

โนราโกลนเมืองตรัง : การรื้อสร้างความหมายในสังคมหลังสมัยใหม่

เสริมศักดิ์ ขุนพล¹

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

จังหวัดสงขลา 90000

อีเมลล์: khunpol@hotmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอเกี่ยวกับประวัติและการรื้อสร้างความหมายของโนราโกลนในพื้นที่จังหวัดตรัง เก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบสนับโบลของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ คณะโนราโกลนสามสลึงตำลึงทอง นักวิชาการและผู้ชม จำนวน 12 คน และการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมในการแสดงโนราโกลน พบว่า โнораโกลนเมืองตรังเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในราวปี 2512 จากการได้รับอิทธิพลในจังหวัดใกล้เคียงแล้วนำมาดัดแปลงในแบบฉบับของตนโดยเน้นมุขตลกที่เกิดขึ้นภายในชุมชน ภายใต้การแสดงที่ไร้ซึ่งกรอบเวลา รูปแบบ และพิธีกรรม แต่หลังการเกิดกระแสการต่อรองอำนาจของศิลปะพื้นบ้านกับวัฒนธรรมกระแสหลักตามแนวคิดสังคมหลังสมัยใหม่ โнораโกลนถูกมองว่าเป็นวาทกรรมที่สร้างขึ้นมาเพื่อต่อต้านการกดทับของกลุ่มที่ไม่สามารถเข้าถึงการร่ำรวยโนราห์ได้ จึงพยายามสร้างพื้นที่แสดงของตนในลักษณะย้อนแย้งการแสดงโนราห์ขึ้น และหลังจากที่การแสดงประเภทนี้ห่างหายไปจากพื้นที่เมืองตรังหลายปี ภาครัฐจึงได้สร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของโนราโกลนขึ้นมาใหม่เพื่อนำไปต่อรองกับอำนาจของวัฒนธรรมส่วนกลางในปี 2552 ด้วยการร่วมกำหนดท่ารำ บทกลอน เครื่องแต่งกาย และแบบแผนการแสดงให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างจากโนราโกลนในพื้นที่อื่น พร้อมทั้งสร้างปฏิบัติการเปลี่ยนสถานะ

¹ อาจารย์ประจำสาขาวิชาบรรณารักษศาสตร์ สารสนเทศศาสตร์ และนิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ นิสิตปริญญาเอก สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

จากจำอวดพื้นบ้านกลายเป็นภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมประจำจังหวัดตรัง จากการสำนึก
ร่วมความเป็นของแท้ดั้งเดิมแห่งท้องถิ่นเมืองตรังผ่านเวทีการแสดงวัฒนธรรมระดับจังหวัด
และประเทศอย่างต่อเนื่อง

คำสำคัญ: โนราโกลน การแสดงพื้นบ้าน การรื้อสร้างความหมาย

Nora Klon of Trang : Deconstruction Meaning in Postmodern Society.

Sermsak Khunpol

Faculty of Humanities and Social Sciences, Thaksin University,

Songkhla 9000, Thailand

E-mail: khunpol@hotmail.com

Abstract

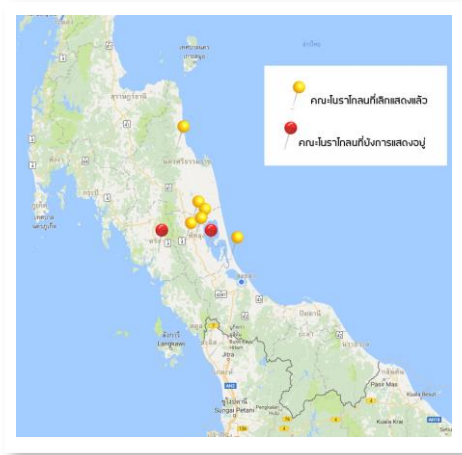
This article presents the history and deconstruction meaning of Nora Klon at Trang province. Keep the data with in-depth interviews with snowball's group provide key Informants are Samsalueng team, academician and audiences about 12 peoples and observers did not participate in the showing of Nora Klon. The results revealed that Nora Klon of Trang province created from game about 2512 B.C. has been influential in neighboring provinces and adapted their approach to focus on gags that occur within the community. Under the showing without forms and rituals. After there, on the current power conflict between folk art with mainstream culture on the post-modern society. Nora Klon is seen as a discourse built to resist the pressure of those without access to the Manora dance. Their tried to create a space of their own in a paradoxical show up Manora. After playing this had gone away from Trang longtime ago. The government has created a unique panorama of the stirrups up to negotiate with the central culture on 2552 by coordinating catchphrase dance costume and stereotypes play a unique identity different from other areas. And Enhance the position from folk art became a representative cultural for the province. The realization of the authentic local culture stage

through Trang province and the country continues.

Keywords: Nora Klon, Folk Performance, Deconstruction

บทนำ

โนราโคลน เป็นการแสดงพื้นบ้านอย่างหนึ่งในพื้นที่ภาคใต้ ที่คิดค้นขึ้นจากการล้อเลียนมโนราห์ทั้งการรำ การร้อง การแต่งกาย มีลักษณะหยาบ ๆ ไม่อ่อนหวาน นุ่มนวลเหมือนมโนราห์ เพียงแต่บอกให้รู้พอเห็นเค้ามโนราห์ คำว่าโคลนมีความหมายว่า ไม่เสร็จ ไม่สมบูรณ์ ซึ่งบางแห่งเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า **โนราดิบ** ซึ่งหมายถึงการแสดงโนราห์ไม่ได้ใช้นักแสดงที่ผ่านการฝึกฝนมโนราห์หรือผ่านการครอบเห็ดตามขนบธรรมเนียมของมโนราห์ ประดิษฐ์ท่ารำ การร้อง การแต่งตัว เลียนแบบมโนราห์ทุกอย่าง แต่ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นในการนำมาตกแต่งเสื้อผ้า และอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น เทร็ดทำด้วยงาช้างหงส์ทำด้วยกาบตาล ลูกปัดทำด้วยเปลือกหอยชนิดต่าง ๆ สร้อยคอทำด้วยเปลือกหอยไข่งป็นแหง ทับทรวงทำด้วยกระดองเต่า นิยมแต่งใบหน้าให้ดูขำขัน บางแห่งจึงเรียกว่า **โนราเล** หรือ**โนราหอย** โดยเรียกตามพื้นที่หรือวัสดุท้องถิ่นที่นำมาใช้ในการแต่งกาย เนื้อหาสาระของการแสดงโนราโคลนส่วนใหญ่ มักนำเรื่องราวในวิถีชีวิตในปัจจุบันมาผูกเป็นเรื่องราวให้ตลกขบขัน และใช้ท่ารำหยาบ ๆ เก้งก้าง พลิกแพลงให้พิสดารออกไป เพื่อสร้างความขบขัน ทั้งนี้ การแสดงโนราโคลนบางแห่งยังมีบทร้อง บทกาศถึงครู บทหน้าม่าน บทผันหน้า บทสีโด บทกำพริด บทพรานคล้าย ๆ กับมโนราห์ (เจริญ ศรีประดิษฐ์, 2551: อุดม หนูทอง, 2542) เครื่องดนตรีนิยมใช้อุปกรณ์ง่าย ๆ ไม่มีพิธีรีตองในการแสดง ซึ่งนักแสดงโนราโคลนบางรายบอกว่า หากไม่มีเครื่องดนตรีก็ใช้ปากทำเสียงดนตรีตนก็สามารถแสดงได้ บางแห่งมักเรียกการแสดงประเภทนี้ตามบุคคลดูตลกขบขันหัวเราะว่า **โนราขี้เมา** การแสดงโนราโคลนมีให้เห็นอยู่บ้างในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วภาคใต้จากการสำรวจคณะโนราโคลนที่ชื่อเสียงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันในภาคใต้ตอนล่าง พบว่า มีคณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 1 ที่ตั้งของคณะโนราโกลนที่มีชื่อเสียงจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

1. กลุ่มโนราโกลนที่เลิกการแสดงไปแล้ว ได้แก่ คณะบ้านโพธิ์มีนายผุดเป็นนายโรง เป็นคณะที่ตั้งมากในอำเภอควนขนุน ซึ่งมีท่านเจ้าคุณพุทธิธรรมาดา เจ้าอาวาสวัดสุวรรณวิชัย ให้การสนับสนุน คณะสิบสาวเก้ายอน เป็นโนราโกลนหญิงล้วนแห่งบ้านทะเลน้อย มีทั้งหมด 10 คน ซึ่งแต่ละคนอายุมากแล้ว และมีเพียงคนเดียวที่มีฟันครบพอเคี้ยวหมากได้ ส่วนที่เหลือ ฟันหักหมดแล้ว จึงต้องตะบันหมากด้วยตะบันบอกยอน ซึ่งเครื่องแต่งกายจะใช้เสื่อกระจูด เป็นเครื่องประดับ คณะโนราไต่ป่าเตีต ตั้งอยู่บ้านเขาพนมวังก อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง มีการแสดงโนราอย่างโนราไชยแก้วและมโนราห์รักมาร่วมคณะด้วย คณะโนราโกลน บ้านปากสระ อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง คณะโนราโกลนบ้านท่าหิน ก่อตั้งโดยนายชม ยิ้มย่อง อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา และคณะไข่นวน ขวนสนุก กำเนิดเมื่อ 50 ปีมาแล้ว ที่หมู่บ้านหนองหัว ตำบลตลิ่งชัน อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช

2. กลุ่มโนราโกลนที่ยังมีการแสดงอยู่ ได้แก่ คณะสามสสิ่งตำลึงทอง บ้านนาชุมเห็ด อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง มีนายชู พรหมมีเป็นหัวหน้าคณะ และ คณะผิน วิน นิยม ที่ตำบลหารเทา อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง เกิดจากการรวมตัวของคณะนักแสดงที่ชื่นชอบ โนราจำนวน 3 คน ซึ่งย้ายถิ่นฐานมาจากอำเภอสทิงพระ แล้วนำเอาการแสดงโนราเลจาก

ฝั่งสงขลามาร่วมเล่นในพื้นที่ตำบลหารเทา แต่ไม่ได้รับความนิยมมากนักเนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวมีมโนราห์อยู่หลายคณะ

จากแผนภาพ 1 สังเกตได้ว่าโนราโกศลมักมีแหล่งกำเนิดในพื้นที่ชุมชนที่ห่างไกลกับชุมชนเมือง และเป็นพื้นที่ซึ่งไม่มีคณะมโนราห์หรือมีอยู่เป็นจำนวนน้อย โดยผู้จัดตั้งคณะโนราโกศลแต่ละคณะ จะคิดค้นการรำโนราห์ที่คล้ายกับโนราจริงตามแบบฉบับของตนเอง ซึ่งแต่ละที่จะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความรู้ทางการแสดง วาทศิลป์ และไหวพริบของแต่ละคน

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาประวัติของโนราโกศลคณะสามสลึงตำลึงทองในพื้นที่จังหวัดตรัง
2. เพื่อศึกษาการรื้อสร้างความหมายของโนราโกศลคณะสามสลึงตำลึงทองในพื้นที่จังหวัดตรัง

การดำเนินการศึกษา

ผู้ศึกษาเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบสนับโถงของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ คณะโนราโกศลสามสลึงตำลึงทอง นักวิชาการและผู้ชม จำนวน 12 คน และการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมในการแสดงโนราโกศล

ผลการศึกษา

1. ประวัติโนราโกศลคณะสามสลึงตำลึงทอง

คณะสามสลึงตำลึงทองปัจจุบันเป็นคณะโนราโกศลคณะเดียวที่หลงเหลืออยู่ในจังหวัดตรัง มีนายชู พรหมมี อายุ 72 ปี อยู่บ้านเลขที่ 55 หมู่ 8 ตำบลนาชุมเห็ด อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง เป็นหัวหน้าคณะ เกิดขึ้นในปี 2512 จากการรวมตัวของของนายชุนายตุต นายปลอด นายพิน และคนอื่น ๆ ในคณะ ร่วมกันคิดค้นการละเล่นจำพวกดลื้อเลียนการแสดงมโนราห์ จากประสบการณ์ที่ได้เห็นการแสดงดังกล่าวตอนอายุ 9 ปี ในวัดพิกุลทองจังหวัดพัทลุง แล้วรู้สึกประทับใจ จนเมื่ออายุ 20 ปีซึ่งในขณะนั้นนายชูได้อยู่ในวงกลองยาว

แต่รู้สึกว่าการแสดงกลองยาวไม่ประสบความสำเร็จ จึงนำความจำฝังใจจากโนราโกลนในวัยเด็ก มาสร้างสรรค์คณะโนราโกลนเข้าร่วมกับเพื่อน ๆ ตามความชอบของตน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความเพลิดเพลินกับชาวบ้านหลังจากที่เหน็ดเหนื่อยจากการทำงานมาทั้งวัน การแสดงเน้นมุขตลกที่เกิดขึ้นภายในชุมชน ภายใต้งานแสดงที่ไร้ซึ่งกรอบเวลา รูปแบบ และพิธีกรรม



ภาพที่ 2 นายชู พรหมมี และนายพิน เกื้อดวง ผู้ร่วมก่อตั้งคณะโนราโกลนสามสิ่งตำลึงทอง

ในระยะแรกการแสดงโนราโกลนของนายชู เป็นเพียงการแสดงเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น มิได้ยึดเป็นอาชีพแต่พอผู้คนเริ่มให้ความสนใจและมีการรับการแสดงไปเล่นทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ทำให้คณะของนายชูกลายเป็นที่รู้จัก นายชูจึงได้ยึดการแสดงโนราโกลนเป็นอาชีพ ซึ่งรับแสดงในจังหวัดตรังและจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะแถวอำเภอศรีนครินทร์ และอำเภองขลา จังหวัดพัทลุงจะมีงานแสดงแทบทุกคืน

ต่อมาในปี พ.ศ. 2529 - 2549 การแสดงมโนราโกลนของคณะนายชูได้ซบเซาไปมาก เนื่องจากผู้แสดงบางคนได้เสียชีวิตไปบ้าง และมีปัญหาทั้งทางด้านเศรษฐกิจ ทำให้การแสดงโนราโกลนของนายชูต้องหยุดการแสดงลงไป จนกระทั่งปี 2552 หลังจากมีการตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นมาได้ระยะหนึ่ง มีนโยบายการฟื้นฟู อนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม

ของท้องถิ่นให้กลับมาอีกครั้งหนึ่ง คณะโนราโกลนของนายชู จึงได้มีการรื้อฟื้นโนราโกลนอีกครั้ง โดยนายชูได้ปรึกษากับสมัครพรรคพวกและญาติ ๆ เพื่อฝึกซ้อมและเริ่มแสดงขึ้นมาใหม่ อีกครั้ง โดยในระยะแรกต้องไปร่วมแสดงเป็นจำอวดให้กับคณะมนโราห์จิต เนื่องจากความไม่พร้อมของเครื่องดนตรี จึงต้องไปพึ่งพาเครื่องดนตรีจากคณะโนราห์จิต แต่ต่อมาเกิดปัญหาเรื่องเวลาการแสดง นายชูจึงได้สร้างเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง และแยกแสดงเฉพาะคณะของตนเรื่อยมา

ปัจจุบันโนราโกลนคณะสามสิ่งตำลึงทอง มีสมาชิกทั้งหมด 17 คน ซึ่งมีตั้งแต่ผู้สูงอายุ คนแก่ไปจนถึงเยาวชนประกอบไปด้วย

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| 1. นายชู พรหมมี | 2. นายชะลอ พรหมมี |
| 3. นายพิน เกื้อดวง | 4. นายไชรัตน์ นวลนิ่ม |
| 5. นายสุด รอดภัย | 6. นายรอน รอดภัย |
| 7. นายสมบุรณ์ สุขรัตน์ | 8. นายไสว ชุ่มชื่น |
| 9. นายมนตรี นวลนิ่ม | 10. นายบุญรินทร์ ชัยเพชร |
| 11. นายสินชัย พรหมมี | 12. นายหมี ทองชุม |
| 13. นายธีรภัทร อ่อนน้อม | 14. นายศิริวัฒน์ อ่อนน้อม |
| 15. นายปฏิภาณ พรหมมี | 16. นายปฏิภาณ คงแก้ว |
| 17. นายธนวัฒน์ รอดภัย | |

นักแสดงทั้งหมดเป็นการรวมตัวกันของเครือญาติของนายชูเอง ซึ่งมีทั้งนายรำนักดนตรี และลูกคู่ โดยนายชูและนายพินเป็นผู้ฝึกหัดให้นักแสดงคนอื่นในคณะ แต่ปัจจุบันนายพินอายุมากแล้ว (อายุ 90 ปี) ไม่สามารถแสดงได้อีก จึงคงเหลือแต่นายชูและลูก ๆ ที่ยังคงแสดงอยู่ ส่วนสมาชิกคนอื่นในลักษณะรวมกันเฉพาะกิจในกรณีที่มีงานแสดงเท่านั้น เหตุผลที่คณะสามสิ่งตำลึงทองไม่นิยมให้ผู้หญิงร่วมแสดงด้วย เนื่องจากกลัวจะมีปัญหาเรื่องการเดินทางและเรื่องชู้สาว อีกเหตุผลที่นิยมให้ผู้หญิงมาเล่นโนราโกลนในเชิงตลก ๆ จะดูไม่งาม ซึ่งตั้งแต่ก่อตั้งคณะเคยมีนักแสดงหญิงร่วมคณะเพียงคนเดียวเท่านั้น ซึ่งผิดกับใช้นักแสดงที่สูงวัยหรือเด็กเล็ก ๆ เพราะเวลาเล่นแล้วจะดูตลก สมวัย ดูไม่น่าเกลียด

เครื่องดนตรีที่ใช้ทำการแสดงมีลักษณะเหมือนกับการแสดงของมนโราห์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชิ้น คือ ทับซึ่งให้กำกับจังหวะ กลองขนาดเล็กที่เสริมจังหวะและล้อเสียงทับ

ปิ่นอกหนึ่งเลา โหม่งสองใบ ฉิ่งขนาดเล็ก แตรหรือแกระ และฉาบ ปัจจุบันมีการนำเอาเครื่องดนตรีสมัยใหม่มาผสมโรงเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและเข้ากับกระแสความนิยมของผู้ชม ได้แก่ คีย์บอร์ดและกลองชุด เครื่องดนตรีดังกล่าวนอกจากจะถูกนำมาแสดงให้เข้ากับทำนองมโนราห์แล้ว บางครั้งยังได้เพิ่มการร้องเพลงสมัยใหม่อีกด้วย



ภาพที่ 3 การแสดงของคณะโนราห์กลอนสามสิ่งตำลึงทอง

เครื่องแต่งกายของโนราห์กลอนคณะสามสิ่งตำลึงทอง ในอดีตใช้วัสดุธรรมชาติที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น มาออกแบบให้ซับซ้อนพอดูออกว่าคล้ายมโนราห์ ไม่เน้นความสวยงาม แต่วัสดุดังกล่าวมักมีอายุการใช้งานสั้น เมื่อแสดงเสร็จจำต้องทิ้งเนื่องจากการย่อยสลายตามธรรมชาติ ต่อมานายชูได้พัฒนาเครื่องแต่งกายจากวัสดุที่ค่อนข้างคงทน หาง่าย และสามารถใช้งานได้หลายครั้ง ประกอบด้วย

1. เทริด ทำจากไม้และใบเตยสานให้เป็นเทริด โดยมียอดเทริดหลายแบบแล้วแต่จะสร้างสรรค์ ส่วนใหญ่จะเน้นให้ตกลงไม่เอาสวยงาม

2. พานโครง หรือรอบอก ทำจากหลอดกาแฟ เปลือกหอย ฝาเบียร์ และฝาไซดา

3. *บ่าซ้ายขวา* ในอดีตจะใช้ลูกไม้ป่าที่หาได้ในท้องถิ่น แต่ปัจจุบันเปลี่ยนมาทำจากหลอดกาแฟ เปลือกหอย ฝาเบียร์ เหมือนกับพานโครง

4. *ปีกหน้า - ปีกหลัง หรือหางหงส์* แต่ก่อนจะใช้หนังควายมาทำเป็นปีก หรือหาง แต่ปัจจุบันหนังควายมีราคาแพง จึงนิยมทำจากท่อพีวีซี หรือยางรถยนต์ ทำคล้ายปีกเครื่องบิน แต่จะเป็นรูปอะไรก็ได้ ซึ่งมีเปลือกหอย และลูกไม้ทำเป็นลูกกลม ๆ ห้อยเป็นดอกดวงรายให้ดูคล้ายขนของก้านนก

5. *หน้าผ้า* ใช้ผ้าสีสดต่าง ๆ คัดห้อยชายแครง ในอดีตนิยมให้กิ่งไม้ที่หาได้ในท้องถิ่น

6. *ผ้ายาว* เป็นผ้านุ่งทับชายและรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ใส่คล้าย ๆ กับนุ่งกระโจงเบน จะใช้ผ้าฝ้ายหรือผ้าขาวม้าก็ได้

ส่วนเครื่องแต่งกายที่เพิ่มมา เช่น กำไลแขน เล็บ และปั้งคอ โดยกำไลแขนและเล็บ ใช้วัสดุเดียวกับมโนราห์ แต่เล็บจะมีการทำสีเพิ่มให้มีสีสัน ส่วนปั้งคอเพิ่งมาประดิษฐ์เพิ่มในภายหลัง โดยใช้สวมทับห้อยคอคล้ายสร้อย แต่จะประดิษฐ์ให้เป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ ในอดีตไม่มีการใส่ปั้งคอ แต่เกิดจากชาวบ้านเป็นคนนำของกำนัล เช่น เหล้าเถื่อน ขนมาจาก หรือข้าวต้มใบโพธิ์ มาทำเป็นสร้อยแขวนคอให้นักแสดงเมื่อรู้สึกขบขัน จึงกลายเป็นเครื่องแต่งกายโนราโกลนจนถึงปัจจุบัน

ท่ารำของโนราโกลนคณะสามสสิ่งตำลึงทอง ก่อนหน้านั้นไม่ได้มีการกำหนดท่ารำตายตัว แต่จะใช้ท่าทางและความถนัดของนักแสดงแต่ละคน โดยพยายามพลิกแพลงท่ารำของมโนราห์ให้พิสดารออกไป เพื่อให้ดูขบขัน โดยมีลักษณะกึ่งก้าง และมีลักษณะหยาบ ๆ แต่ภายหลังเนื่องจากนักแสดงรุ่นใหม่ไม่มีไหวพริบปฏิภาณเพียงพอ จึงนิยมให้นายโรงเป็นคนสอนท่าทางให้ นายซูจึงได้กำหนดแบบแผนท่ารำ เพื่อใช้ในการฝึกหัดเบื้องต้น ดังนี้

1. *ท่าออกมา่าน* ผู้แสดงจะต้องนั่งชันเข่า ตั้งวงคล้ายโอบกอดของใหญ่ พร้อมลุกขึ้นแล้วเอามือทั้งสองมาประกบกัน ปลายนิ้วชี้ลงล่าง แล้วเริ่มก้าวอย่างสามขุมเป็นวงกลมรอบเวที

2. *ท่ารำสอด* การตั้งวงรำคล้ายมโนราห์จริง แต่จะเป็นการพลิกเอาฝ่ามือเข้าด้านใน สลับออกไปข้างนอก แล้วเอาหัวแม่มือ และข้อมือหลักลงล่าง

3. *ท่าตั้งตุ้ง* เป็นการโค้งค่านับหนึ่งครั้ง แล้วก็เอามือข้างหนึ่งไปข้างหลัง อีกมือไว้ข้างหน้าระดับเอว ก้มตัวเล็กน้อย พร้อมเดินวงตามจังหวะดนตรี บ้างก็เปลี่ยนมือทำท่ารำสอดไปเรื่อย ๆ

4. *ท่าวนวยขนาด* ผู้แสดงจะเดินสายสะโพก เข้ากับจังหวะดนตรี โดยที่มือขวา แขนกับหน้าอก ส่วนมือซ้ายตัวตวัดแกว่งไปมาอยู่บริเวณข้างลำตัว

5. *ท่าเขาควาย* การลื้อท่ารำมโนราห์จริงแต่จะยกมือทั้งสองข้างเสมอไหล่ และพับศอก คล้าย ๆ กับเขาควาย แล้วงอเข่า รำวนไปมา โดยมีการสลับข้อมือไปมา

บทร้องของโนราโกลอน จะนิยมร้องบทคล้ายมโนราห์จริง ซึ่งจะมีบทบาทศรุษ บทหน้าม่าน บทสรรเสริญครู คล้าย ๆ มโนราห์จริง แต่จะมีการว่ากลอนสี่ บทหน้าแตระ บทผันหน้าและบทพราน ที่แต่งขึ้นมาเอง ตามความถนัดของนักแสดง และกาลเทศะของงานที่รับไปแสดง

ในอดีตรูปแบบการแสดงของโนราโกลอนไม่ได้มีพิธีรีตอง แต่ขึ้นอยู่กับความสมัครใจของเจ้าภาพ เมื่อเจ้าภาพเรียกใช้ไปแสดง มักใช้วิธีบอกปาก ไม่มีขันทหมากรุกและไม่ต้องตกลง “ค่าราด” เหมือนการว่าจ้างการแสดงมโนราห์ แต่ผู้ชมจะเป็นคนรวบรวมให้ออกค่าให้ แม้จะได้ไม่มากนักแต่ก็พออยู่ได้ หากแสดงดีก็จะแสดงไปเรื่อย ๆ บางครั้งกินเวลาข้ามคืน แต่ปัจจุบันเนื่องจากระยะเวลาที่ค่อนข้างจำกัด และงานแสดงส่วนใหญ่ของโนราโกลอนคณะสามสลึงตำลึงทอง จะเป็นการแสดงแบบสาธิต หรือการแสดงในเวทีวัฒนธรรมระดับจังหวัด ภูมิภาคและประเทศ นายชู จึงได้พัฒนาขั้นตอนการแสดงให้มีแบบแผน และสามารถควบคุมเวลาการแสดงได้ โดยมีขั้นตอนของการแสดงประกอบด้วย การไหว้ครู โหมโรง กาศศรุษ การรำยรำ และบอกลา เป็นต้น

2. การรื้อสร้างความหมายของโนราโกลอนคณะสามสลึงตำลึงทอง

โนราโกลอนจัดเป็นการแสดงพื้นบ้านประเภทการเล่นเลียนแบบ (Imitation) มาจากร่องรำทำเพลงของมโนราห์ เกิดขึ้นเพื่อสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินของชาวบ้าน ให้ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยตรากตรำอันเกิดจากการทำงาน เช่นเดียวกับลิเกป่า ผู้แสดงมักเล่นด้วยความสมัครใจไม่มีกติกาในการเล่นกำหนดตายตัว แต่สามารถปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ได้ ไม่จำเป็นต้องสร้างเวทีหรือฉาก และมีเครื่องแต่งกายที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ผู้แสดงจะสรรค์สร้างขึ้น รวมทั้งไม่มีการแบ่งแยกผู้ดูและผู้เล่นออกจากกันชัดเจน ในอดีตผู้ชมสามารถลุกขึ้นมาร่วมกับนักแสดงได้ เพราะไม่มีกรอบของพิธีกรรมเหมือนกับมโนราห์ที่มองว่าโรงโนราเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และมีครุหมอมโนราห์ที่คอยกำกับดูแล ทำให้ผู้ชมไม่สามารถลุกขึ้นมาร่ำรำ และแสดงกิริยาตลก ๆ ตามอำเภอใจได้ ต่อจากโนราโกลอนที่ไม่มี

การแข่งขันแพ้นะ เป็นเพียงการแสดงเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น

ประโยชน์ของโนราโกลนในฐานะการละเล่นพื้นบ้านคือ การเล่นที่ไม่จำกัดผู้เล่น ไม่เน้นอุปกรณ์การเล่นมากนัก แต่ใช้วัสดุที่หาง่าย สะดวกสบายและประหยัด ไม่มีกติกาซับซ้อน มีอิสระการฝึกคิดสร้างสรรค์ของผู้เล่น เน้นการเคลื่อนไหวของร่างกาย ไหวพริบ ทั้งในเรื่องของท่าทำ คำร้อง และบทสนทนาที่สนุกสนาน (วิราภรณ์ ปนาทกุล, 2531)

ความสำคัญของโนราโกลนสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางสังคม เป็นกิจกรรมที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตและโลกทัศน์ของชุมชน ณ ช่วงขณะนั้น ทำให้ผู้แสดงและผู้ชมได้มีโอกาสพูดคุยและสนุกสนานร่วมกัน ได้รับความเพลิดเพลินในลักษณะการนันทนาการอย่างหนึ่ง เนื่องจากการแสดงของโนราโกลนประกอบไปด้วยมุขตลก หรือเรื่องราวขบขันที่แฝงไปด้วยวิธีคิดแบบชาวบ้าน คุณค่า (value) และความหมาย (meaning) ของวัฒนธรรมของโนราโกลน ตามแนวคิดของ William D. Lipe (1984: 2 - 10) มีคุณค่าด้านความงามและสุนทรีย์ (Aesthetic value) ที่สัมผัสได้ด้วยสายตา มองแล้วรู้สึกชื่นชอบ ถูกตาต้องใจ ซึ่งเป็นเรื่องที่ค่อนข้างซับซ้อน ซึ่งบางครั้งอาจจะไม่ได้อยู่ในตัววัตถุหรือการแสดงเพียงอย่างเดียว

ในอีกมิติโนราโกลนเป็นวาทกรรมหนึ่งที่เกิดขึ้นเพื่อย้อนแย้งกับการแสดงมโนราห์ของกลุ่มคนเล็ก ๆ ที่ต้องการแสดงมโนราห์ แต่ไม่สามารถเข้าถึงพื้นที่ดังกล่าวได้ เนื่องจากระบบการมโนราห์นั้นรู้กันดีว่า ผู้แสดงจะต้องเริ่มหัดรำกันตั้งแต่วัยเยาว์ โดยการสืบทอดผ่านระบบเครือญาติที่มีบรรพบุรุษเป็นมโนราห์หรือการยกขึ้นรับครูกับนายโรงที่มีชื่อเสียงเท่านั้น ซึ่งบางครั้งมีเงื่อนไขทางสังคมหลายอย่าง เช่น ระบบพรรคพวก ธรรมเนียมการครอบเทริดตัดจุก เป็นต้น ทำให้ผู้สนใจบางกลุ่มหรือคนที่แก่เกินรำไม่มีสิทธิ์เข้าถึงการแสดงดังกล่าวได้ โนราโกลนจึงเป็นพื้นที่ทางสังคมในการแสดงความสามารถและแสดงตัวตนของคนเหล่านี้ โดยแฝงไปด้วยนัยยะการเสียดสีการแสดงมโนราห์ ในความคิดของนักแสดงมโนราห์เอง มองว่าโนราโกลนเป็นการแสดงของกลุ่มชายขอบแห่งวงการมโนราห์ เนื่องจากผู้แสดงนั้นขาดทักษะนาฏศิลป์กรรม และยังไม่ได้ผ่านพิธีกรรมการครอบเทริดตัดจุกในโรงโนรามาก่อน บางพื้นที่จึงนิยมใช้คำเรียกนักแสดงโนราโกลนว่า “โนราดิบ” ซึ่งหมายถึงการแสดงโนราที่ไม่สมบูรณ์แบบทั้งการรำและนักแสดง

การแสดงโนราโกลนยุคแรก ๆ ผู้แสดงมักพยายามเอาเรื่องที่แสดงอยู่ในโรงมโนราห์มาล้อเลียน เสียดสีให้ตลกขบขัน เหมือนพยายามดึงศิลปะที่อยู่สูงในระดับชาวบ้าน

มาเปลี่ยนสภาพเป็นการละเล่นธรรมดา ที่ใคร ๆ ก็สามารถจับต้องได้ ล้อเล่นได้ และดำเนินได้ โดยไม่ผิดหรือหวาดกลัวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่างการแสดงมโนราห์ แม้ว่าความจริงแล้วนักแสดงโนราห์เองจำเป็นต้องมีไหวพริบปฏิภาณในการรำรำ และร้องกลอนสดไม่แพ้กับนักแสดงมโนราห์ นักแสดงโนราห์บางคนก็ทักษะการรำรำมโนราห์อยู่ก่อนแล้ว แต่พื้นที่ทางแสดงของโนราห์ก็ยังคงน้อยกว่ามโนราห์ แม้ว่าตัวผู้ชมส่วนใหญ่เองที่ยอมรับว่าชอบเล่นตลกในโนราห์ แต่เมื่อจำเป็นต้องเลือกชมหรือจ้างการแสดงที่เน้นการรำรำที่สวยงาม มักเลือกการแสดงมโนราห์มากกว่า บางเหตุการณ์เจ้าภาพมีการเชิญโนราห์ไปแข่งประชันกับมโนราห์ เมื่อคณะมโนราห์รู้ว่าจะต้องไปตั้งโรงประชันกับโนราห์ มักไม่รับงานด้วยเหตุผลว่าหากตนเองเล่นแพ้โนราห์ไปแล้ว จะทำให้ความเป็นมโนราห์ของตนดูด้อยค่าลงทันที หรือหากขณะก็ไม่สมศักดิ์ศรีของมโนราห์ ทำให้โนราห์กลายเป็นเพียงจำวอดพื้นบ้านที่นิยมเพียงกลุ่มคนเล็ก ๆ เรื่อยมา

สำหรับตัวนักแสดงโนราห์เองก็ไม่ได้เรียกร้องให้ได้รับการยอมรับทางสังคมเท่ากับมโนราห์ เนื่องจากในการแสดงมโนราห์จะมีเรื่องพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งนักแสดงมโนราห์ส่วนใหญ่ต้องเรียนรู้การประกอบพิธีกรรมและถือศีลธรรมตามทางมโนราห์ ผิดกับโนราห์ที่เน้นการประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์มาตลอด บางครั้งเจ้าภาพบางรายมีความเข้าใจผิดคิดว่าเป็นการแสดงประเภทเดียวกับมโนราห์ ขอร้องให้นายโรงโนราห์ทำพิธีตัดเหมยและครอบครูให้ นักแสดงโนราห์จำเป็นต้องปฏิเสธเนื่องจากตนเองไม่ได้มีความรู้ทางพิธีกรรมไสยศาสตร์ในเชิงมโนราห์และยากับเจ้าภาพเสมอว่าตนเป็นเพียงนักแสดงตลก บางครั้งที่โนราห์ถูกเชิญให้ไปรำแก้บนในพื้นที่ต่าง ๆ มักต้องตอบคำถามว่าต้องแก้บนด้วยเครื่องไหว้อะไร ซึ่งในอดีตการตั้งครูก่อนแสดงโนราห์มักไม่มีพิธีต้อง แต่จะใช้อาหารคาวหวานพื้นบ้านที่สามารถหาง่าย ๆ ที่ท้องถิ่น เช่น เหล้าเถื่อน (สุราที่ชาวบ้านต้มเอง) โหมงในวัว (เครื่องในวัว) เคยจี (กะปิย่าง) น้ำเคย (แกงไตปลา) ปลาตัวเล็ก ๆ ทั้งตัวมาหมักแห้ง) พุงปลา (แกงไตปลา) เป็นต้น

ภายหลังจากการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรม ภารกิจหลักของแต่ละท้องถิ่นคือการพยายามค้นหาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง แล้วสร้างจุดเด่นของวัฒนธรรมนั้น เพื่อเป็นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อนำมาพัฒนาพื้นที่นั้น ๆ ในปี 2552 โนราห์กลายเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่มีการรื้อสร้างความหมายขึ้นมาใหม่ภายใต้กระบวนการช่วงชิงความหมายของ

ผู้มีอำนาจทางศิลปะของเมืองตรังเพื่อนำไปต่อรองอำนาจวัฒนธรรมของส่วนกลาง โดยพยายามไปค้นหาความเป็นของแท้ดั้งเดิมที่มีอยู่ในพื้นที่จังหวัดตรัง

โนราโกลนที่เคยเป็นเพียงคติชมเทียม (Fakelore) ที่ถูกสร้งขึ้นมาจากความชอบส่วนตัวของบุคคล ถูกสร้งความหมายใหม่ด้วยการเปลี่ยนสถานะโนราโกลนจากการละเล่นชั่วคราว สนุก ๆ ของคนกลุ่มย่อยกลายเป็นภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมประจำจังหวัดตรัง จึงต้องมีการสร้งวาทกรรมชุดใหม่ไปล้มล้างวาทกรรมชุดเก่าของวัฒนธรรมกลุ่มย่อยที่ถูกกดทับมาอย่างยาวนานตามแนวคิดวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) โดยทำโนราโกลนให้กลายเป็นคติชนแท้ (Folklore) ของชาวบ้านเมืองตรังอย่างแท้จริง ด้วยการสร้งภาคปฏิบัติ การสร้งความหมายโนราโกลนให้มีมาตรฐานเทียบเคียงกับการแสดงมโนราห์

ดังนั้น การปลดแอกของการแสดงโนราโกลนจากการกดทับของมโนราห์ ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) จึงเป็นการพยายามให้เจ้าของวัฒนธรรมเป็นผู้สร้งสร้งและบ่งบอกความเป็นตัวเองออกมาให้เด่นชัด โดยมีเจ้าหน้าที่จากภาครัฐเป็นเสมือนผู้ช่วยซึ่งเป็นรูปธรรมชัดเจนที่สุด คือการกำหนดองค์ประกอบของโนราโกลนให้มีเหมือนการแสดงมโนราห์ โดยมีรูปแบบท่ารำ บทร้อง การเล่นเป็นเรื่อง การตั้งเครื่อง การโหมโรง กาศครู ออกพราน และกำหนดเครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว เอกลักษณ์ของการแสดงโนราโกลนคณะสามสิ่งตำลึงทองทั้งหมดล้วนจึงถูกสร้งขึ้นขึ้นมาใหม่หลังปี 2552 บางครั้งมีการใช้คำเรียกรการแสดงของนักแสดงว่า “การลงครูหมอ” ซึ่งสวนทางกับความคิดของนักแสดงที่ไม่ได้มีการนับถือเรื่องครูหมอนอราแต่อย่างใด ทั้งนี้ มีการกำหนดตั้งเครื่องบูชาเอกเช่นเดียวกับมโนราห์เช่น หมากพลูหนึ่งคำ เทียนหนึ่งเล่ม เงินเก้าบาท เหล้าข้าว ไก่ต้ม และหัวหมู เป็นต้น ปฏิบัติการที่สำคัญอีกอย่างคือการเปลี่ยนพื้นที่การแสดงจากที่เคยแสดงบนพื้นดิน หรือตามสะดวกของนักแสดง มาเป็นการเล่นโนราโกลนผ่านเวทีวัฒนธรรมระดับจังหวัดและระดับประเทศอย่างต่อเนื่อง เกือบร้อยละ 90 ของการแสดงโนราโกลนคณะสามสิ่งตำลึงทองในปัจจุบัน พบว่า ถูกจัดการแสดงบนเวทีวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและประเทศ ผู้ชมส่วนใหญ่จึงรู้จักโนราโกลนจากการแสดงบนเวทีดังกล่าว

นอกจากนี้ การใช้ภาคปฏิบัติการผ่านสื่อและนำเอาเรื่องราวของโนราโกลนไปเป็นเนื้อหาในการเรียนการสอนการศึกษาภาคบังคับในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา เพื่อปลูกฝังให้เยาวชนตระหนักถึงโนราโกลนในฐานะภูมิปัญญาพื้นบ้านของจังหวัดตรัง

เป็นอีกภาคปฏิบัติการหนึ่งของจังหวัดตรังที่ช่วยในการรื้อสร้างความหมายใหม่ของโนราโกลน ซึ่งผลที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติการดังกล่าว ทำให้การแสดงโนราโกลนมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างไปจากเดิม เป็นการแสดงแบบสาธิตในระยะเวลาที่จำกัด หรือถูกกำหนดให้แสดงเล่าเรื่องตามที่ผู้ว่าจ้างกำหนด ห้ามเล่นมุขหยาบโกลนหรือไม่สุภาพ ซึ่งบางครั้งทำให้นักแสดงรู้สึกเกร็ง ไม่เป็นธรรมชาติ จนทำให้ความสนุกแบบชาวบ้านลดน้อยลง



ภาพที่ 4 การแสดงโนราโกลนบนเวทีงานสาธิตงานกาชาดสนามกีฬาทุ่งแจ้ง จังหวัดตรัง

บทสรุป

ปัจจุบันโนราโกลนถูกลดความนิยมลงไปมาก เนื่องจากผู้คนในสังคมหันไปนิยมเสพสื่อบันเทิงรูปแบบอื่น ๆ แทน จังหวัดตรังจึงรื้อสร้างความหมายให้โนราโกลนกลายเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของจังหวัดตรัง ด้วยการแสดงตัวเป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์รายแรกของวัฒนธรรมดังกล่าว ประกอบกับปัจจุบันมีคณะโนราโกลนหลงเหลืออยู่น้อย โนราโกลนจึงได้รับการยอมรับในฐานะวัฒนธรรมพื้นถิ่นของตรังได้โดยง่าย ทั้งมีภาครัฐและคณะโนราได้ร่วมมือกันสร้างภาคปฏิบัติการด้วยการคิดรูปแบบของการแสดงที่มีแบบแผน และง่ายต่อ

การบอกต่อ ซึ่งเป็นข้อดีสำหรับการนำไปสืบทอดต่อผู้แสดงรุ่นหลัง ๆ และไม่เพียงแต่ทำให้การเล่นประเภทนี้คงอยู่ เสมือนการนำทุนวัฒนธรรมของจังหวัดไปต่อรองทางอำนาจกับพื้นที่อื่น เนื่องจากเป็นพื้นที่หนึ่งเดียวที่มีโนราโกลนปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจน

เอกสารอ้างอิง

- เจริญ ตรีประดิษฐ์ (2551). การศึกษาและพัฒนาศักยภาพศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ กรณีศึกษาลิเกป่าและสวดมอลัย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
- วิราภรณ์ ปนาทกุล. (2531). การละเล่นของเด็กไทยกับการเรียนการสอน. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น
- อุดม หนูทอง. (2542). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้. 2542. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.
- Lipe, William D. (1984). **Value and Meaning in cultural resources**. In Henry Cleere, Ed . *Approaches to the Archaeological Heritages*. Cambridge: Cambridge University Press.