23 ก.ค. 2544

การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์

เรวดี คงสุวรรณ

อภินันทนาการ
จาก
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2544

ISBN 974-04-0274-7

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วพ
ร76ก
2544

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์

.....

นางสาวเรวดี คงสุวรรณ

ผู้วิจัย

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิญญา บัวสรวง ศศ.บ. , M.A.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์พรทิพย์ อุศุภรัตน์ ศศ.บ. , ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์อภิชาติ ภู่ระหงษ์ ค.บ., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ กศ.บ., กศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

รองศาสตราจารย์เสาวภา พรสิริพงษ์ ศศ.บ. , สม.ม.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และ แนวทางการอนุรักษ์

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2544

.....

นางสาวเรวดี คงสุวรรณ

ผู้วิจัย

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิญญา บัวสรวง ศศ.บ., M.A.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์ อภิชาติ ภู่ระหงษ์ ค.บ., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์พรทิพย์ อุศุภรัตน์ ศศ.บ., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงค์อุปราช ศ.บ.,MF.A.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ กศ.บ.,กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์ เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

ศาสตราจารย์ ดร. คุณหญิง สุริยา รัตนกุล

Doctorat de l' Universite de Paris

ผู้อำนวยการ

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิญญา บัวสรวง อาจารย์พรทิพย์ อุศุภรัตน์ อาจารย์อภิชาติ ภู่ระหงษ์ และอาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ ของการวิจัยอย่างดี และที่จะขาดเสียมิได้คือ คุณลุงสถาพร เลี้ยงสอน และครอบครัว ตลอดจนพี่ ๆ เพื่อน ๆ ที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร ที่ช่วยฝึกสอนและให้ข้อมูลด้วยดีตลอดมา

ผู้วิจัยขอขอบคุณ คุณวรพรรณ สังขเวช และพี่ ๆ ร่วมชั้น ตลอดจนผู้ร่วมงาน ที่สถาบันภาษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ตทุกคนที่ให้กำลังใจ สนับสนุนและช่วยเหลือผู้วิจัยตลอดมา

ท้ายนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา และครอบครัว ที่สนับสนุนด้านการเงินและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมาจนสำเร็จการศึกษา

นางสาวเรวดี คงสุวรรณ

Copyright by Mahidol University

4037803 LCCS/M : สาขาวิชา : วัฒนธรรมศึกษา ; ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา)
คำสำคัญ : หัวโขน / การสร้างหัวโขน / ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน

เรวดี คงสุวรรณ : การศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์ (THE PRODUCTION AND THE CONSERVATION OF KHON'S MASKS OF THE OCCUPATION TRAINING CENTER AT WAT TEPAKORN.) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : อภิญญา บัวสรวง ศศ.บ., M.A. พรทิพย์ อุศุภรัตน์ ศศ.บ., ศศ.ม.อนันต์ สบฤกษ์ กศ.บ., กศ.ม. อภิชาติ ภู่ระหงษ์ ค.บ., ศศ.ม. 119 หน้า ISBN 974-04-0274-7

หัวโขนเป็นศิลปะไทยที่รวมเอาความสามารถของช่างฝีมือหลายแขนงไว้ด้วยกัน คุณค่าและประโยชน์ของหัวโขนนั้นไม่เป็นแค่เพียงเครื่องสวมศีรษะในการแสดงโขนเท่านั้น หัวโขนยังเป็นงานศิลปะที่ทรงคุณค่าและเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะไทยอย่างหนึ่งด้วย อีกทั้งหัวโขนยังมีความเกี่ยวพันกับคติ ความเชื่อต่าง ๆ ของคนไทยอีกด้วย จากสภาพปัจจุบันที่สังคมเปลี่ยนแปลงไปนั้นทำให้กระบวนการทำหัวโขนเปลี่ยนไปด้วย การศึกษากระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์ เป็นการศึกษากระบวนการสร้างหัวโขนของช่างพื้นบ้านที่ยังมีการทำอยู่ในปัจจุบัน เพื่อศึกษาถึงการดำเนินงานและการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรตลอดจนการเผยแพร่ศิลปะการทำหัวโขนต่อสังคม และศึกษาการจัดการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เพื่อหาจุดแข็งและจุดอ่อนของการจัดการ อีกทั้งยังได้ศึกษาแนวทางการอนุรักษ์การทำหัวโขน และการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาของรัฐที่จัดสอนการทำหัวโขน เพื่อหาแนวทางในการพัฒนาจุดแข็งและปรับปรุงจุดอ่อนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ

ผลการศึกษาพบว่าศูนย์ฝึกอาชีพฯ ได้สอนการทำหัวโขนให้แก่บุคคลทั่วไปเปิดโอกาสให้กับบุคคลทั่วไปได้ฝึกหัดอีกทั้งยังสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนด้วย ส่วนจุดอ่อนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นคือการทำหัวโขนที่ขาดความสมดุลย์ของสัดส่วน ซึ่งสืบเนื่องมาจากความรู้พื้นฐานของช่างพื้นบ้านซึ่งหากปรับปรุงให้ความรู้แก่ช่างพื้นบ้านมากขึ้นทั้งในเรื่องสัดส่วนพงศ์รามเกียรติ์จะเป็นการพัฒนาช่างพื้นบ้าน การปรับปรุงจุดอ่อนและเสริมจุดแข็งของศูนย์ฝึกอาชีพฯ เพื่อที่จะพัฒนาคุณภาพของงานของศูนย์ฝึกอาชีพฯ ให้มีความสวยงามและยกระดับช่างให้มีความทัดเทียมกับช่างอื่น ๆ ด้วย

การทำหัวโขนเป็นตัวอย่างหนึ่งของการศึกษาความเปลี่ยนแปลงของศิลปะไทยหลายๆ แขนง เพื่อที่จะได้วางแนวทาง การอนุรักษ์และสืบสานศิลปะไทยแนวต่าง ๆ ที่ถูกต้องให้คงอยู่กับสังคมไทยและพัฒนาคุณภาพของช่างฝีมือเพื่อให้ศิลปะไทยคงเอกลักษณ์ แม้มีการเปลี่ยนแปลงทางสภาพเศรษฐกิจ

Copyright by Mahidol University

4037803LCCS/M : MAJOR : CULTURAL STUDIES ; M.A. (CULTURAL STUDIES)
KEY WORDS : KHON MASKS / PRODUCTION OF KHON MASKS / CRAFTSMEN'S TRAINING CENTER
RAVADEE KONGSUWAN : THE PRODUCTION AND THE CONSERVATION OF KHON'S MASKS OF THE OCCUPATION TRAINING CENTER AT WAT TEPAKORN . THESIS ADVISORS : APINYA BUASUANG ,B.A.,M.A. , PORNTHIP USAPARAT, B.A., M.A. , ANAN SOBRARK , B.ED., M.ED. , APICHAT BHURAHONG , B.ED., M.A. . 119 p.
ISBN 974-04-0274-7

The Khon mask is a traditional Thai art form which demonstrates the intelligence and craftsmanship of its artists. The masks not only function as face covers for performances but also represent Thai ritual beliefs. Over time, the masks have evolved along with social and artistic development in Thailand. The purpose for this study of the production and conservation of the Khon Mask at the Craftsmen's Training Center at Tepakorn Temple in Bangkok is to observe how Khon masks are produced in the traditional manner and to investigate the strong and weak points of the center. This study also examines how instruction for the production of Khon masks is offered in public institutions. Finally, this study offers suggestions to further strengthen the strong points and to minimize or correct the weak points of the center.

The results of this study show that the Craftsmen's Training Center has become an important part of the local community by teaching this important artistic craft to the general public. In fact, the center has brought some fame to the area. However, a weak point which was found is that the local craftsmen's lack of basic knowledge causes an imbalance in mask sizes compared to the individual performers. Traditionally masks were made for individual performers. Today, the center makes "one size fits all" masks.

More knowledge about the Ramayana family and historic methods of production of the Khon mask would minimize or even eliminate this problem. If this problem could be corrected, the quality of the work would improve significantly. The overall outcome would be more beautiful Khon masks and an even higher reputation for the local craftsmen. In fact, improvement in the quality of the masks could elevate these craftsmen to the status of other craftsmen throughout Thailand.

Studying the production of Khon masks provides an excellent opportunity to study change and evolution in different Thai arts. By studying this, we can help understand and create procedures to conserve and perpetuate Thai art and its important influence in Thai culture. Further, by focusing on local artists we can concentrate on the real and essential characteristics of this Thai art even when changes or alterations are necessary because of economic situations.

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ค

บทคัดย่อภาษาไทย ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ จ

สารบัญตาราง ฌ

สารบัญภาพ ญ

สารบัญแผนที่ ฎ

บทที่

บทที่ 1 บทนำ 1

ความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา 1

วัตถุประสงค์ในการศึกษา 10

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10

ขอบเขตการศึกษา 10

คำนิยามศัพท์ 10

บทที่ 2 โขน และเครื่องสวมศีรษะ : การทบทวนวรรณกรรม 12

2.1 กำเนิดโขน 12

2.2 โขนสด 17

2.3 หัวโขนและเครื่องศิราภรณ์ 21

2.4 ช่างทำหัวโขน 24

2.5 กรรมวิธีในการทำหัวโขน 27

บทที่ 3 วิธีดำเนินการศึกษา 34

3.1 การค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร 34

3.2 การสำรวจพื้นที่ 36

3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participant observation) 36

3.4 การสัมภาษณ์ 36

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 38

3.6 การประมวลผลและนำเสนอข้อมูล 39

บทที่ 4 กระบวนการทำหัวโขน ของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร 40

4.1 ลักษณะทางกายภาพและสังคมของชุมชนวัดเทพากร 41

4.2 ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร 44

4..2.1 ความเป็นมาของศูนย์ฝึกอาชีพ 44

4.2.2 วัตถุประสงค์ 45

4.2.3 ลักษณะทางกายภาพและสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ 45

4.2.4 รูปแบบการดำเนินงาน 46

4.2.5 ประวัตินายสถาพร เลี้ยงสอน : ผู้ก่อตั้งศูนย์ฝึกอาชีพฯ 48

4.3 กระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับ ชุมชนวัดเทพากร 54

4.3.1 วัสดุและอุปกรณ์ในการทำหัวโขน 54

4.3.2 กระบวนการทำหัวโขน 56

4.3.3 การถ่ายทอดความรู้ในการทำหัวโขน 62

4.4 ความสัมพันธ์กับชุมชนและสังคม 72

4.4.1 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับชุมชน 72

4.4.2 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับสังคม 75

บทที่ 5 การอนุรักษ์การทำหัวโขน 78

5.1 กระบวนการทำหัวโขนแบบอนุรักษ์ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ 78

5.1.1 วัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขน 78

5.1.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการทำหัวโขน 81

5.1.3 กระบวนการทำหัวโขน 82

5.2 การเรียนการสอนการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ 86

5.2.1 สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง 87

5.2.2 ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง 89

5.3 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างหัวโขน 94

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

5.3.1 ความเชื่อในการทำหัวโขน	95
5.3.2 สัดส่วนหัวโขน	95
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ	99
บรรณานุกรม	107
ประวัติผู้วิจัย	109
Executive Summary	110

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 5.1 ข้อมูลการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในสถาบันการศึกษาของรัฐ 92

Copyright by Mahidol University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1.1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงครอบหัวครูพระภรตฤาษี 4

ภาพที่ 4.1 นายสถาพรเลี้ยงสอน 48

ภาพที่ 4.2 วัสดุที่ใช้สำหรับทำดิน 54

ภาพที่ 4.3 หุ่นปูน(หุ่นเครื่องประดับเกี้ยว) 55

ภาพที่ 4.4 หินสำหรับตีลาย 55

ภาพที่ 4.5 เครื่องมือที่ใช้ในการทำหัวโขนและเครื่องประดับ 55

ภาพที่ 4.6 การโป๊วหุ่นเกี้ยว 56

ภาพที่ 4.7 ภาพเครื่องประดับเกี้ยวที่ผ่าและเย็บหุ่นแล้ว 56

ภาพที่ 4.8 การนวดดิน 57

ภาพที่ 4.9 การปั้นลูกแก้วของเครื่องประดับเกี้ยว 58

ภาพที่ 4.10 เครื่องประดับเกี้ยวที่ปั้นลูกแก้วเสร็จแล้ว 58

ภาพที่ 4.11 หุ่นยักษ์ยอดที่ปั้นหน้าแล้ว 58

ภาพที่ 4.12 หุ่นยักษ์โลนที่ปั้นหน้าแล้ว 59

ภาพที่ 4.13 หุ่นพ่อแก่ที่ปั้นหน้าแล้ว 59

ภาพที่ 4.14 หุ่นลิงโล้นที่ปั้นหน้าแล้ว 59

ภาพที่ 4.15 การทาสีรองพื้น 60

ภาพที่ 4.16 ยอดศีรษะต่าง ๆ 62

ภาพที่ 4.17 ศีรษะพ่อแก่ 69

ภาพที่ 4.18 พระคเณศ 69

ภาพที่ 4.19 ศีรษะฤษีตาไฟ 70

ภาพที่ 4.20 ศีรษะฤษี 70

ภาพที่ 4.21 ศีรษะทศกัณฐ์หน้าทอง 70

ภาพที่ 4.22 ศีรษะอินทรชิต 70

ภาพที่ 4.23 ศีรษะมารีศ 71

ภาพที่ 4.24 ศีรษะมัยราพ 71

Copyright by Mahidol University

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ 4.25 ศีรษะองคต 71
ภาพที่ 4.26 ศีรษะชมพูพาน 71
ภาพที่ 5.1 ภาพร่างแสดงลักษณะสัดส่วนหัวโขน 96
ภาพที่ 5.2 ภาพแสดงลักษณะของคิ้วศีรษะยักษ์ที่มีลักษณะคล้ายปลาตะเพียน 97
ภาพที่ 5.3 ภาพแสดงลักษณะของคิ้วศีรษะยักษ์ที่มีลักษณะคล้ายมังกรคาบแก้ว 98

Copyright by Mahidol University

สารบัญแผนที่

หน้า

แผนที่ 4.1 แผนที่แสดงอาณาเขตชุมชนวัดเทพากร 42

Copyright by Mahidol University

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของเรื่องที่ศึกษา

มนุษย์มีกิจกรรมเพื่อการพักผ่อนในเวลาว่างด้วยกันหลายอย่าง ไม่ว่าจะอยู่ในยุคใดสมัยใดก็ตามศิลปะถือเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์เกิดความผ่อนคลาย ไม่ว่าทางร่างกายหรือจิตใจ นักมานุษยวิทยาแนวความคิดแบบหน้าที่นิยม (Functionalism) กล่าวถึงศิลปะว่ามีบทบาทหน้าที่ในการตอบสนองความต้องการบางประการของมนุษย์ และยังมีหน้าที่ในแง่ของการพักผ่อนช่วยให้มนุษย์คลายความเครียดและฟื้นฟูพลังในการทำงานด้วย ซึ่งถือว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้มนุษย์สร้างงานศิลปะ หน้าที่ของศิลปะได้ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย (ยศ สันตสมบัติ , 2540 : 221)

ศิลปะไทยในอดีตนั้น ถ้ามองด้วยมุมมองของนักมานุษยวิทยาแนวคิดหน้าที่นิยม จะเห็นว่าหน้าที่ของศิลปะไทยไม่ว่าแขนงใดก็ตามนอกเหนือจากเป็นการช่วยผ่อนคลายของคนในสังคมแล้วศิลปกรรมส่วนหนึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองหลวงยังเป็นเครื่องแสดงเกียรติยศของบ้านเมืองอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นด้านสถาปัตยกรรม เช่น ปราสาท ราชวัง จิตรกรรม เช่น ภาพวาดจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์วัดหลวง วงดนตรีในราชสำนักหรือบ้านของขุนนาง และความบันเทิงใจอื่น ๆ ซึ่งก็ล้วนแล้วแต่มีความวิจิตรบรรจงเพิ่มมากขึ้นตามฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมของผู้เป็นเจ้าของทั้งสิ้น

นาฏศิลป์ไทยก็เป็นกิจกรรมทางศิลปะอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งนอกจากจะเป็นการนันทนาการของบุคคลในสังคมแล้วยังสามารถบ่งบอกเกียรติยศของบุคคลในสังคมไทยทุกระดับ ตั้งแต่ชาวบ้านไปจนกระทั่งถึงพระมหากษัตริย์ การแสดงนาฏศิลป์ที่ได้รับความนิยมมากและเป็นเครื่องบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้ดีก็คือโขน ละครนั่นเอง ในสมัยหนึ่งการแสดงโขน และละครบางประเภทนั้นถือเป็นของต้องห้ามสำหรับประชาชนทั่วไป เพราะจัดเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งสำหรับพระมหากษัตริย์ จึงทำให้ระเบียบแบบแผนในการแสดง การแต่งกาย ตลอดจนขนบประเพณีในการแสดงมีความละเอียดและซับซ้อนมาก แต่ความละเอียดละออในการจัดการแสดงของราชสำนักนั้นก็เป็นแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยกับของชาวบ้านนำไปปฏิบัติตามภายหลังนั่นเอง

โขน ละครไทย ถือเป็นนาฏศิลป์ที่เชิดหน้าชูตาให้กับประเทศไทย มีลักษณะเด่นที่เป็นประทับใจแก่ผู้ได้ชมก็คือ ลีลาที่อ่อนช้อยและเครื่องแต่งกายที่วิจิตรงดงาม ดังนั้นหน้าที่ของโขนละคร ในปัจจุบันจึงทำหน้าที่เป็นเครื่องบ่งบอกเอกลักษณ์ของชาติด้วย

Copyright by Mahidol University

ศิลปะการแสดงโขนซึ่งถือว่าเป็นนาฏศิลป์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่สุดของไทยนั้น เป็นการแสดงที่มีวิวัฒนาการมาจากการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นการแสดงของไทย ความเป็นที่สุดอีกอย่างหนึ่งของโขนก็คือ การนำมหากาพย์รามายณะที่ยิ่งใหญ่ของอินเดีย มาดัดแปลงให้เป็นเรื่องที่มีความเป็นไทยตามแบบสังคมไทยด้วย มหากาพย์เรื่องนี้ได้ถูกเผยแพร่ไปยังชาติต่างๆ ในแถบเอเชียและมีการดัดแปลงให้เข้ากับชาติของตน แต่การแสดงโขนของไทยไม่ได้นำแค่เรื่องราวมาดัดแปลงให้เป็นแบบไทย ๆ เท่านั้น เครื่องแต่งกายและกระบวนในการเล่นก็มีการปรับปรุงให้วิจิตรงดงามตามแบบไทยด้วยเช่นกัน

การเล่นโขนของไทยนั้นไม่ปรากฏว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่พอจะพบหลักฐานซึ่งปรากฏในจดหมายเหตุลาลูแบร์และหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์บันทึกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า พบการละเล่นที่มีลักษณะเหมือนการแสดงโขน ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา แต่ก็ยังไม่เป็นที่แน่ชัดว่าจะมีลักษณะการแต่งกายเป็นเช่นไรหลักฐานที่ได้จากจดหมายเหตุลาลูแบร์กล่าวว่า “ชาวสยามมีมหรสพสำหรับเล่นในโรง 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามจังหวะพิณพาทย์ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศัตราวุธเป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าหัวโขนทุก ๆ ตัว โลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง และออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้พูดอะไรไม่ได้ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย และตัวโขนเหล่านั้นก็สมมุติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้างภูติผีบ้าง”

ส่วนอีกหลักฐานหนึ่งที่ได้จาก หนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ได้กล่าวถึงมหรสพการสมโภชพระพุทธบาท สระบุรี สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

“ บัดการมโหรศพ พกีโห่ขึ้นประนัง
กลองโขนตระโพนดัง ก็ตั้งตระดำเนิรครู
ฤาษีเสมอลา กรบิลพาลสองสู
เสวตรานิลาดู สัประยุทธภัณฑนา ”

(สุโขทัยธรรมาธิราช ,2533,112)

ซึ่งหลักฐานทั้งสองฉบับนี่ทำให้เกิดข้อสรุปที่ว่า การแสดงโขนเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีแล้วนั่นเอง

การแสดงโขนในสมัยกรุงธนบุรีนั้น เนื่องจากเป็นช่วงหลังสงครามจึงได้มีความพยายามฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ ให้กลับสู่สภาพเดิมมากที่สุด การแสดงโขนก็เป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่ได้รับการฟื้นฟู ซึ่งปรากฏหลักฐานที่อ้างอิงได้ใน จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนริทรเทวีว่า “ สองฟากแม่น้ำเจ้าพระยามีการปลูกโรงโขนขึ้นระหว่างระทา ฟากตะวันออกมี โขน 3 โรง ฟากตะวันตกมี โขน 6 โรง นอกจากนี้ในตอนแห่พระแก้วมรกตยังมีเครื่องเล่นโขนในกระบวนแห่อีก

Copyright by Mahidol University

ด้วย " (สุโขทัยธรรมาธิราช , 2533 : 112) ซึ่งก็ทำให้ทราบว่าแม้ในสมัยกรุงธนบุรีนั้นจะมีระยะเวลาสั้นกว่ายุคสมัยใดของไทย การแสดงโขนก็ยังได้รับความสำคัญเช่นกัน

ส่วนการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ถือได้ว่าเป็นยุคที่เฟื่องฟูที่สุด เนื่องจากเกิดกฎระเบียบต่าง ๆ ของการแสดงขึ้นมามากมาย มีการให้ศักดินาแก่นักแสดง มีการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เกี่ยวกับวงการนาฏกรรมไทยมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการตั้งกรมมหรสพ การตั้งกรมศิลปากร หรือแม้กระทั่งการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ ให้เป็นสถานที่เผยแพร่ความรู้ด้านการแสดงให้คงอยู่ต่อไป การแสดงโขนก็ได้รับการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด สามารถแบ่งเป็นยุค ๆ ได้ ถึง 3 ยุค โดยใช้การแบ่งยุคสมัย จากโขนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ของ ปัญญา นิตยสุวรรณ (2530 :49-52)ดังนี้

โขนยุคที่ 1 เป็นโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อรัชกาลที่ 1 เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว ได้ทรงฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมทุกด้านรวมทั้งการแสดงโขนด้วย และได้ทรงมีพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่หัดโขนได้โดยไม่ทรงห้ามจึงทำให้การแสดงโขนเป็นที่แพร่หลาย และนอกจากนั้นยังโปรดให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันแต่งและปรับปรุงแก้ไขบทละครเรื่องรามเกียรติ์เพื่อใช้เป็นบทแสดงโขนอีกด้วย

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ก็ทรงได้พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์อีกฉบับหนึ่งซึ่งมีเรื่องราวและบทกลอนที่กระชับมากขึ้น เหมาะเป็นบทสำหรับแสดง

จึงเห็นได้ว่าโขนในสมัยตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์เจริญรุ่งเรืองเพราะเจ้านายและขุนนางให้การสนับสนุน มีการหัดอยู่ในสำนักของตน เมื่อมีหลายสำนัก หลายโรง ก็มีการประกวดประขันกัน ทำให้การแสดงโขนแพร่หลายมาก และเป็นที่นิยมของผู้คนทั่วไป โขนของเจ้านายและพวกขุนนางนั้น เรียกว่า "โขนบรรดาศักดิ์"

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนปลายได้เกิด "โขนสมัครเล่น" ขึ้น โดยการสนับสนุนของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยายศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ผู้ที่ฝึกหัดโขนคณะนี้ล้วนเป็นโอรสเจ้านายและลูกขุนนางมหาดเล็กทั้งสิ้น บางครั้งก็ทรงแสดงด้วยพระองค์เอง เคยแสดงในงานสำคัญ ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 หลายงาน

โขนยุคที่ 2 เป็นโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จขึ้นครองราชสมบัติแล้วได้โปรดให้มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้น และปรับปรุงบริหารงานเกี่ยวกับการมหรสพให้ดีขึ้น ยกฐานะของศิลปิน มีการมอบบรรดาศักดิ์ให้ศิลปินต่าง ๆ รวมทั้งศิลปินโขนเองก็ได้รับบรรดาศักดิ์ด้วย มีการจัดตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะการแสดงโขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ในกรมมหรสพเรียกว่า "โรงเรียนพรานหลวง"

โขนยุคที่ 3 เป็นโขนสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรณคตการแสดงโขนเริ่มตกต่ำลงทันที รัชกาลที่ 7 โปรดให้ยุบกรมมหรสพลง แต่ในเวลาต่อมาในปี พ.ศ. 2478 ก็โปรดให้ข้าราชการกรมมหรสพที่มีความสามารถรวบรวมกันตั้งเป็น

Copyright by Mahidol University

กองมหรสพ สังกัดกระทรวงวังอีกครั้ง ใน พ.ศ. 2477 รัฐบาลได้โอนกองมหรสพไปขึ้นกับกรมศิลปากร ทางกรมศิลปากรได้จัดตั้ง "โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ " ขึ้น ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นชื่อ “โรงเรียนสังคีตศิลป์” ซึ่งก็มีการหยุดชะงักไปชั่วระยะเวลาหนึ่งเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปะการแสดงโขนที่ซบเซาอยู่แล้วก็ซบเซาลงไปอีก เพราะการฝึกหัดไม่ได้มีการฝึกหัด เมื่อเวลาที่จะแสดงก็ใช้นักแสดงเก่าจากกองมหรสพซึ่งก็เหลืออยู่ไม่มากนัก จึงแสดงชุดใหญ่ ๆ ไม่ได้

ครั้นใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ทางรัฐบาลได้มีคำสั่งให้ปรับปรุงการเรียนการสอนของโรงเรียนสังคีตศิลป และเปิดทำการสอนอีกครั้งหนึ่งใน พ.ศ. 2488 และเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” ซึ่งต่อมาก็คือวิทยาลัยนาฏศิลปนั่นเอง การฝึกหัดจึงได้เริ่มขึ้นอีกครั้งแต่ก็มีอุปสรรค์อยู่ที่ผู้เรียนมีน้อย จึงต้องมีการจ่ายเบี้ยเลี้ยงแก่ผู้เรียนในยุคแรก ๆ และบรรจุเข้าเป็นศิลปินสำรองเพื่อรับราชการในกรมศิลปากรต่อไป

แม้ในปัจจุบันเองศิลปะด้านนาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ก็ยังได้รับความสนใจจากพระมหากษัตริย์อยู่ ดังเช่นการครอบครูที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ได้จัดพิธีครอบครูให้แก่ผู้ที่จะทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบให้แก่ศิลปินทั่วไป หรือแม้กระทั่งการเข้าร่วมพิธีครอบครูนาฏศิลป์ไทยของพระราชวงศ์

ภาพที่ 1.1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงครอบหัวครูพระภรตฤาษี

นอกจากความเฟื่องฟูของการแสดงโขนในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น เอกลักษณ์ของการแสดงโขนของไทยที่ขาดไม่ได้ก็คือ “หัวโขน” ซึ่งเป็นเครื่องชี้ให้ผู้ชมได้ทราบว่าเป็นตัวละครใด และความงดงามวิจิตรของหัวโขนนั้นก็ทำให้โขนมีความโดดเด่นแตกต่างจากการแสดงรามายณะของชาติอื่นด้วย

Copyright by Mahidol University

หัวโขนจัดเป็นเครื่องศิราภรณ์ประเภทหนึ่ง ในจำนวน 4 ประเภท คือ

1. มงกุฎ
2. ชฎา
3. มงกุฎและชฎา โขน ละคร
4. มาลาและหมวก

เครื่องศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะนั้น แรกเริ่มสันนิษฐานว่าคิดทำขึ้นเพื่อป้องกันภัยอันตรายที่จะเกิดขึ้นกับศีรษะ และต้องการประดับให้งดงามเพื่อให้เป็นเครื่องหมายยศเพื่อให้เห็นเด่นชัด ซึ่งมีมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ดังนั้นหัวโขนจึงถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงโขนด้วย

แต่เดิมการแสดงโขนนั้นผู้แสดงซึ่งมีทั้งฝ่ายพลับพลา คือ มนุษย์ และลิง กับฝ่ายลงกา คือยักษ์ต่างๆ นั้น การแสดงท่าทางเพื่อบ่งบอกประเภทของตัวละครเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอ และการแต่งกายก็ไม่ได้ช่วยให้เกิดความแตกต่างของตัวละครมากนัก ดังนั้นเพื่อเป็นการแบ่งแยกตัวละครให้เห็นชัดเจน สันนิษฐานว่าจึงเกิดการแต่งหน้าตัวละครให้เป็นประเภทต่างๆ ขึ้นมา แต่การแต่งหน้าซึ่งมีนับเป็นร้อยตัวนั้นทำให้เกิดปัญหายุ่งยากในการแสดงตามมา เนื่องจากการแต่งหน้าตัวละครนั้นต้องอาศัยช่างที่มีความสามารถ ประกอบกับจำนวนนักแสดงที่มีมาก การแต่งหน้าในแต่ละครั้งจึงต้องใช้เวลานาน จึงมีผู้คิดประดิษฐ์หน้ากากเพื่อสวมใส่ในการแสดงซึ่งวิวัฒนาการต่อมาจนเป็นหัวโขนในปัจจุบัน

หัวโขนของไทยมีลักษณะพิเศษกว่าหน้ากากของชาติอื่น ๆ กล่าวคือหน้ากากของชาติอื่น ๆ นั้นจะมีลักษณะเพียงครึ่งเดียว คือมีเฉพาะด้านหน้า แต่หัวโขนของไทยนั้นมีลักษณะเป็นหน้ากากที่สวมครอบศีรษะปิดมิดทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แตกต่างจากหน้ากากของชาติอื่นอย่างชัดเจน

หัวโขนสามารถแยกประเภทออกได้เป็น 4 ประเภท ใหญ่ ๆ คือ

1. หัวโขนชนิดที่เป็นเทพ
2. หัวโขนชนิดที่เป็นมนุษย์
3. หัวโขนชนิดที่เป็นยักษ์
4. หัวโขนชนิดที่เป็นสัตว์

หัวโขนเหล่านี้สามารถแยกเป็นประเภทย่อย ๆ ได้ถึง 8 ประเภท คือ

1. ศีรษะเทพเจ้า และเทวดาต่าง ๆ เทพเจ้าในเรื่องรามเกียรติ์มีอยู่หลายองค์ เมื่อจัดสร้างเป็นหัวโขนก็มีอยู่หลายศีรษะเช่นเดียวกัน
2. ศีรษะพระครูฤาษี และศีรษะพระครูพิราพ
3. ศีรษะมนุษย์ หรือศีรษะพระ ตามปกติมีอยู่ 4 ศีรษะคือ พระราม พระลักษณ์ พระพรต และ

Copyright by Mahidol University

พระสัตรุด

4. ศีรษะฤษี (ฤษีที่เป็นตัวละคร ไม่ใช่ครู) และวิทยาธร ศีรษะฤษีส่วนมากนิยมทำเป็นยอดลำโพง ส่วนวิทยาธรทำแบบยอดจีบมีเกี้ยวและจอนหูด้วย

5. ชฎาและมงกุฎ จะใช้สำหรับตัวพระและนางซึ่งแต่เดิมจะสวมศีรษะแต่เปลี่ยนมาสวมชฎามงกุฎแทน มีด้วยกัน 4 ประเภทคือ

5.1 ชฎาเป็นชฎายอดแหลม แต่ถ้าเป็นตัวพระอินทร์ก็ใช้ยอดเดินหนและพระอิศวรก็ใช้ยอดน้ำเต้า เป็นต้น ส่วนชฎาที่ใช้สำหรับตอนพระรามและพระลักษณ์บวชนั้น ใช้ชฎายอดกะตาปา หรือเรียกกันธรรมดาว่า ชฎายอดฤษีหรือยอดบวช

5.2 มงกุฎ ใช้สำหรับผู้แสดงเป็นนาง และส่วนมากเป็นนางมนุษย์ หรือนางฟ้า แต่ถ้าเป็นนางยักษ์นิยมใช้รัดเกล้า

5.3 รัดเกล้ามีอยู่ 2 แบบ คือ

- รัดเกล้ายอด ใช้กับนางกษัตริย์ หรือสตรีผู้สูงศักดิ์
- รัดเกล้าเปลว ใช้กับนางพี่เลี้ยง หรือสตรีต่ำศักดิ์ลงมา

5.4 กระบังหน้ามีอยู่ 2 แบบคือ

- แบบลงรักปิดทอง
- แบบทำด้วยแผ่นเงิน ฉลุลวดลายประดับพลอย ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยหลังนี่เอง

6. ศีรษะลิง ในบรรดาศีรษะลิงก็ยังแบ่งออกเป็น ลิงพญา สิบแปดมงกุฎ เดียวเพชร และเขนลิง เป็นต้น

7. ศีรษะยักษ์ มีทั้งยักษ์ยอด ยักษ์โล้น ซึ่งมีมากทำให้จดจำลำบาก แต่มีข้อพิจารณาดังนี้

7.1 ดูลักษณะสี

7.2 ดูลักษณะปาก

7.3 ดูลักษณะตา

7.4 ดูลักษณะมงกุฎ

7.5 ดูลักษณะความผิดแผกของใบหน้า

นอกจากนั้นยังแบ่งประเภทของศีรษะยักษ์เป็น ยักษ์ใหญ่ ยักษ์น้อย ยักษ์ต่างเมือง ยักษ์เสนาผู้ใหญ่ เสนายักษ์ และเขนยักษ์

8. ศีรษะสัตว์ต่าง ๆ (ฝ่ายช่างสิบหมู่ , 2536 : 21-25)

ปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคมวัฒนธรรม ตลอดจนเทคโนโลยีการสื่อสารต่าง ๆ ได้ทำให้สังคมวัฒนธรรมไทยเปลี่ยนแปลงไป คนไทยยุคนี้ใช้การแสดงนาฏศิลป์และละครเพียงเพื่อการประชาสัมพันธ์ให้กับชาวต่างชาติ และตามกระแสการสร้างเอกลักษณ์ของชาติ โขนละครจึงถูก

Copyright by Mahidol University

จัดเป็นเอกลักษณ์ของชาติที่ต้องเชิดชูไว้อย่างหนึ่งด้วย การที่จะหาชมการแสดงโขน ละครไทยในปัจจุบันนั้น ก็หาชมได้ยากและไม่เป็นที่นิยม และเมื่อการแสดงโขนลดลงความต้องการหัวโขนก็ลงจำนวนลงเช่นกัน แต่เพื่อความอยู่รอดของช่างทำหัวโขนและการคงไว้ซึ่งศิลปะการทำหัวโขนนั้น หน้าที่ของหัวโขนก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไปด้วยเช่นกัน คือ จากเดิมทำหน้าที่เพียงเครื่องสวมศีรษะประกอบการแสดงโขน และเป็นสิ่งสมมุติแทนเทพเจ้าตามความเชื่อของศิลปิน ก็ถูกปรับให้มีหน้าที่ที่เพิ่มขึ้นมาคือ เป็นของที่ระลึกและของตกแต่งบ้าน ซึ่งนับว่าเป็นอีกหนทางหนึ่งที่สามารถทำให้หัวโขนของไทยคงอยู่ได้

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีต่อหัวโขนนั้น ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร (2530 : 43-46) ได้รวบรวมไว้มีถึง 8 ประการด้วยกันคือ

1.ปัญหาเกี่ยวกับความนิยมของประชาชนต่อการแสดง การที่จะต้องดูถึงความนิยมในการดูโขน เนื่องจากว่า ประชาชนนิยมดูโขนเท่าไร ผู้ผลิตหัวโขนก็จะมีงานมากขึ้น ถ้าประชาชนไม่นิยมดูโขนแล้วการผลิตก็ต้องหยุดลงไปด้วยเช่นกัน

2. ปัญหาเกี่ยวกับนายช่างผู้ผลิตเครื่องศิราภรณ์ ช่างผู้ผลิตหัวโขนเป็นคนที่สำคัญที่สุด ปัจจุบันช่างผู้ผลิตหัวโขนเหลืออยู่น้อยมาก เมื่อเทียบกับ 1 ชั่วอายุคนที่ผ่านมา ทั้งนี้อาจจะเกิดเพราะความยากและความละเอียดของการผลิต

3. ปัญหาเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ผลิต การเปลี่ยนแปลงทางภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม ทำให้หาวัสดุอย่างที่ช่างโบราณเคยใช้ไม่ได้ เช่น กระดาษข่อย ซึ่งหายากมากในปัจจุบันก็ต้องหาวัสดุอื่นมาทดแทน น้ำมันยาง ยางรัก ก็เป็นสิ่งที่หาอยากในปัจจุบันเช่นกัน อย่างไรก็ตามวัสดุในการผลิตก็เป็นสิ่งสำคัญ ถ้าใช้วัสดุที่มีคุณภาพต่ำก็จะทำให้หัวโขนอยู่ไม่คงทน

4.ปัญหาเกี่ยวกับรูปแบบ การใช้สี การวางลายของการทำหัวโขนนับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญมาก และการวาดหน้าตามรูปแบบของตัวละครก็เป็นสิ่งที่สำคัญด้วย

5. ปัญหาเกี่ยวกับวิธีการผลิต หมายถึง กระบวนการหรือขั้นตอนการผลิตหัวโขน ซึ่งจะเป็นขั้นตอนที่ซับซ้อนทำให้เกิดความล่าช้า แต่ถ้าไม่ทำตามขั้นตอนก็จะทำให้ได้งานที่ไม่มีคุณภาพ

6. ปัญหาเกี่ยวกับผลกระทบทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยี

7. ปัญหาเกี่ยวกับการถ่ายทอดและกระบวนการสอนในปัจจุบัน การถ่ายทอดความรู้ของผู้สร้างหัวโขนที่ปัจจุบันนี้มีเหลืออยู่น้อยนั้นก็กระทำได้ยาก ซึ่งแต่เดิมไม่มีการเรียนการสอนอาศัยทำด้วยความชำนาญ การถ่ายทอดจึงเป็นปัญหา

8. ปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ ซึ่งในปัจจุบันปัจจัยด้านเศรษฐกิจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้คนที่จะฝึกหัดทำหัวโขนต้องคำนึงถึงก่อน ผิดกับแต่ก่อนผู้ที่มาฝึกหัดทำหัวโขนจะทำเพราะความรักในวิชา (ฝ่ายช่างสิบหมู่ , 2536 : 43-46)

Copyright by Mahidol University

การเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนางานศิลปะด้านหัวโขนนั้นจำเป็นที่จะต้องมองในมุมของการอนุรักษ์ด้วย แนวทางการศึกษาอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะนั้น นายอภัย นาคคง (2543 : 22)ได้กล่าวถึงการศึกษาแนวอนุรักษ์และพัฒนาไว้ดังนี้

"...การอนุรักษ์และพัฒนา มีความหมายขัดแย้งกันอยู่ในตัว การปฏิบัติต่อสิ่งใดก็ตาม จะต้องเลือกว่าจะอนุรักษ์ คือ รักษาสิ่งนั้นให้คงทนถาวร ให้คงสภาพนั้นไปนานที่สุด หรือจะพัฒนา ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น ก้าวหน้าขึ้น อันหมายถึงต้องละทิ้งของเดิมอย่างแน่นอน แต่สำหรับการปฏิบัติต่อการศึกษาศิลปะประจำชาติจะต้องปฏิบัติพร้อมกันทั้ง 2 อย่าง คือ ทั้งอนุรักษ์และพัฒนา

การศึกษาแนวอนุรักษ์ คือ การศึกษาเพื่อสืบทอดสิ่งที่มีอยู่เป็นอยู่แล้ว ทั้งรูปแบบ วัสดุ วิธีการให้คงอยู่ตลอดไปนอกจากศึกษาวิธีสร้างสรรค์แล้ว ยังต้องศึกษาถึงวิธีการดูแลรักษา การบูรณะ ซ่อมแซม และการสร้างสิ่งทดแทนให้มีคุณค่าเทียบเท่ากับของเดิม

การศึกษาแนวพัฒนา คือ ปรับปรุงทั้งรูปแบบ วัสดุ วิธีการ ที่มีอยู่เดิมให้เปลี่ยนแปลงไปตามความก้าวหน้าของโลกและสังคม โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ ให้สามารบ่งบอกได้ว่า เป็นงานศิลปะที่สืบทอดมาในชาติใดหรือกลุ่มชนกลุ่มใด การสร้างสรรค์งานศิลปะในลักษณะดังกล่าวนี้ จะต้องอาศัยการวิเคราะห์ วิจัยให้เข้าใจเนื้อหาสาระหรือแก่นแท้ แล้วกลั่นกรองออกมาเป็นชิ้นงานที่ยังมีคุณค่าทางลักษณะประจำชาติดังกล่าว ..."

แนวทางการศึกษาอนุรักษ์และพัฒนานี้สามารถจะเห็นได้จากการทำงานของช่างปัจจุบัน การพัฒนารูปแบบ วัสดุ เครื่องมือและวิธีการ รวมทั้งการพัฒนาระบบการผลิตและการตลาดนั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ช่างอยู่รอดได้ในปัจจุบัน

การพัฒนารูปแบบ และวัสดุนั้น ช่างในปัจจุบันมีการพัฒนาที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถ ฝีมือ และสภาพแวดล้อมของช่างเป็นสำคัญ ช่างทำหัวโขนในปัจจุบันนี้ก็มีอยู่จำนวนไม่มากนักที่มีฝีมือเป็นที่ยอมรับ และการถ่ายทอดวิธีการทำหัวโขนก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ยากในสังคมไทย เนื่องจากความเชื่อและวิธีการถ่ายทอดแบบโบราณ ทำให้มีช่างที่มีฝีมือเหลืออยู่ไม่มากและผู้สนใจก็ไม่มีโอกาสที่จะได้ฝึกฝน

ในปัจจุบันแม้ว่าการแสดงโขนและการทำหัวโขนจะลดน้อยลงตามปัจจัยต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น แต่ก็ยังมิได้สูญหายไปทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่ายังคงมีการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาทางศิลปะบางแห่งที่ยังคงอนุรักษ์ พัฒนาสืบสานและจัดทำเป็นหลักสูตรเพื่อเผยแพร่ความรู้แก่ผู้เรียนได้เป็นอย่างดี คือ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง และศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง) อย่างไรก็ตามแม้ว่าสถาบันการศึกษาทั้งสองแห่งได้พยายามคงรูปแบบของการทำหัวโขนไว้ตามแบบแผนเดิม แต่ด้วยเงื่อนไขของเวลา การจัดการเรียนการสอนในหลักสูตร และข้อจำกัดของวัตถุดิบที่ใช้ประดิษฐ์ จึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยน วัสดุ เทคนิคและขั้น

Copyright by Mahidol University

ตอนในการประดิษฐ์ไปตามความเหมาะสม นอกจากการศึกษาในระบบตามที่กล่าวแล้ว ผู้วิจัยยังพบว่าศูนย์ฝึกอาชีพหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร ซึ่งตั้งอยู่ที่ ซอยจรัญสนิทวงศ์ 68 เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร นั้น ได้จัดตั้งเป็นศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เพื่อเผยแพร่การทำหัวโขนและเครื่องประดับโขน ละคร ให้กับผู้ที่สนใจ ซึ่งเริ่มมาจากคณะส.พรศิลป์ หรือ พรศิลป์น้อย ลูกธนบุรี เป็นคณะหนึ่งที่มีการผลิตเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายของโขนและละครไทย ที่มีความต่อเนื่องกันมากว่า 30 ปีแล้ว โดยมีนายสถาพร เลี้ยงสอน หัวหน้าคณะซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในการทำหัวโขนและเครื่องประดับต่าง ๆ เป็นอย่างมาก และยังคิดเผยแพร่ความรู้ในด้านการทำหัวโขนและเครื่องประดับให้แก่คนทั่วไป ทั้งที่อยู่ในชุมชนวัดเทพากรเองและผู้ที่สนใจทั่วไปโดยมีวัตถุประสงค์สำคัญที่จะสร้างอาชีพให้แก่ผู้ว่างงานเป็นจำนวนมากในปัจจุบันนี้

การเริ่มก่อตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้ สืบเนื่องมาจากการที่นายสถาพร เลี้ยงสอนเป็นประธานชุมชนวัดเทพากร ในปี พ.ศ. 2539-2540 และได้มีโครงการฝึกอาชีพร่วมกับทางเขตบางพลัด ซึ่งได้พบว่ากิจกรรมฝึกอาชีพนั้นไม่ค่อยจะได้ผลนัก เนื่องจากเวลาในการฝึกและงบประมาณมีจำกัด จึงได้คิดและปรึกษากับท่านพระครูศรีสุตากร เจ้าอาวาสวัดเทพากร ซึ่งก็ได้รับการอนุเคราะห์ให้จัดการฝึกสอนได้เปิดเป็นศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน และมีการสอนให้กับสมาชิกในชุมชนและบุคคลทั่วไป

นอกจากการฝึกหัดศิลปะในการทำหัวโขน และเครื่องประดับที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน แล้วครู อาจารย์ จากโรงเรียนต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครยังตระหนักถึงความสำคัญของการฝึกหัดทำหัวโขน จึงเชิญนายสถาพร ไปเป็นวิทยากรเพื่อสอน และสาธิตตามโรงเรียนต่าง ๆ อยู่เสมอ ซึ่งเป็นการเผยแพร่ศิลปะการทำหัวโขนและเครื่องประดับอีกทางหนึ่งด้วย

การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ของนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้น นับเป็นความพยายามที่จะเผยแพร่อาชีพการทำหัวโขนให้กับผู้ที่สนใจ ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาว่าศิลปะการทำหัวโขนที่ศูนย์ฝึกอาชีพดำเนินการฝึกสอนจนเป็นที่แพร่หลายทั่วไปนั้น มีลักษณะเป็นอย่างไร มีรูปแบบในการดำเนินงานอย่างไร ผู้เรียนเป็นใคร มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร และศึกษาถึงจุดเด่น จุดด้อย ของศูนย์ฝึกอาชีพ นอกจากนั้นยังศึกษาถึงแนวทางการอนุรักษ์การทำหัวโขนของช่างและสถาบันการศึกษาของรัฐ และการปรับเปลี่ยนการทำหัวโขนให้เข้ากับบริบททางสังคมปัจจุบันนี้ และแนวโน้มในอนาคต ว่ามีรูปแบบเป็นอย่างไร

Copyright by Mahidol University

วัตถุประสงค์ในการศึกษา

1. เพื่อศึกษาการดำเนินงานและการทำหัวโขนตลอดจนการเผยแพร่ศิลปะการทำหัวโขนต่อสังคม ของสถานฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร
2. เพื่อศึกษาการทำหัวโขนในแนวอนุรักษ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้ทราบถึงรูปแบบในการสืบสาน การพัฒนารูปแบบของหัวโขน การเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการทำหัวโขนและเครื่องประดับให้เหมาะสมกับสภาพเศรษฐกิจ และสังคมในปัจจุบัน รวมทั้งการพัฒนาการทำหัวโขน

ขอบเขตการศึกษา

ในการศึกษานี้จะศึกษาการทำหัวโขนของชุมชนวัดเทพากรโดยเก็บข้อมูลตั้งแต่ปี พ.ศ.2542 – 2543 และส่วนการศึกษาแนวทางการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ของช่าง และสถาบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนการทำหัวโขนนั้น ศึกษา วัสดุ อุปกรณ์ กระบวนการทำหัวโขน

คำนิยามศัพท์

กระจกเกรียบ หมายถึงกระจกที่มีลักษณะเหมือนกระจกเงา แต่โค้งออก จึงสะท้อนเป็นรูปเงาเล็ก ๆ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า กระจกหุง

กระแหนะลาย หมายถึง การนำรักหรือวัสดุที่จะใช้ประดับเป็นลวดลายกดไปบนแม่พิมพ์ หรือที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เรียกว่าการตีลาย

เกี้ยว หมายถึง เครื่องประดับศีรษะอย่างหนึ่ง ใช้สำหรับประดับมวย หรือจุก หรือ แนวบนหัวโขนที่ใช้ประดับลายรักร้อย

โฉเฉ หมายถึง ลวดที่นำมาม้วนเป็นเกลียวใช้สำหรับทำดอกไม้ไหวหรือเครื่องประกอบที่ยื่นออกมาจากเครื่องประดับ

ดิน หมายถึง วัสดุที่ใช้ในการปั้นหน้า และประดับลาย เป็นวัสดุที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรใช้แทนรัก ซึ่งเป็นวัสดุที่ใช้ แป้งเปียก กระดาษฟาง ปูนซีเมนต์และปูนแคลเซียมผสมกันจนมีลักษณะเป็นเนื้อเดียวกัน

ติดลาย หมายถึงการนำลวดลายที่ได้จากการพิมพ์รักลงบนแม่พิมพ์แล้วมาประดับเป็นลวดลายต่าง ๆ บนหัวโขนหรือเครื่องประดับ

ถอดหุ่น หมายถึง การแกะหุ่นกระดาษออกจากแม่พิมพ์

Copyright by Mahidol University

ประเก็น หมายถึง กระดาษที่นำมาอัดให้แน่นให้เป็นแผ่นหนา หรือที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เรียกว่า หนังประเก็น

พอกหุ่น หมายถึง การนำกระดาษทาแป้งเปียกแล้วติดลงบนหุ่นเป็นชั้น ๆ หรือที่ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เรียกว่า โป๊วหุ่น

เย็บหุ่น หมายถึง การนำหุ่นที่ถอดจากพิมพ์แล้วมาทำให้ติดกันเป็นหุ่นหัวโขนหรือเครื่องประดับที่พร้อมสำหรับการทำงานขั้นตอนต่อไป

รักกระแหนะ หมายถึง ยางรักที่ผสมสมุกใบตอง ชัน ปูนขาว-ปูนแดง น้ำมันยาง เคี่ยวไฟอ่อน ๆ จนเหนียวค่อนข้างแข็งสามารถปั้นได้ไม่คลายตัว ใช้สำหรับกระแหนะลวดลายต่าง ๆ ใช้คลึงเส้นลวดปั้นเสริมหน้าโขน

รักเทือก หมายถึง รักกระแหนะที่ปรุงแล้วแบ่งนำมาเคี่ยวไฟเติมรักน้ำเกลี้ยงพอเหลวใช้เป็นเทือกแทนกาวประดับลายต่าง ๆ และใช้ติดแววกระจังต่าง ๆ

รักน้ำเกลี้ยง หมายถึง ยางจากต้นรักซึ่งเป็นไม้ยืนต้นทางภาคเหนือของไทย แล้วนำมาผ่านการกรองกากออก ใช้ทาพื้นส่วนที่จะปิดทองเรียก "การลงรัก - ปิดทอง"

รักร้อย หมายถึง ลายติดต่อกันเป็นหน้ากระดาน คือลายพุ่มข้าวบิณฑ์มีก้านต่อกันเป็นทอด ๆ ข้าง ๆ เป็นกนกออกไปสองข้างแบบก้ามปู มีลักษณะคล้ายดอกรักซึ่งร้อยเป็นพวง

รักสมุก หมายถึง การนำรักน้ำเกลี้ยงผสมกับสมุก สำหรับการปั้นหน้าหัวโขน หรือการกระแหนะลาย

ลูกแก้ว หมายถึง ส่วนแนวฐานของเกี้ยวบนหัวโขนซึ่งจะเป็นแนวในการติดลายรักร้อย

สมุก หมายถึง สิ่งที่เตรียมการไว้ผสมกับรักน้ำเกลี้ยง สมุกทำด้วยกรรมวิธีง่าย ๆ คือเอาใบตองแห้งหรือหญ้าคาแห้งเผาไฟให้ดำเป็นถ่านแล้วนำมากรองให้ละเอียด

สีฝุ่น หมายถึง สีที่ทำจากดินหรือวัตถุธรรมชาติเอามาป่นเป็นให้เป็นผง

เส้นย่อ หมายถึง เส้นริ้วรอยบนใบหน้าเป็นเส้นที่ช่วยเสริมอารมณ์ให้หัวโขนมีเสน่ห์ชวนมองยิ่งขึ้น

เสริมหุ่น หมายถึง การใช้รักเสริมในส่วนต่าง ๆ ของหัวโขนที่ต้องเน้นให้สูงขึ้นหรือเด่นชัดขึ้น เช่นไพรคิ้ว ไพรปาก จมูก

อนุรักษ์ หมายถึง การรักษาวัตถุทางวัฒนธรรมให้คงอยู่และมีบทบาทในทางสังคม แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของ วิธีการทำ วัสดุ อุปกรณ์

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2
โขน และเครื่องสวมศีรษะ : การทบทวนวรรณกรรม

เมื่อเรากล่าวถึงการแสดงโขนนั้น สิ่งหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงประเภทนี้คือ "หัวโขน" เนื่องจากการแสดงโขนนั้นเรื่องที่ใช้แสดงคือ รามเกียรติ์ ซึ่งมีตัวละครมากมาย ทั้งที่เป็น ยักษ์ ลิง และมนุษย์ การที่จะบอกถึงลักษณะเฉพาะและทำให้ทราบถึงความแตกต่างของตัวละครในการแสดงโขนได้นั้น จำเป็นที่จะต้องอาศัยหัวโขนเป็นเครื่องบ่งบอก นอกจากหัวโขนจะเป็นเครื่องสวมศีรษะของตัวละครในการแสดงโขนแล้ว หัวโขนก็ยังมีบทบาทอีกมาก ทั้งที่เกี่ยวกับการแสดง คือเป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้าที่มีไว้เพื่อเคารพบูชาของศิลปิน และยังเป็นงานศิลปะที่วิจิตรงดงาม แสดงถึงภูมิปัญญา และความประณีตบรรจงของช่างฝีมือของไทยเราอีกด้วย ดังนั้นการที่จะศึกษาเรื่องกระบวนการอนุรักษ์การทำหัวโขนและเครื่องประดับ จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาถึงที่มาของการแสดงโขน โขนประเภทต่าง ๆ และการแสดงอื่น ๆ ที่ใช้หัวโขนเป็นเครื่องประดับด้วย เช่น การแสดงโขนสด หรือหนังสด นอกจากนั้นที่มาของหัวโขน เครื่องศิราภรณ์ต่าง ๆ รวมถึง เครื่องประดับโขนก็เป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษากระบวนการอนุรักษ์การทำหัวโขนและเครื่องประดับทั้งสิ้น สิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ก็คือ การศึกษาเรื่องราวของช่างผู้สร้างหัวโขนและวิธีการทำหัวโขน ดังนั้นในวิทยานิพนธ์บทนี้จึงแบ่งหัวข้อของการทบทวนวรรณกรรมออกเป็น 5 หัวข้อใหญ่ ๆ คือ กำเนิดโขน โขนสด เครื่องศิราภรณ์ ช่างทำหัวโขนและวิธีการทำหัวโขน

2.1 กำเนิดโขน

โขนเป็นการแสดงที่ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย การแสดงโขนนั้นมีผู้ได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา ความหมาย ของคำว่าโขนและประเภทของโขนไว้หลายท่าน ดังนี้

ในเรื่องของความหมายของคำว่าโขนนั้น ธนิต อยู่โพธิ์ อ้างถึงใน ปัญญา นิตยสุวรรณ (2529:11) ได้พบคำที่ใกล้เคียงกับคำว่า โขน 3 คำด้วยกัน คือ "โขล"ของเบงคาลี ว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งขึงด้วยหนังและใช้ตี รูปร่างเหมือนตะโพน อีกคำหนึ่งคือ คำว่า "โกล" หรือ "โกลัม" ของทมิฬ หมายถึงการตกแต่งประดับประดาร่างกายแสดงตัวให้หมายรู้ถึงเพศ และคำว่า "ควาน" หรือ "โขน" ของอิหร่าน หมายถึงผู้อ่านหรือขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือหุ่น

Copyright by Mahidol University

พีรานนท์ (2525 : 28) กล่าวถึง พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานที่ให้ความหมายของ "โขน" ไว้ว่าเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครไทยแต่สวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า "หัวโขน"

วนิดา อธินันท์ (2529: 20) ให้คำนิยามของโขนว่า เป็นละครชนิดหนึ่งที่ผู้เล่นสวมหน้ากากและหัวต่างๆ ที่เรียกว่า "หัวโขน"

ในส่วนของประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนนั้นได้มีผู้กล่าวไว้ในงานเขียนหลายเล่มได้แก่ จินตนา คงสว่าง (2528:16)ได้กล่าวว่า โขนเป็นนาฏกรรมเก่าแก่อย่างหนึ่งของไทยและเป็นศิลปะชั้นสูงที่แพร่หลายเป็นที่นิยมกันมาทุกยุคทุกสมัย โขนนี้จะมีกำเนิดมาในสมัยใดนั้นไม่ปรากฏแน่ชัด แต่สันนิษฐานกันว่ามาจากการแสดงหนังใหญ่ กระบี่กระบอง และการละเล่นดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก

พีรานนท์ (2525 : 28) กล่าวว่าประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนของไทยนั้นไม่สามารถชี้ชัดลงไปได้ แต่ที่แน่นอนก็คือ ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สมัยกรุงศรีอยุธยาก็ได้มีการแสดงโขนกันแล้ว มองซิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสที่เข้ามาทูลพระราชสาส์น ณ กรุงสยาม ได้บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ สมัยนั้นไว้รวมทั้งนาฏศิลป์ด้วย โดยกล่าวถึงการแสดงโขนว่า การเล่นที่เขาเรียกว่าโขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและมือถืออาวุธ

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2529 : 10-11) กล่าวว่า โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างหนึ่งของคนไทย ปรับปรุงจากการเล่น 3 ประเภท คือ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งมีการนำเอาการเล่นทั้ง 3 ประเภท มาปรับปรุงเป็นโขน การที่กล่าวว่าโขนปรับปรุงมาจากหนังใหญ่ เพราะว่าแต่เดิมนั้นหนังใหญ่เป็นมหรสพขึ้นชื่อลือชามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เมื่อแสดงหนังใหญ่กันนาน ๆ เข้า ทั้งผู้ชมและผู้แสดงก็คงจะเกิดความเบื่อหน่าย สำหรับผู้ชมก็เบื่อในเรื่องตัวหนังเคลื่อนไหวอิริยาบถไม่ได้ ฉลุสลักเป็นรูปอย่างไรก็อยู่อย่างนั้น ส่วนผู้แสดงก็เบื่อหน่ายที่จะนำตัวหนังออกไปเชิด เพราะตัวหนังบางตัวมีขนาดใหญ่และสูงถึง 2 เมตร เช่น หนังเมือง หรือหนังปราสาท จึงคิดจะออกไปแสดงแทนตัวหนัง และบังเอิญว่าในเวลานั้นมีการแสดงในพระราชพิธีอินทราภิเษกอยู่อย่างหนึ่ง คือการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงแบบนี้ผู้แสดงแต่งกายเป็นยักษ์ ลิง เทวดา โดยมีสุครีพ และพาลีเป็นตัวเอก ผู้ที่คิดจะออกแสดงแทนหนังใหญ่จึงเอาเครื่องแต่งกายจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์มาแต่ง และเครื่องแต่งกายก็วิวัฒนาการมาตามลำดับจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เมื่อมีเครื่องแต่งกายและมีผู้แสดงแล้วก็ยึดเรื่องรามเกียรติ์ที่ใช้แสดงหนังใหญ่มาเป็นเรื่องแสดง และใช้การดำเนินเรื่องโดยการพากย์ เจรจา และมีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ สำหรับการขับร้องประกอบโขนเพิ่งจะมีในสมัยที่นำละครในมาแสดงร่วมกับโขน ที่เรียก

Copyright by Mahidol University

ว่า โขนโรงใน ยังขาดอยู่อีกอย่างหนึ่ง คือลีลาท่ารำและการเต้นในสมัยโบราณคนไทยเราเคยเห็นการเล่นกระบี่กระบองมาจนชินตา

กาหลงดงลดา (2531 : 108-111) กล่าวว่า โขนนั้นมีที่มาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย ราชสำนักไทยได้สร้างเป็นบทโขนละคร "รามเกียรติ์" ขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยผสมผสานเข้ากับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และการละเล่นอย่างอื่น รวมทั้งกระบวนเพลงร้องบรรเลงปี่พาทย์ที่ช่วยปรุงแต่งให้เกิดความพร้อมบริบูรณ์

วนิดา อธินันท์ (2529 : 20) กล่าวว่า โขนเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 21 การละเล่นจัดเป็นมหรสพของหลวงแสดงเฉพาะในพระราชพิธี หรือได้รับการโปรดเกล้าฯ ให้แสดง โขนเป็นการแสดงต้องห้ามของบุคคลทั่วไป ต่อมาได้พระราชทานอนุญาตให้พระราชวงศ์และเสนาบดีจัดตั้งคณะโขนได้ โขนจึงกลายเป็นมหรสพประเภทหนึ่งของประชาชน แต่ก็คงความเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอยู่นั่นเอง

สุดารา สุจฉายา (2528 :48-50) กล่าวถึงความเป็นมาของโขนว่า โขนเป็นมหรสพที่นิยมเล่นมาแต่โบราณ เล่นเรื่องรามเกียรติ์ และใช้ผู้ชายเล่นทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นตัวนางก็ตาม เดิมจัดเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ใช้เล่นในงานพระราชพิธี ผู้ที่ฝึกเล่นโขนก็เป็นพวกมหาดเล็กหลวงทั้งสิ้น โขนในสมัยก่อนจึงเป็นโขนหลวง สมัยรัชกาลที่ 6 ทรงตั้งกรมมหรสพขึ้น โขนหลวงก็เป็นส่วนหนึ่งในกรมนี้ด้วย ในสมัยนี้นาฏกรรมต่าง ๆ เจริญมาก มีการตั้ง โรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขน ละครและดนตรีปี่พาทย์ เรียกกันว่า โรงเรียนพรานหลวง ซึ่งก็ขึ้นกับกรมมหรสพเหมือนกัน รับเด็กที่สนใจฝึกหัด สมัยรัชกาลที่ 7 ได้ยุบกรมมหรสพหลวงเพราะสมัยนั้นเศรษฐกิจฝืดเคืองมาก ข้าราชการถูกดุล ศิลปินครูโขนต่างๆ ก็แตกสานซ่านเซนกันออกไป ต่อมารัชกาลที่ 7 โปรดเกล้าฯ ให้รื้อฟื้นรับกรมมหรสพเข้าไว้ในกระทรวงวัง แล้วบรรจุพระยานัฏกานุรักษ์ที่เป็นครูทางด้านโขน ละครกลับเข้ารับราชการและให้ฝึกหัดโขนหลวงขึ้น โขนหลวงที่อยู่ในกรมมหรสพนี้ดำเนินการมาเรื่อยจนเมื่อเกิดเปลี่ยนแปลงการปกครอง กรมมหรสพถูกโอนให้ไปอยู่ในสังกัดของกรมศิลปากร ต่อมาทางกรมศิลปากร ได้ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้น จึงโอนศิลปินทางโขนละคร และนักดนตรีปี่พาทย์มาอยู่ เปลี่ยนจากโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์มาเป็นโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์ ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ และ โรงเรียนนาฏศิลป ในปัจจุบันได้เปิดรับเด็กเข้าฝึกหัดโขนอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งนับเป็นครั้งแรกของกรมศิลปากร ที่รับนักเรียนเข้าฝึกหัดจริงจังและได้ปฏิบัติต่อมาเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน

ในเรื่องของลักษณะเด่นในการแสดงโขนนั้น กินรี (2533 : 95) ได้กล่าวว่า ลักษณะเด่นของการแสดงโขน คือ ผู้แสดงสวมหัวโขนปิดหน้าและไม่เจรจาและขับร้องด้วยตนเอง เพียงแต่เต้นและ

Copyright by Mahidol University

แสดงท่าทางให้เข้ากับเพลงประกอบที่ใช้ในการแสดง การพากย์และเจรจาก็จะมีผู้ทำหน้าที่อยู่แทนหลังฉาก

วนิดา อธินันท์(2529 : 20) ได้กล่าวไว้คล้ายกันว่า ลักษณะเด่นของการแสดงโขนคือการที่ผู้แสดงจะต้องสวมหัวโขนปิดหน้า ผู้แสดงไม่เจรจาและขับร้องเอง แต่ต้องเต้นและรำให้เข้ากับจังหวะของเพลง และแสดงท่าทางไปตามบทพากย์ แต่ผู้แสดงบางตัวจะสวมหัวโขนเพียงครึ่งเดียว

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2529 : 10-17) ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่งของโขนซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงเป็นหลัก คือการตีบทบาทและแสดงอารมณ์ทำให้ผู้ชมสามารถเห็นหัวโขนที่สวมอยู่เปลี่ยนหน้าไปตามอารมณ์และบทบาทได้ด้วย

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2529:49-52) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของการแสดงโขนว่า การแสดงโขนนั้นเมื่อเกิดขึ้นในครั้งแรกคงแสดงกันกลางสนามตามแบบอย่างของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งโขนแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ 1) โขนกลางแปลง คือการแสดงโขนบนพื้นดินกลางสนามหญ้าไม่ต้องปลูกโรงให้เล่น 2) โขนหน้าจอ คือโขนที่แสดงบนเวทียกพื้นด้านหลังขึงจอผ้าขาว เหตุที่จะเกิดมีโขนหน้าจอขึ้นเนื่องจากว่า ในสมัยโบราณมีการเชิดหนังใหญ่ที่หน้าจอผ้าขาว บางคณะมักนิยมปล่อยตัวแสดงออกแสดงแทนตัวใหญ่ในบางช่วง การแสดงแบบนี้ เรียกว่า " หนังติดตัวโขน" ต่อมาคนนิยมดูโขนมากกว่าหนัง เลยเลิกเล่นหนังไป แต่ยังคงแสดงโขนหน้าจอหนังตามเดิม 3) โขนโรงในเป็นการแสดงโขนที่มีการขับระบำรำฟ้อนแทรกในเรื่อง เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครใน และ 4) โขนฉาก เป็นการแสดงโขนที่มีฉากประกอบการแสดง สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนในเวทีที่ใช้แสดงละคร ตามแบบอย่างของการแสดงละครที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น

ประชาศึกษา (2521:48-53) ได้กล่าวถึงประเภทของการแสดงโขนว่ามี 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง เป็นโขนที่เล่นกลางแปลง ไม่มีบทร้องมีแต่บทพูดและคำพากย์ โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว ภายหลังโขนชนิดนี้พัฒนากลายเป็นโขนนอกโรงก็มี (ผู้วิจัยเข้าใจว่า ผู้เขียนคงจะเกิดความสับสนกับคำว่าโขนนอนโรง) โขนหน้าจอเป็นโขนที่เล่นหน้าจอหรือม่าน โขนโรงใน ใช้เล่นหน้าพระที่นั่ง และโขนจักร (ผู้วิจัยเข้าใจว่าผู้เขียนคงเกิดความสับสนกับคำว่าโขนฉาก) เป็นโขนที่เล่นบนเวทีแบบสมัยใหม่ ดังที่กรมศิลปากร นิยมนำมาแสดงเป็นประจำในปัจจุบัน

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2529:49-52) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของโขนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ว่า แบ่งได้เป็น 3 ยุค คือ ยุคที่ 1 เป็นโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคที่เกิดคำว่า "โขนบรรดาศักดิ์" ขึ้น ซึ่งหมายถึง โขนของเจ้านายและขุนนาง ในตอนปลายรัชกาลที่ 5 นั้นได้เกิดคำว่า "โขนสมัครเล่น" ขึ้นมาอีกด้านหนึ่ง ซึ่งก็หมายถึงผู้ฝึกหัดของโขนคณะนี้ล้วนเป็นโอรสเจ้านายและลูกขุนนาง

Copyright by Mahidol University

มหาดเล็กในสมเด็จจะระบรมโอสาธิราชทั้งสิ้น ยุคที่ 2 เป็นโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีการตั้งกรมมหรสพขึ้น และปรับปรุงกรมกองตลอดจนบริหารงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับกรมมหรสพให้ดีขึ้น ทรงทำนุบำรุงส่งเสริมศิลปะและฐานะของศิลปินให้เจริญก้าวหน้าถึงขีดสุด ทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินผู้มีฝีมือด้วย โขนยุคที่ 3 นั้นเป็นโขนในยุคเปลี่ยนแปลง เป็นช่วงที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างมากของโขน มีการยุบกรมมหรสพแล้วจัดตั้งขึ้นใหม่เป็นกองมหรสพโดยรวมเข้ากับกระทรวงวัง ปี พ.ศ. 2478 ได้มีการโอนกองมหรสพเข้าไปขึ้นตรงกับกรมศิลปากร มีการจัดตั้งโรงเรียนสำหรับฝึกหัดโขน ละครโดยเฉพาะ ในปัจจุบันคือ วิทยาลัยนาฏศิลปนั่นเอง

ในเรื่องของโอกาสในการแสดงโขนนั้น จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2514 : 24) กล่าวว่า "...ในสมัยก่อนเราจะได้ดูโขนกันตามงานศพบ้าง งานออกเมรุบ้าง ซึ่งแสดงในที่โล่งแจ้งมีการยกพื้น.."

จินตนา คงสว่าง (2528 : 21-22) กล่าวว่า โอกาสที่มีการแสดงโขนนั้นจะจัดแสดงในงานมหรสพต่าง ๆ ดังนี้ งานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและงานหลวง งานมงคลสมโภชต่างๆ งานศพเพื่อเป็นมหกรรมบูชา เพื่อความบันเทิงของพระมหากษัตริย์และบำรุงศิลปะการเล่นโขนของหลวง เพื่อต้อนรับราชอาคันตุกะหรือแขกเมืองผู้มีเกียรติ เพื่อเป็นการแสดงศิลปะประจำชาติ และเจริญสัมพันธไมตรี และเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจของประชาชน

ในการแสดงโขนนั้น มีความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงโขนมาเป็นเวลานานแล้ว ดังที่ กนช. (2530:6) ได้กล่าวถึงความเชื่อของการแสดงโขนไว้ว่า ก่อนที่จะนำหัวโขนสวมศีรษะ ต้องให้ครูผู้สอนหรือครูอาวุโสเป็นผู้ทำการสวมให้เพื่อความเป็นสิริมงคล ช่วยสร้างกำลังใจขณะออกแสดง โดยก่อนสวมจะมีการว่าคาถาอาคมที่ดีที่สุด พร้อมทั้งลงตัว นะ กำกับลงที่หัวโขนแล้วจึงสวมให้ สำหรับผู้แสดงเองแม้ว่าครั้งแรกได้รับการสวมหัวโขนจากครูบาอาจารย์ของตนแล้วก็ตาม ก่อนออกแสดงในครั้งต่อ ๆ ไปก็ต้องน้อมระลึกถึงพระคุณของครู และว่าคาถากำกับหัวโขนก่อนสวมไปออกแสดงทุกครั้ง

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534:62-71) ได้กล่าวถึงความเชื่อในการแสดงโขนไว้ว่า ผู้แสดงโขนบางคณะเมื่อสวมหัวโขนครอบศีรษะลงไปแล้วหากนัยตาของหัวโขนที่เจาะไว้เล็กไป หรือไม่ตรงกับดวงตาของผู้แสดงก็จะต้องเจาะตาของหัวโขนให้กว้างขึ้น ซึ่งผู้ที่จะทำการเจาะตาหัวโขนก็ต้องใช้คาถาเบิกพระเนตร จึงจะเจาะได้ มีข้อห้ามถอดหัวโขนกลางโรงเพราะถือว่าเป็นเรื่องอัปมงคล

จากการศึกษาเอกสารข้างต้นนั้น ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงความหมายของคำว่า โขน ทั้งที่มีการสันนิษฐานว่ามาจากภาษาต่างประเทศ และโขนของไทยที่หมายถึงการแสดงที่สวมหัวจำลอง ในส่วนเรื่องของที่มาและวิวัฒนาการของโขนนั้น ได้มีผู้กล่าวถึงว่ามีวิวัฒนาการมาจากการแสดงหนัง

Copyright by Mahidol University

ใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ นอกจากนั้นยังได้ทราบถึงโอกาสที่ใช้ในการแสดงโขนว่า สามารถใช้ได้ในทุกโอกาสทั้งงานมงคล อวมงคล และงานพิธีของหลวง

2.2 โขนสด

นอกจากการแสดงโขนในราชสำนักและในวงสังคมชั้นสูงตามที่กล่าวมาแล้วนั้นยังมีการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มีเอกลักษณ์ของการแสดงอยู่ที่การสวมหัวโขนเปิดหน้า การแสดงประเภทนี้เป็นการแสดงพื้นบ้านของทางภาคกลาง เรียกว่า "โขนสด" หรือ "หนังสด" กระบวนการแสดงตลอดจนการแต่งกายนั้นแตกต่างกับการแสดงโขนโดยสิ้นเชิง

รูปแบบการแสดง "โขนสด" หรือ "หนังสด" นี้ เรณู โกศินานนท์ ได้กล่าวถึงในหนังสือการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย(2536 :38-40) ว่า "*...หนังสดเป็นการแสดงแบบโขน โดยผู้แสดงจะแต่งกายตามลักษณะของตัวโขน การสวมหัวก็สวมแต่เฉพาะศีรษะ ไม่คลุมลงมาถึงใบหน้า สถานที่แสดงจะใช้ที่ใดก็ได้ เรื่องที่แสดงก็คือเรื่องรามเกียรติ์ และผู้แสดงจะต้องร้องเองเจรจาเอง.... ที่จัดว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านก็เพราะหนังสดมิได้มีปี่พาทย์วงใหญ่รับ ไม่มีการขับร้อง ไม่มีเพลงหน้าพาทย์ แต่ผู้แสดงจะต้องทำบทเองทุกอย่าง กลอนที่ร้องก็ด้นเป็นกลอนสด การเต้นก็ส่ายไปมาคล้ายหนังตะลุง มิได้มีแบบอย่างการเต้นการรำอย่างการแสดงโขน และแม้ว่าการแต่งกายจะเลียนแบบโขน แต่ก็มีหลายตัวที่สวมเสื้อเชิ้ตแขนยาวหรือแขนสั้น นุ่งผ้าพื้นหรือผ้าลีต่างๆ หรือเสื้อยืดแขนยาวก็มี โอกาสที่แสดงก็มักเป็นงานศพหรืองานประจำปีตามวัดก็มีบ้าง ...*"

ในเรื่องของความเป็นมาของการแสดงโขนสดนั้น ผู้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับที่มาของการแสดงโขนสดต่างกันดังนี้ จากบทความเรื่อง "หนังสด" ของ บ.โพธิ์นาม (นามแฝง)(2509 : 15) ซึ่งได้กล่าวถึงกำเนิดของการแสดงหนังสดหรือโขนสด และที่มาของชื่อที่เรียกว่าหนังสด ดังนี้ "*...หนังสดได้ถือกำเนิดขึ้นเมื่อประมาณ 40 ปีเศษ ตามทางสืบทราบได้ความว่าคนชาวเมืองระยองได้ประดิษฐ์คิดเล่นขึ้นก่อน โดยเกิดความบันดาลใจจากหนังตลุง ...เมื่อไหน ๆ ก็ต้องคนเชิดคนร้องอยู่แล้วก็เอาคนมาเล่นเสียเลยไม่ดีหรือ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดหนังสดขึ้น และเพราะเหตุที่แต่เดิมตัวที่เชิดมันเป็นหนัง... เมื่อเอาคนซึ่งมีชีวิตมาเล่นแทนจึงเรียกว่า"หนังสด" แต่บางท่านก็ว่าสาเหตุของคำว่า "หนังสด" นั้นเป็นเพราะ แต่เดิมเล่นกันเห็นหนังแดง ๆ กล่าวคือนุ่งแต่ผ้า แต่ไม่ใส่เสื้อและใช้สีเขียนลายขนเอาที่ตัว(เฉพาะตัวลิง) จึงเรียกว่า "หนังสด" คำกล่าวเช่นนี้เห็นว่าเป็นคำกล่าวที่มุ่งในทางขำขันมากกว่า ... อย่างไรก็ดี แม้ชาวระยองจะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้น แต่หนังสดของชาวระยองก็หาได้แพร่หลายเป็นที่รู้จักแก่คนทั่วไปไม่ ต่อมาภายหลัง(เมื่อพ.ศ. 2480) นายชื่น บุญเฟื่องฟู ชาวพระโขนงได้ไปเอาครูมาจากบางเหี้ย(คลองด่าน)สองคน (ซึ่งสืบเชื้อสายมาจากชาวระยอง)...มาหัดเด็กแถวพระโขนง(ย่านวัดสะพาน) แล้วตั้งเป็นคณะขึ้นชื่อ คณะ "บุญเฟื่องฟู" นั้นแหละ หนังสดจึงได้แพร่หลายเป็นที่รู้จัก*

Copyright by Mahidol University

แก่คนทั่วไป ...” และบทความเรื่อง หนังสด ของ ธีรยุทธ ยวงศรี ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับกำเนิดของหนังสดหรือโขนสด และที่มาของชื่อที่เรียกว่าหนังสด ซึ่งมีทั้งที่แตกต่างและคล้ายคลึงกับ บทความของ บ.โพธิ์นาม ข้างต้น ดังนี้ “*...ประมาณปีพุทธศักราช 2486 เกิดวิกฤตการณ์ทางการเมืองขึ้น กล่าวคือ กองทัพของพระเจ้าจักรพรรดิ์แห่งประเทศญี่ปุ่น... อันเป็นสาเหตุชักจูงให้ประเทศไทยต้องเข้าไปพัวพันกับสงครามโลกครั้งที่ 2 ...ประชาชนชาวกรุงเทพมหานครต้องอพยพหลบภัยทางอากาศไปอยู่ตามนอกเมืองหรือตามชนบท พวกนักแสดงโขน ละคอน ดนตรีปี่พาทย์ไม่มีโอกาสได้แสดง เพราะต่างคนต่างต้องการเอาชีวิตรอดจากภัยสงครามด้วยกันทั้งนั้น เป็นเหตุให้เกิดการแสดงชนิดหนึ่งที่แหวกไปจากการแสดงอื่น ๆ ที่มีมาแต่เดิม การแสดงชนิดนี้ถูกเรียกว่า “หนังสด”... คำว่า “หนังสด” เป็นคำประสมแบบไทยแท้ ๆ คือ เอาคำว่า “หนัง” ซึ่งเจาะจงว่าเป็นหนังกำพร้ากับคำว่า “สด” ซึ่งหมายถึง ใหม่ หรือทันทีทันใด มาร่วมกันเข้า แต่ในที่นี้คำว่า “สด” นั้นหมายถึง “แท้ ๆ “ ดังนั้นคำว่า “หนังสด”ก็หมายถึง “หนังกำพร้าแท้ ๆ “ ... หนังสดคณะแรกที่ถือกำเนิดขึ้นในกรุงเทพมหานครสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ หนังสดคณะบุญเฟื่องฟู ตั้งอยู่ที่ห้องแถวสีฟ้า เชิงสะพานพระโขนง เขตพระโขนง กรุงเทพมหานคร ส่วนบริเวณชานเมืองมีอยู่อีกคณะหนึ่ง หัวหน้าคณะเป็นทหารเรือ ... คือ จ่าโทลำจวน ...”*

นอกจากความเป็นมาของหนังสดที่ปรากฏในบทความทั้ง 2 เรื่องข้างต้นแล้วนั้นยังพบว่ามี บทความเรื่อง “ โขนสด (หนังสด)” ของ โกรก พระบาง ในวารสาร ซึ่งมีความเป็นมาของการแสดงหนังสดหรือโขนสดแตกต่างจาก 2 บทความแรก ดังนี้ “*...คำว่า “โขนสด”นี้ เพิ่งจะเกิดมีขึ้นก็ราวๆ 30 กว่าปีมานี่เห็นจะได้ เกิดขึ้นได้... ก่อนก่อเกิดคำว่าโขนสด ซึ่งได้อาศัยลักษณะของโขนหลวงหรือโขนใหญ่มาเป็นส่วนประกอบและอาศัยชื่อด้วยนั้น ได้มีคำว่า “หนังสด” เกิดขึ้นก่อน ซึ่งก็เกิดในยุคกรุงรัตนโกสินทร์นี่แหละ ก่อนสงครามอินโดจีนจะเกิดซึ่งคาดว่าไม่น่าจะต่ำกว่า 60 ปีล่วงแล้ว คำว่าหนังสดเป็นคำที่หลุดออกมาจากปากของนายเลิศ(พระยานรเศรษฐ์ภักดี)เมื่อคราวที่เปิดโรงน้ำแข็งของท่านที่สี่พระยา ท่านได้ว่าจ่างคณะละครของ นายพูน เรืองนนท์มาเล่น เมื่อละครเล่นเสร็จท่านก็พูดกับครูพูนว่า “ตาพูน แกเล่นหนังตลุงเป็น แกลองเล่นหนังสดให้ฉันดูซิ เล่นได้จะให้ 2 ช่าง “ ... ครูพูนเก็บไปคิดเป็นการบ้านอยู่พักหนึ่ง นายสุ่ม ซึ่งเป็นน้องชาย ก็ได้เสนอแนะขึ้นในทำนองว่า อันหนังตลุงนั้น เป็นหนังที่เค้าแกะหนังแห้งเป็นตัวแสดง มีคนเชิดเรียกว่าง่าย ๆ ก็คือหนังแห้งนั่นเอง วิธีจะเล่นหนังสดก็เลียนแบบหนังแห้งนั้นแหละ แต่เราเอาคนเล่นกันสด ๆ ร้องเองรำเอง แต่อย่าเล่นอย่างจริงจังนัก ว่ากันให้เป็นทางตลกมากหน่อย นั่นแหละหนังสดจึงได้เกิด นั่นแหละหนังสดจึงได้เกิดขึ้น เมื่อครูพูนเห็นฟ้องกับความคิดน้องชาย โดยการเล่นหนังสดของครูพูนนั้น ไม่ใส่เสื้อใส่แต่สังวาล แต่ผ้านุ่งส่วนตัวนางแต่งตัวเต็มที่ แล้วใส่หัวอย่างโขนหลวง แต่ไม่ใส่เต็ม ครูพูนเล่นกันครั้งนั้น ก็เล่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนฤษีถวายลิง ...ปรากฏว่าได้รับความพอใจจากพระยานร*

Copyright by Mahidol University

เศรษฐ์... แต่หนังสดของครูพูน ท่านไม่ได้นำมาเล่นเป็นงานจริงจัง และนอกจากเรื่องความเป็นมาของการแสดงโขนสดแล้วนั้น ยังไม่กล่าวถึงลักษณะการแสดงของโขนสดซึ่งรวมเอาการแสดงถึง 3 ประเภท เข้าไว้ด้วยกัน ดังนี้ "*ลักษณะหรือรูปแบบของโขนสด นับได้ว่าเป็นการแสดงที่ใหม่ ยังไม่จัดอยู่ในสาระบบทำเนียบความเป็นนาฏศิลป์ แต่ก็จัดได้ว่าได้ประมวลเอารูปแบบการแสดงของไทยเข้ามาประยุกต์รวมกัน เพื่อสนองความต้องการของประชาชนคนดูถึง 3 อย่าง นั้นคือการดึงเอาลักษณะของหนังสด (เลียนหนังตลุง)ที่ครูพูนเคยเล่น ดึงเอาลิเกและดึงเอารูปแบบโขนหลวงมาประกอบเข้ากัน แล้วเรียกใหม่ว่าโขนสด ทั้งนี้เพราะเล่นเองร้องเองพูดเอง... แม้ว่าโขนสดจะได้คงเอารูปแบบของหนังสด ลิเก และโขนหลวงมาประยุกต์รวมกันเล่นเป็นการแสดงอีกแบบหนึ่ง ก็ตามก็ยังคงจะแตกต่างจากโขนหลวงหรือโขนกรมศิลปากรในปัจจุบันนี้มา แต่ยังใกล้เคียงกับลิเกอยู่และท่าก็ยึดแบบหนังสดมาโดยตลอด...*"

จากบทความเรื่องหนังสด ของ บ.โพธิ์นาม ในวารสารชาวกรุงนั้น ก็ได้กล่าวถึงท่าทางการแสดงของโขนสดอย่างละเอียดดังนี้ "*...พระ-นาง เดินแบบลิเก เชิดแบบลิเก(และมีคำนับแบบลิเกในหน้าพาทย์แรกด้วย-ทุกตัว)แต่ร้องแบบหนังตลุง และยักเอวยักไหล่(ขณะร้อง)แบบหนังตลุงและเดินตลุงแบบหนังตลุง ยักษ์ กรายแบบโขน(และมีท่าปาดน้อยของโขนอยู่นิด ๆ ก่อนขึ้นเตียง)เชิดแบบลิเก ร้องแบบหนังตลุง ยักเอว ยักไหล่(ขณะร้อง)แบบหนังตลุง และเต้นแบบหนังตลุง ท่าทางต่างๆ ตึงตังแบบโขน ลิงออกแบบโขน (แต่มีคำนับ)ร้องแบบหนังตลุง ยักเอวยักไหล่ (ขณะร้อง)แบบหนังตลุง(แต่ท่าทางโลดโผนกว่า พระนางและยักษ์ไปตามลักษณะนิสัย)เต้นแบบหนังตลุง แต่ท่าเชิดเป็นอีกแบบหนึ่งต่างหากซึ่งไม่เหมือนใคร การรบ รบแบบลิเกทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง แต่มีขึ้นลอยและตีลิงแบบโขน และมีตีไมจีนแบบงิ้ว(ซึ่งลิเกเอาไปใช้) การเกี้ยว เกี้ยวแบบลิเก และใช่เพลงลิเกคือ เพลง "รานิเกลิง" ... การร้องร้องแบบหนังตลุง แต่ดัดเสียงให้อ่อนลงมาบ้างสำหรับพระ และยิ่งอ่อนลงไปอีกสำหรับนาง*" และในบทความเรื่องหนังสด ของ ธีรยุทธ ยวงศรี นั้นก็ได้กล่าวถึงรูปแบบการเล่นหนังสดดังนี้ "*หนังสด ดำเนินเรื่องด้วยการร้องแบบหนังตลุงบ้างพากย์เจรจาแบบโขนบ้าง บางที่ก็ร้อง "ส่งรำ"แบบลิเก ผู้แสดงจะต้องร้องเอง รำเอง เต้นเอง รวมทั้งพากย์และเจรจาเองหมด คล้ายคลึงกับละครชาตรี เหมือนกับลิเก ใกล้เคียงกับโขน ลีลาท่าทางคล้ายหนังจตลุง ผสมผสานกัน...*" จะเห็นว่าการแสดงโขนสดนั้นเป็นศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่นำลักษณะเด่นของการแสดง 3 ประเภท คือ หนังตลุง ลิเก และการแสดงโขน มาประดิษฐ์เป็นการแสดงประเภทใหม่อีกประเภทหนึ่ง คือ "โขนสด" หรือ "หนังสด" นั่นเอง

สิ่งที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนสด อันเป็นจุดที่ทำให้มีการเปลี่ยนจากคำว่า "หนังสด" มาใช้ เรียกว่า "โขนสด" แทนนั้นน่าจะสัมพันธ์กับเรื่องการแต่งกายของโขนสด จากบทความเรื่อง หนังสด ซึ่งธีรยุทธ ยวงศรี(เอกสารไม่ตีพิมพ์.) ก็ได้กล่าวถึงการแต่งกายโขนสดไว้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

"...หนังสด แต่งกายแบบโขนหางเครื่อง คือ นุ่งผ้า (เท่าที่จะหามาได้) หรือบางทีก็นุ่งกางเกง (ขายาว) นั่นแหละ เพียงแต่ถลกหรือม้วนขากางเกงขึ้นมา เพื่อให้ยกแข้งยกขาได้สะดวก สวมศีรษะเพียงครึ่ง (ใบ)หน้าแบบละคอนนอก เพื่อจะได้พูดร้อง พากย์ได้สะดวก สำหรับตัวนาง มักแต่งกายยืนเครื่องแบบตัวนางลิเกทรงเครื่อง..." และในบทความเรื่อง หนังสด ของ บ.โพธิ์นาม ก็ยังได้กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของโขนดังนี้ *"...หัว ยักษ์-ลิง ใช้หัวแบบโขนทุกประการ ผิดกันแต่ไม่สวมเต็มหน้า(สวมแค่หน้าผาก)เท่านั้น พระลักษณ์ พระราม นาง ใช้บานจุเหร็จแบบลิเก การแต่งตัว ยักษ์ใส่เสื้อแขนยาว ปักเลื่อมและรักแบบโขน นุ่งผ้าแบบโขน มีห้อยหน้า เจียระบาด คาดเอวและทับทรวง สังวาล อินทรธนู สนับเพลา แบบโขนทุกประการ ลิงใส่เสื้อแขนยาวปักเลื่อม รัดแบบโขน มีทับทรวง สังวาล ห้อยหน้า เจียระบาด คาดเอวเหมือนโขนอีกเช่นกัน แปลกแต่ไม่นุ่งผ้า (โจงกระเบน) แต่นุ่งกางเกง(สีเดียวกับเสื้อ)และไม่มีสนับเพลา พระนุ่งผ้าหางหงส์เหมือนโขน ใส่เสื้อแขนยาวปักเลื่อมรัดเหมือนโขน ทุกอย่างแต่เหมือนโขนหมด เว้นแต่สวมบานจุเหร็จลิเกดังกล่าวแล้ว และใส่สังวาลลิเก นาง ใส่เสื้อแขนยาวปักเลื่อมและรัดเหมือนพระ (ไม่เหมือนทั้งโขน-ละคร) ใส่สังวาลและอินทรธนูแบบลิเก สวมบานจุเหร็จลิเกนุ่งผ้าปล่อยชายกพกแบบละครใน ...ทุกตัวต้องผัดหน้า เพราะว่าไม่ได้สวมหัวปิดหน้า..."* ความแตกต่างด้านเครื่องแต่งกายของบทความสองบทความนี้ อาจจะเกิดจากยุคสมัยที่เปลี่ยนไปของการแสดงโขนสด และการแต่งกายของคณะโขนสดที่ต่างกัน ทำให้เครื่องแต่งกายมีความแตกต่างกันไปบ้าง และสิ่งสำคัญที่จะขาดไม่ได้ที่จะกล่าวในการแสดงโขนสดก็คือ เรื่องที่ใช้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องรามเกียรติ์ แต่อาจจะมีเรื่องอื่นเพิ่มเข้ามาดังที่ บ.โพธิ์นาม(2509 : 55 – 63) *"...เรื่องที่เล่นนั้น แม้ว่าจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกันกับโขนก็จริงอยู่ แต่ก็ไม่เหมือนกันทีเดียวนัก เพราะว่าได้ดัดแปลงแต่งเติมเข้าไปบ้างทั้งในการเล่นและเนื้อเรื่อง และบางตอนก็เพิ่มขึ้นทั้งตอน ทั้งนี้ก็เพื่อความสนุกขบขันและโลดโผนพิสดารขึ้นนั่นเอง .... ตอนที่เพิ่มขึ้นทั้งตอนนั่นก็คือตอน "พิเภกเป็นบ้า – มณโฑเป็นใบ้"...ตอนที่สนุกของหนังสดนั้น จับตั้งแต่หนุมานสืบข่าวนางสีดา , เผาลงกา, มาศึกมัยราพย์ ,ศึกกุมภกรรณ , ศึกอินทรชิต , เรื่อยมาจนทศกัณฐ์ล้มและศึกทศพิณ และพิเภกเป็นบ้า – มณโฑเป็นใบ้ ... นอกจากเรื่องรามเกียรติ์ดังกล่าวมาแล้วต่อมาภายหลังได้มีผู้แต่งเรื่องสำหรับเล่นหนังสดขึ้นอีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่อง "สังขวานร"ตัวเอกเป็นลิงขาว (เหมือนหนุมาน)... สรุปแล้วเรื่องอะไรที่มียักษ์ลิงหนังสดเป็นเล่นได้ทั้งสิ้น..."*

จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนสด หรือ หนังสด นั้นเป็นการแสดงที่มีความคล้ายคลึงกับการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเรื่องที่แสดง ท่าทางบางอย่าง และที่สำคัญที่สุดก็คือผู้แสดงทั้งยักษ์และลิงสวมศีรษะโขนซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขน ถึงแม้ว่าจะไม่ได้สวมคลุมทั้งศีรษะแบบโขนก็ตาม การแสดงโขนสดนั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงที่ลดทอนลงมาจากการแสดงโขนของ

Copyright by Mahidol University

หลวง ทั้งในเรื่องการแต่งกาย ระเบียบวิธีการแสดง ความเชื่อ ซึ่งล้วนแต่เพื่อความเข้าใจของชาวบ้านนั้นเอง

2.3 หัวโขนและเครื่องศิราภรณ์

ในการแสดงโขนทั้งการแสดงโขนของหลวง และการแสดงโขนสดนั้นสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ในการแสดงนั่นก็คือ การสวมหัวโขนนั่นเอง ความเป็นมาของหัวโขนและเครื่องศิราภรณ์นั้นก็ได้มีผู้ได้ศึกษาไว้หลายท่าน ซึ่งในการศึกษาเรื่องของประเภทของหัวโขน และเครื่องศิราภรณ์มีดังนี้

ความหมายของคำว่าศิราภรณ์นั้นพบจากหนังสือ เครื่องศิราภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน)ของฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร (2536 :10-14) ว่าเป็นคำที่รวมกันของคำว่า "ศิระ" ที่แปลว่า ศีรษะ และคำว่า "อาภรณ์" ที่แปลว่าเครื่องประดับ และเครื่องตกแต่ง จึงทำให้คำว่าศิราภรณ์มีความหมายว่า เครื่องประดับหรือเครื่องตกแต่งศีรษะ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงเรื่องความเป็นมาของเครื่องศิราภรณ์ไว้ด้วยว่า เครื่องประดับสวมหัวนั้นเดิมเกิดเพราะต้องการป้องกันภัยอันจะมีแก่หัว ต่อมาต้องการประดับให้งดงามแก่หัวและต้องการให้เป็นเครื่องหมายยศเพื่อให้เห็นเด่น ซึ่งก็สืบต่อมาจนทุกวันนี้

ประเภทของเครื่องศิราภรณ์นั้นก็ได้ถูกกล่าวไว้ในหนังสือเล่มนี้ว่า เครื่องศิราภรณ์แบ่งได้เป็น 4 ประเภท ได้แก่ 1) มงกุฎ 2) พระชฎา 3) มงกุฎและชฎาโขน ละคร และ 4) มาลาและหมวก ซึ่งได้ให้รายละเอียดของเครื่องศิราภรณ์แต่ละประเภทไว้ด้วย ดังนี้

1) มงกุฎเป็นเครื่องแสดงยศอย่างสูงสุด มีชื่อเรียกว่า พระมหาพิชัยมงกุฎ ซึ่งเป็นเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ไทย ซึ่งมีลักษณะรูปทรงอย่างเดียวกันกับ มงกุฎยอดชัยที่ใช้สวมใส่เวลาเล่นโขนละครไทย แตกต่างกันเพียงเครื่องประดับและค่าแห่งสิ่งที่ทำ และความเป็นมาของมงกุฎนั้นได้กล่าวว่า *"มงกุฎนั้นถ้าจะว่าไปก็เป็น 2 อย่าง คือผ้าโพกอย่างหนึ่งกับพวงมาลัยอีกอย่างหนึ่ง แต่เมื่อถือเอามาติดกันเสียก็ไม่รู้ว่าใครเป็นใคร ฝรั่งก็เรียนไปจากครูเดียวกัน เขามีหมวกใส่หัวอันหนึ่งต่างหากเรียก แคป แล้วมีพวงดอกไม้ทองสวมนอกอีกต่างหาก นั่นคือมงกุฎแล้วทำต่อจากปกติไปเป็นแสดงยศให้เห็นต่างกันจึงกลายเป็น อะไรต่างๆ แท้จริงก็พวงดอกไม้สวมหัวนั้นแหละเป็นต้นเดิม"* ซึ่งจะเห็นว่าแต่เดิมนั้นมงกุฎเป็นผ้าโพกซึ่งมีพวงดอกไม้สดประดับต่อมามีวิวัฒนาการจนกระทั่งเป็นมงกุฎอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

2) พระชฎา เป็นเครื่องสวมศีรษะของพระมหากษัตริย์อีกอย่างหนึ่งแต่แตกต่างกันตรงที่มิได้มียอดแหลมเหมือนอย่างพระมหามงกุฎ พระชฎามีด้วยกัน 3 ประเภท คือ พระชฎา 5 ยอด พระชฎากลีบ และพระชฎาเดินหน ซึ่งมีหน้าที่ในการใช้แตกต่างกันไปด้วย พระชฎา 5 ยอดนั้นเป็นราชศิราภรณ์สำหรับพระมหากษัตริย์ ใช้ทรงในงานใหญ่ ๆ เช่น พระราชดำเนินขบวนพยุหยาตราเลียบพระ

Copyright by Mahidol University

นคร พระชฎากลีบมีลักษณะคล้ายพระชฎา 5 ยอดผิดกันแต่ยอดไม่เป็นกาบมีปลายเป็นยอดเดียว ซึ่งพระมหากษัตริย์จะใช้ทรงในงานพระราชพิธีแทนพระชฎามหากฐิน ส่วนชฎาประเภทสุดท้ายนั้นคือพระชฎาเดินหน ซึ่งมีไว้สำหรับพระราชทานพระบรมวงศ์ชั้นเจ้าฟ้า หรือเจ้าประเทศราช

3) มงกุฎและชฎาโขนละคร มีด้วยกันหลายประเภท มงกุฎที่เทวดาและมนุษย์ใช้ เรียกว่า ชฎายอดชัยหรือชฎายอดแหลม ส่วนที่เป็นเครื่องสวมหัวของพระยายักษ์ พระยาลิงที่ใช้สำหรับเล่นโขนเรียกว่า มงกุฎ ซึ่งมีรูปร่างเตี้ยกว่าชฎายอดบัด มีเกี้ยวเพียง 2 เกี้ยว และเรียกชื่อตามลักษณะของยอด เช่น มงกุฎยอดกนก มงกุฎยอดหางไก่ มงกุฎยอดหางไหล มงกุฎยอด 3 กลีบ มงกุฎยอดกาบไผ่ มงกุฎยอดนาคและมงกุฎยอดน้ำเต้า ซึ่งมีข้อสันนิษฐานในเรื่องของการใช้มงกุฎยอดต่างๆ สำหรับพระยายักษ์และพระยาลิง ก็เพื่อให้เป็นที่สังเกตง่ายอย่างหนึ่ง และดูจากหลักความเป็นจริงลักษณะผมของยักษ์นั้นหยิก ส่วนลิงนั้นมีโขนหัวสั้น จึงไม่สามารถเกล้าเป็นมวยอย่างของเทวดาและมนุษย์ได้ แต่ที่ให้พระยายักษ์และพระยาลิงสวมชฎายอดสูงก็เพื่อเป็นเครื่องหมายบอกยศเท่านั้น

4) เครื่องศิราภรณ์ประเภทสุดท้ายคือมาลาและหมวก มาลาเป็นคำเรียกหมวกทั้งที่ประดับด้วยพวงดอกไม้และไม่มีพวงดอกไม้ หมวกของเจ้านายนั้นจะเรียกว่า พระมาลา แต่หมวกทรงของพระมหากษัตริย์เรียกว่า พระมหามาลา แต่มิได้ใช้ทรงในงานพระราชพิธี นอกจากนั้นมาลาบางประเภทยังเป็นเครื่องหมายบอกยศของพระเจ้าประเทศราชและขุนนางผู้ใหญ่อีกด้วย ยังมีพระมาลาเส้าสูงปักขนนกตั้งกับพระมาลาเส้าสะเทินปักขนนกนอน ส่วนคำว่าหมวกมีด้วยกัน 3 ชนิดคือ หมวกกลีบลำดวน หมวกหนัง และหมวกพระประพาส

ส่วนหัวโขนซึ่งถือเป็นเครื่องศิราภรณ์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง มีผู้ให้ความหมายของคำว่าหัวโขนไว้อย่างเช่น อมร ศรีพจนารถ (2536 : 27-28) ให้ความหมายของคำว่าหัวโขนไว้ 2 ความหมาย คือ ศีรษะโขนที่สร้างด้วยกระดาษข่อย มีรักสำหรับปั้นหน้า ลวดลายประดับด้วยทองและกระจก มีไว้เพื่อสวมใส่ในการแสดงโขน อีกคำหนึ่งคือคำว่า หัวโขนเรือ ซึ่งหมายถึงรูปแกะสลักที่ประดับไว้บริเวณหัวเรือ มีรูปเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

ความเป็นมาของหัวโขน ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534 :62-71) ได้กล่าวว่า ท่านผู้รู้สันนิษฐานว่าในสมัยที่เริ่มมีการแสดงโขนนั้น คงยังไม่ได้สวมหัวโขนครอบหน้าอย่างในปัจจุบัน คงจะสวมเพียงเครื่องประดับศีรษะหรือมีผ้าโพกศีรษะแล้วสวมหน้ากากสมมุติเป็นยักษ์และลิง ต่อมาได้คิดประดิษฐ์หัวโขนใช้สวมใส่แบบครอบหน้าทั้งหมด และมีวิวัฒนาการมาจนถึงทุกวันนี้

สมทรง เจือจันทร์(2539:60-71) ได้กล่าวไว้ว่า หน้าตาของตัวละครในการแสดงโขนนั้นจะแตกต่างกันไป แบ่งเป็น 3 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ หน้ามนุษย์ หรือหน้าเทพยดา , หน้าอมนุษย์ และหน้าลิง และหน้าสัตว์

Copyright by Mahidol University

อัจฉรา ก้อนแก้ว (2539:5-8)ได้กล่าวถึงประเภทของหัวโขนว่า สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ ฝ่ายเทพเจ้า ได้แก่เทพยดาที่อยู่ในมเหศวรพงศ์ มีใบหน้าเหมือนกับศีรษะของฝ่ายมนุษย์ แตกต่างกันเพียงสีและยอดมงกุฎเท่านั้น ฝ่ายมนุษย์ หรือ พระ มีตัวละครอยู่หลายตัวตามที่ปรากฏในพงศาวดารเรื่องรามเกียรติ์ แต่ที่สำคัญ คือ พระราม พระลักษณ์ พระพรต และพระสัตรุด ฝ่ายยักษ์ ซึ่งสามารถแยกได้ 4 ลักษณะคือ ปากแสยะตาโพง ปากแสยะตาจระเข้ ปากขบตาโพง และปากขบตาจระเข้ ซึ่งยักษ์บางตัวก็ยังมีลักษณะพิเศษอื่น ๆ อีกและฝ่ายสุดท้ายคือฝ่ายลิง ส่วนใหญ่มีหน้าคล้ายกันต่างกันก็เพียงที่ปากคือ มีปากอ้าและปากหุบ และสิ่งต่างอีกอย่างหนึ่งคือ ลิงที่มีมงกุฎหรือลิงยอด และลิงที่ไม่มีมงกุฎหรือลิงโล้น

วิธีการแบ่งประเภทของหัวโขนนั้น ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534:62-71) ได้แบ่งไว้ตามลักษณะของหน้าโขนได้ 5 ประเภทคือ หน้าเทพเจ้าต่าง ๆ และหน้าพระครู หน้าพระ หน้ายักษ์ต่างๆ หน้าวานร และหน้าสัตว์ต่าง ๆ เช่นหน้าพญาครุฑ หน้านกสดายุ เป็นต้น

กินนรี(2533 : 95-97) ได้แบ่งประเภทของหัวโขนไว้ เป็น 7 ประเภท คือ ศีรษะเทพเจ้าและเทวดาต่างๆ ศีรษะพระครูฤาษี และศีรษะพระพิราพ ศีรษะมนุษย์ ศีรษะฤษี ชฎาและมงกุฎ ศีรษะลิงและศีรษะยักษ์ ซึ่งจะมีศีรษะพิเศษอย่างอื่น ๆ อีกก็จะเป็นศีรษะสัตว์ต่าง ๆ

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534:62-71)ได้แบ่งประเภทหัวโขนไว้ได้ 8 ประเภทคือ หัวเทพเจ้าและเทวดาต่าง ๆ หัวครูฤาษีและครูพระพิราพ หัวมนุษย์ซึ่งมีแต่หัวพระ หัวฤาษีและวิทยาธร ชฎามงกุฎ รัดเกล้าและกระบังหน้า หัวลิง หัวยักษ์ และหัวสัตว์ต่าง ๆ

กนช. (2530:5) และวนิดา อธินันท์ (2529 : 20) ก็ได้แบ่งประเภทหัวโขนไว้ในลักษณะเดียวกันปัญญา นิตยสุวรรณ

นอกจากประเภทของหัวโขนแล้ว ได้มีผู้ที่กล่าวถึงไว้มากหน้าที่ของหัวโขน เช่น สุดารา สุจฉายา (2528 : 56) ได้กล่าวว่า หัวโขนทุกศีรษะถือเป็นหัวครูทั้งสิ้น ใช้เคารพบูชา แม้แต่หัวเขน แต่ศีรษะครูที่ใช้ครอบในพิธีนั้นมีอยู่ 3 ศีรษะด้วยกัน คือ ศีรษะพระครูฤาษี ศีรษะพระครูพิราพ และเทริด จะขาดอันใดอันหนึ่งไม่ได้

กนช. (2530:7)ได้กล่าวถึงหน้าที่ของหัวโขนว่า นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงโขนแล้ว หัวโขนยังกลายมาเป็นเครื่องประดับชนิดหนึ่งที่มีไว้เพื่อความสวยงามใช้วางประดับตกแต่งเพิ่มเติมความสวยงามให้กับบ้านเรือนหรือห้องรับแขก โดยมีผู้คิดทำรูปแบบจำลองของหัวโขนจริงด้วยการย่อส่วนให้เล็กลงเพื่อความสะดวกในการโยกย้ายหรือการจัดวาง

อรินจ์ (2536:82-83) กล่าวถึงหัวโขนว่า มีความสำคัญของหัวโขนในฐานะครูแห่งศิลปะเป็นเสมือนศูนย์รวมแห่งความศรัทธาในวิชาชีพแห่งศิลปะของเหล่าศิลปิน

Copyright by Mahidol University

ทัศนานนท์ (2514 : 14) ได้กล่าวถึงหน้าที่ของหัวโขนว่า หัวโขนนั้นเมื่อคิดประดิษฐ์ทำเครื่องสวมศีรษะเป็นยอดต่าง ๆ กันออกไปเพื่อเป็นเครื่องหมายให้ผู้ดูพอเข้าใจ เมื่อแรกเริ่มคิดประดิษฐ์นั้นก็เนื่องมาจากความคิดที่จะแก้ปัญหาในการที่ว่าต้องเขียนระบายสีตกแต่งใบหน้าของผู้แสดงแต่ละคน ภายหลังหัวโขนได้รับการประดิษฐ์ตกแต่งอย่างประณีต ทำให้มีคุณค่าเพิ่มมากขึ้นกว่าเป็นหน้ากากสวมใส่ในการเล่นโขน หัวโขนในปัจจุบันนั้นจัดเป็นงานประณีตศิลป์ที่ทรงคุณค่าอย่างหนึ่งของไทย

อัจฉรา ก้อนแก้ว(2539:3-8) ได้กล่าวถึงหัวโขนว่าเป็นเครื่องใช้สำหรับสวมศีรษะและปิดบังส่วนใบหน้าในการแสดงโขน การทำหัวโขนแบบปิดหน้านี้ เป็นการแก้ไขปัญหาในเรื่องการเขียนระบายหน้าของผู้แสดงในอดีตซึ่งมีความยุ่งยากมาก

สมทรง เจือจันทร์ (2539:60-71) กล่าวว่า แรกเริ่มทีเดียวช่างทำหัวโขนต้องการประดิษฐ์เพื่อนำมาครอบหัวแสดงโขนเท่านั้น แต่ด้วยประดิษฐ์ตกแต่งอย่างประณีตทำให้หัวโขนมีความงดงาม หัวโขนปัจจุบันจึงเป็นของฝาก ของที่ระลึกที่ชาวต่างชาตินำติดมือกลับไปอีกด้วย

หัวโขนซึ่งจัดเป็นเครื่องศิราภรณ์ประเภทหนึ่งนั้น ถือได้ว่าเป็นเครื่องรวมแห่งศิลปะวิทยาการต่างๆ ที่ส่งให้การแสดงโขนดูวิจิตรงดงาม ซึ่งหัวโขนนั้นยังเป็นแหล่งรวมความเชื่อของศิลปินต่างๆ ไว้อีกมากมายด้วย

2.4 ช่างทำหัวโขน

ปัจจัยสำคัญในการทำหัวโขนนั้นย่อมขึ้นอยู่กับช่างผู้ผลิตหัวโขนเป็นสำคัญ ซึ่งได้มีบทความที่กล่าวถึงช่างทำหัวโขนต่าง ๆ ดังนี้

ศิลปะของการทำหัวโขน นับเป็นศิลปะชั้นสูงที่ต้องใช้ความสามารถทางด้านเชิงช่างของช่างศิลป์ในการทำหัวโขนนี้ โดยเฉพาะซึ่งนับวันศิลปะประเภทนี้ยิ่งค่อย ๆ สูญหายไปทีละน้อย (กนช ,2530:4-7)

สุรพล ฟื้นศิลป์ ฝ่ายช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร (เอกสารไม่ตีพิมพ์)กล่าวว่า ช่างทำหัวโขนนี้จะรวมอยู่หลาย ๆ ช่างด้วยกันทั้งช่างปั้น ช่างกลึง ช่างลงรักปิดทอง ช่างเขียนช่างแกะสลัก เรียกว่า "รวมช่าง" ช่างทำหัวโขนจึงต้องมีความสามารถหลายอย่างดังกล่าว

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะรวบรวมเอกสารที่ได้กล่าวถึงช่างผู้สร้างหัวโขน ไว้ดังต่อไปนี้

เสนอ นิลเดชและมนัส อารยพัฒน์ (2520 : 50-54) ได้กล่าวว่าผู้ทำหัวโขนได้ยอย่างประณีตเยี่ยมยอดในประเทศไทยมีอยู่เพียงไม่กี่คน เนื่องจากเป็นศิลปะที่ต้องใช้ความประณีตเป็นอย่างสูง ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ เป็นช่างผลิตหัวโขนที่ประณีตท่านหนึ่ง ซึ่งได้ผลิตหัวโขนร่วมกับ

Copyright by Mahidol University

ครอบครัวและเป็นนักแสดงโขน เป็นครูครอบโขน ประกอบอาชีพอิสระ เปิดสอนให้กับคนทั่วไป อยู่ที่บ้าน

ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ เกิดที่วังท้ายวัดโพธิ์ท่าเตียน ของกรมหลวงอดิศรดำรงเดช (ปู่) ได้ย้ายมาอยู่อยุธยา พ.ศ. 2475 มีบุตร 4 คน คนโตเป็นผู้หญิง จบนาฏศิลป์เรียนต่อ ก.ศ.บ. มีอาชีพเป็นอาจารย์ คนที่ 2 เป็นผู้ชาย เรียนศิลปะต่อที่เพาะช่าง คนที่ 3 เป็นผู้ชายเรียนที่เพาะช่าง คนที่ 4 เป็นผู้หญิงจบการศึกษาจากเพาะช่างเช่นกัน ภรรยามีส่วนช่วยทำหัวโขน ทั้งครอบครัวช่วยกันทำหัวโขน แต่ลูกคนที่ 2 คือ ม.ล.พงษ์สวัสดิ์ รับช่วงงานทำหัวโขนต่อจากพ่อ

ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ จบการศึกษามัธยมที่ 3 จากโรงเรียนบุญญาวาทย์วิทยาลัย ตั้งใจจะเรียนต่อที่เพาะช่าง แต่ทางบ้านไม่สนับสนุน จนได้ไปดูงานแสดงโขนฉลองรัฐธรรมนูญ จึงมีความคิดที่จะฝึกหัดโขน ได้ขอเรียนวิชาศิลปะไทยจากอาจารย์ที่มีชื่อเสียงและความรู้ด้านต่างๆ ใน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จนมีความรู้ในการจัดทำภาพไทย ๆ เช่น รามเกียรติ์ หนังตะลุง และสลักพวกเครื่องมัน เครื่องสด หยวก ส่วนการทำหัวโขนมาทำทีหลัง เนื่องจากได้ฝึกหัดแสดงโขนกับครูปุ่น เวชาคม และมีหน้าที่ซ่อมหัวโขนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 และต่อมา ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ได้เผยแพร่การทำหัวโขน และนำออกเป็นสินค้า โดยฝากขายกับองค์การส่งเสริม โดยคำแนะนำของพลโทอัมพร จินตกานนท์ เมื่อ พ.ศ.2490 การทำหัวโขนใช้เวลาประมาณ หนึ่งสัปดาห์ต่อ 3 หัว

งานผลิตที่หัวโขนของ ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ นั้น สามารถผลิต หัวเล็กขนาด 3.5 นิ้ว – 4 นิ้ว ได้ถึง 20 – 30 หัวต่อเดือน และหัวใหญ่ที่เป็นหัวขนาดมาตราฐาน ได้ประมาณ 10 หัวต่อเดือน

ราคาขายมีหลายราคา แบ่งได้ดังนี้ หัวหนุมานธรรมดา ราคา 2,500 บาท เขี้ยวมุกตามุก 3,500 บาท หน้ามียอด 4,000 – 5,000 บาท หน้าใหญ่(ยักษ์หรือลิงธรรมดา – โล้น)ราคาต่ำสุด 2,000 บาท หัวเล็กราคาต่ำสุด 600 บาท ทศกัณฐ์หัวเล็กราคาสูงสุด 1,300 บาท

ส่วนการส่งขาย เดิมส่งประจำที่ร้านนารายณ์ภัณฑ์ ร้านขายของที่ระลึกจิวเวอรี่ บุคคลต่าง ๆ และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น วิทยาลัยครู วิทยาลัยนาฏศิลป (สุวิชา ภัทรศิริ ,2525:3-13)

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534 :62-71) และสมทรง เจือจันทร์ (2539 :60-71) ได้กล่าวถึงช่างทำหัวโขนเท่าที่พอจะทราบชื่อให้ปรากฏไว้ ดังนี้

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นวรวัฒน์ ศุภากร ทรงเป็นนายช่างประดิษฐ์หัวโขนในสมัยรัชกาลที่ 5

พระเทพยนต์(จำรัส ยันตรประกร) เป็นนายช่างผู้ประดิษฐ์หัวโขนในสมัยรัชการที่ 6

นายจิตร พิมพโกวิท เป็นนายช่างผู้ประดิษฐ์หัวโขนในสมัยรัชกาลที่ 7

ในปัจจุบันนี้ ช่างผู้ประดิษฐ์และซ่อมหัวโขนของกรมศิลปากร คือนายปราโมทย์ ค้าเจริญ และนายอรรณพ แสนรักษ์ เป็นผู้ช่วย

Copyright by Mahidol University

ส่วนช่างผู้ประดิษฐ์หัวโขนเป็นอาชีพส่วนตัว และอุทิศเวลาปฏิบัติงานให้แก่ทางกรมศิลปากร และหน่วยราชการอื่น ๆ คือ นายชิต แก้วดวงใหญ่ ท่านผู้นี้ได้รับการถ่ายทอดวิชาการทำหัวโขนมาจากพระเทพยนต์ (จำรัส ยันตรประกร) แม้ในปัจจุบันนายชิต จะเสียชีวิตแล้ว ฝีมือการทำหัวโขนของตระกูลแก้วดวงใหญ่ก็ยังได้รับการกล่าวขานและจัดว่างดงามเป็นเยี่ยม ละเอียดละออประณีต แสดงเอกลักษณ์ไทยได้ดี โดยมีลูกค้ารายใหญ่คือ กรมศิลปากร

นายชิต แก้วดวงใหญ่ มีบุตรชายชื่อ นายสุเทพ แก้วดวงใหญ่เป็นผู้คอยช่วยเหลือบิดาทำงานทั้งของส่วนตัวและทางราชการ

นอกจากนี้ ปัญญา นิตยสุวรรณ ก็ได้กล่าวถึงช่างผู้ประดิษฐ์หัวโขนอีกท่านหนึ่งคือ ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ไว้ว่าเป็นศิษย์ของนายชิต แก้วดวงใหญ่ ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ เป็นชาวอำเภอเมืองพระนครศรีอยุธยา เป็นช่างทำหัวโขนคนหนึ่งที่มีฝีมือซึ่งคลุกคลีกับงานทำหัวโขนมานานหลายสิบปี เป็นผู้ที่ถ่ายทอดเทคนิควิธีการทำหัวโขนให้แก่ผู้สนใจอย่างไม่หวงความรู้ และครอบครัวศุขสวัสดิ์ยังได้ยึดอาชีพทำหัวโขนออกจำหน่าย ถือเป็นอุตสาหกรรมในครัวเรือนประเภทหนึ่งซึ่งทำรายได้ให้ครอบครัวและประเทศชาติอย่างมาก ลูกค้ารายใหญ่ คือร้านนารายณ์ภัณฑ์ และลูกค้าชาวต่างประเทศทั่วโลก

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้กล่าวไว้ในเอกสารซึ่งยังไม่ได้ตีพิมพ์เกี่ยวกับประวัติของนายชิตแก้วดวงใหญ่ว่า นายชิต แก้วดวงใหญ่เป็นนายช่างที่สืบทอดวิชาช่างทำหัวโขนในราชสำนักและได้รับการประสิทธิประสาทขั้นตอนการสร้าง ตลอดจนพิธีกรรมต่าง ๆ ไว้อย่างครบถ้วน นายชิต แก้วดวงใหญ่สืบเชื้อสายวิชาการช่างทำหัวโขนละคร จากคุณตา คือพระเทพยนตร์(จำรัส ยันตระปรากรณ์) และขุนสกลบัณฑิต(ศิริ ยันตระปรากรณ์) ผู้เป็นน้องชายของพระเทพยนตร์ นายชิต แก้วดวงใหญ่ ได้ลาออกจากราชการมาประกอบอาชีพช่างทำหัวโขนอย่างเต็มตัว ราวปี พ.ศ.2488 (สิ้นสงครามโลก) นายชิตรับจ้างทำหัวโขน ละคร ให้กับคณะนาฏศิลป์ โขน ละคร ลิเก ต่าง ๆ ตลอดจนรับงานทำ ซ่อมหัวโขน และอุปกรณ์ต่าง ๆ ของกรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้นยังมิได้มีหน่วยงานในการทำ ซ่อมหัวโขน แต่เป็นที่น่าแปลกใจเป็นอย่างยิ่ง ที่บรรดาผู้รู้ของกรม ศิลปากรทุกระดับนิยมชมชอบในผลงานของนายชิต นายชิต แก้วดวงใหญ่ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ.2524 ด้วยโรคเบาหวาน และไตวายเฉียบพลัน รวมสิริอายุได้ 72 ปี

นอกจากจะกล่าวถึงประวัติของนายชิต แก้วดวงใหญ่แล้วเอกสารยังได้กล่าวถึงประวัติของพระเทพยนตร์(จำรัส ยันตระปรากรณ์)ไว้ด้วยว่า ประวัติของพระเทพยนตร์(จำรัส ยันตระปรากรณ์) นั้นไม่มีรายละเอียดมากนัก ทราบกันสืบมาว่า เป็นบุตรหลานข้าราชบริพารในราชสำนัก ส่วนการศึกษาเล่าเรียนนั้นได้เล่าสืบกันเช่นกัน ได้เล่าเรียนวิชาช่างสิบหมู่มาจากสำนักของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ (ต้นราชสกุล มาลากุล) ซึ่งต่อมาพระโอรส

Copyright by Mahidol University

คือ พระวงศ์เธอ พระองค์เจ้าขจรจรัสวงศ์ กรมหมื่นปราบปรปักษ์ ทรงรับพระมรดกควบคุมช่างสิบหมู่สืบต่อมา ทั้งสองพระองค์ทรงมีพระปรีชาสามารถในเรื่องกระบวนการช่างสิบหมู่อย่างแตกฉาน ได้ทรงฝึกสอนบุตรหลานข้าราชบริพารไว้ใช้สอยเป็นลูกมือ โดยการคัดเลือกเด็กชายที่มีลักษณะนิสัยถนัดทางศิลปะ ซึ่งพระเทพยนตร์เป็นหนึ่งในหลายคนที่ถูกคัดเลือก ได้รับการฝึกฝนและเป็นช่างอยู่ในกรมช่างสิบหมู่ สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พระเทพยนตร์มีชื่อเสียงมากที่สุดจากการสร้างหัวพิเภกซึ่งใช้ในตอนที่พิเภกถูกขับออกจาก เมืองซึ่งมีการจัดการประกวดการทำหัวโขนเพื่อใช้ประกอบการแสดง เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม ร.ศ. 129 พระเทพยนตร์ได้คิดประดิษฐ์หัวโขนพิเภกที่สามารถถอดมงกุฎของพิเภกออกกลางโรงได้ และได้รับรางวัลชนะเลิศ

กาหลงดงลดา (2531:108-111) ได้กล่าวถึง ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ซึ่งเป็นทายาทของครูชิต แก้วดวงใหญ่ ซึ่งนับลำดับตามสกุลแก้วดวงใหญ่แล้ว คุณตาบทิพย์ เป็นรุ่นที่ 4 ของสายสกุลแก้วดวงใหญ่ และยังคงรักษาอาชีพช่างหัวโขนอย่างไม่ยอมทิ้งงานประเภทนี้

ในบทความเรื่อง "หัวโขนอีกหนึ่งความเป็นเอกของงานศิลป์ไทย" ในหนังสือพิมพ์ แหล่งงานนานาพิทัศน์ (2542 : 21)นั้นได้กล่าวถึงนายสถาพร เลี้ยงสอนในฐานะช่างทำหัวโขนว่า กว่าที่หัวโขนจะเสร็จสมบูรณ์นั้นแต่ละหัวนั้นจะใช้เวลาแรมเดือนที่จะใช้ในการสร้างหัวโขนซึ่งก็เป็นความพากเพียรของช่างผู้ทำหัวโขน นายสถาพร เลี้ยงสอนก็เป็นช่างทำหัวโขนอีกคนหนึ่งซึ่งเริ่มคลุกคลีกับหัวโขนโดยการแสดงโขนก่อน และเมื่อได้รู้จักนายสาคร ยังเขียวสด ก็ได้เริ่มหัดทำหัวโขนโดยนายสาคร ยังเขียวสดเป็นผู้สอน

จะเห็นว่าการสร้างหัวโขนนันสิ่งสำคัญอยู่ที่ช่างผู้ทำนั้นต้องมีฝีมือ และช่างที่มีฝีมือนั้นก็เหลืออยู่น้อยมากในปัจจุบัน ความเชื่อเรื่องการสร้างหัวโขนเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้หัวโขนน่าเคารพบูชา

2.5 กรรมวิธีในการทำหัวโขน

ในเรื่องกระบวนการทำหัวโขนนั้นได้มีผู้วิจัยไว้หลายท่านด้วยกัน ซึ่งพบข้อมูลเกี่ยวกับการทำหัวโขน ดังนี้

ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร (2530:55-73) ได้ศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนการทำหัวโขนในแนวอนุรักษ์แบบโบราณไว้ 12 ขั้นตอนดังนี้

1. การวัดขนาดศีรษะวัดรอบศีรษะของผู้ที่จะสวมก่อนนำมาออกแบบ การวัดรอบศีรษะคือการวัดในส่วนที่กว้างที่สุดของศีรษะโดยวัดตามแนวระดับแล้วใช้ศีรษะจริงนี้เป็นส่วนออกแบบหัวโขนต่อไป

2. การออกแบบของช่างจะต้องคำนึงถึงของ 3 อย่าง คือ

Copyright by Mahidol University

1) ต้องออกแบบเป็นหัวโขนที่ต้องการ

2) ต้องคำนึงถึงขนาดที่เหมาะสมกับขนาดศีรษะของผู้ที่สวมใส่

3) การตกแต่งลวดลายให้สวยงามซึ่งขึ้นอยู่กับช่างผู้ผลิต

3. การปั้นหุ่น ทำพิมพ์ ถอดพิมพ์นำดินที่ใช้ปั้นภาชนะมาปั้นหุ่นมีลักษณะหน้าตาแสดงตำแหน่งอย่างหยาบ ๆ พอเป็นเค้าโครงตามต้องการ และต้องปั้นให้โตกว่าที่ต้องการเล็กน้อย เผื่อดินยุบตัว เมื่อหุ่นแห้งสนิทแล้วนำไปเผาไฟ เมื่อเผาแล้วหุ่นนั้นจะแข็งตัวทำเป็นหุ่นไว้พอกกระดาษต่อไป สำหรับหุ่นเครื่องประดับศีรษะอื่น ๆ ที่ใช้ใบหน้าจริงของผู้แสดงก็กลึงไม้สักเป็นหุ่นทรงกลมแล้วพอกกระดาษเฉพาะส่วนยอดเพื่อต้องการให้มีความเบา

4. ใช้กระดาษรองทองคำเปลว หรือกระดาษฟางแผ่นใหญ่ตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ ชุบน้ำให้เปียก ปิดลงบนหุ่นเพื่อเป็นการรองพื้นชั้นแรกไม่ให้กระดาษที่จะปะด้วยแป้งเปียกตามมาติดกับหุ่นแกนใน ฉีกกระดาษข่อยซึ่งทาแป้งเปียกซ้อนกัน 3 ชั้น และชั้นบนสุดทาแป้งเปียกให้ทั่วที่เตรียมไว้ก่อนแล้วแบบแฉลบปิดทับโค้งพาดหุ่นเกยกันแบบสาแหรกเพื่อกันติดกับหุ่นต่อไปก็ฉีกกระดาษข่อยแบบแฉลบเป็นชิ้นๆ ปิดซ้อนเกยกันเล็กน้อย จะได้ไม่เป็นสันนูนของหุ่นส่วนที่เหลือจนทั่ว เสร็จแล้วใช้มือลูบไล้แป้งเปียกที่ติดอยู่ข้างบนนั้นให้ทั่วอีกครั้งหนึ่ง แล้วนำไปผึ่งแดด พอหมาด ๆ จึงนำมารีดกวดด้วยไม้เนียนรักหรือไม้กวดรักให้กระดาษแนบเข้าไปทั่วถึงทุกซอกทุกมุมของหุ่นแล้วทาแป้งเปียกบางๆ แล้วปิดกระดาษข่อยที่ฉีกแฉลบเป็นชิ้น ๆ ให้ซ้อนเกยกัน นำไปผึ่งแดดและรีดกวดอีกทำซ้ำเช่นนี้สัก 5 ครั้ง จนหนาประมาณ 15 ชั้น หรือตามต้องการ ข้อสำคัญระหว่างชั้นต่อชั้นของกระดาษข่อยที่ซ้อนกันนั้นต้องทาแป้งเปียกให้ประสานเสมอกัน ขั้นสุดท้ายทาแป้งเปียกบาง ๆ ให้ทั่ว

5. การผ่าหุ่น เย็บหุ่น ติดหู ผมไหว้ กุณฑลเมื่อกระดาษที่พอกหุ่นนั้นแห้งสนิทดีแล้ว ใช้มีดปลายแหลมกรีดผ่านทางด้านหลังจากกลางศีรษะหุ่นตลอดท้ายทอย แล้วถ่างออกดึงหุ่นกระดาษออกทางด้านหน้าของหุ่นในใช้ด้ายอย่างเหนียวเย็บประสานรอยผ่าให้ติดกันและปิดกระดาษข่อยทับตะเข็บรอยเย็บนั้นให้เรียบร้อยผึ่งแดดจนแห้งอีกครั้งหนึ่ง จากนั้นถ้าเป็นหัวโขนที่ต้องติดจอนหู เช่น พระ ฤษี หรือเงาะก็นำไปติดหู หัวโขนยอด ลิงโล้น และหัวยักษ์จะติดหูกับเสริมปลายหางคิ้วเป็นชิ้นหนังเย็บเข้ากับหุ่นกระดาษด้วยรักสมุก เฉพาะลิงโล้นติดผมไหว้ เสร็จแล้วทาน้ำมันยางจนชื่มซาบทั่วทั้งด้านนอกด้านใน น้ำมันยางจะป้องกันตัวสัตว์จำพวกแมลงกัดกินหุ่นกระดาษได้เป็นอย่างดีและเพื่อเชื่อมประสานเป็นเนื้อเดียวกันด้วย

6. เกลี่ยหน้าจากหุ่นกระดาษที่ขึ้นไว้มีความเรียบหรือนูนยังไม่เพียงพอเป็นบางแห่ง จึงต้องเกลี่ยหน้ารองพื้นด้วยรักสมุก ช่วยเพิ่มความเรียบหรือนูน เมื่อแห้งแล้วขัดแต่งให้เรียบร้อย

Copyright by Mahidol University

ปั้นหน้า ขัดผิวเมื่อเกลี้ยหน้าและแห้งดีแล้ว จึงขัดแต่งและใช้รักกระแหนะปั้นเสริมส่วนต่างๆ เช่น คิ้ว ริมฝีปากให้คมชัดนูนเด่นขึ้นตามลักษณะของหน้าโขนนั้น ๆ รอจนแห้งจึงขัดแต่งบริเวณที่ปั้นเสริมแล้วทารักน้ำเกลี้ยงรองพื้นทั้งด้านนอกด้านในของหัวโขน และทาด้านนอกอีกครั้งหนึ่ง สำหรับปิดทองหน้าหัวโขนส่วนหน้าที่ระบายสีไม่ต้องทารักน้ำเกลี้ยงซ้ำแต่ใช้กระดาษว่าวทาแป้งเปียกให้เสมอปิดจนทั่วอีกชั้นหนึ่ง เรียกว่า ปิดผิว แล้วกวดให้เรียบร้อย

7. การประดับลวดลายต่าง ๆใช้รักสมุกที่กวนดีแล้วกดลงบนแบบลวดลายที่แกะพิมพ์ด้วยหินรักกระแหนะโดยใช้น้ำทาพิมพ์หินเสียก่อน กันรักติดพิมพ์ แล้วนำมาติดประดับบนบริเวณที่ต้องการเสร็จแล้วใช้น้ำเกลี้ยงทาเพื่อยึดตัวกระจังและลวดลายต่างๆกับตัวหุ่นจนทั่วแล้วทิ้งไว้ให้แห้ง

8. การทำเครื่องประกอบการสลักฉลุทับจอนและกรรเจียกจร ใช้หนังวัวตากแห้งขูดขนให้เกลี้ยง นำแบบที่เขียนไว้มาปะติดกับหนังสัตว์ดังกล่าวแล้วนำมาฉลุตามแบบเสร็จแล้วเข้าลวด คือ ตรึงหนังด้านในกับลวดด้วยด้ายเส้นโตเป็นระยะ ๆ กันหนังบิดจนทั่วแล้วเย็บติดกับหุ่นกระดาษ บางช่างจะประดับลวดลายจนแล้วเสร็จ จึงนำไปติดกับหัวโขนภายหลังก็มี สำหรับทับจอนและกุณฑลของยักษ์กับลิงให้ติดก่อนประดับลวดลายที่กรอบหน้า และเกี้ยวมาลัย ส่วนกรรเจียกจรของพระและนางจะปิดทองและประดับแววก่อนแล้วจึงไปติดก็ได้

9. การลงรักปิดทองเมื่อประดับลวดลายเสร็จทิ้งไว้จนแห้งจึงใช้รักน้ำเกลี้ยงทาบาง ๆ จนทั่ว ปล่อยให้แห้งแล้วทาซ้ำอีกครั้งหนึ่ง เมื่อผิวรักหมาด ๆ ก็ปิดทองคำเปลวในส่วนที่ต้องการ

10. การระบายสีเขียนหน้าเมื่อปิดทองแล้วก็ระบายสีบนผิวหน้าบนกระดาษว่าวตามพงศ์ของหน้าโขนรวมทั้งเขียนเส้นฮ่อประกอบด้วยสี 4 สี ด้วยกัน คือ สีลิ้นจี่ แดงชาด ชมพู และทอง วิธีเขียนใช้สีชมพูเขียนก่อนกะดูเอาเส้นหนาตามต้องการ จากนั้นจึงใช้สีแดงชาดตัดทับส่วนล่างแบ่งครึ่งสีชมพู เสร็จแล้วใช้สีลิ้นจี่ตัดทับแบ่งครึ่งแดงชาดอีกครั้งหนึ่ง ส่วนสีชมพูข้างบนใช้ยางมะเดื่อชุมพรทาแบ่งครึ่งพอหมาดปิดทองเป็นส่วนบนสุดของเส้นฮ่อ ถ้าสีหน้าโขนสีเข้มคล้ายสีลิ้นจี่ ใช้แดงชาดเป็นสีล่างสุดแล้วให้ใช้สีขาวเขียนเหนือเส้นชมพู หน้ามีสีชมพูหรือสีหงชาดก็ใช้ขาวแทนชมพู สำหรับหน้าสีทองใช้ชาดตัดเหนือทองเน้นให้เห็นเป็นเส้นเล็กๆ อีกเส้นหนึ่งต่างหาก

11. การประดับแวว ติดฟัน ตาและเขี้ยวเมื่อเขียนระบายสีเสร็จก็ประดับแววที่ลวดลายซึ่งปิดทองไว้ตามไส้ของกระจังและลวดลายต่างๆ ด้วยกระจกที่ตัดมนเล็ก ๆ กะดูให้ได้ขนาดกับกระเปาะของกระจัง โดยใช้รักเทือกเป็นสื่อติด ติดฟัน ตาและเขี้ยวซึ่งทำด้วยมุก หัวยักษ์บางหัวเขี้ยวทำด้วยไม้ทาสี ส่วนตาและฟันก็ใช้สีระบายตามความเหมาะสม ที่โคนเขี้ยวยักษ์พอกด้วยรักกระแหนะปิดทองแล้วเขียนแรเป็นเส้น

12. การประกอบเครื่องยอดทั้งหมดในขั้นตอนนี้จะเป็นการประกอบเครื่องประกอบที่เหลือทั้งหมด เช่น ยอดมงกุฎ ให้เสร็จและสามารถนำไปใช้ได้

Copyright by Mahidol University

อมร ศรีพจนาจ (2536:27-51) ได้กล่าวถึงความเชื่อในการทำหัวโขนและขั้นตอนการทำหัวโขนว่า การทำหัวโขนนั้นมีขั้นตอนการสร้างเช่นเดียวกัน ยกเว้นแต่การทำหัวครูต่าง ๆ จะต้องมีเครื่องสังเวย ตลอดจนหุ่นที่จะขึ้นกระดาษก็ควรแยกต่างหากไม่ใช้ปะปนกัน มีการกำหนดวันที่เป็นมงคลในการทำ การทำบางทีอาจจะไม่ต้องเจาะลูกตาก็ได้ การทำต้องทำในวันพฤหัสบดี หรือวันที่เป็นมงคล ห้ามให้ผู้หญิงทำการปั้นหน้าเด็ดขาดแต่ช่วยทำอย่างอื่นได้ ต้องใช้น้ำเทพมนต์ธรณีสารล้างมือทุกครั้งก่อนทำทั้งผู้หญิงและผู้ชาย และถ้าเป็นผู้หญิงที่มีประจำเดือนห้ามทำเด็ดขาด ส่วนในเรื่องของกรรมวิธีในการทำหัวโขนมีอยู่ด้วยกัน 20 ขั้นตอนคือ

1. เครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ วัสดุต่างๆ ในการขึ้นหุ่น สร้างหัวโขน
2. วิธีเผาสมุก
3. วิธีทำรักน้ำเกลี้ยง รักกระแหนะ รักเทือก รักน้ำ
4. ลักษณะของหน้าโขน
5. การปั้นหุ่นหัวโขน
6. วิธีทำแป้งเปียก และการทาแป้งเปียก
7. วิธีขึ้นหุ่นกระดาษ ถอดหุ่น เย็บหุ่น
8. วิธีเสริมหุ่นและเกลี่ยหน้าด้วยรัก
9. วิธีปั้นหุ่นด้วยรัก
10. วิธีแกะลวดลาย กระจัง (พิมพ์กลับ) สำหรับกระแหนะ (พิมพ์ลาย) ประดับหน้าโขนขนาดต่าง ๆ
11. วิธีสลักหนังทำกรรเจียกจร จอนหู กุณฑล กระบังหน้า และส่วนประกอบอื่น ๆ ด้วยหนัง การเข้าลวด
12. วิธีกระแหนะลาย (ตี – พิมพ์ลวดลาย)
13. วิธีประดับลวดลายต่างๆ (ลายเรียง - ซ้อน)
14. วิธีขึ้นยอดมงกุฎต่าง ๆ
15. วิธีลงรักปิดทอง ลงสีปิดทอง
16. วิธีผสมสี การระบายสี
17. วิธีเขียนหน้าเส้นฮ่อ ผ้าโพก
18. วิธีประกอบตา เขี้ยว ฟันด้วยมุกและเขี้ยวไม้
19. วิธีประดับกระจก ติดแวว ประดับเพชร
20. วิธีประกอบดอกไม้ไหว ดอกไม้ร้าน ดอกไม้เพชร และประกอบที่ทำด้วยโลหะ

Copyright by Mahidol University

นอกจาก อมร ศรีพจนาถ แล้ว ปัญญา นิตยสุวรรณ(2519:109-115) , (2534:62-71) ก็ได้กล่าวถึงการทำหัวโขนไว้ว่ามีกรรมวิธีเป็นลำดับขั้นตอนดังนี้

1. การปั้นหุ่น
2. การพอกหุ่น
3. การผ่าหุ่น
4. การตีขี้รักประดับลาย
5. การทำเครื่องประกอบ
6. การลงรักปิดทอง
7. การเขียนสี
8. การประดับกระจกเกรียบ หรือพลอย

นอกจากการทำหัวโขนในแบบปกติแล้ว ยังได้มีกล่าวถึงการทำหัวหนุมานมุก ซึ่งมีวิธีการที่ยากกว่าการทำหัวโขนโดยทั่วไป เริ่มต้นก็จะมีขั้นตอนเหมือนการทำหัวโขนปกติทุกอย่าง พอถึงขั้นตอนการตีรักประดับลายนั้นต้องเก็บไว้ในขั้นรองสุดท้าย แต่ขั้นตอนต่อไปเป็นการเลือกเปลือกมุกแล้วมาเจียระไนให้เป็นรูปได้สัดส่วนตามรูปร่างของหัวโขนซึ่งจะต้องใช้ความละเอียดอ่อนมาก หามุกมีขนาดที่พอดีเหมาะสมกับหัวโขน แล้วจากนั้นก็จะเริ่มตกแต่งหัวโขนเหมือนหัวโขนธรรมดาต่อไป และ ปัญญา นิตยสุวรรณก็ยังได้กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างชฎาพระและมงกุฎนาง ซึ่งเป็นหนึ่งในเครื่องศิราภรณ์ประกอบการแสดงโขนด้วย ดังมีขั้นตอนในการทำ คือ

การขึ้นหุ่น

การปิดหุ่น

การติดลวดลาย

กนช(2530:4-7) กล่าวถึงการทำหัวโขนว่า ขั้นตอนเริ่มแรกต้องเริ่มมาจากปั้นหุ่น โดยการนำปูนปลาสเตอร์ผสมน้ำมาเทใส่พิมพ์ แกะหุ่นจากพิมพ์แล้ว ใช้กระดาษสาปิดให้ทั่วหุ่นหลายๆ ชั้นเพื่อให้หนาพอที่จะวาดลวดลายลงบนใบหน้าหัวโขนได้ ประดับลวดลายต่างๆ ด้วยรักตีลายบนแม่พิมพ์หิน และจากนั้นก็ถึงขั้นตอนของการลงรักปิดทอง แล้วจึงเขียนสีหรือวาดลวดลายของหน้าโขนซึ่งเป็นขั้นตอนที่ยากที่สุด ขั้นสุดท้ายคือการประดับพลอยและประกอบเครื่องประดับต่าง ๆ

คนรักงาน (2535:168-169) ได้กล่าวถึงวิธีการทำหัวโขนของร้านผดุงชีพไว้ว่า เริ่มจากการปั้นหุ่นด้วยดินเหนียวแล้วหล่อเป็นหุ่นปูนปลาสเตอร์ พอกหุ่นด้วยการนำกระดาษมาปิดจนหนา แล้วนำไปตากแดด ติดลวดลายที่ทำจากรักพิมพ์ลายบนแม่พิมพ์หินซึ่งเรียกว่าการกระแหนะลาย ลงรักแล้วจึงปิดทองคำเปลว

Copyright by Mahidol University

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2514 : 26) ได้กล่าวถึงขั้นตอนการทำหัวโขนว่าใช้กระดาษสาหรือกระดาษฟางปิดทับกันหลายชั้นจนหนา ปั้นขี้รักตกแต่งส่วนต่าง ๆ บนใบหน้า และตกแต่งลวดลายประดับต่าง ๆ

นกแสงตะวัน (2531 : 111) กล่าวถึงการทำหัวโขนว่า ขั้นตอนการทำหัวโขนนั้นมีความยุ่งยากพอสมควร อุปกรณ์วัตถุดิบที่ใช้ไม่ว่าจะเป็นกระดาษสา หนังวัว กระจกสี มุก งาช้าง สีโปสเตอร์ ซึ่งเดิมใช้สีฝุ่น วัสดุต่างๆ เหล่านี้ก็จะต้องจัดซื้อจากแหล่งที่ขายด้วย

วนิดา อธินันท์ (2529:22) กล่าวถึงขั้นตอนการทำหัวโขนว่า เริ่มจากการปั้นหุ่นด้วยปูนปลาสเตอร์ผสมน้ำ เทลงในแม่พิมพ์ตามบล็อคของหุ่นหัวโขน เมื่อหัวโขนแห้งดีแล้วแกะออก นำกระดาษสามาติดที่หัวโขนหลาย ๆ ชั้น เพื่อให้ผิวเรียบสามารถวาดลวดลายได้ นำมาประดับลายและทำเครื่องประกอบ การประดับลายติดต้องใช้รักและติดลวดลายของหัวโขน จากนั้นปิดทองเขียนสีและวาดลวดลายของหน้า ซึ่งผู้เขียนจะต้องใช้มีความชำนาญ สุดท้ายคือการประดับพลอยบนหัวโขน

เสนอ นิลเดชและมนัส อารยพัฒน์ (2520 : 55-56) ได้กล่าวถึงการทำหัวโขนว่า การทำหัวโขนแบบโบราณต้องปั้นหุ่นเพราะคนเราหัวไม่เท่ากัน บางทีก็แกะเป็นหุ่นไม้ เมื่อได้หุ่นแล้วนำมาปิดกระดาษหนาพอประมาณนำไปตากแดดพอหมาดแล้วจึงนำมาป่วนหรือรีดให้เข้ารูปเกิดความเรียบเมื่อแห้งนำมาผ่าด้านหลังเป็น 3 ตอนแล้วแกะออก เย็บปิดด้านหลัง เขียนลายเพื่อตกแต่งเค้าโครงหน้าของหัวโขน ติดรายละเอียด โดยการกระแหนะลาย

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534:62-71) ได้กล่าวถึงขั้นตอนการหัวโขนไว้ 8 ขั้นตอนดังนี้ ขั้นแรกคือการปั้นหน้าโดยใช้ดินเหนียว ขั้นที่สองคือการพอกหุ่นด้วยกระดาษข่อย หนาพอประมาณแล้วจึงนำไปตากแดดให้แห้ง ขั้นที่สามคือการผ่าหุ่น ขั้นที่สี่คือการตีขี้รักประดับลวดลายบนหัวโขน ขั้นตอนที่ห้าคือการทำเครื่องประกอบ เช่น จอนหู ขั้นที่หกคือการลงรักปิดทอง ขั้นที่เจ็ดคือการเขียนสี ขั้นสุดท้ายคือ การประดับกระจกเกรียบหรือพลอย

การทำหัวโขนไม่ได้เป็นเพียงงานช่างเท่านั้น การทำหัวโขนยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเรื่องความเชื่อต่าง ๆ ด้วย ซึ่งมีผู้สนใจศึกษาไว้หลายท่านด้วยกัน ดังนี้

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2534:62-71) การทำหัวโขนนั้นมีความเชื่อที่ยึดถือกันมานานของบรรดาช่างทำหัวโขนทั้งหลายที่ หัวโขนที่บรรดาศิลปินนับถือและเคารพบูชาว่าเป็นครูคือหัวฤษีและหัวพระพิราพ การทำหัวโขนทั้งสองหัวนั้นมีวิธีการต่าง ๆ เช่นเดียวกับการทำหัวโขนธรรมดา แต่มีพิเศษอยู่บ้างตรงที่ ก่อนผู้สร้างจะทำการปิดหุ่นจะต้องถือศีลห้านุ่งขาวห่มขาว และตั้งเครื่องสังเวยบูชา เมื่อทำจนเสร็จแล้วก็จะต้องเบิกพระเนตร และอัญเชิญวิญญาณครูเข้าสิงสถิตในหัวโขนนั้น

Copyright by Mahidol University

กาหลงดงลดา (2531:108-111) กล่าวถึงความเชื่อในการทำหัวโขนว่า *"...หน้าพระพิราพ เป็นยักษ์ชั้นสูง ครูบาอาจารย์ท่านถือว่า หน้าพระพิราพต้องดูแรงขลังน่าเกรงขาม บางทีลูกค้าที่เป็นคนทรงมาซื้อไปก็เยอะ แต่เขาต้องให้ผู้ทำไปช่วยทำพิธีอ่านบทเชิญวิญญาณด้วย..."*

สมทรง เจือจันทร์(2539:60-71) กล่าวว่า การทำหัวโขนเริ่มจากช่างผู้ทำตั้งเครื่องบัดพลีมีเครื่องสังเวย อัญเชิญเทพเทวดา พร้อมน้อมจิตรำลึกถึงครู อาจารย์ที่ประสิทธิประสาทวิชาการสร้างหัวโขนให้มาดลบันดาลใจให้การสร้างหุ่นประสบความสำเร็จตามที่ตั้งจิตอธิษฐาน หลังจากที่ได้หัวโขนมาแล้ว ก่อนนำไปใช้แสดงก็ต้องทำพิธีอีกครั้ง เรียกว่า พิธีเบิกพระเนตรเพื่อให้มีดวงตาอย่างสมบูรณ์ และเป็นนัยน์ตาทิพย์ใครเห็นใครรัก เสร็จพิธีแล้วจึงนำไปตั้งบูชาและใช้สวมศีรษะออกแสดงได้ และทุกครั้งที่เปิดการแสดง ผู้แสดงทุกคนต้องน้อมรำลึกถึงพระคุณครู พร้อมทั้งว่าคาถากำกับลงในหัวโขนก่อนการแสดง และทุกปีจะต้องมีพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์เพื่อขอบารมีครู อาจารย์ให้ช่วยคุ้มครองผองภัยทั้งหลาย ทั้งปวง และขอให้ได้รับความสมบูรณ์พูนสุขในสิ่งที่ปรารถนา

นกแสงตะวัน (2531:110) กล่าวว่า การจะทำหัวโขน ต้องบอกวัตถุประสงค์ด้วยว่าจะนำไปใช้ประโยชน์อะไร สำหรับหัวโขนที่เป็นหน้าครู ซึ่งได้แก่หัวโขนหน้าพระฤาษี หน้าพระนารายณ์ หน้าพระอิศวร หน้าพระอินทร์ ถ้าหากจะนำไปบูชาก็จะต้องมีการทำพิธีขอทำเสียก่อน ซึ่งจะต้องดูฤกษ์ดูยามด้วย นอกจากนั้นยังต้องทำพิธีเบิกพระเนตรคล้ายกับการทำพระพุทธรูป

กนช. (2530:4-7) กล่าวถึงความเชื่อในการทำหัวโขนว่า เรื่องราวของหัวโขนนั้นมีความสำคัญตั้งแต่เริ่มปั้นหุ่นหัวโขน โดยช่างผู้ทำจะต้องประกอบพิธีตั้งเครื่องบัดพลี มีการสังเวยอัญเชิญเทพเทวดาพร้อมทั้งน้อมจิตรำลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ได้สั่งสอนวิชาในการทำหัวโขน ให้มาดลบันดาลเพื่อให้การปั้นหุ่นขึ้นในครั้งนี้สำเร็จสมตามที่ตั้งจิตอธิฐาน ซึ่งการบูชานั้นจะมีวิธีการต่าง ๆ กัน แต่อย่างไรก็ตามก็จะต้องเริ่มต้นด้วยการกล่าวบูชาคุณพระรัตนตรัยก่อนทุกครั้งแล้วจึงอัญเชิญเทพเทวดาและครูโขนให้มาสิงสถิตในการปั้นหุ่นครั้งนี้ จากนั้นจึงลงมือปั้นจนเสร็จ เมื่อได้หัวโขนแล้วก่อนที่จะนำมาใช้แสดง จะต้องมีการทำพิธีอีกครั้งซึ่งเรียกกันว่า พิธีเบิกพระเนตร หมายความถึงให้มีดวงตาอย่างสมบูรณ์และเป็นนัยตาทิพย์เมื่อผู้ใดได้มองเห็นก็จะต้องเป็นที่สบอารมณ์เพราะถือว่าได้เบิกพระเนตรแล้วอย่างถูกต้องตามหลักเกณฑ์จึงนำหัวโขนไปตั้งบูชาและใช้แสดงได้

จะเห็นว่าผู้เขียนแต่ละท่านได้เขียนถึงการทำหัวโขนซึ่งมีความใกล้เคียงกันมาก จะมีความแตกต่างเพียงไม่กี่ขั้นตอน ซึ่งก็เป็นวิธีการทำของช่างต่าง ๆที่ผู้เขียนแต่ละท่านได้รวบรวมข้อมูลมา

จากเรื่องราวของโขนและเครื่องสวมศีรษะ ในบทนี้ผู้วิจัยคาดว่าน่าจะเป็นข้อมูลพื้นฐานที่ทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดงโขน โขนสด หัวโขนและเครื่องศิราภรณ์ ตลอดจนกรรมวิธีในการทำหัวโขน ซึ่งจะใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ในบทต่อไป

Copyright by Mahidol University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษา

การศึกษากระบวนการอนุรักษ์การสร้างหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรและแนวทางการอนุรักษ์ เป็นการศึกษาวิจัยทางมานุษยวิทยา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ที่มีการเก็บข้อมูลจากภาคสนามเป็นหลัก และค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารเป็นส่วนประกอบเพื่อความเข้าใจยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้ดำเนินงานตามขั้นตอนดังต่อไปนี้คือ การศึกษาของผู้วิจัยนี้ แบ่งเป็น 6 ส่วนคือ ส่วนของการเก็บข้อมูลและของการวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร

ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารในเรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1) ต้นกำเนิดของโขนและการแสดงโขน

- เพื่อให้ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับความเป็นมา ประเภทของการแสดงโขน และลักษณะการแสดงโขนในสังคมไทย ทั้งในราชสำนักและชาวบ้าน

เอกสารที่ค้นคว้าได้ในเรื่องของต้นกำเนิดของโขนและการแสดงโขนนั้นจะเป็นทั้ง เอกสารหนังสือที่ตีพิมพ์ และเอกสารค้นคว้าได้จากบทความในวารสารต่าง ๆ ซึ่งก็มีเป็นจำนวนมากที่กล่าวถึงต้นกำเนิดของโขนและการแสดงโขน

2) เครื่องศิราภรณ์และเครื่องประดับ

- เพื่อให้ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับความเป็นมาและประเภทของเครื่องศิราภรณ์ และเครื่องประดับที่มีอยู่ในประเทศไทย

เอกสารที่ค้นคว้าได้ในเรื่องของเครื่องศิราภรณ์และเครื่องประดับนั้น เป็นทั้งเอกสารหนังสือ ที่ตีพิมพ์เพื่อเผยแพร่ตั้งแต่ พ.ศ.2536 และเอกสารที่ได้จากบทความในวารสารต่าง ๆ บ้าง

3) ช่างทำหัวโขน

- เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลพื้นฐานในเรื่องของการทำงานของช่างทำหัวโขนต่าง ๆ ทั้งในด้านประวัติการทำงาน ขั้นตอนการทำหัวโขน ทัศนคติของช่างที่มีต่อการทำงานหัวโขน

เอกสารที่ค้นคว้าได้ส่วนใหญ่นั้นจะเป็นเอกสารบทความจากวารสารต่าง ๆ และมีหนังสือที่รวบรวมเกี่ยวกับการทำงานของช่างหัวโขนเพียง 2 เล่ม คือ หนังสือช่างทำหัวโขน ของ อัจฉรา ก้อน

Copyright by Mahidol University

แก้ว และหนังสือเครื่องศิราภรณ์ (ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน) ของฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป กรมศิลปากร

4) เอกสารแผนที่ แผนผังของชุมชนวัดเทพากร

- การใช้เอกสารประเภทนี้เพื่อให้ทราบถึงขนาดพื้นที่ ลักษณะโดยทั่วไปของชุมชนวัดเทพากร เส้นทางคมนาคม และสภาพสังคมโดยรวมของชุมชนวัดเทพากร

เอกสารที่ค้นคว้าได้เป็นเอกสารการสำรวจเพื่อจัดตั้งชุมชนวัดเทพากร เขตบางพลัด กรุงเทพ ฯ มหานคร ซึ่งทำการสำรวจไว้เมื่อปี พ.ศ. 2530

บทความและข้อเขียนเกี่ยวกับศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนชุมชนวัดเทพากร

5) บทความและข้อเขียนเกี่ยวกับศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร

- การใช้เอกสารประเภทนี้ก็เพื่อให้ทราบข้อมูลเบื้องต้นในเรื่องของการดำเนินงานต่าง ๆ ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ และประวัติความเป็นมาของนายสถาพร เลี้ยงสอนผู้ก่อนตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ

เอกสารที่พบเป็นบทความในหนังสือพิมพ์ และวารสาร

6) หลักสูตรการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาของรัฐบาล

- เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการจัดหลักสูตรในสถานศึกษาของรัฐบาทที่มีการเรียนการสอนวิธีการทำหัวโขน ทั้งในเรื่องของเกณฑ์การรับนักศึกษาที่จะฝึกหัด วิธีการเรียนการสอน ตลอดจนความเป็นมาของหลักสูตร

เอกสารที่พบมีดังนี้

- หลักสูตรการเรียนการสอน หมู่ช่างหุ่น(งานหัวโขน) ของศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง
- หลักสูตรการเรียนการสอน แผนกหัตถศิลป์ คณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

ในการเก็บข้อมูลจากเอกสารดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยได้ค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่สำคัญของข้อมูลเอกสารคือ

- หอสมุดแห่งชาติ
- สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมฯ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักงานเขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร
- ฝ่ายวิชาการ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง
- ฝ่ายวิชาการ ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง

Copyright by Mahidol University

3.2 การสำรวจพื้นที่

- สำรวจพื้นที่ชุมชนวัดเทพากร โดยอาศัย แผนที่ ที่ได้รับจาก สำนักงานเขตบางพลัด
- จัดทำเครื่องหมาย สถานที่ตั้งต่าง ๆ ในชุมชน เช่น โรงเรียนวัดเทพากรที่จัดตั้งใหม่ , ที่ตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เดิม และที่ตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ใหม่

3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participant observation)

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วม คือ ร่วมในการฝึกปฏิบัติจริง โดยเริ่มทำการเก็บข้อมูลในส่วนของการฝึกปฏิบัติตั้งแต่ เดือนมีนาคม พ.ศ. 2542 สิ่งที่ผู้วิจัยได้ฝึกหัดนั้นมีดังนี้

การทำเครื่องประดับเกี้ยว ซึ่งเป็นพื้นฐานในการทำเครื่องประดับอื่น ๆ และเป็นพื้นฐานในการทำหัวโขน ทั้งในด้านการโป๊วหุ่น การผ่าหุ่นเย็บหุ่น การตีลาย การวางลาย ติดลาย ตลอดจนขั้นตอนในการลงทอง ซึ่งใช้เวลาในการฝึกหัดประมาณ 5 วัน

การทำเครื่องประดับสนองเกล้า เป็นเครื่องประดับอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายเกี้ยวแต่รูปทรงจะสูงกว่าเล็กน้อย และมีเครื่องประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ เช่น เปลว และดอกไม้ไหว ซึ่งการทำสนองเกล้านี้จะได้พื้นฐานในเรื่องของการตัดฉลุประเก็น การทำก้านโถเถ ด้วย การฝึกหัวใช้เวลาประมาณ 7 วัน

การทำหัวโขน (หัวพ่อแก่(พระครูฤษี)ขนาดกลาง) ซึ่งจะเป็นการฝึกหัดการทำทั้งหมด แต่ด้วยเป็นหัวขนาดกลางและเป็นหน้าทอง การลงสีหน้าจึงเป็นขั้นตอนที่ผู้วิจัยไม่ได้ฝึกปฏิบัติ ขั้นตอนที่ได้ฝึกหัดเพิ่มเติมคือการปั้นหน้าและการเขียนหน้า ใช้เวลาในการฝึกหัดประมาณ 15 วัน

นอกจากการฝึกปฏิบัติดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยยังได้มีโอกาสช่วยงานผู้เรียนอื่น ๆ ในการติดประดับเพชร การตีลายต่าง ๆ ด้วย ซึ่งเป็นการฝึกฝนในการทำงานอีกทางหนึ่ง

ในช่วงระยะเวลาที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลการฝึกปฏิบัตินั้น ผู้วิจัยก็ได้มีโอกาสเก็บข้อมูลด้านการสัมภาษณ์ และได้ติดตามไปดูการสาธิตตามห้างสรรพสินค้าและหน่วยงานราชการต่าง ๆ ด้วย

3.4 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลรายละเอียดแบบเจาะลึก ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษามีรายละเอียดดังนี้ คือ

3.4.1 ศูนย์ฝึกอาชีพ ซึ่งจะประกอบด้วย ผู้สอน ผู้เรียน สมาชิกในชุมชน และโรงเรียน

1) ผู้สอน คือ นายสถาพร เลี้ยงสอนนั้น เพื่อต้องการทราบถึงประวัติของผู้ฝึกสอน ประวัติความเป็นมาของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ จุดประสงค์ในการฝึกหัด จุดประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ

Copyright by Mahidol University

ศิลปะให้กับผู้เรียนต่าง ๆ ตลอดจนจุดมุ่งหมายของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ วิธีการถ่ายทอดสัมภาษณ์ ผู้สอนทั้งแบบที่เป็นทางการและแบบไม่เป็นทางการคือ ในช่วงแรกของการลงพื้นที่จะใช้วิธีสัมภาษณ์แบบเป็นทางการเนื่องยังไม่คุ้นเคยกับผู้สอนและสถานที่ ซึ่งในช่วงแรกนี้ได้เก็บข้อมูลในเรื่องของประวัติผู้สอนทั้งในด้านครอบครัว การเรียนรู้วิชาการทำหัวโขน การทำงาน และความเป็นมาของการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ เมื่อได้ฝึกหัดไประยะหนึ่งซึ่งได้ทำความคุ้นเคยกับผู้สอนแล้วก็จะใช้วิธีสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ โดยการพูดคุยระหว่างการเรียนและการทำงานในเรื่องของวิธีการทำหัวโขนและการฝึกสอนนักเรียน

2) ผู้เรียน ในการสัมภาษณ์ผู้เรียนที่เข้ามาฝึกหัดในศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น เพื่อที่จะได้ทราบถึงประวัติส่วนตัวของผู้เรียน ปัจจัยที่ผลักดันให้เข้ามาฝึกหัด จุดมุ่งหมายในการฝึกหัด วิธีการฝึกหัด รายได้ที่ได้รับ การฝึกหัดในอนาคต รวมถึงประโยชน์และปัญหาที่พบในระหว่างการฝึกหัด

3) สมาชิกในชุมชน ในการสัมภาษณ์สมาชิกที่อาศัยอยู่ในชุมชนวัดเทพากรนั้นก็เพื่อจะได้ทราบถึงความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับชุมชน ว่ามีความสัมพันธ์เป็นอย่างไร สมาชิกที่อาศัยอยู่ในชุมชนวัดเทพากรได้ให้ความสนใจกับการฝึกอาชีพนี้มาน้อยเพียงไร และการฝึกอาชีพมีความสำคัญกับสมาชิกในชุมชนบ้างหรือไม่

4) โรงเรียนในชุมชน ได้สัมภาษณ์ผู้อำนวยการโรงเรียนวัดเทพากร ซึ่งเป็นโรงเรียนระดับประถมและอยู่ใกล้กับศูนย์ฝึกอาชีพฯ เพื่อที่จะได้ทราบถึงความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับหน่วยงานของรัฐซึ่งตั้งอยู่ในชุมชน ว่ามีความสัมพันธ์เช่นไร

3.4.2 สถาบันที่มีการสอนการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์

อาจารย์ของสถานศึกษาที่มีการสอนการทำหัวโขน ได้สัมภาษณ์อาจารย์ผู้สอนทำหัวโขนและผู้ที่จัดทำหลักสูตรในการเรียนการทำหัวโขนที่ได้สืบสานและประยุกต์การทำหัวโขนจากแบบแผนโบราณรวม 2 แห่ง ดังนี้คือ

1) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์นายวรวินัย หิรัญมาศ อาจารย์ผู้สอนการทำหัวโขนของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง เพื่อให้ทราบถึงวิธีการสอน วัสดุที่ใช้ ความเป็นมาของการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนของสถาบัน ประวัติการเรียนรู้ และการสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของนายวรวินัย หิรัญมาศ แนวทางการอนุรักษ์ศิลปะการทำหัวโขน รวมทั้งแนวคิดในการสืบสานหัวโขนแบบพื้นบ้าน เพื่อทราบถึงแนวทางการอนุรักษ์และการพัฒนาการทำหัวโขน

2) ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นางอุดม ผู้ช่วยผู้อำนวยการศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนฯ ฝ่ายวิชาการ และมล. พันธุ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ครูช่างผู้สอนของศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง เพื่อให้ทราบถึงความเป็นมา

Copyright by Mahidol University

ของการจัดตั้งศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง ความเป็นมาและวัตถุประสงค์ในการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขน วิธีการสอน วัสดุที่ใช้ แนวทางการอนุรักษ์ศิลปะการทำหัวโขน รวมทั้งแนวคิดในการสืบสานหัวโขนแบบพื้นบ้าน เพื่อทราบถึงแนวทางการอนุรักษ์และการพัฒนาการทำหัวโขน

3.4.3 ช่างทำหัวโขน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ช่างทำหัวโขนอาชีพจำนวน 3 ท่านคือ

1. ม.ล.พันสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์
2. คุณสุรพล ฟื้นศิลป์
3. คุณตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

เพื่อที่จะได้ทราบถึงขั้นตอนการทำหัวโขน วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ พัฒนาการในการทำหัวโขนตลอดจนความคิดเห็นที่มีต่อศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ชุมชนวัดเทพากร

3.4.4 องค์กร/หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการเผยแพร่ศิลปะการหัวโขน

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ฝ่ายส่งเสริม กองวางแผน สำนักงานส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งในการสัมภาษณ์นี้ได้สัมภาษณ์ผู้อำนวยการกองวางแผน เพื่อให้ได้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับสังคม ตลอดจนการส่งเสริมและให้การสนับสนุนของภาครัฐต่อศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลนั้นมีวัตถุประสงค์ในการศึกษารูปแบบในการพัฒนาการดำเนินงาน ตลอดจนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปะหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์การทำหัวโขนที่จะเป็นแบบให้กับศูนย์ฝึกอาชีพฯ

ในส่วนของการวิเคราะห์ข้อมูลนั้นผู้วิจัยได้ แบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 3 ส่วนคือ

3.5.1 *รูปแบบของการทำหัวโขนของชุมชนวัดเทพากร* โดยใช้ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เอกสารและการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการฝึกปฏิบัติเพื่อให้ทราบถึงรูปแบบการดำเนินงาน วิธีการเรียนการสอน และกระบวนการทำหัวโขนเพื่อหาจุดเด่นและจุดด้อยในการดำเนินงาน การเรียนการสอนตลอดจนกระบวนการทำหัวโขน ซึ่งจะใช้เป็นฐานในการหาแนวทางการพัฒนาศูนย์ฝึกอาชีพฯ ต่อไป

3.5.2 *ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับชุมชนและสังคม* โดยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์สมาชิกในชุมชน หน่วยงานของรัฐในชุมชน ตลอดจนหน่วยงานในสังคมที่เคยร่วมงานกับศูนย์ฝึกอาชีพฯ และยังใช้บทความในวารสารสิ่งพิมพ์ที่กล่าวถึงศูนย์ฝึกอาชีพฯ และนายสถาพร เลี้ยงสอน มาวิเคราะห์เพื่อที่จะได้ทราบความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับชุมชนและสังคม อีกทั้งเพื่อให้ทราบถึงแนวโน้มในการดำเนินงานและการคงอยู่ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ แห่งนี้

Copyright by Mahidol University

3.5.3 *กระบวนการทำหัวโขน รูปแบบและวิธีการถ่ายทอดการทำหัวโขนของช่างในแนวอนุรักษ์* ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์ช่างทำหัวโขน ครูผู้สอนการทำหัวโขนของสถาบันต่างๆ เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการทำหัวโขน การถ่ายทอดในแนวอนุรักษ์ ซึ่งจะนำข้อมูลมาเป็นแนวทางในการปรับปรุงใช้เพื่อพัฒนาศูนย์ฝึกอาชีพฯ ต่อไป

3.6 การประมวลผลและนำเสนอข้อมูล

ในส่วนของการสรุปผลการศึกษานั้นผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์ข้อมูลทั้ง 3 ส่วน มาสรุปเป็นผลที่ได้รับจากการศึกษาตามวัตถุประสงค์ในการศึกษาที่ตั้งไว้ ตลอดจนเสนอแนวทางพัฒนาศูนย์ฝึกอาชีพฯ ในส่วนของข้อเสนอแนะนั้นผู้วิจัยจะศึกษาหาแนวทางพัฒนาศูนย์ฝึกอาชีพฯ การอนุรักษ์ศิลปะไทยต่าง ๆ ตลอดจนแนวทางในการจัดศูนย์ฝึกอาชีพในชุมชนอื่น

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4
กระบวนการทำหัวโขน ของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาเป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยเร่งรัดพัฒนาทางเศรษฐกิจและสังคมออกไปอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรุงเทพมหานครก็ได้มีการพัฒนาทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม ทางด้านกายภาพจะพบว่ามีอาคารที่ของหน่วยงานของรัฐบาลและเอกชนเกิดขึ้นมากมาย ในรูปแบบที่สวยงามทันสมัยทัดเทียมมหานครอื่น ๆ ของโลก มีการขยายถนนหนทางสัญจรให้กว้างขวางทั้งภายในและรอบนอกพระนคร มีการสร้างและปรับปรุงสาธารณูปการ และสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ให้แก่ชาวกรุงเทพ ฯ อย่างครบครันนอกจากนั้นชุมชนใหญ่น้อยต่าง ๆ ในกรุงเทพ ฯ ก็ได้รับการพัฒนาอย่างทั่วถึง เช่นกัน รวมทั้ง "ชุมชนวัดเทพากร" เขตบางพลัด ก็เป็นชุมชนหนึ่งซึ่งได้รับการพัฒนาอย่างค่อยเป็นค่อยไป จาก ชุมชนชาวสวนให้เป็นชุมชนเมืองของกรุงเทพมหานคร ไม่ต่างกับอีกหลายชุมชนในฝั่งธนบุรี แต่สิ่งที่ทำให้ชุมชนแห่งนี้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปนั้น มิใช่รูปแบบของการพัฒนา หากแต่เป็นความพยายามที่จะสืบสานและอนุรักษ์ศิลปหัตถกรรมของไทย และจัดดำเนินการเป็น "ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร"

การศึกษาวิจัยเพื่อจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ "การศึกษากระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์" ผู้ศึกษาได้ศึกษาลักษณะทางกายภาพและสังคมของชุมชนด้วย เพื่อเป็นข้อมูลประกอบพื้นฐานเกี่ยวกับสถานที่ตั้ง ความเป็นมาในการก่อตั้งตลอดจนความสัมพันธ์ของชุมชนต่อศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน โดยข้อมูลในส่วนนี้ได้มาจากเอกสารรายงานการสำรวจของสำนักงานเขตบางพลัด การออกเดินสำรวจ และการสัมภาษณ์ บุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้ศึกษาจะนำเสนอข้อมูลจากการศึกษาโดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ การศึกษาลักษณะทางกายภาพของชุมชนวัดเทพากร ความเป็นมาและการดำเนินงานของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับ และความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพฯ กับชุมชนและสังคม

Copyright by Mahidol University

4.1 ลักษณะทางกายภาพและสังคมของชุมชนวัดเทพากร

ชุมชนวัดเทพากรตั้งอยู่ในซอยจรัญสนิทวงศ์ 68 เขตบางพลัด กรุงเทพฯ มีวัดประจำชุมชน 1 วัด คือ วัดเทพากร และยังมีโรงเรียนวัดเทพากร ซึ่งเป็นโรงเรียน ระดับประถมศึกษาในสังกัดของกรุงเทพมหานคร ที่รองรับเด็กในชุมชนวัดเทพากรเองและเด็กจากชุมชนอื่นด้วย

ลักษณะทางกายภาพของชุมชนวัดเทพากร ตามข้อมูลที่ได้จากการสำรวจของสำนักงานเขตบางพลัด ซึ่งทำการสำรวจเมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ.2530 นั้น จะเห็นถึงขนาด และ อาณาเขตของชุมชนวัดเทพากร ดังนี้

ที่ตั้งชุมชน	ซอยจรัญสนิทวงศ์ 38 แขวงบางพลัด เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร		
	ขนาดพื้นที่ของชุมชนประมาณ 36 ไร่		
ทิศเหนือ	จดคลองบางพลู		
ทิศตะวันออก	จดแม่น้ำเจ้าพระยา		
ทิศใต้	จดที่ดินกรมธนารักษ์		
ทิศตะวันตก	จดภัตตาคารเรือนแพ		
จำนวนครัวเรือน	บ้านทั้งหมด	218	หลัง
	ครอบครัว	311	ครอบครัว

นอกจากนั้นแล้วชุมชนวัดเทพากรยังเป็นสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนด้วย

การคมนาคมของชุมชนนี้มีทางเข้าออกเพียงทางเดียว คือ เข้าทางปากซอย จรัญสนิทวงศ์ 68 ถนนจรัญสนิทวงศ์ ลักษณะของเส้นทางเข้าออกนั้นเป็นถนนคอนกรีตที่รถยนต์สามารถแล่นสวนกันได้ ทางเข้าออกของชุมชนนั้นค่อนข้างจะคดเคี้ยว และรถยนต์สามารถที่จะเข้าได้แค่เพียงลานวัดเท่านั้น ชุมชนด้านในนั้นทางเข้าออกเป็นสะพานปูนแคบ ๆ มีเพียงรถจักรยานยนต์เท่านั้นที่สามารถผ่านเข้าออกได้

Copyright by Mahidol University

แผนที่ 4.1 แผนที่แสดงอาณาเขตชุมชนวัดเทพากร

Copyright by Mahidol University

สภาพทั่วไปของชุมชน ลักษณะพื้นที่บริเวณชุมชนเป็นที่ลุ่มอยู่ติดแม่น้ำเจ้าพระยา ทางเดินเท้าในชุมชนเป็นคอนกรีตเสริมเหล็ก สภาพบ้านเรือนเป็นไม้ 2 ชั้น อยู่กันอย่างหนาแน่น

ลักษณะทางกายภาพของชุมชนวัดเทพากรในปัจจุบันซึ่งได้จากการสังเกตนั้น ขอบเขตของชุมชน ขนาดพื้นที่และที่ตั้งคาดว่ายังมีขนาด 36 ไร่เท่าเดิม แต่สภาพบ้านเรือนในชุมชนนั้นมีการเปลี่ยนแปลงจากบ้านไม้ปลูกติดๆ กัน ไม่มีรั้วล้อมรอบกลายเป็นบ้านปูนมีรั้วเป็นอิฐหรือเหล็กในช่วงของทางเข้าชุมชน บ้านปลูกรั้วชิดกับของถนน ไม่มียกพื้นและทางเดินเท้า และมีลักษณะปลูกชิดติดกันหนาแน่นกว่าเดิม มีตรอกเล็ก ๆ หลายตรอก ดังกล่าวมาแล้วว่ารถยนตร์สามารถวิ่งสวนกันได้ในบริเวณด้านหน้าของชุมชนจน ถึงลานวัด ถ้าจะไปบ้านเรือนที่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาต้องใช้การเดิน ทางเดินนั้นรถจักรยานยนต์สามารถแล่นได้รูปแบบของทางเดินมีลักษณะคงเดิมเหมือนที่ทางเขตได้มีการสำรวจไว้ แต่มีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงให้ทางเดิมมีสภาพที่สามารถใช้งานได้ ชุมชนด้านในที่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยานั้น ปลูกต่อยื่นลงไปในน้ำเป็นบ้านไม้ยกพื้นสูงพ้นน้ำ ด้านริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยานั้นแต่เดิมไม่มีเขื่อนกั้นน้ำแต่ปัจจุบันได้มีการสร้างเขื่อนตลอดแนวริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาและริมฝั่งคลองบางพลูด้านทิศเหนือของชุมชน ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาเรื่องน้ำท่วมของชุมชน แต่ลักษณะบ้านเรือนก็ยังปลูกอยู่ในน้ำเช่นเดิม เนื่องจากมีน้ำท่วมขัง บ้านบางหลังเป็นบ้านร้างไม่มีผู้อาศัย มีสภาพชำรุดทรุดโทรมมาก บางหลังก็พังลงไปในน้ำโดยปราศจากการซ่อมแซมดูแล

ลักษณะทางสังคม ของชุมชนวัดเทพากร ข้อมูลที่ได้จากสำนักงานเขตบางพลัดซึ่งสำรวจเมื่อคราวเดียวกัน ซึ่งเป็นข้อมูลเบื้องต้นดังนี้

จำนวนประชากร	1,246 คน
อาชีพ	ส่วนใหญ่มีอาชีพรับจ้าง รองลงมาคือมีธุรกิจส่วนตัว
ศาสนา	ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ รองลงมาศาสนาอิสลาม
การศึกษา	ส่วนใหญ่ประชาชนจบการศึกษาระดับประถมศึกษา รองลงมาเป็นระดับมัธยมศึกษา

ลักษณะทางสังคมของชุมชนวัดเทพากรในปัจจุบันนั้นมีทั้งครอบครัวที่เป็นผู้ที่อยู่แต่เดิมและมีบ้านเช่าซึ่งมีผู้คนหมุนเวียนเปลี่ยนกันมาเช่า พบว่าที่ดินของชุมชนส่วนใหญ่เป็นที่ของวัด จากการสัมภาษณ์ผู้อยู่อาศัยในชุมชน (2543) ได้ทราบว่าชาวบ้านส่วนหนึ่งในชุมชนนี้ก็เช่าที่วัดปลูกบ้านเรือน ดังนั้นจะพบว่าคนในชุมชนจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน คือ ผู้ที่มีบ้านของตนเอง และผู้ที่อาศัยอยู่ในบ้านเช่า และจากการสัมภาษณ์เจ้า อาวาสวัดเทพากรนั้น ท่านพระครูได้กล่าวถึงอาณาเขตพื้นที่ของวัดว่ามีอยู่ประมาณ 20-23 ไร่ ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งมีอาณาเขตอยู่ภายในไม่ติดกับถนนจรัญสนิทวงศ์ และจากการเปรียบเทียบกับขนาดพื้นที่ที่ได้จากการสำรวจของทางเขตบางพลัด

Copyright by Mahidol University

จะเห็นว่าการถือครองที่ดินของผู้อาศัยในชุมชนมีทั้งที่เป็นที่ดินของตนเองส่วนหนึ่ง และส่วนใหญ่จะเป็นที่ดินของวัด

4.2 ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร

การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนของชุมชนวัดเทพากรนั้นก็ถือว่าเป็นการสร้างงาน สร้างอาชีพสำหรับผู้ว่างงานและบุคคลทั่วไป การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปะหัตถกรรมของชุมชนวัดเทพากรนั้น เป็นความคิดริเริ่มของนายสถาพร เลี้ยงสอน ลักษณะของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ความเป็นมา วัตถุประสงค์ของการจัดตั้ง รูปแบบการดำเนินงาน และวิธีการฝึกหัดนั้น ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลทั้งจากการสัมภาษณ์ นายสถาพร เลี้ยงสอน และจากการสังเกต ซึ่งจะเป็นข้อมูลที่สำคัญในการศึกษา

ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรนั้น เป็นสถานที่สำหรับฝึกหัดอาชีพ ด้านการทำหัวโขนและเครื่องประดับที่ใช้สำหรับการแสดงโขนและนาฏศิลป์ต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งการเปิดสอนและจำหน่ายหัวโขนและเครื่องประดับ ศูนย์ฝึกอาชีพนี้ตั้งอยู่บริเวณวัดเทพากร ในชุมชนวัดเทพากร เขตบางพลัด

4.2.1 *ความเป็นมาของศูนย์ฝึกอาชีพ*

การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพชุมชนวัดเทพากรนั้น สืบเนื่องมาจากการที่นายสถาพร เลี้ยงสอนได้มีโอกาสทำกิจกรรมกับชุมชน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 นั้น เป็นจุดเริ่มในการคิดจัดตั้งสถานฝึกอาชีพดังกล่าว

นายสถาพร กล่าวถึงความคิดริเริ่มในการตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมว่า เริ่มมาจากการการที่นายสถาพร เลี้ยงสอนได้เป็นประธานชุมชนวัดเทพากรในปี พ.ศ.2538 และเขตบางพลัดได้จัดกิจกรรมให้ประธานชุมชนและตัวแทนเดินทางดูงานการส่งเสริมอาชีพในจังหวัดต่าง ๆ จึงได้ความคิดที่จะเปิดศูนย์ฝึกอาชีพฯเพื่อเป็นประโยชน์ให้กับชุมชนและสังคมได้บ้าง ซึ่งนางสาวสุวรรณา สุภิณ ซึ่งเป็น ผู้อำนวยการเขตบางพลัดเห็นชอบด้วย จึงได้เริ่มเปิดการฝึกหัดครั้งแรกตั้งแต่วันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ.2539 โดยเริ่มแรกได้เปิดเป็นโครงการสอนอาชีพที่สำนักงานเขตบางพลัด โดยนายสถาพร เลี้ยงสอนเป็นวิทยากร ได้ค่าตอบแทนชั่วโมงละ 150 บาทซึ่งในเงินค่าตอบแทนจำนวนนี้รวมถึงค่าวัสดุอุปกรณ์ที่นายสถาพร จะต้องจัดหามาด้วย เมื่อโครงการสอนอาชีพของเขตบางพลัดได้สิ้นสุดลง นายสถาพร เลี้ยงสอนก็ยังมีความตั้งใจที่จะเปิดสอนแก่บุคคลทั่วไปต่อไป แต่ด้วยเนื้อที่ของบ้านนายสถาพร คับแคบและไม่มีทุนในการที่จะจัดหาสถานที่เพื่อใช้เป็นที่เรียน จึงได้เข้า

Copyright by Mahidol University

ปรึกษากับท่านพระครู ศรีสุตากร เจ้าอาวาสวัดเทพากร เพื่อขอใช้สถานที่จัดตั้งเป็นสถานฝึกอาชีพ ฯ ในปัจจุบันนี้

4.2.2 วัตถุประสงค์

การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมชุมชนวัดเทพากรนั้น วัตถุประสงค์แรกของการจัดตั้งก็คือ เพื่อที่จะเป็นประโยชน์ให้กับชุมชนและสังคม ตามความตั้งใจของนายสถาพรที่ได้ไปดูงานการทำอาชีพเสริมในจังหวัดต่างๆ

วัตถุประสงค์ของการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นเมื่อได้มีการจัดตั้งก็เพื่อที่จะได้เผยแพร่ความรู้ในงานช่างศิลปะไทยแขนงนี้ให้กับประชาชนโดยทั่วไป สิ่งสำคัญขอการจัดตั้งนี้ก็เพื่อจะธำรงค์รักษาศิลปะแขนงนี้ไว้ให้คงอยู่สืบไป และสิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือในสภาวะทางเศรษฐกิจเช่นนี้ก็เพื่อที่จะช่วยให้ผู้ที่ตกงานและสนใจในงานนี้มีอาชีพ และรายได้ รวมทั้งผู้ที่สนใจอื่น ๆ ได้มีรายได้เสริมและมีวิชาความรู้ติดตัว

นายสถาพร ได้กล่าวเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพว่า *"...เราทำอย่างไรที่จะให้พี่น้องของเราได้รับรู้เกี่ยวกับงานศิลปะ หรือว่าจะได้ทำเป็นอาชีพเสริมได้บ้าง.."* ยังมีสิ่งที่ช่วยยืนยันถึงวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ของนายสถาพรอีกอย่างหนึ่งคือ บทความเรื่องสอนให้ฟรี ...เครื่องประดับโขน ที่ลงในคอลัมภ์ ข้างวัด หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ได้ถึงบทสัมภาษณ์นายสถาพรว่า *"ผู้หญิงถ้ามาเรียนจะได้อุนเจือครอบครัว ช่วยสามีหาเงินเสริมครอบครัวได้จึงได้คิดทำอย่างนี้ ...ที่เราไม่เอาเงินเขาเพราะบางท่านก็มี บางท่านก็ไม่มี ถ้าเราคิดจะไปเอาเงินเขามา เหมือนไปบีบคั้นเขา ให้ได้รับความทุกข์ นี่คือใจจริงของผม"* (ประวิทย์ จำปาทอง, 2541) ซึ่งก็ทำให้เห็นถึงวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ที่แน่วแน่ของนายสถาพร เลี้ยงสอน

4.2.3 ลักษณะทางกายภาพและสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพฯ

เดิมทีเดียวนั้นการสอนหรือสาธิตการฝึกอาชีพในระยะแรกซึ่งได้จัดทำร่วมกับ เขตบางพลัดนั้น สถานที่ที่ใช้ในการสอนก็จะเป็นสถานที่ที่ทางเขตบางพลัดจัดเตรียมไว้ให้ แต่การสอนกับทางเขตบางพลัดนั้นได้มีการสอนเพียง 3 สัปดาห์เท่านั้น และไม่ได้รับประโยชน์เท่าที่ควร เนื่องจากระยะเวลาในการเรียนการสอนมีจำกัดคือ สัปดาห์ละ 1 วัน งานที่จะต้องใช้เวลาในการทำมากก็จะทำไม่สำเร็จ ดังนั้นภายหลังเวลาในการจัดทำโครงการของทางเขตบางพลัดหมดนั้น นายสถาพร จึงได้ปรึกษากับท่านพระครูศรีสุตากร เจ้าอาวาสวัดเทพากร ซึ่งท่านพระครูก็เห็นชอบในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้ขึ้น จึงได้อนุญาตให้จัดตั้งขึ้นภายในอาณาเขตของวัดเทพากรตั้งแต่บัดนั้น

Copyright by Mahidol University

ในช่วงแรกที่ผู้ศึกษาได้ไปเก็บข้อมูลที่ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น เมื่อเข้ามาถึงยังบริเวณลานของวัดเทพากร ภายในซอยจรัญสนิทวงศ์ 68 แล้วนั้น ก็เห็นศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เป็นเต็นท์ผ้าใบพลาสติกตั้งอยู่ใต้ต้นไม้ข้างพระอุโบสถ ซึ่งมีลักษณะที่ร่มรื่น เหมาะแก่การฝึกหัดมาก แต่ในปัจจุบันได้มีการย้ายศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มายังอีกมุมหนึ่งของลานวัดด้วยเหตุผลเพื่อความสวยงามแล้ว ผู้ศึกษาจึงต้องอธิบายถึงลักษณะทางกายภาพทั้งที่ตั้งเดิมและที่ตั้งใหม่ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ดังนี้

ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของ ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ชุมชนวัดเทพากรนั้นเดิมตั้งอยู่ในบริเวณลานของวัดเทพากร มีขอบเขตของพื้นที่ดังนี้

ทิศเหนือ จรดพระอุโบสถ
ทิศตะวันออก จรดลานวัดเทพากร(ลานกีฬา)
ทิศใต้ จรดลานวัดเทพากร
ทิศตะวันตก จรดสนามเด็กเล่นชุมชนวัดเทพากร

ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มีลักษณะเป็นเต็นท์ผ้าใบพลาสติก ความกว้างขนาดประมาณ 3 เมตร ยาว 5 เมตร ตั้งอยู่บริเวณลานด้านข้างของพระอุโบสถ ใต้ต้นไม้ จะมีโต๊ะสำหรับนั่งฝึกหัด

ปัจจุบันได้มีการย้ายสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพฯ ไปตั้งไปอยู่บริเวณ ข้างโรงเรียนทางเข้าชุมชนด้านใน โดยได้ย้ายเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2543 ซึ่งมีขอบเขตของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ใหม่ดังนี้

ทิศเหนือ จรดโรงเรียนวัดเทพากร
ทิศตะวันออก จรดทางเดินเข้าในชุมชนด้านใน
ทิศใต้ จรดทางเดินเข้าในชุมชนด้านใน
ทิศตะวันตก จรดลานวัดเทพากร(ลานกีฬา)

แต่ลักษณะของศูนย์จะเป็นเต็นท์ผ้าใบพลาสติก ความกว้างและยาวมีขนาดเท่ากับขนาดเดิมของศูนย์ ฯมีการเทพื้นด้วยปูนสูงประมาณ 15 เซนติเมตร เหตุที่ทำให้ต้องมีการย้ายศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เพราะสถานที่ตั้งเดิมเป็นจุดที่บดบังโบสถ์ และชาวชุมชนบางพวกไม่เห็นด้วยที่จะตั้งอยู่ที่เดิม และเห็นว่าสถานที่ตั้งใหม่น่าจะเหมาะสมกว่า

4.2.4 รูปแบบการดำเนินงาน

การฝึกหัดของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนของชุมชนวัดเทพากรนั้น เป็นการดำเนินงานขององค์กรเอกชน โดยที่ไม่ได้รับความช่วยเหลือด้านการเงินและอุปกรณ์ต่างๆ จากทางหน่วยงานของราชการ แต่การเข้ารับการฝึกอาชีพที่ศูนย์นี้ผู้ที่สนใจจะเรียนนั้น ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายใด ๆ จึงเป็นที่น่าสนใจว่าศูนย์มีการดำเนินการอย่างไรให้สามารถดำรงค์อยู่ได้

Copyright by Mahidol University

ระบบการจัดการด้านการเงินของศูนย์นั้น แม้จะไม่ได้รับค่าตอบแทนจากการสอนในแต่ละครั้งก็ตาม แต่ผู้ที่สนใจจะมาศึกษานั้นต่างก็จะช่วยกันนำวัสดุที่จำเป็นต้องใช้ในการฝึกหัดมาให้กับทางศูนย์บ้าง ตามแต่ที่ตนจะใช้หรือเผื่อไว้สำหรับให้ทางศูนย์นำออกไปสาธิตด้วย นายสถาพร ได้เล่าถึงการดำเนินงานในส่วนนี้ว่า *"...ทำตรงนี้แล้วเราไม่ได้เอาสตางค์เขา จริง ๆ แล้วมันใช้จ่ายไม่มาก หรอก ปูนถุงนึง 95 บาท เราก็ใช้กันไม่รู้กี่เดือน แล้วกระดาษปูนก็ไม่ต้องซื้อเก็บเอา ในระยะหลังมาคนที่มาเรียนก็เห็นว่า แป้งข้าวก็ต้องซื้อเขา ปูนก็ต้องซื้อเขา ถุง 80 บาท 90 บาท พวกเขาก็ยินดีที่จะอยากจะช่วย มันก็ดีเหมือนกันนะลดค่าใช้จ่ายไป จริงๆ เราไม่ได้บังคับ ซื้อมาทีนึงก็อยู่ได้ 2 – 3 เดือน มันจะเวียนกันมา แล้วทีนี้ก็เป็นอันว่ามามือเปล่ามาก็มาทำกันได้ก็ซื้อกันแล้วนี่ก็วนกันไป แต่ว่าไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายอะไร แต่ว่าของที่หนูทำทุกชิ้นทำแล้วก็เป็นสมบัติของหนู หนูจะเอาไปให้ของขวัญของกำนัลใครก็ ได้ เล็กใหญ่ หนูเอาไปเลย โดยไม่ต้องเอามาให้คุณลุง เวลาจะไปออกร้านหรือไปสาธิตเราก็เอาไปออกจำหน่าย ขายได้ก็เป็นรายได้ของหนูไป"* จะเห็นว่านอกจากทางผู้เรียนจะเพียงแค่นำวัสดุที่ใช้มาเองบ้างแล้วนั้น ผลงานที่ได้ก็สามารถเก็บเป็นของตนเองหรือจะฝากขายกับทางศูนย์ก็ได้ เช่นกัน

รายได้ของนายสถาพร นั้นจะได้จากการรับทำหัวโขน และเครื่องประดับต่างๆ ตลอดจนการรับงานแสดงที่ยังคงมีอยู่บ้าง นายสถาพรได้พูดถึงรายได้ของตนเองว่า *"...ท่านมาจ้างคุณลุงจ้างทำหัวนะ นั่นเป็นรายได้ของคุณลุง ก็จะจากได้ตรงนี้ แล้ววัดนี้ก็ไม่ได้ผลประโยชน์อะไรจากเราเลย ไฟฟ้าก็ต่อมาจากบ้านที่บ้าน น้ำก็ใช้ที่วัดบ้าง ที่โรงเรียนบ้าง หรือที่บ้านเอง"*

นอกจากระบบด้านการเงินของทางศูนย์ที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น เป็นการเปิดโอกาสให้กับผู้ที่สนใจงานด้านนี้แต่ไม่มีทุนทรัพย์สามารถที่จะเข้ารับการอบรมได้แล้วนั้น ระบบการจัดเวลาของการเรียนนั้น ก็ไม่ได้มีการจัดเป็นหลักสูตรหรือกำหนดเวลาที่แน่นอนว่าจะต้องเริ่มเรียนในเวลาเท่าใดและจะเลิกเรียนในเวลาเท่าใด ระยะเวลาในการเรียนต่างๆ นั้น ขึ้นอยู่กับตัวอยู่ที่จะมาฝึกฝนเท่านั้น ดังนั้นจึงไม่มีหลักสูตรในการเรียนการสอนที่แน่นอนตายตัว การที่ไม่มีกำหนดเวลาในการเรียนที่แน่นอนนั้น สามารถทำให้ผู้ที่มีงานประจำทำนั้นมาเรียนได้โดยไม่กระทบกระเทือนต่อเวลาทำงานประจำของตน

นอกจากงานหลักของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ที่จะต้องสอนให้กับผู้สนใจที่มาฝึกที่ศูนย์เองแล้วนั้น การทำหัวโขนและเครื่องประดับของทางศูนย์ ฯ ก็ยังได้รับเชิญจากหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อไปสาธิต ในงานต่าง ๆ เช่น งานศิลปหัตถกรรมไทยต้านภัยเศรษฐกิจ ของ สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ หรืองานที่เกี่ยวกับการแสดงศิลปะไทยตามห้างสรรพสินค้าต่าง ๆ

งานที่ถือว่าเป็นการเผยแพร่การศิลปหัตถกรรมนี้อีกอย่างหนึ่งก็คือ การสอนและสาธิตตามโรงเรียนต่างๆ เช่น สอนให้กับนักเรียนระดับมัธยมศึกษาในวิชาเลือก ที่โรงเรียนวัดฉิมพลี สอนให้กับ

Copyright by Mahidol University

นักเรียนระดับประถมศึกษาในวิชาเลือกของนักเรียนชั้นประถมปีที่ 5 และ 6 โรงเรียนวัดเทพากร ซึ่งการสอนตามโรงเรียนต่าง ๆ เหล่านี้มีหลักสูตรและเวลาในการเรียนมาเป็นตัวกำหนดวิธีการสอนของนายสถาพร จึงทำให้สอนได้แค่การทำเครื่องประดับที่มีขั้นตอนไม่ยุ่งยากซับซ้อน นอกจากนั้นนายสถาพรยังได้มีโอกาสไปสาธิตวิธีการทำหัวโขนและเครื่องประดับที่โรงเรียนศรีวิกรณ์ และโรงเรียนอื่น ๆ ที่ได้เชิญมาในโอกาสต่างๆ ด้วย

4.2.5 นายสถาพร เลี้ยงสอน : ผู้ก่อตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ

ก่อนที่จะศึกษาถึงเรื่องความเป็นมาของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ได้นั้น สิ่งที่จำเป็นอย่างหนึ่งก็คือการศึกษาถึงประวัติผู้ก่อตั้ง ซึ่งก็คือนายสถาพร เลี้ยงสอนนั่นเอง เพราะประวัติชีวิตของนายสถาพรนั้นเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและแรงผลักดันในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ

ภาพที่ 4.1 นายสถาพร เลี้ยงสอน

"โดยส่วนใหญ่แล้วช่างทำหัวโขนมักเป็นผู้ที่คลุกคลีอยู่กับการแสดงโขน หรือการทำหัวโขนมาเป็นเวลานาน เช่นเดียวกับคุณสถาพรซึ่งเวลาเกือบทั้งชีวิตผูกพันอยู่กับการแสดงโขนสด นับแต่นั้นเป็นต้นมา ต่อมาเมื่อล่วงเข้าสู่วัยหนุ่มก็ได้ตั้งคณะโขนสดของตัวเองและได้มีโอกาสรู้จักกับโจหลุยส์ ซึ่งถือเป็นสุดยอดฝีมืออีกผู้หนึ่งในแวดวงหุ่นเล็กและแวดวงโขนของเมืองไทย จากนั้นคุณสถาพรจึงหัดทำหัวโขน โดยได้คุณโจหลุยส์เป็นผู้สอน

ในการเรียนศิลปะแขนงต่างๆ ของไทยจะมีคำ ๆ หนึ่งที่เราคุ้นเคยกันเป็นอย่างดีคือคำว่า ครูพักลักจำ ซึ่งจะหมายถึงการใช้ความช่างสังเกตในการเรียนรู้ และจดจำในสิ่งซึ่งนอกเหนือไปจากสิ่งที่ครูสอน คุณสถาพรก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่ต้องอาศัยทั้งการเรียนรู้จากครูผู้สอนโดยตรงและอาศัยความช่างสังเกตในการเรียนรู้ และจดจำในสิ่งซึ่งครูปฏิบัติแล้วลองมาหัดทำจนสามารถพัฒนาฝีมือในการทำ

Copyright by Mahidol University

หัวโขนของตัวเองขึ้นมาเป็นลำดับ" (แหล่งงาน นานาพิทัศน์ , 2542 :) บทความข้างต้นนี้ทำให้เราทราบถึงประวัติของนายสถาพร เลี้ยงสอนเพียงบางส่วนเท่านั้น ผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์นายสถาพรเพิ่มเติมเกี่ยวกับประวัติของนายสถาพร ทั้งในด้านครอบครัว การศึกษา และอาชีพ ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับชุมชนมาโดยตลอด ทำให้ทราบถึงภูมิหลัง ความเป็นมา และแรงบันดาลใจในการก่อตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มีรายละเอียดดังนี้คือ

4.2.5.1 ครอบครัวและการศึกษา

นายสถาพร เลี้ยงสอน เป็นชาวชุมชนวัดเทพากร เขตบางพลัด เกิดเมื่อ ประมาณ พ.ศ.2476 บิดาเป็นข้าราชการในกรมช่างแสง ที่สะพานแดง มารดามีอาชีพชาวสวน ค้าขายผักผลไม้ที่ได้จากสวน ครอบครัวของนายสถาพรนั้นตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ชุมชนวัดเทพากร เขตบางพลัด กรุงเทพ ฯ นายสถาพร เลี้ยงสอนเป็นบุตรคนที่ 3 มีพี่น้องร่วมบิดามารดา จำนวน 7 คน เป็นชาย 3 คน เป็นผู้หญิง 4 คน

บิดาของนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้นนอกจากจะมีอาชีพรับราชการในกรมช่างแสงแล้วนั้น ยังมีความสามารถในงานด้านเป็นหมอโบราณ กวาดยา สวนฝี ทำน้ำมนต์ สะเดาะเคราะห์ ดูฤกษ์ยาม และยังมีความสามารถในเรื่องของการจักสานอีกด้วย ซึ่งการทำงานประเภทจักสานนี้น่าจะเป็นพื้นฐานการรักงานด้านศิลปหัตถกรรมไทยของนายสถาพร เลี้ยงสอน ซึ่งถูกปลูกฝังมาตั้งแต่วัยเด็กด้วย

ครอบครัวของนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้น มารดาประกอบอาชีพค้าขายซึ่งเป็นพื้นฐานของอาชีพส่วนใหญ่ของพี่น้องในครอบครัวของนายสถาพร รวมทั้งนายสถาพร นั้นดำเนินอาชีพค้าขายตามมารดาแทบทุกคน เว้นแต่น้องชายของนายสถาพร ทั้ง 2 คน ซึ่งประกอบอาชีพอื่น

นายสถาพร เลี้ยงสอน จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนเลี่ยมมาตุทิศวัดเทพากร(โรงเรียนวัดเทพากรในปัจจุบัน) ขณะนั้นอายุได้ประมาณ 14 – 15 ปี และมาประกอบอาชีพค้าขายเช่นเดียวกับมารดา

นายสถาพร ได้สมรสถึง 2 ครั้ง ปัจจุบันภรรยาของนายสถาพร คือนางสุภา เลี้ยงสอน นายสถาพรมีบุตร รวม 3 คน ที่เกิดจากภรรยาเก่า 2 คน และเกิดจากนางสุภา อีก 1 คน ตามลำดับดังนี้

1. นายชำนาญ เลี้ยงสอน
2. นางพัชนี เลี้ยงสอน
3. นายพฤหัส เลี้ยงสอน

บุตรของนายสถาพรทั้ง 3 คนนั้นประกอบอาชีพเป็นนักแสดงโขนสด และลิเก ปัจจุบันนายชำนาญ บุตรชายคนโต เป็นเจ้าของคณะพรศิลป์น้อยลูกธนบุรี ทั้งที่รับแสดงกับทางคณะอื่น ๆ ด้วย

Copyright by Mahidol University

และนอกจากบุตรของนายสถาพรแล้วนั้น หลานๆ ของนายสถาพรเองก็ได้ดำเนินรอยตาม ปู่และตา โดยการประกอบอาชีพและเรียนทางด้านศิลปะการแสดงนี้เช่นกัน

4.2.5.2. การฝึกหัดและการแสดงโขนสด

การฝึกหัดการแสดงโขนของนายสถาพร ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นที่นายสถาพร ได้เข้ามาคลุกคลีกับอาชีพศิลปินนั้น เริ่มมาตั้งแต่เมื่อ นายสถาพร อายุได้ประมาณ 10 ปี ได้มีคณะหนังสดมาแสดงอยู่ที่วัดเทพนารี ซึ่งอยู่ถัดไปทางด้านใต้ของวัดเทพากร การแสดงโขนสดในสมัยนั้นเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมาก มีผู้ใหญ่ในชุมชนวัดเทพากรได้ไปชมการแสดงโขนสดที่มาแสดงที่วัดเทพนารีในครั้งนั้น แล้วจึงคิดกับมาฝึกหัดให้เด็กในชุมชนวัดเทพากรที่สนใจ

คณะโขนสดที่จัดตั้งขึ้นในครั้งนั้นมีชื่อว่า "คณะศิษย์เทพากร" ซึ่งผู้ก่อตั้งมีอยู่ด้วยกัน 3 และทั้ง 3 ท่านนี้ก็เป็นครูผู้ฝึกหัดการแสดงโขนสดให้กับเด็กในชุมชนที่สนใจด้วย คือ

1. นายประวิทย์ (ไม่ทราบนามสกุล) ฝึกหัดตัวลิง (ถึงแก่กรรม)
2. นายอรุณ โลหะชาละ ฝึกหัดตัวยักษ์ (ถึงแก่กรรม)
3. นายสมพงษ์ พงษ์พันธ์ ฝึกหัดตัวพระ และ ตัวนาง

การฝึกหัดการแสดงโขนสดจะทำกันที่บริเวณหน้าโบสถ์ วัดเทพากร โดยในระยะนั้นมีเด็กที่สนใจมาร่วมฝึกหัดประมาณ 30 คน

นายสถาพร เลี้ยงสอนได้มีโอกาสได้ชมการแสดงโขนสด และได้จดจำท่าทางลักษณะของการแสดงโขนสดมาบ้างแล้วนั้น ก็ได้ไปสมัครฝึกหัดโขนสดกับครูทั้ง 3 ท่าน ซึ่งการจะเริ่มเรียนก็มีการทดสอบโดยให้แสดงท่าทางต่าง ๆ ซึ่งนายสถาพร ก็ได้ทำท่าทางตามที่ตนได้จดจำมาจากการชมโขนสด นายสถาพร ฝึกหัดการแสดงโขนสดครั้งแรกนั้นฝึกหัดเป็นตัวลิงหางแถว ซึ่งจะขอยกตัวอย่างที่นายสถาพรได้เล่าถึงการฝึกหัดโขน เพื่อให้เห็นบรรยากาศในการฝึกหัด ดังนี้ "...*ลุงจำได้ว่าจริงๆ แล้วอาศัยความเจนจัดที่เราไปดูเขาเรื่อย ๆ ดูท่าทางบุคลิกของการแสดงว่าเขาทำแบบไหน เราก็บางทีก็มาเต้นที่บ้านบ้าง โดยยังไม่ได้หัดก็มาเต้นแล้ว ทำท่า ทำทางเองแล้วด้วยใจรักนะฮะ แล้วก็มาปรึกษากับครูที่มาหัดที่หน้าโบสถ์ที่หนูเห็น แล้วก็เขาก็บอกเอาซิลอง ลองดูเขาก็ให้ออก ให้ออกเต้นในความรู้สึกว่าเราแสดงได้ แค่ไหนก็มันก็ใช้ความสามรถของเรา ลองดูซิ ลองออกดูซิลิงนะแบบไหน เราก็ออกทำ ท่าลิงมีเจี้ยวจ้าวหกคะเมนตีลังกาเขาเห็นเรามีหน่วยก้านพอใช้ได้เขาก็เริ่มจับฝึกแล้วละให้ทำอย่างนี้ที่เราบกพร่องทำอย่างนะนะ ออกไปอย่างนี้นะข้อให้วางอย่างนี้นะ วงให้ทำอย่างนี้นะ เราก็จำมาเรื่อย ๆ...*"

การฝึกหัดแสดงโขนสดในครั้งนั้นเองได้เป็นอาชีพของนายสถาพรต่อมา และยังเป็นพื้นฐานในการคิดประดิษฐ์เครื่องประดับโขนอีกด้วย

Copyright by Mahidol University

4.2.5.3 อาชีพการแสดงโขนสด

การเริ่มต้นการแสดงโขนสดของนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้น เดิมเป็นการไปแสดงตามงานต่าง ๆ ของคณะศิษย์เทพากร ตามแต่จะมีเวลาว่างในช่วงที่ยังเรียนอยู่ นายสถาพร เลี้ยงสอนนั้นได้เริ่มแสดงครั้งแรกอายุประมาณ 12 ปี โดยแสดงเป็นลิงหางแถวก่อน การแสดงในระยะนั้นผู้แสดงจะได้ค่าตัวประมาณ 6 สลึง หรือ 1.50 บาท ต่อคืน นายสถาพรได้เล่าถึงการแสดงและรายได้ในช่วงนั้นว่า *" ...มีเวลาว่างเราก็ไปแสดงกับเขาด้วย พอดีเวลาครูบาอาจารย์มีงานเขาก็ตามไปแสดง ก็เมื่อระยะนั้นเราก็ได้ค่าตัวผู้แสดงก็ ลุงได้เมื่อก่อนนั้น แสดงในชีวิตครั้งแรก จำได้แสดงที่วัดต้นเชือก ลุงได้ค่าแรง คืนนั้นได้ 6 สลึงเอง บาทห้าสิบสตางค์ จนกระทั่งได้มา 3 บาท 4 บาท 5 บาท 8 บาท มาเต็มที่สุดเมื่อระยะนั้น นะฮะ อายุประมาณ ราว ๆ ซัก 17 แล้วได้ 18 บาทแล้ว ... "*

นายสถาพร เลี้ยงสอนได้แสดงโขนสดกับคณะ ศิษย์เทพากรจนกระทั่ง คณะได้เลิกไปเนื่องจากนักแสดงได้หันไปประกอบอาชีพอื่น เหลือเพียงนายสถาพรที่ยังคงแสดงโขนสดต่อมา นายสถาพรได้เล่าถึงสาเหตุที่ทำให้จัดตั้งคณะโขนสดของตนเองขึ้นมาว่า *".. ตอนที่คุณลุงแสดงโขนคุณลุงมาตั้งคณะเอง เมื่อก่อนนี้คุณลุงแสดงรวมกับคณะศิษย์เทพากร ระยะหลัง พอครูบาอาจารย์ท่านก็เสียชีวิตไปแล้ว ลูกศิษย์ลูกหาทั้งหมดก็แตกกันไปหมด ไปแต่งงานแต่งการ ไปรับราชการกันหมดแล้ว ก็ไม่มีใครเขาหันมาทางนี้เลย ก็มีคุณลุงอยู่คนเดียวนี่ คุณลุงก็จะทำอย่างไรได้ คนก็มาโขน มาหาโขนก็ไม่มีใครครูบาอาจารย์ก็ไม่ได้อยู่แล้ว เราก็จำเป็นต้องรับโขน... "* คณะโขนสดของนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้นได้ใช้ชื่อคณะว่า "ส. พรศิลป์" ซึ่งก็รับงานแสดงของตนเองมาประมาณ 30 ปี แล้ว

นักแสดงของคณะส.พรศิลป์นั้น นายสถาพรได้เล่าว่า ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ฝึกหัดให้เองทั้งหมด เนื่องจากเป็นนักแสดงที่เคยแสดงอยู่กับคณะอื่นมาบ้างแล้ว เวลามีการแสดงก็จะมีการเรียกกันมาแสดงได้เลย จำนวนนักแสดงที่แสดงในแต่ละคืนนั้นประมาณ 20 คน ซึ่งคณะโขนสดของนายสถาพรนั้น มีนักแสดงที่หมุนเวียนเคยมาแสดงร่วมกันถึงประมาณ 200 คนแล้ว

การรับงานแสดงส่วนใหญ่ของคณะ ส.พรศิลป์นั้น จะเป็นงานฌาปณกิจศพ เป็นส่วนใหญ่ การแสดงของคณะส.พรศิลป์ในระยะแรกนั้นการรับงานคืนหนึ่งจะได้ค่าแสดงประมาณ 800 บาท ซึ่งจะจ่ายค่าตัวให้ผู้แสดง และค่าใช้จ่ายต่างๆ ดังนี้

1. ตัวเอก	ค่าตัวประมาณ	คนละ	40 บาท
2. ตัวรอง	ค่าตัวประมาณ	คนละ	25 บาท
3. ตัวประกอบ	ค่าตัวประมาณ	คนละ	5 บาท
4. ค่าปี่พาทย์	ประมาณ		180 บาท
5. ค่ารถรับส่ง	ประมาณ		150 บาท

Copyright by Mahidol University

ในปัจจุบัน การรับงานแสดงจะรับงานคืนหนึ่งประมาณ 50,000 – 60,000 บาท ซึ่งเป็นราคาที่แตกต่างจากการรับงานในระยะแรกมาก เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของค่าเงิน ค่าตัวนักแสดงและค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ที่เพิ่มขึ้นมาก ค่าตัวผู้แสดงนั้นมีการเปลี่ยนแปลงดังนี้

1. ตัวเอก ค่าตัวประมาณ คนละ 1,200 บาท
2. ตัวรอง ค่าตัวประมาณ คนละ 800 บาท
3. ตัวประกอบ ค่าตัวประมาณ คนละ 500 บาท

ซึ่งราคาการรับแสดงนี้จะรวมถึงค่าปี่พาทย์ ค่าเวที และค่ารถรับส่งด้วย ซึ่งก็มีราคาที่เพิ่มขึ้นจากเดิมเช่นกัน

ค่าใช้จ่ายที่สำคัญของการแสดงโขนสดอีกอย่างหนึ่งคือค่าเช่าเครื่องแต่งกาย ซึ่งในช่วงแรกที่นายสถาพร ตั้งคณะของตนเองนั้นไม่มีเครื่องแต่งกายเป็นของตนเอง ต้องอาศัยการเช่าจากร้านต่าง ๆ ร้านที่นายสถาพรนั้นไปประจำคือ ร้านบ้านแม่เทียม อยู่ที่ สี่แยกพรานนก ซึ่งปัญหาของการ เช่าชุดกาแสดงนั้นอยู่ที่การไม่ได้ชุดตามที่ต้องการ และเก่า หรือบางครั้งถ้าเป็นช่วงที่มีการแสดงมาก ก็จะไม่มีเครื่องแต่งกายให้เช่า และราคาค่าเช่าเครื่องแต่งกายที่มีการเปลี่ยนแปลง คือแต่เดิม ค่าเช่าเครื่องแต่งกายของนักแสดงทั้งหมดประมาณ 150 บาท ในระยะหลังนี้เพิ่มขึ้นมาเป็น 5,000 – 6,000 บาท จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่นายสถาพรได้คิดที่จะจัดทำเครื่องแต่งกายของตนเองขึ้นมาบ้าง

ปัจจุบันการว่าจ้างไปแสดงตามงานต่าง ๆ ได้ลดน้อยลง นายสถาพรได้เล่าให้ฟังว่า *"... ปีนี้ยังดีช่วงนี้มีถึง 2 งาน บางเดือนไม่มีงานเลย แต่ก็เป็นงานถูก ๆ ช่วยกันไป..."* ซึ่งก็จะเห็นว่าการแสดงโขนสดได้ลดบทบาทลงอย่างมากในสังคมไทยปัจจุบัน

4.2.5.4 การฝึกหัดทำหัวโขนและเครื่องประดับ

แต่เดิมการแสดงของคณะ ส.พรศิลป์ของนายสถาพรนั้น เครื่องแต่งกายยังคงต้องเช่าตามร้านต่างๆ อยู่เนื่องจากยังไม่สามารถทำเครื่องแต่งกายเองได้นั้น ปัญหาต่างๆ ของการใช้เครื่องแต่งกายที่เช่ามาและราคาที่เพิ่มขึ้นดังที่ได้กล่าวแล้วนั้นก็เป็นตัวผลักดันให้นายสถาพรได้มีแสวงหาความรู้ด้านการทำเครื่องแต่งกาย

การเริ่มทำเครื่องแต่งกายของนายสถาพรนั้น เริ่มต้นจากการที่นายสถาพรได้มีโอกาสรู้จักกับนายสาคร ยังเขียวสด (โจหลุย) ซึ่งรับงานการแสดงโขนสดแต่นายสาครนั้นแสดงเป็นแต่โขนพากย์ (โขนที่มีคนพากย์เจรจาแบบของกรมศิลปากร)จึงต้องมาหาคณะที่แสดงโขนสดไปร่วมแสดงซึ่งนายสาครได้ทราบว่าคณะของนายสถาพรรับแสดงโขนสดจึงมาติดต่อ ซึ่งนายสถาพรเล่าให้ฟังว่าเมื่อได้รู้จักกับนายสาคร แรก ๆ นั้นก็ได้มีการติดตามไปเที่ยวบ้านของนายสาคร ที่ถนนประชาชื่น ก็มีโอกาสทราบว่านายสาคร มีความสามารถในการทำหัวโขนและเครื่องแต่งกายโขน จึงได้ขอฝึกหัด

Copyright by Mahidol University

ด้วย โดยเริ่มแรกที่ฝึกหัดนั้นจะเป็นการหัดทำหัวโขนก่อน วิธีในการฝึกหัดก็มีทั้งที่นายสาคร แนะนำรูปแบบและส่วนผสมต่างๆ ที่ใช้ และจากการสังเกตของนายสถาพร เองบ้าง

นายสถาพร ได้เล่าถึงการฝึกหัดกับนายสาครว่า "*...ได้ความรู้จากคุณสาคร ยังเขียวสด ท่านก็แนะนำให้ว่าหัวยักษ์เป็นลักษณะนี้ ปั้นเป็นอย่างไร การที่จะโป๊วแล้วทำแบบไหน ผ่าออกมาอย่างไร หน้ายักษ์จะออกลักษณะไหน หน้าลิงจะออกลักษณะไหนท่านก็แนะนำมา ส่วนผสมทุกอย่างท่านก็ให้เอามา ลายที่จะปักเครื่องโขนเนี่ยท่านก็ให้ผมมา...*"

นอกจากได้มีการฝึกหัดการทำหัวโขนแล้วนั้นภรรยานายสถาพรก็ยังได้มีโอกาสฝึกการปักเครื่องแต่งกายจาก นาง สมพงษ์ ภรรยาของนายสาครด้วย ในเรื่องของลวดลายต่างในการปักเครื่องแต่งกายของ พระ นาง ยักษ์ ลิง นั้น วัสดุที่ใช้ปักด้วย

เครื่องประดับก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ครอบครัวของนายสถาพร ได้รับการถ่ายทอดรูปแบบจากครอบครัวของนายสาคร การทำเครื่องประดับทั้งที่เป็นเครื่องประดับที่ใช้ใส่ในการแสดงโขน และเครื่องประดับระบำการแสดงนาฏศิลป์ต่าง ๆ ด้วย ลวดลายต่างๆ เหล่านี้ก็ได้เป็นแบบแผนต่อมาในการสอนของนายสถาพร ในปัจจุบัน

4.2.5.5 นายสถาพรกับกิจกรรมของชุมชน

นายสถาพร เลี้ยงสอนได้คลุกคลีอยู่กับการแสดงโขนสด และการทำเครื่องแต่งกายโขน หัวโขน มาเป็นเวลากว่า 25 ปี มาแล้วนั้นทำให้มีความชำนาญในการทำงานศิลปะหัตถกรรมประเภทนี้มาก

นอกจากนายสถาพร เลี้ยงสอนจะมีอาชีพเป็นนักแสดงโขนสดและช่างทำหัวโขนและเครื่องประดับแล้วนั้น นายสถาพรยังได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมของชุมชนอีกกด้วย โดยในปี พ.ศ. 2539 – 2540 นายสถาพรได้รับเลือกตั้งจากชุมชนให้เป็นประธานชุมชน ซึ่งมีหน้าที่ดำเนินกิจกรรมต่างๆ ในชุมชน เสนอเรียกร้องปรับปรุงบริเวณชุมชนและกระจายข่าวสารของทางเขตให้กับสมาชิกในชุมชนได้ทราบ ซึ่งการเป็นประธานชุมชนนี้เป็นได้โดยการจัดการเลือกตั้งภายในชุมชนเอง ซึ่งกรรมการชุมชนนั้นจะมีวาระอยู่ในตำแหน่งชุดละ 2 ปี

บทบาทของนายสถาพร เลี้ยงสอนที่มีต่อชุมชนนั้นมีดังนี้

1. ปี พ.ศ. 2539 – 2540 ตำแหน่ง ประธานชุมชนเขตบางพลัด
2. ปี พ.ศ. 2541 – 2542 ตำแหน่ง กรรมการชุมชนฝ่ายการศึกษา

จากการที่มีบทบาทในกิจกรรมของชุมชนดังที่กล่าวมานี้ ทำให้นายสถาพร ได้มีความคิดที่จะจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมชุมชนวัดเทพากรขึ้น เพื่อเป็นประโยชน์กับคนในชุมชนเอง และกับบุคคลทั่วไปดังจะได้

Copyright by Mahidol University

4.3 กระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร

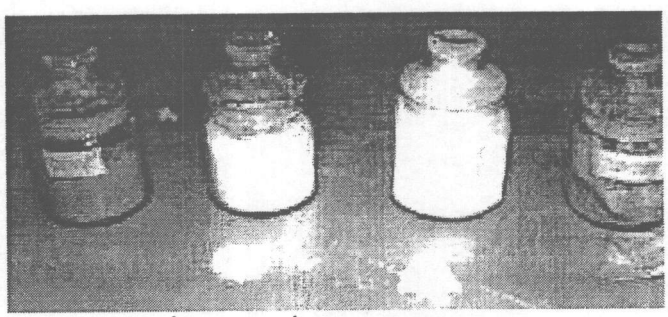
การทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ชุมชนวัดเทพากร ไม่ว่าจะเป็นวัสดุ อุปกรณ์ ตลอดจนขั้นตอนในการทำหัวโขนนั้น มีความแตกต่างจากการทำหัวโขนตามแบบโบราณในบางส่วน ดังนี้

4.3.1 วัสดุและอุปกรณ์ในการทำหัวโขน

ในส่วนของวัตถุดิบที่นำมาผลิต และอุปกรณ์การผลิตต่าง ๆ ก็ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ช่วยลดต้นทุนในการทำแทบทั้งสิ้น วัตถุดิบที่นำมา สร้างหัวโขนและเครื่องประดับของชุมชนวัดเทพากรนั้น จะประกอบด้วยวัสดุที่เหลือใช้จากกิจกรรมอื่น ๆ และวัสดุที่ต้องซื้อหาเฉพาะ คือ

1. กระดาษถุงปูน
2. กระดาษใบทองคำเปลว
3. แป้งข้าวเจ้า
4. สารส้ม
5. กาวลาเท็กซ์ซ์
6. ปูนซีเมน
7. ปูนแคลเซียม
8. กระดาษฟาง
9. สีสำหรับเขียนหน้า
10. เพชรปลอม พลอยปลอม กระจกสี
11. ทองคำเปลว
12. ประเก็นหนัง
13. ลวด
14. กาวยาง
15. ดินสอพอง
16. แชล็คผง
17. แอลกอฮอล์
18. ไม้กลึงเป็นยอดชฎา

วัสดุเหล่านี้ไม่ได้ใช้เฉพาะในการทำหัวโขนเพียงอย่างเดียว ยังสามารถนำวัสดุเหล่านี้มาทำเป็นเครื่องประดับที่มีลักษณะเดียวกันได้ เช่น เกี้ยว รัดเกล้า ชฎา มงกุฎ เทริด เป็นต้น แตกต่างกันก็แต่กระบวนการทำ ซึ่งกระบวนการทำจะได้กล่าวถึงต่อไป



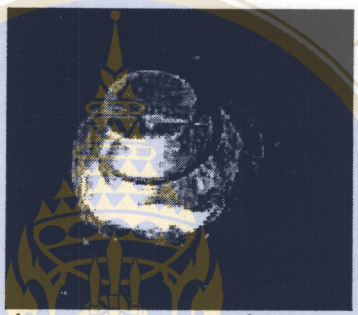
ภาพที่ 4.2 วัสดุที่ใช้สำหรับทำดิน

อุปกรณ์ในการทำหัวโขนนั้น มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันกับช่างอื่น ๆ อาจจะลดอุปกรณ์บางอย่างลงมาบ้าง อุปกรณ์ที่ใช้ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มีดังนี้หุ่นปูน

Copyright by Mahidol University

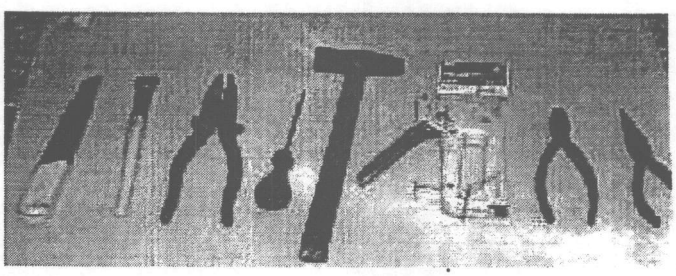
1. แท่นพิมพ์สำหรับตีลาย
2. กรรไกร
1. แม็กเย็บและลวดเย็บ
2. เลื่อยฉลุ
3. พู่กัน
4. เข็ม
5. ค้อน และเหล็กแหลม
6. คีมปากแหลมและคีมตัดลวด

อุปกรณ์ในการทำหัวโขนและเครื่องประดับนี้มีการปรับปรุงให้มีความสะดวกขึ้น เข้ากับยุคสมัยที่ต้องการความรวดเร็วในการทำงาน



ภาพที่ 4.3 หุ่นปูน (หุ่นเครื่องประดับเกี้ยว)

ภาพที่ 4.4 หินสำหรับตีลาย



ภาพที่ 4.5 เครื่องมือที่ใช้ในการทำหัวโขนและเครื่องประดับ

Copyright by Mahidol University

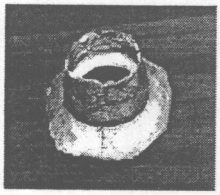
4.3.2 กระบวนการทำหัวโขน

กระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นจะมีขั้นตอนที่ใกล้เคียงกัน แตกต่างกันเพียงการลดขั้นตอนการปั้นหน้า และเขียนสี ในการทำเครื่องประดับเท่านั้น กระบวนการทำหัวโขนและเครื่องประดับเกี้ยว ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มีดังนี้

1. ขั้นตอนการโป๊วหุ่น นำกระดาษถุงปูนมาปัดทำความสะอาดให้ฝุ่นออกจนหมด แล้วนำมาทาแป้งเปียกให้ทั่วทั้งสองด้านของกระดาษ ขยำพักไว้ในถุงพลาสติกกันแห้งให้มีจำนวนพอดีกับงานที่จะทำ นำหุ่นปูนที่ต้องการมาชุบน้ำ นำกระดาษทองคำเปลวมาชุบน้ำแล้วปิดไปบนหุ่นปูนให้ทั่วประมาณ 2 ชั้น นำกระดาษถุงปูนที่ทากาวแป้งเปียกไว้แล้วนั้นฉีกปิดทับลงบนกระดาษถุงปูนประมาณ 8 ชั้นแล้วนำไปตากแดงประมาณ 1 วัน ข้อควรระวังสำหรับขั้นตอนการปิดกระดาษถุงปูนนั้นจะต้องไม่ใช้น้ำมากจนเกินไปเนื่องจากจะทำให้หุ่นกระดาษที่ได้มีลักษณะบวม

ภาพที่ 4.6 การโป๊ว หุ่นเกี้ยว

2. ขั้นตอนการผ่าและเย็บหุ่น นำหุ่นที่โป๊วแล้วตากไว้มาผ่าเป็นแนวตรงด้านหลังของหุ่น ถ้าเป็นหุ่นหัวโขนจะผ่าตั้งแต่กลางศีรษะให้ยาวจดขอบด้านท้ายทอยโดยใช้คัทเตอร์กรีดและแงะออกมา ถ้าเป็นเครื่องประดับเกี้ยวจะผ่าตั้งแต่ขอบด้านบนจดขอบด้านล่าง ลอกกระดาษทองคำเปลวที่ปิดไว้ชั้นแรกออกให้หมด เพื่อจะได้ไม่เห็นรอยกระดาษเมื่อทาสีข้างในจะได้เรียบ นำกาวยางทาบริเวณรอยผ่าทั้งสองด้าน ทิ้งไว้สักครู่แล้วนำมาประกบกัน ใช้ลวดเย็บกระดาษขนาดใหญ่ยิงตามรอยผ่าเพื่อให้ติดแน่นยิ่งขึ้น แล้วกดปลายแหลมของลวดเย็บกระดาษด้านในให้แนบกับหุ่นเพื่อกันเป็นอันตรายกับผู้สวมใส่ จากนั้นนำกระดาษถุงปูนทาแป้งเปียกปิดทับรอยผ่าทั้งด้านในและด้านนอกให้เรียบร้อย



ภาพที่ 4.7 ภาพเครื่องประดับเกี้ยวที่ผ่าและเย็บหุ่นแล้ว

Copyright by Mahidol University

3. การทำดิน ดินนี้คือวัสดุที่จะใช้ในการปั้นหน้าและการตีลาย ซึ่งจะมีส่วนผสมก็คือ แป้งเปียก กระดาษฟาง ปูนซีเมนต์ และปูนแคลเซียม ซึ่งอัตราส่วนในการผสมนั้นจะไม่ตายตัวขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้ทำ นำกระดาษฟางมาทาแป้งเปียกให้ทั่วแล้วขยำให้เป็นเนื้อเดียวกันให้กระดาษยุ่ยไปกับแป้งเปียกแล้วนำปูนซีเมนต์กับปูนแคลเซียมผสมกันตามส่วนที่ต้องการร่อนให้ละเอียด ผสมกับกระดาษที่ยุ่ยแล้ว นวดจนกว่าจะเข้ากันและได้เนื้อดินตามที่ต้องการ สามารถเติมปูนแคลเซียมหรือปูนซีเมนต์ในขณะนวดได้เพื่อให้ได้เนื้อดินตามที่ต้องการ·

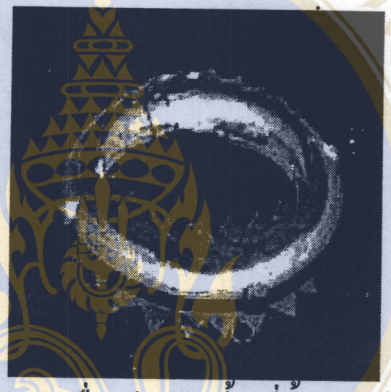
ภาพที่ 4.8 การนวดดิน

4. การตัดแต่งขอบของหัวโขนนั้นจะตัดให้ขอบด้านท้ายทอยเฉียงสูงขึ้นไปเพื่อให้วางได้และสวมใส่สะดวกแล้วนำกระดาษถุงปูนทาแป้งเปียกปิดตรงขอบด้านล่างของหัวโขนให้เรียบ ส่วนของของเกี้ยวนั้นจะตัดเป็นลายฟันปลา ทั้งของด้านบนและด้านล่าง

5. การปั้นลูกแก้ว ลูกแก้วหรือแนวที่จะทำการติดลายรักร้อยซึ่งจะเป็นส่วนเกี้ยวของหัวโขนนั้นในการทำเครื่องประดับเกี้ยวนั้นจะติดตรงกลางของเกี้ยว ส่วนในหัวโขนนั้นจะติดตามแนวของเกี้ยวที่มีของหุ่น การทำลูกแก้วนั้นะจะปั้นดินให้เป็นเส้นกลมขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร ติดลงบนแนวที่ต้องการด้วยกาวลาเท็กซ์ แล้วใช้น้ำลูบให้ให้เป็นแนวเนียนไปกับหัวโขนหรือเกี้ยว แนวลักษณะของเกี้ยวนั้นจะนูนขึ้นมา ในการทำเกี้ยวนั้นจะต้องนำลวดมาทำเป็นขาสำหรับติดกิ๊บด้วย 4 มุม

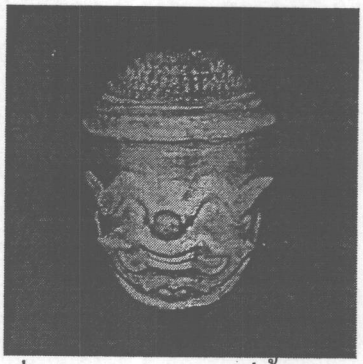
Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.9 การปั้นลูกแก้วของเครื่องประดับเกี้ยว



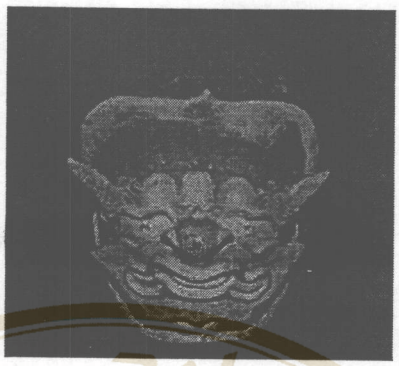
ภาพที่ 4.10 เครื่องประดับเกี้ยวที่ปั้นลูกแก้วเสร็จแล้ว

6. ในการทำหัวโขนนั้นขั้นตอนต่อไปจะเป็นการปั้นหน้า ซึ่งขึ้นอยู่กับลักษณะหน้าของหัวโขนนั้น ๆว่าจะเป็นหน้าอย่างไรมีลักษณะอย่างไร โดยใช้ดินปั้นหน้าติดลงบนหุ่นกระดาษโดยใช้กาวลาเท็กซ์ แต่งให้เรียบทิ้งไว้ให้แห้ง เมื่อแห้งแล้วถ้ามีรอยแตกใช้กระดาษถุงปูนปิดทับเพื่อทำให้หน้าเรียบ จากนั้นติดส่วนประกอบอื่น เช่น โมรี สำหรับศีรษะพ่อแก่ ซึ่งขึ้นอยู่กับการทำว่ามีส่วนประกอบที่ต้องติดก่อนหรือไม่



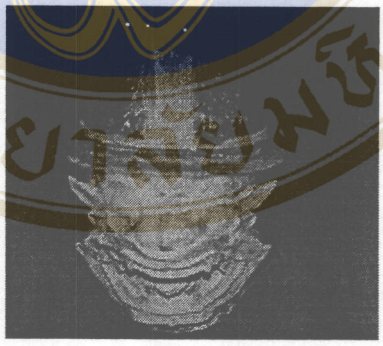
ภาพที่ 4.11 หุ่นยักษ์ยอดที่ปั้นหน้าแล้ว

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.12 หุ่นยักษ์โล้นที่ปั้นหน้าแล้ว

ภาพที่ 4.13 หุ่นพ่อแก่ที่ปั้นหน้าแล้ว



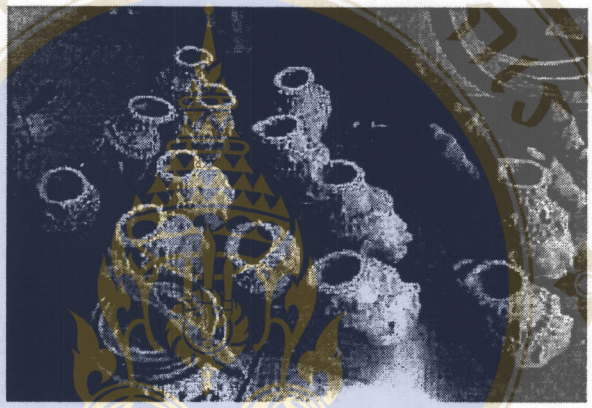
ภาพที่ 4.14 หุ่นลิงโล้นที่ปั้นหน้าแล้ว

7. ขั้นตอนการพอกดินสอพองและขัดหุ่น โดยใช้แป้งดินสอพองผสมกับกาวลาเท็กซ์เล็กน้อย ทาลงไปบนหุ่นหัวโขนที่มีการปั้นหน้าและส่วนประกอบอื่นที่เป็นเส้นเรียบร้อยแล้ว ประมาณ 3 ชั้น ให้ทั่วทั้ง ศีรษะทิ้งไว้ให้แห้ง ใช้กระดาษทรายละเอียดขัดให้เรียบถ้าจุดไหนเห็นรอยกระดาษให้ใช้ดินสอพองทาอีกแล้วขัดซ้ำทำจนกว่าจะเรียบทั้งศีรษะ

Copyright by Mahidol University

8. ขั้นตอนการตีลายและติดลาย จะใช้ดินปั้นแล้วกดลงไปบนหินแม่พิมพ์ตามลวดลายที่ต้องการจะใช้น้ำมันพืชทาพิมพ์กันดินติดพิมพ์ก่อนแล้วใช้ปลายเข็มดึงดดินขึ้นจากหินแกะลาย ซึ่งลวดลายนั้นอาศัยการดูแบบจากหัวโขนที่มีอยู่ และรูปภาพ เมื่อกดลายได้ตามที่ต้องการจำนวนหนึ่งแล้วใช้กาวลาเท็กซ์ทาแล้วใช้ด้ามพู่กันเบอร์เล็ก เจาะรูเตรียมไว้สำหรับการติดเพชรพลอย นำไปติดตามลายที่วางไว้ เมื่อเสร็จแล้วนำมาตากไว้ในร่มให้แห้ง

9. ขั้นตอนการทาสีรองพื้น คือการใช้สีน้ำมันทาบนหัวโขนและเกี้ยวทั้งหมดเพื่อให้เป็นพื้นก่อนทำขั้นตอนอื่นต่อไป จากนั้นตากให้แห้ง



ภาพที่ 4.15 การทาสีรองพื้น

10. ขั้นตอนการปิดทอง ใช้สีเฟร็กทาบริเวณที่จะปิดทอง ถ้าเป็นศีรษะขนาดกลางปิดทองหมดก็ใช้วิธีการทาทั้งศีรษะครั้งเดียว แต่ถ้าเป็นศีรษะใหญ่ปิดทองหมดจะต้องเลือกทาส่วนอื่นยกเว้นหน้าไว้เพื่อที่จะแบ่งทำทีหลังเนื่องจากถ้าสีเฟร็กแห้งเกินไปจะปิดทองไม่ได้ ถ้าเป็นเกี้ยวหรือเครื่องประดับเล็ก ๆ นั้นจะทำครั้งหลายๆ อัน แต่ถ้าเป็นหน้าที่จะต้องเขียนสีนั้นให้ทาสีเฟร็กแค่ส่วนที่ต้องการปิดทองเท่านั้น ทิ้งไว้แห้งพอแห้งหมาด จึงปิดทองโดยใช้ทองซึ่งจะมีทั้ง ทองใบและทองเคให้เลือกใช้นั้นไปบนส่วนที่ทาสีเฟร็กให้ทั่วติดทั้งหมดจากนั้นใช้พู่กันปัดทองส่วนที่เกินออก ต้องมีพาชนะไว้สำหรับรองทองส่วนที่เกินด้วย ถ้าเป็นทองเคจะต้องนำเศษทองที่เหลือกะแทกโดยใช้พู่กันหรือแปรงลงตามลายที่มีร่องเพื่อเนื่อทองจะได้ทั่วถึงกัน จากนั้นปัดเศษทองออกให้หมดดูความเรียบร้อยของงานว่าเรียบดีหรือยัง

11. ขั้นตอนการประดับเพชร หรือพลอยตามรูของลายที่เตรียมไว้ คือ จะต้องดูว่าจะใช้เพชรหรือพลอยขนาดใด สีใด ให้เข้ากับลาย ที่วางไว้ใช้กาวลาเท็กซ์ทาตามรูที่ต้องการแล้วใช้เพชร หรือพลอยติดตามลาย

Copyright by Mahidol University

12. ขั้นตอนการเขียนหน้า นั้นจะเป็นขั้นตอนสุดท้าย ถ้าเป็นศีรษะที่ลงทองทั้งหมดจะไม่ได้ต้องลงสีพื้นของหน้าก่อน จะวาดลวดลายทั้งหน้าได้เลย โดยการวาดลายตามแบบที่มี ซึ่งขั้นตอนนี้จะต้องใช้ความชำนาญมาก ส่วนถ้าเป็นศีรษะที่ไม่ได้ลงทองทั้งหมดจะต้องลงสีพื้นของหน้าตามลักษณะของตัวละครทำนั้นว่าหน้าเป็นสีอะไรตามพงศ์รามเกียรติ์ก่อนจึงค่อยเขียนหน้า สีที่ใช้มีทั้งสีโปสเตอร์และสีอะคิริคซึ่งแล้วแต่ช่างที่จะใช้วาดเป็นผู้เลือก

13. ขั้นตอนการทำเครื่องประกอบอื่น ๆ คือ จอนหูหรือกรรเจียกจร ยอดต่าง ๆ งา เป็นต้น

จอนหู มีวัสดุหลายอย่างด้วยกันในการใช้ทำจอนหู หรือกรรเจียกจร เช่น หนังประเก็น(หนังวิทยาศาสตร์) อลูมิเนียม ไม้อัด ซึ่งขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สร้าง ความคงทนและการใช้งานจะแตกต่างกัน

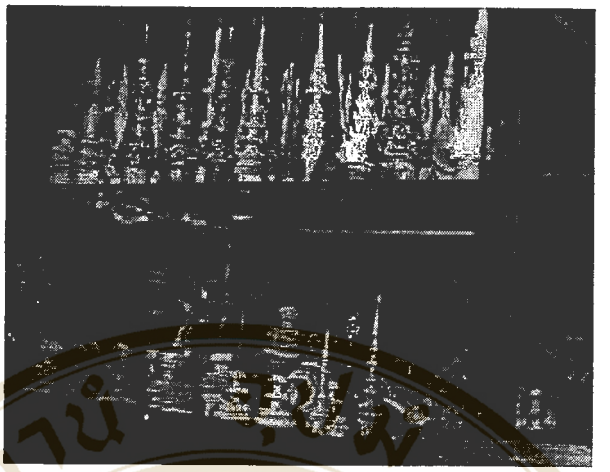
หนังประเก็นจะมีความอ่อนและสามารถเย็บกับลวดเพื่อให้โค้งงอได้ตามความต้องการ

อลูมิเนียม มีลักษณะบางและโค้งงอตามต้องการได้

ไม้อัด นั้นไม่ค่อยจะเป็นที่นิยมใช้เท่าไหร่เนื่องจากดัดงอตามรูปที่ต้องการไม่ได้ แต่ที่นิยมใช้มากที่สุดจะเป็นหนังประเก็น ดังนั้นจะขอกล่าวเพียงแค่การทำเครื่องประกอบจากหนังประเก็นเท่านั้น นำวัสดุที่ต้องการมาวาดลายแล้ว ใช้เลื่อยฉลุฉลุตามลวดลายที่เขียนไว้ มักทำครั้งและมาก ๆ เนื่องจากจะง่ายในการฉลุ ระหว่างฉลุนั้นจะต้องนำเทียนไขมาถูกับใบเลื่อยเพื่อเพิ่มความหล่อลื่นกันใบเลื่อยขาด จากกนั้นนำหนังประเก็นที่ฉลุเสร็จแล้วมาตอกรูตามลายสำหรับเย็บลวดโดยใช้เหล็กแหลมตอก เย็บลวดโดยการนำลวดวางตามรูที่เจาะไว้นำเข็มและด้ายเย็บยึดลวดไว้ตามรูโค้งงอลวดให้เข้ากับลวดลายของจอนหู นำจอนหูที่เย็บลวดเสร็จแล้ว แช่น้ำยาซึ่งใช้แชล็คผงผสมกับแอลกอฮอล ในอัตราส่วน แชล็ค ครึ่งกิโลกรัม กับ แอลกอฮอล 3 กลอน ซึ่งใช้ได้นาน หรือจะใช้แชล็คน้ำสำเร็จแช่ก็ได้ เพื่อให้ประเก็นมีความแข็งตัวและไม่กินเนื้อสีเวลาทาสีรองพื้น จากนั้นตีลายตามลักษณะของลวดลายที่วาดไว้ เมื่อเสร็จแล้วทิ้งไว้ให้แห้ง ทาสีน้ำมันรองพื้น

ส่วนยอดของศีรษะโขนนั้น วัสดุที่ใช้จะมี 2 ชนิดคือ ไม้กลึงให้ได้ลักษณะตามที่ต้องการ หรือหล่อจากเรซิน ซึ่งก็จะนำมาตีลายติดลายตามแบบ แล้วทิ้งไว้ให้แห้งทาสีรองพื้น
นำเครื่องประกอบทั้งหมดมาทาสีเฟรกเพื่อลงทอง ลงทองตามขั้นตอนเดียวกับการลงทองศีรษะ จากนั้นประดับเพชรพลอยเช่นเดียวกัน

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 4.16 ยอดศีรษะต่างๆ

14. ขั้นตอนการประกอบเครื่องทั้งหมด นำจอนหู หรือกรรเจียกจอนมาติดโดยเจาะรูข้างหลังของหู นำลวดสอดเข้าไปในรูเพื่อยึดติดไว้ ทำทั้งสองข้าง ส่วนยอดนั้นก็เสียบไว้ตรงที่สำหรับใส่ยอด ซึ่งถ้ามีขนาดไม่พอดีก็ใช้การปรับ แต่ง ถ้าขนาดของฐานยอดเล็กเกินไปอาจใช้กระดาษห่อเพื่อช่วยให้พอดีกับรู หรือถ้าใหญ่เกินไปก็เหล่าออกให้พอดี

ขั้นตอนการทำหัวโขนและเครื่องประดับของศูนย์ฝึกอาชีพฯ มีความคล้ายคลึงกันเว้นแต่ขั้นตอนที่ 6 ขั้นตอนที่ 7 และขั้นตอนที่ 12 เท่านั้นที่การทำเครื่องประดับเกี้ยวนั้นไม่มี แต่การทำเครื่องประดับเกี้ยวนั้นอาจมีเครื่องประกอบอื่น ๆ เช่น เปลว ดอกไม้ตุ้งติ้งประกอบด้วย ซึ่งการทำเปลวจะมีลักษณะคล้ายกับการทำจอนหู หรือกรรเจียกจอนในการทำหัวโขน แต่การทำตุ้งติ้งนั้นจะต้องใช้ลวดมาขดกันเรียกว่าการทำตัวโฉเฉ ตอกประเก็นเป็นลายดอกไม้แล้วนำตัวโฉเฉมาติด ตีลาย แล้วนำมาติดกับตัวเกี้ยวก่อนที่จะมีการตีลายตัวเกี้ยวเพื่อป้องการลายของเกี้ยวแตก จากนั้นก็ทำตามขั้นตอนการทำเกี้ยว

4.3.3 การถ่ายทอดความรู้ในการทำหัวโขน

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในข้างต้นว่า งานฝึกอบรมของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนของชุมชนวัดเทพากรนั้น เป็นงานหนึ่งที่สร้างอาชีพ สร้างรายได้ให้กับผู้ที่ว่างงานและผู้ที่ต้องการมีรายได้เสริมแล้วนั้น งานการฝึกอบรมก็ช่วยให้งานศิลปะประเภทนี้ยังคงอยู่ในสังคมไทย แม้ว่าบทบาทหน้าที่ของเครื่องประดับและหัวโขนจะเปลี่ยนไปแล้วก็ตาม สิ่งสำคัญของการฝึกอบรมนี้อยู่ที่ผู้สอนหรือครู ตัวผู้รับการอบรม และกระบวนการสอน ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการเปิดการอบรม หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดยอมจะไม่ครบองค์ประกอบและไม่สามารถจัดว่าเป็นการฝึกอบรมได้

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล

ในเรื่องของครูผู้สอนนั้นได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น แต่ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ผู้เรียน การถ่ายทอดความรู้ การฝึกฝนความชำนาญ ตลอดจนรูปแบบของหัวโขนที่สำเร็จแล้ว

4.3.3.1 ผู้เข้ารับการฝึกอาชีพ

ผู้เรียนเป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญของการศึกษากระบวนการสร้าง และกระบวนการถ่ายทอดสืบสานการทำหัวโขน สถานะภาพของผู้เรียนและวัตถุประสงค์ของการมาเรียนเป็นสิ่งบ่งชี้ถึง ความสนใจในการฝึกหัดนี้อย่างหนึ่ง ผู้เรียนนั้นก็สามารถแยกออกได้เป็น 2 พวกใหญ่ ๆ คือ

1. ผู้ที่มาเรียนที่ศูนย์ ฯ เป็นผู้ที่มีความสนใจจะฝึกหัดอย่างจริงจัง ซึ่งอาจจะมีเหตุผลต่างกัน เช่น ตกงานต้องการหารายได้ หรือ มีความสนใจมาแต่เดิม หรือเป็นครูอาจารย์ต้องการที่จะเรียนเพื่อไปสอนให้กับนักเรียนของตน ฯลฯ ถึงแม้ว่าจะมีเหตุผลที่แตกต่างกันในการที่จะฝึกหัด แต่ผู้เรียนส่วนใหญ่ที่มาฝึกที่ศูนย์ก็ค่อนข้างจะมาเป็นประจำจนกระทั่งสามารถทำได้
2. ผู้ที่เรียนในสถานที่ที่ไปสาธิตต่าง ๆ ผู้ที่มาเรียนนี้มีความสนใจบ้างเนื่องจากเป็นระยะเวลาสั้นๆ ที่จะได้รับการอบรม แต่มีผู้เรียนบางคนที่ติดตามเพื่อจะไปฝึกหัดต่อที่ศูนย์ ฯ ด้วย

จากการศึกษาจากสมุดรายชื่อผู้เข้ารับการอบรมของศูนย์ทำให้ได้ทราบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมตั้งแต่ พ.ศ. 2539 ถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2542)มีผู้เข้าเรียนจำนวน 287 คน ซึ่งมีอายุตั้งแต่ 10 -55 ปี ทั้งจากกรุงเทพมหานคร และต่างจังหวัด จำแนกตามภูมิลำเนาได้ดังนี้คือ

กรุงเทพมหานคร			
เขตคลองจั่น	จำนวน	2	คน
เขตคลองสาน	จำนวน	7	คน
เขตจตุจักร	จำนวน	5	คน
เขตจอมทอง	จำนวน	3	คน
เขตดอนเมือง	จำนวน	9	คน
เขตดินแดง	จำนวน	4	คน
เขตดุสิต	จำนวน	2	คน
เขตตลิ่งชัน	จำนวน	2	คน
เขตธนบุรี	จำนวน	9	คน
เขตบางกอกน้อย	จำนวน	12	คน
เขตบางกอกใหญ่	จำนวน	10	คน
เขตบางกะปิ	จำนวน	4	คน
เขตบางเขน	จำนวน	8	คน

Copyright by Mahidol University

เขตบางคอแหลม	จำนวน	2	คน
เขตบางแค	จำนวน	2	คน
เขตบางซื่อ	จำนวน	3	คน
เขตบางบอน	จำนวน	11	คน
เขตบางพลัด	จำนวน	37	คน
เขตบางยี่เรือ	จำนวน	1	คน
เขตปทุมวัน	จำนวน	2	คน
เขตป้อมปราบ	จำนวน	2	คน
เขตพญาไท	จำนวน	5	คน
เขตพระโขนง	จำนวน	2	คน
เขตพระนคร	จำนวน	3	คน
เขตภาษีเจริญ	จำนวน	8	คน
เขตมีนบุรี	จำนวน	2	คน
เขตราชฎรบูรณะ	จำนวน	14	คน
เขตลาดยาว	จำนวน	1	คน
เขตสวนหลวง	จำนวน	2	คน
เขตสายไหม	จำนวน	1	คน
เขตแสมดำ	จำนวน	2	คน
เขตหนองแขม	จำนวน	4	คน
เขตหลักสี่	จำนวน	2	คน
จังหวัดชลบุรี	จำนวน	1	คน
จังหวัดนครปฐม	จำนวน	4	คน
จังหวัดนครศรีธรรมราช	จำนวน	1	คน
จังหวัดนนทบุรี	จำนวน	39	คน
จังหวัดบุรีรัมย์	จำนวน	1	คน
จังหวัดปทุมธานี	จำนวน	8	คน
จังหวัดประจบคีรีขันธ์	จำนวน	2	คน
จังหวัดเพชรบุรี	จำนวน	2	คน
จังหวัดมหาสารคาม	จำนวน	1	คน
จังหวัดมุกดาหาร	จำนวน	2	คน

Copyright by Mahidol University

จังหวัดยโสธร	จำนวน	2	คน
จังหวัดศรีษะเกษ	จำนวน	6	คน
จังหวัดสกลนคร	จำนวน	2	คน
จังหวัดสงขลา	จำนวน	1	คน
จังหวัดสมุทรปราการ	จำนวน	10	คน
จังหวัดสมุทรสงคราม	จำนวน	1	คน
จังหวัดสมุทรสาคร	จำนวน	3	คน
จังหวัดสุรินทร์	จำนวน	1	คน
จังหวัดหนองคาย	จำนวน	4	คน
จังหวัดอ่างทอง	จำนวน	1	คน
จังหวัดอุบลราชธานี	จำนวน	2	คน
	รวม	287	คน

ในจำนวนนี้ยังมิได้รวมจำนวนนักเรียนโรงเรียนในเขตบางพลัด ซึ่งมีการจัดการสอนที่โรงเรียน

จากการค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้น ผู้ศึกษาได้พบอาชีพของผู้เรียนมีหลากหลาย เช่น " คุณบุศกร วิจิตรพนมศิลป์ เป็นเด็กสาวจบปริญญาตรี เอกศิลปกรรม จากสถาบันราชภัฏสวนดุสิต เป็นผู้เรียนคนหนึ่ง ... ชายหนุ่มผู้หนึ่งมาขอเรียนบ้าง ถามได้ความว่าทำงานอยู่บริษัท เรียนจบวิทยาศาสตร์ที่จุฬา ฯ ที่มาเรียนเพราะชอบงานศิลปะตั้งแต่เด็ก .. จากการไถ่ถามพูดคุยกันจึงทราบว่า แต่ละคนเรียนจบปริญญาตรีกันมาทั้งนั้น ตกงานก็หลายคน เป็นอาจารย์มาเรียนก็มี ดู ๆ แล้วทุกคนจะมีความสุขเมื่อได้ทำงานที่ตนชอบ" (ประวิทย์ จำปาทอง , 2541) ซึ่งทำให้เห็นว่ากลุ่มผู้เรียนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มีความหลากหลายและส่วนหนึ่งเป็นผู้ที่มีพื้นความรู้ดี

จากการสังเกตของผู้ศึกษานั้นพบว่า ผู้เรียนกลุ่มต่าง ๆ จะมรเรียนในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน ถ้าเป็นช่วงในระยะเปิดเทอม ก็จะมีนักเรียนจากโรงเรียนวัดเทพากร ชั้นประถมปีที่ 5 – 6 เป็นผู้เรียนกลุ่มหนึ่ง แต่ในช่วงเวลาปิดเทอมนั้นผู้เรียนที่เป็นนักเรียนจะลดลง แต่ที่เป็นผู้ที่มีอาชีพครู จะเพิ่มมากขึ้น ส่วนในช่วงเปิดเทอมนั้นในวันเวลาราชการนั้นจะมีจำนวนผู้เรียนน้อย ซึ่งส่วนมากจะเป็นผู้ที่ไม่มีงานทำหรือมีกิจการเป็นของตนเอง แต่ในช่วงวันเสาร์ วันอาทิตย์และวันหยุดต่าง ๆ จะมีผู้เรียนมากขึ้น

Copyright by Mahidol University

4.3.3.2 วิธีการถ่ายทอดความรู้ในการทำหัวโขน

จากการศึกษานั้นผู้ศึกษาพบว่าการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพชุมชนวัดเทพากรนั้น ครูผู้สอนมีบทบาทสำคัญที่จะทำให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ การให้คำแนะนำของครูช่างนั้นถือเป็นเครื่องบ่งชี้ความถูกต้องในขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ

บทบาทที่สำคัญของครูผู้สอน คือนายสถาพร เลี้ยงสอนนั้น จากการเก็บข้อมูลของผู้ศึกษาได้ทราบถึงวิธีการสอนการถ่ายทอดของนายสถาพรที่ใช้วิธีการแนะนำมากกว่าจะสอนเป็นขั้นตอนที่แน่นอน ให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติเลยโดยไม่มีการอธิบายในเรื่องของสัดส่วน หรือลักษณะของหัวโขนแต่อย่างใดขั้นตอนแรกของการฝึกหัดก็คือการเริ่มฝึกหัดการทำเกี้ยว (เครื่องประดับศีรษะ) ซึ่งถือว่าเป็นพื้นฐานในการทำเครื่องประดับและหัวโขนต่อไป แต่การสอนของนายสถาพรนั้น เป็นการสอนที่ให้ผู้เรียนฝึกหัดเอง ถึงแม้ว่าจะให้ผู้เรียนเริ่มฝึกหัดการทำเกี้ยวก่อนเป็นอันดับแรกทุกคน แต่ก็ไม่ได้มีการให้เหตุผลของการเรียนว่าเหตุใดจึงต้องเริ่มจากการหัดทำเกี้ยวก่อนเป็นอันดับแรก

การสอนของนายสถาพรนั้น จะไม่ได้แนะนำผู้ที่มาเรียนว่าจะต้องทำอะไรต่อจากการทำเกี้ยว จะให้ผู้เรียนได้ตัดสินใจเองว่าต้องการจะฝึกหัดทำอะไรเป็นอันดับต่อไป นายสถาพร จะเป็นเพียงผู้บอกขั้นตอนคร่าว ๆ ไปในขณะทำและหาอุปกรณ์ในการเริ่มต้นให้เท่านั้น

นอกจากนายสถาพร จะเป็นผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียนแล้ว ผู้เรียนที่มาเรียนก่อนก็จะเป็นผู้ช่วยในการให้คำแนะนำแก่ผู้ที่มาเรียนที่หลังเพื่อเป็นการแบ่งเบาภาระของนายสถาพรเอง ซึ่งจะทราบได้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่มาเรียน *"...ตอนนั้นก็มีพี่ตุ้ย จริงแล้วก็ช่วยกันนะแต่ว่าหลัก ๆ เลยช่วงนั้นพี่ตุ้ยอยู่ พ่อก็เห็น ๆ นี่ไม่ค่อยว่างแต่หลักก็มีพี่ตุ้ยถามว่าทำไงพอเสร็จตรงนี้พี่เค้าก็บอก เราก็ถาม.."*(สัมภาษณ์) ก็จะทราบถึงบรรยากาศในการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้ นอกจากจะทราบจากกการสัมภาษณ์แล้วนั้น คอลัมภ์ข้างวัด ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐก็ได้เขียนถึงบรรยากาศการเรียนตามคำบอกเล่าของนายสถาพรว่า *"เมื่อเป็นแล้วก็ช่วยกันเป็นวิทยากร รุ่นพี่สอนรุ่นน้องโดยไม่มีค่าตอบแทน ถ้ามีงานเขามาจ้างได้เงิน เราก็แบ่งงานกันไปทำ ได้เงินเป็นค่ารถและค่าอาหารกันไป"* (ประวิทย์ จำปาทอง , 2541)ซึ่งจะเห็นว่าการถ่ายทอดนั้นก็จะมีการถ่ายทอดจากรุ่นพี่สู่รุ่นน้องด้วยโดยที่ไม่ได้ค่าตอบแทนเช่นเดียวกับครู

บทบาทที่สำคัญที่สุดของนายสถาพร คือการให้คำแนะนำชี้แนะว่าทำอย่างไรจึงจะถูกต้อง ทั้งในเรื่องลวดลาย ขั้นตอนการทำเครื่องประดับและหัวโขนประเภทต่างๆ

วิธีการสอนของนายสถาพรนั้นแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับ ผู้เรียนและสิ่งที่ฝึกหัดเป็นสำคัญ คือ

1. การสอนให้กับผู้ที่มาเรียนที่ศูนย์ นั้นจะใช้วิธีการสอนในแบบข้างต้นที่กล่าวมาแล้ว

Copyright by Mahidol University

2. การสอนในการไปแสดงการสาธิตนอกสถานที่ นั้นจะเป็นการสาธิตขั้นตอนวิธีการทำหัวโขน ส่วนผู้ที่สนใจจะฝึกหัดนั้น จะให้ทำงานง่ายๆ คือการตีลาย ประดับเกี้ยวที่นายสถาพรได้จัดเตรียมทำตัวเกี้ยวไว้แล้ว ให้ผู้ที่สนใจมาฝึกหัดการตีลายประดับซึ่งใช้เวลาไม่นาน นายสถาพร และลูกศิษย์ที่มีความชำนาญพอสมควรจะช่วยแนะนำในการวางลาย นอกจากเกี้ยวแล้วนั้นยังได้ใช้วัสดุอื่นเพื่อมาตีลายประดับด้วย เช่น หมวกใบลาน โอ่งดินเผา เป็นต้น

วิธีการถ่ายทอดของนายสถาพรนั้น เป็นวิธีการถ่ายทอดที่คล้ายกันกับช่างในสมัยก่อนที่จะให้ผู้เรียนหัดการสังเกตเองก่อนในเบื้องต้นและคอยแนะนำในสิ่งที่ผู้เรียนมีความไม่เข้าใจ การเรียนที่จะให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุดนั้นก็ขึ้นอยู่กับความใส่ใจของผู้เรียนเองด้วย

4.3.3.3 การฝึกหัดและฝึกฝนความชำนาญ

การฝึกหัดของศูนย์ฝึกอาชีพฯ ซึ่งเป็นศูนย์ฯที่จัดตั้งโดยเอกชน ไม่มีหลักสูตรในการฝึกอบรมที่แน่นอนนั้นจึงทำให้การฝึกหัดไม่สามารถเรียงลำดับขั้นตอนที่เหมือนกันได้ทุกคน แต่ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าวิธีการฝึกหัดของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น จะเริ่มตั้งแต่การฝึกหัดเบื้องต้นโดยการทำเกี้ยวซึ่งจะเป็นพื้นฐานในงานต่างๆต่อไปคือ

1. การโป๊ว เป็นพื้นฐานของการโป๊วทั้งหัวโขนและเครื่องประดับต่างๆ ที่ต้องใช้โครงที่ทำจากกระดาษ

2. การทำลูกแก้ว คือพื้นฐานในการวางแนวที่จะทำรักร้อยในหัวโขนและเครื่องประดับต่างๆ

3. การตีลายและวาง ซึ่งจะต้องใช้ในการทำหัวโขนและเครื่องประดับทุกประเภทไม่ว่าโครงจะทำจากกระดาษ หรือหนังประเก็น

4. การลงสีพื้น การลงสีเฟรก การปิดทอง และการประดับเพชร พลอย ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ต้องเรียนรู้ก่อนการทำหัวโขนและเครื่องประดับอื่น ๆ

เมื่อจบจากการฝึกหัดทำเกี้ยวแล้วนั้น ก็จะเป็นการฝึกหัดตามที่ผู้เรียนต้องการว่าต้องการจะฝึกหัดทำอะไรเป็นสิ่งต่อไป

การฝึกหัดเพื่อความชำนาญของผู้เรียนนั้นเนื่องจากไม่ได้มีเวลาในการเรียนที่แน่นอน ความชำนาญของผู้เรียนก็ต้องขึ้นอยู่กับความสม่ำเสมอในการมาฝึกหัดเป็นสำคัญ เพราะถ้าเกิดการฝึกฝนมากความชำนาญย่อมมีมากเช่นกัน ผู้เรียนบางคนนั้นนอกจากจะได้ความรู้จากทางศูนย์แล้วนั้นก็ยังได้มีโอกาสเรียนกับช่างทำเครื่องประดับและหัวโขนท่านอื่นด้วย และได้มีโอกาสนำกลับมาพัฒนางานที่ทางศูนย์มีให้ดีขึ้น เกิดการถ่ายเทความรู้ระหว่างช่างหัวโขนโดยผ่านทางผู้ที่มาเรียน

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.17 การเรียนของผู้ฝึกหัดที่ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ

ภาพที่ 4.18 การจัดการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นอกสถานที่

จากการเก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยได้ฝึกหัดการทำเครื่องประดับและหัวโขนดังนี้

1. การทำเครื่องประดับเกี้ยว ซึ่งเป็นพื้นฐานในการทำเครื่องประดับอื่น ๆ และเป็นพื้นฐานในการทำหัวโขน ทั้งในด้านการโป๊วหุ่น การผ่าหุ่นเย็บหุ่น การตีลาย การวางลาย ติดลาย ตลอดจนขั้นตอนในการลงทอง ซึ่งใช้เวลาในการฝึกหัดประมาณ 5 วัน

2. การทำเครื่องประดับสนองเกล้า เป็นเครื่องประดับอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายเกี้ยวแต่รูปทรงจะสูงกว่าเล็กน้อย และมีเครื่องประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ เช่น เปลว และดอกไม้ไหว ซึ่งการทำ

Copyright by Mahidol University

สนองเกล้านี้จะได้พื้นฐานในเรื่องของการตัดฉลุประเก็น การทำก้านโถเฉด้วย การฝึกหัดใช้เวลาประมาณ 7 วัน

3. การทำหัวโขน (หัวพ่อแก่(พระครูฤษี)ขนาดกลาง) ซึ่งจะเป็นการฝึกหัดการทำทั้งหมด แต่ด้วยเป็นหัวขนาดกลางและเป็นหน้าทอง การลงสีหน้าจึงเป็นขั้นตอนที่ผู้ศึกษาไม่ได้ฝึกปฏิบัติ ขั้นตอนที่ต้องฝึกหัดเพิ่มเติมคือการปั้นหน้าและการเขียนหน้า ใช้เวลาในการฝึกหัดประมาณ 15 วัน

นอกจากการฝึกปฏิบัติดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยยังได้มีโอกาสช่วยงานผู้เรียนอื่น ๆ ในการติดประดับเพชร การตีลายต่าง ๆ ด้วย ซึ่งเป็นการฝึกฝนในการทำงานอีกทางหนึ่ง

ในส่วนของความแตกต่างของขั้นตอนการทำหัวโขน รูปแบบของหัวโขนและลวดลายต่างๆ ระหว่างช่างแบบโบราณกับการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรนั้น ผู้ศึกษาจะได้กล่าวถึงในบทวิเคราะห์ต่อไป

4.3.3.4 ผลงานของศูนย์ฝึกอาชีพฯ

ลักษณะของหัวโขนที่สร้างสำเร็จออกมาแล้วนั้น ผลงานของช่างแต่ละคนนั้นก็จะมีความแตกต่างกันไป ผลงานของศูนย์ฝึกอาชีพก็เช่นกัน แต่ผลงานของศูนย์ฝึกอาชีพนั้นจะมีลักษณะที่ไม่ค่อยเหมือนกันทั้งหมด เนื่องจากเมื่อเวลาทำหัวโขนนั้นจะมีผู้ช่วยทำหลายคน ซึ่งแต่ละขั้นตอนก็อาจจะแตกต่างกันไป ซึ่งก็เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกหัดด้วย และก็เป็นการช่วยแบ่งเบางานของช่างด้วย

การหาตัวอย่างผลงานของช่างแต่ละท่านนั้นมีความยาก เนื่องจากช่างทำหัวโขนจะทำหัวโขนตามที่ได้รับว่าจ้างมาเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้มีผลงานที่อยู่กับตัวช่างเองนั้นน้อยมาก หัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพก็เช่นเดียวกัน ทำให้มีตัวอย่างผลงานที่สามารถนำเสนอได้น้อย

ภาพที่ 4.17 ศีรษะพ่อแก่

ภาพที่ 4.18 พระคเณศ

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.19 ศีรษะฤษีตาไฟ

ภาพที่ 4.20 ศีรษะฤษี

ภาพที่ 4.21 ศีรษะทศกัณฐ์หน้าทอง

ภาพที่ 4.22 ศีรษะอินทรชิต

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 4.23 ศีรษะมารีศ

ภาพที่ 4.24 ศีรษะมัยราพ

ภาพที่ 4.25 ศีรษะองคต

ภาพที่ 4.26 ศีรษะชมพูพาน

Copyright by Mahidol University

จะเห็นว่าหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพนั้นมีทั้งที่มีตามพงศ์รามเกียรติ์ และมีทั้งที่สร้างขึ้นตามแบบที่ช่างผู้สร้างหรือผู้จ้างงานนั้นต้องการ เช่น ภาพฤษีในภาพที่ 4. นั้นจะเห็นว่าเป็นฤษีที่ไม่มีปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ และการทำหัวโขนบางครั้งมีการทำตามแบบของช่างพื้นบ้านคือไม่ได้ยึดถือกับระเบียบวิธีปฏิบัติมากนัก

วัตถุประสงค์ในการทำหัวโขนของช่างพื้นบ้านนั้น ส่วนใหญ่จะสร้างเพื่อนำไปใช้งานในการแสดง ซึ่งพื้นฐานของนายสถาพร ผู้ก่อตั้งศูนย์นั้นก็มีอาชีพเป็นนักแสดงโขนสด หรืออาจทำเป็นของที่ระลึกที่มีราคาย่อมเยาว์ ซึ่งมีผลต่อการสร้างงานด้วย

4.4 ความสัมพันธ์กับชุมชนและสังคม

นอกจากจะศึกษาในเรื่องของการดำเนินงานของศูนย์ฝึกอาชีพแล้วนั้น การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์กับชุมชนและสังคมก็เป็นสิ่งที่สำคัญ เนื่องจากสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ของชุมชนวัดเทพากรนั้นตั้งอยู่ในบริเวณอาณาเขตของชุมชนวัดเทพากร เขตบางพลัด กรุงเทพ ฯ ซึ่งวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพนี้ขึ้นมาก็เพื่อจะช่วยให้สมาชิกในชุมชนเองและบุคคลทั่วไปที่สนใจ มีงานทำ มีอาชีพเสริม มีรายได้จากการฝึกหัดศิลปะการทำเครื่องประดับและหัวโขน ดังนั้นในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับชุมชนและสังคมเป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จของการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพแห่งนี้ว่าบรรลุถึงวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งมากน้อยเพียงใด

ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับชุมชนและสังคมนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเด็นใหญ่ ๆ คือ

4.4.1 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับชุมชน

ความหมายและขอบเขตของคำว่าชุมชนในที่นี้หมายถึง สมาชิกที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ในชุมชน สถานที่สำคัญในชุมชนวัดเทพากรเองคือ วัดเทพากร และโรงเรียนวัดเทพากร ซึ่งความสัมพันธ์ของแต่ละส่วนในชุมชนนั้นอาจจะมีความคิดเห็นที่เหมือนหรือแตกต่างกันบ้าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทัศนะของแต่ละบุคคลด้วย

4.4.1.1 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับสมาชิกในชุมชน

ก่อนที่จะกล่าวถึงความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพกับสมาชิกในชุมชนนั้น การที่นายสถาพรเลี้ยงสอนมีโอกาสได้ร่วมทำงานกับคณะกรรมการชุมชนนั้นก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้นายสถาพรเป็นที่รู้จักของคนในชุมชนวัดเทพากร เนื่องจากชุมชนวัดเทพากรเป็นชุมชนที่มีขนาดใหญ่ และลักษณะทางสังคมทั่วไปของชุมชนมีทั้งที่เป็นบ้านเรือนของตนเองและบ้านเช่าซึ่งสมาชิกผู้เช่าก็มีการเปลี่ยน

Copyright by Mahidol University

แปลงอยู่เสมอ ทำให้มีคนที่ไม่รู้จักนายสถาพรอยู่ด้วย จากการสัมภาษณ์ของผู้ศึกษาผู้ที่ไม่รู้จักนายสถาพรนั้นก็จะเป็นผู้ที่มาเช่าบ้านอยู่ในชุมชนไม่นานนั้นเอง

จากการสัมภาษณ์และการสังเกตของผู้ศึกษานั้นจะพบว่าการฝึกหัดของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น มีสมาชิกในชุมชนน้อยมากที่จะมาร่วมฝึกหัดด้วย ปัจจัยเรื่องเวลา การประกอบอาชีพ และอายุเป็นปัจจัยสำคัญในการฝึกหัดของคนในชุมชนเป็นอย่างมาก กลุ่มคนที่มีอายุอยู่ในช่วงวัยทำงานคือตั้งแต่อายุประมาณ 20- 60 ปีนั้นเหตุผลสำคัญที่ไม่ได้มาร่วมการฝึกหัดเนื่องจากมีอาชีพที่ต้องทำอยู่แล้วไม่สามารถที่จะมาฝึกหัดได้ ส่วนกลุ่มแม่บ้านที่ไม่ได้ประกอบอาชีพก็จะติดขัดในเรื่องอายุและงานบ้านที่จะต้องทำในแต่ละวันจึงไม่สามารถมาร่วมฝึกหัดได้ และเหตุผลสำคัญที่สุดที่เป็นสาเหตุให้คนในชุมชนมารับการฝึกหัดน้อยนั้น จากการสัมภาษณ์พบว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับความสนใจมากที่สุด สมาชิกในชุมชนมีความสนใจในงานศิลปะประเภทนี้น้อยมาก

ในด้านความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับสมาชิกในชุมชนนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ สมาชิกชุมชนที่เห็นว่าการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นมีประโยชน์ และสำคัญ กับสมาชิกที่ไม่เห็นด้วยกับการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เพราะเห็นว่าการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นไม่มีความสำคัญ ซึ่งก็เป็นเรื่องปกติในการอยู่ร่วมกันในสังคม ปัญหาของความไม่เห็นด้วยนั้นจะขอกล่าวต่อไป

สมาชิกชุมชนที่เห็นว่าการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นมีประโยชน์ต่อชุมชนนั้น ผู้ศึกษาได้สรุปเหตุผลเป็นข้อดังนี้

1. ทำให้ชุมชนมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักในสังคมโดยทั่วไป
2. เป็นการส่งเสริมให้คนได้มีงานทำและมีรายได้
3. เป็นการอนุรักษ์ศิลปะไทย

จากการสัมภาษณ์สมาชิกคนหนึ่งของชุมชนวัดเทพากรได้กล่าวถึงประโยชน์ของศูนย์ฝึกอาชีพว่า *"ใครมาดูแล้วก็เป็นอาชีพมาเรียนแค่เดือน 2 เดือนก็เป็นอาชีพแล้วสำหรับคนตกงานมันก็มีประโยชน์ไม่มีทางเสียเลย"* อีกความคิดหนึ่งเห็นเกี่ยวกับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้ ของสมาชิกอีกคนหนึ่งว่า *"ก็ดีให้เด็กฝึกหัดรู้ศิลปะ ลูกหลานจะได้รู้อะไรเป็นอะไร"*

สมาชิกชุมชนกลุ่มที่เห็นว่ามีประโยชน์ต่อชุมชนนั้น ถึงแม้ว่าจะไม่เคยมาฝึกอบรมกับทางศูนย์ฝึกอาชีพนี้ก็ตาม แต่ก็เห็นถึงความสำคัญของการสืบสานงานศิลปะด้านนี้ด้วย แตกต่างจากกลุ่มสมาชิกชุมชนที่เห็นว่าไม่มีประโยชน์ ดังจะได้กล่าวต่อไป

สมาชิกที่ไม่เห็นด้วยกับการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น ผู้ศึกษาได้สรุปข้อเสียของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ได้ดังนี้

"เป็นการทำเพื่อประโยชน์ของตนเองมากกว่าเพื่อชุมชนเพราะเป็นอาชีพของเค้า"

Copyright by Mahidol University

"สถานที่ไม่เหมาะสมเพราะบังโบสถ์ และใกล้กับสถานที่ทำกิจของสงฆ์"

"มีปัญหากับ กลุ่มวัยรุ่นในชุมชนที่มาเล่นฟุตบอลที่ลานวัดเนื่องจากลูกฟุตบอลไปโดนงานของทางศูนย์แล้วเกิดความไม่พอใจกันเป็นการทำให้สภาพแวดล้อมเสื่อมโทรม บริเวณศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ สกปรก"

สมาชิกคนหนึ่งของชุมชนวัดเทพากร ซึ่งมีอายุ 22 ปีได้กล่าวถึงความขัดแย้งที่มีต่อศูนย์ฝึกอาชีพว่า *" เราไปช่วยเค้าเราไม่ได้ไปฝึก เหมือนเราไปช่วยเขาทำมาหากิน เขาได้ผลประโยชน์เราไม่ได้ ..วัยรุ่นวัดนี้ไม่มีใครไปฝึก ไม่ถูกกันเพราะไม่มีใครชอบ"* และสมาชิกของชุมชนอีกคนหนึ่งให้ความเห็นว่า *" มีทีวีมาถ่ายว่าทำกับชุมชนแต่จริงๆ แล้วเป็นการโปรโมทตัวเองมากกว่า ไม่ได้ทำเพื่อชุมชน"*

เหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่งของความสัมพันธ์ในด้านลบของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับสมาชิกบางกลุ่มของชุมชนก็คือ การที่สมาชิกในชุมชนมีการแบ่งเป็นพรรคเป็นพวกเนื่องจากการเลือกตั้งกรรมการชุมชน นายสถาพรก็ได้ลงสมัครเลือกตั้งกรรมการชุมชนด้วย ซึ่งฝ่ายตรงข้ามก็จะพลอยไม่ลงรอยกันด้วยเรื่องทางการเมือง การทำงานของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับชุมชนจึงมีทั้งสมาชิกชุมชนที่เห็นว่ามีประโยชน์และไม่มีประโยชน์

4.4.1.2 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับวัดเทพากร

ในด้านของความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชี พ ฯกับวัดเทพากรซึ่งเป็นวัดประจำชุมชนนั้น ผู้ศึกษาได้มีโอกาสสัมภาษณ์พระครูศรีสุตากร เจ้าอาวาสวัดเทพากร นั้นได้ข้อมูลทางด้านความสัมพันธ์ดังนี้

การจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้นายสถาพร เลี้ยงสอนได้ขอคำปรึกษาในการจัดหาสถานที่จัดตั้งกับท่านเจ้าอาวาสซึ่งก็ได้อนุญาตให้จัดตั้งในบริเวณวัดได้ เนื่องจากเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ ถึงแม้ว่าจะมีเสียงคัดค้านจากสมาชิกในชุมชนบ้าง แต่เมื่อเห็นว่ามีประโยชน์ก็ยังคงให้จัดตั้งในบริเวณวัดต่อไป

จะมีการให้ย้ายศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ แต่ก็ยังคงให้ใช้เขตบริเวณลานวัดเช่นเดิมเนื่องจากว่ายังเห็นว่ากิจกรรมการฝึกหัดนี้ยังมีประโยชน์ต่อสังคมอยู่ ไม่ได้ทำให้เกิดปัญหากับทางวัด และไม่ได้ใช้ทรัพยากรของวัดเช่น ไฟฟ้า ด้วย และเมื่อมีงานที่ทางวัดต้องการความช่วยเหลือจากศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ก็จะได้รับความร่วมมือเสมอ

ความสัมพันธ์ของวัดกับศูนย์ฝึกอาชีพนี้ เป็นความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน มีการพึ่งพาอาศัยกัน ความสัมพันธ์นี้ส่งผลให้ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ยังสามารถที่จะใช้สถานที่ในบริเวณวัดเทพากรเป็นสถานที่ฝึกหัดได้ต่อไป

Copyright by Mahidol University

4.4.1.3 ความสัมพันธ์ของศูนย์กับโรงเรียนวัดเทพากร

โรงเรียนวัดเทพากร ซึ่งถือว่าเป็นโรงเรียนประจำชุมชนวัดเทพากรนั้น ความสัมพันธ์ของโรงเรียนกับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถชี้ให้เห็นถึงการดำเนินงานของศูนย์ฝึกอาชีพว่าสอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพียงใด

จากการที่ผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์ อาจารย์ใหญ่โรงเรียนวัดเทพากรนั้น ได้ทราบว่า นายสถาพร เลี้ยงสอนได้ช่วยเหลือทางโรงเรียนทั้งในเรื่องการให้เช่าชุดการแสดงเมื่อมีการจัดแสดงในงานโรงเรียน และยังช่วยเหลือในการฝึกหัดศิลปะการทำเครื่องประดับให้กับนักเรียนชั้นประถมปีที่ 5 –6 ของทางโรงเรียนด้วย ซึ่งการฝึกหัดนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งของวัตถุประสงค์ในการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้อยู่แล้ว

การจัดการเรียนการสอนในวิชาการทำเครื่องประดับของโรงเรียนวัดเทพากรนั้น นายสถาพร เลี้ยงสอน ได้เป็นผู้สอน ซึ่งวิชานี้เป็นวิชาหนึ่งในหลักสูตร ที่จัดให้ทางโรงเรียนจัดหากิจกรรมภายในชุมชนเพื่อจัดการสอน การจัดหลักสูตรหรือคัดเลือกกิจกรรมที่จะจัดสอนในวิชานี้ ทางโรงเรียนจะมีหน้าที่จัดการและจัดสร้างหลักสูตรเอง ซึ่งจะจัดเป็นวิชาเลือกบังคับ การเรียนจะแบ่งเป็น การเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จำนวน 2 ชั่วโมงในหนึ่งสัปดาห์ และนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จำนวน 2 ชั่วโมงในหนึ่งสัปดาห์เช่นกัน

อาจารย์ใหญ่โรงเรียนวัดเทพากรได้กล่าวถึงความสำคัญของศูนย์ฝึกอาชีพที่มีต่อโรงเรียนว่า *"เวลาเราละครเราก็ขอยืมของท่านได้เลย บางอย่างถ้าเราไปเช่าก็แพง แล้วก็บางอย่างเราก็ทำได้เองที่คุณลุงสอนทำเราก็เอามาใช้ประโยชน์ได้ เวลาที่นี่ไปรำละครจะแต่งเต็มที่เลยเพราะถือว่าส่วนหนึ่งได้มาจากคุณลุงและส่วนหนึ่งนักเรียนของเรา และทำการที่ปีไหนจะทำอะไรต้องถามครูนาฏศิลป์ก่อนว่าอยากได้อะไร อย่างปีนี้ทำเกี้ยว"*

ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับโรงเรียนวัดเทพากรนั้น นับว่าเป็นความสัมพันธ์ที่ดีเนื่องจากศูนย์ฝึกอาชีพได้สร้างประโยชน์ให้กับทางโรงเรียนเป็นอย่างมากทั้ง เรื่องการสนับสนุนการจัดแสดง การช่วยสอนในวิชาเลือกบังคับดังกล่าว

4.4.2 ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพกับสังคม

ความสัมพันธ์ของบุคคลผู้ที่สนใจในการฝึกอบรมและความสัมพันธ์ของหน่วยงานต่างๆ กับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น เป็นปัจจัยที่ทำให้ทราบถึงการเป็นที่รู้จักยอมรับของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นี้ ที่มีในสังคมปัจจุบัน การเป็นที่รู้จักยอมรับนี้ขึ้นอยู่กับการมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆ ภายนอกชุมชน การเป็นที่รู้จักโดยสื่อต่างๆ ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศูนย์ฝึกอาชีพนี้รู้จักกันโดยทั่วไป

Copyright by Mahidol University

งานกิจกรรมที่ทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ได้มีส่วนร่วมกับหน่วยงานต่างๆ นั้น เป็นสิ่งที่สร้างการเป็นที่รู้จักและยอมรับในแวดวงศิลปะไทย และยังทำให้เป็นที่ยอมรับของประชาชนทั่วไปด้วย กิจกรรมที่ทางศูนย์ได้มีส่วนร่วมกับหน่วยงานต่าง ๆ นั้นสามารถแยกได้ดังนี้

1. งานแสดงตามห้างสรรพสินค้า เป็นงานที่ทางห้างสรรพสินค้าเชิญเข้าร่วมเพื่อเผยแพร่การทำหัวโขนและเครื่องประดับ ซึ่งทางห้างสรรพสินค้าจัดขึ้นในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานสงกรานต์ของศูนย์การค้าเสรีเซ็นเตอร์ เป็นต้น กลุ่มคนที่มาชมงานนั้นก็จะมีหลากหลายไม่เจาะจงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ทำให้ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ในงานลักษณะนี้ทางห้างสรรพสินค้าจะจัดค่าใช้จ่ายให้ทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ บางส่วน เช่น ค่าใช้จ่ายในการเดินทาง ค่าอาหาร ส่วนรายได้จากการขายสินค้าของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้นจะเป็นรายได้ของทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เอง ห้างสรรพสินค้าที่ศูนย์ฝึกอาชีพได้เคยร่วมงานด้วยนั้น เช่น ห้างสรรพสินค้าเซนทรัลปิ่นเกล้า , ห้างสรรพสินค้าฟิวเจอร์พาร์ครังสิต , ห้างสรรพสินค้าซีคอนสแควร์ , ห้างพาต้า เป็นต้น ซึ่งจะเห็นว่าศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น เป็นที่รู้จักของคนเป็นจำนวนมาก

2. งานแสดงตามหน่วยงานราชการ เป็นงานที่ทางหน่วยงานราชการได้เชิญเข้าร่วมเพื่อเผยแพร่ศิลปะการทำหัวโขนและเครื่องประดับ เช่นเดียวกับการเผยแพร่ในห้างสรรพสินค้า แต่ในงานของหน่วยงานราชการส่วนใหญ่กลุ่มผู้เข้าจะไม่หลายหลายเท่ากับห้างสรรพสินค้า ผู้เข้าชมงานส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่สนใจในงานศิลปะ งานที่ทางศูนย์ได้เคยร่วมกับทางหน่วยงานราชการ เช่น งานแสดงสาธิตที่จัดร่วมกับสำนักงานเขตบางพลัด ซึ่งปิดเป็นการฝึกหัดอาชีพ ฯ งานที่ทำในครั้งนั้นถือว่าเป็นจุดเริ่มของการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ด้วย กลุ่มคนที่เข้ามาชมงานและรับการฝึกฝนนั้นก็เป็นผู้ที่มีความสนใจในงานศิลปะประเภทนี้อยู่แล้ว

อีกงานหนึ่งที่ศูนย์ฝึกอาชีพได้เคยร่วมงานคือ งานศิลปไทยต้านภัยเศรษฐกิจ , งานภูมิปัญญาไทยต้านภัยเศรษฐกิจ ซึ่ง สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้จัดขึ้น กลุ่มเป้าหมายที่แน่นอนและชัดเจนนั้น เป็นประโยชน์ต่อการสาธิตมาก เนื่องจากส่งผลให้มีผู้สนใจที่จะศึกษามาเรียนที่ศูนย์เพิ่มมากขึ้น

ซึ่งความสัมพันธ์ของสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติกับทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ผู้อำนวยการกองวางแผนและนโยบาย ได้กล่าวว่า *"เราก็มีน้ำใจกับเค้า ถ้าเราไปรู้ว่ามีงานดี ๆ ที่ไหนเราก็จะบอกแล้วเค้าก็ไปติดต่อเองไปแสดงเอง"* ซึ่งจะพบว่ามีความสัมพันธ์อันดี ได้มีการช่วยเหลือและแนะนำทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ มาโดยตลอด

กิจกรรมอีกลักษณะหนึ่งที่ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ได้ร่วมจัดกับทางหน่วยงานต่างๆ คือ การสาธิตและสอนในโรงเรียนต่างๆ เช่น การสอนในโรงเรียนวัดฉิมพลี ซึ่งเป็นการสอนกระบวนการผลิตเครื่อง

Copyright by Mahidol University

ประดับให้กับนักเรียนที่สนใจเลือกเรียน การสาธิตการทำเครื่องประดับ เช่น โรงเรียนศรีวิกรณ์ เป็นต้น

3. การเผยแพร่ทางสื่อต่าง ๆ คือ รายการโทรทัศน์ และสิ่งพิมพ์ ซึ่งเป็นสิ่งหนึ่งที่ได้เผยแพร่การทำงาน วัตถุประสงค์ และสถานที่ตั้งของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ให้กับสังคมภายนอกได้รับรู้ เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ศูนย์ฝึกอาชีพเป็นที่รู้จักของบุคคลทั่วไป และเป็นการนำให้ผู้ที่สนใจเข้ามาฝึกฝนด้วย ผู้ที่มาฝึกหัดคนหนึ่งของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ เล่าให้ฟังว่า *"รู้จักที่นี่จากรายการโทรทัศน์ ฒ. ไม่เฒ่า ช่อง .9 "* ซึ่งทำให้เห็นว่าสื่อทางโทรทัศน์เป็นแรงจูงใจที่สำคัญที่ทำให้ผู้ที่สนใจมีโอกาสได้รู้จักและเข้ามาฝึกฝนกับทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ

จากการเก็บข้อมูลเบื้องต้นของผู้ศึกษานั้นพบว่า ผู้ที่มาฝึกหัดส่วนใหญ่นั้นจะเป็นผู้ที่มาจากภายนอกชุมชน สื่อและงานกิจกรรมต่าง ๆ ที่ศูนย์ฝึกอาชีพได้ทำนั้น เป็นสิ่งที่ดึงดูดให้คนภายนอกเข้ามารับการฝึกมาก

บุคคลภายนอกชมชนที่มารับการฝึกหัดกับทางศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ส่วนใหญ่นั้นจะมีความรู้สึกที่ดีต่อศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ซึ่งจะเห็นได้จากเมื่อฝึกหัดจนเป็นแล้วก็ยังอยู่เพื่อช่วยงานทางศูนย์ฝึกอาชีพต่อไป ผู้ฝึกหัดคนหนึ่งได้เล่าถึงความรู้สึกที่มีต่อศูนย์ฝึกอาชีพฯ ว่า *"ก็คิดว่าคงต้องช่วยที่นี่ไปก่อนนะ ก็ยังอยากจะอยู่ตรงนี้ช่วยสอนไปก่อน มีอะไรก็ช่วยทำ"* ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ที่มีต่อผู้ที่มาฝึกหัดจาภายนอกชุมชนนั้น เป็นความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ปัญหานั้นก็มีบ้างแต่ด้วยความที่เป็นสังคมวัฒนธรรมแบบไทยนั้นจึงไม่ค่อยเปิดเผยความรู้สึกด้านที่ไม่ดี เช่น ผู้ฝึกหัดของทางศูนย์คนหนึ่งเล่าว่า *"ปัญหามันก็มีทุกคน อยู่ที่ว่าเราค่อย ๆ เป็น ค่อยๆ ไป บางทีปัญหามันก็มาจากบางอย่าง บางทีเรื่องไม่เป็นเรื่องอย่าไปคิดอะไรมาก สรุปว่าอยู่ตรงนี้ก็ทำไปเถอะ เราสามารถพัฒนาไปได้เรื่อย ๆ"*

ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ที่มีต่อสังคมนั้น จะเห็นว่าเป็นความสัมพันธ์ที่ดี มีการพึ่งพาอาศัยกันในเรื่องของการจัดงานต่างๆ การเผยแพร่ การฝึกหัด ซึ่งการพึ่งพากันนี้เป็นส่วนที่ช่วยให้ศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ดำรงค์อยู่ได้ และงานศิลปะประเภทนี้ก็จะยังคงมีอยู่ในสังคมไทยต่อไปด้วย

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5
การอนุรักษ์การทำหัวโขน

การศึกษาการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรนั้น ผู้วิจัยไม่ได้ศึกษาเฉพาะแต่การสร้างหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ เท่านั้น แต่ผู้วิจัยยังได้ศึกษาถึงกระบวนการทำหัวโขนของช่างทำหัวโขนท่านอื่น ๆ ด้วย ซึ่งได้ศึกษาถึงกระบวนการทำหัวโขน วัสดุ และอุปกรณ์ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ศึกษาถึงการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในสถาศึกษาของรัฐด้วย ตลอดจนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญการทำหัวโขนที่ได้กล่าวถึง เกร็ดต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับหัวโขน

การศึกษาการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ การถ่ายทอดการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ และการศึกษาเกี่ยวกับเกร็ดของหัวโขนต่าง ๆ นั้น เพื่อที่จะหาแนวทางการพัฒนาสำหรับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ และแนวทางสำหรับการพัฒนาศิลปะแขนงอื่น ๆ ด้วย

5.1 กระบวนการทำหัวโขนแบบอนุรักษ์ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์

การศึกษาการทำหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้น เพื่อศึกษาถึงแนวทางการทำหัวโขนแบบอนุรักษ์ของโบราณ เนื่องจากนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้น เป็นนายช่างของฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งมีหน้าที่ทำหัวโขนและเครื่องศิราภรณ์โดยตรง กระบวนการทำหัวโขนที่ปรับปรุงใหม่จึงอิงกับกระบวนการทำหัวโขนแบบโบราณ

ในเรื่องการศึกษากระบวนการทำหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงเรื่องวัสดุ อุปกรณ์และกระบวนการทำหัวโขนของนายสุรพลจาก "ตำราประดิษฐ์หัวโขน" ซึ่งนายสุรพลเป็นผู้เขียน และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

5.1.1 วัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขน

ผู้วิจัยแบ่งออกตามขั้นตอนของการทำหัวโขนได้ 10 ขั้นตอนดังนี้

1. การปั้นหุ่น ใช้วัสดุคือดินเหนียว
2. การทำพิมพ์ ถอดพิมพ์ ขึ้นหุ่น พอกหุ่น ใช้วัสดุคือ
   - กระดาษสา
   - กระดาษฟาง

Copyright by Mahidol University

- แป้งเปียก (แป้งสาสีหรือแป้งข้าวเจ้า)
- ปูนปลาสเตอร์
- วาสลีน

3. การผ่าหุ่น เย็บหุ่น ติดหู ผมไหว้ กุณฑลใช้วัสดุคือ
   - แป้งเปียก
   - กระดาษสา
   - หนังสัตว์
   - ลวด
4. เกลี่ยหน้าใช้วัสดุทดแทนรัก สำหรับปั้นหน้า กระแหนะลาย
   - ผงขี้เลื่อย
   - ชันผง
   - ปูนขาว/ปูนแดง
   - สมุกใบตอง
5. ปั้นหน้า ขัดผิวใช้วัสดุคือ
   - วัสดุทดแทนรัก
   - กระดาษทราย
   - กาวลาเท็กซ์
   - กระดาษสา
   - สีพลาสติก
   - วานิชดำ
6. การประดับลวดลายต่าง ๆ ใช้วัสดุ คือ
   - วัสดุทดแทนรัก
   - กาวลาเท็กซ์
   - แชมพูหรือสบู่เหลว(ใช้ทาพิมพ์กันวัสดุติดพิมพ์)
7. การทำเครื่องประกอบ ใช้วัสดุ คือ
   - หนังสัตว์
   - ลวด
   - ด้าย
   - ไม้กลึง
8. การลงรักปิดทอง

Copyright by Mahidol University

- วัสดุทดแทนรักน้ำเกลี้ยง
- สีเฟร็กซ์ตราทหาร (สีเหลือง)
- น้ำมันสนเชียงใหม่
- น้ำมันตั้งอิ้วแท้
- ทองคำเปลว

9. การระบายสีเขียนหน้าสีฝุ่น
   - กาวยางกระถิน
   - ยางมะเดื่อ
   - ทองคำเปลว(อาจใช้สีพลาสติก ตรา ซินแคร์)
10. การประดับแวว ติดฟัน ตาและเขี้ยว
   - พลอยกระจก หรือ กระจกแวว หรือเลื่อม
   - เปลือกหอยมุก
   - ลวด
   - กาวลาเท็กซ์

วัสดุที่นายสุรพล ฟื้นศิลป์ใช้นั้นมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพทางภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงวัสดุที่ใช้ทำหัวโขนแล้วนั้นพบปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ วัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขนแบบโบราณนั้นจะเป็นวัสดุที่สามารถหาได้ในขณะนั้น ซึ่งเป็นวัสดุที่ได้จากธรรมชาติ เป็นส่วนมาก เช่น ดินเหนียว กระดาษข่อย กระดาษฟาง แป้งเปียก หนังสัตว์ และยางรักซึ่งเป็นวัสดุธรรมชาติที่ปัจจุบันหาได้ยากและมีคุณภาพไม่ค่อยดี เป็นวัสดุในการผลิตหัวโขนแบบโบราณ ซึ่งแตกต่างจากการทำหัวโขนในปัจจุบันที่มีการนำวัสดุสังเคราะห์มาใช้ในการทำหัวโขนมากขึ้น

วัสดุสังเคราะห์ที่ใช้ในการทำหัวโขนของช่างปัจจุบันเป็นการปรับเปลี่ยนวัสดุเพื่อให้ได้หัวโขนที่มี คุณภาพมากขึ้นและเป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อหาวัสดุที่สามารถทดแทนวัสดุธรรมชาติซึ่งหาได้ยากในปัจจุบันและมี คุณภาพไม่ดี แต่การปรับเปลี่ยนวัสดุของช่างแต่ละคนก็มีความแตกต่างกันซึ่งจะเห็นว่า วัสดุที่มีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุดในปัจจุบันนั้นคือวัสดุที่คิดขึ้นมาเพื่อทดแทนการใช้รัก ไม่ว่าจะเป็นรักสมุก รักกระแหนะ หรือรักน้ำเกลี้ยง แต่วัสดุที่ทดแทนนั้นจะแตกต่างกันไปตามความถนัดของช่างแต่ละคนด้วย

วัสดุที่นายสุรพลได้ใช้แทนรักนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนก็คือ

1. วัสดุที่ใช้ทดแทนรักสมุก และรักกระแหนะ สำหรับปั้นหน้า และการประดับลายนั้นเป็นวัสดุที่หาได้ในปัจจุบัน คือ นำผงเลื่อย(ไม้สัก) ชั้นผง ปูนขาวหรือปูนแดง และสมุกใบตองมาผสม

Copyright by Mahidol University

กันตามสัดส่วนที่ได้มีการทดลองแล้วสามารถใช้ทดแทนรักได้นั้นขั้นตอนดังกล่าว คุณสมบัติของวัสดุทดแทนนี้มีน้ำหนักเบา และสามารถป้องกันการกัดกินของแมลงได้

2. วัสดุที่ใช้ทดแทนรักน้ำเกลี้ยงและรักเทือก สำหรับใช้เป็นตัวประสานเชื่อมติดสิ่งที่จะประดับลงบนหัวโขน และใช้สำหรับเป็นตัวประสานในการปิดทอง นั้น ในส่วนที่เป็นตัวประสานสำหรับเชื่อมติดสิ่งที่จะประดับลงบนหัวโขนนั้น นายสุรพล ฟื้นศิลป์ได้ใช้กาวลาเท็กซ์เป็นวัสดุทดแทน ส่วนวัสดุทดแทนที่ใช้สำหรับการปิดทองนั้น นายสุรพล ฟื้นศิลป์ได้นำสีเฟล็กซ์ตราทหาร (สีเหลือง) น้ำมันสนเชียงใหม่ และน้ำมันตั้งอิ๊วแท้ มาผสมกันเพื่อเป็นวัสดุทดแทนรักน้ำเกลี้ยง ซึ่งได้มีการทดลองแล้ว คุณสมบัติของวัสดุทดแทนรักน้ำเกลี้ยงนี้จะไม่แห้งเร็วจนเกินไปทำให้สามารถปิดทองได้เรียบเสมอกัน

วัสดุที่มีการเปลี่ยนแปลงอีกอย่างหนึ่งก็คือกระดาษข่อย ซึ่งในปัจจุบันไม่มีการผลิตแล้ว นายสุรพลจึงให้กระดาษสาเป็นวัสดุทดแทน

วัสดุที่ใช้สำหรับการเขียนหน้าหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้นบางครั้งจะใช้สีฝุ่นตามแบบโบราณแต่จะมีการเพิ่มส่วนผสมเพื่อให้สีที่ได้มีการติดคงทนมากขึ้นคือจะเพิ่มกาวยางกระถิน และยางมะเดื่อ เข้าไปด้วย แต่บางครั้งก็จะใช้วัสดุทดแทนคือจะใช้สีพลาสติกยี่ห้อซินแคร์ ซึ่งมีสีให้เลือกมากและสะดวกในการหาซื้อ

จากการสัมภาษณ์นายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้นผู้วิจัยได้ทราบความคิดเห็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงวัสดุที่ใช้ดังนี้ “...แบบเดิมเช่นรักสมุกจะมีน้ำหนักมากและเป็นที่กัดกินของตัวมอด ตัวแมลงได้ดี และอีกอย่างหนึ่งมีข้อเสียก็คือ ถ้าผู้ผลิตปฏิบัติงานแพ้รักก็ปฏิบัติงานไม่ได้ หรือผู้ที่ใช้ถ้าเกิดแพ้รักเนี่ยก็จะมีผลต่อเค้าเหมือนกัน... ปัจจุบันที่ผสมที่เขียนมาเป็นสูตรตายตัวปัจจุบันนี่จะเบาแล้วก็เคยทดลองแล้วว่าปลวกมันไม่กินนะ ทดลองกับปลวกเลยนะ...”ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้นั้นก็เพื่อความสะดวกของผู้ทำและผู้สวมใส่ และเป็นการพัฒนาให้มีความคงทนมากขึ้นด้วย

5.1.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการทำหัวโขน

จากการที่มีการเปลี่ยนแปลงวัสดุนั้นส่งผลต่อการใช้อุปกรณ์ที่แตกต่างกันของช่างแต่ละคนด้วย เนื่องจากวัสดุแต่ละชนิดนั้นมีคุณสมบัติแตกต่างกันไปอุปกรณ์จึงต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมต่อการใช้งาน อุปกรณ์ที่ใช้ในการทำหัวโขนของนายสุรพลมีดังนี้

1. แม่พิมพ์ลาย
2. ไม้กวดรัก หรือ ไม้เนียน
3. เกรียงปั้น หรือ มีดสแตนเลส

Copyright by Mahidol University

4. มีดตัดกระดาษ(คัทเตอร์)
5. ด้าย – เข็ม เหล็กหมาด
6. เลื่อยฉลุ
7. คีม
8. กรรไกรตัดหนัง
9. แปรงจีน
10. พู่กันแบน
11. แปรงขนอ่อน
12. โครงบดยา
13. พู่กันกลม

การเลือกใช้อุปกรณ์ในการทำหัวโขนนั้นส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับวัสดุที่เลือกใช้ อีกส่วนหนึ่งก็คือพื้นฐานและประสบการณ์ของช่างด้วย เดิมนายสุรพล ฟื้นศิลป์ได้มีประสบการณ์การใช้รักในการทำหัวโขน เมื่อรักขาดแคลนจึงมีการหาวัสดุทดแทนรัก ดังนั้นอุปกรณ์การทำจึงใช้เหมือนเมื่อคราวที่ยังมีการใช้รักอยู่นั่นเอง

5.1.3 กระบวนการทำหัวโขน

การทำหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์มีขั้นตอนการทำ 11 ขั้นตอนดังนี้

1. การปั้นหุ่น ทำพิมพ์ ถอดพิมพ์ยึดเหล็กเส้น หรือท่อเป๊ปกับแป้นไม้ขึ้นโครงผูกครอสด้วยลวดเหล็กใช้เศษผ้าพันให้ทั่วแกนโครงเพื่อยึดดินขึ้นดินปั้นหุ่นตามลักษณะพงศ์รามเกียรติ์แบ่งหุ่นโดยใช้อลูมิเนียมแผ่นเรียบกั้นต้นแบบเป็น 3 ส่วน ดูลักษณะความยากง่ายของการถอดพิมพ์ผสมปูนปลาสเตอร์ให้เสมอน้ำ ใส่สีฝุ่นตีปูนให้เข้ากับน้ำไล่ฟองอากาศตกค้าง แล้วพอกปูนปลาสเตอร์ให้หนาประมาณ 1 นิ้วถอดแผ่นอลูมิเนียมด้านที่เทปูนแล้วออก แต่งผิวหน้าปูนให้เรียบร้อยใช้เหรียญบาทหมุนคว้านทำรอยสลัก 4 – 5 จุดทาวาสลินผิวหน้าปูนให้พ้นผิวปูนด้านบนเล็กน้อยผสมปูนปลาสเตอร์และสีฝุ่นครั้งที่ 2ทำพิมพ์ส่วนที่ 2 ให้ปูนหนาเสมอส่วนแรกถอดแผ่นอลูมิเนียมส่วนที่ 2 ออกแต่งหน้าปูนที่เทใหม่ทำสลักทาวาสลิน ทำพิมพ์ส่วนที่ 3 ให้เสมอกันทั้งหมดใช้คัทเตอร์ปาดผิวรอยต่อแม่พิมพ์จนมองเห็นรอยต่อของแม่พิมพ์ใช้สิ่วหน้า 1 นิ้ว ค่อย ๆ งัดพิมพ์แต่ละส่วนให้แยกออกจากกันก่อนกระทำควรใช้ไม้เคาะหุ่นพิมพ์เบา ๆ จนทั่วเพื่อให้พิมพ์คลายตัวจากหุ่นดินเมื่อถอดพิมพ์ทำความสะอาดผิวด้านในทาวาสลินให้ทั่วแม่พิมพ์ประกอบแม่พิมพ์รัดให้แน่นด้วยยางในจักรยานผสมปูนปลาสเตอร์ตามสูตร คือให้เสมอน้ำ ตีปูนไล่ฟองอากาศ ตักฟองอากาศออกใช้มือตักปูนเกลี่ยพิมพ์ภายในให้ทั่วระวังฟองอากาศด้วยผสมปูนอีกครั้ง ใช้ใยมะพร้าวหรือผ้ากระสอบตัดชิ้นพอ

Copyright by Mahidol University

ประมาณชุบปูนภายในให้ทั่ว (การผสมปูนครั้งนี้อาจเหลวหน่อย เพื่อยืดเวลาแห้งเซ็ทตัวของปูนจะได้ปฏิบัติงานได้อย่างไม่ต้องเร่งรีบมากจนเสียเวลา)ผสมปูนอีกครั้งตามสูตร เกลี่ยปูนทับผิวภายในที่บุใยมะพร้าวให้ทั่วแม่พิมพ์ โดยให้มีความหนาประมาณ 1 นิ้วเศษ ๆ ให้ความหนาเสมอทั่วกันปล่อยทิ้งไว้ขณะปูนเซ็ทตัวจะเกิดความร้อน ช่วงเวลานี้เหมาะแก่การถอดพิมพ์ ให้ทำการถอดพิมพ์ได้เลย จะได้หุ่นปูนสำหรับพอกหุ่นกระดาษนำหุ่นปูนมาแต่งรอยตะเข็บให้เรียบ ร้อย เช็ดวาสลินออก สังเกตดูถ้ามีฟองอากาศ หรือชำรุดขณะถอดพิมพ์ให้ดำเนินการซ่อมทันทีขณะที่ปูนยังเปียกอยู่ จากนั้นขัดแต่งด้วยกระดาษทรายน้ำ พอผิวเรียบเป็นใช้ได้

2. การขึ้นหุ่น พอกหุ่นนำหุ่นปูนขึ้นแป้นหมุนเตรียมแป้งเปียกใส่สารส้มหรือสารกันบูดด้วย ขั้นแรกนำกระดาษฟางมาฉีกชุบน้ำ ปิดหุ่นปูนให้ทั่วประมาณ 3 ชั้น ใช้น้ำทาพื้นที่ที่จะทำกระดาษกาวเพื่อมิให้แป้งติดพื้นปูกระดาษสาลงบนพื้นโต๊ะที่ทาน้ำทาแป้งเปียกลงบนกระดาษจนทั่วปูกระดาษสาทับลงอีกแผ่นแล้วทาแป้งเปียกให้ทั่วจับมุมกระดาษ 2 ด้ายยกกระดาษกาวขึ้นฉีกกระดาษกาวปิดหุ่นทับลงบนกระดาษน้ำ โดยชั้นแรกให้ด้านที่มีแป้งเปียกหงายขึ้น อย่าคว่ำลงเพราะแป้งอาจดูดซึมถึงหุ่นปูนได้ ทำให้ถอดหุ่นไม่ออกขึ้นกระดาษกาวทั่วหุ่นใช้นิ้วรีดไล่ฟองอากาศด้วย การปิดหุ่นซ้อนทับกันเล็กน้อยเพื่อให้เยื่อกระดาษประสานกัน(การขึ้นหุ่นกระดาษห้ามใช้ของมีคมตัดกระดาษ เพราะรอยประสานจะไม่เรียบร้อยและไม่แข็งแรงพอ)เมื่อผนึกกระดาษกาวทั่วหุ่นแล้วฉีกกระดาษสาปิดทับชั้นต่อไปได้เลยระหว่างนี้ทาแป้งเปียกบนหุ่นได้เมื่อทั่วนำผึ่งแดดให้แห้งนำมากวดกระดาษจนทั่วหุ่น เพื่อให้เนื้อกระดาษแน่นเพิ่มความแข็งแรงนำหุ่นที่กวดกระดาษแล้วทาแป้งเปียก ฉีกกระดาษสาปิดทับหุ่นต่ออีก 4 ชั้นนำไปตากแดดให้แห้งกวดหุ่นจนทั่ว

3. การผ่าหุ่น เย็บหุ่น ติดหู ผมไหว้ กุณฑลนำหุ่นที่กวดกระดาษแล้วมาผ่าหุ่นกระดาษ โดยผ่าแนวหลังของหุ่น

4. ถอดหุ่นกระดาษออกจากหุ่นปูนเย็บหุ่นแต่งขอบล่างให้ได้ส่วนเข้าลวดขอบล่างเสริมความแข็งแรง และเพื่อดัดหุ่นได้หากหุ่นกระดาษปิดเบี้ยวปิวผิวรอยเย็บด้วยกระดาษสาเสริมหางคิ้ว ไพรปาก ล้น(ลิง)เย็บส่วนที่เสริมให้แข็งแรง

5. เกลี่ยหน้าผสมส่วนผสมวัสดุปั้นหน้าตามสูตรนำส่วนผสมแบ่งมาเติมกาวให้เหลวพอเกลี่ยหน้าได้เกลี่ยหน้าให้ทั่วทั้งหุ่น เพื่อเป็นพื้นยึดเกาะขี้เลื่อยที่จะปั้นหน้าปั้นหน้าตามลักษณะพงศ์รามเกียรติ์ ปรับชั้นเกี้ยว(ศีรษะยอด)ให้ได้ทรงเพื่อตั้งรับตัวกระจังยักษ์โล้นต้องปั้นเสริมขดผมลิงโล้นต้องปั้นเสริมผมไหว้ , ลิ้น(ปากอ้า)เมื่อส่วนที่ปั้นแห้งสนิทขัดแต่งด้วยกระดาษทรายปิดผิวด้วยกระดาษสาทั้งนอก และในประมาณ 3 – 4 ชั้นทาพื้นด้วยสีพลาสติกลูบด้วยกระดาษทรายละเอียดเจาะตาด้วยตะไบกลมภายในทาวานิชดำ(โบราณจะทำการเจาะตาเมื่อผลงานเสร็จถึงเป็นการเบิกเนตร แต่ปัจจุบันใช้วัสดุทดแทน ไม่สามารถทำการเจาะตาด้วยเหล็กเผาไฟได้จึงต้องทำการเจาะตา

Copyright by Mahidol University

ก่อน เพื่อสะดวกในการปฏิบัติงานขั้นต่อ ๆ ไป เมื่องานเสร็จสมบูรณ์หรือระหว่างเขียนตาช่างอาจกำกับคำเบิกเนตรขณะนั้นได้เช่นกัน)

6. ปั้นหน้า ขัดผิวการประดับลวดลายต่าง ๆควรมีผู้ร่วมงานเพื่อความสะดวกในการปฏิบัติงาน คือคนหนึ่งตีลายอีกคนประดับลายประดัยลายรักร้อยเป็นอันดับแรกโดยวางลายจากแนวกลางข้างหูซ้อนทับลายไปด้านหน้าและด้านหลังทั้งซ้าย และขวากลึงเส้นลวดประดับขนานข้างรักให้รอบศีรษะให้แนวรอยต่ออยู่ด้านหลัง ขนาบเส้นลวดทั้งบน – ล่าง มีข้อจำกัดอยู่ว่าเส้นลวดต้องมีขนาดเท่ากันทั้งศีรษะจึงจะงามวางตัวเนื่องให้ชิดแนวเส้นลวดบน – ล่าง ตัวเม็ดเนื่องอาจสร้างจากแม่พิมพ์ หรือสร้างสด ๆ ก็ได้โดยกลึงเส้นลวดให้ใหญ่หน่อยแล้วใช้เครื่องมือกดลงยนเส้นลวดจะได้ลายเม็ดเนื่อง ต่อเนื่องมีขนาดเท่า ๆ กันสวยงาม (เครื่องมือต้องสร้างเองทำจากไม้ตะเกียบก็ได้) ประดับตัวกระจังชั้นที่ 1 ,2,3,4,5 ตามลำดับโดยประดับลายสับหว่างกัน เพื่อมิให้กระจังแวว(ถ้าเป็นศีรษะลิงโล้น เมื่อประดับลายรักร้อยเส้นลวดลายเนื่องแล้ววางกระจังรอบศีรษะได้เลยแต่ถ้าเป็นพญาลิงต้องประดับกระจังตาอ้อยก่อนจึงประดับกระจังแววถ้าเป็นศีรษะเสนามีกระบังหน้าให้ประดับลายกระจังซ้อนตัวกลางก่อนแล้วจึงประดับาลายกระจังรวนซ้าย – ขวา ประดับลายแข้งสิงห์เส้นลวดเม็ดเนื่องวางแนวร่องกระจก ประดับลายกรอบพักตร์ตามลำดับ)

7. การทำเครื่องประกอบออกแบบเขี้ยนแบบสัดส่วนเครื่องยอดกรรเจียกจอนฉลุหนังเข้าลวดกรรเจียกจอน หู กุณฑลนำแบบกรรเจียกจอน หู กุณฑลที่ฉลุหนังแล้วมาลองทาบส่วนที่จะติดลงบนหุ่นกระดาษเขียนแนวที่จะติดกรรเจียกจอน หู กุณฑล ผ่ารอยลงบนหุ่นกระดาษเตรียมไว้ส่วนหูสามารถเย็บติดหุ่นได้เลย เพราะไม้เกะกะขณะปั้นหน้า ประดับลายนำพื้นลายกรรเจียกมาตีลายประดับลายพร้อมทั้งกุณฑลด้วยเครื่องยอดส่งแบบให้ช่างกลึงไม้ (ใช้ไม้ทองหลางเพราะมีน้ำหนังเบา) หรือจะสร้างแบบกลึงปูนแล้วทำพิมพ์ขึ้นหุ่นกระดาษ หรืออัดผนึกพิมพ์ด้วยสูตรขี้เลื่อยขยำก็ได้ จากนั้นนำยอดมาทดสอบกับหุ่นกระดาษให้ได้ความพอเหมาะของส่วนเชิงบาตรกับชั้นเกี้ยว เมื่อได้สัดส่วนแล้วนำยอดไปตีลายประดับลายเขียนแบบเป็นตั้งหัวโขนส่งช่างกลึงไม้นำแบบกรรเจียกจอนที่ฉลุหนังเข้าลวดแล้วมาประกอบเย็บติดหุ่นกระดาษ พร้อมกุณฑลด้วยลอกลายเส้นตาฟันด้วยกระดาษไขตัดฉลุตา ฟันมุก นำมาประดับบนหุ่นกระดาษขัดผิวตา ฟันมุกด้วยกระดาษทรายละเอียดให้ผิวมันเงา

8. การลงรักปิดทองการลงรักปิดทองต้องเตรียมวัสดุที่จะใช้ทาแทนรักน้ำเกลี้ยงในการปิดทอง คือ รักสี วัสดุทดแทนการลงรักปิดทองที่ช่างทั่ว ๆ ไปนิยมใช้ก็คือ สีเฟล็กซ์ตราทหาร เมื่อซื้อมาแล้วสามารถใช้ทาปิดทองได้เลย แต่มีข้อจำกัดอยู่บ้างก็คือ ระยะเวลาของความเหมาะสมพอดีที่จะปิดทองได้ดี ดังนั้นจึงต้องกำจัดข้อจำกัดนี้ออกไปเสีย โดยหาวิธีทำให้ความเหมาะสมพอดีในระยะ

Copyright by Mahidol University

เวลาของความพอเหมาะพอดีที่จะปิดทองได้ดี ดังนั้นจึงต้องกำจัดข้อจำกัดนี้ออกไปเสียโดยหาวิธีทำให้ความพอเหมาะพอดีในระยะเวลายืดยาวออกไป สามารถปฏิบัติงานได้อย่างไม่เร่งรีบจนเกินไป

<u>การปรุงสีปิดทอง</u>

วัสดุ

- สีเฟล็กซ์ ตราทหาร(เหลือง)
- น้ำมันสนเชียงใหม่
- น้ำมันตั้งอิ้วแท้

<u>วิธีการปรุง</u>

สีเฟล็กซ์ 1/4 แกลลอน เปิดฝากระป๋องตั้งเตาไฟฟ้า แผ่นเหล็ก(ควรทำกรวยกระดาษแข็งทรงกระบอกให้มีขนาดเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของขอบฝากระป๋องสีครอบไว้ เพื่อป้องกันสีหก) เมื่อถึงจุดเดือด ความร้อนจะไล่สารตะกั่วออกจากเนื้อสี เป็นควันขาวฟุ้งกระจายช่วงนี้ให้ถอดปลั๊กไฟออก (ควรปฏิบัติงานในที่โล่งแจ้งอากาศถ่ายเทได้สะดวก)เติมน้ำมันสนชียงใหม่ให้สูงจากหน้าสีประมาณ 1 ซม. คนสีให้เข้ากันใส่ตั้งอิ้วถึงขอบกระป๋องด้านในเสียบปลั๊กไฟ รอจนความร้อนเพิ่มสีเริ่มเดือดอีกครั้ง จึงดึงปลั๊กไฟออกปล่อยทิ้งไว้จนสีเย็นตัวสามารถยกลงจากเตาได้ คนสีให้เข้ากับตั้งอิ้ว ถ่ายใส่ภาชนะขนาดย่อเก็บไว้ใช้ได้นาน

<u>การปิดทองด้วยรักสี</u>

1. ทำพื้นชแลกค์ 4 เที่ยว ระยะเวลาห่างแต่ละเที่ยว 10 – 15 นาที
2. ปล่อยทิ้งไว้ 1 วัน ให้ชแลกค์แห้งดีทารักสี คนรักสีให้เขข้ากันดีก่อน ควรทาบางๆ อย่าให้รักหนาเพราะจะทำให้ผิวย่นปล่อยทิ้งไว้ในที่ระบายอากาศได้ดี อย่าให้ถูกแดด และควรเก็บในที่ปราศจากฝุ่นละออกมากด้วย ประมาณ 4 ชั่วโมง รักตึงดี

ปูแผ่นทองจนทั่วงาน ตบแผ่นทองด้วยนิ้วเบาๆ ให้แนบชิ้นงาน และปูแผ่นทองทับอีกครั้งกระทุ้งด้วยแปรงปิดทองจนทั่ว ปัดผงทองออกด้วยแปรงขนกระต่าย (อนึ่งหากมีงานปิดทองมากควรทารักสีในช่วงเย็น เช้ามาก็ดำเนินการปิดทองได้เลย โดยไล่ปูทองให้ครบงานทุกชิ้นก่อนแล้วจึงมาเก็บลายละเอียดกระทุ้งทองให้ทั่วงานจนเสร็จ รักสีที่ผสมสูตรรักปิดทองนี้ ถ้าเข้าใจถึงลักษณะของตัวถ่วงสามารถผสมอัตราส่วนถ่วงเวลาให้รักมีความเหนียวตึงอยู่ได้นาน ถึง 24 ชั่วโมง โดยไม่ต้องเร่งรีบปฏิบัติงานเกินไปจนงานไม่เรียบร้อย)

9. การระบายสีเขียนหน้าเขียนสีตามพงศ์รามเกียรติ์ เขียนตา ฟัน ปาก เขียนไพรคิ้ว , ไพรตา , ไพรปาก , ไพรเครา สีเขียนไพรปกติใช้สีเขียวกลาง แต่ถ้าหน้าเขียวให้ใช้สีไพรเป็นมอครามตัดเส้นแลเส้น ตา ฟัน , ไพรคิ้ว , ไพรตา , ไพรปาก , ไพรเคราเขียนเส้นฮ่อหลักการเขียนเส้นฮ่อ

1) เขียนหงชาด (ชมพู)

Copyright by Mahidol University

2) เขียนชาดทับหงชาดครึ่งหนึ่ง

3) เขียนสีลิ้นจี่ใต้ชาด

4) เขียนเส้นทองโดยเขียนยางมะเดื่อ เหนือหงชาดแล้วปิดทับด้วยทองคำเปลวเหนือไพรคิ้ว ไพรตา ไพรปาก ไพรเคราประจุด บนเส้นทองเหนือไพรคิ้ว ไพรปาก ไพรเครา ด้วยสีดำให้ระยะห่างจุดเว้นจุดพองามเขียนสีลายผ้าโพกศีรษะ

(การเขียนเส้นย่อเขียนเส้นให้แนบสันขอบให้ช่องไฟห่างเสมอกัน และควรมีระยะห่างระหว่างเส้นเท่ากับความหนาของเส้นย่อพองาม เส้นย่อ คือเส้นริ้วรอยบนใบหน้าเป็นเส้นที่ช่วยเสริมอารมณ์ให้หัวโขนมีเสน่ห์ชวนมองยิ่งขึ้น)

10. การประดับแวว ติดฟัน ตาและเขี้ยวบีบกาวลาเท็กซ์ลงรูแวว ระวังอย่าให้มากจนล้นเลอะเทอะ จับพลอยประดับตามรูแววใช้ไม้กดพลอย กดฝังพลอยเพื่อความคงทนไม่หลุดง่ายเมื่อประดับแววเรียบร้อย ทำการประกอบเขี้ยวยักษ์ โดบผูกมัดด้วยลวดเย็บปั้นเสริมโคนเขี้ยวปิดทองให้เรียบร้อยนำกรรเจียกจอนที่ประดับลายลงรักปิดทองประดับแววแล้ว มาเย็บประกอบศีรษะและกระแหนะลายเสริมส่วนทับจอนทำพื้นลงรักปิดทองประดับแววประกอบยอดหัวโขนที่สำเร็จขั้นตอนแล้ว (โบราณทำถอดยอดได้ เพื่อสะดวกในการขนย้าย) จากนั้นตั้งวางลงแป้นไม้ที่เตรียมไว้เป็นอันเสร็จขบวนการทำหัวโขน

11. การประกอบเครื่องยอดทั้งหมดในขั้นตอนนี้จะเป็นการประกอบเครื่องประกอบที่เหลือทั้งหมด เช่น ยอดมงกุฎ ให้เสร็จและสามารถนำไปใช้ได้

นายสุรพล ฟื้นศิลป์ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของวัสดุที่ใช้ในการสร้างหัวโขนดังนี้ “...

ขั้นตอนการทำหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้นยังคงยึดแบบแผนการทำหัวโขนแบบโบราณไว้ ปรับเปลี่ยนเพียงวัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขนให้เข้ากับสภาพเศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน

5.2 การเรียนการสอนการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์

นอกจากการศึกษาการทำหัวโขนของช่างที่ทำหัวโขนในแนวอนุรักษ์แล้วนั้น การศึกษาถึงกระบวนการถ่ายทอดการทำหัวโขนก็เป็นเรื่องที่สำคัญที่จะต้องศึกษา เนื่องจากการถ่ายทอดความรู้เรื่องการทำหัวโขนนั้นเป็นพื้นฐานที่สำคัญการทำหัวโขน

การถ่ายทอดการทำหัวโขนนั้น นอกจากจะมีการเปิดสอนที่บ้านของช่างทำหัวโขนแล้วนั้น ในสถาบันการศึกษาของรัฐก็มีการเปิดสอนการทำหัวโขนอีกด้วย สถาบันการศึกษาของรัฐที่เปิดการ

Copyright by Mahidol University

สอนการทำหัวโขนนั้น มีทั้งในรูปแบบการศึกษาต่อเนื่องในระบบการศึกษาปกติ และการจัดการศึกษานอกระบบโรงเรียนอีกด้วย

สถาบันการศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลนั้น มี 2 สถาบัน คือ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนต่อเนื่องในระบบการศึกษาปกติ สถาบันการศึกษาอีกแห่งหนึ่งที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลก็คือ ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง) ซึ่งจัดการเรียนการสอนนอกระบบโรงเรียนดังนี้

5.2.1 สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

คณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่างมีลักษณะการเรียนวิชาหัวโขนของวิทยาเขตเพาะช่าง วิชาหัวโขนเป็นแขนงหนึ่งของวิชาเอก ของแผนกหัตถศิลป์ซึ่งคิดเป็น 3 หน่วยกิต และเรียนในภาคเรียนที่ 1 ของปีการศึกษาที่ 2 สำหรับการเรียนการสอนจะมีทั้งที่เป็นภาคทฤษฎี และปฏิบัติรวมเป็น 162 คาบเรียน ต่อ 18 สัปดาห์

จุดมุ่งหมายของรายวิชาหัวโขนเพื่อให้เข้าใจเอกลักษณ์ ขนบนิยม รูปแบบ วิธีการของหัตถศิลป์ และเข้าใจแนวการอนุรักษ์และพัฒนางานหัตถศิลป์ของไทย

นักเรียนในหลักสูตรจะต้องจบการศึกษาระดับ ปวช.สายศิลปะมาจากโรงเรียนอาชีวศึกษาทุกแห่งทั้งโรงเรียนของรัฐบาลและเอกชน นอกจากนั้นหลักสูตรยังได้ปูพื้นฐานและศิลปะเพิ่มเติมให้ โดยนักเรียนจะต้องลงเรียนวิชาหัตถศิลป์ 1 และ 2 ซึ่งเน้นเรื่องการเขียนลวดลายเบื้องต้น การเขียนลายรดน้ำ การปิดทองและลายเบญจรงค์เป็นต้น วิชาการทำหัวโขนและหุ่นกระบอกนั้นอยู่ในวิชาหัตถศิลป์ 3 จึงทำให้นักเรียนมีพื้นฐานทางศิลปะไทยมากพอสมควร นอกจากการเรียนภาคทฤษฎีแล้วนักเรียนยังต้องฝึกปฏิบัติอีก 4 เดือน (1ภาคการศึกษา) โดยได้ฝึกทำหัวโขนจำลองขนาดเล็กโดยใช้วัสดุต่างๆ ที่ครูจัดหามาให้ ส่วนขั้นตอนในการทำหัวโขนนั้น ก็ตัดทอนให้สั้นลงทั้งนี้เพราะระยะเวลาในการเรียนการสอน ไม่เอื้ออำนวยให้ปฏิบัติได้ทุกขั้นตอน เช่น การปั้นหุ่น หรือ แกะแม่พิมพ์ลวดลายก็ไม่สามารถทำได้ จึงต้องใช้วิธีทำแม่พิมพ์ให้ หรือหล่อมาให้เสร็จ เด็กจะได้ฝึกปิดกระดาษประดับลวดลาย ปิดทองและเขียนสีเท่านั้น

มูลเหตุของการเปิดหลักสูตรและวิชาเอกการทำหัวโขนนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง พิจารณาเห็นว่าวิชาช่างไทยโบราณมีแนวโน้มที่จะสูญหายไปถ้าไม่มีการสืบทอดให้ต่อเนื่อง เพราะแต่เดิมมีเพียงคณะวิจิตรศิลป์ หัตถกรรมและคณะออกแบบเท่านั้น จึงเพิ่มคณะศิลปะประจำชาติขึ้นอีกคณะหนึ่ง เมื่อ พ.ศ.2518 ในขณะนี้จึงเป็นสถาบันเดียวที่

Copyright by Mahidol University

มีการจัดสอนครบทั้งงานเขียน งานปั้น และงานช่างสิบหมู่ เพื่อสืบสานศิลปะและอนุรักษ์งานช่างในระบบสืบต่อมาจนทุกวันนี้ (วรวินัย หิรัญมาศ , สัมภาษณ์)

ลักษณะการเรียนการสอน

ในการเรียนวิชาหัวโขนนั้น ในชั่วโมงแรกๆ อาจารย์จะเริ่มต้นการสอนโดยปูพื้นความรู้ทางทฤษฎีก่อน โดยเริ่มตั้งแต่ประวัติความเป็นมาของหัวโขนที่มีหลักฐานค้นได้จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา ให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมการแสดงที่สวมหน้ากากของอินเดีย อินโดนีเซีย และญี่ปุ่นเป็นต้น รวมทั้งความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับพงศ์รามเกียรติ์

สำหรับภาคปฏิบัตินั้น ทางคณะจะเลือกวัสดุในการสร้างหุ่นให้เหมาะสมกับสมัยปัจจุบัน แต่เน้นคุณภาพให้แข็งแรงทนทานและสะดวก นักเรียนจะเริ่มทำทุกกระบวนการตั้งแต่ปั้นหุ่นแกะแม่พิมพ์ลวดลาย สำหรับตัวแม่พิมพ์หุ่น จะมีโครงสร้างเป็นปูน เมื่อปั้นต้นแบบเสร็จแล้วนำมาถอดพิมพ์เป็นยางซิลิโคนเหมือนแบบพิมพ์ยางพารา สมัยก่อนได้ใช้ปูนพลาสเตอร์หล่ออย่างกลวง ๆ ให้ความรู้สึกเหมือนทำจากกระดาษ เมื่อปูนแห้งก็จะปิดกระดาษสาทับอีกครั้งหนึ่ง ปิดทั้งด้านนอกและด้านใน จากนั้นนำไปประดับลวดลาย และปิดทอง และเขียนสีติดเพชรพลอยด้วย อาจารย์วรวินัยเล่าว่า ลวดลายสมัยโบราณเขาจะใช้รักตีลาย คือการเอายางรักมาผสมกับผงสมุกใบตองแห้ง และน้ำมันยางปูนแดง 4 อย่างผสมกัน โดยตั้งบนเตาเคี่ยวจนกระทั่งมันเหนียวได้ที่ก็จะนำมาปั้นคล้าย ๆ ดินเหนียว ดินน้ำมัน ถ้าทิ้งไว้ 2 - 3 วันก็จะแข็งตัว

สำหรับการสอนต้องมีการประยุกต์เนื่องจากเด็กบางคนที่แพ้รักก็จะมีปัญหามาก เพราะพิษรักจะทำให้คันผิวหนัง มีน้ำเหลือง จึงพยายามหลีกเลี่ยง หาวัสดุใหม่มาชดเชย จนมาพบสีโป๊วชนิดหนึ่งของ Bosny สีโป๊วชนิดนี้ช่างสีไม่นิยมใช้เนื่องจากทำงานเกี่ยวกับงานโป๊วสีไม่สะดวก ปัจจุบันหาซื้อยาก มีขายแห่งเดียวที่ท่าพระจันทร์ สีโป๊วชนิดนี้กลับใช้ได้ดีในการปั้นลวดลาย จึงนำมาใช้ในการเรียนการสอน ส่วนสีที่ใช้นั้นโบราณจะใช้สีฝุ่น ปัจจุบันใช้สีโปสเตอร์ยี่ห้อ Piligan แทน

การศึกษาพื้นฐานการทำหัวโขนนั้น ทางคณะจะให้นักเรียนใช้หัวโขนเล็กเนื่องจากต้นทุนถูกกว่าคือ ประมาณ 350 บาท ส่วนหัวใหญ่นั้นต้นทุนสูงถึง 2,500 บาท จึงไม่เหมาะแก่การฝึกฝน

การเปลี่ยนแปลงในเรื่องของวัสดุนั้น นายวรวินัย หิรัญมาศได้ให้ความเห็นไว้ดังนี้ “ *...วัสดุมีการเปลี่ยนแปลงกันได้ตามกาละสมัย บางครั้งของโบราณความทนทานสู้ของใหม่ไม่ได้ ความสะดวกสะบายอย่างการปิดทองเดี๋ยวนี้โบราณเค้าใช้รักปิดทอง แต่เดี๋ยวนี้ใช้สีน้ำมันสะดวกกว่า สะดวกกว่าแล้วไม่ใช้เสียคุณค่า สะดวกกว่าแล้วยังรักษาคุณค่าเอาไว้ได้ดีด้วย แต่เวลาเราในฐานะที่*

Copyright by Mahidol University

เราเป็นสถานศึกษาเราจะต้องสอนเด็กในด้านทฤษฎีทั้งวัสดุแบบสมัยใหม่ และแบบเก่าเปรียบเทียบกันให้เห็นว่ามีอะไรที่ทดแทนของโบราณได้บ้าง..."

5.2.2 ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง

ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง ความเป็นมาของศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนฯ เกิดจากแนวพระราชดำริในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงให้ดำเนินการฟื้นฟูวิชาอาชีพ ช่างฝีมือขึ้น ขอให้กรมการศึกษานอกโรงเรียนสร้างศูนย์นี้ขึ้นมา ตั้งแต่ พ.ศ.2532 ซึ่งเป็นโครงการขยายจากวิทยาลัยในวังชาย ซึ่งมีชื่อเต็มว่า โรงเรียนผู้ใหญ่พระตำหนักสวนกุหลาบ วิทยาลัยในวังชาย ซึ่งเดิมสอนแต่ช่างสิบหมู่ ต่อมาได้ขยายเป็นศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง วิทยาลัยแห่งนี้เดิมตั้งอยู่ในพระตำหนักสวนกุหลาบซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของที่ทำงานของสำนักพระราชวัง ต่อมาได้ให้ข้าราชบริพารออกไปอยู่ข้างนอก ปรับส่วนท้ายวังให้เป็นสถานที่อบรม ต่อมาในปี พ.ศ.2538 ท้ายวังถูกไฟไหม้ กรมการศึกษานอกโรงเรียนจึงได้ย้ายออกไปตั้งในบริเวณที่ดินของทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ที่ตำบลศาลายา อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม เริ่มก่อสร้าง(วางศิลาฤกษ์)เมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2538 แล้วเสร็จในปี พ.ศ.2539

วัตถุประสงค์ของการจัดตั้งศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก วิทยาลัยในวัง มีดังนี้คือ

1. จัดเพื่อขยายจากวิทยาลัยในวังเดิม
2. เพื่อรับเด็กที่ขาดแคลน ด้อยโอกาสที่ไม่มีโอกาสได้เรียนในโรงเรียน รวมทั้งไม่มีอาชีพ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องมีความรักและศรัทธาในงานศิลปะของโบราณ

คุณสมบัติของผู้เข้าเรียน คือ เป็นชายอายุไม่ต่ำกว่า 17 แ และต้องจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 หรือมีความรักศรัทธาในงานศิลปะ ทั้งนี้ศูนย์ ฯ ได้ส่งเสริมการเรียนสายสามัญควบคู่ไปด้วย ปัจจุบันเปิดสอนวิชาช่าง 4 ช่าง คือ ช่างมุก ช่างเขียน ช่างแกะ และช่างหุ่นหัวโขน สำหรับวิชาช่างหุ่นหัวโขนนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะให้ผู้เรียนมีความคิดสร้างสรรค์พัฒนางานช่างหัวโขน และปฏิบัติงานตามแบบของช่างไทย เพื่อนำความรู้ไปประกอบอาชีพอิสระ และสามารถพัฒนาความรู้ไปถึงวิชางานช่างหัวโขนในขั้นสูงได้

สำหรับหลักสูตรช่างหุ่นหัวโขน เริ่มดำเนินการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 โดยต้องเชิญช่างผู้ชำนาญการและไปจัดการเรียนการสอนที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ก่อนการเปิดหลักสูตรจะต้องศึกษาทั้งหมดว่าใน 800 ชั่วโมง จะจัดสอนอย่างไรจึงจะให้ได้ความรู้ตั้งแต่ต้นจนจบ เพราะถ้าพิจารณาจากเวลาก็ไม่น่าจะพอ จึงจำเป็นต้องเรียนแบบลัดขั้นตอน เช่น ลัดเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างหุ่น เป็นต้น สำหรับวัสดุที่ใช้นั้นมีหลายอย่าง ส่วนใหญ่จะเป็นวัตถุดิบตามแบบแผนโบราณ ซึ่งนักเรียนจะต้องเรียนจำนวน ประมาณ 700 ชั่วโมง สำหรับ 100 ชั่วโมงสุดท้าย จะสอนให้ใช้วัสดุทดแทน เช่น รัก

Copyright by Mahidol University

ซึ่งหายากขึ้นทุกที จะให้ใช้ขี้ผึ้ง ผสมน้ำมันชันยางเคี่ยว มากระแหนะตัวลาย แทนการใช้รัก นอกจากนั้นยังสอนให้เด็กปั้นหุ่นผสมเรซิ่นอีกด้วย(สัมภาษณ์ อ. อุดม 12 เมษายน 2543)

ในจำนวน 800 ชั่วโมงนี้ ประกอบด้วย 4 หมวดวิชาด้วยกัน และจะแบ่งเป็น 18 รายวิชามีรายละเอียดดังนี้

1.	หมวดวิชาความรู้เบื้องต้นงานหัวโขน	จำนวน	150	ชั่วโมง
	1.1 ความเป็นมาและชนิดของหัวโขน	จำนวน	5	ชั่วโมง
	1.2 การปั้นขึ้นรูปหัวโขน	จำนวน	50	ชั่วโมง
	1.3 การทำพิมพ์ชิ้นและการถอดพิมพ์	จำนวน	25	ชั่วโมง
	1.4 การหล่อชิ้นงานจากแม่พิมพ์	จำนวน	5	ชั่วโมง
	1.5 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในงานหัวโขน	จำนวน	5	ชั่วโมง
	1.6 การเทพิมพ์จากแบบพิมพ์ที่สมบูรณ์และการถอดพิมพ์	จำนวน	25	ชั่วโมง
	1.7 การหล่อชิ้นงานด้วยปูนพลาสเตอร์	จำนวน	10	ชั่วโมง
	1.8 การตกแต่งชิ้นงาน	จำนวน	25	ชั่วโมง
2.	หมวดวิชาความรู้งานหัวโขน	จำนวน	100	ชั่วโมง
	2.1 การเตรียมรักสำหรับกระแหนะลาย	จำนวน	30	ชั่วโมง
	2.2 ประเภทของลายที่ใช้ในงานหัวโขน	จำนวน	5	ชั่วโมง
	2.3 การกระแหนะลายจากแบบพิมพ์และการติดลาย	จำนวน	30	ชั่วโมง
	2.4 การปิดทองและการประดับพลอย	จำนวน	35	ชั่วโมง
3.	หมวดวิชาการตกแต่งงานหัวโขน	จำนวน	250	ชั่วโมง
	3.1 การเตรียมพื้นและการลงสี	จำนวน	10	ชั่วโมง
	3.2 การเขียนลายเส้นฮ่อบนแบบหุ่น	จำนวน	100	ชั่วโมง
	3.3 การเขียนลายเส้นฮ่อบนชิ้นงาน	จำนวน	140	ชั่วโมง
4.	หมวดวิชาการผลิตและการจัดการ	จำนวน	300	ชั่วโมง
	4.1 การขายและการตลาด	จำนวน	50	ชั่วโมง
	4.2 การผลิตชิ้นงานเชิงอนุรักษ์	จำนวน	150	ชั่วโมง
	4.3 การผลิตชิ้นงานเชิงพาณิชย์	จำนวน	100	ชั่วโมง

Copyright by Mahidol University

จากการสัมภาษณ์ ม.ล.พันธ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ช่างผู้ชำนาญการซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบในการเรียนการสอนที่อยุธยา ได้ทราบว่าเวลา 800 ชั่วโมงที่กำหนดไว้ในหลักสูตรนั้นน้อยมาก จึงต้องเรียนลัด ผู้สอนจะจัดพิมพ์ไว้ให้ซึ่งอาจารย์เล่าว่ามีความแตกต่างจากสมัยก่อนดังนี้

" พิมพ์ที่เตรียมไว้ให้นักเรียนเป็นพิมพ์ยางซิลิโคนต่างจากสมัยก่อนซึ่งเป็นพิมพ์ซีก พิมพ์ซีกจะเป็นชิ้น ๆ เวลาหล่อออกมาจะมีตะเข็บ เราจะเสียเวลามาแต่ง แต่ถ้าเป็นพิมพ์ยางซิลิโคนเวลาหล่อหน้ามันจะเรียบเลย ไม่ต้องมาแต่งอีก..."

เมื่อนักเรียนมาก็ถอดพิมพ์หล่อออกมาตาก ตากเสร็จก็ปิดกระดาษขัดให้เรียบแล้วทำพื้นให้เรียบ ใส่ตา ใส่ฟัน แล้วติดลาย กระแหนะลายพอเรียบร้อยแล้วก็ต้องปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งประมาณ 3 วัน เพราะเวลาทาเราต้องใช้รักที่เรียกว่า "รักเทือก"ทา ไม่ได้ใช้กาว จึงต้องปล่อยให้แห้งดีแล้ว จึงทาพื้นเตรียมปิดทอง พื้นสีดำที่ทาคือมะเกลือดำ ทิ้งไว้หนึ่งคืน วันรุ่งขึ้นทาทับอีกครั้ง แล้วทิ้งไว้อีก วันรุ่งขึ้นจึงทาทับด้วยยูริเทนต้องคอยทาทุก 4 ชั่วโมง ทั้งนี้เพื่อเวลาปิดทองมันจะเคลือบไม้ให้รักเทือกที่เราทาไว้ออกมากวนกับทอง เพราะเวลาเราทาปิดทองเราจะใช้สีน้ำมันซึ่งต้องผสมทินเนอร์ ถ้าไม่ทายูริเทนเคลือบไว้รักเทือก (ซึ่งผสมน้ำมันยาง)มันจะออกมากวนกันทำให้ปิดทองไม่แห้ง ทองมันก็จะจม ปิดทองเสร็จก็ถึงขั้นประดับพลอย แล้วลงสีพื้นหน้าแล้วจึงจะเขียนซึ่งถือเป็นขั้นตอนสุดท้าย

นักเรียนจะได้เรียนหัวโขนทั้งหน้ายักษ์ หน้าลิง และหน้าพระ โดยขั้นแรกจะเริ่มจากหน้าธรรมดา ๆ ไปก่อน จนยากขึ้นตามลำดับเมื่อมีความชำนาญแล้ว เช่น

หน้าพระ จะเริ่มจากพระราม พระพรต พระลักษณ์ และพระสัตรุต ขั้นต่อไปจึงจะได้ทำหน้าพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพรหม พระปัณณะ (พระปัญจสีขร)

หน้ายักษ์ เริ่มจากทศกัณฐ์ ได้หน้าเขียวหน้าทองและเป็นหน้าอากาศไตลได้แล้ว ก็เป็นหน้าหิรัญยักษ์ เป็นต้น สำหรับหน้ายักษ์นี้จะมีหลายหน้า ถ้าหน้าจริง ๆจะมีเป็นพันหน้า มีชื่อเรียกให้จำง่ายหลายอย่างเช่น ยักษ์ปากแสยะตากลมเขี้ยวโง้ง ปากขบตากลมเขี้ยวทู่ คือมารีศตัวเดียว ถ้าหากเป็นปากขบตาจรเข้เป็นได้หลายหน้า เช่น พวกวิรุฬจำบัง แสงอาทิตย์ มังกรกรรณ มัยราพ แต่ถ้าเป็นปากขบตากลมเขี้ยวมะลิเป็นรามสูร อินทรชิต สุริยภพ ถ้าปากแสยะตาจรเข้ก็จะเป็นหน้าพิเภกกับหน้าพระพิราพ

หน้าลิง มี 4 แบบ คือลิงโล้นปากธรรมดา ปากอ้า ลิงโล้นปากหุบ ลิงยอดปากอ้า คือหนุมาน ชมพูพาน ชมพูวราช เท้ามหาชมพู พาลี สุครีพ และลิงยอดปากหุบซึ่งมีตัวเดียวคือองคต เป็นต้น

ส่วนหมวดวิชาความรู้งานหัวโขนพื้นฐาน จะเริ่มตั้งแต่การเตรียมรักสำหรับกระแหนะลายนั้นจะเริ่มตั้งแต่การเคี่ยวรักอย่างน้อยประมาณ 7 - 10 วัน ทั้ง ๆ ที่หลักสูตรกำหนดไว้เพียง 5 ชั่วโมงเท่านั้น จึ้งต้องเกินกว่ากำหนดอยู่แล้ว จะกำหนดว่าวันนี้ใช้ได้วันนั้นใช้ได้ไม่ได้เลยเพราะในระหว่างการเคี่ยวจะต้องคอยใส่ส่วนผสมต่างๆ คือ ยางรัก น้ำมันยาง ปูนแดง ชัน ใบตองแห้ง ใบ

Copyright by Mahidol University

ตองแห้งต้องนำไปเผาเป็นถ่านจึงจะดำ ถ้าคนเผาไม่เป็นจะเป็นขี้เถ้าขาว ๆ ใช้ไม่ได้ ต้องนำส่วนผสมเหล่านี้มาเคี่ยวลงในกระทะใบใหญ่ ๆ เสร็จแล้วนำมาปั้นเป็นก้อน ๆ แผ่น ๆ เวลาจะใช้นำมาปิ้งไฟแล้วทุบ ส่วนที่เหลือเอาผ้าคลุมไว้

สำหรับวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ ก็พยายามใช้อย่างของโบราณ เช่น รักและกระดาษต้องซื้อจากอำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ มุกซื้อจากจังหวัดภูเก็ต ส่วนทองและพลอยซื้อจากกรุงเทพ ฯ แต่ก็ต้องปรับเปลี่ยนบ้างตามความเหมาะสม เช่น ในปัจจุบันใช้กระดาษสาแทนกระดาษข่อย ใช้พลอยแทนกระจกเกรียบ ใช้สีนีโอแทนสีฝุ่น เป็นต้น

ในการสอนนั้นอาจารย์จะต้องคอยแนะนำให้ทำตามขั้นตอน เช่น ติดลายแล้ว จึงจะต่อจอนหูและกรวยหู ภายหลังเนื่องจากถ้าติดก่อนจะบังทำให้ติดลายยาก ติดจอนหูเสร็จแล้วจึงจะติดยอด เป็นต้น

การเรียนครบตามหลักสูตร(ประมาณ 800 ชั่วโมง)แล้วก็จะสามารถนำความรู้ไปประกอบอาชีพได้ แต่ปัจจัยสำคัญคือต้องมีทุน เช่น พวกพลอยและมุกจะมีต้นทุนสูง สำหรับเวลาที่ใช้ในการทำหัวโขนแต่ละหัวนั้น ถ้าเป็นหน้าใหญ่จะตก 20 วัน เพราะว่าเริ่มจากต้องปิดกระดาษอย่างน้อย 5 - 7 วัน ถ้าแดดดี เมื่อแห้งดีแล้วมาผ่าด้านหลังแล้วเย็บด้วยลวดเอามาตากไว้พอแห้งดีก็ต้องมาเฉือนรอยย่น ๆ ที่กระดาษ ทำพื้นให้เรียบแล้วจึงถึงขั้นตอนกระแหนะลาย ใส่ตา ใส่ฟัน ถ้าหน้าใหญ่จะเสียเวลาตรงที่ปิดกระดาษและผ่าช่วงแรก ที่อื่นอาจเอาเข้าตู้อบเพื่อย่นเวลา แต่ที่นี้ไม่ใช้เพราะความร้อนจากตู้อบจะทำให้กระดาษกรอบ จึงอาศัยแสงแดดจากธรรมชาติดีกว่า

สนนราคาที่ขายได้ในปัจจุบันนี้ ขนาดเล็กตกหัวละ 5,000 บาท ถ้าหัวใหญ่เช่น หัวทศกัณฐ์จะได้ราคาถึง 15,000 - 17,000 บาท ขึ้นอยู่ที่ว่าจะเป็นหน้าเขียวหรือหน้าทอง ถ้าหน้าทองก็จะได้ราคาสูงขึ้นเมื่อนักเรียนทำเสร็จ ศูนย์ฯจะช่วยหาตลาดรองรับให้ต่อไป

ตารางที่ 5.1 ข้อมูลการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในสถาบันการศึกษาของรัฐ

ลำดับที่	รายการ	คณะศิลปะประจำชาติ สถาบัน · เทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง	ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน กาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง)
1.	จุดมุ่งหมายในการจัดการเรียนการสอน	เพื่อวิชาสืบทอดช่างไทยโบราณไม่ให้สูญหายไป	ให้ผู้เรียนมีความคิดสร้างสรรค์พัฒนางานช่างหัวโขน และปฏิบัติงานตามแบบของช่างไทย เพื่อนำความรู้ไปประกอบอาชีพอิสระ และสามารถพัฒนาความรู้ไปถึงวิชางานช่างหัวโขนในขั้นสูงได้

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด

ตารางที่ 5.1 ข้อมูลการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในสถาบันการศึกษาของรัฐ(ต่อ)

ลำดับที่	รายการ	คณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง	ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง)
2.	ลักษณะการเรียนการสอน	ลักษณะการเรียนการสอนจะมีทั้งในส่วนทฤษฎีและปฏิบัติ ในส่วนของทฤษฎีจะเรียนในช่วงแรกเพื่อเป็นการปูพื้นฐานเพื่อเรียนในส่วนของการปฏิบัติต่อไป	ลักษณะการเรียนการสอนทั้งในส่วนทฤษฎีและปฏิบัติ นั้นจะเรียนในช่วงแรกเพื่อเป็นการปูพื้นฐานแล้วจึงเรียนในส่วนของปฏิบัติต่อไป ลักษณะการเรียนการสอนมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากที่อื่นคือจะเป็นการเรียนแบบอยู่ประจำที่บ้านของครูผู้สอนจึงทำให้มีเวลาในการฝึกปฏิบัติมากขึ้น
3.	จำนวนชั่วโมงในการเรียน/สัปดาห์	9 ชั่วโมง /สัปดาห์	ไม่มีการกำหนดเวลาที่แน่นอน
4.	จำนวนชั่วโมงทั้งหลักสูตร	162 คาบเรียน	800 ชั่วโมง
5.	ผู้สอน	นายวรวินัย หิรัญมาศ นั้นได้รับการถ่ายทอดการทำหัวโขนจากครูช่างแบบโบราณถึง 2 คน คือ นายชิต แก้วดวงใหญ่ และมรว. จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ และศึกษาที่วิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งได้พื้นฐานในการทำงานช่างเพิ่มเติมด้วย	มล. พันธุ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ นั้นได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจาก มรว. จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ซึ่งเป็นบิดา แต่ไม่ได้มีการศึกษาเพิ่มเติม
6.	จำนวนผู้เรียนต่อชั้น	ตามจำนวนนักศึกษาของแผนกหัตถศิลป์ คณะศิลปะประจำชาติ ในแต่ละปี	ไม่เกิน 10 คน ต่อปี
7.	พื้นฐานของผู้เรียน	เป็นผู้ที่สำเร็จการศึกษาระดับ ปวช. สายศิลปะจากโรงเรียนอาชีวศึกษา และจะ	มีพื้นฐานเกี่ยวกับงานศิลปะมาก่อนเนื่องจากระยะเวลาในการ

Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 5.1 ข้อมูลการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในสถาบันการศึกษาของรัฐ(ต่อ)

ลำดับที่	รายการ	คณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง	ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง)
		ต้องเรียนวิชาหัตถศิลป์ 1 และ 2 ซึ่งเน้นเรื่องการเขียนลวดลายเบื้องต้น การเขียนลายรดน้ำ การปิดทอง	เรียนการสอนมีจำกัดจึงไม่มีเวลาสอนในส่วนของศิลปะพื้นฐาน ซึ่งนักศึกษาบางคนเป็นผู้ที่เคยเรียนในหลักสูตรอื่นของศูนย์ ฯ มาก่อน
8.	ขั้นตอนในการเรียนการสอน	นักศึกษาจะได้เรียนในส่วนของการปิดกระดาษ ประดับลวดลาย ปิดทองและเขียนสีเท่านั้น เนื่องจากเวลาในการเรียนการสอนไม่เพียงพอ ขั้นตอนสำคัญเช่น การปั้นหุ่นหรือการแกะแม่พิมพ์ลายนั้นจะถูกลดขั้นตอนลง	ประกอบด้วย 4 หมวดวิชา คือ 1. หมวดวิชาความรู้เบื้องต้นงานหัวโขน 2. หมวดวิชาความรู้งานหัวโขน 3. หมวดวิชาการตกแต่งงานหัวโขน 4. หมวดวิชาการผลิตและการจัดการ ซึ่งการสอนได้มีการลดขั้นตอนในส่วนของการสร้างหุ่นและแกะพิมพ์

จากตารางที่ 5.1 จะแสดงภาพรวมของการสอนการทำหัวโขนของสถาบันการศึกษาของรัฐทั้ง 2 แห่ง ให้เห็นถึงลักษณะการเรียนการสอนที่แตกต่างกันของการศึกษาในระบบการศึกษาแบบปกติและระบบการศึกษานอกโรงเรียน ซึ่งจะเป็นข้อมูลพื้นฐานในการหาแนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพ

5.3 ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างหัวโขน

การศึกษาการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ของผู้วิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลในเรื่องของเกร็ดในการทำหัวโขน โดยวิธีการสัมภาษณ์ช่างผู้ชำนาญในการทำหัวโขน ซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ บุตรีของนายชิต แก้วดวงใหญ่ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการทำหัวโขนจากบิดา ได้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการสร้างหัวโขนในเรื่องของเรื่องความเชื่อและสัดส่วนในการทำหัวโขนดังนี้

Copyright by Mahidol University

5.3.1 ความเชื่อในการทำหัวโขน

ในการทำหัวโขนโดยทั่วไปนั้น ช่างผู้ทำจะต้องรู้วัตถุประสงค์ของผู้มาสั่งทำว่าจะนำไปใช้ประโยชน์อะไร เนื่องจากเกี่ยวเนื่องกับความเชื่อในการทำหัวโขนของช่างด้วย

ในการทำหัวโขนเพื่อใช้ในการแสดง กับการทำหัวโขนที่ใช้เพื่อบูชาจะมีความแตกต่างกันตรงการทำพิธีก่อนการทำหัวโขน เช่น ถ้าจะทำหน้าครูอย่างเทพเจ้าหรือหน้าพ่อแก่จะมีการตั้งเครื่องบูชาเป็นผลไม้และมะพร้าวอ่อนก่อนที่จะมีการทำหัวโขน และเมื่อทำหัวโขนเสร็จแล้วนั้นก็จะมีการทำพิธีเบิกเนตรเชิญวิญญาณ ซึ่งเป็นความเชื่อว่าจะทำให้วิญญาณของครูเข้ามาสถิตเพื่อเป็นสิริมงคล ซึ่งจะต้องตั้งเครื่องบูชาเป็นผลไม้และพวงมาลัย ซึ่งการเบิกเนตรนี้จะทำก่อนที่ผู้ว่าจ้างมารับหัวโขน

นอกความเชื่อในการทำพิธีบูชาก่อนและหลังการทำหัวโขนนั้น ยังมีข้อห้ามในการทำหัวโขนบางหัวอีกด้วย เช่น การทำหัวโขนฤษีตาไฟนั้น นอกจากที่ช่างผู้ทำหัวโขนจะต้องทำพิธีบูชาก่อนการทำแล้ว มีข้อห้ามในการทำคือจะต้องทำตาที่สามของฤษีตาไฟในลักษณะหลับตา เนื่องจากมีความเชื่อว่าถ้าเกิดทำหัวโขนฤษีตาไฟนี้ในลักษณะที่ตาที่สามลืมจะเกิดภัยพิบัติกับผู้สร้างหัวโขนเอง

ความเชื่อเหล่านี้เป็นความเชื่อที่ช่างทำหัวโขนยึดถือกันมาแต่โบราณ การทำหัวโขนที่ถูกต้องก็ควรที่จะคำนึงถึงความเชื่อในการทำหัวโขนเหล่านี้ด้วย

5.3.2 สัดส่วนหัวโขน

ในเรื่องสัดส่วนของหัวโขน นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความรู้เกี่ยวกับสัดส่วนหัวโขนที่ถูกต้องและสวยงามไว้ดังนี้

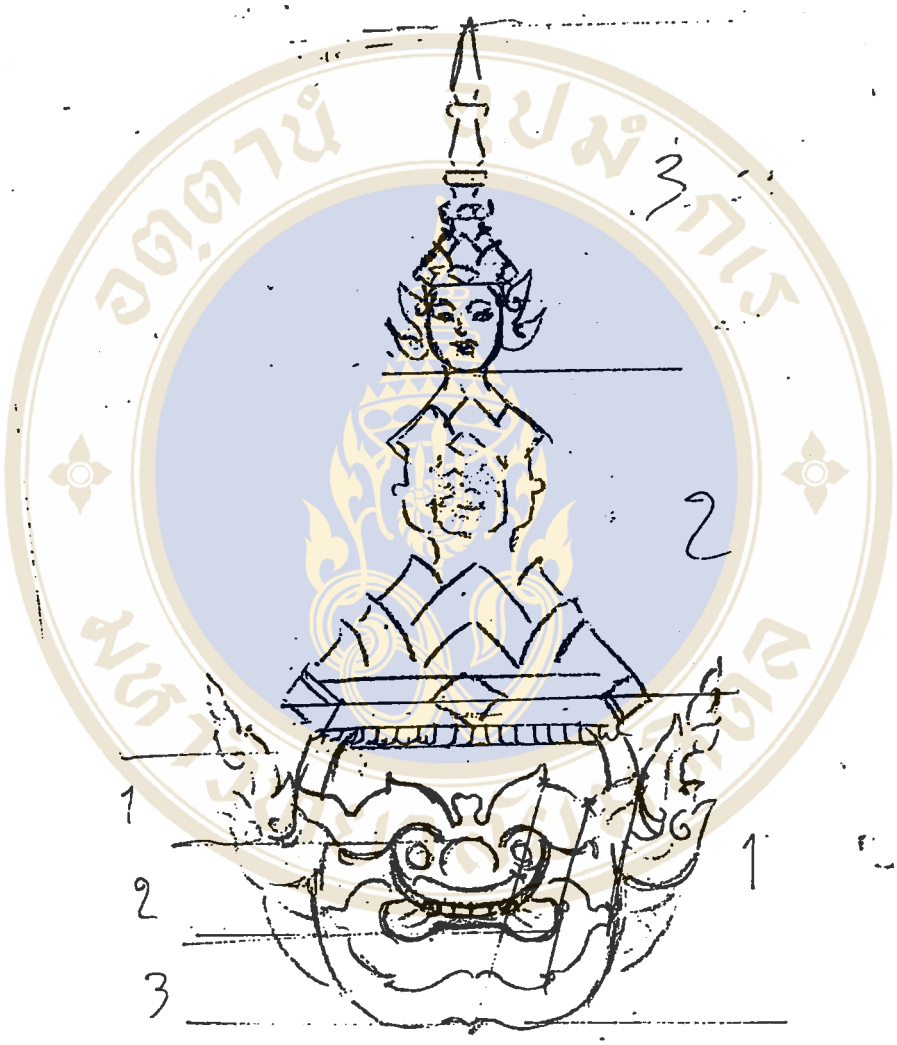
1. การสร้างศีรษะที่มียอดชฎานั้นจะต้องมี 3 ส่วนคือ บริเวณหน้าให้มีขนาด 1 ส่วน ส่วนตั้งแต่ฐานของชฎาจนถึงปลายยอดชฎานั้นต้องมีขนาด 2 เท่าของขนาดใบหน้า

2. การปั้นและเขียนคิ้วของหัวโขนนั้นถ้าเป็นยักษ์ที่มีตาโพรงจะปั้นคิ้วเป็นรูปคล้ายปลาตะเพียน 2 ตัวหันหัวชนกัน หากเป็นยักษ์ที่มีตาจรเข้นั้นจะปั้นคิ้วและเขียวคิ้วในลักษณะมังกรสองคาบแก้ว คือจะมีลักษณะที่โค้งและหยักมากกว่า ซึ่งมีลักษณะเหมือนสถาปัตยกรรมจีน

3. การวางแนวของมุมปากกับคิ้วนั้นจะต้องมีลักษณะที่ทำมุม 45 องศาเมื่อวัดเฉียงจากมุมปากไปยังปลายคิ้ว

4. การวางแนวของตามีความสัมพันธ์กับการเขียนปากเนื่องจากตามสรีระของคนนั้นมุมปากจะอยู่ตรงกับกลางตาดำ

Copyright by Mahidol University

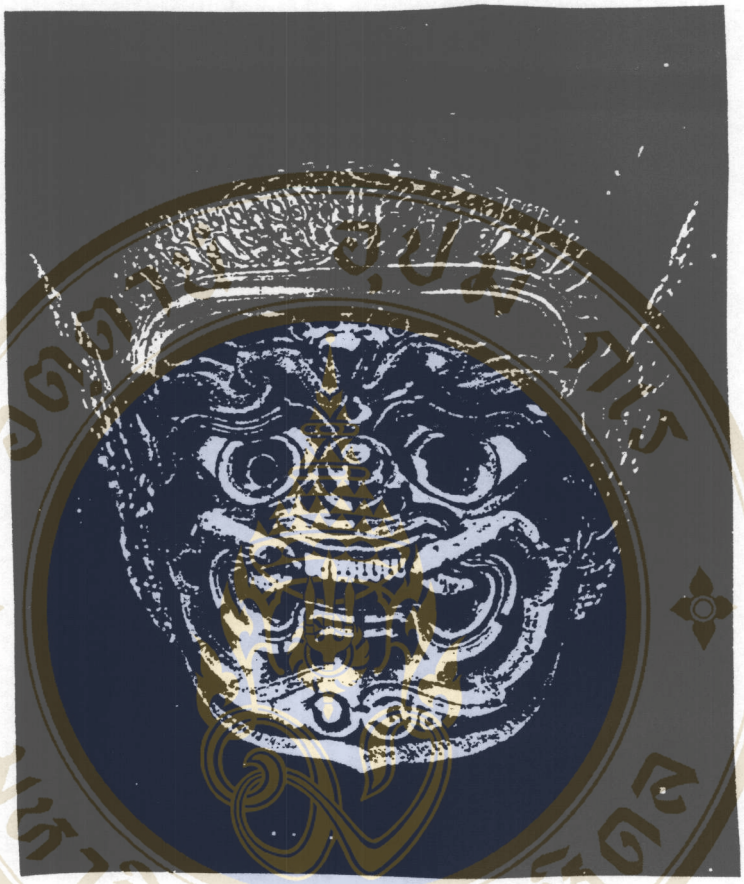


ภาพที่ 5.1 ภาพร่างแสดงลักษณะสัดส่วนหัวโขน

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 5.2 ภาพแสดงลักษณะของคิ้วศีรษะยักษ์ที่มีลักษณะคล้ายปลาตะเพียน

Copyright by Mahidol University



ภาพที่ 5.3 ภาพแสดงลักษณะของคิ้วศีรษะยักษ์ที่มีลักษณะคล้ายมังกรคาบแก้ว

การให้คำแนะนำในการทำหัวโขนที่ถูกต้องนั้น เป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับผู้เริ่มฝึกหัดการทำหัวโขนและช่างผู้สร้างหัวโขนทั่วไป เนื่องจากจะเป็นส่วนส่งเสริมให้มีการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณภาพมากขึ้น

การทำหัวโขนของช่างทำหัวโขนแนวอนุรักษ์นั้น ส่งผลให้งานศิลปะที่มีค่าของคนไทยยังคงดำรงค์อยู่ในสังคมไทย ทั้งยังมีการสืบทอดต่อไปด้วย จากการเรียนการสอนการทำหัวโขนของสถาบันการศึกษาของรัฐ ซึ่งทั้งหมดนี้จะเป็นแนวทางในการพัฒนาการทำหัวโขนของช่างต่าง ๆ ต่อไป

Copyright by Mahidol University

บทที่ 6
สรุป อภิปรายผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

"หัวโขน" เป็นมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นหนึ่งของชาติที่ยังคงสืบสานและอนุรักษ์ควบคู่มากับการแสดงโขนที่สืบเนื่องมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน ในสังคมไทยปัจจุบันนอกจากศิลปะการแสดงโขนที่ถือว่าเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของราชสำนักและวงสังคมชั้นสูงแล้ว ยังมีการแสดง "โขนสด" ซึ่งเป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านที่เกิดขึ้นใหม่เมื่อประมาณ 40 ปีที่แล้ว ซึ่งต้องสวมหัวโขนในการแสดงเช่นกัน จึงทำให้การทำหัวโขนคงอยู่มาจนทุกวันนี้

จากการทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "กระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์" นั้น ทำให้ผู้วิจัยพบว่า หัวโขนซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ มีทั้งส่วนที่ได้รับการอนุรักษ์และส่วนที่ได้รับการพัฒนาทั้งรูปแบบและเทคนิค ทั้งยังเปลี่ยนบทบาทหน้าที่การใช้งานจากเดิมเป็นแบบใหม่เพื่อสนองความต้องการของตลาดในปัจจุบัน ในยามที่เศรษฐกิจของชาติประสบกับภาวะวิกฤตในขณะนี้การทำหัวโขนกลายเป็นทางเลือกในการประกอบอาชีพที่ทำรายได้ให้แก่คนรุ่นใหม่ที่ชอบงานศิลปหัตถกรรมได้พอสมควร สำหรับส่วนที่ได้รับการอนุรักษ์นั้นก็มีความพยายามที่จะรักษาแบบแผนที่ตกทอดกันมาแต่โบราณไว้เป็นส่วนใหญ่ หากแต่ต้องปรับเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์ และกระบวนการสร้างบางส่วนตามความเหมาะสม

เพื่อความเข้าใจเบื้องต้นผู้วิจัยได้เริ่มทำการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนทั้งต้นกำเนิดของการแสดงโขน ประเภทของการแสดงโขน จนถึงการแต่งกายของโขนต่างๆ และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างหัวโขนของช่างต่าง ๆ ที่ปรากฏในเอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษรเป็นการปูพื้นให้การศึกษามีความกระจ่างชัดในเรื่องของรูปแบบการสร้างหัวโขน

นอกจากเอกสารที่ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดงโขนแล้วนั้น ข้อมูลที่เกี่ยวกับการแสดงโขนสดก็เป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้า เนื่องจากการแสดงโขนสดก็เป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ผู้แสดงจะต้องสวมหัวโขนเช่นเดียวกับการแสดงโขน แต่จะมีวิธีการสวมที่แตกต่างกันคือจะสวมปิดแค่เพียงหน้าผาก คล้ายการสวมหมวก ซึ่งความแตกต่างในการสวมเช่นนี้ก็มีผลต่อการสร้างหัวโขนด้วยเช่นกัน และนายสถาพร เลี้ยงสอน ครูช่างของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นก็มีอาชีพเป็นนักแสดงโขนสดด้วย

Copyright by Mahidol University

ข้อมูลในส่วนของหัวโขนและเครื่องศิราภรณ์ก็เป็นข้อมูลหนึ่งที่สำคัญต่อการศึกษาในหัวข้อนี้ เนื่องจากมีการแยกประเภทของหัวโขนไว้ถึง 8 ประเภทซึ่งมีความแตกต่าง การศึกษาประเภทหัวโขนและเครื่องศิราภรณ์นั้นเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เรามีความรู้เกี่ยวกับแบบของหัวโขนด้วย

ในเรื่องของกรรมวิธีในการสร้างหัวโขนเป็นข้อมูลที่สำคัญมากต่อการศึกษาในหัวข้อนี้ นอกจากการศึกษาจากเอกสารต่าง ๆ ที่มีการกล่าวถึงกรรมวิธีในการสร้างหัวโขนแล้วผู้วิจัยยังได้เข้าไปฝึกอบรมที่ศูนย์ฝึกอาชีพฯ ด้วย ทำให้ได้รับความรู้ที่กระจ่างขึ้นจากการศึกษาจากหนังสือการทดลองปฏิบัติจะทำให้ทราบถึงขั้นตอนการทำโดยละเอียดรวมทั้งได้ฝึกฝนฝีมือทางศิลปะหัตถกรรมอีกด้วย

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างหัวโขนแนวอนุรักษ์นั้น เอกสารที่สำคัญต่อการศึกษาที่ผู้วิจัยใช้เป็นหลักคือ หนังสือ " เครื่องศิราภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน)" ของฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งถึงได้ว่าเป็นต้นแบบในการทำหัวโขนตามแบบโบราณ และ "ตำราประดิษฐ์หัวโขน" ของ นายสุรพล ฟื้นศิลป์ ซึ่งไม่ได้มีการพิมพ์เผยแพร่ นั้นก็เป็นเอกสารที่สำคัญในการทำงานของผู้วิจัยอีกอันหนึ่งด้วย เนื่องจากนายสุรพล ฟื้นศิลป์เป็นช่างศิราภรณ์ ของฝ่ายช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร ซึ่งมีความรู้ทั้งการสร้างหัวโขนตามแบบโบราณ อีกทั้งยังคิดค้นหาวัสดุทดแทนวัสดุแบบโบราณที่หมดไปอีกด้วย ผู้วิจัยจึงได้ใช้การสร้างหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์เป็นแบบของการสร้างหัวโขนในปัจจุบัน การนำข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ 2 เล่มนี้มาเป็นต้นแบบเพื่อใช้ในการศึกษาการสร้างหัวโขนตามแบบโบราณ

นอกเหนือจากข้อมูลเอกสารที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และการมีส่วนร่วมในการฝึกหัดการสร้างหัวโขนนั้นก็มีความสำคัญต่อการศึกษาเช่นกัน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ทั้งช่างผู้สร้างหัวโขน จำนวน 5 ท่าน สัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องการกระบวนการส่งเสริมการเรียนการสอนการทำหัวโขน สัมภาษณ์ผู้เรียนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ และสัมภาษณ์ผู้ที่อยู่ในชุมชนวัดเทพากร ซึ่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์นี้เป็นข้อมูลที่สำคัญทำให้เห็นถึงความลักษณะการสร้างหัวโขนของช่างแต่ละคน

ความสัมพันธ์ของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ กับชุมชนก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ได้รับจากการสัมภาษณ์เช่นกัน ข้อมูลในส่วนนี้ช่วยชี้ให้เห็นถึงแนวโน้มในการดำเนินการของศูนย์ฝึกอาชีพในอนาคตด้วย นอกเหนือจากความสัมพันธ์ของชุมชนกับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้เรียนของศูนย์ก็ยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อการดำเนินการในอนาคตของศูนย์ด้วยความสัมพันธ์ที่ดีของผู้เรียนกับศูนย์ฝึกอาชีพ ฯจะส่งผลให้มีการดำเนินงานต่อไปในอนาคตด้วย

Copyright by Mahidol University

และจากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์นั้นผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลในส่วนของการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนจากช่างต่างๆ และจากสถาบันการศึกษาต่างๆ ทำได้ข้อมูลมีความสำคัญต่อการวิเคราะห์ในหัวข้อ การเปลี่ยนแปลงกระบวนการถ่ายทอดการสร้างหัวโขนด้วย

สรุป

จากการศึกษาเรื่อง "กระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์" นั้นผู้วิจัยได้ผลสรุปดังนี้คือ

1) ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร เป็นหนึ่งในหน่วยงานรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญที่จะฝึกอาชีพให้แก่ประชาชนในสังคม ภายใต้การสนับสนุนของ สำนักงานเขต ของกรุงเทพมหานคร ถ้าพิจารณาจากผู้มาเรียนที่เดินทางมาจากจังหวัดต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก นั่นเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความต้องการในการฝึกอาชีพ ของประชาชน นอกจากจะได้ความรู้เบื้องต้นและทักษะในการทำงานด้านศิลปหัตถกรรมในระดับหนึ่งแล้ว ผู้เขียนยังสามารถนำความรู้ที่ได้นี้ไปใช้ในการประกอบอาชีพหรือไปพัฒนาการเรียนรู้เชิงศิลปหัตถกรรมในระดับสูงต่อไปได้ จากการศึกษาพบว่ากระบวนการสร้างหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพนั้นเป็นขั้นตอนลัด ที่จะสามารถสร้างหัวโขนได้ในเวลาอันรวดเร็ว วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการสร้างนั้นเป็นวัสดุที่หาง่ายในพื้นที่ในราคาย่อมเยา ส่วนวิธีการถ่ายทอดความรู้นั้นใช้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลางที่จะเริ่มและฝึกฝนได้ตามความสนใจของแต่ละคน การถ่ายทอดความรู้อาศัยความเป็นกันเองและใช้การพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันระหว่างผู้สอนกับผู้เรียน และระหว่างผู้เรียนด้วยกัน ทำให้เกิดความสะดวกในการเรียนรู้ ส่วนผลที่ได้รับจากการฝึกอาชีพนั้น จะได้มากหรือน้อยขึ้นอยู่กับผู้เรียนเป็นสำคัญ

2) ในกระบวนการประดิษฐ์หัวโขนแนวอนุรักษ์และการถ่ายทอดความรู้ของสถาบันการศึกษา คือ คณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง และศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก (วิทยาลัยในวัง) การประดิษฐ์หัวโขนในแนวอนุรักษ์นั้นก็จะมีการปรับเปลี่ยนเพียงวัสดุที่ใช้ทดแทนวัสดุแบบดั้งเดิมที่ไม่สามารถหาได้ในปัจจุบันแต่ในกระบวนการสร้างหัวโขนนั้นจะเน้นวิธีการแบบดั้งเดิมมีความละเอียดและปราณีต ส่วนการถ่ายทอดความรู้ของสถาบันการศึกษา 2 แห่งที่กล่าวถึงนั้นก็จะจำกัดแต่ผู้ที่มีพื้นฐานในด้านงานศิลปะแล้วเท่านั้น การถ่ายทอดถูกจำกัดด้วยระยะเวลาที่จะต้องให้สำเร็จตามหลักสูตรที่วางไว้ทำให้ต้องตัดทอนขั้นตอนบางขั้นตอนออกไปปัจจัยที่สำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงมากที่สุด คือวัสดุที่มีความเปลี่ยนแปลงไป รักเป็นวัสดุที่มีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุดซึ่งการใช้รักในการสร้างหัวโขนตามแบบโบราณนั้นจะต้องใช้รักในการทำหัวโขนหลายขั้นตอน คือ รักสมุกในการปั้นหน้า รักกระแหนะในการประดับลาย รักเทือกสำหรับติดส่วนประกอบและการติดลายที่จะประดับลงบนหัวโขน รักน้ำเกลี้ยงซึ่งใช้

Copyright by Mahidol University

สำหรับการลงรักปิดทอง ในปัจจุบันรักที่มีคุณภาพหาได้ยากและมีราคาแพง รวมถึงข้อจำกัดในการใช้รักของช่างและคุณสมบัติของรักเองที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการสวมใสในเวลาแสดงโขนนั้น เป็นสิ่งที่ทำให้ช่างในปัจจุบันมีการคิดค้นหาวัสดุทดแทนการใช้รัก ในขั้นตอนการทำหัวโขนต่าง ๆ เช่น ใช้วัสดุผสมที่มีการคิดค้นขึ้นใหม่ตามสูตรของช่างแต่ละคนในการปั้นหน้า การตีลายประดับลายแทนรักสมุกและรักกระแหนะ ใช้สีเฟร็กซ์ตราทหารเพียงอย่างเดียวหรือมีการปรุงเพื่อใช้ในการลงรักปิดทองแทนรักน้ำเกลี้ยง และใช้กาวลาเท็กซ์แทนรักเทือกเพื่อติดลายที่ประดับลงบนหัวโขน นอกเหนือจากรักที่มีการเปลี่ยนแปลงไปนั้นในส่วนของการประดับแวว ติดตาของหัวโขนนั้นก็มีการเปลี่ยนแปลงวัสดุเช่นกัน คือแต่เดิมมีการใช้กระจกเกรียบ เพื่อประดับแวว แต่ปัจจุบันกระจกเกรียบไม่มีการผลิตแล้วนั้นจึงต้องมีการปรับเปลี่ยนมาใช้เพชร หรือพลอยกระจกแทน ส่วนการประดับตาด้วยมุกแบบแต่เดิมนั้นก็มีการปรับใช้เป็นการเขียนสีเป็นตาแทนเพื่อความสะดวกในการสร้างหัวโขน

กระบวนการเปลี่ยนแปลงวัสดุนี้ส่งผลต่อขั้นตอนการสร้างหัวโขนและการใช้อุปกรณ์ในการสร้างหัวโขนด้วย ความแตกต่างในการสร้างหัวโขนของช่างแต่ละคนนั้นก็ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ช่างแต่ละคนใช้ อีกทั้งยังต้องขึ้นอยู่กับทักษะความชำนาญ และพื้นฐานของช่างที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกฝน เป็นหลัก

ความรู้ความสามารถของช่างก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้งานของช่างแต่ละคนออกมาแตกต่างกันไป ช่างที่ได้รับการถ่ายทอดตามแบบโบราณนั้นก็จะมีการสร้างงานในลักษณะที่ประณีต และมีความละเอียด ส่วนช่างพื้นบ้านนั้นก็จะมีวิธีการสร้างหัวโขนที่รวดเร็วและตามกระบวนการที่ช่างนั้นได้รับการถ่ายทอดมา ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างในการสร้างหัวโขนอีกอย่างหนึ่งคือความต้องการของตลาดที่ช่างผู้นั้นสร้างให้ด้วย ว่ามีความต้องการงานประเภทใด และราคาเท่าใดด้วย

ในส่วนการศึกษาเกี่ยวกับช่างแต่ละคนนั้น จะพบว่าช่างจะมีวิธีการสร้างงานที่แตกต่างกันไปตามความถนัดของตนเอง ช่างที่สร้างหัวโขนด้วยตนเองเพียงคนเดียวจะทำให้งานที่ออกมามีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง การสร้างหัวโขนของนายวรวินัย หิรัญมาศ ครูช่างประจำคณะศิลปะประจำชาติ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่างนั้น จะยึดรูปแบบการสร้างแบบโบราณโดยจะไม่ทำนอกเหนือจากที่กำหนด การสร้างหัวโขนของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ก็จะเน้นการใช้วัสดุที่เหมาะสมกับการใช้งาน และสภาพปัจจุบัน และเน้นในการเผยแพร่ความรู้ด้านการสร้างงานหัวโขน ส่วนการสร้างหัวโขนของมล. พันธุ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ นั้นจะเน้นการใช้วัสดุที่ใกล้เคียงกับแบบโบราณมากที่สุด

Copyright by Mahidol University

อภิปรายผลการวิจัย

ในการศึกษากระบวนการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร และแนวทางการอนุรักษ์นั้น ผู้วิจัยมีข้อสังเกตุและความคิดเห็นถึงจุดอ่อนและจุดแข็งของการดำเนินงานดังนี้

1) ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากร

การศึกษาการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้น ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูลทั้งจากการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงจุดแข็ง และจุดอ่อนของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ นั้น ทั้งในเรื่องของการดำเนินงาน การฝึกหัดการทำหัวโขน ตลอดจนกรรมวิธีในการทำหัวโขน ดังนี้

จุดแข็ง

ศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขน ชุมชนวัดเทพากรเป็นแหล่งให้ความรู้ด้านศิลปะการทำหัวโขนแก่ผู้ที่สนใจ แนวทางการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้น เนื่องจากผู้เรียนไม่จำเป็นที่จะต้องมีความรู้พื้นด้านในเรื่องของศิลปะไทยด้านได้ก็สามารถเรียนได้ จึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจสามารถเรียนได้ และการจัดการเรียนการสอนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นเนื่องจากไม่มีหลักสูตรที่แน่นอนและไม่ได้กำหนดเวลาเรียนจึงทำให้ผู้ที่สนใจสามารถที่จะมาฝึกหัดได้เมื่อมีเวลาว่างซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่มีงานประจำหรือมีเวลาว่างที่ไม่แน่นอนสามารถมาเรียนได้ และจากกระบวนการทำหัวโขนรวมทั้งวัสดุ อุปกรณ์ที่ศูนย์ฝึกอาชีพใช้ในการทำหัวโขนนั้นเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เป็นวัสดุที่เหลือใช้ และหากเป็นวัสดุที่ต้องซื้อนั้นก็จะเป็นวัสดุที่ราคาถูก ทำให้ประหยัดค่าใช้จ่าย ซึ่งผู้มีรายได้น้อยก็สามารถที่จะฝึกฝนได้ และจากวัตถุประสงค์ของการจัดตั้งศูนย์ฝึกอาชีพฯ ที่ต้องการสร้างงานและสร้างรายได้ให้กับผู้ที่ตกงานและผู้ที่มีรายได้น้อยนั้น จากการดำเนินงานของศูนย์ฝึกอาชีพฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 ถึง พ.ศ. 2542 นั้น ก็สามารถสร้างรายงานและสร้างรายได้ให้กับผู้ที่มาฝึกได้ และเป็นแหล่งอนุรักษ์งานศิลปะแขนงนี้ไว้อีกด้วย

ส่วนจุดแข็งที่สัมพันธ์กับชุมชนวัดเทพากรนั้น สามารถทำให้ชุมชนวัดเทพากรเป็นรู้จักทั่วไปเนื่องจากมีสื่อต่าง ๆ ที่เข้ามานำเสนอการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพนี้

จุดอ่อน

จากการศึกษาถึงจุดอ่อนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ อีกนั้น ผู้วิจัยพบว่าการที่ไม่มีหลักสูตรในการจัดการเรียนการสอนที่แน่นอนนั้นนอกจากขั้นพื้นฐานคือการทำเกี้ยวแล้วนั้น ขั้นตอนการเรียนการสอนอื่นไม่มีการเรียงลำดับความยากง่ายของเนื้อหา และบางครั้งผู้ที่สนใจเรียนที่ไม่มีพื้นฐานนั้นไม่สามารถทำในบางขั้นตอนได้ เช่น ผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านการปั้น และสรีระศาสตร์นั้นไม่สามารถที่จะปั้นหน้าให้มีลักษณะเหมือนหรือใกล้เคียงกับคนได้ หรือ ผู้ที่ไม่มีพื้นฐานด้านการ

Copyright by Mahidol University

เขียนลายไทย นั้นไม่สามารถที่จะวางลาย และเขียนหน้าได้ ซึ่งทำให้เกิดปัญหากับผู้ที่ไม่มีพื้นฐาน บางครั้งผู้ที่ไม่มีพื้นฐานนั้นเกิดความเบื่อหน่ายเมื่อทำแล้วผลงานไม่ดีและมีความยาก และการที่ครูเป็นเพียงผู้แนะนำให้ผู้เรียนทำตามและการให้คำแนะนำจากผู้ที่เรียนมาก่อนนั้นทำให้งานที่ออกมานั้นมีความผิดเพี้ยน

จุดอ่อนอีกอย่างหนึ่งที่พบของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นมาจากพื้นฐานและความรู้ของครูช่างซึ่งเป็นช่างพื้นบ้านและได้รับการถ่ายทอดจากช่างพื้นบ้านด้วยกัน ซึ่งไม่มีการศึกษาเพิ่มเติมทำให้งานที่ออกมานั้นมีความบกพร่องในเรื่องของสัดส่วน และการสร้างหัวโขนตามพงศ์ของรามเกียรติ์

เรื่องของวัสดุที่ใช้นั้นก็มีข้อจำกัดในการใช้งาน เนื่องจากการใช้กระดาษถุงปูนเป็นวัสดุในการทำหุ่นกระดาษ เมื่อนำไปใช้นั้นผู้ที่สวมใส่อาจเกิดการแพ้สารเคมีที่ตกค้างอยู่ในหัวโขน นอกจากนั้นการใช้วัสดุผสมที่มีส่วนผสมของปูนซีเมนต์ ปูนแคลเซียม กระดาษฟาง และแป้งเปียกในการปั้นหน้า ตีลาย(กระแหนะลาย)นั้น เมื่อวัสดุผสมแห้งจะมีการหดตัวและมีน้ำหนักมาก ไม่เหมาะกับการใช้เพื่อการแสดง

ในเรื่องของความสัมพันธ์กับชุมชนนั้นเป็นจุดอ่อนที่เกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้ ลักษณะทางสังคมของชุมชนวัดเทพากรนั้นเป็นชุมชนของคนที่มีอาชีพรับจ้างเป็นส่วนใหญ่ และการที่เป็นสังคมเมืองการประกอบอาชีพนั้นเป็นสิ่งสำคัญ ทำให้คนในชุมชนไม่มีเวลาในการมาฝึกฝน และลักษณะของสถานภาพของการถือครองที่ดินนั้นมีทั้งที่เป็นบ้านของตนเอง และบ้านเช่า ซึ่งจำนวนของบ้านเช่ามีมาก ทำให้มีเปลี่ยนสมาชิกของชุมชนบ่อยครั้ง และการประชาสัมพันธ์และเชิญชวนให้คนในชุมชนเข้าร่วมฝึกอาชีพมีน้อยทำให้คนในชุมชนที่มาฝึกมีจำนวนน้อย

2) การทำหัวโขนของช่างแนวอนุรักษ์

จากการศึกษาการทำหัวโขนแนวอนุรักษ์ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ผู้วิจัยได้พบจุดแข็งและจุดอ่อนของการทำหัวโขนในแนวทางการอนุรักษ์ที่สามารถจะเป็นข้อมูลในการหาแนวทางการพัฒนาการทำหัวโขนได้ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

จุดแข็ง

การทำหัวโขนในแนวอนุรักษ์ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์นั้นสามารถที่จะรักษารูปแบบของหัวโขนตามแบบโบราณไว้ได้ มีการทำหัวโขนที่ถูกแบบแผนและมีความสวยงาม อีกทั้งยังมีการปรับปรุงและพัฒนาวัสดุที่ใช้ในการทำหัวโขนให้เข้ากับยุคสมัย และมีคุณภาพที่ดีขึ้น

จุดอ่อน

Copyright by Mahidol University

เนื่องจากการทำหัวโขนในแนวอนุรักษ์มีขั้นตอนที่มากมาย และมีความละเอียดประณีตมาก และใช้เวลามาในการทำ จึงทำให้มีช่างที่ทำงานด้านนี้น้อย ประกอบกับการถ่ายทอดของช่างทำหัวโขนแนวอนุรักษ์นั้นมีการถ่ายทอดน้อย จึงทำให้ช่างทำหัวโขนที่มีฝีมือจึงอยู่ในวงจำกัด

3) การจัดการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาของรัฐ

จากการศึกษาหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน ลักษณะการเรียนการสอนนั้น ผู้วิจัยได้พบถึงจุดแข็งและจุดอ่อนของการจัดการเรียนการสอนการทำหัวโขนในหลักสูตรที่มีการกำหนดแน่นอน ดังนี้

จุดแข็ง

จากการศึกษาการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาของรัฐนั้นทำให้ทราบถึงข้อดี คือ นักศึกษาที่เรียนจะได้รับความรู้ที่แน่นอน ครบถ้วนและตรงตามหลักสูตรที่จัดไว้ ทั้งในด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติ และทำให้นักศึกษาเกิดการเรียนรู้อย่างเป็นระบบและขั้นตอน จากสิ่งง่ายขึ้นไปสู่สิ่งที่ยากขึ้นเป็นลำดับ อีกทั้งยังสามารถอนุรักษ์การทำหัวโขนตามแบบโบราณไว้ได้อีกด้วย

จุดอ่อน

จากการศึกษาการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาของรัฐนั้นพบจุดอ่อน คือ การถ่ายทอดวิชาตามหลักสูตรทำให้กระบวนการคัดเลือกผู้เรียนที่มีความอดทนและตั้งใจจริง ตามแบบของช่างแบบโบราณนั้นขาดหายไป ครูผู้สอนสอนตามหน้าที่และหลักสูตรที่จัดไว้ให้ ซึ่งทำให้ผู้เรียนขาดความกระตือรือร้นที่จะแสวงหาความรู้เนื่องจากการเรียนตามหลักสูตร ย่อมได้เนื้อหาความรู้ที่ครบถ้วนตามที่วางไว้ และสามารถนำปฏิบัติงานจริงได้ เนื่องจากผู้เรียนต้องเรียนตามหลักสูตรที่กำหนดไว้ ดังนั้นการเรียนจึงไม่ได้เกิดจากความสนใจของผู้เรียนเอง

ส่วนในเรื่องของระยะเวลาการเรียนตามที่หลักสูตรกำหนดนั้น ย่อมไม่เพียงพอต่อการฝึกหัดจริง เนื่องจากโบราณการฝึกหัดใช้เวลานานเป็นปีสำหรับเรียนรู้ขั้นตอนต่างๆ อย่างละเอียดและฝึกความชำนาญ แต่ด้วยเวลาที่จำกัดและหลักสูตรกำหนดนั้นทำให้การเรียนการสอนไม่ครบถ้วนทุกกระบวนการทำงาน ขาดการฝึกฝนเพื่อความชำนาญด้วยสรุป

จากการวิเคราะห์การทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นพบจุดแข็งที่ควรส่งเสริมให้ดียิ่งขึ้น คือ การที่เปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความสนใจเข้ารับการฝึกโดยไม่คำนึงถึงพื้นฐานของผู้เรียน และการไม่กำหนดเวลาที่ตายตัวนั้น หากมีการเพิ่มเติมในการให้ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับหัวโขน เช่น พงศ์ของรามเกียรติ์ ลักษณะและประเภทเบื้องต้น ก่อนการสอนการทำหัวโขน และจัดขั้นตอนการเรียนให้ชัดเจนจากขั้นตอนที่มีความง่ายไปหาขั้นตอนที่ยาก และสร้างแรงดึงดูดให้ผู้เรียนอยากมาเรียนตลอดไป นอกจากนั้นจุดแข็งของศูนย์ฝึกอาชีพฯ อีกอย่างหนึ่งคือ การทำให้ชุมชนมีชื่อเสียงเป็น

Copyright by Mahidol University

ที่รู้จักของคนทั่วไป หากมีการเสริมให้คนในชุมชนมีส่วนร่วมรับรู้การทำงานของศูนย์ฝึกอาชีพ ฯ และร่วมกันพัฒนาศูนย์ฝึกอาชีพฯ ให้ดีขึ้น โดยเริ่มจากการประชาสัมพันธ์และสร้างแรงดึงดูดให้คนในชุมชนเห็นความสำคัญของศูนย์ฝึกอาชีพฯ มากขึ้น

จุดอ่อนของการทำหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพฯ คือสัดส่วนหัวโขน ความรู้เบื้องต้นเรื่องของพงศ์รามเกียรต์ ความเชื่อต่าง ๆ และความประณีต ซึ่งหากมีการให้ความรู้ในเรื่องของพื้นฐานการสร้างหัวโขนให้กับช่างพื้นบ้านมากขึ้น ก็จะทำให้ช่างมีการพัฒนาการทำหัวโขนไปในทางที่ดีขึ้น

การปรับปรุงจุดอ่อนที่พบของศูนย์ฝึกอาชีพฯ นั้นเพื่อที่จะพัฒนาให้งานของศูนย์อาชีพฯ มีความสวยงามมากขึ้น และเพื่อที่จะยกระดับศูนย์ฝึกอาชีพฯให้สร้างงานที่มีคุณค่าทัดเทียมกับช่างทำหัวโขนอื่น ๆ ซึ่งจะเป็นการเพิ่มรายได้ให้กับช่างทำหัวโขนด้วย

นอกจากนั้นรัฐบาลควรจะมีการส่งเสริมให้มีการพัฒนาและสืบสานการทำหัวโขน โดยจัดให้มีการเรียนการสอนมากขึ้นทั้งในและนอกระบบการศึกษา เพื่อช่วยสร้างช่างทำหัวโขนที่มีคุณภาพให้มากขึ้น และส่งเสริมให้ช่างทำหัวโขนแบบอนุรักษ์โบราณมีการเปิดสอนการทำหัวโขนมากขึ้น ตลอดจนให้ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับหัวโขนแก่ช่างพื้นบ้าน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษากระบวนการสร้างหัวโขนของศูนย์ฝึกอาชีพศิลปหัตถกรรมเครื่องประดับโขนของชุมชนวัดเทพากรนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาได้ศึกษาเน้นในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงกระบวนการทำหัวโขน วัสดุ อุปกรณ์ ตลอดจนหาแนวทางในการพัฒนาการทำหัวโขนให้กับศูนย์ฝึกอาชีพฯ ซึ่งในเรื่องของการศึกษากระบวนการทำหัวโขนนั้นยังมีประเด็นศึกษาที่น่าสนใจอีกมาก ทั้งในเรื่องการปรับเปลี่ยนในเรื่องของรูปแบบ ลักษณะ ซึ่งไม่เกี่ยวกับวัสดุที่เปลี่ยนแปลงไป ในเรื่องของความรู้ในเรื่องสีและลักษณะของหัวโขนที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทย ซึ่งหากมีผู้วิจัยแล้วนั้นจะมีเป็นประโยชน์แก่การอนุรักษ์และพัฒนาการทำหัวโขนต่อไป

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

กาหลงดงลดา . (2531) . กว่าจะเป็นหัวโขน . สารคดี , 4 (37) ,108-111 .

คนรักงาน . (2535) . ผดุงชีพผดุงศิลปะหัตถกรรไทย . ลลนา , (439) , 166 – 169 .

จินตนา คงสว่าง . (2528) . โขน . วัฒนธรรมไทย , 24 (5) , 16 – 22 .

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ . (2514) . ปริทัศน์ศิลปกรรม เรื่องนิทรรศการหัวโขน . วัฒนธรรมไทย , 11 (4) , 24 –30 .

ฉัตรชัย ธรรมประเสริฐ . (2535) . ย่างเยื้องชำเลืองโขน . ผาสุก , 15 (87) , 23-27 .

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ . 15 ตุลาคม 2543 . สัมภาษณ์ .

ทัศนานนท์ . (2514) . ปริทัศน์ศิลปกรรมเรื่องหัวโขน . วัฒนธรรมไทย , 11 (5) , 13 .

ธนิต อยู่โพธิ์ . (2508) . โขน . กรุงเทพ ฯ : องค์การค้าของคุรุสภา .

ธีรยุทธ ยวงศรี. ละคร โขน หนังสด .(อัดสำเนา)

นกแสงตะวัน . (2531) . หัวโขนมรดกวัฒนธรรมนับวันหาสะสมได้ยาก . ยังเอ็กเซ็กคิวทีฟ , (23) , 108 .

นิสา เมลานนท์ . (2541). การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน . กรุงเทพ ฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์ .

บ.โพธิ์นาม . (2509) . หนังสด . ชาวกรุง ,16 (1) , 55 – 63 .

บัญชา ชื่นประภานุสรณ์ . (2534) . มือทำด้วยน้ำใจหัวโขนไทยทำด้วยมือ . กินรี , มีนาคม 2534 , 62-71 .

บัวใต้น้ำ . (2530) . แต่งตัวหัวโขน . แพรว , 8 (187) , 144-148 .

ปัญญา นิตยสุวรรณ . (2518) . พากย์เจรจาโขน . ศิลปากร , 18 (6) , 38-43 .

ปัญญา นิตยสุวรรณ . (2519) . การสร้างหัวโขน . ศิลปากร , 19 (5) , 109 –115 .

ปัญญา นิตยสุวรรณ . (2529) . การเล่นของหลวงในพระราชพิธี . วัฒนธรรมไทย , 25 (11) , 10-17 .

ปัญญา นิตยสุวรรณ . (2534) . การสร้างหัวโขน . วารสารไทย , 62-71.

ปัญญา นิตยสุวรรณ . (มปพ.) . โขนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ . วารสารไทย , 9 (10) , 49-52 .

ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ . (2536) . เครื่องศิราภรณ์(ศึกษาเฉพาะ กรณีหัวโขน) . กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร .

พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์ . (2539) . โขน . สยามอารยะ , 3 (40) , 27-42 .

Copyright by Mahidol University

พันธุ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ (มล.) . 27 เมษายน 2543 .สัมภาษณ์ .

พีรานนท์ . (2525) . โขน . สตรีสยาม , (27) ,28-30 .

ภาษิต จิตรภาษา . (2534) . โขนสมัยอยุธยาเป็นอย่างไร . ศิลปวัฒนธรรม , 13 (1) , 110-113 .

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช . (2533) . ศิลปะกับสังคมไทย . นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัย-ธรรมาธิราช .

เรณู โกศินานนท์ . (2536) . การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย . กรุงเทพ ฯ : ไทยวัฒนาพานิช .

วนิดา อธินันท์ . (2529) . หัวโขน . ความรู้คือประทีป , (2) , 17-22 .

วิภาต . (2522) . หัวโขน . สตรีสยาม , 32 (32) , 12-13 , 105-106 .

ส่งศรี ประพัฒน์ทอง . (2536) . สารพันมรดกไทย . กรุงเทพ ฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร .

สถาพร เลี้ยงสอน . 26 กุมภาพันธ์ 2542 . สัมภาษณ์ .

สมทรง เจือจันทร์ . (2539). หัวโขนเอกลักษณ์ความงามไทย . ผาสุก , 12 (70) , 60-71.

สมิหลา . (2539) . ฎ ชฎา . แพรว , 17 (398) , 100-101 .

สุจิตต์ วงษ์เทศ . (2532) . โขนเกิดทีหลังหนังเกิดทีแรก . มติชนสุดสัปดาห์ , 9 (447) , 47 .

สุดารา สุจฉายา . (2528) . กว่าจะเป็นหัวโขนเอกลักษณ์แห่งนาฏกรรมไทย . สารคดี , 1 (8) , 47-62.

สุรพล ฟื้นศิลป์ . 23 เมษายน 2543 . ช่างระดับ 5 ฝ่ายช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร . สัมภาษณ์ .

สุวิชชา ภัทรศิริ . (2525) . อุตสาหกรรมตัวอย่างด้านช่างฝีมือสาขาหัตถกรรม ม.ร.ว. จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ . อุตสาหกรรมสาร , 25 (4) , 3-13 .

หัวโขน . (2530) . วารสาร กนช. , 5 (4) , 4-7 .

หัวโขนมรดกหัตถกรรมล้ำค่าของไทย . (2534) . กรุงเทพธุรกิจ , 4 (1092) , 39.

อมร ศรีพจนารถ . (2536) . หัวโขน หัวครู . ศิลปากร , 36 (4) , 27-51 .

อุดม . 12 เมษายน 2543 . ผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษกวิทยาลัยในวัง . สัมภาษณ์ .

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นางสาวเรวดี คงสุวรรณ
วัน เดือน ปีเกิด	6 กุมภาพันธ์ 2519
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2536 – 2540
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	พ.ศ. 2532 – ปัจจุบัน คณะอุตสาหกรรมบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต อาจารย์

Copyright by Mahidol University

EXECUTIVE SUMMARY

Significance of the Study

Art can be used to reflect human's needs. It can also help in reducing people's tension. The masked dance-drama is a Thai Art functioning as other arts: it reflects basic needs of human in their fundamental behavior: vice and virtue. In the past, the performance of a masked dance-drama was not only a play, but it was also used to reflect different social status. At present, the mask dance is considered a significant Thai drama, having gentle gestures and fabulous costumes. These are some distinguishing features of the masked dance-drama. They are indeed these features which make the drama very appealing. However, of all significant features of the drama, the mask is obviously the most significant one.

The Khon mask, the "precious head ornament", can be divided into four symbolic categories: 1) the angel, 2) the human being, 3) the demon, and 4) the creature. Of these four categories, the mask is further divided into eight sub-categories: 1) the god and the angel, 2) the "Hermit Kuru"- the sacred teacher of the arts and "Pra Pirap Kuru"- the supreme teacher of the arts, 3) the human being, 4) the hermit, 5) the head-dress and the crown, 6)the monkey, 7) the demon and 8) the creature.

The Khon mask does not function only as a face cover for the performance but it also represents ritual beliefs, especially those concerning gods and angels. Over time the mask has developed along with social progress; the mask is no longer strictly used as the face cover; it has extensively been used as a house décor, also as a souvenir. These changes have made the mask craftsman remain one of the valuable craftsmen of the nation today.

The art of making the Khon mask is really elaborate; thus, a number of the mask craftsmen has tremendously decreased due to the intensive work and low pay. However, with Mr. Sathaporn Liangson's initiative in creating the Khon Mask Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple, Bangkok, has enlivened those interested in this craft. As the owner of the applied masked dance-drama troupe and an instructor of the mask dance craft, Mr. Sathaporn Liangson has a strong conviction in conserving this national heritage.

Objectives

This study investigated the operation of Mr. Sathaporn Liangson's craft production center of the Khon mask, its learners and how Mr. Sathaporn Liangson transfers his knowledge to his students, how Khon masks are produced in the traditional manner. The study also aims at investigating strong and weak points of this center. In addition, to make this study more comprehensive, the syllabus and instruction of the Khon mask craft in the public institutes were also explored with a

Copyright by Mahidol University

particular focus on how the public institutes have developed their instruction, what are the trends of the instruction of the Khon masked dance-drama and the craft production.

Outcomes

This study has obtained knowledge of the conservation and transfer of the national heritage of the Khon mask, how the Khon mask patterns have been developed, how this particular knowledge has been passed on with a particular consideration to economic and social changes and, finally, how this craft has been developed.

Scope of the study

This study focused only on the the Production and Conservation of the Khon Masked Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple, Bangkok, and the state institutes where this craft is taught. The study will limit itself only on materials used and the production process in the timeframe of 1999 and 2000.

Definition of the Technical terms in this Study

Krajok-kriab or ***Krajok-hung*** refers to a glass resembling a mirror; it's a colored, thin and quadrangular glass.

Kranae-lai refers to the use of lacquer or materials to be used for patterns being engraved on the mould; this term is called "ti-lai" at the Khon Mask Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple.

Kiew refers to a type of head-dress used for the decoration of a hair-bun or a top-knot; *Kiew* is also used for the upper part of the Khon mask for a design representing strings of the Calotropis gigantia flowers.

Cho-che refers to a spiral wire used for fine artificial head-dress flowers or other extended parts of ornaments

Din refers to material used for sculpturing a face and decorations. *Din* is used to replace lacquer at the Khon Mask Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple. At this center, *Din* is mixed with the starch paste, straw-fiber paper, cement and calcium cement.

Tid-lai refers to the decoration on the Khon mask or its ornaments with molded lacquer.

Thod-hun refers to the removal of a paper sculpture from its mould.

Pra-ken refers to paper pressed into a thick layer. This term is called *nang-pra-ken* by the Khon Mask Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple.

Copyright by Mahidol University

Pok-hun refers to the sticking of paper having been glued in layers. This term is called ***pow-hun*** by the Khon Mask Craftsmen's Training Centre at the Tepakorn Temple.

Yep-hun refers to the sticking of the lay figures removed from a mould to make a Khon mask. This term can also refer to ornaments ready to be used.

Literature Review

Literature about the Khon masked dance-drama, the applied masked dance-drama, a variety of head-dresses, craftsmen and the process of mask-making have been studied.

It has been assumed that the Khon masked dance-drama came to existence in the Ayudhaya period. However, there was no evidence stating exactly when the dance was first introduced. According to Laloubert'notes, it indicates that the Ratanakosin period could be considered the glorious period of this art. New scripts were made for performances of the Khon mask dance in this historic period. In the reign of King Rama IV, commoners were allowed to have their own troupes of the masked dance-drama. Later, King Rama VI gave special aristocratic titles to the Khon masks' artists. It was, however, unfortunate that, the following king of the Rattanakosin period, King RamaVII, faced a severe economic regression, the office overseeing the Khon Mask was terminated. This art has been enlivened when Pranluang School, which taught Thai dramatic arts was established. This school was later changed to the present College of Dramatic Arts, responsible for teaching and maintaining Thai dramatic arts of the nation today.

There are five major types of Khon: 1)*Khon –klang –plang*, the performance in an open-air field, 2) *Khon rong-nok*, the dance applied from the royal court, performed under a temporary shelter, called "rong" in Thai, 3) *Khon-rong-nai*, a combination of the female court dance-drama (*lakhon nai*) and the Khon masked dance-drama 4) *Khon-nang raw*, the dance-drama performed on an open stage with a long bamboo rod serving as a bench, and 5*) Khon-chaak*, a modernized production style of the nineteenth century, performed today in a theatre with painted backdrops.

There is one performance category, considered as a folk art: *Khon-sod* or the applied masked dance-drama. This performance has been applied to catch on with the general public. It is believed that this performance is a combination of three performances: the Khon masked dance-drama, the shadow puppet play and *Li-ke*, a Thai folk dance-drama.

The mask-making of the Khon performance needs a variety of craftsmen: a sculptor, a latheman, a lacquer craftsman and a painter. Some well-known craftsmen of the Khon mask drama-dance in the past were Prince Vorawatsupakorn, Pra Thepayonta (Mr. Jamras Yantraprakorn), Mr. Jitra Pimpakowit, Mr. Chit Kaewduangyai, and M.L. Jaroonsawasdi Suksawasdi. Today craftsmen are, for example, Miss Taptip Kaewduangyai, M.L. Phandhusawasdi Suksawasdi, Mr. Surapol Fuendsilp. These can be considered "royal craftsmen", whereas Mr. Sathaporn Liangsorn and his troupe trainees may be seen as "folk craftsmen".

Copyright by Mahidol University

In making Khon masks, the process, the use of materials and tools vary from one craftsman to another. However, the steps of the craft-making must include papier-mâché , pattern designing, gilding on the lacquer covered surface, painting and decorating with colored imitation gems.

Research Methodology

The studies for this research are as follows:

1. Collecting relevant information: documents and literature about history of the masked dance-drama, head-dresses and ornaments, craftsmen, all detailed information of the Khon Mask Craftsmen's Training Center at the Tepakorn Temple, Bangkok
2. Making a map of the Khon Mask Craftsmen's Training Center at the Tepakorn Temple, Bangkok
3. A field study, using participatory observation, learning to make Khon masks along with other trainees at the Tepakorn Center, and accompanied the trainers to various places to observe the mask-making in various places
4. Interviewing 4 groups:
   - i. People directly involved with the training center; i.e. instructors, trainees, the community members of the Tepakorn temple, the school in the community; the interviews were aimed at obtaining working process, teaching and learning, the relation between the training center and the community.
   - ii. Instructors of the state institutes which run the mask-making curriculum, e.g. Rajmongkala Technological Institute, Fine Arts Campus (Vidhayakhet Poh Chang) and the King Rama IX's Fifty Anniversary Non-formal Educational Center (The Royal College); the interviews were to search for the teaching methodology, the curriculum and the teaching/learning management.
   - iii. Conservative craftsmen: Miss Taptip Kaewduangyai, M.L. Phandhusawasdi Suksawasdi, Mr. Surapol Fuendsilp; the interviews were conducted to study the steps in making masks, especially the materials and tools used, the development of mask-making and views of those specialists concerning folk craftsmen
   - iv. Personnel in art supervising sectors: the Promotion and Planning Departments, Office of the National Culture Commission; this was to study the relation of the Tepakorn Temple's Training Center and the general public.

Data Analysis

The data obtained were analyzed in three components:

i. Patterns of the mask-making of the Khon Masked Craftsmen's Training Center at the Tepakorn Temple, Bangkok

ii. The relation of the Tepakorn Temple's Training Center and the general public

iii. Patterns of the mask-making of the Khon masked dance-drama, the steps and

Copyright by Mahidol University

the teaching methods of the conservative teachers/trainers to find ways for the training center application.

Conclusions, Recommendations and Reporting

The findings were concluded in line with the set objectives. Recommendations were made for the setting up of Khon mask-making centers and their related ornaments.

The Khon Mask Craftsmen's Training Center at the Tepakorn Temple, Bangkok

The community of the Tepakorn Temple is located in Soi 68 of Jaral Snidwongse Road in the Bang-plad area of Bangkok. Tapakorn is the only temple of the community. This community has an area of 36 rai (approximately 15 acres), accommodating a population of 1,246 (Source: Bang-plad's Municipality Office, 1987).

Mr. Sathaporn Liangsorn initiated the crafts training center. This center began its operation on 12 August 1996, as an occupational training center project affiliated with Bang-plad's Municipality Office. When the timeframe of the product came to its end, it was moved to the Tepakorn Temple Community under the patronage of Pra Khru Srisutakon, the abbot of the Tepakorn Temple.

The Tepakorn Craft Training Center is aimed to make people learn to preserve the craft-making art and also to help the unemployed find ways through to their occupation. The present center is operated under a tent, located in the open area of the temple, bordering Tepakorn School at the North, the inner side of the community at the East and the South, and The temple ground at the West.

The operational pattern is of a private sector, receiving no support from any government offices. The center is managed by having the trainees bringing along the craft materials needed for themselves and, if possible, some for others while the center offers the training free of charge. The initiator of the center, Mr. Sathaporn Liangsorn, made a living by performing Khon Sod, making Khon masks and mask ornaments to sell. The training offered has no time limit, nor a set syllabus. Besides teaching at the center, Mr. Sathaporn Liangsorn has been invited to teach and demonstrate the performance of Khon-sod in various places.

Mr. Sathaporn Liangsorn is local to the Tepakorn Community. He has received training to perform the applied Khon (Khon–sod) from a Khon master from the age of ten. Thirty years ago, he formed his own Khon troupe, called "Sor Pornsilp" and has been performing Khon-sod along with his troupe members ever since. However, the popularity of the Khon-sod performance has been diminishing. Thus, Mr. Sathaporn Liangsorn has supplemented his masked dance-drama occupation by making Khon masks along with their related ornaments. He learned these crafts from a distinguished craftsman named Mr. Sakorn Younkhiewsod.

Copyright by Mahidol University

Apart from the artistic occupations, Mr. Sathaporn Liangsorn is actively involved with community activities; for instance, being the Chair of the Tepakorn Community Committee (1996-1997), being a member of the Tepakorn Education Committee (1998-1999). Such activities stimulated him to have more willingness in transferring the knowledge of the masked dance-drama and other related artistic skills to those interested..

Processes of mask-making at the Khon Mask Craftsmen's Training Center at the Tepakorn Temple, Bangkok

Materials they make do from materials normally available in the community. Some, however, have to be bought, but they all are reasonably prized materials, for example, cement bags, gold leaves, starch paste, straw-fiber papers, face-colored make-up. All are of multi-purposes raw materials. This is to keep the cost as low as possible, yet with the most effective products.

There are 14 steps in making masks at the center.

1. Papier-mache
2. Preparing and sewing lay figures
3. Making "lay figure clay" (din) – a mixture of cement, limestone, straw-fiber paper, starch paste
4. Shaping masks
5. Decorating design representing strings of the Calotropis gigantia flowers
6. Making "face" on the mask
7. Covering the "face" with a soft, prepared chalk (din-sor-pong)
8 Drawing and finalizing designs
9. Applying foundation on the mask face
10. Gilding using foundation semi-fluid color in replacement of lacquer fluid
11. Decorating the mask face with the imitation colored gems
12. Painting the mask with specific designs
13. Adding other accessories; e.g. sideburn, head-dresses tops
14. Putting together all parts.

In addition, to the teaching and learning process of the Khon mask-making offered by the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center, the researcher also studied the learners who were interested in the Khon mask making during 1996-1999. The study reveals that there are two groups of learners; firstly, those people who study at the center and those who study at a demonstration desk, such as in a mall. The center statistics reveals that there are 287 learners ranging from 10 to 55 years old from Bangkok and all over Thailand.

In transferring knowledge to learners, Mr. Sathaporn Liangson, the teacher, normally gives advice and guidance rather than using particular teaching process except when making *Kiew* which is the foundation stage, fundamentally needed. The main role of Mr. Sathaporn is to guide learners about correct patterns and stages of making ornaments, as well as the various features of masks. There are times when experienced learners help passing on knowledge to new learners as well.

Copyright by Mahidol University

When studying the relation between the center and its community and between the center and its society, a number of facts have been revealed. In the community, some people view that the center makes the community well known. However, others see that the center does not have any advantage for them as they work in labour market. They, therefore, do not see an importance of having the center in the community. On the other hand, the society considers the center beneficial and supporting. For example, when there is a special event in the society, the center is invited to demonstrate its work.

How to conserve the Khon Mask-making

Though there are several approaches in conventionally making Khon masks, the researcher chose Mr. Surapol Fuensilp's approach. Mr. Surapol Fuensilp is a craftsman belonging to a group of 10 kinds of craftsmen (Chang-sip mu), Traditional Arts Division, Fine Arts Department. Mr. Surapol Fuensilp uses conventional materials in making Khon masks; for example, clay, mulberry-fiber paper, straw-fiber paper, thread balls, lathe rods, starch paste, glomerata latex, calcium sulfate ($CaSO_4$), Vaseline, leather, wire, gold in tissue (gold-leaf), imitation colored gems, pearl oyster shells, turpentine oil.

As can be seen from the examples of materials above, we can say that Mr. Fuensilp has made a good integration of traditional and applicable materials. As for tools, he mostly uses conventional ones; for example, mould for patterns, round rods (Mai kuad rak), knives, cutters, fret saws, pincers, scissors, Chinese brush, artist's brush, round brush, a small mortar.

Mr. Fuensilp follows the conventional steps in making Khon masks, including:

1. Molding lay figures, modeling and de-modeling
2. Progressing lay figures
3. Furnishing lay figures
4. Smoothing off the faces of lay figures
5. Molding mask faces, smoothing of the faces and decorating the faces
6. Designing and making facial ornaments
7. Lacquering and gilding
8. Painting the faces
9. Decorating the faces with imitation colored gems, putting teeth, eyes and eye-teeth
10. Furnishing all head-dresses

In keeping this heritage, one should not focus only on the conservation of traditional crafts, but the same importance should also extend to the transfer of knowledge. It is fortunate that there are two state educational institutions teaching this traditional craft: the Faculty of National Arts, Rajamangala Technological Institute, Poh Chang Campus and the King Rama IX's Fifty Anniversary Non-formal Educational Center (the Royal Palace College).

Copyright by Mahidol University

Faculty of National Arts, Rajamangala Technological Institute, Poh Chang Campus

This institute has a curricular focusing on maintaining Thai traditional crafts. The courses consist both of theories and practices. For the Khon mask-making syllabus, the institute has a teacher named Mr. Voravinai Hiranyamas. Mr.Voravinai Hiranyamas received fundamental knowledge from two great teachers who were renowned in the Khon mask construction. These two teachers are Mr.Chit Kaewduangai and M.R. Jaroonsawasdi Suksawasdi. Mr. Hiranyamas himself was trained as an artist from the Traditional Arts School (Poh Chang Campus). The students in this program graduated from the Arts Section of vocational schools. They have to study and practice the foundation of traditional crafts steps by steps. The students study 9 hours/week with the total learning hours of 162. However, with the limitation of time, learning hours for molding lay figures, modeling and de-modeling have been decreased.

King Rama IX's Fifty Anniversary Non-formal Educational Center (the Royal Palace College)

This institute has a conventional approach. The students have to stay with their teacher at their teacher's home. Thus, the yearly intake of student is limited to ten. The students must have had their basic knowledge of arts, prior to the college entrance. Similar to other schools, the students in this college have to study theories first, then practice. The weekly study hours are flexible; However, the total learning hours of the program must be 800. The program consists of four sections:

1. Basic knowledge of Khon masks
2. Higher knowledge of Khon masks
3. Furnishing and decorating Khon masks
4. Production and Management

Because of the constraint of time, there is no teaching of making mask lay figures, molding and de-molding here. To replace the absence of this course, the college provides lay figures and moulds for students. However, if any students need to know about making mask lay figures, they may request for instruction time after the course is completed. The teacher is M.L. Bhandhusawasdi Suksawasdi. He received direct training from his father: M.R. Jaroonsawasdi Suksawasdi.

Discussion

Teaching and learning the Khon mask at the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center is flexible. Interested people have more opportunities to study here because there is no prerequisite requiring a knowledge of the foundations of Thai Arts. They can study in their own free time as the center does not have a fixed schedule. Moreover, people who have small income can also study this course because the materials used in making Khon masks are inexpensive and can be easily found in the community. From 1996-1999, one aim of the project at the center was to

Copyright by Mahidol University

help increasee the income of the people who were unemployed or those with only a small income.

The strong points of the center are first, a resource center providing knowledge for people interested in Khon masks; secondly, creating jobs for unemployed people, and finally, preserving local arts and making the community well-known.

In term of weak points, the study found the weak points are a result of five different factors:

1. The center does not have a well-designed curriculum which could be arranged according to difficulties of the training content.
2. The teachers do not have a teaching process, or a teaching methodology.
3. Community craftsmen do not have sufficient foundation of knowledge.
4. The materials used tomake masks are not of good quality
5. The community does not consider the center as a beneficial resource center.

As for the style of Khon mask-making at the center, the study reveals that the traditional patterns of the masks still remain. The patterns are correct and remain beautiful. In addition, Mr. Surapol has adapted and developed a good quality materials used for making the masks. However, there are some shortcomings which should be looked at. Due to complicated and delicate steps in Khon mask-making, it requires a great amount of time. As a result, there are very few craftsmen who make traditional masks. Besides, there is not much knowledge transfered among craftsmen; thus, there is a limited number of skilled craftsmen. Another shortcoming is that craftsmen do not have support from any sector. They have to work for a living. Consequently, they do not put much effort into the refinement and beauty of the masks as "old-time" craftsmen traditionally did.

In investigating the teaching and learning process in government educational institutions, some strong points were found. In those institutions, learners did receive an adequate knowledge of both theories and practice as designed by the institutions. In addition, the learners gain knowledge in a more apropriate and systematic way. They start learning something easy before learning something more complicated and difficult while maintaining the traditional Khon mask-making.

The study found weak points of the teaching and learning process in the government educational institutions as well. First, the selection of learners is inadequate. Unlike the traditional way, the insitutions cannot select and maintain the learners who are really motivated and patient enough to learn. Second, teachers teach lessons according to the curriculum and strictly follow the curriculum design. This makes the learners lack enthusiasm to search for more knowledge by themselves. Therefore, they do not learn from their genuine interest. Third, while learning in the traditional way requiring a long learning and practicing period of time for each step, the present curriculum does not allow enough time for such learning and practicing. This has led to graduates with less skills .

The findings of the study present three strengths at the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center. Firstly, the opportunity is given to interested people as there is no foundation knowledge required. Secondly, there is no fix schedule, thus interested people can study in their free time. If the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center provides foundation knowledge about Khon-masks (e.g. various masks in Ramayana as well as their different characteristics) before teaching

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

the more complicated things, it can make the learners have more insights in the Khon mask, and make the study more appealing. The center should also organise the teaching process more systematically (from easy to difficult things), it can motivate its learners who want to learn even more. Thirdly, the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center makes the community well-known, though paradoxically, people in the community do not see the importance of having the center. If these people were encouraged to acknowledge the work done by the center and got involved in the centre's activities, they would recognize its existence and be willing to help develop the center. Eventually, they would see the importance of the center and more actively join the centre's activities.

One weakness of the mask-making at the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center is an incorrect proportion of facial features of the masks. If the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center provided more foundation knowledge about the characteristics of different characters in Ramayana and the related beliefs, as well as encouraged them to be more mindful in regard to the elegance and fineness of the masks, it would help craftsmen to improve their skills and be able to do a better job which would increase their income.

The government should also encourage the development and continuation of the Khon mask-making. This can be done by providing courses both in educational sectors and non-educational sectors. This way there will have more skilful and qualified craftsmen in Thailand. Moreover, the government should strongly encourage traditional craftsmen to transfer their knowledge of the Khon-mask making to interested people as well as to instruct people in the foundation knowledge about the Khon-mask to local craftsmen.

Suggestions for further study

In this study, the researcher focused on changes in the production process of Khon-masks, materials and equipment used in the mask-making. The researcher also looked for ways to develop Khon-masks production at the Tepakorn Khon Mask Craftsmen's Training Center. There are several factors relating to the process of Khon-mask making which are worth investigating. These factors include changes in patterns and features of the masks, knowledge about colours and features of the masks in relation to the Thai way of life. The researcher is certain that these factors are worth studying in order to preserve and develop the production of the traditional Thai Khon-mask.

Copyright by Mahidol University