโญ จิตติธรรม (2523: 43-44) ได้กล่าวไว้ว่า โนราหรือมโนห์ราคำไหนมีมาก่อนกัน แต่มีเรื่องยืนยันในบทกำพรัดเก่าของจังหวัดตรัง และน่าจะเป็นขุนศรัทธา ครูโนราที่กล่าวว่า “คนมักชอบใจ เรียกว่า มโนรามาแต่แขก จักร้องจักรำ กำพรัดของเพื่อนแปลกแปลก มโนรา มาแต่เมืองแขก มันแปลกไปหวาพวกเรา ตัวพี่ละเหวยน้อง เขาเรียกว่า โนราเก่า เขาไม่มาแล เราไปแลสาวสาวหนุ่ม” จึงมีคำว่า โนรา เป็นเรื่องใหม่ในความหมายของคำ ส่วนคำว่า โนรา เป็นคำเก่าหมายถึงการร่ายรำผนวกการขับร้องประกอบดนตรี (บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร. 2553 : 10) ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้คำว่า “โนรา” เนื่องจากภาษาไทยถิ่นใต้ไม่นิยมออกเสียงเติมคำว่า “มโนห์รา”

ส่วนกำเนิดของโนรานั้นสันนิษฐานกันว่าได้รับอิทธิพลจากการ ร่ายรำของอินเดียโบราณก่อนสมัยศรีวิชัยที่มาจากพ่อค้าชาวอินเดีย สังเกตได้จากเครื่องดนตรีที่เรียกว่า เบ็ญจสังคีต ซึ่งประกอบโหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง ปี่ ใน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโนรา และท่ารำของโนราอีกหลายท่าที่ละม้ายคล้ายคลึงกับการร่ายรำของทางอินเดีย และเริ่มมีโนราเป็นกิจจะลักษณะขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1820 ซึ่งตรงกับสมัยสุโขทัยตอนต้น เชื่อกันว่าโนราเกิดขึ้นครั้งแรกในราชสำนักของหัวเมืองพัทลุงปัจจุบัน คือตำบลบางแก้ว จังหวัดพัทลุง แล้วแพร่ขยายไปยังหัวเมืองอื่น ๆ ของภาคใต้จนไปถึงภาคกลาง ที่กลายเป็นละครชาตรี ลักษณะการเดินเรื่องและรูปแบบของการแสดงเดิมจะใช้เรื่องจากวรรณคดีเรื่องพระสุธน-โนรา โดยตัดตอนแต่ละตอนมาแสดง เช่น ตอนกินรีทั้งเจ็ดเล่นน้ำในสระ ตอนพรานบุญจับนางโนรา เป็นต้น สำหรับผู้แสดงเป็นชายล้วนประมาณ 10-12 คน เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองโนราหรือทับ โหม่ง ฉิ่ง ฉาบ ส่วนการแต่งกายแบบดั้งเดิมจะแต่งกายเลียบแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ ประกอบด้วย เทริด สังวาล ปีกนกแอ่น หางหงส์ ทับทรวง สนับเพลาชายไหว ผ้าห้อยข้าง กำไลต้นแขนกำไลข้อมือ และสวมเล็บยาว ไม่สวมเสื้อ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542 : 114-115)

โนราเป็นการแสดงคู่กับหนังตะลุงมาช้านานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีท่ารำพื้นฐานสำคัญอยู่ 12 ท่า (เรณู โกศินานนท์.2535 : 61-64) คือ ท่าลายกนกหรือแม่ลายกนก ท่าราหูจับจันทร์ ท่าบัวตูม ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม ท่าบัวบาน ท่าแมงมุมชักใย ท่าหงส์ลีลา ท่าช้างประสานงา ท่าขี้หนอก (กินนร) ท่าจับระบำ ท่าผาลา(ผาหลา) ท่ารำโนราใช้เป็นบทรำท่าครูและถ่ายทอดท่ารำโดยการอธิบายท่ากับลักษณะการเคลื่อนไหวท่ารำ และมีการวิเคราะห์ท่ารำกับสรีระ ซึ่งบางตำรามีความแตกต่างกันในการสลับเท้า ขณะที่มือไม่ต่างกัน ซึ่งได้สรุปไว้ว่าโนราเป็นต้นเค้าของการแสดงประเภทรำบท และรำหน้าพาทย์ของนาฏศิลป์ไทย เริ่มด้วยบทไหว้ครูบาครูสอนรำ บทท่ารำในบทประถมซึ่งมีลีลาถ่ายทอดทั้งด้านภาษาและท่ารำที่ฝึกต่อกันมาหลายชั่วคน (วิมลศรี อุปรมัย. 2553 : 112-128)

ผู้วิจัยเคยได้มีโอกาสรับชมการแสดงเชิดหนังตะลุงทางภาคใต้ จึงได้ตั้งข้อสังเกตว่าเหตุใดตัวหนังตะลุงจึงมีลักษณะเลียนแบบคน แต่งกายเหมือนคน หน้าตารูปร่างทุกอย่างเหมือนคน ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าผู้ที่แกะรูปหนังตะลุงนั้น ได้ใช้จินตนาการในการแกะหนังตามลักษณะตัวคนที่ตนเองชื่นชอบหรือไปพบเห็นกับคนในสังคมกับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง แล้วถ่ายทอดสู่การแสดงด้วยกิริยา ท่าทาง การเชิดการพูด เป็นต้น และเมื่อ พ.ศ. 2528 นักศึกษาครุศาสตร์บัณฑิตนาฏศิลป์ รุ่นที่ 6 สถาบันราชภัฏสงขลา (วิทยาลัยครูสงขลา) ได้ประดิษฐ์ระบำชุดใหม่คือ ระบำจินตปาตี มาจากชื่อนางเอกในตำนานเรื่องหนึ่งของชาวพัทลุงที่กำเนิดในชวาแล้วมาเติบโตที่เมืองพัทลุง เป็นระบำที่สร้างขึ้นใหม่จากแนวคิดและแรงบันดาลใจจากหนังตะลุง โดยนำกระบวนการแสดงหนังตะลุงจากการเชิดหนังตะลุงทำนองเพลงมาปรับปรุงเป็นรูปแบบระบำ ด้วยลีลาของนาฏศิลป์ไทยและลีลาการรำโนรามาสอดแทรกเป็นท่าเชื่อม ซึ่งเป็นการแสดงที่นิยมมากในสมัยนั้น (ราตรี ศรีสุวรรณ. 2542 : 211 - 242)

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงเกี่ยวกับการใช้คนเป็นหุ่นแล้วมีคนเชิดโดยใช้ชื่อชุดการแสดงว่า การสร้างสรรค์ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ผลการศึกษาจะทำให้เกิดองค์ความรู้ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาและการสืบสานตลอดจนการส่งเสริมอาชีพการแสดงให้คงอยู่คู่กับศิลปะการแสดงของประเทศชาติสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้
2. เพื่อสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา
3. เพื่อเผยแพร่ผลงาน ชุดหุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน

ขอบเขตของการวิจัย

การสร้างสรรค์ ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะพัฒนาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราในรูปแบบใหม่ ผ่านกระบวนการเชิดคน โดยการนำวิธีการเชิดหนังตะลุงมาผสมผสานกับลีลาท่ารำพื้นฐานในการรำโนรา แล้วสร้างสรรค์เป็นการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆที่มีคุณค่า ในที่นี้หมายถึง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

การแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา หมายถึง การผสมผสานกระบวนการเชิดหนังตะลุงกับการรำโนราของภาคใต้โดยใช้ลีลาท่าทางของตัวหนังตะลุงได้แก่ ตัวเจ้าเมือง ตัวมเหสี ตัวตลก ตัวยักษ์มาออกแบบให้มีลักษณะสัมพันธ์กัน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้รับความรู้ประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้
2. ได้วิจัยการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา
3. ได้เผยแพร่ผลงานการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำรา วิชาการ แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ นำเสนอ และรวบรวมข้อมูลสำคัญดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่นและหนังตะลุง
   1.1 ประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่น
   1.2 ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังตะลุง
2. ประวัติความเป็นมาของการแสดงโนรา
3. ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงและโนรา
   3.1 ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง
   3.2 ขนบนิยมในการแสดงโนรา
4. ดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงและการแสดงโนรา
   4.1 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง
   4.2 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนรา
5. แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
6. ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่นและหนังตะลุง

1.1 ประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่น

ศิลปะการเชิดหุ่นมีหลักฐานปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรแสดงว่า มีการเล่นหุ่นเป็นเครื่องบันเทิงหรือมหรสพมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง ซึ่งปรากฏอยู่ในบันทึกทั้งที่เป็น หมายรับสั่ง สมุดไทย วรรณกรรม และวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเรื่อยมาจนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ดังจดหมายเหตุของบาทหลวงตาชาร์ด ราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมากรุงศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2228 และจดหมายเหตุของลาลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส เดินทางมากรุงศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 2230 ทำให้เชื่อได้ว่าการเล่นหุ่นอาจเกิดก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้มีการแสดงเรื่อยมาในสมัย

สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรีถึงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยระบุไว้ว่ามีการแสดงหุ่นในงานฉลองและสมโภชทั้งในพิธีหลวง เช่น งานออกพระเมรุ และในพิธีราษฎร์ต่าง ๆ และยังบันทึกอยู่ในหมายรับสั่งหลายฉบับ เช่น พ.ศ. 2319 พระราชพิธีพระราชทานพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต (พระมารดา) ณ วัดบางยี่เรือนอก โปรดให้มีการแสดงโขน งิ้ว มาประดิษฐานในพระราชวังกรุงธนบุรี เมื่อพ.ศ. 2322 มีการสมโภชพระแก้วมรกตโดยมีการเล่นมหรสพต่าง ๆ รวมถึงการแสดงหุ่นด้วย ตามบันทึกต่าง ๆ เหล่านั้นสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการเล่นหุ่นหลวงมิใช่การเล่นหุ่นกระบอก และนิยมกันอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 (จักรพันธ์ โปษยกฤต. 2529: 12)

ศิลปะการแสดงหุ่นของไทยมีประวัติมายาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน จากหลักฐานวรรณคดีโบราณที่พบในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง ยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2171-2246 มีบันทึกในสมุดไทยเรื่องพระเนมิราชกลอนสวด ตอนพิธีราชาภิเษกพระเนมิราช ปรากฏข้อความบรรยายฉากการแสดงมหรสพสมโภชตามท้องเรื่องว่ามีทั้งหุ่นไทย โขนชวา หุ่นละครเล็ก และหุ่นกระบอก (วรกมล เหมศรีชาติ. 2545 : 1-3)

การเชิดหุ่นหลวงเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่าหลวงทิพยนต์ช่างหุ่นซึ่งตำแหน่งช่างสิบหมู่เป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นและใช้แสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เพียงเท่านั้น ลักษณะของหุ่นหลวงสูงประมาณ 1 เมตร สร้างเลียนแบบตัวละครในโขนและตัวหุ่นแต่งกายด้วยเครื่องละครมีแขนและขาเหมือนตัวละครจริง ใช้คนเชิด 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว และมีแกนไม้กลางลำตัวเพื่อใช้จับขณะเชิด ภายในโครงตัวหุ่นมีการเดินสายเชือกโยงใย จำนวน 16 เส้น ใช้บังคับปาก แขน และมือของหุ่นให้เคลื่อนไหว เช่น กลอกกลิ้งลูกตา อ้าปาก ยกมือ ยกแขน รำและชี้นิ้วได้ สายเชือกโยงใยเหล่านี้จะเดินมารวมไว้ที่โคนไม้แกนกลาง ปลายสายเชือกโยงใยผูกห่วง วงแหวนทองแดงไว้ เวลาเชิดใช้นิ้วสอดเข้าไปห่วงวงแหวน ขยับนิ้วในท่าดึงรั้ง สายเชือกจะไปบังคับให้อวัยวะของหุ่นเคลื่อนไหวได้ตามต้องการ การเชิดหุ่นหลวงกลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้งด้วยการควบคุมดูแลและซ่อมแซมหุ่นหลวงที่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ของอาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต ซึ่งชำรุดทรุดโทรมมากให้มีรูปร่างสมบูรณ์ เมื่อ พ.ศ.2526 - 2529 (จักรพันธ์ โปษยกฤต. 2529: 30 - 35)

การเชิดหุ่นกระบอกได้รับอิทธิพลมาจากหุ่นกระบอกไหหลำของจีน เมื่อครั้งหม่อมราชวงศ์เถาะตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ไปจังหวัดอุตรดิตถ์ พบเห็นการแสดงหุ่นกระบอกของครูเหน่ง ประทับใจมากจึงสร้างหุ่นกระบอกขึ้นและเป็นคณะหุ่นกระบอกคณะแรกในกรุงเทพมหานคร หุ่นกระบอกประกอบด้วย ส่วนศีรษะ ส่วนลำตัว ส่วนมือทั้งสองข้าง สวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ลักษณะการใช้คนเชิด 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว การเชิดมือขวาจับไม้แกนกลางลำตัว ส่วนมือซ้ายจับตะเกียบ เคลื่อนไหวไปตามลีลาการเชิด เช่น การกล่อมตัว เชิดอ้อมมือ กระทบตัวตรงจังหวะการโยกตัว เป็นต้น การแสดงหุ่นกระบอกที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน

อย่างเช่น อาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต ซึ่งท่านเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะการเชิดหุ่นเป็นอย่างมาก เช่น เรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย เรื่องสามก๊กตอนโจโฉแตกทัพเรือ และเรื่องลิลิตตะเลงพ่าย เป็นต้น (จักรพันธ์ โปษยกฤต. 2529: 30 - 35)

และการเชิดหุ่นละครเล็กของสาคร ยังเขียวสด หรือโจหลุยส์ ซึ่งครูแกร ศัพทวนิช เป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นมาจากหุ่นหลวงเมื่อ พ.ศ. 2411 สมัยรัชกาลที่ 4 สวรรคต แล้วนำออกแสดงถวายเจ้านายในวังวรดิศ หุ่นละครเล็กเป็นหุ่นที่มีแขน ขา มือ เท่าแบบหุ่นหลวง สูงประมาณ 1 เมตร โครงหุ่นท่อนบนทำด้วยกระดาษข่อย ท่อนล่างทำด้วยโครงลวดวงไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยอยู่ภายในลำตัว ถ้าเป็นตัวเอกจะมีสายใยที่ข้อมือด้วย ทำให้หักข้อมือ และชี้นิ้วได้ ส่วนตัวตลกมีมือแข็ง ๆ ขยับไม่ได้ ดังนั้นการเชิดหุ่นละครเล็กจึงต้องใช้คนเชิด 2-3 คน แต่ตัวตลกจะใช้คนเชิดเพียงคนเดียว คนกลางจะเป็นคนเชิดหลัก โดยสอดมือข้างซ้ายเข้าไปอยู่ในลำตัวเพื่อจับเดือย ซึ่งเป็นก้านคอให้ตัวหุ่นหันหน้าซ้ายขวาหรือพยักหน้าได้ ส่วนมือขวาต้องจับก้านเหล็ก ซึ่งมีลูกรอกติดอยู่เพื่อบังคับให้มือหุ่นเคลื่อนไหวได้คนที่สองต้องใช้มือขวาของตนจับก้านเหล็กมือซ้ายของหุ่น เวลาเชิดก็ต้องทำท่าทางสัมพันธ์กับมือขวาด้วย ส่วนคนที่สามต้องใช้มือสองข้างจับเดือยที่อยู่ใต้ฝ่าเท้าของตัวหุ่น เพื่อคอยยกเท้าเปลี่ยนเท้า ซอยเท้า โดยเทคนิคการเชิดต้องให้สัมพันธ์กับลีลาท่ารำ เช่น การกล่อมตัว จังหวะ ฯลฯ ต้องใช้ความชำนาญและประสบการณ์ของผู้เชิด (จักรพันธ์ โปษยกฤษ. 2529: 46-49)

1.2 ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังตะลุง

การเชิดหนังตะลุงและการรำโนราเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นที่รู้จักกันดีในภาคใต้ เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เด่นของวัฒนธรรมไทยภาคใต้อย่างหนึ่ง เวลาที่มีการเอ่ยถึงศิลปะพื้นเมืองของภาคใต้ก็จะต้องได้ยินชื่อของหนังตะลุงอย่างขาดเสียมิได้ ควบคู่ไปกับโนรา ทำนองเดียวกับที่หมอลำเป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน หรือการแอ่วซอเป็นสัญลักษณ์ของภาคเหนือ เป็นต้น

ความเป็นมาของการเชิดหนังตะลุงเป็นการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้ที่นิยมแพร่หลายมาช้านาน จากหลักฐานทางโบราณคดีและข้อสันนิษฐานพบว่า การเชิดหนังตะลุงหรือการเล่นหนังเริ่มมีขึ้นในอาณาจักรไอยคุปต์ (อียิปโบราณ) แล้วแพร่หลายไปสู่อาหรับ จีน อินเดีย และประเทศอื่น ๆ ประเทศอินเดียแพร่หลายในยุคสมัยอเล็กซานเดอร์มหาราชเข้ามาโจมตีอินเดีย กล่าวกันว่า ชาวกรีกซึ่งรับเอาวิธีการเล่นหนังจากชาวไอยคุปต์นำมาเผยแพร่ที่อินเดีย ต่อมามีการผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงมีการเล่นหนังหลายแบบ เช่น แถบโอริสสาจะเล่นเรื่องท้าวราพณ์ เรียกกันว่า "ราพณ์ฉายา" เป็นหนังตัวขนาดเล็กแต่มือแขนเคลื่อนไหวไม่ได้ ส่วนแถบเกราลาและทมิฬ เรียกว่า "โธลาปาวุคุททู" แถบอันธรประเทศ เป็นตัวหนังขนาดใหญ่ เรียกว่า "โธลุโบมาลาตัม" ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมอินเดียแพร่หลายเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงมีการเล่นหนังในแถบชวา ไทย เขมร และมลายูด้วย ซึ่งในประเทศไทยมีการเชิดหนังอยู่ 2 แบบ คือ "หนังใหญ่" ซึ่งใช้รูปตัวโต ขึงจอบนกลางลาน

จุดไต้สุมไฟแล้วเชิดบนพื้นดิน และ "หนังตะลุง" ใช้ตัวหนังขนาดเล็ก อวัยวะบางส่วนเคลื่อนไหวได้ เช่น มือ แขน ขา ปากการแสดงต้องปลูกโรงยกพื้นสูง (กลิ่น คงเหมือนเพชร. 2550 : 11)

ในทำนองเดียวกัน อุดม หนูทอง กล่าวถึงวัฒนธรรมการละเล่นหนังหรือละครเงา เคยปรากฏในแหล่งอารยธรรมเก่าแก่ของโลกมาแต่โบราณ เช่น อียิปต์ จีน อินเดีย และเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รูปหนังที่ใช้เล่นมี 2 แบบ คือ ชนิดที่ส่วนแขนติดกับลำตัวมีขนาดใหญ่ เช่น หนังใหญ่ของไทย หนังสเบกของเขมร (Nang Sbek) และชนิดที่ส่วนแขนติดกับลำตัวร้อยหมุดให้ติดกันเคลื่อนไหวได้ เช่น หนังอยองของเขมร (Nang Ayong) วายังกุลิตของมาเลเซีย (Wayang Kulit) วายังยาวอของชวา (Wayang Jawa) และหนังตะลุงของไทย (พิทยา บุษรารัตน์. 2541 : 10-11) สอดคล้องกับ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (2525 : 1 - 47) ก็สรุปไว้เช่นกันว่าหนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นเมืองของภาคใต้ที่ไม่มีประวัติความเป็นมาที่แน่นอน ซึ่งสามารถพบศิลปะการแสดงชนิดนี้ในบริเวณต่าง ๆ ของโลก เช่น จีน อินเดีย ตุรกี และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับในประเทศไทยมีหนังตะลุง 2 แบบ คือ หนังใหญ่ และอีกแบบหนึ่งคือ หนังตะลุง วายังเซียม วายังยาวอ (ภาคใต้และภาคกลางในอดีต) และหนังประโมทัย (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ตัวหนังสามารถ ขยับได้บางส่วน เช่น แขน คอ ขา เวลาเชิดผู้เชิดมักจะนั่งกับพื้นบนโรงที่ปลูกขึ้นสำหรับแสดง และลักษณะดังกล่าวมักจะพบในชวา บาหลี และมาเลเซียด้วย หนังตะลุงนิยมกันอย่างกว้างขวาง ในภาคใต้ฝั่งตะวันออกของประเทศไทย ได้แก่ จังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุงส่วนวายังเซียม และวายังยาวอ นิยมเล่นกันในหมู่ชาวมุสลิม จะพบบริเวณในจังหวัดยะลา ปัตตานี นราธิวาส

หนังตะลุงหรือละครเงาเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ในสมัยพุทธกาลได้มีพวกพราหมณ์ที่อินเดียใช้หนังเงาเล่นบูชาเทพเจ้าตามเค้าเรื่องรามายณะ หรือสมัยจักรพรรดิยวนตี๋ พวกนักพรต ลัทธิเต๋าก็เคยทำหนังเงาเล่นสดุดีให้แก่นางสนมของจักรพรรดิ และแพร่หลายไปในแถบเอเชียอาคเนย์เกือบทุกประเทศ หนังเงาจำแนกได้ 2 ประเภท คือ เป็นรูปและขนาดที่ใหญ่โต โดยแกะให้ส่วนแขนขาติดเข้ากับลำตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ เรียกว่า หนังสเบก (SBEK) หรือเรียกว่า หนังใหญ่ เวลาเล่นจะใช้คนเชิดหรือยกไปเล่นทั้งคนและหนัง และอีกประเภทหนึ่งมีขนาดเล็กกว่า แกะให้ส่วนแขนมีรอยต่อกับลำตัวเพื่อให้เคลื่อนไหวไปมาได้เวลาเล่น เรียกว่า หนังอยอง (AYONG) หรือหนังตะลุง (สมัย สุทธิธรรม. 2550 : 26 -27)

สำหรับตำนานหนังตะลุงนั้น นักวิชาการและนายหนังตะลุงเชื่อว่า รับอิทธิพลมาจากชวา โดยตาหนักทองและตาก้อน ทหารประจำกองช้างเมืองนครศรีธรรมราช ได้เห็นหนังแขกชวาที่เมืองยะโฮร์ แล้วจึงนำมาเล่นในกองช้างและหมู่คนไทย เรียกว่า ตะลุงหรือหลุง ที่มาจากคำว่าหลักตะลุง หรืองหลุง อันหมายถึงหลักล่ามช้าง (คำว่า ตะลุง อาจจะมาจากคำว่า โตลุงกุง (Tolungu) ก็เป็นได้ ซึ่งเป็นชื่อเรียกหนังตะลุงในเมืองมัธราฐทางอินเดียตอนใต้ ซึ่งมีพิพิธภัณฑ์หนังโตลุงกุง

และยังมีการแสดงหนังอยู่ในรัฐใกล้เคียง) ซึ่งความเชื่อนี้ปรากฏอยู่ในบทไหว้ครูของหนังตะลุงทั่วไป (พิทยา บุษรารัตน์. 2541 : 11) ดังความตอนหนึ่งว่า

ราชธานีนครศรีธรรมราช	ประวัติศาสตร์แห่งธานีมีนุสรณ์
ประเทศไทยปักษ์ใต้ฝ่ายนคร	สมัยก่อนขึ้นยะโฮร์แรกโบราณ
ทางการไทยไปยะโฮร์ต้องขี่ช้าง	การเดินทางเป็นกระบวนล้วนทหาร
ถึงที่นั่นต้องรีบเป็นทางการ	ต้องมีงานสนุกทุกครั้งไป
เห็นหนังแขกขับขานการละเล่น	จำเชิงเช่นจอมจิตคิดเลื่อมใส
ตาหนักทองก้อนทองกองช้างไทย	ความสนใจลองเล่นเป็นพิธี
เริ่มแรกเล่นเป็นตะลุงช้าง	จะต้องอ้างเอาเป็นหลักเป็นสักขี
คำไหว้ครูผู้เฒ่าเข้าพิธี	ผ้าขาวสี่มุมตึงขึงจอบัง
ใช้ไม้ไผ่สี่ลำทำเป็นจอ	ขึงสี่มุมหุ้มห่อเรียกจอหนัง
ข้างภายในห้อยตะเกียงเหวี่ยงระวัง	แล้วใช้หนังโคทำจำลองคน

อย่างไรก็ตาม สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2522 : 35) ได้แสดงทรรศนะว่า รูปหนังตะลุงของภาคใต้มีขนาดใกล้เคียงกับรูปหนังชวา สิงคโปร์ บาหลี มาเลเซีย และมีลักษณะเฉพาะร่วมกัน เช่น รูปมีแขนต่อให้เคลื่อนไหวได้ข้างใดข้างหนึ่งหรือทั้งสองข้าง อีกประการคือรูปหนังตัวตลกล้วนมีแขนและมือยาวผิดปกติเหมือนกัน คือ ยาวเลยเข่าลงมา เช่น สีแก้ว ยอดทอง เท่ง หนูนุ้ย ขวัญเมืองที่สำคัญคือลักษณะการเชิดหนังตะลุงก็เหมือนกัน จะให้เฉพาะศีรษะของรูปหนังสัมผัสจอส่วนการออกรูปอันเป็นธรรมเนียมการแสดงทุกครั้ง หนังตะลุงต้องออกฤาษี (แบบโยคีของอินเดีย) และพระอิศวรทรงโค (พระอิศวรเป็นบรมครูทางศิลปะการบันเทิงของอินเดีย) บทพากย์ฤาษี และบทพากย์พระอิศวรของหนังตะลุง โดยมากมีคำว่า "โอม" นำมาซึ่งเป็นคำศักดิ์สิทธิ์แทนพระเจ้าทั้งสามของศาสนาพราหมณ์ (มาจาก อ=พระวิษณุ อุ=พระอิศวรหรือพระศิวะ ม = พระพรหม) วัฒนธรรมการเล่นหนังตะลุงบางอย่างบ่งชัดว่าเป็นคติอินเดีย เช่น การนำเอามหากาพย์ เรื่องรามายณะและมหาภารตะมาแสดง หรือการทำจอหนังตะลุงโดยมีเส้นแบ่งกลางจอตลอดแนวนอน ให้ส่วนบนกว้างขนาด หนึ่งในสามของส่วนล่าง แล้วสมมุติให้ส่วนที่เลยเส้นกลางขึ้นไปเป็นเทวโลก ส่วนที่ต่ำกว่าลงมาเป็นโลกมนุษย์ การเชิดหนังจะให้สูงเลยเส้นกลางขึ้นไปไม่ได้ เว้นเสียแต่รูปหนังที่มีอิทธิฤทธิ์

นอกจากนี้ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ยังได้สันนิษฐานความเป็นมาของคำว่า "หนังตะลุง" ไว้ว่าเกิดจากการเริ่มเล่นครั้งแรกมาจากเสาตะลุง ซึ่งเป็นเสาผูกช้าง โดยที่ชาวชวาเข้ามาทำมาหากินอยู่ในภาคใต้ของไทยและยึดอาชีพเลี้ยงช้าง เมื่อถึงกลางคืนก็ก่อไฟขึ้นกันยุงกันหนาวและได้มีผู้หนึ่งเอาเล็บจิกเจาะใบไม้ขึ้นเป็นรูปต่าง ๆ และจับใบไม้นั้นเชิดเล่นอยู่หน้ากองไฟให้เงาของใบไม้ปรากฏอยู่ใกล้ ๆ

ปากก็ร้องเป็นทำนองประการเชิดใบไม้ ต่อมาเปลี่ยนมาเป็นแกะด้วยหนังสัตว์ แล้วมาใช้ผ้าขึงเข้ากับเสาตะลุง จึงเรียกว่า หนังเสาตะลุง เมื่อเวลาผ่านไปจึงเหลือเรียกเพียงหนังตะลุง หรือหนังตามสำเนียงสั้นๆ ของภาษาพื้นเมือง หรือบางทีเรียกว่าหนังควน เพิ่งมาเรียกหนังตะลุงกันในสมัยรัชกาลที่ 3 ตอนที่หนังของคนพัทลุงเข้ามาเล่นในกรุงเทพฯ จึงเรียกเพี้ยนไปว่าหนังตะลุงก็เป็นได้ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2525 : 180)

พัฒนาการและการแพร่กระจายของหนังตะลุงนั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ว่าหนังตะลุงเป็นของใหม่ เพิ่งมีในสมัยรัชกาลที่ 5 (ตำนานละครอิเหนา) พวกชาวควน (มะ)พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังแขก(ชวา) มาเล่นเรื่องไทยขึ้นก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้น เรียกกันว่า “หนังควน” เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นที่แรกเมื่อปีชวด พ.ศ.2419 แต่การคำนวณอายุครูหนังในบทไหว้ครูและเอกสารอื่นๆ เชื่อว่าหนังตะลุงมีเล่นอย่างน้อยประมาณสมัยรัชกาลที่ 3 และหนังตะลุงมิได้มีเฉพาะภาคใต้ หากแต่ได้แพร่หลายไปยังภาคกลาง ภาคอีสาน และภาคเหนือด้วย (อเนก นาวิกมูล. 2556 : 87-117) บ้างก็กล่าวกันว่า หนังควนหรือหนังพัทลุง ได้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯ ครั้งแรกแถวนางเลิ้ง สมัยรัชกาลที่ 3 โดยพระยาพัทลุง (เผือก) ได้ถูกเรียกตัวเข้าไปรับราชการในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2369 และให้นำครอบครัวพร้อมพรรคพวกไปด้วย โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานบ้านที่สนามควายหรือนางเลิ้งให้เป็นที่อาศัย (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2506 : 258)

และพบว่าหนังตะลุงและโนราบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 มีการแพร่กระจายของหนังตะลุงและโนรามาแล้วอย่างหนาแน่น และมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องจนกล่าวได้ว่าชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็นชุมชนนิยมหนังตะลุงและโนรามีร่องรอยวัฒนธรรมอินเดีย โดยรับเอาวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่วิถีชีวิตด้วยการผสมผสานกับลัทธิความเชื่อดั้งเดิมและพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากขนบธรรมเนียมในการแสดงหนังตะลุงและโนราล้วนเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดียที่ยกย่องพระศิวมหาเทพ ซึ่งตะลุงและโนรายังคงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับชุมชน เช่น พิธีครอบมือหรือยื่นรูปของหนังตะลุง พิธีรำแก้บนของโนราโรงครู พบว่าบทบาทของหนังตะลุงในด้านพิธีกรรมจะลดน้อยลงในณะที่โนรายังคงมีความเข้มข้นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (พิทยา บุษรารัตน์. 2553 : บทคัดย่อ)

นอกจากนี้บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร ได้กล่าวถึงความเป็นมาของหนังตะลุงดังนี้

หนังตะลุง เป็นศิลปะการแสดงซึ่งชาวปักษ์ใต้ได้รู้จักและคุ้นเคยมานานหลายศตรรษจนอาจกล่าวได้ว่าเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้ นับเป็นการแสดงที่ผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตชาวบ้านอย่างแท้จริงนอกเหนือไปจากมโนรา และเพลงบอก หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังซึ่งตัดมาจากหนังวัว มาเชิดบนจอผ้าสีขาว โดยมีแสงไฟส่องมาจากด้านหลังของตัวหนัง ซึ่งจะบังเกิด

ภาพปรากฏอยู่บนจออีกด้านหนึ่งซึ่งมีคนรอดูอยู่ ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวและมีชีวิตชีวา คือ นายหนังตะลุง ซึ่งต้องทำทั้งเชิด ทั้งพากษ์ และเจรจาสลับกันไป เป็นเวลาไม่น้อยกว่า 7 ชั่วโมง ต่อ 1 คืน โดยสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุราว 150 ปี ซึ่งเชื่อว่าหนังตะลุงมีกำเนิดก่อนหน้านี้แล้ว จังหวัดที่จัดว่ามีหนังตะลุงอยู่มาก ได้แก่ นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ตรัง และที่จัดได้ว่ามากที่สุด คือ นครศรีธรรมราช เพราะมีคณะหนังตะลุงอยู่ที่อำเภอและแต่ละอำเภอก็มีมากคณะ(หรือมากโรง) หนังตะลุงคณะหนึ่งหรือโรงหนึ่งมี 6-10 คน โดยจำนวนนี้เป็นนายหนังหรือนายโรง 1 คน นอกนั้นเป็นลูกคู่ (หรือนักดนตรี) บางคณะอาจมีหมอไสยศาสตร์อีกหนึ่งคนก็ได้ เมื่อจะแสดงต้องปลูกโรงขนาดเนื้อที่ราว 7 ตารางเมตร ยกพื้นสูงราว 5 ฟุต ยาวประมาณ 10 ฟุต ด้านล่างของจอมีหยวกกล้วยวางไว้ต้นหนึ่งเพื่อปักตัวหนัง เวลาแสดงต้องจุดไฟด้านหลังจอสมัยโบราณใช้ตะเกียงไขสัตว์หรือตะเกียงเจ้าพายุ ปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้ไฟฟ้าเป็นส่วนใหญ่

หนังตะลุงแต่ละคณะมีจำนวน 150 - 300 ตัวมีขนาดไม่เท่ากันไม่ว่าจะเป็นรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง ตัวพระ ตัวนาง หรือตัวตลก ทุกตัวจะเก็บเอาไว้ในแผงอยู่เป็นระเบียบ

เนื้อเรื่องที่แสดงในสมัยโบราณเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ชาดก ปัจจุบันใช้เรื่องสมัยใหม่ที่ผูกหรือดัดแปลงจากละครหรือนวนิยาย แต่บทร้อง บทเจรจา ยังใช้ภาษาถิ่นใต้ยกเว้นบทเจรจาของตัวเอก หรือเจ้าเมือง ซึ่งนิยมใช้ภาษากลาง บทเจรจาที่จัดว่าดึงดูดความสนใจมากที่สุด อย่างไรก็ดีสารัตถะของเรื่องมักเป็นเรื่องของกฎแห่งกรรม ธรรมะย่อมชนะอธรรม ความรักและบุญญาธิการเป็นส่วนใหญ่

ความจริงทางเทคโนโลยีปัจจุบันได้ทำให้หนังตะลุงเปลี่ยนแปลงไปมากทั้งในส่วนดีและเสื่อม ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการนำเสนอ ดนตรี ขนาดและสีสันของตัวหนังตลอดจนเป็นศิลปะการแสดงที่ยังแนบแน่นอยู่กับวิถีชีวิตชาวชนบทปักษ์ใต้ไปอีกนาน

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง ซอ และปี่ ปัจจุบันได้นำเอาดนตรีสากลไปผสม เช่น กลองชุด กีตาร์ และไวโอลิน เป็นต้น (บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร.2542 : 106-107)

2. ประวัติความเป็นมาของการแสดงโนรา

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดนับตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน มีเพียงหนังตะลุงกับโนรา โดยเฉพาะโนรานั้นยอมรับกันว่ามีความเก่าแก่มาก ลักษณะการเดินเรื่องและรูปแบบการแสดงคล้ายกับละครชาตรีในภาคกลาง ดังปรากฏเป็นตำนานเล่าขานกันหลายกระแสและมีประเพณีความเชื่อที่เกี่ยวข้องมากมาย กล่าวกันว่าโนรามีพัฒนาการมาจากศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักของเจ้าเมืองในภาคใต้มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเกิดขึ้นในบริเวณเมืองพัทลุงโบราณ ได้แก่ บริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา ทั้งฝั่งตะวันตก (เขตจังหวัดพัทลุงใน

ปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออก (เขตอำเภอสทิงพระ อำเภอระโนด และอำเภอ กระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน) (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2529 : 1804-1819)

ภิญโญ จิตต์ธรรม ได้สรุปความไว้ว่า โนราเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุงเก่าประมาณ พ.ศ. 1858 - 2051 ตามตำนานโนราที่มาจากหลักฐานเอกสารหรือคำบอกเล่าจากขุนอุปถัมภ์นรากรและผู้รู้ทั้งที่เป็นร้อยแก้วและร้อยกรอง มีเรื่องราวเล่าว่า พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมือง ๆ หนึ่ง มีมเหสีทรงพระนามว่าพระนางศรีมาลา ทั้งสองพระองค์มีบุตรด้วยกันองค์หนึ่งทรงพระนามว่า นวลทองสำลี วันหนึ่งหลังจากนางนวลทองสำลีตื่นจากบรรทมและยังไม่ทันที่จะชำระพระพักตร์ก็ได้ไปยืนระลึกถึงในสุบินนิมิตที่ได้มีมา และพระนางก็สามารถจำได้จนหมดสิ้น เมื่อพระองค์ทรงยืนนิ่งอยู่เช่นนั้นทำให้พวกสาวใช้สงสัยและถามพระนางว่า เพราะเหตุอันใดพระนางจึงไม่ทรงชำระพระพักตร์ ทั้ง ๆ ที่ตื่นบรรทมแล้ว พระนางตรัสว่า เมื่อคืนนี้ฝันแปลกมาก ฝันแปลกอย่างที่ไม่เคยฝันมาก่อนเลย แล้วพระนางก็ทรงเล่าความฝันนั้นให้พวกสนมฟังว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดูการร่ายรำนั้นรำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามมากน่าชม มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตร การประโคมดนตรี เข้ากับท่ารำเป็นจังหวะ และบัดนี้พระนางก็ยังจำท่าต่าง ๆเหล่านั้นได้แล้วพระนางนวลทองสำลีก็ทรงร่ายรำตามแบบที่ในฝันนั้นทันทีเป็นที่ชอบใจของพวกสาวใช้เป็นอย่างยิ่ง และพระนางก็ได้สั่งให้สาวใช้ทำเครื่องประโคมตามที่เห็นในฝันนั้น การประโคมก็ทำตามจังหวะการรำเหมือนในฝันทุกอย่าง พระนางได้ฝึกสอนให้พวกสาวใช้ได้ร่ายรำเพื่อเป็นคู่รำกับพระนาง จากนั้นมี การประโคมเครื่องดนตรีและร่ายรำเป็นที่ครื้นเครงในปราสาทของพระนางเป็นประจำทุกวัน

อยู่มาวันหนึ่งพระนางอยากเสวยเกสรดอกบัวที่ในสระหน้าพระราชวัง จึงรับสั่งให้นางสนมไปหักเอามาให้ เมื่อพระนางได้ดอกบัวแล้วก็ได้เสวยดอกบัวนั้นจนหมด กาลต่อมาพระนางก็ทรงครรภ์ แต่การเล่นรำโนราก็ยังคงสนุกสนานครื้นเครงกันเป็นประจำทุกวันมิได้เว้น อยู่มาวันหนึ่ง การเล่นประโคมและความครึกครื้นนี้ทราบไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระองค์ทรงสงสัยว่าด้วยเหตุใดที่ปราสาทของพระธิดาจึงมีการประโคมดนตรีอยู่เป็นประจำพระองค์จึงได้เสด็จไปทอดพระเนตรให้เห็นจริง เมื่อเสด็จไปถึงก็รับสั่งถามพระนางนวลทองสำลีว่านางไปได้ท่ารำต่าง ๆ นี้มาจากไหน ใครสอนให้พระนางก็กราบบังคมทูลว่าไม่มีใครสอนให้เป็นเทพนิมิต พระองค์จึงได้รับสั่งให้ พระนางรำให้ดูเสียงดนตรีก็ประโคมขึ้นพระนางออกร่ายรำไปตามท่าที่ได้ฝันรวม 12 ท่า ขณะที่พระนางร่ายรำท่าต่าง ๆ อยู่นั้น พระยาสายฟ้าฟาดทรงเห็นว่าที่ครรภ์ของพระธิดาผิดสังเกตสงสัยว่าจะตั้งครรภ์จึงมีรับสั่งให้หยุดรำแล้วทรงถามพระนางว่า นางมีครรภ์กับใคร รักชอบกับใคร ใครเป็นสามีของเจ้าทั้ง ๆ ที่ไม่มีผู้ชายคนใดสามารถเข้ามาในพระราชฐานได้เลย พระองค์ทรงถามซ้ำ ๆ แบบนี้หลายต่อหลายครั้ง พระนางก็กราบทูลว่า นางมิได้มีชู้สู่สาวกับชายใดเลย เหตุที่ทรงครรภ์อาจเป็นเพราะเสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงเชื่อและว่ามีอย่างที่ไหนกินดอกบัว

เข้าไปมีท้องขึ้นมาได้ เรื่องไม่สมจริงและยังได้กล่าวคำบริภาษพระธิดาต่าง ๆ นานา เช่นว่าเป็นลูกกษัตริย์ไม่รักศักดิ์ศรี ทำให้อัปยศขายหน้า นางนวลทองสำลีก็ได้แต่โศกเศร้าร่ำร้อง

ต่อมาด้วยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ พระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงสอบสวนโดยรับสั่งให้พวกสาวใช้ทั้ง 30 คน เข้าเฝ้าทีละคนและถามว่ามีผู้ชายใดเข้ามาในเขตพระราชฐานนั้นบ้างหรือไม่นางสนมนางกำนัลก็กราบบังคมทูลเช่นเดียวกันว่า ไม่มีผู้ชายใดเข้าไปเลย และพระนางก็มิได้รักชอบกับใครและยืนยันว่าพระนางได้เสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดยิ่งทรงพระพิโรธหนักขึ้น ถึงกับคิดที่จะฆ่าพระธิดาและนางสนม แต่เนื่องจากพระนางเป็นลูกในไส้จึงมิได้ทรงกระทำเช่นนั้น เพียงรับสั่งให้อำมาตย์ข้าราชการทำแพ แล้วก็ให้จัดเสบียงอาหารใส่แพเรียบร้อย เมื่อถึงเวลาก็ลอยแพพระนางและสนมทั้ง 30 คนไปในทะเล ขณะที่แพลอยไปนั้นลมได้พัดแพไปติดที่เกาะกะชัง เป็นอันว่าพระนางและสาวใช้รอดตายจากธรรมชาติด้วยอำนาจบารมีของเด็กในครรภ์ ที่เกาะกะชังเทวดาได้ชุบ (เนรมิต) บรรณศาลาให้อยู่อาศัย พวกสาวใช้ก็ปลูกฟักแฟงแตงกวากินกันไปตามเรื่องพอดำรงชีวิตอยู่ได้

ส่วนนางนวลทองสำลีครรภ์ก็ยิ่งแก่ขึ้น ๆ ทุกวัน (ในบทกาศครูจึงว่าไว้ว่า “เพื่อน ๆ เขานับปีแต่นางนวลสำลีนับเดือน”) จนประสูติพระโอรสและให้นามว่า เด็กชายน้อย (ชื่อสมมุติ) พระนางและพวกสนมอยู่ที่นั่นจนเด็กชายน้อยอายุได้ 10 ปี ระยะ 10 ปีนั้น เด็กชายน้อยได้หัดการร่ายรำโนราจนเป็นที่ชำนาญดี และต่อมาเด็กชายน้อยก็ถามแม่ว่าที่นี่ไม่มีผู้ชายเลย มีแต่ผู้หญิง คนอื่น ๆ นอกจากนี้ไม่มีแล้ว แม่เองแต่ก่อนเคยอยู่ที่ไหน พระนางนวลทองสำลีก็เล่าเรื่องแต่หนหลังให้ฟังแต่ต้นจนจบเด็กชายน้อย ก็อยากไปเมืองของพระอัยกาจึงถามว่าจะไปได้โดยวิธีใดแม่จึงบอกว่าเมื่อลูกอยากไป แม่ไม่ห้ามแต่แม่เองไม่ไปตลอดชีวิตนี้ ลูกจะไปก็จงเอาผ้าผูกไม้แล้วปักยกเป็นธงขึ้นเรือผ่านมาเขาจะแวะรับเด็กชายน้อย ก็ทำตามและเรือก็ได้มารับไปทางเมืองพระอัยกา เมื่อไปถึงท่าเรือซึ่งยังไกลกับพระราชวังมาก เด็กชายน้อยก็ได้เที่ยวรำโนราไปเรื่อย เนื่องจากโนราเป็นของแปลก และไม่เคยมีใครเคยเห็นมาก่อนเลยกอปรด้วยการรำก็ชดช้อยน่าดู คนจึงไปดูกันมาก ยิ่งนานคนก็ยิ่งชวนกันไปดูมากขึ้นทุกที จนข่าวนี้เลื่องลือไปถึงพระราชวัง

พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วก็เรียกประชาชนมาถามว่า โนราเป็นอย่างไร เป็นคนหรือสัตว์ ดีมากเทียวหรือที่คนนิยมไปดูกันมาก แล้วในที่สุดพระองค์ก็ทรงปลอมพระองค์ไปในกลุ่มชนเพื่อไปทอดพระเนตรโนรา จากการที่พระองค์ได้ทอดพระเนตรนั้นสังเกตเห็นว่าเด็กชายน้อยมี หน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกับพระธิดา ซึ่งได้ลอยแพไปเมื่อ 10 กว่าปีมาแล้ว จึงรับสั่งให้หา พระองค์ตรัสถามว่าเจ้าเป็นลูกเต้าเหล่าใครเด็กชายก็ตอบว่า แม่ชื่อนางนวลทองสำลี ส่วนพ่อนั้นไม่ทราบ แม่เล่าว่าได้ตั้งครรภ์เพราะกินดอกบัว พระองค์เห็นว่าเรื่องราวตรงกัน จึงพาเด็กชายน้อยและคณะโนราเข้าไปในพระราชวัง ตอนนี้คนอื้อฉาววิพากษ์วิจารณ์กันต่าง ๆ นานา ว่าต่อไปจะไม่ได้ดูโนราอีกแล้ว เพราะนายจับไปแล้ว พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงฟังคำวิพากษ์วิจารณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น คงพาโนราไปพระราชวัง

ท่าเดียว (ตอนนี้พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วว่าเด็กชายน้อย คือ พระราชนัดดา ส่วนเด็กชายน้อยนั้นรู้มาจากแม่ก่อนแล้ว เป็นอันว่าต่างก็รู้กันทั้งสองฝ่าย) เมื่อถึงพระราชวัง พระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงถามว่า แม่เจ้าเดี๋ยวนี้อยู่ที่ไหน เด็กชายน้อยทราบทูลว่าอยู่บนเกาะกะชัง

เมื่อพระองค์ทรงทราบเช่นนั้น จึงมีพระบัญชาให้อำมาตย์จัดเรือไปรับ เมื่ออำมาตย์ไปถึงและเชิญให้พระนางเสด็จกลับพระนครตามพระบัญชา แต่นางปฏิเสธว่าพระราชบิดาได้ตั้งใจจะลอยแพไปเพื่อให้ตาย เหตุไฉนจึงมาเชิญตัวกลับเล่า พระนางจึงสั่งกับอำมาตย์ว่าชาตินี้จะไม่ขอไปเหยียบย่างผืนแผ่นดินของพระราชบิดาอีก และจะขอตายอยู่ที่นี่ พวกอำมาตย์จึงจำต้องกลับไป เมื่อกลับมาถึงพระนครแล้วก็กราบทูลเรื่องราวให้พระยาสายฟ้าฟาดทราบ พระยาสายฟ้าฟาดจึงมีพระบัญชาให้จัดเรือไปรับอีกครั้งหนึ่งและพร้อมรับสั่งว่าถ้าเชิญเสด็จไม่กลับก็ให้จับมัดมาให้ได้ เมื่อพวกอำมาตย์กลับไปเกาะกะชังอีกและได้เชิญเสด็จแต่โดยดีไม่ยอมกลับ พวกอำมาตย์ก็จับพระนางมัดขึ้นเรือ (ตอนนี้ในการเล่นโนราในสมัยหลังจึงมีการรำเรียกว่าคล้องหงส์ คือ รำเพื่อจับนางนวลทองสำลีเป็นการร่ายรำที่น่าดูมาก) แล้วพามาเฝ้าพระราชบิดา เมื่อเรือมาถึงจะเข้าปากน้ำก็มีจระเข้ขึ้นลอยขวางปากน้ำอยู่ (จระเข้สมัยก่อนชุกชุมมากทุกน่านน้ำ เป็นที่เกรงกลัวของชาวเรือทั่วไป) พวกลูกเรือก็ทำพิธีแทงจระเข้จนถึงแก่ความตายแล้วเรือจึงเข้าปากน้ำได้

เมื่อนำนางนวลทองสำลีเข้าเฝ้าสมเด็จพระราชบิดาแล้ว พระราชบิดาได้ทรงขอโทษในเรื่องที่ได้กระทำไปในอดีต ขอให้พระนางลืมเรื่องเก่า ๆ เสีย แล้วยกโทษให้พระองค์ด้วย จากนั้นทำขวัญและจัดให้มีมหรสพ 7 วัน 7 คืน ในการมหรสพนี้ก็ได้จัดให้มีการรำโนราด้วย พระยาสายฟ้าฟาดได้พระราชทานเครื่องทรง ซึ่งคล้ายคลึงกับของกษัตริย์ให้กับพระราชนัดดา เพื่อรำทรงเครื่องในงานนี้ ในการนี้พระยาสายฟ้าฟาดก็ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ลูกของนางนวลทองสำลี เป็นขุนศรีศรัทธา

เครื่องต้นที่พระราชทาน คือ เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาล พาดเฉียง 2 ข้าง ปีกนกแอ่นหางหงส์ ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่เป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ทั้งสิ้น จะเห็นได้ว่าโนราแต่เดิมก็เป็นเชื้อพระวงศ์ขุนศรีศรัทธาได้สอนรำโนราให้ผู้อื่นเป็นการถ่ายนาฏศิลป์แบบโนราไปเรื่อย ๆ ทั้งนี้ในพระบรมราชูปถัมภ์ของสมเด็จพระอัยกาโนราจึงได้แพร่หลายต่อไป และต่อมาหลายชั่วคนจนบัดนี้ (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2529 :1-4)

หรืออีกตำนานหนึ่งที่พบในหนังสือเทพสารบรรพ 2 กล่าวว่า โนรา เป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ในศาสนาพราหมณ์ เมื่อพราหมณ์เข้าสู่ปักษ์ใต้ จึงนำการละเล่นชนิดนี้เข้ามาด้วย เรื่องราวตามตำนานนั้นคงจะเกิดขึ้นสมัยพระเจ้าจันทรภานุเป็นช่วงที่มีการสถาปนาเมืองพัทลุงขึ้นที่บางแก้ว (ตำบลบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุงในปัจจุบัน) นามท้าวโกสินทร์ก็คือ พระเจ้าจันทรภาณุนั่นเอง ที่ได้พระนามก็ทรงสร้างพระแก้วมรกตซึ่งถือเป็นสมบัติอันยิ่งใหญ่ ส่วนนางอินทรกรณีย์ผู้เป็นชายาก็คือนางอินทิราณี นางพระยาเมืองสิงหล ซึ่งพระเจ้าจันทรภาณุได้มาเมื่อครั้งยกทัพไปตีเมืองสิงหล กษัตริย์ทั้งสองมีโอรสชื่อเทพสิงหร หรือ

ศรีสิงหรมีธิดาชื่อศรีคงคา ที่ได้ชื่อนี้สันนิษฐานว่าพระองค์คงประสูติกลางทะเลตอนเสด็จกลับจากสิงหล นางศรีคงคาผู้นี้ ตามประวัติว่าได้เสียสมรสกันเองกับบุตรเจ้านครชั้นผู้น้อย เข้าใจว่าเป็นเชื้อสายมาจากเมืองคชรัฐ (บริเวณตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุงปัจจุบัน) ทำให้ท้าวโกสินทร์กริ้วมาก ประกอบกับพระเทพสิงหรก็มิได้ทรงใฝ่พระทัยการปกครอง มัวหลงแต่ศิลปะการฟ้อนรำ พระองค์จึงสั่งลอยแพโอรสและธิดาไปพร้อมกัน แพไปติดที่เกาะสีสังข์ในทะเลสาบสงขลา ณ ที่นั่น นางศรีคงคาได้ประสูติบุตรชื่อราม และได้ฝึกให้บุตรได้หัดรำโนรา

ต่อมาพระเจ้าจันทรภาณุทรงทำนุบำรุงบ้านเมืองครั้งใหญ่ ทรงนิรโทษกรรมแก่โอรสและธิดา พระเทพสิงหรจึงได้ครองเมืองที่เขานิพัทธสิงห์ (เขาพะโค๊ะ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา) เป็นการสนองพระคุณพระบิดาและล้างมลทินที่กระทำมาก่อน ฝ่ายเจ้าชายราม พระเจ้าหลานเธอได้สร้างพระธาตุสัทธังพระ (วัดสทัง ตำบลหานโพธิ์ อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง) โดยมีเจ้าทองอยู่และนางศรีคงคาเป็นผู้สนับสนุน จากนั้นพระเจ้าจันทรภาณุโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงโนราด้วย และได้ประทานบรรดาศักดิ์แก่พระเจ้าหลายเธอเป็นขุนศรีศรัทธา ทั้งทรงอนุญาตให้ใช้เครื่องทรงสำหรับกษัตริย์แต่งตัวโนราได้ โนราจึงได้สืบเชื้อสายตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (เทวสาโร. 2508 : 1-22 อ้างถึงใน ภัสสร ทรัพย์เพียร. 2550 : 7-8)

อย่างไรก็ตาม สุจิตต์ วงษ์เทศ เชื่อว่า โนราเป็นการแสดงของไทยมิได้มาจากชาติอื่น โดยเริ่มเล่นกันในภาคกลางกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา แล้วแพร่กระจายสู่ภาคใต้โดยขุนศรัทธาและพระเทพสิงหรได้นำละครจากกรุงศรีอยุธยาไปเล่นในหัวเมืองนครศรีธรรมราช ดังที่กล่าวถึงที่มาของละครชาตรีความว่า "เดิมเรียกว่า "ชาตรี" มาก่อน คำว่า "ชาตรี" มีหลักฐานเก่าสุดอยู่ในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ (ทรงแต่งเรื่องพระบรมศพรัชกาลที่ 1) ว่า

ชาตรีตลุบตุบทิ้ง	กลองโทน
รำสะบัดชัดเอวโอน	อ่อนแปล้
คนกรับรับขยับโยน	เสียงเย็น
ร้องเรื่องรถเสนแก้	ห่อขยุ้ม ยาโรย

แต่ชาตรีมีมาก่อนนั้นแล้ว และไม่เชื่อว่ารับมาจากอินเดีย หากแต่น่าจะมีการพัฒนาประสมประสานการละเล่นจากหลายแหล่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากเพชรบุรี-ศรีอยุธยา และให้น้ำหนักกับตำนานโนราชาตรีที่ว่า ขุนศรัทธาซึ่งเป็นตัวละครของพระเทพสิงหร ได้พาละครจากอยุธยาไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก จนเป็นแบบแผนของโนราชาตรีสืบมา และชี้ให้เห็นว่าโนรากับละครโดยเฉพาะละครชาตรีของทางภาคกลาง(เพชรบุรี) มีลักษณะร่วมกันหลายอย่าง เช่น พิธีครอบเทริด ความเชื่อเกี่ยวกับเสากลางโรง เรื่องนายโรงยืนเครื่อง เรื่องเล็บปลอมเพราะธรรมเนียม

การสวมเทริดไม่พบในภาคใต้สมัยแรก ๆ แต่พบทางล้านนา กรุงศรีอยุธยา มีการละเล่นในราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์มหาราชก็สวมเทริด สิ่งเหล่านี้คือเครื่องยืนยันว่าชาตรีเกิดขึ้นทางภาคกลางแล้วแพร่กระจายสู่ภาคใต้ทีหลัง (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532 : 159-174 อ้างถึงใน ภัสสร ทรัพย์เพียร. 2550 : 8-9)

โนราจะใช้เนื้อเรื่องจากวรรณคดีเรื่องพระสุธน- มโนห์รา โดยตัดตอนแต่ละตอนตั้งต้นจนจบมาแสดง เช่น ตอนกินรีทั้งเจ็ดเล่นน้ำในสระ ตอนพรานบุญจับนางมโนห์รา ฯลฯ ปกติแล้วการแสดงโนราจะเริ่มจากนายโรงหรือโนราใหญ่ ซึ่งเป็นตัวเอกหรือหัวหน้าคณะออกมารำ "จับบทสิบสอง" คือ การรำเรื่องย่อต่างๆ สิบสองเรื่อง เช่น พระสุธน-มโนห์รา พระรถ-เมรี ลักษณะวงศ์ เป็นต้น แต่หากผู้ว่าจ้างไปขอให้จับตอนใดให้จบก็แสดงตามนั้น

ผู้แสดงเป็นชายล้วน คณะหนึ่งจะมีประมาณ 10-12 คน แล้วแต่ขนาดของคณะประกอบด้วย หัวหน้าคณะหรือนายโรงหรือโนราใหญ่ หมอไสยศาสตร์ ผู้รำอย่างน้อย 6 คนขึ้นไป นายพราน ทาสี (คนใช้ ตัวประกอบ ตัวตลก) นักดนตรี และลูกคู่ ตาเสือ (ผู้ช่วยเครื่องและดูแลทั่วไป) เครื่องดนตรีวงโนรา ประกอบด้วย กลองโนรา หรือทับโนรา โหม่ง ฉิ่ง ฉาบ ส่วนการแต่งกายแบบดั้งเดิมจะแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ ประกอบด้วย เทริด (ชฎา) สังวาล ปีกนกแอ่น หางหงส์ ทับทรวง สนับเพลา ชายไหว ผ้าห้อยข้าง กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ และสวมเล็บยาว ไม่สวมเสื้อ เทริดจะสวมเฉพาะตัวนายโรงเท่านั้น ส่วนนายพรานจะสวมหน้ากากเปิดคาง หน้ากากสีแดงสำหรับใช้ออกพราน ส่วนหน้ากากสีขาวจะใช้สำหรับพรานทาสี ตามความเชื่อและพิธีกรรมในการแสดงถือว่าเป็นหน้าศักดิ์สิทธิ์ เมื่อถึงสถานที่แสดงจะนำเอาอุปกรณ์ต่างๆ วางกองไว้กลางโรง เมื่อจะถึงเวลาแสดง หมอไสยศาสตร์ก็จะทำพิธีเบิกโรงด้วยคาถา หมากพลู เทียน และเงิน ขอขมาเจ้าที่เจ้าทาง และอัญเชิญเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาปกปักรักษา อย่าให้มีอันตรายใดๆ จากนั้นลูกคู่จะลงโรงหรือโหมโรงสักพักหนึ่ง เมื่อคนดูหนาตาแล้วนายโรงก็จะขับบทบูชาครู และผู้แสดงออกรำ โดยเริ่มจากผู้แสดงที่ไม่ค่อยเก่งจนถึงคนเก่งๆ ตัวพรานหรือตัวตลกจะออกมาร้องตลกๆ และสุดท้ายนายโรงจะออกซึ่งผู้ชมจะคอยดูนายโรงเพราะถือว่าเป็นผู้ที่รำสวยที่สุด เมื่อนายโรงรำจบก็จะจบการแสดงหรือแสดงต่อเป็นเรื่องพระสุธน-มโนห์รา พระรถเมรี หรือจับบทสิบสอง ฯลฯ เมื่อนายโรงถอดเทริดออกก็ถือเป็นอันจบการแสดง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542 : 114-115)

3. ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงและโนรา

3.1 ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง

รูปแบบของหนังตะลุงในอดีตจะยึดการเชิดหนังตะลุงเป็นหลัก แต่ปรับเปลี่ยนวิธีการแสดง เนื้อหาสาระ องค์ประกอบไปตามยุคสมัย หนังตะลุงในยุคแรกใช้แสงสว่างจากน้ำมันสัตว์ เช่น น้ำมันวัว ต่อมาใช้แสงจากตะเกียง และปัจจุบันใช้แสงจากไฟฟ้า เครื่องดนตรีในหนังตะลุงมี 5 ชิ้น

ประกอบด้วย ปี่ ทับ โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก การบรรเลงดนตรีใช้จังหวะ ท่ารูปการเคลื่อนไหวของรูปเป็นหลัก ตัวนายหนังเดิมนิยมแสดง 2 คน นายหนังเล่นตัวพระ ตัวนาง อีกคนหนึ่งเล่นตัวตลก ต่อมาใช้การแสดงคนเดียว โดยแสดงเร่ไปตามสถานที่ต่าง ๆ เพื่อความสนุกสนาน โดยไม่ต้องมีเจ้าภาพ ส่วนรูปแบบของหนังตะลุงในปัจจุบัน ได้เพิ่มเครื่องดนตรีจำนวนมา เช่น ซออู้ ซอด้วง กลองชุด บางคณะยังเพิ่มเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด เป็นต้น เพื่อเป็นการเร้าใจให้คนรุ่นใหม่สนใจมากขึ้นและเพิ่มแสง สี เสียง มีการประดับประดาสวยงามตามสมัยนิยม ด้านการแสดงบางคณะเน้นบทสนทนาที่เป็นร้อยแก้วมากกว่าร้อยกรอง เน้นความตลกมากขึ้น และขนาดของตัวหนังตะลุงก็ขยายใหญ่ขึ้น เพื่อความชัดเจนของผู้ชม (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ . 2550 : 8-9) การแสดงหนังตะลุงนั้น ความจริงก็เป็นหน้าที่ของนายหนังซึ่งเป็นหัวหน้าคณะหนังตะลุง ตัวหนังที่ใช้เชิดแสดงนั้น นอกจากจะต้องเย็บแขน มือ ติดกับตัวแล้ว ยังต้องมีเรียวไม้ไผ่ผ่าหรือไม้ตับ เพื่อหนีบตัวหนังตะลุงด้วย ก่อนแสดงจะมีการไหว้ครูหรือจับลิงหัวค่ำ และการโหมโรงก่อน ส่วนเครื่องดนตรีของการแสดงหนังตะลุงมีไม่กี่ชิ้น เช่น ปี่ กลอง โทน ฆ้อง ฉาบ ฉิ่ง แต่ปัจจุบันมักจะเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมด้วย เช่น กีตาร์และกลองชุด (เรณู โกศินานนท์. 2535 : 71-72)

องค์ประกอบในการเล่นหนังตะลุง มีดังนี้

1. คณะหนังตะลุง ประกอบด้วยนายหนังและลูกคู่ ประมาณ 9-12 คน สมัยก่อนคนเชิดหนังอาจมีหลายหลายคนก็ได้ซึ่งเป็นผู้ช่วย เรียกกันว่า ต้นหยวก คือตัวนายหนัง และปลายหยวก คือ ตัวผู้ช่วย ปัจจุบันมีนายหนังเพียงคนเดียว

2. เครื่องดนตรี ประกอบด้วยโหม่ง กลอง ทับ ฉิ่ง ปี่ ปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาใช้เพียงบางชิ้น

3. โรงหนัง ปลูกยกพื้นสูงประมาณ 2 เมตร กว้างประมาณ 3 เมตร มีหลังคา ไม่นิยมหันหน้าโรงไปทางทิศตะวันตก หรือปลูกคร่อมสิ่งที่เห็นว่าไม่เป็นมงคล

4. จอหนัง ทำด้วยผ้าขาวบางยาว 8 - 9 ศอก ขอบริมจอด้วยผ้าสีแดงหรือสีน้ำเงินตามท้องถิ่นนิยม มีเชือกสำหรับผูกรายโดยรอบ

5. รูปหนัง ทำด้วยหนังสัตว์ เช่น วัว ควาย แกะฉลุระบายสีสวยงาม การแต่งกายวิวัฒนาการไปตามสมัย

ขนบธรรมเนียมในการเล่นหนังตะลุงโดยทั่วไป มีดังนี้

1. พิธีเบิกโรง หนังตะลุงจะนำอุปกรณ์ทั้งหมดขึ้นทางหน้าโรง ผู้แสดงขึ้นทางหลังโรง นายหนังเป็นผู้ประเดิมการโหมโรงโดยตีกลองนำ ต่อไปลูกคู่จะบรรเลงเรียกว่า "ตั้งเครื่อง" เบิกรูปจัดรูปให้เป็นระเบียบ เจ้าภาพจัดหมากพลูธูปเทียนมาให้นายหนังทำพิธีเบิกโรง

2. การโหมโรง คือการบรรเลงดนตรีก่อนการเล่น สมัยก่อนมี 2 ประเภท คือ เพลงทับเอาจังหวะการตีทับเป็นหลัก และเพลงปี่ ใช้ทำนองปี่เป็นหลัก ปัจจุบันใช้ดนตรีสากลบรรเลงและใช้เพลงตามทำนองสากล

3. การออกลิงหัวค่ำ หนังโบราณจะออกลิงหัวค่ำก่อนออกฤาษี ปัจจุบันไม่นิยมแต่ก็อาจจะมีบ้างในกรณีเล่นในงานแก้บน

4. ออกฤาษี ฤาษีคล้ายเป็นตัวแทนครูหนังอันที่เคารพของนายหนัง ออกฤาษีมาเพื่อความเป็นสิริมงคล ทำพิธีป้องกันเสนียดจัญไรต่างๆ มิให้มากล้ำกราย

5. ออกโคหรือพระอิศวร ซึ่งถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะร่ายรำ อันแสดงถึงการรับเอาวัฒนธรรมฮินดูมาอย่างชันเจน

6. ออกรูปปรายหน้าบท ถือเป็นเสมือนตัวแทนนายหนังกล่าวไหว้ครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย รวมถึงเจ้าภาพและผู้ชม

7. บอกเรื่อง โดยมากจะใช้รูปตลก เช่น นายขวัญเมือง บอกให้ผู้ชมทราบว่าคืนนี้จะแสดงเรื่องอะไร พร้อมทั้งขอบคุณเจ้าภาพและผู้ชม

8. ตั้งเมือง คือการเปิดเรื่องโดยออกรูปเจ้าเมืองและพระราชินี อันเป็นเมืองสำคัญของเรื่อง แล้วดำเนินเรื่องต่อไปเป็นตอนตามลำดับจนกระทั่งเลิกการแสดง (กลิ่น คงเหมือนเพชร. 2550 : 14 -16)

การเชิดรูปหนังตะลุง เป็นศิลปะที่สำคัญของการแสดงหนังตะลุง รูปหนังตะลุงมีส่วนที่เคลื่อนไหวได้สองอย่างคือ ส่วนของปากรูปที่เชิดปากให้เคลื่อนไหวได้ และส่วนของมือทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิตชีวา นายหนังจะมีปฏิภาณไหวพริบดี ถ้าเวลาพูดตลกแล้วไม่เคลื่อนไหวอิริยาบถของรูป ปากไม่ให้ขยับขึ้นลงก็จะหมดความขบขัน ซึ่งศิลปะการเชิดรูปที่ดีจะต้องให้มีลักษณะท่าทางเหมือนจริงและต้องตรงกับบุคลิกของรูปด้วย และอาศัยศิลปะหลายอย่างด้วยกัน เช่น การใช้เงา การปักรูป การเชิดรูป ซึ่งมีเทคนิควิธีการเชิด (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ . 2550 : 96 - 99) ดังนี้

การเชิดรูปครู

1. การเชิดฤาษี เป็นการเริ่มต้นในการฝึกเชิดหนังตะลุงให้ถูกต้อง โดยเริ่มต้นตั้งแต่การจับไม้ตับ (ไม้หนีบ) การจับไม้ชี้ (ไม้มือ) เช่น การจับไม้ตับ นิ้วทั้งสี่จะต้องจับไม้ตับโดยให้นิ้วชี้ติดถึงเท้าของรูปหนัง ส่วนหัวมือมือก็กดอยู่ข้างบนหรือด้านในของไม้ตับสำหรับบังคับรูปหนังเวลาเชิด ส่วนไม้ชี้ใช้หัวแม่มือกับนิ้วชี้จับเชิด ท่าเชิดแต่ละท่าต้องฝึกคลึงไม้ชี้

ขั้นแรกของการเชิดรูปฤาษี ออกรูปประทับจอ มือที่ถือไม้ชี้ ๆ ไปข้างหน้า ส่วนมือที่ถือไม้ตับบิดให้ท่อนล่างบิดกลับมาหลังสลับกัน แล้วหมุนเป็นเลขหนึ่งไทยแล้วถอยเข้าโรง ทำเช่นนี้สามครั้ง

พอครั้งที่สี่เหาะไปด้ายซ้ายมือ แต่ถอยหลังมาจนเลยดวงไฟนิดหน่อย แล้วเชิดมาให้ตรงดวงไฟแล้วยักย้ายคล้าย ๆ ท่าเดิน โดยใช้ไม้มือเท้าไปข้างหน้า แล้วสลับด้วยการบิดไม้เท้าสลับแล้วเหาะเข้าโรงหลังจากเหาะไปเข้าโรงมุมจอด้านซ้ายแล้วก็เหาะกลับเข้าโรงทางด้านขวา

2. การเชิดรูปพระอิศวร เป็นการบูชาเทพเจ้าแห่งศิลปะ จะต้องเชิดให้สวยถูกต้องตามลักษณะนาฏศิลป์จะเป็นมงคลยิ่ง ถือเป็นการแสดงออกถึงศิลปะในการเชิดอย่างสุดฝีมือ รูปหนังนี้จะใช้ไม้ตับเพียงอย่างเดียว แต่ท่าที่ต้องเน้นคือ "ท่าเต้นโค" ต้องเต้นให้เข้ากับจังหวะและดนตรี โดยจะเชิดหลังจากออกรูปฤาษีเหาะเข้าโรงแล้ว

การเชิดจะออกจากมุมจอด้านขวาไปซ้าย แล้วออกจากซ้ายเดินกลับไปขวา ครั้งที่สามลงมาจากด้านบนของจอตรงกับดวงไฟ โดยใช้หัวแม่มือกดไม้ตับให้แนบสนิทกับจอหนัง เต้นตามจังหวะดนตรีคือท่ายักย้ายเดินของพญาโคอุสุภราช จะต้องเชิดให้รู้สึกเหมือนพระอิศวรกำลังขี่พญาโคพยศและสามารถบังคับพญาโคให้สงบนิ่งได้

3. การเชิดรูปปรายหน้าบท เป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ บุคคลสำคัญ ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นายหนังนับถือ โดยเริ่มต้นระลึกถึงพระพุทธคุณของพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ มีการขับบทอยู่สองตอน คือ ตอนที่อยู่ในจอเมื่อบทกลอนจบลงก็จะเชิดรูปปรายหน้าบทออกมาประทับกับจอให้ตรงกับดวงไฟ ยกมือขึ้นไหว้ครั้งเดียวแล้วเดินนาด โดยการบิดไม้ตับสลับกันให้เข้ากับจังหวะดนตรี 5 ครั้ง แล้วจึงจับไม้ตับกดให้แนบกับจอ แล้วหมุนหนึ่งรอบแล้วจึงนาด การนาดจะจับไม้ตับ กับไม้ชี้ แกว่งไม้ชี้ไปทางซ้าย ส่วนไม้ตับใช้หัวแม่มือกดพร้อมกับใช้นิ้วทั้งสี่บิดไปข้างหลังสลับกัน การแกว่งมือไปด้านหน้าให้ข้อต่อมือยกสูงขึ้นได้เพียงระดับไหล่ แล้วแกว่งไปด้านหลังจนถึงมือที่ท้าวสะเอวและตอนที่กลอนวรรคหลัง ให้ยกแขนขึ้นระดับไหล่พร้อมกับเชิดถอยหลังมาเล็กน้อย แล้วค่อยๆ สะบัดมือลง

4. การเชิดรูปพระนาง

รูปพระนาง หมายถึง เจ้าเมือง นางเมือง พระเอกและนางเอก กิริยาท่าทางจะต้องให้สอดคล้องกับคำพูดของนายหนัง จับไม้ตับและไม้ชี้ เอารูปประทับกับจอ แกว่งแขนด้วยไม้ชี้ กดให้ข้อต่อมือหมุนไปตามทิศทางข้างหน้าแล้วแกว่งกลับหลัง แต่เป็นการนาดเร็ว ไม้ตับก็บิดสลับกับการแกว่งไม้ชี้ ถ้าหากไม้ชี้ไปซ้าย ไม้ตับก็จะบิดไปขวา

5. การเชิดรูปตัวตลก

การเชิดรูปตัวตลกจะต้องเน้นเป็นพิเศษ เพราะนอกจากผู้ชมรับความสนุกสนานจากคำพูดนายหนังแล้วยังรับได้จากกิริยาท่าทางการเชิดด้วย โดยเน้นที่การชักปากให้เคลื่อนไหวได้เหมือนคน ให้สัมพันธ์กับไม้ชี้ ตลอดจนการเคลื่อนไหวส่วนลำตัวด้วยไม้ตับเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชม

จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการเชิดหุ่นและการเชิดหนังตะลุง สามารถสรุปได้ว่า ผู้วิจัยได้ศึกษาเรียนรู้ประวัติและลักษณะการเชิดหุ่นหลายชนิด ไม่ว่าจะเป็นหุ่นหลวง หุ่นกระบอก หุ่นละครเล็ก หรือการแสดงหุ่นของภาคต่างๆ เช่น หนังใหญ่ หนังตะลุง ประกอบกับลีลาท่าทางของผู้แสดงให้ออกมาเป็นเรื่องราว เพื่อนำมาผสมผสานกันระหว่างศิลปะการเชิดหุ่นคน โดยกรณีศึกษาครั้งนี้เน้นแนวทางการเชิดหนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดีย โดยการผสมผสานคติความเชื่อของพราหมณ์กับความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่นสำหรับวิธีการเชิดหนังตะลุง โดยใช้เทคนิคการเชิดด้วยการจับไม้ตับและไม้ชี้ของตัวหนังตะลุง เพื่อให้ผู้เชิดหรือนายหนังจับเชิดตัวหนังให้เกิดการเคลื่อนไหวตามกิริยาท่าทางของตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยกำหนดตัวหนังตะลุงไว้จำนวน 4 ตัว คือ ตัวพระ(พระราชา) ตัวนาง(พระมเหสี) ตัวยักษ์ และตัวตลก (นายเท่ง) โดยนำเอกลักษณ์ของตัวละครจากหนังตะลุงเหล่านี้มาสร้างสรรค์ด้วยกิริยาท่าทางของการเชิดตัวหนังตะลุงผสมผสานเข้ากับท่ารำนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังได้นำรูปแบบการแต่งกายจากตัวพระในหนังตะลุงมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง รวมถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ที่ใช้กับการเชิดหนังตะลุง

3.2 ขนบนิยมในการแสดงโนรา

การแสดงโนรามีขนบนิยมในการแสดงที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดต่อกันมา เพื่อความเป็นสิริมงคลประกอบด้วย

1) การตั้งเครื่อง เพื่อบอกกล่าวครูหมอโนราให้ทราบ

2) พิธีเบิกโรง เป็นพิธีการขอหมอโนรา ขอบารมีคุณพระศรีรัตนตรัยมาคุ้มครองรักษาและดลบันดาลให้ผู้ชมเกิดความรัก

3) ไหว้ครู มักจะไหว้ครูก่อนการแสดง เพื่อขจัดปัดเป่าสิ่งไม่ดีออกไป

4) โหมโรง คือบรรเลงก่อนการแสดงและเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมให้มาชมการแสดง

5) กาศครู คือระลึกถึงครูที่ล่วงลับไปแล้วและเชิญครูให้มาสถิตในโรงโนรา เพื่อขอความคุ้มครอง

6) โนราขับบทหน้าม่าน คือร้องบทกลอนอยู่ในม่าน ไม่เห็นตัวแต่จะใช้มือดันม่านตรงทางออกเพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

ท่ารำของโนรานั้นที่เป็นท่าหลักหรือท่าต้นแบบ มีที่มาต่างกัน เพราะครูต่างคนก็ต่างตำรา และสมัยก่อนก็คิดท่าเพิ่มเติมเรื่อยๆ โนราที่มีตระกูลต่างกันหรือตระกูลเหมือนกันแต่ต่างสมัยกันก็มีท่ารำแตกต่างกัน ท่ารำที่มีผู้รวบรวมจากท่ารำผู้เล่นละครชาตรี มี 12 ท่าดังนี้

1. ท่าเทพพนม	7. ท่าร้อยพวงมาลัย
2. ท่าพรหมเทวะ	8. ท่าโคมเวียน
3. ท่าเขาควาย	9. ท่าผาลาเพียงไหล่
4. ท่าชูชาย	10. ท่ายูงฟ้อนหาง
5. ท่าชูพวงมาลัย	11. ท่าชูสูงเสมอหน้า
6. ท่าพวงมาลัย	12. ท่ากินนรเลียบถ้ำ

การแสดงโนรานั้นมีประวัติยาวนาน มีข้อสันนิษฐานการเกิดของโนราหลายกระแส แต่ ภัสสร ทรัพย์เพียร ได้สรุปไว้ว่าการเกิดของโนรามี 2 สาย คือ

สายที่ 1 เชื่อตามตำนานการเกิดของละครชาตรี (ธนิต อยู่โพธิ์. 2531 : 380 - 381) ฉบับกรมศิลปากร ปรากฏในหนังสือดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

สายที่ 2 เชื่อตามตำนานการเกิดโนราที่มีในภาคใต้ จากคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร โนราวัดจันทร์ เรื่องและประวัติโนราฉบับนายช้อน ศิวายพราหมณ์ (ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2529 : 1-4)

ซึ่งทั้งสองสายเชื่อว่าโนราเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ในศาสนาพราหมณ์ เกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าจันทรภาณุ เจ้าเมืองพัทลุงเก่า ซึ่งคือเมืองบางแก้วในปัจจุบัน และมีพระนัดดาเป็นขุนศรัทธา ทั้งทรงอนุญาตให้ใช้เครื่องทรงกษัตริย์แต่งตัวโนรา ได้เรื่องราวของโนราจะพบมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา และนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา แล้วค่อยกระจายไปสู่รอบนอก จะเห็นได้จากบทกาศครูที่ปรากฏชื่อสถานที่ และชื่อบุคคลล้วนอยู่ในแถบทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้น เครื่องแต่งกายของโนราแบบดั้งเดิมมีสองแบบ คือ การแต่งแบบเครื่องใหญ่หรือยืนเครื่องและการแต่งกายแบบตัวประกอบ (ภัสสร ทรัพย์เพียร. 2550 : 6-18)

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ กล่าวว่า กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และนักวิชาการทางวัฒนธรรมภาคใต้ วินิจฉัยความคิดเห็นเกี่ยวกับท่ารำโนราในหนังสือตำนานละครอิเหนาและสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ว่า ท่าเดิโนรา ซึ่งเรียกว่าแม่ท่านั้นมี 12 ท่า ซึ่งเรียนกว่าท่าครู คือ 1.ท่าแม่ลาย 2.ท่าเขาควาย(ราหูจับจันทร์) 3.ท่าขี้หนอน 4.ท่าจับระบำ 5.ท่าหงส์ลีลา(ลงฉาก) 6.ท่าฉากน้อย (ช้างประสานงา) 7.ท่าบัวตูม 8.ท่าบัวบาน 9.ท่าบัวคลี่ 10.ท่าบัวแย้ม 11. ท่าผาลา (ผาหลา) 12.ท่าแมงมุมชักใย (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. 2540 : 9-10)

เรณู โกศินานนท์ ที่กล่าวไว้ว่า ตำนานโนราหรือมโนห์ราเป็นการแสดงคู่กับหนังตะลุงมาช้านานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีท่ารำสำคัญอยู่ 12 ท่า คือ 1.ท่าลายกนกหรือแม่ลายกนก 2.ท่าราหูจับจันทร์ 3.ท่าบัวตูม 4.ท่าบัวคลี่ 5.ท่าบัวแย้ม 6.ท่าบัวบาน 7.ท่าแมงมุมชักใย

8. ท่าหงส์ลีลา 9.ท่าช้างประสานงา 10.ท่าขี้หนอน (กินนร) 11.ท่าจับระบำ 12.ท่าผาลา (ผาหลา) (เรณู โกศินานนท์. 2535 : 61-64)

วิมลศรี อุปรมัย ได้กล่าวถึงประวัติโนรา และท่ารำโนราในตำนานและท่ารำโนราพื้นฐาน 12 ท่า จากโนรายกชูบัว ศิลปินแห่งชาติสาขาโนรา ใช้เป็นบทรำท่าครูและถ่ายทอดท่ารำโดยการอธิบายท่ากับลักษณะการเคลื่อนไหวท่ารำ และมีการวิเคราะห์ท่ารำกับสรีระ ซึ่งบางตำรามีความแตกต่างกันในการสลับเท้า ขณะที่มือไม่ต่างกัน และได้สรุปไว้ว่า โนราเป็นต้นเค้าของการแสดงประเภทรำบท และรำหน้าพาทย์ของนาฏศิลป์ไทย เริ่มด้วยบทไหว้ครู บาครูสอนรำ บทท่ารำในบทประถมซึ่งมีลีลาถ่ายทอดทั้งด้านภาษาและท่ารำที่ฝึกต่อกันมาหลายชั่วคน (วิมลศรี อุปรมัย. 2553 :112-128)

ผู้แสดงโนราคือ ตัวพระหรือนายโรง ต้องรำสวย ร้องบทกลอนเก่งและต้องรับผิดชอบกิจการภายในคณะ ตัวนาง เป็นผู้ร่ายรำของคณะโนรา จะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็ได้ แต่ในอดีตเป็นผู้ชายทั้งหมด และตัวพราน เป็นตัวบอกเรื่องให้ผู้ชมทราบว่าจะแสดงเรื่องอะไร และเป็นตัวประกอบในบทบาทสมมุติของการแสดง นอกจากนี้การแสดงของพรานยังมีท่าร่ายรำที่เป็นลักษณะเด่นประกอบด้วย การเดินพราน การนาดพราน และการขับบทพราน (ธีรวัฒน์ ช่างสาน. 2538 : 1-4)

เครื่องแต่งกายของโนรา ประกอบด้วยสิ่งสำคัญดังต่อไปนี้ (จรูญ หยูทอง. 2547: 89 - 92)

1. เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง เป็นรูปมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้า มีด้ายมงคลประกอบ

2. เครื่องรูปปัด เครื่องรูปปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายมีดอกดวง ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วยชิ้นสำคัญ 5 ชิ้น คือ

- บ่า สำหรับสวมทับบนบ่าซ้าย-ขวา รวม 2 ชิ้น
- ปิ้งคอ สำหรับสวมห้อยคอหน้า-หลังคล้ายกรองคอหน้า-หลัง รวม 2 ชิ้น
- พานอก ร้อยลูกปัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก บางถิ่นเรียกว่า"พานโครง"บางถิ่นเรียกว่า "รอบอก"

เครื่องลูกปัดดังกล่าวนี้ใช้เหมือนกันทั้งตัวยืนเครื่องและตัวนาง(รำ) แต่มีช่วงหนึ่งที่คณะชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราชใช้อินทรธนู ซับทรวง (ทับทรวง) ปีกเหน่ง แทนเครื่องลูกปัดสำหรับตัวยืนเครื่อง

3. ปีกนกแอ่น หรือปีกเหน่ง มักทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายนกนางแอ่นกำลังกางปีก ใช้สำหรับโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง สวมติดกับสังวาลอยู่ที่ระดับเหนือสะเอวด้านซ้ายและขวาคล้ายตาบทิศของละคร

4. ซับทรวง หรือทับทรวง หรือตาบ สำหรับสวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางไม่ใช้ซับทรวง

5. ปีก หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า หางหรือหางหงส์ นิยมทำด้วยเขาควายหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ซ้าย-ขวาประกอบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้เหนือปลายปีก ใช้ลูกปัดร้อยห้อยเป็นดอกดวงรายตลอดทั้งข้างซ้ายและขวาให้ดูคล้ายขนของนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับสะเอว ปล่อยปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกินรี

6. ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยปลายชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบน เรียกปลายชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า "หางหงส์" (แต่ชาวบ้านส่วนมากเรียกปีกว่า หางหงส์) การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจมกระเบน

7. หน้าเพลา เหน็บเพลา หนับเพลา ก็ว่า คือสนับเพลาสำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขาใช้ลูกปัดร้อยทับหรือร้อยทาบ ทำเป็นลวดลายดอกดวง เช่น ลายกรวยเชิง รักร้อย

8. ผ้าห้อย คือ ผ้าสีต่างๆ ที่คาดห้อยคล้ายชายแครงแต่อาจมีมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าที่โปร่งผ้าบางสีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อยลงทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหน้าผ้า

9. หน้าผ้า ลักษณะเดียวกับชายไหว ถ้าเป็นของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบเป็นลวดลาย ที่ทำเป็นผ้า 3 แถบคล้ายชายไหวล้อมด้วยชายแครงก็มี ถ้าเป็นของนางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่างๆ สำหรับคาดห้อยเช่นเดียวกับชายไหว

10. กำไลต้นแขนและปลายแขน กำไลสวมต้นแขน เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดูทะมัดทะแมงและเพิ่มให้สง่างามยิ่งขึ้น

11. กำไล กำไลของโนรามักทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวน ใช้สวมมือและเท้าข้างละหลายๆ วง เช่น แขนแต่ละข้างอาจสวม 5-10 วงซ้อนกัน เพื่อเวลาปรับเปลี่ยนท่าจะได้มีเสียงดังเป็นจังหวะเร้าใจยิ่งขึ้น

12. เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินนร กินรี ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปัดร้อยสอดสีไว้พองาม นิยมสวมมือละ 4 นิ้ว (ยกเว้นหัวแม่มือ)

เครื่องแต่งกายโนราตามรายการที่ (1) ถึง (12) รวมเรียกว่า "เครื่องใหญ่" เป็นเครื่องแต่งกายของตัวยืนเครื่องหรือโนราใหญ่ ส่วนเครื่องแต่งกายของตัวนางหรือนางรำเรียกว่า "เครื่องนาง" จะตัดเครื่องแต่งกายออก 4 อย่างคือ เทริด (ใช้ผ้าแถบสีสดหรือผ้าเช็ดหน้าคาดรัดแทน) กำไลต้นแขน ซับทรวง และปีกนกแอ่น (ปัจจุบันนางรำทุกคนนิยมสวมเทริดด้วย)

13. หน้าพราน เป็นหน้ากากสำหรับตัว "พราน" ซึ่งเป็นตัวตลก ใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้าไม่มีส่วนที่เป็นคาง ทำจมูกยื่นยาว ปลายจมูกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาดำ ให้ผู้สวมมองเห็น

ได้ถนัด ทาสีแดงทั้งหมด เว้นแต่ส่วนที่เป็นฟันทำด้วยโลหะสีขาว หรือทาสีขาว หรืออาจลี่ยมฟัน (มีเฉพาะฟันบน) ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือห่านสีขาวติดทาบไว้ต่างผมหงอก

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (มกราคม-มีนาคม 2557). “โนราศิลปะมรดกภูมิไทย” วารสารวัฒนธรรม. 53 (1) หน้า 4-17. กล่าวถึงโนราว่า เป็นศิลปะการแสดงของไทยภาคใต้ที่มีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์ทรงไว้ซึ่งคุณค่าด้านศิลปะมรดกภูมิไทย ซึ่งโนราเป็นคำสรรพนามนำหน้าทั้งชายหญิง สันนิษฐานว่าโนราเข้ามาสู่ภาคใต้ระหว่างสมัยศรีวิชัยต่อเนื่องกับสมัยของพระเจ้าจันทรภาณุ กษัตริย์ผู้ครองนครอาณาจักรตามพรลิงค์ (นครศรีธรรมราช) ตามตำนานโนรากล่าวถึงเมืองของกษัตริย์ การลอยแพนางนวลสำลี เกาะกะชัง ซึ่งอยู่ในพื้นที่โดยรอบทะเลสาบสงขลาแถบเมืองพัทลุงและสทิงพระ นอกจากนี้ ยังมีกระบวนท่ารำโนราที่การตั้งวงของโนรามีลักษณะเฉพาะที่ต่างไปจากการตั้งวงของโขนละคร ท่าตั้งวงของโนราวางรูปทรงสอดรับกับท่าตั้งเหลี่ยม ลำตัวตั้งตรง ส่วนของแขน ข้อมือ นิ้วมือสวมเล็บยาวงอน และเพลงร้องโนรากลอนที่ใช้ในการขับร้องมี 2 ลักษณะคือ กลอนผูกเป็นบทกาศครูหรือบทไหว้ครู และเป็นบทผูกขึ้นของครูหรือของโนราแต่ละคณะ ดนตรีและเพลง เครื่องแต่งกาย ความเชื่อและพิธีกรรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมกล่าวถึง ประวัติโนรายก ชูบัว ในฐานะศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2530 ซึ่งปกติการรำโนราถ้าคณะโนราเดินทางไปแสดงยังต่างถิ่นในลักษณะแสดงเร่ไปเรื่อยๆ จะเรียกว่า โนราเดินโรง แต่ถ้าคณะมาแสดงประชันแข่งกันเรียกว่า โนราโรงแข่ง ผลงานที่โดดเด่นคือการประพันธ์บทโนราหรือการสร้างวรรณกรรโนรา ทั้งที่เป็นบทที่ใช้แสดงเองและประพันธ์ให้ผู้อื่น ส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาเกี่ยวกันคติคำสอน โดยใช้กลอนสุภาพหรือกลอดแปดกลอนสี่ เช่น ธรรมะในท่ารำ ละครของโลก เตือนไทย บทพราน บทเพลงทับเพลงโทน เป็นต้น (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. มีนาคม 2557 : 47-60)

จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการรำโนรา ผู้วิจัยได้นำกระบวนการท่ารำโนรา โดยใช้ลีลาพื้นฐานในการรำแบบโนรา เช่น การกรีดนิ้ว ท่าท่องโรง ท่าเขาควายและท่าหม่าหลา เป็นต้น มาผสมผสานกับท่ารำนาฏศิลป์ไทยเป็นท่าเชื่อม แล้วสร้างสรรค์เป็นท่ารำแบบหุ่นคนตะลุงโนรา นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้นำดนตรีสากลมาผสมผสานกับดนตรีรำโนราให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น เช่น เสียงปี่ กลองตุ๊ก ฉิ่ง ฆ้อง มาบรรเลงร่วมกับท่ารำได้อย่างลงตัว และการแต่งกายของโนรามาผสมผสานกับการออกแบบตัวละครในการเชิดหนังตะลุงด้วย

4. ดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงและการแสดงโนรา

4.1 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

สงัด ภูเขาทอง (2532) ได้อธิบายถึงโครงสร้างของทำนองเพลงไทยในความหมายของการแบ่ง “ท่อน” ซึ่งสรุปความได้ว่าในดนตรีไทยคำว่าท่อนตรงกับย่อหน้าหรือ “มหัถสัญญา” (paragraph) ในภาษาเขียน การคิดย่อหน้าหนึ่งถือเอาความเป็นเรื่องหนึ่ง พอสิ้นข้อความก็มีโอกาสย่อหน้าได้ครั้งหนึ่ง หมายถึง การสิ้นสุดข้อความไปตอนหนึ่ง ในทางดนตรีก็เช่นกันในเพลงๆหนึ่งก็สามารถแบ่งเป็นส่วนย่อยที่เรียกว่า ท่อน แต่ละท่อนผู้ฟังจะรู้สึกคล้าย

มนตรี ปราโมท (2540) ได้อธิบายถึงความหมายของ “ทำนอง” และ “เพลง” ไว้ว่า ทำนอง คือ เสียงสูงๆ ต่ำๆ ประกอบด้วยอัตราส้นยางเบาแรง ซึ่งเรีกว่า ทีฆะรัสสะ (rhythm) บ้ากันไปตามความต้องการของผู้ประดิษฐ์และเพลง คือ ทำนองที่ประดิษฐ์เรียบเรียงเข้าไว้ โดยถูกต้องไวยากรณ์แห่งดุริยางคศาสตร์ ซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ประโยค วรรค ตอน และสัมผัส เช่นเดียวกันกับบทกวีที่จบความหมายแล้วบทหนึ่ง ทั้งนี้ความหมายของคำ 2 คำ ดังกล่าวนั้นยังได้อธิบายความหมายถึงที่มาว่า

สงัด ภูเขาทอง (ม.ป.ป) ได้อธิบายถึงศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีของชาวภาคใต้ที่จำแนกภาคใต้ออกเป็น 2 ตอน คือ ภาคใต้ตอนบนที่เป็นชาวพุทธและภาคใต้ตอนล่างที่เป็นชาวมุสลิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของดนตรีไคใต้ตอนบนถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีภาคใต้ แต่หากเทียบกับดนตรีประจำถิ่นในภาคต่างๆ ของไทยแล้ว ดนตรีภาคใต้ยังจัดได้ว่ามีความล้าหลัง คือ ยังมีลักษณะเป็นดนตรีพื้นเมืองมาก ทำนองเพลงมีลักษณะเป็นลำนำมากกว่าเป็นทำนองคล้ายบทสวดมีตัวโน๊ตไม่กี่ตัวโดยมีเสียงของภาษาพูดปนอยู่มาก ยากที่จะบันทึกเสียงตามตัวโน๊ตดนตรีให้ตรงกับเสียงดนตรีแท้ๆ ได้ เช่น เพลงโนรา เพลงบอก เพลงกำพลัด เพลงหนังตะลุง ผิดกับดนตรีในภาคอื่นๆ ที่มีความเป็นทำนองค่อนข้างชัดเจน

สรุปความจาก สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524) ที่ได้กล่าวถึงลักษณะของศิลปะดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ว่า เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้อย่างแท้จริง ดนตรีที่ใช้ประกอบการละเล่นต่างๆ เป็นแบบง่ายๆ มีความเป็นสัจจะมากกว่าความฝัน การสื่อสารทางอารมณ์ มุ่งเน้นที่ถ้อยคำวาจาและท่าทางมากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนซ่อนความฝัน ลักษณะของดนตรีมีบทบาทเพียงช่วยเสริมถ้อยคำและท่าทางที่บ่งบอกความร่าเริงครื้นเครง ดังนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะเน้นที่เครื่องดนตรีประเภทจังหวะมากกว่าการสื่อเป็นทำนอง เช่น ทับคู่และโหม่ง 2 เสียง ในขณะที่เครื่องดนตรีที่ใช้สื่อทำนอง มีบ้างก็เช่น ปี่และซอ ก็ได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งอื่น

อย่างไรก็ตาม กล่าวโดยสรุปได้ว่าศิลปวัฒนธรรม ไม่ว่าด้านใดหรืออยู่ในภาคใด ๆ ก็ตาม ย่อมหมายถึงสิ่งที่คนในสังคมนั้นๆ สร้างขึ้นและสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นที่มีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมของสังคมวัฒนธรรม จนกระทั่งแสดงให้เห็นเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นตลอดจนสะท้อน

ให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีพื้นบ้านถือเป็นขนบของสังคมที่ช่วยเชื่อมต่ออดีตกับปัจจุบัน ที่สามารถทำให้มองเห็นความเปลี่ยนแปลงในสิ่งที่คนในสังคมได้รังสรรค์ขึ้นจนเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมและสามารถดำรงอยู่ได้สืบมา

สุจิตรา มาถาวร (2542 : 93-104) ได้ศึกษาเครื่องดนตรีสำหรับหนังตะลุงไว้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง มีประมาณ 7-8 ชิ้น คือ 1. ทับ ทำด้วยไม้กลึงคล้ายกลองยาว แต่ส่วนท้ายสั้นกว่ามีขนาดย่อมกว่าทั้งสองลูกขนาดต่างกันเล็กน้อย ทำให้เสียงอาจจะมีความความแตกต่างกันด้วย ทับเป็นเครื่องประกอบจังหวะและทำนองที่สำคัญที่สุด ผู้บรรเลงดนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องคอยฟังจังหวะและทำนองของทับไว้ ถ้าทับบรรเลงทำนองใด จังหวะช้าเร็วอย่างไร ดนตรีอื่นต้องบรรเลงตามทั้งสิ้น 2. โหม่ง ใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ทำนองประกอบเสียงขับบท 3. กลอง ใช้กลองขนาดเล็ก มีหนังหุ้มสองข้าง หัวและท้ายเล็กกว่าตรงกลางเล็กน้อย ใช้ไม้ตีสองอัน เวลาตีจะมีเสียงเล็ก บางแห่งเรียกว่ากลองตุก 4. ปี่ไหนหรือปี่ใน ปัจจุบันแม้จะมีเครื่องดนตรีอื่นๆ มาผสม เช่น ออร์แกน จะเข้ กีต้าร์ ขลุ่ย แต่ก็ยังต้องอาศัยปี่เป็นพื้นฐานอยู่เช่นเดิม 5.ฉิ่ง เป็นเครื่องตีให้จังหวะ ใช้ตีเข้าจังหวะกับโหม่ง 6. กรับ ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ตีขัดกับจังหวะโหม่ง บางแห่งใช้ฉิ่งแล้วไม่นิยมใช้กรับ

4.2 ดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนรา

บุปผาชาติ ขุนอุปภัมภ์นรากร.(2553 : 29) ได้ศึกษาเครื่องดนตรีในการแสดงโนราของคณะโนราถวิล สายพิณ จำปาทอง ประกอบด้วยเครื่องตี ดังนี้ 1. ทับ ทับโนราเป็นทับคู่ เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญเพราะทำหน้าที่ในการควบคุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะและทำนอง คนที่ตีทับจะต้องเป็นผู้รู้เชิงของผู้รำ เพราะทับต้องเปลี่ยนตามผู้รำ 2. กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก ใบใหญ่กว่ากลองของหนังตะลุง ทำหน้าที่ในการเสริมจังหวะและล้อเสียงทับ 3. โหม่ง คือ ฆ้องคู่ มีเสียงต่างกันคือ เสียงแหลมและเสียงทุ้ม คนตีโหม่งควบคู่กับฉิ่งไปด้วย 4. ฉิ่ง เป็นเครื่องตีเสริมเพื่อแต่งและเน้นจังหวะ ฉิ่งจะอยู่มุมซ้ายบนของรางโหม่ง คนตีฉิ่งส่วนใหญ่เป็นคนตีโหม่งด้วย โดยมือซ้ายตีฉิ่ง มือขวาตีโหม่งตามจังหวะสอดคล้องกัน 5. ปี่ เป็นเครื่องเป่าชิ้นเดียวของวงนิยมใช้ปี่ในโนราโบราณขาดปี่ไม่ได้ 6. แตระพวง ทำจากไม้เนื้อแข็งนำมาเจาะรูหัวท้าย ร้อยด้วยเชือก ซ้อนทับที่แกนกลางแตระ ร้อยด้วยโลหะหรือเหล็กแข็ง

ดนตรีของคณะโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง เป็นคระโนราที่ยังคงรูปแบบการแสดงแบบประยุกต์ โดยปรับเปลี่ยนการแสดงออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การแสดงโนราแบบโบราณ ช่วงที่ 2 เล่นดนตรีลูกทุ่งและเต้นหางเครื่อง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. เครื่องดนตรีสำหรับการแสดงช่วงที่ 1 ประกอบด้วย

1) กลอง มีลักษณะเหมือนกลองทัดขนาดเล็ก นิยมทำด้วยไม้ขนุน ใช้หนังวัวหุ้มตัวกลองด้วยมุดไม้ตอกยึดไว้ให้ตึงมีขาตั้ง 2 ขา มีไม้ตี 1 คู่ เป็นเครื่องดนตรีที่เน้นจังหวะเสียงทับ

2) ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้มือตี ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ และเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนองให้สอดคล้องกัลลีลาของผู้รำ ทับโนราเป็นทับคู่ มีเสียงต่างกันใบหนึ่งมีเสียงทุ้มเรียก “ลูกเทิง” ใบหนึ่งเสียงแหลม เรียกว่า “ลูกฉับ”

3) ฆ้องคู่ มีเสียงต่างกัน คือเสียงแหลมและเสียงทุ้ม มีความสำคัญในการสร้างเสียงให้ไพเราะและให้จังหวะ

4) ฉิ่ง ทำจากทองเหลืองเป็นเครื่องดนตรีเน้นจังหวะและเสริมแต่งจังหวะ

5) ปี่ ในการแสดงโนรานิยมปี่ใน เป็นเครื่องเป่าชิ้นเดียงของวง มีหน้าที่ในการดำเนินทำนอง ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม

6) แตระพวง เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ ทำจากไม้เนื้อแข็ง นำมาเจาะรูหัวท้ายร้อยด้วยเชือกซ้อนกันที่แก่นกลางแตระ ร้อยด้วยโลหะหรือเหล็กแข็ง

2. เครื่องดนตรีสำหรับการแสดงช่วงที่ 2 ใช้สำหรับเล่นดนตรีลูกทุ่ง ประกอบด้วย กลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองทอมบ้า แซกโซโฟน ทรัมเปต ทรอมโบน ฉิ่ง ฉาบ บโบริน(บุปผาชาติ อุปถัมภ์นราการ. 2553 : 46-47)

5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

จากการวิจัยสร้างสรรค์ชุด หุ่นคนตะลุงโนราผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและยังได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ มาประกอบการวิจัย เพื่อให้การวิจัยสร้างสรรค์มีคุณค่ามากขึ้น มีรายละเอียดดังนี้

แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งรวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยศิลป์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ส่วนนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 225)

ฉันทนา เอี่ยมสกุล กล่าวว่าวิธีวิจัยเชิงสร้างสร้างสรรค์ โดยคงรากฐานของนาฏศิลป์ไทยโบราณไว้เป็นพื้นฐานในการคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากความประทับใจในประสบการณ์ความงามของธรรมชาติ เกิดเป็นจินตนาการ ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการคิดประดิษฐ์

ท่าร่ายรำให้สอดคล้องกับการประพันธ์เพลง การประดิษฐ์เครื่องแต่งกายใหม่ และทำการฝึกสอนสอนถ่ายทอดท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ให้แก่นักเรียนและนักศึกษา และนำออกแสดงเพื่อเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยแล้วจึงบันทึกข้อมูลเป็นตำราวิชาการเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดระบำดอกพุทธรักษา ระบำดอกเข้าพรรรษา ระบำดอกแก้ว ระบำดอกพุดตาน ระบำลั่นทม งามนามลีลาวดี และระบำกินรี ซึ่งผลงานการวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) นี้จึงเป็นผลงานจากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานอันเป็นแบบแผนโครงสร้างที่สืบทอดกันมาแต่โบราณของนาฏศิลป์ไทย เป็นตัวหลักแล้วผสมผสานกับความบันดาลใจเกิดแนวคิด โดยยึดหลักความสมจริงในความงามของดอกไม้ เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นถึงความงามของธรรมชาติ ทำให้เกิดแรงจูงใจให้ศิลปินหรือผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยเปรียบเทียบความงามจากธรรมชาติส่งผ่านมาสู่งานศิลปกรรมเป็นเหตุให้เกิดผลงานการประพันธ์เพลงและการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใหม่ (ฉันทนา เอี่ยมสกุล. 2550 : บทคัดย่อ)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ สรุปผลการศึกษานาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 ไว้ว่า การแสดงนาฏศิลป์ประเภทต่างๆ ในรัชกาลนี้พบว่า โขน หนังใหญ่ และละครรำประเภทต่างๆ ได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดจารีตประเพณีของการแสดงมาจากอดีต พร้อมทั้งมีการพัฒนารูปแบบเป็นสาขาย่อยออกไปอีก ละครพื้นบ้านที่เป็นนาฏยพาณิชย์ จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อให้คนดูนิยมอยู่ตลอดเวลา ขณะเดียวกันก็มีการฟ้อนรำบางอย่างย้อนกลับไปหาเอกลักษณ์จากอดีต ละครร้องและละครเพลงที่เคยนิยมในยุคก่อนก็ยังคงได้รับการอนุรักษ์ไว้ ในขณะที่ละครพูดกลับเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายยิ่งทั้งในโทรทัศน์และละครเวที ส่วนระบำเป็นนาฏยศิลป์ประเภทหนึ่งที่มีการประดิษฐ์ขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งสามารถจำแนกโดยเนื้อหาออกเป็น 6 หมวดใหญ่ คือ 1) ระบำในโขนและละคร 2) ระบำศิลปาชีพ 3) ระบำเนื่องจากมาจากประเพณี พิธีกรรรมและการละเล่น 4) ระบำโบราณคติ 5) ระบำเอกลักษณ์ท้องถิ่น และ 6) ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำเหล่านี้ส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากกระแสของการส่งเสริมวัฒนธรรมและการท่องเที่ยว ซึ่งลักษณะสำคัญของนาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 คือ การสืบทอดจารีตนาฏยศิลป์ดั้งเดิมพร้อมกับการปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงบางอย่างที่ไม่ผิดธรรมเนียมนิยม การฟื้นฟูนาฏยศิลป์บางประเภท พร้อมการนำเสนอในแนวที่ต่างกันออกไปจากเดิมบ้าง การพยายามสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ท้องถิ่น ซึ่งปราศจากอิทธิพลของนาฏศิลป์ราชสำนัก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2549: บทคัดย่อ)

อย่างไรก็ตาม องค์ประกอบสำคัญของนาฏกรรมย่อมหมายถึง การเคลื่อนไหวสรีระเรือนร่างให้เกิดเป็นท่าทางสมบูรณ์อย่างมีความหมาย อย่างมีเจตนารมย์

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ได้ให้ความหมายของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สมัยใหม่ผ่านการแสดงชุดผมเป็นยักษ์ หรือ I am a demon ว่าการแสดงโขนร่วมสมัยชุดนี้เป็นการสานต่อรากเดิมของโขนให้รับกับรสนิยมของคนปัจจุบัน โดยมี "ยักษ์" หนึ่งในตัวละครโขนเป็นผู้ถ่ายทอดแต่ครั้งนี้เขานำเสนอผ่านการแสดงอันหมิ่นเหม่ต่อข้อหา "บิดเบือนวัฒนธรรมไทย" ช่วงหนึ่งของการแสดง

พิเชษฐ์ กลั่นชื่นได้สอดแทรกการเต้นแบบร่วมสมัยเข้ามา ซึ่งผู้ชมเข้าใจว่า เป็นการประยุกต์การเต้นสมัยใหม่และการรำไทยไว้ด้วยกัน แต่จริงๆ มันคือ ท่าเต้นที่พิเชษฐ์พัฒนาขึ้นใหม่จากพื้นฐานการรำไทยล้วนๆ ซึ่งเขาใช้เวลาค้นคว้าท่ารำไทยนี้อยู่ถึง 3 ปี จึงเข้าใจว่า แท้จริงนั้นพื้นฐานของศิลปะไทยไม่ว่าจะเป็นการสร้างพระพุทธรูป บ้านเรือนไทย หรือการรำไทย ล้วนมีโครงสร้างอยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยมที่มีสี่เหลี่ยมผืนผ้าเป็นฐาน เขาเพียงลากเส้นต่อจุด และอาศัยพลังที่มีอยู่แล้วในการรำไทยมาพัฒนาต่อยอดเท่านั้น พิเชษฐ์ย้ำว่าวิธีการที่ดีในการสานต่อรากเหง้าเดิมนั้นควรเกิดขึ้นจาก "การเข้าถึงศิลปะ" และ "การฝึกฝนให้มากเพียงพอ" การที่คนปัจจุบันเลือกที่จะเก็บของเก่าไว้ไม่สานต่อ เป็นเพราะเขารู้จักมันอย่างตื้นเขินเกินไป ยังเข้าไม่ถึงและฝึกไม่พอ ทำให้ไม่รู้ว่าจะหยิบส่วนไหนมาต่อยอดได้ พิเชษฐ์ เพิ่มเติมว่า ครูโขนสมัยก่อนคือผู้ที่ทำงานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นท่ารำหรือชุดการแสดง ที่ปัจจุบันเป็นของโบราณก็ล้วนเป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคก่อนทั้งนั้น (ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. 2551 : 1 - 25)

การคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์ไทย พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2538 : 44 - 60) เสนอแนวทางที่ศิลปินแห่งชาติสาขานาฏศิลป์และการละคร ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งคณาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยไว้ดังนี้

เฉลย ศุขะวานิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กล่าวถึงการประดิษฐ์ท่ารำว่าเป็นการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทย ต้องคำนึงถึงสิ่งดังต่อไปนี้คือ จังหวะ ทำนอง สำเนียง เพลง แล้วกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลงโดยคำนึงถึงลักษณะเพศชาย-หญิง ส่วนการประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง เมื่อศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำให้ครอบคลุมเนื้อหาเลือกเสนอแม่ท่าหลักให้เหมาะสม การประดิษฐ์ท่ารำไม่ควรลอกเลียนแบบท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนและที่สำคัญต้องไม่ลืมจุดมุ่งหมายของระบำที่ต้องการจะนำเสนอของระบำชุดนั้น ๆ

พัฒนาการนาฏศิลป์ดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาจะเน้นในเรื่องของกระบวนท่าแม่บทกระบวนท่าเพลงช้าเพลงเร็ว หลังจากนั้นเมื่อศึกษารายละเอียดแต่ละชุดก็จะพบว่ามีการพัฒนาขึ้น โดยที่ยังคงมีฟอร์มนาฏศิลป์ไทยดั้งเดิมอย่างเต็มที อย่างเช่น ระบำนพรัตน์ การแสดงสุวรรณหงส์ ชมถ้ำ ก็จะมีกระบวนท่าลักษณะนี้ ต่อมาเมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป์บรรจุนาฏประดิษฐ์ในหลักสูตรการฝึกหัดครูก็จะเริ่มมีกระบวนการสร้างสรรค์เกิดขึ้น ทางภาคอีสานก็จะเป็นรำคูนลาน ทางภาคใต้ก็จะเป็นระบำสานจูดระบำบุหงารำไพ อาจารย์วาสนา บุญญาพิทักษ์ มองว่านาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 นำเอาความร่วมสมัยที่เราจะบอกว่าเป็นคอนเทมเปอรารีแดนซ์ (Contemporary) ก็จะเข้ามาในยุคนี้ เป็นจุดส่งต่อความร่วมสมัยจะเป็นในลักษณะของเรื่องราว (Content) เช่น ระบำขวัญข้าว ระบำที่ไปประกวดมามีท่าที่ไม่ใช่จีบแล้วตั้งวงเท่านั้น จะเป็นเรื่องของการสื่อความหมาย การแต่งกายก็ไม่เหมือนเดิม มีแสงสีมา

ประกอบ เพลงก็ไม่จำเป็นต้องเหมือนเดิม เพลงไทยไม่จำเป็นต้องวนเป็นเที่ยวไปเที่ยวกลับ อาจจะเป็นซาวด์ (sound) ที่เราทำให้สื่อถึงความเป็นรอยต่อระหว่างร่วมสมัยจริงกับนาฏศิลป์ไทย

วิธีการจีบนาฏศิลป์ไทยจะมีระเบียบแบบแผนที่ค่อนข้างชัดเจนว่านิ้วหัวแม่มือต้องจรดข้อแรกแล้วนิ้วทั้ง 3 ต้องเรียงจีบกัน แล้ววิธีการจีบต้องหักข้อมือ แต่จีบของโนราที่ครูไปเห็นทางใต้มันจะมีอยู่ 2 อย่าง บางคนจีบจะเอาหัวแม่มือมาแตะอยู่ที่นิ้วชี้ แตะด้านนอกของนิ้วชี้ แต่ก็ไม่ใช่ฟอร์มนี้เหมือนกันหมด แล้วแต่ว่าใครจะทำแบบไหนได้ทั้งนั้น แต่อยู่ที่วิธีการกรีดนิ้วมากกว่า เหมือนการเอามาแตะจีบแล้วกรีดนิ้ว บางคนนิ้วโค้งงอคือไม่เอาข้อมาจรดกัน เอามาไว้ข้าง ๆ นิ้วแทน บางคนไม่เข้าใจก็จะบอกกันว่าเวลารำอย่าให้เล็บหลุด เราจะเอาเทปพันกัน แต่เขาบอกว่าเสน่ห์จริง ๆ ของโนราคือ รำไปแล้วแต่งเล็บไป เหมือนกับว่าการแสดงของสาวที่กรีดกราย แต่งเล็บไปว่าสวยรียังเพราะฉะนั้นความเป็นพื้นบ้าน รำไปเล็บจะหลุดไป บางคนไม่เข้าใจว่าคุณไม่เตรียมพร้อม รำไม่พร้อมเพรียงกัน มันทำให้เสน่ห์ความเป็นพื้นบ้านมันหายไป แต่พอเอาโนรามาเป็นระบำคนดูไม่เข้าใจก็จะมาปรับท่ารำจนเสียอรรถรสเสียเสน่ห์

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยมีความเห็นว่า การประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและสามารถประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อความหมายให้คนอื่นเข้าใจในภาษาท่านั้น ๆ เข้าถึงอารมณ์ ถ้าเป็นการประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้องมีแต่การบรรเลงทำนองเพลงให้ยึดหลักสังเกตอากัปกิริยาและผู้คิดประดิษฐ์ต้องตั้งเป้าหมายการต้องการสื่อให้ชัดเจน มองลักษณะสอดคล้องกับความเป็นจริงให้มากที่สุด และคำนึงถึงจุดเน้นดังนี้

1. ยึดพื้นฐานดังเดิม คือ แม่ท่าต่าง ๆ จากบทรำเพลงช้าเพลงเร็วและแม่บท
2. ความชำนาญ รอบรู้ในท่าพื้นฐานและความสามารถในการเชื่อมท่าโยงให้เข้าใจความหมายได้อย่างงดงาม
3. หลีกเลี่ยงการเสนอท่ารำซ้ำ ๆ
4. การแสดงแต่ละชุดต้องใช้เพลงที่มีความสนุกสนาน เร้าใจ ฟังง่าย
5. ต้องคำนึงถึงผู้ชมว่าเป็นอย่างไรมีพื้นฐานความรู้ทางนาฏศิลป์หรือไม่
6. ต้องให้ความสำคัญทั้งท่ารำ เนื้อร้อง ทำนอง และการแต่งกาย
7. ระยะเวลาที่จัดแสดงแต่ละชุดต้องกระชับใช้เวลาไม่ควรเกิน 10-12 นาที
8. ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพตามเป้าหมายที่วางไว้

จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า หลักการและแนวคิดของนาฏศิลป์ เกิดจากการสร้างสรรค์เอกลักษณ์พิเศษทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ให้คงกลิ่นไอจารีตเดิมแต่ปรับปรุงหรือประยุกต์ และนำเสนอให้เกิดโฉมใหม่รูปลักษณ์ใหม่ โดยการยึดพื้นฐานดังเดิมของการลักษณะตัวหนังตะลุงและการรำโนรา คือ แม่ท่าต่าง ๆ และเชื่อมท่าโยงให้เข้าใจความหมายได้

อย่างงดงาม เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ท่ารำให้สอดคล้องกับออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่ หลีกเลี่ยงการเสนอท่ารำซ้ำ ๆ มีลีลาเชื่อมท่ารำให้ครอบคลุมเนื้อหาเลือกเสนอแม่ท่าหลักให้เหมาะสม การประดิษฐ์ท่ารำไม่ควรลอกเลียนแบบ ท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปน ที่สำคัญต้องไม่ลืมจุดมุ่งหมายของการแสดงที่ต้องการจะนำเสนอชุดนั้น ๆ และการแสดงแต่ละชุดต้องใช้เพลงที่มีความสนุกสนานเร้าใจ ฟังง่าย ตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆ จนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรานี้ เพื่อเป็นการสืบทอดเอกลักษณ์ท้องถิ่นปักษ์ใต้ในอีกรูปแบบหนึ่ง

6. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ยศ สันตสมบัติ (2554: 23-31) อธิบายทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (diffusion) ต่อการเปลี่ยนแปลง มีนักมานุษยาวิทยากลุ่มแรกเป็นชาวอังกฤษนำโดย สมิท (G. Elliot Smith) เพอร์รี่ (William J. Perry) และริเวอรส์ (W.H.R. Rivers) เสนอว่า อารยธรรมชั้นสูงมีจุดกำเนิดในประเทศอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่างๆ ของโลก กลุ่มและชนชาติต่างๆ ซึ่งมีการติดต่อหรือค้าขายกับชาวอียิปต์ ได้นำเอาความรู้ด้านเกษตรกรรม การทำภาชนะ การหลอมเหล็ก การทอผ้าและการก่อสร้างไปใช้ ทำให้ศิลปวิทยาแขนงต่างๆ แพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก ส่วนกลุ่มที่สองเป็นนักมานุษวิทยาชาวเยอรมันและออสเตรีย เช่น ฟริตซ์ เกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิดท์ (Wilhelm Schmidt) เสนอว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นมิได้มีเพียงจุดเดียว หากแต่มีหลายจุด แต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลมเรียกว่า culture circle หรือ kulturkreis อันหมายถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการกระจายตัวทางแบบแผนของวัฒนธรรมจากแหล่งหนึ่งไปสู่อีกหนึ่ง หรือจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพแวดล้อม และสอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมของสังคมนั้น

เลิศ อานันทนะ (2540:7) ให้ความหมายความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์หมายถึง ความสามารถในการคิด หรือการแสดงออกในลักษณะที่แปลกๆ ใหม่ๆ แตกต่างไปจากความคิดของบุคคลธรรมดา เช่น การคิดค้นประดิษฐ์ต่างๆ ทำให้มนุษย์ชาติ ดำรงชีวิตที่ดีขึ้นกว่าเดิม

อารี พันธ์มณี (2540:11) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกๆใหม่ๆ ด้วยการคิด ดัดแปลง ปรุงแต่งจากความคิดเดิม ผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งต่างๆ ตลอดจนวิถีคิดทฤษฎีหลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้ดังนี้ มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือเหตุเป็นผลเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ความคิดจินตนาการ ก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ที่ก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่ไปกับความพยายาม ที่จะสร้างสรรค์ความคิดนั้น หรือจินตนาการประยุกต์ จริงจะทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น

เกียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2545:3-4) ให้ความหมายความคิดสร้างสรรค์ที่แตกต่างกัน 3 ความหมาย คือ

ความหมายที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความคิดในแง่บวก คือ การพูดในแง่บวก โดยมิได้มีนัยเกี่ยวข้องกับความแตกต่างหรือแลปกใหม่ เป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกับลักษณะนิสัยมากกว่าวิถีคิด

ความหมายที่ 2 ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง การกระทำที่ไม่ทำร้ายใคร เป็นลักษณะการเสนอแนะที่เป็นประโยชน์และสามารถเอาไปใช้ได้

ความหมายที่ 3 ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง การคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ที่แตกต่างไปจากเดิมและใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม

จากความหมายดังกล่าวสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถของบุคคลในการคิด การทำ ให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมา ซึ่งเป็นสิ่งแปลๆ ใหม่ๆ ที่เกิดจากการคิดหลายทิศทางการค้นพบวิธีแก้ปัญหาและการพัฒนาวิธีการใหม่ๆ ได้สำเร็จ

แนวคิดเกี่ยวกับเหตุปัจจัยของการเสื่อมสลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

จินตนา หนูณะ (2534 : 146-148) ได้กล่าวถึงการเลื่อมสลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้านในปัจจุบันว่า มีปัญหาหลักที่ส่งผลกระทบต่อการเสื่อมความนิยมของประชาชนเป็น 3 กรณีหลักๆ

1. การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ การเข้ามาของสื่อมวลชนสมัยใหม่สู่สังคมชนบท ทั้งวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ภาพยนตร์ สื่อสิ่งพิมพ์ และการละเล่นจากเขตเมืองเป็นสื่อที่มีลักษณะสำเร็จรูป สามารถบริโภคง่าย เข้ามาอย่างสม่ำเสมอ ปริมาณความถี่บ่อยครั้งทันต่อเหตุการณ์และมีความทันสมัยพื้นบ้าน โดยแรงกระตุ้นและการสร้างค่านิยมให้การยิมรับก็ได้ค่อยๆ เข้ายึดครองพื้นที่ของสื่อพื้นบ้านนี่เป็นสาเหตุสำคัญอย่างหนึ่งชี้ชัดให้เห็นถึงการเสื่อมสลายและหมดบทบาททางสังคมชนบทของเครื่องมือสื่อสารแบบดั้งเดิมของชาวบ้าน

2. ข้อจำกัดของศิลปะการแสดงพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านส่วนใหญ่จะถ่ายทอดกันในวงแคบเฉพาะเครือญาติหรือเพื่อนบ้าน จึงให้ขาดผู้สืบทอดในปัจจุบัน รวมทั้งความยากในการแสดง การแสดงบางชนิดจะต้องมีความสามารถ ซึ่งกลอนต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี และต้องมีใจรักหมั่นฝึกฝน เหล่านี้เป็นข้อจำกัดที่ทำให้ขาดสืบทอด นอกจากนี้โอกาสของการแสดงและรายได้ที่น้อยลง นับเป็นปัจจัยที่สำคัญตัวหนึ่ง ที่มีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่หรือการเสื่อมสลายของการแสดงพื้นบ้านในแทบทุกช่วงกิจกรรมของชีวิตในยามพักผ่อนอยู่กับบ้าน หรือในงานพิธีกรรมต่างๆ ที่สมัยก่อนนิยมรับการแสดงพื้นบ้านมาแสดง ในปัจจุบันมีการแสดงพื้นบ้านแบบใหม่จากเขตเมืองมาแทนที่ เช่น รำวง ภาพยนตร์ วีดีโอเทป เมื่อโอกาสว่าจ้างไปแสดงและรายได้น้อยลง การแสดงพื้นบ้านที่มีชีวิตก็ไม่สามารถจะดำรงอยู่ได้ ช่องทางการเสื่อมสลายไปก็มีสูงขึ้น

การเสื่อมความนิยมของผู้ชม โอกาสในการเลือกชมมหรสพหรือสื่อบันเทิงอื่นๆ สื่อสมัยใหม่อันได้แก่ วิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการแสดงจากเขตเมืองเป็นสิ่งชี้ชัดว่าโอกาสในการเลือกกิจกรรมนันทนาการของชาวบ้านมีมากขึ้น การแสดงพื้นบ้านส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะของการมีความสนุกสนานบันเทิงใจ ในปัจจุบันสิ่งบันเทิงในมีให้เลือกหลายวิธี สื่อสมัยใหม่มีความง่ายในการเปิดรับ ราคาถูก และในโอกาสที่มีมากกว่าจึงเป็นที่แน่นอนว่าโอกาสในการเลือกสื่อสมัยใหม่เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้การแสดงพื้นบ้านเสื่อมความนิยมไป

กาญจนา แก้วเทพ (2549 : 156-158) กล่าวถึงการสร้างตลาดผู้ชมวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ดังนี้

1. ต้องเข้าใจว่ากำลังสร้าง “ใคร” ปัจจุบันนี้เริ่มมีการสร้างตลาดผู้ชม โดยไม่ตั้งใจ เช่น ตามสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะท้องถิ่นจะเริ่มมีการสอนโนรา หมอลำ ค่าวซอ ลิเก ซึ่งถือได้ว่าเป็นการเพิ่มขยายปริมาณผู้ชมในวัฒธรรมพื้นบ้านให้มากขึ้น การเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาเช่นนี้ คงไม่อาจจะทราบผลในการสร้างศิลปินให้เป็นตัวเป็นตนขึ้นมาได้ หากแก่น่านจะเป็นการสร้างผู้ชมหรือคนดูมากกว่า

2. การสร้างผู้ชมในเชิงคุณภาพ ถ้าเราทำความเข้าใจและตกลงร่วมกันว่าการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา ไม่ได้มุ่งเป้าที่การสร้างผู้ส่งสาร หากแต่เป็นการสร้างผู้รับสารในมิติเชิงคุณภาพ เราก็คงต้องการผู้ดู ผู้ชมที่มองแล้วเห็น ดูเป็นเข้าใจและชื่นชม โดยเฉพาะบรรดาคนดูโนรานั้นมีความรู้ความเข้าในเรื่องโนราพอๆ กับตัวศิลปิน

การมีผู้ชมที่ชื่นชอบศิลปะการแสดงอย่างดื่มด่ำลึกซึ้งนั้นนอกจากจะเป็นหลักประกันอย่างหนึ่งของความหยั่งยืนของวัฒนธรรมนั้นๆ แล้วกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ยังจะทำหน้าที่เป็นกลไกรักษามาตรฐานของงานศิลปะอีกด้วย

ในการสร้างตลาดผู้ชมนั้น การวางแผนงานควรใช้หลักทฤษฎีเรื่องบันไดปลาโจนทางวัฒนธรรม คือ เริ่มต้นจากความชื่นชอบและรสนิยมของผู้ชมเสียก่อน เช่น ถ้ากลุ่มวัยรุ่นมาเล่นตีกลองทับของดนตรีโนรา ก็คงต้องขึ้นต้นด้วยเพลงที่มันส์สะใจไปก่อนแล้วค่อยๆ หากกลยุทธ์ที่ให้เด็กๆ ค่อยๆ ไต่บันไดรสนิยมทางศิลปะไปทีละขั้น วิธีการใช้กลยุทธ์แบบแบบนี้มีเทคนิคหลายประการ เช่น เริ่มจากง่ายไปหายากหรือการใช้สื่อสารแบบมีส่วนร่วม คือ เปิดโอกาสให้ผู้ชมจากที่คนไทยเราคุ้นเคยกับการเป็นพ่อยก แม่ยก หัวจุกโนราช่วยหาบเครื่อง ช่วยหุงอาหาร ได้เปลี่ยนฐานะมาเป็นนักแสดงบ้าง เช่น ให้แต่งเนื้อเพลง บทร้อง คำกลอน เพื่อเป็นการสร้างกลุ่มตลาดผู้ชมให้เป็นแฟนพันธุ์แท้

7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บุปผาชาติ อุปภัมภ์นรากร. (2553 : 123-124) ได้ศึกษารูปแบบการพัฒนาการแสดงโนราภาคใต้ไว้ว่า รูปแบบการอนุรักษ์การพัฒนาและการสืบสานโนราศิลปะการแสดงภาคใต้และรูปแบบในการส่งเสริมอาชีพการแสดงโนราภาคใต้ได้พัฒนาขึ้นใหม่มีความเหมาะสมยิ่ง ทั้งสามารถนำไปเป็นรูปแบบในการแสดงโนราให้คงอยู่และเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปจึงกำหนดรูปแบบดังนี้

ด้านองค์ประกอบการแสดงด้านศิลปะการแสดง ด้านเสริมอาชีพ การแสดงโนราทั้ง 3 ด้านต้องมีการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อต่างๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ วิทยุชุมชน แผ่นป้าย เรื่องที่แสดงสามารถประยุกต์การแสดง เป็นรูปแบบสมัยใหม่ ตัดตอนเป็นชุดการแสดงสั้นๆ เช่น ตอนพรานบุญจับนางมโนห์รา มาพัฒนาการแสดงโดยการแต่งกายของนางมโนห์ราจากเดิมใส่เครื่องแต่งกายลูกปัดโนราใช้ชุดบอดี้สูทสีขาวสวมใส่ ใช้ปีกนางมโนห์ราเหมือนอย่างการแสดงละคร ท่อนล่างนุ่งผ้าถุงจีบหยักรั้งมีเครื่องประดับตกแต่งให้ดูอลังการ ศรีษะใช้เกี้ยวเปลว ตัวพรานบุญพัฒนาโดยไม่สวมหน้ากากพรานใช้วิธีการแต่งหน้า มีหนวดเครา นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อ มีผ้าโพกศีรษะ สะพายย่าม ดนตรีใช้ซาวว์เอ็ฟดฟ็กสมัยใหม่ ประกอบการแสดง นักปสดงต้องมีความสามารถด้านศิลปะมากขึ้น โดยใช้ลีลาท่านางเหมือนนาฏศิลป์มาช่วยในการเพิ่มลีลาท่ารำของนางมโนห์รา เป็นต้น

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2539 : ก) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องโนรา การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน ผลการศึกษาสรุปได้ว่า การรำประสมท่าแบบตัวอ่อนคือ การนำโนราที่เกิดจากการคัดเลือกท่าโนราพื้นฐานบางท่าและท่าตัวอ่อน ซึ่งได้จัดรูปแบบขึ้นใหม่มาเรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำเข้าด้วยกันตามความคิดสร้างสรรค์และความถนัดของผู้รำ เพื่ออวดความสามารถพิเศษเฉพาะตัว การรำปรากฏอยู่ในขั้นตอนที่ 4 คือ ช่วงปล่อยตัวนางรำ ของการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงและขั้นตอนที่ 8 คือ ช่วงรำเล่นสนุกของการแสดงโนราแก้บน ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิงอายะระหว่าง 10-35 ปี แต่งกายเหมือนการแสดงโนราทั่วไป แต่เมื่อต้องการอวดท่ารำพิเศษจะถอดเทริด เล็บและหาง วงดนตรีประกอบด้วย ทับ โหม่ง กลอง ฉิ่งและปี่ ผู้ตีทับจะต้องรู้จักท่ารำของผู้รำเป็นอย่างดี เพื่อตีจังหวะดนตรีให้ทันกับจังหวะเพราะผู้รำไม่บอกให้นักดนตรีรู้ตัวล่วงหน้า

ท่าตัวอ่อนที่ใช้ในการรำพบว่ามี 24 ท่า คือ ท่านั่งรำ 10 ท่า ท่ายืนรำ 9 ท่า และท่านอนรำ 5 ท่า ท่ารำดังกล่าวมีความเป็นมา 6 ประการ ดังนั้น 1. ปฏิบัติตามแบบแผนของครูในอดีต 2. เพื่อเป็นการบริหารร่างกาย 3. เพื่อเพิ่มรายได้ในการแสดง 4. เพื่อแสดงความสามารถของตนเอง 5. เพื่อแสดงความกล้า 6. เพื่อใช้ประกอบการรำทำบท การรำประสมท่าแบบตัวอ่อนมีโครงสร้างของการรำ 9 ขั้นตอน ดังนี้ 1. เดินออกจากม่าน 2. ยืนรำ 3. นั่งรำ 4. ยืนรำ 5. ถอดเทริด เล็บและหาง 6. แสดงลวดลายในท่าพิเศษ 7. สวมเทริด เล็บและหาง 8. นาด 9. นั่งพนักรำโนราตามปกติ การรำมีแนวคิดในการประสมท่ารำสำคัญ 7 ประการคือ 1. นำกระวนบนการรำมาใช้ให้ถูกขั้นตอนการแสดง 2. จัดท่ารำจากท่าง่ายไปหาท่ายาก 3.แสดงท่ารำให้เกิดความสมดุลของร่างกาย

ในด้านซ้าย-ขวา และด้านหน้า-หลัง 4. ใช้ท่าโนราปกติในการเชื่อมท่ารำ 5. มีผู้ช่วยหรือใช้ภาชนะเพื่อให้การแสดงความสามารถเด่นชัด 6. ผู้รำพลิกแพลงรายละเอียดในท่าตัวอ่อนเพื่อเพื่อให้เห็นความสามารถเหนือผู้อื่น 7. การปฏิบัติในบางท่ามีกระบวนท่าบังคับใช้ผู้รำต้องปฏิบัติตามลำดับมิฉะนั้นจะเกิดการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อ การรำประสมท่าแบบตัวอ่อนในปัจจุบันนี้มีผู้แสดงได้น้อยเพราะผู้รำต้องมีลำตัวอ่อนอีกทั้งการฝึกก็ยากใช้เวลานานกว่าปกติ ดังนั้นจึงมีผู้สืบทอดน้อย ทำให้หาดูการแสดงแบบนี้ได้ยากน่าจะได้มีการหาวิธีอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักสืบไป

พิทยา บุษรารัตน์ (2535: 386) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องโนราโรงครู ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในด้านความเกี่ยวข้องกับตำนานท้องถิ่น ความเชื่อพิธีกรรมและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในตำบลดังกล่าว ผลการวิจัยสรุปได้ว่าตำนานท้องถิ่นเกี่ยวข้องกันเรื่องโนราในตำบลท่าแค คือ ตำนานโนรา ตำนานขุนศรัทธาท่าแค ตำนานนางเลือดขาว ตำนานสิทธิเรือรี ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่น โคกขุนทา เขื่อนขุนทา ต่างบอกเล่าประวัติของโนรา เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวกับครูโนราและความสัมพันธ์ของโนรากับตำบลท่าแคที่เชื่อว่าเป็นส่วนหนึ่งของแหล่งกำเนิดโนรา ในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับโนรา ชาวบ้านเชื่อเรื่องครูหมดโนราไสยศาสตร์ การบนและการแก้บนครูหมอโนรา การครอบเทริด การผูกผ้าปล่อน การตัดจุก การเหยียบเสน การตัดผมผีช่อ การรำถีบหัวควาย การรักษาอาการป่วยไข้ การเข้าทรงและร่างทรง ความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อระดับชาวบ้านที่มีการผสมผสานระหว่างความเชื่อในพุทธศาสนากับลัทธิพราหมณ์ และความเชื่อดั้งดิม ส่วนพีกรรมในการรำโนราโรงครูมีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อเซ่นไหว้ครูหมอโนรา แก้บน ทำพิธีครอบเทริด และประกอบพิธีกรรมอื่นๆ เช่น ตัดจุก เหยียบเสน รำสอดเครื่องสอดกำไล เป็นต้น สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างโนราโรงครูกับวิถีชีวิตของชาวบ้านนั้น โนราโรงครูมีบทบาทและหน้าที่ในการสืบทอดการรำโนรา การบนบานขอความช่วยเหลือและการรักษาอาการป่วยไข้การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลสังคม การสร้างอาชีพ เป็นต้น

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทำให้มองเห็นภาพรวมและความสำคัญของชุดหุ่นคนตะลุงโนรา ในประเด็นต่าง ๆ ดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำการวิจัยและสามารถนำความรู้พื้นฐานเหล่านี้มาใช้ในการเขียนโครงการวิจัยและช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูลสรุปผลและอภิปรายผลในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนราได้

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์ ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ในครั้งนี้เป็นงานวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยคุณภาพ (Qualitative Research) เก็บข้อมูลรวบรวมจากเอกสาร (Documentary) ทำรายงานวิจัยที่เกี้ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Study) มีรายละเอียดในการวิจัย ดังนี้

1. วิธีการวิจัยสร้างสรรค์

ในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary) เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ สัมภาษณ์ สังเกต สนทนากลุ่ม วิพากษ์ และนำข้อมูลมาวิเคราะห์

2. ด้านระยะเวลา

ในการวิจัยสร้างสรรค์ ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยโดยเริ่มจากที่ได้รับการพิจารณาอนุมัติเค้าโครงวิจัยเป็นต้นไป

3. ด้านพื้นที่

พื้นที่ในการศึกษา ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจและเลือกพื้นที่ภาคใต้ ได้แก่ วัดคลองแห หมู่ที่ 4 ตำบลคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา บ้านเลขที่ 66 ถนนบ้านพุธานี อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา บ้านเลขที่ 18 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา บ้านเลขที่ 2 ซอย 7 ถนนคลองเรียนสอง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา บ้านเลขที่ 180 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง บ้านเลขที่ 23 หมู่ที่ 3 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง บ้านเลขที่ 104 หมู่ที่ 7 ตำบลโตนดด้วน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง บ้านเลขที่ 99/416 หมู่บ้านปะดับดาว 14 หมู่ที่ 1 ตำบลท่าอิฐ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี สมาคมชาวปักษ์ใต้ 9/9 ถนนกาญจนาภิเษก แขวงศาลาธรรมสนพ์ เขตทวีวัฒนา จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำนักการสังคีต โรงละครแห่งชาติกระทรวงวัฒนธรรม การเลือกพื้นที่ในการศึกษานั้นใช้วิธีเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposir Sampling)

4. ด้านประชากรกลุ่มตัวอย่าง

1. ประชากรที่ศึกษาเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ 3 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านการรำโนรา จำนวน 3 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านการเชิดหนังตะลุง จำนวน 2 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านการเชิดหุ่น จำนวน 1 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีหนังตะลุงและโนรา จำนวน 2 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ทำการเลือกโดยวิธีการเจาะจงจากผู้มีประสบการณ์ในแต่ละด้าน

2. กลุ่มตัวอย่างผู้วิจัยสร้างสรรค์ได้คัดเลือกมาแบบเจาะจง โดยกำหนดรวมทั้งสิ้น จำนวน 13 คน ซึ่งแบ่งออกได้ ดังนี้

1. กลุ่มศิลปินแห่งชาติ จำนวน 3 ท่าน

1.1 นายนครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุงพื้นบ้าน

1.2 รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

1.3 ดร.รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร)

2. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการรำโนรา จำนวน 3 คน

2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ (รำโนรา) อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ

2.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศิษย์ขุนอุปถัมภ์นรากรข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

2.3 อาจารย์น้อม คงเกลี้ยง หรือโนราน้อม และอดีตอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์จังหวัดพัทลุง

3. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการเชิดหนังตะลุง จำนวน 2 คน

3.1 ประเสริฐ รักษ์วงศ์ เลขาสมาคมศิลปินพื้นบ้านของจังหวัดสงขลา มีทั้งหนังตะลุงและโนรา

3.2 คณะหนังแต๋ว ศ.นครินทร์ เป็นคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงในจังหวัดสงขลา

4. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการเชิดหุ่น จำนวน 1 คน

4.1 นางฐิตะวัน ยังเขียวสด ทายาทหุ่นละครเล็กโจหลุยส์

5. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีหนังตะลุงและโนรา จำนวน 2 คน

5.1 ประเสริฐ รักษ์วงศ์ เลขาสมาคมศิลปินพื้นบ้านของจังหวัดสงขลา มีทั้งหนังตะลุงและโนรา

5.2 นายปวริศ ประวัติ นักวิชาการวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ศิษย์เอกของครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยพื้นบ้าน) ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ โดยได้แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ ชื่อ เพลงหุ่นคนตะลุงโนรา

6. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 คน

6.1 ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองอธิการบดีฝ่ายแผนและพัฒนา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

6.2 อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์ประจำสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

สรุปผลการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 กลุ่ม เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและนำความสำคัญเกี่ยวกับการวิจัยมาสร้างสรรค์การแสดงชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

5. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แบบสำรวจเบื้องต้น
2. แนวทางการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง
3. แบบสังเกตเป็นแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม
4. แนวทางการสนทนากลุ่ม
5. การวิพากย์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

6. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลที่รวบรวมได้จากพื้นที่ที่ทำการวิจัย โดยวิธีการสำรวจเบื้องต้น สัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการและแบบเป็นทางการ การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วมการสนทนาแบบกลุ่ม

7. การจัดการข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลที่ได้จากการวิจัย เอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกต และการสัมภาษณ์ และนำมาแยกแยะเป็นหมู่ ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยสร้างสรรค์

2. สรุปข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์

3. นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์แต่ละวัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์มาสรุป

4. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการวิพากย์แล้วนำมาสรุป

5. ข้อมูลที่ได้จากการสรุปตามวัตถุประสงค์ของการทำวิจัยทั้งหมดมาอภิปราย และเสนอแนะตามประเด็นต่างๆ

8. การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำเอาข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกตการ สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม มาทำการวิเคราะห์ข้อมูลแบบ สร้างข้อมูลสรุปตามแนวคิดของ (สุภางค์ จันทวานิช.2546:131-137)

1. การวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย คือวิธีการตีความสร้างข้อสรุปจากข้อมูลรูปธรรมหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็น เช่น การสร้างสรรค์การแสดงชุดฟ้อนฮีตถวายลายขิด เป็นต้น เมื่อนักวิจัยได้เห็นรูปธรรม แล้วก็ลงมือสร้างข้อสรุป ถ้าข้อสรุปนั้นยังไม่ได้รับความตรวจสอบยืนยันก็ถือว่าเป็นสมมติฐานชั่วคราวถ้าหากได้รับการยืนยันแล้ว ก็ถือว่าเป็นข้อสรุป เช่น การสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนฮีตถวายลายขิด จัดขึ้นเพื่ออะไร มีเอกลักษณ์อย่างไร เพราะอะไรจึงมีการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฮีตถวายลายขิด เป็นต้น

2. การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจำแนกข้อมูล คือ การจำแนกข้อมูลเป็นชนิดๆ ตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกัน โดยการใช้วัฒนธรรมและแนวคิดทฤษฎีเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ในการวิเคราะห์ ในการวิเคราะห์ข้อมูลจะวิเคราะห์ถึงการจัดระเบียบทางสังคมการทำหน้าที่ของระบบย่อยแต่ละโครงสร้างทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงฟ้อนฮีตถวายลายขิด คิดวิเคราะห์

9. การนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูล

ในการนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูลนี้ คณะผู้วิจัยนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย ด้วยวิธีการเขียน พรรณนาวิเคราะห์ โดยคณะผู้วิจัยเริ่มจากการเตรียมเนื้อหาให้ครบถ้วนตามความมุ่งหมายของวัตถุประสงค์ของการวิจัยวางเค้าโครงของการเขียนรายงานแล้วจึงลงมือเขียนและเรียบเรียงโดยที่เน้นความถูกต้องรัดกุม ชัดเจน มีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกันและมีภาพประกอบบางช่วงบางตอน พร้อมบันทึกท่ารำเป็นวีดีทัศน์ออกเผยแพร่

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนราเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร จากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม การวิพากษ์การแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ผู้วิจัยนำเสนอการวิจัย ตามลำดับต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้
2. การสร้างสรรค์ ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา
3. การเผยแพร่ผลงาน ชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน

1. ประวัติความเป็นมาของการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดง พื้นบ้านภาคใต้

จากการศึกษาและเก็บข้อมูลการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดง พื้นบ้านภาคใต้ ดังนี้

การเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดง พื้นบ้านภาคใต้ เป็นการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้ที่นิยมแพร่หลายมาช้านาน จากหลักฐานทางโบราณคดีและข้อสันนิษฐานพบว่า การเชิดหนังหรือการเล่นหนังเริ่มมีขึ้นในอาณาจักรไอยคุปต์ (อียิปโบราณ)แล้วแพร่หลายไปสู่อาหรับ จีน อินเดีย และประเทศอื่น ๆ ประเทศอินเดียแพร่หลายในยุคสมัย อเล็กซานเดอร์มหาราชเข้ามาโจมตีอินเดีย กล่าวกันว่า ชาวกรีกซึ่งรับเอาวิธีการเล่นหนังจากชาวไอยคุปต์นำมาเผยแพร่ที่อินเดีย ต่อมามีการผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงมีการเล่นหนังหลายแบบ เช่นแถบโอริสสาจะเล่นเรื่องท้าวราพณ์ เรียกกันว่า "ราพณ์ฉายา" เป็นหนังตัวขนาดเล็กแต่มือแขนเคลื่อนไหวไม่ได้ ส่วนแถบเกราลาและทมิฬ เรียกว่า "โธลาปาวุคุททู" แถบอันธรประเทศ เป็นตัวหนังขนาดใหญ่ เรียกว่า "โธลุโบมาลาตัม" ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมอินเดียแพร่หลายเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงมีการเล่นหนังในแถบชวา ไทย เขมร และมลายูด้วย ซึ่งในประเทศไทยมีการเชิดหนังอยู่ 2 แบบ คือ "หนังใหญ่" ซึ่งใช้รูปตัวโต ขึงจอบนกลางลาน จุดไต้สุมไฟแล้วเชิดบนพื้นดิน และ "หนังตะลุง" ใช้ตัวหนังขนาดเล็ก อวัยวะบางส่วนเคลื่อนไหวได้ เช่น มือ แขน ขา ปากการแสดงต้องปลูกโรงยกพื้นสูง (คณะหนังแต๋ว ศ.นครินทร์. 2559 : สัมภาษณ์)

หนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นเมืองของภาคใต้ที่ไม่มีประวัติความเป็นมาที่แน่นอน ซึ่งสามารถพบศิลปะการแสดงชนิดนี้ในบริเวณต่าง ๆ ของโลก เช่น จีน อินเดีย ตุรกี และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้สำหรับในประเทศไทยมีหนังตะลุง 2 แบบ คือ หนังใหญ่ และอีกแบบหนึ่งคือหนังตะลุง วายังเซียม วายังยาวอ (ภาคใต้และภาคกลางในอดีต) และหนังประโมทัย (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ตัวหนังสามารถขยับได้บางส่วน เช่น แขน คอ ขา เวลาเชิดผู้เชิดมักจะนั่งกับพื้นบนโรงที่ปลูกขึ้นสำหรับแสดง และลักษณะดังกล่าวมักจะพบในชวา บาหลี และมาเลเซียด้วย หนังตะลุงนิยมกันอย่างกว้างขวางในภาคใต้ฝั่งตะวันออกของประเทศไทย ได้แก่ จังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุงส่วนวายังเซียม และวายังยาวอ นิยมเล่นกันในหมู่ชาวมุสลิม จะพบบริเวณในจังหวัดยะลา ปัตตานี นราธิวาส หนังตะลุงหรือละครเงาเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ในสมัยพุทธกาลได้มีพวกพราหมณ์ที่อินเดียใช้หนังเงาเล่นบูชาเทพเจ้าตามเค้าเรื่องรามายณะ หรือสมัยจักรพรรดิยวนตี๋ พวกนักพรตลัทธิเต๋า ก็เคยทำหนังเงาเล่นสดุดีให้แก่นางสนมของจักรพรรดิ และแพร่หลายไปในแถบเอเชียอาคเนย์เกือบทุกประเทศ หนังเงาจำแนกได้ 2 ประเภท คือ เป็นรูปและขนาดที่ใหญ่โต โดยแกะให้ส่วนแขนขาติดเข้ากับลำตัว เคลื่อนไหวไม่ได้ เรียกว่า หนังสเบก (SBEK) หรือเรียกว่าหนังใหญ่ เวลาเล่นจะใช้คนเชิดหรือยกไปเล่นทั้งคนและหนัง และอีกประเภทหนึ่งมีขนาดเล็กกว่า แกะให้ส่วนแขนมีรอยต่อกับลำตัวเพื่อให้เคลื่อนไหวไปมาได้เวลาเล่น เรียกว่า หนังอยอง (AYONG) หรือหนังตะลุง (ประเสริฐ รักษ์วงศ์. 2559 : สัมภาษณ์)

หนังตะลุง เป็นศิลปะการแสดงซึ่งชาวปักษ์ใต้ได้รู้จักและคุ้นเคยมานานหลายศวรรต จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้ นับเป็นการแสดงที่ผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตชาวบ้านอย่างแท้จริงนอกเหนือไปจากมโนรา และเพลงบอก หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังซึ่งตัดมาจากหนังวัว มาเชิดบนจอผ้าสีขาว โดยมีแสงไฟส่องมาจากด้านหลังของตัวหนัง ซึ่งจะบังเกิดภาพปรากฏอยู่บนจออีกด้านหนึ่งซึ่งมีคนรอดูอยู่ ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวและมีชีวิตชีวา คือ นายหนังตะลุง ซึ่งต้องทำทั้งเชิด ทั้งพากษ์ และเจรจาสลับกันไป เป็นเวลาไม่น้อยกว่า 7 ชั่วโมงต่อ 1 คืน โดยสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุราว 150 ปี ซึ่งเชื่อว่าหนังตะลุงมีกำเนิดก่อนหน้านี้แล้ว จังหวัดที่จัดว่ามีหนังตะลุงอยู่มากได้แก่ นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง และตรัง ที่จัดว่ามากที่สุด คือ นครศรีธรรมราช เพราะมีคณะหนังตะลุงอยู่ที่อำเภอและแต่ละอำเภอก็มีมากคณะ(หรือมากโรง) หนังตะลุงคณะหนึ่งหรือโรงหนึ่งมี 6-10 คน โดยจำนวนนี้เป็นนายหนังหรือนายโรง 1 คน นอกนั้นเป็นลูกคู่ (หรือนักดนตรี) บางคณะอาจมีหมอไสยศาสตร์อีกหนึ่งคนก็ได้ เมื่อจะแสดงต้องปลูกโรงขนาดเนื้อที่ราว 7 ตารางเมตร ยกพื้นสูงราว 5 ฟุต ยาวประมาณ 10 ฟุต ด้านล่างของจอมีหยวกกล้วยวางไว้ต้นหนึ่งเพื่อปักตัวหนัง เวลาแสดงต้องจุดไฟด้านหลังจอสมัยโบราณใช้ตะเกียงไขสัตว์หรือตะเกียงเจ้าพายุ ปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้ไฟฟ้าเป็นส่วนใหญ่

หนังตะลุงแต่ละคณะมีจำนวน 150 – 300 ตัวมีขนาดไม่เท่ากันไม่ว่าจะเป็นรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง ตัวพระ ตัวนาง หรือตัวตลก ทุกตัวจะเก็บเอาไว้ในแผงอยู่เป็นระเบียบ

เนื้อเรื่องที่แสดงในสมัยโบราณเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ชาดก ปัจจุบันใช้เรื่องสมัยใหม่ที่ผูกหรือดัดแปลงจากละครหรือนวนิยาย แต่บทร้อง บทเจรจา ยังใช้ภาษาถิ่นใต้ ยกเว้นบทเจรจาของตัวเอก หรือเจ้าเมือง ซึ่งนิยมใช้ภาษากลาง บทเจรจาที่จัดว่าดึงดูดความสนใจมากที่สุด อย่างไรก็ดีสารัตถะของเรื่องมักเป็นเรื่องของกฎแห่งกรรม ธรรมะย่อมชนะอธรรม ความรักและบุญญาธิการเป็นส่วนใหญ่

ความจริงทางเทคโนโลยีปัจจุบันได้ทำให้หนังตะลุงเปลี่ยนแปลงไปมากทั้งในส่วนดีและเสื่อม ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการนำเสนอ ดนตรี ขนาดและสีสันของตัวหนังตลอดจนเป็นศิลปะการแสดงที่ยังแนบแน่นอยู่กับวิถีชีวิตชาวชนบทปักษ์ใต้ไปอีกนาน

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง ซอ และปี่ ปัจจุบันได้นำเอาดนตรีสากลไปผสมเช่น กลองชุด กีตาร์ และไวโอลิน เป็นต้น(นครินทร์ ชาทอง. 2559 : สัมภาษณ์)

วิธีการเชิดตัวหนังตะลุง

การเชิดตัวพระ

ตัวพระ (พระราชา) หมายถึง เจ้าเมืองหรือพระเอก นิยมแกะออกแบบตัวละครจากความคิดและจินตนาการของหนังตะลุง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของตัวพระเอกที่มีคุณสมบัติเป็นผู้มีความรู้ความสามารถมีคุณธรรมและมีอำนาจวิเศษเหนือมนุษย์ธรรมดา เป็นต้น การแกะหนังตะลุงภาคใต้ เน้นความหมายของตัวละคร ทั้งนี้เวลาตัวหนังประทับกับจอจะเกิดความสวยงาม และมีความชัดเจนของลวดลายที่แกะสลัก เป็นต้น ซึ่งการแกะตัวหนังจะอาศัยรูปแบบวิธีการแกะแบบโบราณ ให้เหมือนตัวจริงที่สุด แล้วลงสีสันอย่างสวยงาม เคลื่อนไหวมือและแขนข้างเดียว มืออีกข้างถือพระขรรค์ระดับเอวหรือ เท้าสะเอวยืนกดตัวไปด้านหน้า การเชิดจับไม้ตับและไม้ชี้ เอารูปประทับกับจอแกว่งแขนด้วยไม้ชี้ กดให้ข้อต่อมือหมุนไปตามทิศทางข้างหน้าแล้วแกว่งกลับหลัง แต่เป็นการนาดเร็ว ไม้ตับก็บิดสลับกับการแกว่งไม้ชี้ ถ้าหากไม้ชี้ไปซ้าย ไม้ตับก็จะบิดไปขวา การแต่งกายจะแต่งแบบกษัตริย์เต็มองค์สวยงาม

ภาพที่ 4.1 รูปตัวพระ

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

ดังนั้น การเชิดตัวพระเป็นการแสดงท่าทางบ่งบอกถึงความสง่างามของตัวละคร โดยจะใช้การเชิดแขนเพียงข้างเดียวเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหว ส่วนอีกข้างหนึ่งที่มักจะเท้าสะเอวหรือถืออาวุธ (นครินทร์ ชาทอง, 2559 : สัมภาษณ์)

การเชิดตัวนาง

ตัวนาง(พระมเหสี) หมายถึง นางเอกเป็นมเหสี ของเจ้าเมืองที่มีบทบาทเพียงผู้ตามเท่านั้น การแกะมีความคิดและจินตนาการของช่างผู้แกะตัวหนัง และนายหนังที่ร่วมถ่ายทอด หน้าตา สัดส่วน รวมถึง กิริยา ท่าทาง ของตัวนางที่มีความเป็นผู้หญิงที่สวยงามรวมทั้งเครื่องแต่งกายแบบพระมเหสี แล้วลงสีสันอย่างสวยงาม เคลื่อนไหวมือและแขนข้างเดียว มือจะจีบคว่ำ กดนิ้วนางลงแล้วกรีดนิ้วที่เหลือออกหักข้อมือ ข้อศอกแนบกับลำตัว ฉะนั้นลักษณะการเชิดก็เป็นแบบเดียวกับตัวพระ เพียงแต่กิริยาท่าทางจะอ่อนช้อยกว่าตัวพระ ในลักษณะการเอียงลำตัว พร้อมกับการแสดงสีหน้า การอมยิ้มเล็กน้อย ผสมผสานกับท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยตัวนาง (นครินทร์ ชาทอง. 2559 : สัมภาษณ์)

ภาพที่ 4.2 รูปตัวนาง

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

การเชิดรูปตัวยักษ์

ตัวยักษ์ เป็นตัวละครที่มีปรากฏในวรรณกรรมหนังตลุงแทบจะทุกเรื่องยักษ์จะมีหลายสถานภาพ เช่น กษัตริย์ยักษ์ ธิดายักษ์ เสนายักษ์ ยักษี ที่อยู่ในป่าซึ่งยักษ์ จะเป็นตัวแทนฝ่ายอธรรม โดยการแกะตัวยักษ์นั้นจะแกะตัวหนังตามกิริยา ท่าทางเกรี้ยวกราด รูปร่าง หน้าตาดุดัน สัดส่วนใหญ่โต เครื่องแต่งกาย ที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นตัวยักษ์ กิริยาท่าทางที่แสดงตัวยักษ์จะยกขาข้างเดียวเกือบเสมอเอว อีกมือกระบองเป็นอาวุธประจำตัวข้างเดียวกับขาที่ยก ชอบระรานคนอื่นและมีความโลภอยากได้อะไรก็ต้องได้ โดยไม่คำนึงถึงความถูกผิดและบาปกรรม และการเชิดจับไม้ตับและไม้ชี้ เอารูปประทับกับจอ แกว่งแขนด้วยไม้ชี้ ยกไม้ตับออกโดยที่ส่วนหัวยังติดกับจอ ประทับจออีกครั้ง มือกดไม้ตับให้ค่อยๆ เคลื่อนไปด้านบน และแกว่งไปด้านขวา แต่เป็นการนาดเร็ว แล้ววนซ้ายแล้ววนขวาอีกรอบ กดไม้ตับอีกครั้งแล้วหมุนออก

ภาพที่ 4.3 รูปตัวยักษ์

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

ดังนั้น การเชิดหนังตะลุงตัวยักษ์ โดยการแสดงท่ายักษ์จึงเน้นท่าทางที่แสดงถึงความแข็งแรง ดุดัน ด้วยอารมณ์โกรธเกรี้ยว กระทืบเท้าเสียงดังโครมคราม หันหน้าหันหลัง พร้อมทั้งแสดงออกทางสีหน้า โดยการแสยะยิ้มหรือการแบะปาก แยกเขี้ยว เป็นการข่มขวัญให้เกรงขาม (นครินทร์ ชาทอง. 2559 : สัมภาษณ์)

การเชิดรูปตัวตลก (นายเท่ง)

ตัวตลก มีความสำคัญในการแสดงหนังตลุงมากเพราะสามารถตรึงคนดูยังได้มีความผูกพันกับชีวิตของชาวบ้านมากกว่าตัวละครอื่นๆ เช่น นายเท่ง ลักษณะรูปร่างผอมบางสูง ท่อนบนยาวกว่าท่อนล่าง ผิวดำ ปากกว้าง หัวเถิก ผมงอหยิก ใบหน้าคล้ายนกกระฮัง นิ้วมือขวายาวโตคล้ายอวัยวะเพศผู้ชาย นิ้วชี้กับหัวแม่มือซ้ายงอหยิกเป็นวงเข้าหากัน นุ่งผ้าโสร่งลายตาหมากรุก คาดพุงด้วยผ้าขาวม้า ไม่สวมเสื้อที่สะเอวเหน็บมีดปลายแหลมด้านงอโค้งมีฝัก ชอบพูดจาโผงผาง ไม่เกรงใจใครขู่สำทับผู้อื่น ล้อเลียนเก่ง เป็นคู่หูกับอ้ายหนูนุ้ย การเชิดรูปตัวตลกจะต้องเน้นเป็นพิเศษ เพราะนอกจากผู้ชมได้รับความสนุกสนานจากคำพูดของนายหนังตะลุงในการแสดงและยังรับได้จากกิริยาท่าทางของการเชิดอีกด้วย โดยเน้นที่การชักปากให้เคลื่อนไหวได้เหมือนคนเพื่อให้สัมพันธ์กับไม้ชี้ในการเชิดหนังตะลุง ตลอดจนการเคลื่อนไหวส่วนลำตัวนั้นใช้ไม้ตับ เพื่อนายหนังตะลุงจับตัวหนังเชิดถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชม

ดังนั้น การเชิดจึงแสดงท่าทางด้วยลีลาการเคลื่อนไหวของลำตัวและการวาดแขนสลับไปมา ซ้ายขวา หน้าหลัง พร้อมกับการก้าวเท้าซ้ายขวาสลับไปมา และบางจังหวะมีการก้าวกระโดดตามจังหวะของดนตรีที่สนุกสนานร่าเริง เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน (ประเสริฐ รักษ์วงศ์. 2559 : สัมภาษณ์)

ภาพที่ 4.4 รูปตัวตลกนายเท่ง
ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

ประวัติความเป็นมาของการแสดงโนราการรำโนราศิลปะการแสดง พื้นบ้านภาคใต้

โนรามีความเป็นมา 2 อย่างคือ แบบแรกเชื่อว่าเกิดจากละครชาตรีที่เล่นกันในภาคกลางกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา แล้วขุนศรัทธาและพระเทพสิงหรได้พาละครจากอยุธยาไปหัดเล่นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก จนเป็นแบบแผนของโนราชาตรีสืบมา เพราะธรรมเนียมการสวมเทริดไม่พบในภาคใต้สมัยแรก ๆ แต่พบทางล้านนา กรุงศรีอยุธยามีการละเล่นในราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์มหาราชก็สวมเทริด สิ่งเหล่านี้คือเครื่องยืนยันว่าชาตรีเกิดขึ้นทางภาคกลางแล้วแพร่กระจายสู่ภาคใต้ทีหลัง

และแบบที่สองเชื่อตามตำนานการเกิดโนราที่มีในภาคใต้ จากคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นราการและบรมครูโนรา ที่เล่าสืบต่อกันมาว่า เกิดจากพระนางนวลทองสำลี ซึ่งเป็นธิดาของพระยาสายฟ้าฟาดกับพระนางศรีมาลา สุบินนิมิตว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดู การร่ายรำนั้นรำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามน่าชมมาก มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตร ประโคมดนตรีเข้ากับท่ารำเป็นจังหวะ แล้วพระนางก็ทรงร่ายรำตามแบบที่ในฝันนั้นทันทีและได้ฝึกสอนให้พวกสาวใช้ได้ร่ายรำเพื่อเป็นคู่รำกับพระนาง อยู่มาวันหนึ่งพระนางอยากเสวยเกสรดอกบัวในสระหน้า

พระราชวัง กาลต่อมาพระนางก็ทรงครรภ์ ความทราบไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด จึงรับสั่งให้ลอยแพพระนางในทะเลไปติดที่เกาะกะชัง จนประสูติพระโอรสและให้นามว่าเด็กชายน้อย และได้ ฝึกรำโนราจนเป็นที่ชำนาญดี ต่อมาเด็กชายน้อยนั่งเรือไปเมืองของพระอัยกา เที่ยวรำโนราไปเรื่อย ยิ่งนานคนก็ยิ่งชวนกันไปดูมากขึ้นทุกที จนข่าวนี้เลื่องลือไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระองค์ไปทอดพระเนตรโนราจึงได้ทราบว่า เด็กชายน้อยเป็นพระราชนัดดาและรับเข้าไปในพระราชวัง จากนั้นได้พระราชทานเครื่องทรง ซึ่งคล้ายคลึงกับของกษัตริย์ให้กับพระราชนัดดาเพื่อใช้ในการรำโนรา และพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น ขุนศรีศรัทธา(น้อม คงเกลี้ยง. 2559 : สัมภาษณ์)

โนราจะพบมากในบริเวณจังหวัดพัทลุง สงขลา และนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นพื้นที่ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา แล้วค่อยกระจายไปสู่รอบนอก จะเห็นได้จากบทกาศครูที่ปรากฏชื่อสถานที่และชื่อบุคคลล้วนอยู่ในแถบทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้นท่ารำบทครูสอนรำจากสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นาราการ (โนราพุ่ม เทวา) โดยมีท่ารำทั้งหมด 17 ท่า ประกอบด้วย(ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. 2559 : สัมภาษณ์)

1. ท่าสอนรำ
2. ท่าครูรำเทียมบ่า
3. ท่าปลดปลงลงมา
4. ท่ารำเทียมพก
5. ท่าวาดไว้
6. ท่าปลายอก
7. ท่าผาหลา
8. ท่ายกสูงเสมอหน้า
9. ท่าพวงดอกไม้
10. ท่ารำโคมเวียนด
11. ท่ารูปเขียน
12. ท่ากนกโคมเวียน
13. ท่ารำกระเชียนปาดตาล
14. ท่าฉันนี้เสวยนุช
15. ท่าพระพุทธเจ้า
16. ท่าห้ามมาร
17. ท่าพระรามจะข้ามสมุทร

การรำโนราเป็นการตีท่ารำตามบทร้อง ลักษณะของการรำโนราที่ดี คือ เวลารำมีความนิ่ม มีอ่อนอยู่ในแข็ง แข็งอยู่ในอ่อน จะเคลื่อนตัวในอิริยาบถไหนก็ตามเรียกว่าลูกปัดไม่แกว่ง มีลักษณะสำคัญ 2 ประการ คือ การทรงตัวของผู้รำ เป็นลักษณะของการวางส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้ถูกต้องตามลักษณะท่ารำโนราแต่ละท่า โดยมีจุดที่ต้องเน้น 4 จุด คือ หน้า อก ก้น และเข่า กล่าวคือ การรำโนราต้องเชิดหน้าเล็กน้อย แอ่นอกตึงให้หน้าอกถึงแนวหัวเข่า ดันก้นให้งอน พร้อมทั้งย่อเข่าให้ได้มุมประมาณ 90 องศา และการเคลื่อนไหวของผู้รำ หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ในร่างกายของโนรา เช่น เท้าเคลื่อนไหว ลำตัวต้องนิ่ง หรือลำตัวเคลื่อนไหว เท้าก็ต้องอยู่นิ่ง ส่วนมือและหน้าจะขยับหรือเคลื่อนไหวไปตามลักษณะท่ารำ ซึ่งท่ารำแม่บทมี 12 ท่า อยู่ในท่ารำแม่บทแต่มีชื่อเรียกแตกต่างกันตามครูที่ได้รับการถ่ายทอดมาท่ารำ 12 ท่าของสายขุนอุปถัมภ์นราการหรือโนราพุ่ม เทวา (สาโรช นาคะวิโรจน์. 2559 : สัมภาษณ์) ดังนี้

1. ยืนพนมมือ
2. จีบซ้าย
3. จีบขวา
4. จีบซ้ายเพียงเอว
5. จีบขวาเพียงเอว
6. จีบซ้ายไว้หลัง
7. จีบขวาไว้หลัง
8. จีบข้างเพียงบ่าซ้าย
9. จีบขวาเพียงบ่าขวา
10. จีบซ้ายเสมอหน้า
11. จีบขวาเสมอหน้า
12. ท่าเขาควาย

การแต่งกาย การแสดงในสมัยก่อนตัวแสดงไม่สวมเสื้อ ตามลักษณะการแต่งกายของคนสมัยนั้น โนราสวมแต่งสังวาลกับทับทรวงคล้องคอ ใส่สนับเพลายาวถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักสูง มีหางหงส์เจียรบาด คาดเข็มขัดทับบนสายเอว ข้อมือใส่กำไล ต้นแขนใส่พาหุรัดทั้งสองข้างสวมเทริด การแต่งกายคลายคลึงกับการแต่งกายของกษัตริย์ ปัจจุบันการแต่งกายได้เปลี่ยนแปลง โดยมีการส่วมเสื้อ เสื้อมีสองชั้น ชั้นในสวมเสื้อยืดหรือเสื้อแขนสั้น ที่ตัดด้วยผ้าธรรมดา ชั้นนอกร้อยลูกปัดคาดอก การแต่งตัวแต่งกันกลางโรง แต่งตัวพลางว่ากลอนไปพลาง มีดนตรีและลูกู่รับ เมื่อแต่งตัวเสร็จจะสวมเทริดสวมเล็บ เล็บที่สวมจะมีลักษณะคล้ายกรวย มีก้านโค้งงาม การสวมเล็บสวมทุกนิ้วเว้นแต่หัวแม่มือ(ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. 2559 : สัมภาษณ์)

เครื่องดนตรีใช้ประกอบการแสดงโนรา คือ ปี่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง กรับ (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. 2559 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราการแสดงศิลปะพื้นบ้านภาคใต้ ได้ข้อสรุป ดังนี้

1. หนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้
2. หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหว คือ นายหนังตะลุง ทำหน้าที่ทั้งเชิดทั้งพากษ์ เจรจา
3. ตัวหนังตะลุงมีรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง ตัวมเหสี และตัวตลก
4. เนื้อเรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ ชาดก กฎแห่งกรรม
5. ใช้ภาษาใต้ในการดำเนินเรื่อง ตัวเอกหรือตัวเจ้าเมืองนิยมใช้ภาษากลาง
6. เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กลอง ทับ โหม่ง ซอ ฉิ่ง ปี่ และปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม
7. เป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวปักษ์ใต้

8. ความเป็นมามี 2 กระแส 1) ความเชื่อวางการรำโนรามาจากละครชาตรีของทางภาคกลาง 2) เป็นความเชื่อว่ามาจากคำบอกเล่าจากตำนานขุนศรีศรัทธา

9. ท่ารำโนราจากท่าพระรามจะข้ามสมุทร ได้แก่ ท่าสอนเอย ท่าสอนรำ ท่าครูชักให้รำเพียงบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่าครูให้ข้ารำเพียงบ่า ท่าวาดไว้ปลายอก ท่ายกเป็นแผนผาหลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าช่อระย้าพวงดอกไม้ ท่ากระเรียนปาดตาล ท่าพระพุทธเจ้าห้ามมาร ท่าพระรามจะข้ามสมุทร

10. ท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบข้างเพียงบ่าขวา ท่าจีบซ้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย

11. เครื่องแต่งกายโนรา เลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ร้อยด้วยลูกปัด มีทั้งหมด 5 ชิ้น พานอก บ่า 2 ข้าง ปิ้งคอ หาง เครื่องประดับ ได้แก่ กำไลข้อมือ กำไลต้นแขน หัวเข็มขัด เข็มขัด เล็บเทริด กางเกง ผ้าโจง ผ้าห้อยหน้า

12. เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง กรับ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า

ประวัติความเป็นมาหนังตะลุงพบว่า หนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้ หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวคือ นายหนังตะลุงทำหน้าที่ทั้งเชิดทั้งพากษ์ เจรจา ตัวหนังตะลุงมีรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง ตัว พระ ตัวนาง และตัวตลก เนื้อเรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ ชาดก กฎแห่งกรรมใช้ภาษาใต้ในการดำเนินเรื่อง ตัวเอกหรือตัวเจ้าเมืองนิยมใช้ภาษากลางเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กลองทับ โหม่ง ซอ ฉิ่ง ปี่ และปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม

ประวัติการแสดงรำโนราพบกว่า การแสดงโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวปักษ์ใต้ ความเป็นมามี 2 กระแส 1.ความเชื่อ วางการรำโนรามาจากละครชาตรีของทางภาคกลาง 2.เป็นความเชื่อว่ามาจากคำบอกเล่าจากตำนานขุนศรีศรัทธา ท่ารำโนราจากท่าสอนรำจำนวน 17 ท่า ได้แก่ ท่าสอนรำ ท่าครูรำเทียมบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่ารำเทียมพก ท่าวาดไว้ ท่าปลายอก ท่าผาหลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าพวงดอกไม้ ท่ารำโคมเวียน ท่ารูปเขียน ท่ากนกโคมเวียน ท่ารำกระเชียนปาดตาล ท่าฉันนี้เสวยนุช ท่าพระพุทธเจ้า ท่าห้ามมาร ท่าพระรามจะข้ามสมุทร ส่วนท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบข้างเพียงบ่าซ้าย ท่าจีบข้างเพียงบ่าขวา ท่าจีบซ้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย เครื่องแต่งกายโนรา เลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ร้อยด้วยเครื่องลูกปัด มีทั้งหมด 5 ชิ้น พานอก บ่า 2 ซ้าย-ขวา ปิ้งคอหน้าหลัง เทริด ผ้าถุง

ผ้าห้อยหางหงส์ กำไลข้อมือ กำไลต้นแขน ทับทรวง ปีกนกแอ่น เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ทับ กลองฉิ่ง โหม่ง กรับ

การสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

1.1 แนวคิดสร้างสรรค์การแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์

1.2.1 การกำหนดชื่อชุดการแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.2 ดนตรี เนื้อเพลง และทำนองเพลงการแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.3 ท่ารำ ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.4 เครื่องแต่งกาย ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.5 การแต่งหน้า ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.6 ผู้แสดงและคัดเลือกผู้แสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.2.7 โอกาศที่แสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา มีปฐมบทจากการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราซึ่งเป็นศิลปะการแสดงของชาวภาคใต้ ซึ่งมีการอนุรักษ์และสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยบรรพชน ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้รู้จักและคุ้นเคยมานานตามขนบธรรมเนียม การเชิดหนังตะลุงและการรำโนรา

การสร้างสรรค์ท่ารำ ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย เครื่องระดับ ประกอบการแสดงหุ่นคนตะลุงโนราได้แบ่งข้อกำหนดดังนี้

ข้อกำหนดที่ 1 การประดิษฐ์ท่ารำหุ่นคนตะลุงโนรา

การสร้างสรรค์ท่ารำหุ่นคนตะลุงโนราจากการศึกษาท่ารำโนราในบทครูสอนรำ ท่ารำแม่บทโนราและท่าเชื่อมของท่ารำโนรา ซึ่งผู้วิจัยได้นำท่ารำมาสร้างสรรค์ ดังนี้

ท่ารำโนราในบทครูสอนรำมี 17 ท่า ผู้วิจัยได้เลือกท่ารำมาใช้ 2 ท่าได้แก่ ท่าครูรำเทียมบ่าและท่าผาหลา

1.2 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา มีองค์ประกอบของการแสดงในรูปแบบที่มีความสมบูรณ์ สวยงาม และเป็นที่ยอมรับของวิชาการ โดยเฉพาะความงดงามของท่ารำที่ผสมผสานการรำโนรากับการเชิดหนังตะลุง ความงามของเครื่องแต่งกาย ความไพเราะของการบรรเลงดนตรี

นอกจากนี้องค์ประกอบของการแสดงทุกๆด้านที่สื่อให้เห็นถึงแนวคิด ความเป็นเอกภาพของรูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ สำหรับองค์ประกอบของการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ประกอบด้วย

1.2.1 การกำหนดชื่อชุดการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

การตั้งชื่อชุดการแสดงเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสารให้ผู้ชมการแสดงทราบถึง แนวคิดที่มาของการสร้างสรรค์การแสดง สำหรับชื่อการแสดง หุ่นคนตะลุงโนรา เป็นชื่อชุดการแสดงที่จะสื่อให้ผู้ชมการแสดงทราบถึง การเชิดหนังตะลุง กับการรำโนราที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ของไทยที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือ มีจังหวะที่เร่งเร้า กระชับกระเชง และเน้นจังหวะมากกว่าท่วงทำนอง เป็นต้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ กล่าวถึงชื่อชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา การแสดงชุดนี้ฟังจากชื่อก็สามารถทราบได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ได้อย่างชัดเจน ทำให้ผู้ชมน่าติดตาม นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กล่าวถึงชื่อชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ว่าเหมาะสมอย่างยิ่งเพราะฟังจากชื่อชุดการแสดง แล้วนึกถึงการเชิดหนังตะลุงและรำโนรา บ่งบอกถึงความเป็นภาคใต้ได้อย่างดี รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สถาบัณบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่างถึงชื่อชุดการแสดง จากการตั้งชื่อตะลุงก็หมายถึง การเชิดตัวหนังตะลุงจากทางภาคใต้ โนรา หมายถึง การแสดงรำโนราภาคใต้ เหมาะสมอย่างยิ่งที่นำคำว่า หนังตะลุงกับโนรามารวมไว้ในการแสดงบ่งบอกถึงเอกลักษณะได้อย่างชัดเจน นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย - ละคร) พ.ศ. 2554 ข้าราชการบำนาญ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวถึงชุดการแสดง หุ่นคนตะลุงโนรา เป็นชุดการแสดงที่มีความเหมาะสม และสามารถเห็นได้ชัดว่ามีศิลปะการแสดงทั้ง 2 แบบอยู่ในชุดการแสดงนี้ คือ การเชิดหนังตะลุงกับการรำโนราของภาคใต้ได้อย่างชัดเจน ฟังแล้วน่าติดตาม

1.2.2 ดนตรี เนื้อเพลง และทำนองเพลงการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

ดนตรีมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา เพราะดนตรีสามารถจูงใจให้ผู้ชม ได้ฟังเสียงเพื่อเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ไปสู่ผู้ฟัง เป็นศิลปะง่ายต่อการสัมผัส ก่อให้เกิดความสุข ความปลื้มปิติพึงพอใจให้แก่ผู้ฟังได้ ทั้งนี้ยังเป็นตัวช่วยเสริมอารมณ์ ทั้งของผู้ชมการแสดง และตัวผู้แสดงโดยดนตรีบางเพลงมีความไพเราะทั้งเนื้อหาและสาระ ท่วงทำนองแต่ไม่สามารถประมวลเป็นท่ารำได้ แต่ขณะเดียวกันดนตรีบางเพลงไม่มีแม้แต่เนื้อร้อง แต่สามารถเติมเต็มทางการแสดงได้อย่างลงตัว จากการศึกษาพบว่า การสร้างสรรค์ชุดการแสดงส่วนใหญ่มักจะต้อง สร้างสรรค์ดนตรี ขึ้นมาก่อนโดยคำนึงถึงความถูกต้อง ตามหลักของการบรรเลงดนตรี การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ได้ใช้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การแสดงของหนังตะลุงและ

รำโนรา บรรเลงกันแบบจังหวะหน้าทับ มาเป็นตัวหลัก ส่วนปี่นั้นเอามาเป็นผู้นำทำนองในการบรรเลงดนตรีและในส่วนของดนตรีบรรเลงหนังตะลุงนั้น การบรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวหนัง การบรรเลงประกอบบทบาทเฉพาะอย่าง การประสานและการประสมวงล้วนใช้ความรู้ความสามารถเฉพาะตัวและประสบการณ์อีกระดับหนึ่ง ทั้งนี้หนังตะลุงยังนำเอาเครื่องดนตรี ภาคกลางและเครื่องดนตรีสากลเข้ามา แต่ก็สามารถปรับจังหวะ ตัวโน๊ต ผสมผสานระหว่างใหม่กับเก่าเข้ากันได้ ด้วยภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นอย่างดี จึงได้มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่ โดยนาย ปวริศ ประวัติ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนักวิชาการวัฒนธรรม ด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

แนวคิดในการประพันธ์เพลงการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา มีลำดับดังต่อไปนี้

1. ภาคใต้เป็นดินแดนที่มีความเจริญทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยสภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้เป็นเส้นทางข้ามสมุทรของชนชาติมาตั้งแต่อดีต ทั้งนี้ยังเป็นศูนย์กลางการค้าขายของเอเชียอาคเนย์แต่โบราณ เป็นแหล่งการค้าขายระหว่างอินเดีย จีน และการเข้ามาของชนชาติต่างๆ ทำให้วัฒนธรรมการดนตรี ถูกนำเข้ามาเผยแพร่กับชาวภาคใต้ ทำให้วัฒนธรรมดนตรีถูกถ่ายทอดปรับเปลี่ยนจนเป็นดนตรีของชาวบ้านโนราและหนังตะลุง ที่มีอิทธิพลจากอินเดีย นายปวริศ ปะวัติ จึงได้ศึกษา ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมการดนตรีของโนราและหนังตะลุงเพื่อประพันธ์ ขึ้นใหม่ให้เข้ากับสภาพแวดล้อมความเป็นอยู่ของคนในภาคใต้ได้อย่างชัดเจน

2. ประพันธ์เพลงโดยมีโครงสร้างเพื่อให้เป็นเอกลักษณ์ของการแสดง คือ กำหนดให้เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โครงสร้างของเพลง 1 ท่อนในแต่ละเพลง อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว สำนวนลีลาที่มีความหลากหลาย เพื่อให้อารมณ์ของเพลงสื่อถึงการเชิดตัวหนังตะลุงในอากับกิริยาต่างๆ ของตัวละครในแต่ละตัว ด้วยความจินตนาการของนักดนตรีที่มีความเข้าถึงตัวละครอย่างแท้จริง เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่กำหนดเรียกชื่อเพลงตาม ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา บรรเลงโดยวงดนตรีพื้นบ้านมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา (นายปวริศ ประวัติ สัมภาษณ์ 8 เมษายน 2559)

3. การบรรจุทำนองเพลงประกอบการแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา แบ่งออกเป็น 7 ช่วง ดังนี้

- <u>ช่วงแรก</u> เป็นการแต่งขึ้นเพื่อสื่อให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมการปฏิบัติของนายหนังตะลุงก่อนนำรูปหนังออกเชิดโดยการไห้วบูชาใช้ เพลงนาคบริภัทร ซึ่งเป็นเพลงที่คณะหนังตะลุงใช้สำหรับการนำรูปหนังออกเชิดเป็นอันดับแรกของการแสดงหนังตะลุง ในช่วงนี้ผู้เชิดนำตัวหุ่นออกมากลางเวทีเพื่อนั่งกราบไหว้แสดงถึงความเคารพครูบาอาจารย์ และการตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่นก่อนจะนำออกแสดง

- ช่วงที่สอง บรรเลงต่อด้วย เพลงฤาษีขุดหัวมัน เป็นท่วงทำนองเพลง อัตราสองชั้น เพื่อทำให้ทำนองเพลงสื่อถึงอริยาบทของการเชิดหนังตะลุงและการใช้ท่าทางในการแสดงท่ารำโนรา
- ช่วงที่สาม บรรเลงต่อด้วยเพลง นางสองแขนซึ่งเป็นเพลงที่สื่อถึงตัวมเหสีของตัวนาง บ่งบอกถึงอากัปกิริยาท่าทางอ่อนช้อยสวยงามโดย ใช้การเชิดบังคับสองแขนของตัวหนังตะลุงให้เกิดการเคลื่อนไหว
- ช่วงที่สี่ บรรเลงต่อด้วย เพลงคางคกปากสระ ซึ่งเป็นเพลงที่สื่อถึงการเชิดรูปหนังตัวตลกบ่งบอกถึงอากัปกิริยาท่าทางของตัวตลกในการใช้ลีลา การก้าวเท้า การโยกตัว การแข่วงแขน สลับไปมาทั้งสองมือได้เป็นอย่างดี รวมทั้งเน้นจังหวะที่มีความสนุกสนานรวดเร็วว่องไวในการเชิดรูปหนังตะลุง
- ช่วงที่ห้า บรรเลงต่อด้วย เพลงดำเนิน ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเชิดตัวเจ้าเมือง หรือตัวพระที่มีอากัปกิริยาสุขุมและสง่างามด้วยลีลาท่ารำที่อ่อนช้อย ในการวาดลวดลาย การก้าวเท้า
- ช่วงที่หก บรรเลงต่อด้วย เพลงเดินยักษ์ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเชิดตัวยักษ์ โดยตรงซึ่งจังหวะดนตรีในการบรรเลงเพื่อแสดงให้เห็น ถึงอากัปกิริยาท่าทางที่แข็งแรง ดุดัน โดยท่าการลงเหลี่ยม การหมุนตัว การโยกตัว พร้อมทั้งการวาดลวดลายที่มีจังหวะรวดเร็ว ตื่นเต้น ทั้งนี้การแสดงยังมีการถ่ายทอดอารมณ์ภายในผ่านสู่ใบหน้าด้วยการแสดงสีหน้าตัวยักษ์อีกด้วย
- ช่วงที่เจ็ด บรรเลงต่อด้วย เพลงนาคบริภัทร ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงเชิดหนังตะลุงตอนลงจบของการเชิดหนังตะลุง โดยนายหนังจะนำรูปหนังตะลุงเก็บเข้าที่ถือว่าเสร็จสิ้นการแสดง

ทำนองเพลงประกอบการแสดง หุ่นคนตะลุงโนรา นำเสนอเป็นตัวโน๊ต

โน๊ตเพลงหุ่นคนตะลุงโนรา

เพลงที่ 1 เพลงนาคบริภัทร

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ล	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ล	- ซ - ล
- ด - ล	- ซ - ด	- ร - ด	- ซ - ล	- ซ - ด	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ
- - - -	- - - -	- ร - ร	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ด	- ร - ฟ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ล - ร	- ด - ล

เพลงที่ 2 เพลงฤาษีขุดหัวมัน

- - - -	- ซ - ท	- ซ - ล	- - ล ล	- - - -	- ซ - ท	- ซ - ล	- - ล ล
- - - -	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด - ล	- - ซ ม	- ร ม ซ	- ล ซ ม	- ร - ด
- - - -	- ซ - ด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ม - ร	- ด - ม	- ด - ล	- - ล ล
- - - -	- ซ - ท	- ซ - ล	- - ล ล	- - - -	- ซ - ท	- ซ - ล	- - ล ล
- - - -	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด - ล	- - ซ ม	- ร ม ซ	- ล ซ ม	- ร - ด

เพลงที่ 3 นางสองแขน

- - - -	- ม ร ซ	- ซ - ซ	- ม ร ด	- - - -	- ม ร ซ	- ซ - ซ	- ม ร ด
- ซ - -	- ซ- ล	- - ซ ล	- ด - ร	- ซ - -	- ซ - ล	- - ซ ล	- ด - ร
- ซ - -	- ซ - ม	- - ด ร	- ม - ซ	- - - -	- ม ร ซ	- ซ - ซ	- ม ร ด
- - - -	- ม ร ซ	- ซ - ซ	- ม ร ด	- ซ - -	- ซ- ล	- - ซ ล	- ด - ร
- ซ - -	- ซ - ล	- - ซ ล	- ด - ร	- ซ - -	- ซ - ล	- - ซ ล	- ด - ร

เพลงที่ 4 คางคกปากสระ

- - - -	ร ฟ ร ร	ฟ ด ท ด	ร ฟ - ซ	- - - -	ล ซ ฟ ร	- - ซ ฟ	ม ร ด ร
- - - -	ซ ล ซ ซ	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	- ล ด ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ซ ร ร ร
ด ท - ด	- ท - ล	ซ ล ด ล	- ซ - ซ	ร ฟ - ด	- ท - ล	ซ ล ด ล	- ซ - ซ

เพลงที่ 5 เพลงดำเนิน

- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - ล	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - ล	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - ล	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ซ - ม	- ร - ม	- ด - ร
- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - ล	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - ล	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

เพลงที่ 6 เพลงเดินยักษ์

- - - -	- ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ซ	ฟ ร ฟ ซ	- - - -	- ร ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด - ล
- - - -	- ร ฟ ซ	- - ฟ ร	- ด - ล	- - - -	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ล	- ด - ล	- ด - ซ	- - - ร	- - - ล	- ด - ล	- ด - ซ
- - - -	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ - ซ	- - - -	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ล	- ด - ล	- ด - ซ	- - - ร	- - - ล	- ด - ล	- ด - ซ

เพลงที่ 7 เพลงนาคบริภัทร

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ล	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ล	- ซ - ล
- ด - ล	- ซ - ด	- ร - ด	- ซ - ล	- ซ - ด	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ
- - - -	- - - -	- ร - ร	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ด	- ร - ฟ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ล - ร	- ด - ล

4. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงการสร้างสรรค์การแสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

เป็นการสื่อถึงเอกลักษณ์วัฒนธรรมของชาวภาคใต้วงดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงคือวงดนตรีพื้นบ้านของชาวภาคใต้ ดังนี้

4.1 ทับ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังมีลักษณะคล้ายกับโทนภาคกลางแต่ภาคใต้เรียกว่า ทับโนรา ซึ่งจะใช้ตีเป็นคู่มีลักษณะเสียงต่างกันเล็กน้อยใช้คนตีเพียงคนเดียว ซึ่งถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญมากที่สุด เพราะทำหน้าที่ในการควบคุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนองตามผู้แสดงไม่ใช่ผู้แสดงเปลี่ยนจังหวะลีลาตามดนตรี แต่ผู้ทำหน้าที่ตีทับจะต้องรู้เงขอบของผู้รำอีกด้วย

ภาพที่ 4.5 ทับ

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

4.2 กลองโนรา เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองชนิดหนึ่งใช้ประกอบการแสดงโนราหรือหนังตะลุง ชาวบ้านภาคใต้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่ากลองตุ๊ก มีส่วนสูงประมาณ 12 นิ้วและมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของหน้ากลอง ทั้ง 2 ด้านประมาณ 10 นิ้ว ตัวกลองจะทำด้วยไม้ขนุน ใช้ขึ้นหน้าด้วยหนังวัวหรือหนังควายหนุ่ม มีหมุดไม้หรือภาษาใต้เรียกว่า "ลูกสัก" ตอกยึดหนังหุ้มให้ตึงติดกับตัวกลอง มีไม้ตีขนาดพอเหมาะ 1 คู่ แต่ถ้าเป็นกลองประเภทการแสดงหนังตะลุงจะมีขนาดที่เล็กกว่ามีส่วนสูงประมาณ 8 นิ้วเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้วทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ

ภาพที่ 4.6 กลองโนารา

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

4.3 ปี่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าใช้เพียงชิ้นเดียวของวง ซึ่งนิยมใช้ปีใน หรือบางคณะอาจใช้ปีนอก ที่มีเสียงสูงสุดในบรรดาเครื่องเป่าตระกูลปี่ใน ลักษณะมีขนาดเล็กและเสียงแหลมมีความยาวประมาณ 31 เซนติเมตร มีความกว้างประมาณ 3.5 เซนติเมตร มีลักษณะบานหัวบานท้ายและป่องตรงกลางเจาะรูกลาง ด้านบนมีรูเล็กใช้เสียงลิ้นปี่ด้านล่างรูจะใหญ่บริเวณเล่าปี่ที่ป่องตรงกลางจะเจาะรู 6 รู ลิ้นปี่ทำจากใบตาลนำมาตัดซ้อนกัน 4 ชั้น ตัดผูกกับท่อทองเหลืองเล็กๆ ซึ่งเรียกว่า "กำพวด" ตัวเลาจะทำด้วยไม้ชิงชัง หรือไม้พยูงเป็นอย่างดี

ภาพที่ 4.7 ปี่

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

4.4 โหม่งหรือฆ้องคู่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง ใช้ตีกำกับจังหวะซึ่งมีฆ้อง 2 ใบ มีขนาดเล็กเสียงจะต่ำใบหนึ่งและอีกใบเสียงจะสูง บางครั้งอาจจะเรียกว่าลูกเอกและลูกทุ้ม ทุ้มมีเสียงแตกต่างกันเป็นคู่แฝดแต่ดั้งเดิมจะใช้คู่ห้า

ภาพที่ 4.8 โหม่ง

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

4.5 ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทตี ทำด้วยทองเหลืองหล่อหนาปากกลม 1 ชุด มี 2 ฝา เป็นรูปฝาชีมีรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือกเรียกว่า 1 คู่ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางจากรอบหนึ่งไปสุดอีกด้านหนึ่งกว้างประมาณ 6 - 6.5 เซนติเมตร เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ ซึ่งการตีจะมีความแตกต่างจากการตีในการกำกับดนตรีไทย

ภาพที่ 4.9 ฉิ่ง

ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

4.6 แคระ หรือแกระ คือกรับ เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะที่ทำด้วยไม้ร้อยเชือกติดกัน เป็นพวงจากไม้แผ่นบางๆสลับกัน ร้อยเชือกด้านไปให้หลวมพอประมาณมัดเข้าด้วยกันตีให้กระทบกันก็จะเกิดเสียง

ภาพที่ 4.10 แคระหรือแกระ คือกรับ
ที่มา : สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช ,2560.

5. รูปแบบการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา กำหนดรูปแบบการแสดงออกเป็น 7 ช่วง ดังนี้

- ช่วงแรก เป็นบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นเพื่อสื่อให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมการปฏิบัติของนายหนังตะลุงก่อนนำรูปหนังออกเชิดโดยใช้ เพลงนาคบริภัทร ซึ่งเป็นเพลงที่คณะหนังตะลุงใช้สำหรับการนำรูปหนังออกเชิดเป็นอันดับแรกของการแสดงหนังตะลุง ในช่วงนี้ผู้เชิดนำตัวหุ่นออกมากลางเวทีเพื่อนั่งกราบไหว้แสดงถึงความเคารพครูบาอาจารย์ และการตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่นก่อนจะนำออกแสดง
- ช่วงที่สอง บรรเลงต่อด้วย เพลงฤาษีขุดหัวมัน เป็นท่วงทำนองเพลง อัตราสองชั้น เพื่อทำให้ทำนองเพลงสื่อถึงอริยาบทต่างๆของการแสดงท่ารำโนราผสมผสานกับการเชิดหนังตะลุง
- ช่วงที่สาม บรรเลงต่อด้วยเพลง นางสองแขนซึ่งเป็นเพลงที่สื่อถึงลูกหนังตัวนาง บ่งบอกถึงอากัปกิริยาท่าทางอ่อนช้อยสวยงามเปรียบเสมือนมเหสีที่ ใช้การเชิดบังคับสองแขนของตัวหนังแสดงท่าทาง
- ช่วงที่สี่ บรรเลงต่อด้วย เพลงคางคกปากสระ ซึ่งเป็นเพลงที่สื่อถึงรูปหนังตัวตลกบ่งบอกถึงอากัปกิริยาท่าทางของตัวตลกได้เป็นอย่างดี ในลีลาการเชิดที่เน้นความสนุกสนานรวดเร็วว่องไวในการใช้รูปหนังตะลุง
- ช่วงที่ห้า บรรเลงต่อด้วย เพลงดำเนิน ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเชิดตัวเจ้าเมืองหรือตัวพระที่มีอากัปกิริยาสุขุมและสง่างาม

- ช่วงที่หก บรรเลงต่อด้วย เพลงเดินยักษ์ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเชิดตัวยักษ์โดยตรงซึ่งจังหวะดนตรีในการบรรเลงจะเน้นแสดงสีหน้าเป็นหลักเพื่อแสดงให้เห็น ถึงอากัปกิริยาท่าทางที่แข็งแรง ดุดัน ในการแสดงพร้อมทั้งแสดงสีหน้าตัวยักษ์ได้อย่างชัดเจน

- ช่วงที่เจ็ด บรรเลงต่อด้วย เพลงนาคบริภัทร ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงเชิดหนังตะลุงตอนขึ้นต้น กับตอนจบเพลงของการเชิดหนังตะลุง โดยนายหนังจะนำรูปหนังตะลุงเก็บเข้าที่ถือว่าเสร็จสิ้นการแสดง

1.2.3 ท่ารำชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำหรือการออกแบบกระบวนท่ารำชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ดำเนินการตามแนวความคิดของการสื่อให้เห็นคุณค่าของการแสดงรำโนรา และการเชิดหนังตะลุงตามขนบธรมมเนียมความเชื่อเกี่ยวกับการรำโนรา และการเชิดหนังตะลุงที่มีต่อวิธีชีวิตของชาวภาคใต้ การประมวลข้อมูลต่างๆที่รวบรวมนำมาสู่การสร้างสรรค์ทำนองเพลง และกำหนดท่ารำโนรา และการเชิดหนังตะลุงของพื้นบ้านภาคใต้ มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ มีขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาท่ารำโนรา จากท่าสอนรำจำนวน 17 ท่า ได้แก่ ท่าสอนรำ ท่าครูรำเทียมบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่ารำเทียมพก ท่าวาดไว้ ท่าปลายอก ท่าผาหลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าพวงดอกไม้ ท่ารำโคมเวียน ท่ารูปเขียน ท่ากนกโคมเวียน ท่ารำกระเชียนปาดตาล ท่าฉันนี้เสวยนุช ท่าพระพุทธเจ้า ท่าห้ามมาร ท่าพระรามข้ามสมุทร และท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากร มีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบขวามเพียงบ่าซ้าย ท่าจีบซ้ายเพียงบ่าขวา ท่าจีบว้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย นำท่ารำต่างๆ มาเป็นแม่ท่า ในการสร้างสรรค์การแสดง

2. วิธีศึกษาการเชิดกนังตะลุง เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังโดยใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเกิดการเคลื่อนไหว และยังศึกษาตัวละครที่มีความสำคัญในการแสดงหนังตะลุงคือ ตัวเจ้าเมือง (ตัวพระ) ตัวมเหสี (ตัวนาง) ตัวยักษ์และตัวตลก นำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดง

3. ศึกษาทำนองเพลงหุ่นคนตะลุงโนรา พร้อมท่ารำที่สร้างสรรค์มาร้อยเรียงให้เข้ากับทำนองเพลงและจังหวะตามลำดับ

4. จัดรูปแบบต่างๆ ตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ให้การรำเกิดการเคลื่อนไหวตามสรีระร่างกายเพื่อความสวยงาม

5. ปรับปรุงแก้ไขกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับจังหวะดนตรี ให้เกิดความสวยงามของการเคลื่อนไหว และการใช้เวทีให้เหมาะสมและสมดุลของผู้เชิดหุ่นกับผู้แสดงเป็นหุ่นได้อย่างสวยงาม

6. ฝึกซ้อมการแสดงสร้างสรรค์ ชุด หุ่นคนตะลุงโนรากระบวนท่ารำการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา แบ่งออกเป็น 7 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 การนำรูปหนังออกเชิด

ท่าที่ 1 ท่าออก

ภาพที่ 4.11 ท่าออกหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เดินออก

มือ : มือขวาจับที่เข็มขัดที่สะโพกของตัวหุ่นเพื่อนำหุ่นออกมาเชิดมือซ้ายจะถือไม้เชิดออกมาโดยเดินตามหลังตัวหุ่น

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เดินออกมาหลังม่านโดยแสดงท่าทางเป็นหุ่นที่ไม่มีชีวิต และเดินนำหน้าผู้เชิดเพื่อมารอจังหวะขึ้นท่าทางอยู่ด้านขวาของเวที

มือ : มืออซ้ายวางข้างลำตัว

ศีรษะ : ก้มศีรษะเล็กน้อย

ท่าที่ 2 ท่าปักรูปหนัง

ภาพที่ 4.12 ท่าปักรูปหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : จับไม้เชิดไว้ข้างลำตัว

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : ปล่อยมือทั้งสองข้างแนบลำตัว

ศีรษะ : ก้มหน้าเล็กน้อย

ท่าที่ 3 ท่าไหว้ครู

ภาพที่ 4.13 ท่าไหว้ครูหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านซ้ายของตัวหุ่น

เท้า : นุ่งคุกเข่า

มือ : ประนมมือแล้วยกมือขึ้นพร้อมกับค้อมศีรษะลงให้หัวแม่มือจรดปลายจมูกปลายนิ้วแนบระหว่างคิ้ว

ศีรษะ : ก้มศีรษะเล็กน้อย

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : ปล่อยมือทั้งสองข้างแนบลำตัว

ศีรษะ : ก้มหน้าเล็กน้อย

ตอนที่ 2 แสดงท่าทางการเชิดหนังตะลุงกับการรำโนรา

ท่าที่ 4 ท่าใส่ไม้เชิด

ภาพที่ 4.14 ท่าใส่ไม้เชิดหุ่นคนตะลุงโนรา
ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านซ้ายและด้านขวาของตัวหุ่น

เท้า : นั่งคุกเข่า

มือ : จับมือซ้ายหุ่นแสดงท่าทางดัดมือหักข้อมือขึ้นลง แล้วนำมาไม้เชิดมาใส่ ในมือหุ่นและทำเหมือนกันกับมือขวา

ศีรษะ : ก้มมองไปที่มือหุ่น

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : ยกมือตามการบังคับของผู้เชิด

ศีรษะ : ก้มหน้าเล็กน้อย

ท่าที่ 5. ท่าเตรียมหุ่น

ภาพที่ 4.15 ท่าเตรียมหุ่น

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ยืนตรงด้านหลังตัวหุ่น

มือ : มือขวาจับคางตัวหุ่น มือซ้ายจับด้านหลังเทริดของตัวหุ่นโดยขยับใบหน้าตัวหุ่นไปมา โดยเริ่มจากด้านขวาหันกลับมาด้านหน้า ด้านซ้าย หันกลับมาด้านหน้า

ศีรษะ : หันศรีษะมองด้านขวาซ้าย และด้านหน้าตามลำดับ

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : ปล่อยมือแนบลำตัว

ศีรษะ : หันศรีษะมองด้านขวา ซ้าย และด้านหน้าตามลำดับที่ผู้เชิดจับเชิด

ท่าที่ 6. ท่าเตรียมไม้เชิด

ภาพที่ 4.16 ท่าเตรียมไม้เชิด

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : จับไม้เชิดตัวหุ่น ยกแขนซ้าย และยกแขนขวาสลับไปมา

ศีรษะ : มองตัวหุ่น

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : แสดงท่าทางยกแขนซ้าย ยกแขนขวาสลับไปมาตามผู้เชิด

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 7 ท่าครูรำเทียมบ่า

ภาพที่ 4.17 ท่าครูชักให้รำไว้เพียงบ่า

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายจับไม้เชิดบังคับมือซ้ายและมือขวาของตัวหุ่นตั้งวงกลาง

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายและมือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 8 ท่ากรีดนิ้วและท่าครูรำเทียมบ่า

ภาพที่ 4.18 ท่ากรีดนิ้วและท่าครูชักให้รำเพียงบ่า

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายจับไม้เชิดบังคับมือซ้ายของตัวหุ่นจีบคว่ำพร้อมตวัดขึ้นตั้งวงกลาง และมือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวา และเอียงคอข้างซ้าย

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายจีบคว่ำ ตวัดขึ้น กรีดนิ้ว พร้อมตั้งวงกลาง และมือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวา และเอียงคอข้างซ้าย

ตอนที่ 3 แสดงท่าทางการเชิดรูปหนังตัวมเหสี

ท่าที่ 9 ท่าครูรำเทียมบ่า (ขั้นตอนที่ 1)

ภาพที่ 4.19 ท่าครูชักให้รำเพียงบ่าหันข้าง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ (ขั้นตอนที่ 1)

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายไขว้เท้าขวา

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายและมือขวาของตัวหุ่นตั้งวงกลาง

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวาเล็กน้อย

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง พร้อมกับก้าวเท้าขวา ไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายและมือขวาตั้งวงกลางข้างลำตัว

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวาเล็กน้อย

ภาพที่ 4.20 ท่าครูชักให้รำเพียงบ่าหน้าตรง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ (ขั้นตอนที่ 2)

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายตั้งวงหน้าและมือขวาตั้งวงกลางข้างลำตัว

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายตั้งวงหน้าและมือขวาตั้งวงกลางข้างลำตัว

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 10 ท่าปักรูป

ภาพที่ 4.21 ท่าปักรูปหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายปล่อยทิ้งข้างลำตัวเหมือนไม่มีชีวิตและจับไม้เชิดบังคับมือขวาของตัวหุ่นตั้งวงกลาง

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวา

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายปล่อยทิ้งข้างลำตัวเหมือนไม่มีชีวิต และมือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : เอียงคอข้างขวา

ท่าที่ 11 ท่าจีบขวาเพียงเอว

ภาพที่ 4.22 ท่าจีบขวาเพียงเอว

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายตัวหุ่นตั้งวงสูง มือขวาจีบคว่ำ เหยียดแขนตึงระดับไหล่

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย

มือ : มือซ้ายตัวหุ่นตั้งวงสูง มือขวาจีบคว่ำ เหยียดแขนตึงระดับไหล่

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 12 ท่าสอดสร้อย

ภาพที่ 4.23 ท่าสอดสร้อย

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ถอนเท้าซ้ายไปด้านหลัง พร้อมหมุนตัว 1 รอบ

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือหุ่นรำท่าสอดสร้อย

ศีรษะ : เอียงขวา

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ถอนเท้าซ้ายไปด้านหลัง พร้อมหมุนตัว 1 รอบ

มือ : มือซ้ายจีบปรกหน้ามือขวาตั้งวงสูงทำท่าสอดสร้อย

ศีรษะ : เอียงขวา

ตอนที่ 4 แสดงท่าทางการเชิดรูปหนังตัวตลก

ท่าที่ 13 ท่าตัวตลกหนังตะลุง

ภาพที่ 4.24 ท่าตัวตลกหนังตะลุง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : หันหน้าด้านขวา เฉียง 45 องศา

เท้า : ถอนเท้าขวาลงหลัง เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือขวาหุ่น ดึงมาด้านหลัง และดันมือขวาไปด้านหน้า ทิ้งน้ำหนักตัว พร้อมโยกลำตัวไปมาตามจังหวะตะลุงลีลาศ ทำซ้ำ 2 รอบ

ศีรษะ : เอียงคอซ้ายขวาไปมาตามจังหวะ

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : หันหน้าด้านขวา เฉียง 45 องศา

เท้า : ถอนเท้าขวาลงหลัง เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า

มือ : มือขวาวาดลงข้างหลัง และวาดมือขวาขึ้นกลับมาด้านหน้า มือซ้ายก็ปฏิบัติเช่นเดียวกับมือขวา ทำสลับไปมาพร้อมโยกลำตัวไปมาตามจังหวะตะลุง ลีลาศ ทำซ้ำ 2 รอบ

ศีรษะ : เอียงคอซ้ายขวาไปมาตามจังหวะ

ท่าที่ 14 ท่าตัวตลกหนังตะลุง

ภาพที่ 4.25 ท่าตัวตลกหนังตะลุง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 4.26 ท่าตัวตลกหนังตะลุง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : หมุนรอบตัว 360 องศา

เท้า : ย่ำเท้าซ้าย ย่ำเท้าขวาสลับไปมา จำนวน 5 จังหวะ

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือขวาหุ่นให้ยื่นแขนขวาไปด้านหน้าสลับกับแขนซ้ายไปมา จำนวน 5 จังหวะ แล้วบังคับมือหุ่นยกแขนทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะดึงส่งไปด้านหลังพร้อมโยกตัวและแอ่นตัวไปด้านหน้าด้านหลังตามจังหวะ ปฏิบัติสลับไปมาจำนวน 3 จังหวะ (แสดงท่ากวักมือ)

ศีรษะ : เอียงคอซ้าย เอียงขวาไปมาตามจังหวะ

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : หมุนรอบตัว 360 องศา

เท้า : ย่ำเท้าซ้าย ย่ำเท้าขวาสลับไปมา จำนวน 5 จังหวะ

มือ : ยกแขนขวาไปด้านหน้า สลับกับแขนซ้ายไปมา จำนวน 5 จังหวะ แล้วยกแขนทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ แล้วลดลงส่งไปด้านหลังพร้อมโยกตัว และแอ่นตัวไปด้านหน้าด้านหลังตามจังหวะปฏิบัติสลับไปมา จำนวน 3 จังหวะ (แสดงท่ากวักมือ)

ศีรษะ : เอียงคอซ้าย เอียงขวาไปมาตามจังหวะ

ท่าที่ 15 ท่าตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่น

ภาพที่ 4.27 ท่าตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่น

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 4.28 ท่าตรวจความเรียบร้อยของตัวหุ่น

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านขวา เฉียง 45 องศา

เท้า : ยืนตรง

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือหุ่นให้อยู่ข้างลำตัว และมือขวาจับที่เข็มขัดตัวหุ่น คล้ายกำลังดึงตัวหุ่นตั้งให้ตรง และใช้มือทั้งสองข้างจับที่ข้างชฎา เพื่อขยับหน้าหุ่นให้ตรง

ศีรษะ : มองที่ตัวหุ่น

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านขวา เฉียง 45 องศา

เท้า : ยืนตรง

มือ : มือทั้งสองทิ้งอยู่ข้างลำตัว

ศีรษะ : ก้มหน้าเล็กน้อย เพื่อรอผู้เชิดมาจับใบหน้าให้ตั้งตรง

ตอนที่ 5 แสดงท่างการเชิดรูปหนังตัวเจ้าเมือง (ตัวพระ)

ท่าที่ 16 ท่าท่องโรง

ภาพที่ 4.29 ท่าท่องโรง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : หมุนรอบตัว 360 องศา 1 รอบ

เท้า : ย่อเข่า ย่ำเท้า

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายหุ่นให้ตั้งวงหน้าระดับอก มือขวาจีบส่งหลัง

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : หมุนรอบตัว 360 องศา 1 รอบ

เท้า : ย่อเข่า ย่ำเท้า

มือ : มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับอก มือขวาจีบส่งหลัง

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 17 ท่าผาหลา

ภาพที่ 4.30 ท่าผ่าหลา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านขวา และด้านซ้าย

เท้า : เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายเตะหลัง (จังหวะที่ 1) เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาย่ำชิด เท้าซ้ายก้าวข้างเท้าขวาเตะหลัง (จังหวะที่ 2) เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายย่ำชิด เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายเตะหลัง (จังหวะที่ 3) และทำจังหวะที่ 2 ซ้ำอีกครั้ง ครบ 4 ครั้ง

มือ : จับไม้เชิดบังคับแขนขวาหุ่นให้ทำท่าบัวชูฝัก แขนซ้ายจีบส่งหลัง ปฏิบัติสลับไปมาครบ 4 ครั้ง

ศีรษะ : เอียงซ้าย เอียงขวา สลับไปมา 4 ครั้ง ตามจังหวะดนตรี

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านขวา และด้านซ้าย

เท้า : เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายเตะหลัง (จังหวะที่ 1) เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาย่ำชิด เท้าซ้ายก้าวข้างเท้าขวาเตะหลัง (จังหวะที่ 2) เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายย่ำชิด เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายเตะหลัง (จังหวะที่ 3) และทำจังหวะที่ 2 ซ้ำอีกครั้ง ครบ 4 ครั้ง

มือ : มือขวาทำท่าบัวชูฝัก มือซ้ายจีบส่งหลัง ปฏิบัติสลับไปมา ครบ 4 ครั้ง

ศีรษะ : เอียงซ้าย เอียงขวา สลับไปมา 4 ครั้ง ตามจังหวะดนตรี

ท่าที่ 18 ท่าสอดสร้อย

ภาพที่ 4.31 ท่าสอดสร้อย

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : เฉียงซ้าย

เท้า : ยกเท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายไขว้ พร้อมหมุนตัว 1 รอบ

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือหุ่นรำท่าสอดสร้อย

ศีรษะ : เอียงขวา

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ยกเท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายไขว้ พร้อมหมุนตัว 1 รอบ

มือ : มือซ้ายจีบปรกหน้า มือขวาตั้งวงสูง ทำท่าสอดสร้อย

ศีรษะ : เอียงขวา

ตอนที่ 6 แสดงท่าทางการเชิดรูปหนังตัวยักษ์

ท่าที่ 19 ท่ายักษ์

ภาพที่ 4.32 ท่ายักษ์

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านขวา

เท้า : ก้าวเท้าขวา แยกขาซ้าย แล้วลงเหลี่ยม สลับไปมา ปฏิบัติ 4 ครั้ง แล้วหมุนตัวครึ่งรอบ

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือขวาหุ่นทำท่าถือกระบองยักษ์ มือซ้ายหงายมือข้างลำตัว แล้วโยกตัวตามจังหวะเพลง เริ่มจากซ้ายก่อน

ศีรษะ : เอียงขวา เอียงซ้าย สลับไปมาตามจังหวะเพลง

ใบหน้า : แสดงใบหน้าเป็นตัวยักษ์

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านขวา

เท้า : ก้าวเท้าขวา แยกขาซ้าย แล้วลงเหลี่ยม สลับไปมา ปฏิบัติ 4 ครั้ง แล้วหมุนตัวครึ่งรอบ

มือ : มือซ้ายหุ่นทำท่าถือกระบองยักษ์ มือขวาตั้งวงล่างข้างลำตัว แล้วโยกตัวตามจังหวะเพลง เริ่มจากซ้ายก่อน

ศีรษะ : เอียงขวา เอียงซ้าย สลับไปมาตามจังหวะเพลง

ใบหน้า : แสดงใบหน้าเป็นตัวยักษ์

การแสดงสีหน้าเป็นตัวยักษ์นั้นเพื่อให้ผู้เชิดส่วมจิตวิญญาณ ถ่ายทอดอารมณ์ผ่านความรู้สึกสู่ผู้แสดงตัวหุ่น ด้วยการแสดงสีหน้าเป็นรูปหนังตัวยักษ์

ท่าที่ 20 ท่ายักษ์

ภาพที่ 4.33 ท่ายักษ์

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : เฉียงขวา

เท้า : ท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 19 เท้าซ้ายยกขา เท้าขวายืดตรง

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายหุ่นทำท่าถือกระบองยักษ์ มือขวายืดแขนตรง พร้อมชี้นิ้วชี้ตรง

ศีรษะ : เชิดหน้าขึ้นเล็กน้อย สายตามองดูที่นิ้วชี้

ใบหน้า : แสดงใบหน้าเป็นตัวยักษ์

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : เฉียงขวา

เท้า : ท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 19 เท้าซ้ายยกขา เท้าขวายืดตรง

มือ : มือซ้ายทำท่าถือกระบองยักษ์ มือขวายืดแขนตรง พร้อมชี้นิ้วชี้ตรง

ศีรษะ : เชิดหน้าขึ้นเล็กน้อย สายตามองดูที่นิ้วชี้ ใบหน้าแสดงสีหน้ายักษ์

ท่าที่ 21 ท่าสอดสร้อย

ภาพที่ 4.34 ท่าสอดสร้อย

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 4.35 ท่าสอดสร้อย

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : หมุนขวารอบตัว 360 องศา 1 รอบ

เท้า : เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายจีบปกหน้า มือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : หน้าตรง แสดงสีหน้ายักษ์ เมื่อหมุนตัวครึ่งรอบ ให้แสดงสีหน้าปกติ

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : หมุนขวารอบตัว 360 องศา 1 รอบ

เท้า : เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : มือซ้ายจีบปกหน้า มือขวาตั้งวงกลาง

ศีรษะ : หน้าตรง แสดงสีหน้ายักษ์ เมื่อหมุนตัวครึ่งรอบ ให้แสดงสีหน้าปกติ

ตอนที่ 7 การนำรูปหนังเก็บเข้าที่หลังจากเสร็จสิ้นการแสดง

ท่าที่ 22 ท่าเขาควาย

ภาพที่ 4.36 ท่าเขาควาย

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : แยกขาลงเหลี่ยม พร้อมกับขยับปลายเท้าทั้งสองข้าง เลื่อนขึ้นไปข้างหน้า

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายมือขวาหุ่นให้ตั้งวงสูงชูขึ้นเหนือศีรษะ ทำท่าราหูจับจันทร์หรือท่าเขาควาย พร้อมกับรวบไม้เชิดไว้ที่ระดับเอว แล้วกดตัวหุ่นลงเพื่อแสดงท่าลงเหลี่ยมและกางมือออก เพื่อดันให้หุ่นเลื่อนไปด้านหน้า

ศีรษะ : หน้าตรง เชิดหน้าขึ้นเล็กน้อย

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : แยกขาลงเหลี่ยม พร้อมกับขยับปลายเท้าทั้งสองข้าง เลื่อนขึ้นไปข้างหน้า

มือ : มือซ้ายมือขวาตั้งวงสูง ชูขึ้นเหนือศีรษะ ทำท่าเขาควาย

ศีรษะ : หน้าตรง เชิดหน้าขึ้นเล็กน้อย

ท่าที่ 23 ท่าปักรูปหนัง

ภาพที่ 4.37 ท่าปักรูปหนัง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ถอนเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : จับไม้เชิดบังคับมือซ้ายมือขวาของหุ่นปล่อยข้างลำตัว

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : ถอนเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : มือซ้ายมือขวาปล่อยข้างลำตัว

ศีรษะ : หน้าตรง

ท่าที่ 24 ท่ายกหุ่นเก็บเข้าที่

ภาพที่ 4.38 ท่ายกหุ่นคนเข้าที่

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ปฏิบัติท่ารำ

1. ผู้เชิดตัวหุ่น

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : จับไม้เชิดแนบไว้ด้านหลังตัวหุ่น พร้อมจับตัวหุ่นระดับเอวพาหุ่นเข้าไปหลังเวที

ศีรษะ : หน้าตรง

2. ผู้แสดงหุ่นคน

ทิศ : ด้านหน้า

เท้า : เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา

มือ : มือซ้ายมือขวาปล่อยวางข้างลำตัว ตามผู้เชิดกลับเข้าไปหลังเวที

ศีรษะ : ก้มศรีษะเล็กน้อย

กล่าวโดยสรุปว่า ผู้วิจัยได้นำวิธีการเชิดหนังตะลุงจากตัวละคร 4 ตัว กับการรำโนรา จากรำแม่บทจำนวน 2 ท่า และบทสอนรำจำนวน 2 ท่า และท่าเชื่อมโนรา จำนวน 3 ท่า มาวางเป็นกระบวนท่ารำการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา ตามลักษณะรูปแบบที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นมาให้มีความ

สอดคล้องท่ารำโนรากับวิธีการเชิดหนังตะลุงไปในทิศทางเดียวกันระหว่างการเชิดกับการรำผสมผสานลีลาท่ารำได้อย่างลงตัวและสวยงาม แต่สามารถบ่งบอกได้ว่าอะไรคือหนังตะลุงด้วยวิธีการเชิดกับอะไรคือ การรำโนราในท่างทางที่เป็นเอกลักษณ์ของโนรา ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมภาคใต้อย่างแท้จริง ใช้เวลาในการแสดง 4.19 นาที

การสร้างสรรค์ท่ารำ	ลำดับท่ารำ
ท่ารำที่มาจากลักษณะการเชิดหนังตะลุงและกิริยาท่าทางของตัวหนังตะลุง	ท่าที่ 1, 2, 3, 4 ,5, 6, 10, 13, 14, 15, 19, 20 ,23, 24
ท่ารำที่มาจากท่ารำของโนรา	ท่าที่ 7, 8, 9 ,11, 12, 16, 17, 18, 21, 22

1. ท่าครูรำเทียมบ่า คือ มือทั้งสองตั้งวงกลางเพียงบ่า หน้าตรง ยืนเท้าขวาไขว้เท้าซ้ายย่อเข่า ลำตัวตั้งตรง ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์อยู่ในช่วงของการแสดงเริ่มต้น ที่ผู้แสดงคนเชิดได้จับไม้เชิดให้ผู้แสดงตั้งท่ารำครูชักให้รำเพียงบ่า เพื่อแสดงถึงการที่จะบังคับให้หุ่นมีความพร้อมในการเคลื่อนไหวหรือเริ่มต้นของการเชิดหุ่น ในการตั้งวงกลาง ดังนั้น เพื่อให้มีความสอดคล้องในการใช้ท่าทาง ผู้วิจัยจึงใช้ท่าครูรำเทียมบ่า เพื่อให้ผู้ชมหรือผู้ที่มีพื้นฐานในการรำโนรารู้จัดท่ารำว่ามาจากท่ารำโนราอย่างชัดเจน

ภาพที่ 4.39 ท่าครูรำเทียมบ่า

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

2. ท่าผาหลา คือ มือซ้ายมือขวาทำท่าบัวบาน พร้อมย่อเข่าขวา เท้าซ้ายยกตั้งฉาก ลำตัวตรง หน้าตรง ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ไว้ในช่วงของการเชิดตัวพระหนังตะลุงจากการยกเป็นแพนผาหลา โดยใช้มือยกขึ้นพร้อมกันทั้ง 2 ข้างระดับเหนือศีรษะ พร้อมกับยกขาซ้ายตั้งฉากมา ดัดแปลงท่าทางของการแสดงชุดนนี้ ด้วยการยกมือด้านขวาเพียงด้านเดียวระดับเหนือศีรษะ ส่วนมือซ้ายนั้นใช้ท่าจีบส่งหลังแทน ส่วนเท้าไม่ยกตั้งฉาก แต่ใช้ไขว้เท้าแทน เนื่องจากลักษณะท่าทางดังกล่าว ทำให้ผู้เชิดสามารถเชิดตัวหุ่นในการใช้ลีลาแสดงท่าทางได้สะดวกกว่าท่าเดิมของโนราที่ดูแข็งเกินไป และผู้วิจัยต้องการให้เห็นวิธีการเชิดหนังตะลุงที่นำมาผสมกับท่ารำด้วย

ภาพที่ 4.40 ท่าผ่าหลา

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

ท่ารำแม่บทโนรามีทั้งหมด 12 ท่า ผู้วิจัยได้นำท่ารำจากแม่บทโนรามาสร้างสรรค์จำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าเขาควาย

1. ท่าจีบขวาเพียงเอว คือ มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายจีบหงายระดับเอวด้านข้าง หน้าตรง ยืนเท้าชิด ย่อเข่า ลำตัวตั้งตรง แต่ผู้วิจัยได้นำมาดัดแปลงโดยการใช้มือซ้ายตั้งวงสูง ส่วนมือขวาจีบคว่ำแขนตึง เท้าขวาไขว้เท้าซ้าย ย่อเข่า ลำตัวตั้งตรง เนื่องจากท่ารำนี้มีความเหมาะสมในการใช้การเชิดด้วยการแสดงลีลาท่าทางในการเชิดหนังตะลุงมีความกระชับ ว่องไวและรวดเร็ว เพื่อใช้ออกลีลาท่าทางในการเคลื่อนไหวของตัวหุ่น

ภาพที่ 4.41 ท่าจีบขวาเพียงเอว

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

2. ท่าเขาควาย คือ มือซ้าย มือขวาตั้งวงสูงระดับศีรษะ พร้อมตั้งฉาก ขาลงเหลี่ยม ลำตัวตรง หน้าตรง ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดให้ผู้ชมได้เห็นถึงการรำโนราที่บ่งบอกถึงวัฒนธรรมภาคใต้ได้อย่างชัดเจน เพราะเป็นท่ารำที่ใช้ในการรำโนราตามคณะต่าง ๆ รวมทั้งท่ารำดังกล่าวยังอยู่ในบทการรำโนราที่หลากหลาย เช่น ท่ากระต่ายชมจันทร์ ท่าพระสุริยงค์ อยู่ในบทปฐม และท่าเทวดาอยู่ในบทครูสอน เนื่องจากท่ารำนี้ถือได้ว่าเป็นท่ารำชั้นสูงของโนราและเป็นเอกลักษณ์ของโนราด้วย

ภาพที่ 4.42 ท่าเขาควาย

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

ท่าเชื่อมของท่ารำโนรา จำนวน 3 ท่า ได้แก่

1. ท่าท่องโรง เป็นท่าเชื่อมของโนรา คือ มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับใบหน้า มือขวาจีบส่งหลัง ย่อเข่า ย่ำเท้า หน้าตรง ใช้สำหรับในการเปลี่ยนตัวละครจากตัวนางสู่การแสดงท่าทางตัวพระที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้น

ภาพที่ 4.43 ท่าท่องโรง

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

2. ท่าสอดสร้อย ซึ่งเป็นท่าเชื่อมโนรา คือ มือซ้ายจีบปรกหน้า มือขวาตั้งวงกลาง พร้อมกับดึงมือทำท่าสอดสร้อย เอียงศีรษะขวา เท้าซ้ายวางหลัง เท้าขวาย่อเข่า หน้าตรง ใช้สำหรับในการเปลี่ยนท่ารำของการเชิดหุ่นจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง

ภาพที่ 4.44 ท่าสอดสร้อย

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

3. ท่ากรีดนิ้ว ซึ่งเป็นลีลาของโนรา คือ ผู้แสดงลีลาการกรีดนิ้ว โดยกำมือ พร้อมกับกรีดนิ้วเริ่มจากนิ้วโป้ง นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วก้อยตามลำดับ พร้อมหักข้อมือ ถือได้ว่าเป็นท่าสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบในการแสดงชุดนี้ เพราะส่วนใหญ่ผู้คนทั่วไปได้สัมผัสได้ว่าเป็นท่าที่มาจากการรำโนรา รวมเป็นการแสดงท่าทางในการออกลีลาของโนรา เพื่อให้เกิดความสวยงามในการใช้เล็บและมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 4.45 ท่ากรีดนิ้ว

ที่มา : รุยาพา รอดทิม,2559. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

1.2.4 เครื่องแต่งกายชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

1. เครื่องแต่งกายตัวหนังตะลุง

1.1 รูปตัวหนังพระอิศวร

ภาพที่ 4.46 รูปเครื่องแต่งกายตัวหนังพระอิศวร

ที่มา : สรวิศ รัตนพันธ์,2560.

1.2 รูปตัวหนังเจ้าเมือง

ภาพที่ 4.47 รูปเครื่องแต่งกายตัวหนังเจ้าเมือง (ตัวพระ)

ที่มา : สรวิศ รัตนพันธ์,2560.

2. เครื่องแต่งกายโนรา

2.1 เครื่องแต่งกายโนรา

ภาพที่ 4.48 รูปเครื่องแต่งกายโนราและองค์ประกอบโนรา

ที่มา : โนรารำพื้นฐานสายขุนอุปถัมภ์นรากร,2561. **ผู้แสดงแบบ :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

การแต่งกายหนังตะลุง และการรำโนรานั้นจะไม่ค่อยมีความแตกต่างกันมาก ผู้วิจัยได้นำทั้งสองส่วนนี้มาสร้างสรรค์เป็นชุด การแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา โดยได้ใช้รูปแบบของเครื่องแต่งกายของรูปหนังตะลุงมาเพียงเฉพาะบางส่วนประกอบไปด้วย

1. สนับเพลา
2. ผ้านุ่ง
3. กำไลต้นแขน
4. กำไลข้อมือ
5. ทับทรวง
6. ปั้นเหน่ง(หัวเข็มขัด)
7. กำไลข้อเท้า
8. รองเท้า
9. รัศมีที่อยู่บนศีรษะของพระอิศวร

และรูปแบบของเครื่องแต่งกายโนรามาเพียงเฉพาะบางส่วน ประกอบด้วย

1. กางเกง
2. ผ้านุ่ง
3. ห้อยหน้า
4. ห้อยข้าง
5. กรองคอ
6. เล็บ
7. เทริดโนรา

นำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

ภาพที่ 4.49 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

การสร้างสรรค์การแสดงชุดหุ่นคนตะลุงโนราเป็น การสร้างสรรค์ขึ้นจากการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราของชาวภาคใต้ ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการประดิษฐ์เครื่องประดับการแสดงชุดนี้ให้สอดคล้องกับการแต่งกายของตัวละครในรูปหนังตะลุงและการแต่งกายของโนรา ของชาวภาคใต้ เพื่อสื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยได้นำเอารูปแบบการแต่งกายมาจากรูปตัวหนังตะลุงและการแต่งกายของโนราในสมัยโบราณ มาผสมผสานกับการแต่งกายในรูปแบบสมัยใหม่ ซึ่งประกอบไปด้วย การแต่งกายของตัวหุ่นที่จะใส่เสื้อบอดี้สูทสีขาวทั้งตัว นุ่งกางเกงสนับเพลาสีส้ม ปักด้วยดิ้นสีทองทำเป็นลวดลายเพื่อความสวยงาม และใช้ผ้าลายพุ่มข้าวบิณฑ์สีน้ำตาลโดยตัดแบบสำเร็จรูปการนุ่งแบบโนราโบราณ ลักษณะเป็นหางหงส์ ใส่ผ้าห้อยข้างสีครีมทองและผ้าห้อยหน้าสีเขียวทอง สวมใส่กรองคอสีทองปักด้วยลูกปัดสีทองพร้อมทั้งใส่เครื่องประดับประกอบด้วยโลหะสีทอง ดังนี้

1. ทรับทรวง เป็นโลหะตีลาย ประดับด้วยพลอยสีแดงและคริสตัลสีขาว
2. กำไลข้อมือ เป็นโลหะตีลายสีทอง ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางด้านบนกว้าง 8 เซนติเมตรและ ด้านล่างกว้าง 6 เซนติเมตร ลัการะเป็นปล่องมีตะขอเกี่ยวสำหรับสวมข้อมือ
3. กำไลต้นแขน เป็นโลหะตีลายสีทองตีลาย โดยใช้ผ้าสีแดงกำมะยีติดภายใน กำไลต้นแขนเพียงเล็กน้อยเพื่อความสวยงาม
4. ปั้นเหน่ง(หัวเข็มขัด) เป็นโลหะทั้งหัวและสายเข็มขัด โดยหัวเข็มขัดจะตีลายประจำยาม ประดับด้วยพลอยสีแดง และคริสตัลรูปเพชร
5. กำไลข้อเท้า เป็นโลหะที่ใช้ใส่ข้อเท้า มีลักษณะเป็นวงรีปลายกำไลจะเป็นรูปหัวบัวทั้ง 2 ด้าน
6. รองเท้า เป็นรองเท้าอินเดียเรียกว่า พาคูกัส ที่มีลัการะปลายหัวแหลมขึ้งจากพื้นสูงประมาณ 5 เซนติเมตรประดับตกแต่งด้วยดิ้นทอง
7. เทริดโนรา เป็นมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้าใช้สวมศรีษะลักษณะคล้ายชฎาแต่มีรูปทรงที่สั้นกว่า มีโครงสร้างทำด้วยไม้แกะสลักพร้อมตกแต่งรายละเอียดด้วยปั้นรักติดเป้นลวดลายลงรักปิดทองตกแต่งด้วยกระจกและคริสตัลรูปเพชร นำรัศมีของหนังตะลุงตัวพระอิศวรมาประดับแต่งล้อมเทริดโนราจากตัวเทริดขึ้นไปยังยอดโนรา อย่างสวยงาม
8. เล็บโนรา เป็นเครื่องสวมมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินรี ทำด้วยเงินต่อปลายด้วยเส้นเอ็นที่มีลูกปัดร้อยสอดสีไว้พองาม สวมมือทั้ง 4 นิ้ว (ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ)

ผู้วิจัยมาสร้างสรรค์โดยนำมาจากเครื่องแต่งกายโนราบางส่วน ได้แก่

1. เสื้อบอดี้สูท ได้มีการนำเสื้อบอดี้สูทสีขาว มาใช้สวมใส่เต็มตัว เนื่องจากผู้วิจัยได้มองว่าการที่ตัวหุ่นแต่งหน้าสีขาว เขียนใบหน้าด้วยลายกนกส่งให้ตัวหุ่นมีความโดดเด่นและเสมือนว่าเป็นหุ่นจริง และอีกประการหนึ่งในสมัยก่อนใบหน้าหุ่นนั้นจะเน้นสีขาว เพื่อสะท้อนให้เห็นของความเป็นหุ่นจริง ๆ

ภาพที่ 4.50 เสื้อบอดี้สูท

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

2. สนับเพลา ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ใหม่โดยปักเลื่อมที่ปลายขา

ภาพที่ 4.51 สนับเพลา

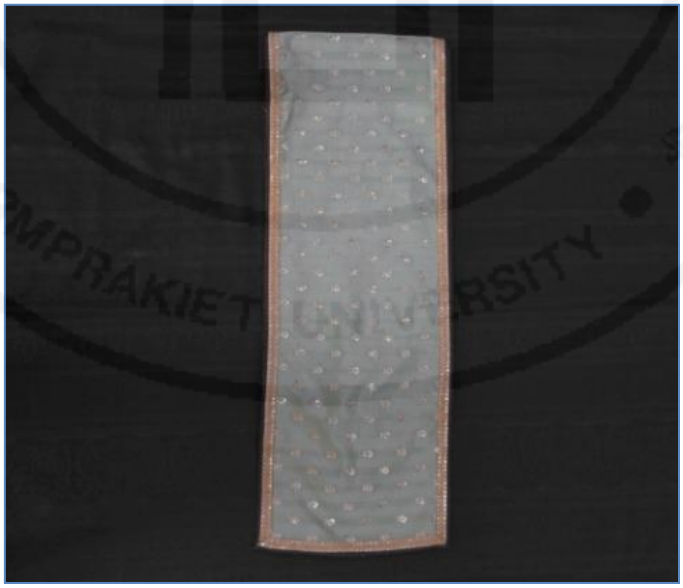
ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561

3. ผ้านุ่ง พิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์สีน้ำตาล

ภาพที่ 4.52 ผ้านุ่ง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

4. ห้อยหน้า ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยใช้เลื่อมปักลายพุ่มสีทองบนผืนผ้าไหมสีเขียว โดยติดริบบิ้นดิ้นทองรอบผืน ให้มีลวดลายที่สวยงาม



ภาพที่ 4.53 ห้อยหน้า

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

5. ห้อยข้าง ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยใช้เลื่อมปักลายพุ่มสีทองบนผืนผ้าไหมสีครีม โดยติดริบบิ้นดิ้นทองรอบผืน ให้มีลวดลายที่สวยงาม

ภาพที่ 4.54 ห้อยข้าง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

6. กรองคอ ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยการปักลูกปัด ดิ้นทอง ปักเลื่อมเพื่อให้มีลวดลายที่สวยงามและร้อยด้วยลูกปัดสีทอง

ภาพที่ 4.55 กรองคอ

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

7. เข็มขัดและหัวเข็มขัด เป็นโลหะทั้งหัวและสายเข็มขัด โดยหัวเข็มขัดจะตีลายประจำยาม ประดับด้วยพลอยสีแดง และคริสตัลรูปเพชร

ภาพที่ 4.56 เข็มขัดและหัวเข็มขัด

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

8. สร้อย ทับทรวง ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ เป็นโลหะตีลายชุปทอง ประดับด้วยพลอยสีแดง และคริสตัลรูปเพชร

ภาพที่ 4.57 ซับทรวงหรือทับทรวง

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

9. กำไลต้นแขน เป็นโลหะตีลายสีทองตีลาย โดยใช้ผ้าสีแดงกำมะยีติดภายใน กำไลต้นแขนเพียงเล็กน้อยเพื่อความสวยงาม

ภาพที่ 4.58 กำไลต้นแขน

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

10. กำไลข้อมือ เป็นโลหะตีลายสีทอง ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางด้านบนกว้าง 8 เซนติเมตร และ ด้านล่างกว้าง 6 เซนติเมตร ลัการะเป็นปล่องมีตะขอเกี่ยวสำหรับสวมข้อมือ

ภาพที่ 4.59 กำไลข้อมือ

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

11. กำไลข้อเท้า เป็นโลหะที่ใช้ใส่ข้อเท้า มีลักษณะเป็นวงรีปลายกำไลจะเป็นรูปหัวบัว ทั้ง 2 ด้าน

ภาพที่ 4.60 กำไลข้อเท้า

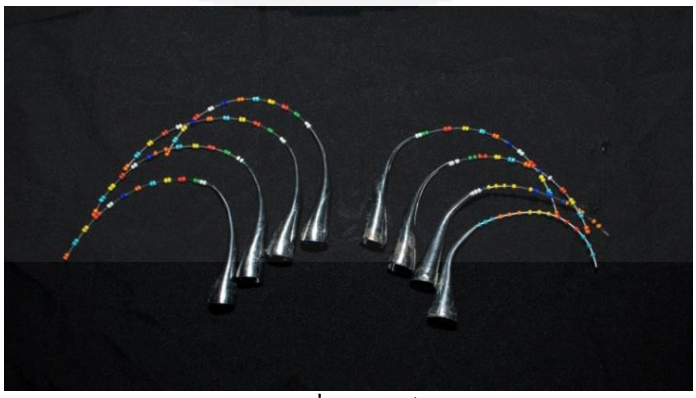
ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

12. เทริด เป็นมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้าใช้สวมศรีษะลักษณะคล้ายชฎาแต่มีรูปทรงที่สั้นกว่า มีโครงสร้างทำด้วยไม้แกะสลักพร้อมตกแต่งรายละเอียดด้วยปั้นรักติดเป้นลวดลายลงรักปิดทองตกแต่งด้วยกระจกและคริสตัลรูปเพชร นำรัศมีของหนังตะลุงจากตัวพระอิศวรมาประดับแต่งล้อมเทริดโนราจากตัวเทริดขึ้นไปยังยอดโนรา อย่างสวยงาม

ภาพที่ 4.61 เทริดละครชาตรี

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

13. เล็บ เป็นเครื่องสวมมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินรี ทำด้วยเงินต่อปลายด้วยเส้นเอ็นที่มีลูกปัดร้อยสอดสีไว้พองาม สวมมือทั้ง 4 นิ้ว(ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ)



ภาพที่ 4.62 เล็บ

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

14. รองเท้า เป็นรองเท้าอินเดียเรียกว่า พาคูกัส ที่มีลัการะปลายหัวแหลมขึ้งจากพื้นสูงประมาณ 5 เซนติเมตรประดับตกแต่งด้วยดิ้นทอง

ภาพที่ 4.63 รองเท้า

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

1.2.5 การแต่งหน้า ทำผมชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

การแต่งหน้า ซึ่งถือได้ว่ามีความสำคัญและเป็นองคีประกอบอย่างหนึ่งของการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา เพราะการแต่งหน้าสามารถทำให้ผู้แสดงมีความโดดเด่น ความสวยงาม มีความเป็นเอกลักษณ์และมีการใช้สีสันลวดลายที่เขียนบนใบหน้า แต่อย่างไรก็ดีการแต่งหน้าสำหรับการแสดงนั้นต้องมีหลัก มีทักษะในการที่จะทำให้นักแสงสวยงามขึ้น สำหรับการแต่งหน้าการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ผู้วิจัยได้นำแนวคิดมาจากการเขียนใบหน้า ของพระอิศวร ในรูปแบบศีรษะโขน เนื่องจากพระอิศวรถือได้ว่าเป็นเทพเจ้าสูงสุดสามพระองค์ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ฮินดู และอีกอย่างหนึ่งการแสดงหนังตะลุงยังนำพระอิศวรออกเชิดแทนเทพเจ้าทั้งสามพระองค์อีกด้วย

ดังนั้นจึงทำให้ผู้วิจัย ได้นำลักษณะวิธีการเขียนใบหน้า ลักษณะการวาดลวดลาย ลายเส้นมาใช้วาดบนใบหน้าของผู้แสดงหุ่น

ภาพที่ 4.64 พระอิศวร

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561

ภาพที่ 4.65 การแต่งหน้าการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561

ภาพที่ 4.66 การแต่งกายด้านหน้าประกอบ ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 4.67 การแต่งกายด้านหลังประกอบ ชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

การแต่งกายของคนเชิด

แนวคิดมาจากการแต่งกาย ราชปะแตนเป็นเครื่องแต่งกายของข้าราชการพลเรือนในสมัยโบราณ ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นชุดการแต่งกายของผู้เชิดเพราะเห็นว่า มีความสวยงามและเหมาะสมกับการแสดงชุดนี้แต่จะใช้ลักษณะเป็นชุดสีดำเนื่องจาก สามารถเป็นฉากด้านหลังตัวหุ่น และยังทำให้ตัวหุ่นมีความโดดเด่น สง่างามในการบังคับการเครื่องไหวของตัวหุ่นไปพร้อมกับความสวยงาม ประกอบไปด้วย

1. เสื้อราชปะแตน เป็นเครื่องแต่งกายชายไทยลักษณะเป็นเสื้อสูทสีดำ คอตั้งสูง ติดกระดุมสีทอง ใช้ผ้าไหมอิตาลีในการตัดเย็บ

ภาพที่ 4.68 เสื้อเชิด **ที่มา :** อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

2. โจงกระเบน เป็นผ้านุ่งสีดำลายไทย

ภาพที่ 4.69 ผ้านุ่ง **ที่มา :** อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

3. ผ้าคาดเอว เป็นผ้าสีดำสอดดิ้นสีทองรูปลายช้า 2 ตัวหันหน้าเข้าหากัน พร้อมตกแต่งลวดลายเพื่อความสวยงาม

ภาพที่ 4.70 ผ้าคาดเอว **ที่มา :** อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

อุปกรณ์การแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

การแสดงหุ่นคนชุด ตะลุงโนรา มีความจำเป็นต้องใช้ไม้เชิด ถือได้ว่าไม้เชิดเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงเพราะผู้เชิดต้องใช้ไม้บังคับให้ตัวหุ่น ให้เกิดอาการกิริยาท่าทางในการเคลื่อนไหวในลักษณะท่าทางต่างๆ ดังนั้นจึงได้มีไม้เชิดหุ่น ความยาวขนาด 90 เซนติเมตร ใช้ไม้ทั่วไปในการแกะ โดยที่ใช้สำหรับเชิดนี้จะแกะตรงด้ามจับเป็นรูปหัวบัว ในส่วนปลายไม้เจาะรูเล้กน้อยเพื่อใช้สำหรับสอดยางยืดชนิดแบบกลม เข้าไปทำเป็นลักษณะเป็นห่วง เพื่อใชคล้องสำหรับใส่กับมือตัวหุ่นสำหรับเชิด

ภาพที่ 4.71 ไม้เชิดหุ่น

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561

ภาพที่ 4.72 การแต่งกายคนเชิดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา

ที่มา : อดุลวิทย์ พรมเกตุ :1 ตุลาคม 2561.

1.2.6 ผู้แสดงและคัดเลือกผู้แสดง ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

การสร้างสรรค์การแสดงชุดหุ่นคนตะลุงโนรา ผู้สร้างสรรค์กำหนดผู้แสดงไว้จำนวน 2 คน ประกอบด้วยนักแสดงชาย 1 คนทำหน้าที่เป็นผู้เชิดหุ่น และนักแสดงชายอีก 1 คนทำหน้าที่เป็นผู้แสดงเป็นตัวหุ่นในการคัดเลือกนักแสดงนั้นจะต้องมีรูปร่างบุคลิกสง่างามในระดับเดียวกันโดยที่ส่วนสูงอยู่ในระดับไม่ต่างกันมาก และไม่อ้วนจนเกินไปและไม่ผอมจนเกินไป เป็นต้น

1.2.7 โอกาสที่แสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา

การสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้ผู้ชมได้ทราบถึงรูปแบบการเชิดของหนังตะลุงและการรำโนราของภาคใต้ ฉะนั้นการแสดงชุดนี้สามารถแสดงได้ในงานมงคลทั่วไปเพื่อความบันเทิง เพื่อประกอบการเรียนการสอนเป็นต้น

การเผยแพร่ผลงาน ชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน

การเผยแพร่ผลงาน ชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน ได้นำออกการแสดงที่อาคารเฉลิมพระเกียรติ ศูนยีวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ ในวันที่ 8 มีนาคม 2560 โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชียวชาญด้านนาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในสังคมร่วมชมการแสดง และวิพากย์การแสดง ดังนี้

1. อาจารย์ไพฑูรย์ เข็มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า การแสดงชุดนี้สามารถสื่อให้เห็นถึงการเชิดหนังตะลุงได้อย่างชัดเจนและตื่นตา เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงสามารถบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่าเป็นศิลปะพื้นบ้านของปักษ์ใต้อย่างแท้จริง ดูรวมๆถือว่าน่าสนใจดี และสวยงาม

2. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ประจำพุทธศักราช 2554 กล่าวว่า การที่นำตัวหนังตะลุงทั้ง 4 ตัว มาประกอบการแสดงชุดนี้ มีความเหมาะสมดีไม่ช้าเกินไปในการแสดงกิริยาท่าทางและชื่อชุดการแสดงก็มีความเหมาะสมสามารถสร้างงานออกมาได้สวยงาม แปลกตาตื่นเต้นดีในช่วงแสดงท่าทางเชิด ตัวยักษ์ขอชมเชยว่าคิดงานได้ดีเยี่ยมการแสดงสวยงามการคิดสร้างสรรค์ดี ดูแล้วไม่เหมือนใคร ใช้หลักการทางด้านนาฏศิลป์รวมกับการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ได้อย่างลงตัว ไม่มีที่ติ สวยงามมากและอีกอย่างการแสดงที่สามารถจุดประกายให้เด็กรุ่นใหม่สามารถเป็นแนวทางสร้างสรรค์งานต่อไปในอนาคตอย่างดี

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ กล่าวว่า การแสดงชุดนี้ เป็นการแสดงที่ดีมาก ๆ ของวงการในการเชิดหนังตะลุงและการรำโนรา เพราส่วนใหญ่การแสดงนาฏศิลป์นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบการเชิดหนังตะลุงมี เพียงอย่างเดียว เช่น ระบำนางสองแขน ระบำจินตปาตี และหนังตะลุงคน

แต่การแสดงชุดนี้ได้นำวิธีการเชิดหนังตะลุง กับการรำโนรามาผสมผสานได้ดีมาก อีกอย่างยังสื่อให้เห็นถึงลักษณะลีลาท่าทางของตัวหนังตะลุง ทั้ง 4 ตัว ได้เป็นอย่างดี ขอชื่นชมท่ารำโนราก็สามารถถ่ายทอดได้อย่างชัดเจนจากลีลาผู้แสดงตัวหุ่นที่สื่อให้เห็นท่ารำที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของโนรา เช่น ท่ากรีดนิ้ว ท่าท่องโรง ท่าสอดสร้อย ถือได้ว่าสร้างงานได้ดีมาก และยังถือได้ว่าเป็นการแสดงที่ไม่เหมือนใคร ดนตรีก็ถูกต้องตามหลักการเชิดหนังตะลุง กับการรำโนราดีมากดูแล้วเพลิดเพลินดี ไม่น่าเบื่อ มีแต่น่าสนใจ ไม่มีที่ติ สวยงามมากดีเยี่ยม ลักษณะการเชิดตัวหนังแต่ละตัวสามารถสื่อให้ลีลาท่าทางได้อย่างชัดเจน เช่น ตัวพระ ดูแล้วสง่างาม ตัวนาง ก็ดูอ่อนช้อย เหมือนกับเชิดนางสองแขนในหนังตะลุง ตัวตลก แสดงลีลาสนุกสนานดี น่าชวนหัวเราะ ตัวยักษ์เห็นได้ชัดเจนมากจากการทำท่าถือกระบอง และยังถ่ายทอดใบหน้าแสดงท่าทางยักษ์ได้อย่างดุดัน ชวนสนุกมาก ขอชื่นชมผู้สร้างสรรค์

จากข้อวิพากษ์ของผู้ทรงคุณวุฒิทั้งหมดผู้วิจัยจึงได้นำข้อวิพากษ์มาตรวจสอบหาข้อบกพร่องเพื่อแก้ไขปรับปรุงตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้แนะนำ

ผู้วิจัยได้นำการแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนในวันศุกร์ที่ 24 มีนาคม 2560 โดยมีผู้เข้าร่วมรับชมจำนวน 200 คน สามารถเก็บแบบสอบถามความพึงพอใจในการนำเสนอผลการวิจัยนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ผู้ชมมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ย 4.59) รายการที่มีความพึงพอใจสูงที่สุดคือ การประดิษฐ์ท่ารำการแสดงหุ่นคนชุดตะลุงโนรา (ค่าเฉลี่ย 4.86) รองลงมา การแสดงอารมณ์บ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร (ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตัวยักษ์) (ค่าเฉลี่ย 4.65) และความพร้อมเพรียงของผู้เชิดและผู้รำ (ค่าเฉลี่ย 4.55) ตามลำดับ ส่วนรายการที่มีความพึงพอใจต่ำที่สุด คือ การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.45)

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง หุ่นคนตะลุงโนรา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยสร้างสรรค์ได้สรุปขั้นตอนและเสนอผลงานวิจัยตามลำดับต่อไปนี้

1. วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์
2. สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาการเชิดหนังตะลุงและการรำโนราศิลปะการแสดงของทางภาคใต้
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด หุ่นคนตะลุงโนรา
3. เพื่อเผยแพร่ผลงาน ชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน

สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์

พบว่า ได้ข้อค้นพบตามข้อสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย สรุปผลวิจัยได้ ดังนี้

1. ประเด็นการศึกษาประวัติความเป็นมา ประวัติความเป็นมาหนังตะลุงพบว่า หนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวคือ นายหนังตะลุง ทำหน้าที่ทั้งเชิดทั้งพากษ์ เจรจา ตัวหนังตะลุงมีรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง มเหสี และตัวตลกเนื้อเรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ ชาดก กฎแห่งกรรมใช้ภาษาใต้ในการดำเนินเรื่อง ตัวเอกหรือตัวเจ้าเมืองนิยมใช้ภาษากลาง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กลอง ทับ โหม่ง ซอ ฉิ่ง ปี่ และปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม

ประวัติการแสดงรำโนรา พบกว่า การแสดงโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวปักษ์ใต้ ความเป็นมามี 2 กระแส 1.ความเชื่อ วางการรำโนรามาจากละครชาตรีของทางภาคกลาง 2.เป็นความเชื่อว่ามาจากคำบอกเล่าจากตำนานขุนศรีศรัทธา ท่าสอนรำ มีทั้งหมด 17 ท่า ได้แก่ ท่าสอนรำ ท่าครูรำเทียมบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่ารำเทียมพก ท่าวาดไว้ ท่าฝ่ายอก ท่าผาหลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าพวงดอกไม้ ท่ารำโคมเวียน ท่ารูปเขียน ท่ากนกโคมเวียน ท่ารำกระเชียนปาดตาล

ท่าฉันนี้เสวยนุช ท่าพระพุทธเจ้า ท่าห้ามมาร ท่าพระรามจะข้ามสมุทร ส่วนท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากรมีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบข้างเพียงบ่าซ้าย ท่าจีบข้างเพียงบ่าขวา ท่าจีบซ้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย เครื่องแต่งกายโนรา เรียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ร้อยด้วยเครื่องลูกปัดโนรา มีทั้งหมด 5 ชิ้น พานอก บ่า 2 ชิ้น ปิ้งคอหน้าหลัง เทริดผ้าถุง หน้าผ้า ผ้าห้อย หางหงส์ กำไลข้อมือ กำไลต้นแขน ทับทรวง ปีกนกแอ่น เครื่องดนตรีได้แก่ ปี่ ทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง กรับ

2. ประเด็นการศึกษาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์การแสดงชุดหุ่นคนตะลุงโนรา พบว่าเป็นการสร้างสรรค์ที่ใช้ศิลปะการแสดงการเชิดหุ่น การเชิดหนังตะลุง และการรำโนรา มาผสมผสานให้เกิดการเคลื่อนไหวตามกิริยาท่าทางของตัวหนังตะลุง ได้แก่ เจ้าเมือง มเหสี ตัวยักษ์ และตัวตลก โดยใช้ดนตรีพื้นบ้านทางภาคใต้ประกอบการแสดง การแต่งกายได้สร้างสรรค์จากเครื่องแต่งกายโนราให้มีเอกลักษณ์เฉพาะการแสดง ชุด หุ่นคนตะลุงโนรา ใช้เวลาในการแสดง 4.19 นาที ท่ารำมีทั้งหมด 24 ท่า

3. ประเด็นการเผยแพร่ผลงานชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน จากการนำการแสดงสู่สาธารณชนผู้ชมมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ย 4.59) รายการที่มีความพึงพอใจสูงที่สุดคือ การประดิษฐ์ท่ารำการแสดงหุ่นคนชุดตะลุงโนรา (ค่าเฉลี่ย 4.86) รองลงมาการแสดงอารมณ์บ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร (เจ้าเมือง มเหสี ตัวตลก ตัวยักษ์) (ค่าเฉลี่ย 4.65) และความพร้อมเพรียงของผู้เชิดและผู้รำ (ค่าเฉลี่ย 4.55) ตามลำดับ ส่วนรายการที่มีความพึงพอใจต่ำที่สุด คือ การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.45)

อภิปรายผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่องการแสดงหุ่นคนตะลุงโนราผลของการวิจัยครั้งนี้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย นำไปสู่การอภิปรายผลดังนี้

1. ประเด็นการศึกษาประวัติความเป็นมาของการเชิดหนังตะลุงและรำโนรา พบว่าหนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนังใช้ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวคือ นายหนังตะลุง ทำหน้าที่ทั้งเชิดทั้งพากษ์ เจรจา ตัวหนังตะลุงมีรูปยักษ์ ฤาษี เจ้าเมือง มเหสี และตัวตลกเนื้อเรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ เช่น รามเกียรติ์ ชาดก กฎแห่งกรรมใช้ภาษาใต้ในการดำเนินเรื่อง ตัวเอกหรือตัวเจ้าเมืองนิยมใช้ภาษากลางเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กลอง ทับ โหม่ง ซอ ฉิ่ง ปี่ และปัจจุบันนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม สอดคล้องกับบุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร ที่กล่าวว่าหนังตะลุง เป็นศิลปะการแสดง

ซึ่งชาวปักษ์ใต้ได้รู้จักและคุ้นเคยมานานหลายศวรรต จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้ นับเป็นการแสดงที่ผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตชาวบ้านอย่างแท้จริงนอกเหนือไปจากมโนราและเพลงบอก หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยตัวหนัง ซึ่งตัดมาจากหนังวัว มาเชิดบนจอผ้าสีขาว โดยมีแสงไฟส่องมาจากด้านหลังของตัวหนัง ซึ่งจะบังเกิดภาพปรากฏอยู่บนจออีกด้านหนึ่งซึ่งมีคนรอดูอยู่ ผู้บังคับหรือเชิดให้หนังเคลื่อนไหวและมีชีวิตชีวาคือ นายหนังตะลุง ซึ่งต้องทำทั้งเชิดทั้งพากษ์ และเจรจาสลับกันไป เป็นเวลาไม่น้อยกว่า 7 ชั่วโมง ต่อ 1 คืน โดยสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุราว 150 ปี ซึ่งเชื่อว่าหนังตะลุงมีกำเนิดก่อนหน้านี้แล้ว จังหวัดที่จัดว่ามีหนังตะลุงอยู่มาก ได้แก่ นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง และตรัง ตี่จัดว่ามากที่สุดคือ นครศรีธรรมราช เพราะมีคณะหนังตะลุงอยู่ที่อำเภอและแต่ละอำเภอก็มีมากคณะ (หรือมากโรง)

ประวัติการแสดงรำโนรา พบกว่า การแสดงโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวปักษ์ใต้ ความเป็นมามี 2 กระแส 1.ความเชื่อ วางการรำโนรามาจากละครชาตรีของทางภาคกลาง 2.เป็นความเชื่อว่ามาจากคำบอกเล่าจากตำนานขุนศรีศรัทธา ท่ารำโนราจากท่าพระรามจะข้ามสมุทร ได้แก่ ท่าสอนเอย ท่าสอนรำ ท่าครูชักให้รำเพียงบ่า ท่าปลดปลงลงมา ท่าครูขังให้รำเพียงพร ท่าวาดไว้ ท่ายกเป็นแผนผาลา ท่ายกสูงเสมอหน้า ท่าช่อระย้าพวงดอกไม้ ท่ากระเรียนปาดตาล ท่าพระพุทธเจ้าห้ามมาร ท่าพระรามจะข้ามสมุทรท่ารำแม่บทจากสายขุนอุปถัมภ์นรากร มีทั้งหมด 12 ท่า ได้แก่ ท่ายืนพนมมือ ท่าจีบซ้าย ท่าจีบขวา ท่าจีบซ้ายเพียงเอว ท่าจีบขวาเพียงเอว ท่าจีบซ้ายไว้หลัง ท่าจีบขวาไว้หลัง ท่าจีบข้างเพียงบ่าขวา ท่าจีบซ้ายเสมอหน้า ท่าจีบขวาเสมอหน้า ท่าเขาควาย เครื่องแต่งกายโนรา เลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ร้อยด้วยเครื่องลูกปัด มีทั้งหมด 5 ชิ้น พานอก บ่า 2 ชิ้น ปิ้งคอหน้าหลัง เทริด ผ้าถุง หน้าผ้า ผ้าห้อย หางหงส์ กำไลข้อมือ กำไลต้นแขน ทับทรวง ปีกนกแอ่น เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง กรับ สอดคล้องกับภิญโญ จิตต์ธรรม ได้สรุปความไว้ว่า โนราเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุงเก่าประมาณ พ.ศ. 1858 - 2051 ตามตำนานโนราที่มาจากหลักฐานเอกสารหรือคำบอกเล่าจากขุนอุปถัมภ์นรากรและผู้รู้ทั้งที่เป็นร้อยแก้วและร้อยกรอง มีเรื่องราวเล่าว่า พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมือง ๆ หนึ่ง มีมเหสีทรงพระนามว่าพระนางศรีมาลา ทั้งสองพระองค์มีบุตรด้วยกันองค์หนึ่งทรงพระนามว่า นวลทองสำลี วันหนึ่งหลังจากนางนวลทองสำลีตื่นจากบรรทมและยังไม่ทันที่จะชำระพระพักตร์ก็ได้ไปยืนระลึกถึงในสุบินนิมิตที่ได้มีมา และพระนางก็สามารถจำได้จนหมดสิ้น เมื่อพระองค์ทรงยืนนิ่งอยู่เช่นนั้น ทำให้พวกสาวใช้สงสัยและถามพระนางว่า เพราะเหตุอันใดพระนางจึงไม่ทรงชำระพระพักตร์ ทั้ง ๆ ที่ตื่นบรรทมแล้ว พระนางตรัสว่า เมื่อคืนนี้ฝันแปลกมาก ฝันแปลกอย่างที่ไม่เคยฝันมาก่อนเลย แล้วพระนางก็ทรงเล่าความฝันนั้นให้พวกสนมฟังว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดู การร่ายรำนั้นรำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามมากน่าชม มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตร การประโคมดนตรีเข้ากับท่ารำเป็นจังหวะ

2. ประเด็นการสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนราพบว่า เป็นการสร้างสรรค์ที่ใช้ศิลปะการแสดงการเชิดหุ่น การเชิดหนังตะลุง และการรำโนรา มาผสมผสานให้เกิดการเคลื่อนไหวตามกิริยาท่าทางของตัวหนังตะลุง ได้แก่ เจ้าเมือง มเหสี ตัวยักษ์ และตัวตลก โดยใช้ดนตรีพื้นบ้านทางภาคใต้ประกอบการแสดง การแต่งกายได้สร้างสรรค์จากเครื่องแต่งกายโนรา ให้มีเอกลักษณ์เฉพาะการแสดงชุดหุ่นคนตะลุงโนรา ใช้เวลาในการแสดง 4.19 นาที ท่ารำมีทั้งหมด 24 ท่า ซึ่งสอดคล้องกับเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย มีความเห็นว่า การประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและสามารถประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อความหมายให้คนอื่นเข้าใจในภาษาท่านั้น ๆ เข้าถึงอารมณ์ ถ้าเป็นการประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้องมีแต่การบรรเลงทำนองเพลงให้ยึดหลักสังเกตอากัปกิริยาและผู้คิดประดิษฐ์ต้องตั้งเป้าหมายการต้องการสื่อให้ชัดเจน มองลักษณะสอดคล้องกับความเป็นจริงให้มากที่สุด และคำนึงถึงจุดเน้นดังนี้ 1) ยึดพื้นฐานดังเดิมคือ แม่ท่าต่าง ๆ จากบทรำเพลงช้าเพลงเร็วและแม่บท 2) ความชำนาญ รอบรู้ในท่าพื้นฐานและความสามารถในการเชื่อมท่าโยงให้เข้าใจความหมายได้อย่างงดงาม 3) หลีกเลี่ยงการเสนอท่ารำซ้ำ ๆ 4) การแสดงแต่ละชุดต้องใช้เพลงที่มีความสนุกสนานเร้าใจ ฟังง่าย 5) ต้องคำนึงถึงผู้ชมว่าเป็นอย่างไรมีพื้นฐานความรู้ทางนาฏศิลป์หรือไม่ 6) ต้องให้ความสำคัญทั้งท่ารำ เนื้อร้อง ทำนอง และการแต่งกาย 7) ระยะเวลาที่จัดแสดงแต่ละชุดต้องกระชับใช้เวลาไม่ควรเกิน 10-12 นาที 8) ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพตามเป้าหมายที่วางไว้

3. ประเด็นการเผยแพร่ผลงานชุด หุ่นคนตะลุงโนราสู่สาธารณชน จากการนำการแสดงสู่สาธารณชนผู้ชมมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ยรวมอยู่ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ย 4.59) รายการที่มีความพึงพอใจสูงที่สุดคือ การประดิษฐ์ท่ารำการแสดงหุ่นคนชุดตะลุงโนรา (ค่าเฉลี่ย 4.86) รองลงมาการแสดงอารมณ์บ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร (ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตักยักษ์) (ค่าเฉลี่ย 4.65) และความพร้อมเพรียงของผู้เชิดและผู้รำ (ค่าเฉลี่ย 4.55) ตามลำดับ ส่วนรายการที่มีความพึงพอใจต่ำที่สุด คือ การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.45) สอดคล้องกับกาญจนา แก้วเทพกล่าวถึงการสร้างตลาดผู้ชมวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ดังนี้ 1). ต้องเข้าใจว่ากำลังสร้าง “ใคร” ปัจจุบันนี้เริ่มมีการสร้างตลาดผู้ชม โดยไม่ตั้งใจ เช่น ตามสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะท้องถิ่นจะเริ่มมีการสอนโนรา หมอลำ ค่าวซอ ลิเก ซึ่งถือได้ว่าเป็นการเพิ่มขยายปริมาณผู้ชมในวัฒธรรมพื้นบ้านให้มากขึ้น การเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาเช่นนี้ คงไม่อาจจะทราบผลในการสร้างศิลปินให้เป็นตัวเป็นตนขึ้นมาได้ หากแก่น่านจะเป็นการสร้างผู้ชมหรือคนดูมากกว่า 2). การสร้างผู้ชมในเชิงคุณภาพ ถ้าเราทำความเข้าใจและตกลงร่วมกันว่า การเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาไม่ได้มุ่งเป้าที่การสร้างผู้ส่งสาร หากแต่เป็นการสร้างผู้รับสารในมิติเชิงคุณภาพ เราก็คงต้องการผู้ดู

ผู้ชมที่มองแล้วเห็น ดูเป็นเข้าใจและชื่นชม โดยเฉพาะบรรดาคนดูโนรานั้นมีความรู้ความเข้าในเรื่องโนราพอๆ กับตัวศิลปิน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์หุ่นคนตะลุงโนราครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ควรมีการส่งเสริมเผยแพร่ และพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้เป็นงานสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง โดยเฉพาะหนังตะลุงและรำโนรา ที่เป็นการสร้างสรรค์ร่วมกันกับศิลปินต่างประเทศ เช่น อินเดีย มาเลเซีย อินโดนีเซีย เพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจในเชิงธุรกิจวัฒนธรรมร่วมกัน

2. ควรจัดตั้งกองทุนพัฒนางานพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพื่อให้ชุมชนและสังคมตระหนักถึง คุณค่าที่สามารถพัฒนาคุณภาพชีวิตในเชิงเศรษฐกิจสร้างสรรค์ รวมทั้งเป็นกลไกในขับเคลื่อนการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงในภูมิภาคต่าง ๆ

3. กระบวนการสร้างสรรค่ชุดหุ่นคนตะลุงโนราครั้งนี้สามารถนำไปปรับใช้กับศิลปะการแสดงพื้นบ้านในแขนงอื่นๆ ได้ หรือเป็นแนวทางในการประดิษฐ์คิดค้นนวัตกรรมประเภทศิลปะการแสดงที่สื่อความหมายของวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนต่อไป

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (มกราคม-มีนาคม 2557) “โนรา ศิลปะมรดกภูมิไทย” ใน **วารสารวัฒนธรรม**. หน้า 4-17.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (มกราคม-มีนาคม 2557). “โนรายก ชูบัว อัตลักษณ์ถิ่นใต้รำร่ายโนราห์” ใน **วารสารวัฒนธรรม.** หน้า 77-81.

กลิ่น คงเหมือนเพชร. (2550) **ยอดดาราตลกหนังตะลุง**. กรุงเทพฯ : ชมรมเด็ก.

คิด ทองได้คล้าย. (2544) **ศึกษาเปรียบเทียบหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันออกกับภาคใต้ฝั่งตะวันตก**. คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

จักรพันธ์ โปษยกฤษ. (2529) **หุ่นไทย**. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา สหประชาชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

จรูญ หยูทอง. (2547) **ครอบมือ 2**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2550) **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขาวิชาการละคอน) กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ดุสิต รักษ์ทอง. (2539) **การอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุง ตามทรรศนะของนายหนัง**. สงขลา : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2539) **โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขานาฏยศิลป์) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2540) **โนราตัวอ่อน**. สงขลา : สำนักศิลปและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531) **ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. (2538) **พรานโนรา**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิพัทธ์พร แพ็งแก้ว. (2547) **ผู้อยู่กับเงา**. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ.

นพพล จำเริญทอง. (2547) **การวิเคราะห์การสร้างงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาพิเชษฐ กลั่นชื่น**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (คณะศิลปดนตรีและการแสดง) ชลบุรี : มหาวิทยาลัยบูรพา.

บุปผาชาติ อุปภัมภ์นรากร. (2533) **ศิลปะการแสดงโนรา : การอนุรักษ์ การพัฒนา และการสืบสาน**. นนทบุรี : สำนักพิมพ์สัมปชัญญะ.

_____.(2542).นาฏศิลป์พื้นเมือง.โครงการตำราวิชาการราชภัฏเฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมพรรษา 6 รอบ. สถาบันราชภัฏธนบุรี กรุงเทพฯ.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และ พิเชษฐ กลั่นชื่น. (2551) **ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล. (2525) **ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง**. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปิยวดี มากพา. (2555) **การสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.

มูลนิธิมั่นพัฒนา. (2512) “ประวัติความเป็นมาของการเล่นหุ่นเป็นมหรสพของไทย” **ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 32**. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.

พิทยา บุษรารัตน์. (2537) **โนราโรงครูวัดท่าคุระ** ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา.

_____. (2541) **รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

_____. (2553) **นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลา การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา**. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

พิทยา บุษรารัตน์ และคณะ. (2552) **การพัฒนาหนังตะลุงและโนราในฐานะสื่อพื้นบ้านบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2550) **นาฏกรรมร่วมสมัย (Contemporary Dance)** . มหาสารคาม : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

_____. (2546) **นาฏยประดิษฐ์**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขาวิชาศิลปะการแสดง) มหาสารคาม : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

_____. (2550) **การแสดงแสงสีเสียง : การสร้างสรรค์วัฒนธรรมบันเทิง การบริการวิชาการและศิลปวัฒนธรรมเพื่อสังคม**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

ภัสสร ทรัพย์เพียร. (2550) **ความสัมพันธ์ของท่ารำเพลงโคกับดนตรีโนรา**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2529) **โนรา**. สงขลา : วิทยาลัยครูสงขลา.

_____. (2506) **เที่ยวสงขลา**. สงขลา : ส. การพิมพ์.

เรณู โกศินานนท์. (2535) **การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ราตรี ศรีสุวรรณ. (2542) **นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา : โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภักสงขลา.

วรกมล เหมศรีชาติ. (2545) **การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วนิดา ชุมนุม. (2544**)** **โนรา-กาหลอ**. นครศรีธรรมราช : อาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553) **นาฏกรรมและการละคร**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2525) **ศิลปน่ารู้ในสองศตวรรษ**. กรุงเทพฯ : ปาณยา.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (2524) **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. กรุงเทพฯ : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและสำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติ.

สมัย สุทธิธรรม. (2550) **หนังตะลุง**. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร.

สมโภชน์ เกตุแก้ว. (2538) **การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน**. วิทยานิพนธ์ศป.ม. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532) **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเนศ.

สุจิตรา มาถาวร. (2542) **มหรสพพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของวัฒนธรรมท้องถิ่น : หนังใหญ่และหนังตะลุง**. กรุงเทพฯ : เอส.ที.พี. เวิล มีเดีย.

สุภัทธา สุขชู และ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น. (2555) “เค้าเรียมผม นักทำลาย” [ออนไลน์] นิตยสารผู้จัดการ 360 องศา : (มีนาคม 2555)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2522) **หนังตะลุง**. สงขลา : มงคลการพิมพ์.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2543) **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ หสน.,ห้องภาพสุธรรม.

_____. (2547) **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ (2549) **นาฏศิลป์รัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริธร ศรีชลาคม. (2543) **นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่างปี พ.ศ.2510-2542**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2531) **ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ จังหวัดสงขลา : หนังกั้น ทองหล่อ โนรายก ชูบัว**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2542) **ศิลปะการแสดงของไทย**. กรุงเทพฯ : การศาสนา.

บรรณานุกรม (ต่อ)

_____. (2550) **หนังตะลุง ศิลปะการเล่นพื้นบ้านภาคใต้**. กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว.

อเนก นาวิกมูล. (2556) **หนังตะลุง-หนังใหญ่**. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ.

อรรณพ วรวานิช. (2554) **การละเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏในเขตลุ่มน้ำปากพนัง: แนวทางการส่งเสริมและอนุรักษ์**. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

อารี พันธ์มณี. (2534) **จิตวิทยาการเรียนการสอน**. กรุงเทพฯ : เลิฟแอนท์ลิฟเพริส.

บรรณานุกรมการสัมภาษณ์

คณะหนังแต๋ว ศ.นครินทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 18 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหลา อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2559

นครินทร์ ชาทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 66 ถนนพรุธานี ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2559

น้อม คงเกลี้ยง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 180 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 23 มิถุนายน 2559

ฐิตะวัน ยังเขียวสด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ บ้านเลขที่ 99/416 หมู่บ้านประดับดาว 14 หมู่ 1 ตำบลท่าอิฐ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 31 มีนาคม 2559

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สมาคมชาวปักษ์ใต้ แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2559.

ปราณี ฉินช่วย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 23 หมู่ 3 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 23 มิถุนายน 2559

ประเสริฐ รักษ์วงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 66 ถนนพรุธานี ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2559

ประเสริฐ รักษ์วงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่วัดคลองแห ตำบลคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน 2559

ปวริศ ประวัติ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่วัดคลองแห ตำบลคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เมื่อวันที่ 8 เมษายน 2559

ไพรฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม 2559

รัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต โรงละครแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2559

วาสนา บุญญาพิทักษ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม 2559

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2559

สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 104 หมู่ 7 ตำบลโตนดด้วน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน 2559.

ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์ และสอบถาม

ตัวอย่างแบบสัมภาษณ์งานวิจัย

การสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

****

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

1. ผู้สัมภาษณ์รายงานวันที่สัมภาษณ์ เวลาสัมภาษณ์ สถานที่สัมภาษณ์
2. ถามชื่อ-สกุลผู้สัมภาษณ์ อายุเท่าไหร่ อาศัยอยู่บ้านเลขที่อะไร
3. ท่านประกอบอาชีพอะไร สถานที่ทำงานอยู่ที่ไหน
4. ท่านมีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์กี่ปี หรือการแสดงหนังตะลุงมากี่ปี หรือการแสดงรำมโนรามากี่ปี

ตอนที่ 2 ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการเชิดหนังตะลุง

5. ท่านทราบประวัติความเป็นมาหนังตะลุงหรือไม่ อย่างไร
6. ท่านรู้จักคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงมีคณะอะไรบ้าง
7. ท่านมีหน้าที่อะไรในคณะหนังตะลุง
8. ท่านทราบหรือไม่ว่าการแสดงหนังตะลุงมีกี่แบบหรือกี่ประเภท
9. ท่านช่วยเล่าถึงการแสดงหนังตะลุงสมัยก่อนเป็นอย่างไร แล้วการแสดงหนังตะลุงปัจจุบันเป็นอย่างไร
10. วาระโอกาสที่มีการแสดงหนังตะลุงในช่วงไหน เมื่อไหร่ สถานที่ในการแสดงนิยมแสดงกันที่ไหน
11. ท่านทราบขนบธรรมเนียมหรือข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามในการเล่นหนังตะลุงโดยทั่วไปมีอะไรบ้าง
12. รูปตัวหนังตะลุงมีตัวอะไรบ้าง
13. วิธีการเชิดหนังตะลุงเชิดอย่างไร เทคนิคการเชิดของนายหนังแต่ละคนเหมือนหรือต่างกันอย่างไร

ตอนที่ 3 ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการรำมโนรา

14. ท่านทราบประวัติความเป็นมารำมโนราหรือไม่ อย่างไร
15. ท่านรู้จักคณะรำมโนราที่มีชื่อเสียงมีคณะอะไรบ้าง
16. ท่านมีหน้าที่อะไรในคณะรำมโนรา
17. ท่านทราบหรือไม่ว่าการแสดงรำมโนรามีกี่แบบหรือกี่ประเภท

18. ท่านช่วยเล่าถึงการแสดงรำมโนราสมัยก่อนเป็นอย่างไร แล้วการแสดงรำมโนราปัจจุบันเป็นอย่างไร
19. วาระโอกาสที่มีการแสดงรำมโนราในช่วงไหน เมื่อไหร่ สถานที่ในการแสดงนิยมแสดงกันที่ไหน
20. ท่านทราบขนบธรรมเนียมหรือข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามในการรำมโนราโดยทั่วไปมีอะไรบ้าง
21. ท่ารำมโนรามีท่าอะไรบ้าง แต่ละท่ารำอย่างไร

ตอนที่ 4 ความคิดเห็นการสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

22. ท่านทราบประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์หรือไม่ อย่างไร
23. ท่านคิดว่าหลักการหรือวิธีการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ควรมีอะไรบ้าง อย่างไร
24. ท่านเคยทราบหรือไม่ว่ามีการนำศิลปะการแสดงพื้นบ้านมาทำเป็นนาฏศิลป์ (เป็นการแสดงอะไรบ้าง พบเห็นในภาคไหน โอกาสการแสดงเมื่อไหร่)
25. ท่านทราบขนบธรรมเนียมหรือข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์โดยทั่วไปมีอะไรบ้าง
26. ศิลปินด้านนาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงมีใครบ้าง
27. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรในการนำวิธีการเชิดหนังตะลุงและการรำมโนรามาสร้างเป็นการนาฏศิลป์
28. ท่านคิดว่าการนำวิธีการเชิดหนังตะลุง และท่ารำมโนรา มาทำเป็นการแสดงเชิดหุ่นคนเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร
29. ท่านคิดว่าทิศทางของนาฏศิลป์ในอนาคตจะเป็นอย่างไร

ตอนที่ 5 ข้อเสนอแนะ

30. ผู้ชมมีข้อเสนอแนะต่อการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดหุ่นคนตะลุงโนราหรือไม่ อย่างไร

ภาคผนวก ข
การสัมภาษณ์ และการลงพื้นที่วิจัย

ตารางผู้ให้การสัมภาษณ์

ลำดับ	วัน/เดือน/ปี	ชื่อ-สกุล (ผู้ให้สัมภาษณ์)	อายุ	สถานที่สัมภาษณ์
1	2 กุมภาพันธ์ 2559	รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ คณบดีศิลปดุริยางค์	-	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2	2 กุมภาพันธ์ 2559	อาจารย์รัจนา พวงประยงค์	76 ปี	สำนักการสังคีต โรงละครแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
3	31 มีนาคม 2559	นางฐิตะวันต์ ยังเขียวสด	60 ปี	อยู่บ้านเลขที่ 99/416 หมู่บ้านประดับดาว 14 หมู่ 1 ตำบลท่าอิฐ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี
4	1 เมษายน 2559	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	-	สมาคมชาวปักษ์ใต้ 9/9 ถนนกาญจนาภิเษก แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร
5	8 เมษายน 2559	นายปวริศ ประวัติ	-	วัดคลองแห หมู่ที่ 4 ตำบลคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
6	23 มิถุนายน 2559	อาจารย์น้อม คงเกลี้ยง	72 ปี	อยู่บ้านเลขที่ 180 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง
7	23 มิถุนายน 2559	นางปราณี ฉินช่วย	65 ปี	อยู่บ้านเลขที่ 23 หมู่ 3 ตำบลอ่างทอง อำเภอศรีนครินทร์ จังหวัดพัทลุง

ลำดับ	วัน/เดือน/ปี	ชื่อ-สกุล (ผู้ให้สัมภาษณ์)	อายุ	สถานที่สัมภาษณ์
8	24 มิถุนายน 2559	นายนครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2550 สาขา ศิลปะการแสดงหนังตะลุงพื้นบ้าน	72 ปี	บ้านเลขที่ 66 ถนนพุธานี อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
9	25 มิถุนายน 2559	คณะหนังแต๋ว ศ.นครินทร์	62 ปี	บ้านเลขที่ 18 หมู่ที่ 3 ตำบลคลองหลา อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา
10	25 มิถุนายน 2559	ประเสริฐ รักษ์วงศ์	56 ปี	บ้านเลขที่ 2 ซอย 7 ถนนคลองเรียนสอง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
11	25 มิถุนายน 2559	ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์	83 ปี	อยู่บ้านเลขที่ 104 หมู่ 7 ตำบลโตนดด้วน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง
12	7 กรกฎาคม 2559	อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	-	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
13	7 กรกฎาคม 2559	ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์	-	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประมวลภาพผู้ให้สัมภาษณ์

ภาพที่ 6.1 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ

ที่มา : อัญชุลี สุภาวุฒิ : 2 กุมภาพันธ์ 2559.

ภาพที่ 6.2 สัมภาษณ์อาจารย์รัจนา พวงประยงค์

ที่มา : อัญชุลี สุภาวุฒิ : 2 กุมภาพันธ์ 2559.

ภาพที่ 6.3 สัมภาษณ์นางฐิตะวันต์ ยังเขียวสด

ที่มา : อลงกรณ์ แก้วโกมล : 31 มีนาคม 2559.

ภาพที่ 6.4 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

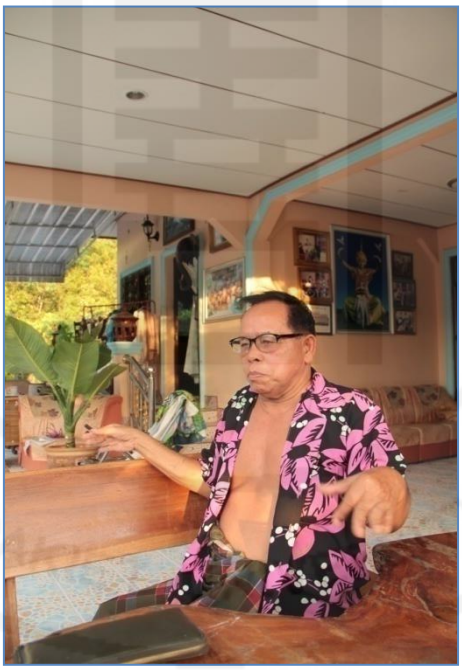
ที่มา : อลงกรณ์ แก้วโกมล : 1 เมษายน 2559.

ภาพที่ 6.5 สัมภาษณ์นายปวริศ ประวัติ

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 8 เมษายน 2559.

ภาพที่ 6.6 สัมภาษณ์ ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์

ที่มา : อัญชุลี สุภาวุฒิ : 7 กรกฎาคม 2559.



ภาพที่ 6.7 สัมภาษณ์อาจารย์น้อม คงเกลี้ยง

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 23 มิถุนายน 2559.

ภาพที่ 6.8 สัมภาษณ์อาจารย์นางปราณี ฉินช่วย

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 23 มิถุนายน 2559.

ภาพที่ 6.9 สัมภาษณ์นายนครินทร์ ชาทอง

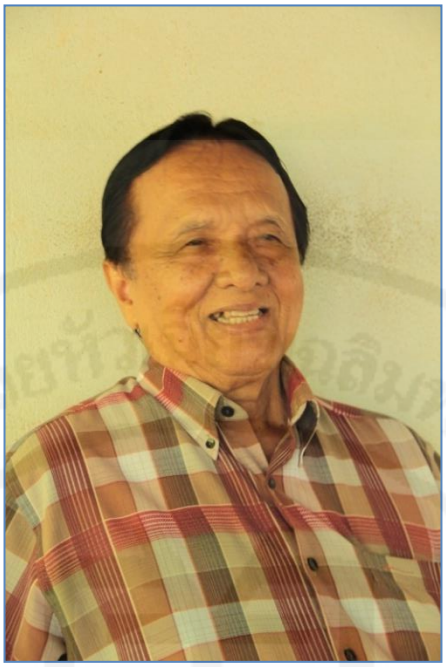
ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 24 มิถุนายน 2559.

ภาพที่ 6.10 สัมภาษณ์นายประเสริฐ รักษ์วงศ์

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 25 มิถุนายน 2559.

ภาพที่ 6.11 สัมภาษณ์คณะหนังแต๋ว ศ.นครินทร์

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 25 มิถุนายน 2559.



ภาพที่ 6.12 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์

ที่มา : กชพร ขวัญทอง : 26 มิถุนายน 2559.

มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ HUACHIEW CHALERMPRAKIET UNIVERSITY 華僑崇聖大學

ภาคผนวก ค

แบบสอบถามความพึงพอใจการสร้างสรรค์ ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

แบบสอบถามความพึงพอใจการสร้างสรรค์ชุดหุ่นคนตะลุงโนรา

****

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

1.สถานภาพของผู้ตอบแบบสอบถาม

เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง

สถานภาพ ( ) อาจารย์ ( ) นักวิชาการ/เจ้าหน้าที่ ( ) นักศึกษา

( ) ประชาชนทั่วไป

สถาบัน/หน่วยงาน/สังกัด.....

2. ความพึงพอใจต่อการแสดงหุ่นคนชุดตะลุงโนรา

ข้อ	รายการที่ประเมิน	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
1	การประดิษฐ์ท่ารำการแสดงหุ่นคนชุด ตะลุงโนรา					
2	รูปแบบการถ่ายทอดหนังตะลุงและรำโนราสู่การแสดงด้วยกิริยาท่าทางการเชิด					
3	การแสดงอารมณ์บ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร(ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก ตักยักษ์)					
4	ความพร้อมเพรียงของผู้เชิดและผู้รำ					
5	การเรียบเรียงดนตรีมีความสอดคล้องกับท่ารำ					
6	การแสดงหุ่นคนตะลุงโนราบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่นภาคใต้					
7	การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง					
8	ภาพรวมการแสดงหุ่นคนตะลุงโนรา					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ภาคผนวก ฆ
ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อผู้วิจัย : อาจารย์สุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิช

คุณวุฒิ ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง กรมศิลปากร

ศิลปศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์และการละคร). มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การจัดการมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สถานที่ติดต่อ

คณะนิเทศศาสตร์ กลุ่มวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

โทรศัพท์ (02)312-6300-30 ต่อ 1339

08-1792-2807

ภาคผนวก ง
แบบคำรับรองผลงาน

แบบคำรับรองผลงาน

นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนราห์

วันที่ 10 เดือนกรกฎาคม 2559

ข้าพเจ้า นางฐิตะวันต์ ยังเขียวสด บุตรสาวคนโตของ ครูสาคร ยังเขียวสด ขอรับรองว่า ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “การแสดงหุ่นคนตะลุงโนราห์” นั้น อาจารย์สุกฤตาวัฒน์ นำรุงพานิช เป็นผู้สร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ขึ้นจริง และได้นำผลงานการแสดงห่นคนตะลุงโนราห์ไปเผยแพร่กับ นางฐิตะวันต์ ยังเขียวสด คณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์

ทั้งนี้ ข้าพเจ้าทราบดีว่า ลิขสิทธิ์ผลงานงานวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดการแสดงหุ่นคนตะลุงโนราห์เป็นของมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ และขอรับว่าข้อความดังกล่าวข้างต้น เป็นความจริงทุกประการ

ลงชื่อ.....

(นางฐิตะวันต์ ยังเขียวสด)