ขอบคุณภาพจาก https://goo.gl/NwvdJX

การเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวของช่างทำหัวโขนต่อเงื่อนไขในสังคมไทย

Adaptation of Khon Mask Makers form Aspect in Thai society

กานต์ พจน์ประสาท[1]

Kant Pojprasat

E-mail: kantpojprasat@gmail.com

วศิน ปัญญาวุธตระกูล[2]

Wasin Punyarvuttrakul

[1] Graduate Students, Master of Arts Program in Southeast Asian Studies, Department of History, Faculty of Social Sciences, Naresuan University.

[2] Assistant Professor, Department of History, Faculty of Social Sciences, Naresuan University.

บทคัดย่อ

สมัยของรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงปัจจุบันนับเป็นช่วงระยะเวลาที่มีความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบโครงสร้างของกลุ่มช่างทำหัวโขนที่มีการโยกย้ายภายในเพื่อดำรงอยู่ในการประกอบอาชีพ ตลอดจนการเคลื่อนไหวต่อตลาดที่สังคมเป็นผู้กำหนดทิศทางของสถานะให้หัวโขนมีบทบาทที่หลากหลายรวมถึงกลุ่มลูกค้าที่มีรูปแบบแตกต่างจากอดีตเช่น กลุ่มของนักท่องเที่ยวและการสะสม จากเงื่อนไขปัจจัยภายนอกเหล่านี้มีผลต่อการคงอยู่และเกิดการปรับตัวภายในของช่างทำหัวโขนโดยแบ่งรูปแบบของช่างทำหัวโขนให้มีบทบาทที่เพิ่มมากขึ้นจากแต่เดิม

การเปลี่ยนแปลงของเงื่อนไขทางระยะเวลาที่ส่งผลต่อการปรับตัวของช่างทำหัวโขนในสมัยรัตนโกสินทร์มีด้วยกัน 3 ช่วงเวลา คือ 1. ช่วงเวลาก่อน พ.ศ. 2500 อันเป็นช่วงเวลาที่พบความไม่แน่นอนและทับซ้อนของสถานะช่างที่ผลิตต่อภาคส่วนในแต่ละส่วนซึ่งซ้อนทับกันของบทบาททางการผลิตเพื่อใช้งาน (มีหลายบทบาท) ก่อนที่จะออกมาเป็นช่างทำหัวโขนในรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นในช่วงหลัง พ.ศ. 2468 หรือหลังการถูกลดทอนของระบบความบันเทิงส่วนกลางทำให้สถานะช่างที่เคยทับซ้อนกันระหว่างช่างในแต่ละกลุ่มนั้นหายไป มีรูปแบบชัดเจนขึ้นทางสถานะของช่างที่เป็นช่างทำหัวโขนไม่ได้มีเรื่องสถานะของกลุ่มหน้าที่และบทบาททางราชการมาเกี่ยวข้องแต่เป็นลักษณะการใช้วิชาชีพการทำหัวโขนมาดำรงชีพ 2. ช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 2500 อันเป็นช่วงเวลาของการเปิดตลาดทางการค้ารูปแบบใหม่จากเงื่อนไขที่เกิดขึ้นของทางรัฐที่กระทบต่อรูปแบบของตลาดและกลุ่มของผู้ซื้อขายที่เปลี่ยนไปทำให้ช่างทำหัวโขนในยุคนี้มีรูปแบบการปรับตัวภายในต่อเงื่อนไขภายนอกผ่านรูปแบบของกระบวนการผลิตและเป้าหมายทางการค้า ซึ่งส่งผลต่อการเพิ่มพูนความรู้และกระจายความรู้การทำหัวโขนออกไปในรูปแบบต่าง ๆ 3. ช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 2540 นับเป็นช่วงเวลาของการหวนกลับมาขององค์ความรู้การทำหัวโขนท่ามกลางความเพิ่มพูนของตลาดหัวโขนในเชิงพาณิชย์โดยมีกลุ่มชนชั้นกลางที่มีฐานะมาเป็นผู้สนับสนุนท่ามกลางกระแสของการโหยหาอดีต นโยบายต่าง ๆ ทางสังคมล้วนสนับสนุนความรู้แบบอดีตส่งผลให้รูปแบบของช่างทำหัวโขนมีความเปลี่ยนแปลงไปในทางการผลิตงานที่ไม่ใช่งานทั่วไปตามท้องตลาดแต่เปลี่ยนรูปแบบเป็นงานฝีมือจากด้วยองค์ความรู้

บทความชิ้นนี้อาศัยข้อมูลทางประวัติศาสตร์ผสานกับข้อมูลเชิงลึกของบุคคลที่เป็นช่างทำหัวโขนที่ยังคงหลงเหลืออยู่ตั้งแต่อดีตและพบการเคลื่อนไหวของช่างในปรากฏการณ์ทางสังคมนำมาสู่การปรับโครงสร้างของการผลิตในแต่ละยุคสมัย โดยนำเสนอภาพของการปรับตัวที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

คำสำคัญ: ช่างเดิม, กลุ่มช่าง, ช่างปัจเจก, หัวโขนสำหรับใช้งาน, หัวโขนเชิงพาณิชย์, ชนชั้นกลางที่มีฐานะ

Abstract

The Rattanakosin period to the present has been deemed a time with Khon mask-making structure change with internal movements to remain in the occupation as well as the movement to adapt to the market with the society determining the direction of status for Khon mask to play various roles including different form of customers form the past such as the tourists and collectors. From these external factors that affect the survival and internal adjustment of Khon mask makers by increasing the roles of Khon mask makers.

The change of time conditions that affect the adaptation of Khon mask maker consisted of 3 periods: 1. Before B.E. 2500 was the period of uncertainty and overlapping of makers that made the masks for each sector roles overlapping for the bureaucracy and the villagers (Many roles) before clearly becoming a Khon mask makers after B.E. 2468 or after the reduction of the central entertainment system when the overlapped status between the makers was gone and with clearer pattern in the status of Khon makers. It was not the status of the Khon making duties and role of the government involved but the Khon making professional to make a living, 2. After B.E. 2500 was the period when the new trade market was opened due to the conditions of the state affecting the market pattern and the changing market. The era had an internal adaptation pattern to external conditions through the form of production processes and commercial goals. This has resulted in the increase of knowledge and dissemination of masking in various forms. 3. After B.E. 2540 was the period of retreat of the knowledge of masking, among the commercial enhancement of the market mask with middle-class supporters, in the midst of their yearning for the past. All social policies supported their former knowledge, resulting in the change in Khon mask making. The work production was different from general work in the marketplace. But the pattern of craft was changed with the body of knowledge as well.

This article is based on historical data integrated with the in-depth information of the Khon mask makers who has survived from the past and found the maker movement in the social phenomenon. This results in the

restructuring of production in each era by proposing adaptation pictures that conform to social change.

Keywords: Old technician, Technician group, Technician Individualist, Khon Mask for useing, Khone Mask Commercial, Middle rich class

บทนำ

ช่างทำหัวโขนในสังคมไทยนับเป็นกลุ่มอาชีพที่สร้างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้กับประเทศไทยในด้านศิลปะประกอบการแสดงของชาติ ซึ่งปรากฏมาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตในด้านของผู้ผลิตอุปกรณ์หลักสำหรับสวมใส่เพื่อใช้ในการแสดงและการใช้งาน ในปัจจุบันช่างทำหัวโขนได้มีการผลิตหัวโขนเพื่อเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่สื่อประจำถึงประเทศไทย นับเป็นผู้ผลิตที่สำคัญประการหนึ่งในการสร้างจุดเด่นให้กับชาติ ทำให้บทบาทของช่างทำหัวโขนในปัจจุบันจึงมีมากกว่าการผลิตเพื่อการแสดงหรือใช้งานเพียงอย่างเดียว ปัจจุบันจึงก่อเกิดผู้มีองค์ความรู้ในการผลิตหัวโขนเพิ่มมากขึ้น ซึ่งผู้ผลิตหัวโขนเหล่านี้รับนำองค์ความรู้มาจากหลากหลายส่วนหลายที่มาก่อให้เกิดองค์ความรู้ที่หลากหลายในสังคมช่างเพิ่มมากขึ้นนำมาสู่เป้าหมายในการผลิตของช่างแต่ละคนที่แตกต่างกันไปภายใต้การเป็นผู้ผลิตหัวโขน ความหลากหลายทางองค์ความรู้ในปัจจุบันนี้เองแสดงให้เห็นถึงเบื้องหลังของการมีพัฒนาการในด้านความรู้ที่แพร่กระจายในสังคมในอดีตซึ่งเกิดการกระจายความรู้จากส่วนกลางสู่สังคมส่วนใหญ่ทั้งมาในรูปแบบของกลุ่มที่ผลิตโดยนำองค์ความรู้ที่สืบทอดมาในอดีตผ่านกระบวนการฝึกฝนจากการสอนของช่างเดิม หรือการนำความรู้มาใช้งานแบบครูพักลักจำ หรือกลุ่มที่ผลิตโดยนำองค์ความรู้จากสถาบันที่มอบความรู้ในการผลิตเชิงช่าง หรือการฝึกฝนด้วยตนเองตามแต่บุคคล จนนำมาสู่มาผลิตหัวโขนได้โดยไม่จำเป็นต้องเป็นช่างทำหัวโขนที่สืบมาจากอดีตมาประกอบการผลิตหัวโขนได้อย่างสวยงามโดยบางครั้งในปัจจุบันแต่ละกลุ่มก็มีความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันไม่ได้แยกเป็นกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งอย่างตายตัว เช่น อาจศึกษาจากสถาบันและเรียนรู้เพิ่มเติมจากการสอนของช่างเดิมเป็นต้น ซึ่งความหลากหลายเหล่านี้ได้ต่อยอดออกไปในแต่ละคนจนไม่สามารถระบุเป็นภาพรวมของที่มาช่างเป็นกลุ่มได้ในสังคมปัจจุบันต้องดูเป็นรายบุคคลไป ท่ามกลางความหลากหลายของผู้ผลิตหัวโขนและสถานะของหัวโขนที่เปลี่ยนไปในปัจจุบันที่รับนำองค์ความรู้ในอดีตมาใช้งานจากการต่างที่มาของความรู้แต่ไม่พบการระบุถึงพัฒนาการของช่างทำหัวโขนในอดีตที่ทำให้เห็นภาพของการเคลื่อนไหวกว่าจะมาเป็นรูปแบบของช่างในปัจจุบันที่มีความหลากหลายให้เห็นเลย ผู้วิจัยจึงสนใจในการศึกษาประวัติศาสตร์ของช่างทำหัวโขนที่ผ่านการขับเคลื่อนกระบวนการของสถานะช่าง รูปแบบอาชีพและการผลิตรวมถึงกระจายความรู้และเปลี่ยนแปลงผ่านเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏขึ้นในแต่ละช่วงเวลากว่าจะมีความหลากหลายของพัฒนาการให้เห็นดั่งปัจจุบัน

ช่วงเวลาของการก่อกำเนิดช่างผู้ผลิตหัวโขนได้อย่างแน่ชัดว่าถือกำเนิดขึ้นเมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าคงมีช่างที่ผลิตหัวโขนไปพร้อมกับผลิตอุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทส่วนของศีรษะอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น หัวของหุ่นแต่ละชนิด หุ่นหลวง หุ่นละครเล็ก หรือหุ่นกระบอกหัวหุ่นเหล่านี้มีลักษณะรูปแบบเหมือนกับหัวโขนทุกประการ (Thadti, 1996, 3) อีกทั้งในการทำหัวโขนในอดีตไม่ค่อยนิยมใส่นามของช่างไปปรากฏต่อหัวโขนชิ้นนั้น ๆ ว่าเป็นของใคร หรือระบุได้อย่างแน่ชัด จึงต้องอาศัยการมองผ่านวัตถุและความชินตาทางด้านศิลปะจนทราบว่าผลงานนี้มีความคล้ายคลึงหรือสอดคล้องเหมือนกับผลงานของศิลปินหรือช่างท่านไหน และสันนิษฐานว่าใครเป็นผู้สร้างหรือตั้งชื่อให้ช่างผู้สร้างและเรียกสืบกันมาเนื่องจากไม่ทราบว่าฝีมือนี้เป็นของใคร โดยหลักฐานเก่าสุดพบในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏในลักษณะที่มีการกล่าวถึงช่างทำหัวโขนคือในสมัยรัตนโกสินทร์โดยกล่าวไว้ในสาส์นสมเด็จ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีลายพระหัตถ์กราบทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ. 2482 ถึงข้อสันนิษฐานหัวโขนของช่างในสมัยรัชกาลที่ 1 คือครูดำ ซึ่งไม่ได้มีบันทึกเรื่องราวของผู้สร้างและไม่มีการบันทึกเรื่องราวของผู้สร้างไว้แต่เรียกสันนิษฐานบุคคลนั้นว่าครูดำเพราะทำหัวโขนทศกัณฐ์ลงรักสีดำไว้ แต่ในภายหลังก็มีการระบุฝีมือช่างทำหัวโขนว่าใครเป็นผู้สร้างได้ ดังเช่นหัวโขนฝีพระหัตถ์พระเจ้าราชวงศ์เธอ กรมหมื่นวรวัฒน์สุภากร พบจำนวนไม่มากภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร โดยมีป้ายกำกับว่าเป็นผลงานของท่านคือหัวฤๅษีโคดม เป็นหัวโขนเพียงหัวเดียวในพิพิธภัณฑ์ที่มีการระบุถึงว่าเป็นฝีมือของพระองค์ เนื่องจากพบเพียงหัวเดียวจึงไม่สามารถเปรียบเทียบกับผลงานอื่น ๆ ของพระองค์ได้ (Srisamang, 2013, 15) ในกระบวนการผลิตเหล่านี้ในอดีต เกื้อกมล ศรีสำอางได้อธิบายถึงลักษณะความสัมพันธ์ทักษะช่างในการผลิตหัวโขนของกลุ่มผู้ผลิตของหลวงโดยใช้กรมช่างสิบหมู่จำเป็นต้องมีความรู้เชิงช่างต่าง ๆ ด้วยกันทั้งฝีมือ ช่างปั้น ช่างหุ่น ช่างแกะสลัก ช่างรัก ช่างเขียน ช่างมุก ช่างปิดทองประดับกระจก จึงต้องผ่านมือช่างหลายคนกว่าจะได้หัวโขนหัวหนึ่ง ฝีมือที่ออกมาในอดีตจึงไม่สามารถอาจกล่าวอ้างได้โดยชื่อบุคคลใดบุคคลหนึ่ง (Srisamang, 2013, 14) หากแต่ลักษณะของการประดิษฐ์หัวโขนมิจำเป็นต้องทำกันเป็นกลุ่มเสมอไป มีหัวโขนบางชิ้นงานที่เป็นของบุคคลเดี่ยว คือ อาจทำขึ้นด้วยตนเองและเก็บรักษาไว้ดังเช่นหัวโขนผลงานฝีพระหัตถ์พระเจ้าราชวงศ์เธอ กรมหมื่นวรวัฒน์สุภากร ซึ่งพบจำนวนไม่มากภายในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร โดยมีป้ายกำกับเอาไว้ว่าเป็นผลงานของพระองค์ท่าน คือ หัวโขนฤๅษีโคดม เป็นหัวโขนเพียงหัวเดียวในพิพิธภัณฑ์ที่ระบุถึงว่าเป็นฝีพระหัตถ์ของพระองค์ท่าน สันนิษฐานว่าใช้งานเคารพบูชามากกว่าการแสดง (Srisamang, 2013, 15) ทำให้พบความไม่แน่นอนของการผลิตหัวโขนในอดีตซึ่งปรากฏหลักฐานหลากหลายรูปแบบทางการผลิตในอดีตแต่ไม่มีงานเขียนใดอธิบายถึงปรากฏการณ์ความหลากหลายของช่างเหล่านี้

ในช่วงเวลาถัดมาหัวโขนกลายเป็นสินค้าสำหรับการท่องเที่ยวดังเห็นได้จากการที่ปรากฏของที่ระลึกและการค้าสำหรับการเป็นของที่ระลึกโดยผลิตโดยกลุ่มช่างที่มีการปรับปรุงองค์ความรู้การทำหัวโขนมาผลิตในเชิงของพาณิชย์เพื่อส่งขายใน การดำรงชีพโดยกลุ่มลูกค้าที่เปลี่ยนไปนี้ในของแต่ละช่วงเวลามีผลสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของช่างที่ต่างจากเดิม ช่างทำหัวโขนเพิ่มจำนวนมากขึ้นในฐานะของผู้ผลิตสินค้าวัฒนธรรม ซึ่งช่างทำหัวโขนเหล่านี้มิได้ปรากฏขึ้นมาจากส่วนกลางดังเช่นอดีตอีกต่อไป บ้างเกิดจากการกระจายตัวจากช่างส่วนกลางสู่สังคมส่วนใหญ่และถ่ายทอดกันภายในครอบครัวและมีผลผลิตออกมาสู่สังคม บ้างมาจากการเริ่มต้นความเป็นช่างประดิษฐ์หัวโขนผ่านการแสดงอื่น ๆ และถ่ายทอดกันภายในครอบครัวและมีผลผลิตออกมาสู่สังคมที่ ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่สืบทอดรูปลักษณ์และเทคนิคเหล่านี้มักถูกเรียกว่า "สกุลช่าง" ซึ่งกลุ่มที่มาจากการกระจายตัวจากช่างส่วนกลางบางคนออกมาเปลี่ยนไปประกอบอาชีพอย่างอื่นหรือปรับตัวโดยใช้ทักษะช่างในการประดิษฐ์หัวโขนในรูปแบบของการผลิตเพื่อค้าขาย โดยแรงงานจากภายในครอบครัวก่อให้เกิดรูปแบบความสัมพันธ์ของช่างในการผลิตแบบใหม่แต่ปรากฏการของการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ที่มีการปรับตัวของช่างทำหัวโขนต่อเงื่อนไขต่าง ๆ ในสังคม ก่อนที่หัวโขนจะกลายเป็นของสะสมและมีศิลปินที่มีความหลากหลายเกิดขึ้นในช่วงเวลาปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงช่องว่างของประวัติศาสตร์ผู้ที่อยู่เบื้องหลังการผลิตหัวโขนที่มีพัฒนาการและการปรับตัวร่วมกันกับยุคสมัยของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปมาตั้งแต่อดีตต่อความเข้าใจและเห็นหัวโขนได้ในปัจจุบัน หากแต่ในจุดนี้ได้ถูกสังคมละเลยและมองข้ามจากบริบทของการศึกษาไป จึงเกิดความสนใจต่อความเป็นมาของช่างทำหัวโขนเหล่านี้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันว่า ช่างทำหัวโขนเกิดการปรากฏตัวขึ้นมาได้อย่างไรในแต่ละยุคสมัย มีพัฒนาการอย่างไรต่อเงื่อนไขทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงการปรับตัวและเปลี่ยนแปลงต่อตลาดสินค้าวัฒนธรรมอย่างไร ตลอดจนความสัมพันธ์ภายในกลุ่มช่างซึ่งมีความหลากหลายมากขึ้นภายใต้การเป็นกลุ่มผู้ประกอบการในการผลิตเพื่อตอบสนองสังคมว่าผลิตเพื่อใครนำไปใช้ในบริบทไหนซึ่งเริ่มมีพัฒนาการเหล่านี้อย่างไร โดยมีการปรับเปลี่ยนขยายกลุ่มเป้าหมายเพื่อการดำรงอยู่ภายใต้สังคม นำมาซึ่งการปรับเปลี่ยนโครงสร้างภายในองค์กรการผลิต โดยส่วนใหญ่งานที่เกี่ยวข้องกับหัวโขนมักศึกษาเพียงลักษณะของหัวโขนรวมถึงงานที่ศึกษาเบื้องหลังในการผลิตส่วนใหญ่มองเพียงแค่กรรมวิธีการผลิต แต่ยังไม่มีผู้ใดศึกษาเรื่องภาพของช่างทำหัวโขนที่มีพัฒนาการสอดคล้องกับหัวโขนที่พัฒนาไปตามยุคสมัย ช่างหัวโขนจึงเป็นหนึ่งในผู้ผลิตความรู้และสร้างเอกลักษณ์ให้กับประเทศชาติจนผลปรากฏออกมาให้เห็นในรูปแบบสื่อโฆษณาต่าง ๆ แต่มิเคยถูกศึกษาค้นคว้าถึงประวัติศาสตร์ของผู้ผลิตเบื้องหลังเลย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาช่างทำหัวโขนในสังคมไทยในด้านพัฒนาการการปรับตัวและเงื่อนไขระหว่าง พ.ศ. 2454 - พ.ศ. 2500

2. เพื่อศึกษาช่างทำหัวโขนในสังคมไทยในด้านพัฒนาการการปรับตัวและเงื่อนไขระหว่าง พ.ศ. 2500 - พ.ศ. 2540

3. เพื่อศึกษาช่างทำหัวโขนในสังคมไทยในด้านพัฒนาการการปรับตัวและเงื่อนไขระหว่าง พ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งวิธีการดำเนินวิจัยออกเป็นตามช่วงเวลา 2 ช่วงเวลาคือ ก่อน พ.ศ. 2500 และหลัง พ.ศ. 2500 โดยใช้ศึกษาใน 3 ช่วงเวลา โดยใช้เครื่องมือการวิจัยดังนี้

1. ข้อมูลทางด้านเอกสารในการวิจัยผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) ซึ่งมีทั้งเอกสารชั้นต้นและชั้นรองในการสืบหาข้อเท็จจริงและความเป็นไปได้ต่อการปรากฏตัวของช่างทำหัวโขน โดยการวิจัยโดยใช้ข้อมูลทางเอกสารนี้จะใช้ทั้ง 2 ช่วงสมัย โดยเฉพาะช่วงสมัยก่อน พ.ศ. 2500 ซึ่งนับเป็นช่วงเวลาที่มีผู้ให้ข้อมูลทางการสัมภาษณ์ได้น้อย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารในการสืบหา

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล การเก็บข้อมูล โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) วิธีการที่ใช้ ประกอบด้วย

2.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้วิจัยใช้วิธีกาสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ (Semi-Formal Interview) ในประเด็นชีวประวัติและภูมิหลังของช่างทำหัวโขน การถ่ายทอด และการจัดการองค์ความรู้ต่อสภาพสังคมในแต่ละช่วงเวลาอันนำมาซึ่งการปรับตัวของช่างทำหัวโขนโดยดำเนินการสัมภาษณ์เป็นรายบุคคลซึ่งแบ่งเป็นทั้งสิ้น 3 กลุ่มคือ

2.1.1 กลุ่มช่างทำหัวโขนและผู้เชี่ยวชาญที่สืบทอดองค์ความรู้ทั้งระดับครอบครัวสายตระกูลและสกุลช่าง 5 คน แบ่งได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่คือ

- สกุลช่างชิต แก้วดวงใหญ่
- สกุลช่างสาคร ยังเขียวสด
- สกุลช่าง มรว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์
- สกุลช่างสำเนียง ผดุงศิลป์

2.1.2 กลุ่มช่างทำหัวโขนที่เกิดขึ้นมาใหม่โดยเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงของช่างในสกุลช่าง 2 คน

2.1.3. กลุ่มช่างทำหัวโขนผู้เชี่ยวชาญด้านหัวโขน จำนวน 5 คน

2.2 การสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง โดยเชิญตัวแทนจากแต่ละกลุ่มทั้ง 3 กลุ่ม จำนวนกลุ่มละ 2 คน มาพูดคุยแลกเปลี่ยนร่วมกันโดยโดยขั้นตอนทั้งหมดผู้วิจัยจะขออนุญาตถอดเทปสัมภาษณ์เพื่อวิเคราะห์ข้อมูล

2.3 การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม (Participant Observation)เข้าร่วมผลิตพร้อมพูดคุยและสังเกตการณ์ถึงบุคคลกลุ่มอื่นๆ กระบวนการถ่ายทอดต่อการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขน

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ช่างเดิม คือ ช่างทำหัวโขนที่ปรากฏการทำหัวโขนขึ้นมาตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2500 โดยในงานเขียนจะใช้เรียกในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 เพื่อเป็นการกล่าวถึงช่างที่ทำหัวโขนมาตั้งแต่อดีต

2. หัวโขนสำหรับใช้งาน คือ หัวโขนที่ใช้ในบริบทต่าง ๆ ทางด้านนาฏศิลป์และมหรสพนอกเหนือจากการแสดง เช่น การเคารพบูชา การครอบครู หรือการจัดวางโต๊ะครูสำหรับพิธีกรรมซึ่งจะมีความประณีตกว่าหัวโขนสำหรับการสวมใส่เพื่อการแสดง ซึ่งในระยะแรกการสร้างหัวเหล่านี้บางครั้งจะมีวิธีการผลิตที่แตกต่างจากหัวโขนสำหรับสะสมหรือแสดง คือจะมีพิธีกรรมมาเกี่ยวข้อง แต่ในช่วงหลังองค์ความรู้ได้เปลี่ยนไปจากเงื่อนไขต่าง ๆ ทำให้การทำพิธีกรรมเหล่านี้ถูกรวบรัดไปอยู่ในส่วนของพิธีกรรมต่างหาก ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวกับขั้นตอนการสร้างหัวโขนดังเช่นแต่เดิม โดยเฉพาะในช่วงหลัง พ.ศ. 2540 หัวโขนสำหรับใช้งานกับสะสมถูกกลืนเข้าด้วยกัน อาจมีแยกเป็นหัวสำหรับพิธีกรรมสำหรับช่างบางท่าน

3. หัวโขนสำหรับสะสม คือหัวโขนที่ไม่ใช่หัวโขนที่ขายตามตลาดพาณิชย์ แต่เป็นหัวโขนที่มีลักษณะรูปทรงเหมือนการใช้งานแต่ไม่ได้มีขั้นตอนของการผลิตในรูปแบบพิธีกรรมซึ่งมักใช้ในบริบทของการสะสมโดยชนชั้นกลางที่มีฐานะซึ่งหัวโขนสะสมแตกต่างกับหัวโขนเชิงพาณิชย์คือไม่ได้ทำด้วยจำนวนมาก ๆ ทำเป็นงานเพียงชิ้นเดียวแบบองค์ความรู้ทางศิลปะที่มีความละเอียดและสวยงาม ซึ่งในภายหลังจะพบนำไปใช้ในพิธีกรรมด้วยเช่นกัน

4. หัวโขนเชิงพาณิชย์ คือ หัวโขนที่ไม่สามารถใช้ในการแสดงได้จริง อาจเป็นงานหัตถกรรมอย่างหยาบ หรือเป็นหัวโขนที่มีขนาดย่อมหรือในรูปและอื่น ๆ ที่ใช้ในการตกแต่งหรือเพื่อขายเป็นของที่ระลึก ถูกนิยามโดย สมศักดิ์ ทัดติ (Thadti, 1996)

ผลการวิจัย

การศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและเงื่อนไขของช่างทำหัวโขนใน

สังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์พบว่าข้อมูลจากยุคสมัยต่าง ๆ ชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการของช่างทำหัวโขนในแต่ละยุคที่ตอบสนองต่อกระบวนการการเปลี่ยนแปลงทางสังคมสืบต่อกันมาผ่านในแต่ช่วงอายุคน ช่างทำหัวโขนจึงได้ปรับตัวในส่วนต่าง ๆ ของการทำหน้าที่ผู้ผลิตหัวโขนเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยในแต่ละช่วงโดยสะท้อนให้เห็นในหลายบทบาทตามการแปรผันของสังคมในแต่ละยุคสมัย ซึ่งจากการศึกษาหาข้อมูลเหล่านี้จึงต้องใช้ทั้งเอกสารเพื่อให้ทราบการเคลื่อนไหวในสังคมแต่ละช่วงเวลาตั้งแต่อดีตรวมทั้งเหตุการณ์ที่สำคัญ และใช้การสัมภาษณ์ช่างทำหัวโขนที่มีประสบการณ์และสามารถบอกเล่าเรื่องราวของการได้รับองค์ความรู้ในแต่ละช่วงเวลาให้เห็นถึงพัฒนาที่ควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงการปรับตัวต่อเงื่อนไขในสังคมของช่างทำหัวโขนซึ่งแบ่งออกได้หลากหลายกลุ่มด้วยกันจากระบบความสัมพันธ์ทำให้ก่อเกิดระบบการถ่ายทอดความรู้หรือเกิดการจดจำกระบวนการผลิต จากการศึกษาพบว่าพัฒนาการของช่างทำหัวโขนมีในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์สามารถแบ่งได้ทั้งสิ้น 3 ช่วงเวลาดังนี้

1. ศึกษาช่างทำหัวโขนในด้านการเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและเงื่อนไขช่วงก่อน พ.ศ. 2500

1.1 สถานะช่างทำหัวโขนในช่วงก่อน พ.ศ. 2468 จากการศึกษาพบว่าในช่วงต้นก่อน พ.ศ. 2468 สภาพสังคมของช่างรูปแบบกลุ่มต่าง ๆ ที่มีสถานะเลื่อนลอยอยู่ภายใต้สังคมในส่วนต่าง ๆ โดยศรัณย์ ทองปาน (Thongpan, 1991) ได้นำเสนอกลุ่มช่างฝีมือไว้สี่กลุ่มในช่วงต้น คือ กลุ่มของช่างหลวง อันได้แก่กลุ่มของช่างที่ประจำอยู่กรมกองต่าง ๆ ของทางราชการ ช่างของเจ้านายขุนนาง อันเป็นช่างที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์คุ้มครองของเจ้านายขุนนางที่เรียกว่าช่างเชลยศักดิ์ ช่างของวัดซึ่งประกอบไปด้วยพระสงฆ์ที่เป็นช่างและฆราวาสที่ทำงานอันเกี่ยวและช่างชาวบ้านคือชุมชนของช่างที่ผลิตงานช่างสำหรับขายตามท้องตลาด แต่อย่างไรก็ตามแม้จะมีองค์กรของช่างที่มีลักษณะเป็นทางการแต่ความสัมพันธ์ของช่างรวมถึงการเลื่อนฐานะภายในกลุ่มช่างมักมีความสัมพันธ์ส่วนตัวมาเกี่ยวเนื่อง เช่น ความสัมพันธ์ในครอบครัวและเครือญาติรวมถึงความสัมพันธ์ในระบบอุปถัมภ์ (Thongpan, 1991, Abstract) ถึงแม้ช่างในแต่ละส่วนจะถูกแบ่งไว้ตามบทบาทของกลุ่มที่ปรากฏ แต่วิถีของช่างที่ถูกแบ่งไม่ได้มีสถานะแบบเจาะจง โดยช่างในแต่ละกลุ่มสามารถเคลื่อนไหวเป็นช่างในกลุ่มต่าง ๆ ได้อย่างอิสระทำให้สถานะของช่างฝีมือในอดีตไม่สามารถเจาะจงด้านของตำแหน่งการทำงานได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ ช่างที่ผลิตงานทั่วไปก็อาจเป็นช่างที่มีตำแหน่งเมื่อรับราชการได้ในตัวคนเดียวกัน หรือช่างที่มีตำแหน่งก็สามารถเป็นช่างชาวบ้านและผลิตงานให้กับกลุ่มของส่วนทั่วไปได้ในขณะเดียวกัน ดังเช่นกรณีช่างทำหัวโขนพระเทพยนต์ (จำรัส ยันตรประกร) และขุนสกลบัณฑิต (ศิริ ยันตรประกร) ที่ได้มีการผลิตงานให้กับกลุ่มบ้านละคร เช่นคณะละครบ้านย่าหมัน เป็นบ้านละคร เพราะสมัยนั้นละครเฟื่องฟู เป็นบ้านที่มีละคร ที่ชัดเจนคือ

บ้านย่าหมัน (ครูมัลลี คงประภัศร์) เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีฐานะ และสั่งหัวโขนของช่างเหล่านี้มาไว้ใช้งานดังผลงานหัวโขนที่ปรากฏของครูศิริในปัจจุบัน (Hiranmas, 2017) ประกอบกับช่างทำหัวโขนในอดีตไม่พบการปรากฏสถานะของตำแหน่งที่แน่นอนภายใต้กลุ่มองค์กรต่าง ๆ แต่ปรากฏในลักษณะของรายบุคคลที่มีชื่อเสียงและฝีมือทางด้านการผลิตหัวโขนผ่านผลงานเชิงประจักรอยู่ในส่วนของช่างแขนงต่าง ๆ เช่น สถานะอยู่ในกองช่างเขียนแต่มีชื่อเสียงด้านการทำหัวโขน ดังเช่นพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมลักษณวงศ์ กรมหมื่นวรวัฒน์สุภากร ทรงเป็นนายช่างในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงเป็นผู้ชำนาญการทางงานช่างหลากหลายประเภทดังมีประกาศแสดงความรู้ความสามารถในราชกิจจานุเบกษาที่มีการระบุถึงพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมลักขณาวงษ์ ทรงเจริญวัยวุฒิประสูติร่วมปีพระชนมายุทรงปรีชาชำนาญในจิตรกรรม (Srisamang, 2013, 233-234)

โดยลักษณะการผลิตของช่างในถ้าอยู่ภายในการผลิตของส่วนกลางหรือเจ้านาย มีลักษณะของการแบ่งหน้าที่โดยในลักษณะของ**ช่างระดับสูงที่ชำนาญการช่างด้านใดด้านหนึ่ง หรือชำนาญการช่างในหลาย ๆ ด้านตามความสามารถของช่างท่านนั้นก็แล้วแต่** ซึ่งความสามารถของท่านเหล่านั้นสามารถสร้างงานหัวโขนออกมาได้และงดงาม ทำให้มีชื่อเสียงในด้านของการทำหัวโขนด้วยเช่นกัน ซึ่งช่างที่ทำหัวโขนนั้นอาจไม่ได้มาจากช่างที่ทำด้วยตัวคนเดียว แต่มีลักษณะของการทำการผลิตเป็นกลุ่มภายใต้การควบคุมงานของเจ้านายช่างท่านนั้น ๆ ดังที่เห็นจากรายชื่อของผู้ที่มีชื่อเสียงในการทำหัวโขนส่วนใหญ่จะเป็นช่างระดับสูงที่มีผลงานในการสร้างชิ้นงานด้านต่าง ๆ แต่ทั้งนี้ก็ยังปรากฏชื่อบุคคลที่ไม่ได้ประกอบยศสูงแต่มีฝีมือด้วยเช่นกัน สะท้อนให้เห็นว่าบุคคลที่มีชื่อเสียงในการทำหัวโขนนี้มีทั้งช่างที่เป็นเจ้านายช่างและลูกมือของช่าง และเนื่องด้วยหัวโขนใช้กรรมวิธีในการผลิตที่ต้องอาศัยความชำนาญทางช่างในหลาย ๆ ด้านอาทิ ความชำนาญช่างหุ่น ความชำนาญ ความชำนาญช่างแกะสลัก ความชำนาญช่างรัก ความชำนาญช่างเขียน ความชำนาญช่างมุก ความชำนาญช่างปิดทองประดับกระจก จึงอาจต้องใช้คนจำนวนหนึ่งในการช่วยกันทำ (Srisamang, 2013, 14) โดยจะแบ่งกันทำเป็นแผนกในการผลิตส่วนต่าง ๆ ในแต่ละส่วน (Hiranmas, 2016) ซึ่งอาจทำร่วมกันในลักษณะของการเป็นลูกมือของนายกองที่เป็นช่างที่ทำหัวโขน ซึ่งนายช่างนั้นเองก็สามารถทำสำเร็จได้ด้วยตัวคนเดียว กล่าวคือช่างที่ทำหัวโขนได้นี้ที่เป็นนายกองส่วนใหญ่จะสามารถทำสำเร็จด้วยคนเดียวทุกขั้นตอน แต่ก็จะมีลูกมือคอยช่วยซึ่งมีนายกองคุม เหมือนช่างทำหัวโขนเช่นทุกวันนี้ เช่น ช่างก็จะมีลูกมือปะกระดาษ มีลูกมือในการช่วยอำนวยความสะดวกในส่วนอื่นที่ง่ายแต่ใช้ระยะเวลา แต่พอถึงส่วนที่จะต้องใช้ทักษะเยอะบางประเภทเช่นการปั้นหน้าหรือการเขียนก็จะเป็นนายช่างใหญ่ทำ กรณีเมื่อลูกมือต้องทำงานที่เพิ่มระดับ

ทักษะเข้าไปก็จะมีลักษณะการทำงานชิ้นยากตามแบบต้นแบบที่นายช่างนายกองทำไว้ เช่น ในส่วนของช่างที่ฉลุจอนหูก็ฉลุไปตามแบบที่มีมา ซึ่งคนออกแบบหรือร่างแบบไว้คือนายช่าง (Jongda, 2016) กรณีของการผลิตที่ไม่ใช่ส่วนกลางเช่นการที่ช่างมีบทบาทของสถานะช่างที่ทับซ้อนระหว่างกลุ่มและเลือกบทบาททับซ้อนนั้นเป็นช่างทำหัวโขนเพื่อผลิตหัวโขนเพื่อหาเลี้ยงชีพจะมีลักษณะของการผลิตเพื่อหาเลี้ยงชีพแบบเดี่ยวหรือผลิตในครอบครัวโดยผลิตให้กับลูกค้าตามคณะละครที่จ้างวานให้ช่วยผลิตงานไปใช้ในกรณีต่าง ๆ ซึ่งปรากฏให้เห็นเช่น กรณีของพระเทพยนต์ที่นอกจากการรับบทบาทเป็นช่างหลวงแล้วยังรับงานในลักษณะของรูปแบบช่างชาวบ้านที่ทำให้กับบุคคลข้างนอกเช่นคณะละครย่าหมัน (ครูมัลลี คงประภัศร์) ดังหัวโขนของครอบครัวของครูศิริยันตรประกรหรือขุนสกลบัณฑิตย์ที่ปรากฏในบ้านเครื่องละครย่าหมัน (Changrian, 2016)

โดยช่วงหลัง พ.ศ. 2468 สภาพสังคมภายนอกใน ปี พ.ศ.2468 หรือหลังพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคต ได้มีการยุบกรมมหรสพ เนื่องจากปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ ส่วนเครื่องโขนละครให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑ์สถาน โปรดให้โอนข้าราชการในสังกัดไปกระทรวงวังเท่าที่จำเป็น คือ ข้าราชการสายปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่งหลวง และช่างบางคน สืบเนื่องมาจากผลพวงของการยุบกรมมหรสพส่งผลให้ขาดแคลนการแสดงมหรสพโขนของส่วนกลางไปช่วงหนึ่ง ซึ่งโขนคือการแสดงหลักที่ให้ช่างฝีมือได้มีบทบาทแสดงผลงานในการทำหัวโขนนั้นได้หายไปและลดจำนวนลงอย่างมาก (Yupho, 1953, 92)

อาจกล่าวโดยสรุปว่าในช่วงนี้มีบริบททางสังคมมาเป็นตัวกระทำต่อการเคลื่อนไหวของช่างภายในกลุ่มต่าง ๆ ที่ไม่ชัดเจนให้คลายตัวออกมาเป็นช่างทำหัวโขนในลักษณะเดียวกัน ไม่ได้มีเป็นกลุ่มกรมกองหรือความซับซ้อนของคาบเกี่ยวระหว่างวิถีช่างทั่วไปกับตำแหน่งการทำงานแบบดังเช่นแต่ก่อน แต่มีสถานะของช่างเป็นช่างในลักษณะแบบทั่วไป ไม่ได้มีตำแหน่งมาเกี่ยวข้องในช่วงหลัง พ.ศ. 2468 กล่าวคือผลกระทบทางสังคมเหล่านี้ทำให้ระบบความเลื่อนลอยไปมาของสถานะช่างที่มีในอดีตออกมาในรูปแบบเดียวกันคือช่างในรูปแบบของช่างชาวบ้านหรือช่างทั่วไปที่ผลิตเพื่อการค้าขายดำรงชีพเพียงอย่างเดียวไม่ได้ยึดเกี่ยวกับตำแหน่งหน้าที่แม้ประวัติหรือสายตระกูลของแต่ละบุคคลจะมีจากต่างที่มาก็ตาม

1.2 หลังพ.ศ. 2468 ในภายหลังพ.ศ.2468 สถานะช่างทำหัวโขนถูกทำให้เป็นลักษณะเดียวกันคือช่างที่ผลิตชิ้นงานเพื่อการดำรงชีพโดยลักษณะของการผลิตในช่วงนี้ของแต่ละครอบครัวยังคงผูกอยู่กับระบบของการแสดง ถึงแม้กรมมหรสพจะถูกยกเลิกไปแต่ไม่ได้ซบเซา ประกอบกับในสังคมทั่วไปยังคงมีกลุ่มละครต่าง ๆ ปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดในทุกช่วงเวลา ซึ่งสถาบันของบ้านละครเหล่านี้นับเป็นกลุ่มลูกค้าสำคัญของกลุ่มช่างทำหัวโขนในยุคนี้

รวมถึงกลุ่มละครลิเกทั่วไปตามต่างจังหวัดที่ปรากฏการจัดสร้างหัวโขนของครอบครัวครูแปบ ผดุงศิลป์ในบริเวณอ่างทองและจังหวัดใกล้เคียง (Phadungsin, 2017) เป็นต้น

ในขณะเดียวกันการเชิดชูพระราชอิสริยยศของสถาบันกษัตริย์ก็ยังคงมีให้พบเห็นอยู่ไม่ได้หายขาดไปแต่อย่างใดดังขบวนแห่พระรามในงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี สันนิษฐานว่าเป็นโขนหลวงควบคุมโดยเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) รวมถึงการแสดงโขนในสมัยรัชกาลที่ 7 เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่ายังคงมีการใช้งานปรากฏอยู่เช่นเดิม แต่ระบบของการผลิตได้เปลี่ยนจากระบบของการผลิตในส่วนกลางเป็นการจ้างงานการผลิตกับกลุ่มช่างเพื่อใช้งานในกรณีต่าง ๆ เนื่องด้วยหน่วยงานของการผลิตในส่วนกลางได้กระจายออกไปสู่ระบบของข้างนอก การจึงเป็นระบบของการจ้างงานหรือจ้างเหมาเข้ามาแทน(ซึ่งแต่เดิมก็เริ่มมีการจ้างงานมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 แล้ว คือกรณีของช่างเขียนในพระหัตถ์วิจารณ์จำนง จางวางช่างสิบหมู่ก็ “รับจ้างทำการพระวิหารวัดราชบพิตรเปนเงินตรา 60 ชั่ง” (กจช.ร.5 รล.-นก. เล่ม 8/116) แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าหลวงจะเปลี่ยนเป็นระบบการจ้างงานทั้งหมดเพราะแม้แต่ช่างเชลยศักดิ์ก็ยังปรากฏอยู่ในช่วงก่อนหน้านี้ (Thongpan ,1996, 102) แต่มาเห็นถึงการคลายตัวสู่ระบบการจ้างงานในสถานะของนายจ้างและลูกจ้างซึ่งแตกต่างจากเดิมที่ยังคงมีระบบของราชการอยู่ทำให้ต่ำสถานะช่างซับซ้อน ชี้ให้เห็นวิถีช่างที่เปลี่ยนไปในกรณีของการโยกย้ายซึ่งได้รับผลกระทบเพียงแค่กรณีของการได้รับการโยกย้ายออกมาสู่สถานะของผู้รับจ้างจากข้างนอก ซึ่งหมายความว่าช่างทำหัวโขนที่เคยมีสถานะซับซ้อนอยู่ในกลุ่มของส่วนต่าง ๆ ที่เลื่อนลอยอยู่คาบเกี่ยวกันระหว่างช่างในส่วนต่าง ๆ เช่นช่างหลวง ช่างเจ้านาย ช่างชาวบ้าน เหล่านี้ได้มีสถานะชัดเจนขึ้นคือเป็นช่างที่รับจ้างในการผลิตทั่วไปโดยพบว่ายังคงมีการผูกติดกับระบบของการผลิตเพื่อการแสดงและใช้งานที่นับเป็นสิ่งที่ทำให้ช่างทำหัวโขนในสมัยนี้ยังดำรงอยู่ได้

การดำรงอยู่ของอาชีพช่างทำหัวโขนในช่วงก่อน พ.ศ. 2500 ยังคงผูกติดกับรูปแบบของการแสดงเป็นหลัก เมื่อมีคณะแสดงจึงปรากฏกลุ่มช่างที่รับจ้างทำเครื่องประกอบการแสดงทั้งในรูปแบบของหัวโขนและอุปกรณ์ต่าง ๆ สำหรับประกอบการแสดง ดังเช่นจากการศึกษาจากครอบครัวช่างที่ยังคงปรากฏและสืบได้ในปัจจุบันพบว่าในช่วงระยะเวลานี้มีรูปแบบของการผลิตมีลักษณะของการผลิตเป็นกลุ่มของบุคคลคือภายในครอบครัวเพื่อใช้ประกอบอาชีพเป็นหลัก โดยมีลักษณะของการผลิตที่เปลี่ยนแปลงไปตามตลาดคือเมื่อมีฐานของกลุ่มละครหรือผู้ใช้งานรองรับจึงผลิตเพื่อเลี้ยงชีพได้ แต่ในขณะเดียวกันถ้าหากไม่มีกลุ่มรองรับการผลิตคือไม่มีละครกลุ่มช่างทำหัวโขนจะเปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่นเพื่อเลี้ยงชีพแทน โดยภาพการเคลื่อนไหวทางอาชีพนี้สะท้อนให้เห็นพร้อมกันในทุกครอบครัวคือในช่วงของภัยสงครามที่ประสบภาวะสงครามในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ละครได้หายไปจึงทำให้

ช่างทำหัวโขนได้โยกย้ายไปประกอบอาชีพอื่นหรือเลิกการผลิตไป ก่อนที่จะกลับมาอีกครั้งในภายหลังเมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งสภาพสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวจำเป็นต้องพึ่งพาประเทศมหาอำนาจเพื่อสภาพสังคมและเศรษฐกิจ รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงนี้ให้ความสำคัญกับการดำเนินนโยบายต่างประเทศเพื่อสร้างการยอมรับจากนานาอารยประเทศและสร้างความมั่นคงแก่การบริหาร จึงให้ความสำคัญกับการร่วมมือกับองค์กรระหว่างประเทศเพื่อเป็นที่ยอมรับในประชาคมโลก ด้วยขณะนั้น UNESCO สนับสนุนให้นานาประเทศเร่งฟื้นฟูวัฒนธรรม กระแสการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมประจำชาติของนานาประเทศและองค์การสหประชาชาติทำให้รัฐบาลให้การสนับสนุนวัฒนธรรมความบันเทิงในลักษณะของการอนุรักษ์เพื่อสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ช่วยเสริมสถานะของประเทศในประชาคมโลก “โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต” ของกรมศิลปากรจึงได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลทำให้กรมศิลปากรมีบทบาทในการสืบทอดวัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิม (Phuchadaphilom, 2006, 81-82) อีกทั้งกระแสวัฒนธรรมเริ่มถูกสะท้อนให้เห็นถึงการเริ่มต้นของหัวโขนเป็นที่ต้องการของร้านหัตถศิลป์ที่เริ่มมีความต้องการงานจำพวกศิลปะที่สื่อถึงประเทศไทยจากที่แต่เดิมร้านหัตถศิลป์จะเน้นไปที่งานศิลป์ทำมือทั่วไปเริ่มมีความต้องการของหัวโขนมาใช้จัดจำหน่ายให้กับชาวต่างชาติและนายทุนที่เริ่มเข้ามา (Luanvilai, 2017)

ลักษณะของการผลิตในช่วงเวลานี้พบว่ามีลักษณะการผลิตแบบปัจเจก โดยพบทั้งการผลิตด้วยตัวคนเดียวและมีครอบครัวขนาดเล็กของช่างมาช่วยในการเป็นลูกมือเพียงไม่กี่คนเช่น ภรรยา บุตรชายบุตรสาว มาเป็นผู้ช่วยเพื่อเลี้ยงชีพ ซึ่งไม่พบคนนอกมาผลิตชิ้นงาน ด้วยเงื่อนไขที่ว่าผลิตเพื่อการแสดงซึ่งพบว่ายังเป็นกลุ่มลูกค้าที่มีจำกัดแต่ถาวร กล่าวคือไม่ได้มีจำนวนล้นจนผลิตงานไม่ทัน แต่มีกลุ่มลูกค้าที่แน่นอนในการรองรับสินค้าทั้งกรณีของการซื้อขาย สั่งทำ และส่งซ่อม ดังเช่นช่างทำหัวโขนที่พบในยุคนี้การผลิตกลายเป็นลักษณะแบบปัจเจกเป็นการผลิตด้วยตัวคนเดียวหมดสิ้นทุกกระบวนการซึ่งพบได้เช่นหลักฐานกรณีของ ครูม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ที่ผลิตหัวโขนด้วยตัวคนเดียวในช่วงระยะเวลานี้โดยส่งมอบหัวโขนให้กับคณะโขนต่าง ๆ เพื่อใช้การแสดงและช่างทำหัวโขนที่ผลิตเป็นปัจเจกโดยมีคนในครอบครัวเป็นลูกมือ ซึ่งส่งผ่านความรู้กันในรุ่นสู่รุ่นที่ผลิตเพื่อใช้งานดังเช่นหลักฐานหัวโขนของบ้านละครต่าง ๆ เช่นพบหัวโขนครอบครัวครอบครัวสายตระกูลของศิริ ยันตรประกรณ์ ซึ่งคือพระเทพยนต์ ขุนสกลบัณฑิตย์ มาจนถึงครูชิต แก้วดวงใหญ่ตามลำดับปรากฏตามคณะนราศิลป์ คณะดำรงค์นาฏศิลป์ คณะหลวงราชพงษ์ และ คณะละครย่ามัน (นางมัลลี คงประภัศร์) สะท้อนให้เห็นถึงการใช้บริการของง่ายเหล่านั้นรวมถึงเห็นภาพของการรับช่วงต่อของช่างทำหัวโขนในครอบครัว หรือหลักฐานกรณีของครอบครัวครูแปบ ผดุงศิลป์ ที่มีการ

ช่วยงานของบุตรชายคือครูสำเนียง ผดุงศิลป์ ในการทำงานโดยการถ่ายทอดความรู้ให้คนในครอบครัวผ่านการช่วยงานและสืบทอดการทำหัวโขนต่อมาเป็นรุ่นสู่รุ่นโดยทำให้กับคณะนาฏศิลป์ โขน ลิเกต่าง ๆ อันเป็นกลุ่มนาฏศิลป์แถบจังหวัดอ่างทอง สิงห์บุรี ลพบุรี ซึ่งพบว่าเป็นกลุ่มลูกค้าเดิมของครูแปบ ผดุงศิลป์ (Phadungsin, 2016)

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าช่างทำหัวโขนในยุคนี้ดำรงอยู่ได้ด้วยการแปรผันตามตลาด สถานการณ์การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีผลต่อมหรสพหรือวัฒนธรรมบันเทิงจะกระทบต่อบุคคลที่ใช้องค์ความรู้ในการผลิตหัวโขนประกอบอาชีพหาเลี้ยงชีพ เนื่องจากในช่วงเวลานี้พบว่าช่างทำหัวโขนดำรงอยู่ได้ด้วยตลาดของการแสดงและละครสำหรับใช้งานในกรณีต่าง ๆ ซึ่งการนำองค์ความรู้ในการทำหัวโขนนั้นกลับมาประกอบอาชีพได้อีกครั้งจากการสนับสนุนการละครของส่วนกลางทำให้กลุ่มการแสดงละครมีเพิ่มขึ้นช่วยเป็นเครื่องบ่งชี้ชัดในเรื่องของการที่ช่างทำหัวโขนในช่วงก่อน พ.ศ. 2500 จำเป็นที่ต้องมีการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งละคร ทั้งโขน ลิเกหรือการแสดงต่าง ๆ รองรับการผลิตเพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ ดังที่ปรากฏในครอบครัวของช่างทำหัวโขนที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ดังกล่าวและกลับมาโดยยังคงสืบเนื่องได้การทำมาได้ถึง 4 ครอบครัว คือครอบครัวของครูชิต แก้วดวงใหญ่ ครอบครัวของครู ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ครอบครัวของครูสาคร ยังเขียวสด และครอบครัวของครูสำเนียง ผดุงศิลป์ ซึ่งผลิตเพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ โดยมีการปรับตัวด้านการสร้างหัวโขนด้วยวัสดุตามยุคสมัยในแต่ละช่วงเวลาจากการที่วัสดุเหล่านั้นหายากลำบากขึ้นจึงปรับเปลี่ยนมาใช้วัสดุทดแทนในบางประการ แต่ไม่ได้เปลี่ยนรูปแบบของจุดมุ่งหมายทางการผลิต กล่าวคือช่างทำหัวโขนในยุคนี้ยังคงอยู่กับวัฒนธรรมบันเทิงในรูปแบบต่าง ๆ เช่นการแสดง การใช้งานพิธีกรรม การประดับตกแต่งในลักษณะของวัฒนธรรมความบันเทิงถึงแม้มีช่างบางคนผลิตเพื่อการค้าแต่กลับไม่ได้รับความนิยมมากนักในช่วงแรก ซึ่งความนิยมของการผลิตเพื่อใช้งานในช่วงเวลานี้จะได้รับการตอบรับมากกว่าที่จะกลายเป็นสินค้าเพื่อการท่องเที่ยวอย่างในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 ที่สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมจะส่งผลให้ช่างทำหัวโขนปรับเปลี่ยนรูปแบบและตลาดการผลิตเป็นสินค้าสำหรับประดับตกแต่งมากกว่าการแสดงและใช้งาน

2. ศึกษาช่างทำหัวโขนในด้านการเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและเงื่อนไขช่วงหลัง พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2540

จากการศึกษาพบว่าสภาพสังคมภายนอกในช่วงหลังพ.ศ.2500 เกิดผลพวงต่อเนื่องจากการพึ่งพาการสนับสนุนกระแสการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมประจำชาติของนานาประเทศในลักษณะของการอนุรักษ์เพื่อสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ของ UNESCO (Phuchadaphilom, 2006, 81-82) ทำให้เริ่มเกิดนโยบายการปรับปรุงโครงการสังคีต ทำให้ในระยะเวลาต่อมากระแสของวัฒนธรรมเริ่มกลับในช่วงทศวรรษตอนปลายก่อน พ.ศ. 2500

ในโครงการปรับปรุงการละครและสังคีตของกรมศิลปากรด้วยการผลักดันของธนิต อยู่โพธิ์ และในช่วงพ.ศ. 2500 เดโช สวนานนท์ขึ้นเป็นอธิบดีกรมศิลปากรจึงได้มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นและได้ขยายตัวไปสู่ส่วนภูมิภาค นอกจากนี้สถาบันอื่น ๆ อาทิ กรมการฝึกหัดครูและทบวงมหาวิทยาลัยหลายสถาบันก็เปิดการสอนวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ไทยขึ้น ปัจจุบันมีระดับการศึกษาศิลปะแขนงนี้สูงถึงระดับปริญญาโทจากการพัฒนานาฏศิลป์ดังกล่าว ทำให้วิทยาการด้านนี้แพร่หลายรวมทั้งเกิดกิจกรรมการแสดงทางด้านนาฏศิลป์เพิ่มขึ้นจำนวนมาก ซึ่งเงื่อนไขเหล่านี้ทำให้ความต้องการในหัวโขนขนาดต่าง ๆ เพื่อใช้ในบทบาทของการนำไปเคารพบูชาของผู้เรียนศิลปะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น (Thadti, 1996, 3-4) นอกจากนี้ในช่วงเวลาหลังพ.ศ. 2500 ปรากฏการก่อตั้งวิทยาลัยครูซึ่งมีวิชาของการสอนนาฏศิลป์อันนำมาสู่ความจำเป็นในการต้องการหัวโขนไปใช้ในหลาย ๆ กรณีเช่นกัน ประกอบกับในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนโยบายทางด้านการท่องเที่ยวขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อสท.) ในช่วงหลังพ.ศ. 2500 เข้ามามีบทบาทในส่งเสริมการท่องเที่ยวจึงต้องการของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยวตามนโยบายของ จอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ ที่ให้มีการตั้งหน่วยงานด้านการท่องเที่ยว เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวภายในประเทศไทย และนำรายได้เข้าสู่ประเทศ รวมถึงผลจากการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่ในช่วงปลายก่อน พ.ศ. 2500 ทำให้บทบาทของหัวโขนกลายเป็นตัวแทนของสินค้าที่สื่อถึงศิลปวัฒนธรรมไทย โดยในช่วงเวลานี้องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อสท.) มีพลโทอำพร จินตการนนท์เป็นผู้อำนวยการ สั่งให้ทำหัวโขนส่งไปยังร้านค้าเพื่อจัดจำหน่าย เช่นร้านนารายณ์ภัณฑ์ ในช่วงพ.ศ.2500 ที่ อสท. เข้ามาก็มีนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวจึงต้องการของที่ระลึกให้เวลามีนักท่องเที่ยวเข้ามา (Suksawad, 2016) นอกจากนี้พบชาวต่างชาติเข้ามาเพิ่มมากขึ้นช่วงสมัยของการเกิดสงครามเวียดนามจากการที่เข้ามาตั้งฐานทัพที่สัตหีบ ซึ่งชาวต่างชาติเหล่านี้ไม่ได้มาเพียงแค่แต่ทหารแต่จะมาพร้อมกับกลุ่มพ่อค้านายทุนที่เข้ามาลงทุนในประเทศไทยทำให้ในยุคสมัยนี้ปรากฏพวกผับ บาร์ และพวกร้านเครื่องประดับ (Jewelry) ไปพร้อม ๆ กัน ด้วยความต้องการของกลุ่มนี้ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนลักษณะลักษณะของสินค้าหัวโขนขนาดเล็กได้รับความนิยมจากชาวต่างชาติ โดยในช่วงนั้นเกิดจากชาวต่างชาติที่ชอบงานศิลปะไทยจึงนิยมซื้อเป็นของที่ละลึก เนื่องจากชาวต่างชาติที่เข้ามาก็จะมีพวกกลุ่มพ่อค้าแม่ค้าที่เป็นนักธุรกิจติดตามเข้ามาพร้อมกันกับกองทัพ ซึ่งเหล่านี้คนพวกนี้นิยมกว้านซื้อของที่เป็นของไทยไปขายต่อ (Luanvilai, 2017)

ผลจากนโยบายฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมและสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมไทยในสมัยก่อนพ.ศ. 2500 คือภายหลังจากการผลักดันโขน-ละครของกรมศิลปากรโดยอธิการบดีกรมศิลปากรประสบความสำเร็จมาประกอบกับ นโยบายทางด้านการท่องเที่ยวขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อสท.) ในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 เข้ามามีบทบาทในส่งเสริมการท่องเที่ยว

จึงต้องการของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยว (Suksawad, 2016) ตามนโยบายของ จอมพล สฤษดิ์ ธนรัชต์ ที่อยากให้มีการตั้งหน่วยงานด้านการท่องเที่ยว เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวภายในประเทศไทย และนำรายได้เข้าสู่ประเทศ รวมถึงผลจากการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่ในช่วงปลายก่อน พ.ศ. 2500 ทำให้บทบาทของหัวโขนกลายเป็นตัวแทนของสินค้าที่สื่อถึงศิลปวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการเพิ่มลักษณะลักษณะของสินค้าหัวโขนขนาดเล็กได้รับความนิยมจากชาวต่างชาติ ซึ่งเงื่อนไขเหล่านี้ทำให้บทบาทของหัวโขนพัฒนาจากเพียงแค่การแสดงและการใช้งานมากลายเป็นตัวแทนของสินค้าที่สื่อถึงศิลปวัฒนธรรมไทยเพิ่มไปด้วยอันเห็นได้จากสถานฑูตประเทศไทยในหน่วยงานต่าง ๆ ปรากฏการใช้หัวโขนในการประดับตกแต่งสถานที่ทุกแห่ง (Jongda, 2018) รวมถึงตลาดร้านค้าย่านจัตุจักร ตลาดร้านค้าย่านเสาชิงช้าวัดราชนัดดา และตลาดร้านค้าย่านท่าพระจันทร์ปรากฏการจำหน่ายหัวโขนในรูปแบบของสินค้าทางวัฒนธรรมเพื่อนำไปใช้ในกรณีต่าง ๆ ปรากฏขึ้นในช่วงระยะเวลานี้

จากเงื่อนไขเหล่านี้ส่งผลให้ช่างทำหัวโขนมีการปรับตัวจนเกิดเป็นความเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยนี้ โดยพบการขยายตัวทางการผลิตที่นับเป็นผลกระทบหลักโดยพบได้แทบทุกครอบครัวในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 ประการสำคัญที่ทำให้จำนวนการผลิตเพิ่มขึ้น คือ การสนับสนุนวัฒนธรรมในลักษณะของของที่ละลึกทางการท่องเที่ยว และการขาดแคลนบุคลากรที่สามารถผลิตงานรองรับชุดความรู้ของทางส่วนกลางเช่นหน่วยงานของกรมศิลปากรหรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ ส่งผลกระทบให้เห็นผ่านคือการเร่งจำนวนการผลิตโดยในแต่ละครอบครัวโดยจะพบบุคคลที่เป็นแรงงานในการมาช่วยการผลิตทั้งในรูปแบบของทายาทและบุคคลจากภายนอกที่มาเป็นแรงงาน จากกรณีของการเพิ่มจำนวนการผลิตและผู้คนทำให้เกิดการแบ่งหน้าที่ในการผลิตเพื่อตอบสนองความรวดเร็วเพื่อสร้างรายได้และทำเป็นกลุ่มภายใต้การควบคุมงานของช่างใหญ่ โดยมีความต้องการของตลาดหัวโขนที่เพิ่มมากขึ้นเป็นตัวกำหนดทิศทางของการผลิตของแต่ละครอบครัวทั้งในแง่ของสินค้าเพื่อการท่องเที่ยว อุปกรณ์สำหรับใช้งานและประกอบการแสดง และวัตถุสำหรับสะสมที่เริ่มมีบุคคลจากภายนอกให้ความสนใจและสมสมหัวโขนจากการสั่งสมชื่อเสียงในช่วงระยะเวลาก่อนหน้านี้ (แต่ยังน้อยอยู่) ซึ่งบางครั้งช่างทำหัวโขนก็ผลิตในหลาย ๆ ทิศทางคละกันไปในบางครอบครัวตามการแปรผันของตลาดและลูกค้า แต่ทั้งหมดล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความต้องการหัวโขนของสังคมเพื่อใช้ในบริบทต่าง ๆ จากเงื่อนไขที่เข้ามากระทำ ที่กระทบต่อช่างทำหัวโขนในการเร่งจำนวนการผลิตและเปลี่ยนรูปแบบของโครงสร้างทางสังคมช่างไปในทิศทางเดียวกันในหลาย ๆ ครอบครัวคือการเร่งจำนวนการผลิตหรือทุ่นแรงการผลิตเพื่อให้ได้งานครั้งละมาก ๆ ตามแต่วัตถุประสงค์และภูมิหลังของครอบครัว เช่น กลุ่มช่างครูชิต เร่งจำนวนการผลิตเพื่อใช้รองรับกิจกรรมของทางกรมศิลปากรซึ่งขณะนั้นครูชิตเป็นผู้รับช่วยงานด้านหัวโขนและการสร้างงานศิลปะในส่วน

ต่าง ๆ ให้กรมศิลปากร แต่ครูชิตไม่ได้เข้าไปรับราชการภายในกรมศิลป์ซึ่งขณะนั้นไม่มีช่างทำหัวโขนภายในทำให้การสร้างและซ่อมหัวโขนอยู่ภายใต้การดูแลของครูชิตเป็นส่วนใหญ่ (Keawduangyai, 2016) กลุ่มช่างครูม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ เพิ่มจำนวนการผลิตในด้านของการผลิตเพื่อเป็นสินค้าส่งขายที่ร้านนารายณ์ภัณฑ์เพื่อส่งออกจำหน่ายแก่นักท่องเที่ยว เป็นต้น

การเกิดกลุ่มเพื่อผลิตงานนอกจากจะช่วยให้เกิดความรวดเร็วและทุ่นแรงในการผลิตงาน ยังทำให้ความรู้ทางด้านในการทำหัวโขนในช่วงนี้ได้มีการแพร่กระจายออกมาในรูปแบบต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้นผ่านกลุ่มแรงงานช่างจากภายนอก อาจกล่าวได้ว่านอกเหนือจากเกิดการขยายตัวของความรู้สู่ทายาทแล้ว ลูกมือและลูกศิษย์นับเป็นกลุ่มช่างที่มีความสำคัญในการผลิตซึ่งกลุ่มเหล่านี้ได้รับความรู้ในลักษณะของทั้งการถ่ายทอดความรู้และครูพักลักจำได้มีการนำองค์ความรู้เหล่านี้ไปต่อยอดใช้งานในด้านต่าง ๆ ทั้งอนุรักษ์ และประกอบอาชีพ โดยช่างบางส่วนนำความรู้ที่ได้รับมาไปต่อยอดเป็นธุรกิจของตนเองในลักษณะของการผลิตเพื่อการค้าเพื่อตอบสนองเงื่อนไขทางสังคมที่ต้องการหัวโขนในเชิงของธุรกิจมากขึ้น หรือช่างบางท่านก็นำองค์ความรู้ที่ได้รับและศึกษามาจากครูช่าง ไปอนุรักษ์และสืบทอดวิชามรดกภูมิปัญญาเหล่านี้ไม่ให้สูญหายผ่านระบบการศึกษา เช่น ครูวรวินัย หิรัญมาศ ผู้ที่ได้ผลักดันหลักวิชาการทำหัวโขนให้เข้าไปเป็นหนึ่งในวิชาของสาขาหัตถศิลป์ คณะวิชาศิลปะประจำชาติในโรงเรียนเพาะช่างเมื่อปี พ.ศ. 2519 (Hiranmas, 2016) ความรู้ในการทำหัวโขนในช่วงของระยะเวลาตั้งแต่ หลัง พ.ศ. 2500 จึงมีการแพร่กระจายผ่านในรูปแบบต่าง ๆ ตลอดช่วงระยะเวลา และแตกแขนงออกไปในแต่ละด้านตามแต่เป้าหมายทางการผลิตของตัวช่างรวมถึงการผลิตจึงปรากฏช่างทำหัวโขนที่มีความหลากหลายในยุคสมัยนี้

ท่ามกลางการขยายตัวของการผลิตหัวโขนที่กลุ่มช่างเดิมจะพบการผลิตเป็นลักษณะของกลุ่มแรงงานก็มีบางครอบครัวที่ไม่ได้ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสทางสังคม โดยเป็นการขยายตัวทางด้านความรู้และปรับเปลี่ยนนิดหน่อยแทน โดยการขยายตัวทางองค์ความรู้ช่างทำหัวโขนโดยเฉพาะช่างทำหัวโขนที่อยู่บริเวณต่างจังหวัดจะพบการรับความรู้ใหม่ ๆ จากการขยายตัวทางด้านวัฒนธรรมการแสดง ทำให้เกิดการขยายตัวของวัฒนธรรมการแสดงโขนและการแสดงอื่น ๆ ในหลาย ๆ พื้นที่โดยเฉพาะการขยายตัวทางความรู้จากส่วนกลาง เช่นความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นส่งผ่านสถาบันทางนาฏศิลป์ ในรูปแบบของชุดความรู้สำหรับใช้งานที่ส่งผลต่อการผลิตสินค้าในลักษณะหัวโขน ซึ่งทำให้เกิดการปรับตัวของแต่ละครอบครัวที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของช่างฝีมือ เช่น การเพิ่มรูปแบบของการผลิตหัวโขนสำหรับการใช้งานจากปกติบริเวณต่างจังหวัดจะพบการสั่งทำหัวโขนในลักษณะของพ่อแก่ และหัวเงาะเพื่อใช้เคารพบูชา แต่เมื่อมีวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้นมาชุดความรู้ของการเคารพพหุเทพได้เริ่มแพร่กระจายเข้ามาสู่บริเวณโดยรอบผ่านการจัดตั้งบุคลากรสำหรับเผยแพร่องค์ความรู้ จึงมีการ

สั่งทำหัวโขนเทพต่าง ๆ เพื่อใช้สำหรับพิธีกรรมจากที่แต่เดิมมักจะไม่พบการสั่งทำจากบริเวณต่างจังหวัด (สำเนียง ผดุงศิลป์)

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าในยุคสมัยนี้ช่างทำหัวโขนที่เคยปรากฏอยู่ในแต่ละกลุ่มมีการปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ปรากฏไปในทิศทางเดียวกันส่วนใหญ่ **พบการผลิตเป็นกลุ่มภายใต้การควบคุมงานของช่างใหญ่** เพื่อรองรับความต้องการของความต้องการหัวโขนส่วนกลาง (กรมศิลปากร) เพื่อการใช้งานสำหรับบางกลุ่ม และเพื่อรองรับความต้องการในด้านการค้าในตลาดของหัวโขนสถานะรองที่ขยายตัวเพิ่มขึ้นจากเดิมคือตลาดที่ให้ภาพสถานะของหัวโขนนอกเหนือจากการแสดง เช่น ตลาดของนักสะสม ตลาดของนักท่องเที่ยว ตลาดของการใช้งานสำหรับเคารพบูชา ที่เพิ่มมากขึ้นจนกลายมาเป็นตลาดหลักของสถานะหัวโขน เงื่อนไขต่าง ๆ ต่างโยงมาถึงการเพิ่มจำนวนการผลิตของช่างทำหัวโขนทั้งสิ้น โดยการจ้างงานเพื่อเพิ่มจำนวนการผลิตของช่างในการเร่งจำนวนเพื่อผลิตสินค้าเพื่อใช้ในกรณีต่าง ๆ ซึ่งพบช่างทำหัวโขนส่วนใหญ่ในลักษณะของการเปลี่ยนแปลงแบบนี้ แต่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงเพื่อรองรับระบบความต้องการของตลาดในลักษณะนี้ ก็มีบางครอบครัวดำรงรักษาความเป็นการผลิตแบบเดี่ยว(เป็นปัจเจก)ของตนเองเรื่อยมาโดยปรับตัวเพียงน้อยเพื่อให้เข้ากับสภาพในยุคสมัยนี้เช่นเรื่องของความรู้และเทคนิคอุปกรณ์เท่านั้น จนกระทั่งกระแสใหม่ในสังคมในช่วงถัดมาที่มีการโหยหาอดีต กระแสนักสะสมของเก่ามาทำให้คนกลุ่มนี้เป็นที่สนใจในการตามสะสมงานของชนชั้นกลางที่มีฐานะ

3. ศึกษาช่างทำหัวโขนในด้านการเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและเงื่อนไขช่วง พ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน

จากการศึกษาพบว่าท่ามกลางหัวโขนในรูปแบบของพาณิชย์ที่แพร่หลายในช่วงระยะเวลาก่อนหน้านี้จากการสถานการณ์ทางสังคมผลักดันหัวโขนไปในเชิงของการท่องเที่ยว ได้ปรากฏช่างรุ่นใหม่ผ่านการเรียนรู้ผ่านบุคคลในลักษณะของการเป็นผู้ช่วยหรือศึกษาวิธีการทำด้วยตัวเองและจากบุคคลอื่นในแง่ของการให้ความรู้ออกมาประกอบอาชีพการทำหัวโขนเป็นของตัวเอง ทำให้ความรู้แพร่กระจายออกไปในลักษณะของการผลิตเพื่อดำรงชีพโดยผลิตหัวโขนในเชิงของการท่องเที่ยวและพาณิชย์เช่นกลุ่มผลิตที่ปรากฏอยู่ตามท้องตลาดให้พบเห็นตลอดช่วงระยะเวลาหลัง พ.ศ. 2500 เช่นร้านศิลป์ไทยเป็นร้านค้าที่ขายอุปกรณ์การจำพวกวัฒนธรรมไทยที่มีชื่อเสียงอย่างมาก ร้านนารายภัณฑ์ ร้านผดุงชีพ ร้านย่านพาหุรัด ร้านขายของจตุจักร (Sinthuchai, 1997, 15)รวมถึงการเปิดกิจการส่วนตัวของช่างทำหัวโขนหลายท่าน เช่น สมชาย ล้วนวิลัย คุณสุข เพไพ กลุ่มลูกมือของครูสาคร ยังเขียวสดที่ไปต่อยอดเป็นธุรกิจส่วนตัว เช่น ครูประทีป รอดภัย เป็นต้น

ท่ามกลางตลาดของการค้าหัวโขนในลักษณะของการผลิตแบบพาณิชย์เป็น

ส่วนใหญ่ในช่วงทศวรรษตั้งแต่ปี 2540 เป็นต้นมาจะสังคมไทยเกิดปรากฏการณ์โหยหาอดีตขึ้นเพื่อหาอัตลักษณ์และความมั่นใจในตัวเอง และโหยหาอดีตสะท้อนวิสัยทัศน์และชีวทัศน์แท้จริงของผู้คนในสังคม (Kitiasa, 2003, 33) สภาพการโหยหาอดีตในสังคมไทยมีสองสาเหตุสำคัญคือชาตินิยมใหม่และภาวะวิกฤตตัวตน (Indentity Crisis) โดยสังคมเคลื่อนตัวอย่างรวดเร็วทำให้คนในสังคมไม่มีหลักยึดภาพจำที่ชัดเจนเหมือนอดีต ผู้คนจึงโหยหารากของตนเอง ประกอบกับการที่สังคมไทยได้เรียนรู้จากวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2540 จึงเป็นการสร้างกรอบเพื่อป้องกันตนเองเป็นชาตินิยมใหม่ทำให้กระแสโหยหาอดีตแพร่กระจายอย่างรวมเร็วในสังคม (Phumma, 2007) โดยในช่วงเวลาดังกล่าวสะท้อนปรากฏการณ์เหล่านี้ให้เห็นรวมถึงการเสนอภาพลักษณ์ท้องถิ่น (Local Images) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อยกระดับคุณภาพชีวิตและให้โอกาสในการพัฒนาศักยภาพการดำเนินชีวิตเพื่อความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นของมนุษย์คือการท่องเที่ยวชุมชมและการเสนอภาพลักษณ์ความเป็นไทย (Thai Identity) เสนอจุดเด่นที่ทำให้เชิดหน้าชูตา ตลอดถึงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปและเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นชาติวิถี เช่น อาหารไทย มวยไทย อาคารทรงไทย (Phumma, 2007) เหล่านี้ล้วนก่อให้เกิดกระแสการสะสมของเก่า เช่นผ้าไทย นำมาสู่การโหยหาของที่เป็นของแท้ดั้งเดิม ซึ่งกรณีของช่างทำหัวโขนในช่วงก่อนหน้านี้ ท่ามกลางตลาดหัวโขนที่ระบบพาณิชย์มีจำนวนมาก และการกระจายความรู้ของการทำหัวโขนในช่วงเวลาก่อนหน้านี้ทำให้หัวโขนเป็นลักษณะพาณิชย์เป็นส่วนใหญ่

ด้วยกระแสเหล่านี้ทำให้หัวโขนที่ผลิตในลักษณะของการอนุรักษ์ได้เคลื่อนที่ขึ้นมาเป็นของสะสมจากลูกค้าที่มาจากการขยายตัวของชนชั้นกลางคนที่อยากจะแสดงความมีคุณค่าของตนผ่านวัตถุและงานศิลปะดั้งเดิม จากการศึกษาพบว่ากระแสของการโหยหาอดีตทำให้กลุ่มชนชั้นกลางเหล่านี้ค้นหาความเป็นขององค์ความรู้ของแท้แบบดั้งเดิมท่ามกลางตลาดหัวโขนพาณิชย์ ประกอบกับช่างเดิมส่วนใหญ่ที่มีองค์ความรู้ดั้งเดิมในการผลิตหัวโขนเสียชีวิตจากอายุไข การทำหัวโขนในรูปแบบของงานอนุรักษ์จึงเป็นที่ต้องการของกลุ่มลูกค้าใหม่ที่เพิ่มจำนวนขึ้นจากกระแสของการโหยหาอดีตคือกลุ่มของนักสะสม ซึ่งกระแสเหล่านี้ทำให้เกิดความเป็นปัจเจกสูงในการผลิตที่ไม่ได้ต้องการผลิตคราวละมาก ๆ แต่ต้องการชิ้นงานที่มีความเป็นหนึ่งเดียว เป็นวัตถุจากการใส่ใจในการทำมากกว่าจำนวน (Masterpiece) ในแต่ละชิ้นงานจึงเกิดความเป็นศิลปินสูงเพิ่มขึ้นมหาศาล

จากเงื่อนไขทางสังคมทั้งหมดในแง่ของการเคลื่อนไหวทางสังคมและกลุ่มลูกค้าทำให้ช่างทำหัวโขนเดิมที่ผลิตแบบไม่เปลี่ยนแปลงท่ามกลางกระแสของการผลิตพาณิชย์ในช่วงก่อนหน้านี้อย่างได้ถูกตามหา เช่น ครูสำเนียง ผดุงศิลป์ ที่สืบทอดการผลิตด้วยองค์ความรู้เดิมไม่ได้แปรผันไปตามท้องตลาดดั่งกระแสนิยมของสถานการณ์การท่องเที่ยว โดยมีการยึด

แนวทางเดิมโดยมีวิทยาลัยนาฏศิลป์หรือผู้ใช้งานในกรณีต่าง ๆ เป็นผู้สนับสนุนการสั่งซื้อจึงมีการผลิตในลักษณะของการใช้งานแบบเดิมและดำเนินต่อมาจนถึงยุคสมัยนี้ โดยในช่วงเวลานี้เองปรากฏกระแสการฟูขึ้นมา คนที่ทำเพื่อการใช้ในลักษณะหลากหลายแต่เน้นด้วยคุณค่าขององค์ความรู้แบบงานโบราณแม้จะมีการปรับเปลี่ยนเครื่องมือในการผลิตบ้างแต่ยังคงซึ่งเอกลักษณ์ของหัวโขนแบบดั้งเดิมจึงได้รับความสนใจจากสังคมขึ้นจากกลุ่มตลาดนักสะสมที่เพิ่มจำนวนขึ้นมาซึ่งบางครั้งนักสะสมเป็นคนนอกวงการเข้ามาซื้อเพื่อการสะสมเนื่องจากเงื่อนไขทางสังคมในช่วงเวลานี้ผู้มีฐานะที่เป็นชนชั้นกลางมีมากขึ้น แนวคิดเรื่องของการสะสมที่อยากมีวัตถุที่ประดับคุณค่าให้กับตนเองตลอดจนการทำพิพิธภัณฑ์แบบปัจเจกมีมากขึ้นตลอดมา ประการสำคัญที่สนับสนุนต่องานช่างโบราณเหล่านี้ได้แก่นโยบายการจัดสนับสนุนเพื่อเชิดชูครูช่างที่มีความสามารถในลักษณะของครูภูมิปัญญาหรือทาญาติหัตถศิลป์ทำให้ช่างเดิมได้รับการยกย่องขึ้นมา

นอกจากนี้กลุ่มของช่างที่เคยได้รับองค์ความรู้ในส่วนของการผลิตหัวโขนที่เป็นความรู้ของหัวโขนแบบดั้งเดิมก็เริ่มกลับมาผลิตงานที่ผลิตงานเชิงอนุรักษ์ ซึ่งมีลูกหลานบางกลุ่มเริ่มมาเป็นผู้อนุรักษ์โดยพบการเปลี่ยนแปลงด้านการผลิตโดยตรงคือกลับมาเป็นการผลิตแบบเดี่ยวด้วยบุคคลคนเดียว เป็นผลงานของศิลปินด้วยตัวคนเดียว โดยการเป็นการเปลี่ยนแปลงจากช่างทำหัวโขนที่เปลี่ยนแปลงเข้าสู่ระบบการค้าในช่วงพ.ศ. 2500 ภายใต้กระบวนการผลิตแบบรวมกลุ่มที่มีแรงงานการทำงานภายใต้การคุมงานของช่างทำหัวโขนเดิมของแต่ละครอบครัวได้หายไปท่ามกลางการขยายตัวของหัวโขนในของตลาดการค้า ทายาทที่อยู่ในช่วงการผลิตแบบกลุ่มของรุ่นบิดาเริ่มมีบางส่วนเริ่มมีแนวคิดรักษาความรู้ที่ได้รับจากครอบครัวไว้ผ่านการสนับสนุนของนโยบายที่เกิดขึ้นในช่วงตลอดระยะเวลานี้ภายใต้การฟื้นฟูการระดมช่างฝีมือ เช่นฟื้นฟูหัตถกรรมแขนงของหัวโขนในวิทยาลัยในวัง (ชาย) ที่มีการนำทายาทของครูช่างเดิมมาเป็นผู้สอน (Keawduangyai, 2016) หรือการเกิดหัตถกรรมศิลปาชีพที่มีการตามหาช่างฝีมือการทำหัวโขนที่มีความรู้มาช่วยถ่ายทอด (Buachat, 2016) ทำให้เปลี่ยนจากผู้ที่สืบทอดความรู้ของครอบครัวช่างมาเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านหัตถกรรมของแต่ละแขนงเพราะเป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ของการทำหัวโขนแบบดั้งเดิมมา

จากกระแสเหล่านี้กลุ่มที่เคยผลิตเป็นพาณิชย์บางกลุ่มเริ่มมีการคิดเรื่องการอนุรักษ์และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการผลิตมาเป็นผลิตแบบเดี่ยว เช่น ครูสมชาย ล้วนวิลัย ที่ในช่วงก่อนหน้านี้ผลิตเพื่อใช้ในการดำรงชีพในลักษณะของการผลิตเชิงพาณิชย์คือร้านจำหน่ายหัวโขนบ้านโขนไทยที่มีลูกมือเป็นบุคคลภายในครอบครัวเพื่อเร่งการผลิตส่งจำหน่ายไปยังร้านค้าต่าง ๆ ได้มีการต่อยอดความรู้จากการที่เดิมได้เป็นลูกมือของครูชิต แก้วดวงใหญ่ และได้รับการถ่ายทอดในลักษณะของการถ่ายทอดโดยตรงจึงนำความรู้เหล่านั้น

กลับมาใช้ในฐานะของการสร้างงานเชิงอนุรักษ์โดยมาตั้งตัวใหม่อีกครั้งด้วยการสร้างงานเป็นงานแบบศิลปินเดี่ยวโดยมีความปัจเจกเป็นของตนเองในนามครูสม ชายล้วนวิลัย จากเงื่อนไขการผลักดันเข้าไปสู่นโยบายของดีประจำเขต หรือของดีประเทศไทยในนโยบาย OTOP ที่สร้างชื่อเสียงในการทำงานเชิงพาณิชย์ก่อนจะต่อยอดเป็นผลงานแบบเดี่ยวเป็นของตนเองในภายหลัง

อาจกล่าวสรุปได้ว่างานพาณิชย์ในยุคนี้ยังปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปแต่มีพื้นที่ของความเป็นศิลปินเพิ่มขึ้นมาจากชนชั้นกลางที่เป็นนักสะสม ทำให้ช่วงเวลาของยุคสมัยปัจจุบันนี้จะพบการหวนกลับมาที่กลุ่มของกลุ่มช่างทำหัวโขนที่มีความเป็นปัจเจกแบบศิลปิน ทำให้กลุ่มลูกค้าเก่าในแบบเดิมเริ่มมีการปรับตัวด้วยความอยากได้ชิ้นงานที่เป็นงานต้นแบบ (Original) ที่เป็นหนึ่งเดียวมากขึ้น (Masterpiece) โดยอยู่ภายใต้กระแสของชนชั้นกลางที่เป็นนักสะสม

สรุปผลและอภิปรายผล

โดยงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยมุ่งนำเสนอถึงพัฒนาการของอาชีพช่างทำหัวโขนที่เกิดการเปลี่ยนแปลงผ่านเงื่อนไขต่าง ๆ จึงทำให้ช่างทำหัวโขนเกิดการปรับตัวตามยุคสมัยซึ่งส่งผลต่อการรูปแบบการผลิตหัวโขนในปัจจุบัน

การค้นพบเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าช่างทำหัวโขนถูกกำหนดโดยค่านิยมและความต้องการในแต่ละช่วงเวลาทางสังคมซึ่งเปลี่ยนไปตามยุคสมัยโดยการปรับตัวของช่างทำหัวโขนในแต่ละช่วงเวลาไม่ได้แยกออกจากกันอย่างสิ้นเชิงแต่มีการเลื่อนไหลไปตามกระแสของตลาดและนโยบายที่เข้ามากระทำ ปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายในมักจะมีการเคลื่อนที่ไปด้วยกัน ในลักษณะของรายบุคคลจะพบการปรับตัวภายในเพื่อตอบสนองการอยู่รอดของอาชีพตนเอง ทำให้เกิดการเปลี่ยนของช่างทำหัวโขนในรูปแบบต่าง ๆ ตามค่านิยมความต้องการของหัวโขนที่เพิ่มสถานะเข้ามาของสังคมในช่วงเวลานั้น ในขณะที่เงื่อนไขทางภายนอกก็มีส่วนในการกระตุ้นความชัดเจนให้กับช่างทำหัวโขนซึ่งมักจะเคลื่อนที่ไปด้วยกันเสมอ การเปลี่ยนแปลงของกระแสค่านิยมของผู้คนจึงทำให้สถานะของหัวโขนเพิ่มขึ้นจากแต่เดิม นำมาซึ่งการปรับตัวของช่างทำหัวโขนในแต่ละยุคสมัย

อาจเห็นได้ว่าช่างจะตอบสนองต่อสิ่งเหล่านี้เพื่ออยู่รอดในในรูปแบบต่าง ๆ โดยมีเงื่อนไขทางสังคมเป็นตัวกระทำหลังในแต่ละช่วงเวลาที่กระแสของวัฒนธรรมเปลี่ยนไป ทั้งการปรับเปลี่ยนการผลิตเพื่อสนองตลาดหรือการยึดหยัดอยู่ในสังคมโดยทำแบบเดิมแต่มีชีพอื่นในการเสริมหรือทำควบคู่กันไปกระทั่งกระแสสังคมเปลี่ยนเข้ามาหาตัวช่าง แม้แต่กระทั่งการเพิ่มจำนวนการผลิตโดยแรงงานหรือเพิ่มการผลิตโดยการเปลี่ยนวิธีการผลิตที่รวดเร็ว

ซึ่งทั้งหมดเป็นผลมาจากการตอบสนองต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมที่กระทบต่อความมั่นคงของการเป็นช่างทำหัวโขน โดยปลายทางของงานชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการเคลื่อนที่แบบพัฒนาและหวนกลับที่ไม่แน่นอนตลอดเวลาตามสภาสังคม การแปรสภาพไปตามความต้องการของสังคมก่อเกิดเป็นกลุ่มช่างที่มีความหลากหลายในช่วงระยะเวลาหนึ่งและการหวนกลับมาเป็นปัจเจกอีกครั้งท่ามกลางปัจจุบันที่ช่างทำหัวโขนมีจำนวนเพิ่มขึ้นและสถานะของหัวโขนที่เปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคม

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลในเบื้องต้นที่รวบรวมได้ซึ่งพบว่ามีประเด็นที่หน้าสนใจในการต่อยอดและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งต่อ ๆ ไปดังนี้

1. ข้อเสนอแนะสำหรับผู้ที่สนใจในการศึกษาประวัติศาสตร์ช่างทำหัวโขนที่น่าสนใจคือช่างทำหัวโขนในช่วงก่อนพ.ศ. 2468 การได้มาซึ่งข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในช่วงระยะเวลานี้อาจต้องใช้ความรู้เฉพาะในการศึกษาผ่านองค์ประกอบของศิลปะที่ปรากฏบนตัวชิ้นงานหัวโขนและเปรียบเทียบทางระหว่างหัวโขนกับศิลปวัตถุอื่น ๆ อื่น ๆ ที่ร่วมสมัยและนำมาทาบกันกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของรายบุคคลของบุคคลเหล่าซึ่งบางครั้งไม่มีปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อให้ได้มาซึ่งหลักฐานของบุคคลที่ผลิตหัวโขนในยุคเหล่านั้นเพิ่มมากขึ้นตามไปด้วย

2. จุดที่น่าสนใจคือการเพิ่มพูนของช่างใหม่ที่ศึกษาความรู้จากการที่ความรู้กระจายในช่วงตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาและกระจายออกไปอย่างไม่มีขีดจำกัด เช่น เป็นลูกมือจากช่างเดิม ออกมาเป็นผู้ผลิตเองและมีลูกมือเป็นของตนเอง เมื่อลูกมือทำเป็นอาจมีลูกมือเป็นของตนเองอีกซึ่งบางครั้งไม่ใช่สายตรงแต่เป็นการผสมผสานข้ามกันไปมา เช่น การเรียนรู้จากบุคคลที่มากกว่าหนึ่งคนหรือมากกว่าหนึ่งสถาบัน การเพิ่มพูนของช่างเหล่านี้สามารถนำไปต่อยอดเพิ่มเพื่อศึกษาถึงการจำแนกช่างในปัจจุบันทั้งหมดท่ามกลางพหุความรู้ของช่างแต่ละคน

บรรณานุกรม

Buachat, S. Interviewed on June 24, 2016.

Changrian, C. Interviewed on September 9, 2016.

Hiranmas, V. Interviewed on May 25, 2016.

Hiranmas, V. Interviewed on June 23, 2017.

Jongda, S. Interviewed on July 11, 2016.

Keawduangyai, V. Interviewed on August 12, 2016.

Kitiasa P. (2003), **Thai identity in popular culture.** Bangkok: Mathichon printing house. Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.

Luanvilai, S. Interviewed on July 20, 2017.

Modern Museum (2012) . **Khon Mask property of Thailand.** Bangkok: BenjajindaHolding printing house.

Phadungsin, S. Interviewed on June 23, 2016.

Phuchadaphilom, P. (1957). **Culture Entertainment in Thai Society: Differentiation Entertainment in ThaiSociety during 1948 - 1957.** Bangkok: Mathichon printing house.

Phumma M. (2007), **Wishing for the past in the Thai tourism industry.** Phitsanulok: Division of Art and Culture Conservation Naresuan University.

Sinthuchai, A. (1997). **Business of Acting form The Influence to Thai Dance.** Dissertation, B.F.A (Thai Dance), Chulalongkorn University.

Srisamang, K. (2013). **Appearance from previous to present time Currency "Chit Keawduangyai".** Dissertation, B.A. (Art History), Silpakorn University.

Suksawad, P. Interviewed on June 24, 2017.

Thadti, S. (1996). **Development of Khon Mask Commerce.** Dissertation, B.F.A (Thai Dance), Chulalongkorn University.

Thongpan, S. (1996). **Life of Artisan in Central Region Rattanakosin period Before 1905.** Dissertation, M.A. (Anthropology), Thammasat University.

Yupho, T. (1953). **Khon begin: Talked About to Story and Theory.**