การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

โดย
นางสาว พนิดา โถทอง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

โดย
นางสาว พนิดา โถทอง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE INHERITANCE OF THAI TRADITIONAL CRAFTSMANSHIP: A CASE STUDY OF THE KHON MASK DEPARTMENT AT THE ROYAL CRAFTSMEN SCHOOL

By

Miss Panida Thothong

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Master of Arts Program in Cultural Resource Management

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2014

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)” เสนอโดย นางสาวพนิดา โถทอง เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม

.....

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

รองศาสตราจารย์ ดร.รัศมี ชูทรงเดช

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.เกรียงไกร วัฒนาสวัสดิ์)

...../...../.....

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ชนัญ วงษ์วิภาค)

...../...../.....

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.รัศมี ชูทรงเดช)

...../...../.....

53112329: สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม
คำสำคัญ: การสืบสาน/ ช่างฝีมือ/ งานช่างฝีมือ/ หัวโขน

พนิดา โถทอง: การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย). อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: รศ. ดร.รัศมี ชูทรงเดช. 185 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขน ที่แผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ตั้งอยู่ที่หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร และเพื่อเสนอแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการสังเคราะห์เอกสารและงานวิจัย การสัมภาษณ์ครูผู้สอนและนักเรียนในแผนก รวมทั้งสิ้น 8 คน ตลอดทั้งการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมระยะเวลา 10 เดือน ผลการวิจัยพบว่า กระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เป็นการถ่ายทอดโดยครูผู้สอนใช้วิธีการบรรยายและสาธิตขั้นตอนการสร้างหัวโขนให้กับนักเรียน เพื่อให้นักเรียนได้สังเกต จดจำ และซึมซับ จากนั้น นักเรียนจึงลงมือปฏิบัติเพื่อให้เกิดทักษะและประสบการณ์ การเรียนการสอนในห้องเรียนเป็นแบบตัวต่อตัวคือ ครูผู้สอนจะใส่ใจดูแลนักเรียนอย่างใกล้ชิดและแนะนำนักเรียนเป็นรายบุคคล นักเรียนที่สำเร็จการศึกษาจะสร้างหัวโขนสำเร็จคนละ 1 หัว ซึ่งการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่โรงเรียนแห่งนี้ยังคงรักษาระเบียบวิธีปฏิบัติตามรูปแบบจารีตประเพณีของการสร้างหัวโขนดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด แต่วัสดุที่ใช้มีการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย เช่น ยางรักที่คุณภาพไม่ดีเทียบเท่าของโบราณและมีขั้นตอนการเตรียมที่ยุ่งยาก จึงเปลี่ยนเป็นวัสดุทดแทนคือกาวเคมีที่มีความทนทานคล้ายยางรักและมีขั้นตอนการเตรียมที่ง่าย นอกจากนี้การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมยังมีกิจกรรมสร้างเสริมที่เกิดจากความร่วมมือของทางโรงเรียนและครูผู้สอน ซึ่งการเรียนการสอนในชั้นเรียนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) และการศึกษาวิจัยในเรื่องนี้ เป็นแนวทางของการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้คงอยู่ โดยวิธีการส่งผ่านภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Transmission) และในการศึกษาวิจัย (Research)

สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร
ลายมือชื่อนักศึกษา..... ปีการศึกษา 2557
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ .....

53112329: MAJOR: CULTURAL RESOURCE MANAGEMENT
KEY WORD: INHERITANCE/ CRAFTMAN/ CRAFT/ KHON MASK
PANIDA THOTHONG: THE INHERITANCE OF THAI CRAFTSMANSHIP: A CASE STUDY OF THE KNON MASK DEPARTMENT AT THE ROYAL CRAFTSMEN SCHOOL. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. RASMI SHOOCONGDEJ, Ph.D. 185 pp.

This thesis studies the transmission of Khon Mask craftsmanship at the Khon Mask department in the Royal Craftsmen School in the Utestaksina building in the Grand Palace, Bangkok, and suggests methods for safeguarding this traditional craft. The study analyzed published papers and available reports, interviewed a teacher and students of the Khon Mask department: eight people were involved over a period of ten months.

The result showed that most common technique for transferring knowledge of Khon Mask craft to students in the Royal Craftsmen School was a teacher described and demonstrated the process of making masks. Students observed, memorized and absorbed the demonstration and then practiced what the teacher demonstrated to improve their skills and experience. The classroom teaching style was face to face in which was a teacher monitored and guided students individually. Graduates learned how to make tools and created only one Khon Mask. At the Royal School, traditional procedures and forms: styles and colors of Khon Mask faces strictly followed traditional rules for creating Khon masks. However some materials have been modified over time, for example, natural tree glue (Yang Ruk) has been replaced by modern chemical glue. However, the inheritance of Khon mask craftsmanship was included the integrated activities cooperated by schools and Khon Mask teacher. In conclusion, the teaching of Khon Mask at the Royal Craftsmen School helps to safeguard traditional craftsmanship by inheriting skills and research.

Program of Cultural Resource Management Graduate School, Silpakorn University
Student's signature ..... Academic Year 2014
Thesis Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือ (ชาย) สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีด้วยความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายท่าน ในการให้ข้อมูลความรู้ คำปรึกษา และคำแนะนำ ผู้วิจัยขอแสดงความขอบคุณไว้ ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.รัศมี ชูทรงเดช อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่เมตตาและเอาใจใส่ในการให้คำปรึกษา ปรับปรุงแก้ไขการเขียนงานวิจัยให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น รวมทั้งให้คำแนะนำเพื่อให้ผ่านพ้นปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ดร.เกรียงไกร วัฒนาสวัสดิ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และรองศาสตราจารย์ชนัญ วงษ์วิภาค กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาชี้แนะให้เห็นข้อบกพร่องในการเขียนงานวิจัย การให้คำแนะนำตลอดทั้งข้อคิดเห็นที่มีคุณค่าและมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อเนื้อหาของงานที่ได้ปรากฏในเล่มนี้

ขอกราบขอบพระคุณครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ครูผู้ถ่ายทอดวิทยาการในงานช่างฝีมือหัวโขนให้กับผู้วิจัย รวมทั้งเป็นผู้ให้ข้อมูล คำแนะนำและเทคนิควิชาที่มีคุณค่าในงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ภูมิปัญญาของงานช่างฝีมือหัวโขนที่มีคุณค่ายิ่ง ขอบคุณน้อง ๆ นักเรียนช่างฝีมือหัวโขน ปีการศึกษา 2553 ที่ให้ข้อมูลและร่วมรับการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือดั้งเดิมไปพร้อมกัน ได้แก่ น้องโชติกา ธรรมรักษา พี่ธาเนตย์ อรัญยะนาค น้องปทุมพร โพธิ์ทอง น้องปริญญา บุญฤทธิ์ น้องวรพงศ์ บุญปักษ์ น้องแอจรินทร์ จิรถาวรกุล โดยเฉพาะน้องณัฐพล กำจร ที่คอยดูแลช่วยเหลือจนงานสำเร็จลุล่วง

ขอกราบขอบพระคุณบิดาและมารดาผู้เป็นที่เคารพรักยิ่ง ขอบคุณพี่น้องโถทองที่ส่งความรักและกำลังใจมาให้ตลอดเวลา ขอบพระคุณนางธัญย์สิตา ธนนปริมพัฒน์ ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ที่ให้ความเมตตาและคอยเป็นกำลังใจ และขอขอบคุณพี่ ๆ น้อง ๆ CRM โดยเฉพาะชาว CRM 3 ทุกท่านที่เป็นกำลังใจและให้คำปรึกษาจนวิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ผู้วิจัยได้รับเงินทุนในการค้นคว้าวิจัยจากมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญรูปภาพ ..... ญ

สารบัญแผนภูมิภาพ ..... ฏ

บทที่

1 บทนำ 1

ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ 1

ขอบเขตการศึกษา 3

นิยามคำศัพท์เฉพาะ 3

2 ทบทวนวรรณกรรม 5

นิยามที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม 5

บทบาทของช่างและการสืบสานวิชาช่างในวัง วัด และบ้าน 13

แนวคิดเกี่ยวกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญา 21

แนวคิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม 28

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 32

3 วิธีดำเนินงานวิจัย 41

การเลือกพื้นที่และกลุ่มประชากร 41

วิธีการเก็บข้อมูล 41

การเก็บรวบรวมข้อมูล 42

4 โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) และกระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม 44

ประวัติความเป็นมา 44

บุคลากรในแผนกช่างฝีมือหัวโขน (ครูและนักเรียน) 51

กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม 55

5 การอภิปรายผล 94

6 สรุปผลและข้อเสนอแนะ 106

ข้อเสนอแนะในการทำงานวิจัย 126

บทที่ หน้า
รายการอ้างอิง..... 110
ภาคผนวก 113
ภาคผนวก ก ขั้นตอนการสร้างหัวโขนจากช่างผู้ชำนาญการ 6 คน 114
ภาคผนวก ข ประวัติและผลงานของบุคคลกรที่เกี่ยวข้อง 118
ภาคผนวก ค องค์ความรู้ของครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน 125
ภาคผนวก ง คณะกรรมการจัดทำหลักสูตร และหลักสูตรรายวิชา 142
ภาคผนวก จ ภาพกิจกรรมและบรรยากาศการเรียนการสอน 146
ภาคผนวก ฉ พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ 162
ภาคผนวก ช คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ครูและนักเรียน 182
ประวัติผู้วิจัย 185

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	การศึกษาของช่างสิบหมู่ในวัง วัด และบ้าน	17
2	มรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม แบ่งตาม 2 องค์กร	25
3	ขั้นตอนการสร้างหัวโขน ของช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญการ จำนวน 6 คน	115
4	สรุปประเด็นของงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จำนวน 8 เรื่อง	40
5	สาขาวิชาช่างฝีมือที่เปิดสอน จำนวน 7 สาขา	46
6	ประวัติโดยย่อของนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน รุ่นที่ 23 ปี พ.ศ. 2553	123
7	คุณสมบัติของกระดาษข่อยและกระดาษสา	128
8	ความแตกต่างของหนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม	131
9	วัสดุเตรียมพื้นผิวก่อนการปิดทองตามสูตรโบราณและปัจจุบัน	133
10	การประดับแวววแบบโบราณและปัจจุบัน	134
11	การเขียนสีโบราณและปัจจุบัน	135
12	การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ ไปยังครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	53
13	จุดประสงค์ของหลักสูตรการสอนในแผนกช่างหัวโขนเทียบกับการสงวนรักษางานช่างฝีมือดั้งเดิม	56
14	หัวโขนที่นักเรียนเลือกเพื่อลงมือปฏิบัติ	70
15	เปรียบเทียบกระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนของครูตาบทิพย์และครูทนงศักดิ์	85
16	เปรียบเทียบการเรียนรู้งานช่างฝีมือ ระหว่างในบ้านช่างและในโรงเรียนช่าง	86
17	วิเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียนช่างฝีมือหัวโขน	87
18	การประเมินผลการเรียนของนักเรียนทั้ง 7 คน	88
19	กระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขน	104

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง	45
2	ห้องเรียน แผนกช่างฝีมือหัวโขน	49
3	ตาบทิพย์แก้ว ดวงใหญ่	120
4	ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	121
5	ผลงานของทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	122
6	หัวโขนผลงานตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่	136
7	บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)	53
8	ครูทนงศักดิ์นำนักเรียนกล่าวคำสวดมนต์	147
9	ครูทนงศักดิ์บรรยายหน้าชั้น และนักเรียนบรรยายเรื่องรามเกียรติ์หน้าชั้น	147
10	ครูทนงศักดิ์ ผู้สอนนักเรียนวาดลายไทยพื้นฐาน	148
11	ภาพลายไทยจากฝีมือของนักเรียน	148
12	ภาพลายไทยของนักเรียนช่างที่มีพื้นฐานงานช่างเขียน	148
13	การผูกลายในพื้นที่สี่เหลี่ยม ลายตู้พระธรรม	149
14	นักเรียนกำลังเจียเครื่องมือสำหรับแกะหินสบู่	150
15	การรนเหล็กให้ร้อน ก่อนนำไปจุ่มในน้ำมัน	150
16	เครื่องมือที่สำเร็จ	150
17	นักเรียนเลือกหินสบู่ที่จังหวัดนครนายก	151
18	ครูทนงศักดิ์ แกะหินสบู่ให้นักเรียนได้สังเกต	151
19	ลวดลายที่ประดับบนหัวโขน	152
20	หินสบู่ต้นแบบ แกะโดยครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	152
21	นักเรียนช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมกับการแกะหินสบู่	153
22	นักเรียนช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมกับการทำดินน้ำมัน	154
23	การปั้นหัวโขนพระ	155
24	การปั้นหัวโขนหัวยักษ์	155
25	การปั้นหัวโขนลิง	155
26	การทำพิมพ์ และถอดพิมพ์ หัวโขนขนาดใหญ่และขนาดเล็ก	156
27	หัวหุ่นกระดาษสาที่ถูกผ่า และอุปกรณ์ในการเย็บหัวหุ่น	156
28	การขัดหุ่น และการทำพื้นหุ่นด้วยขี้เลื่อยไม้สัก	157

ภาพที่ หน้า

29 หน้าหุ่นหนุมานที่เสริมขวัญกลางศีรษะ และโป๊วสีขาว 158
30 การวางลวดลายที่ติดลงบนหัวโขน 158
31 การประเมินผลงานของนักเรียนในลักษณะตัวต่อตัว 159
32 การเตรียมพื้นเพื่อปิดทอง 160
33 ตัวอย่างลายเขียนสีที่ด้านหลังหัวโขน 160
34 การประกอบลวดลายส่วนต่าง ๆ ของหัวโขน 161
35 การติดเพชรและพลอยเทียมที่หัวโขน 161

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	ความหมายของการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม.....	8
2	ประเภทช่างของไทย	12
3	มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ทั้ง 7 สาขา โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม	26
4	แนวทางในการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม	29
5	กรอบแนวคิดในการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม	43
6	หลักสูตรวิชาช่างฝีมือที่เปิดสอนจำนวน 7 แผนกวิชา และพื้นที่วิจัย	48
7	ผังห้องเรียน หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง	48
8	ประวัติความเป็นมาของงานช่างฝีมือช่างหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างในวัง (ชาย)	50
9	โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน)	57
10	การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม ในแผนกช่างฝีมือหัวโขน	93

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

งานศิลปกรรมที่เกิดจากผลงานของช่างฝีมือดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์หรือสร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาหรือสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อวิถีชีวิตประจำวัน ล้วนเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ให้คนรุ่นต่อไปได้ศึกษาถึงเรื่องราวความเป็นมาของชาติ และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ตกทอดมาถึงคนไทยในปัจจุบัน มรดกทางวัฒนธรรมที่เกิดจากงานช่างฝีมือเป็นงานที่รวมมรดกทางวัฒนธรรมไว้ 2 ประเภท คือ มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (Tangible Cultural Resource) และที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Resource) คือ ผลงานหรือสิ่งที่ช่างฝีมือสร้างสรรค์ขึ้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ ส่วนองค์ความรู้ ทักษะ ประสบการณ์ ตลอดทั้งคติความเชื่อที่อยู่ในตัวของช่างฝีมือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ซึ่งช่างฝีมือแต่ละคนต้องใช้ฝีมือทั้งแรงกายและแรงใจในการสร้างสรรค์งานของตน เพื่อให้ได้ผลงานที่ประณีต จึงพิถีพิถันในแต่ละขั้นตอนที่ผลิต ดังนั้น องค์ความรู้ ทักษะ ประสบการณ์ ตลอดทั้งคติความเชื่อที่อยู่ในภายในช่างฝีมือแต่ละคน จึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง หากช่างฝีมือไม่ถ่ายทอดหรือส่งต่อองค์ความรู้ของตนไปยังคนรุ่นต่อไป องค์ความรู้เหล่านั้นอาจเสี่ยงต่อการสูญหาย หรืออาจถูกปรับเปลี่ยนไปตามพลวัตของวัฒนธรรม ความสำคัญของงานช่างฝีมือที่มีหลากหลายในแต่ละสาขา นับวันจึงมีความเสี่ยงต่อการสูญหายไป หากไม่ได้รับการถ่ายทอดให้กับรุ่นต่อไป อาจทำให้ขาดผู้ที่รู้จริง หรือคนรุ่นใหม่ได้ปรับเปลี่ยนขั้นตอนการสร้างไปตามพลวัตของวัฒนธรรม ซึ่งปัญหาของงานช่างฝีมือที่เกิดขึ้นเหล่านี้เป็นปัญหาในวงกว้างและได้ส่งผลกระทบต่องานช่างฝีมือในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก ทำให้องค์การศึกษาวิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) หรือยูเนสโก (UNESCO) ตระหนักถึงความสำคัญของงานช่างฝีมือเหล่านี้ จึงได้จัดการยกระดับกลุ่มงานช่างฝีมือให้อยู่ใน 5 สาขาของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage หรือ ICH) ที่ต้องได้รับการจัดการและการสงวนรักษา ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ทั้ง 5 สาขา ได้แก่ มุขปาฐะ ศิลปะการแสดง พิธีกรรมและเทศกาล ความเชื่อในธรรมชาติและจักรวาล และงานฝีมือช่างดั้งเดิม ซึ่งยูเนสโกได้ดำเนินการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้อย่างต่อเนื่อง และกำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในการสมัครเข้าเป็นประเทศภาคีเพื่อเข้าร่วมอนุสัญญาในการสงวนรักษามรดกทางวัฒนธรรมจับต้องไม่ได้ โดยที่ประเทศภาคีต้องมีการกำหนดแนวทางปฏิบัติขึ้นใช้ในการจัดการมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของตน เพื่อให้สอดคล้องกับความ

ต้องการของแต่ละประเทศ (UNESCO, 2003: 3–4) ประเทศไทยอยู่ระหว่างการเตรียมพร้อมเพื่อเข้าสู่การเป็นภาคีของอนุสัญญานี้ โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม เป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ซึ่งบัญญัติศัพท์คำว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อเทียบเคียงคำศัพท์ภาษาอังกฤษ ว่า Intangible Cultural Heritage และแบ่งมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ออกเป็น 7 สาขา ได้แก่ มุขปาฐะและภาษา ศิลปะการแสดง และงานช่างฝีมือดั้งเดิม ประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ สาขากีฬา การละเล่นพื้นบ้านและศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ความรู้เกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล โดยมีงานช่างฝีมือดั้งเดิมอยู่ใน 7 ประเภทเหล่านี้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2558)

พระราชดำรัสของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่พระราชทานในพิธีเปิดนิทรรศการพิเศษเรื่อง การช่างศิลป์ไทย วันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2536 มีความว่า งานช่างศิลป์ไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติ จึงควรส่งเสริมและสนับสนุนให้มีการสืบสานกันอย่างต่อเนื่อง โดยยึดรูปแบบศิลปะเดิมไว้ให้เป็นเอกลักษณ์ของชาติ (กรมศิลปากร, 2537: 15-16)

ดังนั้น งานช่างฝีมือดั้งเดิม จึงเป็นสาขาหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ที่ได้รับความคุ้มครองภายใต้อนุสัญญาฯของยูเนสโก และจัดอยู่ในสาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม โดยมีสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ตระหนักถึงความสำคัญของงานช่างฝีมือดั้งเดิมที่เสี่ยงต่อการสูญหาย หรือขาดผู้ที่รู้จริงเหล่านี้ ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาเรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม และเลือกงานช่างฝีมือหัวโขน เพราะเป็นงานช่างฝีมือที่บูรณาการองค์ความรู้ของช่างสิบหมู่ในหลากหลายสาขา ได้แก่ ช่างเขียน ช่างปั้น ช่างหล่อ ช่างหุ่น ช่างแกะสลัก ช่างรัก และช่างปิดทองประดับกระจก เป็นต้น และเลือกพื้นที่ศึกษา คือ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เพราะเป็นสถานศึกษาที่เปิดสอนงานช่างฝีมือไทยประเพณีที่มีบุคลากรผู้สอนที่รู้จริงในงานช่างฝีมือแต่ละสาขาที่เหลือผู้รู้จำนวนน้อยคน อีกทั้ง การเรียนการสอนจะเน้นให้นักเรียนลงมือปฏิบัติเพื่อให้เกิดทักษะและประสบการณ์จริง คือวิธีการเรียนการสอนในแบบโบราณตามแบบแผนจารีตประเพณี จึงไม่มีการจัดทำเอกสารประกอบการเรียนการสอน ซึ่งการศึกษาเรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมนี้เป็นส่วนหนึ่งของการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ที่ผลการศึกษาสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ในสาขางานช่างฝีมือดั้งเดิมต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา

2.1 เพื่อศึกษาการสืบสาน ผ่านกระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

2.2 เพื่อเสนอแนวทางในการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

3. ขอบเขตการวิจัย

3.1 ขอบเขตของพื้นที่ศึกษา

แผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

3.2 ขอบเขตของรูปแบบและกิจกรรม

ศึกษากระบวนการหรือกิจกรรมที่ใช้ในสืบสานความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ซึ่งเป็นการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว โดยศึกษาเกี่ยวกับ

3.2.1 เนื้อหาของหลักสูตรที่ใช้ในการเรียนการสอน

3.2.2 กระบวนการเรียนการสอน

3.3 ขอบเขตของผู้ให้ข้อมูล

แบ่งกลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูล ทั้งหมด 2 กลุ่ม จำนวนทั้งสิ้น 8 คน ดังนี้

3.3.1 ครูผู้สอนหรือผู้ถ่ายทอด จำนวน 1 คน

3.3.2 นักเรียนหรือผู้รับการถ่ายทอด จำนวน 7 คน

4. นิยามศัพท์เฉพาะ

การสืบสาน หมายถึง การอนุรักษ์ ให้วัฒนธรรมที่สนใจนั้นยังคงอยู่ โดยการสร้างให้คนแต่ละรุ่นได้เกิดความตระหนักถึงคุณค่าของวัฒนธรรมที่ต้องการสืบสาน โดยการสืบสาวถึงประวัติความเป็นมาของวัฒนธรรมที่สืบสานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากนั้น ส่งผ่านความรู้โดยการสืบทอดและถ่ายทอดให้คนรุ่นต่อไปจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อให้วัฒนธรรมยังคงดำรงอยู่ถึงปัจจุบัน

ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม (Khon Mask Craftsman) หมายถึง ผู้ที่ทำงานด้านศิลปะโดยใช้ฝีมือ ความสามารถ ความรู้ และความเชื่อในการสร้างหัวโขนตามแนวประเพณี เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของผู้ที่ต้องการใช้งานหัวโขน

งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม (Khon Mask Craftsmanship) หมายถึง ผลงานที่เกิดจากช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โดยใช้ความรู้หรือภูมิปัญญา ทักษะของช่างที่ได้รับการสั่งสม รวมทั้งเทคนิคและวิธีการในการเลือกใช้วัสดุ ซึ่งแสดงอัตลักษณ์ของสกุลช่างหัวโขนดั้งเดิม ตั้งแต่กลุ่มช่างหรือช่างในระดับปัจเจกชน

ขนบนิยม คือ รูปแบบที่ครูช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมได้กำหนดไว้เพื่อใช้ในการสร้างหัวโขน เช่น การกำหนดสีของหัวโขน ลักษณะของหัวโขน การกำหนดเส้นเดินหน้า ลวดลายที่ใช้ ตำแหน่งการวางลวดลาย ซึ่งเป็นแบบอย่างที่ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด

พงศ์เรื่องรามเกียรติ์ คือ ตำราโบราณที่ระบุถึงตัวละครทุกตัวในเรื่องรามเกียรติ์ ว่าเป็นตัวละครที่อยู่ในเผ่าพงศ์ วงศ์ตระกูลใด เช่น เผ่าพงศ์พระ นาง ยักษ์ ลิง เทวดา หรือฤษี ซึ่งตำรานี้จะระบุถึงสีและลักษณะของตัวละครทุกตัวในเรื่อง ทำให้ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะต้องใช้ตำรานี้ในการ

สร้างหัวโขนตามชื่อตัวละคร แยกตามพงศ์ของหัวโขนที่สร้าง ซึ่งการกำหนดสีของหัวโขนให้ตรงกับตำราที่กำหนดไว้ ตลอดทั้งลักษณะของหน้าตาตัวละครที่ช่างฝีมือดั้งเดิมจะต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด รายละเอียดของพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ศึกษาได้จากภาคผนวก ฉ

เส้นเดินหน้า คือ การวัดสัดส่วนของตำแหน่งหน้าตาหัวโขน โดยการกำหนดสัดส่วนความยาวของทั้งใบหน้าหัวโขน เพื่อนำมากำหนดสัดส่วนของการวางตำแหน่งของคิ้ว ตา จมูก ปาก และใบหูของหัวโขน เพื่อให้ได้ระยะองศาของใบหน้าทั้งหมดตรงตามสูตรของการสืบสานที่ครูช่างได้กำหนดไว้ เป็นขนบนิยมของช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่จะต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด เช่น ตำแหน่งปลายคิ้วจะต้องทำมุมกับปากตามองศาที่กำหนด เป็นต้น

กระแหนะลาย คือ การปั้นลวดลายที่จะนำไปติดบนหัวโขน โดยการกดลวดลายที่ต้องการจากพิมพ์หินสบู่ที่ได้แกะลวดลายต่าง ๆ ไว้

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบขั้นตอนและกระบวนการสืบสาน สืบทอดความรู้ งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ที่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม

2. ทราบแนวทางในการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม เพื่อนำไปต่อยอดในการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมสาขาอื่น ๆ เพื่อนำไปสู่การอนุรักษ์อย่างยั่งยืน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

จากการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม ผู้วิจัยพบนิยามคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานหลายคำด้วยกัน จึงรวบรวมพร้อมอธิบายคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องในเรื่องการสืบสาน เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน จากนั้น จึงศึกษาในเรื่องของช่างฝีมือดั้งเดิม การให้นิยามและความหมายและเรื่องที่เกี่ยวข้องกับช่างฝีมือดั้งเดิม ตลอดทั้งพัฒนาการและวิธีการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมในวัง วัด และบ้านว่ามีการสืบสานกันอย่างไร จากการจัดกลุ่มของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ทำให้งานช่างฝีมือดั้งเดิมเป็นสาขาหนึ่งของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงศึกษาในเรื่องมรดกภูมิปัญญารวมถึงลักษณะการถ่ายทอดภูมิปัญญา ตลอดทั้งศึกษาแนวคิดในเรื่องการจัดการความรู้ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือ ซึ่งการศึกษาค้นคว้าทั้งเอกสารและแนวคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ แ บ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. คำนิยามที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม
2. งานช่างฝีมือดั้งเดิม (Craftsmanship)
3. บทบาทของช่างและการสืบสานงานช่างฝีมือในวัง วัด และบ้าน
4. แนวคิดเกี่ยวกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญา
   4.1 มรดกภูมิปัญญา หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้
   4.2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญา
5. แนวคิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. คำนิยามที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม

งานช่างฝีมือดั้งเดิมเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ปรากฏในเอกสารหลายคำด้วยกัน ผู้วิจัยจึงรวบรวมคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องเหล่านี้และนำมาสังเคราะห์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน จากนั้น จึงทบทวน คำว่า สืบสาน ซึ่งเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในงานวิจัยเล่มนี้ คำศัพท์ที่นำมาสังเคราะห์ ได้แก่ ภูมิปัญญา มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ การอนุรักษ์ การสงวนรักษา การสืบทอด การถ่ายทอด การส่งต่อ (Transmission) โดยสังเคราะห์คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องตามลำดับ ดังนี้

โครงการสารานุกรมไทย ได้อธิบายถึง ภูมิปัญญาและลักษณะของภูมิปัญญาไว้ ดังนี้ (โครงการสารานุกรมไทย, 2550: 16)

ภูมิปัญญา (Wisdom) หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ความเชื่อ และศักยภาพในการแก้ปัญหาของมนุษย์ที่สืบทอดกันมาจากอดีตถึงปัจจุบันอย่าง ต่อเนื่องและเชื่อมโยงกันทั้งระบบทุกสาขา ทั้งนี้ **ภูมิปัญญาไทย** หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ทักษะและเทคนิคการตัดสินใจ หรือผลงานของบุคคลอันเกิดจากการสะสมองค์ความรู้ทุกด้านที่ผ่านกระบวนการสืบทอด พัฒนาปรับปรุงและเลือกสรรมาเป็นอย่างดี สามารถแก้ไขปัญหา และพัฒนาวิถีชีวิตของคนไทยได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย ทำให้ความหมายของ**ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน** จึงเป็นสิ่งที่ชาวบ้านคิดขึ้น และนำมาใช้ในการแก้ปัญหา เป็นเทคนิควิธี เป็นองค์ความรู้ของชาวบ้าน โดยอาศัยศักยภาพที่มีอยู่ในการแก้ปัญหาการดำเนินชีวิตในท้องถิ่นได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย

ลักษณะของภูมิปัญญาไทย มีดังนี้

1. มีลักษณะที่เป็นทั้งความรู้ ทักษะ ความเชื่อ และพฤติกรรม
2. แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน คนกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม และคนกับสิ่งเหนือธรรมชาติ
3. เป็นองค์รวมหรือกิจกรรมทุกอย่างในวิถีชีวิตของคน
4. เป็นเรื่องของการแก้ปัญหา การจัดการ การปรับตัว และการเรียนรู้เพื่อความอยู่รอดของบุคคล ชุมชน และสังคม
5. เป็นพื้นฐานสำคัญในการมองชีวิต เป็นพื้นฐานความรู้ในเรื่องต่าง ๆ
6. มีลักษณะเฉพาะ หรือมีเอกลักษณ์ในตัวเอง
7. มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อการปรับสมดุลในพัฒนาการทางสังคม

สรุป **ภูมิปัญญา** คือ ความรู้ ความสามารถ ทักษะและความเชื่อ ที่นำมาใช้ในการแก้ปัญหาและการตัดสินใจ ซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมา มีการพัฒนาปรับปรุงเป็นอย่างดี โดยมีความเชื่อมโยงกับการดำเนินชีวิตทั้งในอดีตและปัจจุบัน ซึ่ง **ภูมิปัญญาไทย** คือ องค์ความรู้และความสามารถโดยส่วนรวม เป็นที่ยอมรับในระดับชาติ ขณะที่**ภูมิปัญญาท้องถิ่น** คือ องค์ความรู้และความสามารถในระดับท้องถิ่นซึ่งมีขอบเขตจำกัดในแต่ละท้องถิ่น เช่น ภาษาไทยเป็นภูมิปัญญาไทย ในขณะที่ภาษาอีสานเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นต้น

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เป็นคำศัพท์ภาษาไทยเพื่อใช้เรียกแทนคำในภาษาอังกฤษ คือ Intangible Cultural Heritage หรือย่อว่า ICH หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ความเชื่อ ที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ เลือกสรร ปรุงแต่ง พัฒนาและถ่ายทอดสืบต่อกันมา โดยที่ ชุมชน กลุ่มชน หรือปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน ซึ่งมรดกภูมิปัญญาทาง

วัฒนธรรม จะมีการ ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่ง ไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง เพื่อนำมาใช้ในการแก้ปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิต ก่อให้เกิดความสมดุลกับสภาพแวดล้อมและความเหมาะสมกับยุคสมัย กรมส่งเสริมวัฒนธรรมจึงบัญญัติคำศัพท์ว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อใช้แทนคำศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Intangible Cultural Heritage ที่ปรากฏอยู่ในอนุสัญญาต่าง ๆ ขององค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2558)

การอนุรักษ์ หมายถึง การดูแล รักษา เพื่อให้คงคุณค่าไว้ และให้หมายรวมถึง การป้องกัน การรักษา การสงวน การปฏิสังขรณ์ และการบูรณะ (กรมศิลปากร , 2558) ซึ่งกระบวนการในการอนุรักษ์เริ่มจากการศึกษาค้นคว้าถึงประวัติความเป็นมา ของมรดกวัฒนธรรมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ทั้งมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ เช่น โบราณสถาน วัด วัง เป็นต้น และมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม) เช่น ประเพณี พิธีกรรม เทศกาลต่าง ๆ เป็นต้น การอนุรักษ์ เพื่อก่อให้เกิดความรัก ความหวงแหน ความเข้าใจต่อมรดกทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างความภาคภูมิใจของคนในชาติ และเพื่อประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าของคนรุ่นต่อไป (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2558)

การสืบทอด หมายถึง กระบวนการในการส่งต่อมรดกทางวัฒนธรรมให้กับคนรุ่นต่อไป โดยเริ่มจากการศึกษาประวัติความเป็นมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน การศึกษาขั้นตอนในการสร้าง และการรักษามรดกทางวัฒนธรรม จากนั้น จึงมีการสงต่อมรดกทางวัฒนธรรมให้กับคนรุ่นต่อไป

การถ่ายทอด หมายถึง ระบบที่ได้รับการสั่งสม สั่งสอน ค่านิยม ทัศนคติ การปฏิบัติของคนในสังคมจากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่ง เป็นการถ่ายทอดความรู้ในครอบครัวและสังคมที่เกิดขึ้นตลอดเวลา เดิมการถ่ายทอดความรู้หรือภูมิปัญญาจะสืบทอดกันในครอบครัว คนในครอบครัวจดจำนำไปเลียนแบบ ทำให้เกิดการซึมซับความรู้ โดยอัตโนมัติ (ชูเกียรติ ลีสุวรรณ์, 2535: 62)

คำว่า **สืบสาน** ประกอบด้วยคำที่มีความหมาย 2 คำ คือ สืบและสาน ซึ่ง พระธรรมปิฎก (2539: 28 - 30) ให้ความหมายว่า **สืบ** หมายถึง การสืบสาว คือการศึกษาย้อนลงไปถึงความเป็นมาเพื่อหาเหตุปัจจัยที่เกิดขึ้นในอดีต มี 2 ด้าน คือ

1. การสืบสาว เชิงประวัติศาสตร์ เพื่อหาความเป็นมาในอดีตว่า วัฒนธรรมที่ศึกษานี้สืบเนื่องมาจากอะไร ต้นตออยู่ที่ไหน และสืบต่อกันมาอย่างไร เพื่อให้มีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับรากฐานที่มาในประวัติศาสตร์แห่งวัฒนธรรมของตน โดยการสืบสาว นี้จะเป็นการหาประวัติความเป็นมา

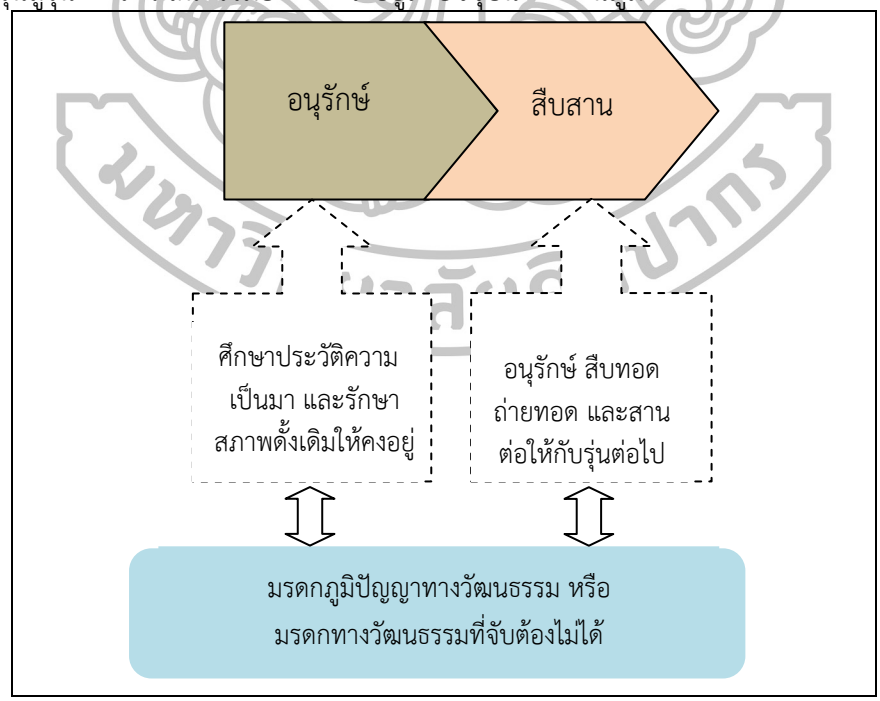
2. การสืบทอด คือการสืบต่อไปข้างหน้าจากปัจจุบันสู่อนาคต นั่นคือวางแผนในการส่งต่อวัฒนธรรมเพื่อให้คงอยู่ในวันข้างหน้า

ส่วนคำว่า **สาน** คือ การจัดสรร วัฒนธรรมที่สืบมาจากเดิมให้มีรูปแบบที่สอดคล้องกับยุคสมัยในสภาพปัจจุบันให้เป็นประโยชน์แก่คนที่ดำเนินชีวิตอยู่ การสานทำให้สิ่งที่สืบมาเกิดผลเป็นประโยชน์และมีชีวิตชีวา ฉะนั้นเราจึงต้องมีการสานวัฒนธรรมด้วย ไม่ใช่สืบอย่างเดียว

สรุป คำว่า **สืบสาน** หมายถึง การสืบหาเรื่องราวหรือประวัติความเป็นมาของเรื่องที่จะศึกษา เพื่อให้ทราบถึงที่มาที่ไปว่าเกิดจากไหน มาได้อย่างไร จากนั้น จึงนำเรื่องราวที่สืบได้มาสานเข้าปัจจุบัน เพื่อนำมาปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการดำรงชีวิต

รวีวรรณ บุญประกอบ (2553: 50) กล่าวว่า **การสืบสาน** หมายถึง การรับช่วงองค์ความรู้จากรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่ง โดยการปฏิบัติให้ดู เล่าให้ฟัง และบอกเล่าต่อกันไป ในเรื่องที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมที่กำลังสืบสาน เพื่อให้คงอยู่และมีความเหมาะสมกับยุคสมัย เกิดประโยชน์ต่อวิถีชีวิตคนในสังคมและธรรมชาติ

จากคำศัพท์ที่กล่าวมา ผู้วิจัยนำมาสังเคราะห์ได้ดังนี้ การอนุรักษ์ คือการทำให้มรดกทางวัฒนธรรมนั้นคงอยู่ และสืบสาวประวัติความเป็นมา จากนั้น จึงสืบทอดหรือถ่ายทอดเพื่อส่งต่อความรู้และเทคนิคต่าง ๆ ไปยังรุ่นต่อไป คำว่า **สืบสาน** จึงรวมไปถึงการอนุรักษ์ให้วัฒนธรรมนั้นคงอยู่ เพราะเห็นถึงคุณค่าของวัฒนธรรมของตน จากนั้น จึงสืบสาว ถึงประวัติ ความเป็นมาของวัฒนธรรม ที่สนใจ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และส่งผ่านความรู้และเทคนิคโดยการสืบทอดและถ่ายทอด ให้คนรุ่นต่อไปจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้วัฒนธรรมยังคงดำรงอยู่ถึงปัจจุบัน ดังแผนภูมิที่ 1



แผนภูมิที่ 1 ความหมายของการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม
(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

2. งานช่างฝีมือดั้งเดิม (Craftsmanship)

งานช่าง ฝีมือดั้งเดิมมีความเกี่ยวข้องกั บวิถีชีวิตของคนตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์หรือวิถีชีวิตชาวบ้าน ผลงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของช่างฝีมือจึงปรากฏให้เห็นตามสถานที่ต่าง ๆ ทั้งที่วัง วัด และบ้าน ผลงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของช่างฝีมือเหล่านี้จัดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (Tangible Cultural Heritage) และเป็นหลักฐานทางวัตถุที่ทรงคุณค่ายิ่ง ช่างกับสังคมไทยมีลำดับความเป็นมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ดังรายละเอียดที่จะกล่าวต่อไป

2.1 ความหมายของคำว่า “ช่าง”

ช่าง (Craftsman) เป็นคำที่ใช้เรียก ผู้ที่มีความชำนาญ ในงานศิลปะ โดยการทำงานฝีมือ เช่น ช่างเขียน ช่างปั้น ช่างรัก หรือช่างไม้ เป็นต้น คำว่า “ครูช่าง” จึงหมายถึง ช่างที่มีฝีมือและผลงานที่โดดเด่นเป็นที่ประจักษ์แก่คนที่พบเห็นโดยเฉพาะช่าง ในงานศิลปะประเภทวิจิตรศิลป์ ผู้ที่ได้พบเห็นผลงานมีความชื่นชมและยกย่องว่าเป็นครู ส่วนพระสงฆ์ที่ทำงานช่างฝีมือและมีความโดดเด่นจะเรียกว่า “พระอาจารย์ ” พระสงฆ์ที่มีผลงานโดดเด่นปรากฏตามวัดต่าง ๆ เ ช่น พระอาจารย์แดง วัดหงส์รัตนาราม พระอาจารย์ลอย วัดสุวรรณาราม และอาจารย์อินโข่ง วัดราชบูรณะ (อุไร สิงห์ไพบูลย์พร, 2541: 11)

พระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ พระราชทานแก่ผู้ที่มาเฝ้าในพิธีเปิดงานแสดงแนะนำอาชีพของสโมสรโรตารี กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2513 จึงอัญเชิญสำเนาพระราชดำรัสที่ทรงพระราชทานความหมายของช่าง คือ ผู้ทำงานใช้ฝีมือ หมายถึง ผู้ใช้ฝีมือในการให้บริการผู้อื่น ช่างทุกประเภทเป็นกลไกสำคัญยิ่งในชีวิตของบ้านเมืองและของทุกคน เพราะตลอดชีวิตต้องอาศัยและใช้บริการหรือสิ่งต่าง ๆ ที่มาจากฝีมือช่างทุกวัน (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, 2540: 5)

ศิลป์ พีระศรี อธิบายว่า **ช่างฝีมือ (Artisan)** หมายถึง ผู้ผลิตศิลปกรรมที่งามน่าดู น่าใช้สอย เป็นอลังการ ผลงานหรือสิ่งที่ทำเป็นอาชีพของช่างฝีมือนี้ เรียกว่า ศิลปะ อันเป็นผล งานที่เกิดจากฝีมือความสามารถและความรู้ของช่างฝีมือผู้นั้น และเป็นความสามารถ เฉพาะ บุคคล กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ ผลงาน หรือสิ่งที่ ช่างฝีมือสร้างขึ้ นโดยไม่ใช้เครื่องจักร เช่น อาชีพ งานช่างฝีมือ สลักโลหะ ช่างแกะสลักไม้ ช่างปั้นลายคราม ช่างทอผ้า ช่างทอง ช่างไม้ ช่างรัก ช่างประดับกระจก ช่างถม ผลงานที่เกิดจากช่างเหล่านี้เรียกว่า “ศิลปะ” (กรมศิลปากร 2537: 29)

ช่างและศิลปินมีความต่างกัน ตรงที่ ศิลปินส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่ผ่านการศึกษา และได้รับการฝึกฝนจากโรงเรียนศิลปะหรือสถาบันศิลปะโดยตรง ต่างกับช่างหัตถกรรม (Craftsman) ที่ในอดีตไม่ได้ผ่านการศึกษาเล่าเรียนอย่างเป็นระบบ แต่ ได้รับ การฝึกฝนจากบรรพบุรุษ หรือ จากเพื่อนบ้านจนเกิดความชำนาญ หากผู้ทำมีความชำนาญ และพัฒนาฝีมือได้สูงขึ้น ทำให้ผลงาน มีคุณค่า

ทางศิลปะที่โดดเด่น เรียกว่า งานศิลปหัตถกรรม (Art Craft) เช่น งานหัตถกรรมประเภทประณีตศิลป์ ที่สร้างขึ้นเพื่อความงดงามมากกว่าประโยชน์ใช้สอย พบได้จาก งานหัตถกรรมของราชสำนัก (Aristocratic Craft) ซึ่งสร้างโดยช่างหลวง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2532)

งานช่างฝีมือไทย หมายถึง ผลงานที่สร้างจากผู้ที่ชำนาญในการฝีมือ หรืองานศิลปะมีการแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ และรวมสิ่งที่จำกัดเฉพาะวิจิตรศิลป์ เป็นงาน หรือสิ่งที่ทำโดยผู้ชำนาญในการฝีมือที่เป็นคนไทย ทำในประเทศไทย (กรมศิลปากร, 2537: 27)

งานช่างฝีมือดั้งเดิม ให้ความหมายโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม คือ ภูมิปัญญา ทักษะฝีมือช่าง การเลือกใช้วัสดุ และกลวิธีการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ สะท้อนพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชน

สรุปว่า **ช่างฝีมือดั้งเดิม** (Craftsman) คือ ผู้ที่ทำงานด้านศิลปะ โดยใช้ ฝีมือ ความสามารถและความรู้ เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของผู้อื่นซึ่งผลงานของช่างฝีมือปรากฏให้เห็นในวิถีชีวิตของคนในสังคม **งานช่างฝีมือดั้งเดิม** (Craftsmanship) หมายถึง ผลงานที่เกิดจากช่างฝีมือดั้งเดิม โดยใช้ความรู้หรือภูมิปัญญา ทักษะของช่างที่ได้รับการสั่งสม รวมทั้งเทคนิคและวิธีการในการเลือกใช้วัสดุ ซึ่งแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มคนหรือปัจเจกชน

2.2 ประเภทของช่าง

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ บุหลง ศรีกนก และเพลินพิศ กำราญ (ช่างสิบหมู่ , 2540: 6 - 8) แบ่งช่างในสังคมไทยออกเป็น 2 ประเภท คือ 1.ช่างประเภททำของใช้ แบ่งเป็น ช่างหัตถกรรม และช่างหัตถศิลป์ และ 2.ช่างประเภททำของชม แบ่งเป็น ช่างประณีตศิลป์ และช่างวิจิตรศิลป์ ซึ่งมีรายละเอียดเพิ่มเติม ดังนี้

2.2.1 ช่างประเภททำของใช้ เรียกว่า “ช่างฝีมือ” หมายถึง ผู้มีฝีมือ มีความชำนาญในการสร้างทำสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้ต้องการใช้สิ่งของนั้น ๆ แบ่งเป็น 2 พวก คือ ช่างหัตถกรรม และช่างหัตถศิลป์

2.2.1.1 ช่างหัตถกรรม คือผู้ที่ใช้ฝีมือทำการสร้างสิ่งต่าง ๆ จำพวกเครื่องอุปโภคที่มีความสำคัญแก่ความต้องการใช้สำหรับความเป็นอยู่ การงานประจำวันและการทำอาชีพต่าง ๆ อาทิ ช่างปั้นหม้อ ช่างทำเกวียน ช่างจักสาน ช่างทอเสื่อ ช่างตีมีด เป็นต้น

2.2.1.2 ช่างหัตถศิลป์ คือผู้ที่ต้องใช้ฝีมือทำการสร้างสิ่งของต่าง ๆ ทั้งจำพวกเครื่องอุปโภคที่จะใช้สนองความต้องการเป็นพิเศษกว่าปกติ ใช้สำหรับพิธีกรรม หรือใช้ในโอกาสเทศกาลต่าง ๆ ที่มีความต้องการความสวยงามเป็น “ศิลปลักษณะ” เป็นที่พึงตาแก่ทั้งผู้เป็นเจ้าของและผู้ร่วมใช้พอสมควร อาทิ ช่างสลักกระดาษ ช่างแทงหยวก ช่างทอผ้า ช่างเครื่องเขิน ช่างหล่อเต้าปูน เป็นต้น

ช่างทั้งสองจำพวกนี้ทำหน้าที่บริการผู้คนในสังคมให้มีความเป็นอยู่ที่สะดวกสบายมาตั้งแต่โบราณ

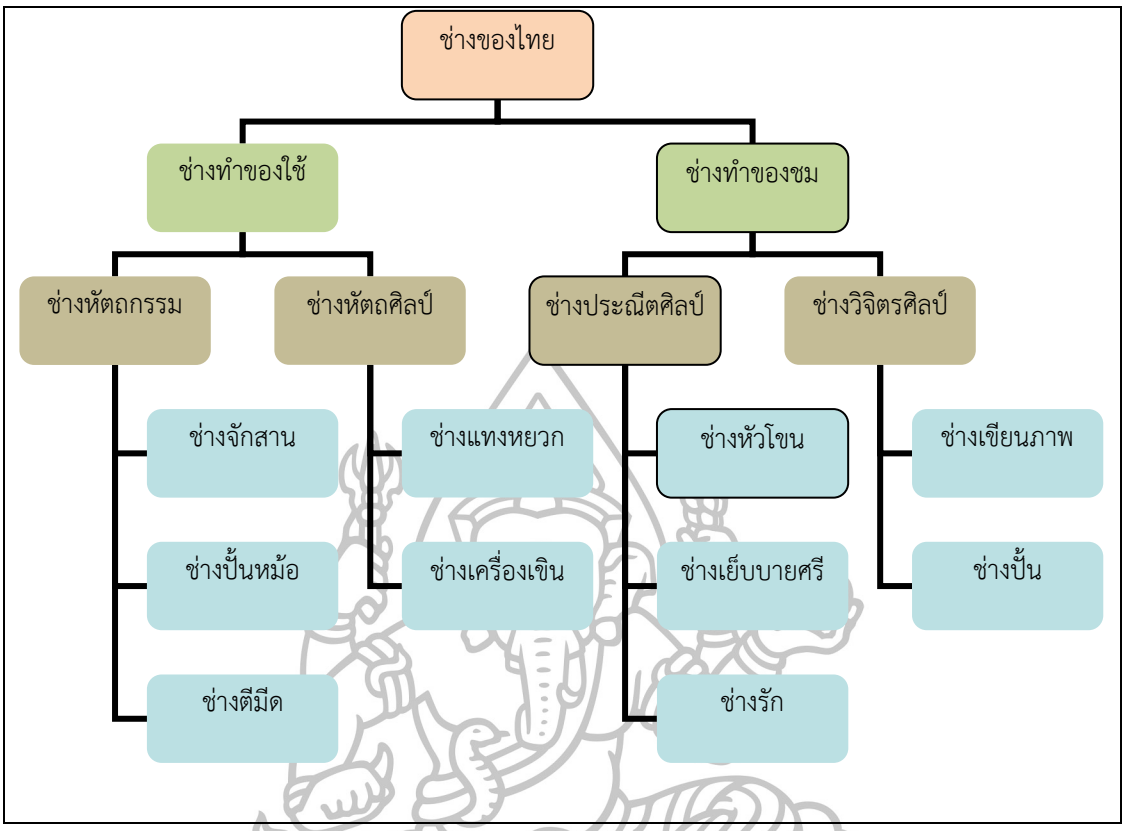
2.2.2. ช่างประเภททำของชม ช่างประเภทนี้ได้รับการขนานนามว่า “ช่างสิปป” หรือปัจจุบันเรียกว่า “ศิลปิน” เป็นช่างที่มีฝีมือในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ขึ้นอย่างมีศิลปะลักษณะ เป็นสำคัญ สร้างให้เป็นสิ่งสวยงาม ควรเป็นของชมมากกว่าของใช้ แบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ช่างประณีตศิลป์และช่างวิจิตรศิลป์

2.2.2.1 ช่างประณีตศิลป์ คือผู้ที่ใช้ฝีมือสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์สำหรับการตกแต่ง เพิ่มพูนความสวยงามให้มีขึ้นแก่เครื่องที่จะใช้ในโอกาสพิเศษ ใช้ในเทศกาล ใช้สำหรับพิธีกรรม อาทิ ช่างทำเครื่องสด ช่างทำดอกไม้ ช่างเย็บบายศรี ช่างปักสะดึง ช่างรัก ช่างโลหะรูปพรรณ เป็นต้น

2.2.2.2 ช่างวิจิตรศิลป์ คือผู้ที่ใช้ฝีมือทำการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์เพื่อแสดงออกซึ่งความงามทางศิลปะ โดยมิได้คำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย เช่น ช่างเขียนภาพจิตรกรรม ช่างปั้น ช่างสลักไม้ เป็นต้น

ดังนั้น ช่างในสังคมไทยมี 2 ประเภท คือ ช่างทำของใช้และช่างทำของชม โดยช่างทำของใช้จะเป็นช่างที่บริการผู้คนในสังคมให้มีความเป็นอยู่ที่สะดวกสบายมาตั้งแต่โบราณ ขณะที่ช่างทำของชม แบ่งเป็น ช่างประณีตศิลป์ และช่างวิจิตรศิลป์ ซึ่งงานช่างฝีมือหัวโขน จะสร้างหัวโขนไว้สำหรับสวมใส่เพื่อการแสดงโขน หรือเพื่อประกอบในงานพิธีกรรม เช่น ในพิธีไหว้ครู และปัจจุบันพบว่าการสร้างหัวโขนแบบย่อส่วนให้เล็กลงเพื่อจำหน่ายเป็นสินค้าที่ระลึก เช่น พวงกุญแจหัวโขน หรือหัวโขนจิ๋ว เป็นต้น

แผนภูมิที่ 2 ผู้วิจัยแสดงการแบ่งประเภทช่างของไทย และลำดับถึง **ช่างฝีมือหัวโขน** ว่าเป็นช่างทำของชม ประเภทประณีตศิลป์ ซึ่งเป็นช่างฝีมือที่สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ที่สวยงาม



แผนภูมิที่ 2 ประเภทช่างของไทย

(จากการประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

2.3 องค์ประกอบของสถาบันช่าง

การศึกษาในเรื่องช่าง พบว่า ช่างเป็นผู้ที่มีแบบแผนในการทำงานและมีแบบฉบับที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะต่างไปจากวิถีชีวิต การงานและอาชีพของคนทั่วไป จึงจัดให้ช่างเป็นสถาบันหนึ่งที่อยู่ร่วมกันในสังคมไทย (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย , 2540: 9) ซึ่งองค์ประกอบของสถาบันช่าง (ฐิรชฐา มณีเนตร, 2553: 248) กล่าวไว้ดังนี้

1. ตัวช่าง คือ บุคคลผู้มีความรู้ ความสามารถในการสร้างสรรค์งาน อย่างชำนาญ

2. วิชาการช่าง คือ ความรู้ที่ช่างแต่ละคนต้องเรียนรู้ และฝึกฝนทั้งภาคทฤษฎีและการปฏิบัติจนเชี่ยวชาญ นำไปใช้ทำงานช่างได้เป็นอย่างดี

3. ขนบธรรมเนียมของช่าง หรือขนบนิยม คือ แบบอย่าง และแนวทางสำหรับการเรียนรู้ ในการทำงานช่างประเภทต่าง ๆ

4. ผลงาน ของ ช่าง คือ สิ่งที่ช่างสร้างหรือทำขึ้นตามความต้องการของผู้ใช้ในชีวิตประจำวัน และเนื่องด้วยคติความเชื่อ

5. สกุลช่าง คือ ระเบียบ วิธีหรือแบบแผนที่กำหนดขึ้นไว้เป็นแนวปฏิบัติในการสร้างงานช่างอย่างเป็นระบบ เป็นระเบียบวิธีเฉพาะในหมู่ช่าง แต่ละกลุ่ม แต่ละพวก ประกอบด้วยหลักวิชาช่าง รูปแบบขนบนิยม กระบวนการสร้างสรรค์งานช่าง เทคนิควิธีต่าง ๆ ซึ่งมีการสืบทอดและส่งต่อให้แก่กันในแต่ละสกุลช่าง โดยการฝึกหัด เรียนรู้กันในครอบครัว หรือในชุมชน หรือช่างอาวุโส หรือครูช่างผู้ใดผู้หนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งบรรดาช่างประเภทต่าง ๆ จะเป็นที่รู้จักและมีความสำคัญก็ต่อเมื่อมีผลงานหรือผลิตภัณฑ์เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาคนทั่วไป จึงมีสำนวนไทยโบราณที่ว่า “รู้จักคุณช่างก็อยู่ที่ผลงาน รู้จักหมอพยาบาลก็อยู่ที่ยามเจ็บไข้ ” (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย , 2540: 10)

ดังนั้น องค์ประกอบของช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะมีรูปแบบอย่างไร ผู้วิจัยจะศึกษาต่อไป

3. บทบาทของช่างและการสืบสานวิชาช่างในวัง วัด และบ้าน

งานช่างฝีมือดั้งเดิมมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา และวิถีชีวิตของชาวบ้าน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2529) เขียนเรื่อง ศิลปะไทยน่ารู้ โดยกล่าวถึงบทบาทของช่างในกรุงรัตนโกสินทร์ โดยแบ่งเป็น 2 ระยะ คือ ในระยะที่ 1 ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 แบ่งช่างเป็น 4 ประเภทคือ ช่างหลวง ช่างพระ ช่างพื้นบ้านพื้นเมือง และช่างเชลยศักดิ์ ซึ่งช่างหลวงจะทำงานที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์หรือราชวงศ์และเจ้านายชั้นสูง ซึ่งช่างหลวงจะเข้ารับราชการและมีสังกัดอยู่ในกรมกองต่าง ๆ ซึ่งอยู่กระจายตัวเพื่อรับใช้เจ้านาย ราชวงศ์และพระมหากษัตริย์ ในระยะที่ 1 ช่างหลวงมีความสำคัญถึงขั้นที่เป็นเครื่องประกอบเกียรติยศ หรือเป็นเครื่องแสดงบุญบารมีของผู้ที่เป็นเจ้านาย ทำให้ช่างหลวงเป็นที่ต้องการอย่างมากในชนชั้นเจ้านาย (ศรัณย์ ทองปาน, 2534: 110) ช่างหลวงมีหน้าที่สร้างสรรค์งาน เช่น ซ่อมแซมพระมหาราชวัง พระที่นั่ง เครื่องราชูปโภค เป็นต้น ช่างพระจะสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น สร้างหรือซ่อมแซมวัด โบสถ์ วิหาร หากเป็นพระประสงค์ของพระมหากษัตริย์ในการบูรณซ่อมแซมหรือสร้างวัด จะทำให้ช่างหลวง ช่างพระ ช่างพื้นบ้านพื้นเมืองได้มาทำงานในด้านศาสนาร่วมกัน ส่วนช่างพื้นบ้านพื้นเมืองจะสร้างสรรค์งานตามความต้องการของประชาชนทั่วไป เช่น ทำเครื่องใช้ สิ่งของต่าง ๆ ขณะที่ช่างเชลยศักดิ์ เป็นช่างที่ทำงานรั บจ้างทั่วไป เป็นช่างที่ชอบอิสระ ไม่ต้องการเป็นข้าราชการ แต่ต้องการใช้ฝีมือช่างและความสามารถเลี้ยงชีพอย่างอิสระ ซึ่งช่างผู้มีฝีมือโดดเด่นในช่วงนี้จะถูกเกณฑ์ไปเป็นช่างหลวง ทำให้ช่างมักจะปิดบังฝีมือของตน เพราะเกรงจะถูกเกณฑ์ ไปเข้าวัง บทบาทของช่างในระยะที่ 2 เริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มีการเปลี่ยนแปลงการบริหารเกี่ยวกับช่างหลวง โดยโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมช่างหลวงที่กระจัดกระจายในที่ต่าง ๆ ให้มารวมกันจัดตั้งเป็นกรมช่างสิบหมู่ขึ้นกับกระทรวงวัง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 โปรดเกล้าฯ ให้ย้ายกรมช่างต่าง ๆ ให้มารวมเป็นกรมศิลปากร

ในสมัยรัชกาลที่ 7 โปรดเกล้าฯ ให้รวมหอสมุดวชิรญาน หอพิพิธภัณฑสถาน และกรมศิลปากร บางส่วนเข้ากับราชบัณฑิตยสภาและเปลี่ยนชื่อเป็นศิลปากรสถาน และให้งานในกรมศิลปากรส่วนหนึ่งไปขึ้นกับกระทรวงวัง ตั้งเป็นกรมวังนอก เมื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบบประชาธิปไตย ปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลยุบราชบัณฑิตยสภา และให้กรมวังนอกและงานมหรสพมาสมทบกับงานของราชบัณฑิตยสภา ตั้งเป็นกรมศิลปากร ปัจจุบันช่างหลวงที่รวมเป็นกรมช่างสิบหมู่ในกระทรวงวังได้กลายเป็นแผนกหนึ่งในกองหัตถศิลป์ของกรมศิลปากร ซึ่งบทบาทหน้าที่ของช่างต่าง ๆ ที่มีมาแต่เดิมได้เปลี่ยนแปลงไปตามระบบบริหารงานราชการ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ , 2529 : 10–20) ซึ่งในวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2478 ทางราชการได้โอนงานการช่างและกรมมหรสพจากสำนักพระราชวังมาขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495: คำนำหน้า ฉ)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า การรวบรวมช่างหลวงมาไว้ในที่เดียวกัน และการโอนงานการช่างจากสำนักพระราชวังมาขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร ซึ่งช่างหลวงบางคนอาจจะลาออกจากราชการและย้ายกลับภูมิลำเนาของตน จากนั้น จึงประกอบอาชีพเป็นช่างพื้นบ้านพื้นเมืองและสืบสานงานช่างหลวงให้กับลูกหลานหรือคนในตระกูลเพื่อใช้เป็นอาชีพเลี้ยงครอบครัว การยุบรวม การโอนงานหรือการโยกย้ายช่างหลวงจึงเป็นสาเหตุให้การสืบสานงานช่างฝีมือของช่างหลวงในสำนักพระราชวังขาดความต่อเนื่องของการถ่ายทอดความรู้มาตั้งแต่ในครั้งนั้น จึงเป็นสาเหตุหนึ่งของการขาดแคลนช่างฝีมือดั้งเดิมเมื่อมีโครงการบูรณะซ่อมแซมพระบรมมหาราชวัง ในปีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

จากการศึกษาเกี่ยวกับวิชาช่างสิบหมู่ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รุ่งอรุณ กุลธำรง (2540) ให้นิยามคำว่า ช่างสิบหมู่ คือ ชื่อเฉพาะของหน่วยงานของรัฐ ที่สันนิษฐานว่าตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งช่างสิบหมู่หรือกรมช่างสิบหมู่จะรวบรวมบุคคลที่มีวิชาความรู้ในการช่างฝีมือไทย และจำแนกงานออกเป็นหมู่ ๆ โดยแบ่งวิชาช่างสิบหมู่ออกเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ วิชาช่างสิบหมู่ในวัง วัดและบ้าน ซึ่งงานช่างฝีมือหัวโขนเป็นงานช่างฝีมือที่อยู่ในวิชาช่างสิบหมู่เช่นกัน ผู้วิจัยจึงศึกษาการสืบสานวิชาช่างสิบหมู่ในวัง วัดและบ้าน เพื่อให้เห็นถึงรูปแบบของการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมในอดีตว่ามีขั้นตอนและลักษณะอย่างไร เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมซึ่งเป็นสาขาหนึ่งของงานช่างสิบหมู่นี้

ดังนั้น บทบาทของช่างและ การสืบสานวิชาช่างใน วัง วัด และ บ้าน มีดังนี้ (รุ่งอรุณ กุลธำรง, 2540: 43-150)

3.1 การสืบสานวิชาช่างในวัง

ช่างในวัง หรือช่างหลวง เป็นข้าราชการในพระราชวัง หรือในวังต่าง ๆ ซึ่งจะได้รับเบี้ยหวัดและศักดินา ในสมัยที่มีการปกครองโดยระบบสมบูรนายาสิทธิราช โดยการสืบสานวิชาช่างในวังจะสืบสานส่งต่อให้กับลูกหลานหรือคนในตระกูล ทั้งนี้เพื่อให้ลูกหลานได้เข้ารับราชการและรับใช้

เจ้านายเหมือนดั่งตน สำหรับช่างชาวบ้านจะเข้ามาเป็นช่างในวังได้นั้น ก็ต่อเมื่อช่างชาวบ้านผู้นั้นมีฝีมือดี มีผู้กล่าวขานถึงและมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ จึงจะถูกเกณฑ์เข้ามาเป็นช่างในวังเพื่อรับใช้เจ้านายหรือพระมหากษัตริย์ต่อไป เนื่องจากในอดีตยังไม่มีระบบการเรียนการสอนช่างอย่างเป็นระบบ ทำให้มีการใช้เส้นสายของเจ้านายในวังเพื่อฝากให้ลูกหลานของตนได้เข้ารับราชการเป็นช่างหลวงต่อไป แต่เมื่อสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่สมัยรัชการที่ 5 เป็นต้นมา คือ มีการเปิดโรงเรียนเพื่อเป็นศูนย์กลางการศึกษาแทนวัด ทำให้มีการปรับปรุงการศึกษาวิชาช่างสิบหมู่จากวัง วัด และบ้านมาสู่โรงเรียน (รุ่งอรุณ กุลธำรง , 2540: 80) การศึกษาวิชาของช่างในวัง ซึ่ง เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ได้ทรงเขียนในสาส์นสมเด็จ สรุปความว่า งานในราชพิธีจะมีผลงานของช่างฝีมือชั้นครูในสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นผลงานที่งดงามมากยากที่จะทำตามได้ เพราะท่านเองเคยจำไปเขียนตามแบบหลายครั้งแต่ยังเขียนไม่งามเท่าครูช่างเหล่านี้ (สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2499: 168)

สรุปได้ว่า ช่างในวังมีการศึกษาเรียนรู้จากการได้สังเกตเห็นสิ่งของสวย ๆ งาม ๆ ในพระราชวัง ซึ่งเป็นงานฝีมือของช่างชั้นครู เมื่อได้เห็นตัวอย่างงานที่สวยงาม ช่างหลวงจึงจดจำและนำไปฝึกมือปฏิบัติตามตัวอย่างที่เห็น และช่างหลวงจะทำงานในราชพิธีต่าง ๆ โดยช่างหลวงที่ฝีมือยังไม่เก่งจะต้องฝึกฝนโดยการปฏิบัติงานเป็นลูกมือให้กับครูช่างที่มีฝีมือดี จึงเป็นการเรียนรู้โดยการปฏิบัติงานจริง และการสืบสานงานช่างสิบหมู่ในวัง อีกอย่างหนึ่งคือ การที่วังต่าง ๆ จ ะมีการเปิดสอนวิชาช่างสิบหมู่ ตามสาขาวิชาที่ช่างหลวงในวังแต่ละคนถนัด เช่น ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ท้องพระโรงวังท่าพระ เปิดเป็นโรงเรียนในพระราชวัง ที่สอนวิชาช่างสิบหมู่เป็นแห่งแรก คือ วิชาช่างไม้ ช่างเขียน ช่างสลัก ช่างประดับกระจก และช่างเขียนทองลายผ้า ซึ่งยังเป็นการสอนในระบบปิด คือเป็นการถ่ายทอดวิชาให้กับช่างหลวงหรือผู้ที่อยู่ในวังเท่านั้น อีกทั้งช่างหลวงยังมีพิธีไหว้ครูช่างที่สืบต่อมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา (โชติ กัลยาณมิตร, 2520: 38)

3.2. การสืบสานวิชาช่างในวัด

วัด เป็นแหล่งให้การศึกษามาแต่โบราณ โดยเฉพาะในสมัยที่ ยังไม่มีการสร้างโรงเรียน ทำให้วัดเป็นแหล่งศึกษาเรียนรู้สำหรับผู้ที่ ศรัทธาและใฝ่รู้ในวิชาช่างสิบหมู่ โดยใช้วิธีศึกษาจากการเข้าชมศิลปวัตถุของวัด หรือการสังเกตจากช่างที่กำลังสร้างวัด ซึ่งวัดจะเป็นสถานศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ ของชาวบ้าน ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นเดียวกับในสมัยกรุงศรีอยุธยา เนื่องจากพระมหากษัตริย์ทรงสร้างและปฏิสังขรณ์วัดในแต่ละรัชกาล การสร้างวัดต้องใช้ความรู้ของช่างต่าง ๆ เช่น ช่างไม้ ช่างหล่อ ช่างปั้น ช่างเขียน ช่างปูน (เสถียรโกเศศ , 2510: 164) พระและวัดจึงเป็นผู้สืบทอดวิชาช่างสิบหมู่ทั้งทางตรงและทางอ้อม

นอกจากนี้ วัดยังเป็นแหล่งเก็บ บันทึกความรู้ที่เป็นการเรียนการสอนของช่างสิบหมู่ในวัด คือ ตำราวิชาช่างทอง ซึ่งบันทึกไว้ในส่วนของวิธีการเล่าเรียน ตามข้อบังคับของ

โบราณศึกษา คือ การเป็นช่างจะต้องเรียนรู้การใช้เครื่องมือให้ชำนาญ จากนั้น จะต้องมีความเข้าใจและความรู้ในการหลอมทองและการทำทองรูปประพรรณต่าง ๆ และช่างทองที่ดีควรมีความซื่อสัตย์ไม่นำทองของลูกค้าไปทำประโยชน์อย่างอื่น ซึ่ง ตำราวิชาช่างทอง ที่ยกบางตอนมาให้เห็นนี้ แสดงให้เห็นถึงศึกษาวิชาช่างสิบหมู่แต่โบราณ ที่จะสอนให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ขั้นตอนการสร้างงาน โดยผู้เรียนจะต้องเข้าใจถึงวิธีการใช้งานวัสดุ อุปกรณ์เป็นอย่างดี จากนั้น จึงจะเป็นการเรียนรู้ขั้นตอนในการสร้างงาน และการแทรกหลักจรรยาบรรณในการเป็นช่างทองที่ดี คือ ช่างทองต้องไม่ขโมยหรือเปลี่ยนทองของผู้อื่นไปขาย ซึ่งเป็นการปลูกฝังถึงคุณสมบัติของการเป็นช่างสิบหมู่สาขาช่างทองที่ดีให้แก่ผู้เป็นลูกศิษย์ ทำให้เห็นถึงการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมที่ไม่ได้สอนเฉพาะแค่วิธีการทำงานเพียงอย่างเดียว แต่ช่างจะต้องเรียนรู้ถึงการใช้เครื่องมือ และการสอนยังสอดแทรกถึงหลักในการทำงานให้มีความซื่อสัตย์ต่อลูกค้า

การเข้าเป็นช่างในวัด เริ่มจากเมื่อบุตรหลานชาวบ้าน มีอายุพอ ที่จะศึกษาได้ ชาวบ้านจะนำ บุตรหลานไปฝากไว้กับพระสงฆ์ เพื่อให้ บวชเป็นสามเณร เรียน พระธรรมวินัยและวิชาชีพตามความรู้ของพระสงฆ์ในแต่ละวัด (เสถียรโกเศศ, 2510: 149-163) เด็กบางคนเรียนแค่พออ่านออกเขียนได้ บางคนบวชเพื่อเรียนต่อ หรือบางคนมาเพื่อขอเรียนวิชาช่าง เช่น ช่างไม้ ช่างมุก ช่างเครื่องสด เป็นต้น ทั้งนี้ ขึ้นกับว่าพระสงฆ์วัดไหนที่มีชื่อเสียงวิชาไหน พระที่มีชื่อเสียงในการช่างฝีมือ เรียกว่า **พระอาจารย์** ซึ่งการนำบุตรมาฝากวัดไว้นี้จะทำให้บุตรหลานไม่ต้องเสียค่าเล่าเรียนและกินอยู่ในวัด โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หลักฐานของวัดที่เป็นสถานเรียนรู้ เช่น การจารึกสรรพวิชาต่าง ๆ ที่วัดพระเชตุพน (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชนุภาพ อ้างถึงใน อุไร สิงห์ไพบูลย์พร 2541: 50) ซึ่งการสอนของพระสงฆ์ที่เป็นครูสอนวิชาช่างสิบหมู่แก่ลูกชาวบ้านด้วยการให้ลูกศิษย์ทำงานร่วมกับครู ลูกศิษย์จึงต้องเรียนรู้และจดจำสิ่งที่ได้พบเห็นที่เกี่ยวเนื่องกับวิชาช่างสิบหมู่ ครูสอนจะใช้วิธีสอนด้วยการแนะหรือบอกตามลำดับ ลูกศิษย์ที่มีความสนใจเรียนและเอาใจใส่จะสามารถศึกษาได้เร็ว พระอาจารย์จึงให้โอกาสลูกศิษย์ได้ทำงานแทนครูเพื่อแสดงวิชาความรู้ที่ได้ศึกษาแล้ว ดังนั้น วัดจึงเป็นศูนย์กลางการศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ (รุ่งอรุณ กุลธำรง, 2540: 80)

3.3. การสืบสานวิชาช่างในบ้าน

ในอดีตอาชีพช่างเป็นอาชีพที่รองจากการทำนา บางครั้งช่างในบ้านเริ่มจากการทำเครื่องมือเครื่องใช้เพื่อใช้สอยกันในครัวเรือน แต่เมื่อกิจการงานมีความเจริญดี มีผู้สนใจซื้อไปใช้ จึงได้ยึดงานช่างเป็นอาชีพ และขยายออกไปสู่ครัวเรือนอื่น ๆ กลายเป็นหมู่บ้านช่าง เช่น บ้านบุ บ้านช่างหล่อ บ้านช่างทอง เป็นต้น การเรียนการสอนวิชาช่างไม่มีเอกสารตำราเป็นลายลักษณ์อักษร แต่จะมีเพียงสมุดภาพร่างหรือต้นแบบของครูช่างในสำนักต่าง ๆ ส่วนใหญ่การสอนจะเป็นการถ่ายทอดสืบต่อกันในลักษณะมุขปาฐะ หรือสอนกันด้วยคำพูด การทำให้เห็น และการให้ลงมือทำด้วยกัน จากนั้น ผู้เรียนหรือเรียกว่า ผู้ที่มาฝากตัวเป็นศิษย์หรือลูกศิษย์ จะนำไปฝึกฝน การมาฝากตัวเป็นศิษย์ คือ การ

เข้ามาอยู่อาศัยในบ้านครู โดยที่ศิษย์มีหน้าที่ปฏิบัติรับใช้ครูทั้งในด้านความรู้ และด้านส่วนตัวเพื่อทดแทนพระคุณครู จึงทำให้ศิษย์ไม่เสียค่าเล่าเรียนและค่าใช้จ่ายในการอาศัยที่บ้านครู เมื่ออยู่บ้านครูและได้รับใช้ครูไปนาน ๆ กระทั่งศิษย์มีความชำนาญในด้านช่างมากขึ้น ครูจะให้ศิษย์เป็นผู้ลงมือทำงานแทนตนเริ่มจากงานที่ไม่ยากนัก โดยครูจะคอยควบคุม แนะนำและให้รางวัลบ้างตามสมควรแก่ฝีมือ เมื่อฝึกหัดและเล่าเรียนกระทั่งชำนาญมากขึ้นแล้ว ศิษย์จึงออกจากบ้านครูเพื่อไปประกอบอาชีพเลี้ยงตัวเองต่อไป (เสถียรโกเศศ, 2512: 179-228) โดยการสร้างงานจะเป็นไปตามขนบนิยมของแต่ละสกุลช่าง ช่างรุ่นหลังจึงมักทำตามแบบอย่างครู ไม่มีโอกาสแสดงความสามารถของตนอย่างอิสระ หรือนอกครู ทั้งนี้ วิชาช่างบางประเภทต้องสงวนไว้เพื่อเป็นอาชีพของคนในกลุ่ม จึงไม่ถ่ายทอดให้คนนอก เพราะเกรงว่าจะแย่งงานไปทำ จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ช่างโบราณหวงวิชา วิชาช่างจึงจำกัดอยู่ในวงแคบไม่แพร่หลาย โดยเฉพาะช่างที่มีชื่อเสียงจะมีผู้มาขอเป็นศิษย์เพื่อเรียนวิชาด้วย หากไม่ได้พิจารณาความสามารถหรือนิสัยใจคอ ผู้ที่ตนรับเป็นศิษย์อาจทำให้เสียชื่อเสีย งได้ เป็นเหตุผลหนึ่งที่ครูช่างอยากจะให้วิชาความรู้ต่าง ๆ ของตัวตกอยู่กับลูกหลานมากกว่าจะเป็นคนอื่น (กรมศิลปากร, 2541: 6-7)

จากการศึกษาถึงการสืบสานวิชาช่างในวัง วัด และบ้าน สรุปเป็นตารางที่ 1 ดังนี้

ตารางที่ 1 การศึกษาของช่างสิบหมู่ในวัง วัด และบ้าน

รายการ	ช่างในวัง	ช่างในวัด	ช่างในบ้าน
1. สถานที่	**วัง** เป็นแหล่งรวมบุคคลที่มีความรู้ความสามารถทางวิชาช่างฝีมือดั้งเดิมไว้มาก	**วัด** ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา วัดเป็นแหล่งกำเนิดของศิลปวิทยาต่าง ๆ ดังนั้น วัดจึงเป็นสถานศึกษาวิชาช่างฝีมือดั้งเดิมของชาววัง ชาววัด และชาวบ้าน เพราะการสร้างวัดต้องใช้ความรู้ของช่างฝีมือดั้งเดิมสาขาต่าง ๆ	**บ้าน** อาชีพช่างฝีมือ เป็นอาชีพรองของชาวบ้าน เพราะส่วนใหญ่จะทำนา - บางบ้านที่ทำงานช่างฝีมือเป็นงานอดิเรกเพื่อทำของใช้สอยในครัวเรือน - หากมีผู้สั่งบ่อย ๆ เข้าจึงยึดเป็นอาชีพ

ตารางที่ 1 การศึกษาของช่างสิบหมู่ในวัง วัด และบ้าน (ต่อ)

รายการ	ช่างในวัง	ช่างในวัด	ช่างในบ้าน
2. ผลงานของช่าง	- ช่างสิบหมู่ในวัง สร้างผลงานเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ และได้รับเบี้ยหวัดต่าง ๆ - สร้างพระบรมมหาราชวัง พระราชวังบวรสถานมงคล และวังต่าง ๆตลอดทั้งการสร้างวัดต่าง ๆ อีกมากมาย	- ช่างสิบหมู่ในวัด สร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา - สร้างวัดต่าง ๆ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการสร้างวัดมากมาย	- ช่างสิบหมู่ในบ้าน สร้างงานเพื่อเป็นเครื่องใช้ในครัวเรือน หรือช่วยสร้างวัด เพื่อเป็นพุทธบูชา - สร้างวัด ร่วมกับพระและช่างสิบหมู่ในวัง - เครื่องใช้ภายในบ้าน
3. ที่มาของช่าง	- ช่างสิบหมู่ในวัง ได้แก่ พระบรมวงศานุวงศ์ เจ้านาย ชนชั้นสูง ขุนนางข้าราชการ หรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ - ช่างชาวบ้านที่มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ จะถูกเรียกตัวเข้ามารับใช้เจ้านายในวัง โดยได้เข้ารับราชการ และรับเงินเบี้ยหวัด	- ช่างสิบหมู่ในวัด ได้แก่ พระและชาวบ้าน - ชาวบ้าน นำลูกของตนไปฝากเป็นลูกศิษย์วัด หรือไปบวชในวัดกับพระที่มีชื่อเสียง โดยมีดอกไม้ธูปเทียนจัดใส่พานหรือภาชนะตามที่เห็นสมควร รวมทั้งพานหมากพลู จากนั้นนำไปถวายพระอาจารย์ที่ตนฝากไว้ ถือว่าเป็นการขึ้นครูหรือไหว้ครู เพื่อฝากให้ลูกของตนได้เรียนหนังสือ หรือเรียนวิชาชีพต่าง ๆ ในวัด	- ช่างจะเป็นผู้ฝึกลูกหลานของตนในครอบครัว - กรณีมีชาวบ้านมาฝากตนเป็นศิษย์ ทำให้ผู้ที่เป็นศิษย์จะต้องเรียนวิชาช่างอยู่ที่บ้านครู นั่นคือ ศิษย์ต้องมีหน้าที่คอยปรนนิบัติรับใช้ครูที่บ้าน เพื่อเป็นการตอบแทนคุณแก่ครูผู้สอนวิชาช่างแก่ตน - บางกรณี ศิษย์อาจแต่งงานกับลูกหรือหลานของครูผู้นั้น หรือครูยกลูกสาวให้กับศิษย์ จึงเกี่ยวดองเป็นญาติกับครู เหตุนี้จึงเกิดเป็นครอบครัวของช่างที่อยู่รวมกัน คือผู้ที่มีวิชาชีพเดียวกันอยู่รวมกันเป็นหมู่บ้าน หรือตำบล เรียกว่า **หมู่บ้านช่าง**

ตารางที่ 1 การศึกษาของช่างสิบหมู่ในวัง วัด และบ้าน (ต่อ)

รายการ	ช่างในวัง	ช่างในวัด	ช่างในบ้าน
4. การสืบสานวิชาช่างสิบหมู่	- วังต่าง ๆ เปิดสถานที่ภายในวังเพื่อให้ช่างฝีมือในวัง ขุนนางข้าราชการ ได้ศึกษา หาความรู้เพิ่มเติม เช่น - ท้องพระโรง วังท่าพระ เปิดสอนวิชาช่างประดับกระจก - ช่างในวังจะสืบสานงานช่างสิบหมู่ของตนให้กับช่างในวังด้วยกันหรือลูกหลานในสายตระกูลของตน	- ลูกศิษย์ที่มาเรียนที่วัดหากอ่านหนังสือได้เบื้องต้น จึงจะบวชเป็นสามเณร เรียนพระธรรมวินัย และศึกษาวิชาชีพที่สนใจ - พระสงฆ์ที่ทรงความรู้ในวิชาใด จะมีชาวบ้านให้ช่วยทำงานในวิชาที่พระท่านมีชื่อเสียง ซึ่งพระสงฆ์จะนำลูกศิษย์ติดตามไปช่วยด้วย - หากอาจารย์เห็นว่าลูกศิษย์คนใดมีความรู้พอจะทำได้ จึงให้ศิษย์ผู้นั้นไปทำแทน จึงเป็นการฝึกปฏิบัติงานไปในตัว - ลูกศิษย์จะได้ทำงานร่วมกับครู จึงต้องเรียนรู้ จดจำสิ่งที่ได้พบเห็น ซึ่งครูอาจสอนด้วยวิธีการแนะนำหรือบอกขั้นตอนตามลำดับ	- ลูกศิษย์จะต้องอาศัยอยู่ที่บ้านครู โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายอะไร เมื่อรับใช้ครูไปนาน ๆ และได้เรียนรู้วิชาช่างสิบหมู่ - โดยการสังเกตจากการทำงานของครู - จากการได้ฝึกปฏิบัติตามที่ครูได้มอบหมาย - กระทั่ง ครูเห็นว่าศิษย์มีความชำนาญ ครูจึงมอบงานบางอย่างให้ศิษย์ทำแทนตน - หากศิษย์คิดว่าตนมีความรู้ดีแล้ว จึงขอออกไปตั้งตัว เพื่อมีอาชีพเป็นของตัวเอง
5. แหล่งศึกษาเพิ่มเติมของช่างสิบหมู่	- ศึกษาจากบุคคลที่เป็นช่างในวังด้วยกัน - ศึกษาจากศิลปวัตถุต่าง ๆ ภายในวัง เช่น เครื่องราชูปโภค เครื่องราชอิสริยาภรณ์ - ศึกษาจากถาวรวัตถุ เช่น พระบรมมหาราชวัง พระที่นั่งต่าง ๆ - ศึกษาจากงานพระราชพิธีหรือกิจกรรมในวัง เช่น งานพระราชทานเพลิงศพ งานแสดงและการละเล่นในวัง	- ศิลปวัตถุที่เกี่ยวเนื่องกับวัด เช่น - บานประตูพระมณฑปพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี - ลายสลักบานพระวิหารวัดสุทัศน์ - ภาพจิตรกรรมฝาผนัง - ลายตู้พระธรรม	- เครื่องใช้ภายในบ้าน - ศิลปวัตถุในวัด - การละเล่นต่าง ๆ

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

สรุป การสืบสานของช่างสิบหมู่ในวัง วัด บ้าน ดังนี้

วัง ช่างในวังจะมีโอกาสได้พบเห็นศิลปวัตถุ ถาวรวัตถุ ตลอดทั้งงานพระราชพิธีต่าง ๆ ภายในวัง ซึ่งผลงานที่สร้างสรรค์แต่ละชิ้นล้วนเป็นผลงานที่สร้างขึ้นเพื่อถวายพระมหากษัตริย์ หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ทำให้มีความประณีต วิจิตรบรรจง งดงาม และงบประมาณในการสร้างงานเป็นทรัพย์ของพระราชวังทำให้มีกำลังในการซื้อวัสดุอุปกรณ์และสามารถจ้างคนทำงานได้เป็นจำนวนมาก ซึ่งช่างในวังได้เห็นและจดจำไปผลงานที่วิจิตรบรรจงเหล่านี้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งานของตน

การสืบสานงานช่างสิบหมู่ในวังนั้น จะเป็นการเปิดสอนภายในวัง หรือเกิดจากการที่ช่างหลวงผู้นั้นถ่ายทอดวิชาให้กับคนในครอบครัวหรือคนในตระกูลเพื่อให้ได้เข้ารับราชการเหมือนตน

วัด เป็นศูนย์กลางการศึกษาของสังคมไทย เป็นแหล่งชักนำให้ผู้ศึกษาศรัทธาและใฝ่รู้ในวิชาช่างสิบหมู่ โดยใช้วิธีการศึกษาจากการดูการสังเกตจากศิลปวัตถุหรือโบราณวัตถุต่าง ๆ ซึ่งวัดจะเป็นสถานศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นเดียวกับในสมัยกรุงศรีอยุธยา

การสืบสานงานของช่างในวัด คือการที่ชาวบ้านฝากลูกหลานไว้ให้ทำงานกับพระที่มีชื่อเสียงในงานช่างฝีมือ หรือให้ลูกหลานบวชเป็นศิษย์ของพระที่มีชื่อเสียงใน งานช่างฝีมือ โดยพระจะสอนลูกศิษย์โดยการให้สังเกต หรือให้ลงมือปฏิบัติตาม ทั้งนี้ หากพระอาจารย์เห็นว่าลูกศิษย์มีฝีมือในการช่างจึงจะมอบหมายให้ไปศิษย์ไปทำงานแทนตน

บ้าน ชาวบ้านส่วนใหญ่มีอาชีพทำนา ทำให้งานช่างสิบหมู่ จัดเป็นอาชีพรอง ซึ่งผลงานที่ทำส่วนใหญ่จะเป็นการทำเครื่องใช้ในครัวเรือน หรือการสร้างวัดเพื่อเป็นพุทธบูชา หากบ้านใดที่มีผู้จ้างให้ทำเครื่องมือบ่อยขึ้นจึงจะยึดเป็นอาชีพช่างฝีมือต่อไป

การสืบสานงานช่างสิบหมู่ในบ้าน คือ การที่ช่างฝีมือถ่ายทอดความรู้งานช่าง ซึ่งหมายถึงอาชีพในการหารายได้ให้กับลูกหลานหรือคนในครอบครัว สำหรับคนนอกครอบครัวนั้นจะต้องฝากตัวเข้าเป็นลูกศิษย์กับครูที่ต้องการเรียนวิชาด้วย จากนั้นลูกศิษย์จะเข้ามาอาศัยในบ้านครู โดยการทำงานและปรนนิบัติรับใช้ครู เพื่อเป็นการตอบแทนค่าวิชาที่ครูได้สอนตน โดยลูกศิษย์จะเรียนรู้วิชาช่างจากการสังเกต และการได้ฝึกปฏิบัติตามที่ครูได้มอบหมาย เรียกว่า มาเป็นลูกมือครู หากครูเห็นว่าลูกศิษย์ คนใดที่มีฝีมือดีจึงจะมอบหมายให้ทำงานแทนตน และหากลูกศิษย์เห็นว่าตนมีวิชาความรู้ในการช่างดีพอแล้วจึงจะขอลาครูเพื่อออกไปทำอาชีพของตนเองต่อไป บางกรณีครูช่างยกลูกสาวของตนให้แก่ลูกศิษย์ เพื่อสร้างครอบครัว และอาศัยอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน เป็นส่วนหนึ่งที่เรียกว่า บ้านช่าง เพราะเป็นบริเวณที่ช่างอาชีพเดียวกันอยู่อาศัยใกล้กัน เช่น บ้านบาตร บ้านช่างหล่อ เป็นต้น

สรุป การศึกษาเรื่องการสืบสานงานช่างสิบหมู่ในวัง วัด บ้าน ทำให้ทราบว่าครูถ่ายทอดความรู้ให้แก่ลูกศิษย์โดยการให้ลงมือปฏิบัติงานจริง เริ่มจากการให้เป็นฝึกลูกมือของครูช่าง เพื่อให้ลูกศิษย์ได้สังเกตและจดจำ การที่ครูทำให้ดูจากตัวอย่างจริงและให้ลูกศิษย์ลงมือลงมือ

ปฏิบัติตามจากงานที่ง่ายไปหางานที่ยากเป็นลำดับ ซึ่งวิธีการสืบสานเหล่านี้จะนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ต่อไป

4. แนวคิดที่เกี่ยวกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญา

ผู้วิจัยศึกษาตามลำดับ ดังนี้

4.1 มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage, ICH)

4.2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญา

4.1 มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage, ICH)

คำว่า Intangible Cultural Heritage หรือเรียกอย่างย่อว่า ICH เป็นคำที่ใช้อย่างกว้างขวางในวงวิชาการไทย หากยังไม่มีการบัญญัติศัพท์ที่ใช้ในภาษาไทยอย่างชัดเจน จึงทำให้มีชื่อที่ใช้เรียกในภาษาไทยหลากหลายคำด้วยกัน เช่น วัฒนธรรมที่สัมผัสไม่ได้ ทรัพยากรวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ หรือมรดกวัฒนธรรมที่ไม่ใช่กายภาพ (เกรียงไกร วัฒนาสวัสดิ์ , 2554: 72) ซึ่งคำที่ยกตัวอย่างเหล่านี้ล้วน กล่าวถึงมรดกทางวัฒนธรรมจับต้องไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรม มรดกวัฒนธรรม หรือทรัพยากรวัฒนธรรม ซึ่งในงานวิจัยนี้ใช้คำว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

องค์การยูเนสโก (UNESCO, 2003: 2) ให้นิยามคำว่า มรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในมาตรา 2 ของอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ดังนี้

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intangible Cultural Heritage) หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรม ที่มีความเกี่ยวข้องกับชุมชน กลุ่มคน และในบางกรณีหมายถึงปัจเจกบุคคล ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวนี้ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน

สำหรับประเทศไทย กระทรวงวัฒนธรรมเป็นหน่วยงานที่มีบทบาทในการดำเนินงานควบคุมและดูแลมรดกวัฒนธรรมทางวัฒนธรรมทั้ง 2 ประเภท คือ มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (Tangible Cultural Heritage) ดูแลโดยกรมศิลปากร และมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ดูแลโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ซึ่งกรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้า อนุรักษ์ ส่งเสริม เผยแพร่ ฟื้นฟู และพัฒนาวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมพื้นบ้านมาอย่างต่อเนื่อง วันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2552 **กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กำหนดใช้คำว่า “มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ”** โดยให้ความหมายดังนี้ **มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การปฏิบัติ การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และปัจเจกบุคคล ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน ซึ่งมรดกภูมิ**

ปัญญาทางวัฒนธรรม จะถูกถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง เป็นสิ่งซึ่งชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติ และประวัติศาสตร์ของตน และทำให้คนเหล่านั้นเกิดความรู้สึกมีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง ดังนั้น จึงก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2558: 4)

จากนั้น กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ กำหนดนโยบาย ยุทธศาสตร์ มาตรการ โครงการ และกิจกรรมต่าง ๆ ที่ตอบสนองต่อภารกิจในการจัดการมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ได้แก่

การดำเนินการจัดเก็บข้อมูล และจัดทำฐานข้อมูลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จำนวน 890 เรื่อง แบ่งเป็น ด้านศิลปะการแสดง จำนวน 350 เรื่อง ด้านงานช่างฝีมือดั้งเดิม จำนวน 500 เรื่อง และด้านมุขปาฐะ จำนวน 40 เรื่อง

การขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นหลักฐานสำคัญของชาติและเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน ก่อ ให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตน อันจะนำไปสู่การสร้างความรู้ ความเข้าใจ การเห็นคุณค่า และยอมรับในความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการอยู่ร่วมกันอย่างมีสันติสุขของคนในสังคมต่อไป ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการจัดการมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม **ในส่วนของงานช่างฝีมือหัวโขนถูกขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สาขางานช่างฝีมือดั้งเดิม ประเภทงานศิลปกรรมพื้นบ้าน ปี พ.ศ. 2556**

จากที่กลาวข้างต้น สรุปความหมายของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ หรือมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ว่าหมายถึง วิถีการปฏิบัติ การแสดงออกโดยใช้ความรู้และทักษะในด้านต่าง ๆ ซึ่งเกิดจากภูมิปัญญาที่สั่งสมจากวิถีชีวิตของคนในชุมชน หรือกลุ่มคน หรือปัจเจกบุคคล โดยมีการส่งผ่านความรู้และทักษะนี้จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง โดยที่ชุมชนหรือกลุ่มชน ยอมรับในอัตลักษณ์ของตน และเคารพในความหลากหลายทางวัฒนธรรมของผู้อื่น

4.1.1 ลักษณะของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

องค์การยูเนสโก (UNESCO, 2003: 2) กล่าวถึงลักษณะของมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ว่า มรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมจะ ถูกถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง โดยชุมชนหรือกลุ่มคน ซึ่งมีการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นอย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เพื่อการมีปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติ หรือเพื่อประวัติศาสตร์ของตน ทำให้ กลุ่มคนเหล่านี้รู้สึกถึงการมีอัตลักษณ์ในกลุ่มของตน โดยดำเนิน การสิ่งนี้อย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิด การเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม

4.2.2 ประเภทของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม มีความหลากหลายซึ่งอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมแบ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้เป็น 5 ประเภท ดังนี้ (UNESCO, 2011c: 4 - 15)

1. การแสดงออกทางมุขปาฐะ รวมถึงภาษาในฐานะสื่อกลางของมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Oral traditions and expressions including language as a vehicle of the Intangible Cultural Heritage)

2. ศิลปะการแสดง (Performing Arts)

3. แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล (Social practices, Rituals and Festival events)

4. ความรู้และวิถีปฏิบัติ ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและจักรวาล (Knowledge and practice about Nature and the Universe)

5. ฝีมือช่างแนวประเพณีนิยม (Traditional craftsmanship) รวมถึงทักษะความรู้ในการประดิษฐ์งานหัตถกรรม และการส่งผ่านทักษะความรู้เชิงช่างสู่คนในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกัน

จากการแบ่งประเภทมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ทั้ง 5 ประเภท โดยองค์การยูเนสโกตามข้างต้นนี้เป็นเพียงตัวอย่างที่ยูเนสโกจัดแบ่งขึ้น อย่างไรก็ตามประเทศที่เข้าร่วมเป็นภาคีอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สามารถกำหนดและแบ่งประเภทมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ตามความเหมาะสมกับประเทศของตนเองได้ (UNESCO, 2003: 5)

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม โดยกระทรวงวัฒนธรรม จัดประเภทมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เป็น 7 สาขา ดังนี้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม , 2558: 5-12)

1. ภาษา หมายถึง เครื่องมือที่ใช้สื่อสารในวิถีการดำรงชีวิตของกลุ่มชนต่าง ๆ ซึ่งสะท้อนโลกทัศน์ ภูมิปัญญา และวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มชนนั้น ทั้งเสียงพูด ตัวอักษร หรือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงพูด แบ่งเป็น 3 ประเภทตามหน้าที่ทางสังคม คือ ภาษาไทย ภาษาท้องถิ่น และภาษาสัญลักษณ์

2. วรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง วรรณกรรมที่ถ่ายทอดอยู่ในวิถีชาวบ้าน โดยครอบคลุมวรรณกรรมที่ถ่ายทอดโดยวิธีการบอกเล่า และที่เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร แบ่งเป็น 7 ประเภท ได้แก่ นิทานพื้นบ้าน ประวัติศาสตร์บอกเล่า บทสวดหรือบทกล่าวในพิธีกรรม บทร้องพื้นบ้าน สำนวน ภาษิต ปริศนาคำทาย และตำรา

3. ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงดนตรี รำ เต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน มีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง และ /หรือการแสดงร่วมสมัย การแสดงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิง และ/หรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิดวิพากย์ นำไปสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงของสังคม แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ดนตรี และการแสดง

4. แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล หมายถึง การประพฤติปฏิบัติในแนวทางเดียวกันของคนในชุมชนที่สืบทอดกันมาบนหนทางของมงคลวิถี นำไปสู่สังคมแห่งสันติสุข แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชุมชนและชาติพันธุ์นั้น ๆ แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ มารยาทขนบธรรมเนียมประเพณี และงานเทศกาล

5. งานช่างฝีมือดั้งเดิม หมายถึง ภูมิปัญญา ทักษะฝีมือช่าง การเลือกใช้วัสดุและกลวิธีการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ สะท้อนพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชน แบ่งเป็น 10 ประเภท ได้แก่ ผ้าและผลิตภัณฑ์จากผ้า เครื่องจักรสาน เครื่องรัก เครื่องปั้นดินเผา เครื่องโลหะ เครื่องไม้ เครื่องหนัง เครื่องประดับ งานศิลปกรรมพื้นบ้าน และผลิตภัณฑ์อย่างอื่น

6. ความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล หมายถึง องค์ความรู้ วิธีการ ทักษะ ความเชื่อ แนวปฏิบัติ และการแสดงออกที่พัฒนาขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติและเหนือธรรมชาติ แบ่งเป็น 5 ประเภท ได้แก่ อาหารและโภชนาการ การแพทย์แผนไทย โหราศาสตร์ ดาราศาสตร์ และไสยศาสตร์ การจัดการ ทรัพยากรธรรมชาติและชัยภูมิ และการตั้งถิ่นฐาน

7. กีฬาภูมิปัญญาไทย หมายถึง การละเล่น กีฬา และศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่มีปฏิบัติกันอยู่ในประเทศไทย และมีเอกลักษณ์สะท้อนวิถีไทย แบ่งเป็นประเภท ได้แก่ การเล่นพื้นบ้าน กีฬาพื้นบ้าน และศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว

จากข้อมูลที่ศึกษาในเบื้องต้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอการจัดประเภทของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จาก 2 หน่วยงาน ในตารางที่ 2 ดังนี้

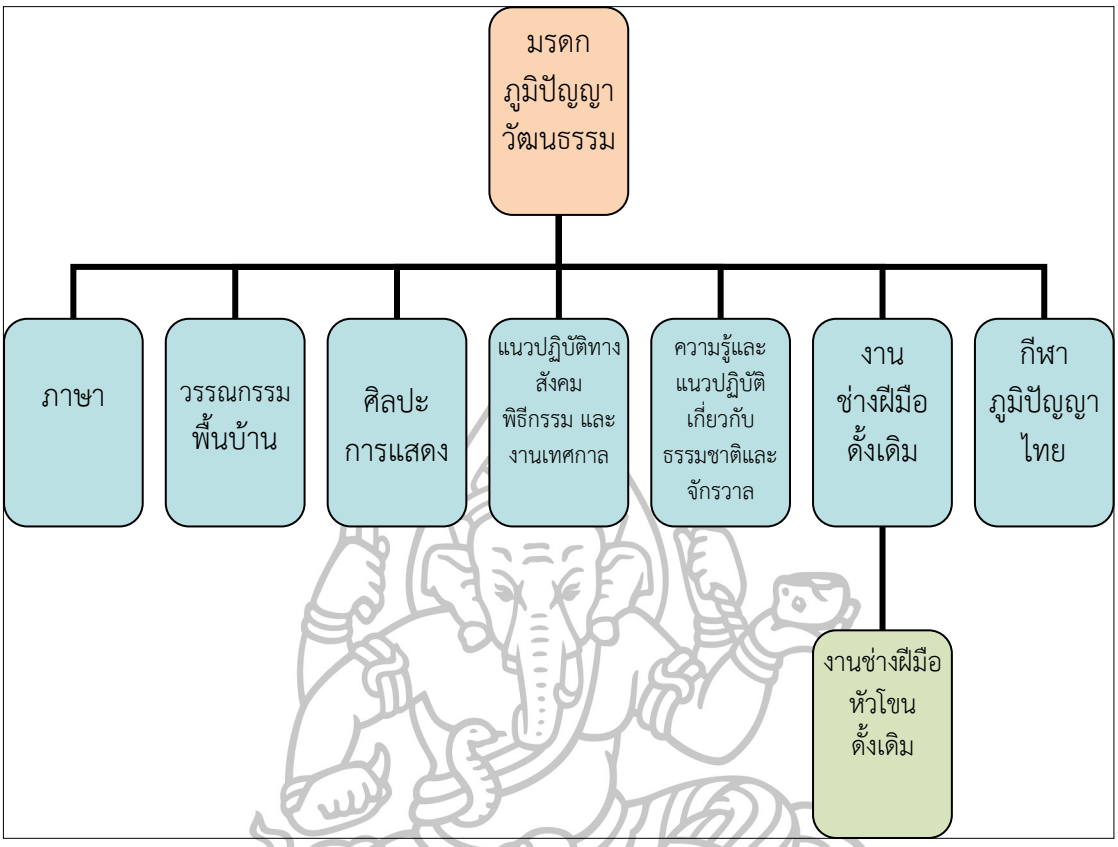
ตารางที่ 2 มรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม แบ่งตาม 2 องค์กร

❖ องค์การยูเนสโก แบ่งมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็น 5 สาขา	❖กรมส่งเสริมวัฒนธรรม แบ่งมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม เป็น 7 สาขา
1. วัฒนธรรมทางภาษา และการสร้างสรรค์ทางภาษา รวมทั้งการแสดงออกโดยใช้ภาษาเป็นสื่อถ่ายทอด	1. ภาษา 2. วรรณกรรมพื้นบ้าน
2. ศิลปะการแสดงและการดนตรี	3. ศิลปะการแสดง
3. การปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และประเพณีหรือเทศกาล	4. แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล
4. ความรู้และการปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล	5. ความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล
5. ผลงานซึ่งเป็นงานช่างฝีมือดั้งเดิม	6. งานช่างฝีมือดั้งเดิม 7. กีฬาภูมิปัญญาไทย

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากการแบ่งสาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พบว่า องค์การยูเนสโก แบ่งมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็น 5 สาขา ขณะที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรม แบ่งมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็น 7 สาขา กล่าวคือ องค์การยูเนสโก แบ่งสาขาการแสดงออกทางมุขปาฐะ รวมถึงภาษาที่เป็นสื่อกลางของมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็น 1 สาขา ขณะที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรมแบ่งสาขานี้ออกเป็น 2 สาขา คือ ภาษาและวรรณกรรมพื้นบ้าน ซึ่งใน 2 สาขาที่ได้แบ่งละเอียดออกมานี้ ได้รวมถึงการแสดงออกทางมุขปาฐะและสื่อกลางของมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไว้ด้วย และได้เพิ่มกีฬาภูมิปัญญาไทยขึ้นเพื่อให้เห็นถึงภูมิปัญญาของกีฬาไทยได้เด่นชัดขึ้น ทำให้การแบ่งสาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของประเทศไทยมากกว่าองค์การยูเนสโก 2 สาขา

การแบ่งสาขาของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ผู้วิจัยแสดงในแผนภูมิที่ 3



แผนภูมิที่ 3 มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ทั้ง 7 สาขา โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม
(การประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

4.2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญา

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมหรือมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ จะได้รับการสืบทอดหรือถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งแนวคิดในการถ่ายทอดหรือส่งผ่านมรดกภูมิปัญญานี้ เอกวิทย์ ณ ถลาง (2541 : 300 –307) ได้อธิบายถึงลักษณะของกระบวนการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาใช้เป็นแนวทางในการอธิบายถึงกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน มี 8 ข้อ ดังนี้

4.2.1 เรียนรู้จากการลองผิดลองถูก เป็นวิธีการทดลองเรียนรู้ด้วยตนเอง โดยไม่มีใครสอน ซึ่งมีความเสี่ยงเพราะยังไม่รู้ว่าสิ่งที่ทำจะถูกต้องหรือไม่ จะแก้ปัญหาอย่างไร ประสบการณ์ที่เกิดจากการลองผิดลองถูกจะสะสมเป็นความรู้ ความรู้ที่ถูกสั่งสมนี้ทำให้ลดความเสี่ยงที่จะทำผิดพลาดได้ และจะถ่ายทอดให้กับรุ่นต่อไป ซึ่งงานช่างฝีมือ เป็นการทำงานที่ใช้ฝีมือ และทักษะความสามารถ ทำให้ในบางครั้งจะต้องมีการลองผิดลองถูกในการใช้เครื่องมือ วัสดุ หรือการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ จาก ประสบการณ์ ที่ได้พบในแต่ละวัน เมื่อ เรียนรู้ถูกสั่งสม เกิดเป็น ความรู้และความเข้าใจตามแบบ ของตน จึงมีการ ถ่ายทอด ความรู้ ให้กับรุ่นต่อไป การมีข้อ ห้ามและเป็นข้อปฏิบัติ ต่าง ๆ

เมื่อนานเข้าจึงเกิดเป็นจารีต ธรรมเนียมและวัฒนธรรม กลายเป็นภูมิปัญญาสั่งสมในการดำรงชีวิต ของแต่ละกลุ่ม

4.2.2 เรียนรู้ด้วยการลงมือปฏิบัติหรือลงมือกระทำจริง การดำเนินชีวิตของชาวบ้าน เช่น เรื่องการเพาะปลูก การเลี้ยงสัตว์ การทำเหมืองฝายกั้นน้ำ การหาของป่า การจับปลาของชาวเล คนในอดีต เรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง จากการพบเห็นปัญหาและปรับแก้ จากนั้นส่งต่อความรู้เหล่านี้ไปยังบุตรหลาน กลายเป็นวิถีชีวิต ธรรมเนียมปฏิบัติ จากการลงมือปฏิบัติกระทำจริง จึงเป็นการเรียนรู้ที่เป็นประสบการณ์ตรงและเกิดความรู้ที่แม่นยำยิ่งกว่าการเรียนรู้จากตำรา

4.2.3 เรียนรู้จากการถ่ายทอดความรู้ด้วยการสาธิต จากการเรียนรู้โดยได้ลงมือปฏิบัติจริงทำให้มีการพัฒนากลายเป็นการส่งต่อ (Transmission) ให้กับคนรุ่นหลังด้วยวิธีการสาธิต การสั่งสอนด้วยการบอก เล่า (Oral Tradition) โดยทั่วไปการถ่ายทอดภูมิปัญญาของทุกภูมิภาคจะนิยมสองวิธีแรก คือ สาธิตวิธีการและสอนเป็นวาจา ในองค์ความรู้ที่มีความละเอียดซับซ้อนจะมีการส่งต่อโดยการสร้างองค์ความรู้เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปของตำรา (Literary Tradition) เช่น ตำรายา ตำราโหราศาสตร์ หรือผูกเป็นวรรณกรรมคำสอนคำตักเตือน สุภาษิต ตำนาน นิทาน เป็นต้น โดยทั่วไปการส่งต่อภูมิปัญญาของชาวบ้านทุกภูมิภาคนิยมใช้ 2 วิธีแรก คือ สาธิตวิธีการ และสอนด้วยวาจา รูปแบบการส่งต่อจะมีการปรับเปลี่ยนไปตามปัจจัยและการรับรู้ ของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ซึ่งความรู้ที่สั่งสมไว้อาจถดถอยหรือสูญหายได้

4.2.4 การเรียนรู้โดยพิธีกรรม ในเชิงจิตวิทยา พิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ และมีอำนาจ จึงโน้มน้าวจิตใจของผู้เข้าร่วมในพิธีกรรมได้ จึงใช้พิธีกรรมเป็นการตอกย้ำในความเชื่อ การประพฤติในกรอบศีลธรรมจรรยาของกลุ่มชน แนวปฏิบัติต่าง ๆ โดยไม่ต้องแจกแจงเหตุผล แต่ใช้ศรัทธา ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมเป็นการสร้างกระแสความเชื่อ เน้นในด้านการก่อให้เกิดจิตสำนึก ซึ่งในพิธีกรรมจะเป็นส่วนหนึ่งของการส่งผ่าน ภูมิปัญญา เช่น พิธีไหว้ครู พิธีกรรมสืบชะตาแม่น้ำ บวชต้นไม้ เป็นต้น พิธีกรรมมีคุณค่าต่อการเรียนรู้ของจิตวิญญาณ เกิดผลทางด้านจิตใจต่อผู้เข้าร่วมพิธี ดังนั้น พิธีกรรมจึงไม่ใช่เรื่องงมงาย แต่เป็นวิธีทางวัฒนธรรมที่มีผลในการปลูกฝัง บ่มเพาะ ความเชื่อ คุณค่า และแนวทางประพฤติ

4.2.5 เรียนรู้โดยศาสนา สถาบันศาสนามีอิทธิพลต่อการเรียนรู้ของคนที่อยู่รวมกัน เป็นแก่นและกรอบในกระบวนการขัดเกลาทางสังคม ให้ความมั่นคงและอบอุ่นทางจิตใจ เป็นที่ยึดเหนี่ยวแก่คนในการเผชิญชีวิต ศาสนาจึงเป็นหลักในการหล่อหลอมบ่มเพาะทั้งความประพฤติและสติปัญญา

4.2.6 เรียนรู้จากการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ ระหว่างกลุ่มคนที่แตกต่างกันทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัว มีความคิดใหม่ วิธีการใหม่เข้ามา ทำให้เกิดการเรียนรู้กว้างขวางในสังคมในยุคเทคโนโลยีก้าวหน้าพัฒนาไปไกล การติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร

เป็นไปอย่างรวดเร็ว กระจายและขยายตัวเข้าถึงความรู้ได้ง่าย จึงเกิดบุคคลแห่งการเรียนรู้ ที่มีการแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง เกิดองค์กรแห่งการเรียนรู้ หากมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันอย่างหลากหลาย ไม่มีสิ้นสุดทั้งในด้านสาระ รูปแบบและวิธีการ เกิดสังคมแห่งการเรียนรู้ที่มีเครือข่ายแห่งการเรียนรู้ที่มีภูมิปัญญาทั้งเก่าและใหม่

4.2.7 เรียนรู้จากการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural reproduction) หมายถึง การแก้ปัญหาทางสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจและสังคม โดยการนำความเชื่อและธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันในสังคมประเพณี มาผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ให้ตรงกับฐานความเชื่อเดิม ซึ่งสามารถแก้ปัญหาในบริบทใหม่ได้ ในระดับหนึ่ง การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการเรียนรู้อีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นตลอดเวลาในสังคมไทย เช่น การแสวงหาความมั่นคงด้านจิตใจด้วยการบูชาเจ้าแม่กวนอิม เสด็จพ่อรัชกาลที่ 5 หรือการขอลาภผล การรักษาโรคภัยไข้เจ็บ การรักษาทางใจด้วยพิธีกรรมต่างๆ เช่นผูกข้อมือเรียกขวัญ การสืบชะตา เหล่านี้ถือเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการเรียนรู้อย่างหนึ่งในสังคม

4.2.8 เรียนรู้จากครูพักลักจำ เป็นลักษณะของการเรียนรู้อีกวิธีหนึ่งที่มีมาในอดีตและจะคงอยู่ต่อไป เนื่องจากการเรียนรู้แบบครูพักลักจำนี้เ ป็นกระบวนการเรียนรู้ในลักษณะ ที่ผู้สนใจจะเฝ้าสังเกต การเรียนรู้ทำนองแอบเรียนวิชาจากต้นแบบ แอบเอาอย่าง แอบลองทำดู ตามแบบอย่างที่เฝ้าสังเกตดูอย่างเงียบ ๆ แล้วรับเอามาเป็นของตนเมื่อสามารถทำได้จริง วิธีนี้เหมือนเป็นการขโมยภูมิปัญญาของคนอื่น เป็นวิธีธรรมชาติของคนในการเรียนรู้จากผู้อื่น ซึ่งในชีวิตจริงของทุกคนจะมีพฤติกรรมครูพักลักจำอยู่ไม่มากก็น้อย หรือเป็นสิ่งที่ ครูหรือพ่อแม่ปฏิบัติ แล้วลูกหลาน นำมาปฏิบัติตาม ซึ่งครูพักลักจำจะไม่เกี่ยวกับการขโมยลิขสิทธิ์ทางปัญญาที่มีการฟ้องร้องกันในสมัยปัจจุบัน

สรุปว่า การถ่ายทอดความรู้ทางภูมิปัญญา มีวิธีการส่งผ่านความรู้ และการเรียนรู้หลากหลายวิธี ซึ่งกระบวนการต่าง ๆ จะมีการปรับตัว เพื่อให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของผู้สอนและผู้เรียน ตามสถานการณ์ต่าง ๆ การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะมีรูปแบบในการส่งผ่านความรู้แบบใด จะได้กล่าวถึงต่อไป

5. แนวคิดการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม (Safeguarding Intangible Cultural Heritage)

สืบเนื่องจาก พลวัตทางวัฒนธรรมที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดกันมาได้รับการเปลี่ยนแปลง หรืออาจเกิดการสูญหายเนื่องจากคนรุ่นใหม่ละเลยและไม่เห็นความสำคัญ หรือมรดกทางวัฒนธรรมถูกประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อตอบสนองต่อวิถีการดำรงชีวิตตามยุคสมัย จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นมีการปรับเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งในบางครั้งขาดการเคารพจาก

คนภายนอกที่ได้พบเห็น พ.ศ. 2546 ได้มีการประชุมสมัชชา องค์การเพื่อการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือยูเนสโก เพื่อจัดทำ อนุสัญญาเพื่อการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) โดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

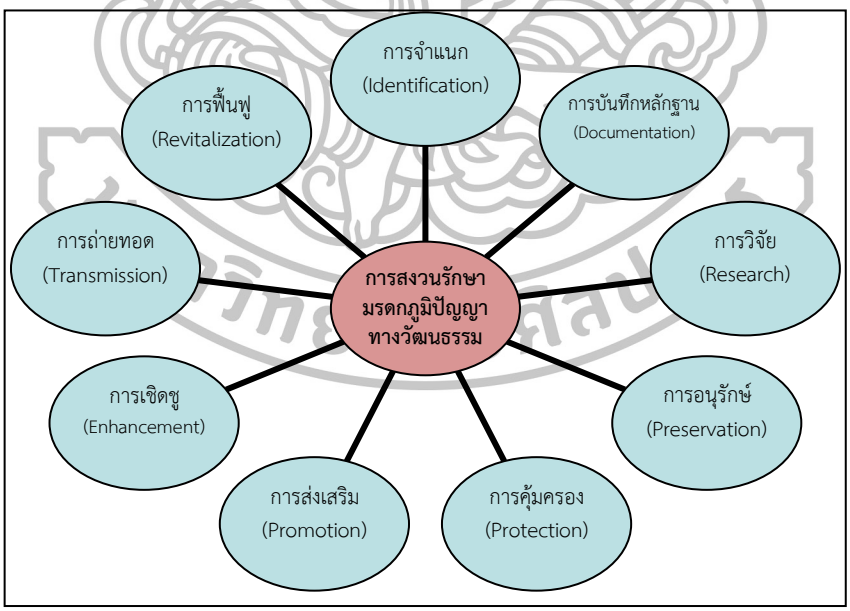
2. เพื่อให้เกิดการเคารพ ในมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชุมชนกลุ่ม คน หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง

3. เพื่อสร้างความตระหนักในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และระดับนานาชาติ ในการให้ความสำคัญกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการสร้างความมั่นใจและความชื่นชมร่วมกัน

4. เพื่อสร้างความร่วมมือและความช่วยเหลือ ระหว่างประเทศ

อนุสัญญานี้ได้ให้นิยามของคำว่า สงวนรักษารักษา (Safeguarding) ดังนี้

การ สงวนรักษา (Safeguarding) หมายถึง มาตรการเพื่ อให้มรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมดำรงอยู่รอดต่ อไป ซึ่งรวมไปถึงการจำแนก การบันทึกหลักฐาน การวิจัย อนุรักษ์ คุ้ มครอง ส่งเสริม เชิดชู การถ่ายทอด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผ่านทางการ ศึกษาในระบบและนอกระบบ รวมทั้ ง การฟื้นฟูมรดกดังกล่าวในด้านต่าง ๆ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2558) ดูแผนภูมิที่ 4



แผนภูมิที่ 4 แนวทางในการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

(จากการประมวลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากความหมายของการสงวนรักษา มรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม ซึ่งกล่าวถึงการถ่ายทอด มรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมผ่านทางการ ศึกษาทั้งในระบบและนอกระบบ ทำให้ผู้วิจัย

นำมาตรการในการสงวนรักษารักษา มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม นี้มาใช้ เพื่อหาแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้คงอยู่ต่อไป

จากแนวคิดเรื่องการสงวนรักษา มรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงศึกษาถึงมาตรการต่าง ๆ ในการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ดังนี้

มาตรการในการสงวนรักษารักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Convention for the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) กำหนดมาตรการในการจัดการมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม ทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ ซึ่งขออธิบายมาตรการในระดับชาติ ดังนี้ (UNESCO, 2003: 3-4)

มาตรการในการจัดการมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในระดับชาติ ได้แก่ อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษารักษามรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม มาตราที่ 11–15 โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

มาตราที่ 11 บทบาทของรัฐภาคี รัฐภาคีแต่ละรัฐจะต้องใช้มาตรการที่จำเป็นเพื่อให้แน่ใจว่าการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอยู่ในดินแดนของตน

มาตราที่ 12 การจัดทำบัญชีรายชื่อ (Inventories) เพื่อให้ประชาชนมีมุมมองในการสงวนรักษา แต่ละรัฐภาคีจะต้องร่างแผนในการจัดทำบัญชีรายชื่อของมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม ที่อยู่ในดินแดนของตนให้มากขึ้น ซึ่งการจัดทำบัญชีรายชื่อเหล่านี้จะต้องได้รับการปรับปรุงอย่างสม่ำเสมอ และส่งรายงานต่อคณะกรรมการตามมาตรา 29 เป็นระยะ ๆ

มาตราที่ 13 มาตรการอื่น ๆ เพื่อให้แน่ใจว่าการสงวนรักษาได้รับการพัฒนาและการส่งเสริม มรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอยู่ในดินแดนของตน แต่ละรัฐภาคีจะต้องพยายามที่จะปฏิบัติ มาตราที่ 13 ซึ่งมีข้อย่อย 4 ข้อ คือ

มาตราที่ 13 (ก) นำนโยบายที่มุ่งส่งเสริมการทำงานของมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมในสังคม และบูรณาการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมลงในโปรแกรมการวางแผน

มาตราที่ 13 (ข) กำหนดหรือสร้างหนึ่งหรือหน่วยงานที่มีอำนาจมากขึ้นสำหรับการสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอยู่ในดินแดนของตน

มาตราที่ 13 (ค) ส่งเสริมให้เกิดการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ทางด้านเทคนิค และศิลปะเช่นเดียวกับวิธีการวิจัย เพื่อการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมที่มีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ตกอยู่ในอันตราย

มาตราที่ 13 (ง) การใช้มาตรการทางกฎหมายที่เหมาะสมทางด้านเทคนิคการบริหารและการเงินมุ่งเป้าไปที่การสนับสนุนให้เกิดการสร้างหรือเสริมสร้างความเข้มแข็ง

ของสถาบันการฝึกอบรม ในการจัดการมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการส่งผ่านของมรดกทางวัฒนธรรมดังกล่าวผ่านทางฟอรั่มต่าง ๆ การสร้างความมั่นใจในการเข้าถึงมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมการจัดตั้งสถาบันเอกสาร สำหรับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและอำนวยความสะดวกในการเข้าถึงพวกเขา

มาตรา 14 การศึกษา เพื่อการสร้างความตระหนัก รัฐภาคีแต่ละรัฐจะพยายามโดยทุกวิธีการที่เหมาะสม ซึ่งมาตราที่ 14 มี 3 ข้อย่อย คือ

มาตราที่ 14 (ก) เพื่อ ให้แน่ใจว่ามีการรับรู้ การเคารพและการเพิ่มประสิทธิภาพของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในสังคมโดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่าน

1. การศึกษาการสร้างความตระหนักและโปรแกรมข้อมูลมุ่งเป้าไปที่ประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในคนหนุ่มสาว
2. การศึกษาและการฝึกอบรมเฉพาะภายในชุมชนและกลุ่มที่เกี่ยวข้อง
3. กิจกรรมการสร้างความสามารถในการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในการบริหารจัดการโดยเฉพาะอย่างยิ่งและการวิจัยทางวิทยาศาสตร์ และ
4. วิธีการที่ไม่เป็นทางการของการส่งความรู้

มาตราที่ 14 (ข) ระบุต่อว่าให้สาธารณชนได้รับทราบถึงอันตรายที่คุกคามมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดังกล่าว และจัดกิจกรรมดำเนินการ ตลอดทั้งการติดตามของอนุสัญญานี้

มาตราที่ 14 (ค) ให้ ส่งเสริมการศึกษาสำหรับการป้องกันของพื้นที่ธรรมชาติและสถานที่ของหน่วยความจำที่มีการดำรงอยู่เป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับการแสดงมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

มาตรา 15 การมีส่วนร่วมของชุมชน กลุ่มและบุคคล ภายในกรอบของกิจกรรมการป้องกันของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม แต่ละรัฐภาคีจะต้องพยายามเพื่อให้แน่ใจว่าการมีส่วนร่วมที่ของชุมชนและกลุ่มที่เหมาะสม มีบุคคลที่สร้าง รักษาและส่งมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมดังกล่าวเกี่ยวข้องกับพวกเขาอย่างแข็งขัน

จากมาตรการที่ 11–15 ที่กล่าวมา พบว่า **การเรียนการสอนวิชาช่างฝีมือดั้งเดิม เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการของการสงวนรักษามรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จากมาตราที่ 14 เรื่องการศึกษา** เพื่อการสร้างความตระหนัก โดยมุ่งเป้าไปที่ประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในคนหนุ่มสาว และในมาตราที่ 14 ยังเน้นเรื่องการศึกษา การฝึกอบรมเฉพาะภายในชุมชนและกลุ่มที่เกี่ยวข้อง คือ การเรียนการสอนให้กับนักเรียนช่างใน **โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) จัดเป็นกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับมรดก ภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรม โดยเป็นสถาบันที่ผลิตช่างประเภทงานฝีมือช่างแนวประเพณีนิยม (Traditional craftsmanship)** ที่แบ่งโดยองค์การ

ยูเนสโก และจัดอยู่ในประเภทงานช่างฝีมือดั้งเดิม ของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยขอนำเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

การศึกษาเรื่อง การสืบสานงานช่า งฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ณ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่

6.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับช่างฝีมือดั้งเดิม จำนวน 2 เรื่อง

6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานช่างฝีมือหัวโขน จำนวน 4 เรื่อง

6.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จำนวน 2 เรื่อง

โดยมีรายละเอียด ดังนี้

6.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับช่างฝีมือดั้งเดิม จำนวน 2 เรื่อง รายละเอียด ดังนี้

6.1.1 ศรัณย์ ทองปาน (2534) ศึกษาเรื่อง**ชีวิตทางสังคมของช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อน พ.ศ. 2448** โดยศึกษาช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จากเอกสารประวัติศาสตร์ งานวิจัยนี้เลือกประเภทช่างเขียนเป็นกรณีศึกษาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 5 ก่อนการเปลี่ยนแปลงเรื่องการช่างของไทยอย่างเป็นทางการ ผลจากการศึกษาได้จำแนกประเภทงานช่างออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1.จำแนกตามประเภทงานช่าง เรียกว่า “ช่างสิบหมู่” 2. นามานุกรมช่าง ซึ่งศึกษาเรื่องช่างเขียนจากเอกสาร “สาส์นสมเด็จ” เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ฯ และสมเด็จ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งรวบรวมเรียกว่า “จดหมายเวร” จากลายพระหัตถ์ที่ใช้โต้ตอบกันระหว่างพระเจ้าบรมวงศ์เธอทั้งสองพระองค์ มีระยะเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2457 ถึง 2486 รวม 29 ปี 3. ช่างไทยในสังคม จากคำนำของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ในหนังสือ “ผลงาน 6 ศตวรรษของช่างไทย” กล่าวถึงช่าง 3 ประเภท คือ ช่างหลวง ช่างศาสนา และช่างเชลยศักดิ์หรือช่างอิสระ ซึ่งคำนำนี้ได้มีผู้นำไปใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงเกี่ยวกับเรื่องช่างไทยจำนวนมาก

งานวิจัยนี้ทำให้ทราบถึงความเป็นมาของช่างภาคกลางของกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่เริ่มต้น ถึงปี พ.ศ. 2448 ก่อนการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองช่าง ในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่กรณีศึกษาที่ยกมา มีเฉพาะงานด้านช่างเขียน ทำให้ไม่ได้กล่าวถึงช่างอื่น ๆ จึงทำให้ขาดข้อมูลด้านอื่น ๆ รวมทั้งข้อมูลช่างหัวโขน

6.1.2 รุ่งอรุณ กุลธำรง (2540) ศึกษาเรื่อง **วัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร : การศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ สมัยรัตนโกสินทร์** งานวิจัยนี้ศึกษาถึงงานช่างสิบหมู่โบราณ รวมทั้งการศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ในระบบโรงเรียน และนอกระบบโรงเรียน พบว่า ช่างสิบหมู่ สังกัดในหน่วยงานที่เป็นกรม คือ

กรมช่างสิบหมู่ ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 1 ที่รวบรวมช่างเป็นกรมช่างสิบหมู่ มี งานช่าง 10 ประเภท คือ ช่างเขียน ช่างสลัก ช่างกลึง ช่างหล่อ ช่างปั้น ช่างหุ่น ช่างรัก ช่างบุ และช่างปูน ต่อมาในสมัยรัชกาล 2 –9 จึงมีการปรับ ลดหมู่ของช่างนี้ต่างกันออกไป แต่ยังคงใช้ชื่อว่า ช่างสิบหมู่ ซึ่งช่างฝีมือหัวโขนจัดอยู่ในหมู่ช่างหุ่น ในการศึกษาของช่างสิบหมู่ ด้านการศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ มีให้เรียนรู้ 3 สถานที่ด้วยกัน คือ วัง วัด และบ้าน ซึ่งวังจะให้การศึกษาในวงจำกัดเฉพาะชนชั้นสูงหรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในวังเท่านั้น ขณะที่วัดจะเป็นแหล่งศูนย์กลางในการศึกษาของช่างสิบหมู่ เนื่องจากพระมหากษัตริย์จะทรงสร้างวัด และต้องมีการรวมช่างไปช่วยในการสร้างมากมาย ทำให้เป็นจุดที่ช่างสิบหมู่จากสถานที่ต่าง ๆ ได้มาเรียนรู้ ดูงานซึ่งกันและกัน ช่างสิบหมู่ในบ้านจึงมีโอกาสได้เห็นวิชาจากช่างสิบหมู่ในวัง งานวิจัยเรื่องนี้จึงเป็นแหล่งข้อมูลของงานช่างสิบหมู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ ทำให้เห็นพัฒนาการของช่างสิบหมู่ไทย แต่ยังไม่ได้ลงในรายละเอียดมากในเรื่องของกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือสิบหมู่ เพียงแต่กล่าวไว้ว่าช่างสิบหมู่ในวังต้องมีการใช้เส้นสายจึงจะเข้าไปได้ แต่เมื่อเป็นช่างสิบหมู่ในวังมีข้อดีคือ จะได้รับราชการ ได้เงินเดือน และศักดินา จึงทำให้ช่างสิบหมู่ในวังส่วนใหญ่จะสืบสายจากคนในตระกูลของช่างคนเดิม ส่วนการจะเป็นช่างสิบหมู่ในวัดพ่อแม่จะต้องฝากบุตรกับพระอาจารย์ที่มีชื่อเสียงในงานช่างฝีมือ จากนั้นให้บุตรบวชเรียน ตั้งแต่เป็นเณรแล้วศึกษาพระธรรมวินัยและเรียนวิชาอาชีพช่างสิบหมู่ไปพร้อมกัน ขณะที่ช่างสิบหมู่ในบ้านจะต้องมีการฝากตัวเป็นศิษย์ และทำงานที่บ้านของครู โดยคอยช่วยงานในบ้าน ปรนนิบัติรับใช้ครูเพื่อตอบแทนบุญคุณที่สอนวิชาและพักอาศัย กินอยู่โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายใด ๆ เมื่อครูเห็นว่าลูกศิษย์มีวิชา ความรู้ในการเป็นช่างที่ดีจึงจะมอบหมายให้ทำงานแทนตน ขณะที่ลูกศิษย์เมื่อรู้ตัวว่ามีฝีมือดี จึงจะขอแยกออกไปประกอบอาชีพของตนเอง ในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีพระราชดำริให้มีการเปิดโรงเรียนสอนวิชาช่างอย่างเป็นทางการ ทำให้กระบวนการในการเป็นช่างสิบหมู่ได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นระบบตั้งแต่นั้นมา

6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานช่างฝีมือหัวโขน จำนวน 4 เรื่อง รายละเอียด ดังนี้

จากการศึกษา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กับ งาน ช่าง ฝีมือหัวโขน พบว่ามีงานวิจัยจำนวน 4 เรื่องที่ศึกษาเกี่ยวกับการทำหัวโขน โดยมีงานวิจัย 2 เรื่องที่ศึกษาการเรียนการสอนจากสถาบันการศึกษา คือ ที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง และที่ศูนย์หัตถกรรมวัดเทพากร และอีก 2 เรื่องศึกษางานช่างฝีมือหัวโขนเป็นรายบุคคล เมื่อศึกษางานวิจัยทั้ง 4 เรื่องนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงขั้นตอนการถ่ายทอดและเทคนิคการทำหัวโขนของที่ต่าง ๆ ดังนี้

6.2.1 นฤทธิ์ สัญจรวารี (2544) ศึกษาเรื่อง **การศึกษาลักษณะและกรรมวิธีในการสร้างหัวโขน กรณีศึกษาเฉพาะเขตกรุงเทพมหานคร** โดยศึกษากรรมวิธีการสร้างหัวโขนของนักศึกษาในสถาบันเทคโนโลยี รัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง โดยผู้สอน คือ นายวรวินัย หิรัญมาศ หัวหน้าสาขาศิลปไทย ที่ ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนจาก ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์

ศุขสวัสดิ์ ช่างฝีมือหัวโขนอิสระ ซึ่งข้อจำกัดของงานวิจัยนี้ คือ การศึกษาเฉพาะการทำหัวโขนประเภทยักษ์ ผลการวิจัยสรุปได้ว่า กรรมวิธีการสร้างหัวโขนของนักศึกษาในสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่างจะเป็นสกุลช่างของ ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ช่างประดิษฐ์หัวโขน ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับทั้งจากชาวไทย และชาวต่างประเทศ โดยท่านได้เริ่มต้นจากการเป็นลูกค้าหัวโขนของครูชิต แก้วดวงใหญ่ จากนั้นได้ศึกษาขั้นตอนการทำหัวโขนด้วยตนเอง โดยขอคำแนะนำจากครูชิต และศึกษาจากหัวโขนโบราณ จากนั้นได้พัฒนาเป็นหัวโขนที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ท่านเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ช่างไทยอีกด้วย มีทายาทผู้สืบทอดวิชาช่างหัวโขน คือ บุตรชายทั้งสองคน ได้แก่ หม่อมหลวงพงศ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ และหม่อมหลวงพันธ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ผู้สืบทอดวิชาหัวโขน ปัจจุบันอาศัยที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

กรรมวิธีในการสร้างหัวโขน คือ ผู้สอนจะมอบหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ให้กับผู้เรียน จากนั้นผู้เรียนจะเรียนรู้วิธีปิดกระดาษ โดยใช้กระดาษสาพรมน้ำให้ชื่น จากนั้นฉีกเป็นชิ้นขนาด 1 คูณ 1 นิ้ว แล้วปิดทับลงไปที่หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ ปิดทับประมาณ 10 –12 ชั้น ให้มีความหนาพอประมาณ และนำไปพึ่งลมให้แห้ง จากนั้นจึงมาผ่าหัวหุ่นกระดาษสาออก โดยใช้มีดคม ๆ กรีดจากด้านท้ายทอยของหุ่นกระดาษ ถึงบริเวณจุดกึ่งกลางหัว จากนั้นจึงดึงหุ่นกระดาษออกจากหุ่นปูนพลาสเตอร์ โดยดึงออกทางด้านหน้าของหุ่นปูนพลาสเตอร์ จากนั้นใช้ลวดเบอร์ 2 เย็บหัวหุ่นกระดาษให้ติดกันและใช้กระดาษสาทากาวปิดทับรอยลวดที่เย็บให้เรียบร้อย จึงมาทำการพอกหุ่นโดยใช้สีโป๊วสีขาว พึ่งให้แห้ง จากนั้น ขัดให้เนียน จึงนำมาปั้น เพิ่มในส่วนของคิ้ว และปากให้สวยงาม จากนั้นจึงกระแหนะลายติด โดยผู้สอนจะแจกแม่พิมพ์กระแหนะลายเรขิน ที่มีอยู่แล้วให้ผู้เรียน พร้อมกันนี้ผู้เรียนจะต้องฝึกการแกะหินสบู่ เพื่อแกะลวดลายให้เหมือนกับเรขิ่นที่แจกไป

งานวิจัยนี้ ทำให้ทราบถึง ขั้นตอนในการสร้างหัวโขน ของสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง โดยผู้สอนจะมีการประเมินผลการเรียนของผู้เรียน โดยการให้คะแนนในชั้นเรียน และคะแนนของผลงานหัวโขนที่ผู้เรียนได้สร้างสำเร็จ งานวิจัยนี้ไม่ได้กล่าวถึงระยะเวลาที่ใช้ในการเรียน และไม่ได้กล่าวถึงอุปกรณ์หรือเครื่องมือที่ใช้ในการสร้างหัวโขน

6.2.2 เรวดี คงสุวรรณ (2544) ศึกษาเรื่อง **การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์** ได้ศึกษาถึงการถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขนที่ศูนย์ฝึกอาชีพชุมชนวัดเทพากร โดยมีนายสถาพร เลี้ยงสอน เป็นครูผู้สอน จากการศึกษาพบว่า **ครูผู้สอนมีบทบาทสำคัญในการเรียนการสอน เพราะจะเป็นผู้คอยให้คำแนะนำแก่ผู้เรียนในแต่ละขั้นตอน โดยการถ่ายทอดการทำหัวโขนของนายสถาพรจะคล้ายกับช่างหัวโขนในสมัยก่อน คือการให้ผู้เรียนฝึกการสังเกตในเบื้องต้น จากนั้นให้ลงมือปฏิบัติ หากผู้เรียนไม่เข้าใจผู้สอนจึงจะให้คำแนะนำ และการสอนจะมีขั้นตอนที่ไม่แน่นอน** ในห้องเรียนจะใช้วิธีการแนะนำให้ผู้เรียนฝึกลงมือปฏิบัติ โดยไม่มีการอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ เช่น

ไม่มีการอธิบายเรื่องสัดส่วนหรือลักษณะของหัวโขน ดังนั้น การเรียนที่จะให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุดจึงขึ้นอยู่กับความใส่ใจของผู้เรียน

ศูนย์ฝึกอาชีพฯ เป็นศูนย์ฯ ที่จัดตั้งโดยเอกชน และไม่มีหลักสูตรในการฝึกอบรมที่แน่นอน ทำให้การฝึกหัดไม่สามารถเรียงลำดับขั้นตอนเหมือนกันทุกคน แต่ทุกคนที่เรียนการสร้างหัวโขนจะต้องฝึกขั้นตอนแรกที่เหมือนกัน นั่นคือ การทำเกี้ยว (เครื่องประดับศีรษะ) ซึ่งเป็นพื้นฐานในการทำงานขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

ขั้นตอนแรก คือ การฝึกหัดทำเกี้ยว โดยให้ผู้เรียนฝึกหัดเอง และผู้สอนไม่ได้ให้เหตุผลว่าเหตุใดจึงต้องหัดทำเกี้ยวก่อนเป็นอันดับแรก เมื่อผู้ที่เรียนมาก่อนมีความชำนาญจึงมาช่วยถ่ายทอดคนรุ่นต่อไปโดยไม่มีค่าตอบแทน แต่เมื่อมีใครมาจ้างทำหัวโขน จึงจะนำรายได้มาแบ่งกัน และมีการถ่ายทอดจากรุ่นพี่สู่รุ่นน้องโดยไม่มีค่าตอบแทนเช่นเดียวกับครูผู้สอน

1.การโป๊ว ใช้กับโครงสร้างที่ทำจากกระดาษ

2.การทำลูกแก้ว เป็นพื้นฐานในการวางแนวเครื่องประดับต่าง ๆ ในหัวโขน

3.การตีลายและวาง ซึ่งต้องใช้ในการทำหัวโขนและเครื่องประดับทุกประเภท ทั้งโครงสร้างกระดาษและหนังประเก็น

4.การลงสีพื้น การลงสีเฟล็ก การปิดทองและการประดับเพชร พลอย เป็นพื้นฐานที่ต้องเรียนรู้ก่อนการทำหัวโขนและเครื่องประดับอื่น ๆ

จากการศึกษา เรวัตร คงสุวรรณ ผู้ทำการวิจัยได้เก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วม โดยการฝึกหัดทำ 1. เครื่องประดับและหัวโขน ในการทำเครื่องประดับเกี้ยว ซึ่งเป็นพื้นฐานของเครื่องประดับอื่น และเป็นพื้นฐานในการทำหัวโขน ฝึกด้านการโป๊วหุ่น การผ่าหุ่นเย็บหุ่น การตีลาย การวางลาย ติดลาย และการลงทอง ซึ่งใช้เวลาในการฝึกหัด ประมาณ 5 วัน

เนื่องจากการเก็บข้อมูลการสร้างหัวโขนในงานวิจัยมีเนื้อหายังไม่ครบถ้วน เรวัตร คงสุวรรณ ศึกษาเพิ่มเติม โดยการศึกษาแนวทางการทำหัวโขนที่ปรับปรุงใหม่ที่อิงกับกระบวนการทำหัวโขนแบบโบราณ โดยศึกษาจากนายสุรพล ฟื้นศิลป์ ช่างหัวโขน สังกัดกรมศิลปากร รายละเอียด ดังนี้

สุรพล ฟื้นศิลป์ ตำแหน่งนายช่างของฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นช่างผู้ที่ทำหัวโขนและเครื่องศิราภรณ์ของกรมศิลปากร ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำหัวโขนของนายสุรพล จาก “ตำราประดิษฐ์หัวโขน ” ซึ่งนายสุรพลเป็นผู้เขียนและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยที่นายสุรพล ฟื้นศิลป์มีการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพทางภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน ซึ่งปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ วัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขนแบบโบราณ จะเป็นวัสดุที่หาได้ในขณะนั้น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัสดุจากธรรมชาติ เช่น กระดาษข่อย หนังสัตว์และยางรัก ซึ่งปัจจุบันจะหาวัสดุดังกล่าวได้ยากและ

ยังพบว่าคุณภาพไม่ดีเท่าโบราณ ทำให้การผลิตหัวโขนในปัจจุบันจะมีการนำวัสดุสังเคราะห์มาทดแทนการใช้วัสดุจากธรรมชาติมากขึ้น งานวิจัยนี้พบว่า วัสดุธรรมชาติที่ถูกทดแทนมากที่สุดคือ ยางรัก ทำให้เกิดมีวัสดุทนแทนที่หลากหลาย เช่น รักสมุก รักกระแหนะ หรือรักน้ำเกลี้ยง วัสดุที่มีการทดแทนรองมาคือ กระดาษข่อยที่จะใช้กระดาษสาทดแทน การใช้วัสดุทดแทนนั้นจะแตกต่างกันขึ้นกับความถนัดของช่างแต่ละคน ซึ่งสุรพล ใช้แทนรักนั้น แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

1. วัสดุที่ใช้ทดแทนรักสมุก และรักกระแหนะ คือ การนำผงเลื่อย (ไม้สัก) ชันผง ปูนขาวหรือปูนแดง และสมุกใบตองมาผสมตามสัดส่วนที่ได้ทดลองแล้วว่าสามารถทดแทนรัก ซึ่งคุณสมบัติของวัสดุทดแทนคือ มีน้ำหนักเบา และป้องกันการกัดกินของแมลงได้

2. วัสดุที่ใช้ทดแทนรักน้ำเกลี้ยงและรักเทือก วัสดุที่ใช้เป็นตัวประสานเชื่อมติดสิ่งที่จะประดับลงบนหัวโขนใช้กาวลาเท็กซ์ และนำสีเหลืองยี่ห้อเฟล็กซ์ตราทหาร มาใช้แทนวัสดุสำหรับการปิดทอง ส่วนผสม คือ สีเหลืองแฟล็กซ์ น้ำมันสนเชียงใหม่และน้ำมันตั้งอิ้วแท้ มาผสมกันเพื่อเป็นวัสดุทดแทนรักน้ำเกลี้ยง

สำหรับการเขียนหน้าหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์ บางครั้งจะใช้สีฝุ่นตามแบบโบราณโดยใช้กาวกระถินในส่วนผสมเพื่อให้สีฝุ่นติดคงทนมากขึ้น แต่บางครั้งจะใช้สีพลาสติกยี่ห้อซินแคร์เป็นวัสดุทดแทน ซึ่งมีสีให้เลือกมากกว่าและมีสถานที่จัดจำหน่ายมากกว่าสีฝุ่น จากการศึกษาขั้นตอนการทำหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์ พบว่ายังคงยึดแบบแผนการทำหัวโขนแบบโบราณ แต่มีการปรับเปลี่ยนและทดแทนวัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขน เพื่อให้เข้ากับสภาพเศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน

สรุป งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานช่างฝีมือหัวโขน จำนวน 4 เรื่อง พบว่า การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนนอกจากจะมีการสืบสานโดยการสอนที่บ้านของช่างหัวโขนแล้ว ยังมีสถาบันการศึกษาของรัฐที่เปิดสอนการทำหัวโขนอีกด้วย ซึ่งงานวิจัยที่ศึกษากล่าวถึงสถาบันที่สืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนโดยการเปิดสอน 2 สถาบัน คือ สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ที่มีการเรียนการสอนแบบต่อเนื่องในระบบการศึกษาปกติ และโรงเรียนวัดเทพากรที่มีการจัดการศึกษานอกระบบโรงเรียน ซึ่งกล่าวถึงการสร้างหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์ ช่างฝีมือหัวโขนจากกรมศิลปากร พบว่า ช่างที่กรมศิลปากรมีการสร้างหัวโขนตามแบบแผนขนบนิยมเดิม แต่มีการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้สร้างตามยุคสมัย เนื่องจากวัสดุทดแทนมีการหาซื้อได้ง่ายและมีคุณสมบัติเทียบเท่ากับวัสดุเดิมที่ใช้

6.2.3 ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี (2546) ศึกษาเรื่อง **การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย** ศึกษาประเด็นวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญ การทำหัวโขนในประเทศไทย โดยรวบรวมกระบวนการผลิตศึกษารูปแบบเฉพาะของการทำหัวโขน โดยการเลือกช่างที่มีประส บการณ์ในการทำหัวโขนมากกว่า 20 ปี แบบเจาะจง จำนวน 6 คน ได้แก่ 1. มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ 2. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

3. สำเนียง ผดุงศิลป์ 4. สมชาย ล้วนวิลัย 5. สาคร ยังเขียวสด และ 6. สุรพล ฟื้นศิลป์ จากการศึกษาพบว่า องค์ความรู้การทำหัวโขนของ ช่างฝีมือทั้ง 6 คน มีลักษณะร่วม ลักษณะต่าง และเอกลักษณ์เฉพาะ โดยยึดหลักปฏิบัติแบบโบราณแยกตามเทคนิคของแต่ละ คน วัสดุที่ใช้มีการปรับเปลี่ยนบางอย่าง เนื่องจากวัสดุเดิมหายาก หรือการผลิตวัสดุเปลี่ยนตามยุคสมัย เช่น กระดาษข่อย เป็นวัสดุหายากจึงใช้กระดาษสา ทดแทน เป็นต้น งานวิจัยนี้ได้รวบรวมองค์ความรู้ในการทำหัวโขน 3 หัว ด้วยกัน ได้แก่ 1. หัวโขน พระราม 2. หัวโขน ทศกัณฐ์ และ 3. หัวโขน หนุมาน โดย ใช้การสัมภาษณ์ช่างฝีมือทั้ง 6 คน ถึง วิธีการประดิษฐ์หัวโขน โดยใช้ประเด็น คำถามเดียวกันเกี่ยวกับขั้นตอนการสร้างหัวโขน 8 ขั้นตอน พบว่า ช่างฝีมือแต่ละคนได้รับการสืบสานด้านเทคนิคการทำหัวโขนจากบรรพบุรุษของตน จากนั้น จึงเกิดการพัฒนาต่อยอดเทคนิคที่ ได้จากประสบการณ์ทำงาน และการศึกษาค้นคว้าเฉพาะตน แต่สิ่งที่ช่าง ฝีมือ ทุกคนให้ความเห็นตรงกัน คือ **สูตรการทำหัวโขนตามแบบโบราณเป็นสูตรที่ดีที่สุด เพราะหัวโขนจะมีความทนทานเป็นร้อยปี** ขณะที่วัสดุปัจจุบัน อายุใช้งานประมาณ 10 ปีจะมีการเสื่อมสภาพ งานวิจัยนี้ได้ระบุถึงแหล่งจำหน่ายวัสดุ ซึ่งได้มาจากการสัมภาษณ์ช่าง ฝีมือแต่ละคนที่บอกแหล่งของวัสดุที่ใช้อย่างไม่หวง ได้แก่ แหล่งที่ซื้อทองคำเปลว สีต่าง ๆ ร้านกลึงยอดหัวโขน ซึ่งมีประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจอย่างยิ่ง แต่งานวิจัยนี้ยังไม่ได้ศึกษาวิธีการถ่ายทอดการทำหัวโขนไปยังผู้ที่สนใจอย่างเป็นขั้นตอน งานวิจัยของ ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี ผู้วิจัยได้สรุปไว้เป็นตารางที่ 3 ในภาคผนวก ก

สรุป งานวิจัยนี้การศึกษาช่างทำหัวโขนและ เทคนิคการทำหัวโขนแยกตามช่างแต่ละ คน เรียกว่า “สกุลช่าง ” กล่าวคือ แต่ละสกุลช่างมีกรรมวิธีการทำหัวโขนในแบบโบราณตามบรรพบุรุษของตน และเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละช่าง ข้อสังเกตคือ การทำหัวโขนตามประเพณีโบราณในสมัยรัชกาลที่ 6 ยังคงมีการสืบทอดกันถึงปัจจุบัน โดยตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ผู้เป็นบุตรสาว ของครูชิต แก้วดวงใหญ่ ช่างหัวโขนอิสระในรัชกาลที่ 9 ผู้สืบทอดวิชาช่างฝีมือหัวโขนจากบรรพบุรุษ คือ พระเทพยนต์ หัวหน้าช่างหัวโขนในกรมช่างสิบหมู่ สมัยรัชกาลที่ 6 แต่ยังไม่มีงานวิจัยใดที่ศึกษาองค์ความรู้และเทคนิคการทำหัวโขนฝีมือดั้งเดิมสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นการเฉพาะเจาะจง ซึ่งในงานวิจัยนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ที่ช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญ ทั้ง 6 คน ที่ได้รับการถ่ายทอดมา โดยนำมาแสดงเป็นตารางที่ 2 ในภาคผนวก ก ซึ่งนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนการได้รับองค์ความรู้การสร้างหัวโขนของช่างผู้มีประสบการณ์ในการสร้างหัวโขนมากว่า 20 ปี จำนวน 6 คน พบว่า ช่างฝีมือหัวโขนที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้การสร้างหัวโขนจากบรรพบุรุษ มีจำนวน 3 คน ได้แก่ 1. หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ 2. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และ 3. สมชาย ล้วนวิลัย โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้การสร้างหัวโขนตั้งแต่ยังเด็ก จากบิดาผู้เป็นช่างหัวโขน โดยบิดาจะให้ลูก ๆ ได้มาช่วยทำหัวโขนในขั้นตอนที่ง่าย ๆ จากนั้นลูก ๆ จะซึมซับการทำหัวโขนทีละน้อยซึ่งการสอนจะไม่เป็นขั้นตอน ส่วนช่างฝีมือหัวโขน จำนวน 2 คน ได้เรียนรู้ขั้นตอนจากผู้ที่เป็นช่างหัวโขนที่

ตนได้ทำงานด้วย ได้แก่ สำเนียง ผดุงศิลป์ และสุรพล ฟื้นศิลป์ โดยได้รับการฝึกให้ทำหัวโขนจากการปฏิบัติงานจริง ตลอดทั้งฝึกให้ซ่อมหัวโขนที่ชำรุด เพื่อเป็นการศึกษาหัวโขนโบราณอีกทางหนึ่ง สำหรับช่างฝีมือหัวโขนที่ศึกษาการสร้างหัวโขนด้วยตนเอง ได้แก่ สาคร ยังเขียวสด ซึ่งเป็นผู้ที่มีใจรักในงานปั้น จึงฝึกด้วยตนเองและได้ขอคำแนะนำจากช่างฝีมือการปั้นในวัด ตลอดทั้งได้เรียนรู้จากกลุ่มศิลปินในสาขาต่าง ๆ

6.2.4 นันทรัตน์ บรรเทิง (2545) ศึกษาเรื่อง **การประดิษฐ์หัวโขนของโจหลุยส์** ศึกษาขั้นตอนการทำหัวโขน เป็นกรรมวิธีเฉพาะในแบบของโจหลุยส์ ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคและวิธีการจากสาครยังเขียวสด ผู้เป็นบิดาผู้สืบทอดอาชีพการแสดงโขนและการเชิดหุ่นละครเล็กจากบรรพบุรุษ ทำให้สนใจศึกษาการทำหัวโขนโดยอาศัยครูพักลักจำ จากการสังเกตหัวโขนโบราณการหัดปั้น และสอบถามความรู้จากผู้ใหญ่ที่เป็นนายช่างที่วัดพระพิเรนช่วยแนะนำเทคนิคต่าง ๆ จากนั้น จึงเริ่มทำหัวโขนกำมะลอ และพัฒนาต่อเนื่องจนเป็นหัวโขนจริง เพื่อจำหน่ายเป็นอาชีพ ลูกศิษย์เรียกว่า “ครูโจหลุยส์ ” ได้รับการยกย่องประกาศเกียรติคุณเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปี พ.ศ. 2539 ในฐานะผู้ฟื้นฟูชีวิตหุ่นละครเล็กให้กลับมาเป็นศิลปะการแสดงที่เชิดหน้าชูตาของประเทศชาติ โดยงานวิจัยกล่าวถึงขั้นตอนและเทคนิคการทำหัวโขนในแบบฉบับของตระกูลโจหลุยส์ ซึ่งนายสาคร ยังเขียวสด ผู้เป็นบิดาได้ศึกษาการทำหัวโขนจากวิธีครูพักลักจำ คือการสังเกตการทำหัวโขนจากผู้อื่นโดยไม่มีการเรียนการสอน จากนั้น นำกลับไปฝึกปฏิบัติเอง กระทั่งได้เทคนิคที่เป็นของตัวเอง และการสังเกตหัวโขนโบราณ ตลอดทั้งได้สอบถามความรู้จากช่างผู้รู้ที่วัดพระพิเรน และมีการถ่ายทอดการทำหัวโขนให้กับบุคคลที่สนใจทั่วไป

6.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม จำนวน 2 เรื่อง

6.3.1. ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ ศึกษาเรื่อง **การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษา นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)** พบว่า ครูแกร ศัพทวนิช ช่างเชิดหุ่นและสร้างหุ่นละครเล็ก ไม่ได้ถ่ายทอดวิชาการสร้างหุ่นไว้ให้ลูกหลาน ทำให้ขั้นตอนในการสร้างหุ่นขาดหายไป เมื่อครูแกร ถึงแก่กรรมจึงไม่มีใครสืบทอดต่อ จากนั้นหุ่นละครเล็กของครูแกร ได้ตกทอดมาถึงครูสาคร ยังเขียวสด จึงได้ทดลองสร้างหุ่นละครเล็กขึ้นเอง โดยใช้พื้นฐานงานช่างฝีมือหัวโขนและการใช้เครื่องประดับโขน จากนั้นครูสาครได้ประดิษฐ์กลไกในการจับหุ่นเชิด โดยสังเกตจากกลไกของหุ่นหลวง จึงเกิดเป็นคณะหุ่นละครเล็ก ชื่อ นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ขึ้น ซึ่งก่อนหน้านั้นการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายไปจากประเทศไทยมากว่า 50 ปี

ปัจจุบัน การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้สืบทอดมาถึง 3 รุ่น จากเดิมที่จะหัดให้เฉพาะลูกหลาน หรือศิษย์ที่อยู่ร่วมคณะเท่านั้น ขณะนี้ได้เปิดสอนให้กับผู้ที่สนใจทั่วไปได้เรียนรู้วิธีการเชิดหุ่นและการแสดงหุ่น ส่วนการสร้างหุ่นละครเล็กนั้น ยังคงเป็นการถ่ายทอดวิชาการสร้างให้เฉพาะลูกหลานภายในครอบครัวเท่านั้น

ในงานวิจัยนี้ได้กล่าวถึง ผู้เป็นช่างในสมัยก่อนมักจะหวงวิชาจึงมีการปิดบังขั้นตอนการสร้างไม่ให้ผู้ใดพบเห็น แต่ช่างฝีมือผู้มีชื่อเสียงจะต้องมีผู้ช่วยในการทำงานเสมอ เรียกว่า **ลูกมือ** ซึ่งพวกลูกมือจะมีโอกาสได้ช่วยงานช่างฝีมือ ทำให้ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ไปด้วย เมื่อลูกมือพัฒนาฝีมือได้เก่งมากขึ้นช่างฝีมือจึงมอบหมายให้ช่วยในงานที่เหมาะสม ซึ่งลูกมือที่มีทักษะและความสามารถในการทำงานแทนครูได้จะได้รับการยอมรับให้เป็นศิษย์ โดยผ่านพิธีไหว้ครู ซึ่งช่างฝีมือให้ความเคารพในพิธีกรรมนี้อย่างมาก เชื่อว่าผู้ที่เป็นช่างฝีมือทุกคนจะต้องผ่านพิธีกรรมไหว้ครู เพื่อขอเรียนวิชาและมอบตัวเป็นลูกศิษย์ อีกทั้งเป็นการระลึกถึงบุญคุณของครูช่างผู้ที่ให้วิชาความรู้กับตน

6.3.2 เอกรัฐ อินต๊ะวงศา (2545) ศึกษาเรื่อง**การถ่ายทอดความรู้อาชีพช่างปั้นสิงห์ในจังหวัดเชียงใหม่** พบว่า งานช่างฝีมือในการปั้นสิงห์ด้วยปูนซีเมนต์และปูนสตายจิ๋นเคยเป็นอาชีพที่สำคัญของชุมชนอย่างมาก เพราะเป็นอาชีพที่สร้างสรรค์ในงานด้านศิลปวัฒนธรรม เป็นเอกลักษณ์ของชุมชนและเชื่อมโยงกับศาสนาและศิลปะ ปัจจุบันงานช่างปั้นสิงห์ได้รับความสนใจจากผู้บริโภคลดน้อยลงทำให้มีผู้สนใจเข้ารับการสืบทอดในอาชีพนี้ลดน้อยตามไปด้วย แรงจูงใจในการเรียนรู้งานช่างปั้นสิงห์เพราะมีแรงจูงใจจากผู้ใหญ่ในครอบครัวและความสนใจส่วนตัวเพราะภาวะทางเศรษฐกิจทำให้ต้องการเรียนวิชาชีพเสริมเมื่อว่างจากงานหลัก

ส่วนวิธีการถ่ายทอดงานช่างปั้นสิงห์ ผู้ถ่ายทอดจะใช้วิธีบอกเล่าถึงเทคนิคการทำ และทำให้ดูเป็นตัวอย่าง จากนั้น จึงให้ผู้รับการถ่ายทอดปฏิบัติตามทีละขั้นตอน ใครที่ยังทำไม่ได้ผู้ถ่ายทอดจะแนะนำวิธีให้อีกครั้งหนึ่ง ผู้รับการถ่ายทอดจึงได้ดูแบบอย่างจากการปฏิบัติจริงของผู้ที่ถ่ายทอดและจดจำไว้ ขณะเดียวกันได้สังเกตและได้ดูจากตัวอย่างจริงและทำตามตัวอย่างนั้น การได้ลงมือปฏิบัติหัดทำด้วยตนเองจึงเป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์ทำงานจริง ซึ่งบรรยากาศในการเรียนคือ สถานที่ทำงานของช่างฝีมือปั้นสิงห์ แต่อุปสรรคของการถ่ายทอดคือ คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจในงานปั้นสิงห์น้อยมาก เพราะมีสิ่งอื่นที่อยู่รายล้อมรอบตัวกระตุ้นให้มีความสนใจในระยะสั้นและหันไปสนใจในสิ่งใหม่อยู่เรื่อย ๆ ต่างจากคนรุ่นก่อนที่สนใจอะไรมักจะเข้าไปศึกษาและทำสิ่งนั้นอย่างจริงจังและตั้งใจ อีกทั้งค่านิยมของคนรุ่นใหม่ที่เห็นว่างานปั้นสิงห์เป็นงานที่โบราณ ล้าสมัย และต้องใช้เวลาในการฝึกฝนที่นาน ทำให้ความสนใจในการเรียนรู้อาชีพนี้ลดน้อยลง

สรุป งานวิจัยที่เกี่ยวข้องการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พบว่า รูปแบบในการศึกษาจะค้นคว้าเอกสารเพื่อหาประวัติความเป็นมาของมรดกภูมิปัญญา เช่น ประวัติความเป็นมาของหุ่นละครเล็ก และประวัติการสร้างสิงห์ปูนปั้น จากนั้น จึงเก็บข้อมูลปัจจุบันโดยการสัมภาษณ์ผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ข้อมูลประวัติของผู้ถ่ายทอดและผู้ถูกถ่ายทอด วิธีการสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่พบ คือ ผู้ถ่ายทอดใช้วิธีการบอกเล่า การสาธิตขั้นตอนให้กับผู้รับการถ่ายทอดได้จดจำและทำตาม จึงเป็นการเรียนรู้แบบซึมซับในขั้นตอนต่าง ๆ พร้อมทั้งได้สังเกตจากตัวอย่างจริงและทำตามตัวอย่างนั้น จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สรุปเป็นตารางที่ 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 สรุปประเด็นของงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จำนวน 8 เรื่อง

ชื่องานวิจัย (ปี พ.ศ.)	ประเด็นของงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง		
	ประวัติความเป็นมาของช่างฝีมือดั้งเดิม	ขั้นตอนการทำหัวโขน	การสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้
1. ชีวิตทางสังคมของช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อน พ.ศ. 2448	✓	-	-
2. วัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร : การศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ สมัยรัตนโกสินทร์	✓	-	-
3. การศึกษาลักษณะและกรรมวิธีในการสร้างหัวโขน กรณีศึกษาเฉพาะเขตกรุงเทพมหานคร	-	✓	-
4. การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์	-	✓	-
5. การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย	-	✓	-
6. การประดิษฐ์หัวโขนของโจหลุยส์	-	✓	-
7. การสืบทอดหุ่นละครเล็ก โจหลุยส์	-	-	✓
8. การถ่ายทอดความรู้อาชีพช่างปั้นสิงห์ในจังหวัดเชียงใหม่			✓

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากงานวิจัยที่ได้ศึกษาทั้งหมดจำนวน 8 เรื่องนี้ ผู้วิจัยจะนำรูปแบบการวิจัยมาปรับใช้ โดยการศึกษาประวัติความเป็นมาของงานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ว่ามีความเป็นมาอย่างไร วิธีการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนในแผนกช่างหัวโขน การศึกษาประวัติของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ศึกษารูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ ในโรงเรียนและในแผนก พร้อมทั้งนำแนวคิดของกระบวนการในการสืบสานภูมิปัญญาในแบบธรรมชาติของมนุษย์ และแนวทางสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม มาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเป็นลำดับต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม: กรณีศึกษาแผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมในแผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) และเพื่อเสนอแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โดยการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research Methodology) โดยการเก็บข้อมูลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การสัมภาษณ์ครูผู้สอน และนักเรียนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โดยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และการใช้ข้อมูลเอกสาร ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. การเลือกพื้นที่และกลุ่มประชากรที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยนี้ได้ศึกษาการเรียนการสอนงานช่างฝีมือ ณ แผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) โดยแบ่งกลุ่มประชากรการวิจัยเป็น 2 กลุ่ม รวมทั้งสิ้น 8 คน ได้แก่

1. ครูผู้สอน ในแผนกช่างหัวโขน จำนวน 1 คน
   ปี พ.ศ. 2545 – ปัจจุบัน คือทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม
2. นักเรียนช่างหัวโขน ปีการศึกษา 2553
   เรียนจบหลักสูตรจำนวน 7 คน จากผู้ที่สอบผ่านการคัดเลือกจำนวน 11 คน

2. วิธีการเก็บข้อมูล

2.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview)

การวิจัยเรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ วิธีการสัมภาษณ์จึงเป็นวิธีที่มีความเหมาะสมกับการเก็บข้อมูลด้านทัศนคติของบุคคล แบ่งเป็น

1. การสัมภาษณ์ กึ่งมีโครงสร้าง คือ การสัมภาษณ์ที่มีการเตรียมคำถามไว้ล่วงหน้า แต่สามารถซักถามเพิ่มเพื่อให้ได้คำตอบอย่างละเอียดถี่ถ้วนประกอบด้วยกลุ่มประชากรในการวิจัยทั้งหมด 2 กลุ่ม คือ ครูผู้สอน และกลุ่มนักเรียนช่างหัวโขน

2. การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) ผู้วิจัยจะใช้วิธีนี้เฉพาะเมื่อมีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจระหว่างการสังเกตยิ่งขึ้น โดยใช้วิธีนี้กับทั้ง 2 กลุ่ม

2.2 การสังเกต (Observation) แบ่งเป็น

2.2.1 สังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ผู้วิจัยได้ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในบางกิจกรรมของการถ่ายทอดงานช่างหัวโขน โดยเข้าเป็นส่วนหนึ่งและทำกิจกรรรมร่วมกับนักเรียนในชั้น

2.2.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) คือ การสังเกตอยู่เฉพาะภายนอก โดยผู้วิจัยไม่ได้เข้าร่วมกิจกรรมด้วย ดังนี้

เวลา 08.30 – 09.30 น. กิจกรรมการสวดมนต์ไหว้พระ

เวลา 15.-30 – 16.30 น. (เฉพาะวันที่มีพิธี) กิจกรรมงานดนตรีหลวง โดยทางโรงเรียนจะคัดเลือกเฉพาะนักเรียนชายที่ต้องฝึกตีกลองให้เข้ากับจังหวะดนตรีในงานพิธีหลวง ซึ่งจัดขึ้นตามใบงานของสำนักพระราชวัง เฉพาะวันที่มีพิธี

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ

แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้เตรียมคำถามไว้ล่วงหน้า (ดังรายละเอียดในภาคผนวก ช) วิธีการเก็บข้อมูลใช้การสังเกตการแบบมีส่วนร่วมและข้อมูลจากการสัมภาษณ์เป็นหลัก ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงในการช่วยบันทึกเสียงสัมภาษณ์

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data)

ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลในภาคสนาม ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ สังเกต จดบันทึกและภาพถ่าย ในรูปแบบกิจกรรมการเรียนการสอนในชั้นเรียน และภายนอกชั้นเรียน เช่น การเข้าชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพ การเข้าชมโขนพระราชทาน เป็นต้น

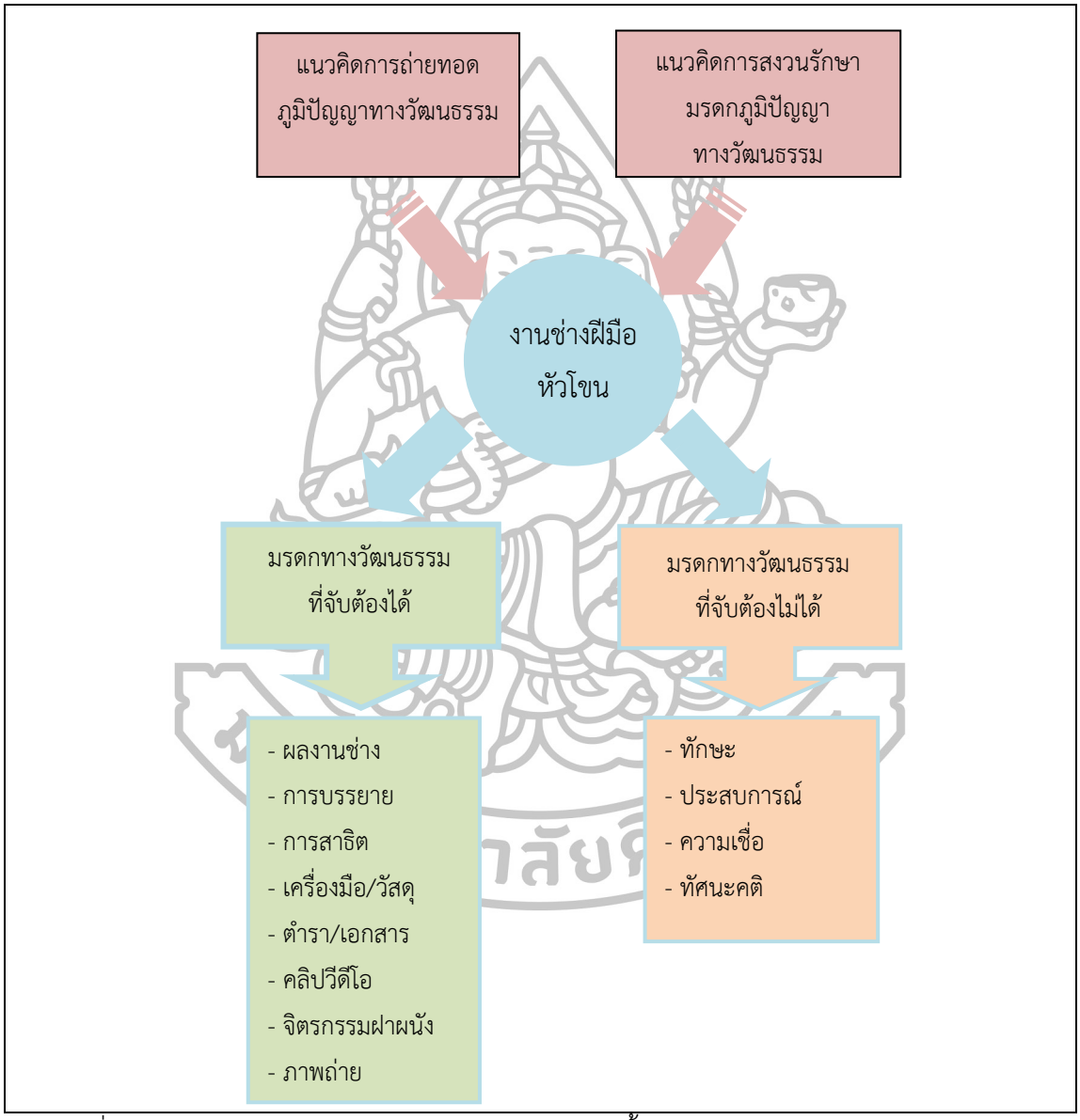
4.2 ข้อมูลทุติยภูมิ (secondary Data)

ข้อมูลที่ได้มีการรวบรวมไว้แล้ว ผู้วิจัยนำมาศึกษาค้นคว้า ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและใช้ศึกษาประวัติศาสตร์งานช่างฝีมือหัวโขน จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หนังสือ วิทยานิพนธ์ เอกสารสิ่งพิมพ์ บทความ เว็บไซต์ และรายการโทรทัศน์ เพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยและวิเคราะห์ข้อมูล

5. การวิเคราะห์ข้อมูล งานวิจัยนี้เลือกใช้แนวคิดการถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาเป็นกรอบในการวิจัยและเป็นแนวทางการจัดการความรู้งานช่างฝีมือหัวโขน โดยศึกษารูปแบบกิจกรรมของการเรียนการสอนในแผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือวิทยาลัยในวัง (ชาย) ผ่านกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูล

จาก 3 วิธี คือ การสัมภาษณ์ การสังเกต และจากเอกสาร ผู้วิจัยจึงตรวจสอบข้อมูลที่รวบรวมได้ วิเคราะห์เชิงพรรณนาโวหาร โดยใช้ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเป็นกรอบในการวิเคราะห์เพื่อสรุปข้อมูลและข้อเสนอแนะต่อไป

6. กรอบแนวทางการวิจัย



แผนภูมิที่ 5 กรอบแนวคิดในการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

บทที่ 4
โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) และ
กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม ในแผนกช่างหัวโขน

การวิจัยเรื่องการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ผู้วิจัยต้องการจะศึกษาถึงกระบวนการในการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ว่ามีกระบวนการอย่างไรบ้าง โดยนำแนวคิดของการถ่ายทอดความรู้ตามธรรมชาติที่ได้ทบทวนไว้มาเป็นแนวทางในการศึกษา ทั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มจากการศึกษาประวัติความเป็นมาของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) จากนั้น สืบสาวประวัติความเป็นมาของความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนของโรงเรียนว่ามีความเป็นมาอย่างไร บุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนและประวัตของนักเรียน ซึ่งเนื้อหาการศึกษาแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)
2. ความเป็นมาของงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)
3. บุคลากรในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)
    3.1 ประวัติและผลงานของครูผู้สอนงานช่างฝีมือหัวโขน
    3.2 องค์ความรู้ของครูผู้สอนงานช่างฝีมือหัวโขน
    3.3 ประวัติผู้เรียน
4. กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)
    4.1 จุดประสงค์ของการเรียน
    4.2 หลักสูตรการเรียนการสอน
    4.3 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนระหว่างครูผู้สอน
    4.4 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนจากครูไปยังนักเรียน

ผู้วิจัยขอเสนอเนื้อหา ตามลำดับหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

ปี พ.ศ. 2525 กรุงเทพมหานครมีอายุครบ 200 ปี รัฐบาลมีโครงการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เพื่อทำนุบำรุงและอนุรักษ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ได้ชำรุดทรุดโทรมตามกาลเวลา และเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองกรุงเทพมหานคร คณะรัฐบาลจึงกราบบังคมทูลพระกรุณาจากพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ขอพระบรมราชานุญาติดำเนินการบูรณปฏิสังขรณ์ปราสาทราชมณเฑียรและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเทพรัตน์

ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเป็นองค์ประธานกรรมการอำนวยการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมหาราชวัง

ในขั้นตอนการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมหาราชวังนั้น สมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงทราบว่าประเทศไทยขาดบุคลากรด้านการอนุรักษ์ บำรุงรักษาโบราณวัตถุ โบราณสถาน รวมทั้งขาดแคลนช่างฝีมือดั้งเดิม พระองค์จึงมีพระราชดำริให้จัดตั้งโรงเรียนช่างฝีมือดั้งเดิม เพื่อให้มีการเรียนการสอนสาขาวิชาช่างที่ขาดแคลน และเพื่อให้ช่างมีศักยภาพเพียงพอที่จะฟื้นฟูและสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมของประเทศชาติ จึงทรงให้มีการจัดการเรียนและการฝึกอบรมงานช่างฝีมือดั้งเดิมต่าง ๆ เพื่อปลูกฝังและส่งเสริมให้ผู้เรียนและเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของงานศิลปะโบราณวัตถุ และงานช่างฝีมือดั้งเดิม ซึ่งผู้สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนช่างฝีมือดั้งเดิมจะได้ฝึกทักษะและสามารถนำมาใช้ในการสืบสานศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยต่อไป

เอกสารของสำนักพระราชวัง ที่ พว 0001/1579 ลงวันที่ 2 เมษายน พ.ศ. 2532 เรื่องอนุญาตจัดตั้งโรงเรียนผู้ใหญ่ โดยที่สำนักพระราชวังได้สนองพระราชดำริ โดยการติดต่อประสานงานกรมการศึกษานอกโรงเรียน กระทรวงศึกษาธิการ เพื่อให้มีการจัดตั้งโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) โดยได้รับพระราชทานพระราชานุญาติให้ใช้หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง ถนนมหาราช แขวงพระราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เป็นอาคารเรียน ดังภาพที่ 1 ซึ่งโรงเรียนแห่งนี้เป็นโรงเรียนประเภทฝึกวิชาชีพ โดยใช้เงินงบประมาณของพระบรมมหาราชวัง

ภาพที่ 1 หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม 2554)

โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เปิดสอนครั้งแรกในวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2532 โดยเปิดสอน 2 สาขา ได้แก่ งานช่างฝีมืองานเขียน งานช่างฝีมืองานปั้น ต่อมาปี พ.ศ. 2533 จึงเปิดสาขางานช่างฝีมืองานแกะสลัก (สุพัตรา, 2537: 259-264) ซึ่งงานช่างฝีมือในแต่ละสาขาที่เปิดสอน

ไม่ได้มีการสืบสานกันในสำนักพระราชวัง ทำให้ในระยะแรกของการเปิดโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ต้องเฟ้นหาวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิจากรายชื่อช่างฝีมือดั้งเดิมผู้ที่มีส่วนร่วมในโครงการบูรณะพระราชวังในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เพื่อให้เข้ามาสอนในโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เนื่องจากสำนักพระราชวังไม่มีช่างฝีมือดั้งเดิมหลงเหลืออยู่เพราะช่างหลวงทั้งหลายได้ถูกโอนย้ายออกไปสังกัดกับกรมศิลปากรดังที่กล่าวข้างต้น

ดังนั้น **การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) จึงเป็นการเรียนรู้งานจากคนภายนอกวัง เพราะการสืบสานในวังได้ขาดช่วงไป แต่ผู้ที่ถูกรับเชิญเข้ามาสอนนี้เป็นระดับครูช่างฝีมือดั้งเดิมที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับจากสำนักพระราชวัง** ว่าเป็นผู้ที่ยังคงสืบสานวิชาช่างโบราณและมีผลงานอย่างโบราณแท้ ๆ เมื่อเปิดสอนไปได้สักระยะสำนักพระราชวังจึงมีการคัดเลือกช่างฝีมือจากภายนอกมาสอบบรรจุเข้ารับข้าราชการในสังกัดสำนักพระราชวัง โดยทำหน้าที่เป็นครูสอนที่โรงเรียนแห่งนี้ ซึ่งในระยะแรกครูรุ่นใหม่จะได้รับการถ่ายทอดและสืบต่องานช่างฝีมือจากวิทยากรรับเชิญในรุ่นแรกเช่นกันโดยเรียนรู้และฝึกปฏิบัติไปพร้อม ๆ กับนักเรียนช่างในห้องเรียน จากนั้น ครูรุ่นใหม่จึงทำการสอนนักเรียนอย่างเต็มตัว ทำให้กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของงานช่างฝีมือดั้งเดิมที่เคยขาดหายไปจากพระราชวังได้กลับมาฟื้นฟูขึ้นอีกครั้ง การรับนักเรียนช่างในระยะแรกจะเริ่มจากเฉพาะบุตรชายของข้าราชบริพารในพระราชวัง ภายหลังจึงเปิดรับประชาชนทั่วไปผู้ที่สนใจศึกษาเล่าเรียนในสาขาช่างฝีมือทั้งผู้ชายและผู้หญิงที่มีอายุตั้งแต่ 15 ปี และจบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ขึ้นไปหรือเทียบเท่าเข้ามาศึกษา

ปี พ.ศ. 2555 เปิดสอน 7 สาขา ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 สาขาวิชาช่างฝีมือที่เปิดสอน จำนวน 7 สาขา

สาขาที่เปิดสอน	จำนวนชั่วโมงในการเรียน		
	วิชาเอก	วิชาบังคับ	วิชาเลือกเสรี
1. ช่างฝีมืองานเขียน	800 ชั่วโมง	100 ชั่วโมง	100 ชั่วโมง
2. ช่างฝีมืองานปั้น			
3. ช่างฝีมืองานแกะสลัก			
4. ช่างฝีมืองานประดับมุก			
5. ช่างฝีมือลายรดน้ำ			
6. ช่างฝีมือหัวโขน			
7. ช่างฝีมืองานปักจักร (อุตสาหกรรม)			

(การประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

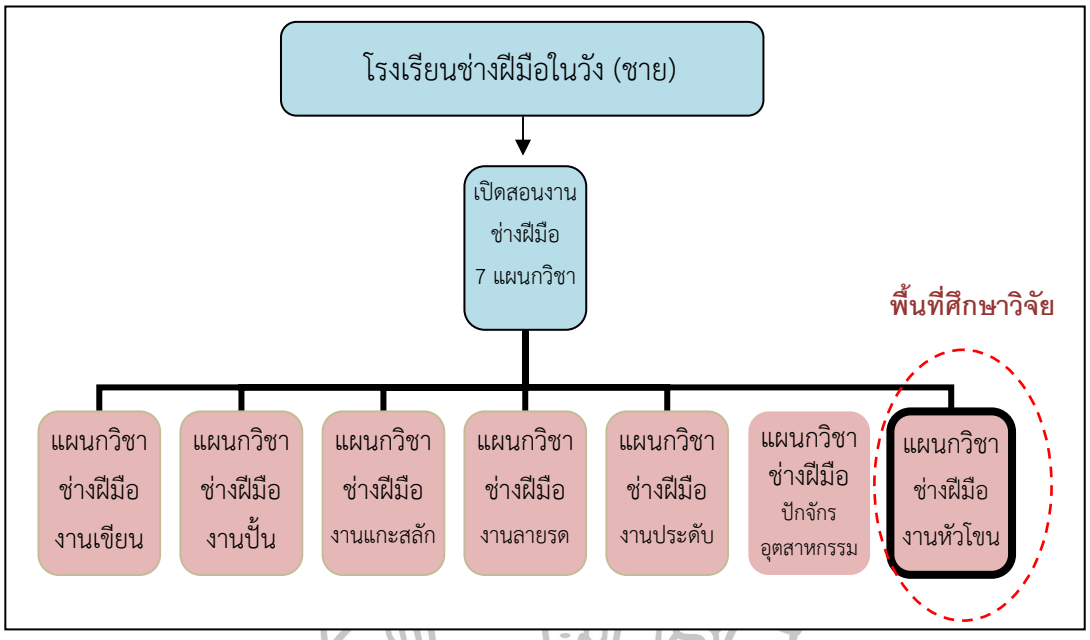
หลักสูตรที่ใช้ในโรงเรียน ประกอบด้วยวิชาเอกซึ่งนักเรียนต้องเลือกเรียน 1 สาขาวิชา วิชาละ 800 ชั่วโมง ได้แก่ ช่างฝีมืองานเขียน ช่างฝีมืองานปั้น งานฝีมืองานแกะสลัก ช่างฝีมืองานประดับมุก ช่างฝีมืองานปักจักร (อุตสาหกรรม) ช่างฝีมืองานลายรดน้ำ และช่างฝีมืองานหัวโขน วิชาบังคับ (100 ชั่วโมง) ได้แก่ งานดนตรีในพิธีหลวง เฉพาะนักเรียนชาย นักเรียนหญิงให้ปฏิบัติงานในชั้นเรียน วิชาเลือกเสรีให้เลือกเรียนอย่างน้อย 1 วิชา 100 ชั่วโมง ได้แก่ งานลงรักปิดทอง งานวาดเส้น งานสีน้ำ งานแทงหยวก โดยเปิดรับสมัครผู้เรียนที่มีอายุ 15 ปีขึ้นไป มีพื้นฐานความรู้ตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นหรือเทียบเท่า มีความสนใจหรือความถนัดทางช่างศิลปกรรมไทย และมีความประพฤติดี

เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เข้าศึกษา คือผู้สมัครต้องสอบข้อเขียนและภาคปฏิบัติ ตามวันและเวลาที่กำหนด เมื่อนักเรียนสอบผ่านเกณฑ์ข้อเขียนที่แต่ละแผนกได้กำหนดไว้ จึงจะมีสิทธิ์เข้าสอบสัมภาษณ์ จากนั้น ทางโรงเรียนจะประกาศรายชื่อผู้ผ่านการสอบคัดเลือกเข้าเรียน ที่กระดานประกาศข่าวสารของโรงเรียน

เกณฑ์ในการเข้าเรียน คือ นักเรียนขาดเรียนเกิน 12 ครั้ง จะถูกตัดสิทธิ์ในการเรียนทันที โดยครูผู้สอนในแต่ละแผนกจะขานรายชื่อของนักเรียนในช่วงเช้าก่อนเวลา 08.30 น. หากนักเรียนมาไม่ทันในเวลาขานชื่อ จะถือเป็นการมาเรียนสายและการมาสายจำนวน 3 ครั้งถือเป็น 1 วันขาดเรียน ซึ่งกฎเกณฑ์นี้ใช้บังคับ เพื่อให้นักเรียนมีระเบียบวินัย รู้จักเคารพกฎกติกาในสังคม

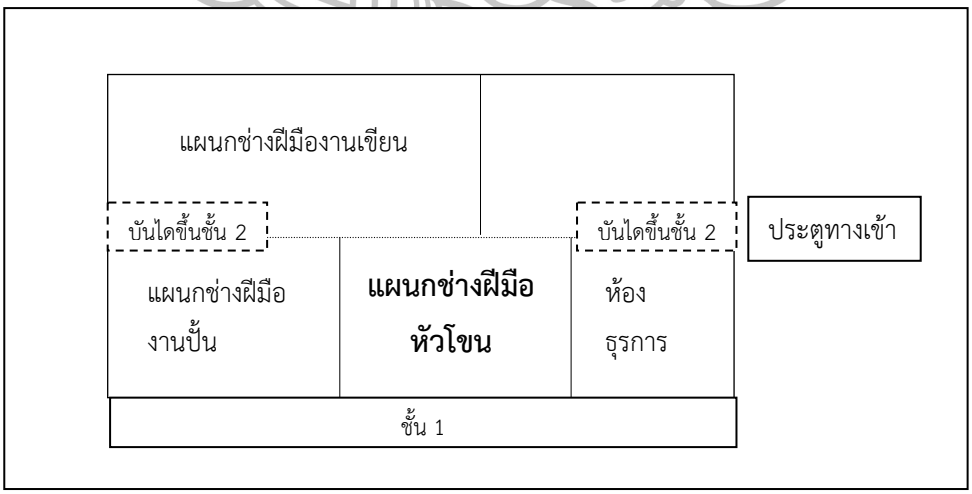
การจัดการเรียนการสอน จะนับเป็นรายวิชาตามจำนวนชั่วโมงที่ระบุไว้ในหลักสูตร โดยไม่มีการเก็บค่าหน่วยการเรียน มีการประเมินผลการเรียนเป็นรายวิชา ซึ่งนักเรียนสามารถนำผลการเรียนไปเทียบโอนในหมวดวิชาชีพ วิชาเลือกเสรีตามหลักสูตรการศึกษานอกโรงเรียนระดับประถมศึกษา พุทธศักราช 2531 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น และมัธยมศึกษาตอนปลาย พุทธศักราช 2530 การเรียนการสอนจะใช้ภาษาไทยโดยการบรรยาย สาธิต ฝึกปฏิบัติ ศึกษาค้นคว้า ทำรายงาน ศึกษาดูงานนอกสถานที่ และสอนเป็นรายบุคคล ระยะเวลาในการเรียนเต็มวันและในเวลาราชการ ตั้งแต่เวลา 08.30–16.30 น. เป็นเวลา 1 ปี แบ่งเป็น 2 ภาคเรียน ภาคเรียนละ 5 เดือน

พื้นที่ศึกษาวิจัย คือ แผนกวิชาช่างฝีมืองานหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ดังแผนภูมิที่ 6



แผนภูมิที่ 6 หลักสูตรวิชาช่างฝีมือที่เปิดสอนจำนวน 7 แผนกวิชา และพื้นที่วิจัย
(การประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

โดยแผนผังที่ตั้งของชั้นเรียนแผนกหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ดูแผนภูมิที่ 7

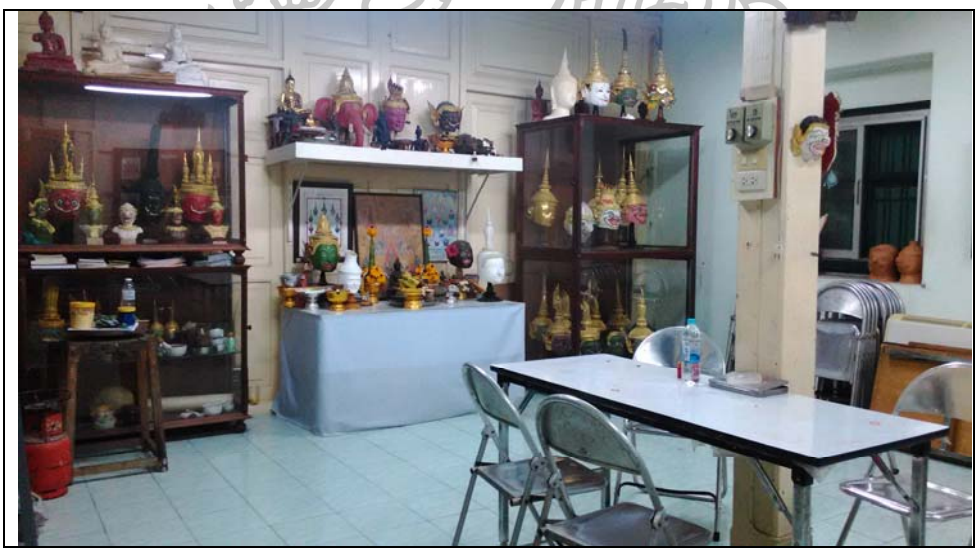


แผนภูมิที่ 7 ผังห้องเรียน หออุเทสทักสินา ในพระบรมมหาราชวัง
(จากการประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

2. ความเป็นมาของงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขน ที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) พบว่าวิชาความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนที่สืบสานในโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) คือ ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนของพระเทพยนตร์ และขุนสกลบัณฑิต 2 พี่น้อง ผู้เป็นช่างสิบหมู่ ในสมัยรัชกาลที่ 6 คือ ช่างสิบหมู่ในวัง ซึ่งช่างสิบหมู่ในวังทั้ง 2 คน คือ คุณตาของครูชิต แก้วดวงใหญ่ บิดาของครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ หากนับปี พ.ศ.ที่รัชกาลที่ 6 ทรงครองราชย์ พบว่า ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีมาก่อน ปี พ.ศ. 2453 ดังนั้น ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนนี้มีมานานกว่า 100 ปี (นับถึง พ.ศ. 2558) และงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมมีการเรียนการสอนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) พ.ศ. 2543 เมื่อครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ซึ่งเป็นช่างฝีมือหัวโขนภายนอกวังถูกเชิญเป็นอาจารย์พิเศษ เพื่อสอนวิชาช่างฝีมือหัวโขนให้กับนักเรียนช่างปั้นและสอนต่อเนื่องถึง ปี พ.ศ. 2545 ซึ่งครูทนงศักดิ์ ได้เรียนรู้การทำหัวโขนไปพร้อม ๆ กับนักเรียนในห้องเรียนเช่นกัน จากนั้น ครูทนงศักดิ์จึงเป็นผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนสืบต่อจากครูตาบทิพย์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2546 เป็นต้นมา

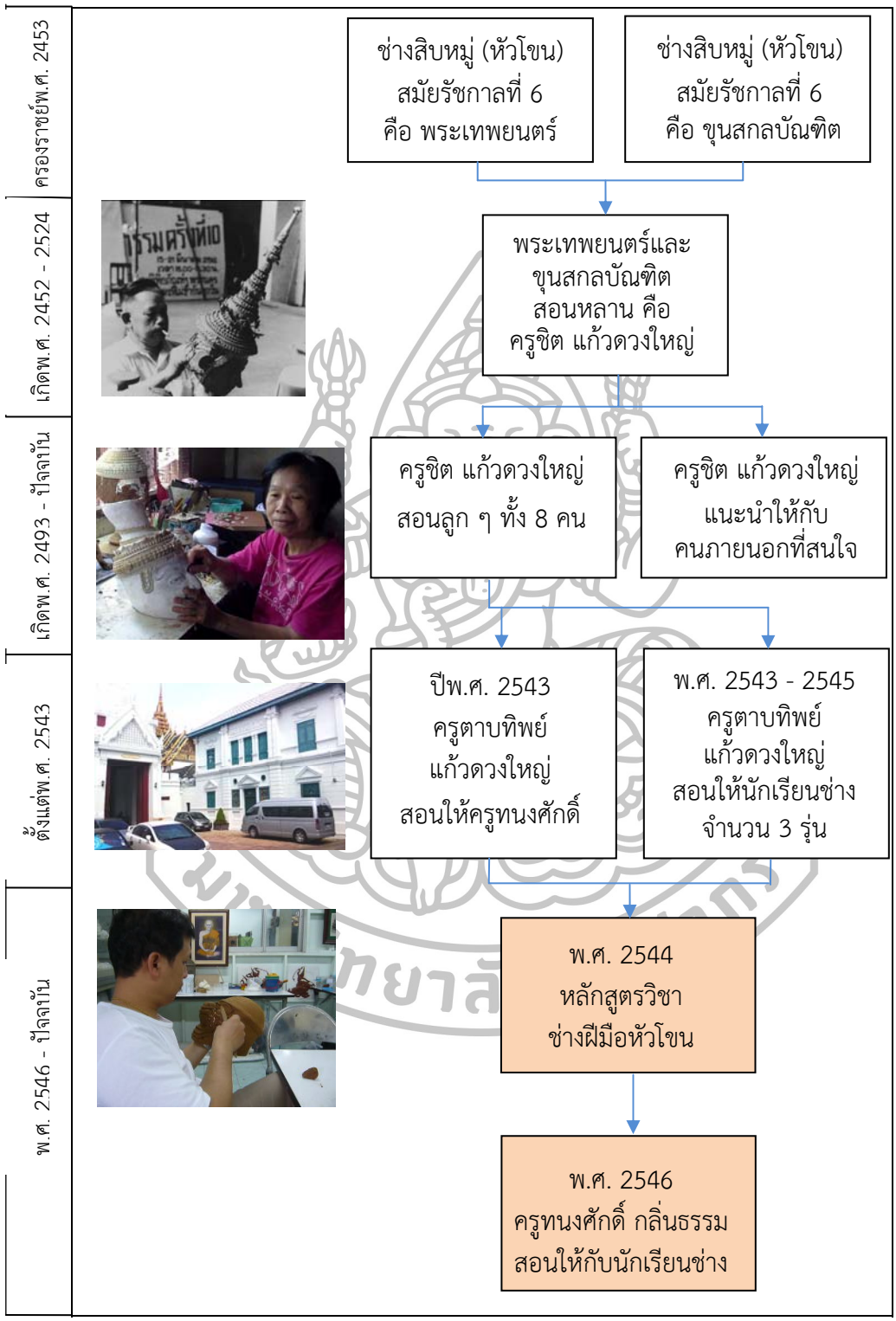
แผนกช่างฝีมือหัวโขน มีบรรยากาศของชั้นเรียน ดังภาพที่ 2



ภาพที่ 2 ห้องเรียน แผนกช่างฝีมือหัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน 2558)

ความเป็นมาของงานช่างฝีมือหัวโขนในแผนก ดูจากแผนภูมิที่ 8



แผนภูมิที่ 8 ประวัติความเป็นมาของงานช่างฝีมือช่างหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างในวัง (ชาย)
(จากการวิเคราะห์โดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

3. บุคลากรในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

ผู้วิจัยแบ่งบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนคือ ครูผู้สอนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน

2. กลุ่มผู้รับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนคือ นักเรียนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน หรือศิษย์เก่าที่เรียนจบไปแต่ขอเข้ามาฝึกฝีมือเพิ่มเติม

บุคลากรทั้ง 2 กลุ่มนี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดวิชางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม จากการลงพื้นที่โดยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า ครูผู้สอนมีจำนวน 1 คน และนักเรียนผู้เข้าเรียนและสำเร็จการศึกษา จำนวน 7 คน รายละเอียดของบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน มีดังนี้

3.1 ประวัติและผลงานของครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน

ครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในระยะแรกเป็นวิทยากรรับเชิญจากภายนอกวัง เมื่อปี พ.ศ. 2543 - 2545 จำนวน 1 คน ได้แก่ ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ หรือครูตาบทิพย์ โดยครูตาบทิพย์เป็นบุตรสาวของครูชิต แก้วดวงใหญ่ ช่างฝีมือหัวโขนที่รับทำงานซ่อมและสร้างหัวโขน รวมทั้งฉากในการแสดงต่าง ๆ ให้กับกรมศิลปากร ทำให้ครูชิต แก้วดวงใหญ่มีชื่อเสียงในระดับบรมครูของวงการช่างฝีมือหัวโขน ซึ่งครูชิตมีคุณตาเป็นหัวหน้าช่างฝีมือหัวโขนในกรมช่างสิบหมู่ในวัง สมัยรัชกาลที่ 6 (ศิลป์แผ่นดินไทย, 2556: 384) ครูตาบทิพย์ได้รับการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนจากบรรพบุรุษ ครูตาบทิพย์ได้รับเชิญเป็นวิทยากรบรรยายเรื่องงานช่างฝีมือหัวโขนในสถาบันต่าง ๆ และเขียนบทความเกี่ยวกับองค์ความรู้ของช่างฝีมือหัวโขน ทำให้ครูตาบทิพย์ เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงในวงการของช่างฝีมือหัวโขนสืบต่อจากบิดา (ศิลป์แผ่นดินไทย, 2556: 384)

พ.ศ. 2546 ครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในระยะต่อมาคือ ทนงศักดิ์กลิ่นธรรม หรือครูทนงศักดิ์ จบการศึกษาแผนกศิลปะประจำชาติ สาขางานปั้นไทย ที่วิทยาลัยเพาะช่าง และศึกษาต่อปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต ที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลคลอง 6 ปี พ.ศ. 2541 ครูทนงศักดิ์ เป็นครูสอนที่แผนกช่างฝีมืองานปั้น ที่โรงเรียนแห่งนี้

รายละเอียดประวัติและผลงานของครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่และครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ศึกษาได้จากภาคผนวก ข

3.2 องค์ความรู้ของครูผู้ถ่ายทอด

ครูผู้ถ่ายทอดวิชาช่างฝีมือหัวโขน พ.ศ. 2543–2545 คือ ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาช่างฝีมือหัวโขนคนแรกของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ซึ่งครูตาบทิพย์ได้รับการถ่ายทอดวิชาช่างฝีมือหัวโขนจากผู้เป็นบิดา คือครูชิต แก้วดวงใหญ่ โดยที่ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนที่ครูชิตถ่ายทอดให้กับครูตาบทิพย์ผู้เป็นบุตรสาว ตั้งแต่อายุ 7–8 ขวบ เริ่มจากงานที่ง่ายไปหายาก คือ

ให้ปั้นลวดลายเล็ก ๆ สำหรับติดหัวโขนประมาณ 10–20 ตัว เมื่ออายุได้ 18 ปี ครูตาบทิพย์จึงเรียนรู้การทำหัวโขนได้ทุกกระบวนการ และอายุ 25 ปี ครูตาบทิพย์จึงเป็นช่างฝีมือหัวโขนอย่างเต็มตัวเพื่อช่วยงานบิดาหารายได้เลี้ยงครอบครัว (ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี, 2546: 51)

องค์ความรู้ของครูตาบทิพย์ มีความน่าสนใจอย่างยิ่ง เพราะเป็นการเรียนรู้การทำหัวโขนตั้งแต่อายุ 7 ขวบ ได้เห็นได้ซึมซับและได้ลงมือปฏิบัติการสร้างหัวโขนจริง ซึ่งตาบทิพย์ได้รับการเรียนรู้กระบวนการสร้างหัวโขนอย่างสมบูรณ์เมื่ออายุ 18 ปี และความรู้ที่ได้รับการสืบสานเป็นความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากการให้สัมภาษณ์ของตาบทิพย์ในงานวิจัยของธีระยุทธ อมรพรหมภักดี (2546) พบว่า ในยุคสมัยของครูตาบทิพย์ ได้มีการปรับเปลี่ยนวัสดุบางอย่างที่ใช้ในการสร้างโขนทำให้วัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนของครูตาบทิพย์มีความแตกต่างไปจากวัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนของบิดา คือครูชิต แก้วดวงใหญ่ เนื่องจากคุณสมบัติของวัสดุในยุคสมัยของครูตาบทิพย์ไม่ได้มาตรฐานเหมือนโบราณ และบางวัสดุมีขั้นตอนการเตรียมงานที่ยุ่งยาก ทำให้ครูตาบทิพย์ เปลี่ยนมาใช้วัสดุใหม่เพื่อทดแทนวัสดุเดิม แต่ครูตาบทิพย์ยังคงสร้างหัวโขนตามรูปแบบและขนบนิยมในการสร้างหัวโขนของครูชิตอย่างเคร่งครัด วัสดุเดิมที่ถูกทดแทน เช่น ยางรัก ในปัจจุบันมีคุณสมบัติไม่ได้มาตรฐานเหมือนโบราณ ครูตาบทิพย์จึงใช้วัสดุทดแทนยางรัก คือกาวซีเมนต์ (Epoxy) ที่มีคุณสมบัติเทียบเท่ากับยางรักคือมีความเหนียว ทนทาน และปั้นได้ แต่มีข้อดีกว่ายางรักคือ อีพ็อกซี่ มีน้ำหนักที่เบากว่าและขั้นตอนในการเตรียมงานง่ายกว่าการใช้สีน้ำมันทดแทนการใช้สีฝุ่น เพราะสีฝุ่นมีขั้นตอนการเตรียมที่ยุ่งยาก รักษายาก มีกลิ่นฉุน และหาซื้อได้ยาก ตาบทิพย์จึงใช้วัสดุทดแทนคือ สีน้ำมัน ซึ่งหาซื้อได้ง่ายและมีขั้นตอนการเตรียมที่ง่ายกว่า เป็นต้น

ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม หรือครูทนงศักดิ์ ในระยะแรกเป็นครูสอนที่แผนกช่างฝีมืองานปั้นที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ในพ.ศ.2543 ครูทนงศักดิ์ได้ศึกษาเรียนรู้วิชาช่างฝีมือหัวโขนที่บ้านของครูตาบทิพย์เป็นระยะเวลา 3 เดือน จากนั้น ครูตาบทิพย์ได้เป็นวิทยากรพิเศษเพื่อสอนวิชาช่างหัวโขนที่โรงเรียนแห่งนี้ ครูทนงศักดิ์จึงได้รับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนจากครูตาบทิพย์พร้อม ๆ กับนักเรียน เป็นเวลา 3 ปี

องค์ความรู้ของครูทนงศักดิ์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนจากครูตาบทิพย์และครูทนงศักดิ์ยังคงสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนต่อจากครูตาบทิพย์อย่างเคร่งครัด การสืบสานทั้งรูปแบบการสร้างหัวโขนตามขนบประเพณีและวัสดุจึงยังคงใช้วิธีการเดิม

ผู้วิจัยนำองค์ความรู้ของตาบทิพย์ ที่ให้สัมภาษณ์ในงานวิจัยของธีระยุทธ อมรพรหมภักดี (2546) มาเขียนเป็นขั้นตอนของการสร้างหัวโขนไว้โดยละเอียด รวมทั้งขั้นตอนที่ถ่ายทอดความรู้ไว้ให้กับครูทนงศักดิ์ โดยละเอียดเช่นกัน ศึกษาได้จากภาคผนวก ค

ดังนั้น การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เริ่มจากครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้ถ่ายทอดวิชางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้กับครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ซึ่งครูตาบทิพย์ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจากบิดา ผู้วิจัยนำเสนอเป็นภาพของบุคคลที่ถ่ายทอดความรู้จากภาพที่ 6 และตารางที่ 36 ดังนี้

ภาพที่ 7 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) (การประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจากครูชิต แก้วดวงใหญ่ ไปยังครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และครูตาบทิพย์ ถ่ายทอดให้ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม แสดงในตารางที่ 12 ดังนี้

ตารางที่ 12 การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ ไปยังครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

องค์ความรู้การทำหัวโขนดั้งเดิม	ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่	ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	รูปแบบและเทคนิค	วัสดุที่ใช้
การเขียนลายไทย	สอนการเขียนลายไทย	สอนการเขียนลายไทย	✓	✓
การทำเครื่องมือแกะ	สอนการทำเครื่องมือ	สอนการทำเครื่องมือ	✓	✓
การแกะหินสบู่	สอนการแกะหินสบู่	สอนการแกะหินสบู่	✓	✓
การเตรียมหุ่น	เตรียมหุ่นด้วยดินเหนียว ปั้นให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร	เตรียมหุ่นด้วยขี้ผึ้ง/ดินน้ำมัน ปั้นให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร	✓	✗
การปิดกระดาษ และการผ่าหุ่น	ทาด้วยน้ำสบู่เคี่ยวกับน้ำมัน การปิดกระดาษน้ำ และกระดาษข่อย ติดเป็นชั้น	ทาด้วยวาสลีน การปิดกระดาษน้ำ และกระดาษสา ติดเป็นชั้น	✓	✗

ตารางที่ 12 การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ ไปยังครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม (ต่อ)

องค์ความรู้การทำหัวโขนดั้งเดิม	ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่	ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	รูปแบบและเทคนิค	วัสดุที่ใช้
การปั้นหัวหุ่น	ใช้รักสมุกผสมขี้เลื่อย ปั้นหน้าให้ได้องศาตามเส้นเดินหน้า	ใช้ผงถ่านผสมขี้เลื่อยและกาว ปั้นหน้าให้ได้องศาตามเส้นเดินหน้า	✓	✗
การแกะหินสบู่	หินสบู่และเครื่องมือแกะ โดยแกะลายตามแบบโบราณ	หินสบู่และเครื่องมือแกะ โดยแกะลายตามแบบโบราณ	✓	✓
การติดลวดลาย	ใช้ยางรัก และติดลวดลายตามขนบนิยมโบราณ	ใช้อีพ็อกซี่หรือกาวเคมี และติดลวดลายตามขนบนิยมโบราณ	✓	✗
จอนหูและใบหูของลิงและยักษ์	ใช้หนังวัว ปะเก็น หรืออะลูมิเนียม วางแบบและฉลุตามตัวแบบโบราณ	ใช้หนังวัว ปะเก็น หรืออะลูมิเนียม วางแบบและฉลุตามตัวแบบโบราณ	✓	✓
การปิดทอง	ใช้รักน้ำเกลี้ยงและสีน้ำมันใช้ทองคำเปลว	ใช้สีน้ำมันใช้ทองคำเปลว	✓	✗
การติดพลอย หรือการประดับแวว	ใช้พลอยเทียม และเพชรเทียม ซื้อร้านที่แนะนำ	ใช้พลอยเทียม และเพชรเทียม ซื้อร้านที่แนะนำ	✓	✓
การเขียนสี	สีฝุ่น กาวกระถิน และยางมะขวิด ผสมสีตามโบราณ	สีอะครีลิค แต่ผสมสีให้เหมือนสีโบราณ	✓	✗
การทำยอดและจอนหู	ติดลวดลายตามแบบขนบโบราณ	ติดลวดลายตามแบบขนบโบราณ	✓	✓

(การวิเคราะห์ของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากตารางที่ 9 พบว่า ขั้นตอนการสร้างหัวโขนในสมัยครูชิต แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้กับครูตาบทิพย์ บุตรสาว ถึงรุ่นครูทนงศักดิ์ มีลำดับขั้นตอนของการสร้างหัวโขนคงเดิม แต่วัสดุมีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เช่น ครูชิตสอนการใช้ดินเหนียวในการเตรียมหุ่น ขณะที่ครูตาบทิพย์ถ่ายทอดให้ครูทนงศักดิ์โดยการใช้ดินน้ำมันหรือขี้ผึ้งในการเตรียมหุ่นซึ่งเป็นวัสดุทดแทนที่หาซื้อได้ง่ายกว่าดินเหนียว และขั้นตอนในการทำวัสดุเคลือบผิวในการติดกระดาษสมัยครูชิต จะใช้น้ำสบู่มาเคี่ยวกับน้ำมัน เพื่อเป็นสารหล่อลื่นใช้ในการเคลือบผิว ขณะที่สมัยครูตาบทิพย์ได้เปลี่ยนเป็นวาสลีนในการเคลือบผิวซึ่งเป็นวัสดุทดแทนที่หาซื้อได้ง่ายและเปิดใช้งานได้ทันทีโดยไม่ต้องมีขั้นตอนการเคี่ยวน้ำสบู่กับน้ำมันเหมือนสมัยก่อน และปรับเปลี่ยนจากกระดาษข่อยเป็นการใช้กระดาษสาเนื่องจาก

กระดาษข่อยไม่มีการผลิตออกมาขาย และขั้นตอนการติดลวดลายสมัยครูชิตจะใช้ยางรักในการปั้นลวดลาย และใช้รักน้ำเกลี้ยงในการทาเคลือบลวดลายก่อนการปิดทอง สมัยครูตาบทิพย์ ยางรักมีคุณภาพไม่ได้มาตรฐานเหมือนโบราณ จึงเปลี่ยนวัสดุเป็นกาวเคมี (อีพ็อกซี่) ทดแทน ซึ่งมีคุณสมบัติในการปั้นลวดลายได้งดงามเหมือนยางรักและมีน้ำหนักที่เบากว่ายางรัก และเปลี่ยนวัสดุจากรักน้ำเกลี้ยงเป็นสีน้ำมันในการเคลือบลวดลายก่อนการปิดทอง ซึ่งครูตาบทิพย์ได้ถ่ายทอดขั้นตอนในการสร้างหัวโขนให้กับครูทนงศักดิ์ โดยใช้วัสดุทดแทนวัสดุเดิม แต่ได้อธิบายให้ครูทนงศักดิ์ได้รับทราบว่า วัสดุที่โบราณใช้แต่เดิมคืออะไร และสาเหตุที่ต้องปรับเปลี่ยนวัสดุเพราะเหตุใด ทั้งนี้ ครูตาบทิพย์ยังรักษารูปแบบการสร้างหัวโขนตามแบบอย่างครูชิตอย่างเคร่งครัด คือ การปั้นหัวโขนให้มีสัดส่วนอารมณ์หน้าเหมือนตัวละคร การสร้างหัวโขนให้มีการระบายลมภายในหัวโขนได้ดีเมื่อนักแสดงสวมใส่แสดงจะไม่ร้อนอบอ้าวในหัว การใช้แกะลวดลายไทยตามแบบโบราณ การวางลายบนหัวโขนตามโบราณ การระบายสีหัวโขนให้ตรงตามที่ระบุไว้ในพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นรูปแบบการสร้างหัวโขนตามขนบนิยมที่ครูชิตได้สอนไว้ แต่สมัยครูตาบทิพย์มีการปรับเปลี่ยนวัสดุในการสร้างหัวโขนตามยุคสมัย เนื่องจากวัสดุบางอย่างมีคุณสมบัติไม่ดีเหมือนโบราณ เช่น ยางรัก วัสดุบางอย่างมีขั้นตอนในการเตรียมที่ยุ่งยาก เช่น น้ำสบู่เคี่ยวกับน้ำมัน การทำรักสมุก การทำรักน้ำเกลี้ยง หรือการใช้กระดาษสาทดแทนกระดาษข่อยที่ไม่มีการผลิตในปัจจุบัน

3.3 ประวัติของนักเรียนหรือผู้รับการถ่ายทอด

ผู้รับการถ่ายทอด คือ นักเรียนช่างฝีมือหัวโขน ปีการศึกษา 2553 จำนวน 7 คน ผู้วิจัยใช้ลำดับตัวเลขแทนชื่อของนักเรียน คือ นักเรียนคนที่ 1 ถึง 7 จากการสัมภาษณ์ พบว่าในชั้นเรียนนี้มีนักเรียนที่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือ จำนวน 3 คน คือ นักเรียนคนที่ 4 และคนที่ 6 มีพื้นฐานการเขียนลายไทย และนักเรียนคนที่ 5 มีพื้นฐานในการเขียนลายไทยและงานปั้นไทย ส่วนนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือ จำนวน 4 คน คือ นักเรียนคนที่ 1 คนที่ 2 คนที่ 3 และคนที่ 7 ซึ่งรายละเอียดประวัติของนักเรียนทั้ง 7 คน ศึกษาได้จากภาคผนวก ข

4. กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) โดยศึกษาจากวัตถุประสงค์ของหลักสูตร รายละเอียดของหลักสูตร และการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนของบุคลที่เกี่ยวข้อง ตามลำดับ ดังนี้

4.1 จุดประสงค์ของหลักสูตรงานช่างหัวโขน

4.2 หลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

4.3 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนระหว่างครูผู้สอน

4.4 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนจากครูไปยังนักเรียน

แสดงรายละเอียดตามลำดับ ดังนี้

4.1 จุดประสงค์ของหลักสูตรงานช่างหัวโขน

จุดประสงค์ของหลักสูตรงานช่างหัวโขน เพื่อมุ่งปลูกฝังให้ผู้เรียนมีคุณลักษณะตามจุดประสงค์ที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์จุดประสงค์ของหลักสูตรงานช่างหัวโขนว่ามีความสอดคล้องกับการสงวนรักษางานช่างฝีมือดั้งเดิม หรือไม่ แสดงในตารางที่ 13 ดังนี้

ตารางที่ 13 จุดประสงค์ของหลักสูตรการสอนในแผนกช่างหัวโขนเทียบกับการสงวนรักษางานช่างฝีมือดั้งเดิม

จุดประสงค์ของหลักสูตร ช่างฝีมือหัวโขน	การสงวนรักษา งานช่างฝีมือดั้งเดิม
1. เพื่อให้มีทัศนคติที่ดีต่อวิชาอาชีพช่างฝีมือ มีความคิดสร้างสรรค์ ในการพัฒนางานช่างฝีมืองานช่างหัวโขน	✓ ตรงกับการสงวนรักษาในการสร้างทัศนคติที่ดีต่องานช่างฝีมือดั้งเดิม
2. เพื่อให้มีความรู้ ความเข้าใจ มีทักษะ และซาบซึ้งในคุณค่าของศิลปกรรมไทย และการอนุรักษ์ส่งเสริมสืบทอดศิลปกรรม อันเป็นมรดกของชาติ	✓ตรงกับการสงวนรักษาในการอนุรักษ์ ส่งเสริม และสืบทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิม
3. เพื่อให้ทราบถึงลักษณะ และการปฏิบัติงานตามแบบอย่างช่างไทยได้ถูกต้อง	✓ตรงกับการสงวนรักษาในการอนุรักษ์และสืบทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิม
4. เพื่อให้เกิดทักษะ และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์งานช่างฝีมืองานช่างหัวโขนให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคมได้	✓ตรงกับการสงวนรักษาในการสืบทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิม เพื่อให้ช่างเกิดทักษะ และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์
5. เพื่อให้นำความรู้ ความสามารถไปประกอบอาชีพอิสระและงานหัตถกรรมในโรงงานได้	✓ตรงกับการสงวนรักษาในการสืบทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิม เพื่อใช้ในการประกอบอาชีพ
6. เพื่อให้สามารถนำความรู้ไปศึกษาต่อในงานช่างหัวโขนให้สูงขึ้นไปได้	✓ตรงกับการสงวนรักษาในการสืบทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิม

(การประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

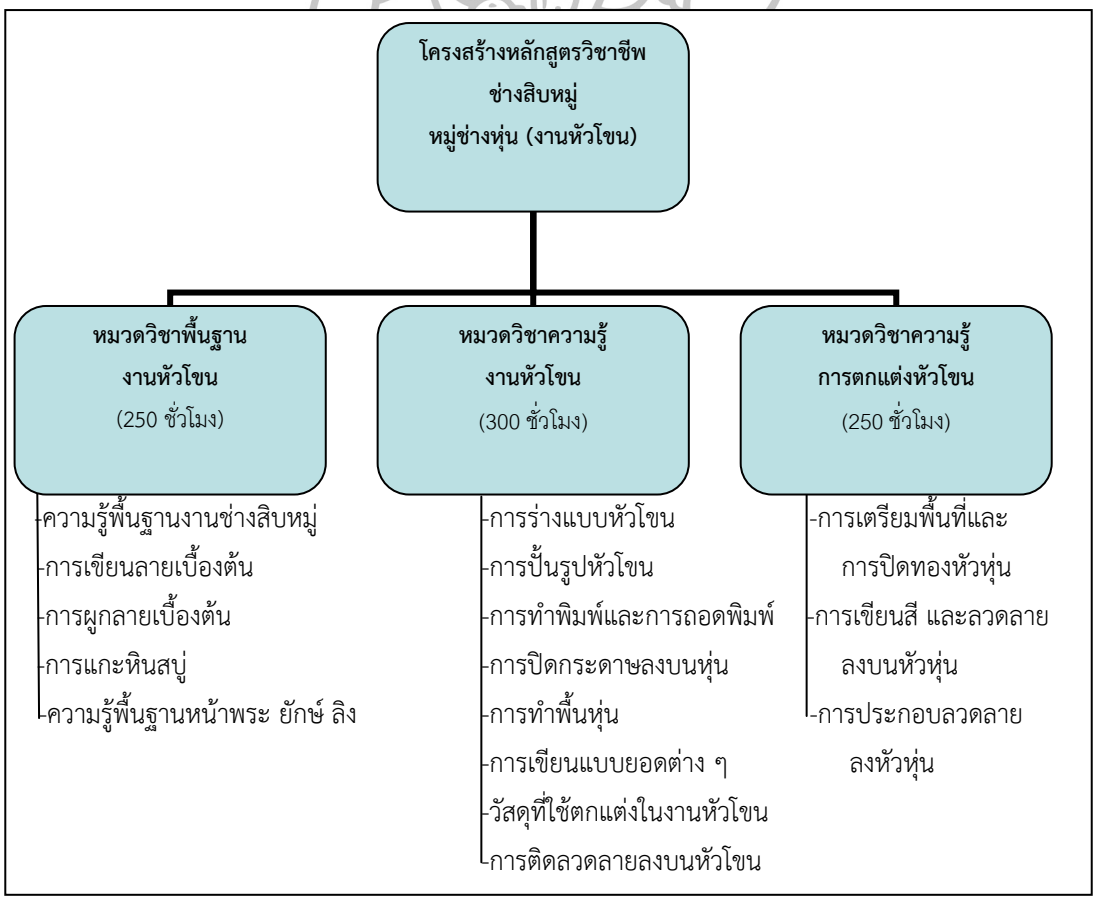
จากตารางที่ 10 พบว่า จุดประสงค์ทั้ง 6 ข้อ ของหลักสูตรช่างหัวโขน มุ่งเน้นให้นักเรียนได้มีพื้นฐานความรู้กับวิชาชีพงานช่างฝีมือหัวโขน โดยปลูกฝังทัศนะคติที่ดีต่อวิชาชีพช่างฝีมือ มีความรู้ความเข้าใจและทักษะงานศิลปกรรม และสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประกอบอาชีพได้อย่างอิสระ ซึ่งมีความสอดคล้องกับวิธีการสงวนรักษางานช่างฝีมือดั้งเดิม โดยการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนเพื่อให้คงอยู่ต่อไป โดยการส่งเสริมให้มีการเรียนการสอนและนำไปประกอบอาชีพ

4.2 หลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) ของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

หลักสูตรงานช่างฝีมือหัวโขนเป็นเสมือนเครื่องมือที่ช่วยทำให้การจัดการศึกษาเป็นไปตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ (สมนึก ธาตุทอง, 2545: 4-5) ซึ่งหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) ของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) สำนักพระราชวัง จัดทำหลักสูตรวิชาอาชีพช่างฝีมืองานช่างหัวโขนขึ้น โดยคณะผู้จัดทำหลักสูตร ปี พ.ศ. 2545 รายละเอียดในภาคผนวก ง โดยรายชื่อคณะกรรมการจัดทำหลักสูตร พ.ศ. 2545 พบว่า ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ตำแหน่งครูผู้สอนโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เป็นบุคลเดียวกับครูผู้สอนในชั้นเรียน แผนกช่างหัวโขน พ.ศ. 2554 ซึ่งมีครูผู้สอนเพียงท่านเดียว ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ว่า ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรมเป็นผู้ที่มีความเข้าใจถึงหลักสูตรนี้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นคณะกรรมการผู้ร่างหลักสูตรและเป็นผู้สอนในชั้นเรียนนี้ด้วย

รายละเอียดของโครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) แสดงรายละเอียดในภาคผนวก ง

โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) นำมาจัดเป็นแผนภูมิที่ 9 ดังนี้



แผนภูมิที่ 9 โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน)
(การประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากแผนภูมิที่ พบว่า หมวดวิชาความรู้งานหัวโขนใช้เวลาในการศึกษานานที่สุด คือ 300 ชั่วโมง

4.3 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนระหว่างครูผู้สอน

พ.ศ. 2543 ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูสอนในแผนกช่างฝีมืองานปั้น มีความสนใจในงานช่างฝีมือหัวโขน จึงได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และสอบถามจากเพื่อน ๆ เกี่ยวกับงานช่างฝีมือหัวโขน ขณะที่สืบค้นข้อมูลทนงศักดิ์ ได้พบผลงานหัวโขนที่มีความประณีตและงดงามในงานนิทรรศการที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพมหานคร จึงได้ข้อมูลเกี่ยวกับช่างฝีมือผู้สร้างผลงานนี้ จากนั้น ทนงศักดิ์จึงติดต่อขอเข้าศึกษากับตาบทิพย์แก้วดวงใหญ่ ช่างผู้สร้างผลงานหัวโขนที่ได้แสดงผลงานในนิทรรศการ ซึ่งต้องมีการเรียนการสอนวิชาช่างหัวโขนที่บ้าน ใช้ระยะเวลาในการศึกษาเฉพาะวันเสาร์ และอาทิตย์ เป็นเวลา 3 เดือน เนื่องจากทนงศักดิ์ ต้องทำงานในวันและเวลาราชการ เมื่อสำเร็จการเรียนรู้การสร้างหัวโขน โดยการสร้างหัวโขนสำเร็จ 1 หัว คือ หัวโขนรามสูรหน้าทอง จากนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ทำให้ทนงศักดิ์ มีความสนใจที่จะเปิดแผนกช่างฝีมือหัวโขนอีกหนึ่งแผนก จึงได้เชิญตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ มาเป็นวิทยากรพิเศษ ซึ่ง**ในระยะแรกของการเรียนการสอนวิชาช่างฝีมือหัวโขนจึงเกิดขึ้นในแผนกช่างฝีมืองานปั้น ซึ่งตรงกับภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2543** ทำให้ผู้สำเร็จการศึกษาวิชางานช่างฝีมือหัวโขนในปีแรก คือ นักเรียนจากช่างฝีมืองานปั้น จำนวน 11 คน จึงนับเป็นนักเรียนช่างฝีมือหัวโขนรุ่นแรก ซึ่งหัวโขนที่สร้างสำเร็จได้แก่ พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฑ์ หนุมานบวช และเศียรพระพิฆเนศ

พ.ศ. 2544 ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ได้ร่างหลักสูตรงานช่างฝีมือดั้งเดิมหัวโขน โดยมีครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้ให้คำแนะนำในการร่างหลักสูตรในครั้งนี้ ซึ่งเป็นปีแรกของการเปิดหลักสูตรแผนกช่างฝีมือหัวโขน ณ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) หัวโขนที่สร้างสำเร็จ ได้แก่ เศียรพระฤษีนารอด เศียรพระพิลาพ เป็นต้น โดยครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้เบิกเนตรให้กับเศียรของเทพเจ้าที่สร้างสำเร็จ หลักสูตรของวิชาหัวโขน ศึกษาได้จากภาคผนวก ง.

สรุป ความเป็นมาของการเรียนการสอนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน ณ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) อาจารย์ผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ในงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม คนแรก คือตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ในตำแหน่งวิทยากรพิเศษ สอนวิชาช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ตั้งแต่พ.ศ. 2543–2545 มีนักเรียนช่างที่ได้ศึกษาจำนวน 3 รุ่น ด้วยกัน ผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้คนที่ 2 คือ ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ผู้เป็นลูกศิษย์ ซึ่งดำเนินการสอนถึงปัจจุบัน

4.4 การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจากครูไปยังนักเรียน

ผู้วิจัยลงพื้นที่ศึกษากระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โดยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คือเรียนรู้ขั้นตอนการสืบสานการสร้างหัวโขนพร้อม ๆ กับนักเรียนในชั้นเรียน กระทั่งจบการศึกษาเป็นระยะเวลา 10 เดือน ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ครูผู้สอนในแผนกช่างฝีมือ

หัวโขน กล่าวว่า การเรียนการสอนในห้องเรียนจะดำเนินการตามลำดับของรายวิชาและจำนวนชั่วโมงที่ได้กำหนดไว้ตามหลักสูตรของงานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) วิชาเอกช่างฝีมือหัวโขน จำนวนทั้งสิ้น 800 ชั่วโมง (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2554) ซึ่งรายละเอียดของหลักสูตรศึกษาได้จากภาคผนวก ง

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลขณะที่ครูทนงศักดิ์กำลังดำเนินการสอนวิธีการสร้างหัวโขนให้กับนักเรียนในชั้น และเก็บข้อมูลขณะที่นักเรียนลงมือปฏิบัติงาน โดยการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ คือการพูดคุยในขณะที่ทำหัวโขนในห้องเรียน โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องดิจิทัลในการบันทึกภาพ เพื่อศึกษาถึงกระบวนการถ่ายทอดที่เกิดขึ้นในชั้นเรียน

ดังนั้น การนำเสนอข้อมูลต่อไปนี้ผู้วิจัยได้สังเคราะห์จากการเรียนการสอนการสร้างหัวโขนในชั้นเรียน โดยใช้แนวคิดจากกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโดยการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2541: 300-307) ที่ได้ทบทวนไว้มาเป็นกรอบแนวทางในการสังเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียน ทั้ง 8 วิธีการ คือ การเรียนรู้จากการลองผิดลองถูก การถ่ายทอดความรู้ด้วยการสาธิต การลงมือปฏิบัติ การแลกเปลี่ยนเรียนรู้จากประสบการณ์ การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม การเรียนรู้โดยพิธีกรรม การเรียนรู้โดยศาสนา และการเรียนรู้โดยครูพักลักจำ

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในห้องเรียน มีรายละเอียด ดังนี้

4.4.1 กิจกรรมทุกเช้าเวลา 08.30 นาฬิกา คือ

1. ครูทนงศักดิ์จะขานชื่อนักเรียน โดยเรียงตามลำดับตัวอักษร ให้ครบทุกคน นักเรียนที่มาไม่ทันขณะขานชื่อจะถูกเช็คลงในสมุดรายงานของครูทนงศักดิ์ว่า “สาย” เพื่อให้นักเรียนกระตือรือร้นในการมาเรียนให้ตรงเวลา และสร้างวินัยในการรักษาเวลาให้นักเรียนได้ฝึกปฏิบัติ

2. ครูทนงศักดิ์นำนักเรียนกล่าวคำสวดมนต์ไหว้พระ และนั่งสมาธิ 5 นาที ซึ่งกิจกรรมนี้ใช้เวลาประมาณ 20 นาที ซึ่งผู้ที่เป็นช่างจะต้องมีสมาธิและจิตใจที่สงบ โดยการน้อมนำพระพุทธเจ้าเข้ามาในจิตใจ เพื่อให้จิตนิ่ง และมีสมาธิ ผลงานที่ทำออกมาจะได้ประณีต สวยงาม จากนั้น จึงเริ่มการเรียนการสอน จากภาพที่ 8 ในภาคผนวก จ

กิจกรรมการสวดมนต์ไหว้พระ ใช้กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาด้วยการสาธิตเพื่อให้นักเรียนได้ดูและปฏิบัติตาม โดยการที่ครูทนงศักดิ์เป็นผู้นำในการกล่าวคำสวดมนต์และให้นักเรียนลงมือปฏิบัติโดยการกล่าวคำสวดมนต์ตามครู ซึ่งการสวดมนต์ไหว้พระเป็นการสืบสานโดยใช้พิธีกรรมทางศาสนาเพื่อให้ศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ครูทนงศักดิ์ กล่าวว่า หัวโขนเป็นของสูง เป็นเรื่องเกี่ยวกับเทพเจ้าและกษัตริย์ และใช้สวมศีรษะในการแสดงโขน ซึ่งเชื่อกันว่าพระรามในเรื่องรามเกียรติ์คือพระนารายณ์อวตารลงมาเพื่อปราบมาร และหัวโขนที่สร้างในโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) นี้จะสร้างขึ้นเพื่อบูชา จึงเป็นเสมือนตัวแทนของเทพเจ้าที่สำคัญในพิธีไหว้ครู ฉะนั้นช่าง

ผู้สร้างจะต้องมีจิตใจที่บริสุทธิ์ ด้วยการสวดมนต์ไหว้พระ นั่งสมาธิ ผลงานที่สร้างจึงจะมีความประณีตงดงามตามจิตใจของช่างผู้สร้าง (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2554)

เมื่อจบกิจกรรมการไหว้พระในช่วงเช้า จะเป็นการเรียนการสอนในชั้นเรียน ตามลำดับรายวิชาที่ระบุไว้ในหลักสูตรของช่างฝีมือหัวโขน เริ่มด้วยการสอนให้นักเรียนได้เรียนรู้ลายไทยเบื้องต้น ซึ่งลายไทยที่นักเรียนจะได้เรียนรู้นี้จะต้องใช้ในขั้นตอนการแกะหินสบู่ เพื่อทำพิมพ์สำหรับปั้นลวดลายเพื่อติดประดับลงบนหัวโขน ลำดับการสอนมีดังนี้

4.4.2 วิชาพื้นฐาน งานช่างฝีมือหัวโขน (รวม 250 ชั่วโมง) แบ่งเป็น 5 หมวด ได้แก่

4.4.2.1 ความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่

4.4.2.2 การเขียนลายเบื้องต้น

4.4.2.3 การผูกลายเบื้องต้น

4.4.2.4 การแกะหินสบู่

4.4.2.5 ความรู้พื้นฐานหน้า พระ นาง ยักษ์ ลิง

รายละเอียด ดังนี้

4.4.2.1 ความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่ (จำนวน 5 ชั่วโมง)

ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม หรือครูทนงศักดิ์ บรรยายในชั้นเรียนให้นักเรียนฟังเรื่องงานช่างสิบหมู่ ว่าเป็นช่างที่ทำงานรับใช้ราชสำนัก เช่นงานพิธีการต่าง ๆ ซึ่งคำว่าสิบมาจากสิปป เป็นภาษาบาลี แปลว่า ศิลปะ ดังนั้น ช่างสิบหมู่จึงหมายถึงช่างฝีมือที่ทำงานศิลปะที่มีความประณีต บรรจง แบ่งเป็นช่างวิจิตรศิลป์และประณีตศิลป์ ได้แก่ ช่างเขียน ช่างปั้น ช่างแกะสลัก ช่างหุ่น เป็นต้น ซึ่งงานช่างฝีมือหัวโขน จัดอยู่ในงานช่างศิราภรณ์ สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร

งานช่างฝีมือหัวโขนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีประวัติความเป็นมา คือ พระเทพยนตร์ ผู้เป็นช่างสิบหมู่ในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นช่างฝีมือหัวโขนที่ได้รับรางวัลจากการประกวดหัวโขนพิเภกตอนถูกถอดมงกุฎ กลายเป็นยักษ์หัวโล้น ซึ่งรัชกาลที่ 6 ขณะที่ยังทรงเป็นมกุฎราชกุมารทรงพอพระทัยมาก จึงพระราชทานนามสกุลให้ว่า ยันตระปราการณ์ ซึ่งพระเทพยนตร์และน้องชายชื่อขุนสกลบัณฑิต เป็นช่างฝีมือหัวโขนที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 6 และได้ถ่ายทอดวิชาช่างฝีมือหัวโขนให้กับหลานชาย คือ ครูชิต แก้วดวงใหญ่ บิดาของครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ทำให้ตระกูลแก้วดวงใหญ่ เป็นตระกูลที่สืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนของช่างสิบหมู่ในสมัยรัชกาลที่ 6 มาอย่างต่อเนื่องถึงปัจจุบัน ครูทนงศักดิ์เป็นลูกศิษย์ของครูตาบทิพย์ และได้สืบสานงานช่างฝีมือของตระกูลแก้วดวงใหญ่ ซึ่งมีบรรพบุรุษเป็นช่างฝีมือหัวโขนในราชสำนัก โดยนำมาสืบสานให้กับนักเรียนในชั้นนี้ ซึ่งหัวโขนที่สร้างในชั้นเรียน เป็นหัวโขนสำหรับใช้ในพิธีไหว้ครูหรือตั้งโชว์ ไม่ใช่หัวโขนสำหรับการใส่แสดง

เมื่อครูทนงศักดิ์ บรรยายความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่เสร็จเรียบร้อย จึงกำหนดให้ทุกวันพฤหัสในช่วงเช้าหลังกิจกรรมการสวดมนต์ไหว้พระ นักเรียนแต่ละคนจะต้องออกมาเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนที่นักเรียนชื่นชอบให้เพื่อน ๆ ฟังหน้าชั้นเรียน จากภาพที่ 9 ในภาคผนวก จ

ครูทนงศักดิ์ แนะนำให้นักเรียนทุกคนอ่านเรื่องรามเกียรติ์และศึกษาหัวโขนโบราณให้มาก เพราะการอ่านเรื่องรามเกียรติ์จะทำให้ผู้เป็นช่างได้เข้าใจถึงลักษณะนิสัย และบุคลิกของตัวละครแต่ละตัว เพื่อให้ช่างใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างหัวโขนในการถ่ายทอดอารมณ์และบุคลิกของตัวละครที่กำลังสร้างนั้น ซึ่งอารมณ์ของใบหน้าหัวโขนเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของช่างฝีมือหัวโขนตระกูลแก้วดวงใหญ่และโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ดังนั้น ช่างที่สร้างหัวโขนจะต้องรู้ว่ากำลังสร้างหัวโขนชื่ออะไร เป็นตัวพระ ยักษ์ หรือลิง หรือเทพ ช่างจะต้องสร้างหัวโขนให้มีลักษณะหน้าตาและสีตรงตามที่บรรยายไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ และหัวโขนที่สร้างมีเรื่องราวความเป็นมาอย่างไรตามเนื้อเรื่องรามเกียรติ์

จากการสังเกตการณ์ในห้องเรียนพบว่า กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียนเป็นวิธีการบรรยายจากครูที่หน้าชั้น ตามด้วยกิจกรรมที่นักเรียนออกมาเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ทำให้ทั้งครูและนักเรียนได้รับทราบเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ร่วมกัน เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เนื้อเรื่องรามเกียรติ์ร่วมกันจากประสบการณ์ของครูและนักเรียนแต่ละคน กระบวนการสืบสานในขั้นตอนนี้ คือ นักเรียนได้เรียนรู้วรรณกรรมที่ใช้ในการสร้างหัวโขน ซึ่งช่างฝีมือหัวโขนทุกคนจะต้องรู้จักเรื่องรามเกียรติ์ เพราะหัวโขนที่สร้างโดยส่วนใหญ่จะยึดตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก การเล่าเรื่องรามเกียรติ์ที่หน้าชั้นเป็นการให้นักเรียนช่างได้ถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์ของตัวละครต่าง ๆ ในตอนที่ตนชอบให้เพื่อน ๆ ได้เรียนรู้ไปพร้อม ๆ กัน จากการสัมภาษณ์นักเรียนทุกคน (โชติกา ธรรมรักษา; ณัฐพล กำจร; ธาเนตย์ อรัญยะนาค; ปทุมพร โพธิ์ทอง; ปริญญา บุญฤทธิ์; วรพงศ์ บุญปักษ์; แอจรินทร์ จิรถาวรกุล, 2554) พบว่า นักเรียนทุกคนมีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์จากการดูโขนในงานเทศกาลต่าง ๆ จากการได้เข้าชมจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และนักเรียนอ่านเรื่องรามเกียรติ์ โดยอ่านที่ห้องสมุดของโรงเรียน หรือซื้อหนังสือรามเกียรติ์มาอ่าน หรืออ่านจากเว็บไซต์ และคัดเลือกรามเกียรติ์ตอนที่ชอบมาเล่าให้เพื่อน ๆ ฟังที่หน้าชั้น

เมื่อนักเรียนได้เรียนรู้วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ และรู้จักตัวละครในเรื่องจากการได้รับฟังในห้องเรียน ครูทนงศักดิ์จะสอนเรื่องลายไทยที่ต้องใช้ในการสร้างหัวโขนเป็นลำดับต่อไป

4.4.2.2 การเขียนลายเบื้องต้น (50 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ บรรยายถึงความสำคัญของลายไทยว่าเป็นพื้นฐานของงานช่างฝีมือทุกสาขา และลายไทยมีพื้นฐานมาจากธรรมชาติ เช่น ลายกระจังตาอ้อย พัฒนาลวดลาย

มาจากตาของต้นอ้อย จึงให้นักเรียนทุกคนตั้งใจฝึกเขียนลายไทยให้ดี เพราะลายไทยเป็นพื้นฐานต่อไปในการสร้างหัวโขน โดยแนะนำว่า หากนักเรียนเขียนลายไทยได้สวยงาม จะทำให้สามารถแกะหินสบู่ได้สวยงามเช่นกัน ซึ่งการแกะหินสบู่เพื่อใช้เป็นพิมพ์ในการปั้นลวดลายประดับที่หัวโขน นักเรียนจะได้เรียนในลำดับต่อไป

หลังการบรรยาย ครูทนงศักดิ์สาธิตการเขียนลายไทย ลงบนสมุดวาดเขียน และให้นักเรียนทุกคนดูพร้อมกัน โดยเริ่มจากการเขียนลายที่ง่ายไปหายาก ลายไทยที่สอนลายแรกคือ ลายกระจังตาอ้อย โดยเริ่มจากการร่างเส้นกรอบบาง ๆ เป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว แล้วร่างเส้นให้เหมือนกลีบดอกบัว 1 กลีบภายในกรอบสามเหลี่ยมหน้าจั่ว โดยเขียนเส้นโค้งที่มุมด้านซ้ายแล้วลากขึ้นไปบนยอด จากนั้นลากเส้นจากยอดลงมาและให้โค้งที่มุมสามเหลี่ยมด้านขวา เส้นโค้งต้องโค้งให้มน สวยงาม จากนั้นบากลาย โดยการแบ่งครึ่งด้านข้างของสามเหลี่ยมทั้งสองด้าน เริ่มจากด้านซ้ายให้ลากเส้นตัดโค้งสั้น ๆ เข้าในสามเหลี่ยม จะเกิดเป็นกลีบเล็ก ๆ ที่ด้านล่าง จากนั้นให้บากด้านขวาของสามเหลี่ยม จะได้กลีบเล็ก ๆ 2 กลีบ ให้ลากเส้นตลอดลาย เริ่มจากฐานด้านซ้ายไปหายอดและกลับลงมาด้านขวา จะเกิดเป็นลวดลาย เรียกว่า กระจังตาอ้อย และบรรยาย ลายกระจังฟันปลา ลายกระจังรวน ตัวเหงา และลายกนก จากนั้น ครูทนงศักดิ์ ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติโดยเขียนลายไทยลงบนสมุดคัดลายไทยของนักเรียน เพื่อให้นักเรียนได้ฝึกเขียน อย่างละ 20 ตัว

ขณะที่นักเรียนลงมือปฏิบัติงาน ครูทนงศักดิ์ จะเดินดูแต่ละคน หากนักเรียนยังเขียนไม่ได้ ครูทนงศักดิ์จะเขียนลงในสมุดของนักเรียนให้ดูอีกครั้ง และจะให้คำแนะนำกรณีที่นักเรียนยังเขียนลายได้ไม่ดี ครูทนงศักดิ์กล่าวว่า การเขียนลายไทย นักเรียนต้องสังเกตว่า ทุกอย่างจะสมดุล เช่น แบ่งเส้นให้สมดุล ซ้ายและขวาแบ่งให้เท่ากัน และให้เขียนช้า ๆ ทำงานให้สะอาดและเป็นระเบียบ (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2554)

จากการสังเกตการณ์ในชั้นเรียน พบว่า นักเรียนนำโต๊ะเรียนสีขาวที่พับไว้ข้างผนังห้องมากางออก โดยเรียงเป็นแถวละ 2 โต๊ะ นักเรียนนั่งด้วยกันโต๊ะละ 2 คน ครูทนงศักดิ์สาธิตการวาดลายไทยเพื่อเป็นตัวอย่างให้นักเรียนดูพร้อมกัน จากการถ่ายทอดการเขียนลายไทยที่ปรากฏในห้องเรียน พบว่า นักเรียนที่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย จะเขียนลายไทยได้เป็นระเบียบและรวดเร็วกว่านักเรียนที่ไม่มีพื้นฐาน ส่วนนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานจะเรียนรู้ใน 2 รูปแบบ คือ 1. มองเพื่อนที่วาดลายไทยได้สวยงามและจำวิธีการแล้วกลับไปวาดในสมุดตนเอง และ 2. ซักถามเพื่อนคนที่เขียนลายได้เก่งกว่าตนเอง โดยให้เพื่อนวาดให้ดูหลาย ๆ ครั้ง บรรยากาศเรียนในชั้นดูจากภาพที่ 10–12 ในภาคผนวก จ

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการการเขียนลายเบื้องต้น เริ่มจากครูทนงศักดิ์บรรยายพร้อมกับสาธิตการวาดลายไทย จากนั้น ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติ ซึ่งนักเรียนมีการเรียนรู้โดยสังเกต จดจำ และทำตาม รวมทั้งมีการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างกัน

ผู้ที่ช่างสังเกตจะมีวิธีครูพักลักจำ โดยการจำวิธีการวาดลายจากเพื่อนที่วาดเก่งกว่าแล้วนำไปปฏิบัติกับงานของตน โดยไม่ได้สอบถาม

การเขียนลายไทยที่ได้เรียนรู้จะเป็นการเขียนลายไทยเพียงตัวเดียว จึงยังไม่มีความซับซ้อน แต่ลายไทยสามารถเขียนโดยมีการเชื่อมโยงกับลวดลายตัวอื่น ๆ ได้มากกว่าหนึ่งตัว เรียกว่า **การผูกลาย** เช่น กนกสามตัว เป็นลายไทยที่เกิดจากการเขียนกระหนกทั้งหมดสามตัวให้มีความเชื่อมโยงกันอย่างอ่อนช้อย ซึ่งครูทนงศักดิ์จะสอนเป็นลำดับต่อไป

4.4.2.3 การผูกลายเบื้องต้น (50 ชั่วโมง)

ในห้องเรียนครูทนงศักดิ์บรรยายในเรื่องการผูกลายไทย คือการวาดลายไทยให้เชื่อมโยงกันมากกว่าหนึ่งตัว โดยเริ่มจาก กนกสามตัว ลายนกคาบ การผูกลายในพื้นที่สี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม ดูจากภาพที่ 13 ในภาคผนวก จ

หลังการบรรยาย ครูทนงศักดิ์จะสาธิตให้นักเรียนได้ดูการเขียนลายไทย โดยเริ่มจากง่ายไปยาก เริ่มจาก กนกสามตัว ซึ่งพื้นฐานลายมาจากสามเหลี่ยมผ่าครึ่ง ให้ปลายสามเหลี่ยมด้านแหลมอยู่ด้านซ้าย และด้านที่เป็นมุมฉากหันไปด้านขวา ลากเส้นโค้งวนเข้าหาตัวลากไปทางด้านข้างซ้ายของสามเหลี่ยม ก่อนถึงเส้นด้านข้างให้ตวัดม้วนเป็นหัวของลายแล้วลากเส้นเฉียงขึ้นไปบนยอด จากนั้น ลากเส้นกลับมาที่ด้านขวาให้โค้งเข้ากับด้านซ้ายให้เหมาะสม แบ่งลายเป็น 3 ส่วน และเขียนกนกตัวเล็กเพิ่มอีก 2 ตัว จากนั้น ให้นักเรียนฝึกปฏิบัติ โดยนักเรียนได้เขียนกนกสามตัว ส่วนการผูกลายในพื้นที่สามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยม ครูทนงศักดิ์ได้นำภาพมาให้นักเรียนดูในชั้นพร้อมทั้งบรรยายประกอบ เพื่อให้นักเรียนได้เห็นตัวอย่างจริง และได้เข้าใจ แต่ไม่ได้ลงมือปฏิบัติ เนื่องจากต้องใช้เวลาในการศึกษานาน และไม่ได้ใช้จริงในการทำงานหัวโขน ทำให้ครูทนงศักดิ์ เลือกที่จะใช้วิธีการบรรยายด้วยภาพแทนการให้นักเรียนช่างได้ฝึกปฏิบัติ

ครูทนงศักดิ์ กล่าวว่า ต้องการสอนให้นักเรียนได้เขียนลวดลายที่จะต้องใช้ในการแกะหินสบู่ ส่วนลวดลายอื่น นักเรียนสามารถไปฝึกฝนเพิ่มเติมเองได้ (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2554)

ขณะที่นักเรียนกำลังปฏิบัติงาน ครูทนงศักดิ์จะเดินดูการทำงานของนักเรียนแต่ละคน และแนะนำนักเรียนที่เขียนลายไม่สวยงามให้เขียนลายอย่างช้า ๆ ลงเส้นเบา ๆ ไม่ควรลงเส้นหนัก ให้สังเกตลักษณะของลวดลายและการแบ่งลายให้สมดุลกัน จึงจะเกิดความสวยงาม

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาของขั้นตอนการผูกลายเบื้องต้น คือ ครูบรรยายและสาธิตวิธีการวาดลวดลาย จากนั้นให้นักเรียนลงมือปฏิบัติตาม ซึ่งนักเรียนในชั้นมีการเรียนรู้ในรูปแบบที่เหมือนกับการเขียนลายไทยเบื้องต้น คือ การเรียนรู้แบบครูพักลักจำ โดยการมองดูวิธีการเขียนลายจากเพื่อนคนที่เก่งกว่า จากนั้น นำกลับมาฝึกด้วยตนเอง โดยไม่ได้สอบถาม และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกัน

โดยนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานจะสอบถามจากนักเรียนคนที่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย และให้เพื่อนสอนการวาดลายไทย

เมื่อจบขั้นตอนการวาดลายไทยแบบตัวเดียว และการวาดลายไทยโดยเชื่อมโยงหลายตัว เรียกว่าการผูกลาย ขณะนี้นักเรียนสามารถเขียนลายไทยในเบื้องต้นได้ ดังนั้นการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม นักเรียนจะต้องเขียนลายไทยเบื้องต้นได้เพื่อใช้ในการแกะหินสบู่ ลำดับต่อไปครูทนงศักดิ์จะสอนให้นักเรียนแกะหินสบู่ ซึ่งลวดลายที่ใช้ในการแกะหินสบู่มาจากลวดลายที่ได้เรียนรู้จากการวาดลงกระดาษในตอนต้น

4.4.2.4 การแกะหินสบู่ (100 ชั่วโมง)

การเรียนการสอนในขั้นตอนนี้ แบ่งเป็น 3 ช่วง คือ

4.4.2.4.1 การทำเครื่องมือแกะหินสบู่

4.4.2.4.2 การเลือกซื้อหินสบู่

4.4.2.4.3 การแกะหินสบู่

อธิบายขั้นตอนทั้ง 3 ช่วง ดังนี้

4.4.2.4.1 การทำเครื่องมือแกะหินสบู่

ครูทนงศักดิ์ บรรยายหน้าชั้นว่า ขั้นตอนการแกะหินสบู่มี 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการทำเครื่องมือ การเลือกหินสบู่ และการแกะหินสบู่ จากนั้นครูทนงศักดิ์ ชี้แจงว่า นักเรียนต้องทำเครื่องมือหัวแหลมขนาดใหญ่และเล็ก หัวเฉียง ขนาดใหญ่และขนาดเล็ก จำนวน 4 ชิ้น และสอนเรื่องการใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ การดูแลรักษา และการเก็บอุปกรณ์และเครื่องมือให้เป็นระเบียบ

โดยครูทนงศักดิ์ เตรียมเครื่องมือ วัสดุและอุปกรณ์ไว้ให้นักเรียน ได้แก่

1. แท่งเหล็ก เส้นผ่าศูนย์กลาง 0.2 เซนติเมตร ยาว 11 เซนติเมตร
2. ด้ามไม้ เส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตร
3. สว่านเจาะไม้
4. เครื่องเจียเหล็ก
5. กาวเคมี อีพ็อกซี่ (Epoxy)
6. เตาแก๊ส

ครูทนงศักดิ์ สาธิตการทำเครื่องมือโดยนำแท่งเหล็กมาเจียกับเครื่องเจีย และให้นักเรียนระวังประกายไฟที่จะกระเด็นออกมา เครื่องเจียจะฝนแท่งเหล็กให้แหลมหรือเฉียง ขึ้นกับการวางปลายของแท่งเหล็ก ขั้นตอนการทำเครื่องมือแกะหินสบู่ ดังนี้

1. ครูทนงศักดิ์ สาธิตวิธีการตัดด้ามไม้ และการเจียเครื่องมือ ให้นักเรียนดูเป็นตัวอย่างก่อนลงมือปฏิบัติจริง

2. วัดขนาดความยาวของด้ามไม้ ให้ยาว 10 – 12 เซนติเมตร

3. ใช้เลื่อยตัดด้ามไม้ และเครื่องมือตัดแท่งเหล็กตัดให้ได้ขนาดยาวตามที่วัดไว้

4. นำด้ามเหล็กไปเจีย ให้ได้ลักษณะของหัวต่าง ๆ ตามที่ต้องการ ได้แก่ หัวแหลม และหัวตัดเฉียง ถ้าเจียให้เฉียงก็วางให้เฉียงในตำแหน่งเดียว ไม่ต้องหมุนไปมา แต่ถ้าจะเจียให้แหลม ต้องหมุนแท่งเหล็กให้รอบ ๆ

5. นำแท่งเหล็กที่เจียเรียบร้อยแล้ว ไปลนไฟ ให้แดง และจุ่มน้ำมันเครื่อง เพื่อทำเหล็กให้แกร่ง และชุบน้ำมันหลังใช้และเช็ดให้แห้งเพื่อป้องกันการเกิดสนิม ซึ่งเป็นวิธีการดูแลรักษาเครื่องมือแกะ

6. นำแท่งเหล็กมายึดติดกับด้ามไม้ ที่ใช้สว่านเจาะรูตรงกลาง สำหรับใส่แท่งเหล็กให้ลึกประมาณ 1 เซนติเมตร ใช้กาวอีพ็อกซี่ เพื่อยึดแท่งเหล็กและด้ามไม้ให้ติดกัน ตกแต่งให้สวยงาม

เมื่อครูทนงศักดิ์ สาธิตการทำเครื่องมือเรียบร้อย จึงให้นักเรียนลงมือปฏิบัติ ดูภาพประกอบที่ 14–16 ในภาคผนวก จ

4.4.2.4.2 การหาหินสบู่

ครูทนงศักดิ์ ทำหนังสือขออนุญาตจากผู้บริหารโรงเรียน เพื่อนำนักเรียนออกไปทัศนศึกษานอกสถานที่ในการนำนักเรียนทุกคนคัดเลือกและซื้อหินสบู่ที่จังหวัดนครนายก โดยให้นักเรียนนำเครื่องมือหัวเฉียงติดตัวไป คนละ 1 อัน เพื่อไว้ใช้ทดสอบหินสบู่เมื่อไปถึงสถานที่ขายหินสบู่ ซึ่งมีทั้งหินอ่อนและหินสบู่กองรวมกัน ครูทนงศักดิ์เล่าว่า หินสบู่ หายากขึ้นทุกวัน วันนี้ให้นักเรียนรู้จักหาหินสบู่ด้วยตนเองครูทนงศักดิ์จึงสอนเทคนิคการหาหินสบู่ โดยใช้เครื่องมือหัวเฉียงลองขูดผิวของก้อนหินที่เลือกไว้ ถ้าขูดหินได้ไหลลื่นคล้ายสบู่แสดงว่าถูกต้อง ให้ซื้อหินสบู่กลับไปเพื่อแกะเป็นพิมพ์หินสบู่ของตัวเอง ดูภาพประกอบที่ 17 ในภาคผนวก จ

4.4.2.4.3 การแกะหินสบู่

ครูทนงศักดิ์ เตรียมหินสบู่ตัวอย่างที่แกะลวดลายสำเร็จมาวางให้นักเรียนดู โดยสอนวิธีการเก็บรักษาว่า ใช้งานเสร็จต้องเช็ดเก็บลงกล่องให้เรียบร้อย จะต้องไม่วางหินสบู่และเครื่องมือช่างกับพื้นและไม่ควรข้าม เพราะงานทุกชิ้นมีครู เรียกว่า ครูช่าง คือ ปรมาจารย์ช่างฝีมือหัวโขนทั้งหลายทั้งครูช่างที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต ซึ่งนักเรียนช่างทุกคนจะต้องผ่านพิธีไหว้ครู เพื่อให้เกิดสิริมงคลแก่ตัวนักเรียน และการไหว้ครูเป็นพิธีการรับลูกศิษย์ช่างฝีมือหัวโขน

อย่างเป็นทางการ เพราะเชื่อว่าครูช่างจะคอยปกป้องรักษาลูกศิษย์ให้ทำการสิ่งใดได้สำเร็จดั่งที่ตั้งใจ ทำให้การดูแลรักษาเครื่องมือเปรียบเสมือนการที่เราเคารพครูเราด้วย

ครูทนงศักดิ์ สาธิตการแกะหินสบู่ให้นักเรียนดูเป็นตัวอย่าง โดยแกะหินสบู่ของนักเรียนแต่ละคน คนละลวดลาย เพื่อให้นักเรียนทุกคนได้เห็นวิธีการแกะลวดลายต่าง ๆ และสอนเทคนิคการแกะหินสบู่ คือ การแกะลวดลายจากด้านในออกมาด้านนอก และแกะให้มีลักษณะกลับด้านกับงานเขียนลายไทยที่ได้เรียนมา คือ ถ้าต้องการกดพิมพ์แล้วได้ลายนูน นักเรียนจะต้องแกะให้เป็นเบ้าลึกลงไป เช่น ลายกระจังตาอ้อย จะมีจุดนูนด้านในสุด ให้แกะด้านในสุดก่อน จึงแกะขอบด้านนอก ส่วนการตรวจสอบว่าลายที่แกะมาใช้ได้หรือไม่ ให้ใช้ดินน้ำมันกดลวดลายนั้น และเทียบลวดลายดินน้ำมันที่กดจากลายของหินสบู่ตัวอย่าง ถ้าลวดลายออกมาได้เท่ากันและมีความคมชัด จึงเป็นการแกะลายที่ถูกต้อง จากนั้น ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติ จากภาพที่ 18 ในภาคผนวก จ

โดยลวดลายที่ต้องแกะ เพื่อนำมาใช้ในการประดับหัวโขน มีระบุไว้ตามหลักสูตร ได้แก่ ลายกระจังตาอ้อย ลายเกสร ลายดอกไม้ไหว ลายเนืองกลม ลายผ้าทิพย์ ลายจอนหูลิง ลายพุ่ม ลายรักร้อย ลายประจำยาม ดูภาพที่ 19 ในภาคผนวก จ

ในห้องเรียน ครูทนงศักดิ์ นำหินสบู่ ต้นแบบ ออกมาวางตามโต๊ะเพื่อให้นักเรียนได้ศึกษาเปรียบเทียบการแกะหินสบู่ของนักเรียน ดูจากภาพที่ 20 ในภาคผนวก จ

ขณะที่นักเรียนลงมือแกะหินสบู่ ครูทนงศักดิ์จะเดินดูการแกะหินสบู่ของนักเรียนทุกคน และช่วยแนะนำการแกะหินสบู่ให้กับนักเรียน คือ ให้แกะจากด้านในก่อน แกะช้า ๆ ไม่ต้องรีบ หินบางก้อนเนื้อจะเปราะและผิวไม่เรียบเนียนให้นักเรียนสังเกตให้ดี การเป็นช่างเราจะต้องสังเกต อดทน และพิถีพิถัน ถ้านักเรียนกลัวลืมก็ให้จดลงสมุด (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2554) การแกะหินสบู่ของนักเรียนดูจากภาพที่ 21 ในภาคผนวก จ

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการแกะหินสบู่ เริ่มจากการที่ครูทนงศักดิ์บรรยายและสาธิตให้นักเรียนได้ทำเครื่องมือแกะหินสบู่ การแนะนำให้นักเรียนได้รู้จักวิธีการเลือกหินสบู่โดยการขูดผิวหินสบู่ให้นักเรียนดู จากนั้น ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติโดยเลือกหินสบู่ด้วยตนเอง มีการลองผิดลองถูกในการเลือกหินสบู่ คือ ขูดที่เนื้อหินแล้วไม่แน่ใจว่าใช่หินสบู่หรือไม่ จึงต้องนำไปถามครู ในขั้นตอนการแกะหินสบู่นักเรียนยังไม่คุ้นเคยกับการใช้เครื่องมือ ทั้งน้ำหนักมือที่แกะลงบนหินสบู่ยังกะน้ำหนักไม่ได้ มีการลองผิดลองถูก จึงแกะลายหินสบู่ผิดรูปทรงไป 1 ถึง 2 ครั้งนักเรียนจึงเริ่มคุ้นเคย ในการทดสอบน้ำหนักมือใช้วิธีการขูดหินสบู่ที่บริเวณขอบ ๆ เพื่อกะน้ำหนักมือ ก่อนการลงมือแกะจริงเพราะนักเรียนเกรงจะทำผิด การเรียนแบบครูพักลักจำ คือมองเพื่อนที่แกะได้สวย มาทดลองทำตามกระทั่งได้เทคนิคของ

ตัวเอง รวมทั้งการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ของนักเรียนในชั้น ผู้วิจัยได้ลงมือแกะหินสบู่ พบว่า ต้องใช้สายตาในการเพ่งพื้นที่ผิว เพราะหินสบู่ไม่ได้มีสีพื้นเพียงสีเดียว แต่มีลวดลายมากมาย และหินสบู่บางชิ้นในเนื้อหินจะมีก้อนกรวดเล็ก ๆ ผสมอยู่ด้วยเมื่อแกะไปเจอจะทำให้ก้อนกรวดหลุดร่อนออกมาทำให้ลวดลายที่แกะไว้เสียหาย จึงต้องเริ่มแกะลายใหม่อีกครั้ง

การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมในขั้นตอนการแกะหินสบู่นี้ นักเรียนจะได้สังเกตลวดลายจากหัวโขนโบราณ ได้เรียนรู้และลงมือปฏิบัติในการทำเครื่องมือช่างเพื่อใช้ในการแกะหินสบู่ ได้เรียนรู้การแกะลายไทยที่จะต้องใช้ในการประดับที่หัวโขน ซึ่งขั้นตอนต่อไปคือ นักเรียนจะได้เรียนรู้ถึงหัวโขนประเภทต่าง ๆ ดังนี้

4.4.2.5 ความรู้พื้นฐานหน้าพระ นาง ยักษ์ ลิง (45 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ นำหัวโขนที่สำเร็จจากนักเรียนช่างฝีมือหัวโขนรุ่นที่ผ่านมา ออกมาแสดงที่หน้าชั้นให้นักเรียนได้ศึกษา มีหน้าพระ ยักษ์ และลิง และสอนให้นักเรียนสังเกตถึงลวดลายที่ประดับบนหัวโขน ให้สังเกตขนาดและลักษณะของลวดลาย สังเกตตำแหน่งที่ลวดลายปรากฏบนหัวโขน และให้สังเกตว่าลวดลายที่ประดับที่หัวโขนพระ ยักษ์ ลิง มีความแตกต่างกัน

เนื่องจากการแกะหินสบู่ของนักเรียนส่วนใหญ่ยังไม่สำเร็จ ครูทนงศักดิ์ จึงขยายเวลาในการแกะหินสบู่ออกไป และปรับเปลี่ยนขั้นตอนการสอนความรู้พื้นฐานหน้าพระ นาง ยักษ์ ลิง ให้มีเฉพาะการบรรยาย โดยเพิ่มเติมว่า ตัวนางในการแสดงโขนนั้น ผู้แสดงตัวนางจะไม่ได้สวมหัวโขน แต่จะใส่เกี้ยวหรือมงกุฎแทน จากนั้น ให้นักเรียนได้ศึกษาหัวโขนพระ ยักษ์ และลิง จากตัวอย่างจริงที่นำมาแสดงให้ดูหน้าชั้น

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนเรียนรู้หน้าพระ ยักษ์ ลิง เริ่มจากการที่ครูทนงศักดิ์นำหัวโขนสำเร็จออกมาให้นักเรียนได้เห็นหัวโขนจริง เพื่อให้นักเรียนได้ฝึกการสังเกต นักเรียนได้เรียนรู้จากการที่ครูทนงศักดิ์ได้บรรยาย ซึ่งนักเรียนได้ดู และสอบถาม หรือพูดคุยกับครูทนงศักดิ์หากมีข้อสงสัย เมื่อเลิกเรียนจะมีนักเรียนช่างแผนกอื่น ๆ เช่น แผนกงานช่างเขียน หรือแผนกปั้น เข้ามาในชั้นเพื่อศึกษาแลกเปลี่ยนกับนักเรียนช่างหัวโขน จึงเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกลุ่มนักเรียนช่างด้วยกัน ทำให้นักเรียนช่างแต่ละคนได้รับรู้ ได้เห็นหัวโขนประเภทต่าง ๆ แต่นักเรียนช่างต่างสาขา จะไม่ได้ลงมือปฏิบัติ

4.4.3 หมวดวิชาความรู้งานหัวโขน (300 ชั่วโมง)

จากหลักสูตรของช่างฝีมือหัวโขน นักเรียนจะได้เรียน ดังนี้

4.4.3.1 การร่างแบบหัวโขน

4.4.3.2 การปั้นรูปหัวโขน

4.4.3.3 การทำพิมพ์และการถอดพิมพ์

4.4.3.4 การปิดกระดาษลงบนหุ่น

4.4.3.5 การทำพื้นหุ่น

4.4.3.6 การเขียนแบบยอดต่าง ๆ

4.4.3.7 วัสดุที่ใช้ตกแต่งในงานหัวโขน

4.4.3.8 การติดลวดลายลงบนหัวโขน

รายละเอียดของแต่ละรายวิชามี ดังนี้

4.4.3.1 การร่างแบบหัวโขน (15 ชั่วโมง)

ขั้นตอนนี้ ครูทนงศักดิ์เตรียมหัวโขนจริง หน้าพระ ยักษ์ และลิง ออกมาจัดแสดง ซึ่งเป็นผลงานของนักเรียนหัวโขนที่เรียนจบการศึกษา จากนั้น ให้นักเรียนเลือกตัวละครที่ชื่นชอบว่าเป็นตัวไหน เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการปั้นหัวโขน โดยที่นักเรียนจะต้องศึกษาค้นคว้าทั้งลักษณะนิสัย และลักษณะของโครงสร้างสัดส่วนรูปแบบของหัวโขนที่ต้องการจะปั้น โดยศึกษาเพิ่มเติมจากหนังสือ จากพิพิธภัณฑ์ หรือจากภาพฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

นักเรียนช่างหัวโขนทำการเลือกหัวโขนที่ต้องการจะปั้น โดยเลือกจากหัวโขนสำเร็จที่จัดแสดงอยู่ในชั้นเรียน หรือเลือกจากภาพหัวโขนในหนังสือ ครูทนงศักดิ์จะพิจารณาจากความสามารถของนักเรียน กรณีที่นักเรียนเลือกหัวโขนที่มีความยากกว่าความสามารถที่นักเรียนจะทำได้สำเร็จ ครูจะแนะนำให้มีการปรับเปลี่ยนไปเลือกหัวโขนอื่นที่มีขั้นตอนการทำที่ง่ายกว่า

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า นักเรียนช่างทุกคนได้ชมโขนพระราชทาน ตอน ศึกมัยราพณ์ ซึ่งทางโรงเรียนจัดกิจกรรมพานักเรียนช่างทุกคนไปดูพร้อมกันทั้งโรงเรียน โดยผู้วิจัยได้ร่วมเดินทางไปชมด้วย กิจกรรมนี้เพื่อให้นักเรียนช่างทุกคนได้เรียนรู้และเกิดแรงบันดาลใจในการทำงานช่างฝีมือ นักเรียนช่างหัวโขนกลับมาแลกเปลี่ยนกันในห้องเรียน ถึงตัวละครในโขนที่ตนชอบ นักเรียนช่างคนที่ 6 เลือกทำหัวโขนมัยราพณ์จากแรงบันดาลใจในการชมโขนพระราชทาน นักเรียนช่างทั้ง 7 คนเลือกที่จะสร้างหัวโขน พระ และยักษ์ จึงขาดหัวลิง ผู้วิจัยจึงเลือกสร้างหัวลิง เพื่อให้การศึกษาวิจัยมีการดำเนินงานครบในหัวโขน พระ ยักษ์ และลิง

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการร่างแบบหัวโขน เริ่มจากการที่ครูทนงศักดิ์บรรยายให้ทราบถึงหัวโขนพระ ยักษ์ ลิง ว่ามีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างไร จากนั้น ให้นักเรียนได้ฝึกสังเกตจากหัวโขนสำเร็จที่อยู่ในชั้นเรียน นักเรียนมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในชั้น

4.4.3.2 การปั้นรูปหัวโขน (100 ชั่วโมง)

ในขั้นตอนนี้ แบ่งเป็น 2 ขั้นตอน ได้แก่

4.4.3.2.1 ขั้นตอนการทำดินน้ำมันสำหรับปั้น

4.4.3.2.2 ขั้นตอนการปั้น

รายละเอียดของทั้ง 2 ขั้นตอน ดังนี้

4.4.3.2.1 ขั้นตอนการทำดินน้ำมันสำหรับปั้น

ก่อนการปั้นเพื่อขึ้นรูปหัวโขน นักเรียนจะต้องเตรียมดินน้ำมันสำหรับใช้ปั้น มีขั้นตอนในการเตรียมดินน้ำมัน ดังนี้

วัสดุ-อุปกรณ์

1. ดินน้ำมัน
2. พาราฟิน
3. พันคั่ม
4. ปี๊บ สำหรับใช้กวนขี้ผึ้ง
5. พายไม้สำหรับคน
6. เตาแก๊ส
7. ถังใส่น้ำเปล่า

ครูทนงศักดิ์ ให้นักเรียนช่วยกันทำดินน้ำมันสำหรับปั้นพร้อมกัน โดยอธิบายขั้นตอนไปพร้อม ๆ กัน ดังนี้

ขั้นตอนการทำดินน้ำมัน

1. ใส่ดินน้ำมัน พาราฟิน พันคั่ม ลงในปี๊บ
2. นำไปตั้งบนไฟอ่อน คนให้เข้ากัน ระวังอย่าให้ก้นไหม้
3. คนไปเรื่อย ๆ เพื่อให้ 3 อย่างละลายให้เข้ากัน
4. นำดินน้ำมันใส่ลงในน้ำเพื่อให้เย็นตัว
5. นวดให้เข้ากัน และปั้นให้เป็นก้อนใหญ่ ๆ แล้วนำไปเก็บไว้ในถุงพลาสติก เพื่อใช้ปั้นหัวโขน

จากนั้น นักเรียนลงมือปฏิบัติ ดูภาพที่ 22 ในภาคผนวก จ

4.4.3.2.2 การปั้นหัวโขน

ในแต่ละปีการศึกษา ครูทนงศักดิ์กำหนดให้นักเรียนปั้นหัวโขนตัวพระ ยักษ์ และลิงให้สำเร็จ 1 หัว โดยเลือกหัวโขนที่จะปั้นตามที่นักเรียนพึงพอใจในตัวละครนั้น ในชั่วโมงเรียน นักเรียนช่างจะต้องเลือกหัวโขน 1 หัวที่ต้องการจะปั้น และจะต้องฝึกสร้างหัวโขนที่เลือก และฝึกปฏิบัติกระทั่งเป็นหัวโขนที่สำเร็จ และหัวโขนที่สร้างสำเร็จ จะต้องวางแสดงไว้ในตู้ในชั้นเรียนที่แผนกช่างฝีมือหัวโขน เป็นเวลา 1 ปี เพื่อให้นักเรียนในรุ่นต่อไปไว้ศึกษา เมื่อครบกำหนดนักเรียนจึงจะมารับหัวโขนที่สำเร็จกลับบ้านได้

ในขั้นตอนนี้ ครูทนงศักดิ์จะสอนให้นักเรียนทุกคนได้รู้จักเส้นเดินของหน้าหัวโขน ซึ่งเป็นความลับของตระกูลแก้วดวงใหญ่ และนักเรียนทุกคนจะต้อง

ยกมือขึ้นสาบานว่าจะไม่บอกคนอื่นถึงเรื่องนี้ ขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยจึงไม่กล่าวถึงการเดินเส้นของหน้าพระ ยักษ์ และลิง ว่ามีอย่างไร

นักเรียนช่าง ปีการศึกษา 2553 ได้เลือกหัวโขนที่จะสร้าง 1 หัว แสดงในตารางที่ 14

ตารางที่ 14 หัวโขนที่นักเรียนเลือก

ชื่อนักเรียน	หัวโขนที่เลือกปั้น
นักเรียนคนที่ 1	หัวยักษ์ – ไพนาสุริยวงศ์
นักเรียนคนที่ 2	หัวพระ – พระลักษณ์
นักเรียนคนที่ 3	หัวยักษ์ – พิเภก
นักเรียนคนที่ 4	หัวยักษ์ – มังกรกัณฑ์
นักเรียนคนที่ 5	หัวพระ – พระราม
นักเรียนคนที่ 6	หัวยักษ์ – มัยราพณ์
นักเรียนคนที่ 7	หัวยักษ์ – พิเภก
ผู้วิจัย	หัวลิง – หนุมาน

(การประมวลผลโดยผู้วิจัย, 2554)

การเลือกหัวโขนที่จะสร้าง 1 หัว เป็นวิธีการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนให้กับนักเรียนใน 1 ปีการศึกษา คือ นักเรียนจะได้ศึกษาการสร้างหัวโขนจากหัวโขนที่เลือกไว้ จากนั้น นักเรียนจะฝึกการปั้นตามรูปแบบที่กำหนด และต้องสร้างหัวโขนที่เลือกนี้จนสำเร็จ ซึ่งใช้เวลาใน 1 ปีการศึกษา หัวโขนที่นักเรียนเลือกไว้นักเรียนจะต้องทำการศึกษาถึงบุคลิก ลักษณะของหน้าและสีของหัวโขนจากพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ เช่น

หัวโขนพระราม ในพงศ์รามเกียรติ์ กำหนดไว้ว่า พระรามอยู่ในพงศ์นารายณ์ที่เป็นวงศ์กษัตริย์ในกรุงอโยธยา มีกายสีเขียวนวล มี 1 พักตร์ 2 กร ใส่มงกุฎยอดเดินหน เมื่อแสดงฤทธิ์จึงเห็นเป็น 4 กร ทรงอาวุธ ตรี คธา จักรและสังข์ มีมเหสีชื่อนางสีดาสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์

หัวโขนไพนาสุริยวงศ์ ในพงศ์รามเกียรติ์ กำหนดไว้ว่า ไพนาสุริยวงศ์หรือทศพิน อยู่ในพรหมพงศ์ในกรุงลงกา มีกายสีเขียว มี 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า มีเกี้ยวรัดจุก (ชฎาเด็ก) ปากขบ ตาโพลง เมื่อได้ครองกรุงลงกาสวมมงกุฎ เช่นเดียวกับอินทรชิต บุตรทศกัณฐ์ อาวุธที่ใช้คือ ศรบรรลัยจักรวาล เป็นต้น

พงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ศึกษาเพิ่มเติมได้จากภาคผนวก ฉ

จากนั้น นักเรียนแต่ละคนจะได้รับหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ คนละ 1 หัว แยกตามประเภทหัวโขนที่ตนได้เลือกไว้ เช่น หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์พระ ยักษ์ และลิง ซึ่งนักเรียนจะต้องใช้ขี้ผึ้งที่ได้ทำไว้ปั้นโครงสร้างหน้าให้ได้ตามหุ่นปูนพลาสเตอร์ ตัวอย่างดังภาพที่ 23-25 ในภาคผนวก จ

ในขั้นตอนการปั้นครูทนงศักดิ์จะบรรยายถึงหัวโขนแต่ละหน้าว่ามีลักษณะอย่างไรจากหุ่นปูนพลาสเตอร์ที่ให้นักเรียนแต่ละคน จากนั้น ให้นักเรียนได้ลองปั้นเอง โดยยังไม่ได้อธิบายขั้นตอน เพื่อฝึกให้นักเรียนสังเกต และได้ลองผิด ลองถูก ซึ่งครูทนงศักดิ์จะเดินดูการทำงานปั้นของนักเรียนแต่ละคน หากนักเรียนมีข้อสงสัย และปั้นไม่ได้ครูจึงจะเข้าไปสอนเทคนิคคือต้องดูที่เส้นเดินหน้าที่ครูได้อธิบายไว้แล้ว และให้คำนวณสัดส่วนให้ถูกต้อง โดยมีเครื่องมือวัดระดับน้ำ และไม้บรรทัดวัดขนาดต่าง ๆ

จากการสังเกตการณ์ พบว่า นักเรียนช่างคนที่ 5 มีพื้นฐานการปั้นไทย ทำให้ขึ้นโครงสร้างได้รวดเร็ว คือใช้กระปุกพลาสติกขนาดใหญ่มาวางเป็นฐาน จากนั้น ปั้นดินน้ำมันล้อมรอบ นักเรียนที่มีพื้นฐานการปั้นจะปั้นได้เร็วและปั้นได้สำเร็จงดงามก่อนเพื่อนในชั้นเรียน ขณะที่นักเรียนคนอื่น พยายามปั้นให้ทันตามชั่วโมงที่ครูกำหนดไว้ โดยให้เพื่อนที่เก่งกว่าช่วยปั้น หรือปรึกษากับนักเรียนช่างในแผนกช่างฝีมือปั้นซึ่งอยู่ในห้องเรียนถัดไป แต่การปั้นหัวหุ่นด้วยดินน้ำมัน ใช้เวลาในการเรียนรู้อย่างมาก โดยเฉพาะผู้ที่ไม่มีพื้นฐาน ซึ่งผู้วิจัย ปั้นหัวลิง พบว่าไม่ได้สัดส่วนตามที่ครูสอน ครูจึงให้รื้อและปั้นใหม่ครูทนงศักดิ์ขยายเวลาให้กับนักเรียน โดยใช้เวลาในชั่วโมงของการทำพิมพ์และหล่อพิมพ์ทดแทน กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการปั้นเริ่มจากการที่ครูบรรยายถึงใบหน้าของหัวโขนจากปูนพลาสเตอร์ จากนั้น ให้นักเรียนฝึกการสังเกตและลองผิด ลองถูก ครูจึงจะเข้าไปสาธิตถึงการปั้นให้นักเรียนได้ดูในแต่ละคน นักเรียนมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทั้งเพื่อนในชั้นเรียนและเพื่อนในสาขางานฝีมืองานปั้น

การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมในขั้นตอนการปั้นนี้ นักเรียนได้เรียนรู้ถึงวิธีการปั้นหัวโขนเพื่อเป็นหัวหุ่นต้นแบบในการสร้างหัวโขน นักเรียนได้ฝึกการสังเกตหน้าตา มุมและองศาต่าง ๆ ของหน้าหุ่นตามที่ครูทนงศักดิ์ได้แนะนำไว้ ได้เรียนรู้เทคนิคการปั้นให้ได้อารมณ์หน้า ซึ่งหัวโขนหน้าพระ ยักษ์ และลิงมีการปั้นให้ได้อารมณ์หน้าที่แตกต่างกัน เมื่อนักเรียนจะต้องปั้นหัวโขนประเภทอื่น ๆ จึงสามารถศึกษาเพิ่มเติมและปั้นได้จากพื้นฐานการปั้นที่ได้เรียนรู้ ซึ่งการปั้นหัวหุ่นต้นแบบนี้จะเป็นการปั้นเพียงครั้งเดียว คือ ช่างจะสร้างหัวโขนหน้าพระเป็นครั้งแรก ช่างจะต้องปั้นหัวหุ่นต้นแบบหน้าพระด้วยวัสดุขี้ผึ้งหรือดินน้ำมัน จากนั้น จึงทำพิมพ์และถอดพิมพ์เป็นปูนพลาสเตอร์หัวโขนหน้าพระเก็บไว้ และเมื่อต้องการสร้างหัวโขนหน้าพระอีก จึงใช้หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์หน้าพระได้ทันทีโดยไม่ต้องปั้นต้นแบบอีก ซึ่งหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์จะเก็บไว้ใช้ได้นาน ขั้นตอนการทำพิมพ์และถอดพิมพ์หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์มีลำดับ ดังนี้

4.4.3.3 การทำพิมพ์และการถอดพิมพ์ (25 ชั่วโมง)

เมื่อปั้นหัวโขนโดยใช้ขี้ผึ้งได้เรียบร้อย จึงนำหุ่นหัวขี้ผึ้งมาทำพิมพ์และถอดพิมพ์ เพื่อให้เป็นหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ ซึ่งจะเก็บได้นานกว่าหัวหุ่นขี้ผึ้ง ครูทนงศักดิ์ บรรยายเรื่องการทำพิมพ์และถอดพิมพ์ และอุปกรณ์ที่ต้องใช้ จากนั้น ครูทนงศักดิ์สาธิตการทำพิมพ์จากหัวหุ่นดินน้ำมันไปเป็นแม่พิมพ์ยางพาราและแม่พิมพ์ปูนพลาสเตอร์ โดยมี 2 ชิ้นประกบกัน ขณะเดียวกันให้นักเรียนทุกคนได้ฝึกปฏิบัติ จากหัวหุ่นที่นำมาสาธิตไปพร้อม ๆ กัน โดยครูทนงศักดิ์ดูแลและควบคุมอย่างใกล้ชิด หากนักเรียนคนไหนมีความสนใจเพิ่มเติม สามารถมาฝึกเพิ่มเติมในภายหลัง

วัสดุ – อุปกรณ์ที่ใช้

1. หัวหุ่นดินน้ำมันต้นแบบ
2. ยางพาราเหลว
3. ผ้าก็อต
4. ปูนปลาสเตอร์
5. ดินน้ำมัน
6. น้ำสะอาดที่ใช้ผสมปูน
7. กะละมัง และช้อนสำหรับใส่ปูน
8. ผ้าปิดจมูก

สถานที่ในการทำพิมพ์จะใช้สถานที่โล่ง อากาศถ่ายเทสะดวก คือที่ลานหน้าห้องเรียนหัวโขน ครูทนงศักดิ์ สาธิตการทำพิมพ์และให้นักเรียนช่างหัวโขนทุกคนได้ดูพร้อมกัน ดังนี้

การทำพิมพ์ต้นแบบตัวใน โดยยางพารา

1. นำหัวหุ่นดินน้ำมันที่ต้องการทำพิมพ์มาทาด้วยยางพารา 3 รอบ
2. นำผ้าก็อตมาแปะทับบริเวณที่ทายางพารา ประมาณ 6 รอบ จากนั้น รอให้ยางพาราแห้ง
3. นำดินน้ำมันมากั้นแบ่งครึ่งระหว่างหน้าหัวโขนโดยแบ่งครึ่งส่วนหน้าและส่วนหลัง กั้นให้หนาประมาณ 2 นิ้ว เพื่อแบ่งชิ้นหน้าและชิ้นหลัง
4. นำยางพารามาทาที่ตะเข็บดินน้ำมันที่กั้น เพื่อให้เชื่อมเป็นชิ้นพิมพ์เดียวกันจากขอบรอยต่อ

4.4.3.2.2 การทำพิมพ์ตัวนอก โดยปูนพลาสเตอร์ ซึ่งเป็นขั้นตอนต่อเนื่องจากข้อ 4. ด้านบน

5. ผสมปูนพลาสเตอร์กับน้ำ ให้เป็นครีมข้น แล้วปาดลงบนหุ่นที่พันผ้าก็อตไว้ให้ทั่ว เริ่มจากด้านที่กั้นหน้าก่อน แล้วจึงพอกด้านหลัง

6. รอให้ปูนพลาสเตอร์แห้ง จึงแกะปูนพลาสเตอร์ออก จะได้พิมพ์ยางพาราและพิมพ์ปูนพลาสเตอร์ใช้ประกบกัน

4.4.3.2.3 การถอดพิมพ์

1. นำพิมพ์ยางพาราและพิมพ์ปูนพลาสเตอร์มาประกบกัน

2. ผสมปูนปลาสเตอร์กับน้ำ อัตราส่วน 1 ต่อ 1 ให้เป็นครีมข้น

3. กลับหัวหุ่นลง และเทปูนที่ผสมแล้วลงในแม่พิมพ์ให้เต็ม และไม่ให้มีฟองอากาศ

4. รอให้ปูนเซ็ทตัว จึงถอดพิมพ์ออก จะได้แบบตามที่ต้องการ

เมื่อนักเรียนได้เรียนรู้วิธีการทำพิมพ์และถอดพิมพ์ ครูทนงศักดิ์จึงสอนเรื่องการดูแลอุปกรณ์ช่าง โดยการบรรยายว่า การเป็นช่างที่ดี ต้องดูแลรักษาอุปกรณ์และเครื่องมือให้ดี หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำหัวโขน นักเรียนควรจะทำความสะอาดเมื่อถอดพิมพ์เสร็จ และเก็บรักษาให้ดี หากหุ่นปูนพลาสเตอร์สกปรก ให้ใช้สีขาวทาทับเพื่อปกปิดรอยเปื้อน

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม นักเรียนช่างสนุกกับการเรียนรู้ และทุกคนฝึกเพิ่มเติมจากชิ้นงานอื่นที่เล็กกว่า ในการเรียนรู้ขั้นตอนนี้ นักเรียนสามารถทำพิมพ์และถอดพิมพ์ได้อย่างดีทุกคน จากภาพที่ 26 ในภาคผนวก จ

กระบวนการในการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการทำพิมพ์และการถอดพิมพ์ เริ่มจากการที่ครูบรรยายพร้อมการสาธิตในการทำพิมพ์และถอดพิมพ์ นักเรียนได้สังเกตและลงมือปฏิบัติตาม

การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมในขั้นตอนนี้ นักเรียนได้เรียนรู้วิธีทำพิมพ์และถอดพิมพ์หัวโขน ซึ่งเป็นประโยชน์ในการทำพิมพ์และถอดพิมพ์หัวโขนอื่น ๆ ที่ต้องการ ซึ่งหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์จะเก็บไว้ใช้ได้นาน ในขั้นตอนนี้นักเรียนจะได้หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ของตัวเองคนละหนึ่งหัวหุ่น ลำดับต่อไปจะเป็นการทำหัวหุ่นกระดาษ ซึ่งมีลำดับ ดังนี้

4.4.3.4 การปิดกระดาษลงบนหุ่น (100 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ บรรยายเรื่องขั้นตอนและเทคนิคของการปิดกระดาษสาลงบนหุ่นปูนพลาสเตอร์ และให้นักเรียนฝึกปฏิบัติ โดยครูทนงศักดิ์ ควบคุม ดูแลอย่างใกล้ชิด วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ ดังนี้

วัสดุ – อุปกรณ์

1. กระดาษสาชนิดบาง เรียกว่า กระดาษปิดผิว
2. กระดาษสาชนิดหนา เรียกว่า กระดาษปิดหุ่น
3. สเปรย์ฉีดน้ำแบบละอองฝอย
4. กาวลาเท็กซ์
5. ไม้สำหรับปาดกาว เพื่อให้มีความหนาเสมอกัน (ศัพท์ช่างเรียกว่า ไม้เนียน)
6. หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ที่จะใช้ในการปิดกระดาษ
7. วาสลีน

ครูทนงศักดิ์ สาธิตให้นักเรียนทุกคนได้ดู ดังนี้

ขั้นตอนการในการปิดกระดาษลงบนหุ่น

1. นำหัวหุ่นที่จะใช้ในการปิดกระดาษมาทาเคลือบด้วยวาสลีนให้ทั่ว

2. จากนั้น นำกระดาษสาชนิดหนากลาง มาวางและสเปรย์ด้วยน้ำเพื่อให้กระดาษมีความตึง

3. ใช้พู่กันปาดกาวแป้งเปียก ทาลงบนกระดาษให้ทั่วและให้ความหนาเสมอกัน บางคนใช้มือทาแป้งเปียกลงกระดาษ

4. ฉีกกระดาษที่ทากาวไว้ ขนาดประมาณ 2 นิ้ว ยาว 2 นิ้วครึ่ง ติดลงไปให้ทั่วหัวหุ่น โดยให้ด้านที่ทากาวหงายหน้าขึ้น เพื่อให้ด้านที่ไม่ทากาวติดกับหุ่นปูนเมื่อแกะหุ่นออกกระดาษจะได้ไม่ติดหุ่นปูนพลาสเตอร์ วิธีการติดกระดาษจะติดให้ขอบกระดาษเกยกันเล็กน้อย เพื่อให้พื้นผิวที่ติดออกมายึดติดกันได้แน่นและเรียบเนียน เมื่อใช้มือลูบผิวแล้วไม่สะดุด

5. นำกระดาษสาชนิดบาง มาวางและสเปรย์ด้วยน้ำ เพื่อให้ผิวกระดาษตึง

6. ใช้พู่กันปาดกาว ทาลงบนกระดาษสาให้ทั่วและมีความหนาเสมอกัน เพราะจะได้แห้งพร้อม ๆ กัน

7. ฉีกกระดาษสาชนิดบางที่ทากาวไว้แล้ว ลงบนหัวหุ่น โดยหันด้านที่ทากาวอยู่ด้านล่าง ติดให้ทั่ว โดยให้ขอบกระดาษที่ติดเกยกันเล็กน้อย เพื่อให้พื้นผิวติดกันสนิท และเรียบเนียน

8. ทิ้งให้แห้ง โดยใช้แสงแดด หรือลม

9. จากนั้น ติดกระดาษสาแบบบางชั้นต่อไป ตั้งแต่ขั้นตอนที่ 5

10. พิจารณาว่ากระดาษที่ติดรอบหัวหุ่นมีความหนาพอประมาณ (ประมาณ 10 – 12 ชั้น) ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความหนาของกระดาษสา

11. ทิ้งให้แห้ง อาจใช้เวลาพึ่งแดด ประมาณ 2 วัน เพื่อให้กาวแห้งสนิท

จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม พบว่า นักเรียนทุกคนสามารถทำขั้นตอนนี้ได้เป็นอย่างดี คือ ติดกระดาษได้ทันตามเวลากำหนด โดยมีเทคนิคการทากาวแป้งเปียก คือ ต้องทาให้เรียบเสมอกัน จะได้แห้งทันกัน และติดกระดาษสาต้องติดให้เกยกันเล็กน้อย เพื่อให้กระดาษที่ติดเรียบเสมอกัน การฉีกกระดาษเพื่อให้เยื่อกระดาษติดกันได้สนิททั้งหัวหุ่น

ผู้วิจัยพบว่ามีขั้นตอนการทำอีก 2 ขั้นตอนที่ไม่ปรากฏในหลักสูตร คือ เมื่อหัวหุ่นกระดาษสาแห้งสนิทดีแล้ว จะมีการปฏิบัติงานอีก 2 ขั้นตอน คือ การผ่าหัวหุ่นกระดาษและการเย็บหัวหุ่น ซึ่งในเนื้อหา จุดประสงค์ และกิจกรรมของในหลักสูตรไม่ได้กล่าวถึง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเขียนขั้นตอนที่ยังไม่ได้ถูกกล่าวถึงในหลักสูตร จำนวน 2 ขั้นตอน รายละเอียดตามด้านล่าง ดังนี้

ขั้นตอนการผ่าหัวหุ่น (เพิ่มเติมขั้นตอนนี้จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม)

เมื่อหัวหุ่นกระดาษสา แห้งสนิทดีแล้ว จึงนำหัวหุ่นกระดาษสาออกจากหัวหุ่นปูนปลาสเตอร์ ครูทนงศักดิ์สาธิตการผ่าหุ่น ดังนี้

1. ใช้มีดคม ปลายแหลม (คัตเตอร์ด้ามใหญ่) กรีดที่บริเวณด้านหลังของหัวหุ่นกระดาษสา เริ่มตั้งแต่จุดกลางหัว กรีดให้ยาวถึงท้ายทอย โดยกรีดให้กระดาษสาที่ติดอยู่กับหุ่นปูนปลาสเตอร์แยกออกจากกัน

2. จากนั้น ใช้มือดึงหัวหุ่นกระดาษสา ออกจากปูนปลาสเตอร์ โดยดึงไปทางด้านหน้าของหุ่นปูนปลาสเตอร์

3. ขั้นตอนนี้จะได้หัวหุ่นกระดาษสา ที่ด้านหลังถูกผ่าแยกออกจากกัน

ขั้นตอนการเย็บหัวหุ่น

(เพิ่มเติมขั้นตอนนี้จากการสังเกตการณ์ แบบมีส่วนร่วม)

นำหัวหุ่นกระดาษสา ที่ต้องเย็บรอยแยกที่กรีดไว้ให้แนบสนิทเหมือนเดิม ครูทนงศักดิ์สาธิต ดังนี้

1. ใช้เข็มเย็บผ้า ขนาดใหญ่ เจาะตามรอยกรีด ให้ห่างจากรอยกรีดประมาณ 2 เซนติเมตร โดยเจาะตั้งแต่ท้ายทอย ขึ้นไปถึงบริเวณที่กรีด ตรงกลาง เว้นระยะให้สวยงาม

2. นำลวดมาเย็บตามรูที่เจาะไว้ โดยเย็บจากรูด้านซ้ายไปหาด้านขวาของรอยที่ถูกกรีด เพื่อประกบให้ด้านที่ถูกกรีดเข้ามาแนบสนิทกัน ใช้ลวดเย็บให้ครบตามรอยที่เจาะรูไว้

3. ใช้กรรไกรตัดลวด และใช้คีมบิดลวดให้เป็นเกลียวให้แน่น จากนั้นใช้ค้อนขนาดเล็กทุบให้ลวดแนบกับหัวหุ่นกระดาษ

4. นำกระดาษสาชนิดหนา มาทากาว และฉีกให้ได้ขนาด 2 x 4 นิ้ว ปิดทับรอยที่เย็บ เพื่อให้เนื้อกระดาษสาเนียนเป็นเนื้อเดียวกัน

จากนั้น นักเรียนลงมือปฏิบัติตาม ดูภาพที่ 27 ในภาคผนวก จ หัวหุ่นกระดาษสาที่ถูกผ่า และอุปกรณ์ในการเย็บหัวหุ่น

4.4.3.5 การทำพื้นหุ่น (50 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ให้นักเรียนทุกคนนำหัวหุ่นกระดาษมาสังเกตเทียบกับหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ต้นแบบ และอธิบายถึงขั้นตอนการทำพื้นหุ่น คือ การปั้นหุ่นและตกแต่งหุ่นให้มีหน้าตาที่คมชัด ด้วยขี้เลื่อย ขั้นตอนนี้มี วัสดุอุปกรณ์ ดังนี้

วัสดุ – อุปกรณ์

1. ขี้เลื่อยไม้สัก ที่หาซื้อได้ตามร้านที่ทำเครื่องไม้ เช่น ร้านไม้บริเวณวัดภูเขาทอง
2. กาวลาเท็กซ์
3. กระดาษทราย
4. ไม้เนียน
5. กระดาษทรายเบอร์ 1 และ 2
6. ตะไบ

ครูทนงศักดิ์ สาธิตขั้นตอนการปิดผิวหุ่นด้วยกระดาษและรองพื้นหน้าหุ่นและให้นักเรียนปฏิบัติตาม ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนการทำพื้นหุ่น

จากหัวหุ่นกระดาษ ให้สังเกตว่าหน้าตายังเป็นเฉพาะโครงสร้างของหัวหุ่น นักเรียนจะต้องปั้นเสริมรายละเอียดของหน้าหุ่นให้มีความคมชัดขึ้น เช่น ปั้นคิ้ว ปั้นปาก และดวงตา โดยการสังเกตจากหัวโขนที่มีแสดงไว้ในชั้นเรียน ขั้นตอน ดังนี้

1. นำผงขี้เลื่อยไม้สักมาร่อนในตะแกรงละเอียด เพื่อให้ได้ผงไม้สักที่ละเอียด
2. นำผงไม้สักที่ละเอียดมาผสมกาวลาแท็กซ์ โดยค่อยใส่กาวทีละน้อย และนวดให้เนื้อเนียน
3. การทดสอบว่านำมาใช้ได้แล้ว โดยนวดผงขี้เลื่อยไม้สัก และหยิบมาปั้นถ้าปั้นเป็นรูปทรง อยู่ตัวดี จึงใช้ได้

4. นำผงเลื่อยไม้สักผสมกาว มาตกแต่งเพิ่มในหัวหุ่นกระดาษสา เพื่อให้มีรายละเอียดของหน้าตาหัวโขนที่คมชัดขึ้น ทิ้งให้แห้งโดยตากแดด หรือพึ่งลม
5. เมื่อหัวหุ่นที่ตกแต่งเพิ่มแห้งสนิท จะนำมาขัดด้วยกระดาษทรายเนื้อละเอียด เพื่อให้ผิวหน้าเรียบเนียน

การเตรียมผิวที่เนียนจะทำให้หน้าของหัวโขนที่สำเร็จเนียนด้วย นักเรียนจึงต้องขัดให้ผิวเนียนได้ดี ดูภาพประกอบที่ 28 ในภาคผนวก จ

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า นักเรียนคนที่ 4 5 และ 6 ที่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย และการปั้น สามารถเข้าใจขั้นตอนการทำพื้นหุ่นและการปั้นเสริมหน้าหุ่นได้อย่างรวดเร็ว ขณะที่นักเรียนคนที่ 2 มีความพยายามในการปั้น โดยการฝึกฝนอย่างหนัก การสอบถามจากเพื่อนนักเรียนในห้องและเพื่อนนักเรียนแผนกช่างฝีมืองานปั้น และสอบถามจากครู ทำให้ปั้นเสริมหัวโขนได้ดี ผู้วิจัยได้ลงมือปั้นเสริมที่หัวลิง โดยให้ครูทนงศักดิ์ร่างหน้าตาที่ต้องเสริม พบว่า การปั้นเสริมต้องกะขนาดหน้าตาให้ได้สมดุล ซึ่งทำได้ยาก

การใช้ขี้เลื่อยไม้สักมาผสมกับกาวลาเท็กซ์ เพื่อใช้ในการปั้นเสริมหน้าของหัวโขนนี้ ครูทนงศักดิ์ กล่าวว่า เป็นสูตรที่ครูตาบทิพย์ได้ถ่ายทอดไว้ เพราะขี้เลื่อยผสมกาวเป็นวัสดุที่ทดแทนยางรักที่คุณสมบัติในปัจจุบันไม่ได้มาตรฐานเหมือนยางรักของโบราณ การใช้ขี้เลื่อยไม้สักผสมกาวนี้ครูตาบทิพย์ได้ค้นคว้าเทคนิคและวิธีการ พบว่า การใช้ขี้เลื่อยไม้สักจะทำให้การปั้นเสริมที่ใบหน้าหัวโขนมีน้ำหนักเบากว่าการใช้ยางรัก และเนื้อของขี้เลื่อยเมื่อผสมกับกาวจะมีความยืดหยุ่นที่ดีเทียบเท่ากับการใช้ยางรัก ซึ่งครูทนงศักดิ์ ยังไม่ได้ทดลองปรับเปลี่ยนวัสดุจากที่ (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2558)

4.4.3.6 การเขียนแบบยอดต่าง ๆ (10 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ บรรยายถึงโครงสร้างสัดส่วนของยอดหัวโขนแบบต่าง ๆ ให้นักเรียนรับทราบ จากนั้น ให้นักเรียนศึกษา หัวโขนที่สร้างว่ามียอดอย่างไร โดยศึกษาจากรูปภาพที่ปรากฏในหนังสือเรื่องหัวโขน หรือศึกษาจากหัวโขนที่จัดวางไว้ในตู้กระจกในห้องเรียน จากนั้น ครูทนงศักดิ์ สาธิตการวาดโครงสร้างรอบนอกของชฎาให้นักเรียนในห้องได้ดูพร้อมกัน โดยเทคนิคการวางชฎาให้งดงาม คือ การวัดระยะจากหน้าโขนเริ่มจากปลายคางถึงเส้นขอบหน้าผาก (ตีนผม) ให้คิดเป็น 1 ส่วน จากนั้น ชฎาที่วาดหรือทำประดับหัวโขนจะต้องไม่สูงเกิน 1 ½ (หนึ่งเท่าครึ่งของหน้าโขน) คือ ถ้าวัดระยะจากหน้าโขนและชฎารวมกันต้องไม่เกิน 2 ½ - 3 ส่วน ของความยาวหน้าโขน หากทำหัวโขนสูงเกินกว่าระยะที่บอก จะทำให้ไม่งามและผิดรูปทรง จากนั้น ให้นักเรียนสังเกตจากหัวโขนตัวอย่างที่แสดงในตู้กระจกในห้องเรียน เพื่อให้นักเรียนทราบถึงชื่อเรียกและลักษณะของยอดต่าง ๆ

นักเรียนลงมือปฏิบัติโดยร่างแบบโครงสร้างหัวโขนตามที่ปั้นคนละ 1 ยอด และนำผลงานที่วาดนำส่งอาจารย์

ครูทนงศักดิ์ จะร่างแบบยอดให้กับนักเรียนทุกคน เนื่องจากนักเรียนยังไม่มีประสบการณ์ในการเขียนยอดและให้นักเรียนจำแบบไว้ จากนั้น ให้นักเรียนนำแบบร่างไปที่โรงกลึงไม้แถววัดภูเขาทอง ซึ่งเป็นย่านทำไม้ที่ช่างมีความชำนาญในการกลึงไม้ ซึ่งการวาดยอดหัวโขนให้สวยงาม นักเรียนต้องวาดเส้นตรงเป็นเส้นกึ่งกลาง จากนั้น ร่างเส้นจอมแห คือ เส้นที่เว้าโค้งจากยอดบนสู่ฐาน เหมือนแหที่จับปลาห้อยจากบนลงมา

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า การทำยอดของหัวโขนจะต้องมีการกะระยะขนาดความสูงให้งดงาม ซึ่งหัวโขนลิงหนุมานที่ผู้วิจัยทำไม่มียอด แต่จะมีเส้นผมที่กลางหัวของลิงซึ่งอยู่ด้านบน เรียกว่า “ขวัญ” ซึ่งครูทนงศักดิ์ได้วาดขวัญลิงบนกระดาษแข็ง และให้ผู้วิจัยใช้กรรไกรตัดตามเส้นที่วาด จากนั้นให้นำไปติดที่ด้านบนหัวโขนลิง โดยใช้มีดปลายแหลมคมเจาะเป็นช่องที่กลางหัวลิงให้ได้ความยาวเท่ากับกระดาษที่ตัด จากนั้น ใส่กระดาษลงไป แล้วใช้อีพ็อกซี่พอกยึดติดให้สวยงาม ทาสีโป๊วให้เรียบร้อย ดูภาพประกอบที่ 29 ในภาคผนวก จ

กระบวนการในการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการเขียนยอดหัวโขน เริ่มจากครูทนงศักดิ์บรรยายและสาธิตการวาดยอดหัวโขน อธิบายถึงเทคนิคของการวัดสัดส่วนของยอดหัวโขนที่สวยงาม นักเรียนได้สังเกต จดจำ และซึมซับความรู้ในชั้นเรียน จากนั้นนักเรียนได้ลงมือวาดยอดของหัวโขนที่ตนได้สร้าง แต่เนื่องจากทักษะของนักเรียนยังไม่มากพอครูทนงศักดิ์จึงวาดยอดหัวโขนให้นักเรียนทุกคน จากนั้น นักเรียนได้นำร่างแบบในกระดาษของยอดไปที่โรงกลึง เพื่อให้ช่างกลึงไม้ตามแบบที่ได้ร่างไว้ จึงเป็นการศึกษาเรียนรู้ร้านกลึงยอดหัวโขนนอกสถานที่

4.4.3.7 วัสดุที่ใช้ตกแต่งในงานหัวโขน (50 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ นำอุปกรณ์ที่ต้องใช้ในการตกแต่งหัวโขนมาแสดงที่หน้าชั้น จากนั้น ครูทนงศักดิ์ สาธิตวิธีการตกแต่งงานหัวโขน และให้นักเรียนลงมือปฏิบัติ วัสดุและอุปกรณ์ ดังนี้

วัสดุ – อุปกรณ์

1. ขี้เลื่อยผสมกาว
2. สีโป๊ว สีขาว
3. กระดาษสาบาง สำหรับปิดหุ่น
4. พู่กัน
5. น้ำเปล่า
6. กระดาษทราย เบอร์ศูนย์

ครูทนงศักดิ์ สาธิตขั้นตอน โดยการใช้ขี้เลื่อยผสมเสร็จ ปั้นเพื่อเสริมคิ้วหัวโขน และปากให้ได้สัดส่วนตามหน้าหัวโขน โดยเปรียบเทียบกับหัวโขนตัวอย่างที่แสดงในตู้ จากนั้น นำไปขัดให้เนียนและทาสีโป๊ว เทคนิคการตกแต่งให้สวยงาม คือ ติดลวดลายสลับกันระหว่างแถวบนกับแถวล่างแบบฟันปลา

4.4.3.7.1 ขั้นตอนการใช้วัสดุที่ตกแต่งในงานหัวโขน

หลังจากที่ได้ตกแต่งรายละเอียดของใบหน้าหัวหุ่นกระดาษสาเรียบร้อย จะทาเคลือบหัวโขนด้วยสีโป๊วที่เป็นสีขาว เพื่อให้หัวโขนมีผิวเรียบเนียนตลอดทั้งหัว ขั้นตอน ดังนี้

1. ใช้พู่กันผสมน้ำ จุ่มสีโป๊ว แล้วนำมาทาเคลือบหุ่นกระดาษสา ให้ทั่ว

2. เคลือบชั้นที่ 2 ทิ้งไว้ให้แห้ง สังเกตให้สีโป๊วเคลือบหัวโขน กระทั่งมองไม่เห็นกระดาษสา จึงหยุดเคลือบ

3. สังเกตที่หัวหุ่น หากมีหน้าตาส่วนใดที่ยังไม่คมชัดให้นำไปปั้นเพิ่มด้วยขี้เลื่อยไม้สัก หากตกแต่งเพียงเล็กน้อยให้ใช้วัสดุอีพ็อกซี่ จากนั้นนำมาขัดให้เนียนอีกครั้ง จึงนำมาเคลือบด้วยสีโป๊วอีกรอบ

4. เคลือบสีโป๊วให้ได้ความหนาพอเหมาะ และหัวหุ่นแห้งสนิทดีแล้ว จึงนำมาขัดผิวให้เนียนด้วยกระดาษทราย เบอร์ศูนย์

ข้อสังเกต คือ การทาสีโป๊ว ต้องทาไปด้านใดด้านหนึ่งในทิศทางเดียวกัน ไม่เช่นนั้นสีจะไม่เรียบเสมอกัน หากสีโป๊วหน้าไป ก่อนทาให้นำสีไปผสมกับน้ำเปล่าเพื่อให้เจือจางความเข้มของเนื้อสี

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า ขั้นตอนการขัดผิวหัวโขนให้เรียบจะต้องลงมือขัดโดยใช้กระดาษทรายหลายครั้งและทาสีโป๊ว 2 – 3 รอบ จึงต้องรอเวลาเพื่อให้สีโป๊วแห้ง จึงจะนำมาขัดได้ นักเรียนคนที่ 4 ถูกครูสั่งให้ขัดผิวหัวโขนหลายครั้ง ผู้วิจัยจึงสัมภาษณ์ นักเรียนคนที่ 4 กล่าวว่า การขัดผิวในขั้นตอนนี้ มันยากตรงที่ต้องระวังไม่ให้มือตัวเองขัดไปโดนกับปลายคิ้วของยักษ์ที่ได้ปั้นเพิ่มไว้ หากไปโดนแล้วปลายคิ้วหัก จะต้องกลับไปปั้นเพิ่มและต้องกลับมาขัดใหม่ ทำให้ต้องระวังขณะที่ขัดผิวหน้าให้มากขึ้น เช่น ตนได้ทำคิ้วหัก จึงต้องปั้นเสริมคิ้วใหม่และต้องขัดอีกหลายรอบ (วรพงศ์ บุญปักษ์, 2555)

4.4.3.8 การติดลวดลายลงบนหัวโขน (40 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ ให้นักเรียนศึกษาจากลวดลายของหัวโขนโบราณ และติดลวดลายให้ได้ตามอย่างโบราณ โดยติดให้ลวดลายในแถวแรกและแถวหลังวางสลับกันวางให้เป็นระเบียบสวยงาม บางคนจะเรียงแถวบนและล่างสลับเป็นฟันปลา เพื่อป้องกันลวดลายในแถวหน้าจะ

บังตัวแวว (เพชรเทียมหรือพลอยเทียม) ของลวดลายในแถวหลัง ครูทนงศักดิ์ บรรยายให้นักเรียนได้ทราบเรื่องวัสดุที่ใช้ในการปั้นลวดลาย จากเดิมช่างจะใช้ยางรัก แต่ปัจจุบันหายางรักมีคุณภาพไม่ดีเท่าแต่ก่อน และขั้นตอนในการเตรียมรักมาปั้นงานที่ยุ่งยาก ทำให้ครูตาบทิพย์ได้เปลี่ยนเป็นวัสดุทนแทนยางรัก คือ กาวเคมีแบบสำเร็จ ยี่ห้อ “อีพ็อกซี่” ซึ่งมีส่วนผสม คือ A กับ B อีพ็อกซี่มีความยืดหยุ่นและมีน้ำหนักที่เบากว่ารัก วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ คือ

วัสดุ – อุปกรณ์

1. อีพ็อกซี่ ประเภท A และ B บรรจุในกระป๋อง
2. กระปุก หรือถุงพลาสติก ไว้เก็บอีพ็อกซี่ที่ผสมแล้ว ป้องกันการแห้งและแข็งตัว
3. หินสบู่ สำหรับกดพิมพ์
4. เกรียงขนาดเล็ก ใช้สำหรับเป็นเครื่องมือในการผสมอีพ็อกซี่ให้เป็นเนื้อเดียวกัน

ครูทนงศักดิ์ สาธิตการผสมอีพ็อกซี่ โดยใช้อัตราส่วนที่เท่ากัน คือ ชนิด A 1 ส่วน ผสมกับชนิด B 1 ส่วน และใช้เกรียงขนาดเล็กนวดให้เนื้อเข้ากัน ทดสอบโดย นำไปกดที่พิมพ์หินสบู่แล้วได้ลายที่คมชัด แสดงว่าใช้ได้

1. ผสมอีพ็อกซี่และนวดให้เข้ากัน จึงเก็บใส่กระปุก หรือใส่ถุงพลาสติกเพื่อกันลม เพราะถ้าแห้งแล้วจะแข็งไม่สามารถนำมากดพิมพ์ได้

2. นำพิมพ์หินสบู่มาทาเคลือบน้ำมันมะกอก เพื่อป้องกันติด จากนั้นปั้นอีพ็อกซี่ขนาดกลมพอดี กดลงบนพิมพ์หินสบู่ เรียกว่า **การกระแหนะ** ซึ่งลวดลายที่ได้จากการกระแหนะ จะต้องมีความคมชัด ได้รูปของลวดลายที่สวยงาม ผึ่งให้แห้งโดยวางบนกระดาษหนังสือพิมพ์

3. จากนั้นใช้กรรไกร หรือมีดคม ตัดส่วนที่เกินจากลวดลายออกไป

4. กระแหนะลวดลายให้ได้ตามจำนวนที่ต้องการ จากนั้น นำไปติดที่หัวโขน

5. การติดจะต้องติดจากตรงกลางด้านล่างสุด และวนออกไปทางขวามือ โดยใช้กาวลาเท็กซ์ ทาบริเวณที่ต้องการให้ติดกับหัวโขน

6. เทคนิคการติดลวดลายคือ จะติดให้ลายเหลื่อม หรือ เกยกันเล็กน้อย เพื่อให้สวยงาม

ครูทนงศักดิ์ แนะนำให้นักเรียนกระแหนะลายช้า ๆ และประณีต และวางลายให้เป็นระเบียบเรียบร้อย **วางลายไม่ให้เบี้ยว ไม่ให้เอียง คือ แนวนอนก็นอน ไม่บิด** ตามแบบโบราณ ถ้านักเรียนวางลายไม่สวยมีผลให้งานที่ออกมาไม่สวยงามหมดคุณค่า นักเรียนช่างต้องมีความอดทน และทำงานอย่างใจเย็น งานไทยถ้าวางลายให้เป็นระเบียบ เรียบร้อย ตามแบบ

โบราณ จึงจะสวยงาม งานที่ออกมาจึงจะประณีต ครูต้อยจะสอนให้ดูงานหัวโขนโบราณให้มาก ๆ (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2555)

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า นักเรียน 2 กลุ่ม กระแหนะลายออกมาได้ต่างกัน คือ กลุ่มที่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย จะกระแหนะลายได้คมชัดและนำไปติดที่หัวโขนได้อย่างสวยงาม ทำให้มีความแตกต่างจากนักเรียนกลุ่มที่ไม่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์กลุ่มที่กระแหนะลายไม่สวย พบว่า นักเรียนยังไม่เข้าใจถึงทักษะของการกระแหนะลาย คือ ต้องใช้เทคนิคแบบไหนจึงจะกระแหนะลายได้คมชัดสวยงาม อีกทั้งการติดลวดลายลงบนหัวโขนก็ยังไม่เรียงเป็นระเบียบสวยงามเหมือนหัวโขนที่แสดงไว้เป็นตัวอย่างในชั้นเรียน ทำให้นักเรียนช่างคนที่ 1 2 และ 7 เกิดอาการท้อแท้ ในช่วงเวลานี้ นักเรียนหารือกันมากขึ้น และศึกษาถึงเทคนิคการกระแหนะลวดลายจากเพื่อนที่เก่งกว่า คือ ปั้นอีพ็อกซี่ที่จะกรแหนะลายให้เหมือนหยดน้ำ แล้วนำปลายที่แหลมใส่ไปที่ลวดลายที่แหลม เมื่อแกะออกจากพิมพ์ จึงใช้ปลายนิ้วชี้และนิ้งโป้งบิดปลายให้โค้งได้สัดส่วนที่สวยงาม ดูจากภาพที่ 30 ในภาคผนวก จ

สรุป ขั้นตอนการติดลวดลายหัวโขนนี้ ช่างจะต้องกระแหนะลายออกมาให้คมชัด มีรูปแบบลวดลายที่สวยงาม เมื่อนำมาติดลงบนหัวโขน จะต้องเกยกันได้ระยะที่สวยงามทั้งหัวโขน และการวางลวดลายให้เป็นระเบียบเรียบร้อย

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการติดลวยลายลงบนหัวโขน เริ่มจากครูทนงศักดิ์ บรรยายพร้อมการสาธิตการกดลายในพิมพ์หินสบู่ เรียกว่า การกระแหนะลาย จากนั้น สาธิตการติดลวดลายลงบนหัวโขน และกำชับให้นักเรียนวางลวดลายหัวโขนตามแบบโบราณ โดยเรียงให้ประณีตสวยงามเป็นระเบียบ ซึ่งนักเรียนได้เรียนรู้โดยการสังเกตจากหัวโขนสำเร็จ และการได้ปฏิบัติการกระแหนะลายและติดลวดลายลงบนหัวโขนจริง

ในชั่วโมงนี้ ครูทนงศักดิ์ ต้องการประเมินการเรียนรู้ของนักเรียนทุกคนไปพร้อม ๆ กัน โดยให้นักเรียนทุกคนนำหัวโขนที่กำลังสร้างมาวางเรียงกันบนโต๊ะ จากนั้น ครูทนงศักดิ์ ทำการประเมินผลงานหัวโขนของนักเรียนทีละคน และวิจารณ์การทำงานให้กับนักเรียนช่างทุกคน พร้อมกล่าวถึงผลคะแนนการประเมินที่ครูได้ให้ไว้กับนักเรียน ดูภาพที่ 31 ในภาคผนวก จ เป็นการตรวจงานนักเรียนทีละคน และผลการประเมินจะแสดงในลำดับต่อไป

4.4.4 หมวดวิชาความรู้การตกแต่งหัวโขน

แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

4.4.4.1 การเตรียมพื้นที่และการปิดทองหัวหุ่น

4.4.4.2 การเขียนสีและลวดลายลงบนหัวหุ่น

4.4.4.3 การประกอบลวดลายลงบนหัวหุ่น

รายละเอียดของแต่ละขั้นตอน ดังนี้

4.4.4.1 การเตรียมพื้นที่และการปิดทองหัวหุ่น (100 ชั่วโมง)

ในขั้นตอนนี้ ครูทนงศักดิ์จะสอนเทคนิคและขั้นตอนในการเตรียมพื้นที่ สำหรับการปิดทอง และการประดับลายด้วยวัสดุต่าง ๆ รายละเอียด ดังนี้

วัสดุ – อุปกรณ์

1. น้ำมันสน ไว้ล้างสีน้ำมัน
2. พู่กัน
3. แล็กเกอร์ ไว้ทาเคลือบให้ผิวที่จะปิดทองอิ่มตัว
4. สีเสปรย์ สีแดง
5. สีอะครีลิค เป็นวัสดุทดแทนสีฝุ่น
6. สีเฟล็กซ์ สีเหลือง เป็นวัสดุทดแทนยางรัก
7. น้ำมันตั้งอิ้ว (สีถ่วงเพื่อให้แห้งช้า)
8. ทองคำเปลว ตราช้าง ชนิดตีเรียบทั้งแผ่น (มีทองคำเปลวชนิดทองต่อ คือทองไม่เป็นเนื้อเดียวทั้งแผ่น ซึ่งราคาถูกกว่า)
9. พลอยเทียม กระหลั่ยทอง สำหรับทำเครื่องประดับ

ครูทนงศักดิ์ สาธิตการเตรียมพื้นที่สำหรับปิดทองหัวหุ่น โดยอธิบายว่า เมื่อนักเรียนติดลวดลายหัวหุ่นครบและตรวจสอบความถูกต้องให้แน่ใจ จึงนำหัวหุ่นมาเตรียมพื้น ดังนี้

1. ทาเคลือบด้วยแล็กเกอร์ ทิ้งให้แห้ง ทาซ้ำประมาณ 2 รอบ
2. พ่นเคลือบผิว ด้วยสีเสปรย์สีแดง พ่นบาง ๆ ในพื้นที่จะปิดทอง
3. ใช้สีเฟล็กซ์ ซึ่งเป็นวัสดุทดแทนยางรัก ทาบริเวณที่ต้องการจะปิดทอง
4. ตรวจสอบว่าสีเฟล็กซ์ แห้งหมาด คือ ใช้นิ้วสัมผัสแล้วเหนียวเหนอะ ๆ คือ เหมาะสมสำหรับการปิดทอง จึงนำทองคำเปลวมาติด ให้ทั่วกับบริเวณที่ทาสีเฟล็กซ์ไว้
5. เทคนิคการปิดทองคำเปลว คือ สีเฟล็กซ์จะต้องมีความเหนอะพอดี ทำให้ทองที่ปิดออกมามีความมันวาว หากสีเฟล็กซ์ยังเหนอะไม่พอดี ทองคำที่ปิดจะหม่นเรียกว่า **“ทองจม”**
6. ใช้พู่กันเบอร์ใหญ่ กระทุ้งเพื่อให้ทองคำเปลวติดแน่น สวยงาม
7. สังเกตให้ทองคำเปลวติดให้ทั่ว หากส่วนที่เป็นร่อง หรือบริเวณที่เล็ก ๆ ทองคำติดไม่ถึง ให้ใช้พู่กัน ป้ายลงบนทองคำเปลวแผ่นใหม่ และนำไปกดซ้ำกับร่องเล็ก ๆ เพื่อให้ทองติดได้แนบสนิททุกร่องรอย

8. เมื่อปิดทองได้ครบทั่วดีแล้ว จึงศึกษาหัวโขนที่ทำต้องใช้สีอะไร ซึ่งต้องดูให้ใช้สีตรงกับพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ดูจากภาคผนวก ฉ ขั้นตอนนี้ ครูทนงศักดิ์ จะเข้ามาดูแลและให้คำแนะนำในการผสมสีทาหน้าหัวโขนกับนักเรียนช่างอย่างใกล้ชิด

9. เมื่อผสมสีได้ตามที่ต้องการ จึงทาหน้าหัวโขน ให้ทั่ว ทิ้งให้แห้ง

ครูทนงศักดิ์ แนะนำว่า หากจะปิดทองให้สวยงาม การเตรียมพื้นหน้าจะต้องเรียบสม่ำเสมอ มีความมันวาว และสีเฟล็กซ์ก่อนติดทอง ต้องกะความเหนอะให้พอดี เมื่อปิดทองคำเปลวออกมาแล้ว จึงจะมีความมันวาว สวยงาม จากภาพที่ 32 ในภาคผนวก จ

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยเข้ามาในชั้นเรียนในวันเสาร์ ที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2555 เพราะนักเรียนทุกคนเข้ามาทำงานเพิ่มเติม คือ เร่งมือในทำหัวโขนให้สำเร็จ กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการเตรียมพื้นที่ปิดทอง เริ่มจากการที่ครูทนงศักดิ์บรรยายพร้อมสาธิตวิธีการในการขัดหน้าหัวโขนให้เรียบ การเตรียมพื้นที่สำหรับปิดทอง การบอกถึงเทคนิคการปิดทองให้มันวาวสวยงาม นักเรียนได้เรียนรู้โดยการสังเกต ซึมซับเทคนิคและวิธีการต่าง ๆ ที่ครูได้สอน จากนั้น ลงมือปฏิบัติตามจริง ซึ่งในขั้นตอนนี้จะมีการเรียกเปลี่ยนเรียนรู้จากเพื่อน ๆ ในชั้นเรียน

สรุปว่า การเป็นช่างหัวโขน จะต้องใช้เวลาในการสร้างงาน เพราะเป็นการทำงานที่ต้องใช้ความประณีต ต้องเป็นผู้ช่างสังเกต และกล้าที่จะทดลอง เพื่อนำกลับมาพัฒนางานของตน

4.4.4.2 ขั้นตอนการเขียนสีและลวดลายลงบนหัวหุ่น (150 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ บรรยายเรื่องการเขียนสีหน้าพระ ยักษ์ และลิง จากนั้นสาธิตการลงสีที่หน้าหัวโขน โดยครูได้นำแผ่นกระดานการวาดสีด้านหลังของหัวโขนมาให้นักเรียนได้ดูตัวอย่างการเขียนสีและลวดลายลงบนด้านหลังหัวหุ่นมาให้นักเรียนแต่ละคนได้ดูที่หน้าชั้น จากภาพที่ 33 ในภาคผนวก จ และนำสีอะครีลิคมาผสมให้นักเรียนแต่ละคนได้ดูวิธีการ จากนั้น ครูทนงศักดิ์สอนวิธีการลงสีที่หน้าหัวหุ่น และการเขียนลวดลายลงบนหัวหุ่น ซึ่งนักเรียนช่างแต่ละคน จะต้องศึกษาจากหัวหุ่นเดิมที่ได้สร้างไว้ โดยให้หยิบหัวโขนพร้อมฐานตั้งที่แสดงไว้ในตู้กระจกวางออกมาพิจารณาอย่างใกล้ชิด หรือถ่ายภาพเก็บไว้เพื่อศึกษา หรือศึกษาจากหนังสือหัวโขนเพิ่มเติม กรณีที่หัวหุ่นนั้นไม่มีตัวอย่างจริงให้ชมในชั้นเรียน ซึ่งการเขียนสี จะต้องวาดไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้สีเรียบเสมอกัน

จากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า นักเรียนสนุกกับการทาสีลงบนหัวหุ่น และนักเรียนจะตื่นเต้นที่ได้วาดลวดลายลงบนหัวหุ่นจริง นักเรียนบางคนให้เพื่อนช่วยลงสีที่หัวหุ่นก่อนเพื่อดูขั้นตอนการทาสีอีกครั้ง จากนั้น จึงกลับไปลงมือปฏิบัติเองเนื่องจากกลัวทำผิด ซึ่งขั้นตอนการเขียนสี กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการเขียนสี เริ่มจากครูทนงศักดิ์

บรรยายพร้อมสาธิตขั้นตอนการลงสีที่ด้านหลังหัวโขน และการนำตารางการเขียนที่ด้านหลังมาให้นักเรียนได้สังเกต จากนั้น ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติจริง

4.4.4.3 การประกอบลวดลายลงบนหัวหุ่น (50 ชั่วโมง)

ครูทนงศักดิ์ บรรยายเรื่องส่วนประกอบของหัวโขน คือ หัวโขนจะมียอดมีจอนหู ซึ่งจะมีขั้นตอนการทำที่ต่างกัน จากนั้น สาธิตการติดจอนหู และการประกอบยอด และสาธิตการติดเพชรเทียม เพื่อประดับตามเบ้าที่ได้เจาะไว้ในลวดลาย นักเรียนรับทราบขั้นตอน และลงมือปฏิบัติ ซึ่งวัสดุและอุปกรณ์ ดังนี้

วัสดุ – อุปกรณ์

1. เพชรเทียม
2. แท่งไม้ปลายแหลมที่ปั้นดินไว้ที่ปลาย สำหรับให้เพชรเกาะติดได้สะดวก
3. กาวลาเท็กซ์

ครูทนงศักดิ์ สาธิตการประกอบยอดและจอนหู และให้นักเรียนปฏิบัติตาม โดยการประกอบยอด ดังนี้

1. นำยอดหัวโขนที่ติดลวดลายเรียบร้อยมาวางลงบนหัวโขน กรณีที่ประกอบกันไม่สนิท ให้ใช้กระดาษเนื้อแข็งพันที่ในช่องบนของหัวโขนเพื่อให้ยอดและหัวโขนกระชับ
2. นำจอนหูไปติดตามรอยที่บากไว้บริเวณข้าง ๆ หัวโขน ใช้กาวติดให้สนิท

ดูภาพที่ 34 ในภาคผนวก จ

การติดเพชร ช่างฝีมือจะต้องคัดเลือกเพชรให้ได้เม็ดที่มีขนาดเท่า ๆ กัน ต้องใจเย็น ทำงานให้ประณีต งานจึงจะออกมาสวยงาม ภาพประกอบที่ 35 ในภาคผนวก จ

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในขั้นตอนการประกอบลวดลายลงบนหัวโขน เริ่มจากครูทนงศักดิ์ บรรยายพร้อมสาธิตวิธีการประกอบยอด การประกอบจอนหู และแนะนำให้นักเรียนได้สังเกตจากหัวโขนสำเร็จที่วางในชั้นเรียน จากนั้น นักเรียนได้ฝึกสังเกต และลงมือปฏิบัติจริง

สรุป กระบวนการถ่ายทอดความรู้ในชั้นเรียน ในช่วงแรกที่ครูตาบทิพย์ เป็นผู้ถ่ายทอด พ.ศ. 2543 – 2545 และช่วงที่ครูทนงศักดิ์ เป็นผู้ถ่ายทอด ตั้งแต่ พ.ศ. 2546 เป็นต้นมา เปรียบเทียบได้จากตารางที่ 15 ดังนี้

ตาราง 15 เปรียบเทียบกระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนของครูตาบทิพย์และครูทนงศักดิ์

องค์ความรู้การทำหัวโขนดั้งเดิม	ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดให้ ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ถ่ายทอดให้ นักเรียน	รูปแบบและเทคนิค	วัสดุที่ใช้
การเขียนลายไทย	สอนการเขียนลายไทย	สอนการเขียนลายไทย	✓	✓
การทำเครื่องมือแกะ	สอนการทำเครื่องมือ	สอนการทำเครื่องมือ	✓	✓
การแกะหินสบู่	สอนการแกะหินสบู่	สอนการแกะหินสบู่	✓	✓
การเตรียมหุ่น	เตรียมหุ่นด้วยดินเหนียว ปั้นให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร	เตรียมหุ่นด้วยขี้ผึ้ง/ดินน้ำมัน ปั้นให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร	✓	✓
การปิดกระดาษและการผ่าหุ่น	ทาด้วยน้ำสบู่เคี่ยวกับน้ำมัน การปิดกระดาษน้ำ และกระดาษข่อย ติดเป็นชั้น	ทาด้วยวาสลีน การปิดกระดาษน้ำ และกระดาษสา ติดเป็นชั้น	✓	✓
การปั้นหัวหุ่น	ใช้รักสมุกผสมขี้เลื่อย ปั้นหน้าให้ได้องศาตามเส้นเดินหน้า	ใช้ผงถ่านผสมขี้เลื่อยและกาว ปั้นหน้าให้ได้องศาตามเส้นเดินหน้า	✓	✓
การแกะหินสบู่	หินสบู่และเครื่องมือแกะ โดยแกะลายตามแบบโบราณ	หินสบู่และเครื่องมือแกะ โดยแกะลายตามแบบโบราณ	✓	✓
การติดลวดลาย	ใช้ยางรัก และติดลวดลายตามขนบนิยมโบราณ	ใช้อีพ็อกซี่หรือกาวเคมี และติดลวดลายตามขนบนิยมโบราณ	✓	✓
จอนหูและใบหูของลิงและยักษ์	ใช้หนังวัว ปะเก็น หรืออะลูมิเนียม วางแบบและฉลุตามตัวแบบโบราณ	ใช้หนังวัว ปะเก็น หรืออะลูมิเนียม วางแบบและฉลุตามตัวแบบโบราณ	✓	✓
การปิดทอง	ใช้รักน้ำเกลี้ยงและสีน้ำมัน ใช้ทองคำเปลว	ใช้สีน้ำมัน ใช้ทองคำเปลว	✓	✓
การติดพลอย หรือการประดับแวว	ใช้พลอยเทียม และเพชรเทียม ซื้อร้านที่แนะนำ	ใช้พลอยเทียม และเพชรเทียม ซื้อร้านที่แนะนำ	✓	✓
การเขียนสี	สีฝุ่น กาวกระถิน และยางมะขวิด ผสมสีตามโบราณ	สีอะครีลิค แต่ผสมสีให้เหมือนสีโบราณ	✓	✓
การทำยอดและจอนหู	ติดลวดลายตามแบบขนบโบราณ	ติดลวดลายตามแบบขนบโบราณ	✓	✓

(การวิเคราะห์โดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

ตารางที่ 15 พบว่า ครูทนงศักดิ์ ยังคงรักษารูปแบบการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมตามที่ครูตาบทิพย์ได้ถ่ายทอดไว้อย่างเคร่งครัด จากผลของการเปรียบเทียบขั้นตอนจากตาราง พบว่าขั้นตอนการถ่ายทอดการสร้างหัวโขน เทคนิคและวัสดุที่ครูทนงศักดิ์ถ่ายทอดให้กับนักเรียนยังคงรักษารูปแบบการถ่ายทอดเหมือนที่ครูตาบทิพย์ได้ถ่ายทอดไว้ ตั้งแต่ พ.ศ. 2543 ถึงปัจจุบัน

แต่นักเรียนช่างฝีมือในโรงเรียนก็มีข้อจำกัดหลายประการด้วยกัน เมื่อนำการเรียนรู้ของครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรมและนักเรียน มาวิเคราะห์ พบว่าการเรียนรู้งานช่างฝีมือในโรงเรียนมีความแตกต่างจากการเรียนรู้งานช่างฝีมือในบ้าน คือครูตาบทิพย์มีวิธีการเรียนรู้ในบ้านช่าง ซึ่งเป็นการเรียนรู้โดยการถ่ายทอดวิชาช่างให้เฉพาะลูกหลานหรือคนในตระกูล ขณะที่ครูทนงศักดิ์และนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน ได้รับความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนในลักษณะการเรียนรู้จากในชั้นเรียนหรือโรงเรียนช่าง ซึ่งมีข้อจำกัดหลายอย่าง ดูการเปรียบเทียบการเรียนรู้ จากตารางที่ 16

ตารางที่ 16 เปรียบเทียบการเรียนรู้งานช่างฝีมือ ระหว่างในบ้านช่างและในโรงเรียนช่าง

การเรียนรู้ในบ้านช่างฝีมือหัวโขน	การเรียนรู้ในโรงเรียนช่าง
- พ่อสอนลูก หรือคนในตระกูล	- ครูสอนศิษย์
- เคารพแบบพ่อ-ลูก หรือคนในตระกูล	- เคารพแบบครูกับศิษย์
- เกิดมาก็เห็น และเป็นอาชีพครอบครัว	- สมัครเข้ามาเรียน และสอบคัดเลือก
- สังเกต และทำตาม	- สังเกต และทำตาม โดยครูสาธิตให้ดู และนักเรียนลงมือปฏิบัติตาม
- ซึมซับความรู้ เพราะเห็นบิดาทำงานตั้งแต่เด็ก	- ซึมซับตามชั่วโมงเรียน
- เรียนรู้แบบไม่มีกำหนดเวลา	
- เห็นขั้นตอนการทำงานโดยตลอด	- เรียนรู้โดยกำหนดตามจำนวนชั่วโมง
- แลกเปลี่ยนเรียนรู้กับคนในครอบครัว	- มีข้อเปรียบเทียบการทำงานกับเพื่อน ๆ
	- แลกเปลี่ยนเรียนรู้กับเพื่อนในชั้น หรือเพื่อนในแผนกอื่น หรือสถาบันอื่น

(การวิเคราะห์โดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

จากตารางที่ 16 พบว่าการเรียนรู้ในบ้านช่างฝีมือหัวโขนจะใช้การเรียนรู้จากการสังเกตเห็นวิธีสร้างหัวโขนทุกวันจึงซึมซับความรู้ในทุกวัน และเป็นการเรียนรู้ตลอดเวลาโดยไม่จำกัดชั่วโมง ทำให้เกิดการพัฒนาทักษะในทุกวัน และได้ลงมือปฏิบัติในการทำหัวโขนตั้งแต่เด็กจนเกิดความชำนาญ เมื่อเชี่ยวชาญจึงนำผลงานวางขาย เพื่อนำรายได้เลี้ยงตัวเองหรือครอบครัวจึงเป็นการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เมื่อเทียบกับการเรียนรู้ในโรงเรียน พบว่า นักเรียนที่เข้ามาเรียนมีพื้นฐานความรู้ในงานช่างที่ต่างกัน ซึ่งนักเรียนที่มีพื้นฐานงานช่างมาก่อนจะเรียนรู้ได้เร็วกว่า และการเรียนในโรงเรียนมีชั่วโมงเรียนที่จำกัดทำให้บางขั้นตอนต้องถูกยกเว้นไป เพื่อยืดระยะเวลาให้กับขั้นตอนที่ยังทำงานไม่สำเร็จ เช่น ขั้นตอนการปั้นและการแกะหินสบู่ จะใช้เวลาในการทำงานที่นาน จึงไปกระทบกับเวลาเรียนของการเขียนหน้าหัวโขน เมื่อจบหลักสูตรในห้องเรียน นักเรียนจะทำหัวโขนได้สำเร็จ 1 หัว ซึ่งเป็นทักษะและความรู้ที่ยังไม่สามารถจะสร้างหัวโขนเพื่อประกอบอาชีพได้ เพราะต้องใช้เวลาฝึกฝนเรียนรู้เพิ่มเติม จากการสังเกตการแบบมีส่วนร่วมพบว่า ศิษย์เก่าที่สนใจจะประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขนจะกลับมาเรียนรู้เพิ่มเติมกับครูทนงศักดิ์ อีกหลายครั้ง จึงนำไปประกอบอาชีพได้

สรุป ลักษณะการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียนจากแนวคิดการถ่ายทอดหรือส่งผ่านมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของ เอกวิทย์ ณ ถลาง (2540) นำมาใช้วิเคราะห์ขั้นตอนการถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขนในชั้นเรียน โดยเรียงลำดับเนื้อหาวิชาที่ครูทนงศักดิ์ใช้ในการสอนนักเรียนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ศึกษาจากตารางที่ 17 ดังนี้

ตารางที่ 17 วิเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียนช่างฝีมือหัวโขน

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขน 800 ชั่วโมง	**เรียนรู้โดยศาสนา**	**เรียนรู้โดยพิธีกรรรม**	**เรียนรู้โดยการผลิตซ้ำ**	**บรรยาย**	**สาธิต**	**สังเกตจดจำ และซึมซับ**	**ลองผิดลองถูก**	**ลงมือปฏิบัติจริง**	**ครูพักลักจำ**	**แลกเปลี่ยนเรียนรู้และซักถาม**
สวดมนต์ไหว้พระทุกเช้า	✓									
พิธีไหว้ครูช่างหัวโขน		✓	✓							
ความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่				✓		✓				✓
การเขียนลายเบื้องต้น				✓	✓	✓		✓	✓	✓
การผูกลายเบื้องต้น				✓	✓	✓		✓	✓	✓
การแกะหินสบู่				✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ความรู้พื้นฐานหน้าพระ นาง ยักษ์ ลิง				✓		✓				✓
การร่างแบบหัวโขน				✓		✓				✓
การปั้นรูปหัวโขน				✓		✓	✓	✓	✓	✓
การทำพิมพ์และการถอดพิมพ์				✓	✓	✓		✓	✓	✓
การปิดกระดาษลงบนหุ่น				✓	✓	✓		✓		✓
การทำพื้นหุ่น				✓	✓	✓		✓		✓
การเขียนแบบยอดต่าง ๆ				✓	✓	✓		✓		✓
วัสดุที่ใช้ตกแต่งในงานหัวโขน				✓	✓	✓		✓		✓
การติดลวดลายลงบนหัวโขน				✓	✓	✓		✓	✓	✓
การปิดทองหัวหุ่น				✓	✓	✓		✓		✓
การเขียนสีและลวดลายลงบนหัวหุ่น				✓	✓	✓		✓		✓
การประกอบลวดลายลงบนหัวหุ่น				✓	✓	✓		✓		✓

(การวิเคราะห์โดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

สรุปว่า กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) สำหรับครูผู้สอน จะใช้การบรรยายและการสาธิตเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่นักเรียนเรียนรู้จากการได้ฟัง

การบรรยาย และดูการสาธิตขั้นตอนต่าง ๆ จากครู นักเรียนจึงเกิดการซึมซับความรู้ การสังเกต จดจำ และลงมือปฏิบัติงานจริง จึงเกิดทักษะและประสบการณ์ในการเรียนรู้งานช่างฝีมือหัวโขน ขณะที่การเรียนรู้แบบครูพักลักจำ จะเกิดขึ้นในขั้นตอนการปฏิบัติงานโดยที่นักเรียนจะใช้การสังเกตดูวิธีการและเทคนิคของเพื่อนในชั้นแล้วจดจำและนำมาปฏิบัติแบบลองผิดลองและกลายเป็นเทคนิคของตัวเอง

เมื่อการเรียนการสอนจบในแต่ละรายวิชา ครูทนงศักดิ์จะทำการประเมินผลการเรียนของนักเรียนโดยให้คะแนนตามเกรด จากตารางที่ 18

ตารางที่ 18 การประเมินผลการเรียนของนักเรียนทั้ง 7 คน เรียงตามรายวิชาที่กำหนดไว้ตามหลักสูตร

รายวิชา	ผลคะแนนของนักเรียน						
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5	คนที่ 6	คนที่ 7
1. หมวดวิชาพื้นฐานงานหัวโขน							
1.1 ความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่	4	4	4	3	4	3	3
1.2 การเขียนลายเบื้องต้น	2	3	2	4	4	4	2
1.3 การผูกลายเบื้องต้น	2	3	2	4	4	3	2
1.4 การแกะหินสบู่	2	3	2	4	4	3	2
1.5 ความรู้พื้นฐานหน้าพระ ยักษ์ ลิง	4	4	3	4	4	4	3
2. หมวดวิชาความรู้งานหัวโขน							
2.1 การร่างแบบหัวโขน	2	2	2	4	4	3	2
2.2 การปั้นรูปหัวโขน	3	4	2	4	4	3	2
2.3 การทำพิมพ์และการถอดพิมพ์	4	4	4	4	4	4	4
2.4 การปิดกระดาษลงบนหุ่น	4	4	3	4	4	4	3
2.5 การทำพื้นหุ่น	3	4	3	4	4	4	3
2.6 การเขียนแบบยอดต่าง ๆ	3	3	3	4	4	4	3
2.7 วัสดุที่ใช้ตกแต่งในงานหัวโขน	4	3	2	4	4	4	2
2.8 การติดลวดลายลงบนหัวโขน	3	3	2	4	4	4	3
3. หมวดวิชาความรู้การตกแต่งหัวโขน							
3.1 การเตรียมพื้นที่และการปิดทองหัวหุ่น	4	4	2	4	4	4	3
3.2 การเขียนสี และลวดลายลงบนหัวหุ่น	4	4	2	4	4	4	2
3.3 การประกอบลวดลายลงบนหัวหุ่น	4	4	3	4	4	4	3

(การประมวลผลโดยผู้วิจัย, 2558)

จากตารางที่ 18 พบว่า คะแนนที่นักเรียนคนที่ 5 ได้รับจะอยู่ในระดับที่ดีมากตลอดทั้งหลักสูตร เมื่อศึกษาจากประวัตินักเรียนในภาคผนวก ข พบว่า นักเรียนคนที่ 5 ศึกษาในชั้นปีที่ 3

คณะศิลปะประจำชาติ สาขาปั้นไทย จึงเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในงานช่างฝีมือทั้งงานปั้นไทยและงานเขียนไทย ผลงานหัวโขนที่นักเรียนคนที่ 5 สร้างสำเร็จ คือ หัวโขนพระราม ซึ่งทำได้งดงามตรงตามเวลาที่ครูกำหนด และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม พบว่า ผลงานของนักเรียนคนที่ 5 มีความโดดเด่นกว่าเพื่อนนักเรียนในชั้น จากการสัมภาษณ์ นักเรียนคนที่ 5 กล่าวว่า รักในการเป็นช่างฝีมือไทย และหลักสูตรหัวโขนที่เรียนมีความง่ายและยากตามลำดับ และตนยังได้ศึกษาหัวโขนยักษ์และลิงเพิ่มเติมจากหัวโขนพระที่ได้เรียนมา เพื่อรับทำงานด้านหัวโขน อนาคตอยากจะเป็นช่างฝีมืออิสระที่ทำงานได้ทั่วไป (ปริญญา บุญฤทธิ์, 2555) ส่วนนักเรียนคนที่ 4 และ 6 เป็นนักเรียนที่มีพื้นฐานการเขียนลายไทย จึงทำคะแนนในการเรียนรู้ในห้องเรียนได้ดีในระดับรองลงมา ปัจจุบัน นักเรียนคนที่ 4 เข้าศึกษาต่อคณะศิลปะประจำชาติ สาขาปั้นไทย และนักเรียนคนที่ 5 รับเขียนงานไทยและทำงานเป็นช่างฝีมืองานเขียนอิสระ (วรพงศ์ บุญปักษ์, 2555)

ดังนั้น พื้นฐานความรู้ของนักเรียนมีความสำคัญต่อกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในชั้นเรียน คือ นักเรียนที่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือการปั้นและการเขียนลายไทย จะมีผลงานที่โดดเด่นกว่านักเรียนที่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือการเขียนลายไทยเพียงอย่างเดียว ส่วนนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือจะต้องใช้เวลาในการศึกษานานกว่านักเรียนที่มีพื้นฐาน พบได้จากผลงานหัวโขนที่นักเรียนได้สร้าง และคะแนนที่ได้รับจากการประเมินของครูผู้สอน

สรุป การเรียนการสอนในห้องเรียน ครูทนงศักดิ์กำหนดจำนวนชั่วโมงเรียนจากหลักสูตรของช่างฝีมือหัวโขนที่แสดงในภาคผนวก ง ซึ่งจำนวนชั่วโมงเรียนมีการปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสมขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูทนงศักดิ์ เช่น กรณีของการแกะหินสบู่และการปั้นหัวหุ่นขี้ผึ้ง ที่มีขั้นตอนการทำงานที่ยาก นักเรียนจึงใช้เวลาในการทำงานนานเกินชั่วโมงที่กำหนดไว้ ครูทนงศักดิ์จึงขยายเวลาให้นักเรียนได้ปฏิบัติงาน โดยลดทอนจำนวนชั่วโมงของการเขียนหน้าพระ ยักษ์ ลิง และการทำพิมพ์ถอดพิมพ์ ซึ่งเป็นขั้นตอนที่มีผลกระทบกับการเรียนรู้การสร้างหัวโขนของนักเรียนน้อยมาก (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2555)

จากการสัมภาษณ์ความคิดเห็นของนักเรียนทุกคน ซึ่งประเด็นคำถามแสดงที่ภาคผนวก ช สรุปว่า นักเรียนพึงพอใจกับการเรียนการสอนในห้องเรียน รวมทั้งผลคะแนนที่ได้รับ ส่วนระยะเวลาเรียนไม่ควรปรับเพิ่มหรือลด เพราะเหมาะสมแล้ว การเรียนรู้ได้ช้าหรือเร็วขึ้นกับความรู้ความสามารถในการรับรู้และพื้นฐานของแต่ละคน การเป็นช่างฝีมือหัวโขนจะต้องใช้ทักษะของช่างฝีมือหลายสาขา ทำให้นักเรียนที่มีพื้นฐานการปั้นไทยและการเขียนลายไทยมีผลงานที่โดดเด่นกว่าเพื่อนในชั้นเรียน นักเรียนทั้งหมดมีความเห็นว่าไม่ควรนำเทคโนโลยีใด ๆ มาช่วยในการสร้างหัวโขน เพราะเป็นงานฝีมือที่ต้องการความประณีตและพิถีพิถันจากมือที่ช่างสร้างขึ้น และโรงเรียนช่างในวัง (ชาย) มีวัตถุประสงค์ในการสืบสานงานช่างฝีมือไทยประเพณี ซึ่งนักเรียนทุกคนมีความภาคภูมิใจ และตระหนักในเรื่อง

ภูมิปัญญางานช่างฝีมือไทย ((โชติกา ธรรมรักษา; ณัฐพล กำจร; ธาเนตย์ อรัญยะนาค; ปทุมพร โพธิ์ทอง; ปริญญา บุญฤทธิ์; วรพงศ์ บุญปักษ์; แอจรินทร์ จิรถาวรกุล, 2555)

สรุปการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนในชั้นเรียน ของครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม มีวิธีการ ดังนี้

1. บรรยายในชั้นเรียน เพื่ออธิบายและสอนให้นักเรียนได้เข้าใจก่อนลงมือปฏิบัติงาน
2. สาธิตประกอบการอธิบายในขั้นตอนการทำงานให้นักเรียนเข้าใจก่อนลงมือปฏิบัติงาน
3. แสดงตัวอย่างของหัวโขนที่สำเร็จให้นักเรียนได้ศึกษาในชั้นเรียน
4. ให้นักเรียนลงมือปฏิบัติ เพื่อฝึกทักษะและประสบการณ์
5. มีวิธีให้นักเรียนได้ลองผิด ลองถูก โดยให้ทดลองทำ เพื่อให้เป็นคนช่างสังเกต เมื่อเจอปัญหาจะแก้ไขได้
6. ตอบข้อซักถามและให้คำแนะนำในการปฏิบัติงานอย่างใกล้ชิด
7. วิจารณ์ผลงานของนักเรียนในแต่ละขั้นตอน ในลักษณะติและชม เพื่อนักเรียนเกิดการเรียนรู้ และพัฒนาทักษะได้ดียิ่งขึ้น
8. เล่าเรื่องรามเกียรติ์ให้นักเรียนได้รับทราบถึงบุคลิกตัวละคร ในขณะที่นักเรียนปฏิบัติงาน
9. ไม่สนับสนุนให้นักเรียนเปลี่ยนหรือดัดแปลงงานหัวโขนดั้งเดิม แต่ถ้าจะสร้างสรรค์งานแนะนำให้นักเรียนเปลี่ยนเป็นรูปแบบใหม่
10. แนะนำให้นักเรียนมีความคิดสร้างสรรค์ เช่น การทดลองใช้วัสดุต่าง ๆ เพื่อทดแทนวัสดุเดิมที่หายาก แต่ไม่สนับสนุนให้ปรับเปลี่ยนแบบแผนการสร้างหัวโขน
11. นำนักเรียนกล่าวคำสวดมนต์ในช่วงเช้า เพื่อให้นักเรียนมีสมาธิในการทำงาน เพราะช่างฝีมือ ต้องใช้สมาธิอย่างสูง
12. จัดพิธีไหว้ครู เพื่อสอนให้นักเรียนได้เคารพครูบาอาจารย์

สรุปการเรียนรู้ในชั้นเรียนของนักเรียนช่างหัวโขน ดังนี้

1. รับฟังคำบรรยาย จดจำ
2. เรียนรู้จากการได้เห็นการสาธิตวิธีการ
3. ซึมซับจากการได้เห็นตัวอย่างหัวโขน หรือตัวอย่างลวดลายไทย
4. เกิดทักษะ และประสบการณ์จากการได้ลงมือปฏิบัติ
5. มีประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหา จากการได้ลองผิด ลองถูก

6. ได้รับคำตอบจากครูทนงศักดิ์ เมื่อมีคำถาม

7. ได้พัฒนาและเรียนรู้เพิ่มขึ้น จากคำชี้แนะที่ครูทนงศักดิ์มีต่อผลงานของนักเรียน

8. ซึมซับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์จากเรื่องที่ครูทนงศักดิ์เล่า

9. มีการริเริ่มสร้างสรรค์งานใหม่ โดยไม่ดัดแปลงงานหัวโขนดั้งเดิม

10. ได้ทดลองวัสดุใหม่ ๆ เช่น ดินไทย เพื่อทดลองใช้เป็นวัสดุทดแทน

11. ได้สวดมนต์ไหว้พระ และทำจิตใจให้สงบ ทุกวันก่อนเรียน

12. รับทราบว่า วิชาช่างฝีมือหัวโขน มีครูที่คอยคุ้มครอง จึงเกิดความภาคภูมิใจ เมื่อได้เข้าในพิธีไหว้ครู

กิจกรรมเสริมการเรียนการสอน

นอกจากการเรียนตามหลักสูตรของโรงเรียนที่กำหนดไว้ นักเรียนช่างจะต้องเข้าร่วมกิจกรรมเสริมในระหว่างเรียน ได้แก่

1. เข้าชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

2. เข้าชมโขนพระราชทาน

3. ตีกลองในพระราชพิธี เฉพาะนักเรียนชาย

4. แห่เทียนเข้าพรรษา

5. เข้าร่วมพิธีไหว้ครูช่างหัวโขน ที่แผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

6. เข้าร่วมพิธีไหว้ครูช่าง ที่พระราชวังสวนจิตรดา

7. ร่วมในงานพระเมรุมาศ เช่น ประดับท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 หรือ ร้อยดอกไม้ หรือแกะสลัก

กิจกรรมต่าง ๆ เป็นการเพิ่มเติมความรู้ ความสามารถของนักเรียนช่าง เช่น

การเข้าชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ทำให้นักเรียนได้รับรู้ และซึมซับถึงศิลปวัตถุที่มีคุณค่าของประเทศ สำหรับนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน จะเข้าชมในห้องที่จัดแสดงหัวโขนโบราณ ที่จัดแสดงหัวโขนฝีมือครูชิต แก้วดวงใหญ่ เช่น หนุมานที่ทำจากมุก ทำให้นักเรียนช่างได้เห็นผลงานที่ทรงคุณค่าของงานช่างฝีมือโบราณ ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานหัวโขนมากขึ้น ทำให้ในการลงมือปฏิบัติงานช่วยเหลือในกิจกรรมที่ทางโรงเรียนจัดขึ้น

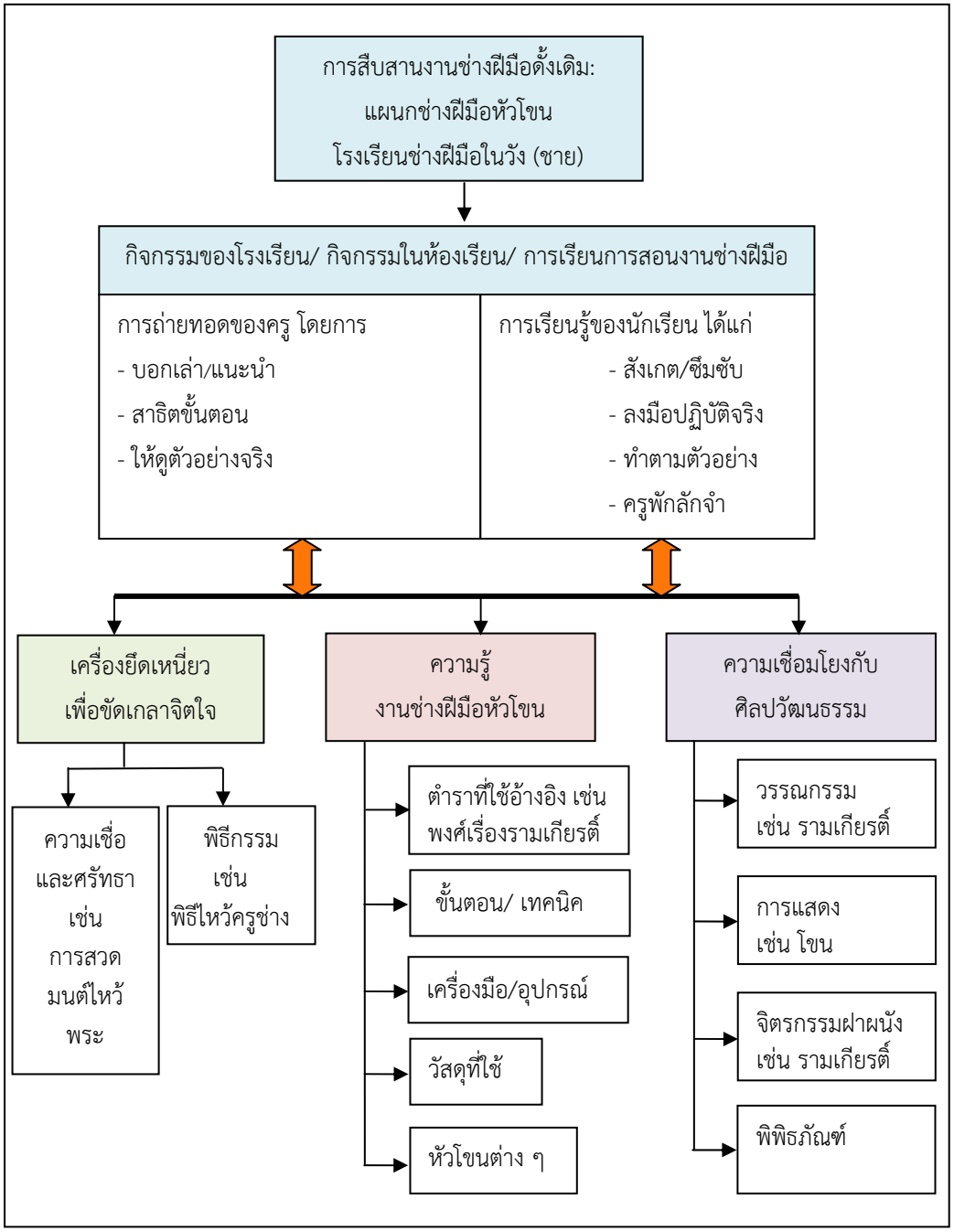
การได้เข้าชมโขนพระราชทานทำให้นักเรียนได้รู้ได้เข้าใจในเรื่องรามเกียรติ์เพิ่มมากขึ้น และได้เห็นผลงานของช่างฝีมือหลากหลายสาขาในระดับประเทศ ทำให้นักเรียนช่างเกิดความตระหนักต่อคุณค่าของงานช่างฝีมือ

การเข้าร่วมในพิธีไหว้ครูช่าง ที่พระราชวังสวนจิตรดา โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เป็นประธานในพิธี ทำให้นักเรียนมีความเคารพต่อครูผู้ประสิทธิประศาสตร์วิชา และให้ความเคารพต่อ

เครื่องมือช่างที่นำไปวางประกอบในพิธี ทั้งนี้ เพื่อให้นักเรียนช่างทุกคน เกิดความมีสิริมงคล ความภาคภูมิใจในการเป็นศิษย์ที่มีครู มีครูช่างคุ้มครอง และเกิดความตระหนักในคุณค่าของงานช่างฝีมือที่กำลังศึกษา ตลอดทั้งมีการระวังรักษาเครื่องมือช่างทุกชิ้นที่ได้นำเข้ามาวางในพิธี ว่าผ่านในพิธีไหว้ครูช่างมาแล้ว จึงมีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งความเชื่อที่ปลูกฝังนี้เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ในงานช่างฝีมือต่าง ๆ รวมทั้งในงานช่างฝีมือหัวโขนด้วย จากขั้นตอนการสร้าง การใช้เครื่องมือ ที่ครูทนงศักดิ์จะสอนให้นักเรียนพิถีพิถัน ทำงานอย่างตั้งใจ เพราะมีครูช่างคอยดูและให้ความช่วยเหลือนักเรียนช่างทุกคน “อย่าทำผิดครู” เป็นคำที่ครูทนงศักดิ์จะเตือนนักเรียนช่างทุกคน เพื่อไม่ให้ทำงานนอกแบบแผน หรือขนบประเพณีของการสร้างหัวโขนที่ได้ถ่ายทอดไว้ ซึ่งการสร้างหัวโขนจะมีการเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมในรูปแบบต่าง ๆ เพราะการเป็นช่างฝีมือ เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภค การเป็นช่างฝีมือไม่ได้ทำงานเพื่อตอบสนองต่อความต้องการของตัวเอง ทำให้ผู้เป็นช่าง จะต้องศึกษาค้นคว้าและมีความต่อเนื่องกับวัฒนธรรมรอบตัว เช่น การศึกษาเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน การเรียนรู้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ตลอดทั้งการศึกษาดูงานที่จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีศาสดาราม เป็นต้น กิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนเป็นวิธีการในการสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม เพื่อให้นักเรียนช่าง ได้เรียนรู้ขนบประเพณีต่าง ๆ ไม่เฉพาะแต่การเรียนรู้ในการสร้างหัวโขน แต่เป็นการเรียนรู้ในภาพรวมของการเป็นช่างฝีมือดั้งเดิม ที่จะต้องสืบสานทั้ง 3 ส่วนนี้ต่อไป

กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม แสดงในแผนภูมิที่ 10 ด้านล่างนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร



แผนภูมิที่ 10 การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม ในแผนกช่างฝีมือหัวโขน
(การวิเคราะห์โดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

สรุป การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนมีการฟื้นฟูขึ้นในโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ในพ.ศ. 2543 โดยทางโรงเรียนได้เชิญครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ซึ่งเป็นบุคลากรจากนอกวังเข้ามาสอน ครูตาบทิพย์เป็นทายาทของช่างสิบหมู่หัวโขนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 และวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขนยังใช้วิธีแบบโบราณ คือ การใช้มุขปาฐะ การสาธิตให้ดู การให้สังเกต และฝึกปฏิบัติตาม โดยไม่มีตำราเรียนประกอบ

บทที่ 5
การอภิปรายผล

การศึกษาถึงกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในแผนกช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) โดยการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมเป็นระยะเวลา 10 เดือน มีข้อค้นพบ ดังนี้

1. ภูมิปัญญาไทยในงานช่างฝีมือหัวโขน
2. การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม
3. กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม
    3.1 การถ่ายทอดอย่างเป็นทางการ
    3.2 การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในแนวประเพณี
    3.3 การเปิดรับผู้สนใจทั่วไปโดยไม่จำกัดพื้นฐานความรู้
    4.4 การถ่ายทอดโดยไม่จำกัดช่วงเวลา
    5.5 การใช้ศาสนาและพิธีกรรม
4. ลักษณะของการถ่ายทอดภูมิปัญญาในงานช่างฝีมือหัวโขน

1. ภูมิปัญญาในงานช่างฝีมือหัวโขน

งานช่างฝีมือหัวโขน เป็นองค์ความรู้ที่มีการสั่งสมกันมา เพื่อใช้ในการสร้างหน้ากากสำหรับให้นักแสดงสวมใส่ครอบทั้งศีรษะในการแสดงโขน เพื่อแสดงถึงตัวละครแต่ละตัวในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีการแบ่งฝ่ายตัวละครเป็นฝ่ายมนุษย์ ฝ่ายยักษ์ ฝ่ายลิง และฝ่ายเทพ และตัวละครแต่ละตัวจะมีหัวโขนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้แก่ ลักษณะลวดลาย สีสันและวรรณะที่แตกต่างกัน จึงเป็นภูมิปัญญาของช่างฝีมือหัวโขนที่ต้องใช้องค์ความรู้และเทคนิควิธีต่าง ๆ ในการสร้างหัวโขนที่ระบุถึงตัวละครแต่ละตัวเพื่อไม่ให้ซ้ำกันในเรื่องรามเกียรติ์

การแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ใช้นักแสดงเป็นจำนวนมาก และการแสดงโขนส่วนใหญ่จะแสดงในตอนการทำสงครามของกษัตริย์มนุษย์ ยักษ์ และลิง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของกองทัพ ผู้แสดงจึงต้องมีการแต่งกาย ถืออาวุธและสวมหัวโขนที่ไม่ซ้ำกันเพื่อให้ผู้ชมการแสดงได้รับทราบว่าแต่ละตัวที่กำลังแสดงอยู่เป็นตัวละครใด (ธนิต อยู่โพธิ์, 2469: 5)

ภูมิปัญญาไทยที่เข้ามาช่วยในการแก้ปัญหาในเรื่องตัวละครที่มากและจะต้องไม่ซ้ำกันในเวลาแสดง จึงมีตำราอ้างอิงที่เขียนบรรยายเกี่ยวกับตัวละครแต่ละตัวในเรื่องรามเกียรติ์ไว้อย่างละเอียดและตำราชื่อพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ เป็นตำราเล่มหนึ่งที่บรรยายถึงลักษณะของตัวละคร

ในเรื่องนี้ไว้ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2469: หน้าคำนำ ข) ทำให้ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะใช้เป็นตำรานี้ในการสร้างหัวโขนเพื่อให้หัวโขนที่สร้างมีลักษณะที่ตรงกับลักษณะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ หัวโขนจึงเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีองค์ความรู้ที่ได้รับการสืบทอดและสั่งสมกันมา และหัวโขนยังใช้เป็นเครื่องประกอบในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และครูช่าง เพื่อเป็นตัวแทนของเทพเจ้าในพิธี จึงมีความเชื่อว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ เป็นของสูง และเป็นสิ่งที่เคารพบูชาของคนในวงการนาฏศิลป์และช่างฝีมือ องค์ความรู้ในการสร้างหัวโขนจึงเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมที่มีคุณค่าที่มีการสืบสานต่อกันมาถึงปัจจุบัน

2. การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เป็นโรงเรียนในพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ตั้งขึ้นเพื่อถ่ายทอดวิชาช่างฝีมือประเพณีหรืองานช่างฝีมือดั้งเดิมให้กับผู้สนใจโดยไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานงานด้านศิลปะ เพื่อการอนุรักษ์สืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมโดยกำหนดการเรียนการสอนในชั้นเรียนเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้งานช่างฝีมือประเพณีตามขนบประเพณีของช่างฝีมือแต่ละสาขาอย่างเคร่งครัด การถ่ายทอดองค์ความรู้งานช่างฝีมือดั้งเดิมจึงเป็นการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมที่เป็นมรดกภูมิปัญญา โดยการส่งต่อความรู้ให้กับคนรุ่นต่อไป

การเรียนการสอนในแผนกช่างฝีมือหัวโขนจะเป็นการสืบสานองค์ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่ได้รับการสืบสานกันมาตั้งแต่ช่างสิบหมู่หัวโขนในวัง สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ได้ฟื้นฟูองค์ความรู้นี้กลับมาให้มีการเรียนการสอนในโรงเรียน โดยการเชิญช่างผู้เชี่ยวชาญในการสร้างหัวโขนดั้งเดิมและเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เข้ามาถ่ายทอดความรู้ไว้ที่แผนกช่างฝีมือหัวโขนแห่งนี้ ซึ่งความเป็นของดั้งเดิมหมายถึง การที่ต้องยึดหลักปฏิบัติในการสร้างหัวโขนโดยการคำนึงถึงการสร้างหัวโขนแต่ละหัวให้ตรงกับตัวละครแต่ละตัวในเรื่องรามเกียรติ์ โดยอ้างอิงจากตำราใดตำราหนึ่ง ซึ่งโรงเรียนนี้อ้างอิงจากตำราชื่อพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ที่ได้ระบุถึงประเภทของตัวละครทุกตัวว่าอยู่ในพงศ์ใด เช่น พระ ยักษ์ ลิง เทพ หรือฤษี มีลักษณะของหน้าตาเป็นอย่างไร มีลักษณะของปาก ตาอย่างไร สวมมงกุฎลักษณะไหน และมีตัวสีอะไร เพราะตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์จะมีลักษณะหน้าตา สีสันและวรรณะที่แตกต่างกัน ทำให้ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะต้องศึกษาและสร้างหัวโขนให้ตรงตามลักษณะต่าง ๆ ที่ได้ระบุไว้ และต้องปั้นลวดลายประดับหัวโขนโดยใช้ลวดลายตามหัวโขนโบราณ และต้องวางลวดลายให้ตรงตามตำแหน่งของการวางลวดลายต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ การกำหนดให้ช่างฝีมือหัวโขนต้องสร้างหัวโขนให้ตรงตามตัวละคร ต้องปั้นลวดลายตามหัวโขนโบราณ และต้องวางลวดลายให้ตรงตามตำแหน่งที่กำหนดเหล่านี้ เรียกว่า ขนบนิยมของการสร้างหัวโขน ซึ่งช่างฝีมือหัวโขนที่ปฏิบัติตามขนบนิยมนี้ จึงเรียกว่าช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

จากแนวคิดของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมนำมาใช้อธิบายการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมได้ว่า องค์ความรู้ที่ได้สั่งสมกันมาในการสร้างหัวโขนดั้งเดิมนี้ คือ การกำหนดขนบนิยมในการสร้างหัวโขนเพื่อให้ช่างฝีมือดั้งเดิมทุกคนต้องสร้างหัวโขนให้ตรงตามรูปแบบที่กำหนด โดยไม่ได้คำนึงถึงเรื่องของวัสดุและอุปกรณ์ในการสร้าง ทำให้วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้สามารถปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ตามการค้นพบ ตามเทคนิควิธีของช่างฝีมือดั้งเดิมแต่ละคน ทำให้องค์ความรู้ในการสร้างหัวโขนเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ยังคงสืบทอดกันถึงปัจจุบัน

การสร้างหัวโขนของโรงเรียนแห่งนี้ยังคงยึดระเบียบวิธีการปฏิบัติตามขนบนิยมที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด อีกทั้งกระบวนการสร้างและเทคนิควิธีต่าง ๆ ยังคงสืบสานกันมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2543 ที่เริ่มการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่โรงเรียนแห่งนี้ ซึ่งระเบียบวิธีหรือแบบแผนที่กำหนด ที่ได้กล่าวไว้เหล่านี้ นำมาใช้เรียกการสร้างหัวโขนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ว่า สกุลช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีการสืบสานโดยกำหนดรายวิชาที่จะต้องเรียนรู้ในหลักสูตร โดยสอนให้นักเรียนได้เรียนรู้การสร้างหัวโขนดั้งเดิมตั้งแต่เริ่มต้นจนจบในระยะเวลา 800 ชั่วโมง รวมระยะเวลา 1 ปี โดยนักเรียนได้เรียนรู้ในการสร้างหัวโขนดั้งเดิม คนละ 1 หัว ซึ่งการเรียนรู้งานช่างฝีมือในโรงเรียนมีข้อจำกัดในการเรียนรู้หลายประการด้วยกัน เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการเรียนรู้ในบ้านช่างฝีมือหัวโขน ซึ่งเป็นการเรียนรู้โดยการถ่ายทอดวิชาช่างให้เฉพาะลูกหลานหรือคนในตระกูล พบว่า การเรียนรู้ในบ้านช่างจะใช้การเรียนรู้จากการสังเกตเห็นวิธีสร้างหัวโขนทุกวันจึงซึมซับความรู้ในทุกวัน และเป็นการเรียนรู้ตลอดเวลาโดยไม่จำกัดชั่วโมง ทำให้ผู้เรียนรู้เกิดการพัฒนาทักษะในทุกวัน และได้ลงมือปฏิบัติในการสร้างหัวโขนตั้งแต่ยังเด็กกระทั่งโตและมีความชำนาญ เป็นการปฏิบัติงานในลักษณะของลูกมือช่าง คือ ช่วยช่างทำงานตั้งแต่งานง่ายไปหายาก เมื่อเชี่ยวชาญจึงนำผลงานวางขาย เพื่อนำรายได้เลี้ยงตัวเองหรือครอบครัว จึงเป็นการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง

เมื่อเปรียบเทียบกับการเรียนรู้ในโรงเรียน พบว่า นักเรียนที่เข้ามาเรียนมีพื้นฐานความรู้ในงานช่างที่ต่างกัน ซึ่งนักเรียนที่มีพื้นฐานงานช่างมาก่อนจะเรียนรู้ได้เร็วกว่า และการเรียนในโรงเรียนมีชั่วโมงเรียนที่จำกัดทำให้บางขั้นตอนต้องถูกยกเว้นไป เพื่อยืดระยะเวลาให้กับขั้นตอนที่ยังทำงานไม่สำเร็จ เช่น ขั้นตอนในการแกะสลักหินสบู่ที่ต้องใช้พื้นฐานความรู้ในการเขียนลวดลายไทยและการปั้นหน้าหุ่นต้นแบบที่ต้องมีพื้นฐานในการปั้นจึงใช้เวลาในการทำงานที่นาน หากนักเรียนมีพื้นฐานความรู้ในงานเขียนหรืองานปั้นจะใช้เวลาปฏิบัติงานได้ทันตามเวลาที่กำหนด จึงเป็นข้อสังเกตว่ารายวิชาการแกะหินสบู่และการปั้นหัวโขนจะประสบผลสำเร็จกับนักเรียนที่มีพื้นฐานในงานเขียนและงานปั้นมาก่อน เพราะนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานจะต้องใช้เวลาในการฝึกทักษะในการเขียนลวดลายและการปั้น จึงไปกระทบกับเวลาเรียนในรายวิชาต่อไป เมื่อนักเรียนเรียนจบหลักสูตรงานช่างฝีมือหัวโขน

นักเรียนได้เรียนรู้ในการสร้างหัวโขนให้สำเร็จ 1 หัว ซึ่งเป็นทักษะและความรู้ที่ยังไม่สามารถจะสร้างหัวโขนเพื่อประกอบอาชีพได้ จึงต้องใช้เวลาฝึกฝนเรียนรู้เพิ่มเติม

จากการสังเกตการแบบมีส่วนร่วมพบว่า ศิษย์เก่าที่สนใจจะประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขนจะกลับมาเรียนรู้เพิ่มเติมในโรงเรียนอีกหลายครั้ง จึงนำไปประกอบอาชีพ ซึ่งนักเรียนช่างฝีมือหัวโขนที่จบการศึกษา ปี 2553 ประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขนจำนวน 1 คน และมีลูกค้ามาสั่งให้สร้างหัวโขน จำนวน 2 หัว ซึ่งรายได้ของช่างฝีมือหัวโขนไม่เพียงพอต่อการเลี้ยงชีพทำให้ต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นเพิ่มเติม จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่นักเรียนจบแล้วและประกอบอาชีพหัวโขน แต่รายได้จากการจำหน่ายผลงานไม่เพียงพอต่อการเลี้ยงชีพ เพราะมีผู้สั่งซื้อผลงานน้อยมาก ทำให้ช่างฝีมือหัวโขนต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นเพิ่มเติม

จากการศึกษาพบว่า การสร้างหัวโขนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เป็นการสร้างเพื่อใช้ในพิธีกรรมหรือการตั้งโชว์ กรรมวิธีในการสร้างจึงมีความแตกต่างจากการสร้างหัวโขนเพื่อสวมใส่ในการแสดงโขน ข้อแตกต่างของการสร้างหัวโขนเพื่อใช้ในพิธีกรรมและการใส่แสดงคือ การวัดขนาดศีรษะของนักแสดงที่จะสวมใส่ เพื่อสร้างหัวโขนให้มีความพอดีกับนักแสดง โดยเฉพาะหัวโขนลิงที่ต้องมีการกระโดด โลนโผนจึงต้องสร้างให้กระชับเพื่อไม่ให้หลุดขณะแสดง ขณะที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) กำหนดให้นักเรียนสร้างหัวโขนขนาด 20 คูณ 20 คูณ 50 เซนติเมตร และการทำหัวโขนในการใส่แสดงจะต้องมีการคำนวณสัดส่วนของปลายคางถึงกลางศีรษะและท้ายทอย เพื่อสร้างหัวโขนให้อากาศสามารถไหลผ่านจากปลายคางขึ้นไปที่กลางศีรษะและไล่อากาศร้อนที่กลางศีรษะออกมาที่ท้ายทอย เป็นเทคนิคที่เป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของช่างหัวโขนตระกูลแก้วดวงใหญ่ ซึ่งกรรมวิธีในการสร้างหัวโขนเพื่อใช้ในพิธีกรรมจะไม่มีขั้นตอนดังกล่าว และการสร้างหัวโขนที่ใส่แสดงจะต้องคำนึงถึงวัสดุที่ใช้ในการสร้างที่จะต้องไม่ทำอันตรายให้กับนักแสดงที่สวมใส่ เช่น ไม่ใช้แผ่นอะลูมิเนียมในการทำจอนหู เพราะจะทำให้บาดหน้าของนักแสดง การสร้างหัวโขนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) จะใช้ประเก็นหรือหนังวัวเทียมในการทำจอนหู เพื่อเป็นวัสดุทดแทนหนังวัว และไม่เป็นอันตรายเหมือนแผ่นอะลูมิเนียม ข้อแตกต่างที่พบจึงมีเพียงขั้นตอนของการวัดขนาดศีรษะและการสร้างให้มีการระบายอากาศ เนื่องจากวัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) จะเหมือนกับการสร้างหัวโขนสำหรับใช้ในการใส่แสดงเทียบจากวัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนของตระกูลแก้วดวงใหญ่ที่ยังคงสร้างหัวโขนเพื่อการใส่แสดงและเพื่อการใช้ในพิธีกรรม

การเปลี่ยนแปลงในขั้นตอนการสร้างหัวโขนที่พบคือ ครูผู้สอนมีการพัฒนาการสร้างหัวโขนให้มีทั้งขนาดกลางและขนาดเล็ก แต่ยังไม่ได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียนในชั้นเรียน เพราะต้องการให้นักเรียนในชั้นได้เรียนรู้การสร้างหัวโขนที่มีขนาดมาตรฐานของศีรษะมนุษย์ และทำความเข้าใจกับพื้นฐานการสร้างหัวโขน ลวดลายให้เข้าใจจึงนำความรู้ไปต่อยอดเป็นหัวโขนขนาดอื่น ๆ ต่อไป แต่ครูผู้สอนได้พัฒนาและศึกษาหัวโขนขนาดต่าง ๆ ไว้เพื่อแนะนำเพิ่มเติมหรือสอนให้กับลูก

ศิษย์เก่าที่จบการศึกษาและประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขน ที่มีต้องการสร้างหัวโขนขนาดกลาง ขนาดเล็กเพื่อจำหน่ายตามความต้องการของลูกค้า

แนวคิดของการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม พบว่า โรงเรียนนี้ได้สนับสนุน ส่งเสริม ฟื้นฟูและอนุรักษ์งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม แต่โรงเรียนยังมีการประชาสัมพันธ์เท่าที่ควร เพราะการประชาสัมพันธ์จะเป็นการประกาศให้คนภายนอกได้รับรู้ว่ามีการเรียนการสอนงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่โรงเรียนนี้ ซึ่งจะช่วยเพิ่มจำนวนของผู้สนใจเข้าเรียน ซึ่งปีการศึกษา 2557 พบว่ามีจำนวนนักเรียนเข้ามาศึกษา จำนวน 15 คน ซึ่งเพิ่มขึ้นจากปีการศึกษา 2553 เนื่องจากโรงเรียนได้ทำการประชาสัมพันธ์มากขึ้น โดยการนำนิทรรศการที่เป็นผลงานของนักเรียนออกไปเผยแพร่ตามงานต่าง ๆ ทำให้มีผู้รับทราบข้อมูลมากขึ้นและส่งบุตรหลานเข้าเรียน

จากการศึกษาถึงการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ผู้วิจัย พบว่า เป็นการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมที่ดีอย่างยิ่ง เพราะเป็นการส่งต่อความรู้โดยการเรียนการสอนในชั้นและส่งเสริมให้เกิดการอนุรักษ์สืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม ตั้งแต่ขั้นตอนเริ่มแรกกระทั่งจบ โดยมีผู้ชำนาญด้านการสร้างหัวโขนหรือผู้ที่รู้จริงเข้ามาถ่ายทอดความรู้ ทำให้นักเรียนได้เรียนรู้การสร้างหัวโขนดั้งเดิมจากผู้ที่รู้จริง นักเรียนจึงได้เรียนรู้จากการสร้างหัวโขนที่ถูกต้องตามขนบและแบบแผน จึงเป็นการอนุรักษ์ สืบสานงานช่างหัวโขนดั้งเดิมในด้านของผู้ให้การถ่ายทอดความรู้ได้เป็นอย่างดี

ในด้านของผู้รับการถ่ายทอด คือ นักเรียนที่สำเร็จการศึกษายังไม่สามารถประกอบอาชีพได้ เพราะการเรียนรู้การสร้างหัวโขนเพื่อนำไปประกอบอาชีพ จะต้องใช้ระยะเวลาประมาณ 2 – 3 ปี เพื่อฝึกทักษะในการสร้างหัวโขนพื้นฐานประมาณ 10 หัว จึงจะมีความชำนาญในการออกไปประกอบอาชีพได้ ซึ่งโรงเรียนแห่งนี้นักเรียนได้เพียงความรู้ในการสร้างหัวโขนเบื้องต้นเท่านั้น ทำให้นักเรียนต้องเรียนรู้เพิ่มเติมเพื่อนำไปต่อยอดทักษะวิชาชีพ เช่นการเป็นลูกมือในการสร้างหัวโขนกับช่างฝีมือผู้ชำนาญการ ซึ่งนักเรียนที่จบการศึกษาจากโรงเรียนนี้ ประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขนเป็นจำนวนน้อย เพราะส่วนใหญ่ต้องไปศึกษาเพิ่มเติมในงานช่างฝีมือสาขาอื่น เช่น ศึกษาต่อที่โรงเรียนช่างทองหลวง หรือศึกษาคณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง หรือหันไปทำงานในด้านอื่นที่ไม่ใช่ช่างฝีมือหัวโขน จึงเป็นการเสี่ยงต่อการขาดผู้สืบทอด เนื่องจากปัญหาของการเรียนแล้วไม่ได้นำไปประกอบอาชีพ จึงเป็นการสืบสานที่มีผู้ให้การถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมได้ดี แต่ผู้รับการถ่ายทอดไม่สามารถนำไปประกอบอาชีพได้ จึงเป็นการสืบสานที่สำเร็จเพียงครึ่งเดียวของการถ่ายทอดความรู้ เพราะยังไม่ประสบความสำเร็จในด้านการส่งเสริมให้ผู้สำเร็จการศึกษานำไปประกอบอาชีพได้ อีกทั้งจำนวนของลูกค้าที่สั่งซื้อผลงานหัวโขนน้อยมากทำให้ช่างมีรายได้ไม่เพียงพอกับการเลี้ยงชีพ ทำให้ต้องประกอบอาชีพอื่นเพิ่มเติม หรือหันไปประกอบอาชีพใหม่

สรุป การถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขนในโรงเรียน มีข้อจำกัดในเรื่องของเวลาในการเรียนรู้ที่กำหนดเป็นรายวิชาในหลักสูตร แตกต่างจากการเรียนรู้ของช่างฝีมือหัวโขนที่บ้านช่างที่มีการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เป็นการเรียนรู้ในลักษณะของลูกมือช่าง คือช่วยช่างปฏิบัติงานจากงานง่าย ๆ และเรียนรู้ไปถึงงานที่ยากทำให้สามารถประกอบอาชีพได้ ขณะที่การเรียนรู้ในโรงเรียนเมื่อจบหลักสูตรนักเรียนยังนำความรู้มาประกอบอาชีพไม่ได้จึงต้องมีการฝึกทักษะต่อไป จึงเป็นการสืบสานที่ประสบผลสำเร็จเฉพาะผู้ให้การถ่ายทอด ส่วนผู้รับการถ่ายทอดยังไม่ประสบผลสำเร็จเนื่องจากไม่ได้นำไปประกอบอาชีพ

3. กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โดยการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง จากข้อมูลที่ค้นพบถึงลักษณะต่าง ๆ ของการถ่ายทอดนำมาศึกษาเปรียบเทียบกับผลการศึกษาของนฤทธิ์ สัญจรวารี (2544) ที่ศึกษาการถ่ายทอดหัวโขนให้กับนักเรียนในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ชั้นปีที่ 2 สายศิลปะของสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาในระบบของกระทรวงศึกษาธิการ และผลการศึกษาของเรวัตร คงสุวรรณ (2544) ที่ศึกษาเรื่องกระบวนการสร้างหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร ซึ่งเป็นหน่วยงานของเอกชน พบว่า หน่วยงานที่เปิดสอนงานช่างฝีมือหัวโขนทั้ง 3 หน่วยงานนี้มีวัตถุประสงค์เดียวกันในการที่จะอนุรักษ์ สืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนให้คงอยู่ แต่กระบวนการในการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนที่แตกต่างกัน ซึ่งข้อแตกต่างที่ค้นพบในกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนของทั้ง 3 หน่วยงานผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์เป็นหัวข้อต่าง ๆ และนำเสนอถึงจุดแข็งและจุดอ่อน ตลอดทั้งข้อจำกัดต่าง ๆ ในกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนของทั้ง 3 หน่วยงาน เพื่อเป็นแนวทางในการสืบสานงานช่างฝีมือให้ดียิ่งขึ้นต่อไป นำเสนอเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.1 การถ่ายทอดอย่างเป็นทางการ

การถ่ายทอดอย่างเป็นทางการ โดยการกำหนดเนื้อหารายวิชาไว้เป็นหลักสูตรพบว่าจุดแข็งของการกำหนดเนื้อหารายวิชาไว้เป็นหลักสูตร ทำให้ครูผู้สอนถ่ายทอดตามรายวิชาที่ระบุไว้ในหลักสูตรและผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างเป็นขั้นตอนและเป็นระบบ โดยเริ่มขั้นตอนจากง่ายไปยาก พบได้จากการเรียนการสอนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) และสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง เช่น โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) กำหนดรายวิชางานช่างฝีมือหัวโขนเป็นวิชาเอก ในระยะเวลา 800 ชั่วโมง นักเรียนได้เรียนรู้การปั้นหน้าพระ ยักษ์ และลิง ผู้สำเร็จการศึกษาจะสร้างหัวโขนได้สำเร็จ 1 หัว โดยสร้างหัวโขนขนาด 20 คูณ 20 คูณ 50 เซนติเมตร โดยสอนกรรมวิธีการสร้างตั้งแต่ต้นจนจบ คือเรียนรู้การเขียนลายไทย การทำเครื่องมือ การแกะสลักหินสบู่ต้นแบบ

การทำดินน้ำมัน การปั้นหัวหุ่นต้นแบบด้วยดินน้ำมัน การทำพิมพ์และถอดพิมพ์เพื่อให้ได้หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์เพื่อใช้เป็นหุ่นปูนในการสร้างหัวโขนซึ่งเก็บไว้ใช้ได้นาน การติดกระดาษ การปั้นลวดลายประดับหัวโขนโดยใช้พิมพ์หินสบู่ การประดับยอดหัวโขน การเขียนสี การปิดทอง และการประกอบหัวโขน ซึ่งใช้ระยะเวลาในการสำเร็จการศึกษา 1 ปี และสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง กำหนดให้มีการเรียนรู้การสร้างหัวโขนใน 1 ภาคการศึกษา นักเรียนจะได้เรียนรู้ในการสร้างหัวโขนขนาด 7 คูณ 7 คูณ 13 โดยใช้วิธีการเรียนรู้ในขั้นตอนลัด เนื่องจากเวลาที่จำกัดเพียง 1 ภาคการศึกษา นักเรียนจะได้เรียนรู้การติดกระดาษจากหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ การปั้นลวดลายประดับหัวโขนโดยใช้พิมพ์หินสบู่ การประดับยอดหัวโขน การเขียนสี การปิดทอง และการประกอบหัวโขน เมื่อจบภาคการศึกษานักเรียนจะสร้างหัวโขนขนาดเล็กได้สำเร็จ 1 หัว

จุดอ่อนของการมีหลักสูตรการเรียนการสอนคือ เป็นการจำกัดชั่วโมงเรียน ซึ่งมีผลกับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนโดยเฉพาะในขั้นตอนที่ยากและใช้เวลาในการปฏิบัติงานที่นาน เช่น ขั้นตอนการแกะสลักหินสบู่ และขั้นตอนการปั้นหุ่นต้นแบบ พบได้จากการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในชั้นเรียนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีการถ่ายทอดความรู้ในการสร้างหัวโขนตั้งแต่ต้นจนจบในระยะเวลา 800 ชั่วโมง ซึ่งมีการลดขั้นตอนการเรียนรู้ในการร่างหน้าพระ ยักษ์ และลิง เป็นการให้สังเกตจากหัวโขนที่สำเร็จจริงแทนการให้นักเรียนลงมือปฏิบัติในการร่างหัวโขน เพื่อเพิ่มจำนวนชั่วโมงการปฏิบัติงานปั้นและการแกะสลักให้กับนักเรียน ทำให้นักเรียนไม่ได้เรียนรู้ในการร่างหัวโขนซึ่งเป็นพื้นฐานที่จะทำให้นักเรียนเข้าใจถึงสัดส่วนโครงหน้าของหัวโขน ขณะที่สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ที่กำหนดหลักสูตรการเรียนการสอนหัวโขนใน 1 ภาคการศึกษา ซึ่งเป็นระยะเวลาที่สั้นในการเรียนรู้การสร้างหัวโขนตั้งแต่ต้นจนจบ ทำให้สถาบันแห่งนี้กำหนดให้นักเรียนสร้างหัวโขนเฉพาะหัวโขนยักษ์ และกำหนดให้สร้างหัวโขนที่มีขนาดเล็กคือ ขนาด 7 คูณ 7 คูณ 13 เซนติเมตร และให้นักเรียนเริ่มสร้างจากขั้นตอนการทำหุ่นกระดาษโดยการปิดกระดาษสาลงบนหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ และปั้นลวดลายประดับหัวโขน (กระแหนะ) จากพิมพ์เรซิ่น ทำให้นักเรียนไม่ได้เรียนรู้ในขั้นตอนของการทำเครื่องมือช่าง การแกะสลักหินสบู่สำหรับเป็นพิมพ์ในการปั้นลวดลายประดับหัวโขน การทำดินน้ำมันสำหรับปั้น และไม่ได้เรียนรู้ในขั้นตอนการปั้นหัวโขนต้นแบบที่มีความสำคัญในกรณีที่ต้องการจะสร้างหัวโขนต้นแบบตัวอื่นที่แตกต่างจากหัวโขนยักษ์

3.2 การถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในแนวประเพณี

จุดแข็งของการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนโดยการรักษาขนบนิยมของการสร้างหัวโขนตามแบบโบราณคือ การสร้างหัวโขนที่ต้องคำนึงถึงรูปแบบของหน้าตาหัวโขนแต่ละตัว ลักษณะของยอดหัวโขนและสีของหัวโขนให้ได้ตรงตามตำราพงศ์เรื่องรามเกียรติ์อย่างเคร่งครัด เพราะตำราพงศ์เรื่องรามเกียรติ์นี้จะเป็นตำราที่ได้กำหนดรูปแบบหน้าตา ลักษณะของยอดหัวโขนและสีของหัวโขนแต่ละตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ไว้อย่างสมบูรณ์ เพราะชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์จะมี

หัวโขนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว หากช่างสร้างหัวโขนไม่ได้ศึกษาอย่างถ่องแท้จะทำให้สร้างหัวโขนได้ไม่ตรงกับชื่อตัวละครที่ต้องการสร้าง เป็นเหตุให้หัวโขนที่สร้างมีความผิดเพี้ยน ผลงานของช่างฝีมือหัวโขนที่รักษาขนบนิยมแบบโบราณจะมีความประณีต งดงามและถูกต้องตามแบบแผน ซึ่งโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ยังคงถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในแบบอนุรักษ์ประเพณีนี้ให้กับนักเรียนและสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง

ข้อจำกัดของการเรียนรู้การสร้างหัวโขนในแนวประเพณี คือมีขั้นตอนการทำงานที่ต้องใช้ความประณีตทุกขั้นตอนทำให้ต้องใช้ระยะเวลาในการเรียนรู้ประมาณ 1 สำหรับผู้ที่มีพื้นฐานงานช่างเขียนหรือช่างปั้นพบได้จากการเรียนการสอนในชั้นเรียนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ที่สอนการสร้างหัวโขนตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ และสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่างที่ต้องตัดขั้นตอนการเรียนรู้ในการแกะสลักหินสบู่และการปั้นหุ่นต้นแบบออกไป เพราะเป็นขั้นตอนที่ต้องใช้เวลาในการปฏิบัติงานประมาณ 1 ภาคการศึกษา

3.3 การเปิดรับผู้สนใจทั่วไปโดยไม่จำกัดพื้นฐานความรู้

จุดแข็งของการเปิดรับผู้สนใจทั่วไปโดยไม่จำกัดพื้นฐานความรู้ ทำให้เป็นการเปิดโอกาสให้กับผู้ที่สนใจเข้ามาเรียน เช่น โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ที่เปิดรับผู้สนใจทั่วไปทั้งชายและหญิงอายุ 15 ปีขึ้นไปที่สำเร็จการศึกษาตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ขณะที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เปิดรับผู้สนใจโดยไม่มีเงื่อนไขซึ่งข้อมูลของผู้เข้าเรียนในศูนย์ฝึกอาชีพมีอายุตั้งแต่ 10 – 50 ปี ทำให้เป็นการส่งเสริมการเรียนการสอนให้กับผู้ที่สนใจได้มีโอกาสได้เข้ามาศึกษาเรียนรู้มากขึ้น

จุดอ่อน คือ การเรียนรู้ของนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือจะใช้เวลาในการเรียนรู้และปฏิบัติงานนานกว่าผู้ที่มีพื้นฐาน พบจากข้อมูลการเรียนรู้ของนักเรียนในชั้นเรียนโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ข้อสังเกตคือนักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานแต่มีความอดทนและมุมานะตั้งใจเรียนจะสามารถเรียนรู้การสร้างงานหัวโขนได้ดีเช่นเดียวกับผู้มีพื้นฐานเช่นกัน แต่ต้องใช้เวลาในการปฏิบัติที่นานกว่า

3.4 การเปิดรับผู้สนใจเรียนโดยไม่จำกัดช่วงเวลา (ผู้เรียนเป็นผู้กำหนดเวลาเรียน)

จุดแข็งของการเปิดรับผู้สนใจเรียนโดยไม่จำกัดช่วงเวลา ทำให้มีผู้สนใจเข้ามาศึกษาเรียนรู้ในการสร้างหัวโขนจากทั่วประเทศและเป็นจำนวนมากกว่าการเปิดรับผู้เรียนปีละ 1 ครั้ง ซึ่งเป็นช่วงการรับสมัครในเวลาที่จำกัด พบว่า ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เปิดรับผู้สนใจเรียนโดยไม่จำกัดช่วงเวลา คือ ผู้เรียนสามารถเข้ามาเรียนรู้ได้ทุกวัน ซึ่งผู้เรียนสามารถกำหนดเวลาในการเรียนด้วยตนเองเมื่อพร้อมวันไหนก็เข้ามาเรียน ทำให้ผู้ที่ไม่มีเวลาสามารถเข้ามาเรียนได้ตลอดเมื่อว่าง โดยเฉพาะในช่วงวันเสาร์อาทิตย์ที่มีผู้เข้ามาเรียนเป็นจำนวนมาก และในช่วงปิดเทอมพบว่า มีนักเรียนให้ความสนใจเข้ามาเรียนรู้ในการสร้างหัวโขนเป็นจำนวนมากจาก

ข้อมูลที่พบโดยเฉลี่ยปีละ 70 คน ทำให้มีข้อแตกต่างจากโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ที่เปิดรับสมัครนักเรียนในช่วงเดือนมกราคมถึงมีนาคม โดยเรียนในเวลาราชการเป็นระยะเวลา 1 ปี มีผู้เข้าเรียนโดยเฉลี่ยปีละ 9 คน ขณะที่สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง กำหนดสอนการสร้างหัวโขนให้กับนักเรียนที่มีพื้นฐานทางด้านศิลปะ ในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง เป็นระยะเวลา 1 ภาคการศึกษาซึ่งเป็นข้อจำกัดในการเรียนรู้สำหรับผู้ที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านศิลปะ

จุดอ่อน คือนักเรียนแต่ละคนจะสร้างหัวโขนในขั้นตอนที่แตกต่างกัน เนื่องจากการเริ่มต้นเรียนรู้ที่ไม่พร้อมกัน ทำให้ครูผู้สอนดูแลไม่ทั่วถึงทำให้เกิดปัญหาของการเรียนรู้กับผู้เรียนที่ต้องเรียนรู้แบบลองผิดลองถูกด้วยตนเอง ซึ่งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร มีการเรียนรู้โดยให้ผู้ที่เริ่มมาวันแรก ฝึกปั้นลวดลายจากพิมพ์เรซิ่น (กระแหนะ) และนำมาประดับที่ยอดของหัวโขน เพื่อให้ผู้เรียนได้รู้จักลวดลายไทย และฝึกมือในวันแรก ในขั้นตอนนี้ทำให้ผู้เรียนที่เข้ามาก่อนจะสอนการปั้นลวดลายคือ การกดพิมพ์เพื่อประดับหัวโขนให้กับนักเรียนใหม่ จึงทำให้มีการเรียนรู้ในลักษณะถูกบ้างผิดบ้าง เนื่องจากผู้สอนไม่ใช่ครูผู้สอนที่มีความรู้จริงในการสร้างหัวโขน

3.5 การถ่ายทอดโดยผ่านวัฒนธรรม (ใช้ศาสนาและพิธีกรรม)

จุดแข็งในการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนโดยนำความเชื่อของศาสนาและพิธีกรรมมาเป็นเครื่องมือในการยึดเหนี่ยวจิตใจของนักเรียน ทำให้นักเรียนมีจิตใจที่สงบและเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับนักเรียนในการเรียนรู้การสร้างงานหัวโขน เพราะถือว่าหัวโขนเป็นของสูง เป็นเรื่องเกี่ยวกับกษัตริย์และเทพเจ้า ดังนั้น ช่างฝีมือหัวโขนจึงต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจที่สงบก่อนการสร้างงานโดยการน้อมนำพระพุทธเจ้าเข้ามาในจิตใจ และการจัดพิธีกรรมการไหว้ครูเพื่อให้ครูช่างทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตช่วยคุ้มครองในการสร้างงานหรือสิ่งใด ๆ ได้สำเร็จ พบได้จากสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่างที่จัดพิธีไหว้ครูช่างหัวโขนให้กับนักเรียนในการสร้างขวัญและกำลังใจ ซึ่งผู้ศึกษาในงานวิจัยนี้ไม่ได้กล่าวถึงกิจกรรมการสวดมนต์ไหว้พระ ขณะที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีกิจกรรมสวดมนต์ไหว้พระในช่วงเช้าก่อนการเรียน และจัดพิธีไหว้ครูช่างหัวโขนปีละ 1 ครั้ง ซึ่งการจัดพิธีไหว้ครู เป็นการปลูกความเชื่อให้นักเรียนทุกคนเคารพยำเกรงครูช่างทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต ทำให้นักเรียนมีการสร้างหัวโขนอย่างเคร่งครัดเพราะเกรงจะทำผิดจากสิ่งที่ครูได้สอนไว้ และจะเกิดมีอันเป็นไปต่าง ๆ ตามความเชื่อที่ปลูกฝังมา

จุดอ่อน คือนักเรียนจะไม่กล้าที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ในการสร้างหัวโขน เพราะต้องยึดหลักในการสร้างหัวโขนตามขนบนิยมที่ถูกสอนไว้อย่างเคร่งครัด

จากการเปรียบเทียบกระบวนการถ่ายทอดงานช่างฝีมือของ 3 หน่วยงานดังกล่าว พบว่าการเปิดรับผู้เรียนโดยไม่จำกัดช่วงเวลา คือเปิดรับตลอดปีและการให้ผู้เข้าเรียนสามารถกำหนดเวลาในการเรียนได้ด้วยตนเอง ทำให้มีผู้สนใจเข้าเรียนเป็นจำนวนมากและเดินทางมาจากทั่วประเทศ

ส่วนใหญ่มาเรียนเพื่อนำไปประกอบอาชีพ เช่น เรียนเพื่อสร้างหัวโขนเพื่อจำหน่าย หรือการเรียนเพื่อนำไปสอน และในช่วงปิดเทอมนักเรียนจะเข้ามาเรียนเพื่อใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ในการเพิ่มจำนวนของผู้สนใจเรียนรู้

การสอนหัวโขนขนาด 7 คูณ 7 คูณ 13 ซึ่งเป็นหัวโขนขนาดเล็ก โดยการลัดขั้นตอน คือ ให้เริ่มเรียนจากขั้นตอนการปิดกระดาษหัวหุ่นปูนพลาสเตอร์ทำให้นักเรียนสามารถเรียนรู้การสร้างหัวโขนได้สำเร็จภายใน 1 ภาคการศึกษา แต่นักเรียนจะไม่ได้เรียนรู้การแกะสลักพิมพ์หินสบู่เพื่อสร้างลวดลาย และไม่ได้เรียนรู้การปั้นหัวหุ่นต้นแบบ แต่นักเรียนสามารถเรียนรู้การสร้างหัวโขนได้สำเร็จใน 1 ภาคการศึกษา จึงเป็นแนวทางเพื่อนำมาปรับใช้ในการเรียนรู้การสร้างหัวโขนเพิ่มเติมอีกหลายหัวใน 1 ปี

ขณะที่การเรียนการสอนโดยมีหลักสูตรทำให้การเรียนการสอนเป็นขั้นตอนอย่างมีระบบ ผู้สอนจะดำเนินการสอนตามรายวิชาที่ได้กำหนดไว้ตามหลักสูตรโดยลำดับจากง่ายไปยากและผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างเป็นขั้นตอนซึ่งทำให้เกิดประสิทธิภาพในการเรียนรู้มากขึ้นกว่าการเรียนโดยไม่กำหนดรายวิชา ซึ่งสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสืบสานงานช่างหัวโขนต่อไป

4. ลักษณะของการถ่ายทอดภูมิปัญญาในงานช่างฝีมือหัวโขน

จากแนวคิดการถ่ายทอดภูมิปัญญาของเอกวิทย์ ณ ถลาง (2541) พบว่า ในการถ่ายทอดภูมิปัญญาครูผู้ถ่ายทอดจะใช้วิธีการบรรยายและการสาธิตการสร้างหัวโขน ขณะที่นักเรียนเรียนรู้จากการได้ฟังการบรรยาย การซึมซับและจดจำจากการได้สังเกตและลงมือปฏิบัติงานจริง พบว่าการถ่ายทอดงานช่างฝีมือของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และการสอนงานปั้นสิงห์ในงานวิจัยของเอกรัฐ อินต๊ะวงศา (2545) จะใช้วิธีการเรียนรู้ตามแนวคิดการถ่ายทอดภูมิปัญญาของเอกวิทย์ ณ ถลาง ขณะที่การเรียนรู้แบบครูพักลักจำที่นันทรัตน์ บรรเทิง (2545) ได้กล่าวถึงการเรียนรู้ด้วยตนเองของครูสาคร ยังเขียวสด ที่ใช้การเรียนรู้จากการดูหุ่นต่าง ๆ การสอบถามผู้รู้ การแสดงโขนและการสังเกตงานของช่างฝีมือซึ่งต้องใช้การเรียนรู้แบบครูพักลักจำ คือ การสังเกต จดจำและเรียนรู้งานของผู้อื่น การดูงานโบราณ การดูงานของช่างฝีมือต่าง ๆ แล้วนำมาปรับใช้กับการทำงานของตน กระทั่งได้เทคนิคที่เป็นของตนเอง แล้วนำมาปรับใช้ในการสร้างหุ่นละครเล็กรวมทั้งการสร้างกลไกของการเชิดหุ่นด้วยตนเองจากงานวิจัยของ ซึ่งพบการเรียนรู้ในลักษณะนี้ในชั้นเรียนหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เช่นกัน

ข้อค้นพบที่กล่าวมา นำมาสรุปเป็นตารางที่ 19 ดังนี้

ตารางที่ 19 กระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขน

กระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขน	โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)	สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง	ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมฯ ชุมชนวัดเทพากร
โดยกำหนดเป็นหลักสูตร	✓ ทำให้มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ	✓ทำให้มีการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ	✗ การสอนไม่เป็นระบบ ไม่มีการลำดับความยากง่ายของ
โดยการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนในแนวอนุรักษ์	✓สร้างหัวโขนตามขนบนิยมโบราณ โดยสร้างหัวโขนตามลักษณะจากพงศ์เรื่องรามเกียรติ์	✓สร้างหัวโขนตามขนบนิยมโบราณ โดยสร้างหัวโขนตามลักษณะจากพงศ์เรื่องรามเกียรติ์	✗ สร้างหัวโขนตามลักษณะจากพงศ์เรื่องรามเกียรติ์บ้าง หรือสร้างสรรค์หัวโขนใหม่
โดยการเปิดรับผู้สนใจทั่วไปโดยไม่จำกัดพื้นฐานความรู้	✓ เปิดรับตั้งแต่อายุ 15 ปี การศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ขึ้นไป	✗ เปิดสอนในชั้น ปวส. ปีที่ 2 สาขาศิลปะ ทำให้มีการจำกัดผู้เรียน	✓เปิดรับทุกเพศทุกวัยอย่างไม่มีเงื่อนไข
โดยการเปิดสอนโดยไม่จำกัดช่วงเวลา	✗ เปิดสอน 1 ปีครั้ง ทำให้มีคนเรียนน้อย	✗ เปิดสอน 1 ปีครั้ง ทำให้มีคนเรียนน้อย	✓ เปิดสอนตลอด ทำให้มีคนเรียนเยอะ เพราะผู้เรียนกำหนดวันที่ต้องการเรียนเอง
โดยใช้ศาสนาและพิธีกรรม	✓สวดมนต์ไหว้พระก่อนเรียน และพิธีไหว้ครู เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ	✓ พิธีไหว้ครู เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ	งานวิจัยไม่ได้กล่าวถึง

(การประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

สรุปผลการอภิปรายการถ่ายทอดภูมิปัญญางานช่างฝีมือหัวโขนของโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ยังมีการอนุรักษ์การเรียนการสอนการสร้างหัวโขนตามแนวประเพณีโดยสอนการสร้างหัวโขนตั้งแต่ต้นจนจบ ขณะที่สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง สอนการสร้างหัวโขนโดยลัดขั้นตอนให้นักเรียนเรียนรู้จากการปิดกระดาษสาลงบนหัวโขนปูนพลาสเตอร์

การเรียนรู้ของช่างฝีมือ จะต้องใช้การสังเกตขั้นตอนในการสร้างงาน เพราะผู้เป็นช่างจะสามารถจดจำและนำไปทำตามได้ ผู้วิจัยจึงเสนอให้มีการเพิ่มสื่อการสอน ในลักษณะของการสร้างสื่อมัลติมีเดียที่แสดงขั้นตอนการสร้างหัวโขนตั้งแต่ต้นจนจบ และเปิดสื่อมัลติมีเดียนี้ให้กับนักเรียนได้เรียนรู้ในห้องเรียน เพื่อให้นักเรียนได้สังเกตและจดจำขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ ทุกวัน เพื่อให้นักเรียนได้ใช้ฝึกฝนเพิ่มเติมโดยตลอด ซึ่งจะเปรียบเหมือนการที่ช่างในบ้านได้เห็นครูช่างสร้างงานตลอดเวลาและสามารถจดจำและซึมซับ แล้วนำไปปฏิบัติตามได้

จากประเด็นต่าง ๆ ที่ได้นำเสนอ พบว่า การสืบสานมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยวิธีการถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปคนอีกรุ่นหนึ่ง ทำได้หลายวิธีด้วยกัน ขึ้นกับวัตถุประสงค์ของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ซึ่งเทคนิคและวิธีการเรียนรู้เหล่านี้จะมีการปรับเปลี่ยนไปตามพลวัตทางวัฒนธรรม ตามยุคสมัย จึงอาจมีการปรับเปลี่ยนหรือประดิษฐ์ดัดแปลงองค์ความรู้ดั้งเดิม เพื่อให้ตอบสนองต่อวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้งานช่างฝีมือดั้งเดิมมีความผิดเพี้ยนไปจากเดิม ด้วยเหตุนี้โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ดำเนินงานภายใต้พระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดา สยามบรมราชกุมารี จึงมุ่งมั่นที่จะอนุรักษ์ สืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิม และรักษาไว้ซึ่งระเบียบวิธีและขนบนิยมในงานช่างฝีมือดั้งเดิมให้คงอยู่ต่อไป โดยการถ่ายทอดวิชาความรู้งานช่างฝีมือดั้งเดิมให้กับผู้ที่สนใได้เข้ามาศึกษา ตราบใดที่คนรุ่นใหม่มีความตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเหล่านี้ การสืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมก็จะสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 6
สรุปผลและข้อเสนอแนะ

สำหรับบทนี้ ผู้วิจัยสรุปผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย 2 ประเด็นคือ

1. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม
2. เพื่อเสนอแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม แผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

กระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2543 โดยการฟื้นฟูงานช่างฝีมือหัวโขนที่ขาดการสืบสานในพระราชวังให้กลับเข้ามามีการเรียนการสอนที่โรงเรียนแห่งนี้ โดยทางโรงเรียนได้เชิญครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ช่างฝีมือผู้เชี่ยวชาญในการสร้างหัวโขนดั้งเดิมที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้การสร้างหัวโขนจากบรรพบุรุษคือ ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ผู้สืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนจากคุณตา คือ พระเทพยนตร์ และขุนสกลบัณฑิต 2 พี่น้อง ช่างสิบหมู่หัวโขนในวัง ในสมัยรัชกาลที่ 6 ในระยะต่อมาทางโรงเรียนจึงได้จัดทำหลักสูตรงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมเพื่อให้มีการเรียนการสอนตามรายวิชาที่กำหนดขึ้น ทำให้โรงเรียนแห่งนี้มีการจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบ ปี พ.ศ. 2546 ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม เป็นผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขนสืบต่อจากครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และยังคงสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด ช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม คือ ช่างที่สร้างหัวโขนโดยยึดระเบียบวิธีจากขนบนิยมการสร้างหัวโขนที่กำหนดไว้ คือ การสร้างหัวโขนได้ตรงกับลักษณะใบหน้า ลักษณะของมงกุฎและสีของตัวละครแต่ละตัวที่กำหนดไว้ในตำราพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ เพราะตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์แต่ละตัวจะมีลักษณะหน้าตา สีสันและวรรณะที่แตกต่างกัน และช่างจะต้องปั้นลวดลายประดับหัวโขนโดยใช้ลวดลายตามหัวโขนโบราณ และต้องวางลวดลายให้ตรงตามตำแหน่งของการวางลวดลายที่กำหนดไว้ จึงเป็นองค์ความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาของช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม ซึ่งโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ยังคงมีการสืบสานระเบียบวิธีการสร้างหัวโขนดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด

ด้านการใช้วัสดุและอุปกรณ์ในการสร้างหัวโขน จะมีการปรับเปลี่ยนโดยการใช้วัสดุทดแทนวัสดุเดิมที่คุณภาพไม่ได้มาตรฐานเท่ากับของโบราณ เช่น ยางรัก ซึ่งทดแทนด้วยกาวซีเมนต์ (Epoxy) เพื่อนำมาปั้นลวดลายประดับหัวโขน จึงส่งผลกระทบไปถึงการใช้รักน้ำเกลี้ยงซึ่งมีส่วนประกอบในขั้นตอนการทำจากยางรัก จึงต้องปรับเปลี่ยนวัสดุทดแทนเป็นสีน้ำมัน เพื่อใช้ในการเตรียมพื้นหัวโขนก่อนการปิดทอง การใช้กระจกสีและพลอยเทียม ทดแทนการใช้กระจกเกรียบที่ไม่มี

การผลิตออกมาจำหน่าย ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนวัสดุเพื่อทดแทนวัสดุเดิมตามยุคสมัย และวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป

วิธีการถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในชั้นเรียน คือ นักเรียนจะได้เรียนรู้การสร้างหัวโขนดั้งเดิมตั้งแต่ต้นจนจบ จำนวน 14 ขั้นตอน ได้แก่ เริ่มเรียนรู้จากการเขียนลายไทย การทำเครื่องมือช่าง การแกะสลักหินสบู่ต้นแบบ การทำดินน้ำมัน การปั้นหัวหุ่นต้นแบบด้วยดินน้ำมัน การทำพิมพ์และถอดพิมพ์เพื่อให้ได้หัวหุ่นปูนพลาสเตอร์เพื่อใช้เป็นหุ่นปูนในการสร้างหัวโขนซึ่งเก็บไว้ใช้ได้นาน การติดกระดาษ การปั้นลวดลายประดับหัวโขนโดยใช้พิมพ์หินสบู่ การประดับยอดหัวโขน การเขียนสี การปิดทอง และการประกอบหัวโขน ซึ่งใช้ระยะเวลาในการสำเร็จการศึกษา 1 ปี โดยการถ่ายทอดความรู้ในการสร้างหัวโขนให้กับนักเรียนตั้งแต่ขั้นตอนแรกถึงสร้างหัวโขนได้สำเร็จ โดยผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอดมีในลักษณะการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ โดยผู้สอนจะใช้การถ่ายทอดด้วยการบรรยาย สาธิตขั้นตอนวิธีการสร้างหัวโขน และให้นักเรียนได้ดูตัวอย่างหัวโขนสำเร็จที่เป็นตัวอย่างจริง เพื่อให้นักเรียนได้สังเกต จดจำ ซึมซับ และลงมือปฏิบัติจริง จากนั้น นักเรียนมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และซักถามจากเพื่อนนักเรียนในห้องและนักเรียนช่างสาขาอื่น ๆ ซึ่งเป็นการเรียนการสอนแบบดั้งเดิม คือ ใช้มุขปาฐะ ให้สังเกต ทำให้ดู จดจำให้ดี ดูตัวอย่างจริงและลงมือปฏิบัติตามแต่ระยะเวลาในการศึกษาเรียนรู้การสร้างหัวโขนในเวลา 1 ปี พบว่า นักเรียนที่เรียนจบยังไม่สามารถประกอบอาชีพช่างฝีมือหัวโขนได้ เพราะทักษะและความสามารถยังน้อย พบว่า ศิษย์เก่าที่จบไปแล้วจะกลับมาศึกษาเพิ่มเติม ประมาณ 1 – 3 ปี ขึ้นไป ทั้งนี้ขึ้นกับความรู้พื้นฐานของแต่ละคน

ลักษณะบูรณาการกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกันทั้งโรงเรียนและในชั้นเรียน คือ โรงเรียนมีกิจกรรมที่จัดขึ้นทุกปี เช่น การจัดให้นักเรียนและครูทุกคนได้ชมโขนพระราชทาน การเข้าร่วมในพิธีไหว้ครูที่วังสวนจิตรลดา การนำนักเรียนไปวางมาลาที่อนุสาวรีย์รัชกาลต่าง ๆ การแห่เทียนเข้าพรรษา ขณะที่ในชั้นเรียนจัดกิจกรรม เช่น การจัดพิธีไหว้ครูหัวโขนปีละ 1 ครั้ง และการสวดมนต์ไหว้พระในทุกเช้าก่อนเริ่มการเรียนการสอน ซึ่งกิจกรรมต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเหล่านี้เพื่อให้นักเรียนและครูในโรงเรียนได้ร่วมกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมกัน เป็นการสร้างแรงบันดาลให้กับนักเรียนช่างได้รับรู้ได้สัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมของไทย เพื่อสร้างความตระหนักรู้ให้นักเรียนได้เห็นคุณค่าของกิจกรรมที่จัดขึ้นนี้ อีกทั้งยังช่วยขัดเกลาจิตใจนักเรียนช่างฝีมือทุกคนให้เป็นผู้ที่รู้จักวัฒนธรรมประเพณี นอกจากมีความรู้ความสามารถในด้านงานช่างฝีมือ อบรมขัดเกลาให้นักเรียนเป็นผู้ที่มีจิตเลื่อมใสในศาสนาเพื่อให้มีสมาธิในการทำงาน และเคารพครูบาอาจารย์ ดั่งคำขวัญของโรงเรียนว่า “งานช่างเด่น เน้นศิลป์ไทย ใฝ่คุณธรรม”

จากสภาพสังคมในปัจจุบันและการดำรงชีวิตที่เปลี่ยนไป คนในสังคมมีความเร่งรีบการเทคโนโลยีมาใช้เป็นสื่อในการเรียนรู้ที่ฉับพลันทันต่อเหตุการณ์ จึงมีการปรับเปลี่ยนสิ่งใหม่ ๆ อยู่เสมอ ทำให้คนรุ่นใหม่มีสมาธิในการเรียนที่สั้น เพราะจะไปสนใจสิ่งใหม่ ๆ รอบตัว ขาดความ

มุมานะและความจริงจังในการศึกษา จึงเป็นอุปสรรคในการศึกษาเล่าเรียนงานช่างฝีมือดั้งเดิม แตกต่างจากคนในรุ่นเก่าที่ต้องการเรียนรู้ เพื่อนำไปประกอบอาชีพเลี้ยงตัว และคนรุ่นใหม่มีความสนใจที่จะเรียนรู้เพื่อการอนุรักษ์งานช่างฝีมือหัวโขนมีน้อย พบว่า ส่วนใหญ่เรียนเพื่อต้องการนำไปประยุกต์ในธุรกิจ หรือเรียนเพื่อใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ พบว่า จำนวนผู้สำเร็จการศึกษาในแต่ละปีมีน้อย เนื่องจากการสร้างหัวโขนต้องเกี่ยวข้องกับงานช่างหลายสาขา เช่น งานปั้น งานแกะสลัก งานเขียน งานช่างหุ่น งานลงรักปิดทอง และงานประดับมุก ซึ่งแต่ละขั้นตอนมีความละเอียดอ่อน ต้องการความพิถีพิถัน ทำให้นักเรียนที่ไม่มีพื้นฐานงานช่างฝีมือมีความย่อท้อจึงลาออกไป หรือนักเรียนที่เข้ามาเรียนแล้วพบว่าสิ่งที่เรียนไม่ตรงกับความต้องการจึงลาออก และเหตุผลสำคัญคือการขาดเงินทุนในการเรียน จึงลาออกไปเช่นกัน

การเสนอแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม

จากกรณีศึกษาโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) พบว่าการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้คงอยู่ ทำได้โดยการถ่ายทอดงานช่างฝีมือดั้งเดิมให้กับผู้ที่สนใจซึ่งตรงกับมาตราที่ 14 ของการสงวนรักษาภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ยูเนสโกที่ได้กำหนดไว้ในเรื่อง**การศึกษา** คือการสงวนรักษาโดยการถ่ายทอดความรู้ให้กับคนในรุ่นต่อไป รวมทั้งกรณีของ**การฟื้นฟู**งานช่างฝีมือที่ขาดการถ่ายทอดจากในวังให้กลับเข้ามามีการเรียนการสอนในชั้นเรียนโดยนำช่างฝีมือผู้ชำนาญการเข้ามาถ่ายทอดความรู้ให้กับบุคลากร และมีการส่งเสริมงานช่างฝีมือดั้งเดิมให้เป็นที่รู้จักผ่านการประชาสัมพันธ์โรงเรียนทางเว็บไซต์ที่เป็นสื่อสังคมออนไลน์ (www.rcmsc.com) เพื่อช่วยเผยแพร่กิจกรรมและผลงานของนักเรียน ตลอดทั้งข่าวสารต่าง ๆ ของโรงเรียน จึงเป็นการสงวนรักษาโดย**การส่งเสริม**งานช่างฝีมือดั้งเดิมให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

แต่การสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมที่กล่าวมาเป็นการสงวนรักษาโดยการคำนึงถึงเฉพาะการถ่ายทอดองค์ความรู้ดั้งเดิมให้กับผู้ที่สนใจ ซึ่งยังขาดการวางแผนในด้านการส่งเสริมให้คนที่สนใจเข้ามาศึกษาและนำกลับไปประกอบอาชีพ จึงมีโอกาสเสี่ยงที่จะทำให้ขาดผู้สืบทอด จากแนวทางที่ศึกษา พบว่า การจัดการในการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับหัวโขน ชุมชนวัดเทพากร โดยการเปิดรับผู้เรียนตลอดปีและให้ผู้เรียนเป็นผู้กำหนดวันเวลาเรียนด้วยตนเอง ทำให้มีผู้สนใจเข้าเรียนเป็นจำนวนมากและเดินทางมาจากทั่วประเทศ จึงน่าจะแนวทางหนึ่งที่นำมาพิจารณาในการเพิ่มจำนวนของผู้เรียนให้มากขึ้น และการสอนให้สร้างหัวโขนขนาดเล็กจะทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้การสร้างหัวโขนได้มากกว่า 1 หัว ในระยะเวลา 1 ปี จึงเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ในการเพิ่มการเรียนรู้ในการสร้างหัวโขนได้มากขึ้นเช่นกัน จากแนวคิดต่าง ๆ ที่นำเสนอมานี้สามารถนำมาเป็นแนวทางในการสงวนรักษางานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้คงอยู่ต่อไป

สุดท้ายนี้ ช่างฝีมือดั้งเดิม คือผู้ที่สร้างงานศิลปะด้วยมือและใจที่รักในการอนุรักษ์สืบสานภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่สำคัญของประเทศชาติไทยให้คงอยู่ แต่ช่างฝีมือดั้งเดิมเหล่านี้จะดำรงชีพอยู่ต่อไปไม่ได้เพราะขาดผู้ให้การบริโภคหรืออุดหนุนผลงานที่ใช้เวลาในการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างประณีตและงดงาม ดังนั้น ชาวไทยจึงควรหันมาอุดหนุนและส่งเสริมสินค้าไทย เพื่อช่วยกันอนุรักษ์สืบสานงานช่างฝีมือดั้งเดิมของไทยให้คงอยู่อย่างยั่งยืนต่อไป

ข้อเสนอแนะในการทำงานวิจัย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานช่างฝีมือหัวโขนในประเทศไทยยังมีการศึกษาวิจัยในด้านนี้อยู่น้อย จึงควรสนับสนุนให้มีการทำงานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. งานวิจัยการอนุรักษ์ สืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนในสถาบันต่าง ๆ ในประเทศไทย เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของแต่ละสถาบันให้กับคนรุ่นต่อไป ว่ามีแนวทางในการอนุรักษ์ สืบสานอย่างไร เพื่อรวบรวมงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมของประเทศไทย และเพื่อศึกษาถึงแนวทางต่าง ๆ ที่แต่ละสถาบันได้นำมาใช้ เพื่อการประยุกต์และการปรับใช้ในการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมให้ยั่งยืนต่อไป

2. งานวิจัยช่างฝีมือหัวโขนในอาเซียน เพื่อศึกษาถึงกรรมวิธีในการสร้างหัวโขน รวมทั้งวัสดุและอุปกรณ์ในการสร้างหัวโขน ขนบนิยมหรือระเบียบวิธีที่ช่างฝีมือหัวโขนในอาเซียนยึดถือปฏิบัติ ทั้งงานช่างฝีมือหัวโขนที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติไทย และมรดกร่วมทางวัฒนธรรมของอาเซียน เพื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์ต่าง ๆ ของแต่ละสกุลช่างฝีมือหัวโขน หรือรูปแบบการจัดการที่มีความเหมือนหรือแตกต่างกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2537). **ช่างศิลป์ไทย: การอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของกรมศิลปากร ชุดที่ 1 เล่มที่ 2**, กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

_____. (2558). **ระเบียบกรมศิลปากรว่าด้วยการอนุรักษ์โบราณสถาน พ.ศ. 2528.** เข้าถึงเมื่อ 1 มิถุนายน. เข้าถึงจาก http://www.icomosthai.org/charters/FineArt.pdf.

กรมศิลปากร. ฝ่ายช่างสิบหมู่. กองหัตถศิลป์. (2536). **เครื่องศิราภรณ์ (ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน)**, กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.(2558). **อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้**. เข้าถึงเมื่อ 1 มิถุนายน. เข้าถึงจาก http://ich.culture.go.th/images/stories/ich-pdf/2.1Convention-Safeguarding-Intangible-cultural-Heritage-Thai.pdf.

_____. (2558). **มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้.** เข้าถึงเมื่อ 1 มิถุนายน. เข้าถึงจาก http://ich.culture.go.th/

การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย. (2540). **ช่างสิบหมู่.** กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

เกรียงไกร วัฒนาสวัสดิ์. (2554). “การจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรม.” เอกสารประกอบการสอนรายวิชา บศ. 632 หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2550). **ภูมิปัญญาไทย เล่มที่ 23**. เข้าถึงเมื่อ 1 มิถุนายน 2558. เข้าถึงจากhttp://kanchanapisek.or.th/kp6/sub/book/book.php?book=23&chap=1&page=chap1.htm

ศนโขน. (2551). สีและพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์. เข้าถึงเมื่อ 1 มิถุนายน 2558. เข้าถึงจาก http://cdasp123.blogspot.com/2008/09/blog-post.html

ชูเกียรติ ลีสุวรรณ. (2535). ระบบการเรียนรู้ที่มีอยู่ในท้องถิ่นชนบท. (รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

โชติ กัลยาณมิตร. (2520). **ผลงาน 6 ศตวรรษของช่างไทย**. กรุงเทพฯ: สหชัยการพิมพ์.

โชติกา ธรรมรักษา. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม.

ณัฐพล กำจร. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม.

ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม. (2554). ครูแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน.

ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม. (2558). ครูแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 1– 6 มิถุนายน.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2495). **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์ของโขนหลวงในรัชกาลที่ 6**, ม.ป.ท. (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายพากย์ พากย์ฉันทวัจน์).

_____. (2496)**. สีและลักษณะของหัวโขน**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2510). **เรื่องน่ารู้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร**. พระนคร: ศิวพร.

ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ. (2554) “การสืบทอดการแสดงหุ่นละครเล็ก กรณีศึกษานาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์).” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยศึกษา) มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธาเนตย์ อรัญยะนาค. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม.

นริศรานุวัดติวงศ์ , สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา และดำรงราชานุภาพ , สมเด็จกรมพระยา . (2499). **สาส์นสมเด็จ.** ภาค 4. พระนคร: คลังวิทยา.

นฤทธิ์ สัญจรวารี. (2544). “การศึกษาลักษณะและกรรมวิธีในการสร้างหัวโขน กรณีศึกษาเฉพาะเขตกรุงเทพมหานคร.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยบูรพา.

ปทุมพร โพธิ์ทอง. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. (2534). **หัวโขน: พงษ์ในเรื่องรามเกียรติ์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ป. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ครบ 60 ปี.

ปริญญา บุญฤทธิ์. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 – 21 มีนาคม.

พระธรรมปิฎก. (2539). **สืบสานวัฒนธรรมไทยบนฐานแห่งการศึกษาที่แท้.** กรุงเทพมหานคร: สหธรรมิก.

ระวีวรรณ บุญประกอบ. (2553). “เพลงโคราช: การอนุรักษ์ และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดนครราชสีมา.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

รุ่งอรุณ กุลธำรง. (2540) . “วัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร : การศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ .” ทุนอุดหนุนวิจัยของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

เรวดี คงสุวรรณ. (2544). “การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์ .” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

วรพงศ์ บุญปักษ์. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 25 มกราคม.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2529). **ศิลปะไทยที่น่ารู้.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ศรัณย์ ทองปาน. (2534). "ชีวิตทางสังคมของช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อน พ.ศ. 2448." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สถาบันแห่งชาติว่าด้วยภูมิปัญญาและการศึกษาไทย. (2542). **แนวคิดและกรณีศึกษา เรื่องแนวทางส่งเสริมภูมิปัญญาในต่างประเทศ**. กรุงเทพฯ: ที.พี. พริ้นท์.

สมนึก ธาตุทอง และนุชนารถ ธาตุทอง. (2545). **การจัดทำหลักสูตรสถานศึกษา**. นครปฐม: เพชรเกษม การพิมพ์.

สุพัตรา สุภาพ. (2537). **สังคมวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

เสถียรโกเศศ. (2491). "เครื่องประดับสวมหัว." **วารสารศิลปากร** 1, 3 (มกราคม):

_____. (2510). **ชีวิตชาวไทยสมัยก่อน.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

อุไร สิงห์ไพบูลย์พร. (2541). **ช่างสิบหมู่: ศิลปกรรมไทยโบราณ**. กรุงเทพฯ: เอส.ที.พี. เวิลด์ มีเดีย.

เอกรัฐ อินต๊ะวงศา . (2545) . "การถ่ายทอดความรู้อาชีพช่างปั้นสิงห์ ในจังหวัดเชียงใหม่ ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาอาชีวศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2540). **ภูมิปัญญาชาวบ้านสี่ภูมิภาค : วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ชาวบ้านไทย.** นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

แอจรินทร์ จิรถาวรกุล. (2554). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน.

_____. (2555). นักเรียนแผนกช่างฝีมือหัวโขน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2555.

ภาษาต่างประเทศ

Nonaka Ikujiro and Hirotaka Takeuchi. (1995). The Knowledge – **Creating Company:How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation**. New York: Oxford University Press.

UNESCO. (2003). **Safeguarding Intangible Cultural Heritage**. Accessed June 1, 2015. Available from http://www.wipo.int/wipolex/en/other_treaties/text.jsp?file_id=217653

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ขั้นตอนการสร้างหัวโขน ของช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญการ จำนวน 6 คน

ขั้นตอนการสร้างหัวโขน ของช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญการ จำนวน 6 คน

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมของธีระยุทธ อมรพรหมภักดี (2546) พบว่า การสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมของช่างผู้ชำนาญการในการสร้างหัวโขนมากว่า 20 ปี ทั้ง 6 คน มีการสืบสานจากบรรพบุรุษที่เป็นช่างฝีมือหัวโขน การสืบสานจากการเรียนรู้โดยการเป็นลูกมือช่าง และการเรียนรู้ด้วยตนเอง แบ่งเป็น 3 วิธีการสืบสาน ดังนี้

1. ช่างฝีมือหัวโขนที่ได้รับการสืบสานองค์ความรู้การสร้างหัวโขนจากบรรพบุรุษ มีจำนวน 3 คน ได้แก่ 1. หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ 2. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และ 3. สมชาย ล้วนวิลัย โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้การสร้างหัวโขนตั้งแต่ยังเด็ก จากบิดาผู้เป็นช่างหัวโขน โดยบิดาจะให้ลูก ๆ ได้มาช่วยทำหัวโขนในขั้นตอนที่ง่าย ๆ จากนั้นลูก ๆ จะซึมซับการทำหัวโขนทีละน้อยซึ่งการสอนจะไม่เป็นขั้นตอน

2. ช่างฝีมือหัวโขน ที่สืบสานโดยการเป็นลูกมือช่างหัวโขนที่ตนได้ทำงานด้วย จำนวน 2 คน ได้แก่ สำเนียง ผดุงศิลป์ และสุรพล ฟื้นศิลป์ โดยได้รับการฝึกให้ทำหัวโขนจากการปฏิบัติงานจริง ตลอดทั้งฝึกให้ซ่อมหัวโขนที่ชำรุด เพื่อเป็นการศึกษาหัวโขนโบราณอีกทางหนึ่ง

3. ช่างฝีมือหัวโขนที่ศึกษาการสร้างหัวโขนด้วยตนเอง ได้แก่ สาคร ยังเขียวสด ซึ่งเป็นผู้ที่มีใจรักในงานปั้น จึงฝึกด้วยตนเองและได้ขอคำแนะนำจากช่างฝีมือการปั้นในวัด ตลอดทั้งได้เรียนรู้จากกลุ่มศิลปินในสาขาต่าง ๆ และการเรียนรู้โดยการใช้วิธีครูพักลักจำ

จากการศึกษา พบว่า ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นช่างฝีมือหัวโขนที่มีบรรพบุรุษเป็นช่างสิบหมู่ในวัง ที่สร้างหัวโขนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 และบิดาของตาบทิพย์ ยังสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนนี้ต่อจากบรรพบุรุษและได้ถ่ายทอดความรู้มายังตาบทิพย์ ผู้เป็นบุตรสาว และช่างฝีมือหัวโขนที่มีประสบการณ์ทำงานกว่า 20 ปี ทั้ง 6 คน มีการสืบสานการสร้างหัวโขนที่มีขั้นตอนการสร้างที่เหมือนกัน แต่มีการใช้วัสดุที่แตกต่างกันขึ้นกับการสืบสานจากบรรพบุรุษที่ได้ถ่ายทอดไว้ของแต่ละคน โดยการเปรียบเทียบขั้นตอนการสร้างหัวโขนทั้ง 8 ขั้นตอน และช่างทั้ง 6 คน มีอัตลักษณ์การสร้างหัวโขนที่มีความโดดเด่นแตกต่างกัน ศึกษาได้จากตารางที่ 3 ด้านล่างนี้

ตารางที่ 3 ขั้นตอนการสร้างหัวโขน ของช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญการ จำนวน 6 คน

ขั้นตอน / ช่าง	มล. พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ	**ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่**	สำเนียง ผดุงศิลป์	สมชาย ล้วนวิลัย	สาคร ยังเขียวสด	สุรพล ฟื้นศิลป์
1. การเตรียมหุ่น - ปั้นหุ่นดินเหนียว และ - ทำพิมพ์จากปูนปลาสเตอร์	✓	✓	✓	✓	✓	✓
2. การปิดกระดาษสา	✓	กระดาษห่อทองคำเปลว	✓	✓	ถุงปูนซีเมนต์	✓
3. การปั้นใบหน้าหุ่นโดยผงสมุก และสูตรดินปั้นของแต่ละช่าง	กระดาษว่าวและกาวเม็ดมะขาม	- ขี้เลื่อยไม้สัก - ผงถ่าน - กาวลาเท็กซ์	-แป้งข้าวจ้าว -กระดาษห่อทอง - ขี้เถ้าสมุก -แป้งเปียกโขลกรวมกัน	ขี้เลื่อยผสมแป้งมัน		-ขี้ผึ้งชัน -เทียนอ่อน -ปูนปลาสเตอร์ -สีฝุ่นดำ -น้ำมันก๊าด
4. การติดลวดลาย	รักกระแหนะและรักเทือก	-กาวซีเมนต์ “เคมบ๊อกซี่”	รักสมุก และรักเทือก	ปูนปั้นลายและกาวลาเท็กซ์	สูตรปูนปั้นดินสอพอง และกาวลาเท็กซ์	สูตรปูนปั้น และรักเทือก

ตารางที่ 3 ขั้นตอนการสร้างหัวโขน ของช่างฝีมือหัวโขนผู้ชำนาญการ จำนวน 6 คน (ต่อ)

ขั้นตอน \ ช่าง	มล. พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ	**ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่**	สำเนียง ผดุงศิลป์	สมชาย ล้วนวิลัย	สาคร ยังเขียวสด	สุรพล ฟื้นศิลป์
5. การปิดทอง โดยลงรักน้ำเกลี้ยง	✓	หรือสีเฟล็กน้ำมันตั้งอิ้ว ถ่วงการแห้งของสี และฮัมบัคเพิ่มความเงางาม	ทาสีรองพื้น 2-3 รอบ และทาน้ำยาสำหรับปิดทอง	สีเฟล็กซ์หรือสีน้ำมัน	สีขาวน้ำพลาสติก สีขาวน้ำมันขาว และสูตรสีเฟล็กซ์	ทารงค์ทองก่อนเพื่อไม่ให้หลงลาย -สูตรทาชแล็กซ์ -สูตรสีเฟล็กซ์
6. การติดพลอยเทียมและกระจก	✓	✓	✓	✓	✓	✓
7. การเขียนสีฝุ่น ตามพงศ์เรื่องรามเกียรติ	✓	✓ ตารางเทียบสี	✓	สีโปสเตอร์และสีพลาสติก	สีโปสเตอร์สีอครีลิคตราซากุระ	สีโปสเตอร์สีพลาสติกสีอครีลิค
8. การทำยอดและการทำจอนหู - ยอดไม้ - หนังวัวจอนหู	✓	✓ หรือหนังประเก็น แผ่นอลูมิเนียม	✓ กลึงยอดเอง	✓ หรือหนังประเก็น แผ่นอลูมิเนียม	ยอดไม้หรือยอดกระดาษหนังประเก็น	✓
สรุป เอกลักษณ์ของช่างแต่ละท่าน	ผ้าทิพย์ คือลวดลายที่เขียนด้านท้ายทอย	-ใบหน้าแสดงอารมณ์ -การระบายอากาศ	หน้าตารูปทรง การเขียนหน้า	หัวโขนสำหรับใส่แสดง และหัวโขนเล็กสำหรับจำหน่าย	-โครงหน้าตามแบบโบราณ - ลวดลายลูกแก้วรอบหัวโขน	โครงหน้าและสัดส่วนตามแบบโบราณ

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2555)

ภาคผนวก ข

ประวัติและผลงานของบุคคลกรที่เกี่ยวข้อง

ประวัติและผลงานของบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

บุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) แบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ครูผู้สอนและนักเรียน

1. ประวัติและผลงานของครูผู้สอน จำนวน 2 คน
2. ประวัติของนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาวิชาช่างฝีมือหัวโขน จำนวน 7 คน

รายละเอียด ดังนี้

1. ประวัติและผลงานของครูผู้สอน จำนวน 2 คน ได้แก่

1.1 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

1.2 ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

1.1 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ (ภาพที่ 2)

ตาบทิพย์ เกิดเมื่อวันที่ 4 มีนาคม พ.ศ. 2493 เป็นบุตรของนายชิต แก้วดวงใหญ่ และนางทองคำ แก้วดวงใหญ่ มีพี่น้องรวม 8 คน ตาบทิพย์จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนตลภัทรศึกษา กรุงเทพมหานคร ได้รับการถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจากบิดา คือ นายชิต แก้วดวงใหญ่ ช่างฝีมือหัวโขนที่ได้รับฉายาว่าเป็นบรมครูหัวโขน แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (บริษัท ยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543: 383) ซึ่งตาบทิพย์ เป็นลูกสาวที่มีความสนใจในการทำหัวโขนจากผู้เป็นบิดา จึงเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดงานช่างฝีมือหันโขนตั้งแต่อายุได้ 4 – 5 ขวบ และนำหัวโขนที่สร้างออกจำหน่ายตั้งแต่อายุได้ 15 ปี และยึดอาชีพช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมมาอย่างต่อเนื่องถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 3 ตาบทิพย์แก้ว ดวงใหญ่

(ที่มา **facebook ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/search/str/ตาบทิพย์%20แก้วดวงใหญ่ /keywords_top)

ผลงานของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ผลงานวิชาการ

- วิทยากรบรรยาย
  การทำหัวโขนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ
- บทความวิชาการเรื่อง “ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ช่างทำหัวโขนฝีมือเยี่ยม”
  วารสารศิลปากร ปีที่ 43 ฉบับที่ 4 เดือนกรกฎาคม – สิงหาคม พ.ศ. 2543
- ปี พ.ศ. 2543 อาจารย์พิเศษสอนงานช่างฝีมือหัวโขน
  ณ แผนกช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

เกียรติประวัติ

- ปี พ.ศ. 2545 ได้รับพระราชทานเข็มเกียรตินิยม
  ด้านศิลปวัฒนธรรม จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
  โดยโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)
- ปัจจุบัน เป็นช่างทำหัวโขน และอาจารย์สอนทำหัวโขนอิสระ

1.2 ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม (ภาพที่ 4)

ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม เกิดวันที่ 22 มีนาคม พ.ศ.2515 บุตรนายปรีชา กลิ่นธรรม และนางจินดามณี กิจณ์ปกรณ์สมบัติ มีพี่น้อง 5 คน นายทนงศักดิ์ เป็นบุตรคนที่ 5 จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง (ปี พ.ศ. 2549 เปลี่ยนชื่อเป็นสถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง) สาขาประติมากรรมไทย จากนั้นศึกษาต่อปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คลอง 6 จังหวัดปทุมธานี ปี พ.ศ. 2541 เข้าทำงานเป็นลูกจ้างชั่วคราวรายเดือน โดยปฏิบัติหน้าที่อาจารย์สอนที่แผนกช่างฝีมืองานปั้น ณ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ปี พ.ศ. 2545 ได้รับบรรจุในตำแหน่งลูกจ้างประจำ และ ปี พ.ศ. 2548 ได้บรรจุเข้ารับราชการ ตำแหน่งนักจัดการงานในพระองค์ ระดับปฏิบัติการ ปัจจุบัน พ.ศ. 2558 ตำแหน่งนักจัดการงานในพระองค์ ระดับชำนาญการ โดยทำหน้าที่เป็นหัวหน้าแผนกช่างฝีมืองานปั้นและช่างฝีมือหัวโขน

ภาพที่ 4 ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม 2555)

ผลงานของนายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

งานในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น ท้าวจตุโลกบาล 4 องค์ ประดับในพระเมรุมาศสมเด็จเจ้าฟ้าเพรชรัตน์	
รับทำหัวโขน เช่น หัวโขน 9 หัว ให้กับจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย	

ภาพที่ 5 ผลงานของทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม 2555)

2. ประวัติผู้เรียน

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลในแผนกช่างฝีมือหัวโขน ระหว่างเดือน มิถุนายน พ.ศ. 2554 ถึง มีนาคม พ.ศ. 2555 ซึ่งตรงกับนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน ปีการศึกษา 2553 เป็นนักเรียนช่างหัวโขน รุ่นที่ 23 พบว่า นักเรียนผู้ผ่านการสอบคัดเลือกเพื่อเข้าเรียนในแผนกวิชาช่างฝีมือหัวโขน จำนวนทั้งสิ้น 11 คน เมื่อเรียนได้ 2 เดือน มีนักเรียนออกจากการเรียน จำนวน 3 คน เนื่องจากขาดเรียนเป็นระยะเวลาติดต่อกันเกิน 5 วัน (วันราชการ) และในเดือนที่ 6 ของการเรียนการสอน มีนักเรียนลาออก เนื่องจากไม่มีทุนทรัพย์ในการศึกษาต่อ อีก 1 คน เหลือจำนวนผู้เรียน กระทั่งสำเร็จการศึกษา จำนวน 7 คน ประวัติการศึกษาของนักเรียน ตามตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 6 ประวัติโดยย่อของนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน รุ่นที่ 23 ปี พ.ศ. 2553

นักเรียนช่าง	ประวัตินักเรียน
คนที่ 1	- จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) สาขาดุริยางค์ไทย เอกปี่พาทย์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร - ไม่มีประสบการณ์ด้านงานช่างฝีมือ แต่สนใจทำหัวโขน - ปัจจุบัน: ศึกษาต่อคณะศิลปหัตถกรรม วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ - อนาคต อยากเป็นช่างฝีมือหัวโขน แต่ต้องศึกษาเพิ่มเติม
คนที่ 2	- จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) สาขาการจัดการทรัพยากรมนุษย์ วิทยาลัยสารพัดช่าง จังหวัดนครปฐม - ไม่มีประสบการณ์ด้านงานช่างฝีมือ แต่มีใจรักในงานศิลปะ - ปัจจุบัน: เป็นหัวหน้าทัวร์ บริษัทเอกชน - อนาคต: จะเปิดอบรมงานช่างฝีมือ แต่ยังไม่มีเงินลงทุน
คนที่ 3	- จบการศึกษา ปริญญาตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏ จังหวัดสระบุรี - มีประสบการณ์ด้านการทำหัวโขน จากคุณครูที่ต่างจังหวัด - ปัจจุบัน: ประกอบอาชีพส่วนตัว ด้านศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบอง และการทำหัวโขน
คนที่ 4	- เคยศึกษาที่วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ คณะศิลปะประจำชาติ สาขาช่างเขียน ปัจจุบัน: รับจ้างเขียนงานไทยประเพณี
คนที่ 5	- ศึกษาที่วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ คณะศิลปะประจำชาติ สาขาปั้นไทย ชั้นปีที่ 3 - ปัจจุบัน: ศึกษาต่อที่กาญจนาภิเษกวิทยาลัย ช่างทองหลวง หลักสูตร 2 ปี - ทำงานเป็นช่างฝีมืออิสระ รับจ้างทำงานช่างฝีมือทั่วไป

ตารางที่ 6 ประวัติโดยย่อของนักเรียนช่างฝีมือหัวโขน รุ่นที่ 23 ปี พ.ศ. 2553 (ต่อ)

นักเรียนช่าง	ประวัตินักเรียน
คนที่ 6	- จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) สาขาวิจิตร์ศิลป์ วิทยาลัยอาชีวศึกษาเสาวภา มีประสบการณ์ด้านช่างเขียน - ปัจจุบัน: ศึกษาต่อคณะศิลปะประจำชาติ สาขาปั้นไทย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง
คนที่ 7	- จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) - ไม่มีประสบการณ์ในการทำหัวโขน แต่มีประสบการณ์ในการลงรักปิดทอง - ปัจจุบัน: ประกอบอาชีพส่วนตัว

(จากการประมวลผลของผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก ค

องค์ความรู้ของครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

องค์ความรู้ของครูผู้ถ่ายทอดงานช่างฝีมือหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

จำนวน 2 คน ได้แก่

1. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

2. ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

องค์ความรู้ในการทำหัวโขนของแต่ละคน แสดงขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. องค์ความรู้ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ขั้นตอนการสร้างหัวโขน โดย ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ (ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี, 2546: 48-161)

1. การเตรียมหุ่น

ใช้ดินเหนียวชนิดที่เหมาะกับงานปั้น จากนั้นขึ้นรูปหุ่นตามความต้องการ สิ่งที่ต้องใส่ใจคือ

1.1 การสร้างหัวโขนให้มีความรู้สึก เช่น หัวหนุมาน ต้องศึกษาบุคลิกของตัวหนุมานก่อน ว่า หนุมานเป็นลิงนักรบ อายุประมาณ 25–30 ปี นิสัยเจ้าชู้ ขี้เล่น ซึ่งช่างที่สร้างหัวโขนจะต้องสื่ออารมณ์ออกมาให้ได้ ภายใต้ความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์

1.2 การระบายอากาศภายในหัวโขนเมื่อใส่แสดงจะไม่ร้อนและอึดอัด ช่างที่ปั้นหัวหุ่นดินเหนียวจะต้องคำนึงถึงโครงสร้างของหัวโขนและหลักการระบายอากาศ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบิดา คือ การระบายให้อากาศเข้ามาจากใต้คาง ผ่านมาพักอยู่เหนือศีรษะ แล้วจึงระบายออกสู่ท้ายทอย กล่าวคือ หัวโขนส่วนด้านล่างช่วงปากจะต้องไม่ให้แนบที่ปากเกินไป และเวลาใส่ต้องไม่กดดั้งจมูก เพราะบริเวณนี้จะเป็นส่วนที่อากาศไหลผ่าน ส่วนหัวด้านบนก็อย่าให้กดแน่นกับศีรษะ เพราะอากาศจะไหลมาพักที่บริเวณนี้ รวมทั้งในส่วนของท้ายทอยอย่าทำให้แนบปิด เพราะอากาศจะไหลออกไม่ได้ หากช่างทำได้อย่างถูกต้องระบบระบายอากาศภายในจะระบายได้ดี จึงไม่จำเป็นต้องเจาะที่ต่าง ๆ ของหัวโขนเพื่อช่วยหายใจ

1.3 การสร้างรูปทรงหัวโขนให้กระชับกับศีรษะของนักแสดงเพื่อให้สวมใส่สบาย ไม่คลาดเคลื่อนเวลาที่นักแสดงต้องแสดงบทบาทโลดโผนตีลังกา

1.4 การกะระยะสัดส่วนของตาดำหัวโขนให้พอดีกับดวงตาของคนที่ใส่หัวโขน ซึ่งจะต้องคำนวณให้ได้อย่างแม่นยำ เพราะผู้สวมหัวโขนจะได้มองเห็นอย่างชัดเจน หุ่นดินเหนียวที่ปั้นได้ขนาดและสัดส่วนตามที่ต้องการ จะนำมาเผาให้ดินสุกเป็นหุ่นดินเผา วิธีนี้เป็นวิธีโบราณที่ได้รับการสืบทอดมาจากบิดา แต่ยังมีวิธีการที่ค่อนข้างเป็นที่นิยม คือ เมื่อปั้นหุ่นดินเหนียวเสร็จ ไม่ต้องนำไปเผา แต่ให้ใช้ปูนปลาสเตอร์ผสมกับน้ำให้เข้ากันเป็นครีมข้น และพอกไล้ให้ทั่วหุ่นดินเหนียวและต้องให้มีความหนาเสมอกันประมาณ 1 นิ้ว ทิ้งให้ปูนแห้ง จากนั้นใช้เครื่องมือปั้นชนิดขูดดิน ทำการขูดดินเหนียวออกให้หมด เหลือไว้เพียงเบ้าพิมพ์ปูนปลาสเตอร์ เรียกว่า แม่พิมพ์ตัวเมีย จากนั้นใช้น้ำมันพืช

เคี่ยวกับสบู่ให้เข้ากัน ทาภายในเบ้าให้ทั่วถึงทุกซอกทุกมุม ผสมปูนปลาสเตอร์กับน้ำ คนให้เป็นครีมข้น เทกรอกเข้าไปในเบ้าให้เต็ม พยายามไม่ให้เกิดฟองอากาศ และปล่อยให้แห้ง จากนั้นใช้สิ่วหรือเหล็กลิ่มตอก กะเทาะปูนเบ้าพิมพ์ด้านเปลือกนอกออกทีละนิด จนได้รูปทรงหุ่นตามที่ต้องการ ทิ้งให้แห้ง 1 วน เพื่อให้ความชื่นระเหย จึงนำมาใช้ได้

1.5 สมัยโบราณนิยมใช้หุ่นดินเผา แต่ปัจจุบันวัสดุที่ใช้มีการเปลี่ยนแปลง ขึ้นกับว่าช่างท่านใดทดลองทำและพบว่าวัสดุใดที่คุณภาพเทียบเคียงหรือใช้ทดแทนได้ ซึ่งหุ่นดินเผาช่างที่ปั้นต้องคำนวณเก่ง เพราะเมื่อดินแห้งจะมีการหดตัวขนาดหัวโขนที่ปั้นไว้จะหดเล็กลงกว่าเดิมช่างจึงต้องกะขนาดให้แม่น เผาแล้วต้องไม่แตก ปัจจุบันตาบทิพย์ ได้ทดลองใช้ขี้ผึ้งมาปั้นแทนดินเหนียว

2. การปิดกระดาษ และการผ่าหุ่น

นำหัวหุ่นดินเผาหรือหุ่นปูนปลาสเตอร์ที่จะทำหัวโขนมาสร้างหัวหุ่นกระดาษ

2.1 ขั้นที่ 1 โดยนำกระดาษฟางจุ่มน้ำ ปิดให้ทั่วหุ่น โดยติดเป็นชั้น ป้องกันไม่ให้กระดาษชั้นที่ทากาวติดกับหุ่น เพราะจะทำให้แกะกระดาษออกจากหุ่นไม่ได้เมื่อแห้ง การปิดกระดาษฟางจุ่มน้ำให้ทั่วหัวหุ่นเรียกว่า การปิดกระดาษน้ำ

2.2 ขั้นที่ 2 ให้ใช้กระดาษสาชนิดหนาปานกลางละเลงด้วยแป้งเปียกทีละชั้น บนแผ่นไม้ให้ได้ 2 ชั้น ฉีกออกเป็นชิ้น ๆ ปิดทับบนกระดาษน้ำให้ทั่ว

เมื่อตาบทิพย์เรียนกับบิดายังใช้กระดาษข่อย ที่ทำจากเปลือกข่อยคุณภาพดี ซึ่งหาชนิดอื่นเทียบไม่ได้ แต่ปัจจุบัน ตาบทิพย์ใช้กระดาษสามาเป็นวัสดุทดแทนแต่คุณภาพยังไม่เท่ากระดาษข่อย

จากประสบการณ์ในการใช้กระดาษทั้ง 2 ชนิด ตาบทิพย์ สรุป ว่า

คุณสมบัติของกระดาษข่อย คือ ปิดสนิทแนบหุ่น จึงทำให้ได้ความคมชัดของหน้าตาหุ่น ไม่มีการหดตัวให้ยากต่อการคำนวณ มีความเหนียวและแข็งแรง ทำให้ปิดหุ่นเพียง 3 ชั้นก็พอมีความคงทนกว่ากระดาษชนิดอื่น โดยปกติ**ส่วนปลายคางของหัวโขนจะเป็นจุดรวมรับเหงื่อ ซึ่งเหงื่อจะออกมากเวลาแสดง ทำให้กระดาษเปื่อยยุ่ยง่าย ช่างจะต้องมีหน้าที่ซ่อมแซมอยู่บ่อยครั้ง** ซึ่งกระดาษข่อยจะมีอายุการใช้งานได้ยาวนานกว่าหลายเท่าตัว คงทน และไม่เปื่อยยุ่ยง่าย แต่ต้องมีการซ่อมแซมเช่นกัน

ส่วน**กระดาษสาที่นำมาทดแทน จะมีการหดตัว และบางกว่ากระดาษข่อย** ทำให้ต้องปิดชั้นกระดาษ 8–9 ชั้น หรือมากกว่านั้น จึงจะทำให้หัวหุ่นกระดาษคงตัว เพราะในขั้นตอนของการปั้นหน้าด้วยขี้เลื่อยหัวหุ่นกระดาษอาจจะเสียทรง จึงมีวิธีแก้คือ ใช้น้ำลูบบริเวณที่เสียทรงให้อ่อนตัวลง จากนั้นจึงปรับแก้รูปทรงหัวโขนให้ได้ทรงที่ต้องการ สรุปในตารางที่ 7

ตารางที่ 7 คุณสมบัติของกระดาษข่อยและกระดาษสา

คุณสมบัติของกระดาษข่อย และกระดาษสา	
กระดาษข่อย	**กระดาษสา (วัสดุที่ใช้ทดแทน)**
นำกระดาษข่อยมาทากาวและปิดที่หัวหุ่น เมื่อกระดาษข่อยแห้งจะไม่หดตัว ทำให้ช่างคำนวณขนาดของหัวโขนที่จะนำไปสวมได้ง่าย เนื้อกระดาษข่อยจะปิดสนิทแนบหุ่น ทำให้มีความคมชัดของหน้าตาหุ่น มีความเหนียวและแข็งแรง ทำให้นำมาใช้ปิดหุ่นเพียง 3 ชั้นก็เพียงพอ มีความคงทนกว่ากระดาษชนิดอื่น	นำกระดาษสามาทากาวและปิดที่หัวหุ่น เมื่อแห้งกระดาษสาจะหดตัว ทำให้หัวหุ่นที่คำนวณไว้มีขนาดเล็กกว่าเดิม ช่างจึงต้องวัดขนาดให้ใหญ่กว่าหัวที่จะสวมเล็กน้อย กระดาษสาจะบางกว่ากระดาษข่อย ทำให้ต้องปิดชั้นกระดาษ 8 – 9 ชั้น หรือมากกว่านั้น จึงจะทำให้หัวหุ่นกระดาษคงตัว เพราะในขั้นตอนของการปั้นหน้าด้วยขี้เลื่อยหัวหุ่นกระดาษสา อาจจะปิดงอทำให้เสียทรง

(จากการประมวลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

เนื่องจากกระดาษสามีการหดตัว ทำให้ในขั้นตอนของการทำหุ่นกระดาษสำหรับการใส่แสดงจะต้องมีการเผื่อขนาดให้มีขนาดที่ใหญ่กว่า เช่น วัดขนาดศีรษะได้ 22 นิ้ว จะต้องเผื่อไว้อีก 4 นิ้ว คือ จะต้องทำหัวหุ่นขนาด 26 นิ้ว สำหรับการหดตัวของกระดาษสา และการเตรียมหัวหุ่นไว้สำหรับระบบระบายอากาศของหัวโขน

2.3 จากนั้นใช้ไม้ไผ่เหลาปลายมน รีดกระดาษให้เรียบและแน่น และนำกระดาษสาทากาวมาปิดซ้ำเช่นนี้ให้หนาประมาณ 12 ชั้นโดยประมาณ ปล่อยให้แห้งสนิท

2.4 การผ่าหุ่น ให้นำมีดปลายแหลมกรีดที่กะโหลกหัวโขนจากกลางศีรษะลงมาตลอดทางด้านหลังถึงท้ายทอยของหุ่นให้เห็นผิวหุ่นภายใน จึงถอดหุ่นกระดาษออกจากหุ่นดินเหนียวหรือปูนปลาสเตอร์ จากนั้นฉีกกระดาษเป็นชิ้นเล็ก ๆ กว้างประมาณ 1 นิ้ว ยาวประมาณ 2 นิ้ว ทาแป้งเปียกให้ทั่วทั้งแผ่น

แป้งเปียกที่ใช้ในการผสานกระดาษนั้น เป็นแป้งเปียกที่ผสมจุนสีเพื่อป้องกันแมลง และป้องกันการขึ้นรา จากนั้นปิดกระดาษทับตามรอยแนวที่มีดกรีดไว้ด้านหลังตลอดแนวเพื่อประสานเนื้อกระดาษเข้าด้วยกัน

3. การปั้นใบหน้าหุ่น

เริ่มจากใช้ดินสอร่างเป็นตา ปาก คิ้ว คาง ให้เห็นชัดก่อนที่จะปั้น ใช้ผงสมุก ขี้เลื่อยไม้สักชนิดละเอียด ผงถ่านหุงข้าว อัตราส่วนผงสมุกและขี้เลื่อยไม้สักอย่างละเท่า ๆ กัน ใส่ผงถ่านประมาณ 10 เปอร์เซ็นต์ของขี้เลื่อยและสมุก ผสมกับกาวลาเท็กซ์นวดให้เข้ากันจนเหนียว นำมาปั้นคิ้ว คาง ปาก และจมูก ให้มองเห็นได้ชัดเจน จากนั้นนำไปตากแดดให้แห้งสนิท

นำหัวหุ่นที่แห้งมาขัดแต่งให้เรียบร้อย ทาด้วยสีโป๊วไม้ ทาให้แห้งอีกชั้นหนึ่ง ปิดด้วยกระดาษว่าว เรียกชั้นนี้ว่า **ปิดผิว** จากนั้นทาสีโป๊วเป็นครั้งที่ 2 ทิ้งให้แห้ง จากนั้นนำมาขัดให้เรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ 1 หรือ 2

การคำนวณระยะดวงตาสำหรับหัวโขนที่จะนำไปใส่แสดง ให้วัดจากส่วนความกว้างของมือของลูกค้าที่จะใส่หัวโขน ระยะความห่างตั้งแต่นิ้วชี้ถึงนิ้วก้อยจะได้ระยะพอดีกับความห่างของดวงตาข้างซ้ายและข้างขวาของคน ๆ นั้น

4. การติดลวดลาย

การติดลวดลายหรือการตีลาย การประดับลาย หมายถึง การนำวัสดุมาผสมตามสูตร จากนั้นนำมากดลงบนแม่พิมพ์ลาย จะได้ตัวลายมาประดับที่หัวโขน การกดพิมพ์และได้ลายช่างหัวโขนเรียกว่า **กระแหนะลาย** ขั้นตอนการติดลวดลาย มีกรอบบังคับในเรื่องของการทำลวดลายพอสมควร ช่างหัวโขนจึงต้องศึกษาจากหัวโขนเก่า ๆ ยิ่งดูมาก หรือผ่านสายตามากจะยิ่งได้ความรู้มาก ทั้งนี้ต้องอยู่บนพื้นฐานการเขียนลายไทย วัสดุที่ใช้ทำลวดลายแต่เดิมใช้รักก้อน

สูตร**การทำรักก้อน**มีความยุ่งยากพอสมควร วิธีทำคือ

- ใช้ผงสมุกตำกับปูนแดงให้ละเอียดและเข้ากัน อัตราส่วนของทั้ง 2 อย่างนี้ไม่แน่นอน ตามช่างจะเห็นสมควร จากนั้นใส่น้ำมันยางพอท่วม เคี่ยวไฟอ่อน ๆ ประมาณ 10 – 12 ชั่วโมงโดยประมาณ

- ในชั่วโมงที่ 7 – 8 ให้ใส่รักน้ำเกลี้ยงผสมไปด้วยทีละน้อย ค่อยเติมไปเรื่อย ๆ ใช้ไม้จุ่มรักที่เคี่ยวอยู่หยดลงในน้ำ

- ประมาณชั่วโมงที่ 9 – 10 ให้หยดลงทีละ 4 – 5 หยด แล้วลองบี้ดู หากความเหนียวเป็นที่พอใจจึงยกลงมาจากเตา และทิ้งให้เย็น

- เวลานำไปใช้ให้ตัดแบ่งเป็นชิ้นตามต้องการ นำมาทุบบนทั่งเหล็กให้ละเอียดอีกที จึงนำมากดลายพิมพ์หินสบู่

กรรมวิธีที่กล่าวมานี้ เป็นวิธีโบราณที่ตาบทิพย์ได้เรียนจากบิดา จะเห็นว่าขั้นตอนมีความซับซ้อนและยุ่งยาก บางครั้งช่างบางคนจะแพ้ยางรัก ทำให้เกิดผื่นแดงบวมและคัน โบราณจึงมี

วิธีป้องกันก่อนการใช้ยางรัก โดยให้นำยางกล้วยมาผสมกับเกลือแล้วทาตัว จึงมาใช้รักได้ช่างหัวโขนปัจจุบันจึงพยายามหาวัตถุดิบที่ใกล้เคียงมาใช้ ซึ่งบางครั้งอาจทำให้คุณภาพของวัสดุมีคุณภาพเสื่อมลง

ปัจจุบันช่างแต่ละคนมีสูตรที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าเฉพาะตน แล้วแต่ความสะดวกและความพึงพอใจ

อุปกรณ์ที่ใช้ในขั้นตอนการติดลวดลาย คือ พิมพ์หินสบู่ ซึ่งพิมพ์หินสบู่จะใช้วิธีการของช่างแกะสลัก ซึ่งพิมพ์หินสบู่นี้จะเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างหัวโขนเพื่อเป็นแม่พิมพ์ในการกดลาย หรือที่เรียกว่า กระแหนะลาย ทำให้ช่างฝีมือหัวโขนแต่ละคนจะมีพิมพ์หินสบู่ประจำตัวทุกคน ซึ่งเทคนิคในการทำอุปกรณ์พิมพ์หินสบู่ มีดังนี้

การทำพิมพ์หินสบู่

ต้องใช้ความรู้ของช่างแกะ โดยแกะเป็นพิมพ์ตัวเมีย คือเป็นลายที่กลับด้านจากที่ต้องการใช้งาน เช่น หากต้องการตัวลายที่มีลักษณะเป็นลายนูน ช่างจะต้องแกะแม่พิมพ์ให้เป็นร่องลึกลงไป หากต้องการลวดลายที่มีลักษณะเอียงซ้าย ช่างจะต้องแกะแม่พิมพ์ไปทางขวา เมื่อกดพิมพ์ออกมาจึงจะได้ลายที่ต้องการ

สมัยโบราณการสร้างแม่พิมพ์จะทำโดยการแกะหินสบู่ และแกะให้มีลวดลายกลับด้านกับที่ต้องการใช้งาน เนื่องจากหินสบู่ ตกแล้วแตก และเกิดการชำรุดได้ง่าย ประกอบกับช่างต้องมีความชำนาญในการแกะจึงจะทำแม่พิมพ์ออกมาได้สวยงาม ปัจจุบัน จึงมีการสร้างแม่พิมพ์ลายทดแทนจากต้นแบบหินสบู่ โดยใช้ยางซิลิโคน เทพิมพ์แล้วหล่อด้วยเรซิ่น ซึ่งลวดลายที่ได้มีความคมชัดไม่แพ้ต้นแบบ และยังสามารถหล่อเพิ่มขึ้นได้อีกจำนวนมาก จึงเป็นที่นิยม

สำหรับนักเรียน ตาบทิพย์จะให้ใช้แม่พิมพ์เรซิ่นแทนแม่พิมพ์หินสบู่ ข้อดี คือ ทำได้เร็ว สะดวก นักเรียนไม่ต้องเสียเวลาแกะหินสบู่ และทำแม่พิมพ์เรซิ่นไว้ใช้ได้ปริมาณครั้งละมาก ๆ สามารถนำงานกลับไปทำต่อที่บ้านได้

จอนหู ใบหูของยักษ์ และลิง

วัสดุที่ใช้ทำ คือ หนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม นำมาเจาะรูด้วยสิ่วเป็นระยะห่างสัก 2 เซนติเมตร ตามแนวตั้งของจอนหู และใบหู เพื่อเย็บหนังวัวติดกับลวด เพราะลวดจะช่วยดามไว้ไม่ให้หนังบิดงอเสียรูปทรง

เมื่อติดลวดลายทั้งหัว และจอนหู เสร็จเรียบร้อย จะทาแชล็คให้ทั่วลวดลายที่ติดทิ้งไว้ 5–6 ชั่วโมง พอแห้งดี จึงนำไปปิดทอง

ความแตกต่างของหนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม คือ หนังวัวจะมีความทนทาน เหนียว สลักให้โปร่งได้ แต่ผ้าปะเก็นมีลักษณะคล้ายกระดาษแข็ง ขาดง่าย ไม่เหนียวและไม่สามารถสลักให้โปร่งได้ แต่สะดวกในการนำไปใช้งาน เหมาะสำหรับให้นักเรียนฝึกทำงาน ส่วนแผ่น

อลูมิเนียมมีความอ่อนตัว เมื่อแกะฉลุแล้วได้รูปทรง มีความอ่อนหวาน พลิ้วไหว แต่เปราะบางและหักง่าย สรุปในตารางที่ 8

ตารางที่ 8 ความแตกต่างของหนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม

ความแตกต่างของหนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม		
หนังวัว	**ผ้าปะเก็น**	**แผ่นอลูมิเนียม**
มีความทนทาน เหนียว สลักให้โปร่งได้	ลักษณะคล้ายกระดาษแข็ง ขาดง่าย ไม่เหนียวและไม่สามารถสลักให้โปร่งได้ แต่สะดวกในการนำไปใช้งาน เหมาะสำหรับนักเรียนฝึกทำงาน	มีความอ่อนตัว เมื่อแกะฉลุแล้วได้รูปทรง มีความอ่อนหวาน พลิ้วไหว แต่เปราะบางและหักง่าย

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

วัสดุที่ใช้ในการติดลวดลาย

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ได้มีการคิดค้นและทดลองขึ้นใหม่ โดยใช้กาวซีเมนต์ **อีพ็อกซี่** ซึ่งมีความแข็งแรงทนทาน และน้ำหนักเบา การเตรียมอุปกรณ์ค่อนข้างสะดวก รวดเร็วและหาง่าย เมื่อเทียบกับคุณภาพของสีโป๊วแล้ว สีโป๊วมีข้อด้อยคือ อายุการใช้งานสั้น เปราะ และกร่อนเร็ว ส่วนผงแคลเซียมจะทำให้มีน้ำหนักมาก

ส่วนผสมของอีพ็อกซี่สำหรับพิมพ์ลาย ซึ่งเป็นสูตรที่ตาบทิพย์ได้คิดทดลองด้วยตนเองและสูตรนี้ได้จดลิขสิทธิ์ไว้แล้ว ดังนี้

- อีพ็อกซี่
- แป้งข้าวเหนียว 1 ส่วน (เนื่องจากเนื้อของแป้งจะหยาบจึงต้องใช้แป้งฝุ่นโรยตัวช่วย)
- กาวตรา TOA 1 ส่วน
- แป้งฝุ่นสำหรับทาตัวธรรมดา 25 เปอร์เซนต์ ของแป้งข้าวเหนียว

วิธีการคือ

- นวดแป้งข้าวเหนียวผสมกาว TOA ให้เนื้อเข้ากันดี
- ใส่แป้งฝุ่นทาตัวลงไป นวดให้เข้ากัน
- ผสมเคมบ็อกซี่ลงไปนวดให้เข้ากัน

วิธีการเก็บรักษา

ให้แยกอีพร็อกซี่ ออกจากส่วนผสมอื่น ๆ เมื่อจะใช้ จึงนำอีพร็อกซี่มานวดให้เข้ากัน

ขั้นตอนการตีรักประดับลาย ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ไม่ได้บรรยายไว้ ผู้วิจัยจึงศึกษาจาก สุรพล ฟื้นศิลป์ ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า การจะติดลวดลายให้เร็ว คือ ต้องมีคนหนึ่งกระแหนะลาย ส่วนอีกคนติดลวดลายลงบนหัวโขน

- ขั้นตอนแรก คือ การประดับด้วย**ลายรักร้อย**เป็นอันดับแรก โดยวางลายจากแนวกลางข้างหูซ้อนทับลายไปด้านหน้าและด้านหลัง ทั้งซ้ายและขวา

- จากนั้น กลึงวัสดุติดลายเป็นเส้นยาว เรียกว่า **เส้นลวด** ประดับขนาบข้างรักร้อยให้รอบศีรษะ ให้แนวรอยต่ออยู่ด้านหลัง ขนาบเส้นลวดทั้งบนและล่าง ข้อจำกัดคือ การกลึงเส้นลวดนี้จะต้องกลึงให้มีขนาดเท่ากันทั้งศีรษะ

- วาง**เม็ดเนื่อง**ให้ชิดแนวเส้นลวดบนและล่าง ตัวเม็ดเนื่อง กระแหนะจากแม่พิมพ์หรือจะสร้างเองก็ได้ โดยการกลึงเส้นลวดให้ใหญ่แล้วใช้เครื่องมือหรืออาจใช้ไม้ตะเกียบกดลงบนเส้นลวด จะได้ลายเม็ดเนื่องต่อเนื่อง กดให้มีขนาดเท่า ๆ กันจึงจะสวยงาม

- ประดับตัวกระจังชั้นที่ 1 2 3 4 และ 5 ตามลำดับ โดยประดับลายสับหว่างกันเพื่อมิให้กระจังบังแวว หรือส่วนที่ประดับพลอย

- กรณีที่เป็นศีรษะของลิงโล้น เมื่อประดับลายรักร้อย เส้นลวด และลายเนื่องแล้วจะวางกระจังรอบศีรษะได้เลย แต่ถ้าเป็นพญาลิงต้องประดับกระจังตาอ้อยก่อน จึงประดับกระจังแวว

- กรณีที่เป็นศีรษะเสนายักษ์ จะมีกระบังหน้า ให้ประดับลายกระจังซ้อนตัวกลางก่อนแล้วจึงประดับลายกระจังรวนซ้ายและขวา ประดับลายแข้งสิงห์ เส้นลวด เม็ดเนื่อง วางแนวร่องกระจกประดับลายกรอบพักตร์ ตามลำดับดังนี้ ประดับลายผ้าจีบรอบศีรษะ ประดับลายทิศ (ประจำยาม) ประดับลายทับจอน ประดับลายท้ายจอน ประดับลายท้ายทอย ประดับลายกรรเจียกจอน กุณฑล และประดับลายเครื่องยอด

5. การปิดทอง

ทองคำเปลวที่นำมาใช้นี้มีหลายคุณภาพ ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สั่งทำ หากเป็นงานที่ต้องการคุณภาพสูงและผู้สั่งมีทุนทรัพย์มากพอ จะเลือกใช้ทองคำเปลวแท้ 100 เปอร์เซ็นต์ แต่หากเป็นงานคุณภาพรองลงมาจะใช้ทองเคหรือทองวิทยาศาสตร์ เนื่องจากมีราคาถูกกว่า

ก่อนการปิดทองจะต้องมีการทาสีสำหรับปิดทอง เพื่อให้ทองติดทนทาน นั่นคือ ช่างต้องการความเหนียวที่ได้จากสีที่ทารองพื้นไว้ก่อนการปิดทองคำเปลว ปัจจุบันสีน้ำมันเป็นวัสดุที่นำมาทดแทนรัก เพราะช่วงที่สีน้ำมันใกล้จะแห้งจะมีความเหนียว ซึ่งความเหนียวของเนื้อสีนี่เองที่จะทำให้ทองคำเปลวที่ติดลงไปบนหัวโขนมีความทนทาน ซึ่งการจะปิดทองให้ได้ความมันวาว สวยงาม ช่างจะต้องรอให้สีใกล้จะแห้งเนื้อสีจึงจะเหนียว เมื่อปิดทองลงไปเนื้อทองจะต้องไม่จมลงในเนื้อสี สมัยโบราณการปิดทองจะใช้วิธีลงรักน้ำเกลี้ยง แต่ปัจจุบันใช้สีน้ำมันทั่วไป แต่ช่างบางคนจะใช้สีน้ำมันยี่ห้อ

เฟล็ก บางคนใช้รักเทียม (รักเทียม คือ ขี้ผึ้งใส่สีดำ ใส่ชัน แต่ไม่ทนทาน เพราะเจอความร้อนจะอ่อนตัว) วัสดุที่ใช้ทดแทน ส่วนใหญ่จะมีคุณสมบัติใกล้เคียงกับวัสดุเดิม ซึ่งสีน้ำมันมีจำหน่ายตามท้องตลาดทั่วไป สรุปในตารางที่ 9

ตารางที่ 9 วัสดุเตรียมพื้นผิวก่อนการปิดทองตามสูตรโบราณและปัจจุบัน

การปิดทองตามสูตรโบราณ	การปิดทองในปัจจุบัน
ใช้รักน้ำเกลี้ยง ทาให้ทั่วบริเวณที่จะปิดทอง	ใช้สีน้ำมันหรือเรียกว่า สีเฟล็ก ที่มีขายตามท้องตลาดทั่วไป เพราะมีคุณสมบัติใกล้เคียงกัน และไม่ต้องห่วงเรื่องการแพ้ยางรัก บางคนใช้รักเทียม คือ ขี้ผึ้งใส่สีดำ แล้วนำไปผสมกับชัน แต่รักเทียมนี้จะไม่ทนทาน เจอความร้อนจะอ่อนตัว

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

ข้อดีของรัก คือ มีความทนทานเป็นร้อย ๆ ปี ถ้าเป็นหัวโขนตั้งโชว์จะเห็นชัดเจนว่าใช้รักจะทนทาน แต่ถ้าใส่แสดงจะใช้รักหรือสีน้ำมันมักไม่ค่อยแตกต่าง เพราะการนำไปแสดงจะโดนมือถูกสัมผัส ทำให้วัสดุที่ติดไว้หลุดได้ง่าย ประมาณ 10 ปี ก็ต้องซ่อมเพราะชิ้นส่วนหลุด

ขั้นตอนการปิดทอง คือ ให้นำหัวหุ่นมาทารักหรือสีน้ำมันหรือสีน้ำมันยี่ห้อแฟล็ก หรือรักเทียม ให้ทั่วบริเวณที่จะปิดทอง ทิ้งไว้ 1–2 ชั่วโมง บางครั้ง 5–6 ชั่วโมง หรือ 7–8 ชั่วโมง ขึ้นกับชนิดของสีน้ำมันที่นำมาใช้งาน ทิ้งให้หมาดเกือบแห้ง สังเกตโดยการใช้มือแตะ จะเหนียว ๆ แต่เนื้อสีต้องไม่ติดมือ จากนั้นนำทองคำเปลวมาปิดทับให้ทั่วบริเวณที่ต้องการ ใช้พู่กันแบนหรือแปรงทากาวของจีนมากระทุ้งเบา ๆ ให้ทั่วบนแผ่นทองคำเปลว จะปรากฏลวดลายให้เห็นชัดเจน ใช้พู่กันค่อย ๆ แตะกดไล่บริเวณลวดลาย ส่วนบริเวณหัวโขนที่เป็นพื้นเรียบจะใช้นิ้วมือในการกวด ใช้แปรงปัดผงทองออกให้หมด ตรวจดูความเรียบร้อยอีกครั้ง หากทองปิดไม่ทั่ว จะต้องซ่อมใหม่อีกครั้ง

เทคนิคที่จะให้สีน้ำมันแห้งช้า คือ การผสม **น้ำมันตั้งอิ้ว** ลงไปในสีที่ทาก่อนการปิดทอง เพราะจะช่วยถ่วงเวลาการแห้งของสี กรณีที่ปิดทองไม่ทันทั้งหัว นั่นคือ น้ำมันตั้งอิ้วที่ผสมลงไปจะช่วยถ่วงเวลาการแห้งของสี ทำให้สามารถปิดทองได้ทันทั้งหัวก่อนที่สีจะแห้ง ส่วนผสมอีกอย่างที่ช่วยทำให้เงางาม คือ **ฮัมบัค** อัตราส่วนไม่กำหนดตายตัว ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคนที่เห็นว่าเหมาะสม

ทั้งนี้การปิดทองจะต้องปิดในห้องที่ไม่มีลมพัด เพื่อไม่ให้แผ่นทองคำเปลวที่มีขนาดบางเบาปลิว

6. การติดพลอย หรือการประดับแวว

เพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือกระจกสำหรับติดลงบนหัวโขน ปัจจุบันหาซื้อได้ง่ายมีให้เลือกหลายขนาด หลายราคา ขึ้นกับความต้องการของช่างแต่ละคนว่าจะนำไปใช้กับลวดลายเล็กหรือใหญ่ โดยการติดเพชรหรือพลอยลงไปตามรูกระเปาะของลายกระจัง หรือเบ้าลายกระจังสำหรับใส่เพชรเทียม ศัพท์ช่างจะเรียกว่า **ประดับแวว** ซึ่งการตัดกระจกแบบโบราณ ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ได้ศึกษามาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ ผู้เป็นบิดา นั่นคือ โบราณจะใช้กระจกเกรียบซึ่งมีความบางเบา แตกต่างจากกระจกสีในปัจจุบันที่มีความหนากว่ามาก ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จึงแก้ปัญหาการปิดกระจกสีที่หนาโดยการทำเบ้าของลายกระจังที่แกะจากหินสบู่ให้ลึกขึ้นกว่าเดิม เพื่อให้ฝังความหนาของกระจกสีในปัจจุบันลงไป วัสดุที่ใช้ในการตัดกระจกคือ เพชร ต้องตัดให้กระจกเป็นชิ้นเล็ก ๆ จากนั้นนำกรรไกรคม ๆ มาเล็มหมุนให้ได้ขนาด สรุปในตารางที่ 10

ตารางที่ 10 การประดับแววแบบโบราณและปัจจุบัน

การประดับแววแบบโบราณ	การประดับแววในปัจจุบัน
1. ใช้กระจกเกรียบในการติดประดับและตกแต่งหัวโขน	1. ใช้พลอยเทียมหรือเพชรเทียมหรือกระจกสี เนื่องจากปัจจุบันไม่มีการหุงกระจกเกรียบ จึงมีการใช้วัสดุอื่นทดแทน
2. ใช้ ชันผสมกับน้ำมันตั้งอิ้ว เป็นกาวที่ใช้ติด	2. ใช้กาวลาเท็กซ์ ใส่ลงในช่องของลายแล้วนำพลอยเทียมหรือเพชรเทียมมาติดลงไป

(จากการประมวลผลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

แหล่งที่ซื้อวัสดุ – อุปกรณ์ ได้แก่

- เพชรเทียมหรือพลอยเทียม มีแหล่งซื้อที่ร้านเอ็มเอ เมอริกา แถววัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) หรือวงเวียนโอเดียนส์ ซอยวานิช 1
- กระจกสี มีแหล่งซื้อที่เสาชิงช้า ตามร้านจำหน่ายเครื่องสังฆภัณฑ์
- ทองคำเปลว ซื้อได้จากร้านแถวเสาชิงช้า ร้านศรีอยุธยา แถวสะพานเหล็ก
- สำหรับร้านที่มีขายครบทั้งเพชรเทียม พลอยเทียม เพชรตัดกระจก กระจกสี และทองคำเปลว อีพร็อกซี่ คือ ร้านธรรมประทีป (หลาน) แถวสามแยกไฟฉาย

7. การเขียนสี

สีที่ใช้ในการเขียนลวดลายลงบนหัวโขนจะกำหนดลักษณะไว้ในหนังสือพงษ์รามเกียรติ์ ซึ่งช่างหัวโขนแต่ละคนจะต้องศึกษาและจดจำให้แม่นยำในเรื่องของกฎข้อบังคับเรื่องสีประจำของตัวละครแต่ละตัว การกำหนดสีวิธีโบราณจะใช้ชื่อเรียกสีเทียบกับธรรมชาติ เช่น สีของ

ผลไม้ ดอกไม้ พืช และสัตว์ เช่น สีแดงลิ้นจี่ สีม่วงดอกตะแบก สีหงสบาท ซึ่งการบอกสีเช่นนี้ทำให้โอกาสที่ช่างแต่ละคนจะผสมสีให้ตรงกันนั้นยากมาก จึงต้องมีการทำตารางเทียบสี และการค้นหาอัตราส่วนการผสมสีเป็นเปอร์เซ็นต์ ทั้งนี้เพื่อให้ได้สีที่ใกล้เคียงที่สุด

ปัจจุบัน ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ใช้ตารางเทียบสีที่ตกทอดมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ ผู้เป็นบิดา เป็นตารางสีไว้ใช้เขียนลวดลายหัวโขนของสีฝุ่น ซึ่งตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จะใช้เทียบสีเพื่อผสมสีอะครีลิกเพื่อเขียนลวดลายหัวโขน ตารางที่ 11

ตารางที่ 11 การเขียนสีโบราณและปัจจุบัน

การเขียนสีโบราณ	การเขียนสีปัจจุบัน
ใช้สีฝุ่น ผสมกาวกฐินและกาวมะขวิด ทำให้ต้องนั่งกวนสี	ใช้สีอะครีลิก หรือสีพลาสติก เพราะกันน้ำได้ แต่ต้องผสมให้ตรงกับตารางสีโบราณที่เป็นสีฝุ่น

(จากการประมวลโดยผู้วิจัย พ.ศ. 2558)

การเขียนลวดลายลงบนหัวโขนหากโบราณได้กำหนดกรอบเอาไว้ ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ยังคงยึดถือตามโบราณกำหนด เช่น การเขียนเส้นไพร จะเขียนเฉพาะหน้าโขนที่เป็นยักษ์หรือลิง ซึ่งเส้นไพรเป็นเส้นที่ใช้เขียนเพิ่มขึ้นมาเพื่อแต่งเติมที่บริเวณคิ้ว ตา รอบปากและคาง โบราณได้กำหนดไว้ 2 สี คือ สีเขียว และสีฟ้า

การเขียนผ้าโพก หรือลวดลายบริเวณด้านหลัง บริเวณท้ายทอยของหัวโขน ซึ่งโบราณไม่ได้กำหนดกรอบการเขียนไว้ ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จึงได้คิดค้น ออกแบบ หาลวดลายที่สวยงามมาเขียน เพื่อให้ได้ลวดลายที่แปลกใหม่

8. การทำยอดและการทำจอนหู

การทำยอดหัวโขน ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จะเป็นผู้ร่างแบบและกำหนดสัดส่วนของยอดให้พอเหมาะกับหัวโขน จากนั้นจะนำไปที่ร้านกลึงไม้ ซึ่งจะเลือกใช้ไม้ทองหลางเพราะมีน้ำหนักเบา โดยต้องควบคุมงานกลึงไม้ให้เหมือนกับแบบที่ทำไว้ เพราะหากกลึงไม่เหมือนแบบที่ทำมาจะทำให้หัวโขนผิดเพี้ยนได้ ร้านกลึงที่ใช้ประจำคือ ร้านเฮ่งเจี๊ยบหลี แถวภูเขาทอง แต่ปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้ร้านกลึงยอดร้านเล็ก ๆ ไม่มีชื่อ อยู่ถนนบางโพธิ์ ประชานฤมิตร

การทำจอนหู ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ใช้หนังสัตว์เป็นจอนหู โดยต้องนำหนังสัตว์มาตอกหรือฉลุตามลวดลายที่ได้ออกแบบไว้ที่กระดาษ ถ้านำไปสอนนักศึกษาจะให้ใช้ หนังปะเก็น หรือแผ่นอลูมิเนียมแทน เมื่อเตรียมจอนหูเรียบร้อย จึงเย็บติดเข้ากับหัวโขน

หัวโขน ที่เป็นเอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ได้แก่

1. อารมณ์ของใบหน้าหัวโขน ที่มีความโดดเด่นในอารมณ์ของใบหน้าของตัวละคร ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการทำหัวโขนของ**สกุลแก้วดวงใหญ่**

เทคนิคการสร้างอารมณ์ของใบหน้าหัวโขนอยู่ที่การเขียนหน้าและการปั้น เช่น

- ต้องการดวงตาที่หนักแน่น ก็จะเขียนเส้นรอบดวงตาให้มีน้ำหนัก และใช้เส้นใหญ่กว่าเส้นที่เป็นเส้นขน

- ต้องการให้หน้าดุ ต้องเขียนให้ตาดำเล็กลงมาเพื่อให้เห็นตาขาวมากกว่า

- ต้องการให้หน้าดูอ่อนโยน ต้องเขียนให้ตาดำใหญ่ และเห็นตาขาวน้อยลง

2. การระบายอากาศ สำหรับหัวโขนที่นำไปใส่แสดง ซึ่งเป็นเคล็ดลับประจำตระกูลแก้วดวงใหญ่

3. การวางลายสด จากการกระแหนะลายแล้วนำไปติดที่หัวโขน จะมีการปรับเปลี่ยนเพิ่มลูกเล่นในการวางลาย แต่ยังอยู่ในรูปแบบที่เป็นแบบแผนเดิมอย่างเคร่งครัด

4. การเขียนลวดลายลงบนหัวโขนให้มีความหลากหลาย ซึ่งตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ได้ศึกษาลวดลายจากเครื่องราชูปโภคที่มีความสวยงามแตกต่างจากลวดลายไทยจากของใช้อื่น ๆ

จากการศึกษาขั้นตอนการทำหัวโขนของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ทั้ง 8 ขั้นตอนนี้ พบว่าตาบทิพย์ ยังคงรักษากรอบแนวการทำหัวโขนแบบโบราณอย่างเคร่งครัด หากนำไปสอนนักศึกษาก็จะมีการนำของโบราณไปให้นักศึกษาได้รับรู้ เช่น ตารางเทียบสีฝุ่นแบบโบราณ ตั้งแต่รุ่นของนายชิต แก้วดวงใหญ่ได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ภาพที่ 6 แสดงผลงานหัวโขนของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ภาพที่ 6 หัวโขนผลงานตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

(ที่มา **facebook ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน 2558, เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/search/str/ตาบทิพย์%20แก้วดวงใหญ่ /keywords top)

2. องค์ความรู้ของนายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

ปี พ.ศ. 2543 นายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม หรือ**ครูทนงศักดิ์** ได้เรียนวิธีการสร้างหัวโขนที่บ้านของ น.ส.ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ หรือ **ครูตาบทิพย์** โดยการรับเป็นลูกศิษย์นั้น ครูตาบทิพย์ ต้องจุดธูป 9 ดอก เพื่อขออนุญาตต่อบรรพบุรุษ ซึ่งถือเป็นพิธีกรรมหนึ่งของตระกูลแก้วดวงใหญ่ ที่จะต้องขออนุญาตจากบรรพบุรุษก่อนการรับลูกศิษย์ เพื่อให้มาเรียนวิชาหัวโขน ซึ่งวิธีการได้รับอนุญาตจากบรรพบุรุษเป็นอย่างไรยังคงเป็นความลับของตระกูล ผู้วิจัยจึงไม่ได้รับอนุญาตให้เผยแพร่ข้อมูล จากนั้น ครูตาบทิพย์ จึงรับครูทนงศักดิ์ เป็นลูกศิษย์ ครูทนงศักดิ์ ศึกษาวิชาช่างฝีมือหัวโขนที่บ้านครูเป็นระยะเวลา 3 เดือน โดยครูตาบทิพย์ เป็นผู้เลือกหัวโขนรามสูรหน้าทอง ให้ครูทนงศักดิ์ สร้างให้สำเร็จ “ครูตาบทิพย์ ถามผมว่า ทำอะไรได้บ้างแล้วจะเลือกหัวโขนไหนดี ครูตาบทิพย์ เป็นคนเลือกหัวโขนรามสูรหน้าทองให้ผมได้ฝึกสร้าง ครูบอกว่าหัวโขนหน้าทองเป็นที่ดึงดูดกว่าหน้าสีทั่วไป ดูมีเสน่ห์ ใครเห็นก็รัก ผมคิดว่า ถ้าไม่มีครูตาบทิพย์ ผมคงไม่มีวันนี้ มันเป็นวาสนาของผม” (ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, 2558)

ขั้นตอนการสร้างหัวโขน โดย ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดวิชาให้กับครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม มีดังนี้

1. การเตรียมหุ่น

ขั้นตอนนี้ ครูตาบทิพย์ ให้ใช้หัวหุ่นปูนปลาสเตอร์ เนื่องจากเวลามีจำกัด แต่หลังจากนั้น ครูทนงศักดิ์ ได้ศึกษาการปั้นหัวหุ่น เมื่อครูตาบทิพย์ มาสอนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

2. การปิดกระดาษ และการผ่าหุ่น (ครูตาบทิพย์ ทำให้ดู และครูทนงศักดิ์ ทำตาม)

2.1 นำหัวหุ่นปูนปลาสเตอร์มาทาด้วยน้ำสบู่ที่เคี่ยวกับน้ำมัน เพื่อเคลือบหัวหุ่นปูนไว้ในชั้นแรก ต่อมาเปลี่ยนเป็นวาสลีน เพราะหาซื้อง่ายและสะดวกกว่า

2.2 นำกระดาษฟางจุ่มน้ำ ฉีกเป็นชิ้นประมาณ 1 นิ้ว คูณ 1 นิ้ว ปิดให้ทั่วหุ่น โดยปิดให้ขอบเกยกัน เมื่อใช้มือลูบจะไม่เป็นสัน นั่นคือกระดาษที่ติดจะต้องเนียนเสมอกัน ชั้นกระดาษฟางนี้จะเป็นชั้นที่ป้องกันไม่ให้กระดาษชั้นที่ 2 ที่ทากาวมาติดกับหุ่นปูนปลาสเตอร์ เพราะต้องผ่าและแกะหัวหุ่นกระดาษนี้ในขั้นตอนต่อไป การปิดกระดาษฟางจุ่มน้ำให้ทั่วหัวหุ่นเรียกว่า การปิดกระดาษน้ำ

2.3 ใช้กระดาษสาชนิดหนาปานกลางวางลงบนโต๊ะ สเปรย์น้ำลงบนกระดาษ เพื่อให้กระดาษสาตึงขึ้น จากนั้นใช้แปรงทาสีขนาด 1 นิ้วจุ่มกาวแป้งเปียก แล้วนำมาปาด ทาให้ทั่วกระดาษสา โดยทาให้บาง ฉีกกระดาษประมาณ 1 นิ้ว คูณ 1 นิ้ว ปิดทับบนหัวหุ่นให้ทั่ว

2.4 ใช้ไม้ไผ่เหลาปลายมน เรียกว่า ไม้เนียน รีดกระดาษให้เรียบและแน่น จากนั้นนำกระดาษสาทากาวมาปิดซ้ำเช่นนี้ให้หนาประมาณ 12 ชั้นโดยประมาณ ปล่อยให้แห้งสนิท

2.5 ขั้นตอนการผ่าหุ่น (ครูตาบทิพย์ ผ่าหุ่นให้ดู ครูทนงศักดิ์ เป็นผู้เย็บหุ่น) เมื่อหัวหุ่นกระดาษแห้งดีแล้ว ให้ใช้ไม้เนียนกวดไล่ให้ทั่วจากนั้น นำมีดปลายแหลม (คัตเตอร์) กรีดที่กะโหลกหัวโขนเริ่มจากจุดกึ่งกลางศีรษะกรีดลงมาด้านหลังถึงท้ายทอยของหุ่น กรีดให้ลึกให้เห็นผิวหุ่นภายใน จึงถอดหุ่นกระดาษออกจากปูนปลาสเตอร์ โดยดึงไปทางด้านหน้าของหุ่น

2.6 ขั้นตอนการปิดหุ่นกระดาษให้แนบสนิท โดยใช้เครื่องมือในการเจาะบริเวณข้าง ๆ รอยที่ถูกผ่าทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ใช้ลวดเย็บรอยผ่าประกบกันให้สนิท จากนั้นฉีกกระดาษเป็นชิ้นเล็ก ๆ กว้างประมาณ 1 นิ้ว ยาวประมาณ 2 นิ้ว ทาแป้งเปียกให้ทั่วทั้งแผ่น ปิดทับรอยลวดให้เป็นเนื้อเรียบ เสมอกันทั้งหัวหุ่นกระดาษ นำไปพึ่งให้แห้ง

3. การปั้นใบหน้าหุ่น (ครูตาบทิพย์ ร่างโครงที่จะปั้นเพิ่ม ปั้นให้ดู ครูทนงศักดิ์ เป็นผู้ดู)

เริ่มจากใช้ดินสอร่างเป็นตา ปาก คิ้ว คาง ให้เห็นชัด เพื่อพิจารณาว่าจะเพิ่มเติมส่วนไหน จากนั้นใช้ขี้เลื่อยไม้สักชนิดละเอียด ผงถ่านหุงข้าว อัตราส่วนขี้เลื่อยไม้สักต่อผงถ่านประมาณ 10 เปอร์เซ็นต์ของขี้เลื่อย ผสมกับกาวแป้งมัน นำมานวดให้เข้ากันจนเหนียว ใช้ปั้นคิ้ว คาง ปาก และจมูก ให้มองเห็นได้ชัดเจน จากนั้นนำไปตากแดดให้แห้งสนิท

นำหัวหุ่นที่แห้งมาขัดแต่งให้เรียบร้อย ทาด้วยสีโป๊วไม้ ทาให้แห้งอีกชั้นหนึ่ง ปิดด้วยกระดาษว่าว เรียกชั้นนี้ว่า **ปิดผิว** จากนั้นทาสีโป๊วเป็นครั้งที่ 2 ทิ้งให้แห้ง นำมาขัดให้เรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ 1 หรือ 2

4. การติดลวดลาย (ใช้หินสบู่ของครูชิต)

ขั้นตอนนี้ ครูตาบทิพย์ ให้ใช้พิมพ์หินสบู่ของครูชิต เพื่อกระแหนะลวดลาย และให้ครูทนงศักดิ์ ฝึกแกะหินสบู่ที่บ้าน โดยแนะนำให้กระแหนะลายจากหินสบู่ครูชิต เป็นตัวอย่าง เมื่อครูทนงศักดิ์ แกะหินสบู่ ให้กระแหนะลายที่กำลังแกะ มาเทียบกับลายของครูชิต ถ้าลวดลายที่กระแหนะเหมือนกัน จึงใช้ได้ เทคนิคการแกะคือ แกะจากลวดลายข้างในไปข้างนอก

วัสดุที่ใช้กระแหนะลาย ใช้กาวซีเมนต์ ยี่ห้ออีพ็อกซี่ ผสมกับแป้งข้าวเหนียว อย่างละหนึ่งส่วน ใส่แป้งฝุ่นทาตัวเล็กน้อย เพราะเนื้อแป้งละเอียด นำมานวดกับกาวลาเท็กซ์ ยี่ห้อ TOA นวดให้เข้ากัน จากนั้นปั่นเป็นก้อนกลม ๆ แล้วนำมากดกับพิมพ์ โดยใช้น้ำมันมะกอกทาพิมพ์เพื่อเคลือบหินสบู่ป้องกันแป้งที่กระแหนะมาติด

5. จอนหู ใบหูของยักษ์ และลิง

วัสดุที่ใช้ทำ คือ ผ้าปะเก็น ครูตาบทิพย์ ให้กระดาษที่เป็นลายกรรเจียกจร ให้ครูทนงศักดิ์ นำมาติดที่ปะเก็น จากนั้นครูตาบทิพย์ สอนวิธีเจาะ โดยใช้สิ่ว ครูทนงศักดิ์ เจาะรูตาม

ลวดลายกระดาษด้วยสิ่วหลายขนาด เมื่อเจาะลวดลายเสร็จเรียบร้อย จะเสริมความแข็งแรงของกรรเจียกจร เพื่อไม่ให้ปิดหรืองอ โดยใช้ลวดเดินเส้น เริ่มจาก นำกรรเจียกจร มาเจาะรู ให้ระยะห่างขอรูสัก 2 เซนติเมตร เดินเส้นด้วยลวด ตามแนวตั้งของจอนหู และใบหู

นำกรรเจียกจรที่ดามลวดมาติดลวดลายให้สวยงามทั้งหัว และจอนหู เสร็จเรียบร้อย จะทาแชลคให้ทั่วลวดลายที่ติด ทิ้งไว้ 5–6 ชั่วโมง พอแห้งดี จึงนำไปปิดทอง

ขั้นตอนการตีรักประดับลาย (ครูตาบทิพย์ ให้ศึกษาจากลวดลายหัวโขนโบราณ)

- ขั้นตอนแรก คือ การประดับด้วย**ลายรักร้อย**เป็นอันดับแรก โดยวางลายจากแนวกลางข้างหูซ้อนทับลายไปด้านหน้าและด้านหลัง ทั้งซ้ายและขวา

- จากนั้น กลึงวัสดุติดลายเป็นเส้นยาว เรียกว่า **เส้นลวด** ประดับขนาบข้างรักร้อยให้รอบศีรษะ ให้แนวรอยต่ออยู่ด้านหลัง ขนาบเส้นลวดทั้งบนและล่าง ข้อจำกัดคือ การกลึงเส้นลวดนี้จะต้องกลึงให้มีขนาดเท่ากันทั้งศีรษะ

- วาง**เม็ดเนื่อง**ให้ชิดแนวเส้นลวดบนและล่าง ตัวเม็ดเนื่อง กระแหนะจากแม่พิมพ์ หรือจะสร้างเองก็ได้ โดยการกลึงเส้นลวดให้ใหญ่แล้วใช้เครื่องมือหรืออาจใช้ไม้ตะเกียบกดลงบนเส้นลวด จะได้ลายเม็ดเนื่องต่อเนื่อง กดให้มีขนาดเท่า ๆ กันจึงจะสวยงาม

- ประดับตัวกระจังชั้นที่ 1 2 3 4 และ 5 ตามลำดับ โดยประดับลายสับหว่างกันเพื่อมิให้กระจังบังแวว หรือส่วนที่ประดับพลอย

- กรณีที่เป็นศีรษะของลิงโล้น เมื่อประดับลายรักร้อย เส้นลวด และลายเนื่องแล้วจะวางกระจังรอบศีรษะได้เลย แต่ถ้าเป็นพญาลิงต้องประดับกระจังตาอ้อยก่อน จึงประดับกระจังแวว

- กรณีที่เป็นศีรษะเสนายักษ์ จะมีกระบังหน้า ให้ประดับลายกระจังซ้อนตัวกลางก่อนแล้วจึงประดับลายกระจังรวนซ้ายและขวา ประดับลายแข้งสิงห์ เส้นลวด เม็ดเนื่อง วางแนวร่องกระจกประดับลายกรอบพักตร์ ตามลำดับดังนี้ ประดับลายผ้าจีบรอบศีรษะ ประดับลายทิศ (ประจำยาม) ประดับลายทับจอน ประดับลายท้ายจอน ประดับลายท้ายทอย ประดับลายกรรเจียกจอน กุณฑล และประดับลายเครื่องยอด

6. การปิดทอง

ครูตาบทิพย์ ให้ครูทนงศักดิ์ ซื้อทองคำเปลว โดยให้ความรู้เรื่องทองคำเปลวว่ามีหลายคุณภาพ ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สั่งทำ

- ขั้นตอนการรองพื้นก่อนปิดทอง

6.1 ทาแล็กเกอร์ให้ทั่ว ในบริเวณที่จะปิดทอง ทาประมาณ 2 รอบ เพื่อเคลือบผิวบริเวณที่จะปิดทองให้อิ่มตัว

6.2 ใช้สีสเปรย์สีแดง พ่นบาง ๆ เคลือบบริเวณที่จะปิดทอง ประมาณ 2 รอบ เพื่อเตรียมพื้นให้มัน ครูตาบทิพย์ บอกเทคนิคว่า การจะปิดทองให้สวย พื้นผิวจะต้องเรียบและมันวาว

6.3 ทาสีน้ำมันสีเหลือง ยี่ห้อเฟล็กซ์ ให้ทั่วบริเวณที่จะปิดทอง เพื่อใช้ความเหนียวของเนื้อสีที่จะทำให้ทองคำเปลวที่ติดลงไปบนหัวโขนได้อย่างทนทาน

เทคนิคให้สีน้ำมันแห้งช้า คือ การถ่วงสี โดยการผสม **น้ำมันตั้งอิ้ว** ลงไปในสีเฟล็กซ์ เพราะจะช่วยถ่วงเวลาการแห้งของสี กรณีที่ช่างปิดทองไม่ทันทั้งหัวแต่สีแห้งไปก่อนหน้า ส่วนผสมที่ช่วยทำให้เงางาม คือ **ฮัมบัค** อัตราส่วนไม่กำหนดตายตัว ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคนที่เห็นว่าเหมาะสม

7. การติดพลอย หรือการประดับแวว

ครูตาบทิพย์ บอกแหล่งให้ครูทนงศักดิ์ ไปซื้อพลอยเทียม และสอนการติดพลอย โดยการทำให้ดู แล้วครูทนงศักดิ์ ฝึกปฏิบัติ โดยการติดพลอยลงไปตามรูกระเปาะของลายกระจัง หรือเบ้าลายกระจังสำหรับใส่เพชรเทียม ศัพท์ช่างจะเรียกว่า **ประดับแวว** โดยใช้กาวลาเท็กซ์ยี่ห้อ TOA

8. การเขียนสี

เนื่องจากหัวโขนที่ทำเป็น รามสูรหน้าทอง ขั้นตอนนี้จึงไม่ได้ศึกษา แต่เมื่อครูตาบทิพย์ สอนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ครูทนงศักดิ์ จึงได้ศึกษาเรื่องการเขียนสีเพิ่มเติม

แต่มีการเขียนเส้นไพร ที่หัวโขนรามสูรหลังจากปิดทองทั้งหน้าแล้ว ซึ่งเส้นไพรเป็นเส้นที่ใช้เขียนเพิ่มขึ้นมาเพื่อแต่งเติมที่บริเวณคิ้ว ตา รอบปากและคาง โบราณได้กำหนดไว้ 2 สี คือ สีเขียว และสีฟ้า

9. การเขียนผ้าโผก หรือลวดลายบริเวณด้านหลัง บริเวณท้ายทอยของหัวโขน ซึ่งโบราณไม่ได้กำหนดกรอบการเขียนไว้ ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จึงได้คิดค้น ออกแบบ หาลวดลายที่สวยงามมาเขียน เพื่อให้ได้ลวดลายที่แปลกใหม่

10. การทำยอดและการทำจอนหู

การทำยอดหัวโขน ครูตาบทิพย์ ให้ใช้ยอดที่มีอยู่แล้วในบ้าน แต่ครูทนงศักดิ์ได้ศึกษาเรื่องการทำยอดด้วยไม้ เพิ่มเติม เมื่อครูตาบทิพย์ สอนที่โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย)

หัวโขน ที่เป็นเอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ได้แก่

อารมณ์ของใบหน้าหัวโขน ที่มีความโดดเด่นในอารมณ์ของใบหน้าของตัวละคร ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการทำหัวโขนของ**สกุลแก้วดวงใหญ่** โดยที่นายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ยังคงสืบสานมาถึงทุกวันนี้

จากการสัมภาษณ์ ครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม (วันที่ 1 มิถุนายน 2558) กล่าวว่า “ของโบราณดีอยู่แล้ว จะให้พัฒนาอะไร ในเมื่อคนสมัยนี้ยังทำไม่ถึงมือครูโบราณเลย อย่างรูปแบบการสร้างหัวโขนทุกวันนี้ผมเองยังตามไม่ทันครูโบราณ ไม่ว่าจะเรื่องอารมณ์หรือสีหน้า ตัวอย่างให้เห็นง่าย ๆ คือ เมื่อ 5 ปีที่แล้ว ผมไปดูหัวโขนทศกัณฐ์ที่วังปลายเนินมองว่าหน้าทองสวยกว่าหน้าดั้งเดิมสีเขียว แต่มาปีนี้กลับมองว่างานฝีมือทศกัณฐ์หน้าดั้งเดิมสีเขียวมีอารมณ์หน้าที่สวยกว่า นี่แสดงให้เห็นว่าเมื่อฝีมือเราตามครูโบราณได้ทัน เราจะเห็นความงามและอารมณ์หน้าได้ดีกว่าเดิม”

สรุปว่า การสร้างหัวโขนของครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ยังคงรักษารูปแบบ ขั้นตอนและเทคนิคของการสร้างหัวโขนเหมือนกับครูผู้สอน คือ ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เพราะคิดว่าฝีมือของตนทุกวันนี้ยังตามช่างโบราณไม่ทัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก ง

- คณะกรรมการจัดทำหลักสูตรวิชาอาชีพช่างฝีมืองานช่างหัวโขน

- โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน)

คณะกรรมการจัดทำหลักสูตรวิชาอาชีพช่างฝีมืองานช่างหัวโขน
โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ปี พ.ศ. 2545

ที่ปรึกษา

นายแก้วขวัญ วัชโรทัย	เลขาธิการพระราชวัง
นายสรรชัย เทียมทวีสิน	ผู้อำนวยการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นางนภาพร เล้าสินวัฒนา	ผู้ช่วยผู้อำนวยการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)

คณะกรรมการยกร่างหลักสูตร

นายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	ครูผู้สอน โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นางนพวัลย์ ลีตะชีวะ	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นายศุภกิตติ์ อ้อยเธียรชัย	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)

เขียนและเรียบเรียง

นายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	ครูผู้สอน โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นางนพวัลย์ ลีตะชีวะ	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นายศุภกิตติ์ อ้อยเธียรชัย	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)

รูปเล่มและแบบปก

นางสาวโสภา นนทชีวา	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)

คณะกรรมการจัดทำหลักสูตรวิชาอาชีพช่างฝีมืองานช่างหัวโขน
โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) ปี พ.ศ. 2545 (ต่อ)

บรรณาธิการ	
นายทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม	ครูผู้สอน โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นางนภาพร เล้าสินวัฒนา	ผู้ช่วยผู้อำนวยการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นายศุภกิตติ์ อ้อยเธียรชัย	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)
นางสาวโสภา นนทชีวา	ฝ่ายวิชาการ โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย)

(ที่มา เอกสารหลักสูตรวิชาอาชีพช่างฝีมืองานช่างหัวโขน โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย), 2545)

โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน)

รายวิชา	**จำนวน** (ชั่วโมง)
1. หมวดวิชาพื้นฐานงานหัวโขน	**250**
1.1 ความรู้พื้นฐานงานช่างสิบหมู่	5
1.2 การเขียนลายเบื้องต้น	50
1.3 การผูกลายเบื้องต้น	50
1.4 การแกะหินสบู่	100
1.5 ความรู้พื้นฐานหน้าพระ ยักษ์ ลิง	45
2. หมวดวิชาความรู้งานหัวโขน	**300**
2.1 การร่างแบบหัวโขน	15
2.2 การปั้นรูปหัวโขน	100
2.3 การทำพิมพ์และการถอดพิมพ์	25
2.4 การปิดกระดาษลงบนหุ่น	10
2.5 การทำพื้นหุ่น	50
2.6 การเขียนแบบยอดต่าง ๆ	10

โครงสร้างหลักสูตรวิชาชีพช่างสิบหมู่ หมู่ช่างหุ่น (งานหัวโขน) (ต่อ)

รายวิชา	**จำนวน** (ชั่วโมง)
2.7 วัสดุที่ใช้ตกแต่งในงานหัวโขน	50
2.8 การติดลวดลายลงบนหัวโขน	40
3. หมวดวิชาความรู้การตกแต่งหัวโขน	**250**
3.1 การเตรียมพื้นที่และการปิดทองหัวหุ่น	100
3.2 การเขียนสี และลวดลายลงบนหัวหุ่น	100
3.3 การประกอบลวดลายลงบนหัวหุ่น	50

(ที่มา สำนักพระราชวัง, 2545ฉ, หน้า 1-4)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

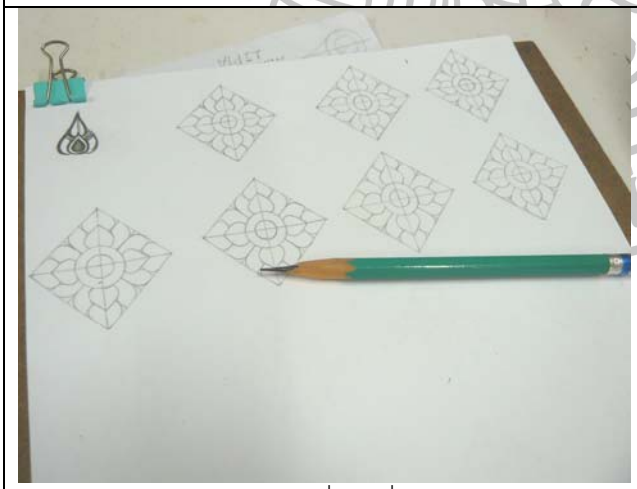
ภาคผนวก จ

ภาพกิจกรรมและบรรยากาศการเรียนการสอน

ภาพกิจกรรมและบรรยากาศการเรียนการสอนที่เกิดขึ้นในกระบวนการสืบสานงานช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิม โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) มีดังนี้

ภาพที่ 8 ครูทนงศักดิ์นำนักเรียนกล่าวคำสวดมนต์
(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน 2554)

ภาพที่ 9 (ซ้าย) ครูทนงศักดิ์บรรยายหน้าชั้น (ขวา) นักเรียนกำลังเล่าเรื่องรามเกียรติ์ตอนที่ชอบ
(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน 2554)

 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 10 ครูทนงศักดิ์ ผู้สอนนักเรียนวาดลายไทย โดยให้นักเรียนช่างแต่ละคนดู จากนั้นให้นักเรียนช่างฝึกวาดด้วยตนเอง โดยมีครูทนงศักดิ์ ให้คำแนะนำอย่างใกล้ชิด ซึ่งเป็นวิธีการสอนแบบตัวต่อตัว
 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 11 ภาพลายไทยฝีมือของนักเรียนช่างที่ฝึกหัดในชั้นเรียน
 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 12 ภาพลายไทยของนักเรียนช่าง ผู้มีพื้นฐานการเขียนลายไทย จึงวาดลายไทยสวยงาม ความคมชัด สะอาด และเป็นระเบียบ

ภาพที่ 13 การผูกลายในพื้นที่สี่เหลี่ยม ลายตู้พระธรรม

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 2 มิถุนายน 2558)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 14 นักเรียนกำลังเจียเครื่องมือสำหรับแกะหินสบู่
 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 15 การรนเหล็กให้ร้อน แล้วนำไปจุ่มน้ำมันเพื่อให้เหล็กมีความทนทานและเป็นการรักษาเครื่องมือให้ทนนาน
 (จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2554)	• ภาพที่ 16 เครื่องมือที่สำเร็จแล้ว ซึ่งนักเรียนจะต้องทำเครื่องมือขั้นต่ำคนละ 4 ชิ้น ได้แก่ เครื่องมือปลายแหลมใหญ่และเล็ก และเครื่องมือปลายตัด ใหญ่และเล็ก

ภาพที่ 17 นักเรียนเลือกหินสบู่ที่จังหวัดนครนายก

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2554)

ภาพที่ 18 ครูทนงศักดิ์ แกะหินสบู่ให้นักเรียนได้สังเกต

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2554)

โดยลวดลายที่ต้องแกะ เพื่อนำมาใช้ในการประดับหัวโขน มีระบุไว้ตามหลักสูตร ดังนี้

- ลายกระจังตาอ้อย
- ลายเกสร
- ลายดอกไม้ไหว
- ลายเนืองกลม
- ลายผ้าทิพย์
- ลายจอนหูลิง
- ลายพุ่ม ลายรักร้อย
- ลายประจำยาม

ภาพที่ 19 ลวดลายที่ประดับบนหัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2554)

ภาพที่ 20 หินสบู่ต้นแบบ แกะโดยครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2554)

ภาพที่ 21 นักเรียนช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมกับการแกะหินสบู่

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 4 กรกฎาคม 2554)

ภาพที่ 22 นักเรียนช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมกับการทำดินน้ำมัน
(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม 2554)

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 23 การปั้นหัวโขนพระ

ลักษณะของหน้าพระ ที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาคือ

- รูปหน้าหัวโขนพระ จะมีลักษณะคล้ายแตงโมพันธุ์จินตหรา คือ ยาว รี
- อาจารย์จะสอนเทคนิคการปั้นให้ได้มุม คิ้ว คาง ปาก และจมูก ตามแบบโบราณ เรียกว่า “เส้นเดินของหน้า” ซึ่งเป็นความลับของตระกูลแก้วดวงใหญ่
- หน้าพระ จะต้องปั้นให้มีความสงบนิ่ง

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 24 การปั้นหัวโขนหัวยักษ์

- รูปหน้าหัวโขนยักษ์ ที่สวยงามจะต้องเหมือนลูกตาล
- เทคนิคการปั้นให้ได้มุม คิ้ว คาง ปาก และจมูก ตามแบบโบราณ นั่นคือ ยักษ์จะต้องมีความดุดัน ซึ่งเป็นสูตรลับของตระกูลแก้วดวงใหญ่
- หน้ายักษ์ จะต้องปั้นให้ดูมีอำนาจและน่าเกรงขาม

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 25 การปั้นหัวโขนลิง

- การปั้นหัวลิง จะปั้นยากที่สุด กว่าหัวพระ และหัวยักษ์ เนื่องจากอารมณ์หน้าของลิงจะมองให้ดุก็ได้หรือจะให้ดูแล้วซนก็ได้ ทำให้ปั้นออกมาได้ยาก ต่างจากหน้าพระที่จะมีความสงบนิ่ง ส่วนยักษ์ต้องดูมีอำนาจ และน่าเกรงขาม
- ความสำคัญของหัวโขนลิง จะดูที่จมูกว่าเป็นลิงแก่หรือลิงหนุ่ม

ภาพที่ 26 การทำพิมพ์ และถอดพิมพ์ หัวโขนขนาดใหญ่และขนาดเล็ก

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 22 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 27 หัวหุ่นกระดาษสาที่ถูกผ่า และอุปกรณ์ในการเย็บหัวหุ่น

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 28 การขัดหุ่น และการทำพื้นหุ่นด้วยขี้เลื่อยไม้สัก

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม 2554)

ภาพที่ 29 หน้าหุ่นหนุมานที่เสริมขวัญกลางศีรษะ และโป๊วสีขาว

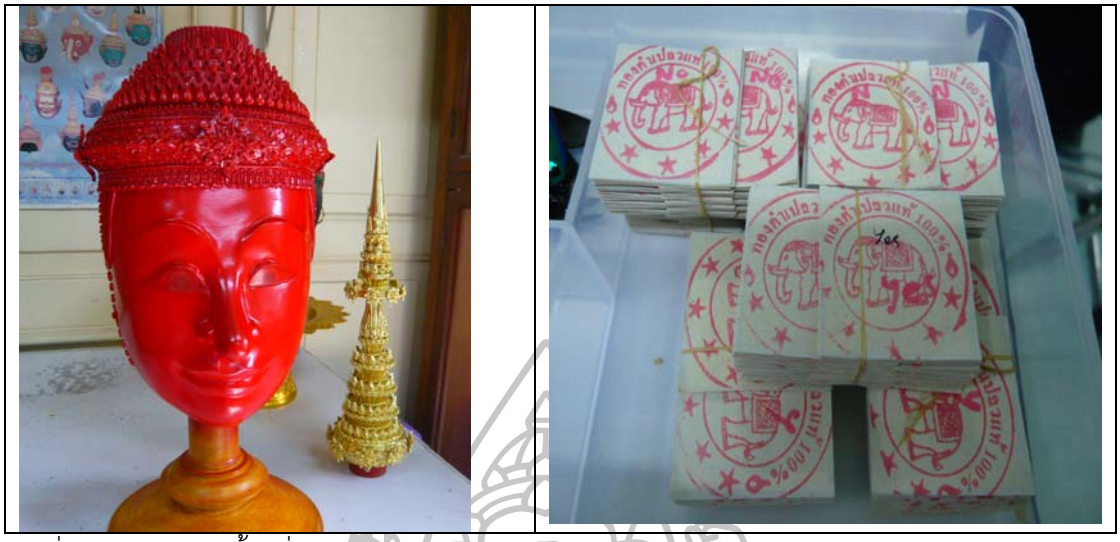
(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2555)

ภาพที่ 30 การวางลวดลายที่ติดลงบนหัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2555)

ภาพที่ 31 การประเมินผลงานของนักเรียนในลักษณะตัวต่อตัว

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 2555)



ภาพที่ 32 การเตรียมพื้นเพื่อปิดทอง

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2555)

ภาพที่ 33 ตัวอย่างลายเขียนสีที่ด้านหลังหัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 12 มีนาคม 2555)

ภาพที่ 34 การประกอบลวดลายส่วนต่าง ๆ ของหัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2555)

ภาพที่ 35 การติดเพชรและพลอยเทียมที่หัวโขน

(จากการถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 19 มีนาคม 2555)

ภาคผนวก ฉ
พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์เป็นตำราโบราณที่คัดจากสมุดไทย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2496: 40 - 51) เป็นตำราที่ระบุให้ทราบถึงเทือกเถาเหล่ากอของตัวละครว่าเป็นลูกใคร สืบพงศ์วงศ์ตระกูลมาจากไหน โดยแยกตามกลุ่มพระ นาง ยักษ์ ลิง ฤษีและเทพ ต่าง ๆ ที่สำคัญคือ ในตำรานี้จะบรรยายถึงลักษณะของหน้าตาของหัวโขนว่าเป็นลิงหรือยักษ์ มียอดหรือไม่มียอดแบบไหน มีปากอ้าหรือหุบ สีของหัวโขนอะไร ซึ่งช่างฝีมือหัวโขนดั้งเดิมจะสร้างหัวโขนตามลักษณะที่ระบุไว้อย่างเคร่งครัด ซึ่งการสร้างหัวโขนตามตำรานี้ถือเป็นการปฏิบัติตามขนบนิยม อย่างหนึ่งในการสร้างหัวโขน

ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาของพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ อ้างอิงจากภาพจิตรกรรมไทยของ นายอมร ศรีพจนารถ (ศนโขน, 2551) มาไว้ในภาคผนวกนี้ เพื่อให้ผู้สนใจได้ศึกษาต่อไป

พงศ์นารายณ์ที่เป็นวงศ์กษัตริย์ในกรุงอโยธยา

ท้าวอโนมาตัน กายสีขาว 1 พักตร์ 4 กร มงกุฎน้ำเต้า บุตรพระนารายณ์ นางมณีเกสร เป็นมเหสี มีกายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์

ท้าวอัชบาล กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้า บุตรท้าวอโนมาตัน นางเทพอัปสรเป็นมเหสี มีกายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์

ท้าวทศรถ กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน (ยอดแหลม) บุตรท้าวอัชบาล มีมเหสี ดังนี้

1. นางเกาสุริยา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มารดาพระราม
2. นางไกยเกษี กาย สีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ มารดาพระพรต
3. นางสมุทรเทวี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ มารดาพระลักษณ์และพระสัตรุด

พระราม กายสีเขียวนวล 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เมื่อแสดงฤทธิ์จึงเห็นเป็น 4 กร ทรงอาวุธตรี คธา จักรและสังข์ มีมเหสีชื่อนางสีดา สีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์

พระมงกุฎ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ไว้จุก ทรงม้าขาวล้วน บุตรพระรามกับนางสีดา

พระลบ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ไว้จุก ทรงม้าดำล้วน ฤษีชุบเป็นบุตรบุญธรรมนางสีดา

พระพรต (จักร) กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน บุตรท้าวทศรถ

พระลักษณ์ (บัลลังก์และสงข์) กายสีเหลืองทอง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน บุตรท้าวทศรถ

พระสัตรุด (คธา) กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน บุตรท้าวทศรถ

สุมันตัน กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร หมวกทรงประพาส เป็นอำมาตย์ผู้ใหญ่

กษัตริย์ต่างเมือง

ท้าวโรมพัตตัน กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร ชฎายอดแหลม เจ้าเมืองพัทวิไสย

นางอรุณเป็นมเหสี มีกายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์

นางอรุณวดีเป็นบุตรี กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์
ท้าวไกยเกษ กายสีหงเสนอ่อน 1 พักตร์ 2 กร ชฎายอดแหลม เจ้าเมืองไกยเกษ
นางเกษนีเป็นมเหสี มงกุฎกษัตรีย์ นางไกยเกษี เป็นบุตรี
ท้าวชนกจักรวรรดิ กายสีหงดินอ่อน 1 พักตร์ 2 กร ชฎายอดแหลม เจ้าเมืองมิถิลา
นางรัตนมณีเป็นมเหสี กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ นางสีดาเป็นบุตรีบุญธรรม
ขุขันหรือกุขัน กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร โพกผ้า เป็นพรานป่า ครองเมืองบุรีรัม

มเหสักขเทวราช

พระอิศวร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดน้ำเต้ากาบ ทรงตรีศูล
พระอุมาภควดีเป็นมเหสี กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์
พระขันธกุมาร กายสีทอง 6 พักตร์ 12 กร มงกุฎน้ำเต้าเฟือง บุตรพระอิศวร
พระพิฆเนศ กายสีสัมฤทธิ์ พักตร์เป็นช้าง 4 กร ทรงวชิร งาหัก กะโหลก
ใส่น้ำมนต์ เชือกบาศ มงกุฎน้ำเต้าเฟือง บุตรพระอิศวร
พระพินาย เช่นเดียวกับพระพิฆเนศ
พระนารายณ์ กายสีดอกตะแบก 1 พักตร์ 4 กร ทรง ตรี คทา จักร สังข์
มงกุฎยอดเดินหน พระลักษมีเป็นมเหสี
พระพรหมธาดา กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร มงกุฎน้ำเต้า 5 ยอด ทรง ช้อน ลูกประคำ
คณโฑ คัมภีร์พระเวทย์ พระสุรัสวดีเป็นมเหสี
พระอินทร์ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน ทรงวชิร จักร พระขรรค์
นางสุจิตรา นางสุชาดา นางสุธรรมา นางสุนันทาเป็นมเหสี
พระมาตุลี กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม เป็นสารถีของพระอินทร์
ลงมาช่วยขับรถให้พระรามคราวศึกกรุงลงกา
พระเวสสุญาณ กายสีเหลือง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม เทพบุตรในคณะ
พระอินทร์ บางแห่งว่าในคณะพระอิศวร ไปเกิดเป็นพิเภก
พระวิสสุกรรม กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้า บางแห่งว่าไม่มีมงกุฎเป็นเทพทางช่าง
พระอรชุน กายสีทอง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน
พระอาทิตย์ กายสีแดง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้าหรือเทริดน้ำเต้า
พระจันทร์ กายสีนวลหรือขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้าหรือเทริดน้ำเต้า
พระอังคาร กายสีชมพู 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้าหรือเทริดน้ำเต้า
พระพุธ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร โพกผ้าแบบฤาษี
พระพฤหัสบดี กายสีเหลือง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดบวช

พระศุกร์ กายสีเลื่อมประภัสสร 1 พักตร์ 2 กร โพกผ้าแบบฤาษี
พระเสาร์ กายสีดำ 1 พักตร์ 2 กร เทริดมุ่นมวยผมมีปิ่นปัก
พระราหู กายสีม่วง 1 พักตร์ 2 กร เทริดมุ่นมวยผมมีปิ่นปัก
พระเกตุ กายสีทอง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน
พระพาย กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เทพเจ้าแห่งลม บิดาหนุมาน
พระเพลิง กายสีหงสบาท 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเปลวเพลิงหรือมงกุฎเดินหนเทพเจ้าแห่งไฟ
พระกาล กายสีน้ำรัก 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน บิดานิลพัท
พระไพศรพณ์ กายสีเลื่อมเหลือง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เจ้าแห่งธัญญชาติ บางแห่งเรียกว่า พระ พนัสบดี
พระสมุทร กายสีน้ำไหล 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เทพเจ้าแห่งทะเล
พระหิมพานต์ กายสีหงชาด บางแห่งว่า สีบัวโรย 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหนเทพเจ้าป่าหิมพานต์
พระพิรุณ กายสีเมฆมอ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เทพเจ้าแห่งฝน
พระมหาชัย กายสีเหลือง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน เทพเจ้าแห่งชัยชนะ
พระวิรุฬหก กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน
พระวิรุฬปักษ์ กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน
พระประคนธรรพ์ กายสีหงเสน(อิฐอ่อน) 1 พักตร์ 2 กร หน้ามนุษย์ มงกุฎน้ำเต้า ลายตัว เป็นวง ทักษิณาวัฏ เป็นเทพคนธรรพ์
นางมณีเมขลา กายสีเมฆมอ มงกุฎกษัตรีย์ มีดวงแก้ววิเศษ นางฟ้าเจ้าแม่มหาสมุทรเทพอมาตย์
จิตตุบท กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร ไม่มีมงกุฎ เทพอมาตย์แห่งพระอิศวร
จิตตุบาท กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร ไม่มีมงกุฎ เทพอมาตย์แห่งพระอิศวร
จิตตุราช กายสีทอง 1 พักตร์ 2 กร ไม่มีมงกุฎ เทพอมาตย์แห่งพระอิศวร
จิตตุเสน กายสีเสน 1 พักตร์ 2 กร ไม่มีมงกุฎ เทพอมาตย์แห่งพระอิศวร

ฤษี

ผู้สำเร็จมีจำนวน 33 คน กับทศกัณฐ์แปลงอีก 3 ชื่อ รวมเป็น 36 ชื่อ คือ

ก. ผู้มีส่วนในการสร้างกรุงอยุธยา
1. อจนคาวี 2. ยุคอักระ 3. ทหะ 4. ยาคะ รวม 4 ตน

ข. ผู้ชุบนางมณโฑ
1. โรมสิงห์หรือมหาโรมสิงห์ 2. วตันตะหรืออตันตะ 3. วชิร

4. วิสุทัสหรือวิสูตร หรือวิสูตรสี รวม 4 ตน

ค. ผู้ชุบนางกาลอัจนา

1. โคดม รวม 1 คน

ฆ. ผู้ทำพิธีหุงข้าวทิพย์

1. กไลโกฎ 2. ภารัทวาช 3. วัชอัคคี 4.วสิษฐ์ 5. สวามิตร รวม 5 ตน

ง. ที่พระรามพบเมื่อเดินดง

1. สุทรรศน์ 2. สุไขหรือศุภไขดาบสินี 3. อังคตหรืออรรคต 4. สรภังค์ รวม 4 ตน

จ. ผู้วิเศษอยู่แดนมิถิลา

1. สุธามันตัน รวม 1 ตน

ฉ. ผู้วิเศษอยู่แดนขีดขิน

1. อังคต รวม 1 ตน

ช. ผู้วิเศษอยู่แดนลงกา

1. นารภ 2. โคบุตร 3. กาล รวม 3 ตน

ซ. ผู้วิเศษอยู่เขาตรีกูฏ

1. สุเมธ 2. อมรเมศ 3. ปรเมศ รวม 3 ตน

ฌ. ผู้วิเศษอยู่เชิงเขามรกต

1. ทิศไพ รวม 1 ตน

ญ. ผู้วิเศษอยู่เชิงเขาไกรลาศ

1. คาวิน 2. สุขวัฒน รวม 2 ตน

ฎ. ผู้วิเศษอยู่แดนไกยเกษ
1. โควินท์ รวม 1 ตน

ฎ. ผู้วิเศษอยู่ป่ากาลวาต
1. วัชมฤค รวม 1 ตน

ฐ. ที่หนุมานพบเมื่อไปถวายแหวน
1. ชฎิล 2. นารท (ตนที่ 1 ช.?) รวม 2 ตน

ฑ. ที่ทศกัณฐ์แปลง
1. สุธรรม (เมื่อไปลักนางสีดา) 2. กาล (เมื่ออยู่เขาคันธมาทน์) 3. สิทธิโคดม (เมื่อไปหาพระราม ในค่าย รวม 3 ชื่อ

พระยาปักษาชาติ พระยานาค
พญาสุบรรณ กายสีหงเสน พาหนะของพระนารายณ์ พระยาอนันตนาคราช กายสีทอง
พญานกสัมพาที กายสีแดงชาด(พี่) ลูกพระยาสุบรรณ พระยากาลนาคราช กายสีดำ
พญานกสดายุ กายสีเขียว(น้อง) ลูกพระยาสุบรรณ พระยาทัณฑนาคราช กายสีขาว
พระยากำพลนาคราช กายสีหงดิน
พระยาวิรุฬหนาคราช กายสีขาว

พรหมพงศ์ในกรุงลงกา
ท้าวจตุรพักตร์ กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร รูปสันฐานเป็นพรหม น้องท้าวมาลีวราชต้นวงศ์เจ้ากรุงลงกา มีมเหสีชื่อ นางมลิกา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์
ท้าวลัสเตียน กายสีขาว 1 พักตร์ 4 กร ปากแสยะ ตาโพลง มงกุฎน้ำเต้าเฟืองยอดสบัด
มีมเหสี 5 พระองค์ดังนี้
1. นางศรีสุนันทา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มารดากุเปรัน
2. นางจิตมาลี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์มารดาทัพนาสูรหรือเทพาสูร
3. นางสุวรรณมาลัย กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ มารดาอัศธาดา
4. นางวรประไภ กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มารดามารัน
5. นางรัชฎา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มารดาทศกัณฐ์

กุมภกรรณ พิเภก พญาขร พญาฑูษณ์ ตรีเศียร นางสำมนักขา

ท้าวกุเปรัน กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธกระบอง ได้บุษบกแก้ว ครองเมืองกาลจักร

ทัพนาสูรหรือเทพาสูร กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎสามกลีบ ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธ ศร กระบอง ครองเมืองจักรวาล

อัศธาดา กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร มงกุฎชัย 4 ยอด ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธ ศร จักร กระบอก ครองเมืองวัทกัน

มารัน กายสีทอง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎหางไก่ ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธ ศร กระบอก ครองเมืองโสพศ

ทศกัณฐ์ กายสีเขียว 10 พักตร์ 20 กร มงกุฎชัย (หน้า 3 ชั้น ชั้นบนเป็น หน้าพรหม) ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธครบมือ ครองกรุงลงกา สืบต่อจากท้าวลัสเตียน มีมเหสี 2 พระองค์ คือ

1. นางมณโฑ กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มารดาอินทรชิต นางสีดา ไพนาสุริยวงศ์หรือทศพิน
2. นางกาลอัคคี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ มารดาบรรลัยกัลป์

กุมภกรรณ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้าไม่มีมงกุฎ ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน อาวุธ กระบอง หอกโมกขศักดิ์ ศร อุปราช กรุงลงกา มีชายาและสนมเอก ดังนี้

นางจันทวดี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์เป็นชายา

นางคันธมาลี กายสีนวลจันทร์ สวมกระบังหน้าเป็นสนมเอก

พิเภก กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาจระเข้ บุตรลัสเตียน อาวุธ กระบอง ศร (ถืออกรบ) เมื่อเสร็จศึกได้ครองกรุงลงกา มีนามว่า ท้าวทศคีรีวงศ์ มีมเหสีและบุตรี คือ

นางตรีชฎา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์เป็นมเหสี

นางเบญกาย กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์เป็นบุตรี

พญาขร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากขบ ตาจรเข้ บุตรลัสเตียน อาวุธศร ครองเมืองโรมคัล มีมเหสีและบุตร คือ นางรัชฎาสูร กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์เป็นมเหสี มังกรกัณฐ์และแสงอาทิตย์เป็นบุตร

พญาทูษณ์ กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้ บุตรลัสเตียน อาวุธหอก ครองกรุงจารึก มีบุตรชื่อ วิรุญจำบัง

ตรีเศียร กายสีขาว 3 พักตร์ 6 กร มงกุฎชัย 3 ยอด ปากแสยะ ตาจรเข้ บุตรลัสเตียน อาวุธศร ตรี จักร หอก ของ้าว กระบอง ครองเมือง มัชวารี มีบุตรชื่อ ตรีเมฆ

นางสำมนักขา กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง บุตรลัสเตียน สามีชื่อ ชิวหา มีบุตรชื่อ กุมภกาศ วรณีสูร มีบุตรีชื่อ อดูลปีศาจ อยู่ในกรุงลงกา

อินทรชิต กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎยอดเดินหน ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวคุด (ดอกมะลิ)
บุตรทศกัณฐ์ อาวุธศร 3 เล่ม คือ พรหมาสตร์นาคบาศ วิษณุปาณัม มีมเหสีและบุตร คือ
นางสุวรรณกันยุมา กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์
ยามลิวัน กันยุเวก เป็นบุตรนางสีดา กายสีนวลจันทร์
มงกุฎกษัตรีย์เป็น บุตรทศกัณฐ์กับนางมณโฑ พระชนกจักรวรรดิรับเป็นบุตรบุญธรรมอภิเษกกับ
พระราม
ไพนาสุริยวงศ์หรือทศพิน กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้ามีเกี้ยวรัดจุก (ชฎาเด็ก) ปากขบ
ตาโพลง เมื่อได้ครองกรุงลงกาสวมมงกุฎ เช่นเดียวกับอินทรชิต บุตรทศกัณฐ์ อาวุธศรบรรลัย
จักรวาล
บัลลัยกัลป์ กายสีแสด 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้าเฟือง ปากขบ ตาจรเข้ บุตรทศกัณฐ์กับนางกาล
อัคคี อาวุธศร กระบอง
ทศคีรีวัน (พี่) กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกาบไผ่ ปากขบ ตาจรเข้ ปลายจมูกเป็นงวงช้าง
บุตรทศกัณฐ์กับช้างพัง อาวุธศร บุตรบุญธรรมท้าวอัศกรรณมาราสูร เจ้ากรุงดุรัม ทรงม้าผ่านขาว
ทศคีรีธร (น้อง) สีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกาบไผ่ ปากขบ ตาจรเข้ ปลายจมูกเป็นงวงช้าง
บุตรทศกัณฐ์กับช้างพัง อาวุธศร บุตรบุญธรรมท้าวอัศกรรณมาราสูร เจ้ากรุงดุรัม ทรงม้าผ่านดำ
นางสุพรรณมัจฉา กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ บุตรีทศกัณฐ์กับนางปลา กายท่อนบนเป็นคน
ท่อนล่างเป็นปลา หนุมานเป็นสามี มัจฉานุเป็นบุตรสหัสสกุมาร กุมารจำนวนพันตน
บุตรทศกัณฐ์กับนางสนมพันคน หน้า 2 ชั้น 7 หน้า มงกุฎน้ำเต้ากลม สีกายต่างกันมิได้กำหนด
สิบรถ บุตรทศกัณฐ์กับนางสนม 10 คน สีกายและมงกุฎหน้าตา มิได้กำหนด
นางเบญกาย กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ บุตรีพิเภกกับนางตรีชฎา หนุมานเป็น สามี
อสุรผัด เป็นบุตรยามลิวัน (พญาวันยุพักตร์) พี่ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ชฎาเด็ก (ภายหลัง
สวมมงกุฎอย่างบิดา)
บุตรอินทรชิต ปากขบ ตาโพลง กันยุเวก (พญากันยุชิต) น้อง กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร
ชฎาเด็ก (ภายหลังสวมมงกุฎอย่างบิดา) บุตรอินทรชิต ปากขบ ตาโพลง

อสุรพงศ์ในกรุงลงกา

นางกากนาสูร กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร หน้าเป็นยักษิณี ปากเป็นกา ตาจรเข้
สวมกระบังหน้า อาวุธกระบอง
สวาหุ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎสามกลีบ ปากขบ ตาโพลง อาวุธกระบอง บุตรนางกากนาสูร
มารีศ กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎสามกลีบ ปากขบ ตาโพลง อาวุธกระบอง บุตรนางกากนาสูร
นางเจษฎา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ มเหสีมารีศ

ชิวหา กายสีหงชาด1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้า ปากแสยะ ตาจรเข้บุตรมารีศ นางสำมนักขาเป็นมเหสี
นนยวิก กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ชฎาเด็กไว้จุก ปากขบ ตาโพลง อาวุธกระบอง บุตรมารีศ
วายุเวก กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร ชฎาเด็กไว้จุก ปากขบ ตาโพลง อาวุธกระบอง บุตรมารีศ
กุมภกาศ กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้า ปากขบ ตาจรเข้อาวุธ กระบอง บุตรชิวหากับนางสำมนักขา
วรณีสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธกระบอง บุตรชิวหากับนางสำมนักขา
นางอดูลปีศาจ กายสีแดงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธ กระบอง ปีศาจยักษิณี บุตรชิวหากับนางสำมนักขา

อำมาตย์และเสนายักษ์ในกรุงลงกา

มโหธร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาโพลง
เปาวนาสูร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาโพลง
การุณราช กายสีหงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้
กาลสูร กายสีดำหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้
นนทสูร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้
ภานุราช กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้
อิทธิกาย กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้
มหากาย กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
ไวยวาสูรหรือวรวาสูร กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
สุขาจาร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
กาลจักร กายสีหงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
พัทกาล กายสีเหลืองแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
มหารณภพ กายสีน้ำไหล 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
รุทธกาล กายสีหงดินอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
โลทัน กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
นนทยักษ์ กายสีขาบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
รณศักดิ์ กายสีนวลจันทร์ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
รณสิทธิ์ กายสีดินแดง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
ฤทธิกาสูรหรือเวรัม กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
นนทการ กายสีม่วงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

เพชราวุธ กายสีขาวกระบัง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
เพชราวี กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
สิทธิกาล กายสีแดงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
นนทจิตร กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
นนทไพรี กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
อสูรกัมปั่น กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
ตรีพลัม กายสีก้านตอง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
ตรีเมฆมาลา กายสีมอเมฆ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
มหากาล กายสีก้ามปู 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
โชติวรรณ กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
พัทกาวี กายสีเหลือง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง
โรมจักร กายสีหงสบาท 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง
ไวยกาสูรหรือไวยไกรสูรหรือวรไกรสูร กายม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง
ศุกสารณ์หรือสุกสาร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง
พัทกัน กายสีเหลืองอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง
มหิตัน กายสีม่วงครามอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากขบ ตาโพลง

อสูรนายกองตระเวนกรุงลงกา

กุมภาสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง กองตระเวนเฝ้าเขามรกต
วายุพักตร์ กายสีเมฆ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาโพลง รักษาริมฝั่งสมุทร
นางอากาศตะไล กายสีแดงเสน 4 พักตร์ 8 กร มงกุฎน้ำเต้า 5 ยอด ปากแสยะ ตาโพลง
เสื้อเมืองลงการักษาตัวเมือง
ฤทธิกัน กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้ รักษาด่านทางอากาศ
วิชุดา กายสีฟ้าแลบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้ รักษาริมฝั่งสมุทร
สารัณฑูต กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้ คอยข่าวศึก
นางผีเสื้อสมุทร กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
รักษาด่านหลังมหาสมุทร

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในกรุงบาดาล

ท้าวสหมลิวัน กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร รูปเป็นพรหม ต้นกษัตริย์ในกรุงบาดาล
ท้าวศากยวงศามหายมยักษ์ กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎหางไก่ปากแสยะ ตาโพลง
นางจันทร์ประภาศรี กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวมหายมยักษ์
นางพิรากวน กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นบุตรีของท้าวมหายมยักษ์กับนางจันทร์ประภาศรี
ไมยราพณ์ กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธ กล่องยาสะกด
กระบอง หอก เป็นเป็นบุตรของท้าวมหายมยักษ์กับนางจันทร์ประภาศรี
ไวยวิกหรือวันยุวิก กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้าเฟือง ปากแสยะ ตาโพลง
อาวุธกระบอง เป็นบุตรของนางพิรากวน

เสนายักษ์ในกรุงบาดาล

จิตรการ กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
จิตรไพรี กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
มหากาย กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้ มาจากลงกา
จิตรกูฎหรือจิตรกูล กายสีดำหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง
นนทสูร กายสีเหลืองแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
ตรีพัทหรือตรีทัพ กายสีดินแดง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้
เมฆนาทหรือเมฆวัส กายสีเมฆ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองโรมคัล

พญาขร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากขบ ตาจรเข้ เจ้าเมืองโรมคัล
อาวุธศรจักรพาลพัง
นางรัชฎาสูร กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีพญาขร
มังกรกัณฐ์ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎนาค ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร เป็นบุตรพญาขรกับนางรัชฎาสูร
แสงอาทิตย์ กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร
แว่นสุรกานต์ เป็นบุตรพญาขรกับนางรัชฎาสูร

เสนายักษ์ในเมืองโรมคัล

วิรุณจักร กายสีแดงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
วิจิตรไพรี กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองจารึก

พญาฑูษณ์ กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้ เจ้าเมือง จารึก อาวุธหอก

วิรุญจำบัง กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎหางไก่ ปากขบ ตาจรเข้ มีม้าทรง

ชื่อนิลพาหุ ตัวดำปากแดง อาวุธ หอก กระบอง เป็นบุตรพญาฑูษณ์

วิรุญมุข กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ชฎาเด็ก ปากขบ ตาโพลง อาวุธหอกเป็นบุตรวิรุญจำบัง

เสนายักษ์ในเมืองจารึก

จิตกาสูร กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

นนทสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองมัชวารี

พญาตรีเศียร กายสีขาว 3 พักตร์ 6 กร มงกุฎชัย 3 ยอด ปากแสยะ ตาจรเข้

เจ้าเมืองมัชวารี อาวุธศร ตรี จักร หอก ข้อ้าว กระบอง

ตรีเมฆ กายสีหงดินแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎหางไหล ปากขบ ตาจระเข้เป็นบุตรพญาตรีเศียร

วิรุณราช กายสีหงดินอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลงเป็นเสนายักษ์

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองอัสดงค์

ท้าวสัทธาสูร กายสีหงเสน1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากขบ ตาจรเข้ เจ้าเมืองอัสดงค์อาวุธศร กระบอง

นนทกาสูร กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง เป็นเสนายักษ์

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองจักรวาล

ท้าวสัตลุง กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากขบ ตาจรเข้ เจ้าเมืองจักรวาล อาวุธศร กระบอง

วิรุณกาสร กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ เป็นเสนายักษ์

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองมหาจักรวาล

ท้าวมหาบาลเพทาสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

เจ้าเมืองมหาจักรวาล อาวุธศร

นางมนทา กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวมหาบาลเพทาสูร

นนทการหรือนนทสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ เป็นเสนายักษ์

ภัทรจักร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง เป็นเสนายักษ์

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองดุรัม

ท้าวอัสกรรณมาลาสูรหรือหัสกรรณมาลสูรหรืออัชกรรณ กายสีม่วงแก่ 7 พักตร์ 2 กร ชฎามนุษย์ยอดแหลม ปากขบ ตาจรเข้ บางแห่งว่า 7 พักตร์ 14 กร หน้า 2 ชั้น ปากขบ ตาโพลง เจ้าเมืองดุรัม อาวุธศร ทศคีรีวัน ทศคีรีธร เป็นบุตรบุญธรรม

กาลจักร กายสีขาบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ เป็นเสนายักษ์

นิลกายสูร กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง เป็นเสนายักษ์

ไวยกาสูร กายสีมอครามแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง เป็นเสนายักษ์

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองปางตาล

ท้าวสหัสเดชะ กายสีขาว 1000 พักตร์ 2000 กร มงกุฎชัยหน้า 5 ชั้น ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธตระบองวิเศษต้นชี้ตายปลายชี้เป็น เจ้าเมืองปางตาล

มูลพลัม กายสีเขียว 4 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธหอก อนุชาท้าวสหัสเดชะ อุปราชแห่งเมืองปางตาล

เสนายักษ์ในเมืองปางตาล

กาลจักร กายสีดอกผักตบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

ตรีพลัม กายสีมอครามอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

อติกำ กายสีเหลืองอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

กาลสร กายสีหงดินแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

ไชยาสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้

อสูรพงศ์ในเมืองดิศศรีสิน

ท้าวคนธรรพ์นุราช กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ชฎาลอมพอก ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร กระบอง เจ้าเมืองดิศศรีสิน

นางจันทาหรือนันทา กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวคนธรรพ์นุราช

วิรุณพัท กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร ชฎามนุษย์ ปากขบ ตาโพลง อาวุธศร เป็นบุตรท้าวคนธรรพ์นุราชกับนางจันทา

เสนายักษ์ในเมืองดิศศรีสิน

กุมภสูร กายสีหงสบาท 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้

ตรีจักร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้

นนทการ กายสีขาบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง
พัทกาล กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง
รณวุธ กายสีหงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง
ตรีกัน กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

อสูรพงศ์ในเมืองกุรุราษฎร์

ท้าวไวยตาลหรือไวตาล กายสีครามอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้
อาวุธตะบองตาลวิเศษ เจ้าเมืองกุรุราษฎร์ อยู่ในบาดาล

เสนายักษ์ในเมืองกุรุราษฎร์

รณภพ กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
วุฒิกาสูร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
เวรัมหรือเวรำ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง
ภัทรจักร กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้
รณพาล กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

พรหมพงศ์และอสูรพงศ์ในเมืองมลิวัน

ท้าวจักรวรรดิ กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร หน้า 2 ชั้น มงกุฎหางไก่ ปากแสยะ ตาโพลง บางแห่งว่า ปากแสยะ ตาจรเข้ เขี้ยวโง้งแหลม อาวุธศร จักร และอื่น ๆ ครบทั้ง 8 กร เจ้าเมืองมลิวัน

นางวัชนีสูร กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวจักรวรรดิ

สุริยาภพ กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร ชฎามนุษย์เดินหน ปากขบ ตาโพลง อาวุธหอกวิเศษชื่อเมฆพัท บุตรท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร

บรรลัยจักร กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎหางไก่ ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธศรเหราพต จักรเมฆสูร บุตรท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร

นนยุพักตร์ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธศร บุตรท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร

นางรัตนมาลี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ บุตรท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร

อำมาตย์และเสนายักษ์ในเมืองมลิวัน

สุพินสัน กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

วรไกรสูรหรือไวยกาสูรหรือไวยไกรสูร กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

จิตรพัท กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

วิษณุราช กายสีม่วงดอกตะแบก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

อสุรเพตราหรืออสุรพักตร กายสีดำ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

กาลจักร กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

กุมภิล กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

ตรีกัน กายสีนวลจันทร์ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

ทินสูร กายสีแดงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจระเข้

มารกบิล กายสีแดงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

เมฆสูรหรือเมฆาสูร กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

นนทการ กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

ตรีพัท กายสีเหลืองอ่อน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

ฤทธิศักดิ์ กายสีดินแดง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

ฤทธิสูร กายสีดินเหลือง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

นนทยักษ์ กายสีหงเสน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

นนทสูร กายสีหงชาด 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

นนทจักร กายสีบัวโรย 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

มหาเมฆ กายสีเมฆ(เทาแก่) 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

กาลวุธ กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

ตรีพาล กายสีเหลืองแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

มหากาล กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

จักรสูร กายสีขาบ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้

อสูรนายกองตระเวนเมืองมลิวัน

กาลสูร กายสีดำ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ รักษาด่านน้ำกรด

ราหู กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ รักษาด่านทางอากาศ

มัฆวาน กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลงรักษาด่านเพลิงกรด

อสูรพงศ์ในเมืองกาลวุธ

ท้าวกุเวรนุราช กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร กระบอง เจ้าเมืองกาลวุธ

นางเกศินี กายสีขาว มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวกุเวรนุราช

ตรีปักกัน กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร เป็นบุตรท้าวกุเวรนุราชกับนางเกศินี

เสนายักษ์ในเมืองกาลวุธ

กาลจักร กายสีมอหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

กาลสูร กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

กาลวกหรือกาลวุธ กายสีดำหมึก 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาโพลง

อสูรพงศ์ในเมืองมหาสิงขร

ท้าวอนุราชหรืออุณาราช(ท้าวกกกะหนาก) กายสีจันทร์อ่อนว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากแสยะ ตาจรเข้ อาวุธศร เจ้าเมืองมหาสิงขร

นางรัตนา กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นมเหสีท้าวอนุราช

นางจันทวดีหรือประจัน กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ เป็นบุตรีท้าวอนุราชกับนางรัตนา

เสนายักษ์ในเมืองมหาสิงขร

นนทการ กายสีดินแดง 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

นนทยักษ์ กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้

นนทจักร กายสีนวลจันทร์ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้

ทินสูร กายสีเมฆ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง

อสูรพงศ์ในเมืองจักรวาล

ทัพนาสูรหรือเทพาสูร กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎสามกลีบ ปากแสยะ ตาโพลง เป็นเจ้าเมืองจักรวาล

วาณุราช กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง เป็นอำมาตย์เมืองจักรวาล

จักราวุธ กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจระเข้ เป็นเสนา

อสูรพงศ์ต่างเมือง

ท้าวไพจิตราสูร กายสีขาว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาโพลง สัมพันธมิตรแห่งทศกัณฐ์ อาวุธศร

ตรีบูรัม กายสีดำหมึก 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลมรูปทรงปลี ปากแสยะ ตาโพลง เจ้ากรุงโสฬศหรือโสรนคร อาวุธกระบอง

ท้าววิรุฬหก กายสีขาบ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎและเครื่องประดับกายล้วนเป็นนาค อันมีพิษ ปากขบ ตาจรเข้ เจ้าเมืองมหาอันธการนครอยู่ใต้พื้นดิน

อสูรวายุภักษ์ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากาบ ปากแสยะ ตาจรเข้ (นกอินทรีย์หน้ายักษ์ครึ่งยักษ์ครึ่งนก) เจ้าเมืองวิเชียร อาวุธกระบอง

อสูรเทพบุตร

ท้าวมาลีวราช กายสีขาว 4 พักตร์ 8 กร มงกุฎน้ำเต้ากาบ 5 ยอด เป็นพรหมปู่ทศกัณฐ์

รามสูร กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกาบไผ่ ปากขบ ตาโพลง อาวุธขวานเพชร

อสูรประโรต กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกาบไผ่ ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธศร

พิราพหรือวิราธ กายสีม่วงแก่ 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ ตัวเป็นลายวงทักษิณาวัฏ อาวุธหอก อยู่เชิงเขาอัศกรรณ มีสวนสำหรับเที่ยวเล่นปลูกพวาทอง(มะม่วง)

เหรันตฑูต กายสีม่วงอ่อน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธศร อยู่เขาหิมพานต์

ปฑูตทันต์หรือปรทูตัน กายสีหงดิน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากแสยะ ตาจรเข้ อาวุธศร กระบอง อยู่ในถ้ำแก้วเขาสุรกานต์

อสูรพรหมหรืออสูรพักตร์ กายสีหงสบาท 4 พักตร์ 2 กร มงกุฎชัย ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธคทาเพชร อยู่เชิงเขาจักรวาล

หิรันตยักษ์ กายสีทอง 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎกนก ปากแสยะ ตาโพลง อาวุธกระบอง อยู่เขาจักรวาลในวิมานทิพย์ มีฤทธิ์มากถึงม้วนแผ่นดิน

นนทุก กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า หัวล้าน ปากแสยะ ตาโพลง บางแห่งว่าตาจรเข้ ยักษ์รับใช้ล้างเท้าเทวดาผู้ขึ้นไปเฝ้า พระอิศวร ได้พรนิ้วเพชรชี้ถูกผู้ใดต้องตาย

อสูรที่ต้องสาป

ปักหลั่น กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาจรเข้ อาวุธกระบอง เดิมเป็นเทวดารับใช้ของพระอิศวร ทำชู้กับนางฟ้าถูกสาปให้เฝ้าสระโบกธรณีชื่อ พันตา

กุมพลหรือกุมภัณฑ์ กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎน้ำเต้ากลม ปากแสยะ ตาจรเข้ เดิมเป็นคนโปรดของพระอิศวรกำเริบใจไปลอบหยอกนางนิลมาลีผู้บำเรอพระองค์ ทรงกริ้วเอาจักรขว้างถูกตัว

ขาดครึ่งท่อนและทรงสาปให้ทนทุกข์ทรมานจนกว่าจะพบพระราม และบอกทิศทางให้ตามนางสีดาจึงจะพ้นสาป

อสูรนนทการ กายสีมอคราม 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากขบ ตาโพลง นายทวารไกรลาศของพระอิศวร ถูกสาปให้เป็นทรพา (ควาย) ถูกทรพีซึ่งเป็นลูกฆ่าจึงพ้นคำสาป

กุมภัณฑ์นุราช กายสีแดงเสน 1 พักตร์ 2 กร มงกุฎจีบ ปากขบ ตาโพลง เดิมเป็นเทวดาชื่อสุนนท์ พระอิศวรกริ้วเพราะหยอกนางรัชนี สาปให้ลงไปอยู่ในถ้ำนพมาศ

นางฟ้าที่ต้องสาป

นางบุษมาลี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ นางอัปสรผู้เป็นสื่อให้ท้าวตาวันเจ้าเมืองมายันได้กับนางอัปสรชื่อรัมภา พระอิศวรกริ้วฆ่าท้าวตาวันตายทำให้เมืองมายันร้างสาปให้นางบุษมาลีไปอยู่คนเดียว

นางวานรินทร์ กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ นางฟ้าผู้มีหน้าที่ตามประทีปท้องพระโรงแห่งพระอิศวร ครั้นไฟดับทรงตรัสเรียกหาตัว นางมิได้ไปจุดเพราะมัวคุยเพลินกับเพื่อนถูกสาปให้ไปอยู่เขาอังกาศหรืออากาศคีรี จนพบหนุมานและได้เป็นเมียจึงพ้นคำสาป

นางเสาวรี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ นางอัปสรขาดเฝ้า ถูกพระอิศวรสาปอยู่ยังป่าสาลวันและป่านั้นถูกไฟไหม้เรื่อยไปเพื่อทรมาน เมื่อใดพระรามออกเดินดงนำพระรามไปดับไฟป่าจึงพ้นคำสาป

นางสุวรรณมาลี กายสีนวลจันทร์ มงกุฎกษัตรีย์ นางอัปสรอยู่แถบฝั่งแม่น้ำมหานที พระอิศวรตรัสให้ลงไปคอยบอกทางไปลงกาแก่หนุมานผู้ที่จะไปถวายแหวนแก่นางสีดา

อัศมูขี กายสีเขียว 1 พักตร์ 2 กร สวมกระบังหน้า ปากแสยะ ตาจรเข้ ส่วนปากยื่นคล้ายสัตว์ เป็นนางยักษิณี

วานรพงศ์เมืองขีดขิน

พาลี(พญากากาศพิริยะจุลจักร) กาย สีเขียว ปากอ้า ชฎายอดบัด(เดินหนพระอินทร์) เจ้ากรุงขีดขิน บุตรพระอินทร์กับนางกาลอัจนา

สุครีพ(พญาไวยวงศามหาสุรเดช) กายสีแดงเสน ปากอ้า ชฎายอดบัด(เดินหนพระอินทร์) อุปราชเมืองขีดขิน บุตรพระอาทิตย์กับนางกาลอัจนา

หนุมาน (พญาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพัทธพงศา) กายสีขาวผ่อง ปากอ้า สวมมาลัยทอง มีเขี้ยวแก้วอยู่กลางเพดานปาก บุตรพระพายกับนางสวาหะ

องคต (พญาอินทรนุภาพศักดา) กายสีเขียว ปากหุบ มงกุฎสามกลีบ บุตรพาลีกับนางมณโฑ

ชามพูวราช กายสีแดงชาด ปากอ้า มงกุฎชัย (บางทีเรียกนิลเกสร)

ชมพูพาน กายสีหงชาด ปากอ้า มงกุฎชัย (พระอิศวรชุบด้วยเหงื่อไคล) บุตรบุญธรรมพาลี

มัจฉานุ(พญาหนุราช) กายสีขาวผ่อง ปากอ้า สวมมาลัยทอง หางเป็นปลาอย่างมารดา
ภายหลังพระรามตัดให้พ้นเพศปลา บุตรหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา
อสุรผัด กายสีขาว ปากอ้า สวมกระบังหน้า หน้าเป็นวานรอย่างบิดา ผมและกายเป็นยักษ์อย่างมารดา
บุตรหนุมานกับนางเบญกาย

วานรสิบแปดมงกุฎเมืองขีดขิน

เกยูร กายสีม่วงชาดแก่ ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระวิรุฬหกเจ้าแห่งกุมภัณฑ์ แบ่งภาค
มายูร กายสีม่วงอ่อน ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระวิรูปักษ์เจ้าแห่งนาค แบ่งภาค
มาลุนทเกสร กายสีเมฆครามอ่อน ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระพฤหัสบดี แบ่งภาค
เกสรทมาลา กายสีเหลืองอ่อน ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระไพศรพณ์(พนัสบดี) แบ่งภาค
พิมลพานร กายสีดำหมึก ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระเสาร์ แบ่งภาค
ไชยามพวาน กายสีมอหมึกอ่อน ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระอิสาน แบ่งภาค (เชิญธง)
โกมุท กายสีดอกบัวโรย ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระหิมพานต์ แบ่งภาค
ไวยบุตร กายสีมอครามแก่ ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระพิรุณ แบ่งภาค
สัตพลี กายสีขาวผ่อง ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระจันทร์ แบ่งภาค
สุรเสน กายสีแสด ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระพุธ แบ่งภาค
สุรกานต์ กายสีเหลืองจำปา ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระมหาชัย(ชยันต์) แบ่งภาค

วานรพงศ์เมืองชมพู

ท้าวมหาชมพู กายสีขาบ ปากอ้า มงกุฎชัย เจ้าเมืองชมพู
นิลพัท (พญาอภัยพัทธวงศ์) กายสีน้ำรัก ปากอ้า สวมมาลัยทอง มีเขี้ยวแก้วอยู่กลางเพดาน
ปากเช่นเดียวกับหนุมาน บุตรพระกาล อุปราชเมืองชมพู
นิลนนท์ กายสีหงสบาท ปากอ้า สวมมาลัยทอง บุตรพระเพลิง

วานรสิปแปดมงกุฎเมืองชมพู

กุมิตัน กายสีทอง ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระเกตุ แบ่งภาค
นิลเอก กายสีทองแดงแก่ ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระพินาย แบ่งภาค
นิลราช กายสีน้ำไหล ปากหุบ สวมมาลัยรักร้อย พระสมุทร แบ่งภาค
นิลปาสัน กายสีเลื่อมเหลือง ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระศุกร์ แบ่งภาค
นิลปานัน กายสีสัมฤทธิ์ ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระราหู แบ่งภาค
นิลขัน กายสีหงดินแก่ ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระพิเนศ แบ่งภาค

วิสันตราวี กายสีแดงลิ้นจี่ ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย พระอังคาร แบ่งภาค

วานรเตียวเพชรเมืองขีดขิน-ชมพู

มหัทวิกัน กายสีหงชาด ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระจิตตุบท แบ่งภาค
โชติมุข กายสีก้ามปู ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระจิตตุบาท แบ่งภาค
ปิงคลา กายสีเหลืองแก่ ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระจิตตุราช แบ่งภาค
ทวิพัท กายสีแดงดอกชบา ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระจิตตุเสน แบ่งภาค
วาหุโลม กายสีเหลืองเทา ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระสันดุสิต แบ่งภาค
อุสุภศรรราม กายสีขาบ ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคลพระนนทรี แบ่งภาค
ญาณรสคนธ์ กายสีขาวกระบัง ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระปัญจสิงขร แบ่งภาค
มากัญจวิก กายสีมอคราม ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคลพระภูมิ แบ่งภาค
นิลเกศีร กายสีแดงดั่งดอกโกมุท ปากหุบ สวมมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล พระวลาหก แบ่งภาค

.....

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก ช

คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ครู และนักเรียน

คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ครูและนักเรียน

คำถามที่ใช้การสัมภาษณ์ครู

1. ประวัติของครู ชื่อ..... นามสกุล.....
2. สำเร็จการศึกษาจาก ..... มีพื้นฐานงานช่างฝีมือสาขาใดบ้าง.. .....
3. ผู้ถ่ายทอดความรู้งานช่างฝีมือดั้งเดิมให้ท่านคือใคร.....
4. ได้รับการถ่ายทอดแต่ละขั้นตอนอย่างไร.....
5. ระยะเวลาในการเรียนรู้ กี่เดือน/กี่ปี .....
6. ศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมอย่างไร .....
7. มีการสร้างสรรค์งานใหม่ ๆ หรือไม่ .....
8. คิดว่าหัวโขนของโรงเรียนฯ มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นแตกต่างจากที่อื่น อย่างไร.....
   .....
9. ความคิดเห็นเกี่ยวกับหลักสูตรช่างหัวโขน เหมาะสมหรือไม่ / อย่างไร / ต้องปรับปรุงหรือไม่
   .....
10. คิดว่าควรมีการประยุกต์งานช่างฝีมือหัวโขนหรือไม่ เพราะเหตุใด .....
    .....
    .....
11. ควรนำเทคโนโลยีมาใช้ในการสร้างหัวโขนหรือไม่.....
12. วิธีการและขั้นตอนการถ่ายทอดในชั้นเรียน มีอะไรบ้าง/แตกต่างจากที่รับการถ่ายทอดหรือไม่
    .....
    .....
13. คิดว่าระยะเวลาในการถ่ายทอดแต่ละหัวข้อเหมาะสมหรือไม่ ต้องมีปรับหรือไม่.....
    .....
14. คิดว่าการสืบสานจะคงอยู่ต่อไปหรือไม่ เมื่อคนมาเรียนน้อย จบน้อย/วิธีการแก้ไข .....
    .....
15. ควรมีการส่งเสริมและสนับสนุนในด้านใดบ้าง .....
    .....
    ข้อคิดเห็นเพิ่มเติม อื่น ๆ .....
    .....
    .....
    .....

คำถามที่ใช้การสัมภาษณ์นักเรียน

1. ประวัติของนักเรียน ชื่อ..... นามสกุล.....
   สำเร็จการศึกษาจาก.....
   พื้นฐานงานช่างฝีมือในสาขาใด .....
2. วิธีการในการเรียนรู้มีอะไรบ้าง .....
   .....
   .....
   ศึกษาเรียนรู้เพิ่มเติม หรือไม่/ จากใคร .....
3. เรียนรู้เทคนิคอะไรจากครูบ้าง .....
   มีวิธีการจดจำแต่ละขั้นตอนอย่างไร .....
4. เรียนเข้าใจหรือไม่/ ขั้นตอนไหนที่ยาก /อยากให้ครูปรับแก้อะไร.....
   .....
   .....
5. คิดว่าชั่วโมงเรียน ควรปรับเพิ่ม/ลด หรือไม่ เพราะอะไร .....
   .....
   .....
6. ได้ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับวิชาช่างฝีมือหัวโขนให้กับผู้อื่นหรือไม่ / อย่างไร .....
   .....
   .....
7. เคยเห็นหัวโขนจากที่อื่นหรือไม่ / คิดว่าหัวโขนที่เรียนต่างจากผู้อื่นอย่างไร .....
   .....
8. พึงพอใจกับผลงานหัวโขนดั้งเดิมที่ตัวเองทำหรือไม่ /อยากจะเพิ่มเติมอะไร
   .....
9. มีอุปสรรคและปัญหาในขั้นตอนใด /มีวิธีแก้ไขอย่างไร .....
   .....
10. ต้องการปรับเปลี่ยน หรือสร้างสรรค์งานหัวโขนดั้งเดิมนี้หรือไม่/ อย่างไร .....
    .....
11. จบแล้วประกอบช่างฝีมือหัวโขนหรือไม่ / จบแล้วทำอะไร .....
    .....

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นางสาวพนิดา โถทอง
ที่อยู่	225/26 ซอยสิทธิชัย 56 ถนนกรุงเทพ-นนท์ แขวงวงศ์สว่าง เขตบางซื่อ กรุงเทพฯ 10700
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2530	ปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต สาขาสถิติ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
พ.ศ. 2537	ปริญญาวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิทยาการคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

มหาวิทยาลัยศิลปากร