โนรา: นาฏยศิลปะในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์*

Nora: Dramatic Art as Sacrament

จิตติมา นาคีเภท**

Jittima Nakeephet

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษาการแสดงโนราในมุมมองแห่งเทพปกรณัม โดยศึกษาจากตัวบท คัมภีร์ หนังสือ เอกสารและการบันทึกเกี่ยวกับกำเนิด ที่มาของนาฏยศิลป์และการแสดงโนรา รวมถึงการฝึกปฏิบัติโนรา เพื่อเชื่อมโยงระหว่างโนราและคัมภีร์นาฏยศาสตร์ อันแสดงให้เห็นว่าโนราเป็นนาฏยศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากอินเดีย มิใช่เพียงท่ารำเท่านั้นแต่รวมถึงองค์ประกอบต่างๆ และเป้าหมายของการแสดงด้วย

เป้าหมายของคัมภีร์นาฏยศาสตร์และโนรา คือ ช่วยนำพามนุษย์แทงทะลุโลกียะภาวะไปสู่มิติแห่งเทพปกรณัม อันจะนำไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นทิพย์ ในฐานะที่นาฏยศิลป์เป็นพระประทานจากเบื้องบน จึงได้มีเทวบัญญัติให้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ถวายแด่เทพเจ้า และการร่ายรำถือเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องกระทำ หาไม่แล้วจะถูกตัดขาดจากเบื้องบน ทั้งยังไม่สามารถเข้าถึงความลึกลับหรือเชื่อมโยงกับสิ่งอื่นใดได้อีก

คำสำคัญ: โนรา; การร่ายรำอันศักดิ์สิทธิ์; นาฏยศิลป์; นาฏยศาสตร์; กรณะ

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “โนรา: นาฏยศิลป์ในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์” โดยมีศาสตราจารย์ ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์.

** นิสิตปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาคติชนวิทยา มหาวิทยาลัยนเรศวร. ติดต่อได้ที่: jittiman@nu.ac.th

Abstract

This research is conducted to study *Nora* in view of Mythology by looking at relating texts, books, written documents and records about the origin of dramatic art and *Nora* dance. It also looks at *Nora* dance practice to find relationship between *Nora* and *the Natya Sastra*. This relationship shows that *Nora* dance, which is a Thai dramatic art, is not only a dance pattern influenced by Indian art but also includes other components and aims of the performance.

The aim of *the Natya Sastra* and *Nora* dance is to help humans go beyond worldly concern and reach the mythological dimension. In this way, humans could become a part of divinity. Dramatic Art, as the gift from the powerful gods above, is seen as a commandment which humans must perform as rituals for gods. By ignoring these rituals, human will not be able to connect with gods above as well as the mystery and other things.

Keywords: *Nora*; sacred dance; dance; dramatic art; *Natya Sastra*; *Karana*

ความเป็นมาของปัญหา

การศึกษานาฏยศิลป์นามว่า “โนรา” ในครั้งนี้ เป็นการศึกษาตามทฤษฎีทางคติชนวิทยาในมุมมองมิติแห่งเทพปกรณัม ด้วยการศึกษาโนราส่วนใหญ่นั้นเป็นการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นศึกษาเรื่องของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและการวิเคราะห์ท่ารำเป็นหลัก หรือไม่ก็เป็นการศึกษาทางด้านสังคมศาสตร์เพื่อหาความสัมพันธ์และบทบาทของโนราที่มีผลกับชุมชน

การศึกษาโนราในมุมมองมิติแห่งเทพปกรณัมนี้ผู้วิจัยได้รับการชี้แนะแนวทางจากศาสตราจารย์พิเศษ ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร (สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2552) “*ด้วยคติชนวิทยามุ่งเน้นเรื่องการทำความเข้าใจชีวิตในสามมิติ คือ มิติแห่งปัจเจกบุคคล มิติแห่งสังคมและวัฒนธรรม และมิติแห่งเทพปกรณัม*” การศึกษา

โนราที่กล่าวไว้ข้างต้นนั้นเป็นการศึกษาเพียง 2 มิติ คือ มิติแห่งปัจเจกบุคคล และมิติแห่งสังคมและวัฒนธรรม หาได้ไปถึงมิติแห่งเทพปกรณัมที่เป็นต้นกำเนิดของโนราไม่ ถือเป็นการมองข้ามจุดกำเนิดหรือต้นธาตุของนาฏยศิลป์นามว่า “โนรา” เสมือนเป็นการลืมรากเหง้าของตนเองเลยทีเดียว

ดังนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโนราในมุมมองมิติแห่งเทพปกรณัม โดยนำไปเชื่อมโยงกับ*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*ของอินเดียซึ่งเป็นคัมภีร์ต้นของนาฏยศิลป์ ด้วยเหตุว่าโนราเป็นนาฏยศิลป์ไทยเก่าแก่ที่เป็นแม่แบบแห่งนาฏศิลป์ไทยแบบมาตรฐาน และมีผู้รู้หลายท่านกล่าวว่าได้รับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์ของอินเดีย ดังเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้แบ่งการฟ้อนรำของไทยออกเป็น 2 แบบ คือ แบบพื้นเมืองและแบบการพิธี ซึ่งแบบหลังนี้ไทยเราได้รับผ่านมาจากพราหมณ์ที่เข้ามาเป็นครูเป็นผู้ฝึกสอนให้ ดังปรากฏใน*ตำราฟ้อนรำ* ความว่า

> กระบวนฟ้อนรำที่ไทยเราใช้เปนแบบแผนในประเทศนี้ [แบ่ง] เปนสองอย่าง อย่างหนึ่งเปนกระบวนฟ้อนรำของประชาชนในพื้นเมือง เช่นที่ราษฎรรำซุยหรือรำเล่นแม่ศรีและรำเพลงเกี่ยวเข้า เหล่านี้เห็นจะเปนกระบวนแบบรำของชนชาติไทยมาแต่ดึกดำบรรพ์ กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งเช่นที่ใช้ในการพิธีตลอดลงมาจนที่เล่นระบำและโขนลคอนนั้น ได้แบบอย่างมาแต่อินเดีย พวกพราหมณ์ที่เข้ามาเปนครูบาอาจารย์ของชาวประเทศนี้แต่โบราณนำแบบแผนเข้ามาฝึกหัดให้...
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2466: [4])

เรื่องโนรากับการรับอิทธิพลมาจากนาฏยศิลป์ของอินเดียเห็นได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นจากวิทยานิพนธ์ของนิยะดา สาริกภูติ ที่ได้เปรียบเทียบท่ารำแม่บทของละครชาตรีหรือโนรากับท่ากรณะของละครภารตนาฏยัมหรือกรณะ 108 ท่าใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* สรุปได้ว่าทั้งสองมีท่ารำที่คล้ายคลึงกัน คือ ท่ากินนรหรือขี้หนอนของท่าแม่บทโนราคล้ายกับท่า*ลตาวฤศจิกะ*ของท่ากรณะ และท่าแมงมุม

ชักใยของท่าแม่บทโนราคล้ายกับท่า*คงคาอวตรณะ*ของท่ากรณะ ส่วนท่าอื่นๆ ไม่ปรากฏชัดเจน ดังความว่า

> ...ในงานวิจัยเล่มนี้ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบท่ารำแม่บทของละครชาตรี ซึ่งเป็นละครดั้งเดิมของไทยกับท่ากรณะ (ท่าแม่บท) ของละครภารตนาฏยัม ซึ่งเป็นละครประเภทหนึ่งตามทฤษฎีการแสดงของอินเดีย ปรากฏว่ามีความคล้ายคลึงระหว่างท่ากินนรกับท่าลตาวฤศจิกะและท่าแมลงมุมชักใยกับท่าคงคาอวตรณะ ...
>
> (นิยะดา สาริกภูติ, 2515: 217)

ด้านท่ากรณะของนาฏยศิลป์อินเดียได้ถือกำเนิดขึ้นจากการร่ายรำของพระศิวะมีทั้งสิ้น 108 ท่าด้วยกัน ปรากฏอยู่ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* รจนาโดย ภรตมุนี มีเนื้อหากล่าวถึงประวัติความเป็นมาของนาฏยศิลป์ในลักษณะที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้า โดยชี้ว่านาฏยศิลป์เป็นพรประทานทั้งจากพระพรหมและพระศิวะ รวมถึงได้รับความคุ้มครองดูแลจากเหล่าเทพยดาน้อยใหญ่ทั้งหลาย มีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบต่างๆ ของนาฏยศิลป์ ได้แก่ ท่ารำ การบูชาด้วยเครื่องบำบวงและเครื่องดนตรี เป็นต้น

อย่างไรก็ตามจากการศึกษา*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*ผู้วิจัยพบว่า โนรามิใช่เพียงได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากอินเดียเท่านั้น แต่ยังรวมถึงองค์ประกอบต่างๆ และเป้าหมายของการแสดงโนราที่มุ่งไปที่ความดับสนิทแห่งทุกข์เช่นเดียวกันกับ*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* อันแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้าโดยใช้การร่ายรำเป็นสื่อ ถือเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ที่จะชี้นำผู้ชมและตนเองแทงทะลุโลกียะภาวะเพื่อก้าวเข้าสู่มิติแห่งเทพปกรณัม

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการที่จะศึกษาโนราในฐานะที่เป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์เพื่อเผยแพร่มุมมองแห่งเทพปกรณัมของโนราให้เป็นที่รู้จักอย่างถี่ถ้วนและถ่องแท้ นับเป็นการวิจัยในมิติใหม่ที่ส่งเสริมให้การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับโนรามีคุณค่ามากไป

กว่าการวิเคราะห์ท่ารำ โดยใช้องค์ความรู้ทางคติชนวิทยามาจับต้องศาสตร์แห่งโนราให้กว้างขวางกว่าที่เคยศึกษากันโดยทั่วไป เพื่อให้ผู้สนใจโดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการนาฏยศิลป์ได้รู้แตกฉานว่าโนรามิได้เป็นเพียงการร่ายรำเพื่อความบันเทิงแต่ยังมีความเกี่ยวข้องกับมิติแห่งเทพปกรณัมอีกด้วย

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาโนราในมุมมองแห่งเทพปกรณัม
2. เพื่อศึกษาโนราในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์
3. เพื่อศึกษาความเชื่อมโยงระหว่างโนรากับคัมภีร์นาฏยศาสตร์

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาค้นคว้าเชิงบรรยาย (Descriptive study) ด้วยวิธีการดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (Document) จาก*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* ตำรา เอกสาร งานวิจัยและบทความที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราในเชิงเทพปกรณัม ตลอดจนเอกสารเกี่ยวกับศิลปะในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์

2. เก็บข้อมูลสนาม (Fieldworks) ใช้วิธีการสังเกตจากการเข้าร่วมพิธีโนราโรงครู ที่จัดโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังฝึกปฏิบัติการรำโนรา สายโนรายก ชูบัว จากอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอดจากโนรายก ชูบัว และเป็นอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และผู้วิจัยได้ทำการบันทึกความรู้สึกในขณะที่ร่ายรำเพื่อประกอบในการทำความเข้าใจการร่ายรำของโนราชั้นครู เพื่อศึกษาการรำด้วยจิต ด้วยสมาธิ ด้วยวิญญาณของโนรา ในขณะเดียวกันผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการใช้แบบสอบถาม โดยเลือกศึกษาจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านโนราทั้งสายโนราพุ่มเทวา สายโนรายก ชูบัว ตลอดจนผู้ชมโนราซึ่งเป็นประชาชนทั่วไป

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

1. The Nāṭya Śāstra of BHARATAMUNI Translated into English by A Board of Scholars, คัมภีร์นาฏยศาสตร์ฉบับแปลเป็นภาษาไทยของแสง มนวิทูร อัธยายที่ 1-7 และคัมภีร์นาฏยศาสตร์ฉบับแปลเป็นภาษาไทยของกิ่งแก้ว อัตถากร อัธยายที่ 1 และอัธยายที่ 22 ประกอบกัน

2. ศึกษาเอกสารการแสดงโนราในเชิงเทพปกรณัม

3. ข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ พ.ศ.2552-2556 โดยการสังเกตพิธีกรรมโนราโรงครูที่จัดขึ้นโดย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (17-19 มีนาคม 2554) การฝึกปฏิบัติโนราสายโนรายก ชูบัว (ตุลาคม 2552) การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านโนราในสายโนราพุ่มเทวา และสายโนรายก ชูบัว ตลอดจนผู้ชมโนราเพื่อสนับสนุนและเชื่อมโยงกับตัวบท (2552-2556)

นิยามศัพท์

1. พันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ หมายถึง ข้อผูกพันในการน้อมถวายงานเพื่อบูชาเทพยดาเจ้า ตามกฎของเบื้องบน เหตุเพราะมนุษย์เห็นห่างจากเบื้องบนด้วยกาละและเทศะ เมื่อเกิดปัญหา เกิดความทุกข์ มนุษย์จึงพยายามไถ่โทษตัวเองเพื่อให้สอดคล้องกับกฎบัญญัติของเบื้องบน โดยมนุษย์ต้องถวายงานแด่เทพยดาเจ้าด้วยศรัทธา สมาธิ ด้วยชีวิตและด้วยจิตวิญญาณ ที่ท้ายที่สุดแล้วจุดหมายปลายทางคือการแทงทะลุอัตตาตัวตน ก้าวเข้าไปสู่ความหลุดพ้นจนเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นทิพย์

2. เทพปกรณัม หมายถึง เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าหรือมีส่วนเชื่อมโยงกับเทพเจ้า มีอนุภาคสำคัญประกอบไปด้วยผู้สร้างและสิ่งที่ถูกสร้าง กฎที่ใช้ควบคุมดูแล ผลของการกระทำ การไถ่โทษ และพิธีกรรม มีจุดมุ่งหมายเพื่อเชื่อมโยงกับเบื้องบนทุกกรณี

3. นาฏยศิลป์ หมายถึง ศิลปะการร่ายรำ หมายรวมถึงองค์ประกอบต่างๆ ที่ประกอบกันขึ้นเพื่อทำให้การร่ายรำสมบูรณ์ ได้แก่ ท่ารำ เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย บท โรงละคร เป็นต้น

การกำเนิด

เรื่องราวความเป็นมาของการกำเนิดนาฏยศิลป์มีความเกี่ยวข้องกับเทพปกรณัม นับเนื่องจากการร่ายรำที่ถือกำเนิดมาจากการร่ายรำของพระศิวะผู้เป็นเทพเจ้าแห่งนาฏลีลาแห่งจักรวาล พระองค์ทรงร่ายรำหลายวาระด้วยกัน แต่มีวาระหนึ่งที่พระองค์ทรงลงมาร่ายรำในมนุษยโลก ณ ตำบลจิทัมพรัม ที่ซึ่งปัจจุบันนี้ปรากฏมีเทวสถานที่สร้างถวายพระองค์เพื่อยืนยันร่องรอยการมาปรากฏของพระองค์พร้อมทั้งมีรูปจำหลักท่ารำกรณะทั้ง 108 ท่า อยู่บริเวณซุ้มประตูของเทวสถานด้วย

ท่ากรณะทั้ง 108 ท่าขององค์พระศิวะเจ้ายังได้มีการจารึกลงใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* รจนาโดยภรตมุนี เป็นคัมภีร์ที่รวมเอานาฏยเวทที่พระพรหมผู้เป็นพระอัยกาเจ้าแห่งโลกทรงเป็นผู้รจนาขึ้นเข้าไว้ด้วยกัน

พระพรหมสร้างนาฏยเวทจากการที่พระอินทร์ได้นำคณาเทพเข้าเฝ้าเพื่อกราบทูลขอพระเวทที่คนทุกวรรณะสามารถสดับรับฟังและมีความบันเทิงใจเหตุด้วยพระเวททั้งสี่ที่มีอยู่ก่อนนั้นคนในวรรณะศูทรไม่สามารถรับฟังได้

> พระพรหมจึงทรงสร้างพระเวทที่ห้าขึ้น ชื่อว่า นาฏยเวท โดยพระพรหมได้นำส่วนสำคัญจากพระเวททั้งสี่มาผสมผสาน คือ พระองค์หยิบยกเอา**ปาฐยัง** (บทสวด, คำกล่าว) จากคัมภีร์พระฤคเวท, **คีตัง** (ดนตรี) จากคัมภีร์สามเวท, **อภินยะ** (การแสดงละครและลีลาท่าทาง) จากคัมภีร์ยชุรเวท, และ **รสะ** (ความรู้สึก) จากคัมภีร์อาถรรพเวท
>
> (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 3)

ทางด้านกำเนิดของการแสดงโนราก็มีความเกี่ยวข้องกับเทพปกรณัมด้วยเช่นกัน ดังมีปรากฏอยู่ในตำนานโนราหลายกระแส ซึ่งแต่ละกระแสนั้นก็เล่ารายละเอียดแตกต่างกันออกไปถึงกระนั้นยังมีส่วนหนึ่งที่เล่าเหมือนกันคือ มีเทวดาหรือเทพธิดามาเข้าฝันบอกท่ารำจนเกิดเป็นการแสดงโนราขึ้น ดังตำนานที่เล่าโดยขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่มเทวา) ว่า

> พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมืองเมืองหนึ่ง มีชายาชื่อนางศรีมาลา มีธิดาชื่อ นวลทองสำลี วันหนึ่ง นางนวลทองสำลีสุบินว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดู ท่ารำมี 12 ท่า มีดนตรีประโคม ได้แก่ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ นางให้ทำเครื่องดนตรีและหัดรำตามที่สุบินเป็นที่ครึกครื้นในปราสาท
>
> (อุดม หนูทอง, 2536: 7)

ลักษณะท่ารำ

ท่ารำที่ปรากฏอยู่ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*นั้นเรียกว่า กรณะ หรือ รำแม่ท่า มีทั้งสิ้น 108 ท่า ยกตัวอย่างเช่น ท่าตละปุษปะ หรือท่าดอกบัวตูม ท่าภมระ หรือท่าแมลงภู่ ท่าลลิตะหรือท่าเยื้องกราย เป็นต้น

กรณะทั้ง 108 ท่านี้ยังประกอบเข้าด้วยกันเป็น องคหาระ หรือ รำชุด มีทั้งสิ้น 32 ชุดท่า โดยแต่ละชุดท่าประกอบไปด้วยท่ากรณะตั้งแต่ 4 ท่าขึ้นไป ยกตัวอย่างตามที่ปรากฏใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* ความว่า

> (องคหาระที่ 3) ทำอัลปัลลวะสูจิ (ท่าที่77) วิกษิปตะ (ท่าที่ 58) ทำอาวรรติตะ (ท่าที่ 59) และนิกุฏฏกะ (ท่าที่ 9) อูรุทวฤตตะ (ท่าที่ 98) และอากษิปตะ (ท่าที่ 21) และอุโรมัณฑะละ (ท่าที่ 54) กริหัสตะ (ท่าที่ 87) และกฏิจฉินนะ (ท่าที่ 11) องคหาระนี้ เรียกว่า สูจิวิทธะ (ท่าสนเข็ม)
>
> (แสง มนวิทูร, 2541: 157)

ด้านท่ารำของการแสดงโนรา ประกอบไปด้วย ท่ารำในการแสดง 4 เพลง ด้วยกัน คือ “*ท่าครู 12 ท่า หรือรำเพลงครู เป็นการรำประกอบจังหวะ ประกอบไปด้วยท่า 12 ท่า ดังต่อไปนี้ ท่าเทพพนม ท่าพรหมเทวะ ท่าเขาควาย ท่าชูชาย ท่าชูพวงมาลัย ท่าพวงมาลัย ท่าร้อยพวงมาลัย ท่าโคมเวียน ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ายูงฟ้อนหาง ท่าชูสูงเสมอหน้า และท่ากินนรเลียบถ้ำ*” (สุพัฒน์ นาคเสน, สัมภาษณ์ 10 ตุลาคม 2552)

รำบทประถม รำบทครูสอน และรำบทสอนรำ เป็นการรำประกอบการร้อง ซึ่งการแสดงทั้งสี่บทนั้นนับเป็นท่าพื้นฐาน มีปรากฏอยู่ในพิธีโรงครูของโนรา แต่ละสายโนราจะมีท่ารำแตกต่างกันไปบ้างเพียงเล็กน้อย อุดม หนูทอง กล่าวว่า “*โนราจะนำท่าต่างๆ นี้มาผสมผสานกันในเวลารำโชว์เรียกว่า “รำประสมท่า” และท่าเหล่านี้จะนำไปใช้ในการทำบทซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงของโนรา*” (อุดม หนูทอง, 2536: 149)

จากการศึกษาลักษณะท่ารำที่ปรากฏใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*และลักษณะท่ารำในการแสดงโนรา ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะการใช้ช่วงล่างของร่างกายหรือขาและเท้าคล้ายกัน ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเด่นของการแสดงโนราที่ไม่พบลักษณะการใช้เท้าแบบนี้ในการแสดงทางภาคอื่นๆ ของประเทศไทย โดยจะขอยกตัวอย่างความคล้ายคลึงกันในการยกเท้าสูงข้างลำตัวระดับศีรษะ เช่น

ภาพที่ 1 ท่าวฤศจิกะ (ท่าแมลงป่อง)

ภาพที่ 2 ท่านิกุญจิตะ (ท่างอเท้า)

ภาพที่ 3 ท่าวฤศจิกะเรจิตะ
(ท่าแมลงป่องยกหาง)

ภาพที่ 4 ท่าวฤศจิกะกุฏฏิตะ
(ท่าแมลงป่องกระหย่งขา)

ที่มา: http://bharatanatyam.voila.net/natya_karanas.html

ทั้ง 4 ท่าด้านบนนี้มีลักษณะท่ายกเท้าสูงเหมือนกับท่ากินนร หรือขี้หนอนของการแสดงโนรา

ท่าขี้หนอนยืนและขี้หนอนนั่ง
ที่มา: ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

นอกจากนี้การเปรียบเทียบท่ารำทั้งสองยังเคยปรากฏในวิทยานิพนธ์เรื่อง **ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ** โดย นิยะดา สาริกภูติ กล่าวว่า

> ได้เปรียบเทียบท่ารำแม่บทของละครชาตรี ซึ่งเป็นละครดั้งเดิมของไทยกับท่ากรณะ (ท่าแม่บท) ของละครภารตนาฏยัม ซึ่งเป็นละครประเภทหนึ่งตามทฤษฎีการแสดงของอินเดีย ปรากฏว่ามีความคล้ายคลึงระหว่างท่ากินนรกับท่าลตาวฤศจิกะและท่าแมลงมุมชักใยกับท่าคงคาอวตรณะ แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่าจะมีเพียง 2 ท่าในละครไทยและละครภารตะเท่านั้นที่คล้ายคลึงกัน หากแต่เป็นเพราะว่าศิลปะเมื่อมีการถ่ายทอดก็ย่อมปรับปรุงให้เข้ากับความนิยมของประชาชนในแต่ละชาติแต่ละสมัย ครั้นนานเข้าลักษณะที่คล้ายคลึงกันก็เลือนรางและปรากฏไม่ชัดเจน
>
> (นิยะดา สาริกภูติ, 2515 : 217)

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 4 ชนิด คือ *1. ตตะ หรือ เครื่องสาย 2. อานันทะ หรือ เครื่องตีประเภทหนัง 3. ฆนะ หรือ เครื่องกระทบประเภทฉิ่ง และ 4. สุษิระ หรือ เครื่องเป่าประเภทขลุ่ย* (A Board of Scholars, 1986: 386)

เครื่องดนตรีของการแสดงโนราดั้งเดิมนั้น ประกอบไปด้วย *1. แตระหรือแกระ 2. ทับ 3. กลอง 4. โหม่ง 5. ฉิ่ง และ 6. ปี่* (สุพัฒน์ นาคเสน, สัมภาษณ์ 10 ตุลาคม 2552) ประเภทของเครื่องดนตรีที่พบ คือ เครื่องตี เครื่องกระทบ และเครื่องเป่า ขาดในส่วนของเครื่องสายไป ส่วนปัจจุบันนั้นเครื่องดนตรีของการแสดงโนราได้เพิ่มซอเข้ามา ดังนั้นจึงมีประเภทเครื่องสายเหมือนกับ*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* จะแตกต่างกันเพียงลักษณะของเครื่องดนตรีประจำท้องถิ่นเท่านั้น

การบำบวงบูชา

การบูชาด้วยเครื่องบำบวงในคัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้นมีสาเหตุเกิดจากการที่พวกอสูรเข้ามาก่อกวนการแสดงทำให้เกิดอุปสรรคและอันตรายต่าง ๆ แก่นักแสดง ดังนั้นพระพรหมจึงสั่งให้พระวิศวกรรมสร้างโรงละครขึ้น และให้เทพเทวาทั้งหลายรวมถึงพระองค์เองช่วยกันดูแลรักษามิให้พวกอสูรเข้ามาสร้างอุปสรรคใดๆ ได้อีก

เมื่อมีเหล่าเทพยดาเจ้าคอยปกปักคุ้มครองแล้วจึงต้องทำการบูชาเหล่าเทพยดาเจ้าด้วยเครื่องบำบวง ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*กล่าวถึงการบำบวงบูชาความว่า

> ...ต้องทำการบูชาด้วยเครื่องบำบวงต่างๆ มีการจุดอัคคีบูชา พร้อมด้วยท่องมนตร์คาถา บริกรรมคำศักดิ์สิทธิ์และถวายอาหารคาวหวานและเครื่องดื่ม...ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงการร่ายรำ หรือ อรรถบดี (ผู้มีโภคทรัพย์) หากมิได้กระทำการบูชาด้วยตนเองหรือโดยผ่านผู้อื่นแล้ว เขาย่อมประสบความวิบัติเพราะเหตุแห่งการละเว้นนั้น ผู้ที่ทำพิธีบูชาตามระเบียบแบบแผน ย่อมได้มาซึ่งโภคทรัพย์และย่อมได้บรรลุความบันเทิงในสวรรค์ในกาลต่อไป
>
> (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 13-14)

การแสดงโนราก็มีการบูชาด้วยเครื่องบำบวงด้วยเช่นกัน โดยปรากฏให้เห็นเด่นชัดในพิธีโนราโรงครูที่จัดขึ้นเพื่อประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของโนรา หากไม่บูชาก็จะเกิดอุปสรรค ความวิบัติ แต่ถ้าบูชาก็จะอยู่เป็นสุขสบาย มีแต่ความเจริญ โอภาส อิสโม กล่าวไว้ว่า

> มีการรำถวายและถวายเครื่องบูชา เพื่อเป็นการสักการะและการสังเวยครูหมอโนรา นิยมจัดเครื่องบูชาออกเป็น 2 ส่วน คือ เครื่องบูชาบนศาลหรือพาไลกับเครื่องบูชาที่ท้องโรง เครื่อง

> บูชาบนศาลหรือพาไล ประกอบด้วยหมาก 9 คำ เทียน 9 เล่ม เครื่องเชี่ยน 1 สำรับ กล้วย 3 หวี อ้อย 3 ท่อน ขนมในพิธีสารทเดือนสิบ หรือวันชิงเปรต ได้แก่ พองลา ขนมบ้า ขนมเบชำ ขนมเทียน 3 สำรับ ข้าวสาร พร้อมด้วยหมากพลู เทียนอัดลงภาชนะที่สานด้วยกระจูดหรือเตยเล็ก เรียกว่า “สอบนั่ง” ...มะพร้าวอ่อน 3 ลูก กล้วย 3 หวี หัวหมู ไก่ เหล้า เครื่องคาวหวานหรือที่ 12 จำนวน 1 สำรับ ...เครื่องบูชาท้องโรงมีบายศรีท้องโรง ในบายศรีมีชุดอาหารคาวหวาน บางพื้นที่ไม่มีชุดอาหาร มีเฉพาะบายศรี ธูปเทียน 9 ชุด พร้อมเล็บกำไล หมากพลูวางไว้บริเวณเสื่อหมอน ผ้าขาวกลางโรง
>
> (โอภาส อิสโม, 2544: 47-48)

ครูโนราในที่นี้หมายถึงครูต้นผู้ประสิทธิประสาทโนราขึ้นมา ดังนี้แล้วเมื่อการแสดงโนรามีความเชื่อมโยงกับ*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* ครูต้นในที่นี้ก็คือเทพยดาเจ้าผู้ประทานนาฏยศิลป์ให้มวลมนุษย์นั่นเอง

เป้าหมายของการแสดง

ด้วยนาฏยศิลป์ที่ปรากฏอยู่ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*นั้นมาจากนาฏยเวทที่รจนาโดยพระพรหม โดยนาฏยเวทนั้นประกอบด้วยเนื้อหาพื้นฐาน คือ “*ประวัติความเป็นมา พระเวทนี้จะนำไปสู่คัลลองแห่งธรรม ก่อเกิดโภคทรัพย์และความเจริญด้วยเกียรติยศ คัมภีร์นี้จะประมวลไว้ซึ่งข้อความที่กระชับสั้น ตั้งมั่นอยู่ในคติธรรมคำสอน นี้จะทำหน้าที่เป็นเครื่องชี้นำกิจกรรมของมนุษย์ทั้งปวงในรุ่นถัดไปในอนาคตด้วย*” (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 2)

นาฏเวท นั้นถือเป็นพระเวทที่ 5 ถัดจาก ฤคเวท สามเวท ยชุรเวทและอาถรรพเวท พระเวททั้ง 4 ทำหน้าที่เป็นบทสวดเพื่อสรรเสริญเทพเจ้าในการกระทำยัญพิธีเพื่อขอประทานพรจากพระองค์

เป้าหมายของการแสดงนาฏยศิลป์ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*จึงเชื่อมโยงกับเทพเจ้าเบื้องบนด้วยเช่นเดียวกันกับพระเวททั้ง 4 เห็นได้จากการจัดพิธีบำบวงบูชาที่โรงละครก่อนการแสดง "*ผู้ที่ทำพิธีบูชาตามระเบียบแบบแผน ย่อมได้มาซึ่งโภคทรัพย์และย่อมได้บรรลุความบันเทิงในสวรรค์ในกาลต่อไป*" (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 14)

นอกจากพิธีบำบวงบูชาแล้ว การที่จะเชื่อมโยงกับเบื้องบนยังปรากฏอยู่ภายในการแสดงนาฏยศิลป์ พระพรหมได้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์โดย "*การเลียนแบบเทพเทวา แทตย์ พระราชา คหบดี ฯลฯ และกิจกรรมในชีวิตประจำวันของท่านเหล่านั้น*" (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 14) ซึ่งการเลียนแบบก็คือการจำลองรูปแบบเป็นการนำพฤติกรรมของต้นแบบมาถ่ายทอดหรือทำซ้ำอีกต่อหนึ่ง

เรื่องการจำลองรูปแบบนี้ Alistair Shearer กล่าวไว้ว่าเป็น "*...เป้าหมายของศิลปินที่จะจำลอง (reproduce) รูปแบบอันเป็นทิพย์เหล่านั้น เพื่อนำผู้ทัศนาดำเนินชีวิตไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นทิพย์..*". (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 2)

ทางด้านโนราก็เช่นเดียวกัน การแสดงโนราก็ได้นำการจำลองรูปแบบชีวิตมาถ่ายทอดให้แก่ผู้ชมโนราที่ศิลปินโนราถือว่าเป็นภาระหน้าที่อันยิ่งใหญ่ในการที่จะชี้นำผู้ชมให้เข้าใจหลักธรรมทางศาสนา ดังความว่า

> พันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ของโนรา คือการชี้แนะให้ผู้คนได้เห็นซึ่งครรลองวิถีอันดีงาม โน้มนำเอาหลักคิดทางศาสนามาสื่อผ่านสุนทรียะ ใช้ความชำนาญจัดเจนของคนผู้เป็นศิลปินสร้างกุศโลบายอันแยบคาย ย่อยเรื่องยากให้กลายเป็นง่าย แล้วแสดงออกด้วยรูปแบบจำลองของชีวิตซึ่งกระทบจิตใจ...
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2549: 161)

ทั้งนี้ยังเห็นได้จากเป้าหมายของการเป็นโนราของโนราพุ่มเทวา โนราชั้นครูผู้รำโนราด้วยจิต ด้วยสมาธิ ด้วยวิญญาณ จนได้รับการยกย่องว่ารำสวยเหมือนเทวดาเหาะลงมาจากสวรรค์ "*...ท่านบ่งย้ำชัดถึงเจตนารมณ์อันเป็นจุดหมาย*

ปลายทางของการเป็นโนราว่า ทั้งหมดเพื่อพระนิพพาน" (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2549: 166)

นาม "โนราพุ่มเทวา" บ่งบอกได้เป็นอย่างดีถึงความเชื่อมโยงโนราเข้ากับมิติแห่งเทพปกรณัม สาเหตุที่ขุนอุปถัมภ์นรากรได้สมญานามว่า "พุ่มเทวา" เกิดจากการรำโนราขึ้นท่าฉากใหญ่ (ท่าเขาควาย) ขณะที่นั่งอยู่บนพนัก แต่สามารถเลื่อนตัวออกมาจากพนัก และเข้าไปนั่งในพนัก โดยที่ผู้ชมไม่ทราบเลยว่าออกมาตอนไหนเพราะท่านรำนิ่ง กล่าวขวัญกันว่าเหมือนเทวดาเหาะลงมาจากสวรรค์ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษที่ลูกศิษย์ท่านขุนฯ ในปัจจุบันได้สืบทอดต่อกันมา (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, สัมภาษณ์ 2 ตุลาคม 2552)

การรำแบบนิ่งนี้เป็นการรำด้วยสมาธิ จุดที่ว่าด้วยการรำด้วยสมาธินี้เองที่ทำให้ท่านเขมานันทะอธิบายถึงเรื่องโนรากับสมาธิภาวนาไว้ว่า การร่ายรำโนราเป็นการตั้งสมาธิบนฐานของการเคลื่อนไหว ทำให้กายและจิตประสานเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้อารมณ์และภาพมายาทั้งหลายหายไป จึงนำไปสู่การดับสนิทแห่งทุกข์ได้ ดังความว่า

> ..."การเคลื่อนไหวฟ้อนรำในท่วงท่าและจังหวะจะนำไปสู่สภาพการดับสนิทแห่งทุกข์ได้อย่างไร?" ... "คำตอบอยู่ที่ความเข้าใจต่อสมาธิบนฐานการเคลื่อนไหว (Dynamic Meditation) ใจนิ่ง กายเคลื่อนไหว ปลุกกระพือพลังชีวิต เร้าธาตุรู้ซึ่งจมปลักของความคิดปรุงแต่ง อันมีศูนย์กลางมายาว่า 'ฉัน' และ 'ของฉัน' เมื่อกายและจิตประสานกันเป็นอันเดียวกันในท่วงท่าเคลื่อนไหว ขั้วต่างของจิต (Subjective) และวัตถุ (Objective) กลมกลืน ชีวิตเข้าสู่ตื่นในหลับ นิมิตต่างๆ อารมณ์ต่างๆ ตั้งอยู่ไม่ได้ ภาพมายาแห่งตัวตนก็จางหายไป ธรรมทรรศน์ก็สมบูรณ์ด้วยเหตุนี้"
>
> (เขมานันทะ, 2543: 268)

จากการลงมือปฏิบัติร่ายรำโนราด้วยตนเอง ผู้วิจัยก็ตระหนักว่าโนราเป็นกายะโยคะชนิดหนึ่ง ลีลาทำนองฤาษีดัดตนที่ต้องใช้ความนิ่งภายในมาก ในขณะที่เคลื่อนขาแขนมือและเท้า ทั้งนี้ต้องไม่สำแดงพลังอันรุนแรง ยิ่งกว่านั้น จากการเฝ้าสังเกตนายโรงโนราขณะทำการแข่งขันประชันฝีมือโนรากัน ก็สามารถเห็นความแตกต่างของนายโรงโนราจากสายตระกูลโนราต่างๆ ได้อย่างเด่นชัด นายโรงโนราที่ได้รับรางวัลชนะเลิศจากการแข่งขันนายโรงโนราชาย ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ในงานพิธีโนราโรงครูที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชจัดขึ้น รำด้วยความนิ่ง ด้วยสมาธิ ท่ารำแต่ละท่าคมชัด กระแสพลังที่เปล่งออกมาจากตัวนายโรงสามารถสะกดผู้ชมและกรรมการ ดึงเขาเหล่านั้นให้เข้าสู่มิติแห่งความเร้นลับตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง ซึ่งความนิ่งส่วนหนึ่งนั้นเกิดจากการฝึกฝนจนกายและจิตหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน ปราศจากความกังวลเรื่องท่ารำ (จำท่ารำไม่ได้) และความเหนื่อยอ่อน (เมื่อหมดแรงท่าทางจะอ่อนลงไปด้วย) เทียบกับนายโรงโนราที่ไม่ได้รางวัล การร่ายรำแสดงออกถึงความกังวล รำผิด ไม่ตรงจังหวะ ทรงตัวไม่ได้ ท่ารำดูนุ่มนิ่มเหมือนคนไร้เรี่ยวแรง

การที่โนรามีความสามารถดึงผู้ชมเข้าไปสู่อีกมิติหนึ่งได้นั้น ถือว่าศิลปินโนราเป็นสื่อระหว่างโลกมนุษย์กับเบื้องบน โดยขณะร่ายรำตัวโนราเองจะเข้าสู่มิติอีกมิติหนึ่ง ลืมตัวตนทางโลกของตนเองไป ในขณะเดียวกันก็รับมอบพลังที่มีมหาศาลในมิตินั้นและนำออกมาสำแดงเป็นการร่ายรำส่งต่อไปยังผู้ชม ความข้อนี้ปรากฏในคำบอกเล่าของ “คุณตา” ของ กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ท่านเป็นโนราสายโนราพุ่มเทวา ดังความว่า

> ตาบอกว่า การรำนั้นหาได้กระทำลงไปด้วยเพียงแค่เลือดเนื้อหรือชีวิต ทว่ายังหมายผนึกเอาถึงขั้นวิญญาณ ดั่งนี้แล้วในขณะร่ายรำ ตาจึงไม่ใช่ตาของหลาน แต่เป็นรูปนามอีกมิติหนึ่งซึ่งอยู่ในโลกอันเร้นลับ ณ ที่ซึ่งความเป็นชีวิตได้ผนึกแนบแน่นอยู่กับดวงวิญญาณ สถานที่แห่งนั้นเองที่มอบมวลพลังมหาศาลให้แก่ตา ทั้งตายังบอกอีกว่าพลังในโลกซึ่งกล่าวถึง

> นี้มีเหลือเฟือ พร้อมจะมอบให้แก่ทุกชีวิตและทุกสรรพสิ่ง ขอเพียงแต่เรา 'เป็น' สิ่งใดสักอย่างให้จริง เป็นด้วยศรัทธา สมาธิ ด้วยชีวิต และด้วยวิญญาณ
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2549: 165)

มิติที่กล่าวถึงนั้นได้รับการสนับสนุนจากมาเรีย-กาบริเอล วุชเชิน ความว่า

> การเข้าไปสู่กาละอันศักดิ์สิทธิ์ในการร่ายรำหมายถึงการเข้าไปสู่ความเป็นนิรันดรและอกาละซึ่งเท่ากับสภาวะของที่นี่และขณะนี้ การบรรลุความเป็นหนึ่งเดียวกับสิ่งที่ได้รับการรังสรรค์ทั้งหมดคือเครื่องหมายของความเป็นทิพย์ และเป็นสิ่งที่มนุษย์เรียกว่าสวรรค์ ตรงนี้มีความหมายเป็นนัยว่าโลกที่ถูกรังสรรค์กับทั้งกาละและความเคลื่อนไหวนั้น เราจะต้องก้าวล่วงให้พ้น และเข้าไปรวมกับต้นธาตุ ซึ่งเป็นจุดแห่งความนิ่งสนิทและถึงพร้อมด้วยความสมดุล
>
> (กิ่งแก้ว อัตถากร, 2552: 9)

มิติที่คุณตาของกนกพงศ์กล่าวถึงกับมิติที่มาเรียกล่าวถึง คือ มิติแห่งเทพปกรณัม ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญของการเป็นโนรา มิใช่เพียงเพื่อความบันเทิงอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน หากเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์เพื่อเชื่อมโยงกับเบื้องบนเฉกเช่นเดียวกับนาฏยศิลป์ใน*คัมภีร์นาฏศาสตร์* ในการนำพาตนเองและผู้ชมก้าวไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นทิพย์ถือเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องกระทำเพื่อก้าวไปสู่ความหลุดพ้น สู่มิติแห่งเทพปกรณัม

บทส่งท้าย

การศึกษาครั้งนี้พบว่าการแสดงโนราเป็นการร่ายรำอันศักดิ์สิทธิ์มากกว่าเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง เพราะการแสดงโนราของไทยมีความเชื่อมโยงกับ*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*ของอินเดีย ทั้งด้านกำเนิดที่มีความเกี่ยวข้องกับเทพปกรณัม

คือ *คัมภีร์นาฏยศาสตร์*มีกำเนิดจากพระพรหมและพระศิวะ โนรามีตำนานเล่าว่ามีกำเนิดจากเทพมาเข้าฝันบอกท่ารำ 12 ท่า ด้านท่ารำ ท่ารำที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์มีกำเนิดมาจากพระศิวะ เรียกว่า กรณะ มีทั้งสิ้น 108 กรณะ ท่ารำของโนราพบลักษณะการใช้เท้าคล้ายกับท่ากรณะใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* คือ ท่าขี้หนอนหรือกินนร มีลักษณะคล้ายกับท่ายกเท้าสูงของท่า*วฤศจิกะ* (ท่าแมลงป่อง) ท่า*นิกุญจิตะ* (ท่างอเท้า) ท่า*วฤศจิกะเรจิตะ* (ท่าแมลงป่องยกหาง) และ ท่า*วฤศจิกะกุฏฏิตะ* (ท่าแมลงป่องกระหย่งขา) ด้านเครื่องดนตรี ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์* ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชนิด ได้แก่ *ตตะ*-เครื่องสาย *อานันทะ*-เครื่องตีประเภทหนัง *ฆนะ*-เครื่องกระทบ และ *สุษิระ*–เครื่องเป่า เครื่องดนตรีโนราก็ปรากฏเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชนิดเช่นกัน ด้านการบำบวงบูชา ใน*คัมภีร์นาฏยศาสตร์*การบูชาด้วยเครื่องบำบวงมีความสำคัญมากตามที่พระพรหมได้กำหนดไว้ หากไม่ทำการบูชาจะประสบความวิบัติ ตรงกันข้ามหากทำการบูชาก็ได้มาซึ่งเงินทองและเมื่อตายก็ได้ขึ้นสวรรค์ โนรามีการบูชาด้วยเครื่องบำบวงในพิธีโนราโรงครู เพื่อสักการะและสังเวยครูหมอโนรา หากไม่ทำก็จะเกิดอุปสรรค ความวิบัติ แต่ถ้าทำก็จะอยู่เป็นสุขสบาย มีแต่ความเจริญ ด้านเป้าหมายของการแสดงทั้งที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์และปรากฏในการแสดงโนรามีเป้าหมายเดียวกันคือ นำไปสู่ความหลุดพ้นซึ่งก็คือมิติแห่งเทพปกรณัม หากแต่ผ่านระยะเวลามาเนิ่นนานการแสดงโนราจึงปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ตามประเพณีและวัฒนธรรมของไทย แต่ยังคงไว้ซึ่งการสืบทอดพิธีกรรมและในเป้าหมายของการแสดงโนราที่มุ่งไปสู่มิติแห่งเทพปกรณัม แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และเทพเจ้า เพราะเป็นพรประทานจากเบื้องบน ฉะนั้นจึงต้องมีการบำบวงบูชาและการร่ายรำถวายแด่เบื้องบน การร่ายรำนี้ถือเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องกระทำ ด้วยการร่ายรำทำหน้าที่เป็นสื่อระหว่างโลกเบื้องล่างและโลกเบื้องบน ทั้งยังช่วยชี้นำผู้ชมและตนเองแทงทะลุโลกียะภาวะก้าวเข้าสู่มิติแห่งเทพปกรณัม

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กนกพงศ์ สงสมพันธุ์. 2549. **บันทึกจากหุบเขาฝนโปรยไพร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: นาคร.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2552. **การร่ายรำอันศักดิ์สิทธิ์ วิถีการค้นพบเทพยดาเจ้า**. เอกสารประกอบการสอนวิชาคติชนวิทยา. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2552. **คัมภีร์นาฏยศาสตร์**. เอกสารประกอบการสอนวิชาคติชนวิทยา. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2552. **The Hindu Vision.** เอกสารประกอบการสอนวิชาคติชนวิทยา. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2552. สัมภาษณ์. 10 กุมภาพันธ์.

เขมานันทะ. 2543. **ทะเลสาบสงขลา**. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. 2552. สัมภาษณ์. 2 ตุลาคม.

นิยะดา สาริกภูติ. 2515. **ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัฒน์ นาคเสน. 2552. สัมภาษณ์. 10 ตุลาคม.

แสง มนวิทูร. 2541. **นาฏยศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

อุดม หนูทอง. 2536. **โนรา**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้: ม.ป.ท.

โอภาส อิสโม. 2544. **ศึกษาพิธีครอบเทริดโนรา**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ภาษาอังกฤษ

A Board of Scholars. 1986. **The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni.** Delhi: Sri Satguru Publications**.**

Subrahmanyam, Padma. (n.d.). **108 Karanas**. Retrieved March 2, 2013. http://bharatanatyam.voila.net/natya_karanas.html.