มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู
Gender Mystifications through Signifiers in the Nora Rong Khru Ritual

สันติชัย แย้มใหม่

Santichai Yammai

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master of Arts in Human and Social Development
Prince of Songkla University
2556

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ชื่อวิทยานิพนธ์ มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู
ผู้เขียน นายสันติชัย แย้มใหม่
สาขาวิชา พัฒนามนุษย์และสังคม

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

.....
(ดร.อุทิศ สังขรัตน์)

คณะกรรมการสอบ

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เก็ตถวา บุญปราการ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณฐพงศ์ จิตรนิรัตน์)

.....กรรมการ
(ดร.อุทิศ สังขรัตน์)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร.ธีระพล ศรีชนะ)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ขอรับรองว่า ผลงานวิจัยนี้เป็นผลมาจากการศึกษาของนักศึกษาเอง และขอขอบคุณผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านไว้ ณ ที่นี้

ลงชื่อ.....
(ดร.อุทิศ สังขรัตน์)
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ลงชื่อ.....
(นายสันติชัย แย้มใหม่)
นักศึกษา

ข้าพเจ้าขอรับรองว่า ผลงาน วิจัยนี้ไม่เคยเป็นส่วนหนึ่งในการอนุมัติปริญญาในระดับใดมา ก่อน และไม่ได้ถูกใช้ในการยื่นขออนุมัติปริญญาในขณะนี้

ลงชื่อ.....
(นายสันติชัย แย้มใหม่)
นักศึกษา

ชื่อวิทยานิพนธ์ มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู
ผู้เขียน นายสันติชัย แย้มใหม่
สาขาวิชา พัฒนามนุษย์และสังคม
ปีการศึกษา 2555

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ คือ ศึกษาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู และศึกษามายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู ด้วยระเบียบวิธีวิจัยแบบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสังเกตไม่มีส่วนร่วม ร่วมกับวิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ผู้ให้ข้อมูลหลักคือ สมาชิกคณะมโนราห์ 3 คณะ คือ คณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ. แป้นตรัง คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีจันทร์สนิทน้อย โดยได้เลือกเก็บรวบรวมข้อมูลจากโนราใหญ่ นางรำ คนแสดงเป็นพราน คนแสดงเป็นนางทาสี หมอโนรา และลูกคู่ ส่วนกลุ่มผู้ให้ข้อมูลรอง คือ บรรดาลูกหลานผู้มีเชื้อสายโนรา ผู้นับถือครูหมอตายายโนรา และผู้ชมโนรา โดยมีสนามวิจัย คือ พิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง

จากการศึกษาตีความและให้ความหมายกับมิติทางเพศสภาพผ่านสัญญะ ในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติในพิธีโนราโรงครูพบว่า โดยส่วนใหญ่แล้วสัญญะเหล่านี้ จะสื่อความหมายถึงความเป็นชายมากกว่าความเป็นหญิง ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเกื้อหนุนให้ความเป็นชายสามารถปรากฏอยู่ในสัญญะโดดเด่นมากกว่าความเป็นหญิง คือ ปัจจัยทางด้านตำนานการก่อเกิดโนรา ปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อ และปัจจัยทางโครงสร้างของสังคมของภาคใต้ ส่งผลให้มายาคติของความเป็นชายสามารถยึดครองพื้นที่ทางกายภาพคือ “พิธีกรรม” พื้นที่ทางสังคมคือ “ระบบเครือญาติ” และพื้นที่ทางความคิดคือ คติเกี่ยวกับ “ผี” ในพิธีโนราโรงครูได้เหนือความเป็นหญิง แต่อย่างไรก็ตามแม้ความเป็นชายจะมีความโดดเด่นเหนือกว่าความเป็นหญิง ผ่านมายาคติทางเพศสภาพที่ยึดครองพื้นที่ในพิธีโนราโรงครู แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าความเป็นหญิงเหล่านี้ จะถูกความเป็นชายเบียดขับออกไป ในทางกลับกันความเป็นหญิงจะถูกวางไว้ในตำแหน่ง “ผู้ตาม” ส่วนความเป็นชายจะเป็น “ผู้นำ” เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบจะยิ่งทำให้ความเป็นชายสำคัญมากขึ้น ซึ่งเป็นกลวิธีการสร้างอำนาจตามอย่างระบบ “สังคมปิตาธิปไตย”

Thesis Title Gender Mystifications through Signifiers in the Nora Rong Khru Ritual
Author Mr. Santichai Yammai
Major Program Human and Social Development
Academic Year 2012

ABSTRACT

The objectives of this research were to investigate: signifiers that indicate femininity and masculinity in the Nora Rong Khru Ritual, and gender mystifications through signifiers in the Nora Rong Khru ritual. The data of this qualitative research were collected through participatory and non-participatory observations, and formal and informal interviews. The key informants were members of three Nora troupes : Longnoi Chaluaisin So. Pan Trang Nora Troupe, Sriwanna (Chuk) So. Pan Trang Nora Troupe, and Srichan Sanitnoi Nora Troupe. The data were collected from selected key informants who were main characters: Nora Yai, Nang Ram, the Hunter, the Servant, Nora solo singers and chorus singers, and secondary informants who were descendants of Nora actors, people who had high regard for Nora ancestors, and people who were audience of Nora performance. The field where the data were collected from was the Nora Rong Khru Yai Ritual in Trang Province.

From the study, interpretation, and definitions given to the gender dimension through signifiers in the forms of symbols and mystifications, it was found that most of the signifiers show more masculinity than femininity. This is because the factors supporting masculinity are more outstanding than those supporting femininity. These factors are: the legendary origin of Nora, religion and beliefs, and the social structure of the southern part of Thailand, that have resulted in the mystifications of masculinity that dominate the physical space which is “the ritual” ; the social space which is “the kinship system” ; and the ideological space which is “the spirit”. These spaces of masculinity dominate femininity. However, even though masculinity dominates femininity through gender mystifications that occupy the space in the Nora Rong Khru Ritual, it does not mean that femininity is pushed out of the way. In contrast, femininity is placed in the minor position while masculinity is placed in the major position. Thus, when compared, masculinity is even more important that is a self-empowerment strategy according to the system of patriarchy.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยดีและปราศจากอุปสรรคหรือปัญหาใดๆ เนื่องจากได้รับคำแนะนำอย่างอบอุ่นจาก ดร. อุทิศ สังขรัตน์ ผู้ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก อีกทั้งยังมีผู้ทรงคุณวุฒิทั้งสองท่าน คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ณฐพงศ์ จิตรนิรัตน์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เก็ตถวา บุญปราการ ที่ได้แนะนำสิ่งที่เป็นประโยชน์ยิ่งต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ นอกจากนี้ยังได้รับการอำนวยความสะดวกในการติดต่อสอบถามกิจธุระต่างๆ จากเจ้าหน้าที่หลักสูตรพัฒนามนุษย์และสังคม (ภาคพิเศษ) คือ คุณสุมาท ขาวกระจ่าง

แม้พลังทางองค์ปัญญาจะได้รับการเติมเต็มจากปราชญ์ผู้เป็นอาจารย์ทั้งสามท่านอย่างจริงใจ และไมตรีจิตที่ดีจากเจ้าหน้าที่ภาควิชาพัฒนามนุษย์และสังคมที่คอยแนะแนวทางให้ ทว่าหลายครั้งหลายคราวที่พลังใจในการศึกษาของข้าพเจ้ามักจะร่วงหล่นลงไปสู่ความท้อถอย ยังคงมีบิดาและมารดาของข้าพเจ้าเท่านั้น ที่คอยส่งรอยยิ้มและกำลังใจให้ข้าพเจ้าอยู่เบื้องหลัง แม้ว่าท่านทั้งสองจะได้เล่าเรียนมาเพียงแค่สามารถอ่านออกเขียนได้ แต่วันนี้สิ่งที่ท่านทั้งสองได้มอบให้ข้าพเจ้าคือความเมตตาปรานีที่ยิ่งใหญ่และสำคัญสำหรับพลังใจของข้าพเจ้าเสมอ

แรงบันดาลใจในการเริ่มต้นและสามารถชักจูงข้าพเจ้าให้เดินมาสู่เป้าหมายได้อีกส่วนหนึ่งคือ วิทยานิพนธ์เรื่องซาไก : การสร้างความเป็นอื่นในบริบทการพัฒนาของรัฐไทย โดย สุนิตดา ชูสวัสดิ์ อันเป็นงานเขียนที่ข้าพเจ้ายกย่องและน้อมนำมาเป็นเครื่องนำทางสู่ความสำเร็จในครั้งนี้

ประการสุดท้ายข้าพเจ้าขอแสดงคาระจิตอย่างนอบน้อมต่อ บรมครูโนราในตำนานและปราชญ์โนราในรุ่นถัดๆ กันมา อีกทั้งกลุ่มผู้ให้ข้อมูล อันจะนับอาจารย์ผู้ไร้วุฒิการศึกษาทางวิชาการ แต่มากด้วยภูมิปัญญาและประสบการณ์จริงในสังคม คงไม่มีคำอื่นใดที่จะเป็นภาษาสื่อแทนความจริงใจของข้าพเจ้าที่รู้สึกต่อท่านทั้งหลายเหล่านี้ได้ดีเท่ากับคำว่า “ขอบพระคุณ”

สันติชัย แย้มใหม่

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ	(5)
ABSTRACT	(6)
กิตติกรรมประกาศ	(8)
สารบัญ	(9)
รายการภาพประกอบ	(13)
รายการตาราง	(14)
บทที่	
1 โนราโหมโรง	**1**
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	7
คำถามการวิจัย	7
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
ขอบเขตการวิจัย	7
ข้อตกลงเบื้องต้น	8
การนำเสนอผลการศึกษา	9
2 สืบย่านตำนานโนรา	**10**
พิธีโนราโรงครู	10
ประวัติการก่อเกิดโนราตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์	14
ประวัติการก่อเกิดโนราตามมุขปาฐะ	17
ประวัติการก่อเกิดโนราตามคำกาศครู	18
ผู้หญิงกับโนรา	21
องค์ประกอบพิธีโนราโรงครู	24
ทฤษฎีสัญญะวิทยา	27
ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์	37
แนวคิดเรื่องพื้นที่	42
กรอบแนวคิดงานวิจัย	50
3 วิธีแลโนรา	**52**
สนามวิจัย	52
ผู้ให้ข้อมูล	54
วิธีการศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูล	54

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	การตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล	55
4	**หาบหมอนคอนผ้า ตามแลโนราตรัง**	**56**
	เมืองตรัง : แดนศิลปินถิ่นอันดามัน	62
	มาแต่ตรังไม่หนังกะโนรา	66
	พิธีโนราโรงครู : ความกตัญญูในผีบรรพบุรุษ	73
	โนราโรงครู : วิถีโนรากับความสามัคคีในชุมชน	86
	เย็นวันพุธ : ยามนกชุมรัง โนราชุมนุม	91
	วันพฤหัสบดี วันบูชาครู	111
	วันศุกร์ วันคล้องหงส์ วันแทงเข้	127
5	**สายตาจ้อง สมองคิด พินิจโนราโรงครู**	**137**
	เพศสภาพในสัญญะพิธีโนราโรงครู	137
	โนราใหญ่ : ผู้ชายทรงภูมิรู้และใจคอกว้างขวาง	139
	นางรำ : นางรองของพิธีโนราโรงครู	141
	หมอโนรา : ชายชราผู้ทรงอาคม	142
	นายพราน ตัวตลกชายผู้โดดเด่น	143
	นางทาสีสตรีผู้เป็นรอง	145
	ลูกคู่ : ความคึกคะนองตามเสียงกลองเสียงเพลง	146
	ความงามของสตรีในเสียงปี่เพลงโหมโรง	148
	ทำนองเอื้อนกลอนโนรา ภาษาของผู้หญิง	148
	ท่าโนราภาษาของผู้หญิง	149
	ผู้ชายในบทสิบสอง	151
	บทคล้องหงส์กับชัยชนะของพรานบุญ	151
	บทไกรทอง ความไม่เป็นรองของผู้ชาย	152
	บทลักเมียท้าวกรมศิลป์ การลดทอนคุณค่าของผู้หญิงโดยผู้ชาย	153
	การทักโรง/ไหว้ภูมิโรง : การแสดงความเคารพนางธรณี	154
	พิธีโนราโรงครู : พื้นที่แห่งมายาคติทางเพศ	156
	โนราใหญ่กับการเป็นศูนย์กลางของอำนาจในพิธีโนราโรงครู	160
	ทักคน ทักโรง สู่พิธีไหว้ภูมิโรงโนรา	165
	กษัตริย์ในบทตั้งบ้านตั้งเมืองโนรา	171
	ภาษาร่างกายในรูปโฉมของโนรา	174

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	การพาขึ้น : เวทย์มนตร์ ความงาม และความเป็นหญิง	177
	พิธีเชิญครู : การสลับวิญญาณของหญิงชาย	180
	ออกพราน ออกนางทาสี : เวทีของการกดทับทางเพศ	184
	การกีดกันทางเพศในพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอก	187
	การคล้องหงส์ : ความรุนแรงทางเพศที่ถูกมองข้าม	189
	การแทงเข้ : ชัยชนะของผู้ชายชื่อนายไกรทอง	193
	ผีนางโอกระแชงกับบทอำลาอาลัยของโนราใหญ่	195
	ปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรากับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู	197
	ปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อกับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู	198
	ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมภาคใต้กับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู	201
	มายาคติทางเพศสภาพกับการสถาปนาพื้นที่ของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู	203
6	**โนราลาโรง**	**209**
	สรุปผลการวิจัย	209
	อภิปรายผลการวิจัย	212
	ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย	235
	ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป	236
บรรณานุกรม		237
บุคลานุกรม		244
ภาคผนวก		245
ก	แนวการสัมภาษณ์	246
ประวัติผู้เขียน		251

รายการตาราง

ตาราง		หน้า
1	องค์ประกอบของสัญญะ.....	28
2	ประเภทของสัญญะตามทรรศนะของ C.Peirce.....	29
3	เปรียบเทียบคุณสมบัติของ Metaphor กับ Metanymy.....	35
4	การสื่อความหมาย.....	36
5	องค์ประกอบของการกระทำกันระหว่างสัญลักษณ์.....	38
6	ฤกษ์ยามในแต่ละวัน.....	91

รายการภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 Lasmeninas..... 48

บทที่ 1
โนราโหมโรง

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ปราชญ์ในวงวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ เคยกล่าวไว้ว่า “มนุษย์สร้างวัฒนธรรมและวัฒนธรรมสร้างมนุษย์” นัยความหมายนี้ได้แสดงให้เห็นความเกี่ยวโยงกันระหว่างมนุษย์กับวัฒนธรรมที่ต่างก็สร้างซึ่งกันและกันขึ้นมา จนก่อเกิดเป็นเอกลักษณ์ของมนุษย์ในแต่ละชาติพันธุ์ สำหรับประเทศไทยก็เป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมกระจัดกระจายอยู่ในแต่ละภูมิภาค ท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมเหล่านี้ ก็ยังมีความเป็นเอกลักษณ์ที่จำเพาะของแต่ละท้องถิ่น หากจะมองหาความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้นั้น พบว่า “พิธีโนราโรงครู” [1] สามารถเป็นภาพแทนทางวัฒนธรรมของภาคใต้ที่ชวนให้นึกถึงในอันดับต้นๆ ทั้งนี้เพราะพิธีโนราโรงครูนั้นได้บรรจุความเป็นตัวตน จิตวิญญาณแห่งชาติพันธุ์ ความเชื่อ ปรัชญาการใช้ชีวิต การมองโลก คติชน วิถีแห่งเพศและสารัตถะแห่งชีวิตต่างๆ ไว้ภายในพิธีกรรมอย่างเต็มเปี่ยม จากเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้พิธีโนราโรงครูมีความเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและสำคัญอีกอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมคนภาคใต้

นักประวัติศาสตร์ประมาณอายุของการก่อเกิดศิลปะการแสดง “โนรา” ว่าอยู่ในช่วงสมัยศรีวิชัย หรือไม่ก็ราวๆ พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างน้อย (กลิ่น คงเหมือนเพชร, 2542) เชื่อกันว่าบรรพบุรุษของคนภาคใต้ ได้รับเอาวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาประยุกต์ และแต่งเติมให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่น จนก่อเกิดเป็นศิลปะการแสดงที่เรียกว่า “โนรา” ร่องรอยของวัฒนธรรมอินเดียกับการผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิมในภาคใต้นั้น ยังคงปรากฏให้เห็นในหลายๆ ส่วนของพิธีโนราโรงครู ดังเช่นที่ พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ได้ตั้งข้อสังเกตจากคำ “กาศครู” [2] ที่ปรากฏในกลอนโนรา โดยเฉพาะบทเพลงโทน ที่กล่าวถึงตำนานการสร้างโลกที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์และความเชื่อของคนในภาคใต้ โดยเฉพาะที่ชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ที่ซึ่งอารยะธรรมอินเดียเคยรุ่งเรืองมาก่อนไว้ ดังนี้

---

[1] พิธีโนราโรงครู/พิธีมโนราห์โรงครู/พิธีโนราลงครู เป็นพิธีไหว้ครูของโนราตามคติความเชื่อ เพื่อเซ่นสรวงและระลึกถึงครูหมอตายายโนราและวิญญาณบรรพบุรุษตามกำหนดสัญญา หรือเพื่อแก้อาถรรพ์ความเจ็บป่วยที่เชื่อว่ามาจากการกระทำของครูหมอตายายโนรา และขอความอำนวยพรให้ชีวิตเป็นสุขร่มเย็น เป็นต้น โนราโรงครูมีทั้งหมด 2 แบบ คือ พิธีโนราโรงครูเล็กหรือ โรงค้ำครู จะมีการประกอบพิธี 1 คืน 2 วัน และพิธีโนราโรงครูใหญ่/พิธีโนราโรงครูแทงเข้/พิธีโนราโรงครูฟันหัวควาย มีการประกอบพิธี 2 คืน 3 วัน หรือบางท้องที่ก็ 3 วัน 3 คืน โดยทั้ง 3 ชนิดนี้จะมีรายละเอียดขั้นตอนที่แตกต่างกันออกไปในรูปแบบพิธีและยังแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบความเชื่อของบุคคลและท้องที่

[2] กาศครู คือ การขับร้องเป็นบทกลอนโนรา เนื้อหานั้นได้กล่าวถึงความเป็นมาของโนรา ตลอดจนสรรเสริญคุณครูบาอาจารย์ คุณบิดามารดา คุณพระรัตนตรัย เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เพื่อหวังให้มาช่วยอำนวยพรให้การแสดงโนราเป็นไปอย่างราบรื่น ปราศจากอุปสรรค

"...ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิล ท่านเป็นผู้ตั้งแผ่นดินแผ่นฟ้า..."

เนื้อหาจากคำกลอนนี้มีการกล่าวถึงความเชื่อเรื่อง การสร้างโลกของพระอิศวรผู้เป็นมหาเทพในคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์ เช่นเดียวกับ ส.พลายน้อย (2544) ได้อธิบายเกี่ยวกับท่ารำของโนราว่า โนรานั้นไม่ใช่ศิลปะของไทยแท้ เนื่องจากท่ารำต่างๆ นั้นมีการรำที่คล้ายกับการรำของอินเดียเจือปนอยู่ อีกทั้งเรื่องที่เล่นก็มีเค้าโครงมาจากอินเดียโบราณ เช่น จากเค้าโครงเรื่องที่นำมาแสดง คือ พระสุธน-มโนราห์ มีการกล่าวถึงนางมโนราห์ผู้เป็นนางเอกว่ามีรูปลักษณ์เป็นกินรี ซึ่งเป็นสิ่งมีชีวิตครึ่งคนครึ่งนก อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ตามแบบอย่างความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดีย จึงมีความเป็นไปได้ว่า บรรพบุรุษในภาคใต้ ในสมัยก่อนรับเอาคติการร่ายรำแบบนี้มาพร้อมๆ กับการเข้ามาของศาสนาจากประเทศอินเดียสู่คาบสมุทรในภาคใต้

การแสดงโนราแต่เดิมนั้นเชื่อกันว่าน่าจะเป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมบางอย่าง แต่ต่อมาได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาเป็นลำดับ จนในสมัยหลังๆ ได้กลายมาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง (พิทยา บุษรารัตน์, 2546) ประเด็นนี้สามารถพิจารณาได้จากสมมติฐานด้านความเกี่ยวข้องกันระหว่างโนราหรือโนราชาตรี ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์/ฮินดูของอินเดีย ไม่ว่าจะเป็น "กถากลี" (Kathakali) จากภาคตะวันเฉียงใต้ของอินเดีย และ/หรือ ละครรำของแคว้นเบงกอลในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียที่เรียกว่า "ชาตระ" (Jatras) หรือ "ยาตรา" หรือ "ชาตรี" ล้วนมีวัตถุประสงค์ทางศาสนาเป็นสำคัญ กล่าวคือเพื่อเป็นการสรรเสริญเทพเจ้าในศาสนา ด้วยการนำเรื่องราวของเทพเจ้ามาแสดง (มาลินี ดิลกวณิช, 2543) จุดประสงค์หลักของพิธีโนราโรงครูในภาคใต้ก็เช่นเดียวกัน ที่ได้จัดขึ้นเพื่อแก้บนให้แก่ผีบรรพบุรุษของชาวบ้าน ที่ประสงค์จะเชิญวิญญาณบรรพบุรุษมารับเครื่องเซ่นสังเวย โดยมีนายโรงโนราเป็นบุคคลสำคัญ ที่จะทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรม ที่เรียกว่า "พิธีโนราโรงครู/พิธีโนราลงครู" (เธียรชัย อิศรเดช, 2546)

จากจุดประสงค์ของพิธีโนราโรงครูที่ต้องการบวงสรวงเทพเจ้าตลอดจน "ครูหมอตายายโนรา" [3] เช่นเดียวกับพราหมณ์ที่ประกอบพิธีบูชาเทพเจ้าที่ปรากฏในศาสนา รูปแบบการประกอบ

---

[3] ครูหมอตายายโนรา คือ ครูโนราในรูปดวงวิญญาณ ที่โนราและบรรดาลูกหลานโนราให้ความเคารพนับถือ โดยครูหมอโนรา บางพื้นที่อาจเรียกว่า "ราชครูโนรา" ก็มี นั้นเป็นกลุ่มบุคคลในอดีตตามตำนานเรื่องการก่อเกิดโนรา ซึ่งเป็นผู้ให้กำเนิดการแสดงโนรานี้ขึ้นมาหรือมีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา ได้แก่ แม่ศรีมาลา พ่อขุนศรัทธา พระยาสายฟ้าฟาด พ่อเทพสิงหร เป็นต้น ส่วนตายายโนราคือ บรรพบุรุษที่เคยเป็นโนราหรือเป็นผู้ร่วมแสดงโนราในตำแหน่งต่างๆ เช่น เป็นคนแสดงพราน เป็นหมอไสยศาสตร์ประจำคณะโนรา เป็นต้น ในบางพื้นที่ก็ยังมีการนับเอาปู่ยายตายายที่ล่วงลับไปแล้วมานับถือบูชา บนฐานคิดที่ว่าดวงวิญญาณเหล่านั้นจะไม่ไปไหนแต่จะคอยปกปักรักษาลูกหลานเรื่อยไป เช่น ทวดเพชร ทวดโยม ทวดเติม (โนราเติม เมืองตรัง) ปู่แป้น (โนราแป้น เครื่องงาม) เป็นต้น อนึ่ง ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา/ตายายโนรานี้ยังถูกเชื่อมโยงเข้ากับความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในภาคใต้อีกด้วย เช่น มีการนับถือแม่เจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นพระพุทธรูปปางหนึ่งที่มีตำนานเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์เมืองนครศรีธรรมราชมาเป็นครูหมอโนราเช่นกัน นอกจากนั้นยังมีการนับถือ "ทวด" ซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ไม่ใช่ดวงวิญญาณของมนุษย์ร่วมด้วยเช่น ทวดเสือ ทวดหมี ทวดงู ทวดในต้นไม้ใหญ่ๆ หรือในธรรมชาติทั่วไป ร่วมด้วย

พิธีกรรมนี้ได้ก่อให้เกิดบุคคลที่ความสำคัญขึ้นมาคนหนึ่งนั่น ก็คือ “นายโรงโนรา” [4] โดยนายโรงโนรานั้นมีหน้าที่เป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมทุกๆ ด้าน ทั้งด้านการร่ายรำ ด้านการขับร้องบทกลอนโนรา ด้านการประกอบพิธีกรรม ด้านความรู้ทางเวทมนตร์คาถาที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม หรือแม้กระทั่งเป็นที่พึ่งพิงทางสังคมและทางจิตใจแก่บุคคลทั่วไป คุณสมบัติของบุคคลที่เป็นนายโรงโนราจึงจำเป็นต้องเป็นบุคคลที่มีความสามารถทางร่างกายและสติปัญญาอย่างสูง เพื่อที่จะเรียนรู้เกี่ยวกับศาสตร์แห่งโนราที่ซับซ้อนให้ชำนาญ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นสุดยอดในบรรดาศาสตร์ทั้งหลายของคนในภาคใต้ ดังที่เคยปรากฏในรูปแบบธรรมเนียมของชาวพื้นเมืองจังหวัดตรัง ในสมัยก่อนว่า ถ้าผู้ชายสมัยก่อนจะไปขอลูกสาวบ้านไหนมาเป็นภรรยา บิดามารดาของฝ่ายหญิงจะถามผู้ชายเป็นเนื้อความ 2 ข้อว่า “รำโนราเป็นหรือไม่” กับ “ขโมยควายเก่งหรือไม่” ถ้าฝ่ายชายไม่เป็นทั้งสองอย่าง บิดามารดาฝ่ายหญิงก็จะไม่ยกลูกสาวให้ เพราะเห็นว่าไม่มีความสามารถ เป็นคนไม่มีความรู้ และคงจะไม่สามารถเลี้ยงดูฝ่ายหญิงได้ (ส. พลายน้อย 2544, 291)

จากสภาพการณ์ของคณะโนราในอดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน พบว่า ส่วนใหญ่มักจะมีนายโรงโนราเป็นผู้ชาย การประกอบพิธีกรรมที่สำคัญๆ ในโรงโนราจึงกลายเป็นเรื่องของผู้ชายเป็นหลักภายใต้การนำของนายโรงโนรา แต่ถ้าย้อนกลับไปศึกษาวัฒนธรรมของภาคใต้ยุคก่อนๆ พบว่าศาสนาพราหมณ์มีการนับถือ “ศักติ” ซึ่งหมายถึง เทพนารี และศาสนาพุทธนิกายมหายานแบบ“ลัทธิวัชระยาน” หรือ “ตันตระยาน” ที่นับถือศักติเช่นเดียวศาสนาพราหมณ์ ต่างก็มีอิทธิพลต่อความเชื่อคนในภาคใต้ในยุคนั้นและส่งผลโดยตรงต่อความเป็นหญิง ดังที่ได้ปรากฏอยู่ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น ฐานรองรับศิวะลึงค์จะมีโยนีอันเป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงรองรับอยู่ รูปเคารพเทพที่เป็นผู้หญิง เป็นต้น ในพิธีโนราโรงครูก็เช่นเดียวกัน ได้ยึดเอาคำกาศครูแบบโบราณมาเป็นบทขับร้องก่อนทำการแสดงจนกลายเป็นขนบในเนื้อหาของคำกาศครูเหล่านั้น ได้ปรากฏรูปโฉมของผู้หญิงอยู่ภายในตำแหน่งที่โดดเด่นและสำคัญ เช่น จากการศึกษาบทกาศครูโนราที่ปรากฏในหนังสือโนราเติมเมืองตรัง ภาคที่ 1 ของ วราภรณ์ นุ่นแก้ว (2549, 171) กล่าวไว้ว่า

> “...ราชครูของน้องลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา พระราชครูของข้าแม่ศรีมาลา
> เป็นครูต้น โฉมงามทรามปลอดจะไม่ข้ามเสียไม่รอด ลอดไม่พ้นแม่มาลา
> ครูต้นเป็นมารดาพ่อเทพสิงหร...”

หรือจากคำกาศครูของ ซ้อน ศิวายพราหมณ์ (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร 2542, 3910) ได้กล่าวว่า

> “...จำเดิมเริ่มมาแม่ศรีคงคาเป็นครูต้น
> ลูกข้ามไม่รอดลูกจะก้มลงลอดก็ไม่พ้น
> แม่ศรีคงคาเป็นครูต้นมารดาศรัทธาท่าแค่...”

---

[4] นายโรงโนราหรือโนราใหญ่ คือ ผู้นำในคณะโนรา มีหน้าที่เป็นแม่บททั้งการขับร้องบทกลอนและการร่ายรำ อีกทั้งจะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ในพิธีโนราโรงครู

จากคำกาศครูทั้งสองส่วนนี้พบว่ามีบุคคลเป็นผู้ให้กำเนิดโนรา หรือที่เรียกว่า “ครูต้น” [5] นั้นคือ “แม่ศรีมาลา” หรือ “แม่ศรีคงคา” ซึ่งอยู่ในฐานะที่สำคัญเป็นอย่างยิ่ง โนราจะไม่ไหว้หรือจะไม่กล่าวถึงไม่ได้เป็นอันขาด การปรากฏตัวในคำกาศครูของผู้หญิงนั้นจึงเป็นดั่ง “มายาคติ” ที่กระทำการยึดครองพื้นที่ทางความรู้สึกนึกคิด และมีการทำงานอย่างซ่อนเร้นอยู่ในคำกลอนที่อ่อนหวานชวนฟัง แต่ทรงพลังที่ทำให้น่าเชื่อว่า พิธีโนราโรงครูนี้เป็นเรื่องของผู้หญิง และผู้หญิงผู้เป็นครูต้นก็เป็นผู้คิดค้นโนราขึ้นมา ในตำนานการก่อเกิดโนรายังมีการกล่าวถึงนางนวลทองสำลี ว่าภายหลังจากถูกลอยแพมาติดที่เกาะกะชังแล้วก็คลอดบุตรชาย และสอนบุตรชายให้รำโนรา ต่อมาบุตรชายผู้นี้ได้รับการแต่งตั้งให้เป็น “ขุนศรัทธา” หรือเรียกอีกชื่อว่า “ขุนศรีศรัทธา” บรมครูโนราที่ได้รับการยอมรับโดยทั่วไป (ชวน เพชรแก้ว 2523) จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับตำนานโนรานั้นพบว่า ชื่อของ “แม่ศรีมาลา” หรือ “แม่ศรีคงคา” หรือ “นางนวลทองสำลี” นั้นยังคงสับสนกันอยู่ในการเรียกขาน แต่สำหรับเค้าโครงเรื่องของตำนานต่างชี้ตรงกันว่าบุคคลเหล่านี้ คือ มารดาของ “ขุนศรัทธา” ซึ่งเป็นเชื้อสายกษัตริย์ และเป็นผู้สั่งสอนให้ขุนศรัทธารำโนรา ด้วยเหตุผลนี้เองบรรดาโนราทั้งหลายจึงถือว่า “แม่ศรีมาลา” หรือ “แม่ศรีคงคา” หรือ “นางนวลทองสำลี” ซึ่งเป็นผู้หญิงนั้น มีความสำคัญและเป็นต้นตำรับของการประดิษฐ์คิดค้นริเริ่มการรำโนราขึ้นเป็นคนแรก หรือที่เรียกว่า “ครูต้น”

แต่อย่างไรก็ตาม สำหรับคำกาศครูที่ขุนอุปภัมถ์ นรากร ใช้กาศครูก่อนการประกอบพิธีกรรมหรือก่อนการแสดงโนรา (กลิ่น คงเหมือนเพชร 2542, 3900) ได้กล่าวไปอีกความหมายหนึ่งว่า ครูต้นที่สำคัญที่สุดของโนรา คือ “ขุนศรัทธา” ที่อยู่ในฐานะองค์ประธาน อันหมายถึงหัวหน้าหรือผู้นำ ดังคำกาศครูต่อไปนี้

> “...ลูกจับเริ่มเดิมมาไหว้ขุนศรัทธาเป็นประธาน ไหว้หลวงเสนได้เป็นครู
> พักเป็นหลักลักเลงแต่โบราณ ถัดแต่นั้นทองกันดารไหว้ตาหลวงเสนสอง
> เมือง ไหว้ตาหลวงคงคอผมหมอไหว้ท้าววิจิตรเรือง...”

อุดม หนูทอง (2542) ได้กล่าวอธิบายประเด็นของครูต้นของโนราว่า ครูต้นนั้นมีหลายองค์และหลายกระแสตามแต่จะเลือกเชื่อถือ เช่น บางกระแสกล่าวว่า “ขุนพราน” “พระยาพราน” นั้นเป็นครูต้นของโนรา บางกระแสก็กล่าวว่า “เทพสิงหร” หรือ “เทพสิงสอน” นั้นเป็นครูต้นโนรา หรือบางกระแสก็กล่าวถึงลำดับชั้นที่ปลีกย่อยของครูต้นว่า “ตาหลวงคง” นั้นก็ถือว่าเป็นครูต้นอีกเช่นกัน แต่อยู่ในฐานะครูต้นชั้นราษฎร์ อนึ่ง สำหรับลำดับชั้นของครูต้นมี 2 ระดับ คือ ครูต้นชั้นเทพกับชั้นราษฎร์ โดยครูชั้นเทพได้แก่ ครูที่เป็นเชื้อเจ้าและมีศักดิ์สูง เช่น พระเทพสิงหร นางศรีมาลา พระยาสายฟ้าฟาด และครูชั้นราษฎร์ ได้แก่ ตาหลวงคง พรานบุญ เป็นต้น กล่าวโดยสรุปได้ว่า โนราในภาคใต้นับถือครูต้นต่างกันเป็นสองสาย คือ สายทะเลสาบสงขลาฝั่งตะวันตกนั้น นับถือแม่ศรีมาลาเป็นใหญ่ ส่วนฝ่ายทะเลสาบสงขลาฝั่งตะวันออกนั้น นับถือพระเทพสิงหรหรือพ่อขุนศรัทธาเป็นใหญ่

ในแง่บทบาทของผู้แสดงโนรา ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ พบว่าผู้แสดงโนราในสมัยก่อนนั้น จะมีเพียง 3 คน

---

[5] ครูต้น คือ ครูโนราคนแรก ที่คิดประดิษฐ์โนราขึ้นมา

คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวพราน ซึ่งทั้ง 3 คนนี้ล้วนแต่เป็นผู้ชายทั้งสิ้น เช่นเดียวกันกับการสัมภาษณ์โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง จังหวัดพัทลุง โดย พิทยา บุษรารัตน์ (2546) พบว่า ในอดีตตัวแสดงโนราทุกตัวล้วนแต่เป็นผู้ชายทั้งหมด ซึ่งสอดคล้องกับ วราภรณ์ นุ่นแก้ว (2549) ที่ได้กล่าวไว้ในหนังสือชีวประวัติโนราเติม เมืองตรัง พบว่าการพัฒนาการแสดงโนรานั้น “ต้องการให้ผู้หญิงมีบทบาทในการแสดงโนรามากขึ้น ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการโดยใช้ผู้ชายทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นบทพระเอกหรือบทนางเอก” จากส่วนหนึ่งของหนังสือนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการยึดครองพื้นที่ และการกลายมาเป็นเพศที่สำคัญในพิธีโนราโรงครูของผู้ชาย ซึ่งขัดแย้งกับเนื้อหาคำกาศครูโนราที่กล่าวสรรเสริญถึงความสำคัญของผู้ให้กำเนิดโนราซึ่งก็คือ ผู้หญิง

เรื่องนี้ได้รับการตอกย้ำให้ชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อมองในมุมของศาสนาพบว่า ศาสนาพุทธแบบหินยาน ที่รุ่งเรืองและมีอิทธิพลต่อระบบการคิด การมองโลกของคนภาคใต้ มีผู้นำศาสนาที่สำคัญคือ พระสงฆ์ ทำให้ฐานความคิดทางศาสนาที่ให้ค่าความสำคัญกับผู้ชาย ถูกชักนำเข้ามาเป็นเหตุผลหนึ่งเพื่อรองรับฐานะของผู้ชาย ยกตัวอย่างเช่น ความเชื่อเรื่องภพชาติในศาสนาพุทธที่ส่งผลระบบความเชื่อของคนในภาคใต้ว่า ผู้ชายเป็นเพศและภพที่สูงกว่าผู้หญิง ตอนผู้ชายลงมาเกิดนั้นจะมีเทวดาอัญเชิญให้มาเกิด ส่วนตอนที่ผู้หญิงมาเกิดนั้นผีเอากะลาเคาะเชิญมาจากใต้ดินให้มาเกิด สังคมภาคใต้ จึงนิยมยกย่องผู้ชายมากกว่าผู้หญิง (อุดม หนูทอง 2542) อิทธิพลของระบบคิดนี้ได้ไปปรากฏในพิธีโนราโรงครู เช่น พิธี “แต่งพอก/แทงพอก” [6] ในพื้นที่จังหวัดสงขลาจะมีการตัดผมจุกก่อนแล้วจึงจัดให้มีการอุปสมบทในภายหลังจากเสร็จสิ้นพิธี แต่สำหรับในพื้นที่จังหวัดตรังนั้น พบว่า โนราที่จะแต่งพอก/แทงพอก จะต้องอุปสมบทและสาสิกขาบทออกมาก่อน จึงจะสามารถทำพิธีนี้ได้ ถ้าหากมองอย่างผิวเผินจะเห็นเพียงความแตกต่างกันในระดับขั้นตอนก่อนและหลัง ของกระบวนการแต่งพอก/แทงพอก ของพื้นที่จังหวัดสงขลา กับพื้นที่จังหวัดตรังเท่านั้น แต่ถ้าพิจารณาให้ลึกลงไปก็จะมองเห็นนัยที่แฝงอยู่เบื้องหลังที่มีจุดร่วมที่เหมือนกันของทั้งสองพื้นที่ คือ ผู้ที่จะเป็นผู้ร่วมประกอบพิธีนี้ได้ต้องเป็น “ผู้ชาย” เท่านั้น เนื่องจากเป็นเพศที่สามารถอุปสมบทได้เพียงเพศเดียวเท่านั้นในปัจจุบัน ส่วนผู้หญิงนั้นถูกจำกัดสิทธิการอุปสมบทเอาไว้ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นมายาคติที่ถูกซ่อนไว้ในพิธีโนราโรงครู เพื่อทำหน้าที่สนับสนุนผู้ชายให้สามารถยึดครองอำนาจในพิธีโนราโรงครูได้ต่อไป

มายาคติทางด้านความเชื่อที่สืบทอดกันมาของคนในภาคใต้อีกประการ คือ เชื่อว่าผู้ชายนั้น ถือเป็นเพศที่สะอาดกว่าผู้หญิง เพราะผู้ชายไม่มีประจำเดือน ส่วนผู้หญิงเป็น “หีนเพศ” คือมีประจำเดือนซึ่งถือว่าไม่สะอาด ความเชื่อเหล่านี้ ได้กลายมาเป็นปราการที่สำคัญต่อการทำพิธีที่ต้องกอปรด้วยเวทมนตร์คาถาเป็นหลัก ทำให้ผู้หญิงถูกจำกัดสิทธิ และถูกลดบทบาทลงในพิธีโนราโรงครูเหลือเพียงแค่เป็นนางรำประจำคณะเท่านั้น แต่ก็ยังมีบางพื้นที่ที่มีผู้หญิงทำหน้าที่เป็นนายโรงโนราอย่างผู้ชาย แต่สำหรับในสังคมของจังหวัดตรัง วาทกรรมที่เกี่ยวกับการสกัดกั้นอำนาจของผู้หญิงในพิธีโนราโรงครูนั้น พบว่ายังมีการยึดถือกันอย่างเคร่งครัดและแข็งแกร่ง เนื่องจากการประกอบพิธีโนราโรงครู

---

[6] แต่งพอก/แทงพอก มักเรียกรวมกับการผูกผ้าใหญ่ว่า ผูกผ้าใหญ่แทงพอก/แต่งพอก คือ การประกอบพิธีกรรมเพื่อยกระดับฐานะของโนราผู้ชายให้เป็นโนราใหญ่ เพื่อสามารถประกอบพิธีบางอย่างที่สงวนไว้ได้ หรือการแต่งตัวของโนราใหญ่ (หัวหน้าคณะโนรา) ในวันศุกร์เพื่อประกอบพิธีแทงเข้ (จระเข้) ก็เรียกว่าแต่งพอก/แทงพอก เช่นกัน

ในจังหวัดตรังนั้น นิยมประกอบพิธีตามแบบอย่างที่ครูโนราในสมัยอดีตสั่งสอนต่อๆ กันมา ขนบของการดำเนินพิธีกรรมจึงปรากฏภาพของผู้ชายเป็นผู้ดำเนินพิธีกรรมเป็นส่วนใหญ่ ผู้หญิงจะถูกจำกัดด้วยวาทกรรมที่ว่า “ตัดเหมฺรย” [7] ไม่ขาด” ทำให้ผู้หญิงไม่สามารถก้าวเข้ามาเป็นนายโรงโนราได้ สำหรับบางท้องที่ที่มีผู้หญิงเป็นนายโรงโนรา จะไม่เป็นที่ยอมรับในสังคมโนราของจังหวัดตรัง เหมือนอย่างนายโรงโนราที่เป็นผู้ชาย

สำหรับในฉากของการแสดงตามบทสิบสองของโนรา พบว่า ในเนื้อเรื่องของนิทานที่หยิบยกมาแสดงนั้นจะมีการใช้ผู้ร่วมแสดงซึ่งอาจเป็นนายพราน หรือเป็นนางทาสีที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละท้องเรื่องของนิยายในบทสิบสอง หรือในบางช่วงบางตอนที่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงก็อาจจะมีการนำทั้ง “หน้านางทาสี”[8] มาแสดงควบคู่กับ “หน้าพราน” [9] ซึ่งมีความเป็นนัยที่สื่อให้เห็นถึงการปรากฏตัวของผู้หญิงและผู้ชายในพิธีโนราโรงครู โดยลักษณะการแสดงก็มีเนื้อหาในการนำเสนอมุขตลกเช่นเดียวกัน แต่ถ้าเป็นการแสดงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม จะพบว่าหน้าพรานมักจะถูกนำมาสวมใส่เพื่อรับบทเป็นตาพระครูหรือเป็นท่านเศรษฐี ส่วนหน้านางทาสีจะได้รับบทเป็นนางสนมกรมวังเป็นต้น ฐานะที่ได้รับในบทบาทเหล่านี้ยังปรากฏว่ามีความเหลื่อมล้ำกันอยู่กล่าวคือ หน้าพรานที่ได้รับบทเป็นตาพระครูหรือครูผู้เฒ่านั้น จะได้รับการยอมรับและได้รับความเคารพนับถือมากกว่าในขณะที่ทำการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม ส่วนหน้านางทาสีที่ได้รับบทบาทในการแสดงนั้นเป็นเพียงนางสนมกรมวัง ที่มีศักดิ์เพียงเป็นผู้รับใช้เท่านั้น นอกจากนี้ยังพบว่าหน้าพรานนั้นมักจะถูกนำไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญๆ ของโนราเช่น การใส่ลอยโทงชัย การใส่เพื่อประกอบพิธีคล้องหงส์ ในขณะที่หน้านางทาสีนั้นจะถูกนำไปใช้แค่การแสดงเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ แต่ถ้าหากพิจาณาจากตำนานการก่อเกิดโนรา รูปโฉมของการแสดงโนรา ตลอดจนเครื่องแต่งกาย จะพบว่าล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงสัญญะความเป็นหญิงทั้งสิ้น ซึ่งขัดแย้งกับภาคปฏิบัติการของพิธีโนราโรงครูที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน พบว่ามีผู้ชายเป็นผู้ครอบครองเกือบทุกส่วนของพิธีโนราโรงครู ประเด็นเหล่านี้จึงกลายมาเป็นที่มาของปัญหางานวิจัยนี้ ที่มุ่งสนใจศึกษาสัญญะในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติที่ปรากฏอยู่ในพิธีโนราโรงครูที่รับใช้เพศสภาพ คือความเป็นหญิงและความเป็นชาย งานวิจัยนี้จึงกำหนดประเด็นปัญหาไว้ดังนี้ “ในพิธีโนราโรงครูมีสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายอย่างไร” และ “ในพิธีโนราโรงครูมีมายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะอย่างไร”

---

[7] เหมฺรย (ออกเสียงเป็นพยางค์เดียว) หมายถึง ห่อสัญญาที่เกิดจากการทำสัญญาให้ครูหมอตายายโนราช่วยเหลือในบางเรื่อง โดยผู้ที่เป็นคู่สัญญา ก็คือ ลูกหลานโนรากับครูหมอตายายโนรา เมื่อสัญญาที่ให้ต่อกันนั้นบรรลุผลสำเร็จ ก็จะมีการรับโนรามาประกอบพิธีและตัดห่อเหมฺรยนั้นทิ้งเสีย เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นว่าสัญญานั้นได้ขาดกันแล้ว ในบางกรณีที่บนบานโดยไม่มีการทำห่อเหมฺรยจะเรียกเหมฺรยลักษณะนั้นว่า เหมฺรยปาก คือ บนบาน/สัญญากันด้วยวาจา

[8] หน้านางทาสี คือ หน้ากากที่ใช้ในการแสดงโนรา เป็นรูปใบหน้าที่ใช้แทนใบหน้าผู้หญิง มีรูปหน้าเหมือนอย่างใบหน้าคน มักทาด้วยสีขาวหรือสีเนื้อ

[9] หน้าพราน คือ หน้ากากที่ใช้ในการแสดงโนรา เป็นรูปใบหน้าที่ใช้แทนใบหน้าผู้ชาย มีรูปใบหน้าเหมือนคน มักทาด้วยสีแดง แต่ก็มีบ้างที่ทาด้วยสีดำ สีเงิน หรือสีทอง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู
2. เพื่อศึกษามายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู

คำถามการวิจัย

1. ในพิธีโนราโรงครูมีสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายอย่างไร
2. ในพิธีโนราโรงครูมีมายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะอย่างไร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีโนราโรงครู
2. สร้างองค์ความรู้ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู

ขอบเขตการวิจัย

ด้านเนื้อหา งานวิจัยนี้ศึกษา เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” ได้กำหนดให้ขอบเขตด้านเนื้อหาจำแนกออกเป็น 3 ประการ ประการแรกเป็นการศึกษารูปแบบพิธีกรรมของโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง ตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จสิ้นพิธี โดยผู้วิจัยจะลงไปศึกษาในสนามจริงและเก็บรวบรวมข้อมูลในด้านประวัติความเป็นมาของโนราในจังหวัดตรัง รูปแบบและขั้นตอนของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง เมื่อรวบรวมข้อมูลได้สมบูรณ์แล้ว ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ ในหัวข้อ “หาบหมอนคอนผ้า ตามแลโนราตรัง” ประการที่สองเป็นการศึกษา เพื่อตีความและให้ความหมายสัญญะในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติ ที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครูตามทฤษฎีสัญวิทยา จากนั้นเป็นการศึกษาการกระทำการของมายาคติต่อปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดพื้นที่ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ด้วยการพรรณนาวิเคราะห์และการวิพากษ์ ภายใต้กรอบแนวคิดหลังสมัยนิยม ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์และแนวคิดเรื่องพื้นที่

ด้านสนามวิจัย กำหนดให้สนามวิจัย คือ ปริมณฑลของพิธีโนราโรงครูใหญ่ ในอำเภอกันตัง อำเภอสิเกาและอำเภอวังวิเศษ จังหวัดตรัง เนื่องจากพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นเป็นพิธีกรรมการไหว้ครูโนราที่สมบูรณ์แบบที่สุดของทุกๆ รูปแบบของการประกอบพิธีโนราโรงครู กล่าวคือ รูปแบบ ขั้นตอนของพิธีกรรม การแสดง ความเชื่อ ตลอดจนการแสดงออกในมิติต่างๆ ของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้นจะปรากฏในพิธีโนราโรงครูใหญ่ทั้งสิ้น ซึ่งในขณะเดียวกันพิธีโนราโรงครูเล็กหรือพิธีโนราโรงค้ำครูนั้น จะเป็นเพียงการประกอบพิธี โดยย่อพอสังเขป ทำให้พิธีกรรรมหรือปรากฏการณ์ต่างๆ ที่น่าสนใจนั้นอาจถูกตัดทิ้งไป ด้วยข้อจำกัดของรูปแบบพิธีกรรมและระยะเวลา ฉะนั้นพิธีโนราโรงครูใหญ่ จึงเหมาะสมมากที่สุดที่จะเป็นสนามวิจัย ส่วนความโดดเด่นเชิงสนามวิจัยของจังหวัดตรัง พบว่าในสมัยก่อนจังหวัดตรังเป็นจังหวัดที่มีค่านิยมในการเป็นศิลปินสูง บุคคลที่เป็นศิลปินนั้นมักจะได้รับการยอมรับนับถือจากผู้คนใน

สังคม อีกทั้งเป็นการเปิดโอกาสทางสังคมให้กับตนเองอีกทางหนึ่ง ด้วยค่านิยมดังกล่าวนี้จึงเป็นปัจจัยผลักดันให้จังหวัดตรัง มีการฝึกหัดเป็นศิลปินกันอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะโนรา พบว่า จังหวัดตรัง มีศิลปินโนราที่มีชื่อเสียง และมากความสามารถ อยู่หลายคณะ เช่น โนราขุนเทพ-ขุนทา โนราคลิ้ง (หมื่นวิเศษนัจจกิจ) ผู้เป็นศิษย์เอกของโนราขุนศรัทธาใจภักดิ์ (ศรีเงิน) ในยุคถัดมาก็ยังมีโนราเฟื่อง โนราแป้น เครื่องงาม ตลอดจน โนราเติม วิน วาด ผู้มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วภาคใต้และประเทศมาเลเซีย และโนราอื่นๆ อีกหลายท่าน การสืบทอดศาสตร์แห่งโนราจากครูโนราผู้มีชื่อเสียงเหล่านี้ ปัจจุบันยังพบว่าความรู้ตามอย่างของบรรดาครูโนราเหล่านี้ ยังได้มีลูกศิษย์สืบทอดความรู้แห่งศาสตร์โนราอยู่เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โดยบรรดาลูกศิษย์นั้นอาศัยอยู่แพร่กระจายไปทั่วจังหวัดตรัง หรือแม้กระทั่งจังหวัดต่างๆ ในภาคใต้ เช่น จังหวัดพัทลุง จังหวัดสงขลา เป็นต้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้จังหวัดตรัง นั้นมีความโดดเด่นและน่าสนใจเหมาะแก่การเลือกเป็นสนามวิจัย

ด้านผู้ให้ข้อมูล งานวิจัยนี้กำหนดให้บุคคลที่เป็นสมาชิกคณะโนรา เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งได้แก่ นายโรงโนรา “หมอโนรา” [10] คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสี บรรดานางรำประจำคณะ และ “ลูกคู่” [11] โดยเลือกจากคณะโนรา 3 คณะคือ คณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรังคณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีจันทร์สนิทน้อย ส่วนผู้ให้ข้อมูลรอง คือ บรรดาลูกหลานผู้มีเชื้อสายโนรา ผู้นับถือครูหมอตายายโนราและผู้ชมโนราที่มาร่วมพิธีโนราโรงครู

ข้อตกลงเบื้องต้น

พิธีโนราโรงครู หมายถึง พิธีโนราโรงครูใหญ่หรือโรงครูแทงเข้ (จระเข้) โดยจะจัดจำแนกพิธีโนราโรงครูใหญ่ออกเป็น 4 ด้าน คือ ด้านบุคคล ด้านการแสดง ด้านพิธีกรรมและด้านความเชื่อ ทั้ง 4 ด้านนี้ ล้วนมีความเกี่ยวเนื่องกัน ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ การศึกษาวิจัยนี้จึงมองพิธีโนราโรงครูทั้ง 4 ด้าน นี้เป็นองค์รวมที่สอดประสานกันอย่างเป็นพลวัต

สัญญะ หมายถึง สัญญะที่มีความหมายภายใต้กรอบวัฒนธรรมของกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ที่ปรากฏอยู่ภายในพิธีโนราโรงครู ได้แก่ ด้านบุคคล การแสดง พิธีกรรมและความเชื่อในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติ

การศึกษาสัญญะในพิธีโนราโรงครูนี้ เป็นการศึกษาในระดับของการตีความและให้ความหมายสัญญะในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติ

---

[10] หมอโนรา คือ บุคคลที่มีความรู้ความชำนาญในวิชาไสยศาสตร์ เวทมนตร์คาถา มีหน้าที่คอยคุ้มกันคณะโนราจากเวทย์มนตร์ ภูตผีและคุณไสยศาสตร์ต่างๆ ที่เชื่อว่าอาจมีได้ในขณะที่ประกอบพิธีกรรม ในอดีตนั้นหมอโนรามีความสำคัญมาเนื่องจากคณะโนราต่างๆ นิยมทำร้ายกันด้วยไสยศาสตร์

[11] ลูกคู่ คือ นักดนตรีประจำคณะโนรา มีหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีหรือในภาษาถิ่นใต้เรียกว่า “ตีเครื่อง” ซึ่งได้แก่ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ทับ แตระ (กรับ) ปี่หรือบางคณะอาจมีการนำคีย์บอร์ดและซอ เข้ามาบรรเลงร่วมด้วยก็ได้

เพศสภาพ หมายถึง มุมมองทางเพศที่สังคมได้ให้ความหมายไว้ โดยอยู่ภายใต้กรอบของความเป็นหญิงและความเป็นชาย

พื้นที่ หมายถึง พื้นที่ทางกายภาพ พื้นที่ทางสังคมและพื้นที่ทางความคิด

การนำเสนอผลการศึกษา

การนำเสนองานวิจัย เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ควบคู่กับวิธีการวิพากษ์ โดยจะแบ่งการนำเสนอออกเป็น 6 บท ได้แก่

บทที่ 1 โนราโหมโรง ประกอบไปด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาวัตถุประสงค์ คำถามวิจัย ขอบเขตการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ข้อตกลงเบื้องต้น และการนำเสนอผลการศึกษา

บทที่ 2 สืบย่านตำนานโนรา ประกอบด้วย เนื้อหาของทฤษฎี เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่กล่าวถึงพิธีโนราโรงครู ทฤษฎีสัญวิทยา ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ และแนวคิดเรื่องพื้นที่

บทที่ 3 วิธีแสโนรา ประกอบด้วย รายละเอียดเกี่ยวกับสนามวิจัย ผู้ให้ข้อมูล วิธีการศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูล และการตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล

บทที่ 4 หาบหมอนคอนผ้า ตามแลโนราตรัง เป็นการนำเสนอประวัติความเป็นมาของโนราในจังหวัดตรัง รูปแบบและขั้นตอนของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง ด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ตามมุมมองของผู้วิจัยที่ได้ลงไปสัมผัสและจัดเก็บรวบรวมข้อมูลมา

บทที่ 5 สายตาจ้อง สมองคิด พินิจโนราโรงครู เป็นการนำเสนอผลจากการตีความและให้ความหมายข้อมูลด้านสัญญะในรูปสัญลักษณ์และมายาคติที่สื่อถึงเพศสภาพ คือ ความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูด้วยการพรรณนาวิเคราะห์และวิพากษ์ นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอผลการศึกษาการกระทำการของมายาคติต่อปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดพื้นที่ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครูด้วยการพรรณนาวิเคราะห์และการวิพากษ์ด้วย

บทที่ 6 โนราลาโรง ประกอบด้วย การสรุปและอภิปรายผลการวิจัย ตลอดจนเสนอข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยต่อไป

บทที่ 2
สืบย่านตำนานโนรา

แนวคิดทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยต่างๆ นั้นถือว่าเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับการศึกษาวิจัย เนื่องจากสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการอธิบายและสร้างความเข้าใจในปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในสนามวิจัยได้ ตลอดจนใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์และวิพากษ์ข้อมูลเพื่อให้เกิดองค์ความรู้หรือมุมมองใหม่ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการและสังคมในลำดับต่อไป งานวิจัย เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” ก็เช่นเดียวกันที่จำเป็นต้องมีกรอบขององค์ความรู้และแนวคิดทฤษฎีต่างๆ มาเป็นเครื่องมือในการศึกษา โดยงานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาผ่านองค์ความรู้และแนวคิดทฤษฎีดังต่อไปนี้

พิธีโนราโรงครู

ศิลปะการแสดงโนรานั้นเป็นผลผลิตทางความคิดของคนในภาคใต้ในสมัยก่อน ที่รวบรวมเอาสิ่งแวดล้อมรอบตัวทั้งทางด้านกายภาพ ศาสนา ความเชื่อ คติชน ภูมิปัญญาและวิถีชีวิตเข้ามาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน จนกลายเป็นการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเปรียบได้เหมือนการสร้างบ้านที่นำเอาอิฐ หิน ดิน ทราย ไม้ หลังคา ฯลฯ เข้ามาก่อรูปสร้างฐานจนกลายเป็นบ้านในที่สุด ฉะนั้นการจะสืบหาต้นสายปลายเหตุถึงที่มาของโนรานั้น จึงเป็นเรื่องท้าทายสำหรับนักวิชาการพอสมควรที่จะต้องตั้งข้อสังเกตต่างแยกแยะ วิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อหาข้อสรุป ภายใต้เงื่อนไขของกาลเวลาและหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อจะค้นหาเรื่องราวอันใกล้เคียงความจริงมากที่สุด เกี่ยวกับการถือกำเนิดขึ้นของศิลปะการแสดงโนราอันจะนำไปสู่การชี้ให้เห็นถึงรากเหง้าทางของวัฒนธรรมภาคใต้ ที่ก่อตัวขึ้นมาจนเป็นพิธีโนราโรงครู สิ่งจำเป็นประการหนึ่งที่จะต้องศึกษา คือ วัฒนธรรมอื่นๆ ที่มากระทำและส่งอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของคนในภาคใต้

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี พบว่า อารยะธรรมของยุโรป อาหรับ จีนและอินเดีย ต่างก็ได้เข้ามามีอิทธิพลเหนือภาคใต้มาช้านาน โดยเฉพาะอารยะธรรมของอินเดียนั้นสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไปในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ เนื่องจากภาคใต้นั้นมีลักษณะทางกายภาพที่เป็นแหลมแผ่นดินยื่นทอดยาวลงไปในทะเล ทำให้การเดินทางโดยเรือในอดีตนั้น มักยึดเอาแหลมในภาคใต้เป็นเป้าหมายในการเดินทางหรือจุดพักระหว่างทาง จากการกลายเป็นเมืองท่าส่งผลให้ผู้คนในพื้นถิ่นภาคใต้กับชาวต่างชาติได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน อันเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมที่สำคัญของภาคใต้ในเวลาต่อมา สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2551) กล่าวไว้ว่า ภาคใต้เป็นศูนย์กลางทางการค้ามาตั้งแต่อดีต มีเมืองท่าสำคัญๆ ทั้ง 2 ฟากฝั่ง เป็นเหตุให้ชาวตะวันออกและชาวยุโรปเดินทางผ่านและหยุดพักทำการค้าตลอดมาและเป็นดินแดนที่อินเดียแสวงหาทรัพย์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้วัฒนธรรมของชาติต่างๆ แทรกอยู่ในวัฒนธรรมของภาคใต้อย่างกว้างขวาง

สำหรับสิ่งสำคัญที่ทรงอิทธิพลต่อวัฒนธรรมของภาคใต้ค่อนข้างมาก คือ “ศาสนา” โดยศาสนาที่ปรากฏอยู่ในพิธีโนราโรงครูเป็นหลัก ได้แก่ “ศาสนาพราหมณ์” และ “ศาสนาพุทธ” ปรีชา นุ่นสุข (2542) กล่าวว่าศาสนาพราหมณ์เริ่มเข้ามาในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งได้แก่ เกาะอินโดนีเซีย

อินโดจีน แหลมมลายู ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ลุ่มแม่น้ำโขง และลุ่มแม่น้ำอิระวดี ตั้งแต่ยุคหินใหม่ แต่ทั้งนี้หลักฐานทางโบราณคดียังไม่แน่ชัด แต่การติดต่อกันเริ่มปรากฏมากขึ้น เมื่อพุทธศตวรรษที่ 6-8 ส่วน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542) กล่าวถึงศาสนาฮินดูหรือพราหมณ์ได้แพร่เข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาพร้อมๆ กับการค้าขายของนานาชาติ เช่น กรีก อาหรับ เปอร์เซีย ตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 7 โดยเฉพาะดินแดนที่เรียกว่า “คาบสมุทรทอง” (Golden Chersonese) หรือ “คาบสมุทรมลายู” (Malay Peninsula) วัฒนธรรมอินเดีย ได้ฝังลึกลงไปในส่วนกายภาคและจิตภาคของผู้คนในแถบนี้ รวมทั้งภาคใต้ของประเทศไทยด้วย ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 8-10 ได้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่น จนโดดเด่นขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 11 อิทธิพลศาสนาพราหมณ์ได้ส่งผลต่อระบบความเชื่อของชาวใต้ในเรื่องความเชื่อในเทพเจ้าทั่วไป เทพเจ้าสูงสุด ความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณ ความเชื่อเกี่ยวกับกรรม และความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ (ปรีชา นุ่นสุข 2542) เช่น จากตำนาน สร้างโลก : คำกลอน ฉบับนายชัย จันรอดภัย ศึกษาโดย พ่วง บุษรารัตน์ (2542) พบว่ามีการกล่าวถึง การกำเนิดข้าวต่างๆ เมื่อครั้งที่มนุษย์ขาดแคลนอาหาร จึงพากันอ้อนวอนเทวดาให้ช่วย พระอิศวรทั้งเป็นผู้สร้างและผู้ทำลาย ซึ่งประทับอยู่บนเขาไกรลาสไม่อาจนิ่งดูดายอยู่ได้

> “...ท่านเป็นทั้งผู้สร้างผู้ล้างคนมีเวทย์มนต์คาถาภาวนาดีจึงได้นามกรชื่อว่า ภูเตศวรเห็นสมควรเทพท้าวเป็นเจ้าผี ดื่มน้ำทิพย์จิบล่องลงนาภีพระศอ สีจึงคล้ำดูดำนิล จึงได้เรียกนามว่านิลกรรฐ์ศิวะนั้นคือ อิศวรผู้มีศิลป์...”

นอกจากนั้นพิธีกรรมของสังคมคนในภาคใต้ ยังรับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องและกลายเป็นแกนหลักสำคัญ พิธีกรรมในภาคใต้ที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์นั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตและพิธีเกี่ยวกับชุมชน สำหรับพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตของคนในภาคใต้นั้นจัดขึ้นเพื่อความเจริญรุ่งเรืองต่อชีวิตโดยตรง เช่น พิธีฝั่งรก พิธีขึ้นเปล พิธีทำขวัญเด็ก และพิธีทำขวัญนาค เป็นต้น ส่วนพิธีกรรมเกี่ยวกับชุมชน เช่น พิธีสารทเดือนสิบ ที่เชื่อว่าวิญญาณหลังจากตายไปแล้วจะขึ้นสวรรค์หรือลงนรก โดยวิญญาณที่ลงนรกจะเป็นเปรต และจะได้ขึ้นจากนรกด้วยผลบุญที่ญาติมิตรอุทิศไปให้ ดังนั้น ในวันแรม 1 ค่ำ เดือน 10 เปรตเหล่านั้นจะขึ้นมารับส่วนบุญและจะกลับไปในวันแรม 15 ค่ำ เดือน 10 ซึ่งพิธีนี้จะคล้ายกับพิธีของศาสนาพราหมณ์ คือ “พิธีศารท” (ปรีชา นุ่นสุข 2542) จากอิทธิพลแนวคิดของศาสนาพราหมณ์ ได้ส่งผลต่อระบบความเชื่อของคนในภาคใต้ ซึ่งแต่เดิมนั้นเชื่อเรื่อง “ผีบรรพบุรุษ” อยู่ก่อนแล้ว จึงเกิดการผสมผสาน/ปะทะสังสรรค์กันระหว่างวัฒนธรรม จนก่อเกิดเป็นรูปแบบพิธีกรรมขึ้นมาใหม่ภายใต้เค้าโครงเดิม คือ การเชื่อเรื่องโลกวิญญาณและการบวงสรวงบูชา พิธีโนราโรงครู ก็จัดว่าเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของผลผลิตทางความคิดภายใต้สองวัฒนธรรมนี้ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542) กล่าวว่า พิธีโนราโรงครูที่จัดขึ้น เพื่อบูชา “ครูหมอ” หรือปู่ ย่า ตา ยาย อันเป็นบรรพบุรุษของโนราตามตระกูล ที่มีการเซ่นบวงสรวงและอัญเชิญวิญญาณของครูหมอให้มาประทับทรง มีการใช้สายสิญจน์เชื่อมโยงไปยังจุดที่เชื่อว่าวิญญาณของปู่ย่าตายายสิงสถิตอยู่ เพื่อให้วิญญาณเหล่านั้นมาตามสายสิญจน์เข้ามาในโรงพิธี ปรีชา นุ่นสุข (2542) กล่าวว่า การใช้สายสิญจน์และการบวงสรวงนั้นเป็นพิธีที่ปรากฏในพิธีของศาสนาพราหมณ์ จากตัวอย่างเหล่านี้ได้เป็นสิ่งตอกย้ำ

ที่ทำให้น่าเชื่อว่า พิธีโนราโรงครูนั้นมาจากการรับเอาวัฒนธรรมอินเดีย คือ ศาสนาพราหมณ์เข้ามาผสมผสานกัน

สำหรับอีกหนึ่งศาสนาที่สำคัญไม่น้อยไปว่าศาสนาพราหมณ์ และยังคงปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมภาคใต้โดยทั่วไป คือ ศาสนาพุทธ การเข้ามาของศาสนาพุทธในดินแดนภาคใต้เมื่อใดนั้นยังหาข้อยุติไม่ได้ สำหรับทฤษฎีของนายประกิต บัวบุศย์ ราชบัณฑิตทางศิลปกรรม สำนักศิลปกรรม กล่าวว่าศาสนาพุทธทยอยเข้ามาในประเทศไทยเป็นระลอกๆ ทั้งหมด 5 ครั้ง คือ คลื่นที่ 1 หินยานหรือเถรวาทเข้ามาหลังสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช ทรงอุปถัมภ์ให้ทำสังคายนาครั้งที่ 3 คือ ราว พ.ศ.300-600 คลื่นที่ 2 มหายาน เข้ามาหลังจากพระเจ้ากนิษกะทรงอุปถัมภ์ให้ทำสังคายนาของคณะสงฆ์ฝ่ายเหนือเข้ามาราว พ.ศ. 600-900 คลื่นที่ 3 มหายานครั้งกษัตริย์ราชวงศ์กุษาณและคุปตะทรงอุปถัมภ์ ซึ่งมีศูนย์กลางที่คันธาระและนาลันทา แพร่เข้ามาราว พ.ศ. 900-1300 คลื่นที่ 4 มหายาน นิกายมนตรยานและวัชรยานระยะหลังจากนาลันทา ภายใต้ราชูปถัมภ์ของกษัตริย์ราชวงศ์ปาละและเสนา และจากอินเดียใต้ภายใต้ราชูปถัมภ์ของกษัตริย์ราชวงศ์โจฬะ ราว พ.ศ. 1300-1800 และมีเถรวาทจากเมืองนาคปัฏฏินัมในอินเดียตอนใต้ของกษัตริย์ราชวงศ์ราเชนทรโจฬะเริ่มเข้ามาด้วย และสุดท้าย และคลื่นที่ 5 เถรวาทจากเมืองนาคปัฏฏินัมในอินเดียตอนใต้ระยะหลังจากลังกา ราว พ.ศ.1800-2200 (อดิศักดิ์ ทองบุญ 2542)

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2542) กล่าวว่าประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-18 พุทธศาสนาลัทธิวัชระยานหรือตันตระ ได้รุ่งเรืองขึ้นในคาบสมุทรภาคใต้ และ อดิศักดิ์ ทองบุญ (2542) กล่าวว่าจุดแรกๆที่พระพุทธศาสนาเข้ามาในภาคใต้คือชุมชนโบราณของภาคใต้ เช่น ที่ไชยา นครศรีธรรมราช สทิงพระ คือ บริเวณโดยรอบทะเลสาบสงขลา รวมทั้งบางแก้วของพัทลุงด้วย ปัตตานี ตรัง และตะกั่วป่า

อิทธิพลของศาสนาพุทธ เมื่อเข้ามาในภาคใต้แล้วก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่าง “คนกับวัด” ชาวภาคใต้ถือว่าวัดเป็นศูนย์รวมของสังคม เป็นแหล่งวิทยาการแขนงต่างๆ โดยมีพระครู เป็นผู้นำด้านจิตใจ เป็นแพทย์ เป็นโหร รวมเรียกว่า “ที่พึ่งทางใจ” ดังนั้น พระพุทธศาสนาจึงเป็นสิ่งที่จรรโลงสังคมภาคใต้ทั้งด้านภาษา เพราะภาษาเป็นสิ่งที่บอกถึงชนชาติว่ามีวัฒนธรรมสูงหรือต่ำกว่ากัน ภาษาบาลีเป็นภาษาที่ใช้ในพระพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทที่แพร่เข้ามาสู่ภาคใต้ ในคลื่นพระพุทธศาสนาคลื่นที่ 1 (ราว พ.ศ. 300- 600) ส่วนภาษาสันสกฤตเป็นภาษาที่ใช้ในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธฝ่ายมหายานและอาจริยวาทที่เข้ามาพร้อมศาสนาพราหมณ์ในยุคต้นๆ (ราวคลื่นพระพุทธศาสนาคลื่นที่ 1 หรือก่อนหน้านั้น) ทำให้ภาษาเหล่านี้ยังคงอยู่ในภาษาภาคใต้มาตั้งแต่สมัยโบราณตามที่พบในศิลาจารึกที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี และนครศรีธรรมราช เช่น ศิลาจารึกหลักที่ 23 และ 24 (อดิศักดิ์ ทองบุญ 2542) และภาษาในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ยังได้ปรากฏในบทกลอนการแสดงพื้นบ้านอย่าง เช่น โนราและหนังตะลุงดังตัวอย่างที่ พ่วง บุษรารัตน์ (2542) ได้แสดงไว้ต่อไปนี้ จากบทบาลีหน้าศาลของโนราตอนหนึ่งได้กล่าวไว้ว่า

> “...ยกหัตถังตั้งนะโมจะไหว้ครูเสียก่อน กรกรายไหว้วอนนั่งขอพรเทวา
> แล้วจะตั้งสัคเคเอเตภูมิมา ขอประกาศเทวาช่วยสดับตรับฟัง...”

หรือจากศึกษาบทพากย์รูปพระอิศวรของหนังตะลุงโดย สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542) ซึ่งเป็นการไหว้ครูหนังตะลุงก่อนการแสดงหนังตะลุง ในตอนหนึ่งพบว่ามีการกล่าวถึงศาสนาพราหมณ์ไว้ดังนี้

> “...ข้าจะไหว้พระบาทเจ้าทั้งสามองค์ พระอิศวรผู้ทรงพระยาโคอุสุภราช ฤทิรอน ข้าจะไหว้พระนายรายณ์เจ้าทั้งสี่กร ทรงครุฑธิราเหินจรพระ อิทธิฤทธิ์เรืองนาม ข้าจะไหว้บาทท่านผู้ทรง พระยาเหมหงส์พระเดช นามลือขจร...”

จากอิทธิพลทางศาสนาพุทธที่ได้เข้ามาในภาคใต้นั้น ทำให้เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นถิ่นของคนในภาคใต้ และวัฒนธรรมของศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาก่อนหน้า จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ล้วนแฝงด้วยวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมกับวัฒนธรรมแบบใหม่ที่รับมา ยกตัวอย่างพิธีกรรมที่มีการผสานเอาความเชื่อดั้งเดิมกับศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธเข้าด้วยกัน เช่น “ผูกผ้าใหญ่แทงพอก” ซึ่งเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของโนราที่มีการไหว้ครู “ครอบเทริด” ให้กับโนราที่ฝึกหัดใหม่และรำได้เป็นอย่างดีแล้ว ซึ่งภาษากลาง เรียกว่า “ครอบ” ในพิธีนี้จะมีการเชิญวิญญาณบรรพบุรุษมาเข้าทรงด้วย ส่วนในด้านศาสนาพุทธจะมีพิธีพระเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย กล่าวคือ จะมีการอาราธนาพระปริตร พระสวดชัยมงคลคาถาขณะตัดสายสิญจน์ และทำพิธีสวดชยันโตฯ ประพรมน้ำมนตร์ เป็นต้น (ภิญโญ จิตต์ธรรม 2542)

จากอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธที่เข้ามาปะทะสังสรรค์กับความเชื่อดั้งเดิมของคนในภาคใต้ ที่เชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษได้ก่อให้เกิดพิธีกรรมที่มีการบวงสรวงและติดต่อระหว่างโลกมนุษย์กับโลกวิญญาณ พิธีโนราโรงครูก็จัดว่าเป็นพิธีกรรมที่มาจากจุดประสงค์ดังกล่าวเช่นกัน โดยมีหลักคำสอนของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ เป็นแนวทางหลักและเป็นมโนทัศน์ที่สำคัญของพิธีกรรม ทั้งในด้านความคิด ความเชื่อ การแสดงออกที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรม และปรากฏอยู่ในภาคสังคมโดยทั่วๆ ไปของภาคใต้ ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากตำนานการเกิดโนรา ประวัติความเป็นมาของโนราในยุคต่างๆ ค่านิยมในตัวบุคคลในพิธีโนราโรงครู รูปแบบการแสดงโนราโรงครู รูปแบบพิธีกรรมของโนราโรงครู และความเชื่อในพิธีโนราโรงครู ต่างก็เป็นผลสืบเนื่องมาจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธแทบทั้งสิ้น อนึ่งในปัจจุบันอาจพบว่าภาคใต้นั้นมีกลุ่มผู้นับถือศาสนาอิสลาม ศาสนาคริสต์ และการนับถือผีนับถือเจ้าตามแบบอย่างของวัฒนธรรมชาวจีนที่อพยพมาอยู่ในภาคใต้ แต่ทว่าศาสนาและความเชื่อเหล่านั้น เข้ามากระทำต่อวัฒนธรรมโนราน้อยมาก เหตุผลประการหนึ่งที่สำคัญเช่น ในความเชื่อศาสนาอิสลามนั้น มีความเชื่อในพระเจ้าองค์เดียว ปฏิเสธการนับถือผี แต่อย่างไรก็ตามความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณที่เป็นนามธรรมในศาสนาอิสลาม เช่น ญิน หรือผีชิน หรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีความเกี่ยวพันกับศาสนาอิสลามในรูปของ “ทวด” หรือ “โต๊ะ” ก็ยังมีให้เห็นแต่ทว่าอาจน้อยกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ

ประวัติการก่อเกิดโนราตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์

ตำนานการก่อเกิดศิลปะการแสดงโนรานั้น มีอยู่หลากหลายตำนาน เนื่องจากโนรามีช่วงระยะเวลาการก่อเกิดมายาวนาน ทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับการถือกำเนิดของโนรานั้นผิดเพี้ยนไปตามแต่ละท้องถิ่นและช่วงเวลา การจะยึดถือเอาตำนานการก่อเกิดใดนั้นย่อมแตกต่างกันไปตามแต่จะเอาสิ่งใดมาเป็นหลักฐาน ในมุมมองของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 (2545) กล่าวว่า การรำโนรานั้นน่าจะเป็นวัฒนธรรมของอินเดียมาแต่เดิม แล้วแพร่หลายเข้าสู่ชวา มลายู ในช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยกำลังรุ่งเรือง ถ้าพิจารณาดูท่ารำแม่บทของโนราชาตรี จะเห็นได้ว่าหลายท่าคล้ายกับ “ท่ากรณะ” ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ และคล้ายกันมากกับท่ารำในแผ่นศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธ ในเกาะชวา นอกจากนั้นวิธีการเล่นของละครชาตรียังคล้ายคลึงกับละครประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นอยู่ตามแคว้นเบงกอลในสมัยโบราณ ที่เรียกว่า “ยาตรา” ซึ่งหมายถึงการเร่เล่นเรื่อง “คีตโควินทร์” กล่าวคือละครชาตรีก็เล่นแบบละครเร่ มีตัวละครสำคัญ 3 ตัว เช่นกัน จึงมีผู้สันนิษฐานว่า คำว่า “ชาตรี” อาจกลายมาจากคำว่า “ยาตรา” ก็ได้ จากหลักฐานนี้พอจะยืนยันได้ว่าโนราเป็นอารยะธรรมของอินเดียภาคใต้ที่เข้ามาทางแหลมมลายูและภาคใต้ของไทย

สำหรับช่วงเวลาของการก่อเกิดโนรานั้นคาดคะเนไว้ว่าน่าจะอยู่ระหว่าง พ.ศ. 1858-2051 และน่าจะเป็นในสมัยพระเจ้าจันทรภาณุ คือ ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 เพราะตามหลักฐานระบุว่ากษัตริย์พระองค์นี้ได้ยกทัพไปตีลังกาเมื่อ พ.ศ. 1773 ซึ่งในที่นี้ยึดเอาความตามตำนานโนราตอนหนึ่งเป็นหลักในการวินิจฉัย ดังนี้

> “...ก่อเกื้อกำเนิดคราเกิดชาตรีปางหลัง ยังมีเมื่อครั้งตั้งดิน บิดาของเจ้าชื่อท้าวโกสินทร์มารดายุพินชื่อนางอินทรกรณีย์ ครองเมืองพัทลุงเป็นกรุงธานีบุตรชายท่านมีชื่อศรีสิงหร...”

จากข้อความนี้ได้กล่าวถึงชาตรีหรือโนรา มีมาตั้งแต่เริ่มตั้งเมืองพัทลุง ตามนัยนี้เมืองพัทลุงนั้นตั้งที่บางแก้ว (อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ในปัจจุบัน) แต่เวลายังคลาดเคลื่อนกันอยู่ เช่น ตำนานท้องถิ่นว่าด้วยเรื่องพระยากุมารกับนางเลือดขาว ได้สร้างวัดเขียนบางแก้ว (รวมถึงเมืองบางแก้วด้วย) เมื่อ พ.ศ. 1492 ส่วนพระครูสังฆรักษ์ (เพิ่ม) กล่าวว่าพระยากรุงทอง เจ้าเมืองพัทลุง ได้สร้างวัดเขียนบางแก้ว เมื่อเดือน 5 ขึ้น 5 ค่ำ จ.ศ. 301 ตรงกับ พ.ศ. 1982 เป็นต้น ตำนานโนรากับนางเลือดขาวและพระยากรุงทองก็ดูจะเกี่ยวพันกันอยู่ ฉะนั้นการกำเนิดโนราจะกำหนดเวลาที่แน่นอนลงไปนั้นยาก แต่คงอย่างช้าจะอยู่ในช่วงปลายสมัยศรีวิชัย (อุดม หนูทอง, 2542)

จากการศึกษาของ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และ ภิญโญ จิตต์ธรรม (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร 2542) ได้ตั้งข้อวินิจฉัยตำนานโนราว่า โนราน่าจะเกิดที่เมืองพัทลุงเก่าหรืออำเภอบางแก้วในปัจจุบัน เจ้าเมืองพัทลุงครั้งนั้น คือ เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดหรือท้าวโกสินทร์ มีมเหสีชื่อว่า ศรีมาลาหรือพระนางอินทรกรณีย์ ทั้งสองมีโอรสชื่อเทพสิงหร ธิดาชื่อนวลทองสำลีหรือศรีคงคา พระยาสายฟ้าฟาดได้หาราชครูมาสอนวิชาร่ายรำแก่โอรสธิดาทั้งสอง ปรากฏว่านางนวลทองสำลีร่ายรำทั้ง 12 บท ได้อย่าง

คล่องแคล่ว แต่แล้วก็เกิดเรื่องน่าละลายขึ้นเมื่อนางนวลทองสำลีได้เสียกับเทพสิงหรผู้พี่จนเกิดตั้งครรภ์ ส่วนราชครูได้เสียกับสนมกำนัล ความทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระยาสายฟ้าฟาดทรงกริ้วมาก จึงรับสั่งให้เอาราชครูทั้งสี่คน คือ นายคงผมหมอ นายชม นายจิต และนายทองกันดารไปผูกคอถ่วงน้ำในทะเลสาบสงขลา ส่วนโอรสและธิดาพร้อมนางกำนัลนั้นถูกลอยแพ แต่โชคดีที่แพไปติดที่บ้านกะชังบนเกาะใหญ่ นางนวลทองสำลีได้ให้กำเนิดบุตรชายที่นั้นชื่อว่าทองอู่ สนมที่ได้เสียกับนายคงผมหมอให้กำเนิดบุตรชื่อ จันทร์กระยาผมหมอ เมื่อเด็กชายทองอู่ โตขึ้นก็ได้หัดรำโนราจนชำนาญ และได้มีโอกาสกลับไปรำให้พระยาสายฟ้าฟาดชม ในครั้งนั้นจึงได้รับการอภัยโทษและยกให้เป็นขุนศรีศรัทธา

เทวสาโร (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร 2542) กล่าวถึง ตำนานโนราในหนังสือเทพสารบรรพ 2 ว่า โนราเป็นการร่ายรำบูชาเทพเจ้า คือ พระอิศวร พระพรหม และพระนารายณ์ในสมัยพระเจ้าจันทรภาณุ ซึ่งเป็นช่วงการสถาปนาเมืองพัทลุง ที่บางแก้ว ส่วนนามท้าวโกสินทร์ ก็คือพระเจ้าจันทรภาณุนั่นเอง ส่วนนามอินทรกรณีย์ คือ นามของนางอินทิราณีผู้เป็นชายา ทั้งสองมีโอรสชื่อ เทพสิงหรหรือศรีสิงหล ธิดาชื่อ ศรีคงคาหรือนางนวลทองสำลี ตามประวัตินางศรีคงคาได้เสียกับบุตรเจ้านครชั้นผู้น้อย ทำให้ท้าวโกสินทร์ทรงกริ้วมาก ประกอบกับพระเทพสิงหรไม่ได้สนใจในการปกครองบ้านเมือง มัวแต่ไปหลงใหลการฟ้อนรำ จึงรับสั่งเนรเทศโอรส ธิดา ด้วยการลอยแพ ซึ่งต่อมาไปติดที่เกาะสีสังข์ ในทะเลสาบสงขลา ณ ที่นั้นนางศรีคงคาได้ให้กำเนิดบุตรชื่อ ราม และได้ฝึกบุตรให้รำโนรา ต่อมาพระเจ้าจันทรภาณุ ได้ทรงบำรุงบ้านเมืองขนานใหญ่และได้ทรงอภัยโทษให้แก่โอรสธิดา พระเทพสิงหร นางนวลทองสำลี และเจ้าชายราม จึงได้กลับมายังเมือง ในครั้งนั้นมีการรำโนราในการฉลองพระนครและพระธาตุบางแก้วด้วย เจ้าชายรามได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระเจ้าหลานเธอเป็น “ขุนศรีศรัทธา” ทั้งทรงอนุญาตให้ทรงเครื่องสำหรับกษัตริย์แต่งตัวโนราได้ โนราก็สืบสายกันตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

มีการพบพบหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรว่ามีการเรียกชาตรีเป็น “มโนราห์ชาตรี” ในวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง “มโนหรานิบาตคำกาพย์” ฉบับวัดมัชฌิมาวาสฯ จังหวัดสงขลา ซึ่งบ่งว่าเขียนเสร็จปี พ.ศ.2411 ในตอนที่กล่าวถึงการมหรสพในพิธีสมโภชพระสุธน นางมโนราห์ว่า

> “...มโนราชาตรีร้องบทเมธีชมสวนชมสมรรำ เมื่อกินเหล้าเคล้าคลอ
> ชวนนอนลักยาพาจรเมรีมัวเมา...”

ซึ่งบ่งชัดว่าแม้จะเล่นเรื่องอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องนางมโนราห์ ก็เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “มโนราห์ชาตรี” จากสาระสำคัญของเรื่องราวในตำนานชาตรีและบทไหว้ครูโนราที่สืบทอดต่อๆกันมา ประกอบกับสถานที่และชื่อบุคคลที่เอ่ยถึงในตำนานและบทไหว้ครูเหล่านั้นพอที่จะเชื่อได้ว่า “ชาตรี” ของภาคใต้ได้มีการพัฒนาศิลปะชั้นสูง จนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหากษัตริย์ในภาคใต้มาแล้ว ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างน้อย โดยชื่อสถานที่ต่างๆที่เอ่ยไว้นั้นบ่งบอกว่าจุดที่ก่อให้เกิดการพัฒนาเป็นศิลปะชั้นสูงอยู่ที่บริเวณทะเลสาบสงขลาทั้งฝั่งตะวันตก (อยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออก (อยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน) และฝั่งตะวันออกอีกส่วน (เมืองพัทลุงโบราณ คือ เขตอำเภอสทิงพระ อำเภอระโนดและอำเภอกระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลา) เช่น ที่เอ่ยถึง “ขุนศรัทธาท่าแค” (บ้านท่าแคอยู่เขตอำเภอเมืองพัทลุง) เอ่ยถึง “เกาะกะชัง” หรือ “เกาะสิชัง” (คือแหลมชันหรือแหลมกะชัง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ อำเภอกระแสสินธุ์ในทะเลาสาบสงขลา)

นอกจากนี้หลักฐานบ้านพราหมณ์จันทร์ พระยาโถมน้ำ พระยาลุยไฟ พระพุทธรูปทองคำและประเพณีตายายย่านที่วัดท่าคุระ อำเภอสทิงพระ รูปเจ้าแม่นวลสำลี (ทวดสำลี) ซึ่งมีอยู่ที่วัดพะโคะ อำเภอสทิงพระ เครื่องแต่งกายโนราที่เลียนแบบเครื่องทรงกษัตริย์ การที่ตำนานอ้างว่านางนวลสำลีกินดอกบัวขาวแล้วตั้งครรภ์จนถูกลอยแพ เหล่านี้ล้วนยืนยันว่าตำนานบทไหว้ครูเหล่านั้นได้บันทึกข้อเท็จจริงเชิงประวัติศาสตร์ของชาตรีไว้อย่างแยบยลเท่าที่เสรีภาพของคนยุคนั้นจะเอื้ออำนวยให้กระทำได้ (สถาบันทักษิณคดีศึกษา 2544, 2-4)

กลิ่น คงเหมือนเพชร (2542) กล่าวว่า จากตำนานและข้อวินิจฉัยนั้น ได้แสดงให้เห็นว่าโนรามีการละเล่นมาตั้งแต่สมัยก่อน ส่วนหนึ่งยกให้เป็นความริเริ่มของเทวดาโดยดลใจให้นางนวลทองสำลีกินเกสรดอกบัวแล้วให้บุตรมาจุติเพื่อคิดการเล่นโนราขึ้นมา ในคำกล่าวของตำนานสาขานี้ดูแล้วไร้เหตุผล แต่ถ้าหากมองลึกลงไปจะเห็นว่าการแสดงคุณวิเศษนั้นเป็นการปกปิดความชั่วของบรรพบุรุษโนราอีกอย่างหนึ่ง แต่ก็ยังมีตำนานโนราอีกสาขาที่เปิดเผยว่า นางนวลทองสำลีนั้นผิดประเวณีและได้ตั้งครรภ์ขึ้นมา แม้ทั้งสองตำนานจะผิดเพี้ยนกันแต่ก็มีจุดร่วมกัน คือ นางนวลทองสำลีโดนลอยแพ และมีสถานที่ร่วมกันทั้งสองตำนานคือ เกาะสีชังหรือเกาะกะชัง ซึ่งเป็นเกาะในทะเลสาบสงขลา ดังคำกลอนนี้

> “...คลื่นซัดมิ่งมิตรไปติดเกาะสีชัง สาวน้อยร้อยชั่งเคืองคั่งบิดร จับระบำ
> รำร่อนอยู่ที่ดอนเกาะใหญ่...”

และในตอนปลายก็มีจุดสรุปร่วมกันคือพระบิดาของนางนวลทองสำลีให้อภัยโทษและให้บรรดาศักดิ์แก่หลานเป็นขุนศรีศรัทธา จากการศึกษา เรื่อง ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาของ พิทยา บุษรารัตน์ (2540) ได้กล่าวถึงตำนานโนรากับความสัมพันธ์ในท้องถิ่นไว้ ดังนี้ 1) ตำนานนางเลือดขาว เป็นตำนานท้องถิ่นที่แพร่หลายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดอื่นๆ ในภาคใต้ ชาวบ้านและคณะโนราต่างนับถือนางเลือดขาวว่าเป็นครูโนรารองค์หนึ่ง เพราะเชื่อว่านางเลือดขาวเป็นคนเดียวกับแม่ศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลีและเจ้าแม่อยู่หัว 2) ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับโนรา ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานทวดสำลี ตำนานแม่เจ้าอยู่หัว เพราะบุคคลทั้งสองนี้ได้ชื่อว่าเป็นผู้อุปการะเลี้ยงดูนางนวลทองสำลีและเจ้าแม่อยู่หัว อันเป็นที่มาของการสร้างพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัว 3) ตำนานทวดสำลี เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับพระพุทธรูปสำริดทรงเครื่อง ปางอุ้มบาตร ศิลปะสมัยอยุธยาในวัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ชาวบ้านเรียกว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” หรือ “ทวดหมุลี” ตามตำนานกล่าวว่าสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แก่เจ้าแม่อยู่หัวหรือนางนวลทองสำลี ก่อนจากตายายพราหมณ์จันทร์กลับบ้านเมืองของตน 4) ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับพระพุทธรูปทองคำ ปางสมาธิ ศิลปะสมัยอยุธยา ซึ่งประดิษฐานอยู่ในมณฑปวัดท่าคุระ ตำบลคอลงรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ชาวบ้านเรียกเจ้าแม่อยู่หัว และเป็นที่มาของประเพณีงานตายายย่าน หรือโนราโรงครูวัดท่าคุระ

อนึ่ง ยังมีบางตำนานการเกิดของโนราที่ไม่ได้เห็นพ้องว่าเกิดที่ภาคใต้ อย่างตำนานอื่นๆ ที่กล่าวมาข้างต้น เช่น ตามข้อพระวินิจฉัยของ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอ้างถึงหลักฐานอันเป็นตำนานที่ได้ไปจากนครศรีธรรมราช ดังปรากฏในตำนานละครอิเหนา ว่า “ในคำไหว้ครูของโนรา มีคำกล่าวถึงครูเดิมของโนราที่ชื่อขุนศรัทธาอยู่กรุงศรีอยุธยา มีความผิดต้องราชทัณฑ์

ถูกลอยแพไปจากพระนคร แพขุนศรัทธาลอยออกไปจากปากน้ำไปติดอยู่เกาะสีชัง พวกชาวเรือทะเลมาพบเข้าจึงรับไปส่งที่นครศรีธรรมราช หรือเมืองนคร ขุนศรัทธา จึงได้เป็นครูฝึกโนราให้มีขึ้นที่เมืองละครเป็นเดิมมา" ทั้งยังประทานความเห็นอีกว่า ขุนศรัทธานี้เป็นตัวละครที่มีชื่อเสียงมากในกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะเมื่อเล่นเรื่อง "นางมโนราห์" ครั้นถูกเนรเทศไปอยู่เมืองนคร ก็หัดให้ชาวเมืองเล่นแบบเก่า ชาวเมืองนคร ซึ่งชอบพูดห้วน สั้น โดยตัดคำทิ้ง จึงเรียกละครชนิดนี้ว่า "โนรา" (อุดม หนูทอง 2542)

ฉะนั้นจากหลักฐานเชิงประวัติศาสตร์พบว่ามีการแย้งกันอยู่อย่างน้อย 2 กระแส กล่าวคือ หากมองตามหลักฐานของคนหรือท้องถิ่นภาคใต้นั้น มีการกล่าวตรงกันว่า โนราเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดในภาคใต้ แต่ถ้าพิจารณาอีกกระแสที่เป็นการมองของคนนอกพื้นที่นั้น พบว่า มีการเชื่อมโยงโนราให้สอดคล้องกับส่วนกลางของรัฐในช่วงสมัยนั้นนั่นก็คือกรุงศรีอยุธยา

ประวัติการก่อเกิดโนราตามมุขปาฐะ

จากคำบอกเล่าถึงเรื่องราวความเป็นมาของโนราของชาวบ้านตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก เชื่อว่าการตั้งครรภ์ของนางนวลทองสำลีนั้นมาจากการเสวยเกสรดอกบัว และกลุ่มที่ 2 เชื่อว่าการตั้งครรภ์ของแม่ศรีมาลา หรือนางนวลทองสำลีนั้นมาจากการลักลอบได้เสียกับพระม่วงทองหรือตาม่วงทอง ซึ่งเป็นมหาดเล็กคนสำคัญในราชวัง จากนั้นจึงไปเสวยเกสรดอกบัวที่เทพสิงหรแบ่งภาคมาจุติ เพื่อถือกำเนิดขึ้นในโลกมนุษย์เป็น พ่อขุนศรัทธา มีข้อน่าสังเกตว่า โนราและชาวบ้านบางกลุ่มในตำบลท่าแคเชื่อว่าเทพสิงหรกับพ่อขุนศรัทธา คือ คนๆเดียวกัน แต่เป็นคนละภาค (กัป) กล่าวคือ เทพสิงหรเป็นภาคสวรรค์ ซึ่งชาวบ้านบางกลุ่มเชื่อถือและกล่าวถึงนั้น คือ พระศิวะมหาเทพหรือพระอิศวร ผู้ทรงเป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการร่ายรำและการบันเทิงทั้งปวง ส่วนนางนวลทองสำลีกัปแรก คือ แม่อุมาวาจาสิทธิ์ ซึ่งแม่อุมานี้ ก็คือ พระชายาของพระอิศวรมหาเทพ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นการยืนยันคติความเชื่อของการกำเนิดโนราที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดียทั้งสิ้น (พิทยา บุษรารัตน์ 2546)

ชวน เพชรแก้ว (2523) ได้กล่าวถึงตำนานโนราว่า นางนวลทองสำลีเป็นธิดาพระยาสายฟ้าฟาด ฝันว่ามีเทวดามารำให้ดู นางตื่นขึ้นมาจึงหัดรำจนชำนาญ นางจึงรำให้นางกำนัลดู ท่าทางการรำมีทั้งหมด 12 บท ต่อมานางทรงครรภ์เพราะกินเกสรบัว พระบิดาทรงพิโรธ จึงจับนางลอยแพไปถึงเกาะกะชังหรือสะชัง จนประสูติโอรสชื่อว่า "เพรากุมาร" นางฝึกสอนมโนราห์ให้โอรสโดยนางรำให้ดูริมฝั่งน้ำให้โอรสดูเงาในน้ำจนเพรากุมารรำได้ พระอินทร์เนรมิตคนให้ 12 คน ออกเดินทางร่ายรำไปจนกระทั่งถึงเมืองพระยาสายฟ้าฟาด พระยาสายฟ้าฟาดสนพระทัย ได้รำให้ทอดพระเนตรจนเป็นที่พอพระทัย จึงพระราชทานนามว่า "ขุนศรีสัทธา" ซึ่งสอดคล้องกับคำบอกเล่าโดยของขุนอุปถัมภ์ นรากร (โนราพุ่มเทวา) อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง (อุดม หนูทอง 2542) ความว่า ในด้านโครงสร้างของตำนาน ที่กล่าวถึงพระธิดาในกษัตริย์ ทรงตั้งครรภ์ แล้วถูกไล่ออกจากเมือง ในตอนท้ายบุตรชายธิดาพระองค์นั้นสามารถใช้การรำโนรา แสดงต่อหน้าเจ้าเมืองแล้วก็ได้รับพระราชทานแต่งตั้งให้เป็น "ขุนศรัทธา"

กล่าวโดยสรุปว่า ตำนานโนราจากมุขปาฐะนั้น เป็นเรื่องราวของชนชั้นสูงอย่างเชื้อกษัตริย์ขัตติยะวงศ์ที่ทรงกระทำความผิดอย่างน่าละอายขึ้นในราชวังและต้องโทษลอยแพ ในเรื่องเล่าเหล่านั้นปรากฏเรื่องเหนือธรรมชาติ ที่อ้างถึงอิทธิฤทธิ์ของเทวดาที่กระทำให้เกิดขึ้น ตั้งแต่การเสวยเกสรดอกบัว การรอดชีวิตจากการลอยแพ ตลอดจนการให้กำเนิดและเลี้ยงดูกุมาร และในตอนสุดท้ายเรื่องราวทั้งหมด

ดำเนินไปสู่จุดร่วมเดียวกัน คือ การฝึกหัดรำโนราของกุมารและการเข้ากลับไปสู่ราชวังตามเดิม โดยใช้ความสามารถจากการร่ายรำ จากประเด็นดังกล่าว จะเห็นความเชื่อมโยงของตำนานการเกิดโนรากับจารีตของสังคมและความเชื่อในศาสนา ที่กล่าวถึงการแบ่งภาคหรือการอวตารหรือการมาจุติของเทวดาและการพยายามเชิดชูเกียรติและศักดิ์ศรีของโนรา ให้เหมือนอย่างกับกษัตริย์ ด้วยการประดับร่างการด้วยศิราภรณ์ของกษัตริย์ เช่น มงกุฎ (เทริด) ปั้นเหน่ง ทับทรวง สังวาล กำไล เป็นต้น อีกทั้งยังมีการเชื่อมโยงตำนานการก่อเกิดโนราเหล่านั้น ให้สอดคล้องกับสถานที่ที่มีอยู่จริงทางกายภาพในท้องถิ่นนั้นๆ ซึ่งโดยส่วนใหญ่มักจะเล่าไปในทิศทางเดียวกันคือ พื้นที่รอบๆ ลุ่มทะเลสาบสงขลาคือสถานที่ให้กำเนิดก่อเกิดศาสตร์แห่งโนราขึ้นมา

ประวัติการก่อเกิดโนราตามคำกาศครู

หลักฐานอีกอย่างในการสืบสาวราวเรื่องถึงที่มาที่ไปของโนราที่ไม่อาจมองข้ามได้ คือ เนื้อหาของการขับร้องบทกลอนโนรา ที่ได้กล่าวถึง ความเป็นมาเป็นไปของโนราไว้อย่างน่าสนใจ ทั้งนี้ทั้งนั้นคำกาศครูของโนราในแต่ละพื้นที่อาจมีเนื้อหาสาระที่แตกต่างกันออกไป สำหรับในงานวิจัยนี้จะขอยกตัวอย่างคำกาศครูของ ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่มเทวา) ที่ อภิสิทธิ์ ศรีแก้วบวร (2555) ได้ศึกษามาแสดงให้เป็นตัวอย่าง

ตอนที่ 1

“อานเอ ขานให้โนเนโนไน
ขานมาช้างต้องทำนองเสมือนวัวชักไถ
เพลงสำลีไม่ลืมไนพี่ไปไม่ลืมน้องหนา
รวยรวยยังหอมแต่รสแป้งทา
หอมรสครูข้าส่งกลิ่นพ่อมาไรไร
หอมมาสาแค่ลูกเหลียวไปแลหอมไกล
หอมฟุ้งสุราลัยไคลเข้าในโรงน้องหนา
ลมใดพัดแล้วตั้งเมฆขึ้นมา
ลมว่าวดาหราพัดโต้ด้วยลมหลาตัน
ลูกก็ชักเอาใบแล่นกลางคืนมาเป็นกลางวัน
ไกลหลิ่งไกลฝั่งเอาเกาะกะชังมาเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเขานับปีนางทองสำลีนับเดือน
เอาเกาะกะชังมาเป็นเรือนเป็นแท่นที่นอนน้องหนา”

จากบทกาศครูของโนรา ที่ประกอบด้วย บทขานเอ บทหน้าแตระ บทรายหน้าแตระ บทเพลงทับเพลงโทน มีเรื่องราวที่ถูกกล่าวถึงในบทกลอนเหล่าที่ยืนยันถึงความเชื่อของโนราและชาวบ้านถึงการกำเนิดโนราและความสัมพันธ์ของตำนานโนรากับชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา (พิทยา บุษรารัตน์ 2546) ดังจะพบว่าในตอนท้ายๆ ของบทกาศครู (บทขานเอ) ซึ่งเป็นบทแรกของบทกาศครูของโนรา พบว่ามีเนื้อหาที่เกี่ยวพันตำนานการถูกลอยแพของนางทองสำลี และได้มาติดอยู่ที่เกาะกะชัง ที่เชื่อกัน

ว่าเป็นเกาะหนึ่งในทะเลสาบสงขลา และนางทองสำลีได้ยึดเอาเกาะนั้นเป็นที่พักอาศัย ในกลอนยังซ่อนเรื่องราวเกี่ยวกับการตั้งครรภ์ ของนางทองสำลี ไว้อย่างแยบยล ในตอนที่ว่า *“เพื่อนบ้านเขานับปี นางทองสำลีนับเดือน”* ซึ่งการนับเดือนนั้นเป็นนัยของการนับอายุครรภ์

ตอนที่ 2

“ฤกษ์งามยามดี ปานี่ชอบยามพระเวลา
ชอบฤกษ์ร้องเชิญ ดำเนินราชครูถ้วนหน้า
ราชครูของน้อง ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ราชครูของข้า มาแล้วพ่ออย่าพ้นไป
เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้ ลูกหยายถ่ายที่ให้พ่อนั่งใน
มาแล้วพ่ออย่าพ้นไป มาอยู่เหนือเกล้าเกศา
มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม มาช่วยคุมลมกันยา
กันทั้งลูกลม พรมโหวด กันทั้งผีโพด มายา
มากันพรายแกมยา ละมบ เขาฝังไว้ริมทาง
มากันให้ถ้วนให้ถี่ มากันลูกนี้ทุกที่ย่าง
ละมบเขาฝังไว้ริมทาง จำไว้แวะซ้ายแวะขวา
สิบสองหัวช้างสิบสองหัวเชียก จำให้พ่อร้องเรียกหา
ถ้าพ่อไม่มา ลูกยาจะได้เห็นหน้าใคร
เห็นหน้าแต่ท่านผู้อื่น ความชื่นลูกยามาแต่ไหน
ให้ลูกเหลียวหน้าไปหาใคร เหมือนใยราชครูถ้วนหน้า
ลูกไหว้ครูพักอีกทั้งครูสอน ไหว้แล้วเอื้อนกลอนต่อมา
ไหว้ครูสั่งสอนข้า พ่อมาคุ้มหน้าคุ้มหลัง
มาเถิดพ่อสายสมร มาคุ้มลูกเมื่อนอนเมื่อนั่ง
มาคุ้มข้างหน้าข้างหลัง พ่อมาวังซ้ายวังขวา
ราชครูของน้อง ลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ราชครูของข้า ดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้น
ไม่ว่าอยู่แค่หรืออยู่ไกล ลูกร้องกาศไปให้ได้ยิน
ดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้น ไหลแล้วให้เทกันเข้ามา
ขุนโหรญาโหรขุนพรานญาพราน โปรดปรานเหนือเกล้าเกศา
ไหว้พรานเทพเดินดง พระยาพรานคงมาเดินป่า
พรานบุญปรึกษา เดินจำนำหน้าราชครู
แม้นผิดแม้นพลาดตรงข้อไหน ชาวไทยเมตตาได้เอ็นดู
บรรดาราชครู มาอยู่เบื้องซ้ายเบื้องขวา
ลูกจับเริ่มเดิมมา ไหว้ขุนศรัทธาเป็นประธาน
ไหว้หลวงเสนได้เป็นครูพัก เป็นหลักนักเลงแต่โบราณ
ถัดแต่นั้นทองกันดาร ไหว้ตาหลวงเสนสองเมือง

ไหว้ตาหลวงคงคอ ผมหมอไหว้ท้าววิจิตรเรือง
โปรดให้รับท้าวเข้าสู่เมือง ลือเลื่องความรู้ได้เล่าเรียน
พ่อมาสอนศิษย์ไว้ต่างตัวพ่อ ไม่คิดกลัวเพราะความเพียร
สิบนิ้วข้าหรือคือเทียน เสถียรสถิตยอไหว้ไป
ยอไหว้พระยาโถมน้ำ โฉมงามพระยาลุยไฟ
พระยาสายฟ้าฟาด ลูกน้อยนั่งร้องกาศไป
พระยามือเหล็กพระยามือไฟ ไหว้ใยตาหลวงคงคอ
ไหว้ลูกของพ่อที่แทนมา ชื่อจันทร์กระยาผมหมอ
ตาหลวงคงคอ ผมหมอหลวงชมตาจิตร
เมื่อยามเป็นคนพ่อทองหลวงนาย แต่ท้าวมาไร้ความคิด
หลวงชมตาจิตร ผิดด้วยสนมกรมชาววัง
พ่ออาบน้ำทาแป้ง ดับแตงไม่ทันได้ผันหลัง
ผิดด้วยสนมกรมชาววัง รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย
พ่อไม่ทันได้สั่งลูก บุญปลูกไม่ทันได้สั่งเมีย
รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว
หากพ่อมาตายด้วยเจ็บไข้ ลูกรักจักได้ไปถามข่าว
ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว ชีวิตพ่อม้วยมรณา
ถ้าพ่อตายข้างฝ่ายบก ให้เป็นเหยื่อนกเหยื่อกา
ถ้าพ่อไปตายฝ่ายเล ให้เป็นเหยื่อเข้เหรา
พ่อไปตายฝ่ายเหนือ ให้น้ำเน่าน้ำเหงื่อไหลลงมา
น้ำเน่าลายจันทร์ น้ำมันลูกลายแป้งทา
โดกแข้งโดกขา ลูกยาไว้ทำไม้กลัดผม
ดวงเนตรพ่อทองผมสอด ลูกน้อยไว้ทำไม้หลอดอม
ทำไม้กลัดผม ชมต่างพ่อร้อยชั่งแก้ว
โอ้พ่อร้อยชั่งแก้ว สองแถวพ่อร้อยชั่งอา
ร้อยชั่งรักข้า พ่ออย่าตัดตัดรักเสียให้ม้วย
พ่ออย่าตัดลูกเหมือนตัดตาล พ่ออย่ารานหลานเหมือนรานกล้วย
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย เห็นดูด้วยช่วยรำมโนรา”

จากบทกาศครูในตอนนี้ยังชี้ชัดให้เห็นถึงการลอบร่วมประเวณีกันของบุคคล อันเป็นที่มาของเรื่องราวการขับไล่ออกจากเมือง และมีการลงโทษให้ถึงแก่ความตายอีกด้วย ดังบทกลอนที่กล่าวว่า

“...เมื่อยามเป็นคนพ่อทองหลวงนาย แต่ท้าวมาไร้ความคิด
หลวงชมตาจิตร ผิดด้วยสนมกรมชาววัง
พ่ออาบน้ำทาแป้ง ดับแตงไม่ทันได้ผันหลัง
ผิดด้วยสนมกรมชาววัง รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย
พ่อไม่ทันได้สั่งลูก บุญปลูกไม่ทันได้สั่งเมีย

รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย ในฝั่งแม่น้ำย่านยาว...”

ถ้าพิจารณาเรื่องราวที่ซ่อนอยู่ในบทกาศครูโนรานี้ จะเห็นชะตาชีวิตบุคคล 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก คือนางนวลทองสำลี ที่ถูกกล่าวถึงในบทขานเอ ผู้ถูกลอยแพจากกรณีของการตั้งครรภ์ และกลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มของเหล่าผู้ชายที่ถูกเรียกว่า “หลวงชม ตาจิต” ที่ไปแอบได้เสียกับนางสนมกรมวัง และถูกราชทัณฑ์ให้ผูกคอพาไปฆ่าทิ้งที่ฝั่งแม่น้ำ แต่อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าเชื่อว่า บุคคลทั้ง 2 กลุ่มนี้น่าจะมีความเกี่ยวโยงกัน เพราะเรื่องราวต้องโทษทั้งของบุคคลทั้ง 2 กลุ่ม คือ การผิดประเวณีด้วยกันทั้งสิ้น แม้ว่าบทกาศครูจะไม่นำเอาเรื่องราวเชิงตำนานโนรามาเล่าอย่างตรงไปตรงมา แต่การลงโทษบุคคล 2 กลุ่มนั้นก็เกี่ยวกับแหล่งน้ำด้วยกันทั้งคู่ ฉะนั้นก็พอที่จะสันนิษฐานตำนานการเกิดโนราร่วมกับข้อมูลด้านอื่นๆ ว่า โนรามีที่มาจากรั้วราชวัง และมีการต้องโทษเกี่ยวกับการผิดประเวณี แล้วมีการไล่ออกจากเมืองเกิดขึ้นตามที่หลักฐานปรากฏในหลายๆ แง่

บทกาศครูอีกบทที่มีความสำคัญเช่นกัน คือ บทเพลงทับเพลงโทน เนื้อหาในส่วนนี้ได้กล่าวถึง การสร้างโลกอันเป็นความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่เกี่ยวกับความเชื่อของชาวภาคใต้ และชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ซึ่งเคยเป็นดินแดนอารยะธรรมอินเดียที่เคยรุ่งเรืองมาก่อนเช่นในส่วนหนึ่งของเพลงทับเพลงโทนกล่าวไว้ว่า*“ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิล ท่านเป็นผู้ตั้งแผ่นดินแผ่นฟ้า”* (พิทยา บุษรารัตน์ 2546) สถานที่ดังกล่าวนั้นสันนิษฐานกันว่า น่าจะเป็นบริเวณตำบลบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง (ภิญโญ จิตต์ธรรม 2551)

จากตำนานโนราทั้งทางด้านเอกสาร หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ด้านตำนานเชิงมุขปาฐะ และตำนานจากคำกาศครูของโนรานั้นพบว่า โนรานั้นเกิดจากความต้องการบูชาเทพเจ้าและผีบรรพบุรุษของคนในภาคใต้ โดยมีอิทธิพลของอารยะธรรมอินเดียเข้ามาเป็นกรอบคิดในการสร้างพิธีกรรมขึ้นมา ช่วงเวลาของการก่อเกิดโนรานั้นคาดคะเนกันว่าอยู่ในสมัยอาณาจักรศรีวิชัยตอนปลายหรือในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเชื่อกันว่าผู้ก่อเกิดโนรานั้นเป็นบุคคลชั้นสูงมีเชื้อสายกษัตริย์ในภาคใต้ คือ อแม่ศรีมาลา บ้างก็ว่าแม่ศรีคงคา หรือบ้างก็ว่าเป็น แม่นางนวลทองสำลี แต่อย่างไรก็ตามแม้ชื่อเรียกอาจผิดเพี้ยนไม่ตรงกัน แต่ลักษณะโครงเรื่องของตำนานนั้น กล่าวไว้ว่าเป็นผู้สอนต่อให้กับ พ่อขุนศรัทธาผู้เป็นบุตรชาย จากนั้นพ่อขุนศรัทธา จึงนำการรำโนรานี้เข้าสู่ราชสำนัก และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูต้นโนรา ฉะนั้นในประเด็นเรื่องครูต้นโนรานั้น ที่มีการยึดถือแตกต่างกันตามแต่ละท้องที่ในปัจจุบัน เพราะบางท้องที่ยึดเอา ผู้หญิง คือ มารดาพ่อขุนศรัทธาว่าเป็นครูต้นคนแรก แต่บางพื้นที่กลับยึดเอาตัวพ่อขุนศรัทธาเป็นครูต้น เพราะเป็นผู้ได้รับการแต่งตั้งโดยตรงจากกษัตริย์ในยุคนั้น

ผู้หญิงกับโนรา

จากการศึกษา เรื่อง โนรา : สัญลักษณ์ พิธีกรรม อัตลักษณ์คนใต้รอบลุ่มทะเลสาบสงขลายุคโลกาภิวัตน์ ของ นภสมน นิจรันดร์ (2554) พบว่า พิธีโนราโรงครูนั้นเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อดั้งเดิม ที่มีบทบาทต่อวิถีชีวิตและสังคมของชาวใต้ โดยเฉพาะศิลปินและผู้มีเชื้อสายเป็นลูกหลานตายายโนรา มีพื้นฐานความเชื่อว่าแท้จริงแล้ววิญญาณตายายที่ตายไปนั้นไม่ได้ไปไหน แต่จะยังคงคอยปกปักรักษาลูกหลานให้อยู่รอดปลอดภัย มั่งมีศรีสุขและจะมีโอกาสพบลูกหลานก็ต่อเมื่อมีพิธีโนราโรงครูเป็นตัวเชื่อมประตูปรโลกกับโลกมนุษย์ ทั้งนี้พิธีโนราโรงครูจะมี 2 ลักษณะ คือ โนราโรงครูสายตระกูลและโนราโรงครูชุมชน ส่วน เธียรชัย อิศรเดช (2546) ได้กล่าวถึงสภาพของโนราว่า โนราโรงครูนั้นมีทั้ง

แบบของชาวบ้าน ที่จัดขึ้นเพื่อเซ่นไหว้บรรพชนและแก้บน โดยมีทั้งขนาดเล่น 3 วัน 2 คืน และขนาดเล็กที่เล่นคืนเดียว เรียกว่า “โรงเหมฺรย” ส่วนอีกแบบ คือ โรงครูของศิลปิน จัดขึ้นเพื่อยกระดับสภาพและประกาศการมีตัวตนของศิลปินตามความสามารถ เช่น พิธีผูกผ้า สอดเครื่อง ตัดจุก ครอบเทริด เป็นต้น ในส่วนของโนราที่แสดงเชิงภาคบันเทิงนั้นในอดีตเรียก “โนรารำ” ถ้าเร่ไปเล่นต่างถิ่นจะเรียกว่า “เดินโรง” ถ้าประชันขันแข่งกันจะเรียก “โนราโรงแข่ง” ทั้งโนราโรงครูกับโนรารำนั้นเปรียบเหมือนขั้วทางโลกีย์และทางธรรม แต่มีรายละเอียดที่ข้ามเชื่อมกันและกันในหนึ่งเดียว

ในปัจจุบันนั้น มีรูปแบบพิธีโนราโรงครูดังต่อไปนี้ คือ โรงครูเล็กหรือโรงค้ำครู ก็เรียก ลักษณะพิธีโนราโรงครูแบบนี้จะประกอบพิธีกัน 2 วัน 1 คืน ในเย็นวันพุธ พิธีจะแล้วเสร็จในช่วงเย็นของวันพฤหัสบดี การรำในลักษณะนี้อาจเป็นการรำตามกำหนดสัญญา รำแก้บน รำเพื่อแก้อาถรรพ์ที่เกิดจากครูหมอโนราให้โทษ เช่น การเจ็บป่วย ความระส่ำระสายในชีวิต ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเชื่อกันว่าเกิดจากลูกหลานโนราไม่ให้ความเคารพนับถือ เพิกเฉย หรือแสดงอาการไม่ยำเกรงต่อครูหมอตายายโนรา ซึ่งเป็นบรรพบุรุษตน หรือในบางกรณีอาจจัดขึ้นเนื่องจากความผาสุกของบรรดาลูกหลาน และต้องการแสดงความกตัญญูต่อครูหมอโนรา จึงจัดหาโนรามาประกอบพิธีเซ่นสรวงครูหมอโนราให้ได้รับของบวงสรวง โรงครูใหญ่หรือโรงครูแทงเข้จะเริ่มประกอบพิธีในเย็นวันพุธ และสิ้นสุดพิธีในเย็นวันศุกร์ รวม 3 วัน 2 คืน พิธีนี้ถือเป็นพิธีโนราโรงครูที่สมบูรณ์แบบที่สุด สาเหตุการจัดพิธีในรูปแบบนี้ก็คล้ายๆ กับการจัดในรูปแบบของโรงค้ำครู แต่อาจมีเหตุผลอื่นที่นอกเหนือไปกว่านั้น เช่น เพื่อต้องการผูกผ้าใหญ่ และผูกผ้าใหญ่แทงพอกเพื่อยกระดับให้เป็นโนราใหญ่ ซึ่งเป็นการสืบทอดทายาทโนรารายใหม่ โนราโรงครูใหญ่นั้นมีรายละเอียดค่อนข้างซับซ้อนหลายแง่มุม การดำเนินพิธีก็จะคล้ายๆ กับโนราโรงครูเล็ก แต่อาจมีความแตกต่างในรายละเอียด และการแสดงที่เพิ่มมา เช่น การเล่นบทพระสุธน-มโนราห์ ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “รำคล้องหงส์” และมีการเล่นบทไกรทอง ที่เรียกกันทั่วไปว่า “แทงเข้/แทงหยวก” อนึ่ง ถ้าวันที่แทงเข้ ซึ่งเป็นวันศุกร์ตรงกับวันพระ โนราก็จะเลื่อนออกไปแทงเข้ในวันเสาร์ ฉะนั้นช่วงเวลาของการทำพิธีจึงกลายเป็น 3 วัน 3 คืน โดยปริยาย ทั้งนี้ทั้งนั้นในบางพื้นที่ก็อาจมีรายละเอียดพิธีของโนราโรงครูใหญ่ที่แตกต่างออกไป อีกกล่าวคือ จะมีการรำ “ฟันหัวควาย” หรือ “รำเข้าเกาะ” หรือ “รำถีบหัวควาย” ก็เรียก ซึ่งบทที่เล่นก็จะเป็นบท “ทรพี-ทรภาพ”

ประสิทธิ์ รัตนมณี และ นราวดี โลหะจินดา (2553) ได้กล่าวถึงรูปแบบของการแสดงมโนราห์ไว้คล้ายกันดังนี้ โนราโรงครูแก้บน “แบบไม่ยกครู” เป็นการแสดงที่ไม่มีรูปแบบพิธีกรรมชัดเจน ใช้เวลาประมาณ 1-2 ชั่วโมง สาเหตุจากชาวบ้านได้บนไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ปรารถนาก็จะรับโนรามารำแก้บน ซึ่งโนราจะเดินทางไปยังสถานที่จัดพิธี จะมีนายโรง นางรำ 1 คน พราน 1 คน และลูกคู่บรรเลงเครื่องพอเป็นพิธี ส่วนโนราโรงครูแก้บน “แบบยกครู” นิยมประกอบพิธี 2 แบบ คือ แบบที่ 1 โนราโรงครูแก้บนยกครูแบบครึ่งซีกโรง จะไม่มีการสร้างโรงพิธี จะใช้พื้นที่บนบ้านประกอบพิธี ขั้นตอนจะทำแบบย่นย่อ มีการเข้าทรง และถวายเครื่องเช่น แก่ครูหมอตายายโนรา ออกพรานและร่ายรำระหว่างครูหมอกับลูกหลาน ใช้เวลาแสดง 1 วันตั้งแต่เช้าจนถึงเย็น การยกครูแบบนี้มาจากสาเหตุปัญหาทางฐานะการเงินของเจ้าภาพ ครูหมอก็เข้าทรงบอกเจ้าภาพให้ยกครูแบบนี้ ชาวบ้านเรียกว่า ยกครูแบบครึ่งซีกโรง และแบบที่ 2 โนราโรงครูแก้บนยกครูตามธรรมเนียมปฏิบัติ มีการปลูกสร้างโรงใหม่บริเวณพื้นที่ของเจ้าภาพ ขั้นตอนพิธีกรรมถูกต้องตามแบบโนราโรงครู ใช้เวลาในการแสดง 3 วัน 2 คืน หรือ 2 วัน 1 คืน ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของเจ้าภาพ การยกครูแบบนี้มี 2 สาเหตุ คือ

1) พันธะสัญญาระหว่างครูหมอกับลูกหลานในการสืบเชื้อสายโนรา ด้วยการยกโรงครูเพื่อเซ่นสังเวย โดยมีสาเหตุ คือ เพื่อรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและเพื่อรักษาลูกหลานที่ป่วยไม่รู้สาเหตุ 2) เกิดจากฐานะความเป็นอยู่ราบรื่น ค้าขายได้กำไร มีโชคลาภ การได้มาซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดจากการบนต่อครูหมอ เมื่อได้สิ่งที่ปรารถนาก็ต้องมีการยกโรงครู นอกจากนั้นยังมี โนราโรงครูตัดจุก ครอบเทริด ถือเป็นโรงครูใหญ่เพื่อสืบทอดทายาท เพราะการตั้งคณะโนราโรงครูเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม นายโรงมีความชำนาญเชี่ยวชาญด้านพิธีกรรมอย่างเดียวไม่เพียงพอ ต้องผ่านพิธีตัดจุก เพื่อเปลี่ยนสถานภาพโนรารุ่นใหม่ให้เป็นโนราเต็มตัว โนราที่ยังไม่ผ่านพิธีนี้ยังไม่ถือว่าเป็นโนราเต็มตัว ชาวบ้านเรียกว่า โนราดิบ หรือโนราคนไหนที่แต่งงานก่อนเข้าพิธีนี้ ชาวบ้านเรียกโนราปาราชิก โนราทั้งสองแบบไม่สามารถประกอบพิธีกรรมสำคัญๆ เช่น การเหยียบเสน การตัดเหมฺรยได้ เป็นต้น

จากรูปแบบของพิธีโนราโรงครูที่มีความหลากหลายและซับซ้อนนั้น จะพบว่าผู้ทำหน้าที่เป็นผู้นำหลักในการประกอบพิธีก็คือนายโรงโนราซึ่งเป็นผู้ชายเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับประวัติการก่อเกิดโนราว่า ที่กล่าวว่าโนราเกิดขึ้นมาจากการต้องการประกอบพิธีเพื่อบูชาพระเป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ นภสมน นิจรันดร์ (2554) อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า มีผู้สันนิษฐานว่า แต่เดิมชาวบ้านในภาคใต้น่าจะนับถือผีตายายที่เคยมีตัวตนในอดีตและทำพิธีไหว้ผี เข้าทรงกันมาแต่โบราณ จนกระทั่งการร่ายรำแบบอินเดียเข้ามาถึงคาบสมุทรสทิงพระ จึงเกิดการผสมผสานกันระหว่างความเชื่อเรื่องครูหมอโนรากับตายายของชาวบ้าน เมื่อชาวบ้านมาหัดรำก็เลยต้องไหว้ครูหมอและตายาย เกิดเป็นพิธีโนราโรงครูเรื่อยมา ในประเด็นผีตายายนั้น เธียรชัย อิศรเดช (2546) กล่าวว่า ระบบความเชื่อเรื่องตายายนั้นเป็นความผูกพันกับลักษณะการตั้งถิ่นฐานของญาติฝ่ายหญิง (Matrilocality) เป็นความเชื่อท้องถิ่นที่มีบริบทเป็นศาสนาพราหมณ์ พุทธและอิสลาม มีโนราเป็นสื่อเชื่อมระหว่างความหลากหลายของระบบความเชื่อนี้อีกชั้นหนึ่ง อย่างไรก็ตามแม้โนราจะเป็นพิธีกรรมที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานลักษณะสังคมที่ถือฝ่ายมารดาเป็นหลัก แต่กลับพบว่าผู้ประกอบพิธี หรือผู้รำโนราในอดีตนั้นเป็นผู้ชายทั้งสิ้น สถาบันทักษิณคดีศึกษา (2544) กล่าวว่า โนราสมัยก่อนมีตัวรำเพียง 3 ตัว คือ ตัวนายโรงหรือโนราใหญ่ หรือ ตัวยืนเครื่อง ตัวนางรำ 1 คน และตัวตลกหรือพราน อีก 1 คน สมัยต่อมามีการเพิ่มนางรำเป็น 3-5 คน โดยนางรำจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็ได้ แต่ถ้าแบบดั้งเดิมจะเป็นผู้ชาย แต่ในยุคปัจจุบันมักจะเป็นผู้หญิง

ผู้หญิงกับโนรานั้นยังถือว่าเป็นเรื่องใหม่เมื่อเทียบกับระยะเวลาของการก่อเกิดโนราที่คาดคะเนกันว่า น่าจะอยู่ในช่วงสมัยอาณาจักรศรีวิชัยตอนปลาย การปรากฏโฉมของโนราผู้หญิงจากการสัมภาษณ์โนราแปลก ท่าแค โดย พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ความว่า “ตอนนั้นผมอายุ 15 ปี ได้มีโนราหญิงเกิดขึ้นแล้ว 2 คนพี่น้อง ชื่อคลาด กับ ชื่อเลียบ อยู่เมืองตรังมาแข่งกับผมที่วัดคูหาสูง (วัดคูหาสวรรค์ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง)” ในช่วงเวลาดังกล่าวหากเปรียบเทียบเวลาขณะที่โนราแปลกอายุเพียง 15 ปีนั้น โนราแปลก เกิดปี พ.ศ. 2463 ฉะนั้นโนราหญิงต้องมีมาแล้วก่อน พ.ศ. 2470-2478

จากหนังสือชีวประวัติโนราเติมเมืองตรัง ของ วราภรณ์ นุ่นแก้ว (2549) ได้กล่าวถึงความเป็นมาและสถานภาพของโนราหญิงสองคนพี่น้องคือโนราหนูวิน กับโนราหนูวาด ไว้ว่า นายวัน หรือโนราวัน หรือโนราวันเฒ่า พ่อของหนูวิน หนูวาด แม้จะเป็นโนราที่มีชื่อเสียงโด่งดัง แต่ไม่ได้ส่งเสริมสนับสนุนให้หนูวินและหนูวาดรำโนรา เพราะเห็นว่าเป็นเด็กผู้หญิง แต่เหตุการณ์ที่สำคัญที่ทำให้โนราวันต้องเปลี่ยนใจให้ลูกสาวทั้งสองหัดรำโนรา คือ วันหนึ่งมีเรือพายมาที่ท่าน้ำหน้าบ้าน ในเรือมีชายหญิงนั่งมาในเรือ 2-3 คน หญิงท้องแก่ที่นั่งอยู่ในเรือลุกขึ้นมาบนท่าที่หน้าบ้าน ยืนตัวสั่นพร้อมชี้หน้านายวัน

แล้วพูดว่า “ให้หัดลูกสาวรำโนรา” ถ้าให้ลูกสาวหัดรำโนราแล้ว จะได้ดีมีชื่อเสียงโด่งดังในวันข้างหน้า จากเหตุการณ์ในครั้งนั้นโนราวันเลยตัดสินใจหัดโนราให้ลูกสาวทั้งสองคน เมื่อลูกสาวทั้งสองรำจนชำนาญแล้ว และหนูวินก็อายุครบ 15 ปี โนราวัน จึงทำพิธีแบบโบราณ คือ ครอบเทริดและผูกผ้าใหญ่ให้ และออกแสดงในชื่อคณะใหม่ว่า โนราวัน วิน วาด ในเวลาต่อมาก็มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา ตรัง สุราษฎร์ธานี เมื่อมีการประชันกับคณะอื่นๆ ก็มีชัยชนะทุกครั้ง ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า โนราวันเป็นโนราคนแรกที่ริเริ่มให้มีการนำเอาโนราผู้หญิงมาแสดงโนราอย่างจริงจัง โดยได้ฝึกโนราให้ลูกสาวจนชำนาญและประกอบพิธีกรรมถูกต้องตามแบบโบราณ ต่อมายังได้เอาหลานผู้หญิงมาอีก 3 คน เพื่อหัดรำโนราในคณะโนราวันยุคนั้น จึงมีผู้หญิงเป็นโนราถึง 5 คนด้วยกัน ต่อมาเมื่อหนูวินและหนูวาดแต่งงานกับโนราเติมเมืองตรัง ก็ได้ตั้งคณะโนราเติม วิน วาด ขึ้น หลังจากตั้งคณะปรากฏว่าประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วภาคใต้ ในยุคต่อมาจึงมีการหัดโนราให้ผู้หญิงกันอย่างแพร่หลาย

จากรูปแบบของโนราที่ถือกำเนิดมาเพื่อรับใช้ระบบความเชื่อ และมีผู้ชายเป็นผู้ครอบครองระบบในการประกอบพิธี สู่จุดเปลี่ยนผ่านทางสังคมและการเปลี่ยนแปลงแห่งยุค ทำให้เกิดโนราผู้หญิงขึ้นมาในคณะ ด้วยเหตุผลที่ประกอบขึ้นมาในหลายๆ ด้าน เช่น ด้านความต้องการสิ่งใหม่ๆของผู้ชม ด้านบทบาทและโอกาสของผู้หญิงที่เริ่มมีการให้พื้นที่ทางสังคมมากขึ้น เป็นต้น จนทำให้ในยุคปัจจุบันมีโนราบางคณะที่มีผู้หญิงเป็นนายโรง

องค์ประกอบพิธีโนราโรงครู

มโนราห์นั้น มีองค์ประกอบหลายอย่างด้วยกัน ได้แก่ คณะของโนรา การแต่งกาย เครื่องดนตรี ท่ารำ บทกลอน พิธีกรรม ความเชื่อปลีกย่อย สถาบันทักษิณคดีศึกษา (2544) ได้กล่าวถึงรายละเอียดปลีกย่อยเหล่านี้ไว้ว่า คณะของโนราจะประกอบด้วย นายโรง นางรำ ซึ่งอาจเป็นหญิงหรือชายก็ได้ พราน หมอประจำโรง (หมอไสยศาสตร์) และลูกคู่ (นักดนตรี) ตัวตลกของโนราผู้ชาย เรียกว่า “พราน” ผู้หญิงเรียก “ทาสี” นอกจากนี้จะมีคนที่ช่วยขนย้ายข้าวของเมื่อไปแสดงที่ต่างๆ เรียกว่า “คนคอนซุมโนรา” ในส่วนของเครื่องแต่งกายจะมีเครื่องใหญ่ ที่ประกอบด้วย สิ่งสำคัญต่อไปนี้

เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง (โบราณไม่นิยมให้นางรำใช้) ทำเป็นมงกุฎเตี้ย มีกรอบหน้า มีด้ายมงคล เครื่องลูกปัด จะรอยเป็นดอกดวง ใช้สำหรับสวมท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วย 5 ชิ้น คือ บ่า ซ้าย-ขวา รวม 2 ชิ้น ปิ้งคอสวมห้อยหน้า-หลัง รวม 1 ชิ้น พานอก ร้อยเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าใช้พันรออก 1 ชิ้น มีอยู่ช่วงหนึ่งที่คณะชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราช ใช้อินทรธนู ซับทรวง (ทับทรวง) ปีกเหน่งแทนเครื่องลูกปัด ปีก หรือที่ชาวบ้านเรียกหาง นิยมทำด้วยเขาควายหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ประกบกัน ปลายปีกเชิดงอนผูกติดด้วยด้ายสี ใช้ลูกปัดร้อยห้อยเป็นดอกดวงตลอดทั้งซ้ายและขวาให้ดูคล้ายขนนก เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วให้ดูโค้งสวยงามคล้ายเล็บกินนร กินรี ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปัดสีสอดไว้พองาม นิยมสวมข้างละ 4 นิ้ว ยกเว้นหัวแม่มือ

หมวดเครื่องประดับ ได้แก่ 1) ปีกนกแอ่น หรือปีกเหน่ง มักทำด้วยเงิน ใช้สำหรับโนราใหญ่เป็นตัวยืนเครื่อง สวมกับสังวาลอยู่เหนือระดับเอวซ้ายและขวา คล้ายตาบทิศของละคร 2) ซับทรวงหรือทับทรวงหรือตาบ สำหรับสวมห้อยไว้ตรงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย อาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้กับโนราใหญ่เป็นตัวยืนเครื่อง

ตัวนางไม่ใช้ทับทรวง 3) กำไลต้นแขนและปลายแขน จุดประสงค์การใส่เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดูทะมัดทะแมงและเพิ่มความสง่างาม 4) กำไล มักทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวนใช้สวมข้อมือข้างละหลายๆ วงซ้อนกัน เพื่อเวลาปรับเปลี่ยนท่าให้มีเสียงดังเป็นจังหวะเร้าใจ

หมวดเสื้อผ้า ได้แก่ 1) ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยปลายชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบน หรือปลายชายที่พับแล้วห้อยว่า หางหงส์ การนุ่งผ้าโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจงกระเบน 2) หน้าเพลา/เหน็บเพลา/หนับเพลา คือ สนับเพลาสำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขาใช้ลูกปัดทำเป็นลวดลายดอกดวง 3) หน้าผ้า ลักษณะเดียวกับชายไหว ทำเป็นผ้า 3 แถบ คล้ายชายไหวล้อมด้วยชายแครงก็มี 4) ผ้าห้อย คือ ผ้าสีต่างๆ ที่คาดห้อยชายแครงแต่อาจมีมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าผืนบางและสีสด

นอกจากนั้นสำหรับการแสดงของพรานจะมี หน้าพรานที่ทำเป็นหน้ากาก ใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้าไม่มีส่วนคาง ทำจมูกยื่นยาว ปลายจมูกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาดำให้ผู้สวมมองเห็น ทาสีแดงทั้งหมดเว้นส่วนที่เป็นฟันจะทำด้วยโลหะหรือทาสีขาว (มีเฉพาะส่วนฟันบน) ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือขนห่านสีขาวติดทาบไว้ต่างผมหงอก หน้าทาสีเป็นหน้ากากของตัวตลกหญิงทำหน้าเป็นผู้หญิง มักทาสีขาวหรือสีเนื้อ

สำหรับในส่วนของเครื่องดนตรี ส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องตีให้จังหวะเทียบกับเบญจดุริยางค์ตามตำราอินเดีย ได้แก่ 1) ทับ (โทน) เป็นเครื่องตีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนอง(แต่ต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำเปลี่ยนตามดนตรี) ทับโนราเป็นทับคู่เสียงต่างกันเล็กน้อย (นิยมใช้คนตีเพียงคนเดียว) ทับใบที่ 1 เทียบได้กับ “อาตตำ” และทับใบที่ 2 เทียบได้กับ “วิตตำ” 2) กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก (โตกว่ากลองหนังตะลุงเล็กน้อย) 1 ใบ ทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ เทียบได้กับ “อาตตวิตตำ” 3) ปี่ เป็นเครื่องเป่าชิ้นเดียวของวง นิยมใช้ปี่ในหรือบางคณะใช้ปี่นอก ใช้เพียง 1 เลา เทียบได้กับ “สุสิรำ” 4) โหม่งหรือฆ้องคู่ เสียงต่างกันที่ เสียงแหลมเรียก เสียงโหม้ง ที่เสียงทุ้มเรียกว่าเสียง หมุ่ง เทียบได้กับ “ฆตำ” 5) ฉิ่ง เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ 6) แตระหรือแกระหรือกรับ มีทั้งอันเดียวที่ใช้ตีกระทบกับรางโหม่งหรือกรับคู่และมีที่ร้อยเป็นพวงอย่างกรับพวงหรือใช้เรียวไม้หรือลวดเหล็กหลายๆ อันมัดเข้าด้วยกัน ตีให้ปลายกระทบกันเรียกว่า แกระ มีลีลาการร้องและรับบทกลอนเรียกว่า เพลงหน้าแตระ (ใช้แต่เฉพาะแตระไม่ใช้ดนตรีชิ้นอื่นประกอบ)

โรงที่ทำการแสดงนั้น โรงโนราแบบเดิมที่ปลูกไม่ยกพื้น ต่อมาเปลี่ยนเป็นยกพื้นสูง โรงแสดงในงานบันเทิงทั่วๆ ไปแตกต่างกับโรงแสดงที่เป็นพิธีกรรมเล็กน้อย สำหรับโอกาสที่แสดงมักจะจัดให้มีโนราแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น เช่น ในงานวัดเพื่อหารายได้บำรุงศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานเฉลิมฉลองต่างๆ ที่ชาวบ้าน วัด รัฐหรือหน่วยงานราชการจัดขึ้นในโอกาสพิเศษน้อยครั้งที่จัดในงานเอกชน ยกเว้น เอกชนฐานะดีหรือมีบารมีและบริวารมากหรือจัดเพื่อการแก้บนและแสดงในพิธี “ลงครู” ที่มีเทือกเถาเหล่ากอเป็นโนราโดยตรง เพราะเชื่อกันว่าถ้ารับโนรามารำถวายวิญญาณบรรพบุรุษที่เป็นโนราจะทำให้ครอบครัวเจริญก้าวหน้า ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่ทำจะให้โทษนานาประการ

องค์ประกอบหลักของการแสดง ซึ่งเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงโดยตรง มีดังนี้ การรำโนราแต่ละคนต้องรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตนโดยการประสมท่าต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องและกลมกลืนแต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่

จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรีและต้องรำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงเหมาะแก่กรณี บางคนอวดความสามารถในการรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำให้ตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง เป็นต้น การร้องนั้นถือว่าเป็นเอกลักษณ์และความสามารถเฉพาะตัวที่จะทำให้คนดูชื่นชม โดยโนราจะต้องอวดลีลาการขับร้องบทกลอนในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการขับร้องถูกต้องเร้าใจมีปฏิภาณในการคิดกลอนเร็ว ได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบแก้คำอย่างฉับพลันและคมคาย เป็นต้น การทำบทนั้นเป็นการอวดความสามารถในการตีความหมายของบทร้องเป็นท่ารำ ให้คำร้องและท่ารำสัมพันธ์กัน ต้องตีท่าให้พิสดารหลากหลายและครบถ้วนตามคำร้องทุกถ้อยคำ ต้องขับร้องและตีท่ารำให้ประสมกลมกลืนกับจังหวะและลีลาของดนตรีอย่างเหมาะเหม็ง การทำบทจึงเป็นศิลปะสุดยอดของโนรา นอกจากนี้ยังมีการรำเฉพาะอย่าง การรำเฉพาะอย่างนี้อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครูหรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้ในโอกาสรำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้ในโอกาสรำลงครูหรือโรงครูหรือรำแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่างมีดังนี้ รำบทครูสอน รำบทปฐม รำเพลงทับเพลงโทน รำเพลงปี่ รำเพลงโค รำขอเทริด รำเฒ่ียนพรายหรือเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว) รำแทงเข้ รำคล้องหงส์ รำบทสิบสองหรือรำสิบสองบท นอกจากรสของการแสดงโนราที่มีการำ ทำบท ขับกลอนแล้ว ก็ยังมีการเล่นเป็นเรื่องโดยปกติโนราจะไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอหลังจากการอวดการรำการร้องและการทำบทแล้ว อาจแถมการเล่นเป็นเรื่องให้ดูเพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้ดีกันแล้วบางตอนมาแสดง เลือกเอาแต่ตอนที่ต้องใช้ตัวแสดงน้อยๆ ไม่เน้นการแต่งตัวตามเรื่อง แต่จะเน้นการตลกและขับร้องบทกลอนแบบโนราให้ได้เนื้อหาตามท้องเรื่อง

ท่ารำของโนราที่เป็นท่าแบบหรือท่าหลักสืบได้ไม่ลงรอยกัน เพราะต่างครูต่างตำราและเนื่องจากสมัยก่อนมีผู้ประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ท่ารำที่ต่างสายต่างตระกูลและต่างสมัยกันจึงผิดแปลกแตกต่างกัน แม้บางทีชื่อที่เรียกอย่างเดียวกัน บางครูบางตำราก็กำหนดท่ารำต่างกันไป ท่ารำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมไว้จากคำชี้แจงของ นายจงรักภักดี (ขาว) ผู้เคยเล่นละครชาตรีอยู่ที่เมืองตรัง ในบทพระราชนิพนธ์ ตำนานละครอิเหนาว่ามี 12 ท่า ดังนี้ ท่าแม่ลายหรือท่าแม่ลายกนก ท่าราหูจับจันทร์หรือท่าเขาควาย ท่ากินนรหรือท่ากินนรรำ ท่าจับระบำ ท่าลงฉาก ท่าฉากน้อย ท่าผาลาหรือผาหลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่าแมงมุมชักใย

ท่าเหล่านี้สืบได้ว่าเป็นท่าที่เรียกต่างกันออกไปก็มีแตกต่อเป็นท่าย่อยๆ ออกไปก็มี เช่น ท่าแม่ลาย บางตำราเรียกท่าเทพพนม (คือ แม่ของลายไทย) แตกต่อเป็นท่าเครือเถาวัลย์บ้าง เป็นท่าพรหมสี่หน้าบ้าง หรือท่าลงฉาก บางครูแตกย่อยเป็นท่าสอดสร้อย เป็นต้น ท่าหลักของโนรายังปรากฏในบทครูสอน บทสอนรำและบททท่าปฐม ซึ่งบทเหล่านี้ จะประกอบด้วย ท่าต่างๆ กันไป

เพลงการร้องและการรับ เพลงของโนราที่บรรเลงประกอบบทร้องจะมีจังหวะลีลาแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของบทร้องและลีลาการขับร้องคู่ เช่น เพลงประกอบกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด กลอนทอย แต่ละอย่างจะมีจังหวะลีลาและการรับของลูกคู่แตกต่างกัน ส่วนเพลงที่ประกอบการร้องบทไหว้ครู (กาศครู) ก็จะมีจังหวะลีลาและการรับต่างกัน มีเพลงขานเอ เพลงหน้าแตระ เพลงทับ เพลงโทน เนื่องจากดนตรีโนราถือเอาจังหวะสำคัญกว่าทำนองจึงเรียกหน้าพาทย์ว่า หน้าทับ และเรียกจังหวะการตีทับว่า “ฉับทับ”

ลำดับการแสดง จะมีขนบนิยม ดังนี้ จะเริ่มต้นด้วยการ “ตั้งเครื่อง” (ประโคมดนตรีเพื่อขอที่ขอทางเมื่อเข้าโรงแสดงเรียบร้อยแล้ว) จากนั้นจึงจะเริ่มทำการ “โหมโรง” เมื่อโหมโรงเสร็จแล้วโนราจะเริ่ม “กาศครู”หรือ “เชิญครู” (ขับร้องบทไหว้ครูกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนราสดุดีครูต้นและผู้มีพระคุณทั้งปวง) เมื่อกาศครูเสร็จจึงจะเริ่มปล่อยตัวนางรำออกรำ แต่ละตัวอาจมีขั้นตอน ดังนี้ คือ 1) เกี้ยวม่านหรือขับหน้าม่าน เป็นการขับร้องกลอนอยู่ในม่าน โดยไม่ให้เห็นตัวแต่จะใช้มือดันม่านเพื่อเร้าใจผู้ชมให้สนใจ บทร้องมักบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของหญิงสาววัยกำดัด หรือชมธรรมชาติหรือกล่าวถึงคติโลก คติธรรม 2) ออกร่ายรำแสดงความชำนาญและความสามารถเฉพาะตัวในเชิงการรำ 3) นั่งพนักว่าบทรายหน้าแตระแล้วทำบทโชว์ความสามารถ 4) ว่ากลอนเป็นการแสดงความสามารถเชิงกลอนไม่เน้นการรำ 5) รำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง จากนั้นก็จะแสดงต่อด้วยการ “ออกพราน” คือ ออกตัวตลก มีการเดินพราน นาดพราน ขับบทพราน พูดเกริ่นให้คอยชมนายโรงแล้วเข้าโรง แล้วฉากต่อไปก็จะเป็นการแสดงออกตัวนายโรงหรือโนราใหญ่ เมื่อโนราใหญ่รำเสร็จก็จะ ออกพรานอีกครั้งเพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเรื่องอะไร และการแสดงฉากสุดท้าย คือ การ “เล่นเป็นเรื่อง” เรื่องที่นิยมเล่นได้แก่ รถเสนกับพระสุธนมโนราห์ ต่อมาได้เพิ่มเป็น 12 เรื่องคือ สังข์ทอง ไกรทอง สินนุราช เป็นต้น

ทฤษฎีสัญญะวิทยา

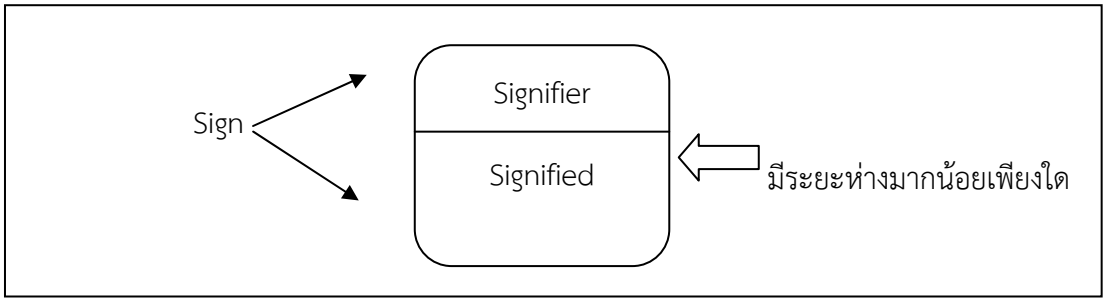
ทฤษฎีสัญวิทยานี้ ได้รับการพัฒนามาจากฐานความคิดทางภาษาศาสตร์ โดยมีคำที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีสัญวิทยาอยู่ 2 คำ คือ คำว่า สัญวิทยา (Semiology) กับ สัญศาสตร์ (Semiotics) Terence Hawks (1977) ได้อธิบายถึงความแตกต่างของ 2 คำนี้ว่า ความแตกต่างของ สัญวิทยา (Semiology) กับ สัญศาสตร์ (Semiotics) ว่าเป็นเรื่องของการนิยมในตัวบุคคลที่เป็นปรมาจารย์ของการหาความรู้แบบนี้ มากกว่าเป็นเรื่องของความแตกต่างในสาระสำคัญกล่าวคือ การเรียก “Semiology” นั้นเป็นการแสดงความเคารพของหมู่นักวิชาการชาวยุโรปที่มีต่อ Saussure ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มบุกเบิกการแบบนี้ขึ้นมาในงานชิ้นสำคัญของเขา ส่วนการเรียก “Semiotics” และ เป็นการแสดงความเคารพของหมู่นักวิชาการชาวอังกฤษที่มีต่อ Charle Sanders Peirce แต่อย่างไรก็ตามทั้งสองคำนี้ต่างสื่อความหมายถึงการศึกษาระบบของสัญญะ (a system of signs) หรือศาสตร์ ว่าด้วยสัญญะ (a science of signs) โดยคำว่า “Semiology” นั้นเป็นคำที่พัฒนามาจากภาษากรีก “Semeion” ที่แปลว่า “Sign” สำหรับในทรรศนะของนักสัญวิทยานั้น สัญญะ คือ อะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมายโดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างจากสิ่งอื่นและคนในสังคมยอมรับและเป็นที่เข้าใจตรงกัน ในนัยนี้สัญญะจึงไม่จำเป็นต้องเครื่องหมายในภาษาแต่อย่างเดียว ส่วน กาญจนา แก้วเทพ (2542) กล่าวว่า สัญวิทยาแปลมาจากภาษาอังกฤษว่า “Semiology” นั้นมาจากรากศัพท์มีความหมายเดิมว่าเป็น “ศาสตร์แห่งสัญญะ” (Science of sign) สัญญะ (Sign) จึงหมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนของจริง/ตัวจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในปริบท (Context) หนึ่งๆ

Saussure (1974) นักวิชาการด้านภาษาศาสตร์ชาวสวิส กล่าวว่า มีสัญญะอื่นๆ อีกมากมายที่นอกเหนือจากภาษา สามารถแสดงความหมาย ความคิด ของผู้ส่งสารได้ ไม่ว่าจะเป็นภาษาใบ้ พิธีกรรม สัญญาณทางทหาร อาหาร อาการเจ็บป่วย ฯลฯ กล่าวโดยสรุป คือ ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถเป็นสัญญะได้ หากถูกนำมาแสดงความหมายได้ Saussure จึงได้นิยามวิชาใหม่ ที่เรียกว่า “Semiology”

ว่าเป็นศาสตร์ที่ศึกษาวิถีชีวิตของสัญญะในปริบทหนึ่งๆ (life of sign) คำถามที่นักสัญวิทยาจะตั้ง คือ อะไรเป็นตัวสถาปนาสัญญะ (Constitute) มีกฎอะไรบังคับอยู่ และสัญญะนั้นผกผันไปอย่างไร (สิ้นสุดความหมายหนึ่ง หรือแปรเปลี่ยนไปอีกความหมายหนึ่ง) ดังเช่น การศึกษา เรื่อง การรับรู้และการแปลความเชิงสัญญะ กับปัจจัยการเลือกของผู้ใช้สุดยอดยานยนต์ (Supercar) โดย ธัญญา เทียนศิริยกานนท์ (2550) ได้ศึกษาการเลือกใช้สุดยอดยานยนต์ในมิติของสัญญะ มีการแปลความสุดยอดยานยนต์ผ่านความรู้สึก (Emotional Drive) หรือการแปลด้วยนัยแฝง (Connotation) พบว่า สุดยอดยานยนต์นั้นถูกแปลออกมาเป็นสิ่งของที่หรูหรา เป็นรางวัลของชีวิต เป็นความสนุกในการขับขี่เป็นการปลดปล่อยอารมณ์ นอกจากนี้ยังมีการแปลสัญญะจากตราสินค้า และรูปลักษณ์ของสุดยอดยานยนต์ว่าเป็นบุคลิกที่คล้ายคลึงกับตัวผู้ใช้ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษา เรื่อง การนำเสนอตัวตนของวัยรุ่นผ่านสัญญะของการบริโภคอาหารฟาสต์ฟู้ด โดยเยาวลักษณ์ กล้ามาก (2549) พบว่าการเลือกบริโภคอาหารฟาสต์ฟู้ดของวัยรุ่นนั้นเป็นการสร้างภาพลักษณ์และตัวตนว่าเป็นคนรุ่นใหม่ที่ทันสมัย มีรสนิยมและมีฐานะทางเศรษฐกิจผ่านสัญญะการเลือกบริโภคอาหารฟาสต์ฟู้ด กิริยาท่าทางตลอดจนการแสดงออกต่างๆ ขณะที่อยู่ในร้านอาหารฟาสต์ฟู้ด

อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท (2549) กล่าวว่า จุดสนใจของนักทฤษฎีสัญญวิทยา เช่น Saussure คือ การผลิตความหมายและแลกเปลี่ยนความหมายในการสื่อสาร โดยให้ความสนใจที่ผู้ผลิตสร้างสัญญะต่างๆ และแนวที่ผู้อ่านสารจะเข้าใจสัญญะนั้นๆ ทฤษฎีสัญวิทยาจึงให้ความสำคัญแก่ผู้ผลิตสาร (Producer) มากกว่าการเป็นผู้ส่งสาร (Sender) และให้ความสำคัญ (มิติทางความคิด) แก่ผู้อ่านสาร (Reader) มากกว่าผู้รับสาร (Receiver) สัญวิทยา จึงเป็นการศึกษากระบวนการสร้างความหมาย (Signification) หรือวิธีการที่นำเอาสัญญะต่างๆ มาใช้ตีความหมายภายในตัวบท (Text)

ฉะนั้นหน่วยพื้นฐานที่สุดของสัญญะ คือ ระบบความสัมพันธ์อันสลับซับซ้อน ที่เชื่อมโยงระหว่าง รูปสัญญะ หรือตัวสื่อ/ตัวหมาย (Signifier) กับความหมายสัญญะ หรือความคิดที่รูปของสัญญะต้องการสื่อ (Signified) โดย 2 ส่วนนี้ ประกอบขึ้นเป็นสัญญะ จะขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ได้ ความสัมพันธ์ของรูปสัญญะกับความหมายของสัญญะ จึงเป็นเรื่องของการถูกกำหนดให้เป็นมากกว่าการเป็นไปโดยธรรมชาติ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2545) ดังที่นักสัญวิทยา คือ Peirce (1931) นักปรัชญาด้านภาษาชาวอเมริกัน ได้กล่าวไว้ว่า สัญญะ (Sign) จะมีองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นตัวหมาย (Signifier) และตัว หมายถึง (Signified) เช่น เมื่อเรายกมือพนมระดับหน้าอก (Signifier) ก็จะมีความหมายถึงการแสดงความเคารพ (Signified)



ตารางประกอบที่ 1 องค์ประกอบของสัญญะ

จากองค์ประกอบทั้ง 2 ส่วนนี้ Peirce ได้นำเอาระยะห่างระหว่าง Signifier และ Signified มาจัดเป็น Sign ได้ 3 ประเภท คือ Icon Indexและ Symbol ซึ่งสามารถดูจากตารางต่อไปนี้เพื่อทำความเข้าใจ Sign ทั้ง 3 ประเภทได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ประเภทสัญญะ / เกณฑ์พิจารณา	Icon	Index	Symbol
ความสัมพันธ์	มีความคล้ายคลึง	มีความเชื่อมโยงเป็นเหตุเป็นผล	มีความเชื่อมโยงเกิดจากข้อตกลง
ตัวอย่าง	ภาพถ่าย อนุสาวรีย์ รูปปั้น ฯลฯ	ควันไฟ อาการของโรค ฯลฯ	คำ ตัวเลข ชวเลข ฯลฯ
กระบวนการถอดความหมาย	มองเห็นได้	ต้องคิดหาเหตุผล	เข้าใจข้อตกลง

ตารางประกอบที่ 2 ประเภทของสัญญะตามทรรศนะของ C. Peirce

Icon เป็นสัญญะที่เป็นตัวแทนที่เหมือนหรือคล้ายกันกับสิ่งที่มันหมายถึง เช่น รูปถ่าย แผนที่ Index เป็นสัญญะที่มีความเกี่ยวพันกันโดยตรงกับสิ่งที่อ้างอิงถึง เช่น เมื่อได้กลิ่นน้ำหอมแสดงว่ามีคนอยู่ในบริเวณนั้น หรือเมื่อแขวนผ้าอ้อมอยู่บนราว แสดงว่าที่นั่นมีเด็กอ่อน เป็นต้น (อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท 2549, 272)

Peirce (1931) ยังได้ให้ความหมายของสัญญะอีกว่า เป็นสิ่งที่มีความหมายมากกว่าตัวของมันเอง (Sign is something wich stands to somebody for something in some respect) เช่น ตัวอย่าง รูปผู้หญิง- ผู้ชายที่ติดอยู่หน้าห้องน้ำนั้นไม่ได้มีความหมายเพียงแค่รูปนั้นว่าเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย แต่มีความหมายว่า “ห้องน้ำนี้สำหรับผู้หญิง-ผู้ชาย” อนึ่งอันที่จริง Peirce ได้จัดแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 66 ประเภท แต่มีเพียง 3 ประเภทที่เขาสนใจ คือ Icon Index และ Symbol ตามที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น แต่สำหรับ Symbol นั้นถือว่าสำคัญที่สุด เพราะเป็นสัญญะที่เกิดจากข้อตกลง (Convention/Agreement) ของคนแต่ละกลุ่มในสังคมโดยไม่มีความคล้ายคลึงหรือความมีเหตุผลมาเกี่ยวข้อง Symbol จึงเป็นสัญญะที่มีปัจจัยด้านวัฒนธรรมของแต่ละสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างมาก เช่น ภาพสีดำ อาจหมายถึง ความศักดิ์สิทธิ์ ความสง่างามในสังคมหนึ่ง แต่สำหรับอีกสังคมมันอาจหมายถึงความโศกเศร้า หม่นหมอง เป็นต้น

องค์ประกอบของสัญญะ ประกอบด้วย 3 ส่วน ส่วนแรก คือ บรรดาของจริงทั้งหลาย เช่น ขวดแก้ว เราเรียกสิ่งนี้ว่า “Reference” ในระดับต่อมา พบว่าในแต่ละวัฒนธรรมก็จะสร้างสัญญะขึ้นมาแทนตัวขวดจริงๆ เช่น ในปริบทของสังคมไทยจะมีสัญญะที่เขียนแทนเป็นตัวอักษรว่า “ขวด” ในสังคมอังกฤษจะเขียนแทนว่า “Bottle” สังคมฝรั่งเศส จะเขียนแทนว่า “Bouteille” เป็นต้น โดยเรียกองค์ประกอบในระดับที่สองนี้ว่า “Signifier” เมื่อคนในแต่ละวัฒนธรรมได้เรียนรู้สัญญะ (อ่านออก) เมื่อเห็นสัญญะ “ขวด/ Bottle/Bouteille ในความคิดคำนึงของเขาก็จะนึกถึงภาพของ “ขวด” ขึ้นมาที่เราเข้าใจกันว่า “เป็นภาพในใจหรือภาพในความคิด”(Concept) หรือเรียกว่าตัวหมายถึง “Signified”

ในระดับการศึกษาเรื่องระบบสัญญะสิ่งสำคัญ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบที่ 2 และ 3 (กาญจนา แก้วเทพ 2542) อย่างไรก็ตามแม้สัญญะจะมีความหมายที่แน่นอน เพราะมีเนื้อหาที่ความหมายตามความหมายอยู่แล้วแต่ “ภาพหนึ่งๆ” ก็ยังมีคุณสมบัติเหมือนสัญญะที่เป็นภาษาพูดและภาษาเขียนที่มีความหมายหลากหลายอยู่ดี (Polysema) เช่น เมื่อเห็นนกพิราบที่เป็นโลโก้ของสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย นกพิราบนั้นก็ไม่ได้หมายถึง “นกพิราบ” เสมอไป คือ ไม่ใช่เพียงแค่เป็น Icon แต่ภาพนกพิราบอาจมีความหมายหลายๆ อย่าง คือ เป็นนกที่ใช่สื่อสาร เป็นเครื่องหมายแห่งสันติภาพ เป็นอาหารชนิดหนึ่ง เป็นพาหะนำโรค เป็นต้น ด้วยเหตุนี้การใช้สัญญะจึงไม่ถูกนำเสนอเพียงโดดๆ แต่จะมีการนำไปใช้เป็นชุดของสัญญะ (set of sign) ร่วมกับสัญญะอื่นๆ ด้วย (กาญจนา แก้วเทพ 2555)

คุณลักษณะที่สำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายและตัว หมายถึง มี 3 ลักษณะ ดังนี้ 1) Arbitrary เป็นความสัมพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างไม่มีกฎเกณฑ์ใดๆ กล่าวคือ จะเป็นไปตามอำเภอใจ คำว่า “ขวด” ไม่ได้มีหลักเกณฑ์ หรือความคล้ายคลึงอันใดกับรูปร่างของขวดเลย เช่นเดียวกับสัญญะของ “Bottle” หรือ “Bouteille” 2) Unnatural เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ซึ่งหมายความว่าจะต้องเรียนรู้เอา 3) Unmotivated เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้เกิดจากมูลเหตุจูงใจพิเศษใดๆ ของผู้สร้างความหมายและผู้ใช้ความหมาย กล่าวคือ ไม่เกี่ยวข้องกับแรงกระตุ้นใจของผู้ใช้สัญญะ (กาญจนา แก้วเทพ 2542) ความสัมพันธ์/ความเชื่อมโยงกับความหมายของสัญญะจึงเป็นเรื่องของกฎเกณฑ์ชุดหนึ่งที่กำหนดให้เป็น และกฎเกณฑ์ที่กำหนดนั้นก็คือจารีตปฏิบัติในวัฒนธรรมนั้นๆ ฉะนั้นสัญญะจึงไม่ได้มีความหมายเป็นสิ่งที่ล่องลอย (free-floating) แต่ต้องเป็นที่ยอมรับของชุมชนที่ใช้สัญญะด้วย ยิ่งไปกว่านั้นผู้ใช้สัญญะเองก็ไม่ได้มีส่วนในการเลือกกำหนดรูปสัญญะ แต่สัญญะเองจะเป็นผู้เลือกและเมื่อเลือกแล้วจะใช้สิ่งอื่นแทนไม่ได้ ส่วนการใช้ก็ต้องอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของภาษานั้นๆ เป็นสำคัญ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2545)

อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท (2549) กล่าวว่า กระบวนการสร้างความหมายนั้นมี 3 ขั้นตอน คือ 1) ความหมายโดยนัยตรง (Denotative meaning) คือความสัมพันธ์ระดับขั้นพื้นฐานระหว่างสัญลักษณ์นั้นๆ กับตัวอ้างอิง กล่าวคือ เป็นการให้ความหมายกับสิ่งที่กล่าวถึงโดยตรง เป็นความหมายที่มีลักษณะเป็นสากล (Universal) คือ อ้างอิงขึ้นมาโดยไม่มีการประเมินคุณค่าจากตัวผู้ใช้ความหมายละปราศจากความโน้มเอียงในค่านิยมใดๆ 2) ความหมายนัยประหวัด (Connotative meaning) เป็นความหมายทางสังคม ซึ่งความหมายนี้จะแปรเปลี่ยนไปตามวัฒนธรรมการรับสารในแต่ละบริบทสังคม ความหมายทางสังคมจะเกิดขึ้นได้จากการกำหนดรูปแบบของตัวหมายหรือตัวให้ความหมาย (Signifier) อนึ่งความหมายโดยนัยประหวัดนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประการ ได้แก่ ประการที่หนึ่ง การควบคุมความหมายทางสังคม จะกระทำโดยเปลี่ยนหมายหรือตัวให้ความหมาย แต่ยังคงตัวหมายถึงหรือตัวคิดนามธรรม (Signified) ไว้ เช่นคำว่า บ้าน กับคำว่า คฤหาสน์ ในการโฆษณาโครงการที่อยู่อาศัย จะให้ความรู้สึกและความหมายที่แตกต่างกัน การให้ความหมายทางสังคมจึงอยู่ที่การเลือกและจัดลีลาสัญลักษณ์ ประการที่สอง ภาษาหรือสัญลักษณ์ใดๆ ก็ตามสามารถมีความหมายได้มากกว่าหนึ่งความหมาย โดยแปรตามภาวะทางเศรษฐกิจและสังคม (Social context) กล่าวโดยสรุป ประเด็นของการสร้างความหมายขั้นที่สองอยู่ที่ว่าสัญลักษณ์นั้นสื่อความหมายอย่างไร มากกว่าการสนใจว่าจะสื่ออะไร และเป็นการให้ความหมายแก่สิ่งอื่นนอกเหนือไปจากตัวมันเอง 3) มายาคติ (Myth) มีลักษณะเป็นเรื่องเล่า ซึ่ง

วัฒนธรรมหนึ่งๆ จะใช้อธิบายข้อเท็จจริงและความเป็นไป (ธรรมชาติ) ในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง มายาคติมีลักษณะเหมือนลูกโซ่ที่ต่อเนื่องกัน

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2555) ได้ยกตัวอย่างเกี่ยวกับมายาคติไว้ว่า การใช้เสื้อกันฝนมิใช่เพื่อการกันฝนอย่างเดียว แต่การใช้เสื้อกันฝนก็บ่งบอกถึงสภาพอากาศในขณะนั้นด้วย เพียงแต่เราคุ้นเคย เคยชิน จนมองข้ามไป ความหมายในระดับนี้หรือที่ Barthes เรียกว่า “ความหมายในระดับที่สอง” (the second-level signification) กล่าวคือ เป็นการมองข้าม หรือมองไม่เห็นความหมายในระดับที่วัตถุ/สิ่งของต่างๆมีฐานะเป็นสัญญะหรือถูกทำให้กลายเป็นสัญญะ มีบทบาทหน้าที่ในเชิงสัญญะ (sign-function) ไป มองเห็นแต่การเป็นวัตถุสิ่งของเพื่อการใช้สอยแคบๆของสิ่งของเหล่านั้น บาร์ตเรียกกระบวนการในการเปลี่ยนแปลง ลดทอน ปิดบัง อำพราง บิดเบือนฐานะการเป็นสัญญะของสรรพสิ่งในสังคมให้กลายเป็นเรื่องธรรมชาติ เป็นสิ่งปกติธรรมดาหรือเป็นสิ่งที่มีบทบาทหน้าที่ในเชิงประโยชน์ใช้สอยแคบๆในสังคมว่า “กระบวนการสร้างมายาคติ” (Mythologies) และเรียกผลลัพธ์/ผลผลิตของกระบวนการนี้ว่า “มายาคติ” (myth/alibi/doxa) หรือความคิด/ความเชื่อที่สอดรับกับระบบอำนาจที่ดำรงอยู่ในสังคมในขณะนั้น มายาคติเป็นตัวกำหนด/กำกับการรับรู้ของคนในสังคม

อย่างไรก็ตามสิ่งที่นักสัญวิทยา เช่น Barthes (1967) สนใจมากที่สุดในการสร้างความหมาย คือ ความหมายโดยนัยประหวัด เนื่องจากความหมายดังกล่าวมีความสำคัญกับบุคลอย่างแท้จริงทั้งในแง่ของการรับรู้ การถอดรหัส การตีความหมาย และความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถแปรเปลี่ยนไปได้อีกมากมาย กาญจนา แก้วเทพ (2555) กล่าวว่า ความหมายโดยนัยประหวัดนั้นจะมีความหมายที่แยกย่อยออกมาหลายๆ ความหมาย แต่จะมีเพียงความหมายเดียวเท่านั้นที่จะถูกติดตั้งรหัสออกมาโดยเก็บกด ปิดบัง ซ่อนเร้นความหมายโดยนัยอื่นๆ เอาไว้ หากผู้ที่กำหนดความหมายโดยนัยนั้นมีอำนาจมากก็อาจสามารถทำให้ความหมายโดยนัยประหวัดกลายมาเป็นความหมายโดยอรรถได้

สัญญะของนักสัญวิทยาจะสื่อ/สร้างความหมายได้นั้น ต้องอาศัย “รหัส” (Code) โดยรหัสนั้นเป็นอิสระและเป็นเอกเทศจากสิ่งที่สื่อและตัวผู้สื่อ สำหรับในด้านสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์นั้นรหัสที่สำคัญ ได้แก่ จารีตปฏิบัติของแต่ละสังคมวัฒนธรรม การกระทำ ปรากฏการณ์ เหตุการณ์ หรือวัตถุสิ่งของต่างๆ ในสังคมจะไม่มีความหมายในตัวเอง แต่จะขึ้นอยู่กับสังคมว่าได้กำหนดไว้ในเรื่องนั้นๆอย่างไร ความหมายของสัญญะต่างๆ จึงต้องพึ่งรหัส เพียงแต่สัญญะส่วนใหญ่แพร่หลายจนเป็นที่รู้จักและยอมรับในสังคมวงกว้าง จนไม่มีความสำคัญที่จะต้องค้นหารหัสอีกต่อไป เนื่องจากรหัสของสัญญะเหล่านั้นได้เปลี่ยนไปเป็น “สัญลักษณ์” (Symbol) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2545) รหัส (Code/Rule/Conventions) จึงกลายเป็นสิ่งที่ควบคุมหรือกำกับผู้คนและสังคมอยู่ในชีวิตประจำวันตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการพูด การยิ้ม การพยักหน้า การกิน การนอน ฯลฯ ทว่าเราอาจสังเกตไม่เห็น เนื่องจากเราก็เหมือนปลาที่อยู่ในน้ำย่อมที่จะมองไม่เห็นน้ำ แต่การจะมองเห็นรหัสได้นั้นก็ต่อเมื่อมีการเปลี่ยนสภาพการณ์ใหม่ๆ เช่น ตอนที่เรานั่งดูการเล่นไพ่ ที่เราไม่รู้จักกติกามาก่อน หลังจากที่เรานั่งดูหน่วยย่อยๆ ของการเล่นไพ่แล้ว เราก็จะเริ่มจับกฎเกณฑ์กติกาของการเล่นไพ่นั้นได้ กฎกติกาที่ว่านั้น คือ “รหัส” (กาญจนา แก้วเทพ 2542) รหัสจึงเกิดจากความเชื่อมโยงระหว่าง “Signifier” กับ “Signified” ซึ่งในแต่ละสังคม-วัฒนธรรมนั้นก็จะมีรหัสที่แตกต่างกันไป เช่น การพยักหน้านั้นมีความหมายว่า “ตกลง” ในอเมริกา แต่สำหรับที่อินเดียนั้นมีความหมายว่า “ไม่ตกลง” เป็นต้น วัฒนธรรมจึงอาจนิยามได้ว่าเป็น “ชุมชนแห่งรหัส” (Community of code) (กาญจนา แก้วเทพ 2555)

Berger (1982) กล่าวว่า รหัสเป็นแผนขั้นสูงที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ หรือพูดง่ายๆ ว่าเราจะเอาสัญญะย่อยๆต่างๆ มาสัมพันธ์กันอย่างไร แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองเรา และจะทำงานในการรับรู้ และตีความเมื่อเปิดรับสัญญะต่างๆ

รหัสเป็นกรอบแห่งความแน่นอนในการจัดวางโครงสร้างทางสังคมของความหมาย (Frame of certainly) อันมีตัวอย่างรูปธรรมคล้ายๆ กับพจนานุกรม กล่าวคือทุกครั้งที่เห็นศัพท์ก็จะมีคำแปลที่แน่นอนอยู่ทุกครั้ง ในขณะที่คำๆ หนึ่ง (หรือสัญญะๆ หนึ่ง) อาจมีความหมายได้หลายๆ อย่าง ปริบททางสังคมในช่วงเวลาก็จะเป็นตัวกำหนดรหัสว่าลำดับชั้นของความหมายดังกล่าวจะเรียงตัวกันอย่างไร เช่นคำว่า “ลงแขก” ที่มีความหมายตั้งแต่ การรวมกันกลุ้มรุมทำร้าย, การโทรมหญิง, การแลกเปลี่ยนแรงงานอย่างยุติธรรม, การร่วมมือกันทำกิจกรรมๆ หนึ่ง, กิจกรรมการเกี่ยวข้าวร่วมกัน เป็นต้น คนในแต่ละกลุ่มจะมีรหัสประจำกลุ่มตัวเอง เช่น คำว่า “ใช่” ของนักการทูต จะแปลว่า “บางที” เมื่อพูดว่า “บางที” จะแปลว่า “ไม่” แต่จะไม่ปรากฏคำว่า “ไม่” ในการพูดของนักการทูต สำหรับในแวดวงการศึกษาเรื่องการสื่อสารนั้น พบว่า การสื่อสารจะประกอบไปด้วย การส่งสาร การรับสาร การเข้าใจในสารที่ส่งผ่านการเข้าใจในรหัสที่เป็นตัวกำหนด/กำกับความหมายอีกต่อหนึ่ง ถ้าหากการสื่อสาร คือ การใส่รหัส (Encode) การเข้าใจ/การรับสารก็จะเป็นการถอดรหัส (Encode) นั่นเอง ในทางสัญวิทยาก็ใช้หลักการเดียวกัน คือ ให้ความสำคัญกับเรื่องของรหัส โดยมองว่าภาษาของมนุษย์ ก็คือ การสื่อสาร/ระบบการรับรู้ทางภาษาศาสตร์ ฉะนั้นหลักการของสัญวิทยา จึงประกอบไปด้วย 1) รูปสัญญะที่จะต้องมาก่อนสัญญะ เพราะภาษาไม่ใช่เครื่องมือที่ใช้สื่อสารที่ไร้เดียงสา แต่ภาษาเป็นเรื่องของระบบกฎเกณฑ์ของภาษาที่ทำให้การสื่อสารเป็นไปได้ สารที่ส่งจึงไม่ใช่สื่อที่บอกถึงประสบการณ์ กลับเป็นเรื่องของการเข้าใจในกฎเกณฑ์ และความสามารถในการใช้กฎเกณฑ์ของภาษาอย่างถูกต้อง รวมทั้งเข้าใจในความเป็นไปได้และขีดจำกัดของรหัสที่ใช้ 2) ความหมายเป็นเรื่องของรหัส/กฎเกณฑ์ ซึ่งในตัวเองจะไม่มีความหมาย แต่จะเป็นตัวกำหนดความหมาย และความหมายไม่ได้เกิดจากเนื้อในที่ส่ง และหลักการข้อนี้เป็นที่มาของความคิดเรื่องรูปสัญญะที่ล่องลอย (floating signifier) ของ Levi Strauss และคำอุปมาอุปมัยสื่อความหมาย (signifying metaphor) ของ ลากอง 3) ผู้พูด/ผู้ใช้สัญญะตกอยู่ภายใต้อาณัติของกฎเกณฑ์ว่าด้วยการสร้างความหมายแบบหนึ่ง กฎเกณฑ์ของภาษานั้นทำให้การสื่อสารเป็นไปได้ ความหมายของการสื่อสารเป็นคนละความหมายกับของประสบการณ์ และไม่ใช่สิ่งที่ประสบการณ์จะรับรู้โดยตรง แต่เป็นความหมายที่ประสบการณ์สามารถรับรู้ได้ในรูปวาทกรรมที่สร้างจากรหัส/กฎเกณฑ์ชุดหนึ่ง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2545)

ดังนั้น ในการเข้ารหัส (Encoding) และกระบวนการถอดรหัส (Decoding) นั้น เอกลักษณ์ประการหนึ่งของนักสัญวิทยา คือ การตั้งสมมติฐานว่า “ผู้ส่งและผู้รับสารนั้น ไม่เคยมีและไม่จำเป็นต้องถือรหัสเล่มเดียวกัน” และ “การถอดรหัสเพี้ยนไปจึงเป็นกฎของการสื่อสาร มิใช่ข้อยกเว้น” เนื่องจากฝ่ายผู้รับสารเองก็มีกรอบอ้างอิง (Reference) ที่นำมาสร้างรหัสต่างๆมากมาย เพราะฉะนั้นจึงไม่มีการถอดรหัสที่ผิดพลาด มีเพียงการถอดรหัสที่แตกต่างไปจากฝ่ายส่งเท่านั้น เนื่องจากรหัสนั้นปรากฏอยู่โดยทั่วไปในชีวิตประจำวัน (กาญจนา แก้วเทพ 2542) ประเภทของรหัสที่สามารถพบได้ในชีวิตประจำวัน ได้แก่ 1) Product code เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัตถุสิ่งของเครื่องใช้ที่บ่งบอกถึงความหมายที่แตกต่างกัน เช่น จานชามที่ใส่อาหารของแต่ละบ้านจะบ่งบอกความหมายของบ้านนั้นๆ 2) Social code เป็นรหัสที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของบุคคล เช่น คนไทยเมื่อพบกันผู้อาวุโสกว่าจะยกมือไหว้ผู้อาวุโสมากกว่า ในขณะที่

ชาวตะวันตกอาจจับมือกันหรือหอมแก้มกัน 3) Cultural codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ เช่น ในงานศพเมื่อพระสวดศพจบ ครั้งที่ 3 แล้วจะมีการเสิร์ฟอาหารแก่แขกผู้ไปร่วมงาน ซึ่งในประเทศอื่นไม่มีธรรมเนียมเช่นนี้ คือจะมีรหัสที่แตกต่างไปจากนี้ 4) Personal codes เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับตัวบุคคล เช่น การเป็นนักการเมืองในสังคมไทยกับสังคมอเมริกาจะแตกต่างกัน

จากปริมณฑลเรื่องสัญญะและความหมาย Barthes (1967) ได้ขยายแนวคิดเรื่องสัญญะ รหัสและความหมายออกไปสู่ระดับโครงสร้างชนชั้นของสังคม ซึ่งพบว่า สัญญะ/รหัสของภาษานั้นทำหน้าที่เป็น “เครื่องจำแนกแยกแยะชนชั้น” (Class distinction) มีการใช้อำนาจทางชนชั้นมาติดตั้งรหัส/ความหมาย/สัญญะเอาไว้ ถ้าหากกลุ่มอำนาจเปลี่ยนการกำหนดความหมายก็อาจเปลี่ยนไปด้วย ฉะนั้นในสังคมจึงมีการต่อสู้ในปริมณฑลของการติดตั้งรหัส/ความหมาย/สัญญะต่างๆด้วย

สำหรับการวิเคราะห์รหัสนั้นมีอยู่หลายองค์ประกอบ เช่น ประเภทที่ 1 การวิเคราะห์นัยตรง การวิเคราะห์นัยประหวัด โดยจะวิเคราะห์ประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้ คือ ความสัมพันธ์ (Relations) นักสัญวิทยามองว่าทุกอย่างมีส่วนประกอบย่อย (Elements) และมีความสัมพันธ์ (Relations) ระหว่างส่วนประกอบย่อยนั้นๆ เช่น ประโยคที่ 1 “หมา กัด คน” กับ ประโยคที่ 2 “คน กัด หมา” จะเห็นได้ว่าส่วนประกอบย่อยนั้นๆ ไม่ได้เปลี่ยนแปลงเลยแต่สิ่งที่เปลี่ยนไป คือ ความสัมพันธ์ด้านลำดับ (Order relations) ผลของการเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ความหมายของทั้ง 2 ประโยค เปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง ความสัมพันธ์นี้ยังสามารถวิเคราะห์ได้อีก 3 ประการ ได้แก่ ประการแรก ความสัมพันธ์เชิงคู่ ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้จะไม่มีความหมายในตัวเอง และไม่ใช่ตัวเนื้อหาที่กำหนดความหมาย แต่จะมีความหมายก็ต่อเมื่อนำไปสัมพันธ์กับอีกระบบหนึ่ง ประการที่ 2 ความสัมพันธ์กับคู่ตรงข้าม (Binary opposition) เช่น ดำกับขาว เราสามารถอ่านความหมายของขาวได้ชัดเจนเมื่อนำมาเทียบกับดำ นี่จึงเป็นแกนหลักในการสร้างตัวละครแบบพระเอก-ผู้ร้าย และประการที่ 3 ความสัมพันธ์ระหว่าง “ตัวบท” กับ “ปริบท” (text and context) ปริบท คือ สิ่งที่อยู่รอบๆ ตัวบท ตัวบทหนึ่งจะมีความหมายอย่างไรขึ้นกับปริบทด้วย และในทางกลับกันหากปริบทเปลี่ยนไปแม้บทจะเป็นบทเดิม แต่ความหมายก็อาจเปลี่ยนไปจากเดิมก็ได้ (อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท, 2549) สำหรับปริบททางสังคม-วัฒนธรรม (Socio-Cultural Context) นั้นมีความหมายที่สุด ในการกำหนดความหมาย เช่น เมื่อท้องฟ้ามีเมฆทะมึน และมีฟ้าแลบแปลบปลาบในแอฟริกาจะอ่านความหมายว่า เป็นลางแห่งความโชคร้าย ในโปลิเนเซีย ทำนายว่าจะต้องมีเด็กในหมู่บ้านตาย คนไทยอธิบายว่า เป็นเพราะรามสูรขว้างขวานใส่นางเมขลาล่อแก้ว นักวิทยาศาสตร์ก็จะพยากรณ์ว่าฝนจะตก เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ 2542) ดังเช่น J. Culler (1970) กล่าวสรุปไว้ว่า ตัววัตถุเองจะไม่มีความหมายอะไรในตัวจนกว่าจะมาอยู่ในปริบททางวัฒนธรรมหนึ่งๆ ที่มีรหัสกำหนดความหมายเอาไว้

การวิเคราะห์แบบ Paradigmatic/Syntagmatic มีคำศัพท์มากมายที่นักวิชาการคิดขึ้นมาเพื่อจำแนกประเภทการวิเคราะห์ระบบสัญญะ แต่ล้วนหมายถึง สิ่งเดียวกัน เช่น การวิเคราะห์แบบ Diachronnic/Syntagmatic หลักของการวิเคราะห์แบบนี้จะเน้นลำดับขั้นหรือช่วงระยะเวลาของเหตุการณ์ การวิเคราะห์แบบ Syntagmatic นี้จะพบมากในการเล่าเรื่อง (Narration) เนื่องจากโครงสร้างของการเล่าเรื่องนั้นจะต้องกำหนดขั้นตอนของเหตุการณ์เอาไว้อย่างแน่ชัดหากสลับขั้นตอนกัน ความหมายก็จะเปลี่ยนแปลงไป V. Propp นักคติชนชาวรัสเซีย ผู้บุกเบิกการศึกษาวิเคราะห์แบบ Syntagmatic ได้กำหนดเกณฑ์ (Categories) ในการวิเคราะห์ คือ 1) Function ได้แก่ การกระทำ

ของตัวละครซึ่งเกิดจากการกระทำของตัวละคร พบว่า มีทั้งหมด 31 function ด้วยกัน 2) ขั้นตอนของ function ได้แก่ลำดับที่ ก่อน-หลัง (order) ที่ตัวละครจะแสดง function ออกมา ซึ่งจะถูกวางโครงสร้างเอาไว้ค่อนข้างแน่นอน (กาญจนา แก้วเทพ 2542) กล่าวโดยสรุป คือ Syntagmatic code ได้แก่ รหัสที่มีโครงสร้างการเรียงลำดับที่ทำให้เกิดความหมาย ส่วน Paradigmatic code ได้แก่ กลุ่มของสัญญะที่สามารถนำมาทดแทนกันได้โดยที่ยังคงความหมายเดิม (กาญจนา แก้วเทพ 2555) ส่วนการวิเคราะห์แบบ Paradigmatic ก็เช่นเดียวกัน คือ การแสวงหาชุดของสัญญะชุดหนึ่งๆ ที่อยู่ในกระบวนทัศน์เดียวกันและยังสามารถนำมาใช้แปรเปลี่ยนกันได้ โดยยังรักษาความหมายเดิมไว้ สัญญะชุดใหม่ที่มาแทนชุดเก่าไม่ทำให้กระบวนทัศน์เปลี่ยนแปลง การวิเคราะห์แบบ Paradigmatic ก็คือการหาชุดของสัญญะ (set of signs) ต่างๆ นั่นเอง (อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท 2549)

การวิเคราะห์แบบ Synchronic/Paradigmatic ซึ่งวิธีแบบนี้ Saussure (1974) ได้ให้ความหมายของการวิเคราะห์แบบ Synchronic ว่า “เป็นการหาแบบแผนเนื้อหาที่ซ่อนเร้นของคู่ตรงข้ามและสร้างความหมายขึ้นมา ทั้งนี้เนื่องมาจากข้อเท็จจริงเกี่ยวกับ “ความหมาย” ที่ได้กล่าวมาทั้งแต่ต้นแล้วว่า “หากปราศจากความแตกต่าง ความหมายก็จะกลายเป็นสิ่งที่ไร้ความหมาย” ดังนั้นในการวิเคราะห์แบบ Synchronic/Paradigmatic จึงได้แก่ การแสวงหาคุณลักษณะทั้งหมด (Attribute) ของสัญญะที่ตรงข้ามกัน สำหรับ Levi Strauss (1967) ที่สนใจการวิเคราะห์แบบ Synchronic แบบพิจารณาโครงสร้างเบื้องลึก (Deep structure) ของตัวบท กล่าวว่าการวิเคราะห์ตัวบทนั้น เราต้องแยกระหว่างความหมายที่เปิดเผย (Manifest meaning) ซึ่งจะเป็นตัวเล่าเรื่องว่าตัวละครทำอะไร มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น กับความหมายแฝงเร้น (Latent meaning) อันเป็นความหมายที่บ่งบอกว่า แท้จริงแล้วตัวบทนั้นเกี่ยวข้องอะไร มีความหมายอย่างไร เพราะฉะนั้นคำถามหลักในการวิเคราะห์ของ Levi Strauss จึงไม่ค่อยสนใจว่าตัวละครทำอะไร หากแต่สนใจว่าการเล่าเรื่องมีการจัดระบบอย่างไร วิธีการเล่าเรื่องหรือวิธีการสร้างละครดังกล่าวมีนัยความหมายแฝงเร้นอย่างไร ความหมายที่แฝงเร้นอยู่นั้นได้สะท้อนโครงสร้างความคิดของคนกลุ่มต่างๆ ได้อย่างไร ในอีกด้านหนึ่งของการวิเคราะห์หา Paradigmatic นั้นได้แก่ การแสวงหาชุดของสัญญะชุดหนึ่งๆ ที่อยู่ในกระบวนทัศน์เดียวกันและยังสามารถนำมาใช้แปรเปลี่ยนกันได้ โดยที่ยังคงสามารถรักษาความหมายเดิมเอาไว้

การวิเคราะห์แบบกระบวนการถ่ายทอดความหมายในสารเพื่อโน้มน้าวใจ เราสามารถเอาแนวคิดตัวเรื่องตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) มาประยุกต์ใช้ได้ และการวิเคราะห์ตามอิทธิพลที่มีต่อความหมาย ได้แก่ ประเภทที่ 1 นัยประหวัด (connotations) เป็นองค์ประกอบที่มีอิทธิพลต่อสัญญะมากที่สุด แม้บางครั้งจะมีสัญญะที่มีความหมายนัยตรงมากกว่า กล่าวคือ เป็นไปตามอำเภอใจน้อยลง มีความเป็น Icon และ Index มากขึ้น แต่นัยประหวัดเกิดจากการที่สัญญะมีปฏิสัมพันธ์กับความรู้สึกของผู้ใช้และค่านิยมวัฒนธรรม (อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท, 2549)

ประเภทที่ 2 อุปมา (Metaphor) เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ 2 ตัว ที่มีความคล้ายคลึงกันและถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีการ “เทียบอุปมาอุปมัย” (Analogy) โดยที่สัญญะตัวแรกนั้นเป็นที่รู้จักความหมายกันดีอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นเมื่อถูกนำเข้ามาคู่กับสัญญะตัวที่สองซึ่งยังไม่ค่อยรู้จักความหมายกันดี อาศัยความหมายของสัญญะตัวแรกจึงพลอยทำให้สัญญะตัวที่สองถูกรับรู้ความหมายไปด้วย การเปรียบเทียบแบบ Metaphor เป็นที่รู้จักกันดีในวัฒนธรรมการใช้ภาษา โดยเราอาจสังเกตจากคำบอกใบ้ (Cue) ดังนี้ คือ คำว่า เสมือน ประหนึ่ง ราวกับว่า

เช่น คำพูดของนายกชวนนั้นคมกริบแต่นุ่มนวลประหนึ่งมีดโกนอาบน้ำผึ้ง เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ 2542) ส่วนในความเห็นของ ลากอง นั้น การใช้การอุปมาอุปมัยสื่อความหมาย (Signifying metaphor) นั้นเป็นความพยายามที่จะหนีห่างจากการใช้รหัส เป็นอิสระไปจากรหัสชั่วคราว กล่าวคือ คำอุปมาอุปมัยนั้นนั้นทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะแบบหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นว่าไม่มีคำใดที่มีความหมายตรงกันแทนกันได้อย่างสมบูรณ์ (Synonyme) แต่จะมีความหมายเกิดใหม่ขึ้นเสมอ ฉะนั้นสำคัญอยู่ที่รูปสัญญะไม่ใช่ความหมายของสัญญะ เมื่อรูปสัญญะตัวเดิมหมดความสำคัญลง ก็จะมีการสร้างรูปสัญญะตัวใหม่ขึ้นมาแทน และใช้ในความหมายเดิม เช่น รูปสัญญะ “เก้าอี้” ที่ใช้ในความหมายแทน “ตำแหน่ง” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2545)

ประเภทที่ 3 นามนัย (Metonymy) เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมาย โดยที่หยิบเอาส่วนเสี้ยวเล็กๆ ของสัญญะมาแทนความหมายโดยรวมทั้งหมด กระบวนการนี้เกิดจาก การเชื่อมโยง (Association) กล่าวคือ ในหัวสมองของผู้รับสาร จะต้องมีคู่ของความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยกับส่วนรวมเอาไว้แล้ว เช่น รู้ว่าพระปรางค์วัดอรุณนั้นตั้งอยู่ที่กรุงเทพ เพราะฉะนั้นเมื่องมองเห็นส่วนหนึ่ง (ส่วนย่อย) จึงสามารถพาให้คิดไปถึงอีกส่วนหนึ่ง (ส่วนรวม) ได้ การถ่ายทอดความหมายด้วยวิธี Metonymy นี้ก็เป็นสิ่งที่ผู้ส่งสารกระทำอยู่ตลอดเวลา ด้วยการเลือกส่วนย่อยที่สามารถเป็นตัวแทนที่ดีที่สุดของส่วนรวมทั้งหมดมาใช้เป็นสัญญะที่ถ่ายทอดความหมาย (กาญจนา แก้วเทพ 2542)

Metaphor	Metonymy
คล้ายคลึงกันด้วยการเปรียบเทียบ	คล้ายคลึงกันด้วยการเชื่อมโยง
Meta : ถ่ายทอด Phor : การคงไว้	Meta : ถ่ายทอด Onoma : ชื่อ/นาม
สังเกตเห็นคำบอกแนะ เช่น เสมือน ประหนึ่ง ราวกับว่า	จะมีการดึงเอาส่วนย่อย/ส่วนเสี้ยว ส่วนหนึ่งมาแทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด

ตารางประกอบที่ 3 เปรียบเทียบคุณสมบัติของ Metaphor กับ Metanymy

ประเภทที่ 4 สัญลักษณ์แทนความคิด (Tokens) หมายถึง สัญญะที่แทนความคิดหนึ่งความคิดใด เช่น รถเบนซ์แทนความมั่งคั่ง ในค่านิยมของคนไทย ประเภทที่ 5 ค่านิยม (Value) คือ การแสดงออกทางภาษาว่าสิ่งใดดี สิ่งใดไม่ดี ประเภทที่ 6 มายาคติ (Myths) คือ เรื่องเล่าของวัฒนธรรมหนึ่งๆ ที่ใช้อธิบายตัวเขาเอง สำหรับทฤษฎีสัญวิทยานั้นจะไม่สนใจว่าเป็นเรื่องจริงหรือไม่ แต่เป็นคำอธิบายที่มีประโยชน์ และประเภทที่ 7 อุดมการณ์ (Ideology) คือความเชื่อทางการเมืองของวัฒนธรรมหนึ่งๆ (อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท 2549)

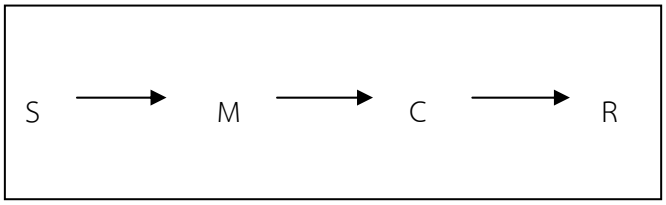
เนื่องจากสัญญะ คือ การทำความเข้าใจสิ่งที่เป็นตัวแทน ความเป็นเหตุเป็นผล กฎข้อตกลง หรือกรอบของสังคมที่อยู่ภายใต้วัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ นัยนี้งานวิจัยนี้จึงได้เลือกศึกษาแนวคิดเรื่องการสื่อสาร มาเป็นแนวทางเพื่อส่งเสริมให้การตีความและให้ความหมายสัญญะนั้นชัดเจนมากยิ่ง ตามแนวคิดของ Bauer นักพฤติกรรมศาสตร์ นั้นถือว่าการสื่อสารเป็นเรื่องของการติดต่อซึ่งกันและกัน (Transactional affair) กล่าวคือ การติดต่อสื่อสารจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีบุคคล 2 ฝ่าย

(พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์ 2528) โดยผู้สื่อสารหรือผู้ส่งสาร (Sender) มีการสื่อความหมายไปยัง ผู้รับสาร (Receiver) เพื่อให้ผู้รับสารเข้าใจในสิ่งที่ผู้ส่งต้องการ โดยกระทำได้จากการสื่อสารด้วยวาจาและการสื่อสารที่ไม่ใช้วาจา (Verbal and Non-verbal communication) (ถวิล ธาราโภชน์ 2526)

องค์ประกอบที่สำคัญของการสื่อสารมี 4 ประการ คือ แหล่งของข่าวสารหรือผู้ติดต่อสื่อสาร (Source of communicator) ผู้รับสารหรือจุดหมายปลายทาง (Destination) ตัวสารหรือข่าวสาร (Message) และสื่อหรือช่องทางสำหรับสาร (Medium of channel) (พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์ 2528) โดยแหล่งข้อมูลหรือผู้ส่งสาร คือ ผู้เริ่มต้นที่จะเป็นแหล่งของข้อมูลข่าวสาร อาจเป็นบุคคลหรือกลุ่มคนก็ได้ สาร คือ เนื้อหาต่างๆ ที่จะส่งไปอาจเป็นภาษาหรือทั้งภาษาและไม่ใช่ภาษารวมกัน สารนี้จะทำหน้าที่เป็น “สิ่งเร้า” ผู้ส่งสารจะส่งสารไปยังผู้รับสารด้วยคำพูด ประโยค วลี หรือหน่วยของภาษาที่ยาวๆ หรืออาจเป็นสารที่ไม่ใช่ภาษาก็ได้ ช่องทาง คือ ช่องทางที่สารจะผ่านไปยังผู้รับ ช่องทางนี้อาจใช้ด้วยความรู้สึก การมอง การได้ยิน การสัมผัส และการได้กลิ่นก็ได้ เมื่อมีการใช้ช่องทางหลายๆ ช่องทาง การรับรู้สารก็จะละเอียดขึ้น และผู้รับสารคือ บุคคลที่เป็นผู้รับสารจากผู้ส่งสารอาจเป็นบุคคลหรือกลุ่มบุคคลก็ได้ เมื่อผู้รับสารรับสารแล้วก็จะต้องแปลความของสารจากประสบการณ์ที่มีอยู่ และพัฒนาตัวของเขาหรือพวกเขาในหลายๆทางเพื่อให้มีประสบการณ์มากขึ้น (ถวิล ธาราโภชน์ 2526)

สำหรับกระบวนการตั้งต้นของการสื่อสารนั้น เกิดจากผู้ส่งสาร ต้องการส่งความคิด ความรู้สึก ทัศนคติ ความเชื่อ ข้อเท็จจริงบางอย่างไปยังบุคคลอื่น ผู้ส่งสารจึงต้องค้นหาวิธีแปลงความคิดออกมาเป็นสารหรือรหัสของข่าวสาร (Encoding) ไปยังผู้รับสาร ได้ตามที่ผู้ส่งสารต้องการ โดยถูกต้องที่สุด แหล่งข่าวอาจเป็นข้อความ สัญลักษณ์ รูปภาพหรืออาจใช้ภาษาเงียบ การแสดงท่าทางหรืออากัปกิริยาต่างๆ เพื่อแสดงรหัสบางอย่าง แต่ที่สำคัญสารต้องกระตุ้นความหมายให้ผู้รับสารเข้าใจตามความหมายที่อยู่ในใจของผู้รับสาร ฉะนั้นถ้าผู้ส่งสารต้องการให้ผู้รับสารเข้าใจในสารนั้น ผู้ส่งสารก็จะต้องแน่ใจว่าผู้รับสารคุ้นเคยและสื่อกลางที่ใช้ส่งสารนั้นและสามารถตีความสารได้ตรงกับที่ผู้ส่งสารต้องการ (พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์, 2528)

วิธีการสื่อความหมาย เดวิด เบอร์โล (David Berlo) ได้ใช้อักษรย่อ S-M-C-R แทนองค์ประกอบของการกระทำการสื่อสาร เพื่อให้มองง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น เมื่อ S แทนคำว่า Source (ผู้ส่งสาร) M แทนคำว่า Message (สาร) C แทนคำว่า Channel (ช่องทาง) และ R แทนคำว่า Receiver (ผู้รับสาร) (ถวิล ธาราโภชน์ 2526)



ตารางประกอบที่ 4 การสื่อความหมาย

วิธีการสื่อความหมายอาจเกิดขึ้นได้ 4 วิธี ดังนี้ 1) ผู้ส่งสารไปไม่ถึงผู้รับสาร ทำให้การสื่อความหมายนั้นไร้ความหมาย 2) สารไปถึงผู้รับสารเพียงบางส่วน ทำให้เกิดการรับรู้สื่อความหมายได้บางส่วน 3) สารไปถึงผู้รับสารมากขึ้นแต่ไม่ทั้งหมด จึงทำให้มีการรับรู้มากขึ้นกว่าขั้นที่ก่อนหน้า 4) สารส่งไปถึงผู้รับสารทั้งหมด จึงทำให้เกิดการรับรู้ในการสื่อความหมายอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้ทั้งนั้นวิธีการในขั้นที่ 1-3 นั้นเป็นการสื่อสารที่ไม่สมบูรณ์ทำให้เกิดการสื่อสารที่ผิดพลาดอย่างสำนวนที่ว่า “ฟังไม่ได้ศัพท์จับมากระเดียด” วิธีการสื่อความหมายในขั้นที่ 4 จึงเป็นการสื่อความหมายที่ดีที่สุด (กมลรัตน์ หล้าสุวงษ์ 2527)

การติดต่อสื่อสารที่ไม่ใช่การพูด (Nonverbal communication) เป็นการสื่อสารผ่านทางสัญลักษณ์หรือสัญญาณ (Signs) เช่น การแสดงสีหน้าที่สามารถทำให้ผู้รับสารเข้าใจความหมายได้เป็นอย่างดี ทั้งๆ ที่ผู้ส่งสารอาจไม่ต้องการสื่อความหมายก็ได้ เพราะสัญญาณที่เกี่ยวกับตนเองมักจะแสดงออกมาอย่างอัตโนมัติ ไม่มีรหัสที่ใช้ร่วมกันระหว่างผู้ส่งสัญญาณกับผู้รับสัญญาณ แต่กลับมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของบุคคลผู้อื่น อนึ่งเราอาจจัดประเภทของพฤติกรรมที่ไม่ใช่ถ้อยคำ (kinds of nonverbal behavior) ได้ดังนี้ 1) พฤติกรรมที่เป็นเครื่องหมายแทนคำพูด (Emblems) เป็นพฤติกรรมที่สมาชิกกลุ่มในระดับชั้นสังคมเดียวกันสามารถรับรู้ได้ตรงกัน 2) พฤติกรรมที่ใช้อธิบายการประกอบ (Illustrators) เพื่อช่วยให้เข้าใจดีขึ้น โดยเฉพาะพฤติกรรมบางอย่างที่ไม่มีศัพท์ตรงความหมาย เช่น การตะโกนบอกพร้อมโบกมือเรียก เป็นต้น 3) พฤติกรรมที่แสดงอารมณ์ (Affect displays) 4) พฤติกรรมที่สื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (Regulators) เช่น การก้มศีรษะแสดงอาการรับทราบ 5) พฤติกรรมช่วยปรับให้การติดต่อเฉพาะกับบุคคลนั้นเป็นไปอย่างราบรื่น (Adapters) (พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์ 2528)

องค์ประกอบที่สำคัญของการสื่อความหมาย คือ ระดับการศึกษา เพศ อายุ สถานภาพทางเศรษฐกิจ เชื้อชาติ และศาสนา เหล่านี้ล้วนมีผลต่อการรับสารทั้งสิ้น และข้อคำนึงหลักๆ ในการสื่อสาร คือ ผู้สื่อสารต้องมีความน่าเชื่อถือ วิธีการสื่อสารควรเหมาะกับสาร สารควรมีความกระชับ ชัดเจน การสื่อสารในกลุ่มใหญ่ๆ ควรสื่อหลายทาง และสารที่ส่งไปนั้นควรคำนึงถึงตัวผู้รับสารด้วย (กมลรัตน์ หล้าสุวงษ์ 2527)

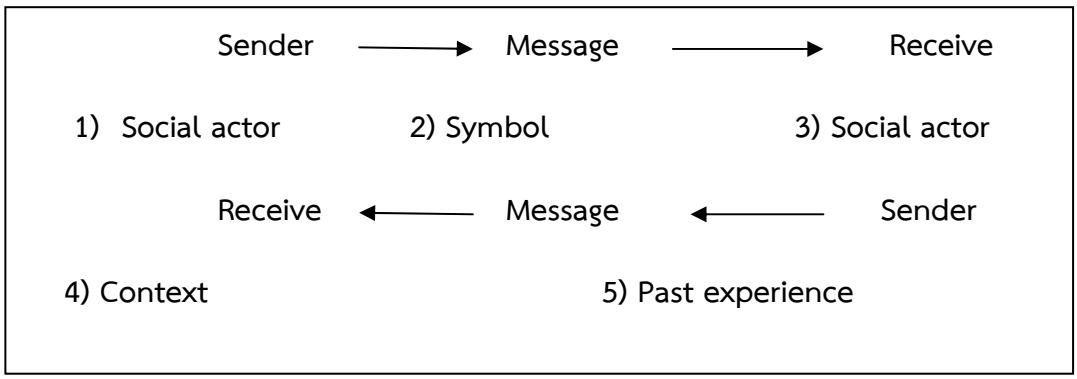
ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์

ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์นั้นมีผู้วางรากฐานคนสำคัญ คือ จอร์จ เฮอร์เบอร์ต มีด ซึ่งเป็นอาจารย์สอนวิชาปรัชญา ที่มหาวิทยาลัยชิคาโก ภายหลังจากการเสียชีวิตของมีดบรรดาลูกศิษย์ก็ได้นำผลงานของเขามาตีพิมพ์เพื่อเผยแพร่ ชื่อหนังสือ “Mind, Self and Society : From the Standpoint of a Social Behavior ต่อมาก็ได้กลายเป็นผลงานที่สำคัญของมีด นั่นก็คือ ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ (สุเทพ สุนทรเภสัช 2540) สิ่งที่ควรทำความเข้าใจในเบื้องต้นคือ การกระทำกันระหว่างสังคมและการกระทำกันทางสัญลักษณ์ โดยการกระทำกันทางสังคม (Social interaction) หมายถึง การกระทำของบุคคลที่มีผลอย่างใดอย่างหนึ่งต่อความคิดหรือการกระทำของบุคคลอีกคนหนึ่ง ไม่ว่าการกระทำนั้นจะไปในทิศทางเดียว หรือเป็นการกระทำทั้งสองฝ่าย การกระทำระหว่างกันทางสังคมนั้นจะต้องมีสัญลักษณ์ (Symbol) อย่างใดอย่างหนึ่งที่สื่อความหมายระหว่างกัน เช่น การโฆษณาสินค้า การใช้ภาษา รูปภาพ หรือแม้แต่การใช้ภาษาประกอบกับกิริยาท่าทางเพื่อสื่อความหมาย ดังนั้นการกระทำ

กันทางสังคมจึงต้องเป็นการกระทำระหว่างสัญลักษณ์ (Symbolic interaction) (สัญญา สัญญาวิวัฒน์ 2550)

เมื่อพิจารณามองหาความสำคัญของการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคมนั้น พบว่ามาจากสัญลักษณ์ โดยเฉพาะภาษาที่เป็นสื่อในการติดต่อที่สำคัญที่สุด ที่ทำให้มนุษย์มีความสัมพันธ์และผูกพันกัน จนสร้างเป็นระเบียบ กฎเกณฑ์ต่างๆ ขึ้นมาในสังคม ทำให้สังคมมีระเบียบมากขึ้น (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2528) ในเบื้องต้นจึงควรนิยามคำว่า “สัญลักษณ์” (Symbol) ก่อน สัญลักษณ์หมายถึง สิ่งใดๆที่ใช้แทนสิ่งอื่นได้หลายอย่าง แต่ ณ ขณะใดขณะหนึ่ง จะมีความหมายถึง สิ่งเดียว เช่น คำว่า “ควาย” ในฐานะสัญลักษณ์ควาย มีความหมายได้หลายอย่าง เช่น หมายถึง สัตว์สี่เท้า หมายถึงความโง่เขลาเบาปัญญา หรือหมายถึง ความอดทนสู้กับงานหนัก เป็นต้น เมื่อสัญลักษณ์มีความหมายได้หลายอย่าง การทำความเข้าใจสัญลักษณ์จึงต้องอาศัยการตีความ (Interprets) หรือต้องเดา (Quest) ตามบริบท (Context) หรือสถานการณ์ ตามบุคลิกของผู้ใช้ รวมทั้งประสบการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างคู่สัมพันธ์ สัญลักษณ์แบ่งออกเป็นประเภทต่างๆได้หลายอย่าง ขึ้นกับว่าจะใช้อะไรเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง เช่น แบ่งตามสัญลักษณ์ ก็จะประกอบด้วย ภาษา ท่าทาง วัตถุ สัตว์ พืช หรือถ้าแบ่งตามสถาบันสังคมก็จะประกอบด้วย 10 สถาบันหลัก เช่น ครอบครัว ศาสนา เป็นต้น หรือถ้าแบ่งตามองค์การ จะสามารถแบ่งได้ 5 ประเภทหลักๆ เช่น กลุ่มสังคม ครอบครัว ชุมชน สหจร และชนชั้น

ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้นเป็นเรื่องสัญลักษณ์แต่ละชิ้น แต่สำหรับเนื้อหาต่อไปนี้ คือ เรื่องของปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ (Symbol interaction) ซึ่งเป็นกระบวนการทางสังคม (Social process) กล่าวคือ การที่มนุษย์เข้าใจสัญลักษณ์ที่คู่สัมพันธ์หรือคู่กระทำต่อกันนั้นเป็นเรื่องของกระบวนการ อันหมายถึง ต้องมีกิจกรรมหลายอย่างต่อเนื่องกัน องค์ประกอบนี้จึงเป็นองค์ประกอบของการกระทำระหว่างกันที่ใช้สัญลักษณ์ และมุ่งเข้าใจสัญลักษณ์ที่คู่สัมพันธ์ใช้



ตารางประกอบที่ 5 องค์ประกอบของการกระทำกันระหว่างสัญลักษณ์

จากองค์ประกอบของปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์พบว่ามี 5 ประการ คือ ผู้กระทำทางสังคม (Social actor) สัญลักษณ์ (Symbol) ผู้กระทำทางสังคม (Social actor) อีกคน บริบท (Context) และประสบการณ์ของบุคคลทั้งสองคน (Past experience) โดยความเคลื่อนไหวขององค์ประกอบเหล่านี้ ก็คือ บุคคลที่หนึ่งทำหน้าที่ส่งสัญลักษณ์เรียกว่า “สาร” ไปยังบุคคลที่ 2 ในฐานะ

ผู้รับสาร ก่อนที่ผู้รับสารจะตอบสาร ผู้รับสารจะต้องทำความเข้าใจสารก่อน ว่าสารนั้นมีความหมายอย่างไร เพราะสารเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งมีความหมายหลายอย่าง ในบริบทนี้และประสบการณ์การติดต่อกับผู้ส่งสารในอดีต เมื่อพิจารณาบริบทและประสบการณ์ในอดีตแล้วจึงเกิดการตีความสาร เมื่อตีความเสร็จผู้รับสารจึงส่งสารกลับไป จึงเกิดการสื่อสารย้อนกลับในลักษณะสลับหน้าที่กัน ปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์เช่นนี้ในทางวิชาการเรียกว่า “การสื่อสาร” (Communication) และเป็นการกระทำทางสังคม (Social action) ซึ่งภาคีแต่ละฝ่ายต้องสื่อสารให้อีกฝ่ายเข้าใจอันถือได้ว่าเป็นเป้าหมาย ผิดกับการกระทำอีกอย่างที่เรียกว่าการกระทำเชิงพฤติกรรม (Behavioral interaction) ที่ไม่ได้มุ่งสื่อความหมายระหว่างกัน คือ เป็นเพียงแค่การกระทำ เช่น การกระทำของสัตว์ นักวิชาการจึงใช้คำว่า ปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ (Symbolic interaction) กับคำว่าการสื่อสาร (Communication) ในความหมายเดียวกันแม้ความจริงจะมีความหมายกว้างกว่าก็ตาม (สัญญา สัญญาวิวัฒน์ 2550)

กรอบแนวความคิดของทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ (Symbolic Interaction Theory) มีสาระสำคัญ 5 ประการ ดังนี้ ประการที่ 1 ความอ่อนแอทางชีววิทยาของเผ่าพันธุ์มนุษย์ เป็นสาเหตุที่ทำให้มนุษย์ต้องอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เป็นสังคมเพื่อการมีชีวิตรอด ประการที่ 2 มนุษย์คัดเลือก เก็บรักษาการกระทำระหว่างกันที่ส่งเสริมความร่วมมือระหว่างกัน ซึ่งส่งผลให้มีชีวิตอยู่รอดเอาไว้ และขณะเดียวกันก็ละทิ้ง การกระทำระหว่างกันที่ไม่ส่งเสริมความร่วมมือระหว่างกัน ซึ่งส่งผลให้มีชีวิตอยู่รอดทำให้เกิดจิต อัตตา และสังคมขึ้น (Mind, Self and Society)

ประการที่ 3 จิต (Mind) มีลักษณะที่สำคัญ คือ มีความสามารถในการใช้สัญลักษณ์กำหนดสิ่งต่างๆ ในสภาวะแวดล้อมทำให้สามารถรู้จักสิ่งต่างๆ เหล่านั้น สามารถฝึกซ้อมในใจในแนวการกระทำต่างๆ ต่อสิ่งต่างๆ ได้ ก่อนที่ลงมือกระทำจริงและสามารถหักห้ามแนวการปฏิบัติที่ไม่เหมาะไม่ควร เมื่อวิเคราะห์ได้จากการฝึกซ้อมในใจ ฉะนั้นจิตมนุษย์จึงมีลักษณะเป็นกระบวนการ (process) ไม่ใช่โครงสร้าง การฝึกซ้อมในใจจึงเป็นปัจจัยที่สำคัญของการเกิดกลุ่มที่เป็นระเบียบและการดำรงอยู่ของกลุ่มที่เป็นระเบียบ ก็เนื่องจากการเลือกแนวปฏิบัติที่ส่งเสริมความร่วมมือและการปรับตัวของจิต ทั้งนี้จิตของมนุษย์นั้นไม่ได้มีมาตั้งแต่กำเนิด แต่พบว่าเป็นผลผลิตของสังคม ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์กันของมนุษย์ เช่น ในวัยทารก เด็กเลือกสรรท่าทางต่างๆ ที่ได้แสดงออกไปอย่างเดาสุ่มกับผู้ใกล้ชิดที่ทำให้บุคคลเหล่านั้นกระทำโต้ตอบในทางบวก การเลือกสรรท่าทางของเด็ก อาจได้มาจากการเดาสุ่มของเด็กและจากการสอนของผู้ใกล้ ชิด การเลือกท่าทางเช่นนี้เกิดขึ้นเรื่อยไปจนกระทั่งพบความหมายทั่วไป (Common Meanings) ของท่าทางเหล่านั้น ที่เข้าใจตรงกันทั้งเด็กและคนทั่วไป จนกลายเป็นท่าทางตามประเพณี (Conventional Gesture) ซึ่งก่อให้เกิดความไม่มีประสิทธิภาพสำหรับการกระทำต่อกันมากขึ้น เพราะมีความหมายตายตัว จึงกระตุ้นให้ผู้ที่เข้าสัมพันธ์ต้องปรับตัวระหว่างกันมากขึ้น จากการที่ผู้ที่เข้าสัมพันธ์ต้องปรับตัวระหว่างกันมากขึ้น ทำให้เพิ่มความสามารถของบุคคลมากขึ้น และเป็นขั้นตอนสำคัญในกระบวนการพัฒนาจิต อัตตา และสังคม นั่นคือ เมื่อมนุษย์รับรู้และตีความท่าทางแล้วแสดงว่ามนุษย์มีความสามารถที่สวมบทบาทของผู้อื่นในลักษณะของ “การเอาใจเขามาใส่ใจเราด้วย” นับเป็นการเพิ่มความเป็นไปได้ในการกระทำระหว่างกันที่ประสานร่วมมือกัน โดยสรุปเมื่อบุคคลได้พัฒนาความสามารถ 3 ประการ คือ การเข้าใจท่าทางตามประเพณี สามารถใช้ท่าทางต่างๆ เข้าใจท่าทางของคนอื่น และสามารถฝึกซ้อมแนวทางปฏิบัติตามทางเลือกต่างๆ ในใจเท่ากับว่าบุคคลนั้น มี“จิต” แล้ว

ประการที่ 4 อัตตา (Self) เมื่อบุคคลสามารถให้ความหมายกับสิ่งต่างๆ และบุคคลอื่นในสภาพแวดล้อมได้แล้ว เขาก็สามารถให้ความหมายเกี่ยวกับตัวเองได้ การตีความหมายของท่าทางต่างๆ จึงเป็นทั้งช่วยให้เกิดการประสานงานระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และสามารถนำมาใช้ประเมินผลตนเองได้อีกด้วย การประเมินผลตนเองขึ้นอยู่กับกระบวนการของจิตนั่นเอง กล่าวคือ เมื่อบุคคลได้ “ภาพตนเอง” (Self image) จากสายตาของคนอื่นที่สัมพันธ์กับตนเองมาระยะหนึ่ง ภาพนี้ค่อยๆ ฝังลึก ในจิตใจจนกลายเป็นความคิดเกี่ยวกับตนเอง (Self-Conception) ที่เปรียบเหมือนวัตถุหนึ่งที่มีความสม่ำเสมอ เป็นบุคคลประเภทที่มีความโน้มเอียงที่มองสิ่งใดสิ่งหนึ่งประสานสอดคล้องกันมั่นคง ถาวรของตนขึ้น กลายเป็นอัตตาของบุคคลนั้น กระบวนการพัฒนาอัตตามี 3 ขั้นตอน คือ 1) Play Stage (ขั้นการเล่นบท) หรือ Role-Taking (ขั้น เอาใจเขามาใส่ใจเรา) เป็นระยะที่บุคคลยังเป็นเด็กทารก มีความสามารถในการสวมบทบาทของคนอื่นได้จำกัดเพียงคนหรือสองคนเท่านั้น ภาพของตนเอง (อัตตา) ก็ยังจำไม่ฝังแน่นแต่อย่างใด 2) Game Stage (ขั้นเกมกีฬา) เป็นช่วงที่เด็กทารกเจริญวัยใหญ่ขึ้น สามารถสวมบทบาทของผู้อื่นหรือเอาอย่างคนอื่นมากขึ้นทำงานระบบมากขึ้น ภาพของตัวเองมีความซับซ้อนมากขึ้นสามารถร่วมมือกับผู้อื่นได้มากขึ้น ร่วมกิจกรรมที่มีการประสานงานกันอย่างเป็นระเบียบมากขึ้น 3) Generalized Other (ขั้นสวมบทบาทของบุคคลทั่วไป) เป็นขั้นที่บุคคลสามารถยึดถือปริทรรศน์ทั่วไป ค่านิยม บรรทัดฐานของสังคมหนึ่งในการกระทำระหว่างกันด้านต่างๆ ได้ กล่าวคือ บุคคลสามารถทั้งเพิ่มความเหมาะสมในการโต้ตอบกับผู้อื่นในการกระทำระหว่างกันมาก ขึ้นอยู่เสมอ อันเป็นขั้น ตอนพัฒนาการของอัตตาชั้น ต่างๆของมนุษย์

ประการที่ 5 สังคมมนุษย์เป็นการกระทำระหว่างกันของบุคคลที่มีการจักระเบียบแล้วและมีแบบแผนของบุคคลต่างๆ ซึ่งเกิดขึ้น เพราะจิต กล่าวคือ การยึดถือบทบาททำให้บุคคลสามารถควบคุมลักษณะการโต้ตอบของตัวเองได้ ทั้งนี้เพราะบุคคลมีความสามารถในการสวบบทบาทผู้อื่น สังคมยังต้องขึ้นอยู่กับอัตตาอีกด้วย เพราะอัตตาเกิดจากความสามารถของบุคคลในการสวมบทบาท บุคคลทั่วไป ถ้าหากไม่สามารถมองเห็นและประเมินค่าตนเองจากสายตาของผู้อื่นแล้ว การควยคุมทางสังคมก็มีเพียงการประเมินตนจากบทบาทของตนเท่านั้น ซึ่งไม่สามารถประสานกิจกรรมที่แตกต่างกันได้ จิตและอัตตา ทำให้สังคมมีความเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาที่มีการโต้ตอบกับบุคคลอื่นจากการที่บุคคลถือเอาอัตตาเป็นวัตถุอีกอย่างหนึ่งในกระบวนการทำระหว่างกันทางสังคมนี่เอง ทำให้บุคคลสามารถวางแผนการโต้ตอบกับบุคคลอื่นได้สังคมจึงเป็นปรากฏการณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้น จากการปรับตัวระหว่างการกระทำระหว่างกันของมนุษย์ ดังนั้น สังคมจึงอาจสร้างขึ้น ใหม่เปลี่ยนแปลงไปตามจิตและอัตตาเห็นควรโดยมีลักษณะเป็น I และ Me คือ I หมายถึง แนวโน้มผลักดันของคน Me หมายถึง พฤติกรรมตามความรู้สึกของตนหลังจากได้ทำพฤติกรรมลงไปแล้ว บุคคลไม่สามารถทำนาย I ได้ แต่รู้ได้เมื่อเป็น Me แล้ว โดยสรุป สังคมเป็นแบบแผนที่ประสานสอดคล้องกันของกิจกรรมมนุษย์ได้กระทำซึ่งมีการดำรงรักษาไว้ เปลี่ยนแปลงไปตามการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ระหว่างบุคคล หรือ ในแต่ละบุคคล ทั้งการบำรุงรักษาและการเปลี่ยนแปลงของสังคม กระทำผ่านกระบวนการของจิตและอัตตา (สัญญา สัญญาวิวัฒน์ 2543 อ้างถึงใน เฉลิมชัย ปัญญาดี 2553)

จากกรอบแนวคิดของทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ ยังได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสังคมไว้ในหนังสือ Mind, Self and Society ของมีดที่ถูกรวบรวมภายหลังที่เขาเสียชีวิตแล้ว มีสาระสำคัญ คือ ความสัมพันธ์ทางสังคมของบุคคลในสังคมนั้นอยู่ที่การมีและการใช้ความหมาย

ร่วมกัน (Share meaning) การกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม จนเกิดเป็นความสัมพันธ์กันขึ้น นั้นเป็นเพราะใช้สัญลักษณ์ร่วมกัน การที่มนุษย์กับสังคมมีความสัมพันธ์ต่อกันนั้น มนุษย์จึงเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและสังคม ก็จำเป็นต้องมีมนุษย์ที่อาศัยและกระทำต่อกัน ทั้งมนุษย์และสังคมจึงพึ่งพาอาศัยกันและกัน และแก้ไขปัญหาร่วมกันเพื่อความอยู่รอดของทั้งสองฝ่าย เพราะฉะนั้นกระบวนการกระทำระหว่างกัน (Social interaction) จึงมีความสำคัญมากในทฤษฎีของสัญลักษณ์สัมพันธ์หรือปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ นอกจากนี้ทฤษฎียังได้อธิบายเกี่ยวกับการจัดระเบียบสังคมในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับสังคม ซึ่งเน้นเรื่องการกระทำระหว่างกันดังนี้ การกระทำต่อกันนั้นจะต้องเป็นไปด้วยความตั้งใจในตัวบุคคลนั้นจะประกอบไปด้วย I กับ Me เพื่อแก้ปัญหาหรือกระทำต่อคนอื่น หรือใช้ในการตัดสินใจเรื่องใดๆ โดย I เป็นความต้องการเฉพาะตัวที่ฝังอยู่ในลักษณะทางชีวภาพของแต่ละคน ส่วน Me นั้นเป็นสิ่งที่บุคคลคิดว่าตนเองควรมีพฤติกรรมอย่างไร ประกอบไปด้วย ทัศนคติของบุคคลอื่นซึ่งตนเองเข้าใจหรือคาดหวังคนอื่นในสังคมมีต่อตนเอง I นั้นค่อนข้างมีอิสระ มีเสรีภาพ การสร้างสรรค์ ความรู้สึกภายในอันทำให้เกิดพฤติกรรมบางอย่างที่ขัดแย้งกับประเพณี และก็อาจทำให้สังคมเปลี่ยนแปลงได้ ในขณะที่ Me นั้นประกอบไปด้วยทัศนคติทั้งปวง บทบาท ความกดดันจากสังคม ค่านิยม ซึ่งสังคมได้ถ่ายทอดไว้ในตัวเอง เพราะฉะนั้นในบุคคลหนึ่งๆจะประกอบไปด้วย I กับ Me รวมกันเรียกว่า “Self” จะเห็นได้ว่าบุคคลจะตัดสินใจสิ่งใดสักอย่างจะขึ้นกับ I และ Me ว่าฝ่ายใดจะมากกว่ากัน จนอาจเรียกว่าเป็นการแสดงออกทางบุคลิกภาพ (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข 2528)

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาทฤษฎีกระทำระหว่างกันทางสัญลักษณ์ ของ Jacob Moreno นักทฤษฎีชาวอเมริกัน และได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับลักษณะขององค์การทางสังคม และบุคคลที่เป็นสมาชิกเพิ่มเติม ดังนี้ 1) แนวความคิดเกี่ยวกับสถานภาพและบทบาท โดยสถานภาพ คือ สิทธิและหน้าที่ต่างๆ ของบุคคล บทบาท คือ ส่วนที่เป็นพลวัตของสถานภาพ และบุคคลได้รับมอบหมายให้ดำรงสถานภาพโดยมีความสัมพันธ์กับสถานภาพอื่น เมื่อบุคคลใช้สิทธิและทำหน้าที่อันเป็นส่วนต่างๆ ของสถานภาพก็เท่ากับว่าบุคคลแสดง “บทบาท” 2) แนวความคิดเกี่ยวกับโครงสร้างทางสังคม พบว่าโครงสร้างทางสังคม ประกอบด้วย หน่วยวิเคราะห์สำหรับวิเคราะห์หลายประการ คือ ตำแหน่งต่างๆ ชุดหนึ่ง ระบบความคาดหวังที่สอดคล้องกัน และแบบแผนพฤติกรรมตามความคาดหวังของตำแหน่ง โดยทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์มีสาระสำคัญ ดังนี้ 1) จิต อัตตา และสังคม (Mind, Self and Society) เป็นกระบวนการของพฤติกรรมมนุษย์ ที่กระทำระหว่างกัน 2) ภาษา เป็นกลไกสำคัญที่ทำให้เกิด จิตและอัตตา 3) จิตเป็นสิ่งนำเข้าของกระบวนการสังคม อันเป็นการกระทำระหว่างกันภายในตัวมนุษย์ 4) มนุษย์สร้างพฤติกรรมภายในตัวของมนุษย์เอง ไม่ใช่เป็นการโต้ตอบสิ่งกระตุ้นภายนอกเหนือพลังภายใน 5) การดำเนินพฤติกรรมของมนุษย์ ขึ้น กับการนิยามสถานการณ์เฉพาะหน้าที่ต้องกระทำ 6) การขัดเกลาทางสังคมของมนุษย์ เป็นการขัดเกลาโดยสังคมและการมีอิสระจากสังคม บุคคลที่พร้อมด้วยอัตตาไม่เป็นสิ่งที่ตั้งรับเท่านั้น แต่สามารถใช้ประโยชน์ในการกระทำระหว่างกัน ซึ่งอาจเป็นพฤติกรรมที่แตกต่างไปจากที่กลุ่มกำหนดได้ (สัญญา สัญญาวิวัฒน์ 2543 อ้างถึงใน เฉลิมชัย ปัญญาดี 2553)

สำหรับในปัจจุบันนั้นมีนักคิด ได้เสนอข้อแก้ไข และวิจารณ์ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ ที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างคลุมเครือว่า มนุษย์นั้นต่างจากสัตว์ชั้นต่ำ เพราะมนุษย์สามารถสืบทอดความสามารถในการรู้คิดได้ ซึ่งความรู้คิดของมนุษย์นั้นถูกหล่อหลอมมาจากการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม โดยในการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมนั้น มนุษย์สามารถเรียนรู้เกี่ยวกับความหมายและสัญลักษณ์ที่จะทำ

ให้สามารถใช้ความสามารถในการคิด ซึ่งเป็นคุณลักษณะของมนุษย์โดยเฉพาะ ความหมายและสัญลักษณ์นั้นทำให้มนุษย์สามารถที่จะกระทำและปฏิสัมพันธ์ได้ มนุษย์สามารถเปลี่ยนแปลง แก้ไข ยกเลิก ความหมายและสัญลักษณ์ที่ใช้ในการกระทำ และปฏิสัมพันธ์บนพื้นฐานของการตีความสถานการณ์ ส่วนหนึ่งก็เพราะความสามารถที่จะปฏิสัมพันธ์กับตัวเองทำให้สามารถที่จะสำรวจความเป็นไปได้ของการกระทำ ตระหนักถึงผลดีผลเสียที่จะเกิดขึ้น แล้วจึงค่อยเลือกกระทำลงไปตามแบบแผนต่างๆ ของการโต้ตอบระหว่างการกระทำและปฏิสัมพันธ์ ก่อให้เกิดกลุ่มและสังคมต่างๆ (สุเทพ สุนทรเภสัช 2540)

แนวคิดเรื่องพื้นที่

ก่อนหน้าที่มโนทัศน์เรื่องพื้นที่จะเข้ามายึดครองพื้นที่ในทฤษฎีทางสังคมศาสตร์นั้น พื้นที่ถูกมองในเชิงความเป็นจริงทางเรขาคณิต ภาษาที่ใช้บรรยายเกี่ยวกับพื้นที่จึงเป็นภาษาที่เป็นปริมาตร (Volumetric Language) พื้นที่จึงเป็นความจริงและเงื่อนไขที่ถูกกำหนดขึ้นมาให้ในแง่พื้นที่ “ว่างเปล่า” คือ ปลอดจากการให้คุณค่า ไม่ได้ขึ้นอยู่กับหรือรับใช้ผลประโยชน์ของใคร พื้นที่จึงปลอดจากอำนาจการเมือง มีความเป็นกลาง (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2543) นับตั้งแต่ปลายปี คริสต์ศักราช 1980 เป็นต้นมามีการหักเห (Turn) เกิดขึ้นในวงการการศึกษาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ระดับสากลที่กลับมาสนใจเรื่องพื้นที่กันมากขึ้น เพราะพื้นที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าเรื่องของเวลาที่เคยให้ความสำคัญมาก่อน เมื่อพื้นที่เปลี่ยนวิธีคิดเกี่ยวกับเวลาก็จะเปลี่ยนไปด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2554)

ในหนังสือ The condition of Post-modernity ของ David Hervey ได้กล่าวไว้ว่า จากมุมมองแบบวัตถุนิยม พบว่า มโนทัศน์เชิงวัตถุวิสัยเกี่ยวกับเวลาและพื้นที่นั้นถูกสร้างขึ้นมาโดยผ่านปฏิบัติการและกระบวนการทางวัตถุซึ่งช่วยผลิตซ้ำทางสังคม นั่นคือ หลักการพื้นฐานของการศึกษาค้นคว้าที่ว่า “เวลาและพื้นที่ไม่สามารถจะถูกทำความเข้าใจได้ โดยไม่ต้องขึ้นอยู่กับการกระทำทางสังคม” (ไพโรจน์ คงทวีศักดิ์ 2543) ในทรรศนะของ Lefebvre (1991) พื้นที่ไม่ได้เป็นเพียงลักษณะทางภูมิศาสตร์เฉยๆ (Passive geography) รวมทั้งมิได้มีลักษณะเป็นกลางด้วย (Neutral) แต่พื้นที่เป็นสมรภูมิการต่อสู้อำนาจต่างๆ ของสังคม (Site of struggle) พื้นที่จะถูกผลิต (Produce) และผลิตซ้ำ (Reproduce) ให้กลายเป็นพื้นที่ทางสังคมต่างๆ ตามแต่อำนาจของผู้สร้าง (กาญจนา แก้วเทพ 2549) แนวคิดของนักคิดสายทฤษฎีหลังสมัย (Postmodernism) ได้มองพื้นที่ในฐานะสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่ประจุด้วยความหมาย (Code space) ที่แยกไม่ออกจากการที่ปัจเจกให้ความหมายกับตนเองและสิ่งต่างๆ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2543)

พื้นที่จึงเป็นเรื่องของการช่วงชิง การนำ ในการกำหนดกฎเกณฑ์ กติกา ในการสร้างควบคุม ตรวจตรา การระบุ การให้คุณค่า ความหมายและการกำหนดความสูงต่ำของพื้นที่/สถานที่แบบต่างๆ ในสังคมมากกว่า เช่น บ้าน หมู่บ้าน ตำบล อำเภอ จังหวัด เป็นต้น ฉะนั้นชีวิตประจำวันของคนเราจึงเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องพื้นที่อย่างมาก เป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยการต่อสู้ช่วงชิงการนำในการให้นิยามความหมายกับพื้นที่/สถานที่รอบๆ ตัว แต่การที่เรามองไม่เห็นด้านที่เป็นประดิษฐกรรมทางสังคมของพื้นที่ เพราะเราเติบโตมากับพื้นที่เหล่านี้ เป็นการเกิดความคุ้นชินจนไม่คิดจะตั้งคำถาม ดังคำกล่าวของ Lefebvre ว่า “เป็นอำนาจที่แฝงมาในรูปของการจัดระบบระเบียบพื้นที่ที่ดำรงอยู่” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2554) การทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่ (Space) จึงทำให้สามารถเข้าใจเรื่องตัวตนในมิติ

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่สลับซับซ้อนได้ดียิ่งขึ้น (ชยันต์ วรรธนะภูติ 2549) ดังที่ Foucault (1984) ได้กล่าวสรุปไว้ว่า “พื้นที่ คือ รากของการทำงานของอำนาจทุกชนิด” (space is fundamental in any exercise of power)

Keith and Pile, end.,(1993) กล่าวว่า พื้นที่นั้นเป็นตัวสร้างความหมาย (Signifier) คือ สร้างเอกลักษณ์ ความหมาย ตัวตนให้กับคนในสังคมผ่านการสร้างพื้นที่เฉพาะแบบต่างๆ ขึ้นมาในสังคม ขณะเดียวกันพื้นที่ก็เก็บกด ปิดกั้น กดทับบางอย่างไว้เสมอ เช่น การสร้างอาคารสูงในพื้นที่ ที่เรียกว่า “สลัม” หรือการสร้างบ้านจัดสรรในพื้นที่สวน/นา ก็เป็นการกดทับ ทำลาย “ความหลัง” “ความทรงจำ” ของพื้นที่นั้นๆ ไว้ด้วย พื้นที่จึงไม่ใช่สิ่งไร้เดียงสา เป็นกลาง เป็นธรรมชาติ ตายตัวและหยุดนิ่งอย่างที่วิชาภูมิศาสตร์กายภาพพยายามนำเสนอ แต่พื้นที่เป็นเรื่องของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ และเป็นเรื่องของการเมืองด้วย ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายที่ศึกษาโดย อานันท์ กาญจนพันธุ์ (2549, 15) ว่า พื้นที่ไม่ได้มีความหมายในเชิงกายภาพเท่านั้น แต่เห็นว่าเป็นเรื่องที่สร้างขึ้นมาในทางวัฒนธรรมเพื่อกำหนดความหมายซึ่งแฝงไว้ด้วยนัยของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ การสร้างความรู้ และการสร้างภาพของความจริง

ตัวอย่างจากการศึกษาของ de Certeau พบว่า จากการเดินของคนในเมือง แสดงให้เห็นว่าเป็นภาษาเฉพาะแบบหนึ่งที่ไม่แตกต่างจากภาษาพูด เพียงแต่ไม่มีการออกเสียง แต่ก็สามารถสื่อความหมาย/สร้างความหมายได้ โดยการเดินนั้นเป็นการสร้างพื้นที่/ความหมายชนิดหนึ่งขึ้นมา เนื่องจากการเดินเป็นการเชื่อมต่อพื้นที่หนึ่งกับอีกพื้นที่หนึ่งและมีลักษณะของการพูดแบบหนึ่ง เช่น เดินเล่น เดินแข่ง เดินสำรวจ เป็นต้น การเดินแต่ละแบบก็สื่อสร้างความหมายเฉพาะชุดหนึ่ง ฉะนั้นการเดินก็คือภาษาชนิดหนึ่ง แต่เป็นภาษาในเชิงปฏิบัติการ (Speech act) เป็นการแสดงออกแบบหนึ่งคล้ายการเปล่งเสียง/ออกเสียง (Utterance) ในภาษาพูด ในมุมมองของการเดิน คือ การแสดงออกที่คล้ายการพูด เพราะการเดิน คือ การเข้าไปจัดการกับพื้นที่แบบหนึ่ง คล้ายกับการเข้าใจในกฎเกณฑ์ภาษา, การเดินแสดงถึงการตระหนักรู้พื้นที่/สถานที่ที่เราเดิน คล้ายกับการเปล่งเสียงออกมา, การเดินยังเป็นการสร้างสายสัมพันธ์/เชื่อมโยงระหว่างพื้นที่/สถานที่ที่แตกต่างกันเข้าด้วยกัน เหมือนกับการพูดที่ต้องเชื่อมโยงคำต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดความหมาย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2554)

แนวคิดเรื่องพื้นที่สามารถแบ่งออกเป็น 3 กระแสใหญ่ คือ 1) การศึกษาประเภทภูมิศาสตร์ทางการเมือง (Political geography) ภูมิศาสตร์มนุษย์ (Human geography) หรือภูมิรัฐศาสตร์ (Geopolitics) ซึ่งเป็นการศึกษาสืบเนื่องมาจากการศึกษาภูมิศาสตร์การเมืองแบบเก่าที่มุ่งศึกษาอยู่บนพื้นฐานของ รัฐ–ชาติ และลัทธิชาตินิยม แต่สำหรับการศึกษาภูมิศาสตร์การเมืองแบบใหม่นั้นศึกษาอยู่บนพื้นฐานของ เชื้อชาติ ภูมิภาคและศาสนา เป็นต้น ให้ความสนใจเรื่องการสร้างเอกลักษณ์/ตัวตน 2) การศึกษาบรรดาพื้นที่ที่ถูกเก็บกดปิดกั้นหรือพื้นที่ที่ไม่ได้รับความสนใจจากวิชาภูมิศาสตร์ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่สำคัญเกี่ยวข้องและเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันในสังคม เช่น บ้าน ถนน เมือง สุสาน คุก โรงเรียน โรงพยาบาล มหาวิทยาลัย พิพิธภัณฑ์ สวนสัตว์ อนุสาวรีย์ เป็นต้น นี่จึงเป็นการศึกษา “พื้นที่” (Space) โดยตรงที่ไม่ใช่เป็นการศึกษาเพียงแค่ตัวพื้นที่/สถานที่ แต่เป็นการศึกษากระบวนการ ขั้นตอนและรายละเอียดในการสร้างและผลิตพื้นที่ขึ้นมา หรือหากพูดในแบบของ Foucault ก็คือ เป็นการศึกษาพื้นที่ในฐานะเป็นคำกริยามากกว่าในฐานะคำนาม นั้นคือการศึกษาพื้นที่ในฐานะเป็นผู้กระทำ เป็นตัวสร้างเอกลักษณ์/ความหมายให้กับคนในสังคม นอกจากนั้นการศึกษาในแนวทางนี้ยังเป็นการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับทฤษฎีทางด้านสังคม-วัฒนธรรม มากกว่าทฤษฎีทางด้านภูมิศาสตร์ หรือรัฐศาสตร์ 3) พื้นที่ ในฐานะ

ที่เป็นผลผลิตของเทคนิควิทยาการ ในการที่จะถ่ายทอด นำเสนอ การพูดถึง การเขียนถึง การแสดงออกเกี่ยวกับพื้นที่ในรูปแบบต่างๆ (Representation) ดังนั้น กระแสนี้จึงมองพื้นที่ไม่ใช่ในฐานะธรรมชาติ แต่มองเป็นในฐานะประดิษฐกรรมของเทคนิควิทยาการในการนำเสนอแบบต่างๆ หรือในฐานะตัวถูกสื่อ/ถูกหมาย (Signified) พื้นที่ในกระแสนี้จะให้ความสนใจ เทคนิควิทยาการในรูปแบบการเขียน/งานเขียนเกี่ยวกับพื้นที่แบบต่างๆ และเทคนิควิทยาการในการนำเสนอด้วยภาพต่างๆ การศึกษาพื้นที่ออกไปสู่การศึกษาพื้นที่ ที่เรียกว่า Electronic space หรือ Cyberspace ซึ่งเป็นการชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม จากวัฒนธรรมการอ่าน ไปสู่วัฒนธรรมการดู (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2554)

“พื้นที่” (Space) ในเบื้องแรกนั้นมีความหมาย ในฐานะคำที่ใช้เรียกอาณาบริเวณหรือเขตที่ปรากฏทางภูมิศาสตร์ ซึ่งเริ่มมาจากการเป็น “ที่ว่าง” ที่ยังไม่ถูกกำหนดจำเพาะเจาะจง แต่เมื่อพื้นที่ถูกนิยามขึ้นมาในความหมายทางสังคมวัฒนธรรม การนิยามเกิดขึ้นมาจากหลายแนวคิด เช่น นักภูมิศาสตร์มองว่าเป็นโครงสร้างทางกายภาพ ในขณะที่นักกฎหมายมองว่าเป็น “ที่ดิน” เป็นทรัพย์สินที่มีการจับจองเป็นกรรมสิทธิ์ ส่วนสถาปนิกมองว่าพื้นที่เป็นสภาพแวดล้อมที่ถูกสร้างด้วยความคิดของมนุษย์ จะเห็นว่าการนิยามต่างๆนั้นเกิดจากความสัมพันธ์ของพื้นที่กับมนุษย์ที่หลากหลายซึ่งทำให้เกิดภาพลักษณ์ของพื้นที่ (Space image) อย่างที่มนุษย์ต้องการจะให้เป็นและได้สะท้อนภาพความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มีต่อพื้นที่ที่ตนเข้าไปเกี่ยวข้อง (พิเชษ สายพันธ์ 2544) ดังนั้นพื้นที่จึงมีขอบเขตกว้างขวางครอบคลุม ตั้งแต่ระดับรูปธรรม ไปจนถึงระดับนามธรรมดังที่ปรากฏคำที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ในหลายๆ ความหมาย เช่น พื้นที่, อาณาเขต, ปริมณฑล,เทศะ หรือ Area, Space, Place, Sphere, Boundaries (กาญจนา แก้วเทพ 2549)

มโนทัศน์เรื่องพื้นที่ในการศึกษาทางสังคมที่ผ่านมานั้น พื้นที่ถูกมองโดยนักสังคมวิทยาสำนักต่างๆ ออกเป็น 4 ประการ คือ ประการแรก คือ พื้นที่ในฐานะที่เป็นธรรมชาติโดยมองตามมุมมองแบบนิเวศวิทยามนุษย์ ประการที่สอง พื้นที่ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมโดยมองตามมุมมองแบบนิเวศวิทยาวัฒนธรรมและจิตวิทยาสิ่งแวดล้อม ประการที่สาม พื้นที่ในฐานะที่เป็นโครงสร้าง โดยมองตามมุมมองแบบสัญศาสตร์เมือง และ ประการสุดท้าย พื้นที่ที่เป็นความสัมพันธ์ โดยมองตามมุมมองวิทยาเมืองแนวใหม่ (ไพโรจน์ คงทวีศักดิ์, 2543)

Lefebvre (1991) ได้แบ่งความหมายพื้นที่ออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ Physical space หมายถึง พื้นที่ที่เป็นกายภาพ จักรวาล, Mental space หมายถึง พื้นที่ตามทัศนะของนักปราชญ์และนักคณิตศาสตร์ ซึ่งก็คือ การรับรู้พื้นที่ในทางจิตใจ เช่น ความรู้สึกผูกพันกับพื้นที่ ความรู้สึกสะดวกสบาย ฯลฯ, Social space and Social practice เป็นพื้นที่ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นด้วยกิจกรรม/ปฏิบัติการ/โครงการต่างๆ การใช้สัญลักษณ์/การสร้าง Utopia/รวมทั้งการทำให้เป็นปริมณฑล (Sphere) ในความหมายสุดท้ายนี้ครอบคลุมขอบเขตอย่างกว้างขวาง นับตั้งแต่การใช้พื้นที่ไปจนถึงการไหลเวียนของข้อมูลข่าวสาร เช่น ในหน้าจอโทรทัศน์ที่มีพื้นที่ไม่กี่นิ้ว แต่สำหรับการเป็นพื้นที่ทางสังคมแล้วนับว่ากว้างขวางมาก ในทำนองเดียวกันกับการให้ความหมายพื้นที่ของ ชยันต์ วรรธนะภูมิ (2549) ว่า มีอย่างน้อย 3 ลักษณะได้แก่ 1) ความหมายในเชิงภูมิศาสตร์ (Space) ที่เป็นที่ตั้ง (Setting, Locale) และบริบทของการกระทำและปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์ 2) เชิงความหมายทางสังคม มีการผูกโยงพื้นที่กับความคิดและปฏิบัติการทางสังคม ความทรงจำ การให้ความหมาย การสร้างตำนาน เรื่องราว กำหนดขอบเขตพื้นที่ของตน และรวมถึงความหมายทางจิตวิญญาณภูมิปัญญา และ 3) พื้นที่ทางความคิด

เป็นสิ่งที่เกิดจากการตีความ หรือให้ความหมายพื้นที่ทางกายภาพที่เรามองเห็นนำไปสู่การสร้างพื้นที่ทางสังคมที่มีทั้งส่วนที่มีความเป็นจริงและที่เป็นเพียงจินตนาการอันสลับซับซ้อน มีการช่วงชิง ขัดแย้งและแทรกแซงอยู่ตลอดเวลา

ส่วน อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2543) ได้จัดจำแนกพื้นที่ออกเป็น พื้นที่ทางกายภาพ (Physical space), พื้นที่ทางสังคม (Social space), และพื้นที่ภายใจจิตใจของปัจเจก (Mental space) สำหรับพื้นที่ทางสังคม Lefebvre (1991) ได้แบ่งออกเป็น 3 ประการ คือ ประการแรก Spatial Space หมายถึง ปฏิบัติการทางสังคมต่างๆ ที่ถูกกำหนดให้อยู่ในพื้นที่ทางกายภาพ เช่น พื้นที่ของการทำงานกับพื้นที่ของเวลาว่าง ที่อาจแตกต่างกันไปตามแต่ละบุคคลและแต่ละสังคม อาทอในกรณีของบ้านที่เป็นพื้นที่สำหรับพักผ่อนของผู้ชาย แต่กลับเป็นพื้นที่ทำงานของผู้หญิง เป็นต้น ส่วนประการที่สอง คือ Representations Space อันหมายถึง พื้นที่ที่มีอยู่ในความรู้สึกนึกคิดของผู้คน (Conceptualizes space) เช่น พื้นที่ของนักวางผังเมือง สถาปนิก ซึ่งเป็นพื้นที่ที่จะต้องใช้ความรู้ความเข้าใจสำหรับการจัดการเพื่อการใช้ประโยชน์ในแง่มุมต่างๆ จากส่วนประกอบของพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็นที่ลุ่มที่ดอน ที่มีแสงสว่างที่ที่มีลมพัด เป็นต้น และประการสุดท้าย คือ Representational Space หมายถึง สัญญะหรือรหัสต่างๆ ที่เกี่ยวกับพื้นที่ เช่น ถ้าเป็นภูเขาสูงใหญ่ จะหมายถึงที่อยู่ของเทพเจ้าของคนในสมัยโบราณ พื้นที่ที่มีแสงสว่างจะหมายถึง ความอบอุ่น ความปลอดภัย เป็นต้น การสร้างมายาคติ การสร้างความหมายของพื้นที่จะมีการต่อสู้และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (กาญจนา แก้วเทพ 2549)

สำหรับการทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2543) ได้หยิบยกโฆษณาชิ้นหนึ่งขึ้นมาประกอบโดยกล่าวถึง ชายหนุ่มรูปงาม ควงคู่สาวสวยริมหาดงามแห่งหนึ่ง หนุ่มบอกสาวว่า “ตรงนี้ควรเป็นวิวที่มองมาจากห้องของโรงแรม” สาวทำหน้าครุ่นคิดแกมเศร้า จากนั้นภาพตัดไปที่หน้ามอมแมมประดับรอยยิ้มไร้เดียงสาของเด็กชาวเล พลันชายหนุ่มก็เกิดเปลี่ยนใจบอกว่า “จะเก็บเกาะนี้ไว้อย่างนี้แหละ” สาวยิ้มสดชื่นตอบรับสำนึกของหนุ่ม จากโฆษณา “เกาะ”ถูกเสนอเป็นพื้นที่ทับซ้อนกัน 3 พื้นที่ คือ 1) เป็นภาพพื้นที่ตามธรรมชาติ เป็นที่อยู่อาศัยของชาวเล 2) เป็นทรัพยากรที่ก่อให้เกิดผลตอบแทนสูง 3) เป็นพื้นที่แสดงออกของอุดมการณ์นักอนุรักษ์ของพระเอก ความหมายของพื้นที่ทั้งสามนั้นถูกจัดผ่านช็อตต่างๆ ของมุมกล้อง โฆษณาชิ้นนี้สร้างมายาคติด้วยการทับซ้อนพื้นที่ทำให้เกาะเป็นฐานะพื้นที่ทางจริยธรรมที่มีการดูแคลนซ่อนเร้นอยู่ภายใต้การฉายภาพเด็ก และทำให้เกาะเป็นพื้นที่ “ความเป็นอื่น” ที่ไร้เดียงสาและโรแมนติค นอกจากนี้ พื้นที่ทางสังคมในโฆษณาชิ้นนี้มีหลายระดับ ทั้งในระดับอุดมการณ์ทางสังคม วิธีคิดแบบวิทยาศาสตร์และภูมิศาสตร์ตะวันตก แยกธรรมชาติออกจากศาสนาและระบบคุณค่า ตรรกะทุนนิยมทำให้พื้นที่ธรรมชาติกลายเป็นทุนทางเศรษฐกิจ ทำให้การแสวงผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจจากธรรมชาติกลายเป็นสิ่งสมเหตุสมผลและชอบธรรม ทำให้รัฐและเอกชนกลายเป็นผู้มีสิทธิ์เข้าถึง ครอบครอง ใช้ประโยชน์ได้ ในระดับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม เมื่อสิ่งแวดล้อมนิยมกลายมาเป็นเวทีวาทกรรมของกลุ่มผลประโยชน์และกลุ่มอุดมการณ์ต่างๆ ที่หลากหลาย การบริโภคอัตลักษณ์ทำให้พื้นที่โฆษณาเป็นส่วนหนึ่งของการเสนออุดมการณ์และอัตลักษณ์ชนชั้นกลาง

อนึ่ง พื้นที่ทางสังคมนั้นเป็นผลผลิตมาจากสังคม/วัฒนธรรม (Cutural/Social product) ในแต่ละช่วงเวลา แต่ละยุคสมัย แต่ละวัฒนธรรม เป้าหมายของการประกอบสร้าง/ผลิต/ผลิตซ้ำพื้นที่ดังกล่าวก็เพื่อเป็นเครื่องมือของความคิด เป็นเครื่องมือของการใช้อำนาจ รวมทั้งเป็นเครื่องมือของการครอบงำและควบคุม โดยที่พื้นที่นั้นจะเป็นอะไรก็ได้แม้แต่ร่างกายมนุษย์ เราพบเห็นการประกอบสร้าง

พื้นที่อยู่ในชีวิตประจำวันจนชินชา เช่น ที่ประตูแห่งหนึ่ง ซึ่งยังคงเป็นพื้นที่ทางกายภาพ แต่เมื่อมีป้ายไปติดว่า “สถานที่ราชการ ไม่มีกิจห้ามเข้า” ปฏิบัติการทางสังคมดังกล่าวก็ก่อให้เกิดการใช้อำนาจขึ้นมาทันที ซึ่งปฏิบัติการนี้ก็คือการสร้างพื้นที่ทางสังคมขึ้นมาทั้งสิ้น (กาญจนา แก้วเทพ 2549)

จากงานวิจัยเรื่อง เกย์ : ฉากชีวิตในสีลมสถานของ พิเชษ สายพันธ์ (2544) ได้มีการกล่าวถึงความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่า การกลายมาเป็นภาพลักษณ์ของเกย์ในพื้นที่สีลมนั้นเกิดจากการที่มนุษย์นิยามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ โดยเชื่อมโยงเข้ากับความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นของกลุ่มคนที่เข้าไปใช้พื้นที่นั้น โดยความหมายดังกล่าวเป็นระบบความสัมพันธ์ของ “สถานที่” (Place) ต่างๆ ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญและเชื่อมร้อยความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นระหว่างสถานที่ต่างๆ ในอาณาบริเวณนั้น สถานที่เหล่านั้นเป็นสถานที่ที่ถูกกำหนด ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อรองรับชาวเกย์ ซึ่งเราเรียกสถานที่นี้ว่า “เกย์สถาน” “สถานที่” (Place) ในมิติของวัฒนธรรมจึงมีความหมายจำเพาะเจาะจงกว่า “พื้นที่” (Space) เพราะสถานที่มิได้มีฐานะเป็นเพียงวัตถุ แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นจากความคิดของมนุษย์ และมนุษย์ก็นำตัวเองไปมีประสบการณ์ในสถานที่เหล่านั้น ซึ่งประสบการณ์เหล่านั้นทำให้มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นปัจเจกหรือกลุ่มคนเกิดการกำหนดรู้ เกิดความคิดและความรู้สึกแตกต่างกันออกไป ซึ่งมีผลต่อการให้คุณค่ากับสถานที่นั้นด้วย จึงกล่าวได้ว่าสถานที่แต่ละแห่งจะมีความเป็นจินตภาพ (All place are imaginary) ที่ปรากฏอยู่ในความทรงจำพอๆ กับปรากฏบนระนาบภูมิศาสตร์เบื้องหน้าเรา ด้วยความหมายที่จำเพาะเจาะจงกว่านี้เราจึงพบว่าพื้นที่ (Space) จะประกอบด้วย สถานที่ (Place) ย่อยๆ อีกหลายประเภทที่แตกต่างกันไปตามการสร้างความหมายจากมนุษย์

จากมุมมองของนักคิดอย่าง Foucault ยังมีพื้นที่อีกมี 2 ประการคือ พื้นที่ในอุดมคติ (The utopias) เป็นพื้นที่ในจินตนาการที่เชื่อมโยงหรือไม่ก็ขัดแย้งกับพื้นที่จริงในสังคม แต่เป็นพื้นที่ที่ไม่มีที่ตั้งจริงในสังคม (The unreal spaces) และประการที่สอง คือ พื้นที่แบบพิเศษ (Heterotopias) เป็นพื้นที่ที่เชื่อมโยง สะท้อนหรืออยู่ระหว่างพื้นที่ในอุดมคติกับพื้นที่จริง (Real spaces) มีทั้งมิติของพื้นที่จริงและพื้นที่ของอุดมคติอยู่ด้วยกัน เป็นพื้นที่อีกชนิด/อีกแบบหนึ่ง (Other spaces) ที่แตกต่างไปทั้งพื้นที่อุดมคติและพื้นที่จริง ความสำคัญของพื้นที่ชนิดนี้ คือ เป็นพื้นที่ที่มนุษย์ในสังคมใช้ชีวิตอยู่เป็นส่วนใหญ่ คือ เป็นทั้งพื้นที่จริงและพื้นที่ที่สังคมสร้างขึ้นมา ฉะนั้นพื้นที่นี้จึงอยู่เหนือขอบเขตของพื้นที่ชนิดอื่นๆ ในสังคมตัวอย่าง เช่น พื้นที่ในกระจกเงา โดยตัวของกระจกเงาเอง คือ พื้นที่ในอุดมคติเนื่องจากเป็นพื้นที่ที่ไม่มีสถานที่ของมันเองในสังคม (A placeless place) แต่ทำหน้าที่สะท้อนสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าออกมา กระจกเงาจึงทำหน้าที่เป็นพื้นที่ชนิดพิเศษ เป็นพื้นที่ที่แตกต่างไปจากพื้นที่ชนิดอื่นๆ ในสังคม เพราะในกระจกเงาเราเห็นภาพของตัวเรา แต่ภาพตัวเราในกระจกเงาไม่ใช่ของจริง แต่มันเป็นภาพสะท้อนของจริง ดังนั้น ภาพในกระจกเงาจึงเป็นทั้งของจริงและไม่จริงไปพร้อมๆ กัน (Simultaneity) อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าพื้นที่ชนิดพิเศษ (Heterotopia) นี้คือ พื้นที่ที่แตกต่างไปจากอุดมคติ (Utopia) ในสังคมจะมีพื้นที่ที่ไม่ค่อยได้รับความสำคัญ เป็นพื้นที่ของผู้อื่น/ความเป็นอื่น เป็นพื้นที่ไม่ค่อยมาการพูดถึง เป็นพื้นที่ของความขัดแย้ง หรือไม่ก็เป็นพื้นที่ที่เกิดจากความขัดแย้งต่างๆ มารวมกัน อยู่ด้วยกัน

สาระสำคัญของพื้นที่ชนิดพิเศษ (Heteropology) นี้สามารถแบ่งออกเป็น 6 ประการ ได้แก่ ประการแรก มีพื้นที่ชนิดนี้ในทุกสังคม ทุกวัฒนธรรมในโลกเรา เพียงแต่ในแต่ละสังคมและแต่ละยุคสมัย จะมีวิธีคิดเกี่ยวกับพื้นที่ชนิดพิเศษนี้แตกต่างกันออกไป เช่น สถานที่ดื่มน้ำผึ้งพระจันทร์ ซึ่ง

ในความเป็นจริงไม่มีอยู่ในแผนที่โลกแต่มันเป็นพื้นที่ที่ถูกกำหนดขึ้นมาเพื่อกิจกรรมนั้นๆ เป็นการเฉพาะ ประการที่สอง พื้นที่ชนิดพิเศษนี้ในแต่ละสังคมสามารถสร้าง/กำหนดบทบาท/หน้าที่ให้กับพื้นที่ชนิดนี้แตกต่างกันไป เช่น สุสาน ที่สามารถเชื่อมโยงพื้นที่อื่นเข้ามาอยู่ด้วยกันได้ ไม่ว่าจะเป็น บ้านเมือง ชนบท เพราะทุกครอบครัวจะมีญาตินอนอยู่ที่สุสานนี้ ประการที่สาม พื้นที่ชนิดพิเศษนี้สามารถอยู่กันกับพื้นที่แบบอื่นๆในสังคม แม้ว่าจะขัดแย้งหรือไปด้วยกันไม่ได้ก็ตาม ขณะเดียวกันพื้นที่ชนิดพิเศษนี้จะมีหน้าที่เฉพาะของตัวเองด้วย เช่น โรงละคร หรือโรงภาพยนตร์เป็นพื้นที่/สถานที่ที่นำความขัดแย้งต่างๆ มาอยู่ร่วมกันได้ ประการที่สี่ พื้นที่ชนิดพิเศษไม่ค่อยผูกพันกับเวลา วิธีคิดเกี่ยวกับเวลาแบบที่เป็นอยู่ คือ แยกอดีต ปัจจุบัน และอนาคตออกจากกันอย่างเด็ดขาดเท่าใดนัก แต่มีระบบเวลาของตัวเอง (Heterochrony) เช่น สุสาน ในฐานะที่เป็นพื้นที่พิเศษแบบหนึ่งด้วย ก็ทำหน้าที่เชื่อมโยงคนตายกับคนเป็นเข้าด้วยกัน ประการที่ห้า พื้นที่ชนิดพิเศษทำงานภายใต้ระบบเปิด และปิดไปพร้อมๆ กัน กล่าวคือไม่ใช่พื้นที่ที่ใครสามารถเข้าไปได้ ขณะเดียวกันก็ไม่ใช่พื้นที่ที่ปิดเข้าได้เฉพาะกลุ่ม เช่น ค่ายทหาร คุก แต่เป็นพื้นที่ที่อยู่ก้ำกึ่งระหว่างสองสิ่งนี้ คือ เข้าไปต้องได้รับอนุญาตระดับหนึ่งด้วย และประการที่หก พื้นที่ชนิดพิเศษทำหน้าที่เชื่อมโยงกับพื้นที่อื่นในสังคมเข้าด้วยกันหน้าที่ที่ว่านี้ เป็นทั้งหน้าที่ในจินตนาการที่สร้างพื้นที่บางชนิดขึ้นมา ขณะเดียวกันก็สร้างพื้นที่/สถานที่จริงขึ้นมาพร้อมๆ กันด้วย เช่น อาณานิคม เป็นต้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นนั้น Foucault พยายามที่จะเสนอการมองพื้นที่จากภายนอก (An external space) แทนการมองพื้นที่แบบภายใน (Internal space) กล่าวคือ การมองพื้นที่จากภายนอกนั้นเป็นการมองพื้นที่แบบมีชีวิต และเป็นประดิษฐกรรมของสังคม เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่จริงกับประดิษฐกรรมทางสังคมของพื้นที่ พื้นที่แบบพิเศษนี้เป็นพื้นที่ที่อยู่ได้หลายมิติ เป็นทั้งพื้นที่จริงและพื้นที่ในอุดมคติ เป็นพื้นที่ที่มีลักษณะแตกต่างหลากหลายมาก เป็นได้ทั้งพื้นที่ (Space) สถานที่ (Place) และที่ตั้ง (Site) และเป็นตัวเชื่อมความแตกต่างเหล่านี้เข้าด้วยกัน ผ่านทางการทำหน้าที่สร้างจินตนาการเพื่อเปิดให้เห็นพื้นที่จริงแบบต่างๆ ในสังคม และทำหน้าที่สร้างพื้นที่แบบอื่นๆ ขึ้นมาด้วย เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่รวมเอาความขัดแย้งและแตกต่างไว้ด้วยกัน เมื่อเป็นเช่นนี้การปรากฏตัวของพื้นที่ชนิดพิเศษหรือ Heterotopia จึงเป็นการสร้างความหมายใหม่ เอกลักษณ์แบบใหม่ให้เกิดขึ้นกับพื้นที่ เพราะการปรากฏตัวของพื้นที่แบบพิเศษนี้เท่ากับเป็นการจัดลำดับความสำคัญ จัดระบบระเบียบชุดใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน พร้อมๆ กับการปลดปล่อย ย่อยสลาย สั่นคลอนบรรดาระบบ ระเบียบ เกี่ยวกับพื้นที่ที่ดำรงอยู่เดิมลงด้วย เนื่องจากพื้นที่ที่ไม่ได้อยู่ในระบบที่ดำรงอยู่ (The order of things) แต่เป็นการจัดระบบขึ้นมาใหม่ (The ordering of things) เช่น คุก โรงพยาบาลคนบ้า เป็นต้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2554)

การศึกษาเรื่องพื้นที่ในแนวคิดหลังสมัยนิยมกระจ่างชัดมากยิ่งขึ้นเมื่อ Foucault ได้ศึกษาภาพ “Las Meninas” ของจิตรกรชาวสเปนใน คริสต์ศตววรษที่ 18 พบว่า พื้นที่ในภาพไว้อย่างน่าสนใจว่า ตำแหน่งแห่งที่ระหว่างตัวผู้ศึกษากับสิ่งที่ถูกศึกษาซึ่งมีความสำคัญอย่างมากในแง่วิธีวิทยา

ภาพประกอบที่ 6 Las meninas

ที่มา : http://pyrrhonism.wordpress.com/2010/05/03/dagens-proust-20/ : ออนไลน์

ในภาพจะเห็นตำแหน่งเด่นกลางภาพ คือ เจ้าหญิงองค์น้อย ด้านข้างซ้ายมือของภาพ คือ จิตรกรที่ยืนอยู่หน้ากรอบผ้าใบสูงใหญ่และหันหน้ามาทางเดียวกับเจ้าหญิง เรามองไม่เห็นภาพที่เขาวาดบนผ้าใบ ซึ่งอันที่จริงเขากำลังวาดภาพพระราชาและพระราชินีของสเปน ที่ประทับเป็นแบบอยู่ โดยหันหน้าประจันกับเจ้าหญิงและจิตรกร เหตุที่เรามองไม่เห็นพระราชาและพระราชินี ก็เพราะตำแหน่งแห่งที่ของเราซ้อนทับกับคนทั้งคู่อยู่ แต่สิ่งที่ยืนยันว่ามีพระราชาและพระราชินีอยู่ คือ ภาพทั้งสองพระองค์นั้นฉายสะท้อนอยู่ในกระจกเงาที่อยู่ด้านหลังภาพ ใครกันแน่ที่กำลังจ้องมองใคร ทุกคนในภาพสามารถครองตำแหน่งผู้จ้องมองได้ทั้งนั้น เจ้าหญิง จิตรกร ข้าราชบริพาร คนนอกภาพ มีอีก 2 ตำแหน่ง คือ พระราชาพระราชินีและเรา เจ้าหญิงกำลังจ้องมองพระราชาพระราชินี และอันที่จริงก็จ้องมองเราอยู่ เราในฐานะผู้ดูภาพ ที่จริงแล้วกลับเป็นวัตถุขององการจ้องมองเช่นกัน สถานภาพของเราจึงมีสองส่วน ส่วนแรก คือ เราในฐานะคนดูภาพ และส่วนที่สอง คือ เราในฐานะที่อยู่จุดเดียวกับพระราชาพระราชินี ความเป็นผู้ดูและผู้ถูกดูในภาพนี้จึงไม่ตายตัวหยุดนิ่งฐานะของผู้ดูและผู้เฝ้าดูสลับกันไปมาได้ตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับบทสนทนาของคนในภาพและคนนอกภาพ คนอ่านภาพจะอ่านภาพออกมาอย่างไรขึ้นอยู่กับว่าเขาเลือกวางตำแหน่งของตนเองตรงไหน มุมมองที่เขาเลือกเป็น ก็คือ กรอบของวาทกรรม นี่คือ สิ่งที่ Foucault พยายามอธิบายว่า วาทกรรมเป็นตัวกำหนดจัดวางตำแหน่งของตัวประธาน นอกจากนี้เราในฐานะผู้ดูมีความสามารถในการเห็นที่จำกัดมาก เราไม่อาจเห็นภาพที่จิตรกรกำลังวาด ไม่อาจเห็นท่วงท่าการวาด เราไม่อาจเห็นคนที่เป็นแบบในการวาดด้วย เพราะตำแหน่งของเขาอยู่นอกภาพวาด เราเห็นพวกเขาได้เพียงลางๆ ในฐานะภาพสะท้อนในกระจกเงาบานเล็กๆที่อยู่ตรงกลางด้านหลังภาพ ทั้งหมดนี้ก็คือ เราไม่อาจมองเห็นตัวการสร้างภาพความจริงได้จากมุมมองทั้งหมดทุกซอกทุกมุม อีกนัยเราไม่อาจอ้างตำแหน่งพิเศษของความเป็นนักวิจัยว่าสามารถกระโดดออกมานอกกรอบของบริบททางการศึกษา

แล้วมองเห็นภาพในเชิงองค์รวมทั้งหมด (Totality) ได้อย่างทะลุปรุโปร่ง ภาพนี้จึงตั้งคำถามกับการถืออภิสิทธิ์ดังกล่าวของนักวิจัยและเตือนว่าเราไม่อาจหลุดออกมานอกกรอบของวาทกรรมได้ ในฐานะคนดูภาพเราจำเป็นต้องเป็นส่วนหนึ่งของภาพอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ นี่คือ การวิพากษ์ Metatheory ทั้งหลายที่อ้างความเป็นไปได้ของตำแหน่งแห่งที่ของผู้ศึกษาที่อยู่เหนือความเป็นจริงและมองลงมาเห็นความเป็นไปทั้งหมด เมื่อไม่อาจอยู่นอกวาทกรรมได้ ดังนั้น การวิพากษ์หรือโค่นวาทกรรมจึงจำต้องมาจากพื้นที่ภายในตัววาทกรรมนั้นเอง และนี่คือ ที่มาของวิธีการของพวก Post structuralist ที่รื้อถอนวาทกรรมจากการมองหาความลักลั่นของตรรกะภายในวาทกรรมนั่นเอง (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2453)

ในวิธีคิดหลังสมัยใหม่ พื้นที่ในมิตินามธรรม คือ วิธีคิดและความรู้สึกในจิตใจ ที่ไม่อาจแยกออกจากมิติรูปธรรมที่เป็นเรื่องของการจัดการพื้นที่ทางภูมิศาสตร์หรือร่างกายได้ พื้นที่ในสองมิติดังกล่าวเชื่อมโยงกันด้วยมโนทัศน์ของอำนาจและการนิยาม เมื่อเราให้ความหมายสิ่งต่างๆ ด้วยการนิยาม เราจำเป็นต้องลากเส้นแบ่งสิ่งนั้นออกจากสิ่งที่ไม่ใช่สิ่งนั้น การสร้างอัตลักษณ์แก่ตัวเราหรือสิ่งต่างๆ จึงสัมพันธ์กับการสร้างพื้นที่ของความแตกต่างและการลากเส้นพรมแดนเสมอ วิธีคิดเชิงพื้นที่จึงไม่อาจแยกออกจากความรับรู้เกี่ยวกับตัวตนและการจัดระยะห่างระหว่างเรากับสิ่งอื่น พื้นที่ในมิติที่เป็นมโนภาพ (Imagery space) ดังกล่าวแสดงออกให้เห็นได้ในกระบวนการสร้างภาพลักษณ์และภาพความจริงของสิ่งต่างๆ (Representational space) และยังเชื่อมโยงกับมิติที่เป็นปฏิบัติการและการจัดการพื้นที่อีกด้วย (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2543, 68) และไม่ว่าพื้นที่แบบใดล้วนมีลักษณะร่วมกันอันหนึ่งคือเป็น “ผลผลิตทางสังคม” หรือเป็น “สิ่งที่เกิดขึ้นมาจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคม” บนฐานของข่าวสารทางสังคมที่ต่างฝ่ายเรียนรู้และรับไว้ อันมีอิทธิพลชี้นำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในโลกของกายภาพ หรือสังคมที่เราอาศัยอยู่ในลักษณะ “การจัดระเบียบ” ในระบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจซึ่งจะทำให้เกิดการ “ผลิตซ้ำ” และ “ทำให้ปรากฏเป็นรูปร่าง” ขึ้นมาในลักษณะของการจัดแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนๆ และจัดวางตำแหน่งแห่งที่ให้กับสิ่งต่างๆ ที่เป็นองค์ประกอบของสังคมนั้นๆ เราอาจกล่าวได้ว่า “ลักษณะทางกายภาพเชิงสังคม” ของพื้นที่แห่งหนึ่งคือภาพปรากฏที่เป็นรูปธรรมของพลังของข่าวสาร ซึ่งเป็นพลังในการชี้นำ กำหนด หรือจัดระเบียบให้แก่ “ตำแหน่งแห่งที่” ของสิ่งต่างๆ รวมทั้งคนในพื้นที่นั้นด้วย (ไพโรจน์ คงทวีศักดิ์ 2543)

นอกจากนี้ยังมีวิธีการสร้างพื้นที่ให้บริสุทธิ์ผุดผ่องน่ายกย่องบูชา (The purification of Space) หรือที่ Lefebvre เรียกว่า “The production of space” ซึ่งเป็นเทคนิควิธีการสร้างพื้นที่แบบนี้เรียกว่า “การสร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้กับพื้นที่” ด้วยการระบุหรือกำหนดบทบาทและหน้าที่ที่เฉพาะเจาะจงของพื้นที่นั้นๆ เพื่อป้องกันมิให้มีการล่วงล้ำ/ละเมิดได้ ในขณะเดียวกันก็จะมีการสร้างผู้ดูแลปกป้องความศักดิ์สิทธิ์ของพื้นที่นั้นๆ ไปพร้อมๆ กัน ทั้งนี้พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ยุคสมัย นอกจากการทำพื้นที่ให้บริสุทธิ์ผุดผ่องแล้วยังมีหลักการเก็บกดปิดกั้น (Exclusion) และหลักการแยกย่อยพื้นที่ (Partitioning) กล่าวคือ เป็นการจัดพื้นที่เฉพาะบุคคลแต่ละประเภทและเฉพาะหน้าที่ด้วยเป็นการจัดพื้นที่เพื่อผลในการตรวจสอบ สอดส่อง ควบคุมเป็นสำคัญ เช่น คุก โรงเรียน โรงพยาบาล ค่ายทหาร เป็นต้น พื้นที่เหล่านี้สร้างเพื่อคนประเภทหนึ่งและมีหน้าที่เฉพาะแบบหนึ่งด้วย พื้นที่จึงไม่ใช่สิ่งตายตัว เป็นธรรมชาติ แต่มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวตลอดเวลา (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร 2554) เช่น กะเหรี่ยงในป่าตะวันตก ที่ถือว่าทุ่งใหญ่นเรศวรเป็น “ดินแดนศักดิ์สิทธิ์” ที่มีตำนานและมีความหมายต่อพวกเขา พื้นที่ดังกล่าวเป็นเหมือนบันทึกความทรงจำในการต่อสู้ของบรรพบุรุษที่เคยปกป้องพื้นที่นั้น เป็นพื้นที่ที่บรรพบุรุษเคยอาศัยเพื่อตั้งรกรากและสร้างถิ่นฐาน เป็นทั้งที่เกิดและที่ฝังศพ ดังนั้น

จึงมีความหมายทางจิตวิญญาณ และเป็นเครื่องเตือนใจให้นึกถึงภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษเคยสะสมไว้ (ชยันต์ วรรธนะภูติ 2549)

สำหรับการการกำหนดพื้นที่แต่ละแห่งขึ้นมาในเวทีทางวัฒนธรรมนั้น ย่อมทำให้พื้นที่แต่ละแห่งนั้นมีหน้าที่ทางสังคมบางประการ และก็ยังมีกระบวนการกำหนดความหมายและการให้คุณค่ากับพื้นที่แต่ละแห่งด้วย ซึ่งพื้นที่ในแง่มุมเชิงทางสังคมวัฒนธรรมได้ให้ความสนใจลักษณะ 5 ประการ ของพื้นที่ (Space) คือ ประการแรก ลักษณะของแต่ละพื้นที่เป็นอย่างไร เช่น บริเวณที่กั้นพัทธสีมาแล้วถือว่าเป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางพุทธศาสนาได้ ในห้องน้ำของคนสมัยก่อนถือเป็นสถานที่ส่วนตัวมากที่สุด ฯลฯ ประการที่สอง วิธีการที่แต่ละสังคมได้จัดแบ่งพื้นที่ เช่น วิธีการแบ่งพื้นที่ในบ้านออกเป็นห้องต่างๆ ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในสังคมไทยเมื่อครั้งอดีต ประการที่สาม ปฏิกิริยาทางสังคมที่มีในแต่ละพื้นที่ ในธรรมเนียมตะวันตกผู้ชายจะถอดหมวกเพื่อแสดงความเคารพต่อสถานที่ คนไทยโบราณจะพาดผ้าห่มไหล่เมื่อจะเข้าวัด ฯลฯ ประการที่สี่ ระยะความใกล้ชิดระหว่างพื้นที่ต่างๆ เช่น ระยะระหว่างบ้านกับป่าช้า การกำหนดเขตห้ามสร้างโรงงานในบริเวณที่อยู่อาศัย ฯลฯ และ ประการที่ห้าโอกาสที่แต่ละพื้นที่จะมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนย้ายไปมาระหว่างกัน เช่น ห้องนอนของคนสมัยก่อนจะไม่มีโต๊ะทำงาน อันหมายถึง การแยกการพักผ่อนกับการทำงานออกจากกัน แต่ครอบครัวสมัยนี้มักมีโต๊ะทำงานในห้องนอน (กาญจนา แก้วเทพ 2544)

จากการศึกษาเรื่องพื้นที่ส่วนตัว/พื้นที่ส่วนรวม ของนักสตรีนิยมนั้นได้แบ่งพื้นที่ทางสังคมออกเป็น 2 ส่วน คือ พื้นที่ส่วนตัว (Private space) กับพื้นที่สาธารณะ (Public space) ที่เป็นทั้งพื้นที่เชิงรูปธรรมและพื้นที่เชิงนามธรรม ความสัมพันธ์ระหว่างเพศกับพื้นที่ทั้ง 2 แบบ นั้นแตกต่างกันออกไป และกลายมาเป็นวัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่จะกำหนดว่าคนเพศใดควรจะสังกัดอยู่ในพื้นที่แบบใด และควรทำกิจกรรมใดบ้าง เช่น ในสังคมที่พ่อเป็นใหญ่ (Patriarchy) ไม่ว่าจะเป็นแบบสังคมทาสหรือสังคมศักดินา หรือแม้แต่ทุนนิยม จะมีการจัดการวางตำแหน่งแห่งที่ของเพศไว้ในพื้นที่ทั้ง 2 แบบนี้ วัฒนธรรมดังกล่าว จึงกลายมาเป็นรากฐานสำคัญของการธำรงรักษาความไม่เสมอภาคของทั้งสองเพศ ทั้งนี้เนื่องจากข้อเท็จจริงที่ว่า หลังจากมีการแบ่งพื้นที่ส่วนตัวแล้ว พื้นที่สาธารณะก็จะเข้ามาครอบงำพื้นที่ส่วนตัว ซึ่งเท่ากับเป็นการใช้อำนาจของผู้ชายมาควบคุมผู้หญิงนั่นเอง อาทิ ในกรณีของการตัดสินใจทำแท้ง (พื้นที่ส่วนตัว) จะต้องเป็นไปตามกฎหมาย (พื้นที่สาธารณะ) เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ 2549)

กรอบแนวคิดงานวิจัย

การศึกษาวิจัย เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” ผู้วิจัยเลือกใช้ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีโนราโรงครู ทั้งด้านตำนานการก่อเกิด ประวัติความเป็นมาในเชิงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ประวัติการก่อเกิดตามคำกาศครู ประวัติการก่อเกิดจากมุขปาฐะ ครอบคลุมถึงประเด็นผู้หญิงกับโนรา และองค์ประกอบของพิธีโนราโรงครูของ พิทยา บุษรารัตน์ และงานวิจัยอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการทำความเข้าใจ ตลอดจนวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ ที่มีประโยชน์ อันจะนำไปสู่การตอบโจทย์ของวัตถุประสงค์งานวิจัย

สำหรับวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัยข้อแรก คือ เพื่อศึกษาสัญญะที่สื่อความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู งานวิจัยนี้ได้ออกแบบการศึกษาเป็นการตีความและให้ความหมายสัญญะในรูปสัญลักษณ์และมายาคติ ที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูด้วยทฤษฎีสัญวิทยา โดยเลือกใช้แนวคิดของ Saussure และ Peirce มาอธิบาย เพื่อนำผลที่ได้มาเป็นกรอบในการทำความเข้าใจวัตถุประสงค์ในข้อถัดไป แต่เนื่องจากการแปลความหมายสัญญะนั้น ถือเป็นการสื่อสารชนิดหนึ่ง ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกแนวคิดเรื่องการสื่อสารมาเป็นกรอบแนวคิดเพิ่มเติม เพื่อสามารถสร้างความรู้ความเข้าใจในการแปลความหมายสัญญะให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ข้อที่สอง คือ เพื่อศึกษามายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู ในข้อนี้จะมีจุดมุ่งเน้นไปที่การกระทำการของมายาคติต่อปัจจัย และพื้นที่ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ซึ่งจะศึกษาด้วยการใช้กรอบแนวคิดหลังสมัยนิยม ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ของ Mead มาอธิบาย และแนวคิดเรื่องพื้นที่ของ Lefebvre และ Foucault มาเป็นกรอบในการทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่ด้วย

บทที่ 3
วิธีแลโนรา

งานวิจัย เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” นั้นเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งศึกษาทำความเข้าใจพิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรัง ทั้งด้านประวัติความเป็นมาของโนราในจังหวัดตรัง รูปแบบและขั้นตอนของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง จากนั้นจึงเป็นการตีความและให้ความหมายสัญญะในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู อันเป็นสาเหตุสำคัญในการกระทำการของมายาคติที่ทำให้ก่อเกิดปัจจัยส่งเสริมการเกิดขึ้นของพื้นที่ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู

สนามวิจัย

สนามที่จะใช้ศึกษาสำหรับงานวิจัยนี้ คือ พื้นที่ภายในมณฑลพิธีโนราโรงครูใหญ่หรือพิธีโนราโรงครูแทงเข้ ในอำเภอกันตัง อำเภอสิเกาและอำเภอวังวิเศษ จังหวัดตรัง เนื่องจากพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นมีการประกอบพิธีที่สมบูรณ์ที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับพิธีโนราโรงครูประเภทอื่นๆ กล่าวคือหากเป็นพิธีโนราโรงแก้เหมรยหรือพิธีโนราแก้บน ซึ่งไม่นับว่าเป็นพิธีโนราโรงครู นั้นจะประกอบพิธีเพียง 1 วัน หรือบางที่อาจทำขึ้นใน 1 คืน รูปแบบของพิธีกรรมและการแสดงนั้นจะถูกตัดตอนไปเป็นอย่างมากเพื่อให้สอดคล้องกับเวลาที่จำกัดในช่วง 1 วัน หรือ 1 คืน ส่วนพิธีโนราโรงครูเล็ก หรือพิธีโนราโรงค้ำครูนั้น จะใช้เวลาในการประกอบพิธีทั้งสิ้น 2 วัน 1 คืน โดยพิธีจะเริ่มขึ้นในเย็นวันพุธและสิ้นสุดในเย็นวันพฤหัสบดี รูปแบบของพิธีกรรมและการแสดงในพิธีโนราโรงครูเล็กนั้นมีการเพิ่มเติมในส่วนของรายละเอียดมากกว่าโรงแก้เหมรย เช่น มี “การเล่นบทหน้าศาล” [12] ซึ่งเป็นบทร้องกลอนโนราประกอบกับบทเจรจาของโนรา โดยเรื่องที่นิยมนำมาเล่นนั้นจะยึดเอานิทานพื้นบ้านหรือวรรณคดีที่รู้จักกันโดยทั่วไปมาเล่น อาทิ เรื่อง สังข์ทอง ลักษณะวงศ์ พระอภัยมณี เป็นต้น ทั้งนี้การเล่นบทหน้าศาลนี้จะแสดงจนครบ 12 บท แต่สำหรับพิธีโนราโรงแก้เหมรยนั้นอาจเล่นบทหน้าศาลเพียง 3 บทเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามพิธีโนราโรงครูเล็กนั้นก็ยังคงมีรายละเอียดและความสมบูรณ์ครบถ้วนน้อยกว่าพิธีโนราโรงครูใหญ่ โดยพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นจะประกอบพิธี 3 วัน 2 คืน คือ จะเริ่มพิธีตั้งแต่เย็นวันพุธจนถึงเย็นวันศุกร์ หรือบางโอกาสบางสถานที่ก็อาจประกอบพิธีตลอด 3 วัน 3 คืน โดยจะเริ่มพิธีในเย็นวันพุธและเสร็จสิ้นพิธีในเย็นวันเสาร์ ซึ่งข้อแตกต่างในจุดนี้อาจขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของความประสงค์ของเจ้าภาพหรือครูหมอตายายโนรา หรืออาจเป็นข้อจำกัดของวันที่ประกอบพิธีกรรม กล่าวคือถ้าวันศุกร์นั้นเป็นวันพระ การเล่นบทนายไกรทองตอนปราบชาละวันจะถูกงดไว้ ด้วยเหตุผลที่ว่าวันพระนั้นโบราณท่านห้ามฆ่าสัตว์ พิธี

---

[12] การเล่นบทหน้าศาล คือ การรำสลับกับการขับกลอนและบทเจรจา เพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมและเป็นการแสดงเพื่อบูชาครูหมอโนราอีกด้วย อนึ่งในบางพื้นที่อาจเรียกการเล่นบทหน้าศาลนี้ว่า “การจับบทสิบสอง” ก็ได้ ส่วนคำว่า “ศาล” นั้น หมายถึงส่วนหนึ่งของโรงพิธีโนราที่ยกระดับขึ้นให้สูงเสมอออกหรือบางพื้นที่จะทำสูงกว่าศีรษะ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นที่วางของบวงสรวงบูชาครูหมอโนราหรือครูโนราในรูปดวงวิญญาณ

โนราโรงครูก็ได้ยึดคตินี้มาใช้ในการประกอบพิธีเช่นกัน (ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงการแสดงก็ตาม) ทำให้ระยะเวลาของพิธีกรรมต้องเลื่อนออกไปเป็นวันเสาร์

นอกจากนั้นรายละเอียดของพิธีโนราโรงครูใหญ่ยังประกอบไปด้วยพิธีทางไสยศาสตร์ที่เข้มข้นกว่าพิธีโนราโรงครูเล็ก เช่น มีการการ “ทักโรง” [13] การตีเครื่องแบบ “สามฉับสามเทิง” [14] “การบูชาพระภูมิเทวดา” ที่ทำหน้าที่รักษาโรงพิธีโนรา เป็นต้น ส่วนในภาคการแสดงก็จะมีการแสดงที่เพิ่มเติมจากโรงครูเล็ก เช่น การแสดงบทคล้องหงส์ ซึ่งเป็นฉากที่พรานบุญมาจับตัวนางมโนราห์ ตามท้องเรื่องพระสุธน-มโนราห์ นอกจากนั้นยังมีการแสดงบทนายไกรทองตอนออกปราบชาละวันด้วย ฯลฯ งานวิจัยนี้จึงเลือกพิธีโนราโรงครูใหญ่ หรือพิธีโนราโรงครูแทงเข้มาเป็นพื้นที่วิจัย เนื่องจากพิธีโนราโรงครูชนิดนี้สามารถแสดงให้เห็นปรากฏการณ์ต่างๆ ได้สมบูรณ์กว่าพิธีโนราโรงแก้เหมฺรย และพิธีโนราโรงครูเล็กดังที่กล่าวไว้แล้วในตอนต้น

สำหรับจังหวัดตรังนั้น เป็นจังหวัดที่น่าสนใจในแง่ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านมาตั้งแต่ครั้งอดีตโดยเฉพาะการแสดงโนราดังเช่น ในสมัยรัชกาลที่ 5 เคยปรากฏว่าในจังหวัดตรังยังมีโนราคลิ้งหรือหมื่นวิเศษนัจจกิจ ผู้เป็นศิษย์เอกของโนราขุนศรัทธาใจภักดิ์ (ศรีเงิน) ซึ่งได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้นำชุมชน แต่ด้วยความหลงใหลในการรำโนรา โนราคลิ้งจึงขอลาออกเสีย (ส. พลายน้อย 2544) และในยุคสมัยนั้นจังหวัดตรังก็ยังมีขุนเทพ-ขุนทา บรมครูโนราสองพี่น้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง หรือในยุคถัดๆ มาเมื่อประมาณ 30-50 ปีที่ผ่านมา จังหวัดตรังก็ยังมีคณะโนรามีชื่อเสียงมีความสามารถในศาสตร์แห่งโนราเป็นอย่างมากจนทำให้โนราเมืองตรังเป็นที่รู้จักโดยทั่วไป อาทิ โนราเฟื่อง โนราแป้น เครื่องงาม โนรา เติม วิน วาด เป็นต้น ในปัจจุบัน พบว่ายังมีบรรดาลูกศิษย์รับช่วงสืบทอดศาสตร์แห่งโนราเรื่อยมา โดยลูกศิษย์เหล่านั้นมีอยู่แพร่หลายทั่วไปไม่ว่าจะเป็นในพื้นที่จังหวัดตรัง และจังหวัดใกล้เคียง จึงกล่าวได้ว่าแม้จังหวัดตรังจะไม่ใช่ต้นกำเนิดของโนรา แต่จังหวัดตรัง ก็เป็นสถานที่เพาะบ่มให้ศาสตร์แห่งโนราให้เติบโตและแตกกิ่งก้านสาขาออกไปทั่วภาคใต้ งานวิจัยนี้จึงเลือกจังหวัดตรังเป็นสนามวิจัยเนื่องด้วยความโดดเด่นเชิงสนามวิจัยดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

---

[13] การทักโรง คือ การประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ของโนรา เพื่อแสดงความเคารพต่อพระภูมิเจ้าที่ เทพาอารักษ์ เจ้ากรุงพาลี นางธรณี เป็นต้น เพื่อขอที่ขอทางตั้งโรงโนรา เพื่อใช้ในการประกอบพิธีโนราโรงครู อีกทั้งยังเป็นการปัดเป่าเสนียดจัญไร ที่เชื่อว่าอาจมีอยู่ภายในโรงโนราให้ออกไป ไม่ให้มาแผ้วพานหรือขัดขวางขณะประกอบพิธีกรรมอีกด้วย

[14] การตีเครื่องแบบสามฉับสามเทิง คือ การบรรเลงเพลงตามแบบฉบับของโนราโบราณรูปแบบหนึ่ง เพื่อแสดงถึงความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ข้างทาง ซึ่งในอดีตเมื่อคณะโนราเดินทางผ่านศาลเจ้าหรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ใดๆ บรรดาลูกคู่ของคณะโนราจะประโคมดนตรีในลักษณะสามฉับสามเทิงถวาย และในกรณีของโรงครูใหญ่ก็เช่นกัน เมื่อโนราเข้าไปในโรงพิธีเรียบร้อยแล้ว ลูกคู่หรือนักดนตรีจะตีเครื่องแบบนี้ถวายแก่ครูหมอตายายโนรา ตลอดจนเจ้าที่เจ้าทางในเขตบ้าน หรือสถานที่นั้นๆ หรืออีกนัยหนึ่งอาจหมายถึงการประกาศให้รู้ว่า ณ สถานที่นี้จะมีโนรามาแสดง

ผู้ให้ข้อมูล

งานวิจัยนี้ใช้วิธีเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยเลือกสมาชิกจากคณะโนรา 3 คณะ เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ซึ่งได้แก่ สมาชิกโนราจากคณะมโนราห์ล่องน้อย-ฉลวยศิลป์ ศ.แป้น ตรัง คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีจันทร์สนิทน้อย ซึ่งคณะโนราเหล่านี้ล้วนแต่เป็นคณะโนราที่ประกอบพิธีโนราโรงครูตามแบบอย่างพิธีโนราโรงครูโบราณที่ได้รับการสืบทอดมาจากครูโนรารุ่นก่อนๆ หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นคณะโนราที่ยึดเอาขนบเดิมเป็นหลัก ซึ่งแตกต่างจากการแสดงโนราประกอบดนตรีหรือการแสดงคอนเสิร์ตโนราที่มีให้เห็นโดยทั่วไปในปัจจุบันอย่างสิ้นเชิง อนึ่ง สำหรับตำแหน่งของสมาชิกคณะโนราที่เลือกมานั้น ได้แก่ นายโรงโนรา หมอโนรา คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสี ลูกคู่และบรรดานางรำประจำคณะ ส่วนผู้ให้ข้อมูลรอง คือ บรรดาลูกหลานผู้มีเชื้อสายโนรา ผู้นับถือครูหมอตายายโนราและผู้ชมโนราที่อยู่ในปริมณฑลพิธีโนราโรงครู

วิธีการศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในงานวิจัยนี้เป็นไปอย่างระมัดระวัง เนื่องจากสนามวิจัยนั้นเป็นพื้นที่แห่งพิธีกรรมและความเชื่อ ซึ่งมีความละเอียดอ่อนต่อความรู้สึกของผู้ให้ข้อมูล ตลอดจนผู้ร่วมพิธีกรรมคนอื่นๆ ได้ง่าย ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงข้อควรระมัดระวังนี้อยู่เสมอ จึงได้จัดเตรียมความพร้อมทั้งทางด้านตัวผู้วิจัยและด้านองค์ความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยเอกสารที่นำมาศึกษานั้น ได้แก่ เอกสารจากหนังสือ บทความวิชาการ เอกสารงานวิชาการออนไลน์ และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีโนราโรงครู ทฤษฎีสัญวิทยา ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์และแนวคิดเรื่องพื้นที่

ในสนามวิจัยซึ่งเป็นพื้นที่ของพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมด้วยการเข้าร่วมพิธีกรรมในส่วนที่ผู้วิจัยสามารถทำได้ คือ การร่วมรำโนรากับกลุ่มผู้ให้ข้อมูล และในขณะที่ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วมนั้น ผู้วิจัยจะใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) เก็บรวบรวมข้อมูลในสนามไปพร้อมๆ กัน ในช่วงที่โนราหยุดพักระหว่างรอเวลาเพื่อเริ่มพิธีกรรมลำดับถัดไป

ในเบื้องต้นผู้วิจัยจะเลือกใช้การสัมภาษณ์แบบตะล่อมกล่อมเกลา (Probe) เพื่อค้นหาข้อมูลบางอย่างจากผู้ให้ข้อมูล เพราะสนามวิจัยนี้เป็นพื้นที่แห่งพิธีกรรม จึงอาจมีข้อมูลบางอย่างที่ผู้ให้ข้อมูลอาจหวงแหน และไม่ยอมบอกโดยตรง เมื่อการสัมภาษณ์ดำเนินมาถึงจุดสำคัญที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ผู้วิจัยจะเลือกใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In depth interview) เพื่อค้นหาข้อมูลเหล่านั้นให้ชัดเจนมากที่สุด ทั้งนี้ทั้งนั้นอาจด้วยข้อจำกัดของรูปแบบของพิธีกรรมที่มีการเคลื่อนเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลาไม่ว่าจะเป็นทั้งปัจจัยด้านบุคคลหรือแม้แต่ตัวพิธีกรรมเอง ทำให้เกิดข้อจำกัดเชิงบุคคลในการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยจึงเลือกใช้วิธีการบันทึกวีดีโอพิธีโนราโรงครูตั้งแต่เริ่มต้น จนเสร็จสิ้นร่วมด้วย ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ในการนำมาศึกษาซ้ำภายหลังและเป็นการเพิ่มมิติมุมมองพิธีโนราโรงครูหลังจากที่เหตุการณ์นั้นได้ผ่านไปแล้ว ซึ่งเป็นการสังเกตไม่มีส่วนร่วมอีกรูปแบบหนึ่ง ฉะนั้นงานวิจัยนี้จึงมีการสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม ร่วมกับการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ อนึ่ง

สำหรับในบางประเด็นที่สำคัญ หรือเก็บรวบรวมข้อมูลได้มาไม่ครบถ้วนด้วยปัจจัยรบกวนทางด้านสิ่งแวดล้อม และรูปแบบพิธีกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปตามขั้นตอนตลอดเวลา ผู้วิจัยจะเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ ด้วยการนัดผู้ให้ข้อมูลภายหลังเสร็จสิ้นพิธีโนราโรงครูอีกครั้งหนึ่ง

การตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลมาจากสนามวิจัยแล้ว ผู้วิจัยจะเริ่มตรวจสอบข้อมูลด้วยวิธีการตรวจสอบข้อมูลของการวิจัยเชิงคุณภาพ คือ การตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) โดยจะแบ่งตรวจสอบด้านข้อมูล คือ ผู้วิจัยจะใช้วิธีเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลหลายๆ และข้อมูลจากหลายๆ แหล่ง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ เพื่อค้นหาข้อมูลที่น่าเชื่อถือมากที่สุด ด้านเวลา ผู้วิจัยเลือกเก็บข้อมูลในขณะที่อยู่ระหว่างการประกอบพิธีโนราโรงครู และเก็บข้อมูลซ้ำอีกครั้ง ภายหลังเมื่อสิ้นสุดการประกอบพิธีโนราโรงครูแล้ว ทั้งนี้เพื่อเป็นการตรวจสอบซ้ำเกี่ยวกับข้อมูลที่ได้มาว่ามีความสมบูรณ์ และสอดคล้องกันมากน้อยอย่างไร ซึ่งจะนำไปสู่การได้ข้อมูลที่ถูกต้องและน่าเชื่อถือมากที่สุด ด้านทฤษฎี ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีสัญวิทยา ปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ และแนวคิดเรื่องพื้นที่มาเป็นกรอบพื้นฐานในการเก็บรวบรวมข้อมูลและเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลหลังจากออกจากสนามวิจัยมาแล้ว สำหรับการวิเคราะห์นั้นผู้วิจัยเลือกวิธีการแบบพรรณนาวิเคราะห์ร่วมกับการวิพากษ์ ทั้งในส่วนของการค้นหาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู และการกระทำเชิงอำนาจของมายาคติทางเพศสภาพที่ได้เข้ามากำหนดพื้นที่พิธีโนราโรงครูด้วย

บทที่ 4
หาบหมอนคอนผ้า ตามแลโนราตรัง

ศิลปะการร่ายรำ ที่พบในประเทศไทย ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมของอินเดียเป็นแกนหลักสำคัญ และถูกหล่อหลอมรวมกับภูมิปัญญาของคนไทยจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของนาฏยศาสตร์อย่างไทย จากนิทานปรัมปราเรื่องหนึ่งกล่าวไว้ว่าโลกมนุษย์ ได้ฟังจังหวะเสียงดนตรีครั้งแรกเมื่อท้าวิษณุทรงใช้ไม้ตีกลอง พร้อมกับการเคลื่อนพระองค์ไปตามจังหวะกลอง หรืออีกตำนานกล่าวว่าพระพรหมผู้สร้างโลกต้องการให้โลกมนุษย์และเทวะโลกนั้น มีเครื่องบันเทิงขึ้น มหาปราชญ์ “ภารต” (Bharat) จึงได้บัญญัติหลักเกณฑ์ขึ้นมา 4 ประการ จากคัมภีร์พระเวทคือ ฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และอาถรรพ์เวท รวบรวมเป็นข้อบังคับสำหรับการแสดงเรียกว่า “นาฏยศาสตร์” (อรุณ เฉตตีย์ 2535)

จากการสัมภาษณ์โนราศรีจันทร์ ได้บอกเล่าถึง ปฐมบทแห่งกำเนิดการร่ายรำขึ้นในโลกมนุษย์ ไว้ดังนี้

> “...ในสมัยดึกดำบรรพ์ซึ่งเป็น “ยุคของพรหม” ยังมีศาสนา หิน ซึ่งเป็นศาสนาเริ่มแรกในโลกมนุษย์ ในครั้งนั้นพระผู้เป็นเจ้าในสรวงสวรรค์ อาทิ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพรหม พระยม พระกาฬ ฯลฯ หรือเรียกโดยรวมว่า “พรหม” ทรงมีเทวะประสงค์จะสร้างมนุษย์ขึ้นมาในโลกนี้ จึงได้ชุมนุมหารือกัน ณ เทวะสมาคมบนสรวงสวรรค์ ได้ข้อสรุปในการสร้างมนุษย์ว่า จะต้องสร้างมนุษย์จากก้อนหินสองก้อน โดยเอามาเนรมิตด้วยเทวานุภาพ จนบังเกิดแสงเลื่อมพรายประภัสสรเจิดจ้า ผลจากการเนรมิตนั้นได้บังเกิดเป็นมนุษย์หญิงชายคู่หนึ่งอุบัติขึ้นในโลก มนุษย์คู่แรกนี้เลี้ยงชีพด้วย “มนตร์ลำนึก” คือ การภาวนาจิตอธิษฐานเอาเอง ว่าประสงค์จะได้สิ่งใด อยากได้อะไร เช่น เมื่อนึกอยากรับประทานอาหาร มนุษย์ในสมัยของศาสนาหินนั้นก็จะภาวนาจิตอธิษฐาน ทันทีที่อธิษฐานเสร็จ ก็จะรู้สึกอิ่มเอมขึ้นมาโดยอัศจรรย์ นอกจากนั้นสรรพสัตว์ทั้งหลายก็สามารถพูดจาสื่อสารได้ทุกชนิด แต่ความโกลาหลจากการที่สัตว์พูดได้นั้น ได้เกิดขึ้นในโลก พรหมผู้เป็นเจ้าจึงประชุมหารือกันอีกครั้งและตัดสินเป็นเด็ดขาดไม่ให้สรรพสัตว์พูดได้อีก และยกให้มนุษย์นั้นเป็นสัตว์ประเสริฐที่สุดในโลกนี้ เมื่อผ่านพ้นสมัยของศาสนาหินอันเป็นต้นกำเนิดของสรรพชีวิต รวมทั้งมนุษย์โลกแล้ว ก็ย่างเข้าสู่ศาสนาอื่นๆ เป็นลำดับขั้นเรื่อยมา เช่น ศาสนาโค ที่มีโคเป็นผู้มีพระคุณใหญ่หลวงต่อโลกใบนี้คอยช่วยเหลือมนุษย์ในการทำกิจการใดๆ แต่ด้วยเหตุที่โคมีอายุสั้นพระผู้เป็นเจ้า จึงได้ตั้งศาสนาเต่าขึ้นมาแทนที่ เพราะเต่ามีความทนทานและมีอายุยาวนานกว่า สามารถช่วยเหลือดูแลมนุษย์ได้มากกว่า นอกจากนี้พระผู้เป็นเจ้าได้ตั้งศาสนาอื่นๆ อีกมากมายสลับกันไป

จนเมื่อสิ้นยุคของพรหม ซึ่งเป็นช่วงแรกของการก่อตั้งโลกมนุษย์ พระผู้เป็นเจ้าได้สร้างยุคต่อมาซึ่งเป็นช่วงที่สอง คือ“ยุคของพราหมณ์” ในยุคนี้มีศาสนาพราหมณ์เป็นใหญ่ทำหน้าที่ปกครองโลกมนุษย์ด้วยความสามารถและทรงภูมิปัญญา และยุคที่สามเป็นยุคของศาสนาพุทธ ตามลำดับ แต่ในระหว่างการเคลื่อนผ่านจากยุคพรหมสู่ยุคพราหมณ์นี้เอง ก็ได้มีเหตุพนันกันระหว่างพรหม ซึ่งเป็นพระเป็นเจ้าบนสรวงสวรรค์กับพราหมณ์ซึ่งเป็นมนุษย์ที่ทรงปัญญาในโลกมนุษย์ พรหมทรงเล็งเห็นว่าพราหมณ์นั้นก็เป็นเพียงแค่มนุษย์ที่เกิดจากเทวานุภาพของพระผู้เป็นเจ้าทั้งหลายที่ได้สร้างขึ้นในครั้งเมื่อแรกตั้งศาสนาหิน พรหมจึงคิดอุบายขึ้นมาให้พราหมณ์ตอบว่า “มนุษย์สามราศีนั้นอยู่ที่ไหน” โดยให้เวลาพราหมณ์คิดหาคำตอบภายใน 7 วัน หากตอบไม่ได้พรหมจะตัดเศียรพราหมณ์ แต่หากพราหมณ์ตอบได้ พรหมจะยอมให้พราหมณ์ตัดเศียรตนเสีย

ฝ่ายพราหมณ์เมื่อได้ฟังอุบายของพรหมแล้ว ก็รู้ตัวดีว่าไม่สามารถตอบคำถามพรหมได้ อีกทั้งยังคิดต่อไปอีกว่าทั้งพรหมและตนเองซึ่งเป็นพราหมณ์นั้น ต่างก็ยึดมั่นในศีลธรรม ยึดมั่นในคำพูด หากพูดคำใดไปแล้วย่อมไม่กลับคืนคำ พราหมณ์จึงเห็นว่าอุบายในครั้งนี้ตนไม่สามารถตอบได้ ก็คงไม่สามารถรอดพ้นจากความตายไปได้ พราหมณ์จึงคิดหนีพรหมไป พราหมณ์เดินทางหนีพรหมเรื่อยไปในราวป่า และได้หยุดพักเหนื่อยใต้ต้นยางแดง ในใจก็ประหวั่นพรั่นพรึงนึกถึงแต่ความตายใน 7 วันที่จะมาถึง

บนต้นยางแดงต้นนั้นยังมีนกอินทรีย์ผัวเมียคู่หนึ่งทำรังอาศัยอยู่ ในวันนั้นนางนกได้ปรึกษากับนกอินทรีย์ผู้เป็นสามีเรื่องอาหารที่จะนำมาเลี้ยงลูกนก ที่นับวันยิ่งหายากเต็มที นกอินทรีย์ผู้เป็นสามีจึงปลอบนางนกอินทรีย์ว่า ให้รอครบ 7 วัน เถิดแล้วเราจะได้กินเนื้อมนุษย์ ฝ่ายนางนกอินทรีย์จึงสอบถามไปว่าจะได้กินเนื้อของใคร นกอินทรีย์ผู้เป็นสามีจึงเล่าถึงความเป็นมาเป็นไป ระหว่างเรื่องการพนันตัดเศียรกันระหว่างพรหมกับพราหมณ์ ฝ่ายพราหมณ์ที่นอนพักเหนื่อยอยู่ใต้ต้นยางแดงจึงแอบนอนฟังนกอินทรีย์สองผัวเมียคู่นี้พูดคุยกัน เพื่อต้องการจะทราบรายละเอียดต่างๆ บนต้นยางแดงนั้นนกอินทรีย์ทั้งสองก็ยังคงพูดคุยกันต่อไป โดยไม่รู้ว่ามีพราหมณ์คอยแอบฟังเรื่องราวอยู่เบื้องล่าง

นางนกอินทรีย์นั่งฟังสามีเล่าเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ จึงคิดอยากรู้คำตอบเกี่ยวกับ “มนุษย์สามราศีนั้นอยู่ที่ไหน” บ้าง ฝ่ายนกอินทรีย์ผู้เป็นสามี จึงตอบคำถามนี้ให้นางนกฟังว่า มนุษย์สามราศีนี้อยู่ที่ตัวมนุษย์เอง คือ ยามเช้าราศีจะอยู่ที่หน้า มนุษย์จึงต้องล้างหน้า ยามเที่ยงราศีจะอยู่ที่อก มนุษย์จึงต้องอาบน้ำชำระร่างกายหรือเอาน้ำลูบตัวล้างตัว และ

ตอนเย็นราศีจะอยู่ที่เท้า มนุษย์จึงต้องล้างเท้าก่อนเข้าบ้าน เข้านอนในตอนเย็น แล้วราศีอันประเสริฐจะเกิดกับตัวผู้ปฏิบัติ ฝ่ายพราหมณ์ที่ซ่อนตัวอยู่ใต้ต้นยางแดงได้ฟังคำตอบจากนกอินทรีย์ ก็ยินดีปรีดาในคำตอบจึงรีบจดจำไปตอบคำถามพรหม

เมื่อถึงวันที่นัดไว้ทั้งพรหมและพราหมณ์ ก็เร่งเดินทางมายังจุดนัดหมาย ฝ่ายพรหมจึงรีบทวงคำตอบจากพราหมณ์ พราหมณ์จึงตอบคำถามตามที่นกอินทรีย์ผู้เป็นสามีตอบแก่นางนกอินทรีย์ เมื่อพรหมได้ยินคำตอบจึงจำนนต่อความเก่งกาจของพราหมณ์ พรหมจึงยอมให้พราหมณ์ตัดเศียร แต่พราหมณ์ไม่ยอมที่จะตัดเศียรพรหม เพราะพราหมณ์นั้นถือศีลอย่างเคร่งครัด จะไม่ยอมฆ่าสัตว์ตัดชีวิต เมื่อพรหมได้ยินดังนั้นก็เกรงว่าตนเองจะเสียสัตย์ จึงขู่พราหมณ์ว่าหากท่านไม่ยอมตัดเศียร พรหมจะตัดเศียรตนเองเสีย

พรหม พยายามขู่พราหมณ์ให้ตัดเศียรตนเองเสีย แต่พราหมณ์ไม่ยอมทำ พรหมจึงต้องตัดเศียรตนเองทิ้ง แต่ก่อนที่พรหมจะตัดเศียรทิ้งนั้น พรหมได้สั่งแก่ธิดาทั้ง 7 นางว่าอย่าให้เศียรและเลือดของพรหมตกถึงพื้นดิน หรือล่องลอยอยู่ในอากาศเป็นอันขาด ไม่เช่นนั้นจะบังเกิดไฟประลัยกัลป์ไหม้โลกทั้งสาม คือ โลกนรก โลกมนุษย์ และโลกสวรรค์ ธิดาพรหมทั้ง 7 นางจึงรับคำสั่งและได้เอาพานแว่นฟ้ามารองรับเศียรพรหมไว้ในครั้งนั้น

เมื่อพรหมตัดเศียรตนเองแล้ว พราหมณ์จึงสั่งแก่ธิดาพรหมทั้ง 7 นาง ว่าให้รักษาเศียรพรหมไว้ให้ดี อย่าให้มีกลิ่นเหม็นคาวฟุ้งขจรและให้เก็บไว้ในที่เหมาะสม เมื่อครบรอบวันกำหนดให้นำเศียรพรหมมาฉลองเพื่อระลึกถึงเกียรติยศของพรหม ที่เป็นผู้ยึดมั่นในสัจจะ และพราหมณ์ยังได้ขนานนามให้พรหมเป็นมหาพรหมในภายหลังให้ด้วย ในงานฉลองครั้งนั้นพราหมณ์ได้จัดหาการมหรสพมาแสดงฉลองด้วย ยังมีมหรสพประเภทหนึ่งที่ใช้มนุษย์เป็นผู้แสดง มีดนตรีเป็นเครื่องประกอบในการแสดงในครั้งนั้น เรียกชื่อกันว่า “การรำ” และการฉลองในครั้งนั้นก็กลายมาเป็นที่มาของประเพณีสงกรานต์...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์สามารถสรุปใจความสำคัญได้ว่า ยุคของโลกมนุษย์ที่ผ่านมานั้นมีทั้งสิ้น 3 ยุค ยุคแรก คือ ยุคของ “พรหม” ที่กล่าวถึงเทพเจ้าต่างๆ บนสรวงสรรค์ในยุคนี้ถือว่าเป็นยุคแห่งการสรรค์สร้างสิ่งต่างๆ บนโลกมนุษย์ และสร้างศาสนาขึ้นมาย่อยๆ หลายศาสนา ได้แก่ ศาสนาหิน ศาสนาโค ศาสนาเต่า เป็นต้น อนึ่ง ตามตำนานของการก่อเกิดศาสนาพุทธในมหาภัทรกัปนี้ ที่มีพระพุทธเจ้าห้าพระองค์มาบังเกิดในโลกมนุษย์ พิทยา บุษรารัตน์ (2542) กล่าวว่าตำนานพระเจ้าห้าองค์ ของ นายพ่วง ไชยมณี ได้กล่าวถึงชื่อของพระพุทธเจ้าห้าพระองค์ ที่เคยบังเกิด

เป็นไข่ของกาขาว ซึ่งวันหนึ่งเกิดลมกล้าพัดกระหน่ำทำให้ไข่เหล่านั้นตกกระจัดกระจายไปในทิศต่างๆ ที่สัตว์ทั้งห้าชนิดอาศัยอยู่ คือ องค์ที่ 1 คือ พระกุกกุสันโท ไปตกอยู่กับไก่ ศาสนาพุทธในยุคนี้จึงมีไก่เป็นสัญลักษณ์ องค์ที่ 2 คือ พระโกนาคม ไปตกอยู่กับพญานาค ศาสนาพุทธในยุคนี้จึงมีพญานาคเป็นสัญลักษณ์ องค์ที่ 3 คือ พระกัสสโป ไปตกอยู่กับเต่า ศาสนาพุทธในยุคนี้จึงมีเต่าเป็นสัญลักษณ์ องค์ที่ 4 คือ พระโคนาคมหรือพระพุทธเจ้าองค์ในปัจจุบัน ไปตกอยู่กับโค ศาสนาพุทธในยุคนี้จึงมีโคเป็นสัญลักษณ์ และองค์ที่ 5 คือ พระศรีอาริยเมตไตรย ไปตกอยู่กับราชสีห์ ศาสนาพุทธในยุคนี้จึงมีราชสีห์เป็นสัญลักษณ์ จากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ ที่กล่าวถึงศาสนาโคและศาสนาเต่านั้น อาจหมายถึงยุคต่างๆ ในศาสนาพุทธเมื่อครั้งอดีตกาล ก่อนที่พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันมาประสูติก็เป็นได้ โนราศรีจันทร์เรียกยุคนั้นว่ายุคของพรหม ในความหมายของศาสนาพรหมของโนราศรีจันทร์นั้น อาจหมายถึง ยุคก่อนศาสนาพุทธ ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ ก็มีการกล่าวไว้ชัดเจนว่า ศาสนาพราหมณ์ (ซึ่งนับถือพรหม) นั้นมีมาก่อนศาสนาพุทธ ฉะนั้นจากคำบอกเล่าในส่วนนี้ได้แสดงให้เห็นเกี่ยวกับคติความเชื่อในภาคใต้เกี่ยวกับการเกิดขึ้นของโลกและศาสนา ว่าได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธเป็นสำคัญ

เมื่อสิ้นจากยุคของพรหม ก็ย่างเข้าสู่ยุคของพราหมณ์ ในยุคนี้อาจเป็นยุคเดียวกับการเกิดศาสนาฮินดู ที่เกิดจากการเปลี่ยนผ่านศาสนาพราหมณ์ที่เน้นความสำคัญที่เทพเจ้า มาให้ความสำคัญกับตัวคนมากขึ้น ซึ่งยุคนี้เป็นยุคที่มนุษย์เป็นใหญ่ โดยเฉพาะพวกพราหมณ์ที่เป็นกลุ่มผู้มีสติปัญญาเฉียบแหลม สามารถติดต่อเทพเจ้าได้ เมื่อถัดจากยุคพราหมณ์ก็เป็นยุคพุทธ ที่มีศาสนาพุทธเป็นศาสนาสำคัญ อนึ่ง เมื่อเกิดยุคใหม่ขึ้น ไม่ได้หมายความว่าสิ่งที่เคยปรากฏในยุคเก่าจะหมดไป เพียงแต่สิ่งเหล่านั้นจะถูกลดบทบาทลงหรือดำรงไว้เช่นนั้น

ในช่วงรอยต่อของยุคพรหมและยุคพราหมณ์นี้เอง ที่ได้กลายเป็นช่วงเวลาที่สำคัญในการท้าพนันสติปัญญากันระหว่างพรหม ซึ่งเป็นตัวแทนของเทพเจ้าผู้สร้างสรรพสิ่งในโลกนี้กับพราหมณ์ซึ่งเป็นเพียงแค่มนุษย์ที่เทพเจ้าสร้างมา แต่มากด้วยสติปัญญา จากคำบอกเล่าในประเด็นนี้ทำให้เห็นปรากฏการบางประการเกี่ยวกับการต่อสู้กันของอำนาจสองขั้วแต่มีจุดร่วมเดียวกัน คือ พราหมณ์ที่เกิดจากพรหม และมีพรหมเป็นเทพผู้พิทักษ์รักษา ส่วนพรหมก็ได้รับของสักการบูชาจากการทำหน้าที่ของพราหมณ์ ทำให้พรหมสามารถดำรงอยู่ได้ในโลกของความเชื่อและศาสนา ในระดับความสัมพันธ์นั้นต่างฝ่ายต่างก็ได้รับประโยชน์จากกันและกัน แต่ทั้งสองก็มีความขัดแย้งกันในเชิงอำนาจ แต่อย่างไรก็ตามจากเรื่องเล่าปัญหานั้นได้คลี่คลายไปในทิศทางหนึ่ง นั่นก็คือ พราหมณ์เป็นผู้ชนะ

จากตำนานนี้พบว่ามีความสอดคล้องกับตำนานการเกิดวันสงกรานต์ ที่ได้กล่าวถึงกบิลพรหมกับธรรมบาลที่ได้ท้าพนันตัดเศียรกัน ในครั้งนั้น กบิลพรหมเป็นฝ่ายแพ้จึงโดนตัดเศียร เพื่อไม่ให้เกิดภัยพิบัติต่างๆ บรรดาธิดาของกบิลพรหมจึงเอาพานทองมารองรับเศียรไว้ จึงกลายมาเป็นคติความเชื่อเกี่ยวกับนางสงกรานต์ทั้ง 7 นาง ตามกำลังวัน มีอิทธิฤทธิ์แตกต่างกันไป แต่นัยของเรื่องเล่าของโนราศรีจันทร์ ได้กล่าวถึงการละเล่นเพื่อความบันเทิงประการหนึ่ง ที่ได้เกิดขึ้นในงานฉลองเศียรพรหมเป็นครั้งแรก ที่เรียกว่า “การรำ” ซึ่งในช่วงเวลานั้นไม่สามารถวินิจฉัยได้ว่า “การรำ” นั้นเป็นการรำประเภทใดและรำกันอย่างไร เพียงแต่แสดงไว้ว่าเป็นการรำที่ใช้แสดงเพื่อความบันเทิงและเพื่อเฉลิมฉลองเท่านั้น หากพิจารณาอีกแง่การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จะพบว่าอิทธิพลทางวัฒนธรรมอินเดียนั้นได้เข้ามีบทบาทสำคัญต่อระบบความเชื่อนี้เป็นอย่างมาก เพราะจากเรื่องเล่านั้นจะปรากฏ

คำว่า พรหม พราหมณ์ พุทธ เป็นต้น ซึ่งคำเหล่านี้มีรอยรากมาจากวัฒนธรรมอินเดียทั้งสิ้น ฐานการคิดเกี่ยวกับการก่อเกิดการร่ายรำก็ยกให้ประเทศอินเดียเป็นผู้ก่อเกิด อันหมายถึงการเป็นเจ้าของการร่ายรำ ส่วนประเทศไทยนั้นเป็นประเทศที่รับเอาอิทธิพลทางวัฒนธรรมนั้นมาประยุกต์ใช้

ในประวัติศาสตร์ของโนราณมีการสันนิษฐานว่า น่าจะเกิดจากการรับเอาอิทธิพลทางวัฒนธรรมอินเดียเช่นกัน โดยนำมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับความเชื่อดั้งเดิมของผู้คนในภาคใต้ ตามมุมมองของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (2545) กล่าวว่า การรำโนราน่าจะเป็นวัฒนธรรมอินเดียมาแล้วแต่เดิม และได้แพร่หลายเข้าสู่ชวา มลายู ในช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยกำลังเจริญรุ่งเรือง หากพิจารณาดูท่ารำแม่บทของโนราชาตรี จะเห็นได้ว่า หลายท่าคล้ายกับ “ท่ากรณะ” ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ และคล้ายกันมากกับท่ารำในแผ่นศิลาจำหลักที่บุโรพุทโธในเกาะชวาภาคกลาง นอกจากนั้นวิธีการเล่นของละครชาตรียังคล้ายคลึงกับละครประเภทหนึ่งของอินเดีย ซึ่งเล่นอยู่ตามแคว้นเบงกอลในสมัยโบราณที่เรียกว่า “ยาตรา” ซึ่งหมายถึงการเร่เล่นเร่แสดงนิทานเรื่อง “คีตโควินทร์” ส่วนละครชาตรีก็เล่นแบบละครเร่ พบว่ามีตัวละครสำคัญ 3 ตัว เช่นกัน จึงมีผู้สันนิษฐานว่าคำว่า “ชาตรี” อาจกลายมาจากคำว่า “ยาตรา” ก็ได้ จากหลักฐานนี้พอจะยืนยันได้ว่า โนราเป็นอารยะธรรมของอินเดียภาคใต้ที่เข้ามาทางแหลมมลายูและภาคใต้ของไทย จากความหมายของคำว่า “ยาตรา” ที่หมายถึง การเร่เล่นเรื่องคีตโควินทร์ของละครประเภทหนึ่งในอินเดียสมัยโบราณ สู่คำว่า “ชาตรี” ในประเทศไทย แต่ต่อมามีคนนำเอาเรื่องพระสุธน-มโนราห์มาแสดง ผู้คนในสมัยนั้นต่างชื่นชอบและเรียกชื่อชาตรีว่า “มโนราห์ชาตรี” ต่อมาภายหลังได้ตัดทอนพยางค์เสียง ตามสำเนียงของภาษาถิ่นภาคใต้ จึงเหลือเพียงคำว่า “โนรา” ที่นิยมเรียกกันแพร่หลายในปัจจุบัน แต่จากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ นั้นได้กล่าวไว้แตกต่างกันในบางส่วนดังนี้

> “...โนราในสมัยก่อนนั้นนิยมเดินเร่เรื่อยไปตามหมู่บ้านต่างๆ เมื่อถึงที่หมู่บ้านใดๆ โนราก็จะหยุดพักและตีกลอง เพื่อเป็นสัญญาณในการบอกกล่าวให้ชาวบ้านทราบ คนในสมัยก่อนมักให้ลูกหลานวิ่งออกไปดูว่าเสียงอะไร เด็กในสมัยก่อนไม่รู้จักจึงกลับมาบอกแก่ผู้หลักผู้ใหญ่ว่า “โด่มาๆ” ซึ่งในภาษาถิ่นจังหวัดตรังคำว่า “โด่มา” นี้หมายถึง “โน้นมา” นัยว่ามีผู้คนกำลังเดินทางมา คนจึงเรียกโนราว่า “โด่มา” และเพี้ยนเป็น “โนรา” ในที่สุด...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

แม้คำเรียกขานศิลปะการแสดงสาขานี้จะแตกต่างกันออกไป แต่นัยความหมายของคำศัพท์ยังคงหมายถึง การเดินเร่แสดงละครเหมือนกัน เนื่องจากในอดีตการแสดงโนรานั้นจะมีลักษณะเด่นประการหนึ่งคือ “การเดินโรง” ซึ่งหมายถึง การเดินเร่แสดงโนราไปตามถนนหนทางต่างๆ โดยไม่มีจุดหมายแน่นอนว่าจะรำที่ไหนบ้าง การเดินโรงของโนราจะพบได้บ่อยในช่วงหลังฤดูดำนา เพราะในช่วงเวลานี้เป็นช่วงรอเวลาให้ข้าวสุกจนสามารถเก็บเกี่ยวได้ จึงเป็นช่วงเวลาที่ว่างเว้นจากการงานต่างๆ สภาพอากาศก็เป็นช่วงที่ฝนเริ่มทิ้งช่วง คณะโนราจึงรวมตัวกันเดินโรง เพื่อเร่แสดงโนราหารายได้และเพื่อความสนุกสนาน ระหว่างเดินทางรอนแรมนั้นคณะโนราจะหยุดพักระหว่างทาง อาจพักที่บ้านชาวบ้าน

หรือวัดก็ได้ ชาวบ้านเมื่อเห็นโนรามาถึงก็จะช่วยกันปลูกโรงรำขึ้นอย่างง่ายๆ จากคำบอกเล่าของโนราหีด บุญหนูกลับ ซึ่งสัมภาษณ์โดย พิทยา บุษรารัตน์ (2546) เล่าไว้ตอนหนึ่งว่า “การเดินโรงส่วนมากทำกันหลังฤดูดำนานแล้ว ก็จะไปทางทิศตะวันตกแถบตะกั่วป่า แถบพังงาโน้น ไปกันแต่ละทีก็ 2-3 เดือน จึงจะกลับบ้าน โดยไปตั้งแต่เดือน 12 กลับมาบ้านที่พัทลุง ก็เดือน 4 เพราะเรารู้ดีว่าช่วงเดือนนี้ข้าวที่บ้านจะสุกพอดีทันเก็บเกี่ยว” สัญญาณที่คอยบอกคณะโนราให้รีบคืนถิ่นคืนบ้านอีกประการ คือ “ลมว่าว” ซึ่งเป็นลมต้นฤดูร้อนของภาคใต้ ที่เริ่มคืบคลานเข้ามาเป็นสัญลักษณ์บอกถึงการย่างเข้าฤดูเก็บเกี่ยวในสมัยอดีต และเหตุที่ได้ชื่อว่าลมว่าวเพราะ ลมในฤดูนี้เหมาะแก่การเล่นว่าวมากที่สุด

การเดินโรงของโนราในสมัยก่อนนั้นต้องเดินด้วยเท้าแทบตลอดระยะทาง เนื่องจากในสมัยก่อนนั้นการคมนาคมขนส่งในประเทศไทยยังไม่เจริญ ถนนหนทางตลอดจนยวดยานพาหนะนั้นเป็นสิ่งที่อยู่เหนือความสามารถที่จะจัดหามาใช้สอยได้ จากการเดินเท้าเพื่อเร่รำโนรานี่เองจึงเป็นที่มาของคำว่า “หาบหมอนคอนผ้า” ที่มีความหมายถึง การขนย้ายข้าวของเครื่องใช้ที่จำเป็นต่างๆ ไปด้วยการหาบ “การคอน” [15] ไปตลอดทาง ด้วยเหตุที่เป็นเช่นนี้ เพราะอุปกรณ์ในการรำโนราแต่ละครั้งนั้นมีจำนวนหลายชิ้น เช่น เครื่องดนตรีจำพวก กลอง, ทับ, โหม่ง, ฉิ่ง, ปี่, แตระ ตลอดจนเครื่องแต่งกายโนรา เช่น สังวาล, ปั้นเหน่ง, หางหงส์, เทริด เป็นต้น ซึ่งอุปกรณ์เครื่องใช้เหล่านี้บางชิ้นจะมีน้ำหนักมาก การเดินทางในระยะไกลๆ จึงจะลำบากหากขนย้ายไปเพียงคนเดียว หรืออุปกรณ์บางชิ้น เช่น เทริด แม้จะมีน้ำหนักไม่มากแต่จำเป็นต้องเคลื่อนย้ายด้วยความระมัดระวัง ไม่เช่นนั้นอาจบุบสลายได้ ฉะนั้นการเคลื่อนย้ายข้าวของที่มีจำนวนมาก และต้องการความระมัดระวังเหล่านี้จึงต้องอาศัยการหาบ การหามการคอนไป จึงเป็นที่มาของคำว่า “หาบหมอนคอนผ้า” นอกจากนี้คำว่า “หาบหมอนคอนผ้า” ยังปรากฏในคำกลอนโนราตอนลาโรง ส่งเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วย

“...พวกหาบหมอนทั้งพวกคอนผ้า ให้พาเจ้าพานายออนายของสูไป...”

ในเนื้อหาของบทกลอนลาโรงตอนนี้โนราจะใช้ร้องส่งเหล่าเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้มาร่วมชุมนุมในพิธี และเมื่อเสร็จสิ้นพิธีจึงให้เหล่าเทวดาบริวารรับใช้ได้หาบหมอนคอนผ้าของเหล่าเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผู้เป็นเจ้านายเหล่านั้นกลับไปยังถิ่นฐานวิมานตามเดิม ซึ่งก่อนหน้านั้นได้เปรียบไว้ว่าบรรดาเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่มาร่วมพิธีโนราโรงครูนั้นต่างนำสัมภาระมาและอยู่ในพิธีตลอดจนเสร็จสิ้นพิธี เมื่อถึงเวลากลับจึงต้องหอบข้าวของต่างๆ กลับไป

งานวิจัยนี้ได้เล็งเห็นถึงความงามทางภาษาและความหมายที่ลุ่มลึกของคำว่า “หาบหมอนคอนผ้า” ที่หมายถึง การขนข้าวขนของเครื่องใช้และสัมภาระต่างๆ ไป ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางในการลงสนามวิจัยของผู้วิจัย ที่จะต้องขนข้าวของเครื่องใช้ที่จำเป็นไปอยู่ในสนามวิจัยกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลและติดตามเฝ้าสังเกต เก็บรวบรวมข้อมูลที่สำคัญต่อการวิจัย โดยในงานวิจัยบทนี้มีจุดประสงค์เพื่อพรรณนาวิเคราะห์เหตุการณ์และข้อมูลต่างๆในสนามวิจัยที่ผู้วิจัยได้สัมผัสมา ผู้วิจัยจึงได้ตั้งชื่อบทนี้ว่า “หาบหมอนคอนผ้า ตามแลโนราตรัง” นัยความหมายว่า การลงสนามเฝ้าติดตามดูโนราตรัง ด้วยการขน

---

[15] คอน หมายถึง การขนย้ายข้าวของด้วยไม้หาบ โดยจะใส่ข้าวของไว้ทางส่วนปลายของไม้ และแบกไม้ขึ้นบ่า ส่วนข้าวของที่สอดไว้ทางส่วนปลายของไม้นั้นจะอยู่ด้านหลัง

ข้าวของเครื่องใช้ไปอาศัยด้วยกับคณะโนราต่างๆ ในระยะเวลาหนึ่ง อนึ่งในด้านเนื้อหาบทนี้นั้นจะนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับสนามวิจัยคือจังหวัดตรังพอสังเขป จากนั้นจึงจะกล่าวถึงพิธีโนราโรงครู ในจังหวัดตรังเป็นลำดับต่อไป

เมืองตรัง : แดนศิลปินถิ่นอันดามัน

จังหวัดตรัง เป็นจังหวัดหนึ่งทางภาคใต้ของประเทศไทย ตั้งอยู่ฝั่งตะวันตกติดทะเลอันดามัน ด้วยที่ตั้งอยู่เกือบกึ่งกลางของคาบมหาสมุทรมลายู จึงเหมาะสมต่อการเป็นเมืองท่าปากประตูเปิดรับอารยะธรรม และความสัมพันธ์กับต่างแดน นักเดินเรือโบราณจึงใช้เป็นที่ข้ามไปสู่ฝั่งตะวันออกซึ่งเป็นที่ตั้งอาณาจักรสำคัญของภาคใต้ เช่น อาณาจักรศรีวิชัยนครศรีธรรมราช ความรุ่งเรืองของอาณาจักรเหล่านี้ส่วนหนึ่งผ่านมาทางดินแดนจังหวัดตรัง ปัจจุบันจังหวัดตรังยังคงเป็นเมืองท่าสำคัญและเป็นจังหวัดเดียวด้านฝั่งตะวันตกที่มีทางรถไฟเชื่อมการคมนาคมขนส่ง จากการเป็นเมืองท่าเรือนี้เองทำให้จังหวัดตรังเป็นที่รวมของคนต่างเชื้อชาติ ศาสนา และความเชื่อ บวกกับสภาพธรรมชาติอันครบถ้วนสมบูรณ์ ทั้งทิวเขาสูง แม่น้ำ ชายฝั่งทะเลและเกาะใหญ่น้อย หล่อหลอมวิถีชีวิตชาวตรัง ให้เกิดความหลากหลายทางประเพณีวัฒนธรรม แต่สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ ด้วยภูมิปัญญาความเชื่ออันสั่งสมมาแต่บรรพบุรุษ เอกลักษณ์สำคัญปรากฏในคำขวัญจังหวัดตรัง “ชาวตรังใจกว้าง สร้างแต่ความดี” เรียกได้ว่า ธรรมชาติและสังคมได้สร้างให้ตรัง เป็นจังหวัดที่โดดเด่นและมีเสน่ห์ในตัวเอง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการ จัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 2545, 1) เนื่องด้วยสภาพภูมิประเทศของจังหวัดตรังนี่เองที่มีทั้งผืนป่า นาข้าว สวนยางพาราและทะเล จึงกลายมาเป็นข้อได้เปรียบในด้านต่างๆ ที่ส่งเสริมให้จังหวัดตรังน่าอยู่ตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน ในปัจจุบัน พบว่ามีนโยบายของทางจังหวัดตรังส่งเสริมให้จังหวัดตรังเป็นเมืองหน้าอยู่ภายใต้คำขวัญว่า “จังหวัดตรัง เมืองแห่งความสุข” ส่วนในอดีตนั้นได้มีการกล่าวถึงจังหวัดตรัง ในบท “เพลงเมืองตรัง” ตอนหนึ่งว่า

> “เมืองตรังเมืองทองของไทยถิ่นใต้ที่ได้ชื่อมา อุดมสมบูรณ์นานาสมเป็นเมืองท่าเมืองทองของไทย ผู้คนหญิงชายชาวเมืองรุ่งเรืองงามศรีวิไล สมเป็นเมืองท่า เมืองทองของไทยเพลินใจเพลินตาน่าชม เมืองตรัง...”

จากบทความเรื่อง “เมืองตรังในมุมมองของเอ็ดน่า บรูเนอร์ บัลค์ลีย์” ซึ่งเขียนโดยประพนธ์ เรืองณรงค์ (2553) กล่าวว่า เอ็ดน่า บรูเนอร์ รักเมืองตรังอย่างยิ่ง ถึงกับเรียกว่า “บ้านของฉัน” ดังที่เธอเล่าถึงเมืองตรังเชิงภูมิศาสตร์ไว้ว่า

> “...หากใครอยากจะลองนึกภาพไปพร้อมๆ กับฉันล่ะก็ ถ้ามองลงมาจากท้องฟ้า ณ บริเวณใจกลางคาบสมุทรมลายู แล้วหันหน้าไปทางทิศเหนือ จะเห็นอ่าวสยามที่มีน้ำทะเลสีน้ำเงินอยู่ทางด้านขวา ส่วนทางซ้ายจะเห็นทะเลอันดามันมีสีน้ำเงินเข้มจัดยิ่งกว่า ซึ่งถัดลงไปจาก

นี้อีกไม่ไกลนักก็จะเห็นช่องแคบมะละกา ทะเลด้านซ้ายนี้จะมีเกาะเล็กเกาะน้อยเห็นเป็นจุดๆสีเขียวขลิบเงินแตะแต้มอยู่นับร้อยเกาะ หลายเกาะมีลักษณะเป็นเหลี่ยมเว้าๆ แหว่งๆ และไม่มีผู้คนอาศัยอยู่เลย มีแต่พวกนกที่รังของมันใช้รับประทานได้ และถือเป็นสิ่งมีค่ามากสำหรับชาวตะวันออกไกล ท้องทะเลบริเวณนี้ลึกมากจนเรือใหญ่สามารถแล่นเข้าไปได้ใกล้ๆ หลายเกาะมีรูปทรงน่าอัศจรรย์ เช่น มีเกาะหนึ่งหน้าตาเหมือนกาน้ำชา ส่วนเกาะอื่นๆ มีชนเผ่าชาวเลเร่ร่อนเหมือนพวกยิปซีจับจองอยู่ หลายๆ เกาะที่มีขนาดใหญ่ขึ้นมาหน่อยก็จะมีหมู่บ้าน และอ่าวจอดเรือด้วย ตรงกลางระหว่างทะเลทั้งสองนี้เอง คือ สถานที่ฉันเรียกได้เต็มปากกว่าเป็น “บ้าน” ของฉัน ซึ่งฉันได้เที่ยวไปสำรวจพื้นที่ต่างๆ ในรัศมีสี่สิบไมล์โดยรอบจนทะลุปรุโปร่งมาแล้วตลอดช่วงเวลายี่สิบปี ในความคิดของฉันตรังเป็นจังหวัดสวยที่สุดในสยาม ธรรมชาติที่นี่มีทั้งพื้นดินสีแดง เนินเขา ลำธาร ทะเลสาบ แม่น้ำและน้ำตก ซึ่งในช่วงเวลาต่อมา ทางการได้ดำเนินแผนการพัฒนาอันชาญฉลาด โดยการตัดถนนอย่างทั่วถึง ทำให้ผู้คนสามารถเข้าไปยังสถานที่เหล่านี้ได้ง่ายยิ่งขึ้น...”

จากคำกล่าวของ เอ็ดน่า บรูเนอร์ บัลค์ลีย์ ได้แสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของจังหวัดตรัง ซึ่งเหมาะสมแก่การตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่ครั้งอดีต ด้วยความอุดมสมบูรณ์นี้เองที่ได้กลายมาเป็นฐานรากของความเจริญในสังคมปัจจุบัน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม ฯลฯ อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ผู้คนในสังคมมีทั้งพลังกาย พลังใจและพลังจินตนาการ ในการสร้างสรรค์ความงามทางศิลปะมอบไว้ให้แก่แผ่นดิน ดังที่มีศิลปินพื้นบ้านผู้มีชื่อเสียงมากมายเกิดขึ้นในจังหวัดตรัง เช่น โนราเติม เมืองตรัง โนราแป้น เครื่องงาม โนราเฟื่อง โนราวัน บ้านบางเตา โนราหลุยส์ บ้านพระม่วง หนังสุทิพย์ ลูกทุ่งบันเทิง หนังอาจารย์ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต และคณะลิเกป่าสิทธิ์วราภรณ์ เป็นต้น งานวิจัยนี้จึงได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับจังหวัดตรัง ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรม ความเชื่อของจังหวัดตรัง พอสังเขปเพื่อเป็นแนวทางในการทำความเข้าใจในเนื้อหาประเด็นอื่นๆ ที่ได้พบเจอ สังเกตและเรียนรู้จากสนามวิจัยได้ดียิ่งขึ้น

จังหวัดตรัง เป็นหัวเมืองชายทะเลฝั่งตะวันตกที่ตั้งขึ้นใหม่ในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความเป็นมาก่อนหน้านี้ไม่ชัดเจน แต่ก็สามารถกล่าวถึงความเป็นมาอย่างกว้างๆ ได้ในระดับหนึ่ง ตามข้อมูล 2 ประการ ประการแรก คือ ส่วนของตำนานการสร้างเมืองนครศรีธรรมราช ได้กล่าวถึงเมืองตรังไว้ตอนหนึ่งว่า พระยาโคสีหราชผู้ครองเมืองนครบุรีได้พระทันตะธาตุของพระพุทธเจ้า ไว้ในครอบครอง ต่อมาท้าวอังกุตราชเจ้าเมืองไชยบุรี อยากได้พระทันตะธาตุนั้น จึงยกทัพไปช่วงชิง พระยาโคสีหราชทรงคุมทัพออกสู้และทรงสั่งพระธนกุมารกับนางเหมมาลา โอรสและธิดาว่า ถ้าพระองค์พ่ายแพ้แก่ข้าศึกให้นำพระทันตะธาตุหลบหนีไปไว้ที่เมืองลังกา ปรากฏว่าพระองค์ทรงเสียทีขาดคอช้าง พระธนกุมารและนางเหมมาลาจึงอัญเชิญพระทันตะธาตุลงสำเภาแล้วหลบหนี แต่ปรากฏว่าสำเภานั้นอับปางลงกลางทางสองพี่น้องขึ้นบกได้ และบุกป่ามาจนพบหาดทรายแก้วแห่งหนึ่ง จึงนำพระทันตะธาตุฝังไว้ ต่อมา

พระมหาเถรพรหมเทพทราบว่าพระทันตธาตุได้เสด็จมาถึงหาดทรายแก้วนั้นแล้ว จึงเดินทางมานมัสการและได้พบทั้งสองพระองค์เข้า และทราบความประสงค์ จึงรับให้การช่วยเหลือ โดยสั่งว่าถ้ามีภัยอะไรให้ตั้งใจระลึกถึงท่าน สองกุมารกุมารี จึงกราบลาพระมหาเถรพรหมเทพไป พร้อมกับพระทันตะธาตุเดินทางต่อไป “เมืองตรัง” และขออาศัยพ่อค้าสำเภาออกทะเล จากตำนานการสร้างเมืองนครศรีธรรมราชดังกล่าว แสดงว่าให้เห็นว่าเมืองตรัง มีมาตั้งแต่สมัยนั้นแล้ว เมืองตรังสมัยนั้นอาจเป็นชุมชนริมทะเลแห่งหนึ่งของภาคใต้ และอาจเป็นท่าเรือสำเภา ซึ่งใครไปมาค้าก็เข้าจอดเทียบดังที่ตำนานได้กล่าวไว้ ประการที่สองตามประวัติศาสตร์เมืองตรังก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ นั้นมีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรน้อยมาก รายละเอียดเกี่ยวกับเมืองตรังส่วนใหญ่จะมีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์เมืองนครศรีธรรมราช ประวัติศาสตร์เมืองตรัง นั้นสามารถแบ่งได้เป็น 4 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เมืองตรังก่อนตั้งเมืองควนธานี ช่วงที่ 2 เมืองตรังสมัยตั้งที่ควนธานี ช่วงที่ 3 เมืองตรังสมัยตั้งที่กันตัง และช่วงที่ 4 เมืองตรังสมัยที่ตั้งที่ทับเที่ยง (สถาพร ศรีสัจจัง 2529) ในแต่ช่วงของการโยกย้ายเมืองตรังนั้นมีเหตุผล ทั้งทางด้านการเมือง สภาพความเป็นอยู่ของประชาชน ตลอดจนโอกาสในการขยายความเจริญในอนาคตทั้งสิ้น จนในปัจจุบันเมืองตรังได้ย้ายมาตั้งอยู่ ณ ตำบลทับเที่ยง อำเภอเมือง ซึ่งเป็นที่มาของการเรียกขานชื่อแทนอำเภอเมือง จังหวัดตรัง ว่า “ทับเที่ยง”

ลักษณะทางกายภาพของจังหวัดตรัง มีพื้นที่เลียบชายฝั่งทะเลตะวันตกของมหาสมุทรอินเดีย ความยาวตลอดแนวจังหวัด 119 กิโลเมตร ตั้งอยู่ระหว่างละติจูดที่ 7 องศา 31 ลิปดาเหนือ และเส้นลองติจูดที่ 99 องศา 38 ลิปดาตะวันออก มีพื้นที่ 4,941.439 ตารางกิโลเมตร หรือ 3,088,399.375 ไร่ อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ ตามเส้นทางสายเพชรเกษม ประมาณ 862 กิโลเมตร อาณาเขต ทิศเหนือติดอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช ทิศใต้ติดอำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล ทิศตะวันออก ติดอำเภอควนขนุน อำเภอกงหราและอำเภอตะโหมด จังหวัดพัทลุง (มีเทือกเขาบรรทัดเป็นอาณาเขต) ทิศตะวันตกติดอำเภอคลองท่อม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และมหาสมุทรอินเดีย ลักษณะภูมิประเทศ แบ่งออกเป็นเขตใหญ่ได้ 3 เขต คือ ตอนเหนือมีลักษณะเป็นควน (เนิน) สูงๆ ต่ำๆ คล้ายลูกคลื่น มีที่ราบระหว่างควน เหมาะสมแก่การทำสวนยางพารา ตอนกลางมีลักษณะเป็นที่ลาดต่อเนื่องมาจากตอนเหนือ พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นดินแดงเหมาะแก่การเพาะปลูก ตอนใต้มีลักษณะเป็นที่ราบต่ำริมฝั่งทะเล ลักษณะดินเป็นดินร่วนปนทราย สภาพป่าเป็นป่าดิบชื้น มีป่าชายเลน สำหรับท้องที่ที่อยู่ติดทะเลมีพื้นที่เป็นเกาะ 46 เกาะ อยู่ในเขตอำเภอกันตัง 12 เกาะ อำเภอปะเหลียน 13 เกาะ และอำเภอสิเกา 21 เกาะ มีแม่น้ำสำคัญ 2 สาย คือ แม่น้ำตรัง และแม่น้ำปะเหลียน

ลักษณะภูมิอากาศ พื้นที่จังหวัดตรังตั้งอยู่ในคาบมหาสมุทรที่เป็นแหลมยื่นไปสู่ทะเล จึงได้รับไอน้ำและความชื้นจากลมมรสุมอย่างเต็มที่ คือ มรสุมตะวันตกเฉียงใต้จากมหาสมุทรอินเดีย และมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือจากทะเลจีนใต้และอ่าวไทย ทำให้อุณหภูมิเฉลี่ยตลอดปีไม่สูงมากนัก คือ ประมาณ 37 องศาเซลเซียส โดยอุณหภูมิเฉลี่ยสูงสุด 35 องศาเซลเซียส อุณหภูมิต่ำสุดเฉลี่ยประมาณ 21 องศาเซลเซียส ฤดูกาลมี 2 ฤดู คือ ฤดูฝนจะเริ่มตั้งแต่พฤษภาคม-กันยายน ฝนตกมากที่สุดในเดือนกันยายน ความชื้นสัมพัทธ์เฉลี่ยตลอดปีประมาณร้อยละ 83.09 ฤดูร้อนเริ่มตั้งแต่กลางเดือนกุมภาพันธ์-กลางเดือนพฤษภาคม อากาศจะเริ่มร้อนและร้อนจัดที่สุดในเดือนมีนาคมและเมษายน (สุนทรี สังข์อยุทธ์ 2542)

ประชากรดั้งเดิมที่พบในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นมี 3 กลุ่ม คือ ไทย จีน แขก โดยกลุ่มคนไทย คือ กลุ่มพื้นเมืองดั้งเดิม อยู่บริเวณเขาควน และที่ราบลุ่มแม่น้ำนับเป็นหมู่เขาและหมู่ทุ่ง กลุ่มคนจีน คือ พวกอพยพจากโพ้นทะเลมาตั้งถิ่นฐานตามที่ราบริมฝั่งและท่าเรือ เพื่อสะดวกในการติดต่อค้าขาย กลายเป็นหมู่ตลาด และกลุ่มคนแขก คือ กลุ่มที่นับถือศาสนาอิสลามอยู่ตามชายทะเลและเกาะ นับเป็นหมู่เล

ภาษาที่ใช้ในจังหวัดตรัง ได้แก่ ภาษาถิ่นเป็นหลัก มีใช้ภาษากลางบ้าง ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้สื่อสารในราชการ งานพิธี การเรียนการสอน เป็นต้น ภาษาจีนและภาษามลายูมีน้อยมาก คงเหลือเฉพาะในคนรุ่นเก่าเท่านั้น ศาสนา คนจังหวัดตรัง ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นกลุ่มคนไทยดั้งเดิม และคนไทยเชื้อสายจีน คือ กลุ่มหมู่เขา หมู่ทุ่งและหมู่ตลาด รองลงมาเป็นศาสนาอิสลามส่วนใหญ่ คือ หมู่เล นอกจากนี้ยังมีศาสนาอื่นบ้าง เช่น ศาสนาคริสต์

การประกอบอาชีพด้านการเกษตรเป็นหลัก ตั้งแต่เขตตรังเขาลงมาถึงตรังนา มีการทำสวนยางพาราเป็นอาชีพหลัก เพราะทำรายได้สูง นอกจากนั้นยังมีการเพาะปลูกพืชอื่นๆ เช่น ปาล์มน้ำมัน ข้าว ผลไม้และผัก เขตตรังเลนั้นจะประกอบอาชีพประมงเป็นหลัก มีพื้นที่ทำการประมงประมาณ 3 ล้านไร่ มูลค่าการผลิตในสาขาประมงนั้นเป็นอันดับ 2 รองจากยางพารา อีกอาชีพหนึ่ง คือ ปศุสัตว์ส่วนใหญ่จะเลี้ยงเพื่อบริโภคในครัวเรือนที่เหลือจะขายเป็นรายได้เสริม เขตตรังเมือง คือ ศูนย์กลางของธุรกิจและอุตสาหกรรม อาชีพอุตสาหกรรมในจังหวัดตรัง ส่วนใหญ่จะต่อเนื่องมาจากอาชีพเกษตรกรรม อันดับแรก คือ อุตสาหกรรมเกี่ยวกับยางพารา การประมง การปกครองมีส่วนราชการประจำจังหวัด 33 หน่วยงาน ขึ้นตรงกับผู้ว่าราชการจังหวัด (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542, 2545) จังหวัดตรัง ประกอบไปด้วย 10 อำเภอ คือ อำเภอเมือง อำเภอนาโยง อำเภอย่านตาขาว อำเภอปะเหลียน อำเภอกันตัง อำเภอสิเกา อำเภอวังวิเศษ อำเภอหาดสำราญ อำเภอห้วยยอด อำเภอรัษฎา

วัฒนธรรมประเพณีของจังหวัดตรังนั้นส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากการเข้ามาตั้งรกรากของผู้คนที่มีเชื้อชาติและความเชื่อที่แตกต่างกันตั้งแต่ครั้งอดีต จึงทำให้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เช่น เทศกาลกินเจ ซึ่งเป็นงานประจำปีที่สำคัญของชาวตรังเชื้อสายจีน เทศกาลถือศีลอดและเทศกาลอารีรายอ ที่ถือเป็นช่วงเดือนแห่งการแสวงบุญตามแบบอย่างความเชื่อของกลุ่มชาวตรัง ที่นับถือศาสนาอิสลาม ส่วนชาวตรังที่นับถือศาสนาพุทธนั้นจะมีงานบุญวันสารทเดือนสิบ และงานบุญตามปฏิทินวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาเป็นแกนหลัก สถาพร ศรีสัจจังและชาญณรงค์ เที่ยงธรรม (2542) กล่าวว่าประเพณีท้องถิ่นทั่วไปของจังหวัดตรัง นั้นมีความคล้ายคลึงกับประเพณีของจังหวัดอื่นๆ ในภาคใต้ โดยเฉพาะจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลา แต่เนื่องจากอิทธิพลวัฒนธรรมจีนปะปนอยู่บ้าง จึงทำให้ประเพณีบางอย่างผิดเพี้ยนแตกต่างกันออกไป

แต่อย่างไรก็ตามแม้อิทธิพลความเชื่อของศาสนาต่างๆ จะเป็นแม่บทที่สำคัญในการกำหนดแบบแผนปฏิบัติและแบบแผนชีวิตของชาวตรังอยู่เป็นอย่างมาก แต่ความเชื่อดั้งเดิมที่นับถือ “ผีครูหมอตายาย” ก็ยังคงไม่เสื่อมคลายไปจากสังคมจังหวัดตรัง พบว่าความเชื่อนี้ถูกผนวกเข้ากับความเชื่อทางศาสนาอย่างกลมกลืน และถ่ายทอดออกมาเป็นแบบแผนปฏิบัติในชีวิตประจำวัน เช่น ในสังคมชาวตรังที่นับถือศาสนาพุทธ นอกจากการไปวัด ทำบุญตักบาตร ไหว้พระสวดมนต์แล้ว ยังมีธรรมเนียมการไหว้เจ้า

ไหว้ครูหมอตายายในวันพระอีกด้วย ในช่วงเดือน 6 หรือเดือน 10 ตามปฏิทินจันทรคตินั้นจะเป็นช่วงเดือนที่ชาวตรัง นิยม “ตั้งครูหมอตายาย” หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือกันตามแต่สายตระกูล ซึ่งเป็นพิธีกรรมการบูชาระลึกคุณด้วยการนำเครื่องบวงสรวงมาบูชาด้วยการร่ายมนตร์ที่แต่งขึ้นเป็นกลอน ที่เรียกว่า “บทสัสดี” คติความเชื่อเรื่องผีตายายยังมีปรากฏในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตอีกหลายประการ ในขั้นตอนการทำคลอดทารกก็จะต้องมีการไหว้และอ้อนวอน “ตายายตำแย” ให้ช่วยปัดเป่า ตลอดจนช่วยบันดาลให้การคลอดนั้นราบรื่น เมื่อคลอดทารกเป็นที่เรียบร้อยแล้ว มารดาจะต้องนำเครื่องบวงสรวงบางอย่างไปตั้งตายายตำแยอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นการแสดงความสำนึกในบุญคุณนั้น หรือในพิธีแต่งงานจะมีการ “เซ่นวักด้ำ” ซึ่งเป็นเครื่องเซ่น ประกอบไปด้วย อาหารคาวหวาน ใช้เซ่นสรวงให้กับผีตายายของฝ่ายเจ้าบ่าวและเจ้าสาว เพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่ผีตายายเหล่านั้นให้มาร่วมหมู่ร่วมวงศ์กัน เพราะเจ้าบ่าวกับเจ้าสาวซึ่งเป็นลูกหลานนั้นได้แต่งงานกันแล้ว ผีตายายทั้งสองฝ่ายจึงต้องเกี่ยวดองกัน หากมีงานบวงสรวงครั้งต่อไป ผีตายายของทั้งสองฝ่ายก็จะต้องมาร่วมพิธีด้วยกัน ซึ่งพิธีกรรมที่เห็นได้ชัดที่ผีตายายทั้งสองฝ่ายต้องมารับเครื่องเซ่นด้วยกัน คือ “พิธีโนราโรงครู”

มาแต่ตรังไม่หนังกะโนรา

“มาแต่ตรัง ไม่หนังกะโนรา” เป็นคำกล่าวที่สามารถได้ยินทั่วไปในวงสังคมของจังหวัดตรังและจังหวัดอื่นๆ ในภาคใต้ที่ได้ให้ “ฉายา” แด่คนในจังหวัดตรัง ตามสภาพทางค่านิยมในการเป็นศิลปินหนังตะลุงหรือโนราของคนในจังหวัดตรัง คำกล่าวนี้สามารถแสดงให้เห็นได้ชัดว่า วัฒนธรรมโนราได้หยั่งรากฝังแน่นจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตผู้คนในจังหวัดตรังมาช้านาน หากสืบสาวราวเรื่องเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของผู้คนในจังหวัดตรัง จะพบว่าต้นเหง้าเค้าของวงศ์ของคนในจังหวัดตรังนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่มีเชื้อสายโนราหรือที่เรียกกันในภาษาถิ่นว่า “ลูกหลานโนรา”

ในอดีตโนราเป็นศิลปะการแสดงที่โดดเด่น ผู้คนจึงนิยมฝึกหัดรำโนรา จนกลายเป็นค่านิยม ที่สามารถใช้โนราเป็นเครื่องมือในการวัดคุณภาพของชายหนุ่มในเมืองตรังสมัยก่อนได้ กล่าวกันว่าเป็นธรรมเนียมของผู้ชายที่จะไปขอลูกสาวบ้านไหน จะถูกตั้งคำถาม 2 ข้อ คือ “รำโนราเป็นหรือไม่” กับ “ลักควายเป็นหรือไม่” ถ้าฝ่ายชายทำสองอย่างนี้ไม่เป็นก็หมดสิทธิ์ที่จะได้ลูกสาวบ้านนั้นไปแต่งงาน ทั้งนี้เพราะการเป็นโนรานั้นเป็นการบ่งชี้ว่าเป็นคนคล่องแคล่ว มีไหวพริบปฏิภาณดี ส่วนคนที่ลักควายเป็นนั้นเป็นการแสดงถึงความใจกล้าและใจนักเลง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2542, 2545) หรือแม้แต่การเป็นนายพรานประจำคณะโนราซึ่งเป็นองค์ประกอบย่อยของคณะโนรา ก็ยังได้รับการยอมรับจากสังคมในจังหวัดตรัง จากคำบอกเล่าประสิทธิ์ คงแก้ว ซึ่งเป็นคนแสดงเป็นนายพรานประจำคณะโนราเล่าว่า

> “...ก่อนที่ตนจะรับหน้าที่แสดงเป็นนายพรานโนรานั้น ผู้คนส่วนใหญ่ก็จะแสดงออกกับตนในท่าทีที่ปกติทั่วไป แต่เมื่อผมหันมารับบทเป็นนายพราน ศึกษาวิชาทางด้านการแสดง การขับกลอน ความรู้ทางด้านคาถาอาคม หันมาแกะสลักทำหน้าพราน ที่ทำจากไม้เพื่อให้ลูกหลานที่มีเชื้อสายโนรานำไปบูชานั้น พบว่าผู้คนทั่วไปจะมีการแสดงออกที่ผิดไป

> จากเดิม เริ่มมีการยอมรับนับถือและให้เกียรติมากขึ้น...ในจังหวัดตรัง นั้นการเป็นศิลปินไม่ว่าจะเป็นสายโนราหรือสายไหน ก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่มีเกียรติทั้งนั้น..." (ประสิทธิ์ คงแก้ว, สัมภาษณ์วันที่ 26 ตุลาคม 2555)

การยอมรับนับถือศิลปินของคนในจังหวัดตรังนั้น เป็นค่านิยมเก่าแก่มาตั้งแต่ครั้งอดีต เพราะในสมัยก่อนนั้นผู้คนนิยมเป็น "นักเลง" ซึ่งคำว่านักเลงนี้มีนัยความหมายที่แตกต่างจากคำว่า "นักเลง" ที่แปลว่าอันธพาลอย่างสิ้นเชิง ความหมายของคำว่านักเลงนั้นหมายถึง ผู้ที่เก่งกาจและมีความสามารถในศาสตร์นั้นๆ เช่น นักเลงโนรา นักเลงหนังลุง นักเลงไก่ชน นักเลงวัวชน เป็นต้น คนที่เป็นนักเลงจะเป็นคนที่มีเพื่อนฝูงเยอะ เป็นคนใจกว้าง อย่างเช่นในกลุ่ม "นักเลงโนรา" นั้นมักมีบุคลิกที่เป็นคนเก่งในบทกลอน การร่ายรำ มีความสามารถในการใช้คาถาอาคมเพื่อวัตถุประสงค์ต่างๆ นอกจากนี้ต้องเป็นคนใจคอกว้างขวาง ใจถึง ใจเด็ด หากไปแสดงที่ไหนแล้วผู้คนนิยมชมชอบก็มักจะมีการแสดงน้ำใจออกมาในรูปแบบต่างๆ แต่หากไปแสดงที่ไหนแล้วโดนกระทำให้เสื่อมเสียเกียรติ นักเลงโนราก็มักจะไม่ยอมเรียกได้ว่าสู้กันจนตัวตาย ความนิยมในการเป็นนักเลงในสาขาต่างๆ ของวัฒนธรรม หรือแม้แต่นักเลงศิลปินนั้นได้ก่อให้เกิดเครือข่ายทางสังคมประการหนึ่งที่เรียกว่า "เกลอ" ซึ่งเป็นระบบความสัมพันธ์ที่แนบแน่นกว่าการเป็นเพื่อนตามปกติทั่วไป กล่าวกันว่าคนเป็นเกลอกันนั้นสามารถตายแทนกันได้

ปัจจัยประการหนึ่งที่ทำให้โนรากับการเป็นเกลอเกิดขึ้นมาได้นั้น เพราะเมื่อก่อนนั้นโนราหากจะเดินทางไปแสดงที่ใดจะต้องเดินด้วยเท้ารอนแรมกันเป็นเวลาหลายวันหลายคืน การรู้จักผูกมิตรกันด้วยการเป็นเกลอจึงเป็นวิธีการหาความช่วยเหลือได้หากตกอยู่ในภาวะทุกข์ยาก คนที่มีเกลอเยอะนั้นเป็นเครื่องแสดงให้ทราบว่าคนๆ นั้นเป็นคนใจคอกว้างขวาง กล้าเสียสละ มีสัจจะ คบหาสมาคมได้ผู้คนในจังหวัดตรัง ในสมัยก่อนจึงนิยมฝึกหัดรำโนราและเป็นนักเลงโนรากันอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้อาจเป็นเหตุผลของการจะได้รับโอกาสทางสังคมในประการต่างๆ จังหวัดตรัง กลายเป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่มีความโดดเด่นทางด้านศาสตร์แห่งโนราไม่ด้อยไปกว่าที่อื่น ในทางกลับกันผู้คนจากที่อื่นๆ ก็นิยมมาฝึกหัดศาสตร์แห่งโนราจากจังหวัดตรังก็มีมากเช่นกัน

การเป็นโนรานั้นสามารถเปิดโอกาสในการปรับสถานภาพทางสังคมของตนเองได้เฉกเช่นเดียวกับการนิยมศึกษาเล่าเรียนของคนในยุคปัจจุบัน ดังปรากฏว่า ยังมีบรมครูโนราในจังหวัดตรังที่เป็นโนราจริงๆ ไม่ใช่บรมครูในตำนานนั้น คือ "ขุนเทพและขุน" กล่าวกันว่า "ขุนทาอยู่บ้านทุ่งหม้าย ขุนเทพน้องชายอยู่ฝ่ายบ้านโพธิ์" โดยมีประวัติความเป็นมาดังนี้ ยังมีโนราเอียด เป็นบุตรของโนราแก้ว เป็นคนที่มีรูปงาม รำสวย เสียงเพราะ พระยารัษฎานุประดิษฐ์ฯ มักจะนำโนราเอียดมารำเสมอและบางครั้งก็พาไปรำถึงภูเก็ต อีกทั้งยังเคยนำโนราเอียดเข้าเฝ้าสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ต่อมาโนราเอียดได้รับการแต่งตั้งให้มีบรรดาศักดิ์เป็น "ขุนเทพชาตรี" ซึ่งก็คือ "ขุนเทพน้องชาย" นั่นเอง ส่วนขุนทาแห่งบ้านทุ่งหม้ายนั้น คือ ขุนศรัทธาใจภักดิ์ (ศรีเงิน) เป็นครูโนราแทบทั่วจังหวัดตรัง ครั้งเมื่อรัชกาลที่ 6 เสด็จประพาสจังหวัดตรัง ตรงกับ พ.ศ. 2458 ขุนทาเลิกรำโนราแล้ว แต่ได้นำลูกศิษย์หลานศิษย์มารำถวาย ในครั้งนั้นมี "หมื่นวิเศษนัจจกิจ" (โนราคลิ้ง) มารำด้วย ซึ่งแต่เดิมนั้นโนราคลิ้งเป็นคนสนิทของพระยารัษฎานุประดิษฐ์ฯ ต่อมาได้เป็นกำนัน แต่ไม่พอใจในตำแหน่งจึงได้ลาออกเสีย สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เคยรับสั่งถามว่าเหตุไรจึงลาออก โนราคลิ้งจึงทูลชี้แจงว่า

> “...เป็นกำนันที่ไหนจะสู้เป็นโนราได้ อย่าว่าแต่จะเป็นกำนันเลยถึงแม้จะให้เป็นนายอำเภอ เจ้าเมือง หรือเทศา ก็ไม่ต้องการ สู้เป็นโนราก็ไม่ได้ เป็นโนราจะฆ่าคนเฆี่ยนคนหรือจะทำอะรก็ได้เท่าเทศา แต่ดีกว่าเทศา เพราะเทศายังมีคนถอดได้ แต่เป็นโนราไม่มีใครถอดได้...”

เชื้อสายของขุนทาก็คือ โนราช่วย เกาะแต้ว ซึ่งเคยเป็นกำนันเกาะเปียะสมัยที่ยังขึ้นอยู่กับเมืองกันตัง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2545) จะเห็นได้ว่าจากสถานภาพที่เป็นชาวบ้านธรรมดาๆ ของครูโนราในสมัยก่อนจนสามารถเข้าใกล้ชิดเจ้านาย และได้ยศถาบรรดาศักดิ์ เพราะมีศิลปะการรำโนราเป็นเครื่องมือ ระบบความคิดของโนราในสมัยก่อนได้เล็งเห็นคุณค่าของการเป็นโนรามากกว่าการรับราชการ เหตุผลประการหนึ่งที่เกี่ยวข้องในเรื่องนี้ไม่มากก็น้อย คือ ในสมัยก่อนการศึกษาเล่าในในสังคมจังหวัดตรังนั้นเป็นเรื่องที่เข้าถึงยาก ด้วยข้อจำกัดทางเศรษฐกิจของครอบครัว การคมนาคมและทัศนคติต่อการศึกษาที่ไม่เปิดกว้างพอ หนทางหนึ่งที่จะเป็นช่องทางให้กลายเป็นคนที่มีชื่อเสียงและผู้คนในวงสังคมนับหน้าถือตาได้ ก็คือ การเป็นศิลปิน โนราจึงมักถูกเลือกมารับใช้ความคิดนี้เป็นอันดับต้นๆ ในจำนวนสาขาศิลปะการแสดงหรือศาสตร์ของภูมิปัญญาชาวบ้านที่มีอยู่ในช่วงเวลานั้น การเป็นโนราจะได้รับการฝึกสอนความรู้ต่างๆ จากครูบาอาจารย์ อาทิ การร่ายรำ การอ่านเขียนทั้งภาษาไทยและภาษาขอม การประพันธ์และขับร้องบทบทกลอน การบรรเลงดนตรี การใช้เวทย์มนตร์คาถา และมารยาทการเข้าสังคม

ความงอกงามของโนราได้เติบโตและแพร่หลายไปทั่วจังหวัดตรัง ผู้คนเริ่มฝึกหัดโนรากันอย่างจริงจัง ดังที่ได้มีโนราแตกกิ่งก้านสาขาออกเป็นหลายสายหลายตระกูลโนรา นอกจากสายโนราของขุนเทพและขุนทา ซึ่งเป็นบรมครูโนราที่มีชื่อเสียงในจังหวัดตรังแล้ว ก็ยังมีโนราสายตระกูลอื่นๆ อีกมากมายที่มีชื่อเสียงในจังหวัดตรัง อนึ่ง การสืบสาวราวเรื่องเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของโนรานั้น หากใช้วิธีการสืบสาวเป็นสายตระกูลโนราจะสามารถทำได้ง่ายอีกวิธีหนึ่ง เพราะการเรียนศาสตร์โนรานั้นก็เหมือนกับการเรียนศาสตร์อื่นๆ ที่มีครูบาอาจารย์ถ่ายทอดวิชาความรู้แก่ลูกศิษย์เป็นรุ่นๆถัดกันไป จากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ ได้กล่าวถึงปฐมบทของโนราตรังในสายตระกูลโนราเฟื่องว่า

> “...ในสมัยก่อนไม่สามารถระบุช่วงเวลาได้แน่ชัดว่า พ.ศ. ไหน แต่ยังมี “ยายหนู” เป็นชาวนครศรีธรรมราช ได้เดินทางมาร่ายรำโนราที่จังหวัดตรัง ด้วยความสามารถทั้งทางบทกลอนและการร่ายรำจึงเป็นที่ชอบอกชอบใจของเจ้าเมืองตรัง และชาวเมืองทั่วไป ในครั้งนั้นยังมีนายรุ่ง ซึ่งเดิมพื้นเพเป็นชาวเมืองพัทลุง แต่หนีความผิดทางกฎหมายด้วยการเป็นโจรเที่ยวลักทรัพย์ มาอยู่ที่จังหวัดตรัง และได้มาแต่งงานกับหญิงสาวชาวบ้านห้วยน้ำดำ ตำบลนาเมืองเพชร อำเภอสิเกา จังหวัดตรัง นายรุ่งได้มาเห็นการรำของยายหนูเข้า ก็เกิดนึกชอบในการรำโนรา จึงกลับไปฝึกหัดรำด้วยตนเองจนเชี่ยวชาญ และได้กลายเป็นโนรา ที่มีความสามารถอีกคนหนึ่ง นอกจากความสามารถด้านโนราแล้วนายรุ่ง

ยังมีความรู้ทางด้านไสยศาสตร์ สามารถกำบังล่องหนหายตัวได้เป็นที่เลื่องลือไปทั่ว

เมื่อนายรุ่งได้เป็นโนราแล้วก็ได้มีลูกศิษย์ลูกหาเข้ามาขอเรียนวิชาโนราด้วย ศิษย์ของโนรารุ่งก็มี โนราเลี่ยม แห่งบ้านเขาวิเศษ อำเภอเขาวิเศษ จังหวัดตรัง โนราตั้ง แห่งบ้านเขาวิเศษ อำเภอเขาวิเศษ จังหวัดตรังซึ่งบิดาของโนราเติม เมืองตรัง ผู้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักไปทั่วภาคใต้ และโนราหมึก แห่งบ้านห้วยต้อ อำเภอสิเกา จังหวัดตรัง โนรารุ่นถัดมาจากนั้นก็ยังมีโนราเฟื่อง แห่งบ้านนาเมืองเพชร อำเภอสิเกา จังหวัดตรัง ซึ่งเป็นศิษย์ของโนราเลี่ยม และเป็นศิษย์ของโนราหมึกด้วย ฝ่ายตนเองนั้นก็ได้ฝึกหัดโนราตั้งแต่สมัยเด็กๆ ประมาณอายุ 10 ขวบ โดยในเบื้องต้นนั้นพรานน่วม นายพรานโนราที่มีชื่อเสียงของจังหวัดตรัง มีพื้นเพเป็นชาวบ้านนาเมืองเพชร อำเภอสิเกา จังหวัดตรัง พรานน่วมได้สั่งสอนการรำ บทกลอนต่างๆ ให้ ตนเองก็ได้ไปร่ำเรียนวิชาโนราเพิ่มเติมจากโนราหมึก และโนราเฟื่องอีกทอดหนึ่ง...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

จากเรื่องเล่าของโนราศรีจันทร์นี้แสดงให้เห็นภาพการเข้ามาของโนราตรัง อย่างน้อยก็ในช่วงเวลาหนึ่งว่า โนราตรังนั้นรับเอาอิทธิพลทางวัฒนธรรมนี้มาจากที่อื่น ในเรื่องเล่านั้นปรากฏไว้ชัดเจนว่ามาจากนครศรีธรรมราช โดยมีตัว “ยายหนู” ซึ่งเป็นคนมาถ่ายทอด สำหรับช่วงเวลานั้นไม่ปรากฏในคำบอกเล่า เนื่องจากโนราศรีจันทร์ก็จดจำจากคำบอกเล่าของโนราเฟื่องผู้เป็นอาจารย์มาอีกทอดหนึ่งเกี่ยวกับความเป็นมาของสายตระกูลโนราตน แต่หากพิจารณาแล้ว จะเห็นการเรียนรู้และถ่ายทอดวิชาโนราจากยายหนูสู่โนรารุ่ง จากโนรารุ่งไปสู่โนราเลี่ยมและโนราหมึก โนราเลี่ยมและโนราหมึกก็ถ่ายทอดสู่โนราเฟื่อง แล้วโนราเฟื่องจึงถ่ายทอดให้กับโนราศรีจันทร์ ซึ่งบัดนี้โนราศีจันทร์ อายุ 78 ปี แล้ว จึงคาดว่าสายตระกูลโนราเฟื่องนั้นน่าจะมีมาในช่วงเวลา 3-5 ช่วงอายุคนมาแล้ว สำหรับสายตระกูลของโนราเฟื่องนั้น ผู้คนต่างยอมรับกันโดยไปทั่วถึงความสวยงามของท่ารำและบทกลอนที่ไพเราะ

โนราตรังอีกสายตระกูลหนึ่งที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากคือ โนราเติม เดิมมีชาติกำเนิดนั้นเป็นบุตรชายของโนราตั้ง แห่งบ้านเขาวิเศษ อำเภอเขาวิเศษ จังหวัดตรัง ในตอนเด็กนั้นโนราตั้งมักเจ็บป่วยออดๆ แอดๆ บิดาทราบความมาว่าครูหมอโนราต้องการให้ฝึกหัดโนรา จึงได้พาตัวโนราตั้งไปฝากเป็นศิษย์ของโนราเดช ต่อมาโนราตั้งจึงสอนศิลปะการรำโนราให้โนราเติมอีกทอดหนึ่งเมื่อครั้งโนราเติมอายุย่างเข้าวัย 16 ปี ก็มีความสามารถในการขับกลอน “มุตโต” ซึ่งเป็นกลอนสดของโนรา และเที่ยวออกประชันกับโนราอื่นๆ ในจังหวัดตรังส มัยนั้นอาทิ โนราเฟื่อง โนราเลี่ยม โนราแป้น เครื่องงาม โนราหมึก โนราคล้อย-แคล้ว โนราเย็น จนได้รับชัยชนะมาทั้งสิ้น ปี พ.ศ. 2476 โนราเติมได้เดินทางไปประชันโนราที่จังหวัดพัทลุงและจังหวัดปัตตานี โดยได้ประชันกับโนราหลายคณะ อาทิ โนราเห้ง โนราพ่วง-พันธ์ โนราแปลก โนราพร้อม โนราวัน ได้รับชัยชนะเรื่อยมา สำหรับการประชันโนราของโนราเติมครั้งประวัติศาสตร์ที่ผู้คนกล่าวขานกันมาจนถึงปัจจุบัน ก็คือ เมื่อครั้งโนราเติมอายุ 18 ปี ได้มี

โอกาสประชันกับโนราเฟื่อง ซึ่งเป็นโนราที่มีชื่อเสียงที่สุดในสมัยนั้น เนื่องจากมีท่ารำที่สวยงามและสามารถขับบทกลอนได้ไพเราะจนไม่มีโนราคณะใดสามารถเทียบฝีมือได้ ในครั้งนั้นท่านขุนสุทธินนท์ นราการได้หารือกับพรรคพวก เพื่อจะหาโนรามาประชันกันในงานเปิดถนนที่ตัดใหม่ ปรากฏว่าที่ประชุมได้ตัดสินใจเลือกโนราเติมให้มาประชันกับโนราเฟื่อง กล่าวกันว่า โนราทั้งสองคณะได้จัดหาพรรคพวกมาช่วยเชียร์เพื่อให้ฝ่ายตนชนะ กล่าวกันว่าครั้งนั้นโนราเติมได้รับชัยชนะ และอีกครั้งหนึ่งที่โนราเติมได้ประชันกับโนราเฟื่องในงานประจำปีของจังหวัดตรัง คือ งานเฉลิมพระชนมพรรษา หน้าศาลากลางจังหวัดตรัง ในครั้งนั้นโนราทั้งสองฝ่ายได้โต้กลอนมุตโตกัน และมีกลอนบทหนึ่งที่ตราตรึงในใจผู้คนตลอดมาคือ

โนราเฟื่อง : ถ้าแพ้ลูกเติมงานเหลิมเฟื่องไม่รำ
โนราเติม : ถ้าแพ้พ่อเฟื่องเติมถอดเครื่องจำนำ

ด้วยกลอนมุตโต ของโนราเติมทำให้ผู้คนส่งเสียงเฮกันลั่น เพราะบทกลอนนั้นมีความเฉียบคมและมีความหมายถูกใจผู้ชม ส่งผลให้โนราเติมชนะ จนเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปในนาม “โนราเติมเมืองตรัง” (วราภรณ์ นุ่นแก้ว, 2549)

ในสายตระกูลโนราเติม เมืองตรังนั้น ปรากฏแค่โนราเดช ได้สอนวิชาให้โนราตั้ง จากนั้นโนราตั้งได้สอนต่อให้กับโนราเติม แต่อย่างไรก็ตามการเรียนโนราในสมัยก่อนของโนราโดยทั่วไปนั้น ไม่ได้เรียนจำเพาะอาจารย์ใดอาจารย์หนึ่งเท่านั้น แต่ยังมีการเรียนจากอาจารย์อื่นๆ ทั้งที่ไม่เป็นโนราและเป็นโนรา ในความหมายส่วนนี้หมายความว่ายังมีบุคคลอื่นที่ไม่ได้เสนอตนว่าเป็นโนรา แต่ก็มีความสามารถในการแต่งกลอน ขับกลอน อาศัยเพราะชื่นชอบและจดจำมา อีกประการ คือ การเป็นโนรานั้นจะต้องอาศัยความรู้อื่นๆ ที่นอกเหนือจากความรู้ในสายโนรามา ประกอบด้วย สิ่งที่เด่นชัดที่สุด คือ ความรู้ทางด้านไสยศาสตร์ วราภรณ์ นุ่นแก้ว (2549) กล่าวว่า เมื่อครั้งที่เผาศพโนราเติมนั้นมีสิ่งหนึ่งที่พยายามเผาถึง 3 ครั้ง แต่ก็ไฟไม่ไหม้ นั้นก็คือ หัวใจโนราเติม ท่านเจ้าคุณอรรถโมลี จึงเก็บหัวใจนั้นมาพันด้วยสายสิญจน์แล้วให้ลูกหลานเก็บไว้ เหตุที่หัวใจโนราเติมไม่ไหม้เพราะโนราเติมเป็นโนรามีครูและได้เรียนรู้วิชาอาคมมากมาย เช่น วิชาผูกมัดใจคนดู คาถาผูกมัดใจลูกน้อง คาถาสยบคนพาล คาถากาจับหลัก เป็นต้น จะเห็นได้ว่าการเป็นโนราได้นั้น อาจต้องมีครูในหลายสายตระกูลโนราและหลายสาขาความรู้ด้วย แต่อย่างไรก็ตามโนราอาจเชิดชูครูในสายตระกูลใดตระกูลหนึ่งเป็นหลัก เพราะได้เรียนรู้จากท่านเหล่านั้นมากกว่าครูท่านอื่นๆ

นอกจากนี้จังหวัดตรังยังมีบรมครูโนราผู้มีชื่อเสียงลือชาในด้านการแต่งกายที่สวยสดงดงามในยุคนั้น นั่นก็คือ “โนราแป้น เครื่องงาม” ซึ่งคำว่า “เครื่องงาม” หมายถึง เครื่องแต่งกายโนราอันประกอบไปด้วย เครื่องลูกปัด เทริด หน้าผ้า เป็นต้น มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์ บางคนอาจให้สมัญญานามที่แตกต่างออกไปเช่น “โนราแป้น เจ็ดหาบ” เนื่องจากมีเครื่องแต่งกายที่มากมายจนต้องแบกหามกัน 7 หาบ จากคำบอกเล่าของโนราศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง กล่าวว่า

> “...โนราแป้น เครื่องงาม นั้นมีศักดิ์เป็นญาติกับตน ได้ฝึกหัดโนรากับโนราเกิด บ้านโคกพลา อำเภอเมือง จังหวัดตรัง ซึ่งโนราเกิดนั้นมีพื้นเพเป็นคนจังหวัดตรังมาแต่เดิม...” (รุ่น รักราวี, สัมภาษณ์วันที่ 14 พฤศจิกายน 2555)

ความโดดเด่นของสายตระกูลโนราแป้น เครื่องงาม คือ มีท่ารำที่อ่อนช้อย นุ่มนวล อย่างเช่น ท่ารำที่ โนราเสถียร ปรีชา ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนสุดท้ายและเป็นญาติของโนราแป้น เครื่องงาม ใช้รำในปัจจุบัน หรือท่ารำของโนราล่อง เกิดดี ซึ่งเป็นลูกศิษย์อีกคนหนึ่งในสายโนราแป้น เครื่องงาม ต่างเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ถึงท่ารำที่อ่อนช้อย ดูละมุนละม่อมเป็นเอกลักษณ์ นอกจากนี้หากกล่าวถึงโนราแป้น เครื่องงามนั้นผู้คนต่างกล่าวขานตรงกัน ถึงความเก่งกาจทางด้านคาถาอาคม ความรู้ทางไสยศาสตร์ เนื่องจากในสมัยก่อนที่การแสดงโนรารุ่งเรืองนั้น มีการแข่งขันแย่งชิงความเป็นหนึ่งทางด้านการร่ายรำโนราเป็นอย่างสูง ในวงสังคมทั่วภาคใต้นั้นนิยมจัดให้โนรามีการประชันกัน เพื่อชิงเดิมพันอาจเป็นเงิน ลูกโค เป็นต้น ความรู้ทางด้านไสยศาสตร์จึงถูกนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย ทั้งการกระทำคุณไสยศาสตร์เพื่อทำลายคู่แข่ง เพื่อเสริมตบะบารมี เสริมเสน่ห์ให้ตนเอง โนราแป้น เครื่องงาม ก็เป็นโนราอีกท่านหนึ่งที่ผู้คนต่างร่ำลือถึงความเก่งกาจทางด้านนี้ จากคำบอกเล่าของโนราฉลวย ซึ่งเคยเป็นนางรำในคณะโนราแป้น เครื่องงาม กล่าวว่า

> “...ปู่แป้น นั้นท่านเก่งเรื่องคาถาอาคม ทำเสน่ห์ให้คนรักได้ แต่ปู่แป้นสอนเสมอๆ ว่า อย่าไปทำร้ายคนอื่นเขาด้วยเสน่ห์เล่ห์กล มนตร์มายาคุณไสยศาสตร์ต่างๆ เพราะมันเป็นบาป ในภายหลังมันจะย้อนมาหาตัว เว้นแต่ว่าถ้าเขามาทำให้เราเสียหายก่อน นั่นแหละเราจึงจะทำเขากลับ ปู่แป้นบอกว่าหากจะทำกลับแล้วก็ต้องเอาให้น้ำตาตกกันไปข้างหนึ่ง...” (ฉลวย เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

ในปัจจุบันโนราศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง ได้รับช่วงสืบทอดความรู้ ทั้งการร่ายรำ บทกลอนและคาถาอาคมต่างๆ มาจากโนราแป้น เครื่องงามโดยตรงจนปัจจุบันผู้คนในจังหวัดตรังต่างยอมรับในการประกอบพิธีโนราโรงครูของโนราศรีวรรณะ (จุก) ศ. แป้นตรัง อย่างแพร่หลาย แต่อย่างไรก็ตามการจำแนกสายตระกูลโนราตรังนี้เป็นเพียงบางส่วนของสายตระกูลโนราตรัง ที่ปรากฏในการสัมภาษณ์ในงานวิจัยนี้ เพราะยังมีสายตระกูลโนราอื่นๆ อีกมากมายในจังหวัดตรัง จากการสัมภาษณ์โนราล่อง ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะโนราล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง กล่าวว่า

> “...เดิมนั้นตนเองฝึกหัดโนรากับโนราเพรียบ บ้านโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง ซึ่งโนราเพรียบนั้นก็ได้เรียนวิชาโนรามาจากโนราเฟื่อง ซึ่งเป็นอาจารย์ของโนราศรีจันทร์ นอกจากนั้นโนราเพรียบยังได้เรียนวิชาโนรามาจากโนราวัน บ้านบางเตา อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง และโนราหลุยส์ บ้านพระม่วง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง มาอีกท่านด้วย เมื่อตนเองสามารถ

> รำและขับกลอนโนราได้แล้วจึงไปฝากตัวเป็นศิษย์ของโนราแป้น เครื่องงาม อีกทีหนึ่ง เพราะในสมัยนั้นโนราแป้น เครื่องงามเป็นโนราที่มีชื่อเสียงมาก อีกคณะหนึ่งในจังหวัดตรัง เมื่อตนเองมาก่อตั้งคณะโนราขึ้นก็ได้ไปเรียน วิชาโนราเพิ่มจาก โนราโหม้น ชำนาญศิลป์ แห่งบ้านบางเตา อำเภอ กันตัง จังหวัดตรัง และโนราเคลื่อน บ้านหนองเหม้า อำเภอกันตัง จังหวัดตรังด้วย...” (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

จะเห็นได้ว่าสายตระกูลโนรานั้นมีความเกี่ยวพันกันอย่างกลมกลืน ไม่สามารถแยกพวกแยกเหล่าแยกกอได้เป็นเอกเทศ โนราทุกคณะ ต่างมีจุดร่วมที่เดียวกันเช่นเดียวกับกิ่งก้านสาขาของต้นไม้ที่มีจุดร่วมเดียวกันคือรากของต้นไม้ต้นนั้นๆ

การเริ่มเรียนเพื่อจะเป็นโนรามีแบบแผนการปฏิบัติดังนี้คือ เมื่อพ่อแม่ต้องการให้ลูกหลานฝึกหัดรำโนราก็จะนำตัวไปฝากฝังไว้กับครูโนรา โดยนิยมนำพานหมากพลู ดอกไม้ ธูปเทียน ตลอดจนเงินกำนลครู ไปมอบให้ครูโนราในวันพฤหัสบดีโดยมักจะไปในช่วงสายๆ เพราะตามความเชื่อฤกษ์ยามในวันพฤหัสบดีนั้น มียามมงคลอยู่ในช่วงสายถึงเที่ยงวัน อีกทั้งยังสอดรับกับความเชื่อว่า “ไปให้แจ้ง” หมายความว่าการไปหาครูโนรา เพื่อขอฝากตัวเป็นศิษย์นั้นต้องไปหาตอนกลางวันที่ยังมีแสงสว่างอยู่ ประหนึ่งว่าการเล่าเรียนศึกษาในภาคหน้าจะได้โชติช่วงชัชวาล แต่ถ้าหากพิจารณาอีกนัยหนึ่ง จะพบว่าการเดินทางในสมัยก่อนนั้น ใช้การเดินเท้าเป็นส่วนใหญ่ ถนนหนทางก็กันดาร ฉะนั้นหากไปหาครูอาจารย์ในยามเย็นนั้นเกรงว่าอาจได้รับอันตรายจากสัตว์ร้ายที่อยู่ในป่าสองข้างทางได้ เมื่อครูโนรารับเป็นศิษย์แล้ว พ่อแม่จะมอบลูกหลานไว้ที่บ้านครูโนราเลย ฉะนั้นภาระในการเลี้ยงดูจึงตกเป็นหน้าที่ของครูโนรา วิธีการฝากตัวเป็นลูกศิษย์แบบนี้ จึงทำให้ความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์นั้นมีความแนบแน่นเป็นอย่างมาก ครูจะดูแลลูกศิษย์เหมือนดั่งลูกของตนเอง ตัวศิษย์เองเมื่ออยู่บ้านของครูแล้วก็ต้องช่วยเหลืองานทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นงานบ้าน ทำไร่ไถ่นา งานปรนนิบัติพัดวีให้กับครูของตน เมื่อว่างเว้นจากฤดูการทำนาหรือแม้แต่ในยามค่ำคืนจึงจะเป็นเวลาที่ครูโนราสอนลูกศิษย์ให้แตกฉานในวิชาโนรา หากเมื่อครั้งมีงานพิธีโรงครูหรืองานแสดงที่ใดๆ ครูโนราเหล่านั้นก็จะพาลูกศิษย์ไปด้วย (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2555) อาจกล่าวได้ว่า วิธีการเรียนแบบนี้เป็นการเรียนจากภาคสนามจริงก็ไม่ผิดเพี้ยน

ความนิยมโนราของผู้คนในจังหวัดตรังสมัยก่อนนั้นมีอย่างแพร่หลาย อาจเพราะในสมัยก่อนนั้นความเจริญด้านสื่อบันเทิงนั้นยังคงมีอยู่ในวงจำกัด โนราจึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่จะสร้างสรรค์ความสุขให้ผู้คนได้ ในสมัยก่อนจึงมักจะเห็นโนราเดินเร่เที่ยวแสดงไปตามที่ต่างๆ อยู่บ่อยๆ จากคำบอกเล่าของส่วนคำบอกเล่าของ คลาด ชิตชลธาร นั้นกล่าวว่า

> “...โนราในสมัยก่อนเมื่อประมาณ 60 กว่าปีมาแล้ว จะเร่เดินโรงเรื่อยไปตามชุมชนต่างๆ ไม่เฉพาะแต่หลังฤดูหว่านดำนา แต่สามารถพบได้ตลอดทั้งปี แต่ในหน้าแล้งอาจมีมากกว่าฤดูอื่นๆ ขณะที่เที่ยวเร่เดินมานั้นโนราจะตีกลองเสียงดัง “ตุ้งๆๆๆๆ” เสียงดังมาตลอดทาง เมื่อเด็กๆ ในหมู่บ้านได้ยินก็จะรีบวิ่งไปต้อนรับทันที เพราะโนรานั้นเป็นของแปลกไม่ค่อยได้พบเห็น การติดต่อโนราให้รำนั้นไม่มีพิธีซับซ้อนเหมือนในปัจจุบัน

> คือ ไปบอกกล่าวด้วยวาจาอย่างเดียว ไม่ต้องมีหมากพลูไปรับโนรา โรงรำก็ประกอบขึ้นอย่างง่าย ไม่มีห้องแต่งตัวหรือองค์ประกอบอื่นๆ ในโรงรำ เพราะเป็นเพียงการรำโชว์อย่างเดียว ไม่มีการรำแบบพิธีโนราโรงครู เจ้าภาพที่รับโนราให้ทำการแสดงก็จะเลี้ยงอาหารแก่คณะโนรา และเรี่ยไรเงินจากคนที่มาดูโนราให้เป็นรางวัล เป็นเงิน 1-2 บาท ต่อการรำแต่ละครั้ง การรำจะใช้เวลาเพียง 1 คืน ในคณะโนรา 1 คณะจะประกอบไปด้วยโนราใหญ่ 1 คน นายพราน 1 คน “หัวจุกโนรา” [16] 2-3 คน และบรรดาลูกคู่อีก 4-5 คน...” (คลาด ชิตชลธาร, สัมภาษณ์วันที่ 25 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าของ คลาด ชิตชลธาร ได้สะท้อนให้เห็นสภาพสังคมในอดีตของจังหวัดตรังที่มีความเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน ชุมชนยังมีน้ำจิตน้ำใจไมตรี ผ่านการแสดงออกด้วยการเลี้ยงดูปูเสื่อคณะโนราด้วยอาหารและเงินทองตามกำลังทรัพย์ที่มี สถานะของโนรานั้นก็อยู่ในความสนใจของชาวบ้าน เพราะถือว่าเป็นของแปลกที่ไม่เคยเห็น หรือนานๆ จะมีมาสักครั้ง แต่เมื่อความเจริญของสังคมโลกได้ก้าวเข้ามาในประเทศไทย และแผ่ขยายมาถึงจังหวัดในภูมิภาคอย่างจังหวัดตรังทั้งทางบก ทางน้ำ ทางอากาศหรือทางช่องทางการสื่อสารต่างๆ ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมครั้งใหญ่ก็ได้เกิดขึ้นในจังหวัดตรัง ไม่เว้นแม้แต่วงการโนราก็ยังได้รับผลกระทบนั้น พัฒนาการของโนราในจังหวัดตรังเริ่มมีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย และค่านิยมของผู้ชมมากขึ้น ในปัจจุบันการเดินโรงเพื่อเร่เล่นโนรานั้นได้หายไปจากสังคมจังหวัดตรังแล้ว คงเหลือแต่โนรารำโชว์ในงานต่างๆ กับพิธีโนราโรงครู ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ตอบสนองทางด้านความเชื่อและจิตวิญญาณเท่านั้น ที่ยังคงสามารถดำรงอยู่ได้ อนึ่ง สำหรับการคงอยู่ของโนรานั้นเชื่อว่า หากไม่สิ้นความเชื่อเรื่องผีครูหมอตายาย ก็ย่อมไม่สิ้นพิธีโนราโรงครู นั่นหมายความว่าก็จะยังคงมีการแสดงโนราสืบต่อไปอีก

พิธีโนราโรงครู : ความกตัญญูในผีบรรพบุรุษ

สังคมไทยเป็นสังคมที่นิยมยกย่องครูบาอาจารย์ไว้เหนือจิตใจ เสมือนหนึ่งว่าเป็นดวงประทีปส่องทางให้แสงสว่างแก่ชีวิต เนื่องจากศิลปะความรู้ที่ศึกษาเล่าเรียนจากครูบาอาจารย์ทั้งหลายนั้นสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการทำมาหากิน และสร้างสรรค์ชีวิตทั้งตนเองและสังคมให้งอกงามขึ้นมาได้ บรรดาลูกศิษย์ทั้งหลายจึงยกย่องเทิดทูนพระคุณของครูบาอาจารย์ด้วยความกตัญญูรู้คุณ สังคมได้แต่งเติมเพิ่มคุณค่าและให้ความหมายแก่วาทกรรมเรื่องความกตัญญูรู้คุณครู จนกลายเป็นความเชื่อที่ทรงพลังอย่างหนึ่งของสังคมดังคำคมที่ว่า “ศิษย์ไร้ครูเหมือนดั่งงูที่ไร้พิษ” ฉะนั้นแนวทางการปฏิบัติของศิษย์ที่มีต่อครูบาอาจารย์ จึงต้องกระทำด้วยความเคารพยำเกรงและเทิดทูนบูชาทั้งด้วยกาย วาจา และใจ

---

[16] หัวจุกโนรา หมายถึง โนราเด็กที่ไว้ผมทรงจุกหรือแกละ อย่างเด็กไทยในสมัยโบราณ

พงศ์ศักดิ์ สิงหะนัด (2538) กล่าวว่า ในสมัยก่อนเมื่อจะพาบุตรหลานไปเข้าเรียนกับพระที่วัดนั้น จะมีธรรมเนียมประการหนึ่ง คือ ต้องมีดอกไม้ธูปเทียน หมากพลู บุหรี่ ไปถวายพระและมักจะพาไปฝากเรียนในวันพฤหัสบดีเพราะถือว่าเป็นวันครู ต่อมาจึงกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติกัน ในปัจจุบันเมื่อโรงเรียนแยกตัวตัวออกมาจากวัด ผู้คนก็ยังคงยึดถือปฏิบัติธรรมเนียมการไหว้ครูเรื่อยมา ดั่งเช่นเมื่อครั้งพระพุทธองค์แสดงธรรมโปรดปัญจวัคคีย์ พระองค์ก็ทรงหาวิธีให้ปัญจวัคคีย์แสดงความเคารพเสียก่อนที่จะฟังธรรม หากไม่เช่นนั้นพระพุทธองค์จะไม่แสดงธรรมแก่ผู้ไม่เคารพ เพราะประโยชน์แก่ผู้รับมีน้อย ความเคารพจึงเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของผู้เล่าเรียนศึกษา

สำหรับในสังคมจังหวัดตรังก็ได้รับอิทธิพลความคิดเรื่องความกตัญญูต่อครูอาจารย์นี้เช่นกัน ข้น ชิตชลธาร ได้กล่าวถึงความสำคัญของครูบาอาจารย์ว่า

> "...ครูบาอาจารย์คนที่สำคัญที่สุดของมนุษย์เรา นั่นคือ พ่อกับแม่ ถ้าหาไม่มีพ่อกับแม่แล้ว มนุษย์เราก็ไม่สามารถจะรู้จักความเป็นมนุษย์ได้...เมื่อโตขึ้นแล้วครูคนต่อมา ก็คือ ครูบาอาจารย์ที่สอนอยู่ในโรงเรียนก็ดี หรือครูบาอาจารย์ที่สอนอยู่ในชีวิตประจำวันก็ดี พวกนี้ก็ถือว่าเป็นครูทั้งสิ้น แต่เป็นครูในทางโลก ยังมีครูในทางธรรมที่สอนให้มนุษย์เรารู้จักธรรมะ "ไม่บ้าหวัน"[17] ไม่หลงทางบาป ก็คือ พระอุปัชฌาย์..." (ข้น ชิตชลธาร, สัมภาษณ์วันที่ 6 ตุลาคม 2555)

หมายความว่า มนุษย์เรานั้นมีพ่อกับแม่เป็นครูคนแรก คอยสั่งสอนเรื่องการยืน การเดิน การนั่ง การพูด การกินอาหาร การเข้าสังคม เป็นต้น หากไม่มีพ่อแม่คอยสั่งสอน เป็นครูในเบื้องต้นแล้วมนุษย์ก็คงไม่ต่างจากสรรพสัตว์อื่นๆ ครั้นเมื่อพ่อแม่เลี้ยงดูจนเติบใหญ่ และได้สั่งสอนความรู้บางประการที่สามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้ และเห็นว่าสมควรได้รับความรู้อย่างอื่นแล้ว จึงได้ส่งลูกเข้าเรียนหนังสือเพื่อให้ได้ความรู้วิทยาการอื่นๆ จากครูที่สอนอยู่ในโรงเรียนหรือสถานศึกษาต่างๆ อนึ่งยังมีครูอีกจำพวกหนึ่งที่ไม่ได้เป็นครูโดยตำแหน่งวิชาการอย่างครูในโรงเรียนหรือสถานศึกษา แต่เป็นครูที่อยู่ในสังคมทั่วไปไม่ว่าจะเป็นผู้อาวุโสในชุมชนเช่น ลุง ป้า น้า อา เป็นต้น ก็ถือว่าเป็นครู เพราะบุคคลเหล่านี้ได้สั่งสอนความรู้ที่ควรค่าแก่การดำรงชีวิตให้ หรืออาจกล่าวอีกมุมว่า สังคมนั้นถือว่าเป็นครูของผู้คนในสังคม เพราะระบบสังคมนั้นจะช่วยขัดเกลาลักษณะนิสัยใจคอแก่สมาชิกในสังคม ให้มีแนวทางปฏิบัติต่อการเข้าสังคมอย่างที่สังคมนั้นๆ ยอมรับ แต่อย่างไรก็ตามการขัดเกลาทางสังคมนั้นเป็นเพียงแค่ครูในทางโลกเท่านั้น ส่วนในทางธรรมนั้นยังมีพระสงฆ์ที่คอยสั่งสอนธรรมะในศาสนาให้ผู้คน เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางการดำเนินชีวิตได้ โดยสรุปแล้วครูนั้นสามารถจำแนกได้ 4 ประเภท คือ พ่อแม่, ครูอาจารย์ในสถาบันการศึกษา, สมาชิกในสังคม/ระบบสังคม และศาสนาคือพระสงฆ์

[17] ไม่บ้าหวัน คือ ไม่ใช้ชีวิตไร้สาระหาแก่นสารไม่ได้

แต่ถ้าหากพิจารณาจาก “บทไหว้สัสดี” ซึ่งเป็นบทไหว้ครูที่ใช้ท่องประกอบการไหว้ครูตอนทำ “พิธีตั้งครูหมอตายาย” [18] ของ นายข้น ชิตชลธาร ที่ได้รับสืบทอดมาจากครูอาจารย์ในอดีตอีกทอดหนึ่ง ซึ่งมีเนื้อความของบทไหว้สัสดีใหญ่ (ผู้วิจัยแบ่งออกเป็นตอน) พอสังเขป ดังนี้

ตอนที่ 1

> “...นะโมนมัสการครูหมออาจารย์อันเรืองฤทธี ทรงนามกรชื่อพระสัสดีพระคุณท่านนี้ล้นเกล้าเกศา พระคุณท่านมากยิ่งเทพเทวา เทพในเมืองฟ้าใครจะมาปนปาน....”

จากบทไหว้สัสดีใหญ่ ตอนที่ 1 ได้กล่าวถึงเทพในชั้นฟ้าองค์หนึ่งชื่อว่า “พระสัสดี” เลขา สุวรรณชาตรี (2551, 79) กล่าวว่า พระสัสดีเป็นเทพองค์เดียวกับ “พระสุรัสวดี” ซึ่งเป็นเทวีแห่งศิลปะความรู้และวิชาการดนตรี ตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ตำราบางเล่มยังเชื่อมโยงพระสุรัสวดี ว่าเป็น มเหสีของพระพรหมอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ พงศ์ศักดิ์ สิงหะนัด (2538) ที่กล่าวไว้ว่า ในทางนาฏศิลป์และดนตรีนั้น นอกจากจะมีครูที่เป็นมนุษย์ทั้งที่มีชีวิตอยู่และที่เสียชีวิตไปแล้ว ก็ยังมีเทพเจ้าต่างๆ ผู้ให้กำเนิดสรรพวิชาการต่างๆ เช่น ในอุปเวทกล่าวว่า ในตำราคนธรรพเวทหรือตำราขับร้องดนตรีและนาฏศาสตร์นั้น พระนารทฤาษี (นารอท) เป็นผู้ให้กำเนิดและรจนาตำราไว้ให้เป็นแบบฉบับ จึงมีพิธีกรรมบูชาพระนารทฤาษี เป็นต้น

ตอนที่ 2

> “...มือข้าทั้งสิบนิ้วสอดขึ้นหว่างคิ้วไม่ได้เอ นอโมพุทธาเยข้ายกยอต่อพระศรีอาริย์ ข้าจะไหว้พระศรีสงฆ์ตั้งใจตรงพระนฤพาน คุณครูทั้งอาจารย์ที่สั่งสอนข้าพเจ้ามา นอโมและกอข้อเอกสิทธิและกอกา กมกดรจนาทั้งเลขผาและขอมไทย....”

ในตอนที่ 2 เป็นการกล่าวอ้างถึงพระศรีอาริยะเมตไตย ซึ่งจะเป็นพระพุทธเจ้าองค์ที่ 5 ในภัทรกัปของพระพุทธศาสนากัปนี้ โดยพระพุทธเจ้าในภัทรกัปนี้จะมีพระพุทธเจ้าทั้งสิ้น 5 พระองค์ คือ พระกุกกุสันโท พระโกนาคมโน พระมหากัสสโป พระโคตโม และพระศรีอาริยเมตเตยโย นอกจากนี้ในบทไหว้สัสดีใหญ่ ยังได้กล่าวถึงพระสงฆ์ที่ได้เป็นครูผู้สอนการอ่านการเขียนในทางภาษาศาสตร์ทั้งภาษาไทยและภาษาขอม

---

[18] พิธีตั้งครูหมอตายาย คือ พิธีไหว้ครูหมอตายาย ซึ่งเป็นครูในรูปดวงวิญญาณ ซึ่งอาจเป็นวิญญาณครูหรือบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว แต่เชื่อกันว่าวิญญาณยังไม่ไปไหน แต่ยังคงปกปักรักษาลูกหลานอยู่ โดยการติดต่อผ่านทางความฝัน เหตุนิมิตต่างๆ หรือแม้แต่การประทับทรง ซึ่งพิธีนี้จะจัดขึ้นทุกปี หรือตามแต่กำหนดสัญญากันของลูกหลานกับครูหมอตายาย โดยทั่วไปนิยมทำพิธีกันในช่วงเดือน 6 หรือเดือน 10 (นับตามปฏิทินทางจันทรคติ) ในพิธีจะมีการนำอาหารคาวหวานต่างๆ มาเซ่นสรวงบูชา

ตอนที่ 3

"...คุณครูข้าไหว้แล้ว ยังคุณแก้วผู้ใจดี พระมารดาผู้โฉมศรีอันเกิดเกล้าข้าพเจ้ามา...."

"...คุณแม่ลูกไหว้แล้ว ลูกขอแผ้วพระบาทาไหว้คุณพระบิดาเลี้ยง ลูกมารอดเป็นตัว คุณท่านทั้งสองฝ่ายลูกยกไว้ทูนเหนือหัว เลี้ยงลูกมาเป็นตัวเพราะท่านเลี้ยงตัวข้ามา...."

ในตอนที่ 3 นี้เป็นการกล่าวถึงคุณของมารดาและบิดาที่อุ้มชูดูแลชุบเลี้ยงบุตรมาจนเติบใหญ่ ดังนั้นครูผู้เป็นเสาหลักที่ปรากฏในบทไหว้สัสดีใหญ่ที่ใช้ในพิธีตั้งครูหมอตายายนั้นประกอบด้วยครูฝ่ายเทวดาคือพระสัสดี ซึ่งปรากฏอยู่ในคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ครูผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าองค์ถัดไปในศาสนาพุทธคือพระศรีอารยะเมตไตรตลอดจนพระสงฆ์ และครูผู้ใกล้ชิดมนุษย์ที่สุด คือ พ่อและแม่

จากความเชื่อของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธได้ถูกผนวกเข้ากับความเชื่อดั้งเดิมของคนในจังหวัดตรัง คือ ความเชื่อเรื่องวิญญาณหลังความตายว่า หลังจากพ่อแม่ ครูอาจารย์เสียชีวิตลงแล้ว ดวงวิญญาณบางท่านจะยังคงไม่ไปไหนแต่จะคอยเฝ้าปกปักรักษาลูกหลานหรือลูกศิษย์อยู่ตลอดเวลา ซึ่งจะอยู่ในรูปดวงวิญญาณ ที่เรียกว่า "ครูหมอตายาย" โดยจะติดต่อกับลูกหลานหรือลูกศิษย์ด้วยการเข้าฝันดลบันดาลให้เกิดนิมิตต่างๆ หรือแม้กระทั่งการประทับทรง

คำว่า "ครูหมอตายาย" ในคติความเชื่อของชาวตรังนั้นมาจากคำ 2 คำ คือ คำว่า "ครูหมอ" อันหมายถึงครูบาอาจารย์ที่เคยสั่งสอนลูกศิษย์เมื่อครั้งมีชีวิตอยู่ ซึ่งอาจเป็นครูอาจารย์ในความรู้สาขาต่างๆ ที่ลูกศิษย์ไปเล่าเรียนมา ตลอดจนพระสงฆ์หรือแม้แต่นักบวชอื่นๆ ซึ่งชาวตรังจะนิยมเรียกผู้มีความรู้ในไสยศาสตร์หรือความรู้ในด้านต่างๆ ว่า "หมอ" เช่น การเรียกหมอผู้มีความรู้ในการรักษาและต่อกระดูกที่แตกหักว่า "หมอโดก" [19] การเรียกผู้ที่มีความสามารถในการนวดคลายเส้นว่า "หมอนวด" หรือการเรียกผู้ที่มีวิชาอาคม เวทย์มนตร์ คาถาต่างๆ ว่า "หมอ" (โดยไม่มีคำต่อท้าย) เป็นต้น ดังนั้นครูผู้สอนหมอเหล่านั้นมา จึงถูกเรียกขานว่าครูหมอโดยปริยาย ซึ่งหมายถึงครูของหมอเหล่านั้น ต่อมาเมื่อท่านเหล่านั้นเสียชีวิตไป ลูกศิษย์ผู้เป็นหมอก็ยังคงยกย่องบูชาตามคติการนับถือครูบาอาจารย์ จึงมีการแสดงออกต่อดวงวิญญาณครูหมอเหล่านั้นด้วยการเซ่นสรวงบูชาให้ได้รับเครื่องเซ่นเรื่อยมาและจะกระทำสืบทอดต่อๆกันมาจากรุ่นสู่รุ่น

คำว่า "ตายาย" ก็มีความหมายคล้ายคลึงกับความหมายของครูหมอ แต่ในเชิงความใกล้ชิดสัมพันธ์นั้นจะมีความสนิทแนบแน่นมากกว่าครูหมอ เพราะตายายนั้น เป็นดวงวิญญาณบรรพบุรุษที่สืบเชื้อสายต่อๆ กันมาตามสายตระกูล คติในการนับถือผีตายายนั้นมีความแตกต่างจากการนับถือผีครูหมออยู่บางประการ กล่าวคือการนับถือผีตายายนั้น ในบางครั้งผีตายายเหล่านั้นอาจไม่ได้เป็นผู้สอนวิชาความรู้ใดๆ มาก่อนก็ได้ แต่การคติการนับถือนั้นได้ให้คุณค่าไปในทางการระลึกคุณของผีตายายที่ได้เลี้ยงดูลูกหลานมาและอบรมสั่งสอนลูกหลานให้เป็นคนดี สามารถอยู่ร่วมในสังคมกับผู้อื่นได้ ซึ่งผีตายายนี้อาจหมายถึง ปู่ทวด ย่าทวด ตาทวด ยายทวด ตา ยาย ปู่ ย่า ลุง ป้า น้า อา พ่อ แม่ ได้ทั้งสิ้น

[19] หมอโดก ในภาษาใต้ หมายถึง หมอรักษาเกี่ยวกับกระดูก

เธียรชัย อิศรเดช (2542) ได้กล่าวถึงตายายไว้เช่นกันว่า ตายายเป็นสมาชิกของแต่ละสายตระกูลที่ยังไม่ไปเกิดมีหน้าที่ดูแลลูกหลาน ตายายมีสภาวะกึ่งเทพ มีความศักดิ์สิทธิ์มีฤทธิ์ดลบันดาลได้ คนที่เป็นพี่น้องกันเมื่อตายไปแล้ว ก็จะไปเป็นตายายกลุ่มเดียวกัน ฉะนั้นในบางครั้งคนที่นับถือตายายนั้นอาจไม่จำเป็นต้องเป็นหมอตามความหมายของชาวบ้านก็ได้ แต่ในทางปฏิบัติการเรียกผีครูหมอตายายนั้นจะไม่มีการแบ่งหมวดหมู่ของคำศัพท์ที่ใช้เรียกชัดเจนนัก แต่จะใช้เรียกรวมๆกันว่า “ครูหมอตายาย”

ครูหมอตายายนั้นเป็นผีในทางฝ่ายดีที่มีพลังอำนาจในการปกปักรักษา คุ้มครอง ลูกหลานในสายตระกูลให้อยู่เย็นเป็นสุข ในทางกลับกันลูกหลานของครูหมอตายายเหล่านั้นเองก็จะต้องบูชาครูหมอตายายด้วยเครื่องบูชา ตลอดจนเชื่อมั่นต่อครูหมอตายายให้ดีเช่นกัน หากลูกหลานไม่ให้ความเคารพยำเกรง หรือผิดสัญญาอย่างใดอย่างหนึ่งที่เคยให้ต่อกันไว้ต่อกัน ครูหมอตายายก็จะดลบันดาลให้เกิดโทษภัยต่างๆ เช่น ความเจ็บไข้ที่หาสาเหตุไม่ได้ รักษาด้วยวิธีการทางแพทย์ปัจจุบันอย่างไรก็ไม่หาย ความเดือดร้อนวุ่นวายในครอบครัวต่างๆ เป็นต้น เมื่อเกิดเหตุเภทภัยดังกล่าวขึ้นมาแล้ว ลูกหลานของครูหมอตายายก็จะต้องทำพิธีอย่างใดอย่างหนึ่งตามคติความเชื่อ เพื่อขอขมาต่อครูหมอตายาย เหตุที่ต้องทำพิธีอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นก็เพราะครูหมอตายายนั้นมีหลากหลายประเภท แต่ละประเภทก็บวงสรวงบูชาไม่เหมือนกัน เช่น ถ้าเป็นครูหมอโนราก็จะต้องจัดทำพิธีโนราโรงครูขึ้นมา ถ้าเป็นครูหมอปืนก็ต้องทำพิธี “เข้าครูปืน” หรือถ้าเป็นครูหมอหนัง (หนังตะลุง) ก็จะต้องหาหนังตะลุงมาแสดงถวาย เป็นต้น ในจังหวัดตรังนั้นมีการนับถือผีครูหมอตายายสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งอดีต โดยมีรูปแบบการตกทอดด้วยการรับช่วงต่อจากบรรพบุรุษรุ่นก่อนๆ ซึ่งครูหมอตายายนั้นมีอยู่หลากหลายประเภท สามารถจำแนกประเภทตามหน้าที่ได้ดังนี้

ประเภทที่ 1 ครูหมอตายายที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง ได้แก่ ครูหมอหนัง หรือครูหมอหนังตะลุง เช่น ตาเท่ง ตาพูนแก้ว ตาหนุ้ย ตาหนักทอง เป็นต้น ครูหมอโนราหรือครูหมอมโนราห์ หรือตายายโนราก็เรียก ได้แก่ พ่อขุนศรัทธา พ่อเทพสิงหร แม่ศรีมาลา พระยาสายฟ้าฟาด แม่แขนอ่อนนางหงส์ ตาคงราช ตาหลวงม่วงแก้ว-ม่วงทอง เป็นต้น ครูหมอกาหลอ (กาหลอเป็นการเล่นดนตรีประเภทหนึ่ง ที่ใช้บรรเลงในงานศพเท่านั้น) ส่วนใหญ่จะนิยมนับถือครูปี่เป็นสำคัญ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ในการบรรเลงดนตรี หรือมีการนับถือ ยายกาลี ตากาลา ซึ่งเป็นจ้าวเปรวหรือจ้าวป่าช้าทำหน้าที่ควบคุมวิญญาณผู้ตายที่ถูกฝังหรือเผาในป่าช้านั้นๆ ครูหมอลิเกป่า (ลิเกป่า คือ การแสดงของของภาคใต้ชนิดหนึ่งมีตัวละครหลักๆ คือ แขกแดง ยายี นายสมาด เนื้อหาของเรื่องที่แสดง คือ การกล่าวถึงการเตรียมตัวและเดินทางไปเมืองลักกะตาของแขกแดงโดยต้องการพายายี ซึ่งเป็นภรรยาชาวไทยไปด้วย) รายชื่อครูหมอลิเกป่าได้แก่ นางยวน นางยี แม่เมาคลื่น แม่ศรีดอกไม้ โต๊ะดำ โต๊ะแดง เป็นต้น

ประเภทที่ 2 ครูหมอตายายที่เกี่ยวข้องกับการแพทย์แผนไทยได้แก่ ครูหมอยา หมายถึง ครูหมอตายายที่เคยสั่งสอนวิชาเกี่ยวกับการปรุงยาสมุนไพร เพื่อบำบัดความเจ็บไข้ได้ป่วยครูหมอโดก (กระดูก) ครูหมอเอ็น (เส้นเอ็น) หมายถึง ครูหมอตายายที่เคยสั่งสอนวิชาเกี่ยวกับการต่อกระดูกที่แตกหัก การดามกระดูก และการเสกคาถาประสานกระดูก ครูหมอตำแยหรือตายายตำแยก็เรียก หมายถึง ครูที่เคยสอนวิชาการทำคลอดและการดูแลแม่และเด็กหลังคลอด

ประเภทที่ 3 ครูหมอตายายที่เกี่ยวข้องกับเวทย์มนตร์คาถาและไสยศาสตร์ ได้แก่ ครูหมอเลขครูหมอยันต์ หมายถึง ครูหมอที่เกี่ยวข้องกับวิชาโหราศาสตร์ การสักยันต์ การเขียนยันต์ การเสกเป่าเวทมนตร์คาถาต่างๆ โดยส่วนใหญ่มักจะนับถือพระพิเภก ฤาษีต่างๆ อาทิ ฤาษีตาไฟ ฤาษีปู่เจ้าสมิงพราย

เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนับถือทวดในรูปโฉมของสัตว์ เช่น ทวดเสือ ทวดหมี ทวดงู ทวดช้าง ทวดจระเข้ ซึ่งทวดเหล่านี้เชื่อกันว่าเป็นสัตว์กึ่งเทวดา มีความศักดิ์สิทธิ์เฉพาะตน สามารถบันดาลปาฏิหาริย์ต่างๆ ขึ้นมาได้ จึงมักถูกนำมาใช้เกี่ยวโยงกับความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ด้วย หรือบางท้องที่ก็มีการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในธรรมชาติอื่นๆ เช่น เจ้าพ่อเจ้าแม่ในต้นไม้ใหญ่ เจ้าป่าเจ้าเขา เจ้าน้ำเจ้าท่า เป็นต้น

ประเภทที่ 4 ครูหมอตายายที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ ได้แก่ ครูหมอปืน หมายถึง ครูหมอที่เป็นพรานป่า มีอาชีพล่าสัตว์ เก็บของป่าโดยมีปืนเป็นอาวุธ ครูหมอเหล็กครูหมอช่าง หมายถึงครูหมอที่เกี่ยวข้องกับการตีเหล็ก ปิมนรยา หนูเพชร (2542) กล่าวว่า ครูหมอเหล็กมีด้วยกัน 6 องค์ คือ ตาหลวงช่าง ตาหลวงแสง ยามือเหล็ก ยาลุยไฟ ยาโถมน้ำ และนางเมาคลื่น ครูหมอหนก ครูหมอลาย หมายถึง ครูหมอที่เกี่ยวข้องกับช่างแกะสลักต่างๆ เช่น ช่างแกะสลักหนังตะลุง ช่างแกะสลักลายกนกประดับโลงศพ ช่างฉลุลาย ช่างวาดเขียนต่างๆ เป็นต้น

ประเภทที่ 5 ครูหมอตายายประเภทอื่นๆ ได้แก่ แม่หนุ้ย หมายถึงวิญญาณชนิดหนึ่งที่ชอบรับประทานของหวาน หากลูกหลานประกอบอาหารหรือขณะทานอาหารต้องชักชวนให้มารับประทานด้วยการอธิษฐานด้วย หรือบางกรณีอาจต้องนำอาหารไปเซ่นสรวง ก่อนจะรับประทานอาหารนั้นๆ หากไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าอาจเกิดเหตุเภทภัยแก่คนในครอบครัวได้ พับแพว หมายถึง วิญญาณของเด็กที่อาจเป็นลูกหรือหลาน ที่ตายขณะคลอดหรือแรกคลอดหรือขณะยังเป็นเด็กอ่อน แต่ดวงวิญญาณมีพลังอำนาจ สามารถบันดาลทุกข์สุขให้คนในครอบครัวได้ จึงต้องหาที่หาทางให้ดวงวิญาณนั้นสิงสถิตไว้ ไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าจะทำให้ครอบครัวไม่เป็นสุข จากการสัมภาษณ์โนราศรีจันทร์ (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์ 27 ตุลาคม 2555) และจุเรียม ฉลาด (สัมภาษณ์ 28 ตุลาคม 2555) บอกเล่าสอดคล้องกันว่า “พับแพว” คือ วิญญาณประเภทหนึ่งที่อาจเป็นวิญญาณเด็กที่คลอดออกมา โดยคนที่ตั้งครรภ์ที่เป็นพับแพวนี้จะมีระยะเวลาของการตั้งครรภ์ทั้งสิ้น 12 เดือน โดยหน้าท้องจะป่องพองเฉพาะในวันพระเท่านั้น ส่วนในวันปกติหน้าท้องก็จะแบนราบอย่างปกติ ครั้นเมื่อคลอดออกมาเด็กจะมีเพียงร่างกายแต่ไม่มีชีวิต หรือบางกรณีอาจเป็นวิญญาณผู้ใหญ่ก็ได้ที่มีฤทธิ์ในการสำแดงตนให้ผู้คนเห็นตัวตนได้ในช่วงระยะเวลาสั้นๆ แล้วจะค่อยๆ หายตัวไป วิญญาณพับแพวนี้จะติดต่อสื่อสารกับผู้คนด้วยการสำแดงตนให้เห็นหรือผ่านการประทับทรง

นอกจากมีการนับถือครูหมอตายายตามที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว คติความเชื่อในจังหวัดตรัง ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปอีกประการ คือ การนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทวดาอารักษ์ต่างๆ ที่เรียกกันว่า “ทวด” ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น จากการศึกษาตำนานและความเชื่อที่เกี่ยวกับทวดในคาบสมุทรสทิงพระ จังหวัดสงขลา ของ เอมอร บุญช่วย (2544) พบว่าทวดนั้นเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในรูปวิญญาณของคนหรือสัตว์ และสามารถให้คุณและให้โทษแก่มนุษย์ได้ ทวดที่เป็นคนที่ปรากฏรูปในความเชื่อของชาวบ้านได้แก่ ทวดโกมินทร์ ทวดโกเมศ ทวดบ่อกลอง เป็นต้น ส่วนทวดที่เป็นสัตว์ได้แก่ทวดที่ปรากฏในรูปจระเข้และงู นอกจากนี้ยังมีทวดที่ไม่ปรากฏรูปว่าเป็นคนหรือสัตว์ เช่น ทวดสระโพธิ์ ทวดวัดเอก ทวดวัดเชิงแสใต้

สำหรับในจังหวัดตรังนั้น คติการนับถือทวดนั้นมีความคล้ายคลึงกันกับการนับถือทวดในคาบสมุทรสทิงพระจังหวัดสงขลา แต่อาจจะมีประวัติความเป็นมาในเชิงตำนานของทวดแต่ละองค์นั้นแตกต่างกันไปกับพื้นที่จังหวัดสงขลา นอกจากนี้ยังมีทวดที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำพื้นที่เช่น ทวดหลักเขต คือ วิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สิงสถิตอยู่บนภูเขาพับผ้า ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวเทือกเขาบรรทัดกั้นเขต

แดนจังหวัดตรังกับจังหวัดพัทลุง ทวดต้นยางซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อกันว่าสถิตในต้นยาง อยู่ที่ตำบลโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง ทวดอ่างทองคือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สถิตอยู่ ณ น้ำตกอ่างทอง ริมถนนเส้นหลัก ตรัง-สิเกา เป็นต้น ส่วน เธียรชัย อิศรเดช (2542) กล่าวว่า ยังมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นที่ไม่ได้เป็นครูหมอ ซึ่งเป็นต้นของวิชาต่างๆแล้ว ได้ครูหมออีกรูปแบบที่มีอำนาจครึ่งๆ กลางๆ ระหว่างเทพกับสัตว์ เช่น ญาเหาะ (พญาเงาะ) เมื่อประทับทรงจะชอบเกาตามร่างกาย และมีนิสัยขี้ขโมย ตาหมอเทพเมื่อประทับทรงจะชอบกินไก่สด ตายายเข้ (จระเข้) ถ้าดูแลไม่ดีตอนประทับทรงก็มักจะพาร่างทรงลงน้ำ

คติความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทวดาอารักษ์และทวดในรูปโฉมของดวงวิญญาณที่มีพลังอำนาจ สามารถดลบันดาลทุกข์สุขแก่ผู้คนนั้นถูกผนวกเข้ากับความเชื่อเรื่อง การนับถือครูหมอตายายของคนในจังหวัดตรังได้อย่างลงตัว อนึ่ง จังหวัดตรังนั้น เป็นจังหวัดที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรมที่โดดเด่นอีกจังหวัดหนึ่งของภาคใต้ ซึ่งความเป็นพหุวัฒนธรรมนี้ถูกถ่ายทอดผ่านทางความเชื่อที่ผสมผสานและลงตัวในเชิงรูปธรรม กล่าวคือ นอกจากมีการนับถือครูหมอตายายและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ แล้ว ยังมีการรับเอาความเชื่อทางเชื้อชาติและศาสนาอื่นๆ เข้ามาผสมผสานด้วย เช่น ในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนจะมีการนับถือเทพเจ้าต่างๆอาทิ เจ้าแม่กวนอิม เจ้าพ่อกวนอู ตาเป๊ะก๋ง องค์ศักดิ์สิทธิ์ฮังกะยี๋ ฯลฯ ร่วมกับครูหมอตายายซึ่งเป็นความเชื่อข้างฝ่ายไทย หรือการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวไทยเชื้อสายมุสลิม (เคยมีบรรพบุรุษนับถือศาสนาอิสลาม) จะมีการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เช่น โต๊ะดำ โต๊ะแดง โต๊ะอุเซน โต๊ะเมฆ โต๊ะละหมาด ทัศนา พยาหน นางกินดาหรี นางกินดารา ฯลฯ ร่วมกับครูหมอตายายฝ่ายไทย ซึ่งสามารถพบเห็นได้ทั่วไปในบ้านเรือนในจังหวัดตรัง ทั้งนี้การผสมผสานทางวัฒนธรรมเหล่านี้เกิดจากการแต่งงานข้ามเชื้อชาติข้ามศาสนา แต่ก็เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของจังหวัดตรังที่สามารถหาจุดร่วมทางความเชื่อได้ลงตัวและกลมกลืน

จากคติความเชื่อเรื่องครูหมอตายาย ซึ่งเป็นเรื่องในเชิงนามธรรม ถูกพัฒนาสู่รูปแบบพิธีกรรมที่เป็นรูปธรรม โดยปัจจัยเชื่อมโยงที่สำคัญคือวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม กล่าวคือพลังความเชื่อเรื่องผีครูหมอตายายนั้นมักจะถูกนำมาอธิบายร่วมกับสภาพปัญหาในชีวิตของลูกหลานผู้มีเชื้อสายสืบทอดจากครูหมอตายายเหล่านั้นเช่น ความเจ็บไข้ได้ป่วยที่รักษาด้วยวิทยาการทางการแพทย์แผนปัจจุบันแล้วแต่ยังไม่ดีขึ้น หรือตรวจด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์แล้วไม่พบความผิดปกติ ในขณะที่ผู้ป่วยยังเจ็บป่วยด้วยความทุกข์ทรมาน ความระส่ำระสายในครอบครัว ฯลฯ นั้นเกิดจากการลงโทษของครูหมอตายาย เมื่อลูกหลานทำผิดสัญญา ไม่เคารพยำเกรง หรือแสดงอาการการล่วงละเมิดต่างๆ นาๆ หรือในบางครั้งลูกหลานอาจไม่ได้กระทำความผิดใดๆ ต่อครูหมอตายาย แต่เป็นเพราะการกระทำของครูหมอตายายเอง ทั้งนี้เนื่องจากครูหมอตายายประสงค์จะให้ลูกหลานคนใดสืบทอดความรู้นั้นๆ ต่อไป ในประเด็นนี้มักพบบ่อยในกลุ่มครูหมอตายายโนรา หากพิจารณาแล้ว พบว่าบรรดาครูหมอตายายประเภทต่างๆ นั้น ครูหมอตายายโนรานั้นมีอิทธิฤทธิ์เป็นที่เกรงขามของ คนที่มีเชื้อสายโนราเป็นอย่างมาก จากคำบอกเล่าของคลาด ชิตชลธาร กล่าวว่า

> “...ตนเองและสามีนั้นมีเชื้อสายทั้งครูหมอโนรา ครูหมอหนังตะลุง ครูหมอปืน ครูหมอตำแย และทวดและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ แต่ถ้าจะให้พูดว่าสิ่งไหนที่ให้โทษแล้วเป็นที่เกรงกลัวที่สุด คงหนีไม่พ้นครูหมอตายายโนรา ก่อนที่บ้านจะตั้งหิ้งครูหมอตายายโนรานั้น ตนเองต้องเป็นบ้า จำ

สติไม่ได้ เที่ยวพาลูกวัยแบเบาะวิ่งไปทั่ว สามีเล่าว่าเคยวิ่งจากอำเภอกันตังไปอำเภอนาโยงมาแล้ว โชคดีที่ตอนนั้นไม่ตาย เมื่อไปถามผู้รู้ซึ่งเป็นหมอบ้าน (หมอไสยศาสตร์) ก็พบว่าถูกครูหมอโนราให้โทษ จึงจัดการเข้าพิธีโรงครูใหญ่แทงเข้ และตั้งหิ้งครูหมอโนรา ตอนนั้นทราบว่าครูหมอตายายโนราข้างฝ่ายสามีจะมาอยู่ด้วย ซึ่งก็คือ ตาหลวงม่วงแก้ว-ม่วงทอง และแม่เทพธิดา หลังจากตั้งหิ้งก็หายสบายดีชีวิตราบรื่น เมื่อถึงช่วงหนึ่งที่ลูกชายคนที่ 3 กำลังจะเข้าเรียน ม.ศ.1 ก็ให้ตัวผอมแห้ง เหลืองซีด ไม่สบายเกือบตาย ตนจึงไปหาหมอที่โรงพยาบาล รักษาก็ไม่หาย จนต้องออกจากโรงเรียน ฝ่ายสามีจึงไปหาหมอบ้านอีกครั้งจึงทราบว่าครูหมอตายายโนราข้างฝ่ายตนเองย่าง ซึ่งก็คือ ขุนพิทักษ์ ตาม่วงทอง ตาหม่อมรอง และแม่ศรีมาลาเขาทำโทษ ไม่ต้องการให้เรียน แต่ต้องการให้เป็นโนรา จึงจำเป็นต้องให้ลูกออกจากโรงเรียน เพราะตอนนั้นไม่สบายหนัก แต่เมื่อหัดโนราจึงหายเป็นปกติ และในรุ่นหลานก็ยังเจออีกครั้ง ครั้งนี้ร้องไห้กันเป็นอย่างมากเลย เพราะหลานสาวอยู่ๆก็ไม่สบาย แล้วก็นอนนิ่งติดที่ ไม่รู้สึกตัว ไปโรงพยาบาลหมอเจาะน้ำไขสันหลังไปตรวจ หมอบอกว่าติดเชื้อราในสมอง เมืองไทยไม่มียารักษา ตนจึงขอตัวหลานพามาตายที่บ้าน แต่น่าอัศจรรย์ว่า หมอกำหนดให้ว่าคงไม่เกิน 7 วันต้องตาย แต่ตนเองและลูกสาว ซึ่งเป็นแม่ของคนที่ป่วยช่วยกันดูแลจนย่างเข้าเดือนที่ 6 แต่ยังไม่ตาย ตอนนั้นจึงแปลกใจว่าน่าจะมีเงื่อนงำบางอย่าง จึงไปหาหมอบ้าน เขาบอกว่า ไปลบหลู่ครูหมอตายายโนราเข้า เขาจึงโกรธทำโทษเอา เมื่อกลับมาถามลูกสาวซึ่งเป็นแม่ของหลานสาวคนที่ป่วย ก็ปรากฏว่าจริง จึงบนบานว่าถ้าหลานสาวหายจะรับโนรามาทำพิธีโนราโรงครูใหญ่ แล้วหลานก็หายจนสามารถเรียนจบปริญญาตรีแล้วตอนนี้ ...” (คลาด ชิตชลธาร, สัมภาษณ์วันที่ 25 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าของคลาด ชิตชลธาร สอดคล้องกับ พิทยา บุษรารัตน์ (2539) กล่าวไว้ว่า ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรานั้น หากลูกหลานเพิกเฉยไม่เซ่นไหว้ ไม่เคารพบูชา ครูหมอโนราอาจให้โทษด้วยวิธีต่างๆ เช่น ปวดหัว ปวดท้อง ปวดเมื่อยตามตัว หรือเกิดอาการบวมตามส่วนต่างๆ ของร่างกาย หรือเจ็บป่วยกระเสาะกระแสะ ผอมแห้งแรงน้อย ที่เรียกกันว่า “ครูหมอย่าง” หรือ “ตายายย่าง” หากเกิดอาการเช่นนี้ขึ้นแล้วก็ต้องไปหาหมอทางไสยศาสตร์ หรือคนทรงครูหมอโนรา มาตรวจหาสาเหตุว่าเกิดจากอะไร หากเป็นการกระทำของครูหมอโนรา ก็ต้องต้องแก้ไขกันต่อไป

หากจะกล่าวถึง ครูหมอตายายโนราโดยละเอียดนั้น สามารถจำแนกได้เป็น 3 กลุ่ม คือกลุ่มแรกคือครูหมอตายายโนราในตำนานการก่อเกิดโนรา ซึ่งเรียกว่า “ราชครู” พิทยา บุษรารัตน์ (2546, 295) กล่าวว่าราชครูโนรานั้นมีทั้งสิ้น 12 องค์ โดยแบ่งเป็นผู้ชาย 6 องค์ ได้แก่ พระยาสายฟ้าฟาด ขุนศรีศรัทธา พระเทพสิงหร พระม่วงทอง หม่อมรอง พรานบุญ และแบ่งเป็นผู้หญิง 6 องค์ ได้แก่ แม่ศรีมาลา แม่นวลทองสำลี แม่แขนอ่อนฝ่ายซ้าย แม่แขนอ่อนฝ่ายขวา แม่ศรีดอกไม้ แม่คิ้วเหิน กลุ่ม

ที่ 2 นั้นเป็นกลุ่มของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่กับฝ่ายโนรา เช่น ทวดเสือ ทวดเข้ (จระเข้) ทวดงู เป็นต้น และกลุ่มที่ 3 คือ กลุ่มตายายโนรา ซึ่งกลุ่มนี้ คือ วิญญาณบรรพบุรุษในชั้นหลังที่เคยฝึกหัดรำโนรา ฝึกหัดออกพรานหรือเป็นหมอโนราหรือมีความเกี่ยวพันกับโนรา เมื่อครั้นสิ้นชีวิตแล้วดวงวิญญาณยังคงปกปักรักษาลูกหลานโนราอยู่ตามสายตระกูลต่างๆ เช่น ปู่แป้น (โนราแป้น เครื่องงาม) ทวดเติม (โนราเติม เมืองตรัง) ปู่เพรียบ (โนราเพรียบ บ้านโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง) เป็นต้น นอกจากรายชื่อครูหมอตายายโนราที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นในจังหวัดตรังยังมีชื่อนามครูหมอตายายโนราอีกหลายองค์ทั้ง เช่น พระยาโถมน้ำ พระยาลุยไฟ พระยามือเหล็ก พระยามือไฟ ขุนโหร พระยาโหร ขุนพราน พระยาพราน พรานเฒ่า พรานแก่ แว่นทอง แว่นฟ้า แม่เทพธิดา ขุนพิทักษ์ ตาหมื่นเจ็ดบอง ทวดเอียดพร้าวอ่อน ตาขุนหลัด ตาหมื่นเศรษฐ์ ตาหมื่นราม โต๊ะเมฆ โต๊ะอุเชน ทัศนา พยาหน ทวดเพชร ทวดโยม ตาคงราช ตาขุนแก้ว ตาขุนทอง ตาขุนไกร แม่แขนอ่อนนางหงส์ แม่ศรีมาลา แม่นางนวลทองสำลี แม่สำเภา แม่เมาคลื่น แม่หมากอ่อน แม่สีดา แม่ศรีคงคา เป็นต้น

จากเหตุผลของความเดือดร้อนในรูปแบบต่างๆ ของชีวิตที่เกิดจากการกระทำโทษของครูหมอตายายโนราจึงเป็นแรงผลักดันที่สำคัญ ที่ก่อให้เกิดการทำพิธีโนราโรงครูขึ้นมา เพื่อขอขมาต่อครูหมอตายายโนรา อันเป็นที่มาของการ “เข้าครู” [20] หรือในบางกรณีก็อาจเกิดขึ้นจากการระลึกถึงคุณของครูหมอตายายโนราที่เชื่อกันว่าช่วยปกปักรักษาลูกหลานให้อยู่เย็นเป็นสุข ทำมาค้าขึ้น ประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน เหล่านี้ล้วนแต่เป็นปฐมเหตุแห่งพิธีกรรมการเข้าครูโนรา หรือพิธีโนราโรงครูก็เรียก อันเป็นเอกลักษณ์ของสังคมในภาคใต้และจังหวัดตรัง

หากย้อนไปค้นหาการก่อเกิดพิธีโนราโรงครูขึ้นครั้งแรก ของโนรา โนราศรีจันทร์ ได้เล่าว่าพิธีโนราโรงครูมีประวัติการก่อเกิด ดังนี้

> “...ยังมี “ไชชาย”[21] ชื่อว่านายกระทาเป็นคนจากกรุงศรีอยุธยาเที่ยวนำคณะออกเร่แสดงศิลปะการร่ายรำชนิดหนึ่ง ซึ่งสมัยนั้นยังไม่มีชื่อเรียก โดยเดินเร่ตีกลองเรื่อยมาทางภาคใต้ เมื่อชาวบ้านได้ยินเสียงจึงใช้ให้เด็กๆ วิ่งออกไปดูว่าเป็นเสียงอะไร ครั้นเมื่อเด็กๆ ออกไปดูแล้วก็ไม่สามารถบอกได้ว่าสิ่งที่เห็น คือ อะไร เพราะในเขตหมู่บ้านตนนั้นไม่มีสิ่งนั้น จึงกลับมาบอกแก่ผู้หลักผู้ใหญ่ว่า “โด่มา” ซึ่งเป็นภาษาถิ่นใต้อันมีความหมายว่า “โน้นมา” นัยว่ามีบุคคลหรือสิ่งใดๆ กำลังมา

---

[20] การเข้าครู หมายถึงการประกอบพิธีกรรมเพื่อไหว้ครู บวงสรวงบูชาครูตามแต่ชนิดของการเข้าครู ซึ่งครูในที่นี่ หมายถึง ครูหมอตายายเช่น ถ้าเป็นครูหมอตายายโนรา จะเรียกว่า เข้าครูโนรา หรือพิธีโนราลงครูหรือพิธีโนราโรงครู เป็นต้น

[21] ไชชาย เป็นสำนวนเปรียบเปรยผู้ชายที่ไม่มีหัวนอนปลายเท้า ไม่มีอาชีพเป็นหลักแหล่ง ค่ำไหนนอนที่นั่นเป็นคนที่ชอบแต่สนุก และเป็นที่รักของคนทั่วไป ใครมีงานการอะไรไชชายจะช่วยเหลือเสมอโดยไม่คิดค่าแรง แต่อาจต้องเลี้ยงข้าวให้ที่หลับที่นอนในบางครั้ง หรืออีกนัยยะหนึ่งหมายถึงกระทาชายคนหนึ่ง หรือกระไทชายคนหนึ่งตามท้องเรื่องนิทานไชชาย (เฉลียว เรืองเดช 2542)

ตั้งแต่บัดนั้นผู้คนจึงเรียกการรำนี่ว่า “โด่มา” ในภายหลังเพี้ยนคำมาเป็น “โนรา” เมื่อชาวบ้านได้เห็นฝีมือการรำของไชชายกระทาก็เป็นที่ชอบอกชอบใจ

ในสมัยนั้นยังมีเมืองกรุงศรีอยุธยาหนึ่งมีกษัตริย์ผู้ครองเมือง คือ “พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล” ซึ่งเป็นกษัตริย์ที่มีอุปนิสัยใจบุญแต่โกรธง่าย มีมเหสี ชื่อว่า “จันทาเทวีศรีมาลา” และมีธิดาชื่อว่า “นางนวล” ฝ่ายธิดา คือ นางนวลนั้นตั้งแต่เยาว์วัยมาถูกเลี้ยงดูให้อยู่แต่ในราชวังเป็นส่วนใหญ่ ไม่ค่อยได้ออกไปข้างนอก อยู่มาวันหนึ่งนางนวลเกิดอารมณ์เบื่อหน่ายสิ่งต่างๆ ในรั้วราชวังจึงทูลขอต่อพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลว่าจะออกไปเที่ยวดูสิ่งต่างๆ นอกราชวัง พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล ก็ทรงอนุญาตให้ออกไปพร้อมกับนางสนมกรมวัง

ครั้นเมื่อนางนวลได้ออกไปชมบ้านเมืองนอกราชวังก็บังเอิญไปเห็นการร่ายรำของนายไชชายกระทา จึงติดอกติดใจในการร่ายรำนั้นเป็นอย่างมาก เมื่อกลับมาในราชวังแล้วนางก็ยังคงร่ายรำตามอย่างนายไชชายกระทาไม่ว่างเว้น นางสนมกรมวังเห็นอาการผิดปกติของนางนวลที่เอาแต่ร่ายรำตามอย่างนายไชชายกระทา จึงเอาเรื่องราวนั้นไปซุบซิบนินทาจนความถึงพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล จึงทรงเข้าไปหานางนวลก็เห็นจริงอย่างข่าวที่เล่าลือกัน

พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล จึงเรียกโหรมาทำนายถึงความผิดปกติของนางนวล ครั้นเมื่อโหรตรวจดู แล้วก็ทูลบอกไปว่าไม่ได้เป็นความผิดปกติแต่อย่างใด เพียงแค่นางนวลไปเห็นการร่ายรำของนายไชชายกระทาและเกิดอาการหลงใหล จนกลายเป็นที่ครหานินทาของสนมกรมวังและประชาชนทั่วไป พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลได้ฟังดังนั้นจึงรับสั่งให้ประหาร ทั้งนางนวลและนายไชชายกระทาเสียทั้งคู่ เพราะบังอาจทำให้เสื่อมเสียพระเกียรติของพระองค์ ฝ่ายนายไชชายกระทาเมื่อรู้ความว่าจะต้องราชทัณฑ์จึงไหวตัวทันหนีไปเสีย ฝ่ายนางนวลนั้นไม่ทราบความแต่อย่างใด จึงยังคงใช้ชีวิตตามปกติและฝึกร่ายรำเรื่อยไป

คำสั่งของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลเรื่องการประหารนั้น ถูกโหรคัดค้าน โดยอ้างเอาเรื่องบาปเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลทรงเปลี่ยนพระทัย สั่งให้จับนางนวลใส่แพลอยน้ำไปพร้อมกับเสบียงต่างๆ ตามคำแนะนำของโหร ฝ่ายนางนวลเมื่อทราบความว่าพระราชบิดารับสั่งให้ลอยแพ ก็ยินดียอมรับราชทัณฑ์นั้นด้วยการดำเนินลงไปยังแพที่เตรียมไว้ ในตอนนั้นนั่นเองที่เทวดาเบื้องบนได้บันดาลให้กุมารมาจุติในครรภ์นางนวล

เมื่อถึงเวลาลอยแพปรากฏเป็นลมพายุพัดโหมรุนแรง พัดพาเอาแพของนางนวลลอยเหนือผิวน้ำไปติดอยู่ที่เกาะสีชัง ซึ่งไม่ได้เป็นเกาะเดียวกับเกาะกะชังในลุ่มทะเลสาบสงขลา ตามตำนานโนราพัทลุง แต่อย่างใด เมื่อแพนางนวลลอยมาติดที่เกาะสีชังแล้ว นางนวลก็ยังคงฝึกรำตามอย่างที่ได้ไปเห็นนายไชชายกระทารำเรื่อยมา โดยเอาเงาของแม่น้ำแทนกระจกในการฝึกรำ ครั้นเวลาผ่านไปนางนวลเกิดอารมณ์เบื่อหน่าย เพราะขาดเพื่อน เทวดาจึงบันดาลให้ก้อนหิน 3 ก้อนขึ้นมาเป็น “พรานหน้าไม้” มาเป็นเพื่อน “นางเพียร”เป็นแม่นม และ“นางเภา”เป็นแม่เลี้ยง ครั้นเมื่อนางนวลได้เพื่อนทั้งสามที่เกิดจากเทวดาบันดาลให้แล้ว ก็ได้ร่ายรำให้เพื่อนทั้ง 3 ดู

เวลาล่วงเลยไป 10 เดือน นางนวลถึงเวลาคลอดบุตร ก็ได้นางเพียรและนางเภามาช่วยเหลือในการทำคลอด กุมารที่คลอดออกมานี้ยังมีปาฏิหาริย์สร้างความอัศจรรย์ใจแก่นางนวลเป็นอย่างมาก คือ เมื่อคลอดมาได้ 3 วัน 7 วัน กุมารนี้ก็สามารถพูดจาได้ เวลาผ่านไป 7 ปี เมื่อกุมารเติบใหญ่ขึ้นก็สามารถร่ายรำตามอย่างนางนวลได้จนหมดสิ้น เหตุเพราะได้นางนวล เป็นครูสอนการร่ายรำนี้เรื่อยมา และได้พรานหน้าไม้เป็นเพื่อนเล่น

วันหนึ่งกุมารได้ชักชวนพรานหน้าไม้ไปท่องเที่ยวเล่นในป่าริมหาด ทั้งสองเที่ยวเล่นจนเหน็ดเหนื่อย จึงเผลอหลับไปใต้ต้นโพธิ์ต้นไทรริมหาดนั้น เทวดาเมื่อแลเห็นคนทั้งสองนอนหลับจึงบันดาลให้ทั้งสองรู้เหตุการณ์ในฝันเหมือนกันคือให้ทราบชื่อที่แท้จริงของนางนวลว่า ชื่อ “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” ตัวกุมารนั้นชื่อว่า “เทพสิงหร” ส่วนพรานหน้าไม้นั้นมีชื่อว่า “พรานบุญหน้าทอง” นอกจากนั้นเทวดายังได้เนรมิตเครื่องดนตรีประกอบการร่ายรำให้ อันประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง และปี่ โดยเครื่องดนตรีแต่ละอย่างมีชื่อปรากฏดังนี้ ทับใบหนึ่งชื่อ “น้ำตาตก” อีกใบหนึ่งชื่อ “นกเขาขัน” กลองชื่อว่า “เภรีนะจากโลกา” กลองนี้เมื่อผู้คนได้ฟังจะครื้นเครงในดวงจิต โหม่งฉิ่งนั้นทำมาจากไม้อินทรีย์หรือไม้ทำเลงลักษณะคล้ายระนาด ในตอนนั้นจะไม่เรียกว่าฉิ่งกับโหม่ง แต่จะเรียกทั้งคู่ว่า “นกดง”เมื่อกุมารและพรานหน้าไม้ตื่นจากฝันจึงนำความฝันมาเล่าสู่กันฟัง ปรากฏว่าทั้งสองคนนั้นฝันตรงกันและยังมีเครื่องดนตรีที่เทวดาเนรมิตให้ตั้งข้างกาย จึงรีบนำความไปเล่านางนวลและนำเครื่องดนตรีเหล่านั้นมาบรรเลงประกอบการร่ายรำเป็นที่สนุกสนาน

วันหนึ่งยังมีชาวประมงชาวนครศรีธรรมราช ได้พลัดหลงเข้าไปในเขตเกาะสีชัง ได้ยินเสียงดนตรีดังออกมาจากเกาะสีชัง จึงยังความสงสัยให้บังเกิด ชาวประมงจึงได้เดินขึ้นบนเกาะเที่ยวตามหาถึงที่มาของเสียงนั้น จนไปพบเห็นนางนวลและพระกุมารเทพสิงหรร่ายรำประกอบ

ดนตรี โดยมีพรานบุญหน้าทอง นางเพียร นางเภาบรรเลงเครื่องดนตรี ชาวประมงดูการร่ายรำจนเสร็จจึงได้ลงเรือประมงกลับไป

ฝ่ายเมืองกรุงศรีอยุธยา พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล เจ้าเมือง ได้จัดงานบุญทำขวัญเมือง ประสงค์จะจัดหามหรสพมาสมโภชงานบุญ ครั้นเมื่อชาวประมงชาวนครศรีธรรมราช รู้เข้าจึงได้เดินทางไปเข้าเฝ้าและบอกว่า ยังมีมหรสพอย่างหนึ่งที่น่าดูน่าชมเป็นอย่างมากอยู่ที่ฝ่ายเกาะสีชัง พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล จึงรับสั่งให้ชาวประมงนั้นไปเชิญมาแสดงสมโภชในงานบุญทำขวัญหลักเมือง

เมื่อชาวเมืองกรุงศรีอยุธยาได้เห็นการร่ายรำ ของนางนวลทอง สำลีศรีมาลาและพระกุมารเทพสิงหร จึงตกตะลึงในความสวยงาม และโจทย์จานเลื่องลือกันไปทั่วเข้าเขตรั้วราชวัง ความทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล พระองค์จึงทรงเสด็จพระราชดำเนินออกมาทอดพระเนตรโดยพระองค์เอง ในเบื้องต้นนั้นนางนวลทองสำลีศรีมาลาได้ร่ายรำก่อนพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลได้เห็นดังนั้น จึงมีพระราชดำรัสให้เข้าเฝ้าเฉพาะพระพักตร์ และไต่ถามถึงที่มาที่ไปว่าใครเป็นครูสอนรำและลูกหลานของใคร นางนวลทองสำลีศรีมาลาจึงทูลบอกความจริงไปว่าแท้จริงแล้วตนเองก็คือนางนวล ธิดาที่พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลเคยลอยแพไปเมื่อหลายปีก่อน

ฉากต่อมาพระกุมารเทพสิงหร ก็ออกร่ายรำ ปรากฏว่าฝีมือการร่ายรำนั้นงดงามกว่านางนวลทองสำลีศรีมาลาเป็นอย่างมาก พระยาสายฟ้าฟาด จึงเรียกพระกุมารเทพสิงหรมานั่งในตัก เพราะทราบความแล้วว่าคือหลานพระองค์เอง และยังได้พระราชทานเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ คือเทริด ปั้นเหน่ง ดอกประจำยาม กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน นอกจากนี้ยังมีสะพานเฉียงซ้ายขวามอบไว้ด้วย ส่วนปีกหรือหางหงส์นั้นก็ทรงแนะนำให้ใส่ไปด้วยเพื่อความสวยงามอย่างนกอย่างกินรี และมอบเจียรบาท คือ ผ้าห้อยให้ด้วย และได้พระราชทานอภัยโทษให้ รับให้นางนวลทองสำลีศรีมาลา พระกุมารเทพสิงหร และข้ารับใช้อีก 3 คน นั้นเข้าอยู่ในราชวังตามเดิม

ฝ่ายนายไชชายกระทาหนีพระราชทัณฑ์ จากกรุงศรีอยุธยาไปเจอชาวอินเดียคนหนึ่ง จึงชักชวนกันไปร่ายรำที่เมืองแขกมลายู ซึ่งต่อมากลายเป็นต้นแบบของ “มะโย่ง” ในปัจจุบัน เมื่อนายไชชายกระทาได้ไปฝึกรำอย่างมะโย่งผสมผสานกับการร่ายอย่างเดิมด้วยแล้วยิ่งเป็นการเพิ่มความสามารถให้กับตนเองมากยิ่งขึ้น ในตอนนั้นข่าวลือเกี่ยวกับการอภัยโทษนางนวลทองสำลีศรีมาลาได้มาถึงนายไชชายกระทา นายไชชายกระทาจึงรีบเดินทางกลับไปยังกรุงศรีอยุธยา เพื่อร่ายรำในเมืองกรุงศรีอยุธยาตามเดิม และยึดเอาการแต่งกายตามอย่างที่พระยาสายฟ้าฟาดหน้า

> เลือดเดือดดาลมอบให้แก่พระกุมารเทพสิงหร สถานที่รำของนายไชชายกระทาได้สร้างขึ้นเป็นเพิงพักอย่างง่าย มีเสา หลังคา และพนักกั้นเขตแดน ช่วงเวลาของการรำของนายไชชายกระทานั้นได้ร่ายรำ ทั้งกลางวันและกลางคืน ส่วนชื่อเรียกนั้นได้เปลี่ยนจาก “โด่มา” เป็นโนราชาตรี เพราะมีการเพี้ยนเสียง และมีการสวมเทริดอย่างกษัตริย์จึงเอารูปลักษณ์ ทั้งเสียงเรียกและภาพที่ปรากฏมาผสานกันเป็นโนราชาตรี การร่ายรำชนิดนั้นจึงมีชื่อเรียกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา
>
> โนราชาตรีตามอย่างของนายไชชายกระทานั้นได้มีการสืบทอดท่ารำเรื่อยไป แต่ในครั้งนั้นโนรายังขาดสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจทำให้มีการไขว่เขว นายไชชายกระทาจึงอ้างเอาพระคุณพ่อแม่ปู่ย่าตายายมาเป็นที่พึ่งมาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ จึงได้จัดทำพิธีระลึกคุณขึ้นมา อันเป็นปฐมบทแห่งพิธีโนราโรงครู โดยมีมนตร์ลำนึก ซึ่งเป็นมนตร์ที่สำเร็จด้วยการนึกอธิษฐานเป็นสื่อแทนในการติดต่อระหว่างวิญญาณพ่อแม่ปู่ย่าตายายกับตัวนายไชชายกระทา...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของพิธีโนราโรงครูของโนราศรีจันทร์นั้น มีความเกี่ยวข้องกับรายชื่อราชครูโนราที่เป็นกลุ่มคนที่มีเชื้อสายกษัตริย์ กับนายไชชายกระทาซึ่งเป็นเชื้อสายสามัญชน ซึ่งต่อมาโนราได้ยึดเอาทั้งรายชื่อของราชครูโนราและครูหมอโนราในลำดับชั้นสามัญมานับถือเป็นครูหมอตายายโนราร่วมกัน การก่อเกิดพิธีโนราโรงครูนั้น เป็นเพราะนายไชชายกระทารู้สึกไร้หลักยึดเหนี่ยวจิตใจ จึงอาศัยเอาบุญคุณของพ่อแม่ปู่ย่าตายายในอดีตมาเป็นหลักยึดเหนี่ยวจิตใจ หากพิจารณาประเด็นนี้ ก็มีความสอดคล้องกับฐานความเชื่อเรื่อง “ผีบรรพบุรุษ” ซึ่งเป็นความเชื่อที่มีอยู่ทั่วไปตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย จึงกล่าวสรุปได้ว่า ปฐมบทของการเกิดพิธีโนราโรงครูนั้นเกิดจากความต้องการระลึกถึงบุญคุณของพ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ครูบาอาจารย์ต่างๆ ที่นับถือกันให้มาเป็นเสาหลักในชีวิตไว้ยึดเหนี่ยวจิตใจในยามมีปัญหาชีวิต แต่เมื่อเวลาผ่านไปบรรดาครูหมอตายายโนราก็มีเพิ่มขึ้น และแตกกิ่งก้านสาขาไปตามสายตระกูลและพื้นที่ต่างๆ อีกทั้งเรื่องเล่าในมิติของตำนานโนราก็ถูกปรุงแต่งด้วยการให้คุณค่าของผู้คนในท้องที่ต่างๆ ผนวกกับช่วงเวลาที่ยาวนานจึงทำให้เอกลักษณ์ของโนราทั้งรายชื่อครูหมอตายาย ธรรมเนียมการปฏิบัติในพิธีกรรม ท่าทางการร่ายรำ และอื่นๆ แตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีจุดร่วมบางจุดที่ยังคงยึดถือเหมือนกัน ในความคิดเห็นของโนราล่องกล่าวว่า

> “...การเข้าครูโนราหรือการทำพิธีโนราโรงครูนั้น เป็นการระลึกถึงคุณของครูหมอตายาย ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว แต่ดวงวิญญาณยังไม่ไปไหน แต่ยังคอยรักษาลูกหลานอยู่ตลอดเวลา การทำพิธีโนราโรงครูจึงเป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่อมุ่งหวังให้วิญญาณของบรรพบุรุษเหล่านั้นได้มารับเอาข้าวปลาอาหาร ตลอดจนเครื่องบูชาต่างๆ ไป หรือในบางกรณีที่ครูหมอตายาย เหล่านั้นทำโทษให้ลูกหลานเจ็บไข้หรือเกิดความวิบัติต่างๆ เพราะ

> ไม่ใส่ใจในครูหมอตายายเหล่านั้น พิธีโนราโรงครูก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถใช้พื้นที่นี้ขอขมาต่อวิญญาณของครูหมอตายายโนราได้...” (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

ฉะนั้นพิธีโนราโรงครูจึงหมายถึง พิธีไหว้ครูของโนรา เพื่อเป็นการเซ่นสรวงและระลึกถึงคุณครูหมอตายายฝ่ายโนราตามกำหนดสัญญา หรือเพื่อการแก้อาถรรพ์ความเจ็บป่วยที่เชื่อว่ามาจากการกระทำของครูหมอตายายโนรา และเพื่อขอความอำนวยพรจากครูหมอตายายโนราให้ชีวิตเป็นสุขร่มเย็น เป็นต้น โนราโรงครูมีทั้งหมด 2 แบบ คือ พิธีโนราโรงครูเล็ก/พิธีโนราโรงค้ำครูก็เรียก ลักษณะพิธีโนราโรงครูแบบนี้จะประกอบพิธีกรรม 2 วัน 1 คืน คือ เริ่มในเย็นวันพุธ พิธีจะแล้วเสร็จในช่วงเย็นของวันพฤหัสบดี การรำในลักษณะนี้อาจเป็นการรำตามกำหนดสัญญาตามที่ตกลงกันเช่น 5, 7, 9, 12 ปี ต่อ 1 ครั้ง หรือรำแก้บนในกรณีที่มีลูกหลานบนบานสารกล่าวเมื่อยามที่เป็นทุกข์ หรือรำเพื่อแก้อาถรรพ์ที่เกิดจากครูหมอโนราให้โทษ เช่น เกิดการเจ็บป่วย ความระส่ำระสายในชีวิต ซึ่งเชื่อกันว่าเกิดจากลูกหลานโนราไม่ให้ความเคารพนับถือ เพิกเฉย หรือแสดงอาการไม่ยำเกรงต่อครูหมอตายาย หรือในบางกรณีอาจจัดขึ้นเนื่องจากความผาสุกของบรรดาลูกหลาน และต้องการแสดงความกตัญญูต่อครูหมอโนรา จึงจัดหาโนรามาประกอบพิธีเซ่นสรวงครูหมอโนราให้ได้รับข้าวของบวงสรวงต่างๆ

พิธีโนราโรงครูใหญ่/พิธีโนราโรงครูแทงเข้/พิธีโนราโรงครูถือหัวควาย จะเริ่มประกอบพิธีในเย็นวันพุธและสิ้นสุดพิธีในเย็นวันศุกร์ รวม 3 วัน 2 คืน พิธีนี้ถือเป็นพิธีโนราโรงครูที่สมบูรณ์แบบที่สุด สาเหตุการจัดพิธีในรูปแบบนี้ก็คล้ายๆ กับการจัดในรูปแบบของโรงค้ำครู แต่อาจมีเหตุผลอื่นที่นอกเหนือไปกว่านั้นเช่น เพื่อต้องการผูกผ้าใหญ่แทงพอก เพื่อเป็นการสืบทอดทายาทโนรารายใหม่ พิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นมีรายละเอียดค่อนข้างซับซ้อน และหลากหลายแง่มุมในมิติของความเชื่อ การดำเนินพิธีก็จะคล้ายๆ กับโนราโรงครูเล็ก แต่อาจมีความแตกต่างในรายละเอียด และการแสดงที่เพิ่มมาเช่น การเล่นบทพระสุธน-มโนราห์ ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “รำคล้องหงส์” และมีการเล่นบทไกรทอง ที่เรียกกันทั่วไปว่า “แทงเข้/แทงหยวก” ซึ่งเป็นรูปสมมติของจระเข้ที่ชื่อว่า “ชาละวัน” อนึ่ง ถ้าวันที่แทงเข้ซึ่งเป็นวันศุกร์ตรงกับวันพระ โนราก็จะเลื่อนออกไปแทงเข้ในวันเสาร์ ฉะนั้นช่วงเวลาของการทำพิธีจึงกลายเป็น 3 วัน 3 คืนโดยปริยาย ทั้งนี้ทั้งนั้นในบางพื้นที่ก็อาจมีรายละเอียดพิธีของโนราโรงครูใหญ่ที่แตกต่างออกไปอีกกล่าวคือ จะมีการรำ “ฟันหัวควาย” หรือ “รำเข้าเกาะ” หรือ “รำถือหัวควาย” ก็เรียก ซึ่งบทที่เล่นก็จะเป็นบท “ทรพี-ทรภาพ” สำหรับงานวิจัยนี้จะมุ่งศึกษาเกี่ยวกับพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง จึงจะขอกล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับพิธีโนราโรงครูใหญ่เท่านั้น เพราะโรงครูเล็กนั้นเป็นเพียงพิธีกรรมบางส่วนที่ตัดทอนออกมาจากโรงครูใหญ่ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ฉะนั้นการกล่าวถึงรายละเอียดของพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นจึงถือได้ว่าครอบคลุมและสมบูรณ์ที่สุดสำหรับพิธีโนราโรงครู

โนราโรงครู: วิถีโนรากับความสามัคคีในชุมชน

พิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นเป็นพิธีที่สำคัญที่สุดของการประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับโนรา โดยปกติทั่วไปแล้วพิธีนี้จะไม่มีการจัดขึ้นบ่อยนัก เว้นแต่ มีเหตุจำเป็นบางประการ เนื่องจากรูปแบบพิธีกรรมของพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น ค่อนข้างซับซ้อนและยุ่งยาก อีกทั้งมีค่าใช้จ่ายค่อนข้างสูง ฉะนั้น

หากลูกหลานโนรานั้นขาดความพร้อมทางด้านกำลังแรงงานและกำลังทรัพย์แล้วนั้นการทำพิธีโนราโรงครูใหญ่จึงกลายเป็นเรื่องที่ยากยิ่ง สำหรับการเตรียมการในช่วงก่อนถึงวันทำพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น เจ้าภาพจะต้องจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ ข้าวปลาอาหารเพื่อจะให้เป็นเครื่องบวงสรวงครูหมอตายายโนรา และเลี้ยงดูปูเสื่อสมาชิกของคณะโนราที่จะมาประกอบพิธี หรือแม้แต่ชาวบ้านทั่วไปที่มาช่วยงานหรือมาดูโนรา อย่างไรก็ตามสิ่งเหล่านั้นก็ยังคงสามารถทำได้โดยใช้กำลังคนไม่กี่คน แต่สำหรับสิ่งที่จำเป็นต้องใช้กำลังแรงกายจากความร่วมมือของลูกหลานโนราและเพื่อนบ้านคือ “การสร้างโรงโนรา”

โรงโนรา คือ โรงพิธีชั่วคราวที่โนราใช้ประกอบพิธีกรรม ใช้ร่ายรำและกินอยู่หลับนอนตลอดงานพิธีโนราโรงครู การสร้างโรงโนรานั้นจำเป็นต้องมั่นคงแข็งแรงในระดับหนึ่ง กำลังกายและสติปัญญา ความรู้ความเข้าใจในหลักการสร้างโรงโนราของลูกหลานโนรา ตลอดจนเพื่อนบ้านที่มาช่วยจึงเป็นสำคัญ เพราะพิธีโนราโรงครูนั้นเป็นพิธีที่แฝงด้วยเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยทางภูมิปัญญาชาวบ้านและคติความเชื่ออย่างมากมาย รายละเอียดปลีกย่อยเหล่านี้จำเป็นต้องพึ่งพลังความสามัคคีกันของผู้คนหลายๆ คนจึงจะสามารถดำเนินงานต่อไปได้

ก่อนจะถึงวันที่สร้างโรงโนราเจ้าภาพซึ่งในที่นี่หมายถึงเจ้าของบ้าน จะมีการกระจายข่าวแก่ลูกหลานในสายตระกูล ตลอดจนเพื่อนบ้านเพื่อขอแรงงานมา “ลงแขก” ในการตระเตรียมวัสดุต่างๆที่หาได้ในชุมชน องค์ประกอบของโรงโนรา ได้แก่ ไม้, จากมุงหลังคา, แชงหรือกระแชง, เถาวัลย์ เจ้าภาพจะเกณฑ์แรงงานของลูกหลานตลอดจนเพื่อนบ้านเข้าป่าไปตัดไม้ เช่น ต้นหมากมาทำเสาโรง ต้นมะพร้าว มาทำหมอนรองพาไล ไม้ไผ่มาทำพนัก เป็นต้น จนเพียงพอต่อการสร้างโรงโนรา เมื่อถึงวันที่จะสร้างโรงโนรากำลังแรงงานที่ได้ขอไว้ก็จะมาชุมนุมปรึกษาหารือกัน ภาพที่ปรากฏนั้นเป็นภาพแห่งความสามัคคีของคนในชุมชนทั้งที่เกี่ยวดองเป็นญาติมิตรและทั้งที่เป็นเพียงเพื่อนบ้านกัน การแบ่งงานกันทำในขั้นตอนการสร้างโรงโนรานั้นค่อนข้างจะชัดเจนคือ ผู้ชายทั้งเด็ก วัยรุ่น ตลอดถึงผู้เฒ่าผู้แก่จะรู้หน้าที่ตนเองว่าจะต้องมาช่วยในการปลูกสร้างโรงพิธี ในขณะที่ผู้หญิงทั้งที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่นั้นจะมีหน้าที่ในการหุงหาอาหารและน้ำดื่ม เพื่อใช้เลี้ยงดูแรงงานที่มาช่วยและเป็นการแสดงความขอบคุณด้วย

ในการสร้างโรงโนรานั้น การเลือกพื้นที่ปลูกสร้างโนราก็เป็นสิ่งสำคัญไม่น้อย เพราะที่ตั้งโรงพิธีโนราจะต้องเป็นที่โอ่งโถง ไม่สกปรก ไม่คับแคบ ไม่ตกอยู่ใต้เงาหลังคาบ้าน ดังเช่นในคำกาศครูโนราตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า

> “...ไหว้นางหงส์กรุงพาลีไหว้นางธรณีเมขลา ทั้งบริถิวราชาภูมิมหาลาภมหาชัย ไหว้นางโภชวัตดีธรณีเนื้อเย็นแม่เป็นใหญ่ คืนนี้เล่นเต้นรำบนเหนือแม่ คืนนี้แหละขอขำความอำภัย ลูกบ้วนน้ำลายคายชานหมากใส่แม่อย่าถือใจลูกเลยหนา ออว่าตรงนี้มันโองโถงขอที่ตั้งโรงมโนราห์ ขอที่ตั้งเชี่ยนขอที่ตั้งฉัตรที่ตั้งนมัสโรงบิญจา สองคืนสามวันเป็นโรงข้าฝ่าเท้าอย่าทวงอย่าได้ทัก...”

จากบทกาศครูจะเห็นได้ว่า มีการกล่าวถึงการขอพื้นที่จากเจ้าที่เจ้าทางทั้งหลาย เพื่อตั้งโรงพิธีโดยมีการกล่าวไว้เกี่ยวกับสถานที่ในการสร้างโรงพิธีอย่างชัดเจนว่า “โองโถง” (โอ่โถง) ซึ่งหมายความว่า เป็นสถานที่ที่ปลอดโปร่งโล่งเตียน อย่างไรก็ตามสำหรับการเลือกสถานที่สร้างโรงโนรา

นั้นส่วนใหญ่จะเลือกสร้างตรงที่เดิมที่เคยสร้างมาก่อน (สำหรับในกรณีที่เคยทำพิธีโนราโรงครูมาแล้ว) แต่ถ้าเป็นการสร้างโรงพิธีครั้งแรก อาจต้องหาผู้รู้หรือคนเฒ่าคนแก่มาช่วยเลือกสถานที่สร้างโรงให้

ยังมีความเชื่อประการหนึ่งเกี่ยวกับสถานที่ที่เคยสร้างโรงโนราว่า ที่ดินตรงนั้นจะกลายเป็นที่ดินของโนรา หลังจากเสร็จสิ้นพิธีโนราโรงครูไปแล้ว ที่ดินในส่วนนั้นจะถูกปล่อยว่างไว้ จะไม่มีการปลูกพืชหรือสร้างสิ่งปลูกสร้างใดๆ ทับที่นั้นเด็ดขาด เพราะไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าจะถูกครูหมอตายายโนราทำโทษให้เกิดทุกข์เหตุเภทภัยต่างๆ แก่ครอบครัวและลูกหลานในสายตระกูลนั้นๆ สอดคล้องกับการศึกษาเรื่องโนราโรงครู “คณะเฉลิมประพา” จังหวัดปัตตานี ของ ประสิทธิ์ รัตนมณี และนราวดี โลหะจินดา (2550) กล่าวว่า พื้นที่ดินที่เคยรับโนรามาแสดงประจำปี ผู้ที่เป็นเจ้าของบ้านมักจะไม่มีการปลูกสร้างสิ่งใด จะเว้นว่างไว้สำหรับปลูกโรงพิธี ส่วน เทือน หนูเรือง ซึ่งเป็นหมอโนรา (หมอไสยศาสตร์ประจำคณะโนรา) กล่าวว่า

> “...ที่ดินที่เคยสร้างโรงโนรานั้นจะไม่สามารถปลูกต้นไม้หรือปลูกสร้างอาคารทับได้โดยเด็ดขาด เพราะเป็นการทับที่ดินของโนรา แต่อย่างไรก็ตามหากในกรณีที่จำเป็นจริงๆ ก็สามารถยกเลิกที่ดินบริเวณนั้นได้ ด้วยการใช้เวทย์มนตร์คาถาร่ายกำกับในการยกเลิก...” (เทือน หนูเรือง, สัมภาษณ์วันที่ 13 พฤศจิกายน 2555)

เมื่อได้สถานที่ที่จะสร้างโรงพิธีแล้วขั้นตอนการสร้างโรงโนราก็เริ่มขึ้น รูปแบบการสร้างก็เป็นอย่างโรงพิธีที่มุงหลังคาเพิงหน้าจั่วทั่วไป ส่วนคติความเชื่อการหันหน้าโรงโนรานั้น จากการสัมภาษณ์ประสิทธิ์ คงแก้ว (สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2555) ซึ่งเป็นหัวหน้านายพรานประจำคณะมโนราห์ล่องน้อยฉลวยศิลป์ ได้บอกเล่าสอดคล้องกับ โนราศรีจันทร์ (จันทร์ ทดแทน สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2555) ว่า สำหรับโรงพิธีของโนราส่วนใหญ่นั้นนั้นจะสร้างหันหน้าจั่วไปทางทิศตะวันตก- ตะวันออกเท่านั้น เรียกว่า “ลอยหวัน” หากหันหน้าไปทางทิศเหนือ-ใต้นั้นเรียกว่า “ขวางหวัน” ซึ่งคำว่าลอยหวันหรือขวางหวันนั้น พิจารณาได้จากการขึ้นลงของดวงอาทิตย์ (หวัน คือ ดวงอาทิตย์) ถ้าหลังคาของโรงโนราตั้งอยู่ในแนวตะวันตก-ตะวันออก นั้นดวงอาทิตย์จะส่องแสงเข้าทางจั่วฝั่งทิศตะวันออกในตอนเช้า และจะส่องแสงลอดหน้าจั่วฝั่งตะวันตกอีกครั้งในยามเย็น เช่นนี้เรียกว่า ไม่เป็นการขวางทางดวงอาทิตย์ หรือที่เรียกว่า “ลอยหวัน” ในทางกลับกันการสร้างโรงพิธีหันหน้าไปทางทิศเหนือ-ใต้ นั้นแสงดวงอาทิตย์นั้นจะสองลอดทางข้างโรง และในยามเที่ยงดวงอาทิตย์จะลอยข้ามผ่านหลังคา ในลักษณะที่ว่าหลังคาโรงพิธีตั้งขวางทางการโคจรดวงอาทิตย์ หรือที่เรียกว่า “ขวางหวัน”

แต่จากการศึกษาเรื่องการแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน ของพิทยา บุษรารัตน์ (2546, 314) กล่าวว่า หน้าโรงโนราหันไปทิศเหนือหรือใต้เรียกว่า “ลอยหวัน” (ลอยตะวัน) จะไม่หันหน้าไปทิศตะวันออกหรือตะวันตก เพราะเป็นการ “ขวางหวัน” (ขวางตะวัน) จากข้อมูลเกี่ยวกับการหันหน้าโรงโนรานั้นได้กลายเป็นความแตกต่างในส่วนของรายละเอียดระหว่างพื้นที่จังหวัดตรัง กับพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา แต่อย่างไรก็ตามทั้งสองพื้นที่ยังมีจุดร่วมเดียวกันคือ หากโรงโนราขวางนั้นจะนำมาซึ่งเสนียดจัญไรให้เกิดขึ้นขณะที่ทำพิธี

หรือหลังเสร็จสิ้นพิธี เพราะโรงโนรานั้นถูกสร้างขึ้นขัดขวางทิศทางการโคจรของดวงอาทิตย์ หรือในทางความเชื่อคือ พระอาทิตย์ซึ่งเป็นเทวดานพเคราะห์พระองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นใหญ่ในหมู่เทวดานพเคราะห์ทั้ง 9 องค์

โรงโนราจะประกอบด้วยเสาโรงทั้งหมด 8 เสา โดยบริเวณเสาทั้ง 8 นั้นจะมีการผูกไม้ยกระดับขึ้นจากพื้นประมาณเข่า ผูกรายรอบโรงพิธีเพื่อเป็นการกั้นเขตโรงโนรา หรือที่เรียกว่า “พนัก” หลังคาโรงโนราจะ มีหน้าจั่ว 2 ด้าน หลังคามุงด้วยจากและ “แชง” [22] 3 ตับ ไว้ใต้จากที่มุงหลังคาอีกชั้นหนึ่ง คติความเชื่อเกี่ยวกับการมุงหลังคาด้วยแชงนั้นเกิดจาก ความเชื่อเรื่องผีนางโอกระแชงหรือผีแชง ซึ่งเป็นผีที่คอยรักษาโรงโนรา ช่วยป้องกันไม่ให้ผีร้ายอื่นๆ เข้ามารบกวนขณะทำพิธีได้ จากการเฝ้าติดตามสังเกตการทำพิธีของคณะโนราศรีวรรณะ (จุก) ศ. แป้นตรัง ไปทำพิธีโนราแทงเข้และถือบหัวควาย ที่บ้านนายสมศักดิ์ คงประสม บ้านเลขที่ 2 หมู่ 13 ตำบลเขาวิเศษ อำเภอวังวิเศษ จังหวัดตรัง พบว่าที่นี่มีการนับถือ “ผีแชง” ร่วมกับผีครูหมอตายายโนรา แต่โนราศรีวรรณะ (จุก) กล่าวว่า การเรียกว่าผีแชงนั้น เป็นเหมือนการไม่ให้เกียรติแก่กันและกัน โนราศรีวรรณะ (จุก) จึงเรียกว่า “เจ้าเมืองฝ่ายซ้าย” แทนชื่อ “ผีแชง” โดยรายชื่อเจ้าเมืองฝ่ายซ้าย (ผีแชง) ที่ปรากฏในวันที่ทำพิธีนั้นได้แก่ พ่อปู่ องค์เทพยิน องค์เทพยา องค์เทพารักษ์ แม่วัน แม่จัน แม่อบ แม่ศรีดอกไม้ การทำพิธีโนราโรงครูให้กับเจ้าของบ้านที่มีการนับถือผีแชงนั้น จะต้องมีการฆ่าควาย แล้วเอาควายทั้งตัว มาวางไว้ในพุ่มไม้ที่ทำขึ้นเพื่อสมมติว่าเป็นป่า หรือที่เรียกว่า “เกาะ” มาเป็นเครื่องบูชาให้กับผีแชงได้กินทั้งเลือดและเนื้อ ซึ่งคล้ายๆ กับ “พิธีเลี้ยงดง” ของทางภาคเหนือที่มีผีปู่แสะย่าแสะมากัดกินเนื้อควายเช่นกัน ส่วน พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่าการใช้กระแชงมุงหลังคานั้นเพื่อเป็นการระลึกถึงนางนวลทองสำลีเมื่อครั้งโดนลอยแพได้เอากระแชงบังแดด ส่วนในความเชื่อของชาวบ้านนั้น เชื่อกันว่า โรงโนรามีผีที่คอยรักษาโรงพิธีอยู่นั่นก็คือ ผีแชง ฉะนั้นการมุงหลังคาด้วยกระแชงจึงเป็นการสื่อความหมายตามความเชื่อถึงผีนางโอกระแชงหรือผีแชง

ด้านหน้าจั่วของโรงโนรานั้น จะกั้นด้วยจากทั้งสองด้าน นอกจากนี้แล้วโรงโนรายังประกอบด้วย ส่วนสำคัญๆ อีก 3 ส่วน คือ “ศาล” (บางที่เรียกว่าพาไล) ซึ่งหมายถึง ปรำสำหรับวางเครื่องบวงสรวงที่ยกสูงจากพื้น อยู่ด้านในสุดของโรงพิธี โดยในจังหวัดตรังส่วนใหญ่จะยกศาลสูงในระดับท้องหรือออก แต่สำหรับในจังหวัดสงขลา นครศรีธรรมราชบางพื้นที่ และพัทลุงนั้นจะสร้างศาลเหนือศีรษะ “ห้องแต่งตัว” คือ ส่วนที่เพิงออกไปทางด้านข้างของโรงโนรา ซึ่งส่วนใหญ่จะสร้างให้อยู่ทางทิศใต้ของโรงโนรา เพื่อใช้เป็นที่แต่งตัวของสมาชิกนางรำในคณะโนรา ส่วนฝั่งตรงข้ามห้องแต่งตัวจะมีการเพิงหลังคาออกไปเช่นกัน เพื่อสร้างให้เป็น “พาไล”[23] ในท้องโรงโนราจะปูสาดด้วยเสื่อ โดยเฉพาะตรงบริเวณกลางโรงโนราจะมีการปูด้วยเสื่อที่ทำจากต้นคล้า หรือในภาษาถิ่นใต้เรียกว่า“สาดคล้า” [24] เท่านั้น

---

[22] แชงหรือกระแชง คือ การเย็บใบจาก/ใบสาคู/ใบเตย โดยใช้ส่วนหัวต่อกับส่วนหัวแล้วปล่อยให้ส่วนปลายของใบไม้นั้นๆ อยู่ส่วนปลาย

[23] พาไล คือ ส่วนที่เพิงหลังคาออกไปทางข้างโรงโนรา โดยจะอยู่ฝั่งตรงข้ามกับห้องแต่งตัว ส่วนใหญ่นิยมยกพื้นให้สูงขึ้นเล็กน้อย เพื่อใช้เป็นที่นั่งดูโนรา หรือใช้เป็นที่นั่งของพระสงฆ์ในกรณีที่มีการนิมนต์พระสงฆ์มาประกอบพิธีบางอย่างร่วมด้วย

[24] สาดคล้า คือ เสื่อที่ทำจากต้นคล้า โดยการสานเป็นลายขัดกัน

เกร็ดความเชื่อเล็กๆ น้อยๆ เกี่ยวกับการโรงโนรานั้นยังมีอีกประการคือ โรงโนรานั้นจะต้องไม่มีการตอกด้วยตะปูหรือลิ่มอย่างเด็ดขาด แต่จะใช้การมัดด้วยเถาวัลย์ หรือเจาะรูเสาไม้เท่านั้น เพราะโรงพิธีนี้เป็นโรงชั่วคราว จึงห้ามไม่ให้ใช้การตอกด้วยตะปูหรือลิ่ม

เมื่อสร้างโรงโนราเสร็จเป็นที่เรียบร้อย แรงงานที่มาช่วยนั้นก็อาจจะต้องอยู่ช่วยเจ้าภาพในการจัดเตรียมสถานที่ทั้งที่ต้อนรับแขกเหรื่อที่จะมาร่วมพิธี การจัดเตรียมบริเวณรอบบ้าน เพื่อใช้เป็นโรงครัวชั่วคราวในการประกอบอาหาร การจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ ที่ต้องใช้ในการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ อาทิ การสานจงราชหรือสอบราช การเย็บแชงหรือกระแชง เป็นต้น จะเห็นได้ว่างานพิธีโนราโรงครู นั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ “แรงงาน” จากคนหลายๆ กลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นวัยเด็ก หนุ่มสาว หรือแม้แต่คนเฒ่าคนแก่ เพราะงานบางประเภทเหมาะสำหรับผู้ที่มีพลังกายแข็งแรงอย่างหนุ่มสาว งานบางประเภทเหมาะสำหรับคนที่มีประสบการณ์สูงอย่างคนเฒ่าคนแก่ เป็นต้น คุณค่าของความสัมพันธ์ในเครือญาติ และความมีไมตรีระหว่างกันของคนในชุมชน จึงได้รับการตอกย้ำและกระชับให้แน่นแฟ้นยิ่งขึ้นด้วยงานพิธีโนราโรงครู

นอกจากการเตรียมการทั้งเรื่องสถานที่ ข้าวของเครื่องใช้ต่างๆ แล้ว เจ้าภาพหรือลูกหลานโนราในสายตระกูลนั้นๆ ที่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศาสตร์แห่งครูหมอตายายโนรา หรือบางครั้งก็เป็นร่างทรงครูหมอตายายโนรา ก็มักจะได้รับการไหว้วานให้ช่วยจัดแต่ง “หิ้งครูหมอ”[25] ให้สะอาดเรียบร้อยด้วย ซึ่งโดยปกติแล้วหิ้งครูหมอเป็นเหมือนดั่งพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ลูกหลานโนรามักจะไม่ไปกล้ำกราย หรือยุ่งเกี่ยวหากไม่มีความจำเป็น หรือเป็นวันพระที่จะต้องจุดธูปเทียนบูชา จึงทำให้หิ้งครูหมอนั้นมักจะมีใยแมงมุม ฝุ่นผงต่างเกาะเกรอะกรัง หิ้งครูหมอตายายโนรานั้นจะมีองค์ประกอบบางส่วนที่คล้ายและแตกต่างจากครูหมอตายายประเภทอื่นๆ โดยองค์ประกอบของหิ้งครูหมอที่จะต้องมี คือ หิ้ง ผ้าเพดานที่ดาดไว้ด้านบน กระถางธูป เชิงเทียน แจกันดอกไม้ เชี่ยนครู และสิ่งที่มีเฉพาะของหิ้งครูหมอตายายโนรา ก็คือ เครื่องมือหรืออุปกรณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวของกับโนรา เช่น เทริด ยอดเทริด หน้าพราน หน้านางทาสี บางที่ก็พบว่า มีหอก ดาบ พระขรรค์ กริช มีดหมอ เครื่องโนรา เล็บโนรา กำไลโนรา ก็มีให้เห็นบ้าง อนึ่ง คติการทำหิ้งครูหมอตายายโนรานั้นอาจแตกต่างกันไปแต่ละท้องที่ พบว่าบ้างท้องที่นั้นจะทำหิ้งจากไม้กระดานเพียงแผ่นเดียว บางที่ก็ทำเป็นชั้นมีขาคล้ายโต๊ะ บางที่ใช้ไม้ไผ่สานหรือที่เรียกว่า “ตอก” สานกันอย่างหยาบๆ ทำเป็นหิ้ง บางที่ก็ทำคล้ายอาศรมฤาษีขนาดย่อ บางที่ก็ทำเป็นแคร่วางไว้กลางห้องมีผ้าเพดานดาดข้างบน หรือบางที่ก็ใช้หิ้งพระสำเร็จรูปที่วางขายในท้องตลาดมาใช้ แต่อย่างไรก็ตามหิ้งที่มีความแตกต่างกันนี้ ย่อมขึ้นอยู่กับครูหมอตายายโนราแต่ละองค์ในแต่ละสายตระกูลว่าต้องการแบบไหน เฉกเช่นเดียวกันกับการสร้างบ้านของคนแต่ละคนที่ย่อมแตกต่างกันออกไปในรายละเอียด

[25] หิ้งครูหมอ คือ สถานที่สิงสถิตของครูหมอตายาย

เย็นวันพุธ : ยามนกชุมรัง โนราชุมนุม

การเตรียมความพร้อมในการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ นอกจากจะเป็นหน้าที่ของลูกหลานโนราที่เป็นเจ้าภาพแล้ว ทางฝ่ายโนราเองก็ต้องมีการเตรียมความพร้อมในหลายๆ ด้านเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการนัดแนะสมาชิกในคณะเกี่ยวกับวันเวลาและสถานที่ที่จะไปรำ อีกทั้งยังต้องระบุจำนวนสมาชิกของคณะโนราที่จะไปด้วย โดยจะยึดเอาตำแหน่งหน้าที่ในการทำพิธีเป็นหลัก กล่าวคือ ในการประกอบพิธีโนราโรงครูนั้นจะต้องมี โนราใหญ่ 1 คน นายพราน 1 คน นางทาสี 1 คน (อาจไม่มีก็ได้) หมอโนรา 1 คน ลูกคู่ที่จะเล่นเครื่องดนตรี กลอง ทับ กรับ โหม่ง ปี่ และในปัจจุบันยังมีการเพิ่ม ฉาบ และคีย์บอร์ด อย่างละ 1 คน และนางรำอย่างน้อย 7 คน

เมื่อถึงวันเวลาที่นัดแนะไว้ สมาชิกทุกคนก็จะมารวมตัวกันที่บ้านของโนราใหญ่หรือหัวหน้าคณะ แต่ในบางกรณีที่สมาชิกบางท่านบ้านอยู่ไกลไปมาไม่สะดวกก็อาจต้องไปรับสมาชิกที่บ้านโนราจะคำนึงถึงฤกษ์ยามก่อนการออกเดินทางไปแสดงเสมอ เพราะเชื่อกันว่าหากออกจากบ้านผิดฤกษ์ผิดยามอาจเกิดเรื่องไม่ดีแก่สมาชิกคณะโนราได้ ฉะนั้นในวันพุธโนรามักจะออกเดินทางในยามบ่ายคล้อยและถึงโรงโนรา (บ้านเจ้าภาพ) เกือบๆ เย็น ในช่วงยามนี้เรียกกันว่า “ยามนกชุมรัง” ซึ่งเป็นยามที่นกกลับมาจากหากินและเริ่มกลับคืนสู่รังนั่นเอง ตามหลักโหราศาสตร์ ได้กล่าวถึงฤกษ์ยามในแต่ละวันไว้ดังนี้

ยาม / วัน	เช้า	สาย	เที่ยง	บ่าย	เย็น
อาทิตย์	O	X	OO		OOOO
จันทร์	OOOO	OOO	X	O	
อังคาร		X	O	OOO	OOOO
พุธ	OOOO		X	OOO	O
พฤหัสบดี	OOO	X	O		OOOO
ศุกร์	O	OOOO	X		OOO
เสาร์	X	OOO	O	OOO	

ตารางที่ 6 แสดงฤกษ์ยามในแต่ละวัน

จากตารางสามารถแปลความหมายได้ดังนี้

X คือ ยามอันตราย O คือ ยามอันตราย

OO คือ ยามที่ไม่ดีและไม่ร้าย OOO คือ ยามที่ดีไปแล้วมีโชคลาภ

OOOO คือ ยามที่ไม่ดีและไม่ร้าย ไม่มีสัญลักษณ์ใดๆ คือ ยามที่ดีไปแล้วมีโชคลาภ

ฉะนั้นฤกษ์ยามในการออกเดินทางเพื่อไปประกอบพิธีโนราโรงครูของคณะโนราเพื่อไปประกอบพิธีโนราโรงครูนั้นจึงมักออกเดินทางในช่วงบ่ายคือเวลาประมาณ 13.00-15.00 เพราะในช่วงเวลานี้ฤกษ์ยามจะตก OOO ซึ่งหมายความว่า ถ้าออกเดินทางในช่วงเวลานี้จะไปได้ดีมีโชคลาภ

นั้นเอง นอกจากเรื่องฤกษ์ยามแล้วโนราบางคณะจะคำนึงถึงทิศทางที่จะบ่ายหน้าก่อนออกจากบ้าน และจะพิจารณาการก้าวเท้าก่อนออกจากบ้าน พร้อมทั้งภาวนาเวทย์มนตร์คาถาบางประการเพื่ออำนวยความปลอดภัยขณะออกเดินทางให้เกิดสุขสวัสดีแก่สมาชิกคณะโนราทุกคน รวมทั้งสมาชิกครอบครัวของโนราใหญ่เอง ทั้งนี้เพราะเมื่อโนราออกจากบ้านไปประกอบพิธีโนราโรงครูที่ใดๆ แล้วหากพิธียังไม่เสร็จสิ้นก็จะไม่สามารถกลับมาบ้านได้อย่างเด็ดขาด ไม่ว่ากรณีใดๆ ก็ตาม แต่ในปัจจุบันนี้ความเชื่อนี้ได้ถูกคลี่คลายลงมากแล้วสำหรับสมาชิกคณะโนรา แต่สำหรับโนราใหญ่แล้วยังคงมีการยึดถือกันอย่างเหนียวแน่นเหมือนครั้งในอดีต ยังมีธรรมเนียมปฏิบัติอย่างหนึ่งสำหรับคณะโนรา โนราศรีจันทร์ เล่าว่า

> “...ในอดีต คือ เมื่อเดินทางผ่านสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ใดๆ จะต้องหยุดพักเพื่อตีเครื่องถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสถานที่นั้นๆ หรือในบางกรณีอาจต้องแต่งตัวโนราเต็มรูปแบบและรำถวายก็มี เพราะเชื่อกันว่าหากไม่ตีเครื่องหรือรำถวายจะบังเกิดความเจ็บไข้ได้ป่วยแก่คณะโนราหรือจะเดินทางไปมาไม่ปลอดภัย แต่ในปัจจุบันนั้นคลี่คลายลงแล้วเพราะเห็นว่าเป็นการเสียเวลาจึงนิยมทำเพียงบีบแตรรถเพื่อแสดงความเคารพเท่านั้น...” (จันทร์ ทดแทน , สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 255)

เมื่อคณะโนรามาถึงที่บ้านของเจ้าภาพผู้ประสงค์ให้ประกอบพิธีโนราโรงครู โนราใหญ่จะสะพายย่ามอย่างเดียวกับของพระสงฆ์ ซึ่งภายในมีหน้าพรานและหน้านางทาสีและเครื่องรางอื่นๆ และมืออีกข้างจะถือ “ซุมเทริด” [26] ลงมาจากรถ และเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่า เจ้าภาพจะต้องนำ “เชี่ยนครู” [27] มามอบให้โนราใหญ่ เพื่อแสดงความคารวะจิตและเป็นการต้อนรับอย่างเต็มใจอีกนัยหนึ่ง ภายในเชี่ยนครู จะประกอบไปด้วย เทียน 1 เล่ม ธูป 9 ก้าน หมากพลู 9 คำ ข้าวตอก 9 ดอก ดอกไม้ 9 ดอก เงินค่าราช (เงินกำนลครู) อีกจำนวนหนึ่ง เมื่อรับเชี่ยนครูมาแล้วโนราใหญ่จะใช้เชี่ยนครูนี้มาทำพิธี “ทักโรง” ซึ่งก็คือการภาวนาเวทย์มนตร์คาถา เพื่อขอที่ขอทางจากเจ้าที่เจ้าทาง ตลอดจนพระภูมิอารักษ์ที่เชื่อกันว่าสถิตอยู่ ณ บ้านของเจ้าภาพ พิธีทักโรงนี้โนราใหญ่จะนำเชี่ยนครูมาวางในเสื่อที่รายล้อมด้วยอุปกรณ์ที่เกี่ยวกับการทำพิธีโนราโรงครูใหญ่ เช่น เทริด หน้าพราน หน้านางทาสี เครื่องโนรา เครื่องดนตรี ไม้เท้า หอก พระขรรค์ ธนู เป็นต้น หลังจากมีการทักโรงเสร็จในลำดับต่อไปจะเป็นการทำน้ำมนตร์เพื่อใช้ประพรมภายในโรงโนรา จากคำบอกเล่าของ จุเรียม ฉลาด ซึ่งมีความรู้ ทั้งด้านไสยศาสตร์และเป็นนายหนังตะลุง ได้แสดงทรรศนะคติเกี่ยวกับน้ำมนตร์ไว้ดังนี้

---

[26] ซุมเทริด หมายถึง อุปกรณ์ใส่เทริดที่ทำจากโลหะ สัณฐานจะกลมส่วนปลายจะเป็นกรวยเพื่อให้สามารถบรรจุเทริดที่มีลักษณะคล้ายชฎาลงไปข้างในได้

[27] เชี่ยนครู หมายถึง พานใส่หมากพลู ข้าวตอก ดอกไม้ ธูปเทียนและเงินกำนลครู

> “...น้ำมนตร์ไม่ว่าจะเป็นน้ำพระพุทธมนตร์ หรือเทพมนตร์นั้น ถือเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ ที่ใช้ในการประพรมป้องกันอุบาทว์อันตรายต่างๆ ตลอดทั้งสเนียดจัญไรที่อาจเกิดหรือเกิดขึ้นขณะประกอบพิธีโนราโรงครู แม้แต่ในขณะประกอบพิธี เช่น การคล้องหงส์ การออกแทงชาละวัน เป็นต้น ก็ต้องใช้น้ำมนตร์ทั้งสิ้น อุปกรณ์ในการทำน้ำมนตร์นั้น ประกอบไปด้วย น้ำสะอาด โดยส่วนใหญ่นิยมใช้น้ำฝน ขันน้ำทองเหลืองหรือหม้อน้ำมนตร์ ประเภทต่างๆ มีดหมอ เงินและทอง ใบหมากผู้ เทียน 1 เล่ม และใบมะกรูด ใบมะนาว ขั้นตอนการทำน้ำมนตร์นั้นจะต้องทักนางคงคา ซึ่งก็คือ การทักทายและแสดงความเคารพต่อนางคงคาเสียก่อน จากนั้นจึงร่ายคาถาชุบชีวิตให้นางคงคามาสิงสถิตในขันน้ำหรือหม้อน้ำมนตร์นั้นๆ จากนั้นจึงจะเป็นการร่ายเวทมนตร์คาถาเพื่อปลุกเสกน้ำมนตร์ ...” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

การประพรมน้ำมนตร์นั้น จะทำเมื่อโนราก้าวเข้าโรงโนราเป็นครั้งแรก วัตถุประสงค์ของการประพรมน้ำมนตร์ ก็เพื่อต้องการขับไล่สิ่งไม่ดีที่เป็นเสนียดจัญไรออกไปจากโรงพิธี โดยจะเดินเวียนขวาแล้วประพรมน้ำมนตร์ออกไปทางข้างนอกโรง นัยว่าปัดเป่าสิ่งไม่ดีเหล่านั้นให้ออกไปจากโรงโนรา ในยุคหนึ่งนั้นจังหวัดตรังและจังหวัดอื่นๆ ใกล้เคียงมีการแข่งขันเกี่ยวกับการรำโนราเป็นอย่างสูง โนราบางคณะจะร่ำเรียนวิชาไสยศาสตร์ฝ่ายชั่วร้ายและนำมากลั่นแกล้งกันเอง ทำให้เกิดความอัปมงคลและความวุ่นวายขึ้นภายในโรงพิธีนั้นๆ จนไม่สามารถจะดำเนินพิธีต่อไปได้ คติความเชื่อเรื่องนี้จึงต้องพึ่งทางออกด้วยการประพรมน้ำมนตร์ เพื่อขับไล่สิ่งเหล่านั้นออกไปนั่นเอง ในขณะที่โนราจะเข้าในโรงพิธีนั้นก็จะต้องคำนึงถึงทิศทางที่เข้าโรงด้วย โดยจะหลีกเลี่ยงไม่เข้าโรงโนราตรงทิศที่มีผีหลวงและหลาวเหล็กอยู่ ไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าจะทำให้เกิดปัญหาอุปสรรคตามมาได้ ซึ่งในแต่ละวันนั้นผีหลวงและหลาวเหล็กจะเคลื่อนย้ายไปเสมอ ฉะนั้น หมอโรงโนราหรือโนราอาวุโส จึงต้องทำหน้าที่บอกกล่าวแก่สมาชิกภายในคณะให้เข้าโรงโนราไม่ให้ตรงกับทิศที่มีผีหลวงและหลาวเหล็กอยู่

เมื่ออุปกรณ์ต่างๆ ถูกเคลื่อนย้ายเข้ามาในโรงโนราแล้ว ในขั้นตอนต่อไปนายโรงจะเป็นผู้จัดแบ่งหน้าที่ในการช่วยจัดเตรียมข้าวของต่างๆ เป็นลำดับต่อไป คือ ตำแหน่งการจัดเตรียมข้าวของบนศาลนั้นจะต้องมีการจัดปู “สาดหมอน” [28] ซึ่งที่ตรงกับตำแหน่งที่วางสาดหมอนนั้น ด้านบนจะมีการกางผ้าขาวโดยจะมัดทั้งสี่มุม เพื่อดาดเป็นผ้าเพดาน ภายในผ้าเพดานนั้น จะใส่หมากพลู 9 คำ ข้าวตอก 9 ดอก ดอกไม้ 9 ดอก เงิน 9 บาท มีความเชื่อกันว่าบนเพดานนี้จะเป็นที่พักของครูหมอตายายโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่มาร่วมชุมนุมในพิธีโนราโรงครู บนส่วนหัวของสาดหมอนจะมีการจัด

---

[28] สาดหมอน คือ เสื่อกระจูดที่ปูลาดลงบนหมอนและม้วนห่อหมอนไว้ภายใน แล้วจึงปูผ้าขาวทับอีกชั้น

วาง “เทียนราย” [29] 1 ที่ ถัดจากนั้นมายังบริเวณบนสาดหมอน จะมีการจัดวางหน้าพรานและหน้านางทาสี ซึ่งพบว่าหน้าพรานและหน้านางทาสีเหล่านั้น ส่วนหนึ่งจะเป็นของเจ้าภาพ ของคณะโนราและของลูกหลานโนราคนอื่นๆ ที่นำมาร่วมพิธี โดยเชื่อกันว่าเมื่อมีพิธีโนราโรงครูใกล้บ้าน ควรจะนำหน้าพรานและหน้านางทาสีเหล่านั้นมาร่วมพิธีด้วย โดยนัยของการนำหน้าพรานและหน้านางทาสีมาวางไว้ก็คือ การเป็นภาพตัวแทนของวิญญาณครูหมอตายายโนราทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

การจัดวางหน้าพรานนั้นจะถูกจัดไว้ทางขวามือ ส่วนหน้านางทาสีนั้นจะถูกจัดวางไว้ทางซ้ายมือ ถัดลงมาก็จะเป็น “ผ้าคู่” [30] 1 คู่ โดยผ้าของผู้ชายจะวางไว้ทางขวามือข้างๆ หน้าพรานและผ้าของผู้หญิงจะวางไว้ทางซ้ายมือข้างหน้านางทาสี ข้างๆ ผ้าของผู้ชายนั้นอาจมีการนำเครื่องลูกปัดโนรามาวางเช่นกัน หรือในบางบ้านที่ครูหมอตายายโนราของเจ้าของบ้านเคยเป็นโนรามาก่อนเมื่อครั้งมีชีวิตอยู่ ก็อาจมีการนำเครื่องประกอบการแสดงของครูหมอตายายนั้นๆ มาวางไว้ด้วยอาทิ กริช ดาบ เทริด เป็นต้น ลำดับต่อไปก็จะเป็น “เครื่องเชี่ยน” [31] โดยจะจัดเป็น 2 ชุดสำหรับวางแยกไว้ทั้งทางด้านซ้ายและด้านขวาเช่นเดียวกับผ้าคู่ ถัดจากนั้นก็จะเป็นตะเกียงน้ำมันแบบโบราณ 1 ชุด ใช้จุดถวายตลอดระยะเวลาของการทำพิธี เพื่อให้แสงสว่างแก่วิญญาณของครูหมอตายายโนรา ข้างๆ ตะเกียงน้ำมันจะนิยมวาง “จงราช” [32] ไว้ 3 ลูกด้วย นอกจากนี้ยังมีอุปกรณ์แต่งตัวอีก 1 ชุด หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “เชี่ยนจกแว่นหวี” [33] โดยจะจัดไว้ทางซ้ายมือใกล้ๆ หน้านางทาสี เพียง 1 ชุดเท่านั้นและในเชี่ยนจกแว่นหวีจะนิยมใส่แป้งกระแจะจันทร์หรือที่เรียกกันว่าแป้งจันทร์มันหอม 1 ที่ด้วย

เมื่อจัดข้าวของบนศาลเสร็จเป็นที่เรียบร้อยแล้วก็จะนำขันน้ำมนตร์หรือหม้อน้ำมนตร์ก็เรียก ซึ่งได้นำเข้ามาในโรงโนราตอนที่ประพรมน้ำมนตร์ขับไล่เสนียดจัญไรมาวางไว้บนสาดหมอนพร้อมๆ กับเชี่ยนครูที่ใช้ในการทักโรงด้วย สำหรับเครื่องบวงสรวงประเภทของดื่มกินนั้นในคืนวันพุธจะมีการเตรียมเพียงเหล้าขาว (สุราโรง) น้ำแดง น้ำมะพร้าวอ่อนเท่านั้น หรือในบางที่ที่เจ้าภาพมีเชื้อสายจีนก็มักจะ

---

[29] เทียนรายหรือเทียนชวาลา คือ การนำเทียน 9 เล่ม มาปักบนกาบกล้วยที่เจาะรูทั้งหมด 9 รู ตามจำนวนเทียน โดยจะปักเรียงกันจนครบทั้ง 9 เล่น ช่องว่างระหว่างเล่มเทียนนั้นจะมีหมากพลูวางสลับช่องว่างละ 1 คำ รวมทั้งหมด 9 คำ

[30] ผ้าคู่ คือ ผ้าของผู้ชายและของผู้หญิงอย่างละ 1 ชุด ทั้งนี้ต้องเป็นผ้าใหม่ที่ยังไม่สวมใส่ และในผ้าคู่นี้จะมีแนวทางปฏิบัติอีกประการหนึ่งคือจะต้องมีผ้ายาว 1 ผืน ซึ่งก็คือ ผ้าที่ใช้นุ่งโจงกระเบนสำหรับโนราใหญ่อีก 1 ผืน

[31] เครื่องเชี่ยน คือ พานที่บรรจุ หมาก พลู ปูนแดงหรือปูนขาว ยาฉุน บุหรี่และหมากที่ตำแล้ว โดยทั้งหมดนี้จะใส่ไว้ในผอบเล็กๆ และจัดเรียงรายในพานอีกทีหนึ่ง

[32] จงราชหรือสอบราช คือ กระจงสำหรับใส่ของสานขึ้นด้วยใบเตย ยกรูปเป็นทรงกระบอกปากเปิดกว้างเป็นรูปวงกลม ภายในใส่ข้าวสาร ด้ายสีแดงและสีขาว เงิน 3 บาท หมากจีบ 3 คำ และเทียน 1 เล่ม จงราชนั้นมักจะใช้ในการไหว้ครูหรือไหว้ตายายของหมอตำแยในสมัยโบราณ

[33] เชี่ยนจกแว่นหวีคือ พานใส่อุปกรณ์แต่งหน้าและแต่งตัว ประกอบไปด้วย กระจก แว่น หวี แป้ง น้ำมันหอม เข็ม ด้าย หินลับมีด ใบมีดโกน ในบางครั้งอาจมีการเพิ่มลิปสติกหรืออื่นๆลงไปด้วย

นำเหล้าจีนมาบวงสรวงบรรพบุรุษฝ่ายจีนเช่นกัน ในปัจจุบัน ยังพบว่ามีการนิยมนำเบียร์ เหล้าแดง หรือเหล้าฝรั่ง อาทิ วิสกี้ บรั่นดี เป็นต้น มาใช้เป็นของบวงสรวงด้วย

รายละเอียดบนศาลสำหรับวางเครื่องบวงสรวงนั้นนอกจากจะเป็นของบวงสรวงแล้ว สิ่งที่ขาดไม่ได้อันเป็นเอกลักษณ์ของพิธีโนราโรงครูใหญ่คือ “ยอดเทริด” ซึ่งก็คือ ส่วนยอดของเทริดโนราจะถูกนำมาปักลงบนหยวกกล้วยที่เสียบไม้ไว้ โดยจะปักเรียงกันในระดับที่เท่ากันตรงขอบของศาล ในบางครั้งบนหยวกกล้วยที่ปักยอดเทริดนี้ก็มักมีการนำเทริดที่ใช้สวมรำโนราจริงๆมาวางแทนก็ได้ คติความเชื่อเรื่องการปักยอดเทริดนี้โนราบางคณะ จะปักตามกำหนดสัญญาที่ครูหมอตายายกำหนดไว้ว่าจะต้องรำโนรากี่ปีต่อครั้ง แต่บางคณะก็จะปักยอดเทริด 12 ยอดเลย ซึ่งการปักยอดเทริดนี้จะเป็นตัวกำหนดในการทำ “หมฺรับพองลา” [34] และจำนวนชั้นของต้นบายศรีต่อไป

ระหว่างรอการจัดเตรียมข้าวของบนศาลอยู่นั้นจะมีสมาชิกโนราอีกกลุ่มหนึ่งทำหน้าที่กางผ้าม่านและกางผ้าเพดานตรงกลางโรง โดยผ้าเพดานตรงกลางโรงโนรานี้มักทำขึ้นเป็นผืนใหญ่ขนาดประมาณ 60 x 80 เซนติเมตร และนิยมเขียนอักขระเลขยันต์ที่เชื่อกันว่า ป้องกันภัยต่างๆ ไว้ด้วย ภายในผ้าเพดานกลางโรงนี้ จะมีการใส่เครื่องหมากพลูเช่นเดียวกับผ้าเพดานบนศาล นอกจากนี้เสาโรงโนราทุกเสาก็จะมีการปักยันต์ที่ทำเป็นรูปธงและวนด้วยสายสิญจน์รอบโรงโนราอีกด้วย เมื่อเตรียมการภายในโรงโนราเสร็จเรียบร้อยในทุกส่วนแล้ว โนราก็จะเริ่มโยงสายสิญจน์จากหิ้งครูหมอตายายภายในบ้านเข้าเจ้าภาพมายังผ้าเพดานกลางโรงโนรา และไปสิ้นสุดที่ผ้าเพดานบนศาลในโรงโนรา ด้วยคติความเชื่อว่าครูหมอตายายโนรานั้นจะเข้าโรงโนราด้วยการเดินย่างเหยียบมาตามสายสิญจน์

หากมองเข้าไปในโรงโนราจากทิศตะวันตกไปทางทิศตะวันออกนั้น จะพบเสาโรงโนรา ซึ่งอยู่ตรงกลางตั้งชิดติดกับศาล เสานั้นจะมีความสำคัญต่อโรงโนราเป็นอย่างมาก เพราะนั่นคือ “เสาภูมิโรง” ความเชื่อเรื่องพระภูมิเทวดาอารักษ์ที่คอยปกปักรักษาบ้านเรือนนั้นได้ถูกนำเข้ามาผสมผสานกับพิธีโนราโรงครูเช่นกัน จากคำบอกเล่าของจุเรียม ได้กล่าวว่า

> “... เสาภูมิโรงโนรานั้นเป็นสถานที่สิงสถิตของพระภูมิเจ้าที่และป้องกันสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามากล้ำกรายและรบกวนพิธีได้ และจะต้องมีการขอที่ทางเพื่อประกอบพิธีก่อนเริ่มพิธีเสมอ หากไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่า พระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นจะโกรธและจะสร้างความไม่เป็นมงคลแก่พิธีนั้นได้ เช่น อาจทำให้ผู้ประกอบพิธีเจ็บไข้ได้ป่วย ทำให้พิธีนั้นๆ ไม่ประสบความสำเร็จได้...ธรรมเนียมการไหว้ภูมิโรงโนรานี้เป็นการแสดงความนอบน้อมต่อพระภูมิเจ้าที่ต่างๆ ให้ช่วยเมตตาคุ้มกันรักษาสมาชิกในคณะโนราตลอดจนพิธีกรรมต่างๆให้เป็นไปอย่างราบรื่น รายนามของพระภูมิเจ้าที่นั้นโดยส่วนใหญ่แล้วโนราจะเอ่ยนามดังต่อไปนี้ คือ

---

[34] หมฺรับพองลา คือ สำรับของขนมพอง ขนมลา ขนมบ้า ขนมดีซัม ที่ใช้บวงสรวงครูหมอตายายโดยจัดลงในถ้วยให้เป็นลักษณะสามเหลี่ยม ข้างบนปักเทียน 1 เล่ม ธูป 3 ก้าน และด้านข้าง มัดหมากพลูม้วน 3 คำ ด้วยด้ายสีแดงสีขาว

> “นางหงส์ กรุงพาลี นางธรณี เมขลา พระภูมิชั้นนอก พระภูมิชั้นใน พระภูมิบันได พระภูมิชายคา เจ้าห้วยเจ้าหนอง เจ้าคลองเจ้าท่า เจ้าที่เจ้าทาง และเจ้าป่า” หรือพระภูมิอื่นๆอีกมากมาย ส่วนในตำราไหว้ภูมิ (บูชาพระภูมิเจ้าที่) นั้นได้กล่าวถึงรายชื่อของพระภูมิทั้ง 9 พระองค์ซึ่งเป็นโอรสของท้าวกรุงพาลี ผู้รักษาที่ทางในแผ่นดินกับแม่นางสันธาทุกข์ ได้แก่ องค์ที่ 1 พระชัยมงคล รักษาสถานบ้านเรือนที่อยู่อาศัย องค์ที่ 2 พระนาคราช รักษาป้อมค่ายหอรบและบันใด องค์ที่ 3 พระเทเพน รักษาคอกช้างม้าวัวควายตลอดจนสัตว์ต่างๆ องค์ที่ 4 พระชัยศรพย์ รักษายุ้งฉางที่เก็บเสบียงอาหาร องค์ที่ 5 พระคนธรรพ์ รักษาโรงพิธีต่างๆ เรือนหอรวมทั้งโรงพิธีโนราด้วย องค์ที่ 6 พระธรรมโหรา รักษาเรือกสวนไร่นา องค์ที่ 7 พระไวทัตย์ รักษาปูชนียสถานวัดวาอารามพระปรางค์เจดีย์ องค์ที่ 8 พระธรรมิกราช รักษาพืชพรรณธัญญาหาร และองค์ที่ 9 พระธาตุธารา รักษาแม่น้ำห้วยหนองคลองบึงบ่อต่างๆ นอกจากพระภูมิที่เป็นโอรสของท้าวกรุงพาลีและแม่นางสันธาทุกข์แล้ว ก็ยังมีพระภูมิอีกกลุ่มหนึ่ง อาทิ พระภูมิแม่ยายอก รักษาตีนครก เป็นต้น รวมทั้งสิ้นพระภูมิจะมี 16 องค์ ในการไหว้ภูมิหรือการบูชาพระภูมินั้นจะต้องทำ “บัตร”เพื่อใส่อาหารภายใน ซึ่งบัตรนี้ทำด้วยใบเตยน้ำ ขึ้นรูปให้เป็นลักษณะเรขาคณิต เช่น รูปสามเหลี่ยมคางหมู รูปวงกลม เป็นต้น ซึ่งบัตรที่ทำรูปร่างแตกต่างกันนั้น ก็เพื่อบูชาพระภูมิเจ้าที่ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ บัตรกลมจะใส่อาหารบูชานางธรณี บัตรสามเหลี่ยมคางหมูจะใส่อาหารบูชาพระยานาค นอกจากนั้นยังมีบัตรกลมอีกจำนวนหนึ่งที่ใช้บูชาพระภูมิอื่นๆ ....” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

อาหารที่ใส่ในบัตรบูชาพระภูมิเจ้าที่นี้ จะประกอบด้วย ข้าว แกง ยำ ทอดมัน ข้าวเหนียว ขนม นม เนย แป้งจี่ ขนมแดง ขนมขาว ขนมโค กล้วย อ้อย ถั่ว งา ข้าวตอก ดอกไม้ หมากตำ โดยจะใส่รวมกันในบัตร แล้วจึงปักธูปเทียนและธงในบัตรภายหลัง เสาภูมิโรงโนรานั้นจะมีการนำต้นบายศรีที่ทำจากหยวกกล้วยประดับด้วยใบตองพับอย่างการพับทำกระทง นำมาประดับบนหยวกกล้วยทั้งหมดตามจำนวนยอดเทริด เช่นถ้ายอดเทริดที่ปักมี 12 ยอด ต้นบายศรีก็จะมีทั้งสิ้น 12 ชั้น แต่อย่างไรก็ตามการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ก็มักจะทำต้นบายศรี 12 ชั้นอยู่แล้ว เมื่อเตรียมต้นบายศรีเสร็จแล้วก็จะเอามามัดติดกับเสาภูมิโรง ส่วนบนสุดของต้นบายศรีจะมี “ถ้วยขวัญ”[35] วางไว้ บริเวณข้างๆ

[35] ถ้วยขวัญ คือ ถ้วยใส่อาหาร ประกอบด้วยข้าว แกง ข้าวเหนียว ขนมโค ขนมแดง ขนมขาว นม เนย ทอดมัน ถั่ว งา ผลไม้จำพวกกล้วย อ้อย โดยอาหารเหล่านี้จะถูกตักใส่รวมกันจนเต็มถ้วย ตรงส่วนบนจะวางขนมโคลูกใหญ่หรือบ้างก็เป็นไข่ต้มปอกเปลือกแล้วปักเทียน 1 เล่ม แล้วจึงนำแหวนมีหัว 1 วงมาใส่ลงไปในเทียนโดยขณะใส่นั้นจะให้หมากพลูม้วน 3 คำ วางในลักษณะยืนอย่างเทียนรวบไปด้วย เมื่อเสร็จแล้วจะโปรยด้วยหมากตำและข้าวตอกดอกไม้อีกครั้งหนึ่ง

เสาภูมิโรงนั้นก็จะมีการปักเสาเทียนชัยอีก 1 เล่มด้วย เมื่อจัดเตรียมทุกอย่างเรียบร้อยแล้วหน้าที่ต่อไปก็จะเป็นของหมอโรงโนราที่จะต้องทำหน้าที่บวงสรวงพระภูมิเจ้าที่ เพื่อเป็นการขอที่ทางในการประกอบพิธีโนราโรงครูและเป็นการบอกให้ทราบให้พระภูมิเหล่านั้นมาช่วยปกปักรักษาสมาชิกโนรา ตลอดจนช่วยอำนวยชัยให้การประกอบพิธีนั้นสำเร็จไปด้วยดีดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น จากการสัมภาษณ์โนราล่องเล่าว่า

> "...คณะตนเองนั้นยังยึดตามคติโบราณที่เชื่อ เรื่อง การไหว้ภูมิโรงโนราเพื่อขอที่ขอทาง แต่ก็ยังมีโนราบางคณะ ที่ไม่มีพิธีการไหว้ภูมิโรงโนรา จะใช้การจุดธูปเทียนและวางหมากพลู เพื่อบูชาพระภูมิเจ้าที่แล้วร่ายคาถาเพื่อขอที่ของทางแทน ซึ่งก็สามารถใช้ได้เหมือนกัน..." (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

สำหรับอาหารมื้อเย็นนั้นจะตกเป็นหน้าที่ของเจ้าภาพที่จะต้องหุงหาอาหารมาเลี้ยงดูโนราทั้งคณะให้ได้รับประทาน ในสมัยก่อนนั้นโนราจะรับประทานอาหารเย็นได้นั้นต้องทำพิธี "ตั้งบ้านตั้งเมือง" เสร็จเสียก่อน แต่ในปัจจุบันแนวทางปฏิบัตินี้ได้ค่อยๆ ถูกยกเลิก โดยถือเอาความสะดวกในการประกอบพิธีที่ต่อเนื่อง ไม่ถูกคั่นด้วยการรับประทานอาหารเป็นหลัก โนราศรีจันทร์ อธิบายว่า

> "...ในสมัยโบราณโนราจะเข้าโรงในตอนเช้าวันพุธ และออกโรงเย็นวันศุกร์ จึงจะครบ 3 วันของพิธีโนราโรงครูใหญ่ โดยเช้าวันพุธนั้นจะมีการรำเพียงเล็กน้อย แล้วหยุดพักรับประทานอาหาร จากนั้นจึงค่อยประกอบพิธีต่อไปตามขั้นตอน นี่จึงเป็นที่มาของการรับประทานอาหารเย็นหลังเสร็จพิธีตั้งบ้านตั้งเมืองของโนรา เพราะได้รับประทานอาหารมาก่อนหน้าจะเริ่มตั้งบ้านตั้งเมืองบ้างแล้ว แต่ในปัจจุบันโนราจะเข้าโรงตอนเย็นคือตอนนกชุมรัง ฉะนั้นโนราจึงต้องรับประทานอาหารก่อนตั้งบ้านตั้งเมือง..." (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

เกร็ดเล็กเกร็ดน้อยก่อนการรับประทานอาหารของโนรานั้น ยังมีความเชื่อแฝงอยู่เช่นกัน คือ จะต้องตีกลองเป็นจังหวะให้สัญญาณเพื่อบอกว่าโนรากำลังจะรับประทานอาหาร ซึ่งคล้ายๆ กับการตีตะโพนของพระสงฆ์ในวัด ก่อนการฉันเพล นอกจากนี้ก่อนที่ทุกคนจะรับประทานอาหารได้นั้น โนราใหญ่จะนำอาหารทุกอย่างหยิบใส่ลงไปในช้อนที่ใช้รับประทานอาหาร เพื่อนำไปตั้งไว้บนกลองเพื่อเป็นการเซ่นสรวงครูดนตรีเสียก่อน

เมื่อเสร็จสิ้นจากการรับประทานอาหารเย็นแล้วโนราใหญ่ จะทำพิธีเบิกโรงด้วยการสวดมนต์บูชาพระรัตนตรัย ชุมนุมเทวดาและร่ายเวทย์มนตร์คาถาเพื่อเบิกเครื่องดนตรี อันได้แก่ กลอง ทับ และโหม่ง แล้วขั้นตอนต่อมาลูกคู่จะตีเครื่อง (บรรเลงดนตรี) แบบโบราณนั้นคือการตีแบบ "สามฉับสามเทิง" ซึ่งใช้เครื่องดนตรี ดังนี้ ได้แก่ กลอง ทับ และโหม่ง อนึ่งการตีเครื่องแบบนี้เป็นการให้

สัญญาณแก่ครูหมอตายายโนราของเจ้าภาพให้ได้ทราบว่า บัดนี้มีโนรามาประกอบพิธีแล้ว อีกทั้งเป็นการบอกกล่าวให้ชาวบ้านทั่วไปทราบว่าที่นี่จะมีโนราในคืนนี้ โนราศรีจันทร์ กล่าวว่า

> “...การตีเครื่องแบบสามฉับสามเทิงนั้นจะมีจังหวะดนตรี ดังนี้ ก่อนอื่นต้องรัวกลองก่อน จากนั้นจึงตีกลอง (เสียงตุ้ง) สลับจังหวะกับเสียงทับ (เสียงทับจะมีเสียงฉับ กับเสียงเทิง) ส่วนโหม่งจะตีเดินเครื่องตามจังหวะของโหม่งอย่างต่อเนื่อง การตีก็จะตี ตุ้ง ตุ้ง ตุ้งตุ้ง ฉับ ตุ้งตุ้ง ฉับ ตุ้งตุ้ง เทิง (เรียกว่า 1 เทิง) แล้วต่อด้วย ตุ้ง ตุ้ง ตุ้งตุ้ง เทิง ตุ้งตุ้ง เทิง ตุ้งตุ้ง ฉับ (เรียกว่า 1 ฉับ) รวม 2 จังหวะนี้ว่า 1 ตอน เมื่อตีครบ 3 ตอน เรียกว่า 1 รอบ เมื่อครบ 1 รอบ ทั้งกลอง ทับ โหม่งจะตีเครื่องจังหวะเชิด ในการตีเครื่องแบบสามฉับสามเทิงนี้จะต้องตีเครื่องทั้งหมด 3 รอบ หรือ 9 ตอน จากนั้นก็ต่อด้วยแม่เพลงหรือเพลงทับต่อไป...”
> (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

ความผูกพันระหว่างโนรากับครูหมอตายายโนรานั้นมีความเหนียวแน่นมาก ก่อนโนราจะประกอบพิธีกรรมใดๆ ทุกครั้งจะต้องมีการระลึกถึงคุณครูหมอตายายทุกครั้ง เช่นเดียวกันกับการทำพิธีโนราโรงครูใหญ่ที่โนราจะต้องระลึกถึงคุณครูหมอตายาย ด้วยการ “กาศครู” อันหมายถึง การประกาศถึงความเป็นมาเป็นไปของโนรา กล่าวถึงบุญคุณและความดีงามของครูหมอตายายโนราที่มีต่อตัวโนราตลอดจนลูกหลานโนรา อีกทั้งยังเป็นการประกาศเชิญเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายอาทิ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ เทวดานพเคราะห์ นางธรณี พระเพลิง พระพาย พระภูมิเจ้าที่ เป็นต้นให้มาช่วยคุ้มกันรักษาและร่วมชุมนุมในงานพิธีโนราโรงครูใหญ่ การกาศครูจะประกอบไปด้วยทั้งหมด 3 ตอนด้วยกัน สำหรับคณะโนราล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ. แป้นตรัง (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2555) มีรายละเอียดบทกาศครูพอสังเขปดังนี้ (ผู้วิจัยจะตัดเอาเฉพาะตอนที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับงานวิจัยเป็นสำคัญ)

บทกาศครูตอนที่ 1 ในตอนแรกนั้นเป็นการอารัมภบทเพื่อไหว้บุญคุณของนางธรณีที่มีต่อผู้คนทั้งหลาย จากนั้นจึงกล่าวถึงตัวตนขอองนางธรณีในรูปโฉมของชั้นดินในระดับต่างๆ ที่เป็นทั้งชั้นน้ำ ชั้นดิน และทราย ตอนต่อมาเป็นการกล่าวถึงบทเพลงของพญานาคที่ฟังดั่งเพลงปี่ (ปี่ใน) ซึ่งเป็นปี่ที่ใช้เป่าในการรำโนรา ของนางนวลทองสำลี ถัดจากนั้นบทกาศครู จึงกล่าวถึงชะตากรรมของนางนวลทองสำลีที่ถูกลอยแพออกจากเมือง ในตอนสุดท้ายจึงเป็นการกล่าวถึงครูหมอตายายโนราทั้งหลายที่มีสามารถส่งกลิ่นหอมมาให้สัมผัสได้ ครั้นเมื่อเหลียวไปมองหากลิ่นนั้นก็ฟุ้งออกไปไกลตัวทั่วไปทั้งบริเวณและฟุ้งเข้ามาในโรงพิธีโนรา บทกาศครูตอนที่ 1 นั้นมีรายละเอียดดังนี้

> “มาตั้งนอกอนะกะเล่าแหละรื่นรื่น ลูกจะไหว้นางธรณี
> ออเล่าแหละผึ่งแผน
> เอาหลังเอยเอาหลังมาเป็นแท่น มารองตีนชาวมนุษย์
> ออเล่าแหละทั้งหลาย

ชั้นกรวดเอยชั้นกรวดดินดำ ถัดมาชั้นน้ำ
ออเล่าแหละละอองทราย
นาคเจ้าเอยนาคเจ้าฤาสายมาขานให้โนเน
ออเล่าแหละโนไน
ขานมาช้าต้องทำนองเสมือนวัว
ออเล่าแหละชักไถ
เพลงสำลีเอยเพลงสำลีไม่ลืมไน พี่ไปไม่ลืม
ออเล่าแหละน้องหนา
เล่าเหล้ยเอยเล่าเหล้ยลมใด พัดตั้งแต่เมฆ
ออเล่าแหละขึ้นมา
ลมว่าวเอยลมว่าวดารา พัดโต้ด้วยลม
ออเล่าแหละหลาตัน
ลูกจะชักใบเอยลูกจะชักใบแล่น กลางคืนมาเป็น
ออเล่าแหละกลางวัน
ไกลหลิ่งเอยไกลหลิ่งไกลฝั่ง เอาเกาะกะชัง
ออเล่าแหละเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเอยเพื่อนบ้านนับปี นวลน้องทองสำลี
ออเล่าแหละนับเดือน
เอาเกาะกะชังเอยเกาะกะชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอน
ออเล่าแหละน้องหนา
เล่าเหล้ยเอยเล่าเหล้ยรวยรวย ยังหอมแต่รส
ออเล่าแหละแป้งทา
หอมรสเอยหอมรสครูข้า ส่งกลิ่นพ่อมา
ออเล่าแหละไรไร
หอมมาเอยหอมาสาแค่ ลูกเหลียวไปแล
ออเล่าแหละหอมไกล
หอมฟุ้งเอยหอมฟุ้งสุราลัย ไคลเข้าในโรง
ออเล่าแหละน้องหนา”

บทกาศครูตอนที่ 2 เป็นการอาราธนาพระสูตร ในศาสนาพุทธ อาทิ บทอิติปิโสฯ พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์ ตลอดจนอักขระสิบหก ซึ่งเป็นคาถาในทางไสยศาสตร์มาปกปักรักษาตัวโนรา จากนั้นจึงเป็นการเชื้อเชิญครูหมอตายายโนราให้เข้ามาในโรงพิธี เพื่อเป็นองค์ประธานและช่วยป้องกันเสนียดจัญไร ศัตรูหมู่มารทั้งหลายไม่ให้มาเป็นอุปสรรคต่อการทำพิธีในครั้งนี้ เมื่ออาราธนาครูหมอตายายโนราเสร็จ บทกาศครูในตอนนี้ยังกล่าวถึงชะตากรรมของครูหมอตายายโนราผู้ชายกลุ่มหนึ่ง ที่กระทำความผิดด้วยการเป็นชู้กับนางสนมกรมวัง จนต้องราชทัณฑ์ด้วยการผูกคอ แล้วพาไปฆ่าทิ้งที่ฝั่งแม่น้ำ บทกาศครูตอนนี้ได้ใส่อารมณ์ความรู้สึกห่วงหาอาวรณ์อย่างเป็นที่สุด เมื่อสิ้นสุดจากการกาศครูในตอนนี้

เครื่องดนตรีจะเปลี่ยนจังหวะเพลง เพื่อให้โนรากาศครูต่อ โดยในช่วงหลังนั้นจะเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับการขอที่ขอทางต่อพระภูมิเจ้าที่เทวดาอารักษ์ต่างๆ โดยมีพระภูมิทั้งเก้าพระองค์ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการกล่าวถึงเรื่องราวในนิทานเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ตอนที่พรานบุญจับตัวนางมโนราห์ไปถวายพระศรีสุธน ในตอนนี้บทกาศครูได้บรรยายเกี่ยวกับชะตากรรมของนางมโนราห์ที่ถูกพรานบุญจับตัวพรากจากพี่จากน้อง พาบุกเดินในป่าที่ทุเรศกันดาร เมื่อครั้งนางมโนราห์มาถึงเมืองของพระศรีสุธนก็ยังถูกจับตัวไปบูชาเพลิงแต่ด้วยปฏิภาณไหวพริบของนางมโนราห์ จึงสามารถใส่ปีกใส่หางแล้วบินหนีออกมาได้ บทกาศครูตอนที่ 2 นั้นมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

“ออว่าฤกษ์งามยามดีป่านนี้ชอบยามพระเวลา
ชอบฤกษ์ลูกร้องเชิญดำเนินราชครูอยู่ถ้วนหน้า
ออชอบฤกษ์ครูข้าค่ำเห้อมันมาอยู่ไรไร
ออรักเจ้านวลสายสะหริ่มคือดังพิมพ์ทองที่หล่อใหม่
ออรักเจ้านวลไปทั้งก้านสะคราญเจ้านวลไปทั้งใบ
ออว่านวลจริงไม่มีใครขัดใจพี่แล้วนะน้องหนา...
...ลูกยอไหว้พระธรรมครบแล้วยังดวงแก้วส่องสว่างที่กลางหล้า
พระราชบิดาพ่อทองหัวแหวนบุญคุณหนักแน่นยิ่งแผ่นฟ้า
เดชะพระคุณมารดาบุญคุณแม่ข้าหนักกว่าแผ่นดิน
ออน้ำนมข้าวป้อนแม่เคี้ยวแม่คายให้ลูกกิน
ลูกเงยเห็นฟ้าก้มหน้าเห็นดินไม่ลืมสิ้นบิดรกับมารดา...
...ออว่าราชครูของน้องลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
ออว่าราชครูของข้ามาแล้วพ่ออย่าได้พ้นไป
เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้ลูกย้ายถ่ายที่ให้นั่งใน
มาแล้วอย่าพ้นไปมาอยู่เหนือเกล้าเหนือเกศา
มาเถิดราชครูของข้าไหว้แม่ศรีมาลาเป็นครูต้น
ออโฉมงามทรามปลอดลูกข้ามไม่รอดลอดไม่พ้น
ไหว้แม่ศรีมาลาครูต้นมารดาขุนศรัทธาท่าแค
ออขุนศรัทธาท่าแคน้องแต่พ่อเทพสิงหร
ถ้าพ่อสมัครรักลูกจริงให้มาช่วยอวยศีลมาอวยพร
ยอไหว้พ่อเทพสิงหรพ่อได้สอนสืบสืบกันเข้ามา
พ่อมาสอนเยื้องสอนย่างพ่อมาสอนทางสอนท่า
สอนกนกยกแม่ลายเยื้องพระบาทข้างซ้ายข้างขวา
สอนสืบสืบกันเข้ามาเป็นเหล่าหลั่นชั้นฟ้าโนราไทย...
...ยอไหว้พ่อตาหลวงสุทธิ์ตายเมื่อไปยุทธ์เมืองไชยา
ออตายแล้วพ่อเกิดมาชื่อเจ้าพระยาโถมน้ำ
พ่อโฉมงามทรามปลอดลูกไม่สู้ลอดไม่สู้ข้าม
ชื่อเจ้าพระยาโถมน้ำโฉมงามพระยาลุยไฟ

พระยาสายฟ้าฟาดลงโรงลูกร้องประกาศไป
พระยามือเหล็กพระยามือไฟไหว้ใยตาหลวงคงคอ
ออลูกชายพ่อแทนมาชื่อจันทร์กระยาผมหมอ
ตาหลวงคงคอผมหมอหลวงชมพระจิตร
เมื่อยามเป็นคนพ่อทองหลวงนายน้ำใจพ่อมาไร้เสียความคิด
หลวงคงกระหยาพระจิตผิดด้วยสนมกรมชาววัง
ออว่าอาบน้ำทาแป้งดับแดงไม่ทันได้ผันหลัง
ผิดด้วยสนมกรมชาววังรับสั่งผูกคอไปฆ่าเสีย...
...นั่งร้องกาศราธนาเท่านั้นแล้วลูกขอแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
ไหว้นางหงส์กรุงพาลีไหว้นางธรณีเมขลา
ไหว้บริถิวราชาภูมิมหาลาภมหาชัย
ไหว้นางโภชวัตดีธรณีเนื้อเย็นแม่เป็นใหญ่
คืนนี้เล่นเต้นรำบนเหนือแม่คืนนี้แหละขอขำความอำภัย
ลูกบ้วนน้ำลายคายชานหมากใส่แม่อย่าถือใจลูกเลยหนา
ออว่าตรงนี้มันโองโถงขอที่ตั้งโรงมโนราห์
ขอที่ตั้งเชี่ยนขอที่ตั้งฉัตรที่ตั้งนมัสโรงบิญจา...
...นั่งไหว้เจ้าที่ทั้งสี่มุมบ้านนงคราญเบิกหน้ามาบายตา
ไหว้ภูมิตัวนอกไหว้ภูมิตัวในถัดไปลูกไหว้ภูมิชายคา
ไหว้ภูมิบันไดทั้งสองประนามกรชื่อว่าท้าวดึงค์สาคร
คืนนี้แม่ไปข้างไหนกะไปเสียไม่ได้นงคราญโฉมฉายได้ลูกอ่อน...
...ไหว้ภูมิทั้งเก้ามาเฝ้ารักษาพ่อมาแปลงกายเป็นนนทรี
รูปร่างมูหูแลดูกำยำไม่สูงไม่ต่ำดำเหมือนหมี
ถือบองเงื้อดง่าทำท่าจะตีขบขันหยันดีน่าใคร่ดู
ออว่าเพริดพร้อมละม่อมละมัยผมเกวียนเวียนใฝ่ปลายคุดคู้...
...ประกาศให้สิ้นประกาศให้เสร็จถึงเจ็ดนวลนางสาวชาวฟ้า
จะไหว้นางพินน้องเห้อนางพัชรนางศรีสุหรัดนางพัชฎา
ออสาวสุดน้องนั้นรองแต่พี่ชื่อจันจุหรีกับศรีจุหรา
ส่วนคนสุดท้องน้องเพื่อนชื่อเจ้าแก้มเกลื่อนมโนราห์
ประกาศถึงนางชาวฟ้าลูกสาวของท้าวอุทุมพร
สอดปีกน้องเห้อสอดหางได้เหมือนอย่างนางขี้หนอน
ลูกสาวของท้าวอุทุมพรไปได้นายพรานกลางพฤกษา
นายพรานางมาบุกมาแต่ป่าไม้รังเรียง
น่าสงสารแต่นวลนางน้องนางร่ำนางร้องจนสุดเสียง
บุกมาแต่ป่าไม้รังเรียงเหวี่ยงไว้ใต้ต้นไม้กาหลง
กาบินน้องเห้อกาใบ้ถ้าใครเข้าใกล้ให้งวยงง
ซ่อนไว้ใต้ต้นไม้กาหลงหวายศรีสุธนพระราชา

โนรานวลน้องแม่ทองบุญหนักศรีสุธนหลงรักน้องหนักหนา
เมื่อท้าวเสด็จเข้าป่าเขาจับโนราบูชาเพลิง
แต่นางโนราปัญญาเธอมากให้แม่ผัวเปิดจากสักสามเหลิง
เอานางโนราไปบูชาเพลิงโฉมฉินโนรินบินหนีไป
นางบินไปจับตรงปลายไม้พี็บายหน้าไปสู่ปลายไม้ไทร
โฉมฉินโนรินบินหนีไปแต่ยังไม่ถึงเมืองพระพารา”

บทกาศครูตอนที่ 3 ก่อนจะกาศครูในตอนที่ 3 ซึ่งเป็นบทเพลงทับเพลงโทนนั้นเป็นบทกลอนที่เป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มพิธี โนราใหญ่จะให้เจ้าภาพมาจุดธูป เทียนราย เทียนชัย ตะเกียงน้ำมันที่เตรียมไว้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มพิธี อีกนัยคือเป็นการถวายดอกไม้ไฟ ซึ่งก็คือ เทียน และของหอมคือธูปแด่ครูหมอตายายโนรา ตลอดจนเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้รับทราบว่าวันนี้มีการจัดงานพิธีโนราโรงครูใหญ่ขึ้นแล้ว ในขั้นตอนนี้บรรดาเจ้าภาพก็จะเอ่ยนามของครูหมอตายายโนราที่ครอบครัวนับถืออยู่ อาทิ พรานบุญ พรานเทพ พรานคง พระยาสายฟ้าฟาด ตาคงราช ตาหลวงม่วงแก้วม่วงทอง ตาขุนพิทักษ์ แม่แขนอ่อนนางหงส์ แม่ศรีมาลา แม่ศรีมาลัย โต๊ะเมฆ ตาขุนหลัด ตาขุนโหร เป็นต้น ให้มายังโรงพิธี จากนั้นโนราจึงจะ “กาศเพลงทับเพลงโทน” หรือบางที่เรียกสั้นๆ ว่า “กาศเพลงทับรับตายาย”

เนื้อความของบทกาศครูในตอนที่ 3 นั้นเป็นการไหว้พระ ตลอดจนเทวดาอารักษ์ ทั้งพญาครุฑ พญานาคให้มาช่วยปกปักรักษาโรงพิธีให้รอดพ้นจากภัยทุกประการ จากนั้นจึงเป็นการกล่าวถึงการสร้างโลกมนุษย์ตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ถัดจากนั้นจึงเป็นอาราธนาประกาศร้องเชิญครูบาอาจารย์ สมภารเจ้าขรัวในวัดวาต่างๆ ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในรูปโฉมของทวดให้มาร่วมในพิธีอย่างครบครัน จึงเป็นการเสร็จสิ้นการกาศครูของโนรา

“หัตถ์ผมทั้งสองประคองเศียรนั่งไหว้เวียนแต่ซ้ายย้ายไปหาขวา
หัตถ์ผมทั้งสองประคองตั้งเหนือเศียรรังดังดอกออดอกปทุมมา
ไหว้มุนีนาถองค์พระศาสดาพุทธังธัมมังสังฆายอไหว้ครูอาจารย์
ไหว้องค์ทรงเดชผู้เชษฐาพี่ถึงเวลาป่านี้ยอไหว้พระคุณท่าน
ครุฑปักษ์ยักษาพยาบาลพวกศัตรูหมู่มารหลบหลีกหนี...
...ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิลพ่อได้ตั้งแผ่นดินตั้งแผ่นฟ้า
พ่อตั้งแผ่นดินเท่าลูกหมากบ้าตั้งแผ่นฟ้านั้นใหญ่เท่าใบบอน
แล้วมาตั้งสมุทรมาตั้งสายสินธุ์พร้อมทั้งเขาคีรินทีนั้นเขาสินทร
พ่อพญานาคเอาไว้ก่อนหญ้าคาเพชรเข็ดมอนทีนั้นไว้ทีหลัง
พ่อตั้งดวงอาทิตย์ตั้งดวงพระจันทร์ตลอดปีเดือนคืนวันทีนั้นถัดกันมา
แล้วตั้งพวกสัตว์เอาไว้ใต้หล้าแล้วมาตั้งหลักเหลี่ยมออเหลี่ยมพระสุเมรุ
พระพายข้าเห้อพัดมากะให้ต้องพัดมาให้โอ้ละน้องงามเห้อให้ค้อมเอน...
...ลูกเปลื้องปลดของดเอาไหว้มานั่งยอไหว้ศักดิ์สิทธิ์งามเห้อทั่วทิศา
ไหว้ทวดเขาหว่างทั้งทวดอ่างทองลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา

ไหว้โต๊ะละหมาดทั้งสี่สิบสี่พ่อเที่ยวท่องล่องเลอยู่บนพระเวหา
ไหว้เทวดารักษาเมืองคอนค่ำแล้วให้พ่อร่อนกันเข้ามา
ไหว้ทวดหลักเขตบนเขาพับผ้ามาลงหูลงตาทั่วกายัน
ไหว้แม่อารักษ์พิทักษ์ทั่วเมืองชื่อเสียงลื่อเลื่องแม่เห้อหลักเมืองตรัง
ไหว้ทวดงูพ่อเป็นเจ้าวังทวดเข้นั้นยังแม่เราเป็นเจ้าท่า
ไหว้ทวดควนหินเสียด้วยกันทวดหินลูกช้างเข้าด้วยกันเป็นหวั่นเป็นพุ่ม
ดอกจำปา...
...ออว่าศักดิ์สิทธิ์ลูกงดเอาไว้มานั่งยอไหว้สมภารงามเห้ออาจารย์ข้า
ไหว้หลวงพ่อทวดที่วัดช้างไห้เชิญพ่อท่านคล้ายงามเห้อมารักษา
ไหว้พ่อแก่ใจที่วัดเขาแก้วแจ้วแจ้วดำเนินออเชิญให้พ่อมา
ไหว้พ่อท่านด้วนที่วัดโยกยางพ่อศรีธัญนาท่ามงามเห้อให้ตามมา
ไหว้พ่อท่านอินทร์ที่วัดย่านซื่อลูกนั่งหารืองามเห้อประกาศหา
ไหว้ตาหลวงมั่งที่วัดนางเพชรกาศเสียให้เหม็ดทั้งวัดสาลิกา
ไหว้พระนอนใส่เทริดมโนราห์ที่ปากถ้ำพระคูหางามเห้อวัดภูเขาทอง
ไหว้พระในโบสถ์ไหว้พระในบัวไหว้พระเจ้าขรัวงามเห้อหัววัดวา
ไหว้ทั้งปั้นไหว้ทั้งพระก่อพระประธานพระหล่องามเห้อขอบูชา...
...ไหว้ทั้งปู่เพรียบไหว้ทั้งปู่แป้นหัวแหวนดำเนินออเชิญให้พ่อมา
ออว่าครูหมอลูกกาศเสียแล้วออว่าศักดิ์สิทธิ์สมภารอาจารย์กะกาศแล้ว
ขอแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
พระพายมันพัดน้องเห้อมันพาเลื่อนลึกดึกพระเวลาออเห้อมาไรไร
แต่งตัวให้ไวใส่ไหมรเข้าตะน้องออคืนนี้พี่จะร้องงามเห้อให้น้องรำ
กาศครูเสร็จสรรพแล้วขยับพระธรรมออจะปล่อยนางรำออกโชว์
ออรำตามแผนโบราณ ออ...”

เมื่อเสร็จจากการกาศครูโนราใหญ่ก็จะรำถวายครูหมอตายายโนราที่เชื่อว่า ตอนนี้มาสิงสถิตอยู่ภายในโรงโนราแล้วเมื่อครั้งที่ตอนเจ้าภาพจุดธูปจุดเทียนถวายและโนรากาศเพลงทับรับครูหมอตายาย จากนั้นจึงจะเริ่มขับกลอนประกอบการร่ายรำในบทคุณครู บทครูสอน บทสอนรำ บทปฐม และบทขุนธา ซึ่งรายละเอียดของบทกลอนต่างๆ นั้นมีดังนี้

บทคุณครู โดยบทคุณครูนั้นเป็นการขับบทกลอนสรรเสริญพรรณนาพระคุณของครูโนราที่ได้เสียสละสั่งสอนศิษย์มา โดยในเนื้อหานั้นยังได้กล่าวถึงการขอพรต่อเทวดา ครูหมอตายายโนรา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ และในขณะเดียวกันก็มีการกล่าวขอขมาในสิ่งที่ผิดพลาดไปด้วย

“คุณเอยคุณครูเหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา
คิ่นคิ่นจะแห้งแม่เห้อกะยังไหลมายังไม่รู้สิ้นรู้สุด
สิบนิ้วลูกยกออว่ายกขึ้นดำเนินสอเสริญจะไหว้คุณพระพุทธ
ลูกจำศีลเสียแล้วแต่ยังไม่บริสุทธิ์ไหว้พระเสียก่อนตอสวดมนต์

ลูกจะไหว้พระพุทธแม่นาทั้งพระทั้งเจ้ายกไว้ใส่เกล้าใส่ผม
ลูกเล่นไหนรำไหนแม่นาขอให้มันดีแต่ท่าให้มีคนรักหยุดพักให้ดีมีคนชม
ยกไว้ใส่เกล้าแม่นามาเฝ้าเหนือผมยอไหว้บังคมทุกราตรี
ยอไหว้สมุทรแล้วว่าสุดสาครเมขลาพาจรร่อนนัทที
ไหว้ท้าวอาทิตย์ที่เรืองฤทธีไหว้นางธรณีแม่ผึ่งแผน
แม่มีคุณแก่ข้าอยู่เป็นนักหนากายามารองเข้าเป็นแท่น...
...ออรักข้าเอ้ยลูกยอไหว้คุณครูท่านได้มาปรานี
ขอสรรพขอเสียงสำเนียงให้ลูกเกลี้ยงดีลูกนี่กล่าวคำร่ำกล่าวจิต
กลางคืนลูกจะไหว้ไหว้ก่อนแม่นาจันทร์เจ้าเช้าเช้าลูกไหว้พระอาทิตย์
บทบาทพลาดพลั้งลูกน้อยสายังร้องผิดผิดน้อยลูกขอคำสมาน
ออลูกจะขอไปด้วยความปัญญมสร้างสมไปด้วยพระปัญญา
ขอสรรพขอเสียงสำเนียงให้ลูกบ้างหนาปัญญาลูกมาเหมือนน้ำไหล
ขอสรรพขอเสียงสำเนียงให้ลูกเกลี้ยงดังเหมือนหนึ่งระฆังของชาวไทย
ขอสรรพขอเสียงสำเนียงของลูกเกลี้ยงใสไหลมาเหมือนท่อธารา
ออ...”

บทครูสอน เป็นบทที่โนราใช้ขับพร้อมกับการรำ ในเนื้อหานั้นเป็นการกล่าวถึง สิ่งที่ครูโนราได้สอนไว้แก่ศิษย์ไม่ว่าจะเป็นการเยื้องแขนในการรำ การรำท่าถีบพนัก การรำท่าจับสร้อยพวงมาลัย นอกจากนั้นก็ยังได้กล่าวถึงการสอนในการแต่งกายของโนราทั้งในเรื่องการผูกผ้า ซึ่งโนราในสมัยก่อนนั้นจะต้องใช้ผ้ายาว (ผ้าที่นุ่งโจงกระเบน) มาใส่เพื่อทำเป็นผ้านุ่งโดยจะนุ่งในลักษณะการโจงกระเบนแต่มีหางที่พับเรียบร้อยโผล่อยู่ด้านหลัง นัยหนึ่งการผูกผ้านี้ยังอาจหมายถึงการรับศิษย์เข้ามาเป็นโนราด้วย “พิธีการผูกผ้า” ก็เป็นได้ การสอนครอบเทริด การสวมใส่กำไลทั้งแขนซ้ายและแขนขวา อย่างไรก็ตามในเนื้อหาของบทครูสอนนี้จะเน้นหนักไปในด้านการสอนการแต่งตัว และพิธีกรรมบางอย่างดังที่กล่าวไปแล้วมากกว่าการสอนท่ารำ

“ครูเอยครูสอน
ครูสอนให้ผูกผ้า
สอนให้ครอบเทริดน้อย
สอนให้ทรงกำไหมรฺ
ครูให้เสดื้องเยื้องข้างซ้าย
ครูให้เสดื้องเยื้องข้างขวา
ตีนถีบพนัก
หาไหนจะได้เหมือนน้อง
เสดื้องกรต่องว่า
สอนให้ข้าทรงกำไหมรฺ
แล้วจับสร้อยพวงมาลัย
สอดใส่ซ้ายใส่ขวา
ตีค่าได้ห้าพารา
ตีค่าได้ห้าตำลึงทอง
สองมือชักเอาแสงทอง
ทำนองพระเทวดา ”

บทสอนรำ เป็นการกล่าวถึงการสอนศิษย์ของครูโนรา ให้รู้จักท่ารำของโนรา ได้แก่ ท่ารำเทียมบ่า (ร่ายกมือเพียงเสมอบ่า) ท่ารำเทียมพก (ร่ายกมือเพียงเสมอชายพกหรือเอว) ท่าผาหลา ท่าพวงระย้าดอกไม้หรือท่าจับสร้อยพวงมาลัยก็เรียก ท่าโคมเวียน ท่ารูปเขียน ท่ากระเชียนปาดตาล ท่าพระพุทธเจ้าห้ามาร ท่าพระรามข้ามสมุทร ท่าพญาครุฑ ท่าท้าวเทวา ท่าฤาษีดาบส เป็นต้น

“สอนเจ้าเอ่ยสอนรำ	ครูให้ข้ารำเทียมบ่า
ออว่าปลดปลงลงมา	ครูให้ข้ารำเทียมพก
วาดไว้ฝ่ายออก	ให้ยกเป็นแพนผาหลา
ยกขึ้นสูงเสมอหน้า	เรียกช่อระย้าพวงดอกไม้
อ่อแล้วปลดปลงลงมาได้	ครูให้ข้ารำโคมเวียน
รำท่ากนกรูปวาด	วาดไว้ให้เหมือนรูปเขียน
รำท่ากนกโคมเวียน	รำท่ากระเชียนปาดตาล
ตัวฉันนี้สวยนุช	พระพุทธเจ้าห้ามมาร
ตัวฉันนี้นงคราญ	พระรามจะข้ามสมุทร
ออว่ารำเล่นให้สูงสุด	เรียกว่าพญาครุฑร่อนมา
ครุฑเหลียวมาเห็นนาค	ครุฑเห้อมันรา มันราปีกถ้า
ไหนว่าทำเป็นรูปครุฑ	ลงยุดเอานาค เอานาคนาคา...”

บทปฐม นอกจากท่ารำโนราที่ปรากฏในบทสอนรำแล้ว ท่ารำของโนรานั้นยังแตกกิ่งก้าน สาขาออกอีกเป็นหลายสิบท่า ซึ่งในบทปฐมนี้ได้กล่าวถึงท่ารำของโนราที่นอกเหนือจากท่าในบทสอนรำ ซึ่งท่ารำที่ปรากฏในบทปฐมนี้ได้แก่ ท่าปฐม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าระย้าพวงดอกไม้ ท่าขี้หนอนฟ้อนฝูง ท่ายูงฟ้อนหาง ท่าชะนีร่ายไม้ เป็นต้น ท่ารำในบทปฐมนี้ส่วนใหญ่จะเป็นท่ารำที่เลียนแบบสิ่งที่ปรากฏในธรรมชาติ โดยเอามาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่อ่อนช้อยและสอดคล้องกับธรรมชาติของสิ่งนั้นๆ

“ตั้งต้นให้เป็นปฐม	ออทำให้เป็นท่าปฐม
ถัดมาขวัญเห้อพระพรหม	พรหมข้าเอยสี่หน้า
แล้วรำเป็นท่าสอดสร้อย	ห้อยเป็นพวงมาลา
ทำเวโหนโยนช้า	แก้วข้าเห้อให้น้องนอน
แล้วรำเป็นท่าต่างกัน	นี่รำเป็นท่าต่างกัน
แล้วค่อยมาหันเป็นมอน	เถิดเจ้างามงามเห้อ...”

สำหรับบทขุนธา (บทฟ้าลั่น ลมพัด ฝนตก) นั้นเป็นบทสำคัญของพิธีโนราโรงครูมีรายละเอียดของบทกลอนนั้น มีดังนี้ ในบทนี้กล่าวถึงสภาพก่อนที่ฝนจะตก ซึ่งจะมีลมพัดมาก่อน จากนั้นจะมีเสียงฟ้าลั่นดังครืนๆ ผางๆ จากนั้นจึงจะมีฝนตกลงมา เนื้อหาของบทนี้นอกจากจะเลียนแบบธรรมชาติของการตกของฝนแล้ว ก็ยังถูกนำไปเชื่อมโยงกับชีวิตหญิงสาวที่ต้องอยู่ไกลห่างกับสามี เหมือน

คนที่ตกอยู่ในสถานะที่เป็นหม้าย ยิ่งเมื่อครั้งเสียงฟ้าคำราม แผ่นดินสนั่นหวั่นไหวคล้ายการขยับเขยื้อนตัวของพญานาคที่อยู่ใต้แผ่นดิน ยิ่งทำให้จิตใจของหญิงสาวนั้นหวาดกลัวมากยิ่งขึ้น นางจึงนั่งร้องไห้ตามเสียงฟ้าที่ลั่น เมื่อเนื้อของกลอนได้ขับร้องต่อเข้ามาในบทลมพัด เนื้อหาของบทกลอนนี้กล่าวถึงลมพัดที่ริมภูเขาต้องใบไม้ต่างๆ นาๆ ให้พลิ้วไหว เหมือนกับจิตใจมนุษย์ที่โลเลจะรักใครก็ไม่รัก บทกลอนจึงกล่าวว่า “รักใครให้รักเถิดอย่าทำเหมือนช้างที่หลงโฮง” บทกลอนจึงนำไปสู่สภาพฝนตกด้านเหนือแล้วค่อยๆ ไหลมาด้านใต้ น้ำฝนที่ตกลงมาถูกต้องกับเขาพระยากรุงจีนและพระยาโฮง

“ตรัสบทขึ้นมาว่าฟ้าลั่น มันลั่นเจ้าเห้อขึ้นมาครื้นครื้น
ออว่าแผ่นดินมันสะอื้น เรียกว่าพญานาคแปรตัว...
...ตรัสบทขึ้นมาว่าฟ้าลั่น มันลั่นขึ้นมาผางผาง
ออว่าเอามือมาท้าวคาง เอาหลังนั้นพิงไปพิงตอไม้...
...ลมพัดแม่นาที่ชายเขา พัดถูกใบเทาเพราเพริด
ออว่ารักใครให้รักเถิด อย่าทำเหมือนช้างหล่อโฮง...
...ฝนตกน้องเอ้ย ข้างเหนือเอ้ย
โตนเอ้ยน้องเห้อมันลง ลงแม่เอยฉาฉา
ออว่าแทงท่อแหละลงมา นี่ว่าแทงท่อลงมา
ถูกเขาเจ้าเห้อพระยา พระยาแหละเหว่ยกรุงจีน...”

บทฉัททันต์อนาทรหรือบทพลายงามก็เรียก บทนี้จะกล่าวถึงพญาฉัททันต์พระโพธิสัตว์ครั้งเสวยพระชาติเป็นช้างป่าอยู่ในป่าหิมพานต์ แล้วถูกตาหมอเฒ่า ซึ่งเป็นพรานป่าจับไปเพื่อต้องการเอางาไปทำแท่นเตียงไสยาสน์ให้กับพระธิดาสุพัตราผู้ที่ชาติที่แล้วเคยเป็นเมียพญาฉัททันต์ แต่เกิดน้อยใจพญาฉัททันต์จึงได้ผูกพยาบาทไว้ว่าจะฆ่าพญาฉัททันต์ให้ได้ ครั้นเมื่อพญาฉัททันต์ถูกจับไปได้แล้วก็ให้อาลัยอาวรณ์ถึงโขลงช้างและนางช้างพังทั้งหลายที่ตนเองเคยปกป้องครองรักกันมา บทกลอนในตอนนี้จะขับร้องพร้อมกับท่วงทำนองดนตรีที่มีทับตีเป็นตัวหลัก จังหวะจึงเร้าอารมณ์เหมือนดั่งมีการจับช้างจริงๆ แต่ในตอนท้ายที่พญาฉัททันต์อาวรณ์ถึงโขลง ดนตรีก็จะเปลี่ยนเป็นจังหวะเพลงทับเพลงโทน โนราจะขับกลอนให้ออกไปในทำนองโศกเสร้าเสียใจ บทฉัททันต์อนาทรนี้เป็นบทที่น่าดูอีกบทหนึ่งของโนรา เนื้อหาของบทกลอนพอสังเขปมี ดังนี้

“ค่ำแล้วพึ่งได้มาลงโรง เอ้ย
พลายงามน้องเห้อตามโขลง พลายงามตามโขลงแล้วกะมาเข้าช่องเอ้ย
กลิ้งเกลือกเสือกสนคำรณร้องเอ้ย
ให้เปลี่ยวเปล่าน้องเห้อเศร้าหมอง เปลี่ยวเปล่าเศร้าหมองแล้วเป็นหนัก
หนาเอ้ย
เทียมตาหมอเฒ่าจับได้มา จับได้มาเอ้ย
ให้อาลัย น้องเห้อในคาอาลัยแล้วกะออกไม่ได้เอ้ย

ยามเมื่อฉันอยู่ดงดอน ออเรามานอนสบายเอางวงหักใบไม้งามเห้อมา
รองนอน
กลิ้งท่อนไม้มาแอบข้างยกพระเศียรตั้งวางทีนั้นไว้ต่างหมอน
ยามเที่ยงยามสายเจ้าพลายร้อนตื่นจากนอนไปสรงงามเห้อพระคงคา
จึงชวนนางพังร้อยชั่งพี่เราไปสรงวารีทีนั้นกันดีหว่า...”

เมื่อรำจับบทรายหน้าศาลดังที่กล่าวไปข้างต้นเสร็จแล้ว พิธีกรรมต่อไป คือ การ “ตั้งบ้านตั้งเมือง” ในขั้นตอนนี้มีความสำคัญอย่างมากสำหรับพิธีโนราโรงครูใหญ่ในคืนวันพุธ โนราศรีจันทร์ ได้กล่าวถึงความสำคัญของพิธีการตั้งบ้านตั้งเมืองว่า

“...การตั้งบ้านตั้งเมืองนั้นเป็นการแสดงอาณาเขตของบ้านเมืองโนรา ซึ่งก็คือ พื้นที่ภายในรอบพนักโรงโนราถือว่าเป็นเมืองโนรา...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

โนราล่อง กล่าวถึงการตั้งบ้านตั้งเมืองของโนราว่า

“...เป็นการจับจองขอพื้นที่จากเจ้าที่เจ้าทาง ตลอดจนนางธรณี เพื่อใช้พื้นที่โรงโนราประกอบพิธี โดยกำหนดไปตามจำนวนวันที่ประกอบพิธี การตั้งบ้านตั้งเมืองนี้จะเลือกเอาบทท้าวอาทิตย์มาใช้ประกอบพิธี เพราะท้าวอาทิตย์นั้นเป็นใหญ่ในหมู่เทวดานพเคราะห์ นอกจากนี้จะต่อด้วยบทพระรถยอสิทธิ์ (รถเสน) และบทพระราม (ตอนพระรามเดินดง) มาใช้ด้วย เพราะสองบทนี้ตัวละครเป็นกษัตริย์จึงเหมาะสมที่จะนำมาใช้ตั้งบ้านตั้งเมือง...” (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

ส่วนจุเรียม ฉลาด กล่าวว่า

“...ในพิธีโนราโรงครูนั้นหากจะเปรียบไปแล้วโนราใหญ่ก็เท่ากับเจ้าเมืองหรือกษัตริย์ นายพราน คือ อำมาตย์เสนา นางทาสี คือ สนมกรมวัง และหมอโนราก็คือพระราชครูปุโรหิต ดังนั้ น นโนราจึงจะต้องมีเขตแดนเขตเมือง เป็นที่มาของการตั้งบ้านตั้งเมือง...” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

การตั้งบ้านตั้งเมืองนั้นเป็นสัญลักษณ์ของการตั้งหลักปักฐานยึดเอาที่ดินในเขตแดนที่พนักกั้นนั้นเป็นที่ดินของโนรา หรือเรียกอีกนัยว่าเป็นมณฑลของโนรา ในสมัยก่อนนั้นหากคนอื่นที่ไม่ใช่โนรานั้นมาสร้างความวุ่นวายก่อกวนในโรงพิธีโนรา หากสมาชิกโนราทำร้ายเอาสังคมก็จะไม่กล้าโทษโนราเลย เพราะถือกันว่าในเขตแดนของโรงโนรานั้นเป็นสิทธิ์ของโนราอย่างสมบูรณ์แบบ คตินี้ยังขยายต่อไปถึงเรื่องความเชื่อที่ดินศักดิ์สิทธิ์ของโนราว่า ที่ดินที่เคยสร้างโรงพิธีโนราจะเอาไปทำกิจการอย่างอื่นไม่ว่าจะปลูกพืชยืนต้น ขุดบ่อขุดสระ ตลอดจนสร้างบ้านไม่ได้ ไม่เช่นนั้นจะเกิดเหตุเภทภัยต่างๆ

กับเจ้าของบ้านได้ เพราะได้ละเมิดดินแดนของโนรา สำหรับพิธีกรรมในการตั้งบ้านตั้งเมืองของโนรานี้ พบว่าจะมีการใช้ลูกสะบ้ามาแทนแผ่นดิน ใบบอนมาแทนแผ่นฟ้า นอกจากนั้นยังมีการนำหญ้าคาและหญ้าเข็ดมอนมาร่วมในพิธีด้วย ดังคำกลอนกาศครูโนราตอนหนึ่งที่กล่าวไว้ว่า

> “...ไหว้พระอิศวรพ่อทองเนื้อนิลพ่อได้ตั้งแผ่นดินตั้งแผ่นฟ้า
> พ่อตั้งแผ่นดินเท่าลูกหมากบ้าตั้งแผ่นนั้นใหญ่เท่าใบบอน
> แล้วมาตั้งสมุทรตั้งทั้งสายสินธุ์พร้อมทั้งเขาศิรินทั้งเขาสินทร
> พ่อตั้งญานาคเอาไว้ก่อน หญ้าคาเพชรเข็ดมอนทีนั้นไว้ทีหลัง...”

ในส่วนของพิธีกรรมการตั้งบ้านตั้งเมืองนั้น โนราใหญ่จะจับบทสำคัญๆ มาขับ เช่น คณะโนราล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง จะใช้บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถยอสิทธิ์ และบทพระราม โนราศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง ก็ใช้บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถยอสิทธิ์และบทพระรามเช่นกัน ส่วนโนราศรีจันทร์สนิทน้อย นั้นใช้บทท้าวอาทิตย์ บทพระโพธิสัตว์และบทพระรถยอสิทธิ์ (พระรถเสน) อนึ่งในบางครั้งก่อนการจับบทท้าวอาทิตย์นั้นอาจมีการจับบทแสงทองนำมาก่อนก็ได้

ตัวอย่างบทท้าวอาทิตย์

> “...จะกล่าวเอยกล่าวอ้างกล่าวถึงท้าวอาทิตย์ฤทธีแม่เอยฤทธี ได้ร่วมรัก
> น้องหนากับภักดีโฉมเจ้าเทวีฉายาแม่เอยฉายา จากวันนั้นถึงวันนี้พระองค์
> ตั้งเมืองอุดรบิญจาแม่เอยบิญจา เขตเมืองพระองค์เอยนับได้ห้าร้อยพัน
> วาแม่เอยพันวา...”

ตัวอย่างบทพระรถยอสิทธิ์ (พระรถเสน)

> “...จะกล่าวถึงพระรถยอเสนภูมีแม่เอยภูมี
> ทิพย์ปรางค์มาสทั้งปราสาทศรีมานั่งแอบเมรีเมียรักแม่เอยเมียรัก
> พลางจูบลูบไปทั่วองค์พิศดูรูปทรงมีศักดิ์น้องหนามีศักดิ์
> พิศดูผมเผ้าแล้วเจ้างามนักน่ารักน่าชมงามเห้อเจ้าเมรี...”

ตัวอย่างบทพระราม

> “...จะกล่าวถึงพระรามภูมีงามเอยฤทธิไกร
> เสด็จเข้าป่าพนาลัยบุกเพนินเดินไปงามเอยทั้งสามองค์
> ชมนกชมไม้กลางไพรเสียงเสนาะเพราะใจฟังใหลหลง...”

ตัวอย่างบทพระโพธิสัตว์ (โนราบางคณะจะใช้บทโพธิสัตว์ก็มี)

“กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เออ เอ้ย เอ้อ เอยเอย
ยังไม่ได้ตรัสตรัสถึงพระโสดา
วันหนึ่งท้าวไม่ได้ลงมาท้าวเข้าอาศัยในคีรี
สมสู่อยู่ด้วยเจ้ากินดาหรารูปโฉมโสภางามมีศรี...”

ความสำคัญของการตั้งบ้านตั้งเมืองนั้นจะเน้นไปที่บทท้าวอาทิตย์เป็นหลัก โดยก่อนที่โนราใหญ่จะจับท้าวอาทิตย์นี้จะต้องมีผู้เฒ่าผู้แก่มานั่งล้อมวงรอบโนราใหญ่ ตรงสาดหมอนหน้าโนราใหญ่นั้นจะปูลาดด้วยผ้าขาว บนหมอนนั้นจะมีการตั้งหมากพลูและเทียนรายอย่างละ 9 ถัดลงมาก็จะเป็นเชี่ยนครู เทริด หน้าพราน หน้าทาสี เครื่องโนรา 1 ชุด ผ้าหญิงผ้าชาย 1 คู่ จงราชหรือสอบราช 3 ใบ เชี่ยนจกแว่นหวี 1 ชุด ขันหรือหม้อน้ำมนตร์ 1 ใบ เมื่อเริ่มจับบทท้าวอาทิตย์ผู้เฒ่าผู้แก่จะยื่นข้าวของที่เตรียมไว้ให้โนราใหญ่พร้อมๆ กับโนราใหญ่ขับบทกลอนท้าวอาทิตย์ ในพิธีตั้งบ้านตั้งเมืองนี้เสมือนหนึ่งว่าผู้เฒ่าผู้แก่ และเจ้าภาพเหล่านั้นได้มอบสิทธิและอำนาจให้กับโนราใหญ่ ในการยึดเอาโรงโนราเป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรม เมื่อถึงบทกลอนตอนสุดท้ายของบทท้าวอาทิตย์ โนราใหญ่จะรับจงราชทั้ง 3 ใบนั้นมายกขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกับการร่ายคาถาต่อหน้าวิญญาณครูหมอตายายโนรา ครูบาอาจารย์ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อกันว่ามาเป็นประธานในพิธีนั้นด้วย จากนั้นจึงจะจับบทพระรถยอสิทธิ์ พระราม หรือบทพระโพธิสัตว์ในลำดับต่อไป

เมื่อโนราใหญ่ตั้งบ้านตั้งเมืองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนต่อมา คือ การ “กราบครู” ในเบื้องต้นนั้นโนราจะเริ่มต้นด้วยการกราบครูหมอตายายโนราที่เชื่อกันว่าตอนนี้มาชุมนุมกันบนศาล การกราบครูของโนรานั้นจะกราบไปพร้อมๆ กับการประโคมดนตรีเป็นจังหวะเฉพาะที่ฟังดูเข้มขลัง โดยการกราบนั้น จะกราบแบบเบญจางค์ประดิษฐ์ 3 ครั้ง แล้วลุกขึ้นรำ แล้วจึงจะนั่งลงหมอบกราบโดยการลุกขึ้น 1 ครั้งจะต้องนั่งลงหมอนกราบ 1 ครั้ง ทำเช่นนี้จนครบ 3 ครั้ง รวมเป็น 1 รอบ (ใน 1 รอบนั้นประกอบด้วย หมอบกราบ 3 ครั้งและลุกขึ้นรำแล้วหมอบกราบ 3 ครั้ง) การกราบครูจะต้องทำจนครบ 3 รอบ จึงจะนั่งลงกราบอีก 9 ครั้ง ดนตรีจึงตีเครื่องแบบเชิด อย่างตอนที่ครูหมอตายายโนราประทับทรง จังหวะเชิดนี้ให้ความรู้สึกราวกับการเหาะลงมายังในพิธีของครูหมอตายายโนรา เมื่อกราบครบ 9 ครั้งแล้วโนราจะหมอบกราบนิ่งไว้เช่นนั้น รอให้หมอโนราโปรยข้าวตอกดอกไม้พร้อมกับสวดพระพุทธมนตร์ “บทชยันโตฯ” (ชัยมงคลคาถา) เหตุผลที่มีการโปรยข้าวตอกดอกไม้นั้นเพราะเชื่อกันว่าข้าวตอกดอกไม้ คือ ของสูงที่นางฟ้านางสวรรค์ใช้โปรยปรายเมื่อมีงานมงคลต่างๆ เช่นเดียวกันกับการกราบครูของโนราที่ใช้การโปรยข้าวตอดดอกไม้คู่กับการสวดมนต์ที่เรียกกันว่า “บทชยันโตฯ” จากนั้นหมอโนราจึงจะประพรมน้ำมนตร์ให้จึงจะเป็นการเสร็จสมบูรณ์ เมื่อกราบครูหมอตายายโนราแล้วธรรมเนียมปฏิบัติอีกอย่างของโนราคือการกราบครูบาอาจารย์ตลอดจนผู้เฒ่าผู้แก่ที่มานั่งในมณฑลพิธี เพื่อแสดงความมีสัมมาคารวะรู้คุณครูตลอดจนผู้อาวุโสต่างๆ ธรรมเนียมการกราบครูนี้เป็นธรรมเนียมที่สอดแทรกคติเรื่องการรู้จักระลึกถึงผู้มีพระคุณ สอนให้เป็นคนมีความกตัญญู ซึ่งเป็นการสอนที่แยบยล โดยไม่ต้องนั่งสอนอย่างการสอนวิชาการต่างๆ แต่เป็นการสอนโดยฝังอยู่ในเนื้อหาของพิธีกรรมที่เข้มขลังและน่าศรัทธาอย่าง “พิธีกราบครู”

ในขั้นตอนสุดท้ายของคืนวันพุธนี้จะเป็นการรำโชว์ความสามารถของโนราทั้งการรำตัวอ่อน การรำเพลงโค การขับบทกลอนทั้งกลอดสดและกลอนผูก (กลอนที่แต่งขึ้น) การเตรียมตัวของโนราก่อนออกรำนั้นมีรายละเอียดที่น่าสนใจบางประการ คือ ขณะที่โนราใหญ่ประกอบพิธีอยู่กลางโรงในส่วนของห้องแต่งตัว ที่ถูกปิดกั้นด้วยฉากหรือม่านนั้น โนราทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่มีหน้าที่รำในคืนนี้จะจัดการแต่งหน้าและแต่งตัว เมื่อแต่งตัวเสร็จแล้วโนรารุ่นเด็กๆ เหล่านี้จะเข้าไปหาหมอโนราหรือนายพรานที่มีวิชาอาคมในการ “พาขึ้น” “ป้องกันตัว”และ “ผูกขี้ผูกเยี่ยว” ให้ การพาขึ้น คือ การเสกเป่าด้วยมนตร์คาถา หรือบ้างก็เสกเป่าลงในแป้งทาหน้าหรือน้ำมันใส่ผมลูบไล้ไปตามร่างกาย จากนั้นหมอโนราจะร่ายคาถาเป่าไปยังตัวนางรำพร้อมลูบจากส่วนล่างของร่างกายไปยังส่วนบนคือบ่าหรือไรผม เชื่อกันว่าการพาขึ้นนั้นจะช่วยให้เกิดเมตตามหานิยมแก่คนที่มาดูให้ติดอกติดใจได้

เมื่อพาขึ้นเสร็จขั้นตอนต่อไปหมอโนราจะร่ายคาถาป้องกันตัว ซึ่งก็คือ การป้องกันจากการกระทำคุณไสยศาสตร์จากคนอื่นที่อาจไม่หวังดีหรือจากภูตผีต่างๆ ในสังคมจังหวัดตรังครั้งเมื่อมีการแข่งขันประชันโรงโนรากันนั้น การทำคุณไสยศาสตร์ เสกเป่ามนตร์ดำทำร้ายคู่แข่งนั้นเป็นที่นิยมกันมาก เคยมีนางรำหรือบางครั้งก็เป็นตัวตลกของคณะโนราโดนคุณไสยศาสตร์เหล่านั้น ขณะที่กำลังแสดงอยู่ ทำให้ต้องหยุดชะงักลงเพราะมีอาการชักเกร็ง บ้างก็ปัสสาวะหรือประเดือนไหลราด บ้างก็ขาอ่อนแรง หรือบ้างก็ไม่มีเสียงหรือปวดท้องดิ้นทุรนทุราย จากประสบการณ์เหล่านั้นทำให้คติการร่ายคาถาป้องกันตัวจึงยังคงมีให้เห็นอยู่ในพิธีโนราโรงครูของจังหวัดตรัง เมื่อป้องกันตัวเสร็จหมอโนราก็จะทำการผูกขี้ผูกเยี่ยวให้เพื่อไม่ให้นางรำรู้สึกปวดปัสสาวะหรืออุจจาระขณะที่ทำการแสดง

สำหรับนายพรานนั้นก็จะต้องทำการแสดงเช่นกันในคืนวันพุธเพื่อให้ความบันเทิงและบอกเล่าลำดับของพิธีกรรมในวันรุ่งขึ้น การแต่งตัวของนายพรานนั้นไม่ยุ่งยากซับซ้อนเหมือนอย่างนางรำ เพียงแค่ใส่โจงกระเบนและครอบหน้าพรานก็สามารถแสดงได้แล้ว แต่อย่างไรก็ตาม คติความเชื่อเรื่องการป้องกันตัวนั้นก็ยังจำเป็นกับนายพรานเช่นกัน ส่วนการพาขึ้นอย่างโนรานั้นของนายพรานอาจเปลี่ยนเป็นการพาขึ้นเพื่อความตลกขบขันมากกว่า เพื่อต้องการให้งดงามจับตาเนื่องจากนายพรานนั้นต้องแสดงเป็นตัวตลกนั่นเอง สำหรับเวทย์มนตร์คาถาในการปลุกตนเองของพรานเพื่อให้ตลกขบขันนั้น พบว่าเป็นคำที่ตลกที่คาดไม่ถึง ในบางครั้งก็เป็นคำลามกหยาบโลนก็มี ส่วนการครอบหน้าพรานก่อนการแสดงนั้นก็จะต้องร่ายคาถาเพื่อครอบหน้าพรานเช่นกัน

เมื่อโนราหรือนายพรานจะออกแสดงนั้นจะต้องมีการว่า “บทหน้าห้อง” ซึ่งก็คือ บทเกี้ยวม่าน ส่วนใหญ่จะเป็นบทที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของหนุ่มสาวในลักษณะสองแง่สามง่าม เช่น “ยกข้อน้องสาวเป็นชาวนครศรี ยังพวงจำปีแต่ไม่มีใครชม ทั้งนมทั้งแก้มพระเติมแต้มงามสม อกตึงเอวกลมพี่บ่าวเห้องามพอสมราคา” เป็นต้น สำหรับบทหน้าห้องของพรานนั้นก็จะเป็นบทตลกขบขันต่างๆ นานาๆ เมื่อขับบทหน้าห้องเสร็จบรรดานางรำหรือนายพรานนั้นจะมีการระลึกถึงครูหมอตายายโนราที่ตนนับถืออยู่ก่อนออกรำเสมอ จากนั้นจึงค่อยออกจากม่านด้วยการย่างสามขุมออกไปก่อนแล้วจึงกลายท่าเป็นท่ารำ หรือหากเป็นนายพรานก็จะเปลี่ยนกลายเป็นท่านาดพรานตามที่ฝึกหัดกันมา ในบางครั้งสำหรับการรำโชว์คืนวันพุธนั้นหลังจากโนราที่เป็นนางรำรำเสร็จ โนราอาจเรียกนายพรานออกมาแสดงร่วมกันก็ได้ บางกรณีนายพรานจะพานางทาสีซึ่งเป็นเมียนายพรานออกมาร่วมแสดงด้วย ยิ่งเป็นการเพิ่มสีสันให้กับการแสดงนั้นๆ มากยิ่งขึ้น ในสมัยก่อนนั้นการแสดงนางทาสีนั้นจะทำเพียงแต่งหน้าตาให้ดูตลกขบขัน คนที่แสดงอาจเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ แต่ในปัจจุบันนิยมทำเป็นหน้ากากหรือที่เรียกว่า หน้า

นางทาสีใส่อย่างหน้าพรานด้วย อนึ่ง สำหรับการจัดชุดการแสดงของโนรานั้นมักจะจัดให้โนรารุ่นน้องออกรำก่อนจากนั้นถัดๆ ไปจะเป็นโนรารุ่นพี่ที่มีความสามารถมากกว่าเรื่อยไปจนจบชุดการรำ และนายพรานจะออกหลังสุด แต่อย่างไรก็ตามบางคณะอาจจัดชุดการแสดงแตกต่างออกไปบ้างก็มี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสะดวกเป็นสำคัญด้วย

วันพฤหัสบดี วันบูชาครู

วันพฤหัสบดีนั้นถือกันว่าเป็นวันครู หากพิจารณาตามหลักเทวะกำเนิดแล้ว พบว่าเทวดานพเคราะห์ที่ประจำวันพฤหัสบดีนั้นเป็นเทพฤาษี มีหน้าที่สั่งสอนและเป็นครูของเทวดาทั้งหลาย พงศ์ศักดิ์ สิงหะนัด (2538) กล่าวว่า พระพฤหัสบดีเป็นเทพฤาษีที่ชื่อเสียงเจรจาไพเราะ กายสีแก้วไพฑูรย์ หรือสีเขียวอมเหลือง มีผ้าโพกศีรษะแบบฤาษี เป็นเทวดานพเคราะห์ มีกวางเป็นพาหนะ อาภรณ์สีแก้วมุกดา มือถือกระดานชนวน มีกำลังวัน 19 เพราะเป็นอาจารย์ของเหล่าเทวดาจึงถือว่าวันพฤหัสบดีเป็นวันครู การร่ำเรียนวิชาในสมัยโบราณจึงมักยึดเอาวันพฤหัสบดีนี้เป็นวันครู ในระดับความเชื่อของโนราก็ได้ยึดหลักนี้เช่นกัน พิธีการเกี่ยวกับการบวงสรวงบูชาครูของโนราจึงอยู่ในวันพฤหัสบดีเป็นส่วนใหญ่ การเตรียมการของเจ้าภาพนั้นจะต้องลุกขึ้นเตรียมทั้งอาหารและเครื่องประกอบพิธีอื่นๆ กันตั้งแต่หัวรุ่งเนื่องจากของที่จะต้องจัดเตรียมนั้นมีมากมาย

ในบางโอกาสการจัดเตรียมอาหารเพื่อวางบนศาลเพื่อใช้บวงสรวงครูหมอตายายโนรานั้นจะต้องทำร่วมกันระหว่างสมาชิกสมาชิกคณะโนรากับเจ้าภาพ ทั้งนี้เพราะรายละเอียดปลีกย่อยนั้นมีมากมายและแฝงไปด้วยเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยทางความเชื่อ ที่จะแสร้งทำเป็นมองข้ามไม่ได้ จึงจำเป็นต้องอาศัยคนหลายๆ คนช่วยกันจดจำ การเริ่มต้นจัดข้าวของเพื่อจะใช้บวงสรวงตายายโนราบนศาล จะเริ่มด้วยการจัดหมฺรับ ซึ่งก็คือสำรับขนมที่ใช้ในประเพณีเดือนสิบ ซึ่งได้แก่ ขนมพอง ขนมลา ขนมบ้าเจาะรู ขนมบ้าลูกกลม และหมากม้วน 3 คำมาแต่งรวมกัน ปักเทียน 1 เล่ม ธูป 3 ก้าน รวมเรียกว่า “หมฺรับพองลา” โดยจะจัดมาทั้งสิ้น 12 หมฺรับ ตามจำนวนชั้นของต้นบายศรีและตามจำนวนยอดเทริดที่ปักอยู่หน้าศาล แต่ในบางพื้นที่ก็อาจมีการจัดหมฺรับพองลา ชั้นของบายศรี และยอดเทริดตามจำนวนปีที่จะกอบพิธีโนราโรงครู ตามที่ให้สัญญากับวิญญาณครูหมอตายายโนราไว้ ถัดจากนั้นก็จะเป็น “ข้าวสิบสอง”[36] “ข้าวเก้า”[37] สองสำรับนี้จะถูกจัดไว้เคียงข้างกันโดยข้าวสิบสองนั้น

[36] ข้าวสิบสอง คือ สำรับอาหารสำหรับบูชาครูหมอตายายโนรา การจัดอาหารลงในภาชนะเล็กๆ 12 ที่ แล้ววางลงในถาดรวมกัน โดยอาหารที่ใช้ใส่ในภาชนะเล็ก 12 ที่ นั้นได้แก่ ข้าว แกงเผ็ด แกงจืด ขนมไทย ขนมที่มีข้าวเหนียวเป็นส่วนประกอบ ยำ ทอดมัน กล้วยอ้อย ขนมโค แป้งจี่ ถั่วงา และน้ำ อย่างไรก็ตามอาจมีการปรับเปลี่ยนรายการอาหารที่ใส่ลงไปในข้าว 12 ได้ หากมีข้อจำกัดต่างๆ

[37] ข้าวเก้า คือ สำรับอาหารสำหรับบูชาเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย รายละเอียดก็เช่นเดียวกับข้าวสิบสอง เพียงแต่ปรับลดจำนวนรายการอาหารลงบางชนิด

จะจัดไว้ด้านขวามือ ส่วนข้าเก้านั้นจะจัดไว้ทางซ้ายมือ “ข้าวถ้วยแกงถ้วย”[38] ขนม ผลไม้จำพวกกล้วย อ้อย มะพร้าวอ่อน เป็นต้น “ไก่ปากทอง” [39] หัวหมูนึ่ง ไข่ต้ม ไข่ดิบ นอกจากนี้อาจมีหมูย่างซึ่งเป็นอาหารยอดนิยมของจังหวัดตรังหรือจะเป็น เป็ดนึ่ง มาเพิ่มเติมก็ได้ สำหรับในสำรับของกินทั้งหมดนั้นจะต้องปักเทียนที่ละ 1 เล่ม พร้อมกับวางหมากพลูพร้อม 1 คำ ด้วยเสมอ ส่วนของบวงสรวงที่นำมาเตรียมไว้ตั้งแต่เย็นวันพุธนั้นก็ต้องเปลี่ยนเป็นของใหม่ด้วย เช่น หมากรายบนสาดหมอน (หมากราย คือ หมากพลูที่ใช้ตั้งบนหัวสาดหมอน) น้ำมะพร้าว เหล้าขาว (สุราโรง) และน้ำแดง เมื่อจัดเตรียมของสำหรับบวงสรวงครูหมอตายายโนราเสร็จแล้ว เจ้าภาพจะยกอาหารมาให้โนรารับประทาน ซึ่งเหตุที่โนราต้องรับประทานอาหารก่อนก็เพราะเมื่อโนราประกอบพิธีกรรมแล้วนั้นก็จะไม่มีการหยุดรับประทานอาหารเที่ยงเลย แต่จะประกอบพิธีกรรมไปจนเสร็จสิ้นสำหรับภาคกลางวันของวันพฤหัสบดี

พิธีกรรมแรกของวันพฤหัสบดี ก็คือ การโหมโรงและกาศครู ซึ่งจะเหมือนกับการกาศครูของเย็นวันพุธ ต่อจากนั้นก็เป็นการเชิญครูซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของพิธีกรรมในวันพฤหัสบดี ความหมายของการเชิญครูคือการขับบทกลอนโนราประกอบกับการตีเครื่องดนตรีที่มีจังหวะเร้าอารมณ์ เพื่อเชื้อเชิญดวงวิญาณของครูหมอตายายโนราให้เร่งเข้ามาในโรงพิธีโนราเพื่อมารับของเซ่นสรวงต่างๆ ที่ได้จัดเตรียมไว้ บทกลอนโนราที่ใช้เชิญครูมีเนื้อหาบรรยายเกี่ยวกับ การที่โนราได้ร่ำเรียนพระสัทธรรมของพระพุทธเจ้าตลอดจนเวทมนตร์คาถาต่างๆ นั้น อย่าได้มีอุปสรรคจากศัตรูหมู่มารใดๆ มาแผ้วพาล ขอบารมีของครูหมอตายายโนรา ครูบาอาจารย์ต่างๆ มาช่วยอำนวยชัยให้ประสบผลสำเร็จเป็นมงคล ต่อจากนั้นก็เป็นการระลึกถึงครูหมอตายายโนราทั้งที่มีชื่ออยู่ในตำนานการก่อเกิดโนรา เช่น แม่ศรีมาลา พ่อขุนศรัทธา พ่อเทพสิงหร ตลอดจนครูหมอตายายโนราที่เจ้าภาพนั้นนับถืออยู่ให้เร่งมาประทับจับร่างทรงเข้าโดยเร็ว ในการประกอบพิธีเชิญครูของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นั้น มีรายละเอียดของบทกลอนเชิญครูพอสังเขปดังนี้ ในเบื้องต้นนั้นจะเป็นการขับบทกลอนคุณครูในทำนองแบบรายหน้าแตระ ซึ่งเป็นทำนองของการขับกลอนอีกประเภทหนึ่งของโนรา จากนั้นจึงเริ่มบทเชิญครู

> “...ศรี ศรีเอยว่าศรี สัสดีข้าเอยเชิญพ่อมาสิงออสิงเอากายาศรี ศรีเอย
> ว่าศรี สัสดีข้าเอยเชิญแม่มาสิงออสิงเอากายา
> ลูกน้อยเรียนอรรถยังเล่าสัทธรรมงามเอยพระคาถา
> ศัตรูอย่าให้มีมาขอให้จงวินาศงามเอยวินายสาย
> ศรีศรีจำเริญสุขเรียกว่าภัยกับทุกข์ขอให้เหือดหาย
> ลาภมาอย่าให้ขาดสายสหรพชัยออชัยสิทธิเม
> มือข้าทั้งสิบนิ้วสอดขึ้นหว่างคิ้วงามเห้อไม่ได้เอ
> นอโมพุทธาเยข้าจะไหว้ยกยอต่อพระศรีอาริย์

---

[38] ข้าวถ้วยแกงถ้วย หมายถึง สำรับอาหารสำหรับบูชาตายายอีกจำพวกหนึ่งที่ไม่ใช่ตายายโนรา อาหารจะถูกจัดลงในภาชนะที่มีขนาดใหญ่กว่าข้าวสิบสองและข้าวเก้า ส่วนใหญ่ ก็ได้แก่ ข้าว แกงเผ็ด แกงจืด ขนมโค และน้ำ

[39] ไก่ปากทอง คือ ไก่ต้มที่ใช้ทองคำเปลว หรือเครื่องประดับที่เป็นสีทองติดไว้ที่ปากของไก่ให้เป็นสีทอง

ข้าจะไหว้พระศรีสงฆ์ตั้งใจจำนงตรงพระนิพพาน
คุณครูทั้งอาจารย์ตำเนินเชิญท่านออเห้อให้เข้ามา
ฤกษ์งามเอยฤกษ์งามยามดีปานี้ชอบยามออยามพระเวลา
ชอบฤกษ์ลูกนั่งร้องเชิญตำเนินราชครูออครูอยู่ถ้วนหน้า
ฤกษ์งามยามดีนะแม่เจ้าขาไหว้แม่ศรีมาลาเป็นครูต้น
โฉมงามแม่ทองทรามปลอดลูกข้ามเสียไม่รอดลอดกะไม่พ้น
แม่ศรีมาลาเป็นครูต้นมารดาขุนศรัทธางามเห้ออยู่ท่าแค
แม่แย้มโอษฐ์โปรดเกล้าแม่ได้เป็นคนเฒ่าพ่อเห้อเป็นคนแก่
พ่อขุนศรัทธาท่าแคน้องแต่พ่อเทพออเทพสิงหร
ถ้าพ่อสมัครรักลูกจริงให้พ่อมาช่วยอวยศีลงามเห้อมาอวยพร
ไหว้พ่อเทพสิงหรพ่อได้สอนสืบสืบออสืบสืบกันเข้ามา...
...สายสิญจน์ว่าต่างกระดานลูกจะทอดสะพานงามเห้อให้พ่อไต่
เชิญเถิดเข้าให้ไวไวไหลเข้าในคนทรงออเถิดนะพ่อหนา
เชิญลงตะพรานบุญลงลูกจะแต่งคนทรงเอาไว้ถ้า
ออเชิญลงตะแม่เภาลงลูกได้แต่งคนทรงงามเห้อเอาไว้ถ้า
อย่าเที่ยวทำเหมือนนกพิราบเที่ยวฉาบไปเอยออเห้อเที่ยวฉาบมา
ไซร้มาทำสอสอเหมือนลิงห่มตอหวันเย็นวา
หรือว่าครูหมอนั้นไปตายโหงไซร้ไม่สู้เข้าโรงออเห้อมโนราห์
แล้วถ้าไม่ลงในบัดใจหนมโคลูกใหญ่จะโยนไปให้หมา
ถ้าพ่อไม่ลงในวันนี้บายศรีลูกจะโยนโยนวังขี้กลา
ไซร้พ่อเหน็ดออว่าเหลือเหน็ดเอาขี้ชันเพชรเช็ดหว่างขา
ลูกผิดไปแล้วลูกชายขอโทษโกรธแล้วลูกขอออขอความสมาน...”

ท่วงทำนองของการเชิญครูนั้นจะเป็นจังหวะดนตรีที่เร้าอารมณ์ความรู้สึก เสียงกลองเสียงโหม่ง เสียงฉิ่ง เสียงทับนั้นจะดังรบเร้าเข้าไปในความรู้สึก อีกทั้งเสียงบทกลอนที่ร้องเชื้อเชิญครูหมอตายายโนรานั้นต่างก็ผสมผสานเข้าด้วยกันกับเสียงดนตรีจนให้ความรู้สึกถึงพลังความเข้มขลังและศักดิ์สิทธิ์ที่รายรอบอยู่ในโรงพิธี การเชิญครูนั้นจะดำเนินต่อไปเรื่อยๆ จังหวะดนตรีและเสียงบทกลอนก็จะยิ่งดังขึ้นและรุกเร้าอารมณ์มากยิ่งขึ้น หากไม่มีท่าทีว่าร่างทรงคนไหนมีอาการที่เรียกว่า “ครูหมอตายายจับ” โนราก็จะเริ่มร้องเชิญครูหมอตายายโนราด้วยบทกลอนการท้าทายอำนาจ หรือด้วยถ้อยคำบทกลอนที่หยาบคาย ทั้งนี้ก็เพราะให้ครูหมอตายายโนราโกรธเคืองและประทับทรงโดยเร็ว ลูกหลานโนราต่างๆ จะได้เข้าพบและสอบถามความประสงค์ต่างๆ หรือขอพรขอชัยจากครูหมอตายายโนรา

การเชิญครูในจังหวัดตรังนั้นโนรามักจะทำโดยไม่ต้องให้ร่างทรงมานั่งอยู่ในโรงโนราก็ได้ เพราะเชื่อกันว่าครูหมอตายายโนราหากประทับทรงแล้วก็สามารถมีฤทธิ์อำนาจในการนำพาร่างทรงเข้ามายังโรงพิธีโนราได้ หากแต่เป็นวิญญาณร้ายอื่นๆ หากประทับทรงแล้วจะไม่กล้าเข้ามาในเขตโรงโนราเป็นอันขาด คลาด ชิตชลธาร เล่าว่า

> “...สามีของตนคือนาย ข้น ชิตชลธาร นั้นเป็นร่างทรงของตาหลวงม่วงแก้ว-ม่วงทอง ครั้งหนึ่งที่บ้านของญาตินั้นมีพิธีโนราโรงครู แต่สามีไม่ได้ไปอยู่ด้วยในตอนที่โนรากำลังร้องเชิญครู ส่วนตนเองนั้นอยู่ภายในพิธี เมื่อโนราเริ่มขับกลอนเชิญครูไปได้สักระยะ ตนสังเกตเห็นผู้ชายคนหนึ่งพลางเต้นพลางวิ่งมาแต่ไกล จึงเพ่งตามองให้ชัดว่าใคร เมื่อผู้ชายคนนั้นเข้ามาใกล้จึงรู้ว่าเป็นนายข้น ชิตชลธาร ที่ตอนนี้ครูหมอตายายโนราประทับทรงมาแล้ว ซึ่งก่อนหน้านั้นนายข้น ชิตชลธารยังนั่งอยู่ที่บ้านซึ่งอยู่คนละที่กันกับที่ตั้งโรงโนรา แต่ด้วยอำนาจของครูหมอตายายโนราก็สามารถประทับทรงแล้วพาวิ่งข้ามห้วย ข้ามสวนยางและข้ามนามาจนถึงโรงโนราได้...” (คลาด ชิตชลธาร, สัมภาษณ์วันที่ 25 ตุลาคม 2555)

แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีโนราบางคณะที่ปฏิบัติแตกต่างออกไป กล่าวคือ เมื่อถึงพิธีกรรมการเชิญครูนั้นโนราจะเชิญร่างทรงเข้ามานั่งในมณฑลพิธี แล้วนำผ้าขาวมาคลุมไว้ตั้งแต่ศีรษะและร่างกาย จากนั้นจึงนำสายสิญจน์ที่โยงมาจากหิ้งครูหมอตายายโนราผ่านมาบนเพดานผ้ากลางโรงโนราและผ่านไปยังผ้าเพดานที่ดาดไว้บนศาลและชักต่อมายังศีรษะของร่างทรง ซึ่งการเชิญครูด้วยวิธีนี้ส่วนใหญ่จะเป็นการประกอบพิธีให้กับร่างทรงที่ไม่เคยมีครูหมอตายายโนราประทับมาก่อน เช่น กรณีของพิธีโนราโรงครูใหญ่ ที่บ้านของนางเจ้ย บัวชุม ซึ่งไม่มีร่างทรงของครูหมอตายายโนรามาก่อน แต่บรรดาลูกหลานโนราได้หารือและตกลงกันว่าจะต้องหาร่างทรงให้ครูหมอตายายโนราสักคนหนึ่ง เพื่อจะได้เป็นช่องทางในการติดต่อสื่อสารกับครูหมอตายายโนราได้ ในพิธีการเชื้อครูหมอตายายโนราให้ประทับทรงร่างทรงที่ไม่เคยประทับทรงมาก่อนนั้นก็ได้ทำตามขั้นตอนที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้น หากการเชื้อครูหมอตายายโนราให้ประทับทรงนั้นยืดเยื้อเกินไป หมอโนราจะซัดร่างทรงด้วยข้าวสารเสกเพื่อป้องกันวิญญาณอื่น ที่ไม่ใช่วิญญาณของครูหมอตายายโนราหรือครูบาอาจารย์ หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ใดๆ ไม่ให้มาเข้าร่างได้

การประทับทรงครูหมอตายายโนรานั้นเป็นเหมือนการเปิดโลกสองโลก คือ โลกมนุษย์กับโลกของจิตวิญญาณให้เชื่อมโยงถึงกันด้วยบทกลอนโนราที่ร้องขับ ที่มีความศักดิ์สิทธิ์แฝงไว้ เมื่อร่างทรงครูหมอตายายโนราหรือลูกหลานโนราทั่วๆ ไปได้ยินก็มักจะมีอาการใจสั่น ขนลุก จิตใจไม่อยู่กับเนื้อกับตัว บางคนถึงกับร้องไห้ก็มี อาการแบบนี้เรียกว่า “ครูหมอตายายจับ” [40] เมื่อครูหมอตายายโนราเข้าประทับทรงในร่างทรงใดๆ แล้วก็จะแสดงอาการไปตามแต่จริตของครูหมอตายายโนราแต่ละองค์ เช่น พระยาสายฟ้าฟาดเมื่อเข้าประทับทรงแล้วก็มักจะมีท่าทีดุดัน พูดจาเสียงดัง ชอบตวาดใส่ลูกหลานโนราแต่ในขณะเดียวกันก็เปี่ยมไปด้วยความเมตตา ตอนประทับทรงมักจะมีผ้าคลุมศีรษะและสวมเทริดอย่างกษัตริย์หรืออย่างโนราใหญ่ หรือเมื่อแม่ศรีมาลาประทับทรงจะมีความสุภาพเรียบร้อยพูดจาอ่อนหวานพูดเสียงไม่ดัง หรือพรานบุญเมื่อประทับทรงก็จะมีท่าทีที่ตลกขบขัน ชอบดื่มสุรา แต่เมื่อโกรธจะชอบดุ

---

[40] ครูหมอตายายจับ หมายถึง วิญญาณของครูหมอตายายได้ล่องลอยผ่านเข้าร่างกายบางครั้งเพื่อจะประทับทรงหรือบางครั้ง เพื่อสำแดงฤทธาให้ลูกหลานทราบว่าครูหมอตายายโนรานั้นมีอิทธิฤทธิ์อยู่จริง

ด่าลูกหลานโนรา การประทับทรงของครูหมอตายายโนรานั้นสามารถประทับทรงได้ทั้งร่างทรงผู้ชายและผู้หญิง แต่ประเด็นสำคัญคือเมื่อประทับทรงแล้วร่างทรงแต่ละคนนั้นจะมีนิสัยใจคอผิดเพี้ยนไปจากเดิมอย่างสิ้นเชิง เช่น หากร่างทรงคนใดปกติไม่ดื่มเหล้า ไม่สูบบุหรี่ แต่เมื่อประทับทรงครูหมอตายายโนราที่ดื่มเหล้า สูบบุหรี่ ก็จะทำตามจริตเดิมของครูหมอตายายโนรานั้นๆ

จุดประสงค์ของการทำพิธีเชิญครูเพื่อให้ครูหมอตายายโนราที่เชื่อกันว่า อาศัยอยู่บนหิ้งลงมาประทับทรงนั้นก็เพื่อต้องการสอบถามถึงความประสงค์ต่างๆ ที่ครูหมอตายายโนราต้องการหรือเพื่อขอพรขอชัยจากครูหมอตายายโนรา เช่นจากกรณีของพิธีโนราโรงครูใหญ่ของบ้าน เจ้ย บัวชุม บอกเล่าไว้ว่า

> “...แต่เดิมนั้นที่บ้านไม่เคยมีหิ้งตายายโนราเลย เมื่อประมาณ 20 ปีที่แล้ว ได้ฝันว่ามีผู้ชายชรามาก ได้แบกห่อผ้าเดินมาที่บ้านแล้วมาขออยู่ด้วย ตนเองก็อนุญาตให้อยู่เพราะสงสาร เมื่อตื่นมาก็คิดว่าเป็นเพียงความฝันทั่วๆ ไปจึงไม่ได้ใส่ใจ แต่ต่อมาไม่นานหลานชายไม่สบาย ไปรักษาที่โรงพยาบาลหลายครั้งก็ไม่มีทีท่าว่าจะดีขึ้น จึงตัดสินใจไปหาหมอบ้านซึ่งเป็นหมอดู ก็ทราบว่าจะมีครูหมอตายายโนราจะมาขออาศัยอยู่ด้วย ตอนนั้นคิดว่าคงเป็นครูหมอตายายโนราข้างฝ่ายสามี เพราะฝ่ายสามีนั้นมีเชื้อสายโนรา แต่ปรากฏว่าไม่ใช่ จึงสร้างความแปลกใจให้ตนเองเป็นอย่างมากว่า ครูหมอตายายโนรานั้นมาจากไหน แต่ด้วยความสงสารหลานชายจึงยอมรับให้ครูหมอตายายโนรานั้นมาอยู่ที่บ้าน และทราบชื่อภายหลังว่า เป็นตาพรานบุญ ตาหมื่น พ่อแก่ครู ตาม่วงทอง หลังจากจัดการตั้งหิ้งบูชาก็ปรากฏว่าหลานชายที่ไม่สบายก็หายปกติ เติบโตตามวัยเหมือนเด็กทั่วไป เมื่อเวลาผ่านไปก็ไม่ได้สนใจที่จะประกอบพิธีโนราโรงครูอีก เพราะเห็นว่าอยู่เย็นเป็นสุขกันดีแล้ว จนเมื่อไม่นานมานี้ตนเองเกิดไม่สบายไม่สามารถเดินได้ และเจ็บปวดไปทั่วร่างกาย รักษาที่โรงพยาบาลก็ไม่มีทีท่าว่าจะดีขึ้น จึงตัดสินใจไปหาหมอบบ้านให้ดูดวงให้ ก็ปรากฏว่าครูหมอตายายโนราทำโทษที่ตนเองไม่ยอมใส่ใจที่จะจัดพิธีโนราโรงครูให้ เมื่อทราบความตนเองเลยกลับมาปรึกษาลูกๆ และยินยอมจัดพิธีโนราโรงครูใหญ่ให้ตามที่ครูหมอตายายโนราต้องการ ปรากฏว่าอาการเจ็บปวดตามร่างกายนั้นหายไป และสามารถเดินได้อีกครั้ง ตนเองจึงเชื่อเรื่องครูหมอตายายโนราและได้จัดพิธีนี้ขึ้นมาเพื่อต้องการสอบถามตายายโนรา...” (เจ้ย บัวชุม, สัมภาษณ์ 22 สิงหาคม 2555)

จากกรณีของบ้านนางเจ้ย บัวชุม นั้นเมื่อครูหมอตายายโนราได้มาประทับทรงในร่างของลูกชายนางเจ้ย บัวชุม เองช่วงเวลาก่อนที่ครูหมอตายายโนราจะประทับทรงร่างลูกชายของนางเจ้ย

บัวชุมนั้น พบว่า ร่างกายภายใต้ที่คลุมผ้าขาวและมีสายสิญจน์คล้องไว้ 3 รอบ นั้นจะค่อยๆ สั่น โดยเฉพาะตรงส่วนของมือทั้งสองข้างที่อยู่ในอาการพนมมือ ลูกคู่โนราเมื่อเห็นว่าร่างทรงกำลังมีอาการสั่นและร่างกายส่วนอื่นๆ ก็เริ่มสั่น ก็เป็นที่รู้กันว่าครูหมอตายายโนรากำลังเข้ามาในร่างของร่างทรงแล้ว จึงเร่งตีเครื่องดนตรีให้ดังขึ้นและเร้าใจขึ้น ประหนึ่งเหมือนกับการยุแหย่ให้คึกคักฮึกเหิมขึ้น แล้วไม่นานร่างทรงของลูกชายนางเจ้ย บัวชุม ก็พูดเสียงดังๆ ในท่าทีที่ผิดเพี้ยนไปจากนิสัยใจคอเดิมที่เป็นคนขี้อายและชอบเกรงใจคนอื่น สิ้นเสียงพูดร่างทรงนั้นก็ดึงผ้าขาวผืนที่คลุมศีรษะนั้นออก และเริ่มพูดจากับนางเจ้ย บัวชุม และโนราใหญ่ นางเจ้ย บัวชุมจึงได้สอบถามครูหมอตายายโนราถึงความเจ็บป่วยของนางเจ้ยเอง ครูหมอตายายที่มาประทับทรงในขณะนั้นคือตาพรานบุญก็บอกว่า นางเจ้ยนั้นเพิกเฉยทำเป็นเป็นลืมไม่ยอมรับโนรามารำให้ดู จึงโกรธและทำโทษ นางเจ้ยจึงขอขมาต่อตาพรานบุญ ตาพรานบุญจึงให้พรและนัดแนะกับนางเจ้ยใหม่ถึงกำหนดในการรับโนรามาประกอบพิธีโนราโรงครูครั้งต่อไป

เมื่อเสร็จสิ้นจากการสอบถามครูหมอตายายโนราที่มาประทับทรงและครูหมอตายายโนราที่มาประทับทรงออกจากร่างแล้ว ขั้นตอนต่อไปโนราจะการกราบครู จากนั้นก็เป็นการเซ่นครูหมอตายายโนรา การเซ่นครูหมอตายายโนรานั้น จะทำก่อนเวลาพระฉันเพล ซึ่งก็คือ การถวายอาหารให้กับครูหมอตายายโนรานั่นเอง โดยโนราใหญ่จะร่ายคาถาเชิญครูหมอตายายโนราตลอดจนเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาชุมนุมพร้อมกันบนศาลในโรงโนรา จากนั้นจึงเซ่นด้วยน้ำมะพร้าวและน้ำแดง การเซ่นด้วยน้ำมะพร้าวและน้ำแดงนั้นจะใช้ดอกไม้จุ่มลงไปในน้ำนั้นๆแล้วร่ายคาถาพร้อมๆ กับประพรมน้ำเหล่านั้นลงบนอาหารต่างๆ ซึ่งคติการเซ่นด้วยน้ำมะพร้าวและน้ำแดงนั้น ก็เพื่อถวายอาหารให้กับครูหมอตายายโนราตลอดจนเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่ไม่ดื่มเหล้า ให้ได้รับเครื่องบวงสรวงก่อนที่จะถูกปะปนด้วยเหล้า จากนั้นโนราใหญ่จะใช้ใบจากหรือบางที่จะใช้ใบพลูมาจุ่มลงในเหล้า (อาจเป็นสุราโรง เหล้าจีน หรือเหล้าฝรั่งก็ได้แล้วเจ้าภาพจะจัดมาถวายครูหมอตายายโนรา) แล้วประพรมไปบนอาหารต่างๆ เพื่อให้ครูหมอตายายตลอดจนเทวดาและสิ่งศักดิ์ทั้งหลายที่ดื่มเหล้าได้รับอาหาร ในขณะที่โนราประกอบพิธีอยู่นั้นบรรดาเจ้าภาพ และลูกหลานโนรา ที่นำเครื่องบวงสรวงมาถวายครูหมอตายายโนรานั้น จะจับชายผ้านุ่งของแต่ละคนต่อๆ กัน การกระทำดังกล่าวนั้นมีความหมายว่าเป็นการร่วมเซ่นสรวงครูหมอตายายโนรา พร้อมๆ กับการเอ่ยนามของครูหมอตายายโนราแต่ละองค์ที่ตนเองและครอบครัวนับถือให้มารับเครื่องบูชากันถ้วนหน้า

เสร็จจากการเซ่นครูหมอรำถวายหน้าศาล การรำถวายหน้าศาลนั้นส่วนใหญ่จะเป็นหน้าที่ของลูกหลานเจ้าภาพที่เป็นโนราห รือหากไม่มีก็จะเป็นหน้าที่ของศิษย์เอกโนรา มารำถวายหน้าศาลต่อจากนั้นก็จะเป็นการรำทำบทครูและบทขุนธาต่อไป โดยการรำในภาคกลางวันของวันพฤหัสบดีนี้จะรำกันเป็นหมู่คณะ คือ สมาชิกโนราทุกคนจะต้องแต่งชุดโนราอย่างสมบูรณ์ และออกมารำกันทั้งหมดคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง จะเล่นบทครู คือ บทคุณครู บทครูสอนและบทสอนรำและบทปฐมอย่างที่รำในคืนวันพุธมารำก่อน จากนั้นจึงจับบทขุนธา และบทรายหน้าศาลปลีกย่อยอื่นๆ อีกมากมาย จะยกมาพอสังเขป ดังนี้

บทไหว้คุณบิดามารดา เป็นการพรรณนาเกี่ยวกับพระคุณของบิดามารดาที่มีต่อบุตร โดยในเนื้อหาของบทกลอนตอนต้นนั้นได้รำพันถึงความทุกข์ยากของมารดาตั้งแต่อุ้มท้อง จนคลอดบุตรออกมา เมื่อบุตรคลอดออกมาแล้วบทกลอนได้กล่าวถึงความทุกข์ยากของมารดาที่ต้องตรากตรำดูแลลูกน้อย ทั้งกลางวันกลางคืน ต้องเฝ้าระแวดระวังทั้งยุงทั้งริ้นไม่ให้มาไต่ตอมกัดต้องผิวกายบุตร เมื่อ

ยามบุตรอันเป็นที่รักไม่สบายก็ร้อนรนอยู่ไม่ได้ ต้องเที่ยวออกไปสอบถามท่านผู้รู้ต่างๆ ว่าบุตรนั้นเป็นโรคอะไร ให้ผู้รู้ยามเหล่านั้นช่วยพิจารณาโรคให้ เมื่อผู้รู้ยามพิจารณาแล้วว่าบุตรนั้นถูกผีครูหมอตายายโนราให้โทษฝ่ายมารดาก็ดอกดีใจเพราะอย่างไรเสียบุตรก็จะไม่เป็นอะไร หากเมื่อให้บุตรฝึกรำโนราแล้วอาการป่วยไข้เหล่านั้นก็จะพลันหายไป ในบทนี้จะเน้นเนื้อหาไปข้างฝ่ายพระคุณของมารดามากกว่าคุณของบิดาที่เพียงแต่ช่วยเลี้ยงดูในยามที่บุตรโตแล้ว ตัวอย่างบทไหว้คุณบิดามารดา

“ไหว้บุญคุณครูของลูกเสียแล้วยังบุญคุณแก้วคุณครูสอน
ไหว้ครูอาจารย์ของฉันเสียก่อนที่ได้สั่งสอนข้าพเจ้ามา
ไหว้ครูอาจารย์ของฉันเสร็จสรรพกลายกลับมาไหว้คุณมารดา
คุณพระแม่ข้าเอยเลี้ยงลูกมาเฝ้าพิทักษ์รักษาจนรอดตัว
เลี้ยงลูกแต่น้อยจนเติบใหญ่น้ำใจแม่ไม่ให้ลูกได้ชั่ว
หว่างลูกอีรอดมาเป็นตัวคุณพระแม่อยู่หัวตัวแม่ผายผอม...”

บทต่อมา คือ บทขุนธา (บทฟ้าลั่น บทลมพัด บทฝนตก) ในบทนี้ได้กล่าวถึงรายละเอียดไว้แล้วในเนื้อหาตอนประกอบพิธีในคืนวันพุธ แต่ในรายละเอียดของวันพฤหัสบดีอาจมีการเพิ่มเติมพิธีบางส่วนในส่วนนี้ก็ได้คือ เมื่อโนราทำบทมาถึงเนื้อหาของกลอนที่กล่าวถึงพระยากรุงจีน โนราจะหยุดพักบทแล้วกาศถึงพระยากรุงจีนและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ฝ่ายจีนต่างๆ ให้มารับเครื่องเซ่นสังเวยบทศาล ส่วนหนึ่งเพราะสภาพเชื้อชาติของผู้คนในจังหวัดตรังนั้นมีเชื้อสายจีนฮกเกี้ยนเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งก็ถือว่าเป็นผีบรรพบุรุษข้างฝ่ายจีนที่ลูกหลานนับถือควบคู่กับครูหมอตายายโนราบางครั้งโนราจะขับบทกลอนเฉพาะที่เรียกว่า “บทลิ่วก๋ง” หรืออาจเรียกว่า “บทแซ้ก๋ง” ก็ได้ ถวายซึ่งเป็นบทที่สนุกสนานเฮฮา ดังมีเนื้อกลอนส่วนหนึ่งว่า *“ลิ่วก๋งมาลิ่วก๋งแซ่ ลิ่วแซ่มาลิ่วแซ่ก๋ง แซ่วับอีลั๊บจับแจ้ ออเล่าแหละแซ่ก๋งแซ่ก๋ง”* เมื่อโนรากาศถึงบรรพบุรุษฝ่ายจีนเสร็จแล้ว จึงขับบทกลอนต่อไปจนจบบท ตัวอย่างบทกลอนของบท ฟ้าลั่น ลมพัด ฝนตก

“ตรัสบทขึ้นมาว่าฟ้าลั่น
ออว่าแผ่นดินมันสะอื้น
...ตรัสบทขึ้นมาว่าฟ้าลั่น
ออว่าเอามือมาท้าวคาง
...ลมพัดแม่นาที่ชายเขา
ออว่ารักใครให้รักเถิด
...ฝนตกน้องเอ้ย
โตนเอ้ยน้องเห้อมันลง
ออว่าแทงท่อแหละลงมา
ถูกเขาเจ้าเห้อพระยา
มันลั่นเจ้าเห้อขึ้นมาครื้นครื้น
เรียกว่าพญานาคแปรตัว...
มันลั่นขึ้นมาผางผาง
เอาหลังนั้นพิงไปพิงตอไม้...
พัดถูกใบเทาเพราเพริด
อย่าทำเหมือนช้างหล่อโฮง...
ข้างเหนือเอ้ย
ลงแม่เอยฉาฉา
นี่ว่าแทงท่อลงมา
พระยาแหละเหว่ยกรุงจีน...”

บทต่อมา คือบท โศกัง บทนี้เป็นเหมือนดั่งบทใช้ปลงอนิจจังของมนุษย์ว่าชีวิตเกิดมาไม่เที่ยงแท้ บางคนอ้วน บางคนผอม บางคนเป็นไข้เป็นทุกข์ บางครอบครัวผัวตายก่อนเมีย หรือบางครอบครัวเมียตายไปก่อนผัว ชีวิตนี้หลังจากตายไปคงไม่ได้อะไรไปนอกจากดุ้นไฟฟอนที่เผากาย คงมีแต่บุญเท่านั้นที่จะช่วยให้คนเราพ้นจากนรกได้ เนื้อหาบทกลอนมี ดังนี้

“โศเอยโศกังน้ำเอยมันถังตรงชายคา
ต๊อบต๊อบลงมาไม่รู้ตอใดจะเต็มออม
อนิจจาฝูงคนลางบ้างพีลางบ้างผอม
บ้างนั่งเป็นทุกข์ตรุกตรอมลางบ้างผอมเสมือนไข้
อนิจจาฝูงคนแก่แล้วมาหล่นเหมือนใบไม้
บ้างเจ็บบ้างไข้ลางบ้านเมียตายไปก่อนผัว
พี่ทำบุญมาไม่รอดชั่วลางบ้านผัวตายไปก่อนเมีย
ทรัพย์สินพร้อมทั้งสมบัติล้วนแต่กระสับสูญเสีย
เรารักกันแต่ผัวเมียแต่เราจะพากันไปไม่ได้
จะติดตัวเราไปก็แต่ดุ้นไฟกับท่อนไม้
เผาตัวเสียให้ไหม้ข้างในป่าช้าน่าสงสาร
บางคนหวัน ขึ้นไม่รอดเหมือนเอาคอลอดเข้าบ่วงมาร
ออว่าตัดความรำคาญเพื่อนฝูงของเราถ้วนหน้า”

ถัดมาเป็นบทเสียที บทนี้มีเนื้อหาสาระ คือ การกล่าวถึงการพลาดท่าของคนเหมือนดังม้าที่พลาดท่าจนต้องเดินขากระเผลก หรือเหมือนเรือสำเภาทองที่ต้องอับปางลง เพราะยังมีละครเป็นเครื่องสนุกสนาน แต่ไม่เคยนำมาเล่นมาแสดงให้ดู จากนั้นบทกลอนก็เปลี่ยนไปกล่าวถึงสภาพต้นไม้ทั้งไม้ยาง ไม้หลุมพอ ไม้แดง ไม้ทองหลางที่อยู่ในราวป่า แล้วกลอนก็เปลี่ยนไปกล่าวถึงชีวิตอุปสรรคของการทำนา ว่าการทำนานั้นมีอุปสรรคมากมายไม่ว่าจะเป็นตัวมอด ตัวแมลงที่คอยกัดกิน ปูนาที่ทำลายต้นข้าว น้ำที่มักจะท่วมนาจนนาล่ม หรือแม้แต่ควาย ก็ยังแอบมาขโมยกัดกินต้นข้าวอยู่เรื่อยไป ยังความคับแค้นใจให้เจ้าของนาจนต้องหลั่งน้ำตา บทกลอนนั้นได้กล่าวไว้พอสังเขปดังนี้

“เสียเอยน้องเห้อเสียทียามปาฉะนี้น้องหนาเสียท่า
เสียทีนะเจ้าเพื่อนอาอุปมาเหมือนม้ากะเหมือนม้าเสียเช่น
แต่ไหรน้องเห้อแต่ก่อนยังมีละครแต่ไม่หอนมาเล่น
อุปมาเหมือนม้าเสียเช่นเหมือนสำเภาทอง สำเภาทองอับปาง
ไม้มาดน้องหนาหลุมพอต่อด้วยไม้มาดกะไม้มาดดานยาง...
...พี่ชายทำนาเมื่อหล้าข้าวมันมามาดกะมามาดคารวง
ดำลงปูนามันกัดคิ่นคิ่นค่อยลัด ค่อยลัดน้ำท่วม
ดีเม้าสาวเห้อแม่รวงควายมันมาลวง ลวงเข้ามากิน
พี่ชายออกไปแลนาน้ำตามันไหล ไหลลงริ่นริ่น
ทำนาแล้วกะไม่ได้กินเสียเรี่ยวเสียแรง เสียแรงอกเอย”

บทต่อจากบทเสียที ก็คือ บทชูชายโดยบทนี้ได้กล่าวถึงสภาพชีวิตของผัวเมียในสมัยก่อนว่า ผู้ชายนั้นต้องไปทำงานนอกบ้าน ซึ่งก็คือ ทำนา ส่วนฝ่ายแม่บ้านนั้นก็ต้องทำกับข้าว ปั่นฝ้าย เลี้ยงดูลูก บทชูชายนี้เป็นบทที่มีความยาวค่อนข้างมากจึงจะขอตัดตอนเฉพาะที่ใช้ขับร้องจริงมาแสดงไว้ ดังนี้

“ชูเอยน้องเห้อชูชายมือหนึ่งจูงควายส่วนบ่าแบกไถ่
ควายตัวนี้หมูก หนักเหลือหนักมาเราค่อยชักขวัญเห้อค่อยไป
ส่วนหวันมันช้าย ช้ายมาไรไรไม่รู้ตอใดแล้วจะไปถึงนา
หยิบแอกเข้ามาครอบคอควายส่วนหวันมันช้ายฉายไปชายป่า
นางเมียที่อยู่ข้างหลังหยิบอีโต้มาตั้งเข้ามานั่งทำปลา
ทำไว้ถ้าพ่อไอ้หมา พ่อไอ้หมากลับมาพ่อไอ้หมาดีใจ...
...นางนมน้องหนาป้าศรีหยิบสำลีเข้ามานั่งห่อ
ทำสาวหน้าตาจ่อล่อทำคางทำคอหน้าตากลมกลม
บุญปลูกนะเจ้าลูกแก้วกินนมแม่แล้วเข้ามานั่งชม
ทำคางทำคอหน้าตากลมกลมกินมแม่แล้ว แม่แล้วตั้งไว้...”

บทถัดจากบทชูชายก็คือบทดอกจิกดอกจักร ซึ่งถือว่าเป็นบทที่สนุกสนานและมีความงามของภาษาแฝงไว้ เนื้อหาของบทนี้ความรักของหนุ่มสาวโดยมีดอกไม้เป็นสื่อภาษาในการสื่อสารกัน เนื้อหาบทกลอนมี ดังนี้

“น่าสาน้องเห้อน่าสมยังเล่าน่าชมน้องเห้อน่าเชย
ดอกจิกน้องเห้อดอกจักรยังเล่าดอกรักน้องหนาดอกเตย
ดอกจิกพี่ยังรักเหล้ยแต่เตยมาชวน ชวนให้ชายร้าง
ดอกพะยอมของน้องแก้วมันหอมมาแล้ว หอมมาแล้วรอบข้าง
พี่เก็บใส่หลังช้างฝากเจ้านางเมือง นางเมืองไกลเอย...
...ดอกนมสาวหนาสวรรค์มันบานวันนี้แล้วค่อยโรยตอโพรก
เสียแรงที่พี่เพาะปลูกเสียเรี่ยวเสียแรงที่ตักน้ำเข้ามารด
คิ่นคิ่นน้องเห้อลัดยอดมอดมันมาไช ไชจนยอดหด
เสียแรงพี่ตักน้ำเข้ามารกเสียเรี่ยวเสียแรงเสียแรงอกเอย”

บทเสือเฒ่า บทนี้กล่าวถึงปู่หมอและทวดเสือต่างๆ ที่มีอำนาจบารมีต่างๆ กันไป อีกทั้งยังรวมถึงเสือที่ไม่ได้เป็นทวดอีกด้วย กลอนได้กล่าวถึงความร้ายกาจของเสือต่างไว้ดังนี้

“ออว่าตัวพี่ตะเหวยน้องตรัสคือน้องเห้อปู่หมอ ปู่หมอลำพาย
ออว่าคนไข้ที่ไม่ตาย ตายยายน้องเห้อเข้าใกล้ ตายายเข้าใกล้ได้แรง
ออว่าตัวพี่ตะเหวยน้อง ตรัสคือน้องเห้อทวดเสือเนื้อแหยง...
...ออว่าตัวพี่ตะเหวยน้องตรัสคือน้องเห้อทวดเสือเนื้อเหลือง

ถึงเขี้ยวจะหักถึงเล็บจะหักแต่พี่ขบเจ้าไม่ยอมเปลื้อง...
...ออว่าตัวพี่ตะเหวยน้องตรัสคือน้องเห้อเสือเฒ่าเมืองไชยา
พี่ไม่ใช่เสือปูพี่ไม่ใช่เสือปลา แต่พี่เป็นเสือนาเสือปล้อง...
...ถึงเขี้ยวจะหักถึงเล็บจะหักแต่พี่ขบเจ้าไม่ยอมปล่อย
ขบแล้วซ่อนรอยใครเหล้ยจะรู้ รู้ว่าไอ้เสือขบ
พ่อแม่เที่ยวตามหาผี สักกี่ร้อยปีกะไม่พบ
พ่อแม่เที่ยวตามหาศพ แล้วเว้ยหลบไปเรือนเปล่าเอย”

บทสุดท้ายก่อนที่จะเข้าสู่บทหน้าศาล 12 บท ก็คือ บทฉัททันต์อนาทร ซึ่งได้กล่าวถึงแล้วข้างต้น ในส่วนของรายละเอียดพิธีกรรมในคืนวันพุธ

“เที่ยงแล้วพึ่งได้มาลงโรง เอ้ย
พลายงามน้องเห้อตามโขลง พลายงามตามโขลงแล้วกะมาเข้าช่องเอ้ย
กลิ้งเกลือกเสือกสนคำรณร้องเอ้ย
ให้เปลี่ยวเปล่าน้องเห้อเศร้าหมอง เปลี่ยวเปล่าเศร้าหมองแล้วเป็นหนัก
หนาเอ้ย
เทียมตาหมอเฒ่าจับได้มา จับได้มาเอ้ย
ให้อาลัย น้องเห้อในคาอาลัยแล้วกะออกไม่ได้เอ้ย
ยามเมื่อฉันอยู่ดงดอน ออเรามานอนสบายเอางวงหักใบไม้งามเห้อมา
รองนอน
กลิ้งท่อนไม้มาแอบข้างยกพระเศียรตั้งวางทีนั้นไว้ต่างหมอน
ยามเที่ยงยามสายเจ้าพลายร้อนตื่นจากนอนไปสรงงามเห้อพระคงคา
จึงชวนนางพังร้อยชั่งพี่เราไปสรงวารีทีนั้นกันดีหว่า ...”

อย่างไรก็ตามโนราบางคณะอาจเล่นบทอื่นๆ ที่แตกต่างไปจากนี้ก็ได้ แต่เมื่อรำทำบทหน้าศาลเสร็จแล้ว โนราใหญ่จะเริ่มจับบท 12 ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นั้นจะจับบท 12 ดังนี้ บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถยอสิทธิ์ บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บทพระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง-ขุนแผน) บททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) บทจันทโครพ บทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) บทนายไกรทอง การจับบท 12 นี้ก็คือ การแสดงนิยายด้วยการขับบทกลอนโนราสลับบทเจรจา แสดงโดยโนราใหญ่กับนายพรานเป็นหลัก เพื่อถวายแก่ครูหมอตายายโนราตลอดจนเป็นการแสดงเพื่อเปิดโอกาสให้ลูกหลานโนรา ได้เข้ามาร่วมออกพรานถวายครูหมอตายายโนรา ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป และเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ที่มาชมโนราด้วย เมื่อพิจารณาบท 12 นี้จะพบว่า เป็นเพียงการหยิบยกเอาวรรณคดีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมาแสดง โดยบท 12 นี้ส่วนใหญ่จะหยิบเอาตอนสำคัญๆของวรรณคดีเรื่องนั้น ที่ตัวละครหลักๆ มีบทบาท หากจะจำแนก บท 12 โดยละเอียดตามเพศของตัวละครหลักพบว่า 10 บทนั้นเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระเอกของเรื่องทั้งสิ้น ซึ่งได้แก่ บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถเสน บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บท

พระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง – ขุนแผน) บทจันทโครพ บทนายไกรทอง และอีก 2 บทคือ บททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) และบทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) นั้นเป็นบทที่กล่าวถึงนางเอกของเรื่อง

บทท้าวอาทิตย์ กล่าวถึงท้าวอาทิตย์ผู้เป็นเทวดาผู้เป็นใหญ่ในกลุ่มเทวดานพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ มีมเหสีชื่อว่าพระนางฉายาเทวี พระองค์ทรงตั้งเมืองขึ้นชื่อว่าเมืองอุดรบิญจา ในชั้นสวรรค์จาตุมหาราชิกา อาณาเขตของเมืองนั้นกว้างใหญ่ไพศาลมาก ในตอนหนึ่งกล่าวว่า “เขตเมืองพรองค์เอยนับได้ห้าร้อยพันวา แปเมืองพระราชาวัดได้ห้าร้อยโยชน์ปลาย” ในเมืองอุดรบิญจานี้ยังมีสมณะชีพราหมณ์ทั้งหลายได้มาเข้าเฝ้าเพื่อถวายพระพรส่งเสียงอยู่เซ็งแซ่ หน้าเมืองอุดรบิญจายังมีต้นพับแพว ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่ง บ้างก็ว่าพับแพรวซึ่งหมายถึงต้นไม้เงินต้นไม้ทอง ยังมีตลาดตั้งอยู่สองแถว ตามแนวยามของเมืองจตุโลก (จาตุมหาราชิกา) ข้างฝ่ายเมืองขึ้นของท้าวอาทิตย์นั้นข้าวเป็นสิ่งที่มีราคาแพงส่วนปลานั้นเป็นสิ่งที่ราคาถูก มีการเก็บภาษีสินไหมด้วยการเรี่ยไรเงิน และส่งต้นไม้เงินต้นไม้ทอง ประชากรของเมืองอุดรบิญจานั้นมีทั้งคนเชื้อสายแขก (แขกมลายู) เชื้อสายจีน เชื้อสายเทศ (แขกอินเดียและแขกเปอร์เซีย) และเชื้อสายไทย นอกจากนี้ในบทท้าวอาทิตย์ยังได้กล่าวถึงการรักษาโรคด้วยการกินยาเคี่ยวและเคี้ยวรากไม้ และยังมีการไหว้ครูไปทั่วทั้งเมืองด้วย เนื่องจากบทท้าวอาทิตย์เป็นบทที่ได้กล่าวถึงท้าวอาทิตย์ผู้เป็นมหาเทพที่มีการตั้งหลักปักฐานของบ้านเมือง และกล่าวถึงการไหว้ครูยา โนราจึงได้หยิบเอาบทนี้มาเป็นบทสำคัญในการทำพิธีตั้งบ้านตั้งเมือง

บทพระรถยอสิทธิ์หรือพระรถเสนนั้นกล่าวถึง พระรถยอสิทธิ์เมื่อครั้งไปหายาเพื่อรักษาดวงตาของแม่ที่เมืองยักษ์และได้นางเมรีซึ่งเป็นธิดายักษ์มาเป็นเมีย นางเมรีได้พาพระรถยอสิทธิ์เข้าชมสวนต่างๆ ในอุทยานเมืองยักษ์

บทพระราม (รามเกียรติ์) นั้นได้กล่าวถึงตอนพระรามเดินดง มีพระลักษณ์และนางสีดาตามเข้าไปเดินดง ทั้ง 3 พระองค์ ต่างเดินชมนกชมไม้ เก็บผลไม้ป่ากันเป็นที่สนุกสนาน เมื่อครั้งมีเหตุเภทภัยอันตรายในราวป่า ทั้ง 3 พระองค์ก็พากันเข้าไปหลบในศาลา ทั้ง 3 บทที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้นนอกจากจะเป็นบทที่ใช้แสดงหน้าศาล เพื่อถวายครูหมอตายายโนราในวันพฤหัสบดีแล้ว โนรายังใช้ในการตั้งบ้านตั้งเมืองอีกด้วย ทั้งนี้เพราะทั้ง 3 บทนี้ ตัวละครหลัก คือ ท้าวอาทิตย์ พระรถเสน และพระรามนั้นต่างก็เป็นกษัตริย์ และมีความเชื่อเกี่ยวพันในทางศาสนาและเทวดาทั้งสิ้น จึงเหมาะสมที่จะใช้มาเป็นบทหลักๆ ในการประกอบพิธีที่สำคัญๆอย่างการตั้งบ้านตั้งเมืองของพิธีโนราโรงครู

บท 12 ที่ใช้รำหน้าศาลที่เหลือ ก็ได้แก่ บทท้าวิรุฬห์ ซึ่งเป็นหัวหน้ายักษ์ ทรงอยู่ในศีลธรรมทำหน้าที่ปกครองพวกยักษ์ทั้งหลาย แต่ยังมีนางยักษีชื่อว่า “นางรามา” เป็นยักษ์ร้ายที่คอยจับมนุษย์มากัดกินเป็นอาหาร คืนหนึ่งเกิดฟ้าผ่าลงกลางเมืองถูกตัวนางรามาตาย ท้าววิรุฬห์ดีใจมากที่นางรามาตาย จึงรับสั่งให้พลยักษ์ช่วยกันเอาเชือกผูกเป็นบ่วงคล้องคอนางรามาไปทิ้งในน้ำคงคา แต่ทั้งนี้ห้ามพลยักษ์ไปถูกเนื้อต้องตัวซากนางรามาเป็นอันขาดเพราะนางรามานั้นเป็นเสนียดจัญไร

บทขุนแผน กล่าวถึงตอนขุนแผนฟันม่านนางวันทอง ซึ่งตอนนี้ได้เป็นเมียขุนช้างเสียแล้ว ในบทได้กล่าวถึงการเตรียมตัวของขุนแผนก่อนออกเดินทางไปเรือนขุนช้าง ขุนแผนได้หยิบเอาแหวนพิรอดมาใส่นิ้วชี้ขวาตามความเชื่อมาครั้งโบราณว่า แหวนพิรอดนั้นกันภัยได้สารพัด จากกนั้นจึงหยิบเอาดาบฟ้าฟื้นที่ตีด้วยเหล็กชั้นดีผสมด้วยมนต์คาถาออกมา จากนั้นจึงร่ายเวทย์มนตร์เรียกพรายกุมาร ซึ่งก็คือ กุมารทองลูกของนางบัวคลี่ที่ขุนแผนฆ่าเอามาทำกุมารทอง พร้อมทั้งภูตผีต่างๆ มายัง

พิธีอย่างมากมาย ก่อนออกเดินทางขุนแผนยังได้ดูฤกษ์ยาม เงยมองฟ้าดูอากาศธาตุเพื่อหลีกหนีให้พ้นทิศที่มีผีหลวงอยู่ ซึ่งเป็นทิศที่ไม่เป็นมงคล เมื่อดูฤกษ์ยามและดูทิศที่ดีแล้ว จึงเดินตรงไปยังโรงม้าสีหมอกแล้วจึงค่อยออกเดินทาง

บทพระอภัยมณี ในตอนนี้กล่าวถึง พระอภัยมณีที่นั่งชมโฉมลูกน้อย คือ สินสมุทรอันเป็นลูกครึ่งคนครึ่งยักษ์ พระอภัยมณีนั้นบอกความจริงกับสินสมุทรว่าแท้จริงแล้วแม่ของสินสมุทรนั้นเป็นนางยักษ์ชื่อว่าผีเสื้อสมุทร หากอยู่ต่อไปเกรงว่าสักวันหนึ่งนางยักษ์ผีเสื้อสมุทรจะฆ่าเสีย พระอภัยมณีจึงใช้ให้สินสมุทรทำลายหินที่ปากถ้ำซึ่งนางผีเสื้อสมุทรเอามาปิดไว้ออกเสีย จากนั้นจึงพากันหนีออกจากถ้ำไปกันทั้งสองคน

บทจันทโครพ ได้กล่าวถึงพระจันทโครพ ซึ่งยังเป็นกุมารน้อยได้ไปศึกษาวิชามนตร์กับพระอาจารย์ พระอาจารย์มนตร์ได้สั่งสอนวิชาใดๆ พระจันทโครพก็เรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว จนเป็นที่รักของอาจารย์เป็นอย่างมาก ครั้นเมื่อเรียนจบวิชามนตร์ต่างๆ แล้วพระจันทโครพจึงเข้าไปกราบลาพระอาจารย์มนตร์เพื่อออกเดินทางกลับเมือง พระอาจารย์มนตร์จึงประสิทธิ์ประสาทพรให้พระจันทโครพพร้อมทั้งมอบผอบอันหนึ่งไว้ให้ก่อนพระจันทโครพเดินทางกลับ พระอาจารย์มนตร์ยังกำชับว่าหากไม่ถึงเมืองก้อย่าเพิ่งเปิดผอบที่ให้ไปเป็นอันขาด

บทท้าวสามล (สังข์ทอง) ได้ยกเรื่องไว้ที่ตอนท้าวสามลคิดแค้นนางรจนาพระธิดาคนสุดท้อง ที่ได้เลือกเจ้าเงาะป่าบ้าใบ้เป็นสวามี ทำให้ชาววังและชาวบ้านต่างวิพากษ์วิจารณ์กล่าวขานนินทากันไปทั้งเมืองสร้างความอับอายให้ท้าวสามลเป็นอย่างมาก ท้าวสามลจึงเรียกเสนาอำมาตย์ออกมาเพื่อปรึกษาหารือเรื่องจะวางแผนพรากนางรจนาออกจากเจ้าเงาะป่า จากการหารือก็ได้ความว่าจะต้องฆ่าเจ้าเงาะป่าให้ตายด้วยกลเม็ดวิธีการที่ชั่วโฉด คือ แสร้งทำทีให้ทั้ง 7 เขย นั้นไปหาเนื้อหาปลามาให้ท้าวสามล หากใครหามาไม่ได้จะต้องฆ่าทิ้งเสีย ในแผลการนี้ท้าวสามลได้คิดการเอารัดเอาเปรียบเจ้าเงาะป่าด้วยว่า ให้ทั้ง 6 เขยผู้พี่นั้นมีเครื่องมือในการล่าเนื้อหาปลาอย่างพร้อมสรรพ ส่วนเจ้าเงาะป่านั้นจะไม่ให้เครื่องมือใดๆ เลย ฝ่ายเสนาอำมาตย์จึงรับคำสั่งจากท้าวสามลเร่งเดินไปยังกระท่อมปลายนาของนางรจนาเพื่อบอกข่าว เมื่อถึงกระท่อมนางรจนาพวกเสนาอำมาตย์ก็ต่างประหลาดใจว่าเหตุไฉนกระท่อมเก่าๆ ปลายนี้ช่างรื่นรมย์น่าอยู่อาศัย ฝ่ายนางรจนาเมื่อเห็นเสนาอำมาตย์มากันพร้อมหน้าจึงไต่ถามถึงเหตุธุระก็ทราบความทั้งหมด นางจึงร้องไห้ที่รู้ว่าพระราชบิดาได้คิดฆ่าสวามีนางเสียแล้ว

บทยอพระกลิ่น ได้กล่าวถึงตอนที่พระมณีพิชัยบอกรักกับยอพระกลิ่น ซึ่งเป็นธิดาของพระอินทร์กับนางเกศนี ซึ่งถูกนำมาไว้ในปล้องไม้ไผ่ ครั้งเมื่อพระมณีพิชัยเสด็จเข้าเที่ยวในป่าก็ได้ฟันปล้องไม้ไผ่ขาดสองท่อนและพบหญิงงามมีกลิ่นกายหอมจรุงจิต ชื่อว่ายอพระกลิ่น พระมณีพิชัยจึงเข้าเกี้ยวพาราสีและได้ยอพระกลิ่นมาเป็นชายา ทั้งสองพระองค์ต่างให้คำมั่นสัญญาว่าจะรักกันจวบจนวันตาย ดังบทกลอนโนรากล่าวไว้ว่า “ชีวิตหวังพึ่งน้องหนาเป็นหนึ่งแน่ หนึ่งเที่ยงแท้ทุกข์ยากงามเห้อขอฝากผี ฝากจิตฝากใจแล้วว่าฝากไมตรี ฝากชีวันชีวีครานี้จนบรรลัย”

บททิพย์เกสร ในตอนนี้ได้กล่าวถึงตอนที่ทิพย์เกสรออกตามหาพระลักษณะวงศ์ผู้เป็นโอรสของท้าวพรหมทัตกับพระนางสุวรรณอำภา ครั้งเมื่อประพาสป่าไปเจอยักษ์ร้ายได้พรากครอบครัวของท้าวพรหมทัตออกจากกัน ฝ่ายพระลักษณะวงศ์นั้นได้พระฤาษีพาไปเลี้ยงไว้กับทิพย์เกสร ซึ่งเป็นลูกศิษย์อยู่เดิมครั้นเมื่อทั้งสองเติบโตขึ้นพระลักษณะวงศ์ก็ได้นางทิพย์เกสรเป็นชายา หลังจากนั้นจึงฝากนางทิพย์เกสรไว้กับพระฤาษี ส่วนตนนั้นเที่ยวออกตามหาพระมารดา ฝ่ายนางทิพย์เกสรคิดถึงพระลักษณะวงศ์

มากจึงออกตามหาพระลักษณะวงศ์ก่อนออกไปนางทิพย์เกสรก็ได้เนรมิตรูปกายตนเองเป็นชาย แต่ในขณะนั้นนางเริ่มตั้งครรภ์อ่อนๆ แล้ว นางทิพย์เกสรในรูปแปลงที่เป็นชายนั้นเที่ยวเดินตัดลัดเลาะไปในป่าจนไปต้องเอาบ่วงดักสัตว์ของนายพรานป่า เมื่อนายพรานป่ามาเห็นเข้าจึงคิดว่าเป็นสัตว์ แต่เมื่อเข้ามาดูใกล้ๆ ก็พบว่าเป็นชายหนุ่มรูปงามอ้อนแอ้นอย่างผู้หญิง อีกทั้งกิริยาวาจาบางครั้งก็พูดแบบสำนวนของผู้หญิง ทิพย์เกสรในรูปแปลงที่เป็นชายนั้นสร้างความงุนงงให้นายพรานป่าเป็นอย่างมาก

บทนางจันทรเทวี ซึ่งเป็นบทย่อยของเรื่องยอพระกลิ่น นางจันทรเทวีนี้เป็นพระมารดาของพระมณีพิชัย เป็นมเหสีของท้าวพิชัยนุราช ครั้งเมื่อพระมณีพิชัยพานางยอพระกลิ่นเข้ามาในพระราชวังในฐานะพระชายา ก็สร้างความไม่พอใจแก่นางจันทรเทวีเป็นอย่างมาก เพราะในขณะนั้นพระมณีพิชัยได้หมั้นหมายกับลูกสาวของพระยากรุงจีนไว้แล้ว นางจันทรเทวีจึงคิดกำจัดยอพระกลิ่นด้วยการโกหกว่ายอพระกลิ่นกินแมว ทำให้ยอพระกลิ่นต้องถูกไล่ออกจากเมือง สร้างความเคืองแค้นแก่พระอินทร์ผู้เป็นพระบิดาของยอพระกลิ่นเป็นอย่างมาก วันหนึ่งนางจันทรเทวีฝันร้ายต่างๆนานาจึงต้องการทราบความฝันว่าฝันนั้นจะบอกลางอะไรในภายภาคหน้า จึงได้เดินทางไปหาแม่ขัณทรีย์หญิงชราผู้สามารถทำนายฝันได้ นางขัณทรีย์จึงแนะนำว่าฝันนี้เป็นลางร้ายให้ไปแก้ความฝันและเสดาะเคราะห์เสียกับแม่น้ำทั้งสองนางจึงชวนกันไปยังท่าน้ำเพื่อสรงน้ำและสเดาะเคราะห์เสีย

บทที่ 12 ซึ่งเป็นบทสุดท้ายนั้น คือ บทนายไกรทอง โนราจะจับบทเพียงแค่ตอนที่นายไกรทองต้องการเรียนวิชาปราบจระเข้จากตาพระครูแล้วจึงงดไว้เพียงนั้น เพราะในวันศุกร์นั้นจะต้องเล่นบทนี้เป็นสำคัญเพื่อจะได้ใช้ประกอบพิธีกรรมแทงเข้ต่อไป อนึ่งในพิธีการจับบท 12 นี้ จะมีพิธีกรรมแทรกอยู่ คือการออกพราน

การออกพราน คือ พิธีกรรมการครอบพราน ซึ่งเป็นพิธีการครอบหน้ากากของนายพรานให้กับคนที่ประสงค์จะออกพราน ซึ่งส่วนใหญ่คนที่จะครอบพรานนั้นจะเป็นลูกหลานที่มีเชื้อสายโนรา ไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็สามารถมาครอบพรานและออกพรานถวายแก่ครูหมอตายายโนราได้ทั้งสิ้น บางกลุ่มก็อาจได้บนบานศาลกล่าวไว้กับครูหมอตายายโนราว่าหากสมประสงค์ในเรื่องใดๆ แล้วจะมาออกพรานถวายให้

การออกพราน คือ การร่วมแสดงบท 12 ของคนที่จะออกพรานร่วมกับโนราใหญ่และนายพรานประจำคณะโนรานั้นๆ โดยจะแสดงเป็นเสนาอำมาตย์หากบทที่ได้นั้นเป็นบทท้าวสามล หรืออาจเป็นสินสมุทรหากบทที่ได้นั้นเป็นเรื่องพระอภัยมณี ทั้งนี้จะได้ร่วมออกพรานในบทใดนั้นโนราใหญ่จะเป็นคนพิจารณาเรื่องความเหมาะสมเอง ก่อนการออกพรานเพื่อร่วมแสดงในบท 12 นั้นจะมีพิธีย่อยที่เรียกว่าเข้าโรงออกพราน อีก 1 พิธี เนื่องโนรานั้นเป็นการแสดงที่ยึดมั่นในความเชื่อเรื่องครูหมอตายายโนราอย่างเหนียวแน่น ฉะนั้นการเข้าโรงโนราเพื่อออกพรานจึงจะต้องทำตามธรรมเนียมของโนราอย่างเคร่งครัด เพราะเชื่อกันว่าการออกพรานนั้นเป็นการแสดงบทบาทถวายแก่ครูหมอตายายโนราให้ได้ชม ฉะนั้นจึงต้องปฏิบัติให้ถูกต้องตามธรรมเนียมของโนรา

คณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ. แป้นตรัง ได้กำหนดไว้ ดังนี้ พิธีแรกในการเข้าโรงออกพรานนั้น ผู้ประสงค์จะออกพรานจะต้องมายืนรอที่หน้าโรงโนรา พร้อมเครื่องบูชาครูหมอตายายโนราซึ่งได้แก่เชี่ยนครู บุหรี่และเหล้าขาว 1 ขวด บนบ่าจะต้องมีผ้าพาดบ่า 1 ผืน อาจเป็นผ้าขาวม้าก็ได้ เมื่อพร้อมแล้วหมอโรงโนราจะเดินไปรับคนที่จะเข้าโรงออกพรานและพาเข้ามายังโรงโนราในทิศที่เป็นมงคล ไม่ต้องทิศผีหลวงและหลาวเหล็ก ขณะเข้ามาในโรงนั้นจะมีคติความเชื่อปลีกย่อยแฝงอยู่มากมาย

เช่น การก้าวเท้าเข้ามาในโรงโนราว่าควรจะเป็นเท้าใด ขณะที่ก้าวเท้าเข้ามาหมอโรงโนราจะร่ายคาถากำกับด้วย เมื่อมาถึงในโรงโนราแล้ว คนที่เข้าโรงออกพรานจะต้องมานั่งตรงผ้าเพดานท้องโรงโนรา จุดธูปเทียนบูชาครูหมอตายายโนรา จากนั้นจึงเป็นขั้นตอนของการครอบพราน

การครอบพราน คือ การสวมหน้ากากพราน ซึ่งเป็นหน้าสีแดงให้แก่คนที่ประสงค์จะออกพราน ในพิธีการครอบพรานนี้ ลูกคู่จะตีจังหวะเชิดเช่นเดียวกับการเชิญครูหมอให้ประทับทรง หมอโนราจะหยิบหน้าพรานมาแล้วทำพิธีเบิกตาเบิกปากหน้าพราน จากนั้นจึงตั้งจิตอธิษฐานต่อครูหมอตายายโนราที่เชื่อกันว่า อยู่ในเพดานผ้าบนศาลภายในโรงพิธีโนราโรงครูใหญ่ แล้วจึงจะค่อยๆ ครอบหน้าพรานให้คนที่ต้องการจะออกพราน โดยขณะที่ครอบหน้าพรานนั้นหมอโนราซึ่งเปรียบเหมือนราชครูปุโรหิตจะร่ายคาถาครอบพราน ในขณะเดียวกันนั้นโนราใหญ่ซึ่งเป็นตัวแทนกษัตริย์ นายพรานประจำคณะโนราเปรียบเหมือนมหาอำมาตย์ ก็จะมาเป็นสักขีพยานพร้อมร่วมร่ายคาถาในการครอบหน้าพรานให้ด้วย เพราะการครอบหน้าพรานนั้นเป็นเหมือนการประกาศตัวว่าเป็นลูกหลานโนราอีกประการหนึ่ง ฉะนั้นจึงต้องมีทั้งโนราใหญ่ หมอโนราและนายพรานซึ่งเป็นเสาหลักของคณะโนรามาเป็นองค์ประธานให้ ช่วงเวลาสั้นๆ ในการทำพิธีครอบหน้าพรานนั้น เป็นช่วงเวลาที่สามารถสัมผัสได้ถึงพลังความเข้มขลังของพิธีที่มีเสียงกลองรัวเร็ว คละเคล้าไปกับควันธูปที่ฟุ้งไปทั่วโรงพิธี อนึ่งการครอบหน้านางทาสีเพื่อร่วมแสดงบท 12 ที่เกี่ยวของกับบทของผู้หญิงก็ทำพิธีเช่นเดียวกันกับการครอบหน้าพราน

เมื่อครอบหน้าพรานเสร็จก็จะเป็นการร่วมแสดงบท 12 กับโนรา โดยจะเป็นเพียงการร่วมแสดงเพียง 1 บทเท่านั้น ก็ถือว่าเพียงพอแล้ว ในขั้นตอนของการร่วมแสดงนี้ หรือที่เรียกกันว่าออกพรานนี้ จะเป็นช่วงที่สร้างความสนุกสนานให้กับคนที่มาชมอีกช่วงหนึ่ง เพราะโดยปกติแล้วหน้าพรานโนราก็จะมีความขบขันอยู่แล้ว เมื่อนำมาครอบหรือสวมเข้าบนใบหน้าของคนที่ประสงค์จะออกพรานก็ยิ่งพาให้ขบขันมากยิ่งขึ้น หากคนที่มาครอบหน้าพรานนั้นเป็นคนขี้เล่น เป็นคนสนุกสนานเป็นทุนเดิมก็จะยิ่งเรียกเสียงหัวเราะจากคนที่ดูได้เป็นอย่างมาก เพราะนายพรานจะต้องเดิน หรือที่เรียกว่า “การนาดพราน” นั้นเป็นไปด้วยท่าทางที่ตลกขบขัน แต่ก็ยังมีบางคนที่ขณะออกพรานอยู่นั้น ครูหมอตายายโนราได้เข้าประทับทรงในร่าง เพื่อจะบอกให้ลูกหลานรู้ว่าดีอกดีใจที่ลูกหลานยังยอมรับนับถือครูหมอตายายโนราอยู่ เมื่อออกพรานเสร็จคนที่ออกพรานจะต้องถอดหน้าพรานออกแล้วกราบลง 3 ครั้ง เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูหมอตายายโนรา จากนั้นหมอโนราจึงประพรมน้ำมนตร์ให้จึงเป็นอันเสร็จพิธีออกพราน

เมื่อโนราจับบท 12 พร้อมออกพรานเสร็จ พิธีต่อไปก็คือการเข้าโรงผูกผ้าของลูกหลานโนราอีกส่วนหนึ่งที่ประสงค์จะฝากตัวเป็นศิษย์โนราหรือเพื่อจะแก้บนก็มี ซึ่งการเข้าโรงนี้สามารถจำแนกออกได้หลายประเภทดังนี้

“การสอดไหมร (กำไล) ใส่เล็บ” นั้นเป็นการประกอบพิธีให้เด็กๆ ที่เป็นลูกหลานโนราที่ตายายโนราประสงค์จะให้เป็นโนราเมื่อโตขึ้น หรือประสงค์จะประกาศตัวว่าเป็นลูกหลานของครูหมอตายายโนราก็ได้ ในขั้นตอนแรก คือ การเข้าโรงโนราโดยมีหมอโนราไปรับตัวและพาเข้าโรงโนราอย่างคนที่ออกพราน จากนั้นจึงยื่นเชี่ยนครูให้โนราใหญ่เพื่อแสดงความคารวะจิต จากนั้นจึงเข้าสู่การประกอบพิธี ซึ่งเด็กที่จะสอดไหมรใส่เล็บนี้ส่วนใหญ่จะต้องมีอายุมากกว่า 7 ปี แต่ไม่เกิน 20 ปีบริบูรณ์ โดยขั้นตอนการแต่งกายก็เพียงแต่เอาผ้าพาดเฉียงตามแนวทแยงกับลำตัว แล้วเข้าไปรับการประกอบพิธีจากโนรา

ใหญ่ ด้วยการให้โนราใหญ่ใส่เล็บโนราและใส่กำไลให้ พิธีการสอดไหมรุใส่เล็บนี้มักจะใช้กับเด็กเล็กๆ ทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่ยังไม่เคยฝึกหัดรำโนรามาก่อน

"การจำผ้า" หรือ "ผูกผ้า"ก็มีแนวทางปฏิบัติเช่นเดียวกับการสอดไหมรุใส่เล็บ แต่คนที่จำผ้าซึ่งส่วนใหญ่เป็นเด็กทั้งผู้หญิงและผู้ชายนั้นจะถือเชี่ยนครูกับเครื่องโนราเข้าไปหาโนราใหญ่ แล้วโนราใหญ่รับเชี่ยนครู จากนั้นจึงเอาผ้าคล้องคอให้พร้อมกับให้ว่าคาถาตาม จากนั้นจึงส่งไปแต่งตัว แล้วจึงค่อยออกมาทำพิธีสอดไหมรุใส่เล็บต่อไป คนที่จำผ้านี้ก็คือคนที่จะต้องเป็นโนราและสามารถรำโนราได้บ้างแล้ว แต่อายุยังไม่ครบที่จะทำพิธีผูกผ้า คือ อายุไม่ครบ 20 ปี บริบูรณ์ จึงจะต้องจำผ้าไว้ก่อนเพื่อไม่ให้ครูหมอตายายโนราทำโทษ หลังจากการจำผ้าแล้วเด็กเหล่านี้จะต้องฝึกหัดรำโนราตามแบบอย่างการฝึกโนราจนชำนาญ

"การผูกผ้าใหญ่" หรืออาจเรียกว่า "ครอบเทริด" ก็ได้ คือ การยกระดับบุคคลให้เป็นโนราเต็มตัว ซึ่งส่วนใหญ่คนที่จะผูกผ้าใหญ่ก็คือคนที่เคยผ่านพิธีสอดไหมร ใส่เล็บ หรือผ่านการจำผ้ามาแล้วตั้งแต่เด็ก เมื่ออายุมากกว่า 20 ปีบริบูรณ์จึงต้องเข้าพิธีผูกผ้าใหญ่ ขั้นตอนการผูกผ้าใหญ่นั้นจะคล้ายกับการจำผ้า คือ การเข้าโรง การถวายเชี่ยนครูแก่โนราใหญ่ การรับผ้าคล้องคอ การภาวนาคาถาตามโนราใหญ่ แล้วจึงมาแต่งตัวและมาทำพิธีสอดไหมร ใส่เล็บ และครอบเทริดซึ่งจะอธิบายต่อไป

การแทงพอกผูกผ้าใหญ่ หรือบางที่เรียกผูกผ้าใหญ่แทงพอก หรือจะเรียกว่าแทงพอก/แต่งพอกเฉยๆ ก็ได้ มีวัตถุประสงค์เพื่อจะเป็นโนราใหญ่ของผู้ชายที่อายุมากกว่า 20 ปีบริบูรณ์ การแทงพอกผูกผ้าใหญ่นั้นจะมีพิธีกรรมเหมือนกับการผูกผ้าใหญ่เกือบจะทุกประการ เพียงแต่การแทงพอกผูกผ้าใหญ่นั้นสามารถทำได้เฉพาะผู้ชายเท่านั้น เพราะคนที่จะแทงพอกผูกผ้าใหญ่ได้นั้นจะต้องเจนจัดในเรื่องความรู้แห่งศาสตร์โนรา และต้องได้รับการบวชเป็นพระสงฆ์มาแล้วเท่านั้น ขั้นตอนการแทงพอกผูกผ้าใหญ่นั้นจะมีการเข้าโรง ถวายเชี่ยนครู รับผ้ามาคล้องคอและร่ายคาถาตามโนราใหญ่นั้นคือการกล่าวคำว่า เกศา โลมา นัขขา ทันตา ตะโจ มังสัง ฯ โดยจะต้องว่าสลับไปมา 3 รอบ จากนั้นจึงไปแต่งตัว เมื่อแต่งตัวเสร็จ จะต้องมานั่งบนขันทองเหลืองหรือในบางท้องที่ก็นั่งบนขันลายสิบสองนักษัตร โดยวางขันใบใหญ่ครอบใบเล็กภายในจะใส่หนังเสือกับหนังหมีไว้ ซึ่งหนังเสือและหนังหมีนี้เป็นตัวแทนของความเป็นใหญ่ ความมีอำนาจบารมีและเป็นเครื่องทรงของพระอิศวร หัวแม่เท้าทั้งสองข้างจะเหยียบบนแผ่นเงินกับแผ่นทอง การนั่งจะนั่งในท่าขันเข่า พนมมือ เมื่อเริ่มพิธีลูกคู่จะตีเครื่องจังหวะเชิญประหนึ่งเป็นการอัญเชิญครูหมอโนรา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตลอดจนเทวดาทั้งหลายมาเป็นพยาน โนราใหญ่ ซึ่งเป็นโนราที่เคยผ่านพิธีการแทงพอกผูกผ้าใหญ่มาก่อน จึงมีสิทธิอำนาจและความชอบธรรมตามระเบียบแบบแผนของศาสตร์แห่งโนราจึงสามารถประกอบพิธีนี้ได้ จะทำพิธีสอดไหมร ใส่เล็บให้ โดยการสอดไหมรนั้นจะใส่ผ้าทางไม้แตระ (กรับ) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เคาะ จากนั้นจึงทำพิธีครอบเทริดให้

การครอบเทริดนั้นในอดีตจะต้องโยงสายสิญจน์ขึ้นบนหลังคาโรงโนราแล้วผูกเชือกโยงตัวเทริดลงมาให้ตรงกับศีรษะของคนที่จะผูกผ้าใหญ่ สายสิญจน์นั้นจะทำแยกสามเส้น เส้นที่ 1 ให้พระสงฆ์ถือไว้ เส้นที่ 2 ให้โนราใหญ่ นายพราน หมอโนราถือไว้ และเส้นที่ 3 ให้พ่อแม่ปู่ย่าตายายญาติต่างๆ ถือไว้ ในการทำพิธีครอบเทริดนั้น ตัวเทริดจะถูกผูกลอยไว้กับสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้นนั้น พระสงฆ์จะสวดชัยมงคลคาถา ลูกคู่จะเชิดเครื่อง เสียงดนตรีดังคลอไปกับเสียงสวดมนต์ฟังแล้วชวนให้ขนลุก บรรยากาศในการครอบเทริดจะเข้มขลังยิ่งขึ้นเมื่อครูหมอตายายโนราประทับทรงกระโดดเข้ามาในโรงพิธีเป็นเป็นสักขีพยานในการผูกผ้าใหญ่ สายสิญจน์ทั้ง 3 เส้น จะค่อยๆ ถูกหย่อนลงมาเรื่อยๆ

เมื่อเห็นว่าเทริดที่ผูกไว้นิ่งสนิทแล้ว คนที่ถือสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้นจะหย่อนสายสิญจน์ลงพร้อมกัน พร้อมกับการเชิดเครื่องดนตรีที่ดังขึ้น พระสงฆ์ภาวนาคาถาโปรยข้าวตอกดอกไม้ คนเฒ่าคนแก่อวยพรให้กับคนที่มาผูกผ้าใหญ่

เมื่อคนที่ร่วมประกอบพิธีทั้งการสอดไหมร ใส่เล็บ การจำผ้า การผูกผ้า และการผูกผ้าใหญ่ได้รับการทำพิธีในเบื้องต้นเสร็จแล้วขั้นตอนต่อมาจะต้องรำถวายครู ซึ่งการจัดการรำถวายครูนั้นส่วนใหญ่จะแยกออกจากกันโดยให้เด็กๆ ที่สอดไหมร ใส่เล็บกับจำผ้านั้นรำถวายครูก่อน จากนั้นจึงเป็นกลุ่มของคนที่ผูกผ้า และจึงเป็นลำดับของคนที่ผูกผ้าใหญ่ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็อาจจัดตามความเหมาะสมได้ การรำถวายครูนั้นจะรำเหมือนกันของทุกประเภทที่ร่วมพิธี คือ การรายหน้าแตระบทคุณครู จากนั้นรำบทครูสอน บทสอนรำ โดยจะมีโนราใหญ่เป็นคนนำส่วนผู้เข้าร่วมพิธีจะทำตาม จากนั้นจึงเป็นการรำถวายครู และจบลงที่การรำท่าครูทั้ง 12 ท่า

จากการเปรียบเทียบพิธีผูกผ้าประเภทต่างๆ ของโนรากับพิธีการอุปสมบทในศาสนาพุทธ โดยโนราล่อง (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2555) สามารถสรุปใจความสำคัญได้ว่า พิธีกรรมการเข้ามาเป็นโนรานั้นได้รับอิทธิพลทางความคิดหลักๆ มาจากศาสนาพุทธ กล่าวคือ เปรียบเทียบการสอดไหมร ใส่เล็บนั้น เป็นการปวารณาตนว่าจะเป็นลูกหลานโนรา เช่นเดียวกับการรับเอาไตรสรณะคมน์ในศาสนาพุทธคือพระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์มาเป็นที่พึ่ง การจำผ้า คือ พิธีการประกาศตนว่าจะเป็นโนราและจะฝึกหัดรำโนรา ตลอดจนเรียนรู้ศาสตร์แห่งโนรา เปรียบดั่งการเข้ามาบวชเป็นเณรในพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นเพียงการเริ่มต้นของการเรียนรู้ ต่อมาเมื่ออายุครบ 20 ปี บริบูรณ์ ก็จะต้องประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่ ในพิธีนี้จะมีการครอบเทริดโนราให้ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น เปรียบได้กับการบวชเป็นพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งถือว่าการผูกผ้าใหญ่นี้เป็นพิธีที่สำคัญอีกพิธีหนึ่งของการเข้ามาเป็นโนราของลูกหลานโนราทั้งผู้ชายและผู้หญิง ส่วนการผูกผ้าใหญ่เพื่อแต่งพอกนั้น เป็นพิธีกรรมเช่นเดียวกับการผูกผ้า แต่จะสงวนไว้ให้กับผู้ชายที่ผ่านการบวชเรียนและอายุ 20 ปี บริบูรณ์เท่านั้น พิธีนี้เปรียบได้กับการยกฐานะเป็นเจ้าอาวาสในพระพุทธศาสนา โนราที่ผ่านพิธีผูกผ้าใหญ่แต่งพอกแล้วจะสามารถประกอบพิธีกรรมทุกๆ อย่างได้โดยสมบูรณ์

พิธีกรรมอีกอย่างหนึ่งของโนราโรงครูใหญ่คือการเหยียบเสน ซึ่งการรักษาโรคผิวหนังชนิดหนึ่งที่เป็นมาตั้งแต่กำเนิด มีลักษณะนูนแดง หรือบ้างก็ดำ ไม่เจ็บ ไม่คัน แต่จะดูแล้วน่ารังเกียจ เชื่อกันว่าเป็นการกระทำของเจ้าเสนซึ่งเป็นพวกหนึ่งในบรรดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ข้างฝ่ายโนรา หากไปรักษาตามการรักษาตามแพทย์แผนปัจจุบันก็มักจะกลับเป็นซ้ำไม่หายสนิท คนส่วนใหญ่จึงมักจะมาให้โนราเหยียบให้ เรียกว่า “การเหยียบเสน” การเหยียบเสนนี้มักจะพบเห็นในเด็กเล็กๆ มักจะเหยียบกันเฉพาะในพิธีโนราโรงครูเท่านั้น หากไม่ใช่พิธีโนราโรงครูก็จะเหยียบแล้วไม่หายเช่นกัน ในการเหยียบเสนนั้นจะต้องเตรียมเชี่ยนครู ขันน้ำ รวงข้าว แหวน เงิน และทอง (เงินและทองนั้นนิยมใช้เงินเหรียญ 10 บาทตามที่ใช้ในปัจจุบันแทนได้)

เมื่อเริ่มพิธีเหยียบเสนโนราใหญ่จะจุดธูปเทียน เพื่อจะขอทำพิธีเหยียบเสน จากนั้นโนราใหญ่จะเขียนอักขระเป็นภาษาขอมลงที่หัวแม่เท้าข้างขวา หมอโนราจะเสกน้ำในขันน้ำที่แช่ไปด้วยอุปกรณ์ต่างๆ ที่เตรียมไว้ เมื่อจะเหยียบเสนลูกคู่จะเชิดเครื่อง หมอโนราเอาเงินและทองวางทับบนเสน จากนั้นเอาแหวนวางทับบนเงินทองอีกทีหนึ่ง โนราใหญ่เอาหัวแม่เท้าที่เขียนอักขระจุ่มลงไปในขัน แล้วนำมาเหยียบลงบนแหวน หมอโนราเอารวงข้าวมาปัดพร้อมร่ายคาถา โนราใหญ่ใช้นิ้วชี้ชี้ไปยังที่เสนใน

ขณะที่กำลังเหยียบอยู่พร้อมภาวนาคาถา ทำเชนนี้ครบ 3 รอบ จึงเสร็จพิธีเหยียบเสน จากนั้นจึงให้นำน้ำในขันนั้นไปลูบที่เสนนั้น 7 วัน เสนจึงจะหายอย่างอัศจรรย์

เมื่อเสร็จสิ้นพิธีต่างๆ ในภาคกลางวันของวันพฤหัสบดี โนราใหญ่จะรำถวายครูอีกครั้ง และจบด้วยการรำท่าครูทั้ง 12 ท่า ลูกคู่โหมโรงอีกครั้งแล้วจึงหยุดพักการรำในภาคกลางวันไว้เพียงเท่านั้น ซึ่งส่วนใหญ่กว่าพิธีจะเสร็จก็อยู่ในช่วงย่างเข้ายามเย็น หลังจากนี้โนราทั้งคณะจึงหยุดพักเพื่อให้หายเหนื่อย

สำหรับคืนวันพฤหัสบดีนั้น หลังจากโนรากาศครูแล้วก็จะมีการรำโชว์ความสามารถของลูกศิษย์โนรารุ่นต่างๆ คืนนี้จึงถือว่าเป็นค่ำคืนของภาคบันเทิง ผู้คนทั่วไปที่ชอบการรำโนราก็มักจะมาดูโนราในคืนนี้กันเป็นส่วนใหญ่ เพราะไม่มีพิธีกรรมใดๆมาคั่นกลาง การรำโชว์ในคืนนี้ก็เป็นอย่างการรำโชว์ในคืนวันพุธเพียงแต่อาจมีการเพิ่มเติมบทกลอนต่างๆที่ชวนฟังและตลกขบขันเข้ามา ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นอกจากจะมีการรำโชว์แล้วก็ยังมี “การแสดงเรื่อง” ด้วย ซึ่งการแสดงเรื่องก็คือการแสดงนิยายโดยสมาชิกคณะโนรา ซึ่งส่วนใหญ่จะเลือกเอานิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันโดยทั่วไปมาแสดง เช่นเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ขุนแผน กัญหา-ชาลี เป็นต้น หรือในบางครั้งก็เป็นนิยายที่แต่งขึ้นมาเองเช่น เรื่องขวัญใจในอาหรับ บ่อน้ำทิพย์ ทรัพย์ใต้ต้นพระไทร น้ำตาปลาดุหยง ขวานเทวดา พญานาคกินผักบุ้ง เป็นต้น โดยจะเลือกเอาตอนใดตอนหนึ่งของนิทานหรือนิยาย ที่สนุกสนานและตลกขบขันมาปรับแต่งให้เข้ากับยุคสมัยและกระแสสังคม เนื้อหาสาระของการแสดงเรื่องนั้น ก็เพื่อความบันเทิงเป็นหลัก แต่ทว่าบางครั้งก็อาจมีการสอดแทรกคติธรรมสอนใจต่างๆ ลงไปในบทบาทของตัวละครด้วย ภาพของการแสดงเรื่องของโนรานั้น นับว่าเป็นภาพสะท้อนสภาพสังคมของท้องถิ่นนั้นๆ ได้ เพราะเรื่องราวที่นำมาแสดงนั้น ส่วนหนึ่งก็นำเรื่องราวในชีวิตจริงมาเสกสรรให้สอดคล้องกับท้องเรื่องของนิทานหรือนิยายที่หยิบยกมา

วันศุกร์ วันคล้องหงส์ วันแทงเข้

พิธีกรรมในวันศุกร์นั้นจะมีความเหมือนกันกับวันพฤหัสบดีทุกประการ ตั้งแต่การจัดเตรียมของ กาศครู เช่นสรวงครูหมอตายายโนรา รำหน้าศาล จับบทหน้าศาล จับบทขุนธา บทรายหน้าศาลต่างๆ และจับบท 12 เว้นไว้แต่การเชิญครู อนึ่งแต่ถ้าหากมีเหตุจำเป็นหรือเจ้าภาพร้องขอก็สามารถเชิญครูได้เช่นกันในวันศุกร์ เพียงแต่ไม่นิยมเท่านั้น เมื่อเสร็จพิธีกรรมในช่วงแรกดังที่กล่าวไปแล้วโนราก็จะเริ่มจับบทนายไกรทอง ซึ่งเป็นบทสุดท้ายของบท 12 ที่โนราใช้แสดงให้ยืดยาวขึ้นโดยลำดับ จุดประสงค์ของการจับบทนายไกรทองนั้น ก็เพื่อใช้ประกอบพิธีแทงเข้ (แทงจระเข้) ซึ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุดของพิธีกรรมในวันศุกร์ โดยการแทงเข้นี้จะใช้ต้นกล้วยพังลา (กล้วยตานี) มาแกะสลักและทำขึ้นเป็นรูปเหมือนของจระเข้

คติความเชื่อเกี่ยวกับการทำจระเข้นั้น เป็นการใช้แทนความอัปมงคล เสนียดจัญไร หรืออันหนึ่งนั้น ถ้าเปรียบตัวนายไกรทองเป็นฝ่ายธรรมะ จระเข้รูปสมมติของชาละวันก็เป็นดั่งฝ่ายอธรรม การวางรูปสมมติของชาละวันนั้นจะวางไว้นอกโรงโนรา มีหลักการวางที่ต้องคำนึงถึงทิศที่วางด้วย โดยจะวางให้รูปสมมติชาละวันนี้จะหันหน้าไปยังทิศที่อัปมงคล เพื่อให้โนราตอนออกทำพิธีแทงเข้จะได้บ่ายหน้าไปยังทิศมงคลที่จะนำพาชัยชนะมาให้ สถานที่วางรูปสมมติชาละวันนั้นจะต้องเป็นที่โล่งเตียน ไม่มีสิ่งกีดขวางใดๆ ทั้งสิ้น ทิศเบื้องหน้าและทิศด้านหลังของรูปสมมติชาละวันนั้นจะต้องไม่วางตรงกับบ้านเรือน

ร้านค้าเด็ดขาด เพราะเชื่อกันว่าอาจทำให้บ้านเรือนหรือร้านค้านั้นต้องเสนียดจัญไรอยู่ไม่เป็นสุข ค้าขายไม่ได้ผลกำไร รอบๆ ตัวของรูปสมมติชาละวันจะต้องมีเสาไม้เล็ก 4 เสา เพื่อให้ผูกเพดานผ้าให้ตรงกับส่วนหัวของจระเข้ บนเพดานจะใส่หมากพลู ข้าวตอกดอกไม้ และเงินไว้อย่างละ 9 ตรงใต้ปากของรูปสมมติชาละวันจะวางเชี่ยนใส่หมากพลู ข้าวตอกดอกไม้และเงิน อย่างละ 9 เช่นกัน

การจับบทนายไกรทองนั้นจะเริ่มด้วยนายไกรทองปรึกษาหารือกับเพื่อนเกลอทั้งหลายเรื่องการจะประกอบโรงพิธีเพื่อปราบชาละวัน จระเข้ที่มีฤทธิ์อาศัยอยู่ในลุ่มน้ำเมืองพิจิตรเที่ยวออกอาละวาดกัดกินชาวบ้านจนเดือดร้อนไปทั่ว ซ้ำร้ายไปกว่านั้นชาละวันยังได้ลักพาตัวตะเภาแก้วลูกสาวเศรษฐีลงไปในน้ำ จากการปรึกษาหารือกับเพื่อนเกลอทั้งหลายของนายไกรก็ตกลงกันว่า จะต้องไปอันเชิญตาพระครูผู้ชำนาญเชี่ยวชาญเรื่องเวทย์มนตร์คาถาและเก่งกาจในการดูฤกษ์ยามต่างๆ มาประกอบพิธีให้คิดเสร็จแล้วนายไกรทองและเพื่อนเกลอจึงรีบเดินทางไปหาตาพระครู

เมื่อตาพระครูมาถึงยังโรงพิธีของนายไกรทองจึงจัดการดูฤกษ์ยามในการประกอบพิธี จากการนั่งจับยามสามตาของตาพระครูพบว่าวันศุกร์นั้นเป็นวันมงคลเห็นควรแก่การประกอบพิธีเพื่อฆ่าชาละวัน จากนั้นตาพระครูจึงขอที่ขอทางแก่นางหงส์ เจ้ากรุงพาลี นางธรณี นางเมขลา ตลอดจนพระภูมิเจ้าที่เจ้าทางต่างๆเพื่อใช้พื้นที่ปลูกโรงชัยขึ้น การขอที่ทางแก้เจ้าที่นั้นตาพระครูสั่งให้นายไกรทองและเพื่อนเกลอทั้งหลายนั่งลงกับพื้นแล้วร่ายมนตร์คาถาตามตาพระครูเพื่อขอที่ทาง เมื่อเสร็จพิธีขอที่ขอทางแล้วตาพระครูจึงร้องสั่งให้เพื่อนนายไกรทองแต่งตัวให้นายไกรทอง เพื่อเตรียมทำขวัญให้นายไกรทอง การแต่งตัวของนายไกรทอง นั้นนอกจากจะแต่งเครื่องโนราตามปกติแล้ว นายไกรทองจะต้องใส่ “เครื่องต้น” [41] ใต้ผ้าห้อยจะต้องนุ่งผ้าขาวม้าหรือโนราบางคณะจะนุ่งผ้าลายไทยซ่อนไว้ข้างใต้ บริเวณเอวทั้งสองข้างจะต้องเหน็บผ้าเช็ดหน้าที่ม้วนกลมข้างละ 1 ผืน ใต้ปีกหรือหางหงส์จะต้องใส่ “ลูกพอก” [42] นอกจากนี้นายไกรทองจะต้องมีพระขรรค์ 1 เล่มด้วย

เมื่อแต่งตัวนายไกรทองเสร็จแล้วเพื่อนเกลอของนายไกรก็นำตัวนายไกรทองมาทำขวัญ ซึ่งการทำขวัญนายไกรทองนั้นก็เพื่อ สร้างความเข้มแข็งทางด้านพลังจิตให้แก่นายไกรทอง เพื่อให้สามารถชนะแก่ชาละวันให้ได้ ขั้นตอนการทำขวัญในขั้นต้นตาพระครูจะร้องเชิญขวัญเป็นบทกลอนที่ตลกขบขัน ซึ่งมักจะเป็นบทกลอนของ “โนราโกลน”[43] ส่วนเพื่อนเกลอของนายไกรทองนั้นจะนั่งล้อมเข้าเป็นวงกลม จากนั้นจึงใช้เชี่ยนจกแว่นหวีซึ่งตั้งอยู่บนศาลมาจุดเทียน 1 เล่ม แล้วนำไปเวียนขวารอบตัวนายไกรทอง 3 รอบ การเวียนขวาเชี่ยนจกแว่นหวีนี้ตาพระครูและเกลอนายไกรทองจะโบกเอาควันเทียนไปสู่ตัวของนายไกรทอง เพื่อให้ขวัญที่เชิญมาสิงสถิตอยู่ในตัวของนายไกรทอง จากนั้นตาพระครูจึงจะอ่าน

---

[41] เครื่องต้น คือ เครื่องประดับของโนราใหญ่ ประกอบด้วย ทับทรวง 1 ชิ้น ประจำยาม 1 ชิ้น กำไลต้นแขน 2 ชิ้น กำไลปลายแขน 2 ชิ้น ปั้นเหน่ง 1 ชิ้น และปีกนกแอ่นที่ใช้ร้อยติดกับสร้อยสังวาลอีก 2 ชิ้น รวมเป็น 9 ชิ้น

[42] ลูกพอก คือ การนำผ้าขาวมาเย็บเป็นชั้น ทั้งหมด 12 ชั้น ในแนวขวาง และแนวตั้งจะเย็บเป็น 2 เส้น ซึ่งจะเกิดเป็นช่องเล็กๆ ในช่องเล็กๆ นั้นจะต้องใส่หมากจีบและเงิน 1 บาท ทุกช่อง

[43] โนราโกลน คือ การแสดงเลียนแบบหรือล้อเลียนโนรา จุดประสงค์เพื่อความตลกขบขัน โดยจะมีลักษณะของการแสดงตรงข้ามกับโนราจริงๆ ทุกประการ เช่น ชุดที่โนราโกลนสวมใส่จะเป็นเปลือกหอย เห็ดตากแห้ง ในขณะที่โนราจริงๆ สวมใส่ลูกปัดเป็นต้น

โองการเสกน้ำพระพุทธมนตร์ น้ำเทพมนตร์เพื่อประพรมแก่นายไกรทองตลอดจนเพื่อนเกลอทั้งหลายให้เกิดสวัสดิมงคล

ฉากต่อมานายไกรทองจะสั่งให้เพื่อนเกลอทั้งหลายไปหาหยวก “กล้วยพังลา” [44] ที่มีท้อง (ตั้งครรภ์) และตายพราย คือ ตายแบบยืนต้นตายในลักษณะใบสีเหลืองและกำลังจะออกปลีมา 32 ท่อน เพื่อทำแพ เพื่อใช้ในการล่องลงน้ำไปปราบชาละวัน เพื่อนเกลอนายไกรทองจึงเร่งไปยังบ้านเศรษฐีที่ขี้เหนียวแต่ “บ้ายอ” [45] เพื่อนเกลอของนายไกรทองใช้กลเม็ดต่างๆพูดจาป้อยอท่านเศรษฐีจนท่านเศรษฐียินยอมยกหยวกกล้วยพังลามาให้จนครบ 32 ท่อน เมื่อได้หยวกกล้วยมาครบแล้วจึงมีการแสดงการละเล่นต่างๆเพื่อเฉลิมฉลองเป็นการใหญ่

ในโรงพิธีของนายไกรทองนั้น ยังมีพิธีการอัญเชิญพระเพชรสนูกัณฐ์มาด้วย ซึ่งก็คือบรรดาหอกชัยทั้ง 7 ด้าม เพื่อนำมาลับให้คม เพื่อเตรียมจะไปแทงชาละวัน โดยหอกชัยทั้ง 7 ด้ามนี้จะเป็นของเกลอนายไกรทอง 6 ด้าม และอีก 1 ด้ามนั้นจะเป็นของนายไกรทองเอง โดยทั่วไปหอก 6 ด้ามแรก ซึ่งเป็นของเกลอนายไกรทองนั้น ใบหอกจะทำมาจากไม้ไผ่ ส่วนด้ามทำจากต้นคล้า ส่วนหอกของนายไกรทองนั้น ใบหอกจะดีจากเหล็ก ด้ามนั้นจะทำจากไม้ที่มีชื่อมงคลตามแต่คติของโนราคนนั้นๆ จะยึดถือและเอามาทำด้ามหอก ในบทกลอนตอนนี้ได้กล่าวถึงชื่อและคุณสมบัติของหอกทั้ง 7 ด้ามที่แตกต่างกันดังนี้

> “หอกเล่มที่หนึ่งชื่อว่าสมัครมักสังหารด้ามไพศาลบรรจุยันต์
> เล่มที่สองชื่อว่าใบตะกงแทงตรงไม่ผิดด้ามไม้ชัยฤทธิ์อันคมกล้า
> เล่มที่สามชื่อว่าคอตะบวยฉวยไม่ทันบรรจุยันต์ใส่ด้ามไม้พลับพลา
> เล่มที่สี่ชื่อว่าปัทวะด้ามไม้ฟ้าผ่าบรรจุพราย
> เล่มที่ห้าชื่อว่าจิตตะด้ามไม้กันทรงแทงตรงที่ตาย
> เล่มที่หกชื่อว่าจตุโรโลหิตรายแทงศิลาได้ไม่วิ่นแหว่ง
> เล่มที่เจ็ดชื่อว่ามหาชัยด้ามไม้ไผ่รวกแทงเข้าเหมือนแทงหยวกตายนับแสน...”

จากบรรดาหอกชัยทั้ง 7 ด้ามนั้น จะมีหอกที่มีฤทธานุภาพในการทำลายชีพชาละวันเพียง 1 ด้าม ซึ่งก็คือหอกมหาชัยของนายไกรทอง เมื่อนายไกรทองเชิญหอกชัยทั้ง 7 ด้าม มาพร้อมแล้วจึงร้องสั่งให้เพื่อนเกลอนายไกรทองนำหอกชัยไปลับกับน้ำมันสัตว์ต่างๆ เช่น น้ำมันช้าง น้ำมันกวาง น้ำมันหมู น้ำมันตัวเหยื่อ น้ำมันแลน น้ำมันตุ๊กตู น้ำมันลิงลม เมื่อลับหอกชัยเสร็จแล้วนายไกรทองอีกอ่านคาถาเพื่อขอพรจากพระพรหมให้มาช่วยชุบหอกชัยให้มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ในการสังหารชาละวัน

จากบทของนายไกรทองถูกตัดเข้าสู่บทของชาละวัน ยังมีจระเข้ตัวหนึ่งชื่อว่าชาละวันอาศัยอยู่ในถ้ำทองใต้แม่น้ำเมืองพิจิตร ในถ้ำทองนี้มีดวงแก้วมณีอันมีฤทธิ์ส่องแสงสว่างไปทั่วถ้ำ เมื่อ

---

[44] กล้วยพังลาหรือกล้วยตานี

[45] บ้ายอ คือคนที่ชอบให้คนอื่นชื่นชมในทุกๆเรื่อง หากใครชื่นชมแล้วถูกอกถูกใจจะยอมยกข้าวของต่างๆให้จนหมดสิ้น ซึ่งแบบหลังนี้เรียกว่า “คนกินยอ”

ร่างกายของชาละวันต้องกับแสงแก้วนี้ก็กลับกลายร่างเป็นอย่างมนุษย์งดงามบริสุทธิ์โสภา และอิ่มเอมไปด้วยอาหารทิพย์อย่างเทวดาตลอดเวลา วันหนึ่งหลังจากที่ชาละวันกลับมาจากเที่ยวออกหาอาหารเที่ยวกัดกินสรรพสัตว์และผู้คนทั้งหลาย ตามนิสัยดุร้ายของมัน ก็ได้มุ่งหน้าเข้าไปหาวิมาลานางจระเข้ผู้เป็นเมียหลวงและนางตะเภาแก้ว ซึ่งเป็นหญิงชาวมนุษย์ที่ได้ลักพาตัวมา ในคืนนั้นชาละวันเข้านอนร่วมห้องกับเมียรักทั้งสอง ก็ปรากฏอัศจรรย์ฝันเป็นลางว่ามีแร้งกามาจิกร่างกาย ถ้ำทองพระคูหาหักพังทลาย เขี้ยวของชาละวันทั้งขวาซ้ายหักออก ชาละวันตกใจตื่นจากฝันก็รีบร้องเรียกเมียรักทั้งสองให้ช่วยทำนายฝันให้ แต่เมียทั้งสองนางไม่สามารถทำนายฝันได้จึงแนะนำให้ชาละวันไปหาท่านปู่ คือ ท้าวอำไพ ชาละวันฟังคำแนะนำของเมียรักทั้งสองจึงเห็นพ้องด้วยจึงรีบจัดเตรียมอาหารหวานคาวต่างๆ ไปเป็นของฝากแก่ท้าวอำไพ

ครั้นเมื่อมาถึงท้าวอำไพเห็นหน้าหลาน คือ ชาละวันจึงร้องถามไปด้วยความแปลกใจว่าเหตุใดวันนี้จึงมาที่นี่ได้ ซึ่งปกติชาละวันไม่เคยมาหา ชาละวันจึงบอกเหตุที่มาหาท่านปู่เพราะเมื่อคืนฝันเป็นลาง ท้าวอำไพได้ฟังความฝันของชาละวันถึงกับตกใจเพราะฝันนั้นจะนำความตายมาสู่ชาละวัน ชาละวันได้ฟังคำทำนายฝันจึงร้องถามว่าใครจะเป็นผู้ที่จะมาฆ่าตน ท่านปู่จึงบอกไปว่าจากความฝันนั้น ฝูงกา คือ นายไกรทองและฝูงแร้งนั้นก็คือตะเภาแก้ว ฉะนั้นนายไกรทองจะเป็นผู้มาฆ่าตัวชาละวัน เหตุเพราะเมื่อชาติปางก่อนนั้นชาละวันเคยฆ่านายไกรทองกับนางตะเภาแก้วที่เคยเกิดเป็นตากับยาย และได้เลี้ยงดูชาละวันมา

ท้าวอำไพจึงเล่าความหลังย้อนกลับไปในอดีตชาติว่า ยังมีตากับยายสองผัวเมียอยู่อาศัยด้วยกันไม่มีลูกสืบสกุล จึงเที่ยวหาเลี้ยงชีพด้วยตนเอง วันหนึ่งยายได้ออกไปหาปลาในหนองน้ำ วันนั้นยังมีเรื่องอัศจรรย์ให้เกิดกับยาย คือ ตั้งแต่เช้าจนเที่ยงยายยังไม่ได้ปลาเลยสักตัว ช้อนปลาในหนองน้ำเท่าไหร่ก็ติดแต่ลูกจระเข้ขึ้นมาเสียทุกครั้ง ยายเห็นลูกจระเข้ติดเครื่องมือช้อนปลาขึ้นมาทุกครั้ง จึงนึกสงสารจึงนำลูกจระเข้กลับไปบ้าน เมื่อกลับถึงบ้าน ตาจึงถามยายว่าได้ปลามาหรือไม่ ยายบอกว่าไม่ได้เลย ได้แต่ลูกจระเข้กลับมา ตาจึงคิดที่จะแกงลูกจระเข้เป็นอาหาร แต่ยายไม่ยอมเหตุการณ์ตะลุมบอนระหว่างยายกับตาก็เกิดขึ้น เพียงเมื่อจระเข้น้อยตัวนั้นได้เข้ามาในบ้านวันแรก ท้ายที่สุดยายก็เป็นผู้ชนะจึงนำเอาจระเข้ตัวนั้นใส่ในอ่างน้ำและตั้งชื่อว่า “ชาละวัน” ยายดูแลเจ้าชาละวันจระเข้น้อยเป็นอย่างดี หาอาหารมาให้ทุกวันจนเจ้าชาละวันเติบใหญ่ไม่สามารถอยู่ในอ่างได้ ยายจึงย้ายเจ้าชาละวันไปที่ต่างๆ แต่เจ้าชาละวันก็โตวันโตคืนจนยายต้องนำไปเลี้ยงไว้ที่ท่าน้ำ วันหนึ่งยายกับตาไปทำงานกลับมาเลยเวลาอาหารของเจ้าชาละวัน ชาละวันรอยายจนโมโหหิวอยู่ที่ท่าน้ำ ฝ่ายยายเมื่อกลับมาจากทำงานก็เร่งรีบเตรียมอาหารให้เจ้าชาละวัน เพราะจิตคิดสงสารกลัวว่าเจ้าชาละวันจะหิว ส่วนตนเองนั้นค่อยกลับมาพักเหนื่อยและรับประทานอาหารแต่ภายหลัง

เมื่อยายไปยังท่าน้ำ ก็ไม่เห็นเจ้าชาละวันจึงเที่ยวร้องเรียกอยู่ร่ำไป ฝ่ายเจ้าชาละวันแอบซุ่มตัวอยู่ใต้น้ำด้วยความโมโหหิว เมื่อยายเข้ามาใกล้จึงใช้หางฟาดเข้ากลางลำตัวยาย ยายล้มตกลงไปในน้ำ เจ้าชาละวันจึงกระโดดโถมเข้าหายายและกัดกินยายเป็นอาหารทันที ฝ่ายตาที่อยู่บ้านนั่งรอยายกลับมาจากให้อาหารเจ้าชาละวันอยู่ก็สังเกตว่าผิดเวลา ด้วยความเป็นห่วงตาจึงเร่งไปยังท่าน้ำเที่ยวร้องเรียกหายายแต่ไม่พบ ฝ่ายเจ้าชาละวันยังคงแค้นเคืองอยู่จึงซุ่มอยู่ใต้น้ำไม่ยอมโผล่ขึ้นมาเหนือน้ำ เมื่อตาเดินเข้ามาใกล้เจ้าชาละวันจึงใช้พละกำลังหางฟาดเข้าที่ลำตัวของตาล้มลงไปในน้ำ เจ้าชาละวัน

ก็กระโจนเข้าหาตาและกัดกินเป็นอาหาร เมื่อวิญญาณของตาและยายออกจากร่างจึงกลับมาเกิดใหม่ โดยตานั้นมาเกิดใหม่เป็นนายไกรทอง ส่วนยายนั้นมาเกิดใหม่มาเป็นนางตะเภาแก้ว

ฝ่ายชาละวัน เมื่อฟังท้าวอำไพเล่าความในอดีตชาติให้ฟังก็ยังความขลาดกลัวขึ้นมาเต็มอก จึงร้องขอให้ท้าวอำไพช่วยเหลือ ด้วยการนำตัวไปซ่อนไว้ แต่ด้วยความกลัวของชาละวันแม้ท้าวอำไพจะซ่อนตรงไหนก็จำต้องร้อนรนไปเสียทุกครั้ง เพียงเพราะกลัวนายไกรทองมาเจอ แผนการสุดท้ายชาละวันจึงขอร้องท้าวอำไพนั้นให้สาปแช่งนายไกรทอง เนื่องด้วยท้าวอำไพนั้นเป็นจระเข้ที่มีฤทธิ์มากและได้กลายเป็นมนุษย์ที่สง่างามอย่างเทวดาด้วยผลบุญบารมีที่บำเพ็ญเพียรเป็นนิจ และยังมีนิ้วเพชรที่สามารถแช่งชักหักกระดูกใครต่อใครได้ ในเบื้องต้นท้าวอำไพได้ฟังชาละวันผู้เป็นหลานขอร้องก็อึดอัดใจไม่อยากจะทำ แต่ด้วยความร้อนรนใจของไอ้ชาละวันที่ร้องขออยู่ไม่ยอมหยุด ท้าวอำไพจึงนั่งบริกรรมคาถาภาวนาจิตแล้วชี้นิ้วออกไปทิศที่นายไกรทองอยู่ แต่ด้วยอำนาจแห่งบาปกรรมที่ชาละวันเคยทำไว้ นิ้วเพชรของท้าวอำไพกลับคดงอไปชี้ตรงที่ชาละวันยืนอยู่ ชาละวันเห็นดังนั้น ก็วิ่งวุ่นวายเพราะกลัวความตายมาถึง แต่อย่างไรก็หนีไม่พ้นนิ้วเพชรของท้าวอำไพ

ชาละวันเห็นว่าหนีนิ้วเพชรท้าวอำไพไม่พ้นแล้ว จึงร้องด่าท้าวอำไพผู้เป็นปู่ต่างๆ นาๆ พลางตัดพ้อต่อว่าท้าวอำไพนั้นต้องการเห็นหลานตาย เห็นขี้ดีกว่าไส้ ถ้าคบเป็นปู่เป็นหลานกันต่อไปก็เพียงเท่านั้นไม่มีค่าอะไรอีกแล้ว ในยามเป็นทุกข์ก็ไม่คิดที่จะช่วยเหลือหลาน ฝ่ายท้าวอำไพได้ฟังหลานด่าก็โกรธแค้นขึ้นมาบ้าง ชาละวันจึงชวนท้าวอำไพเลิกเป็นญาติกัน แล้วชาละวันจึงแผลงฤทธิ์ทำลายข้าวของของท้าวอำไพจนหมดสิ้นแล้วรีบว่ายน้ำกลับถ้ำทอง

ย้อนกลับมาที่ฝ่ายนายไกรทองหลังจากที่ลับหอก และอ่านโองการขอพรพระพรหมให้ช่วยสังหารชาละวัน แล้วก็ชักชวนเพื่อนเกลอให้มาประกอบพิธีลอย “โทงชัย” [46] เพื่อเสี่ยงทายว่าชาละวันหลบอยู่ส่วนใหญ่ของแม่น้ำ เมื่อลอยโทงชัยออกไปแล้ว โทงชัยก็ลอยขึ้นทวนน้ำไปหมุนวนอยู่กับที่แล้วหยุดลงตรงที่ชาละวันอยู่ จากนั้นจึงนายไกรทองจึงชวนเพื่อนเกลอไปดูเมฆฉายบนท้องฟ้าว่าจะบังเกิดศุภนิมิตใดบ้าง ในเบื้องต้นนั้นเมฆแปรรูปเป็นพระนารายณ์และรูปต่างๆ จนในตอนหลังเมฆได้แปรเป็นรูปชาละวันที่ไม่มีศีรษะ นายไกรทองและเพื่อเกลอ เมื่อเห็นนิมิตจากเมฆก็ทราบได้ทันทีว่าฝ่ายตนจะมีชัยเหนือชาละวัน จึงชักชวนกันโห่สามลาขึ้นเพื่อเอาฤกษ์เอาชัย เมื่อโห่เสร็จบทของนายไกรทองจึงพักไว้แต่เพียงเท่านั้น

บทต่อมาที่โนราจะเล่น ก็คือ บทคล้องหงส์ หรือบทพระสุธน-มโนราห์ (ในความหมายของโนรานั้นคำว่า นางหงส์ นางกินรี นางขี้หนอน นางโนราหรือนางมโนราห์นั้นล้วนมีความหมายเดียวกันทั้งสิ้น) โดยเลือกเอาส่วนที่พรานบุญไปจับตัวนางมโนราห์ ซึ่งบทนี้ถือว่าเป็นบทสำคัญอีกบทหนึ่งของพิธีโนราโรงครูใหญ่ โดยจะแยกบทคล้องหงส์ออกเป็นสองส่วนหลักๆ คือฝ่ายพรานบุญกับฝ่ายนางมโนราห์ เมื่อเริ่มจับบทคล้องหงส์นั้นฝ่ายโนราที่เล่นเป็นนางหงส์นั้นจะขับบทกลอนต่างๆ พร้อมกันด้วยจังหวะที่สนุกสนานประกอบท่าทางการลงเล่นน้ำในสระอโนดาต บทที่ใช้ส่วนใหญ่ ก็ได้แก่ บทนางหงส์ บทดอกจิกดอกจักร บทราไวราเวก เป็นต้น จากนั้นจึงเล่นบทชานางหงส์

---

[46] โทงชัยหรือกระทงชัย นั้นเป็นการทำกระทงอย่างที่ทำใช้ลอยในวันลอยกระทง แต่ข้างในโทงชัยนั้นจะใส่กระทงข้าวและปลาส่วนหัวและหาง อีกส่วน ก็คือ กระทงน้ำ และธูปเทียน

บทนางขี้หนอน เป็นการกล่าวถึงหมู่นางกินรีสาวชาวสวรรค์ ซึ่งเป็นลูกสาวของท้าวอุทุมพร มีรูปกายอย่างมนุษย์แต่ท่อนล่างนั้นเป็นอย่างนก รูปกายของนางขี้หนอนนั้นงดงามจับตาจับใจใครได้เห็นก็ต้องงวยงงตกอยู่ในภวังค์ให้หลงรักแต่นางขี้หนอน ในฤดูเดือนหกเมื่อยามฝนแล้ง หมู่นางขี้หนอน ซึ่งได้แก่ นางพิน นางพัชร นางศรีสุหรัด นางพัชฎา นางจันจุหรี นางศรีจุหรา และน้องสุดท้องคือ นางมโนราห์ ได้ชักชวนกันใส่ปีกใส่หางแล้วร่อนลงมายังป่าหิมพานต์เพื่อเล่นน้ำกัน ดังบทนางขี้หนอนได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

“ย่างเข้าฤดูเดือนท้าวอยู่ไม่ได้น้องเห้อร่อนลงมา
ฝนแล้งน้องหนาราชาช่วยบริวารร่อนลงคลาไคล
สอดปีกน้องหนาสอดหางร่อนลงตามทางกลางเวหาไว
ตีวงน้องเห้อลงไปถึงฝั่งแม่น้ำเอยพระคงคา...”

เมื่อเล่นบทนางขี้หนอนเสร็จ โนราใหญ่ก็จะนำขับกลอนโนราต่อด้วยบทดอกจิกดอกจักรซึ่งมีเนื้อความของบทกลอนกล่าวไว้พอสังเขปดังนี้

“ดอกจิกน้องเห้อดอกจักรยังเล่าดอกรักน้องหนาดอกเตย
ดอกจิกพี่ยังรักเหล้ยแต่เตยมาชวน ชวนให้ชายร้าง
ดอกพะยอมของน้องแก้วมันหอมมาแล้ว หอมมาแล้วรอบข้าง
พี่เก็บใส่หลังช้างฝากเจ้านางเมือง นางเมืองไกลเอย...
...ดอกนมสาวหนาสวรรค์มันบานวันนี้แล้วค่อยโรยตอโพรก
เสียแรงที่พี่เพาะปลูกเสียเรี่ยวเสียแรงที่ตักน้ำเข้ามารด
คิ่นคิ่นน้องเห้อลัดยอดมอดมันมาไช ไชจนยอดหด
เสียแรงพี่ตักน้ำเข้ามารกเสียเรี่ยวเสียแรงเสียแรงอกเอย”

บทราไวราเวก นั้นกล่าวถึง หมู่นางนกการเวก ซึ่งก็เป็นการเปรียบเทียบหมู่นางหงส์หรือนางขี้หนอนหรือนางมโนราห์ว่าเป็นนกการเวกซึ่งเป็นนกสวรรค์ ว่าได้ลงมาเล่นน้ำในป่าหิมพานต์และเที่ยวรำเล่นในท่าทางต่างๆ อย่างอ่อนช้อยงดงาม ท่าทางที่นางขี้หนอนนั้นรำได้แก่ ท่าเทวดากุมดอกบัวตูม ท่าหนุมานจับวรตาล ท่าพญาพาลีจับพญาทรพี ท่าเทวดามาอุ้มนางอย่างกาชูทอง ท่าเทวดาส่องกระจกให้นางหวีผมยก ท่านเทพบุตรอุ้มนางและท่านางระบำ

“ราไวน้องเห้อราเวกหมู่นางนกเวกร่อนตีวง
เข้าป่าแม่เห้อชายชม ชายชมแต่ฝูงหงส์
ออฟังแต่เสียงละครหมู่นางขี้หนอนเอยรำ
เชิญรำเถิดหน้าเจ้ารำออจับระบำรำละคร
น้องนี้ลูกสาวของใครออแขนเจ้าอ่อนเหลืออ่อน
ออเดินมายั่วพี่ชายสาวน้อยช่างกรายเอยแขน
จับระบำรำแพนแล้วมาเยื้องแขนนาดกรายนางรำขยายเอยท่า...”

เมื่อเล่นบทต่างๆ เสร็จโนราก็จะจับบทชา (บูชา) นางหงส์ ซึ่งบทนี้เป็นเหมือนการบูชาและเชื้อเชิญให้นางหงส์ ซึ่งหมายถึง เหล่านางกินรีลูกสาวของท้าวอุทุมพร ได้แก่ นางพิน นางพัชร นางศรีสุหรัด นางพัชฎา นางจันจุหรี นางศรีจุหราและนางมโนราห์ให้ลงมายังโรงโนราเพื่อร่วมประกอบพิธีคล้องหงส์ของโนรา บทชานางหงส์มีเนื้อกลอนดังนี้

“ปีกเจ้าอ่อนน้องเห้อร่อนลง ปีกอ่อนร่อนลงในดงป่าจาก*
น้องนี้หน้าตาดีดีเหตุไรมามีผัวลูกมาก**
ร่อนลงในดงป่าจาก ออต้อยตีหริ่งติ่งช้าออเข้าพญาหงส์เหิน
ปีกเจ้าอ่อนน้องเห้อร่อนลง ปีกอ่อนร่อนลงในดงป่าหว้า*
น้องนี้หน้าตาดีดีเหตุไรมามีผัวโนรา**
ร่อนลงในดงป่าหว้า ออต้อยตีหริ่งติ่งช้าออเจ้าพญาหงส์เหิน

(ตรงส่วนที่เป็น * แรกนั้นสามารถใส่ชื่อต้นไม้ใดๆ ก็ได้ แต่ต้องสัมผัสและมีความหมายสัมผัสกับ **)

เมื่อเสร็จจากการเล่นบทชานางหงส์แล้ว โนราที่แสดงเป็นนางหงส์หรือนางมโนราห์ก็จะเดินหงส์ การเดินหงส์ ก็คือ การเดินย่างตามจังหวะเครื่องดนตรีที่มีจังหวะเฉพาะตัว ในระหว่างที่เดินหงส์นั้น หมอโนราจะปลุกเสกด้ายสีแดงสีขาวที่จะใช้ทำเป็นด้ายมงคลสวมให้โนราที่เล่นเป็นนางหงส์ทุกคน คติความเชื่อเรื่องการใส่ด้ายมงคลนั้นก็เพื่อให้โนราที่เล่นเป็นนางหงส์นั้นไม่ประสบกับความโชคร้ายใดๆ ขณะที่คล้องหงส์ ในคณะของมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นั้นยึดถือเรื่องข้อบังคับในการคล้องหงส์อย่างเคร่งครัดมาก ว่านางหงส์ทุกคนจะต้องมีด้ายมงคลสวมศีรษะก่อนคล้องหงส์และขณะคล้องหงส์นั้นห้ามให้นางหงส์หรือพรานที่คล้องหกล้มตกถึงพื้นเด็ดขาด ไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าจะมีเหตุร้ายตามมาต่อหมู่คณะโนรา เพราะขณะที่คล้องหงส์นั้นบรรดาโนราหรือนายพรานที่ประกอบพิธีคล้องหงส์นั้นจะมีวิญญาณของครูหมอตายายโนราของแต่ละคนมาประทับทรงในร่าง ทั้งนี้อาจประทับทรงเต็มตัวหรือเพียงแค่แอบแฝงอยู่ก็ได้ หรือในบางความเชื่อก็เชื่อว่าตัวโนราที่เล่นเป็นนางหงส์นั้นจะมีวิญญาณของนางหงส์ลงมาอยู่ในร่างกาย ฝ่ายพรานเองก็จะมีวิญญาณของพรานป่า เช่น พรานบุญ พรานคง พรานเทพ หรือตาหมอเฒ่า ฯลฯ เข้าอยู่ในร่างเช่นกัน ฉะนั้นการคล้องจึงต้องทำไปด้วยความระมัดระวังเป็นอย่างมาก

สำหรับนายพรานนั้นจะต้องมีการเตรียมตัวก่อนการเข้ามาจับนางหงส์ด้วย คือพรานจะต้องเตรียมย่าม 1 ใบ ใบชิง 1 มัด เชือกคล้องหงส์ หรือเชือกนาคบาศ 1 เส้น ธนู 1 คัน ลูกธนู อีก 3 ลูก ฝ่ายเจ้าภาพก็จะต้องเตรียมข้าวห่อให้นายพรานใส่ย่ามตอนเข้าป่าด้วย นอกจากนั้นยังมีพริก ขมิ้น ตะไคร้ กะปิ เกลือ น้ำ สุราโรง หมากพลู ธูปเทียน สาดหมอนด้วย ก่อนที่นายพรานจะไปคล้องหงส์หรือจับตัวนางมโนราห์นั้น นายพรานจะต้องไปตั้งพิธีในป่านอกโรงพิธีโนราเสียก่อน นายประสิทธิ์ คงแก้ว ซึ่งเป็นหัวหน้านายพรานของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง

"...การเข้ามณฑลของนายพรานนั้น จะต้องออกไปตั้งพิธีนอกโรงโนราอาจเป็นป่าใกล้ๆ โรงโนราก็ได้ การเลือกที่ตั้งมณฑลนั้นจะต้องดูทิศประจำวันด้วยโดยต้องเลี่ยงทิศที่ผีหลวงหลาวเหล็กอยู่ และต้องดูทิศการนั่งด้วยให้นั่ง "ประต้น"[47] เมื่อได้ที่นั่งแล้วนายพรานจะต้องภาวนาเวทย์มนตร์คาถาป้องกันตัวจากผีร้าย คุณไสยศาสตร์ หรือเสนียด จัญไรต่างๆ เมื่อภาวนาคาถาป้องกันตัวเสร็จแล้วก็จะเป็นการเบิกป่า ซึ่งเป็นพิธีขอที่ขอทางแก่เจ้าป่าเจ้าเขา เจ้าที่เจ้าทางต่างๆ ให้ช่วยอำนวยชัยให้ประกอบพิธีคล้องหงส์ได้สำเร็จ โดยชื่อเจ้าป่าเจ้าเขาเจ้าที่เจ้าทางที่นายพรานมักเอ่ยถึงคือ นางกาลี เจ้ากาลา นางธรณี เจ้ากรุงพาลี เทวดาอารักษ์ พระภูมิเจ้าที่ เป็นต้น ในพิธีกรรมการเบิกป่าบางครั้งอาจจะต้องทำพิธีพลิกแผ่นดินด้วย หากที่ดินตรงนั้นต้องตำราเรื่องอาถรรพ์ในที่ดิน เมื่อเสร็จจากพิธีต่างๆ แล้วนายพรานจะนั่งกินข้าวห่อเพื่อรอเวลาให้โนราที่เล่นบทนางหงส์เล่นเข้าสู่จังหวะการเดินหงส์นายพรานจึงจะออกมาจากป่า..."

"...เมื่อนายพรานจะเดินออกจากป่ามาจับตัวนางหงส์นายพรานจะต้องภาวนาคาถาเบิกทางให้เดินทางด้วยสวัสดิภาพตลอดทาง นายพรานจะเดินจังหวะเดินหงส์ออกมา เหมือนกับนางหงส์ที่เดินหงส์ในโรงโนรา เมื่อมาถึงหน้าโรงโนรานายพรานจะยิงธนูสามครั้งโดยใช้ลูกธนูที่ปั้นจากดินเหนียวบนจอมปลวก หรืออาจเป็นดินที่อื่นก็ได้แต่ทั้งนี้ต้องเป็นดินที่สะอาด การยิงธนูนี้เป็นเพียงการทำทีว่าจะยิงนางหงส์ แต่นายพรานจะยิงเฉียดไปทางบนโรงโนรา 1 นัด และเฉียดไปบริเวณข้างๆ โรงโนราอีก 2 นัด รวมเป็น 3 นัด คติการยิงธนูนี้จะต้องอย่าให้โดนบ้านของใครเป็นอันขาด เมื่อนายพรานยิงธนูด้วยลูกธนูที่ทำจากดินเหนียวแล้ว นายพรานก็จะยิงธนูที่ทำจากลูกอมที่นิยมอย่างปัจจุบันด้วย ในขั้นตอนนี้จะเป็นที่ชื่นชอบของเด็กๆที่มาชมโนราอยู่หน้าโรงโนรา บ้างก็เข้ามายื้อแย่งกันไปรับประทานหรือบ้างก็ยื้อแย่งกันเอาไปเก็บไว้เป็นของมงคล เมื่อนายพรานเดินมาถึงหน้าโรงโนรานายพรานจะร้องกลอนขึ้นดังๆว่า "จับติโหล้ง คล้องนาง คล้องได้ไม่ได้กูกะไม่รู้เหล้ย" 3 ครั้ง (ลูกคู่รับทั้ง 3 ครั้ง) จับติโหล้ง คล้องนางเถิดเจ้างามๆเอ้ย" จากนั้นนายพรานจึงเข้ามาในโรงโนราทางทิศที่เหมาะสมแล้วก็ว่ากลอนข้างต้นอีก 3 ครั้ง แล้วจึงเริ่มต้นการคล้องหงส์โดยเริ่มที่นายโรงโนราก่อนและไล่ลำดับลงไปตามอายุจากมากไปหาน้อย ..." (นายประสิทธิ์ คงแก้ว, สัมภาษณ์วันที่ 26 ตุลาคม 2555)

---

[47] ประต้น หมายถึง ทิศที่เป็นมงคลในแต่ละวัน โดยการนั่งประต้นนั้นจะหันหลังให้ทิศที่มีผีหลวงและหลาวเหล็กอยู่แล้วบายหน้าไปสู่ทิศที่เป็นมงคล

ในบางครั้งเมื่อคล้องหงส์เสร็จก็จะมีการคล้องนายพรานด้วย โดยคนที่คล้องนายพรานนั้นก็คือหมอโรงโนราเป็นคนคล้อง เมื่อเสร็จสิ้นจากการจับบทคล้องหงส์แล้วบทต่อไปที่โนราจะเล่นก็คือบท “ลักเมียท้าวกรมศิลป์” ซึ่งบทนี้มีเนื้อหา ดังนี้ เป็นการกล่าวถึงท้าวพระยากรมศิลป์กับเมียที่นอนหลับไม่รู้สึกตัว คืนหนึ่งมีทหารอาสาปลอมตัวมาเป็นโจรแอบย่องเข้ามาขึ้นบ้านท้าวพระยากรมศิลป์ จากนั้นใช้กล้องเป่ายานอนหลับใส่ท้าวพระยากรมศิลป์ และเมียจนหลับสนิท จากนั้นโจรจึงเข้าไปในห้องซึ่งในยามนั้นเป็นยามวิกาล ในห้องนอนจึงมืดสนิท กลุ่มโจรที่เข้าไปในห้องจึงได้แต่ลูบๆ คลำๆ เพื่อหาเมียท้าวพระยากรมศิลป์ ในจุดนี้จะเรียกเสียงหัวเราะจากคนดูได้เป็นอย่างมาก เพราะสามารถใช้มุขตลกสอดแทรกได้ ในขั้นสุดท้ายโจรก็ได้พาเมียท้าวพระยากรมศิลป์ไป การเล่นบทลักเมียท้าวกรมศิลป์นี้เป็นเหมือนการเปรียบเปรยครูหมอตายายโนราบางองค์ที่ยังนอนไม่รู้สึกตัวว่ามีโนรามาแสดงให้แล้วจึงจะต้องเล่นบทนี้ เพื่อปลุกครูหมอตายายโนราเหล่านั้นให้ตื่นขึ้นมารับของเซ่นและดูโนรา หรืออีกนัยหนึ่งเป็นการแสดงเพื่อหยอกล้อชาวบ้านที่เพิ่งทราบข่าวและได้มาดูโนราในวันสุดท้ายว่าทราบข่าวล่าช้านั่นเอง

เสร็จจากบทลักเมียท้าวกรมศิลป์โนราก็จะจับบทนายไกรทองส่วนที่ค้างไว้ต่อ ซึ่งขั้นตอนต่อไปก็คือการเชิญครูอีกครั้งเพื่อให้มาประทับจับร่างโนราใหญ่ที่จะเป็นนายไกรทอง ในการเชิญครูก่อนออกแทงเข้นี้จะมีความเข้มขลังมาก ทุกคนที่เข้าร่วมพิธีจะนั่งสำรวมอยู่ในอาการสงบสำรวม จากนั้นโนราทั้งหมดจะกราบครู 9 ครั้ง พร้อมโนราโนราโปรยข้าวตอกดอกไม้และประพรมน้ำมนตร์เพื่อความเป็นมงคล การกราบครูนั้นจะหันหน้าไปยังทิศตะวันออกซึ่งเป็นทิศที่ตั้งของศาลในโรงพิธีมีหน้าพราน หน้านางทาสีและเทริดโนราวางอยู่ ซึ่งสิ่งเหล่านั้นถือว่าเป็นตัวแทนของวิญญาณครูหมอตายายโนรา จากโนราใหญ่ที่รับบทเป็นนายไกรทองก็จะรับหอกมหาชัยจากมือหมอโรงโนรา ที่ทำหน้าที่เป็นครูโนราในร่างมนุษย์ ในขั้นตอนนี้หมอโนราจะร่ายคาถาอาคมต่างๆ เพื่อสร้างขวัญให้แก่นายไกรทอง และในใบหอกมหาชัยนั้นหมอโนราจะลงอักขระอาคมปลุกเสกด้วยเวทมนตร์คาถาแล้วจึงยื่นใส่มือให้นายไกรทอง

เมื่อนายไกรทองได้หอกมหาชัยมาแล้วจึงออกมายื่นขับกลอนโนราอยู่ที่ทางจะออกจากโรงโนราในเนื้อหาของบทกลอนนั้น เป็นการร่ายคาถาเลิกของอุบาทว์จัญไร และเป็นการอ่านโองการธรณีสาร ซึ่งในที่นี้ยังมีการลำเลิกโคตรชาละวันเพื่อให้มันโกรธแค้นและลอยขึ้นมาจากแม่น้ำ เมื่อขับกลอนเสร็จนายไกรทองจะบริกรรมคาถาป้องกันตัว ภาวนาคาถาทักนางธรณีเพื่อเบิกทาง แล้วจึงค่อยเดินออกจากโรงโนรา ก่อนเหยียบพื้นโนราใหญ่จะเหยียบลงบนแพที่ทำจากหยวกกล้วย ในมือหนึ่งถือหอกอีกมือหนึ่งถือเทียนชัย ออกร่ายรำไปตามจังหวะเชิดที่เร้าใจอยู่ตลอดเวลา นายไกรทองจะร่ายรำเช่นนั้นเวียนรูปสมมติชาละวันอยู่สามรอบแล้วจึงมาหยุดทางด้านทิศที่เป็นมงคล แล้วจึงทำลายโรงพิธีของชาละวัน เมื่อนายไกรทองใช้หอกทำลายโรงพิธีชาละวันแล้ว นายไกรทองจึงร่ายคาถาเพียงชั่วอึดใจแล้วปักหอกลงไปที่หัวใจของชาละวัน แล้วรีบถีบตัวให้ล้มลงแล้วหันกลับมายังโรงโนรา ก่อนที่นายไกรทองจะเข้าโรงนั้นหมอโนราจะเสกน้ำมนตร์แล้วประพรมออกไปยังทางที่นายไกรทองเดินเข้ามายังโรงโนราแล้วจึงประพรมใส่ตัวนายไกรทอง เพื่อขับไล่วิญญาณร้าย เสนียดจัญไรต่างๆที่อาจติดตัวมาให้ออกไปจากตัวนายไกรทอง แล้วหมอโนราจึงรับตัวนายไกรทองเข้ามายังโรงโนราจึงจะเป็นอันเสร็จพิธีในการแทงเข้

อนึ่ง ยังมีพิธีปลีกย่อยอีกพิธีหนึ่งคือ ก่อนการถอดหอกออกจากตัวชาละวันนั้นหมอโนราจะต้องไปโปรดชาละวันด้วยคาถาปลงอนิจจัง อย่างการใช้ในงานศพของพระสงฆ์ เมื่อกล่าวคาถาปลงอนิจจังแล้ว หมอโนราจึงค่อยกรวดน้ำอุทิศส่วนบุญส่วนกุศลไปให้ดวงวิญญาณของชาละวัน แล้วจึงค่อยถอดหอกออกจากตัวชาละวัน คติเรื่องการปลงอนิจจังและกรวดน้ำนี้ได้ส่งผลต่อเรื่องการเลือกวันแทงเข้เป็นอย่างมาก เพราะหากวันศุกร์ที่ใช้แทงเข้นั้นเป็นวันพระ ไม่ว่าจะเป็นข้างขึ้นหรือข้างแรมของ 8 ค่ำ 15 ค่ำ โนราจะไม่ทำพิธีแทงเข้เป็นอันขาด เพราะเชื่อกันตามคำสอนในศาสนาพุทธว่าการฆ่าสัตว์ตัดชีวิตในวันพระนั้นจะได้รับบาปใหญ่หลวง แม้จระเข้รูปสมมติของชาละวันจะเป็นเพียงต้นกล้วยที่แกะสลักขึ้นมาก็ตาม

เมื่อแทงชาละวันเสร็จก็เป็นอันเสร็จพิธีในการจับบทไกรทอง ขั้นตอนต่อไปโนราใหญ่จะขับกลอนบูชาครูหมอโนราเพื่อขอพรให้กับเจ้าภาพ ลูกหลานโนราตลอดจนสมาชิกคณะโนรา จากนั้นจึงเซ่นสรวงครูหมอโนรา เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มาร่วมในพิธีอีกครั้งแล้วจึงร้องส่งเทวดา และลาโรงร้องสั่งผีนางโอกระแชงให้เฝ้าอยู่ที่โรงโนรา ส่วนครูหมอตายายโนรานั้นให้กลับคือสู่หิ้งพักที่บนบ้าน เมื่อขับกลอนนี้เสร็จ นายโรงโนราและหมอโรงจะตัด “จากสามเหลิง” ซึ่งก็คือ จากมุงหลังคา 3 ตับนั่นเอง จากนั้นจึงตัดผ้าดาดเพดานบนศาล แล้วจึงมาตัดห่อเหมฺรย ซึ่งเป็นห่อสัญญาระหว่างครูหมอตายายโนรากับลูกหลานให้ขาดจากกัน เพราะลูกหลานได้รับโนรามารำตามสัญญาแล้ว เมื่อตัดเหมฺรยเสร็จนายโรงโนราจึงมาตัดเสาบายศรีที่เสาภูมิโรงออก โดยถ้วยขวัญบนเสาบายศรีนั้นจะให้เจ้าภาพเก็บไว้ ส่วนเสาบายศรีซึ่งเป็นเสาที่พระภูมิเจ้าที่สิงสถิตนั้นจะต้องส่งออกไปนอกเขตบ้านเพื่อให้พระภูมิเจ้าที่ต่างๆ ที่ได้เชิญมากลับไปยังสถานที่ได้จากมา จากนั้นโนราจะตัดเชือกที่มัดที่เสากลางโรงออก จึงจะเป็นอันเสร็จพิธีสำหรับการตัดพันธะสัญญาต่างๆ

การกรวดน้ำนั้นถือว่าเป็นพิธีอีกประการที่ไม่สามารถข้ามไปได้ จากคติความเชื่อว่าการบวงสรวงเทวดาและบูชาครูหมอตายายนั้นเป็นการทำบุญอีกอย่างหนึ่ง ฉะนั้นเมื่อเสร็จสิ้นพิธีก็จะต้องมีการกรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลให้เจ้ากรรมนายเวร ญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ และหมู่เปรตในนรกทั้งหลายด้วย เมื่อกรวดน้ำเสร็จโนราจะแบ่งอาหารสิ่งละเล็กละน้อยทุกๆ อย่างที่วางอยู่บนศาลไปเซ่นให้กับสัมภเวสีที่เชื่อกันว่าเร่ร่อนอยู่ทั่วไปและไม่สามารถเข้ามากินในโรงโนราได้ เนื่องจากโรงโนรานั้นเป็นเขตศักดิ์สิทธิ์ที่ผีต่างๆ ไม่สามารถเข้ามาได้ จากนั้นเจ้าภาพจึงนำเงินหรือหมากมาไถ่ของคืน ซึ่งก็หมายความว่าเจ้าภาพขอทั้งที่ดินและข้าวของต่างๆ กลับหลังจากที่ในคืนวันพุธได้ทำพิธีตั้งบ้านตั้งเมืองและยกที่ดินในอาณาเขตโรงพิธีโนรานั้นให้เป็นของโนราไปแล้ว ธรรมเนียมปฏิบัติของโนราอีกประการก่อนที่จะกลับบ้านเจ้าภาพจะต้องทำขนมหวานที่มีส่วนประกอบของข้าวเหนียวให้โนรารับประทานด้วยไม่เช่นนั้นถือว่าทำพิธีโนราโรงครูไม่สมบูรณ์อย่างแท้จริง

บทที่ 5
สายตาจ้อง สมองคิด พินิจโนราโรงครู

พิธีโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่บรรจุความเป็นเอกลักษณ์ของคนภาคใต้ไว้อย่างเต็มเปี่ยม จากเรื่องราวในตำนานการก่อเกิดโนราที่มากด้วยปาฏิหาริย์และความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษที่เหนียวแน่นเข้มขลัง สู่พิธีกรรมที่ถูกประดิษฐ์คิดค้นเพื่อรับใช้แนวคิดที่เป็นเอกลักษณ์ของคนในภูมิภาคนี้ ท่ามกลางความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของพิธีโนราโรงครู ก็ยังมีความหลากหลายในรายละเอียดปลีกย่อยของพิธีกรรม ความเชื่อและการแสดง ที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละพื้นที่แต่ละจังหวัด การให้คุณค่าและความหมายของพิธีกรรมจึงมีความแตกต่างกันออกไปเป็นอเนกปริยาย บ้างก็มองพิธีโนราโรงครูเป็นพื้นที่ของความเชื่อ เป็นเขตวาทกรรมของคำว่า “ศักดิ์สิทธิ์” ที่ไม่อาจล่วงละเมิดหรือระแวงสงสัยได้ บ้างก็มองพิธีโนราโรงครูเป็นดั่งเกลียวเชือกแห่งความผูกพันในจินตนาการที่มีอำนาจในการสร้างความสามัคคีปรองดองให้เกิดขึ้นในหมู่เครือญาติและชุมชน บ้างก็มองพิธีโนราโรงครูเป็นสื่อบันเทิงพื้นบ้าน เป็นต้น ความหลากหลายของความหมายนี้เอง จึงทำให้พิธีโนราโรงครูกลายเป็นพื้นที่ของ “สัญญะ” ที่มีความหมายและมีความเชื่อมโยงเกี่ยวพัน ปกปิด อำพรางความรู้และความจริง อันจะนำไปสู่การรับใช้อำนาจในมิติต่างๆ

เพศสภาพในสัญญะพิธีโนราโรงครู

ในเบื้องต้นงานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมาย คือ ค้นหาความหมายด้วยการตีความ และให้ความหมายของสัญญะที่สื่อถึงเพศสภาพ (Gender) คือ ความเป็นหญิงและความเป็นชายผ่านตัวสัญญะในรูปของสัญลักษณ์ที่สังคมและวัฒนธรรมได้ให้ความหมายไว้ ในส่วนของปรากฏการณ์อื่นๆ ของเพศสภาพ อาทิ เกย์ เลสเบี้ยน นั้นได้อยู่นอกเหนือของวัตถุประสงค์ของงานวิจัยนี้ ฉะนั้นเนื้อหาที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จึงมีลักษณะเป็นทวิลักษณ์ (Dualism) คือ เป็นเนื้อหาของสัญญะที่กล่าวถึงเฉพาะความเป็นหญิงกับความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูเท่านั้น ทั้งนี้เพราะการทำตีความและให้ความหมายแก่สัญญะในรูปของสัญลักษณ์นั้นจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการตีความ และให้ความหมายกับมายาคติในเนื้อหาถัดไป ฉะนั้นประเด็นแรกที่นำเสนอจึงเป็นการตีความและให้ความสัญลักษณ์ในพิธีโนราโรงครูก่อน

จากแนวคิดของสัญวิทยาที่กล่าวไว้ว่า สัญญะ คือ อะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมาย โดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างจากสิ่งอื่นและคนในสังคมยอมรับ และเป็นที่เข้าใจตรงกัน การจำแนกสัญญะของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู จึงขึ้นอยู่กับการตีความและให้ความหมายตามบริบทสังคมและวัฒนธรรมเป็นสำคัญ ซึ่งพิธีโนราโรงครูก็เช่นเดียวกันที่มีสัญญะทางวัฒนธรรมของภาคใต้ถูกบรรจุไว้ภายในอย่างมากมาย สัญญะเหล่านั้นล้วนแต่มีความหมายที่สลับซับซ้อนเกี่ยวเนื่องกัน สามารถตีความและให้ความหมายไปได้หลายๆ มิติ แม้กระทั่งมิติทางเพศ เช่น รูปสัญญะ (Signifier) ของเหล้าขาว (สุราโรง) มีความหมายถึง (Signified) น้ำดองของเมาที่เกิดจากการคิดค้นด้วยภูมิปัญญาของคนไทยชนิดหนึ่ง เป็นเครื่องดื่มของผู้ชาย หรือกรณีของหน้าพรานซึ่งเป็นหน้ากากที่ทำขึ้นมาจากไม้ ทาด้วยสีแดงหรือสีทอง เลียนแบบใบหน้าผู้ชาย รูปสัญญะ (Signifier) ของหน้าพรานสามารถให้ความหมายถึง (Signified) ตัวตลกในการแสดงของโนรา หรือภาพแทนของครูหมอตายาย

โนราผู้ชายเมื่อหน้าพรานนี้ถูกวางไว้บนศาลขณะที่มีการประกอบพิธีกรรม เป็นต้น เนื่องจากรูปสัญญะสามารถถูกตีความ เพื่อให้ความหมายได้ในหลายทิศทาง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทของสิ่งแวดล้อมที่มากระทำทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

ในพิธีโนราโรงครูสามารถจัดแยกสัญญะให้เป็นหมวดหมู่ตามการจัดแยกของ Peirce ที่เอาระยะห่างระหว่าง ตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) เช่น ความเป็นภาพตัวแทน (Icon) ของหน้าพรานที่สื่อความหมายถึงผู้ชาย หรือความเป็นดัชนี (Index) ของหน้าพรานเมื่อถูกสวมใส่จะหมายถึง การแสดงบทบาทสมมติเป็นตัวตลกตามขนบของการแสดงโนราที่เรียกว่า “การออกพราน” และการเป็นสัญลักษณ์ (Symbol) ของหน้าพรานเมื่อถูกวางอยู่บนศาลในโรงโนรา จะหมายถึง ภาพแทนครูหมอตายายโนรา ที่สิงสถิตอยู่บนศาลในพิธีโนราโรงครู ซึ่งบุคคลภายนอกโดยทั่วไปนั้นไม่อาจเข้าไปกล้ำกราย ยุ่งเกี่ยวได้เพราะที่นั้นเป็นที่ “ศักดิ์สิทธิ์”

จากการพิจารณาพบว่า ในการสื่อความหมายของรูปสัญญะของหน้าพรานนั้นสามารถสื่อความหมายได้ทั้งนัยตรง (Denotative meaning) คือ การเป็นภาพตัวแทน (Icon) ของใบหน้าผู้ชาย หรือการสื่อความถึงดัชนี คือ การเชื่อมโยงที่เป็นเหตุเป็นผล (Index) เมื่อมีการสวมใส่หน้าพราน สามารถคาดคะเนได้ว่าน่าจะมีการแสดงบทบาทสมมติเป็นตัวตลกของการแสดงโนรา ที่เรียกว่า “การออกพราน” หรือการประกอบพิธีกรรมบางอย่าง ส่วนการสื่อความหมายนัยประหวัด (Connotative meaning) ด้วยการกลายเป็นสัญลักษณ์ (Symbol) ของหน้าพราน ซึ่งหมายถึง ภาพแทนของครูหมอตายายโนราที่สิงสถิตอยู่บนศาลภายในพิธีโนราโรงครู บุคคลภายนอกทั่วไปไม่อาจเข้าไปกล้ำกราย ยุ่งเกี่ยวได้ เพราะที่นั้นเป็นที่ “ศักดิ์สิทธิ์” สำหรับนักสัญวิทยานั้นจะให้ความสนใจในการสร้างความหมายของความหมายนัยประหวัดเป็นอย่างมาก เพราะความหมายโดยนัยประหวัด มีความสำคัญกับบุคลอย่างแท้จริงทั้งในแง่ของการรับรู้ การถอดรหัส การตีความหมาย และให้ความหมาย โดยนัยประหวัดนี้ยังสามารถแปรเปลี่ยนไปได้อีกมากมาย จะเห็นได้ว่าความเป็นสัญลักษณ์ (Symbol) นี้ได้มีการให้คุณค่า การวางกติกา ข้อตกลงทางสังคมและวัฒนธรรม จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีสังคม จารีต กฎ ข้อห้ามที่ทรงอำนาจสามารถทำให้ผู้คนในสังคมแสดงออกไปในท่าทีต่างๆ ได้ตามที่สัญลักษณ์ (Symbol) นั้นบังคับได้ อย่างเช่นกรณีของหน้าพรานที่วางอยู่บนศาลในโรงโนรา เมื่อบุคคลที่อยู่ในวัฒนธรรมโนรามาพบเจอ ก็อาจจะมีการยกมือไหว้แสดงความเคารพ เพราะกติกาสังคมได้ตีกรอบให้บุคคลที่อยู่ท่ามกลางวัฒนธรรมโนรารับรู้ว่า หน้าพรานคือสัญลักษณ์ของครูหมอตายายโนราที่ศักดิ์สิทธิ์ มีฤทธิ์ต่างๆ นาๆ แต่ถ้าหากคนนอกวัฒนธรรมโนรามาพบเจอหน้าพราน อาจไม่มีการแสดงท่าทีเคารพก็ได้ เพราะกติกาของบุคคลที่อยู่ในวัฒนธรรมโนรานั้นเป็นคนละชุดกันกับกติกาสังคมของคนนอกวัฒนธรรมโนรา

จากการเป็นภาพสัญญะ ของภาพตัวแทน (Icon) ดัชนี (Index) และสัญลักษณ์ (Symbol) ของสัญญะ พบว่าพลังอำนาจของสัญลักษณ์ (Symbol) นั้นมีต่อสังคมและวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก การศึกษาสัญญะตามแบบอย่างของการเป็นภาพตัวแทน (Icon) และดัชนี (Index) จึงมีความน่าสนใจน้อยกว่าการศึกษาสัญลักษณ์ (Symbol) ซึ่งนักสัญวิทยอย่าง Peirce ก็ได้เคยศึกษาสัญญะที่เป็นภาพซึ่งมาจากของจริง เขาได้แบ่งสัญญะต่างๆ ออกเป็น 66 ประเภท แต่ในประเภททั้งหมดนั้นเขากลับให้ความสนใจกับสัญญะภาพ 3 ประเภท คือ สัญญะที่เป็นภาพตัวแทน (Icon) สัญญะที่เป็นดัชนี (Index) และสัญญะที่เป็นสัญลักษณ์ (Symbol) Peirce ถือว่าสัญญะภาพประเภทสัญลักษณ์ (Symbol) มีความสำคัญที่สุด เนื่องจากตัวแทน (Icon) นั้นเกิดจากการเลียนแบบภาพของจริง ส่วน ดัชนี

(Index) ก็เป็นสัญญะภาพที่เกิดจากความเป็นเหตุเป็นผล/ความเชื่อมโยง แต่สัญลักษณ์ (Symbol) นั้นเป็นสัญญะภาพที่เกิดจาก “ข้อตกลง”

การค้นหาสัญญะของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู สามารถทำได้ทั้งสัญญะภาพที่เป็นภาพตัวแทน (Icon) สัญญะที่เป็นดัชนี (Index) และสัญญะที่เป็นสัญลักษณ์ (Symbol) ของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูภายใต้เงื่อนไข กติกา และค่านิยมของสังคมและวัฒนธรรมโนราและสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นงานวิจัยนี้ได้เล็งเห็นความสำคัญของความหมายสัญญะที่เป็นสัญลักษณ์ (Symbol) มากกว่า 2 ประเภทแรก เช่นเดียวกับ Barthes และ Peirce ที่เคยกล่าวไว้ ฉะนั้นการจำแนกสัญญะของความเป็นหญิงกับความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู จึงจะขอกล่าวไว้ในวิจัยนี้เฉพาะประเภทของสัญญะที่เป็นสัญลักษณ์ (Symbol) เนื่องจากพิธีโนราโรงครูนั้นประกอบไปด้วยองค์ประกอบด้านบุคคล การแสดง พิธีกรรมและความเชื่อที่มากมายและทำงานสอดประสานเกี่ยวโยงกันอย่างลึกซึ้ง ดังนั้น การตีความและให้ความหมายของสัญลักษณ์ (Symbol) ในมิติของการสื่อถึงความเป็นชาย และความเป็นหญิงนั้นจึงจะเลือกกล่าวถึงสัญลักษณ์ที่โดดเด่นดังนี้

โนราใหญ่ : ผู้ชายทรงภูมิรู้และใจคอกว้างขวาง

องค์ประกอบด้านบุคคลในพิธีโนราโรงครูนั้นสามารถจำแนกออกเป็น โนราใหญ่ นางรำ หมอโนรา คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสีและลูกคู่ โดยบุคคลทุกตำแหน่งนี้ต้องทำงานประสานกันจึงจะสามารถทำให้การประกอบพิธีโนราโรงครูสามารถดำเนินไปสู่เป้าหมายได้ การจะค้นหาสัญญะเชิงสัญลักษณ์ (Symbol) ของความเป็นหญิงหรือความเป็นชายในด้านบุคคลนี้พิจารณาได้จากบทบาทหน้าที่ที่บุคลนั้นๆ รับผิดชอบ เหตุผลที่ควรพิจารณาตามบทบาทหน้าที่เนื่องจากสัญลักษณ์ (Symbol) คือ สัญญะที่เกิดจากข้อตกลง (Convention/Agreement) ของคนแต่ละกลุ่มในสังคมโดยไม่มีความคล้ายคลึงหรือความมีเหตุผลมาเกี่ยวข้อง (กาญจนา แก้วเทพ 2555) อย่างภาพตัวแทน (Icon) หรือ ดัชนี (Index) ฉะนั้นบทบาทในการแสดงออกของบุคคลแต่ละประเภทในพิธีโนราโรงครูนั้น มีการดำเนินไปตามเงื่อนไขของสังคมที่ได้กำหนดเอาไว้ให้เป็นกรอบในการแสดงออกตามบทบาทหน้าที่

โนราใหญ่ คือ ชื่อเรียกแทนตัวผู้ชายซึ่งเป็นผู้นำของคณะโนรา มีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมทุกอย่างในพิธีโนราโรงครู อีกทั้งยังเป็นภาพแทนของคณะโนรานั้นๆ ด้วย โดยทั่วไปแล้วคณะโนราแต่ละคณะนั้นจะตั้งชื่อคณะตามชื่อของโนราใหญ่ เช่น คณะมโนราห์ศรีจันทร์สนิทน้อย เป็นการตั้งชื่อตามชื่อของโนราใหญ่คือนายจันทร์ ทดแทน (มีชื่อเล่นว่า ศรีจันทร์) และภรรยาคือนางสนิท ทดแทน เช่นเดียวกันกับชื่อคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ. แป้นตรัง นั้นตั้งชื่อตามชื่อจริงของ นายล่อง เกิดดี และนางฉลวย เกิดดี สองสามีภรรยาผู้เป็นเจ้าของคณะโนราคำว่า ศ.แป้นตรัง นั้นเป็นการแสดงให้ผู้คนทั่วไปทราบว่าโนราคณะนี้สืบทอดองค์ความรู้โนรามาจาก โนราแป้น เครื่องงาม บรมครูโนราผู้มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่งของจังหวัดตรังในอดีต ความสำคัญของการต่อสร้อยนามของครูบาอาจารย์นั้นนอกจากเพื่อระลึกถึงและให้เกียรติต่อครูโนรานั้นๆ แล้ว ยังเป็นการสานต่อความนิยมชมชอบจากผู้คนในสังคมด้วย เพราะโนราในแต่ละสายตระกูล ในแต่ครูนั้นมีรูปแบบการประกอบพิธีกรรมและการร่ายรำที่แตกต่างกันออกไปบ้าง ฉะนั้นการต่อสร้อยนามของครูอาจารย์โนรานั้นจึงเป็นการบอกกล่าวโดยนัยว่าการดำเนินพิธีกรรมและการแสดงโนราของคณะนี้เป็นอย่างไร

อนึ่ง ยังมีโนราบางคณะที่มีการตั้งชื่อคณะแปลกแยกไปจากปกติทั่วไป เช่น คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง ซึ่งตัวโนราใหญ่ผู้เป็นเจ้าของคณะโนรานั้นมีชื่อว่า นายรุ่น รักราวี และมีชื่อเล่นว่า “จุก” แต่เหตุผลที่ตั้งชื่อคณะว่าคณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง เพราะได้รับการขนานนามชื่อ “ศรีวรรณะ” ซึ่งใช้เป็นชื่อคณะโนรา จากองค์เทพที่ชื่อว่า “พ่อทวีกายเพชร” โดยคำว่าศรีวรรณะนั้นเป็นนามเทพองค์หนึ่งในสวรรค์ พ่อทวีกายเพชร เล็งเห็นว่าต่อไปโนราคณะนี้จะมีชื่อเสียงมาก จึงได้ขนานนามและยกระดับให้เป็นประดุจเทพบนสวรรค์ เพื่อให้ทำหน้าที่บวงสรวงวิญญาณครูหมอตายายโนราและเทพต่างๆและให้ชนะศัตรูตลอดจนอุปสรรคต่างๆที่อาจมีเข้ามา (รุ่น รักราวี, สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2555)

นอกจากบทบาทหน้าที่ของโนราใหญ่จะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ในพิธีโนราโรงครูแล้ว บทบาทหน้าที่ของโนราใหญ่ก็ยังมีความเกี่ยวข้องกับสังคมภายนอกด้วย เช่น การเป็นตัวแทนของชุมชน การเป็นสัญลักษณ์ของจุดนับพบ จุดสังเกตของชุมชน เนื่องจากบ้านของโนราใหญ่ ส่วนใหญ่จะเป็นที่รู้จักของคนโดยทั่วไป คนที่เป็นโนราใหญ่จะมีผู้คนทั่วไปรู้จักโดยกว้างขวาง ทั้งนี้เพราะการได้เที่ยวเร่แสดงโนราและได้รู้จักผู้คนมากหน้าหลายตา แม้กระทั่งกิจกรรมชุมชนบางกิจกรรมก็มีการจัดที่บ้านของโนราใหญ่ เช่น บ้านของมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นั้นเป็นเสมือนจุดนัดพบ จุดนัดหมายหรือจุดสังเกตของชุมชนตำบลนั้นๆ จากการลงสนามเก็บข้อมูลวิจัยนี้พบว่า บ้านของมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรังนั้น ยังเป็นศูนย์รวมของชุมชนบ้านน้ำฉา ตำบลโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง มีการจัดตั้ง “จาด” ซึ่งเป็นการประกอบไม้ขึ้นเป็นโครงมีเสา หลังคาและส่วนปลียอดแล้วติดกระดาษสี และลายกนกเลียนแบบวิหารหรือโบสถ์ในศาสนาพุทธ โดยมีลักษณะเป็นเสาสี่เสา มีหลักคาจั่ว และมียอดสูงอย่างยอดเจดีย์ จาดนี้มีไว้สำหรับใส่ขนมเทศกาลเดือนสิบเพื่อที่จะหามแห่แหนไปวัดในวันสารทเดือนสิบ ชาวบ้านละแวกนั้นจะมารวมตัวกันที่นี่ตลอดช่วงเวลา 15 วันที่มีการจัดทำจาดและมีการซ้อมตีกลองยาวและรำกลองยาว เพื่อประกอบขบวนแห่จาดในวันสารทเดือนสิบ บทบาทหน้าที่ของโนราใหญ่กับวิถีชุมชนจึงมีความเกี่ยวพันกันอย่างแยกจากกันไม่ได้

จากบทบาทหน้าที่ของโนราใหญ่ที่จะต้องเป็นผู้รอบรู้ในศาสตร์ของโนรา เพื่อการประกอบพิธีโนราโรงครูที่ซับซ้อนและยุ่งยากได้อย่างไม่บกพร่อง สู่การเป็นภาพแทนของคณะโนรา และการผู้นำชุมชนอย่างไม่เป็นทางการนั้น ได้เป็นการกำหนดคุณสมบัติโดยอ้อมของตัวโนราใหญ่เอง กล่าวคือ บุคลิกของคนที่จะสามารถเป็นโนราใหญ่ได้นั้น ควรจะต้องเป็นคนที่มีสติปัญญาดี สามารถจดจำบทกลอน ท่ารำ เวทย์มนตร์คาถา ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมต่างๆได้อย่างแม่นยำ ต้องเป็นคนที่มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี มีความโอบอ้อมอารี จิตใจกว้างขวาง จึงจะเหมาะสมต่อการเป็นโนราใหญ่ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้พบว่าสามารถมีได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิงในสังคม แต่สำหรับค่านิยมในสังคมภาคใต้และสังคมโนรากลับมีการผูกขาดคุณสมบัติเหล่านี้ไว้ให้แต่เพียงผู้ชายเท่านั้น โดยผู้ชายจะได้รับการสถาปนาให้เป็นโนราใหญ่ด้วยรูปแบบพิธีกรรมที่เรียกว่า “ผูกผ้าใหญ่แทงพอก” ซึ่งเป็นการประกอบพิธีตามขนบดั้งเดิมของวัฒนธรรมโนรา มีการเชื่อมโยงเอาคตินี้ไปผนวกกับจารีตในศาสนาพุทธ คือ บุคคลที่จะผ่านการประกอบพิธีนี้ได้จะต้องผ่านการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาก่อนเท่านั้น บุคคลที่เป็นโนราใหญ่จึงมีสิทธิ์ขาดในการประกอบพิธีโนราโรงครูภายใต้แบบแผนของศาสตร์โนราที่สืบทอดกันมา เมื่อพิจารณาบทบาทของโนราใหญ่ในบริบทอื่นๆ เช่น การเป็นผู้นำชุมชนในระดับไม่เป็นทางการดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงตัวตนของโนราใหญ่ในระบบสังคมของภาคใต้ว่าจะต้องเป็นผู้ชายเท่านั้น เพราะสังคมภาคใต้

ได้สร้างกรอบให้กับผู้ชายเป็นผู้มีใจคอกว้างขวาง มีพรรคพวกมาก และเป็นผู้นำ ฉะนั้นสัญญะในรูปสัญลักษณ์ด้านบุคคลคือ โนราใหญ่นั้นจึงกลายเป็นเรื่องของผู้ชาย

นางรำ : นางรองของพิธีโนราโรงครู

นางรำ คือ ชื่อเรียกตำแหน่งของบุคคลทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่มีหน้าที่ในการสร้างความบันเทิงด้วยท่าร่ายรำตามแบบแผนโนรา ทั้งด้านการรำเพลงโค แสดงโนราตัวอ่อน การรำประกอบบทกลอนโนรา อาทิ บทกำพรัด บทขุนธา บทปฐมหรือประถม และในบางครั้งก็เป็นการร่วมทำบทหรือการร่วมแสดงบทบาทสมมติตามบทกลอนกับโนราใหญ่ด้วย การแสดงตามบทกลอนของโนราเหล่านี้ตัวโนราใหญ่จะทำหน้าที่เป็นแม่บท บรรดานางรำทั้งหลายเป็นลูกบท ซึ่งมีหน้าที่ในการขับบทกลอนตาม แสดงท่ารำประกอบเนื้อหาตามบทกลอน แสดงท่าทางในเชิงสนุกสนาน ขบขัน ในขณะที่ตัวโนราใหญ่นั้นมักจะวางท่าทีสำรวม รอบรู้และมีหน้าที่ควบคุมการแสดงเหล่านั้น

การปรากฏตัวของนางรำนั้นมักจะปรากฏตัวในฉากอับแรกๆ ของการรำโนรา โดยขนบการแสดงโนรานั้น โนราที่มีความสามารถมาก เช่น โนราใหญ่นั้นจะออกแสดงในฉากหลังสุด หรือแม้แต่ในภาคพิธีกรรมของวันพฤหัสบดี พบว่าในการร่ายรำเพื่อถวายครูหมอตายายโนรานั้น จะเป็นหน้าที่ของบรรดานางรำทั้งหลายร่ายรำ เรียกการรำในขั้นตอนนี้ว่า “รำหน้าศาล” นัยของการรำหน้าศาลนั้นมีความหมายว่า เป็นการรำ เพื่ออวดความสามารถของบรรดาลูกศิษย์ของโนราใหญ่คณะนั้นๆ เมื่อเสร็จสิ้นจากการรำหน้าศาลของบรรดานางรำแล้ว จึงเป็นการปรากฏตัวของโนราใหญ่ เพื่อออกมานำบรรดานางรำในการจับบทตามแบบแผนการแสดงโนรา รูปแบบการปรากฏตัวแบบหลังสุดนี้ เป็นธรรมเนียมอย่างหนึ่งในสังคมไทย และสามารถพบเห็นได้ทั่วไปแม้กระทั่งในสังคมภาคใต้ เช่น ในงานพิธีการของราชการหรือเอกชนโดยทั่วไปนั้น องค์ประธานจะมาหลังสุด และโดยมารยาททางสังคมแล้ว สมาชิกคนอื่นๆจะต้องมาคอยต้อนรับอยู่ก่อนหน้าที่องค์ประธานจะมาถึง ขนบการจัดลำดับเหล่านี้ล้วนเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของบุคคลที่มาทีหลัง ที่มีเกียรติมีอำนาจควรค่าแก่ทุกคนรอคอย

ฉะนั้นจึงกล่าวโดยสรุปได้ว่านางรำ คือ กลุ่มบุคคลที่มีหน้าที่เป็นผู้ตาม โดยมีโนราใหญ่เป็นหัวหน้า ซึ่งหมายความว่าเมื่อนำตำแหน่งของนางรำกับโนราใหญ่มาพิจารณาตามบทบาทหน้าที่ร่วมกันแล้วพบว่า บรรดานางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายนั้นเป็นภาพการสวมทับด้วยความเป็นหญิงภายใต้ตำแหน่งของการเป็นผู้ตาม ส่วนโนราใหญ่ผู้ซึ่งเป็นผู้นำนั้นได้สวมทับความเป็นชายไว้ แม้ในบางครั้งบรรดานางรำเหล่านั้นอาจไม่ได้ออกมารำพร้อมกับโนราใหญ่ แต่บริบทของลำดับการแสดงและรูปแบบพิธีกรรมของพิธีโนราโรงครูก็ยังคงกระทำให้บรรดานางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายอยู่ในตำแหน่งผู้ตาม ทั้งนี้เพราะคตินิยมของสังคมไทยได้เปรียบเปรยผู้หญิงกับผู้ชาย/ความเป็นหญิงความเป็นชายไว้ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” การเป็นช้างเท้าหน้าหรือการเป็นผู้นำนั้นจึงเป็นคุณค่าของความเป็นชาย และการเป็นช้างเท้าหลังหรือผู้ตามนั้นจึงเป็นคุณค่าของความเป็นหญิง นอกจากบทบาทหน้าที่ของนางรำที่ต้องเป็นผู้ตามแล้ว มายาคติเกี่ยวกับรูปโฉมของการแต่งกายของนางรำเองก็ได้กำหนดให้บรรดานางรำนั้นกลายเป็นพื้นที่ของความเป็นหญิงไปเช่นกัน เพราะนางรำมักจะไม่นิยมประดับร่างกายด้วย “เครื่องต้น” ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่ใส่แล้วจะดูองอาจ ทะมัดทะแมง เพราะเครื่องต้นนั้นมีไว้ให้เฉพาะโนราใหญ่เท่านั้น อีกทั้งนางรำจะไม่มีการเหน็บ “พระขรรค์” ซึ่งเป็นสัญญะของผู้ชาย แต่ในปัจจุบันนี้อาจพบเห็นโนราที่ไม่ใช่โนราใหญ่มีการนำเครื่องต้นมาประดับร่างกายเพื่อความสวยงามเพิ่มมากขึ้น ซึ่งประเด็นนี้เป็น

เรื่องของความเปลี่ยนแปลงของสังคมโนราให้เข้ากับยุคสมัยและความนิยมของคนชม แต่อย่างไรก็ตาม สำหรับการเหน็บพระขรรค์นั้นก็ยังคงเป็นภาพของการประดับร่างกายเฉพาะโนราใหญ่เพียงผู้เดียว

หมอโนรา : ชายชราผู้ทรงอาคม

หมอโนรา เป็นองค์ประกอบด้านบุคคลที่สำคัญมากสำหรับคณะโนราในอดีต เนื่องจากในสมัยอดีตนั้น สังคมโนรามีการแข่งขันประชันโรงกันบ่อย มีโนราบางคณะที่ประสงค์จะได้ชัยชนะจึงนิยมทำร้ายกันด้วยวิชาไสยศาสตร์เพื่อให้คู่แข่งพ่ายแพ้ หรือมีอันเป็นไปต่างๆนาๆ จากการสัมภาษณ์โนราแปลก โดย พิทยา บุษรารัตน์ (2546) พบว่า มีการใช้วิชาไสยศาสตร์ทำร้ายคู่แข่ง ในกรณีโนราประชันโรงด้วยการใช้ปลีกล้วยมาตัดเป็นสองท่อน จนทำให้คู่แข่งซึ่งเป็นผู้หญิงนั้นตกเลือด ไม่สามารถแข่งประชันกันได้ ในปัจจุบัน พบว่าบทบาทของหมอโนรา หรือบางที่เรียก “หมอกบโรง” นั้นยังมีความสำคัญในพิธีโนราโรงครู จากคำบอกเล่าของ จุเรียม ฉลาด กล่าวว่า

> “...ในพิธีโนราโรงครูนั้นหากจะเปรียบไปแล้วโนราใหญ่ ก็เท่ากับเจ้าเมืองหรือกษัตริย์ นายพราน คือ เสนาอำมาตย์ นางทาสี คือ นางสนมกรมวัง และหมอโนราก็คื อพระราชครูปุโรหิต ดังนั้นโนราจึงจะต้องมีเขตแดนเขตเมือง อันเป็นที่มาของการตั้งบ้านตั้งเมืองนั้นเอง ...” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

จากคำพูดของ จุเรียม ฉลาด แสดงให้เห็นถึงบทบาทความสำคัญของหมอโนราว่าอยู่ในตำแหน่งปุโรหิต ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ปรึกษา ผู้รอบรู้ในเวทย์มนตร์คาถาต่างๆ บทบาทของหมอโนราในพิธีโนราโรงครูนั้น จะเป็นคนประกอบพิธีไหว้ภูมิโรง เป็นองค์ประธานในการประกอบพิธีการเชิญครู ซึ่งเป็นการติดต่อกับวิญญาณของครูหมอตายายโนราให้มาประทับทรง ในความเชื่อของขั้นตอนนี้ เชื่อกันว่าอาจมีบางครั้งที่มีวิญญาณร้ายอื่นๆ แอบแฝงเข้ามาในโรงโนรา ด้วยการประทับทรงผู้คนเข้ามาเพื่อหวังจะกินเครื่องเซ่นหรือเพื่อทำลายพิธีกรรม ฉะนั้น บทบาทของหมอโนราจึงต้องเป็นผู้ตรวจดูความเป็นไปต่างๆ ของพิธีการเชิญครู หรือแม้แต่ในพิธีกรรมตอนที่โนราใหญ่ จะออกไปแทงชาละวันตามบทไกรทองด้วยหอกมหาชัยนั้น ก็จะต้องมีหมอโนร ผู้ซึ่งเปรียบดั่งครูบาอาจารย์ หรือนัยว่าเป็นตัวแทนของครูหมอตายายโนรา มาเป็นผู้มอบหอกมหาชัยให้โนราใหญ่ที่สวมบทบาทนายไกรทองออกไปปราบชาละวัน

ภาพลักษณ์ของหมอโนราจึงมักเป็นภาพของผู้ชายสูงวัย มากด้วยวิชาความรู้ทางด้านไสยศาสตร์และพิธีกรรมโบราณตามความเชื่อในท้องถิ่น การศึกษาวิชาไสยศาสตร์ เวทย์มนตร์คาถาเพื่อมาทำหน้าที่เป็นหมอโนรานี้สามารถทำได้ดังนี้คือ การศึกษาจากพระสงฆ์ในวัดต่างๆ การศึกษาในลักษณะนี้เป็นการศึกษาตามแบบอย่างสังคมไทยในอดีต ที่นิยมส่งบุตรชายไปศึกษาเล่าเรียนจากพระสงฆ์อาจด้วยการให้อุปสมบทเป็นสามเณรหรือไปเป็นลูกศิษย์วัด ด้วยรูปแบบและประเพณีนิยมในลักษณะนี้ทำให้โอกาสทางการศึกษา ความสามารถในการอ่านออกเขียนได้นั้น จึงกลายเป็นเรื่องของผู้ชายโดยส่วนใหญ่ เพราะเด็กผู้หญิงในสมัยก่อนนั้นมักจะถูกให้อยู่บ้าน เล่าเรียนวิชางานบ้านงานเรือนจากคนในครอบครัว หรือหากจะมีการศึกษาวิชาไสยศาสตร์ ก็จะศึกษาได้โดยตรงจากบุคคลในเครือญาติ เนื่องจาก

เวทย์มนตร์คาถาบางประการนั้น มีการเก็บงำไว้เป็นความลับ สามารถรู้ได้เฉพาะคนในเครือญาติเท่านั้น หรืออีกทางหนึ่งก็คือการไปเสนอตัวเพื่อขอเรียนวิชาจากครูบาอาจารย์ต่างๆ โดยตรง ซึ่งประเด็นหลังนี้จะเป็นวิธีปฏิบัติของผู้ชาย

ภาษาของเวทย์มนตร์คาถาที่หมอโนราใช้นั้น มักจะเป็นเป็นภาษาบาลีเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ยังมีการนำอักษรขอมเข้ามาเป็นตัวเขียนเลขยันต์ต่างๆ ที่จำเป็นต้องใช้ในพิธีกรรม อาจมีบางกรณีที่มีการใช้ภาษา “แขก” ในการร่ายเวทย์มนตร์คาถาเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามร่องรอยอารยะธรรมที่ปรากฏในความเชื่อด้านไสยศาสตร์ที่หมอโนราใช้นั้น ก็ยังคงเป็นร่องรอยของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธเป็นหลัก ซึ่งทั้งสองศาสนานี้จะเอื้อให้ผู้ชายมีอำนาจ สิทธิมากกว่าผู้หญิง ดังจะเห็นบทบาทของผู้ชายในศาสนาพราหมณ์ มักจะได้รับหน้าที่เป็นพราหมณ์ผู้ใหญ่ในการประกอบพิธีกรรม หรือในศาสนาพุทธก็เช่นเดียวกัน ที่มีพระสงฆ์เป็นผู้นำศาสนาที่สำคัญ ฉะนั้นคตินิยมของการเป็นหมอโนราที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากศาสนาดังกล่าวนั้น จึงได้ก่อรูปให้หมอโนรานั้นเป็นเรื่องของผู้ชายเท่านั้น

เมื่อศึกษาเปรียบคติความเชื่อของโนรากับการไหว้ครูของโขน-ละคอน พบว่า มีคติการยึดถือในครูปัธยาย สิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เช่นเดียวกับโนราที่ยึดถือครูหมอตายายโนรา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆในรูปโฉมของทวดที่เป็นสัตว์ เทพารักษ์ และเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ และมีพิธีการครอบครูให้แก่บรรดาลูกศิษย์ ซึ่งพิธีกรรมการครอบครูโขน-ละครนี้มีเนื้อหาสาระที่คล้ายคลึงกับการผูกผ้าใหญ่ ครอบเทริดของโนราไม่มากก็น้อย พงศ์ศักดิ์ สิงหะนัด (2538) กล่าวว่าครูที่จะทำหน้าที่ครอบครูโขน-ละคอน ได้จะต้องมีคุณสมบัติ ดังนี้ คือ เป็นบุรุษ (สตรีเพศเป็นหีนเพศ ไม่บริสุทธิ์ตอนมีรอบเดือนจึงทำพิธีครอบครูไม่ได้) เป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์ทั้งภาคปฏิบัติและทฤษฎีเคยผ่านการแสดงเป็นตัวนายโรงในการแสดงโขน คือ เป็นตัวพระรามหรือพระลักษณ์ มีชื่อเสียงในการแสดงโขน-ละคอน จนคนทั่วไปยกย่องให้เป็นครูอาจารย์ หากหาไม่ได้ผู้ที่เป็นตัวยักษ์ก็สามารถทำพิธีได้ ส่วนลิงนั้นไม่นิยมเพราะถือว่าเป็นสัตว์เดรัจฉาน จะมาครอบคนไม่ได้ ต้องเป็นคนมีจริยาวัตรที่ดี มีคุณธรรมและต้องได้รับการบวชเรียนมาแล้ว เป็นผู้รับการมอบสิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรม

จากคตินิยมของครูที่จะมาทำพิธีครอบครูในพิธีการตามอย่างของโขน-ละคอนนั้น พบว่ามีจุดร่วมดียวกันกับคตินิยมของการเป็นหมอโนรา หรืออาจกล่าวอีกนัยว่าบุคคลที่เป็นหมอโนรานั้นเปรียบเป็นครูของโนราใหญ่เช่นกัน นั้นคือจะต้องเป็นผู้ชายที่รอบรู้ด้วยศาสตร์แห่งไสยศาสตร์ รอบรู้ในพิธีกรรมต่างๆ นอกจากนี้ยังมีการนำเอาคติความเชื่อในศาสนาพุทธมารับใช้ชุดความรู้นี้ ด้วยการสงวนไว้จากการรุกล้ำของผู้หญิง คือ การผ่านการบวชเรียนหรืออุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาก่อน จึงทำให้องค์ประกอบด้านบุคคล คือตัวหมอโนรานั้นจึงกลายเป็นภาพของความเป็นชายโดยสิ้นเชิง

นายพราน ตัวตลกชายผู้โดดเด่น

คนแสดงพรานหรือที่ภาษาถิ่นใต้นิยมเรียกติดปากว่า “นายพราน” หรือ “ตาพราน” นั้น จะรับบทบาทหน้าที่เป็นตัวตลกของคณะโนรา มีหน้าที่บอกเล่าลำดับเรื่องราวในการแสดงโนรา บางครั้งก็ร่วมแสดง ขับกลอนประชันกับโนรา แต่ลักษณะของกลอนนายพรานนั้นจะเป็นกลอนที่ตลกขบขัน หาความสนุกบันเทิงได้มากกว่าสาระ กลเม็ดในการแสดงจึงขึ้นกับตัวโนรา ซึ่งเป็นตัวยืนเครื่องจะทำหน้าที่บอกกล่าวสาระต่างๆ ให้นายพรานทราบ การแต่งกายของนายพรานนั้นมักจะนุ่งโจงกระเบน

หรือไม่ก็นุ่งผ้าแบบลอยชาย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการแสดงในขณะนั้น โดยส่วนใหญ่แล้วภาพลักษณ์ของนายพรานคือ ผู้ชาย นุ่งโจงกระเบนอย่างหยาบๆ อาจสวมเสื้อกล้าม หรือไม่สวมก็ได้ มีผ้าคาดเอวและพาดบ่า บนใบหน้าครอบหน้าพรานหรือหน้ากากพรานไว้ ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวว่า พรานโนราหรือทาสา นั้นมีหน้าที่บอกเล่าเรื่องราวให้คนดูทราบเกี่ยวกับรายละเอียดการแสดงและมีบทบาทเป็นตัวประกอบในการแสดงบทบาทสมมติในการ “จับบทสิบสอง” ของโนรา

ในพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นการแสดงของนายพรานนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ แสดงเพื่อความบันเทิง มักจะเป็นการแสดงในภาคกลางคืนของวันพุธและวันพฤหัสบดี การแสดงนี้จะเน้นที่ความสนุกสนาน ขบขัน ประชันความเฉลียวฉลาดกันระหว่างตัวนายพราน โนรา และนางทาสี ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงอีกฉากหนึ่งที่ผู้คนให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ส่วนอีกประเภท คือ การแสดงพรานในภาคของพิธีกรรม ในพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น นอกจากจะมีการใช้นายพรานมาแสดงบทสิบสองซึ่งเป็นการหยิบเอาบางส่วนบางตอนของวรรณคดีไทยมาแสดงเป็นบทกลอนโนราสลับกับบทเจรจาแล้ว ในขั้นตอนย่อยของการจับบทนายไกรทอง ตอนออกปราบชาละวัน ซึ่งเป็นบทที่สำคัญมากของพิธีโนราโรงครูใหญ่ นายพรานจะต้องสมมติบทบาทเป็น “ตาพระครู” ซึ่งเป็นหมอไสยศาสตร์ผู้รู้มนตร์เป็นอย่างดี ทำหน้าหน้าที่ประกอบพิธีให้แก่นายไกรทองผู้จะออกไปปราบชาละวัน นอกจากนี้นายพรานคนนั้นจะต้องสลับบทบาทจาก “ตาพระครู” มาเป็น “ท่านเศรษฐี” และเป็น “ท้าวอำไพ”จระเข้ผู้เฒ่าที่ทรงคุณธรรมมีศักดิ์เป็นปู่ของชาละวันอีกด้วย

จะเห็นว่าตัวนายพรานเพียงคนเดียวนั้นต้องสลับบทบาทในการแสดงเฉพาะบทนายไกรทองนั้นอย่างน้อย 3 ครั้ง และเป็นบทบาทที่สำคัญๆ ต่อการจับบทนายไกรทองทั้งสิ้น นอกจากนี้ในขั้นตอนการจับบทนายไกรทองนั้น ตัวนายพรานจะต้องทำพิธี “ลอยโทงชัย” หรือ “กระทงชัย” ซึ่งเป็นกระทงที่นายไกรทองได้อธิษฐานให้ลอยไปหาว่าชาละวันอยู่ส่วนไหนของแม่น้ำพิจิตร ตามท้องเรื่องของนิทานไกรทอง ในคณะมโนราห์ล่องน้อยฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรังนั้น ได้ให้ความสำคัญกับตัวนายพรานในขั้นตอนพิธีกรรมนี้เป็นอย่างมาก เพราะเชื่อกันว่าการลอยโทงชัยนั้นเป็นพิธีที่สำคัญ ที่วิญญาณของครูหมอตายายโนราจะมาจับประทับร่างของนายพรานแล้วออกไปลอยโทงชัยสู่บริเวณมณฑลที่ตั้งรูปสมมติของชาละวัน ฉากนี้เป็นเหมือนฉากการเผชิญหน้ากันระหว่างฝ่ายธรรมะคือนายไกรทอง กับฝ่ายอธรรมคือชาละวันในรูปสมมติที่ทำจากหยวกกล้วย โดยมีตัวนายพรานที่ถูกวิญญาณครูหมอตายายโนราประทับทรง เป็นผู้เปิดทางและเชื่อมต่อให้ธรรมะกับอธรรมได้เผชิญหน้ากัน ในการลอยโทงชัยนี้จะมีการจัดการสิ่งกีดขวางไม่ว่าจะเป็นผู้คนที่มานั่งดูหรือสิ่งของ สัตว์ต่างๆ ไม่ให้เข้ามาขวางหน้าระหว่างที่นายพรานภายใต้การประทับทรงนั้นออกจากโรงพิธีไปสู่มณฑลของรูปสมมติชาละวัน อีกหนึ่งการแสดงกึ่งพิธีกรรมของนายพรานที่สำคัญในพิธีโนราโรงครูใหญ่ คือ การสวมบทบาทเป็นพรานบุญ มาจับตัวนางมโนราห์ ในบทคล้องหงส์ รายละเอียดของเรื่องราวนั้นได้ดำเนินไปตามนิทานเรื่อง พระสุธน-มโนราห์ ตอนพรานบุญจับนางมโนราห์ ในการแสดงตามแบบฉบับของโนรานั้น มีการนำเอาความเชื่อต่างๆ เข้ามาประกอบสร้าง การแสดงกึ่งพิธีกรรมนี้จึงทำให้ดูเข้มขลังมาก

จากบทบาทของนายพราน ผนวกกับลักษณะการแสดงทั้งภาคบันเทิงและภาคพิธีกรรมนั้น ตัวนายพรานจะต้องมีคุณสมบัติของความเป็นชายเท่านั้นจึงจะสามารถรับบทบาทนี้ได้ ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวว่า คุณสมบัติในการคัดเลือกบุคคลมาเป็นนายพรานนั้นจะต้องมีองค์ประกอบ ดังนี้ จะต้อง

เป็นบุคคลรูปร่างสันทัด ไม่อ้วน ใบหน้าเล็ก มีความเฉลียวฉลาดสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ สำเนียงในการพูดจะต้องสูงๆ ต่ำๆ ฟังดูเพี้ยน พูดเก่ง ตลก คะนอง ต้องเป็นคนอารมณ์ขัน ผู้คนฟังแล้วสบายใจ สามารถพูดสองแง่สามง่ามได้โดยไม่หยาบคาย และจะต้องเป็นคนด้นกลอนเก่ง คุณสมบัติอีกประการที่สำคัญของการเป็นนายพรานคือ การเป็นผู้ที่มีเชื้อสายโนรา เพราะจะทำให้นายพรานคนนั้นนอกจากจะเป็นพรานในรูปลักษณ์ภายนอกแล้ว ในระดับจิตวิญญาณยังคงมีความยึดมั่นในความเชื่ออย่างพรานและอย่างโนรา “เป็นนายพรานชีวิตต้องลำบาก” ความลำบากนี้ คือ หากเมื่อมีงานแสดงที่ไกลๆ นายพรานก็จะต้องไปและต้องทิ้งภาระต่างๆ ไว้ให้กับครอบครัวที่อยู่ข้างหลัง ฉะนั้นจากคุณสมบัติต่างๆ ของนายพรานหรือคนแสดงพรานนั้น สังคมในภาคใต้นั้นให้คุณค่าไว้ว่าเป็นลักษณะของความเป็นชายทั้งสิ้น อาทิ การเป็นคนพูดสองแง่สามง่าม ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องสนุกปากเป็นปกติของผู้ชาย แต่ถ้าหากผู้หญิงพูด จะถูกสังคมตำหนิได้ การต้องทิ้งบ้านเรือนไปเที่ยวเร่แสดง หรือแม้แต่เอกลักษณ์การแต่งกายของนายพรานนั้น ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชายทั้งสิ้น

นางทาสีสตรีผู้เป็นรอง

ตัวตลกของการแสดงโนรานอกจากจะมีนายพรานแล้ว ก็ยังมีนางทาสีอีกอย่างหนึ่ง โดยการแสดงเป็นนางทาสี หรือ “ออกทาสี” หรือ “นาดทาสี” ก็เรียก ทั้งหมดนี้หมายถึงลักษณะของการแสดงที่มีการสวมหน้ากากสีเนื้อ ทำเลียนแบบผู้หญิง กิริยาอาการทั้งหมดนั้นก็เลียนแบบมาจากผู้หญิง ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวว่า “ทาสี” หรือ “พรานเมีย” (ในภาษาถิ่นใต้ออกเสียงว่าเหมีย หมายถึง เพศหญิง) เป็นชื่อเรียกของพรานผู้หญิงที่รับบทเป็นตัวตลกของพรานโนรา บทบาทของนางทาสีนั้นจะมีลักษณะคล้ายกับนายพรานคือ ในภาคการแสดงของคืนวันพุธและวันพฤหัสบดีนั้น นางทาสีมักออกมาคู่กับนายพราน ในบทบาทของผัวเมียกัน ซึ่งเป็นการเปรียบเปรยว่าเป็นตัวแทนของครูหมอตายายโนราทั้งผู้หญิงและผู้ชายในพิธีโนราโรงครู

ในการจับบทสิบสอง ซึ่งเป็นบทกลอนสลับบทเจรจาที่ใช้แสดงเพื่อบูชาครูหมอตายายโนราและมอบความบันเทิงให้คนดูนั้น พบว่า ตัวประกอบที่ร่วมแสดงกับโนราใหญ่เป็นหลัก คือ นายพราน แต่สำหรับนางทาสีนั้น ในบทสิบสองการกล่าวถึงความสำคัญของนางทาสีไว้เพียง 1 บทจากบททั้งหมด 12 บท (ในจำนวนบทสิบสองนั้นจะมีบทที่กล่าวถึงผู้หญิง 2 บท และกล่าวถึงผู้ชาย 10 บท ในจำนวน 2 บทที่กล่าวถึงผู้หญิงนั้น ยังถูกแยกย่อยให้โนราใหญ่สวมบทบาทอีก 1 บท ทำให้เหลือบทที่เป็นบทบาทของนางทาสีเพียง 1 บทเท่านั้น) ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง ได้กล่าวไว้ใน “บทจันทรเทวี” โดยนางทาสีนั้นรับบทบาทเป็นแม่ขัณฑรีย์ หญิงชราผู้เป็นนางรับใช้ เช่นเดียวกันกับที่ ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวไว้ว่า ในบทสิบสองที่โนราเล่นนั้นจะเห็นตัวนางทาสีเด่นชัดใน “บทอ้นทอง” โดยนางทาสีนั้นรับบทเป็นยาย ความเหลื่อมล้ำในเชิงบทบาทของนางทาสีกับนายพรานนั้นมีการแฝงเร้นเรื่องอำนาจระหว่างเพศไว้ภายใน โดยอำนาจนี้ถูกซ่อนไว้ในการจับบทสิบสองของโนรา กล่าวคือการปรากฏตัวของนายพรานกับนางทาสีนั้น มีการให้คุณค่าในเชิงจำนวนบทและความหมายของบทบาทที่แตกต่างกันเป็นอย่างมาก โดยการให้คุณค่า และมอบหมายบทบาทให้นายพรานนั้นมีความโดดเด่นมากกว่านางทาสีที่เป็นรอง การเป็นสัญลักษณ์ของนางทาสีนั้นจึงมีนัยของความเป็นหญิงโดยสมบูรณ์ตามที่กติกาของสังคมได้วางกรอบไว้

ลูกคู่ : ความคึกคะนองตามเสียงกลองเสียงเพลง

ลูกคู่หรือนักดนตรีของคณะโนรา มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง หรือภาษาถิ่นใต้เรียกว่า “ตีเครื่อง” ตลอดระยะเวลาที่ประกอบพิธีโนราโรงครู มีข้อสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับการเรียกการบรรเลงดนตรีของโนราว่า “ตีเครื่อง” เพราะเครื่องดนตรีของโนราทั้งหมดนั้นล้วนแต่เป็นเครื่องตีทั้งสิ้น สถาบันทักษิณคดีศึกษา (2544) กล่าวว่า เครื่องดนตรีของโนราส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องตีให้จังหวะเทียบกับเบญจดุริยางค์ตามตำราอินเดีย ได้แก่ ทับ หรือโทน เป็นเครื่องตีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนอง (แต่ต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำเปลี่ยนตามดนตรี) ทับโนราเป็นทับคู่ เสียงต่างกันเล็กน้อย (นิยมใช้คนตีเพียงคนเดียว) ทับใบที่ 1 เทียบได้กับ “อาตต๎” และทับใบที่ 2 เทียบได้กับ “วิตต๎” กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก (โตกว่ากลองหนังตะลุงเล็กน้อย) 1 ใบ ทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ เทียบได้กับ “อาตตวิตต๎” โหม่งหรือฆ้องคู่ เสียงต่างกันที่ เสียงแหลมเรียก เสียงโหม้ง ที่เสียงทุ้มเรียกว่าเสียง หมุ่ง เทียบได้กับ “ฆฏ๎ฉิ่ง เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ แตระหรือแกระหรือกรับ มีทั้งอันเดียวที่ใช้ตีกระทบกับรางโหม่งหรือกรับคู่และมีที่ร้อยเป็นพวงอย่างกรับพวงหรือใช้เรียวไม้หรือลวดเหล็กหลายๆอันมัดเข้าด้วยกัน ตีให้ปลายกระทบกันเรียกว่าแกระ มีลีลาการร้องและรับบทกลอนเรียกว่า เพลงหน้าแตระ (ใช้แต่เฉพาะแตระไม้ใช้ดนตรีชิ้นอื่นประกอบ) และปี่ เป็นเครื่องเป่าชิ้นเดียวของวง นิยมใช้ปี่ในหรือบางคณะใช้ปี่นอก ใช้เพียง 1 เลา เทียบได้กับ “สุสิร๎”

ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวถึงเครื่องดนตรีโนราว่า ประกอบไปด้วย 6 ชิ้น แต่ละชิ้นมีลักษณะเฉพาะตัว มีปี่เป็นตัวเชื่อมดำเนินทำนอง เครื่องดนตรีอีก 6 ชิ้นได้แก่ ทับ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ทำนอง มี 2 ลูก ลูกเสียงแหลมเรียกตัวผู้เป็นตัวตีนำหรือ “หน่วยยืน” ลูกเสียงทุ้มเรียกตัวเมียเป็นตัวตีตามเรียกว่า “หน่วยหลัก” กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะทับที่เรียกว่า “ลูกขัดกลอง” มีจำนวน 1 ใบ โหม่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะ มี 2 ลูก ลูกเสียงแหลมเรียก “หน่วยจี้” ลูกเสียงทุ้มเรียก “หน่วยทุ้ม” เสียงโหม่งจะใช้ประกอบในการขับกลอนโนราเพื่อให้มีไยเสียงหวาน กังวาน ชวนฟังเรียกว่า “เสียงเข้าโหม่ง” ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะใช้ตีคู่กับโหม่ง โดยมุมหนึ่งของรางใส่โหม่งนั้นจะผูกฉิ่งไว้ ใช้ตีพร้อมกับการตีโหม่ง แตระหรือแกระหรือกรับเป็นเครื่องตีให้จังหวะทำจากไม้ไผ่ มีทั้งกรับคู่และกรับราง ปี่ เป็นเครื่องเป่าชั้นเดียวของวง จะใช้เป็นปี่ในหรือปี่นอกก็ได้ ปี่ถือเป็นเครื่องดนตรีเพิ่มเสน่ห์ให้กับทำนองเพลงโนรา ส่วนโนราศรีจันทร์ ได้เล่าถึงตำนานโนราในตอนที่เกี่ยวกับการเกิดเครื่องดนตรีโนราว่า

> “...วันหนึ่งกุมารได้ชักชวนพรานหน้าไม้ไปท่องเที่ยวเล่นในป่าริมหาดจนเหน็ดเหนื่อย ทั้งสองจึงเผลอหลับไปใต้ต้นโพธิ์ต้นไทรริมหาดนั้น เทวดาเมื่อแลเห็นคนทั้งสองนอนหลับจึงบันดาลให้ทั้งสองรู้เหตุการณ์ในฝันเหมือนกันคือให้ทราบชื่อที่แท้จริงของนางนวลว่า ชื่อ “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” ตัวกุมารนั้นชื่อว่า “เทพสิงหร” ส่วนพรานหน้าไม้ชื่อ “พรานบุญหน้าทอง” นอกจากนั้นเทวดายังได้เนรมิตเครื่องดนตรีประกอบการร่ายรำให้ อันประกอบด้วย โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง และปี่ โดยเครื่องดนตรีแต่ละอย่างมีชื่อปรากฏดังนี้ ทับใบหนึ่งชื่อ “น้ำตาตก” อีกใบหนึ่งชื่อ “นกเขาขัน” กลองชื่อว่า “เภรีนะจากโลกา” กลองนี้เมื่อ

> ผู้คนได้ฟังจะครื้นเครงในดวงจิต โหม่งฉิ่งนั้นทำมาจากไม้อินทรีย์ หรือไม้ทำเลง ลักษณะคล้ายระนาด ในตอนนั้นจะไม่เรียกว่าฉิ่งกับโหม่ง แต่จะเรียกทั้งคู่ว่า “นกดง”เมื่อกุมารและพรานหน้าไม้ตื่นจากฝันจึงนำความฝันมาเล่าสู่กันฟัง ปรากฏว่าทั้งสองคนนั้นฝันตรงกันและยังมีเครื่องดนตรีที่เทวดาเนรมิตให้ตั้งข้างกาย จึงรีบนำความไปเล่านางนวลและนำเครื่องดนตรีเหล่านั้นมาบรรเลงประกอบการร่ายรำเป็นที่สนุกสนาน...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

จากลักษณะของเครื่องดนตรีของโนรานั้นมีลักษณะเป็นเครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ มีเพียงปี่เท่านั้นที่เป็นเครื่องเป่าเพียงชิ้นเดียว ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้ต้องอาศัยบุคคลที่มีพละกำลังเพียงพอในการตีเครื่องหรือเป่าปี่ เนื่องจากตลอดระยะเวลา 2 วัน 3 คืนนั้น เครื่องดนตรีเหล่านี้จะถูกตีตลอดเวลาทั้งในภาคการแสดงเพื่อความบันเทิง และภาคพิธีกรรมต่างๆ โดยทั่วไปแล้วคนที่จะมาเป็นลูกคู่โนราจึงเป็นกลุ่มของผู้ชายเกือบทั้งสิ้น ดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้นว่าลักษณะจำเพาะของเครื่องดนตรีและระยะเวลาที่ตีเครื่องนั้น เป็นการบังคับโดยนัยว่าจะต้องใช้ผู้ที่แข็งแรง จึงทำให้ภาพกลุ่มลูกคู่เป็นกลุ่มของสมาชิกโนราที่เป็นผู้ชายทั้งสิ้น บทบาทของลูกคู่อีกอย่างคือการ “รับเพลง” หมายความว่าเมื่อโนราใหญ่หรือนางรำขับกลอนโนราใดๆ ขึ้นมาจะต้องมีผู้ขับกลอนทวนเนื้อกลอนตามที่โนราขับ ตามลักษณะของทำนองกลอนนั้นๆ เช่น กลอนชา (บูชา) ครูหมอ

> โนราใหญ่ขับบท : *ออว่าราไวราเวก หมู่นางนกการะเวก การะเวกร่อนลงมา*
> ลูกคู่รับเพลง : *ออเล่าแหละ ออเล่าแหละครูหมอ ไม่ลวงไม่ล่อครูหมอเห้อ หมู่นางนกการะเวก การะเวกร่อนลงมา ออเล่าแหละ ออเล่าแหละครูหมอ ไม่ลวงไม่ล่อครูหมอเห้อครูหมอเห้อ...*

ฉะนั้น นอกจากมือที่ต้องตีเครื่องดนตรีและฟังจังหวะดนตรีให้ประสานกันลงตัวแล้ว หูและสมองของลูกคู่จะต้องฟังและจดจำกลอนที่โนราขับ และปากต้องขับกลอนตามโนราอีกด้วย การเป็นลูกคู่จึงต้องเป็นบุคคลที่มีความแข็งแรงและไหวพริบในการแยกประสาทสัมผัสที่ดีเป็นอย่างมาก

นอกจากนี้บทบาทของลูกคู่อีกอย่างที่ช่วยเพิ่มเติมและเสริมสีสันให้กับการแสดงของโนราหรือนายพราน คือ การหยอกล้อ ล้อเลียน แสดงมุขตลกในลักษณะสองแง่สามง่ามหรือที่เรียกว่า “ตอด” หรือ “ทอย” บทกลอนหรือบทเจราจาของโนราหรือนายพราน การตอดบทเหล่านี้ สังคมจะให้คุณค่ากับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง เพราะลักษณะของการเล่นสนุกบนเรื่องสองแง่สามง่ามนี้เป็นเรื่องสนุกในสังคมผู้ชายทั่วไป แต่สำหรับผู้หญิงนั้นอาจกลายเป็นเรื่องต้องห้าม เพราะมองว่าไม่สุภาพเรียบร้อยตามแบบอย่างกุลสตรี การเป็นลูกคู่ของคณะโนราด้วยบทบาทหน้าที่และลักษณะเครื่องดนตรีที่บังคับนั้นทำให้กลายเป็นภาพสัญลักษณ์ของความเป็นชาย

ความงามของสตรีในเสียงปี่เพลงโหมโรง

ธรรมเนียมก่อนการแสดงหรือประกอบพิธีกรรมใดๆของโนรานั้นจะต้องมีการโหมโรงก่อนเสมอ อภินันท์ รักนิ่ม (2550) กล่าวว่าการโหมโรง คือ การบรรเลงเพลงไม่มีการขับบทกลอนของโนรา เพลงที่ใช้ ได้แก่ เพลงพัดชา ชะนีร้องไห้ และจบลงด้วยการลงลูกหมด ยังมีความเชื่อแฝงอยู่ในการโหมโรงนี้ เช่นการโหมโรงด้วยเพลงพัดชา นัยความหมายว่าเป็นการปัดรังควาญให้กับคณะโนราและเป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อถวายครูหมอตายายโนรา หรืออีกนัยคือ เป็นการประชาสัมพันธ์ไปตามเสียงดนตรีให้ชาวบ้านทราบว่าโนรากำลังจะทำการแสดงแล้ว และเป็นการเตรียมความพร้อมให้กับบรรดาลูกคู่ เพราะถ้าลูกคู่มีความพร้อม เครื่องดนตรีมีความพร้อม ย่อมทำให้เสียงดนตรีมีความไพเราะตามขนบของโนรา และทำให้นางรำรำได้อย่างเต็มความสามารถ

ภายใต้เสียงดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของการเตรียมความพร้อมและการแสดงความเคารพต่อวิญญาณครูหมอตายายโนรานี้ เสียงดนตรีของการโหมโรงยังเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นหญิงอย่างโดดเด่น แม้เครื่องดนตรีที่เป็นองค์ประกอบการโหมโรงจะเป็นเครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ แต่เครื่องตีเหล่านั้นมีหน้าที่ในการรับและส่งจังหวะให้กันและกัน แต่เสียงที่โดดเด่นท่ามกลางเสียงเครื่องตีเหล่านี้คือ เสียงปี่ พบว่าเสียงปี่ที่ใช้เป่าในการโหมโรงโนรานั้นมักจะเล่นเพลงเพลงพัดชาและเพลงชะนีร้องไห้ และก่อนจะจบเพลงในการโหมโรงแต่ละครั้งจะต้องมีการตีจังหวะเชิด เช่นเดียวกับการเชิดเมื่อโนราจะประกอบพิธีกรรมที่สำคัญสำคัญๆ หรือการเชิดเมื่อเชิญครูหมอตายายโนราให้ประทับทรง เสียงปี่ที่เป่าประสานกับเครื่องตีในจังหวะเชิดนี้ จะมีความโหยหวน เยือกเย็น ชวนให้ขนลุกอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของปี่โนรา

เสียงดนตรีที่เป็นเสียงของเครื่องตีนั้นแม้จะให้ความรู้สึกคึกคัก อย่างเช่น เสียงกลองซึ่งมักใช้ตีให้จังหวะในยามศึกสงครามซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาย แต่เมื่อนำมาประกอบเป็นเครื่องดนตรีของโนรา คือ ปี่ กลับทำให้เสียงคึกคักนี้มีลักษณะด้อยลงไป เสียงปี่ที่บรรเลงเป็นทำนองนี้สามารถควบคุมเสียงดนตรีอื่นๆให้เป็นรองได้อย่างสมบูรณ์และทำนองของปี่นั้นก็ฟังโหยหวน อ่อนหวาน เยือกเย็น ซึ่งถือว่าเป็นท่วงทำนองของความเป็นหญิง ฉะนั้นการโหมโรงของโนรานี้เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นหญิงที่ซ่อนอยู่ในเสียงดนตรีของโนรา

ทำนองเอื้อนกลอนโนรา ภาษาของผู้หญิง

กลอนโนราที่ใช้ในการขับร้องนั้นมีอยู่หลายประเภท อาทิ กลอนสี่ กลอนหก กลอนหนัง เป็นต้น บทกลอนเหล่านี้จะเป็นแม่บทสำคัญในการขับกลอนของโนรา ที่มีวัตถุประสงค์ในการใช้บทกลอนต่างๆ กัน คือขับกลอนเพื่อใช้แสดงมอบความบันเทิงให้คนดูกับการขับกลอนเพื่อประกอบพิธีกรรม ในกรณีของพิธีโนราโรงครูใหญ่กลอนโนราที่ถูกใช้มากที่สุดคือกลอนที่เป็นแบบแผนสำหรับพิธีกรรม บทกลอนเหล่านี้จะถูกแต่งเติมท่วงทำนองที่แตกต่างกันออกไปด้วยภูมิปัญญาของบรมครูโนราในสมัยอดีต ทำให้บทกลอนเหล่านี้ ให้รสอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป ยกตัวอย่างประเภทของท่วงทำนองกลอนโนรา เช่น การขับบทรายหน้าแตระ มักจะมีการขับกลอนลากเสียง เอื้อนคำที่ยาว ไพเราะชวนฟัง การขับบทกาศครูในทำนองเพลงทับเพลงโทน หรือที่เรียกว่ากาศเพลงทับเพลงโทน หรือกาศเพลงทับรับตายาย จังหวะของบทกลอนนี้จะให้ความคึกคักฮึกเหิม การขับบทกลอนในลักษณะสองโหม่งหรือสมห้อง มักจะใช้เป็นทำนองขับหลังม่านก่อนการออกรำของโนรา เนื้อหาของบทกลอนสมห้องนี้มักจะกล่าวถึงหญิง

สาวแรกรุ่นในลักษณะสองแง่สามง่ามไม่หยาบคาย ชวนฟัง การขับบทกลอนทำนองบทนางขี้หนอน ในบทนี้มักจะใช้ขับร้องก่อนการคล้องหงส์ ท่วงทำนองของบทกลอนแสดงถึงความสนุกครื้นเครง เป็นต้น

เมื่อพิจารณาท่วงทำนองของบทกลอนโนราที่ใช้ในการประกอบพิธีโนราโรงครู พบว่าโดยภาพรวมแล้วท่วงทำนองของบทกลอนเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิตชีวา ความไพเราะ และความอ่อนหวานนุ่มนวล ซึ่งเอกลักษณ์เหล่านี้เป็นเอกลักษณ์ของความเป็นหญิงทั้งสิ้น อนึ่ง แม้จะมีบทกลอนโนราบางบท เช่น บทไกรทอง ตอน ลำเลิกโคตรชาละวัน ซึ่งเป็นบทที่โนราใหญ่ขับก่อนออกไปประกอบพิธีกรรมแทงรูปสมมติของชาละวัน ท่วงทำนองกลอนนี้จะฮึกเหิม กล้าหาญ สอดรับกับเนื้อหาที่ท้าทาย ท้ารบ ท้าฆ่ากันระหว่างนายไกรทองกับชาละวันก็ตาม แต่ลักษณะแบบแผนของการขับกลอนโนราอีกประการคือ “การรับเพลง” ของลูกคู่ ซึ่งหมายถึงการขับกลอนนั้นซ้ำ ในบางตอนของบทกลอนโดยจะขับกลอนเลียนแบบตัวโนราใหญ่ที่เป็นแม่บทหลัก การรับเพลงนี้เองทำให้ความกระด้างของบทกลอนเหล่านั้นลดลง กลายเป็นความไพเราะที่เป็นเอกลักษณ์ จึงทำให้ภาพของบทกลอนโนราจึงกลายเป็นภาพของสัญลักษณ์ของความเป็นหญิง ด้วยท่วงทำนองที่มีชีวิตชีวา ไพเราะและการรับเพลงที่ลดทอนความกระด้างอย่างความเป็นชายลงอย่างหมดสิ้นเหลือแต่ความไพเราะชวนฟังอย่างความเป็นหญิง

ท่าโนราภาษาของผู้หญิง

การรำโชว์หรือการรำเพลงโค ก็เรียก เป็นการรำเพื่อแสดงความสามารถของโนราด้านศิลปะการร่ายรำ ในแต่ละสายตระกูลโนรานั้นจะมีรูปแบบท่าทางการร่ายรำที่แตกต่างกันออกไป อาจมีบางท่าที่ยังคล้ายคลึงกันหรือบางท่าก็แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แต่อย่างไรก็ตามท่าทางในการรำโนรานั้นส่วนใหญ่จะมีจุดร่วมกันคือ “ในแข็งมีอ่อน ในอ่อนมีแข็ง” ซึ่งเป็นหัวใจของการรำโนรา

จากการศึกษาแม่บทโนรา: การศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ของ รจนา ศรีใส (2536) โดยศึกษาจาก คณะโนรา 8 คณะ ใน 4 จังหวัด คือ ตรัง พัทลุง สงขลา และนครศรีธรรมราช พบว่า โนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร ศึกษาคณะโนราหีด บุญหนูกลับ โนราจังหวัดพัทลุง พบว่ามีท่ารำที่เป็นมาตรฐานกว่าโนราคณะอื่น คือมีการจัดรูปแบบการร่ายรำเป็นชุดเป็นตอนได้งดงาม สอดคล้องกัน ในการรำเป็นหมู่คณะรูปแบบการร่ายรำได้ปรับเปลี่ยนจากการำแม่บทในพิธีกรรมมาเป็นการรำในการแสดงโชว์เป็นชุดเป็นตอน ในการรำเป็นหมู่คณะ รูปแบบการรำจะแฝงด้วยความอ่อนช้อยนุ่มนวลตามแบบฉบับของโนรา

สายตระกูลโนราช่วย ศึกษาจากคณะโนราแปลก ท่าแค (ชนะบาล) โนราจังหวัดพัทลุง พบว่ามีการคงไว้ซึ่งท่ารำที่เข้มขลังและพลัง การซัดท่าแต่ละครั้งจะเกร็งกล้ามเนื้อเกือบทุกส่วนที่มองเห็นได้ชัด สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ดูเหมือนมีมนตร์ ท่ารำจึงดูแข็งกร้าวแต่คงไว้ซึ่งความงามในลักษณะความอ่อนในความแข็ง ซึ่งเป็นความงดงามของโนราอีกรูปแบบหนึ่งและเป็นเพียงคณะเดียวจาก 8 คณะที่มีลักษณะเฉพาะตัวเช่นนี้

สายตระกูลโนราแป้น เครื่องงาม ศึกษาจากคณะโนราเจริญ ชัยเพชร โนราจังหวัดตรัง พบว่ามีท่ารำแม่บทที่งดงามอีกสายตระกูลหนึ่ง เป็นคณะที่มีบทร้องและท่ารำแม่บทมากกว่าคณะอื่นๆ ทั้งในบทสอนรำและบทประถม โนราเจริญ ชัยเพชร เป็นโนราที่รำได้นิ่มนวลอ่อนช้อย ค่อนข้างจะเนิบนาบมากกว่าแข็งกร้าว

สายตระกูลโนราขุนทา ศึกษาจากคณะโนราคล้อย หมื่นบาล โนราจังหวัดตรัง พบว่ามีท่ารำแม่บทที่งดงามสมส่วนในทุกสรีระของร่างกายในขณะร่ายรำ การรำแม่บทของคณะนี้จะจัดรูปแบบการร่ายรำที่ลงตัว และมีท่ารำที่แปลกแตกต่างไปจากคณะอื่นๆ คือ ท่าเหมราเล่าน้ำ ลีลาการร่ายรำจะเน้นไปทางนิ่มนวลอ่อนช้อย ตามรูปแบบของโนรา

สายตระกูลโนราอำเภอหาดใหญ่ ศึกษาจากคณะโนราอ่ำ อ่อนสันต์ โนราจังหวัดสงขลา พบว่ามีท่ารำแม่บทโนราที่กระฉับกระเฉง มีชีวิตชีวา สามารถสังเกตได้จากการร่ายรำ พบว่าจะเน้นรายละเอียดของท่ารำเกือบทุกบท ความกระฉับกระเฉงของผู้รำจะกระตุ้นความมีชีวิตชีวาให้ผู้ดูคล้อยตามได้อย่างดี และสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ดูด้วยลีลาที่คล่องแคล่วว่องไว

สายตระกูลโนราอำเภอระโนด ศึกษาจากคณะโนรายก ชูบัว โนราจังหวัดสงขลา พบว่าที่ท่ารำที่งดงามเป็นแบบแผนน่าประทับใจแก่ผู้พบเห็นในการเยื้องย่างของนายโรง เป็นที่น่าสังเกตว่าบรรดาศิษย์ที่รำในชุดแม่บทด้วยกันนั้นไม่งดงามเท่าครู และมีท่ารำที่หลากหลายแตกต่างกันในรายละเอียดคล้ายกับเป็นศิษย์ที่มีครูหลายตระกูล จึงทำให้การจัดรูปแบบแม่บทไม่งดงามเท่าที่ควร แต่สำหรับโนรายก ชูบัว นั้นถือว่าเป็นโนราที่รำได้งดงามอีกท่านหนึ่ง

สายตระกูลโนราคล้าย ศึกษาจากคณะโนราช่วง มณีเศวต ซึ่งเป็นโนราในจังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่ามีท่ารำแม่บทที่งดงาม ท่ารำของโนราช่วงทีแตกต่างไปจากคณะอื่นๆ หลายท่าเป็นโนราที่พิถีพิถันในการใช้เท้าให้สัมพันธ์กับมือ เป็นโนราที่เก็บรายละเอียดของการทำบทได้ดีอีกคณะหนึ่ง

สายตระกูลโนราคล้าย ขี้หนอน หรือหมื่นระบำบรรเลง ศึกษาจากคณะโนราอ่อง บุญต่อ โนราจังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่ามีท่ารำแม่บทเพียงคณะเดียว ใน 8 คณะ ที่ศึกษา ที่ใช้ลีลาการร่ายรำบางส่วนละม้ายคล้ายคลึงกับท่าทางของนาฏศิลป์ไทยมาก โดยเฉพาะการใช้เท้า ท่าทางการรำแม่บทนี้จะมีรูปแบบท่าที่งดงาม นุ่มนวลเป็นแบบแผนเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากโนราคณะอื่นๆ อย่างชัดเจน

จากการศึกษาท่าทำแม่บทของโนราทั้ง 8 คณะ นั้นพบว่าท่ารำของโนราตรัง ซึ่งก็คือท่ารำของคณะโนราเจริญ ชัยเพชร ซึ่งสืบทอดท่ารำมาจากสายตระกูลโนราแป้น เครื่องงาม กับคณะโนราคล้อย หมื่นบาล ซึ่งสืบทอดท่ารำมาจากสายตระกูลโนราขุนทา พบว่ามีเอกลักษณ์การร่ายรำที่เหมือนกัน คือ ความนุ่มนวลอ่อนช้อย ซึ่งแตกต่างจากโนราคณะอื่นๆที่มีถิ่นที่อยู่ในจังหวัดอื่นๆ ซึ่งสอดคล้องกับการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง กับ คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง ซึ่งเป็นศิษย์ร่วมอาจารย์กันคือ โนราแป้น เครื่องงาม นั้นมีท่ารำที่อ่อนช้อย ละมุนละม่อม การเปลี่ยนท่ารำในแต่ละครั้งจะเน้นความนุ่มนวล ไม่วอกแวกว่องไวจนเกินไป การเยื้องย่างกรีดกรายในการเดินนั้น จะเน้นความอ่อนช้อยที่ลงตัวกับจังหวะของเสียงกลอง ส่วนคณะมโนราห์ศรีจันทร์ สนิทน้อย ศิษย์สายตระกูลโนราเฟื่อง พบว่าท่าทางการรำนั้นก็มีความอ่อนช้อยนุ่มนวลเฉกเช่นเดียวกันกับมโนราห์สองคณะที่กล่าวไปแล้ว

ความเป็นเอกลักษณ์ของการรำท่าแม่บท ซึ่งเป็นเค้ามูลของท่ารำโชว์ที่นำมาแสดงให้ความบันเทิงของโนราในจังหวัดตรังนั้นคือความอ่อนช้อย นุ่มนวล ละเมียดละมัย ซึ่งแตกต่างจากโนราในจังหวัดใกล้เคียง ฉะนั้นสำหรับงานวิจัยนี้ซึ่งมุ่งศึกษาภาคสนามในจังหวัดตรัง จึงจะจำแนกท่ารำโชว์ของโนราซึ่งพบเห็นในสนามวิจัยนี้ว่า มีสัญญะเชิงสัญลักษณ์ของความเป็นหญิงด้วยความอ่อนช้อยและนุ่มนวลดังกล่าว

ผู้ชายในบทสิบสอง

การจับบทสิบสองเป็นการแสดงนิยายด้วยการขับบทกลอนโนราสลับบทเจรจา โดยมีโนราใหญ่กับนายพรานเป็นตัวละครหลัก เนื้อเรื่องที่นำมาเล่นนั้นเป็นนิทาน ที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป เช่น ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง นั้นจะจับบทสิบสองซึ่งประกอบไปด้วย บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถเสน บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บทพระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง-ขุนแผน) บททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) บทจันทโครพ บทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) และบทนายไกรทอง พิทยา บุษรารัตน์, (2546) กล่าวว่า การจับบทสิบสองของโนรานั้นในอดีตจะจับเอาเรื่องราวในนิทานพื้นบ้านหรือนิทานชาดกมาแสดงแบบละครโดยมีผู้เล่น 2 คน คือโนราใหญ่กับนายพราน หรืออาจมีผู้ร่วมเล่นได้อีก 1-2 คน เรื่องที่นิยมเล่นได้แก่ บทราหูจับจันทร์ บทมัคคลีผล บทรามสูรเมขลา แต่ต่อมาเมื่อนิทานจักรๆ วงศ์ๆ ได้เข้ามาเช่น เรื่องพระรถเสน สุวรรณหงส์ และที่ผู้ชมนิยมมากในอดีตคือเรื่องพระสุธน-มโนราห์ สันนิษฐานกันว่าหลังจากวรรณกรรมภาคกลางเข้ามาในภาคใต้แล้ว โนราจึงเอาวรรณคดีหรือวรรณกรรมเพียงบางตอนมาเล่น เช่น เรื่องพระอภัยมณี สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง เป็นต้น

จุดประสงค์ของการจับบทสิบสอง คือ เพื่อถวายแก่ครูหมอตายายโนราตลอดจนเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแก่ผู้ที่มาชมโนราด้วย เมื่อพิจารณาบทสิบสองนี้จะพบว่าเป็นการหยิบยกเอาวรรณคดีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมาแสดง โดยบทสิบสองของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง ซึ่งมีเนื้อเรื่องของบทสิบสองที่เหมือนกันพบว่าในจำนวนบทสิบสองนั้น มีบทกลอนจำนวน 10 บทเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับผู้ชายเป็นตัวละครเอกของเรื่องทั้งสิ้น ซึ่งได้แก่บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถเสน บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บทพระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง-ขุนแผน) บทจันทโครพ บทนายไกรทอง ส่วนอีก 2 บทคือบททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) บทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) นั้นเป็นบทที่กล่าวถึงตัวละครเอกของเรื่องที่เป็นผู้หญิง ดังนั้น ตัวนายโรงโนราซึ่งเป็นตัวหลักในการจับบทสิบสองนี้จึงต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครที่เป็นผู้ชาย คือพระเอก 10 บท และต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครผู้หญิงคือนางเอก 2 บท ฉะนั้นการแสดงจับบทสิบสองของโนรานี้จึงเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาย เนื่องจากการให้ความสำคัญกับบทที่เลือกหยิบยกมานั้นล้วนแต่สื่อถึงความเป็นชายเป็นส่วนใหญ่

บทคล้องหงส์กับชัยชนะของพรานบุญ

การรำคล้องหงส์ เป็นการแสดงตามรูปแบบนิทานเรื่องพระสุธน-มโนราห์ โดยตัดเอาตอนที่พรานบุญมาจับตัวนางมโนราห์ ในสังคมโนรานั้นจะเรียกนางมโนราห์ว่า นางโนราหรือนางหงส์ก็เรียก ซึ่งเป็นที่มาของชื่อการ “รำคล้องหงส์” พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่าการรำคล้องหงส์จะรำเฉพาะในพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่เท่านั้น เพื่อให้พิธีสมบูรณ์ในการรำจะใช้ผู้รำทั้งหมด 8 คน โดยโนราใหญ่จะเป็น “พญาหงส์” โนราคนอื่นๆอีก 6 คน จะเป็น “นางหงส์” และอีก 1 คน ก็คือ “นายพราน” วิธีรำจะสมมติให้พื้นที่ภายในโรงพิธีเป็นสระอโนดาต นางหงส์จะลงมาเล่นน้ำและร้องบทกลอนกันเป็นที่สนุกสนาน ในขณะนั้นนายพรานจะมาด้อมๆ มองๆ เพื่อเลือกคล้องพญาหงส์ พอจบ

บทกลอนพรานก็จะจูโจมไล่คล้องหงส์ ดนตรีเชิด หงส์วิ่งหนีเป็นรูป “ยันต์เต่าเลือน” เชื่อกันว่าการรำคล้องหงส์ในโรงครูทั้งตัวพญาหงส์หรือโนราใหญ่และผู้แสดงพรานจะมีครูหมอโนราเข้าทรงด้วย

จากการสังเกตในสนามวิจัยในมณฑลพิธีโรงโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังนั้นพบว่ารูปแบบการคล้องหงส์นั้นจะมีความคล้ายคลึงกับที่ พิทยา บุษรารัตน์ กล่าวไว้ แต่ในรายละเอียดของการคล้องหงส์นี้ยังพบว่าเป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรม และความเชื่อ ที่โนรายึดถือกันเคร่งครัดมาก ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรังนั้น จะให้นางรำทุกคนที่ผ่านการทำพิธีผูกผ้าใหญ่ครอบเทริดมาแล้วร่วมแสดงบทคล้องหงส์นี้ได้ ส่วนโนราที่ยังไม่เคยผ่านพิธีการผูกผ้าใหญ่ครอบเทริดนั้นจะไม่สามารถร่วมได้ ก่อนการคล้องหงส์นั้นบรรดานางหงส์จะต้องรับการสวมด้ายมงคลจากหมอโนรา หรือครูหมอตายายโนราที่อาจประทับทรงเข้ามาในขั้นตอนนั้น การสวมด้ายมงคลนัยว่าเป็นการป้องกันสิ่งชั่วร้ายที่อาจเข้าประทับจับร่างนางหงส์ขณะที่ร่วมแสดงการคล้องหงส์ได้

ฝ่ายนายพรานที่จะสวมบทบาทเป็นพรานบุญก็จะมีการออกจากโรงโนรา เพื่อเข้าป่าในบริเวณใกล้เคียงเพื่อไปประกอบพิธีกรรมให้ตนสามารถคล้องหงส์ได้ พิธีกรรมเหล่านั้น ได้แก่ การเปิดป่าและขอพรขอชัยจากเจ้าป่า เจ้าที่เจ้าทางเพื่อให้การคล้องหงส์ครั้งนี้สำเร็จไปได้ด้วยดี ในขณะที่ฝ่ายนางหงส์กำลังเล่นบทนางหงส์เล่นบทราไวราเวก บทขี้หนอนใหญ่ (ขี้หนอนพารา) และบทชานางหงส์อยู่นั้น นายพรานก็จะประกอบพิธีนี้ไป

เมื่อบทกลอนที่นางหงส์นำมาขับร้องเล่นกันจบไป ลูกคู่จะตีเครื่องในจังหวะ “เดินหงส์” ซึ่งเป็นจังหวะเฉพาะที่ใช้ในการเดินหงส์เท่านั้น จังหวะการเดินหงส์นี้สามารถสื่อถึงอากัปกิริยาอาการย่องเบาได้เป็นอย่างดี เมื่อทั้งฝ่ายนายพรานและนางหงส์พร้อมแล้วก็จะเป็นเวลาของการคล้องหงส์ ความเชื่อที่เคร่งครัดของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีจันทร์ สนิทน้อย คือ ขณะที่คล้องหงส์ห้ามไม่ให้นางหงส์หกล้มร่างกายตกถึงพื้นดิน หรือห้ามเทริดที่สวมใส่หล่นจากศีรษะเป็นอันขาด เพราะเชื่อกันว่าอาจทำให้สมาชิกในคณะมีอันเป็นไปได้

ฉากเริ่มต้นของการคล้องหงส์ คือ นายพรานจะว่าบทกลอนอย่างพราน นัยว่าจะคล้องตัวนางหงส์ในวันนี้ไม่รู้จะได้หรือเปล่า จากนั้นนายพรานจึงมุ่งหน้าเข้าจับตัวนางหงส์ที่กำลังหาทางหนีเอาตัวรอด ในขณะนี้เชื่อกันว่าจะมีวิญญาณของนางหงส์มาประทับทรงในตัวนางหงส์ และมีวิญญาณมาประทับทรงในตัวของนายพราน หรืออีกแพรกหนึ่งเชื่อว่าวิญญาณครูหมอตายายโนราของบุคคลนั้นๆ ที่นับถือจะเข้ามาแอบแฝงในร่างกาย เพื่อร่วมประกอบการแสดงกึ่งพิธีกรรมนี้ ความคลี่คลายของเรื่องราวคือ พรานบุญสามารถจับตัวนางหงส์ได้ ซึ่งเป็นไปตามนิทานเรื่องนิทาน เรื่องพระสุธน-มโนราห์ นัยของชัยชนะที่มีต่อตัวนางหงส์ของนายพราน จึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของชัยชนะของความเป็นชายที่อยู่เหนือนางหงส์ ที่เป็นภาพแทนของความเป็นหญิง การแสดงนี้จึงเป็นการแสดงที่ถูกนำมารับใช้ความเป็นชาย ที่พยายามจะสื่อถึงความเก่งกาจสามารถของความเป็นชาย

บทไกรทอง ความไม่เป็นรองของผู้ชาย

การจับบทไกรทองคือการประยุกต์เอานิทานพื้นบ้านเรื่องไกรทองมาแต่งเป็นบทกลอนโนรา และสอดแทรกคติความเชื่อบางประการไว้ภายในบทกลอนนี้ เรื่องราวของนิทานเรื่องไกรทองนี้ได้หยิบยกเอาตอนที่นายไกรทองเริ่มประกอบพิธีกรรมและออกไปฆ่าชาละวัน จระเข้ร้ายด้วยหอกมหาชัย พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่า การรำแทงเข้ (จระเข้) นั้นจะมีเฉพาะในพิธีกรรมโนราโรงครูใหญ่

โดยจะเป็นการรำหลังจากการคล้องหงส์ จะมีผู้รำทั้งหมด 7 คน โดนโนราใหญ่นั้นจะเป็น “นายไกรทอง” สมาชิกที่เหลือจะเป็นสมาชิกของนายไกรทองส่วนตัวชาละวันนั้นจะทำจากต้นกล้วยทั้งต้น เอามาฉลุลายเป็นรูปจระเข้

ในจังหวัดตรังนั้น พบว่าการจับบทเรื่องนายไกรทองนี้ถือว่าเป็นบทที่สำคัญที่สุดของพิธีโนราโรงครูใหญ่ เพราะพิธีนี้เป็นพิธีที่ประกอบขึ้นเพื่อแทงเข้ อันเปรียบดั่งภาพแทนของความชั่วร้าย ความไร้คุณธรรม เสนียดจัญไร เพราะส่วนหนึ่งของสาเหตุการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่นอกจากประสงค์จะให้ลูกหลานโนราได้รับการทำพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอก ซึ่งทำได้เฉพาะในพิธีโนราโรงครูใหญ่ หรือเป็นเพราะครบกำหนดสัญญาที่จะต้องทำแล้ว บางครั้งก็เป็นเพราะครูหมอตายายโนราได้ทำโทษลูกหลานโนราให้เจ็บป่วยหรือมีความเดือดร้อนในชีวิต เพราะลูกหลานโนราลบหลู่หรือแสดงอาการบางอย่างที่ไม่เคารพ ฉะนั้นการแทงเข้จึงเป็นเหมือนสัญลักษณ์ของความทุกข์ ที่ครูหมอตายายโนราได้ทำโทษให้กับลูกหลาน และมีโนราใหญ่มาทำลายความทุกข์เหล่านั้นให้ตายไปด้วยการแทงเข้ แทน

อย่างไรก็ตามคติความเชื่อในเรื่องการแทงเข้ นี้อาจแตกต่างไปในแต่ละพื้นที่ แต่นัยของการแทงเข้ที่มีร่วมกันคือการทำลายสิ่งชั่วร้าย การล้างอาถรรพ์ โนราได้หยิบยกเอาเรื่องราวของนิทานเรื่องไกรทอง มารับใช้คติความเชื่อนี้ ซึ่งนิทานเรื่องไกรทองนี้ได้กล่าวถึงเรื่องราวในลุ่มน้ำเมืองพิจิตร เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่าความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมของภาคใต้นั้นอาจเป็นไปไม่ได้เลย แต่ที่โนราได้รับเอามาเพราะเป็นไปในลักษณะการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากส่วนกลางออกมาสู่ภูมิภาค พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ได้กล่าวถึงตอนหนึ่งของการหยิบยืมวัฒนธรรมนี้ว่า การจับบทสิบสองของโนรานั้นในอดีตจะจับเอาเรื่องราวในนิทานพื้นบ้านหรือนิทานชาดกมาแสดงแบบละครโดยมีผู้เล่น 2 คน คือ โนราใหญ่กับนายพราน หรืออาจมีผู้ร่วมเล่นได้อีก 1-2 คน เรื่องที่นิยมเล่น ได้แก่ บทราหูจับจันทร์ บทมัคคลีผล บทรามสูรเมขลา แต่ต่อมาเมื่อนิทานจักๆ วงศ์ๆ ได้เข้ามา เช่น เรื่อง พระรถเสน สุวรรณหงส์ และที่นิยมมาก คือ เรื่องพระสุธน-มโนราห์ สันนิษฐานกันว่าหลังจากวรรณกรรมภาคกลางเข้ามาในภาคใต้แล้ว โนราจึงเอาวรรณคดีหรือวรรณกรรมเพียงบางตอนมาเล่น เช่น เรื่องพระอภัยมณี สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง เป็นต้น ฉะนั้นการเข้ามาของเรื่องไกรทองและได้เป็นต้นแบบของการประกอบพิธีโนราโรงครู มีนัยความหมายถึงการเชิดชูความเป็นชาย ด้วยการเลือกหยิบยกเอานิทานที่ผู้ชายเป็นผู้ที่เก่งกาจ การจับบทนายไกรทองจึงเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชายที่ถูกคัดสรรมารับใช้อำนาจของผู้ชายในโรงโนรา

บทลักเมียท้าวกรมศิลป์ การลดทอนคุณค่าของผู้หญิงโดยผู้ชาย

การจับบทลักเมียท้าวกรมศิลป์ นี้เป็นบทของโนราที่แสดงเพื่อเปรียบเปรยทั้งครูหมอตายายโนราหรือชาวบ้านร้านตลาดที่อยู่รอบๆ พิธีโนราโรงครูว่ายังมีบางพวกบางกลุ่มเพิ่งทราบว่ามีโนรามาแสดงหรืออาจไม่ทราบเลยว่ามีโนรามาแสดง ณ ที่นั้นๆ โดยในบทลักเมียท้าวกรมศิลป์ ได้กล่าวถึงท้าวกรมศิลป์ที่ชื่อว่าเจ้าแผ่นดิน มีเมียชื่อนางฟ้า ว่าทั้งสองนั้นนอนกกกอดกัน หลับสนิทไม่รู้เรื่องราวใดๆ ในคืนนั้นก็ยังมีทหารแต่งตัวเป็นโจรสองนาย วางแผนกันเพื่อจะขโมยเอาเมียท้าวกรมศิลป์ไป โจรทั้งสองนายวางแผนเสร็จก็พากันเดินมาที่บ้านท้าวกรมศิลป์ แล้วเอายานอนหลับใส่กล้อง แล้วเป่าไปที่ห้องนอนของท้าวกรมศิลป์ ทำให้ทั้งท้าวกรมศิลป์และเมียหลับสนิท สองโจรจึงเร่งขึ้นไปบนบ้าน แต่ด้วยความมืด ทั้งสองมองไม่เห็นทาง จึงได้แต่คว้ามือไปมา ในตอนนี้จะเรียกเสียงหัวเราะจากคนดูได้

เป็นอย่างดี เพราะนายพรานที่แสดงเป็นสองโจรนั้น จะผลัดกันฟัดผลัดกันเหวี่ยงกันเองในความมืด เพราะเข้าใจผิดคิดว่าเจอตัวเมียท้าวกรมศิลป์แล้ว

เรื่องราวได้คลี่คลายลงที่สองโจรได้หามเมียท้าวกรมศิลป์ลงจากบ้านไปด้วยความทุลักทุเล แม้นัยของเรื่องนี้จะสื่อถึงครูหมอตายายโนราหรือชาวบ้านบางพวกที่เพิ่งรับรู้ว่า มีโนรามาแสดง หรืออาจไม่รับรู้เลยว่ามีโนรามาแสดง เหมือนท้าวกรมศิลป์ที่เอาแต่นอนหลับไม่ยอมรับรู้อะไรเลย แต่นัยทางเพศนั้นเรื่องลักเมียท้าวกรมศิลป์ได้ได้แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของความเป็นชายผ่านบทบาทของโจร ทั้งสองคนที่กระทำต่อความเป็นหญิง คือ ตัวนางฟ้าเมียท้าวกรมศิลป์ เฉกเช่นว่าเป็นสิ่งของที่สามารถฉุดคร่าไปได้ ฉากนี้เป็นฉากแห่งการลดทอนคุณค่าความเป็นคนในตัวเมียท้าวกรมศิลป์อย่างแยบคาย และเชิดชูความเป็นชายผ่านตัวสัญลักษณ์ คือ สองโจรผู้มีความผิดให้กลายเป็นผู้ที่เก่งกล้าสามารถ

การทักโรง/ไหว้ภูมิโรง : การแสดงความเคารพนางธรณี

การทักโรงและการไหว้ภูมิโรงของโนราคือ การบอกกล่าวแก่เจ้าที่เจ้าทาง นางธรณี เจ้ากรุงพาลี เป็นต้น ด้วยการตั้งเครื่องบวงสรวงเพื่อขอที่ขอทางในการประกอบพิธีกรรม ความเชื่อเรื่องเจ้าที่เจ้าทางนี้เป็นความเชื่อร่วมกันของคนในภาคใต้กับคนในภูมิภาคอื่นๆ ว่าในแต่ละถิ่นที่นั้นจะมีเจ้าที่เจ้าทางที่คอยปกปักรักษาที่บริเวณนั้นๆ อยู่ หลักฐานยืนยันทางความเชื่อนี้ประการหนึ่ง ก็คือการสร้างศาลเพียงตาในบริเวณบ้าน หรือเรือกสวนไร่นาต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมของไทย จากรูปแบบความเชื่อนี้ได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ให้เป็นรูปพิธีกรรมเฉพาะตัวของโนรา คือ พิธีกรรมการทักโรงและไหว้ภูมิโรงของโนรา ประสิทธิ์ รัตนวดี และ นราวดี โลหจินดา (2550) กล่าวว่า การไหว้พระภูมิเจ้าที่ของโนรานั้นมีความคล้ายคลึงกับกับพิธีไหว้ศาลพระภูมิและตั้งศาลพระภูมิทั่วไป การไหว้พระภูมิเจ้าที่แม้จะไม่เกี่ยวข้องกับพิธีโนราโรงครู แต่ก็เป็นธรรมเนียมปฏิบัติเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่คณะโนรา เจ้าภาพและผู้ที่มาร่วมประกอบพิธี เพราะการยกโรงครูขึ้นมาแสดงแต่ละครั้ง ก็เท่ากับการเข้าไปจับจองพื้นที่ใหม่เช่นเดียวกับการสร้างบ้านเรือน ฉะนั้นคณะโนราจึงมีสิทธิ์เต็มที่ภายในโรงพิธีนี้ การไหว้พระภูมิเจ้าที่นี้เป็นการบวงสรวงด้วยอาหารนานาชนิด เพื่อหวังให้เทวดา พระภูมิโรงโนราอวยพร และขอที่ขอทางตั้งโรงโนรา ขอความคุ้มครองป้องกันช่วยขับไล่ภูติ ผี และสิ่งไม่ดีออกไปจากโรงพิธี เป็นการปิดโรงพิธีไม่ให้สิ่งอุบาทว์และเสนียดจัญไรเข้ามาได้ ยกเว้นครูหมอโนราเท่านั้น ส่วนคำบอกเล่าของจุเรียม ฉลาด ได้กล่าวถึงพระภูมิเจ้าที่ต่างๆ ว่า

> “...เสาภูมิโรงโนรานั้นเป็นสถานที่สิงสถิตของพระภูมิเจ้าที่และป้องกันสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามากล้ำกราย และรบกวนพิธีได้ อีกทั้งธรรมเนียมปฏิบัติต่างๆนั้นจะต้องมีการขอที่ทางเพื่อประกอบพิธีก่อนเริ่มพิธีเสมอ หากไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าพระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นจะโกรธและจะสร้างความไม่เป็นมงคลแก่พิธีนั้นได้ เช่น อาจทำให้ผู้ประกอบพิธีเจ็บไข้ได้ป่วย ทำให้พิธีนั้นๆไม่ประสบความสำเร็จได้ เป็นต้น การไหว้ภูมิโรงโนรานี้เป็นการแสดงความนอบน้อมต่อพระภูมิเจ้าที่ต่างๆให้ช่วยเมตตาคุ้มกันรักษาสมาชิกในคณะโนราตลอดจนพิธีกรรมต่างๆ ให้เป็นไปอย่างราบรื่นนั้นเอง รายนามของพระภูมิเจ้าที่นั้นโดยส่วนใหญ่

> แล้วโนราจะเอ่ยนามดังต่อไปนี้ คือ “นางหงส์ กรุงพาลี นางธรณี เมขลา พระภูมิชั้นนอก พระภูมิชั้นใน พระภูมิบันได พระภูมิชายคา เจ้าห้วย เจ้าหนอง เจ้าคลองเจ้าท่า เจ้าที่เจ้าทาง และเจ้าป่า” เป็นต้น ส่วนในตำราไหว้ภูมิ (บูชาพระภูมิเจ้าที่) นั้นได้กล่าวถึงรายชื่อของพระภูมิทั้ง 9 พระองค์ซึ่งเป็นโอรสของท้าวกรุงพาลีผู้รักษาที่ทางในแผ่นดินกับแม่นางสันธาทุกข์ ได้แก่ องค์ที่ 1 พระชัยมงคล รักษาสถานบ้านเรือนที่อยู่อาศัย องค์ที่ 2 พระนาคราช รักษาป้อมค่ายหอรบและบันใด องค์ที่ 3 พระเทเพน รักษาคอกช้างม้าวัวควายตลอดจนสัตว์ต่างๆ องค์ที่ 4 พระชัยศรพย์ รักษายุ้งฉางที่เก็บเสบียงอาหาร องค์ที่ 5 พระคนธรรพ์ รักษาโรงพิธีต่างๆเรือนหอรวมทั้งโรงพิธีโนราด้วย องค์ที่ 6 พระธรรมโหรา รักษาเรือกสวนไร่นา องค์ที่ 7 พระไวทัตย์ รักษาปูชนียสถานวัดวาอารามพระปรางค์เจดีย์ องค์ที่ 8 พระธรรมิกราช รักษาพืชพรรณธัญญาหาร และองค์ที่ 9 พระธาตุธารา รักษาแม่น้ำห้วยหนองคลองบึงบ่อต่างๆ นอกจากพระภูมิที่เป็นโอรสของท้าวกรุงพาลี และแม่นางสันธาทุกข์แล้ว ก็ยังมีพระภูมิอีกกลุ่มหนึ่งอาทิพระภูมิแม่ยายอก รักษาตีนครก เป็นต้น รวมทั้งสิ้นพระภูมิจะมี 16 องค์ ในการไหว้ภูมิหรือการบูชาพระภูมินั้นจะต้องทำ “บัตร”เพื่อใส่อาหารภายใน ซึ่งบัตรนี้ทำด้วยใบเตยน้ำ ขึ้นรูปให้เป็นลักษณะเรขาคณิต เช่น รูปสามเหลี่ยมคางหมู รูปวงกลม เป็นต้น ซึ่งบัตรที่ทำรูปร่างแตกต่างกันนั้นก็เพื่อบูชาพระภูมิเจ้าที่ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ บัตรกลมจะใส่อาหารบูชานางธรณี บัตรสามเหลี่ยมคางหมูจะใส่อาหารบูชาพระยานาค นอกจากนั้นยังมีบัตรกลมอีกจำนวนหนึ่งที่ใช้บูชาพระภูมิอื่นๆ....” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

ภายใต้ความเชื่อและพิธีกรรมเรื่องการทักโรงและการไหว้พระภูมิเจ้าที่ของโนรา โดยนำอาหารคาวหวานต่างๆ มาจัดเป็นสำรับเฉพาะตั้งบวงสรวงนั้น พบว่าภายใต้เงื่อนไขของพระภูมิอารักษ์ต่างๆ ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น พบว่ารายนามของพระภูมิส่วนใหญ่นั้นจะเป็นผู้ชายเป็นหลัก แต่อย่างไรก็ตามพระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นยังมีความเป็นเจ้าที่ที่แท้จริงเป็นรองเป็นอย่างมาก เมื่อเทียบกับนางธรณี ซึ่งหมายถึง นางเทพธิดาผู้รักษาแผ่นดิน และเป็นผู้ใช้ร่างกายของตนเองเป็นพื้นแผ่นดิน ให้ฝูงสัตว์ฝูงคนทั้งหลายได้อาศัย และที่สำคัญได้เอื้อให้พระภูมิเจ้าที่อื่นๆ นั้นได้แสดงฤทธานุภาพตามแต่ฤทธิ์ของแต่ละองค์บนพื้นที่ร่างกายของนางธรณี ดังนั้น พิธีการทักโรงและการไหว้ภูมิโรงของโนราแท้จริงแล้วคือพิธีกรรมที่ประกอบขึ้นมาเพื่อบูชาความเป็นหญิงที่อยู่ในพื้นแผ่นดิน ซึ่งก็คือนางธรณีตามความเชื่อที่สืบทอดกันมา และพิธีกรรมนี้เป็นลักษณะของความโอนอ่อน นอบน้อม ซึ่งเป็นคุณลักษณะของความเป็นหญิง รูปแบบพิธีกรรมนี้ไม่ได้สื่อการยื้อแย่ง ช่วงชิง ที่ดินในการสร้างโรงโนราตามแบบอย่างคุณลักษณะของความเป็นชายเลย

จากสัญลักษณ์ (Symbol) ของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู ที่นำเสนอมานั้นเป็นเพียงขั้นตอนของการตีความและให้ความหมาย เพื่อแสดงให้เห็นความหมายที่สัญลักษณ์ (Symbol) เหล่านั้นสื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายที่ซ่อนอยู่ในสัญลักษณ์ แต่อย่างไรก็ตามนัยความหมายในสัญญะของความเป็นหญิงและความเป็นชายนั้นยังมีการสื่อที่ไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ดังที่ Barthes ได้กล่าวไว้ว่า “เราไม่ได้วิเคราะห์สัญญะเพียงเพื่อจะเข้าใจว่าความหมายของแต่ละตัวคืออะไรเท่านั้น หากแต่เราต้องให้ความสนใจพลังอำนาจของสัญญะที่ทำให้คนเกิดการยอมรับร่วมกัน” (กาญจนา แก้วเทพ 2549) แต่อย่างไรก็ตามการจำแนกสัญลักษณ์เหล่านี้ภายใต้มิติทางเพศสภาพก็ยังคงมีประโยชน์ กล่าวคือ สามารถแสดงให้เห็นการให้คุณค่าทางเพศสภาพของวัฒนธรรมโนราที่ได้แสดงแฝงเร้นไว้ในสัญลักษณ์ จากการจำแนกสัญลักษณ์ดังกล่าวสามารถสรุปความในเบื้องต้นได้ว่า ความเป็นชายนั้นได้ปรากฏอยู่ในสัญลักษณ์ในพิธีโนราโรงครูมากกว่าความเป็นหญิง

เมื่อคำตอบที่ได้จากการตีความและให้ความหมายสัญลักษณ์ในมิติทางเพศสภาพดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้นนั้นยังไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ฉะนั้นการศึกษาตีความและให้ความหมาย/ถอดความ “มายาคติ” ทางเพศสภาพจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งยวดต่องานวิจัยนี้ เนื่องจากมายาคติสามารถทำให้การศึกษามีความครอบคลุมและลุ่มลึกมากยิ่งขึ้น การจะทำความเข้าใจมายาคติของสังคมโนราได้ดีนั้น จะต้องเข้าใจถึง”รหัส” ของสังคมโนราและสังคมภาคใต้ซึ่งเป็นบริบทห่อหุ้มมายาคติเหล่านี้ด้วย เนื่องจากรหัสของสังคมเป็นการกำหนดข้อตกลงที่ทำให้สมาชิกในสังคมเข้าใจตรงกัน จนในบางครั้งทำให้สมาชิกในสังคมมองข้ามความหมายในระดับลึกของรหัสมายาคติเหล่านั้นไป เนื่องจากมายาคติเหล่านั้นได้กลายเป็นสิ่งที่ผสมกลมกลืนกับวิถีสังคมจนกลายเป็นความเคยชิน

พิธีโนราโรงครู : พื้นที่แห่งมายาคติทางเพศ

การศึกษามายาคติของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูนั้นจะมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อได้ศึกษาทำความเข้าใจมายาคติของประวัติตำนานการก่อเกิดโนราในอดีตเป็นเบื้องต้น เนื่องจากประวัติตำนานการก่อเกิดโนรานั้นจะแสดงให้เห็นความเป็นไปของมิติทางเพศสภาพในสังคมโนราตลอดช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา อันเป็นพื้นฐานสำคัญที่นำมาสู่ยุคปัจจุบัน ตำนานการก่อเกิดโนราในหลายๆ สำนวนนั้นต่างกล่าวไว้สอดคล้องกันว่ามีผู้หญิงเป็นครูต้นของโนรา ซึ่งก็คือ “แม่ศรีมาลา” บางตำนานก็กล่าวว่าชื่อแม่นวลทองสำลี หรือแม่ศรีคงคา สำหรับชื่อที่เรียกขานครูต้นที่มีความแตกต่างกัน โนราศรีจันทร์ ได้กล่าวเกี่ยวกับตำนานการก่อเกิดโนราและชื่อของครูต้นไว้ตอนหนึ่งว่า

> “...ในสมัยนั้นยังมีเมืองกรุงศรีอยุธยาหนึ่งมีกษัตริย์ผู้ครองเมือง คือ “พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล” ซึ่งเป็นกษัตริย์ที่มีอุปนิสัยใจบุญแต่โกรธง่าย มีมเหสีชื่อว่า “จันทาเทวีศรีมาลา” และมีธิดาชื่อว่า “นางนวล...ในภายหลังนางนวลถูกไล่ออกจากวังเนื่องจากตั้งครรภ์โดยไม่มีสามี หลังจากถูกลอยแพไปติดเกาะสีชังเป็นเวลา 10 เดือน นางนวลได้คลอดบุตรออกมา ในตอนนั้นได้นางเพียรและนางเภามาช่วยเหลือใน

> การทำคลอด กุมารที่คลอดออกมานี้ยังมีปาฏิหาริย์สร้างความอัศจรรย์ใจแก่นางนวลเป็นอย่างมากคือ เมื่อคลอดมาได้ 3 วัน 7 วัน กุมารนี้ก็สามารถพูดจาได้ เวลาผ่านไป 7 ปี เมื่อกุมารเติบใหญ่ขึ้นก็สามารถร่ายรำตามอย่างนางนวลได้จนหมดสิ้น เหตุเพราะได้นางนวลเป็นครูสอนการร่ายรำนี้เรื่อยมา และได้พรานหน้าไม้เป็นเพื่อนเล่น...วันหนึ่งกุมารได้ชักชวนพรานหน้าไม้ไปท่องเที่ยวเล่นในป่าริมหาดจนเหน็ดเหนื่อย ทั้งสองจึงเผลอหลับไปใต้ต้นโพธิ์ต้นไทรริมหาดนั้น เทวดาเมื่อแลเห็นคนทั้งสองนอนหลับจึงบันดาลให้ทั้งสองรู้เหตุการณ์ในฝันเหมือนกันคือให้ทราบชื่อที่แท้จริงของนางนวลว่า ชื่อ “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” ตัวกุมารนั้นชื่อว่า “เทพสิงหร” ส่วนพรานหน้าไม้ชื่อ “พรานบุญหน้าทอง...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

หากพิจารณาตามคำบอกเล่าของโนราศีจันทร์ ในเรื่องเกี่ยวกับชื่อของ “นางจันทาเทวีศรีมาลา” ผู้มารดากับชื่อของ “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” ผู้ธิดา พบว่ามีคำว่า “ศรีมาลา” นั้นเป็นเพียงสร้อยนามต่อท้ายชื่อของทั้งสองคน ฉะนั้นเมื่อพิจารณาตามคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์แล้วคำว่า “ศรีมาลา” ซึ่งเป็นชื่อครูต้นโนรานั้นอาจหมายถึงตัว “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” มากกว่าจะเป็นมเหสีของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลคือ “นางจันทาเทวีศรีมาลา” เพราะนางนวลทองสำลีศรีมาลานั้นมีความเกี่ยวพันกับเรื่องราวการก่อเกิดโนรามากกว่า โดยนางเป็นเป็นผู้ฝึกสอนท่ารำต่างๆ และถ่ายทอดให้กับบุตรชายคือ “พ่อขุนศรัทธา” อีกทอดหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีบางตำนานที่ได้กล่าวถึง “แม่ศรีคงคา” ว่าเป็นครูต้นโนราเช่นเดียวกับแม่ศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลีศรีมาลา ในประเด็นนี้เทือน หนูเรือง (สัมภาษณ์เมื่อ 13 พฤศจิกายน 2555) ได้กล่าวไว้สอดคล้องกับโนราล่อง ความว่า

> “...เมื่อครั้งที่นางนวลทองสำลีถูกลอยแพไปติดที่เกาะสีชัง ในครั้งนั้นนางได้แสดงอาการเอามือเสยผมขณะที่นั่งริมน้ำ ก็ให้แปลกประหลาดใจเห็นเงาตนเองเคลื่อนไหวได้ในน้ำได้ นางนวลทองสำลีจึงใช้น้ำแทนกระจกส่องดูเงาตนเองพร้อมๆ กับการฝึกร่ายรำท่าโนรา อุปมาเหมือนมีน้ำหรือตามนัยความเชื่อคือพระแม่คงคาหรือแม่ศรีคงคา ซึ่งเป็นเทวดาองค์หนึ่งในลัทธิความเชื่ออย่างพราหมณ์เข้ามาเป็นครูสอนโนรา จึงทำให้มีการนับเอาแม่ศรีคงคามาเป็นครูต้นโนราด้วย...” (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะยึดถือเอาสำนวนตำนานใดมาเป็นแกนหลักแห่งความเชื่อในตำนานการก่อเกิดโนรา แต่ทุกๆ สำนวนต่างก็กล่าวไว้สอดคล้องกันว่า “ผู้หญิง” นั้นเป็นครูต้นของโนรา ในความเป็นครูต้นของโนรานั้นย่อมหมายถึงการเป็นผู้ริเริ่มบุกเบิกให้เกิดศิลปะการร่ายรำโนรานี้ขึ้นมา แต่เรื่องราวทางความเชื่อเรื่องครูหมอตายายโนราในยุคต่อมาจนกระทั่งถึงปัจจุบันกลับยกย่องสรรเสริญเอา “พ่อขุนศรัทธา” หรือ “พ่อศรีศรัทธา” หรือ “พ่อเทพสิงหร” ซึ่งเป็นบุตรชายของนางนวลทองสำลี

ศรีมาลามาเป็นครูหมอตายายโนรารองค์ประธานที่สำคัญที่สุด โนราล่อง ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า

> "...จริงอยู่ว่าการก่อเกิดโนรานั้นมีแม่ศรีมาลาเป็นครูต้น แต่แม่ศรีมาลานั้นเป็นครูต้นแค่เพียงการร่ายรำ ในทางพิธีกรรมนั้นพ่อขุนศรัทธาท่านได้รับการยอมรับให้ประกอบพิธีกรรมมากกว่า...." (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์เมื่อ 19 พฤศจิกายน 2555)

จากทรรศนะของโนราล่องนั้นได้ชี้ให้เห็นถึงอำนาจและสิทธิของพ่อขุนศรัทธาที่มีอยู่เหนือแม่ศรีมาลาและเป็นที่ยอมรับในมุมมองของการประกอบพิธีโนราโรงครูมากกว่า ส่วนแม่ศรีมาลานั้นเป็นครูต้นแค่เพียงการสอนท่ารำให้แก่พ่อขุนศรัทธาในเบื้องต้น จากความเหลื่อมล้ำของความเป็นองค์ประธานในพิธีโนราโรงครูระหว่างแม่ศรีมาลาผู้เป็นครูต้นและเป็นภาพแทนของความเป็นหญิงกับพ่อขุนศรัทธา ผู้เป็นภาพแทนของความเป็นชายและเป็นผู้ที่ได้รับยกย่องให้เป็นครูหมอองค์ประธานของโนรา นำไปสู่ภาคความจริงในพิธีโนราโรงครู โดยเฉพาะการตัดเหมฺรย

เหมฺรย คือ คำมั่นสัญญามีทั้งที่เป็นการกล่าวด้วยวาจาหรือเป็นห่อสัญญา เหมฺรยที่พูดด้วยวาจา ไม่มีสัญลักษณ์แห่งการแสดงพันธะสัญญาระหว่างลูกหลาน ผู้นับถือผีครูหมอตายายโนรากับบรรดาวิญญาณของครูหมอตายายโนราเรียกว่า "เหมฺรยปาก" ส่วนเหมฺรยที่ถูกทำขึ้นเป็นห่อที่แสดงถึงการสัญญากันระหว่างลูกหลานโนรากับวิญญาณของครูหมอตายายโนรา เรียกว่า "เหมฺรยห่อ" ในเหมฺรยห่อนี้จะใส่ หมากพลูที่ลงอักขระเลขยันต์เป็นภาษาขอม ดอกไม้ ข้าวตอก เงิน จากนั้นจึงนำไปห่อด้วยกระดาษและมัดด้วยด้ายสีแดงและสีขาว การตัดเหมฺรยจึงเป็นการตัดขาดจากสิ่งที่เคยสัญญาต่อกันระหว่างลูกหลานโนรากับวิญญาณครูหมอตายายโนรา หรือนัยหนึ่งกล่าวว่าเป็นการตัดพันธะสัญญาของโลกมนุษย์กับโลกวิญญาณ การตัดเหมฺรยนี้จะทำเมื่อครูหมอตายายโนราได้ช่วยเหลือลูกหลานตามที่ขอไว้ และเมื่อการขอนั้นสำเร็จลูกหลานโนราก็จะต้องทำตามสัญญา ที่สัญญาไว้กับวิญญาณครูหมอตายายโนรา เช่น การรับโนรามาประกอบพิธีโนราโรงครูให้กับครูหมอตายายโนรา เป็นต้น

ข้น ชิตชลธาร (สัมภาษณ์ 6 ตุลาคม 2555) จุเรียม ฉลาด (สัมภาษณ์ 28 ตุลาคม 2555) เทือน หนูเรือง (สัมภาษณ์ 13 พฤศจิกายน 2555) และโนราล่อง (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์ 19 พฤศจิกายน 2555) ต่างกล่าวไว้สอดคล้องกันว่า ผู้หญิงนั้นไม่สามารถตัดเหมฺรยได้ โดยเฉพาะเหมฺรยที่เป็นห่อ เนื่องจากผู้หญิงนั้นไม่ได้ผ่านการอุปสมบทมาก่อนอย่างผู้ชาย ผู้หญิงจึงไม่เคยรักษาศีล 227 ข้อที่จะเป็นเครื่องรองรับสิทธิอำนาจตามความเชื่อ อีกอย่างผู้หญิงนั้นเป็นเพศที่ "รั่ว" คือ มีประจำเดือนและถือว่าไม่สะอาด การใช้คาถาอาคมในการตัดเหมฺรยนั้นผู้หญิงจึงไม่สามารถทำได้อย่างผู้ชาย จามะรี เชียงทอง (2549) ได้พูดถึงการจัดระเบียบสังคมกับการมีประจำเดือนของผู้หญิงว่า การมีประจำเดือนของผู้หญิงนั้นนำไปสู่การจัดระเบียบพื้นที่ทางสังคมดังเช่น เมื่อผู้หญิงมีประจำเดือนจะถูกห้ามเข้าวัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในวัดศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เช่น วันศีลเพราะประจำเดือนเป็นของต่ำ เสื้อผ้าของผู้หญิงที่เปื้อนประจำเดือนจะถือว่าเป็นของต่ำ ต้องซักแยกต่างจากของผู้ชาย ความแตกต่างนี้ล้วนแต่เป็นการตอกย้ำที่ส่งผลสู่ภาคปฏิบัติในชีวิตประจำวันจนดูเป็นเรื่องธรรมชาติไป เช่นเดียวกับการห้ามตัดเหมฺรย

ในความเชื่อของโนรา และอีกหลายๆ ประเด็นที่บทบาทของผู้หญิงในโรงโนราเป็นรองต่อบทบาทของผู้ชายด้วยการประกอบสร้างชุดความรู้เรื่องโนรา

จากตัวอย่างชุดความรู้เรื่องตำนานโนรา มีความเชื่อมโยงเข้ากับชุดความรู้เรื่องความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศ โดยมีการนำกระบวนทัศน์ทางศาสนาพุทธเข้ามาเกี่ยวข้องเชื่อมโยงในบางประเด็น ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นภาพสังคมในภาคใต้และสังคมของโนราว่าตกอยู่ภายใต้การนำของผู้ชายเรื่อยมา หรือที่เรียกว่า “สังคมปิตาธิปไตย” ยศ สันตสมบัติ (2549) กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ปิตาธิปไตย” นั้นมักหมายถึง “กฎเกณฑ์ของพ่อ” หรือการควบคุมสังคมซึ่งมีผู้ชายในฐานะพ่อมีอำนาจเหนือภรรยาและลูกสาว สำหรับในงานเขียนแนวสตรีนิยมนั้น ปิตาธิปไตยยังหมายถึงระบบซึ่งผู้ชายในฐานะเป็นกลุ่มสังคมถูกสร้างหรือสถาปนาให้มีบทบาทฐานะสูงกว่าและมีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง ในสังคมล่าสัตว์และเก็บหาอาหารมากมายหลายแห่ง ความเหนือกว่าของเพศชายและการควบคุมทางสังคมถูกสร้างขึ้นและบังคับใช้ผ่านความเชื่อทางศาสนาและพิธีกรรม ในสังคมอุตสาหกรรมความเหนือกว่าของเพศชายถูกสร้างและใช้บังคับโดยผ่ายกฎหมาย อุษณีย์ ธโนศวรรย์ (2554) กล่าวว่า ฐานะทางสังคมของเพศชายกับเพศหญิงนั้นอยู่ในระดับที่แตกต่างกัน โดยเพศชายนั้นจะอยู่ในฐานะที่เหนือกว่าในแง่ของการสืบวงศ์สกุลและการบวชเรียน ส่วนเพศหญิงนั้นจะมีบทบาททางสังคมได้ก็ต้องอิงกับเพศชาย

เมื่อภาพของสังคมโนรากลายเป็นภาพของ “สังคมปิตาธิปไตย” ที่ความเป็นชายได้กดทับความเป็นหญิงไว้ตั้งแต่ยุคก่อเกิดของโนรา มีความเชื่อ พิธีกรรมและศาสนาเป็นเครื่องมือในการสร้างอำนาจ และมีการใช้อำนาจนั้นผ่านตัวแม่ศรีมาลาผู้เป็นครูต้น ผู้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำโนราที่ถูกทำให้สูญเสียความเป็นองค์ประธานที่เป็นเอกภาพให้กับพ่อขุนศรัทธาผู้เป็นองค์ประธานในศาสตร์แห่งโนราตามความเชื่อโดยทั่วไปของตำนานการก่อเกิดโนรา จนกระทั่งปัจจุบันแม้จะเป็นสังคมประชาธิปไตยมีการใช้กฎหมายควบคุมสังคมแทนการให้วิถีประชา จารีตสังคมและหลักศาสนา แต่ก็ยังพบว่าในพิธีโนราโรงครู ซึ่งเป็นพื้นที่เก่าแก่ในทางประวัติศาสตร์ของภาคใต้และเป็นพื้นที่ของพิธีกรรม ความเชื่อผู้หญิงก็ยังถูกกีดกันไม่ให้ประกอบพิธีสำคัญๆ ของโนรา เช่น การตัดเหมรยดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น พลังอำนาจของความเชื่อ ทัศนคติ ค่านิยมของสังคมปิตาธิปไตยก็ยังคงมีอยู่ในรูป “มายาคติ” ในพิธีโนราโรงครู ฉะนั้นการศึกษา “มายาคติ” ซึ่งเป็นสัญญะประเภทหนึ่ง จึงสามารถทำให้เห็นการกระทำระหว่างกันของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู ที่อยู่ภายใต้กรอบของระบบสังคมที่ความเป็นชายมีความโดดเด่นและสำคัญอย่างในสังคมปิตาธิปไตย สำหรับการศึกษาวิจัยนี้จะจำแนกมายาคติที่สำคัญๆ ออกเป็นด้านบุคคล ด้านการแสดง ด้านพิธีกรรม และด้านความเชื่อ แต่การจำแนกออกเป็นด้านดังกล่าวจะมีการเรียงลำดับไปตามขนบของพิธีกรรมโนราโรงครูตั้งแต่ต้นจนจบพิธี เพื่อให้เห็นพลวัตของพิธีโนราโรงครูกับการทำงานของมายาคติทางเพศสภาพที่แฝงเร้นอยู่ในเนื้อหาทั้ง 4 ด้านดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

โนราใหญ่กับการเป็นศูนย์กลางของอำนาจในพิธีโนราโรงครู

องค์ประกอบด้านบุคคลในพิธีโนราโรงครูนั้น สามารถจำแนกตามบทบาทหน้าที่ออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่ โนราใหญ่หรือนายโรงโนรา นางรำ หมอโนรา คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสีและลูกคู่ ในตำแหน่งงานเหล่านี้จะมีบุคคลรับผิดชอบประจำตำแหน่ง อาจมีบ้างบางโอกาสที่ตำแหน่งเหล่านั้นอาจสลับสับเปลี่ยนไปมาได้ เช่น นางรำประจำคณะเปลี่ยนบทบาทจากการรำไปตีเครื่องหลังจากทำการแสดงเสร็จ หรือคนแสดงเป็นนางทาสีเปลี่ยนบทบาทไปเป็นคนเป็นคนแสดงเป็นนายพราน การสับเปลี่ยนนี้จะเป็นไปในลักษณะการพึ่งพาอาศัยและปรับเปลี่ยนบทบาทเพื่อให้พิธีกรรมสามารถดำเนินไปได้อย่างเหมาะสม แต่สำหรับตำแหน่งโนราใหญ่ ซึ่งเป็นผู้นำหลักในการประกอบพิธีโนราโรงครูนั้น พบว่าสามารถลดบทบาทตนเองลงไปสวมบทบาทอื่นๆ ได้ทุกตำแหน่งงาน แต่บุคคลในตำแหน่งงานอื่นๆ นั้นกลับไม่สามารถก้าวข้ามขั้นมาสวมบทบาทเป็นโนราใหญ่ได้ ทั้งนี้เพราะตำแหน่งโนราใหญ่นั้นเป็นตำแหน่งที่ต้องมาจากการประกอบพิธีกรรมเพื่อยกฐานะเป็นโนราใหญ่ตามศาสตร์ของโนรา ต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถเกี่ยวกับศาสตร์แห่งโนราอย่างแตกฉาน และที่สำคัญวงสังคมและดวงวิญญาณครูหมอตายายโนรานั้นต้องยอมรับด้วย

การประกอบสร้างของชุดความรู้ต่างๆของศาสตร์แห่งโนรานั้นได้ยกย่องเชิดชูโนราใหญ่ให้มีฐานะเป็น “องค์ประธาน” ที่สำคัญที่สุดของพิธีโนราโรงครูมากกว่าตำแหน่งใดๆ ภายในพิธีโนราโรงครู พิทยา บุษรารัตน์ (2546, 314) กล่าวว่า โนราใหญ่คือหัวหน้าคณะหรือนายโรงโนรา ซึ่งจะเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ในพิธีโนราโรงครู บางแห่งจะเรียกโนราใหญ่ว่า “ครูหมอโนรา” จะเห็นได้ว่าความเป็นองค์ประธานของโนราใหญ่ได้รับสิทธิและอำนาจจากวงสังคมเป็นอย่างสูง สิทธิอำนาจเหล่านั้นสามารถเรียกชื่อแทนตำแหน่งว่า “ครูหมอโนรา” ซึ่งเป็นชื่อที่ปกติใช้แทนวิญญาณครูหมอตายายโนรา หรือในบางพื้นที่บางท้องถิ่นจะเรียกโนราใหญ่ว่า “ราชครู” ซึ่งเป็นการสื่อความหมายถึงผู้เป็นใหญ่กว่าคนอื่นๆ หรือผู้ที่มีอำนาจ จากชื่อที่ใช้เรียกขานแทนตัวโนราใหญ่นั้นได้นำไปสู่ อีกแนวทางหนึ่งในการปฏิบัติต่อตัวโนราใหญ่ให้แตกต่างจากบุคคลทั่วไปเป็นอย่างมากเช่น เมื่อถึงเวลารับประทานอาหาร เจ้าภาพจะจัดสำรับอาหารใส่ภาชนะที่ดูแตกต่างจากการจัดอาหารให้กับสมาชิกโนราทั่วไป อาหารที่ถูกจัดมาก็มีความพิเศษ ประณีตกว่าสมาชิกในคณะคนอื่นๆ สิ่งเหล่านี้เป็นการสื่อความหมายถึงการให้เกียรติ และเป็นเครื่องหมายของความไม่เท่าเทียมกันในความสำคัญทางบทบาทหน้าที่ของบุคคลในคณะโนรา หรือขณะในการประกอบพิธีกรรม บุคคลที่จะเข้ามาร่วมประกอบพิธีกรรม อาทิ การออกพราน การผูกผ้าใหญ่ เป็นต้น ล้วนแต่มีอาการแสดงความเคารพนอบน้อมต่อโนราใหญ่ทั้งสิ้น เพราะถือว่าโนราใหญ่เป็นบุคคลที่สำคัญต่อพิธีโนราโรงครู นัยนี้เป็นการสื่อถึงความมีอำนาจของโนราใหญ่ ซึ่งมิติเกี่ยวกับอำนาจของโนราใหญ่นั้นเคยปรากฏมาตั้งแต่สมัยอดีต ดังจากคำบอกเล่าของโนราคลิ้งที่ทูลชี้แจงต่อสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ความว่า

> “...เป็นกำนันที่ไหนจะสู้เป็นโนราได้อย่าว่าแต่จะเป็นกำนันเลย ถึงแม้จะให้เป็นนายอำเภอ เจ้าเมือง หรือเทศา ก็ไม่ต้องการ สู้เป็นโนราก็ไม่ได้ เป็นโนราจะฆ่าคนเฆี่ยนคนหรือจะทำอะไรก็ได้เท่าเทศา แต่ดีกว่าเทศา เพราะเทศายังมีคนถอดได้ แต่เป็นโนราไม่มีใครถอดได้...”

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2545)

จากคำพูดของโนราคลิ้ง ยืนยันได้เป็นอย่างดี ถึงความเป็นองค์ประธานของโนราใหญ่ที่ได้รับสิทธิและอำนาจมากกว่าตำแหน่งใดๆในพิธีโนราโรงครู ความเป็นองค์ประธานและการได้รับสิทธิและอำนาจของโนราใหญ่นั้น สาเหตุหนึ่งมาจากความสำคัญของตำแหน่งหน้าที่ที่รับผิดชอบดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น นอกจากนี้ความคาดหวังจากสมาชิกโนรา เจ้าภาพและสังคมโดยรอบว่า พิธีโนราโรงครูจะดำเนินไปในทิศทางใดนั้น ตัวโนราใหญ่จะเป็นผู้กำหนดและดำเนินการเป็นสำคัญประหนึ่งว่าโนราใหญ่นั้นถือชุดความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรมนี้อยู่ทั้งหมดทั้งสิ้น ฉะนั้นบุคคลอื่นๆจึงยินยอมพร้อมใจที่จะรับฟัง ให้เกียรติแก่โนราใหญ่และยกย่องให้เป็นองค์ประธานที่มีสิทธิและอำนาจอย่างสมบูรณ์ ซึ่งประเด็นนี้สอดคล้องกับนิยามของคำว่าอำนาจในทรรศนะของ Foucault คือ อำนาจไม่ใช่แรงที่ใช้บังคับ แต่ทว่าเป็นกลวิธีเกี่ยวกับการทำหน้าที่ในแบบต่างๆ (Power is a strategy attributable of functions, disposition, manueur tactic technic) (กาญจนา แก้วเทพ 2549) เพราะตัวโนราใหญ่เองไม่ได้ใช้อิทธิพลหรืออากัปกิริยาในทางใดๆ ข่มขู่บุคคล แต่บุคคลอื่นต่างหากที่ยินยอมมอบให้ ทั้งนี้บุคคลเหล่านั้นได้เล็งเห็นความสำคัญของตัวโนราใหญ่ และสอดคล้องกับอำนาจในทรรศนะของ Parson ที่ได้เน้นไปที่อำนาจของผู้นำที่เขาเชื่อว่าเกิดบนพื้นฐานการยินยอมของผู้ตาม โดยเขาได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องของอำนาจต่อไปว่า เป็นศักยภาพโดยรวมที่จะรับประกันการแสดงออกตามพันธะหน้าที่ที่แต่ละหน่วยย่อยในการปฏิบัติการร่วมมีต่อกัน การแสดงออกตามพันธะหน้าที่เหล่านี้ได้รับการรับรองบนพื้นฐานที่ว่าเป็นไปเพื่อเป้าหมายร่วมกัน (รัตนา โตสกุล 2548) ฉะนั้น ผู้ที่มีอำนาจจึงเป็นทั้งผู้เก็บกด ปิดบัง และในขณะเดียวกันก็เป็นทั้งผู้สร้าง (Create) “ความจริง” เพราะสิ่งที่ผู้มีอำนาจพูดจึงเป็นความจริงเสมอ (กาญจนา แก้วเทพ 2549) เช่นเดียวกันกับในพิธีโนราโรงครูที่ถูกดำเนินด้วยตัวโนราใหญ่ผู้ซึ่งกุมอำนาจชุดความรู้ศาสตร์แห่งโนราไว้ในมือ การแสดงออกของโนราใหญ่จึงถือเป็นสิทธิ์ขาด ที่ไม่สามารถโต้แย้งได้ ผู้ร่วมประกอบพิธีโนราโรงครูจึงยินยอมรับฟังคำแนะนำบอกกล่าวจากโนราใหญ่ แต่ในทางปฏิบัติการยึดถือสิ่งเหล่านี้ก็ไม่ได้ตึงเครียดนัก โนราใหญ่ยังคงมีการรับฟังความเห็นจากสมาชิกคนอื่นๆ ด้วย สภาพความเป็นอยู่ภายในคณะโนรานั้นเป็นไปในลักษณะของความเกื้อกูลกันมากกว่าการกดขี่

มีข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับการเรียกโนราใหญ่ ในฐานะหัวหน้าคณะโนราว่า “นายโรงโนรา” นัยนี้พบว่าเป็นการสื่อความถึงความเป็นชายด้วยคำว่า “นาย” นำหน้า ในประเด็นนี้มีความสอดคล้องกับรูปโฉมของโนราใหญ่ในปัจจุบัน ซึ่งพบว่าส่วนใหญ่แล้วจะเป็นผู้ชาย สำหรับภาพลักษณ์ของโนราใหญ่ในอดีตนั้นจากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ ได้กล่าวว่า

> “...ในสมัยก่อนนั้นโนราใหญ่นั้นส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชายทั้งหมด หายากที่จะมีโนราใหญ่เป็นผู้หญิง...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ สอดคล้องกับพิทยา บุษรารัตน์ (2546) ซึ่งได้สัมภาษณ์ โนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง ความว่า

> "...ในอดีตนั้นตัวแสดงทุกตัวจะเป็นผู้ชายล้วน และไม่มีการตั้งคณะใดคณะหนึ่งขึ้นมา เป็นการแสดงโนราพิธีกรรมเท่านั้นคือแสดงเพื่อแก้บนหรือที่เรียกว่าโนราโรงครู..."

จากภาพที่โนราศรีจันทร์และโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่งเล่านั้น แสดงให้เห็นได้ชัดว่าผู้ชายนั้นได้ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะโนราหรือเป็นองค์ประกอบของโนรามาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะสังคมในสมัยก่อนนั้นเปิดโอกาสทางสังคมให้ผู้ชายมากกว่าผู้หญิง อีกทั้งภาพบรรยากาศของการรำโนราในสมัยก่อนนั้นจะมีการเดินโรง ซึ่งเป็นการเดินเร่ไปตามถิ่นฐานต่างๆ ของคณะโนรา ในบางครั้งอาจมีการเดินทางไกลกันเป็นแรมเดือน จากคำบอกเล่าของ เทือน หนูเรือง กล่าวว่า

> "...การเดินโรงของโนรานั้นมีกันอยู่ประมาณ 10 คน คือ โนราใหญ่ นางรำ ลูกคู่ คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสี หมอโนรา ซึ่งพวกนี้ล้วนแต่เป็นผู้ชายทั้งสิ้น การสวมบทบาทผู้หญิงในการแสดงแต่ละครั้งก็ใช้ผู้ชายแสดงแทน เมื่อประมาณ 70 ปี ที่แล้วที่ตนเองเริ่มเที่ยวเร่เดินโรงไปแสดงโนราตามที่ต่างๆ นั้น ก็มีแต่ผู้ชาย ผู้หญิงยังไม่นิยมรำโนราเท่าไหร่ ผู้หญิงเพิ่งมามีในภายหลัง การเดินโรงโนราในสมัยนั้นก็เป็นเพียงการรำโชว์..." (เทือน หนูเรือง, สัมภาษณ์วันที่ 13 พฤศจิกายน 2555)

จากคำบอกเล่าของเทือน หนูเรือง ได้ตอกย้ำถึงการยึดครองพื้นที่ของโนราของผู้ชายตั้งแต่สมัยอดีต และเพิ่งมีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้เข้ามามีบทบาทเมื่อไม่นานมานี้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัย เรื่องโนราผู้หญิง ของ อรวรรณ สันโลหะ (2542) กล่าวไว้ว่าโนราผู้หญิงเป็นกลุ่มนักแสดงที่เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อประมาณ 70 ปีที่ผ่านมา จากรูปแบบการนำเสนอตนเองของโนราในสมัยก่อนด้วยการเดินโรงเร่แสดงโนราไปตามที่ต่างๆ ได้กลายเป็นปราการสำคัญในการตีกรอบจำกัดให้เฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่สามารถก้าวเข้ามาเป็นสมาชิกของคณะโนรา จึงทำให้ภาพโนราสมัยก่อนมีเพียงโนราผู้ชายที่สวมบทบาทเป็นทั้งตัวพระและตัวนาง เปี่ยม เวสสุวรรณ์ เล่าว่า

> "...สามีของตนเองนั้นเคยเป็นนายพรานประจำคณะโนรามาก่อน ในตอนนั้นลูกสาวของตนก็อยากที่จะฝึกหัดรำโนรา เป็นนางรำประจำคณะด้วย แต่สามีนั้นห้ามปรามไว้ โดยบอกว่า โนรานั้นไม่ใช่เรื่องของผู้หญิง..." (เปี่ยม เวสสุวรรณ์, สัมภาษณ์ 25 ตุลาคม 2555)

จากคำบอกเล่าของ เปี่ยม เวสสุวรรณ์ ได้กล่าวถึงค่านิยมของสังคมในเวลานั้นว่า โนรานั้นกลายเป็นเรื่องที่ผู้หญิงเข้าถึงได้ยาก ส่วนหนึ่งอาจเพราะโนราในสมัยก่อนนั้นต้องเดินโรงเร่แสดงไปตามท้องที่ต่างๆ การคมนาคมก็ใช้การเดินเท้าเป็นหลัก สภาพบ้านเมืองในยุคนั้นก็มีถนนหนทางที่ไม่สู้ดีนัก สองข้างทางยังมีโจรผู้ร้ายและสัตว์ร้ายชุกชุม หากมีผู้หญิงร่วมในคณะอาจสร้างความลำบากใจให้กับคณะโนราได้ หรืออย่างน้อยก็เป็นการเกรงกลัวว่าผู้หญิงจะได้รับอันตรายจากการเดินโรงเร่แสดงโนราได้ ลักษณะการแสดงโนราในสมัยก่อนนอกจากจะเป็นการใช้ความสามารถในการร่ายรำ ขับร้องบทกลอนแล้ว โนราจะต้องมีความรู้ความสามารถในด้านเวทย์มนตร์คาถาเป็นอย่างดี เพราะจะต้องใช้ป้องกันการกระทำคุณไสยศาสตร์จากบุคคลอื่นหรือจากคู่แข่งก็เป็นได้ ซึ่งความเชื่อนี้ได้สรรสร้างให้เกิดการร่ายรำโนราประเภทหนึ่งที่เรียกว่าการ “โนราเฒี่ยนรูป” หรือ “โนราเฒี่ยนพราย” ซึ่งเป็นการรำของโนราใหญ่ กอปรกับเวทย์มนตร์ของหมอโนรา โดยหมอโนราจะถือหม้อใส่น้ำมนตร์เดินนำหน้าโนราใหญ่คอยประพรมน้ำมนตร์เพื่อประพรมขับไล่สิ่งชั่วร้าย และมีคนแสดงเป็นนายพรานถือเทริดเดินตามหลังโนราใหญ่ การรำในลักษณะนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อข่มขวัญ ตลอดจนทำร้ายคู่แข่ง เมื่อเสร็จจากพิธีเฒี่ยนรูปหรือเฒี่ยนพรายแล้ว โนราใหญ่ก็จะต้องรำ “ถีบลูกนาว (มะนาว)” หรือ “รำเหยียบลูกนาว” ก็เรียก การรำในลักษณะนี้ยังมีสาระสำคัญอีกหลายประการ แต่จะเสนอไว้ให้พอสังเขปเพื่อแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงนั้นได้ถูกกรอบความเชื่อและพิธีกรรมเหล่านี้จำกัดสิทธิไว้ตั้งแต่สมัยอดีต หากไม่ใช่โนราใหญ่ก็ไม่สามารถประกอบพิธีนี้ได้ ซึ่งเมื่อพิจารณาตามคติของการจะเป็นโนราใหญ่นั้นพบว่าผู้หญิงนั้นก็ไม่สามารถก้าวมาเป็นโนราใหญ่ได้เลย

บุคคลจะเป็นโนราใหญ่ ซึ่งต่อไปจะสามารถออกไปตั้งคณะโนราและเป็นนายโรงโนราได้นั้นจะต้องผ่านพิธีกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งตามศาสตร์ของโนรา นั่นก็คือ “ผูกผ้าใหญ่แต่งพอก” หรือ “ผูกผ้าใหญ่แทงพอก” หรือบางครั้งก็เรียกว่า “การแต่งพอก” หรือ “แทงพอก” เฉยๆ ก็เรียก ซึ่งเป็นพิธีกรรมยกระดับสถานภาพของโนราผู้ชายที่เป็นนางรำขึ้นมาเป็นโนราใหญ่ ซึ่งสามารถที่จะก้าวเข้ามาประกอบพิธีกรรมทุกประเภทของโนราได้ โดยชอบธรรมตามขนบของศาสตร์แห่งโนรา หมายความว่าบุคคลนั้นจะสามารถทำหน้าที่เป็นนายโรงโนราได้นั่นเอง ผู้ที่จะรับการทำพิธีนี้ได้จะต้องเป็นเพศชายที่อายุมากกว่า 20 ปีบริบูรณ์ มีความเจนจัดในเรื่องความรู้แห่งศาสตร์โนราทุกด้านไม่ว่าจะเป็นการรำ การขับกลอน การประกอบพิธีกรรมต่างๆ และความรู้ในเวทย์มนตร์คาถาบางบทที่สำคัญๆ และจะต้องได้รับการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาแล้วเท่านั้น อนึ่งในบางพื้นที่อย่างเช่นจังหวัดสงขลานั้นจะต้องทำพิธีตัดจุกและผูกผ้าใหญ่ก่อน แล้วจึงไปอุปสมบทเป็นพระสงฆ์ในภายหลัง พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่า พิธีครอบเทริด หรือผูกผ้าใหญ่นั้นจะทำหลังจากพิธีตัดจุกแล้ว หากยังไม่มีการตัดจุก ก็จะต้องจะต้องตัดจุกก่อนเพื่อแสดงว่าเป็นผู้ใหญ่แล้ว และจะต้องอายุครบ 22 ปี และยังไม่แต่งงาน หากแต่งงานแล้วจะต้องทำใบหย่าร้างโดยสมมติกันเสียก่อนเพื่อไม่ให้ปาราชิกตามความเชื่อในอดีต เมื่อครอบเทริดแล้วจะต้องไปรำ 3 วัด 3 บ้าน แล้วจึงมาเข้าพิธีอุปสมบทจึงจะถือว่าเป็นโนราโดยสมบูรณ์

อิทธิพลทางศาสนาพุทธถูกนำมาเกี่ยวพันกับการแต่งตั้งบุคคลให้สามารถเป็นโนราใหญ่ เนื่องจากบุคคลที่เคยอุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาแล้ว สังคมจะยอมรับว่าเป็นคนที่ได้รับการอบรมสั่งสอนที่สมบูรณ์แบบ มีความความรู้ทั้งในทางโลกและทางธรรม สังคมจะแสดงสัญลักษณ์ทางสังคมผ่านการเรียกชื่อ ดังจะเห็นโดยทั่วไปในสังคมภาคใต้ที่มีการเรียกคำนามแทนผู้ชายที่เคยอุปสมบทเป็น

พระภิกษุว่า “หลวง” หรือบางท้องที่จะเรียกว่า “ต้น” แทนคำนำหน้านามที่เรียกกันโดยทั่วๆ ไป เช่น พี่หลวงชัย น้องหลวงพล ต้นจุก ต้นโชค เป็นต้น

จากการศึกษาเรื่องทัศนะการดำเนินชีวิตของ นายโรงโนราตามวิถีชาวพุทธในจังหวัดสงขลา จังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดพัทลุง ระหว่างปี พ.ศ. 2550-2555 ของ อุทัย เอกสะพัง (2552) พบว่า วัฒนธรรมของชาวไทยพุทธด้านคติธรรม ได้รับอิทธิพลมาจากคำสอนในศาสนาพุทธ ชาวบ้านในสมัยก่อนนิยมส่งบุตรหลานเข้าไปเป็นเด็กวัด เรียนทางคดีธรรมก่อนที่จะออกไปแสวงหาความรู้ทางคดีโลก โดยมองภาพรวมแล้วพบว่า ครอบครัวที่มีลูกชายจะนำตัวลูกชายไปเรียนหนังสือที่วัดตั้งแต่เด็กๆ จนเติบใหญ่ เด็กเหล่านี้จะได้รับการอบรมบ่มธรรมมะตั้งแต่เยาว์วัย ทำให้เติบโตมามีศีลธรรมประจำจิตใจ ทั้งนี้เพราะรากฐานของวัฒนธรรมไทยคือคำสอนในศาสนาพุทธ

การได้อุปสมบทเป็นพระสงฆ์จึงเป็นการรับเอาพระไตรสรณะคมน์อันได้แก่ พระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์มาเป็นที่พึ่ง นัยความหมายของการรับเอาพระพุทธมาเป็นที่พึ่งนั้นสันนิษฐานว่าบุคคลที่จะเป็นโนราใหญ่ได้นั้นจะต้องเป็นคนที่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งในภาคใต้นั้นได้รับอิทธิพลทางความคิดจากศาสนาพุทธ มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13-18 จึงมีความเป็นไปได้ว่าในระบบความคิด ความเชื่อและการแสดงของคนในภาคใต้ถูกหล่อหลอมด้วยระบบคำสอนของศาสนาพุทธเป็นสำคัญ การรับเอาพระธรรมมาเป็นที่พึ่งนั้นเป็นดั่งหลักประกันให้บุคคลว่าเป็นผู้ปฏิบัติดี ผู้รู้ศีลธรรม มีแนวทางปฏิบัติตามศีลธรรมต่างๆ อันเป็นแนวทางของปราชญ์ และการมีพระสงฆ์เป็นที่พึ่งนั้นหมายถึงการเป็นศิษย์มีครูมีพระอุปัชฌาย์ ที่นอกจากจะมีครูที่สอนวิชาการ สอนหนังสือและสอนศาสตร์แห่งโนราแล้ว โนราใหญ่จะต้องมีครูที่สอนธรรมะให้ด้วย

กล่าวโดยสรุป คือ บุคคลที่สามารถจะเป็นโนราใหญ่ได้นั้นจะต้องมีความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมอย่างสมบูรณ์ จะเห็นได้ว่าระเบียบแบบแผนของศาสตร์แห่งโนราได้ผนวกเอาหลักเกณฑ์ทางศาสนาพุทธมารับใช้ชุดความรู้ในการเป็นโนราใหญ่ โดยตอกย้ำให้เห็นเด่นชัดว่าผู้หญิงนั้นไม่สามารถก้าวเข้ามาเป็นโนราใหญ่ได้ เพียงเพราะไม่ผ่านคุณสมบัติบางประการเช่นเรื่อง “เพศ” ปรานี วงษ์เทศ (2544, 344) กล่าวว่า เพราะความเชื่อที่ติดมากับศาสนาพุทธนั้น คือ การยกย่องผู้ชายและได้มีผลต่อชนชั้นสูง ก่อให้เกิดธรรมเนียมปฏิบัติประเพณีต่างๆ ทางศาสนาที่กีดกันผู้หญิงที่มีความสามารถในการประกอบพิธีกรรม ความเชื่อในท้องถิ่นออกไปให้มีบทบาทจำกัดอยู่แต่ในทางโลก ส่วนหนึ่งของความเชื่อนี้ คือ เพราะผู้หญิงนั้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากความชั่ว หรือการสร้างบุญไม่พอ

พิธีการแต่งตั้งบุคคลที่จะเป็นโนราใหญ่ นอกจากได้รับการผูกผ้าใหญ่ให้แล้ว ก็จะต้องประกอบพิธีกรรมร่วมกับครูโนราอีกอย่างคือ “การแทงเข้” ซึ่งเป็นบทการแสดงบทหนึ่งของโนราที่เลือกเอาเนื้อเรื่องของนิทานพื้นบ้านเรื่อง “ไกรทอง” ตอนออกปราบชาละวัน จระเข้ร้ายแห่งลุ่มน้ำเมืองพิจิตรมาแต่งเป็นบทกลอนโนรา การแทงเข้นี้เป็นพิธีที่สำคัญอีกพิธีหนึ่งของพิธีโนราโรงครูใหญ่ บุคคลที่จะเป็นโนราใหญ่ได้นั้นจะต้องได้รับการ “ครอบมือ” ให้แทงเข้เสียก่อน นัยว่าได้รับการมอบสิทธิอำนาจในการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญนี้จากครูโนราได้ ประเด็นหนึ่งที่สามารถพิจารณาได้จากการครอบมือแทงเข้นี้ก็คือตัวละครที่โนราใหญ่จะสวมบทบาทซึ่งก็คือ “นายไกรทอง” ซึ่งเป็นตัวละครหลักของนิทานพื้นบ้านเรื่องไกรทองที่โนรานำมาใช้แสดงร่วมกับการประกอบพิธีแทงเข้ จะเห็นได้ว่าแม้แต่บทบาทสมมติที่ถูกนำมาประกอบพิธีกรรมที่สำคัญๆนี้ยังมีการสงวนสิทธิ อำนาจไว้ให้เฉพาะผู้ชายเท่านั้น “มายาคติ” ของการเป็นตัวโนราใหญ่จึงเป็นร่องรอยของการกระทำของสังคมและวัฒนธรรมโนราที่ให้ความสำคัญ

กับผู้ชายและความเป็นชายอย่างเด่นชัด แต่อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาไม่กี่สิบปีที่ผ่านมานั้นผู้หญิงก็เริ่มเข้ามามีบทบาทในวงการโนรามากขึ้น วราภรณ์ นุ่นแก้ว (2549) กล่าวว่า ในยุคของโนราเติม เมืองตรังมีการริเริ่มให้โนราผู้หญิงมีบทบาทสำคัญมากขึ้นในการแสดงโนรา โดยการแสดงนิยายของโนรานั้นจะจัดให้โนราผู้ชายแสดงเป็นพระเอก ส่วนโนราผู้หญิงก็แสดงเป็นนางเอก ซึ่งเป็นการสวมบทบาทที่ตรงตามเพศ

สำหรับในยุคปัจจุบันที่มีโนราผู้หญิงได้รับการยอมรับมากขึ้น มีการฝึกสอนให้ผู้หญิงรำโนราอย่างจริงจัง พบว่ามีคณะโนราที่มีผู้หญิงเป็นหัวหน้ามากมาย ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง ก็เป็นอีกคณะโนราหนึ่งที่มีสมาชิกนางรำผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย โดยมีผู้หญิงเป็นนางรำประมาณ 20 คน ในขณะที่ผู้ชายเป็นนางรำเพียง 3 คนเท่านั้น อาจเป็นเพราะค่านิยมของผู้คนในสังคมโนราในยุคปัจจุบัน ผนวกกับความรู้สึกชอบในการรำโนราและเครื่องแต่งกายโนราของผู้หญิง หรืออาจเป็นเพราะความประสงค์ของครูหมอตายายโนราก็ตาม แต่ภาพของพิธีโนราโรงครู หรือแม้แต่การรำโนราโชว์ความสามารถบนเวทีคอนเสร็ต ในงานพิธีการทั้งของรัฐและเอกชนโดยทั่วไปนั้นสามารถพบเห็นนางรำผู้หญิงได้โดยทั่วไป โนราล่อง ได้แสดงทรรศนะคติเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

> “...การทำพิธีโนราโรงครูนั้น ทำคนเดียวไม่ได้ จะต้องมีนางรำมาช่วยทำบท ขับกลอน และรำโชว์ให้คนและครูหมอตายายได้ดูด้วย โดยเฉาะโนราผู้หญิงนั้น ถือว่าเป็นความสวยงามของโนรา โนราจะดูจืดไปถ้าไม่มีโนราหญิงมารำเลย...”
> (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

จากคำกล่าวของโนราล่อง ได้เผยให้เห็นถึงทรรศนะที่ดีที่มีต่อโนราหญิงว่า ยังมีความสำคัญอยู่ในระดับหนึ่งที่คณะโนราต้องมี เพราะความอ่อนช้อยสวยงามในการรำของผู้หญิงนั้นสามารถดึงดูดความสนใจจากคนดูได้เป็นอย่างดี โนราผู้หญิงบางคนมีความสามารถในบทกลอน สามารถขับกลอนได้ไพเราะชวนฟัง ร่ายรำได้สวยงาม แต่อย่างไรโนราผู้หญิงที่มากความสามารถเหล่านี้ก็รับการแสดงโนราเฉพาะการรำโชว์เท่านั้น สำหรับพิธีโนราโรงครูซึ่งเป็นพิธีกรรมที่สะท้อนตัวตนและคติความเชื่อของคนในภาคใต้และเป็นพื้นที่ของจิตวิญญาณที่มีความสำคัญนั้น ผู้หญิงก็ยังคงไม่ได้รับการยอมรับให้มาสวมบทบาทการเป็นโนราใหญ่ จากสภาพการณ์ทั่วไปในวงสังคมของโนรานั้นได้มีการปิดกั้นผู้หญิงไม่ให้ก้าวเข้ามาถึงการสวมบทบาทและรับหน้าที่เป็นนายโรงโนรา เพื่อประกอบพิธีโนราโรงครู อันเป็นพิธีที่แฝงด้วยความเชื่อที่สำคัญของโนราได้ มายาคติของการเป็นโนราใหญ่ยังคงมีพลังในการกดทับผู้หญิงไม่ให้ขึ้นมาเท่าเทียมกับผู้ชายได้ แม้ในระยะหลังจะมีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงก้าวเข้ามาเกี่ยวข้องในพิธีกรรมบ้างแล้วก็ตาม

ทักคน ทักโรง สู่พิธีไหว้ภูมิโรงโนรา

พิธีกรรมแรกของพิธีโนราโรงครูเมื่อคณะโนรามาถึงบ้านของเจ้าภาพ และเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญ ไม่สามารถละเลยได้โดยเฉพาะในพิธีโนราโรงครูใหญ่ก็คือการ “ทักโรง” ธรรมเนียมปฏิบัตินี้จะเป็นที่ทราบกันดีในวงสังคมโนราว่า เมื่อคณะโนรามาถึงบ้าน เจ้าภาพจะต้องนำ “เชี่ยนครู”

ซึ่งเป็นพานใส่เทียน 1 เล่ม ธูป 9 ก้าน หมากพลู 9 คำ ข้าวตอก 9 ดอก ดอกไม้ 9 ดอก เงินค่าราชอีกจำนวนหนึ่ง อนึ่ง สำหรับจำนวนองค์ประกอบต่างๆ ในการจัดเชี่ยนครูนี้อาจมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละพื้นที่ได้ เช่น ในบางพื้นที่อาจมีการใช้เทียน 12 เล่ม ใส่เล็บใส่ไหมรฺ (กำไล) ลงไปในเชี่ยนครูด้วยก็มี เป็นต้น สำหรับ “เชี่ยนครู” มีความหมายถึงการแสดงความเคารพของเจ้าภาพที่มีต่อคณะโนรา ครูหมอตายายโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ ที่เชื่อกันว่าติดตามมากับคณะโนรา เหตุผลที่มีการนำเชี่ยนครูมาเป็นสื่อกลางแทนการแสดงความเคารพ เพราะสังคมภาคใต้สมัยก่อนนั้นนิยมกินหมากเช่นเดียวกับพื้นที่อื่นๆของประเทศไทย การต้อนรับขับสู่แขกเหรื่อในสมัยก่อนจึงมักใช้หมากเป็นสื่อกลางในการแสดงการต้อนรับ ค่านิยมนี้ยังได้ถูกปลูกฝังไปถึงระบบความเชื่อเรื่องการแสดงความเคารพและเทิดทูนบูชาครูด้วยการใช้หมากพลู เป็นสื่อแทนความรู้สึกเหล่านั้น อีกทั้งหมากพลูในยุคนั้นถือว่าเป็นของดี ผู้คนนิยมกินกันอย่างกว้างขวาง เธียรชัย อิศรเดช (2542) กล่าวว่า ธรรมเนียมของผู้ชายและผู้หญิงชาวบ้านนั้นมักจะนิยมสูบยาและกินหมากพลู เชี่ยนหมากจึงเป็นสิ่งของที่ไว้ตอนรับแขกและเอาไว้เคี้ยวเล่น ในพิธีกรรมของภาคใต้จึงสามารถพบเห็นเชี่ยนหมากได้ทั่วไปในสมัยก่อน และยังสามารถพบเห็นการใช้หมากพลูมาตกแต่งแต่งเชี่ยนครูที่ประกอบไปด้วย หมาก พลู ดอกไม้ ธูป เทียน ข้าวตอก และเงิน ใช้เป็นองค์ประกอบของพิธีกรรมได้ทั่วไป เช่น ในการทำคลอดโดยหมอตำแยในสมัยโบราณก็ต้องมีการจัดแต่งเชี่ยนครูขึ้นมาเพื่อบูชา “ครูหมอตายายตำแย” เสียก่อน การแต่งงานก็ต้องมีการจัดขันหมาก ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแต่งงาน หรือแม้แต่การตายก็มีการเย็บ “หมากซอง” [48] ให้แก่ผู้ที่กำลังจะตายได้ถือไปสู่ปรโลกด้วย นัยว่าเป็นเครื่องนำทาง เมื่อไปสู่สวรรค์แล้วจะได้นำไปสักการะพระบรมธาตุของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ส่วนที่อยู่บนสวรรค์ด้วย สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2544) กล่าวว่า วัฒนธรรมการกินหมากของภาคใต้นั้นมีความหมายเกินคำว่ารูปแบบที่ปรากฏเป็นวัฒนธรรมเชิงเดี่ยว เพราะหมากถูกนำไปใช้ในวัฒนธรรมเชิงซ้อนที่ผูกไว้กับ “ความหมาย” มีการนำไปใช้ในวัฒนธรรมประเพณีหรือธรรมเนียมต่างๆ ล้วนมีความหมายในเชิงการก่อสัญญาทั้งสิ้น ขันหมากจึงเป็นตัวแทนของ “นิติกรรมชาวบ้าน”การผิดสัญญาหรือที่เรียกกันว่า “เบี้ยวขันหมาก” ถือเป็นความผิดและทำให้เกิดความเสียหายร้ายแรง ที่ฝ่ายผิดจะต้องถูกศาลประชาคมลงโทษ เสื่อมเสียความนับถือ

เมื่อโนราใหญ่รับเชี่ยนครูจากเจ้าภาพ และมีการกล่าวทักทายปราศรัยหารือเรื่องการประกอบพิธีโนราโรงครูพอสังเขปแล้ว ขั้นตอนต่อไปโนราใหญ่จะทำพิธี “ทักโรง” ความหมายของการทักโรงคือ การภาวนาเวทย์มนตร์คาถาเพื่อขอที่ขอทางจากเจ้าที่เจ้าทางตลอดจนพระภูมิอารักษ์ที่เชื่อกันว่าสถิตอยู่ ณ บ้านของเจ้าภาพ โนราล่อง กล่าวว่า

[48] หมากซอง เป็นเครื่องนำทางของวิญญาณผู้ตาย เมื่อครั้งเดินทางไปปรโลก หรืออีกนัยเชื่อกันว่าวิญญาณผู้ตายจะได้ใช้หมากซองนี้บูชาพระมหาธาตุของพระพุทธเจ้าในปรโลก การเย็บหมากซองจะมีการตัดและเย็บใบตองขึ้นเป็นรูปกรวย ภายในบรรจุหมากพลูดอกไม้ธูปเทียนจำนวนหนึ่ง

> “...การทักโรงมันก็เหมือนกับการทักทายคนนี่แหละ เพราะหากเราไปไม่ลามาไม่ไหว้ เจ้าบ้านเจ้าเรือนเขาก็อาจถือโทษไม่พอใจได้ เช่นเดียวกันกับการจะเข้าโรงโนรา ธรรมเนียมโนราก็ต้องบอกกล่าวต่อนางธรณี พระภูมิเจ้าที่ให้ทราบเสียก่อน เขาจะได้ไม่กลั่นแกล้งให้การทำพิธีโนราโรงครูนี้เกิดอุปสรรคได้...” (ล่อง เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน 2555)

นัยความหมายจากคำบอกเล่าของโนราล่องนั้น แสดงให้เห็นถึงความหมายตามความเชื่อของพิธีการทักโรงว่า เป็นการบอกกล่าวแก่นางธรณี พระภูมิ เจ้าที่เจ้าทางที่เชื่อกันว่าอาศัยอยู่ ณ บริเวณนั้น โสภา ชายเกตุ (2542) กล่าวว่า การทักโรงนั้นเป็นการทักทายพระภูมิเจ้าที่ที่เชื่อว่าสิงสถิตอยู่ในโรงโนรา อีกทั้งเป็นการขอพรให้การแสดงนั้นผ่านไปได้ด้วยดีไม่มีอุปสรรคใดๆ มาขัดขวาง เมื่อทักโรงเสร็จก็จะมีการประพรมน้ำมนต์เพื่อขับไล่สิ่งไม่ดีต่างๆ ที่เชื่อว่าอาจติดตามคณะโนราขณะเดินทางหรืออาจสิงสถิตอยู่ในไม้ที่ตัดมาประกอบเป็นโรงพิธี กุศโลบายหนึ่งของการทักโรงคือ การสำรวจความถูกต้องของการสร้างโรงพิธีโดยตัวโนราใหญ่เอง เพราะการทักโรงจะนั่งหน้าโรงโนรา และหันหน้าเข้าหาโรงพิธี ทำให้ลานสายตาของโนราใหญ่ขณะทำพิธีสามารถมองดูเพื่อตรวจสอบการสร้างโรงพิธี ว่าถูกต้องตามธรรมเนียมหรือไม่ หากไม่ถูกต้องก็จะต้องมีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงในขณะนั้นเลย เพราะเรื่องการสร้างโรงพิธีผิดรูปแบบนี้ จะถูกนำไปอธิบายร่วมกับความสำเร็จหรือความล้มเหลวในการประกอบพิธีโนราโรงครูในมิติความเชื่อด้วย

จากพิธีการทักโรงโนราได้ถูกเชื่อมโยงไปสู่การ “ไหว้ภูมิโรงโนรา” ด้วย การไหว้ภูมิโรงโนราจะเริ่มเมื่อมีการจัดวางข้าวของเครื่องใช้ ตลอดจนวางเครื่องบวงสรวงครูหมอตายายโนราบนศาลเสร็จเรียบร้อยแล้ว โดยความหมายของการไหว้ภูมิโรงโนราก็คือ การแสดงความเคารพแก่นางธรณี พระภูมิเจ้าที่ต่างๆที่อยู่อาศัยในสถานที่ตั้งโรงโนรา ซึ่งมีความเช่นเดียวกับการทักโรง เพียงแต่การทักโรงนั้นเป็นการกล่าวทักทายต่อนางธรณี พระภูมิ เจ้าที่เจ้าทางด้วยเวทย์มนตร์คาถา แต่การไหว้ภูมิโรงโนรา คือ การจัดอาหารคาวหวานมาบูชาเป็นเครื่องบัตรพลีแก่ นางธรณี พระภูมิ เจ้าที่เจ้าทาง จุเรียม ฉลาด ซึ่งเป็นหมอไสยศาสตร์และเคยประกอบพิธีไหว้ภูมิโรงโนราได้กล่าวว่า

> “... เสาภูมิโรงโนรานั้นเป็นสถานที่สิงสถิตของพระภูมิเจ้าที่และป้องกันสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามากล้ำกรายและรบกวนพิธีได้ อีกทั้งธรรมเนียมปฏิบัติต่างๆนั้นจะต้องมีการขอที่ทาง เพื่อประกอบพิธีก่อนเริ่มพิธีโนราโรงครูเสมอ หากไม่เช่นนั้นเชื่อกันว่าพระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นจะโกรธและจะสร้างความไม่เป็นมงคลแก่พิธีนั้นได้ เช่น อาจทำให้ผู้ประกอบพิธีเจ็บไข้ได้ป่วย ทำให้พิธีนั้นๆ ไม่ประสบความสำเร็จได้ เป็นต้น การไหว้ภูมิโรงโนรานี้เป็นการแสดงความนอบน้อมต่อพระภูมิเจ้าที่ต่างๆ ให้ช่วยเมตตาคุ้มกันรักษาสมาชิกในคณะโนราตลอดจนพิธีกรรมต่างๆ ให้เป็นไปอย่างราบรื่นนั้นเอง รายนามของพระภูมิเจ้าที่นั้นโดยส่วนใหญ่แล้วโนราจะเอ่ยนามดังต่อไปนี้ คือ “นางหงส์ กรุงพาลี นางธรณี เมขลา พระภูมิ

ชั้นนอก พระภูมิชั้นใน พระภูมิบันได พระภูมิชายคา เจ้าห้วยเจ้าหนอง เจ้าคลองเจ้าท่า เจ้าที่เจ้าทาง และเจ้าป่า” หรือพระภูมิอื่นๆ ส่วนในตำราไหว้ภูมิ (บูชาพระภูมิเจ้าที่) นั้นได้กล่าวถึงรายชื่อของพระภูมิทั้ง 9 พระองค์ซึ่งเป็นโอรสของท้าวกรุงพาลีผู้รักษาที่ทางในแผ่นดินกับแม่นางสันธาทุกข์ ได้แก่ องค์ที่ 1 พระชัยมงคล รักษาสถานบ้านเรือนที่อยู่อาศัย องค์ที่ 2 พระนาคราช รักษาป้อมค่ายหอรบและบันได องค์ที่ 3 พระเทเพน รักษาคอกช้างม้าวัวควายตลอดจนสัตว์ต่างๆ องค์ที่ 4 พระชัยศรพย์ รักษายุ้งฉางที่เก็บเสบียงอาหาร องค์ที่ 5 พระคนธรรพ์ รักษาโรงพิธีต่างๆ เรือนหอรวมทั้งโรงพิธีโนราด้วย องค์ที่ 6 พระธรรมโหรา รักษาเรือกสวนไร่นา องค์ที่ 7 พระไวทัตย์ รักษาปูชนียสถานวัดวาอาราม พระปรางค์เจดีย์ องค์ที่ 8 พระธรรมิกราช รักษาพืชพรรณธัญญาหาร และองค์ที่ 9 พระธาตุธารา รักษาแม่น้ำห้วยหนองคลองบึงบ่อต่างๆ นอกจากพระภูมิที่เป็นโอรสของท้าวกรุงพาลีและแม่นางสันธาทุกข์แล้วก็ยังมีพระภูมิอีกกลุ่มหนึ่งอาทิ พระภูมิแม่ยายอก รักษาตีนครก เป็นต้น รวมทั้งสิ้นพระภูมิจะมี 16 องค์ ในการไหว้ภูมิหรือการบูชาพระภูมินั้นจะต้องทำ “บัตร”เพื่อใส่อาหารภายใน ซึ่งบัตรนี้ทำด้วยใบเตยน้ำ ขึ้นรูปให้เป็นลักษณะเรขาคณิต เช่น รูปสามเหลี่ยมคางหมู รูปวงกลม เป็นต้น บัตรที่ทำรูปร่างแตกต่างกันนั้น ก็เพื่อบูชาพระภูมิเจ้าที่ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ บัตรกลมจะใส่อาหารบูชานางธรณี บัตรสามเหลี่ยมคางหมูจะใส่อาหารบูชาพระยานาคเป็นต้น นอกจากนั้นยังมีบัตรกลมอีกจำนวนหนึ่งที่ใช้บูชาพระภูมิอื่นๆ....” (จุเรียม ฉลาด, สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาตำราไหว้ภูมิโรงโนราของ ข้น ชิตชลธาร ได้มีการกล่าวถึงบรรดาพระภูมิเจ้าที่ต่างๆ ไว้ตอนหนึ่งดังนี้

“...โปรดเกล้าไหว้ท้าวปฐวีไหว้นางธรณีทั่วแหล่งหล้า ไหว้พญานาคมรคาขอที่ตั้งฉัตรที่ตั้งนมัสโรงบิญจา ขอที่จะตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองไร่นา ขอจงท่านมาเทวามาได้เอ็นดู ขอที่จะนั่งขอที่จะตั้งเข้าครูท่านได้มาเอ็นดูคุ้มหน้าคุ้มหลัง ขอที่ข้านั่งขอที่ข้าจะตั้งเทียนชัยเสนียดจัญไรของจงวินาศวินายสายฯ...”

“...สิบนิ้วข้าไหว้ขอเชิญท่านท้าวทั่วทุกราศี พระอินทร์ พระพรหม พระยม ยักษ์ มาตุลี หัศนัยไศยศรี พระอิศวร นารายณ์ เสื้อเมือง เรืองศรีเพราเพริดเฉิดฉาย ทั้งพระเพชรสนูกัณฐ์ พระภูมิพระพายเทวาทั้งหลายอันอยู่ชั้นบน ข้าไหว้วิรุฬห์หควิรุฬห์ปักษ์สะสน กุเวรนุราชทศรถ เวสสุวรรณ์พระเจ้าฝากศาสนาแก่ท้าวเทวาให้เป็นเที่ยงธรรม์ ดูผิดดู

ชอบประกอบทุกอันเทวาทุกชั้นท่านมาช่วยบำรุง ทั้งนางธรณีมาเอาใจลงสหรพชัยสิทธิเมฯ...”

“...สิบนิ้วข้าไหว้ท้าวกรุงพาลีท้าวครอบครองที่ในป่าหิมพานต์ทรงเครื่องอาภรณ์บวรชัชวาลบันเทิงเรืองฉานรวดเร็วเกรียงไกร ท้าวทรงตะบองทองยกมือขึ้นป้องแลดูทั่วไป พวกชาวมนุษย์ทำการสิ่งใดไม่มีบัตรพลีท้าวกรุงพาลีเศร้าสร้อยน้อยใจหุนหันฟุนไฟคิดจักบีฑา ถ้าท่านผู้ใดบูชาเต็มใจชื่นชมหรรษาให้ศีลให้พรร้องหัวคาคาหายความโกรธาระรื่นชื่นใจ วันนี้มีการคิดถึงภูบาลผู้เรืองฤทธิไกรแต่งเครื่องบัตรพลีอันงามประไพมัสหม้างเต็มใจทุกพรรณนานา มีมากหลากกันขนมถั่วงา คั่วจี่ห่อหมกเนื้อหนังมังสาเชิญท่านเสด็จมารับเอาเครื่องกระยาบูชาสังเวยฯ...”

จากตำราไหว้ภูมิได้แบ่งเทวดา อารักษ์ พระภูมิเจ้าที่ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มแรกได้แก่ นางธรณีและพญานาคซึ่งเป็นเทพเทวดาในชั้นดิน การไหว้ภูมิจึงต้องกล่าวขอที่ของทางเพื่อใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรม กลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มเทวดาต่างๆ อาทิ พระอินทร์ พระพรหม พระอิศวร พระนารายณ์ พระจตุโลกบาลทั้ง 4 พระองค์ มีที่อยู่อาศัยคือบนวิมานชั้นฟ้า และกลุ่มที่ 3 คือ ท้าวกรุงพาลี มีอาณาเขตปกครองอยู่ในป่าหิมพานต์ คอยตรวจตราดูความสงบเรียบร้อยต่างๆ และตรวจดูความเป็นไปของพวกมนุษย์ด้วย หากมนุษย์กระทำงานพิธีใดไม่มีการกล่าวถึงและตั้งเครื่องบัตรพลีท้าวกรุงพาลีก็จะโกรธและให้โทษได้

เมื่อพิจารณาถึงบทบาทและความสำคัญของพระภูมิเจ้าที่เจ้าทางองค์ต่างๆ ตามความเชื่อเรื่องพระภูมิเจ้าที่พบว่า นางธรณีนั้นมีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากนางธรณีมีความเป็นบุคลาธิษฐาน อันเป็นตัวแทนผืนแผ่นดินทั้งหมดในโลกนี้ มีรูปลักษณ์ทางความเชื่อว่าเป็นเทพธิดาผู้ปกครองผืนแผ่นดินทั้งหมดในโลกตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ หรือความเชื่อในศาสนาพุทธก็เช่นเดียวที่ได้กล่าวถึงนางธรณีไว้ตอนที่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าก่อนจะตรัสรู้ได้มีพญามารและพลพรรคเข้ามาผจญ ในครั้งนั้นก็ได้ปรากฏนางเทพธิดาองค์หนึ่งเข้ามาช่วย นางเทพธิดาองค์นั้นชื่อว่านางธรณี เข้ามาช่วยด้วยการเป็นองค์พยานในการกระทำความดีของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าต่อพญามารและพลพรรค จากนั้นจึงได้แสดงหลักฐานด้วยการบีบน้ำจากมวยผม ซึ่งเป็นน้ำที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเคยหลั่งน้ำทักษิโณทกไว้ในการทำบุญเมื่อกาลก่อน ทำให้พญามารกับพลพรรคถึงกับอัปราชัยต่อหน้าพระพักตร์ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ส่วนบทบาทและหน้าที่ของนางธรณีในทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์คือได้เนรมิตร่างกายกลายเป็นผืนแผ่นดินให้สรรพสัตว์รวมทั้งมนุษย์ได้อยู่อาศัยและยังคอยตรวจตราดูแลความสงบสุขของโลกมนุษย์ ในขณะที่เทวดา พระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆนั้นมีหน้าที่เพียงเป็นผู้ควบคุมมนุษย์เท่านั้น ไม่ได้ใช้เรือนกายนอนแผ่เข้าเป็นที่ดินให้มนุษย์และสรรพสัตว์อาศัยอยู่กินอย่างนางธรณี ดังนั้นบุญคุณและความใกล้ชิดมนุษย์ของนางธรณีนั้นจึงมีมากกว่าเทวดา พระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆ บทกาศครูโนราได้ตอกย้ำถึงความสำคัญของนางธรณีไว้ตอนหนึ่งว่า

“...นั่งร้องกาศราธนาเท่านั้นแล้วลูกขอแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
ไหว้นางหงส์กรุงพาลีไหว้นางธรณีเมขลา
ไหว้บริถิวราชาภูมิมหาลาภมหาชัย
ไหว้นางโภชวัตดีธรณีเนื้อเย็นแม่เป็นใหญ่
คืนนี้เล่นเต้นรำบนเหนือแม่คืนนี้แหละขอขำความอำภัย
ลูกบ้วนน้ำลายคายชานหมากใส่แม่อย่าถือใจลูกเลยหนา
ออว่าตรงนี้มันโองโถงขอที่ตั้งโรงมโนราห์
ขอที่ตั้งเชี่ยนขอที่ตั้งฉัตรที่ตั้งนมัสโรงบิญจา...”

ในบทกลอนกาศครูของโนราได้กล่าวยกย่องเทิดทูนนางธรณีว่าเป็นใหญ่ โนราจึงต้องขอขมาในสิ่งที่อาจล่วงเกินโดยไม่ตั้งใจและขอที่ขอทางเพื่อใช้ประกอบพิธีโนราโรงครู ซึ่งตามความเชื่อก็คือส่วนหนึ่งของร่างกายของนางธรณีมาใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีโนราโรงครู

มายาคติของการทักโรงและการไหว้ภูมิโรงของโนรานั้น แม้จะมีการกล่าวถึงพระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆ ที่มีความเป็นชาย เช่น ท้าวกรุงพาลี โอรสของท้าวกรุงพาลีทั้ง 9 องค์ พญานาคพระบริถิวราชา พระภูมิมหาลาภ พระภูมิมหาชัย เป็นต้น ซึ่งทำหน้าที่ควบคุมและตรวจตราความเป็นไปของชาวมนุษย์ทั้งหลาย แต่อย่างไรก็ตามบทบาทเหล่านั้นต่างกระทำอยู่ภายใต้ตัวตนของนางธรณีทั้งสิ้น กล่าวอีกนัยคือแม้พระภูมิเจ้าที่ต่างๆ จะมีอิทธิฤทธิ์และความสำคัญ สามารถให้คุณหรือให้โทษแก่มนุษย์โดยทั่วไปได้เมื่อมีการล่วงเกินที่ทางต่างๆ หรือการไม่เคารพบูชาด้วยอากัปกิริยาใดๆ เช่น การตั้งโรงพิธีของโนรา หากไม่บอกกล่าวแก่พระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นก็อาจบังเกิดอุปสรรคอันตรายต่างๆ จากการทำโทษของพระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นขึ้นมาได้ แต่อย่างไรก็ตามสำหรับพื้นที่ในการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของพระภูมิเจ้าที่เหล่านั้นตามความเชื่อแล้วก็ยังต้องใช้แผ่นดิน ซึ่งก็คือ ร่างกายของนางธรณีเป็นสนามในการแสดงออกของอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ บทบาทในการควบคุม การรุกรานด้วยพละกำลัง การทำร้ายของพระภูมิเจ้าที่อื่นๆ นั้น พบว่าเป็นสัญญะของความเป็นชาย ในขณะที่คุณสมบัติในการเกื้อหนุน โอบอุ้มให้ที่พักพิงของนางธรณีแก่บรรดามนุษย์และสรรพสัตว์ทั้งหลายนั้นเป็นลักษณะของสัญญะความเป็นหญิง การที่พระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆ จะทำการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เพื่อให้คุณให้โทษแก่บรรดามนุษย์นั้นจึงต้องกระทำบนร่างกายของนางธรณีและตกอยู่ภายใต้สายตาการจ้องมองของนางตลอดเวลา ฉะนั้นหากจะกล่าวว่านางธรณีคือเจ้าของที่ดินที่ทางต่างๆ ในโลกมนุษย์ มีสิทธิ อำนาจและความชอบธรรมที่สุดในการจะอนุญาตหรือไม่อนุญาตให้สถานที่แก่มนุษย์ทั้งหลายในการประกอบกิจการใดๆ จึงดูจะถูกต้องเหมาะสมที่สุด ในขณะเดียวกันแม้พระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆ ไม่ให้อภัยต่อความผิดพลาดใดๆ ของมนุษย์ที่กระทำการล่วงเกินต่อสถานที่ซึ่งหมายถึงผืนแผ่นดิน หากแต่ถ้านางธรณีผู้มีเรือนร่างเป็นแผ่นดินนั้นยินยอม ก็ย่อมทำให้พระภูมิเจ้าที่อื่นๆ ไม่มีสิทธิในการให้โทษให้ภัยแก่มนุษย์ได้เลย

การประกอบสร้างชุดความรู้เรื่องเทวดา อารักษ์พระภูมิเจ้าที่ที่มีรายนามแตกต่างกันออกไป เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าเป็นการพยายามยึดครองพื้นที่ของความเป็นชายต่อความเป็นหญิง ชุดความรู้เรื่องนี้ได้พยายามนำรายนามของพระภูมิเจ้าที่ เช่น ท้าวกรุงพาลีและบรรดาโอรส ทั้ง 9 องค์ พระบริถิวราชา พระภูมิมหาลาภ พระภูมิมหาชัย ฯลฯ มาเสกสรรปั้นแต่งให้มีอิทธิฤทธิ์ปรากฏในตำราการไหว้ภูมิเป็นอเนกปริยาย แต่อย่างไรก็ตามชุดความรู้เรื่องการไหว้ภูมินี้ก็ยังคงตกอยู่ภายใต้เงื่อนไข

ของนางธรณีผู้มีเรือนร่างเป็นผืนแผ่นดินและเป็นเจ้าของที่ดินตัวจริงอย่างราบคาบ พิธีกรรมการทักโรงและการไหว้ภูมิโรงของโนรานั้น จึงกลายเป็นพิธีกรรมที่แสดงความเคารพต่อความเป็นหญิงเป็นสำคัญ

ปรานี วงษ์เทศ (2544, 355) กล่าวว่าพิธีกรรมที่แสดงให้เห็นร่องรอยของความเชื่อในการให้ความสำคัญต่อผู้หญิงในสังคมไทยนั้นส่วนมากเป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับการนับถือผี จะเห็นมีการปฏิบัติเชื่อถือกันในกลุ่มชนที่ยังขนบประเพณีที่รักษาลักษณะของเผ่าพันธุ์ดั้งเดิมของตนเองอยู่ เช่น พิธีเลี้ยงผีปู่ย่า พิธีเลี้ยงผีตระกูลทางภาคเหนือ พิธีโจลมะม้อดของทางอีสานใต้ พิธีฟ้อนผีมดผีเม็งของมอญ และพิธีไหว้ผีตายายของภาคใต้

ชุดความรู้เรื่องพระภูมิเจ้าที่ ซึ่งเป็นชุดความรู้ของความเป็นหญิง ที่มีอำนาจเหนือความเป็นชาย โดยมีนางธรณีเป็นสัญญะของความเป็นหญิง ที่หมายถึงผืนแผ่นดินหรือโลกใบนี้ เมื่อนำไปจัดกลุ่มร่วมกับนางเมขลาตามความเชื่อของไทย ซึ่งก็คือ นางเทพธิดาที่ทำหน้าที่ควบคุมและตรวจตราท้องทะเลและมหาสมุทรต่างๆ ส่วนนางคงคาตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ที่ไทยรับเอาคตินี้มาใช้ก็เป็นเทพธิดาแห่งสายน้ำ จะพบว่าองค์ประกอบของโลกมนุษย์ทั้งผืนดิน สายน้ำ และมหาสมุทรนั้นเป็นพื้นที่ของความเป็นหญิงทั้งสิ้น มายาคติของการทักโรง การไหว้ภูมิโรงของโนราเพื่อแสดงความเคารพพระภูมิเจ้าที่ต่างๆ จึงเป็นพิธีกรรมที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อรับใช้ความเป็นหญิงเป็นสำคัญ แม้จะถูกคัดง้างด้วยชุดความรู้เรื่องการมีอิทธิฤทธิ์ของพระภูมิเจ้าที่องค์อื่นๆ ที่เป็นสัญญะของความเป็นชายก็ตาม แต่อย่างไรก็ตามมายาคติของความเป็นหญิงในพิธีกรรมนี้ก็ยังคงอยู่เหนือความเป็นชาย

กษัตริย์ในบทตั้งบ้านตั้งเมืองโนรา

เมื่อเสร็จสิ้นจากการไหว้ภูมิโรงโนราแล้วก็จะเป็นเวลาย่ำค่ำพอดี คณะโนราในปัจจุบันก็จะเริ่มรับประทานอาหารก่อนประกอบพิธีกรรมอื่นๆ ซึ่งจะแตกต่างจากขนบธรรมเนียมปฏิบัติของโนราในยุคอดีต ที่จะต้องประกอบพิธีกรรมต่างๆ ให้เสร็จก่อนที่จะรับประทานอาหารเย็น ซึ่งกว่าพิธีกรรมเหล่านั้นจะเสร็จสิ้นเวลาจะล่วงไปจนถึงช่วงดึก นี่จึงอาจเป็นสาเหตุในการปรับเปลี่ยนธรรมเนียมนี้ เมื่อรับประทานอาหารเสร็จนายโรงโนราก็จะเริ่มพิธีกรรมต่อมาคือการ “เบิกโรง” และต่อด้วยการตีเครื่องแบบ “สามฉับสามเทิง” โดยใช้เครื่องดนตรีดังนี้ได้แก่ กลอง ทับและโหม่ง จากนั้นจึงเป็นการกาศครู

เมื่อเสร็จสิ้นจากการกาศครูแล้ว โนราใหญ่ผู้เป็นเจ้าพิธีจะร่ายรำถวายครูหมอตายายโนราที่เชื่อว่าตอนนี้มาสิงสถิตอยู่ภายในโรงโนราแล้ว จากนั้นจึงจะเริ่มขับกลอนประกอบการร่ายรำในบทคุณครู บทครูสอน บทสอนรำ บทปฐม บทขุนธาและบทรายหน้าศาลบางส่วน หลังจากการรำในขั้นตอนนี้เสร็จพิธีกรรมต่อไปซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในคืนวันพุธ คือ “พิธีตั้งบ้านตั้งเมือง” การตั้งบ้านตั้งเมืองของโนรามีนัยความหมายถึงการลงหลักปักฐาน เพื่อยึดเอาที่ดินบริเวณโรงโนราใช้เป็นสถานที่ตั้งโรงพิธี โดยจะมีการขอที่ขอทางจากพระภูมิเจ้าที่ต่าง ๆ ในขั้นตอนการทักโรงและไหว้ภูมิโรงที่ผ่านมา เมื่อถึงขั้นตอนการตั้งบ้านตั้งเมือง โนราก็จะขับบทกลอนเกี่ยวกับเรื่องราวของเทวดาหรือกษัตริย์ขึ้นมา เพื่อสมมติบทบาทตนเองเป็นตัวละครนั้นๆ ใช้ในการประกอบพิธีกรรมนี้

ความสำคัญของการตั้งบ้านตั้งเมืองจะเน้นไปที่บทท้าวอาทิตย์เป็นหลัก โดยก่อนที่โนราใหญ่จะจับท้าวอาทิตย์นี้ จะต้องมีผู้เฒ่าผู้แก่มานั่งล้อมวงรอบโนราใหญ่ ตรงสาดหมอนหน้าโนราใหญ่นั้นจะปูลาดด้วยผ้าขาว บนหมอนนั้นจะมีการตั้งหมากพลูและเทียนรายอย่างละ 9 ถัดลงมาก็จะ

เป็นเชี่ยนครู เทริด หน้าพราน หน้านางทาสี เครื่องโนรา 1 ชุด ผ้าหญิงและผ้าชาย 1 คู่ จงราชหรือสอบราช 3 ใบ เชี่ยนจกแว่นหวี 1 ชุด ขันหรือหม้อน้ำมนตร์ 1 ใบ เมื่อเริ่มจับบทท้าวอาทิตย์ผู้เฒ่าผู้แก่จะยื่นข้าวของที่เตรียมไว้ให้โนราใหญ่พร้อมๆ กับโนราใหญ่ขับบทกลอนท้าวอาทิตย์ เสมือนหนึ่งว่าผู้เฒ่าผู้แก่ เจ้าภาพเจ้าบ้านได้มอบสิทธิและอำนาจและโรงพิธีนี้ให้กับโนราใหญ่เป็นเจ้าของเพื่อประกอบพิธีกรรม เมื่อถึงบทกลอนตอนสุดท้ายของบทท้าวอาทิตย์ โนราใหญ่จะรับจงราชทั้ง 3 ใบนั้นมายกขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกับการร่ายคาถาต่อหน้าวิญญาณครูหมอตายายโนรา ครูบาอาจารย์ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อกันว่ามาเป็นประธานในพิธีนั้นด้วย จากนั้นจึงจะจับบทพระรถยอสิทธิ์ บทพระราม หรือจะเป็นบทพระโพธิสัตว์ในลำดับต่อไป

สำหรับบทท้าวอาทิตย์ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของพิธีการตั้งบ้านตั้งเมืองนั้น เนื้อหาของบทกลอนได้กล่าวถึงท้าวอาทิตย์ผู้เป็นเทวดาผู้เป็นใหญ่ในกลุ่มเทวดานพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ มีมเหสีชื่อว่าพระนางฉายาเทวี พระองค์ทรงตั้งเมืองขึ้นชื่อว่าเมืองอุดรบิญจา ในชั้นสวรรค์จาตุมหาราชิกา อาณาเขตของเมืองนั้นกว้างใหญ่ไพศาลมาก ในตอนหนึ่งกล่าวว่า “เขตเมืองพระองค์เอยนับได้ห้าร้อยพันวา แปเมืองพระราชาวัดได้ห้าร้อยโยชน์ปลาย” ในเมืองอุดรบิญจานี้ยังมีสมณะชีพราหมณ์ทั้งหลายได้มาเข้าเฝ้าเพื่อถวายพระพรส่งเสียงอยู่เซ็งแซ่ หน้าเมืองอุดรบิญจายังมีต้นพับแพวซึ่งเป็นชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่ง บ้างก็เรียกว่าต้นพับแพรวซึ่งหมายถึงต้นไม้เงินต้นไม้ทอง ทั้งยังมีตลาดตั้งอยู่สองแถวตามแนวยาวของเมืองจตุโลก (จาตุมหาราชิกา) ข้างฝ่ายเมืองขึ้นของท้าวอาทิตย์นั้นข้าวเป็นสิ่งที่มีราคาแพงส่วนปลานั้นเป็นสิ่งที่ราคาถูก มีการเก็บภาษีสินไหมด้วยการเรี่ยไรเงิน และส่งต้นไม้เงินต้นไม้ทอง ประชากรของเมืองอุดรบิญจานั้นมีทั้งคนเชื้อสายแขก (แขกมลายู) เชื้อสายจีน เชื้อสายเทศ (แขกอินเดียและแขกเปอร์เซีย) และเชื้อสายไทย นอกจากนี้ในบทท้าวอาทิตย์ยังได้กล่าวถึงการรักษาโรคด้วยการกินยาเคี่ยวและเคี้ยวรากไม้ และยังมีการไหว้ครูไปทั่วทั้งเมืองด้วย เนื่องจากบทท้าวอาทิตย์เป็นบทที่ได้กล่าวถึงท้าวอาทิตย์ผู้เป็นมหาเทพที่มีการตั้งหลักปักฐานของบ้านเมือง และกล่าวถึงการไหว้ครูยา โนราจึงได้หยิบเอาบทนี้มาเป็นบทสำคัญในการทำพิธีตั้งบ้านตั้งเมือง

นอกจากบทท้าวอาทิตย์แล้วการตั้งบ้านตั้งเมืองก็ยังมี บทพระรถยอสิทธิ์ (รถเสน) และบทพระราม หรือบางคณะอาจใช้บทพระโพธิสัตว์แทน เนื้อหาของบทกลอนได้กล่าวไว้ ดังนี้ บทพระรถยอ กล่าวถึงพระรถเสนเมื่อครั้งไปหายาเพื่อรักษาดวงตาของแม่ที่เมืองยักษ์และได้นางเมรี ซึ่งเป็นธิดายักษ์มาเป็นเมีย นางเมรีได้พาพระรถเสนเข้าชมสวนต่างๆ ในอุทยานเมืองยักษ์ ส่วนบทพระรามนั้นได้กล่าวถึงตอนพระรามเดินดง มีพระลักษณ์และนางสีดาตามเข้าไปเดินดง ทั้งสามพระองค์ต่างเดินชมนกชมไม้ เก็บผลไม้ป่ากันเป็นที่สนุกสนาน เมื่อครั้งมีเหตุเภทภัยอันตรายในราวป่า ทั้งสามพระองค์ก็พากันเข้าไปหลบในศาลา สำหรับบทโพธิสัตว์นั้นคณะโนราที่เลือกเป็นผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาวิจัยนั้นไม่ได้นำมาใช้

มายาคติของพิธีกรรมตั้งบ้านตั้งเมืองของโนรากับการเลือกใช้บทกลอนที่เกี่ยวกับเรื่องราวของหัวหน้าเทวดานพเคราะห์ คือ ท้าวอาทิตย์หรือพระอาทิตย์ และวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงอย่างบทพระรถยอสิทธิ์ (รถเสน) จากเรื่องสังข์ทอง กับบทพระรามจากเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีนัยถึงการครอบงำทางความคิดของโนราต่อผู้คนที่มาร่วมพิธีและชมพิธีกรรมนี้ เพราะบทกลอนของวรรณกรรมที่หยิบยกมาใช้นั้นเป็นภาพแทนของความเป็นชายทั้งสิ้น กล่าวคือ ในบทท้าวอาทิตย์นั้นได้กล่าวถึงความเก่งกาจของท้าวอาทิตย์ในการสร้างบ้านสร้างเมืองและมีนางฉายาเทวีเป็นมเหสี หรือบทของพระรถยอสิทธิ์

ได้กล่าวถึงการแสดงความรักของพระรถยอสิทธิ์ที่มีต่อนางเมรีในลักษณะการเกี้ยวพาราสี และบทพระรามที่กล่าวถึงตอนพระรามเดินดง ได้นำพาพระลักษณ์และนางสีดาติดตามเข้าป่าเพื่อชมนกชมไม้นานาพรรณ

จากบทกลอนที่ใช้ขับตอนตั้งบ้านตั้งเมืองได้กล่าวถึงความเป็นหญิงที่มีตัวละครผู้หญิงเป็นสื่อแทนนั้นได้ถูกกักกันบทบาทในบทกลอนอย่างแยบยล มีการเสนอในอยู่ในตำแหน่งของความเป็นรองทั้งสิ้น กล่าวคือตำแหน่งของนางฉายาเทวีที่ปรากฏในบทท้าวอาทิตย์นั้นถูกกล่าวถึงเพียงแค่อยู่ในตำแหน่งมเหสีเท่านั้น ส่วนความเก่งกาจอื่นๆ ในการสร้างเมืองอุดรบิญจานั้นบทกลอนได้ยกให้เป็นของท้าวอาทิตย์ทั้งสิ้น นอกจากนี้หากพิจารณานัยของชื่อที่ใช้ก็ยิ่งทำให้เห็นถึงการกดทับของความเป็นชายต่อความเป็นหญิง คำว่า “ฉายา” ซึ่งแปลว่าเงา มีนัยความหมายถึงการเป็นเงาที่เกิดแต่แสงของดวงอาทิตย์ซึ่งเป็นชื่อของท้าวอาทิตย์ ฉะนั้นหากไม่มีดวงอาทิตย์ก็ย่อมไม่มีเงาฉันใด หากไม่มีท้าวอาทิตย์ก็ย่อมจะไม่มีนางฉายาเทวีฉันนั้น นัยนี้จึงแสดงให้เห็นว่าความเป็นหญิงนั้นได้กลายเป็นรองต่อความเป็นชายผ่านชื่อตัวละคร

ตำแหน่งของนางเมรีในบทกลอนพระรถยอสิทธิ์นั้นอยู่ในฐานะเมียของพระรถยอสิทธิ์ แม้บทกลอนจะกล่าวถึงฉากการเกี้ยวพาราสีกันของตัวละครทั้งสองนี้ แต่ภายใต้ฉากนี้ได้แสดงให้เห็นบทบาททางเพศก็เป็นไปตามอย่างสุภาษิตไทย “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” ฉะนั้นตัวนางเมรีซึ่งเป็นผู้หญิงจึงมีหน้าที่เป็นผู้รองรับตามกรอบของสังคม ในขณะที่พระรถยอสิทธิ์ซึ่งเป็นผู้ชายจะเป็นผู้กระทำหรือผู้เริ่มต้นในการเกี้ยวพาราสี กล่าวคือในบทกลอนนี้ตอนหนึ่งได้กล่าวถึงการโลมลูบจูบตัวนางเมรีโดยพระรถยอสิทธิ์ นัยนี้แสดงให้เห็นถึงบทบาททางเพศอย่างเด่นชัดว่ากิริยาอาการของนางเมรีนั้นจะแสดงออกมาในทิศทางใดก็ต้องรอให้พระรถยอสิทธิ์เป็นฝ่ายกระทำมาก่อน เพราะฐานะของนางเมรีนั้น คือ “เมีย” นั่นก็หมายความว่า ตัวนางเมรี ก็คือ ผู้ที่ถูกกำหนดให้เป็นผู้ตามหรือผู้รองรับหรือผู้ไร้อิสรภาพในบทบาททางเพศ

ส่วนบทพระรามนั้นได้มีการแสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้นำของพระรามในการชักนำนางสีดาและพระลักษณ์เที่ยวชมป่า ชมนก ชมไม้ต่างๆ ฉากของราวป่าในบทกลอนนี้เป็นเหมือนเวทีสำหรับการแสดงความกล้าหาญ และความเป็นผู้นำของพระราม ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นชายโดยมีผู้ตาม คือ นางสีดาซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นหญิงได้ติดตามไป บทกลอนได้คลี่คลายในตอนท้ายว่ามีเหตุเภทภัยอันตรายได้เกิดขึ้นขณะที่เดินทางนั้น ตัวละครทั้งสามจึงได้หนีเข้าไปหลบในศาลา

นัยของพิธีกรรมการตั้งบ้านตั้งเมืองนั้นเป็นการสื่อเปรียบเทียบกับวิญญาณครูหมอตายายโนรา กับบทกลอนที่ใช้ในการตั้งบ้านตั้งเมืองในลักษณะการสร้างภาพตัวแทนของครูหมอตายายโนรากับตัวละครในบทกลอน ในบทแรก คือ บทท้าวอาทิตย์นั้นเป็นการสื่อถึงการตั้งบ้านตั้งเมืองของท้าวอาทิตย์อันหมายถึงได้มีการสร้างโรงพิธีสำหรับบูชาครูหมอตายายโนราไว้พร้อมสรรพ รอให้ครูหมอตายายโนราได้มาสิงสถิตตลอดระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรม ในบทที่สองคือบทพระรถยอสิทธิ์นั้นเป็นการสื่อถึงความสุขสมเมื่อคู่รักได้มาเจอกันและอยู่ด้วยกัน อันหมายถึง การสื่อถึงความสุขสมหวังที่บรรดาครูหมอตายายโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายได้มีโอกาสมาพบปะลูกหลานในโรงพิธีของโนราอีกครั้ง และบทที่สามซึ่งเป็นบทพระรามนั้นได้สื่อถึงการเดินเที่ยวป่าและการหลบลี้หนีภัยเข้าไปในศาลา อันหมายถึงเมื่อบรรดาครูหมอตายายโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาพร้อมกันแล้ว ก็ได้พากันเข้าไปพักอาศัยบนศาลภายในโรงพิธีของโนรา แต่มายาคติของมายาคติการสื่อภาพแทนตัวครูหมอตายายโนรากับตัวละครในบทกลอนนี้แท้จริงแล้ว ก็คือ การยึดครองพื้นที่ทางความคิดของความเป็นชายผ่านทางพิธีกรรมการตั้งบ้าน

ตั้งเมือง เป็นการสถาปนาตนเองของความเป็นชายผ่านบทกลอน ด้วยการสร้างภาพความสามารถและเก่งกาจของความเป็นชายในรูปโฉมของกษัตริย์ เทวดาในการสร้างบ้านสร้างเมือง การเป็นผู้นำในบทบาททางเพศหรือการครองเรือนและการเป็นผู้นำในการเผชิญกับเภทภัยต่างๆ ผ่านตัวละครในบทกลอน

ภาษาร่างกายในรูปโฉมของโนรา

เมื่อพิธีกรรมการตั้งบ้านตั้งเมืองเสร็จสิ้นลงบรรดานางรำของคณะโนรา ทั้งหญิงและชายก็จะมาพร้อมกัน ณ กลางโรงโนราเพื่อประกอบพิธีการ “กราบครู” เมื่อกราบครูเสร็จฉากต่อไปของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในคืนวันพุธคือ การรำโนราโชว์ความสามารถของบรรดานางรำ ความน่าสนใจประการหนึ่งของตัวนางรำประจำคณะโนรา ก็คือ เอกลักษณ์ของการแต่งกาย ซึ่งรวมถึงการแต่งหน้าทาปากของนางรำด้วย พบว่าการแต่งกายของนางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายนั้นมีความเหมือนกันทั้งสองเพศคือ มีการสวมเทริด ในกรณีที่ผ่านการผูกผ้าใหญ่ครอบเทริดมาแล้ว สวมใส่ไหมฺ ใส่เล็บ ผ้านุ่งกางเกง เครื่องโนรา ถุงเท้าและแต่งหน้าทาปากแบบเดียวกันทั้งสิ้น แต่หากเปรียบกับการแสดงสาขาอื่นๆ ของไทย เช่นโขน จะพบว่าตัวพระ ตัวนาง เทวดา ยักษ์ ลิง ฤาษี จะมีลักษณะการแต่งกายที่แตกต่างกันออกไป เหตุผลประการหนึ่งซึ่งเป็นสาเหตุของความแตกต่างในการแต่งกายระหว่างโนรากับโขนคือ โขนจะเป็นการแสดงที่สวมบทบาทเฉพาะของตัวละครนั้นๆ เช่นตัวละครที่รับบทแสดงเป็นพระรามก็จะมีการแต่งกายตามอย่างพระรามและรับบทเป็นพระราม หรือตัวละครที่รับบทแสดงเป็นนางสีดาก็จะแต่งกายตามแบบอย่างนางสีดาและรับบทเป็นนางสีดา เป็นต้น แต่สำหรับโนรานั้นเป็นการร่ายรำโชว์ความสามารถหรือร่ายรำประกอบบทกลอน ซึ่งไม่มีบทบาทเฉพาะเป็นเรื่องราวอย่างโขน แต่การดำเนินการแสดงของโนรานั้นเป็นการแสดงและสวมบทบาทไปตามบทกลอนที่ขับร้องขึ้นมา เช่นในการรำบทปฐม โนราก็จะร่ายรำเลียนแบบสิ่งต่างๆที่ปรากฏในบทกลอน เช่น ท่าพรหมสี่หน้า โนราก็จะรำในลักษณะท่าพนมมือสลับท่าเขาควายพร้อมๆ กับการหันหน้าไปทั้งสี่ทิศตาม เลียนแบบอย่างรูปวาดหรือรูปปั้นของพระพรหม เป็นต้น ฉะนั้นการแต่งกายของโนราจึงไม่สามารถแต่งกายแบบจำเพาะเจาะจงอย่างโขนได้

จากเหตุผลของการแต่งกายไม่จำเพาะเจาะจงของโนรานี่เอง ได้กลายมาเป็นมายาคติทางเพศที่รับใช้ความเป็นหญิงผ่านเครื่องทรงและการแต่งกายของโนรา หากพิจารณาเครื่องแต่งกายของโนราในทุกๆส่วนแล้วพบว่ามีความอ่อนช้อยละลานตาด้วยลูกปัดที่ถูกร้อยเรียงขึ้นเป็นรูปลายไทยผ่านการสลับสีสันของลูกปัดอย่างตั้งใจของช่างร้อยลูกปัด เครื่องโนราเมื่อถูกนำมาสวมใส่ควบคู่กับไหมฺ เล็บและผ้านุ่งแล้วก็ยิ่งทำให้ภาพที่ปรากฏนั้นสวยสดงดงามยิ่งขึ้น แม้โนราจะมีการสวมเทริดซึ่งเป็นมงกุฎของกษัตริย์ในสมัยโบราณตามตำนานการก่อเกิดโนราก็ตาม แต่ก็ไม่ได้ทำให้การแต่งกายโนรากลายเป็นสัญญะของความเป็นชายไปได้เลย ในทางกลับกันเมื่อโนรามีการแต่งหน้าทาปากประกอบ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์จำเพาะของความเป็นหญิง ยิ่งเป็นการตอกย้ำอย่างเด่นชัดยิ่งขึ้นว่าการแต่งกายโนรานั้นได้กลายเป็นมายาคติของความเป็นหญิง

ข้อสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับการแต่งหน้าทาปากของโนราคือ ทั้งนางรำผู้หญิงและนางรำผู้ชายพบว่าจะมีการแต่งหน้าด้วยรูปแบบที่เหมือนกันคือ การทาแป้ง เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ดัดขนตา ปัดแก้มด้วยสีสด ทาลิปสติก ซึ่งรูปแบบนี้เป็นอย่างเดียวกันกับการแต่งหน้าในชีวิตประจำวันของ

ผู้หญิงโดยทั่วไป พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า ในสมัยที่มีเครื่องสำอางเข้ามาในสังคมภาคใต้นั้น โนราผู้หญิงมีการใช้เครื่องสำอางกันอย่างแพร่หลาย โนราชายจึงหันมาใช้เครื่องสำอางอย่างที่ผู้หญิงใช้ จากแต่เดิมนั้นโนราชายนั้นจะนิยมเจาะหูและสวมตุ้มหู ขัดขมิ้น แต่งหน้าโดยการทาน้ำขมิ้นรองพื้นแล้วจึงทาแป้งผงที่ทำจากดินสอพองทับ ไม่มีการเขียนคิ้ว ไม่มีการทาปาก ต่อมาสมัยหลังมีการเลิกขัดหน้าผิว แต่หันมาใช้แป้งกระป๋อง มีลักษณะเป็นเม็ดแทน ทาคิ้วด้วยหมึกจีน และทาหรูด (ลิปสติก) ฉะนั้นหากจะกล่าวว่าการแต่งหน้าทาปากของนางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายเป็นภาพแทนของความเป็นหญิงนั้นก็คงไม่ผิดเพี้ยน จากรูปแบบการแต่งหน้าดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นความยินยอมให้ความเป็นหญิงมากดทับความเป็นชายบนใบหน้าของนางรำผู้ชายได้อย่างหมดสิ้น เอกลักษณ์ของความเป็นชายบนใบหน้าของนางรำผู้ชาย คือหนวดและเครา ได้กลายเป็นสิ่งต้องห้ามสำหรับการแต่งหน้าตามแบบอย่างของโนรา จากการสังเกตในภาคสนามพบว่าไม่มีโนราใหญ่หรือนางรำผู้ชายไว้หนวดไว้เคราเลย ภาษาร่างกายของนางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายจึงกลายเป็นมายาคติทางเพศที่บอกกล่าวถึงความเป็นหญิงผ่านตัวตนของนางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชาย สีสันและรสทางอารมณ์เมื่อมองที่การแต่งหน้าทาปากผสานกับการแต่งกายของบรรดานางรำทั้งผู้หญิงทั้งผู้ชายเหล่านั้น สัมผัสได้ถึงความอ่อนโยน งดงาม และมากด้วยสีสันอันเป็นสัญญะของความเป็นหญิงทั้งสิ้น

หากพิจารณาเปรียบเทียบเรื่อง “หนวด” กับมิติทางเพศของพระสงฆ์ พบว่า บัญญัติในศาสนาพุทธนั้นห้ามพระสงฆ์ไว้หนวดเครา อันเป็นสัญลักษณ์ของเพศชาย อนึ่งอาจด้วยเหตุผลอื่นใดในทางศาสนาที่ได้กำหนดขึ้นมา อาทิ เพื่อให้ตัดขาดจากเครื่องเพศ อันเป็นการแสดงถึงการมุ่งสู่ “เพศพรหมจรรย์” หรือ “สมณะเพศ” อันไม่ได้หมายถึงเพศหญิงหรือเพศชาย การโกนหนวดของพระสงฆ์จึงเป็นการตัดขาดออกจากเพศชายเพื่อไปสู่เพศอื่น ที่เรียกว่า “สมณะเพศ” แต่สำหรับการโกนหนวดของโนราผู้ชายนั้น จึงน่าจะเป็นการตัดขาดออกจากเพศชายเช่นกัน และอาจเป็นการแสดงถึงการยอมรับเอาความงามบนใบหน้าด้วยการแต่งหน้า มาประดับเป็นภาษาของร่างกาย เพื่อให้ดูเป็นนางรำตามอย่างความเป็นหญิง

อนึ่ง ยังมีหลายๆ วัฒนธรรมในโลกนี้ที่ผู้ชายนิยมแต่งหน้าและประดับร่างกายด้วยเครื่องทรงต่างๆ เพื่อสื่อถึงพลังอำนาจของความเป็นชาย อาทิการแต่งหน้าของฟาโรห์ แห่งอาณาจักรอียิปต์โบราณ การใส่ผมปลอมของผู้ชายในฝรั่งเศสในช่วงเวลาหนึ่ง เป็นต้น แต่สำหรับในสังคมภาคใต้ของประเทศไทยนั้นพบว่าค่านิยมของความเป็นชายผ่านการแต่งกายนั้นมีลักษณะการแต่งกายตามเชื้อชาติศาสนา แต่อย่างไรก็ตามเอกลักษณ์การแต่งกายตามแบบอย่างที่มีความเป็นชายของภาคใต้นั้นสามารถพิจารณาได้จากรูปหนังตะลุง เพราะหนังตะลุงคือศิลปะการเชิดรูปเล่นเงาที่นำเสนอวรรณกรรมผ่านบทกลอนหนังตะลุงที่เป็นเอกลักษณ์ รูปหนังตะลุงก็มีเค้าโครงจากภาพของคนในสังคมภาคใต้จริงๆ พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่า รูปหนังตะลุงที่ควรนำมาพิจารณาอย่างยิ่ง คือ รูปตัวตลกหรือรูปกาก เพราะนอกจากจะเป็นตัวที่สร้างจุดเด่น สร้างความนิยมของชาวบ้านที่มีต่อหนังตะลุงแล้ว ตัวตลกเหล่านี้มีลักษณะที่สอดสัมพันธ์กับชาวใต้และวัฒนธรรมภาคใต้ด้วย ตัวตลกหนังตะลุงเป็นการจำลองภาพชีวิตของสามัญชนไว้ในการแสดงหนังตะลุง เพราะตัวหนังตะลุงแทบทุกตัวตัดรูปขึ้นมาจากเค้าโครงของชาวบ้านที่เคยมีชีวิตอยู่จริง เช่นรูป ไอ้เท่ง นั้นจะนุ่งผ้าถุงลายตารางหมากรุก บริเวณเอวนั้นพันด้วยผ้าขาวม้า รูปไอ้ทองหรือยอดทอง นั้นจะนุ่งโจงกระเบนผ้าลายไทย บริเวณเอวพันด้วยผ้าขาวม้า รูปไอ้แก้วหรือสีแก้วจะสวมกางเกงขายาวแบบทั่วไป รูปไอ้นุ้ยหรือหนูนุ้ยจะนุ่งผ้าขาวม้าและบริเวณเอวพันด้วยผ้าขาวม้า

เป็นต้น ความเป็นชายของเครื่องแต่งกายของคนในสังคมภาคใต้ที่ถูกสะท้อนอยู่ในรูปหนังตะลุงนี้ เป็นข้อยืนยันที่ดีในการยืนยันและคัดค้านถึงความเป็นชายในการแต่งกายโนรา ตลอดจนการแต่งหน้าทาปากของโนราว่าไม่ใช่สัญญะของความเป็นชายในสังคมภาคใต้ มายาคติของการแต่งกายและแต่งหน้าทาปากจึงเป็นร่องรอยของความเป็นหญิงที่มายึดครองพื้นที่บนร่างกายของโนราและสื่อภาษาให้เห็นในลักษณะความงดงามตระการตาอย่างโนรา

แต่อย่างไรก็ตามภายใต้การเป็นมายาคติของความเป็นหญิงผ่านการแต่งกาย แต่งหน้าทาปากของโนรานี้ ความเป็นชายบนตัวตนของโนราใหญ่นั้นได้ต่อสู้และขัดขืน เพื่อแสดงความแตกต่างจากบรรดานางรำ เพื่อแสดงให้เห็นความเป็นชายให้เด่นชัดออกมา การแต่งกายของโนราใหญ่ พบว่านอกจากจะสวมใส่เครื่องโนราแบบเดียวกับบรรดานางรำแล้ว ก็ยังสวมใส่ “เครื่องต้น” (เครื่องประดับของโนราใหญ่ ประกอบด้วย ทับทรวง 1 ชิ้น ประจำยาม 1 ชิ้น กำไลต้นแขน 2 ชิ้น กำไลปลายแขน 2 ชิ้น ปั้นเหน่ง 1 ชิ้น และปีกนกแอ่นที่ใช้ร้อยติดกับสร้อยสังวาลอีก 2 ชิ้น รวมเป็น 9 ชิ้น) เพิ่มเติมเข้ามา ซึ่งเป็นเครื่องแต่งกายโนราที่ปรากฏในตำนานการก่อเกิดโนรา เทวสาโร (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร 2542) กล่าวว่า เครื่องแต่งกายของโนรานั้นได้รับพระราชทานจากพระยาสายฟ้าฟาดซึ่งเป็นกษัตริย์ในสมัยนั้นได้มอบให้แก่ ขุนศรีศรัทธาหรือพ่อขุนศรัทธา ผู้เป็นพระราชนัดดา ซึ่งสอดคล้องกับคำบอกเล่าของโนราศรีจันทร์ ความว่า

> “...พระยาสายฟ้าฟาดจึงเรียกพระกุมารเทพสิงหรมานั่งในตักเพราะทราบความแล้วว่าคือหลานพระองค์เอง และยังได้พระราชทานเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ คือ เทริด ปั้นเหน่ง ดอกประจำยาม กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน นอกจากนี้ยังมีสะพานเฉียงซ้ายขวามอบไว้ด้วย ส่วนปีกหรือหางหงส์นั้นก็ทรงแนะนำให้ใส่ไปด้วยเพื่อความสวยงามอย่างนกอย่างกินรี และมอบเจียรบาท คือ ผ้าห้อยให้ด้วย...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

ส่วน พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่า “เครื่องต้น” ซึ่งโนราเชื่อกันว่าเป็นเครื่องแต่งตัวที่ขุนศรัทธาหรือขุนศรัทธาดีรับจากพระยาสายฟ้าฟาด ประกอบด้วย เทริด กรองคอ สังวาล ปีกนกแอ่น ปั้นเหน่ง ห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห้อย สนับเพลา ผ้านุ่ง หงหงส์ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลข้อมือ เล็บมือ รัดตะโพก ในพิธีการโนราโรงครูที่มีการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่นั้น ผู้เข้าร่วมพิธีจะแต่งตัวพิเศษออกไป มีการแต่งตัวเพิ่มเติมเข้ามาบางอย่างที่เรียกว่า “แต่งพอก” อนึ่งสำหรับในทรรศนะของพิทยา บุษรารัตน์ นั้น คำว่าเครื่องต้นนั้นหมายถึงเครื่องแต่งกายของโนราทั้งหมด แต่ในทรรศนะของโนราศรีจันทร์นั้นหมายถึงเพียงเครื่องประดับร่างกาย 9 ชิ้นดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ส่วนผ้านุ่ง หางหงส์ หรือผ้าอื่นๆเหล่านั้น ไม่ได้นับว่าเป็นเครื่องต้น แต่ถือว่าเป็นเพียงองค์ประกอบเพื่อความสวยงามเท่านั้น

สำหรับคำว่าแต่งพอกนั้น หมายถึงการนำผ้าขาวมาเย็บเป็นชั้นๆ ทั้งหมด 12 ชั้นในแนวขวาง และแนวตั้งจะเย็บเป็น 2 เส้น ซึ่งจะทำให้เกิดเป็นช่องเล็กๆ ในช่องเล็กๆนั้นจะต้องใส่หมากจีบและเงิน 1 บาท ทุกช่อง เรียกว่าผ้านี้ว่า “ผ้าลูกพอก” หรือ “พอกหางเข้ (จระเข้)” ซึ่งเป็นที่มา

ของคำว่า “แต่งพอก/แทงพอก” การใส่ผ้าลูกพอกจะใส่ไว้ข้างหลังใต้ปีกหรือหางหงส์ นอกจากนี้ยังมีแต่งกายเพิ่มเติมด้วยการใส่ผ้าเช็ดหน้าที่ม้วนจนกลม เหน็บเข้าที่เอวทั้งสองข้าง และมีการนำผ้าขาวม้ามาเย็บให้มีจีบตรงกลาง จำนวน 1 ผืน มานุ่งไว้ใต้หน้าผ้า/ผ้าห้อยอีกชั้นหนึ่งด้วย เหตุที่มีการแต่งตัวแบบนี้เพราะในพิธีโนราโรงครูใหญ่ วันศุกร์ซึ่งเป็นวันแทงเข้ (แทงจระเข้) โนราใหญ่จะต้องสมมติตัวรับบทบาทเป็นทั้งนายไกรทองและในขณะเดียวกันก็มีการสมมติบทบาทเป็นชาละวันจระเข้ร้ายด้วย ผ้าลูกพอกหรือลูกพอกหางเข้ (จระเข้) นี้จึงเป็นการเลียนแบบจากลักษณะของจระเข้ตัวจริง หรืออีกคติหนึ่งนั้นได้ยึดเอาตามเอกลักษณ์การแต่งกายของนายไกรทอง จากบทกลอนที่ใช้เล่น ซึ่งกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> “...ไปหาตาพระครูผู้ชำนาญให้มาดูฤกษ์ภาณเมื่อจะเข้าโรง
> นายไกรทองชำระสะสางกายมานุ่งผ้าเจียดชายกระเบนโจง
> วันศุกร์เก้าชั้นให้ลั่นโหม่งพานายไกรทองเข้าโรงพิธี....”

จากบทกลอนเรื่องไกรทอง มีปรากฏคำว่า “นุ่งผ้าเจียดชายกระเบนโจง” ซึ่งหมายความว่าเป็นการนุ่งผ้าโจงกระเบนและผ้าพับจีบ ตามอย่างที่นายโรงโนราสวมใส่ ความแตกต่างในการแต่งองค์ทรงเครื่องของนายโรงโนรากับบรรดานางรำประจำคณะโนรานั้น ได้กลายเป็นการแต่งกายที่สร้างความแตกต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิง เครื่องโนราของนายโรงโนราหรือโนราใหญ่เมื่อประดับประดาเต็มรูปแบบ ด้วยการเหน็บพระขรรค์บริเวณเอว พบว่าจะมีความองอาจ สง่างาม น่าเกรงขาม บ่งบอกถึงพลังของความเป็นชายอย่างเต็มเปี่ยม พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่าการเหน็บพระขรรค์นั้นเป็นการแสดงถึงการสวมบทบาทกษัตริย์และถือว่าเป็นวัตถุมงคลอย่างหนึ่งของโนรา ซึ่งเมื่อพิจารณาพบว่า พระขรรค์ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นกษัตริย์ หมายความว่าพระขรรค์ ได้กลายเป็นเครื่องยืนยันความเป็นชายของตัวโนราใหญ่

เมื่อเปรียบเทียบเครื่องโนราของโนราใหญ่กับบรรดานางรำ พบว่า การแต่งเครื่องโนราของบรรดานางรำมีความเป็นรองกว่าและอ่อนโยนมากกว่าของโนราใหญ่ ฉะนั้นถ้าหากมองโนราใหญ่อย่างผิวเผินจะพบว่าโนราใหญ่นั้นเป็นเพียงหัวหน้าคณะโนราที่มีหน้าที่ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตามแบบอย่างธรรมเนียมการประกอบพิธีโนราโรงครู แต่ในฐานะของโนราใหญ่ซึ่งเป็นมายาคติด้านบุคคลของพิธีโนราโรงครูนั้น กลับพบว่าภายใต้ตัวตนของโนราใหญ่นั้นยังมีพลังอำนาจของความเป็นชายได้ยึดครองและครอบคลุมความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครูอย่างสมบูรณ์แบบ ซึ่งหมายความว่าบุคคลในตำแหน่งอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น หมอโนรา คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสีและลูกคู่ ซึ่งกลุ่มบุคคลเหล่านี้มีหน้าที่สนับสนุนการประกอบพิธีของโนราใหญ่ ก็ตกอยู่ภายใต้อำนาจและสิทธิของโนราใหญ่โดยปริยาย แต่ถ้าหากพิจารณาเฉพาะการแต่งกายของนางรำโดยทั่วไปนั้นพบว่า เป็นมายาคติของความเป็นหญิงโดยสมบูรณ์

การพาขึ้น : เวทย์มนตร์ ความงาม และความเป็นหญิง

เวทย์มนตร์คาถากับพิธีโนราโรงครูนั้นเป็นสิ่งที่ยากจะแยกออกจากกัน การประกอบพิธีกรรมใดๆของโนราโรงครูก็ต้องใช้เวทย์มนตร์คาถาทั้งสิ้น แม้กระทั่งการแต่งตัวของบรรดานางรำ

และโนราใหญ่ก็จำเป็นต้องใช้เวทย์มนตร์คาถาประกอบ เนื่องจากโนรา คือ ศิลปะการแสดงที่จะต้องใช้ความสามารถของการร่ายรำ การขับร้องบทกลอนและรูปโฉมของตัวโนราเองเพื่อเรียกความนิยมจากคนดู อีกทั้งการแข่งขันของโนราแต่ละคณะเพื่อเรียกร้องความสนใจจากคนดูในปัจจุบันนี้ก็ยังพอมีให้พบเห็น ศาสตร์ของการเพิ่มเสน่ห์ให้ตนเองจึงเป็นช่องทางหนึ่งในการสร้างชื่อเสียง และความนิยมจากคนดู หรืออย่างน้อยก็เป็นการเพิ่มความมั่นใจให้กับตัวโนราเอง การเพิ่มเสน่ห์ของโนรานั้นมีอยู่หลายวิธีด้วยกัน อาทิ การเสกแป้งทาหน้าให้เป็นเสน่ห์ การเสกน้ำมันหอมใส่ผม การลงอักขระเลขยันต์ตามส่วนต่างๆ ของร่างกายหรือการลงอักขระเลขยันต์ในเครื่องแต่งตัว การเสกหมากพลูกินเพื่อเพิ่มเสน่ห์เสียง หรือแม้แต่การภาวนาเวทย์มนตร์คาถาขณะที่กำลังจะออกจากม่านไปรำและขณะรำ เป็นต้น

การ “พาขึ้น” ก็เป็นอีกวิธีการหนึ่งในการสร้างเสริมเสน่ห์ให้กับตัวโนรา ความหมายของการพาขึ้นคือ การเสกเป่าด้วยเวทย์มนตร์คาถาหรือบ้างก็เสกเป่าลงในแป้งทาหน้าหรือน้ำมันใส่ผม ลูบไล้ไปตามเส้นผมและร่างกาย จากนั้นจึงร่ายคาถาเป่าไปยังตัวของนางรำพร้อมลูบจากส่วนล่างของร่างกายไปยังส่วนบนคือ จากลำตัวไปหาบ่าหรือไรผม เชื่อกันว่าการพาขึ้นนั้นจะช่วยให้คนๆ นั้นมีสง่าราศรี ดูอิ่มเอิบ ผ่องใสและเกิดเมตตามหานิยมจากคนที่มาดู นอกจากนี้การ “พาขึ้น” ยังหมายถึงการปลุกของขลังหรือของดีในตัวของโนราให้ตื่นขึ้นมา เช่น หากโนราคนนั้นๆ เคยสักยันต์หรือผ่านพิธีกรรมใดๆ ทางไสยศาสตร์มา การปลุกตัวด้วยการพาขึ้นก็เชื่อกันว่าจะทำให้ของขลังที่อยู่ในตัวนั้นฟื้นตื่นขึ้นมามีอิทธิฤทธิ์เหมือนเดิม หรือแม้แต่ครูหมอตายายโนราที่เชื่อกันว่าคอยปกปักรักษาโนราคนนั้นๆ อยู่ก็จะรับรู้และเข้ามารักษาในร่างกายของโนราคนนั้นๆ ด้วย เมื่อพาขึ้นเสร็จขั้นตอนต่อไปก็จะเป็นการร่ายคาถาป้องกันตัว ซึ่งก็คือการป้องกันจากการกระทำคุณไสยศาสตร์จากคนอื่น ที่อาจไม่หวังดีหรือจากภูตผีต่างๆ เมื่อป้องกันตัวเสร็จก็จะทำการผูกขี้ผูกเยี่ยวให้เพื่อไม่ให้นางรำรู้สึกปวดปัสสาวะหรืออุจจาระขณะที่ทำการแสดงในภาคพิธีกรรมของพิธีโนราโรงครูที่ใช้เวลาทั้งวัน

ความเชื่อด้านไสยศาสตร์ เวทย์มนตร์คาถานั้นสามารถจำแนกออกเป็นประเภทได้ดังนี้ คือ วิชาคงกระพันชาตรี หมายถึง การกระทำพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เพื่อให้ส่วนต่างๆ ของร่างกายคงทนจากคมดาบคมหอก กระสุนปืน การลอบทำร้ายจากศัตรู วิธีการของวิชาคงกระพันชาตรีมีอยู่หลากหลาย อาทิ การหุงว่านกินข้าวเหนียว โดยกินเพื่อให้หนังเหนียว การสักยันต์ตามผิวหนังทั่วร่างกาย การเสกฝุ่นดินทาตัวก่อนต่อสู้ เป็นต้น วิชากำบังตนล่องหนหายตัว หมายถึงการภาวนาเวทย์มนตร์คาถาเพื่อกำบังตนเองจากการมองเห็นของคนอื่นๆ วิชาไล่ผีและสิ่งชั่วร้าย หมายถึง การใช้เวทย์มนตร์คาถาตลอดจนเครื่องรางของขลังในการป้องกัน ขับไล่ภูตผี ปิศาจ หรือความชั่วร้ายใดๆ ที่มองไม่เห็น และวิชาเมตตามหานิยมหมายถึง การกระทำพิธีตามคติความเชื่อของไสยศาสตร์เพื่อให้เกิดเมตตามหานิยมจากคนอื่นๆ โดยทั่วไปมักพบได้ทั้งการภาวนาเวทย์มนตร์คาถาปลุกตัว การพาขึ้น การเสกแป้งเสกน้ำมันทาตัว การสักยันต์จำพวกพระลักษณ์หน้าทอง ยันต์กาจับหลัก หรือแม้แต่การนำอวัยวะของสัตว์หรือต้นไม้มาปลุกเสกเพื่อเป็นเครื่องรางในการพกพาติดตัวให้เกิดเมตตามหานิยม

เมื่อพิจารณาในมิติทางความเชื่อจากประเภทของวิชาไสยศาสตร์ พบว่า วิชาเมตตามหานิยมนั้นเป็นวิชาที่มีความโดดเด่นเนื่องจากมีความครอบคลุม ป้องกันได้อย่างสมบูรณ์แบบ หากผู้ที่ใช้วิชาเมตตามหานิยมเดินทางไป ณ ที่ใดก็ตามก็จะบังเกิดความรักใคร่เอ็นดูจากผู้คนทุกเพศทุกวัยทุกชาติชั้นวรรณะแล้วก็ย่อมหมายถึงความสวัสดิภาพและความคุ้มครอง ก็จะได้รับจากผู้คนเหล่านั้น ในขณะที่วิชาคงกระพันชาตรี วิชากำบังตนล่องหนหายตัวและวิชาไล่ผีและสิ่งชั่วร้ายเหล่านั้นสามารถ

ทำได้เพียงเพื่อต่อสู้หรือป้องกันตัว ซึ่งนั่นก็หมายความว่าเรื่องราวทะเลาะวิวาทหรืออันตรายต่างๆ นั้นยังสามารถเกิดขึ้นมาได้ ในขณะที่วิชาเมตตามหานิยมนั้นสามารถระงับสิ่งเหล่านี้ได้ตั้งแต่ต้น

วิชาเมตตามหานิยมนั้นเป็นวิชาที่ไม่ได้สร้างความรุกราน ก้าวร้าว หรือก่อให้เกิดการต่อสู้เหมือนอย่างวิชาคงกระพันชาตรี วิชากำบังตนล่องหนหายตัวและวิชาไล่ผีและสิ่งชั่วร้าย ในทางกลับกันวิชาเมตตามหานิยมนั้นเป็นวิชาที่ช่วยเพิ่มพูนความรักใคร่กลมเกรียวและปรองดองให้เกิดในหมู่คนด้วยกัน แต่อาจเป็นไปด้วยความลุ่มหลงตามคติความเชื่อในด้านไสยศาสตร์ จึงนับได้ว่าในบรรดาประเภทของวิชาไสยศาสตร์ทั้ง 4 แบบนี้วิชาเมตตามหานิยมเป็นวิชาของความสันติ ความอ่อนโยน ความลุ่มหลงปราศจากการใช้กำลัง ด้วยคุณสมบัติที่แตกต่างนี้เองทำให้วิชาเมตตามหานิยมนั้นมีความเป็นหญิงแฝงอยู่โดยสมบูรณ์ สิ่งหนึ่งที่เป็นเครื่องยืนยันมายาคตินี้ก็คือ วงการที่นิยมใช้วิชาเมตตามหานิยมก็ได้แก่ ในกลุ่มคนค้าขาย นักธุรกิจ นักแสดง เป็นต้น ในขณะที่วิชาคงกระพันชาตรีวิชากำบังตนล่องหนหายตัวและวิชาไล่ผีและสิ่งชั่วร้าย มักจะถูกนำไปใช้ในกลุ่มของทหาร ตำรวจ นักมวย โจรผู้ร้าย เป็นต้น ซึ่งวงการเหล่านี้ล้วนแต่เป็นภาพแทนของความเป็นชายทั้งสิ้น

สำหรับในวงสังคมของโนราซึ่งเป็นวงการแสดงที่ต้องอาศัยคนดูเป็นผู้ช่วยเกื้อหนุนค้ำจุนให้สามารถดำรงคณะอยู่ได้ วิชาเมตตามหานิยมจึงเป็นสิ่งที่นิยมนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย เพื่อผูกมัดใจคนไว้ด้วยเหตุผลที่กล่าวไปแล้วในข้างต้น ความเป็นหญิงที่แฝงเร้นอยู่ในวิชาเมตตามหานิยมได้ครอบคลุมกดทับความเป็นชายของศาสตร์อื่นๆในวิชาไสยศาสตร์ได้อย่างแนบสนิท อนึ่งการตอกย้ำถึงชัยชนะของความเป็นหญิงที่มีอยู่เหนือความเป็นชายในมิติของความเชื่อเรื่องเวทย์มนตร์คาถาทางไสยศาสตร์อีกประการคือ “คาถาตัวผู้” และ “ตัวเมีย” พบว่าในการกระทำคุณไสยศาสตร์เพื่อทำร้ายศัตรูหรือเพื่อวัตถุประสงค์ใดๆ นั้นคาถาที่ใช้กระทำนั้นจะเรียกว่า “คาถาตัวผู้” เมื่อบุคคลถูกกระทำคุณไสยศาสตร์จนเจ็บป่วยหรือเป็นบ้าแล้ว ตามความเชื่อจะต้องไปหาผู้รู้เพื่อแก้ไขให้หายจากอาการเหล่านั้น วิชาไสยศาสตร์ที่นำมาใช้แก้ไขนั้นจะเรียกว่า “คาถาตัวเมีย” หรือในกรณีของเวทย์มนตร์คาถาบางประเภท เช่น อักขระสิบหกตัวผู้ เชื่อกันว่าสามารถนำไปใช้ได้ 108 ประการ แต่เมื่อร่ำเรียนและภาวนาไปนานๆ จะบังเกิดโทษขึ้นกับตนเอง เช่น เกิดอาการเสียสติ ฟั่นเฟือน หน้าตาหมองคล้ำ หรือที่เรียกกันว่า “ของกินตัว” อันหมายถึงว่าเกิดเภทภัยจากเวทย์มนตร์คาถาเหล่านั้นกับตนเอง วิธีการแก้ไขก็คือจะต้องเสกน้ำมนตร์ด้วยอักขระสิบหกที่เป็นตัวเมีย เพื่อแก้พิษจากอักขระสิบหกตัวผู้ หรือในกรณีของบทสวดมนตร์ถวายพรพระอย่างบทสวด “อิติปิโส” ในกลุ่มคนที่นิยมไสยศาสตร์จะนิยมเรียกว่า “อิติปิโสฯ ตัวผู้” จะใช้สวดภาวนาเพื่อทำศาสนากิจในศาสนาพุทธ แต่ในทาง ไสยศาสตร์นั้นบทสวด “อิติปิโสถอยหลัง” หรือในกลุ่มผู้นิยมไสยศาสตร์เรียกว่า “อิติปิโสฯ ตัวเมีย” ซึ่งเป็นการสวดบท “อิติปิโสฯ” ในลักษณะสวดจากหลังมาหน้านั้นสามารถนำไปใช้สวดไล่ภูตผีปิศาจ หรือใช้ทำลายศัตรูได้ จะเห็นได้ว่าบทกลับจากตัวผู้มาเป็นตัวเมียของบทสวดมนตร์นี้ ได้เผยให้เห็นถึงพลังอำนาจในมิติทางความเชื่อของวิชาไสยศาสตร์ว่ามีความยิ่งใหญ่ น่าเกรงกลัวเป็นอย่างมาก

มายาคติของความเชื่อทางไสยศาสตร์ได้เผยให้เห็นถึงความสำคัญของความเป็นหญิงที่อยู่เหนือความเป็นชาย ที่สามารถครอบคลุม แก้ไข ปลดปล่อยความทุกข์ ความเจ็บป่วยหรือความชั่วร้ายใดๆ ที่เกิดจากไสยศาสตร์ที่มีความเป็นชายแฝงอยู่ได้จนหมดสิ้น หรือบางครั้งก็อาจมีอำนาจทำลายล้างได้มากกว่าวิชาไสยศาสตร์ที่มีความเป็นชายจะสามารถทำได้ เช่นเดียวกันกับการพาขึ้นในการแต่งตัว

ของโนราเพื่อเสริมเสน่ห์ล้วนแต่เป็นมายาคติของความเป็นหญิงในมิติทางไสยศาสตร์ที่เข้ามาครอบงำกดทับความเชื่อทางไสยศาสตร์อื่นๆในพิธีโนราโรงครู

พิธีเชิญครู : การสลับวิญญาณของหญิงชาย

พิธีโนราโรงครูใหญ่เป็นพิธีกรรมที่มีจุดประสงค์เพื่อบวงสรวงวิญญาณของครูหมอตายายโนราให้มารับของเซ่นสังเวย ตลอดจนได้สนุกรื่นเริงไปกับการแสดงของโนราที่มีในช่วงระยะเวลา 3 วัน 2 คืน เมื่อพิธีกรรมและการแสดงของคืนวันพุธผ่านไป วันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันครู โนราใหญ่จะทำพิธีเชิญครู ซึ่งหมายถึง ครูหมอตายายโนรา เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายเหล่านั้นให้มารับเครื่องเซ่นสังเวย การ “เชิญครู” หรือบางที่ก็เรียก “เชื้อครูหมอ” การเชิญครูเป็นหัวใจสำคัญของงานพิธีโนราโรงครู เป็นการชักชวนให้ดวงวิญญาณของครูหมอตายายโนราเหล่านั้นมาประทับทรง เพื่อตรวจดูข้าวของต่างๆ และรับเครื่องเซ่นสังเวยเหล่านั้นไป การเชิญครูนั้นเป็นการติดต่อกับโลกวิญญาณของโนรา โดยใช้บทกลอนที่เป็นแบบแผน ขับกล่อมไปพร้อมๆ กับการตีเครื่องดนตรีที่รุกเร้าอารมณ์ มีร่างทรงเป็นสื่อกลางในการติดต่อระหว่างครูหมอตายายโนรากับลูกหลานโนรา

ในจังหวัดตรังนั้นจะมีรูปแบบการเชิญครู 2 ลักษณะคือ การให้ร่างทรงมานั่งประจำที่ในโรงพิธีแล้วเอาผ้าขาวคลุมและพันด้วยสายสิญจน์ที่โยงมาจากหิ้งครูหมอตายายโนราในบ้าน มาวนไว้รอบศีรษะ 3 รอบ หรืออีกลักษณะ คือ โนราใหญ่จะขับกลอนร้องเชิญครูหมอตายายโนราไปเรื่อยๆ โดยไม่มีการเตรียมร่างทรงเอาไว้คอย ซึ่งจากการเก็บข้อมูลวิจัยนี้พบเห็นทั้ง 2 ลักษณะ โดยทั้ง 2 ลักษณะนั้นเมื่อมีวิญญาณครูหมอตายายโนรามาประทับทรง ร่างกายของร่างทรงจะรู้สึกว่าขนลุกตั้งแต่ศีรษะไปตลอดร่างกายอีกทั้งยังรู้สึกว่าร่างกายนั้นขยายใหญ่ขึ้น แล้วค่อยๆ สั่นเทิ้มอย่างช้าๆ แล้วค่อยๆ เร็วขึ้นเรื่อยๆ บางคนจะมีน้ำตาไหลออกมาพร้อมๆ กับการส่งเสียงต่างๆ เช่น หัวเราะ ร้องไห้ ครวญคราง เป็นต้น เมื่อวิญญาณของครูหมอตายายโนราเข้าร่างแบบเต็มที่แล้วร่างทรงบางคนจะผุดลุกขึ้นร่ายรำ ร่างทรงบางคนก็จะวิ่งขึ้นบนศาลที่วางเครื่องบวงสรวงต่างๆ หรือบ้างก็วิ่งไปในบ้านเพื่อตรวจตราหิ้งครูหมอตายายโนรา แล้วค่อยลงมาที่โรงพิธีภายหลัง อากัปกิริยาเหล่านี้ล้วนแตกต่างกันออกไปยากที่จะทำนายได้

การเปลี่ยนสถานะจากบุคคลธรรมดาให้กลายเป็นครูหมอตายายโนราของร่างทรงภายใต้ความเชื่อเรื่องวิญญาณครูหมอตายายโนราว่ามีการมาประทับทรงนั้น เป็นดั่งการสับเปลี่ยนเขตแดนระหว่างพื้นที่โลกมนุษย์กับพื้นที่โลกวิญญาณ ประสิทธิ์ รัตนมณี และนราวดี โลหะจินดา (2550) กล่าวว่าช่วงเวลาการประทับทรงนั้นเป็นช่วงเวลาคลุมเครือระหว่างโลกมนุษย์กับโลกวิญญาณ สัญลักษณ์ที่ทำให้โลกทั้งสองเป็นหนึ่งเดียวคือแสงสว่างจากเทียนไข ด้วยความเชื่อที่ว่าแสงสว่างจากเขียนไขนั้นทำให้ครูหมอตายายโนรามองเห็นและสามารถพูดได้ เมื่อครูหมอตายายโนราประทับทรงแล้วจะแสดงอัตลักษณ์เฉพาะของแต่ละองค์แล้วค่อยๆ หยุดลงตามเสียงดนตรีที่หยุดลง ขณะที่ครูหมอประทับทรงนั้นการแสดงออกของโนราหรือลูกหลานโนราที่มีต่อร่างทรงนั้นจะเปลี่ยนไปจากเดิม จากความเป็นกันเองในฐานะญาติมิตร เพื่อนฝูงก็กลับกลายเป็น ความเกรงกลัว ยำเกรง ให้เกียรติ ยอมรับนับถือเกิดขึ้น เมื่อมีวิญญาณของครูหมอตายายโนรามาประทับทรง ข้อสังเกตเมื่อครูหมอตายายโนรามาประทับทรง คือ อากัปกิริยาของร่างทรงจะเปลี่ยนไปตามบุคลิกที่เชื่อว่าเป็นของครูหมอตายายโนราองค์นั้นๆ เช่น จากปกติที่ร่างทรงไม่สูบบุหรี่ไม่ดื่มเหล้า เมื่อครูหมอตายายโนรามาประทับทรงแล้วก็มีการนำเหล้ามา

ดื่มกินโดยไม่มีอาการรังเกียจเหล้าแต่อย่างใด ท่ามกลางพิธีการเชิญครูเพื่อให้มีการประทับทรงนี้ ยังมีการสลับสับเปลี่ยนพื้นที่ทางเพศเกิดขึ้นซึ่งเป็นสิ่งที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ในกรณีร่างทรงผู้หญิง พบว่าจะสามารถประทับทรงได้ทั้งครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้ชายและผู้หญิง แต่บ่อยครั้งที่มีวิญญาณของครูหมอตายายโนราผู้ชายมาประทับทรงผ่านร่างผู้หญิง เช่นเดียวกันกับร่างทรงของผู้ชายที่มีวิญญาณของครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้หญิงและผู้ชายมาประทับทรง แต่อย่างไรก็ตามจากการสังเกตในภาคสนามนั้นพบว่าร่างทรงผู้ชายที่มีท่าทางคล้ายผู้หญิงเป็นส่วนใหญ่ที่จะมีวิญญาณครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้หญิงมาประทับทรง ส่วนผู้ชายที่มีความเป็นชายเต็มตัวนั้นในสนามวิจัยไม่พบว่ามีวิญญาณครูหมอตายายโนราผู้หญิงมาประทับทรง

มายาคติของการประทับทรงครูหมอตายายโนรานั้นเป็นเหมือนการเปิดเวทีแห่งชีวิตในโลกจินตนาการให้โลดแล่นได้บนพื้นที่ของโลกแห่งความเป็นจริง เมื่อร่างทรงของทำหน้าที่รับใช้ให้วิญญาณของครูหมอตายายโนราได้หยิบยืมสิงสู่เพื่อประกอบพิธีกรรม เช่น วิญญาณของครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้ชายมาประทับทรงผู้หญิง รูปสัญญะของความเป็นหญิงได้ถูกทำให้กลายเป็นความหมายของสัญญะ คือ มีความเป็นชายปรากฏขึ้น อำนาจของสิ่งที่เรียกว่าวิญญาณครูหมอตายายโนรานั้นได้แสดงผลลัพธ์คือสัญญะของคำว่า “ความศักดิ์สิทธิ์” มายาคติของการประทับทรงนี้ได้บ่งบอกถึงวัตถุประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นว่ามีความเลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงข้ามเขตแดนไปมาได้ ระหว่างความเป็นหญิงกับความเป็นชาย แต่ประเด็นที่น่าสนใจนั้นคือ ร่างทรงผู้หญิงนั้นมักจะมีครูหมอโนราผู้ชายมาประทับทรง เช่นเดียวกันกับร่างทรงผู้ชายที่มีท่าทางคล้ายผู้หญิงจะมีวิญญาณของครูหมอผู้หญิงมาประทับทรง แต่สำหรับร่างทรงของผู้ชายที่มีความเป็นชายเต็มตัวนั้นในสนามวิจัยนั้นพบว่าไม่มีวิญญาณของครูหมอตายายโนราผู้หญิงมาประทับทรงเลย จามะรี เชียงทอง (2549) ก็กล่าวถึงการศึกษาของ ทานาเบ้ ที่ศึกษาเรื่องการฟ้อนผีเม็งของจังหวัดลำปาง พบว่าในการเข้าทรงนั้นเจ้าส่วนใหญ่จะมาเข้าทรงร่างทรงที่เป็นผู้หญิง ในขณะที่เจ้าที่มาเข้าทรงนั้นจะเป็นผู้ชายซึ่งแสดงอำนาจที่เหนือกว่าของเพศชาย พิธีการเข้าทรงนี้ได้เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้ “กลายเป็น” ผู้ชายที่มีอำนาจ

เมื่อพิจารณาจากเพศของร่างทรงกับวิญญาณครูหมอตายายโนรามาประทับทรงนั้นพบว่า การแสดงออกของอากัปกิริยาอาการของร่างทรงภายใต้การชักใยของสิ่งที่เรียกว่าประทับทรงครูหมอตายายโนรา เป็นการสื่อความที่มีนัยยะทางเพศที่แฝงเร้นไว้ภายใต้พิธีกรรมนี้ ไม่ว่านิยามคำว่าประทับทรงนั้นจะหมายถึงการสลับที่กันระหว่างจิตของร่างทรงกับวิญญาณของครูหมอตายายโนราหรือการเข้าสู่ภวังค์จิตของจิตร่างทรงเพื่อเว้นที่ให้ครูหมอตายายโนราในโลกวิญญาณได้สื่อถึงลูกหลานในโลกมนุษย์ หรือเป็นแค่การเรียกร้องของจิตใต้สำนึกของบุคคลที่เก็บกดก็ตามแต่ ความหมายของสิ่งที่ร่างทรงแสดงออกมานั้นล้วนแต่เป็นการส่งเสริมอำนาจของ “สังคมผู้ชายเป็นใหญ่” ทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะถ้าหากพิจารณาจากร่างทรงผู้ชายนั้นพบว่าจะไม่สยบยอมให้วิญญาณของครูหมอตายายโนราผู้หญิงมาประทับทรงเลย ในทางกลับกันพบว่ามีแต่วิญญาณของครูหมอตายายโนราผู้ชายเท่านั้นที่สามารถมาประทับทรงได้ ส่วนร่างทรงผู้หญิงนั้นพบว่ายอมสูญเสียความเป็นหญิงบนพื้นที่จิตวิญญาณในร่างกายตนเองเพื่อให้ความเป็นชายมาสวมทับ นั่นแสดงว่าความเป็นชายนั้นมีอำนาจบางอย่างที่ควบคุม กดทับอยู่เหนือความเป็นหญิง บุคคลทั้งสองเพศจึงยินยอม/ปล่อยวางให้วิญญาณของครูหมอผู้ชายมาประทับทรง ส่วนร่างทรงผู้ชายที่มีท่าทางคล้ายผู้หญิงนั้นหากพิจารณาตามเพศสภาพแล้วพบว่าผู้ชายที่มีท่าทางคล้ายผู้หญิงนั้นไม่แตกต่างจากร่างทรงผู้หญิงที่วิญญาณครูหมอตายายโนรา

ผู้หญิงมาประทับทรง เพราะผู้ชายที่มีท่าทางคล้ายผู้หญิงนั้นก็เท่ากับมีความเป็นหญิงอยู่โดยทั่วไป ทั้งนี้ทั้งนั้นการสลับแลกเปลี่ยนทางเพศสภาพนี้มีความเป็นไปได้เพียงในโลกของจินตนาการเท่านั้น นั่นก็คือโลกของวิญญาณและการประทับทรง เพราะเมื่อทุกอย่างคืนสู่ภาคปกติ หลังจากที่ครูหมอตายายโนราออกจากร่างแล้วการข้ามเขตแดนของความเป็นหญิงและความเป็นชายก็จะสลับสับเปลี่ยนมาสู่ตำแหน่งแห่งที่ของตนเองตามเดิม

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง ทรงเจ้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีและวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทยของ สุริยา สมุทคุปต์ และคณะ (2539) พบว่าในประเด็นเรื่องผู้หญิงกับผู้ชายและความเชื่อของสังคมไทยตลอดจนศาสนาพุทธนั้น ได้ให้ความสำคัญกับผู้ชายในแง่ที่ว่าอนุญาตให้ผู้ชายเท่านั้นที่สามารถบวชพระและบวชเณรได้ในศาสนาพุทธ ในขณะที่ในลัทธิพิธีการเข้าทรงนั้นไม่มีเรื่องอำนาจการควบคุมของรัฐมาเกี่ยวข้องอย่างการบวชพระหรือสามเณรในศาสนาพุทธ ผู้หญิงจึงสามารถเป็นผู้นำพิธี เป็นนักบวช เป็นตัวแทนองค์เทพและเป็นผู้ทำหน้าที่ช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ผู้เดือดร้อนได้ ในตำหนักทรงนั้นผู้หญิงสามารถแสดงอำนาจเหนือลูกศิษย์ได้ทุกคนไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย เด็กหรือผู้อาวุโส แต่อย่างไรก็ตามในลัทธิการทรงเจ้าเข้าผีนั้นไม่มีลักษณะขัดแย้งหรือแบ่งแยกออกจากหลักการของศาสนาพุทธเลย มีแต่ความประนีประนอมกับศาสนาพุทธและได้รับเอาองค์เทพในศาสนาฮินดู ศาสนาของจีน ความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ฯลฯ เข้ามาผสมผสานให้สอดคล้องกับลัทธิพิธีที่มีฆราวาสผู้หญิงเป็นผู้นำสำคัญ

จากงานวิจัยนี้มีประเด็นสอดคล้องกับการประทับทรงครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้ชายของร่างทรงผู้หญิงคือ เนื่องจากพื้นที่สังคมของศาสนาพุทธนั้นได้ให้ความสำคัญกับผู้ชายเป็นหลัก เนื่องจากคุณสมบัติของผู้ชายที่สามารถอุปสมบทเป็นพระสงฆ์หรือเป็นสามเณรได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เชื่อว่าเป็นการทำความดีสูงสุดอีกประการหนึ่งที่จะนำพาคนๆ นั้นและพ่อแม่ได้ขึ้นสวรรค์เมื่อตายจากโลกนี้ไป ความเชื่อเหล่านี้จึงได้กลายมาเป็นสิ่งปิดกั้นผู้หญิงในสังคมศาสนาพุทธนี้ให้กลายเป็นเพียงเพศที่เป็นรอง ฉะนั้นทางออกของผู้หญิงประการหนึ่งคือการกลายเป็นร่างทรงเพื่อสามารถเรียกร้องต่อรองในการยึดครองพื้นที่ที่ถือว่าเป็นความดีงามตามความเชื่อจากผู้ชายด้วยการเป็นร่างทรงและเป็นผู้นำพิธีกรรมตามที่กล่าวไปในข้างต้น เช่นเดียวกันกับในการประทับทรงครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้ชายของร่างทรงผู้หญิง ที่มีจุดประสงค์เพื่อต้องการสวมทับความเป็นชายผ่านการประทับทรงครูหมอตายายโนราที่เป็นผู้ชายเพื่อจะทำการยึดครองพื้นที่ทางความเชื่อจากบรรดาผู้ร่วมพิธีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย แต่อย่างไรก็ตามในมิตินี้กลับพบว่า การประทับทรงข้ามเพศในลักษณะนี้เป็นการแสดงความพ่ายแพ้ทางเพศสภาพของความเป็นหญิงต่อความเป็นชายอย่างราบคาบ เป็นดั่งการตอกย้ำให้เห็นความสำคัญของความเป็นชายที่ทรงพลังในสังคมโนราและสังคมภาคใต้

ภายในพิธีของการเชิญครูนั้นสังคมได้ให้ความหมายกับการประทับทรงว่าเป็นการข้ามเข้าสู่โลกของภวังคจิตของร่างทรงและเปิดช่องทางให้วิญญาณของครูหมอตายายโนราเข้าครอบงำแทนที่ ซึ่งเป็นโลกที่ไม่สามารถมองเห็นจับต้องได้ มีเพียงความเชื่อเท่านั้นที่สามารถเป็นแว่นส่องทางที่ทำให้สามารถรับรู้และมองเห็นความเป็นไปเหล่านั้น หากปราศจากความเชื่อในเรื่องนี้อากัปกิริยาต่างๆที่ร่างทรงแสดงออกมาก็ไร้ซึ่งความหมาย ในทางกลับกันอาจถูกมองว่าเป็นการแสดงละครฉากหนึ่งที่มีพื้นที่ของความงมงายที่ยินยอมให้สิ่งเหล่านี้เป็นไป สำหรับในปัจจุบันโลกวิทยาศาสตร์ได้ครอบงำโลกของจิตวิญญาณเกือบหมดสิ้น พลังของสัญญะความเป็นชายก็ได้เติบโตแอบแฝงอยู่ภายใน

โลกของวิทยาศาสตร์ สังคมทุนนิยมก็เป็นผลพวงจากโลกวิทยาศาสตร์ได้รุกล้ำเข้ามาแทนที่สังคมแบบดั้งเดิมของสังคมภาคใต้ ส่งผลให้ผู้ชายกลายเป็นผู้นำในสังคมสมัยใหม่นี้ ผู้หญิงนั้นถูกลดทอนบทบาทลงกลายเป็นผู้ตาม

สัณฐิตา กาญจนพันธุ์ (2549, 251) ได้กล่าวถึงเนื้อหาของหนังสือ The Death of Nature ที่แต่งโดย แคโรลีน เมอร์แชนต์ มีใจความว่า คนในสมัยยุคก่อนประวัติศาสตร์ยอกย่องผู้หญิงและธรรมชาติในฐานะผู้สร้างชีวิตใหม่ จึงมีความเคารพนับถือธรรมชาติอันศักดิ์สิทธิ์ประดุจเทพมารดาที่เลี้ยงดูบุตรธิดา ธรรมชาติมีสัญลักษณ์เป็นหญิงมีครรภ์บ้าง ต้นไม้ ผีเสื้อ หรืองูบ้าง ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมแบบปิตาธิปไตยเรืองอำนาจ ผู้คนต่างหันไปนับถือเทพบุตรมากกว่าจะนับถือเทพธิดาที่เป็นโลกมารดา ถึงอย่างไรก็ตามคนในสมัยก่อนเชื่อว่าธรรมชาติเปรียบเสมือนสิ่งมีชีวิต ต่อมาเมื่อสังคมยุโรปพัฒนาจากยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการไปสู่ยุครู้แจ้ง (Enlightenment) มีการพัฒนาความรู้เรื่องวิทยาศาสตร์ขึ้นมา วิทยาศาสตร์ได้รับการยกย่องเพราะเป็นระบบความรู้ที่น่าเชื่อถือ เนื่องจากยึดถือการใช้เหตุผล มีความเป็นปรนัย มีความเป็นกลาง เป็นความรู้สากลที่สามารถใช้ในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ในพื้นที่อื่นๆได้ ด้วยเหตุนี้ความเชื่อว่าธรรมชาติมีลักษณะเป็นสิ่งมีชีวิต และความเชื่อว่าโลกเป็นผู้เลี้ยงดูสรรพสิ่งจึงค่อยๆเสื่อมความนิยมลง ชาวยุโรปจึงหันไปนิยมวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และอุตสาหกรรมที่ผู้ชายสร้างขึ้นและผู้ชายเป็นผู้ควบคุมแทน ส่วนธรรมชาติที่มีลักษณะความเป็นหญิงนั้นถูกลดทอนความสำคัญลงไป จนมีสภาพเทียบเท่ากับเครื่องจักรที่สยบอยู่ใต้อำนาจของมนุษย์ผู้ชาย ไม่ต่างจากผู้หญิงที่ตกอยู่ในฐานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย

สำหรับในสภาวการณ์ในคาบสมุทรทางภาคใต้ของประเทศไทยยุคก่อนนั้น อมรา ศรีสุชาติ (2544) ได้อธิบายว่า ในพุทธศตวรรษที่ 14-15 ผู้คนในสังคมภาคใต้ของประเทศไทยในปัจจุบันนั้นมีการติดต่อทางการทูตและการค้ากับราชวงศ์ปาละแห่งอ่าวเบงกอลและด้านศาสนากับเนปาล และมีการรวมตัวกันเป็นสมาพันธรัฐศรีวิชัยกับสุมาตราและชวา ทำให้ความเชื่อในลัทธินิกายตันตระและวัชระยาน แทรกซึมเข้าผสมผสานกับศาสนาพุทธแบบมหายาน โดยแนวคิดของลัทธิตันตระและวัชระยานนั้นทำให้คนในภาคใต้นั้นอยู่ด้วยความเสมอภาคและมีดุลยภาพระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง ยอมรับความหลากหลายซับซ้อนของคนและสรรพสิ่งที่อยู่ร่วมกันซึ่งเข้ากันได้กับ “สังคมมาตุลักษณ์” (การนับถือแม่ เคารพแม่ และให้ความสำคัญกับสตรีเพศ) ที่มีมาแต่ดั้งเดิม ต่อมามีการตีความหมายว่า “สตรีเป็นพลัง” หรือผู้ที่ผลักดันให้เกิดอำนาจในทุกๆด้าน มีตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าพระราชาหรือบรรดานักรบทั้งหลายนิยมสร้างวิหารเพื่ออุทิศถวายของรูปเคารพ “พระนางตารา” โดดเด่นโดยลำพังโดยไม่ต้องมีพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร หรือ พระธยานิพุทธ อโมฆสิทธิ (ซึ่งเป็นคู่ของพระนางตาราตามคติพุทธศาสนานิกายมหายานตันตระ) ประทับคู่ด้วย ผลดีจากการฟื้นฟูแนวคิดการเคารพสตรีเพศ หรือแม่ที่ชัดเจนก็คือ ผู้หญิงในสังคมภาคใต้สมัยนั้นได้รับการยอมรับและมีความเสมอภาคกับบุรุษมากยิ่งขึ้น

ปรานี วงษ์เทศ (2549) พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างเพศที่ปรากฏเป็นแบบแผนในอุษาคเนย์นั้นแตกต่างจากส่วนอื่นๆของโลก แม้แต่อิทธิพลของศาสนาอิสลาม คริสต์ พุทธ และขงจื๊อที่ค่อยๆทวีความเข้มแข็งในอาณาบริเวณนี้มากว่า 400 ปี ก็ไม่สามารถล้างรูปแบบของผู้หญิงที่ค่อนข้างมีอิสระและมีความสำคัญทางเศรษฐกิจสูงไปได้ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21- 22 เมื่อกล่าวในเชิงเปรียบเทียบแล้วจะเห็นถึงเสรีภาพของผู้หญิงมากที่สุดแห่งหนึ่ง เราไม่อาจกล่าวว่าผู้หญิงเท่าเทียมกับ

ผู้ชายเนื่องจากพื้นที่ที่หญิงชายต้องแข่งขันนั้นมีน้อยมาก แม้จะมีหน้าที่แตกต่างกันแต่ผู้หญิงก็สามารถทำหน้าที่ในการผลิตได้ ทำให้ผู้หญิงมีอำนาจทั้งในด้านไสยศาสตร์และพิธีกรรม

วารุณี ภูริสินสิทธิ์ (2545) กล่าวว่า ถัดมาอีกช่วงเวลาหนึ่งคือยุคกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ มีชาวต่างชาติเข้ามาในประเทศไทยและตั้งข้อสังเกตที่คล้ายคลึงกันถึงบทบาทที่สำคัญต่อครอบครัวและความอิสระของผู้หญิงไทยโดยเฉพาะผู้หญิงในชั้นสามัญชน “หญิงมีอิทธิพลด้านจิตใจอย่างสูงในครอบครัว ไม่มีการตัดสินใจเรื่องสำคัญโดยไม่หารือกับภริยา ภริยาจึงเป็นเพื่อนคู่คิดในการจัดการผลประโยชน์ของครอบครัวอย่างแท้จริง การรับรู้และคาดหวังจากสังคมที่มีต่อผู้หญิงไทยในอดีตนั้น ที่ปรากฏในเอกสารต่างๆได้มีการสืบทอดมาถึงปัจจุบันในบางเรื่องมีการปรับแต่งเมื่อ 60 - 70 ปีที่ผ่านมาตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เกิดขึ้น แต่ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่สืบทอดมาหรือสร้างขึ้นมาใหม่เมื่อไม่นานมานี้ “ความเป็นหญิงไทย” เป็นที่รับรู้คือ “ต้องเคารพและเชื่อฟังสามี ต้องปรนนิบัติและซื่อสัตย์ฝ่ายเดียว ว่านอนสอนง่าย ไม่มีปากเสียง” ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้ล้วนเป็นคุณลักษณะของ “ผู้รองรับ” “ผู้ถูกกำหนด” “ผู้ไร้อำนาจ” ซึ่งในช่วงเวลานั้นระบบทุนนิยมจากตะวันตกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทยแล้ว สอดคล้องกับ สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2542) ที่กล่าวว่า เมื่อประวัติศาสตร์ภาคใต้ได้เข้าสู่ยุคพุทธศตวรรษที่ 26 รัฐบาลได้นำแผนพัฒนาชาติเข้ามาพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมทำให้สังคมภาคใต้ก้าวมาสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ทำให้วัฒนธรรมชุมชนเปลี่ยนความคิด ค่านิยม วิถีประชา ระบบครอบครัวและสังคม การปกครองและการเมือง ซึ่งในจุดนี้ได้กลายเป็นต้นเหตุของการก่อเกิดสังคม “ปิตาธิปไตย” อันเป็นสังคมที่ชายเป็นใหญ่

จะเห็นได้ว่าโลกของการประทับทรงซึ่งเป็นพิธีกรรมดั้งเดิมที่ในปัจจุบันนี้กำลังถูกคุกคามและตั้งข้อสงสัยจากโลกวิทยาศาสตร์ ความเปลี่ยนแปลงความนิยมในพิธีกรรมดั้งเดิมหันไปบูชาวิทยาศาสตร์ของสังคมสมัยใหม่มีมากขึ้น ทำให้พิธีกรรมเหล่านี้กลายเป็นเรื่องงมงายไร้แก่นสาร พิธีกรรมดั้งเดิมของคนในภาคใต้อย่างพิธีโนราโรงครูที่มีจุดประสงค์เพื่อไหว้ครูหมอตายายก็เสื่อมถอยลง การคุกคามทางวัฒนธรรมนี้เป็นสัญญะหนึ่งที่ไม่อาจมองข้ามได้ เพราะการเชิญครูซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของพิธีโนราโรงครูนั้น มีความหมายถึงความเป็นหญิงแฝงไว้ภายใน เพราะผู้หญิงมักถูกแทนด้วยความลึกลับ ซ่อนเร้น มืดดำ เช่นเดียวกันกับพิธีเชิญครูของโนราที่มีความเกี่ยวข้องกับโลกของวิญญาณ เป็นโลกที่เราไม่อาจเอื้อมและไม่อาจรู้ได้ มีความลึกลับ ซ่อนเร้นอยู่ภายใน อีกทั้งคำศัพท์ที่ใช้แทนความลึกลับนั้นคือ “ครูหมอตายายโนรา” ล้วนแสดงให้เห็นรอยรากของความเป็นสังคมที่บูชาและให้ความสำคัญกับความเป็นแม่ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นหญิง ส่วนโลกของวิทยาศาสตร์และโลกของทุนนิยมนั้นเปรียบเป็นสัญญะของความเป็นชาย เพราะเป็นโลกของเหตุและผล โลกของความเด่นชัด โปร่งใส ตรงไปตรงมา ฉากการปะทะกันของพิธีการเชิญครูกับโลกวิทยาศาสตร์ ในสายตาคนสมัยใหม่นั้นทำให้ความเชื่อดั้งเดิมกลายเป็นเรื่องงมงาย ไร้แก่นสาร ซึ่งนัยนั้นก็ย่อมหมายความว่าสังคมสมัยใหม่ได้นิยามให้ความเป็นชายมีอำนาจเหนือความเป็นหญิงไปแล้วโดยไม่รู้ตัว

ออกพราน ออกนางทาสี : เวทีของการกดทับทางเพศ

เมื่อพิธีเชิญครูเสร็จสิ้นไปโนราใหญ่ก็จะทำหน้าที่เป็นผู้นำบรรดานางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายในการร้องรำทำบทกลอนต่างๆเพื่อถวายครูหมอตายายโนรา บทกลอนที่นำมาใช้ได้แก่ บทคุณครู บทครูสอน บทสอนรำ บทไหว้คุณมารดาไหว้คุณบิดา บทปฐม บทขุนธา บทโศกัง บทเสียที

บทดอกจิกดอกจักร บทกาน้ำ บทไชชาย บทเสือเฒ่า และบทพลายงามหรือบทฉันท์ทันต์อนาทร เป็นบทปิดท้ายแล้วจึงมารำท่าครูซ้ำอีกครั้งจึงจะถือว่าเสร็จสิ้นการรำถวายครูหน้าศาลในวันพฤหัสบดี อนึ่ง แบบแผนการรำบทถวายครูหน้าศาลนี้อาจมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละคณะของโนราและแต่ละจังหวัด แต่อย่างไรก็ตามวัตถุประสงค์ของการรำบทหน้าศาลนี้ต่างก็มีจุดร่วมเดียวกัน คือ การรำถวายให้กับครูหมอตายายโนรา

การจับบทสิบสองนั้นจะเริ่มเมื่อพิธีเชิญครูและรำเล่นบทรายหน้าศาลเสร็จสิ้น เมื่อรำบทหน้าศาลเสร็จแล้ว ฉากต่อไปโนราใหญ่จะเริ่มจับบทสิบสอง สำหรับคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง นั้นจะจับบทสิบสองซึ่งประกอบไปด้วย บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถยอสิทธิ์ บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บทพระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง-ขุนแผน) บททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) บทจันทโครพ บทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) บทนายไกรทอง การจับบทสิบสองนี้ก็คือการแสดงนิยายประกอบบทกลอนโนราและบทเจรจาของโนราใหญ่กับนายพราน เพื่อถวายแก่ครูหมอตายายโนราตลอดจนเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแก่ผู้ที่มาชมโนราด้วย เมื่อพิจารณาบทสิบสองนี้จะพบว่าเป็นการหยิบยกเอาวรรณคดีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมาแสดง โดยบทสิบสอง นี้ส่วนใหญ่จะหยิบเอาตอนสำคัญๆของวรรณคดีเรื่องนั้นที่ตัวละครหลักๆมีบทบาท หากจะจำแนก บทสิบสอง นี้โดยละเอียดตามเพศของตัวละครหลักพบว่า 10 บทนั้นเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับผู้ชายเป็นตัวละครเอกของเรื่องทั้งสิ้น ซึ่งได้แก่บทท้าวอาทิตย์ บทพระรถยอสิทธิ์ บทพระราม (รามเกียรติ์) บทท้าววิรุฬห์ บทพระอภัยมณี บทท้าวสามล (สังข์ทอง) บทยอพระกลิ่น บทขุนแผน (ขุนช้าง-ขุนแผน) บทจันทโครพ บทนายไกรทอง ส่วนอีก 2 บทคือบททิพย์เกสร (ลักษณะวงศ์) บทนางจันทรเทวี (ยอพระกลิ่น) นั้นเป็นบทที่กล่าวถึงตัวละครเอกของเรื่องที่เป็นผู้หญิง ดังนั้นตัวนายโรงโนราซึ่งเป็นตัวหลักในการจับบทสิบสองนี้จึงต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครที่เป็นผู้ชายคือพระเอก 10 บท และต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครผู้หญิงคือนางเอก 2 บท

อนึ่ง การจับบทสิบสองของโนรานั้นในอดีตจะจับเอาเรื่องราวในนิทานพื้นบ้านหรือนิทานชาดกมาแสดงแบบละครโดยมีผู้เล่น 2 คน คือโนราใหญ่กับนายพราน หรืออาจมีผู้ร่วมเล่นได้อีก 1-2 คน เรื่องที่นิยมเล่นได้แก่ บทราหูจับจันทร์ บทมัคคลีผล บทรามสูรเมขลา แต่ต่อมาเมื่อนิทานจักรๆ วงศ์ๆ ได้เข้ามาเช่นเรื่อง พระรถเสน สุวรรณหงส์ และที่นิยมมากคือเรื่องพระสุธน-มโนราห์ สันนิษฐานกันว่าหลังจากวรรณกรรมภาคกลางเข้ามาในภาคใต้แล้ว โนราจึงเอาวรรณคดีหรือวรรณกรรมเพียงบางตอนมาเล่น เช่นเรื่องพระอภัยมณี สังข์ศิลป์ชัย ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง เป็นต้น (พิทยา บุษรารัตน์, 2546) ฉะนั้นเมื่อพิจารณาตามบทสิบสองของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง พบว่าเป็นเรื่องราวของวรรณคดี และนิทานพื้นบ้านที่ได้รับมาจากอิทธิพลวัฒนธรรมของภาคกลางแทบทั้งสิ้น นัยนี้มีความหมายแสดงว่าเรื่องราวของบทสิบสองนี้ไม่ได้เป็นของเก่าของภาคใต้แต่เดิม การรับเอาอิทธิพลของเรื่องราวบทสิบสองแบบใหม่นี้จึงเป็นร่องรอยของค่านิยมของสังคมในขณะนั้นที่ยึดเอาความสามารถและความโดดเด่นของผู้ชายเป็นสำคัญ ชุดความรู้เรื่องบทสิบสองที่ถูกเลือกมานั้นจึงถูกนำมารับใช้สังคมปิตาธิปไตยที่ผู้ชายเป็นใหญ่ เป็นการเคารพเทิดทูนบูชาความเป็นชาย และได้ส่งต่อเรื่องราวเหล่านั้นผ่านมาในรูปแบบบท 12 ของโนราอย่างเป็นแบบแผน

ขณะที่โนราใหญ่รำจับบทสิบสองนี้จะมีพิธีกรรมแทรกอยู่พิธีกรรมหนึ่งคือการ “ครอบพราน” ซึ่งเป็นพิธีการครอบหน้ากากของนายพรานให้กับคนที่ประสงค์จะออกพราน (แสดง

เป็นนายพราน) เมื่อพิธีกรรมการครอบหน้าพรานเสร็จ บุคคลที่ได้รับการครอบหน้าพรานก็จะรอออกพรานเพื่อร่วมแสดงบทสิบสองกับโนราใหญ่โดยมีนายพรานประจำคณะโนรานั้นๆ เป็นผู้นำในการออกพราน โดยบทบาทที่จะแสดงนั้นจะถูกสมมติให้เป็นตัวละครประกอบตามท้องเรื่องที่ได้หยิบยกขึ้นมา เช่น เป็นเสนาอำมาตย์ในบทท้าวสามล หรืออาจเป็นสินสมุทรในบทพระอภัยมณี เป็นต้น ทั้งนี้จะได้ร่วมออกพรานในบทใดนั้นโนราใหญ่จะเป็นคนพิจารณาเรื่องความเหมาะสมเอง ส่วนการครอบหน้านางทาสีเพื่อร่วมแสดงบทบาทสมมติในบทที่กล่าวถึงตัวละครผู้หญิงเป็นตัวเอกของบทนั้นๆ ก็มีความคล้ายคลึงเช่นเดียวกับการครอบหน้าพราน จากบทสิบสองที่หยิบยกมาแสดงนั้นพบว่า บทบาทที่เกี่ยวข้องกับการออกพรานนั้นมากกว่าบทของการออกนางทาสี โดยบทที่สามารถใช้ในการออกพรานได้นั้นมีถึง 11 บท ในขณะที่บทสามารถออกนางทาสีได้มีเพียง 1 บทเท่านั้น

เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าการออกพรานซึ่งเป็นการสวมบทบาทตามแบบอย่างของความเป็นชายนั้นได้ปรากฏอยู่ในการแสดงบทสิบสองของโนรามากกว่าการออกนางทาสีที่เป็นบทบาทตามแบบอย่างของความเป็นหญิง ประเด็นหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องนี้คือ ค่านิยมสังคมคนที่มีเชื้อสายโนรา พบว่ามักจะบนบานสารกล่าวต่อครูหมอตายายโนราเกี่ยวกับการออกพรานแทบทั้งสิ้น มีน้อยรายที่จะบนบานสารกล่าวว่าจะออกนางทาสี ส่วนสำคัญประการหนึ่งคือการออกพรานนั้นเป็นภาพที่ชินตามากกว่าการออกนางทาสี อีกทั้งหน้าภาพภาพแทนของความเป็นชายนั้นถูกรับรู้อย่างกว้างขวางมากกว่าหน้านางทาสี จากการสังเกตบนศาลในโรงโนรา ซึ่งวางของบวงสรวงครูหมอตายายโนราและวางหน้าพรานและหน้านางทาสี พบว่ามีหน้าพรานที่ถูกนำมาร่วมในพิธีกรรมมากกว่าหน้านางทาสีหลายเท่าตัว สอดคล้องกับการสังเกตจากหิ้งครูหมอตายายโนราของเจ้าภาพที่รับโนรามาแสดงพบว่าส่วนใหญ่บนหิ้งครูหมอตายายโนรานั้นจะมีเฉพาะหน้าพรานเท่านั้น

จากจำนวนหน้าพรานที่มากกว่าหน้าของนางทาสีนั้นทำให้สามารถทำนายรายชื่อของครูหมอตายายโนราที่เจ้าภาพนับถืออยู่ได้ ซึ่งพบว่ามีความสอดคล้องกับเพศของครูหมอตายายโนรา กล่าวคือการสร้างหน้าพรานหรือนางนางทาสีมาวางบูชาบนหิ้งครูหมอตายายโนรานั้น มีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นภาพแทนของครูหมอตายายโนราที่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่าโดยมีหน้าพรานหรือหน้านางทาสีเป็นสัญญะแทนวิญญาณครูหมอตายายโนรา ฉะนั้นบ้านที่นับถือครูหมอตายายโนราผู้ชายเป็นหลักจึงมักมีเฉพาะหน้าพรานเท่านั้น หรือแม้แต่บ้านที่มีครูหมอตายายโนราเป็นผู้หญิงอยู่ร่วมด้วยบางบ้านก็ไม่มีหน้านางทาสีแทนครูหมอตายายโนราผู้หญิง เนื่องจากการให้คุณค่าความสำคัญกับหน้าพรานนั้นมีมากกว่าหน้านางทาสี ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2538) กล่าวว่า เหตุผลที่พรานเมียหรือนางทาสีนั้นไม่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปเพราะ การปรากฏตัวของนางทาสีนั้นจะได้ปรากฏเฉพาะตอนจับบทสิบสองเท่านั้น ซึ่งในบางครั้งก็อาจมีหรือไม่มีการแสดงบทที่เกี่ยวข้องกับนางทาสีก็ได้ ในอดีตนั้นจะยกให้ผู้ชายเป็นผู้นำ ทำให้บทบาทต่างๆ ขึ้นอยู่กับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ผู้ชายในภาคใต้สมัยอดีตนั้นไม่นิยมสวมบทบาทการแสดงที่ต้องแต่งกายเป็นผู้หญิง เพราะถือว่าไม่เป็นชายชาตรี ทำให้ภาพนางทาสีไม่เคยปรากฏ การแสดงนางทาสีนั้นในอดีตจะต้องให้ผู้ชายมาแสดงเป็นบทบาทผู้หญิงจึงเป็นเรื่องที่หายาก

จากประเด็นเรื่องแนวความเชื่อและการแสดงออกทางความคิดในมิติทางเพศนี้ จึงเป็นภาพสะท้อนให้เห็นความไม่เท่าเทียมกันของความเป็นหญิงเป็นชายในสังคมภาคใต้ได้ เรื่องนี้ยิ่งได้รับการตอกย้ำซ้ำเติมเมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับประเด็นเกี่ยวกับการเลือกบทสิบสองมาแสดงของ

โนรา ซึ่งทำให้ภาพปรากฏของการสวมบทบาทสมมติภายในพิธีโนราโรงครูจึงกลายเป็นภาพของการออกพรานมีมากกว่าภาพการออกนางทาสี อีกทั้งบทบาทของนายพรานในการแสดงบทบาทสมมตินั้นพบว่ามีการปรับเปลี่ยนได้ตามบทสิบสองที่แสดงเช่น นายพรานเป็นเชื้อกษัตริย์ เป็นครูบาอาจารย์ เป็นต้น ในขณะที่นางทาสีนั้นจะถูกจำกัดไว้เพียงแค่การแสดงบทเดียวคือบทของนางขัณทรีย์ซึ่งเป็นสาวใช้ นางสนมกรมวัง ความเหลื่อมล้ำในการมอบหมายบทบาทของนายโรงโนราต่อนายพรานและนางทาสี นั้นเป็นมายาคติที่แสดงถึงความสำคัญของเพศทั้งสองที่ไม่เท่าเทียมกัน และเป็นการผลิตซ้ำในการกดทับทางเพศให้ฝังแน่นในระดับความรู้สึกของผู้คนไปในตัว

การกีดกันทางเพศในพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอก

เมื่อโนราจับบท 12 และออกพราน ออกนางทาสีเสร็จ พิธีกรรมต่อไปก็คือการเข้าโรงผูกผ้าของลูกหลานโนราที่ประสงค์จะฝากตัวเป็นศิษย์โนราหรือเพื่อจะแก้บน รักษาความเจ็บไข้ได้ป่วยตามความเชื่อ การเข้าโรงนี้สามารถจำแนกออกได้หลายประเภทดังนี้ “การสอดไหมรฺ (กำไล) ใส่เล็บ” นั้นเป็นการประกอบพิธีให้เด็กๆที่เป็นลูกหลานโนราที่ตายายโนราประสงค์จะให้เป็นโนราเมื่อโตขึ้น หรือประสงค์จะประกาศตัวว่าเป็นลูกหลานของครูหมอตายายโนราก็ได้ “การจำผ้า” คือรูปแบบพิธีกรรมการมอบตัวเพื่อจะฝึกหัดเป็นโนราอย่างถาวร คนที่จะเข้าพิธีจำผ้านี้จะต้องเป็นคนที่สามารถรำโนราได้บ้างแล้ว แต่อายุยังไม่ครบที่จะทำพิธีผูกผ้าใหญ่ คืออายุไม่ครบ 20 ปี บริบูรณ์ จึงจะต้องจำผ้าไว้ก่อนเพื่อไม่ให้ครูหมอตายายโนราทำโทษ หลังจากการจำผ้าแล้วเด็กเหล่านี้จะต้องฝึกหัดรำโนราตามแบบอย่างการฝึกโนราจนชำนาญ “การผูกผ้าใหญ่” หรือบางครั้งก็เรียกว่า “ครอบเทริด” ก็ได้ คือการทำพิธีเพื่อเป็นโนราอย่างเต็มตัว ซึ่งส่วนใหญ่คนที่จะผูกผ้าก็คือคนที่เคยผ่านพิธีสอดไหมรฺใส่เล็บหรือผ่านการจำผ้ามาแล้วตั้งแต่เด็กๆ เมื่ออายุมากกว่า 20 ปีบริบูรณ์จึงต้องเข้าพิธีผูกผ้าเพื่อเป็นโนราที่สมบูรณ์ ในพิธีนี้จะมีการครอบเทริดให้ซึ่งเป็นข้อแตกต่างจากสองพิธีที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ฉะนั้นพิธีการสอดไหมรฺใส่เล็บ การจำผ้าและการผูกผ้าใหญ่จึงเป็นพิธีที่ทำให้บุคคลธรรมดาได้กลายมาเป็นโนรา ซึ่งพิธีดังกล่าวสามารถทำได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

แต่สำหรับ“การผูกผ้าใหญ่แทงพอก” หรือ “ผูกผ้าใหญ่แต่งพอก” หรือแทงพอกหรือแต่งพอกสั้นๆ ก็เรียก นั้นเป็นพิธีกรรมที่มีวัตถุประสงค์เพื่อจะยกระดับโนราผู้ชายเท่านั้นให้เป็นโนราใหญ่ และภายหลังจากผูกผ้าใหญ่แทงพอกแล้วก็สามารถออกไปตั้งคณะโนราเป็นของตนเองได้ คนที่จะได้รับการประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกนี้จะต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้ คือต้องเป็นเพศชาย ต้องผ่านการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาก่อนแล้ว (ในกรณีของจังหวัดตรัง) ต้องรำโนราและขับร้องบทกลอนโนราได้อย่างชำนาญแล้ว และต้องเป็นคนที่สามารถร่ำเรียนเวทย์มนตร์คาถาบางประการของโนราได้ จึงจะสามารถเข้าประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกได้ การเป็นโนราใหญ่นั้นจะทำให้โนราคนนั้นๆ สามารถประกอบพิธีกรรมของโนราได้ทุกๆ อย่าง สิทธิอำนาจโดยชอบธรรมในการประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์แห่งโนรานั้นจะได้มาจากการผ่านพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกตามรูปแบบพิธีกรรมโบราณของโนรา โนราใหญ่ที่ผ่านการประกอบพิธีนี้ก็จะได้รับความยอมรับจากวงสังคมและจากวิญญาณครูหมอตายายโนรา สำหรับรูปแบบพิธีกรรมของการผูกผ้าใหญ่แทงพอกนั้นจะมีขั้นตอนเหมือนกับการผูกผ้าใหญ่ทุกประการ ขั้นตอนการผูกผ้าใหญ่นั้นจะมีการเข้าโรง ถวายเชี่ยนครู รับผ้ามาคล้องคอและร่ายคาถาตามโนราใหญ่นั้นคือการกล่าวคำว่า เกศา โลมา นัขขา ทันตา ตะโจ มังสังฯ

โดยจะต้องว่าสลับไปมา 3 รอบ จากนั้นจึงไปแต่งตัว เมื่อแต่งตัวเสร็จ จะต้องมานั่งบนขันทองเหลือง หรือในบางท้องที่ก็นั่งบนขันลายสิบสองนักษัตร โดยวางขันใบใหญ่ครอบใบเล็กภายในจะใส่หนังเสือกับหนังหมีไว้ ซึ่งหนังเสือและหนังหมีนี้เป็นตัวแทนของความเป็นใหญ่ ความมีอำนาจบารมี หัวแม่เท้าทั้งสองข้างจะเหยียบบนแผ่นเงินกับแผ่นทอง การนั่งจะนั่งในท่าขันเข่า พนมมือ เมื่อเริ่มพิธีลูกคู่จะตีเครื่องจังหวะเชิดประหนึ่งเป็นการอัญเชิญครูหมอตายายโนรา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตลอดจนเทวดาทั้งหลายมาเป็นพยาน นายโรงโนราโนราใหญ่จะทำพิธีใส่ไหมฺรใส่เล็บให้ โดยการใส่ไหมฺรนั้นจะใส่ผ้าทางไม้แตระ (กรับ) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เคาะ จากนั้นจึงทำพิธีครอบเทริดให้

การครอบเทริดนั้นจะต้องโยงสายสิญจน์ขึ้นบนหลังคาโรงโนราแล้วผูกเชือกโยงตัวเทริดลงมาให้ตรงกับศีรษะของคนที่จะผูกผ้าใหญ่ สายสิญจน์นั้นจะทำแยกสามเส้น เส้นที่ 1 ให้พระสงฆ์ถือไว้ เส้นที่ 2 ให้โนราใหญ่ นายพราน หมอโนราถือไว้ และเส้นที่ 3 ให้พ่อแม่ปู่ย่าตายายญาติต่างๆถือไว้ ในการทำพิธีครอบเทริดนั้น ตัวเทริดจะถูกผูกลอยไว้กับสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้นนั้น พระสงฆ์จะสวดชัยมงคลคาถา ลูกคู่จะเชิดเครื่อง เสียงดนตรีดังคลอไปกับเสียงสวดมนต์ฟังแล้วชวนให้ขนลุก บรรยากาศในการครอบเทริดจะเข้มขลังยิ่งขึ้นเมื่อครูหมอตายายโนราประทับทรงเข้ามาในโรงพิธีเป็นเป็นสักขีพยานในการผูกผ้าใหญ่ สายสิญจน์ทั้ง 3 เส้นจะค่อยๆ ถูกหย่อนลงมาเรื่อยๆ เมื่อเห็นว่าเทริดที่ผูกไว้นิ่งสนิทแล้ว คนที่ถือสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้นจะหย่อนสายสิญจน์ลงพร้อมกัน พร้อมกับการเชิดเครื่องดนตรีที่ดังขึ้น พระสงฆ์ภาวนาคาถาโปรยข้าวตอกดอกไม้ คนเฒ่าคนแก่อวยพรให้กับคนที่มาผูกผ้าใหญ่

เมื่อคนที่ร่วมประกอบพิธีทั้งการสอดไหมฺรใส่เล็บ การจำผ้า การผูกผ้า และการผูกผ้าใหญ่ได้รับการทำพิธีในเบื้องต้นเสร็จแล้วขั้นตอนต่อมาจะต้องรำถวายครู ซึ่งการจัดการรำถวายครูนั้น ส่วนใหญ่จะแยกออกจากกันโดยให้เด็กๆ ที่สอดไหมฺรใส่เล็บกับจำผ้านั้นรำถวายครูก่อน จากนั้นจึงเป็นกลุ่มของคนที่ผูกผ้าใหญ่และจึงเป็นลำดับของคนที่ผูกผ้าใหญ่แทงพอก แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็อาจจัดตามความเหมาะสมได้ การรำถวายครูนั้นจะรำเหมือนกันของทุกประเภทที่ร่วมพิธีคือ การรายหน้าแตระบทคุณครู จากนั้นรำบทครูสอน บทสอนรำ หรือบทโนราอื่นๆด้วยตามแต่ละคณะของโนราจะเลือกมาใช้และตามแต่สายตระกูลของโนราที่สั่งสอนกันต่อๆ มา โดยจะมีโนราใหญ่เป็นคนนำส่วนผู้เข้าร่วมพิธีจะทำตาม จากนั้นจึงเป็นการรำถวายครูและจบลงที่การรำท่าครูทั้ง 12 ท่า

พิธีกรรมการเข้ามาเป็นโนรานั้นได้รับอิทธิพลทางความคิดหลักๆ มาจากศาสนาพุทธ โนราล่องได้กล่าวเปรียบเทียบในประเด็นนี้ไว้ โดยสรุปคือ “การสอดไหมฺรใส่เล็บ” นั้นเป็นการปวารณาตนว่าจะเป็นลูกหลานโนรา เช่นเดียวกับการรับเอาไตรสรณะคมน์ในศาสนาพุทธคือพระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์มาเป็นที่พึ่ง “การจำผ้า” คือพิธีการประกาศตนว่าจะเป็นโนราและจะฝึกหัดรำโนราตลอดจนเรียนรู้ศาสตร์แห่งโนรา เปรียบดั่งการเข้ามาบวชเป็นเณรในพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นเพียงการเริ่มต้นของการเรียนรู้ ต่อมาเมื่ออายุครบ 20 ปี บริบูรณ์ ก็จะต้องประกอบพิธี “ผูกผ้าใหญ่” ในพิธีนี้จะมีการครอบเทริดโนราให้ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น เปรียบได้กับการบวชเป็นพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งถือว่าการผูกผ้าใหญ่นี้เป็นพิธีที่สำคัญอีกพิธีหนึ่งของการเข้ามาเป็นโนราของลูกหลานโนราทั้งผู้ชายและผู้หญิง ส่วนการ “ผูกผ้าใหญ่แทงพอก”นั้น เป็นพิธีกรรมเช่นเดียวกับการผูกผ้า แต่จะสงวนไว้ให้กับผู้ชายที่ผ่านการบวชเรียนและอายุ 20 ปี บริบูรณ์เท่านั้น พิธีนี้เปรียบได้กับ

การยกฐานะเป็นเจ้าอาวาสในพระพุทธศาสนา ด้วยเหตุนี้โนราที่ผ่านพิธีผูกผ้าใหญ่แต่งพอกแล้วจะสามารถประกอบพิธีกรรมทุกๆ อย่างของโนราได้โดยสมบูรณ์

จากชุดความรู้เรื่องการผูกผ้าใหญ่แทงพอกเพื่อยกระดับจากโนราผู้ชายในฐานะที่เป็นเพียงนางรำทั่วไปเช่นเดียวกับโนราผู้หญิง ให้กลายเป็นโนราใหญ่ที่มีสิทธิในการตั้งคณะโนราเป็นของตนเอง สามารถประกอบพิธีโนราโรงครูได้ทุกรูปแบบ แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นกับความพร้อมในด้านอื่นๆ ของตัวโนราใหญ่คนนั้นๆ ด้วย มายาคติเกี่ยวกับพิธีกรรมการผูกผ้าใหญ่แทงพอกได้กดทับความเป็นหญิงเอาไว้อย่างแน่นหนา เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับหลักเกณฑ์ของผู้ที่จะรับการประกอบพิธีนี้ที่จะต้องเป็นเพศชาย ต้องผ่านการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์มาก่อนแล้ว ต้องเคยรำโนราและขับร้องบทกลอนโนราได้อย่างชำนาญ และต้องเป็นคนที่สามารถร่ำเรียนเวทย์มนตร์คาถาบางประการของโนราได้ จึงจะสามารถเข้าประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกได้ จะเห็นได้ว่าจากคติความเชื่อของโนราในพิธีกรรมนี้ได้นำเอาความเชื่อในศาสนาพุทธมาเกี่ยวข้องด้วย นั่นก็คือการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์ที่ถูกนำมารองรับสิทธิ์ในการจะเข้าร่วมพิธีกรรมการผูกผ้าใหญ่แทงพอก

ศาสนาได้กลายมาเป็นเครื่องมือในการกีดกันทางเพศที่ทรงพลังอำนาจอย่างยิ่ง ในปัจจุบันนี้ศาสนาพุทธในประเทศไทยนั้นมีเพียงพระภิกษุเท่านั้นที่เป็นที่ยอมรับโดยกว้างขวาง ในขณะที่ภิกษุณีนั้นมีการยอมรับกันเพียงบางสังคมเท่านั้น ฉะนั้นการจะเข้าร่วมพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกของผู้หญิงนั้นจึงกลายเป็นเรื่องเหนือความเป็นไปได้ หลักเกณฑ์ทางศาสนานั้นเป็นสิ่งละเอียดอ่อนสามารถกระทบจิตใจและก่อเป็นชนวนของความวุ่นวายในสังคมได้เสมอ การจะอนุมัติสิทธิ์ให้ผู้หญิงได้บวชเป็นภิกษุณี เพื่อจะได้รับการผูกผ้าใหญ่แทงพอกตามแบบแผนของศาสตร์แห่งโนรา จึงกลายเป็นเรื่องท้าทายจารีตของสังคมอย่างรุนแรง ภายใต้ร่มเงาของศาสนาที่ปกคลุมเผื่อแผ่ให้กับความเป็นชายนี้เอง จึงทำให้พิธีกรรมโนราโรงครูจึงกลายเป็นสิทธิ์โดยชอบธรรมที่ผู้ชายก็คือโนราใหญ่ มีอำนาจในการดำเนินพิธีกรรมอย่างเป็นเอกภาพ และมีพลังในการกดทับ เบียดขับให้ความเป็นหญิงผ่านตัวผู้หญิงนั้นเป็นเพียงตัวประกอบที่สำคัญรองลงไป

การคล้องหงส์ : ความรุนแรงทางเพศที่ถูกมองข้าม

ตลอดระยะเวลาในการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ 3 วัน 2 คืนนั้นมีการแสดงมากมายหลายรูปแบบที่ปรากฏอยู่ในพิธีโนราโรงครูนี้ ทั้งที่เป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรมและการแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น สำหรับการแสดง “การคล้องหงส์” ซึ่งเป็นการแสดงก่อนการประกอบพิธีแทงเข้าของพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น พบว่ามีความโดดเด่นเฉพาะตัว สามารถเป็นภาพแทนการฉายฉากการปะทะกันของความเป็นหญิงและความเป็นชายได้อย่างน่าสนใจ โดยการคล้องหงส์ คือการหยิบเอาตอนหนึ่งของเรื่องราวในนิทานเรื่องพระสุธน-มโนราห์มาแสดง ซึ่งในการแสดงนี้ได้นำเสนอฉากการต่อสู้กันระหว่างนางมโนราห์ซึ่งเป็นหนึ่งในบรรดานางกินรีทั้ง 7 นาง กับพรานบุญ นายพรานผู้มีอาชีพล่าสัตว์ป่า

สำหรับในพิธีการคล้องหงส์นี้ได้มีการจัดสรรให้บรรดานางรำทั้งผู้หญิงและผู้ชายซึ่งรวมถึงตัวโนราใหญ่ด้วย สมมติบทบาทเป็นนางมโนราห์/นางโนราหรือโดยทั่วไปนิยมเรียกว่า “นางหงส์” ลักษณะเฉพาะของอิริยาบถนางหงส์นั้นจะมีความอ่อนช้อย นุ่มนวล บทกลอนที่ใช้ในการขับเพื่อเล่นบทนางหงส์ก็มีเนื้อหาสาระ ท่วงทำนองสื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริง เช่น มีการสื่อถึงการ

ลงเล่นน้ำในสระของนางหงส์ และมีการเก็บดอกไม้มาแต่งแต้มแซมผมให้กันและกันของบรรดานางหงส์ เป็นต้น ความละเมียดละมัย ความสดใสร่าเริงของเหล่านางหงส์นั้น สามารถสื่อถึงรสของศิลปะการแสดงที่พยายามฉายภาพของความเป็นหญิงสาวอย่างตรงไปตรงมา บทบาทการเยื้องย่างผสานกับท่วงท่าการร่ายรำของนางหงส์ล้วนแต่ออกมาจากความเป็นหญิงที่ซุกซ่อนอยู่ภายในเนื้อหาสาระของความเป็นนางหงส์ ส่วนคนที่แสดงเป็นนายพรานจะรับบทเป็นพรานบุญผู้มีอุปนิสัยมุทะลุ ขึงขัง สลับกับตลกโปกฮา ทีเล่นทีจริง การเยื้องย่างในการเดินก็เป็นการย่องเบาอย่างพรานป่า ความสวยงามของการเดินนั้นไม่ได้เน้นถึงความอ่อนช้อย นุ่มนวล อย่างนางหงส์ แต่กลับเน้นถึงความตลกขบขัน วอกแวก ว่องไว บทกลอนในการขับก่อนจะจับนางหงส์นั้นสื่อถึงความขึงขัง จริงจัง ผนวกกับท่วงทำนองในการขับกลอนที่ให้ความรู้สึกลุกลน ว่องไว กระฉับกระเฉง ทะมัดทะแมง เอกลักษณ์ทางภาษากายที่ปรากฏในการแสดงเหล่านี้ ล้วนแต่เลียนแบบมาจากพฤติกรรมการแสดงออกของผู้ชาย พื้นที่ทางร่างกายของพรานบุญ ก็ล้วนแต่เป็นพื้นที่ของสัญญะของความเป็นชายปรากฏอยู่ เช่น พรานบุญจะถืออาวุธ คือธนูและบ่วงนาคบาศ อีกทั้งการแต่งกายของพรานบุญก็ไม่ได้มีการพิถีพิถันใส่ใจมากนัก ในขณะที่นางหงส์นั้นจะแต่งกายตามอย่างชุดที่นางโนราสวมใส่ ดูแล้วให้ความรู้สึกอ่อนโยนสวยงามเมื่อยามลูกปัดของชุดโนรานั้นเคลื่อนไหว แต่สำหรับพรานบุญนั้นกลับสวมใส่แค่ผ้าโจงกระเบน กับผ้าข้าวม้ารัดรอบเอว ซึ่งดูแล้วกระฉับกระเฉงมากกว่าสวยงาม

ฉากเริ่มต้นของการคล้องหงส์จะเริ่มต้นที่นางหงส์ค่อยๆ ร่ายรำในท่วงท่าที่สื่อถึงการโบยบินเพื่อพยายามหลบหนี ส่วนพรานบุญนั้นจะแสดงท่าทางที่สื่อถึงการจดจ้องเพื่อจะตะครุบจับกุมตัวนางหงส์ เมื่อทั้งสองเผชิญหน้ากันฉากการต่อสู้ ดิ้นรนของนางหงส์เพื่อให้ตนเองรอดพ้นจากการจับกุมของพรานบุญก็เริ่มขึ้น ฝ่ายพรานบุญก็ใช้พลังกายและเครื่องมือคือบ่วงนาคบาศที่อิทธิฤทธิ์เหนือกว่าเข้าจับกุมนางหงส์ไว้ ภายใต้ฉากการแสดงการคล้องหงส์ที่น่าติดตามนี้ ลูกคู่จะตีเครื่องดนตรีประโคมอยู่ตลอดเวลาเสียงดนตรีที่ดังเร้าอารมณ์นั้นยิ่งทำให้ฉากการต่อสู้นั้นสมจริงและตื่นเต้นยิ่งขึ้น รสทางอารมณ์ที่ผู้ชมได้รับนั้นเป็นเหมือนการเบี่ยงเบนความสนใจได้เป็นอย่างดี เพราะภายใต้ฉากการแสดงการคล้องหงส์นี้ พบว่ามีภาพแทนของการกระทำความรุนแรงทางเพศที่ถูกซ่อนตัวไว้อย่างมิดชิดและเงียบงัน นางหงส์สัญญะของความเป็นหญิงนั้นถูกรุกรานด้วยท่าทีที่ดุดันของพรานบุญที่เป็นสัญญะของความเป็นชาย ระยะห่างระหว่างเพศได้ถูกทำลายลงในการแสดงนี้ ผู้คนที่นั่งชมการแสดงซึ่งเปรียบเป็นภาพแทนของสังคมที่คอยจดจ้องภาพแทนของการกระทำรุนแรงทางเพศของพรานบุญที่มีต่อนางหงส์อยู่รอบโรงโนรา ต่างก็แสดงออกทางภาษากายเพื่อส่งแรงใจให้กับฝ่ายพรานบุญเพิ่มมากขึ้นตามเสียงดนตรีที่รุกเร้า มุ่งหวังให้พรานบุญสามารถจับตัวนางหงส์ไว้ได้ราวกับว่านางหงส์มีความผิดอย่างฉกรรจ์ และไม่ได้สนใจระยะห่างทางเพศที่พรานบุญกำลังทำลายลงไปพร้อมๆกับการเข้าจับนางหงส์ ซึ่งในฉากชีวิตจริงนั้นสังคมจะตีกรอบให้ผู้หญิงกับผู้ชายอยู่ในกรอบที่ไม่ประชิดกันนักอย่างที่พรานบุญรุกล้ำเข้ามาจับตัวนางหงส์

นางหงส์เปรียบดั่งความบริสุทธิ์ไร้มลทินเพราะเป็นสาวสวรรค์ที่ถูกจับตัว ส่วนพรานบุญนั้นมีอาชีพเป็นพรานป่าล่าสัตว์ทำลายชีวิต เป็นภาพแทนของความมัวหมองทางศีลธรรม แต่เพื่อผลประโยชน์ของตัวพรานบุญเองที่จะจับนางหงส์ไปถวายพระสุธน ผู้ที่จะประทานความดีความชอบให้ได้ จึงทำให้เหมือนมีเงามืดบังตาคนที่นั่งดูให้มองข้ามคำว่า “ความเป็นธรรม” ไป เรื่องราวการคล้องหงส์นี้ได้คลี่คลายลงที่พรานบุญสามารถจับกุมตัวนางหงส์ได้ ความพ่ายแพ้และการสยบยอมนั้น

เป็นของนางหงส์ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นหญิง ส่วนชัยชนะนั้นเป็นของพรานบุญที่เป็นภาพแทนของความเป็นชาย มายาคติของการแสดงการคล้องหงส์นี้ได้ซ่อนเร้น อำพราง การกดทับทางเพศจากสายตาคนดูอย่างแยบยล พระสุธนซึ่งเป็นตัวแทนของอำนาจที่สูงส่งกว่าอำนาจเรื่องระยะห่างทางเพศได้มามีผลโดยตรงต่อการแสดงออกทางเพศของพรานบุญกับนางหงส์ ความเป็นธรรมจึงกลายเป็นเรื่องรองลงมา หากเมื่อเปรียบเทียบกับเป้าหมายของผลประโยชน์ที่จะได้กับบุคคลซึ่งก็คือพรานบุญจะได้รับจากพระสุธนในภายหลังถวายตัวนางหงส์หรือนางมโนราห์

มายาคติของ “การคล้องหงส์” ได้เปิดเผยให้เห็นชะตากรรมของนางหงส์ที่ถูกพรานบุญจับมัดฟัดเหวี่ยงอย่างน่าสงสาร แต่ฉากการแสดงเหล่านี้กลับถูกสังคมรอบโรงโนรามองข้ามไปราวกับว่านั้นคือความสยบยอมของตัวนางหงส์เองที่ยอมตกอยู่ภายใต้การกระทำอย่างอุกอาจเช่นนั้น หรือสังคมรอบโรงโนรามองว่านางหงส์นั้นสมควรที่จะถูกพรานบุญจับไป เพราะต่อไปจะได้เจอกับพระสวามีคือพระสุธน ซึ่งการมองแบบหลังนี้เป็นการมองที่อยู่บนชุดความรู้เรื่องนิทานเรื่องพระสุธน – มโนราห์ แต่หากจะพิจารณาความรู้สึกตัวละครคือนางหงส์หรือตัวนางมโนราห์นั้น อาจไม่เป็นเช่นอย่างที่สังคมให้คุณค่าไว้ก็เป็นได้ ชะตากรรมของนางหงส์หรือมโนราห์นั้นได้ปรากฏอยู่ในคำกาศครูโนราตอนหนึ่ง ความว่า

> “...ประกาศให้สิ้นประกาศให้เสร็จถึงเจ็ดนวลนางสาวชาวฟ้า
> จะไหว้นางพินน้องเห้อนางพัชรนางศรีสุหรัดนางพัชฎา
> ออสาวสุดน้องนั้นรองแต่พี่ชื่อจันจุหรีกับศรีจุหรา
> ส่วนคนสุดท้องน้องเพื่อนชื่อเจ้าแก้มเกลื่อนมโนราห์
> ประกาศถึงนางชาวฟ้าลูกสาวของท้าวอุทุมพร
> สอดปีกน้องเห้อสอดหางได้เหมือนอย่างนางขี้หนอน
> ลูกสาวของท้าวอุทุมพรไปได้นายพรานกลางพฤกษา
> นายพรานพานางมาบุกมาแต่ป่าไม้รังเรียง
> น่าสงสารแต่นวลนางน้องนางร่ำนางร้องจนสุดเสียง
> บุกมาแต่ป่าไม้รังเรียงเหวี่ยงไว้ใต้ต้นไม้กาหลง
> กาบินน้องเห้อกาใบ้ถ้าใครเข้าใกล้ให้งวยงง
> ซ่อนไว้ใต้ต้นไม้กาหลงหวายศรีสุธนพระราชา
> โนรานวลน้องแม่ทองบุญหนักศรีสุธนหลงรักน้องหนักหนา...”

ภาพแทนของการกระทำความรุนแรงทางเพศของพรานบุญที่กระทำต่อนางหงส์หรือนางมโนราห์นั้น ได้ปรากฏชัดเจนในคำกาศครูโนราว่า พรานบุญได้พานางมโนราห์มาถวายแก่พระสุธน โดยระหว่างทางนั้นนางมโนราห์ต้องเดินบุกป่ามา นางมโนราห์ร้องไห้จนสุดเสียง แต่พรานบุญก็กระทำต่อนางเหมือนกับว่าเป็นสิ่งของชนิดหนึ่งไม่ได้สนใจใยดี โดยก่อนที่จะนำนางมโนราห์ถวายพระสุธนนั้น พรานบุญได้พานางไปแอบซ่อนไว้ใต้ต้นไม้ เมื่อถึงเวลาจึงนำไปถวายพระสุธน บทกาศครูได้กล่าวไว้ว่า พระสุธนเมื่อเห็นนางมโนราห์ก็รู้สึกหลงรักนางเป็นอย่างมาก เนื้อหาของบทกาศครูในตอนนี้ ได้สื่อถึงอารมณ์ของบุคคลไว้สามประเภทคือ อารมณ์ของพรานบุญนั้นเป็นอารมณ์ของความ

โหดร้ายใจดำ อารมณ์ของพระสุธนนั้นเป็นอารมณ์ของความรัก ส่วนอารมณ์ของนางมโนราห์นั้นเป็นอารมณ์ของความกลัว คุณค่าของนางมโนราห์สาวสวรรค์นั้นถูกทำให้ลดลงเหลือเพียงแค่การเป็นวัตถุสิ่งของที่สามารถกระทำอย่างไรต่อนางก็ได้ ความรักของพระสุธนได้สร้างความหวาดกลัวให้แก่นางมโนราห์ โดยมีอารมณ์ความโหดร้ายใจดำของพรานบุญเป็นสื่อกลางในการสานความต้องการของพระสุธน เช่นเดียวกันกับกรณีความรุนแรงทางเพศในการค้าประเวณีหญิง พบว่าหากจะกล่าวเปรียบเทียบแล้ว ถ้านางมโนราห์คือผู้หญิงที่ถูกล่อลวงมาค้าประเวณี โดยมีพรานบุญคือแมงดาที่มีความโหดร้ายใจดำ ทำหน้าที่หลอกผู้หญิงมาค้าประเวณี ให้กับพระสุธนที่เปรียบดั่งลูกค้าผู้ชายที่มุ่งหวังมาปลดปล่อยตัญหาราคะในทางกามารมณ์บนเรือนร่างของผู้หญิงที่ถูกจับมาค้าประเวณี จริงอยู่ว่าทั้งสองกรณีนี้มีบริบทที่ต่างกันออกไป การคล้องหงส์เป็นฉากการแสดงของโนรา ในขณะที่การค้าประเวณีหญิงนั้นเป็นฉากชีวิตจริงของปัญหาสังคม แต่เนื้อแท้ภายในของระบบความหมายทั้งสองกรณีนี้กลับไม่ได้มีความแตกต่างกันเลย เพราะภาพแทนของฉากความรุนแรงทางเพศที่ปรากฏออกมาในพิธีการคล้องหงส์ นั้นมีความคล้ายคลึงกับฉากการค้าประเวณีหญิง คือ การกดทับความเป็นหญิงด้วยความเป็นชาย

จากการศึกษาเรื่อง การประกอบสร้างมายาคติ “ความเป็นเมีย” ในเรื่องแม่นากของ พรพิชชา บุญบรรจง (2554) ได้กล่าวถึงจุดจบ หายนะ ของผีแม่นากว่าถูกทำลายโดยใช้เครื่องมือดังนี้ ได้แก่ ความรักของผู้ชาย ความเชื่อทางพระพุทธศาสนาและกติกาสังคม ทั้งนี้ Ka F. Wong ได้เสนอไว้ว่าผีแม่นากนั้นเป็นตัวแทนของความเชื่อมั่นอย่างแรงกล้าของผู้หญิง ที่ทำตามหัวใจตนเองอย่างกล้าหาญ ไม่ว่ากฎเกณฑ์หรืออุปสรรคทางวัตถุก็ไม่สามารถยับยั้งผีตนนี้ได้ ผีแม่นากจึงกลายเป็นสิ่งอันตรายสำหรับคนในสังคม เพราะไม่เพียงแม่นากคิดจะฆ่าคนที่ลวนลามและทำร้ายเธอเท่านั้น แต่ผีแม่นากยังท้าทายระบบปิตาธิปไตยอีกด้วย ในตอนสุดท้ายตัวละครที่สามารถกำจัดผีแม่นากได้คือ “พระ” กับ “ผัว” เท่านั้น โดยพระกับผัวนั้นเปรียบเสมือนตัวแทนของสังคมชายเป็นใหญ่ เพราะแม้ว่าผีมีนากจะมีอำนาจมากเพียงใด แต่ผลสุดท้ายก็ต้องสยบยอมต่อพระและผัว เรื่องแม่นากนี้สะท้อนให้เห็นว่า ไม่ว่าผู้หญิงจะลุกขึ้นมาต่อสู้กับพลังอำนาจของผู้ชายอย่างไร ผลสุดท้ายก็ต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจของผู้ชายเสมอ นอกจากนี้แบบเรื่องแม่นากทุกแบบยังทำหน้าที่ส่งผ่านจริยธรรมที่ตอกย้ำชุดความเชื่อที่ว่า “การมีผู้ชายเป็นใหญ่ในสังคม” เป็นสิ่งที่ถูกต้อง จากผลการศึกษานี้ได้สะท้อนให้เห็นความรู้สึกนึกคิดของสังคมเช่นเดียวกันกับสังคมรอบโรงโนรา ในพิธีโนราโรงครู ที่ถูกทำให้เห็นเรื่องภาพแทนของความรุนแรงทางเพศจากฉากการคล้องหงส์นั้นกลายเป็นเพียงฉากการแสดง และรู้สึกยินดีเมื่อนางหงส์ถูกพรานบุญจับตัวได้ ความเฉื่อยชาของสังคมรอบโรงโนรานั้นเกิดขึ้นเพราะความเคยชินกับสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ มีผู้ชายเป็นผู้นำ หากฉากการคล้องหงส์นี้ไปปรากฏในสังคมที่ไม่ได้มีผู้ชายเป็นใหญ่ การแสดงนี้ก็คงกลายเป็นเรื่องโด่งดังในสังคมนั้น เพราะฉากการแสดงนี้ มีการซ่อนเร้นพลังอำนาจของความเป็นชายที่กระทำต่อพลังอำนาจของความเป็นหญิงผ่านฉากการแสดงคล้องหงส์ด้วยความรุนแรง

แม้นิทานเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ซึ่งเป็นแกนหลักสำคัญของการแสดงการคล้องหงส์นี้ ได้ผลิตให้ตัวนางหงส์ ให้มีฤทธิ์อำนาจและความว่องไว ไม่มีอาวุธใดๆ จะจับตัวได้ เว้นแต่การใช้บ่วงนาคบาศมาคล้องจับไป ด้วยความสามารถเก่งกล้าของพรานบุญก็สามารถหาอาวุธนั้นมาใช้ในการจับตัวนางหงส์ได้ เช่นเดียวกันกับภาพของความเป็นหญิงกับความเป็นชายในสังคมที่บางครั้งความเป็นหญิงนั้นมีการต่อสู้ ขัดขืน ต่อรอง ด้วยเหตุผลนานาประการ เพื่อจะดำรงความเป็นตัวตนให้ยืนหยัดอยู่

ได้ แต่กระนั้นความเป็นชายในสังคมก็พยายามสร้างชุดความรู้ใหม่ๆขึ้นมาบนพื้นฐานของสังคมปิตาธิปไตย นัยของฉากการคล้องหงส์นั้นเปรียบบ่วงนาคบาศเป็นชุดความรู้ใหม่ๆที่พรานบุญจะนำมาใช้จับนางหงส์ซึ่งเป็นสัญญะของความเป็นหญิงให้สยบยอม ทำให้สังคมนี้มีผู้ชายเป็นใหญ่เรื่อยมาแม้แต่ในวรรณกรรมและการละครก็ตาม จนทำให้ภาพการเป็นผู้ตามของผู้หญิงนั้นกลายเป็นเรื่องปกติในสังคมที่มีผู้ชายเป็นผู้นำ

การแทงเข้ : ชัยชนะของผู้ชายชื่อนายไกรทอง

เอกลักษณ์ของการพิธีโนราโรงครูใหญ่ที่แตกต่างจากโรงครูเล็กหรือโรงค้ำครูก็คือการแสดงการคล้องหงส์และการแทงเข้ โดยเฉพะการแทงเข้นั้นถือว่าเป็นทั้งการแสดงและพิธีกรรมไปในขณะเดียวกัน นิทานพื้นบ้านเรื่องไกรทองนั้นถูกหยิบยกขึ้นมาประกอบการแทงเข้นี้ โดยถูกนำมาแต่งเป็นบทกลอนโนราใช้ขับร้องร่วมกับการร่ายรำและบทเจรจา โนราได้หยิบยกเรื่องราวของนิทานพื้นบ้านเรื่องไกรทองไกรทองตั้งแต่ฉากที่นายไกรทองเริ่มประกอบพิธีเพื่อจะปราบชาละวัน จนมาถึงจุดสุดท้ายที่นายไกรทองออกไปแทงชาละวันด้วยหอกที่ชื่อว่า “มหาชัย” สำหรับจระเข้ที่แทนตัวชาละวันนั้นจะใช้หยวกกล้วยทั้งต้นมาตัดแต่ง แกะสลัก ฉลุลายในบางจุดเพื่อให้มีความคล้ายคลึงกับจระเข้ชาละวันมากที่สุด

ภายใต้รูปสมมติของจระเข้ชาละวันนี้ ยังมีเรื่องราวความเชื่อที่แฝงเร้นอยู่ภายในมากมาย เช่น การเลือกทำเลที่ตั้งรูปสมมติจระเข้นี้จะต้องเป็นที่ที่โล่งเตียน หัวและหางของรูปสมมติชาละวันนี้จะต้องไม่ตั้งไปตรงกับบ้านเรือน ร้านค้าของชาวบ้านอย่างเด็ดขาด เพราะเชื่อว่าจะนำมาซึ่งความอัปมงคลทั้งปวง ความเชื่อนี้ได้ทำให้รูปสมมติของจระเข้ชาละวันนี้กลายเป็นภาพแทนของความอัปมงคล ความโชคร้าย ความชั่วช้า บริเวณที่วางรูปสมมติจระเข้นี้จะมีการกางกั้นด้วยเชือกไว้เป็นปริมณฑล ไม่ให้มีคนเดินเข้าออกในบริเวณนั้น ประหนึ่งว่ารูปสมมตินี้มีชีวิตจริงและสมควรหลีกเลี่ยงออกไปให้ไกลห่าง หากย้อนกลับไปมองความเป็นมาของรูปสมมติของจระเข้ชาละวันจากนิทานเรื่องไกรทองที่โนรานำมาแสดงนั้น มีการกล่าวถึงความชั่วร้ายของชาละวันที่เคยฆ่าตากับยายผู้ที่เคยเลี้ยงดูเมื่อครั้งอดีตชาติ ครั้นเมื่อมาถือกำเนิดเป็นจระเข้ก็ยังได้ลักพาตัวลูกสาวมนุษย์ไปเป็นเมียเสียอีก นายไกรทองผู้อาสาฆ่าชาละวันและนำตัวหญิงสาวที่ถูกลักพาตัวไปจึงได้เข้ามาสวมที่ในตำแหน่งของฝ่ายธรรมะที่กระทำในสิ่งที่ชอบธรรม

อนึ่ง การลักพาตัวสาวชาวมนุษย์ของชาละวันนั้น เป็นภาพสะท้อนสังคมของภาคใต้ประการหนึ่งคือ “การลากหญิง” เฉลียว เรืองเดช (2542) กล่าวว่า การลากหญิง (ฉุดคร่า) เป็นการใช้กำลังบังคับพาผู้หญิงหนีในกรณีที่ผู้ชายรักผู้หญิงเพียงฝ่ายเดียว หรือทั้งผู้ชายและผู้หญิงรักกันแต่ถูกพ่อแม่หรือญาติฝ่ายผู้หญิงกีดกัน หรือฝ่ายผู้ชายทำการเพื่อแก้แค้น การลากหญิงนี้จะมีการทำกันเป็นกลุ่ม โดยจะพาตัวผู้หญิงไปกักตัว ณ ที่ใดที่หนึ่งซึ่งได้เตรียมเอาไว้แล้ว และรอคอยดูท่าทีของญาติฝ่ายหญิงว่าจะดำเนินทางคดีหรือไม่ หากมีการตามหาหรือแจ้งความเพื่อดำเนินคดี ฝ่ายผู้ชายก็จะส่งตัวแทนไปเจรจาเพื่อขอให้ยกเลิกการเอาผิดทางกฎหมายและขอเจรจาการแต่งงานตามประเพณีต่อไป จะเห็นได้ว่าการกระทำความรุนแรงต่อผู้หญิงในกรณีนี้ได้ลดทอนความเป็นมนุษย์ของผู้หญิงให้กลายเป็นเพียงวัตถุที่สามารถจะกระทำความรุนแรงต่อผู้หญิงอย่างไรก็ได้ แต่อย่างไรก็ตามแม้ญาติฝ่ายผู้หญิง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นพ่อหรือพี่ชายหรือลุง เป็นต้น จะติดตามเสาะหา แต่ภายใต้การกระทำ

เช่นนั้น นอกจากจะแสดงความเป็นห่วงในสวัสดิภาพของผู้หญิงที่ถูกลักพาตัวไปแล้ว ยังหมายถึงการแสดงถึงศักดิ์ศรีของความเป็นผู้ชายของญาติฝ่ายผู้หญิง ในประเด็นนี้จึงสามารถเห็นได้ว่าผู้หญิงนั้นกลายเป็นเรื่องของ “เครื่องหมายแห่งศักดิ์ศรีของวงศ์ตระกูล” ซึ่งหากใครมากระทำความรุนแรงต่อผู้หญิงในวงศ์ตระกูลก็เท่ากับเป็นการเหยียดหยามศักดิ์ศรีความเป็นชายของญาติฝ่ายผู้หญิง ที่ไม่สามารถจะให้ความคุ้มครองแก่คนในปกครองได้ ประเด็นนี้จึงเป็นสิ่งชี้ชวนให้เห็นว่าผู้หญิงนั้นต้องพึ่งพิง และอยู่ภายใต้ความคุ้มครองของผู้ชายนั่นเอง

ในการแสดงบทไกรทองของโนรานั้น ผู้ที่จะได้รับบทนี้มักจะเป็นนายโรงโนราหรือโนราใหญ่ ซึ่งได้รับการผูกผ้าใหญ่ แต่งพอก และครอบมือให้แทงเข้ามาก่อนหน้าแล้ว ซึ่งหมายความว่าผู้ชายเท่านั้นที่มีสิทธิในการสวมบทบาทเป็นนายไกรทอง เนื่องพิจารณาตามหลักเกณฑ์ของการผูกผ้าใหญ่ แต่งพอกและครอบมือแทงเข้นั้น พบว่าสามารถทำให้ได้แต่เพียงเพศชายเท่านั้น ศาสตร์แห่งโนราในสมัยอดีตได้ส่งต่อระบบคิดเรื่องชายเป็นใหญ่ผ่านบทละครที่เลือกมาใช้ในการประกอบพิธีกรรมของโนราได้อย่างแยบยล การเลือกสงวนอำนาจนี้จึงได้กลายมาเป็นการกีดกันและสร้างความไม่มั่นใจหากผู้หญิงจะรับบทเป็นนายไกรทองและออกแทงเข้แทนผู้ชาย เนื่องจากศาสตร์ของโนรานั้นมีการยึดถือการประกอบพิธีกรรมตามแบบอย่างครูบาอาจารย์ที่เคยสั่งสอนมาอย่างเหนียวแน่น เชื่อกันว่าหากโนราใดประกอบพิธีกรรมที่นอกเหนือ หรือตัดตอนจากที่ครูบาอาจารย์เคยสั่งสอนไว้จะต้องเสนียดจัญไร ซึ่งก็คือความเดือดร้อนนานาประการจะบังเกิดกับโนราคนนั้น ฉะนั้นจากความเชื่อนี้ได้เป็นการสร้างค่านิยมในการส่งเสริมอำนาจผู้ชายให้แฝงอยู่ในรูปของเชื่อของสังคมโนราที่ทรงพลังอำนาจลึกลงไปในความรู้สึกนึกคิดว่า ผู้ชายเท่านั้นที่เหมาะสมที่จะรับภาระหน้าที่นี้ ความเป็นชายจึงกลายเป็นสิ่งที่โดดเด่นและสำคัญในพิธีโนราโรงครู อย่างเช่น ขั้นตอนก่อนการออกแทงเข้นั้นโนราใหญ่ที่ได้รับบทบาทนี้จะต้องมีการกราบครู ซึ่งก็คือการระลึกถึงครูบาอาจารย์ พ่อแม่ ครูหมอตายายโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้มาช่วยประกอบพิธีแทงเข้นี้ให้บรรลุไปได้ด้วยดี เนื่องจากหากประกอบพิธีแทงเข้นี้ไม่เป็นไปตามรูปแบบที่ครูบาอาจารย์สั่งสอนมา เชื่อกันว่าในภายหลังที่เสร็จสิ้นพิธีไปแล้ว เจ้าภาพที่รับคณะโนรามาประกอบพิธีนี้จะบังเกิดความโชคร้ายเป็นนานาประการ อันเนื่องจากการแทงเข้หรือรูปสมมติของชาละวันไม่ตาย ความเชื่อในเรื่องนี้ได้ตอกย้ำถึงการเชื่อว่าจระเข้ชาละวันนี้มีตัวตนอยู่จริงแม้จะในรูปสมมติที่ทำขึ้นมาจากต้นกล้วย แต่นัยของความเชื่อกลับให้คุณค่าดั่งว่าสิ่งนั้นมีจิตวิญญาณของความชั่วร้าย ซึ่งเป็นฝ่ายอธรรมแฝงเร้นอยู่ และเมื่อเป็นเช่นนั้นเจ้าภาพก็จะต้องประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ขึ้นใหม่ ซึ่งนั้นหมายความว่าจะต้องมีการสิ้นเปลืองเวลาและเงินทองอีกครั้ง

เมื่อโนราใหญ่กราบครูเสร็จแล้ว ขั้นตอนต่อมาก็ต้องนั่งบริกรรมคาถาเพื่อป้องกันตนเองจากเสนียดจัญไรและสิ่งชั่วร้ายต่างๆ ซึ่งขั้นตอนนี้จะกระทำก่อนการออกไปแทงเข้ ในขั้นตอนนี้ภายในโรงพิธีโนราจะอบอวลด้วยกลิ่นธูปแสงเทียน ลูกคู่จะตีเครื่องในจังหวะดนตรีที่รุกเร้า แต่บรรยากาศภายในโรงพิธีจะเงียบงัน รอบโรงโนราที่ผู้คนมานั่งดูก็เช่นกัน ทุกสายตาจะจดจ้องมาที่โนราใหญ่หรือนายโรงโนราที่กำลังจะออกไปประกอบพิธีแทงเข้ ความเข้มขลังเริ่มก่อตัวขึ้นจากความประสานพลังความรู้สึกของผู้คนที่อยู่ภายในและรอบๆ โรงพิธี เมื่อโนราขับร้องบทกลอนโนราเสร็จสิ้นจึงจะร่ายรำไปตามเสียงดนตรีโนราที่บรรเลงอย่างรุกเร้าอารมณ์ ท่วงท่าของการร่ายรำนี้ไม่ได้อ่อนช้อยงดงามอย่างการร่ายรำแบบทั่วๆ ไป ในทางกลับกันท่ารำที่โนราใหญ่ร่ายรำขณะออกไปแทงเข้นั้น เป็นการร่ายรำที่แฝงไปด้วยความกระฉับกระเฉง ทะมัดทะแมงและว่องไว ฉากการเผชิญหน้ากันระหว่าง

โนราใหญ่กับรูปสมมติจระเข้ชาละวัน นั้นดูเหมือนกับการต่อสู้กันระหว่างนายไกรทองกับจระเข้จริงๆ หัวใจสำคัญของการแทงเข้คือช่วงเวลาการปักหอกลงบนรูปสมมติของชาละวัน เมื่อโนราใหญ่ร่ายเวทย์มนตร์คาถาเสร็จ ก็จะปักหอกมหาชัยลงบนตัวของรูปสมมติจระเข้ชาละวัน แล้วจึงค่อยร่ายรำกลับเข้ามาในโรงพิธี ซึ่งเวทย์มนตร์คาถาบทนั้น คงมีแต่โนราใหญ่เท่านั้นที่รู้ เนื่องจากหากไม่จำเป็นก็จะไม่มีการเปิดเผย ด้วยความเชื่อที่ว่าอาจทำให้เวทย์มนตร์คาถานั้นเสื่อมได้ จะเห็นได้ว่าทุกขั้นตอนของการแทงเข้นั้นจะมีการนำเวทย์มนตร์คาถาเข้ามาเกี่ยวข้องตลอด เวทย์มนตร์คาถาเหล่านั้นบ้างก็จะเป็นภาษาบาลี บ้างก็จะเป็นภาษาขอม ซึ่งโนราใหญ่แต่ละคนจะได้รับมาจากครูโนราของตนเท่านั้น มักไม่นิยมเอามาเผยแพร่กันโดยทั่วไป ความหวงแหนในวิชาความรู้เหล่านี้ได้กลายมาเป็นการขีดเส้นแบ่งทางเพศโดยไม่รู้ตัว เพราะนอกจากผู้หญิงไม่ได้รับการประกอบพิธีผูกผ้า แต่งพอก และครอบมือแทงเข้แล้ว การร่ำเรียนเวทย์มนตร์คาถาที่จำเป็นต้องใช้ในการประกอบพิธีแทงเข้ก็ถูกจำกัดไปโดยปริยาย การกีดกันทางเพศในเรื่องการแทงเข้นี้ได้ชักนำไปสู่ระดับความเชื่อระหว่างเพศว่า ผู้หญิงนั้นไม่สามารถแทงเข้ได้ด้วยความเชื่อต่างๆนานาที่ถูกประกอบสร้างขึ้น แต่กระนั้นเหตุผลที่สำคัญที่แท้จริงก็คือการกีดกันทางเพศนั้นเอง

ผีนางโอกระแชงกับบทอำลาอาลัยของโนราใหญ่

เมื่อโนราใหญ่แทงเข้ล้มลงแล้ว ขั้นตอนต่อไปของพิธีโนราโรงครูใหญ่ก่อนที่จะขอพรจากครูหมอตายายโนรา จากนั้นจึงส่งครูหมอตายายโนราขึ้นหิ้ง ส่งเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์กลับวิมานตัดเหมฺรย ส่งพระภูมิ และกรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลคือ “การลาโรง” ซึ่งเป็นการขับบทกลอนในทำนองของการแสดงความห่วงหาอาลัยต่อเจ้าภาพตลอดญาติมิตรทั้งหลายที่มาช่วยลงทุนลงแรงในการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่จนบรรลุผลสำเร็จ ในตอนหนึ่งของการลาโรงนี้มีการกล่าวถึง “ผีแชง” หรือ “ผีนางโอกระแชง” ด้วย จากบทลาโรงของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง มีใจความบทกลอนพอสังเขป ดังนี้

“...ตัดว่าเกาะอยู่นางโอกระแชง ออแชงทั้งหกเสา
ออออยู่เถิดน้องเจ้าทองตาเพราไปแล้วแล้วชายมาออมาอยู่หล่าวเหล้ย
ตัดว่าเกาะอยู่นางโอกระแชง ออแชงทั้งสามตอน
อยู่เถิดน้องเจ้าทองบังอรไปแล้วชายมาชายมาออมาอยู่หล่าวเหล้ย
ตัดว่าเกาะอยู่นางเกาะโอกระแชง ออแชงทั้งสามตับ
อยู่เถิดน้องแม่ทองงามสรรพไปแล้วชายกลับออกลับมาหล่าวเหล้ย
ตัดว่ายามเย็นเราจะเล่นแต่เพลงออเพลงแต่ยามเย็น
อยู่เถิดน้องแม่ทองคู่เข็ญไปแล้วชายมาออมาอยู่หล่าวเหล้ย
ตัดว่าเกาะอยู่แมงภู่จะพรากออพรากจากดอกไม้
อยู่เถิดน้องอย่าได้ร้องไห้ ไปแล้วชายมาออมาอยู่หล่าวเหล้ย...”

จากเนื้อหาบทกลอนในตอนนี้ได้กล่าวถึงส่วนประกอบของโรงโนราได้แก่ เสาทั้ง 6 เสา แชงมุงหลังคาทั้ง 3 ตอน และแชงทั้ง 3 ตับ ซึ่งเชื่อว่าเป็นที่อยู่ของผีนางโอกระแชง โนราใหญ่ได้

ร้องสั่งให้ผีนางโอกระแชงอยู่เฝ้าโรงโนราพร้อมทั้งแสดงความรักและความอาลัยอาวรณ์ต่อนางผีโอกระแชงเหล่านี้ประหนึ่งเหมือนคู่รักกัน และสัญญาว่าจะกลับมาหาอีก พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่า ผีนางโอกระแชงที่เรียกว่า “ผีนางโอกระแชง 6 เสา มีหน้าที่รักษาเสาโรงโนรา ส่วน “ผีนางโอกระแชง 2 ตอนนั้น มีหน้าที่รักษากระแชงที่มุงหลังคาทั้งซ้ายและขวา เมื่อพิจารณาในส่วนของผีนางโอกระแชงจากกลอนลาโรงของคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง กับคำกล่าวของ พิทยา บุษรารัตน์ ทำให้เห็นถึงความแตกต่างกันในลักษณะของการมุงหลังคาด้วยกระแชงหรือแชงของโรงโนราในพื้นที่จังหวัดตรังกับพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา โดยโรงโนราในพื้นที่จังหวัดตรังจะมุงหลังด้วยแชง 3 ตับ หรือ 3 ตอน ตรงบริเวณไม้ที่วางบนจั่ว ทอดยาวตามแนวทิศตะวันออก – ตะวันตก ในขณะที่โรงโนราในพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา จะมุงหลังคาด้วยกระแชงเพียงด้านซ้ายและขวาเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม จุดร่วมกันของความเชื่อทั้งในพื้นที่จังหวัดตรังกับพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา คือ มี “ผีนางโอกระแชง”

มายาคติของการลาโรงของโนราใหญ่ที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้น หากมองอย่างผิวเผินจะเห็นนัยความหมายของการลาโรงนั้นเป็นเหมือนกับการแสดงมารยาททางสังคมตามสำนวน “ไปลามาไหว้” เพราะในการมาถึงบ้านเจ้าภาพของคณะโนรา จะมีการกล่าวทักทายเจ้าภาพและมีการทักโรง ไหว้ภูมิเพื่อแสดงความเคารพต่อเจ้าที่เจ้าทาง เมื่อพิธีโนราโรงครูใหญ่เสร็จสิ้นจึงมีการขับกลอนลาโรงด้วย ความเชื่อเรื่องผีนางโอกระแชงถูกนำมารับใช้ชุดความรู้ในการลาโรงของนายโรงโนรา เพื่อแสดงให้เห็นถึงสายใยของความสัมพันธ์ที่นายโรงโนราและคณะโนรามีต่อเจ้าภาพและผู้ชมโนรานั้นมีความสำคัญยิ่ง จนโนราใหญ่ต้องร้องสั่งผ่านผีนางโอกระแชงให้อยู่รักษาที่ทางของที่ดินที่เคยสร้างโรงโนรา เผื่อวันหนึ่งโนรากลับมาจะได้ยึดเอาที่ดินบริเวณนี้ทำการแสดงโนราให้เจ้าภาพและผู้ชมโนราทุกคนได้ดูอีกครั้ง

ท่ามกลางบทกลอนลาโรงโนราที่ฟังแล้วชวนให้รู้สึกอาลัยนั้น ความเป็นชายที่มีอยู่ในตัวของโนราใหญ่ได้มีการทำงานเพื่อกดทับความเป็นหญิงที่ถูกสื่อผ่านตัวผีนางโอกระแชง นัยความหมายของการโรงโนรานี้หากพิจารณาแล้วจะเห็นระเบียบสังคมประการหนึ่งเกี่ยวกับการจัดพื้นที่ให้ความเป็นชายและความเป็นหญิง เนื่องจากตัวนายโรงโนราที่เป็นสัญญะของความเป็นชายนั้นเป็นฝ่ายร้องสั่งผีนางโอกระแชง ที่เป็นสัญญะของความเป็นหญิง นัยว่าให้ผีนางโอกระแชงเฝ้าอยู่ที่ดินที่เคยสร้างโรงโนรา แล้ววันหลังตัวโนราใหญ่จะมาหาอีกครั้ง ฉากนี้ได้เผยให้เห็นถึงอิสรเสรีของความเป็นชายที่สามารถเดินทางไกลได้ มีอิสระในชีวิต ในขณะที่ความเป็นหญิงของผีนางโอกระแชงนั้นเป็นฝ่ายที่ต้องอยู่กับที่ดินตลอดเวลา ไม่สามารถติดตามตัวโนราใหญ่ไปได้ เพราะถึงแม้ตัวโนราใหญ่จะห่วงหาอาวรณ์ผีนางโอกระแชงเพียงไร แต่ในตอนสุดท้ายฉากการพรากจากกันก็ยังปรากฏอยู่ให้เห็น เช่นเดียวกับลักษณะสังคมไทยและสังคมภาคใต้ที่ผู้ชายมักจะได้รับอภิสิทธิ์ทางสังคมมากกว่าผู้หญิง เช่นในเรื่องการศึกษาเล่าเรียนในสมัยก่อน พบว่าเด็กผู้ชายสามารถเดินทางไปศึกษาเล่าเรียนวิชาการตามสำนักการศึกษาต่างๆ ทั้งเป็นโรงเรียน วัด หรือแม้แต่บ้านของปราชญ์ชุมชน ในขณะที่เด็กผู้หญิงต้องอยู่บ้านเฝ้าเรือนเรียนรู้งานบ้านงานเรือนจากสมาชิกในบ้านเท่านั้น พื้นที่ทางเพศของผู้หญิงนั้นถูกตีกรอบให้อยู่ในเส้นแบ่งที่เรียกกันว่า “อยู่ในสายตา” ของพ่อแม่ ซึ่งหมายความว่าผู้หญิงนั้นอยู่ในความคุ้มครองของผู้ที่มีอำนาจมากกว่า นัยนี้ย่อมชี้ให้เห็นว่าสังคมนั้นให้คุณค่าว่าผู้หญิงนั้นเป็นเพศที่อ่อนแอนั้นเอง และการอยู่ในสายตาของพ่อแม่ที่จ้องมองผู้หญิง นั้นย่อมหมายถึงการก้าวล้ำเขตแดนของความเป็นส่วนตัวของผู้หญิง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า การให้ความคุ้มครองผู้หญิงในลักษณะที่เรียกว่าอยู่ในสายตานั้น เป็น

ดั่งการจดจ้องมองผู้หญิงอยู่ตลอดเวลา เสรีภาพในการใช้ชีวิตของผู้หญิงจึงถูกก้าวล้ำคุกคาม ห้ามปรามอยู่ตลอดเวลาทั้งที่รู้ตัวหรือไม่รู้ตัวเพราะความเคยชินก็ตาม

จากการวิเคราะห์มายาคติตามที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้นพบว่า นัยความหมายของมายาคติเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นชายที่แฝงเร้นอยู่ภายใน เฉกเช่นเดียวกับผลของการตีความและให้ความหมายกับสัญญะในรูปสัญลักษณ์ของพิธีโนราโรงครู ที่ได้แสดงให้เห็นว่าความเป็นชายมีความโดดเด่นกว่าความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครู อนึ่ง สำหรับการตีความและให้ความหมายกับมายาคตินั้น เมื่อวิเคราะห์เพื่อมองหาที่มาของความเป็นชายที่ได้ปรากฏอยู่ในตำแหน่งที่โดดเด่น/สำคัญภายในสัญญะของพิธีโนราโรงครูพบว่า ปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรา ปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อและปัจจัยด้านโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้ ได้เข้ามามีผลต่อการปรากฏตัวในตำแหน่งที่โดดเด่น/สำคัญของความเป็นชายผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครูอย่างน่าสนใจ

ปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรากับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

ตำนานการก่อเกิดโนราเป็นดั่งรากแก้วแห่งวัฒนธรรมโนรา เนื่องจากความงอกงามทางด้านศิลปะการแสดงสาขานี้ มักจะมีการหยิบยกเรื่องราวในตำนานมาเป็นเครื่องประโลมใจเสมอ กล่าวคือ ในตำนานการก่อเกิดโนรานั้นได้กล่าวว่า โนรานั้นเกิดมาจากบุคคลที่มีเชื้อสายกษัตริย์ที่ถูกกระทำจากฤทธิ์ของเทวดา บันดาลให้โชคชะตาได้นำพาไปสู่การฝึกหัดโนราขึ้นมาในโลก เรื่องราวเหนือจินตนาการเหล่านี้มักถูกเล่าจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อบอกกล่าวถึงที่มาของโนรา หรือแม้แต่เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงตามวิถีชาวบ้าน แต่อย่างไรก็ตามทุกการกระทำ/พฤติกรรมล้วนมีความหมายเสมอ เช่นเดียวกันกับการเล่าเรื่องราวในตำนานการก่อเกิดโนรา เพราะการเล่าเรื่องราวเหล่านี้เป็นเสมือนการติดตั้งระบบทางความคิดให้กับบุคคลที่รับฟัง อันจะนำไปสู่ภาคของการแสดงออกไม่ว่าจะทางกายหรือทางวาจาก็ตาม หรือยิ่งไปกว่านั้นเรื่องเล่าเหล่านี้อาจเข้าไปเกาะติดอยู่ในระดับความรู้สึกนึกคิดของบุคคล ซึ่งผลที่ตามมาก็อาจเป็นไปได้ทั้งความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงโนราว่าเป็นศิลปะชั้นกษัตริย์ การกำหนดอัตลักษณ์ให้วงศ์ตระกูลตนเองว่าสืบเชื้อสายมาจากบุคคลในตำนานที่เก่งกาจเหล่านั้นด้วยการเป็นทายาทโนรา หรือแม้แต่ความรู้สึกนึกคิดในมิติเพศสภาพ

ในตำนานการก่อเกิดโนราได้กล่าวถึงผู้หญิงที่ชื่อว่า “แม่ศรีมาลา” หรือบางตำนานก็อาจเรียกว่า “นางนวล” “นางนวลทองสำลี” นางศรีคงคา” ก็เรียก ไม่ว่าชื่อเหล่านี้จะหมายถึงบุคคลเดียวกันหรือไม่ก็ตาม แต่เค้าโครงเรื่องในตำนานนั้นต่างชี้ชัดตรงกันว่า โนราเกิดมาจากผู้หญิง และในตอนท้ายก็เรื่องราวนั้นได้คลี่คลายลงที่ผู้ชายคือ “พ่อขุนศรัทธา/ขุนศรีศรัทธา” หรือ ‘พ่อเทพสิงหร/พ่อเทพสิงสอน ก็เรียก นั้นเข้ามาเป็นองค์ประธานของโนรา บทสรุปของเรื่องราวในตำนานการก่อเกิดโนรานี้เองซึ่งต่อมาได้กลายเป็นสัญญะทางเพศสภาพ ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อเชิดชูความเป็นชายให้เป็นองค์ประกอบที่โดดเด่นและสำคัญกว่าความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครู

ภาพของโนราตั้งแต่ครั้งอดีตจวบจนกระทั่งถึงปัจจุบันนั้นจึงเป็นภาพของผู้ชาย ที่ถูกผลิตซ้ำตามตำนานการก่อเกิดโนราที่เชื่อกันอย่างมั่นคงว่ามีพ่อขุนศรัทธาเป็นประธาน โดยผู้ชายเหล่านั้นจะเข้ามาสวมบทบาท “นายโรงโนรา” หรือ “โนราใหญ่” ซึ่งเป็นผู้มีสิทธิโดยชอบตามขนบของโนราเพื่อดำเนินการแสดงและพิธีกรรมต่างๆ ในพิธีโนราโรงครูให้บรรลุไปตามเป้าหมาย การแสดงของโนรา

นั้นมักจะมีการผสมผสานบทกลอน บทเจรจาและการสวมบทบาทตามตัวละครนั้นๆ เป็นที่น่าสังเกตว่าในบางบทบาทการแสดงของโนรานั้น จะมีบทที่ต้องแสดงเป็นผู้หญิง โนราใหญ่ซึ่งเป็นตัวแสดงหลักๆ ก็จะทำการสวมบทบาทนั้นโดยไม่มีท่าทีของความเขินอาย ส่วนหนึ่งเพราะสิ่งนี้ คือ การแสดงเพื่อให้ความบันเทิง อาทิ ในคณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง จะมีการแสดงบทสิบสอง ซึ่งก็คือการหยิบเอานิทานที่โดดเด่นมาแสดงตามขนบของโนรา พบว่ามีบทหนึ่งที่กล่าวถึงผู้หญิงนั้นก็คือ บทลักษณะวงศ์ ที่มีการกล่าวถึงนางทิพย์เกสร ที่เกิดตั้งครรภ์กับพระลักษณะวงศ์ แต่พระลักษณะวงศ์ได้จากนางไป นางจึงเที่ยวดั้นด้นเดินทางตามหาสามี จากการแสดงพบว่าตัวโนราใหญ่นั้นจะสวมบทบาทเป็นนางทิพย์เกสรเอง โดยไม่ให้นางรำซึ่งเป็นผู้หญิงได้เข้ามาทำหน้าที่แทน ส่วนหนึ่งของความเชื่อนั้นเชื่อกันว่าการแสดงบทสิบสองเป็นการแสดงเพื่อบูชาวิญญาณครูหมอตายายโนรา ฉะนั้นจึงสมควรที่จะให้โนราใหญ่เป็นผู้แสดง เพราะโนราใหญ่นั้นมาจากการแต่งตั้งด้วยพิธีกรรมที่เป็นที่ยอมรับทั้งในวงสังคมโนราและวิญญาณของครูหมอตายายโนรา

หากพิจารณาจากการแสดงและความเชื่อที่ประกอบเข้าด้วยกันแล้ว จะพบว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นการสงวนพื้นที่ในพิธีโนราโรงครูไว้ให้กับความเป็นชาย ซึ่งก็คือ ตัวโนราใหญ่อย่างตรงไป ตรงมา สิทธิอำนาจที่ตัวโนราใหญ่ได้รับในการแสดงที่สำคัญต่อพิธีกรรมอย่างการจับบทสิบสอง เพื่อถวายต่อครูหมอตายายโนรานี้ ก็คือ ผลของกระบวนทัศน์ของตำนานการก่อเกิดโนรา ที่ถูกเล่าสืบทอดกันมา ดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้นว่า มีพ่อขุนศรัทธาเป็นองค์ประธาน ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นชาย ฉะนั้นในการประกอบพิธีกรรมใดๆ หรือแม้แต่การสวมบทบาทในบทสิบสอง ทั้งบทที่มีตัวละครเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายนั้น จึงกลายเป็นสิ่งที่ชอบธรรม และถือเป็นเรื่องปกติตามขนบโบราณที่โนราใหญ่จะเป็นผู้แสดง เพราะโนราใหญ่นั้นเป็นดั่งภาพแทนของพ่อขุนศรัทธาบรมครูโนราผู้เป็นองค์ประธานในอดีต ฉะนั้นข้อโต้แย้ง ข้อสงสัย หรือคำถามใดๆ ที่มีต่อตัวโนราใหญ่ซึ่งเป็นจ้าวพิธีกรรมนั้นก็มักจะได้รับการอธิบายคำตอบ ด้วยการชี้นำย้อนกลับไปที่ตำนานการก่อเกิดโนรา จากตัวอย่างนี้ได้แสดงให้เห็นถึงอำนาจของตำนานการก่อเกิดโนรา ที่ถูกนำมาเป็นกรอบอ้างอิงในการแสดงออกในพิธีโนราโรงครูไม่มากก็น้อย นอกจากนี้อิทธิพลมายาคติของเรื่องเล่าในตำนานการก่อเกิดโนรานั้น ก็มีผลต่อการกล่อมเกลาความรู้สึกนึกคิดของผู้ที่รับฟังให้เชื่อตามอย่างตำนานและแสดงออกตามอย่างตำนานเหล่านั้นได้เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะสมาชิกในคณะโนรา ลูกหลานโนรา หรือบุคคลในสังคมโนรา เพราะตำนานเหล่านี้จะถูกเล่าผ่านมุขปาฐะในชีวิตประจำวัน ผ่านบทกลอนคำกาศครูที่ถูกผลิตซ้ำเรื่อยไป

ปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อกับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

ความลี้ลับของพิธีโนรา โดยเฉพาะสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการประทับทรง การคล้องหงส์ การแทงเข้ เป็นต้น นั้นกลายเป็นเสน่ห์ที่ชักชวนให้พิธีโนราโรงครูได้รับความสนใจเรื่อยมา ปัจจัยหนึ่งที่ประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อส่งเสริมให้พิธีโนรามีความเข้มขลัง ศักดิ์สิทธิ์และลี้ลับ คือ ศาสนาและความเชื่อ พบว่าศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธนั้นได้เข้ามามีผลต่อรูปแบบพิธีกรรมของพิธีโนราโรงครูโดยตรง ตั้งแต่พิธีกรรมการทักโรงซึ่งเป็นพิธีเริ่มต้นที่โนราใหญ่ใช้เพื่อการขอที่ขอทางจากพระภูมิเจ้าที่ สู่พิธีการกรวดน้ำอุทิศส่วนบุญส่วนกุศลหลังเสร็จสิ้นพิธี เพื่อให้กับผีบรรพบุรุษ

เจ้ากรรมนายเวร ภูตผีและวิญญาณของชาละวันซึ่งเป็นรูปสมมติของจระเข้ที่ใช้ในการประกอบพิธีแทงเข้ ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาทั้งสิ้น

ศาสนาพราหมณ์ได้ถูกนำมาใช้เป็นแนวทางในการก่อรูปทางความเชื่อและพิธีกรรม เช่น การกาศครูก่อนที่โนราจะเริ่มการแสดงและประกอบพิธีกรรม ซึ่งเนื้อหาหลักของคำกาศครูนั้นเป็นการระลึกถึงวิญญาณของครูหมอตายายโนราในตำนานการก่อเกิดโนรา วิญญาณของผีบรรพบุรุษที่เชื่อว่ายังคงเวียนวนปกปักรักษาบรรดาลูกหลานอยู่ตลอดเวลา การอัญเชิญเทวดาที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์ อาทิ พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ พระอินทร์ พญาครุฑ พญานาค นางธรณี นางคงคา เป็นต้น ให้มาช่วยเป็นสักขีพยาน รับเครื่องเช่น ตลอดจนมาอำนวยพรให้การประกอบพิธีกรรมราบรื่น ไร้อุปสรรคใดๆ มาขวางกั้น

นอกจากนี้ยังมีการนำรูปแบบความเชื่อในท้องถิ่นของภาคใต้ ที่เชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในรูปโฉมของ “ทวด” ให้เข้ามาเป็นสักขีพยานด้วย ซึ่งความเชื่อเรื่องทวดนี้ เป็นความเชื่อของคนในภาคใต้และพื้นที่ใกล้เคียง ที่เชื่อว่าในธรรมชาตินั้นมีวิญญาณทั้งฝ่ายดีและฝ่ายร้ายสิงสถิตอยู่ วิญญาณฝ่ายดีมักจะได้รับการยกย่องสรรเสริญบูชา ด้วยการเชิญเข้ามารับเครื่องเช่นสรวงร่วมกับวิญญาณครูหมอตายายโนราและบรรดาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ วิญญาณของทวดนั้นอาจสิงสถิตอยู่ในต้นไม้ ป่าเขา ลำน้ำ ก้อนหิน เป็นต้น หรือทวดบางกลุ่มก็มีรูปโฉมเป็นสัตว์ ที่เชื่อกันว่ามีตบะบารมีแก่กล้า เช่น ทวดเสือ ทวดหมี ทวดงู ทวดจระเข้ เป็นต้น ในขณะที่วิญญาณฝ่ายร้ายนั้นจะไม่ได้รับการอัญเชิญเข้ามาในพิธีกรรม ในทางกลับกันวิญญาณฝ่ายร้ายเหล่านี้จะถูกต้านทานด้วยอำนาจของวิญญาณฝ่ายดีที่เรียกว่าทวด ไม่ให้เข้ามายุ่งเกี่ยวกับการประกอบพิธีของโนรา ตัวอย่างวิญญาณฝ่ายร้ายได้แก่ “ผีชิน” หรือ “ญิน” ซึ่งเป็นสิ่งชั่วร้ายที่เป็นนามธรรมในศาสนาอิสลาม แต่ในคติความเชื่อของโนรานั้นจะถูกอธิบายและให้คุณค่าว่า ผีชินนั้นเป็นวิญญาณร้ายที่อยู่ในธรรมชาติประหนึ่งว่ามีตัวตนและรูปโฉมอยู่จริง เช่น ผีชินดิน ผีชินน้ำ ผีชินลม ผีชินไฟ ผีชินแสงอาทิตย์ และผีชินดอกไม้ ชื่อนามของผีชินเหล่านี้ที่ปรากฏในความเชื่อของโนราได้แก่ โต๊ะอดัม โต๊ะอหวาหรือเอวา โต๊ะแดง เป็นต้น ส่วนคติความเชื่อเรื่องวิญญาณฝ่ายร้ายที่เกิดจากอิทธิพลของศาสนาพุทธ ก็ยังมีปรากฏให้เห็นในความเชื่อของโนราเช่น วิญญาณผีสัมภเวสี ผีไร้ญาติ ผีตายโหง ที่ล่องลอยอยู่ในธรรมชาติ

นอกจากนี้อิทธิพลอีกประการหนึ่งของศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามามีบทบาทสำคัญต่อการประกอบพิธีโนราโรงครูก็คือเวทย์มนตร์คาถา เนื่องจากพิธีโนราโรงครูโดยเฉพาะพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นจะมีการ “ล้างอาถรรพ์” ในวันศุกร์ผ่านรูปแบบพิธีกรรมของการแทงเข้และตัดเหมฺรย องค์ประกอบของการล้างอาถรรพ์ที่สำคัญ คือ การใช้เวทย์มนตร์คาถาในขั้นสูง เพื่อปัดเป่าอาถรรพ์เหล่านั้นให้หมดไป เหตุที่จำเป็นต้องมีการล้างอาถรรพ์ของโนรานั้นก็เนื่องมาจาก การประกอบพิธีโนราโรงครูนั้นส่วนหนึ่งนั้น มาจากการครบกำหนดสัญญาระหว่างลูกหลานโนรากับวิญญาณของครูหมอตายายโนรา หรือเกิดจากความต้องการจะระลึกถึงบุญคุณของวิญญาณครูหมอตายายโนราที่ช่วยอำนวยพรให้ลูกหลานอยู่เย็นเป็นสุข ทำมาค้าขึ้น แต่ทั้งสองสาเหตุนี้ก็จะเป็นสาเหตุรองลงไปเมื่อเทียบกับสาเหตุของความเจ็บป่วยที่เกิดจากการกระทำของวิญญาณครูหมอตายายโนรา ที่เรียกว่า “ตายายย่าง” “ครูหมอย่าง” หรือ “ครูหมอตายายให้โทษ” สภาพความเจ็บป่วย ความระส่ำระสาย ความเป็นทุกข์ของลูกหลานโนรา เมื่อถูกนำมาอธิบายร่วมกับความเชื่อเรื่องครูหมอตายายโนราจึงก่อให้เกิดการประกอบพิธีโนราโรงครูขึ้นมา นัยว่าเป็นการขอขมาต่อผีและเทพเจ้าทั้งหลายเหล่านั้น

จะเห็นได้ว่าการล้างอาถรรพ์นั้นเป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่ง เพราะนั่นหมายถึง การขจัดปัดเป่าเสนียด จัญไร ความเจ็บไข้ ความเป็นทุกข์ของเจ้าภาพ ที่โนราใหญ่จะต้องประกอบพิธีกรรมล้างอาถรรพ์ให้หมดไป ฉะนั้นความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่มีเนื้อหาในเรื่องเวทย์มนตร์คาถาจึงถูกนำมาตอบสนองพิธีกรรมเหล่านี้โดยปริยาย บุคคลที่สามารถเล่าเรียนเวทย์มนตร์คาถาในขั้นสูงเพื่อที่จะล้างอาถรรพ์ได้นั้น ขนบแบบแผนของความเชื่อโนราได้กำหนดไว้ให้เฉพาะโนราใหญ่กับหมอโนราเท่านั้น เพราะบุคคลในสองตำแหน่งนี้มีความเหมาะสมและชอบธรรมตามระบอบความเชื่อของโนรามากที่สุด ซึ่งก่อนที่บุคคลเหล่านั้นจะสามารถก้าวเข้ามาดำรงอยู่ในตำแหน่งของโนราใหญ่ และหมอโนรานั้น จะต้องผ่านการมอบสิทธิอำนาจจาก “ครู” เสียก่อน โดยตัวโนราใหญ่นั้นจะต้องได้รับการ ผูกผ้าใหญ่แทงพอกมาก่อน เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องประกอบสร้างและรับรองวิทยฐานะของบุคคล ว่ามีความรู้ในศาสตร์โนราอย่างชำนิชำนาญแล้ว ด้วยเงื่อนไขของบุคคลที่จะผ่านการประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกประการหนึ่ง คือ ต้องเป็นผู้ที่สามารถร่ายรำ ขับร้องบทกลอน เข้าใจในขั้นตอนของพิธีกรรมตลอดจนเวทย์มนตร์คาถาดีในระดับหนึ่งแล้ว จึงจะสามารถรับการประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกได้ ส่วนหมอโนราก็เช่นเดียวกัน ที่จะต้องเป็นผู้ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบอยู่ในศีลธรรมจรรยา และที่สำคัญ คือ ต้องได้รับการ “ครอบมือ” จากครูบาอาจารย์ที่เป็นหมอไสยศาสตร์มาอย่างถูกต้องด้วย

จุดร่วมกันอีกประการหนึ่งระหว่างโนราใหญ่กับหมอโนราที่จะสามารถล้างอาถรรพ์ในพิธีกรรมวันศุกร์ด้วยการตัดเหมฺรย และแทงเข้ได้นั้นคือการผ่าน “การอุปสมบท” มาก่อน เพราะบุคคลที่เคยผ่านการอุปสมบทมาก่อนนั้น จะเป็นผู้ที่เคยรักษาศีล 227 ข้อตามบัญญัติในศาสนาพุทธ อิทธิพลของศีลเหล่านั้นสามารถนำมาเป็นเครื่องรับรองทั้งตัวโนราใหญ่และหมอโนรา ให้สามารถตัดเหมฺรยได้โดยชอบธรรม ศีลในศาสนาพุทธนั้นถูกวัฒนธรรมโนราให้คุณค่าว่าเป็นของสูง มีพลังอำนาจในการรองรับสิทธิบุคคลให้สามารถประกอบพิธีกรรม ที่ถือว่าเป็นสุดยอดของพิธีกรรมตามแบบฉบับพิธีโนราโรงครู อย่างการตัดเหมฺรยและแทงเข้ได้

จากประเด็นที่ได้กล่าวไปข้างต้น จะเห็นได้ว่าอิทธิพลทางศาสนา โดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธนั้นถูกนำมารับใช้ระบบของพิธีกรรมของโนราอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ตั้งแต่เรื่องราวของการทักโรงเพื่อขอที่ทาง กาศครูอัญเชิญผีและเทพเจ้ามาร่วมในพิธีกรรมเพื่อรับเครื่องเซ่นและช่วยประสิทธิ์ประสาทพร ให้พิธีกรรมสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี สู่การล้างอาถรรพ์ตามแบบอย่างพิธีโนราโรงครู และการกรวดน้ำอุทิศส่วนบุญส่วนกุศล ภายใต้การผสมกลมกลืนของศาสนาทั้งสองศาสนาและพิธีกรรมเพื่อตอบสนองความเชื่อของผู้คนนั้น ความเป็นชายได้ก่อรูปขึ้นและถูกซ่อนเร้นไว้ในสัญลักษณ์และมายาคติทางเพศสภาพโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว ชุดความรู้ของโนราที่ประยุกต์ใช้มาจากศาสนานั้น ต่อมาได้กลายเป็นเส้นแบ่งเขตสิทธิและอำนาจระหว่างความเป็นหญิงและความเป็นชาย กล่าวคือ ความเป็นชายจะได้รับอภิสิทธิ์ในการศึกษาเล่าเรียนเวทย์มนตร์คาถาขั้นสูงที่จำเป็นต้องใช้ในการประกอบพิธีที่สำคัญๆ ในพิธีโนราโรงครู เนื่องจากผู้ชายเป็นเพศที่สะอาดกว่าในขณะที่ผู้หญิงที่มีประจำเดือนซึ่งถือว่าเป็นเพศที่รั่วและไม่สะอาด อนึ่ง แม้ผู้หญิงบางคนจะไม่มีประจำเดือนแล้วก็ตาม แต่สิทธิในการเข้าถึงพิธีกรรมที่สำคัญๆ เหล่านี้ก็ไม่สามารถเป็นไปได้ เพราะผู้หญิงจะถูกวาทกรรมของการไม่เคยผ่านการอุปสมบทมากดทับ ลิดรอนสิทธิและอำนาจอยู่ดี ฉะนั้นการติดต่อสื่อสารกับผีและเทพเจ้าในศาสนาที่สะอาดไร้มลทินนั้นจึงจำเป็นต้องใช้ผู้ชาย คติความเชื่อเกี่ยวกับเวทย์มนตร์คาถาจึงถูกสงวนไว้ให้กับผู้ชายโดยปริยาย สำหรับธรรมเนียมการถ่ายทอดเวทย์มนตร์คาถานั้นจะมีการถ่ายทอดให้เฉพาะบรรดาลูกหลานหรือลูก

ศิษย์ที่ครูโนราหรือครูหมอไสยศาสตร์วางใจเท่านั้น และเวทย์มนตร์คาถาเหล่านี้จะถูกเก็บงำไว้เป็นความลับ แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีโนราผู้หญิงบางคนที่มีความรู้ในเวทย์มนตร์คาถาเหล่านี้อยู่บ้าง แต่ก็ถูกชุดความรู้เรื่องการเคยรักษาศีล 227 ข้อ จากการอุปสมบทเป็นพระภิกษุในศาสนาพุทธเข้ามากระทำและลดทอนอำนาจของผู้หญิงเหล่านั้นที่ถูกปิดกั้นไม่ให้อุปสมบทเป็นภิกษุณีอย่างที่เคยมีในสมัยอดีตกาล จะเห็นได้ว่าปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อซึ่งเป็นเรื่องของนามธรรมเหล่านี้ ได้กลายเป็นปราการกีดกันสิทธิและอำนาจทางเพศสภาพที่สำคัญ การสถาปนาอำนาจของความเป็นชายจึงมีความสำคัญและโดดเด่นเหนือความเป็นหญิงขึ้นมาได้อย่างมั่นคงเรื่อยไป ตราบเท่าที่ชุดความรู้เรื่องศาสนาและความเชื่อเหล่านี้ยังคงเป็นสิ่งที่ทรงอิทธิพลและครอบงำความคิดของผู้คนในสังคม

ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมภาคใต้กับการสถาปนาอำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

วิถีสังคมในภาคใต้ เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับภาคอื่นๆ ในประเทศไทย พบว่ามีความคล้ายคลึงกันอยู่ในหลายๆ ด้าน โดยเฉพาะในด้านเพศสภาพพบว่า ยังมีการให้คุณค่ากับความเป็นชายมากกว่าความเป็นหญิง แม้ในปัจจุบันจะมีการรณรงค์เรื่องสิทธิและความเท่าเทียมระหว่างเพศก็ตาม ผลสำเร็จจากการกระทำดังกล่าวอาจมีให้เห็นในระดับพฤติกรรมการแสดงออก เช่น การเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับกิจการบ้านเมือง การปรับทรรศนะ ปรับมุมมองใหม่เกี่ยวกับการแสดงออกของผู้หญิงยุคใหม่ที่ว่องไว กระฉับกระเฉง แทนภาพเก่าๆ ของผู้หญิงในอดีตที่สุภาพเรียบร้อยอ่อนโยน เชื่องช้าแช่มช้อย แต่อย่างไรก็ตามในระดับลึกลงไปในจิตใจ เชื่อว่าผู้หญิงยังคงถูกจำกัดอยู่ในกรอบของความเป็นรองต่อผู้ชายอยู่ การจะสลัดแอกความเป็นรองที่ผู้หญิงเป็น หรือถูกทำให้เป็นนั้นยิ่งกลายเป็นเรื่องยากโดยเฉพาะในพื้นที่ของวัฒนธรรมและความเชื่ออย่างพิธีโนราโรงครู

พิธีโนราโรงครูเป็นดั่งสมุดบันทึกทางประวัติศาสตร์ของภาคใต้ ที่สามารถโลดแล่นเคลื่อนไหวได้ เรื่องราวทางประวัติศาสตร์เหล่านั้นถูกจารึกลงในสัญญะของพิธีโนราโรงครู การตีความและให้ความหมายสัญญะในพิธีโนราโรงครูจะสามารถบอกเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับภาคใต้ได้เป็นอย่างดี เช่น คติการจัดวางหน้ากากที่เรียกว่าหน้าพราน ซึ่งเป็นหน้ากากที่ทำเลียนแบบหน้าผู้ชาย ใช้แทนครูหมอตายายโนราฝ่ายชายจะถูกวางไว้ข้างขวาเสมอ ส่วนหน้ากากที่เรียกว่าหน้าทาสี ซึ่งทำเลียนแบบหน้าผู้หญิงนั้น ก็จะถูกจัดวางไว้ข้างซ้าย เรื่องเล็กๆ น้อยๆ เกี่ยวกับตำแหน่งที่ของการจัดวางสัญญะที่แทนเพศเหล่านี้ สำหรับในพิธีโนราโรงครูกลับพบว่าเป็นสิ่งที่มีความสำคัญที่ไม่อาจมองข้ามได้ คตินิยมในสังคมไทยนั้นมักจะให้คุณค่ากับ “ข้างขวา” มากกว่า “ข้างซ้าย” เช่น ในศาสนาพุทธนั้นจะนิยมเวียนเทียนในวันสำคัญๆ ทางศาสนาโดยจะเริ่มเวียนจากทางขวาไปหาทางซ้าย หรือในกรณีของการ “ทำขวัญ” ซึ่งเป็นรอยรากของศาสนาพราหมณ์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมภาคใต้ ก็จะนิยม “จุดเทียนเวียนแว่น” จากขวาไปหาซ้ายเช่นกัน หรือในการทำขวัญนายไกรทองของพิธีโนราโรงครู อันเป็นพิธีเรียกขวัญให้มาสิงสู่ในตัวนายไกรทองก่อนจะออกไปปราบชาละวันก็พบว่า จะมีการเวียน “เชี่ยนจกแว่นหวี” จากขวาไปหาซ้ายเช่นกัน คตินิยมการเวียนขวานี้สันนิษฐานว่าอาจมาจากการเลียนแบบการโคจรของดวงอาทิตย์ที่หมุนรอบโลกด้วยการเวียนขวา ซึ่งดวงอาทิตย์ในวัฒนธรรมโลกตะวันออกนั้นถือว่าเป็นนิมิตหมายที่เป็นมงคล คติการเวียนขวานี้อาจมาจากการเลียนแบบจากธรรมชาติที่ถูกประยุกต์ใช้ในศาสนาและพิธีกรรม ฉะนั้นในการจัดตำแหน่งแห่งที่ของสัญญะของความเป็นหญิงและความเป็นชาย อย่างหน้า

ทาสีและหน้าพราน จึงมีนัยของการกดทับเจือปนอยู่ กล่าวคือ ในเมื่อข้างขวาคือสิ่งที่เป็นมงคลมากกว่าข้างซ้าย การปรากฏตัวในข้างขวาของความเป็นชายอย่างหน้าพรานนั้น จึงเป็นการสื่อถึงนัยของความเหนือกว่าสัญญะของความเป็นหญิงอย่างหน้านางทาสี ที่ถูกจัดให้อยู่ข้างซ้ายซึ่งเป็นข้างที่เป็นรองและด้อยกว่า

ค่านิยมของสังคมในอดีตที่ปรากฏอยู่ภาคปฏิบัติการของการจัดตำแหน่งแห่งที่ทางเพศผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครูอย่างหน้าพรานกับหน้านางทาสีนี้ เป็นภาพสะท้อนโครงสร้างสังคมในภาคใต้ เกี่ยวกับการให้คุณค่าของความเป็นหญิงกับความเป็นชายที่ไม่เท่าเทียมกัน กล่าวคือ เมื่อค่านิยมของสังคมมองความเป็นชายว่าเป็นสิ่งที่มงคลกว่าความเป็นหญิง ทำให้การได้รับสิทธิ โอกาส หรือสิ่งอื่นใดนั้นย่อมเป็นของความเป็นชายมากกว่าความเป็นหญิง เฉกเช่นเดียวกับการเปิดโอกาสทางสังคมทางด้านการศึกษา การเมืองการปกครอง ความเป็นใหญ่ในครอบครัว เป็นต้น ให้กับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง

แต่สำหรับชุดความรู้ทางโครงสร้างของสังคม บรรทัดฐานของสังคมและการขัดเกลาทางสังคมในปัจจุบัน พบว่าถูกนำมาเป็นปัจจัยในการเชิดชูความโดดเด่นของความเป็นชายเหนือความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครู ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมนี้เป็นเพียงปัจจัยเดียวเท่านั้น ที่มีการนำเรื่องราวของสังคมภายนอก ที่ไม่ใช่สังคมของวัฒนธรรมโนราหรือศาสนามากระทำต่อสังคมโนรา กล่าวคือ ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมได้นำเรื่องราวที่เป็น “กระแสของสังคม” มาสู่พิธีโนราโรงครูที่เป็นพื้นที่ของความเป็นแบบแผนอย่างโบราณ ในอดีตเมื่อครั้งที่สังคมถูกหล่อหลอมด้วยวัฒนธรรมและถูกควบคุมด้วยกฎของสังคมอย่าง วิถีประชา หรือ จารีตนั้น ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมนั้นอาจยังไม่มีความสำคัญมากนัก เพราะในสมัยก่อนนั้นมีปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อเข้ามากระทำอยู่แล้ว แต่สำหรับสังคมในปัจจุบันนั้น พบว่ากระแสสังคมนั้นมีอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อการกำหนดทิศทางและความเป็นไปของสิ่งใดๆ ไม่เว้นแม้แต่พื้นที่ของวัฒนธรรมและความเชื่ออย่างพิธีโนราโรงครู

กระแสสังคมได้กำหนดค่านิยมของผู้คนในสังคมให้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย สำหรับพิธีโนราโรงครูก็เช่นเดียวกัน ที่ถูกกระทำด้วยปัจจัยด้านโครงสร้างของสังคม ให้มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อความอยู่รอด ท่ามกลางสังคมที่บูชาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มิติทางเพศสภาพที่ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมในปัจจุบันกระทำต่อพิธีโนราโรงครูคือ การส่งเสริม เรียกร้องความเท่าเทียมทางเพศระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงโดยนัย พบว่าในช่วงเวลาประมาณ 70 ปี ที่ผ่านมานั้น ผู้หญิงได้ถูกชักนำให้ก้าวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพิธีโนราโรงครู ซึ่งเป็นเครื่องหมายของการเปิดพื้นที่ทางเพศที่ดีในสังคม แต่อย่างไรก็ตามการเข้ามาของผู้หญิงนั้นก็ยังคงโดนกรอบดั้งเดิมของพิธีโนราโรงครู สกัดกั้นไม่ให้ผู้หญิงเข้ามาอยู่ในตำแหน่งที่สำคัญๆ ของพิธีกรรมซึ่งเคยเป็นพื้นที่ของผู้ชายได้เลย

สำหรับในอนาคตนั้น หากปัจจัยด้านโครงสร้างทางสังคม ที่ถูกกระแสการส่งเสริมความเท่าเทียมกันทางเพศนี้ได้กระทำให้เติบโตขึ้นในสังคมและในวัฒนธรรมโนรา ก็อาจมีความเป็นไปได้ที่จะมีโนราใหญ่เป็นผู้หญิง ทว่ากว่าผู้หญิงจะก้าวไปถึงจุดนั้นผู้หญิงจะต้องฝ่าฟันปราการที่แน่นหนาของระบบพิธีกรรมและความเชื่อที่ผู้ชายได้สร้างขึ้นมาและฝังลึกลงไปในระดับจิตวิญญาณของผู้คนในสังคมให้ได้เสียก่อน เพราะตอนนี้แม้ปัจจัยด้านโครงสร้างสังคมจะเอื้อให้กับผู้หญิงมากขึ้นกว่าในอดีต แต่ก็ยังพบว่าผู้หญิงไม่มีพลังอำนาจพอ ที่จะทลายมายาคติของความเป็นชายที่แผ่ปกคลุมพิธีโนราโรงครูให้พังพินาศลงได้เลย

เมื่อมายาคติทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ได้รับการกระทำจากปัจจัยทั้ง 3 ด้านดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ก็ได้ก่อรูปของความมีอำนาจ สิทธิ และอิสรภาพให้กับความเป็นชายในการ

ตัดสินใจชี้นำการดำเนินการในพิธีโนราโรงครู และยิ่งทบเท่าทวีขึ้นเมื่อมีการผลิตซ้ำตามวันเวลาที่ผ่านไป จนทำให้เรื่องราวที่เกี่ยวกับพิธีโนราโรงครูนั้นถูกให้คุณค่าว่าเป็นเรื่องของความเป็นชาย เพราะความเคยชินกับการถูกครอบงำโดยความเป็นชาย ความเป็นเอกภาพทางเพศสภาพของความเป็นชายจึงได้รับการสถาปนาให้ยึดครองพื้นที่ของพิธีโนราโรงครูโดยสมบูรณ์

มายาคติทางเพศสภาพกับการสถาปนาพื้นที่ของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

ในยุคปัจจุบันเมื่อกระแสสังคมเปลี่ยนไป ความเป็นโลกาภิวัตน์ได้คืบคลานเข้าสู่เมืองไทยสู่สังคมภาคใต้และสังคมโนรา รูปแบบการปกครอง วิถีชีวิตและการนิยามเชิงคุณค่าของผู้คนในสังคมเริ่มเปลี่ยนไป มิติทางเพศเริ่มมีอิสรเสรีมากขึ้น อย่างน้อยก็มีเสรีทางความคิดและการแสดงออกมากกว่าในสมัยอดีต ผู้คนในสังคมเริ่มมีการตั้งคำถามกับโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมของไทยมากขึ้น เช่นเดียวกับกับกรอบแนวคิดเรื่องตำนานการก่อเกิดโนรา ศาสนาและคติความเชื่อ และระบบโครงสร้างสังคมซึ่งเป็นเครื่องมืออันทรงพลังของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู ที่งานวิจัยนี้ได้พยายามตั้งคำถามและค้นหาความรู้แบบหลังโครงสร้างนิยม เพื่อจะเปิดเผยให้เห็นความเป็นหญิงที่ถูกซ่อนเร้นไว้ในสัญญะ ตลอดระยะเวลาที่ผ่านของประวัติศาสตร์โนรา พื้นที่ของพิธีโนราจึงถูกแบ่งส่วนออกอย่างน้อยสองส่วน คือ ส่วนของความเป็นหญิงและความเป็นชาย หรืออาจยังมีส่วนที่สามคือส่วนของ “เพศอื่น”

ปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรา พลังอำนาจของศาสนาและความเชื่อ และระบบโครงสร้างสังคมในภาคใต้ เป็นสิ่งสำคัญที่มีอำนาจในการกำหนดความเป็นไปของพิธีโนราโรงครู ร่องรอยจากการกระทำของปัจจัยทั้งสามนี้ได้ปรากฏอยู่ในสัญญะต่างๆ ภายในพิธีโนราโรงครู เมื่อตีความและให้ความหมายสัญญะเหล่านั้นบนมิติทางเพศสภาพ ทำให้มองเห็นภาพของมายาคติทางเพศสภาพที่ก่อรูปทางเพศสภาพขึ้นในสัญญะ และแสดงออกผ่านการยึดครองพื้นที่ในพิธีโนราโรงครู

อนึ่ง ก่อนการทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่ทางเพศ จะขอกล่าวถึงการศึกษาเรื่องพื้นที่ในแนวคิดหลังสมัยนิยมของ Foucault ที่ได้ศึกษาภาพ “Las Meninas” ของจิตรกรชาวสเปนใน คริสต์ศตวรรษที่ 18 สิ่งที่ Foucault พยายามอธิบายจากการศึกษาจากภาพคือ วาทกรรมเป็นตัวกำหนดจัดวางตำแหน่งของตัวประธาน นอกจากนี้เราในฐานะผู้ดูภาพ มีความสามารถในการเห็นที่จำกัดมาก เราไม่อาจเห็นภาพที่จิตรกรกำลังวาด ไม่อาจเห็นท่วงท่าการวาด เราไม่อาจเห็นคนที่เป็นแบบในการวาดด้วยเพราะตำแหน่งของเขาอยู่นอกภาพวาด เราเห็นพวกเขาได้เพียงลางๆในฐานะภาพสะท้อนในกระจกเงาบานเล็กๆ ที่อยู่ตรงกลางด้านหลังภาพ ทั้งหมดนี้ก็คือเราไม่อาจมองเห็นตัวการสร้างภาพความจริงได้จากมุมมองทั้งหมดทุกซอกทุกมุม อีกนัยเราไม่อาจอ้างตำแหน่งพิเศษของความเป็นนักวิจัย ว่าสามารถกระโดดออกมานอกกรอบของบริบททางการศึกษาแล้วมองเห็นภาพในเชิงองค์รวมทั้งหมด (Totality) ได้อย่างทะลุปรุโปร่ง การศึกษาภาพนี้จึงได้ตั้งคำถามกับการถืออภิสิทธิ์ดังกล่าวของนักวิจัย และเตือนว่าเราไม่อาจหลุดออกมานอกกรอบของวาทกรรมได้ ในฐานะคนดูภาพเราจำเป็นต้องเป็นส่วนหนึ่งของภาพอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ นี่คือการวิพากษ์ Meta Theory ทั้งหลายที่อ้างความเป็นไปได้ของตำแหน่งแห่งที่ของผู้ศึกษาที่อยู่เหนือความเป็นจริง และมองลงมาเห็นความเป็นไปทั้งหมด เมื่อไม่อาจอยู่นอกวาทกรรมได้ ดังนั้นการวิพากษ์หรือโค่นวาทกรรมจึงจำต้องมาจากพื้นที่ภายในตัววาทกรรมนั้นเอง

และนี่คือที่มาของวิธีการของพวก Post structuralism ที่รื้อถอนวาทกรรมจากการมองหาความลักลั่นของตรรกะภายในวาทกรรมนั่นเอง (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2453)

ในพิธีโนราโรงครูก็เช่นเดียวกัน งานวิจัยนี้ได้ตระหนักถึงตัวของผู้วิจัยที่ไม่ได้เป็นทั้งหมดขององค์ประกอบของพิธีโนราโรงครู ตีความและให้ความหมาย ตลอดจนการวิเคราะห์และวิพากษ์มายาคติในพิธีโนราโรงครูนี้จึงอยู่ภายใต้การมองเห็นและการเก็บรวบรวมข้อมูลของผู้วิจัย แต่อย่างไรก็ตามความพยายามในการเก็บข้อมูลด้วยเทคนิควิธีวิทยาของการวิจัยเชิงคุณภาพนั้นก็คงจะเพียงพอที่จะทำให้งานวิจัยนี้สามารถมองเห็นปรากฏการณ์ที่ต้องการศึกษาได้ไม่มากก็น้อย สำหรับมิติของพื้นที่ทางเพศสภาพที่กล่าวถึงความเป็นหญิงกับความเป็นชายในมายาคติ ดังที่ปรากฏอยู่ในสัญญะเชิงสัญลักษณ์และมายาคติของพิธีโนราโรงครู งานวิจัยนี้จะจำแนกพื้นที่นี้ออกเป็นพื้นที่ทางกายภาพ พื้นที่ทางสังคมและพื้นที่ทางความคิด

พื้นที่ทางกายภาพที่มองเห็นของพิธีโนราโรงครูนั้นเป็นภาพของ “พิธีกรรม” ที่ผสมผสานกับการแสดง ชุดของการแสดงเหล่านั้นจะถูกร้อยเรียงด้วยเรื่องราวของการร่ายรำ การขับร้อง วรรณกรรมในบทกลอน พิธีกรรมและความเชื่อ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกแนวคิดและความเป็นวิถีชุมชนของคนภาคใต้เข้าไปด้วย อาทิ ภูมิปัญญาของการสร้างสิ่งปลูกสร้างอย่างการสร้างโรงโนรา ภูมิปัญญาด้านการประกอบอาหาร อาทิ ขนมพอง ขนมลา ขนมโค เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อญาติพี่น้องและชุมชนร่วมมือร่วมใจกัน งานพิธีโนราโรงครูจึงเป็นภาพของความสามัคคีในการร่วมประกอบพิธีกรรมผู้หญิงและผู้ชายทั้งเด็กและผู้ใหญ่ต่างแบ่งหน้าที่กันทำตามความเหมาะสม งานพิธีโนราโรงครูเป็นงานพิธีกรรมที่ช่วยตอกย้ำถึงความเป็นตัวตนของคนภาคใต้และความเป็นมาของคนในวงศ์ตระกูล โดยมี “ผี” ที่เรียกว่าครูหมอตายายโนราเป็นเครื่องหมายและที่มาของความเป็น “เครือญาติ” พื้นที่ทางสังคมของพิธีโนราโรงครูจึงเป็นพื้นที่ของ “เครือญาติ” ที่ร่วมระลึกถึงผีปู่ย่าตายายที่เคยมีชีวิตอยู่ และเป็นต้นเค้าเหง้าหลักของวงศ์ตระกูลนั้นๆ เป็นเป้าหมาย พื้นที่ทางความคิดหรือพื้นที่ในจินตนาการของงานพิธีโนราโรงครูคือ พลังอำนาจของ “ผี” ที่สามารถผูกมัดกลุ่มคนที่เคยมีประวัติศาสตร์ร่วมกันหรือเป็นพวกเผ่าเดียวกันให้เกิดความสมัครสมานสามัคคี และดำรงอยู่ตามกรอบแนวทางของวิถีชีวิตคนในภาคใต้ด้วยระบบพิธีกรรมที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมา

นอกจากนี้พิธีโนราโรงครูยังได้แตกกิ่งก้านทางวัฒนธรรมประเพณีออกไปเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอื่นๆ เช่น “วันสารทเดือนสิบ” พบว่าจะมีการ “ทำจาด” ซึ่งเป็นการจำลองโบสถ์ วิหารหรือเจดีย์ขึ้นมาด้วยไม้และตกแต่งด้วยกระดาษและลายกนกต่างๆ เพื่อใช้บรรจุขนมในเทศกาล ที่เรียกว่า “หมรับ” ลงไปในจาดเพื่อนำไปทำบุญที่วัด “การตั้งครูหมอตายาย” ในช่วงเดือนหกหรือเดือนสิบตามปฏิทินจันทรคติ และพิธีการ “เซ่นวักด้ำ[49]” ในงานแต่งงาน เป็นต้น ความเกี่ยวพันกันระหว่างพิธีกรรม เครือญาติและผี จึงเป็นพื้นที่ที่สำคัญของพิธีโนราโรงครู มิติทางเพศอย่างความเป็นหญิงและ

[49] เซ่นวักด้ำ คือ พิธีการเซ่นสรวงผีตายายของคนในภาคใต้ โดยจะเซ่นกันเฉพาะในงานแต่งงาน เมื่อผู้ใหญ่พาเจ้าบ่าวและเจ้าสาวเข้าหอแล้ว ต่อไปก็จะมีการเซ่นวักด้ำ คือการนำเครื่องเซ่น ได้แก่ ไก่ต้ม กล้วย ข้าว แกง น้ำ หมากพลู ธูปเทียน บุหรี่และ เหล้าขาว มาเซ่นให้ผีตายายของฝ่ายเจ้าบ่าวและเจ้าสาวกิน และเป็นการแสดงให้เห็นถึงการรวมเครือญาติและรวมผีเข้าด้วยกันทั้งฝ่ายเจ้าบ่าวและเจ้าสาว

ความเป็นชายได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับพิธีโนราโรงครูภายใต้ตัวตนของเพศของบุคคล การช่วงชิงพื้นที่ทางเพศจึงเป็นความพยายามในการแสดง “อำนาจ” เพศนั้นๆ เพื่อครอบงำและครอบครองพื้นที่ของพิธีกรรม เครือญาติและผีดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

พื้นที่ทางกายภาพ ซึ่งก็คือพื้นที่ทาง “พิธีกรรม” ในพิธีโนราโรงครูนั้น พบว่าถูกทำให้กลายเป็นพื้นที่ของความเป็นชาย กล่าวคือพลังอำนาจของความเป็นชายได้สอดแทรกอยู่ในสัญลักษณ์มายาคติของตัวโนราใหญ่หรือนายโรงโนรา พิธีการตั้งบ้านตั้งเมือง การจับบทสิบสอง การออกพราน การผูกผ้าใหญ่แทงพอกของโนรา เป็นต้น ซึ่งสัญญะเหล่านั้นล้วนแต่เป็นสัญญะที่สำคัญทั้งสิ้นในพิธีโนราโรงครู เหตุผลประการหนึ่งที่ความเป็นชายสามารถก้าวมาครอบครองพื้นที่ในพิธีกรรมได้เพราะมีเงื่อนไขของตำนานการก่อเกิดโนราที่กล่าวถึงความสำคัญของตัวพ่อขุนศรัทธาในฐานะองค์ประธานของโนรา ซึ่งเป็นภาพแทนของความเป็นชาย ศาสนาและความเชื่อที่ถูกนำมารับใช้ชุดความรู้ของโนราและเสริมสร้างพลังอำนาจที่เหนือกว่าให้กับความเป็นชาย และโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้ที่เน้นหนักให้ความสำคัญกับความเป็นชายในฐานะผู้นำ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งเกื้อหนุนให้อำนาจของความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูมั่นคงและอยู่เหนืออำนาจของความเป็นหญิงเรื่อยมา พิธีกรรมของพิธีโนราโรงครูได้กลบเกลื่อน ลดทอน ความสำคัญของความเป็นหญิงลงให้เป็นเพียงผู้ร่วมพิธีเท่านั้น

พื้นที่ทางสังคมของพิธีโนราโรงครู ซึ่งเป็นพื้นที่ของความผูกพันและเป็นสัญลักษณ์ของการเป็นเครือญาติ โดยมีผีครูหมอตายายโนราเป็นเครื่องหมายของการมีประวัติศาสตร์ทางสายเลือดร่วมกัน คนในภาคใต้นิยมเรียกผีบรรพบุรุษว่า “ผีตายาย” และจากการเรียกผีว่าตายายนี่เองแสดงให้ถึงการให้คุณค่ากับญาติข้างฝ่ายมารดาเป็นสำคัญ แต่อย่างไรก็ตามในทางปฏิบัติกลับพบว่าระบบสังคมของภาคใต้นั้นกลับเป็นสังคมแบบ “ปิตาธิปไตย” ที่ได้เข้ามาครอบงำคติการนับญาติฝ่ายแม่ไว้ครอบมิดชิด แม้ความเป็นหญิงในคติความเชื่อเรื่องผีตายายจะพยายามดิ้นรนเพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของความเป็นหญิงผ่านตัว “ผีตายาย” ในคติความเชื่อ แต่ก็ถูกพลังอำนาจของโครงสร้างของสังคมคือ “เรื่องของนามสกุล” เข้าครอบงำ กล่าวคือสังคมภาคใต้จะนิยามผีในทางความเชื่อว่า “ตายาย” ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความผูกพัน และยกย่องและให้ความสำคัญกับญาติข้างฝ่ายมารดา รวมทั้งเป็นการให้ความสำคัญกับความเป็นแม่ แต่เมื่อระบบโครงสร้างของสังคมหลังสมัยรัชกาลที่ 6 มีการนับสายเครือญาติด้วยการใช้นามสกุลของพ่อ ซึ่งก็คือฐานอำนาจของความเป็นชายเข้ามาใช้ ทำให้คุณค่าของความเป็นแม่หรือความเป็นหญิงนั้นถูกลดทอนความสำคัญลง พลังอำนาจของการใช้นามสกุลนั้นได้เปลี่ยนให้บุคคลที่เป็น “เมีย” และ “ทายาท”ในรุ่นถัดไป ถูกติดฉลากให้เป็นพวกเผ่าของพ่อ ด้วยเหตุผลประการนี้เองที่ทำให้พื้นที่ทางสังคมในพิธีโนราโรงครูในยุคหลังนี้ได้กลายเป็นพื้นที่ของทายาทของพ่อ ซึ่งก็คือคนที่ใช้นามสกุลของพ่อ หรือฐานอำนาจของความเป็นชายที่ได้ “อุปถัมภ์ผีตายาย” อันเป็นสัญญะของความเป็นแม่ไว้ การอุปถัมภ์ผีตายายด้วยการร่วมประกอบพิธีโนราโรงครูนี้ จึงเป็นการสร้างภาพมายาคติของความเป็นชายที่แสดงให้เห็นถึงการเกื้อหนุนหรือแบ่งปันพื้นที่ให้กับความเป็นหญิง

อนึ่ง แม้คติการนับถือผีตายายหรือ ที่เรียกกันว่า ครูหมอตายายโนรานั้นจะมีการแบ่งเป็นฝ่าย คือ มีผีฝ่ายพ่อและผีฝ่ายแม่ และยังแบ่งการประกอบพิธีโนราโรงครูที่แยกกัน คือ การประกอบพิธีโนราโรงครูในแต่ละครั้งนั้นจะมีการแบ่งที่ชัดเจนคือ เป็นการประกอบให้ผีฝ่ายพ่อหรือผีฝ่ายแม่ ซึ่งในความเป็นจริงนั้นการประกอบพิธีโนราโรงครู จะจัดที่บ้านของญาติพี่น้องที่มีหิ้งของครูหมอตายายโนราอยู่ นั่นก็หมายความว่าผีตายายของฝ่ายพ่อก็จะอยู่ที่บ้านของญาติฝ่ายพ่อ ส่วนผีตายายฝ่ายแม่ก็

จะอยู่ที่บ้านญาติฝ่ายแม่ แต่เมื่อแม่ซึ่งถูกเปลี่ยนสถานะให้เป็นคนในวงศ์ตระกูลของพ่อด้วยการใช้นามสกุลของพ่อ และทายาทในชั้นถัดๆ ไปก็คือคนของพ่อทั้งสิ้นเช่นกัน อนึ่งการเป็นคนของพ่อจะสิ้นสุดลงเมื่อทายาทคนนั้นเป็นลูกสาวและได้แต่งงานเข้าเป็นสมาชิกใหม่ของตระกูลสามี ดังนั้นเมื่อมีพิธีโนราโรงครูที่เป็นของฝ่ายแม่ คนของพ่อซึ่งก็คือ แม่และทายาทรุ่นต่างๆ ที่ไปร่วมประกอบพิธีโนราตามข้างฝ่ายของแม่ ในมิติพื้นที่ทางสังคมของพิธีโนราโรงครูซึ่งเป็นการแสดงความเกี่ยวดองกันของระบบเครือญาติได้แสดงให้เห็นว่า ความเป็นเครือญาติที่นับจากสายเลือดของฝ่ายแม่นั้น ถูกลดทอนความสำคัญลงด้วยอำนาจวาทกรรมของ “นามสกุล” ซึ่งเป็นมรดกทางอำนาจของความเป็นชายที่กระทำเหนือความเป็นหญิง ด้วยการสร้างภาพใหม่ในพื้นที่ทางสังคมของการรวมเครือญาติว่าคนเหล่านั้น คือคนของพ่อในแต่ละสายตระกูลที่มาร่วมงานพิธีโนราโรงครูหาใช่ของแม่ ตามคติการนับญาติของผีตายายไม่ ประเด็นนี้เป็นประเด็นของการต่อสู้ช่วงชิงพื้นที่ที่ไม่สามารถเอาชนะกันได้อย่างเป็นเอกฉันท์นัก แต่อย่างไรในปัจจุบันนั้น วาทกรรมของสังคมใหม่ที่บูชากฎหมายเสมือนว่ามีความศักดิ์มากกว่ากฎสังคม ทำให้วาทกรรมของ “นามสกุล” ซึ่งเป็นฐานอำนาจของความเป็นชาย กลายเป็นเรื่องที่ชอบธรรมกว่าธรรมเนียมการถือผี ที่เป็นฐานอำนาจของความเป็นหญิง

พื้นที่ทางความคิดของพิธีโนราโรงครูคือพื้นที่ของ “ผี” นั้นก็คือวิญญาณของครูหมอตายายโนราทั้งที่ปรากฏอยู่ในตำนานการก่อเกิดโนราและทั้งที่เคยเป็นบรรพบุรุษที่เคยมีชีวิตอยู่จริงเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการผนวกเอาความเชื่อเรื่อง “ทวด” ในรูปของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้าในศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย มายาคติของตำนานการก่อเกิดโนราและศาสนาและความเชื่อของคนในภาคใต้ได้มากระทำต่อพื้นที่ทางความคิดนี้โดยตรง ความเป็นองค์ประธานของผีที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครูนั้นส่วนใหญ่จะเป็นผีของความเป็นชายทั้งสิ้น เช่นผีที่เป็นองค์ประธานของความเชื่อโนราคือ “พ่อขุนศรัทธา” สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ถูกกล่าวถึงและเชิญมาร่วมในพิธีกรรมก็มักจะถูกนิยามให้เป็นชายแทบทั้งสิ้น อีกประการคือ ความเชื่อในทางศาสนาก็มีการกล่าวถึง “พระสงฆ์” และ “มหาเทพ” คือพระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ตลอดจนเทพบริวารต่างๆที่ส่วนใหญ่ถูกนิยามเพศให้เป็นชายทั้งสิ้น พิธีโนราโรงครูซึ่งเป็นพิธีกรรมที่เครือญาติในสายตระกูลร่วมกันประกอบขึ้นเพื่อบูชา “ผี” นั้นจึงถูกนิยามหรือถูกติดป้ายทางความคิดให้ติดตรึงอยู่ในจินตนาการว่า “ผี” ที่สำคัญในพิธีโนราโรงครูคือผีที่มีความเป็นชาย เพราะผีเหล่านี้มีศักดิ์และสิทธิ์ มีอำนาจและความเป็นใหญ่โดยสมบูรณ์ เมื่อพื้นที่ในจินตนาการหรือความคิดถูกติดป้ายให้กลายเป็นพื้นที่ของความเป็นชาย การแสดงออกต่างๆ ของผู้คนก็จะออกมาในทิศทางที่เกื้อหนุนความเป็นชาย นั่นหมายความว่า พื้นที่ทางกายภาพ ทางสังคมและทางความคิด สามารถไหลย้อนไปมาระหว่างกันได้เป็นพลวัต

อนึ่ง แม้พื้นที่ของพิธีโนราโรงครูทั้งด้านกายภาพ ด้านสังคมและด้านความคิดจะเป็นพื้นที่ของความเป็นชาย ซึ่งซ่อนเร้นนัยยะของความมีอำนาจของความเป็นชายไว้ภายในด้วยการนำเอาเรื่องราวในตำนานการก่อเกิดโนรา ศาสนาและความเชื่อ และโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้มาเป็นเครื่องมือในการสร้างพลังอำนาจให้กับความเป็นชาย แต่อำนาจเหล่านี้ก็ไม่อาจควบคุม และปกปิดความเป็นหญิงได้อย่างหมดสิ้น ยังพบว่าในพิธีโนราโรงครูยังคงปรากฏสัญญะของความเป็นหญิงให้เห็นอยู่โดยทั่วไปทั้งในด้านบุคคล การแสดง พิธีกรรมและความเชื่อ

เมื่อพิจารณาเรื่องเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู พบว่า มีการจัดวางตำแหน่งทางเพศเป็นลักษณะ “ผู้นำ” กับ “ผู้ตาม” กล่าวคือ ความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูนั้นถูกจัดวางไว้ในตำแหน่งของผู้นำ มีสถานะเป็นผู้กุมอำนาจและใช้อำนาจโดยมีปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรา ศาสนาและความเชื่อ และโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้เป็นเครื่องมือสำคัญ ในขณะที่ความเป็นหญิงนั้นถูกจัดไว้ให้เป็นผู้ตาม ความเป็นผู้ตามของความเป็นหญิงนั้นเกิดขึ้นเพราะ “ถูกจัดให้เป็น” เพราะเมื่อพิจารณาจากสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงในบางสัญญะ เช่น ฉากการคล้องหงส์ นั้นพบว่า ตัวนางมโนราห์นั้นถูกกำกับไว้ด้วยบทละครเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ที่ได้มอบความพ่ายแพ้ต่อพรานบุญของเธอไว้แล้ว เป็นต้น การถูกจัดให้เป็นผู้ตามของความเป็นหญิงนั้นล้วนสืบเนื่องมาจากความเป็นชาย ซึ่งเป็นผู้กุมอำนาจและเลือกใช้อำนาจผ่านการคัดสรร บทบาทในวรรณกรรมมาใช้ในพิธีโนราโรงครู หรือในมิติอื่นๆ ก็เช่นกัน การเป็นผู้ตามของความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครูนั้น เป็นการช่วยตอกย้ำให้เห็นพลังอำนาจของความเป็นชายมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น และมีความพร้อมเชิงศักยภาพเต็มเปี่ยมที่จะเป็นผู้นำ ฉะนั้นมายาคติทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครูจึงไม่ใช่การพยายามจะทำลายล้างกันและกัน แต่เป็นไปในลักษณะของความพยายามของความเป็นชายที่จะกดและข่มความเป็นหญิงเอาไว้เพื่อให้สถานะของเพศชายนั้นโดดเด่นขึ้นมา และเป็นการสงวนไว้สำหรับเป็นฐานกำลังเชิงอำนาจคอยสนับสนุนความเป็นชาย แม้ความเป็นหญิงจะดิ้นรน ขัดขืนสื่อออกมาผ่านสัญญะก็ตาม

อำนาจของความเป็นชายที่ได้จากการกดและข่มความเป็นหญิงเอาไว้นั้น ย่อมนำมาซึ่งอภิสิทธิ์และเสรีภาพและอิสรภาพ ในการคิดและแสดงออกในวงสังคมโนรา อีกทั้งการได้และการมีอำนาจของความเป็นชายนั้นย่อมแสดงถึงความถูกต้องด้วย เพราะผู้มีอำนาจย่อมเป็นผู้ที่ถูกต้องเสมอ ในทางกลับกันกับความเป็นหญิงที่กลายเป็นผู้ถูกกดและข่มเอาไว้นั้น จะเป็นผู้รองรับอำนาจและเป็นฝ่ายถูกเปรียบเทียบ นัยคือ การกลายเป็นผู้ที่ต้องติดตามและเอาอย่างผู้นำ ซึ่งก็คือ ความเป็นชายนั้น หากกระทำสิ่งใดที่นอกเหนือไปจากผู้นำกำหนดไว้ ก็จะกลายเป็นการกระทำที่นอกกรอบและเป็นการกระทำที่ผิดไปจากจารีต เช่น ผู้หญิงในโรงโนรานั้นมีหน้าที่เป็นผู้ร่วมรำเท่านั้น เพราะกรอบที่โนราใหญ่ ซึ่งก็คือผู้ชายได้วางไว้เป็นเช่นนั้น ฉะนั้นหากผู้หญิงก้าวเข้ามาเป็นผู้ประกอบพิธีตั้งบ้านตั้งเมือง หรือทำพิธีตัดเหมรย นั้นจึงกลายเป็นเรื่องที่ผิดไปจากจารีตปฏิบัติของศาสตร์แห่งโนราที่ผู้ชายได้บัญญัติเอาไว้ ความเป็นหญิงในพิธีโนราจึงถูกจำกัดไว้ด้วยอำนาจของความเป็นชาย สังคมโนราจึงไม่มีความแตกต่างจากสังคมไทยโดยทั่วไป ที่มี “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง”

เมื่อความเป็นหญิงกลายเป็นผู้ตาม ที่จะต้องอ้างอิงกับความเป็นชายซึ่งเป็นผู้มีอำนาจและความถูกต้อง คุณค่าและเสรีภาพและอิสรภาพของความเป็นหญิงจึงถูกจำกัดไว้โดยปริยาย การเคลื่อนไหว การตัดสินใจหรือแม้แต่ความรู้สึกนึกคิดของความเป็นหญิงจึงต้องใช้มาตรวัดจากบรรทัดฐานที่ความเป็นชายกำหนดไว้ คุณค่าความเป็นมนุษย์ในตัวของความเป็นหญิงหรือผู้หญิงนั้น จึงถูกทำให้ด้อยค่าลงด้วยกรอบของการเป็นผู้ตามที่ขาดสิทธิ เสรีภาพและอิสรภาพ สังคมโนราและสังคมภาคใต้จึงเปรียบได้ว่าเป็นสังคมของผู้ชายที่มีผู้หญิงเป็นผู้ขออาศัย แม้ในปัจจุบันสังคมภาคใต้จะเจริญก้าวหน้าไปเพียงใด เสรีภาพของความเป็นหญิงได้รับการยอมรับมากน้อยอย่างไร แต่สำหรับพื้นที่ในพิธีกรรมอย่างพิธีโนราโรงครูซึ่งยึดถือแนวทางตามแบบโบราณนั้นยังคงเดินตามทางของสังคมโบราณ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าชุดความรู้เรื่องตำนานการก่อเกิดโนรา พลังอำนาจของศาสนาและความเชื่อ และระบบโครงสร้างสังคมในภาคใต้นั้น ล้วนถูกนำมาดัดแปลงเป็นเครื่องมือในการยึดครองพื้นที่ ซึ่งก็คือ ฐานอำนาจของความเป็นชายทั้งสิ้น

แม้ความเป็นหญิงจะต่อสู้ขัดขืนอย่างไรแต่ พลังอำนาจของความเป็นชายก็สามารถทัดทานและกดทับไว้ได้ ภาพสะท้อนของมิติทางเพศในพิธีโนราโรงครูนั้น คือ กระจกบานใหญ่ที่ได้สะท้อนค่านิยมทางเพศของผู้คนในภาคใต้ที่ได้บรรจุลงไปในพิธีโนราโรงครูอย่างตั้งใจและไม่ตั้งใจ การค้นหาสัญญะเชิงสัญลักษณ์การตีแผ่มายาคติในมิติทางเพศของงานวิจัยนี้ ได้เปิดเผยให้เห็นว่าแท้จริงแล้วสิทธิความเท่าเทียมภาคเพศในภาคใต้ที่มีอยู่ในวัฒนธรรมนั้นยังคงมีทิศทางแบบ “สังคมปิตาธิปไตย”

บทที่ 6
โนราลาโรง

สรุปผลการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” เป็นงานวิจัยที่ศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวกับมิติทางเพศสภาพที่แฝงไว้ในสัญญะของวัฒนธรรมภาคใต้ ซึ่งงานวิจัยนี้ได้เลือกพิธีโนราโรงครูใหญ่มาเป็นภาพแทนของวัฒนธรรมของภาคใต้ เนื่องจากพิธีโนราโรงครูใหญ่นั้นมีประวัติศาสตร์ยาวนานควบคู่กับวิถีชีวิตของคนในภาคใต้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แม้กระแสสังคมจะเปลี่ยนทิศทางเข้าหาโลกโลกาภิวัตน์แต่กระนั้นพิธีกรรมโบราณอย่างพิธีโนราโรงครูก็ยังสามารถยืนหยัดท้าทายการเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกอยู่ได้ ฉะนั้นสัญญะที่เกี่ยวข้องกับมิติทางเพศสภาพก็น่าจะยังคงถูกจารึกอยู่ในพิธีโนราโรงครูจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้คือ เพื่อศึกษาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู โดยศึกษาสัญญะในรูปสัญลักษณ์และมายาคติทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู ด้วยวิธีการตีความและให้ความหมายสัญญะในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติ เพื่อค้นหาการสื่อความหมายถึงความเป็นเพศสภาพคือ ความเป็นหญิงและความเป็นชายที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครู จากนั้นจึงเป็นการศึกษาการกระทำการของมายาคติต่อปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดพื้นที่ทางเพศสภาพในพิธีโนราโรงครู

ระเบียบวิธีการศึกษาวิจัยนั้นเป็นแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยเน้นการพรรณนาวิเคราะห์และการวิพากษ์ข้อมูล สนามการวิจัยนั้นได้เลือกพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง เนื่องจากจังหวัดตรังนั้นมีความโดดเด่นทางด้านพิธีโนราโรงครูและมีปราชญ์ทางโนราที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยอดีต และปัจจุบันก็ยังพบว่ามีบรรดาลูกศิษย์ของปราชญ์โนราเหล่านั้นยังคงสืบทอดพิธีนี้อยู่ สำหรับพิธีโนราโรงครูนั้นพบว่า พิธีโนราโรงครูใหญ่เป็นพิธีกรรมที่สำคัญและสมบูรณ์ที่สุดของชนิดของพิธีโนราโรงครู กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในงานวิจัยนั้นได้เลือก กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักจากคณะโนรา 3 คณะ คือ คณะมโนราห์ล่องน้อย ฉลวยศิลป์ ศ.แป้นตรัง คณะมโนราห์ศรีวรรณะ (จุก) ศ.แป้นตรัง และคณะมโนราห์ศรีจันทร์สนิทน้อย โดยได้เลือกเก็บข้อมูลจากโนราใหญ่หรือนายโรงโนรา นางรำ คนแสดงเป็นพราน คนแสดงเป็นนางทาสี หมอโนราและลูกคู่ ส่วนกลุ่มผู้ให้ข้อมูลรองคือ บรรดาลูกหลานผู้มีเชื้อสายโนรา ผู้นับถือครูหมอโนราและผู้ชมโนรา ที่อยู่ในปริมณฑลพิธีโนราโรงครู

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลนั้นใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ด้วยการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบพิธีโนราโรงครูคือการเป็นนางรำ และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมด้วยการเฝ้าสังเกตอยู่ภายนอกและบันทึกวีดีโอพิธีกรรมตั้งแต่ต้นจนจบกระบวนการ นอกจากนนี้งานวิจัยนี้ยังได้เก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ เมื่อได้ข้อมูลมาแล้วได้นำข้อมูลมาตรวจสอบด้วยวิธีการแบบ “สามเส้า” เพื่อคัดสรรข้อมูลให้เที่ยงตรงและน่าเชื่อถือมากที่สุด จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มานำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ร่วมกับการวิพากษ์ข้อมูล

จากการศึกษาวิจัยพบว่า พื้นที่จังหวัดตรังนั้นเคยเป็นเมืองท่าที่สำคัญมาตั้งแต่สมัยอดีต การเดินทางในสมัยก่อนมักยึดเอาจังหวัดตรงเป็นทางผ่าน ทำให้ผู้คนหลากหลายเชื้อชาติและ

วัฒนธรรมผ่านมาในพื้นที่นี้ ชนบางกลุ่มก็ได้ลงหลักปักฐานรวมตัวเข้าจนกลายเป็นชุมชนและเมื่อเวลาผ่านไปความเจริญที่ก้าวเข้ามาผนวกกับจำนวนประชากรที่เพิ่มขึ้นทำให้จากชุมชนเล็กๆ กลายเป็นเมืองตรังในที่สุด ทรัพยากร เศรษฐกิจความเป็นอยู่ของผู้คนในจังหวัดตรังนั้นถือว่ามีความอุดมสมบูรณ์เพียบพร้อม เหมาะแก่การเพาะบ่มให้เกิดปราชญ์ และศิลปินพื้นบ้านขึ้นในแผ่นดิน

ค่านิยมของจังหวัดตรังได้มีการนำเอา “โนรา” มาเป็นเครื่องมือในการวัดคุณภาพของชายหนุ่ม อีกทั้งค่านิยมของคนตรังตั้งแต่สมัยอดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันนั้นได้ยกย่องบุคคลที่เป็นโนราว่าเป็นคนมีเกียรติ เพราะเขาคือศิลปินของแผ่นดิน ทำให้ผู้คนในจังหวัดตรังนิยมหันไปฝึกโนราจนอาจกล่าวได้ว่าผู้คนในจังหวัดตรังนั้นหากนับญาติกันแล้วจะพบว่าล้วนเป็นลูกหลานโนราทั้งนั้น สายตระกูลโนราในจังหวัดตรังนั้นมีมากมาย สำหรับการลงไปเก็บข้อมูลในสนามวิจัยนั้นพบว่า ในจังหวัดมีสายตระกูลโนราเติม เมืองตรัง สายตระกูลโนราเฟื่อง และสายตระกูลโนราแป้น เครื่องงาม ซึ่งล้วนแต่เป็นสายตระกูลโนราที่โด่งดังของจังหวัดตรังในอดีต และปัจจุบันยังคงมีลูกศิษย์สืบทอดภูมิปัญญาทางโนราอยู่

พิธีโนราโรงครูคือพิธีกรรมที่สำคัญของโนรา เพราะนี่คือพิธีการแสดงความกตัญญูรู้คุณต่อ “ผีบรรพบุรุษ” ของลูกหลานโนรา กล่าวคือ พิธีโนราโรงครูนั้นมีอยู่สองประเภทคือ พิธีโนราโรงค้ำครูหรือพิธีโนราโรงครูเล็ก กับพิธีโนราโรงครูแทงเข้หรือพิธีโนราโรงครูใหญ่ โดยพิธีโนราโรงครูที่สมบูรณ์แบบที่สุดคือ พิธีโนราโรงครูแทงเข้หรือพิธีโนราโรงครูใหญ่ การประกอบพิธีโนราโรงครูนั้นจะมาจากความต้องการแก้อาถรรพ์ความเจ็บป่วย ความระส่ำระสายของชีวิตที่เชื่อว่าเกิดจากการกระทำของผีบรรพบุรุษที่เรียกว่า “ครูหมอตายายโนรา” หรือในบางกรณีก็เป็นการประกอบพิธีตามกำหนดสัญญาที่ลูกหลานโนราได้ตกลงกับครูหมอตายายโนรา หรืออีกกรณีคือเพื่อต้องการแก้บน

วิถีตามแบบอย่างของพิธีโนราโรงครูนั้นได้ ซ่อนเร้นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่เคยกระทำไว้ร่วมกับประวัติศาสตร์ของโนราไว้อย่างมากมายอาทิ อิทธิพลทางศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธที่ยังรูปแบบพิธีกรรมของพิธีโนราโรงครู ความเชื่อเรื่องผีกับการผนวกเอาแนวคิดทางศาสนาและความหลากหลายทางวัฒนธรรมมารวมกันเป็นหนึ่ง คติชนเชิงสภาพความเป็นอยู่อย่างคนภาคใต้ที่ปรากฏในอาหารและการก่อสร้างโนราโนรา รสนิยมและการให้คุณค่ากับรสวรรณกรรมผ่านบทกลอนของโนรา เป็นต้น

รูปแบบของพิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังนั้น จะเริ่มต้นในเย็นวันพุธ สาระสำคัญของพิธีกรรมในวันนี้คือ การ “ตั้งบ้านตั้งเมือง” กล่าวคือเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการแสดงอาณาเขตของโรงพิธีโนราโรงครู และเป็นการแสดงความเคารพต่อบรรดาพระภูมิเจ้าที่ในชั้นต่างๆที่เชื่อว่า อาศัยอยู่ในอาณาเขตนั้น ในวันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันครูตามคตินิยม สาระสำคัญของพิธีกรรมในวันนี้คือ การอัญเชิญวิญญาณของครูหมอตายายโนราให้มาประทับทรง เพื่อพบปะลูกหลานและสอบถามปัญหาต่างๆ จากนั้นจะเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการรับศิษย์เข้ามาเป็นสมาชิกของโนราด้วยพิธีการสอดไหมรฺ (กำไล) ใส่เล็บ, การผูกผ้า, ผูกผ้าใหญ่และการ ผูกผ้าใหญ่แทงพอก นอกจากนั้นในวันนี้จะมีพิธีการ “ครอบพราน” ซึ่งเป็นการใส่หน้ากากของพรานโนรา เพื่อแก้บนหรือเพื่อแสดงให้ครูหมอตายายโนรารับทราบว่า ลูกหลานเหล่านั้นได้แสดงตนยอมรับนับถือครูหมอตายายโนราด้วยการ “ครอบพราน” สำหรับวันศุกร์ซึ่งเป็นวันที่สำคัญที่สุดของพิธีโนราโรงครูใหญ่ ในวันนี้จะมีรายละเอียดพิธีกรรมเหมือนกับในวันพฤหัสบดี แต่ในตอนท้ายของพิธีกรรมจะมีการจับบท “คล้องหงส์” ซึ่งเป็นพิธีกรรมกึ่ง

การแสดงตามท้องเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ในตอนพรานบุญจับตัวนางมโนราห์ และ ต่อจากนั้นจะมีการแทงเข้ ซึ่งเป็นพิธีกรรมกึ่งการแสดงตามท้องเรื่องของนิทานไกรทอง โดยจะหยิบยกเอาตอนที่ ไกรทองออกปราบชาละวัน นัยยะของพิธีกรรมกึ่งการแสดงนี้คือ ตัวโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธี คือนายไกรทองซึ่งเป็นตัวแทนฝ่ายธรรมะ และจระเข้ชาละวัน ซึ่งถูกสร้างจากหยวกกล้วยแกะสลักนั้นเป็นตัวแทนของฝ่ายอธรรม

จากเรื่องราวของพิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังสู่การค้นหาสัญญะ ที่อยู่ในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติทางเพศสภาพที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครู ด้วยการตีความและให้ความหมายของสัญลักษณ์และมายาคติบนพื้นฐานของวัฒนธรรมภาคใต้ ผลจากการวิเคราะห์พบว่า ความเป็นชายที่ปรากฏอยู่ในสัญญะของพิธีโนราโรงครูนั้นมีพลังอำนาจเหนือกว่าความเป็นหญิง โดยมีปัจจัยที่เกื้อหนุนให้ความเป็นชายสามารถมีพลังอำนาจเหนือความเป็นหญิงคือ ปัจจัยทางด้านตำนานการก่อเกิดโนราที่มีการยกย่องให้ “พ่อขุนศรัทธา” กลายมาเป็นองค์ประธานแทนที่ “แม่ศรีมาลา”ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นครูต้นของโนรา ตำนานของโนราในส่วนนี้จึงเป็นการเชิดชูความสำคัญของความเป็นชายเหนือความเป็นหญิงและส่งผลต่อระบบคิดของโนราในรุ่นถัดๆ มา ปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อพบว่า อิทธิพลของศาสนาพุทธซึ่งเป็นศาสนาที่มีผู้ชายเป็นผู้นำ มีการรับรองอภิสิทธิ์ของผู้ชายว่าเหนือกว่าผู้หญิงด้วยเหตุผลที่ผู้ชายสามารถอุปสมบทได้ ซึ่งเป็นการสร้างบุญที่สำคัญตามคติของศาสนาพุทธ ถูกนำมารับใช้ความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูด้วยการเข้ามาเป็นกรอบทางความเชื่อบางประการที่คอยกีดกันความเท่าเทียมทางเพศ อีกทั้งอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งเคยเป็นศาสนาที่รุ่งเรืองในภาคใต้นั้นได้ถูกนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างอำนาจของความเป็นชายในส่วนของระบบความเชื่อที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครู อาทิ ความเชื่อเรื่องการใช้เวทย์มนตร์คาถา เป็นต้น นอกจากนี้ปัจจัยทางโครงสร้างของสังคมของภาคใต้เองก็เป็นเครื่องมือที่สำคัญ ที่คอยกีดกันไม่ให้ความเป็นหญิงโดดเด่นไปกว่าความเป็นชายในสังคม และในขณะเดียวกันก็มีการลดทอนบทบาทความสำคัญของความเป็นหญิงในสัญญะของพิธีโนราโรงครูลงด้วย

เมื่อพื้นที่ในพิธีโนราโรงครูได้กลายเป็นพื้นที่ในการแสดงอำนาจของความเป็นชาย โดยความเป็นชายได้กดทับความเป็นหญิงเรื่อยมาตั้งแต่ครั้งอดีต อำนาจการครอบงำของความเป็นชายต่อความเป็นหญิงนั้น ได้ถูกแสดงออกทางการครอบครองในระดับพื้นที่ทางกายภาพคือ พื้นที่ของ “พิธีกรรม” ปรากฏว่ามีการแสดงอำนาจของความเป็นชายผ่านตัว “โนราใหญ่” ซึ่งเป็นผู้ชายที่มีหน้าที่เป็นเจ้าพิธี สามารถกำหนดขั้นตอนและกระบวนการของพิธีโนราโรงครู โดยมีบุคคลในตำแหน่งหน้าที่อื่นๆ เป็นผู้ตามเท่านั้น

ในระดับพื้นที่ทางสังคมพบว่าเป็น พื้นที่ของการเป็น “เครือญาติ” งานพิธีโนราโรงครูนี้เป็นงานที่รวมญาติในเชื้อสายวงศ์ตระกูลของผีครูหมอตายายโนราให้มารวมตัวกันและร่วมสำนึกถึงประวัติศาสตร์ทางสายเลือดร่วมกันโดยมีผีเป็นเครื่องหมายร่วม แต่อย่างไรก็ตามแม้ในระดับความเชื่อจะมีผีตายาย ซึ่งเป็นการนับสายญาติข้างฝ่ายมารดาเป็นหลักสำคัญ แต่ด้วย วาทกรรมของ “นามสกุล” ที่สังคมปิตาธิปไตยได้สร้างขึ้นมานั้น ทำให้บรรดาลูกหลานที่มาร่วมงานพิธีนี้กลายเป็นคนของฝ่ายบิดาภายใต้การใช้นามสกุลของบิดา นั่นหมายความว่าการเป็นเครื่องหมายทางญาติฝ่ายมารดานั้นถูก วาทกรรมของนามสกุล เปลี่ยนสถานะบุคคลเหล่านั้นให้กลายเป็นคนข้างฝ่ายพ่อทั้งสิ้น

ฉะนั้นการมารวมตัวกันของเครือญาติในพื้นที่ทางสังคมนี้จึงเป็นการรวมตัวกันของเครือญาติของฝ่ายบิดาของแต่ละครอบครัวเท่านั้น แม้ว่างานพิธีนี้จะเป็นการจัดทางข้างฝ่ายมารดาก็ตาม

ในระดับพื้นที่ทางความคิด คือพื้นที่ของผี พบว่าจุดประสงค์ของการประกอบพิธีโนราโรงครูนี้ ถูกทำเพื่อเป็นการบวงสรวงผี ในคติความเชื่อเรื่องผีของโนรานั้น มีพ่อขุนศรัทธา ซึ่งเป็นครูหมอโนราที่มีเพศเป็นผู้ชาย และเป็นครูหมอที่เป็นองค์ประธานที่สำคัญ แนวคิดนี้ได้ส่งผลต่อระบบคิดเรื่องผีในวัฒนธรรมโนราที่ได้เน้นไปที่ผีของความเป็นชาย ซึ่งนอกจากผีที่เป็นครูหมอตายายโนราแล้ว พิธีโนราโรงครูยังมีความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพ เทวดาในศาสนาพราหมณ์อีกด้วย หรือแม้กระทั่งเชื่อในวิญญาณของพระสงฆ์ในศาสนาพุทธว่าเป็นผี เทพ เทวดา ที่สำคัญที่พิธีโนราโรงครูจะไม่กล่าวถึงไม่ได้ โดยส่วนใหญ่แล้วพบว่าเพศสภาพของผี เทพ เทวดาเหล่านั้นมักปรากฏอยู่ในรูปโฉมของความเป็นชาย ฉะนั้นจุดประสงค์ของการบวงสรวงผีในวัฒนธรรมโนราจึงกลายเป็นพื้นที่ของผีของความเป็นชายทั้งสิ้น

แต่อย่างไรก็ตามแม้ความเป็นชายจะพยายามแสดงอำนาจเหนือกว่าความเป็นหญิงผ่านตัวสัญญะและอาศัยปัจจัยทางด้านตำนานการก่อเกิดโนรา ศาสนาและความเชื่อ และโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้เพื่อยึดครองพื้นที่ทางกายภาพ สังคมและความคิดได้อย่างแยบยล แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ไม่ได้หมายความว่าความเป็นหญิงเหล่านี้จะถูกความเป็นชายเบียดขับให้เป็นอื่น ในทางกลับกันความเป็นหญิงที่สื่อออกมาทางสัญญะนั้นกลับถูกวางไว้ในตำแหน่งผู้ตามโดยมีความเป็นชายเป็นผู้นำ ทั้งนี้ลักษณะการจัดตำแหน่งแห่งที่ของเพศแบบนี้ก็เพื่อให้ตำแหน่งผู้นำ ซึ่งเป็นตำแหน่งของความเป็นชายตามกรอบของ “สังคมปิตาธิปไตย” นั้นชัดเจนและโดดเด่นยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาในมิติของการเปรียบเทียบ

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยในภาคสนามของงานวิจัยนี้ ได้ค้นพบประเด็นที่น่าสนใจมากมายหลายแง่มุม ซึ่งแต่ละแง่มุมของข้อมูลเหล่านี้ล้วนแต่สามารถนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ตามระเบียบวิธีวิจัย และบันทึกไว้เป็นองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าในแวดวงวิชาการตลอดจนภาคสังคมได้เป็นอย่างดี

ประเด็นแรกที่งานวิจัยนี้ได้ค้นพบจากคำบอกเล่าในภาคสนามคือ ปฐมบทของการอุบัติขึ้นของการร่ายรำในโลกมนุษย์นี้ เกิดจากการความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ โดยมี “พรหม” ซึ่งเป็นเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์เป็นต้นเค้าของเรื่องราวทั้งหมดกล่าวคือ จากการพ่ายแพ้ในการท้าพนันตอบปัญหาเรื่อง “มนุษย์สามราศีอยู่ที่ใดบ้าง” ระหว่างพรหมกับพราหมณ์ ซึ่งในตอนท้ายของเรื่องเล่านี้ได้กล่าวถึงการตัดเศียรตนเองของพรหม เพื่อต้องการจะรักษาสัจจะที่ได้ให้ไว้กับพราหมณ์เมื่อมีการแพ้พนันเกิดขึ้น ในครั้งนั้นก่อนที่พรหมจะตัดเศียรตนเอง พรหมได้สั่งธิดาทั้ง 7 นางให้จัดการเฉลิมฉลองให้กับเศียรพรหม หนึ่งในเครื่องบันเทิงที่นำมาเฉลิมฉลองคือ “การรำ” ที่ไม่อาจจะจัดประเภทได้ว่าเป็นการรำลักษณะใด

ภาพสะท้อนจากเรื่องราวตำนานการเกิดการรำในโลกมนุษย์นี้พบว่า เป็นร่องรอยของอารยะธรรมอินเดียที่เคยได้มาประทับไว้ในคติความเชื่อของคนในภาคใต้ และแสดงออกผ่านเรื่องราวมุขปาฐะเชิงศาสนาในเรื่องเล่าดังกล่าว ซึ่ง อรุณ เฉตตีย์ (2535) ได้กล่าวถึงการก่อเกิดการรำ

ในโลกมนุษย์นี้ในการศึกษานาฏศิลป์อินเดียว่า นาฏศิลป์ในอินเดียนั้นมีปรากฏในนิทานปรัมปราเรื่องหนึ่งว่า โลกได้ฟังเสียงดนตรีครั้งแรกเมื่อท้าววิษณุทรงใช้ไม้ตีกลอง พร้อมกับการเคลื่อนพระองค์ไปตามจังหวะกลอง และเป็นจังหวะเดียวกันที่พิภพจักรวาลได้อุบัติขึ้น ส่วนอีกเรื่องได้กล่าวถึงพระพรหมผู้สร้างโลกได้ดำริเห็นว่าทั้งเทวโลกและมนุษย์โลกควรมีเครื่องให้ความบันเทิงเพื่อความอภิรมย์หรรษาแก่เทวดาและมนุษย์ทั้งหลาย มหาปราชญ์ “ภารต” จึงได้กำหนดบัญญัติขึ้นมาโดยอาศัยหลักเกณฑ์สำคัญ 4 ประการคือ ฤคเวท ยชุรเวท สามเวทและอาถรรพ์เวท รวบรวมเป็นข้อบังคับสำหรับการแสดง “นาฏยศาสตร์”

เรื่องราวเกี่ยวกับการร่ายรำหรือนาฏศาสตร์ ที่ปรากฏในคติความเชื่อของคนในภาคใต้ในปัจจุบันนั้น จึงเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญ ที่ยืนยันถึงการเข้ามาของวัฒนธรรมอินเดียในสมัยโบราณ และได้ถ่ายทอดจารึกไว้ในวัฒนธรรมของคนในภาคใต้ได้เป็นอย่างดี สำหรับ “โนรา” ก็เช่นเดียวกันที่เกิดจากอิทธิพลอารยะธรรมของอินเดีย พิทยา บุษรารัตน์ (2546, 64) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ใน รายงานการวิจัยเรื่อง การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบันว่า จากเรื่องเล่าของชาวบ้านตำบลท่าแค มีความเชื่อว่าเทพสิงหรกับขุนศรีศรัทธานั้นเป็นคน คนเดียวกันแต่คนละภาค (กัป) กล่าวคือ เทพสิงหรเป็นภาคสวรรค์ ที่ได้แบ่งภาคมาจุติเพื่อรำให้มนุษย์โลกดูในภาคของขุนศรีศรัทธาที่เป็นภาคมนุษย์ จากประเด็นนี้มีข้อสังเกตประการหนึ่งว่า เทพสิงหรภาพสวรรค์นั้นเป็นพระศิวะมหาเทพหรือพระอิศวร ผู้ซึ่งเป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการร่ายรำและการบันเทิงทั้งปวง และมีการกล่าวถึงนางนวลทองสำลีว่าเป็นกัปแรกของแม่อุมาวาจาสิทธิ์ ซึ่งแม่อุมาวาจาสิทธิ์นี้ก็คือพระชายาของพระศิวะมหาเทพ เรื่องเล่าเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องการกำเนิดโนราที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดีย

หากจะกล่าวถึงตำนานการก่อเกิดโนราที่มีมากมายหลายสำนวนนั้น พบว่าบางสำนวนนั้นมีความสอดคล้องเกี่ยวเนื่องระหว่างกันอย่างลงตัว บางสำนวนก็มีการนำไปผูกพันไว้กับประวัติศาสตร์ชุมชนเพื่อสร้างฐานอำนาจของการเป็นเจ้าของโนรากับชุมชนนั้นๆ หรือบางสำนวนก็ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อรับใช้รัฐ-ชาติ เพื่อส่งเสริมอำนาจความสำคัญของส่วนกลาง แต่สำหรับเรื่องเล่ามุขปาฐะของตำนานการก่อเกิดโนราในภาคสนามของงานวิจัยนี้พบว่า เกิดจาก “นายไชชายกระทา” คนจากกรุงศรีอยุธยา ที่เที่ยวเร่แสดงการรำชนิดหนึ่ง ซึ่งต่อมาขนานนามกันว่า “โนรา” การเร่แสดงการรำของนายไชชายกระทานั้นได้มาถึงเมืองหนึ่งชื่อว่า “กรุงศรีอยุธยา” ซึ่งเป็นเมืองของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล ในครั้งนั้น “นางนวล” ธิดาของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล ได้มาเห็นเข้าจึงเกิดหลงใหลในการรำโนรานั้น ครั้นเมื่อกลับมาที่พระราชวังก็ยังคงร่ายรำตามอย่างการรำของนายไชชายกระทาด้วยตนเอง จนเป็นที่ครหานินทาไปทั่วเมือง ความทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล จึงสั่งให้ลอยแพนางนวลไปเสีย ส่วนนายไชชายนั้นเกรงกลัวราชภัย จึงได้หนีไปที่ “เมืองแขกมลายู” ส่วนชะตากรรมของนางนวลที่ถูกลอยแพไปเกาะสีชัง ซึ่งไม่ใช่เกาะเดียวกับเกาะกะชังที่มักอ้างถึงว่าอยู่ในทะเลสาบสงขลา จากนั้นเทวดาได้บันดาลให้เกิดอัศจรรย์กับนางนวลเป็นนานาประการ อาทิ ได้มีเทพบุตรมาจุติในครรภ์นาง มีพี่เลี้ยงเกิดขึ้นจากก้อนหินด้วยฤทธิ์ของเทวดา และมีการฝึกสอนรำโนราให้กับบุตรชายของนางที่ได้เกิดมาระหว่างที่ติดอยู่เกาะสีชังด้วย เรื่องราวของตำนานนี้ได้คลี่คลายลงที่พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลได้รับทั้งนางนวล ที่ตอนนี้มีชื่อใหม่ว่า

“นางนวลทองสำลีศรีมาลา” และพระกุมารที่ชื่อว่า “เทพสิงหร” ได้รับการแต่งตั้งใหม่ให้เป็น “ขุนศรีศรัทธา” และได้รับพระราชทาน “เครื่องต้น” เป็นเครื่องแต่งกายของโนราด้วย ฝ่ายนายไชชายที่หนีความผิดไปเมืองแขกมลายูนั้น ได้ไปรู้จักกับเพื่อนแขกชาว “อินเดีย” จึงได้เที่ยวสั่งสอนแขกมลายูให้รู้จักการรำที่เรียกว่า “มะโย่ง” ต่อมาเมื่อทราบว่านางนวลได้รับการอภัยโทษแล้ว นายไชชายกระทาจึงกลับมากรุงศรีอยุธยาเพื่อแสดงการรำโนราต่อ และได้แต่งกายตามแบบอย่างเครื่องต้นที่พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลมอบให้กับขุนศรีศรัทธา และต่อมานายไชชายกระทาเกิดอยากระลึกถึงผู้มีพระคุณ อาทิพ่อแม่ ครูบาอาจารย์ที่เคยเลี้ยงดูแลตนเองมา และสั่งสอนวิชาให้จึงได้คิดทำ “พิธีโนราโรงครูขึ้นมา”

จากเรื่องเล่านี้พบว่ามีการกล่าวถึง “กรุงศรีอยุธยา” เป็น 2 เมืองคือ เป็นเมืองที่นายไชชายกระทาจากมากับเป็นชื่อเมืองที่พระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลครองอยู่ ในประเด็นนี้ผู้วิจัยวินิจฉัยว่า “กรุงศรีอยุธยา” ที่เป็นเมืองเดิมของนายไชชายกระทานั้น อาจเป็นกรุงศรีอยุธยาราชธานีของอาณาจักรชาวสยามในอดีต ส่วน “กรุงศรีอยุธยา” ซึ่งเป็นเมืองของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลนี้ น่าจะเป็นเมืองนครศรีธรรมราช หรือไม่ก็เมืองเก่าในเขตจังหวัดพัทลุง ซึ่ง อุดม หนูทอง (2542) ได้กล่าวถึงข้อพระวินิจฉัยของ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่าทรงอ้างถึงหลักฐานอันเป็นตำนานที่ได้ไปจากนครศรีธรรมราช ดังปรากฏในตำนานละครอิเหนาว่า “ในคำไหว้ครูของโนรามีคำกล่าวถึงครูเดิมของโนราที่ชื่อขุนศรัทธาอยู่กรุงศรีอยุธยา มีความผิดต้องราชทัณฑ์ ถูกลอยแพไปจากพระนคร แพขุนศรัทธาลอยออกไปจากปากน้ำไปติดอยู่เกาะสีชัง พวกชาวเรือทะเลมาพบเข้าจึงรับไปส่งที่นครศรีธรรมราชหรือเมืองนคร ขุนศรัทธาจึงได้เป็นครูฝึกโนราให้มีขึ้นที่เมืองละครเป็นเดิมมา” ทั้งยังประทานความเห็นอีกว่า ขุนศรัทธานี้เป็นตัวละครที่มีชื่อเสียงมากในกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะเมื่อเล่นเรื่อง “นางมโนราห์” ครั้นถูกเนรเทศไปอยู่เมืองนคร ก็หัดให้ชาวเมืองเล่นแบบเก่า ชาวเมืองนครซึ่งชอบพูดห้วน สั้น โดยตัดคำทิ้ง จึงเรียกละครชนิดนี้ว่า “โนรา”

พิทยา บุษรารัตน์ (2540) ได้กล่าวไว้ใน การศึกษา ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาของ ว่าตำนานโนรากับความสัมพันธ์ในท้องถิ่นนั้นปรากฏอยู่ในเรื่องเล่าของชุมชนกล่าวคือ มี 1) ตำนานนางเลือดขาว เป็นตำนานท้องถิ่นที่แพร่หลายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดอื่นๆในภาคใต้ ชาวบ้านและคณะโนราต่างนับถือนางเลือดขาวว่าเป็นครูโนราองค์หนึ่ง เพราะเชื่อว่านางเลือดขาวเป็นคนเดียวกับแม่ศรีมาลาหรือนางนวลทองสำลีและเจ้าแม่อยู่หัว 2) ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับโนรา ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานทวดสำลี ตำนานแม่เจ้าอยู่หัว เพราะบุคคลทั้งสองนี้ได้ชื่อว่าเป็นผู้อุปการะเลี้ยงดูนางนวลทองสำลีและเจ้าแม่อยู่หัว อันเป็นที่มาของการสร้างพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัว 3) ตำนานทวดสำลี เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับพระพุทธรูปสำริดทรงเครื่อง ปางอุ้มบาตร ศิลปะสมัยอยุธยาในวัดพะโคะ ตำบลชุมพล อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ชาวบ้านเรียกว่า “เจ้าแม่อยู่หัว” หรือ “ทวดหมุลี” ตามตำนานกล่าวว่าสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แก่เจ้าแม่อยู่หัวหรือนางนวลทองสำลี ก่อนจากตายายพราหมณ์จันทร์กลับบ้านเมืองของตน 4) ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว เป็นตำนานท้องถิ่นเกี่ยวกับพระพุทธรูปทองคำ ปางสมาธิ ศิลปะสมัยอยุธยา ซึ่งประดิษฐานอยู่ในมณฑป วัดท่าคุระ ตำบลคอลงรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ชาวบ้านเรียกเจ้าแม่อยู่หัว และเป็นที่มาของประเพณีงานตายายย่าน หรือโนราโรงครูวัดท่าคุระ

จากข้อขัดแย้งในประเด็นของที่มาของ “โนรา” ว่ามาจากกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นราชธานีของคนสยาม หรือเกิดขึ้นเองในชุมชนของภาคใต้สมัยโบราณนั้นพบว่า หากเป็นมุมมองของคนในพื้นที่ที่ถูกอ้างว่าเป็นแหล่งการก่อเกิดโนรานั้น ก็จะพบว่ามีการอ้างเอาพื้นที่เหล่านั้นเป็นที่ของการก่อเกิดโนรา แต่หากพิจารณาตามเรื่องเล่าและมุมมองของคนนอกพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา อย่างข้อพระวินิจฉัยของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับเรื่องเล่ามุขปาฐะของคนในจังหวัดตรัง จะพบว่าตำนานการก่อเกิดโนรานั้นมีจุดเริ่มต้นที่ “กรุงศรีอยุธยาราชธานี” ซึ่งต่อมาได้เผยแพร่มา “กรุงศรีอยุธยา” ซึ่งเป็นเมืองของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล หรือ “พระยาสายฟ้าฟาด” ซึ่งในตำนานโนราหลายสำนวนกล่าวพ้องกันว่า เป็นกษัตริย์ปกครองเมืองในเขตภาคใต้ ดังเช่นตำนานที่ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และ ภิญโญ จิตต์ธรรม (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร, 2542) ได้ตั้งข้อวินิจฉัยถึง ว่าตำนานโนราว่า โนราน่าจะเกิดที่เมืองพัทลุงเก่าหรืออำเภอบางแก้วในปัจจุบัน เจ้าเมืองพัทลุงครั้งนั้นคือ เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดหรือท้าวโกสินทร์ มีมเหสีชื่อว่า ศรีมาลา หรือ พระนางอินทรกรณีย์ ทั้งสองมีโอรสชื่อเทพสิงหร ธิดาชื่อนวลทองสำลีหรือศรีคงคา พระยาสายฟ้าฟาดได้หาราชครูมาสอนวิชาร่ายรำแก่โอรสธิดาทั้งสอง ปรากฏว่านางนวลทองสำลีร่ายรำทั้ง 12 บท ได้อย่างคล่องแคล่ว แต่แล้วก็เกิดเรื่องน่าละลายขึ้นเมื่อนางนวลทองสำลีได้เสียกับเทพสิงหรผู้พี่จนเกิดตั้งครรภ์ ส่วนราชครูได้เสียกับสนมกำนัล ความทราบถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระยาสายฟ้าฟาดกริ้วมากจึงสั่งให้เอาราชครูทั้งสี่คน คือ นายคงผมหมอ นายชม นายจิต และนายทองกันดารไปผูกคอถ่วงน้ำในทะเลสาบสงขลา ส่วนโอรสและธิดาพร้อมนางกำนัลนั้นถูกลอยแพ แต่โชคดีที่แพไปติดที่บ้านกะชังบนเกาะใหญ่ นางนวลทองสำลีได้ให้กำเนิดบุตรชายที่นั้นชื่อว่าทองอู่ สนมที่ได้เสียกับนายคงผมหมอให้กำเนิดบุตรชื่อจันทร์กระยาผมหมอ เมื่อเด็กชายทองอู่โตขึ้นก็ได้หัดรำโนราจนชำนาญ และได้มีโอกาสกลับไปรำให้พระยาสายฟ้าฟาดชม ในครั้งนั้นจึงได้รับการอภัยโทษและยกให้เป็นขุนศรีศรัทธา ฉะนั้นหากมีการศึกษาเปรียบเทียบข้อมูลในสังคมอื่น หรือสังคมประเทศเพื่อนบ้านที่มีการรำโนราร่วมว่ามีการกล่าวถึงตำนานการก่อเกิดโนราว่ามีประวัติความเป็นมาอย่างไรในเชิงเปรียบเทียบอาจทำให้ได้คำตอบที่เผยให้เห็นปรากฏการณ์บางอย่างที่เป็นประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการก็เป็นได้

จาก ตำนานที่ เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และ ภิญโญ จิตต์ธรรม (อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร, 2542) ได้วินิจฉัยไว้นั้นได้เน้นย้ำให้เห็นถึงการผิดประเวณีของนางนวลทองสำลีกับพระเทพสิงหร ส่วนในตำนานโนราจากมุขปาฐะจากสนามวิจัยนั้น กลับยกเรื่องการตั้งครรภ์ของนางนวลทองสำลีว่า “เกิดจากเทพบันดาล” อีกทั้งยังกล่าวถึงพระเทพสิงหรว่าเป็นบุตรของนางนวลทองสำลี ที่ภายหลังได้รับการสถาปนาเป็น “ขุนศรีศรัทธา” ความสับสนในชื่อเรียกขานของบุคคลในตำนานโนรากับลักษณะของเรื่องราวของตำนานโนรานั้น อาจเกิดจากความผิดเพี้ยนในเรื่องเล่าที่ถูกจารึกเพียงแค่เป็นเรื่องเล่ามุขปาฐะ ที่อาจถูกกระทำด้วย คุณค่า ค่านิยมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นที่เคยแต่งแต้ม ตัดทอนออก จนเกิดความผิดเพี้ยนของเรื่องเล่าเหล่านี้ไปต่างๆ นาๆ

สิ่งที่ค้นพบจากเรื่องเล่ามุขปาฐะเรื่องตำนานการก่อเกิดโนราจากจังหวัดตรังอีกอย่างคือ การกล่าวถึงความเกี่ยวพันกันระหว่าง “โนรา” กับ “มะโย่ง” พบว่าเกิดจากการถ่ายทอดของ “นายไชชายกระทา” ให้กับ “แขกมลายู” ซึ่งเป็นกลุ่มชนทางตอนล่างของคาบสมุทรแหลมทองนี้ นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึง “แขกอินเดีย” ซึ่งเป็นเพื่อนของนายไชชายกระทาผู้ถ่ายทอดศิลปะการรำที่เรียกว่าโนราให้กับเมืองกรุงศรีอยุธยาของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล กับการถ่ายทอด

การรำในลักษณะเดียวกันให้กับเมืองแขกมลายู แต่มีชื่อเรียกว่า “มะโย่ง” ตัวแขกอินเดียซึ่งเป็นเพื่อนของนายไชชายกระทาในเรื่องเล่านี้พบว่ามีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากพิธีกรรมของโนราส่วนใหญ่นั้นเป็นผลปรากฏจากวัฒนธรรมอินเดีย โดยเฉพาะในมุมของความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธโดยตรง จึงมีความเป็นไปได้หรือไม่ว่า “แขกอินเดีย” นี้คือพราหมณ์หรือ คนอินเดียในวรรณะอื่นๆ ที่มีความรู้ดีในเรื่องศาสนาและพิธีกรรม และอาจเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ในศาสตร์ของความเชื่อ ศาสนาและพิธีกรรมให้นายไชชายกระทา เพราะในตอนท้ายของเรื่องเล่านี้ได้กล่าวถึง การประกอบพิธีโนราโรงครูของนายไชชายกระทา ซึ่งถูกถ่ายทอดมาจนกระทั่งปัจจุบันตามแบบแผนเดิม และพบว่าพิธีโนราโรงครูถูกเจือปนด้วยอิทธิพลของอารยะธรรมอินเดียอยู่โดยทั่วไป

รูปแบบของพิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังนั้น จะเริ่มต้นในเย็นวันพุธ สาระสำคัญของพิธีกรรมในวันนี้คือ การ “ตั้งบ้านตั้งเมือง” กล่าวคือเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการแสดงอาณาเขตของโรงพิธีโนราโรงครู และเป็นการแสดงความเคารพต่อบรรดาพระภูมิเจ้าที่ในชั้นต่างๆที่เชื่อว่า อาศัยอยู่ในอาณาเขตนั้น ในวันพฤหัสบดีซึ่งเป็นวันครูตามคตินิยม สาระสำคัญของพิธีกรรมในวันนี้คือ การอัญเชิญวิญญาณของครูหมอตายายโนราให้มาประทับทรง เพื่อพบปะลูกหลานและสอบถามปัญหาต่างๆ จากนั้นจะเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการรับศิษย์เข้ามาเป็นสมาชิกของโนราด้วยพิธีการ สอดไหมรฺ (กำไล) ใส่เล็บ, การผูกผ้า, ผูกผ้าใหญ่และการ ผูกผ้าใหญ่แทงพอก นอกจากนั้นในวันนี้จะมีพิธีการ “ครอบพราน” ซึ่งเป็นการใส่หน้ากากของพรานโนรา เพื่อแก้บนหรือเพื่อแสดงให้ครูหมอตายายโนรารับทราบว่า ลูกหลานเหล่านั้นได้แสดงตนยอมรับนับถือครูหมอตายายโนราด้วยการ “ครอบพราน” สำหรับวันศุกร์ซึ่งเป็นวันที่สำคัญที่สุดของพิธีโนราโรงครูใหญ่ ในวันนี้จะมีรายละเอียดพิธีกรรมเหมือนกับในวันพฤหัสบดี แต่ในตอนท้ายของพิธีกรรมจะมีการจับบท “คล้องหงส์” ซึ่งเป็นพิธีกรรมกึ่งการแสดงตามท้องเรื่องพระสุธน-มโนราห์ ในตอนพรานบุญจับตัวนางมโนราห์ และ ต่อจากนั้นจะมีการแทงเข้ (จระเข้) ซึ่งเป็นพิธีกรรมกึ่งการแสดงตามท้องเรื่องของนิทานไกรทอง โดยจะหยิบยกเอาตอนที่ ไกรทองออกปราบชาละวัน นัยยะของพิธีกรรมกึ่งการแสดงนี้คือ ตัวโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธีคือนายไกรทองซึ่งเป็นตัวแทนฝ่ายธรรมะ และจระเข้ชาละวัน ซึ่งถูกสร้างจากหยวกกล้วยแกะสลักนั้นเป็นตัวแทนของฝ่ายอธรรม

พิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังนั้นพบว่ามีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการประกอบพิธีโนราโรงครูในจังหวัดปัตตานี ซึ่ง ประสิทธิ์ รัตนมณี และ นราวดี โลหจินดา (2553) ได้ศึกษาเรื่องโนราโรงครู “เฉลิมประพา” จังหวัดปัตตานี: พลวัตตามสภาวการณ์ในปัจจุบัน ซึ่งมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้ มีการเข้าโรง ตั้งเครื่อง ทำพิธีชุมนุมไหว้เจ้าที่ เบิกโรง ลงโรง (โหมโรง) กาศครูและชุมนุมครู กราบครูหรือนอบครู พิธีเซ่นครู เซ่นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทวดา รำหน้าครู เชื้อครูหมอประทับทรง การยกหมฺรับ เชื้อครูหมอประทับทรงอีกครั้งในตอนกลางวัน พิธีถวายหมฺรับ การเหยียบเสน การไหว้ครูด้วยบทสัสดี การรำทำบทและการรำทำบท 12 การรำส่งครุหมอ ส่งผี ส่งเทวดา การจับบทนางนกกระจอกและตัดเหมฺรย

พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ได้กล่าวถึงพิธีโนราโรงครูรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาว่า พิธีโนราโรงครูในวันพุธตอนเย็นนั้นจะเป็นการไหว้พระภูมิและตั้งศาลพระภูมิ จากนั้นจึงเป็นพิธีในศาสนาพุทธคือการนิมนต์พระสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ ครั้นเมื่อเวลานกชุมรังซึ่งเป็นช่วงเวลาเย็นนั้นโนราจะเข้าโรงด้วยการขนอุปกรณ์ต่างเข้าในโรงโนรา มีการตั้งเครื่อง เบิกโรง ชุมนุมครู เบิกโรง ลงโรงด้วย

การประโคมดนตรี และกาศครูด้วยบทกลอนโนรา กราบครู ตั้งบ้านตั้งเมือง ในวันพฤหัสบดีจะมีพิธีกรรมที่สำคัญคือการเซ่นครู แก้บนเชิญครุมาประทับทรง และมีการทำพิธีผูกผ้า แทงพอกหรือแต่งพอก ในวันศุกร์จะมีรูปแบบคล้ายๆ กับวันพฤหัสบดี แต่สิ่งที่นอกเหนือมาคือการจับบทพระสุธน-มโนราห์และบทไกรทองเพื่อทำพิธีแทงเข้ การเหยียบเสน ตัดผมผีช่อ เมื่อโนราจับบทแทงเข้เสร็จก็จะมีการชาครูหมอชาตายาย แล้วจึงส่งครูและตัดเหมฺรย รูปแบบพิธีกรรมโนราโรงครูทั้งในจังหวัดตรัง ปัตตานีและรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาพบว่ามีความสอดคล้องคล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่ อาจมีรายละเอียดเล็กน้อยเท่านั้นที่แตกต่างไปตามคติความเชื่อของท้องที่นั้นๆ แต่เค้าโครงหลักของพิธีกรรมนั้นล้วนแต่คล้ายกันทั้งสิ้น

ในส่วนของสัญญะทั้งในรูปของสัญลักษณ์และมายาคติทางเพศในพิธีโนราโรงครูนั้น พบว่ามีการสื่อถึงอำนาจของความเป็นชายที่อยู่เหนือความเป็นหญิงเป็นส่วนใหญ่ จากการวิจัยพบว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้อำนาจของความเป็นชายสามารถก้าวมาอยู่เหนือความเป็นหญิงในสัญญะของพิธีโนราโรงครูได้นั้นคือ ปัจจัยของตำนานการก่อเกิดโนรา ศาสนาและความเชื่อที่ถูกนำมาใช้ในพิธีโนราโรงครูและระบบโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้

ปัจจัยด้านตำนานการก่อเกิดโนรามีการกล่าวถึง “ครูต้น” ไว้ว่าเป็นผู้หญิงที่ชื่อว่า “แม่ศรีมาลา” หรือบางสำนวนก็กล่าวว่าเป็น “นางนวลทองสำลี” หรือ “แม่ศรีคงคา” แต่สำหรับในมุมมองของโนราศรีจันทร์นั้นมองว่า แท้จริงแล้วแม่ศรีมาลาและนางนวลทองสำลีคือคนๆ เดียวกัน เพราะชื่อเต็มของนางนวลทองสำลีคือ “นวลทองสำลีศรีมาลา” ส่วนมเหสีของพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล ผู้เป็นพระราชบิดาของนางนวลทองสำลีศรีมาลาคือ “นางจันทาเทวีศรีมาลา” ในประเด็นนี้ได้ลงความเห็นว่า คำว่า “แม่ศรีมาลา” นั้นน่าจะหมายถึง “นางนวลทองสำลีศรีมาลา” มากกว่า “นางจันทาเทวีศรีมาลา” เพราะนางนวลทองสำลีศรีมาลานั้นมีประวัติที่เกี่ยวพันกับการก่อเกิดโนรามากกว่านางจันทาเทวีศรีมาลา ส่วน “แม่ศรีคงคา” นั้น เทือน หนูเรือง ได้กล่าวไว้สอดคล้องกับโนราล่อง ซึ่งสามารถสรุปใจความสำคัญได้ว่า เมื่อครั้งที่นางนวลทองสำลีถูกลอยแพไปติดที่เกาะสีชัง ในครั้งนั้นนางได้แสดงอาการเอามือเสยผมขณะที่นั่งริมน้ำ ก็ให้แปลกประหลาดใจเห็นเงาตนเองเคลื่อนไหวได้ในน้ำได้ นางนวลทองสำลีจึงใช้น้ำแทนกระจกส่องดูเงาตนเองพร้อมๆ กับการฝึกร่ายรำท่าโนรา จึงอุปมาเหมือนมีน้ำหรือตามนัยความเชื่อก็คือ พระแม่คงคาหรือแม่ศรีคงคาซึ่งเป็นเทวดาองค์หนึ่งในลัทธิความเชื่ออย่างพราหมณ์เข้ามาเป็นครูสอนโนรา จึงทำให้มีการนับเอาแม่ศรีคงคามาเป็นครูต้นโนราด้วย

“ครูต้น” ในตำนานการก่อเกิดโนรานี้คือ ผู้รับเอาท่ารำมาจากแหล่งอื่นหรือบางแหล่งข้อมูลก็กล่าวว่าเป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำต่างของโนราขึ้นมาเอง จากนั้นก็ได้มีการถ่ายทอดให้แก่ “พ่อขุนศรัทธา” บางกระแสก็ว่าเป็น “พ่อเทพสิงหร” ในเรื่องนี้โนราศรีจันทร์ ได้แสดงความเห็นไว้พอจะสรุปได้คือ แท้จริงแล้วชื่อของ “พ่อขุนศรัทธา” มีอีกชื่อหนึ่งคือ “พ่อเทพสิงหร” แต่ไม่ว่าเรื่องราวในรายละเอียดปลีกย่อยของตำนานการก่อเกิดโนราจะเป็นอย่างไร แต่โครงสร้างของตำนานก็มีจุดร่วมเดียวกัน คือ “ผู้หญิงได้ถ่ายทอดวิชาโนราไปสู่ผู้ชาย” และในตอนท้ายเรื่องราวก็ได้คลี่คลายลงที่ผู้ชายคือ พ่อขุนศรัทธาได้กลายมาเป็นครูหมอคนสำคัญของโนรา แต่ภายใต้การคลี่คลายเรื่องราวในตำนานการก่อเกิดโนรานี้เสมือนว่าพ่อขุนศรัทธาคือ ผู้กลายมาเป็นเจ้าของหรือเป็นองค์

ประธานของศาสตร์แห่งโนรานี้ ได้มีกลไกบางประการของการสื่อสารที่ซับซ้อนและซ่อนเร้นอำนาจทางมายาคติของเพศสภาพไว้อย่างแยบยล

เมื่อพิจารณาการถ่ายโอนศาสตร์แห่งโนรานี้จากสถานการณ์ของแม่ศรีมาลาที่ถ่ายโอนสู่พ่อขุนศรัทธาตามตำนานการก่อเกิดโนราบนทฤษฎีปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์พบว่า จากตำนานการก่อเกิดโนรา เปรียบเทียบตัวแม่ศรีมาลาคือผู้กระทำทางสังคม ทำหน้าที่ส่งสารคือศาสตร์แห่งโนราในด้านการร่ายรำ ไปสู่พ่อขุนศรัทธาซึ่งเป็นผู้กระทำทางสังคมอีกคนหนึ่ง ซึ่งอยู่ในสถานการณ์ของความผูกพันแม่กับลูก และตัวพ่อขุนศรัทธาตามตำนานกล่าวว่าอยู่ในวัยเด็กและอาศัยอยู่บนเกาะสีชัง เมื่อพ่อขุนศรัทธาแปลความของสารที่แม่ศรีมาลาส่งมา ด้วยการยอมรับและปฏิบัติตามแม่ศรีมาลาด้วยการฝึกหัดรำโนราจนชำนาญเพราะสารที่ได้รับมาคือศาสตร์แห่งการร่ายรำที่มารดามอบให้ เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการสื่อสารนี้สามารถสรุปได้ว่า พ่อขุนศรัทธานั้นฝึกหัดโนราจากแม่ศรีมาลาจนในภายหลังจะได้รับการยกย่องให้เป็นองค์ประธานของโนรา จากเรื่องราวในตำนานตอนนี้พบว่ามีความพยายามในการครอบงำทางเพศที่แฝงเร้นอยู่ในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ระหว่างแม่ศรีมาลากับพ่อขุนศรัทธาคือ เบื้องหลังของสารที่แม่ศรีมาลาส่งให้กับพ่อขุนศรัทธานั้นคือ การแสดงความมีอำนาจและเป็นใหญ่ที่อยู่เหนือตัวพ่อขุนศรัทธาผู้ซึ่งถูกยกย่องให้เป็นองค์ประธานของโนรา อำนาจและความเป็นใหญ่นั้น คือ “ความเป็นแม่” “ความเป็นครู” และ “ความเป็นเจ้าของศาสตร์แห่งโนราที่แท้จริง”

ฉะนั้น แม้ชุดความรู้เรื่องตำนานการก่อเกิดโนราจะพยายามดิ้นรนเพื่อเปิดพื้นที่คือการสรรค์สร้างชุดความรู้ เพื่อจะยกย่องความเป็นชายให้อยู่เหนือความเป็นหญิงในเรื่องเล่าจะไปในทิศทางใด แต่ก็ยังคงถูกความเป็นหญิง ผู้ซึ่งเป็นแม่ที่ถ่ายทอดศาสตร์แห่งโนราของแม่ศรีมาลาสกัดกั้นอยู่ตลอดเวลา ปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ของการสื่อสารที่เกิดขึ้นในเรื่องตำนานการก่อเกิดโนรานี้ เป็นดั่งกลวิธีของความเป็นหญิงที่ครอบงำความเป็นชายอย่างซ่อนเร้น และช่วงชิงพื้นที่ทางอำนาจในตำนานการก่อเกิดโนรา

นอกจากตำนานการก่อเกิดโนราที่เป็นเรื่องเล่ามุขปาฐะ ที่ได้กล่าวถึงการถ่ายโอนศาสตร์แห่งโนราจากผู้หญิงสู่ผู้ชายแล้ว ก็ยังมีสิ่งที่น่าเชื่อถือในเชิงประวัติศาสตร์ของตำนานการก่อเกิดโนรา และยังคงมีการส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นนั่นคือ “บทกาศครู” พบว่าบทกาศครูนั้นเป็นการบอกเล่าเรื่องราวของตำนานโนรา ร่วมกับการแสดงความเคารพและระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ผ่านบทกลอนที่ใช้ในพิธีโนราโรงครู ตามแบบแผนของการแสดงโนรานั้น ทุกๆครั้งจะต้องมีการกาศครูก่อนจะกระทำการแสดงหรือประกอบพิธีกรรมเสมอ บทกาศครูแรกที่โนราจะหยิบยกมาขับคือ “บทขานเอ” ซึ่งเป็นบทกาศครูตอนหนึ่งที่จะต้องกาศครูก่อนบทกาศครูบทอื่นๆ

ในช่วงแรกของบทกาศครูโนราหรือที่เรียกว่า “บทขานเอ” มีการอารัมภบทเพื่อระลึกถึงบุญคุณของนางธรณี ที่มีต่อผู้คนทั้งหลาย จากนั้นจึงกล่าวถึงตัวตนขอองนางธรณีในรูปโฉมของชั้นดินในระดับต่างๆ ที่เป็นทั้งชั้นน้ำ ชั้นดินและทราย ตอนต่อมาเป็นการกล่าวถึงบทเพลงของพญานาคที่ฟังดั่งเพลงปี่ (ปี่ใน) ซึ่งเป็นปี่ที่ใช้เป่าในการรำโนราของนางนวลทองสำลี ถัดจากนั้นบทกาศครูจึงกล่าวถึงชะตากรรมของนางนวลทองสำลีที่ถูกลอยแพออกจากเมือง ในตอนสุดท้ายจึงเป็นการกล่าวถึงครูหมอตายายโนราทั้งหลายที่มีสามารถส่งกลิ่นหอมมาให้สัมผัสได้ ครั้นเมื่อเหลียวไปมองหากลิ่นนั้นก็ฟุ้งออกไปไกลตัวทั่วไปทั้งบริเวณ และฟุ้งเข้ามาในโรงพิธีโนรา อุดม หนูทอง (2542)

กล่าวว่าบทขานเอนั้นมีความน่าสนใจอยู่ 2 ประการคือ ในตอนต้นนั้นเป็นการกล่าวถึงเทพเจ้า 2 องค์ คือนางธรณีกับพญานาค ซึ่งเป็นการแสดงถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้าของคนในภาคใต้ อีกทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงเค้ารอยของอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียที่มีต่อการแสดงโนรา ส่วนตอนที่สองนั้นเป็นการกล่าวถึงนางนวลทองสำลีครูต้นของโนราที่ถูกขับไล่ออกจากเมือง และชะตากรรมที่นางต้องนั่งเรือไปเกาะกะชังอันเป็นจุดหมายปลายทาง บทกาศครูในตอนนี้รายละเอียด ดังนี้

“มาตั้งนอกอนะกะเล่าแหละรื่นรื่น ลูกจะไหว้นางธรณี
ออเล่าแหละผึ่งแผน
เอาหลังเอยเอาหลังมาเป็นแท่น มารองตีนชาวมนุษย์
ออเล่าแหละทั้งหลาย
ชั้นกรวดเอยชั้นกรวดดินดำ ถัดมาชั้นน้ำ
ออเล่าแหละละอองทราย
นาคเจ้าเอยนาคเจ้าฤาสายมาขานให้โนเน
ออเล่าแหละโนไน
ขานมาช้าต้องทำนองเสมือนวัว
ออเล่าแหละชักไถ
เพลงสำลีเอยเพลงสำลีไม่ลืมไน พี่ไปไม่ลืม
ออเล่าแหละน้องหนา
เล่าเหล้ยเอยเล่าเหล้ยลมใด พัดตั้งแต่เมฆ
ออเล่าแหละขึ้นมา
ลมว่าวเอยลมว่าวดารา พัดโต้ด้วยลม
ออเล่าแหละหลาตัน
ลูกจะชักใบเอยลูกจะชักใบแล่น กลางคืนมาเป็น
ออเล่าแหละกลางวัน
ไกลหลิ่งเอยไกลหลิ่งไกลฝั่ง เอาเกาะกะชัง
ออเล่าแหละเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเอยเพื่อนบ้านนับปี นวลน้องทองสำลี
ออเล่าแหละนับเดือน
เอาเกาะกะชังเอยเกาะกะชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอน
ออเล่าแหละน้องหนา
เล่าเหล้ยเอยเล่าเหล้ยรวยรวย ยังหอมแต่รส
ออเล่าแหละแป้งทา
หอมรสเอยหอมรสครูข้า ส่งกลิ่นพ่อมา
ออเล่าแหละไรไร
หอมมาเอยหอมาสาแค่ ลูกเหลียวไปแล
ออเล่าแหละหอมไกล

หอมฟุ้งเอยหอมฟุ้งสุราลัย ไคลเข้าในโรง
ออเล่าแหละน้องหนา”

ความแตกต่างของบทขานเอกับบทกลอนอื่นๆ ของโนรานั้นคือ บทขานเอจะเป็นบทกลอนที่ใช้ขับโดยไม่มีการตีเครื่องดนตรีประกอบ อีกทั้งมีการสื่อสารความรู้สึกในบทกลอนผ่านท่วงทำนองของการขับบทกลอนและการรับบทกลอนของลูกคู่จะเน้นเสียงที่เศร้าสร้อย โอดครวญ อ้อยอิ่ง เชื่องช้า เหมือนดั่งการลากคันไถของวัว ดังที่บทขานเอกล่าวไว้ว่า “ขานมาเอยขานมาช้าต้องทำนองเสมือนวัว ออเล่าแหละชักไถ” ซึ่งสอดรับกับเนื้อหาของบทกลอนที่รำพันถึงนางนวลทองสำลีกับชะตากรรมของนางที่ถูกลอยแพขณะตั้งครรภ์ ซึ่งได้ซ่อนไว้ด้วยกลวิธีการสื่อสารไว้ในตอนที่ว่า “เพื่อนบ้านเอยเพื่อนบ้านนับปี นวลน้องทองสำลีออเล่าแหละนับเดือน” เมื่อนำบทขานเอมาพิจารณาร่วมกับตำนานการก่อเกิดโนราอื่นๆ ยิ่งทำให้น่าเชื่อว่าบทขานเอนี้เป็นความพยายามจะบอกเล่าเรื่องราวแห่งความน่าสังเวชของ “ครูต้นโนรา” คือ นางนวลทองสำลี หรือ“นางนวลทองสำลีศรีมาลา” หรือ “แม่ศรีมาลา” ผ่านบทกลอนกาศครู และเมื่อพิจารณาจุดประสงค์ของการกาศครู พบว่าเป็นการขับบทกลอนเพื่อระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ฉะนั้นในขั้นของการจัดลำดับเรื่องราวของนางนวลทองสำลีไว้อันดับแรก ด้วยการกล่าวไว้ในบทกลอนขานเอย่อมเป็นการแสดงถึงความเคารพและการให้ความสำคัญกับตัวนางนวลทองสำลีเป็นอย่างมาก ซึ่งทำให้น่าเชื่อว่าตำนานการก่อเกิดโนรานั้นมาจากตัวผู้หญิง ตามอย่างที่ตำนานการก่อเกิดโนราในด้านอื่นๆ กล่าวไว้

แต่อย่างไรก็ตามยังมีเนื้อหาบทกาศครูในตอนหนึ่ง ได้มีการกล่าวถึงผู้ชายกลุ่มหนึ่งที่มีความผิดฐานกระทำความผิดกับพวกนางสนมกรมวัง จึงทำให้ถูกนำด้วยไปประหารที่ริมฝั่งแม่น้ำและโนราก็ถือว่าผู้ชายกลุ่มนั้นคือครูของโนราด้วย บทกาศครูตอนนี้แม้จะไม่มีท่วงทำนองที่รำพึงรำพันอาลัยอาวรณ์เท่ากับบทขานเอ แต่ก็มีการแสดงความโหยหาอาวรณ์อย่างมากเช่นกัน ดังตอนหนึ่งของกลอนกล่าวไว้ว่า

“...ไหว้พระยามือเหล็กพระยามือไฟหน้าใยตาหลวงคงคอ
ลูกชายของพ่อได้แทนมาชื่อจันทร์กระหยาผมหมอ
ออตาหลวงคงคอผมหมอหลวงคงพระจิต
ออตอนเป็นคนพ่อทองหลวงนายน้ำใจพ่อไร้ความคิด
ออจันทร์กระหยาพระจิตผิดด้วยสนมกรมชาววัง
ออว่าอาบน้ำทาแป้งดับแดงไม่ทันได้ผันหลัง
ผิดด้วยสนมกรมชาววังรับสั่งผูกคอไปฆ่าเสีย
ออว่าไม่ทันได้สั่งลูกบุญปลูกไม่ทันได้สั่งเมีย
รับสั่งผูกคอไปฆ่าเสียริมฝั่งแม่น้ำย่านยาว
ถ้าพ่อตายเจ็บตายไข้ลูกรักจักได้ไปถามข่าว
ริมฝั่งแม่น้ำย่านยาวชีวิตพ่อม้วยมรณา
ถ้าพ่อตกน้ำลูกได้ตามงมตกตมเที่ยวเร่ถามหา

ถ้าพ่อไปตายข้างฝ่ายบกพ่อได้เป็นเหยื่อนกเหยื่อกา
ถ้าพ่อไปตายข้างฝ่ายเลพ่อได้เป็นเหยื่อเข้เหรา
ถ้าพ่อไปตายข้างฝ่ายเหนือน้ำเน่าน้ำเหงื่อให้ไหลมา
น้ำเน่าไว้ลายจันทร์น้ำมันลูกชายลายแป้งทา
ออว่าดูกแข้งดูกขาลูกยาไว้ทำไม้กลัดผม
ออว่าดวงเนตรพ่อทองผมสอดลูกน้อยไว้ทำปรอทอม
ออดูกขาไว้ทำไม้กลัดผมชมต่างพ่อร้อยชั่งแก้ว
ออว่าพ่อร้อยชั่งแก้วเพริดแพร้วพ่อร้อยชั่งอา
ออว่าพ่อร้อยชั่งข้าพ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย
พ่ออย่าตัดลูกเหมือนตัดตาลพ่ออย่ารานหลานเหมือนรานกล้วย
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วยเอ็นดูด้วยช่วยรำมโนราห์...”

จากบทกาศครูของโนราที่ยืดยาวเหล่านี้ได้บอกเล่าเรื่องราวของความเป็นไป และได้รำพึงรำพันถึงชะตากรรมของครูในสมัยอดีตไว้อย่างชัดเจน ครูโนรากลุ่มแรกคือนางนวลทองสำลีกับชะตากรรมของการถูกลอยแพ ซึ่งตามตำนานกล่าวว่านางถูกลอยแพ เพราะตั้งครรภ์โดยไม่ทราบว่าใครเป็นพ่อของเด็กในครรภ์ กับชะตากรรมของผู้ชายกลุ่มหนึ่งที่ถูกกล่าวหาว่าไปทำความผิดกับนางสนมกรมวัง จึงต้องอาญาให้ผูกคอแล้วพาไปฆ่าที่ริมฝั่งแม่น้ำ จึงมีความเป็นไปได้ว่าคดีดังกล่าวนั้นอาจเป็นเรื่องเดียวกันกล่าวคือ บรรดาผู้ชายกลุ่มนี้อาจล่วงละเมิดทางเพศนางนวลทองสำลีจนเกิดตั้งครรภ์ขึ้นมา เมื่อความทราบถึงกษัตริย์ในตอนนั้น ผู้ชายกลุ่มนี้จึงถูกฆ่าทิ้งที่ริมฝั่งแม่น้ำ ส่วนนางนวลทองสำลีซึ่งตามตำนานว่าเป็นธิดาของเจ้าเมืองนั้น ก็ถูกลอยแพออกไปตามสายน้ำเช่นกัน จุดร่วมกันของคนสองกลุ่มนี้คือการต้องอาญาที่ริมฝั่งสายน้ำทั้งสิ้น และเมื่อพิจารณาร่วมกับเรื่องราวของ “นายไชชายกระทา” ตามที่กล่าวไปแล้วข้างต้น สามารถตั้งข้อสันนิษฐานได้ประการหนึ่งว่า เป็นได้หรือไม่ว่ากลุ่มผู้ชายที่โดนอาญารับสั่งไปฆ่านี้ จะเป็นเพื่อนร่วมคณะการรำเดียวกับตัวนายไชชายกระทาที่สามารถหนีไปเมืองแขกมลายูได้เมื่อทราบความว่าจะโดนประหาร

หากเรื่องราวคนทั้งสองกลุ่มมีจุดร่วมเดียวกันตามที่ตำนานของการก่อเกิดโนรากล่าวไว้ ย่อมแสดงให้เห็นว่านี่เป็นความพยายามที่จะกดทับและลดทอนความสำคัญของความเป็นชายต่อความเป็นหญิง ด้วยการพยายามนำเสนอภาพความน่าสงสาร ที่ชวนให้จินตนาการไปสู่การสร้างความเชื่อและความจริง อีกทั้งเป็นการเรียกร้องความสนใจจากผู้ขับและผู้ฟังกลอนกาศครู เพื่อสร้างภาพมายาคติให้น่าเชื่อว่าผู้ชายคือกลุ่มของนายไชชายกระทา เป็นต้นตำรับของวิชาโนรา ที่ได้แสดงให้นางนวลทองสำลีเห็น และนางก็นำไปสอนต่อกับพ่อขุนศรัทธา ที่ภายหลังได้รับการสถาปนาจากกษัตริย์ คือพระยาสายฟ้าฟาดให้กลายเป็นองค์ประธานของโนรา ซึ่งสังคมโนรามักเลือกหยิบเอาเพียงตอนที่นางนวลทองสำลีสอนพ่อขุนศรัทธามาเล่าเป็นตำนานเท่านั้น โดยเลือกที่จะหยิบความสำคัญของนายไชชายกระทาที่ไม่ได้เป็นเชื้อกษัตริย์ออกไปจากตำนาน ทั้งนี้เพื่อต้องการเชิดชูให้ภาพโนรานั้นเป็นภาพของชนชั้นสูง อันจะนำไปสู่ความรู้สึกภาคภูมิใจซึ่งเป็นการใช้จิตวิทยาผ่านเรื่องเล่า

ในตำนานการก่อเกิดโนราสำนวนหนึ่งนั้นมีการกล่าวถึง “พิธีโนราโรงครู”ไว้ว่า เป็นการรำของอจิตกุมาร (พ่อขุนศรัทธา) ซึ่งเป็นบุตรของนางนวลทองสำลีและได้กลับมาถึงเมืองบิญจา

เมื่อวันพุธตอนบ่ายโมงเพื่อเข้าเฝ้าพระเจ้าตาคือพระยาสายฟ้าฟาด อจิตกุมารได้ทำพิธีอันเชิญพระพี่เลี้ยง เชิญพระยาหงส์เหมราช เชิญพระยาหงส์ทอง ที่เคยหลบหลีกลับบ้านเมืองไปให้กลับมาโดยทำพิธีโนราโรงครูขึ้น ตั้งเครื่องสิบสอง เชิญครูเก่าแก่ให้มาดูการรำถวาย มากินเครื่องบูชาและเชิญพระพี่เลี้ยงคนอื่นๆกลับมาด้วย อจิตกุมารรำถวายครูอยู่ 3 วัน 3 คืน จนถึงวันศุกร์จึงเชิญครูทั้งหมดสิ้นให้กลับไป พระยาสายฟ้าฟาดจึงประทานเครื่องทรงให้ และเปลี่ยนชื่อนางนวลทองสำลีเป็นนางศรีมาลา เปลี่ยนชื่ออจิตกุมารเป็นเทพสิงสอน การรำโนราโรงครูของอจิตกุมารในครั้งนั้นจึงเป็นที่มาของพิธีโนราโรงครู (พิทยา บุษรารัตน์ , 2546)

ส่วนโนราศรีจันทร์ (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์ 27 ตุลาคม 2555) ได้เล่าความเกี่ยวกับการเกิดพิธีโนราโรงครู ซึ่งพอจะสรุปใจความสำคัญได้ว่า พิธีโนราโรงครูนั้นมีสาเหตุมาจากนายไชชายกระทาที่ได้เที่ยวเดินเร่แสดงการรำชนิดหนึ่ง ซึ่งตอนนั้นยังไม่มีชื่อเรียก จนลูกสาวเจ้าเมืองคือนางนวลได้เห็นเข้าก็เกิดความเคลิบเคลิ้มหลงใหล เอาแต่ร่ายรำตามอย่างนายไชชายกระทาอย่างเดียว จนพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลโกรธแค้นที่นางนวลทำให้เสื่อมเสียพระเกียรติจึงได้ลอยแพนางนวลออกจากวัง และจะเอาความผิดกับนายไชชายกระทา แต่นายไชชายกระทาหนีไปทันฝ่ายนางนวลเมื่อถูกลอยแพนั้นเทวดาก็พลันได้เสกให้กุมารมาจุติในท้อง จนเรื่องราวไล่ลำดับต่อไปเมื่อนางนวลไปติดเกาะและคลอดลูกที่นั้น มีพี่เลี้ยงช่วยเลี้ยงดูและฝึกรำกันจนชำนาญ ครั้นเมื่อบุตรชายโตขึ้นจึงได้พากันไปรำถวายพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาล เมื่อพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลเห็นเข้าจึงจำหน้านางนวลได้ก็ได้รับนางนวลเข้าวังและได้รับบุตรชายของนางนวลเข้าวังด้วย ฝ่ายนายไชชายกระทาเมื่อรู้ว่าพระยาสายฟ้าฟาดหน้าเลือดเดือดดาลได้ให้อภัยโทษแล้วก็เที่ยวออกรำตามเดิม แต่ในครั้งนั้นให้บังเกิดว้าเหว่ไร้ที่ยึดเหนี่ยว นายไชชายกระทาจึงได้อ้างเอาบุญคุณของพ่อแม่ปู่ย่าตายาย ครูอาจารย์ทั้งหลายเป็นสำคัญ และได้ประกอบพิธีเหล่านี้เพื่อระลึกถึงบุญคุณอันเป็นที่มาของพิธีโนราโรงครู

จากตำนานของพิธีโนราโรงครูนั้นได้แสดงให้เห็นถึงการแตกแยกของตำนานโนราออกเป็นสองฝ่ายคือ ฝ่ายผู้ให้กำเนิดโนราคือ ท่ารำต่างๆนั้นได้แก่ แม่ศรีมาลาซึ่งเป็นผู้หญิง ส่วนฝ่ายผู้ให้กำเนิดพิธีโนราโรงครูนั้นคือพ่อขุนศรัทธา ฉะนั้นการจะยึดเอาว่าผู้หญิงหรือผู้ชายเป็นครูต้นนั้นจึงต้องพิจารณาตามเงื่อนไขอีกครั้งหนึ่งว่าได้เลือกพิจารณา ในส่วนของการก่อเกิดท่ารำหรือการก่อเกิดพิธีโนราโรงครูมาเป็นประเด็น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงอำนาจของมายาคติทางเพศสภาพที่ปรากฏอยู่ในตำนานการก่อเกิดโนรา เพื่อจะยึดครองพื้นที่ทางความรู้สึกของนึกคิดของผู้คนโดยการพยามจะสอดแทรกตัวเลือกและเงื่อนไขให้ซับซ้อนยิ่งขึ้น เพื่อผลประโยชน์ในมิติทางเพศคือความเป็นใหญ่ของเพศหนึ่งที่อยู่เหนือกว่าอีกเพศหนึ่ง

มีข้อสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับเรื่องราวตำนานการก่อเกิดโนรา ในมิติของเรื่องเล่ามุขปาฐะ บทกลอนโนราหรือแม้แต่ประวัติศาสตร์เชิงการจารึกการบันทึกต่างๆ นั้นว่า ล้วนแต่เป็นการสืบทอดมาโดยผู้ชายทั้งสิ้น เพราะสมัยก่อนนั้นโนราเป็นเรื่องของผู้ชายเท่านั้น ดังที่ พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ได้ศึกษาจากหนังสือรายงานกิจการประจำปี 2500 ของจังหวัดพัทลุง และได้สัมภาษณ์สมพงษ์ ชนะบาล ต่างกล่าวไว้สอดคล้องกันว่า โนราในอดีตนั้นมีตัวแสดงที่เป็นชายล้วน นั่นหมายความว่ากลุ่มคนที่รักษาและสืบทอดศาสตร์ของโนราคือกลุ่มของผู้ชาย จึงมีความเป็นไปได้ว่าชุดความรู้เรื่องตำนานการก่อเกิดโนราในมิติของเรื่องเล่ามุขปาฐะ บทกลอนโนราหรือประวัติศาสตร์การ

จารึกการบันทึกนั้น ถูกผลิตขึ้นมาเพื่อรับใช้แนวคิด อุดมการณ์ของความเป็นชาย เรื่องราวในตำนานเหล่านั้นจึงอาจถูกชำระสะสางใหม่ จนกลายเป็นตำนานที่เชิดชูความเก่งกาจของผู้ชาย ที่รับสืบทอดมาจากผู้หญิง

ในส่วนของตำนานการก่อเกิดโนราได้กล่าวถึงการแต่งกายของโนราว่า พระยาสายฟ้าฟาดผู้เป็นเจ้าเมืองและเป็นบิดาของนางศรีมาลา และมีศักดิ์เป็นตาของพ่อขุนศรัทธาได้มอบแต่งกายโนราให้เป็นรางวัลแก่พ่อขุนศรัทธา พิทยา บุษรารัตน์ (2546) กล่าวว่าเครื่องแต่งกายนั้นเรียกว่า “เครื่องต้น”ประกอบด้วย เทริด กรองคอ สังวาล ปีกนกแอ่น ปั้นเหน่ง เล็บมือ รัดตะโพก ส่วนโนราศรีจันทร์ เล่าว่า

> “...พระยาสายฟ้าฟาดจึงเรียกพระกุมารเทพสิงหรมานั่งในตักเพราะทราบความแล้วว่าคือหลานพระองค์เอง และยังได้พระราชทานเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ คือเทริด ปั้นเหน่ง ดอกประจำยาม กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน นอกจากนี้ยังมีสะพานเฉียงซ้ายขวามอบไว้ด้วย ส่วนปีกหรือหางหงส์นั้นก็ทรงแนะนำให้ใส่ไปด้วยเพื่อความสวยงามอย่างนกอย่างกินรี และมอบเจียรบาทคือผ้าห้อยให้ด้วย...” (จันทร์ ทดแทน, สัมภาษณ์วันที่ 27 ตุลาคม 2555)

แต่ในความเป็นจริงจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของโนราที่พบนั้น ปรากฏว่าโนรามีการแต่งกายด้วยองค์ประกอบของ“ลูกปัด” เป็นหลักร่วมกับองค์ประกอบย่อยอื่นๆตามที่ในตำนานการก่อเกิดโนราได้กล่าวไว้ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2549) กล่าวว่าชุดโนรานั้นมีการประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อสวมใส่แสดงโนราอย่างน้อยก่อนยุครัตนโกสินทร์ ดังปรากฏหลักฐานว่าเมื่อปี 2424 พระยาวิเชียรคีรี (แม่น ณ สงขลา) ได้จัดทำบัญชีของที่ บังเกิดขึ้นและที่ชาวเมืองทำขึ้นส่งไปยังกรุงเทพฯ เพื่อจัดแสดงในงานสมโภชกรุงเทพฯ พบว่ามีการส่งเครื่องโนราสำหรับหนึ่งไปด้วย โดยชุดโนราที่ส่งไปนั้นมีการใช้ลูกปัดปรากฏอยู่แต่ไม่สามารถทราบได้ว่าเป็นลูกปัดประเภทใด เมื่อ พ.ศ. 2444 ครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเยี่ยมหัวเมืองภาคใต้ มีกลุ่มโนรามาแสดงถวายเพื่อเป็นการต้อนรับ ณ ลานวัดบรมมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ในตอนนั้นโนราจะแต่งการด้วย “ลูกปัด” ปิดร่างกายส่วนบนบริเวณไหล่และลำตัวด้านข้างบางส่วน เมื่อครั้ง พ.ศ.2467 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองสงขลา ในครั้งนั้นมีโนรามาแสดงถวายเป็นโนราผู้ชาย 3 คน แสดงท่าขี้หนอนร่อนรำเพื่อถ่ายรูปอยู่หน้าโรงโนรา พบว่ามีการสวมชุดลูกปัดโนราแบบมีสังวาลคนละ 2 เส้น ทั้ง 3 คน ตัวลูกปัดมีการร้อยจำนวนมากขึ้นปิดบริเวณไหล่และลำตัวด้านขวา แต่ลำตัวด้านหน้าและบริเวณลำคอยังไม่มีการร้อยลูกปัดปิดไว้ และภาพของโนราพัน หอเพชร จังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่อประมาณ พ.ศ. 2514 พบว่ามีการสวมชุดลูกปัดที่เป็นเครื่องต้นโนรา มีสังวาลและทับทรวงประดับอยู่ ตัวเสื้อร้อยด้วยลูกปัดสีขาวและดำสลับกับร้อยปิดไหล่ทั้งสองข้าง มีลูกปัดร้อยเป็นระย้าบริเวณอกและไหล่ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการใช้ลูกปัดแก้ว จากชุดลูกปัดดังกล่าวต่อมาได้กลายมาได้พัฒนามาเป็นแบบอย่างชุดโนราในปัจจุบัน

แม้การแต่งกายด้วยลูกปัดของโนราผู้ชายในสมัยก่อนนั้นเพื่อปกปิดบางส่วนของร่างกาย แต่นัยความหมายของการสวมชุดลูกปัดนั้น มีมากกว่าการเป็นเครื่องนุ่งห่มเพื่อความสวยงามเท่านั้น ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2549) กล่าวว่า จากการขุดค้นพบรูปปั้นพระอวโลกิเตศวร 2 กร ที่วัดเวียง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 เป็นรูปปั้นที่สวยงามอีกองค์หนึ่ง ที่พระศอประดับด้วยสร้อยและสังวาลเป็นรูปลูกประคำร้อยเป็นเส้น แสดงให้เห็นว่าลูกปัดที่มีลักษณะกลมเหมือนลูกประคำในภาคใต้นั้นมีบทบาทและหน้าที่ที่หลากหลาย มีทั้งความสวยงามและความศักดิ์สิทธิ์ หรืออาจเป็นสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งในอดีต ผู้หญิงในประเทศไทยนิยมสวมใส่ลูกปัดกันมากและวัยรุ่นทั้งหญิงและชายก็นิยมเช่นเดียวกัน ซึ่งอาจเป็นไปตามคติความเชื่อในพิธีกรรมโบราณหรือรสนิยมเรื่องความงามก็สุดแล้วแต่ ดังนั้นรูปแบบการแต่งตัวของโนราที่ใช้ลูกปัดมาร้อยเรียงเข้าด้วยกันจนกลายเป็น “เครื่องโนรา” ที่สวยงามสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมได้เป็นอย่างดีนั้น แม้จะไม่สามารถจำแนกได้อย่างชัดเจนว่าแท้จริงแล้วการประดับร่างกายนั้นเป็นค่านิยมของผู้หญิงหรือผู้ชาย เพราะค่านิยมของการประดับร่างกายด้วยลูกปัดนั้นถือเป็นค่านิยมของทั้งสองเพศดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

สิ่งที่น่าสนใจที่ถูกเล่าไว้ในตำนานการก่อเกิดโนราคือ เรื่องการแต่งกายของโนราหรือที่เรียกว่า “เครื่องโนรา” ที่มีความพริ้วไหว สวยงามด้วยสีสันของลูกปัดและเครื่องประดับต่างๆ จากตำนานที่กล่าวไปแล้วข้างต้น แสดงให้เห็นว่าพระยาสายฟ้าฟาดได้ให้คุณค่ากับการรำของพ่อขุนศรัทธาว่า คือ “ความสวยงาม” ซึ่งนิยามคำว่าสวยงามในนัยของพระยาสายฟ้าฟาดนั้นสามารถแยกส่วนให้เห็นได้โดยใช้สัญญะของเครื่องโนราที่มอบให้นั้นเป็นสื่อแทนคำว่า “ความสวยงาม” กล่าวคือ เครื่องโนราที่พระยาสายฟ้าฟาดได้มอบให้นั้นประกอบด้วย เทริด กรองคอ สังวาล ปีกนกแอ่นปั้นเหน่ง เล็บมือ รัดตะโพก ดอกประจำยาม กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน สะพานเฉียงซ้ายขวา ปีกหรือหางหงส์ และผ้าห้อย ส่วนสิ่งที่ปรากฏและมีบันทึกในประวัติศาสตร์ของการแต่งกายโนรานั้นพบว่ายังมีการใช้ “ลูกปัด” มาร้อยเป็นเครื่องโนราด้วย คุณค่าของความสวยงามที่พระยาสายฟ้าฟาดมองเห็นและมอบให้แก่พ่อขุนศรัทธาในตำนานการก่อเกิดโนรา เมื่อพิจารณาร่วมกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของโนรา ที่ถูกแสดงผ่านเครื่องโนรานั่นคือคุณค่าของความเป็นหญิงทั้งสิ้น อาจเป็นเพราะเหตุผลหนึ่งคือ การร่ายรำนั้นเป็นเครื่องบันเทิงที่ต้องประดับประดาร่างกายด้วยเครื่องประดับที่สวยงาม เพื่อเป็นการเพิ่มคุณค่าให้การรำโนราให้น่าดูยิ่งขึ้น แต่ในมิติทางเพศสภาพนั้น พระยาสายฟ้าฟาดผู้เป็นกษัตริย์ครองเมือง อาจเล็งเห็นตัวตนของพ่อขุนศรัทธาผู้เป็นหลานชายมีเป็นสัญญะของความเป็นหญิงซ่อนอยู่ในตัวตน จึงได้สื่อสารโต้ตอบพ่อขุนศรัทธากลับไป ด้วยการมอบเครื่องแต่งกายที่งดงามให้ แทนที่จะมอบเครื่องหมายของความกล้าหาญของความเป็นชายให้ อาทิ มีด ดาบ หรือกริช ซึ่งเป็นธรรมเนียมปกติของชนชั้นกษัตริย์ที่มักแสดงออกให้แก่กัน

เมื่อพิจารณาชุดความรู้เรื่องตำนานโนรา มาถึงประเด็นของการแต่งกายของโนราบนเงื่อนไขมิติทางเพศสภาพ ทำให้มองเห็นตัวตนของโนราในยุคของพ่อขุนศรัทธาว่าเป็นความพยายามประสานเอาทั้งความเป็นหญิงและความเป็นชายมาประกอบกันเป็น “โนรา” เพราะบนตัวตนของพ่อขุนศรัทธาที่ตำนานกล่าวไว้ชัดเจนว่าเป็น “เพศชาย” กับพฤติกรรมการแสดงออกและความสนใจในศาสตร์ของการร่ายรำ ผนวกกับสิ่งที่คนอื่นมองและให้คุณค่าไว้ผ่านเครื่องแต่งกายหรือเครื่องโนราล้วนแต่เป็นสื่อของความเป็นหญิงทั้งสิ้น ฉะนั้นภาพของโนราบนฐานคิดของมิติทางเพศนั้น อาจเป็นชุด

ความรู้ของการแสดงออกทาง “เพศอื่น” ที่ไม่ได้หมายถึงความเป็นหญิงและไม่ได้หมายถึงความเป็นชายของคนในสมัยโบราณก็มีความเป็นไปได้

แต่อย่างไรก็ตามเรื่องราวของชุดความรู้เรื่องตำนานการก่อเกิดโนราที่ถูกเล่ามาหลากหลายกระแสทั้งจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ บทกาศครู จากมุขปาฐะ ก็ได้มีการคลี่คลายเรื่องราวไว้ว่า มีการถ่ายทอดจากผู้หญิงสู่ผู้ชายคือจากแม่ศรีมาลาสู่พ่อขุนศรัทธา ประเด็นของการถ่ายทอดนี้ได้มีการซ่อนเรื่องราวเกี่ยวกับการรุกล้ำพื้นที่ของผู้หญิงโดยผู้ชายอย่างละมุนละม่อมคือ โดยทั่วไปแล้วนัยยะของการร่ายรำนั้นมักปรากฏเป็นภาพของความอ่อนช้อย นุ่มนวล ซึ่งเป็นแบบอย่างของความเป็นหญิง แต่สำหรับศิลปะการแสดงของโนรานั้นกลับถูกทำให้กลายเป็นของผู้ชายด้วยการสรรสร้างชุดความรู้เรื่องพ่อขุนศรัทธาผู้เป็นองค์ประธานที่สำคัญในความเชื่อเรื่องครูหมอตายายโนรา ว่าเป็นผู้ได้รับมอบศิลปะการร่ายรำจากมารดา แม้ในความเป็นจริงนั้นจะเป็นไปตามตำนานกล่าวหรือมีความพลิกผันไปอย่างไรก็ตาม แต่นี่คือกลของความพยายามแย่งชิงศิลปะการร่ายรำโนราจากผู้หญิงโดยผู้ชายที่ดูแยบคาย ไร้ความ น่าแคลบแคลงสงสัยและปราศจากความรุนแรงใดๆทั้งสิ้น

รัตนา โตสกุล (2548) ได้กล่าวถึงอำนาจกับวัฒนธรรม (Culture and Power) ว่า ในงานวิชาการของ ปิแอร์ บูร์ดิเยอ ได้เสนอแนวคิดเรื่องอำนาจในเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic power) และความรุนแรง (Violence) แนวคิดนี้ได้สะท้อนความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างวัฒนธรรมกับอำนาจที่ปรากฏในแบบแผนการแทรกแซงทางการเมืองอย่างแยบคายลึกซึ้ง การแฝงเร้นของอำนาจนั้นหากพิจารณาอย่างผิวเผินจะเห็นว่าในปฏิบัติการณ์ต่างๆ นั้นไม่แสดงอำนาจในการครอบงำและการควบคุม แต่ภายใต้ปรากฏการณ์ภาพผิวหน้าที่ลึกลงไปนั้น คือ การครอบงำและควบคุมอย่างมีประสิทธิภาพ

ในตำนานการก่อเกิดโนราก็เช่นเดียวกัน เมื่อมองด้วยการใช้เหตุผลของการรับช่วงสืบทอดจากมารดาของพ่อขุนศรัทธา และ มองกระบวนการสถาปนาของพระยาสายฟ้าฟาดผู้มีเชื้อกษัตริย์ที่สถาปนา “กุมารน้อย” บุตรชายของนางนวลทองสำลีหรือศรีมาลา เป็นพ่อขุนศรัทธาหรือพ่อขุนศรีศรัทธา ในเบื้องต้นจะเห็นความเมตตาปรานีและ ความเสน่หาของความสัมพันธ์ระหว่างตากับหลานระหว่างพระยาสายฟ้าฟาดกับพ่อขุนศรัทธา แต่ประเด็นสำคัญของอำนาจที่ทำให้ความเป็นชายที่มีอยู่ในตัวพ่อขุนศรัทธาเป็นสัญญะ สามารถอยู่เหนือความเป็นหญิงที่มีตัวแม่ศรีมาลาเป็นสัญญะคือตัวพระยาสายฟ้าฟาดผู้ซึ่งเป็นกษัตริย์ เข้ามาเป็นตัวแปรสำคัญ หมายความว่าสิ่งที่ผู้มีอำนาจสถาปนานั้นคือสิ่งที่ชอบธรรม เป็นความจริงและไม่อาจโต้แย้งได้ เนื่องจากในระบบวัฒนธรรมของสังคมของภาคใต้ ได้รับอิทธิพลทางความคิดเรื่องระบบศักดินา ระบบวรรณะจากศาสนาพราหมณ์ การเทิดทูนบูชาคนที่มีอำนาจอย่างคนในวรรณะหรือกษัตริย์ หรือคนที่มีศักดินาในชั้นกษัตริย์นั้นจึงกลายเป็นจารีตของสังคมที่นิยมปฏิบัติการทั่วไป การกระทำทางความคิดและการปฏิบัติของผู้มีอำนาจอย่างผู้มีเชื้อกษัตริย์คือ พระยาสายฟ้าฟาดจึงเป็นสิ่งที่มีความชอบธรรมและเป็นสิ่งที่ถูกต้อง นั่นหมายความว่าพ่อขุนศรัทธานั้น คือองค์ประธานที่สำคัญกว่าแม่ศรีมาลา ความเป็นชายในตำนานการก่อเกิดโนราจึงกลายเป็นสิ่งที่เรืองอำนาจและควบคุมความเป็นหญิงได้อย่างราบคาบ ผลจากมายาคติทางเพศสภาพในตำนานการก่อเกิดโนรานี้จึงได้กลายมาเป็นจุดหักเหที่สำคัญ ทำให้อำนาจการยึดครองความเป็นเจ้าของในศิลปะการแสดงนี้ต้องตกอยู่ในมือของผู้ชายตราบจนถึงปัจจุบัน

ด้านปัจจัยด้านศาสนาและความเชื่อ นั้นก่อรูปขึ้นเนื่องจากมีปัจจัยส่งเสริมคือ องค์ประกอบด้านภูมิศาสตร์ของภาคใต้เอง ที่มีลักษณะเป็นแหลมยาวยื่นลงมาสู่ทะเลถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้อารยะธรรมอื่นๆของโลกแพร่กระจายเข้ามาสู่ภูมิภาคนี้ สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2551) กล่าวว่า ภาคใต้นั้นเป็นศูนย์กลางการค้ามาตั้งแต่สมัยอดีตมีเมืองท่าอยู่ทั้งสองฟากฝั่งทำให้วัฒนธรรมของชาติอื่นๆ ที่มาพร้อมกับการค้าขายได้แพร่กระจายและแทรกซึมอยู่ในวัฒนธรรมของภาคใต้ โดยเฉพาะวัฒนธรรมของอินเดีย พบว่าในสมัยอดีตจนถึงสมัยศรีวิชัยนั้นภาคใต้มีดินแดนต่อกับประเทศมาเลเซีย ดินแดนในแถบนี้นับถือศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธเหมือนกัน และได้ถ่ายเทไปมาแก่กันและกัน จนกระทั่งเมื่อสมัยพุทธศตวรรษที่ 14 ศาสนาอิสลามได้เข้ามาในบางส่วนของแถบนี้ทำให้เกิดการแปรเปลี่ยนไปของวัฒนธรรมและวัฒนธรรมบางอย่างต้องยุติลง แต่ถ้าหากย้อนเวลาไปพบว่าศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธได้เข้ามาในภาคใต้เมื่อศตวรรษที่ 10 โดยศาสนาพุทธลัทธิมหายานนั้นได้เจริญรุ่งเรืองที่สุดในสมัยพุทธศตวรรษที่ 16 และได้แผ่ขยายไปสู่อาณาจักรใกล้เคียง ด้วยเหตุผลที่ลัทธิศาสนาทั้งสองได้ฝังรากลึกอย่างมั่นคงในภาคใต้ อิทธิพลของศาสนาทั้งสองจึงมีต่อวัฒนธรรมในทุกๆ ด้านของภาคใต้โดยเฉพาะด้านดนตรีและนาฏศิลป์ พบว่าจะมีความเชื่อและประเพณีนิยมผูกพันกับเรื่องศาสนาอยู่แทบทั้งสิ้น เช่นพิธีไหว้ครูโนราจะต้องมีพิธีสงฆ์ผนวกอยู่ด้วย หรือความเชื่ออย่างศาสนาพราหมณ์ก็ได้แทรกซึมอยู่ในดนตรีและนาฏศิลป์ทุกชนิดเช่นกัน

กรอบแนวทางในการปฏิบัติของศาสตร์แห่งโนราได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธเป็นสำคัญ ในทุกๆ ส่วนของโนรานั้นมีการผสมผสานแนวทางปฏิบัติและความเชื่อของศาสนาทั้งสองอยู่โดยทั่วไป สำหรับศาสนาพราหมณ์นั้น ปรีชา นุ่นสุข (2542) กล่าวว่า เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตคนในภาคใต้เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 11 เป็นต้นมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยศาสนาพราหมณ์นั้นได้มีผลต่ออิทธิพลด้านความเชื่อต่างๆ ดังนี้ ความเชื่อเรื่องเกี่ยวกับเทพเจ้า ซึ่งพบว่าก่อนจะประกอบพิธีกรรมใดๆจะต้องมีการ “ชุมนุมเทวดา” ก่อนทุกครั้ง ความเชื่อเกี่ยวกับพระเจ้าสูงสุดอันได้แก่ พระอิศวร พระพรหม และพระนารายณ์ ความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณโดยเชื่อว่าเป็นพลังอำนาจที่มีตัวตน อันได้แก่ เทพเจ้า เทวดาประจำท้องถิ่นและพลังอำนาจที่ไม่มีตัวตน ความเชื่อเกี่ยวกับกรรมที่มีความเชื่อมโยงกับความเชื่อเรื่องวิญญาณ นรก สวรรค์ การเกิดใหม่ ชาตินี้ ชาติหน้า และความเชื่อเรื่องผลของกรรม ใครทำกรรมใดไว้ย่อมทำให้ไปเกิดใหม่ในชาติต่างๆ สิ่งที่เกิดใหม่คือวิญญาณ ซึ่งในศาสนาพราหมณ์เรียกว่า “อาตมัน” และความเชื่อเกี่ยวกับพลังอำนาจของไสยศาสตร์และเครื่องรางของขลัง ความเชื่อพื้นฐานของคนในภาคใต้ส่วนใหญ่นั้นพ้องกับความเชื่อของคนไทยในภาคอื่นๆ คือเชื่อว่ามีพลังอำนาจที่เหนือธรรมชาติ และเชื่อว่าธรรมชาติบางอย่างมีวิญญาณ สิ่งเร้นลับมีความสำคัญต่อการกุมชะตาชีวิตของผู้คน อาจให้คุณและให้โทษกับผู้คนได้ ถ้าคนไหนทำดีจะมีผีรักษาคุ้มครองและถ้าผู้ใดน้อมจิตเข้าหาก็จะสามารถติดต่อกับวิญญาณลึกลับเหล่านั้นได้ เมื่อภาคใต้รับเอาอิทธิพลของวัฒนธรรมฮินดูเข้ามายิ่งทำให้มีการนับถือผีสางอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้นเช่น มีเทพประจำธาตุทั้งสี่คือดิน น้ำ ลม ไฟ มี เทพารักษ์ผู้รักษาสถานที่หรือ “ชคตีปาล” หรือที่คนในภาคใต้เรียก “บริถิว” ซึ่งในภาษาสันสกฤตเรียกว่า “ปารฺถิว”

ส่วนศาสนาพุทธนั้นสันนิษฐานว่าเข้ามาในดินแดนภาคใต้เมื่อ พุทธศตวรรษที่ 5 ยุคแรกนั้นเป็นแบบลัทธิเถรวาท โดยพระเจ้าอโศกมหาราชทรงส่งพระโสณเถระและพระอุตตร เถระให้เข้ามาเที่ยวสั่งสอนในสายสุวรรณภูมิ ยุคที่ 2 เป็นแบบมหายานแพร่เข้ามาเมื่อพุทธศตวรรษที่ 6 ยุคที่

3 เป็นแบบเถรวาทแบบพุกามแพร่เข้ามาเมื่อพุทธศตวรรษที่ 16 และยุคที่ 4 เป็นแบบลัทธิลังกาวงศ์เข้ามาเมื่อพุทธศตวรรษที่ 17 ศาสนาพุทธแบบลัทธิลังกาวงศ์เข้าสู่นครศรีธรรมราชเมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 18 สมัยพระเจ้าจันทรภาณุ แห่งอาณาจักรตามพรลิงค์ อิทธิพลศาสนาพุทธที่เข้ามานั้นได้ปรากฏอยู่ในภาษา ศิลปกรรมต่างๆ การเมืองการปกครอง ค่านิยมและโลกทัศน์ของคนในภาคใต้ ค่านิยมที่สำคัญๆ ของคนในภาคใต้ที่น่าสนใจมีดังนี้ เชื่อในกฎแห่งกรรม เชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษว่าตายแล้วแต่ยังคงปกป้องลูกหลานอยู่ ความเชื่อเรื่องผลกรรม ความเชื่อเกี่ยวกับมนุษย์สามารถติดต่อกับโลกวิญญาณได้

เมื่อศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธได้หยั่งรากลึกลงไปในระดับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ตลอดจนความเชื่อของผู้คนในภาคใต้ แนวทางการแสดงออกต่างๆ ซึ่งต่อมาได้เป็นแม่บทของสังคมและวัฒนธรรมก็เริ่มก่อตัวขึ้น แบบแผนของพิธีโนราโรงครูก็เช่นเดียวกันที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ พิทยา บุษรารัตน์ (2546) ได้ศึกษาหนังสือเทพสาร บรรพ 2 พบว่าโนรานั้นเป็นการร่ายรำสำหรับบูชาเทพเจ้า พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ในศาสนาพราหมณ์เมื่อพราหมณ์เข้ามาสู่ดินแดนนี้จึงได้รับเอาการละเล่นนี้เข้ามาด้วย หลักฐานที่เด่นชัดที่บ่งบอกว่าศาสตร์โนราได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์คือ ลักษณะของจุดประสงค์ของพิธีกรรมที่เน้นการบวงสรวงวิญญาณครูหมอตายายโนรา เทวดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เช่นเดียวกับศาสนาพราหมณ์ที่มีการบวงสรวงมหาเทพและเทพบริวารทั้งหลายสำหรับอิทธิพลศาสนาพุทธก็สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในพิธีโนราโรงครู เช่น การสร้างเงื่อนไขเกี่ยวการผูกผ้าใหญ่และแทงพอกในจังหวัดตรังว่าบุคคลจะเข้าประกอบพิธีกรรมนี้ได้จะต้องได้รับการอุปสมบทเป็นพระสงฆ์ในศาสนาพุทธมาก่อน หรือการโปรยข้าวตอกดอกไม้ในพิธีกราบครูของโนรา ที่ได้นำเอาบทสวดมนตร์พุทธชัยมงคลคาถา หรือที่นิยมเรียกว่า “บทชยันโตฯ” มาเป็นบทสวดอวยพรให้บรรดาลูกศิษย์โนรา

ในมิติทางเพศของพิธีโนราโรงครูนั้นพบว่าแนวคิดเรื่องศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธนั้นถูกนำมาเป็นเครื่องมือในการกีดกัน กดทับ ลดทอนบทบาทความสำคัญทางเพศ เช่น ในคติความเชื่อตามอย่างศาสนาพราหมณ์ ซึ่งเป็นศาสนาที่บูชาเน้นบูชามหาเทพทั้งสามองค์คือ พระอิศวร พระพรหมและพระนารายณ์ ตลอดจนเทพเจ้าบริวารต่างๆ เฉกเช่นเดียวกับความเชื่อของโนราที่มีการบูชาครูหมอตายายโนรา เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ การบวงสรวงบูชาครูหมอตายายโนรานี้จะต้องมีการว่าบท “สัสดี” ซึ่งเป็นบทคำกลอนที่ใช้อ่านประกอบพิธีตั้งครูหมอตายาย หรือถ้าในกรณีพิธีโนราโรงครูก็จะมีการปรับแต่งให้เป็นบทกลอนแบบโนราเพื่อใช้เชิญครูหมอตายายโนรา ซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับศาสนาพราหมณ์ที่มีการอ่านโองการต่างๆ เมื่อมีพิธีกรรมบวงสรวงเทพเจ้า

ในคติความเชื่อของโนรานั้นการเข้าถึงครูหมอตายายโนราซึ่งเป็นหัวใจหลักของพิธีกรรม สามารถทำได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย โดยการเป็นร่างทรงให้ครูหมอตายายโนราใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกับลูกหลานคนอื่นๆ หรือการร่วมรำหรือการร่วมออกพราน ออกทาสีเพื่อบูชาครูหมอตายายโนรา เป็นต้น แต่ยังมีความเชื่อบางประการเท่านั้นที่ยังคงถูกหวงแหนและกีดกันไม่ให้ผู้หญิงสามารถเข้าร่วมหรือประกอบพิธีได้ ซึ่งสิ่งเหล่านั้นได้แก่การใช้เวทย์มนตร์คาถาขั้นสูง เพื่อประกอบพิธีสำคัญๆ เช่น การตัดเหมฺรย การแทงเข้ การเหยียบเสน เป็นต้น ส่วนการใช้เวทย์มนตร์คาถาอื่นๆ เช่นการ พาขึ้น การเซ่นสรวงครูหมอตายายโนรา ผู้หญิงสามารถเรียนรู้และทำเองได้

ร่องรอยอารยะธรรมของศาสนาพราหมณ์ที่ยังคงหลงเหลือในวัฒนธรรมโนรานั้น แม้จะให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง แต่บทบาทและศักดิ์ศรีของความเป็นหญิงนั้นก็ไม่ได้ถูกทำลาย กดทับ หรือเบียดขับให้กลายเป็นสิ่งที่ไร้ตัวตนอย่างสิ้นเชิง ในทางกลับกันความเป็นหญิงต่างๆ เหล่านั้นก็ยังคงมีความสำคัญแต่อาจอยู่ในฐานะที่ลดหลั่นลงไป สิ่งที่ยืนยันถึงความสำคัญของความเป็นหญิงในศาสนาพราหมณ์ที่ต่อมาแนวคิดนี้ได้ตกทอดมาสู่คติความเชื่อของโนราคือ การปรากฏตัวของ “โยนิ” สัญลักษณ์ของเพศหญิงอันหมายถึงพระแม่อุมาเทวี ซึ่งมักปรากฏคู่กับ “ศิวะลึงค์” แท่งวัสดุที่อาจทำจากไม้หรือหิน อันเป็นตัวแทนของเพศชายและยังหมายถึงพระศิวะหรือพระอิศวร แม้ศาสนาพราหมณ์จะเน้นความสำคัญของการบูชาไปที่ตัวมหาเทพทั้งสามคือ พระอิศวร พระพรหมและพระนารายณ์ แต่เทพบริวารอย่าง “ศักติ” หรือมเหสีของบรรดามหาเทพก็ถือเป็นสิ่งสำคัญที่พราหมณ์จะเพิกเฉยไม่ได้ แนวคิดของศาสนาพราหมณ์นี้จึงอาจกลายมาเป็นที่มาของเวทย์มนตร์คาถาที่โนรานิยมใช้ประกอบพิธีกรรมหรือใช้เพื่อจุดประสงค์อื่นๆ โดยมีการจัดแบ่งเวทย์มนตร์คาถาเหล่านั้นออกเป็น “คาถาตัวผู้” และ “คาถาตัวเมีย” โดยคุณสมบัติของคาถาตัวผู้นั้นจะใช้เพื่อจุดประสงค์ต่างๆ ตามแต่ผู้ใช้จะปรารถนา แต่ในขณะเดียวกันนั้นผู้ใช้อาจได้รับเภทภัยอันตรายที่เกิดจากตัวคาถานั้น คาถาตัวเมียจึงเป็นตัวแก้เภทภัยต่างๆ นั้นให้ผู้ใช้คาถาได้ หรืออีกกรณีคือการใช้คาถาตัวผู้เพื่อทำลายศัตรูของโนราในสมัยก่อนที่ยังมีการแข่งขันประชันโรงกันอย่างเข้มข้น คาถาตัวเมียจึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในการช่วยแก้ไขให้ผู้ที่ถูกคุณไสยศาสตร์เหล่านั้นให้หายเป็นปกติ ฉะนั้นแนวคิดในศาสนาพราหมณ์ที่ถ่ายทอดหรือเป็นแบบอย่างให้กับคติความเชื่อของโนรานั้น พบว่ายังคงให้พื้นที่กับความเป็นหญิงอยู่ไม่มากก็น้อย

ศาสนาพุทธแม่บทสำคัญทางแนวคิดอีกอย่างหนึ่งที่โนราได้ยึดถือเป็นแบบอย่าง คติของศาสนาพุทธที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครูนั้นพบว่า ถูกนำมาเป็นเครื่องมือในการลดทอนความสำคัญของผู้หญิงลงอย่างราบคาบ ค่านิยมของศาสนาพุทธนั้นมีการเชิดชูความเป็นชายอย่างโดดเด่นและเป็นเอกเทศอาทิ การให้คุณค่ากับพระสงฆ์มากกว่าแม่ชี เนื่องจากวัตรและศีลของพระสงฆ์ที่ศาสนาพุทธบัญญัติไว้นั้นมีมากถึง 227 ข้อ ส่วนแม่ชีคือผู้หญิงที่ยึดถือเอาศีล 8 ในศาสนาพุทธเป็นสรณะ จำนวนศีลที่มากกว่านี้ได้กลายเป็นประเด็นพิจารณาถึงความสำคัญของสถานะพระสงฆ์กับแม่ชี อนึ่งแม้ในประวัติของศาสนาพุทธนั้นจะเคยปรากฏว่ามี “ภิกษุณี” คือนักบวชผู้หญิงในศาสนาพุทธ แต่ปัจจุบันนั้นได้รับการยกเลิกและต่อต้านจากกลุ่มบุคคลหนึ่ง สฤณี อาชวานันทกุล (2554) กล่าวว่า อิทธิพลความเชื่อในศาสนาพุทธนั้นเห็นว่า ผู้หญิงคือความเสื่อมถอย จึงไม่มีการยินยอมให้มีการบวชภิกษุณีเหมือนกับการเป็นพระภิกษุของผู้ชาย ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2541) กล่าวว่า ผู้หญิงนั้นมีพลังอำนาจอย่างมหาศาลในการเข้าถึงพลังแห่งเทวะโดยที่ผู้ชายไม่สามารถทำได้ สถาบันศาสนาทั้งหลายจึงพยายามกีดกันผู้หญิงให้ออกไปจากองค์กรศาสนาและไม่อนุญาตให้จัดตั้งองค์กรทางศาสนา โดยสถาบันทางศาสนาได้ทำให้ผู้หญิงนั้นกลายเป็นอำนาจฝ่ายมืด มาร แม่มด หมอผี เป็นต้น สำหรับอิทธิพลของศาสนาพุทธนั้นได้สร้างคติการให้คุณค่าลูกชายว่ามีค่ามากกว่าลูกสาว เพราะลูกชายสามารถอุปสมบทเป็นพระสงฆ์ได้ นั่นหมายความว่าลูกชายสามารถนำบุญกุศล ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญในศาสนาพุทธมาสู่พ่อแม่ได้มากกว่าลูกสาว

โนราได้นำเอาคติความเชื่อในศาสนาพุทธมาเป็นกรอบแนวทางในการปฏิบัติของพิธีกรรม โดยเฉพาะพิธีการ “เข้าโรง” ของทายาทโนรา ไม่ว่าจะเข้าโรงเพื่อจะสอดไหมรุ่ใส่เล็บ เพื่อ

เป็นการประกาศตนเป็นลูกหลานของตายายโนราและจะฝึกหัดรำโนราต่อไป ซึ่งเป็นพิธีการเข้าโรงมาเป็นสมาชิกโนราในชั้นต้นของทายาทโนรา หรือในขั้นสูงสุดคือการผูกผ้าใหญ่แทงพอกของโนรา โนราใหญ่หรือนายโรงโนราได้นำแนวทางปฏิบัติตามแบบอย่างการอุปสมบทของพระสงฆ์มาใช้คือ มีการให้ทายาทโนราเหล่านั้นถือเครื่องโนรากับเชี่ยนครูมายื่นให้โนราใหญ่ เช่นเดียวกับเจ้านาคมายื่นผ้าไตรจีวรให้พระอุปัชฌาย์ จากนั้นโนราใหญ่จะให้กล่าวคำบาลีตามเช่นเดียวกับพระอุปัชฌาย์กล่าวนำให้เจ้านาคกล่าวตาม ภิญโญ จิตต์ธรรม (2551) อธิบายว่า ในพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกนี้ จะเป็นพิธีครอบเทริดให้กับลูกศิษย์โนราที่ฝึกรำจนชำนาญแล้ว ในพิธีนี้จะมีพิธีพระเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย การประกอบพิธีอื่นๆ ก็จะคล้ายกับการเล่นโนราโรงครู แต่สิ่งที่แตกต่างออกไปคือ มีพิธีครอบเทริดโดยโนราเก่าเป็นอุปัชฌาย์ และคล้ายกับพระกรรมวาจาจารย์ทำพิธีครอบเทริดให้ เพื่อเป็นการรับรองว่าผู้นั้นเป็นโนราโดยสมบูรณ์

พลังอำนาจของการกดทับทางเพศที่เกิดจากหยิบยกเอาบางประเด็นของแนวทางปฏิบัติในศาสนาพุทธมาประยุกต์ให้สอดรับกับกรอบในการปฏิบัติ เช่นการผูกผ้าใหญ่แทงพอกให้เฉพาะผู้ชายที่ผ่านการอุปสมบทมาแล้วเท่านั้น ได้ส่งผลต่อความเป็นหญิงในพิธีโนราโรงครูโดยตรง คุณค่าและความสำคัญของผู้หญิงในพิธีโนราโรงครูนั้นถูกลดทอนเหลือเพียงแค่ “การเป็นส่วนประกอบ” เท่านั้น เพราะองค์ประกอบหลักของพิธีโนราโรงครูนั้นกลายเป็นเรื่องของผู้ชายไปเกือบหมดสิ้น โดยเฉพาะโนราใหญ่ ซึ่งเป็นผู้ชายที่ได้รับการอุปสมบทในศาสนาพุทธมาแล้ว การกีดกันสิทธิในการเป็นโนราใหญ่ของผู้ชายที่มีต่อผู้หญิงนั้นได้ยกเอาเงื่อนไขในศาสนาพุทธมาเป็นเครื่องมือในการอ้าง ปรานี วงษ์เทศ (2544) กล่าวว่า ความเชื่อที่ติดมากับศาสนาพุทธคือ การยกย่องผู้ชายให้เข้ามามีอิทธิพลต่อชนชั้นสูง ก่อเกิดประเพณีต่างๆ ทางศาสนาที่กีดกันผู้หญิงที่เคยมีความสำคัญในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อในท้องถิ่นออกไปมีบทบาทจำกัดแต่ในทางโลก โดยมีความเชื่อว่าผู้หญิงนั้นเกิดมาจากความชั่วหรือการสร้างบุญไม่พอ โดยเชื่อว่าเมื่อผู้หญิงมีบุญพอจะได้มาเกิดเป็นผู้ชาย จากความเชื่อนี้แสดงให้เห็นว่าผู้ชายนั้นมีมีบุญมากกว่าผู้หญิง เฉกเช่นเดียวกับกรณีของผู้หญิงที่ไม่ได้รับการประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่แทงพอกให้ส่วนหนึ่งถูกยกให้เป็นเรื่องของบุญกรรม

ร่องรอยที่น่าเชื่อว่าเป็นของศาสนาพุทธที่ปรากฏอยู่ในพิธีโนราโรงครูอีกประการคือ “การเอาผ้าพาดบ่า” พบว่าเมื่อบุคคลทั้งผู้หญิงและผู้ชายจะเข้ามายังภายในปริมณฑลของโรงพิธีโนรานั้นจะต้องมีการพาดบ่าด้วยผ้าผืนทุกครั้ง ทั้งนี้อาจใช้ผ้าขาวม้า ผ้าขาว หรือผ้าพันคอก็ได้ แนวทางการปฏิบัตินี้เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความพร้อม ความสำรวมและความเคารพต่อครูหมอตายายโนรา สันนิษฐานว่าการพาดบ่าด้วยผ้าผืนนี้เป็นการแสดงออกถึงความเรียบร้อยของการแต่งกาย ที่มีทั้ง “ผ้านุ่งและผ้าห่ม” แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบการพาดบ่าด้วยผ้าผืนของโนราหรือลูกหลานโนราเมื่อจะเข้ามาสู่ภายในปริมณฑลของโรงพิธีโนรากับการพาดบ่าด้วยผ้าสังฆาฏิของพระสงฆ์ พบว่ามีความคล้ายคลึงกัน รูปแบบการแต่งกายของพระสงฆ์จะแต่งกายด้วยผ้าสามผืนคือ สบง จีวรและสังฆาฏิ รวมกันเรียกว่า “ไตรจีวร” อาจมีความเป็นไปได้ว่าโนราได้เลียนแบบการแต่งกายของพระสงฆ์มาใช้กับการประกอบพิธีโนรานี้ด้วย สิ่งที่สนับสนุนให้มีความน่าเชื่อว่าเลียนแบบมาจากผ้าสังฆาฏิ อีกประเด็นคือเมื่อโนราใหญ่จะประกอบพิธีผูกผ้าใหญ่ให้ทายาทโนรา โนราใหญ่จะเอาผ้าพาดบ่าเหล่านั้น มาลงอักขระพินทุ แล้วจึงคล้องคอให้แบบเดียวกับที่พระอุปัชฌาย์คล้องคอให้เจ้านาค การพาดบ่าด้วยผ้าผืนนี้ต่อมาได้กลายเป็นแบบแผนปฏิบัติ ถ้าหากบุคคลใดจะเข้ามาร่วม

ประกอบพิธีกรรมของโนราจึงต้องเอาผ้าพาดบ่าไว้ด้วย การกระทำเหล่านี้มีนัยของการกดทับของความเป็นชายอยู่บนร่างกายของความเป็นหญิง ด้วยการนำสัญลักษณ์ของความเป็นชายคือผ้าสังฆาฏิของพระสงฆ์มาวางไว้บนบ่าของผู้หญิง

จากการศึกษาเรื่อง ทรงเจ้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีกรรมและวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทยของ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (2539) พบว่าผู้ชายและผู้หญิงในระบบศาสนาและความเชื่อของสังคมไทย ศาสนาพุทธได้ให้ความสำคัญกับผู้ชายในแง่ของการอนุญาตให้สามารถอุปสมบทเป็นพระภิกษุและสามเณรได้ ในขณะที่ลัทธิการทรงเจ้าเข้าผีส่วนใหญ่นั้นจะเป็นผู้หญิง อาจกล่าวได้ว่าพื้นที่ของตำหนักทรงต่างๆ นั้นเป็นพื้นที่ของเอกชนที่ไม่อยู่ในการควบคุมของรัฐ ผู้หญิงจึงมีสิทธิอำนาจเต็มที่ในการแสดงความเหนือความคนอื่นๆ แม้กระทั่งผู้ชาย

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับในพิธีโนราโรงครูก็พบว่ามีความคล้ายคลึงกันคือ ผู้หญิงไม่สามารถเข้ามามีส่วนร่วมที่สำคัญด้วยการเป็นโนราใหญ่ที่สามารถกำหนด และดำเนินพิธีกรรมได้อย่างเป็นเอกสิทธิ์ ผู้หญิงหลายคนจึงกลายมาเป็นหรือถูกทำให้เป็น “ร่างทรง” ซึ่งเงื่อนไขของการเป็นร่างทรงนั้นอาจมีแตกต่างและหลากหลายอาจมองในมิติของความเชื่อ แต่ถ้าหากมองในแง่ของการคานอำนาจนั้น พบว่าการเป็นร่างทรงของครูหมอตายายโนราของผู้หญิงนั้นสามารถต่อรองหรือครอบงำผู้ชายได้อย่างสมบูรณ์ เพราะในพิธีโนราโรงครูนั้นพิธีกรรมทุกอย่างนั้นประกอบเพื่อบวงสรวงครูหมอตายายโนรา ฉะนั้นผู้หญิงภายใต้การประทับทรงของครูหมอตายายโนรา จึงกลายมาเป็นผู้มีอำนาจ สามารถเอาชนะเงื่อนไขของความเป็นชายคือโนราใหญ่ ที่ได้เอาศาสนาพุทธมาประกอบสร้างอำนาจได้อย่างสมบูรณ์ ทิศทางหรือรูปแบบพิธีกรรมต่างๆ หรือแม้แต่ความต้องการเล็กๆ น้อยๆ เช่น การต้องการดื่มเหล้า หรือดื่มน้ำมะพร้าวของครูหมอตายายโนราที่กำลังประทับทรงผู้หญิงนั้น ก็จะได้รับการปรนนิบัติเอาใจโดยไม่มีเงื่อนไขใดๆ ทั้งสิ้น ในพิธีโนราโรงครูจึงมักเห็นผู้หญิงเป็นร่างทรงเป็นส่วนใหญ่ และนี่ก็ยังเป็นฉากการเผชิญหน้ากันระหว่างสิ่งที่ถูกประกอบสร้างมาจากความเชื่อเรื่องผีล้วนๆ ซึ่งก็คือร่างทรง กับสิ่งที่ถูกประกอบสร้างมาจากศาสนาและมีอิทธิพลความเชื่อของผีเจือปนอยู่ด้วยคือตัวโนราใหญ่ พบว่าฉากการเผชิญหน้าของภาพแทนเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการประสานและสร้างความกลมกลืน ด้วยการโอนอ่อนผ่อนตามกันและให้เกียรติแก่กันระหว่างร่างทรงและตัวโนราใหญ่ ซึ่งเป็นภาพแทนของสองขั้วอำนาจ

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อม่านหมอกของความเชื่อเรื่องการประทับทรงจางหายไปพร้อมๆ กับการ “บัดทรง” หรือการออกจากร่างทรงของครูหมอตายายโนรา อำนาจและความเป็นใหญ่ก็กลับคืนมาสู่ตัวโนราใหญ่เช่นเดิม การยื้อยุดและการคานอำนาจของความเป็นหญิงต่อความเป็นชายแม้จะอยู่ได้เพียงในโลกของจินตนาการคือการประทับทรง แต่อย่างน้อยเป็นการแสดงให้เห็นถึงการ “พยายามช่วงชิงอำนาจ” ของความเป็นหญิงจากความเป็นชาย ด้วยมายาคติของการประทับทรง

จากตัวอย่างคติของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธที่โนราได้หยิบยืมมาใช้ในพิธีโนราโรงครูนั้นพบว่า คติความเชื่อในฝ่ายศาสนาพุทธนั้นถูกนำมารับใช้แนวคิดของชายเป็นใหญ่อย่างตรงไปตรงมามากกว่าคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ที่ยังคงเว้นพื้นที่ให้ผู้หญิงสามารถแสดงออกอยู่บ้าง สำหรับในสถานการณ์ปัจจุบันที่อิทธิพลของศาสนาพุทธยังคงดำรงอยู่ได้ในสังคมภาคใต้และสังคมไทย ด้วยการถูกสถาปนาให้เป็นศาสนาประจำชาติ ส่วนศาสนาพราหมณ์ที่ถูกมองว่านั้นค่อยๆ จางหายไปทิ้งไว้เพียงแต่หลักฐานในเชิงรูปธรรมและนามธรรมบางส่วนเท่านั้น ซึ่งทั้งที่จริงศาสนา

พราหมณ์นั้นได้ถูกปรับให้ล้อตาม และแฝงเร้นอยู่ในศาสนาพุทธที่ได้รับการสถาปนาเป็นศาสนาประจำชาติมากกว่า การกล่าว่าศาสนาพราหมณ์หายไปจากสังคมไทยจึงไม่ใคร่จะถูกต้องนัก แต่ทว่าทิศทางในมิติทางเพศสภาพของโนราเองก็มีท่าทีจะหันเหไปเอื้อให้กับกลุ่มผู้ชายเป็นสำคัญ ขนบธรรมเนียมแบบแผนของพิธีโนราโรงครู จึงถูกปรับปรุงหรือตัดแต่งให้เหลือเพียงแต่การส่งเสริมอำนาจของความเป็นชายภายใต้ร่มเงาของศาสนาพุทธที่เป็นศาสนาประจำชาติและเป็นร่มเงาอันทรงพลังที่ชุดความรู้ใดๆ ไม่อาจแตะต้องได้ด้วยอิทธิพลของวาทกรรมเรื่อง “บาป-บุญ”

ด้านปัจจัยด้านโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้ สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2544) ได้กล่าวถึงโครงสร้างด้านเกียรติภูมิ ศักดิ์ศรีและคุณค่าของคนในภาคใต้ไว้ว่า ผู้ชายนั้นถูกมอบหมายจากสังคมให้เป็นผู้รับผิดชอบในการรักษาเกียรติยศ ศักดิ์ศรีของ “ความเป็นชาย” ตามความคาดหวังของคนในภาคใต้ในอดีตนั้น ความเป็นชายที่สมบูรณ์แบบจะต้องมีโครงสร้างด้านเกียรติภูมิ สอดคล้องกับคำสอนที่ปรากฏในวรรณกรรมท้องถิ่น เรื่องสุทธิกรรมชาดก คำกาพย์ ที่กล่าวไว้ว่า “ให้มีเพื่อนที่เป็นเพื่อน” ไว้เป็นผู้ร่วมคิดร่วมใจ เลือกคบแต่มิตรแท้ เพื่อนตาย ซึ่งคตินี้ปรากฏชัดในวัฒนธรรมการเป็นเกลอ “ให้มีเมียที่เป็นเมีย” “ให้อยู่ใต้อำนาจที่ได้อำนาจ” หมายถึง ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดจะต้องมีอิสระที่จะสำแดงความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว ยืนหยัดต่อสู้เพื่อพิทักษ์ความถูกต้องและความงามให้เป็นตาหนาหรือตัวอย่างแก่สังคม ไม่ยอมก้มหัวให้กับความไม่เป็นธรรม “ให้เป็นคนสุก ไม่เป็นคนดิบ”ข้อนี้เป็นเกียรติภูมิอันสูงสุดของผู้ชายตามคติความเชื่อในศาสนาพุทธ คือความเป็นคนสุกคือเป็นคนที่ได้รับการอุปสมบท บวชเรียนในศาสนาพุทธอย่างน้อยหนึ่งพรรษา หากคนใดที่ยังไม่ได้อุปสมบทก็ยังถือว่าคนนั้นยังไม่เป็นผู้ใหญ่เต็มตัว จะไม่มีใครปรารถนาให้ลูกหลานแต่งงานด้วย แต่เมื่อผ่านการอุปสมบทมาแล้วก็จะถือว่าเป็นผู้ใหญ่เต็มตัวแล้ว ส่วนเกียรติภูมิของผู้หญิงในภาคใต้นั้นคือการรักษา “ความเป็นสาวบริสุทธิ์” และ “ความเป็นหญิงใจเดียว” ไม่แปดเปื้อนด้วยชายอื่นที่ไม่ใช่สามีของตน ถ้าผู้หญิงคนไหนประพฤติไม่ดีงามทางเพศ คนในภาคใต้จะถือว่าผู้หญิงคนนั้นได้สร้างตราบาปไว้ให้กับวงศ์ตระกูล เกียรติภูมิที่รองลงมาคือ “ความเป็นแม่ศรีเรือน” มีความสามารถในงานบ้านงานเรือนทุกประเภท เป็นช้างเท้าหลังของสามี รู้จักเลี้ยงดูบุตรธิดา สามี ตลอดจนบุพการีและญาติมิตรทั้งหลาย เป็นตาหนาที่ดีให้กับลูกหลานหรือที่เรียกว่า “เป็นพรหมของบุตร”

ระบบคุณค่าของคนในภาคใต้ฝ่ายคดีธรรมพบว่า พุทธศาสนานิกชนในอดีตยกย่องการบวชเรียนและการมีธรรมะเป็นสิ่งที่สูงส่ง การปฏิบัติตามหลักธรรมได้โดยไม่เพียงแต่รู้ธรรมเท่านั้นถือว่าเป็นคนที่ควรค่าแก่การยกย่องบูชา ประเด็นนี้ได้ส่งผลต่อการให้คุณค่าแก่การมีบุตร โดยการมี “บุตรชาย” ที่ได้บวชเรียนในพระพุทธศาสนานั้นจะทำให้บิดามารดาได้ “เกาะชายผ้าเหลืองขึ้นสวรรค์” ซึ่งถือเป็นเกียรติภูมิสูงสุดและมีค่ายิ่งในชีวิตของพุทธศาสนานิกชน ส่วนฝ่ายคดีโลกนั้นคนในภาคใต้ในอดีตนิยมยกย่องคนที่ “ช่างสับเดะ” แล้วให้เห็นจริงเป็นตัวอย่างมากกว่าจะยอย่องคนฉลาดมีปัญญามาก ซึ่งถูกมองว่าทำหรือพูดให้แต่ตนเองได้ประโยชน์ เป็นคนเกียจคร้าน ใช้ความฉลาดเอาเปรียบคนอื่นที่เรียกว่าฉลาดแกมโกงหรือคนหัวหมอ

จากระบบโครงสร้างของสังคมในภาคใต้ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้นนั้น ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ทั้งในโครงสร้างของวิถีชีวิตไปจนถึงโครงสร้างในวีถีความเชื่อ จากรูปแบบโครงสร้างทางสังคมของภาคใต้ที่จริงจัง จริงใจและตรงไปตรงมาเหล่านั้น ได้ถูกนำมาเป็นรากฐานของพิธีโนราโรงครูให้ผู้ชายเป็นใหญ่ เช่น ค่านิยมของการเป็น “นักเลงโนรา” ในสมัยก่อนนั้น

ระบบสังคมของโนราจะให้คุณค่ากับการเป็นนักเลงเป็นอย่างมาก สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2544) กล่าวว่า ค่านิยมของชาวใต้ในอดีตนั้นต้องเป็น “คนสู้คน” ด้วยความเป็น “นักเลง” ไม่ให้ใครมาลบหลู่ดูหมิ่นได้ จากค่านิยมนี้ได้ถูกขยายไปสู่ค่านิยมของการร่ำเรียนวิชาไสยศาสตร์จำพวกอยู่ยงคงกระพันเครื่องรางของขลัง เพื่อเป็นของ “พาตัว” คือให้สามารถอยู่รอดได้ จรรยาบรรณของนักเลงจะต้องเป็นคนหนักแน่น พูดน้อย ระวังคำพูด ไม่เป็นคนหูเบา เป็นคนมีชั้นเชิง ไม่ลดตนมาต่อสู้กับคนที่ด้อยกว่า มีความกตัญญูรู้คุณคน ไม่ทำร้ายฆ่าฟันคนที่กำลังหลับ คนกำลังถ่ายทุกข์ กำลังรับประทานอาหาร กำลังร่วมเพศ ผู้หญิงและเด็ก และคนที่กำลังอยู่ในสถานการณ์ที่เสียเปรียบ

นักเลงโนรา ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือ โนราใหญ่หรือโนราผู้ชาย มีการยึดถือแนวทางของการเป็นนักเลงเช่นเดียวกับนักเลงในวงการอื่นๆ แต่สิ่งที่อาจแปลกแตกต่างไปก็คือ การเป็นนักเลงของโนรานั้นจะถูกตีกรอบด้วยอัตลักษณ์ของศาสตร์แห่งโนราเอง ทำให้ภาพของการเป็นนักเลงโนรานั้นดูอ่อนโยนกว่านักเลงอื่นๆ เช่นนักเลงพนัน นักเลงวัวชน เป็นต้น กล่าวคือนักเลงโนรามักจะเน้นการมีเพื่อนฝูงมากกว่าการสร้างศัตรู เพราะโนราในสมัยก่อนนั้นมีเอกลักษณ์ประการหนึ่งคือ การเร่แสดงทั่วไป ในยามฤดูที่ว่างเว้นจากการงานประจำ การเดินเร่แสดงของโนรานั้น จะออกเดินทางด้วยเท้า ฉะนั้นสิ่งที่สามารถช่วยให้ขบวนของคณะโนราสามารถอยู่รอดได้ในต่างถิ่นคือ “เกลอ” โนราใหญ่หรือสมาชิกโนราในสมัยก่อนมักนิยมผูกเกลอกับคนในพื้นที่ต่างๆ ไว้เพื่อคอยช่วยเหลือกันในยามยาก อาจช่วยเหลือในเรื่องที่พัก เรื่องอาหารการกิน จากระบบเกลอนี้ได้กลายเป็นต้นเหตุสำคัญอีกอย่างหนึ่งของพิธีงานศพในจังหวัดตรัง กล่าวคือความสัมพันธ์ในระบบเกลอนั้นคือการเกี่ยวดองกันด้วยความรู้สึกที่จริงใจต่อกัน เมื่อยามเป็นยามตายคนที่เป็นเกลอกันก็จะไปมาหาสู่กัน ในพิธีงานศพของจังหวัดตรังนั้นพบว่า เป็นงานที่มีความสำคัญมากกว่างานใดๆ ที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต จะมีการล้มวัวล้มควายเลี้ยงดูปูเสื่อแขกเหรื่อที่มาร่วมงานกันอย่างคับคั่ง หากจะดูว่าใครยังใส่ใจใยดีกับตนเองหรือไม่ให้ดูที่พิธีงานศพ ว่าคนนั้นมาร่วมพิธีงานศพญาติของตนหรือไม่ สำหรับคนที่เป็นเกลอกันมักจะนิยม “ออกปากคน” ซึ่งหมายถึงการไปบอกกล่าวเพื่อนบ้านให้ไปร่วมพิธีงานศพของเกลอ โดยส่วนใหญ่เพื่อนบ้านที่ถูกออกปากก็จะมากับเกลอเต็มคันรถกระบะ ซึ่งปัจจุบันวิถีชีวิตแบบนี้ยังสามารถพบเห็นได้ในจังหวัดตรัง

นักเลงโนรานิยมร่ำเรียนวิชาอาคมนอกจากวิชาคงกระพันชาตรีแล้ว นักเลงโนรายังนิยมร่ำเรียนวิชาเมตตามหานิยมเพื่อผูกมัดใจคนดู วิชาขับไล่ภูตผีปิศาจ เพื่อใช้ขับไล่ไม่ให้มารบกวนขณะประกอบพิธีกรรม ยังมีสมัยหนึ่งที่โนรามีการแข่งขันประชันโรงกัน โนราในสมัยนั้นนิยมจึงร่ำเรียนวิชาไสยศาสตร์มนตร์ดำเพื่อทำลายคู่ต่อสู้ หรือเพื่อเป็นดั่งอาวุธป้องกันตัว หรือไม่ขู่คู่ต่อสู้ไม่ให้กล้าทำร้าย คณะโนราที่โดดเด่นเรื่องวิชาไสยศาสตร์ในจังหวัดตรังในอดีตคือ คณะมโนราห์แป้น เครื่องงาม หรือ มโนราห์แป้น รักราวี โดย ฉลวย เกิดดี เล่าว่า

> “...ตนเองนั้นเคยเป็นนางรำประจำคณะของมโนราแป้นเครื่องงาม ได้พบเห็นปู่แป้น ประกอบพิธีกรรมต่างๆ หลายครั้ง คณะมโนราห์ของปู่แป้นนั้น จะเคร่งครัดเรื่องความเป็นอยู่ภายในคณะมาก เช่น เมื่อแต่งตัว แต่งหน้าเสร็จแล้ว พวกนางรำสาวๆ ห้ามออกจากโรงโนราเป็นอันขาด ไม่เช่นนั้นจะถูกปู่แป้นตีหรือดุด่าแล้วแต่กรณี เพราะท่านเป็นห่วงกลัวลูกศิษย์จะโดนทำของใส่

> มีครั้งหนึ่งเพื่อนของตนเองแอบออกไปซื้อขนม กลับมาปวดท้องนอนดิ้นไปมา ไม่สามารถออกรำได้ ปู่แป้นเข้ามาถึงเห็นก็ได้ทำน้ำมนตร์รดให้ ปรากฏว่าหายเป็นปลิดทิ้ง ปู่แป้นบอกว่าถูกเพื่อนลองของเข้าแล้ว วิชาอาคมของปู่แป้นนั้นเป็นที่เลื่องลือ ไปแข่งโนราที่ไหนๆถ้าคนได้ยินชื่อปู่แป้น ต่างก็ครั้นคร้ามกันทั้งสิ้น น้ำมันเสน่ห์ของปู่แป้นนั้นได้รับความนิยมมาก เมียพวกนายพวกตำรวจนิยมมาขอไปใช้เพื่อให้ผัวรักผัวหลง...” (ฉลวย เกิดดี, สัมภาษณ์วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555)

ในปัจจุบันผู้คนในจังหวัดตรังยังคงกล่าวขานถึงความเก่งกาจสามารถของมโนราห์แป้น เครื่องงามในด้านนี้อยู่เรื่อยมา คติความเชื่ออย่างหนึ่งของนักเลงโนราหรือนักเลงในสังคมอื่นๆ คือ จะไม่ทำร้ายศิษย์ร่วมสำนัก ร่วมครูเดียวกัน เพราะยึดถือว่าเป็นพี่น้องกัน โครงสร้างการเหล่านี้ได้นำไปสู่การจัดระเบียบตามแบบอย่างสังคมอุปถัมภ์ คือ การผูกพันและความเป็นพวกพ้อง อันเป็นเครือข่ายที่เหนียวแน่นของสังคม

นักเลงโนราจะยึดถือคุณธรรมประการหนึ่งคือ จะไม่ทำร้ายใครก่อน เว้นแต่เขามาสร้างความเดือดร้อนให้ตนเองหรือสมาชิกคณะ ยังมีกฎเกี่ยวกับเขตแดนของโรงโนราที่น่าสนใจคือ โรงพิธีโนรานั้นจะมี “พนัก” ซึ่งเป็นไม้ที่กั้น ยกสูงจากพื้นประมาณเข่าใช้เป็นเขตแดนรอบโรงโนรา เป็นที่เข้าใจกันว่า หากบุคคลใดสร้างความเดือดร้อนวุ่นวายในงานพิธีโนราโรงครูแต่ไม่ได้ก้าวเข้ามาในเขตแดนของพนัก โนราก็ไม่สามารถทำร้ายเขาได้ แต่ถ้าบุคคลนั้นก้าวผ่านพนักเข้ามาในโรงโนรา หากสมาชิกคณะโนราทำร้ายร่างกายเอา ในระดับกฎสังคมของภาคใต้นั้นถือว่าไม่มีความผิด เพราะบุคคลนั้นรุกล้ำพื้นที่ของโนรา ทำนองเดียวกันกับการรุกล้ำเข้าไปทำร้ายบุคคลในบริเวณบ้าน ค่านิยมนี้ในอดีตนั้นยึดถือกันอย่างเคร่งครัดเพราะบ้านเมืองยังไม่เจริญ ยังคงเป็น “บ้านป่าเมืองเถื่อน” กฎหมายยังเป็นเรื่องไกลตัวที่ไม่สามารถก้าวเข้ามาถึงในชุมชนได้อย่างในปัจจุบัน ฉะนั้นกฎหมู่หรือกฎชุมชนหรือวิถีประชาของสังคมภาคใต้และสังคมโนราเท่านั้น ที่เป็นเครื่องมือในการสร้างความเป็นระเบียบวินัยให้สังคมได้

จากระบบโครงสร้างของสังคมโนราที่ได้รับแรงผลักดัน หรือในทางกลับกันได้เป็นภาพตัวอย่างให้สังคมนั้น ได้สรรค์สร้างระบบการผูกเกลอ การร่ำเรียนวิชาอาคม และการเป็นนักเลงที่มีกฎระเบียบ คุณธรรม และยังมีแนวทางปลีกย่อยอีกมากมายที่ปรากฏอยู่ในวิถีของโนรา แต่อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่า ผลจากโครงสร้างทางสังคมเหล่านี้ เป็นเหมือนการผลิตซ้ำทางอำนาจของความเป็นชายทั้งสิ้น เพราะผู้หญิงในอดีตนั้นจะไม่ได้รับอนุญาตให้เที่ยวออกเร่เดินโรง เพื่อแสดงโนราร่วมกับผู้ชาย ด้วยความเกรงกลัวถึงสวัสดิภาพ ความปลอดภัยของผู้หญิง ทำให้โอกาสการผูกเกลอนั้นน้อยกว่าผู้ชาย ซึ่งเรื่องนี้สามารถเชื่อมโยงไปถึงการไม่มีเครือข่ายทางสังคมของผู้หญิง โลกของผู้หญิงจึงแคบกว่าผู้ชาย ในทางวิชาไสยศาสตร์นั้น มีผู้หญิงบางกลุ่มเท่านั้นที่สามารถได้ร่ำเรียน นั้นก็คือผู้หญิงที่สามารถอ่านออกเขียนได้ อนึ่ง พลังสังคมที่นิยมความเป็นชายและพลังของศาสนาพุทธที่เน้นย้ำเฉพาะความสำคัญของความเป็นชาย ได้กลายมาเป็นสิ่งปิดกั้นโอกาสของผู้หญิงในการเล่าเรียน เนื่องจากในสมัยก่อนผู้คนนั้นสามารถเล่าเรียนวิชาต่างๆ ได้เฉพาะที่วัด ด้วยการเป็นลูกศิษย์วัดหรือการบวชเณร

เท่านั้น ฉะนั้นโอการที่ผู้หญิงจะได้ก้าวผ่านไปศึกษาวิชาเหล่านั้นจึงมีน้อยเต็มที เว้นแต่บางคนที่ได้เล่าเรียนจากญาติที่บ้าน และในระบบคุณธรรมของการปกครองในโรงโนรานั้น สมัยหลังเมื่อประมาณ 70 กว่าปีที่ผ่านมาที่ผู้หญิงสามารถก้าวเข้ามาเป็นสมาชิกคณะโนราได้อย่างกว้างขวาง แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็อยู่ภายใต้การดูแลควบคุมของผู้ชายทั้งสิ้น ฉะนั้นในการแสดงออกเชิงคุณธรรมนั้น จึงกลายเป็นเรื่องโนราใหญ่ ผู้ซึ่งเป็นผู้นำหรือผู้ปกครองของคณะโนรา ผู้หญิงนั้นอยู่ในฐานะสมาชิกที่ควรเชื่อฟังเท่านั้น

เมื่อความเป็นชายถูกสถาปนาขึ้นมาด้วยปัจจัยทั้ง 3 ด้านแล้ว พื้นที่ในพิธีโนราโรงครูก็ยังถูกทำให้กลายเป็นพื้นที่ของความเป็นชาย พบว่าความเป็นชายสามารถควบคุมและเป็นเจ้าของพื้นที่ในพิธีโนราโรงครูได้อย่างราบคาบ กล่าวคือในพื้นที่ทางกายภาพของพิธีโนราโรงครู ซึ่งเป็นพื้นที่ของ “พิธีกรรม” ที่มีโนราใหญ่เป็นผู้นำในพิธีกรรมและสามารถกำหนดหรือควบคุมการดำเนินไปของพิธีกรรมได้ทุกส่วน ในพื้นที่ทางสังคมนั้นพบว่าพิธีโนราโรงครูเป็นพื้นที่ของ “เครือญาติ” ที่ต่างก็มีประวัติศาสตร์ร่วมกันคือ การเป็นทายาทของ “ผี” ซึ่งก็คือผีบรรพบุรุษที่เรียกว่า “ครูหมอตายายโนรา” ซึ่งเป็นการนับเส้นสายของผีตามชื่อเรียกเครือญาติข้างฝ่ายมารดา แต่อย่างไรก็ตามวาทกรรมของ “นามสกุล” ซึ่งเป็นการเปลี่ยนสถานภาพและบทบาทของเมียและทายาทที่เกิดมานั้นให้กลายเป็นคนของ “พ่อ” นัยนี้หมายถึงเป็นการต่อสู้กับวาทกรรมผีตายายของระบบสังคมปิตาธิปไตยที่เข้ามาปรับเปลี่ยนพื้นที่ทางสังคมในภาพของเครือญาติทั้งหลายที่มารวมตัวในพิธีกรรมนี้ว่า เป็นเพียงการมารวมตัวกันเพื่อทำพิธีกรรมเก่าแก่โดยคนของพ่อของแต่ละครอบครัว หาใช่คนของแม่ตามการนับญาติที่มีผีตายายเป็นสัญญะไม่ และพื้นที่ทางความคิดนั้นพิธีโนราโรงครูเป็นพื้นที่ของ “ผี” เนื่องจากวัตถุประสงค์ของพิธีนี้เพื่อบวงสรวงผี และผีที่อิทธิพลต่อระบบคิดของพิธีโนราโรงครูก็คือ ผีครูหมอที่ปรากฏในตำนานการก่อเกิดโนรา นั่นก็คือ “พ่อขุนศรัทธา” ผู้เป็นองค์ประธานที่สำคัญของระบบความเชื่อเรื่องผีของโนรานั่นเอง อนึ่งยังมีการผนวกเอาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์และพระสงฆ์ที่มรณภาพไปแล้ว ตลอดจนสิ่งศักดิ์ในรูปของทวดที่อาจเป็นสัตว์หรือวิญญาณในต้นไม้หรือในธรรมชาติโดยทั่วไปมาร่วมพิธีเซ่นสรวงนี้ด้วย ซึ่งเทพเจ้าและผีเหล่านั้นต่างถูกกำหนดให้เป็นสัญญะของความเป็นชายเป็นส่วนใหญ่ ฉะนั้นมิติทางเพศในสัญญะของวัฒนธรรมนี้จึงเป็นพื้นที่ของความเป็นชายทั้งสิ้น โดยความเป็นชายนั้นถูกวัฒนธรรมเหล่านี้จัดให้เป็น “ผู้นำ” ส่วนความเป็นหญิงนั้น “ถูกจัดให้เป็นผู้ตาม” ทั้งนี้ทั้งนั้นอำนาจของความเป็นชายในวัฒนธรรมนั้นไม่ได้แสดงอำนาจด้วยการเบียดขับความเป็นหญิงแต่อย่างใด ในทางกลับกันกลับพบว่าความเป็นหญิงเหล่านี้ยังคงถูกรักษาให้คงอยู่ แต่อยู่ในฐานะของผู้ตาม เพื่อจะทำให้ภาพของผู้นำของความเป็นชายนั้นเด่นชัดขึ้นมานั่นเอง

ปรานี วงษ์เทศ (2544) ได้กล่าวถึงเรื่องเพศและวัฒนธรรมว่า บทบาทของผู้หญิงไทยที่หลงเหลืออยู่ในพิธีกรรมนั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อพื้นเมืองดั้งเดิมว่ามีการให้ความสำคัญและยกย่องเพศหญิงก่อนที่จะมีการพัฒนาบ้านเมือง แว่นแคว้นหรือรัฐที่มีกษัตริย์ปกครอง และรับเอาแบบแผนพิธีกรรมมาจากอินเดียเข้ามาปรุงแต่งให้ฐานะของผู้ปกครองมีความศักดิ์สิทธิ์และเข้มขลังมากขึ้น มีการรับเอาศาสนาใหม่เข้ามาทำให้มีผลต่อการบูรณาการระบบวัฒนธรรมขึ้นใหม่ในสังคมไทย โดยการกลืนความแตกต่างหลากหลายของระบบความเชื่อพื้นเมืองให้ “มีสัญลักษณ์ร่วมกัน” ด้วยชนชั้นปกครองที่เป็นผู้นำของระบบความเชื่อ อันเป็นต้นกำเนิดของประเพณีหลวงที่ส่งต่อไปสู่ประชาชน ส่วนในงานวรรณกรรมก็เช่นเดียวกันที่มีเนื้อหามุ่งสอนให้ลูกผู้ดีมีสกุลมุ่งบำเรอสามี คำสอนเหล่านี้ได้มีผลต่อพวกขุนนางในการมีเมียมากเพื่อแสดงถึงความมั่งคั่งและอำนาจวาสนา วิถีชีวิตผู้คนในประเทศ

ไทยคงไม่เปลี่ยนไปมากหากไม่มีการบัญญัติตั้งโรงเรียนแบบตะวันตกแทนการเล่าเรียนในวัด ที่เด็กผู้ชายเท่านั้นที่มีโอกาสรู้หนังสือ แต่เมื่อผู้หญิงเริ่มได้เล่าเรียนมากขึ้น ทำให้ค่านิยมของผู้หญิงในวงสังคมชั้นสูง ซึ่งเรียนรู้กันจากวรรณกรรมเก่าแก่ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา หรือวรรณกรรมที่แต่งเลียนแบบมาจากอินเดีย ซึ่งมีเนื้อหาเน้นความซื่อสัตย์ของสตรีต่อสามี ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้วรรณกรรมเหล่านั้นลงไปสู่ชีวิตของชาวบ้าน ดังปรากฏในบทกลอนหมอลำ โนราและคำขับพื้นเมืองทั่วไป ที่เน้นให้ผู้หญิงเป็นแม่ศรีเรือนคอยปรนนิบัติสามี ฉะนั้นเห็นได้ว่าความเป็นหญิงหรือผู้หญิงที่ถูกทำให้กลายมาเป็นผู้ตามความเป็นชายหรือผู้ชายนั้น ประเด็นหลักที่สำคัญประการหนึ่งคือ “ระบบวัฒนธรรม”

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

ผลของการศึกษาวิจัยเรื่อง มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู พบว่าสัญญะทั้งในรูปแบบของสัญลักษณ์ที่ต้องอาศัยการตีความและให้ความหมาย บนพื้นฐานของวัฒนธรรมภาคใต้และมายาคติที่แฝงอยู่ในสัญญะ ที่ต้องอาศัยการเข้าใจรหัสของสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ที่ปรากฏในพิธีโนราโรงครูมาอธิบาย ได้แสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจของความเป็นชาย ที่เป็นฐานพลังอำนาจที่สำคัญของผู้ชายในสังคมปิตาธิปไตยหรือสังคมที่พ่อเป็นใหญ่ ได้กระทำอยู่เหนือความเป็นหญิงผ่านตัวสัญญะดังกล่าว ภาพแทนของสัญญะเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงระบบของโครงสร้างทางสังคมที่มีผู้ชายเป็นผู้นำและผู้หญิงเป็นผู้ตาม การจัดตำแหน่งแห่งที่ทางเพศเหล่านี้จึงถูกทำให้กลายเป็นเรื่องปกติสามัญในการรับรู้ของบุคคลทั่วไป อนึ่ง จากความเคยชินในระบบสังคมปิตาธิปไตยนี้เองได้กลายมาเป็นเหตุผลสำคัญ ที่ทำให้ผู้หญิงถูกปิดกั้น ลิดรอน และลดทอนความสำคัญลงในสถานะและบทบาทหน้าที่ทางสังคม กล่าวคือผู้หญิงถูกกรอบทางวัฒนธรรมในมิติต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นมาภายใต้เงื่อนไขของสังคมปิตาธิปไตย ทำให้ความสำคัญของผู้หญิงเป็นรองต่อผู้ชายเรื่อยมา สิทธิเสรีภาพและอิสรภาพในตนเองของผู้หญิงจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของผู้ชายที่ต้องคอยจัดการและเป็นตัวแทนผู้หญิงในการแสดงออกทางสิทธิ เสรีภาพและอิสรภาพเหล่านั้นในวงสังคม ทำให้คุณค่าในตัวตนของผู้หญิงนั้นเป็นเพียง “องค์วัตถุ” หนึ่งที่มีความรู้สึกแต่ประหนึ่งว่าไร้ตัวตน

เมื่อวิทยาการความรู้ทั้งด้านการเมือง การปกครองและวัฒนธรรมของอารยะประเทศได้ก้าวเข้ามาสู่วงสังคมไทยและสังคมภาคใต้ในยุคโลกาภิวัตน์ ทำให้เริ่มมีการตื่นตัวและทบทวนบทบาทหน้าที่และสถานะภาพของผู้หญิงมากขึ้น เริ่มมีนักวิชาการหรือแม้กระทั่งผู้หญิงเองที่ได้รับการศึกษาตั้งคำถามกับสิทธิเสรีภาพและอิสรภาพของผู้หญิงในสังคม ว่าแท้จริงแล้วเป็นอย่างไร แม้ประเทศไทยได้เปลี่ยนการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองแบบประชาธิปไตยเป็นเวลาหลายสิบปีล่วงมาแล้ว แต่ทว่าบทบาทของผู้หญิงในสังคมไทยนั้นได้รับสิทธิ เสรีภาพและอิสรภาพอย่างแท้จริงหรือไม่ หรือยังคงติดว่ายวนในกรอบของสังคมปิตาธิปไตยอยู่เช่นนั้นตลอดกาล

วัฒนธรรมของสังคมไทยนั้น ไม่ได้มีลักษณะโอนอ่อนผ่อนตามกระแสประชาธิปไตยที่เป็นระบบการปกครองที่นำมาใช้ในปัจจุบัน อย่างน้อยก็มีพิธีโนราโรงครูของภาคใต้เป็นตัวอย่างในเรื่องนี้ที่เด่นชัด เนื่องจากพื้นที่ทางพิธีกรรมนี้เป็นภาพสะท้อนของคติการมองโลกของผู้คนที่ปลูกฝังกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่น เขตวาทกรรมของพิธีกรรมและความเชื่อในเรื่องผี และศาสตร์ลี้ลับที่ตอบสนองเติมเต็มให้จิตวิญญาณของผู้คนเหล่านี้ยังคงดำเนินเรื่อยไปด้วยการกดทับสิทธิ เสรีภาพ และอิสรภาพ

ของผู้หญิง การจะสะลัดตัดรอนระบบอำนาจของสังคมปิตาธิปไตยให้หมดสิ้นไปในวัฒนธรรมนั้น อาจเป็นเรื่องราวที่สะเทือนวงสังคมเป็นอย่างมากหรือยิ่งกว่านั้นการจะเปลี่ยนแปลงสิ่งเหล่านี้ก็เท่ากับเป็นการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ของสังคมภาคใต้ อย่างสิ้นเชิง เนื่องจากพื้นที่ของพิธีกรรมนั้นเป็นพื้นที่ของความละเอียดอ่อนทางความรู้สึกและเจือปนไปด้วยจิตวิญญาณทางชาติพันธุ์ ฉะนั้นการจะเปิดโอกาสให้ผู้หญิงและผู้ชายมีสิทธิ เสรีภาพ อิสรภาพในการแสดงออก ตลอดจนการครอบครองพื้นที่เหล่านี้จึงเป็นเรื่องที่ยากยิ่ง เพราะเพศในวัฒนธรรมนั้นเป็นเรื่องของการให้คุณค่าและการแสดงความรู้สึกลงในพิธีกรรมและความเชื่อ มากกว่าเป็นเรื่องของการจัดระเบียบอย่างการต่อแถวของเด็กนักเรียนในการซื้ออาหาร

ฉะนั้นการจะยกระดับสิทธิ เสรีภาพและอิสรภาพของผู้หญิงในสังคมนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการทบทวนและทำความเข้าใจในมิติทางเพศของสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ อย่างยิ่งยวด มิฉะนั้นแล้วความพยายามในการต่อสู้เพื่อสิทธิ เสรีภาพและอิสรภาพของผู้หญิง หรือแม้กระทั่งสิทธิของเด็ก คนพิการและคนชราก็อยู่ในทำนองเดียวกันจะกลายเป็นเรื่องของการสร้างความขัดแย้งขึ้นมาในสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ ได้

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

งานวิจัยนี้เป็นงานที่มุ่งศึกษามิติทางเพศสภาพในวัฒนธรรมของภาคใต้ อย่างพิธีโนราโรงครู เพื่อความหมากหลาย จึงควรมีการศึกษามิติทางเพศในวัฒนธรรมสาขาอื่นๆ ของภาคใต้เพื่อเปรียบเทียบด้วย อาทิ หนังตะลุง ลิเกป่า มะโย่ง โต๊ะครึม กาหลอ เป็นต้น และควรมีการศึกษามิติทางเพศในวัฒนธรรมด้วยกรอบแนวคิดทฤษฎีอื่นๆ เช่น ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ แนวคิดเรื่องความขัดแย้ง เป็นต้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กมลรัตน์ หล้าสุวงษ์. 2527. *จิตวิทยาสังคม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

กลิ่น คงเหมือนเพชร. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

กาญจนา แก้วเทพ. 2542. *การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค*. พิมพ์ครั้ง 2. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส โพรดักส์ จำกัด.

_____. 2544. ผู้หญิง/ผู้ชาย : ที่บ้าน/ที่สาธารณะ. ใน *สตรีศึกษา 2*, กนกศักดิ์ แก้วเทพ, บรรณาธิการ. หน้า 59-127. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์.

_____. 2549. *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส โพรดักส์ จำกัด.

_____. 2549. ส่วนที่ 2 มองลอดสตรีนิยม : สตรีนิยมและวัฒนธรรมศึกษา, ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาญจนพันธุ์, บรรณาธิการ. หน้า 96-137. กรุงเทพฯ : มติชน.

_____. 2555. สื่อเก่า-สื่อใหม่: สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์. ใน สื่อใหม่ : *สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์,* กาญจนา แก้วเทพ, บรรณาธิการ. หน้า 10-71. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในกรรมคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม. 2545. *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตรัง*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

จามะรี เชียงทอง. 2549. ส่วนที่ 3 ตัวตนของผู้หญิง : ผี ร่างกายผู้หญิงและโลกาภิวัตน์. ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาญจนพันธุ์, บรรณาธิการ. หน้า 289-314. กรุงเทพฯ : มติชน.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. 2550. *วัฒนธรรมการสื่อสารและอัตลักษณ์*. กรุงเทพฯ : บริษัทแอคทีฟพริ้นท์ จำกัด.

เฉลียว เรืองเดช. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 14.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

ชยันต์ วรรธนะภูติ. 2549. ส่วนที่ 1 ตัวตนของคนชายขอบ : “คนเมือง” ตัวตน การผลิตซ้ำสร้างใหม่และพื้นที่ทางสังคมของคนเมือง. ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาจนพันธุ์, บรรณาธิการ. หน้า 3-32. กรุงเทพฯ : มติชน.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ชวน เพชรแก้ว. 2523. หนังตะลุงและมโนห์รา. ใน *ชีวิตไทยปักษ์ใต้ ชุดที่ 3*, ชวน เพชรแก้ว, บรรณาธิการ. หน้า 3-9. กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์.

ชาย โพธิสิตา. 2552. *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2545. *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์.* กรุงเทพฯ : วิภาษา.

_____. 2554. *วาทกรรมการพัฒนา : อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : วิภาษา.

_____. 2555. *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : วิภาษา.

ถวิล ธาราโภชน์. 2526. *จิตวิทยาสังคม.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เทวสาโร. 2508. เทพสารบรรพ 2. ไม่ปรากฏเลขหน้า. พัทลุง: สกุลไทย, อ้างถึงในกลิ่น คงเหมือนเพชร, *สารานุกรมวัฒนธรรม ภาคใต้ เล่ม 8.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพานิชย์, 2542), 3902-3903.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. 2541. ผู้หญิงและอำนาจ : การเขียนแบบผู้ชาย. ใน สตรีศึกษา 1, สายสุรี จุติกุล บรรณาธิการ, หน้า 165-215. กรุงเทพฯ : คุรุสภา ลาดพร้าว.

ธัญญา เทียนศิริยกานนท์. 2550. การรับรู้และการแปลความเชิงสัญญะกับปัจจัยการเลือกของผู้ใช้สุดยอดยานยนต์ (Supercar). รายงานโครงการเฉพาะบุคคลวารสารศาสตรมหา บัณฑิต, สาขาการบริหารสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. 2538. *พรานโนรา.* (เอกสารอัดสำเนา).

เธียรชัย อิศรเดช. 2542. นัยทางสังคมของพิธีโนราโรงครู : กรณีศึกษาบ้านบ่อแดง. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. 2546. ตัวตนคนใต้: นัยความหมายใต้พิธีโนราโรงครู. ใน *เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อน และเรื่องอื่นๆ ว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม,* ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. หน้า 110-138. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

_____. 2546. โนราตายาย : นาฏกกรรมแห่งจิตวิญญาณที่ยังไม่ตายไปจากคนใต้. วิจัยสังคม 26 (1) : 43-77.

นภสมน นิจรันดร์. 2550. โนรา สัญลักษณ์ พิธีกรรม ตัวตนคนใต้รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ยุคโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคมวิทยา คณะรัฐศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2554. โนรา สัญลักษณ์ พิธีกรรม ตัวตนคนใต้รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ยุคโลกาภิวัตน์. สงขลานครินทร์ ฉบับสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ 17 (2) : 203-220.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2553. เมืองตรังในมุมมองของ เอ็ดน่า บรูเนอร์ บัลค์ลีย์. วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปีที่ 16 ฉบับที่ 5 กันยายน-ตุลาคม 2553 : 734.

ประสิทธิ์ รัตนมณี และนราวดี โลหะจินดา. 2550. โนราโรงครู “คณะเฉลิมประพา” จังหวัดปัตตานี. รายงานการวิจัยได้รับทุนสนับสนุนจากเงินรายได้ส่วนมหาวิทยาลัยเพื่อสนับสุนนการดำเนินงานของสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

ประสิทธิ์ รัตนมณี, นราวดี โลหะจินดา. 2553. โนราโรงครูคณะ “เฉลิมประพา” จังหวัดปัตตานี : พลวัตตามสภาวการณ์ปัจจุบัน. ใน วารสารศิลปะศาสตรมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่, อดิศา แซ่เตียว, บรรณาธิการ. หน้า 42-60. สงขลา : นีโอพ้อยท์ ครีเอทีฟแอนด์ สตูดิโอ.

ปรานี วงษ์เทศ. 2549. ส่วนที่ 3 ตัวตนของผู้หญิง : บทบาทของผู้หญิงในอาคเนย์ก่อนยุคอาณานิคม. ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาญจนพันธุ์, บรรณาธิการ. หน้า 207-226. กรุงเทพฯ : มติชน.

ปรีชา นุ่นสุข. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 15*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

ปิมนรยา หนูเพชร. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 2*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

พงศ์ศักดิ์ สิงหะนัด. 2538. *วรรณกรรมไทยบัวหลวง เรื่อง วิเคราะห์บทไหว้ครูโขน-ละคอน*. กรุงเทพฯ : ชุติมาการพิมพ์.

พรพิชชา บุญบรรจง. 2554. การประกอบสร้างมายาคติ “ความเป็นเมีย” ในเรื่องแม่นาก. *มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ* 6 (1) : 79-101.

พ่วง บุษรารัตน์. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 6*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

พิเชษ สายพันธ์. 2544. เกย์ : ในฉากชีวิตแห่งสีลมสถาน. ใน *ชีวิตชายขอบ ตัวตนกับความหมาย*, ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. หน้า 36-95. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

พิทยา บุษรารัตน์. 2539. ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา. (เอกสารอัดสำเนา).

_____. 2546. การแสดงพื้นบ้าน : การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์ทางสังคมและ วัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและโนราช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน. (เอกสารอัดสำเนา).

บรรณานุกรม (ต่อ)

พิริยะ ไกรฤกษ์. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 7*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์. 2528. การติดต่อสื่อสารระหว่างบุคคลและปฏิสัมพันธ์ในสังคม. ใน *จิตวิทยาสังคมร่วมสมัย,* พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์, บรรณาธิการ. หน้า 55-78. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ไพโรจน์ คงทวีศักดิ์. 2543. ข่าวสารกับพื้นที่ พลังและภาพปรากฏ. *สังคมศาสตร์.* 12 (2) : 43-64.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 6*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2551. ดนตรีและนาฏศิลป์ภาคใต้. ใน *ลักษณะไทย 3 ศิลปะการแสดง*, คึกฤทธิ์ ปราโมช และ นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บรรณาธิการ. หน้า 202-255. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ยศ สันตสมบัติ. 2549. ส่วนที่ 2 มองลอดสตรีนิยม : สตรีนิยมผิวขาวกับความเข้าใจใน “เพศสภาพ” และ “เพศสัมพันธ์” ในสังคมไทย. ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาญจนพันธุ์, บรรณาธิการ. หน้า 139-170. กรุงเทพฯ : มติชน.

เยาวลักษณ์ กล้ามาก. 2549. การนำเสนอตัวตนของวัยรุ่นผ่านสัญญะของการบริโภคอาหารฟ้าสต์ฟู้ด. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาจิตวิทยาการศึกษาและการแนะแนว คณะศึกษาศาสตร์. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร, ภิญโญ จิตต์ธรรม. 2508. โนรา. ไม่ปรากฏเลขหน้า. กรุงเทพฯ : บำรุงนุกูลกิจ, อ้างถึงใน กลิ่น คงเหมือนเพชร, *สารานุกรมวัฒนธรรม ภาคใต้ เล่ม 8*. (กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์, 2542), 3902.

รจนา ศรีใส. 2536. แม่บทโนรา : การศึกษษเชิงเปรียบเทียบ. ไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รัตนา โตสกุล. 2548. *มโนทัศน์เรื่องอำนาจ.* กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

เลขา สุวรรณชาตรี. 2551. ประเพณีตายายย่านของชาวบ้านท่าคุระ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ไทยคดีศึกษา คณะศิลปะศาสตร์, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วราภรณ์ นุ่นแก้ว. 2549. *โนราเติมเมืองตรัง ภาคที่ 1*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. 2545. *สตรีนิยม : ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์. 2542. เพลงโหมโรงโนรา : กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราช. (เอกสารอัดสำเนา)

ส.พลายน้อย. 2544. *เกร็ดโบราณคดีประเพณีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. 2544. *โนรา : นาฏลักษณ์แห่งปักษ์ใต้.* กรุงเทพฯ : หจก. เอมี่ เทรดดิ้ง.

สถาพร ศรีสัจจัง. 2529. *รายงานการวิจัยเรื่องสารัตถะจากเพลงรองเง็ง ตันหยง : ศึกษากรณีจังหวัดตรัง*. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ สงขลา.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2528. *สังคมไทย: แนวทางวิจัยและพัฒนา*. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา.

สฤณี อาชวานันทกุล. 2554. ความเหลื่อมล้ำ. นนทบุรี : สถาบันบำราศนราดูร.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2550. *ทฤษฎีสังคมวิทยา เนื้อหาและแนวทางการใช้ประโยชน์.* พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2543. ทฤษฎีและกลยุทธ์การพัฒนาสังคม. 122-133. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. อ้างถึงใน เฉลิมชัย ปัญญาดี, อัตลักษณ์และการสร้างอัตลักษณ์ขององค์การบริหารส่วนตำบลในฐานะองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น. (เอกสารอัดสำเนา, 2553), 56-61.

สัญฐิตา กาญจนพันธุ์. 2549. ส่วนที่ 3 ตัวตนของผู้หญิง: ผู้หญิงในการถกเถียงเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม. ใน *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้,* อานันท์ กาญจนพันธุ์, บรรณาธิการ.หน้า 239-288. กรุงเทพฯ : มติชน.

สุเทพ สุนทรเภสัช. 2540. *ทฤษฎีสังคมวิทยาร่วมสมัย.* เชียงใหม่ : โกลบอลวิชั่น จำกัด.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 11*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 12*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 14*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 18*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2551. นาฏศิลป์ที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย : บทนำ. ใน *ลักษณะไทย : ศิลปะการแสดง*. คึกฤทธิ์ ปราโมช, นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บรรณาธิการ. 196-220. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

สุนทรี สังข์อยุทธ์. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, ศิลปะกิจ ตี่ขันติกุล, และจันทนา สุระพินิจ. 2539. *ทรงเจ้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีและวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สุไลพร ชลวิไล. 2544. หญิงรักหญิง : ผู้หญิงของความเป็น “อื่น”. ใน *ชีวิตชายขอบ ตัวตนกับความหมาย*, ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. หน้า 96-137. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

บรรณานุกรม (ต่อ)

อดิศักดิ์ ทองบุญ. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 15*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. 2543. พื้นที่ในทฤษฎีสังคมศาสตร์. *สังคมศาสตร์.* 12 (2) : 65-111.

อภินันท์ รักนิ่ม. 2550. ดนตรีประกอบการแสดงโนราโรงครู : กรณีศึกษาโนราโรงครู คณะชะอุ้ม อมรศิลป์ ตำบลหนองธง อำเภอป่าบอน จังหวัดพัทลุง. ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา คณะศิลปศาสตร์, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อภิสิทธิ์ ศรีแก้วบวร. 2555. มโนราห์. เข้าถึงได้จาก : http://www.moradokthai.com/kaskru.htm (สืบค้นเมื่อ 3 สิงหาคม 2555).

อมรา ศรีสุชาติ. 2544. สายรากภาคใต้ : ภูมิลักษณ์ รูปลักษณ์ จิตลักษณ์. มปท.

อรวรรณ สันโลหะ. 2542. โนราผู้หญิง. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, นาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรุณ เฉตตีย์. 2535. นาฏศิลป์อินเดีย (Dance of India). ธรรมศาสตร์ 18 (1) : 18-34.

อุดม หนูทอง. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 2*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 6*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 7*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

_____. 2542. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 8*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพานิชย์.

อุษณีย์ ธโนวรรย์. 2554. สังคมไทยกับความรู้เรื่องเพศ. ใน *การสร้างความฉลาดรู้เรื่องเพศในวัฒนธรรมบริโภค,* นภาภรณ์ หะวานนท์, บรรณาธิการ. หน้า 55-100. กรุงเทพฯ : บริษัทเอเอ็นออฟฟิศเอ็กเพรส จำกัด.

เอมอร บุญช่วย. 2544. ศึกษาตำนานและความเชื่อที่เกี่ยวกับทวดในคาบสมุทรสทิงพระ จังหวัดสงขลา. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,ไทยคดีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยทักษิณ.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ภาษาอังกฤษ

Barthes, Roland. 1967. *Element of Semiology*. New York : Hill and Wang.

Berger, A. A. 1982. *Media Analysis Techniques*. N.p.

Culler, Jonathan. 1970. *Structuralist Poetics*. Cornell University Press.

Foucault, Michel. 1984. “Space, knowledge, and power. New York: Pantheon Books.

Hawks, Terence. 1977. *Structuralism and Semiotics*. London : Methuen.

Keith, Jeremy and Steve Pile, end. 1993. *Place and Politics of Identity*. London : Routledge.

Lefebrve, Henri. 1991. *The production of Space*. Oxford : Blackwell.

Levi-Strauss, Claude. 1967. *Structural Arthropology*. N.p.

Las meninas. (2012). From http://pyrrhonism.wordpress.com/2010/05/03/dagens-proust-20/ [Date : 20 Semtepber 2012]

Peirce, C. S. 1931. Collected Papers of C. Peirce, C Harshow and P. Weiss. Harvard University press.

Saussure, Ferdinand de. 1974. *Courses in General Linguitics*. London : Fontana.

บุคลานุกรม

ข้น ชิตชลธาร ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 31 หมู่ที่ 5 ตำบลคลองลุ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

คลาด ชิตชลธาร ผู้ให้สัมภาษณ์ สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์ ณ บ้านเลขที่ 30 หมู่ที่ 5 ตำบลคลองลุ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

จันทร์ ทดแทน ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 4 ตำบล นาเมืองเพชร อำเภอสิเกา จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 27-28 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

จุเรียม ฉลาด ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 56 หมู่ที่ 5 ตำบลคลองลุ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

เจ้ย บัวชุม ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 15 หมู่ที่ 4 ตำบลคลองลุ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม 2555.

ฉลวย เกิดดี ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 98 หมู่ที่ 8 ตำบลโคก ยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555

เทือน หนูเรือง ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 24 หมู่ที่ 5 ตำบลโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน 2555.

ประสิทธิ์ คงแก้ว ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 123 หมู่ที่ 5 ตำบล โคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ.2555.

เปี่ยม เวสสุวรรณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 30 หมู่ที่ 5 ตำบล คลองลุ อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2555.

รุ่น รักราวี ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 194/1 หมู่ที่ 10 ตำบล โคกหล่อ อำเภอเมือง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 14 พฤศจิกายน 2555.

ล่อง เกิดดี ผู้ให้สัมภาษณ์. สันติชัย แย้มใหม่ ผู้สัมภาษณ์. ณ บ้านเลขที่ 98 หมู่ที่ 8 ตำบลโคกยาง อำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
แนวการสัมภาษณ์

แนวการสัมภาษณ์

เรื่อง มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู

แนวการสัมภาษณ์ ชุดที่ 1 ใช้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักได้แก่ นายโรงโนรา หมอไสยศาสตร์ประจำโรงโนรา คนแสดงเป็นนายพราน คนแสดงเป็นนางทาสี ลูกคู่ (นักดนตรี) และบรรดานางรำประจำคณะโนรา โดยแบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 : ข้อมูลเบื้องต้น

- ชื่อ-นามสกุล/อายุ/เพศ/ที่อยู่
- เริ่มเข้าร่วมคณะโนราเมื่อไหร่ /ตำแหน่ง /หน้าที่ในฐานะสมาชิกคณะโนรามีอะไรบ้าง / ความสามารถอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีโนราโรงครูมีอะไรบ้าง อย่างไร
- ตำนานการก่อเกิดโนราเป็นอย่างไร /โนราในสมัยก่อนเป็นอย่างไร /โนราสมัยปัจจุบันเป็นอย่างไร
- โนราในจังหวัดตรังมีความเป็นมาอย่างไร /พิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังมีกี่ประเภทอะไรบ้าง/พิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังเป็ นอย่างไร มีองค์ประกอบใดบ้าง/ใครมีความสำคัญกับการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง /การแสดงของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังมีอะไรบ้าง อย่างไร /พิธีกรรมของพิธีโนราโรงครู มีอะไรบ้าง อย่างไร/ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังมีอะไรบ้างอย่างไร

ตอนที่ 2 : ค้นหาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

- ผู้หญิงกับผู้ชายมีบทบาท /หน้าที่/ความสำคัญ/แตกต่างกันหรือไม่อย่างไรในพิธีโนราโรงครู
- ในพิธีโนราโรงครูนั้นมีอะไรบ้างที่เป็นสื่อแทนความเป็นหญิงและมีอะไรบ้างที่เป็นสื่อแทนความเป็นชาย/สิ่งเหล่านั้นแทนความเป็นหญิงหรือเป็นชายอย่างไร
- มีเรื่องเล่า เหตุการณ์ พิธีกรรม หรืออะไรบ้าง ในพิธีโนราโรงใหญ่ ในจังหวัดตรังที่สงวนไว้ให้เฉพาะเพศนั้นๆ เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น/หากมีการละเมิดสิ่งที่สงวนไว้ให้เฉพาะเพศใดเพศหนึ่ง จะมีผลอย่างไรบ้าง

ตอนที่ 3 : ค้นหามายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู

- ในพิธีโนราโรงครูมีการให้ความสำคัญต่อสัญญะ ของความเป็นหญิงและความเป็นชายอย่างไร/มีการยกย่องให้เพศใดเพศหนึ่งเป็นเจ้าของพิธีกรรมในพิธีโนราโรงครูหรือไม่ อย่างไร
- ปัจจัยใดบ้างที่ทำให้พิธีโนราโรงครูจึงกลายเป็นเรื่องของเพศใดเพศหนึ่ง
- แท้จริงแล้วพื้นที่ของพิธีโนราโรงครูนั้นเป็นพื้นที่ของความเป็นหญิง หรือคว ามเป็นชาย เพราะเหตุใดจึงคิดเช่นนั้น
- มีความคิดเห็นใดบ้างเกี่ยวกับตำแหน่งแห่งที่ของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง/คิดว่ามีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร/ภาพสะท้อนเหล่านี้เป็นภาพสะท้อนมิติทางเพศสภาพในภาคใต้ได้หรือไม่ อย่างไร

แนวการสัมภาษณ์

เรื่อง มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู

แนวการสัมภาษณ์ ชุดที่ 2 ใช้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลรองได้แก่ ลูกหลานผู้มีเชื้อสายโนรา ผู้นับถือครูหมอโนราและผู้ชมโนรา ที่อยู่ในปริมณฑลพิธีโนราโรงครู แบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1: ข้อมูลเบื้องต้น

- ชื่อ-นามสกุล/อายุ/เพศ/ที่อยู่
- เคยเข้าร่วมพิธีโนราโรงครูหรือไม่ /เริ่มเข้าร่วมพิธีโนราโรงครูเมื่อไหร่ /เหตุใดจึงเข้าร่วมพิธีโนราโรงครู /ระยะเวลาในการเข้าร่วมพิธีโนราโรงครูนานเท่าไหร่ / ความแตกต่างของการเข้าร่วมพิธีโนราโรงครูแต่ละครั้งเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร/เคยเข้าร่วมในฐานะใดบ้าง
- โนราในจังหวัดตรังมีความเป็นมาอย่างไร /พิธีโนราโรงครูในจังหวัดตรังมีกี่ประเภทอะไรบ้าง/พิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังเป็นอย่างไร มีองค์ประกอบใดบ้าง/ใครมีความสำคัญกับการประกอบพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง /การแสดงของพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังมีอะไรบ้าง อย่างไร /พิธีกรรมของพิธีโนราโรงครู มีอะไรบ้าง อย่างไร/ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรังมีอะไรบ้างอย่างไร

ตอนที่ 2: ค้นหาสัญญะที่สื่อถึงความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครู

- ผู้หญิงกับผู้ชายมีบทบาท /หน้าที่/ความสำคัญ/แตกต่างกันหรือไม่อย่างไรในพิธีโนราโรงครู ในฐานะที่เป็นลูกหลานโนรา และในมุมมองที่มองเห็นจากสมาชิกคณะโนราที่มาประกอบพิธีโนราโรงครู
- ในพิธีโนราโรงครูนั้นมีอะไรบ้างที่เป็นสื่อแทนความเป็นหญิงและมีอะไรบ้างที่เป็นสื่อแทนความเป็นชาย/สิ่งเหล่านั้นแทนความเป็นหญิงหรือเป็นชายอย่างไร
- มีเรื่องเล่า เหตุการณ์ พิธีกรรม หรืออะไรบ้าง ในพิธีโนราโรงใหญ่ ในจังหวัดตรังที่สงวนไว้ให้เฉพาะเพศนั้นๆ เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น/หากมีการละเมิดสิ่งที่สงวนไว้ให้เฉพาะเพศใดเพศหนึ่ง จะมีผลอย่างไรบ้าง

ตอนที่ 3 : มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู

- ในพิธีโนราโรงครูมีการให้ความสำคัญต่อสัญญะของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูอย่างไร /มีการยกย่องให้เพศใดเพศหนึ่งเป็นเจ้าของพิธีกรรมหรือไม่ อย่างไร
- ปัจจัยใดบ้างที่ทำให้พิธีโนราโรงครูจึงกลายเป็นเรื่องของเพศใดเพศหนึ่ง
- แท้จริงแล้วพื้นที่ของพิธีโนราโรงครูนั้นเป็นพื้นที่ของความเป็นหญิง หรือความเป็นชาย เพราะเหตุใดจึงคิดเช่นนั้น
- มีความคิดเห็นใดบ้างเกี่ยวกับตำแหน่งแห่งที่ของความเป็นหญิงและความเป็นชายในพิธีโนราโรงครูใหญ่ในจังหวัดตรัง/คิดว่ามีความเหมาะสมหรือไม่ อย่างไร/ภาพสะท้อนเหล่านี้เป็นภาพสะท้อนมิติทางเพศสภาพในภาคใต้ได้หรือไม่ อย่างไร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ สกุล นายสันติชัย แย้มใหม่
รหัสประจำตัวนักศึกษา 5411121149
วุฒิการศึกษา

วุฒิ	ชื่อสถาบัน	ปีที่สำเร็จการศึกษา
พยาบาลศาสตรบัณฑิต	มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์	2550

ทุนการศึกษา
ได้รับทุนจากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ คือ ทุนอุดหนุนการวิจัยเพื่อวิทยานิพนธ์ ประจำปีงบประมาณ 2556

การตีพิมพ์เผยแพร่ผลงาน/การเผยแพร่ในการประชุมวิชาการ
สันติชัย แย้มใหม่ และอุทิศ สังขรัตน์. 2556. “มายาคติทางเพศสภาพผ่านสัญญะในพิธีโนราโรงครู” ใน *การประชุมวิชาการเพื่อนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ประจำปีการศึกษา 2555. วันที่ 16 มีนาคม 2556 ณ ห้องมณีนพรัตน์ สมาศัย อาคารเฉลิมพระเกียรติ ๔๘ พรรษา มหาวิทยาลัยอีสเทิร์นเอเชีย.* หน้า 1-9. ปทุมธานี : มหาวิทยาลัยอีสเทิร์นเอเชีย.