การอ้างถึงวรรณกรรมในพิธีกรรมของภาคใต้: กลวิธีการสื่อสารและความสำคัญต่อบทพิธีโนรา

The Allusion to Literature in Southern Rituals: Communication Strategies and Significance to the Nora Ritual Texts

Received 20 March, 2025
Revised 27 April, 2025
Accepted 3 June, 2025

ชาญณรงค์ คงฉิม*
Channarong Kongchim

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษา 1) กลวิธีการอ้างถึงวรรณกรรมในพิธีกรรมโนรา 2) บทบาทความสำคัญของการอ้างถึงวรรณกรรมของบทพิธีโนรา โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากเอกสาร ลงพื้นที่สัมภาษณ์และสังเกตการณ์พิธีกรรม 4 พิธีกรรม ได้แก่ พิธีเหยียบเสน พิธีแก้เหมฺรฺย พิธีคล้องหงส์ และพิธีแทงเข้ ของโนรา 3 คณะในจังหวัดพัทลุง สงขลา และปัตตานี แล้วสรุปผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) กลวิธีการการอ้างถึงวรรณกรรมในบทร้องพิธีโนรา ใน 4 พิธีกรรมนั้นมีการใช้บทร้องของวรรณกรรมที่กวีประพันธ์บทร้องใหม่ มีลักษณะการอ้าง 3 แบบ คือ (1) อ้างถึงบางตอน ในพิธีเหยียบเสนใช้ บทร้องเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ที่กวีแต่งบทร้องให้ล้อกับบทวรรณกรรม (2) อ้างถึงบางเหตุการณ์ ในพิธีแก้เหมฺรฺยใช้บทร้องเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ที่กวีแต่งบทร้องใหม่ และ(3) อ้างถึงทั้งเหตุการณ์ พิธีคล้องหงส์ใช้บทร้องเรื่องพระสุธนมโนราห์ และพิธีแทงเข้ใช้บทร้องเรื่องไกรทอง ที่มีบทร้องคล้ายกับบทวรรณกรรมและแต่งบทร้องใหม่ โดยบทร้องโนราที่นำมาอ้างนั้นมาจากวรรณกรรมท้องถิ่นประเภทประโลมโลก และประเภทมุขปาฐะบทขับร้องบทลำ ซึ่งบทร้องโนรานั้นเดิมเป็นวรรณกรรมที่แพร่กระจายในพื้นที่ภาคใต้ 2) บทบาทความสำคัญของบทร้องพิธีโนรากับการอ้างถึงวรรณกรรมพบ 4 ประเด็น ได้แก่ (1) ความสัมพันธ์ระหว่างภาคใต้กับราชธานีผ่านวรรณกรรมการแสดง (2) ด้านความสำคัญต่อวิถีของชาวใต้ โดยเฉพาะองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรม มี 3 ประเด็น คือ การแก้บน การรักษาโรค และฤกษ์ยาม (3) บทร้องกับความสัมพันธ์ของคนในลุ่มทะเลสาบสงขลา 3 ประเด็น คือ ความสัมพันธ์กับตำนานโนราในการอธิบายพิธีกรรม ความสัมพันธ์ของบทร้องกับการแทงศาสตรา (4) บทร้องโนรากับขวัญกำลังใจของคนในชุมชน และ (5) โนราใหญ่เป็นผู้นำทางความคิดจิตวิญญาณของคนในชุมชน

คำสำคัญ: การอ้างถึงวรรณกรรม กลวิธีการสื่อสาร บทพิธีโนรา

* อาจารย์คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ
Lecturer, Faculty of Education, Thaksin University
Email: Channarong_jf@hotmail.com

Abstract

This research article aims to study: 1) The strategies of literary references in Nora rituals. 2) The significance of literary references in the chants of Nora rituals. The study employs data collection methods including document analysis, field interviews, and participant observation of four Nora rituals: Yieb Sen, Kae Mern, Klong Hong, and Taeng Khe. The research focuses on three Nora troupes from Phatthalung, Songkhla, and Pattani provinces and concludes with a descriptive analysis of the findings.

The research findings reveal that: 1) The strategies of literary references in the chants of Nora rituals across the four ceremonies involve newly composed verses inspired by classical literature. These references occur in three forms: (1) Partial Episode Reference: In the Yieb Sen ritual, the chant references an episode from Ramayana, specifically Phra Lak being struck by the Mokkasak spear, where the poet adapts the original text into a Nora chant. (2) Event-based Reference: In the Kae Mern ritual, the chant refers to Khun Chang Khun Phaen, specifically the scene where Khun Phaen climbs into Khun Chang's house, with a newly composed verse inspired by the literary work. (3) Full-Event Reference: In the Klong Hong ritual, the chant references Phra Suthon-Manora, and in the Taeng Khao ritual, the chant is derived from Krai Thong, with lyrics closely resembling the original texts but modified for the Nora performance. The Nora chants used in these references are drawn from local romantic literature and oral traditions of sung poetry, which were originally widespread in Southern Thailand. 2) The significance of Nora ritual chants in relation to literary references can be categorized into four key aspects: (1) The connection between Southern Thailand and the royal capital through performance literature. (2) The role of literary references in the Southern way of life, particularly in three major ritual components: votive offerings, healing practices, and auspicious ceremonies. (3) The relationship between Nora chants and the communities around Songkhla Lake, which includes three key aspects: their connection to Nora legends in explaining rituals, the association between chants and weapon-piercing ceremonies, and their role in local traditions. (4) The role of Nora chants in fostering morale and spiritual strength within the community. (5) The Nora master (Nora Yai) as a spiritual and intellectual leader within the community.

Keywords: Allusion to Literature, Communication Strategies, Nora Ritual Texts

1. บทนำ

โนราโรงครู เป็นพิธีกรรมทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวไทยภาคใต้ และพื้นที่บางรัฐในประเทศมาเลเซีย เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่สำคัญเกี่ยวกับการร่ายรำและการขับร้องบท มีความเกี่ยวข้องกับการนับถือผีบรรพบุรุษ (เรียกว่าครูหมอ) โดยพิธีกรรมโนราโรงครูนั้นที่นิยมจัดขึ้นในช่วงเดือน 4 6 7 8 และ 9 ตามปฏิทินจันทรคติ ในแต่ละจังหวัดมีความแตกต่างกันออกไป แต่นิยมจัดขึ้นเป็นเวลา 1-3 คืน เป็นการแสดงโนราโรงครูมี 2 ประเภท คือ โรงครูใหญ่จะแสดง 2-3 คืน หากแสดงเพียง 1 คืน (บางที่เรียกว่า ค้ำครู) เรียกว่า โรงครูเล็ก การจัดพิธีกรรมโนราโรงครูจะนับเป็นคืน เช่น 3 วัน 2 คืน หรือ 4 วัน 3 คืน ตามความต้องการและกำลังทรัพย์ของเจ้าภาพ พิทยาบุษรารัตน์ กล่าวว่า จุดมุ่งหมายของพิธีกรรมโนราโรงครูที่สำคัญมี 3 ประการ คือ (1) เพื่อไหว้ครูหรือไหวตายายโนรา (2) เพื่อทำพิธีแก้บนหรือแก้เหมรฺย (3) เพื่อครอบเทริด คือ การครอบมือศิลปินใหม่ (พิทยา บุษรารัตน์, 2539)

จากการเก็บข้อมูลจากเอกสารและการลงพื้นที่เบื้องต้น พบว่าพิธีกรรมโนราโรงครูมีพิธีกรรมปลีกย่อย 4 พิธีกรรม ได้แก่ 1) พิธีการเหยียบเสน 2) พิธีการแก้เหมรฺย 3) พิธีการคล้องหงส์ และ 4) พิธีการแทงเข้ ที่เป็นการรำที่มีลักษณะต่างจากปกติ จัดขึ้นในโอกาสการผูกผ้าตัดจุกศิลปินใหม่ หรือการรำขึ้นมาเพื่อแก้เหมยบนให้แก่เจ้าภาพ โดยการแสดงจะมีการขับร้องบทและการเจรจาสลับกันไป และบางครั้งมีการอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การประกอบพิธีกรรม 4 พิธีกรรมข้างต้น มีการขับร้องบทตามเรื่องวรรณคดี คือ 1) พิธีการเหยียบเสน ใช้บทเรื่องรามเกียรติ์ 2) พิธีการแก้เหมรฺยใช้บทเรื่องขุนช้างขุนแผน 3) พิธีการคล้องหงส์ใช้บทเรื่องพระสุธนมโนราห์ และ 4) พิธีการแทงเข้ใช้บทเรื่องไกรทอง มาแสดง เดิมวรรณคดีทั้ง 4 เรื่องดังกล่าว เป็นวรรณคดีประเภทลายลักษณ์ของภาคกลาง ต่อมาการแพร่กระจายของเรื่องผ่านการคัดลอกหรือแบบมุขปาฐะ ทำให้ครูโนราในสมัยก่อนได้จดจำนำมาใช้เป็นบทการแสดงในพิธีกรรมโนราโรงครู มาปรับเปลี่ยนหรือแปลงรูปแบบกับปริบทใหม่ ให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายใหม่

ผู้วิจัยเห็นว่าตัวบทวรรณคดีไทยใช้ในพิธีกรรรมทั้ง 4 ของโนราโรงครูนั้น นักแสดงได้ผสมผสานความเชื่อ ลีลาการแสดง และองค์ประกอบเสริมอื่นที่สำคัญลงไปขณะแสดง ทำให้พิธีกรรมมีความเข้มขลังและศักดิ์สิทธิ์ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาเคราะห์บทวรรณคดีที่ใช้ในพิธีกรรมดังกล่าว เพื่อพัฒนาองค์ความรู้ โดยเลือกเก็บข้อมูลนักแสดง 3 คณะ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง และจังหวัดปัตตานี ที่ให้ความยินยอมในการเก็บข้อมูลและขออนุเคราะห์ภาพที่คณะโนราเคยบันทึกไว้มาประกอบ

2. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 เอกสารเกี่ยวกับวรรณคดีไทยและการละคร

การแสดงที่เป็นแบบแผนของไทย ได้แก่ โขน ละคร และระบำ โดยทั้ง 3 ชนิดนี้ว่าด้วยศิลปะการฟ้อนรำ โดยเฉพาะละครที่แยกประเภทออกเป็น 3 ชนิด คือ ละครนอก ละครใน และละครชาตรี (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2553) ขณะที่สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532) ได้สันนิษฐานว่า “ละคร” มาจากภาษาเขมร เพราะเขมรเขียนว่า

ละโขน แต่อ่านละคร “ละโขนพระกรุณา” อ่านว่า ละครพระกรุณา หมายถึง ละครหลวง ถือเป็นนาฏกรรมประเภทหนึ่งที่หมายถึง ศิลปะการขับร้อง ฟ้อนรำ ระบำ และดนตรี สำหรับวรรณคดีการละครของไทย ได้แสดงให้เห็นพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยแต่ไม่เด่นชัด เหตุว่าหลักฐานในสมัยนี้มีไม่มาก หากจะพิจารณาตามข้อความในศิลาจารึก หลักที่ 1 พบว่า มีการกล่าวถึงการละเล่นในเทศกาลกฐินว่า *“เมื่อจักเข้ามาเวียงเรียงกันแต่อรัญญิกพู้น ท้าวหัวลานดับงดังกลอยด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับ ใครจักเล่นเล่น ใครจักหัวหัว ใครจักมักเลื่อนเลื่อน”* เช่นเดียวกับศิลาจารึกหลักที่ 8 กล่าวถึงเทศกาลไหว้พระพุทธบาทที่เขาสุมนกูฏว่า *“ระบำรำเต้นเล่นทุกวัน ด้วยเสียงอันสาธุการบูชาอีกด้วยดุริยพาทย์พิณฆ้องกลอง...”* (มนตรี มีเนียม, 2560)

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เริ่มเด่นชัดขึ้นโดยเฉพาะในสมัยพระรามาธิบดีที่ 2 มีการจัดงานเฉลิมพระชนมพรรษา โปรดให้มีการเล่นดึกดำบรรพ์และในสมัยนี้มีคำว่า “ละคร” เกิดขึ้น ปรากฏครั้งแรกในจดหมายเหตุของเมอสิเออร์ เดอลาลูแบร์ ที่บันทึกเกี่ยวกับการแสดงในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ว่า “การเล่นของชาวสยามเรียกว่า “ละคร” เป็นกลอนแกมเจรจา” และในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้มีละครในเกิดขึ้นแล้วดังปรากฏในปุณโณวาทคำฉันท์ ขณะที่สมัยกรุงธนบุรีสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงรวบรวมวรรณคดีและการละครไว้ หลังจากที่ได้รับความเสียหายจากศึกสงครามในยุคกรุงศรีอยุธยา พบว่า นางละครส่วนใหญ่ได้มาจากเมืองนครศรีธรรมราช ในสมัยรัตนโกสินทร์การละครไทยเริ่มเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หัดโขนและละครหลวงขึ้น ในด้านบทละครนั้นพระองค์ทรงเป็นทั้งกวีและโปรดเกล้าฯ ให้กวีนักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันชำระวรรณคดีสำหรับใช้เป็นบทละครหลวง (ละครใน) มี 4 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์วรรณคดีเพื่อการขับร้องและการแสดงไว้หลายเรื่อง มีการปรุงบทและร้อยเรียงองค์ประกอบต่าง ๆ ตลอดทั้งบทละครนอก 5 เรื่อง ได้แก่ ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ไกรทอง มณีพิชัย และคาวี โดยบทละครเหล่านี้มีการปรุงบทผสมผสานลักษณะเด่นแบบละครนอกของชาวบ้านกับลักษณะเด่นละครแบบหลวง (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2566) ทำให้เป็นแบบแผนกว่ารัชกาลก่อน

ขณะที่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอนุญาตให้มีการเล่นละครหลวงดังเดิมและมีการเก็บภาษีโขนละครขึ้น ปี พ.ศ. 2402 และสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พัฒนาละครรำและละครพูดแบบตะวันตก โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครพูดแบบฝรั่ง และละครร้อง และต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงเป็นทั้งกวี ผู้จัดการละคร และนักแสดง พระองค์ได้นำบทละครพูดเข้ามาสู่วงการการละครของไทยเป็นครั้งแรก ทำให้การละครไทยจึงพัฒนาต่อเนื่อง

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ประเทศไทยเข้าสู่ภาวะสงคราม การละครหลวงซบเซา แต่กิจการการละครก็ยังคงดำเนินการอยู่ มีการจัดตั้งโรงละครการแสดงที่สมจริงมากขึ้น ต่อมาสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้เปิดสาขาวิชาที่เกี่ยวกับการแสดง ได้ละครเวทีแบบตะวันตกเข้ามาสอนและแสดง เกิดกลุ่มและคณะละครเอกชนขึ้นเป็น

จำนวนมาก จนมาถึงปัจจุบันมีการจัดสร้างละครและภาพยนตร์เพื่อเสนอขายให้แก่ช่องโทรทัศน์และโรงภาพยนตร์ ทำให้ผู้ชมสามารถเลือกชมละครได้หลากหลายมากยิ่งขึ้น

2.2 การดัดแปลงวรรณคดีเป็นบทละคร

มนตรี มีเนียม (2560) กล่าวสรุปว่า การดัดแปลงวรรณกรรมเพื่อการแสดงนั้น ผู้ดัดแปลงอาจกระทำได้โดย เติม-ตัด ทวี-ทอน ขยาย-ยุบ หรือลำดับฉากนาฏการ ตัวละคร ฉากสถานที่และบทสนทนา โดยลักษณะการดัดแปลงมี 2 ลักษณะ คือ การคงเนื้อหาเดิมไว้ และการปรับเนื้อหาให้เหมาะสมกับการแสดงการดัดแปลงบทละครนั้น นักแสดงหรือคนนำวรรณกรรมไปใช้จำเป็นที่จะต้องรับรู้ และเข้าใจวรรณกรรมที่เป็นต้นทางเป็นลำดับแรก และก่อนที่จะนำไปเผยแพร่ไปสู่การแสดงได้

การดัดแปลงอาจตรงกับแนวคิดเรื่องสัมพันธบท (Intertextuality) เป็นศัพท์ทางวิชาการที่เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1960 โดยจูเลีย คริสเตวา (Julia Kristeva) กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2553) ได้อธิบายว่า แนวคิดสัมพันธบทนั้นเป็นการถ่ายโยงเนื้อหา โดยสามารถจำแนกประเภทของสัมพันธบท ออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่ 1) สัมพันธบทแนวนอน เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิด้วยกัน (Primary Text) คือ การที่ผู้ผลิตด้วยกันหยิบยืมส่วนประกอบต่าง ๆ ของตัวบท เช่น การถ่ายโยงระหว่าง genres ตัวละคร นักแสดง เนื้อหา เป็นต้น โดยอาจมองเห็นอย่างชัดเจนว่ามีการหยิบยืมหรือไม่ก็ได้ และ 2) สัมพันธบทแนวดิ่ง เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิกับตัวบทอื่น ๆ ที่แตกต่างกันออกไปโดยมีการอ้างอิงอย่างชัดเจนเป็นลำดับชั้น เช่น ภาพยนตร์ (ตัวบทปฐมภูมิ) คอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ (ตัวบททุติยภูมิ) ความคิดเห็นของผู้ชมต่อบทวิจารณ์ภาพยนตร์ (ตัวบททตติยภูมิ)

ขณะที่นพพร ประชากุล (2552) กล่าวว่า “ตัวบทต้นทาง” กับ “ตัวบทปลายทาง” มีความสัมพันธ์กัน โดยนพพรมีทัศนคติเป็นแนวทางกำหนดวิธีอ่าน 2 แนวทาง ได้แก่ (1) แนวทางที่มองว่าตัวบทแต่ละบทมีปัจจัยอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและเพียงพอในตัวมันเอง กับ (2) แนวที่พิจารณาว่าตัวบทหนึ่ง ๆ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับตัวบทอื่น ๆ ที่ปรากฏในยุคสมัยเดียวกันหรือในยุคสมัยก่อนหน้าไม่มากก็น้อย ลักษณะสัมพันธบทระหว่างบทต้นทางและบทปลายทาง ตรีศิลป์ บุญขจร (2553) เสนอว่ามีลักษณะเป็นสหบทว่า ตัวบทเป็น “a permutation of texts” ที่เรากำลังอ่านถ้อยคำทั้งหลายนำมาจากตัวบทอื่น ๆ นำมาปะปนกันเป็นบทใหม่ ตัวบทจึงเกิดขึ้นในช่วงเวลาโดยอยู่ในท่วงทำนองของตัวบททางวัฒนธรรม

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.1 ศึกษากลวิธีการอ้างถึงวรรณกรรมในพิธีกรรมโนรา

3.2 ศึกษาบทบาทความสำคัญของการอ้างถึงวรรณกรรมของบทพิธีโนรา

4. วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) วิเคราะห์ผลข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analytics) มีวิธีการดำเนินการวิจัย 3 ขั้นตอน ได้แก่

4.1 ขั้นสำรวจและรวบรวมข้อมูล จากแหล่งข้อมูล 3 แหล่ง ได้แก่ 1) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การดัดแปลงวรรณคดีไทยและการใช้วรรณคดีไทยในบริบทต่าง ๆ 2) เก็บข้อมูลตัวบทขับร้องข้อมูลการสัมภาษณ์โนราใหญ่ การสังเกตพิธีกรรมจากคณะโนรา 3 คณะ ในจังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง และจังหวัดปัตตานี และ 3) จากสื่อออนไลน์

โดยคณะโนราในแต่ละจังหวัดจะใช้วิธีการอ้างอิง จะใช้อักษรย่อตามด้วยจังหวัด คือ คณะโนราจังหวัดสงขลา ใช้ว่า คณะโนรา ก. จังหวัดสงขลา, คณะโนราจังหวัดพัทลุง ใช้ว่า คณะโนรา ข. จังหวัดสงขลา และคณะโนราจังหวัดปัตตานี ใช้ว่า คณะโนรา ค จังหวัดปัตตานี

4.2 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ 2 ข้อ ได้แก่ 1) กลวิธีการการอ้างถึงวรรณกรรมในบทพิธีโนรา และ 2) วิเคราะห์บทบาทความสำคัญของบทร้องพิธีโนรากับการอ้างถึงวรรณกรรม

4.3 ขั้นสรุปผลข้อมูล การสรุปผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ การอภิปรายผลการศึกษาและข้อเสนอแนะ

5. ผลการวิจัย

5.1 กลวิธีการการอ้างถึงวรรณกรรมในบทร้องพิธีโนรา

กลวิธี คือ วิธีการหรือเทคนิคที่ใช้ในการทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ โดยมักมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสถานการณ์และวัตถุประสงค์นั้น ในทางวรรณกรรมกลวิธีการประพันธ์ เป็นการสิ่งที่กวีใช้ในการนำเสนอเนื้อหา ความคิด และอารมณ์ในงานเขียนเพื่อสร้างความน่าสนใจ ความเร้าใจและอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้อ่าน ซึ่งจะช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึกตามจุดมุ่งหมายของเรื่อง กลวิธีการใช้ภาษาในการสื่อสาร เป็นกลวิธีการผลิตตัวบททั้งวัจนภาษาและอวัจนภาษา โดยตัวบทผ่านการเลือกใช้ภาษาที่แฝงวัตถุประสงค์หรือมีเจตนามุ่งหมายผู้ส่งสารสื่อไปยังผู้รับสาร (พัชลินจ์ จีนนุ่น, 2565) กลวิธีการสื่อสารในวรรณกรรม จึงเป็นการถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจและมีส่วนร่วมกับเรื่องราวหรือแนวคิดของของกวี อาจมีความลุ่มลึกและสลับซับซ้อน เพราะผู้อ่านจะต้องเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของกวี มีหลายกลวิธี เช่น ผ่านโครงเรื่องผ่านตัวละคร ผ่านภาษา ผ่านมุมมองผู้เล่าเรื่อง ผ่านฉากหรือการบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ

วรรณกรรมที่โนรานำมาอ้างถึงตามงานวิจัยนี้มี 4 พิธีกรรม ได้แก่ พิธีเหยียบเสน พิธีแก้เหมรย พิธีคล้องหงส์ และพิธีแทงเข้ เป็นบทร้องที่ถ่ายทอดมาเป็นมุขปาฐะ ขณะการแสดงการ “เจรจา” ถือเป็นอีกส่วนที่สำคัญที่นักแสดงได้อธิบายเรื่องให้ผู้ชมผู้ฟังเข้าใจเรื่อง ดังนี้

5.1.1 พิธีเหยียบเสนใช้บทร้องเรื่องรามเกียรติ์ มี 1 บทร้อง คือ ตอนพระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ เนื้อเรื่องเกี่ยวกับพิเภกยักษ์น้องชายของทศกัณฑ์ กำลังเสกคาถาพลางหยิบว่านสังกรณีและตรีชวาเพื่อนำมารักษาเสนที่เกิดจากหอกโมกขศักดิ์ของยักษ์

5.1.2 พิธีแก้เหมรยใช้บทร้องเรื่องขุนช้างขุนแผน มี 1 บทร้อง คือ ตรงกับตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยา บทขับร้องเริ่มจากขุนแผนเตรียมตัวเดินทาง เริ่มจากหยิบแหวนพิรอดมาสวมที่

นิ้วชี้ขวาแล้วผ้าประเจียกมาหนึ่งผืนพร้อมดาบสายฟ้าฟื้นมายื่นร่ายมนตร์ ขุนแผนเรียกพรายกุมารให้ยกพวกเข้ามาแล้วดูฤกษ์ยามการเดินทาง ขุนแผนใช้ม้าสีหมอกเป็นพาหนะในการเดินทาง ขณะการเดินทาง กุมารทองเหาะนำหน้าเข้าป่าเพื่อให้ถึงจุดหมายอย่างรวดเร็ว ระหว่างทางได้กลิ่นหอมของดอกพะยอมที่ลอยตามลมทำให้ขุนแผนนึกถึงกลิ่นของนางวันทอง โดยที่ในใจรู้สึกสมเพชวันทองที่ไปรักกับขุนช้าง

5.1.3 พิธีคล้องหงส์ใช้บทร้องเรื่องพระสุธนมโนราห์ มี 4 บทร้อง ได้แก่ (1) การเท้าความเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าตอนที่เสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ (2) กล่าวถึงพี่น้องของนางกินรีลงไปเล่นน้ำสระอโนดาต(3) บทการเล่นน้ำของเหล่านางกินรี เรียกว่า “บทชาหงส์” (4) กล่าวถึงนายพรานจับนางมโนราห์ไปถวายพระสุธน

5.1.4 พิธีแทงเข้ใช้บทร้องเรื่องไกรทอง มี 6 บทร้อง ได้แก่ (1) ไกรทองไปเรียนวิชาหลายแขนงจากอาจารย์ (2) ไกรทองจัดเตรียมอาวุธไปตามฆ่าชาละวัน (3) ไกรทองลับหอกเตรียมฆ่าชาละวัน (4) ไกรทองเท้าความถึงชาละวัน (5) ไกรทองได้ลอยลำแพไปบริเวณถ้ำของชาละวัน (6) ไกรทองฆ่าชาละวัน

5.2 ประเภทของวรรณคดีที่นำมาอ้าง

เมื่อพิจารณาประเภทของวรรณคดีที่นำมาอ้าง พบว่า เป็นประเภทประโลมโลก เนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์รัก ๆ ใคร่ ๆ มีตัวละคร ฉาก เหตุการณ์ และบทสนทาต่าง ๆ วรรณกรรมท้องถิ่นแนวประโลมโลกของ แต่ละท้องถิ่นมักได้รับอิทธิพลหรือคัดลอกมาจากต่างภูมิภาค หรือวัฒนธรรมอื่นหรือแพร่กระจายเข้ามาในพื้นที่หลายเรื่องได้รับอิทธิพลมาจากปัญญาสชาดก มีการคัดลอกและแต่งด้วยฉันทลักษณ์ใหม่ ต่อมามีการนำมาดัดแปลงเป็นบทร้องโนรา ชื่อเรียกของภาคกลางและภาคใต้เรียกเหมือนกัน เช่น ภาคเหนือ เรียกว่า พรหมจักร ภาคอีกสานนั้นเรียกว่า พระลักพระราม (อุดม หนูทอง, 2543) หรือเรื่องอื่น ๆ เช่น รามเกียรติ์ พระสุธนมโนราห์และพระรถเมรี

เรื่องรามเกียรติ์ ฉบับสำนวนภาคใต้ ฉันทัส ทองช่วย (2522) อธิบายว่า พบ 4 ฉบับ ได้แก่ (1) ฉบับบ้านควนเกย อำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช มี 15 ตอน (2) ฉบับบ้านท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง มี 2 ตอน (3) ราชาพิลาป ฉบับวัดปรางหมู่นอก อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง กล่าวถึงทศกัณฐ์ลักนางสีดาทำให้พระรามและพระลักษมณ์ออกติดตาม และ (4) พาลีสอนน้องคำกลอน ฉบับบ้านบ่อดาน อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา กล่าวถึงประวัติของพาลี พาลีเรียกสุครีพและองคตเข้าไปหา

รามเกียรติ์ในการแสดงของภาคใต้ พบว่า มีทั้งการนำเรื่องมาใช้ในการแสดงพื้นเมือง มี 2 ประเภทการแสดง คือ (1) หนังตะลุง ที่ใช้ในพิธีการตัดเหมรย โดยจะเลือกแสดงเป็นตอนสั้น ๆ และ (2) โนรา ในพิธีเหยียบเสน ซึ่งจากการพิจารณาบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ (รัชกาลที่ 1) แสดงให้เห็นว่า กวีชาวใต้นั้นรับอิทธิพลจากวรรณกรรมหลักมาประพันธ์เป็นบทร้องโนรา และความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์นั้นเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์และเป็นเรื่องจริง (ชำนาญ รอดเหตุภัย, 2522)

เรื่องไกรทอง ภาคใต้พบ 2 เรื่อง คือ ไกรทองวิมาลา จำนวน 2 เล่ม เก็บไว้ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา และชาละวันคำกาพย์ สำนวนชาวบ้านตำบลกระดังงา อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา จากการพิจารณาเบื้องต้นพบว่า ฉบับภาคใต้ชื่อชาละวันมีการประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ เรียกว่าชาละวันคำกาพย์ มีการตั้ง

ชื่อเรื่องให้ตรงตามที่ประสงค์จะเน้น คือ บทบาทของชาละวัน ส่วนไกรทองวิมาลา มีเนื้อหาเป็นสำนวนภาคกลางเน้นบาทบาทของไกรทอง (อุดม หนูทอง, 2525)

โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร์ และคณะ (2566) กล่าวว่า พระวินิจฉัยของกรมสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า ไกรทองมี 3 สมัย คือ สมัยกรุงศรีอยุธยา สำนวนบทละคร สำนวนรัตนโกสินทร์ที่มิใช่สำนวนรัชกาลที่ 2 และสำนวนในรัชกาลที่ 2 ขณะที่บทละครเรื่องไกรทองสมัยรัตนโกสินทร์นั้นมีการประพันธ์ 4 สำนวน ได้แก่ (1) สำนวนบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 (2) สำนวนพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (3) สำนวนวรรณกรรมวัดเกาะ ประพันธ์โดยบุษย์ รจนา จำนวน 7 เล่ม และ (4) สำนวนของกรมศิลปากร

วรรณกรรมท้องถิ่นประเภทประโลมโลกนั้นพบว่า มีความแพร่หลายในทุกภูมิภาค หากพิจารณาเบื้องต้นพบว่า วรรณกรรมท้องถิ่นแนวประโลมโลกในภาคใต้ มี 3 กลุ่ม คือ วรรณกรรมท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลมาจากปัญญาสชาดก วรรณกรรมท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลมาจากภูมิภาคอื่น และวรรณกรรมท้องถิ่นที่กวีในภูมิภาคนั้นประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนำเหตุการณ์บางตอนมาประพันธ์ใหม่ให้อ้างถึงวรรณกรรมหลัก ซึ่งคาดว่าเป็นเรื่องที่กำลังได้รับความนิยมและแพร่หลายในขณะนั้น ปัจจุบันมีการขับร้องเพื่อความสนุกสนาน มีสัมผัสร้อยกรองเพื่อประกอบกับดนตรีพื้นบ้าน สำหรับพื้นที่ภาคใต้ผู้ขับร้องมักเป็นคนที่มีพรสวรรค์ในการสร้างสรรค์คำ เรียกว่า “กลอนผูก” (กลอนที่จำมาร้อง) และ “มุดโต” (กลอนที่สดที่คิดใหม่) ที่ขับร้องในลักษณะการโต้ตอบกันไปมา ซึ่งบทร้องในพิธีกรรมทั้ง 4 นั้น นักแสดงอาจดัดแปลง ตัด ลด เพิ่ม คำ/ความได้ตามความเหมาะสม

5.3 กลวิธีการอ้างถึงวรรณกรรม

การอ้างถึง (allusion) เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งทางวรรณศิลป์ที่มีบทบาทในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้ชัดเจนมีพลัง และความรู้สึกให้สะเทือนใจไปด้วย เกิดจากการเรียบเรียงเนื้อหา การจัดลำดับความสำคัญของเนื้อหา ตลอดทั้งการเชื่อมโยงเนื้อหาตามบทร้อง และวรรณกรรมหลักให้ลำดับเหตุการณ์ล้อกันไป (พรเทพ โตชยางกูร, 2561) ลักษณะการอ้างถึงวรรณกรรมของบทร้องโนราในพิธีกรรม 4 พิธีกรรม ได้แก่ พิธีแก้เหมรุย พิธีเหยียบเสน พิธีคล้องหงส์ และพิธีแทงเข้ พบว่ามีการอ้างถึงวรรณกรรม 3 แบบ ได้แก่ อ้างถึงบางตอน อ้างถึงบางเหตุการณ์ และอ้างถึงทั้งเหตุการณ์ ดังนี้

5.3.1 อ้างถึงบางตอน ในพิธีกรรมเหยียบเสน ใช้วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ที่พระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ที่กวีประพันธ์เนื้อเรื่องให้ล้อกับวรรณกรรม ตัวอย่างบทร้องว่า

เมื่อนั้น *ขุนพิเภกสวดเสกพระคาถา*
หยิบว่านสังคณีตรีชวา *หยิบเอามาทาแผลแลไม่เห็นรอย*
*คล้ายถูก**หอกโมกขศักดิ์**ของยักษี* *เป่ามนตร์สามทีหอกหลุดถอย*
โอมอ่านคาถามหาลอย *เท้าน้อยทืบพสุธาร่ายพญามนตร์*

(คณะโนรา ก. อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา)

เนื้อความบทขับร้องกล่าวถึง “หอก” จากการพิจารณาเนื้อเรื่องพบว่าตรงกับเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์ 2 ตอน คือ พระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ และพระลักษมณ์ถูกหอกกบิลพัท และเมื่อตรวจสอบกับรามเกียรติ์ฉบับภาคใต้ 4 ฉบับ และเรื่องราวอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับรามเกียรติ์ 8 ฉบับ ตามการศึกษาของฉันทัส ทองช่วย (2522) พบว่า บทร้องโนราที่กล่าวถึงตอนที่พระลักษมณ์โดนหอกโมกขศักดิ์ ไม่ปรากฏในรามเกียรติ์ภาคใต้ฉบับใดเลย อาจสันนิษฐานได้ว่า รามเกียรติ์ตอนพระลักมณ์โดนหอกโมกขศักดิ์ได้แพร่กระจายเข้ามาในพื้นที่ภาคใต้ หรือต้นฉบับสูญหายไป จึงจดจำแบบมุขปาฐะกันเป็นส่วนใหญ่

5.3.2 อ้างถึงบางเหตุการณ์ คือ การนำเหตุการณ์ของวรรณกรรมมาอ้าง แต่กวีประพันธ์บทร้องใหม่โดยไม่ยึดกับบทวรรณกรรมมากนัก ในพิธีแก้เหมรฺยมีการอ้างถึงวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน นักแสดงโนราเรียกเนื้อหาบทนี้ว่า ขุนแผนลักนางวันทอง และจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลพิธีกรรมแก้เหมรฺยบนของคณะโนราในจังหวัดสงขลา พบว่าสามารถจัดพิธีนี้ได้ในช่วงครึ่งวันเช้าหรือช่วงค่ำ (แบบการแสดงโชว์) นิยมจัดขึ้น บทร้องว่า

แหวนพิรอดสอดใส่นิ้วชี้ขวา หยิบผ้าประเจียกขึ้นหนึ่งผืน (เจรจา)
แต่งตัวเสร็จสรรพขยับยืน หยิบเอาสายฟ้าฟื้นยืนร่ายมนต์
เรียกพรายกุมารทหารกล้า ให้ยกพลกันมาโกลาหล (เจรจา)
แหงนมองท้องฟ้าหาฤกษ์บน หลีกให้พ้นผีหลวงกาลทัย
เดินดงลงโรงกับม้าสีหมอก สายคักชักออกบังเหียนใส (เจรจา)ฯ...

(คณะโนรา ก. อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา)

ลักษณะการแสดงของบทร้องของพิธีตัดเหมรฺยของโนรา จะมีนักแสดง 2 คน ได้แก่ 1) โนราใหญ่ รับบทเป็น ขุนแผน และ 2) นายพราน รับบทเป็น พรายกุมาร, ม้าสีหมอก จากการพิจารณาเหตุการณ์ของบทร้องโนรากับบทพระราชนิพนธ์ เหตุการณ์ในบทร้องโนราไม่ตรงกับวรรณกรรม คือ 1) การชมม้าสีหมอก 2) ตัดพ้อวันทองและ 3) กล่าวถึงบรรยากาศเดินทาง ซึ่งลักษณะดังกล่าวอาจเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในกระบวนการแตกเรื่องของนิทาน (วัชราภรณ์ ดิษฐป้าน, 2546 อ้างในศิราพร ณ ถลาง, 2557)

5.3.3 อ้างถึงทั้งเหตุการณ์ คือ การนำเหตุการณ์ของวรรณกรรมหลักมาประพันธ์ใหม่ และมีการประพันธ์บทใหม่ พบในพิธีคล้องหงส์ และพิธีแทงเข้ ดังนี้

5.3.3.1 พิธีคล้องหงส์ จะใช้นักแสดงหลักจำนวน 8 คน คือ นางมโนราห์และพี่สาว รวม 7 คน และนายพรานทำหน้าที่จับนางมโนราห์ อีก 1 คน รวม 8 คน การแสดงมี 4 เหตุการณ์สำคัญ ได้แก่ (1) เท้าความเรื่องพระสุธนว่าเป็นพระโพธิสัตว์ (2) กล่าวถึงนางมโนราห์และพี่ทั้ง 7 (3) กล่าวถึงนางโนราเล่นน้ำ (เรียกว่าบทชาหงส์) เป็นบทที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ และ (4) กล่าวถึงนายพรานจับนางมโนราห์ถวายพระสุธน ซึ่งหากเปรียบเทียบบทร้องโนรา กับบทละครกรุงเก่าเรื่องนางมโนราห์ และมโนหรานิบาต ทำให้ทราบว่า บทร้องโนรานั้น ได้ใช้มีการอ้างถึงวรรณกรรมหลักทั้งเหตุการณ์ แต่มีการดัดแปลงในลักษณะการเติมเนื้อหา (บทชาหงส์) ลงไปด้วย

5.3.3.2 พิธีแทงเข้ จะแสดงต่อจากพิธีการคล้องหงส์ มีนักแสดง 8 คน ได้แก่ นายไกรทอง และสหาย 7 คน และ ชาละวัน 1 คน การแสดงมี 6 ขั้นตอน ได้แก่ (1) นายไกรเรียนวิชา (2) นายไกรจัดเตรียมอาวุธไปฆ่าชาละวัน (3) นายไกรลับหอกเตรียมฆ่าชาละวัน (ประพันธ์ขึ้นไม่ปรากฏในวรรณกรรมหลัก) (4) ไกรทองเท้าความถึงชาละวัน (5) ไกรทองลอยลำแพไปถ้ำของชาละวัน (6) ไกรทองฆ่าชาละวัน

หากพิจารณาบทร้องโนราที่มีเนื้อหาการอ้างถึงวรรณกรรม ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ากวีน่าจะประพันธ์ชาลวันคำกาพย์ หรือสำนวนมุขปาฐะผลงานของนายเกิด และนายเอี่ยมที่ได้มาจากนางถวิล เกษตรสุนทร อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา แต่งด้วยกาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16 และกาพย์สุรางคนางค์ 28 เนื้อเรื่องเริ่มด้วยบท ไหว้ครู และเนื้อเรื่องที่เป็นตำนานนิทานซึ่งคงหมายถึงตำนานนิทานของภาคกลาง (อุดม หนูทอง, 2525) ต่างจากไกรทองวิมาลา (เนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์) ที่เป็นเรื่องหลังไกรทองตอนปราบชาละวันแล้ว โดยชาละวันคำกาพย์ ฉบับภาคใต้นี้ กล่าวถึงชาละวันเป็นตัวละครเอกในการดำเนินเรื่อง ความตอนหนึ่งว่า

มนตร์กำลัง กำลังนิทรา กำบังตา คาถาล่องหน
ตาสัตว์ตาคน ปากโซ่ปาตรวน กันฟ้ากันฝน
กันภูตกันพราย เรียนมนตร์ทรหด มนตร์กันจังไหร
มนตร์กำหราบ มนต์ผูกปาก มนตร์ปิดหูปิดตา

(อุดม หนูทอง, 2525)

จากการพิจารณาบทร้องโนราในพิธีคล้องหงส์ และพิธีแทงเข้ ที่มีการอ้างถึงทั้งเหตุการณ์ พบว่า มีความต่อเนื่องกัน แสดงให้เห็นว่าบทร้องโนราได้ประพันธ์บทร้องใหม่ แต่ยังคงโครงเรื่องไว้และมีการเพิ่มโครง เรื่องย่อย ตามลักกษณะการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในกระบวนการแตกเรื่องของนิทาน โดยกวีพยายามอ้างถึงวรรณกรรมหลักให้มีเนื้อความที่ใกล้เคียงหรือสมบูรณ์มากที่สุด และจะมุ่งไปที่กลวิธีการสื่อสารแบบอวัจนภาษาเป็นหลัก นั่นคือ การร่ายรำที่เข้ากับจังหวะดนตรีตามท้องเรื่อง เช่น การคล้องหงส์ เป็นการรำอวดฝีมือของนักแสดง กระบวนท่ารำเกี่ยวข้องกับการต่อสู้หลบหลีกของโนราเพื่อมิให้โดนนายพรานจับ และเมื่อโดนจับแล้วนักแสดงจะร่ายรำให้หลุดจากพันธนาการของนายพราน (ธัญญะ บุญเกษม และคณะ, 2566)

5.4 บทบาทความสำคัญของบทร้องพิธีโนรากับการอ้างถึงวรรณกรรม

5.4.1 ความสัมพันธ์ระหว่างภาคใต้กับราชธานีผ่านวรรณกรรมการแสดง

ณัฐวรรณ ชั่งใจ (2566) อธิบายว่า ละครชาตรีของภาคกลางอาจมีความสัมพันธ์กับภาคใต้ที่ได้รับอิทธิพลมาจากละครของอินเดีย เรียกว่า “ยาตรา” คือ การเดินทางไปแสดงตามที่ต่าง ๆ มีลักษณะตัวละคร 3 ตัว (พระตัวยืนโรง นางรำ และจำอวด) ใช้เครื่องดนตรี 4 ประเภท ได้แก่ ปี่ โทนคู่ กลองเล็ก และฆ้อง แต่ความเป็นมาของละครชาตรีในประเทศไทยนั้นไม่อาจสันนิษฐานต้นกำเนิดอย่างแน่ชัด แต่นักวิชาการเสนอไว้ 2 ประการ ได้แก่ ประการแรก ละครชาตรีกำเนิดจากทางนครศรีธรรมราช นิยมแสดงเรื่องพระสุธนมโนราห์ เรียกการแสดงประเภทนี้ว่า โนราชาตรี และประการที่สอง รับอิทธิพลไปจากกรุงศรีอยุธยา ตำนานเกี่ยวกับขุน

ศรัทธาต้องราชทัณฑ์โดนลอยแพไปเกาะสีชัง และพวกชาวทะเลพาไปส่งนครศรีธรรมราช โดยผู้วิจัยให้ความเห็นประการที่สองนั้นพ้องกับตำนานโนราที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้

เมื่อกรุงศรีอยุธยาแตกพ่ายทำให้นักแสดงละครหลวงต่างหลบหนีไปอยู่ตามหัวเมือง โดยเฉพาะนครศรีธรรมราช พระปลัด (หนู) ได้สถาปนาตนขึ้นเป็นเจ้านครศรีธรรมราช ได้ร่วมกับเสนาบดีและชาวเมืองนครศรีธรรมราชบำรุงค่ายคูประตูหอรบไว้ได้มั่นคง ทำนุบำรุงพระศาสนา และศิลปวิทยาการ โดยได้เลี้ยงดูบรรดาละครผู้หญิงที่อพยพมาจากกรุงศรีอยุธยา ซึ่งช่วงนี้เป็นจุดเริ่มต้นของ “ยุคประวัติศาสตร์ โขน ละคร วังพระเจ้านครศรีธรรมราช” (วันพระ สืบสกุลจินดา, 2566, ออนไลน์) ต่อมาสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ ทรงปราบก๊กชุมชุมเจ้าเมืองต่าง ๆ ที่ไม่ขึ้นตรงกับราชธานี พระองค์ทรงตีเมืองนครศรีธรรมราช เมื่อปี พ.ศ. 2312 และได้นำละครผู้หญิงที่หนีจากกรุงศรีอยุธยา ไปเป็นครูฝึกสบทบกับละครอื่น ๆ แล้วจึงหัดละครหลวงขึ้นใหม่ครั้งกรุงธนบุรี (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2561) และพัฒนาการละครต่อมาเรื่อย ๆ จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

การละครภาคใต้จึงน่าจะมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาในลักษณะความร่วมสมัยกัน อาจเป็นการฟ้อนรำ หรือการขับลำ แรกเริ่มอาจยังไม่มีเนื้อหาที่ตายตัว แต่ต่อมามีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและการเรียนรู้ขึ้นจึงทำให้เกิดแบบแผนจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละถิ่น ขณะที่การรับอิทธิพลจากต่างที่ก็ทำให้เกิดการเลียนแบบและปรับประยุกต์เข้ากับถิ่นตน แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานด้านประวัติที่มาอย่างแน่ชัด แต่พอจับเค้าได้ว่า ลักษณะการแสดง อย่าง “โนรา” หรือ “โนราชาตรี” นั้นมีความสัมพันธ์กับภาคกลาง ทั้งด้านที่มาและการร่ายรำขับร้อง และร่ายรำตามท้องเรื่องวรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รัชสมัยรัชกาลที่ 2 ที่ทรงพระราชนิพนธ์กลอนบทละครไว้หลายเรื่อง ทำให้การละครในราชธานีมีความรุ่งเรือง ด้วยพระปรีชาด้านพระราชนิพนธ์วรรณกรรมและการส่งเสริมกวีของพระองค์ ทำให้การละครได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยละครใน และละครนอกที่พระราชนิพนธ์ไว้หลายเรื่อง เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ (2522) กล่าวว่าในยุคนี้ได้เกิดบทร้องต่าง ๆ ที่มิใช่กลอนบทละคร เช่น บทท่ารำต่าง ๆ โดยทางภาคกลางเรียกว่า “แม่บทใหญ่” ของการละครของราชธานี ส่งผลให้เกิดการส่งต่อวัฒนธรรมมายังภาคใต้ โดยเฉพาะโนรา เรียกว่า “บทปฐม” โดยขับร้องให้เข้ากับเครื่องดนตรีโนรา ซึ่งเป็นบทร้องแรก ๆ ที่ศิลปินจะต้องฝึกหัดในตอนแรกเริ่ม ความตอนหนึ่งว่า

เรามาตั้งต้นให้เป็นปฐม *ถัดมาน้องเอยพระพรหมสี่หน้า*
รำท่าสอดสร้อยพวงมาลา *เวโหนโยนข้าแก้วข้าเอยให้น้องน้อย*
รำท่าผาหลาเพียงไหล่ *พิสมัยร่วมเรียงแก้วข้าเอยมาเคียงหมอน*
รำท่ากระต่ายชมจันทร์ *มาผันให้เป็นหมอน มรคานกแขกเต้าบินเข้ารังฯ*

(คณะโนรา ก. จังหวัดสงขลา)

จากการลงพื้นที่พบว่า คณะโนรามีเรื่องเล่าเกี่ยวกับการเล่นละคร เชื่อว่าในสมัยก่อนที่มีการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ (ไม่ระบุว่าช่วงไหน) หลวง (ราชธานี) ให้ศิลปินทุกแขนงของประเทศทำการแสดงสมโภชกรุง

ขณะนั้นภาคใต้มีศิลปินไปแสดง คือ โนรา และหนังตะลุง โดยหนังตะลุงเดินทางไปถึงก่อนได้มีโอกาสตั้งปลุกโรงการแสดง ส่วนโนราเดินทางไปถึงช้าเลยทำการแสดงบนพื้นดิน และหันหน้าโรงไปยังทิศเหนือซึ่งเป็นที่ตั้งของพระบรมมหาราชวัง (คณะโนรา ก. จังหวัดสงขลา สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2568) และเมื่อพิจารณาการปลูกโรงโนรา (โนราโรงครู) ในพื้นที่ภาคใต้ พบว่าหัวหน้าโรงไปยังทิศเหนือเสมอ (ทิศของพระบรมมหาราชวัง) และหัวโรงอยู่ด้านทิศตะวันออกเรียกว่า พาไล

หากพิจารณาถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในภาคใต้ พบว่าการละครนั้นถูกนำมาใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2385 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระอุดมปิฎก (สอน พุทฺธสโร) เป็นผู้แทนพระองค์ทำพิธีอัญเชิญหลักไม้ชัยพฤกษ์ลงในหลุมใจกลางเมืองสงขลา และสมโภชหลักเมือง มีการจัดงาน 5 วัน 5 คืน มีการเล่นละครหลายชนิด ได้แก่ โขนร้องโรง 1 หุ่นโรง 1 งิ้วโรง 1 และละครชาตรี (โนรา) 4 โรง ทำให้พออนุมานเกี่ยวกับการละครในภาคใต้ (จังหวัดสงขลา) ได้มีหลวง (ราชธานี) เป็นผู้อุปถัมภ์อยู่และความหลากหลายของการละครในภาคใต้ โดยเฉพาะโนราที่มีมากถึง 4 โรง เช่นเดียวกับการแสดงโขนที่เป็นแบบแผนมาจากการนำนักละครจากนครศรีธรรมราชไปฝึกหัดในราชธานี และนำกลับมาแสดงในภาคใต้ในบางโอกาสและการแสดงอื่น ๆ อย่างงิ้วที่ตั้งโรงหน้าศาลหลักเมืองสงขลา

ความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับภาคใต้จึงมีความต่อเนื่องเสมอมา โดยเฉพาะการละครโดยเฉพาะละครชาตรีกับโนรา และหากพิจารณาลักษณะบทร้องโนรา พบว่ามีทั้งบทรำและบทร้องที่มีการอ้างถึงวรรณกรรมนั้น พบว่าโนรามีการนำวรรณกรรมของภาคกลางมาปรับเป็นบทร้อง เรียกว่าบท 12 ที่แสดงในวันที่ 2 ของพิธีกรรมโนราโรงครู ประกอบด้วยเรื่องพระสุธน-มโนราห์ พระรถเมรี โคบุตร สังข์ทอง ดาราวงศ์ พระอภัยมณี จันทโครพ สินนุราช สังข์ศิลป์ชัย มณีพิชัย และไกรทอง ที่กวีได้นำเอาวรรณกรรมท้องถิ่น 12 เรื่อง มาดัดแปลงเป็นบทขับร้องในพิธีกรรม สันนิษฐานว่าอาจเริ่มมีมาตั้งแต่หลังสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมา เนื่องจากความเฟื่องฟูของวรรณกรรมและการละครในราชธานี ที่แพร่กระจายมายังพื้นที่ภาคใต้ อีกทั้งบทร้องโนราที่อ้างถึงวรรณกรรมบางเรื่อง เช่น พระอภัยมณี ผลงานประพันธ์ของสุนทรภู่

บทร้องโนรา 4 พิธีกรรม ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาและวิเคราะห์ไว้ในประเด็นก่อน ได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับภาคใต้ โดยเฉพาะลักษณะการประพันธ์บทร้องโนราให้เป็นกลอนบทละครอย่างราชธานี คือ ขนบของการประพันธ์แบบกลอนบทละครพระราชนิพนธ์ การใช้ “เมื่อนั้น” กับตัวละครชั้นพระมหากษัตริย์ตัวละครชั้นสูง ขณะที่ “บัดนั้น” ใช้กับตัวละครที่รองลงมา และคำว่า “มาจะกล่าวพระบทไป” ใช้กับข้อความถัดไปเป็นชื่อของตัวละครรวมถึงคำขยายความ (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, 2522)

ตัวอย่าง การใช้ “เมื่อนั้น” ของบทร้องในพิธีกรรมเหยียบเสนความว่า “*เมื่อนั้น ขุนพิเภกสวดเสกพระคาถา*” การใช้ คำว่า “เรื่องราวจะกล่าวพระบทไป” ซึ่งหมายถึง “มาจะกล่าวบทไป” วรรณกรรมเรื่องไกรทองที่ใช้ในพิธีกรรมแทงเข้ มี ความว่า “*เรื่องราวจะกล่าวพระบทไป ถึงโฉมนายไกรน้ำใจหาญ*” ซึ่งการประพันธ์คำว่า “เรื่องราว” หรือ “พระบท” นั้น เป็นการประพันธ์เพื่อให้จำนวนคำเต็มวรรคสำหรับการขับร้อง ซึ่งเนื้อเรื่องหลังจาก “เรื่องราวจะกล่าวพระบทไป” นั้น เป็นการบอกกิริยาของตัวละครที่ดำเนินไปในเหตุการณ์นั้น

5.4.2 ความสำคัญต่อวิถีของชาวใต้ โดยเฉพาะองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรม มี 3 ประเด็น ได้แก่

5.4.2.1 การแก้บน ที่มีการบนบานเรียกว่า “เหมรฺย” ซึ่งมี 2 แบบ ได้แก่ เหมรฺยปาก คือ การบทบานด้วยปากเปล่าและ เหมรฺยห่อ และเมื่อสัมฤทธิ์ผลแล้วก็จะทำพิธีแก้เหมรฺยนั้น จึงว่าการบนบานครั้งนั้นได้ “ขาด” หรือยุติลง (ฉันทัส ทองช่วย, 2522)

5.4.2.2 การรักษาโรค โดยเฉพาะ “เสน” (สีแดง) ขณะที่ “ปาน” (สีดำ) เป็นโรคผิวหนังที่เกิดจากเชื้อไวรัสชนิดหนึ่ง มีลักษณะเป็นสีแดงปูดหรือนูนขึ้นมาตามผิวหนัง ไม่สามารถรักษาด้วยแพทย์แผนปัจจุบันได้ การรักษาจะต้องให้โนราใหญ่เหยียบให้ในพิธีกรรมโนราโรงครูเท่านั้น ณัฐพงศ์ บัวคง และประจักษ์ สายแสง (2562) กล่าวว่า พิธีกรรมเหยียบเสนเป็นพิธีกรรมที่สื่อสารให้เห็นความเชื่อมโยงมิติสิ่งศักดิ์สิทธิ์เบื้องบนกับมนุษย์ กล่าวคือ การให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสิ่งเหนือธรรมชาติมาเป็นผู้รักษาโรค โดยมีโนราเป็นตัวกลางในการสื่อสาร จากการเก็บข้อมูล พบว่าการเกิดขึ้นของเสนปานนั้น เกิดได้จากความเชื่อเกี่ยวกับภพชาติว่าการเสียชีวิตก่อนวัยอันควรของเด็กเล็ก เชื่อว่าเกิดจากอาถรรพ์แม่ซื้อนำเด็กคนนั้นไป ผู้ใหญ่จึงทำเครื่องหมายโดยการนำ “ปูน” หรือ “ขี้เถ้า” มาทาไว้ตามจุดต่าง ๆ ของอวัยวะบนร่างกาย เพื่อเป็นเครื่องหมายว่าหากเกิดมาในชาติถัดไปนั้น นั่นคือทายาทหรือลูกหลานของตน และความเชื่อว่าเป็นการปิดบังอำพราง ความสวยงามของรูปลักษณ์ไม่ให้แม่ซื้อหรือภูตผีวิญญาณนำเด็กนั้นไป และอีกความเชื่อหนึ่งว่า บุคคลที่มีเสน-ปานนั้นจะเป็นลูกหลานที่มีสายเลือดโนรา (คณะโนรา ก. จังหวัดสงขลา, สัมภาษณ์ 19 มกราคม 2568)

5.4.2.3 ฤกษ์ยาม ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูชาวภาคใต้ คือ วันอังคาร วันพฤหัส และวันเสาร์ ที่เชื่อว่าเป็น “วันแข็ง” โดยเฉพาะวันอังคารและวันเสาร์ ขณะเดียวกันในวันมงคลนั้นจะมีความเกี่ยวข้องกับฤกษ์ยามและทิศด้วย เช่นเดียวกัน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2549) กล่าวว่า ความเชื่อเกี่ยวกับวันแข็งนั้นปรากฏในเรื่องพระสุธนมโนราห์ว่า ผู้ที่เกิดในปีขาล วันอังคาร เดือนห้านั้น เป็นคนชะตาแข็งถ้าได้ดีก็ดีมาก ถ้าร้ายก็จะร้ายมาก และในพิธีกรรมอื่น อย่างพิธีการเหยียบเสนและพิธีการตัดเหมรฺยก็สามารถจัดขึ้นในวันเสาร์ วันอังคารและที่วันพฤหัสบดีเป็นวันครูได้ และขณะที่ฤกษ์ยามที่เกี่ยวกับการเดินทางที่คนไทยภาคใต้ใช้ปรากฏตรงกับเรื่องขุนช้างขุนแผน คือ ฤกษ์ยามเกี่ยวกับการเดินทาง คือ “ผีหลวงกาลทัย”

5.4.3 บทร้องกับความสัมพันธ์ของคนในลุ่มทะเลสาบสงขลา

พื้นที่ลุ่มทะเลสาบสงขลา มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนานเป็นที่ตั้งของชุมชนโบราณ โดยเฉพาะเมืองสงขลาและเมืองพัทลุง เป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมโดยทะเลสาบสงขลานั้น กินพื้นที่ในจังหวัดสงขลา จังหวัดพัทลุง และจังหวัดนครศรีธรรมราช การเชื่อมความสัมพันธ์ของคนในลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็นเรื่องที่มีความหลากหลายและซับซ้อน เนื่องจากมีปัจจัยหลายอย่างที่เข้ามาเกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม เศรษฐกิจสังคม การใช้ทรัพยากรธรรมชาติ รวมทั้งด้านความเชื่อและค่านิยมด้านต่าง ๆ ด้วย ดังนี้

5.4.3.1 ความสัมพันธ์ของบทร้องโนรากับตำนานโนรา ที่เป็นเรื่องเล่าพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับ ต้นกำเนิดของการแสดงโนรา โดยเฉพาะในพื้นที่ลุ่มทะเลสาบสงขลาที่บ้านท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุงหรือบางตำนานกล่าวว่าเกิดจากที่เวียงกลางบางแก้ว ตำนานโนราเป็นตัวอธิบายพิธีกรรมโนรา เช่น

โรงโนรามีพนักปูด้วยเสื่อคล้า (สาดคล้า) เพดานผ้าขาวหลังคาทำจากใบเตยหนาม (เรียกว่าแชง) โดยใช้แทนตำนานโนรา ตอนนางนวลทองสำลีถูกลอยแพ ด้านบนมีหลังคากระแชง (ใบเตย) มาเย็บ ด้านล่างมีสาดคล้า (เสื่อคล้า) รองนั่ง นอกจากนี้การประกอบพิธีกรรมคล้องหงส์ ได้อ้างมาจากเหตุการณ์ในตำนานโนราตอนคล้องนางนวลทองสำลีกลับเมือง ขณะที่พิธีแทงเข้ ก็ได้อ้างมาจากเหตุการณ์ตอนที่มีจระเข้มาขวางทาง ทหารจึงทำการแทงจระเข้นั้นเสียซึ่งลักษณะของพิธีกรรมและการแสดงออกในพิธีกรรมดังกล่าว จึงเป็นข้อมูลทางคติชนวิทยาที่มีคุณค่ายิ่งที่ตำนานได้อธิบายพิธีกรรม (Myth and Ritual) (ศิราพร ณ ถลาง, 2557)

5.4.3.2 ความสัมพันธ์ของบทร้องกับการแทงศาสตรา ที่ใช้เสี่ยงทายเพื่อดูโชคชะตาของผู้คนในสังคมภาคใต้ ที่บันทึกไว้ในหนังสือบุด เนื้อหาเกี่ยวกับการพยากรณ์มีลักษณะดี-ร้าย หรือการแก้ผลของการพยากรณ์นั้น คำว่าศาสตรานั้นคือ ของมีคมใช้แทงในหนังสือบุด เป็นตำราเสี่ยงทายเพื่อดูโชคชะตามาแต่สมัยอยุธยา (วิไลลักษณ์ เล็กศิริรัตน์, 2548) โดยลักษณะของเนื้อหาที่ปรากฏในหนังสือแทงศาสตราจะเกี่ยวกับเหตุการณ์ในวรรณกรรม นิทานพื้นบ้าน และเรื่องราวทั่วไป โดยจะมีภาพประกอบกับเรื่อง และคำทำนายต่าง ๆ มีการอ้างถึงเหตุการณ์ในวรรณกรรมหลายเรื่อง เช่น รามเกียรติ์ พระสุธนมโนราห์ ไกรทอง และจันทโครพ สำหรับเรื่องรามเกียรติ์ พบว่าปรากฏหลายตอน เช่น ตอนที่เกี่ยวกับทรพาทรพี ตอนที่เกี่ยวกับพระรามตามกวาง และตอนที่เกี่ยวกับพระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ไม่เพียงปรากฏในบทร้องโนราในพิธีการเหยียบเสนเพียงอย่างเดียวแต่หากปรากฏในหนังสือแทงศาสตรานี้ด้วย

5.4.3.3 บทร้องโนรากับขวัญกำลังใจของคนในชุมชน นอกจากการแสดงเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ของพิธีกรรมแล้ว บทร้องโนราของพิธีกรรมนั้น คือ การสร้างขวัญกำลังใจและที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในชุมชน และการสร้างความสามัคคีในเครือญาติและสายตระกูล ซึ่งจะช่วยปลูกฝังจิตสำนึกรักษ์ทางวัฒนธรรม ผ่านการถ่ายทอดความรู้ที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่สอดแทรกคติสอนใจไปยังผู้ชม ที่เป็นสื่อพื้นบ้านที่สำคัญประเภทหนึ่งที่ถ่ายทอดไปยังกลุ่มคนในชุมชน ขณะเดียวกันกลุ่มผู้ชมมีลักษณะ คือ “ดูเป็น” หมายถึงเข้าใจเรื่องที่คณะโนราแสดง และจดจำเหตุการณ์บางอย่างตามที่คณะโนราแสดงได้ เช่น เมื่อถึงตอนที่นางมโนราห์ลงเล่นน้ำ ผู้ชมจะทราบทันทีว่าจะมีนายพรานออกมา หรือเรื่องอื่น ๆ อย่างเรื่องพระรถเมรี ผู้ชมจะทราบว่าถึงเวลาที่ต้องยื่นขวดเหล้าให้แก่บุคคลที่รับบทเป็นพระรถ

5.5 โนราใหญ่เป็นผู้นำทางความคิดจิตวิญญาณ บุคคลที่ได้เข้าร่วมพิธีกรรมตัดจุกผูกผ้า และบรรพชาอุปสมบทแล้ว (โดยประมาณอายุ 20 ปี) กฎเกณฑ์บางอย่างของบุคคลที่จะเข้าพิธีกรรมนั้นจะต้องเป็นชายที่ยังไม่มีครอบครัว หรือบางพื้นที่ยังยึดถือเรื่องการประพฤติพรหมจรรย์ และบางพื้นที่อาจมีโนราใหญ่ที่เป็นผู้หญิง ศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นโนราใหญ่ในชุมชนนั้นจะได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูโนรา สามารถตั้งคณะเป็นนายโรงและสามารถตัดเหมรยห่อได้ โดยมีโนราใหญ่เป็นสื่อกลางในการบนบาน โนราใหญ่จึงมีลักษณะเป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างครูหมอกับลูกหลาน และมีอำนาจในการต่อสู้ต่อรองในการสื่อสารที่เกี่ยวกับพิธีกรรมโนรา โดยมีลักษณะการผู้นำทางความคิดจิตวิญญาณ และเป็นบุคคลที่ชุมชนให้การยอมรับเพราะเป็นบุคคลที่ประพฤติให้อยู่ในศีลธรรมไม่ด่างพร้อย เป็นที่ปรึกษาของคนในชุมชนและเป็นผู้นำของชุมชน

ด้านวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การประพฤติตนที่เป็นแบบอย่างของคนในชุมชนและครูหมอโนรา เพราะครูหมอโนราเมื่อลงมาประทับทรงที่ร่างของลูกหลานแล้ว จะเรียกโนราใหญ่ว่า “ชาตรี” หรือ “ครู”

6. อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การอ้างถึงวรรณกรรมในพิธีกรรมของภาคใต้: กลวิธีการสื่อสารและความสำคัญต่อบทพิธีโนรา ผู้วิจัยได้นำตัวบทร้องโนราจากคณะโนรา 3 คณะ ใน 3 จังหวัดพัทลุง จังหวัดสงขลา และจังหวัดปัตตานี จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์และสังเกตการณ์การแสดงพบว่ามีบทร้อง 4 พิธีกรรม เป็นบทร้องที่นักแสดงได้รับการถ่ายมาจากครูอาจารย์ เป็นบทร้องที่ใช้จำเพาะพิธีกรรมในพิธีกรรมโนราโรงครู และขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของเจ้าภาพ ซึ่งหากพิจารณาบทพิธีโนราที่มีการอ้างถึงวรรณกรรม พบว่าจะเป็นวรรณกรรมประเภทประโลมโลกและวรรณกรรมมุขปาฐะและขับลำ ที่เนื้อเรื่องปรากฏเคลื่อนไหวอยู่ในท้องถิ่นภาคใต้สมัยก่อน ทั้งนี้เป็นเพราะอิทธิพลของราชธานีที่มีการสร้าง ส่งเสริม หรือสนับสนุนทำเรื่องวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ แพร่กระจายมายังพื้นที่ภาคใต้ มาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ที่แพร่กระจายมายังพื้นที่ภาคใต้หลายสำนวนและหลายตอน แต่บทพิธีโนรานั้นกวีได้นำมาปรับและแต่งใหม่ให้ล้อกับเหตุการณ์ในวรรณกรรม นอกจากนี้มีการเพิ่มรายละเอียดบางอย่างให้ต่างไปจากเหตุการณ์ในวรรณกรรม เช่น พิธีคล้องหงส์ มีการเพิ่มบทชาหงส์ และพิธีแทงเข้ มีการเพิ่มตัวละครที่เป็นเพื่อนของไกรทอง และบทลับหอกเตรียมไปฆ่าชาละวัน ผู้วิจัยคาดว่าการเพิ่มบทหรือจำนวนเพื่อนของนายไกรทองเป็นการใช้นักแสดงให้เกิดความคุ้มค่า และอาจทำให้เรื่องที่แสดงนั้นมีความเข้มขลังขึ้น และในด้านความสำคัญของบทพิธีโนรา พบว่ามีความเชื่อและพิธีกรรมที่ปลีกย่อยจากพิธีกรรมโนราโรงครู ที่มีความสัมพันธ์กัน ตัวบทพิธีโนรายังมีความสัมพันธ์ของบทอื่น ๆ โดยเฉพาะบทปฐมหรือบทรำต่าง ๆ ที่พบว่าส่วนหนึ่งเป็นแม่บทใหญ่จากภาคกลาง และถูกนำมาปรับเป็นบทรำของโนรา ซึ่งบทแรก ๆ ที่นักแสดงโนราทุกคนควรฝึกหัดในช่วงแรกหรือตั้งแต่วัยเด็ก ขณะที่วรรณกรรมยังปรากฏให้เห็นความสัมพันธ์ของบทร้องกับการแทงศาสตรา

การศึกษาวิจัยนี้จึงเป็นเพียงการแสวงหาองค์ความรู้ใหม่ในประเด็นการอ้างถึงวรรณกรรมในพิธีกรรมของภาคใต้ ทำให้เห็นถึงความเหมือนกันบางประการของพิธีกรรมใน 3 จังหวัด ประกอบด้วย จังหวัดพัทลุง จังหวัดสงขลา และจังหวัดปัตตานี ที่ยังคงยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติของพิธีกรรมอย่างดียิ่ง แม้จะมีความเปลี่ยนแปลงจากกระแสสังคมปัจจุบันโลกและสังคมไทยมาโดยตลอด แต่นักแสดงก็ยังคงยึดถือสรรพวิชาจากครูอาจารย์ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะบทขับร้อง และมีการปรับเปลี่ยนบ้างตามยุคสมัยโดยเฉพาะบทเจรจา นอกจากนี้ผลของการวิจัยนี้ยังทำให้เห็นว่าอิทธิพลของวรรณกรรมราชสำนัก โดยเฉพาะบทพระราชนิพนธ์ที่แพร่กระจายมายังพื้นที่ภาคใต้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทพิธีโนราเป็นอย่างมาก แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของวรรณกรรมหลักที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีส่วนส่งเสริมหรือสนับสนุนการละครของภาคใต้มาโดยตลอด

7. ข้อเสนอแนะ

7.1 การศึกษาการอ้างถึงวรรณกรรมในบริบทอื่น เช่น หนังตะลุง หรือบทร้องต่าง ๆ ในพื้นที่ภาคใต้

7.2 การศึกษาการอ้างถึงวรรณกรรมในการแสดงประเภทอื่นของภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย

รายการเอกสารอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. (2553). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎี เศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อการศึกษา.* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ฉันทัส ทองช่วย. (2522). *รามเกียรติ์กับวรรณกรรมในท้องถิ่นภาคใต้.* (รายงานการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

ชำนาญ รอดเหตุภัย. (2522). *รามเกียรติ์ปริทัศน์.* กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

ณัฐพงศ บัวคง ประจักษ สายแสง. (2562). การเชื่อมโยงกับเบื้องบนในพิธีกรรมเหยียบเสน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี. 11*(1), 165-190.

ณัฐวรรณ ชั่งใจ. (2566). *วรรณกรรมการแสดง.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2553). *ด้วยแสงแห่งวรรณคดีเปรียบเทียบ วรรณคดีเปรียบเทียบ: กระบวนทัศน์และวิธีการ.* กรุงเทพฯ : ศูนย์วรรณคดีศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธัญญะ บุญเกษม, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และสุขสันติ แวงวรรณ. (2566). อัตลักษณ์การรำโนราคล้องหงส์ของโนรา. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. 14*(2), 371-383

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. (2566). *วรรณคดีพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพพร ประชากุล. (2552). *ยอกอักษร ย้อนความคิด.* กรุงเทพฯ: อ่าน, 2552.

พรเทพ โตชยางกูร. (2561). การอ้างถึงวรรณคดี นิทานไทยในนิราศสมัยใหม่: การสืบสานและการสร้างสรรค์. *วารสารสหศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 18*(2), 88-111.

พัชลินจ์ จีนนุ่น. (2565). *การประกอบสร้างภาพลักษณ์ “ชุมชนภาคใต้” จากวรรณกรรมประวัติศาสตร์ชุดประวัติพัทลุง-ตรัง (ตอนต้น).* (รายงานการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

พิทยา บุษรารัตน์. 2539. *ตำนานโนรา: ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณ ลุ่มทะเลสาบสงขลา.* (รายงานผลการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2561). วรรณกรรมรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระเจ้ากรุงธนบุรีสู่นาฏกรรม. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 12*(2), 147-172.

มนตรี มีเนียม. (2560). *วรรณกรรมการแสดง.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2553). *อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศที่มีต่อวรรณกรรมไทย.* (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วันพระ สืบสกุลจินดา. (2566). *เจาะลึกโขนละคร วังพระเจ้านครศรีธรรมราช จากกรุงธนบุรีถึงรัตนโกสินทร์.* สืบค้นเมื่อวันที่ 6 มกราคม 2568. จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_1 2 7 2 5 .

วิไลลักษณ์ เล็กศิริรัตน์. (2548). “ศาสตราฉบับตำบลเขารูปช้าง.” *วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2.* กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ศิราพร ณ ถลาง. (2557). *ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โศภิษว์ฐา มัธยมจันทร์, สุขสันติ แวงวรรณ และอัควิทย์ เรืองรอง. (2566). บทบาทพระเอกละครนอกเรื่องไกรทอง ของ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. *วารสารทีทัศน์วัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.* 25-46.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). “ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม”. *ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ.* (มีนาคม 2532). 151-152.

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (2549). สิ่งสำแดงถึงความเป็นท้องถิ่นของวรรณกรรม: กรณีวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้. *วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ. 1*(1), 1-25.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. (2522). *วรรณกรรมรัชกาลที่ 2.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อุดม หนูทอง. (2525). *วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ประเภทนิทานประโลมโลก.* (รายงานการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

_____. (2543). วรรณกรรมภาคใต้: ความสัมพันธ์กับวรรณกรรมท้องถิ่นอื่น. *วรรณกรรมท้องถิ่นพินิจ.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.