การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

นายวรากร เพ็ญศรีนุกูร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

THE CREATION OF DANCE TO REFLECT THE BELIEVES IN LIFE AFTER DEATH OF NORA ANCESTOR.

Mr. Varakorn Pensrinukoon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา
โดย	นายวรากร เพ็ญศรีนุกูร
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทราวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรากร เพ็ญศรีนุกูร : การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา (THE CREATION OF DANCE TO REFLECT THE BELIEVES IN LIFE AFTER DEATH OF NORA ANCESTOR. อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี, 205 หน้า.

วิทยานิพนธ์ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นการวิจัยแบบสร้างสรรค์ที่มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ และหาแนวคิดในการสร้างงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ที่มีการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก 1) เอกสาร 2) การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 3) สื่อสารสนเทศอื่นๆ 5) การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 6) เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัย โดยการเก็บข้อมูลในช่วงเดือนมกราคม 2554 ถึงเดือนธันวาคม 2555 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ส่วนการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านศิลปะการแสดง รวมถึงนิสิต นักศึกษาโดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำแรงบันดาลใจจากความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ในประเด็นของความกตัญญู ความรัก ความผูกพันธ์ของคนในครอบครัว ข้อมูลทั้งหมดนี้ได้นำมาวิเคราะห์ เพื่อตอบคำถามในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้คือ ได้ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

จากการสร้างสรรค์ทำให้ได้รูปแบบนาฏยศิลป์อธิบายได้ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ที่ประกอบไปด้วย บทการแสดงที่สะท้อนถึงความเชื่อ ลีลาการแสดงแบบโนรา นาฏยศิลป์สมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่เป็นทั้งแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ พื้นที่การแสดงที่ใช้สิ่งก่อสร้างที่เป็นวัสดุท้องถิ่นจากธรรมชาติ แสงที่ใช้สีน้อย อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ใช้เพื่อสร้างความสมจริงของการประกอบพิธีกรรม นักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ส่วนแนวคิดของ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" นั้นจะให้ความสำคัญกับประเด็นต่างๆ ซึ่งเรียงลำดับตามความสำคัญก่อนหลัง คือ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง โดยที่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้ได้เป็นตัวอย่างของสื่อที่จะแสดงถึงการสร้างความเข้าใจของคนในวัฒนธรรมที่หลากหลายต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2556 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

5286818935 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: CREATIVE DANCE / THAI CONTEMPORARY DANCE

VARAKORN PENSRINUKOON: THE CREATION OF DANCE TO REFLECT THE BELIEVES IN LIFE AFTER DEATH OF NORA ANCESTOR. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 205 pp.

This thesis is entitled “The Creation of Dance to Reflect the Believes in Life After Death of Nora Ancestor”. It was inspired by the native Southern Thailand Nora Dance Guru’s belief in the Spirits. This is based on the creative practice-based research in which the researcher enquired on the result of the presentation on “The Creation of Dance to Reflect the Believes in Life After Death of Nora Ancestor” research and its underlying creative concept. This leads the author to an in-depth study of the Nora performance, the traditional Thai choreographic arts, the creative choreographic performance, and the collection and analysis of the opinions of the renowned experts related to the subject of this dissertation.

In this creative practice-based research, the author used the six creative research tools, namely: documentary data survey, operational experiments in choreographic arts, experts’ interviews, the standards on qualification of the national artist, other archives and media, and evaluation of the viewers’ opinion survey and performance assessment related to the subject. The data was collected between January, 2011 to December, 2012 both domestically and abroad. All collected data was analyzed and the outcome provided the answer to this research enquiry, which included the performance presented, and the underlying concept for the creation of “The Creation of Dance to Reflect the Believes in Life After Death of Nora Ancestor”.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2013 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้เลย หากไม่ได้รับความกรุณาของศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่ได้ให้คำปรึกษาที่เป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในทุกๆ ด้าน ตลอดจนให้ความกรุณาปราณี แนะนำการใช้ชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยของนิสิตปริญญาเอกอย่างผม มากเกินกว่าภาระหน้าที่อันพึงมีของอาจารย์ที่ปรึกษา โดยมีความทุ่มเทแรงกายแรงใจ และเสียสละเวลาอันเป็นส่วนตัวซึ่งเป็นตัวอย่างของบูชณียบุคคลอันเป็นที่รักของลูกศิษย์ ผมจะนำความรู้และประสบการณ์ที่ครูได้ถ่ายทอด ไปใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อไปครับ

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ กรรมการ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ กรรมการภายนอก ที่ได้ให้แง่คิดและคำแนะนำต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณทีมงาน การแสดงชุด Life After Death of Nora Ancestor ที่งาน SEAPA 2013 ณ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และงานแสดงศิลปนิพนธ์ หน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ช่วยสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้สำเร็จอย่างที่วางแผนไว้อย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งน้องเสาร์ ผู้เป็นจุดศูนย์รวมของการแสดงชุดนี้และมิตรภาพของเรา

ขอกราบขอบพระคุณป่าป๊าและคุณแม่ ที่ให้การส่งเสริมสนับสนุนในด้านการศึกษาอย่างเต็มที่มาตั้งแต่เด็ก ทั้งทุนทรัพย์และกำลังใจ เป็นเบื้องหลังแห่งความสำเร็จของลูกในวันนี้ และขอกราบรำลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ทุกท่านที่คอยประสิทย์ประสาทความรู้ให้เติบโตมาจนถึงระดับปริญญาเอก

ขอขอบคุณญาติพี่น้อง เพื่อนๆ สาธิตจุฬา 35 เพื่อนๆ ครุศิลป์ 32 เพื่อนๆ Busch Gardens เพื่อนๆ นิเทศวาทะรุ่น 7 เพื่อนๆ การบินไทย เพื่อนคณาจารย์เกษมบัณฑิต ที่คอยให้คำปรึกษาและกำลังใจ อีกทั้งยังคอยช่วยเหลือในเรื่องต่างๆ ตลอดระยะเวลาอันแสนยาวนานในการศึกษาเล่าเรียนครั้งนี้

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ พี่เม แอค โต๊ด ที่ได้สละเวลามาช่วยทำให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี รวมถึงเพื่อนปริญญาเอกรุ่น 2 ที่เป็นเหมือนอีกครอบครัว คอยให้กำลังใจและร่วมแบ่งปันประสบการณ์อันเข้มข้น สนุกสนาน ตลอดระยะเวลาที่เราได้อยู่ด้วยกัน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 2

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย 4

1.5 ขอบเขตของการวิจัย 4

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 5

1.7.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร 5

1.7.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 5

1.7.3 สื่อสารสนเทศอื่นๆ 5

1.7.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 5

1.7.5 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 6

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.9 เอกสารงานวิจัย 6

1.10 สรุปบท 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

2.1 อารัมภบท 8

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 8

2.2.1 โนรา 8

2.2.2 ครูโนรา 8
2.2.3 ชีวิตหลังความตาย 8
2.2.4 ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย 8
2.2.5 นาฏยศิลป์ไทย 9
2.2.6 นาฏยศิลป์ตะวันตก 9
2.2.7 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 9
2.2.8 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 9
2.2.9 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ 9
2.2.10 นาฏศิลป์เฉพาะที่ 10
2.3 โนรา 10
2.4 ชีวิตหลังความตาย 18
2.5 ความเชื่อหลังความตาย 27
2.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 42
2.7 นาฏศิลป์เฉพาะที่ 55
2.8 มุมมองด้านสังคมและการสร้างสรรค์งานวิจัย 56
2.9 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ 59
2.10 สรุปบท 61
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 64
3.1 อารัมภบท 64
3.2 รูปแบบงานวิจัย 64
3.2.1 งานวิจัย 64
3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ 65
3.3 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ 65
3.3.1 คำถามงานวิจัย 65
3.3.1.1 ผลงาน 65
3.3.1.2 แนวคิด 66
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 69
3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร 69

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.1.1. ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบทางศิลปะ 69
3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับโนรา 69
3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องความเชื่อหลังความตาย 69
3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 70
3.4.1.5 การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ 70
3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ 70
3.4.3 การสัมมนา 70
3.4.4 สื่อสารสนเทศอื่นๆ 72
3.4.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 72
3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน 72
3.5 ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัย 73
3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 73
3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 75
3.8 ประเด็นในการสัมภาษณ์และแบบสอบถาม 76
3.9 สรุปบท 77
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน 78
4.1 อารัมภบท 78
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 78
4.2.1.1 การสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 79
4.2.3 การสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 129
4.2.3.1 บทการแสดง 129
4.2.3.2 การออกแบบลีลา 129
4.2.3.3. เครื่องแต่งกาย 131
4.2.3.4 ดนตรี 131
4.2.3.5 พื้นที่เวที 131
4.2.3.6. การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ 134
4.2.3.7. อุปกรณ์การแสดง 134
4.2.3.8. นักแสดง 134

ผลงานจากการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 3 134
สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขผลงานครั้งที่ 3 139
4.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน 140
4.3.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง 140
4.3.2 การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ 141
4.3.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 142
4.3.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ 143
4.3.5 การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง 145
4.3.6 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม 146
4.3.7 การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง 149
4.4 อภิปรายผล 150
4.4.1.1 บทของการแสดง 151
4.4.1.2 ลีลา 151
4.4.1.3 เครื่องแต่งกาย 151
4.4.1.4 ดนตรี 151
4.4.1.5 พื้นที่เวที 152
4.4.1.6 แสงที่ใช้สำหรับการแสดง 152
4.4.1.7 อุปกรณ์การแสดง 152
4.4.1.8 นักแสดง 152
4.4.2 แนวคิด 152
4.4.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง 153
4.4.2.2 การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ 153
4.4.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 153
4.4.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ 153
4.3.2.5 การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง 153
4.4.2.6 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม 154
4.4.2.7 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง 154
4.5 สรุปบท 154

บทที่ 5 บทสรุป 156
5.1 อารัมภบท 156
5.2 ผลที่ได้จากการวิจัย 156
5.2.1 สรุปรูปแบบในการสร้างสรรค์ 156
5.3 ผลงานการแสดง 158
5.3.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ 181
5.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต 182
รายการอ้างอิง 183
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 205

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ภาพการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู จังหวัดสงขลา ของนางณัฐสิมา ณรงค์กูล 30
ตารางที่ 2 สรุปทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 58
ตารางที่ 3 การออกแบบท่าทางที่ใช้ในการแสดง ชีวิตหลังความตายของครูโนรา 81
ตารางที่ 4 ความหมายและอารมณ์ของสีที่นำมาใช้ในการแสดง 109
ตารางที่ 5 แสดงภาพผลงานการออกแบบการแสดงครั้งที่ 3 องก์ 1 135
ตารางที่ 6 สรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป 159

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง แม่นาคพระโขนง เมื่อปี พ.ศ. 2516 ที่บรอดเวย์เธียเตอร์ 21
ภาพที่ 2 ใบปิดละครเวที มิวสิคัล เรื่อง แม่นาค เดอะ มิวสิคัล จากค่าย Dreambox และ แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล จาก Scenerio 23
ภาพที่ 3 ใบปิดภาพยนตร์การ์ตูน Animation เรื่องนาค ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก ตำนานแม่นาคพระโขนง 23
ภาพที่ 4 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Ghost Dad 24
ภาพที่ 5 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง Ghost Dad 25
ภาพที่ 6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Ghost 26
ภาพที่ 7 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง Ghost 27
ภาพที่ 8 การสัมภาษณ์ ณัฐสิมา ณรงค์กูล วันที่ 10 เมษายน 2555 28
ภาพที่ 9 พิธีเหยาของชาวผู้ไท 36
ภาพที่ 10 การแสดงโนราโรงครู จังหวัดสงขลา 39
ภาพที่ 11 ภาพเขียนฝ่าผนังถ้ำในยุคก่อนประวัติศาสตร์ บนภูเขา The Drakensberg ประเทศแอฟริกาใต้ แสดงถึงกลุ่มคนกำลังทำกิจกรรมที่มีลักษณะคล้ายกับการร่ายรำ (ที่มา ออนไลน์, 2554) 43
ภาพที่ 12 ใบปิดการแสดงชุด Creative Theatre for Peace ของ นราพงษ์ จรัสศรี 46
ภาพที่ 13 การแสดงชุด Salome ของ นราพงษ์ จรัสศรี 47
ภาพที่ 14 การแสดงชุด Ballerina: The pathetic creature ของ นราพงษ์ จรัสศรี 48
ภาพที่ 15 การแสดงชุด Ballerina: The pathetic creature ของ นราพงษ์ จรัสศรี 49
ภาพที่ 16 การแสดงชุด Dance Laboratory: Front and Back in Dance ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มา BU Theatre 50
ภาพที่ 17 งานมหกรรมศิลปะการแสดงนานาชาติ SEAPA World Symposium 2013 71
ภาพที่ 18 เครื่องแต่งกายโนราแบบดั้งเดิม ที่ผู้วิจัยยังคงอุปกรณ์ตกแต่งและเครื่องประดับไว้ในรูปแบบเดิม แต่ลดทอนองค์ประกอบบางอย่าง เช่น จำนวนชั้นของผ้านุ่ง สีสันของผ้าให้น้อยลง เพื่อให้เข้ากับภาพรวมของการแสดง 89
ภาพที่ 19 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบชายและหญิง 90
ภาพที่ 20 ภาพแสดงลักษณะของด้านในโรงครูโนราในส่วนของชั้นวางเครื่องบูชา 92
ภาพที่ 21 เวทีแบบนั่งร้าน 93
ภาพที่ 22 แสดงลักษณะ ด้านบน ด้านข้าง และด้านหน้าของเวทีแบบนั่งร้าน 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 23 เวทีแบบนั่งร้านในมุมมองต่างๆ 94
ภาพที่ 24 เวทีแบบสามเหลี่ยม 94
ภาพที่ 25 แสดงลักษณะ ด้านบน และด้านข้างของเวทีแบบสามเหลี่ยม 95
ภาพที่ 26 เวทีแบบสามเหลี่ยมในมุมมองต่างๆ 95
ภาพที่ 27 เวทีแบบระเบียง 96
ภาพที่ 28 เวทีแบบระเบียงที่ผู้วิจัยเลือกนำมาจัดการแสดง 97
ภาพที่ 29 การใช้สีในการแสดงตามลำดับแต่ละองก์ 108
ภาพที่ 30 กิจกรรมการสร้างสรรค์ลีลาของท่ารำโนรามาตรฐานและท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน 111
ภาพที่ 31 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบชาย 112
ภาพที่ 32 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบหญิง 113
ภาพที่ 33 ลักษณะการใช้ภาพควันและเทคนิคพิเศษในมิวสิควิดิโอเพลง กลัว (ศิลปิน : ปกรณ์ ลัม) 116
ภาพที่ 34 ภาพกลุ่มควันที่นำมาใช้สื่อถึงควันธูป 117
ภาพที่ 35 ตัวอย่างขั้นตอนการทำอุปกรณ์การแสดง โดยใช้วิธีพ่นสีสเปรย์ สีเทา สีขาว สีดำ 117
ภาพที่ 36 เทริดยักษ์ เปรียบเทียบกับบริเวณเวทีการแสดง 118
ภาพที่ 37 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากตลาด 120
ภาพที่ 38 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากไหว้ครู 121
ภาพที่ 39 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากแต่งตัว 122
ภาพที่ 40 ฉากหลังที่เป็นตลาด 122
ภาพที่ 41 ภาพยนตร์ประกอบการแสดง ที่เล่าเรื่องราวในอดีตชาติของครูโนรา 126
ภาพที่ 42 การออกแบบลีลาของนักแสดงในลักษณะคลานต่ำ 130
ภาพที่ 43 เครื่องแต่งกายโนราในอิริยาบทต่างๆ ในการแต่งกายที่รัดกุม 131
ภาพที่ 44 การออกแบบเวทีโนราโรงครูกลางแจ้ง 133
ภาพที่ 45 ตับจากที่นำมาใช้ตกแต่งบริเวณโดยรอบของเวที 133
ภาพที่ 46 จิตรกรรมของ พิชัย นิรันดร์ ที่ใช้ดอกบัวสื่อถึงบุคคลที่มีธรรมประจำใจ 149

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง..... 140
แผนภูมิที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง..... 145
แผนภูมิที่ 3 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง..... 146

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาคใต้ เป็นดินแดนที่มีศิลปวัฒนธรรมสำคัญของชาติอยู่หลายแขนง ทั้งในด้านดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะประเภทอื่นๆ อันทรงอิทธิพลต่อพัฒนาการทางด้านวัฒนธรรมและความเชื่อของคนในชุมชนมาช้านาน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ กล่าวว่า “วิวัฒนาการของวัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้มีมายาวนานเช่นเดียวกับบ้านเมืองทางภาคใต้ที่เคยเป็นเมืองสำคัญสืบมา วัฒนธรรมบันเทิงจึงหลากหลายและบางอย่างมีวิวัฒนาการซับซ้อน ชวนให้ศึกษาเป็นเรื่องราวเฉพาะ เช่น โนรา หนังตะลุง” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2554: 5)

ภิกขุปัญญานันทมุนี กล่าวว่า “โนรา เป็นศิลปะและวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมสูงที่สุดในภาคใต้ เป็นสัญลักษณ์ทางศิลปะการแสดงที่แสดงถึงความรุ่งเรืองของวัฒนธรรมภาคใต้ ที่มีพัฒนาการเกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมจากภาคอื่นของประเทศไทย เช่นในสมัยอยุธยาเป็นราชธานีในภาคกลาง ทำให้ทั่วโลกรู้จักโนราว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์ บ่งบอกถึงวัฒนธรรมของภาคใต้” (ภิกขุปัญญานันทมุนี, 2523: 17) แต่ความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เป็นประเด็นที่มีอิทธิพลทางด้านความเชื่อต่อนาฏยศิลป์ในรูปแบบนี้ กลับได้รับความสนใจจากสังคมน้อย ไม่ได้รับการเปิดเผยเท่าที่ควร ขาดการสื่อสารให้เห็นความสำคัญอย่างต่อเนื่องจากอดีต จนถึงปัจจุบัน จึงควรให้ความสำคัญเพื่อให้นาฏศิลป์โนรายังคงอยู่ต่อไปในอนาคต

ปัจจุบันในสังคมไทยยังมีความเชื่อและศรัทธาในสิ่งที่พิสูจน์ไม่ได้อยู่ในทุกบริบทสังคม ภูมิภาคและชุมชน อันแสดงให้เห็นถึงอารยธรรมและวัฒนธรรมของคนไทยที่มีการเชื่อถือ นับถือ เคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ วิญญาณ หรือแม้แต่ภูตผีปิศาจ และพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องเหล่านี้มายาวนานตั้งแต่สมัยโบราณ การเวียนว่ายตายเกิดในศาสนาพุทธหรือชีวิตหลังความตายที่บรรพบุรุษไม่ได้หายไปไหน แต่กลับคอยเฝ้าอยู่ดูแลลูกหลานและส่งต่อความรู้ทักษะทางนาฏยศิลป์ เหล่านี้เป็นประเด็นที่น่าสนใจในการจะนำมาสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อที่จะดึงดูดคนให้มารับข้อมูลหรือสารที่ผู้วิจัยต้องการจะถ่ายถอดผ่านการเสพสื่อทางด้านศิลปกรรม

ความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เป็นประเด็นที่ถูกพูดถึงในสังคมชาวใต้มาอย่างแพร่หลายและยาวนาน ผู้วิจัยต้องการนำแนวความคิดเกี่ยวกับความเชื่อดังกล่าวมาศึกษาในเรื่องขององค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่สามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังศึกษาถึงผลที่ได้จากความเชื่อเหล่านี้ เช่น ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ญาติพี่น้อง บรรพบุรุษ การสืบทอดวิชานาฏศิลป์โนรา ความรักความผูกพันธ์ของคนในครอบครัว ชุมชน เป็นต้น เพื่อนำมา

สร้างสรรค์เป็นงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยรูปแบบใหม่ ให้เป็นสื่อในการสร้างความเข้าใจทางวัฒนธรรมที่หลากหลายในภาคใต้

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ให้เกิดเป็นผลงานทางศิลปกรรม เพื่อที่จะสื่อสารให้กับคนในสังคมได้รับรู้ถึงเรื่องราวทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เป็นสิ่งหนึ่งที่น่าจะสามารถรวบรวมเอามรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมของภาคใต้ คือ โนรา ให้เป็นเครื่องมือที่ใช้หลอมรวมจิตใจของคนในชาติ ให้หันมาเห็นถึงความสำคัญ โดยผสมผสานศิลปะเก่าแก่อย่างโนรากับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยให้เป็นผลงานสร้างสรรค์ผ่านหลักการทางสุนทรียศาสตร์ที่สามารถเผยแพร่ในวงกว้าง ทั้งระดับประเทศและระดับนานาชาติ

การสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในแง่ความเป็นปึกแผ่น (Solidarity) ที่เกิดจากความเหมือนๆกัน (Similitude) นั่นคือ ทุกคนมีความรู้สึก ค่านิยม และความเชื่อเหมือนๆ กัน (เอมิล เดอร์ไคม์ (Emile Durkheim) อ้างถึงใน สุภางค์ จันทวานิช, 2555: 40) เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงการสร้างความเข้าใจของคนในวัฒนธรรมที่หลากหลายและสนับสนุนการสร้างคุณค่าให้กับคนในท้องถิ่น ซึ่งงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้น่าจะสามารถส่งเสริมและบรรเทาปัญหาดังกล่าวของคนในภาคใต้ ยกตัวอย่างเช่น ปัญหาเหตุการณ์ความขัดแย้งใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นตัวอย่างหนึ่งของปัญหาที่เกิดจากความไม่เข้าใจกันของคนในพื้นที่

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายของครูโนรา โดยผ่านการสืบค้นข้อมูล การสัมภาษณ์ และการสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วม เพื่อให้ทราบถึงหลักฐานที่ชัดเจนและมีความเป็นไปได้ของแนวคิดความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จึงมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์และค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ในประเด็นของความกตัญญู ความรัก ความผูกพันธ์ของคนในครอบครัว ความหวงแหนในวิชาและการถ่ายทอดศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์งาน และเป็นแนวทางในการพัฒนาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อในบริบทของสังคมไทยต่อไป และผู้วิจัยหวังว่า งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชิ้นนี้ จะเป็นสื่อที่จะแสดงถึงความเข้าใจของคนในวัฒนธรรมที่หลากหลายอย่างวัฒนธรรมในภาคใต้อีกด้วย

1.2 คำถามในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรานี้ มีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์และค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามตามลำดับดังนี้

1.2.1 ผลงานการแสดงจากการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นอย่างไร ซึ่งสามารถแบ่งคำถามออกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1.2.1.1 บทการแสดง สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.2 ลีลา สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.3 เครื่องแต่งกาย สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.4 ดนตรี สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.5 พื้นที่เวที สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.6 แสงและเทคนิคพิเศษ สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.7 อุปกรณ์การแสดง สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.1.8 นักแสดง ที่ใช้สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นอย่างไร ซึ่งสามารถแบ่งคำถามออกตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.2 การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.5 การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.6 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม จากการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.2.2.7 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ต้องการศึกษาเพื่อค้นหารูปแบบการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ดังนั้นจึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

1.3.1 เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.3.2 เพื่อหาแนวคิดในการสร้างงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

1.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดงานวิจัยในเรื่องนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา โดยค้นคว้าข้อมูลจากบุคคลจริงที่มีความเกี่ยวข้องกับครูโนราในเหตุการณ์หลังความตายของครูโนรา และค้นคว้าจากเอกสารอื่นๆ การหลักสุนทรียศาสตร์ แนวคิดทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ และศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยแนวคิดของนราพงษ์ จรัสศรี โดยเป็นการนำแนวคิด ทฤษฎี ตลอดจนงานวิจัยอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยศึกษามาสนับสนุนงานวิจัย เพื่อให้เห็นว่าการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราเป็นอย่างไร เพราะเรื่องความเชื่อหลังความตายของครูโนรายังไม่เคยมีงานวิจัยปรากฏ ผู้วิจัยต้องการผสมผสานแนวคิด ทฤษฎี และ งานวิจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง ที่รวบรวมมาได้ กับแนวคิดของ ผู้วิจัยมาใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

1.5 ขอบเขตของการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรานี้มีขอบเขตของการวิจัยที่จะศึกษาดังนี้

1.5.1 ต้องการสร้างสรรค์และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราในแนวทางของการสร้างสรรค์งานศิลปะเท่านั้น ไม่ได้รวมถึงวัตถุประสงค์ในการสะท้อนปัญหาสังคม

1.5.2 การเก็บข้อมูล ได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือน มกราคม 2554 ถึง เดือนธันวาคม 2555

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ทั้งนี้ก็เพื่อการใช้เวลาศึกษาผลงานชิ้นนี้ในด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ทางศิลปะอย่างมีอิสระและลึกซึ้งแต่อย่างไรก็ตามผลที่ได้จากงานวิจัยแบบสร้างสรรค์นี้จะเป็นข้อมูลที่สำคัญในการวิจัยเพื่อการการศึกษาต่อด้านการศึกษาแขนงอื่นต่อไป

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรานี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.7.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราทั้งนี้เอกสารเกี่ยวกับเรื่องนี้มีน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีอื่น เช่น การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม เป็นต้น

1.7.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับโนรา ความเชื่อหลังความตาย และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

1.7.3 สื่อสารสนเทศอื่นๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา และการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยทั้งในประเทศและต่างประเทศ

1.7.4 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

การรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโนรา โดยการลงพื้นที่ที่จัดแสดงโนราโรงครู โดยใช้กระบวนการตามระเบียบวิธีสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วมคือ 1) การสังเกตุ 2) การสัมภาษณ์ซักถาม 3) การบันทึกข้อมูล เพื่อเป็นข้อมูลในด้านการปฏิบัติ โดยนำกระบวนการดังกล่าวมารวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อนำผลสรุปมาสร้างสรรค์เป็นผลงานวิจัย ซึ่งข้อมูลที่ได้จะนำมาคัดเลือกและนำมาประกอบกับการสร้างสรรค์งานในขั้นต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7.5 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

การรวบรวมข้อมูลในการวิเคราะห์ ในงานการแสดงนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ที่ส่งเสริมในด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ที่จะนำไปสู่ทางการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายขึ้นในอนาคตโดยวิเคราะห์ตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เช่น จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ จรรยาบรรณปรัชญา ความสามารถหลากหลาย เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ความสามารถในการถ่ายทอด

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 ความเข้าใจในงานการแสดงนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ที่ส่งเสริมในด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราที่จะนำไปสู่ทางการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายขึ้นในอนาคต

1.8.2 แนวทางการสร้างงานการแสดงนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา และนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายในรูปแบบอื่นต่อไป

1.9 เอกสารงานวิจัย

การนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา แบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ ความเชื่อหลังความตาย ครูโนรา นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศและนานาชาติ และสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยแบบสร้างสรรค์ประกอบด้วยรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนดำเนินการวิจัยตารางกำหนดการสัมภาษณ์ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตัวอย่างประเด็นคำถามการสัมภาษณ์หรือแบบสอบถาม

บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูลและกระบวนการสร้างสรรค์งาน โดยศึกษาจากองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ที่ประกอบไปด้วย 1) บทการแสดง 2) การออกแบบลีลา 3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 4) การออกแบบดนตรี 5) การออกแบบพื้นที่เวที 6) การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ 7) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง 8) นักแสดง และสรุปการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย การวิเคราะห์รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ แนวคิดในการสร้างงาน และอภิปรายผลที่ได้จากงานวิจัยสร้างสรรค์

บทที่ 5 บทสรุป ประกอบด้วย 1) ผลงานการแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” และ 2) แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไป

1.10 สรุปบท

ในบทที่ 1 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอที่มาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเอกสารงานวิจัย สำหรับเนื้อหาในบทที่ 2 ผู้วิจัยจะนำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะ ความเชื่อหลังความตายของครูโนรา นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปะเฉพาะที่ องค์ประกอบทางศิลปะ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในบทที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเอกสารงานวิจัย สำหรับในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตาย การแสดงโนรา ครูโนรา นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศและนานาชาติ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตาย

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.2.1 โนรา เป็นนาฏศิลป์ชนิดหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ได้อย่างชัดเจน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ กล่าวว่า “โนราเป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมานาน และนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำ และบางส่วนเล่นเป็นเรื่อง บางโอกาสใช้แสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2529: 180)

2.2.2 ครูโนรา คือผู้ที่มีวิชาความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์โนราเป็นอย่างสูง มีหน้าที่ถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์โนราให้สืบทอดมายังคนรุ่นหลัง (กุลธวัช อินทร์บัว, 2555: สัมภาษณ์)

2.2.3 ชีวิตหลังความตาย เกี่ยวข้องกับการเวียนว่ายตายเกิดในศาสนาพุทธ ที่เชื่อว่าเมื่อคนเราตายแล้ว วิญญาณไม่ไปไหน ยังวนเวียนอยู่ในภพภูมิต่างๆ เช่น โลก นรก สวรรค์ แม้ร่างกายจะดับสูญไปแล้ว พระไพศาล วิสาโล กล่าวว่า “แท้ที่จริง จิต วิญญาณ มันมิใช่ของแตกของทำลาย แลไม่ใช่ของสูญหาย” (พระไพศาล วิสาโล, 2552: ออนไลน์) หลวงปู่ฝั้น อาจาโร กล่าวว่า “ชีวิตหลังความตายในที่นี้จึงหมายถึง จิตวิญญาน ของชีวิตที่ร่างกายได้ดับสูญไปทางโลก แต่ยังสามารถปรากฏให้เห็น หรือทำการสื่อสารกับมนุษย์ ไม่ได้หายไปจากภพภูมิปัจจุบัน” (หลวงปู่ฝั้น อาจาโร, 2548: ออนไลน์)

2.2.4 ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย นราพงษ์ จรัสศรี อธิบายว่า "ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายของคนในสังคมไทย สั่งสมกันมาช้านานจนเป็นวัฒนธรรมของชีวิตความเป็นอยู่

ผสมผสานกับความเชื่อของพระพุทธศาสนาในเรื่องของการเวียนว่ายตายเกิด" (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: สัมภาษณ์) ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายที่จะกล่าวถึงในงานวิจัยชิ้นนี้จึงหมายถึง ความเชื่อในเรื่องของจิตวิญญาน หลังความตายที่ยังสามารถปรากฏให้เห็น หรือทำการสื่อสารกับมนุษย์ด้วยช่องทางใดช่องทางหนึ่ง หรือแสดงลักษณะบางอย่างเพื่อการสื่อสารกับมนุษย์ ด้วยวิธีการที่ยังไม่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยหลักวิทยาศาสตร์

2.2.5 นาฏยศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะการแสดงของไทย การละครฟ้อนรำ และดนตรี อันมีคุณสมบัติตามคัมภีร์นาฏยะที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เคยกล่าวไว้ว่า “นาฏยศิลป์ไทยนั้นประกอบไปด้วยศิลปะ 3 ประการ คือ การฟ้อนรำ การดนตรี และการขับร้องรวมเข้าด้วยกัน ซึ่งทั้ง 3 สิ่งนี้เป็นอุปนิสัยของคนมาแต่ดึกดำบรรพ์ นาฏศิลป์ไทยมีที่มาและเกิดขึ้นจากสาเหตุตามแนวคิดต่างๆ เช่น เกิดจากความรู้สึกกระทบกระเทือนทางอารมณ์ ไม่ว่าอารมณ์แห่งความสุข หรือความทุกข์แล้วสะท้อนออกมาเป็นท่าทางแบบธรรมชาติและประดิษฐ์ขึ้นเป็นท่าทางลีลาการฟ้อนรำ หรือเกิดจากลัทธิความเชื่อในการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้า โดยแสดงความเคารพบูชาด้วยการเต้นรำ ขับร้อง ฟ้อนรำ ให้เกิดความพึงพอใจ” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2515: 12)

2.2.6 นาฏยศิลป์ตะวันตก (Western Dance) หมายถึง การแสดงของชาติตะวันตกที่มีลักษณะเด่นเป็นของตนเองในแต่ละเชื้อชาติ สิริธร ศรีชลาคม ได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์ตะวันตกว่า “ความแตกต่างอยู่ที่ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหว การเน้นส่วนต่างๆ ของร่างกายดำเนินการแสดงตามรูปแบบของชนในท้องถิ่นนั้นๆ ทั้งรูปแบบการนั่ง การยืน การเดิน จะแตกต่างกันตามอุปนิสัย และวัฒนธรรมประจำชาติ” (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 6)

2.2.7 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Contemporary Thai Dance) นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่า “เป็นการเต้นรำหรือฟ้อนรำที่สร้างสรรค์ขึ้นในปัจจุบัน โดยบูรณาการนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์จากหลากหลายวัฒนธรรม ที่ต่างยุคต่างสมัยกันมาร่วมแสดงในคราวเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2550: 13)

2.2.8 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (Creative Dance) หมายถึง “รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏยศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบที่เหมาะสมต่อแนวคิดที่ได้กำหนดขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: สัมภาษณ์)

2.2.9 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ (Concept in Creative Dance**)** นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า “หมายถึงกรอบความคิดหรือสมมติฐานที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ซึ่งอาจพัฒนาไปเป็นทฤษฎี ที่สามารถเป็นแนวทางให้ผู้อื่นนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานต่อไปได้” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: สัมภาษณ์)

2.2.10 นาฏศิลป์เฉพาะที่ (Site Specific Art) หมายถึง งานนาฏศิลป์ที่จัดแสดงในตำแหน่งหรือสถานที่ ที่เฉพาะเจาะจง กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับนาฏศิลป์เฉพาะที่ว่า “เป็นการจัดแสดงงานที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมที่จะสร้างผลงานศิลปะประกอบการออกแบบและการสร้างตัวงาน โดยมีนายโรเบิร์ต เออร์วิน (Robert Irwin) ชาวอเมริกัน เป็นผู้บุกเบิกและให้คำนิยาม” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: สัมภาษณ์) แต่อันที่จริงแล้วเป็นคำที่ใช้กันมาตั้งแต่กลางคริสต์ทศวรรษที่ 1970 โดย แพทริเซีย โยแฮนสัน (Patricia Johanson), แดนนิส ออพเพนไฮม์ (Dennis Oppenheim), และ เอธีนา ทาซา (Athena Tacha) ประติมากรผู้ริเริ่มสร้างงานกลางแจ้งสำหรับที่ตั้งขนาดใหญ่ในเขตชุมชน (ดู นิก เคย์ (Nick Kaye), 2543: 3)

2.3 โนรา

ศิลปะการฟ้อนรำของชาวภาคใต้ เป็นศิลปะและวัฒนธรรมเก่าแก่ ที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ ที่ได้รับความนิยมสูงสุด แม้ในปัจจุบันจะถูกลดบทบาทและความนิยมลง แต่ก็เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่า โนรา เป็นสื่อการแสดงชนิดหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ได้ชัดเจน

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้กล่าวว่า “โนรา หรือ มโนราห์ (เขียนเป็น โนราห์ และ โนห์รา ก็มี) เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมานาน และนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำ และบางส่วนเล่นเป็นเรื่อง บางโอกาสใช้แสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2529: 180)

นอกจากนี้ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ยังกล่าวถึงที่มาของศิลปะโนราว่า

> “โนรา เป็นศิลปะพื้นเมืองภาคใต้เรียกว่า โนรา แต่ คำว่า มโนราห์ หรือ มโนห์รา นั้น เป็นคำที่เกิด ขึ้นมาเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยการนำเอา เรื่อง พระสุธน-มโนราห์ มาแสดงเป็นละครชาตรี จึงมีคำเรียกว่า มโนราห์ ส่วนกำเนิดของโนรานั้น สันนิษฐานกันว่าได้รับอิทธิพลจากการ ร่ายรำของอินเดียโบราณก่อนสมัยศรีวิชัย ที่มาจากพ่อค้าชาวอินเดีย สังเกตได้จากเครื่องดนตรีที่ เรียกว่า เบ็ญจสังคีตซึ่งประกอบโหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง ปี่ ใน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโนรา และท่ารำของโนรา อีกหลายท่าที่ละม้ายคล้ายคลึงกับการร่ายรำของ ทางอินเดีย และเริ่มมีโนราเป็นกิจลักษณะขึ้นเมื่อประมาณปี พุทธศักราชที่ ๑๘๒๐ ซึ่งตรงกับสมัยสุโขทัยตอนต้น” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2529: 180)

ภิญโญ จิตต์ธรรม ได้กล่าวถึงตำนานของโนราว่า “โนราเป็นตำนานที่เล่าต่อๆกันมาหลายชั่วอายุคน และมาจากหลายกระแส จึงทำให้ตำนานโนรามีหลายฉบับ เนื้อความในแต่ละฉบับมีส่วนคล้ายกัน และแตกต่างกันตามภาวนิยม” (ภิญโญ จิตต์ธรรม, 2519: 62)

เชื่อกันว่าโนราเกิดขึ้นครั้งแรกที่ หัวเมืองพัทลุง ปัจจุบันคือ ตำบล บางแก้ว จังหวัดพัทลุง แล้วได้รับความนิยมขยายไปยังหัวเมืองอื่นๆของภาคใต้ ไปจนถึงภาคกลาง นอกจากนี้ละครชาตรีและหนังตะลุงยังได้รับอิทธิพลจากแนวคิดนี้ด้วย ภิญโญ จิตต์ธรรม ยังกล่าวถึงตำนานโนราที่เกี่ยวข้องกับนางศรีมาลาและเทพสิงหล ซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่สำคัญของภาคใต้ว่า

> “โนรา เกิดขึ้นในราชสำนักของพัทลุง ซึ่งมีตำนานเล่ากันมาว่า เจ้าเมืองพัทลุงมีชื่อว่า พระยาสายฟ้าฟาด มีลูกสาวที่ชื่อ ศรีมาลา ซึ่ง มีความสามารถในการร่ายรำมาก ได้เกิดตั้งครรภ์โดยที่ยังไม่ได้แต่งงาน เชื่อกันว่าเป็นท้องกับเทวดา พระยาสายฟ้าฟาดเห็นดัง นั้นก็โกรธมาก สั่งให้นำนางศรีมาลาไป ลอยแพในทะเล (คือ ทะเลสาปสงขลา) และ แพได้ไปติดที่เกาะใหญ่ นางศรีมาลาก็ ได้ให้กำเนิดลูกชาย โดยตั้งชื่อว่า เทพสิงหล ซึ่งมีนัยความว่า ลูกของเทวดา
>
> นางศรีมาลา ได้ฝึกให้เทพสิงหลฝึกร่ายรำ ซึ่งเทพสิงหล ก็สามารถร่ายรำได้สวยงามมาก และร่ายรำมีชื่อเสียงมากที่เกาะใหญ่ จนรู้ไปถึงหูพระยาสายฟ้าฟาด ซึ่งพระยาสายฟ้าฟาดก็ยังไม่รู้ว่าหลานตัวเอง ก็ได้ เชิญไปรำในราชสำนัก ฝ่ายนางศรีมาลานั้นก็น้อยเนื้อต่ำใจเมื่อครั้งที่ถูกลอยแพ ก็บอกกับคนที่มาติดต่อว่า โนราคณะนี้จะไปรำได้ แต่ต้องปูผ้าขาวตั้ง แต่ริมฝั่งที่ลงจากเรือจนไปถึงตำหนัก พระยาสายฟ้าฟาดก็ตอบตกลง ดังนั้นเทพสิงหลจึงไปรำในราชสำนัก
>
> เทพสิงหลรำได้สวยงามมากจนพระยาสายฟ้าฟาดก็ตกตะลึงในความสวยงาม จึงถอดเครื่องทรงที่ทรงอยู่ให้กับเทพสิงหล แล้วบอกว่า "เครื่องแต่งกายกษัตริย์ชุดนี้มอบให้เป็นเครื่องแต่งกายของโนรานับแต่นี้เป็นต้นไป" เทพสิงหลจึงบอกว่าแท้จริงแล้วเป็นหลานของพระยาสายฟ้าฟาด พระยาสายฟ้าฟาดจึงรับโนราไว้ ในราชสำนักและให้สิทธิแต่งกายเหมือนกษัตริย์ทุกประการ” (ภิญโญ จิตต์ธรรม, 2519: 62)

วิเชียร ณ นคร ได้พูดถึงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของการไหว้ครูโนรา ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงค์ราชานุภาพ ที่ได้ทรงอ้างถึงตำนานที่ได้จากนครศรีธรรมราช มีข้อความตอนหนึ่งว่า

> “ในคำไหว้ครูของโนรา มีคำกล่าวถึงครูเดิมของโนราที่ชื่อ ขุนศรัทธา อยู่ในกรุงศรีอยุธยา มีความผิดต้องราชทัณฑ์ถูกลอยแพไปเสียจากพระนคร แพขุนศรัทธาลอยออกจากปากน้ำไปติดที่เกาะสีชัง พวกชาวเรือทะเลมาพบเข้า จึงรับไปส่งขึ้นที่เมืองนครหรือเมืองนครศรีธรรมราช ขุนศรัทธาจึงได้เป็นครูฝึกโนราให้มีขึ้นที่เมืองนครเป็นเดิมมา”

> และยังได้ประทานความเห็นต่อไปว่า ขุนศรัทธาผู้นี้เป็นตัวละครที่มีชื่อเสียงมากในกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะเมื่อเล่นเรื่อง “นางมโนห์รา” ครั้นถูกเนรเทศออกไปอยู่เมืองนครศรีธรรมราช ได้ไปหัดให้ชาวเมืองเล่นตามแบบเก่า คือให้เล่นเรื่องนางมโนห์ราที่ตนถนัด ชาวเมืองนครศรีธรรมราชหรือชาวนคร จึงเรียกละครชนิดนี้ว่า “โนรา” โดยอ้างเหตุผลว่า วิสัยชาวนครศรีธรรมราชนิยมพูดคำสั้นๆ ตัดลหุที่อยู่ต้นคำเสีย เช่นคำว่า ตะเภา พูดว่า เภา คำว่า มโนห์รา จึงเหลือเพียง โนรา เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน” (วิเชียร ณ นคร, 2523: 73)

จากหลักฐานและพระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงค์ราชานุภาพข้างต้น จึงสามารถกล่าวได้ว่า “โนรามาจากละครชนิดหนึ่งที่เล่นมาก่อนในกรุงศรีอยุธยา คือละครชาตรีนั่นเอง เพราะทรงเรียกโนราว่า ละครโนรา ขึ้นอีกชื่อหนึ่ง ต่อมาจนถึงปัจจุบันได้มีท่านผู้รู้หลายท่านกล่าวว่า โนราเป็นการแสดงศิลปะการร่ายรำของชาวภาคใต้โดยแท้ ไม่ได้มีวิวัฒนาการมาจากละครชาตรี และก็ไม่ได้มาจากกรุงศรีอยุธยาแต่อย่างใด” (วิเชียร ณ นคร, 2523: 77)

ชวน เพชรแก้ว กล่าวถึงขนบนิยมในการแสดงโนราว่า “โนราเป็นศิลปะการรำฟ้อนของชาวภาคใต้ ชาวภาคใต้ถือว่าเป็นศิลปะและวัฒนธรรมเก่าแก่ที่กระทำติดต่อสืบเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ ได้รับความนิยมจากชาวภาคใต้อย่างกว้างขวางเกือบทุกท้องถิ่นมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้” (ชวน เพชรแก้ว, 2519: 54)

นอกจากนี้ยังมีบทสัมภาษณ์ของ ขุนอาเทศคดี (กลอน มัลลิกะมาส) โดย ชวน เพชรแก้ว โดยกล่าวถึงลักษณะการแสดงโนรา รูปแบบวิธีการปฏิบัติ และการทำพิธีอย่างละเอียด ที่จะแสดงให้เห็นถึงขั้นตอนที่ซับซ้อนและความละเอียดอ่อนของศาสตร์แห่งโนรา ที่จะเพิ่มความเข้มข้นในส่วนของอารมณ์และความรู้สึก ดังนี้

> “การแสดงโนราแต่เดิมนั้น โนราแต่ละคณะจะต้องเดินทางด้วยเท้าไปแสดงในที่ต่างๆแทบทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะว่าไม่มีถนนหนทางและพาหนะรับส่งสะดวกสบายเช่นในปัจจุบันนี้ เมื่อย่างเข้าสู่หน้าแล้งคือหลังจากที่เก็บเกี่ยวข้าวในนาเสร็จสิ้นลง หรืองานในเรือกสวนมีน้อยลง คณะโนราก็จะต้องหาลู่ทางไปแสดงยังท้องที่ต่างๆ อาจจะใกล้หรือไกลขึ้นอยู่กับทุนรอนประการหนึ่ง การเดินทางไปแสดงเช่นที่ว่านี้เรียกว่า “โนราเดินโรง” การเดินโรงไปแสดงยังที่ใดๆนั้น จะมีอย่หลายลักษณะคือ ประการแรก เดินทางไปแสดงตามที่มีผู้ตกลงรับไปแสดง โอกาสเช่นนี้ผู้รับไปแสดงจะต้องเดินทางมาบอกรับโนราที่บ้านของคณะโนราเอง โดยมีขันหมากเป็นเครื่องแสดงข้อผูกพันแทนสัญญา การนำขันหมากไปด้วยถือว่าเป็นการติดต่อที่เป็นการเป็นงาน ถ้าผู้แสดงรับขันหมาก ก็ถือว่าเป็นพันธะที่ตัวเองจะต้องปฏิบัติเรียกว่า “ติดขันหมาก” ซึ่งต่างฝ่ายจะต้องรักษาข้อตกลงอย่างเคร่งครัด ถ้าผิดข้อตกลงหรือผิดขันหมาก ก็จะเป็นที่ตำหนิติฉินของคนทั่วไปที่ทราบเรื่องราว และ

> จะไม่มีใครนับหน้าถือตา โนราจะเคร่งครัดเรื่องนี้จริงๆ แม้ว่าบางคราวจะเจ็บไข้ได้ป่วยแต่ก็ยังเดินทางไปแสดงจนได้ก็มี ประการที่สองโนราจะเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆเองโดยไม่มีใครบอกรับ มักจะเดินทางไปยังถิ่นที่รู้จักคุ้นเคยกันมาก่อนซึ่งอาจจะเป็น เจ้าอาวาส หรือกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน หรือชาวบ้านในท้องถิ่น เมื่อเดินทางไปถึงก็มักจะพึ่งพิงผู้ที่รู้จัก และโนรามักจะแสดงให้ชมหนึ่งคืน ต่อจากนั้นเมื่อมีผู้เห็นว่าโนราคณะนั้นแสดงได้เป็นที่ประทับใจ ก็อาจจะมาตกลงรับแสดงในโอกาสต่อๆไปก็ได้ ประการที่สาม คณะโนราจะเดินทางไปยังท้องถิ่นต่างๆโดยเดาสุ่มเข้าไปอาจจะไม่มีผู้รู้จักคุ้นเคยเลย แหล่งที่โนรามุ่งเข้าไปพึ่งพิงก็คือ วัดในชุมชนนั้นนั่นเอง และมักจะแสดงให้ประชาชนในวัดนั้นเป็นประเดิม ต่อจากนั้นจะไปแสดงที่ใดก็ขึ้นอยู่กับผู้มาตกลงรับไปแสดงอีกทีหนึ่ง” (ชวน เพชรแก้ว, 2519: 56)

การทำพิธียกเครื่อง คือเมื่อคณะโนรามีกำหนดการแน่นอนแล้วว่าจะเดินทางไปแสดง ณ ที่แห่งใด คณะโนราก็จะต้องตระเตรียมตัวนำสิ่งของเครื่องใช้เท่าที่จำเป็นแบกห้ามไปพร้อมๆกับเครื่องดนตรี ก่อนออกจากบ้าน นายโรงหรือหัวหน้าคณะโนราพร้อมด้วยลูกคู่และผู้แสดงจะต้องนำเครื่องดนตรีมาวางรวมกันบนบ้านของนายโรงเพื่อทำพิธียกเครื่อง ผู้ที่ทำพิธียกเครื่องอาจเป็นตัวนายโรงหรือหมอเฒ่าประจำคณะ ผู้ทำพิธีจะบริกรรมคาถาไปพร้อมๆ กับการบรรเลงดนตรี

การบรรเลงดนตรีในพิธีนี้จะเริ่มด้วยการเป่าปี่เป็นอันดับแรก แล้วตีกลองและทับรับตามลำดับ ขณะบริกรรมคาถาผู้ทำพิธีต้องหันหน้าไปยังทิศทางที่เป็นมงคลเท่านั้น เมื่อบริกรรมคาถาจบลงดนตรีก็จะหยุดบรรเลงด้วย คาถาที่ใช้บริกรรมจากการสืบถามคณะโนราต่างๆ ได้ความว่าอาจจะมีเหมือนกันหรือแตกต่างกันก็ได้ เมื่อบริกรรมคาถาจบลง ผู้ทำพิธีจะหยิบเทริดก่อนสิ่งอื่นแล้วออกเดินนำหน้า ส่วนลูกคู่จะหยิบเครื่องดนตรีทั้งหลายแล้วออกเดินตามผู้ทำพิธี การทำพิธียกเครื่องดังกล่าว เป็นการกระทำเพื่อขออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาช่วยคุ้มครอง ให้ปราศจากภยันตรายทั้งหลายทั้งปวง และเพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นเกิดความรัก ความสงสาร ความนิยมชมชอบ หรือจะกล่าวง่ายๆก็คือขอให้พบแต่ความเป็นสิริมงคล และพบแต่ความสำเร็จในการเดินทางไปแสดงนั่นเอง โนราบางโรงในขณะที่เดินออกนอกบริเวณรั้วบ้านก็จะบริกรรมคาถาปัดรังควานเสนียดจัญไรต่างๆ ให้แก่ผู้อยู่ด้วย แต่โนราบางคณะก็ไม่ค่อยเคร่งครัดในการปฏิบัติมากนัก

ยอร์ช เซเดย์ นักประวัติศาสตร์ ซึ่งสนใจในเรื่องราวของเอเชีย ได้ให้ความเห็นว่า “โนราเป็น “ศิลปะบริสุทธิ์” หมายถึง เป็นศิลปะเพื่อศิลปะโดยแท้ ที่ไม่มีความต้องการด้านอื่นปะปนอยู่เลย” (ยอร์ช เซเดย์, 2551: 237)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น แสดงให้เห็นว่า การแสดงโนรามีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของความเชื่อ พิธีกรรม การดำเนินชีวิต รวมไปถึงความผูกผันอันเหนียวแน่นของคนในครอบครัว ชุมชน และสังคมชาวใต้มาช้านาน นับเป็นความผูกพันที่มีพลังอันแรงกล้า ที่สามารถจะทำให้เกิดเรื่องราวเหนือธรรมชาติได้

ทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวต่างๆของโนรา ซึ่งล้วนเป็นส่วนให้เกิดความเข้มข้นทางด้านอารามณ์และความรู้สึกของนักแสดงโนราที่ต้องอาศัยความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว และพลังใจอันแข็งแกร่งของนักแสดงโนราในการเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ มาถ่ายทอดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของบทบาทที่นักแสดงจะต้องถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกดังกล่าวผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

เครื่องแต่งกายโนรา

เครื่องแต่งกายของโนรามีหลากหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับความนิยมในแต่ละท้องถิ่นนั้นๆ จากการที่ผู้วิจัยได้สังเกตุการณ์และศึกษาข้อมูลทางเอกสาร ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องแต่งกายโนราที่สำคัญและนิยมใช้อย่างแพร่หลายในทุกๆท้องถิ่นมาใช้ในงานวิจัย ได้แก่

1. เทริด เป็นเครื่องประดับศรีษะของตัวโนรา มีลักษณะเป็นรูปมงกุฎอย่างเตี้ย และมียอดสูงตรงกลาง เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงของโนราโดยทั่วไป

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

2. เครื่องรูปปัด เครื่องรูปปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลาย ซึ่งแต่ละคณะก็อาจจะมีลวดลายที่แตกต่างกัน ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วยชิ้นสำคัญ 5 ชิ้น คือ **บ่า** 2 ชิ้น **ปิ้งคอ** 2 ชิ้น และ **พานอก** ร้อยลูกปัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

3. ปีกนก ทำจากแผ่นโลหะ มีลักษณะคล้ายปีกนก ใช้สำหรับตัวโนราที่แสดงเป็นตัวหลักใส่ตรงบริเวณเอวทั้งซ้ายและขวา ตัวสายร้อยลูกปัด

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

4.ซับทรวง หรือ **ทับทรวง** หรือ **ตาบ** สำหรับ สวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางไม่ใช้ซับทรวง (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

5.ปีก หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า หาง หรือ หางหงส์ นิยมทำด้วยเขาควายหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ซ้าย-ขวาประกอบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้เหนือปลายปีก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับเอว ปล่อยปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกินรี (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

6.ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยปลายชายให้ห้อยลง กุลธวัช อินทร์บัว ได้เพิ่มเติมเกี่ยวกับการนุ่งผ้าว่า “การนุ่งผ้าของโนราจะแน่นกว่านุ่งโจมกระเบนทั่วไป เพราะการรำโนรามีการใช้ท่าทางที่ผาดโผน” (กุลธวัช อินทร์บัว, 2554: สัมภาษณ์)

7.หน้าผ้า กุลธวัช อินทร์บัว กล่าวว่า “มีลักษณะเดียวกับชายไหว ถ้าเป็นของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบเป็นลวดลายซึ่งขึ้นอยู่กับโนราแต่ละคณะ ที่ทำเป็นผ้า 3

แถบคล้ายชายไหวก็มี หรือทำเป็นผ้าผูกรอบเอวแล้วปล่อยชายก็มี” (กุลธวัช อินทร์บัว, 2554: สัมภาษณ์)

8.กำไล มักทำด้วยโลหะหรือทองเหลือง มีลักษณะเป็นวงกลมไม่เต็มวง มีช่องว่างเล็กน้อย เพื่อให้สามารถสอดมือเข้าไปได้ ใช้สวมมือและข้อเท้า

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

9.เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามยาวกว่าเล็บปกติ มีลักษณะมาจากเล็บกินนร กินรี ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน กุลธวัช อินทร์บัว กล่าวว่า “เล็บส่วนใหญ่ที่ใช้มีลักษณะคล้ายกับเล็บที่ใช้นาฏศิลป์ไทยทั่วไป แต่มีการร้อยลูกปัดบริเณปลายเล็บ แล้วแต่เป็นบางคณะ” (กุลธวัช อินทร์บัว, 2554: สัมภาษณ์)

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

นอกจากนี้ ยังมีเครื่องแต่งกายโนราซึ่งมีส่วนประกอบอื่นๆ ขึ้นอยู่กับความนิยมของแต่ละคณะ กุลธวัช อินทร์บัว กล่าวว่า “ในแต่ละท้องถิ่น การหาวัสดุอุปกรณ์อาจจะแตกต่างกัน บางหมู่บ้านมีร้านที่รับทำเทริด ที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม ก็จะมีคณะโนราในละแวกใกล้เคียงมาทำเทริดในลักษณะคล้ายกัน หรือบางแห่งเป็นแหล่งของการทำเครื่องลูกปัด ก็จะมีลักษณะของเครื่องลูกปัดใกล้เคียงกันในพื้นที่ละแวกนั้น” (กุลธวัช อินทร์บัว, 2554: สัมภาษณ์) ซึ่งในรายละเอียดต่างๆของเครื่องแต่งกายโนราสามารถดูได้เพิ่มเติมจากภาคผนวก

ท่ารำโนรา

ท่ารำของโนราที่เป็นท่าต้นแบบ หรือท่าหลักนั้น มีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับสายโนราที่มีอยู่หลากหลายในภาคใต้ เนื่องจากมีครูและตำราหลายสำนัก นอกจากนี้ยังมีผู้ประดิษฐ์ท่ารำโนราเพิ่มเติมต่อมาอีก สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับท่ารำโนราว่า “ท่ารำของโนราที่ต่าง

สายตระกูลและต่างสมัยกันจึงผิดแปลกแตก ต่างกัน แม้บางท่าที่ชื่ออย่างเดียวกัน บาง ครูบางตำราก็กำหนดท่ารำต่างกันไป" (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้, 2529)

ผู้วิจัยได้นำท่ารำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงรวบรวมได้จากคำชี้แจงของนายจง ภักดี (ขาว) ผู้เคยเล่นละครชาตรีอยู่ที่เมืองตรังในบทพระนิพนธ์ตำนานละครอิเหนา จำนวน 12 ท่า (ดู ภาคผนวก) นำมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ครั้งนี้ วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจกล่าวถึงความเหมาะสมในการนำท่ารำจาก นายจง ภักดี มาใช้ ว่า "เพราะเป็นท่ารำที่เป็นต้นแบบของโนราหลายสำนัก และเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง" (วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ, 2554: สัมภาษณ์) นอกจากนี้ สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ ยังได้เพิ่มเติมเกี่ยวกับท่ารำโนราว่า

> "ท่ารำ หลักของโนรายัง ปรากฏในบทครูสอน บทสอน รำ และบทท่าปฐม ซึ่งบทเหล่านี้จะประกอบ ด้วยท่าต่าง ๆ แตกต่างกันไปและเมื่อต่าง ครูต่างประดิษฐ์ท่ารำของชื่อท่านั้นๆ ก็จะ ผิดแปลกกัน เช่น ท่าแมงมุมชักใย บางครู ยืนรำ ใช้มือเลียนท่าแมงมุมชักใย บาง ครูรำแบบ ตัวอ่อนแอ่นหลังแล้วม้วนตัวลอด ใต้ขา เป็นต้น
>
> ครูโนราสมัยต่อ ๆ มาคงคิด ประดิษฐ์ ท่ารำเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จึงมีจำนวนท่าและชื่อท่าเพิ่มขึ้น และแตกต่างกันเพราะต่าง ครูต่างตำรากัน เช่นท่ารำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ รวบรวมได้จากที่ครูโนราห์ชาตรีเมืองนครศรีธรรมราชจำไว้ได้ และทรงรวมไว้ ในตำนานละครอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งเป็นดังนี้
>
> ท่ารำต่าง ๆ ที่คิดประดิษฐ์ ขึ้นจะเห็น ว่า เกิดจากสิ่งบันดาลใจต่างกันส่วนใหญ่ได้ จากการสังเกตธรรมชาติ เช่นชะนีร่ายไม้ กวางโยน ตัว พระจันทร์ทรงกลด ได้จากจิตรกรรมก็มี เช่น แม่ลายกนก เครือวัลย์ จากดุริยางคศิลป์ก็ มี เช่น สีซอสามสาย จากวรรณคดีก็มี เช่น พระรถโยนสาร รามาน้าวศิลป์ พระลักษมณ์แผลงศร ได้จากวิถีการดำเนินชีวิตก็มี เช่น ช้า นางนอน พิสมัยเรียงหมอน ฯลฯ" (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2529)

การจัดให้มีโนราแสดงเพื่อความบันเทิงนั้น มักมีในงานวัดเพื่อหารายได้บำรุง ศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ชาวบ้าน วัด รัฐ หรือ หน่วยงานราชการจัดขึ้นในโอกาสพิเศษ น้อยครั้งที่แสดงในงานของเอกชน เว้นแต่เอกชนนั้นจะเป็นคนมีฐานะดีหรือมีบารมีและบริวารมาก หรือเป็นการจัดแสดงเพื่อแก้บน และแสดงในพิธี " ลงครู " ของครอบครัวที่มีเทือกเถาเหล่ากอเป็นโนราโดยตรง เพราะเชื่อ ว่าถ้ารับโนรามารำถวายวิญญาณของบรรพบุรุษที่เป็นโนราจะทำให้ครอบครัวเจริญก้าวหน้า ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่กระทำจะให้โทษนานาประการ ในปัจจุบันมีบ้างที่นักจัดรายการบันเทิงจัดแสดงโนราเพื่อหากำไรจากการเก็บค่าผ่านประตู แต่มักมีมหรสพอย่างอื่น ๆ ด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปได้ว่า การแสดงโนรา มีการผสมผสานรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ตามแบบฉบับของชาวใต้ไว้อย่างครบถ้วน ทั้งการร้อง การร่ายรำ ดนตรี เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย รวมถึงภาษาท้องถิ่นที่ใช้และเนื้อหาในการเล่าเรื่อง และยังแสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึก ซึ่งสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณี และความเชื่อได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับชีวิตหลังความตาย ที่ฝังแน่นอยู่ในรากลึกของคนในสังคมแวดวงโนรา ซึ่งดังที่กล่าวมาแล้วว่า โนรามีจุดเริ่มต้นเพื่อแสดงประกอบพิธีกรรมบางอย่าง ครั้นต่อมาเมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นจึงได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงมาเป็นเพื่อความบันเทิงด้วย

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจ และเล็งเห็นประเด็นสำคัญของการใช้อารมณ์ความรู้สึกอันแรงกล้าของการแสดงโนรา และความเข้มข้นของความรักความผูกพันในการถ่ายทอดวิชาให้กับลูกหลานของครูโนรา โดยจะนำความสำคัญของอารมณ์และความรู้สึกนี้ นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจะนำมากล่าวในบทวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

2.4 ชีวิตหลังความตาย

ผู้วิจัยมีความสนใจในเรื่องของความเชื่อหลังความตายในสังคมไทย อันเนื่องมาจากความต้องการที่จะศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ หรือสิ่งที่วิทยาศาสตร์พิสูจน์ไม่ได้ที่มีอยู่ทั่วไปในสังคมไทย นิพจน์ เทียนวิหาร กล่าวถึงวัฒนธรรมและสังคมไทยในหนังสือ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนในสังคมไทย ไว้ว่า “สังคมไทย มีลักษณะนับถือสิ่งเร้นลับ มีแนวคิดที่จะแสดงหาเทวศาสตร์พื้นเมือง เพื่อนำมายึดเหนี่ยวจิตใจทั้งตนเองและคนในครอบครัว ทำให้เกิดความสบายใจและมีความสุขในการใช้ชีวิต” (นิพจน์ เทียนวิหาร, 2550)

> กฤษณา วงษ์รักษ์ กล่าวว่า “ความเชื่อเกี่ยวกับโหราศาสตร์ด้านโชคชะตาของมนุษย์ อำนาจพรหมลิขิตและดวงดาว เวทมนตร์ คาถาอาคม พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ ภูติผีและวิญญาน อำนาจเกี่ยวกับจิต ประสาทสัมผัสที่ 6 เครื่องรางของขลังและของปลุกเสก อำนาจของเหนือธรรมชาติของเทพเจ้าเทพเจ้า เป็นต้น ทั้งหมดนี้เป็นความเชื่อที่ฝังอยู่กับวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมไทยมาช้านาน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จะมีการเปลี่ยนแปลงบ้างเล็กน้อยก็แต่เพียงวิธีการแสดงออกของความเชื่อบางประการเท่านั้น” (กฤษณา วงษ์รักษ์, 2542)

ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายของคนในสังคมไทยได้ซึมลึกอยู่ในทัศนคติ และการดำรงชีวิตของคนไทยมาช้านาน ผู้วิจัยจึงนำความเชื่อเหล่านี้มาวิเคราะห์ให้เห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นเพื่อนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการแสดง โดยนำเสนอเปรียบเทียบกับความเชื่อหลังความตายของสังคมต่างประเทศด้วย

ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติในสังคมไทยนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เปรียบเทียบกับความเชื่อเดียวกันในต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศตะวันตก ซึ่งปรากฏอยู่ในสื่อต่างๆ เช่น ภาพยนตร์ และนำมาจัดการสัมมนากับผู้เชี่ยวชาญในวันที่ 15 มีนาคม 2555 พบว่า ประเทศที่พัฒนาแล้วให้ความสำคัญกับความเชื่อหลังความตายน้อยกว่าสังคมไทยอยู่มาก อาจเป็นด้วยเพราะบริบทของศาสนาพุทธที่มีหลักคำสอนเรื่องกฎแห่งกรรม และการเวียนว่ายตายเกิด ซึ่งเป็นวิถีความเชื่อซึ่งปฏิบัติกันมายาวนาน แทรกซึมผ่านวัฒนธรรมต่างๆ และอาจถูกปิดเบือนไปตามกาลเวลา อันจะนำไปสู่ความงมงาย ลุ่มหลง และมัวเมาคนในสังคม และท้ายสุดจะพาไปสู่การถ่วงความเจริญในการพัฒนาประเทศชาติในด้านอื่นๆ

2.4.1 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับชีวิตหลังความตาย

มนุษย์ทุกคนมีความกลัว โดยเฉพาะความกลัวในสิ่งที่พิสูจน์ไม่ได้ทางวิทยาศาสตร์ อย่างเรื่องของความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับชีวิตหลังความตาย เมื่อมนุษย์ตายไปแล้ว ยังไม่มีใครสามารถหาคำตอบได้ว่า จะเกิดอะไรขึ้นหลังจากที่ร่างกายได้ดับสูญไป ผู้วิจัยจึงมีความสนใจเกี่ยวกับความเชื่อเหล่านี้ เพราะเชื่อว่า การค้นหาในสิ่งที่ยังไม่รู้ ความอยากรู้อยากลอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งเร้นลับนั้น เป็นพื้นฐานโดยทั่วไปของมนุษย์ ที่เกิดมาเพื่อที่จะเรียนรู้ ไม่ว่าจะชนชาติใด

อย่างไรก็ตาม แม้วิทยาศาสตร์จะอธิบายสิ่งนอกเหนือธรรมชาติเหล่านี้ได้ แต่บางครั้งก็ยังอธิบายไม่ได้ทั้งหมด เราจึงเห็นว่า คนในยุคปัจจุบันก็ยังนับถือภูติผีวิญญาณอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับความตาย การเซ่นสรวงไหว้พลี อ้อนวอน แม้กระทั่งติดสินบนสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ ทำให้มนุษย์หายหวาดกลัว สบายใจขึ้น มั่นใจขึ้น และเกิดเป็นรูปแบบวัฒนธรรมต่าง ๆ ขึ้น แสงอรุณ ยังได้กล่าวเพิ่มเติมอีกว่า

> “เมื่อญาติพี่น้องคนใกล้ชิดถึงแก่ความตาย จึงมักมีพิธีกรรมเข้ามาช่วยลดความหวาดกลัวลงไป ต้องเอาข้าวเอาน้ำไปเซ่นไหว้ที่โลงศพให้มากินเครื่องเซ่น เพราะเกรงว่าวิญญาณจะหิวโหย ถึงเทศกาลที่เชื่อว่าโลกของผีจะเปิดประตูให้ลงมาเยี่ยมญาติในเมืองมนุษย์ก็ จะมีพิธีทำบุญให้ และพิธีกรรมทำนองนี้จะพบว่ามีทุกภูมิภาค ทุกกลุ่มชนในสังคมไทย เช่น ภาคกลางมีพิธีทำบุญบังสุกุลอัฐิวันสงกรานต์ ภาคใต้มีประเพณีชิงเปรตหรือที่เรียกสารทเดือนสิบ คนจีนมีประเพณีไหว้เช็งเม้ง เป็นต้น พิธีกรรมดังกล่าวเป็นเครื่องมือเชื่อมโยงโลกของคนเป็นกับโลกของคนตายให้มา อยู่ใกล้กัน ทำให้คนเป็นไม่รู้สึกว้าเหว่มากนัก เพราะได้มีกิจกรรมติดต่อกับญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วเป็นครั้งเป็นคราว” (แสงอรุณ, 2542: 38)

จากความเชื่อข้างต้น ผู้วิจัยจึงแบ่งเรื่องราวของความเชื่อหลังความตาย เพื่อนำมาวิเคราะห์และประยุกต์ใช้ในการสร้างแรงบันดาลใจในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ดังนี้

2.4.1.1 ความเชื่อหลังความตายในสังคมไทย

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า สังคมไทยซึ่งเป็นสังคมที่มีพระพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของคนส่วนใหญ่ ประกอบกับประเพณี ความเชื่อ และศาสนาอื่นๆ เช่น พราหมณ์ ฮินดู ได้เข้ามาเป็นส่วนผสมที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อสังคมอยู่มาก ทั้งหมดนี้หล่อหลอมให้เกิดความเชื่อในเรื่องการเวียนไหว้ตายเกิด ความเชื่อหลังความตาย ความเชื่อเกี่ยวกับภูติผีปิศาจ เทวดา และความเชื่อในสิ่งที่พิสูจน์ไม่ได้อีกมาก

สังคมไทยมีความชัดเจนในเรื่องของความเชื่อหลังความตาย หรือความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณอย่างมาก ชนัญ วงษ์วิภาค กล่าวถึงสิ้นเร้นลับที่ยังพิสูจน์ไม่ได้ว่า

> “ศาสนาความเชื่อเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นคำอธิบายปัญหาความอยากรู้อยากเห็นในความลี้รับซ่อนเร้นเกินกว่าที่จะสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 จึงเกิดการกระทำที่เข้าข่ายของไสยศาสตร์ การประกอบพิธีกรรมด้วยการเซ่นสรวง วิงวอน ร้องขอจากสิ่งที่พิสูจน์ไม่ได้” (ชนัญ วงษ์วิภาค, 2555: 5)

หนึ่งในสิ่งเร้นลับเหล่านี้ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการพัฒนาแรงบันดาลใจงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เพราะเห็นถึงความน่าสนใจในเรื่องราวที่สังคมไทยชื่นชอบตลอดมาคือ ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย

2.4.1.2 ความเชื่อหลังความตายที่อยู่ในมหรสพไทย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษามหรสพของไทย พบว่า เรื่องราวเกี่ยวกับความตาย ชีวิตหลังความตาย ไสยศาสตร์ หรือเรื่องลี้ลับที่พิสูจน์ไม่ได้ เป็นประเด็นที่ไม่เคยล้าสมัย และไม่เคยอยู่นอกกระแสความสนใจของคนในสังคมไทย

Chulalongkorn University

จากการสัมภาษณ์ นิศากร แก่นมีผล ผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาพยนตร์ในประเทศไทย ได้ข้อสรุปว่า

> “ในสังคมไทยมีสิ่งเร้าที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่พิสูจน์ไม่ได้ เช่น ผี วิญญาน ความเชื่อด้านตัวเลข โชคชะตา ไสยศาสตร์อยู่ตอดเวลา ภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมสูงตลอดกาล หนีไม่พ้นเรื่องราวเกี่ยวกับภูติผีปิศาจและสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เพราะเป็นเรื่องใกล้ตัวและได้รับความสนใจจากคนทุกกลุ่มอายุ ชนชั้น เพศและอาชีพ” (นิศากร แก่นมีผล, 2555: สัมภาษณ์)

ภาพยนตร์เกี่ยวกับชีวิตหลังความตายที่โด่งดังและเป็นที่รู้จักในสังคมไทยมีมากมาย เช่น นางตะเคียน ผีตาโบ๋ ห้องหุ่น ผีสามบาท ฯลฯ แต่หากจะนับลำดับความสำคัญของภาพยนตร์ไทยที่ได้รับความนิยมสูงสุดตลอดกาลคงจะหนีไม่พ้นเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวชาวบ้านพระโขนงอย่างเรื่อง **แม่นาคพระโขนง**

เรื่องย่อ ที่ริมคลองวัดมหาบุศย์ มีเรือนหลังเล็กๆ ไกลผู้คน ชาวบ้านต่างรู้จักกันดีว่า นี่คือ เรือนของแม่นาคกับทิดมาก แม้ว่าจะยากจน แต่ว่าก็เป็นคู่ผัวเมียที่รักกันมาก ในช่วงที่แม่นาคตั้งท้อง บ้านเมืองเกิดศึกสงคราม ทิดมากถูกเรียกไปเป็นทหารเกณฑ์ ยังไม่ทันพ้นทหารกลับมานางนาคต้องมาสิ้นใจตายทั้งกลม เพราะทนความเจ็บปวดจากการคลอดลูกไม่ไหว แต่ด้วยความรักผัว จึงไม่ยอมไปผุดไปเกิดเฝ้ารอวันที่ผัวจะกลับมา

จากนั้นก็มักจะมีคนเห็นว่า นางนาคออกมาสำแดงตนให้เห็นอยู่บ่อยๆ บางทีก็เห็นมาผูกเปลกับต้นตะเคียนคู่ แล้วจะเห่กล่อมลูกด้วยเสียงที่โหยหวน ชาวบ้านพากันหวาดกลัวผีแม่นาคเป็นอันมาก จนเมื่อถึงวันที่ทิดมากได้กลับมาบ้าน เห็นแม่นาคนั่งกล่อมลูกอยู่ที่ชานหน้าบ้าน ด้วยความดีใจรีบวิ่งไปหาลูกเมีย ตั้งแต่นั้นมาทิดมากกับนางนาค ก็อยู่กินกันตามปกติเหมือนเดิม จนกระทั่งวันหนึ่งทิดมากนั่งอยู่ใต้ถุนบ้าน ส่วนนางนาคก็กำลังทำกับข้าวตำน้ำพริกอยู่ในครัวบนเรือน เผอิญทำมะนาวหลุดมือหล่นไปใต้ถุนบ้าน นางนาครีบหย่อนมือที่ยาวเฟื้อยผิดจากปกติลงไปเก็บด้วยความรวดเร็ว ทิดมากเห็นดังนั้นก็ตกใจมากจนหนีไปพึ่งวัด

สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) วัดระฆัง ท่านรู้ข่าวการอาละวาดของผีแม่นาค ซึ่งก่อความหวาดกลัวและเดือดร้อนแก่ชาวบ้านเป็นอย่างมาก แม้แต่หมอผีเก่งๆ ก็ยังพ่ายแพ้ ท่านจึงลงไปค้างที่ วัดมหาบุศย์ และเรียกนางนาคขึ้นมาคุยกัน ผลสุดท้ายท่านเจาะเอากระดูกหน้าผากของนางมาลงยันต์ และทำเป็นปั้นเหน่งคาดเอว ผีนางนาคก็ไม่ออกมาอาละวาดอีกเลย (ออนไลน์, 2553)

ฉายครั้งแรก 11 ธันวาคม 2502 ที่ เฉลิมกรุง–เฉลิมบุรี
แต่ใบปิดนี้ใช้ฉายเมื่อ 18 พฤษภาคม 2516 ที่บรอดเวย์เธียเตอร์

ภาพที่ 1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง แม่นาคพระโขนง เมื่อปี พ.ศ. 2516 ที่บรอดเวย์เธียเตอร์

มีการเล่าขานกันมานานและเชื่อว่าเป็นเรื่องจริง แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันว่า นางนาคมีตัวตนจริงๆ คงเป็นเรื่องเล่าของคนโบราณ ที่เคยถูกผีนางนาคหลอกกันต่อๆมา ความมีชื่อเสียงของแม่นาคได้ทำให้วัดมหาบุศย์ ริมคลองประเวศบุรีรัมย์ แขวงพระโขนง เขตพระโขนง กทม. พลอยเป็นที่รู้จักของคนทั้งหลายด้วย ในฐานะเป็นวัดที่ฝังศพแม่นาค วัดมหาบุศย์นี้ พระศรีสมโภช (พระศรีสมโพธิ) เจ้าคณะวัดสุวรรณฯ เป็นผู้สร้าง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๒ ในขณะที่ท่านยังเป็นพระมหาบุษย์

ตามความเชื่อของคนไทยร่วมสมัยและตราบจนปัจจุบัน เช่น เชื่อว่าชื่อสี่แยกมหานาคที่เขตดุสิตในปัจจุบัน มาจากการที่แม่นาคอาละวาดขยายตัวให้ใหญ่ และล้นเกล้ารัชกาลที่ 4 ก็ยังเคยเสด็จทอดพระเนตรด้วย หรือ เชื่อว่าพระรูปที่มาปราบแม่นาคได้นั้นคือ สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) เป็นต้น อีกทั้งยังเชื่อว่า ท่านได้เจาะกะโหลกที่หน้าผากของแม่นาคทำเป็นปั้นเหน่งเพื่อสะกดวิญญาณแม่นาค และได้สร้างห้องเพื่อเก็บปั้นเหน่งชิ้นนี้ไว้ต่างหาก หรือแม้แต่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมชก็ยังได้เขียนบันทึกเอาไว้ว่า เมื่อสมัยเด็ก ๆ ท่านเคยเห็นสิ่งที่เชื่อว่าเป็นรอยเท้าแม่นาคบนขื่อเพดานวัดมหาบุศย์ด้วย

เรื่องราวของแม่นาคมีทั้งที่เป็นนิยายและภาพยนตร์ บุคคลแรกที่ทำให้ "แม่นาคพระโขนง" โด่งดัง ขึ้นมา ก็คือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พระองค์ท่านทรงนำเรื่อง "อีนาคพระโขนง" ออกแสดงเป็นละครเวทีที่โรงละครปรีดาลัยจนเกรียวกราวได้รับการต้อนรับจากผู้คนเป็นอย่างมาก จนต้องแสดงซ้ำอยู่ถึง 24 คืน

เรื่องราวของแม่นาคพระโขนง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในสังคมไทยมาหลายยุคหลายสมัย มีการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ละครเวที ละครเพลง หรือแม้แต่ภาพยนตร์แอนนิเมชั่น (Animation) แสดงให้เห็นถึงความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายที่ฝังลึกอยู่ในสังคมไทยมานาน โดยที่มีความน่าสนใจมากเป็นพิเศษคือ ละครเวทีมิวสิคัลหรือละครเวทีเพลงแบบบรอดเวย์ ที่นักแสดงต้องมีทักษะการแสดงสูงทั้งร้องและเต้น โดยมีบทเพลงเป็นตัวดำเนินเรื่อง ซึ่งในประเทศไทยมีการจัดแสดงละครเวทีมิวสิคัลเรื่อง แม่นาคพระโขนง ขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน คือในปี พ.ศ. 2555 โดยผลิตขึ้นจากคณะละคร 2 ค่าย คือ Dreambox และ Scenerio แสดงให้เห็นถึงความนิยมในเรื่องราวของแม่นาคพระโขนงเป็นอย่างสูงในสังคมไทยมาเป็นเวลายาวนาน

แม่นาคพระโขนง มีตำนานความรักเป็นตัวเดินเรื่อง เรื่องราวของความรักที่ความตายไม่อาจพรากความผูกพันของหนุ่มสาวได้ แต่แม่นาคพระโขนงถูกเล่าขานมาในบรรยากาศของความน่ากลัวเป็นส่วนมาก ทำให้น่าติดตาม ตื่นเต้น และน่าค้นหา เป็นเสน่ห์จากเรื่องราวอิทธิฤทธิ์ของแม่นาคพระโขนง

ภาพที่ 2 ใบปิดละครเวที มิวสิคัล เรื่อง แม่นาค เดอะ มิวสิคัล จากค่าย Dreambox และ แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล จาก Scenerio

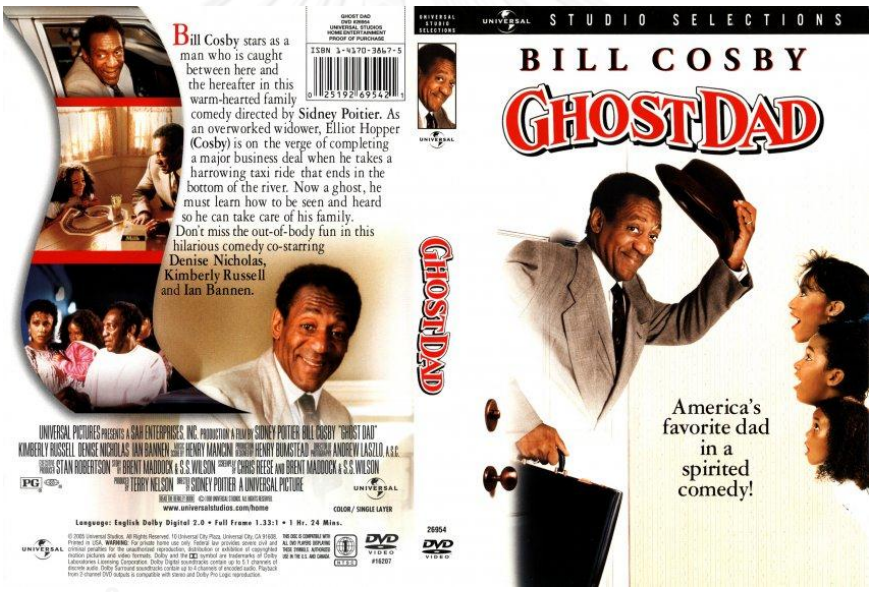
ภาพที่ 3 ใบปิดภาพยนตร์การ์ตูน Animation เรื่องนาค ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากตำนานแม่นาคพระโขนง

ทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นโดยสังเขปนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบแน่ชัดว่า เรื่องราวเหนือธรรมชาติที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้อย่างชีวิตหลังความตายของแม่นาคพระโขนง และผีอื่นๆในประเทศไทย เป็นจุดสนใจของคนไทยมายาวนาน อันสืบเนื่องจากความเชื่อและแนวความคิดในการดำรงชีวิต โดยใช้

หลักคำสอนเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดในพระพุทธศาสนามาเป็นพื้นฐาน ทำให้ความเชื่อนี้ผูกแน่นฝังรากลึกลงไปสู่ระดับวัฒนธรรม ซึ่งผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญที่สามารถจะนำความเชื่อดังกล่าวมาต่อยอดให้เกิดผลงานศิลปกรรมที่น่าสนใจต่อไป

2.4.1.3 ความเชื่อหลังความตายในมหรสพของต่างประเทศ

ในสังคมต่างประเทศ โดยเฉพาะในสังคมตะวันตก ซึ่งมีสภาพลักษณะทางกายภาพ ภูมิประเทศ ศาสนา และวัฒนธรรมแตกต่างจากสังคมไทย ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาถึงความเชื่อหลังความตายที่มีอยู่สังคมต่างประเทศ โดยมุ่งเน้นไปที่งานภาพยนตร์ของประเทศสหรัฐอเมริกา เพราะมีตลาดที่กว้าง เป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่ส่งออกไปทั่วโลก สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของคนในสังคมได้ดีในภาพรวม



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Ghost Dad

ที่มา : IMDb

ภาพยนตร์เรื่อง Ghost Dad (1990) มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชายชาวแอฟริกัน-อเมริกันที่เสียชีวิตกระทันหันจากอบัติเหตทางรถยนตร์ แต่ยังมีความห่วงหาอาวรณ์ลกๆทั้ง 3 คน จึงต้องกลับมาดูแลจัดการชีวิต

อารมณ์ของภาพยนร์เรื่องนี้ ถึงแม้ว่าจะเกี่ยวข้องและเริ่มต้นเรื่องด้วยความตายของผู้เป็นพ่อ แต่กลับเป็นไปด้วยความตลก สนุกสนานและมีอารมณ์ขัน แสดงให้เห็นถึงความรักความผูกพันของคนในครอบครัว และความเชื่อในสังคมตะวันตกที่ว่า ตายแล้วยังกลับมาหาคนที่ตนรัก

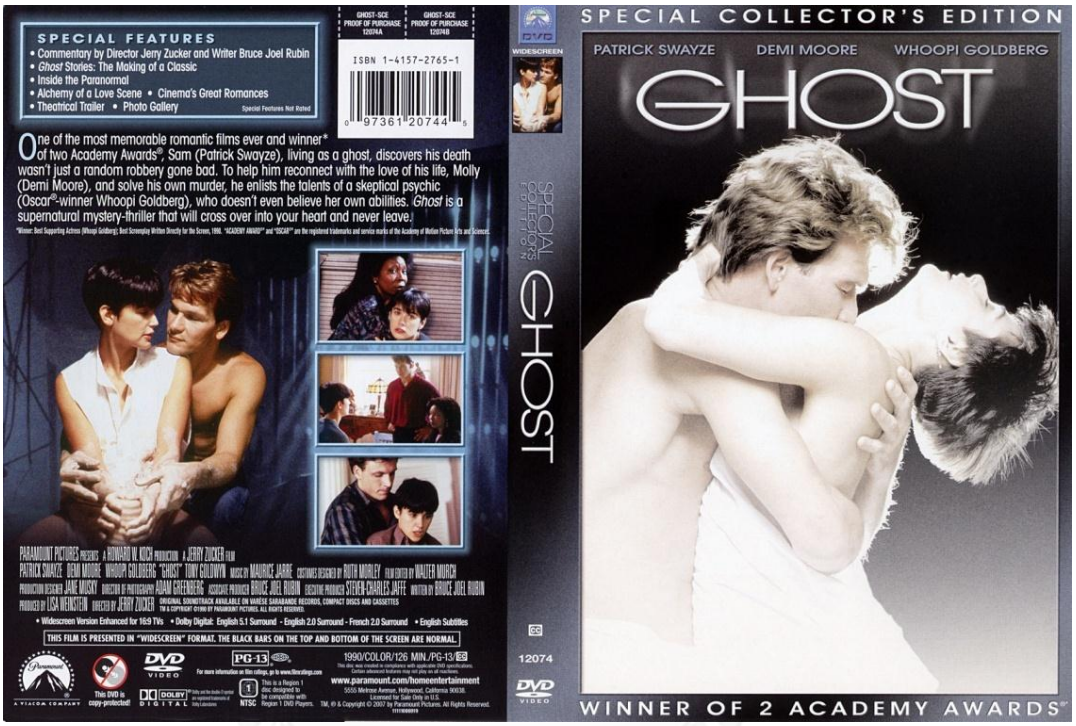
ภาพที่ 5 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง Ghost Dad

ที่มา : ผู้วิจัย

ประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาเปรียบเทียบกับงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ได้แก่ เรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัว ความห่วงหาอาทรของผู้เป็นพ่อ ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำครอบครัว เหมือนกับครูโนราที่ต้องดูแลลูกหลาน คนในครอบครัว รวมถึงคนในคณะโนราอีกด้วย จึงสะท้อนให้เห็นความเชื่อหลังความตายที่มีอยู่ของทั้งสังคมตะวันตกและตะวันออกได้อย่างชัดเจน

ผู้วิจัยจึงนำประเด็นที่เกี่ยวกับชีวิตหลังความตายของคนในครอบครัว มาเปรียบเทียบกับทฤษฎีทางศิลปะแอ็บสแตรกต์ เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกในการสร้างสรรค์งาน ดังเช่นการใช้อารมณ์ความรู้สึกที่สนุกสนาน มานำเสนอบนพื้นฐานของเรื่องราวของความตาย ทำให้รูปแบบของผลงานแตกต่างออกไปจากเนื้อเรื่องหลัก

ภาพยนตร์เรื่อง Ghost (1999) เป็นภาพยนตร์แนวรักโรแมนติก เล่าเรื่องราวของคู่รักชาวนิวยอร์ค มอลลี่ และ แซม เป็นคู่ชีวิตที่สมบูรณ์แบบ และรักกันหวานชื่นจนคู่อื่นๆต้องอิจฉา พวกเขาเพิ่งตกแต่งอพาร์ทเม้นท์ใหม่สำหรับเรือนหอ แล้วค่ำหนึ่ง แซมเสียชีวิตอย่างกระทันหัน มอลลี่ทั้งเสียใจทั้งสับสนและฟุ้งซ่านจนแทบไม่เป็นอันทำงานหรือกิจกรรมใดๆ



ภาพที่ 6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Ghost

ที่มา : IMDb

ขณะเดียวกันวิญญาของแซมก็กำลังล้มลุกคลุกคลานกับประสบการณ์ในมิติใหม่ เขาพบว่าเขายังคงอยู่บนโลก แต่ไม่มีใครมองเห็นหรือได้ยินเสียงของเขา สาเหตุที่เขายังคงวนเวียนอยู่บนโลกมนุษย์ก็เพราะจิตใต้สำนึกของเขายังต้องการแก้แค้นผู้ที่ทำให้เขาต้องเสียชีวิต และต้องการปกป้องผู้ที่กำลังทำให้มอลลี่ตกอยู่ในอันตรายอย่างใหญ่หลวง อย่างไรก็ตามแซมไม่สามารถทำทุกอย่างเองได้ด้วยตนเอง เขาจึงหันหน้าไปพึ่งร่างทรงคนหนึ่ง ร่างทรงผู้นั้นก็ยอมช่วยเหลือเขา แต่ก่อนอื่นเธอต้องทำให้มอลลี่เชื่อให้ได้ว่า เธอสามารถสื่อสารกับแซมได้

เนื้อเรื่องเกี่ยวกับการตายของฝ่ายชายที่ถูกฆาตรกรรมต่อหน้าต่อตาหญิงสาวคู่รัก แต่ด้วยความรักและความต้องการจะไขปัญหาในการจับตัวคนร้าย จึงต้องกลับมาหาคู่รักของตนโดยมีหมอผีเป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสารกับมนุษย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง Ghost

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปได้ว่า ในความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องของความตายที่มีอยู่ในมหรสพของต่างประเทศ ได้มีการพูดถึงการตายแล้วยังกลับมาหาคนที่ยังรักและผูกพันอยู่ ด้วยวัตถุประสงค์อันแรงกล้าของผู้ตายสามารถกลับมาสื่อสารกับคนที่ยังมีชีวิตอยู่ได้ ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง แสดงให้เห็นถึงอาชีพหมอดู หมอผี คนทรงเจ้า หรือคนที่สามารถติดต่อสื่อสารกับคนตายได้ ยังปรากฏให้เห็นในทุกๆ สังคม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้หยิบยกเรื่องราวความเชื่อดังกล่าวในมหรสพของต่างประเทศมาเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงให้เห็นว่า เรื่องราวความเชื่อหลังความตายนี้ ได้ถูกนำมาถ่ายทอดอย่างเป็นสากล มีจุดเชื่อมโยงที่เกี่ยวข้องกันในทุกเชื้อชาติทั่วโลก เพราะเรื่องราวความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อที่ใกล้ตัว และเกิดขึ้นกับทุกคนบนโลกใบนี้ การนำประเด็นเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายมานำเสนอเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน จึงสามารถเป็นสื่อในการสร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมในระดับสากลได้

2.5 ความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องราว ประวัติและความเป็นมาของโนราส่วนใหญ่พบว่า พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของครูโนรา ไม่ได้มีเหตุผลในการชักจูง หลอกล่อให้เชื่อในสิ่งที่พิสูจน์ไม่ได้ ซึ่งคนภายนอกอาจจะมองว่าเป็นการมอมเมาคนในสังคม หากแต่มีความมุ่งหมายทำให้เกิดการรักษาวิชาความรู้ในศิลปะโนรา แต่ก็ยังไม่สามารถพิสูจน์ได้แน่ชดเกี่ยวกับความเชื่อที่ว่าวิญญาณมีอยู่จริงหรือไม่

โดยงานวิจัยชิ้นนี้ไม่ได้ต้องการพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายของครูโนรา หากแต่นำเอาความเชื่อในเรื่องดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น

ภาพที่ 8 การสัมภาษณ์ ณัฐสิมา ณรงค์กูล วันที่ 10 เมษายน 2555

ที่มา ผู้วิจัย

จากการสัมภาษณ์ เชื้อสายของครูโนรา ณัฐสิมา ณรงค์กูล วันที่ 10 เมษายน 2555 ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงรายละเอียดเรื่องราวของการประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูโนรา บ้านทุ่งลุง ต.พะตง อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา ณัฐสิมา ณรงค์กูล เป็นเชื้อสายของครูโนรา ชนะ ณรงค์กูล หรือครูหมอนะ ได้เล่าว่า พบกับเหตุการณ์ประหลาดคือ รำโนราได้โดยไม่เคยเรียนโนรามาก่อนเลย เหมือนมีอะไรมาเข้าสิง โดยเหตุการณ์เริ่มต้นจากการที่ไปเดินตลาดแล้วเกิดระลึกขึ้นในใจว่า ตัวเราเองเป็นลูกหลานโนราโดยตรง แต่กลับไม่มีโอกาสเคยใส่ชุดโนราเลย หลังจากนั้นไม่กี่วันก็เกิดเหตุการณ์ประหลาดเหมือนวิญญาณของครูหมอ (ครูหมอนะ) มาเข้าสิงและพูดคุยกับบุคคลรอบข้าง ซึ่งขณะนั้นเป็นการเดินทางบนรถโดยที่มีเครือญาติอยู่หลายคน ใจความของการพูดคุยคือ ความเสียดายว่าลูกหลานเราไม่ได้สืบทอดวิชาโนราเลย ยังเป็นห่วงอยู่ และอยากให้ทำโนราโรงครู เพื่อเป็นการบูชาและแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของวิชาโนราที่มีมาจากบรรพบุรุษ หลังจากนั้นจึงมีความคิดที่จะจัดทำการแสดงโนราโรงครู เพื่อเป็นการบูชาครูโนราบรรพบุรุษ

ต่อมาเมื่อกำหนดวันแสดงได้แล้วนั้น ต้องมีการเตรียมของไหว้ครู การจัดเตรียมสถานที่โรงครูโนรา เดิมทีคุณณัฐสิมาไม่มีความรู้ในการจัดเตรียมการไหว้ครูใดๆเลย แต่เมื่อไปถึงตลาดกลับเลือกซื้อของได้อย่างถูกต้อง ครบถ้วน อาทิ พานพุ่ม ดอกไม้ ธูปเทียนพวงมาลัย ผลไม้ หัวหมู เป็นต้น อีกทั้งยังตามหาช่างเพื่อมาทำการก่อสร้างโรงครูที่จะใช้ในการทำพิธีด้วย โดยที่มีความรู้สึกเหมือนมีวิญญาณมาเข้าสิงประมาณครึ่งนึงของความรู้สึกนึกคิด มีลักษณะของความรู้สึกมึนงง เบลอ แต่สามารถพูดคุยสื่อสารได้ปกติ เพียงแต่เหมือนมีอะไรดลใจให้กระทำโดยที่ไม่รู้ตัว

หลังจากที่ขั้นตอนของการเตรียมงานเสร็จสิ้น วิญญาณของครูโนราก็มาปรากฏในนิมิตของคุณณัฐสิมา ให้เตรียมตัว ทำสมาธิ รักษาศีล เพื่อให้จิตใจสะอาดบริสุทธิ์ เตรียมรับการเข้าทรงในวันพิธี

เมื่อถึงวันพิธีโนราโรงครู ซึ่งมีกำหนดระยะเวลาตามประเพณี 3 วัน ก็ได้เข้าทรงและประกอบพิธีได้อย่างสมบูรณ์แบบ เป็นที่ตื่นตะลึงของผู้เข้าร่วมพิธี เพราะว่าไม่เคยเห็นการรำโนราได้มีลีลาที่สวยงามแปลกตาแบบนี้มาก่อน เช่น การรำม้วนตัวในลักษณะสะพานโค้ง การตีลังกา การขดตัวร่ายรำในกระด้ง เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์เรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆเกี่ยวกับพิธีไหว้ครูโนรา และประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการเข้าทรงโนราบรรพบุรุษของคุณณัฐสิมาสามารถเรียบเรียบใจความโดยสรุปได้เป็นประเด็นหลักดังต่อไปนี้

1. การเสียชีวิตของครูหมอนะ ไม่ได้ทำให้วิญญาณหายไปจากภพภูมิเดิม คือยังคอยอยู่ช่วยเหลือ เฝ้าดูลูกหลาน

2. ครูหมอนะมีความตั้งใจที่จะให้ลูกหลานมีความเจริญก้าวหน้า และสืบทอดวิชาโนราอันเป็นสิ่งล้ำค่าของบรรพบุรุษ

3. ครูหมอนะต้องการให้จัดแสดงโนรา โดยมีการบอกรายละเอียดต่างๆของพิธีกรรมผ่านร่างทรง

4. ครอบครัวลูกหลานของโนราครอบครัวใดที่ได้รับครูโนรามาเข้าทรงและทำพิธี กราบไหว้บูชา ให้ความเชื่อความศรัทธา จะมีความเจริญรุ่งเรือง มีโชคลาภ

5. ถ้าหากทำการแสดงได้สำเร็จ ก็จะนำโชคลาภมาให้ และก็จะหายห่วงหมดกังวล

จากการสัมภาษณ์สรุปได้ว่า ความเชื่อหลังความตายของครูโนรา มีความเกี่ยวข้องกับความรัก ความผูกพันธ์ของบรรพบุรุษครูโนราที่มีต่อลูกหลาน ทั้งในด้านของความสัมพันธ์ในครอบครัว ความห่วงหาอาทร และความสัมพันธ์ในด้านของศิลปะโนรา ที่เป็นสิ่งล้ำค่าในชีวิตและเชื้อสายโนราที่สืบทอดมาช้านาน วิญญาณของครูโนราจึงไม่ได้ไปเกิดในภพภูมิใหม่ตามความเชื้อเดิมของสังคมไทย แต่กลับยังคงเวียนไหว้อยู่ในภพภูมิเดิม เพื่อเฝ้าดูแลลูกหลานและรอคอยโอกาสที่จะกลับมาสื่อสารโดยใช้พิธีไหว้ครูโนราเป็นช่องทางในการสื่อสาร อันเป็นความเชื่อของคนในชุมชนที่ฝังรากลึกในระดับวัฒนธรรม

Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 ภาพการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู จังหวัดสงขลา ของนางณัฐสิมา ณรงค์กูล

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
1.		การแสดงเบิกโรง ด้วยการจ้างคณะแสดงโนรามาเล่นก่อนพิธีจะเริ่ม
2.		มีการสวดมนต์บูชา โดยมีชาวบ้านเข้าร่วมในพิธีประมาณ 50 คน
3.		ผู้ช่วยกำลังแต่งตัวให้โนรา โดยที่โนรานั่งเฉยๆ บนที่นั่งอย่างง่ายที่ทำขึ้นใหม่ในโรงครูโนรา
4.		ผู้แสดงกำลังเล่าให้ฟังถึงเหตการณ์ว่า ไม่สามารถจำความได้ว่าตอนนั้นมีความรู้สึกนึกคิดเป็นอย่างไร

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
5.		การจุดเทียนบูชาครูอีกครั้ง โดยตัวโนราลงมานั่งพับเพียบกับพื้น หลังจากแต่งตัวเสร็จ
6.		ผู้ประกอบพิธีสวดมนต์คาถา และเริ่มมีอิริยาบทของการเข้าทรง
7.		เมื่อทรงเครื่องเสร็จแล้ว โนราพูดคุยกับญาติพี่น้องและครอบครัว
8.		โนราร่ายรำไปตามจังหวะของเพลงโนรา พร้อมด้วยผู้ประกอบพิธีคนอื่นๆ

ตารางที่ 2 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
9.		ผู้ประกอบพิธีคนอื่นๆก็ถูกครูโนราท่านๆอื่นๆเข้าสิงด้วยเช่นกัน บ้างก็เคยรู้จักกันมาก่อน ก็มีการทักทายพูดคุยกัน
10.		ครูโนราหลายท่านในพิธีมีการร่ายรำร่วมกัน ด้วยอากัปกริยาที่มีความตื่นเต้นดีใจ

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นถึงขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูโนรา จังหวัดสงขลา ที่เริ่มต้นจากการทำสมาธิเพื่อให้ร่างทรง หรือผู้ที่กำลังจะรับวิญญาณของครูโนราเข้ามาสิงในร่าง ได้มีจิตใจที่สะอาดปลอดโปร่ง โดยมีความเชื่อว่าหากจิตใจสะอาดปลอดโปร่งแล้วจะสามารถรับดวงวิญญาณของครูโนราได้ดียิ่งขึ้น

นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศโดยรอบของพิธีโนราโรงครู รวมไปถึงการแต่งกายและฉาก ที่มีความเรียบง่าย เป็นธรรมชาติ โดยเครื่องแต่งกายมีลักษณะไม่ได้พิเศษกว่าเครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน นุ่งโจงกระเบนและผ้าพาดไหล่คล้ายสไบเฉียง ฉากใช้วัสดุจากธรรมชาติ ที่หาได้ง่ายในพื้นที่

นิธิมา ชูเมือง ได้ศึกษาการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย พบว่า

> “ความเชื่อเรื่องครูหมอโนราและพิธีกรรมโนราโรงครูมีส่วนสำคัญในการสร้างระบบความสัมพันธ์และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม เพราะเป็นพิธีกรรมที่มีผู้มาร่วมกิจกรรมมีความเชื่อในเรื่องเดียวกัน มีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีและการเคารพนับถือครูบาอาจารย์ นอกจากนั้น ความเชื่อเรื่องครูหมอโนรามีส่วนในการควบคุมพฤติกรรมของลูกหลานตา

ยายโนรา กล่าวคือ คนทรงครูหมอโนรา ให้ดำรงอยู่ในจารีตประเพณีและศีลธรรมอันดี และก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่พวกพ้องเดียวกัน รวมทั้งการสืบทอดการรำโนรา การรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีโนราเอาไว้ไม่ให้สูญหาย” (นิธิมา ชูเมือง, 2544)

ในการศึกษาโนราโรงครูตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ของ พิทยา บุษรารัตน์ ในด้านความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับตำนานท้องถิ่น ความเชื่อ พิธีกรรม และความสำพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในตำบลดังกล่าว พบว่า

> “มีตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องโนราในเขตตำบลท่าแค ได้แก่ ตำนานโนรา ตำนานขุนศรีศรัทธาท่าแค ตำนานนางเลือดขาว ตำนานสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับโนรา เช่น โคกขุนทา เขื่อนขุนทา ต่างบอกเล่าประวัติของโนรา เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวกับครูโนรา และความสำคัญของโนรากับตำบลท่าแค ที่เชื่อว่าเป็นส่นหนึ่งของการกำเนิดโนราในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับโนรา” (พิทยา บุษรารัตน์, 2535)

ชาวบ้านมีความเชื่อในเรื่องของครูหมอโนรา ไสยศาสตร์ การบนบานสานกล่าว การแก้บนครูหมอโนรา การครอบเทริด การผูกผ้าปล่อย การตัดจุก การเหยียบเสน การตัดผมผีช่อ การรำถีบหัวควาย การรักษาอาการป่วยไข้ การเข้าทรงและร่างทรง ความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อระดับชาวบ้านที่มีการผสมผสานระหว่างความเชื่อในพระพุทธศาสนากับศาสนาพราหมณ์ และความเชื่อดั้งเดิม ส่วนพิธีกรรมในการรำโนราโรงครู มีจุดมุ่งหมายเพื่อเซ่นไหว้ครูหมอโนรา แก้บน ทำพิธีครอบเทริด และประกอบพิธีกรรมอื่นๆ เช่น ตัดจุก เหยียบเสน รำสอดเครื่องสอดกำไล เป็นต้น

นอกจากนี้ พิทยา บุษรารัตน์ ยังได้ศึกษา โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา พบว่า

> “ตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระมีตำนานประกอบด้วย ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานนางเลือดขาว ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานทวดสำลี ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว จากการศึกษาในด้านความเชื่อพบว่า มีความเชื่อในเรื่องครูหมอโนรา ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องการแก้บน ความเชื่อเรื่องการรักษาอาการป่วยไข้ ความเชื่อเรื่องการเหยียบเสน ความเชื่อเรื่องการเข้าทรงและร่างทรง ความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปเจ้าแม่อยู่หัว ” (พิทยา บุษรารัตน์, 2535)

ในด้านการศึกษาบทบาทหน้าที่ของโนราโรงครูวัดท่าคุระที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านท่าคุ-ระและตำบลใกล้เคียง พบว่า ความเชื่อในเรื่องโนราโรงครูมีบทบาทหน้าที่ในการแก้ปัญหาพื้นฐานของสังคม นอกจากนั้นโนราโรงครูวัดท่าคุระยังมีบทบาทในด้านการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคม การสร้างอาชีพและการสืบทอดการรำโนรา การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม

สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างโนราโรงครูกับวิถีชีวิตของชาวบ้านนั้น โนราโรงครูมีบทบาทหน้าที่ในการสืบทอดการรำโนรา การบนบานขอความช่วยเหลือ และการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม การสร้างอาชีพ การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม การสร้างเสริมความรู้และสติปัญญา เป็นต้น

โดยสรุปคือ ความเชื่อหลังความตายของครูโนรานั้น มีพบเห็นได้ทั่วไปในปัจจุบันในสังคมชาวใต้และสังคมของโนรา ที่มีความรักความผูกพันอันเหนียวแน่นต่อครอบครัวและวิชาโนรา ส่งผลให้มีความเชื่อบางอย่างอยู่ในบริบทสังคมนี้ นั่นก็คือเมื่อเสียชีวิตไปแล้วนั้น วิญญาณยังอยู่ในภพภูมิเดิม ไม่ได้ไปเกิดใหม่ แต่ยังวนเวียนมาพบปะลูกหลาน เพื่อดูแล และสืบทอดวิชาโนราให้คงอยู่ต่อไป

ในงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ผู้วิจัยได้เลือกโนราโรงครูของ ณัฐสิมา ณรงค์กูล มาเป็นเป็นแรงบันใจและต้นแบบในการสร้างสรรค์งาน เนื่องจากมีจุดเด่นตรงที่ ผู้ทำพิธีเป็นผู้ที่ไม่เคยรำโนราหรือเรียนโนรามาก่อนเลย แต่สามารถรำโนราได้อย่างสวยงามในพิธีไหว้ครูโนรา อันเนื่องมาจากการถูกเข้าสิงของครูโนรา นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำในส่วนเฉพาะของความเชื่อ พิธีกรรม รวมไปถึงการเตรียมงาน โดยหยิบยกเรื่องราวของการไปซื้อของที่ตลาด ที่ณัฐสิมา ณรงค์กูล กล่าวถึงความรู้สึกในขณะนั้นว่า “ร่างทรงมีความรู้สึกครึ่งๆกลางๆ เหมือนถูกสิง 50%” (ณัฐสิมา ณรงค์กูล, 2554: สัมภาษณ์) การทำสมาธิ การไหว้ครู และบรรยากาศต่างๆ ของพิธีกรรมการไหว้ครูโนรา มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน

2.5.1 การแสดงนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตาย

การแสดงนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตายในสังคมไทยนั้นมีปรากฏให้เห็นอยู่ในทุกภูมิภาคทั่วประเทศ โดยผู้เขียนได้ศึกษาจากที่มาของการแสดงต่างๆ คำล่า มุสิกา กล่าวถึงพิธีกรรมความเชื่อในภาคต่างๆ ว่า “นาฏศิลป์ไทยในภาคต่างๆ มีความสอดคล้องและคล้ายคลึงกันในแง่ของพิธีกรรม ความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาภูติผีและบรรพบุรุษ ครูบาอาจารย์เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาทางด้านนาฏศิลป์ที่ต้องให้ความเคารพ” (คำล่า มุสิกา, 2552: สัมภาษณ์) เช่นเดียวกับประเพณีในภาคต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นตัวอย่างจาก สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม (ทรงคุณ จันทจร, วสุพล คะยอมดอก และ อำภา คนซื่อ, 2550) ดังนี้

2.5.1.1 ความเชื่อภาคอีสาน

ชาวอีสาน มีความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาผีฟ้าพญาแถน ซึ่งสืบเนื่องมานานอันเนื่องมาจากการใช้ชีวิตที่มีความผูกพันธ์กับธรรมชาติ ดังปรากฏในเอกสารของศูนย์วัฒนธรรมนครราชสีมาดังนี้

ประเพณีฟ้อนผีฟ้า

วัฒนธรรมของคนโบราณยึดถือลัทธิเทวราชในการดำเนินชีวิต มีพระประมุขเป็นองค์สมมุติเทพ โดยถวายพระนามพระเจ้าแผ่นดินว่าผีฟ้า ต่อมาคนไทยได้ยึดถือธรรมะเป็นหลักในการดำเนินชีวิต แต่ยังมิได้ละเลยต่อความเชื่อในด้านภูตผีวิญญาณแบบดั้งเดิม ทั้งนี้มีผลมาจากความเชื่อที่ว่าคนเราเมื่อตายไปแล้ววิญญาณจะยังคงอยู่ ดังเช่นในตอนท้ายในการทำบุญพิธีทุกครั้งจะต้องมีการกรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลให้ แก่ญาติพี่น้องผู้ล่วงลับไปแล้วความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอัญเชิญให้

สิ่งเหล่านี้มาร่วมในพิธีกรรมต่างๆ ยังคงยึดถือปฏิบัติมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ ในพิธีกรรมทุกอย่างจะมีบทกล่าวนำเรียกชุมนุมเทวดา เพื่ออัญเชิญเทพกเวรากและภูตผีปีศาจทุกระดับชั้นมาร่วมพิธี ทั้งนี้ยังแสดงถึงความพยายามของคนไทยที่จะนำเอาโลกมนุษย์เข้าไปรวมกับโลกของสิ่ง ศักดิ์สิทธิ์ ส่วนมากคนไทยจะนับถือด้วยการเอาอกเอาใจ เพื่อขอความกรุณาปรานีและช่วยเหลือในยามตกทุกข์ได้ยาก

ความเชื่อเหล่านี้สืบเนื่องมานาน นับตั้งแต่ยุคสมัยที่แผ่นดินอีสานยังเป็นป่ารกทึบ การไปมาหาสู่ลำบากลำบนและเต็มไปด้วยอันตรายจากสัตว์ร้าย ผีฟ้า คือตัวแทนอำนาจที่อยู่เหนือสิ่งมีชีวิต คอยบันดาลความสุข รักษาให้หายจากภัยแห่งโรค ด้วยวิธีการฟ้อนซึ่งมักจะสำเร็จทุกราย

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา ได้กล่าวไว้ว่า “ถ้าต้องการเลิกพิธีผีฟ้ามีธรรมเนียมอยู่ว่า นางเทียมคนนั้นต้องเข้าไปกราบเครื่องสังเวยอาการสิงก็จะหายไปและกลับคืนเป็น ปกติ ยามที่นางเทียมเป็นคนปกติ หากเข้าไปถามถึงเหตุการณ์ตอนที่เข้าทรงผีฟ้าเมื่อสักครู่แล้ว แม้นางเทียมจะทบทวนอยู่นานก็นึกไม่ออกว่าได้พูดอะไรไปบ้าง ปกติปีหนึ่งจะมีการนัดมาฟ้อนผีฟ้าที่หน้าพระเจ้าองค์ตื้อกัน 4 ครั้ง คือ ช่วงเดือน 3 เดือน 5 เข้าพรรษาและออกพรรษา แต่ระหว่างวันขึ้น 13 ถึง 15 ค่ำ เดือน 5 หรือ ช่วงสงกรานต์จะมีมามากเป็นพิเศษ” (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา, 2525: 60)

นอกจากนี้ยังมีการแสดงนาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตายในสังคมไทยโดยเฉพาะในภาคอีสานเพิ่มเติมจากข้อมูลของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา ดังนี้

พิธีเหยา ของชาวผู้ไท

พิธีเหยา

การดูแลสุขภาพของกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไท

ภาพที่ 9 พิธีเหยาของชาวผู้ไท

ที่มา: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา

“ประเพณี พิธีกรรม มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของคนมาช้านานแล้ว ตั้งแต่ได้อยู่รวมกัน เป็นครอบครัว เป็นกลุ่มสังคม เป็นชุมชนขนาดใหญ่ขึ้นและได้ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกคนรุ่นหนึ่งมีจุด ประสงค์เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทยเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวิถีชีวิตคล้ายกับชนเผ่า ไทยในภาคอีสานย่อมมีการทำบุญในประเพณี 12 เดือน จุดมุ่งหมายเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุขของคนในครอบครัว สังคม และชุมชน เป็นการดูแลรักษาสุขภาพวิธีหนึ่ง โดยเฉพาะทางด้านจิตใจ ความรู้สึก วิญญาณ ให้มีความเข้มแข็ง มีความสุข ส่งผลให้ร่างกายแข็งแรงปราศจากโรคภัยไข้เจ็บด้วย

สำหรับพิธีกรรมประจำกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทยที่ถือว่าเป็นการดูแลสุขภาพโดยตรง ที่เรียกว่า เหยาหรือพิธีการเหยาเป็นพิธีกรรมของผู้คนที่ยังคงไว้เพื่อปฏิบัติอยู่ในชุมชนจนเกิดเป็นประเพณีสืบต่อกันมา

“เหยา” เป็นความเชื่อและพิธีกรรมหนึ่งในการรักษาสุขภาพของคนในชุมชนผู้ไทยที่สืบทอดมาแต่ครั้งบรรพกาลอันสืบเนื่องมาจากความเชื่อดั้งเดิมที่นับถือผี เป็นการทำพิธีเพื่อติดต่อระหว่างผีกับคน ให้ผีช่วยเหลือแก้ปัญหาความเดือดร้อนโดยเฉพาะการเจ็บไข้ได้ป่วย จึงจัดเป็นพิธีกรรมที่สร้างขวัญและกำลังใจกับผู้ป่วยเป็นหลัก เมื่อผู้ป่วยอยู่ในวาระสุดท้ายของชีวิตหรือผู้ป่วยหายจากโรคและอาการเจ็บป่วยก็จะทำพิธีการเหยา ผู้ที่ทำพิธีการเหยาเรียกว่า หมอเหยาเป็นผู้ที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษโดยปู่ย่า ตายาย แม่ เป็นหมอเหยามาก่อนลูกก็จะสืบทอดการเป็นหมอเหยา แต่ในปัจจุบันนี้การสืบทอดการเป็นหมอเหยานั้นได้เลือนหายไปจากสังคมของกลุ่ม ชาติพันธุ์ผู้ไทยไปแล้ว ยังเหลือแต่หมอเหยาที่เป็นผู้อาวุโสของชุมชนเท่านั้น และการประกอบพิธีกรรมเหยายังคงเหลือให้เห็นเพียงแต่บางชุมชนเท่านั้น เนื่องจากสังคมสมัยใหม่ได้เข้ามามีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงขนบธรรมเนียมประเพณีบางอย่างของชาวผู้ไทย ทั้งนี้การเหยาเป็นการติดต่อสื่อสารของมนุษย์และวิญญาณ ซึ่งการติดต่อสื่อสารจะใช้ท่วงทำนองของดนตรีหรือที่ชาวผู้ไทยเรียกว่า กลอนลำ (หมอลำ) มีเครื่องดนตรีประเภทแคน

ประกอบการให้จังหวะ วิธีการติดต่อสื่อสาร กลอนลำและทำนอง เรียกว่า การเหยา” (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา, 2525: 60)

นอกจากนี้ยังมีความเชื่อหลังความตายในภาคเหนือ ที่มีลักษณะเป็นการบูชา พิธีกรรมการเซ่นไหว้ ในรูปแบบของวิญญาณที่ยังกลับมาวนเวียนอยู่ในชุมชนของตัวเองด้วยเหตุผลบางอย่างที่แตกต่างกันไปในความเชื่อของผีแต่ละประเภท ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ มาประกอบดังนี้

2.5.1.2 ความเชื่อภาคเหนือ

“**ผีกะ** เป็นผีพื้นบ้านทางภาคเหนือ ผีพวกนี้จะมีลักษณะคล้ายผีปอบ คือ เข้าสิงในคน และชอบกินของสดของคาว

คนที่เลี้ยงผีกะ เป็นคนที่มีวิชาอาคม ผีกะจะถูกเลี้ยงไว้ในหม้อดิน โดยมีผ้ายันต์สีขาวปิดปากหม้อไว้ โดยจะวางไว้บนเพดานบ้าน เจ้าของจะเซ่นผีกะด้วยไข่ดิบวันละฟอง

ผีกะ แต่เดิมคนที่เริ่มนำมาเผยแพร่ คือพวกลิเก หรือพวกนักดนตรี ที่แสดงการละเล่น เรียกว่าผีกะพระ-นาง ผีกะชนิดนี้มีลักษณะคล้ายวอกหรือค่าง ตัวเล็กๆ สองตัว มักจะนั่งบนบ่าคนเลี้ยง ผีกะชนิดนี้มีคุณประโยชน์ตรงที่ หากใครเลี้ยงไว้ไม่ว่านักแสดงจะขี้เหร่แค่ไหน พอตกกลางคืนมันจะเลียหน้า ทำให้ยิ่งดึกยิ่งงดงาม การเลี้ยงผีกะจึงเป็นที่นิยมของนักแสดงทางภาคเหนือในช่วงหนึ่งและเริ่มแพร่หลายสู่ภาคเหนือในจังหวัดต่างๆ จนกระทั่งแยกเป็นหลายชนิด ผีกะมีคุณอนันต์แต่ก็มีโทษมหันต์ หากใครเลี้ยงไม่ดี ปล่อยให้ผีกะอดๆอยากๆ มันก็จะทำให้เจ้าของกลายสภาพเป็นกึ่งคนกึ่งภูติ ชอบสิงสู่ชาวบ้านกินตับไตไส้พุง ต้องหาหมอผีมาไล่ออกไปเป็นประจำ

ชนิดของผีกะ

ผีกะได้แตกสาขาออกเป็นหลายชนิด ดังต่อไปนี้

ผีกะพระ-นาง

ผีกะต้นฉบับดั้งเดิม เป็นที่นิยมเลี้ยงกัน เพื่อให้มันเรียกคนดูมาชม ทำให้คนดูหลงไหลในการแสดงของนักแสดงคนนั้นๆ แม้ว่ากลางวันจะขี้เหร่แค่ไหน แต่ตอนกลางคืนผีกะสามารถทำให้นักแสดงคนนั้นๆสวยหรือหล่อหยาดฟ้ามาดินได้

ผีกะดง

จากคำบอกเล่าของคนเฒ่าคนแก่ บอกว่าผีกะดงนี้ มีอยู่จริงในนิทานพื้นบ้าน ในอำเภอหนึ่งของจังหวัดเชียงใหม่ ผีกะชนิดนี้มีความดุร้าย วิ่งไวดุจลมพัด มักออกหากินเป็นฝูงในยามพลบค่ำ แต่น้ำลายของผีกะชนิดนี้วิเศษมาก สามารถรักษาอาการบาดเจ็บได้ทุกชนิด ทำให้ร่างกายมีความคงกระพันชาตรี

ผีกะตระกูล

ผีกะอีกสายหนึ่งที่มีคุณอนันต์เช่นกัน ผีกะชนิดนี้เป็นที่นิยมเลี้ยงแพร่หลายของชาวภาคเหนือ วิธีสังเกตว่าบ้านไหนเลี้ยงผีกะ ให้ดูนาของบ้านนั้นๆ ไม่ว่านานั้นจะอยู่ที่ดอนหรือที่ลุ่ม ไม่ว่าฝนจะแล้งหรือฝนจะขาด นาของบ้านที่เลี้ยงผีกะจะอุดมสมบูรณ์เสมอ ไม่มีแมลงมากวน ไม่มีโรคระบาด ผีกะชนิดนี้เลี้ยงดีมีคุณมาก ถ้าเลี้ยงไม่ดีผีจะออกหากินสิงสู่ชาวบ้าน เมื่อโดนหมอผีไล่ มันก็จะประจานผู้เลี้ยงทำให้อับอายขายขี้หน้าชาวบ้าน (สำนักงานคณะกรรม การวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ความเชื่อหลังความตายในภาคอีสานและภาคเหนือ มีส่วนคล้ายคลึงกันในส่วนของการกลับมาของคนในชุมชน โดยเฉพาะบรรพบุรุษของแต่ละครอบครัว ยังกลับมาดูแลทำการรักษา โดยเฉพาะในเรื่องของสุขภาพให้กับญาติ เป็นเหมือนการช่วยเหลือในเรื่องของจิตใจ ซึ่งผู้วิจัยได้นำความรัก ความผูกพันความห่วงหาอาดูรของคนในครอบครัวและชุมชน มาเปรียบเทียบกับความสัมพันธ์ของคนในภาคใต้ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานในแง่ของอารมณ์และความรู้สึก

2.5.1.3 ความเชื่อภาคใต้

ความเชื่อหลังความตายของคนในภาคใต้ที่เกี่ยวข้องการแสดงมีอยู่หลายอย่างตามความหลากหลายของเชื้อชาติในท้องถิ่นนี้ ผู้วิจัยได้หยิบยกความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ที่โดดเด่นของภาคใต้ ดังที่กล่าวมาในข้างต้นคือ โนรา โนราโรงครู และพิธีกรรมไหว้ครูโนรา นำมาศึกษาถึงเรื่องราวของการเข้าทรงของครูโนราเพื่อทำการแสดงในพิธี การเข้าสิงร่างญาติพี่น้องเพื่อสื่อสารกับคนในครอบครัว การไหว้ครูโนราและการเตรียมตัวต่างๆเกี่ยวกับพิธีกรรม เพื่อนำมาสร้างเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ชวน เพชรแก้ว กล่าวถึงการแสดงโนราแต่เดิมเชื่อกันว่า “น่าจะเป็นการแสดงประกอบพิธีกรรมบางอย่าง ต่อมาได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลง มาเป็นการแสดงที่มุ่งความบันเทิงจนได้รับความนิยมกว้างขวางขึ้น จนเป็นการแสดงที่หาชมได้ทั่วไปในภูมิภาคนี้” (ชวน เพชรแก้ว, 2523: 53-62) ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมในการแสดงที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตายที่มีอยู่ในภาคอื่นๆ อันเป็นความนิยมพื้นฐานของสังคมไทย ที่นิยมเสพศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตาย วิญญาณภูติผีปิศาจ และเรื่องที่ยังพิสูจน์ไม่ได้อย่างแพร่หลาย

ผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับประเพณีโนราโรงครูและได้นำลักษณะของประเพณีโนราโรงครูมาใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งาน จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ที่ได้กล่าวว่า “โนราโรงครูเป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมานาน และนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ โดยเฉพาะที่สงขลาและพัทลุง เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำ และประกอบพิธีกรรม เพื่อใช้ในการอัญเชิญบรรพบุรุษที่เป็นโนรา ซึ่งเรียกว่า“ตายายโนรา”หรือ“ตาหลวง”หรือ “ครูหมอตายาย”

มายังโรงพิธีเพื่อรับการเซ่นสังเวย หรือรับของแก้บน และเพื่อครอบเทริด “ตัดจุก” “ผูกผ้า” แก่โนรารุ่นใหม่ ด้วยเหตุที่ต้องทำการเชื้อเชิญครูมาเข้าทรงหรือมา“ลง”ยังโรงพิธีจึงเรียก พิธีกรรมนี้ว่า“โนราโรงครู” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550)

ภาพที่ 10 การแสดงโนราโรงครู จังหวัดสงขลา

(ที่มา สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้)

โนราโรงครู เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อดั้งเดิมที่มีบทบาทต่อวิถีชีวิตและสังคม ของชาวภาคใต้ โดยเฉพาะผู้ที่เป็นโนราและผู้มีเชื้อสายโนรามานาน โดยมีฐานความเชื่อว่าพ่อแม่ตายายที่ตายไปแล้วนั้นแท้จริงยังไม่ได้ไปไหน หากยังอยู่คอยปกปักรักษาชีวิตของลูกหลานให้อยู่รอดปลอดภัย ดี มีความมั่งคั่งมั่นคง ตายายเหล่านี้จะมีโอกาสมาพบลูกหลานได้โดยมีโนราโรงครูเป็นพิธีกรรมที่ทำ หน้าที่เปิดประตูปรโลกกับปัจจุบันให้บรรจบกันภายในโรงพิธี

นอกจากนี้ “พิธีกรรมโนรา ประกอบไปด้วยการร่ายรำ การเล่าเรื่อง การฟื้นตำนาน การขานบท การขับกลอนโนรา ดนตรี เพลงโนราเครื่องโนรา เล็บ หาง เทริด ฯลฯ และที่สำคัญคือ คนดูผู้ชม ซึ่งมีทั้งผู้จัดงาน เจ้าบ้าน แขกรับเชิญแขกที่ไม่ต้องรับเชิญ และชาวบ้านในละแวก พิธีโนราโรงครูจึงเป็นกิจกรรมชุมชนที่มีการรวมหมู่รวมพวกปรองดองกันในการ กระบวนการสร้างพิธีกรรม เพื่อให้คนทั้งชุมชนมารับรู้เรื่องในสายตระกูลตนเอง และในพื้นที่คลองแหและใกล้เคียงหลายแห่ง ประเพณีโนราโรงครูนี้ส่วนใหญ่จะเป็นของพี่น้องมุสลิมหลายตระกูลมาแต่ดั้งแต่เดิมด้วย และเป็นของไทยพุทธก็มี” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550)

เรื่องเล่าก่อนต้นตระกูลศิริเสถียรกับเรื่องโนราโรงครู

ผู้วิจัยได้นำเรื่องเล่าของตระกูลศิริเสถียร ซึ่งเป็นเหตุการณ์เกี่ยวกับโนราโรงครูอีกแห่งหนึ่งในจังหวัดสงขลาและพัทลุง นำมาเป็นตัวอย่างในการอธิบายลักษณะโดยทั่วไปและความเป็นมาของการทำโนราโรงครูดังที่ แปลก ศิริเสถียร ได้เล่าว่า

> “ตามประวัติเรื่องโนราเกิดขึ้นในบริเวณรอบๆทะเลสาปสงขลา คือเขตของจังหวัดพัทลุงและจังหวัดสงขลาในปัจจุบัน เพราะฉะนั้นผู้คนรอบๆบริเวณทะเลสาปสงขลาส่วนมากเป็นลูกหลานของคนสืบเชื้อสาย มาจากโนราเหล่านั้น ศิลปะการรำโนราเป็นศิลปะที่อ่อนช้อยแต่ทะมัดทะแมงต้องเข้ากับดนตรีคือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง และปี่ คนตีเครื่องต้องตีไปตามท่ารำของคนรำ เมื่อคนรำเปลี่ยนท่ารำ คนตีเครื่องต้องเปลี่ยนจังหวะไปตามนั้น จังหวะเหล่านี้จะร้าวใจเป็นอย่างยิ่ง ทั้งคนรำและคนดูจะซึ้งในบทกลอนและจังหวะรำเหล่านี้ พูดอีกอย่างหนึ่งคือวิญญาณศิลปินเต็มเปี่ยมทีเดียว คนเหล่านี้คือตัวผู้เป็นโนราเองเมื่อตายไปแล้ววิญญาณยังเป็นโนราอยู่ยัง ไม่หายไปไหนเขายังอยู่กับลูกหลานเหลนต่อๆไป ลูกหลานเหลนเหล่านั้นก็ยังคงนับถือกราบไหว้บรรพบุรุษโนราของพวกเขา เมื่อมีเรื่องเดือดเนื้อร้อนใจอะไรขึ้นมาเขาจะบนบานต่อบรรพบุรุษของเขาให้ ช่วยเหลือถ้าสำเร็จขึ้นมาเขาจะรำโนราโรงครูถวายหรือเกิดได้โชคลาภขึ้นมา ที่เขาคิดว่าบรรพบุรุษของเขาให้มาเขาก็จะทำโนราโรงครูถวายเช่นกัน นี่คือเป็นที่มาที่ไปของเริ่งการทำโนราโรงครู แต่อย่าเข้าใจผิดคิดว่ามีการเชิญโนรามารำถวายแก่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้วเหล่านั้น แต่เป็นเรื่องกลับกันคือวิญญาณบรรพบุรุษโนราเหล่านั้นจะมาเข้าคนทรงแล้วรำ โนราให้ลูกหลานชมเสียเอง นี่คือเรื่องที่น่าสนใจน่าศึกษาซึ่งเป็นเรื่องที่ผิดแปลกแตกต่างจากการทรง เจ้าเข้าทรงต่างๆ” (แปลก ศิริเสถียร, 2550)

นอกจากนี้ แปลก ศิริเสถียร ยังได้เพิ่มเติมเกี่ยวกับโนราโรงครูของตระกูลศิริเสถียร ในเรื่องของการสืบทอดวิชาโนราจากรุ่นเก่าสู่รุ่นใหม่ ดังนี้

โนราโรงครูของตระกูลศิริเสถียร

> “ การทำโนราโรงครูจะต้องมีคนทรงหรือร่างทรงเพื่อว่าตาหลวงหรือบรรพบุรุษโนราเหล่านั้นจะได้เข้าทรงแล้วรำโนราให้ลูกหลานดู ครั้งแรกที่ทำโรงครูไม่มีใครรู้พิธีรีตองและคนทรงไม่มี คุณทวดคงได้ไปของร้องนายหนังตะลุงชื่อ “นกแก้ว” ให้ช่วยมาเป็นคนทรง และครั้งต่อๆมาคุณปู่เป็นคนทรงเอง และมีน้องสาวคุณปู่คือคุณย่าทองนุ่นถูกเลือกมาเป็นคนทรงอีกคน มันเป็นเรื่องที่น่าทึ่งก็คือคนที่เป็นทรงรำโนราไม่เป็นเลย แต่เมื่อตาหลวงเข้าทรงก็รำเป็นตามอากับกิริยาของแต่ละองค์ไม่เหมือนกัน บางองค์ใจร้อน บางองค์นิ่มนวล บางองค์แก่มากรำจะไม่ไหวแม้จะขึ้นไปกินเครื่องเซ่นบนโรงโนราก็ขึ้นแทบไม่ ไหว บางองค์รำโนราได้สวยมาก บางองค์รำโนราได้สองสามทีก็ให้ลูกหลานช่วยนวดท่านบอกว่าปวดเมื่อยไปหมด อากับกิริยา

และการรำของแต่ละองค์จะเหมือนกันหมดทุกครั้งที่ทำโนราโรงครู พอจะสันนิสฐานได้ว่าคนตอนก่อนช่วงที่ตายมีความคิดมีนิสัยอย่างอย่างไรเมื่อ ตายไปแล้วก็จะอยู่อย่างนั้นตลอดไปไม่เปลี่ยนแปลง คนทรงหรือร่างทรงมีสองคนคือหญิงและชายตลอดมาแต่บางครั้งคนทรงคนใดคนหนึ่งได้ ตายไปยังหาคนใหม่ไม่ได้ก็ต้องใช้คนทรงคนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่จนกว่าจะหาคน ทรงใหม่อีกคนได้ คนทรงประจำตระกูลศิริเสถียรมีดังนี้

คนทรงชุดแรก คือนายหนังตะลุงนกแก้วซึ่งเป็นคนนอกเนื่องจากตอนช่วงแรกไม่มีใครรู้และเข้าใจในการทำโรงครูจึงได้ขอเชิญนายหนังนกแก้วมาเป็นร่างทรง

คนทรงชุดที่สอง คือ คุณปู่สงกับคุณย่าทองนุ่นน้องของคุณปู่ จากสองคนนี้ต่อมาได้มีลูกหลานแตกสาขาออกไปมากมาย

คนทรงชุดที่สาม มีคุณพ่อเฟื่อง ศิริเสถียรลูกชายคนที่สี่ของคุณปู่สง และคุณป้าป้วนลูกสาวของคุณย่าเมืองพี่สาวของคุณปู่สง

คนทรงชุดที่สี่ชุดปัจจุบัน มี คุณปุ้น ศิริเสถียร ลูกชายคนที่สามของคุณพ่อเฟื่องและคุณฮิ้ว(ชื่อเล่น) ลูกสาวอดีตกำนันผัน(แง้ว) คงชรัตน์ กำนันตำบลป่าขาดซึ่งเป็นหลานของคุณย่าทองนุ่นน้องสาวคุณปู่สง คุณฮิ้วเป็นเหลนของย่าทองนุ่น” (แปลก ศิริเสถียร, 2550)

นอกจากนี้ แปลก ศิริเสถียร ยังได้เพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกรรมการทำโรงครูตามแบบฉบับดั้งเดิม ซึ่งผู้วิจัยได้นำรูปแบบดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ดังนี้

“โรงโนราต้องมุงด้วยจากไม่ใช้กระเบื้องหรือเหล็กสังกะสี เสาต้องใช้ไม้ไม่ใช้เหล็ก ส่วนคานต่างๆใช้ไม้ไผ่ พนักที่นั่งของโนราใช้ไม้ไผ่และสัดส่วนกว้างยาวต้องให้ได้สัดส่วนตามสเป็ก เดิม ในโรงโนราต้องมี”ผลา”หรือหิ้งยกสูงเหนือหัวไว้สำหรับที่วางเครื่อง” หมรับ”หรือเครื่องเซ่น มีอาหารหวานคาวและผลไม้ต่างๆในจำนวนนั้นต้องมีหัวหมูต้มสุกหนึ่งหัวด้วย และต้องจุดเทียนทุกจานเครื่องเซ่นด้วย มีต้นบายสีหนึ่งต้นและมีที่แขวน”เทริด”หรือมงกุฎของโนรา เพราะว่าโนราคนแรกเป็นหลานของกษัตริย์คือหลานของขุนศรัทธา ขุนศรัทธาได้มอบเครื่องทรงชุดกษัตริย์ให้พร้อมมงกุฎคือชุดที่โนราใส่รำ อยู่ในปัจจุบัน นับได้ว่าโนราสืบเชื้อสายมาจากกษัตริย์ การทำโนราโรงครูต้องทำถึงสี่วัน เริ่มตั้งแต่วันพุธตอนเย็น โนราทั้งคณะจะเข้าโรงและเริ่มแสดงตามธรรมดายังไม่มีพิธีกรรมอะไร คืนแรกนี้มีการแสดงของโนราล้วนๆเพื่อความบันเทิง รุ่งขึ้นวันพฤหัสเริ่มตั้งแต่ก่อนเที่ยงโนราคือหัวหน้าโรงจะทำพิธีรำ

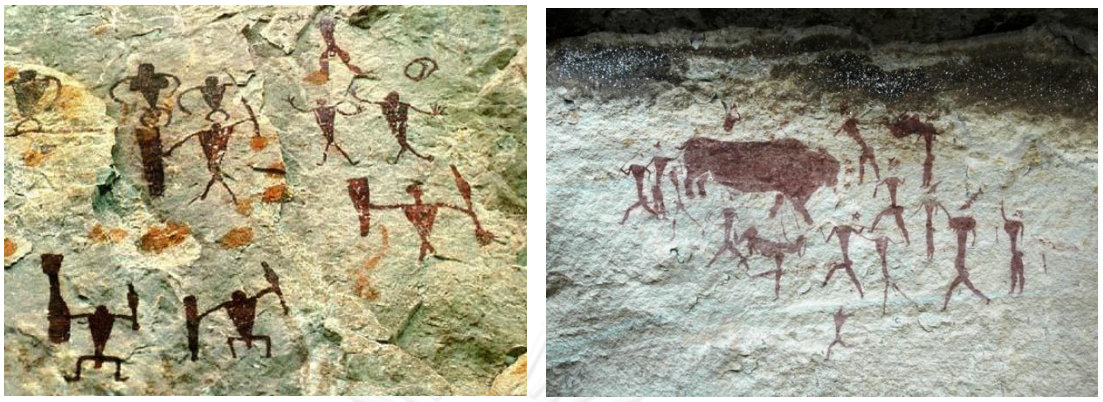
> ค่าใช้จ่ายในการทำโรงครูแต่ละครั้งต้องใช้เงินมาก ค่าทำในปัจจุบัน (พ.ศ.2550)อยู่ในวงเงินประมาณ 80,000-100,000 บาทแต่ละครั้ง ผมเคยทำแก้บนเมื่อสิบห้าปีที่แล้วใช้เงินไป 60,000 บาท เหตุที่ผมมาแก้บนโนราโรงครูเพราะได้บนไว้กับตาหลวงว่า 1.ขออย่าให้ติดทหารเพราะถ้าติดทหารโครงการที่วางไว้ก็จะเสียหมด 2.ขอให้ได้ไปเมืองนอก 3.ขอให้มีเงินแสนคือแสนบาทเพราะในสมัยเมื่อสามสิบกว่าปีที่แล้วผมคิดว่าเงินแสนมันมากมายเหลือเกินผมยังคิดอยู่ว่าผมขอมากไปหรือเปล่า ปรากฏว่าทั้งสามอย่างได้ลุล่วงไปโดยดีไม่ติดขัด เมื่อได้ครบสามอย่างตามที่ขอผมก็กลับมาทำโรงครูแก้บนเมื่อปี คศ 1991" (แปลก ศิริเสถียร, 2550)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจในเสน่ห์ของเรื่องราวเบื้องหลังการทำโนราโรงครูและมนต์ขลังของการไหว้ครูโนรา นำมาศึกษาเพิ่มเติมด้วยการสัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วมของเชื้อสายของครูโนรา ณัฐสิมา ณรงค์กูล เพื่อนำรูปแบบของการไหว้ครูโนรามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผู้วิจัยได้นำอารมณ์ ความรู้สึก และเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความกตัญญู ความรัก ความผูกพันธ์ อันเป็นจุดเด่นของเนื้อหาที่ได้มาจากการศึกษาครั้งนี้ มาใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

2.6 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

นาฏยศิลป์ (Dance) มาจากคำที่ประกอบกันระหว่างคำว่า "นาฏย-" ซึ่งมีกล่าวไว้ในพจนานุกรมฉบับราชยัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ว่า เกี่ยวกับการฟ้อนรำ (พจนานุกรมฉบับราชยัณฑิตยสถาน, 2524: 576) และ "ศิลปะ-" "ศิลป์" "ศิลปะ" หมายถึง ฝีมือ หรือ การทำให้วิจิตรพิศดาร (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1101) เมื่อรวมคำว่านาฏยศิลป์แล้วจะหมายถึงการทำการฟ้อนรำให้วิจิตรพิสดาร คำว่า "ฟ้อน" หมายถึงการรำหรือกราย เช่น ฟ้อนแพนในนาฏยศิลป์ไทย (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542 : 955) ส่วนคำว่า "รำ" นั้น หมายถึงแสดงท่าเคลื่อนไหว โดยมีลีลาและแบบท่าเข้ากับจังหวะเพลงร้องหรือเพลงดนตรี (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 810) ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า "เมื่อรวมคำต่างๆที่มาประกอบกันแล้วจะมีความหมายเดียวกันกับเต้นระบำซึ่งจะใช้ในวัฒนธรรมอื่นทั่วไป ในขณะที่ฟ้อนรำ จะใช้กับวัฒนธรรมไทยในโลกใบนี้" (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 1)

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงความเป็นมาของนาฏยศิลป์ว่า "นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลก ในยุคก่อนประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (Express) ของอารมณ์ความรู้สึก (Feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ ดังที่สังเกตุได้จากภาพเขียนโบราณบนผนังถ้ำ ที่แสดงให้เห็นถึงท่าทาง ลีลาการร่ายรำของกลุ่มคน" (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: สัมภาษณ์)



ภาพที่ 11 ภาพเขียนฝาผนังถ้ำในยุคก่อนประวัติศาสตร์ บนภูเขา The Drakensberg ประเทศแอฟริกาใต้ แสดงถึงกลุ่มคนกำลังทำกิจกรรมที่มีลักษณะคล้ายกับการร่ายรำ

ที่มา: ออนไลน์, 2554

บรรพบุรุษของมนุษย์ในอดีตกาลเคยลอกเลียนท่าทางของสัตว์และธรรมชาติแล้วจัดเป็นการแสดงขึ้นเพื่อเป็นการเอาใจหรือแสดงความเคารพต่ออำนาจทางธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถจะหาคำตอบได้ ในสมัยนั้น ในนาฏยศิลป์จะมีความผูกพันซึ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณของมนุษย์เสมอ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “นาฏยศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดนพื้นที่ สงความ ภูติผีปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การพัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์ของตัวเอง จนหล่อหลอมออกมาเป็นอารยธรรม คัมภีร์ไบเบิลล์ (The Bible) ก็ยังได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์อยู่บ่อยครั้ง” (เจรัลด์ โจนัส, 2535: 38) (นราพงษ์ จรัสศรี 2548: 2)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ว่า “นาฏยศิลป์ เป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงที่มีบทบาทต่อสังคมมาช้านาน ได้มีการพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนสร้างรูปแบบที่มีอัตลักษณ์ใหม่เฉพาะตนที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างไม่รู้จบ ปัจจุบันได้ขนานนามกันว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อสร้างสรรค์การรับรู้ใหม่ในสุนทรียรสของศิลปะการแสดง” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์)

จากการประมวลคำและความหมายของ นาฏยศิลป์ สรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ หมายถึง การแสดงท่าทาง การร่ายรำ ให้มีความประณีตวิจิตรงดงาม เพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะและท่วงทำนองของเพลง มีอยู่ในหลากหลายวัฒนธรรม โดยปรุงแต่งจากธรรมชาติหรือสิ่งสังเคราะห์

ส่วนคำว่า “สร้างสรรค์” นั้น ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายว่า สร้างให้มี ให้เป็นขึ้น (มักใช้ทางนามธรรม) เช่น สร้างสรรค์ความสุขความเจริญให้แก่สังคม มีลักษณะริเริ่มในทางดี เช่น ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์

เมื่อนำคำว่า “นาฏยศิลป์” รวมกับ คำว่า “สร้างสรรค์” จึงมีความหมายว่า รูปแบบหรือลักษณะของการฟ้อนรำหรือการละคร ที่ได้ถูกประดิษฐ์ขึ้นให้วิจิตรงดงาม มีลักษณะไปในเชิงสร้างสรรค์ความสุขความเจริญแก่สังคม

2.6.1 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย

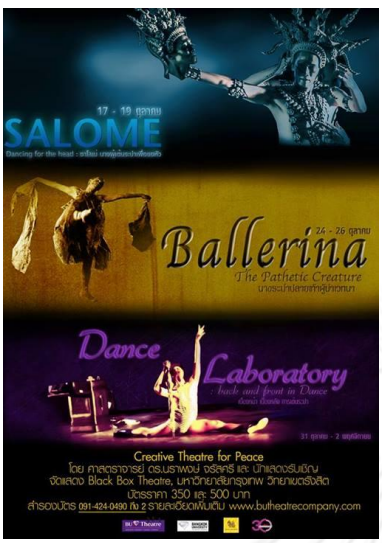
งานนาฏยศิลป์ในประเทศไทยตั้งแต่ในสมัยอดีตนั้น มีจุดประสงค์เพื่อแสดงถึงกิจกรรมของผู้คน ตามรูปแบบในวิถีชีวิตประจำวัน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ ได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์ว่า “เป็นการจารึกเรื่องราวทั่วไปในสังคมรอบตัวลงในหน้าประวัติศาสตร์ผ่านทางการแสดงนาฏยศิลป์เฉกเช่นเดียวกับงานศิลปะแขนงอื่นๆ โดยกิจกรรมส่วนใหญ่ที่นำมาแสดงนาฏยศิลป์นั้นมีจุดประสงค์เพื่อพิธีกรรมทางศาสนา การแสดงออกถึงความเชื่อ การบูชาสิ่งที่เคารพนับถือ การบูชาบรรพบุรุษ เทพเจ้า สิ่งเร้นลับ ซึ่งเป็นรูปแบบลักษณะความเชื่อพื้นฐานของคนในสังไทย” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2556: สัมภาษณ์) นอกจากนี้ ชานันท์ ยอดหงษ์ ได้กล่าวว่า “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในประเทศไทย ยังมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นเครื่องราชูปโภคในราชสำนัก” (ชานันท์ ยอดหงษ์, 2556)

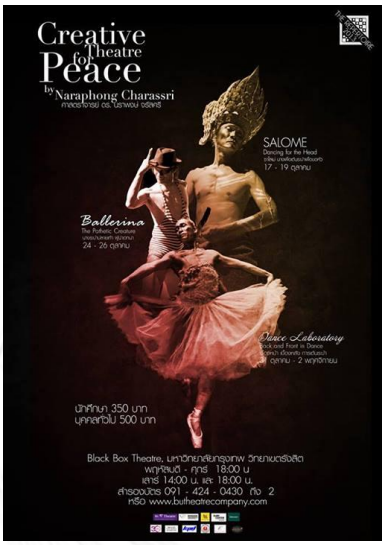
ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปินนักวิชาการผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์ สร้างสรรค์และนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ‘The pieces detailed in this book can be seen to have changed the face of dance in Thailand’ เกี่ยวกับการพัฒนาของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไปเป็นการแสดงเพื่อสังคมและความบันเทิง และปัจจุบันการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นั้นได้เน้นถึงความสำคัญกับเรื่องราวทางสังคมที่ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยสามารถแบ่งเป็นกลุ่มต่างๆดังนี้

1. นาฏยศิลป์เพื่อลีลาการเคลื่อนไหว ที่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอ ลีลาการเคลื่อนไหวโดยไม่เน้นเรื่องราวหรือองค์ประกอบอื่น เช่น ทรี โซโลส์ (Three solos) ปี 1984 ดานซ์ซิ่ง (Dancing) ปี 1991
2. ผู้หญิงและบริบททางสังคม ได้ให้ความสำคัญอย่างลึกซึ้งกับสิทธิ สตรีและบริบททางสังคม เช่น เพอร์ฟูม (Parfum) ปี 1989, อีตัว (E-Toor) ปี 1996
3. นาฏยศิลป์ตามวัตถุประสงค์เฉพาะด้าน เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมโลก เช่น สภาวะแวดล้อม นาฏยศิลป์บำบัด เช่น ปัจจัยที่หาย (Missing Factor) ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของสิ่งแวดล้อม เช่น ป่า น้ำ อากาศ ที่คนทำลายจนเสียหายไป งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อันดามันสูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์” ปี 2005 (พ.ศ.2548) ซึ่งแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับปัญหาของภัยพิบัติทางธรรมชาติที่ทำลายมนุษย์ สังคม และสภาพจิตใจของผู้คงอยู่ เป็นต้น

4. นาฏยศิลป์ที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เช่น งานวลัยราตรี ค.ศ.1989 (พ.ศ.2532) คอนเทมโพลาลี วิชชัวลิตี้ ออฟ ไทย ฟิโลโซฟี (Contemporary Visuality of Thai Philosophy) ปี ค.ศ.1990 (พ.ศ.2533) ที่ต่างก็ให้ความสำคัญอย่างลึกซึ้งกับวัฒนธรรมที่เป็นมรดกของชาติไทย
5. นาฏยศิลป์เพื่อวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น คราฟ (Craft) ปี 1998 (พ.ศ.2541) นำเสนอประเพณีและวัฒนธรรมของประเทศในแถบซีกโลกตะวันออกเฉียงใต้ เช่น อินโดนีเซีย เขมร เป็นต้น
6. นาฏยศิลป์ในแผ่นฟิล์ม เป็นงานนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์สำหรับงานภาพยนตร์ เช่น บิวตี้ฟูลบ็อกเซอร์ (Beautiful Boxer) 2005, ขอให้รักจงเจริญ (Me and Myself) ปี ค.ศ.2006 (พ.ศ.2549)
7. นาฏยศิลป์ในสถานที่เฉพาะหรือศิลปะเฉพาะที่ เช่น งานแสง-เสียงประกอบ จินตภาพเรื่อง “คนดีศรีอยุธยา” ปี ค.ศ.1993 (พ.ศ.2536) และ ปี ค.ศ.1995 (พ.ศ.2538) งาน “วังลดาวัลย์” ปี ค.ศ. 2004 (พ.ศ. 2547)
8. นาฏยศิลป์เพื่อการแข่งขันกีฬาระดับชาติและนานาชาติ เช่น วอล์ แอนด์ พีช (War & Peace) สงครามและสันติภาพ แสดงในพิธีเปิดกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 สนามกีฬาแห่งชาติ 700 ปีเชียงใหม่ เรื่องราวระหว่างความดีความชั่ว 1995 (พ.ศ.2538) งาน ไลฟ์ ออฟ เอเชีย (Life of Asia) ในปี ค.ศ.1998 (พ.ศ.2541)
9. นาฏยศิลป์ที่นำเสนอเรื่องราวที่สื่อความหมายจากวรรณกรรมทั้งของประเทศไทย และนานาชาติ เช่น พระมหาชนก ปี ค.ศ. 2006 (พ.ศ. 2549) เงือกน้อย (Little Mermaids) ปีค.ศ.2008 (พ.ศ.2551) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการแสดงเดี่ยว Contemporary Dance โดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ BU Theatre Company ในงาน The Repertoire 2013 มหาวิทยาลัยกรุงเทพระหว่างวันที่ 24 ตุลาคม - 2 พฤศจิกายน 2556 ที่มีความสำคัญต่อนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยในยุคปัจจุบัน โดยประกอบไปด้วยการแสดง 3 ชุดดังนี้





ภาพที่ 12 ใบปิดการแสดงชุด Creative Theatre for Peace ของ นราพงษ์ จรัสศรี

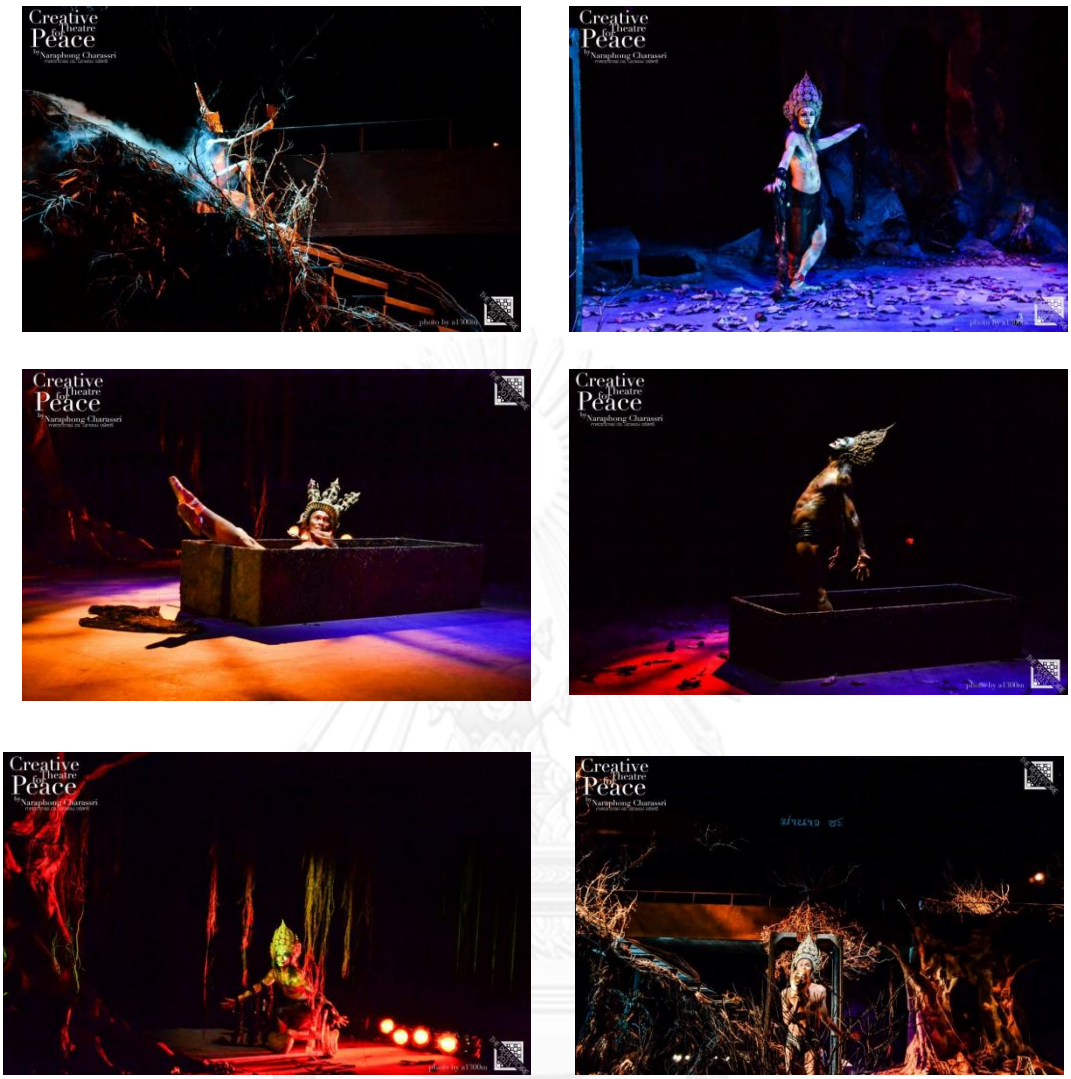
ที่มา: BU Theatre

Salome Dancing for the head – ซาโลเม่นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว

ซาโลเม่ ได้รับแรงบัลดาลใจจากเกล็ดในคัมภีร์ไบเบิลส์สู่งานการแสดงดานซ์ เธียเตอร์ (Dance Theatre) ที่ใช้ลีลาท่าทางสัญลักษณ์และละครสื่อถึงเรื่องราวของหญิงสาวที่เต้นระบำจนทำให้พ่อเลี้ยงพอใจพร้อมที่จะยกทรัพย์สมบัติอันมีค่าและดินแดนที่ครอบครองให้เป็นรางวัลแต่เธอกลับต่อรองเรียกร้องขอเอาเพียงสิ่งเดียวคือศีรษะของนักบุญจอหน์ เดอะ แบพทิส (John the Baptist)

การแสดงชิ้นนี้ เปรียบเสมือนงานศิลปะชั้นสูงที่ทรงคุณค่า ผู้ชมจะอยู่ ในความเงียบของบรรยากาศ ซึมซับการแสดงชั้นครูของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีลีลาการเต้นที่สวยงาม และมีชั้นเชิงโดยที่ลีลา ต่างๆจะเปลี่ยนไปตามหัวที่เปลี่ยนไปของตัวละคร ทำให้น่าติดตามตลอด 1 ชั่วโมงเต็ม สร้างข้อสังเกตุที่ว่า การแสดงเดี่ยวที่ใช้นักแสดงคนเดียวนั้น สามารถจะสะกดผู้ชมให้ตราตรึงอยู่กับการแสดงได้อย่างไร องค์ประกอบ หลักของการแสดงนี้ก็คือ ความสามารถทางการแสดงของนักแสดงนั่นเอง

การแสดงชิ้นนี้เป็นการแสดงโดยไม่ใช้เสียงดนตรี หรือเสียงประกอบ ใดๆเลย ผู้ชมจะได้ยินแต่เสียงร่างกาย ฝีเท้า การเคลื่อนไหวของผู้แสดง เท่านั้น ทำให้ผู้ชมโฟกัสไปที่ตัวนักแสดง ทำให้เห็นถึงพลังการแสดงอย่างชัดเจน



ภาพที่ 13 การแสดงชุด Salome ของ นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา: BU Theatre

Ballerina: The pathetic creature – นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา

นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา จากการไม่ยอมรับให้ปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะสตรีนักเต้นบัลเลต์เริ่มแย่งพื้นที่นักเต้นชายจนได้ครองความนิยมสูงสุดในยุคโรแมนติคและก็สืบทอดความแรงต่อมาจนถึงปัจจุบันทั้งๆที่ฝ่ายชายเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จมาโดยตลอดทำให้สตรีนักเต้นบัลเลต์เสมือนถูกสาปให้เป็น ‘สัตว์โลกผู้น่าสงสาร’ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จจากผู้ที่สร้างเธอมาถูกถ่ายทอดเป็นการแสดง ที่ใช้ลีลาท่าทางสัญลักษณ์และละครถ่ายทอดถึงเรื่องราวของนักเต้นระบำบัลเลต์ผู้น่าเวทนาอย่างสาสม

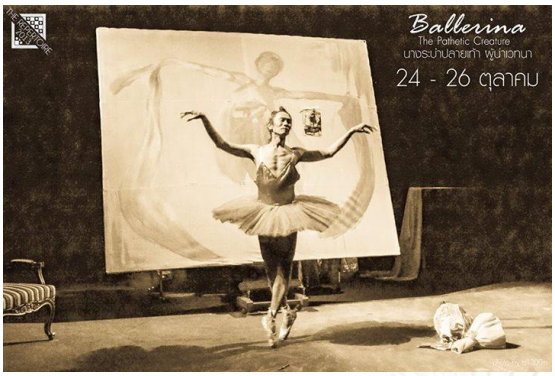
ภาพที่ 14 การแสดงชุด Ballerina: The pathetic creature ของ นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา: BU Theatre

การแสดงชิ้นนี้เป็นเหมือนการแสดงที่สะท้อนให้เห็นชีวิตของ บัลเลริน่าตั้งแต่เด็กจนโตโดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้ถ่ายทอดเรื่องราววิถีชีวิตความฝันของบัลเลริน่าเปิดฉากการแสดงแล้วก็จบไป แสดงแล้วก็จบไปชีวิตก็มีแค่นี้วนเวียนซ้ำๆและแสดงให้เห็นถึงความฝันของบัลเลริน่าที่อยากจะก้าวไปถึงจุดสูงสุด การแสดงชีวิตในวัยเด็กการซ้อมบัลเล่แต่งตัวให้มีความสวยงามเป็นซิมโบลลิค (Symbolic) เห็นตัวเองในกระจก แล้วทำไม่ได้อย่างนั้น อยากจะดีขึน ใช้ท่าทางบัลเล่ และท่าทางที่ออกแบบมาเฉพาะ แสดงให้เห็นถึงการเต้น อย่างมีความสุข อารมณ์เหนื่อยล้า ถูกแฝงอยู่ในสีหน้าและแววตานอกเหนือ จากลีลาท่าทาง การใส่ชุดที่ค่อยๆแกะออกประมาณ 10 ชุด เป็นช่วงการ แสดงมีความสุข ความเศร้า ลอกคราบไปจนถึงจุดสูงสุด จนกลายเป็นผีเสื้อ ในตอนสุดท้ายของการแสดง

ลักษณะเด่นของตัวละครตัวเดียวให้ผู้ชมได้ตีความวิเคราะห์ตัวละครลักษณะนิสัยความฝันอันสูงสุดปูมหลังปมชีวิตแรงบันดาลใจได้หลากหลายตามพื้นฐานของผู้ชมแต่ละคนเป็นการทิ้งช่องว่างไว้ให้คิดต่อหลังจากจบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 15 การแสดงชุด Ballerina: The pathetic creature ของ นราพงษ์ จรัสศรี

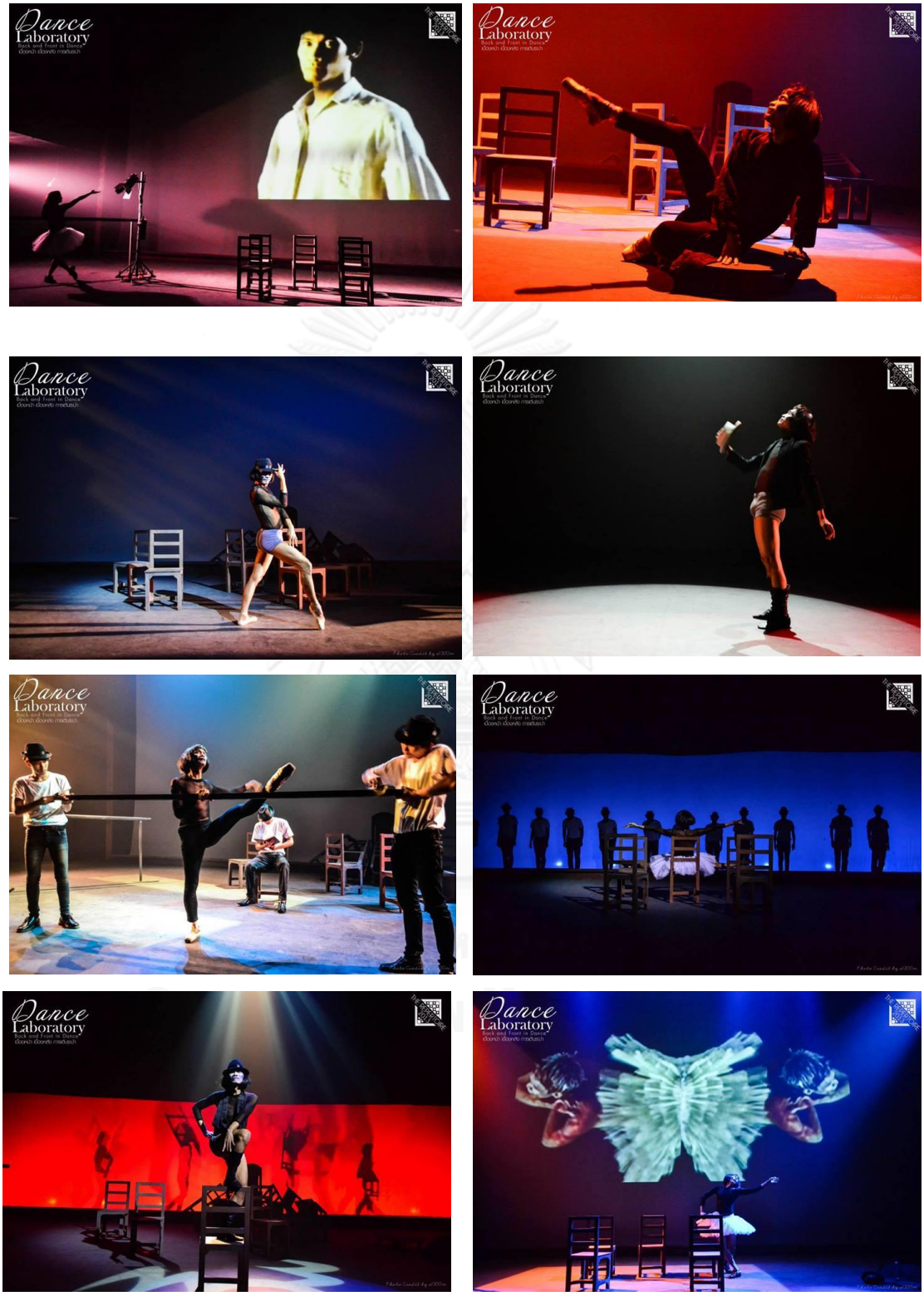
ที่มา: BU Theatre

การเล่าเรื่องราวผ่านตัวละครบัลเลริน่าของ นราพงษ์ จรัสศรี มีลักษณะบอกเล่าเรื่องราว อารมณ์และความรู้สึก ผ่านสัญลักษณ์ต่างๆที่มีในเรื่อง พร้อมกับดนตรีประกอบที่ช่วงส่งเสริม อารมณ์ของบรรยากาศไปในทิศทางเดียวกันกับเนื้อเรื่อง

Dance Laboratory: Front and Back in Dance (เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ)

Dance Laboratory (เบื้องหลังเบื้องหน้านักเต้นระบำ) ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมก่อนการแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาในการแสดงที่ใช้ลีลาท่าทาง เทคนิคการเต้นรำที่หลากหลาย สื่อถึงเรื่องราวของนักเต้นระบำที่วุ่นวายอยู่กับการซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพของการแสดงในอดีตที่ยังคงจดจำได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 16 การแสดงชุด Dance Laboratory: Front and Back in Dance ของ นราพงษ์ จรัสศรี

ที่มา: BU Theatre

ที่กล่าวมานี้เป็นงานบางส่วนที่แสดงให้เห็นถึงประเด็นต่างๆที่มีผู้สร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ในประเทศไทยได้เป็นผู้บุกเบิกและสร้างสรรค์งานไว้ก่อนหน้าเป็นตัวอย่างให้ผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในรุ่นต่อมาได้สร้างสรรค์งานต่อยอด เพื่อให้เกิดงานที่ถือว่าเป็นข้อมูลใหม่ที่จะเป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยต้องการนำข้อมูลที่ศึกษาการสร้างงานทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานการสร้างสรรค์ของวงการทางนาฏยศิลป์ และนำข้อมูลดังกล่าวไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ต่อไป

2.6.2 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์แนวใหม่ในระดับโลกในศตวรรษที่ 19-21

หลังจากที่มีกระแสความคิดที่ไม่เห็นด้วยและการต่อต้านขนบ รูปแบบ และความเป็นระเบียบแบบแผนของการเต้นรำที่มีมาแต่เดิม ซึ่งความคิดดังกล่าวนี้เริ่มเกิดขึ้นหลักจากยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ในราวปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ได้มีการขยายความคิดและการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ในการนำเสนอรูปแบบการเต้นที่มีลักษณะใหม่ๆ ขึ้น

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan ค.ศ. 1878-1927) ผู้นำทางด้านโมเดิร์นดานซ์ (Modern dance) ผู้ที่นำเสนอการแสดงที่ต่างไปจากการแสดงที่ดูมีระเบียบแบบบัลเลต์คลาสสิคและบางทีก็มีลีลาท่าทางที่ซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง ด้วยลักษณะลีลาที่ดูเรียบง่าย (Simplicity) แบบทัศนคติจิตวิญญานแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้ที่จริงมีการออกแบบไว้ก่อนนำเสนอเป็นการแสดง เป็นการแสดงลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไปซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะขาสูง กระโดดสูงหรือแม้กระทั่งการหมุนตัว และแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109)

มาธา เกรแฮม (Matha Graham ค.ศ.1894-1991) สตรีนักสร้างสรรค์อีกท่านหนึ่งที่ใช้ลักษณะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออก มีการเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการเต้นทั้งมวล ควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวยแต่น่าสนใจ (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116)

ดอริส ฮัมเฟรย์ และชาร์ลส์ ไวด์มัน (Doris Humphrey ค.ศ.1895-1958 และ Charles Weidman, ค.ศ.1901-1975) ผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับที่ชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity) เป็นการแสดงในความเงียบโดยใช้เพียงเสียงฆ้องเพื่อให้คิวนักเต้นระหว่างแสดงงานของฮัมเฟรย์ (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 119)

พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor ค.ศ.1930) ผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลานซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์ มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตามเรียกว่า Everyday Movement หรือท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 128)

เจมส์ แวรริง (James Waring ค.ศ.1922-1975) ซึ่งจะแสดงเทคนิคของการเต้นบัลเลต์ก่อนแล้วทิ้งเทคนิคเหล่านั้นเปลี่ยนเป็นละครใบ้หรือท่าธรรมดาสามัญของคนปกติ (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 134)

ต่อมาราวต้นปี 1960 ได้เกิดนาฏยศิลป์ตะวันตกแนวใหม่ที่ได้รับการขนานนามว่ายุค ‘โพสต์โมเดอร์นดานซ์’ (Post-Mordern Dance) (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137) ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงแนวคิดของศิลปินในยุค ‘โพสต์โมเดอร์นดานซ์’ ไว้ว่า “อีอวน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำว่า “นาฏยศิลป์ยุคโพสต์โมเดอร์น” ในความหมายที่รวมถึง งานในแบบทดลอง (Experiment Dance) ที่สร้างขึ้นราวต้นปี ค.ศ.1960 จนถึงปี ค.ศ. 1990 ลักษณะงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นในยุคนี้ จะมีความแตกต่างแตกแยกกันออกไป จนไม่สามารถจะจำกัดเป็นลักษณะเฉพาะได้” (นราพงษ์ จรัสศรี,2548: 137)

“การแสดงแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ สามารถจัดในสถานที่ต่างๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคาอาคาร ซึ่งเป็นสถานที่การแสดงนอกเหนือโรงละครปกติ” (จูดิท สตีห์, 2525: 48 อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138-141)” ทั้งนี้ศิลปินยังนำเสนอเรื่องของการใช้ชีวิตประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า “จะเต้นอย่างไร ทำไมและที่ไหน”

เดวิด กอร์ดอน (David Gordon) ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานด้วยเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะ เอกซ์เทมโพรารีดานซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุงลอนดอน ในปี ค.ศ.1984 และ 1987 เป็นผู้ก่อตั้ง คณะพิคอัพดานซ์คอมปานี (Pick Up Dance Company) ในกรุงนิวยอร์ค นอกจากนี้แล้วยังออกแบบงานให้กับอเมริกันบัลเลต์ (American Ballet) และปารีสโอปาราแอนบัลเลต์ (Paris Opera and Ballet) เขาเรียกตัวเองว่า “ผู้สร้าง” (Constructor) โดยยึดติดกับความไม่เป็นทางการจนบางครั้งทำให้ดูเป็นการบังเอิญซึ่งแสดงออกมาโดยไม่เจตนา ส่วน สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) บิดาแห่งคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact improvisation) ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานด้วยเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะเอกซ์เทมโพรารีดานซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุงลอนดอน ในปี ค.ศ.1986

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า “การเต้นแบบคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact improvisation) ที่แพกซ์ตันเป็นผู้คิดค้นนั้นเป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้เกิดความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก ขณะที่เต้นนักเต้นต่างผลัดกันส่งและรับแรงกับคู่

ของตน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลกและความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคลด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี 2548: 139)

นอกจากนี้ยังมี เมเรดิธ มังค์ (Meredith Monk) ที่เป็นทั้งผู้ออกแบบท่าเต้นและผู้ประพันธ์เพลง ที่สร้างสรรค์ผลงานที่ดูมีความลึกลับแนวไสยศาสตร์แต่ในขณะเดียวกันเธอก็ยังให้ความสำคัญของงานในรูปแบบละครอยู่ ทริชา บราว์น (Trisha Brown) จะคำนึงถึงที่ว่าง (Space) การแสดงของเธอใน 20 ปีแรก เธอมิได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของดนตรีและการละครมากนัก แต่เธอใช้กฎเกณฑ์ของกีฬาและการเล่นเกมส์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งาน (ดู นราพงษ์ จรัสศรี 2548: 139 - 140)

ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์ผลงานในแบบการทดลอง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดอร์นดานซ์ที่มีรูปแบบเรียบง่าย และใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด เช่น เธอมักใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนแบบรูปของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (Geomatric Pattern) ซึ่งงานของเธอส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะเป็นกลุ่ม (Group Work) (ดู นราพงษ์ จรัสศรี 2548: 139 - 140)

ลอร่า ดีน (Laura Dean) ออกแบบและสร้างสรรค์งานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ มีความเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) เธอสร้างและเปลี่ยนแบบรูป (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป นอกจากนี้เธอยังใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงใหญ่ในเนื้อที่กว้าง นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากเดิมและการหมุนที่มีระเบียบแบบแผนอย่างท่าหมุนในบัลเลต์ และ ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp)นักเต้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวในการเต้น คือ ตัวเธอเองไม่ชอบทำท่าเต้นที่มีความธรรมดาสามัญที่ง่ายต่อการปฏิบัติ เพราะเธอคิดว่า นักเต้นต้องใช้สมองทำการคิดและคำนวณไปในระหว่างการแสดง เช่น การเต้นกลับหน้ากลับหลัง การลดความเร็วหรือการเพิ่มความเร็วในการเต้น การเต้นที่เคลื่อนที่ไปด้านข้าง การสร้างสรรค์การเต้นรำทั้งหมดนี้เกิดจากการคิดค้นกฎเกณฑ์ของเธอขึ้นมาเอง (ดู นราพงษ์ จรัสศรี 2548: 139 - 140)

อาจกล่าวได้ว่า การแสดงแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Mordern Dance) นี้ เป็นการแสดงที่ต้องการหาแนวทางในการแสดง และความคิดที่ใช้การเต้นแนวใหม่เพื่อหลีกหนีความเป็นแบบฉบับที่มีอยู่เดิม ซึ่งผู้วิจัยคิดว่า การเต้นรำแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์นี้เป็นการสร้างสรรค์งานที่ก่อให้เกิดความแปลกให้ในการเสพย์สุนทรียภาพของผู้ชมในยุคปัจจุบันและยังเป็นการต่อยอดทางความคิดในการสร้างสรรค์งานในประเทศไทยต่อไปในอนาคต

จากข้อมูลนาฏศิลป์สร้างสรรค์ดังกล่าวมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของผู้วิจัยมากเพราะเป็นแนวทางในการหาวิธีการในการวิเคราะห์ต่อยอดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อให้สัมพันธ์กับแนวคิดและวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

2.6.3 คุณค่าและความสำคัญของนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์เป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าต่อสังคมมนุษย์มาช้านาน นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงคุณค่าและความสำคัญของงานนาฏยศิลป์ว่า

> “นาฏยศิลป์สามารถทำหน้าที่ได้หลายทางเช่น การทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องราวโดยตรงซึ่งอาจจะถ่ายทอดออกมารูปแบบของระบำบัลเลต์ที่มีเรื่องราว บางทีนาฏยศิลป์อาจใช้ทำหน้าที่อธิบายบรรยายหรือพรรณนาโดยใช้ลีลาท่าทาง เช่น ระบำสลับฉากละคร นาฏยศิลป์ เป็นการแสดงลีลาที่ถ่ายทอดออกมาจากอารมณ์ ความรู้สึกภายใน เช่นเดียวกับการเต้นรำแบบอัฟริกัน และนอกจากนี้นาฏยศิลป์ยังใช้เพื่อการแสดงในรูปของการแสดง (Pattern) เช่น การแสดงในพิธีเปิดปิดการแข่งขันกีฬาหรือการสวนสนามของทหาร” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 3)

นับตั้งแต่การก่อกำเนิดของมนุษย์ขึ้นมาในโลกใบนี้นั้น นาฏยศิลป์ได้มีวิวัฒนาการต่อมามาจนกลายเป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญต่อการเข้ารวมตัวกันของชุมชน นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “ในบางพื้นที่นาฏยศิลป์จะลดบทบาทในการเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่มีต่อความเชื่อในสิ่งเร้นลับหรือศาสนาลง และเปลี่ยนแปลงไปเป็นกิจกรรมหนึ่งของสังคม (Recreational activity) เช่น การเต้นรำในงานรื่นเริงต่างๆ กิจกรรมในราชสำนัก (Courtship) เช่น การแสดงคั่นระหว่างการเสริฟอาหารซึ่งเรียกว่าออองเทร่ (entrees) (อเลคซันดรา แบลน, 1976 : 35) หรือ การเต้นรำในงานรื่นเริงในหมู่ขุนนางและราชวงค์ หรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสรีระของมนุษย์ (Physical conditioning) (จูดิท สตีห์, 2525: 8) ในอดีต “กับตันกุ๊ก (Captain Cook) ได้ออกคำสั่งให้กะลาสีเรือของตนเต้นระบำ กะลาสีเรือหรือที่รู้จักกันว่าท่าฮอร์นไพพ์ (Hornpipe) เพื่อเป็นการออกกำลังและป้องกันโรคภัยไข้เจ็บในเวลาเดินทางบนเรือในทะเล” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 3) นอกจากที่กล่าวมาแล้วนั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวต่อไปว่า

> “นาฏยศิลป์ก็ยังมีประโยชน์โดยเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางสังคม เช่น กิจกรรมการเต้นของคู่บ่าว-สาวในงานแต่งงานของชาวยิวและการเต้นคู่ระหว่างชายหญิงหรือการเต้นของหมู่แขกที่มาในงานรื่นเริง เราจะเห็นได้ว่าการเต้นรำแบบนี้จัดว่าเป็นการเต้นรำเพื่อความบันเทิงของตัวเอง ส่วนนาฏยศิลป์ยังใช้เพื่อความบันเทิงแก่ผู้อื่น เช่น การแสดงที่จัดขึ้นให้ผู้อื่นเข้ามาชมก็นับเป็นการสร้างสรรค์ความบันเทิงให้กับผู้อื่นด้วย” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 2 – 3)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้สรุปประเด็นเกี่ยวกับคุณค่าและความสำคัญของงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า “คุณค่าและความสำคัญของงานนาฏยศิลป์นั้นคือบทบาทในการเล่าเรื่องราวและแสดงอารมณ์ความรู้สึกจากภายในถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมได้ประจักษ์ ทั้งนี้การแสดงนาฏยศิลป์จะมีรูปแบบอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบท่าเต้น ที่จะทำการออกแบบ รวบรวม สะสมท่าเต้นแล้วนำมาประกอบ

กันขึ้นเป็นชุดการแสดง รวมถึงความแตกต่างของวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น นับตั้งแต่การก่อกำเนิดของมนุษย์ขึ้นมาในโลกใบนี้นั้น นาฏยศิลป์ได้มีวิวัฒนาการต่อมามาจนกลายเป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญต่อการเข้ารวมตัวกันของชุมชน และในบางพื้นที่นาฏยศิลป์จะลดบทบาทในการเป็นสิ่งมหัศจรรย์ ที่มีต่อความเชื่อในสิ่งเร้นลับหรือศาสนาลง และเปลี่ยนแปลงไปเป็นกิจกรรมหนึ่งที่มีบทบาทของสังคม” (ดู นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 2 – 3)

2.7 นาฏศิลป์เฉพาะที่

นาฏศิลป์เฉพาะที่ มีที่มาจากคำว่า ศิลปะเฉพาะที่ (Site Specific Art) หมายถึง งานศิลปะที่สร้างขึ้นบนตำแหน่งที่เฉพาะเจาะจง ที่ศิลปินคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมที่จะสร้างผลงานศิลปะประกอบการออกแบบและการสร้างตัวงานศิลปะเองด้วย

นาฏศิลป์เฉพาะที่ ถูกใช้เป็นการสำรวจ การปฏิบัติการโต้ตอบกับไซท์ (Site) ในศิลปะแบบร่วมสมัย โครงการนี้ได้นำผู้ปฏิบัติในสาขาอาชีพต่างๆเพื่อการเสาะหาวิธีการที่ไซท์จะโต้ตอบกับการลงมือทางศิลปและผลที่ศิลป์จะมีต่อพื้นที่และทางจิตวิทยา

การสำรวจทางด้านศิลป์ ด้านสังคม และด้านวัฒนธรรมที่แวดล้อมทางการเรียกคืนเนื้อที่สาธารณะผ่านทางศิลป์ เมืองได้เป็นโซนแห่งการทดลองและการเปลี่ยนมุมมองทางภาพรวม เพื่อส่วเสริมให้ศิลปินและผู้ชมทั่วไปได้มองเห็นพื้นที่และสิ่งของในนั้นในมุมมองใหม่ คำถามเกี่ยวกับเวลาความไม่ถาวร ความจำ และความเป็นเฉพาะที่ได้เกิดขึ้น เพื่อให้เกิดวัตถุดิบแบบใหม่สำหรับเหล่าศิลปินและและจุดที่จะเข้าถึงใหม่แก่ผู้ชมทั้งหลาย

ฮิลลารี่ โพเวล (Hillary Powell) ได้ให้แนวความคิดเกี่ยวกับการ “หมุนเวียนกลับมาใช้” พวกของเหลือใช้หรือพวกเนื้อที่ถูกทอดทิ้งว่า

> “ความหมายที่แปรเปลี่ยนชั่วคราว” หมายถึงในสถานที่เดิมสามารถสร้างความหมายที่เปลี่ยนไปตามบริบทได้ โดยการอ้างแนวความคิดทางศิลปะของ วอลเทอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) เกี่ยวกับ ศิลปะสาธารณะ (Public Art) ว่าเป็นการตอบสนองพื้นที่เพื่อแปลงให้สื่อความหมายทางศิลปะหรือประโยชน์ใช้สอยทางด้านอื่นๆ เช่น การพัฒนาชุมชน การศึกษา สาธาณสุข เป็นต้น” (ฮิลลารี่ โพเวล, 2529)

ฟรังซัวส์ ดูเปร (Francoise Dupre) ได้พูดถึงแนวความคิดของชุมชนและพื้นที่ส่วนรวมเป็นที่เพื่อศิลปะว่า

> “เป็นการโยกย้ายระหว่างพื้นที่ที่ได้รับความยินยอมแห่งสถานที่ศิลปะ (แกลเลอรี่ พิพิธภัณฑ์ พื้นที่ศิลปะที่ได้รับการยอมรับ) และพื้นที่ชายขอบ (เช่น โรงเรียน แหล่งทรัพยากรชุมชนต่างๆ) นอกจากนี้ ดูปรีได้ท้าทายความคิดระหว่าง

ศิลปะกับไม่ใช่ศิลปะ และได้ให้ข้อถกเถียงที่น่าเชื่อถือว่าสถานที่แห่งการเรียนรู้เป็นสถานที่ศิลปะที่สำคัญ โดยการสร้างบทสนธนาและแลกเปลี่ยนระหว่างชุมชนทั้งชุมชนของศิลปินเองกับชุมชนส่วนใหญ่ที่เหล่าศิลปินเป็นส่วนร่วมด้วย ในเนื้อหาท้องถิ่นและสากล" (ฟรังซัวส์ ดูเปร, 2529)

การที่ศิลปินเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของการอยู่ในเนื้อที่เหล่านั้น ในการเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของอดีตและปัจจุบัน ความทรงจำแห่งประวัติศาสตร์และกิจกรรมของปัจจุบัน ความรู้สึกทางกายภาพและเนื้อสัมผัสของเนื้อที่และการนำประสบการณ์นั้นไปสู่สาธารณะชน ชิ้นงานมีความสามารถที่จะทำให้ผู้ชมได้คิดเกี่ยวกับสถานที่อยู่ของตัวผู้ชมเอง เพื่อที่จจะรวบรวมเอาสถานที่ลืมไปแล้วกลับมาสู่ความทรงจำอีกครั้งหนึ่ง ดังเช่นที่ผู้วิจัยพยายามจำลองสถานที่ของพิธีไหว้ครูโนรามาเป็นส่วนหนึ่งของฉากในการแสดง

2.8 มุมมองด้านสังคมและการสร้างสรรค์งานวิจัย

ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในส่วนของการเชื่อมโยงเรื่องราวในบริบทที่เกี่ยวของกับการแสดงนาฏยศิลป์โนรามาผสมผสานกับเหตุการณ์ปัจจุบันของสังคมและวัฒนธรรม ศิริรัตน์ แอดสกุล ได้กล่าวถึงทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์ที่ผู้วิจัยเลือกนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ดังนี้

"**ทฤษฎีสังคม (Social Theory)** เรื่องของคนและความสัมพันธ์ระหว่างคนตามหลักเหตุผลและความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆของคน หรือระหว่างคนต่อคน คนต่อกลุ่มคนต่อสภาพแวดล้อม รวมไปถึงคำอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อมทั้งที่เป็นสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต ข้อสำคัญนั้นจะต้องเป็นไปตามหลักเหตุผล มีระบบระเบียบพอที่จะเป็นฐานในการพยากรณ์เรื่องทำนองเดียวกันในอนาคตได้

ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ตามแนวความคิดของพวกปรากฏการณ์นิยมนั้นมนุษย์จะเป็นผู้สร้างบริบทหรือสภาวะการณ์ขึ้นโดยที่ตนเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะการณ์หรือระเบียบสังคม เมื่อเป็นดังนั้นมนุษย์จึงเป็นผู้สร้างสังคมขึ้นแล้วกำหนดความหมายสิ่งต่างๆในสังคมนั้นตามที่ตนเห็นสมควร (Social Order) ขึ้นได้อย่างไร นักปรากฏการณ์นิยมเน้นการศึกษากระบวนการเหล่านี้ภายหลังในสังคมหรือจากความรู้สึกนึกคิดของสมาชิกสังคมที่เขาศึกษานั้นส่วนใหญ่มักจะอาศัยเทคนิคการให้สมาชิกได้หยุดดำเนินชีวิตตามปกติชั่วคราวแล้วให้คิดว่าความจริงนี้ควรเป็นอย่างไร

สาระสำคัญของปรากฏการณ์นิยมที่เน้นเฉพาะการที่มนุษย์แต่ละคนและกลุ่มสร้างหรือแสดงพฤติกรรมประจำวันโดยวิธีให้การหยุดชะงักการดำเนินชีวิตสังคมไปชั่วคราว เรียกว่า Ethnomethodology (มานุษยวิธี)" (ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2556: 18-24)

ในส่วนของทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมนี้ ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดเกี่ยวกับเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะการณ์หรือสังคม ดังเช่นในสังคมของชาวโนราที่เกิดปรากฏการณ์ การเข้าสิงร่างของครูโนราที่ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงแหล่งเดียว แต่เกิดขึ้นในหลายคณะ หลายพื้นที่ที่มีการแสดงโนรา ทำให้เห็นว่าสภาวะการณ์เช่นนี้ มีส่วนสำคัญที่กำหนดพฤติกรรมหรือวัฒนธรรมของคนในสังคมดังกล่าวได้ ซึ่งผู้วิจัยได้นำรูปแบบดังกล่าวมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้

ศิริรัตน์ แอดสกุล ได้กล่าวถึงทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์ที่ผู้วิจัยเลือกนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานอีกหนึ่งทฤษฎีคือ ทฤษฎีการขัดแย้ง ว่า

> **“ทฤษฎีการขัดแย้ง (Conflict Theory)** เน้นเรื่องระเบียบสังคมความสมดุลและกลไกในการรักษาดุลยภาพและความเป็นระเบียบมากเกินไป และการขัดแย้งว่าเป็นพฤติกรรมเสียระเบียบไปเสียหมดความจริงสิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตสังคมมนุษย์เท่าๆกับความเป็นระเบียบ ความสมดุลในสังคมนั่นเองเพียงแต่เป็นคนละด้านเท่านั้น
>
> **สาระสำคัญของทฤษฎีการขัดแย้ง**
>
> 1. ทุกหน่วยของสังคมอาจเปลี่ยนแปลงได้
> 2. ทุกหน่วยของสังคมเป็นบ่อเกิดของการขัดแย้ง
> 3. ทุกหน่วยของสังคมมีส่วนส่งเสริมความไม่เป็นปึกแผ่นและการเปลี่ยนแปลง
> 4. ทุกสังคมจะมีคนกลุ่มหนึ่งควบคุมบังคับคนอีกกลุ่มหนึ่ง ให้เกิดความเป็นระเบียบในสังคม” (ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2556: 18-24)

ในส่วนของทฤษฎีการขัดแย้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดเกี่ยวกับการรักษาดุลยภาพและความเป็นระเบียบในสังคม อาจกล่าวได้ว่า ชีวิตหลังความตายของครูโนราที่ไม่ได้หายไปไหน ยังคงวนเวียนอยู่ในภพภูมิเดิม เพื่อมาสื่อสารกับลูกหลาน และถ่ายทอดศิลปะวิชานาฏศิลป์โนรานั้น เป็นการกำหนดพฤติกรรมของคนในชุมชน นอกจากนี้ยังสนับสนุนสาระสำคัญของทฤษฎีที่ว่าคนกลุ่มหนึ่งควบคุมบังคับคนอีกกลุ่มหนึ่ง ให้เกิดความเป็นระเบียบในสังคมอีกด้วย

ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่เกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายของครูโนรา การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในประเทศและต่างประเทศ สามารถสรุปทฤษฎีที่เกี่ยวข้องแบ่งออกเป็นทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์และทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 สรุปทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์	ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
1. ทฤษฎีสังคม (Social Theory) เรื่องของคนและความสัมพันธ์ระหว่างคนตามหลักเหตุผล และความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆของคน หรือระหว่างคนต่อคน คนต่อกลุ่ม คนต่อสภาพแวดล้อม รวมไปถึงคำอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อมทั้งที่เป็นสิ่งมี ชีวิตและไม่มีชีวิต ข้อสำคัญนั้นจะต้องเป็นไปตามหลักเหตุผล มีระบบระเบียบพอที่จะเป็นฐานในการพยากรณ์เรื่องทำนองเดียวกันในอนาคตได้	**1. Post Modern Dance** โพสต์โมเดิร์นดานซ์ คือรูปแบบการเต้นที่เน้นการนำเสนอและการจัดวางแบบโมเดิร์น มีการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน Everyday Movement ให้ออกมาน่าสนใจ ด้วยความเชื่อที่ว่า ทุกการเคลื่อนไหวคือการเต้นรำ และคนทุกคนคือนักเต้น ไม่ว่าจะได้รับการฝึกฝนหรือไม่ก็ตาม โดยดูที่องค์ประกอบอื่นๆโดยรวมของการแสดงด้วย
2.ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ตามแนวความคิดของพวกปรากฏการณ์นิยมนั้นมนุษย์จะเป็นผู้สร้างบริบทหรือสภาวะการณ์ขึ้นโดยที่ตนเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะการณ์หรือระเบียบสังคม สาระสำคัญของปรากฏการณ์นิยมที่เน้นเฉพาะการที่มนุษย์แต่ละคนและกลุ่มสร้างหรือแสดงพฤติกรรมประจำวัน โดยวิธีให้การหยุดชะงักการดำเนินชีวิตสังคมไปชั่วคราวเรียกว่า Ethnomethodology (มานุษยวิธี)	**2. Meredith Monk** ผู้ออกแบบท่าเต้น ศิลปิน นักประพันธ์ ผู้กำกับ ที่สร้างสรรค์ผลงานที่ดูมีความลึกลับแนวไสยศาสตร์ เน้นท่าทางธรรมชาติที่สื่ออารมณ์และความรู้สึกเป็นหลัก และมีการจัดวาง Installation ให้เกิดความน่าสนใจ
3. ทฤษฎีการขัดแย้ง (Conflict Theory) เน้นเรื่องระเบียบสังคมความสมดุลและกลไกในการรักษาดุลยภาพและความเป็นระเบียบมากเกินไป และการขัดแย้งว่า เป็นพฤติกรรมเสียระเบียบไปเสียหมด ความจริงสิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตสังคมมนุษย์เท่าๆกับความเป็นระเบียบ ความสมดุลในสังคมนั่นเองเพียงแต่เป็นคนละด้านเท่านั้น	**3. Lucinda Childs** สร้างสรรค์ผลงานในแบบทดลอง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ ที่มีลักษณะเรียบง่าย และใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด Minimalistic Movement

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์	ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
สาระสำคัญของทฤษฎีการขัดแย้งที่นำมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ -ทุกหน่วยของสังคมอาจเปลี่ยนแปลงได้ -ทุกสังคมจะมีคนกลุ่มหนึ่งควบคุมบังคับคนอีกกลุ่มหนึ่ง ให้เกิดความเป็นระเบียบในสังคม	**4. Laura Dean** ได้สร้างสรรค์ผลงานในแบบการทดลอง Experimental ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ที่มีรูปแบบเรียบง่ายและใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด

โดยสรุปคือ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในส่วนของการเชื่อมโยงเรื่องราวในบริบทที่เกี่ยวของกับการแสดงนาฏยศิลป์โนรามาผสมผสานกับเหตุการณ์ของคนในสังคมโนรา เพื่อพัฒนางานให้มีแนวคิดสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยต่อไป

2.9 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ

ในงานวิจัยชิ้นนี้ได้ให้ความสำคัญกับความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับ“การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” ซึ่งมีประเด็นที่สำคัญ ดังนี้

สถาพร สนทอง ได้ให้ความเห็นว่า “การหยิบยกเรื่องราวของโนรา ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ที่สำคัญของไทย เป็นเอกลักษณ์อย่างนึงของภาคใต้มาทำในรูปแบบใหม่ โดยมีความร่วมสมัย ถือเป็นการดีที่จะได้เผยแพร่ศิลปะไทยในวงกว้างมากขึ้น ซึ่งรูปแบบเดิมของโนราคนรุ่นใหม่อาจจะไม่สนใจมากนัก แต่พอได้หยิบมาทำใหม่ทำให้มีความน่าสนใจมากขึ้น” (สถาพร สนทอง, 2555: สัมภาษณ์)

เช่นเดียวกับ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ที่ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการนำเรื่องราวของโนรามานำเสนอในรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ว่า “สิ่งที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ควรสร้างความแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในแวงวงนาฏยศิลป์ เช่นการผสมผสานรูปแบบดั้งเดิมของการรำโนราเข้ากับการแสดงสมัยใหม่ที่มีสื่อผสมที่หลากหลาย น่าจะสามารถสร้างความน่าสนใจในชิ้นงานได้” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2555: สัมภาษณ์)

กุสุมา เทพารักษ์ ให้ความเห็นว่า “การสร้างสรรค์งานโดยใช้สื่อผสม หรือสื่อ Multimedia ต่างๆ ทำให้งานมีความน่าสนใจมากขึ้น ดึงดูดคนให้หันมาสนใจนาฏศิลป์ไทย อย่างประเพณีโนราถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์อีกทางหนึ่ง แต่ก็ต้องคงไว้ซึ่งรูปแบบเดิมบ้างเพื่อไม่ให้ความเป็นโนราดั้งเดิมสูญหายไป (กุสุมา เทพารักษ์: สัมภาษณ์)

ในประเด็นของนาฏศิลป์โนราที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแก่นในการค้นคว้าหาข้อมูลในครั้งนี้ วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ ให้ความเห็นว่า “โนราเป็นศาสตร์ที่มีชนิดและรูปแบบที่หลากหลายมาก ควรศึกษาให้ครบถ้วน เพื่อนำมาเปรียบเทียบ คัดเลือกและตัดสินใจว่าโนราจากที่ใดเหมาะสมในการนำมาเป็นต้นแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำขึ้นมาในรูปแบบใหม่ ควรจะเลือกอันที่เหมาะกับแนวคิดของเรามากที่สุด” (วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ, 2554: สัมภาษณ์)

นวลรวี จันทร์ลุน ให้ความเห็นว่า “โนราเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญของนักแสดงในการแสดง ควรคัดเลือกนักแสดงที่มีความรู้และประสบการณ์ในเรื่องนี้ โดยเฉพาะผู้ที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับครูหมอโนรา ก็จะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้ดียิ่งขึ้น” (นวลรวี จันทร์ลุน, 2556: สัมภาษณ์)

เอก อรุณพันธ์ ให้ความเห็นว่า “ท่ารำต่างๆของโนราเป็นท่ารำเฉพาะที่นักแสดงต้องใช้ความสามารถพิเศษเฉพาะด้าน การคัดเลือกนักแสดงก็เป็นสิ่งสำคัญ เรื่องราวของพิธีกรรมต่างๆ มีความละเอียดอ่อน โดยเฉพาะพิธีกรรมทางใต้ ควรศึกษาและให้ความเคารพต่อวิชาโนราในการที่หยิบมาดัดแปลงด้วย” (เอก อรุณพันธ์, 2555: สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้ให้ความเห็นว่า “การสร้างสรรค์ท่านาฏยศิลป์ต้องตรงกับวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสาร การศึกษาเอกสารอย่างเป็นระบบ และต้องตอบให้ได้ว่า ทำแล้วสื่อถึงการสร้างสรรค์อย่างไร และนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างไร” (วิชชุตา วุธาทิตย์, 2555: สัมภาษณ์)

นราพงษ์ จรัสศรี ให้ความเห็นว่า “โนราเป็นศาสตร์ที่มีความน่าสนใจในการเลือกนำเสนอและศิลปะของภาคใต้ที่ในขณะนี้มีปัญหาชายแดน ประเด็นที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จะช่วยเสริมสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชุมชนได้ แต่ควรศึกษาให้ครบถ้วน เพื่อนำมาเปรียบเทียบ คัดเลือกและตัดสินใจว่าโนราจากที่ใดเหมาะสมในการนำมาเป็นต้นแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำขึ้นมาในรูปแบบใหม่ ควรจะเลือกอันที่เหมาะกับแนวคิดของเรามากที่สุด

ในเรื่องของการสร้างสรรค์ท่านาฏยศิลป์ ผู้วิจัยต้องมีความเข้าใจในเรื่องของแนวคิดและวิธีการก่อน แล้วจึงนำเสนอออกมาด้วยลีลา ในส่วนของการคัดเลือกนักแสดง โนราเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญของนักแสดงในการแสดง ควรคัดเลือกนักแสดงที่มีความรู้และประสบการณ์ในเรื่องนี้ โดยเฉพาะผู้ที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับครูหมอโนรา ก็จะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้ดียิ่งขึ้น และต้องตอบให้ได้ว่า ทำแล้วสื่อถึงการสร้างสรรค์อย่างไร และนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างไร ทำแล้วให้ข้อคิดอะไรกับผู้ชมบ้าง” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: สัมภาษณ์)

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราผู้วิจัยสรุปได้ว่า แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ควรคำนึงถึง ดังนี้

1. การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง สำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

2. การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

3. การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

4. การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

5. การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

6. การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม จากการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

7. การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร ในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

2.10 สรุปบท

ในบทที่ 2 ที่ผ่านมาของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ที่เกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายของครูโนรา การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในประเทศและต่างประเทศ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า แนวคิดแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ควรคำนึงถึงการวิเคราะห์หาเหตุผลในการเชื่อมโยงการออกแบบด้วยทฤษฎีต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ 8 องค์ประกอบ ดังนี้

1. บทการแสดง

ผลงาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างบทการแสดงขึ้นมาใหม่ โดยผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงจากข้อมูลที่ได้สัมภาษณ์ จากลำดับเหตุการณ์จริง และประสบการณ์รวมถึงความรู้สึกของผู้แสดงโนราที่มีเชื้อสายของครูโนราที่ได้เคยแสดงโนราโดยถูกครูโนรามาเข้าสิง นำมาเรียบเรียงใหม่ และตัดทอนให้เป็นบทการแสดงที่เล่าเรื่องราวทั้งหมดของการทำพิธีไหว้ครูโนรา ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราได้อย่างครอบคลุมและครบถ้วนทุกเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. การออกแบบลีลา

ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) กล่าวคือ มีรูปแบบการเต้นที่เน้นการนำเสนอและการจัดวางแบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์มาผสมผสานกับรูปแบบการรำโนราแบบดั้งเดิม ในการออกแบบลีลาสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยนำท่ารำโนรามาตรฐานและการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

ในการออกแบบลีลาท่ารำโนราที่นำมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ได้นำมาจากท่ารำโนรามาตรฐานมารวบรวมและคัดเลือกท่าที่เหมาะสมกับเนื้อหาที่อยู่ในเรื่อง โดยแต่ละท่าสามารถอธิบายความหมายได้

3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ ที่มีลักษณะเรียบง่าย น้อยชิ้น Minimalistic มาใช้ในส่วนของนักแสดงทุกคน ยกเว้นครูโนรา ผู้รับบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง ซึ่งใช้การแต่งการแบบดั้งเดิมของโนรา เพื่อให้สอดคล้องกับทฤษฎีการขัดแย้งที่นำมาใช้ในการสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราให้ขัดเจนมากขึ้น

4. การออกแบบดนตรี

ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ผสมผสานระหว่างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ (โนรา) การเคลื่อนที่การออกแบบลีลาท่าทางแบบร่วมสมัย (Contemporary) และการใช้สื่อฉายภาพอิเล็กทรอนิคส์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

5. การออกแบบพื้นที่เวที

จากการศึกษาเกี่ยวกับโรงครูโนราหลากหลายสำนัก พบว่า โรงครูโนรามีลักษณะเป็นเรือนไม้ ซึ่งสร้างจากไม้ไผ่ หรือไม้สำเร็จรูปตามความสะดวกในการหาซื้อในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาดัดแปลง ตัดทอน และออกแบบให้เข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยได้ใช้วัสดุเป็นไม้อัด ซึ่งมีความแข็งแรงทนทาน พร้อมกับออกแบบโครงสร้างให้สามารถรับน้ำหนักได้อย่างดี มีความสวยงามและประโยชน์ใช้สอยเป็นไปตามแนวคิดและวัตถุประสงค์ของการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6. การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ

ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงในเบื้องต้นโดยเน้นให้เห็นถึงความน่าสะพรึงกลัวและบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความวังเวง โดยใช้แสงสว่างสีธรรมชาติคือ สีขาวนวล ซึ่งเป็นแสงที่ใช้บนเวทีมาตรฐานทั่วไป เพื่อช่วยส่งเสริมให้จุดสนใจอยู่ที่การแสดงของนักแสดงเป็นหลัก โดยจัดวางแสงให้มีความสว่างเข้ม-อ่อน เปลี่ยนไปตามบรรยากาศของการแสดง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังออกแบบเทคนิคพิเศษที่ใช้เป็นฉากหลังของการแสดง นอกเหนือจากภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบในองก์ที่ 2 นั้น ในแต่ละฉากก็มีภาพยนตร์ประกอบเพื่อสร้างบรรยากาศบนเวทีอีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นการใช้แสงอีกรูปแบบหนึ่ง คือ แสงจากฉากหลัง (Background)

7. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบอุปกรณ์การแสดง โดยศึกษาจากอุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีไหว้ครูโนรา โดยได้เลือกอุปกรณ์ที่สามารถเห็นได้ชัดเจน เพื่อความเหมาะสมในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยคำนึงถึงมุมมองของผู้ชม ที่สามารถมองจากด้านหน้าเวทีได้เพียงด้านเดียว ประกอบไปด้วย 1. หัวหมู 2. พานพุ่ม 3. ดอกไม้ 4. ธูปเทียน 5. ผ้า (สำหรับใช้ในการแต่งกาย) 6. ผลไม้ จากนั้นผู้วิจัยได้นำหลักการของศิลปะแนวแอปแทรค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ของมาร์ค รอธโก (Mark Rothko) ในการใช้สีหลักเพียงสีเดียว เพื่อเว้นพื้นที่ให้คนดูได้คิดและจินตนาการต่อเอง

8. นักแสดง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงซึ่งมีความเชี่ยวชาญในการรำโนราและการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ กุลธวัช อินทร์บัว บัณฑิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มารับบทครูโนรา และดำเนินเรื่องราวทั้งหมด นักแสดงนำมีความเข้าใจในเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีกรรมไหว้ครูโนราและการเข้าทรงของครูหมอโนราเป็นอย่างดี จากประสบการณ์ตรงและสภาพสังคมแวดล้อมจากพื้นเพเดิม ทำให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างตรงตามบทการแสดงที่กำหนดไว้

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตาย การแสดงโนรา ครูโนรา นาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศและนานาชาติ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตาย ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง รูปแบบของงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยซึ่งประกอบไปด้วย วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย ผลงานที่ได้จากงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ ตัวอย่างคำถามในการสัมภาษณ์และแบบสอบถาม

3.2 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยทางศิลปกรรมที่ศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์และหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา โดยใช้การวิจัยที่มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ เป็นการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ซึ่งจะสร้างข้อมูลใหม่ให้กับวงการนาฏยศิลป์" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 2557)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า “แนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการวิจัยที่ต้องการค้นคว้าและพัฒนา ทำการทดสอบในสภาพจริง ทำการประเมิน และดำเนินการปรับปรุงผลิตภัณฑ์จนได้ผลการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่มีคุณภาพการวิจัยสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่เกิดขึ้นจากการศึกษาค้นคว้าด้วยกระบวนการเชิงวิทยาศาสตร์ในพื้นที่ของศิลปะและก่อให้เกิดงานศิลปะที่สะท้อนประเด็นกระบวนการคิดวิเคราะห์และข้อมูลหรือเหตุปัจจัยต่างๆ เป็นประการสำคัญ” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2554: สัมภาษณ์) ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เป็นการศึกษา เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะซึ่งเป็นการวิจัยที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์และรูปแบบแปลกใหม่เป็นสำคัญ” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 66)

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

3.2.2 งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ในกระบวนการการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์นั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า "การค้นคว้าก่อนการสร้างสรรค์ และการวิเคราะห์เพื่อหาคำตอบในกระบวนการสร้างสรรค์ จำเป็นต้องอาศัยการอธิบายที่เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 2557)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า “แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นวิธีค้นหาความจริงจากเหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ตามความเป็นจริงซึ่งไม่สามารถวัดปริมาณได้ โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมมนา และการสัมภาษณ์ เป็นต้น” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 39) โดยพยายามวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเหตุการณ์กับสภาพแวดล้อม เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ (Insight) ของภาพรวมจากหลายปัจจัย เพื่อนำมาสรุปวิจัยภายใต้แนวคิดของความเชื่อหลังความตายที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์การแสดง พิธีกรรม และเหตุการณ์ต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา ความเชื่อหลังความตาย และความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียง วิเคราะห์ และสังเคราะห์ให้เกิดคำตอบของการวิจัย

3.3 การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ มีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบงานวิจัยซึ่งแบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.3.1 คำถามงานวิจัย

ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของการวิจัยแบบสร้างสรรค์ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ข้อ ดังนี้

3.3.1.1 ผลงาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นอย่างไร ซึ่งแบ่งคำถามตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) บทของการแสดง จะมีการวิเคราะห์เพื่อหาแนวทาง การแบ่งส่วนหรือตอน ด้วยเหตุผลอะไร

2) ลีลา จะมีการวิเคราะห์เพื่อหาลีลาการแสดง การแบ่งส่วนหรือตอนจะใช้นาฏยศิลป์ทั้งในแบบอนุรักษ์ และนาฏยศิลป์ท้องถิ่น ลักษณะที่เรียบง่าย ใช้ลีลาท่าการเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแบบฉบับของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern dance) ด้วยเหตุผลอะไร

3) เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญในเรื่องของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบชายและหญิง หรือนักแสดงนำอย่างไร จะใช้แบบอนุรักษ์หรือสร้างสรรค์ หรืออะไร

4) ดนตรี เสียงและดนตรีจะใช้อย่างไร ประกอบการเคลื่อนไหวของนักแสดง ด้วยระดับและมีลักษณะเป็นอย่างไร เพื่อสร้างบรรยากาศ โดยการอนุรักษ์หรือสมัยใหม่อย่างไร

5) พื้นที่เวที พื้นที่เวทีสะท้อนถึงอะไร มีส่วนประกอบเป็นอย่างไร โดยใช้สิ่งก่อสร้างที่เป็นวัสดุเช่นไรอาจจะเป็นโลหะ หรือจากธรรมชาติ เวทีสามารถปรับเปลี่ยนการใช้งานได้อย่างไร

6) แสงที่ใช้สำหรับการแสดง การออกแบบแสงให้ความสำคัญกับอะไร มีอารมณ์และบรรยากาศทั่วไป ใช้สีมาก-น้อย หรือเพื่อสร้างจุดสนใจให้กับอะไร

7) อุปกรณ์การแสดง อุปกรณ์การแสดง ใช้เพื่อสร้างให้เกิดภาพอะไรเหมือนจริงหรือนามธรรมหรืออย่างไร ตัดทอน หรือมีสัญลักษณ์และต้องการการสื่อสารอะไร

8) นักแสดง นักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทไหนต้องการความสามารถพิเศษ หรือมีความเชี่ยวชาญในด้านไหน

3.3.1.2 แนวคิดของ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นอย่างไร แต่ละประเด็นมีที่มาอย่างไรสามารถแบ่งคำถามออกตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ในการสัมมนาการสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ครั้งที่ 3 (ศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์) เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2555 ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์ ได้กล่าวว่า “การแสดงที่ถือเป็นการแสดงแห่งการบุกเบิก ต้องเป็นการแสดงที่เป็นข้อมูลใหม่ เช่นเดียวกับที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ใน หัวข้อ 3.2.1 งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง จึงเป็นประเด็นหนึ่งที่นำมาพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

2) การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

การนำประเด็น การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ มาพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ เพราะการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการวิเคราะห์หาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จิรายุทธิ์ พนมรักษ์ อธิบายว่า “การอนุรักษ์โดยการสร้างสรรค์ของใหม่โดยทำให้เห็นภาพของภูมิปัญญารุ่นเก่า ซึ่งสามารถทำให้งานด้านอนุรักษ์ยังคงอยู่ต่อไปในจิตใจของคนรุ่นใหม่”

3) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

การบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์ที่หลากหลายของรูปแบบที่ปรากฏอยู่ในการแสดงเดียวกัน ทำให้เกิดภาพการแสดงแบบสร้างสรรค์ แต่ต้องเป็นการผสมผสานที่เหมาะสม สมชาย โตวิทิตวงศ์ ได้ยกตัวอย่าง

> การแสดงกากีในฉากเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ จากการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ ซึ่งจะ เห็นภาพกากีกับครุฑ ใน 2 รูปแบบ คือ 1. การแสดงโดยใช้นาฏยศิลป์ไทย 2. การใช้นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งสามารถบรรยายถึงภาพการเสพย์สม ไม่สามารถแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยได้ (สมชาย โตวิทิตวงศ์, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556)

การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง จึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นำมาพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์

การเลือกใช้ทฤษฎีในการสร้างสรรค์งาน เป็นส่วนช่วยในการทำความเข้าใจถึงหลักและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะได้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “การนำทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ที่สามารถนำมาใช้ร่วมกับงานนาฏยศิลป์ สามารถแสดงให้เห็นถึง รสนิยมของคนในสังคม ซึ่งทำให้ปรากฏเป็นเอกลักษณ์ของงาน ที่สร้างสรรค์ขึ้น จากศิลปินในชาตินั้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 9เมษายน 2556) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำหัวข้อนี้มาพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

5) การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง

เช่นเดียวกับการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ นราพงษ์ จรัสศรี มีความเห็นว่า "การสื่อสารการแสดง ควรศึกษาในเชิงลึกถึงหลักการที่เป็นวิชาการ เพื่อเพิ่มคุณภาพในงาน

สร้างสรรค์" (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2557) การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดงจึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นำมาพิจารณาใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

6) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

นาฏยศิลป์มักจะสะท้อนภาพของสังคมนั้น รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ ได้ยกตัวอย่างการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา “การแสดงในฉากการบรรยายเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบโดยนักแสดงที่รับบทแม่ลูก ได้สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความสัมพันธ์ระหว่างแม่ลูก ความสัมพันธ์ระหว่างครอบครัว และศาสนา”(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556) ประเด็นบริบทของสังคมจึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นำมาวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

7) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

สัญลักษณ์ สามารถช่วยให้ผู้สร้างสรรค์ และผู้ชมเข้าใจกันได้ดีขึ้น ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ กล่าวว่า “การนำสัญลักษณ์มาใช้เป็นการเสริมอรรถรสในการแสดง”(รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556) ผู้วิจัยจึงใช้ประเด็นการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงมาใช้ให้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้

3.3.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ เป็นงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ซึ่งต้องการศึกษาทั้งเพื่อการสร้างสรรค์ และหาแนวคิดในการสร้างงานการแสดง ดังนั้นจึงแบ่งวัตถุประสงค์ออกเป็น 2 ข้อ ดังนี้

1) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา
2) เพื่อหาแนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

3.3.4 ผลงานนาฏยศิลป์ที่ได้จากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์

จากการศึกษาความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ผ่านกระบวนการวิจัยแบบสร้างสรรค์จะทำให้ได้ผลงานดังนี้

1) ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา
2) แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการวิจัยเพื่อการศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงและเพื่อป้องกันอคติในการวิจัย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เครื่องมือในการวิจัยหลายประเภท ดังนี้

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ในการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” ทั้งนี้เอกสารเกี่ยวกับเรื่องนี้มีปรากฏน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีอื่นที่สามารถทดแทนกันได้ เช่น การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วม และศิลปินผู้สร้างงาน เป็นต้น

3.4.1.1. ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบทางศิลปะ

ก่อนการสร้างสรรค์การแสดงผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับหลักสำคัญรูปแบบ รูปทรง เส้น ทฤษฎีสี อิทธิพลของสีที่มีผลต่ออารมณ์และความรู้สึก เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับโนรา

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเพื่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์โดยมีจุดเริ่มต้นที่สำคัญมาจากศาสตร์ทางด้านโนราและโนราโรงครู ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับโนราซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นของภาคใต้ อีกทั้งยังต้องสืบค้นถึงเรื่องราวและประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับความเชื่อ ความลึกลับ ไสยศาสตร์ ที่มีอยู่ในสังคมของโนราเพื่อนำวิเคราะห์และพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องความเชื่อหลังความตาย

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยมีความเกี่ยวข้องความเชื่อหลังความตายซึ่งเป็นสิ่งที่ยังพิสูจน์ไม่ได้ตามหลักวิทยาศาสตร์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับความเชื่อหลังความต่างที่อยู่ในสื่อต่างๆ ทั้งงานศิลปะ พิธีกรรม การแสดง และนาฏศิลป์ ทั้งในบริบทสังคมไทยและบริบทสากล สำหรับเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านแนวคิดและแรงบัลดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูล เกี่ยวกับแนวคิดจินตนาการองค์ประกอบและประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเพื่อนาฏยศิลป์แนวสร้างสรรค์ ที่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราผู้วิจัยจึงศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความรู้และหลักการต่างๆ ของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

3.4.1.5 การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพื่อหาแนวคิดและหลักการที่สำคัญในการเข้าสู่ภาคปฏิบัติการออกแบบงานนาฏยศิลป์ ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับครูโนรา ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะการแสดง เช่น ศิลปิน ผู้บริหารจัดการแสดง ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทางการแสดง ผู้ชมการแสดง ตลอดจน นิสิต นักศึกษาและนักเรียน ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางการแสดงข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

3.4.2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์โนราและพิธีกรรมไหว้ครูโนรา

3.4.2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับงานศิลปกรรมที่มีการพัฒนาแนวคิดมาจากความเชื่อหลังความตาย

3.4.2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.4.3 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้หาข้อมูลด้วยการเข้าร่วมสัมมนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงผู้วิจัยได้ทำหน้าที่ทั้งในบทบาทของผู้บริหาร จัดการในการสัมมนา และการเป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนา เนื่องจากการจัดการสัมมนาได้มีการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญมาถ่ายทอดความรู้อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้แบ่งประเด็น ดังนี้

3.4.3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของศิลปินทางนาฏยศิลป์

3.4.3.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้เข้าร่วมการสัมมนาวิชาการและมหกรรมการแสดงนานาชาติ SEAPA World Symposium 2013 จัดขึ้นที่งาน BU World Symposium บริเวณคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ในวันที่ 1-3 กุมภาพันธ์ 2556 โดยผลงานของผู้วิจัย ซึ่งอยู่ในขั้นตอนทดลองผลงานครั้งที่ 2 ได้รับคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงในชื่อชุด Life After Death of Nora Ancester

ภายในงานมีผู้เข้าร่วมจาก 30 ประเทศ และผลงานทั้งหมดที่เข้าร่วมต้องผ่านการคัดเลือกจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ โดยผลงานของผู้วิจัยเป็น 1 ใน 3 ผลงานของคนไทยที่ได้เข้าร่วมแสดงงานในครั้งนี้ จากการแสดงทั้งหมด 15 ชุด มีผู้ชมจำนวน 80 คน ผู้วิจัยได้ทำการสอบถามความคิดเห็นจากกลุ่มผู้ชมที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์นานาชาติ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และพัฒนาผลงานในลำดับต่อไป

ภาพที่ 17 งานมหกรรมศิลปะการแสดงนานาชาติ SEAPA World Symposium 2013
ที่มา: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

3.4.4 สื่อสารสนเทศอื่นๆ

ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยเฉพาะนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อศึกษาข้อมูลที่จะเป็นประโยชน์ในการหาแนวทางในการสร้างผลงานที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย

3.4.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

3.4.5.1 การสัมภาษณ์

การรวบรวมข้อมูลและขอข้อมูลจากผู้ที่มีประสบการณ์เกี่ยวข้องกับความเชื่อหลังความตายของครูโนราด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาวิเคราะห์ก่อนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

3.4.5.2 การสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วม

การเก็บข้อมูลโดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ ซึ่งในที่นี้หมายถึงพิธีไหว้ครูโนราหรือโนราโรงครู ด้วยการสังเกตุการณ์และบันทึกภาพ ถาวร ทันใจ ได้กล่าวถึงรูปแบบของการสังเกตุการณ์ว่า “การสังเกตุการณ์อาจนำมาใช้ในช่วงของการศึกษาเบื้องต้น (Exploratory Study) ซึ่งเป็นแบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Observation) กล่าวคือ นักวิจัยไม่ทราบล่วงหน้าว่าข้อมูลใดเกี่ยวข้องโดยตรงกับเรื่องที่วิจัยแต่ทำการศึกษาเบื้องต้นเพื่อต้องการข้อมูลเชิงประจักษ์สำหรับนำมากำหนดเป็นปัญหาการวิจัยและสมมติฐาน” (ถาวร ทันใจ, 2556)

นอกจากนี้ ถาวร ทันใจ ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วมว่า “การสังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วมจะใช้เวลานานกว่าการสัมภาษณ์ แต่จะได้ข้อมูลปฐมภูมิโดยตรง ซึ่งต่างจากการสัมภาษณ์ซึ่งอาจจะได้ข้อมูลจากการบอกเล่าของผู้ให้สัมภาษณ์อีกที” (ถาวร ทันใจ, 2556)

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

การรวบรวมข้อมูลในการวิเคราะห์ ในงานการแสดงนาฏยศิลป์แบบสร้างสรรค์ที่ส่งเสริมในด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราที่จะนำไปสู่ทางการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายขึ้นในอนาคตโดยวิเคราะห์ตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน เช่น จิตวิญญาณ รสนิยม ประสบการณ์ จรรยาบรรณปรัชญา ความสามารถหลากหลาย เป็นผู้นำและบุกเบิก ความสามารถในการสร้างสรรค์ความสามารถในการถ่ายทอด (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2555)

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือที่ได้กล่าวมานี้แล้วข้างต้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์อย่างละเอียดเพื่อศึกษาค้นคว้าอย่างเป็นระบบ ถึงประเด็นต่างๆ ตามที่ได้วางแผนไว้และจะนำไปสู่

การตอบปัญหาของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์และอนุรักษ์มรดกทางนาฏยศิลป์และวรรณกรรมของชาติผ่านการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์เพื่อคนรุ่นใหม่ดังนั้นจึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ต่อไป

3.5 ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัย

3.5.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร สื่อสารสนเทศอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.5.2 ศึกษาข้อมูลและสังเกตการณ์รูปแบบและลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

3.5.3 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เกี่ยวกับแนวคิด มุมมอง และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เป็นต้น

3.5.4 สังเกตุการณ์แบบมีส่วนร่วมในพิธีกรรมไหว้ครูโนรา เพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึกทั้งในแง่ของรายละเอียดของพิธีกรรม อารมณ์ความรู้สึกที่ได้ประสบพบเจอ ตลอดจนบรรยากาศและการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง

3.5.5 วิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลทั้งหมดเพื่อหาคำตอบงานวิจัย “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา”

3.5.6 วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดง อาทิ ท่าเต้น ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ การแต่งหน้า ระยะเวลา และนักแสดง เป็นต้น

3.5.7 นำปัญหาจากการวิจัยเข้าปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขและปรับปรุงงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.5.8 พัฒนางานวิจัยขั้นสุดท้ายเพื่อเตรียมจัดพิมพ์และจัดทำรูปแบบรายงานการวิจัย

3.5.9 จัดพิมพ์และจัดทำเอกสารการวิจัยเพื่อนำเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและทำการเผยแพร่ต่อไป

3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ที่เกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

1. นราพงษ์ จรัสศรี ผู้บุกเบิกและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. วิชชุตา วุธาทิตย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. สถาพร สนทอง นาฏยศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย กรมศิลปากร

4. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยและสุนทรียศาสตร์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. กุสุมา เทพารักษ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย

6. วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะโนรา

7. ดาริณี ชำนาญหมอ หัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ และผู้บริหารสถาบันศิลปะการเต้นครีเอทีฟดานซ์สตูดิโอ (Creative Dance Studio) ผู้มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

8. รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีตะวันตกและดนตรีแนวนิวเอจ

9. นวลรวี จันทร์ลุน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย

10. ณัฐสิมา ณรงค์กูล เชื้อสายของครูโนรา ชนะ ณรงค์กูล หรือครูหมอนะ ผู้ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูโนรา บ้านทุ่งลุง ต.พะตง อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา

11. เอก อรุณพันธ์ ครูชำนาญการกองการสังคีต กรมศิลปากร และนักแสดงเอกของกรมศิลปากร

12. กุลธวัช อินทร์บัว บัณฑิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักแสดงเอกของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

13. สทาศัย พงศ์หิรัญ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ

14. ณัฐภา นาฏยนทิน ประธานสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

15. ฤตพชรพร ทองถนอม อาจารย์ประจำสาขานาฏศิลป์การละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

16. ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์

17. ขวัญแก้ว ประสานพานิช อาจารย์ประจำโรงเรียนอารีย์นาฏยศิลป์

18. คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

19. ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ สาขานาฏยศิลป์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

20. วรรณวิภา มัธยมนันท์ อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

วันที่สัมภาษณ์	ผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่ทำการสัมภาษณ์
6 มกราคม 2555	สถาพร สนทอง	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
6 มกราคม 2555	นราพงษ์ จรัสศรี	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ จรรยาบรรณและคุณธรรมในการสร้างสรรค์งาน
6 มกราคม 2555	วิชชุตา วุธาทิตย์	เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน
6 มกราคม 2555	กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ และสุนทรียศาสตร์ในงานนาฏยศิลป์
6 มกราคม 2555	นวลระวี จันทร์ลุน	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 กุมภาพันธ์ 2555	รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร	แนวทางการออกแบบดนตรีประกอบการแสดง
23 กุมภาพันธ์ 2555	กุสุมา เทพารักษ์	หลักการออกแบบและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
23 กุมภาพันธ์ 2555	วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ	นาฏยศิลป์โนรา
1 มีนาคม 2555	ดาริณี ชำนาญหมอ	การออกแบบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
10 เมษายน 2555	ณัฐสิมา ณรงค์กูล	พิธีกรรมโนราโรงครู การเข้าทรงครูหมอโนรา
17 เมษายน 2555	กุลธวัช อินทร์บัว	นาฏยศิลป์โนราและเรื่องเล่าของโนราโรงครู
28 มกราคม 2556	สทาศัย พงศ์หิรัญ	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
28 มกราคม 2556	เอก อรุณพันธ์	แนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	วรรณวิภา มัธยมนันท์	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	ณัฐภา นาฏยนทิน	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	ฤตพชรพร ทองถนอม	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

20 มิถุนายน 2557	ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	ขวัญแก้ว ประสานพานิช	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
20 มิถุนายน 2557	คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง	แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

3.8 ประเด็นในการสัมภาษณ์และแบบสอบถาม

3.7.1 ประเด็นในการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดง ตลอดจนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยโดยการสัมภาษณ์ด้วยคำถามแบบปลายเปิด เพื่อให้ได้ข้อมูลในประเด็น ต่อไปนี้

1) ข้อมูลและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

2) สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญถึงข้อมูลและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของศิลปิน

3) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างงานของศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศ

4) ข้อมูลเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน

5) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยและนานาชาติ

6) ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นการออกแบบและคัดเลือกองค์ประกอบทางการแสดงด้านนาฏยศิลป์

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือที่กล่าวมานี้แล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์อย่างละเอียด เพื่อศึกษาค้นคว้าถึงประเด็นต่างๆ ตามที่ได้วางแผนไว้ และจะนำไปสู่การตอบปัญหาของงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์และอนุรักษ์มรดกทางนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

3.9 สรุปบท

ในบทที่ 3 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้กล่าวถึงวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน สำหรับในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการนำเสนอข้อมูลและการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ซึ่งมีลำดับขั้นตอนประกอบด้วย แรงบันดาลใจ ข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์ การออกแบบปฏิบัติการ การพัฒนางานและการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์งาน

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วย รูปแบบของงานวิจัย การออกแบบงานวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วย วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย ผลงานที่ได้จากงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตามหลักองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ ซึ่งประกอบไปด้วย ข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์ การออกแบบปฏิบัติการ การพัฒนางาน และการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย ตลอดจนเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งเรียงลำดับตามหัวข้อต่างๆ ประกอบไปด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นรูปแบบของงาน และแนวความคิดใน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” อภิปรายผล และสรุปบท

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะได้นำคำถามของงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” เป็นอย่างไร มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบของรูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งจะแยกวิเคราะห์เป็น 2 ประเด็นใหญ่ ที่ประกอบไปด้วยรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

ในการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา นี้ ผู้วิจัยได้เรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งาน และพัฒนางาน 3 ครั้ง ก่อนการนำเสนอผลงานการแสดง ซึ่งในแต่ละขั้นตอนการปฏิบัติ จะได้แยกวิเคราะห์ประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ ดังที่ได้กำหนดไว้ในหัวข้อ 3.3.1 และ 3.3.2 ในบทที่ 3 ซึ่งเรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งาน และพัฒนางาน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.1 การสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1

จากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” สามารถแยกอธิบายออกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1. บทการแสดง

ผลงาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างบทการแสดงขึ้นมาใหม่ โดยผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงจากข้อมูลที่ได้สัมภาษณ์ จากลำดับเหตุการณ์จริง และประสบการณ์รวมถึงความรู้สึกของผู้แสดงโนราที่มีเชื้อสายของครูโนราที่ได้เคยแสดงโนราโดยถูกครูโนรามาเข้าสิง โดยนำเหตุการณ์ที่ใช้ในการจัดแสดงโนราของณัฐสิมา ณรงค์กูล (หลานทวดของครูโนรา ชนะ ณรงค์กูล) นำมาเรียบเรียงใหม่ และตัดทอนให้เป็นบทการแสดงที่เล่าเรื่องราวทั้งหมดของการทำพิธีไหว้ครูโนรา ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราได้อย่างครอบคลุมและครบถ้วนทุกเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยต้องการที่จะถ่ายทอดเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของครูโนราและครอบครัวในพิธีกรรมไหว้ครูโนรา (โนราโรงครู) ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตหลังความตายของครูโนราตั้งแต่เริ่มต้นที่ครูโนราค่อยเข้าสิงให้จัดเตรียมงาน ทำสามาธิ และแสดงโนราในวันไหว้ครูโนรา จึงออกแบบบทการแสดงจากเนื้อเรื่อง ที่เป็นเรื่องราวของการทำพิธีบูชาครูโนรา ซึ่งเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายที่ได้ศึกษามาข้างต้น ตั้งแต่การเตรียมงานก่อนทำพิธี การจับจ่ายข้าวของ อุปกรณ์ที่ต้องใช้ในงาน ไปจนถึงวันทำพิธี

ก่อนที่จะทำพิธี จะต้องมีการเตรียมตัว เตรียมสร้างโรงละครเพื่อบูชาครู เตรียมเครื่องบูชา เตรียมเครื่องแต่งกาย จัดหาคนมาช่วย มาเป็นคนแต่งตัว มาเป็นผู้ช่วยเพื่อพูดคุยด้วย หลังจากนั้นต้องทำจิตใจให้พร้อม ทำบุญ นั่งสมาธิ ปฏิบัติธรรม เตรียมร่างกายและจิตใจ และเมื่อถึงวันงานพิธีก็มีการจัดแสดงการรำไหว้ครูโนราตามปกติ แล้วถึงจะมีการเข้าทรงร่างทรงครูหมอโนรา เมื่อออกจากร่างทรงแล้วเป็นอันเสร็จพิธี

ผู้วิจัยต้องการออกแบบบทการแสดงในแต่ละองค์ให้มีน้ำหนักของเนื้อเรื่องและองค์ประกอบของการแสดงไล่เลี่ยกัน มีความสมดุลและลื่นไหลไปกับเนื้อเรื่องที่ต้องการนำเสนอ จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยจึงนำเนื้อเรื่องมาแบ่งเป็น 3 ส่วนตามลำดับเวลาของเหตุการณ์เพื่อออกแบบบทการแสดงได้ดังนี้

วันแรก เป็นวันไหว้ โดยจะสื่อให้เห็นถึงการเตรียมตัว จัดหาสิ่งของที่จะใช้ในพิธี โดยมีการจัดเตรียมงานของผู้ที่จะรับการเข้าทรง ในความรู้สึกครึ่งๆกลางๆ

วันที่สอง เป็นการไหว้ครู เพื่อเป็นการเชิญเทพเจ้า สิ่งศักดิสิทธิ์ มารวมตัวในพิธี โดยจะรำท่าพื้นฐานทั่วไปเป็นการอุ่นเครื่อง มีการทำสามาธิของผู้ที่จะรับการเข้าทรง เพื่อทำจิตใจให้สะอาดบริสุทธิ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

วันที่สาม เป็นวันไหว้จริงวันสุดท้าย เป็นการเชิญเจ้าตัวต้นเชือกมาประทับทรงเอง มีการแสดงโนราแบบเต็มรูปแบบประกอบเพลง โดยที่ผู้แสดงไม่รู้สึกตัว

กล่าวโดยสรุปคือ ผู้วิจัยต้องการแบ่งเรื่องราวในการแสดงเป็นตอนให้ชัดเจนเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้เข้าใจได้ง่าย และตรงกับจำนวนวันที่จัดงานแสดงพิธีกรรมไหว้ครูโนราจริงคือ 3 วัน โดยได้แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 ตอน และเพื่อให้เกิดอารมณ์ที่ต่อเนื่องในการเล่าเรื่องโดยให้น้ำหนักในแต่ละตอนบอกเล่าเนื้อหาที่เท่าๆกัน

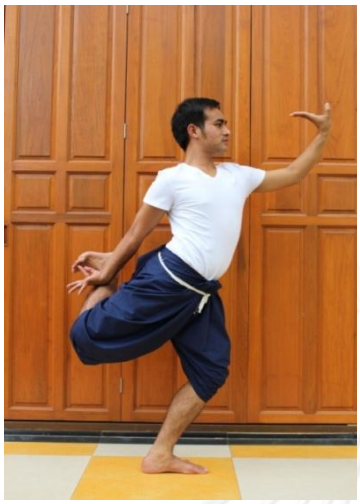
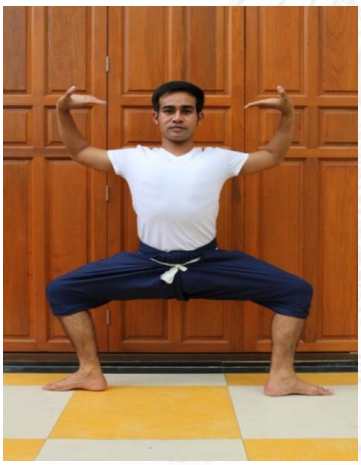
2. การออกแบบลีลา

ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) กล่าวคือ มีรูปแบบการเต้นที่เน้นการนำเสนอและการจัดวางแบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์ มาผสมผสานกับรูปแบบการรำโนราแบบดั้งเดิม (ดูบทที่ 2 หน้า 22-24) ในการออกแบบลีลาสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ โดยนำท่ารำโนรามาตรฐานและการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

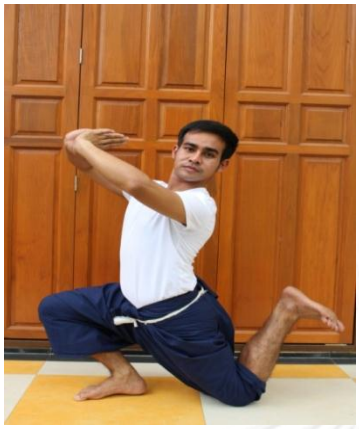
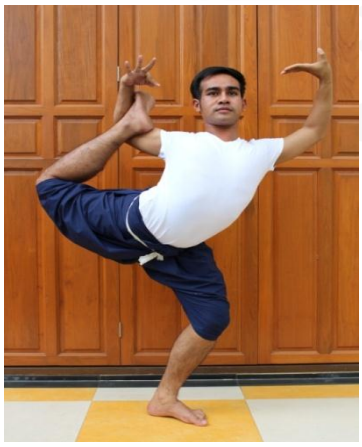
ในการออกแบบลีลาท่ารำโนราที่นำมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ได้นำมาจากท่ารำโนรามาตรฐานมารวบรวมและคัดเลือกท่าที่เหมาะสมกับเนื้อหาที่อยู่ในเรื่อง โดยแต่ละท่าสามารถอธิบายความหมายได้ ดังที่จะแสดงให้เห็นใน ตารางการออกแบบท่าทางที่ใช้ในการแสดง ชีวิตหลังความตายของครูโนรา ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

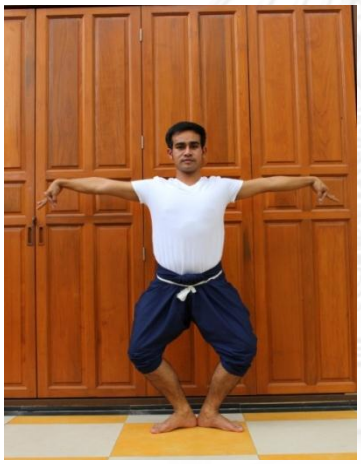
ตารางที่ 3 การออกแบบท่าทางที่ใช้ในการแสดง ชีวิตหลังความตายของครูโนรา

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
1		**ท่ากระดกขา** มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบหลังศอกตึง กระดกเท้าซ้าย **ความหมายในการแสดง** เมื่อผู้แสดงได้ปฏิบัติท่านี้ แสดงถึงความกล้าหาญ ความกล้าในการเผชิญหน้ากับด้านมืดของสิ่งลี้ลับ และแสดงถึงความน่าเกรงขาม ความสง่างามของโนรา
2		**ท่าตั้งเหลี่ยม** มือทั้งสองตั้งวง (แบบโนรา) ขาทั้งสองลงเหลี่ยมฉาก **ความหมายในการแสดง** แสดงออกถึงความเป็นผู้นำ และความยิ่งใหญ่ของครูโนรา ที่สั่งสมวิชามาตลอดชีวิต
3		**ท่านวยนาด** มือทั้งสองตั้งวงล่างในระดับที่เท่ากัน ก้าวขาหน้า โดยมีขาด้านหนึ่งนำ ขาอีกด้านหนึ่งตาม เดินสลับไปมา **ความหมายในการแสดง** แสดงอิริยาบถของการเดินทางไปมา

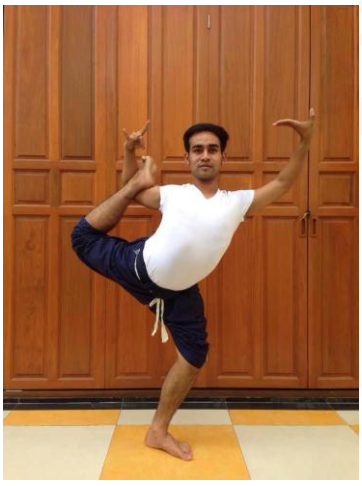
ตารางที่ 4 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
4		**ท่าไหว้** มือทั้งสองพนมมือระดับคาง เท้าด้านหนึ่งยกขึ้นเป็นเหลี่ยมฉาก **ความหมายในการแสดง** แสดงถึงการบูชาครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์
5		**ท่าแมงมุมชักใย** (ใช้ความสามารถพิเศษของผู้แสดง ต้องมีการฝึกฝน) โค้งตัวไปด้านหลังเหมือนท่าสะพานโค้ง นำศีรษะมาไว้ระหว่างขาทั้งสองข้าง แล้วนำคางมาวางไว้ติดพื้น **ความหมายในการแสดง** แสดงออกถึงอิทธิฤทธิ์ของครูหมอโนรา ในการดลบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆได้อย่างมหัศจรรย์ และแสดงให้เห็นถึงความงดงามของท่วงท่าการรำโนรา เพราะเป็นท่าที่มีความพิเศษ น้อยคนที่จะทำได้
6		**ท่าเกี่ยวขา** ใช้ขาข้างใดข้างหนึ่งนำมาพาดไว้กับแขนข้างเดียวกัน บริเวณข้อศอกที่ตั้งวงสูง มีอีกด้านตั้งวงในระดับเดียวกัน ยกส้นเท้าอีกด้านเล็กน้อยเพื่อการทรงตัว **ความหมายในการแสดง** แสดงออกถึงความมีอิทธิฤทธิ์ และน่าเกรงขาม

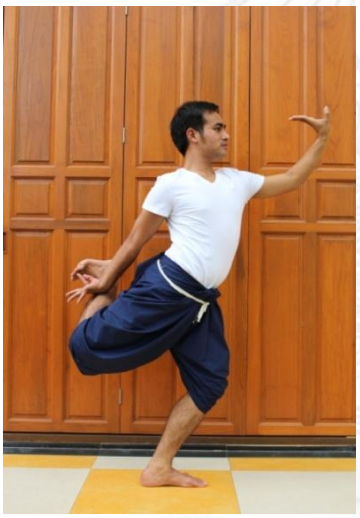
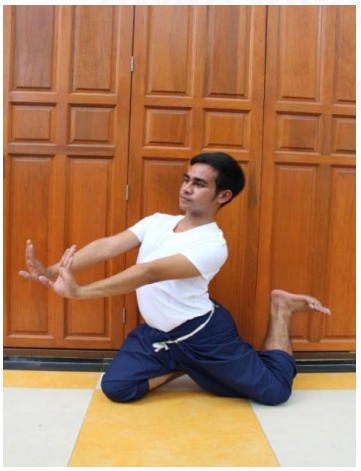
ตารางที่ 5 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
7		**ท่ากระดกเสี้ยว** ใช้ขาด้านหนึ่งกระดกเสี้ยว นำมือข้างเดียวกันจีบคว่ำไว้ที่ส้นเท้าข้างที่กระดก มืออีกข้างหนึ่งตั้งวง เอียงศีรษะไปทางที่กระดกเสี้ยว **ความหมายในการแสดง** แสดงออกถึงอิรอยาบทเดินไปมาในจังหวะที่ช้า และละเมียดกว่าการเดินปกติ
8		**ท่าหมุน** มือทั้งสองจีบคว่ำ หน้าตรง ส้นเท้าทั้งสองชิดกัน แยกปลายเท้าออกพอประมาณ ย่อตัวลงเล็กน้อย **ความหมายในการแสดง** แสดงถึงอิริยาบทการเดินทางระยะใกล้ โดยปฏิบัติท่านี้แล้วหมุนตัวไปอีกด้านหนึ่ง
9		**ท่าจีบประกบหลัง** มือด้านหนึ่งจีบหงายแล้วนำไปตั้งประกบไว้ด้านหลังระหว่างปีกนก มืออีกด้านตั้งวง ยกขาด้านเดียวกับที่จีบประกบหลัง **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงเมื่อผู้รำเดินทางมาถึงจุดหนึ่ง หรือเป็นการพักท่าเพื่อเชื่อมไปน่าถัดไป

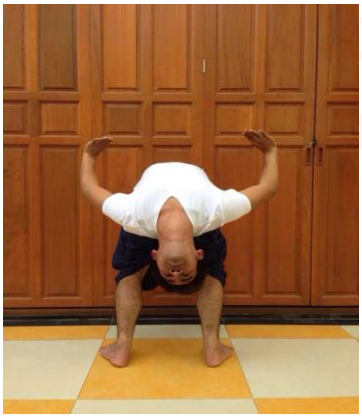
ตารางที่ 6 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
10		**ท่าจีบเหลี่ยวข้าง** มือด้านหนึ่งจีบส่งตึงไปข้างลำตัว มืออีกด้านตั้งวง แยกขาออกจากกัน หันหน้าเหลียวไปทางมือที่จีบ **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงเมื่อผู้แสดงเปลี่ยนจากจังหวะช้า ไปจังหวะเร็ว
11		**ท่าตั้งวงบน** มือทั้งสองข้างตั้งวงระดับคิ้ว หน้าตรง ส้นเท้าชิดติดกัน ปลายเท้าแยกออกเล็กน้อยเพื่อการทรงตัว **ความหมายในการแสดง** แสดงอิริยาบทเม่อเดินทางถึงจุดใดจุดหนึ่ง แล้วใช้ท่านี้ในการตั้งหลักเพื่อเปลี่ยนไปใช้ท่าอื่นต่อไป
12		**ท่าล่อแก้ว (ยืน)** มือขวาทำมือล่อแก้ว มือซ้ายจีบส่งหลัง หน้ามองมือขวาล่อแก้ว เท้าขวาอยู่หน้า เท้าซ้ายย่อเหลี่ยมเล็กน้อย **ความหมายในการแสดง** แสดงอิริยาบทในการเดินไปมา เมื่อตัวละครมีอารมณ์ดีใจ และแสดงถึงความสำเร็จ

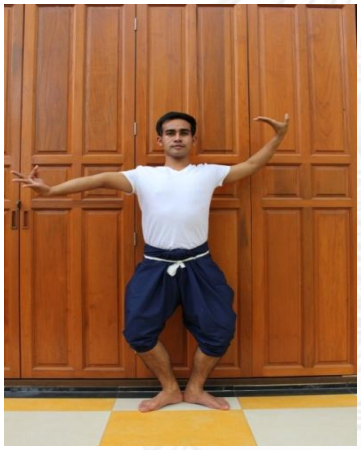
ตารางที่ 7 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
13		**ท่าล่อแก้ว (นั่ง)** มือขวาตั้งวงระดับคิ้ว มือซ้ายล่อแก้ว นั่งยกเข่าขวาขึ้น เท้าซ้ายกระดก นำล่อแก้วเท้าซ้ายมาวางที่ส้นเท้าซ้าย **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงหยุดท่ารำเมื่อเดินทางมาถึงในจุดที่แสดงบ่งบอกถึงความสำเร็จ และอาการดีใจเมื่อสมหวังในการขอพร หรือสมหวังจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์
14		**ท่าสะดุด** มือด้านหนึ่งตั้งวงระดับเอว มืออีกด้านหนึ่งตั้งวงบนระดับขมับศีรษะ เท้าด้านที่ตั้งวงล่างจรด **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงอิริยาบทเมื่อตวละครสะดุดในบทบาทการแสดง
15		**ท่ายั่วทับ** มือทั้งสองแขนตึง แล้วหมุนข้อแขนไปมา เท้าด้านหนึ่งกระดกนิ่ง **ความหมายในการแสดง** แสดงถึงความสนุกสนานในการร่ายรำ โดยมีอารมณ์หยอกล้อกับเสียงทับ(โนรา)

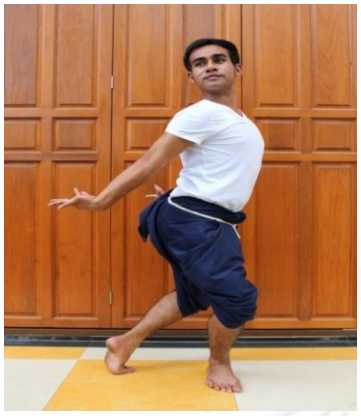
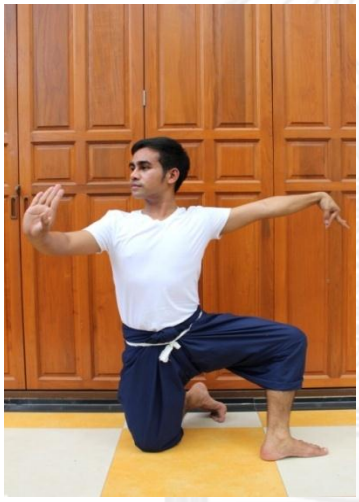
ตารางที่ 8 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
16		**ท่ารับเทริด / ท่าขอเทริด** มือทั้งสองแบออก ก้มหน้า เท้าข้างใดข้างหนึ่งก้าวขึ้นตั้งเหลี่ยม เท้าอีกด้านที่อยู่ด้านหลังกระดก **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงในการรับ/ขอเทริดจากบรรพบุรุษ ส่วนมากจะแสดงในพิธีโรงครู(ไหว้ครู)ของโนรา
17		**ท่าถีบพนัก** มือด้านหนึ่งตั้งวง มืออีกด้านหนึ่งจีบหงายแขนตึง เอียงตัวไปด้านที่ตั้งวง เท้าด้านที่ตั้งวงเหยียดตรงไปข้างหน้า เท้าอีกด้านนั่งทับส้นเท้า **ความหมายในการแสดง** เป็นท่าที่แสดงการถีบพนัก (ที่นั่งสำหรับรำ มีลักษณะคล้ายเตียงในละครรำ)
18		**ท่าตัวอ่อน (สะพานโค้งยืน)** มือทั้งสองตั้งวง เอาศีรษะโน้มเอนลงมาทางด้านหลัง ลักษณะคล้ายท่าสะพานโค้ง **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงออกถึงความอ่อนช้อยของนักแสดงซึ่งเป็นความสามารถพิเศษ นิยมแสดงเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ชม

ตารางที่ 9 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
19		**ท่าตัวอ่อนนั่ง (สะพานโค้งนั่ง)** มือทั้งสองตั้งวงบน เอาศีรษะมาวางไว้บนส้นเท้าทั้งสอง **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงออกถึงความอ่อนช้อยของนักแสดงซึ่งเป็นความสามารถพิเศษ นิยมแสดงเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ชม
20		**ท่าขี้หนอน (ยืน)** มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบยาว เท้าขวากระดกแล้วเอาจีบมาวางที่ส้นเท้า เอียงศีรษะมาทางซ้าย **ความหมายในการแสดง** ใช้แสดงเมื่อผู้แสดงต้องการโชว์เหนือ จะนิยมปฏิบัติท่านี้แล้วหมุนรอบตัวเอง ซึ่งต้องใช้ความชำนาญ
21		**ท่าครอบเทริด** มือด้านหนึ่งชี้ที่เทริด มืออีกด้านนำมาวางไว้ที่สะโพก เท้าด้านหนึ่งย่อ อีกด้านหนึ่งเหยียดตรง **ความหมายในการแสดง** ใช้เมื่อผู้แสดงได้รับการครอบเทริด/ได้รับเทริด (รับเทริดเพื่อสืบทอดการรำโนราจากบรรพบุรุษ)

ตารางที่ 10 (ต่อ)

ลำดับ	รูปภาพ	คำอธิบาย
22		**ท่าจีบส่งหลัง (จีบผ้าโนรา)** ใช้มือทั้งสองข้างจีบหน้าผ้า **ความหมายในการแสดง** ใช้ในการเดินและหมุน เพื่อย้ายที่แสดงจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง
23		**ท่าขยั่นเท้า (นั่ง)** มือขวาจีบผ้าห้อยโนราแขนตึง มือซ้ายตั้งวง เอียงตัวไปทางซ้าย เท้าขวาตั้งเข่าขึ้น ยกก้นขึ้น **ความหมายในการแสดง** ใช้ยั่นเท้าเพื่อหมุนรอบตัวเอง
24		**ท่าม้วนมือจีบ** มือทั้งสองจีบโดยให้หลังมือชนกัน แล้วหมุนมือไปมาพร้อมกัน เอียงศีรษะมาทางด้านตรงข้ามกับมือที่จีบ **ความหมายในการแสดง** ท่าเชื่อมระหว่างการหมุนตัวของโนรา

หลังจากที่รวบรวมท่ารำโนรามาตรฐานมาใช้ในการสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเนื้อหาของบทการแสดงแล้วนั้น ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) มาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ด้วยการจัดเรียงท่าทาง และผสมผสานความหมายของท่าทางในชีวิตประจำวันเข้าไปในท่ารำโนรา

สรุปได้ว่า การออกแบบลีลาในการทดลองครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้นำท่ารำโนราแบบดั้งเดิมที่คัดเลือกว่าเหมาะสมกับเรื่องราวจากบทการแสดง มาผสมผสานกับท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ เพื่อให้เกิดความขัดแย้งตามทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแรงบันดาลใจของการแสดง โดยนำท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวันมาใช้ในการแสดงองก์ที่ 1 ซึ่งเป็นการเตรียมตัว จับจ่ายซื้อของก่อนการทำพิธี และนำท่ารำโนราแบบดั้งเดิมมาใช้ในการแสดงองก์ที่ 2 และ 3 โดยการแสดงองก์สุดท้าย จะใช้ท่าทางโนราขั้นสูง เพื่อแสดงให้เห็นถึงลีลาของครูโนราที่มีความสวยงามเป็นพิเศษ

3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ ที่มีลักษณะเรียบง่าย น้อยชิ้น Minimalistic มาใช้ในส่วนของนักแสดงทุกคน ยกเว้นครูโนรา ผู้รับบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง ซึ่งใช้การแต่งการแบบดั้งเดิมของโนรา (ดูบทที่ 2 หน้า 18-21) เพื่อให้สอดคล้องกับทฤษฎีการขัดแย้งที่นำมาใช้ในการสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราให้ขัดเจนมากขึ้น

ภาพที่ 18 เครื่องแต่งกายโนราแบบดั้งเดิม ที่ผู้วิจัยยังคงอุปกรณ์ตกแต่งและเครื่องประดับไว้ในรูปแบบเดิม แต่ลดทอนองค์ประกอบบางอย่าง เช่น จำนวนชั้นของผ้านุ่ง สีสันของผ้า ให้น้อยลง เพื่อให้เข้ากับภาพรวมของการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยจึงนำการแต่งกายของชาวบ้านในท้องถิ่นภาคใต้มาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบตัวอื่นๆ เพื่อให้เกิดบรรยากาศของพื้นถิ่นภาคใต้ แต่ลดทอนรูปแบบ สีสัน วัสดุเนื้อผ้าที่ใช้ ให้เรียบง่าย ตรงตามแบบแผนของแนวคิดโพสต์โมเดิร์นดานซ์

ภาพที่ 19 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบชายและหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบชายและหญิง ที่มีลักษณะของเสื้อผ้าที่ชาวบ้านในท้องถิ่นภาคใต้สวมใส่ในชีวิตประจำวัน โดยใช้การนุ่งห่มผ้าแบบไทยนิยม กล่าวคือ การนำผ้ามาพาดบ่าของผู้ชาย การห่มกระโจมอกในผู้หญิง และการนุ่งโจงกระเบนทั้งชายและหญิง และนำมาลดทอนรูปแบบ สีสัน วัสดุเนื้อผ้าที่ใช้ ให้เรียบง่าย ตรงตามแบบแผนของแนวคิดโพสต์โมเดิร์นดานซ์ เช่นเดียวกับการออกแบบชุดโนราแบบดั้งเดิม

กล่าวโดยสรุปคือ ผู้วิจัยได้มีการให้ความหมายต่อทฤษฎีทางสังคมศาสตร์คือ ในการใช้ชีวิตประจำวันปกติของชาวบ้าน มีความแตกต่างกับชุดโนราที่มีความวิจิตรสวยงาม นำมารวมอยู่ในเรื่องราวบริบทเดียวกัน ทำให้เห็นถึงการขัดแย้ง (Conflict) ซึ่งสะท้อนให้เห็นลักษณะของสภาพสังคมในปัจจุบัน ตามที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสารให้กับคนดู

4. การออกแบบดนตรี

ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่ผสมผสานระหว่างการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ (โนรา) การเคลื่อนที่การออกแบบลีลาท่าทางแบบร่วมสมัย (Contemporary) และการใช้สื่อฉายภาพอิเล็กทรอนิคส์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ดนตรีที่ใช้ในการแสดงดังนี้

1.เปิดการฉายภาพพร้อมกับดนตรีภาคใต้คือเพลงโหมโรงโนรา เพลงนี้คณะโนราหรือเมื่อมีการแสดงโนราทุกครั้งจะต้องเปิดเพลงนี้เสมอเพื่อถือว่าเป็นการทำความสักการะบูชาครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการแสดงศิลปะภาคใต้(โนรา)และเพื่อเป็นการเรียกขวัญกำลังใจให้กับนักแสดงทุกคนให้มีกำลังใจในการแสดงตลอดจนนให้การแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเป็นไปด้วยดีไร้ซึ่งอุปสรรคต่างๆ

2.ฉากที่หนึ่งมีการนำดนตรีที่เน้นเฉพาะจังหวะการเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นการเดินการจับจ่ายใช้สอยของผู้คนในตลาด เพื่อสื่อให้เห็นถึงความวุ่นวายของการเคลื่อนไหวครั้งนี้

3.ฉากที่สองมีการนำดนตรีที่สื่อให้ผู้ชมรู้สึกผ่อนคลายและให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงการนั่งสมาธิเจริญสติภาวนาของนักแสดง จากนั้นต่อด้วยดนตรีที่เริ่มมีการสอดแทรกความรู้สึกที่ทำให้เกิดความน่าสะพรึงกลัวพร้อมด้วยความลึกลับที่ดำเนินไปพร้อมกับการแต่งกายของครูรา

4.จบลงด้วยดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนราที่ครูโนราจะทำการร่ายรำในการประกอบพิธีดังกล่าวซึ่งดนตรีนี้เป็นดนตรีที่เป็นเพลงดั้งเดิมและให้ความรู้สึกถึงความเป็นโนราเต็มตัว

สุดท้ายดนตรีที่ใช้จะเป็นดนตรีที่เน้นการเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง โดยเน้นผู้แสดงเป็นหลักจึงทำให้การแสดงช่วงสุดท้ายนี้จะดำเนินไปเรื่อยๆและค่อยๆลดระดับความดังลงจนกระทั่งเงียบสนิทจนจบการแสดง ผู้วิจัยได้เลือกเสียงและดนตรีประกอบที่มีลักษณะเป็นจังหวะ และมีทำนองที่ครึกครื้นสนุกสนาน เพื่อสร้างบรรยากาศของการแสดงให้ครึกครื้น และให้เกิดการน่าติดตาม โดยมีทำนองเป็นเพลงโนรา และเพลงพื้นบ้านของภาคใต้ สลับกับจังหวะกลองที่มีความฮึกเหิมในบางตอนให้เกิดความเร้าใจ เช่น ในฉากที่ต้องแต่งตัวโนรา เป็นต้น

5. การออกแบบพื้นที่เวที

จากการศึกษาโรงครูโนราในจังหวัดสงขลา จังหวัดพังงา และจังหวัดสตูลหลายสำนัก พบว่าโรงครูโนรามีลักษณะเป็นเรือนไม้ซึ่งสร้างจากไม้ไผ่ หรือไม้สำเร็จรูปตามความสะดวกในการหาซื้อในปัจจุบัน ด้านหนึ่งเป็นที่วางของสำหรับเครื่องไหว้และเครื่องบูชา เช่น ดอกไม้ ธูปเทียน พานพุ่ม ผลไม้ หัวหมู เป็นต้น

ภาพที่ 20 ภาพแสดงลักษณะของด้านในโรงครูโนราในส่วนของชั้นวางเครื่องบูชา

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำลักษณะของโรงครูโนราดังกล่าวมาดัดแปลง ตัดทอน และออกแบบให้เข้ากับเนื้อเรื่อง และบทการแสดง ที่แบ่งเรื่องราวออกเป็น 3 องค์ตามจำนวนวันของพิธีไหว้ครูโนรา และประยุกต์รูปแบบให้สอดคล้องการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่เรียบง่าย ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ และคัดเลือกมาได้ 3 แบบร่าง เพื่อนำเสนอผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

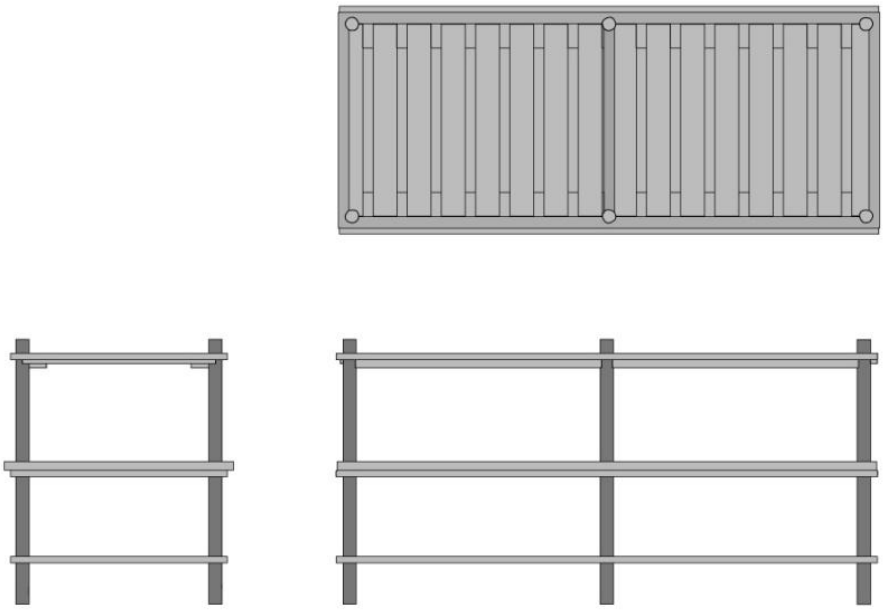
แบบที่ 1 นั่งร้าน

นั่งร้าน ได้รับการออกแบบให้มีลักษณะเป็นนั่งร้านที่ถอดแบบมาจากลักษณะของบริเวณที่ใช้จัดแสดงโนราโรงครูสถานที่จริง ใช้สำหรับวางของไหว้ต่างๆ และเครื่องครู รวมถึงเครื่องแต่งการที่ไว้ใช้สำหรับบูชาครูอีกด้วย โดยนำมาวางไว้ในบริเวณที่ทำการแสดง ซึ่งอาจจะเป็นสถานที่เปิดโล่งที่ใดก็ได้ เวทีแบบนั่งร้านนี้จึงสามารถปรับเปลี่ยนโยกย้ายให้เหมาะสมกับหลากหลายพื้นที่

Chulalongkorn University

ภาพที่ 21 เวทีแบบนั่งร้าน

การอกแบบนั่งร้านในลักษณะนี้ให้ความรู้สึกใกล้เคียงกับสถานที่จริงที่ใช้ในการแสดงโนรา โดยลดทอนความสมจริงให้ดูเรียบง่ายขึ้นจากวัสดุที่ใช้ โดยใช้ไม้อัดแทนไม้ไผ่ และมีความสะดวกต่อการใช้งาน เช่น วางอุปกรณ์ประกอบฉากในการแสดง

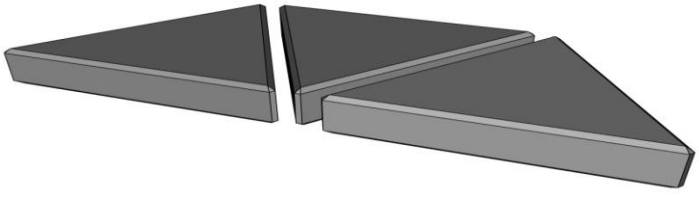


ภาพที่ 22 แสดงลักษณะ ด้านบน ด้านข้าง และด้านหน้าของเวทีแบบนั่งร้าน

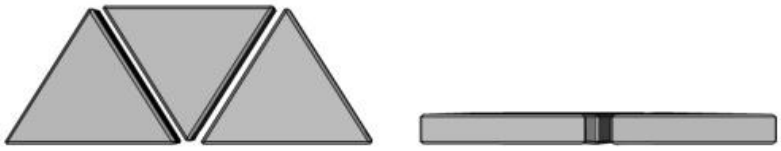
ภาพที่ 23 เวทีแบบนั่งร้านในมุมมองต่างๆ

แบบที่ 2 เวทีสามเหลี่ยม

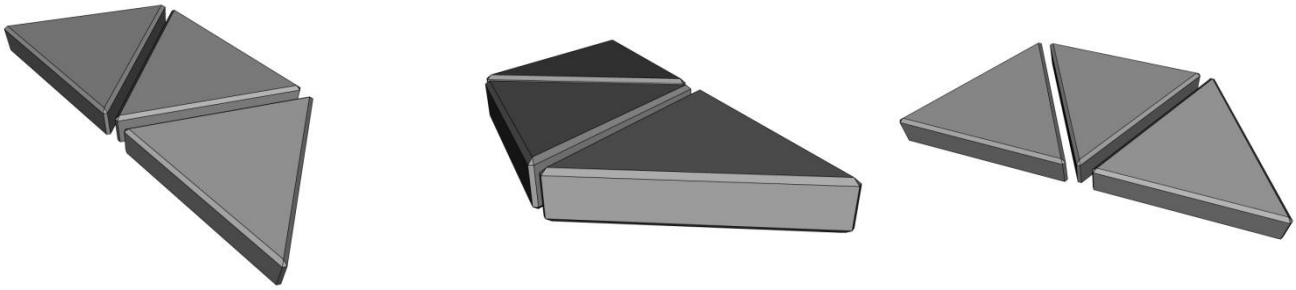
เวทีสามเหลี่ยม ผู้วิจัยได้ออกแบบให้มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยม 3 ชิ้น เรียงต่อกัน โดยหันด้านใดเป็นด้านหน้าก็ได้ เพื่อให้ผู้ชมเห็นได้จากรอบด้าน และไม่รู้สึกว่าด้านใดเป็นด้านหน้าหรือด้านหลัง โดยได้รับแรงบันดาลใจมากจากการแสดงกลางแจ้ง โดยใช้ทฤษฎีการจัดนิทรรศการกลางแจ้ง (outdoor exhibition) เพื่อเปิดมุมมองของผู้ชมให้สามารถรับชมได้จากทุกด้าน เป็นการสะท้อนให้เห็นมุมมองที่เปิดกว้างในการที่จะถ่ายทอดเรื่องราวที่ลึกลับเกี่ยวกับชีวิตหลังความตาย และใช้แนวคิดของเลข 3 ที่ได้จากการแบ่งบทการแสดงเป็น 3 องค์มาใช้ในเรื่องของรูปทรง 3 เหลี่ยม และจำนวนของเวที 3 อัน



ภาพที่ 24 เวทีแบบสามเหลี่ยม



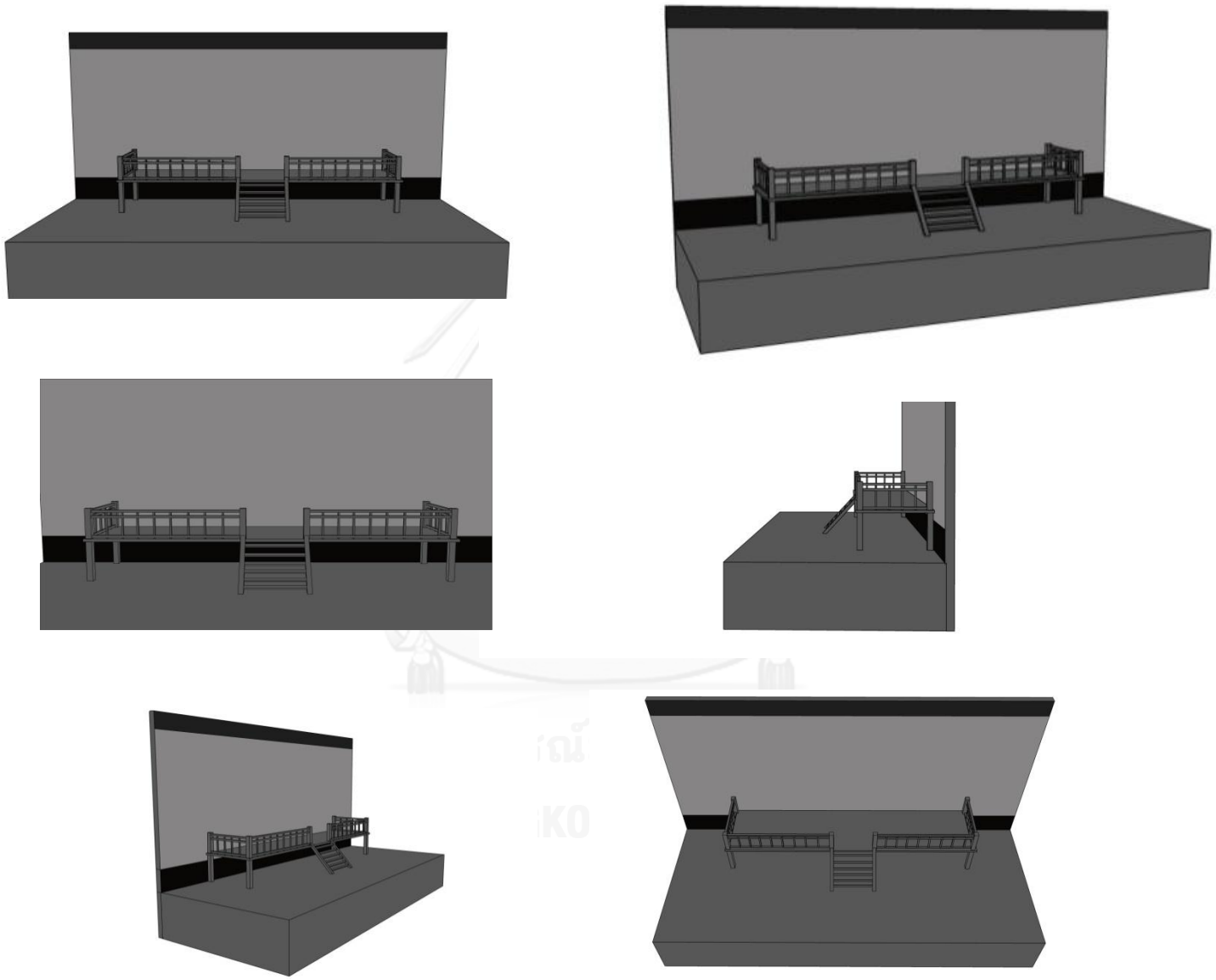
ภาพที่ 25 แสดงลักษณะ ด้านบน และด้านข้างของเวทีแบบสามเหลี่ยม



ภาพที่ 26 เวทีแบบสามเหลี่ยมในมุมมองต่างๆ

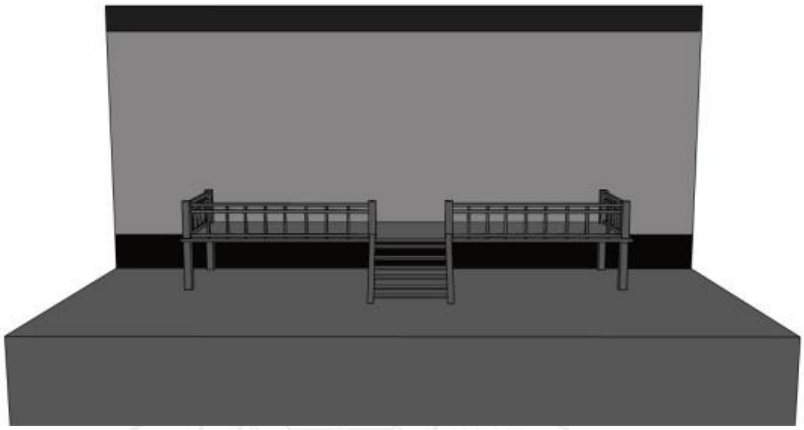
แบบที่ 3 ระเบียง

เวทีแบบระเบียง ได้รับการออกแบบให้มีลักษณะคล้ายกับนั่งร้านชั้นเดียว มีความสูงน้อยทั่วไปเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงที่ต้องใช้พื้นที่ด้านบนนั่งร้านมากขึ้น โดยขยายพื้นที่ด้านบนนั่งร้านให้ใหญ่ขึ้นจนสามารถขึ้นไปทำกิจกรรมด้านบนได้เหมือนระเบียง



ภาพที่ 27 เวทีแบบระเบียง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะของบ้านของชาวบ้านในภาคใต้พบว่า มีลักษณะคล้ายกับบ้านในชนบทของภาคอื่นๆ กล่าวคือ มีลักษณะการก่อสร้างอย่างง่ายจากไม้มุงหลังคาด้วยใบจากหรือทางมะพร้าวตากแห้ง ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้กับการออกแบบเวทีแบบระเบียงให้สามารถปรับเปลี่ยนการใช้งานได้หลากหลายมากขึ้น และสร้างบรรยากาศให้เหมือนอยู่ในสภาพแวดล้อมของชนบทไทย



ภาพที่ 28 เวทีแบบระเบียงที่ผู้วิจัยเลือกนำมาจัดการแสดง

จากแนวคิดในการออกแบบเบื้องต้น ผู้วิจัยได้นำการออกแบบทั้ง 3 มาอภิปรายกับกลุ่มนิสิตปริญญาเอก ภาควิชานาฏยศิลป์ จำนวน 6 ท่าน ในวันที่ 20 ธันวาคม 2555 ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าแบบที่ 3 มีความเหมาะสมมากที่สุด ในแง่ของความสวยงาม เรียบง่าย และยังคงความเป็นไทย มีลักษณะคล้ายกับบริเวณการแสดงโนราโรงครูถึงแม้ว่าจะปรับเปลี่ยนขนาดและวัสดุที่ใช้แล้วก็ตาม ผู้วิจัยจึงสรุปผลการอภิปรายนำมาคัดเลือกใช้เวทีในรูปแบบระเบียงในการทดลองการแสดงครั้งนี้

6. การออกแบบแสง

ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงในเบื้องต้นโดยเน้นให้เห็นถึงความน่าสะพรึงกลัวและบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความวังเวง โดยใช้แสงสว่างสีธรรมชาติคือ สีขาวนวล ซึ่งเป็นแสงที่ใช้บนเวทีมาตรฐานทั่วไป เพื่อช่วยส่งเสริมให้จุดสนใจอยู่ที่การแสดงของนักแสดงเป็นหลัก โดยจัดวางแสงให้มีความสว่างเข้ม-อ่อน เปลี่ยนไปตามบรรยากาศของการแสดง ดังนี้

วันแรก เป็นวันไหว้ จะใช้ความเข้มของแสงในระดับปานกลาง เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเริ่มต้นในการทำพิธี ให้ความรู้สึกเป็นธรรมชาติ

วันที่สอง เป็นการเชิญครูโนรามาประทับทรง จะใช้ความเข้มของแสงในระดับสว่างที่สุด เพื่อให้เห็นว่า การเข้าทรงได้เริ่มขึ้นแล้ว ให้เกิดความตื่นตาตื่นใจ

วันที่สาม เป็นวันไหว้จริงที่มีการแสดงโนราห์แบบเต็มรูปแบบ ใช้ระดับความเข้มของแสงที่น้อยที่สุด มีความมืดมัน ดูสลัว เพื่อให้เกิดบรรยากาศลึกลับ น่าค้นหา ตื่นเต้น โดยใช้แสงไฟเฉพาะจุด (Spot light) เพื่อแสดงตำแหน่งของนักแสดงที่เป็นตัวครูโนรา

7. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบอุปกรณ์การแสดง โดยศึกษาจากอุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีไหว้ครูโนรา โดยได้เลือกอุปกรณ์ที่สามารถเห็นได้ชัดเจน เพื่อความเหมาะสมในการแสดงนาฏยศิลป์ โดยคำนึงถึงมุมมองของผู้ชม ที่สามารถมองจากด้านหน้าเวทีได้เพียงด้านเดียว ประกอบไปด้วย 1. หัวหมู 2. พานพุ่ม 3. ดอกไม้ 4. ธูปเทียน 5. ผ้า (สำหรับใช้ในการแต่งกาย) 6. ผลไม้ จากนั้นผู้วิจัยได้นำหลักการของศิลปะแนวแอปแทรค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ของ มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) กล่าวคือ การจัดวางพื้นที่สีโดยใช้สีหลักเพียงสีเดียว เพื่อเว้นพื้นที่ให้คนดูได้คิดและจินตนาการต่อเอง (บาร์บารา เฮสส์, 2552: 72) นำมาใช้ โดยการพ้นสีดำลงบนอุปกรณ์ทุกอย่าง ให้มีลักษณะเป็นสีเดียวกัน ยกเว้นอุปกรณ์บางอย่างที่มีสีดำอยู่แล้ว เช่น ผ้า ธูปเทียน ก็เลือกใช้เฉพาะที่มีสำดำ ส่วนหัวหมูได้ประดิษฐ์ขึ้นมาจากเปเปอร์มาเช่ (Paper Mache) คือการสร้างชิ้นงานด้วยเทคนิคการห่อด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์

8. นักแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงซึ่งมีความเชี่ยวชาญในการรำโนราและการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยคือ กุลธวัช อินทร์บัว บัณฑิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มารับบทครูโนรา และดำเนินเรื่องราวทั้งหมด โดยหลังจากที่พูดคุยปรึกษาเบื้องต้นพบว่า นักแสดงนำมีความเข้าใจในเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีกรรมไหว้ครูโนราและการเข้าทรงของครูหมอโนราเป็นอย่างดี จากประสบการณ์ตรงและสภาพสังคมแวดล้อมจากพื้นเพเดิม ทำให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างตรงตามบทการแสดงที่กำหนดไว้

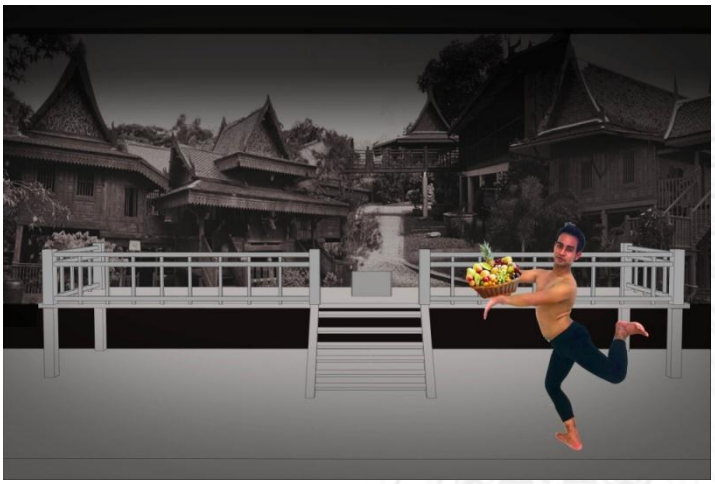
ผลงานจากการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 1

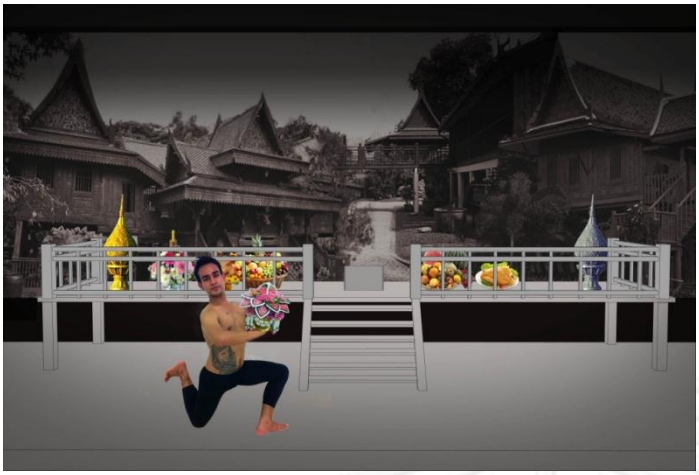
หลังจากการวิเคราะห์และทดลองปฏิบัติการดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ทำให้เกิดภาพการแสดงผลงานจากการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 1 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

องก์ที่ 1 วันแรก เป็นวันไหว้ จะมีการเชิญเทพเจ้า สิ่งศักดิสิทธ์เข้ามารวมตัวในพิธี จะได้มีการออกแบบให้มีการนำของไหว้ค่อยๆทยอยนำของไหว้เข้ามาในส่วนของปรำพิธี โดยใช้ลีลาท่าทางที่ใช้กันในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post

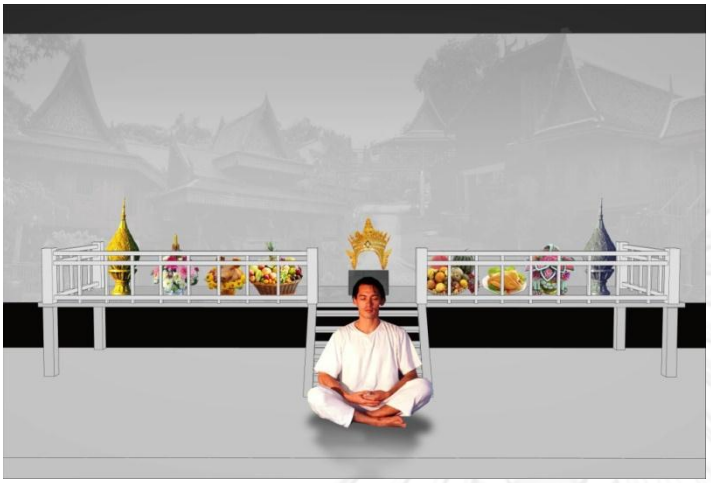
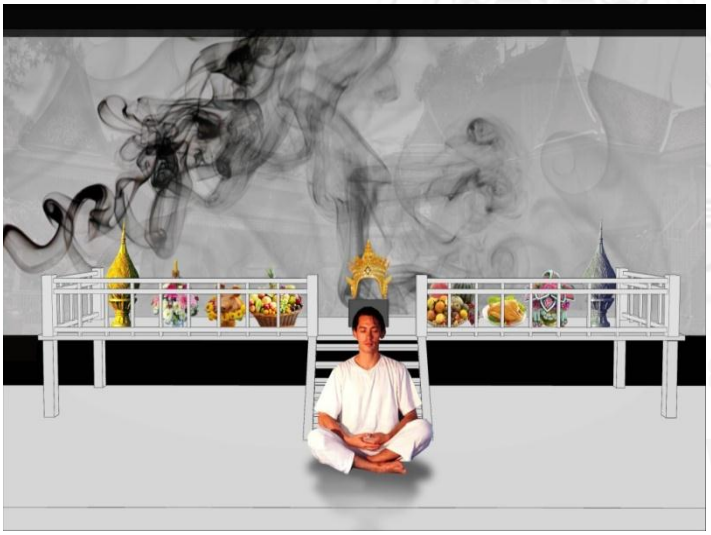
Modern Dance) (ดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อ 2.6.2) มาประกอบ ซึ่งมีรายละเอียด ตาม ตารางแสดงภาพผลงานการออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 องก์ 1 ดังนี้

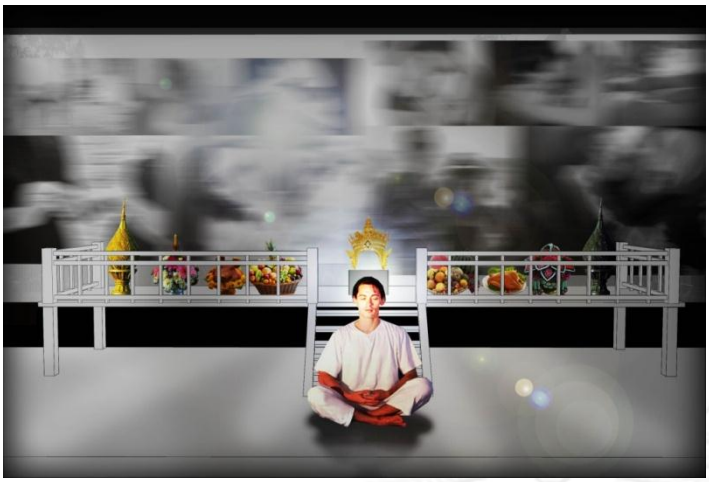
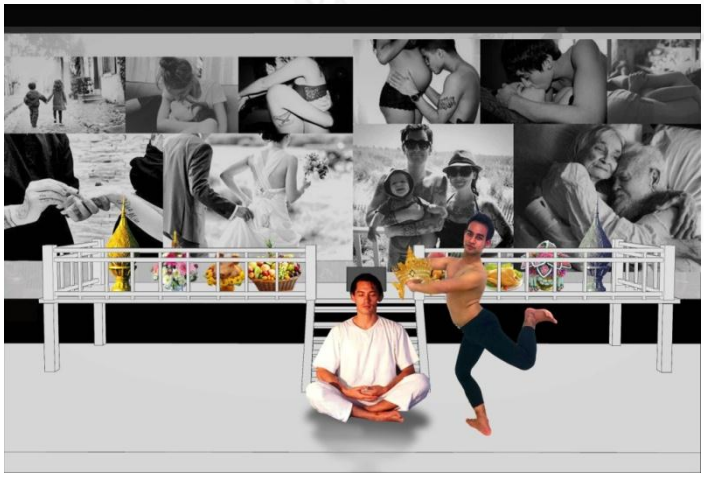
ตารางที่ 11 แสดงภาพผลงานการออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 องก์ 1

	นักแสดง(ครูโนรา) เดินเข้ามาจากมุมของเวที โดยถือของไหว้ คือ ผลไม้ หัวหมู พานพุ่ม ธูปเทียน ผ้า ทยอยเข้ามาที่ละชิ้น โดยมีลีลากึ่งหลับกึ่งตื่นผสมกับท่ารำโนราเล็กน้อย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกครึ่งๆกลางๆของการเข้าสิงของครูโนรา
	เมื่อนักแสดงเดินเข้ามาบริเวณเวทีด้วยท่าทางในชีวิตประจำวัน สลับกับท่ารำโนราแล้วนั้น ก็ทยอยนำของไหว้ขึ้นมาวางบนระเบียงพิธี ซึ่งแสดงให้เห็นขั้นตอนการเตรียมงานทีละส่วนอย่างช้าๆ

	นักแสดงทยอยนำของไหว้ โดยมี พานพุ่มจำนวน 2 อัน วางอยู่ในตำแหน่งด้านซ้ายและขวา ตามรูปแบบของพิธีการไหว้ครูโนรา และของประเภทอื่นๆ ตามลำดับ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการไหว้ครูโนราแบบดั้งเดิม
	เมื่อนำของไหว้วางเรียงบนระเบียงจนครบแล้ว ผู้แสดงนำเทริดโนรา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการแสดงค่อยๆนำเข้ามาในฉาก โดยมีการเปลี่ยนรูปแบบของแสงและเสียงเพื่อเพิ่มจุดเด่นให้กับองค์ประกอบของฉากนี้
	นักแสดงนำเทริดโนรามาวางไว้บนแท่นสำหรับวางเทริดซึ่งอยู่ตรงกลางระเบียง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเสร็จสิ้นการเตรียมงานไหว้ครูโนรา โดยมีอุปกรณ์ประกอบการทำพิธีครบจำนวนเต็มบริเวณเวทีที่ใช้สำหรับวางของไหว้

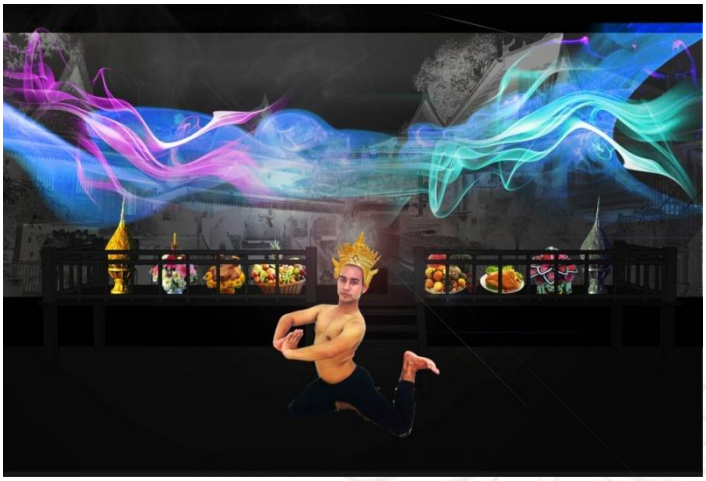
องก์ที่ 2 วันที่ 2 เป็นวันที่เตรียมความพร้อม มีการเชิญดวงวิญญาณของครูโนรามาในพิธี โดยใช้สื่อภาพยนตร์ฉากด้านหลังเป็นเรื่องราวชีวิตในอดีตชาติของครูโนรา เพื่อแสดงให้เห็นถึงที่มาที่ไปของเหตุการณ์ทั้งหมด ในขณะที่นักแสดงนั่งสมาธิ เพื่อเป็นการทำจิตใจให้ปลอดโปร่ง

	เมื่อไฟเปิดขึ้น นักแสดงนักอยู่กลางเวทีพร้อมของไหว้ แสงที่ใช้เป็นสีขาวนวลธรรมชาติ สว่างตา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกผ่อนคลาย ปลอดโปร่ง โล่งเหมือนกันจิตใจที่เตรียมพร้อมกับการรับครูโนรามาเข้าทรง
	ภาพยนตร์ด้านหลังเริ่มฉายภาพให้เห็นถึงกลุ่มควัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาวะที่เริ่มเข้าสู่ภวังค์ภายใจจิตใจ แสดงออกมาเป็นภาพให้เห็นในจอภาพยนตร์ แสงไฟโดยรอบเริ่มหรี่ลง เพื่อให้ภาพด้านหลังชัดเจนขึ้น

	ภาพยนตร์ด้านหลังค่อยๆแสดงภาพเกี่ยวกับชีวิตของครูโนราตั้งแต่เกิด เติบโต การเรียนวิชานาฏศิลป์โนรา การพบรัก ชีวิตคู่ การเจ็บป่วย และความตาย ซึ่งเป็นเหมือนการย้อนภาพในอดีตชาติ
	เมื่อภาพยนตร์ด้านหลังจบลง แสงสว่างบนเวทีเปิดขึ้น เพื่อให้เห็นว่าการทำสมาธิได้เสร็จสิ้นแล้ว โดยมีการเปลี่ยนดนตรีจากเพลงบรรเลงประกอบภาพยนตร์เป็นเสียงกลองที่คึกคัก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความตื่นเต้นที่จะเกิดขึ้นในการแต่งกายโนรา
	นักแสดงประกอบในบทวิญญานของครูโนราค่อยๆปรากฏตัวเข้ามาในฉาก แสดงให้เห็นถึงความพร้อมที่จะเข้าสู่การเข้าสิงร่างทรง โดยวิญญานโนราหยิบเทริดนำมาใส่ให้กับร่างทรง ซึ่งสื่อให้เห็นว่าการทำสมาธิได้สิ้นสุดลงแล้ว

องก์ที่ 3 วันที่สาม เป็นวันไหว้จริงวันสุดท้าย มีการแสดงโนราห์แบบเต็มรูปแบบ โดยที่ผู้แสดงไม่รู้สึกตัว มีการรำจากบนที่นั่งบูชา รำอยู่ในกระด้ง และลีลาแบบโนราดั้งเดิมที่มีความสวยงามเป็นพิเศษ และมีวิญญาณของครูโนราท่านอื่นๆเข้ามาร่วมในพิธีด้วย

	นักแสดงปรากฏตัวขึ้นกลางเวทีเมื่อไฟเปิดในทางทางเตรียมพร้อมที่จะร่ายรำ โดยมีสีหน้าและแววตาที่เปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ แววตานิ่งเฉย ไม่แสดงอารมณ์ ซึ่งแสดงถึงลักษณะของคนถูกเข้าสิง
	นักแสดงร่ายรำในท่าทางต่างๆของการรำโนราชั้นสูง แสดงให้เห็นถึงลีลาของรูโนราที่มีเทคนิคต่างๆที่วิจิตรสวยงามต่างกับตอนที่รำบูชาในองค์ที่แล้ว ประกอบกับภาพควันด้านหลัง สื่อให้เห็นถึงควันธูปซึ่งมีความหมายถึงวิญญานของเหล่าครูโนรา

	นักแสดงร่ายรำในท่าทางต่างๆของการรำโนราชั้นสูง แสดงให้เห็นถึงลีลาของรูโนราที่มีเทคนิคต่างๆที่วิจิตรสวยงามต่างกับตอนที่รำบูชาในองค์ที่แล้ว ประกอบกับภาพควันด้านหลัง สื่อให้เห็นถึงควันธูปซึ่งมีความหมายถึงวิญญานของเหล่าครูโนรา
	นักแสดงประกอบที่แสดงเป็นวิญญาณครูโนราท่านอื่นๆ ทยอยเข้ามาร่ายรำในฉาก โดยอยู่ตำแหน่งที่กระจัดกระจาย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศที่มีครูโนรามาร่วมพิธีหลายท่าน โดยร่ายรำในท่าทางและบุคลิคที่แตกต่างกัน
	ในฉากสุดท้าย นักแสดงที่เป็นครูโนราเหลืออยู่เพียงคนเดียวบนเวที ได้มาอยู่ตำแหน่งตรงกลาง เพื่อรับกับตำแหน่งของภาพทางด้านหลังที่แสดงให้เห็นแสงที่สว่างจ้าและหายไป ซึ่งสื่อให้เห็นถึงวิญญานได้ทำพิธีเสร็จสมบูรณ์ และออกจากร่าง

สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขผลงานครั้งที่ 1

ในการทดลองผลงานครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้แสดงผลงานในการสัมมนากลุ่มย่อยร่วมกับนิสิตปริญญาเอก สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้นำข้อเสนอแนะต่างๆ มารวมกับข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1. บทการแสดง	ในแต่ละฉากมีความคล้ายคลึงกัน ทำให้ไม่มีความน่าดึงดูดใจ ยังไม่มีความชัดเจนในเนื้อหา	ปรับบทการแสดงโดยใช้สัญลักษณ์ของสีมาแบ่งบทในแต่ละองค์ให้ชัดเจนมากขึ้น
2. ลีลา	ลีลาของนักแสดงยังมีบุคลิคที่ไม่ชัดเจนระหว่างแต่ละองก์ที่มีระดับของการเข้าสิงที่แตกต่างกัน	นำการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันมาใช้ในลีลามากขึ้นในองค์ที่ 1 เพื่อให้แตกต่างจากลีลาของโนรา
3.เครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบไม่มีความหลากหลาย ทำให้บุคลิกที่ต้องการให้สื่อว่าเป็นวิญญาณของครูโนราหลายท่านยังไม่ชัดเจน	ออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบเพื่อนำมาใช้ในองก์ที่ 3 เพิ่มเติม
4.ดนตรี	ดนตรีมีความเป็นดราม่า มีความอ่อนหวานเกินไป ไม่เข้ากับภาพรวมของการแสดง	ใช้เสียงประกอบที่เน้นจังหวะมากขึ้น และใช้เสียงประกอบที่เป็นเสียงโหนหวน น่ากลัวมากขึ้นเพื่อให้บรรยากาศมีมนต์ขลัง
5.พื้นที่เวที	การออกแบบพื้นที่เวทีต้องคำนึงถึงความแข็งแรงของตัวระเบียง เพราะต้องรับน้ำหนักของนักแสดงที่จะต้องขึ้นไปร่ายรำด้านบน รวมถึงนำหนักของอุปกรณ์ประกอบฉากด้วย	เลือกใช้วัสดุที่แข็งแรงในการสร้างระเบียงจริงจากไม้ และคำนึงถึงโครงสร้างในการรับน้ำหนัก
6.แสงและเทคนิคพิเศษ	แสงมีความแตกต่างในแต่ละองก์ยังไม่ชัดเจน	เพิ่มระดับความอ่อนเข้มในแต่ละองก์ให้ชัดเจนมากขึ้น
7.อุปกรณ์การแสดง	ไม่พบปัญหา	

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
8.นักแสดง	นักแสดงมีประสบการณ์ในการแสดงที่แตกต่างกัน ทำให้ความต่างในบุคลิคที่สอดคล้องกับแนวคิดการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ควรจะได้รับจากนักแสดงไม่เป็นไปตามที่ผู้วิจัยตั้งไว้	คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ทักษะการแสดงที่ใกล้เคียงกัน และสร้างความเข้าใจกับนักแสดงในเรื่องของบทและเนื้อหาของเรื่องให้มากขึ้น

สรุปได้ว่า ปัญหาในการทดลองครั้งที่ 1 นั้น โดยส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับบท นราพงษ์ จรัสศรีให้ความเห็นเกี่ยวกับบทของการแสดงว่า “บทจะต้องมีความชัดเจน น่าสนใจและสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมให้ตลอดเรื่อง นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงน้ำหนักของเนื้อหาในแต่ละองก์ให้มีความสำคัญไม่ต่างกันมากจนเกินไปนัก” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์) ในส่วนของนักแสดงควรคัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงใกล้เคียงกัน เพื่อให้มีทักษะและความเข้าใจต่อเนื้อหาของเรื่องเป็นไปตามแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

4.2.2.2 การสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2

จากการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำปัญหาและข้อบกพร่องมาทบทวนและแก้ไขโดยสามารถแยกอธิบายออกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1. บทการแสดง

ผู้วิจัยได้นำเรื่องราวของการไหว้ครูโนราที่แบ่งเป็นการแสดงทั้ง 3 องก์ นำมาเปรียบเทียบกับทฤษฎีทางศิลปะ เพื่อถ่ายทอดและสื่อสารได้ชัดเจนมากขึ้น สามารถแสดงให้เห็นสุนทรียศาสตร์ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงนำความรู้พื้นฐานทางด้านทฤษฎีทัศนศิลป์ในเรื่องของการใช้สีเป็นสัญลักษณ์มาเป็นตัวแทนของเรื่องราวในแต่ละองก์ ซึ่ง ชลูด นิ่มเสมอ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ได้กล่าวถึงเรื่องของความหมายของการใช้สีไว้ในหนังสือ องค์ประกอบศิลปะว่า “สีเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของงานศิลปะ และเป็นองค์ประกอบที่มีอิทธิพลต่อความรู้สึก อารมณ์ และจิตใจ ได้มากกว่าองค์ประกอบอื่นๆ ในชีวิตของมนุษย์มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสีต่าง ๆอย่างแยกไม่ออก โดยที่สีจะให้ประโยชน์ในด้านต่าง ๆ เช่น

1. ใช้ในการจำแนกสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้เห็นชัดเจน
2. ใช้ในการจัดองค์ประกอบของสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสวยงาม กลมกลืน เช่น การแต่งกาย การจัดตกแต่งบ้าน
3. ใช้ในการจัดกลุ่ม พวก คณะ ด้วยการใช้สีต่าง ๆ เช่น คณะสี เครื่องแบบต่าง ๆ
4. ใช้ในการสื่อความหมาย เป็นสัญลักษณ์ หรือใช้บอกเล่าเรื่องราว

5. ใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อให้เกิดความสวยงาม สร้างบรรยากาศ สมจริง และน่าสนใจ

6. เป็นองค์ประกอบในการมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ของมนุษย์” (ชลูด นิ่มเสมอ, 2544)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำความหมายของสี การใช้สี ที่สอดคล้องกับ**หลักจิตวิทยาแห่งสี (Psychology of color)** มาสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

สีแดง ให้ความรู้สึกร้อน รุนแรง กระตุ้น ท้าทาย เคลื่อนไหว ตื่นเต้น เร้าใจ มีพลัง ความอุดมสมบูรณ์ ความมั่งคั่ง ความรัก ความสำคัญ อันตราย (กัญชพร ตันทอง, 2556: สัมภาษณ์)

สีส้ม ให้ความรู้สึก ร้อน ความอบอุ่น ความสดใส มีชีวิตชีวา วัยรุ่น ความคึกคะนอง การปลดปล่อย ความเปรี้ยว การระวัง (ดารินี ชำนาญหมอ, 2556: สัมภาษณ์)

สีเหลือง ให้ความรู้สึกแจ่มใส ความสดใส ความร่าเริง ความเบิกบานสดชื่น ชีวิตใหม่ ความสดใหม่ ความสุกสว่าง การแผ่กระจาย อำนาจบารมี (ธรากร จันทนะสาโร, 2556: สัมภาษณ์)

สีเขียว ให้ความรู้สึก สงบ เงียบ ร่มรื่น ร่มเย็น การพักผ่อน การผ่อนคลาย ธรรมชาติ ความปลอดภัย ปกติ ความสุข ความสุขุม เยือกเย็น (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีน้ำเงิน ให้ความรู้สึกสงบ สุขุม สุภาพ หนักแน่น เคร่งขรึม เอาการเอางาน ละเอียดรอบคอบ สง่างาม มีศักดิ์ศรี สูงศักดิ์ เป็นระเบียบถ่อมตน (ธรากร จันทนะสาโร, 2556: สัมภาษณ์)

สีม่วง ให้ความรู้สึก มีเสน่ห์ น่าติดตาม เร้นลับ ซ่อนเร้น มีอำนาจ มีพลังแฝงอยู่ ความรัก ความเศร้า ความผิดหวัง ความสงบ ความสูงศักดิ์ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีฟ้า ให้ความรู้สึก ปลอดโปร่งโล่ง กว้าง เบา โปร่งใส สะอาด ปลอดภัย ความสว่าง ลมหายใจ ความเป็นอิสระเสรีภาพ การช่วยเหลือ แบ่งปัน (รักษ์สินี อัครศวะเมธ, 2556: สัมภาษณ์)

สีขาว ให้ความรู้สึก บริสุทธิ์ สะอาด สดใส เบาบาง อ่อนโยน เปิดเผย การเกิด ความรัก ความหวัง ความจริง ความเมตตา ความศรัทธา ความดีงาม (ธรากร จันทนะสาโร, 2556: สัมภาษณ์)

สีดำ ให้ความรู้สึก มืด สกปรก ลึกลับ ความสิ้นหวัง จุดจบ ความตาย ความชั่ว ความลับ ทารุณ โหดร้าย ความเศร้า หนักแน่น เข้มแข็ง อดทน มีพลัง (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีชมพู ให้ความรู้สึก อบอุ่น อ่อนโยน นุ่มนวล อ่อนหวาน ความรัก เอาใจใส่ วัยรุ่น หนุ่มสาว ความน่ารัก ความสดใส (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีเทา ให้ความรู้สึก เศร้า อาลัย ท้อแท้ ความลึกลับ ความหดหู่ ความชรา ความสงบ ความเงียบ สุภาพ สุขุม ถ่อมตน (รักษ์สินี อัครศวะเมธ, 2556: สัมภาษณ์)

สีทอง ให้ความรู้สึก ความหรูหรา โอ่อ่า มีราคา สูงค่า สิ่งสำคัญ ความเจริญรุ่งเรือง ความสุข ความมั่งคั่ง ความร่ำรวย การแผ่กระจาย (ดารินี ชำนาญหมอ, 2556: สัมภาษณ์)

การใช้สีในเชิงสัญลักษณ์

สีแดง มีความอบอุ่น ร้อนแรง เปรียบดังดวงอาทิตย์ นอกจากนี้ยังแสดงถึง ความมีชีวิตชีวา ความรัก ความปรารถนา เช่นดอกกุหลาบแดงวัน วาเลนไทน์ในทางจราจรสีแดงเป็นเครื่องหมาย

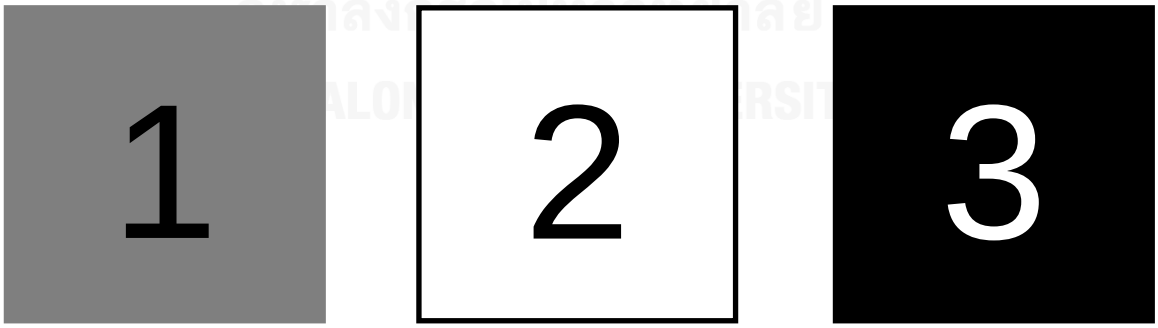
ประเภทห้าม แสดง ถึงสิ่งที่อันตราย เป็นสีที่ต้องระวัง เป็นสีของเลือด ในสมัยโรมัน สีของราชวงศ์เป็นสีแดง แสดงความมั่งคั่งอุดมสมบูรณ์และอำนาจ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีขาว แสดงถึงความสว่าง ความปลอดโปร่ง เปรียบเหมือนท้องฟ้า เป็นอิสระเสรี เป็นสีขององค์การสหประชาชาติ เป็นสีของความสะอาด ปลอดภัย แสดงถึงการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม การใช้พลังงานอย่างสะอาด แสดงถึงอิสรภาพ ที่สามารถโบยบินเป็นสีแห่ง ความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการที่ไม่มีขอบเขต (ดารินี ชำนาญหมอ, 2556: สัมภาษณ์)

สีเทา แสดงถึงความคลุมเครือ ความไม่แน่นอน ความอึดอัด เปรียบเหมือนมลพิษในอากาศ เป็นสีของท้องฟ้าที่กำลังก่อตัวหนาแน่น เป็นพายฝน แสดงถึงความเรียบง่าย นิ่งเฉย สีของปูน อาคาร สิ่งปลูกสร้างต่างๆ เป็นสีที่อยู่ตรงกลางระหว่างสีขาวกับสีดำ(สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

สีดำ แสดงถึงความมืด ความลึกลับ สิ้นหวัง ความตายเป็นที่สิ้นสุดของทุกสิ่ง โดยที่สีทุกสีเมื่ออยู่ในความมืด จะเห็นเป็นสีดำ นอกจากนี้ยังหมายถึง ความชั่วร้าย ในคริสต์ศาสนาหมายถึง ซาตาน อาถรรพ์เวทมนต์ มนต์ดำ ไสยศาสตร์ ความชิงชัง ความโหดร้าย ทำลายล้าง ความลุ่มหลงเมามัว แต่ยังหมายถึงความอดทน กล้าหาญ เข้มแข็ง และเสียสละได้ด้วย (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2556: สัมภาษณ์)

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในชุดนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงอารมณ์และความรู้สึกที่อยู่ภายในของครูโนราซึ่งตายไปแล้วแต่ยังวนเวียนกลับมาทำการแสดงให้คนรุ่นหลังได้ชม ซึ่งเป็นเรื่องราวที่พิสูจน์ไม่ได้ตามหลักวิทยาศาสตร์ จึงได้นำหลักหลักจิตวิทยาแห่งสีและการใช้สีในเชิงสัญลักษณ์ทางทัศนศิลป์ มาประกอบการแบ่งบทการแสดงทั้ง 3 องก์ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและต้องการที่จะสื่อความหมายของการบูชาครูโนราในแต่ละวันให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยแบ่งได้ตามลำดับขององก์ในการแสดงดังนี้



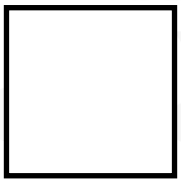
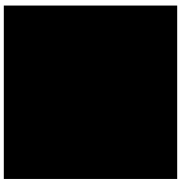
ภาพที่ 29 การใช้สีในการแสดงตามลำดับแต่ละองก์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการสัมภาษณ์เพิ่มเติม ณัฐสิมา ณรงค์กูล ร่างทรงของครูโนราในการแสดงครั้งนี้กล่าวถึงความรู้สึกในขณะที่จัดทำโนราโรงครูว่า “มีความรู้สึกที่แตกต่างกันไปในแต่ละช่วง โดยช่วงแรกที่เตรียมตัวจัดซื้อของในตลาด การติดต่อช่างก่อสร้างมาทำสถานที่ไหว้ครูหมอโนรา และการจัดหาคณะโนรารวมถึงนักดนตรีมาแสดงนั้น มีความรู้สึกครึ่งๆกลางๆ สามารถรับรู้เหตุการณ์ทั้งหมดแต่คล้ายกับมีอะไรมาดลใจให้กระทำสิ่งต่างๆไปโดยควบคุมร่างกายไม่ได้เต็มที่ เบลอ เหมือนมีความรู้สึกนึกคิดประมาณ 50%” (ณัฐสิมา ณรงค์กูล, 2554: สัมภาษณ์)

ต่อมาเมื่อมีการทำสมาธิในการทำพิธีไหว้ครูในช่วงแรกยังไม่สามารถทำสมาธิได้ดี จิตใจยังมีเรื่องจ่างๆให้คิดอยู่ จึงไม่สามารถรับครูโนราเข้าทรงเพื่อจะทำการแสดงในพิธีไหว้ครูได้ จนต้องใช้เวลาระยะหนึ่งทำจิตใจให้สงบและปลอดโปร่ง จึงสามารถเริ่มพิธีได้ และหลังจากที่ทำสมาธิให้จิตใจสะอาดแล้ว หลังจากนั้นก็ไม่รู้สึกตัวอีกเลย ตลอดการแสดงจนกระทั่งจบการแสดงได้มีโอกาสมาดูภาพที่บันทึกไว้ก็ประหลาดใจมาก เพราะระหว่างการแสดงในพิธีไหว้ครูโนราที่ตนร่ายรำได้อย่างสวยงามนั้นไม่ได้รู้สึกตัวใดๆเลย เพียงแต่หลังจากเสร็จสิ้นพิธีแล้วนั้น มีอาการเหนื่อยหอบเหมือนเพิ่งออกกำลังการเสร็จ แต่ภายในรู้สึกโล่ง ผ่อนคลายและมีความสุขมาก” (ณัฐสิมา ณรงค์กูล, 2554: สัมภาษณ์)

ตารางที่ 4 ความหมายและอารมณ์ของสีที่นำมาใช้ในการแสดง

สี	อธิบาย
สีเทา	**อารมณ์** สีเทา แสดงถึงอารมณ์อึมครึม ขุ่นมัว ไม่แน่ใจ เปรียบเหมือนกับการไม่ได้สติ **ความรู้สึก** สับสน มึนงง ครึ่งๆกลางๆ ว่างเปล่า อึดอัด เบลอ
สีขาว 	**อารมณ์** สีขาว แสดงถึงความรู้สึก สงบ นิ่ง ว่างเปล่า **ความรู้สึก** ว่างเปล่า กระจ่าง เรียบ สะอาด ปลอดถัย เงียบ
สีดำ 	**อารมณ์** สีดำ แสดงถึงอารมณ์ ดุดัน แข็งแกร่ง น่ากลัว หดหู่ **ความรู้สึก** เข้มแข็ง เรียบนิ่ง มีพลัง ลึกลับ น่าค้นหา

จากตารางความหมายและอารมณ์ของสีที่นำมาใช้ในการแสดงข้างต้น ผู้วิจัยนำมาเรียบเรียงโดยคำนึงถึงความต่อเนื่องของเรื่องราวและน้ำหนักขององค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ในแต่ละองก์ สามารถสรุปเป็นบทการแสดงได้ดังนี้

องก์ที่ 1 สีเทา

เนื้อหาจะเกี่ยวกับการเตรียมงานที่วุ่นวาย การจัดปรำพิธี การสร้างโรงโนรา การเตรียมมหรสพทั้งด้านดนตรี เครื่องแต่งกาย เครื่องไหว้ครู เชี่ยนหมาก พลู การแสดงมีลักษณะแสดงถึงท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันนำมาประยุกต์ ใช้นักแสดง 4-5 คน แสดงเป็นผู้ช่วย ทุกคนแต่งกายเป็นสีเทา ฉากเป็นสีเทา

องก์ที่ 2 สีขาว

แสดงถึงความพร้อม จิตใจที่สะอาดบริสุทธิ์ มีสมาธิ การไหว้ครูในวันก่อนวันจริงที่มีการซักซ้อม โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเข้าทรงเพื่อจะมาบอกถึงวัตถุประสงค์ของบรรพบุรุษ ที่จะให้ช่วยรักษาประเพณีโนราให้สืบทอดไปยังลูกหลานและคนรุ่นหลัง โดยใช้สีขาวทั้งหมดในการทำฉาก เครื่องแต่งกายนักแสดง หลังจากนั้นมีการไหว้ครู และการแต่งกายชุดโนรา

องก์ที่ 3 สีดำ

การรำไหว้ครูโนราวันจริงที่มีลีลาท่าทางและเทคนิคของครูโนราเต็มรูปแบบ มีการไหว้ครูบูชาบรรพบุรุษ การร่ายรำที่สวยงามอ่อนช้อยกว่าคนธรรมดา มีการรำจากบนตั่งที่นั่งบูชา รำอยู่ในกระด้ง และลีลาแบบเต็มที่ เทคนิคพิเศษ บรรยากาศดูมีมนต์ขลัง ใช้สีดำทั้งหมด มีกลิ่นควันธูป ใช้นักแสดงคนเดียวในช่วงแรก และในช่วงหลังใช้นักแสดงหลายคน เพื่อแสดงให้เห็นว่า บรรยากาศของการรวมตัวของครูโนรามากันอย่างเต็มที่

2. การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลาในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งลีลาของนักแสดงออกเป็นสองส่วน คือ 1) ลีลาของครูโนรา ซึ่งเป็นตัวดำเนินเรื่อง และต้องการที่จะสร้างความแตกต่าง จึงใช้ท่ารำโนรามาตรฐานเพื่อสื่อให้เห็นถึงความดั้งเดิมและระเบียบแบบแผนที่อยู่ในนาฏยศิลป์โนรา 2) นักแสดงประกอบคนอื่นๆ ใช้ลีลาแบบท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน (Everyday Movement) (ดูในบทที่ 2 หัวข้อ 2.6.2) เพื่อต้องการให้เห็นถึงภาพสะท้อนของสังคมปัจจุบัน ที่แม้ว่าลีลาทั้งสองจะมีความแตกต่างกัน แต่ก็อยู่ในฉากและเรื่องเดียวกัน สะท้อนให้เห็นภาพเหตุการณ์ของความเชื่อหลังความตายของครูโนรานั้นยังมีอยู่ในสังคมใกล้ตัวของเรา และเพื่อต้องการให้เห็นถึงความแตกต่างชัดเจนยิ่งขึ้นระหว่างตัวแสดงหลักและนักแสดงคนอื่นๆ

ผู้วิจัยจึงได้ทำการทดลอง โดยจัดกิจกรรมการสร้างสรรค์ลีลาของท่ารำโนรามาตรฐานและท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวันก่อนการออกแบบจริง จากบทการแสดงองก์ที่ 1 ในการออกแบบ

ลีลา เป็นกิจกรรมเสริม (Workshop) ในวันที่ 20 มีนาคม 2555 เนื่องจากในองก์ที่ 1 นั้นมีลักษณะเรื่องราวที่ผสมผสานกันของความเป็นคนปกติกับคนที่ถูกครูโนราเข้าสิง นักแสดงมีความรู้สึกครึ่งๆ กลางๆ เพื่อทำการจับจ่ายซื้อของที่ตลาดเพื่อเตรียมไหว้ครูในพิธี ซึ่งในองก์นี้คือจุดเด่นของการออกแบบตามแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในครั้งนี้

ภาพที่ 30 กิจกรรมการสร้างสรรค์ลีลาของท่ารำโนรามาตรฐานและท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน

ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากที่รวบรวมท่ารำโนรามาตรฐานมาใช้ในการสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเนื้อหาของบทการแสดงแล้วนั้น ผู้วิจัยได้นำหลักการออกแบบนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) มาใช้ในการสร้างสรรค์งาน กล่าวคือ มีการใช้รูปแบบการเต้นที่เน้นการนำเสนอและการจัดวางแบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์ มีการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ด้วยความเชื่อตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ที่ว่า “ทุกการเคลื่อนไหวคือการเต้นรำ” (เมิร์ซ คันนิ่งแฮม, 1953 อ้างถึงใน แซลลี่ บานส์, 1999: 65) ไม่ว่าจะได้รับการฝึกฝนหรือไม่ก็ตาม ให้ออกมาน่าสนใจโดยการผสมผสานรูปแบบการรำโนราแบบดั้งเดิมเข้าไปด้วย

รูปแบบสำคัญที่เกี่ยวข้องกับผลงานของศิลปินในยุคโพสต์โมเดิร์นดานซ์ที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ **เมเรดิท มังก์ (Meredith Monk)** ผู้ออกแบบท่าเต้น ศิลปิน นักประพันธ์ ผู้กำกับ ที่สร้างสรรค์ผลงานที่ดูมีความลึกลับแนวไสยศาสตร์ เน้นท่าทางธรรมชาติที่สื่ออารมณ์และความรู้สึกเป็นหลัก และมีการจัดวาง (Installation) ให้เกิดความน่าสนใจ **ลูซินดา ไชล์ดส์ (Lucinda Childs)** สร้างสรรค์ผลงานในแบบทดลอง (Experimental) ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ ที่มีลักษณะเรียบง่าย และใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด (Minimalistic

Movement) **ลอรา ดีน (Laura Dean)** ได้สร้างสรรค์ผลงานในแบบการทดลอง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ที่โดดเด่นคือการเคลื่อนไหว (หมุนตัว) ไปรอบๆโดยไม่มีการกำหนดจุด โดยผู้วิจัยได้นำจุดเด่นของผลงานของศิลปินทั้ง 3 ท่าน มาตีความให้เข้ากับเนื้อหาและบทการแสดง รวมถึงเทคนิคการออกแบบลีลาเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในภาพรวม

3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้เพิ่มความหากหลายของเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบคนอื่นๆในการแสดงองก์ที่ 3 เพื่อเป็นการสร้างบุคลิกที่ชัดเจนมากขึ้นของครูโนราท่านอื่นๆที่มาร่วมในพิธี แต่ยังคงรักษาการออกแบบเครื่องแต่งกายในลักษณะที่เรียบง่ายเพื่อนสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชิตของชาวบ้านในภาคใต้ โดยผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องแต่งกายของนักแสดงทั้งหมดจะเปลี่ยนไปตามสีของแต่ละองค์ กล่าวคือ องก์ที่ 1 สีเทา เครื่องแต่งกายสีเทา องก์ที่ 2 สีขาว เครื่องแต่งกายสีขาว องก์ที่ 3 สีดำ เครื่องแต่งกายสีดำ เพื่อให้สอดคล้องกับองค์ประกอบอื่นๆของการแสดง

การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบชาย ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเครื่องนุ่งห่มของชาวบ้านในชนบทภาคใต้ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเครื่องนุ่งห่มของชาวบ้านในภูมิภาคอื่นๆของไทย โดยนำการนุ่งโจงกระเบนมาใช้เป็นหลัก ส่วนการเพิ่มความหลากหลายของการนุ่งท่อนบนนั้น ได้นำการใช้ผ้าพาดบ่าในรูปแบบต่าง เช่น การพาดเฉียงไว้ที่บ่าด้านใดด้านหนึ่ง การพาดบ่าแล้วนำปลายผ้าทั้งสองด้านมาขมวดปม การพาดบ่าทั้งสองข้าง เป็นต้น

ภาพที่ 31 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบชาย

ที่มา: ผู้วิจัย

การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบหญิงได้รับแรงบันดาลใจมาจากเครื่องนุ่งห่มของชาวบ้านในชนบทภาคใต้และการนุ่งโจงกระเบนเช่นเดียวกัน โดยนำลักษณะของการห่มท่อนบนคือ กระโจมอก สไบเฉียง และตะเบงมาน นำมาสลับใช้กับนักแสดงเพื่อให้เกิดความหลากหลายและสร้างบุคลิกประจำตัวของวิญญาณครูโนราในแต่ละท่านในองค์ที่ 3

ภาพที่ 32 การออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดงประกอบหญิง

ที่มา: ผู้วิจัย

สำหรับเครื่องแต่งกายของผู้แสดงนำนั้นมีการใช้เครื่องแต่งกายโนราในแบบฉบับโบราณที่มีการปรับเปลี่ยนนั้นก็คือสีของเทริด คือใช้สีดำทั้งหมดประดับด้วยเพชรสีขาวเพื่อให้ความรู้สึกถึงความลึกลับและดูมีความน่าสะพรึงกลัว นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายในฉากที่ 2 และ 3 ของผู้แสดงนำเพื่อให้เห็นถึงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงที่ดำเนินไปพร้อมกับการเปลี่ยนท่วงทำนองและการสื่อสารการแสดง

4. การออกแบบดนตรี

ผู้วิจัยได้เปลี่ยนดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจากการทดลองครั้งที่ 1 ให้เป็นเพียงเสียงประกอบการแสดง โดยเลือกใช้เสียงที่มีความน่ากลัว หลอกหลอน เพราะเสียงเพลงที่ใช้ในการทดลองครั้งที่ 1 นั้น มีความเป็นดนตรี นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “มีทำนองที่สามารถทำให้ผู้ฟังสนใจไปกับเพลงมากเกินไป ฟังดูหวาน ไม่น่ากลัว ไม่มีมนต์ขลัง” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำผสมผสานเสียงของการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ ร่วมกับเสียงสังเคราะห์สมัยใหม่ โดยได้รับคำแนะนำและการผลิตเสียงจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี คือ รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร ผู้จัดการโครงการวงดุริยางค์ออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยมีลำดับของการออกแบบดนตรีและเสียงประกอบดังนี้

1.เปิดการฉายภาพพร้อมกับดนตรีภาคใต้คือ เพลงโหมโรงโนรา เพลงนี้คณะโนราหรือเมื่อมีการแสดงโนราทุกครั้งจะต้องเปิดเพลงนี้ เป็นการทำความสักการะบูชาครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการแสดงศิลปะภาคใต้ รวมถึงนาฏศิลป์โนรา และเพื่อเป็นการเรียกขวัญกำลังใจให้กับนักแสดงทุกคนให้มีกำลังใจในการแสดงตลอดจนนให้การแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเป็นไปด้วยดีไร้ซึ่งอุปสรรคต่างๆ

2. องค์ที่ 1 มีการนำดนตรีที่เน้นเฉพาะจังหวะการเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นการเดินการจับจ่ายใช้สอยของผู้คนในตลาด เพื่อสื่อให้เห็นถึงความวุ่นวายของการเคลื่อนไหวครั้งนี้

3. องค์ที่ 2 มีการนำดนตรีที่สื่อให้ผู้ชมรู้สึกผ่อนคลายและให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงการนั่งสมาธิเจริญสติภาวนาของนักแสดง จากนั้นต่อด้วยดนตรีที่เริ่มมีการสอดแทรกความรู้สึกที่ทำให้เกิดความน่าสะพรึงกลัวพร้อมด้วยความตื่นเต้นที่ดำเนินไปพร้อมกับการแต่งกายของครูโนรา

4. องค์ที่ 3 มีการนำดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนราที่ครูโนราจะทำการร่ายรำในการประกอบพิธีดังกล่าว ซึ่งดนตรีนี้เป็นดนตรีที่เป็นเพลงดั้งเดิมและให้ความรู้สึกถึงความเป็นโนราเต็มตัว โดยเน้นไปที่เสียงปี่ ที่มีความโหดหวน คมชัด และมีระดับความดังของเสียงมากที่สุด เพื่อดึงความสนใจจากผู้ชมให้มากที่สุด

โดยสรุปคือ ได้นำดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงโนราแบบดั้งเดิม มาผสมผสานด้วยการจัดวางเรียงลำดับตามเหตุการณ์ในแต่ละฉาก กับเสียงประกอบที่มีความโหยหวน น่ากลัว น่าลึกลับ ตื่นเต้น เพื่อให้บรรยากาศโดยรวมของการแสดงเป็นไปตามโทนสีที่ได้ออกแบบไว้ในแต่ละองค์

5. การออกแบบพื้นที่เวที

จากการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับโรงครูโนราหลากหลายสำนักจากนักแสดงที่มีประสบการณ์การแสดงในพิธีไหว้ครูโนรา พบว่า โรงครูโนรามีลักษณะเป็นเรือนไม้ซึ่งสร้างจากไม้ไผ่ หรือไม้สำเร็จรูปตามความสะดวกในการหาซื้อในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาดัดแปลง ตัดทอนและออกแบบให้เข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ประกอบกับการแก้ปัญหาจากการทดลองครั้งที่ 1 ที่ผู้เชี่ยวชาญแนะนำให้เวทีมีความแข็งแรงเพื่อรองรับน้ำหนักของนักแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉาก โดยได้ใช้วัสดุเป็นไม้อัด ซึ่งมีความแข็งแรงทนทาน พร้อมกับออกแบบโครงสร้างให้สามารถรับน้ำหนักได้อย่างดี และยังสามารถหาซื้อได้ทั่วไป

6. การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ

ผู้วิจัยได้นำปัญหาในการทดลองครั้งที่ 1 ในเรื่องของระดับความเข้มของแสงที่ไม่แตกต่างกันในแต่ละองก์ มาปรับใช้การทดลองครั้งที่ 2 ให้สอดคล้องกับบทการแสดงที่เพิ่มเติมจากเดิม โดยแบ่งการออกแบบแสงออกตามบทการแสดงทั้ง 3 องก์ดังนี้

องก์ที่ 1 สีเทา ใช้แสงสีเทา มีความเข้มในระดับปานกลาง เพื่อให้บรรยากาศดูสลัว แต่ก็ไม่มืดมากเกินไป โดยสอดคล้องกับฉากหลังที่เป็นตลาด โดยเน้นตำแหน่งของไฟไปยังบริเวณด้านหน้าเวทีที่เป็นตลาด

องก์ที่ 2 สีขาว ในช่วงที่มีการฉายภาพยนตร์เกี่ยวกับอดีตชาติของครูโนรามีการปิดไปมืดสนิท เพื่อให้เห็นภาพด้านหลังชัดเจน และเมื่อภาพยนตร์จบลง แสงค่อยๆสว่างขึ้นจนมากที่สุด เพื่อแสดงให้เห็นถึงความปลอดโปร่งในจิตใจ เหมือนได้ชำระล้างให้จิตใจบริสุทธ์

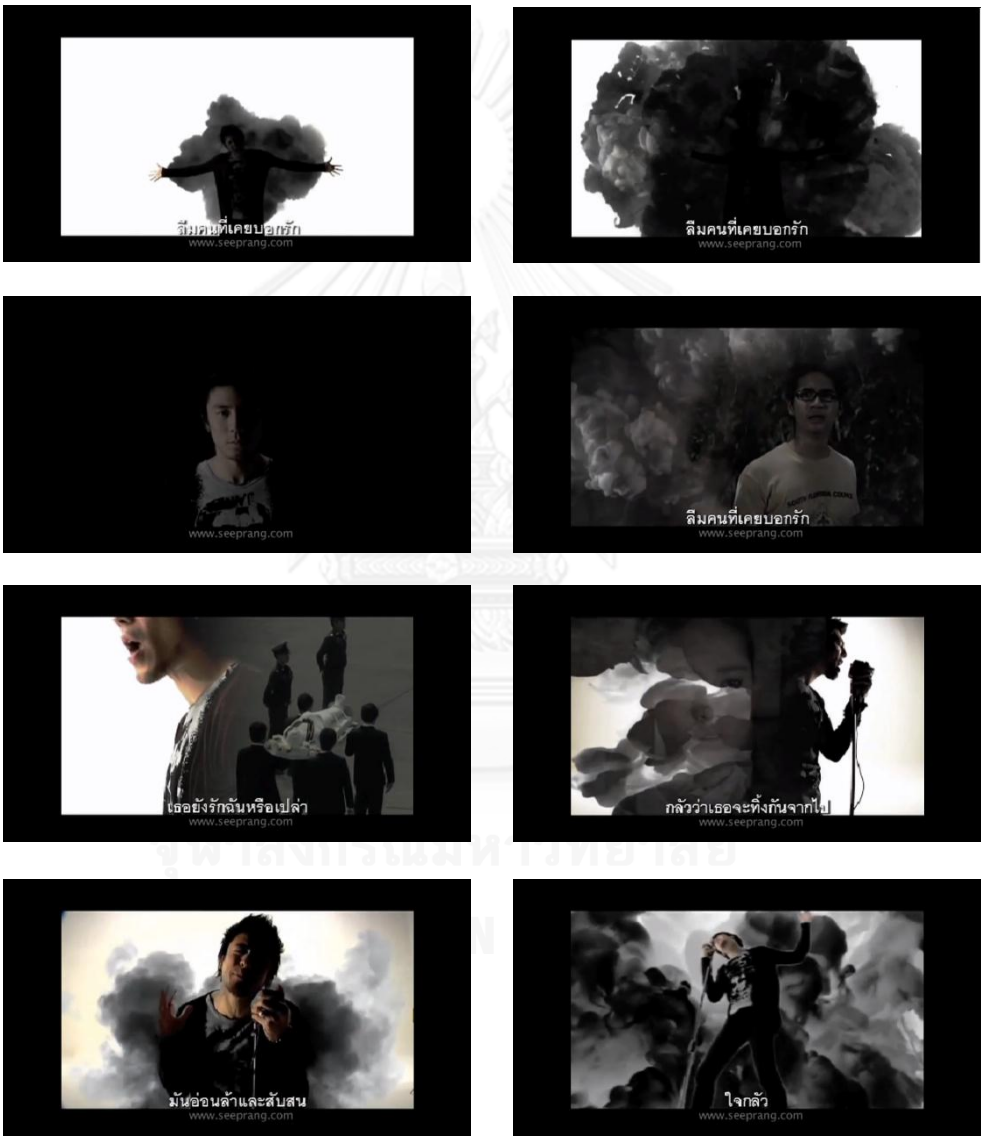
องก์ที่ 3 สีดำ หลังจากปิดไฟให้นักแสดงได้เตรียมตัวขึ้นไปยืนในตำแหน่งที่ต่อจากองค์ที่ 2 บนระเบียงที่วางของไหว้แล้วนั้น ไฟเปิดขึ้นจากด้านหลัง เพื่อให้เห็นเป็นเงา (Silhouette) และมีระดับความเข้มของแสงที่ค่อนข้างมืด เพื่อให้บรรยากาศโดยรอบลึกลับ น่ากลัว

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษภายใต้แนวคิดทฤษฎีการขัดแย้ง (Conflict Theory) ที่เน้นเรื่องระเบียบสังคมความสมดุลและกลไกในการรักษาดุลยภาพและความเป็นระเบียบมากเกินไป คาร์ล มาร์ซ (Karl Marx) บิดาแห่งทฤษฎีการขัดแย้งได้กล่าวว่า “ความจริงสิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตสังคมมนุษย์เท่าๆกับความเป็น ระเบียบ ความสมดุลในสังคมนั่นเองเพียงแต่เป็นคนละด้านเท่านั้น” (คาร์ล มาร์ซ (Karl Marx) อ้างถึงใน ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2556) ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้กับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราในแง่ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่เล่าเนื้อหาในรูปแบบที่ทันสมัย มีการใช้สื่อมัลติมีเดีย (Multimedia) ประกอบการแสดงเพื่อให้คนรุ่นใหม่เข้าใจได้ง่าย แต่กลับเล่าเรื่องราวที่ยังพิสูจน์ไม่ได้และเป็นของดั้งเดิม โดยมีองค์ประกอบอื่นๆโดยรวมของการแสดงที่มีลักษณะของการขัดแย้งด้วย

ผู้วิจัยยังออกแบบเทคนิคพิเศษที่ใช้เป็นฉากหลังของการแสดง นอกเหนือจากภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบในองก์ที่ 2 นั้น ในแต่ละฉากก็มีภาพยนตร์ประกอบเพื่อสร้างบรรยากาศบนเวทีอีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นการใช้แสงอีกรูปแบบหนึ่ง คือ แสงจากฉากหลัง (Background) เพื่อทำหน้าที่ของแสงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยใช้ความเรียบง่าย (Mininalism) มาเป็นหลักในการออกแบบ โดยใช้สีตามหลักองค์ประกอบของการแสดงที่กำหนดไว้เพียง 3 สี คือ สีเทา สีขาว และสีดำ

ตัวอย่างงานทัศนศิลป์ในสื่อต่างๆ เช่น ภาพยนตร์ ละคร มิวสิควิดิโอ พบว่า การใช้เทคนิคควัน ยังทำให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว ลึกลับ น่าค้นหา โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นหาภาพจากสื่อดังกล่าวที่มี

เนื้อเรื่องเกี่ยวกับความตาย ชีวิตหลังความตาย ผี เรื่องเร้นลับ ไสยศาสตร์ ที่นำเสนอออกมาในรูปแบบของสื่อมัลติมีเดีย (Multimedia) ที่ใช้เทคนิคต่างๆ เช่น การซ้อนภาพ การสร้างภาพจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิก (Computer Graphic) การแต่งภาพโดยใช้สีโมโนโทน (Monotone) หรือสีขาวดำ เป็นต้น ที่ให้ความรู้สึกและภาพลักษณ์ที่ทันสมัย เข้าใจง่าย แต่ก็ยังคงความหลอน และน่ากลัวภายใต้เรื่องราวที่บอกเล่า



ภาพที่ 33 ลักษณะการใช้ภาพควันและเทคนิคพิเศษในมิวสิควิดีโอเพลง กลัว (ศิลปิน : ปกรณ์ ลัม)

ที่มา: YouTube

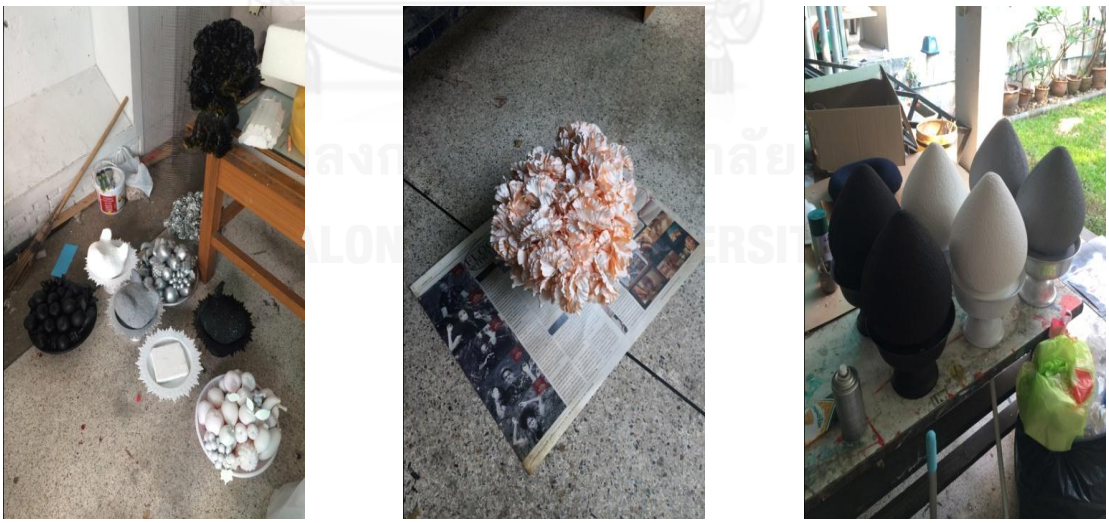
ผู้วิจัยจึงได้เลือกรูปแบบของควัน โดยสื่อถึงควันธูป ที่คนไทยมักจะเชื่อมโยงไปถึงภาพของวันธุปและกลิ่นของธูปในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความตาย ไสยศาสตร์ ความลึกลับ เช่น งานศพ พิธีเซ่นไหว้ การขอขมา เป็นต้น

ภาพที่ 34 ภาพกลุ่มควันที่นำมาใช้สื่อถึงควันธูป

ที่มา: ผู้วิจัย

7. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบอุปกรณ์การแสดงให้สอดคล้องกับบทการแสดงที่เพิ่มขึ้นตามแนวคิดจิตวิทยาแห่งสี โดยเปลี่ยนสีของอุปกรณ์ที่ใช้ในการไหว้ครูไปตามสีในแต่ละองค์ กล่าวคือในองก์ที่ 1 สีเทา องก์ที่ 2 สีขาว และองก์ที่ 3 สีดำ โดยยังคงอุปกรณ์ที่ใช้ในการไหว้ครูเหมือนเดิมคือ 1. หัวหมู 2. พานพุ่ม 3. ดอกไม้ 4. ธูปเทียน 5. ผ้า (สำหรับใช้ในการแต่งกาย) 6. ผลไม้



ภาพที่ 35 ตัวอย่างขั้นตอนการทำอุปกรณ์การแสดง โดยใช้วิธีพ่นสีสเปรย์ สีเทา สีขาว สีดำ

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้แล้วยังมีการใช้เทริด (เครื่องประดับศีรษะที่ใช้สวมในการแสดงโนราศิลปะการแสดงภาคใต้) ที่นำขึ้นมาใช้ประกอบฉากหนึ่งในการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของหมายถึงการเชิดชูครูโนราของตลอดจนความเลื่อมใสศรัทธาของชาวใต้ที่เชื่อในพิธีกรรมนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงนำสิ่งนี้มาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง ซึ่งเทริดถือว่าเป็นเครื่องประดับศีรษะที่มีความสำคัญมากในส่วนของนาฏยศิลป์ไทย คือเป็นเศียรหรือศีรษะที่เป็น 1 ใน 3 ของการผู้ประกอบพิธีที่นำมาครอบให้กับคณะลูกศิษย์และผู้ที่มาร่วมงาน ซึ่งในส่วนนี้จะสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของเทริดในทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

โดยในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เทริดขนาดยักษ์ (1 x 2 เมตร) มาใช้ในฉากของการแต่งตัวโนราในองก์ที่ 2 ซึ่งจะต้องมีลักษณะที่เป็นสีขาวตามรูปแบบขององค์ประกอบในองค์นี้ เพื่อสร้างจุดสนใจ ลูกเล่น (Gimmick) ให้กับการแสดงในฉากนี้ ที่นักแสดงมีการเคลื่อนไหวน้อยเพราะเป็นฉากที่ต้องนั่งสมาธิ (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2555: สัมภาษณ์)

ภาพที่ 36 เทริดยักษ์ เปรียบเทียบกับบริเวณเวทีการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพจะเห็นได้ว่า เทริดมีขนาดใหญ่กว่าปกติประมาณ 4 เท่า เพื่อให้เกิดแรงกระทบกับผู้ชม (Impact) และเป็นการสร้างความตื่นตาตื่นใจ (Spectacular) ให้กับการแสดงด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์) โดยใช้วิธีการห้อยเชือกเอ็นลงมาจากด้านบนของบริเวณเวทีการแสดง และค่อยๆหยอนลงมาในตำแหน่งที่ครูโนรารอที่จะสวมเทริดด้านล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

8. นักแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงประกอบเพิ่มเติมซึ่งมีความเชี่ยวชาญในการรำโนราและการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 8 คน แบ่งเป็น ชาย 3 คน หญิง 5 คน โดยนักแสดงทั้งหมดมีความเข้าใจในเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีกรรมไหว้ครูโนราและการเข้าทรงของครูหมอโนราเป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังมีทักษะและความเข้าใจในการแสดงใกล้เคียงกันอีกด้วย ทำให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างตรงตามบทการแสดงที่กำหนดไว้

ผลงานจากการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 2

ผู้วิจัยได้ทำการทดลองวางองค์ประกอบของการแสดงบนเวที ก่อนการแสดงจริง ซึ่งจากการนำเรื่องราวที่แบ่งเป็น 3 ตอนสามารถนำมาจัดวางตำแหน่งขององค์ประกอบบนเวที ด้วยการทดลอง (Workshop) เพื่อให้นักแสดงเกิดความคุ้นเคยซึ่งกันและกัน และจัดวางองค์ประกอบของการแสดงในภาพรวม แล้วนำมาคัดเลือกรูปแบบที่เหมาะสมนำไปใช้แสดงจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 37 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากตลาด
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 38 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากไหว้ครู

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 39 การทดลองจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในฉากแต่งตัว

ที่มา: ผู้วิจัย

ในการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้มีโอกาสนำเสนอแบบร่างการแสดง เพื่อเข้าร่วมโครงการประชุมวิชาการด้านศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์ SEAPA 2013 จัดขึ้นที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ซึ่งถือเป็นโอกาสอันดีที่จะได้นำการแสดงเข้าร่วมการทดลอง โดยผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงเล็กน้อย เพื่อให้เข้ากับสถานที่จัดแสดง เช่น การจัดการแสดงในห้องประชุม ซึ่งมีขนาด 80 ที่นั่ง เป็นต้น

องค์ที่ 1 วันแรก เป็นวันไหว้ จะเชิญเทพเจ้า สิ่งศักดิสิทธ์ มารวมตัวในพิธี จะออกแบบให้มีการนำของไหว้ค่อยๆทยอยเข้ามาในส่วนของปรำพิธี โดยใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) มาประกอบ

ภาพการออกแบบการแสดงองก์ที่ 1

ภาพที่ 40 ฉากหลังที่เป็นตลาด

ที่มา: ผู้วิจัย

เริ่มต้นภาพแรกในภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบเป็นฉากหลังด้วยภาพบรรยากาศของตลาด ที่มีผู้คนพลุกพล่าน มีความสมจริงของตลาด โดยใช้ภาพที่เก็บมาจากตลาดจริง แต่ไม่ได้เจาะจงว่าเป็นตลาดที่ใด เพราะไม่ต้องการให้คนดูให้ความสำคัญกับฉากหลังมากนัก

ไฟเริ่มสว่างขึ้น ให้เห็นบรรยากาศโดยรวมบนเวที ซึ่งมีอุปกรณ์ประกอบฉากเป็นตั่งไม้ ในฉากนี้แทนถึงสถานที่หรือสิ่งปลูกสร้างที่เป็นตลาดนักแสดงที่ได้รับบทบาทเป็นชาวบ้านพ่อค้าแม่ค้าในตลาดเริ่มทยอยเข้ามาในฉาก

นักแสดงที่ทยอยเข้ามาในฉาก สลับการเข้ามาจากทางด้านซ้ายของเวทีและทางด้านขวา เพื่อให้เกิดความสมดุล และเดินวนไปมารอบเวที ให้มีบรรยากาศของตลาด มีความเคลื่อนไหว (Movement) ของตลาด (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์)

ผู้คนในตลาดค่อยๆเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ พร้อมกับแสงไฟที่ค่อยๆสว่างขึ้น นักแสดงเริ่มนั่งประจำที่ คล้ายกับเป็นร้านแต่ละร้านในตลาด บรรยากาศในตลาดสงบลง เพื่อรอรับการปรากฏตัวของครูโนราที่กำลังจะเข้ามาซื้อของไหว้

การเดินออกมามีลักษณะเดินเรียงแถว เพื่อให้เห็นภาพจากด้านหน้าเป็นครูโนราเพียงคนเดียว สื่อให้เห็นว่าภายนอกเป็นคนๆเดียว แต่ด้านหลังคือวิญญานของบรรพบุรุษที่ตามมาช่วยเหลือกลุ่มของครูโนราเริ่มออกมาจากฉากทางด้านซ้าย โดยครูโนราอยู่หัวแถว

นักแสดงกลุ่มของครูโนราเดินจับจ่ายซื้อของในตลาดไปรอบๆเวที ทีละจุด พร้อมกับนำของไหว้ไปวางไว้ที่ระเบียงซึ่งแทนแท่นบูชาในพิธีไหว้ครูโนรา เมื่อทำการซื้อขายในตลาดแล้ว พ่อค้าแม่ค้าก็ทยอยลุกออกไปจากฉาก ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ได้มีการซื้อขายกันเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จนไม่เหลือร้านรวงและพ่อค้าแม่ค้าในตลาดบนเวที กลุ่มของครูโนราจึงได้เรียงตรงหน้าเวทีเพื่อเตรียมตัวเข้าสู่การไหว้ครูในลำดับต่อไป

องก์ที่ 2 สีขาว เป็นการเตรียมความพร้อมของครูโนราให้จิตใจบริสุทธ์ ด้วยการนั่งสมาธิ พร้อมกันนั้นได้มีการระลึกอดีตชาติก่อนที่ครูโนราจะมีการเข้าทรงมาในร่างของผู้แสดง ใช้สื่อภาพยนตร์ฉากด้านหลังเป็นเรื่องราวชีวิตในอดีตชาติของครูโนรา เพื่อแสดงให้เห็นถึงที่มาที่ไปของเหตุการณ์ทั้งหมดในขณะที่นักแสดงนั่งสมาธิ เพื่อเป็นการทำจิตใจให้ปลอดโปร่ง หลังจากนั้นจึงมีการแต่งกายของครูโนรา โดยมีกลุ่มนักแสดงประกอบซึ่งเป็นเหมือนผู้เข้าร่วมในพิธีมาร่วมแสดง ช่วยกัน

แต่งตัวให้กับครูโนรา ในจังหวะเพลงที่ฮึกเหิมจากเสียงกลอง และมีลีลาที่สั่นเหมือนถูกผีเข้าสิง แต่ก็ยังมีจริตของการร่ายรำผสมอยู่ด้วย

ครูโนราเตรียมตัวก่อนจะนั่งสมาธิ ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเดิมจากฉากสุดท้ายในองค์ที่ 1 ในชุดสีขาว ซึ่งเป็นสีขององค์ประกอบในองค์ที่ 2 ต่อมาไฟดับลง ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวของครูโนราตั้งแต่เกิด แก่ เจ็บ ตาย การร่ำเรียนวิชาโนรา การพบรัก การมีครอบครัว จนถึงช่วงเวลาสุดท้ายของชีวิตปรากฏขึ้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรักความผูกพันของครูโนราที่มีต่อครอบครัวและวิชาโนรา จนต้องกลับมาวนเวียนอยู่ในภพภูมิเดิม ไม่ได้หายไปไหน

ภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบการแสดงในฉากหลังครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการตัดต่อภาพจากภาพยนตร์หลายๆเรื่อง โดยใช้เทคนิคมูวี่ คอลลาจ (Movie Collage) โดยนำภาพจากการบันทึกภาพเอง ภาพการแสดงโนราและคลิปภาพจากภาพยนตร์ นำมาตัดต่อร้อยเรียงให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน โดยเริ่มตั้งแต่เกิด โดยใช้ภาพเด็กที่เพิ่งคลอดในโรงพยาบาล สื่อให้เห็นภาของการให้กำเนิดของแม่ แต่ใช้ภาพในยุคปัจจุบันเพื่อให้สื่อถึงผู้ชมได้ง่าย ต่อมาเป็นภาพของวัยเด็กและการเรียนนาฏศิลป์โนราตามลำดับ ตั้งแต่เริ่มต้น จนถึงขั้นสูง ต่อมาเป็นภาพของความรักของหนุ่มสาว จุดเริ่มต้นของการสร้างครอบครัว และการเป็นครูโนรา และท้ายสุดเมื่อชรา มีการเจ็บป่วยและเสียชีวิต โดยใช้ภาพของเมรุเผาศพสื่อถึงความตาย

ภาพที่ 41 ภาพยนตร์ประกอบการแสดง ที่เล่าเรื่องราวในอดีตชาติของครูโนรา

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อภาพยนตร์จบลง นักแสดงประกอบทยอยถือเครื่องแต่งกายโนรา (ดูในบทที่ 2 หน้า 8-11) เข้ามาในฉากเพื่อแต่งกายให้กับครูโนรา ซึ่งยืนขึ้นและหมุนตัวไปรอบๆ โดยที่มีการแสดงท่าทางสั่นเหมือนเจ้าเข้า ประกอบไปกับเสียงเพลงที่เปลี่ยนเป็นจังหวักลองให้ดูตื่นเต้นเร้าใจ เหมือนเป็นจุดเริ่มต้นของวิญญาณโนราเริ่มเข้ามาสิ่งในตัวนักแสดง เพื่อที่จะมีการรำโนราในฉากต่อไป

องก์ที่ 3 สีดำ ในองค์สุดท้ายนี้ไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากการแสดงครั้งที่ 1 เนื่องจากเป็นการแสดงของครูโนราที่ใช้เทคนิคการรำโนราขั้นสูง แสดงให้เห็นถึงความสวยงามเหนือธรรมชาติ โดยมีลักษณะการร่ายรำออกมาได้สวยงามกว่ามนุษย์ เพื่อแสดงให้เห็นว่า การร่ายรำนี้มีความวิจิตรงดงามเหนือกว่าที่คนธรรมดาจะรำได้

พร้อมกันนี้ นักแสดงประกอบทุกคนทยอยออกมาในฉากกระจายไปรอบเวที แสดงเป็นครูโนราท่านอื่นๆที่เข้ามาร่วมพิธี ทำเป็นไม่ร่ายรำ ดูล่องลอย เป็นเหมือนวิญญาณโดยรอบ สุดท้ายเมื่อจังหวะเสียงเพลงค่อยๆเบาลง นักแสดงทุกคนยกเว้นครูโนรา ทยอยออกนอกเวที เหลือแต่ครูโนรากลางเวที ถอดเทริดออกในตอนจบเพื่อแสดงให้เห็นว่าการแสดงจบลง ครูโนราก้มกราบเทริด ไฟดับลง

สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขผลงานครั้งที่ 2

ในการทดลองผลงานครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้แสดงผลงานในการสัมมนากลุ่มย่อยร่วมกับนิสิตปริญญาเอก สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้นำข้อเสนอแนะต่างๆ มารวมกับข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1. บทการแสดง	ยังมีความใกล้เคียงกันระหว่างบทของนักแสดงหลักคือครูโนราและนักแสดงประกอบ	บทแก้ไขบทของนักแสดงหลักให้มีความชัดเจนมากขึ้น
2. ลีลา	ลีลาของนักแสดงยังไม่สื่อถึงความน่ากลัว อารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้าและแววตายังไม่ชัดเจน	เพิ่มทักษะทางการแสดงของนักแสดงให้มากขึ้น หรือ คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์
3.เครื่องแต่งกาย	นักแสดงไม่มีความมั่นใจกับชุดเนื่องจากการนุ่งผ้าที่ไม่รัดกุมและท่ารำที่ผาดโผนทำให้ผ้าหลุด	การนุ่งผ้าควรมีความทมัดทะแมงเพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดงท่าที่ผาดโผน
4.ดนตรี	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
5.พื้นที่เวที	การแสดงในร่มทำให้รู้สึกไม่เป็นธรรมชาติ ยังไม่เข้าถึงบรรยากาศความเป็นพิธีกรรมไหว้ครูโนราพื้นบ้านที่แท้จริง	เปลี่ยนสถานที่จัดแสดงงานเป็นกลางแจ้ง เพื่อให้มีความเป็นธรรมชาติมากขึ้น
6.แสงและเทคนิคพิเศษ	เนื้อหาบางตอนในภาพยนตร์มีความโดดเด่นมากเกินไป ภาพบางภาพไม่เข้ากับการแสดงโดยรวม	ปรับแก้ไขภาพยนตร์ให้มีความกลมกลืนไปกับการแสดงโดยรวม เลือกใช้ภาพให้เหมาะสมมากขึ้น
7.อุปกรณ์การแสดง	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
8.นักแสดง	นักแสดงยังถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกยังไม่ชัดเจน เกิดจากทักษะทางการแสดงและประสบการณ์ยังมีน้อย	คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ในเรื่องของการแสดงอารมณ์ในบทบาทที่ได้รับ

สรุปได้ว่า ปัญหาในการทดลองครั้งที่ 2 นั้น ต้องเพิ่มเติมในส่วนของเสียงประกอบการแสดงที่ยังเป็นท่วงทำนองของเพลงอยู่ ฉากที่ยังไม่สามารถสื่อถึงความเป็นธรรมชาติได้ จึงมีแนวคิดที่จะนำมาแสดงกลางแจ้ง ในส่วนของการคัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงออกถึงอารมณ์ของสีหน้า แววตาและอารมณ์ เพื่อให้มีทักษะและความเข้าใจต่อเนื้อหาของเรื่องเป็นไปตามแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

4.2.3 การสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3

จากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” สามารถแยกอธิบายออกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

4.2.3.1 บทการแสดง

ในการแสดงชุดนี้มีการดำเนินเรื่องราวออกเป็นหลายเหตุการณ์ กล่าวคือ มีทั้งการรำโนรา (Folk Dance) และการเต้นรำ (Dance) ของผู้แสดงหลักและการแสดงท่าทางสามัญในชีวิตประจำวันของผู้แสดงประกอบซึ่งเป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของวิญญาณ การแสดงเป็นลักษณะของการเล่าเรื่องความเชื่อหลังความตายของครูโนราผ่านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยใช้องค์ประกอบต่างๆ อาทิ ผู้แสดงเป็นตัวละครเอกรับบทเป็นผู้ถูกเข้าทรง ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและพื้นฐานท่ารำโนรา เพราะในการแสดงผู้แสดงคนนี้จำเป็นต้องสวมบทบาทเป็นครูโนราออกมาร่ายรำแสดงถึงความงดงามและเอกลักษณ์ของการรำโนรา เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ลึกซึ้งมากขึ้น

บทของการการแสดงเน้นความเป็นธรรมชาติมากขึ้น มุ่งเน้นความปกติวิสัยของกระบวนท่า สมรรถภาพ และศักยภาพทางสรีระ กระบวนท่า การเคลื่อนไหว และอารมณ์ของผู้แสดงที่สามารถสื่อสารได้เข้าใจอย่างง่ายสำหรับผู้ชม โดยอาจจะหลงเหลือรากเหง้ากลวิธีการสื่อสารทางกระบวนท่าอย่างจารีตนิยมไว้ โดยไม่กระทบกระเทือนต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชน เช่น ในกระบวนการรำไหว้ครูและการแต่งกายต่างๆ ใช้จารีตแบบแผนของโนราเหมือนเดิมไม่มีดัดแปลงหรือปรับเปลี่ยนกระบวนท่าหลักให้ผิดเพี้ยนไปจากจารีตเดิม ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ว่าเป็นการแสดงอันพึงกระทำได้ในฐานะที่เป็นมนุษย์ โดยการออกแบบ การสร้างสรรค์นั้นอาจเข้าใจว่าผู้แสดงกำลังทำไร ที่ไหน อย่างไร ซึ่งปราศจากการตีความ

4.2.3.2 การออกแบบลีลา

องก์ที่ 1 สื่อให้เห็นภาพของการซื้อของจ่ายตลาดเพื่อนำไปบูชาครูโนรา โดยนักแสดงประกอบ แสดงออกด้วยการถือของเดินไป มา เป็นเส้นตรงในไลน์ของตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นการเดินไปข้างหน้า ถอยหลัง หมุนตัว ย่อลง และยืดขึ้น ทั้งหมดทุกคนจะต้องมีความสัมพันธ์ให้สอดคล้องกันให้ตัวผู้แสดงที่เป็นครูโนรามารับของจากมือไป แสดงให้เห็นถึงการมาเลือกของจ่ายตลาด โดยผู้แสดงเป็นครูโนราจะต้องเป็นตัวแสดงที่คงความสำคัญที่สุดบนเวที

ภาพส่วนรวมสะท้อนให้เห็นถึงความอลหม่านวุ่นวายของตลาด คือมีผู้คนมากมายมาจ่ายตลาด มีพ่อค้า แม่ค้า มีผู้มาจ่ายตลาด ผู้แสดงจะต้องดำเนินเรื่องด้วยการเดินอย่างช้าๆ สื่ออารมณ์และอากัปกิริยาของสัมภเวสีที่เร่ร่อน ผสมผสานเข้ากับอารมณ์และบทบาทของพ่อค้าแม่ค้าในตลาด โดยทั้งสิ้นนี้ผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถทางการแสดงทั้งด้านการสื่อสารทางอารมณ์และทักษะทางด้านนาฏยศิลป์

องก์ที่ 2 นักแสดงประกอบแสดงเป็นผีหรือสัมภเวสีที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องตอนที่ครูโนรากำลังจะเข้าร่างทรงของลูกหลาน เริ่มต้นด้วยการคลานออกมาด้วยท่าทางที่แสดงถึงความเป็นผี การคลานและก้มลงมากๆ โดยใช้การคลานต่ำ บริเวณพื้นของเวที เพื่อสื่อถึงการเคารพในตัวครูโนรา นักแสดงประกอบจะต้องถือเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับออกมาด้วยคนละ 1 ชิ้น เพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงการค่อยๆลงร่างทรงของครูโนรา

นักแสดงประกอบจะคลานออกมาเป็นลักษณะครึ่งวงกลม ล้อมรอบครูโนราที่สวมใส่ชุดสีขาว แล้วค่อยๆ สวมหรือใส่เครื่องประดับให้ตัวเอกทีละชิ้น ตัวอย่างเช่น หาง เล็บ ข้อเท้าทั้ง 2 ข้าง รวมถึงเสื้อ ในการใส่นี้จะต้องค่อยๆใส่อย่างช้าๆ ให้เห็นความน่ากลัวและน่าเคารพของตัวละครเอกอย่างครูโนรา โดยในส่วนนี้ จะต้องใช้ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก ทั้งต้องสื่ออารมณ์ตลอดเวลาถึงการเป็นสัมภเวสี และยังต้องใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวที่ต้องใช้ไหวพริบเป็นอย่างมากในการสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้ครูโนรา ทุกอย่างในการแสดงจะต้องสัมพันธ์กันอย่างลงตัวและสมบทบาทเนื้อเรื่องในการแสดง

ภาพที่ 42 การออกแบบลีลาของนักแสดงในลักษณะคลานต่ำ

ที่มา: Bangarra Dance Theater

องก์ที่ 3 แสดงถึงการกลัวในการเข้าทรงของครูโนรา ผู้แสดงจะต้องมีหน้าที่หลายอย่างบนเวที ทั้งจะต้องเปลี่ยนสีของเครื่องสังเวยให้เป็นสีดำ เพื่อสื่อถึงความน่ากลัวในการเข้าทรงเป็นการที่ครูโนราที่ตายไปแล้วกลับมาเข้าทรงลูกหลานที่เป็น โดยทั้งหมดนั้นนักแสดงประกอบยังคงสื่ออารมณ์ว่าเป็นผีหรือสัมภเวสีเช่นเดียวกับช่วงแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในส่วนนี้ความสำคัญทั้งหมดจะอยู่ที่ตัวเอกผู้แสดงเป็นครูโนรา การแสดงนักแสดงประกอบเป็นเพียงส่วนประกอบให้เหตุการณ์นั้นๆดูมีความขลังและความน่าเคารพนับถือมากขึ้น อย่างไรก็อย่างสุดท้ายของการแสดงจะต้องถือธูปวิ่งออกมาให้กลิ่นควันธูปและควันนั้นเพิ่มระดับความขลังมากขึ้น ในการเคลื่อนไหวในส่วนนี้นั้น นักแสดงประกอบ จะกระจัดกระจายให้เต็มเวที และเข้าไปหยิบธูปแล้ววิ่งออกมาในลักษณะของการสวนแถว ให้ควันธูปนั้นฟุ้งกระจายส่งกลิ่นหอมและความสื่อสารอารมณ์ในการถูกเข้าทรงด้วยความน่ากลัวและสวยงามอย่างลงตัว

4.2.3.3. เครื่องแต่งกาย

จากปัญหาของการที่นักแสดงมีความกังวลในร่ายรำท่าทางผาดโผน ผู้วิจัยได้แก้ไขโดยการออกแบบชุดให้มีลักษณะทมัดทแมงมากขึ้น โดยการใช้เข็มขัดช่วยเสริม การมัดที่หนาแน่นขึ้น และการใช้เข็มกลัดเก็บชายผ้าในบริเวณต่างๆที่หลุดลุ่ย เพื่อให้นักแสดงสามารถทำอิริยาบทต่างๆได้อย่างคล่องแคล่วและมั่นใจมากขึ้น ซึ่งยังคมรูปแบบอื่นๆไว้อย่างครบถ้วน

ภาพที่ 43 เครื่องแต่งกายโนราในอิริยาบทต่างๆ ในการแต่งกายที่รัดกุม

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.3.4 ดนตรี เนื่องจากผลงานสร้างสรรค์ที่ได้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงการแสดงไว้ดังที่เป็นอยู่

4.2.3.5 พื้นที่เวที

การออกแบบเวทีในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้มีแนวคิดที่มาจากวิถีชีวิตของชาวบ้านที่สะท้อนให้เห็นเวทีโรงครูโนรา ผู้สร้างสรรค์จึงได้ทำการจำลองเวทีโรงครูโนราโดยใช้ใบจากมาทำการประดับตกแต่งเพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นวิถีชีวิตดังกล่าว นอกจากนี้ยังมีการสร้างเวที 2 ชั้นให้ดูมิติ และสามารถนำเครื่องสังเวยขึ้นไปวางให้ดูมีลักษณะของการจำลองสถานที่ประกอบพิธีกรรม และในช่วง

สุดท้ายของการแสดงนักแสดงนำยังสามารถขึ้นไปทำการ่ายรำประกอบพิธีดังกล่าว สะท้อนให้เห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงจากแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาข้อมูล

ทั้งนี้เวทียังมีลักษณะที่สามารถเข้าออกได้ 2 ทาง ซึ่งคล้ายกับเวทีที่ใช้ในการแสดงมหรสพทั่วไปที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป นอกจากนี้พื้นหลังของเวทียังมีการติดตั้งจอขนาดใหญ่ เพื่อทำการฉายภาพยนตร์เคลื่อนไหวประกอบการแสดงเป็นการบูรณาการของเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์เพื่อถือว่าเป็นการเพิ่มเติมความน่าสนใจให้กับการแสดงและให้เข้ากับบริบททางสังคมได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 44 การออกแบบเวทีโนราโรงครูกลางแจ้ง

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ ในการออกแบบฉากการแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัย ได้มีการเพิ่มเติมทางมะพร้าวตากแห้งที่ชาวบ้านใช้ในการก่อสร้างโนราโรงครู มาประกอบบริเวณรอบเวทีการแสดง เพื่อให้เกิดบรรยากาศที่สมจริงของพิธีโนราโรงครูมากขึ้น

ภาพที่ 45 ตับจากที่นำมาใช้ตกแต่งบริเวณโดยรอบของเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.3.6. การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษเนื่องจากผลงานสร้างสรรค์ที่ได้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงการแสดงไว้ดังที่เป็นอยู่

4.2.3.7. อุปกรณ์การแสดง เนื่องจากผลงานสร้างสรรค์ที่ได้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงการแสดงไว้ดังที่เป็นอยู่

4.2.3.8. นักแสดง

ในการออกแบบการแสดงครั้งที่ 3 นี้ ได้ลดจำนวนของผู้แสดงลง เพิ่มความเหมาะสมทางองค์ประกอบการแสดง โดยนักแสดงทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงชุดนี้เป็นนักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทุกคน แต่ในการแสดงชุดนี้มีการแสดงทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยก็เฉพาะนักแสดงนำ ส่วนนักแสดงที่เหลือเน้นการสื่อสารอารมณ์และการเคลื่อนไหว สิ่งที่สามารถสะท้อนต่อแนวคิดของการแสดงในส่วนของนักแสดงก็คือ การเข้าใจในบทบาทของผู้แสดงซึ่งโดยเฉพาะการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงพื้นเมืองภาคใต้นั่นก็คือโนรา

นักแสดงทุกคนที่คัดเลือกมาในครั้งนี้ มีการผ่านการเรียนศิลปะแขนงนี้มาทั้งหมดแล้วและเข้าใจในข้อมูลพื้นฐานของโนรา จึงทำให้การสื่อสารระหว่างผู้สร้างสรรค์ผลงานและนักแสดงนั้นเกิดความสื่อสารที่เข้าใจง่ายและรวมไปถึงการสื่อสารทางด้านลีลาท่าทาง ฉะนั้นนักแสดงจึงถือว่ามีความสำคัญต่อการแสดงชุดนี้ นอกจากนี้นักแสดงยังต้องแสดงร่วมกับสื่ออิเลคทรอนิคส์ที่จะต้องอาศัยการฝึกซ้อมที่จะสามารถดำเนินเรื่องไปได้อย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับโดยมีการเชื่อมต่อในการแสดงที่แม่นยำตามแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ ทั้งนี้ผู้แสดงยังเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินเรื่องโดยการเป็นตัวเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ประกอบฉากให้เกิดความน่าสนใจ และที่สำคัญที่สุดในส่วนของนักแสดงคือการสื่อสารอารมณ์ที่เน้นความน่ากลัวเป็นตลอดและประกอบกับการแฝงอารมณ์ให้เห็นถึงความสะพรึงกลัว สุดท้ายต้องนำผู้ชมทุกๆท่านเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมความเชื่อนี้

ผลงานจากการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 3

ในการออกแบบและพัฒนางานครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการแสดงที่บริเวณหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

องก์ที่ 1 วันแรก เป็นวันไหว้ จะเชิญเทพเจ้า สิ่งศักดิสิทธ์ มารวมตัวในพิธี จะออกแบบให้มีการนำของไหว้ค่อยๆทยอยเข้ามาในส่วนของปรำพิธี โดยใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post Modern Dance) มาประกอบ

ตารางที่ 5 แสดงภาพผลงานการออกแบบการแสดงครั้งที่ 3 องก์ 1

	นักแสดง(ครูโนรา) เดินเข้ามาจากมุมของเวที โดยถือของไหว้ คือ ผลไม้ หัวหมู พานพุ่ม ธูปเทียน ผ้า ทยอยเข้ามาที่ละชิ้น โดยมีลีลากึ่งหลับกึ่งตื่นผสมกับท่ารำโนราเล็กน้อย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกครึ่งๆกลางๆของการเข้าสิงของครูโนรา
	เมื่อนักแสดงเดินเข้ามาบริเวณเวทีด้วยท่าทางในชีวิตประจำวัน สลับกับท่ารำโนราแล้วนั้น ก็ทยอยนำของไหว้ขึ้นมาวางบนระเบียงพิธี ซึ่งแสดงให้เห็นขั้นตอนการเตรียมงานทีละส่วนอย่างช้าๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	เมื่อนำของไหว้วางเรียงบนระเบียงจนครบแล้ว ผู้แสดงนำเทริดโนรา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการแสดงค่อยๆนำเข้ามาในฉาก โดยมีการเปลี่ยนรูปแบบของแสงและเสียงเพื่อเพิ่มจุดเด่นให้กับองค์ประกอบของฉากนี้

องก์ที่ 2 วันที่ 2 เป็นวันที่เตรียมความพร้อม มีการเชิญดวงวิญญาณของครูโนรามาในพิธี โดยใช้สื่อภาพยนตร์ฉากด้านหลังเป็นเรื่องราวชีวิตในอดีตชาติของครูโนรา เพื่อแสดงให้เห็นถึงที่มาที่ไปของเหตุการณ์ทั้งหมด ในขณะที่นักแสดงนั่งสมาธิ เพื่อเป็นการทำจิตใจให้ปลอดโปร่ง

	เมื่อไฟเปิดขึ้น นักแสดงนักอยู่กลางเวทีพร้อมของไหว้ แสงที่ใช้เป็นสีขาวนวลธรรมชาติ สว่างตา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกผ่อนคลาย ปลอดโปร่ง โล่งเหมือนกันจิตใจที่เตรียมพร้อมกับการรับครูโนรามาเข้าทรง

	ภาพยนตร์ด้านหลังเริ่มฉายภาพให้เห็นถึงกลุ่มควัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาวะที่เริ่มเข้าสู่ภวังค์ภายใจจิตใจ แสดงออกมาเป็นภาพให้เห็นในจอภาพยนตร์ แสงไฟโดยรอบเริ่มหรี่ลง เพื่อให้ภาพด้านหลังชัดเจนขึ้น
	ภาพยนตร์ด้านหลังค่อยๆแสดงภาพเกี่ยวกับชีวิตของครูโนราตั้งแต่เกิด เติบโต การเรียนวิชานาฏศิลป์โนรา การพบรัก ชีวิตคู่ การเจ็บป่วย และความตาย ซึ่งเป็นเหมือนการย้อนภาพในอดีตชาติ

องก์ที่ 3 วันที่สาม เป็นวันไหว้จริงวันสุดท้าย มีการแสดงโนราห์แบบเต็มรูปแบบ โดยที่ผู้แสดงไม่รู้สึกตัว มีการรำจากบนที่นั่งบูชา รำอยู่ในกระด้ง และลีลาแบบโนราดั้งเดิมที่มีความสวยงามเป็นพิเศษ และมีวิญญาณของครูโนราท่านอื่นๆเข้ามาร่วมในพิธีด้วย

	นักแสดงปรากฏตัวขึ้นกลางเวทีเมื่อไฟเปิดในทางทางเตรียมพร้อมที่จะร่ายรำ โดยมีสีหน้าและแววตาที่เปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ แววตานิ่งเฉย ไม่แสดงอารมณ์ ซึ่งแสดงถึงลักษณะของคนถูกเข้าสิง
	นักแสดงร่ายรำในท่าทางต่างๆของการรำโนราชั้นสูง แสดงให้เห็นถึงลีลาของรูโนราที่มีเทคนิคต่างๆที่วิจิตรสวยงามต่างกับตอนที่รำบูชาในองค์ที่แล้ว ประกอบกับภาพควันด้านหลัง สื่อให้เห็นถึงควันธูปซึ่งมีความหมายถึงวิญญานของเหล่าครูโนรา
	นักแสดงร่ายรำในท่าทางต่างๆของการรำโนราชั้นสูง แสดงให้เห็นถึงลีลาของรูโนราที่มีเทคนิคต่างๆที่วิจิตรสวยงามต่างกับตอนที่รำบูชาในองค์ที่แล้ว ประกอบกับภาพควันด้านหลัง สื่อให้เห็นถึงควันธูปซึ่งมีความหมายถึงวิญญานของเหล่าครูโนรา

สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขผลงานครั้งที่ 3

ในการทดลองผลงานครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้แสดงผลงานในการสัมมนากลุ่มย่อยร่วมกับนิสิตปริญญาเอก สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้นำข้อเสนอแนะต่างๆ มารวมกับข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ สามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1. บทการแสดง	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
2. ลีลา	ความต่อเนื่องของอารมณ์ของนักแสดงในแต่ละองก์ยังไม่ชัดเจน	เพิ่มความต่อเนื่องของอารมณ์ของนักแสดงในแต่ละองก์โดยกำหนดบุคลิกของตัวละครให้ชัดเจนมากขึ้น
3.เครื่องแต่งกาย	เนื้อผ้าของผ้าแต่ละสีควรมีน้ำหนักเท่ากัน เพื่อให้ดูเหมือนชุดเดียวกัน	เปลี่ยนวัสดุของผ้านุ่งที่ใช้ให้เป็นแบบเดียวกัน
4.ดนตรี	ดนตรีบางท่อนยังมีท่วงทำนองอยู่ ยังไม่น่ากลัวมากเท่ากับบรรยากาศโดยรวม	และใช้เสียงประกอบที่เป็นเสียงโหนหวน น่ากลัวมากขึ้น และไม่ใช้ดนตรีที่มีทำนองเพลง
5.พื้นที่เวที	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
6.แสงและเทคนิคพิเศษ	ระดับความเข้มของแสงยังไม่เหมาะสมในบางฉาก	ปรับระดับความเข้มของแสงให้เหมาะสมกลมกลืนในทุกฉาก
7.อุปกรณ์การแสดง	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	
8.นักแสดง	ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	

สรุปได้ว่า ปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 นั้น โดยส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับบท ที่จะต้องมีความชัดเจน น่าสนใจและสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมให้ตลอดเรื่อง นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงน้ำหนักของเนื้อหาในแต่ละองค์ให้มีความสำคัญไม่ต่างกันมากจนเกินไปนัก (นราพงษ์ จรัสศรี, 2555: สัมภาษณ์) ในส่วนของนักแสดงควรคัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงใกล้เคียงกัน เพื่อให้มีทักษะและความเข้าใจต่อเนื้อหาของเรื่องเป็นไปตามแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

4.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน

ในการศึกษาหัวข้อต่อไปนี้ ผู้วิจัยจะได้นำประเด็นคำถามของงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” (ดู หัวข้อ 3.3.1 ในบทที่ 3) มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ซึ่งประกอบด้วยหัวข้อต่างๆ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

4.3.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรานี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผสมผสานรูปแบบเดิมของการแสดงโนรา แรงบันดาลใจ เรื่องเล่าจากประสบการของผู้ร่วมในเหตุการณ์การไหว้ครูโนรา จึงสามารถสรุปออกมาเป็นแผนภาพได้ดังนี้

แผนภูมิที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การคำนึงถึงความคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ก็คือการคำนึงถึงการแสดงที่เป็นของใหม่ ประเด็นใหม่ ดังที่ รจนา สุนทรานนท์ ได้กล่าวไว้ในงานสัมมนาเรื่องศิลปินต้นแบบ วันที่ 24 -26 ตุลาคม 2555 “การแสดงที่ถือว่าเป็นการแสดงแห่ง การบุกเบิกต้องเป็นการแสดงที่เป็นข้อมูลใหม่” (รจนา สุนทรานนท์, สัมมนา 24-26 สิงหาคม 2555) ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความ ตายของครูโนรานี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบนาฏยศิลป์โดยใช้ บท ลีลา รูปแบบในการนำเสนอ ผ่านสื่อผสมที่มีความทันสมัย เช่น ภาพยนตร์ เสียงประกอบแบบสังเคราะห์ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แนวใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวเกี่ยวกับโนรา

การสร้างสรรค์นาฏกรรมแนวใหม่ เรื่อง นารายณ์อวตาร ปี พ.ศ. 2546 ได้สร้างความประทับใจ น่าสนใจในการชม จิรายุทธ พนมรักษ์ กล่าวว่า "โดยใช้การพากย์-เจรจาแบบโขนประเพณีเป็นจุดเริ่มต้น และมีการสร้างประเด็นใหม่ในการแสดงด้วยการเพิ่มเสียงในการอ่านวรรณกรรม และใช้เสียงโซปราโน่ (Soprano) เพื่อสร้างบรรยากาศของความหลอนตามลักษณะเสียงที่ไม่เป็นธรรมชาติ" (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556) เสียงใน นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ก็นำเสียงประกอบในลักษณะเดียวกันมาใช้ แทนเสียงวิญญาณที่ล่องลอยในบริเวณพิธีโนราโรงครู

ในขณะเดียวกันในด้านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการสร้างสรรค์เสื้อผ้าโดยใช้สีและการลดทอนทั้งขนาดและปริมาณน้ำหนักของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเพื่อสร้างงานใหม่ในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์ พระมหาชนก ปี พ.ศ. 2549 ว่า

> “เนื่องจากเสื้อผ้ามากชิ้นจะทำให้กีดขวางการเคลื่อนไหวในระหว่างการแสดง จึงออกแบบเสื้อผ้าของนักเต้นเพื่อให้เอื้อกับการเคลื่อนไหว ที่มีความเร็วมากขึ้นในการเต้น องก์ที่ 3 ฉาก 2 นางฟ้าระเริง : ระบำในจังหวะลัมบาด้า (Lambada) ผ้าที่ใส่ช่วงอกเมื่อมีเนื้อที่สำหรับเสื้อผ้าที่น้อยลง สีของเสื้อผ้าก็จะเข้มขึ้น เพื่อให้เป็นที่สังเกตทะลุผ่านผ้าสไบบางออกมาในระหว่างแสดง เช่นเดียวกันกับผ้าโจงกระเบนสั้นที่ใส่โดยบททหารในองก์ที่ 5 ฉาก 2 และองก์ที่ 9 ปัจฉิมบท : ที่มีเนื้อที่สำหรับเสื้อผ้าที่น้อยลง สีของเสื้อผ้าก็จะเข้มขึ้นเพื่อให้เป็นที่สังเกตในระยะไกล แต่กำหนดโทนสีให้นุ่มนวลเย็นตามากขึ้น” (ดู นราพงษ์ จรัสศรี 2550 : 368)

4.3.2 การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

"นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" สร้างโครงเรื่องมาจากการทำพิธี 3 วันของพิธีกรรมไหว้ครูโนราหรือโนราโรงครู เช่นเดียวกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ จิรายุทธ พนมรักษ์ ผู้ช่วยผู้กำกับได้กล่าวถึงการสร้างบทใหม่ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” ของ นราพงษ์ จรัสศรี ว่า “บทการแสดง เรื่อง นารายณ์อวตาร นั้นได้แบ่งออก เป็น 3 องก์ แต่ละองก์ไม่ได้นำมาจากวรรณกรรมที่ต่อเนื่อง แต่เป็นการตัดตอนมาจากวรรณกรรมฉบับเต็ม เพื่อทำให้ดูเรื่องที่เข้าใจ และต่อเนื่อง” (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 9 เมษายน 2556)

ผลงานของผู้วิจัยชิ้นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นของสามัญชนภาคใต้ สื่อให้เห็นถึงการศรัทธาที่มีต่อครูโนราสอดคล้องกับสังคมไทยในปัจจุบันที่ยังคงยึดถือและเชื่อในการทรงเจ้าเข้าทรง และการนับถือผีเทวดา ซึ่งทั้ง 4 ภาคของประเทศไทยยังคงมีวัฒนธรรมความเชื่อในด้านนี้อยู่ วัฒนธรรมความเชื่อในด้านนี้ถือกำเนิดมาแต่ช้านานตั้งแต่อดีต ซึ่งถือเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์แต่ต้องตั้งอยู่บนฐานของความเป็นจริง วัฒนธรรมความเชื่อถือกำเนิดอย่าง

แพร่หลายในประเทศไทยโดยถือได้ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญต่อบริบทในการดำเนินชีวิต การทำมาหากิน การเสี่ยงทาย การเกิด การแก่ การเจ็บและการตาย ฯลฯ

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เป็นการจุดประกายให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัสกับวัฒนธรรมความเชื่อของชาวใต้ที่ยังคงให้ความสำคัญของครูโนรา แม้ว่าจะได้สิ้นลมหายใจปแล้วก็ตาม การแสดงชุดนี้จึงเป็นการแสดงที่สะท้อนในผู้ชมในสัมผัสถึงวัฒนธรรมความเชื่อในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี การแสดงชุดนี้สะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมของสามัญชนภาคใต้ สื่อให้เห็นถึงการศรัทธาที่มีต่อครูโนราสอดคล้องกับสังคมไทยในปัจจุบันที่ยังคงยึดถือและเชื่อในการทรงเจ้าเข้าทรงและการนับถือผีเทวดา ซึ่งทั้ง 4 ภาคของประเทศไทยยังคงมีวัฒนธรรมความเชื่อในด้านนี้อยู่ วัฒนธรรมความเชื่อในด้านนี้ถือกำเนิดมาแต่ช้านานตั้งแต่อดีต ซึ่งถือเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์แต่ต้องตั้งอยู่บนฐานของความเป็นจริง

4.3.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา เป็นรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ที่ผสมผสานลักษณะการละคร กล่าวคือ ในการแสดงชุดนี้มีการดำเนินเรื่องราวออกเป็นหลายเหตุการณ์ และการเต้นรำ กล่าวคือ มีทั้งการรำโนรา ของผู้แสดงเอก และการรำของผู้แสดงประกอบซึ่งเป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของวิญญาณ

รูปแบบการแสดงเป็นลักษณะของการเล่าเรื่องความเชื่อหลังความตายของครูโนราผ่านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์โดยใช้องค์ประกอบต่างๆ อาทิ ผู้แสดงเป็นตัวละครเอกรับบทเป็นผู้ถูกเข้าทรงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและพื้นฐานท่ารำโนรา เพราะในการแสดงผู้แสดงคนนี้จำเป็นต้องสวมบทบาทเป็นครูโนราออกมาร่ายรำแสดงถึงความงดงามและเอกลักษณ์ของการรำโนรา เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ลึกซึ้งมากขึ้น ลักษณะการแสดงเน้นความเป็นธรรมชาติ มุ่งเน้นความปรกติวิสัยของกระบวนท่า สมรรถภาพ และศักยภาพทางสรีระ กระบวนท่า การเคลื่อนไหว และอารมณ์ของผู้แสดงที่สามารถสื่อสารได้เข้าใจอย่างง่ายสำหรับผู้ชม โดยอาจจะหลงเหลือรากเหง้ากลวิธีการสื่อสารทางกระบวนท่าอย่างจารีตนิยมไว้ โดยไม่กระทบกระเทือนต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชน เช่น ในกระบวนการรำไหว้ครูและการแต่งกายต่างๆ ใช้จารีตแบบแผนของโนราเหมือนเดิมไม่มีดัดแปลงหรือปรับเปลี่ยนกระบวนท่าหลักให้ผิดเพี้ยนไปจากจารีตเดิม ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ว่าเป็นการแสดงอันพึงกระทำได้ในฐานะที่เป็นมนุษย์ โดยการออกแบบ การสร้างสรรค์นั้นอาจเข้าใจว่าผู้แสดงกำลังทำไรที่ไหน อย่างไร ซึ่งปราศจากการตีความ

ดังนั้น ในการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ในครั้งนี้ จึงมีการการผสมผสานรูปแบบการแสดงที่ต่างยุคสมัยกัน แต่นำเสนอในเวลาเดียวกัน ซึ่งนับเป็นการบูรณาการประเภทต่างๆ ของนาฏยศิลป์ให้คำนึงถึงความเหมาะสม ซึ่งจะทำให้ภาพรวมทั้งหมดของการแสดง ดูมีทั้งเก่ากับใหม่ผสมกัน แต่ทำให้สามารถให้ความสำคัญกับความเคารพที่เป็นความเชื่อแบบดั้งเดิมได้

4.3.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์

ในด้านของเวทีใน "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" เป็นแบบโพสิเนี่ยม คือเวทีที่มีลักษณะการขยายพื้นที่แสดงหน้าฉากตามทฤษฎีในด้านเวทีที่ ลินน์ เพคทัล ได้กล่าวไว้ว่า "เวทีแบบโพสิเนี่ยม เป็นเวทีที่มีเนื้อที่สำหรับแสดงหน้าฉากแบบโพสิเนี่ยม หรือเป็นเวทีที่มีลักษณะการขยายพื้นที่แสดงหน้าฉากโพสิเนียม ทำให้การแสดงเข้าไปใกล้ผู้ชมมากขึ้น” (ลินน์ เพคทัล, 1995 : 59-60) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” นั้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าว่า “ทฤษฎีไม่ว่าจะในด้านของทัศนศิลป์สามารถนำมาใช้ร่วมกับงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อการสร้างสรรค์ในงานออกแบบทางด้านนาฏยศิลป์ “ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2556) เช่น การใช้ และทฤษฎีในด้านทัศนศิลป์

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวไว้ว่า “ทัศนศิลป์ (Visual Arts) เป็นศิลปะที่รับสัมผัสด้วยการเห็น ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และสถาปัตยกรรม” (ชลูด นิ่มเสมอ, 2542: 4) จะเห็นได้ในฉากการแสดงสีเทา ใน งานวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีการใช้เรื่องของทิศทางที่รับสัมผัสด้วยการเห็น มีการเดินออกมาที่มีลักษณะเดินเรียงแถว เพื่อให้เห็นภาพจากด้านหน้าเป็นครูโนราเพียงคนเดียว สื่อให้เห็นว่าภายนอกเป็นคนๆเดียว แต่ด้านหลังคือวิญญานของบรรพบุรุษที่ตามมาช่วยเหลือ กลุ่มของครูโนราเริ่มออกมาจากฉากทางด้านซ้าย โดยครูโนราอยู่หัวแถว จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้อธิบายว่า “ทฤษฎีในข้อนี้ใช้องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ เพื่อจัดวางและกำกับ ลีลาของนักแสดง ซึ่งคล้ายกับการออกแบบทางทัศนศิลป์ การกำหนดทิศทาง ตำแหน่งการเคลื่อนไหว การจัดรูปแบบแถว (Pattern) ให้สื่อความหมาย และน่าสนใจ” (จิรายุทธ พนมรักษ์, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2556)

ชลูด นิ่มเสมอ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า “นักประพันธ์ใช้ถ้อยคำแสดงความคิด นักดนตรีใช้เสียงถ่ายทอดอารมณ์ทางดนตรี ทัศนศิลป์ใช้ทัศนะธาตุ อันได้แก่ เส้น (Line) น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา (Tone) ที่ว่าง (Space) สี (Colour) และลักษณะผิว (Texture) สร้างรูปทรงเพื่อสื่ออารมณ์หรือความคิด” (ชลูด นิ่มเสมอ, 2542: 4) จะเห็นว่ามีการใช้เรื่องของสี เทา ขาว ดำ ใน "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" และ นอกจากนี้องค์ประกอบอื่นๆ ของการแสดงเช่น เสื้อผ้านักแสดงได้ออกแบบให้เหมาะสมกับฉากหลัง การเลือกใช้เครื่องประดับฉากให้เหมาะสมกับงานพิธีกรรม เช่น เครื่องสังเวยในพิธีไหว้ครูโนราเพื่อสร้างความสมบูรณ์และถูกต้องในความหมาย ดังที่ ชูไรมาน เวศยาภรณ์ ได้กล่าวถึงทฤษฎีการออกแบบ ว่า

> การออกแบบที่ดีช่วยสร้างสีสันและชีวิตชีวาให้การผลิตการแสดงช่วยทำให้การละครเป็นประสบการณ์ที่น่าตื่นเต้น เร้าใจแก่ผู้ชม เสื้อผ้านักแสดงจะดูดียิ่งขึ้นและดูเหมาะสมกับแบ็กกราวน์ด เบื้องหลัง การเลือกใช้เครื่องประดับฉาก ช่วยให้ฉากและนักแสดง ดูมีความสมบูรณ์และถูกต้องด้วยความหมาย และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (ดู ชูไรมาน เวศยาภรณ์ 2541 : 117)

ทฤษฎีไม่ว่าจะเป็นในด้านของนาฏยศิลป์ มนุษย์ สังคม หรือทัศนศิลป์ สามารถนำมาใช้ร่วมกัน เพื่อการสร้างสรรค์ในงานออกแบบทางด้านนาฏยศิลป์ ทุกทฤษฎีถูกนำมาใช้ให้มีความสัมพันธ์กันกับจิตสำนึก สภาพอารมณ์ ความอ่อนโยน ความรัก หรือความรู้สึกแบบอื่นๆ เช่น ความรู้สึกกลัว เกลียด ที่มนุษย์รับรู้ได้ ซึ่งมีความจำเป็นในการ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ในครั้งนี้

นอกจากนี้ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมของผู้คนในดินแดนทางภาคใต้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโนราที่เป็นทั้งพิธีกรรม ความเชื่อและความบันเทิง โดยสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของโนรา โนราชาตรี หรือ ละครชาตรี ไว้ในหนังสือร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ดังต่อไปนี้

“ชาตรี” เป็นชื่อเรียกการละเล่นของภาคใต้ที่แพร่หลายมาก่อนชื่อ “โนรา” มีหลักฐานที่เก่าที่สุดปรากฏอยู่ในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ (ทรงแต่งเรื่องพระบรมศพรัชกาลที่ 1) ว่า

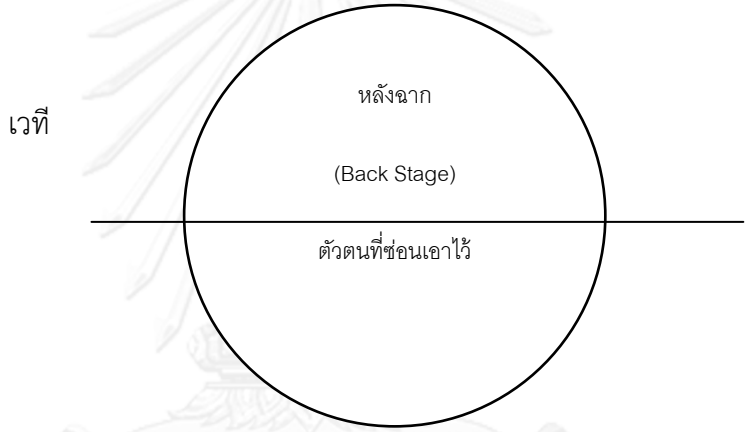
ชาตรีตลุบตุบทิ้ง	กลองโทน
รำสะบัดชัดสะเอวโอน	อ่อนแปล้
คนกรับรับขยันโยน	เสียงเยิ่น
ร้องเรื่องรถเสนแก้	ห่อขยุ้มยาโรย

ชื่อชาตรียังมีอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาว่า “ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง ซักกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว” ต่อมาจึงเรียก “มโนราชาตรี” แล้วกร่อนเหลือเพียง “โนรา” สืบมาจนทุกวันนี้

ตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่พบหลักฐานชื่อการละเล่นว่า “โนรา” หรือ “ชาตรี” มีแต่บทละครชื่อมโนราห์ (ยังมีต้นฉบับครั้งกรุงเก่าเหลืออยู่ทุกวันนี้) เพราะฉะนั้นชาตรีจึงไม่ใช่ชื่อท้องถิ่นมาแต่ดั้งเดิม หากเป็นชื่อที่ชาวบางกอก (กรุงเทพฯ – ธนบุรี) สมัยรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้นไม่นานนัก เรียกการละเล่นชนิดนี้ของภาคใต้ และสันนิษฐานว่าจะเป็นชื่อที่มีความหมายไปทางไสยศาสตร์ ดังนั้น การนำชื่อชาตรีไปเชื่อมโยงเข้ากับการละเล่น “ยาตรา” หรือ “ยาตรี” ของแคว้นเบงกอลเพื่อให้กลายเป็นชาตรี จึงไม่สอดคล้องกับยุคสมัยและความเป็นจริง และที่สรุปว่าชาตรีได้ต้นแบบมาจาก “กถากลิ” (Kathakali) ของอินเดียใต้ก็มีสอดคล้องกับความเป็นจริง เพราะแบบแผนประเพณีและลีลาแตกต่างกันสิ้นเชิง (ธนิต อยู่โพธิ์ ในศิลปละครรำ: 2531 และ ผาสุก อินทราวุธ ในรายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์นครศรีธรรมราช ครั้งที่ 4 วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช จัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2531)

4.3.5 การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง

ทฤษฎีการสื่อสาร เป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งกับศิลปะการแสดง จึงนับเป็นข้อมูลทางเอกสารที่สำคัญ ใน "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" เออร์วิ่ง ก้อฟมั่น (Erving Goffman) นักสังคมวิทยาที่สนใจปฏิสัมพันธ์ทางสังคมในชีวิตประจำวัน ได้กล่าวในหนังสือเรื่อง The Presentation of Self in Everyday Life (1959) เกี่ยวกับแนวคิดที่น่าสนใจในการอธิบายการกระทำของมนุษย์ แนวคิดดังกล่าวเรียกว่า การวิเคราะห์เชิงละคร (Dramaturgy) ซึ่ง เออร์วิ่ง ก้อฟมั่น (Erving Goffman) ได้กล่าวว่า "คนเรามีการกระทำตอบโต้กับผู้อื่นโดยการนำเสนอตัวตนของเราให้ผู้อื่นได้เห็นหรือได้รู้จัก จากคำพูด ภาษา กิริยาท่าทาง การแต่งกาย เป็นต้น กล่าวคือ คนทุกคนมีการกระทำทางสังคมต่อผู้อื่นด้วยการเล่นละครให้ผู้อื่นดู"



แผนภูมิที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ที่มา: เออร์วิ่ง ก้อฟมั่น (Erving Goffman)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการวิเคราะห์เชิงละคร ก้อฟมั่นคิดว่ามนุษย์แต่ละคนกำลังแสดง (Perform) อยู่บนเวทีที่หน้าเวทีมีผู้ชม (Audience) ซึ่งได้แก่ คนอื่นที่มนุษย์กำลังมีปฏิสัมพันธ์ด้วย

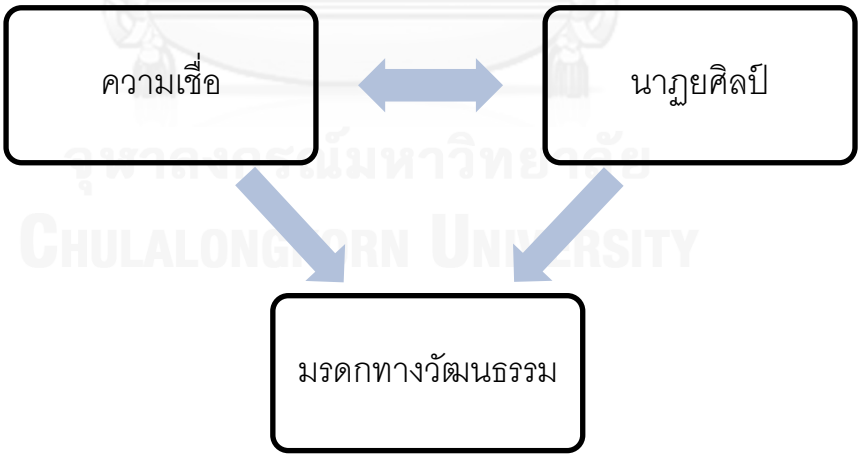
พฤติกรรม การรับรู้เชิงสุนทรีย์ เป็นสิ่งที่สามารถใช้สื่อสาร การออกแบบการแสดงจึงต้องสร้างสรรค์ภาพที่สามารถสื่อสารความสัมพันธ์กับจิตสำนึกของสภาพอารมณ์ มะลิฉัต เอื้ออานันท์ ได้อธิบายว่า “ทฤษฎีพฤติกรรมการรับรู้เชิงสุนทรีย์ (Sensuous Aesthetic Behavior) เบรสสัน ระบุว่าประสบการณ์สุนทรีย์ นั้น มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับจิตสำนึกของสภาพอารมณ์ เช่น ความรู้สึกกลัว เกลียด ความอ่อนโยน ความรัก หรือความรู้สึกแบบอื่นๆ ที่มนุษย์รับรู้ได้” (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, 2543: 12-13) ในฉากสุดท้าย องก์ 1 ที่ครูโนราเตรียมตัวก่อนจะนั่งสมาธิในตำแหน่งเดิมในชุดสีขาว

ซึ่งเป็นสีประจำองก์ 2 ต่อมาไฟดับลง สื่อภาพยนตร์จึงปรากฏขึ้นเพื่อเล่าเรื่องราวของครูโนราตั้งแต่เกิด แก่ เจ็บ ตาย การร่ำเรียนวิชาโนรา การพบรัก การมีครอบครัว จนถึงช่วงเวลาสุดท้ายของชีวิตปรากฏขึ้น สื่อภาพยนตร์นำเสนอพฤติกรรมที่เป็นการรับรู้เชิงสุนทรีย์ที่ใช้สื่อสาร ถึงความสัมพันธ์กับจิตสำนึกของสภาพอารมณ์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรักความผูกพันของครูโนราที่มีต่อครอบครัว ตลอดจนความรักและความผูกพันในวิชาโนรา การออกแบบการแสดงในช่วงนี้ได้นำสื่อภาพยนตร์มาใช้ประกอบการแสดงเป็นฉากหลัง ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตัดต่อภาพจากภาพยนตร์หลายเรื่อง เทคนิคที่ใช้ คือ เทคนิคมูวี่ คอลลาจ (Movie Collage) เป็นการนำภาพจากการบันทึกภาพของตัวผู้วิจัยเอง ภาพการแสดงโนรา และ คลิปภาพจากภาพยนตร์ ทั้งหมดนี้ได้ถูกนำมาตัดต่อให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน

ในขณะที่หนังกลายเป็นสิ่งที่สื่อถึงวิญญาณที่มีความผูกพัน เมื่อมีมากขึ้นก็จะมีความกังวล จนต้องกลับมาวนเวียนอยู่ในภพภูมิเดิม ไม่ได้หายไปไหน ทฤษฎีการสื่อสารจึงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างสรรค์ศิลปการแสดง ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งทางเอกสารและสื่อการแสดงในรูปแบบต่างๆ จึงเป็นสิ่งที่สำคัญใน "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา"

4.3.6 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

ความเชื่อนั้นมีอยู่ในทุกยุคทุกสมัย ความเชื่อจึงเป็นเหมือนตัวแทนของบริบทในสังคมนั้นๆ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม โดยใช้การสื่อสารในเรื่องของความเชื่อ จากการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อหลังความตายของครูโนราพบว่า มีความเชื่อมโยงระหว่างความเชื่อกับการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 แสดงความสัมพันธ์ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงใน องค์สุดท้าย องค์ที่ 3 สีดำ เป็นการแสดงของครูโนราที่ใช้เทคนิคการรำโนราขั้นสูง นับเป็นความต่อเนื่องของสรรพวิชาจากอดีต ตามความเชื่อในอดีต กลายเป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความสวยงามเหนือธรรมชาติ กับคนสมัยใหม่ที่เห็นว่ามีความแตกต่างกับสื่อที่มีให้เห็นในปัจจุบัน ด้วยลักษณะการร่ายรำที่แสดงออกมาแล้ทำให้คนรุ่นใหม่มีความเห็นว่ามหรรศจรรย์ จนเปรียบเทียบว่าสวยงามกว่ามนุษย์ ฉากนี่ผู้วิจัยได้ออกแบบมาเพื่อแสดงให้เห็นว่า การร่ายรำนี้มีความวิจิตรงดงามเหนือกว่าที่คนธรรมดาจะรำได้ การแสดงที่ผสมผสานระหว่างการแสดงโนราแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมพื้นเมืองภาคใต้ การเคลื่อนที่การออกแบบลีลาท่าทางแบบร่วมสมัย (Contemporary) และการใช้สื่อฉายภาพอิเล็กทรอนิคส์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมปัจจุบัน ทั้งหมดนี้จึงทำให้การแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่นับเป็นจุดดึงความสนใจท่ามกลางการผสมผสานระหว่างความล้าสมัยและความนำสมัย ซึ่งถ้าเป็นการผสมผสานกันได้อย่างลงตัวแล้วก็จะสามารถดึงดูดผู้ชมได้หลายกลุ่มโดยเฉพาะทั้งในกลุ่มของคนมีอายุคนท้องถิ่น และกลุ่มคนรุ่นใหม่ จากภาพของการแสดงนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมที่ผ่านมามักจะไม่ได้รับการตอบรับจากกลุ่มผู้ชมวัยรุ่นหรือคนรุ่นใหม่ การแสดงชุดนี้จึงได้มีการออกแบบให้เป็นการแสดงที่มีความหลากหลาย จึงมีการผสมผสานการแสดงนาฏยศิลป์ และการใช้สื่อมัลติมีเดีย (Multimedia) ให้เข้ามามีส่วนร่วมที่จะทำให้กลุ่มผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้เข้าใจด้วยการสื่อสารถึงบริบทของสังคมที่ใกล้ตัว การแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดง จะสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราในรูปแบบใหม่ที่จะทำให้กลุ่มคนทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่พอใจที่จะเข้ามามีส่วนร่วมเป็นหนึ่งในบริบทในการเสพนาฏยศิลปะแขนงนี้ได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามในบริบทของสังคม นราพงษ์ จรัสศรี คิดว่า สิ่งที่มาพร้อมกับความเชื่อก็คือการคำนึงถึงจริยธรรมและจรรยาบรรณของคนในสังคมนั้นๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2556) ฉากใหญ่ในการแสดง "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" เป็นเรื่องของการไหว้ครู จึงเป็นเรื่องที่สะท้อนให้เห็นวิถีของสังคมของการเคารพ การสืบทอดความรู้ ซึ่งถือเป็นจริยธรรมและจรรยาบรรณของคนในสังคมในทุกยุคทุกสมัย ผู้วิจัยจึงได้พิจารณานำคำกล่าวของ ที่ว่า

> ศิลปินที่เป็นปูชนียบุคคลที่ฝังรากลึกของมรดกทางศิลปวัฒนธรรมให้กับแผ่นดินนานัปการ ธำรงซึ่งคุณลักษณะแห่งความเป็นศิลปิน ตลอดจนดำรงตนอยู่ในจริยธรรมและจรรยาบรรณแห่งความเป็นศิลปินผู้สืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติดังต่อไปนี้
>
> 1. รักษาองค์ความรู้ตามแบบแผนเดิม อันเป็นจารีตที่ยึดถือปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน และเผยแพร่อย่างเป็นระบบให้เหมาะสมกับยุคสมัย
> 2. ถ่ายทอดองค์ความรู้ทุกชั้นเชิง โดยไม่ปิดบัง ด้วยจิตสำนึกแห่งความเป็นศิลปินโดยใช้หลักการถ่ายทอดให้เหมาะสมกับยุคสมัย

3. พัฒนาองค์ความรู้อย่างต่อเนื่อง ให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยทางด้านการเมือง การปกครอง และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี โดยยังคงลักษณะความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง

4. อุทิศตนต่อการประกอบกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมทุกประเภท โดยมุ่งหวังให้เกิดคุณค่าทางสุนทรียะสูงสุดเท่าที่จะทำได้ โดยมิได้หวังผลประโยชน์ส่วนตัว

5. เป็นแบบอย่างของศิลปินที่ดี โดยปฏิบัติหน้าที่ครบถ้วนในการอนุรักษ์ พัฒนา ถ่ายทอด และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้คงอยู่ตลอดไป

จากข้างบนที่ได้กล่าวมาผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างภาพของการแสดง นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราที่สะท้อนภาพของการได้รับอิทธิพลของจริยธรรมและจรรยาบรรณที่กล่าวมาดังนี้

1. การแสดงของนักแสดงประกอบที่ถือธูปวิ่งออกมาให้กลิ่นควันธูปและควันนั้นเพิ่มระดับความขลังมากขึ้น และเข้าไปหยิบธูปแล้ววิ่งออกมาในลักษณะของการสวนแถวให้ควันธูปนั้นฟุ้งกระจายส่งกลิ่นหอมและความสื่อสารอารมณ์ในการถูกเข้าทรง แสดงถึง การรักษาองค์ความรู้ตามแบบแผนเดิม อันเป็นจารีตที่ยึดถือปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน และเผยแพร่อย่างเป็นระบบให้เหมาะสมกับยุคสมัย

2. การล้อมรอบครูโนราที่สวมใส่ชุดสีขาว ของนักแสดงประกอบ แล้วค่อยๆ สวมหรือใส่เครื่องประดับให้ตัวเอกทีละชิ้น ตัวอย่างเช่น หาง เล็บ ข้อเท้าทั้ง 2 ข้าง รวมถึงเสื้อ แสดงถึง การถ่ายทอดองค์ความรู้ทุกชั้นเชิง โดยไม่ปิดบัง ด้วยจิตสำนึกแห่งความเป็นศิลปิน โดยใช้หลักการถ่ายทอดให้เหมาะสมกับยุคสมัย

3. การแสดงที่ถือของเดินไป มา เป็นเส้นตรงของนักแสดงประกอบ ในแบบฉบับของตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นการเดินไปข้างหน้า ถอยหลัง หมุนตัว ย่อลง และยืดขึ้น โดยที่ทั้งหมดจะต้องมีความสัมพันธ์ให้สอดคล้องซึ่งกันและกัน แสดงถึง การพัฒนาองค์ความรู้อย่างต่อเนื่อง ให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยทางด้านการเมือง การปกครองและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี โดยยังคงลักษณะความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง

4. ผู้แสดงจะต้องมีหน้าที่หลายอย่างบนเวที แสดงถึง การอุทิศตนต่อการประกอบกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมทุกประเภท โดยมุ่งหวังให้เกิดคุณค่าทางสุนทรียะสูงสุดเท่าที่จะทำได้ โดยมิได้หวังผลประโยชน์ส่วนตัว

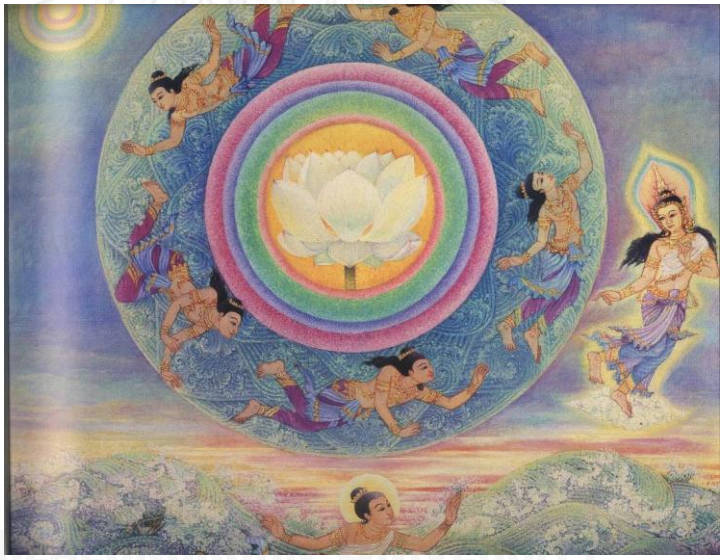
5. การแสดงของตัวละครเอกอย่างครูโนรา ที่ต้องใช้ทักษะทางด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก ในองก์ 2 แสดงถึง การเป็นแบบอย่างของศิลปินที่ดี โดยปฏิบัติหน้าที่ครบถ้วนในการอนุรักษ์ พัฒนาถ่ายทอด และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้คงอยู่ตลอดไป

การนำเสนอ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" จึงได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม โดยใช้การสื่อสารในเรื่องของความเชื่อ ที่สร้างความรู้สึกของคนในสังคม การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" จึงสามารถหล่อหลอมให้เกิด ความรัก ความผูกพันธ์ในวิถีชีวิต วัฒนธรรม และเป็นเหมือนตัวแทนของบริบทในสังคมนั้นๆ

4.3.7 การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง

ในเรื่องของการใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า

> ในขั้นตอนของการสร้างสรรค์การแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ ‘พระมหาชนก’ ประเด็น พระมหาชนกและดอกบัว จากภาพจิตรกรรมสองมิติ จะถูกถ่ายทอดมาเป็น บทละคร และ ประเด็น พระมหาชนกและดอกบัว จากบทละครก็จะถูกถ่ายทอดมาเป็นการแสดง ที่เป็นภาพสามมิติและมิติของเวลา ในการแสดงนาฏกรรมต่อไป (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 10 เมษายน 2556)



ภาพที่ 46 จิตรกรรมของ พิชัย นิรันดร์ ที่ใช้ดอกบัวสื่อถึงบุคคลที่มีธรรมประจำใจ

ที่มา: หนังสือพระราชนิพนธ์ ‘พระมหาชนก’ 1996: 65

การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารใน "การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ได้ใช้ลีลาของการออกแบบให้ตัวผู้แสดงนำที่เป็นครูโนรายื่นมือมารับของจากมือนักแสดงประกอบ ใช้เป็นสัญลักษณ์ในเรื่องของการซื้อของจ่ายตลาดเพื่อนำไปบูชาครูโนราในงานไหว้ครู ดังที่ปรากฏในการแสดง องก์ 1 เช่นเดียวกับ ภาพผู้แสดงเป็นครูโนราที่ใช้นักแสดงเพียง 1 คน

ที่จะต้องเป็นนักแสดงที่ค่อนข้างนิ่งคงที่เพื่อแสดงความสำคัญที่สุดของบทบาทบนเวที ซึ่งขัดแย้งกับภาพที่แสดงให้เห็นถึงความอลหม่านวุ่นวายของตลาด ที่ใช้นักแสดงหลายคนแสดงให้เห็นถึงผู้คนมากมายที่ได้เดินทางมาจ่ายตลาด มีพ่อค้า แม่ค้า มีผู้มาจ่ายตลาด ผู้แสดงจะต้องดำเนินเรื่องด้วยการเดินอย่างช้าๆ สื่ออารมณ์และอากัปกิริยาของสัมภเวสีที่เร่ร่อน ผสมผสานเข้ากับอารมณ์และบทบาทของพ่อค้าแม่ค้าในตลาด โดยทั้งสิ้นนี้ผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถทางการแสดงทั้งด้านการสื่อสารทางอารมณ์และทักษะทางด้านนาฏยศิลป์

ในองค์ที่ 2 นักแสดงประกอบแสดงลีลาที่สื่อถึงวิญญาณ ด้วยการเคลื่อนไหวที่ช้ากว่าปกติ นับเป็นการสร้างสัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร ที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องในตอนที่ครูโนรากำลังจะเข้าร่างทรงของลูกหลาน ในการแสดงจะเริ่มต้นฉากนี้ด้วยการคลานออกมาด้วยท่าทางที่แสดงถึงความเหนือจริงเหมือนผีในสังคมไทย ในขณะเดียวกัน การคลานและก้มต่ำลงมากๆ จะสื่อถึงการเคารพในตัวครูโนรา ผู้แสดงประกอบ 6 คน ต่างก็ถือเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับติดมือออกมาด้วยคนละ 1 ชิ้น เพื่อแสดงเป็นสัญลักษณ์ของการลงร่างทรงของครูโนราอย่างช้าๆ ลีลาการเคลื่อนไหวที่ช้าในที่นี้สร้างสัญลักษณ์เพื่อสื่อสารให้เห็นถึงความน่ากลัวและน่าเคารพของตัวละครนำอย่างครูโนรา

องค์ที่ 3 สิ่งสุดท้ายของการแสดง นักแสดงประกอบจะต้องถือธูปวิ่งออกมาให้ควันธูปส่งกลิ่นยิ่งควันได้เพิ่มระดับมากขึ้น สัญลักษณ์ของความขลังก็จะทวีพลังมากขึ้น ในฉากนี้ นักแสดงประกอบได้เคลื่อนตัวอย่างรวดเร็ว กระจัดกระจายเต็มพื้นที่เวที สลับกันเข้าไปหยิบธูปหลังเวทีแสดง แล้วก็วิ่งเข้าสู่พื้นที่แสดงในลักษณะของการสวนสลับแถว เพื่อให้ควันธูปนั้นฟุ้งกระจายไปทั่วบริเวณ ส่งกลิ่นหอม และความสื่อสารให้เป็นสัญลักษณ์ของช่วงเวลาที่ศักดิ์สิทธิ์ของการถูกเข้าทรง

ทั้งดอกบัว จากภาพจิตรกรรมสองมิติ และดอกบัวที่เป็นภาพสามมิติจากบทละคร ต่างก็เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงปรัชญาที่สูงส่งทางศาสนาพุทธในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ ‘พระมหาชนก’ การใช้สัญลักษณ์ในด้านลีลาการเคลื่อนไหว อุปกรณ์ประกอบการแสดงตลอดจนปริมาณของนักแสดง ในการแสดงก็ยังเป็นสิ่งที่สำคัญที่ใช้เพื่อสื่อสารถึงความวุ่นวาย ความน่ากลัว ตลอดจนความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งทำให้ "การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" มีความสมบูรณ์มากขึ้น

4.4 อภิปรายผล

ในการวิจัย "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" นี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นต่างๆ มาแล้ว ต่อไปนี้จะเป็นการอภิปรายผล ตามหัวข้อต่างๆ ตามวัตถุประสงค์ และคำถามงานวิจัย ดังนี้

4.4.1 รูปแบบผลงาน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” สามารถแบ่งประเด็นออกเพื่ออภิปรายผลตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

4.4.1.1 บทของการแสดง

ผู้วิจัยแบ่งบทของการแสดงของนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ให้เป็นตอนอย่างชัดเจนเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้เข้าใจได้ง่าย และตรงกับจำนวนวันที่จัดงานแสดงพิธีกรรมไหว้ครูโนราจริงคือ 3 วัน โดยได้แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 ตอน 1) วันแรก เป็นวันไหว้ 2) วันที่สอง เป็นการเชิญเจ้าตัวต้นเชือก มาประทับทรงเอง 3) วันที่สาม เป็นวันไหว้จริงวันสุดท้าย และเพื่อให้เกิดอารมณ์ที่ต่อเนื่องในการเล่าเรื่องจะให้น้ำหนักในแต่ละตอนในการบอกเล่าเนื้อหาในปริมาณที่เท่าๆ กัน

4.4.1.2 ลีลา

ลีลาสำหรับการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะตอบสนองกับเนื้อเรื่องที่มีทั้งอดีตและปัจจุบัน นาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมแสดงการอนุรักษ์ ยังคงความประณีตและมีแบบแผนของโนรา และนาฏยศิลป์ท้องถิ่นภาคใต้ ส่วนนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern dance) และหลังสมัยใหม่ (Post-modern dance) ต่างใช้แนวคิดของศิลปินในสมัยนั้นๆ อย่างหลากหลาย เช่น ลักษณะเรียบง่าย และใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัด (Minimalistic Movement) การเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

4.4.1.3 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะให้ความสำคัญกับทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ ในการใช้ชีวิตประจำวันปกติของชาวบ้าน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบชายและหญิง จึงมีลักษณะของเสื้อผ้าที่ชาวบ้านสวมใส่ในชีวิตประจำวัน โดยใช้การนุ่งห่มเสื้อผ้าแบบไทยนิยมในท้องถิ่นภาคใต้ ซึ่งจะมีความแตกต่างกับชุดโนราที่มีความวิจิตรสวยงามทั้งในแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ ทั้งหมดรวมกันอยู่ในเรื่องราวหรือบริบทเดียวกัน เป็นไปได้ทั้งการทำให้เกิดความกลมกลืน สอดคล้อง และแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้ง (Conflict) ซึ่งสะท้อนให้เห็นลักษณะของสภาพสังคมในปัจจุบัน

4.4.1.4 ดนตรี

เสียงและดนตรีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะเป็นดนตรีที่ใช้ประกอบการเคลื่อนไหวของนักแสดงจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง โดยเน้นผู้แสดงเป็นหลักจึงทำให้การแสดงดำเนินไปเรื่อยๆ และค่อยลดระดับความดังลงในช่วงสุดท้ายจนกระทั่งเงียบสนิทในตอนจบของการแสดง ผู้วิจัยได้เลือกเสียงและดนตรีประกอบที่มีลักษณะเป็นจังหวะ และมีทำนองที่ครึกครื้นสนุกสนาน เพื่อสร้างบรรยากาศของอารมณ์ในการแสดง และเพื่อให้เกิดการน่าติดตาม โดยมีเสียงของการอนุรักษ์โดยใช้ท่วงทำนองของเพลงโนรา และเพลงพื้นบ้านของภาคใต้ สลับกับจังหวะกลองที่มีความฮึกเหิมในบางตอนเพื่อให้เกิดความเร้าใจ

4.4.1.5 พื้นที่เวที

พื้นที่เวทีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะประกอบไปด้วยเวที แบบระเบียง ที่สะท้อนถึงวิถีของชาวบ้านในภาคใต้โดยเฉพาะในลักษณะของสิ่งก่อสร้างที่เกิดจากการก่อสร้างอย่างเรียบง่าย ด้วยวัสดุท้องถิ่นจากธรรมชาติ ที่คล้ายกับที่พักอาศัยในชนบท ทั้งหมดนี้ได้นำมาปรับใช้กับการออกแบบเวทีแบบระเบียงที่มีความสูงน้อยคล้ายกับนั่งร้านชั้นเดียว ใช้เป็นที่ทำพิธีกรรมที่สามารถปรับเปลี่ยนการใช้งานได้อย่างอิสระและหลากหลายมากขึ้น ในขณะเดียวกันก็สอดคล้องกับการสร้างบรรยากาศให้เหมือนอยู่ในสภาพแวดล้อมของชนบทไทย

4.4.1.6 แสงที่ใช้สำหรับการแสดง

แสงที่ใช้ สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะให้ความสำคัญกับความน่าสะพรึงกลัว และบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความวังเวง โดยใช้แสงสว่างบนเวทีตามมาตรฐานทั่วไป ใช้สีน้อย แสงใช้เพื่อช่วยเสริมเพื่อสร้างจุดสนใจให้อยู่ที่การแสดงของนักแสดงเป็นหลัก โดยจัดวางแสงให้มีความสว่างเข้ม-อ่อน เปลี่ยนไปตามบรรยากาศของการแสดง 3 องก์ ตามเนื้อเรื่อง วันไหว้ วันที่เชิญครูโนรามาประทับทรง และวันไหว้จริงที่มีการแสดงโนราห์แบบเต็มรูปแบบ

4.4.1.7 อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์การแสดงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ใช้เพื่อสร้างความสมจริงของการประกอบพิธีกรรม ออกแบบโดยการตัดทอนแต่ยังคงสัญลักษณ์ของการสื่อสารกับผู้ชมให้เข้าใจได้ อุปกรณ์การแสดงบางชนิดมาจากธรรมชาติเพื่อสื่อถึงความเป็นท้องถิ่นชนบท ที่มีความบริสุทธิ ดั้งเดิมและอาจแสดงถึงการอนุรักษ์ประเพณีไทยโบราณ ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างความสมดุลย์กับ อุปกรณ์เทคนิคสมัยใหม่ที่ต้องการสื่อถึงสังคมปัจจุบัน

4.4.1.8 นักแสดง

นักแสดงทั้งหมดที่ใช้สำหรับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา จะเป็นนักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยทุกคน สามารถสื่อสารอารมณ์และการเคลื่อนไหว ที่เข้าใจในข้อมูลพื้นฐานของโนรา นักแสดงนำใช้ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในนาฏยศิลป์ภาคใต้ โดยเฉพาะการรำโนราตัวอ่อน นอกจากนี้นักแสดงยังต้องแสดงร่วมกับสื่ออิเลคทรอนิคส์ที่จะต้องอาศัยการฝึกซ้อมที่แม่นยำตามแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ ทั้งนี้ผู้แสดงยังเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินเรื่องโดยการเป็นตัวเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

4.4.2 แนวคิด “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" สามารถแบ่งอภิปรายผลตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

4.4.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ความคิดสร้างสรรค์จะช่วยสร้างงานที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา การออกแบบจะให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ของความดั้งเดิม แรงบัลดาลใจ และเรื่องเล่า ในการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง ผลงานที่ได้จะเป็นข้อมูลใหม่ที่สะท้อนถึงความเชื่อแบบดั้งเดิม ข้อมูลใหม่ในองค์ประกอบต่างๆ ทางนาฏยศิลป์ ทำให้เกิดความหลากหลายของการแสดงโดยไม่ซ้ำแบบเดิม

4.4.2.2 การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติสามารถนำเสนอได้ในรูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา การแสดงแบบร่วมสมัยเป็นการจุดประกายให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัสกับวัฒนธรรมความเชื่อของชาวใต้ที่ยังคงให้ความสำคัญของครูโนราแม้ว่าจะได้สิ้นลมหายใจไปแล้วก็ตาม การแสดงชุดนี้จึงเป็นการแสดงที่สะท้อนในผู้ชมในสัมผัสถึงวัฒนธรรมความเชื่อในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี

4.4.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดงสามารถช่วยในกระบวนการสร้างสรรค์ในการแสดง "นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ในครั้งนี้ ได้มีการการผสมผสานรูปแบบการแสดงที่ต่างยุคสมัยกัน แต่นำมาเสนอในเวลาเดียวกัน ซึ่งนับเป็นการบูรณาการประเภทต่างๆ ของนาฏยศิลป์ให้คำนึงถึงความเหมาะสม ซึ่งจะทำให้ภาพรวมทั้งหมดของการแสดง ดูมีทั้งเก่ากับใหม่ผสมกัน แต่ทำให้สามารถให้ความสำคัญกับความเคารพที่เป็นความเชื่อแบบดั้งเดิมได้

4.4.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์

ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ หรือทัศนศิลป์ สามารถนำมาใช้ร่วมกันเพื่อการสร้างสรรค์งานออกแบบทางด้านนาฏยศิลป์ ทุกทฤษฎีถูกนำมาใช้ให้มีความสัมพันธ์กันกับจิตสำนึก สภาพอารมณ์ ความอ่อนโยน ความรัก หรือความรู้สึกแบบอื่นๆ เช่น ความรู้สึกกลัว เกลียดที่มนุษย์รับรู้ได้ ซึ่งมีความจำเป็นในการ "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ในครั้งนี้

4.3.2.5 การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง

ทฤษฎีการสื่อสารมีความสำคัญในการสร้างความเข้าใจ เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างสรรค์ศิลปการแสดง ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งทางเอกสารและสื่อการแสดงในรูปแบบต่างๆ ทั้งด้านละคร

นาฏยศิลป์ ดนตรี และภาพยนต์ กลายเป็นสิ่งที่สำคัญใน "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา"

4.4.2.6 การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

การนำเสนอการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมควรมีอยู่ในงานศิลปะทุกชนิด "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" ได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ที่ได้รับอิทธิพลของจริยธรรมและจรรยาบรรณโดยใช้การสื่อสารในเรื่องของความเชื่อ ที่สร้างความรู้สึกของคนในสังคม การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" จึงสามารถหล่อหลอมให้เกิด ความรัก ความผูกพันธ์ในวิถีชีวิต วัฒนธรรม และเป็นเหมือนตัวแทนของบริบทในสังคมนั้นๆ

4.4.2.7 การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดง

การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารในการแสดงที่ผ่านมา เป็นสิ่งที่ควรศึกษา ทั้งดอกบัว จากภาพจิตรกรรมสองมิติ และดอกบัวที่เป็นภาพสามมิติจากบทละคร ต่างก็เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงปรัชญาที่สูงส่งทางศาสนาพุทธในการสร้างสรรค์การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ ‘พระมหาชนก’ ที่เมืองทองธานี การใช้สัญลักษณ์ในด้านลีลาการเคลื่อนไหว อุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนปริมาณของนักแสดง ในการแสดงก็ยังเป็นสิ่งที่สำคัญที่ใช้เพื่อสื่อสารถึงความวุ่นวาย ความน่ากลัว ตลอดจนความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งทำให้ "การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" มีความสมบูรณ์มากขึ้น

สรุปแนวคิด “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" จะให้ความสำคัญกับประเด็นต่างๆ ซึ่งเรียงลำดับตามความสำคัญก่อนหลัง ดังนี้ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง

4.5 สรุปบท

ในบทนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงรูปแบบของ “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” ซึ่งผู้วิจัยจะได้แยกวิเคราะห์รูปแบบของ การแสดงออกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ มีดังนี้ บทการแสดง ลีลา เครื่องแต่งกาย ดนตรี พื้นที่เวที การออกแบบแสงที่ใช้

อุปกรณ์การแสดง และนักแสดง ส่วนแนวความคิดใน “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นั้น ได้แก่ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การอนุรักษ์เพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การคำนึงถึงคุณธรรมจริยธรรม ในการแสดง การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” นี้ มีจุดประสงค์ที่จะสร้างสรรค์การแสดง และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ผู้วิจัยได้ศึกษาความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาผ่านกระบวนการวิจัยแบบสร้างสรรค์โดยเริ่มจากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ผ่านวิธีดำเนินการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและสรุปแนวคิดใน” การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

จากการดำเนินงานตามกระบวนการวิจัยแบบสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ผู้วิจัยขอสรุปผลงานการวิจัยแบบสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา โดยแบ่งได้ ดังนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัย

จากการศึกษาตามกระบวนการวิจัย เพื่อหารูปแบบและแนวความคิดใน“การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” ผู้วิจัยจะได้สรุปผลจากการวิจัย ซึ่งได้สาระสำคัญ 2 ประเด็นใหญ่ ซึ่งประกอบไปด้วยรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ และแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ โดยแยกสรุปตามประเด็น ดังนี้

5.2.1 สรุปรูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ตามกระบวนการวิจัย สามารถแยกสรุปตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) บทของการแสดง

บทของการแสดงของนาฏยศิลป์จะสะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา แบ่งเรื่องราวในการแสดงเป็น 3 ตอนอย่างชัดเจนตรงกับจำนวนวันที่จัดงานแสดงพิธีกรรมไหว้ครูโนราจริงคือ 3 วัน โดยได้แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 ตอน 1) วันแรก การเตรียมงาน 2) วันที่สอง เป็นการทำ

สมาธิและการเตรียมตัวก่อนจะเข้าทรง 3) วันที่สาม เป็นวันไหว้ครูโนราที่มีการเข้าทรง โดยให้น้ำหนักในแต่ละตอนในการบอกเล่าเรื่องราวในปริมาณที่เท่าๆ กัน

2) ลีลา

ลีลาการแสดงจะใช้นาฏยศิลป์ทั้งในแบบอนุรักษ์ ตามแบบแผนของโนรา และนาฏยศิลป์ท้องถิ่นภาคใต้ และลักษณะที่เรียบง่าย ใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัด (Minimalistic Movement) และการเคลื่อนไหวร่างกายทั่วไปในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแบบฉบับของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern dance) และหลังสมัยใหม่ (Post-modern dance)

3) เครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้ใช้การให้ความสำคัญต่อทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ ในเรื่องของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงประกอบชายและหญิง ซึ่งนักแสดงนำจะใช้ชุดโนราที่มีความวิจิตรสวยงามทั้งในแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์

4) ดนตรี

เสียงและดนตรีจะใช้ประกอบการเคลื่อนไหวของนักแสดงจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง โดยดำเนินไปเรื่อยๆ และค่อยลดระดับความดังลงจนกระทั่งเงียบสนิทในช่วงสุดท้ายเสียงและดนตรีประกอบที่มีลักษณะเป็นจังหวะ เพื่อสร้างบรรยากาศของอารมณ์ในการแสดง โดยมีเสียงของการอนุรักษ์โดยใช้ท่วงทำนองของเพลงโนรา และเพลงพื้นบ้านของภาคใต้

5) พื้นที่เวที

พื้นที่เวทีสะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ประกอบไปด้วยเวทีแบบระเบียง ที่สะท้อนถึงวิถีของชาวบ้านในภาคใต้โดยใช้สิ่งก่อสร้างที่เป็นวัสดุท้องถิ่นจากธรรมชาติ ที่คล้ายกับที่พักอาศัยในชนบท เวทีสามารถปรับเปลี่ยนการใช้งานได้อย่างอิสระและหลากหลาย

6) แสงที่ใช้สำหรับการแสดง

การออกแบบแสงให้ความสำคัญกับความน่าสะพรึงกลัว และบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความวังเวง โดยใช้แสงสว่างบนเวทีตามมาตรฐานทั่วไป ใช้สีน้อย แสงใช้เพื่อช่วยเสริมเพื่อสร้างจุดสนใจให้อยู่ที่การแสดงของนักแสดงเป็นหลัก นอกจากนี้ยังใช้เทคนิคพิเศษคือ ภาพยนตร์ เพื่อเป็นสื่อที่ถ่ายทอดเรื่องราวในจินตภาพของครูโนรา ด้วยแสงจากด้านหลังของการเวทีแสดง

7) อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์การแสดง ใช้เพื่อสร้างความสมจริงของการประกอบพิธีกรรม ตัดทอนแต่ยังคงสัญลักษณ์ของการสื่อสารกับผู้ชมให้เข้าใจได้ อุปกรณ์การแสดงบางชนิดมาจากธรรมชาติเพื่อสื่อถึงความเป็นท้องถิ่นชนบท ที่มีความบริสุทธิ เพื่อสร้างความสมดุลย์กับ อุปกรณ์เทคนิคสมัยใหม่ที่ต้องการสื่อถึงสังคมปัจจุบัน

8) นักแสดง

นักแสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทุกคน สามารถสื่อสารอารมณ์และการเคลื่อนไหว ที่เข้าใจในข้อมูลพื้นฐานของโนรา นักแสดงนำใช้ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการรำโนราตัวอ่อน ผู้แสดงเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินเรื่องโดยการเป็นตัวเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

5.3 ผลงานการแสดง

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานการแสดงในวันที่ วันที่ 4 มีนาคม พ.ศ.2557 ณ ลานหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 18.00-19.00 น. ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

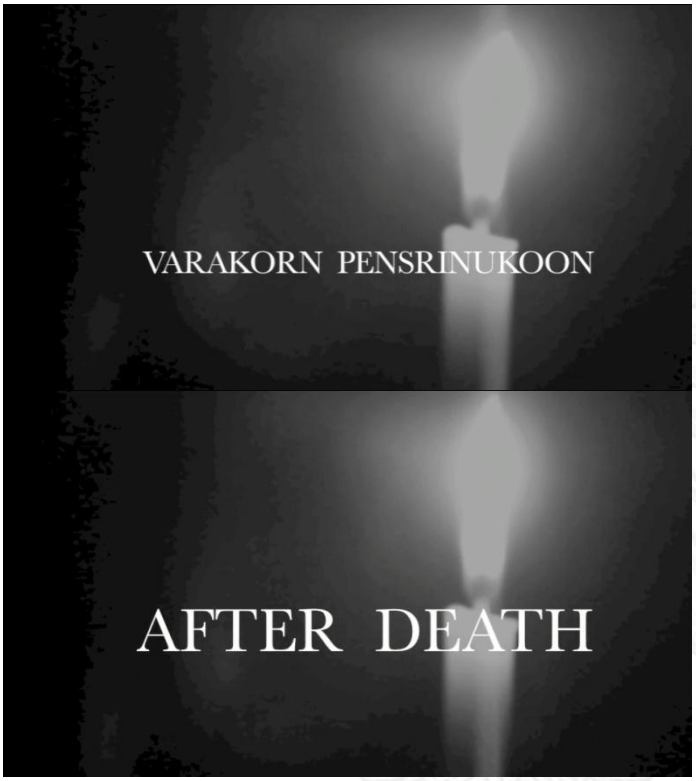
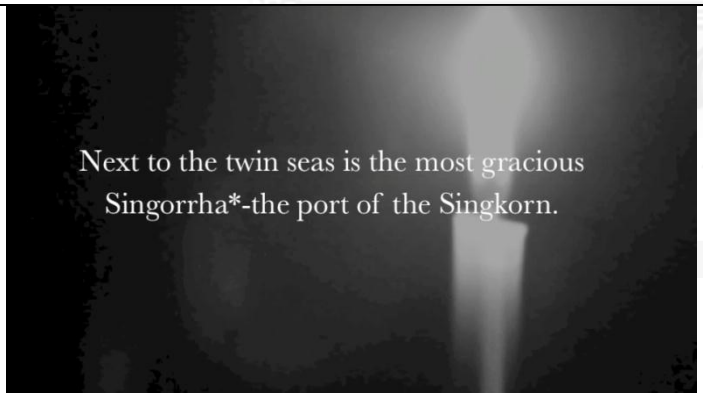
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 สรุปกิจกรรมในวันแสดงผลงานโดยสังเขป

งานการแสดงผลงาน **“การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา”** วันที่ 4 มีนาคม พ.ศ.2557 ณ ลานหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
เวลา	**กิจกรรม**
12.00 – 16.00 น.	- จัดป้ายนิทรรศการ - นักแสดงซ้อมตำแหน่ง จังหวะ และทางเข้า-ออก - ซ้อมนักแสดงในจังหวะการเข้า-ออก ของการแสดงทั้งหมด - จัดตกแต่งสถานที่ - นักแสดงแต่งตัวและซ้อมกลุ่มย่อย - เตรียมสถานที่
16.00 – 17.00 น.	รับประทานอาหาร
17.00 – 18.00 น.	- เริ่มการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุด”การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการแสดงของงานวิจัย
“การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา”

	ภาพไตเติ้ล (Title) ซึ่งฉายบนจอแสดงชื่อผลงาน เจ้าของผลงาน บนรูปภาพของเปลวเทียน ซึ่งสื่อให้เห็นถึงความเชื่อของพิธีกรรมไหว้ครูโนราที่กำลังจะเกิดขึ้น เสียงประกอบเป็นเสียงโหนหวย เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศความน่าน่ากลัว
	ต่อมามีเสียงทำนองเสนาะ เป็นบทกลอนบูชาครู เพื่อแนะนำศิลปะโนรา โดยมีบทแปลเป็นภาษาอังกฤษ (Sub-title) ประกอบ เพื่อความเข้าใจของผู้ชมในระดับนานาชาติ

	เริ่มต้นภาพแรกในภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบเป็นฉากหลังด้วยภาพบรรยากาศของตลาด ที่มีผู้คนพลุกพล่าน มีความสมจริงของตลาด โดยใช้ภาพที่เก็บมาจากตลาดจริง

องก์ที่ 1 สีเทา การเตรียมงาน และการซื้อของจากตลาด

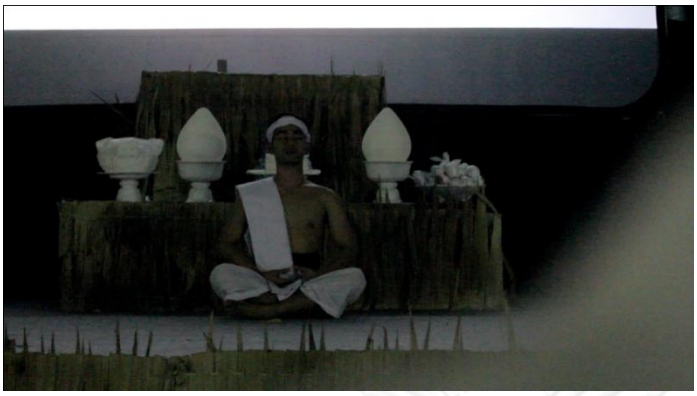
	ฉากที่ 1 จำลองฉากเป็นตลาด ผู้แสดงถือเครื่องสังเวย จำนวน 6 ชิ้น โดยสื่ออารมณ์แบบวิญญาณหรือสัมพเวสี เคลื่อนที่ในลักษณะล่องลอยไร้ความรู้สึก ผู้แสดงมีทั้งหมด 6 คน เดินเคลื่อนที่ไปมาในระนาบเส้นตรง สลับกันนั่งและยืนตามลำดับ

	นักแสดงประกอบทยอยเข้ามาในฉาก พร้อมถือของไหว้ ที่มีทั้งดอกไม้ ธูปเทียน พานพุ่ม ผลไม้ หัวหมู แสดงให้เห็นถึงความวุ่นวาย แต่ใช้ระดับความเร็วที่เชื่องช้า เหมือนเป็นวิญญาณที่ล่องลอย
	นักแสดงประกอบถือของไหว้ ที่เป็นพานดอกไม้ มีการแสดงออกทางแววตาและสีหน้าให้ดูล่องลอย ไร้ความรู้สึก เหมือนเป็นวิญญาณที่อยู่ในตลาด
	นักแสดงประกอบถือของไหว้ที่เป็นพานพุ่ม มีการแสดงออกทางแววตาและสีหน้าให้ดูล่องลอย ก้มหน้าไม่มองใคร เพื่อให้เกิดลักษณะบุคลิก (Character) ที่หลากหลาย

	ผู้แสดงประกอบถือเครื่องบูชาเดินไปมาบริเวณรอบๆเวทีพร้อมกับการหวาดระแวงและความน่าสะพรึงกลัวในบางช่วงของการแสดง
 	จากนั้นครูโนราออกมาจับจ่ายซื้อของ โดยจะเดินวนผู้แสดงประกอบ โดยหยิบเครื่องไหว้ไปทีละชิ้นจากมือผู้แสดงประกอบ ในขณะเดียวกันเมื่อผู้แสดงนำหยิบเครื่องไหว้จากมือของผู้แสดงประกอบไปวางไว้บนแท่นพิธี ผู้แสดงประกอบก็จะเดินเข้าโรงตามลำดับ

	นักแสดงประกอบถือของไหว้ที่เป็นพานดอกไม้ มีการแสดงออกทางแววตาและสีหน้าให้ดูล่องลอย ไร้ความรู้สึก เหมือนเป็นวิญญาณที่อยู่ในตลาด
	นักแสดงประกอบถือของไหว้ที่เป็นตะกร้าผลไม้ มีการแสดงออกทางแววตาและสีหน้าให้ดูล่องลอย ไร้ความรู้สึก เหมือนเป็นวิญญาณที่อยู่ในตลาด
	ครูโนราหยิบเครื่องไหว้จากมือของผู้แสดงประกอบไปวางไว้บนแท่นพิธี ผู้แสดงประกอบก็จะเดินเข้าโรงตามลำดับ

	ครูโนราหยิบเครื่องไหว้จากมือของผู้แสดงประกอบไปวางไว้บนแท่นพิธี ผู้แสดงประกอบก็จะเดินเข้าโรงตามลำดับ
	ลักษณะของการเคลื่อนไหวของผู้แสดงประกอบในระดับที่ต่ำ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเชื่องช้า และน่ากลัว
	ครูโนราหยิบเครื่องไหว้จากมือของผู้แสดงประกอบไปวางไว้บนแท่นพิธี ผู้แสดงประกอบก็จะเดินเข้าโรงตามลำดับ



ฉากที่ 1 จบลงด้วยการนั่งสมาธิของผู้แสดงนำและนักแสดงทั้งหมดเดินเข้าโรงตามลำดับ

ไฟทั้งหมดดับลง แต่แสงไฟจากธรรมชาติทำให้สามารถมองเห็นได้ว่าครูโนรากำลังนั่งสมาธิอยู่ เพื่อเตรียมพร้อมสู่การแสดงจริง

อุปกรณ์ประกอบฉากทั้งหมดถูกเปลี่ยนเป็นสีขาวเพื่อให้เข้ากับองค์ประกอบอื่นๆขององก์ต่อไป

องก์ที่ 2 สีขาว การทำสมาธิ และการแต่งตัวครูโนรา

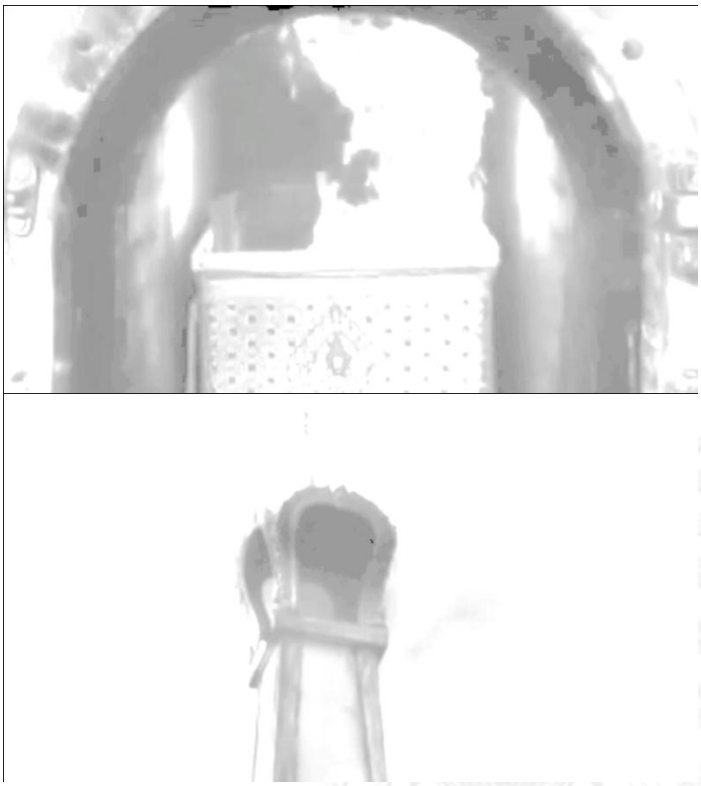
ภาพยนตร์จากฉากด้านหลังแสดงให้เห็นถึงจินตภาพของครูโนราแสดงให้เห็นถึงเป็นการระลึกอดีตชาติ โดยเริ่มตั้งแต่เกิด โดยใช้ภาพเด็กที่เพิ่งคลอดในโรงพยาบาล สื่อให้เห็นภาของการให้กำเนิดของแม่ แต่ใช้ภาพในยุคปัจจุบันเพื่อให้สื่อถึงผู้ชมได้ง่าย

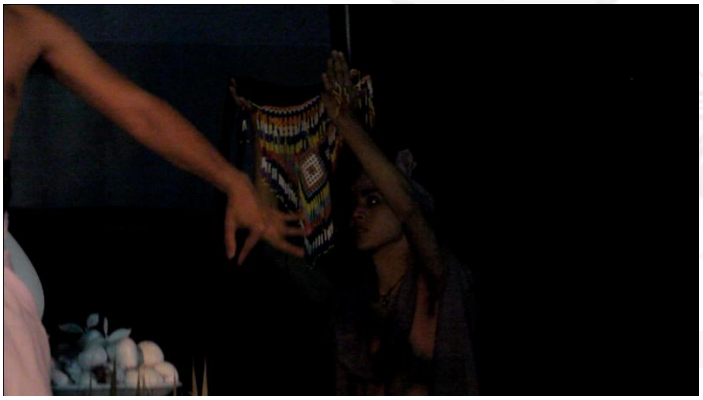
	ต่อมาเป็นภาพของวัยเด็ก ที่มีความน่ารักสดใส เพื่อลดบรรยากาศความตึงเครียดที่เกิดจากความน่ากลัวของการแสดง
 	ภาพการเรียนนาฏศิลป์โนราตามลำดับ ตั้งแต่เริ่มต้น จนถึงขั้นสูง การฝึกรำในโรงเรียนนาฏศิลป์ที่มีทั้งการเรียนพื้นฐานและการเรียนโนรา

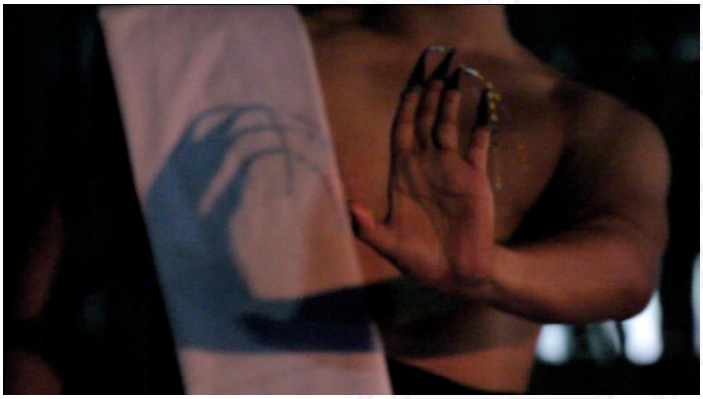
   	ต่อมาเป็นภาพของความรักของหนุ่มสาว จุดเริ่มต้นของการสร้างครอบครัว มีการจับมือกัน การจูบ วึ่งเป็นการแสดงความรักแบบสากล แต่ขัดแย้งกับบริบทความเป็นนาฏยศิลป์ไทย ตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ในการออกแบบ
	การใช้ชีวิตของโนรา ที่ทำการแสดงตามสถานที่ต่างๆ จนมีประสบการณ์มากขึ้นเรื่อยๆ

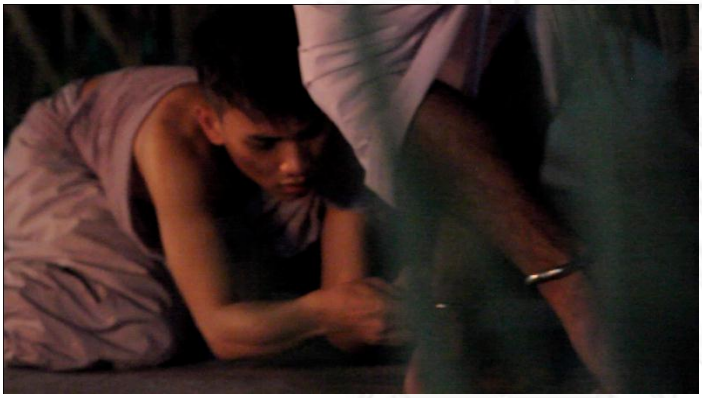
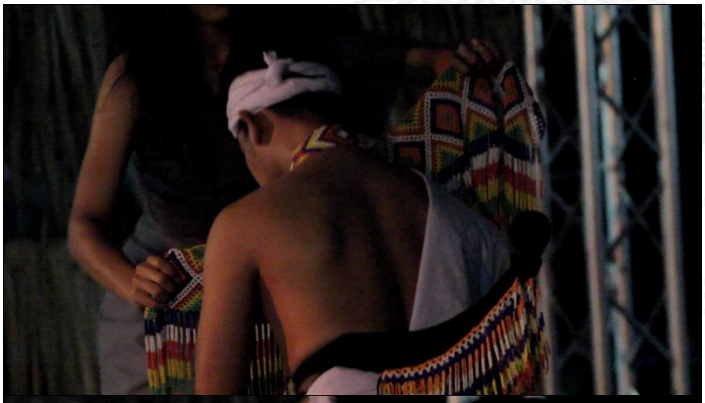
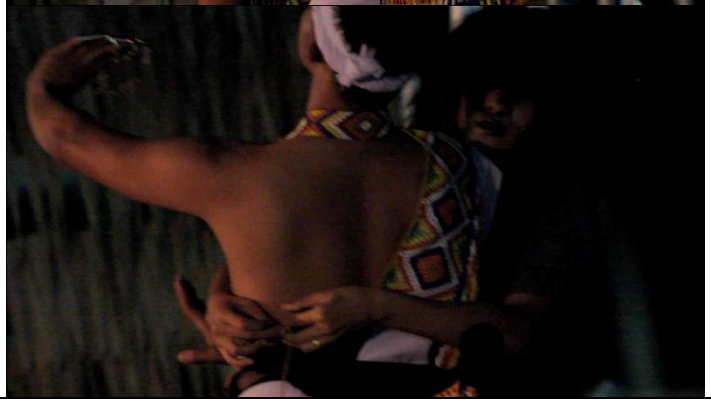
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

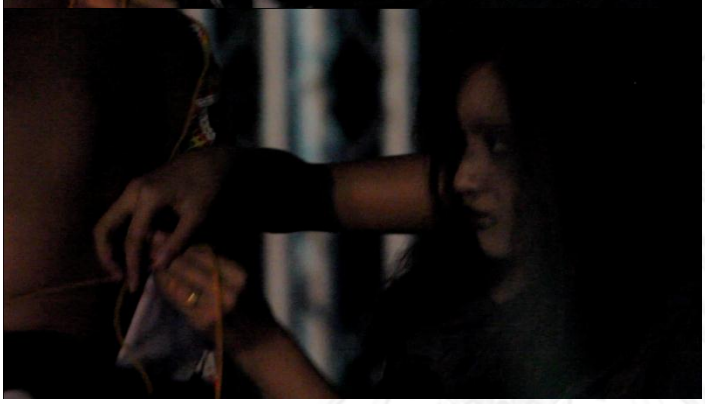
 	ตลอดจนการเป็นครูโนราที่มีความเชี่ยวชาญ สามารถถ่ายทอดวิชาโนราให้แก่คนรุ่นหลังได้
 	เมื่อชรา มีการเจ็บป่วย แสดงให้เห็นถึงสัจธรรมของชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย โดยใช้ภาพของคนชรานอนอยู่ ดดยมีลูกหลานคอยดูแล แสดงถึงความผูกพันในครอบครัวชาวโนรา

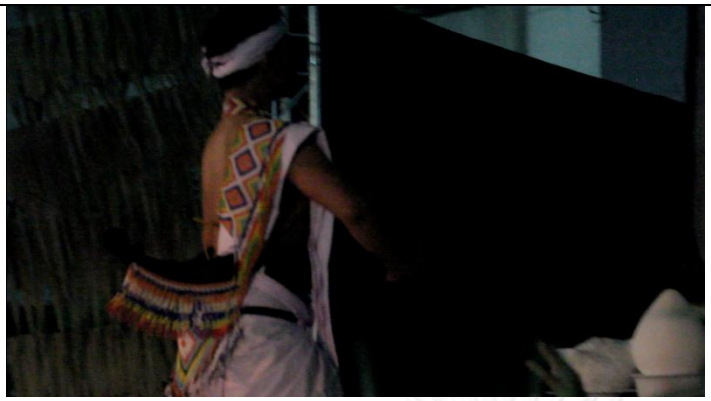
	ท้ายสุดคือการเสียชีวิตของครูโนรา ซึ่งจะเป็นจุดเชื่อมโยงของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อไป โดยใช้ภาพของเมรุเผาศพสื่อถึงความตาย
	ผู้แสดงเป็นครูโนรา นั่งทำสมาธิอยู่กลางเวที และเริ่มสั่น เสมือนการเริ่มเข้าทรงของครูโนราที่ยังวนเวียนอยู่กับลูกหลาน
	นักแสดงประกอบค่อยๆ คลานออกมา โดยมีทั้งหมด 6 คน แต่ละคนถือเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายบางชิ้น เช่น เล็บ ข้อเท้า หาง เสื้อ เป็นต้น คลานออกมาให้ได้ในรูปแบบของวงกลม ให้ตัวครูโนราอยู่ตรงกลางของเวที

   	นักแสดงประกอบค่อยๆ คลานออกมาจากด้านหลังของเวที ฝั่งละ 1 คน โดยแบ่งเป็น 2 ฝั่ง รวมทั้งหมด 6 คน โดยผู้แสดงจะต้องมีลักษณะและแสดงอารมณ์สื่อให้เห็นถึงว่าเป็นสัมภเวสี เร่ร่อน และมาช่วยครูโนราห์แต่งตัวก่อนที่ร่างทรงจะเข้าเต็มองค์

  	นักแสดงประกอบ ใส่เล็บทั้ง 5 นิ้ว ให้ครูโนรา แต่สามารถสวมใส่ได้เพียงมือข้างเดียว เพื่อแสดงออกถึงความเป็นสัญลักษณ์ในการสวมใส่เท่านั้น โดยจะต้องแสดงออกถึงความกลมกลืนในการสวมใส่ เนื่องจากขณะนี้กำลังอธิบายถึงการค่อยๆเข้าร่างทรงเรื่อยๆ
	นักแสดงประกอบเริ่มใส่เครื่องประดับศีรษะให้ครูโนรา โดยจะต้องแสดงออกถึงความกลมกลืนในการสวมใส่ เนื่องจากขณะนี้กำลังอธิบายถึงการค่อยๆเข้าร่างทรงเรื่อยๆ

  	นักแสดงประกอบเริ่มใส่กำไลข้อเท้าให้ครูโนรา โดยจะต้องแสดงออกถึงความกลมกลืนในการสวมใส่ เนื่องจากขณะนี้กำลังอธิบายถึงการค่อยๆเข้าร่างทรงเรื่อยๆ
 	นักแสดงประกอบเริ่มใส่เครื่องรูปปัดและทับทรวงให้ครูโนรา โดยจะต้องแสดงออกถึงความกลมกลืนในการสวมใส่ เนื่องจากขณะนี้กำลังอธิบายถึงการค่อยๆเข้าร่างทรงเรื่อยๆ

  	นักแสดงประกอบเริ่มใส่เครื่องรูปปัดและทับทรวงให้ครูโนรา โดยจะต้องแสดงออกถึงความกลมกลืนในการสวมใส่ เนื่องจากขณะนี้กำลังอธิบายถึงการค่อยๆ เข้าร่างทรงเรื่อยๆ สีหน้าและแววตาของนักแสดงประกอบแสดงให้เห็นถึงความน่ากลัวของวิญญาณ
	เมื่อสวมใส่เครื่องแต่งกายเสร็จเรียบร้อย นักแสดงประกอบถอยออกมาเพียงเล็กน้อย โดยยังคงรูปแบบความเป็นวงกลมล้อมรอบครูโนราไว้อยู่
	เมื่อแต่งกายเสร็จแล้ว ครูโนราก็รำตามจังหวะ เสมือนว่ามีสติครึ่งๆ กลางๆของการเข้าสิงของครูโนรา มีการทำท่าไหว้เพื่อเป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนแล้วจึงค่อยรำตามรูปแบบไปเรื่อยๆ

	เสียงประกอบที่ใช้เป็นจังหวะที่หึกเหิมขึ้นมาเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความตื่นเต้น
	ฉากจบขององก์ที่สอง ครูโนราขึ้นมาบนแท่นบูชาเพื่อรับเทริดขนาดยักษ์ ซึ่งเตรียมไว้เป็นเงาจากจอด้านหลัง แสดงให้เห็นว่าครูโนราได้เข้าทรงอย่างเต็มที่แล้ว

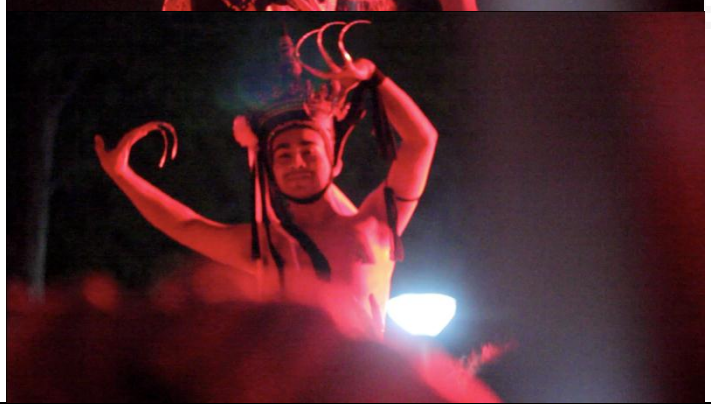
องก์ที่ 3 สีดำ โนราโรงครู

	ครูโนราปรากฏตัวกลางเวทีด้วยเทริดสีดำ เพื่อให้เข้ากับองค์ประกอบทั้งหมดของฉาก โดยใช้ไฟสีแดง เพื่อเพิ่มความชัดเจนของบรรยากาศที่น่ากลัว

	ฉากหลังบนจอมีภาพของกลุ่มควัน ธูปแสดงให้เห็นถึงวิญญาณที่มีอยู่โดยรอบบริเวณพิธี
 	ครูโนราร่ายรำแม่ท่าโนรา โดยใช้เทคนิคพิเศษที่วิจิตรงดงาม แสดงถึงความอ่อนช้อยของอวัยวะทุกส่วนในร่างกาย ซึ่งเป็นรูปแบบที่หาดูได้ยากในปัจจุบัน

	นักแสดงประกอบ เริ่มเข้ามาบนเวที ด้วยลีลาที่น่ากลัว เป็นการร่ายรำท่าทางโนราผสมกับท่าทางในชีวิตประจำวันที่แตกต่างกันตามบุคลิดของแต่ละคน บางคนช้า บางคนเร็ว แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวของวิญญาณครูโนราท่านอื่นๆที่มาเข้าร่วมในพิธี
	ครูโนราร่ายรำร่วมกับนักแสดงประกอบ ด้วยลีลาที่น่าเกรงขาม เป็นการร่ายรำโนราโดยใช้ท่าแบบดั้งเดิม ส่วนนักแสดงประกอบแสดงท่าทางโนราผสมกับท่าทางในชีวิตประจำวันที่แตกต่างกันตามบุคลิดของแต่ละคน บางคนช้า บาง

Chulalongkorn University

 	คนเร็ว แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวของวิญญาณครูโนราท่านอื่นๆ ที่มาเข้าร่วมในพิธี
  	ครูโนราร่ายรำร่วมกับนักแสดงประกอบ ด้วยสีหน้าที่มีความสุขที่ได้แสดง เหมือนเป็นความดีใจที่ได้กลับมารำโนราอีกครั้งหนึ่ง ถึงแม้ว่าความจริงจะตายไปแล้ว แสดงให้เห็นถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ว่า ความตายไม่อาจจะทำลายความรักความผูกพันที่มีต่อนาฏศิลป์โนรา

 	ครูโนราร่ายรำท่าทางโนราแบบดั้งเดิม ด้วยความสุขใจ แสดงให้เห็นถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา ว่า ความตายไม่อาจจะทำลายความรักความผูกพันที่มีต่อนาฏศิลป์โนรา
	เมื่อเพลงประกอบใกล้จะจบลง ครูโนราค่อยๆขึ้นไปร่ายรำบนแท่นพิธีชั้นบนสุด

 	นักแสดงประกอบนำธูปมาวิ่งวนไปรอบๆเวที เพื่อให้เกิบรยากาศที่วุ่นวาย สับสน และกลิ่นของธูปกระจายไปทั่วบริเวณพิธี เพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดสูงสุดในการแสดง ไฟค่อยๆหรี่ลง
	ฉากจบ ไฟหลักสีแดงดับลง เหลือเพียงแต่แสงจากด้านหลังซึ่งแสดงภาพของควันธูปล่องลอยอยู่ ครูโนราที่อยู่บนกลางแท่นบูชาด้านบนถอดเทริดออกเพื่อแสดงให้เห็นว่าสิ้นสุดการแสดง วิญญาณของครูโนราได้ออกจากร่างแล้ว ไฟทั้งหมดดับลง จบการแสดง

5.3.2 แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

แนวความคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยสามารถสรุปตามประเด็นคำถามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ โดยสรุปได้ ดังนี้

1) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

การคำนึงถึงการสร้างสรรค์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนราที่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ของความดั้งเดิม แรงบัลดาลใจ และเรื่องเล่าจะต้องเป็นข้อมูลใหม่โดยไม่ซ้ำแบบเดิม

2) การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สามารถสัมผัสได้กับวัฒนธรรมความเชื่อของชาวใต้ที่ยังคงให้ความสำคัญของครูโนรา สะท้อนให้เห็นภาพวิถีชีวิตรวมถึงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

3) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

ในการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ได้มีการบูรณาการรูปแบบการแสดงที่ต่างยุคสมัยกันแต่นำมาเสนอในเวลาเดียวกัน โดยคำนึงถึงความเหมาะสมที่ให้ความสำคัญกับความเคารพที่เป็นความเชื่อแบบดั้งเดิมได้

4) การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์

ทฤษฎีไม่ว่าจะเป็นในด้านของนาฏยศิลป์ มนุษย์ สังคม หรือทัศนศิลป์ สามารถนำมาใช้ร่วมกัน ให้มีความสัมพันธ์กันกับจิตสำนึก สภาพอารมณ์ ความอ่อนโยน ความรัก หรือความรู้สึกแบบอื่นๆ เช่น ความรู้สึกกลัว เกลียด ที่มนุษย์รับรู้ได้

5) การใช้ทฤษฎีทางด้านการสื่อสารการแสดง

ทฤษฎีการสื่อสารเป็นสิ่งที่สำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง ทั้งในด้านข้อมูลทางเอกสารและสื่อการแสดงในรูปแบบต่างๆ ทั้งด้านละคร นาฏยศิลป์ ดนตรี และภาพยนต์

6) การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม

การนำเสนอนาฏยศิลป์ควรสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ที่ได้รับอิทธิพลของจริยธรรมและจรรยาบรรณโดยใช้การสื่อสารในเรื่องของความเชื่อ สามารถหล่อหลอมให้เกิด ความรัก ความผูกพันธ์ในวิถีชีวิต และวัฒนธรรม

7) การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร

การใช้สัญลักษณ์ในด้านลีลาการเคลื่อนไหว อุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนปริมาณของนักแสดงในการแสดงถือเป็นสิ่งที่สำคัญที่ใช้เพื่อสื่อสารถึงความวุ่นวาย ความน่ากลัว ตลอดจนความศักดิ์สิทธิ์ ที่ทำให้การสะท้อนถึงความเชื่อมีความสมบูรณ์มากขึ้น

5.4 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง "การแสดงนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา" นี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยในอนาคต ดังนี้

1) ควรจัดให้มีการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์ในวัฒนธรรมต่อไป

2) นำผลที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ไปพัฒนาศักยภาพทางด้านความคิดสร้างสรรค์สำหรับเยาวชน อย่างเป็นรูปธรรม เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างศักยภาพให้กับเยาวชนคนรุ่นใหม่ในการคิดสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในอนาคต ต่อไป

3) นำรูปแบบและแนวความคิดที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ไปสร้างหลักสูตรการเรียนการสอนเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ให้มีคุณภาพต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (10 มกราคม 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กุลธวัช อินทร์บัว. (30 เมษายน 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กฤษณา วงษ์รักษ์, 2542

กฤษรา วริศราภูริชา. (2548). **การจัดแสงสำหรับเวที.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กฤษรา วริศราภูริชา. (2548). **งานฉากละคร 1.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ขุนอาเทศคดี (กลอน มัลลิกะมาส) โดย ชวน เพชรแก้ว

โคเซอร์, ลิวอิส เอ. (2535). **แนวความคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยา ตอน เอมิล เดอร์ไคม์. แปลโดย จามะรี พิทักษ์วงศ์.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ชนัญ วงษ์วิภาค. 2555. **ศาสนาความเชื่อ และการท่องเที่ยวทางจิตวิญญาณผ่านเทศกาลงานประเพณี พิธีกรรม.** บทความพิเศษ. วารสารไทยคดีศึกษา ปีที่ 10 ฉบับที่ 1, 2555 กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช 2544

ชวน เพชรแก้ว, 2519: 56

ถาวร ทันใจ

มณีรัตน์ ปิ่นวิเศษ. 2550. ชีวิตและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เอมพันธ์จำกัด.

นิธิมา ชูเมือง 2544 (การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย นิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต) หน้า 63

นิพจน์ เทียนวิหาร, 2550 แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนในสังคมไทย

พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. 2549. พิมพ์ครั้งที่ 3 ฉบับปรับปรุง. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

มรดกทางวัฒนธรรมภาคใต้. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แสดงดาว. 2551

จามะรี พิทักษ์วงศ์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และมูลนิธิโครงการตำรา สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ภิกขุปัญญานันทมุนี, 2523: 17

ภิญโญ จิตต์ธรรม 2519

ชานันท์ ยอดหงษ์, 2556

สถาพร สนทอง. (6 มกราคม 2555). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิเชียร ณ นคร 2523

วิรุณ ตั้งเจริญ. **ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2535.

พระไพศาล วิสาโล, 2552: ออนไลน์ มองชีวิตและสังคมผ่านวัฒนธรรมความตาย http://www.visalo.org

หลวงปู่ฝั้น อาจาโร, 2548: ออนไลน์

(ทรงคุณ จันทจร, วสุพล คะยอมดอก และ อำภา คนซื่อ, 2550)

นิศากร แก่นมีผล. (24 เมษายน 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำล่า มุสิกา. (24 เมษายน 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรม ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชนัญ วงษ์วิภาค, 2555: 5

แสงอรุณ, 2542: 38

พิทยา บุษรารัตน์, 2535

ณัฐสิมา ณรงค์กูล. (24 เมษายน 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). นาฏกรรมและการละคร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิชชุตา วุธาทิตย์. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์** 7 มีนาคม 2555.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (2554). วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นราพงษ์ จรัสศรี. (2544). ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นราพงษ์ จรัสศรี. (2550). การสร้างสรรค์งานและออกแบบลีลาของผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์สำหรับ การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกและวิจิตรนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นราพงษ์ จรัสศรี. (10 มกราคม 2554). สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ, 2554: สัมภาษณ์โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2529: 180

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2515: 12 ละครฟ้อนรำ

สุภางค์ จันทวานิช. 2555. ทฤษฎีสังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2529

สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 6 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่างปี พ.ศ.2510-2542กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริรัตน์ แอดสกุล. 2556. ความรู้เบื้องต้นทางสังคมวิทยา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาษาอังกฤษ

Giddens, Anthony. 1987. Social Theory and Modern Sociology. Cambridge:

Polity Press.แปลและเรียบเรียงจาก 1 O'Doherty, B. inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. ซานฟรานซิสโก The Lapis Press 1986 pp.104-105.

ฮิลลารี่ โพเวล, 2529

ฟรังซัวส์ ดูเปร, 2529

ศิลปะแนวแอปแทรค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ของ มาร์ค รอธโก (Mark Rothko) (บาร์บารา เฮสส์, 2552: 72)

Jonas, Gerald. **Dancing.** New York : Harry N.Abrams, 2001.

Lucy Smith, **Dance.** London : Usborne Publish Ltd, 1987.

Naraphong Charassri. **Narai Avatara, Performing the Thai Ramayana in The Modern World.** Bangkok: Amarin, 2007.

Naraphong Charassri. **Reinterpreting performing arts for the 21st century in reference to the Narai Avataraperformance.** Bangkok: 2011.

Naraphong Charassri. **The pieces detailed in this book can be seen to have changed the face of dance in Thailand.** Bangkok: 2011.

Naraphong Charassri. **The Role of Performing Arts in the Interpretation of Heritage Sites with particular reference to Ayutthaya world heritage site.** Bangkok: Silapakorn University, 2004.

Nick Kaye. **Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation.** Manchester. Routledge (22 Jun 2000)

Steeh, Judith. **History of Ballet and Modern Dance.** London : Bison Books, 1982.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก.

เครื่องแต่งกายโนรา เครื่องดนตรีโนรา และท่ารำโนรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องแต่งกายโนรา

เครื่องแต่งกายของโนราประกอบด้วยสิ่งสำคัญดังต่อไปนี้

๑.เทริด เป็นเครื่องประดับศรีษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง (โบราณไม่นิยมให้นางรำใช้) ทำเป็นรูปมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้า มีด้ายมงคลประกอบ

๒.เครื่องรูปปัด เครื่องรูปปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายมีดอกดวง ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วยชิ้นสำคัญ ๕ ชิ้น คือ

บ่า สำหรับสวมทับบนบ่าซ้าย-ขวา รวม ๒ ชิ้น

ปิ้งคอ สำหรับสวมห้อยคอหน้า-หลังคล้ายกรองคอหน้า-หลัง รวม ๒ ชิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พานอก ร้อยลูกปัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก บางถิ่นเรียกว่า"พานโครง"บางถิ่นเรียกว่า"รอบอก"

เครื่องลูกปัดดังกล่าวนี้ใช้เหมือนกันทั้งตัวยืนเครื่องและตัวนาง(รำ) แต่มีช่วงหนึ่งที่คณะชาตรีในมณฑนครศรีธรรมราชใช้อินทรธนู ซับทรวง (ทับทรวง) ปีกเหน่ง แทนเครื่องลูกปัดสำหรับตัวยืนเครื่อง

๓.ปีกนกแอ่น หรือ ปีกเหน่ง มักทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายนกนางแอ่นกำลังกางปีก ใช้สำหรับโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง สวมติดกับสังวาลอยู่ที่ระดับเหนือสะเอวด้านซ้ายและขวา คล้ายตาบทิศของละคร

๔.ซับทรวง หรือ **ทับทรวง** หรือ **ตาบ** สำหรับ สวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางไม่ใช้ซับทรวง

๕.ปีก หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า หาง หรือ หางหงส์ นิยมทำด้วยเขาควายหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก ๑ คู่ ซ้าย-ขวาประกอบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้เหนือปลายปีก ใช้ลูกปัดร้อยห้อยเป็นดอกดวงรายตลอดทั้งข้างซ้ายและขวาให้ดูคล้ายขนของนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับสะเอว ปล่อยปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกินรี

๖.ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยปลายชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบน เรียกปลายชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า "หางหงส์"(แต่ชาวบ้านส่วนมากเรียกว่า หางหงส์) การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจมกระเบน

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

๘.ผ้าห้อย คือ ผ้าสีต่างๆ ที่คาดห้อยคล้ายชายแครงแต่อาจมีมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าที่โปร่งผ้าบางสีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อยลงทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหน้าผ้า

๙.หน้าผ้า ลักษณะเดียวกับชายไหว ถ้าเป็นของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบเป็นลวดลาย ที่ทำเป็นผ้า ๓ แถบคล้ายชายไหวล้อมด้วยชายแครงก็มี ถ้าเป็นของนางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่างๆ สำหรับคาดห้อยเช่นเดียวกับชายไหว

๑๐.กำไลต้นแขนและปลายแขน กำไลสวมต้นแขน เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดูทะมัดทะแมงและเพิ่มให้สง่างามยิ่งขึ้น

๑๑.กำไล กำไลของโนรามักทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวน ใช้สวมมือและเท้าข้างละหลายๆ วง เช่น แขนแต่ละข้างอาจสวม ๕-๑๐ วงซ้อนกัน เพื่อเวลาปรับเปลี่ยนท่าจะได้มีเสียงดังเป็นจังหวะเร้าใจยิ่งขึ้น

๑๒.เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินนร กินรี ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปัดร้อยสอดสีไว้พองาม นิยมสวมมือละ ๔ นิ้ว (ยกเว้นหัวแม่มือ)

เครื่องแต่งกายโนราตามรายการที่ (๑) ถึง (๑๒) รวมเรียกว่า "เครื่องใหญ่" เป็นเครื่องแต่งกายของตัวยืนเครื่องหรือโนราใหญ่ ส่วนเครื่องแต่งกายของตัวนางหรือนางรำเรียกว่า "เครื่องนาง" จะตัดเครื่องแต่งกายออก ๔ อย่างคือ เทริด (ใช้ผ้าแถบสีสดหรือผ้าเช็ดหน้าคาดรัดแทน) กำไลต้นแขน ซับทรวง และปีกนกแอ่น (ปัจจุบันนางรำทุกคนนิยมสวมเทริดด้วย)

๑๓.หน้าพราน เป็นหน้ากากสำหรับตัว "พราน" ซึ่งเป็นตัวตลก ใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคาง ทำจมูกยื่นยาว ปลายจมูกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาดำ ให้ผู้สวมมองเห็นได้ถนัด ทาสีแดงทั้งหมด เว้นแต่ส่วนที่เป็นฟันทำด้วยโลหะสีขาว หรือทาสีขาว หรืออาจลี่ยมฟัน (มีเฉพาะฟันบน) ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือห่านสีขาวติดทาบไว้ต่างผมหงอก

๑๔.หน้าทาสี เป็นหน้ากากของตัวตลกหญิง ทำเป็นหน้าผู้หญิง มักทาสีขาวหรือสีเนื้อ

เครื่องดนตรีโนรา

เครื่องดนตรีของโนรา ส่วนใหญ่เป็นเครื่อง ตีให้จังหวะ

๑. ทับ (โทนหรือทับโนรา) เป็นคู่ เสียงต่างกันเล็กน้อย ใช้คนตีเพียงคนเดียว เป็นเครื่องตีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่ คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนอง (แต่จะต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำเปลี่ยน จังหวะลีลาตามดนตรี ผู้ทำหน้าที่ตีทับจึงต้องนั่งให้มอง เห็นผู้รำตลอดเวลา และต้องรู้เชิง ของผู้รำ)

๒. กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก (โตกว่ากลองของหนังตะลุงเล็กน้อย) ๑ ใบทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ

๓. ปี่ เป็นเครื่องเป่าเพียงชิ้นเดียวของวง นิยมใช้ปี่ใน หรือ บางคณะอาจใช้ปี่นอก ใช้เพียง ๑ เลา ปี่มีวิธีเป่าที่คล้ายคลึงกับขลุ่ย ปี่มี ๗ รูแต่สามารถกำเนิดเสียงได้ ถึง ๒๑ เสียงซึ่งคล้ายคลึงกับเสียงพูด มากที่สุด

๔. โหม่ง คือ ฆ้องคู่ เสียงต่างกันที่เสียงแหลม เรียกว่า "เสียงโหม้ง" ที่เสียงทุ้ม เรียกว่า "เสียงหมุ่ง" หรือ บางครั้งอาจจะเรียกว่าลูกเอกและลูกทุ้มซึ่งมีเสียงแตกต่างกันเป็น คู่แปดแต่ดั้งเดิมแล้วจะใช้คู่ห้า

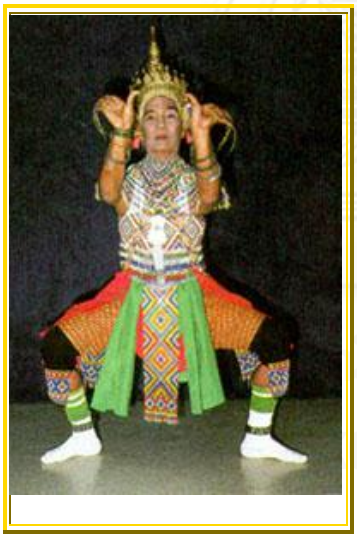
๕. ฉิ่ง หล่อด้วยโลหะหนารูปฝาชีมีรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือก สำรับนึงมี ๒ อัน เรียกว่า ๑ คู่เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ ซึ่งการตีจะแตกต่างกับการตีฉิ่ง ในการกำกับจังหวะของดนตรีไทย

๖. แตระ หรือ **แกระ** คือ กรับ มี ทั้งกรับอันเดียวที่ใช้ตีกระทบกับรางโหม่ง หรือกรับคู่ และมีที่ร้อยเป็นพวงอย่างกรับพวง หรือใช้เรียวไม้หรือลวด เหล็กหลาย ๆ อันมัดเข้าด้วยกันตีให้ปลายกระทบกัน

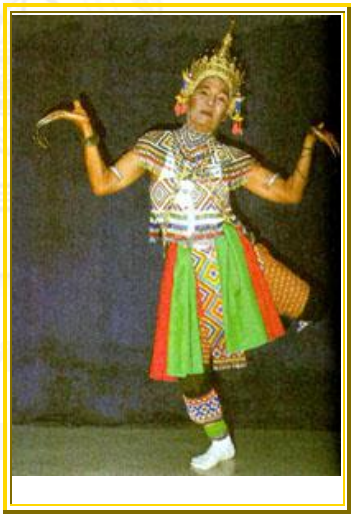
ท่ารำโนรา

ท่ารำของโนราที่เป็นท่าแบบ หรือท่าหลัก สืบได้ไม่ลงรอยกัน เพราะต่าง ครูต่างตำรากันและเนื่องจากสมัยก่อนผู้ประดิษฐ์ ท่าเพิ่มเติมอยู่เรื่อย ๆ ท่ารำของโนราที่ ต่างสายตระกูลและต่างสมัยกันจึงผิดแปลกแตก ต่างกัน แม้บางท่าที่ชื่ออย่างเดียวกัน บาง ครูบางตำราก็กำหนดท่ารำต่างกันไป

ท่ารำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงรวบรวมได้จากคำชี้แจงของนายจง ภักดี (ขาว) ผู้เคยเล่นละครชาตรีอยู่ ที่เมืองตรังในบทพระนิพนธ์ตำนานละครอิเหนา ว่ามี ๑๒ ท่าดังนี้



๑. ท่าแม่ลาย หรือท่า แม่ลายกนก



๒.ท่าผาลา (ผา หลา)

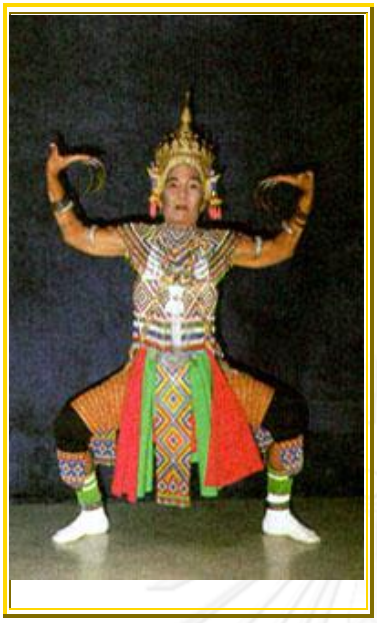
๓. ท่าลงฉาก

๔. ท่าจับ ระบำ

๕. ท่ากินนร หรือกินนรรำ (ท่าขี้หนอน)

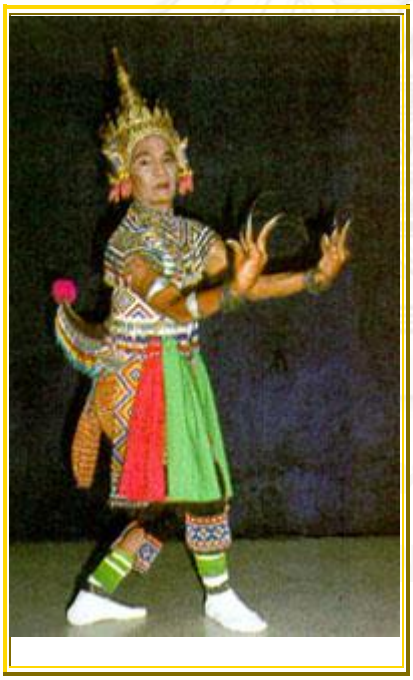
๖. ท่าฉากน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

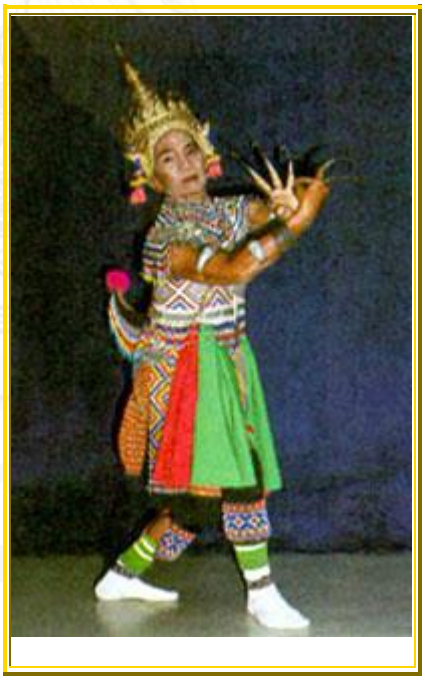


๗. ท่าราหูจับจันทร์ หรือท่าเขาควาย

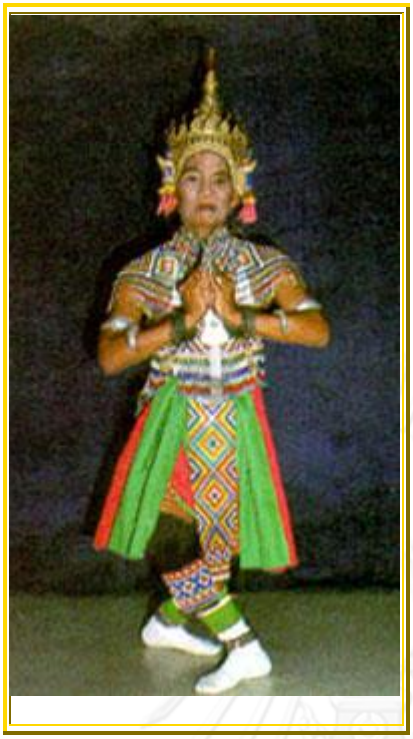
๘. ท่า บัวแย้ม



๙. ท่าบัวบาน



๑๐. ท่าบัวคลี่



๑๑. ท่าบัวตูม

๑๒. ท่าแมงมุมชักใย

เหล่านี้สืบได้ ว่าเป็นท่าที่เรียกต่างกันออกไปก็มี แตกต่อเป็นท่าย่อย ๆ ออกไปก็มี เช่น ท่าแม่ลาย บางตำราเรียก ท่าเทพนม (คือ แม่ของลายไทย) แตกต่อเป็นท่าเครือวัลย์ บ้าง เป็นท่าพรหมสี่หน้าบ้าง หรือท่าลงฉาก บางครูแตกย่อยเป็นท่าสอดสร้อย เป็นต้น

ท่ารำ หลักของโนรายัง ปรากฏในบทครูสอน บทสอน รำ และบทท่าปฐม ซึ่งบทเหล่านี้จะประกอบ ด้วยท่าต่าง ๆ แตกต่างกันไปและเมื่อต่าง ครูต่างประดิษฐ์ ท่ารำของชื่อท่านั้นๆก็จะ ผิดแปลกกัน เช่น ท่าแมงมุมชักใย บางครู ยืนรำ ใช้มือเลียนท่าแมงมุมชักใย บาง ครูรำแบบ ตัวอ่อนแอ่นหลังแล้วม้วนตัวลอด ใต้ขา เป็นต้น

ครูโนราสมัยต่อ ๆ มาคงคิด ประดิษฐ์ ท่ารำเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จึงมีจำนวนท่า และชื่อท่าเพิ่มขึ้น และแตกต่างกันเพราะต่าง ครูต่างตำรากัน เช่นท่ารำที่สมเด็จฯ กรม พระยาดำรงราชานุภาพ รวบรวมได้จากที่ครูโน ราห์ชาตรีเมืองนครศรีธรรมราชจำไว้ได้ และทรงรวมไว้ ในตำนานละครอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งเป็นดัง นี้

ท่ารำต่าง ๆ ที่คิดประดิษฐ์ ขึ้นจะเห็น ว่า เกิดจากสิ่งบันดาลใจต่างกัน ส่วนใหญ่ได้ จากการสังเกตธรรมชาติ เช่นชะนีร่ายไม้ กวางโยน ตัว พระจันทร์ทรงกลด ได้จากจิตรกรรมก็มี เช่น แม่ลายกนก เครือวัลย์ จากดุริยางคศิลป์ก็มี เช่น สีซอสามสาย จากวรรณคดีก็มี เช่น พระรถโยนสาร รามาน้าวศิลป์ พระลักษมณ์แผลง ศร ได้จากวิถีการดำเนินชีวิตก็มี เช่น ช้า นางนอน พิสมัยเรียงหมอน ฯลฯ

จากหนังสือ "สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้" สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ.2529

ภาคผนวก ข.

การแสดง "การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา"

วันอังคาร ที่ 4 มีนาคม พ.ศ. 2557

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จิบัตร

การแสดง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา”

นิทรรศการ LIFE AFTER DEATH OF NORA ANCESTOR

LIFE AFTER DEATH OF NORAH ANCESTOR

by Varakorn Pensrinukoon

This dissertation, "The Creation of Dance to Reflect the Believes in Life After Death of Norah Ancestor", was inspired by the native Southern Thailand Norah Dance Guru's belief in the Spirits. This is based on the creative research in which the researcher enquired on the result of the presentation on "The Creation of Dance to Reflect the Believes in Life After Death of Norah Ancestor" research and its underlying creative concept. This lead the author to study deep into the Norah performance, the traditional Thai choreographic arts, the creative choreographic performance, and the collection and analysis of the opinions of the renowned experts related to the subject of this dissertation.

THE STORY

Prior to the ceremony, preparations will have to be made. The theater itself will be built. All the props for the sacrificial setting will be gathered, repaired, or replaced as needed.

Elders and youngsters will gather to contribute their part to the enterprise-be it the make up crew, the stage hands, or only to keep company. Then there are the spiritual preparations: merit making, meditation, and etc.

THE SCRIPT

The play is composed of 3 parts, corresponding to the number of days set for the ceremony. Context and emotional tones for each part is represented by the differing colors:

PART 1: GREY

The context involves the chaotic preparatory works. People will be moving around to build the stage, setting out the musical instruments, and preparation for the dresses and other required props for praying to the teachers such as fruits, pork head, flowers, etc. Two to three actors/actresses dressed in grey will be employed doing their routines against a grey background.

PART 2 : WHITE

White is used to convey the cleansed spirit ready for the important ceremony. The preparatory procedures convey the ancestors' plea thru the possessed dancer to conserve the Norah Dance heritage and pass it on to later generations. White will be used for both the dresses and the background.

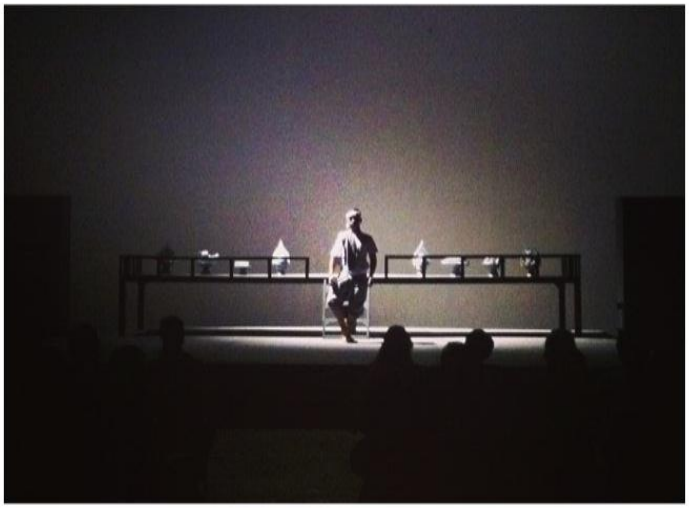
PART 3 BLACK

On the day of the dance, the full movements and techniques of the Norah teacher will be executed. The choreography will begin with the introductory dance to pay respect to the ancestral teachers, with beautiful and graceful movements beyond the ordinary. The dance will represent exurbs from the Norah folklore plus the special techniques. The sacred atmosphere is conveyed by the black color and fragrance of burned incense. Other dancers to give the impression of a grand convergence of the ancestral Norah teachers will slowly join the lead dancer.

PERFORMANCE EXPERIMENT

Conceptual Framework of the Research

In this study, the researcher gathered first hand data as presented through interviews with persons related to the late Norah teachers and other documents. The principle of aesthetics, the theoretical concept on creative thinking, and the creation of contemporary choreographic concept by *Prof. Dr. Narapong* Charatsriwere included, as well as other related concepts, theories, and research papers. As there were no existing research on the subject of the Nora ancestor's belief in life after death prior to this, the researcher intends to present this choreographic creation through the application of concepts, theories, and other collected research data into the author's conceptual realm to arrive at the final result.



ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายวรากร เพ็ญศรีนุกูร

- มัธยมศึกษา โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ปริญญาตรี คณะครุศาสตร์ ภาควิชาศิลปศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ปริญญาโท คณะนิเทศศาสตร์ ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- กำลังศึกษาระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- New York University Summer School 2007 Architectural Photography
- Fashion Institute of Technology (FIT) Summer School 2007 Fashion Photography
- ฝึกงานที่สวนสนุก Busch Gardens เมือง Williamsburg VA, USA 2003
- พนักงานต้อนรับบนเครื่องบิน บริษัท การบินไทย จำกัด (มหาชน) 2007
- ปัจจุบัน -อาจารย์พิเศษ คณะศิลปศาสตร์ ภาควิชาธุรกิจการบิน 2008-2011
- อาจารย์ประจำ คณะศิลปศาสตร์ ภาควิชาออกแบบแฟชั่น 2013
- ปัจจุบัน -ดีไซเนอร์/เจ้าของ ร้านเสื้อผ้าบุรุษ b r o Terminal 21
- หุ้นส่วน ร้านอาหาร Beerology CDC

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University