การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

ปริญญานิพนธ์
ของ
ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2546
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

บทคัดย่อ

ของ

ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2546

ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ.

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็นการสืบทอดวิชาการทำหัวโขน กรรมวิธีการทำหัวโขน เอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะของช่างผู้ชำนาญการ กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขน และสถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบันของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นช่างทำหัวโขนที่ทำงานด้านหัวโขนมากกว่า 20 ปี จำนวน 6 ท่าน ซึ่งได้จากการเลือกแบบเจาะจง ได้แก่ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่, สำเนียง ผดุงศิลป์, สมชาย ล้วนวิลัย สาคร ยังเขียวสด และสุรพล ฟื้นศิลป์

การศึกษาวิจัยเป็นงานวิจัยแบบภาคสนาม (Field Study) โดยผู้ศึกษาวิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า

การเตรียมหุ่น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าการเตรียมหุ่นของช่างทำหัวโขน ช่างเป็นผู้เตรียมหุ่นแม่แบบเอง โดยในสมัยโบราณใช้ดินเหนียวในการสร้างหุ่น แต่ในปัจจุบันใช่วัสดุทดแทน เช่น ดินน้ำมัน ขี้ผึ้ง และปูนปลาสเตอร์ นอกจากนี้ในสมัยโบราณสามารถขึ้นหุ่นปิดกระดาษจากพิมพ์ดินเหนียวได้เลย แต่ปัจจุบันช่างจะหล่อหุ่นขึ้นมาเป็นแบบอีกครั้ง วัสดุที่ใช้ในการหล่อหุ่นได้แก่ ปูนปลาสเตอร์และเรซิ่น

การปิดกระดาษ จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุในการปิดหุ่นในสมัยโบราณใช้กระดาษข่อย แต่ในปัจจุบันช่างทำหัวโขนได้มีการค้นคว้าทดลองหาวัสดุทดแทนที่มีคุณภาพเทียบเคียงมาใช้ ได้แก่ กระดาษสา กระดาษฟาง กระดาษถุงปูน กระดาษหนังสือพิมพ์ และกระดาษหุ้มทองคำเปลว

การปั้นใบหน้าหุ่น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้สำหรับการปั้นใบหน้าหุ่นนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก และกระดาษหุ้มทองคำเปลวปรุง และการใช้วัสดุทดแทน คือ ขี้เลื่อยผสม รักเทียมและรักกระแหนะ ปูนแคลเซี่ยมผสมเยื่อกระดาษ ขี้ผึ้งชัน และดินญี่ปุ่น

การติดลวดลาย จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้ในการติดลวดลาย แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก และการใช้วัสดุทดแทน คือ กาวซีเมนต์ วัสดุผสมตามสูตรของช่างแต่ละคน วัสดุที่ใช้ทำส่วนประกอบอื่นๆสำหรับประดับตกแต่งหัวโขน ได้แก่ หนังวัว หนังควาย หนังประเก็นหรือหนังวิทยาศาสตร์ และแผ่นอลูมิเนียม

การปิดทอง จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ทองที่ใช้ในการปิดลงบนหัวโขน แบ่งออกเป็นทองคำเปลวแท้หรือทองใบ และทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค วัสดุที่ใช้เป็นตัวประสานให้ทองที่ปิดลงบนหัวโขนติดแน่น คงทน ในสมัยโบราณใช้รักน้ำเกลี้ยง ปัจจุบันใช้วัสดุทดแทน คือ สีเฟล็ก สีเฟล็กซ์ปรุง สีน้ำมัน และรักเทียม

การติดพลอย จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ในสมัยโบราณใช้กระจกเกรียบในการประดับตกแต่งหัวโขน แต่ในปัจจุบันโรงงานผลิตกระจกเกรียบเลิกผลิต วัสดุทดแทนที่ใช้ในการประดับตกแต่งหัวโขนในปัจจุบันได้แก่ เพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือพลอยอัด และกระจกแผ่นสำหรับงานประดับโบสถ์วิหาร

การเขียนสี จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การเขียนสีของช่างแต่ละคน ยังคงยึดตามสีที่โบราณกำหนดในพงศ์รามเกียรติ์ แต่สีที่ใช้ได้มีการเปลี่ยนแปลงจากสีฝุ่น มาใช้สีน้ำมันกันน้ำสำหรับทาเป็นสีรองพื้น และใช้สีโปสเตอร์ สีพลาสติก สีอะครีลิค หรือสีปากกาสำหรับเขียนลวดลาย เส้นฮ่อ และเส้นไพร

การทำยอด จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การทำยอดแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ช่างเป็นผู้วาดแบบและสัดส่วนของยอด แล้วจึงส่งร้านกลึงไม้แถวประชานฤมิตร และแถววัดสระเกศ (ภูเขาทอง) นำไปกลึง โดยช่างเป็นผู้ควบคุมคุณภาพ และช่างเป็นผู้ออกแบบและทำยอดด้วยตนเอง แบ่งเป็น ยอดทำด้วยไม้ และ ยอดทำด้วยกระดาษโดยใช้วิธีการปิดหุ่นเหมือนหัวโขน

การเก็บรักษาซ่อมแซม จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การจัดเก็บดูแลรักษาหัวโขน สามารถทำได้โดย จัดเก็บหัวโขนในสถานที่ที่เป็นห้องโถงอากาศถ่ายเทได้ดี ไม่อับชื้น อาจเป็นตู้กระจกใสสำหรับโชว์งาน หากเป็นศีรษะเทพเจ้า ศีรษะครูควรจัดวางโต๊ะหมู่บูชาให้ถูกต้องตามลำดับชั้น ตามพงศ์รามเกียรติ์มีแป้นวางหัวโขน หมั่นดูแลรักษาเป็นระยะสม่ำเสมอ หากพบการเจาะกินของมอด ให้ส่งช่างซ่อมผู้มีความชำนาญต่อไป นอกจากนี้ยังมีข้อควรระวังอีกคือ ศีรษะที่สวมใส่แสดงมักมีคราบเหงื่อไคล ควรผึ่งให้แห้งดีก่อนจัดเก็บเข้าตู้ อาจห่อหุ้มด้วยถุงพลาสติกใส แต่อย่าวางซ้อนทับกันจะทำให้สีหลุดติดกัน หรือชำรุดเสียหายได้

AN ANALYTICAL SYUDY OF KHON MASK IN THAILAND

AN ABSTRACT

BY

THEERAYUTH AMORNPROMPAKDEE

Presented in partial fullfillment of the requirements

for the Master of Arts degree in Art Education

at Srinakharinwirot University

May 2003

Theerayuth Amornprompakdee. (2003). *AN ANALYTICAL SYUDY OF KHON MASK IN THAILAND*. Master thesis M.Ed. (Art Education). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University, Advisor commitee : Assist.Prof.Prit supasetsiri, Assoc. Wannarat Tangcharuen.

The primary objective of this research paper is to examine the traditional art of crafting Khon masks. More specifically, through the focus of unique techniques and trademarks rendered by each chosen artisan, come to a more comprehensive understanding of the trade.

Phongsawat Suksawat, Tabtip Kaewduangyai, Samniang Padungsil, Somchai Luanwilai, Sakorn Yangkiewsod and Surapol Phuensil. Six master artisans, each with over twenty years of experience were selected to do an interview centering upon the knowledge they each possessed and have helped disseminate.

Juxtaposition of traditional and modern techniques utilized in the process show that although the materials have evolved out of necessity, mastery of the craft still depends on adhering to strict guidelines. That said, each craftsman had their own personal styles, (be it techniques of molding, painting or carving), a display of artistry that brought them to the forefront.

The timed honored tradition of making Khon masks is seen as one of many skills that are slowly fading away. Though their work ethics may differentiate, the main consensus and concern was the importance of passing on the knowledge and skills required to keep the craft alive. Schools, offered courses and exhibitions are some of the many ways each of the six craftsmen has tried to showcase their work to gain interest.

What sets each and every single Khon mask apart is the time and care taken to ensure that the aesthetics of each reproduction is kept to a high standard. Though skills can be passed on to future generations, the one true factor that will stand out through the test of time is the pride that comes from creating a masterpiece that an artisan can truly call his own.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

ของ
นายธีระยุทธ อมรพรหมภักดี

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 9 เดือน พฤษภาคม พ.ศ.2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์นวลลออ ทินานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความอนุเคราะห์อย่างสูงจากบุคคลและองค์กรหลายฝ่าย

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย และผู้ช่วยศาสตราจารย์นวลลออ ทินานนท์ กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติมในการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ที่ได้กรุณาเสียสละเวลาเป็นอย่างมากในการให้คำปรึกษา ข้อเสนอแนะและปรับปรุงแก้ไข อบกพร่องต่าง ๆตลอดจนให้กำลังใจตลอดมาจนปริญญานิพนธ์สำเร็จลงด้วยดี ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาเป็นอย่างยิ่ง และขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ นายสำเนียง ผดุงศิลป์ นายสมชาย ล้วนวิลัย นายสาคร ยังเขียวสด และนายสุรพล ฟื้นศิลป์ ช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนที่ได้กรุณาอำนวยความสะดวกให้ความช่วยเหลือและแนะนำข้อมูลตลอดจนข้อเสนอแนะต่าง ๆ

ขอขอบคุณ อาจารย์พรรณเพ็ญ ศุขสวัสดิ ณ อยุธยา อาจารย์ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม โรงละครโจหลุยส์เธียร์เตอร์ อาจารย์วรวินัย หิรัญมาศ คุณจรัญ อัศวราชันย์ อาจารย์ประภา กล่อมมานพ อาจารย์สามมิติ สุขบรรจง อาจารย์ระวิวรรณ วรรณวิไชย คุณศิริศศิธร กัญโส คุณอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์ คุณปวริศ อิศรเสนา ณ อยุธยาและผู้มีพระคุณทุกท่านที่มิได้กล่าวนามไว้ ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือเป็นอย่างดียิ่ง อีกทั้งเป็นกำลังใจสำคัญในการทำปริญญานิพนธ์อันส่งให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ในที่สุด

ท้ายนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อประชา คุณแม่อัมพร คุณอรรถยา และคุณศนิษฐา อมรพรหมภักดีที่ให้กำลังใจและกำลังทรัพย์เสมอมาจนสำเร็จการศึกษา ตลอดถึงครูอาจารย์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอนมาตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน

คุณค่าและประโยชน์อันพึงมีของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ขอมอบเป็นเครื่องบูชาพระคุณบิดา มารดา ครูอาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่านที่ได้ให้ความรู้ ความคิด และแนวปฏิบัติแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า 3
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า 3
ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า 4
นิยามศัพท์เฉพาะ 4

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 5
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของการประดิษฐ์หัวโขน 5
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ และลักษณะต่างๆของหัวโขน 8
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการในการผลิตหัวโขน 39

3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 43
การกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 43
เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า 43
การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า 44
การเก็บรวบรวมข้อมูล 45
การวิเคราะห์ข้อมูล 45

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 47
การสืบทอดวิชาการทำหัวโขน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 48
กรรมวิธีการทำหัวโขน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 60
เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 138
การเก็บรักษาและซ่อมแซม
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 148
กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 150
สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบัน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 155

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 162
ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า 162
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 162
ผลของการวิเคราะห์ข้อมูล 163
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า 163
อภิปรายผล 167
ข้อเสนอแนะ 176

บรรณานุกรม 178

ภาคผนวก 181
ภาพผนวก ก แนวการสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขน
ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย 182

ประวัติย่อผู้วิจัย 190

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ หน้า

1 ภาพมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ.... 48
2 ภาพตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 50
3 ภาพสำเนียง ผดุงศิลป์.... 52
4 ภาพสมชาย ล้วนวิลัย.... 54
5 ภาพสาคร ยังเขียวสด.... 56
6 ภาพสุรพล ฟื้นศิลป์.... 58
7 หุ่นปูนปลาสเตอร์ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ.... 61
8 หุ่นดินหน้าพระของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 62
9 หุ่นดินหน้ายักษ์ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 63
10 หุ่นดินหน้าลิงของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 63
11 การแบ่งส่วนหุ่นเพื่อกั้นสำหรับทำแม่พิมพ์ชิ้น.... 64
12 ขั้นตอนการทำพิมพ์หุ่น.... 64
13 การโปะปูนปลาสเตอร์เพื่อทำพิมพ์หุ่น.... 65
14 การแกะปูนและตกแต่งหุ่นพิมพ์จากปูนปลาสเตอร์.... 65
15 หุ่นปูนปลาสเตอร์ที่ตกแต่งเสร็จแล้ว.... 66
16 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านหน้าของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 66
17 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านข้างของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่.... 67
18 หุ่นปูนซีเมนส์หน้าต่างๆของสำเนียง ผดุงศิลป์.... 68
19 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านหน้าของสุรพล ฟื้นศิลป์.... 70
20 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านข้างของสุรพล ฟื้นศิลป์.... 70
21 แป้งเปียกผสมจุนสีใช้สำหรับปิดกระดาษ.... 72
22 หุ่นกระดาษที่ถอดแบบและเย็บหุ่นแล้วด้านหน้าของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ.... 72
23 หุ่นกระดาษที่ถอดแบบและเย็บหุ่นแล้วด้านหลังของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ.... 73
24 ต้นข่อยและเปลือกข่อยสำหรับทำกระดาษปิดหุ่นในสมัยโบราณ.... 74
25 การนึ่งเปลือกข่อย.... 75
26 การตัมเปลือกข่อย.... 75
27 การหมักข่อย.... 76
28 การร่อนเยื่อข่อย.... 76
29 ข่อยที่ร่อนให้เรียบเสมอกันแล้ว.... 77
30 การรีดแผ่นข่อยที่แห้งแล้วให้เรียบ.... 77
31 การเย็บหุ่นกระดาษภายหลังการถอดหุ่นจากแบบ.... 78
32 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 1.... 79
33 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 2.... 79
34 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการกวดกระดาษให้เรียบ.... 80
35 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 1.... 80
36 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 2.... 81

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ		หน้า
37	สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเย็บหุ่นที่ถอดจากพิมพ์	81
38	กระดาษถุงปูนวัสดุสำหรับปิดหุ่น	83
39	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 1	83
40	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 2	84
41	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 3	84
42	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 1	85
43	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 2	85
44	หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านข้างของสุรพล ฟื้นศิลป์	87
45	หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านหน้าของสุรพล ฟื้นศิลป์	87
46	ขั้นตอนการปิดกระดาษ	88
47	ขั้นตอนการกวดกระดาษ	88
48	หุ่นกระดาษที่ถอดจากพิมพ์ (ซ้าย) และหุ่นกระดาษที่เย็บรอยแล้ว (ขวา)	89
49	หุ่นกระดาษที่ติดส่วนประกอบอื่นแล้ว	89
50	ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่สาธิตการปั้นหน้า	91
51	สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการปั้นหน้า	92
52	ศีรษะโขนหน้าพระพิราพที่ได้ปั้นหน้าแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์	92
53	การปั้นใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์	95
54	การปั้นเสริมรายละเอียดใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์	96
55	การติดรายละเอียดประกอบในใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์	96
56	การเสริมรายละเอียดให้ใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์	97
57	หัวโขนที่ปั้นหน้าและเสริมรายละเอียดแล้วของสุรพล ฟื้นศิลป์	97
58	พิมพ์หินสบู่สำหรับทำลวดลายติดหัวโขน 1	98
59	พิมพ์หินสบู่สำหรับทำลวดลายติดหัวโขน 2	98
60	รักกระแหนะสำหรับทำตัวลาย	99
61	ขั้นตอนการติดลายของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่	101
62	หัวโขนที่ติดลายแล้วของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่	101
63	แม่พิมพ์หินสบู่ รักกระแหนะ และผงถ่านสมุกใบมะพร้าว	103
64	สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดลาย 1	103
65	สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดลาย 2	104
66	หัวโขนที่ติดลายแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์	104
67	หัวโขนแบบต่างๆที่ติดลายแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์	105
68	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตการผสมสูตรวัสดุปั้นลาย 1	106
69	ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตการผสมสูตรวัสดุปั้นลาย 2	107
70	ขั้นตอนการพิมพ์ตัวลายของบ้าน "ยังเขียวสด" 1	107
71	ขั้นตอนการพิมพ์ตัวลายของบ้าน "ยังเขียวสด" 2	108
72	พิมพ์หินสบู่ ถอดพิมพ์ด้วยซิลิโคน และพิมพ์เรซิ่นสำหรับพิมพ์ลายของบ้าน "ยังเขียวสด"	108

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

73 ตัวลายที่ติดลงบนหัวโขนแล้ว..... 109
74 หัวโขนที่ติดตัวลายแล้วของสุรพล ฟื้นศิลป์..... 110
75 หัวโขนที่ปิดทองแล้วบางส่วนของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่..... 112
76 หัวโขนที่ปิดทองแล้ว (ด้านหลัง) ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่..... 112
77 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดทอง 1 113
78 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดทอง 2 113
79 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการเกลี่ยทองให้เรียบเนียน..... 114
80 พลอยเทียมและกระจกสำหรับติดประดับหัวโขนของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 117
81 อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการตัดกระจกและติดพลอยเทียม..... 118
82 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม..... 119
83 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 1 119
84 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 2 120
85 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 3 120
86 ขั้นตอนการติดพลอยเทียมของบ้าน "ล้วนวิลัย"..... 121
87 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์สาธิตการเขียนสี..... 123
88 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการเขียนสี..... 125
89 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเขียนสี 1 125
90 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเขียนสี 2 126
91 สมชาย ล้วนวิลัยสาธิตการเขียนสี 1 127
92 สมชาย ล้วนวิลัยสาธิตการเขียนสี 2 127
93 หนังวัวฉลุสำหรับทำจอนหูและส่วนประดับอื่นของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 130
94 หนังวัวฉลุที่ได้ประดับแล้วของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 130
95 หนังวัวฉลุที่ประดับลายและปิดทองแล้วของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 131
96 แผ่นอลูมิเนียมสำหรับทำจอนหูและส่วนประกอบอื่นของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่..... 131
97 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการทำยอด 1 132
98 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการทำยอด 2 133
99 ยอดหัวโขนแบบต่างๆของสำเนียง ผดุงศิลป์..... 133
100 หนังวัวสำหรับนำมาฉลุทำจอนหูและส่วนประกอบอื่นๆของสำเนียง ผดุงศิลป์..... 134
101 อุปกรณ์หนังวัวและหนังวัวที่ฉลุแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์..... 134
102 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุหนังวัว..... 135
103 การเย็บโครงลวดติดกับหนังวัวที่ฉลุแล้ว..... 135
104 สุรพล ฟื้นศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุลายหนังวัว 1 137
105 สุรพล ฟื้นศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุลายหนังวัว 2 137
106 ยอดหัวโขนแบบต่างๆของสุรพล ฟื้นศิลป์..... 138
107 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 139
108 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ..... 139

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

109 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ.... 140
110 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์.... 141
111 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์.... 142
112 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์.... 142
113 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสมชาย ล้วนวิลัย.... 143
114 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด.... 144
115 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด.... 145
116 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด.... 145
117 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์.... 146
118 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์.... 147
119 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์.... 147

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปวัฒนธรรมเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญทางจิตใจและยกระดับความเป็นมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกให้ปรากฏทางศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นทางจิตรกรรม วรรณคดี สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ คีตศิลป์ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่นๆอีกหลายสาขา ความเจริญทางศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องแสดงให้เห็นวิวัฒนาการในการดำรงชีวิตของมนุษย์

ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ กล่าวว่า เมื่อพิจารณาศิลปวัฒนธรรมในส่วนที่เกี่ยวกับสังคม ในระดับสังคมของมนุษย์ที่อยู่ร่วมกันเป็นชาติหรือเป็นประเทศ ศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องเชิดชูเอกลักษณ์ของชาติ ให้บุคคลในชาติเกิดความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้รับการสืบทอดต่อมา หากจะพิจารณาในอีกระดับหนึ่งก็จะเห็นว่า ศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องช่วยให้เกิดความเข้าใจอันดีระหว่างชนชาติต่างๆ (ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์. 2535 : L)

ในภาวะการณ์ปัจจุบันกระแสโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลกระทบอย่างรุนแรงต่อวิถีชีวิตของชาวไทย ไม่ว่าจะเป็นกระแสเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม กระแสการบริโภคข้อมูลข่าวสาร กระแสการหลั่งไหลของศิลปวัฒนธรรมจากต่างชาติ ล้วนแล้วแต่เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในประเทศไทยอย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ดีเราอาจได้รับการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีและคุณภาพชีวิตให้ดีขึ้น แต่สิ่งที่เรากำลังจะสูญเสียไปก็คือความเป็นตัวของตัวเอง ในเรื่องของศิลปวัฒนธรรมซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของชีวิตคนไทย

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2540 ได้ระบุเรื่องของศิลปะ วัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่นเอาไว้หลายมาตรา เช่น

> มาตรา 46 บุคคลซึ่งรวมกันเป็นชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมย่อมมีสิทธิ์อนุรักษ์หรือฟื้นฟูจารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะหรือวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่นและของชาติ และมีส่วนร่วมในการจัดการการบำรุงรักษา และการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุลและยั่งยืน ทั้งนี้ ตามที่กฎหมายบัญญัติ (สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. 2541 : 19 – 20)
>
> มาตรา 69 บุคคลมีหน้าที่ป้องกันประเทศ รับราชการทหาร เสียภาษีอากร ช่วยเหลือราชการ รับการศึกษาอบรม พิทักษ์ ปกป้อง และสืบสานศิลปะ วัฒนธรรมของชาติ และภูมิปัญญาท้องถิ่น และอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ทั้งนี้ ตามที่กฎหมายบัญญัติ (สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. 2541 : 28)
>
> มาตรา 81 รัฐต้องจัดการศึกษาอบรมและสนับสนุนให้เอกชนจัดการศึกษาอบรมให้เกิดความรู้คู่คุณธรรม จัดให้มีกฎหมายเกี่ยวกับการศึกษาแห่งชาติ ปรับปรุงการศึกษาให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม สร้างเสริมความรู้และปลูกฝังจิตสำนึกที่ถูกต้องเกี่ยวกับการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข สนับสนุนการค้นคว้าวิจัยในศิลปวิทยาการต่างๆ เร่งรัดพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเพื่อการพัฒนาประเทศ พัฒนาวิชาชีพครู และส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะ และวัฒนธรรมของชาติ (สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. 2541 : 32)
>
> มาตรา 289 องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นย่อมมีหน้าที่บำรุงรักษาศิลปะ จารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่น
>
> องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นย่อมมีสิทธิที่จะจัดการศึกษาอบรมและการฝึกอาชีพตามความเหมาะสมและความต้องการภายในท้องถิ่นนั้น และเข้าไปมีส่วนร่วมในการจัดการศึกษาอบรมของรัฐ แต่ต้องไม่ขัดต่อมาตรา 43 และมาตรา 81 ทั้งนี้ ตามที่กฎหมายบัญญัติ

การจัดการศึกษาอบรมภายในท้องถิ่นตามวรรคสอง องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นต้องคำนึงถึงการบำรุงรักษาศิลปะจารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น และวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่นด้วย (สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. 2541 : 146 - 147)

นอกจากรัฐธรรมนูญฉบับดังกล่าวแล้ว ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 ได้ระบุเรื่องของศิลปะ วัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่นเอาไว้อีกหลายมาตรา เช่น

มาตรา 7 ในกระบวนการเรียนรู้ ต้องมุ่งปลูกฝังจิตสำนึกที่ถูกต้องเกี่ยวกับการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข รู้จักรักษาและส่งเสริมสิทธิ หน้าที่เสรีภาพ ความเคารพกฎหมาย ความเสมอภาค และศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ มีความภาคภูมิใจในความเป็นไทย รู้จักรักษาผลประโยชน์ส่วนรวมและของประเทศชาติ รวมทั้งส่งเสริมศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรมของชาติ การกีฬา ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย และความรู้อันเป็นสากล ตลอดจนอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม มีความสามารถในการประกอบอาชีพ รู้จักพึ่งตนเอง มีความริเริ่มสร้างสรรค์ ใฝ่รู้ และเรียนรู้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่อง (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. 2542 : 5)
มาตรา 33 สภาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรมแห่งชาติ มีหน้าที่พิจารณาเสนอนโยบาย แผน และมาตรฐานการศึกษาของชาติ นโยบายและแผนด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม การสนับสนุนทรัพยากร การประเมินผลการจัดการศึกษา การดำเนินการด้านศาสนา ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการพิจารณากลั่นกรองกฎหมายและกฎกระทรวงที่ออกตามความในพระราชบัญญัตินี้ (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. 2542 : 17)

ในจำนวนศิลปวัฒนธรรมไทยอันเป็นเครื่องเชิดชูเอกลักษณ์ของชาติ "โขน" นับเป็นวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดงของไทยที่เชื่อว่ามีมาตั้งแต่โบราณ และเป็นมหรสพชั้นสูงที่ปรากฏการแสดงในงานสำคัญ ๆมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ กล่าวว่า ประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้โดยการสันนิษฐานจากลายแกะสลักเรื่อง "รามายณะ" ไว้หลายที่ เช่น ประตูปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครศรีธรรมราช (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. 2541 : 9)

การแสดงโขนแต่โบราณ ผู้แสดงทุกคนจะต้องใช้วิธีการแต่งหน้าเป็นตัวโขนต่าง ๆ แต่เนื่องจากต้องใช้เวลาในการแต่งหน้านานและผู้แสดงจำนวนมาก จึงมีคนคิดประดิษฐ์หัวโขนขึ้นมาเพื่อความสะดวกรวดเร็วในการใช้สวมใส่ในการแสดง โดยในยุคแรกเป็นการใส่หน้ากากตามลักษณะของตัวโขนและใส่เครื่องประดับศีรษะตามสถานะของตัวโขน และในยุคต่อมาผู้แสดงจะต้องสวมหัวปิดหน้า ซึ่งเรียกกันว่า "หัวโขน" เว้นแต่ตัวละครที่เป็นตัวตลกเท่านั้นที่สวมหัวโขนเพียงครึ่งเดียว ไม่ปิดหน้า เพื่อให้สามารถเจรจาได้เอง ผู้แสดงอื่น ๆ สวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมดจึงไม่สามารถเจรจาและขับร้องได้ด้วยตนเอง แต่ต้องเต้นและรำให้เข้ากับจังหวะของเพลงดนตรีและขับร้อง กับต้องทำบทไปตามคำพากย์และเจรจา ซึ่งผู้ที่ทำหน้าที่พากย์และเจรจาแทนอยู่อีกพวกหนึ่ง ต่อมาการแสดงโขนได้เปลี่ยนแปลงไปบ้าง กล่าวคือ ผู้แสดงเป็นตัวยักษ์กับวานรและสัตว์บางจำพวกเท่านั้นที่ยังคงสวมหัวโขนอยู่ ส่วนผู้ที่แสดงเป็นเทวดาและมนุษย์ชายหญิงไม่นิยมสวมหัวปิดหน้า แต่ก็ยังคงไม่พูดและไม่เจรจาเองตามแบบฉบับของโขนอยู่เช่นเดิม เชื้อ สาริมาน กล่าวว่า

การจัดสร้างหัวโขนเป็นงานช่างศิลปที่ประณีตละเอียดอ่อนตามลักษณะและสีสรรที่แตกต่างกัน ประกอบกับช่างสร้างซ่อมหัวโขนที่มีอยู่ไม่มากนักในปัจจุบัน ต่างก็หวงแหนตำราของตน วิชาช่างศิลปประเภทนี้จะค่อยสูญหายไปหมด สมควรเร่งรัดหาทางส่งเสริมเผยแพร่ให้ทราบทั่วกันจะได้เป็นแนวทางช่วยกันผดุงรักษางานช่างศิลปอันเป็นวัฒนธรรมของไทยในด้านนี้สืบไป (เชื้อ สาริมาน. 2514 : ก)

งานสร้างสรรค์ประดิษฐ์หัวโขนเป็นผลงานประณีตศิลป์ซึ่งรวบรวมงานช่างฝีมือของไทยในกลุ่มงานช่างสิบหมู่ไว้ กล่าวคือ ขั้นแรกสุดของการเริ่มทำหัวโขน เริ่มจากหมู่ช่างเขียนซึ่งเป็นงานแม่บทในกระบวนการช่างทั้งหลาย เพราะต้องอาศัยการเขียน การวาดเป็นแบบก่อนเสมอ แล้วจึงอาศัยทักษะหมู่ช่างปั้น และหมู่

ช่างหุ่นขึ้นรูปหัวโขนด้วยดินเหนียวแล้วหล่อทำพิมพ์ปูนเพื่อหล่อหุ่นปูนที่เป็นแบบถาวรด้วยอาศัยหมู่ช่างหล่อและหมู่ช่างปูน และเมื่อกระบวนการขึ้นรูปหัวโขนสำเร็จแล้ว ต้องอาศัยหมู่ช่างรักในขั้นตอนลงรักปิดทองประดับกระจกหมู่ช่างแกะ แกะสลักลวดลายหนังสัตว์เพื่อเป็นส่วนประกอบที่ยื่นออกมาจากหัวโขนและแกะสลักหินสบู่เพื่อทำพิมพ์สำหรับการรักกระแหนะลวดลายติดหัวโขนในส่วนของเครื่องประดับศีรษะ และหมู่ช่างกลึง กลึงไม้ให้ได้รูปลักษณะของเครื่องประดับศีรษะ และเสร็จกระบวนการสุดท้ายด้วยหมู่ช่างเขียนโดยการเขียนลวดลายต่างๆลงบนหัวโขน ซึ่งในแต่ละขั้นตอนต้องอาศัยความประณีต ละเอียดอ่อนในเชิงช่างอย่างยิ่ง ดังนั้นหากเราจะทำการศึกษาเพื่อเรียนรู้ อนุรักษ์ บำรุงส่งเสริม และพัฒนา ศิลปวัฒนธรรมไทยแล้ว การศึกษารายละเอียดในด้านต่างๆของหัวโขน และสาระของหัวโขนเชิงศิลปวัฒนธรรม คติความเชื่อ และขนบธรรมเนียมประเพณี เราจะพบว่า การประดิษฐ์หัวโขน เป็นงานที่มีขั้นตอนสลับซับซ้อน เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์อันทรงคุณค่าของไทย เป็นงานที่ต้องทำด้วยความละเอียดอ่อน ประณีตบรรจง ต้องมีความรู้ด้านช่างหลายแขนงในตัวคนเดียวกัน นับว่าเป็นประณีตศิลป์ที่สำเร็จงามพร้อมได้ด้วยงานศิลปะหลายสาขาด้วยกัน นับตั้งแต่งานประติมากรรมที่เริ่มทำโครงร่างของหัวโขนตามด้วยงานรัก งานปิดทอง จากนั้นจึงใช้ความรู้ความชำนาญด้านจิตรกรรมเขียนสี และลวดลายอันงดงาม แล้วประดับตกแต่งด้วยกระจกสี หรือพลอยให้งดงามประณีตเป็นขั้นสุดท้าย

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้ศึกษาค้นคว้าจึงมีความสนใจศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทยแขนงนี้ให้คงคุณค่าทางศิลปะตามเจตนารมณ์ของรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยสืบไป

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็น

1.เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็น

1.1 กระบวนการผลิต

1.2 รูปแบบเฉพาะ

2.เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน

3.เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชนของช่างแต่ละคน

4.เพื่อศึกษากระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยเป็นประโยชน์ในการรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้ ตลอดจนการศึกษา อนุรักษ์ในเรื่องกระบวนการ ขั้นตอน วิธีการ วัสดุ อุปกรณ์ และคติความเชื่อในการสร้างสรรค์ประดิษฐ์หัวโขนตามลักษณะวิธีการ ตลอดจนศึกษาในเรื่องกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาสู่ชุมชน และกระบวนการธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย โดยศึกษาจากผู้ชำนาญการทำหัวโขน 6 ท่าน คือ

1. ม.ล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ
2. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่
3. สาคร ยังเขียวสด
4. สำเนียง ผดุงศิลป์
5. สุรพล ฟื้นศิลป์
6. สมชาย ล้วนวิลัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. หัวโขน

หมายถึง หัวโขนที่สร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้นใช้สำหรับสวมศีรษะในการแสดงโขน โดยการวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาเฉพาะหัวโขนพระ : พระราม หัวโขนยักษ์ : ทศกัณฐ์ และหัวโขนลิง : หนุมาน

2. ลวดลาย

หมายถึง ลวดลายในการเขียนสีลงบนหน้าและศีรษะโขนพระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน ซึ่งมีลักษณะร่วม ลักษณะแตกต่าง และลักษณะเฉพาะของช่างทำหัวโขนทั้ง 6 ท่าน

3. กระบวนการผลิต

หมายถึง กระบวนการ ขั้นตอนในการประดิษฐ์หัวโขนพระ ยักษ์ และลิง อันมีลักษณะร่วม ลักษณะแตกต่าง และลักษณะเฉพาะของช่างทำหัวโขน 6 ท่าน

4. รูปแบบเฉพาะ

หมายถึง ลักษณะรูปแบบของหัวโขนที่ช่างทำหัวโขนสร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้น โดยมีลักษณะเฉพาะหรือมีเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละคน

5.สถานภาพการประกอบอาชีพ

หมายถึง สภาพปัจจุบันในการผลิตหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการในการสร้างสรรค์หัวโขนเพื่อประกอบอาชีพ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการทำวิจัย และได้นำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของการประดิษฐ์หัวโขน

2.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ และลักษณะต่างๆของหัวโขน

3.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการในการประดิษฐ์หัวโขน

1.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของการประดิษฐ์หัวโขน

การแสดงโขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่รวมศิลปะประเภทวิจิตรศิลป์ไว้ ทั้งจิตรกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ อีกทั้งเป็นศิลปวัฒนธรรมอันเชิดชูเอกลักษณ์ของชาติ "โขน" นับเป็นวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดงของไทยที่เชื่อว่ามีมาตั้งแต่โบราณ และเป็นมหรสพชั้นสูงที่ปรากฏการแสดงในงานสำคัญๆมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาลักษณะผสมผสานการละเล่นหลายอย่างเข้าไว้ด้วยกันจนมีลักษณะเป็นแบบอย่างจำเพาะ เป็นที่รับรู้ร่วมกันของคนในสังคม

นักวิชาการหลายท่านพยายามตั้งข้อสันนิษฐานถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนไปในแนวทางที่คล้ายกัน กล่าวโดยสรุปว่า ก่อนหน้าที่จะเกิดการแสดงโขนนั้นได้เคยมีการละเล่นในพิธีกรรมมาก่อน เรียกว่า "สรรพยุทธ" หรือ "วีรชัย" (War Dance) ซึ่งอาจหมายถึงการต่อสู้ด้วยอาวุธ หรือเรียกว่า กระบี่กระบอง (สรรพคิลา) เป็นพื้นฐานของนักรบที่มีความสามารถ ทำให้เกิดประเพณี "รำเต้น" ในราชสำนัก 3 ชุด ดังมีรายชื่ออยู่ในมณเฑียรบาล ว่า "หม่งครุ่ม คุลาตีไม้ ระเบง" ซึ่งคงจะเป็นท่ารำเต้นในพิธีกรรมชักนาคดึกดำบรรพ์ หรือกวนเกษียรสมุทร ทั้งในราชสำนักเขมรและสยามยุคแรกๆ จากนั้นสืบทอดท่ารำเต้นเหล่านั้นสู่การแสดงโขนในสมัยต่อมา

ธนิต อยู่โพธิ์ สันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของการแสดงโขนโดยสรุปว่า โขนได้นำต้นแบบเดิมของการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์คือการเล่นแสดงตำนานในไสยศาสตร์เพื่อแสวงสวัสดิมงคล การแบ่งฝ่ายตัวละครมาประดิษฐ์ดัดแปลง

> การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกก็น่าจะมาแต่การเล่นละคอนสันสกฤตเรื่องกวนน้ำอมฤตสืบเนื่องกันมาเป็นชั้นๆดังนี้ แต่ผู้เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์และเล่นการดึกดำบรรพ์ที่ว่าแต่งตัวกันเป็นรูปอสูร รูปเทวดา รูปพาลีสุครีพ ท้าวมหาชมภู วานรบริวาร และรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศวกรรม นั้นจะแต่งกันเป็นอย่างไร ได้ประดิษฐ์หัวและชฎาขึ้นใส่เหมือนอย่างหัวโขนในชั้นหลังหรือไม่ หรือเพียงแต่สวมลอมพอกอย่างผู้แต่งตัวเป็นเทวดาเข้ากระบวนแห่ก็ไม่สามารถทราบลักษณะอันถูกต้องได้ในบัดนี้ (ธนิต อยู่โพธิ์. 2539 : 26)

นอกจากการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์แล้ว โขนยังได้นำศิลปะการรำเพลงอาวุธของการรำกระบี่กระบองมาใช้ในการสู้รบ ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า

> โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาล ศิลปะแห่งการรำเพลงอาวุธดังกล่าวนี้ จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทยแต่ดั้งเดิมมาและนับว่าเป็นต้นเดิมแห่งแบบระบำชนิดที่เรียกว่า "วีรชัย" (หรือ War Dance) อย่างหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่านำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์. 2539 : 7)

ส่วนหลักศิลปะการเชิดหนัง ศิลปะการพากย์การเจรจาจากมหรสพหนังใหญ่ ปรากฏเป็นท่าทาง และบทที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงโขน ดังเช่นที่ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่า

> การเล่นหนังดูจะเป็นมหรสพที่เชิดหน้าชูตาอย่างหนึ่งในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา เพราะมีกล่าวถึงไว้ในหนังสือเก่า เช่น ในกฎมณเฑียรบาลและอื่นๆ ตกมาในปัจจุบันนี้นับได้ว่าสูญไป คงเหลืออยู่แต่หนังสือคำพากย์ คำเจรจาและตัวหนัง แต่ศิลปะของการเล่นหนังหลายอย่างในชั้นหลังมานี้ได้ตกมาเป็นสมบัติของการเล่นโขน (ธนิต อยู่โพธิ์. 2539 : 10)

นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องศิลปะการแสดงหนังใหญ่ที่มีต่อโขนไว้ว่า

> สำหรับโขนที่มาจากการแสดงหนังใหญ่มีข้อที่ควรพิจารณาอยู่ 2 ประการคือ ประการแรกเรื่องที่นำมาแสดงหนังใหญ่แสดงแต่เฉพาะเรื่อง "รามเกียรติ์" ซึ่งมีตัวละครคือ พระ นาง ยักษ์ ลิง ประการที่ 2 ลีลาท่าเต้นของคนเต้นหรือคนเชิดหนังใหญ่ ซึ่งได้รับการยอมรับให้เป็นท่าแสดงโขนในเวลาต่อมา โดยเฉพาะบทยักษ์และการเต้น "โขน" (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. 2541 : 15 – 16)

จากความคิดเห็นของนักวิชาการหลายท่าน ผู้ศึกษาค้นคว้าสามารถสรุปถึงประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมโขนได้ว่า ศิลปะการแสดงโขนได้นำหลักวิธีการเล่นที่มีการแบ่งฝ่ายเทวดาและฝ่ายอสูรรวมถึงวิธีการแต่งกายบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ นำหลักศิลปะการต่อสู้ การรบในการรำเพลงอาวุธมาใช้ในกระบวนการรบต่อสู้ นำศิลปะท่าทางในการเชิดหนังใหญ่มาเป็นท่าทางในการเต้นโขน นำศิลปะการพากย์ การเจรจามาใช้เป็นการพากย์ การเจรจาดำเนินเรื่องของโขน อีกทั้งนำการแสดงเรื่อง "รามเกียรติ์" จากมหรสพหนังใหญ่มาใช้แสดงเป็นเรื่องหลักในการแสดงโขนอีกด้วย

โขนนิยมแสดงเรื่อง "รามเกียรติ์" ซึ่งเป็นเรื่องราวการทำสงครามระหว่างพระรามกษัตริย์แห่งกรุงอโยธยากับทศกัณฐ์ผู้เป็นราชาแห่งยักษ์เจ้ากรุงลงกา ต้นเหตุของสงครามเกิดจากทศกัณฐ์ได้ไปลักพานางสีดามเหสีของพระรามมาไว้ในสวนขวัญ ณ กรุงลงกา โดยหวังว่าจะนำมาเป็นชายาของตน จึงเป็นเหตุให้พระราม พระลักษณ์ และเหล่าทหารกระบี่ติดตามสู้รบเพื่อนำตัวนางสีดาคืน จนกลายเป็นสงครามอันยาวนาน

เรื่องรามเกียรติ์ประกอบด้วยตัวละครหลายฝ่าย แต่ละฝ่ายล้วนมีสมัครพรรคพวกอีกมากมาย ดังนั้นในการแสดงโขนจึงมีนักแสดงจำนวนมาก ซึ่งบางครั้งอาจก่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้ชมที่ยังไม่มีพื้นความรู้ในเรื่องโขนได้ว่า ตัวละครเหล่านั้นเป็นใครกันบ้าง มีความสำคัญอย่างไร เป็นตัวละครฝ่ายใด ด้วยเหตุนี้ผู้เชี่ยวและผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับวงการโขนละครไทยจึงพยายามจัดแบ่งประเภทตัวละครในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ออกเป็นฝ่ายให้ชัดเจน เพื่อความสะดวกและเป็นประโยชน์ในการเพิ่มความรู้ความเข้าใจให้แก่ผู้ชมตลอดจนผู้สนใจศิลปะการแสดงโขน นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ กล่าวถึงการแบ่งประเภทของตัวละครไว้ว่า

> ปกติการแสดงโขนนั้นประกอบด้วยลักษณะ 4 จำพวก คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง ซึ่งแต่ละจำพวกมีลีลาการแสดงและการแต่งกายที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ดังนี้
>
> 1.ตัวพระ
>
> แม้การแสดงโขนจะตรงกับภาษาอังกฤษว่า "มาส์ค เพลย์" (Mask Play) คือการแสดงที่สวมหน้ากาก แต่มีข้อยกเว้นสำหรับตัวพระ นาง ในโขน ซึ่งปัจจุบันผู้แสดงที่เป็นมนุษย์ทั้งผู้หญิง ผู้ชายและเทวดา ซึ่งได้แก่ พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม และพงศ์เผ่าของพระราม ซึ่งมีพระพรตและพระสัตรุตไม่ต้องสวมหน้ากาก ส่วนหัวโขนนิยมใช้ชฎาแทน
>
> ในกรณีที่การแสดงละครหรือการแสดงโขนจะต้องมีตัวเอกที่เป็นพระ 2 ตัว บทบาทสำคัญพอๆกัน จำเป็นต้องแบ่งบทเป็นพระใหญ่และพระน้อง พระใหญ่ หมายถึง พระเอก ซึ่งมีบุคลิกเหนือกว่า เช่น พระรามเป็นพระใหญ่ ส่วนพระลักษณ์เป็นพระน้อง กรณีอื่นก็เช่นกัน เช่น เรื่องอิเหนา มีสังคามาระตาเป็นพระน้อง เพื่อพระอภัยมณีก็มีศรีสุวรรณเป็นพระน้อง

2.ตัวนาง

ตัวละครที่เป็นตัวนางในโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีทั้งมนุษย์ ยักษ์ ปลา นาค แต่ละตัวบอกชาติกำเนิด โดยสวมศีรษะและหางเป็นสัญลักษณ์ สำหรับตัวละครที่เป็นนางในการแสดงโขน ได้แก่ นางสีดา นางมณโฑ นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางสวาหะ นางกากนาสูร นางสำมนักขา

สำหรับบุคลิกของตัวนางในโขนและละครรำนั้น สามารถแยกได้เป็น 2 ประเภท คือ นางกษัตริย์ และนางตลาด

นางกษัตริย์ คือ ตัวนางเอก ซึ่งมีลีลาเยื้องและอิริยาบถแต่ละครั้งแสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้ดีและนุ่มนวล ไม่ว่าจะเป็นโอกาสใดก็ตาม เช่น โศกเศร้า ก็กระทำแต่พองาม ดีใจก็เพียงยิ้มโดยกรีดนิ้วมาที่ริมฝีปาก เวลาโกรธก็เพียงแต่แสดงกิริยาขัดใจ ไม่ใช้มือหรือเท้าฟุ่มเฟือยโดยไม่จำเป็น

นางตลาด หมายถึง ท่าทางที่ตัวนางรำเน้นบุคลิกเฉพาะบทบาทนั้นๆ มีท่าทางกระฉับกระเฉง ว่องไว สะบัดสะบิ้ง เช่น ท่านางเบญกาย แม้ตอนที่แปลงกายเป็นนางสีดาแล้ว ก็ยังมีท่าทีดูแล้วขัดกับบุคลิกของนางสีดา ท่าทางนางวาลีในเรื่องพระอภัยมณี นางค่อมในเรื่องอิเหนา นางรื่นนางโรยในเรื่องพระลอ และนางโนรี ในเรื่องศรีธรรมโศกราช เป็นต้น ตัวแสดงที่ได้รับการฝึกในบทนางตลาดนั้นต้องมีความเชี่ยวชาญในเชิงนาฏศิลป์มากกว่าตัวนางกษัตริย์

3.ตัวยักษ์

ตัวยักษ์ในบทเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีมากมาย ได้แก่ ทศกัณฐ์ กถมภกรรณ อินทรชิต รามสูร ไมยราพณ์ วิรุณจำบัง ฯลฯ

ตัวยักษ์จะต้องมีลักษณะสูง วงเหลี่ยมตลอดจนการทรงตัวดูแข็งแรง บึกบึน ลีลาสง่า ซึ่งต้องได้รับการฝึกมาอย่างดี ในที่นี้ขอยกตัวอย่างพญายักษ์ คือ ทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญของเรื่องรามเกียรติ์ ทศกัณฐ์เป็นยักษ์ฝ่ายอธรรม ลีลาการแสดงประกอบไปด้วยลวดลายมากมาย ไม่ว่าจะเป็นกิริยาโกรธ กักระทืบเท้าดึงดังโครมคราม หันหน้าหันหลัง เวลาดีใจหรือสบายใจก็นั่งกระดิกแขนขา

เวลากรุ้มกริ่มเก้อเขินก็แสดงท่าอายในแบบของยักษ์ เช่น ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกาย ซึ่งเป็นหลานของตัวเอง โดยสำคัญผิดคิดว่าเป็นนางสีดา การแสดงลีลาของทศกัณฐ์ในตอนนี้ประกอบไปด้วยการส่ายไหล่ ปัดพระภูษา และชายไหว ชายแครง เก้อเขิน ไม่รู้ว่าจะวางมือตรงไหน เดี๋ยวประกบฝ่ามือที่อก ถูไปมาแล้วเอามือปัดหน้า

กิริยาตอนนี้ของทศกัณฐ์จะใช้อิริยาบถทุกส่วนของร่างกาย นับตั้งแต่ศีรษะ มือ เท้า ไหล่ ลำตัว ฯลฯ เป็นภาพที่นิยมชื่นชอบมากของผู้ดูโขน เพราะขัดกับบุคลิกและท่ารำที่สง่าของลีลาการรำแบบยักษ์ของทศกัณฐ์ ซึ่งปกติตัวยักษ์จะหัดได้ยากกว่าตัวอื่นๆ

4.ตัวลิง

ทหารฝ่ายพระรามล้วนเป็นลิงทั้งสิ้น ยกเว้นพิเภกซึ่งเป็นน้องทศกัณฐ์ มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์ แต่เข้ามาสวามิภักดิ์กับพระราม ลีลาการเต้นของลิงมีทั้งกระโดดโลดเต้น ตีลังกาลุกลี้ลุกลนตามลักษณะธรรมชาติของลิง การเต้นจะเข้ากับจังหวะดนตรี

ตัวลิงเป็นตัวแสดงที่ได้รับการฝึกมาอย่างดี โดยเฉพาะตัวหนุมานทหารเอก ซึ่งมีน้อยคนที่สามารถฝึกตัวลิงดีจนได้รับความชำนาญอย่างจริงจังได้ (นงค์นุช วิบูลยกิจ. 2541 : 60 – 63)

แม้จะได้มีการแบ่งประเภทของตัวละครออกเป็น 4 ประเภทตามหลักการด้านนาฏศิลป์และละครไทยแล้ว แต่ตัวละครแต่ละประเภทในเรื่องรามเกียรติ์มีเป็นจำนวนมาก ดังนั้นจึงได้มีการแบ่งตัวละครออกเป็นฝ่าย โดยใช้เครื่องประดับศีรษะชิ้นสำคัญในการแสดงโขนที่เรียกว่า "หัวโขน" เป็นเครื่องบ่งบอกลักษณะสำคัญ รวมถึงฐานันดรของตัวละครตัวนั้นๆ

หากอยากชมโขนให้รู้เรื่องและได้อรรถรสท่านจำเป็นจะต้องรู้จักหัวโขน เพราะหัวโขนเป็นสิ่งสำคัญที่จะบอกให้เรารู้ว่าตัวละครตัวนั้นๆคือใคร มีสถานะอย่างไร การแสดงโขนอย่างเช่นที่มีอยู่ทุกวันนี้ เชื่อว่าแรกเริ่มเดิมทีน่าจะยังไม่มีหัวโขนแต่อาจใช้การแต่งหน้าเขียนระบายสีลงบนหน้าผู้แสดงแต่ละคน ตามลักษณะของบุคคลในเรื่องที่สมมติให้เล่น อัจฉรา ก้อนแก้ว กล่าวว่า การแสดงโขนในยุคแรกใช้การเขียนสีแต่งบนใบหน้าของผู้แสดงแต่ละคน โดยเขียนระบายตามลักษณะของตัวละครในเรื่องที่ถูกสมมติให้เล่นเป็นยักษ์ เป็นลิง (อัจฉรา ก้อนแก้ว. 2539 : 3) ดังเช่นการแสดง กถักกพิของอินเดียซึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์ (รามายณะ) เช่นเดียวกับการแสดงโขนของไทยก็ยังใช้วิธีเขียนระบายใบหน้าผู้แสดงอยู่จนทุกวันนี้ และเนื่องจากการแสดงโขนในปัจจุบันเป็นนาฏกรรมที่ผู้แสดงต้องแต่งกายชุดแสดงและต้องสวมหัวที่ใช้ในการแสดง ซึ่งเรียกว่า

"หัวโขน" และด้วยเหตุที่โขนแสดงเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวพันกันระหว่าง มนุษย์ อมนุษย์ เทพยดาต่างๆ การแสดงย่อมจะต้องสมมติให้คนแสดงเป็นตัวละครต่างๆจำนวนมาก ผิดแผกแตกต่างกันไปตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์กำหนดไว้ การเขียนระบายหน้าผู้แสดงจึงนับเป็นงานหนักและเสียเวลามาก ต่อมาจึงมีผู้แก้ข้อขัดข้องนี้ โดยสร้างหน้ากากจำลองใบหน้าเป็นรูปต่างๆ ใช้สวมเทริดอยู่บนศีรษะ ดังเช่นที่ปรากฏหลักฐานอยู่ในการเช่นซักนาคดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทราภิเษกครั้งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งถือว่าเป็นต้นเค้าที่มาของการแสดงโขน ต่อมาจึงปรับปรุงหน้ากากหรือหน้าโขนให้ยึดติดกับเทริด แล้วสวมครอบศีรษะปิดมิดเพื่อความสะดวกในการแสดง เรียกว่า "หัวโขน" เพื่อผู้แสดงและผู้ชมจะได้ชื่นชมและรับอรรถรสแห่งการเล่นการแสดงโขนร่วมกัน

ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายลงมา หัวโขนได้รับการประดิษฐ์สร้างสรรค์อย่างสมบูรณ์วิจิตรงดงามราวสมัยแผ่นดินพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศลงมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งสันนิษฐานว่าศีรษะแรกที่สร้างขึ้นเป็น "หัวโขนทศกัณฐ์" ต่อมาสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยรวมถึงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นระยะเวลาที่นาฏศิลป์และดนตรี รวมทั้งงานศิลปะทุกสาขารุ่งเรืองถึงขีดสุด เนื่องจากพระมหากษัตริย์ทรงสนพระราชหฤทัยและทรงอุปถัมภ์ ส่งผลให้หัวโขนที่วิจิตรงดงามเกิดมีขึ้นในยุคสมัยด้วยเช่นกัน

ลักษณะของหัวโขนแต่ละหัวมีสีสันลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไปตามที่โบราณาจารย์กำหนด เพื่อไม่ให้ผู้ดูสับสน จึงได้แยกตัวละครออกเป็นฝ่ายต่างๆตามพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะหน้า สี และยอดมงกุฎแตกต่างกัน

หากโขนเป็นศาสตร์และศิลป์ที่จรรโลงใจทั้งในส่วนที่เป็นพิธีกรรมและให้ความบันเทิงแก่ผู้คนในสังคมไทยมานานเพียงใด หัวโขนและกระบวนการประดิษฐ์สร้างสรรค์ก็นับเป็นศาสตร์และศิลป์ที่มีความวิจิตรและงามพร้อมด้วยคุณค่าทางศิลปะหรืองานช่างประณีตศิลป์ที่อยู่เคียงคู่กันมาและมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันเลย

2.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ และลักษณะต่าง ๆของหัวโขน

2.1การจำแนกลักษณะของหัวโขน

การเล่นโขนมักจับเอาเหตุการณ์สงครามที่เห็นว่าออกรสต่อการแสดงและให้ความสำราญแก่คนดูอย่างเต็มที่มาแสดง ทำให้การแสดงโขนแต่ละคราวต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมากตามเนื้อเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมทราบว่าผู้แสดงนั้นแสดงเป็นตัวละครชื่ออะไร ผู้แสดงต้องสวมหัวโขนเกือบทั้งโรง เว้นแต่ตัวนาง ตัวพระ (ถ้าเป็นโขนนั่งราวตัวพระยังคงสวมหัวโขนเหมือนเดิม) มีการกำหนดตัวแสดงเป็นกำลังพวกนายหมวดนายกองและไพร่พลพรักพร้อมต้องตามตำแหน่ง ซึ่งในวงการนาฏศิลป์มีคำเรียกกองทัพคู่สงครามให้เห็นแตกต่างกันเป็นสองฝ่าย คือ "ฝ่ายกรุงลงกา" หรือทศกัณฐ์กับบรรดาอสูร รากษส และยักษ์ซึ่งเป็นประยูรญาติและสัมพันธมิตรกับ "ฝ่ายพลับพลา" หรือฝ่ายพระรามกับบรรดาวานร ซึ่งเป็นสัมพันธมิตรของฝ่ายพระรามอีกฝ่ายหนึ่ง หัวโขนที่ผู้เล่นผู้แสดงสวมศีรษะย่อมเป็นสิ่งบ่งบอกสำคัญให้รู้ถึงฐานะตามลักษณะของโขนที่แสดงตามท้องเรื่องนั่นเอง หัวโขนซึ่งใช้ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์จึงอาจจำแนกให้รู้ว่าเป็นตัวละครใดด้วยลักษณะใบหน้า ส่วนบทบาทและฐานะในเรื่องแสดงให้เห็นเด่นชัดที่เครื่องตกแต่งสวมหัว ซึ่งสูงต่ำลดหลั่นกันไปตามฐานะของตัวโขนแต่ละตัว เครื่องประดับหัวโขนบอกให้รู้ความสำคัญแห่งฐานะของตัวโขน ช่างทำหัวโขนได้คิดสร้างโดยเอาแบบอย่างเครื่องประดับสวมศีรษะอันเนื่องด้วยเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ที่เรียกว่า "เครื่องศิราภรณ์" เป็นหลัก เช่นมงกุฎหรือชฎาของหัวพระใหญ่พระน้อยนั้นเอาอย่างพระมหาพิชัยมงกุฎและพระชฎาในเครื่องราชกกุธภัณฑ์ วนเครื่องประดับหัวโขนที่มีฐานะเป็นไทต่างด้าว ท้าวต่างแดน เช่นพวกยักษ์ต่างเมืองได้

แก้ไขยอดของเครื่องประดับหัวให้มีลักษณะต่างๆ กันออกไป ตามฐานะใหญ่น้อยในแต่ละฝ่าย ไม่ให้ "เทียมศักดิ์" หัวโขนที่มีฐานะลดหลั่นกัน และยังมีการเขียนสีระบายพื้นหน้าและหัวโขนให้มีสีสันต่างกันออกไป แม้ว่าจะมีการจำแนกหัวโขนเป็นที่หมายให้รู้ชื่อและหน้าที่ด้วยแบบอย่างลักษณะของเครื่องประดับหัวโขนแล้วแต่ตัวโขนก็ยังมีจำนวนมากกว่าแบบที่คิดได้ หัวโขนแล้วแต่ตัวโขนก็ยังมีจำนวนมากกว่าแบบที่คิดได้ หัวโขนซึ่งยอดเหมือนกันจึงมีอยู่มากหัว เช่น มงกุฎยอดกระหนกเป็นลักษณะหัวโขนของกุเปรัน ตรีปักกัน ทูษณ์ ไมยราพณ์ ไวยตาล มงกุฎยอดกาบไผ่ มีทศคิรีธร ทศคิรีวัน ปโรต รามสูร ฯลฯ เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้ช่างทำหัวโขนคงจะได้แก้ปัญหาเพื่อความเข้าใจในการดูโขนด้วยวิธีการเขียนระบายสีพื้นส่วนใบหน้าหัวโขนให้เป็นสีต่างๆ กันออกไป ทำให้มีหัวโขนแปลกขึ้นและจำแนกแยกออกไปได้มากขึ้น อย่างไรก็ตามจำนวนสีที่ใช้แต่ก่อนมีจำนวนจำกัดอยู่ไม่กี่สี เป็นต้นว่า สีดำ สีขาว สีแดง สีคราม และสีเหลือง เรียกกันว่า สีเบญจรงค์ กำหนดไว้เป็นสีหลัก อาจใช้ผสมกันออกเป็นสีต่างๆ ได้มากหลายสี ขึ้นอยู่กับความรู้ความชำนาญของช่างเขียนแต่ละคน ซึ่งก็มักปกปิดหวงแหนถือเป็นความลับ เป็นลูกเล่นและไม้ตายประจำตัวเพื่อให้ผู้ชมสามารถกำหนดจดจำตัวโขนในเรื่องได้ง่ายขึ้น

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าในอดีตผู้แสดงทุกคนต้องสวมหัวโขนในการแสดง แต่ในภายหลังต่อมาผู้แสดงเป็นตัวมนุษย์ผู้ชายและเป็นเทวดาผู้ชายไม่นิยมสวมหัวโขน แม้ผู้แสดงเป็นยักษิณีในระยะหลังนี้ ก็มิได้สวมหัว หากแต่เขียนและแต่งหน้าเอา ยังคงสวมอยู่แต่ผู้แสดงเป็นลิง เป็นยักษ์ และสัตว์จตุบทวิบาท แต่หัวโขนตามที่บัญญัติไว้เป็นแบบแผนแต่โบราณนั้นมีรูปต่างๆ โดยประดิษฐ์ให้มีลักษณะ ลวดลายและสีสันวรรณะแตกต่างกันตามลักษณะของหัวโขนที่ช่างทำหัวโขนคิดประดิษฐ์ให้หน้าหุ่นหัวโขนมีแบบยักเยื้องออกไปอีก เป็นผลให้เกิดเป็นแบบอย่างหัวโขนที่มีรูปลักษณะต่างๆ พิเศษ เพื่อให้ได้ใบหน้าหัวโขนที่แตกต่างกัน ทำให้ผู้ดู ผู้ชมโขนสามารถเข้าใจความสำคัญของตัวโขนได้ดีมากขึ้นอาจจำแนกจากลักษณะพิเศษของใบหน้าโขนเพื่อความเข้าใจและรู้เรื่องราวของโขนได้ชัดเจนขึ้นตามลักษณะที่ผู้รู้แต่ก่อนท่านได้กำหนดหลักเกณฑ์ไว้ด้วยลักษณะต่างๆ

การแบ่งประเภทของหัวโขนนั้น นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญได้แบ่งออกเป็นหลายประเภทด้วยกัน เนื่องจากเป็นการแบ่งโดยคำนึงถึงการนำไปใช้บ้าง ลักษณะหัวโขนบ้าง ลักษณะตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์บ้าง

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ กล่าวถึงการแบ่งประเภทของหัวโขนโดยคำนึงถึงการนำไปใช้งาน ว่า

> หัวโขนแบ่งตามการใช้งานได้ 2 ประเภท คือ
> 1.ประเภทหัวโขนสำหรับสวมแสดงโดยตรง มีทั้งหัวพระ ยักษ์ ลิงและสัตว์ต่างๆ เช่น ครุฑ ราชสีห์ ปลา เป็นต้น
> 2.ประเภทหัวโขนสำหรับประกอบพิธีไหว้ครู บางครั้งนำออกแสดงบ้างในตอนที่กล่าวถึงหัวครู หัวครูต่างๆคือ เศียรพระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระอินทร์ พระคเณศ พระวิษณุกรรม พระปรคนธรรพ พระปัญจสีขร พระครูฤาษี (หรือพระครูฤษี) พระพิราพ)
> ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มีมากนับร้อยตัว หัวโขนแต่ละหัวจึงมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามที่โบราณาจารย์กำหนดไว้เพื่อให้ผู้ดูไม่เกิดความสับสน ซึ่งนักวิชาการหรือผู้เชี่ยวชาญได้แบ่งประเภทของตัวละครโดยใช้ลักษณะหัวโขนออกเป็นฝ่ายๆ (พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. 2545 : 1)

นอกจากการแบ่งประเภทของหัวโขนตามลักษณะการนำไปใช้งานแล้ว ยังมีการแบ่งประเภทของหัวโขนตามลักษณะประเภทของตัวละครอีกด้วย ซึ่งในเรื่องนี้นักวิชาการได้มีการแบ่งประเภทแตกต่างกันออกไปบ้าง และมีบ้างที่คล้ายคลึงกัน ผู้ศึกษาค้นคว้าจึงขอสรุปการแบ่งประเภทของหัวโขนตามลักษณะประเภทตัวละครดังนี้

2.1.1ประเภทศีรษะเทพเจ้าและเทวดา

2.1.2ประเภทศีรษะพระครู

2.1.3ประเภทศีรษะพระหรือมนุษย์

2.1.4ประเภทศีรษะยักษ์

2.1.5ประเภทศีรษะลิง

2.1.6ประเภทศีรษะสัตว์ต่าง ๆหรือศีรษะโขนแบบเบ็ดเตล็ด

2.1.7ประเภทชฎา และมงกุฎ

2.1.1ประเภทศีรษะเทพเจ้าและเทวดา

เทพเจ้าในเรื่องรามเกียรติ์มีอยู่หลายองค์ เมื่อสร้างเป็นหัวโขนจึงมีหลายศีรษะ ศีรษะเทพเจ้านี้วงการนาฏศิลป์นับถือเสมือนหนึ่งเป็นสิ่งแทนครูบาอาจารย์ในด้านต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นศีรษะหน้าพระ (ผู้ชาย) มีทั้งสวมมงกุฎและหัวโล้น (สวมกรอบหน้า) ลักษณะคล้ายหน้ามนุษย์ทั่วไป แต่สร้างตา จมูก ปาก ให้มีลักษณะกลาง ๆ ไม่อิงเค้าหน้าคนจริง ๆ คนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ หัวโขนมนุษย์และเทพยดาจึงมีเค้าหน้าคล้ายคลึงกันช่างจึงนิยมปั้นให้ใบหน้ามีลักษณะอารมณ์ร่าเริงด้วยอาการแย้มยิ้มเล็กน้อยอยู่บนหน้า โดยใช้เส้นโค้งกลับขึ้นของส่วนปากกับไพรหนวดและดวงตาทั้งสองข้างโค้งขึ้น

2.1.1.1 พระอิศวร (พระเป็นเจ้าผู้สร้างโลกและผู้เป็นใหญ่ในเรื่องรามเกียรติ์) หน้าสีขาว มงกุฎยอดน้ำเต้า(น้ำเต้ากาบ)และยังทำมงกุฎเป็นยอดต่าง ๆ อีก เช่น ยอดน้ำเต้ากาบทรงปลี ยอดน้ำเต้ากาบทัดจันทร์ และยอดน้ำเต้ากาบปลายสะบัด เป็นต้น

2.1.1.2 พระนารายณ์ (พระเป็นเจ้าผู้ถนอมโลก หรือ เทพเจ้าผู้รักษาความดี) หน้าสีดอกตะแบก มงกุฎยอดเดินหน หรือ บางตำราว่า มงกุฎยอดชัย

2.1.1.3 พระพรหม หรือ พรหมธาดา (พระเป็นเจ้าผู้สร้าง) หน้าสีขาว 4 หน้า มงกุฎชัย หัวโขนมี 2 ลักษณะ คือ แบบแรกทำเป็นหน้า 2 ชั้น ชั้นแรกเป็นหน้าปกติ 1 หน้า ชั้นที่ 2 ทำเป็นหน้าเล็ก 3 หน้า สวมมงกุฎยอดชัย แบบที่สองทำเป็นหน้าชั้นเดียว มีหน้าปกติ 1 หน้า ตรงท้ายทอยมีหน้าเล็ก 3 หน้า สวมมงกุฎน้ำเต้า ห้ายอด

2.1.1.4 พระอินทร์(ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ผู้ให้ความช่วยเหลือมนุษย์) หน้าสีเขียว มงกุฎยอดบัด บางตำราว่ามงกุฎยอดเดินหน

2.1.1.5 พระพิฆเณศวร (เทพเจ้าแห่งศิลปวิทยาและขจัดความขัดข้อง) หน้าเป็นช้างสีสัมฤทธิ์ หรือ สีแดง เทริดยอดน้ำเต้า หรือ มงกุฎน้ำเต้าเฟือง

2.1.1.6 พระวิษณุกรรม (เทพเจ้าผู้ชำนาญในการช่างทั้งปวง) หน้าสีเขียว หัวโล้น (เวลาทำงาน) สวมเทริดยอดน้ำเต้า (เวลาปกติ)

2.1.1.7 พระปรคนธรรพหรือพระฤาษีนารถ (เทพเจ้าทางดุริยางคศิลป์) หน้าสีเขียวแก่ หรือ สีหงเสน หรือสีเขียวใบแค หัวโขนบางหัวจะมีลายเป็นวงทักขิณาวัฏที่บริเวณใบหน้า มีลักษณะทำเป็นหน้าหนุ่มและหน้าแก่ ชฎายอดบวช หรือ ยอดฤาษี (ยอดดอกลำโพง) บางโอกาสสวมมงกุฎยอดน้ำเต้า

2.1.1.8 พระปัญจสีขร (เทพเจ้าทางดุริยางคศิลป์) หน้าสีขาวมงกุฎน้ำเต้าห้ายอด ทำเป็นยอดมงกุฎน้ำเต้าเล็กสี่ยอดรอบยอดใหญ่ซึ่งอยู่ตรงกลาง

2.1.2ประเภทศีรษะพระครู

ศีรษะพระครูนี้เช่นกันเป็นสิ่งที่นับถือเสมือนหนึ่งเป็นสิ่งแทนครูบาอาจารย์

2.1.2.1 พระฤาษี มีทั้งหน้าสีเนื้อ สีทอง สีลิ้นจี่แดง สีม่วง สีกลีบบัว และสีจันทร์ เป็นต้น ลักษณะเป็นหน้าคนแก่แบบหน้าอ้วน หน้าผอม หน้ายิ้ม และหน้าดุ ศีรษะโพกผ้า หรือสวมเทริดหนังเสือ เทริดยอดบายศรี หรือยอดบวช หรือชฎาดอกลำโพง

2.1.2.2พระพิราพ หน้ายักษ์ซึ่งมีหน้าแปลกกว่ายักษ์อื่น เรียกว่าหน้าจาวตาล คือหน้ากางคางออก หน้าสีม่วงแก่ หรือสีน้ำรัก หรือสีทอง ปากแสยะ ตาจระเข้ เขี้ยวงู หัวโล้น สวมกระบังหน้า เรียก "พระพิราพป่า" และสวมมงกุฎยอดบัด หรือมงกุฎยอดเดินหน เรียก "พระพิราพทรงเครื่อง" เป็นหน้าพระครูทางยักษ์

2.1.3ประเภทศีรษะพระหรือมนุษย์

หน้ามนุษย์นั้นเรียกตามภาษานาฏศิลป์ว่า "หน้าพระ" มีลักษณะเช่นเดียวกับศีรษะพระเป็นเจ้าและเทพเจ้า ได้แก่

2.1.3.1พระราม หน้าสีเขียวนงล มงกุฎชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนครองเมือง มงกุฎยอดเดินหน ตอนเดินดง ชฎายอดบวช หรือ ยอดฤษี ตอนทรงพรต

2.1.3.2พระพรต หน้าสีแดงชาด มงกุฎยอดชัย หรือ ชฎามนุษย์ หรือมงกุฎยอดเดินหน

2.1.3.3พระลักษณ์ หน้าสีทอง มงกุฎชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนอยู่ในเมือง สวมมงกุฎยอดเดินหน ตอนเดินดง ชฎายอดบวช หรือ ยอดฤษี ตอนทรงพรต

2.1.3.4พระสัตรุด หน้าสีม่วงอ่อน สวมชฎามนุษย์ หรือมงกุฎยอดชัย หรือมงกุฎยอดเดินหน

2.1.4ประเภทศีรษะยักษ์

ส่วนใหญ่เป็นหน้ายักษ์ อมนุษย์ตนอื่นก็มีบ้างแต่ไม่มาก หัวหุ่นหน้ายักษ์นั้นแท้ที่จริงก็อาศัยต้นเค้าโครงจากใบหน้ามนุษย์ทั่วไป แต่ภูมิหลังของยักษ์ตามท้องเรื่องเป็นพวกที่มีนิสัยดุร้าย โกรธง่าย นายช่างจึงคิดประดิษฐ์เลือกสรรเอาลักษณะความโกรธ ซึ่งปรากฏเห็นได้บนใบหน้ามาประจงประดิษฐ์ปั้นและเขียนระบายใส่ลงบนใบหน้าของหัวหุ่นยักษ์ จำพวกยักษ์ก็มีต่างกันตั้งร้อยกว่าหัว จึงต้องบัญญัติและประดิษฐ์หัวโขนให้มีลักษณะแตกต่างกันเป็นพวกๆ ซึ่งอาจแบ่งประเภทออกได้ตามชนิดของหัวโขน โดยมีทั้งสวมกรอบหน้าเรียกว่า "ยักษ์โล้น" และสวมมงกุฎต่าง ๆ เรียก "ยักษ์ยอด" หน้ายักษ์มีเป็นจำนวนมาก มีวิธีพิจารณาดังนี้

2.1.4.1 ดูลักษณะสีหน้า ต้องบัญญัติให้มีสีหน้าแตกต่างกันไป เช่น จำพวกมงกุฎกระหนกมีอยู่หลายตัว ถ้าสีม่วงอ่อนก็เป็นกุเรปัน ถ้าสีม่วงแก่ก็เป็นพญาทูต ถ้าสีครามอ่อนก็เป็นท้าวไวยตาล ถ้าสีแดงชาดก็เป็นแสงอาทิตย์ ในจำพวกมงกุฎจีบ ถ้าสีเขียวก็เป็นพญาขร ถ้าสีหงเสนก็เป็นสัทธาสูร ถ้าสีหงชาดก็เป็นสัตลุง ถ้าสีแดงเสนก็เป็นกุมภัณฑ์นุราช ถ้าสีหงดินก็เป็นปทูตันหรือปทูตทันต์ เป็นต้น

ในส่วนของหัวโขนพวกยักษ์นี้ยังมีพวกที่มีส่วนประดับยอดหัวโขนเหมือนกัน และเขียนสีระบายหน้าพ้องกัน แต่อาจแตกต่างในส่วนตา ปาก จมูก เขี้ยว และรายละเอียดอื่นๆ เช่น

พวกยักษ์หัวโล้น ระบายหน้าสีเขียว คือ ภานุราช กุมภกรรณ ศุกสารณ์ สุขาจาร อสูรกำปั่น สุรพิน

พวกยักษ์หัวยอดมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม ระบายใบหน้าสีขาว คือ เปาวนาสูร กุเวรนุราช ไพจิตรสูร

พวกยักษ์มียอดมงกุฎน้ำเต้ากลม หน้าสีเขียว มี พิเภก มโหทรส่วนพวกยักษ์ ซึ่งมีเครื่องประดับยอด

ด้วยเหตุนี้ สีจึงเป็นส่วนสำคัญในลักษณะและความแตกต่างของตัวโขนอยู่มาก ถ้าให้สีหรือระบายสีผิดเพี้ยนไปนิดเดียว ตัวโขนอาจซ้ำกันและเข้าใจว่าเป็นตัวเดียวกันได้ แต่ถ้าบังเอิญมีสีคล้ายกันหรือใกล้กันและบางตัวอาจซ้ำสีกัน ก็ต้องสังเกตจากอาวุธที่ถือเป็นส่วนประกอบอีกอย่างหนึ่งด้วย เช่นพญาทูตก็มีสีม่วงแก่แต่ถือหอก ขุนประหัสต์ก็สีม่วงแก่แต่ถือกระบอง แต่ถ้าอาวุธที่ถือคล้ายกัน ก็ต้องสังเกตจากเครื่องแต่งบางอย่าง หรือสังเกตจากพาหนะที่ขี่ หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้กล่าวถึงการพิจารณาลักษณะสีของหัวโขนว่า หัวโขนแต่ละมีสีที่แตกต่างกันและเป็นลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกว่าตัวละครตัวนั้นเป็นใคร ซึ่งสีที่ใช้ใน

การเขียนระบายหัวโขนนั้นมีหลากสีตามแต่ลักษณะของตัวละคร เช่น สีแดงชาด เขียว เสน หงเสน ขาว ดอกตะแบก ม่วงแก่ จันทร์ เป็นต้น (พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์ : 2545)

นอกจากการพิจารณาศีรษะโขนโดยการสังเกตจากลักษณะสีของศีรษะโขนแล้ว หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมถึงการพิจารณาศีรษะโขนโดยสังเกตจากส่วนอื่น ดังนี้

1.ดูลักษณะปากมี 2 แบบ คือ

1.1ปากแสยะ (ปากอ้า) เป็นลักษณะแสยะปากยิงฟันแลเห็นเขี้ยว เป็นปากที่แบะออก แสดงให้รู้ว่าเกลียด เยาะเย้ยหรือเกลียดกลัว ลักษณะปากมีริมฝีปากทั้งบนและล่าง มีเคราต่อตลอดทั้งบนและล่างของปาก เช่น กุมภกรรณ พิเภก พระพิราพ ทศกัณฐ์ เป็นต้น

1.2 ปากขบ (ปากเม้ม) เป็นปากที่ริมฝีปากล่างถูกฟันบนกัดกดลงไว้ ลักษณะริมฝีปากล่างขบฟันเม้มริมฝีปากเพียงครึ่งเดียว มีเคราไม่ติดต่อตลอดริมฝีปากล่าง เช่น ตรีเศียร อินทรชิต รามสูร มังกรกัณฐ์ พญาขร เป็นต้น

2. ดูลักษณะตายักษ์มี 2 แบบ คือ

2.1 ตาโพลง (ตาโพลน) ตาลืมเบิกกว้าง เป็นตาที่มีลักษณะนัยน์ตาดำโปนออกมากลม ๆ เห็นตาขาวโดยรอบ เช่น ทศกัณฐ์ อินทรชิต รามสูร เป็นต้น

2.2 ตาจระเข้ (ตาตะเข้) ตาหลบต่ำ เป็นตาที่รูปยาวเหมือนตาของจระเข้ มีลักษณะหนังตาห้อยหย่อนลงมากลางนัยน์ตาดำเหมือนตาคนแก่ เช่น พระพิราพ ตรีเศียร กากนาสูร เป็นต้น

3. ดูลักษณะจมูกมี 3 แบบ คือ

3.1 จมูกกลมยักษ์ (จมูกรั้น) จมูกของยักษ์แก่มีลักษณะกลมเชิดขึ้น

3.2 จมูกแหลม จมูกของยักษ์หนุ่มหรือลูกยักษ์ มีลักษณะปลายจมูกแหลมงุ้มลงเหมือนจมูกมนุษย์

จมูกงวงช้าง มีลักษณะฐานจมูกกลมปลายจมูกเป็นงวงช้างเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะ ทศคิรีวันและทศคิรีธรเพียง 2 ตนเท่านั้น

4. ดูลักษณะเขี้ยวยักษ์มี 3 แบบ คือ

4.1 เขี้ยวโง้ง (เขี้ยวหมูตัน) เป็นเขี้ยวยักษ์แก่หรือพญายักษ์เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ สหัสเดชะ เสนายักษ์เมืองลงกา

4.2 เขี้ยวงู (เขี้ยวสั้น หรือ เขี้ยวปุ้ม) เป็นเขี้ยวยักษ์วัยกลางหรือยักษ์สามัญที่ฉกรรจ์ เช่น พิเภก พญาขร พญาทูต ตรีเศียร ไมยราพ

4.3 เขี้ยวคุด (เขี้ยวดอกมะลิ) เป็นเขี้ยวยักษ์หนุ่มหรือลูกยักษ์ เช่น ไนยวิก วายุเวก อินทรชิต ทศคิรีวัน ทศคิรีธร สุริยาภพ

5.หน้ายักษ์มี 6 แบบ

5.1 ปากแสยะ ตาโพลง จมูกกลมยักษ์ เขี้ยวโง้ง จอนหูยักษ์ เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ สหัสเดชะ เสนายักษ์เมืองลงกา เป็นต้น

5.2 ปากแสยะ ตาจระเข้ จมูกกลมยักษ์ เขี้ยวงู จอนหูยักษ์ เช่น พิเภก ชิวหา เป็นต้น

5.3 ปากขบ ตาจระเข้ จมูกกลมยักษ์ เขี้ยวงู จอนหูยักษ์ เช่น พญาขร พญาทูต ตรีเศียร ส่วนใหญ่เป็นยักษ์ต่างเมือง เช่น ไมยราพ ไวยตาล เป็นต้น

5.4 ปากขบ ตาโพลง จมูกกลมยักษ์ เขี้ยวงู จอนหูยักษ์ เช่น สวายุ มารีศ

5.5 ปากขบ ตาโพลง จมูกเป็นงวงช้าง เขี้ยวคุด จอนหูยักษ์ เช่น ทศคิรีวัน ทศคิรีธร (มีเพียง 2 ตน)

5.6 ปากขบ ตาโพลง จมูกแหลมมนุษย์ เขี้ยวคุด จอนหูมนุษย์ เช่น อินทรชิต สุริยาภพ นนยวิก วายุเวก รามสูร (หน้ารามสูรบางครั้งทำจมูกกลมยักษ์)

6. ดูลักษณะมงกุฎ หรือเครื่องสวมศีรษะ เนื่องจากฝ่ายลงกา หรือฝ่ายยักษ์ มีตัวแสดงบทสำคัญจำนวนมากกว่าสิงจึงต้องทำยอดหัวโขนให้มีลักษณะยอดต่าง ๆ กันเป็นหลายพวก ดังนี้

6.1 มงกุฎยอดกนก (กระหนก) ยอดมงกุฎเป็นยอดกนกแทนที่จะเป็นยอดแหลม เช่น หิรันตยักษ์ (สีทอง) กุเปรัน (สีม่วงอ่อน) แสงอาทิตย์ (สีแดงชาด) พญาทูษณ์ (สีม่วงแก่) ไมยราพ (สีม่วงอ่อน) ไวยตาล (สีครามอ่อน) อณุราช (สีจันทร์อ่อน) ตรีปักกัน (สีเขียว)

6.2 มงกุฎยอดหางไก่ ยอดมงกุฎทำเป็นหางไก่ตัวผู้ เช่น มารัน (สีทอง) จักรวรรดิ (สีขาว 4 หน้า) มหายมยักษ์ (สีแดงชาด) วิรุณจำบัง (สีมอหมึก) บรรลัยจักร (สีม่วงอ่อน)

6.3 มงกุฎยอดหางไหล ยอดคล้ายหางปลาไหล ปลายเรียวแหลมสะบัดชี้เบนไปด้านหลัง มีเพียงตนเดียวคือ ตรีเมฆ (สีหงดินแก่) มีเพียงตนเดียว

6.4 มงกุฎยอดสามกลีบ ยอดมงกุฎทำเป็นอย่างกลีบดอกจำปาจำนวน 3 กลีบ มีเพียง 3 ตน คือ ทัพนาสูร (สีหงดิน) สวาหุ (สีเขียว) มารีศ (สีขาว)

6.5 มงกุฎยอดกาบไผ่ ยอดเป็นกาบคล้ายกาบไผ่ที่ปลียอด ปลายสุดเป็นกนกมีเพียง 4 ตน คือ ทศคิรีวัน (สีเขียว) ทศคิรีธร (สีหงดิน) รามสูร (สีเขียว) ปโรต (สีม่วงแก่)

6.6 มงกุฎยอดจีบ ยอดมงกุฎทำเป็นทรงกรวยสูงจีบเป็นริ้ว เช่น พญาขร (สีเขียว) สัตลุง (สีหงชาด) สัทธาสูร (สีหงเสน) เหรันต์ทูต (สีม่วงอ่อน) ปทูตทันต์ (สีหงดิน) กุมภัณฑ์นุราช (สีแดงเสน)

6.7 มงกุฎยอดนาค ยอดมงกุฎทำเป็นหัวนาคมีเพียง 2 ตน คือ มังกรกัณฐ์ (สีเขียวหรือสีทอง) วิรุฬหก (สีขาบ)

6.8 มงกุฎยอดน้ำเต้า ยอดทำเป็นรูปกลมนูนอย่างลูกฟักตัด ตอนบนมียอดเกี้ยว แบ่งเป็นประเภทได้ 3 ประเภท คือ

6.8.1 น้ำเต้ากลมไม่มีลวดลาย เช่น มโหทร (สีเขียว) เปาวนาสูร (สีขาว) พิเภก (สีเขียว) ชิวหา (สีหงชาด) นนยุพักตร์ (สีเขียว) ไพจิตราสูร (สีขาว) ตรีบุรัม (สีดำหมึก) กุเวรนุราช (สีขาว) อสูรวายุภักษ์ (สีเขียว) กุมพล (สีเขียว)

6.8.2 น้ำเต้าเฟืองหรือสาแหรก เพราะรูปเป็นกลีบหรือเป็นเฟืองหรือเอาอะไรมัดไว้ตามความยาวของมวยผม เช่น บรรลัยกัลป์ (สีแสด) กุมภกาศ (สีหงดิน) ลัสเตียน (สีขาวปลายสะบัด) ไวยวิก (สีม่วงแก่)

6.8.3 น้ำเต้าหลายยอด คือทำเป็นยอดน้ำเต้าหลายยอดรวมอยู่ในยอดเดียว เช่น อังกาศตะไล (สีแดงเสน 4 หน้า ยอดน้ำเต้า 4 ยอด) ตรีเศียร (สีขาว 3 หน้า ยอดน้ำเต้า 3 ยอด)

6.9 มงกุฎยอดชัย หรือมงกุฎตามลักษณะหัว มงกุฎกลายยอด หรือมงกุฎหลายหน้า เป็นชั้นหน้า คือทำเป็นหน้ายักษ์ หน้าบนสุดสวมมงกุฎชัย เช่น อัครธาดา (4 หน้าสีขาว) ทศกัณฐ์ (10 หน้า สีเขียว หน้า 3 ชั้น) อัศกรรณมาลา (7 หน้า สีม่วงแก่ หน้า 2 ชั้น) สหัสเดชะ (1000 หน้า สีขาว หน้า 5 ชั้น) อสุรพักตร์ (4 หน้า สีหงสบาท)

6.10มงกุฎยอดบัด (ยอดสะบัด)เป็นหน้าพิเศษ ทำเป็นตาโพลง ปากขบ เขี้ยวคุด จมูกแหลมมนุษย์ จอนหูมนุษย์ มงกุฎยอดบัด เช่น อินทรชิต (สีเขียว) สุริยาภพ (สีแดงชาด) ไพนาสุริยวงศ์เมื่อเปลี่ยนนามเป็นทศพิน (สีเขียว) วิรุณพัท (สีเขียว)

6.11 หัวกุมารหรือหัวจุก ทำเป็นจุกบนหัวมีปิ่นปักผม เช่น ยามลิวัน (สีเขียว) กันยุเวก (สีเขียว) ไพนาสุริยวงศ์หรือทศพินตอนกุมาร (สีเขียว) นนยวิก (สีเขียว) วายุเวก (สีมอคราม) วิรุญมุข (สีเขียว)

6.12 หัวโล้นหรือเรียกยักษ์โล้น สวมกรอบหน้า ยักษ์โล้นทั่วไปจะมีก้อนผมบนศรีษะและมีลายที่ท้ายทอย แต่ถ้าเป็นยักษิณี (ยักษ์ผู้หญิง) ผมบนศรีษะจะเรียบ ไม่มีลักษณะของก้อนผมและไม่มีลายท้าย เช่น มูลพลัม มหากาย นางสัมนักขา ผีเสื้อสมุทร เสนายักษ์ทั่วไป เขนยักษ์ และตลกฝ่ายยักษ์

7.ดูลักษณะของความผิดแผกในหน้า เช่น

มูลพลัม ซึ่งเป็นยักษ์โล้น หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง ต่างกับเสนายักษ์ คือที่มีหน้าเล็ก ๆ ตรงด้านหลัง (ท้ายทอย) อีก 3 หน้า

กุมภกรรณ ยักษ์โล้น หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง แต่มีกระจังหูโตกว่าเสนาทั่วไป

นนทุก หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาจระเข้ หัวโล้นต่างกับนางสัมนักขา คือนนทุกมีผมข้าง ๆ หู แต่หัวโล้นถึงท้ายทอย ส่วนนางสัมนักขานั้นมีผมเรียบทั้งศรีษะ เป็นต้น

หน้ายักษ์แบ่งประเภทตามฐานะได้ 6 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทยักษ์ใหญ่ หรือตัวเจ้า ส่วนใหญ่จะมีลักษณะปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง ได้แก่ ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ และสหายทศกัณฐ์

ทศกัณฐ์ หน้าสีเขียว หรือสีทอง หน้า 3 ชั้น ชั้น 2 เป็นหน้าเล็ก 4 หน้า ชั้นบนเป็นหน้าพรหม (หน้ามนุษย์) สวมมงกุฎชัย

สหัสเดชะ หน้าสีขาว 5 ชั้น ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง มงกุฎชัย หน้าสวมมีหน้าเล็กด้านหลัง 3 หน้า ชั้นบนประกอบด้วยหน้าเล็กรวมกัน ชั้นบนสุดเป็นหน้ายักษ์สวมมงกุฎชัย

ไพจิตราสูร หน้าสีขาว ปากแสยะ ตาโพลง มงกุฎน้ำเต้ากลม

สัทธาสูร หน้าสีหงเสน ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง มงกุฎจีบ

2. ประเภทยักษ์น้อย มีหน้าทั้ง 7 แบบ ได้แก่ กุมภกรรณ พิเภก ปโรต มารีศ รามสูร อินทรชิต ทศคิรีวัน

กุมภกรรณ หน้าสีเขียวหรือสีทอง ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง สวมกรอบหน้า มีกระจังหูโตกว่ายักษ์เสนาทั่วไปและมีลายท้าย

พิเภก หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ มงกุฎน้ำเต้ากลม

ปโรต หน้าสีม่วงแก่ ปากขบ ตาจระเข้ (บางตำราว่าปากแสยะ ตาโพลงก็มี) เขี้ยวทู่ มงกุฎสามกลีบ

มารีศ หน้าสีขาว ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวทู่ มงกุฎสามกลีบ

รามสูร หน้าสีเขียว ปากขบ ตาโพลง (บางตำราว่าปากแสยะ ตาจระเข้ก็มี) เขี้ยวคุด มงกุฎกาบไผ่

อินทรชิต หน้าสีเขียว ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวคุด (ดอกมะลิ) จมูกแหลมมนุษย์ จอนหูมนุษย์ และจอนหูยักษ์ มงกุฎยอดบัด (บางตำราว่าสวมชำามนุษย์ หรือชฎายอดกาบไผ่เดินหนแบบพระอินทร์) ยังมีแบบหน้าทองอีกแบบหนึ่ง และในตอนเด็กสวมกระบังหน้ามีเกี้ยวรัดจุก (ชฎาเด็ก หรือหัวกุมารไว้จุก)

ทศคิรีวัน หน้าสีเขียว ปากขบ ตาโพลง (บางตำราว่าตาจระเข้) เขี้ยวคุด ปลายจมูกเป็นงวงช้าง มงกุฎกาบไผ่

3. ประเภทยักษ์ต่างเมือง ส่วนใหญ่หน้าจะมีลักษณะ ปากขบ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ มีปากขบ ตาโพลง เขี้ยวคุดบ้างถ้ามีอายุน้อย ยกเว้นสหายของทศกัณฐ์ หน้ามีลักษณะปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง และยักษ์ที่มีอายุมากบางตน

ไมยราพ หน้าสีม่วงอ่อน ปากขบ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ มงกุฎกนก

ไวยวิก หน้าสีม่วงแก่ ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวคุด มงกุฎน้ำเต้าเฟือง

มังกรกัณฐ์ หน้าสีเขียวหรือสีทอง ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวคุด มงกุฎยอดนาค

วิรุญจำบัง หน้าสีมอหมึก ปากขบ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ มงกุฎหางไก่

4.อำมาตย์ยักษ์ (บางตำราว่ายักษ์เสนา) มีสวมมงกุฎเพียง 2 ตนเท่านั้น

มโหทร หน้าสีเขียว ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง มงกุฎน้ำเต้ากลม

เปาวนาสูร หน้าสีขาว ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง

5. เสนายักษ์ เป็นยักษ์โล้นมีกรอบหน้า ปากแสยะ ตาโพลง สีต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ มีจิตรไพรี (พี่เลี้ยงแสงอาทิตย์) เพียงตนเดียวที่มีลักษณะสีเขียว ปากแสยะ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ (ไม่รวมหน้าพระพิราพ ซึ่งเป็นหน้าพระครูทางยักษ์)

นนทยักษ์ หน้าสีขาบ ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง หัวโล้น

มหากาย หน้าสีม่วงแก่ ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง หัวโล้น

6. เขนยักษ์ หรือทหารยักษ์ เป็นยักษ์โล้นมีหน้าสีต่างๆมักจะทำ 2 แบบ คือ ปากแสยะ ตาโพลง เขี้ยวโง้ง และปากแสยะ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ หรือจะทำเพิ่มอีก 2 แบบ คือ ปากขบ ตาโพลง เขี้ยวทู่ และปากขบ ตาจระเข้ เขี้ยวทู่ ไม่สวมอะไรแต่ใช้ผ้าเดียนสีต่างๆ เช่น สีแดง หรือสีเขียว หรือสีเหลือง อาจขลิบด้วยสีทองก็ได้ อนึ่งเขนยักษ์นี้ผู้แสดงเป็นตัวตลกฝ่ายยักษ์ใช้สวมครึ่งหน้าคือเปิดหน้าไว้เพื่อจะได้เจรจาเอง (พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. 2544 : 4 – 10)

2.1.5ประเภทศีรษะลิง

สำหรับหัวโขนลิงชนิดครอบสวมศีรษะ และปิดหน้าทั้งหมด ช่างจะประดิษฐ์ปั้นและระบายสีเขียนลายให้ดูสวยงามเกินกว่าธรรมชาติหรือหน้าลิงจริงๆ ตามคติการสร้างสรรค์งานศิลปะไทยแบบประจำชาติ คือเป็นศิลปะแบบอุดมคติ คือช่างคิดประดิษฐ์เส้น สี และลวดลายขึ้นให้วิจิตรสวยงามตามอุดมคติ แต่ก็อิงกับสิ่งที่มีอยู่จริงที่ปรากฏบนใบหน้าลิงทั้งสิ้น

หน้าลิงที่มีอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ อันเป็นพลพรรคทางฝ่ายพระรามนั้นมีทั้งลิงยอด (สวมมงกุฎ) และลิงโล้น (ไม่สวมมงกุฎ) รวมแล้วปรากฏนามทั้งสิ้น 38 ตัว (วานรจังเกียงและเขนลิงไม่ปรากฏชื่อและ

จำนวนที่แน่นอน) ลิงยอดนั้นเป็นวานรปากอ้ารวมทั้งหนุมานทรงเครื่อง อินทรชิตและหนุมานครองเมืองด้วย มีองคตเพียงตัวเดียวเท่านั้นที่เป็นลิงยอดปากหุบ ส่วนลิงโล้นมีทั้งปากอ้าและปากหุบ มีพิเศษคืออสุรพัดที่มีหน้าเป็นลิงผมเป็นยักษ์ แตกต่างไม่เหมือนหัวอื่น ๆ แบ่งตามฐานะได้ 5 ประเภท

ผู้ศึกษาค้นคว้าได้นำบทความวิชาการของหม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ (2544 : 10 – 11) ที่กล่าวอธิบายถึงลักษณะประเภทศีรษะลิงไว้อย่างครบถ้วนชัดเจน และได้มีการเปรียบเทียบกับตำราเล่มอื่นๆที่มีการกล่าวถึงลักษณะประเภทศีรษะลิงและได้ใส่เพิ่มเติมไว้ในวงเล็บหรือการเน้นข้อความว่า "บางตำราว่า..." ดังนี้

2.1.5.1พญาวานร วานรที่เป็นใหญ่หรือเป็นหัวหน้า มีทั้งหมด 11 ตัว เช่น
พาลี (พญากากาศ) หน้าสีเขียวสด สวมมงกุฎยอดบัด (ยอดสะบัด) หรือบางตำราว่ามงกุฎยอดเดินหน
สุครีพ หน้าสีแดงเสน หรือสีแดงชาด ปากอ้า สวมมงกุฎยอดบัด (ยอดสะบัด) หรือบางตำราว่ามงกุฎยอดเดินหน
ชามพูวราช หรือนิลเกสร หน้าสีแดงชาด ปากอ้า มงกุฎยอดชัย หรืออีกชื่อหนึ่ง "ชมพูหมี"
(ตอนแปลงกายเป็นหมี มีหน้าเป็นหมี สวมเทริดยอดน้ำเต้า)
ท้าวมหาชมพู หน้าสีขาบหรือสีปีกแมลงทับ ปากอ้า มงกุฎยอดชัย
ชมพูพาน หน้าสีหงชาด ปากอ้า สวมมงกุฎยอดชัย
องคต หน้าสีเขียวมรกตหรือสีเขียวกลาง ปากหุบ มงกุฎสามกลีบ
หนุมาน หน้าสีขาวผ่อง ปากอ้า สวมมาลัยทอง หัวโล้น มีเขี้ยวแก้วกลางเพดานปาก และยังทำอีกหลายแบบ เช่น สวมมงกุฎยอดกาบไผ่หรือยอดเดินหน (บางตำราว่ายอดบัด)ตอนทรงเครื่อง สวมมงกุฎยอดฤาษีตอนออกบวช ตอนแผลงฤทธิ์มี 4 หน้า ด้านหน้า 1 หน้า และอีก 3 หน้าอยู่ด้านหลังตรงท้ายทอย
มัจฉานุ หน้าสีขาวผ่อง ปากอ้า สวมมาลัยทอง หัวโล้น
นิลพัท หน้าสีน้ำรักหรือสีดำขลับ ปากอ้า สวมมาลัยทอง หัวโล้น มีเขี้ยวแก้วกลางเพดานปาก
อสุรพัด หน้าสีเลื่อมเหลืองหรือสีเลื่อมประภัสสร ปากอ้า สวมกระบังหน้า หัวโล้น หน้าเป็นลิงแต่มีกายและผมเป็นยักษ์ มีท้ายทอยเช่นเดียวกับยักษ์โล้น
นิลนนท์ หน้าสีหงสบาทหรือสีหงเสนเจือเหลือง ปากอ้า สวมมาลัยทอง หัวโล้น
2.1.5.2 สิบแปดมงกุฎ เป็นเสนาวานร 18 ตน คือลิงโล้นที่เทวดาอาสาแบ่งภาคจุติมาเกิดเป็นวานรเพื่อช่วยฝ่ายพระราม แบ่งเป็นฝ่ายเมืองขีดขิน และฝ่ายเมืองชมพู ไม่สวมมงกุฎแต่ เรียกว่า "สิบแปดมงกุฎ" เช่น
ไชยามพวาน หน้าสีเทาหรือสีมอหมึกอ่อน ปากอ้า สวมมาลัยรักร้อย หัวโล้น
นิลราช หน้าสีน้ำไหลหรือสีฟ้าอ่อนเจือเขียว ปากหุบ(บางตำราว่าปากอ้า) สวมมาลัยรักร้อย หัวโล้น
2.1.5.3 เตียวเพชร ลิงโล้น มีทั้งปากหุบและปากอ้า โพกมาลัยผ้าทองตะบิดเป็นเกลียวแทนมงคล มีทั้งหมด 9 ตัว แบ่งเป็นฝ่ายเมืองขีดขินและเมืองชมพู เช่น
โชติมุข หน้าสีก้ามปูหรือสีหงเสนแก่ หรือสีม่วงคราม หัวโล้น ปากหุบ (บางตำราว่าปากอ้า) โพกผ้าตะบิดเกียว
มหัทวิกัน หน้าสีหงชาดหรือสีชมพู หัวโล้น ปากหุบ(บางตำราว่าปากอ้า) โพกผ้าตะบิดเกียว
2.1.5.4จังเกียน ไม่ปรากฏว่ามีกี่ตัว และมีชื่ออะไรบ้าง
2.1.5.5เขนลิงหรือทหารลิง ทำหน้าคล้ายลิงป่ามีหลายสี ทำเป็นผ้าสีแดงขลิบสีทองทำเป็นผ้าโพกหัวหรือมีผ้าเคียนศรีษะสีต่างๆ หัวเขนลิงนี้ผู้แสดงเป็นตัวตลกฝ่ายลิงใช้สวมได้ แต่ต้องสวมครึ่งหน้าแบบเขนยักษ์ ไม่ระบุจำนวนที่แน่นอน

วานรอาจแยกประเภทออกได้ตามชนิดของหัวโขนตามเครื่องประดับสวมหัวซึ่งมีรูปลักษณะต่างๆกันดังนี้ คือ

2.1.5.5.1 มงกุฎยอดบัด (ยอดสะบัด) เช่น พาลี สุครีพ
2.1.5.5.2 มงกุฎยอดชัย หรือ ยอดแหลม เช่น ชมพูพาน ชามพูวราช
2.1.5.5.3 มงกุฎยอดสามกลีบ เช่น องคต
2.1.5.5.4 พวกไม่มีมงกุฎแต่เป็นพญาวานร เช่น หนุมาน นิลพัท นิลนนท์
2.1.5.5.5 พวกวานรสิบแปดมงกุฎ
2.1.5.5.6 พวกเตียวเพชรและจังเกียง
2.1.5.5.7 พวกหัวลิงเขน และ หัวตลกฝ่ายลิง

} "ลิงโล้น"

พญาวานร วานรพวกสิบแปดมงกุฎ พวกเตียวเพชร จังเกียงและเขนลิงนั้น ต่างก็มีลักษณะของหัวคล้ายๆ กัน อาจดูแล้วเห็นซ้ำกันได้ ด้วยเหตุนี้ สีจึงเป็นส่วนสำคัญในลักษณะและความแตกต่างของตัวโขนอยู่มาก ถ้าให้สีหรือระบายสีผิดเพี้ยนไปนิดเดียว ตัวโขนอาจซ้ำกันและเข้าใจว่าเป็นตัวเดียวกันได้ จึงต้องบัญญัติสีกายและสีหน้าของวานรเหล่านั้นแต่ละตัวให้แตกต่างกันออกไป เช่น วานรสีหงสบาทเป็นนิลนนท์ วานรสีสัมฤทธิ์ (หรือ สำริด)เป็นนิลปาสัน วานรสีทองแดงเป็นนิลเอก วานรสีบัวโรยเป็นโกมุท วานรสีม่วงแก่เป็นเกยูร เป็นต้น แม้จะบัญญัติให้แตกต่างกันด้วยสีแล้วแต่ถ้าบังเอิญมีสีคล้ายกันหรือใกล้กันและบางตัวอาจซ้ำสีกัน จึงอาจจะต้องดูที่ปาก เช่น วานรสีขาวถ้าปากอ้าเป็นหนุมาน ถ้าปากหุบเป็นสัตพลี หรือถ้าเป็นลิงสีดำ (สีน้ำรักหรือสีดำมืด) ดูผาดๆ ก็คล้ายๆ กัน จึงประดิษฐ์หน้าให้แตกต่างกัน ถ้าปากหุบเป็นพิมลวานร แต่ถ้าปากอ้าเป็นนิลพัท ส่วนพญาวานรที่สวมมงกุฎเหมือนกันแต่มีสีต่างกัน เช่น พญาวานรสวมมงกุฎยอดบัด ถ้าสีแดงชาดเป็นสุครีพ สีเขียวสดเป็นพาลี สีขาบเป็นท้าวมหาชมพู เป็นต้น แต่ถ้าบางทียังซ้ำกันอีกก็อาจจะต้องสังเกตจากอาวุธที่ถือเป็นส่วนประกอบอีกอย่างหนึ่งด้วย เช่น หนุมานโดยปกติถือตรี ถ้าเป็นสัตพลีโดยปกติถือพระขรรค์ ยิ่งกว่านั้นก็อาจจะต้องสังเกตจากเครื่องแต่งบางอย่าง หรือสังเกตจากพาหนะที่ขี่เป็นต้น (พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. 2544 : 10 – 11)

2.1.6ประเภทศีรษะสัตว์ต่าง ๆหรือศีรษะโขนแบบเบ็ดเตล็ด

ในเรื่องรามเกียรติ์มีสัตว์ประเภทต่าง ๆ ปะปนอยู่มาก ผู้สร้างหัวโขนต้องคิดประดิษฐ์ทำขึ้นเพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งผู้ศึกษาค้นคว้าได้ทำการค้นคว้าเรียบเรียงและสรุปเป็นข้อมูลดังต่อไปนี้

ช้างเอราวัณ เป็นช้างเผือกสีขาว มี 3 เศียร สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม

พญาสุบรรณ (ครุฑ) สีหงเสน เทริดยอดน้ำเต้า

วราหะ (หมู) (นารายณ์อวตาร) เป็นหน้าหมูเผือก มีเขี้ยวยาว สวมกะบังหน้า

กวางทอง สีทองมีเขาเป็นกิ่งสีเงิน มีด่างขาวเป็นลายเล็กน้อยที่หัว

โคอุสุภราช (โคเผือก) เป็นชฎาศรีษะโคเผือก

ทรพา และ ทรพี เป็นหัวกระบือ สีสำลาน (สีเหลืองปนแดง) และ สีดำ ตามลำดับ

นกสัมพาที สีแดงชาด

นกสดายุ สีเขียว

ปลากรายทอง เป็นชฎาหัวปลากรายสีทอง

กา เป็นหัวกาสีดำ มีคิ้วและตาเป็นแบบยักษ์

สรภู (ตุ๊กแก) เป็นตัวตุ๊กแกเกาะบนหัวโล้น

ปู (ทศกันฐ์แปลง) เป็นตัวปูเกาะอยู่บนกะบังหน้า

ราชสีห์ลากรถ ทางฝ่ายยักษ์สีขาวข

หงส์ เป็นชฎายอดเป็นหงส์ทอง

ฟาน (เก้ง) เป็นหัวเก้งเผือก

สิงห์ เป็นชฎาหน้าสิงห์ สีขาว

ม้าอุปการ สีดำ ปากแดง

ม้าลากรถทางฝ่ายพระราม สีเทา

ส่วนม้านอกจากนี้ ถ้าเป็นม้าทรงมักสลักด้วยหนังดิบทรงเครื่องต้นทั้งตัวมีแขวนติดเอวผู้แสดงเป็นผู้ขี่ เช่น ผู้แสดงเป็นวิรุญจำบังทรงม้านิลพาหุ ตัวดำ ปากแดง เป็นต้น

2.1.7ประเภทชฎาและมงกุฎ

ในเรื่องลักษณะของเครื่องประดับศีรษะประเภทชฎาและมงกุฎนั้น หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ (2544 : 12 – 13) ได้กล่าวอธิบายไว้ดังนี้

แต่ก่อนผู้แสดงเป็นตัวพระรามและพระลักษณ์นิยมสวมหัวโขน ครั้นต่อมาเปลี่ยนเป็นสวมชฎาแทน แต่ผู้แสดงเป็นนางสวมมงกุฎและรัดเกล้ามาแล้วแต่เดิม มีเพียงยักษิณีบางตัวที่สวมหัวโขน เช่น นางสัมนักขา อังกาศตะไล เป็นต้น สำหรับเครื่องสวมหัวที่ใช้หน้าผู้แสดงจริง ได้แก่

2.1.7.1 ชฎา (บางตำรารวมเรียกเป็นมงกุฎยอดต่างๆ) ชฎาที่ใช้ในการแสดงโขนเป็นชฎายอดแหลม (เรียกว่ามงกุฎชัยอีกชื่อหนึ่ง) แต่ถ้าเป็นตัวพระอินทร์ใช้ชฎายอดบัด และพระอิศวรใช้มงกุฎน้ำเต้า เป็นต้น ส่วนชฎาสำหรับตอนพระรามและพระลักษณ์บวชนั้น ใช้ชฎายอดกะตาปา หรือเรียกกันธรรมดาว่า ชฎายอดฤาษีหรือยอดบวช

2.1.7.2 มงกุฎ หรือมงกุฎกษัตริย์ มงกุฎนี้ใช้กับผู้แสดงเป็นตัวนางและส่วนมากเป็นนางมนุษย์หรือนางฟ้า แต่ถ้าเป็นนางยักษ์นิยมใช้รัดเกล้า

2.1.7.3 ชฎาดอกลำโพง ชฎาผ้าโพกสำหรับผู้เป็นฤาษี โดยสวมแต่ชฎาใช้หน้าผู้แสดงจริง

2.1.7.4 รัดเกล้า เป็นเครื่องสวมศรีษะสำหรับตัวนาง มีอยู่ 2 แบบ

2.1.7.4.1รัดเกล้ายอด เป็นยอดแหลมแต่ทรงเตี้ย ใช้กับมเหสีหรือสตรีผู้สูงศักดิ์

2.1.7.4.2 รัดเกล้าเปลว คล้ายกับรัดเกล้ายอดแต่ยอดไม่แหลมทำเป็นแฉกสองข้างเบนไปด้านหลัง ใช้กับนางพี่เลี้ยงหรือสตรีต่ำศักดิ์ลงมา

2.1.7.5 กระบังหน้า มีลักษณะเป็นกรอบอยู่รอบหน้า สำหรับนางกำนัลสวม มีอยู่ 2 แบบ

2.1.7.5.1 แบบลงรักปิดทอง

2.1.7.5.2 แบบทำด้วยแผ่นเงิน ฉลุลวดลายประดับพลอย (พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. 2544 : 12 – 13)

แต่อย่างไรก็ตาม แม้ว่าสีหัวโขนและลักษณะของตัวจะดูคล้ายหรือซ้ำกันบ้าง แต่ผู้ชมโขนก็สามารถที่จะรู้และเข้าใจได้ว่าตัวโขนตัวนั้นเป็นตัวใด เพราะส่วนมากโขนที่มีลักษณะคล้ายกันหรือซ้ำกันจะแสดงคนละชุดคนละตอนกัน และไม่มีการแสดงโขนตอนไหนที่จะมีตัวโขนที่มีลักษณะดังกล่าวมาแสดงพร้อมกัน จึงไม่น่าจะมีปัญหาในการชมการแสดงโขนและทำความเข้าใจกับตัวโขนที่แสดงว่าเป็นตัวใด

การจำแนกหัวโขนให้มีลักษณะต่างๆ กันด้วยใบหน้า ส่วนประดับยอดหัวโขน สีระบายบนใบหน้าโขน และลักษณะพิเศษของใบหน้าดังกล่าวนี้ ยังมีส่วนปลีกย่อยอื่นๆ อีกมากที่ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะตัวโขนแต่ละตัวซึ่งนับเป็นความสามารถในการคิดประดิษฐ์ของนายช่างทำหัวโขน เพื่อให้ได้หัวโขนครบถ้วนตามตัวโขนที่ใช้แสดงให้มากที่สุดและผู้ชมโขนก็สามารถดูโขน ชมโขน อย่างได้อรรถรสตามท้องเรื่องโดยสะดวก เข้าใจได้ง่ายและที่สำคัญก็คือ หัวโขนเหล่านี้ยังต้องมีความประณีตสวยงามด้วยศิลปะเชิงช่าง สมกับที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูง คือ “ โขน “ ด้วย

2.2สีหน้า ของ หัวโขนตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์

สีเป็นส่วนสำคัญที่บ่งบอกลักษณะและความแตกต่างของตัวโขน หากมีการให้สีหรือระบายสีผิดเพี้ยนเพียงนิดเดียวอาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดได้

> ตัวโขนให้มีลักษณะแตกต่างกันเป็นพวกๆ ซึ่งแบ่งประเภทออกได้ตามชนิดของตัวโขน ซึ่งมีรูปลักษณ์ต่างๆกันกว่า 10 ประเภท แม้จะได้บัญญัติตัวและหน้าให้แตกต่างกันแล้ว ก็ยังมีซ้ำกันอยู่จึงต้องบัญญัติให้มีสีหน้าแตกต่างกันไปอีก ด้วยเหตุนี้สีจึงเป็นส่วนสำคัญในลักษณะและความแตกต่างของตัวโขนอยู่มาก ถ้าให้สีหรือระบายสีผิดเพี้ยนไปนิดเดียว ตัวโขนอาจซ้ำกันและเข้าใจว่าเป็นตัวเดียวกันได้ (กินนรี. 2534 : 75)

ด้วยเหตุที่ไม่เพียงแค่ลักษณะที่แตกต่างกันของหัวโขนที่มีผลต่อความเข้าใจของผู้ชม แต่การให้สีต่างๆเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของตัวละครแต่ละตัวก็ไม่ความสำคัญไม่แพ้กัน สีที่ใช้ในการเขียนหน้าหัวโขนมีความสำคัญมาก เนื่องจากหัวโขนนั้นมีสีคล้ายกันในบางหน้าหรือมีรูปร่างและมงกุฎอย่างเดียวกันแต่ต่างกันที่สี การลงสีผิดจึงทำให้หัวโขนนั้นผิดไปได้ และหากการให้สีเฉพาะสำหรับหัวโขนนั้นมีความผิดเพี้ยนไป ก็อาจ

ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในตัวละครได้ ดังนั้นจึงได้มีผู้บัญญัติลักษณะสีที่ใช้สำหรับเขียนระบายหัวโขน แบ่งแยกตามลักษณะของตัวโขน และได้มีการกำหนดไว้ในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งผู้ศึกษาค้นคว้าได้ทำการค้นคว้า รวบรวม เรียงเรียงและสรุปเป็นหมวดกลุ่มสีที่มีเขียนระบายบนพื้นหน้าหัวโขนเท่าที่ปรากฏและรวมไว้ได้ มีดังนี้

พวกสีแดง มีสีแดง สีแดงชาด สีแดงเสน สีดินแดง สีลิ้นจี่ สีหงสบาท สีหงดิน สีหงชาด สีหงเสน สีแสด สีแดงแสด สีดอกชบา สีฟ้าแลบ

พวกสีเหลือง มีสีเหลืองรง สีเหลืองดิน สีเหลืองอ่อน สีเหลืองเทา สีเลื่อมเหลือง สีเลื่อมประภัสสร สีจันทร์

พวกสีคราม มีสีคราม สีขาบ สีครามอ่อน สีครามแก่ สีดอกตะแบก สีมอคราม

พวกสีม่วง มีสีม่วง สีบัวโรย สีม่วงแก่ สีม่วงอ่อน

พวกสีเขียว มีสีเขียว สีก้ามปู สีน้ำไหล สีเขียวใบแค สีเขียวตังแช สีเขียวสด สีเขียวเหลือง สีเขียวมอ สีเขียวอ่อน

พวกสีดำ มีสีดำ สีดำหมึก สีผ่านดำ สีมอหมึก สีดำแก่ สีดำขลับ

พวกสีเทา มีสีเทา สีผ่านขาว สีเมฆ

พวกสีน้ำตาล มีสีน้ำรัก สีผ่านแดง

พวกสีขาว มีสีขาวนวล สีขาวใส สีขาวฟองน้ำ

ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าพบว่าตำราการกำหนดลักษณะสีต่างๆของหัวโขน ส่วนใหญ่ต่างยึดหลักเดียวกัน คือ หลักกำหนดสีกายและสีหน้าโขนของศาสตราจารย์นิโกลาส์ ที่ได้ให้คำเทียบไว้ในภาษาอังกฤษ และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (ซี. เฟโรจี) เป็นผู้ให้สีตามคำเรียกในภาษาไทย และมีคำอธิบายเพิ่มเติมของพระยาอนุมานราชธนพิมพ์ด้วยตัวเอน ในการวิจัยเรื่องการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในเขตจังหวัดภาคกลางของไทยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาจากหนังสือ "หัวโขน สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย" ซึ่งจัดทำโดยกลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน) (กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน). 2542 : 373 – 374) ดังนี้

ขาว *ฝุ่น (ภาษาช่างสามัญเรียกสีแป้งนวล)*	White
เลื่อมประภัสสร ขาว+คราม+เหลือง	light yellow
เลื่อมเหลือง	light yellow
เหลืองอ่อน	light yellow
แดงเสน ┐	red , light red
├ *เสนหรือแดงเสน (แสด)*	
เสน ┘	red , light red , *vermillion*
จันทร์ *สีนวล (สีจันทร์)*	pale orange or *broken yellow*
ดอกชบา *มณีแดง (พลอยทับทิม)*	scarlet
ลิ้นจี่ *ลิ้นจี่ แดงชาด (ลิ้นจี่)*	crimson lake
ชมพู	pink
ฟ้าแลบ	pink
แดงชาด *แดงชาด (แดงเลือดนก แดงยอ)*	bright red , red , *crimson*
ดอกตะแบก	deep azure , blue purple
หงเสน หงเสน (สีหม้อใหม่)	light red , *light vermillion*
หงสบาท *หงสบาท หรือก้ามปูอสุรา (สีหม้อใหม่)*	light red , *orange*
สีส้ม สีดอกจำปาอ่อน	
แสด	bright red , orange

บัวโรย	faded rose
แดง	rose
ม่วง *ม่วงแดง*	purple
เหลือง *เหลืองรงค์ (รงค์ทอง)*	yellow , *gamboge tint*
เหลืองแก่ *เหลืองแก่ (จำปา)*	dark yellow
ทอง *(เหลืองทอง)*	golden
น้ำรัก	dark sepia
ม่วงอ่อน	light purple
ขาบ *คราม (น้ำเงินแก่) เขียวขาบ (ดอกอัญชัน)*	dark blue , *ultramarine blue*
เมฆมอ	azure
ผ่านแดง	piebald (brown)
ทองแดง	copper – coloured
สัมฤทธิ์	dark brown , sepia ,
ครามเหลือง+ดำ+แดง+ขาว	*greenish , neutral tint*
ม่วงแก่ *ม่วงชาด (สีเมล็ดมะปราง หรือ ดอกตะแบก)*	dark blue
มอคราม *มอคราม (สีฟ้า) (สีดอกผักตบ)*	indigo blue , indigo grey , *light – cobalt , brown*
เมฆ *เป็นสีอยู่ในระหว่าง เพราะเมฆอ่อนก็มี เข้มก็มี*	dark grey , blueish grey
ครามอ่อน	pale indigo blue
ก้ามปู	dark green ถ้าเป็น *dark green ก็เป็นเขียวใบแค (เขียวสมอ , สีสมอ)*
เขียว เขียวมรกต (พลอยเขียว)	green
น้ำไหล	sea – green
ผ่านดำ	piebald (black)
ผ่านขาว	piebald (white)
ดินแดง	dark red , dark brick red
หงดิน หงดิน *(หม้อใหม่แก่)*	dark red , *brown violetish*
มอหมึก *มอหมึก (เท่าหรือสีหมอก)*	blue black , dark grey , *blueish grey*
ดำ *หมึก (ดำหมึก , ดำมืด)*	black } ผิดกันเพียงแก่อ่อน
เทา *หมอก (สีเทา , สีสวาด)*	grey } ผิดกันเพียงแก่อ่อน
ดำหมึก *มอหมึก (สีเทา , สีหมอก)*	sable } ผิดกันเพียงแก่อ่อน
เหลืองเทา *นวลเทา (สีกากี)*	yellowish grey
หงชาด *หงชาด (ชมพูหรือดอกกุหลาบ)*	bright red , dark rose , brick red , *rose*

(กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน). 2542 : 373 – 374)

เอกสารประกอบการสัมมนาและสาธิตเรื่องนาฏศิลป์ไทย (1) ได้มีการกล่าวถึงการกำหนดสีหน้าของหัวโขนตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ไว้เป็นกลุ่มสีดังนี้

ก้ามปู

ขาว	ขาวผ่อง	ขาวนวล	ขาวใส
	ขาวสังข์	ขาวกะบัง	ขาวฟองน้ำ
	ขาวควันหมอก		

เขียว	เขียวสด	เขียวนวล	เขียวเหลือง
	เขียวขาบ	เขียวมรกต	เขียวมอ
	เขียวอ่อน	เขียวกลาง	เขียวแก่
ขาบ			
คราม	ครามอ่อน	ครามแก่	
จันทร์	จันทร์อ่อน		
ชมพู			
ดำ	ดำหมึก	ดำกา	ดำขลับ
แดง	แดงชาด	แดงเสน	แดงแสด
ดินแดง			
ดอกบัวโรย			
ดอกชะบา			
ดอกตะแบก			
ดอกกมุท			
ทอง			
ทองแดง			
เทา			
นวล	นวลผ่อง	นวลจันทร์	
น้ำไหล			
น้ำรัก			
ผ่าน	ผ่านขาว	ผ่านดำ	ผ่านแดง
ฟ้า			
เมฆ	เมฆมอ	เมฆสนธยา	เมฆครึ้มฝน
มอ	มอหมึก	มอคราม	
ม่วง	ม่วงอ่อน	ม่วงแก่	ม่วงคราม
	ม่วงครามอ่อน	ม่วงครามแก่	
ลำลาน			
เลื่อม	เลื่อมเหลือง	เลื่อมประภัสสร	
เหลือง	เหลืองอ่อน	เหลืองแก่ เหลืองนวล	
	เหลืองรง	เหลืองทองเหลืองเทา	
	เหลืองจำปา	เหลืองหมากสุก	
ลิ้นจี่			
สำริด			
เสน			
แสด	แสดอ่อน		
หง	หงดิน	หงชาด	หงเสน
	หงสบาท		

(สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และวิทยาลัยนาฏศิลป์กรมศิลปากร. 2534 : 138 – 139)

พระยาอนุมานราชธนอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการกำหนดสีกายและสีหน้าโขน ไว้ว่า

เรื่องสีก็เหมือนกับเรื่องแสง เอากำหนดแน่ไม่ได้ ไม่มีตายตัว สีที่ผสมส่วนใดมากน้อยไปเพียงนิดเดียว ก็เป็นอีกสีหนึ่ง แล้วก็เรียกเอาตามใจชอบ อาจารย์ศิลป์ก็เรียกไม่อยู่ที่เหมือนกัน เพราะหนักสีไหนไปนิดเดียวก็เป็นอื่นไปได้ พระเทวาก็เช่นเดียวกัน หนทางที่ดีเรียกเอาตามที่อาจารย์ศิลป์บอก แต่ต้องให้ตรงกับสีตัวอย่างที่ให้แกดู ถ้าระบายใหม่ไปให้แกดูใหม่ อาจให้ชื่อฝรั่งเป็นอีกสีหนึ่งก็ได้ เพราะตาแกไวรู้ว่าผิดกัน อย่างเดียวกับคนหูไว เสียงเพี้ยนนิดก็รู้ ถ้าจะถามว่าเพี้ยนเป็นเสียงใด ก็จะตอบตามที่ตนรู้สึก สิบคนก็สิบอย่าง หลักมีอยู่ว่า กระบวนสีแดง ถ้าเจือฝุ่น ก็เป็นจำพวกหง เช่น หงชาด (ขาว + แดงชาด แล้วแต่แก่อ่อน) หงเสน (ขาว + แดง + เหลืองแก่อ่อน) หงสบาท (ขาว + แดงชาด + เหลืองแก่อ่อน) หงดิน (ขาว + ดินแดง) ถ้าครามปนขาวก็เป็นพวกมอ มันยุ่งอย่างนี้ เคยปล้ำอย่างคร่ำเคร่งมาแล้ว ก็ไม่ได้เรื่อง ที่จดมาก็มีซ้ำสีอยู่หลายแห่ง ที่แยกชื่อคงเป็นเพราะผิดเพี้ยนกันนิดๆ สีแสด (เลข 16) และหงสบาท (เลข 15) ฝรั่งเป็น orange ทั้งคู่ ผิดกันที่สีแสดไม่มีขาวเจือ (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน). 2542 : 375)

เรื่องการใช้สีสำหรับการเขียนหรือระบายลงบนหัวโขนเป็นเรื่องสำคัญอย่างมาก เพราะหากสีมีความผิดเพี้ยนไปจากที่โบราณาจารย์กำหนด ก็อาจมีผลให้ความเข้าใจในเรื่องตัวละครคลาดเคลื่อนได้ ดังนั้นผู้เชี่ยวและผู้ทรงคุณวุฒิในการสร้างหัวโขนจึงได้พยายามจัดกลุ่มกลุ่มสี หมวดหมู่สีให้มีความละเอียดชัดเจน ซึ่งนอกจากการกำหนดสีหน้า สีกายแล้ว การจัดกลุ่มหมวดสีเป็นเรื่องสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ผู้ศึกษาค้นคว้าพบเป็นเรื่องที่มีการกล่าวถึงในหนังสือหรือตำราที่เกี่ยวข้องกับการสร้างหัวโขนดังนี้

สีเบญจรงค์ เป็นสีซึ่งหมายถึงการสอดสลับสีเพียง 5 สี ทั้งนี้ท่านหมายถึง สีขาว เหลือง แดง เขียว ดำ เมื่อทั้ง 5 สีนี้สลับแสงทอกันจึงเรียกว่า "สีเบญจรงค์"

สีฉัพพรรณรังสี หมายถึงสีหกประการ มีสีขาว เหลือง เขียว แดง น้ำเงินแก่ หงสบาท ทั้ง 6 นี้ประสานให้สลับกลืนกันทุกๆสี จะเป็นสีรุ้ง ซึ่งนักดาราศาสตร์หมายว่าเป็นสีในดวงอาทิตย์

สีเลื่อมประภัสสร สีเป็นเงาเหลืองเลื่อมพราย มีสีประสมปนกันดังนี้ ครามเหลือง แดง ขาว (นิดหน่อย)

สีนพเก้า ซึ่งหมายถึง สีแก้วเก้าประการ (นพรัตน์) นับตามลำดับดังนี้ คือ 1.ขาวผ่อง ได้แก่ เพชร 2.แดงสด ได้แก่ ทับทิม 3.เขียวสด ได้แก่ มรกต 4.เหลืองสด ได้แก่ บุษราคัม 5.แดงแก่ ได้แก่ โกเมน 6.ครามหรือน้ำเงินแก่ ได้แก่ นิล 7.ไข่มุก ได้แก่ มุกดาหาร 8.หงสบาท ได้แก่ เพทาย 9.สีเหลือง ขาว แดง ดำ เจือปนกัน ได้แก่ ไพฑูรย์

สีที่เป็นแม่สี ขาวผ่อง เหลืองรงค์ เขียวใบแค แดงชาด แดงเสน ดินแดง คราม (น้ำเงิน) ดำหมึก ดำน้ำรัก

สีประสม ได้แก่ สีที่เกิดจากการผสมสีแม่สีกับสีแม่สีด้วยกัน หรือ สีแม่สีผสมกับสีที่ผสมแล้ว และสีที่ผสมแล้วผสมกับสีที่ผสมแล้ว หรือบางทีผสมขาว หรือ ดำ ลงไปเล็กน้อย เพื่อเพิ่ม-ลด ความอ่อน -แก่ ด้วยก็มี

1.หงสบาท	อ่อนแก่	ขาว แดงเสน เหลือง
2.หงชาด	อ่อนแก่	ขาว แดงชาด
3.หงเสน	อ่อนแก่	ขาว แดงเสน
4.หงดิน	อ่อนแก่	ขาว ดินแดง
5.แดงลิ้นจี่	อ่อนแก่	แดงชาด คราม (นิดหน่อย)
6.มอคราม	อ่อนแก่	ขาว คราม
7.ม่วงคราม	อ่อนแก่	คราม แดงชาด
8.ม่วงชาด	อ่อนแก่	ขาว แดงชาด คราม
9.มอหมึก	อ่อนแก่	ขาว ดำ
10.มอมืด	อ่อนแก่	คราม ดำ ขาว (นิดหน่อย)
11.หมอก	อ่อนแก่	ขาว คราม ดำ (นิดหน่อย)
12.เทา	อ่อนแก่	ขาว ดำ แดง (นิดหน่อย)

13.นวลเทา	อ่อนแก่	ขาว เหลือง ดำ (นิดหน่อย)
14.ฟ้า	อ่อนแก่	ขาว เขียว คราม
15.ก้ามปูอสุรา	อ่อนแก่	แดงชาด เหลือง ขาว (นิดหน่อย)
16.เหลืองแก่	อ่อนแก่	เหลือง แดงเสน (นิดหน่อย)
17.นวลจันทร์	อ่อนแก่	ขาว เหลือง
18.ไพล	อ่อนแก่	เหลือง คราม (นิดหน่อย)
19.เขียวขาบ	อ่อนแก่	เขียว คราม ขาว (นิดหน่อย)
20.เขียวก้านมลิ	อ่อนแก่	เขียว ขาว
21.เขียวก้านตอง	อ่อนแก่	เขียว เหลือง ขาว (นิดหน่อย)
22.เขียวแก่	อ่อนแก่	เขียว คราม ดำ
23.น้ำตาล	อ่อนแก่	เหลือง ดินแดง ดำ
24.อิฐ	อ่อนแก่	แดงเสน ดำ (นิดหน่อย)
25.หม้อใหม่	อ่อนแก่	แดงเสน เหลือง ขาว (นิดหน่อย)
26.เลื่อมประภัสสร	อ่อนแก่	คราม เหลือง แดง ขาว (นิดหน่อย)
27.สัมฤทธิ์	อ่อนแก่	คราม เหลือง ดำ แดง ขาว
28.หมากสุก (ถ้าเจือเขียวเป็นแสด)		เหลือง แดงเสน เขียว

นอกจากนี้การใช้สียังมีผลต่อตัวละครด้วย เช่น พระรามใช้สีนวลเขียว ดูแล้วจะมีความรู้สึกแจ่มใสเบิกบาน มีความสุขความยินดีปรีดาในความสำเร็จ ความหวังอันบรรลุความสำเร็จ เป็นสีแห่งหนุ่มสาวหรือสีแห่งรุ่นเจริญวัย แต่ถ้าใช้สีเขียวแก่ จะทำให้มีความรู้สึกที่เปลี่ยนไปเป็นความวิตกกังวล ความสุขุมและความเงียบวังเวง ซึ่งจะทำให้รู้สึกเศร้าด้วย ทั้งนี้เนื่องจากสีสามารถแสดงถึงอารมณ์ หรือสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์

นอกจากที่ได้กล่าวมาแล้วในเรื่องความสำคัญของการระบายสีหน้าและหัวโขน หัวโขนบางหัวนิยมใช้เปลือกหอยมุกมาตัดเป็นชิ้นเล็กติดเรียงเป็นฟันหรือใช้ขื่อหอยมุกมาทำเป็นเขี้ยวติดประดับวงในริมฝีปากของหัวโขนยักษ์และลิงก็มีซึ่งช่วยให้สวยงามเพิ่มขึ้น (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน).2452 : 376)

เมื่อได้มีการกำหนดหมวดกลุ่มสีให้มีความชัดเจนได้แล้ว จึงได้มีการบัญญัติหมวดกลุ่มสีเหล่านั้นตามกลุ่มพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งแบ่งเป็น อสูรพงศ์และพรหมพงศ์ในกรุงลงกา อสูรต่างเมือง อสูรพงศ์ในบาดาล อสูรพรหมพงศ์ อสูรเทพบุตร อสูรกษัตริย์ อสูรและนางฟ้าถูกสาป วงศ์กษัตริย์ กษัตริย์ต่างเมือง ปักษาชาติ พระยานาค สัตว์จัตุบาท พราน มเหสักขเทวราชฤษี และวานรพงศ์

ประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวถึงการบัญญัติหมวดสีตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ไว้อย่างชัดเจนในหนังสือ "นิทรรศการหัวโขน" เอกสารประกอบการสัมมนาและสาธิตเรื่องนาฏศิลป์ไทย (1) จัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษาและวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร มีการกล่าวถึงการบัญญัติหมวดสีตามพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ไว้โดยยึดหลักตามประพันธ์ สุคนธชาติ นอกจากนี้ยังมีหนังสือและตำราอีกหลายเล่มที่กล่าวถึงการบัญญัติหมวดสีตามพงศ์เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งจากการที่ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือและตำราหลาย

เล่ม พบว่าส่วนใหญ่ยึดตามหลักบัญญัติที่คล้ายคลึงกัน อาจมีบางตำราที่กล่าวถึงเรื่องสีหรือเครื่องประดับศีรษะที่ผิดแผกไปบ้างแต่เป็นจำนวนน้อย ซึ่งผู้ศึกษาค้นคว้าขอกล่าวโดยยึดหลักตามประพันธ์ สุคนธชาติ (ประพันธ์ สุคนธชาติ. 2514 : 35 – 71) และมีการแทรกจากตำราเล่มกรณีที่มีความแตกต่างกัน โดยสรุปดังนี้

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนนิยมจำแนกโดยยึดตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์เพื่อให้เข้าใจง่าย โดยแบ่งเป็นพงศ์ดังนี้

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนพงศ์นารายณ์
วงศ์กษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา

1.อโนมาตัน – พระ (กษัตริย์กรุงศรีอยุธยา องค์ที่ 1)	สีขาว 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า พระนารายณ์เมื่อเสร็จจากการสังหารหิรันต์ยักษ์ แล้วกลับมาบรรทมสินธุ์เหนือบัลลังก์นาค ดอกบัวผุดขึ้นจากพระนาภีให้กำเนิดพระอโนมาตัน จึงนำไปถวายพระอิศวร พระอิศวรให้พระอินทร์สร้างเมือง แล้วจึงให้พระอโนมาตันเป็นผู้ครองนคร
2.มณีเกสร – นาง (มเหสีท้าวอโนมาตัน)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง เป็นนางชาวทวีปอุดร
3.อัชบาล – พระ (กษัตริย์กรุงศรีอยุธยา องค์ที่ 2)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า (บางตำราว่า สวมมงกุฎยอดชัย) โอรสท้าวอโนมาตันกับนางมณีเกสร
4.เทพอัปสร – นาง (มเหสีท้าวอัชบาล)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
5.ทศรถ – พระ (กษัตริย์กรุงศรีอยุธยา องค์ที่ 3)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ สวมมงกุฎยอดชัย โอรสท้าวอัชบาลกับนางเทพอัปสร
6.เกาสุริยา – นาง (มเหสีท้าวทศรถ องค์ที่ 1)	สีนวลผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
7.ไกยเกษี – นาง (มเหสีท้าวทศรถ องค์ที่ 2)	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ธิดาท้าวไกยเกษกับนางประไภวดี บางตำราว่า เกศินี
8.สมุทรชา หรือ สมุทร – นาง (มเหสีท้าวทศรถ องค์ที่ 3)	สีขาวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
9.รามเทพ – พระ (กษัตริย์กรุงศรีอยุธยา องค์ที่ 4)	สีเขียวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดเดินหน มงกุฎยอดชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนออกทรงผนวชใช้ "ชฎายอดฤาษี" โอรสท้าวทศรถกับนางเกาสุริยา เวลาสำแดงอิทธิฤทธิ์ปรากฏเป็น 4 มือ ทรงเทพอาวุธ ตรี คทา จักร สังข์
10.พรต – พระ (อนุชาพระราม)	สีแดงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์หรือมงกุฎยอดชัย โอรสท้าวทศรถกับนางไกยเกษี (คือ "จักร" ของพระนารายณ์)
11.ลักษณม์ -พระ	สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดเดินหน มงกุฎยอดชัย หรือพระมหามงกุฎ ตอนออกทรงผนวชใช้ "ชฎายอดฤาษี" โอรสท้าวทศรถกับนางสมุทรชา เป็นโอรสฝาแฝดกับพระสัตรุต (คือ "บัลลังก์นาค" ของพระนารายณ์)
12.สัตรุต – พระ	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ มงกุฎยอดชัย โอรสท้าวทศรถกับนางสมุทรชา เป็นโอรสฝาแฝดกับพระลักษณ์ (คือ "คทาเพชร" ของพระนารายณ์)
13.สีดา – นาง (มเหสีพระราม)	สีนวลจันทร์ หรือ สีขาวผ่อง 1 หน้า 1 มือ สวมมงกุฎนาง

14.มงกุฎ – พระ	สีเขียวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมหัวกุมาร (หัวจุก) หรือสวมมงกุฎยอดชัย โอรสพระรามกับนางสีดา
15.ลบ – พระ (กุมาร)	สีเขียวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมหัวกุมาร หรือสวมมงกุฎยอดชัย พระวัชมฤคฤาษีชุบขึ้นเป็นบุตรเลี้ยงนางสีดา อนุชาพระมงกุฎ
16.สุมันตัน - พระ (อำมาตย์ผู้ใหญ่แห่งกรุงศรีอยุธยา)	สีหงดินอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมไม่มีมงกุฎ

ตัวละครฝ่ายมนุษย์ในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มิได้มีเฉพาะตัวละครฝ่ายพงศ์ของพระรามเท่านั้น แต่ยังได้มีการกล่าวถึงตัวละครฝ่ายมนุษย์ที่เป็นกษัตริย์ต่างเมือง ซึ่งมีความสำคัญเช่นเดียวกัน โดยได้มีการกำหนดสีและลักษณะหัวโขนของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ต่างเมืองฝ่ายมนุษย์ ดังนี้

1.โรมพัท – พระ (กษัตริย์เมืองพัทวิไสย)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์หรือสวมมงกุฎน้ำเต้ากลม
2.อรุณวดี – นาง (ธิดาท้าวโรมพัท)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
3.ไกยเกษ – พระ (กษัตริย์เมืองไกยเกษ)	สีหงเสนอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์หรือสวมมงกุฎยอดชัย
4.ประไภวดี (เกศินี) – นาง (มเหสีท้าวไกยเกษ)	สีขาว หรือ สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
5.ไกยเกษี – นาง (ธิดาท้าวไกยเกษ – นางเกศินี)	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง มเหสีองค์ที่ 2 ของท้าวทศรถ กษัตริย์องค์ที่ 3 แห่งกรุงศรีอยุธยา
6.ชนกจักรวรรดิ – พระ (กษัตริย์เมืองมิถิลา)	สีหงเสนอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ สวมมงกุฎยอดชัย ตอนออกทรงผนวชใช้ "ชฎายอดฤาษี"
7.สุทรรศ์ – พระ (กษัตริย์เมืองปัญจาล)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ สวมมงกุฎยอดชัย มีมเหสีชื่อนางสุไข หรือ ศุกไข
8.โคดม – พระ (กษัตริย์เมืองสาเกต)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ ชฎามนุษย์ หรือ สวมมงกุฎยอดชัย

ตัวละครฝ่ายยักษ์เป็นอีกฝ่ายหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องควบคู่ไปกับตัวละครฝ่ายมนุษย์และฝ่ายลิง เนื่องจากเป็นศัตรูที่ต้องทำการต่อสู้กันตลอดเรื่อง ตัวละครฝ่ายยักษ์นั้นมีอยู่มากมายหลายตัวที่ต้องผลัดเปลี่ยนกันออกมาสู้รบตามคำบัญชาของทศกัณฐ์ผู้เป็นกษัตริย์แห่งเมืองยักษ์ ดังนั้นเพื่อความเข้าใจในการชมจึงได้มีการการจำแนกสีและลักษณะหัวโขนพรหมพงศ์ และ อสูรพงศ์แห่งกรุงลงกาไว้ดังนี้

1.สหบดี – พระ (พรหม)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดชัย เป็นผู้สร้างทวีปพิชัยลงกา
2.จัตุรพักตร์ – พระ (พรหม)(กษัตริย์กรุงลงกา องค์ที่ 1)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดชัย เดิมชื่อว่า " มหาอัชฎาพรหม หรือ ธาดาพรหม"
3.มลิกา – นาง (มเหสีท้าวจัตุรพักตร์)	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
4.ลัสเตียน – พญายักษ์ (กษัตริย์กรุงลงกา องค์ที่ 2)	สีขาว 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎน้ำเต้าเฟืองปลายสะบัด (เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "ลัสเตียนพรหม") โอรสท้าวจัตุรพักตร์กับนางมลิกา

5.ศรีสุนันทา – นาง (มเหสีท้าวลัสเตียน องค์ที่ 1)	ขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
6.จิตรมาลี – นาง (มเหสีท้าวลัสเตียน องค์ที่ 2)	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
7.สุวรรณมาลัย – นาง (มเหสีท้าวลัสเตียน องค์ที่ 3)	สีเหลืองนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
8.วรประไภ – นาง (มเหสีท้าวลัสเตียน องค์ที่ 4)	สีขาวผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
9.รัชฎา – นาง (มเหสีท้าวลัสเตียน องค์ที่ 5)	สีขาวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
10.กุเปรัน – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองกาลจักร)	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎกระหนก โอรสท้าวลัสเตียนกับนางศรีสุนันทา มีบุษบกวิเศษ และครองเมืองกาลจักร
11.ทัพนาสูร (เทพาสูร) – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจักรวาล)	สีหงดิน (บางตำราว่า "สีหงเสน") 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎ ยอดสามกลีบ โอรสท้าวลัสเตียนกับนางจิตรมาลี
12.อัศธาดา – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองวัทกัน)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎชัย โอรสท้าวลัสเตียนกับนางสุวรรณมาลัย
13.มารัน – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโสพส)	สีทอง (บางตำราว่า "สีเหลือง") 1 หน้า 2 มือสวมมงกุฎหางไก่ โอรสท้าวลัสเตียนกับนางวรประไภ
14.ทศกัณฐ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์กรุงลงกา องค์ที่ 3)	สีเขียว หรือบางแบบ สีทอง 10 หน้า20 มือสวมมงกุฎยอดชัย หน้า 3 ชั้น ชั้น 2 เป็นหน้าเล็ก 4 หน้า ชั้นบนเป็นหน้าพรหม (หน้ามนุษย์) โอรสองค์ที่ 1 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา
15.กุมภกรรณ – พญายักษ์ (เป็นพญาอุปราชเมืองลงกา)	สีเขียว หรือบางแบบ สีทอง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น (หัวโขนจะทำเป็น ด้านหน้ามี หน้าใหญ่ 1 หน้า ด้านหลังมีหน้าเล็กอยู่ 3 หน้า) โอรสองค์ที่ 2 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา
16.พิเภก (ทศคิรีวงศ์) – พญายักษ์ (กษัตริย์กรุงลงกา องค์ที่ 4)	สีเขยว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม โอรสองค์ที่ 3 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา เป็นพระเวศสุญาณมาจุติ)มีความรอบรู้คัมภีร์ไตรเทพและโหราศาสตร์
17.ขร (พญาขร) – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโรมคัล องค์ที่ 1)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดจีบ โอรสองค์ที่ 4 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา ครองเมืองโรมคัล
18.ทูต (พญาทูต) หรือ ทูษณ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจารึก องค์ที่ 1)	สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก โอรสองค์ที่ 5 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา
19.ตรีเศียร (พญาตรีเศียร) – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองมัชวารี องค์ที่ 1)	สีขาว 3 หน้า 6 มือ สวมมงกุฎชัย 3 ยอด โอรสองค์ที่ 6 ของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา
20.สำมนักขา – ยักษิณี (ภรรยา ชิวหา)	สีเขียวสด หรือบางแบบ สีทอง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น ธิดาของท้าวลัสเตียนกับนางรัชฎา เป็นองค์ที่ 7 (สุดท้อง)
21.มณโฑเทวี – นาง (มเหสีทศกัณฐ์ องค์ที่ 1)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง พระฤาษี 4 ตน ได้ทำการชุบขึ้นมาจากนางกบ แล้วนำไปให้พระอิศวร
22.กาลอัคคีนาคราช – นาง (มเหสีทศกัณฐ์ องค์ที่ 2)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนางยอดนาค ธิดาพญากาลนาคกับนางประภา

23.อินทรชิต (รณพักตร์) – ยักษ์ (ยุพราชกรุงลงกา)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ สวมชฎายอดกาบไผ่เดินหน จอนหูมนุษย์ (ตอนเป็น "รณพักตร์กุมาร" สวมหัวกุมาร หรือ หัวจุก) โอรสองค์ที่1 ของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ เดิมชื่อ "รณพักตร์" ได้ชื่อ "อินทรชิต" หลังจากรบชนะพระอินทร์
24.สีดา – นาง (มเหสีพระราม)	สีขาวผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ธิดาของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ น้องสาวของ อินทรชิต คือ "พระลักษมี" แบ่งภาคมาเกิด
25.ทศพิน (ไพนาสุริยวงศ์) – ยักษ์ (กษัตริย์กรุงลงกา องค์ที่ 5)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ ชฎายอดกาบไผ่หรือ ชฎายอดเดินหน (ตอนเป็น "ไพนาสุริยวงศ์" สวมหัวกุมาร หรือ หัวจุก) โอรสคนสุดท้องของ ทศกัณฐ์กับนางมณโฑ
26.บรรลัยกัลป์ – ยักษ์	สีแสด หรือ สีแดง บางตำราว่า "สีเหลืองอ่อน" 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้าเฟือง โอรสทศกัณฐ์กับนางกาลอัคคี
27.สหัสกุมาร – ยักษ์ (1,000 ตน)	สีต่างๆกัน บางตำราว่า "สีเลื่อมประภัสสร" สวมมงกุฎน้ำเต้ากลม หน้า 2 ชั้น 7 หน้า โอรสทศกัณฐ์กับนางสนม
28.สิบรถ – ยักษ์ (10ตน)	สีต่างๆกัน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎต่างๆกัน โอรสทศกัณฐ์กับนางสนม
29.สุพรรณมัจฉา – นาง (ภรรยาหนุมาน)	สีขาว หรือ สีนวล กายท่อนบนเป็นมนุษย์ ท่อนล่างเป็นปลา สวมมงกุฎนาง ธิดาทศกัณฐ์กับนางปลา
30.ทศคิรีวัน – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกาบไผ่ มีงวงที่ปลายนาสิก โอรสทศกัณฐ์กับช้างพัง
31.ทศคิรีธร – ยักษ์	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกาบไผ่ มีงวงที่ปลายนาสิก โอรสทศกัณฐ์กับช้างพัง เป็นน้องของทศคิรีวัน
32.จันทวดี – นาง (ชายากุมภกรรณ)	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
33.คันธมาลี – นาง (สมนเอกกุมภกรรณ)	สีขาวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมรัดเกล้าเปลว หรือ กะบังหน้า
34.ตรีชฎา – นาง (ชายาพิเภก)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
35.รัชฎาสูร – นาง (มเหสีพญาขร)	สีเหลืองนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
36.สุวรรณกันยุมา – นาง (ชายาอินทรชิต)	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
37.เบญกาย – นาง (ภรรยาหนุมาน)	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง บุตรีพิเภกกับนางตรีชฎา
38.มังกรกัณฐ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโรมคัล องค์ที่ 2)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดนาค โอรสพญาขรกับนางรัชฎาสูร
39.แสงอาทิตย์ – พญายักษ์ (อนุชามังกรกัณฐ์)	สีแดงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎกระหนก โอรสพญาขรกับนางรัชฎาสูร (มีพี่เลี้ยงชื่อ "พิจิตรไพรี" สีเขียว หัวโล้น)
40.วิรุญจำบัง – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจารึก องค์ที่ 2)	สีมอหมึก 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดหางไก่ โอรสพญาทูต
41.ตรีเมฆ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองมัชวารี องค์ที่2)	สีหงดินแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดหางไก่ โอรสตรีเศียร

หมายเหตุ ในการแสดงโขน ตัวนางชั้นดี สวม "มงกุฎนาง" หรือ "รัดเกล้ายอด" นางชั้นรองสวม "รัดเกล้าเปลว" หรือ กะบังหน้า"

42.กุมภกาศ – รากษสแห่งกรุงลงกา 1 สีหงดิน	1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้าเฟือง
(รากษสแห่งกรุงลงกามีทั้งหมด 10 ตน)	บุตรชิวหากับนางสำมนักขา
43.อตูล – ปีศาจยักษิณี	สีแดงเสน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
(รากษสแห่งกรุงลงกา 2)	บุตรีชิวหากับนางสำมนักขา
44.วรณีสูร – รากษสแห่งกรุงลงกา 3	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
	บุตรชิวหากับนางสำมนักขา
45.ยามลิวัน – ยักษ์กุมาร	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวกุมาร หรือ หัวจุก
(พญาวันยุพักตร์)	บุตรอินทรชิตกับสุวรรณกันยุมา
46.กันยุเวก – ยักษ์กุมาร	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวกุมาร หรือ หัวจุก
(พญากันนุชิต)	บุตรอินทรชิตกับสุวรรณกันยุมา เป็นน้องของ ยามลิวัน
47.วิรุญมุข – ยักษ์กุมาร	สีเขียว หรือ สีเขียวมอ 1 หน้า 2 มือ หัวกุมาร หรือ หัวจุก
	โอรสวิรุญจำบัง
48.กากนาสูร – นาง	สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น หน้าเป็นยักษิณี แต่มีสัน
(รากษสแห่งกรุงลงกา 4)	ฐานปากเป็นกา นับเป็นพระญาติชั้นยายของทศกัณฐ์
49.สวาหุ – รากษสแห่งกรุงลงกา 5	สีเขียว หรือ สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดสามกลีบ
	บุตรนางกากนาสูร
50.มารีศ – รากษสแห่งกรุงลงกา 6	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดสามกลีบ
(น้องสวาหุ)	บุตรคนที่ 2 ของนางกากนาสูร
51.เจษฎา หรือ เกศรา – นาง รากษส	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดนาง
(ชายามารีศ) แห่งกรุงลงกา 7	
52.ชิวหา – รากษสแห่งกรุงลงกา 8	สีหงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม
(สามีนางสำมนักขา)	บุตรมารีศกับนางเจษฎา
53.นนยวิก – รากษสแห่งกรุงลงกา 9	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมหัวกุมาร
(กุมารน้องชิวหา)	บุตรคนที่ 2 ของมารีศกับนางเจษฎา
54.วายุเวก – รากษสแห่งกรุงลงกา 10	สีมอคราม 1 หน้า 2 มือ สวมหัวกุมาร
(กุมารน้องนนยวิก)	บุตรคนที่ 3 ของมารีศกับนางเจษฎา

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนเสนายักษ์ (อำมาตย์)ในกรุงลงกา 20 ตน

1. มโหทร – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม
	เป็นยักษ์เสนาบดี
2. เปาวนาสูร – ยักษ์	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎน้ำยอดเต้ากลม
	เป็นยักษ์เสนาบดี
3. การุณราช – ยักษ์	สีหงเสน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
4. กาลสูร – ยักษ์	สีดำหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
5. นนทจิตร – ยักษ์	สีมอคราม 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
6. นนทไพรี – ยักษ์	สีมอหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
7. นนทยักษ์ – ยักษ์	สีชาบ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
8. นนทสูร – ยักษ์	สีขาว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
9. พัทกาวี - ยักษ์	สีเหลือง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
10. ภานุราช – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
11. มหากาย – ยักษ์	สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
12. อิทธิกาย – ยักษ์	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์

13. รณศักดิ์ – ยักษ์	สีจันทร์ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
14. รณสิทธิ์ – ยักษ์	สีดินแดง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
15. โรมจักร – ยักษ์	สีหงสบาท 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
16. เวรัมภ หรือ ฤทธิกาสูร – ยักษ์	สีหงชาด บางตำราว่า เสน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
17. ศุภสารณ์ หรือ สุกรสาร – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
18. ไวยวาสูร หรือ วรวาสูร – ยักษ์	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
19. สุขาจาร – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์
20. อสูรกำปั้น – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์

นอกจากการจำแนกสีและลักษณะหัวโขนตามพงศ์ต่างๆ ตั้งแต่ฐานะกษัตริย์ เจ้าเมือง และเสนาอำมาตย์แล้ว ยังได้มีการจำแนกสีและลักษณะหัวโขนของกองลาดตระเวนที่รักษากรุงลงกาด้วย ดังนี้

1. กุมภาสูร – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านเขามรกต
2. ฤทธิกัน – ยักษ์ (ฤทธิกรร)	สีแดงชาด 1 หน้า 2มือ หัวโล้น รักษาด่านทางอากาศ
3. สารัณทูต – ยักษ์	สีขาว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น ตระเวนด้านสนามรบคอยแจ้งข่าวศึก
4. วิชุดา - ยักษ์	สีฟ้าแลบ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านริมฝั่งสมุทร
5. วายุภักษ์ – ยักษ์ (วายุพัด)	สีครามแก่ หรือ สีเมฆ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านริมฝั่งสมุทร
6. อากาศตะไล – นาง (เสื้อเมืองลงกา)รักษาเมืองลงกา	สีแดงเสน 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า 5 ยอด รักษาด่านทางอากาศ
7. ผีเสื้อสมุทร – ยักษิณี	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านหลังสมุทร

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรพงศ์แห่งกรุงมลิวัน

1. จักรวรรดิ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองมลิวัน)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดหางไก่ หน้า 2 ชั้น เป็นสหายกับทศกัณฐ์
2. วัชนีสูร – นาง (มเหสีท้าวจักรวรรดิ)	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
3. สุริยาภพ – ยักษ์	สีแดงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎและสัณฐานหน้าเหมือนอินทรชิดโอรสองค์ที่ 1ของท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร
4. บรรลัยจักร – ยักษ์ (อนุชาสุริยาภพ)	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดหางไก่ โอรสองค์ที่ 2 ของท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร
5. นนยุพักตร์ – ยักษ์ (อนุชาบรรลัยจักร)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม โอรสองค์ที่ 3 ของท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร
6. รัตนมาลี – นาง	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ธิดาท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร และเป็นบุตรคนสุดท้องของท้าวจักรวรรดิกับนางวัชนีสูร

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนเสนายักษ์แห่งกรุงมลิวัน 7 ตน

1. นนทการ – ยักษ์	สีมอครา 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
2. มารกบิล – ยักษ์	สีแดงเสน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
3. เมฆสูร หรือ เมฆาสูร – ยักษ์	สีมอหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
4. วิษณุราช – ยักษ์	สีดอกตะแบก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
5. วรไกรสูร หรือ ไวยไกรสูร – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น

6. สุพินสัน หรือ สุรพิน – ยักษ์	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
7. อสุรพัตร หรือ อสุรเพตรา – ยักษ์	สีดำหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น หน้าดำ ผมขาว

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรกองตระเวนรักษาด่านแห่งกรุงมลิวัน 3 ตน

1. ราหู – อสูรรักษาด่าน	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น ตระเวนทางอากาศ
2. กาลสูร – อสูรรักษาด่าน	สีดำ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านน้ำกรด
3. มัฆวาน – อสูรรักษาด่าน	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น รักษาด่านไฟกรด

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรพงศ์แห่งเมืองบาดาล

1. สหมลิวัน – พระ (พรหม – กษัตริย์เมืองบาดาล องค์ที่ 1)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดชัย หรือ เทริดแบบพรหม เดิมเป็นเจ้าทวีปรังกา (ลงกา)
2. มหายมยักษ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองบาดาล องค์ที่ 2)	สีแดงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดหางไก่ โอรสท้าวสหมลิวัน เมื่อขึ้นครองเมือง มีนามาอภิไธว่า "ศากยวงษา มหายมยักษ์"
3. จันทรประภาศรี หรือ จันทรประภา – นาง (มเหสีท้าวมหายมยักษ์)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
4. พิรากวน – นาง	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ สวมรัดเกล้ายอด บางตำราว่า สีขาวผ่อง มงกุฎยอดเกี้ยว ธิดาท้าวมหายมยักษ์กับนางจันทรประภาศรี
5. ไมยราพณ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองบาดาล องค์ที่ 3)	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก บางตำราว่า มงกุฎยอดหางไก่ รสท้าวมหายมยักากับนางจันทรประภาศรี เป็นน้องพิรากวน
6. ไวยวิก หรือ วันยุวิก – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองบาดาล องค์ที่ 4)	สีม่วงแก่ (บางตำราว่า สีดินแดง) 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้าเฟือง (บางตำราว่าสวมมงกุฎน้ำเต้ากลม) บุตรนางพิรากวน

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนเสนายักษ์แห่งเมืองบาดาล 4 ตน

1. จิตรกูฏ หรือ จิตรกูล – ยักษ์	สีดำหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
2. จิตรไพรี – ยักษ์	สีขาว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
3. ตรีพัท หรือ ตรีทัพ – ยักษ์	สีดินแดง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
4. เมฆนาท หรือ เมฆวัส – ยักษ์	สีเมฆ หรือ สีมอครามแก่ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรพรหมพงศ์

1. มาลีวราช หรือ มาลีวัดดพรหม – พรหม (เจ้าแห่งคนธรรพ์)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ สวมมงกุฎยอดชัย เป็นอัยกาของทศกัณฐ์ (บางตำราว่าเป็นอสูรเทพบุตร)
2. รามสูร (อสูรเทพบุตร)	สีเขียว (บางตำราว่า สีทองมีทั้งจอนหูมนุษย์ และ จอนหูยักษ์ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกาบไผ่
3. ปโรต (อสูรเทพบุตร)	สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกาบไผ่

4. พิราพ	สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น (พิราพปา) สวมมงกุฎยอดเดินหน (พิราพทรงเครื่อง) มีกายเป็นวงหักขิณาวัฏ
5. เหรันต์ หรือ เหรันตทูต (อสูรเทพบุตร)	สีม่วงอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดจีบ
6. หิรันตยักษ์ (อสูรเทพบุตร)	สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก
7. ปทูตทันต์ หรือ ประทูตัน (อสูรเทพบุตร)	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดจีบ
8. อสุรพักตร์ หรือ อสุรพรหม (อสูรเทพบุตร)	สีหงสบาท 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดชัย
9. นนทุก (อสูรเทพบุตร)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรและนางฟ้าที่ถูกสาป

1. ปักหลั่น – อสูร	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
2. กุมพล หรือ กุมภณฑ์ – อสูร	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม มีกายแต่เพียงนาภี
3. นนทการ – อสูร	สีมอคราม 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น
4. กุมภัณฑ์นุราช – อสูร	สีแดงเสน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดจีบ
5. บุษมาลี – นางฟ้า (ภรรยาหนุมาน)	สีขาวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
6. วานริน – นางฟ้า (ภรรยาหนุมาน)	สีนวลจันทร์ 1 หน้า 2 มือ มงกุฎนาง
7. เสาวรี – นางฟ้า	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
8. สุวรรณมาลี – นางฟ้า	สีนวลผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
9. อัศมูขี	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น มีหน้าคล้ายสัตว์

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรกษัตริย์

1. ตรีบูรัม – พญารากษส (กษัตริย์กรุงโสพส)	สีดำหมึก 1 หน้า 2 มือ มงกุฎน้ำเต้ากลมรูปทรงปลี
2. อนุราช – พญารากษส (มหากษัตริย์กรุงสิงขร)	สีจันทร์อ่อน (บางตำราว่าหน้าสีนวลจันทร์) 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก
3. รัตนา – นางรากษส (มเหสีท้าวอนุราช)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
4. จันทวดี หรือ ประจันทรวดี – นางรากษส	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ธิดาท้าวอนุชากับนางรัตนา
5. ทินสูร – รากษส	สีเมฆ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์เมืองมหาสิงขร
6. นนทการ – ยักษ์	สีดินแดง 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์เมืองมหาสิงขร เป็นพนักงานเฝ้าอุทยาน
7. กุเวรนุราช หรือ กุเวรุราช – พญารากษส (กษัตริย์เมืองกาลวุธ)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม

8. ตรีปักกัน – รากษส	สีเขียวแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก โอรสท้าวกุเวรุราช
9. กาลวก – รากษส	สีดำกา หรือ สีดำหมึก 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์เมืองกาลวุธ
10. กาลจักร – รากษส	สีมอหมึกแก่ 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น เสนายักษ์เมืองกาลวุธ
11. คนธรรพ์นุราช – พญารากษส (กษัตริย์เมืองดิศศรีสิน)	สีเขียวแก่ 1 หน้า 2 มือ ทรงชฎาโพกอย่างวิชาธร หรือ สวมมงกุฎยอดกาบไผ่ (บางตำราว่า ไม่มีมงกุฎ)
12. จันทา – นางรากษส (มเหสีท้าวคนธรรพ์นุราช)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง
13. วิรุณพัท – รากษส	สีเขียวอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมชฎามนุษย์ หรือ มงกุฎเหมือนอินทรชิต โอรสท้าวคนธรรพ์นุราชกับนางจันทา
14. อสูรวายุภักษ์ – พญารากษส (กษัตริย์เมืองมหาวิเชียรธานี)	สีเขียวแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ามีกาบรับบัวแวง มีกายและหน้าเป็นอสูร เท้าและหางเพียงท่อนเอว เหมือนนกอินทรี ปีกแขนทั้งสองมีครีบดังพญาครุฑ
15. วิรุพหก – พญารากษส (กษัตริย์เมืองมหาอันธการ)	สีขาบ (บางตำราว่า สีเขียวขาบ) 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดนาค มีเครื่องประดับกายล้วนแล้วไปด้วยนาคอันมีพิษ

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรสัมพันธมิตรของทศกัณฐ์

1. จักรวรรดิ – พญายักษ์ (เจ้าเมืองมลิวัน)	สีขาว สวมมงกุฎยอดหางไก่
2. สัตลุง – พญายักษ์ (เจ้าเมืองจักรวาล)	สีหงชาด สวมมงกุฎยอดจีบ
3. ไพจิตราสูร – พญายักษ์ (เจ้าพิภพอสูร)	สีขาว (บางตำราว่า สีเขียว) สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม เป็นเจ้าพิภพอสูร อยู่หว่างเขาตรีกูฏ
4. สัทธาสูร – พญายักษ์ (เจ้าเมืองอัสดงค์)	สีหงเสน สวมมงกุฎยอดจีบ
5. อัศกรรณมาลาสูร – พญายักษ์ (เจ้าเมืองดุรัม)	สีม่วงแก่ หน้า 2 ชั้น 7 หน้า สวมชฎามนุษย์ หรือ สวมมงกุฎยอดชัย
6. มหาบาลเทพาสูร – พญายักษ์ (เจ้าเมืองมหาจักรวาล)	สีเขียว หัวโล้น
7. มูลพลัม – พญายักษ์ (อุปราชเมืองปางตาล)	สีเขียว 1 หน้า (บางตำราว่ามี 4 หน้า คือ ด้านหน้าหัวโขนมีหน้าใหญ่ 1 หน้า และหน้าเล็กอยู่ข้างหลัง3 หน้า)2มือ หัวโล้น

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนอสูรต่างเมือง

1. สหัสสเดชะ – พญารากษส (กษัตริย์กรุงปางตาล)	สีขาว 1,000 หน้า 2,000 มือ สวมมงกุฎยอดชัย หน้า 4 ชั้น หรือ 5 ชั้น เป็นพี่ชายมูลพลัม
2. ไวยตาล – พญารากษส (กษัตริย์กรุงกุรุราษฎร์)	สีดครามอ่อน (บางตำราว่า สีมอคราม) 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดกระหนก
3. กุเปรัน – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองกาลจักร)	สีม่วงอ่อน สวมมงกุฎยอดกระหนก
4. ทัพนาสูร – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจักรวาล)	สีหงดิน สวมมงกุฎยอดสามกลีบ

5. อัศธาดา – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองวัทกัน)	สีขาว สวมมงกุฎยอดชัย
6. มารัน – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโสพส)	สีทอง สวมมงกุฎยอดหางไก่
7. ขร – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโรมคัล องค์ที่ 1)	สีเขียว สวมมงกุฎยอดจีบ
8. มังกรกัณฐ์ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองโรมคัล องค์ที่ 2)	สีเขียว สวมมงกุฎยอดนาค
9. ทูต – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจารึก องค์ที่ 1)	สีม่วงแก่ สวมมงกุฎยอดกระหนก
10. วิรุญจำบัง – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองจารึก องค์ที่ 2)	สีมอหมึก สวมมงกุฎยอดหางไก่
11. ตรีเศียร – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองมัชวารี องค์ที่ 1)	สีมอหมึก สวมมงกุฎยอดชัย 3 ยอด
12. ตรีเมฆ – พญายักษ์ (กษัตริย์เมืองมัชวารี องค์ที่ 2)	สีหงดินแก่ สวมมงกุฎยอดหางไหล

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนมเหศวรพงศ์

1. อิศวร – พระ (เทพเจ้าผู้สร้างโลก)	สีขาว 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า (บางตำราว่า สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากบ) มเหสักขเทวราช 1
2. อุมาภควดี – นาง (เทพมารดาแห่งโลก) (เทพเจ้าแห่งความสวัสดี)	สีเหลืองอ่อน 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎนาง อัครมเหสีของพระอิศวร
3. มเหศวรี – นาง (เทพเจ้าแห่งความงาม)	สีขาวนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง มเหสีพระอิศวร องค์ที่ 2
4.ขันทกุมาร - พระ (เทพเจ้าแห่งการสงคราม)	สีขาวนวล หรือ สีทอง 6 หน้า 12 มือ สวมเกี้ยวเกล้าจุก เดียว เทวโอรส พระอิศวรกับพระอุมา
5. พิฆเณศวร – พระ (เทพเจ้าแห่งศิลป)	สีแดง (บางตำราว่า สีสำริด) 1 หน้า 4มือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า หน้าเป็นช้าง เทวโอรส พระอิศวรกับพระอุมา
6. นารายณ์ – พระ (เทพเจ้าผู้รักษาความดี)	สีดอกตะแบก 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎยอดชัย มเหสักขเทวราช 2
7. ลักษมีเทพี – นาง (เทพเจ้าแห่งลาภและความดี)	สีขาวฟองน้ำ 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง มเหสีพระนารายณ์
8. พรหมธาดา – พระ (เทพเจ้าแห่งพรหมวิหาร)	สีขาว 4 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎยอดชัย หน้า 2 ชั้น มเหสักขเทวราช 3
9. สุรัสวดี – นาง (เทพเจ้าแห่งการศึกษา)	สีขาวผ่อง หรือ สีขาวนวล 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎนาง มเหสีพระพรหมธาดา
10. อินทร์ – พระ (เจ้าแห่งเทพนครอมรวดี ผู้ให้ความช่วยเหลือมนุษย์)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดเดินหน มเหสักขเทวราช 4
11. สุจิตรา – นาง (เทพธิดาแห่งใจ)	สีนวล 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ชายาพระอินทร์ 1
12. สุชาดา – นาง (เทพธิดาแห่งสกุลดี)	สีขาวผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ชายาพระอินทร์ 2

13. สุธรรมา – นาง (เทพธิดาแห่งความบริสุทธิ์)	สีเหลือง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ชายาพระอินทร์ 3
14. สุนันทา – นาง (เทพธิดาแห่งความร่มเย็น)	สีนวลผ่อง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง ชายาพระอินทร์ 4
15. จิตตุบท – พระ (เทวอำมาตย์พระอิศวร 1)	สีหงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมกะบังหน้า
16. จิตตุบาท – พระ (เทวอำมาตย์พระอิศวร 2)	สีหงดิน 1 หน้า 2 มือ สวมกะบังหน้า
17. จิตตุราช – พระ (เทวอำมาตย์พระอิศวร 3)	สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมกะบังหน้า
18. จิตตุเสน หรือ จิตตุรงค์ – พระ (เทวอำมาตย์พระอิศวร 4)	สีเสน 1 หน้า 2 มือ สวมกะบังหน้า
19. อรชุน – พระ (เทวดา)	สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎชัย
20. มาตุลี – พระ (อำมาตย์พระอินทร์ 1)	สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม เป็นสารถีขับรถพระอินทร์
21. เวสสุญาณ – พระ (อำมาตย์พระอินทร์ 2)	สีเหลือง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้ากลม
22. วิศณุกรรม หรือ วิศวกรรม – พระ (อำมาตย์พระอินทร์ 3)	สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า บางตำราเรียก "วิสสุกรรม หรือ เวสสุกรรม" สีเขียวหัวโล้น (หรือโพกผ้า)ที่ผม เขียนเป็นลายดอกไม้ทอง เป็นครูช่างทุกชนิด และเป็นนายช่างของพระอินทร์คู่กับ "วิศวพรหม" ซึ่งเป็นนายช่างของพระพรหม
23. มณีเมขลา – นาง (สมุทรเทวี)	สีเมฆมอ หรือ สีเขียว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎนาง เป็นเทพผู้รักษามหรรณพทั้งสี่
24. อาทิตย์ – พระ (เทพเจ้าผู้ให้แสงสว่างเวลากลางวัน)	มีแดงชาด 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ สวมเทริดน้ำเต้า เทวดานพเคราะห์ 1
25. จันทร์ – พระ (เทพเจ้าผู้ให้แสงสว่างเวลากลางคืน)	สีขาว (บางตำราว่า " ผิวกายสีเหลืองนวล หรือ สีขาวนวล ") 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ เทริดยอดน้ำเต้า เทวดานพเคราะห์ 2
26. อังคาร – พระ (เทพเจ้าแห่งสงคราม)	สีแก้วเพทาย (บางตำราว่า เป็นสี " ลูกหว้า ") หรือ สีชมพู 1หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ เทริดยอดน้ำเต้า เทวดานพเคราะห์ 3
27. พุธ – พระ (เทพเจ้าแห่งวาจาและพาณิชย์)	สีเขียวมรกต (บางตำราว่า เป็นสี " โมรา ") 1 หน้า 2 มือ ผ้าเคียนผม หรือ ผ้าโพกแบบฤาษี เทวดานพเคราะห์ 4
28. พฤหัสบดี – พระ (เทพฤาษี อาจารย์พระอินทร์)	สีแก้วไพฑูรย์ หรือ สีเขียวอมเหลือง 1 หน้า 2 มือ สวมผ้าโพกแบบฤาษี เทวดานพเคราะห์ 5
29. ศุกร์ – พระ (เทพเจ้าแห่งความรัก ความงามและความสันติ)	สีเลื่อมประภัสสร หรือ สีเลื่อมเหลือง (บางตำราว่า สีฟ้าอ่อน 1 หน้า 2 มือ สวมผ้าโพกแบบฤาษี เทวดานพเคราะห์ 6
30. เสาร์ – พระ (เทพเจ้าแห่งการกสิกรรม)	สีดำ 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดมุ่นผมมีปิ่นปัก แต่ไม่มีลาย จอนหู เทวดานพเคราะห์ 7
31. ราหู – พระ (เทพเจ้าผู้สถิตอยู่บนก้อนเมฆ)	สีสำริด หรือ สีม่วงแก่ 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดมุ่นผมมีปิ่นปัก แต่ไม่มีลายจอนหู หรือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า เทวดานพเคราะห์ 8
32. เกตุ – พระ (เทพเจ้าผู้คุ้มครอง ความสวัสดิมงคล)	สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดชัย เทวดานพเคราะห์ 9

33. วายุ (พาย) – พระ (เทพเจ้าแห่งลม)	สีขาวควันหมอก 1 หน้า 4 มือ สวมเทริดยอดน้ำเต้าเฟืองเตี้ย (บางตำราว่า " มงกุฎชัย")
34. กาล – พระ (เทพเจ้าประจำทิศตะวันออกเฉียงใต้)	สีน้ำรัก 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า
35. พนัสบดี (ไพศรพณ์) – พระ (เทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ในป่า เจ้าป่า)	สีเหลือง หรือ สีทอง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้าเฟือง หรือเทริดยอดน้ำเต้า
36. สมุทร – พระ (เทพเจ้าประจำมหาสมุทร)	สีน้ำไหล 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า
37. อัคนี (เพลิง) – พระ (เทพเจ้าผู้ทำให้เทวดาและมนุษย์ได้ติดต่อกัน)	สีแดงชาด 2 หน้า 8 มือ สวมมงกุฎน้ำเต้า หรือ สวมเทริด ยอดน้ำเต้า
38. หิมพานต์ – พระ (เทพเจ้าแห่งป่าหิมพานต์)	สีหงชาด 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ สวมเทริด ยอดน้ำเต้า
39. พิรุณ – พระ	สีเมฆมอ หรือ สีขาว 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า หรือ สวมเทริดยอดน้ำเต้า
40. มหาชัย – พระ (เทพเจ้าแห่งชัยชนะ)	สีเหลือง 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดชัย
41. ธตรฐ – พระ (โลกบาล)	สีหงดินอ่อน สวมมงกุฎยอดหางไก่ ราชาแห่งคนธรรพ์ทั้งหลาย (บางตำรา ว่าเป็น " จอมภูต ") ครองทิศบูรพา
42. วิรุพหก – พระ (โลกบาล)	สีมอคราม สวมมงกุฎยอดชัย ราชาแห่งอมรเทพ (บางตำรา ว่าเป็น " จอมกุมภัณฑ์ ") ครองทิศทักษิณ
43. วิรูปักษ์ – พระ (โลกบาล)	สีขาว สวมมงกุฎยอดนาค ราชาแห่งนาคทั้งหลาย ครองทิศประจิม
44. เวสสวัณ (ท้าวกุเวร) – พระ (โลกบาล)	สีเขียว (บางตำรา ว่าเป็น " สีทอง ") สวมมงกุฎน้ำยอดเต้าสี่ เหลี่ยม ราชาแห่งยักษ์ทั้งหลาย ครองทิศอุดร
45. รัมภา – นาง (เทพอัปสรพระอินทร์)	สีขาว สวมกะบังหน้า
46. อรุณวดี – นาง (เทพอัปสรพระอินทร์)	สีขาว สวมกะบังหน้า
47. ปัญจสีขร – พระ (เทพคนธรรพ์)	สีขาว 1 หน้า 4 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า 5 ยอด เทพเจ้าแห่งวิชาการดนตรี 1
48. ปรคนธรรพ – พระ (ยอดของคนธรรพ์)	สีเขียว สวมชฎายอดฤาษี เทพเจ้าแห่งวิชาการดนตรี 2
49. ยม (ยมบาล) – พระ (เทพเจ้าแห่งคนตาย)	สีเลื่อมประภัสสร หรือ สีเขียว (บางตำราว่า " สีดำ ") 1 หน้า 2 มือ สวมเทริดยอมน้ำเต้า

ไม่เพียงตัวละครที่แสดงเป็นฝ่ายยักษ์ และฝ่ายลิงเท่านั้นที่มีการจำแนกสีและลักษณะหัวโขน แต่ตัวละครที่อย่างฤษีก็ได้มีการจำแนกสีและลักษณะหัวโขนด้วยเช่นกัน เนื่องจากตามเรื่องรามเกียรติ์แล้วปรากฏว่ามีการกล่าวถึงฤษีไว้หลายตอน และหลายตนด้วยด้วยกัน รวมฤษีทั้งสิ้นมี 35 ตน บางตำราว่ามี 36 ตน ดังนี้

ฤษีสร้างกรุงศรีอยุธยา 4 ตน

1. อจนดาวี
2. ยุทธอักขระ

3. ทะหะ

4. ยาคะ

ฤษีที่พระรามพบเมื่อคราวเดินดงครั้งแรก 4 ตน

1.สุทรรศน์ หรือสุทัศ

2.สุไข หรือศุกไขดาบสินี

3.อังคตะ หรืออรรคต

4.สรภังค์

ฤษีที่ชุบนางมณโฑ 4 ตน

1. โรมสิงห์ หรือมหาโรมสิงหะ

2. วตันตะ หรืออตันตะ

3. วชิร

4. วสุทธิ, วิสุทัสสี, วิสูตร หรือ วิสุทธสี

ฤษีที่อยู่แดงมิถิลา 1 ตน

1. สุธามันตัน

ฤษีที่อยู่แดนเมืองขีดขิน 1 ตน

1. อังคต

ฤษีที่ชุบนางกาลอัจนา 1 ตน

1. โคดม หรือ โคตะมะ

ฤษีที่อยู่แดนเมืองลงกา 3 ตน

1. นารท หรือนารอท อยู่ที่เขาโอพส

2. โคบุตร อยู่ที่เขานินทกาลา

3. กาล

ฤษีที่ทำพิธีหุงข้าวทิพย์ในกรุงศรีอยุธยา 5 ตน

1. กไลโกฏ (หน้าเนื้อ)

2. ภารัทวาส หรือภารทวาช

3. วัชอัคคี

4. วสิษฐ์

5. สวามิตร

ฤษีที่อยู่ที่เขาตรีกูฏ 3 ตน

1. สุเมธ

2. อมรเรศ หรืออมเรศ

3. ปรเมศร์

ฤษีที่อยู่ที่เชิงเขามรกต 1 ตน

1. ทิศไพ

ฤษีที่หนุมานพบเมื่อคราวไปถวายแหวนนางสีดา 2 ตน

1. นารท

2. ชฎิล

ฤษีที่อยู่ที่เชิงเขาไกรลาศ 2 ตน

1. คาวิน

2. สุขวัฒน

ฤษีทศกัณฐ์แปลง

1. สุธรรม เมื่อครั้งไปลักนางสีดาที่ริมโคทาวารี

2. สิทธิโคดม เมื่อครั้งไปหาพระราม ที่ค่ายเขาคันธมาทน์ บางตำราว่า "กาล" เมื่ออยู่เขาคันธมาทน์อีก 1 ตน

ฤษีที่อยู่ที่แดงไกยเกษ 1 ตน

1.โควินท์

ฤษีที่อยู่ที่ป่ากาละวาต 1 ตน

1. วัชมฤค

ตัวละครสำคัญอีกฝ่ายหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง และมีตัวละครมากมายซึ่งอาจก่อให้เกิดความเข้าใจที่สับสน หากมิได้มีการจำแนกแยกแยะให้ชัดเจน คือ ตัวละครฝ่ายลิง ซึ่งได้มีการจำแนกสีและลักษณะของตัวละครฝ่ายลิงเอาไว้เพื่อความชัดเจนในการการทำความเข้าใจกับเรื่องราวในเรื่องรามเกียรติ์ ดังนี้

การจำแนกสีและลักษณะหัวโขนวารนรพงศ์

พญา (พระยา)วานร

1. ชามพูวราช หรือ นิลเกสร	สีแดงชาด สวมมงกุฎยอดชัย ปากอ้า เกิดจากไม้ไผ่หน้าอาศรมพระฤษีสุชวัฒน
2. กากาศ (พระยาพาลี ,พิริยะจุลจักร) (เจ้าเมืองขีดขิน)	สีเขียวสด ใส่ชฎา (ชฎายอดบัด) ปากอ้า โอรสพระอินทร์กับนางกาลอัจนา มีชายา 2 คือ นางดารา 1 และ นางมณโฑ 1 "พระยาพาลี" เป็นนามที่พระอิศวรประทานให้เมื่อ คราวที่ชลอเขาสุเมรุฯ ครั้งรามสูรจับอรชุนฟาด
3. สีครีพ (บางตำราว่า" พญาสุครีพกะปิราช ") (อุปราชเมืองขีดขิน)	สีแดงเสน หรือ สีแดงชาด สวมชฎา(ชฎายอดบัด) (บางตำราว่า" ทรงชฎายอดเดินหน ") ปากอ้า โอรสพระอาทิตย์กับนางกาลอัจนา (พระยาไวยวงศามหาสุรเดช) เป็นนามบรรดาศักดิ์ที่พระรามพระราช ทานให้เมื่อเสร็จศึกลงกามีชายา ชื่อนางดารา (ชายาพาลี)
4. ชมพูพาน (บางตำราว่า" พญาชมพูพานพฤาษราช ")	สีหงชาด สวมมงกุฎยอดชัย ปากอ้า พระอิศวรชุมขึ้นด้วยเหงื่อไคลเป็นบุตรเลี้ยงของพาลี
5. หนุมาน (พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา)	สีขาวผ่อง หัวโล้น ปากอ้า บุตรพระพายกับนางสวาหะ
6. องคน (บางตำราว่า" องคทกะปิยุวราช ") (พระยาอินทรนุภาพ)	สีเขียวมรกต สวมมงกุฎยอดสามกลีบ ปากหุบ บุตรพาลีกับนางมณโฑ
7. มัจฉานุ (พระยาหนุราช)	สีขาวผ่อง หัวโล้น ปากอ้า ลำตัวส่วนบนเป็นลิง ส่วนล่างตั้ง แต่เอวลงไปเป็นปลา บุตรหนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา
8. อสุรผัด (พระยามารนุราช)	สีเลื่อมประภัสสร หรือ สีขาวใส หัวโล้น ปากอ้า ตัวและผมเป็นยักษ์ หน้าเป็นลิง บุตรหนุมานกับนางเบญกาย

หมายเหตุ (7 –8) สมญาภิธาน รามเกียรติ์ ไม่นับอยู่ในจำนวน "พระยาวานร "

9. ท้าวมหาชมพู – เป็นจุลจักร (เจ้าเมืองชมพู)	สีขาบ หรือ สีดังปีกแมลงทับ สวมชฎา หรือ สวมมงกุฎยอดชัย ปากอ้า มเหสีชื่อแก้วอุดร
10. นิลพัท (พระยาอภัยพัทวงศ์)	สีน้ำรัก หรือ สีดำขลับ หัวโล้น ปากอ้า บุตรพระกาล (อุปราชเมืองชมพู)
11. นิลนนท์	สีหงสบาท หรือ สีหงเสนเจือเหลือง หัวโล้น ปากอ้า บุตรพระเพลิง

วานรสิบแปดมงกุฎ

ก.ฝ่ายเมืองขีดขิน

1. เกยูร — สีม่วงแก่ หรือ สีม่วงชาดแก่ หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) ท้าววิรุฬหก โลกบาล ประจำทิศใต้

2. โกมุท หรือ โคมุท — สีบัวโรย หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระหิมพานต์

3. ไชยามพวาน — สีเทา หรือ สีมอหมึกอ่อน หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระอีศาณ หรือพระวิศาลเทวบุตร

4. มาลุนทเกสร — สีเมฆ หรือ สีม่วงครามอ่อน หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระพฤหัสบดี เทวดานพเคราะห์

5. วิมล หรือ นิลพานร — สีดำหมึก หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระเสาร์ เทวดานพเคราะห์

6. ไวยบุตร — สีเมฆครึ้มฝน หรือ สีมอครามแก่ หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระพิรุณ

7. สัตพลี — สีขาวผ่อง หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระจันทร์ เทวดานพเคราะห์

8. สุรกานต์ — สีเหลืองจำปา หรือ สีแดงชาติ หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระมหาชัย

9. สุรเสน — สีแสด หรือ สีเขียว (บางตำราว่า " สีแดงเจือเขียว ") หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระพุธ เทวดานพเคราะห์

ข.ฝ่ายเมืองชมพู

10. นิลขัน — สีหงดิน หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระพิเนก (บางตำราว่า พระพิฆเนศ)

11. นิลปานัน — สีสำริด หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระราหู เทวดานพเคราะห์

12. นิลปาสัน — สีเลื่อมเหลือง หรือ สีหมากสุก หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระศุกร์ เทวดานพเคราะห์

13. นิลราช — สีน้ำไหล หรือ สีฟ้าอ่อนเจือเขียว หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระสมุทร

14. นิลเอก — สีทองแดง หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระพินาย

15. วิสันตราวี — สีลิ้นจี่ หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระอังคาร เทวดานพเคราะห์

ค. ไม่ปรากฏว่าเป็นฝ่ายใด

16. กุมิตัน (บางตำราว่า "เป็นฝ่ายเมืองชมพู") — สีทอง หรือ สีเหลืองรง หัวโล้น ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระเกตุ เทวดานพเคราะห์

17. เกสรทมาลา (บางตำราว่า "เป็นฝ่ายเมืองขีดขิน") — สีเหลืองอ่อน หรือ สีเลื่อมเหลือง หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) พระไพศรพณ์

18. มายูร (บางตำราว่า " เป็นฝ่ายเมืองขีดขิน") สีม่วงอ่อน หัวโล้น ปากอ้า
(ชาติเดิม) ท้าวริรูปักษ์ โลกบาล ประจำทิศตะวันตก

วานรเตียวเพชร

ก.ฝ่ายเมืองขีดขิน.

1. ญาณรศคนธ์ สีขาวกะบัง หรือ สีขาวใส หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) ท้าวธตรฐ (บางตำราว่า " พระปัญจสีขร") เป็นฝ่ายเมืองชมพู โลกบาล ประจำทิศตะวันออก
2. ทวิพัท สีดอกชบา หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระโสมราช (บางตำราว่า " จิตตุเสน")
3. ปิงคลา สีเหลืองแก่ หรือ สีแสดอ่อน หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระยมราช (บางตำราว่า " จิตตุราช")
4. มหัทวิกัน สีหงชาด หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระประชาบดีเทวบุตร (บางตำราว่า " จิตตุบท")
5. วาหุโรม สีเหลืองเทา หรือ สีเหลืองนวลเทา หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระสันดุสิตเทวบุตร (บางตำราว่า " พระยม")
6. อุสุภศรราม สีขาบ หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) ท้าวเวสสุวัณ (บางตำราว่า " พระนนที ") โลกบาล ประจำทิศเหนือ
7. มากัญจวิก สีมอครา้ม หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) จิตตุบท (บางตำราว่า " พระภูมิ์ " เป็นฝ่ายเมือง "ชมพู ")

ข.ฝ่ายเมืองชมพู

8. โชติมุข สีก้ามปู หรือ สีหงเสนแก่ หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) จิตตุบาท (บางตำราว่า เป็นฝ่ายเมือง " ขีดขิน")

ค.ไม่ปรากฏว่าเป็นฝ่ายใด

9. นิลเกศี สีแดงดังดอกกุมุทบาน หรือ สีแดงชาด ผมดำ หัวโล้นมีมงคล เป็นผ้าทองตะบิดเกลียว ปากหุบ
(ชาติเดิม) พระสยามเทวบุตร (บางตำราว่า " พระวลาหก" เป็นฝ่ายเมือง " ชมพู")

วานร เท่าที่ปรากฏนามตามเรื่องรามเกียรติ์ มีทั้งสิ้น 38 ตัว (บางตำราว่า มี 39 ตัว โดยเพิ่ม " ประโคนธรรพ " เข้าไปในเตียวเพชร อีก 1 จึงมีทั้งหมดจาก 9 ตัวเป็น 10 ตัว) คือ

1. พระยาวานร 11 ตัว
2. วานรสิบแปดมงกุฎ 18 ตัว
3. วานรเตียวเพชร 9 ตัว
4. วานรจังเกียง ไม่ปรากฏว่ามีกี่ตัว และมีชื่อว่าอะไรบ้าง
5. เขนลิง

พระประโคนธรรพ์ ผู้เป็นเทพแห่งคนธรรพ์ เทพผู้มีบทบาทความสำคัญอีกองค์หนึ่ง ก็ได้มีการกำหนดลักษณะเฉพาะตามบัญญัติ ดังนี้

1. ประโคนธรรพ – เทพคนธรรพ์	สีหงเสน หรือ สีแดงเสน 1 หน้า 2 มือ สวมมงกุฎยอดน้ำเต้า มีวงทักขิณาวัฏทั้งตัว (บางตำราว่าเป็น "เตียวเพชร") (ประพันธ์ สุคนธชาติ. 2514 : 35 – 71)

3.เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการในการประดิษฐ์หัวโขน

หัวโขนเป็นเครื่องสวมศีรษะประเภทหนึ่งสำหรับนักเล่นหรือผู้แสดงมหรสพอย่างหนึ่งที่เรียกว่า "โขน" ใช้สวมใส่ในการแสดงแต่ละคราว หัวโขนนี้นอกจากจะใช้สวมศีรษะหรือปิดบังหน้าผู้แสดงแล้ว หัวโขนยังเป็นศิลปวัตถุประเภทประณีตศิลป์ เป็นงานศิลปะที่ได้รับการสร้างขึ้นอย่างวิจิตรประณีต ด้วยกระบวนการช่างแบบไทยประเพณีที่แสดงออกให้ประจักษ์ในภูมิปัญญาและเอกลักษณ์ในงานศิลป์แบบไทยประเพณีประเภทหนึ่ง หัวโขนจึงเป็นศิลปวัตถุที่มีรูปลักษณะควรแก่การดูชม และเก็บรักษาไว้เพื่อการชื่นชมในรูปสมบัติและคุณสมบัติในฐานะศิลปกรรมไทยประเพณี

การสร้างหัวโขนเป็นงานช่างประณีตศิลป์สาขาหนึ่งซึ่งต้องอาศัยความรู้ ความสามารถ และทักษะแห่งฝีมือในกระบวนการช่างปั้น ช่างหุ่น ช่างแกะสลัก ช่างรัก ช่างเขียน ช่างปิดกระจก เป็นต้น ประกอบการงานร่วมกันทำหัวโขนแต่ละหัวตั้งแต่ต้นจนสำเร็จสมบูรณ์ หัวโขนแต่ละหัวจึงเป็นศิลปวัตภุที่ได้รับการสร้างทำขึ้นด้วยคุณสมบัติทางศิลปกรรมโดยแท้

การสร้างหัวโขนเป็นวิชาแขนงหนึ่งซึ่งครูผู้เป็นเจ้าของวิชาหวงแหน และจะถ่ายทอดความรู้ด้านนี้ให้เฉพาะคนสนิทหรือเป็นคนที่เห็นสมควร เพราะครูผู้สอนก็ดี วิชาการสร้างหัวโขนก็ดี เป็นวิชาที่ต้องมีครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ จึงจะสามารถสร้างหัวโขนได้ แม้บางคนอาจมีตำราอธิบายการสร้างหัวโขนซึ่งสามารถศึกษาและสร้างได้เอง แต่ก็ไม่สามารถสร้างให้เกิดสิริมงคลแก่ตนเองได้ ซ้ำร้ายกลับเป็นอัปมงคลทำให้เกิดเหตุร้ายขึ้นกับผู้สร้างหัวโขนได้ต่าง ๆนานา ดังนั้นผู้สร้าง หัวโขนจึงต้องมีครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ ซึ่งแต่โบราณมีธรรมเนียมอยู่บ้าง กล่าวคือ ต้องมีการยกครู โดยเมื่อโอกาสแรกที่ผู้สมัครใจมอบตัวเป็นลูกศิษย์ในครูท่านใดท่านหนึ่ง จะต้องจัดเครื่องสักการะครูตามขนบนิยม มีขันล้างหน้าหนึ่งลูก ดอกไม้สามสี ธูปเทียน ผ้าเช็ดหน้าสีขาวหนึ่งผืนกับเงินกำนลสำหรับครูจำนวนหนึ่งจัด ใส่รมกันในขัน นำไปมอบให้ผู้ที่ตนขอยกให้ท่านเป็นครูผู้จะสอนวิชาต่อไป

ในการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มุ่งศึกษาเฉพาะหัวโขนพระ : พระราม หัวโขนยักษ์ : ทศกัณฐ์ และหัวโขนลิง : หนุมาน เนื่องจากจากการสัมภาษณ์ช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยพบว่า ปัจจุบันหัวโขนที่ผลิตขึ้นส่วนใหญ่จะเป็นหัวโขนของตัวละครพระราม หนุมาน และทศกัณฐ์ เหตุเพราะเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากกว่าตัวอื่น อีกทั้งยังเป็นตัวละครตัวเอกของแต่ละฝ่าย กล่าวคือ พระรามเป็นตัวละครเอกของฝ่ายมนุษย์ ทศกัณฐ์เป็นตัวละครตัวเอกของฝ่ายยักษ์ และหนุมานเป็นตัวละครตัวเอกของฝ่ายลิง นอกจากนี้ตัวละครทั้งสามตัวยังมีลักษณะของสีและรูปแบบของหัวโขนที่มีความแตกต่างเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจนระหว่างตัวละครแต่ละฝ่าย ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาเฉพาะหัวโขนของตัวละครทั้งสามตัวเป็นสำคัญ

วิธีการและกระบวนการทำหัวโขนโดยวิธีการอันเป็นไปตามระเบียบวิธีการแห่งการช่างทำหัวโขนตามขนบธรรมนิยมอันมีมาแต่ก่อน และยังคงถือปฏิบัติการทำหัวโขนของช่างบางคนต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน อาจลำดับระเบียบวิธีของวิธีการและกระบวนการทำหัวโขน ให้ทราบดังนี้

ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวถึงเรื่องกรรมวิธีในการสร้างหัวโขน ไว้ว่า

กรรมวิธีในการสร้างหัวโขนนั้น ช่างผู้ชำนาญการประดิษฐ์ได้กำหนดเป็นขั้นๆถึง 8 ขั้น คือ

1.การปั้นหุ่น การปั้นหุ่นนี้นับเป็นงานขั้นแรกของการเริ่มทำหัวโขน วิธีทำคือ นำดินเหนียวมาปั้นเป็นหุ่นตามความต้องการ เช่น จะสร้างศีรษะหนุมาน เมื่อได้หุ่นตามลักษณะที่ต้องการแล้ว ต้องกลับดินเหนียวให้เป็นปูนปลาสเตอร์ ทั้งนี้ต้องอาศัยหลักการทำหุ่นปูนปลาสเตอร์นั่นเอง

2.การพอกหุ่น เมื่อได้หุ่นปูนปลาสเตอร์ตามความต้องการแล้ว ก็นำหุ่นนั้นมาปิดกระดาษ สำหรับกระดาษที่ใช้ปิดนี้เรียกว่า กระดาษข่อย (ทำจากเปลือกข่อย) การที่จะนำกระดาษข่อยมาปิดนั้น จะต้องใช้แป้งเปียกเป็นตัวเชื่อม เพื่อให้กระดาษเหลว และเกาะติดอยู่กับหุ่น โดยการละเลงแป้งเปียกเข้ากับกระดาษข่อย ต่อจากนั้นจึงนำไปปิดหุ่น การปิดกระดาษข่อยที่หุ่นนี้ต้องปิดทับๆกันลงไปจนเกิดความหนาพอเหมาะสม แล้วจึงนำไปผึ่งแดดพอให้หมาดๆก็นำมารีดด้วยไม้ไผ่ เพื่อให้กระดาษข่อยเข้าไปถึงทุกซอกทุกมุมของหุ่นที่มีส่วนเว้าโค้งตามรูปลักษณะหน้าตาของหัวโขนนั้นๆ เมื่อรีดจนเห็นว่าได้ที่ดีแล้ว จึงนำไปผึ่งแดดให้แห้งจริงๆต่อไป

3.การผ่าหุ่น เมื่อหุ่นที่พอกกระดาษข่อยนั้นแห้งสนิทดีแล้ว ก็นำมาผ่ากระดาษออกจากหุ่น การผ่านี้เขาใช้มีดกรีดกระดาษให้ขาดจนถึงหุ่นปูน กระดาษข่อยที่พอกหุ่นไว้ก็จะแยกออกเป็นสองซีก ผู้สร้างหัวโขนต้องใช้ลวดเย็บตะเข็บที่ผ่าออกมาให้สนิทดี แต่ก็จะยังแลเห็นรอยเย็บอยู่ ดังนั้นเขาจึงใช้กระดาษข่อยมาทางแป้งเปียกปิดทับตะเข็บอีกทีหนึ่งให้ดูเรียบร้อย ก็เป็นอันว่าได้หุ่นกระดาษศีรษะหนุมานอย่างสมบูรณ์พร้อมที่จะติดลวดลายในขั้นต่อไป

4.การตีรักประดับลาย งานในขั้นนี้นับว่ายากและต้องใช้ความประณีตเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ เนื่องจากลวดลายที่จะนำมาติดลงบนหุ่นกระดาษนั้น ทำจากรักสำเร็จซึ่งเป็นชนิดแข็ง ใช้สำหรับทำลวดลายโดยเฉพาะ ด้วยการ "คะแหนะ" หรือพิมพ์ลายออกจากแม่พิมพ์หิน ลวดลายนั้นก็แตกต่างกันออกไปตามแต่ชนิดของศีรษะนั้น ขั้นต่อมาก็ทาหุ่นกระดาษด้วยเทือก (รักชนิดเหลว) นำลวดลายที่ได้ติดลงไปในขณะที่เทือกยังมีสภาพเหลวอยู่ งานขั้นต่อมาก็คือผู้สร้างหัวโขนจะต้องพิจารณาดูว่า รูปหน้า จมูก ตา และคิ้วของศีรษะโขน มีความสวย คม และชัดเจนเพียงพอหรือไม่ ถ้ายังไม่ดีพอก็ต้องคะแหนะด้วยรักอย่างแข็งให้มีความคม และชัดเจนยิ่งขึ้น

5.การทำเครื่องประกอบ การสร้างหัวโขนนั้น มีส่วนที่ไม่สามารถใช้กระดาษข่อยหรือรักทำได้ เช่น จอนหู ซึ่งจะต้องใช้หนังวัวเป็นพื้นเพราะมีความแข็งแรงและสามารถดัดให้โค้งงอตามความต้องการได้ และข้อสำคัญหนังวัวที่นำมาทำจอนหูนี้ จะต้องสลักลวดลายให้งดงามอีกด้วย ศิลปะการสลักลวดลายลงบนหนังวัวนี้ เขาใช้เขียนแบบลงบนกระดาษเสียก่อน แล้วปิดกระดาษลวดลายลงไปบนหนังวัว ต่อจากนั้นจึงลงมือสลักตามลวดลายในกระดาษ แล้วผนึกหนังที่ฉลุลวดลายเรียบร้อยแล้วนั้นด้วยลวดเพื่อเป็นแกนให้มีความแข็งแรงพอ เสร็จแล้วจึงนำลายหนังนั้นมาประกอบกับหุ่นกระดาษที่ติดลายไว้แล้ว

6.การลงรักปิดทอง กรรมวิธีในขั้นนี้นับว่าต้องทำกันอย่างประณีตมาก ถ้าหากว่าทำพื้นหรือลายไม่ดีพอ ทองที่ปิดนั้นจะออกมาไม่สวย พื้นที่ดีหรือเรียบร้อยนั้นต้องใช้รักน้ำทาลงไปหลายๆชั้น ปล่อยให้แห้งสนิทเสียก่อนแล้วจึงทาด้วยรักน้ำเกลี้ยงอีกครั้งหนึ่ง (รักสำหรับปิดทอง) แล้วจึงปิดด้วยทองคำเปลว

7.การเขียนสี สีที่ใช้ในการเขียนหัวโขนนี้ ผู้สร้างหัวโขนจะใช้แต่เฉพาะสีฝุ่น เพราะเป็นสีสดและมีความนุ่มนวล ส่วนสีน้ำมันนั้นใช้ไม่ได้เลย เพราะเวลาถูกแสงไฟแล้วสะท้อนแสงและมีความมัน สีที่ใช้ในการเขียนหัวโขนนี้สำคัญมาก เนื่องจากว่าหน้าโขนนั้นมีสีคล้ายๆกันก็มี หรือรูปร่างศีรษะและมงกุฎอย่างเดียวกัน แต่ต่างกันที่สีเลยทำให้ยักษ์ตนนั้นหรือลิงตนนั้นกลายเป็นคนละตนไป เพราะฉะนั้นช่างประดิษฐ์ศีรษะโขน จึงต้องมีความรอบรู้และความชำนาญในการใช้สีเป็นอย่างดียิ่ง

8.การประดับกระจกหรือพลอย เมื่อช่างประดิษฐ์หัวโขนเขียนสีเรียบร้อยแล้ว ก็ถึงงานขั้นสุดท้าย คือการประดับกระจกหรือพลอยให้สวยงาม การประดับกระจกเกรียบหรือพลอยนี้ เข้าใช้เทือกเป็นตัวเชื่อมให้กระจกหรือพลอยติดลงไปในเบ้าของลวดลายได้อย่างสนิท การประดับกระจกหรือพลอยนี้เขาประดับเฉพาะมงกุฎหรือกรอบพักตร์และจอนหูของหัวโขนเท่านั้น มิได้ประดับส่วนอื่นที่มิใช่เป็นเครื่องประดับของหัวโขน (ปัญญา นิตยสุวรรณ. 2514 : 1 – 3)

3.17ทำเนียบช่างประดิษฐ์หัวโขน

ตามหลักฐานที่ปรากฏนั้น ช่างประดิษฐ์หัวโขนที่เป็นช่างหลวงในราชสำนักสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายไว้ว่า

ขุนเทพคนนี้ยุ่งนักหนา เทพที่ฝีมือดีมีชื่อเสียงได้ยินมาถึงสามคน คือ (๑)เทพยนตร ตำแหน่งเจ้ากรมช่างหุ่นที่ปั้นยักษ์ยืนน่าหอพระธาตุมณเฑียร หับน่าโขน น่าหุ่น เป็นอันมาก แต่เดิมจะชื่ออะไรไม่ทราบ และจะเป็นขุนฤาเป็นหลวงก็ไม่ทราบ เรียกกันด้วนๆอยู่อย่างนั้น ชำนาญปั้นลิงกับยักษ์ ดูจะมีหน้าพิราธเป็นพื้นฝีมือที่เหลืออยู่ เป็นสิ่งที่ทำในรัชกาลที่ ๒ ทั้งสิ้น เห็นจะไม่ได้มีชีวิตอยู่จนถึงรัชกาลที่ ๓ (๒) เทพหลวง เรียกกันสั้นเท่านี้ เห็นจะเป็นเทพหลวงรจนา แลชื่อเดิมจะชื่อไรก็ไม่ทราบอีก เป็นคนฝีมือดีอย่างยิ่ง ปั้นดีทั้งพระ ทั้งลิง ทั้งยักษ์ ฝีมือมีปรากฏอยู่ที่ประตูพระระเบียง วิหารยอด วัดพระเชตุพน คือ ยักษ์ดีบุก ๒ คู่ กับน่าโขนตกอยู่ตามบ้านอีกบ้าง มักเป็นหน้าขนาดเล็ก สำหรับสรวมผู้หญิงเสียมาก กาลก่อนนั้นลครผู้หญิงมีแต่ลครหลวง แต่ในรัชกาลที่ ๓ จึงทำให้ทราบได้ว่า หลวงเทพคนนี้ได้มีชื่อเสียงมาแต่รัชกาลที่ ๒ ตลอดถึงรัชกาลที่ ๓ จนเวลาปฏิสังขรวัดพระเชตุพนฯ (๓) หลวงเทพ อีกคนหนึ่งที่ปั้นยักษ์วัดอรุณคู่ที่พังเสียแล้ว เรียกว่า หลวงเทพกัน มีชื่อเดิมติดทำให้รู้ได้ว่าไม่ใช่คนที่คำไหว้ครูหมายถึง คนที่หมายถึงเห็นจะเป็นคนกลาง เพราะชื่อที่เรียกใกล้กว่าทุกคน ผิดแต่หลวงเป็นขุนไป จะเป็นด้วยเลื่อนขั้นภายหลังก็ได้ แลเพราะท่านผู้นี้มีชื่อเสียงกว้างขวาง รู้จักกันในหมู่ช่างมากกว่าคนแรกแลคนหลังด้วย จึงควรถือว่าเป็นผู้นั้น กัลมาเคยได้ยินชื่อคนหนึ่งเป็นพ่อปลัดกลับ ฝีมือปั้นน่ายักษ์ ขล่ำฤาอยู่ในรัชกาลที่ ๓ ชื่อเดิมชื่อไรได้ถามปลัดกลับที่หนึ่งแล้วแค้นใจที่เอามาลือเสีย แต่เห็นจะไม่ใช่สน คงมาทีหลังกัลมาสน (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน). 2543 : 383)

เมื่อพิจารณาตามพระนิพนธ์นี้ ทำให้เราพอมีหลักฐานได้รู้ถึงช่างประดิษฐ์หัวโขนครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ผลงานของท่านก็ยังคงมีปรากฏอยู่ แต่มิอาจระบุได้ว่า หัวโขนหัวใดเป็นฝีมือของใคร หัวโขนฝีมือช่างยุครัตนโกสินทร์ที่ยังเก็บรักษาไว้อย่างดีในปัจจุบัน

ช่างประดิษฐ์หัวโขนในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีชื่อเสียงมากพระองค์หนึ่ง คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นวรวัฒน์สุภากร พระโอรสในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประสูติในปีฉลู พ.ศ.2396 ร่วมปีสหชาติกับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สิ้นพระชนม์ในปี พ.ศ.2456 ทรงเป็นช่างผู้ชำนาญในการช่างหลายประเภท โดยเฉพาะหัวโขน ว่ากันว่าทรงมีฝีพระหัตถ์ยอดเยี่ยมเป็นอย่างยิ่ง ผลงานฝีพระหัตถ์ยังมีการเก็บรักษาจัดแสดงไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร หลายศีรษะ

ช่างหัวโขนอีกท่านหนึ่งคือ พระเทพรจนา (ลิม ปฏิมากร) เจ้ากรมช่างปั้นซ้าย เป็นผู้มีฝีมือในการทำหัวโขน ในสมัยรัชกาลที่ 5 อีกท่านหนึ่ง

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ช่างผู้มีฝีมือคือ พระเทพยนต์ (จำรัส ยันตรประกร) หัวหน้าช่างหัวโขนในกรมช่างสิบหมู่ และน้องชายของท่านซึ่งเป็นช่างหัวโขนที่มีผลงานมากมายในยุคนั้น คือ ขุนสกลบัณฑิต (ศิริ ยัตรประกร) ท่านผู้นี้เป็นผู้มีฝีมือทั้งการทำหัวโขน หุ่นกระบอก ละครเล็ก ผลงานของท่านยังคงมีเหลืออยู่มาก ทั้งในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร และตามบ้านศิลปากร และตามบ้านศิลปินฝ่ายโขน ละคร หรือบ้านหุ่นกระบอก

ปลายสมัยรัชกาลที่ 6 ลงมา มีช่างประดิษฐ์หัวโขนปรากฏชื่ออยู่หลายท่าน เช่น ครูมณี บ้านช่างหล่อ ซึ่งเป็นช่างสตรีผู้เดียวที่ปรากฏในทำเนียบช่างโบราณ ท่านมีฝีมือในการทำหัวหุ่นกระบอก ละครเล็ก โดยเฉพาะหน้ายักษ์ทำได้สวยงาม และอีกท่านหนึ่งคือ ครูจิตร พิมพโกวิท เป็นช่างชำนาญการประจำกองหัตถศิลป์ (ปัจจุบันคือ สถาบันศิลปกรรม) กรมศิลปากร ท่านเป็นผู้รู้วิชาการหลายแขนง ทั้งงานปั้น เขียน แกะสลัก ออกแบบสถาปัตย์ โดยได้สืบทอดมาจากคุณปู่ของท่าน คือ พระลักษณะพิมพการ (เปลี่ยน พิมพโกวิท) ช่างปั้นในสมัยรัชกาลที่ 5

ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ท่านผู้นี้นับเป็นช่างประดิษฐ์หัวโขนผู้ยิ่งใหญ่ในยุคต่อมา ถือว่าเป็นบรมครูของช่างรุ่นหลังในปัจจุบัน ท่านเกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2452 ปีระกา บุตรนายโพธิ์ และนางปริก ใหญ่จินดา ท่านได้รับการถ่ายทอดวิชาช่างหัวโขนจากคุณตาทั้งสอง คือ พระเทพยนต์ และขุนสกลบัณฑิต อันนับได้ว่าครูชิตได้สืบทอดสายช่างมาจากบรรพบุรุษ ผลงานของท่านมีอยู่มากมายในปัจจุบัน แม้ท่านจะเสียชีวิตไปแล้วเมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2524 ก็ยังมีทายาทสืบทอดวิชาช่างหัวโขนต่อมาในปัจจุบัน คือ ครูตาบทิพย์ แก้วดวง

ใหญ่ บุตรสาวที่ได้ร่วมทำงานกับบิดามาโดยตลอด และเป็นผู้นำในครอบครัวทำหัวโขนสืบทอดเป็นอาชีพมาทุกวันนี้

หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เป็นบุตรคนโตของหม่อมเจ้ากิตติเดชขจร กับหม่อมจอน ศุขสวัสดิ เกิดเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ.2461 ปีมะเมีย ท่านผู้นี้เป็นช่างผู้ชำนาญงานช่างหลายสาขา ทั้ง เขียน ปั้น แกะไม้ ลงรักปิดทอง สลักหนังใหญ่ โดยเฉพาะหัวโขน ท่านได้สร้างผลงานไว้อย่างมาก แม้ว่าท่านจะไม่ได้สืบทอดวิชาช่างมาจากบรรพบุรุษ แต่ด้วยใจรัก ท่านจึงศึกษาหาความรู้ด้วยตัวเองตลอดมาจากตัวอย่างหัวโขนโบราณ และได้รับความรู้จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ จึงทำให้ท่านเป็นผู้รอบรู้อย่างกว้างขวางทั้งงานช่างไทย จนถึงนาฏศิลป์ โขน ละคร ดนตรีไทย และได้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ช่างไทยอีกด้วย ท่านได้เสียชีวิตไปแล้ว เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม 2538 มีทายาทผู้สืบทอดวิชาช่างหัวโขน คือ บุตรชายทั้งสอง ได้แก่ หม่อมหลวงพงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ และหม่อมหลวงพันธ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ รับสืบทอดวิชาทำหัวโขนอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ครูสำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นช่างทำหัวโขนที่ยังคงทำงานอยู่ในปัจจุบัน ณ บ้านอำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง เป็นช่างฝีมือเก่าที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ แต่เดิมยังไม่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปนัก แต่ในปัจจุบันเรียกได้ว่าเป็นช่าวทำหัวโขนอย่างโบราณที่ยังคงรักษารูปแบบและฝีมือไว้ได้อย่างดี มีผู้สนใจต้องการเก็บผลงานฝีมือของท่านเอาไว้อย่างมาก มีหลานชาย คือ ครูวิษณุ ผดุงศิลป์ เป็นทายาทสืบทอดวิชาช่างทำหัวโขนและได้เป็นผู้ช่วยครูสำเนียงทำงานอยู่ในปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังมีช่างทำหัวโขนรุ่นเก่าและใหม่อยู่อีกพอสมควร อาจจะมีการประยุกต์เปลี่ยนแปลงไปบ้างในเทคนิคกระบวนการหรือวัสดุแต่ยังคงรักษารูปแบบเอกลักษณ์เอาไว้ได้ไม่เปลี่ยนแปลง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็น กระบวนการผลิต รูปแบบเฉพาะ การถ่ายทอดภูมิปัญญา และกระบวนการทางธุรกิจ ศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยจำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน รวมทั้งศึกษากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชน และกระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1.การกำหนดประชากร

2.เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

4.การเก็บรวบรวมข้อมูล

5.การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

1.การกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นช่างทำหัวโขนที่สืบทอดวิชาช่างจากสกุลช่างทำหัวโขนโบราณจำนวน 6 ท่าน ซึ่งได้จากการเลือกแบบเจาะจง

1.1 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

1.2 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

1.3 สาคร ยังเขียวสด

1.4 สำเนียง ผดุงศิลป์

1.5 สุรพล ฟื้นศิลป์

1.6 สมชาย ล้วนวิลัย

2.เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

เครื่องมือที่ใช้ในการการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์วิธีการประดิษฐ์หัวโขนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง โดยตั้งประเด็นการสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล และข้อมูลที่เกี่ยวกับวัสดุ อุปกรณ์ ขั้นตอนและวิธีการในการประดิษฐ์หัวโขน โดยมีลักษณะเป็นการสัมภาษณ์แบบลึก (In – dept Interview) ไม่จำกัดคำตอบ (Non – directive Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดให้มากที่สุด และใช้โครงสร้างของการสัมภาษณ์แบบมาตรฐาน (Standardized or Structured Interview) โดยเป็นการสัมภาษณ์ที่กำหนดคำถามไว้ก่อนล่วงหน้าอย่างชัดเจน และใช้สัมภาษณ์ผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละคนด้วยข้อคำถามเดียวกัน และ เพื่อบันทึกข้อมูลและรายละเอียดต่างๆสำหรับเป็นข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ต่อไป

3.การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

การสร้างแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยให้มีความสมบูรณ์ และสามารถเก็บรวบรวมข้อมูลรายละเอียดจากกลุ่มประชากรได้อย่างครอบคลุมทุกด้านตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีดำเนินการสร้างเครื่องมือในการวิจัยตามลำดับขั้นตอนดังนี้

3.1 ศึกษารายละเอียด วิธีการและขั้นตอนในการทำปริญญานิพนธ์จากหนังสือและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยทางการศึกษาและการวิจัยทางสังคมศาสตร์ รวมทั้งศึกษางานวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อใช้เป็นพื้นฐานแนวทางในการวิจัยและการสร้างเครื่องมือในการวิจัย

3.2 สำรวจและรวบรวมรายชื่อช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย จากนั้นศึกษารายละเอียดในเรื่องประวัติของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยเพื่อทำการเลือกกลุ่มตัวอย่าง โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง พิจารณาจากช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนที่สืบทอดวิชาช่างจากสกุลช่างทำหัวโขนโบราณ และมีประสบการณ์ในการประดิษฐ์หัวโขนไม่ต่ำกว่า 20 ปี

3.3 ศึกษารายละเอียด วิธีการ ขั้นตอนและกระบวนการในการประดิษฐ์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยจำนวน 6 ท่าน เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยจำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน รวมทั้งศึกษากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชน และกระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน

3.4 สร้างแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง โดยตั้งประเด็นการสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล และข้อมูลที่เกี่ยวกับวัสดุ อุปกรณ์ ขั้นตอนและวิธีการในการประดิษฐ์หัวโขน โดยมีลักษณะเป็นการสัมภาษณ์แบบลึก (In – dept Interview) ไม่จำกัดคำตอบ (Non – directive Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดให้มากที่สุด และใช้โครงสร้างของการสัมภาษณ์แบบมาตรฐาน (Standardized or Structured Interview) โดยเป็นการสัมภาษณ์ที่กำหนดคำถามไว้ก่อนล่วงหน้าอย่างชัดเจน และใช้สัมภาษณ์ผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละคนด้วยข้อคำถามเดียวกัน เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถบันทึกรายละเอียดต่างๆของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยแต่ละท่าน ซึ่งประกอบด้วยรายละเอียดที่ต้องการศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในเขตภาคกลางของไทย ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน รวมทั้งกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชน และกระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน

3.5 นำแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยฉบับร่างครั้งที่ 1 นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์เพื่อตรวจพิจารณาความถูกต้องสมบูรณ์ในรายละเอียดที่จะศึกษาวิเคราะห์และความเหมาะสมในด้านต่างๆ เพื่อแก้ไขด้านเนื้อหา และสำนวนภาษาที่ใช้ให้ถูกต้องชัดเจน ครอบคลุมและเข้าใจง่าย หลังจากนั้นจึงได้นำแบบสัมภาษณ์มาปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์เพื่อให้เป็นแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยฉบับที่สมบูรณ์ต่อไป

3.6 นำการสร้างแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยที่ได้ปรับปรุงแก้ไขเป็นฉบับร่างครั้งที่ 2 ไปทดลองใช้กับช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 2 ท่าน เพื่อหาข้อผิดพลาด และทดสอบว่าแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน

ในประเทศไทยสามารถเก็บรวบรวมข้อมูลรายละเอียดได้ครอบคลุมหรือไม่ แล้วนำผลการทดลองนี้มาปรับปรุงแก้ไขอีกครั้งหนึ่ง

3.7 นำแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยที่ปรับปรุงแก้ไขเป็นฉบับร่างที่ 3 นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์เพื่อพิจารณาความถูกต้อง ชัดเจนในด้านเนื้อหาและความครอบคลุม พร้อมทั้งนำข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์มาปรับปรุงแก้ไขแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยให้เป็นแบบฉบับที่สมบูรณ์ที่ได้รับความเห็นชอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาและดำเนินการจัดพิมพ์ไว้สำหรับสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยต่อไป

4.การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้ศึกษาวิจัยใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม วิธีการเก็บข้อมูลจะเก็บโดยตรงจากตัวผู้ให้ข้อมูล ซึ่งเป็นช่างผู้ชำนาญการในการทำหัวโขนในประเทศไทยที่สืบทอดวิชาช่างจากสกุลช่างทำหัวโขนโบราณ และมีประสบการณ์ในการประดิษฐ์หัวโขนไม่ต่ำกว่า 20 ปี ในขณะที่ดำเนินการศึกษาวิจัยช่วงระหว่างเดือนพฤษภาคม 2545 ถึงเดือนพฤศจิกายน 2545 โดยดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

4.1 ทำหนังสือแนะนำตัวและขอความอนุเคราะห์ในการขอเข้าสัมภาษณ์ช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน ได้แก่

4.1.1 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

4.1.2 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

4.1.3 สาคร ยังเขียวสด

4.1.4 สำเนียง ผดุงศิลป์

4.1.5 สุรพล ฟื้นศิลป์

4.1.6 สมชาย ล้วนวิลัย

4.2 ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย สัมภาษณ์โดยการบันทึกเทป จากนั้นผู้วิจัยถอดคำสัมภาษณ์จากเทปบันทึกเสียง ศึกษาเนื้อหา รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยทั้ง 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน รวมทั้งกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชน และกระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน จากคำให้สัมภาษณ์เพื่อจะได้ทราบถึงข้อมูลรายละเอียดได้อย่างครบถ้วน

4.3 เมื่อผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลรายละเอียดต่างๆได้อย่างครบถ้วนแล้ว จะทำการทบทวนข้อมูลรายละเอียดต่างๆในแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยทั้งหมดอีกหนึ่งรอบ หากพบว่ามีข้อสงสัยจะทำการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ซ้ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้แน่ใจว่าผลการเก็บรวบรวมข้อมูลรายละเอียดแบบสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยมีความถูกต้องและสมบูรณ์ที่สุด

5.การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยครั้งนี้ ผู้ศึกษาค้นคว้ามุ่งวิเคราะห์ในประเด็น

1.เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็น

1.1 กระบวนการผลิต

1.2 รูปแบบเฉพาะ

2.เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์เฉพาะของช่างแต่ละคน

3.เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หัวโขนสู่ชุมชนของช่างแต่ละคน

4.เพื่อศึกษากระบวนการทางธุรกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน โดยผู้ศึกษาวิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็นการสืบทอดวิชาการทำหัวโขน กรรมวิธีการทำหัวโขน เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็นลักษณะร่วม ความแตกต่าง ตลอดจนเอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนแต่ละคน รวมทั้งศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชน และสถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบัน โดยศึกษาจากผู้ชำนาญการทำหัวโขน 6 ท่าน คือ

1. ม.ล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ
2. ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่
3. สำเนียง ผดุงศิลป์
4. สมชาย ล้วนวิลัย
5. สาคร ยังเขียวสด
6. สุรพล ฟื้นศิลป์

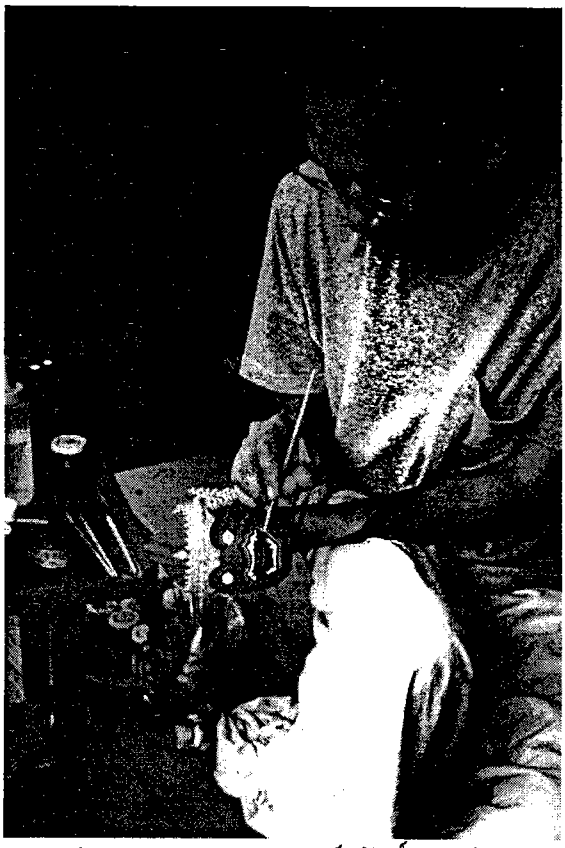
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย มาเรียบเรียงและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ แบ่งเป็นหัวข้อตามลำดับดังนี้

1. การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย
2. กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย
3. เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการ
4. กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชน
5. สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบัน

1. การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

1.1 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ



ภาพประกอบ 1 ภาพ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เป็นชาวจังหวัดพระนครศรีอยุธยาโดยกำเนิด ปัจจุบันอายุ 50 ปี เป็นบุตรคนที่สองของ ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ช่างประดิษฐ์หัวโขนที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับทั้งจากชาวไทยและชาวต่างประเทศ มารดาชื่อคุณบรรจง ศุขสวัสดิ ณ อยุธยา ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ ด.5 หมู่ที่ 1 ถนนอู่ทอง ตำบลท่าวาสุกรี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 10300 หมายเลขโทรศัพท์ 035-245-759 หรือโทรศัพท์เคลื่อนที่ 01-929-8612

> หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เป็นบุตรคนโตของหม่อมเจ้ากิตติเดชจร กับหม่อมจอน ศุขสวัสดิ เกิดเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 2461 ปีมะเมีย ท่านผู้นี้เป็นช่างผู้ชำนาญงานช่างหลายสาขา ทั้งเขียน ปั้น แกะไม้ ลงรักปิดทอง สลักหนังใหญ่ โดยเฉพาะหัวโขน ท่านได้สร้างผลงานไว้อย่างมาก แม้ว่าท่านจะไม่ได้สืบทอดวิชาช่างมาจากบรรพบุรุษ แต่ด้วยใจรัก ท่านจึงศึกษาหาความรู้ด้วยตัวเองตลอดมาจากตัวอย่างหัวโขนโบราณ และได้รับความรู้จากครูชิต แก้วดวงใหญ่ จึงทำให้ท่านเป็นผู้รอบรู้อย่างกว้างขวางทั้งงานช่างไทย จนถึงนาฏศิลป์ โขน ละคร ดนตรีไทย และได้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ช่างไทยอีกด้วย ท่านได้เสียชีวิตไปแล้ว เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม 2538 มีทายาทผู้สืบทอดวิชาช่างหัวโขน คือ บุตรชายทั้งสอง ได้แก่ หม่อมหลวงพงศ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ และหม่อมหลวงพันธ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ รับสืบทอดวิชาทำหัวโขนอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน) .2542 : 384 - 385)

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ตลอดจนศิลปะในการสร้างสรรค์หัวโขนจาก ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ผู้เป็นบิดามาตั้งแต่เด็กๆ โดยเริ่มจากการช่วยงานเล็กๆน้อยๆในส่วนที่ยังไม่ต้องใช้ความ

ประณีตมากนักเพื่อเป็นการปลูกฝังให้รักงานด้านศิลปะก่อน เช่น การกระแหนะลวดลาย การประดับกระจก เป็นต้น

> "...เมื่อตอนที่ผมฝึกกับคุณพ่อในสมัยโบราณเป็นแบบที่พอคุณพ่อทำอะไร ผมก็ดูแล้วก็นั่งทำตาม ไม่ได้เรียนรู้เป็นขั้นตอน ว่าขั้นที่หนึ่งทำอะไร ขั้นที่สองทำอะไร แต่คุณพ่อทำอะไร ผมก็ไปนั่งดูแล้วฝึกทำตาม โดยตอนแรกก็เริ่มจากการโดนคุณพ่อบังคับให้ไปนั่งดู นั่งทำ แต่พอทำไปเรื่อยๆแล้วมันเป็นสิ่งที่เราเห็นมาตั้งแต่เล็กๆ มันก็ซึมซับและทำด้วยใจไม่ใช่บังคับอีกต่อไป การเริ่มทำคุณพ่อจะให้เริ่มทำจากงานง่ายๆก่อนแล้วไปหายากๆ ตอนแรกที่ทำจำได้ว่าเริ่มทำตัวกระจังก่อน แล้วค่อยเริ่มทำขั้นตอนที่ยากขึ้นไป ยากที่สุดคือการปั้นหน้า เพราะต้องใช้พื้นฐานช่างปั้น การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความรู้เรื่องบุคลิกลักษณะของตัวละคร..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2545)

ครอบครัว "ศุขสวัสดิ" ได้ยึดการทำหัวโขนเป็นอาชีพหลักของครอบครัวในปี พ.ศ.2500 โดยมีการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยหรือองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวไทยในสมัยนั้นเป็นลูกค้าประจำรายแรกที่รับหัวโขนไปจำหน่าย หลังจากนั้นร้านนารายณ์ภัณฑ์ของกรมส่งเสริมอุตสาหกรรมได้มาติดต่อขอรับไปจำหน่ายเช่นกัน

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้เข้ารับการศึกษาทางด้านศิลปะไทยที่วิทยาลัยช่างศิลป์ กรุงเทพฯ โดยจะเรียนเฉพาะวันจันทร์ถึงวันศุกร์ และทุกเย็นวันศุกร์ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิจะต้องกลับบ้านที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเพื่อไปช่วยงานทำหัวโขนที่บ้านในวันเสาร์อาทิตย์ และจะกลับมาเรียนในตอนเช้าวันจันทร์ และได้เข้ารับการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น จนกระทั่งปี พ.ศ.2516 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง ปัจจุบันคือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ภาควิชาหัตถกรรม และได้กลับมาช่วยงานคุณพ่ออย่างเต็มตัว พร้อมกับนำความรู้ด้านต่างๆที่ได้รับจากสถาบันที่ตนศึกษากลับมาประยุกต์ใช้และพัฒนางานการทำหัวโขนของครอบครัว มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เคยให้สัมภาษณ์กับนิตยสารครัว (2544 : 111) ถึงความรู้สึกของอาจารย์ที่มีต่อการทำหัวโขนไว้ว่า "แม้ว่าการเริ่มต้นจะมีจุดประสงค์เพียงเพื่อเลี้ยงชีพ แต่เมื่อเราทำจนเกิดเป็นความชำนาญก็คล้ายๆกับว่าหัวโขนได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตไปแล้ว" (มัณฑนา อาหะหมัด. 2544 : 111)

ปี พ.ศ. 2519 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้สมรสกับคุณพรรณเพ็ญ (ผลิศักดิ์) ศุขสวัสดิ ณ อยุธยา ซึ่งเป็นเพื่อนสมัยเรียนอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่าง มีบุตรชาย 1 คน ชื่อ พงษ์พรรณ ศุขสวัสดิ ณ อยุธยา ปัจจุบันทำงานอยู่ที่พิพิธภัณฑ์วิทยาศาสตร์ (2546)

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ยังคงช่วยงานการทำหัวโขนของครอบครัวอย่างต่อเนื่อง จนต่อมา ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้เล็งเห็นว่า มล.พงษ์สวัสดิ์ เป็นผู้มีคุณสมบัติเหมาะสมและมีความตั้งใจจริงที่จะสืบทอดศิลปะการสร้างสรรค์หัวโขนได้ทุกขั้นตอน ท่านจึงถ่ายทอดวิชาการทำหัวโขน ตลอดจนการเป็นประธานพิธีไหว้ครู – ครอบครูช่าง และพิธีไหว้ครู – ครอบครูนาฏศิลป์ให้แก่ มล.พงษ์สวัสดิ์ อีกด้วย

ปัจจุบันนอกจาก มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จะรับทำหัวโขนทั้งเพื่อใช้ในการแสดง การไหว้ครู และการประดับตกแต่งแล้ว ยังมีหน่วยงานเอกชนที่เล็งเห็นถึงความงดงามของหัวโขนที่ยังคงรักษาคุณภาพตามแบบโบราณได้เข้ามาติดต่อเพื่อรับไปเปิดตลาดในต่างประเทศถึงสองราย คือ บริษัทบางปะอินดีอทคอม และชาวเนเธอร์แลนด์ ซึ่งกำลังอยู่ในระหว่างการเจรจาทำความตกลงในเรื่องการสร้างงาน เนื่องจากงานหัวโขนของ มล.พงษ์สวัสดิ์ จะเน้นที่คุณภาพมากกว่าเน้นปริมาณ จึงต้องใช้เวลาในการทำงานแต่ละหัวโขนค่อนข้างมาก

1.1.1 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

เอกสารประกอบการเรียนการสอนรายวิชาการทำหัวโขน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ตำราเรื่องการทำหัวโขน (อยู่ในระหว่างดำเนินการ)

1.1.2 เกียรติประวัติ

ปี พ.ศ.2537 กรมศิลปากรให้เข้ารับราชการในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิที่วิทยาลัยช่างศิลป์สุพรรณบุรี

ได้รับโล่ผู้มีผลงานด้านวัฒนธรรมดีเด่น จากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.)

ผลงานการทำหัวโขนของ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางเห็นได้จากการที่ผลงานของ มล.พงษ์สวัสดิ์ได้ถูกนำไปแสดงในพิพิธภัณฑ์ต่างๆทั้งในและต่างประเทศ เช่น พิพิธภัณฑ์วังสวนผักกาด พิพิธภัณฑ์บ้านปราสาทซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ของเอกชน ตั้งอยู่ที่ถนนกรุงเทพกรีฑา และศูนย์ศิลปะอินทิราคานธี เมืองนิวเดลี ประเทศอินเดีย

1.2 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ภาพประกอบ 2 ภาพตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เกิดเมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2493 ปัจจุบันอายุ 52 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 3 / 138 หมู่บ้านเยาวพันธุ์ บางกรวย จังหวัดนนทบุรี 11000 หมายเลขโทรศัพท์ 0 – 2447- 3261 หรือโทรศัพท์เคลื่อนที่ 09 – 5076977 เป็นบุตรของนายชิต แก้วดวงใหญ่ และนางทองคำ แก้วดวงใหญ่ มีพี่น้องทั้งสิ้น 8 คน ที่สืบเชื้อสายวิชาช่างศิราภรณ์หรือการสร้างหัวโขนมาจากบิดา ได้แก่

1.นางอิงอร วิสุทธารมณ์

2.นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

3.นายสุเทพ แก้วดวงใหญ่

4.นายประวิทย์ แก้วดวงใหญ่

5.นางจริยา บัญฑระนนทกะ

6.นางประภา กล่อมมานพ

7.นางวัฒนา วิปุลัมภ์

8.นางสาวจิตรลดา แก้วดวงใหญ่

นายชิต แก้วดวงใหญ่ สืบเชื้อสายวิชาการช่างทำหัวโขน – ละคร มาจากคุณตา คือ พระเทพยนตร์ (จำรัส ยันตระปรากรณ์) และขุนสกลบัณฑิต (ศิริ ยันตระปรากรณ์) ผู้เป็นน้องชายของพระเทพยนตร์ ซึ่งหัวโขนตามตำรับของพระเทพยนตร์นี้ได้รับการยกย่องมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาลว่ามีความสมบูรณ์และลงตัวที่สุด จนยากที่จะหาผู้ใดสร้างเทียบได้ เนื่องจากหัวโขนของพระเทพยนตร์นั้นมีความสมบูรณ์แบบตามสัดส่วนโครงสร้างของราชสำนัก และคำนึงถึงโครงสร้างศีรษะมนุษย์ การระบายอากาศภายใน กระชับศีรษะขณะใส่แสดง มีน้ำหนักพอเหมาะ ใบหน้าแสดงออกถึงความรู้สึกตรงตามบุคลิกลักษณะของตัวโขน

> ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ท่านผู้นี้นับเป็นช่างประดิษฐ์หัวโขนผู้ยิ่งใหญ่ในยุคต่อมา ถือว่าเป็นบรมครูรุ่นหลังในปัจจุบัน ท่านเกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2452 บิดากา บุตรนายโพธิ์ และนางปริก ใหญ่จินดา ท่านได้รับการถ่ายทอดวิชาช่างหัวโขนจากคุณตาทั้งสอง คือพระเทพยนต์และขุนสกลบัณฑิต อันนับได้ว่าครูชิตได้สืบทอดสายช่างมาจากบรรพบุรุษ ผลงานของท่านมีอยู่มากมายในปัจจุบัน แม้ท่านจะเสียชีวิตไปแล้วเมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2524 ก็ยังมีทายาทสืบทอดวิชาช่างหัวโขนต่อมาในปัจจุบัน คือ ครูตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ บุตรสาวที่ได้ร่วมทำงานกับบิดามาโดยตลอด และเป็นผู้นำในครอบครัวทำหัวโขนสืบทอดเป็นอาชีพมาทุกวันนี้ (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน) .2542 : 384)

นายชิต แก้วดวงใหญ่ได้ถ่ายทอดความรู้งานช่างและวิธีการสร้างหัวโขนที่เป็นมรดกจากบรรพบุรุษให้กับบุตรธิดาทุกคน จึงอาจกล่าวได้ว่าสกุล "แก้วดวงใหญ่" เป็นสกุลช่างทำหัวโขนจากกรมช่างสิบหมู่ในพระราชสำนัก ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 มีฝีมือและเทคนิคการสร้างที่งดงามประณีตอย่างยิ่ง

> ในสมัยรัชกาลที่ 6 ช่างผู้มีฝีมือคือ พระเทพยนต์ (จำรัส ยันตรประกร) หัวหน้าช่างหัวโขนในกรมช่างสิบหมู่และน้องชายของท่านซึ่งเป็นช่างหัวโขนที่มีผลงานมากมายในยุคนั้น คือ ขุนสกลบัณฑิต (ศิริ ยันตรประกร) ท่านผู้นี้เป็นผู้มีฝีมือทั้งการทำหัวโขน หุ่นกระบอก ละครเล็ก ผลงานของท่านยังยังคงมีเหลืออยู่อย่างมาก ทั้งในพิพิธภัณฑ์ฯ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร และตามบ้านศิลปินฝ่ายโขน ละคร หรือบ้านหุ่นกระบอก (บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน) .2542 : 384)

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนตลภัทรศึกษา ใกล้ศาลเจ้าพ่อเสือ กรุงเทพฯ ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษ (กำลังจะได้รับตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านช่างสิบหมู่ : หัวโขน ในปี พ.ศ.2547) ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ซึ่งกำลังจะเปลี่ยนเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วิทยาลัยช่างศิลป์) ลาดกระบัง ถนนฉลองกรุง กรุงเทพมหานคร

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่เริ่มทำงานหัวโขนอย่างจริงจังตั้งแต่อายุเพียง 15 – 16 ปี โดยก่อนหน้านั้นเรียนรู้จากการเป็นลูกมือของนายชิต แก้วดวงใหญ่

> "...เกิดมามันก็เห็นแล้ว แต่ทำจริงๆตอนอายุ 15 – 16 ปี ที่เริ่มทำพวกหัวเล็กๆขายได้แล้ว ตอนที่ยังเล็กๆก็ช่วยคุณพ่อทำมาตั้งแต่ 7 – 8 ขวบ คุณพ่อจะมีวิธีคือถ้าเราจะไปวิ่งเล่น ไปขอสตางค์ คุณพ่อก็จะมีข้อต่อรอง ต้องปั้นลวดลายเล็กๆสำหรับติดให้ได้สัก 10 ตัว 20 ตัว ถ้าขอ 50 สตางค์ก็ต้องทำให้ได้ 20 ตัว..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

จากการเรียนรู้ทีละน้อยตั้งแต่เล็ก พออายุได้ประมาณ 18 ปี ตาบทิพย์จึงได้เรียนรู้จนสามารถทำหัวโขนได้ทุกกระบวนการจนสำเร็จได้ทั้งหัว และพออายุ 25 ปี ก็เข้ามาช่วยนายชิต แก้วดวงใหญ่อย่างเต็มตัวในเรื่องการรับผิดชอบครอบครัว ทำงานหัวโขนสร้างรายได้เลี้ยงครอบครัว และส่งน้องเรียน โดยขณะนั้น

ตาบทิพย์เริ่มทำหัวโขนขนาดใหญ่และได้เรียนรู้เทคนิคและเคล็ดลับประจำตระกูลช่างจากนายชิต ในเรื่องโครงสร้าง สัดส่วน การเขียนลวดลายและการแสดงออกทางอารมณ์ตามลักษณะบุคลิกของโขนแต่ละตัว วิธีการระบายอากาศ วิธีแก้ไขเมื่อหัวโขนมีปัญหา

1.2.1 เกียรติประวัติ

ปี พ.ศ. 2545 ได้รับพระราชทานเข็มเกียรตินิยมทางด้านศิลปวัฒนธรรม จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยวิทยาลัยในวังหญิง

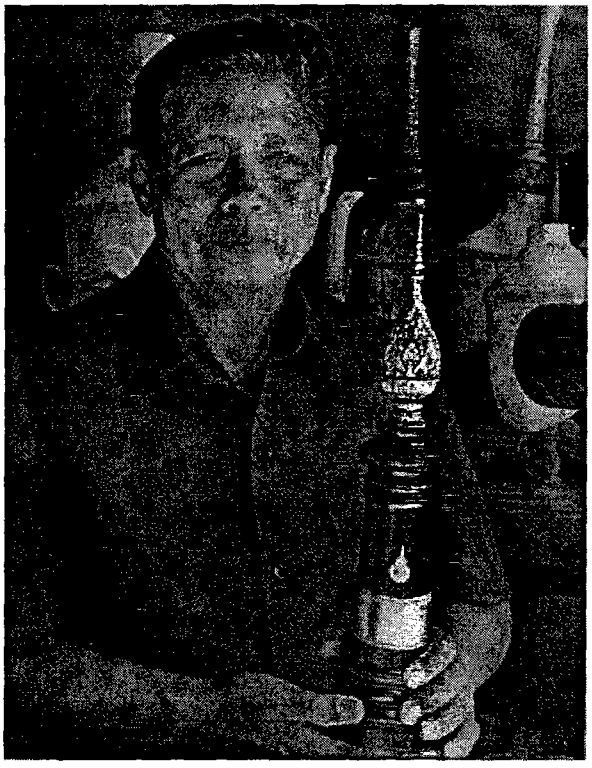
1.2.2 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

เป็นวิทยากรบรรยายเกี่ยวกับการทำหัวโขนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และสถาบันการศึกษา รวมถึงตามที่หน่วยงานต่างๆติดต่อและมีหนังสือเชิญมา

บทความวิชาการเรื่อง "ครูชิต แก้วดวงใหญ่ ช่างทำหัวโขนฝีมือเยี่ยม" ลงวารสารศิลปากร ปีที่ 43 ฉบับที่ 4 เดือนกรกฎาคม – สิงหาคม พ.ศ.2543 หน้า 32 – 65

เอกสารประกอบการสอนและสื่อการสอนวิชาช่างหัวโขน วิทยาลัยช่างศิลป์

1.3 สำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 3 ภาพสำเนียง ผดุงศิลป์

สำเนียง ผดุงศิลป์ เกิดเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2473 ที่อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง เป็นบุตรของนายแปบ และนางหอม ผดุงศิลป์ ครอบครัวของสำเนียงประกอบอาชีพช่างซ่อมนาฬิกา ตะเกียงลาน จักสาน ช่างทอง ช่างปั้นพระ ช่างทำหัวโขน โดยมีบิดาและมารดาเป็นหลักในการสร้างรายได้ให้ครอบครัว ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 43 หมู่ที่ 6 ตำบลจรเข้ร้อง อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง หมายเลขโทรศัพท์ 035-699-001 สำเนียงเล่าว่า

"...ผมได้รับการถ่ายทอดจากพ่อแม่ที่เคยทำมาก่อน ช่วงที่พ่อแม่ทำเป็นช่วงแรกเรียกว่าชั้นที่หนึ่ง ส่วนผมชั้นที่สองที่ได้รับการสืบทอดมา พ่อแม่ผมไม่ได้เรียนเรื่องการทำหัวโขน ไม่มีความรู้ แต่อาศัยว่าพอจะมีความรู้ทางวิชาช่าง เคยทำปั้นพระ ธรรมาสน์ บุษบก มีงานเกี่ยวกับพวกแกะสลักทองบ้าง ตอนหลังก็เลยมีพวกลิเกละครในท้องถิ่น เขาเห็นว่าพ่อทำได้ก็เอามาให้ทำ เอามาซ่อม ซึ่งการซ่อมนี่เป็นจุดแรกที่พ่อแม่ได้เริ่มศึกษาค้นคว้าการทำหัวโขน โดยค้นคว้าจากของเก่า การสอบถามจากผู้รู้ ไม่ใช่การค้นคว้าด้วยตนเองทั้งหมด มันเป็นไปไม่ได้ จากนั้นก็เริ่มทำเรื่อยมาจนพอมีชื่อเสียง ก็มีคนมาทำเยอะ ตอนที่พ่อเริ่มหันมาทำงานหัวโขนนั้นผมยังไม่เกิดเลย..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

สำเนียง ผดุงศิลป์ สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนผดุงศิลป์ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง และไม่ได้ศึกษาต่อ เนื่องจากฐานะของครอบครัวยากจน ด้วยเหตุที่บิดาของสำเนียงเป็นช่างทำหัวโขน ทำให้สำเนียงได้เรียนรู้กรรมวิธีการทำหัวโขนมาตั้งแต่วัยเด็ก กอปรกับบิดามารดาต้องการให้สืบทอดความรู้การทำหัวโขน เมื่อไม่มีโอกาสได้ศึกษาต่อในระบบ สำเนียงจึงได้เรียนรู้ตามอัธยาศัยกับบิดาด้วยการเป็นลูกมือทำหัวโขนอยู่กับบ้าน

ครูสำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นช่างทำหัวโขนที่ยังคงทำงานอยู่ในปัจจุบัน ณ บ้านอำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง เป็นช่างฝีมือเก่าที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ แต่เดิมยังไม่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปนัก แต่ในปัจจุบันเรียกได้ว่าเป็นช่างทำหัวโขนอย่างโบราณที่ยังคงรักษารูปแบบและฝีมือไว้ได้อย่างดี มีผู้สนใจต้องการเก็บผลงานฝีมือของท่านเอาไว้อย่างมาก มีหลานชายคือ ครูวิษณุ ผดุงศิลป์ เป็นทายาทสืบทอดวิชาช่างทำหัวโขนและได้เป็นผู้ช่วยครูสำเนียงทำงานอยู่ในปัจจุบัน(บริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน) .2542 : 385)

สำเนียง ผดุงศิลป์ เริ่มต้นการทำหัวโขนโดยการเป็นลูกมือของบิดามาตั้งแต่ครั้งสงครามโลก ครั้งที่ 2 ซึ่งสมัยนั้นงานหัวโขนมีการสั่งทำน้อยมาก เนื่องจากเป็นยุคเศรษฐกิจฟีดเดืองเพราะได้รับผลกระทบจากภาวะสงคราม แต่บิดาของสำเนียงก็ยึดอาชีพดังกล่าวควบคู่ไปกับการเป็นช่างซ่อมนาฬิกา ช่างซ่อมตะเกียงลาน ช่างทอง และช่างปั้นเพื่อหารายได้ให้แก่ครอบครัว ภายหลังเมื่อสงครามโลกยุติลง สภาพเศรษฐกิจดีขึ้น การแสดงโขนละครกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ส่งผลให้งานทำหัวโขนเริ่มมีมากขึ้นตามไปด้วย ระยะนั้นสำเนียงเริ่มมีความชำนาญในการทำหัวโขน จึงมีโอกาสใช้ความรู้ความสามารถช่วยบิดาทำหัวโขนจำหน่ายจนได้รับการยอมรับ

สำเนียงได้มีโอกาสแสดงความเป็นช่างทำหัวโขนชั้นครูอย่างเต็มที่เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม 2518 ซึ่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้สั่งทำหัวโขน 8 หัว สำเนียงจึงได้พัฒนาฝีมือและรูปแบบของหัวโขนอย่างเต็มความสามารถ

ต่อมา ปี พ.ศ.2521 วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทองได้มอบหมายให้นายสำเนียงทำหัวโขนเพื่อใช้ในการเรียนการสอนและการแสดง ทำให้ผลงานการทำหัวโขนอันสวยงามของครูสำเนียงเผยแพร่กว้างขวางและเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. 2545 : 123)

สำเนียง ผดุงศิลป์ได้พยายามพัฒนาการทำหัวโขนเรื่อยมา จนกระทั่งในปี พ.ศ.2523 นายวิษณุ ผดุงศิลป์ เข้ามาศึกษาเรียนรู้กระบวนการทำหัวโขนอย่างจริงจัง โดยเริ่มจากการเป็นลูกมือฝึกหัดทำ อีกทั้งยังเป็นผู้ช่วยคิดค้นทดลองหาวัสดุสมัยใหม่ที่มีคุณภาพใกล้เคียงกับของเดิมมาใช้ทดแทน สำเนียงจึงถ่ายทอดวิชาความรู้ในการทำหัวโขนให้นายวิษณุอย่างเต็มความสามารถ โดยหวังว่านายวิษณุจะเป็นผู้สืบทอดงานการทำหัวโขนของตระกูล "ผดุงศิลป์" ต่อไป

1.3.1 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

เอกสารชุด "กรรมวิธีการทำหัวโขน ของสำเนียง ผดุงศิลป์ ช่างหัวโขน อ่างทอง"

การสาธิตและแสดงผลงานการทำหัวโขนตามที่ได้รับเชิญจากหน่วยงานต่างๆ ทั้งทางราชการและเอกชน

1.3.2 เกียรติประวัติ

ปี พ.ศ.2538 เป็นอนุกรรมการวัฒนธรรมจังหวัดอ่างทอง (กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ)

ปี พ.ศ.2538 เป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งสภาวัฒนธรรม จังหวัดอ่างทอง

ปี พ.ศ.2538 ได้รับเกียรติบัตรผู้อนุรักษ์มรดกไทยดีเด่น

ปี พ.ศ.2539 ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม ระดับเขตการศึกษา 6 สาขาทัศนศิลป์ ประกาศเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม 2539

ปี พ.ศ.2542 ได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดอ่างทอง สาขาช่างฝีมือ จากสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ

ปี พ.ศ.2544 ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญ จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล โดยคณะกรรมการบริหาร สถาบันราชมงคลเฉลิมพระเกียรติ

ปี พ.ศ.2545 ได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย ด้านศิลปกรรม (การทำหัวโขน) จากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี

1.4 สมชาย ล้วนวิลัย

ภาพประกอบ 4 ภาพสมชาย ล้วนวิลัย

สมชาย ล้วนวิลัย เกิดเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2492 ปัจจุบันอายุ 53 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 23 ชุมชนวัดสุวรรณ ถนนเจริญนคร เขตคลองสาน กรุงเทพมหานคร 10600 หมายเลขโทรศัพท์ 02-438 - 3127

สมชาย ล้วนวิลัยเคยรับราชการอยู่ที่กรมพลาธิการทหารบก ในช่วงที่รับราชการอยู่นั้น สมชายได้ใช้เวลาว่างที่นอกเหนือไปจากงานประจำมาทำงานอดิเรกคือการทำหัวโขนไปด้วย จนกระทั่งปี พ.ศ.2527 สมชายได้ลาออกจากราชการและหันมาทำหัวโขนเป็นอาชีพหลักเลี้ยงครอบครัว

"...ผมเริ่มทำงานศิลปกรรมจากหัวโขนก่อนเป็นอันดับแรก ทำมาตั้งแต่อายุ 14 – 15 ปี ตอนนั้นเพิ่งจบชั้นประถม 4 เริ่มจากการมาเป็นลูกมือเขาก่อน ผมเป็นคนชอบงานขีดๆเขียนๆมาตั้งแต่แรก พอถึงจังหวะของชีวิตที่เราได้มีโอกาสเข้ามาสัมผัสกับงานตรงนี้ เราก็รู้สึกชอบ ถนัด แล้วเราก็ทำไปได้ดี ไม่มีแรงบันดาลใจพิเศษอะไร...ครอบครัวผม พ่อแม่ผมไม่มีใครทำงานทางด้านนี้เลย ไม่เกี่ยวข้องเลย ผมเริ่มหัดทำงานหัวโขนกับครูชิต แก้วดวงใหญ่ หัดมาตั้งแต่ประมาณปี 2510..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2545)

สมชาย ล้วนวิลัย เริ่มทำหัวโขนครั้งแรกเมื่อประมาณปี พ.ศ.2510 ขณะนั้นอายุได้ประมาณ 18 ปี โดยได้รับการถ่ายทอดจากครูชิต แก้วดวงใหญ่ ซึ่งเป็นช่างหลวงรับซ่อมหัวโขนให้กรมศิลปากร โดยครูชิตนั้นได้รับการถ่ายทอดวิชาการทำหัวโขนหัวละครมาจากคุณพระเทพยนต์ (จำรัส ยันตรปรกรณ์) และขุนสกลบัณฑิต (ศิริ ยันตรประกร) ซึ่งท่านทั้งสองเป็นช่างหลวงในกรมช่างสิบหมู่ สมัยรัชกาลที่ 6 ในช่วงเวลานั้นอาชีพนี้ไม่เป็นที่รู้จักและมีคนทำน้อยมาก เนื่องจากเป็นอาชีพที่ต้องใช้เงินทุนมาก คนทั่วไปจึงไม่นิยมยึดการทำหัวโขนเป็นอาชีพหลัก ในช่วงแรกสมชายจึงใช้วิธีนำงานหัวโขนของตนไปเสนอขายตามร้านจำหน่ายเครื่องประดับอัญมณี ซึ่งไม่ได้รับความนิยม จนกระทั่งหลังปี พ.ศ.2515 เมื่อสงครามเวียตนามสงบลง การท่องเที่ยวในประเทศไทยเริ่มดีขึ้น ส่งผลให้สินค้าประเภทนี้ขายดีขึ้นตามลำดับ แต่ยังมีข้อจำกัดอยู่ที่หัวโขนในสมัยก่อนนิยมทำขนาดใหญ่ ทำให้ไม่สะดวกต่อการพกพา สมชายจึงได้ทดลองสร้างงานหัวโขนที่มีขนาดย่อส่วนลง ซึ่งปรากฏว่ามีลูกค้าสนใจมาก ด้วยเหตุนี้สมชายจึงเริ่มทำหัวโขนขนาดเล็กและขนาดเล็กพิเศษเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

หัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัยสร้างมาจากการศึกษาลักษณะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ลิง ยักษ์ มนุษย์ และเทวดา ลิงนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ คือ ลิงสวมมงกุฎชฎาและลิงไม่สวมมงกุฎชฎา ลิงอ้าปากและหุบปาก ส่วนยักษ์แบ่งเป็น ยักษ์ตาโพลงและตาจระเข้ ปากแสยะและปากขบ การวาดเส้นเขียนสีขึ้นอยู่กับลักษณะของตัวละครแต่ละตนว่า เป็นฝ่ายไหน ชื่ออะไร ตามประเภทและลักษณะของพงศ์รามเกียรติ์ว่าเป็นอย่างไร ซึ่งตัวละครแต่ละตัวมีความแตกต่างกันโดยสามารถสังเกตได้จากลักษณะ 5 ประการ คือ ตา ปาก มงกุฎ ยอดมงกุฎ และสี

1.4.1 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

สมชาย ล้วนวิลัยไม่เคยจัดการแสดงนิทรรศการหัวโขน หรือจัดการถ่ายทอดภูมิปัญญาที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าของตัวเองอย่างเป็นกิจลักษณะ ส่วนมากเป็นการได้รับเชิญจากหน่วยงานต่างๆให้ไปจัดแสดงในโอกาสพิเศษ งานแสดงผลงานที่สมชาย ล้วนวิลัยรู้สึกภาคภูมิใจมากคือการจัดแสดงหัวโขนในวันสตรีสากล ณ ตึกสันติไมตรี ทำเนียบรัฐบาลและงานพระเจ้าตากสินมหาราช จนเป็นที่รู้จักแพร่หลายและผลิตผลงานออกจำหน่ายเป็นของดีเขตคลองสานในโครงการ "หนึ่งผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบล" อีกทั้งถูกจัดให้เป็นศูนย์การเรียนรู้เขตธนบุรีใต้ กลุ่มทำหัวโขน ชุมชนข้างวัดสุวรรณ ซอยเจริญนคร 9 โดยได้รับการส่งเสริมและสนับสนุนจากเขตคลองสานและกรมประชาสงเคราะห์จนทำให้ผลงานของสมชายเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้น เป็นวิทยากรให้สัมภาษณ์ความรู้เรื่องการทำหัวโขนแก่ผู้สนใจลงในสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆสู่สาธารณะและเป็นผู้ให้ความรู้เรื่องการทำหัวโขนแก่ผู้ผลิตผลงานทางวิชาการ

1.4.2 เกียรติประวัติ

งานหัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัยได้รับการคัดเลือกจากเขตคลองสานให้เป็นของดีเขตคลองสานตามนโยบายหนึ่งผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบล

1.5 สาคร ยังเขียวสด (โจหลุยส์)

ภาพประกอบ 5 ภาพสาคร ยังเขียวสด

นายสาคร ยังเขียวสด เกิดเมื่อวันเสาร์ เดือนสาม ปีจอ ปี พุทธศักราช 2464 บิดาชื่อนายคุ่ย มารดาชื่อนางเชื่อม ยังเขียวสด สาครเกิดในเรือละคร ขณะที่บิดามารดาเดินทางไปแสดงละครเล็กกับคณะของครูแกร ศัพทวนิช ที่วัดคลองตะไคร้ จังหวัดนนทบุรี ซึ่งในขณะนั้นหุ่นละครเล็กของครูแกรกำลังแสดงเรื่องพระอภัยมณี และมีตัวเอกชื่อสุดสาคร คุณย่าปลั่งภรรยาของครูแกรจึงตั้งชื่อให้ว่า "สุดสาคร" แต่เนื่องจากในวัยเด็กสาครมีสุขภาพไม่ค่อยดี โบราณเรียกว่า "สามวันดีสี่วันไข้" บิดามารดาจึงไปยกให้เป็นลูกพระ ที่วัดจางวางดิษฐ์ และพระท่านจึงได้เปลี่ยนชื่อให้ใหม่เป็น "สาคร" ชื่อเล่นว่า "หลิว" แต่ภายหลังมีผู้เรียกชื่อผิดเพี้ยนไป กลายเป็น "โจหลุยส์" ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 7/18 หมู่ 6 ซอยศิริชัย 1 ตำบลบางเขน อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี 11000 โทร 02-526-8985 02-527-2008 หมายเลขโทรศัพท์เคลื่อนที่ 01-735-4630

สาคร ยังเขียวสด เริ่มชีวิตการเป็นศิลปินตั้งแต่อายุประมาณ 8 – 9 ขวบ โดยได้รับการฝึกหัดจากคุณย่าซึ่งมีความสามารถทางด้านการละคร อีกทั้งบิดาและมารดาประกอบอาชีพทางด้านการแสดงโขนละคร และลิเก จึงทำให้ชีวิตของสาครคลุกคลีใกล้ชิดกับงานศิลปะการแสดงมาตั้งแต่วัยเยาว์ และซึมซับเข้าไปในสายเลือด ต่อมาภายหลังเมื่อบิดาถึงแก่กรรม สาครได้รับภาระเป็นหัวหน้าคณะสืบต่อมา และนอกเหนือจากการแสดงละครแล้ว ยังได้ทำหัวโขนจำหน่ายเป็นอาชีพอีกด้วย

ปัจจุบันคนทั่วไปรู้จักสาคร ยังเขียวสด ในนาม "โจหลุยส์" มากกว่าจะรู้จักชื่อจริง

รศ.สุรศักดิ์ เจริญวงศ์และคณะ ได้เข้าสัมภาษณ์สาคร ยังเขียวสด เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2544 ปรากฏข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องการสร้างงานหัวโขนของสาคร ยังเขียวสด ความว่า

"...ย้อนหลังไปประมาณ 5 – 6 ขวบ ย่าหัดละครจักรีให้ เริ่มหัดเป็นคนตีกลองก่อนหัดเล่น โดยส่วนตัวแล้วชอบทำหัวโขน เป็นช่างปั้นมากกว่า พอช่วงพักกลางวันหลังจากแสดง จะเอาดินข้างโรงละครมาปั้นหน้ายักษ์ หน้าลิง จนเกิดไม่สบาย จากนั้นจึงจัดดอกไม้ธูปเทียนไปขอขมา จึงหาย ต่อมาได้เดินทางไปกับพ่อเห็นช่างสลักหยวก จึงขโมยเครื่องมือมาหัดทำ หัดเรียน แล้วจึงไต่ถามผู้ใหญ่ ให้คอยติ แนะนำ ต่อมาจึงหัดปั้นหัวยักษ์ ลิง อีกครั้ง โดยให้นายช่างย่านวัดพระพิเรนคอยสอน แล้วจึงเข้าโรงเรียน มีการประกวด ได้ปั้นตัวจิ๋ว พิเภก เถรกวาด เข้าประกวดจนได้รับรางวัลที่ 1 ได้รับถ้วยรางวัลและจึงไปอยู่วันจันทร์สโมสร และได้รับการแนะนำการปั้นว่า คนมี 3 ส่วน แต่ที่วัดนั้นจะปั้นตัวยักษ์และลิงไม่ได้ ต่อมาจึงฝึกตนเองให้เล่นลิเก ละคร จนมีครอบครัว มีลูก 9 คน และเริ่มทำหัวโขนกำมะลอ ไม่เคยทำหัวจริง ขายอยู่ที่ร้านผดุงชีพ บริเวณเสาชิงช้า ราคาหัวละ 1 บาท ลักษณะเป็นหน้ากาก หน้าละ 3 บาท หัวยักษ์ หัวโขน 7.50 บาท และเริ่มหัดทำตีลาน แต่เนื่องจากทำรักไม่เป็น จึงไม่สมบูรณ์ ได้มีโอกาสรู้จักพวกเล่นงิ้ว ในช่วงที่ไปเล่นลิเกแถวมีนบุรี กลางวันช่วงพักได้ไปดูงิ้วเล่น จึงได้รู้จักกันและพากันไปดูตุ๊กตากงเต๊กแถวเยาวราช พวกงิ้วพาไปรู้จักร้านทำเทียนในกงเต๊ก ซึ่งใช้ลายกระดาษปิด ปั้นด้วยปูน ผสมน้ำมันตั้งอิ๊วและปูนขาว ก็กลับมาลองทำ แต่ทำไม่ได้ ต่อมาได้ลองใช้กระดาษฟาง กระดาษว่าว มาผสมสีกระป๋องและปูนซีเมนต์ และถือเป็นสูตรเฉพาะตัว ครั้งแรกนั้นทำหัวโขนมาประมาณ 50 กว่าหัว ตอนหลังจึงคิดทำหัวโขนจริง ต่อมาได้ตามพ่อไปเวลามีงานเชิดหุ่น จนกระทั่งครูแกรและย่าปลั่งเสียชีวิต ย่าทองอยู่เมียลูกชายครูแกรจึงยกหุ่นที่มีอยู่ให้..." (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. 2544 : 23)

1.5.1 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

เอกสารความรู้เรื่องการทำหัวโขน

1.5.2 เกียรติประวัติ

พุทธศักราช 2535 ได้รับพระราชทานโล่พระสิทธิธาดาทองคำ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในฐานะศิลปินดีเด่น สาขาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

พุทธศักราช 2537 ได้รับประกาศเกียรติคุณผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) รับโล่เกียรติคุณเชิดชูเกียรติจากผู้ว่าราชการจังหวัดนนทบุรี

ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539

1.6 สุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 6 ภาพสุรพล ฟื้นศิลป์

นายสุรพล ฟื้นศิลป์เกิดเมื่อวันที่ 14 เมษายน 2495 ปัจจุบันอายุ 51 ปี จบการศึกษาระดับประโยควิชาชีพชั้นสูง สาขาวิจิตรศิลป เอกประติมากรรม จากโรงเรียนเพาะช่าง เมื่อปีการศึกษา 2516 และได้เข้าศึกษาต่อคณะครุศาสตร์บัณฑิต เอกศิลปศึกษา วิชาโทอุตสาหกรรมศิลปะ วิทยาลัยครูสวนดุสิต เมื่อปีการศึกษา 2526 หมายเลขโทรศัพท์เคลื่อนที่ 06-009-6774

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งข้าราชการ สังกัดงานช่างศิราภรณ์ ส่วนช่างสิบหมู่ สถาบันศิลปกรรม กรมศิลปากร ตำแหน่งนายช่างศิลปกรรม 5

เมื่อครั้งจบการศึกษาจากโรงเรียนเพาะช่าง สุรพล ฟื้นศิลป์ ได้ประกอบอาชีพส่วนตัว คือทำเครื่องหนัง เนื่องจากเป็นงานที่มีรายได้สูงมากในสมัยก่อน จนกระทั่งถึงช่วงที่เครื่องหนังราคาแพงจากต่างประเทศเริ่มเข้ามาสู่ตลาดเมืองไทยและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ทำให้ธุรกิจส่วนตัวของสุรพลต้องล้มเลิกกิจการไป เนื่องจากคนนิยมไปซื้อเครื่องหนังที่นำเข้าจากต่างประเทศมากกว่า ต่อมาสุรพล ฟื้นศิลป์ได้มีโอกาสทำงานทางศิลปะที่เกี่ยวข้องสาขาวิชาที่เรียนมา โดยการไปช่วยเพื่อนทำซุ้มเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ใช้เวลาทำอยู่ประมาณ 2 เดือน จากนั้นได้รับการชักชวนเข้ารับราชการอยู่ที่สถาบันศิลปกรรม กรมศิลปากร ในอัตราจ้าง ซึ่งในช่วงส่วนงานที่สุรพลเข้าไปทำนั้นเป็นงานเกี่ยวกับประยุกต์ศิลป์ แต่เนื่องจากในช่วงเช้าของทุกวันสุรพลจะเข้าไปนั่งดูกลุ่มงานช่างศิราภรณ์ทำงานซึ่งอยู่ห้องทำงานติดกัน ซึ่งอาจารย์ปราโมช คล้ายเจริญ จะนั่งทำงานตั้งแต่เช้า เมื่อดูทุกวัน ก็เริ่มสังเกตกรรมวิธี ขั้นตอน ลวดลายและลักษณะต่างๆ บางครั้งเกิดความสงสัยว่าทำไมตัวละครตัวนี้จึงมีสีนี้ เหตุใดต้องใช้ลวดลายนี้ และคำถามอื่นๆ อีกมาก จากความสงสัยภายในใจ เริ่มสอบถามจากเพื่อนซึ่งเป็นบุตรของอาจารย์ปราโมช คล้ายเจริญ สังกัดงานช่างศิราภรณ์ จนสามารถจดจำและเข้าใจได้เกือบทั้งหมด จากนั้นสุรพล ได้สอบบรรจุเข้ารับราชการ เมื่อสอบบรรจุผ่าน หน่วยงานได้ส่งไปปฏิบัติราชการที่วัดพระแก้วตามโครงการซ่อมบูรณะวัดพระศรีรัตน

ศาสดาราม 200 ปี เมื่อกลับเข้าทำงานอีกครั้งจึงได้เปลี่ยนจากกลุ่มงานประยุกต์ศิลป์เป็นกลุ่มงานศิลปะไทย และได้เริ่มทำงานหัวโขนอย่างจริงจัง เนื่องจากในช่วงนั้นใกล้มีงานสมโภชใหญ่ที่ท้องสนามหลวง และมีการแสดงโขนเพื่อเฉลิมฉลองจึงได้มีการระดมช่างทำหัวโขนให้ได้จำนวนมากเพื่อทำหัวโขนใช้ในงานพิธีดังกล่าว

"...หลังจากจบเพาะช่างผมก็มาทำธุรกิจส่วนตัวพวกเครื่องหนังอยู่แถวราชดำริ รายได้ดีมาก เดือนละหมื่นกว่าบาท ในสมัยนั้นถือว่าดีมาก จนช่วงหลังที่มีการนำเครื่องหนังที่มีชื่อจากต่างประเทศเข้ามา ราคาสูง ร้านเครื่องหนังเขาจะซื้อมาดูแบบ ถอดแบบแล้วเย็บตามแบบด้วยจักรอุตสาหกรรม งานเครื่องหนังเย็บด้วยมือของผมก็เลยสู้ไม่ไหวต้องเลิกไป จากนั้นเพื่อนผมที่ทำงานอยู่ในกรมศิลปากรก็มาชวนให้ไปช่วยทำชุ้มวันเฉลิมฯ ผมช่วยอยู่ 2 เดือนจนสำเร็จ หัวหน้าของเพื่อนเลยถามว่าอยู่ที่ไหน มีงานทำหรือยัง แล้วชวนผมให้เอาหลักฐานมาสมัครงานที่กรมศิลปากร แล้วได้เป็นลูกจ้างประจำอยู่ฝ่ายประยุกต์ศิลป์ กรมศิลปากรประมาณปีครึ่ง ตอนนั้นห้องทำงานของผมจะอยู่ใกล้กับห้องฝ่ายทำหัวโขน เวลาผมไปทำงานผมจะไปแต่เช้าทุกวัน พอไปเช้าบางทีห้องยังไม่เปิด ผมเข้าห้องไม่ได้ แต่ห้องหัวโขนจะมาแต่เช้าทุกวัน ผมก็จะไปนั่งอยู่ที่ห้องหัวโขนตอนเช้าทุกวันเป็นเวลาเป็นปี ตอนนั้นประมาณปี 2523 ผมนั่งดูห้องหัวโขนทำงานตอนเช้าทุกวัน ซึ่งตอนเช้าอาจารย์ปราโมช คล้ายเจริญจะมานั่งทำงานหัวโขนแต่เช้าทุกวัน แต่ผมก็ไม่ได้ถามอะไรท่าน เพราะท่านเป็นคนไม่ค่อยพูดกับใคร ผมก็จะนั่งมองดูท่าน พอลูกชายท่านมาผมก็จะถามจากลูกชายท่านว่าทำไมตรงนี้เขียนอย่างนี้ ทำไมต้องใช้สีนี้ ทำไมตรงนี้ลวดลายเป็นอย่างนี้ เป็นอย่างนี้ทุกวันจนกระทั่งทุกอย่างมันติดตา พอปี 2524 ทางหน่วยงานมีเปิดสอบบรรจุ ผมก็สอบเข้าบรรจุและได้เข้ารับราชการ งานแรกที่ได้รับมอบหมายให้ทำคือการซ่อมบูรณะวัดพระแก้วโครงการ 200 ปี เมื่อปี 2524 จนเสร็จก็กลับเข้าทำงานในหน่วยงาน แต่เปลี่ยนจากประยุกต์ศิลป์มาทำฝ่ายศิลปะไทย ก็ได้มาเริ่มทำหัวโขน เพราะช่วงนั้นจะมีการแสดงโขนครั้งใหญ่ที่ท้องสนามหลวง ต้องสร้างหัวโขนกันหลายร้อยหัว ก็เลยได้เริ่มทำในปีนั้น แล้วได้มีโอกาสพบกับอาจารย์อมร ศรีพจนารถ อาจารย์เกรียงศักดิ์ โชติชูตระกูล และอาจารย์สมศักดิ์ เหมศรี ซึ่งทำงานหัวโขนอยู่และได้เปิดโอกาสให้ผมฝึกฝน เรียนรู้ และสร้างงานหัวโขน ผมจะปรึกษาท่านตลอด จนต่อมาคิดอยากทำงานหัวโขนอย่างจริงจัง แต่ไม่ได้คิดเรื่องธุรกิจ เพียงแต่คิดว่าอยากสะสมหัวโขนในเรื่องรามเกียรติ์ให้ครบทุกหัว ก็ได้ปรึกษาอาจารย์อมร ศรีพจนารถ ท่านก็ได้ให้หุ่นหัวโขนที่ชำรุดมา ให้ผมมาลองซ่อมแซม แก้ไข จนเป็นรูปสมบูรณ์ โดยอาจารย์อมรจะคอยวิจารณ์และแนะนำ พอปี 2526 ผมเริ่มค้นคว้าทำงานวิชาการทางด้านหัวโขนด้วย จากห้องสมุดและแหล่งความรู้ต่างๆ พอปี 2528 ทางหน่วยงานส่งผมไปเรียนวิชาครูที่วิทยาลัยครูสวนดุสิต เรียนช่วงเย็น ผมก็ได้ทำรายงานการค้นคว้าวิชาการเกี่ยวกับเรื่องการทำหัวโขนส่งอาจารย์ที่วิทยาลัยครูสวนดุสิตเห็นว่าเป็นการเรียบเรียงข้อมูลที่ดีมาก ละเอียดและชัดเจนก็เลยขอซื้อเพื่อเก็บไว้ที่วิทยาลัย..." (สุรพล ฟื้นศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

ช่างทำหัวโขนอาวุโสที่ได้ถ่ายทอดความรู้ในการทำหัวโขนให้แก่สุรพล ฟื้นศิลป์ คือ อาจารย์อมร ศรีพจนารถ และ อาจารย์ปราโมช คล้ายเจริญ

การทำงานหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์เริ่มด้วยความมีใจรักในงานศิลปกรรมไทย และอยากจะสะสมหัวโขนตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ทุกตัว นอกจากการเรียนรู้เชิงทักษะปฏิบัติแล้ว สุรพล ฟื้นศิลป์ยังได้พยายามศึกษาค้นคว้าในเรื่องการทำหัวโขนเพิ่มเติมจากสถานที่ให้ความรู้ต่างๆ เพื่อสร้างเป็นองค์ความรู้และเป็นงานวิชาการให้แก่ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า

1.6.1 การสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ

เอกสารประกอบการสอนเรื่อง "ตำราประดิษฐ์หัวโขนเพื่อการศึกษา"

เอกสารประกอบการสอนเรื่อง "พื้นฐานกำเนิดชฎา – มงกุฎ"

เอกสารประกอบการสอนเรื่อง "รายชื่อหัวโขน มนุษย์ ยักษ์ ลิง"

เอกสารประกอบการสอนเรื่อง "เรื่องของสีในศิลปะไทย" ฯลฯ

1.6.2 เกียรติประวัติ

ลูกจ้างประจำงานศิลปะประยุกต์ กองหัตถศิลป์

รับราชการงานช่างสิบหมู่ กองหัตถกรรมศิลปะ กรมศิลปากร

สร้างศีรษะโขนชุดไหว้ครูให้กับมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ร่วมสร้างศีรษะโขนชุดเทพเจ้า – ครู ให้กับศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
ช่างซ่อมศีรษะโขน แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต และหน่วยงานในสังกัด

2. กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

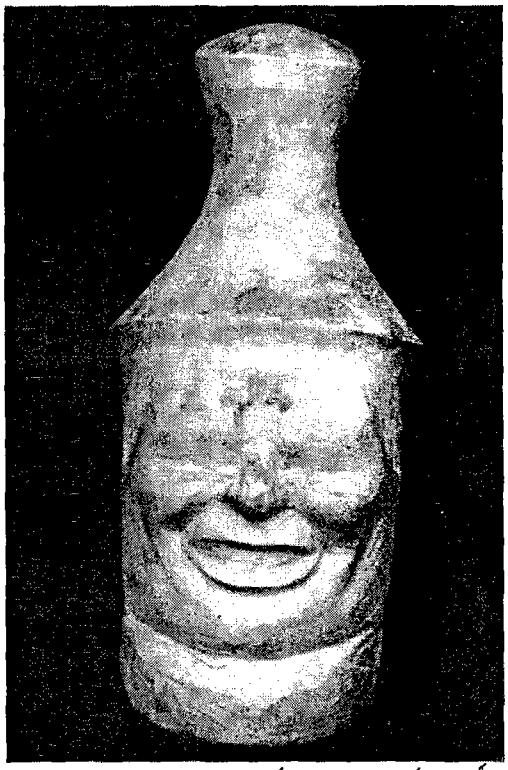
2.1 การเตรียมหุ่น

2.1.1 การเตรียมหุ่นของ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

เมื่อช่างจะเริ่มสร้างหุ่นหัวโขนศีรษะเทพเจ้า ศีรษะพระฤาษีและศีรษะพระพิราพ ต้องมีการประกอบพิธีบูชาครูเพื่อขอสร้างจะต้องตั้งเครื่องบัดพลี มีการสังเวย ศีรษะเทพเจ้าและศีรษะพระฤาษีใช้เครื่องสังเวยสุก ส่วนศีรษะพระพิราพใช้เครื่องสังเวยดิบ ส่วนหัวโขนหน้าอื่นๆนั้นเพียงจุดธูปขออนุญาตสร้าง การขอสร้างขั้นแรกเริ่มด้วยการกล่าวคำบูชาคุณพระรัตนตรัย อัญเชิญเทพยดาและน้อมรำลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ที่ได้สั่งสอนตลอดจนเจ้าของวิชาการสร้างหัวโขน เพื่อมาดลบันดาลการสร้างหุ่นในครั้งนี้ให้สมความปรารถนาตามที่ตั้งจิตอธิษฐาน แล้วจึงลงมือปั้นหุ่นต่อไปจนสำเร็จตามประสงค์

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิเล่าว่า การปั้นหุ่นดินในสมัยโบราณใช้ดินเหนียวที่ผสมขี้เถ้าแกลบจนเข้ากันดีแล้วนำมาขึ้นหุ่นหน้าโขนต่างๆ โดยวัดรอบศีรษะผู้ที่จะแสดงเป็นตัวนั้นๆ เพราะศีรษะของผู้แสดงแต่ละคนมีขนาดไม่เท่ากัน เมื่อวัดได้แล้วยังต้องเผื่อดินยุบตัวเมื่อนำไปเผาไฟ หุ่นหัวโขนต้องทำตามลักษณะของตัวละคร โดยทำเพียงโครงร่างพอเป็นเค้าเท่านั้นไม่ต้องมีรายละเอียด ทั้งหุ่นพระ ยักษ์ และลิง ถ้าทำหุ่นได้ตามสัดส่วน หัวโขนจะงดงามได้สัดส่วนเช่นกัน

รายละเอียดต่างๆจะมาตกแต่งเพิ่มเติมภายหลัง เมื่อปั้นเสร็จนำหุ่นผึ่งในที่ร่มให้แห้งสนิท ถ้านำไปผึ่งแดดจะทำให้ดินภายในไม่แห้ง ผิวด้านนอกแตกเป็นรอยร้าว เมื่อแห้งจึงนำไปใช้งานหรือจะนำไปเผาไฟแบบเผาอิฐ เพื่อใช้เป็นหุ่นพอกกระดาษเป็นหุ่นถาวรใช้ได้นาน แต่ถ้าไม่เผาไฟก่อนนำมาใช้งานจะทำให้เกิดรอยร้าวตามผิวดิน หุ่นหัวโขนยังอาจทำด้วยไม้ และปูนปั้น ปัจจุบันเมื่อขึ้นหุ่นด้วยดินแล้วรอแห้งพอหมาดจึงทำพิมพ์ด้วยการพอกปูนปลาสเตอร์และถอดพิมพ์เป็นปูนปลาสเตอร์สะดวกกว่าสมัยก่อนมาก แต่การใช้ปูนปลาสเตอร์นั้น ส่วนที่เป็นรายละเอียดที่เกี่ยวกับจมูก ปาก ในขั้นตอนการกวดกระดาษนั้นกวดไม่ได้ จะทำให้ปูนปลาสเตอร์แตกและเสียรูปทรงได้ เนื่องจากเนื้อปูนปลาสเตอร์เปราะ



ภาพประกอบ 7 หุ่นปูนปลาสเตอร์ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

2.1.2 การเตรียมหุ่นของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

การทำหุ่นที่จะใช้เป็นแบบสำหรับทำหัวโขนนั้นจะต้องใช้ดินเหนียวชนิดที่เหมาะกับงานปั้นโดยเฉพาะขึ้นรูปหุ่นตามที่ต้องการ นอกจากนั้นจะต้องใส่ใจในเรื่องการสร้างหัวโขนให้มีความรู้สึก เช่น หากต้องการทำหัวโขนหนุมาน ก็จะต้องศึกษาบุคลิกของตัวหนุมานก่อน หนุมานเป็นลิงนักรบ อายุประมาณ 25 –30ปี เจ้าชู้ ขี้เล่น ช่างจะต้องพยายามสื่ออารมณ์ออกมาให้ได้ ภายใต้ความงามตามหลักของสุนทรียศาสตร์

สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นอันดับต่อมาคือการระบายอากาศภายในหัวโขนกรณีที่หัวโขนนั้นเป็นหัวโขนที่ผู้ซื้อนำไปใช้แสดง กลวิธีการขึ้นโครงสร้างต้องคำนึงถึงหลักการระบายอากาศ ซึ่งตาบทิพย์ ได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากผู้เป็นบิดา คือ นายชิต แก้วดวงใหญ่ หลักการระบายอากาศภายในคือการระบายให้อากาศที่เข้ามาจากใต้คาง ผ่านมาพักอยู่เหนือศีรษะ แล้วระบายออกสู่ท้ายทอย เมื่อระบบการระบายอากาศภายในเป็นไปอย่างถูกต้อง จึงไม่มีความจำเป็นต้องเจาะที่ต่างๆตามหัวโขนเพื่อช่วยหายใจ รูปทรงจะกระชับสวมใส่สบาย ไม่คลาดเคลื่อนในเวลาที่นักแสดงต้องแสดงบทบาทโลดโผนตีลังกา ประการสำคัญอีกข้อคือการกะระยะสัดส่วนของตาดำหัวโขนให้พอดีกับดวงตาของคนที่ใส่หัวโขนต้องมีความแม่นยำ

> "...การระบายอากาศ สัมพันธ์กับการขึ้นโครงสร้าง กะระยะดวงตาต้องให้แนบพอดี เพื่อให้เห็นชัด เราจึงต้องเจาะอากาศจะเข้าทางดวงตา ส่วนด้านล่างช่วงปาก ช่วงคางอย่าให้มันแนบ ไม่ให้กดดั้ง เพราะเป็นส่วนที่อากาศจะเข้าให้มันเปิดออกมานิดหน่อย พอขึ้นมาข้างบนก็อย่าให้แนบ อย่าให้มันกดแน่น เพราะเป็นส่วนที่อากาศจะขึ้นไปพักแล้วอากาศจะไปออกด้านหลัง ตรงท้ายทอยอย่าให้แนบปิด เพราะอากาศจะออกไม่ได้ พวกนี้ต้องมีสัดส่วนต้องมีการคำนวณ อันนี้เป็นสูตรของตระกูล แต่ก่อนเป็นความลับ แต่พอเรามาเป็นครู เราต้องสอน สิ่งเหล่านี้เป็นความลับไม่ได้ เพราะเด็กเราต้องเก่ง..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

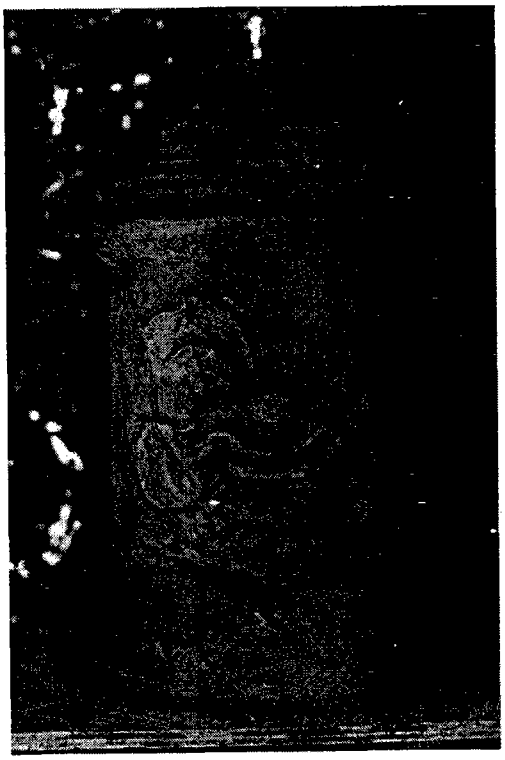
เมื่อได้หุ่นดินเหนียวตามที่ต้องการแล้ว นำมาเผาให้ดินสุกเป็นหุ่นดินเผา วิธีนี้เป็นวิธีโบราณที่ได้รับการสืบทอดมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ นอกจากนี้ยังมีอีกวิธีที่ค่อนข้างเป็นที่นิยมคือ เมื่อได้หุ่นดิน

เรียบร้อย ไม่ต้องนำไปเผา แต่ให้ใช้ปูนปลาสเตอร์ผสมกับน้ำให้เข้ากันเป็นครีมข้นพอกไล้ให้ทั่วหุ่นดินเหนียวหนาเสมอกันประมาณ 1 นิ้วฟุต ทิ้งไว้ให้แห้ง จากนั้นใช้เครื่องมือปั้นชนิดขูดดิน ขูดดินเหนียวออกให้หมด เหลือไว้เพียงเบ้าพิมพ์ปูนปลาสเตอร์ เรียกว่าพิมพ์ตัวเมีย เพราะรูปทรงเป็นเบ้าลึก แล้วจึงใช้น้ำมันพืชเคี่ยวกับสบู่ให้เข้ากัน ทาภายในเบ้าให้ทั่วถึงทุกซอกมุม ผสมปูนปลาสเตอร์กับน้ำ คนให้เป็นครีมข้น เทกรอกเข้าไปในเบ้าให้เต็ม พยายามไม่ให้เกิดฟองอากาศ แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง ขั้นตอนต่อไปใช้สิ่วหรือเหล็กลิ่มตอกกระเทาะปูนเบ้าพิมพ์ด้านเปลือกนอกออกทีละนิด จนได้รูปทรงหุ่นตามที่ต้องการ ทิ้งไว้ให้แห้ง 1 วัน เพื่อให้ความชื้นระเหย แล้วจึงนำมาใช้ได้

ในสมัยโบราณนิยมใช้หุ่นดินเผา แต่ปัจจุบันวัสดุที่ใช้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ช่างท่านใดจะทดลองและพบว่าวัสดุใดที่คุณภาพเทียบเคียงหรือใช้ทดแทนได้ ตาบทิพย์เล่าว่า

> "...หุ่นดินเผาคนทำต้องคำนวณเก่ง เพราะเวลามันแห้งมันจะหดตัว ต้องคำนวณว่าจะใช้น้ำเท่าไหร่ ดินเท่าไหร่ แล้วขึ้นหุ่น คำนวณว่าต้องการหุ่นเท่านี้ต้องขึ้นหุ่นไว้เท่าไหร่ แล้วมันจะหดเท่าไหร่ เผาเสร็จต้องไม่แตก ต้องคำนวณตรงนี้ให้แม่น ปัจจุบันเขาใช้ปูนปลาสเตอร์กันเพราะมันง่ายกว่า ไม่ต้องคำนวณ พอปั้นเสร็จทำพิมพ์ขึ้นมา แล้วก็ใช้อันนั้นเลย ต้นแบบเราก็เก็บเอาไว้ ถ้าปูนปลาสเตอร์ใช้ไปแล้วแตก เราก็เอามาพิมพ์ใหม่ได้ มันง่าย มันสะดวกกว่า มันทำได้เรื่อยๆ..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

ภาพประกอบ 8 หุ่นดินหน้าพระของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่



ภาพประกอบ 9 หุ่นดินหน้ายักษ์ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ภาพประกอบ 10 หุ่นดินหน้าลิงของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ในเรื่องการขึ้นหุ่นนี้ ตาบทิพย์ได้ทดลองนำขี้ผึ้งมาช่วยในการสร้างลายบนหน้าหัวโขนให้เด่นชัดขึ้น โดยการขึ้นหุ่นด้วยปูนปลาสเตอร์ เมื่อเกิดการเลือนหายของลวดลาย ให้นำขี้ผึ้งธรรมดาสำหรับปั้นพระมาแต่งแล้วทำพิมพ์อีกครั้ง จะทำให้ได้ลวดลายที่คมชัดขึ้น จากนั้นจึงนำไปหล่อ เพราะหากหุ่นมีความคมชัด เมื่อถึงขั้นตอนการปิดกระดาษก็จะมีความคมชัด ไม่ต้องแต่งมาก น้ำหนักไม่มาก ถือว่าเป็นการปรับปรุงพัฒนางานหัวโขนอีกระดับหนึ่ง

ภาพประกอบ 11 การแบ่งส่วนหุ่น เพื่อกั้นสำหรับทำแม่พิมพ์ซิ้น

ภาพประกอบ 12 ขั้นตอนการทำพิมพ์หุ่น

ภาพประกอบ 13 การโปะปูนปลาสเตอร์เพื่อทำพิมพ์หุ่น

ภาพประกอบ 14 การแกะปูนและตกแต่งหุ่นพิมพ์จากปูนปลาสเตอร์

ภาพประกอบ 15 หุ่นปูนปลาสเตอร์ที่ตกแต่งเสร็จแล้ว

ภาพประกอบ 16 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านหน้าของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ภาพประกอบ 17 หุ่นปูนปลาสเตอร์ (ด้านข้าง) ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

2.1.3 การเตรียมหุ่นของสำเนียง ผดุงศิลป์

เริ่มต้นด้วยการปั้นหุ่นด้วยดินเหนียวหรือปูนซีเมนต์ซึ่งใช้สำหรับปิดกระดาษ หรืออาจทำแม่พิมพ์จากปูนปลาสเตอร์เพื่อไว้ใช้หล่อหุ่นอีกต่อไป ขั้นตอนนี้นับเป็นส่วนสำคัญของหัวโขน เพราะต้องปั้นให้ได้ขนาดมาตรฐานและเหมาะกับศีรษะของผู้ที่จะนำไปใช้ เมื่อใส่แล้วต้องไม่ตึงขมับ ไม่คับหรือหลวมเกินไป ช่องของตาก็ต้องให้พอดีกับตาผู้ที่จะสวมใส่ ไม่เช่นนั้นจะมองไม่เห็นในเวลาที่ใส่ เมื่อปั้นหุ่นได้แล้วขั้นตอนต่อไปคือการปิดกระดาษ

หุ่นหัวโขนของสำเนียง ผดุงศิลป์มีทั้งหุ่นโบราณที่สืบทอดมาตั้งแต่รุ่นบิดามารดา ซึ่งสำเนียงเก็บไว้เป็นกำลังใจในการสร้างและพัฒนางานหัวโขน แต่หุ่นหัวโขนที่ใช้อยู่ในปัจจุบันเป็นหุ่นที่สำเนียงสร้างและพัฒนาขึ้นใหม่เกือบทั้งหมด

> "...หุ่นเดิมที่พ่อแม่ทำอยู่เป็นหุ่นดินเหนียว หุ่นขี้เลื่อย แต่ผมเปลี่ยนโดยผมปั้นขึ้นมาใหม่หมด นี่คือการพัฒนา เพราะเมื่อเรายังไม่พอใจ และเรามีโอกาสได้เห็น ได้รู้ของคนอื่น จากหนังสือบ้าง อะไรบ้าง เราก็ได้เรียนรู้ด้านนี้มากกว่าพ่อ พ่อเป็นผู้ริเริ่ม แต่สมัยก่อนการคมนาคมไม่สะดวก แต่ศูนย์รวมความรู้มันอยู่ในกรุงเทพทั้งนั้น บ้านนอกไม่มี ตอนที่ผมเริ่มทำงานหัวโขนใหม่ๆ ผมก็ไม่มีความรู้อะไรรับช่วงทำจากพ่อ..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

ภาพประกอบ 18 หุ่นปูนซีเมนต์หน้าต่าง ๆของสำเนียง ผดุงศิลป์

2.1.4 การเตรียมหุ่นของสมชาย ล้วนวิลัย

การเตรียมหุ่นสำหรับปิดกระดาษนั้น เริ่มจากการนำดินเหนียวมาปั้นตามรูปที่ต้องการ เช่น หากต้องการทำหัวโขนพระรามก็ปั้นดินเหนียวเป็นหน้าพระ จากนั้นใช้วิธีหล่อปูนปลาสเตอร์โดยการโปะลงไปบนหุ่นดิน สมชายเลือกใช้ปูนปลาสเตอร์ เนื่องจากเป็นวัสดุที่หาง่าย เมื่อปูนปลาสเตอร์แห้ง จึงล้วงเอาดินซึ่งอยู่ข้างในของปูนปลาสเตอร์ออก จะได้เบ้าพิมพ์ แล้วเอาน้ำมันทาส่วนโครงด้านในของเบ้าพิมพ์ปูนปลาสเตอร์ ผสมปูนปลาสเตอร์กับน้ำพอข้นแล้วเทปูนกรอกลงไปแทนดินที่เราล้วงออกมาโดยระวังไม่ให้มีฟองอากาศ ปูนที่เทลงไปใหม่จะไม่ติดพิมพ์ เนื่องจากมีน้ำมันทาเคลือบอยู่ เมื่อปูนแข็งตัวจึงทุบเอาพิมพ์ออก ข้อดีของการทำหุ่นจากปูนปลาสเตอร์คือจะได้หุ่นที่มีสัดส่วนและรายละเอียดที่ผิดเพี้ยนน้อยกว่า เนื่องจากหุ่นดินในสมัยโบราณเมื่อนำไปเผาอาจทำรูปทรงผิดเพี้ยนบิดเบี้ยวได้ ข้อเสียคือหุ่นปูนปลาสเตอร์จะมีอายุการใช้งานสั้นกว่าหุ่นดินเผาโบราณ แต่สามารถทำขึ้นใหม่ได้ง่าย เนื่องจากสามารถนำมาถอดพิมพ์ใหม่ได้เรื่อยๆ นอกจากนี้ยังมีวัสดุที่เรียกว่า "เรซิ่น" มาใช้ในการทำหุ่นได้ด้วย ซึ่งทำให้การทำงานสะดวกและรวดเร็วขึ้น

2.1.5 การเตรียมหุ่นของสาคร ยังเขียวสด

นำดินเหนียวมาปั้นเป็นหุ่นดินรูปหัวโขนที่ต้องการ เช่น รูปพระ นาง ยักษ์ หรือลิง เป็นต้น พอได้โครงร่างที่สมบูรณ์แล้ว ใช้ดินสอพองผสมน้ำทาให้ทั่วหุ่นดิน แล้วจึงปิดกระดาษที่ทาด้วยแป้งเปียกลงบนหุ่นดินหลายชั้นจนหนา แล้วนำไปตากแดดรอจนกระดาษที่ปิดแห้งสนิทจะได้โครงกระดาษ ให้นำโครงกระดาษที่ปิดออกจากหุ่นดินโดยการผ่าด้านหลังของโครงกระดาษออกจากหุ่นดินเหนียวนั้น นำโครงกระดาษมาผนึกรอยผ่าให้เรียบร้อยด้วยกาวและกระดาษปิดทับรอยตัดจะได้แม่แบบหรือแม่พิมพ์กระดาษ แล้วจึงหล่อหุ่นด้วยปูนปลาสเตอ์ผสมปูนซีเมนต์และผสมน้ำให้ได้พอข้น (คุณสมบัติของปูนปลาสเตอร์แห้งเร็วแต่เปราะ ปูนซีเมนต์แห้งช้าแต่ทนทาน) นำไปเทลงในแม่พิมพ์ที่ทำจากกระดาษ เมื่อปูนแห้งจึงแกะกระดาษออก ตบแต่งหุ่นนั้นให้เรียบร้อย ก็จะได้หุ่นปูนที่ใช้ได้นานกว่าหุ่นที่ปั้นจากดินเหนียว

2.1.6 การเตรียมหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์

การขึ้นหุ่นรูปหน้า ศีรษะโขนตามพงศ์รามเกียรติ์ด้วยดินเหนียวหรือดินน้ำมันโดยยึดส่วนศีรษะมนุษย์เป็นหลัก วัดรอบศีรษะเผื่อเส้นรอบวงไว้ประมาณ 1 นิ้วฟุต ปั้นตกแต่งหุ่นดีแล้วนำมาทำพิมพ์แล้วถอดพิมพ์ จะได้หุ่นปูนแทนหุ่นดิน เป็นหุ่นสำหรับพอกกระดาษ ขั้นตอนในการทำพิมพ์และถอดพิมพ์มีวิธีปฏิบัติคือ แบ่งหุ่นโดยใช้อลูมิเนียมแผ่นเรียบกั้นต้นแบบเป็น 3 ส่วน ดูลักษณะความยากง่ายของการถอดพิมพ์ ผสมปูนปลาสเตอร์ให้เสมอน้ำใส่สีฝุ่นเพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างเนื้อปูนแม่พิมพ์และเนื้อปูนที่ใช้สำหรับทำหุ่น ผสมปูนให้เข้ากับน้ำ ไล่ฟองอากาศออก ใช้มือตักปูน พอกลงบนหุ่นดินเฉพาะส่วนเดียวจนทั่วให้หนาประมาณ 1นิ้ว และต้องมั่นใจว่าไม่มีฟองอากาศตกค้าง แล้วถอดแผ่นอลูมิเนียมด้านที่เทปูนแล้วออก แต่งผิวหน้าปูนให้เรียบร้อย ใช้เหรียญบาทหมุนคว้านเพื่อทำรอยสลัก 4 – 5 จุด ทาวาสลินบนผิวหน้าปูน ให้พันผิวด้านบนเล็กน้อย ผสมปูนปลาสเตอร์และสีฝุ่นทำพิมพ์ส่วนที่ 2 ให้ปูนหนาเสมอส่วนแรก ถอดแผ่นอลูมิเนียมส่วนที่ 2 ออก แต่งหน้าปูนที่เทใหม่ ทำสลัก ทาวาสลิน เหมือนเดิมเป็นครั้งที่ 2 และผสมปูนปลาสเตอร์และสีฝุ่น เหมือนเดิม เพื่อทำพิมพ์ส่วนที่ 3 โดยให้เนื้อปูนเสมอกันทั้งหมด รอจนแห้งดีแล้วจึงใช้มีดคัทเตอร์ปาดผิวรอยต่อแม่พิมพ์จนมองเห็นรอยต่อของแม่พิมพ์ ใช้สิ่วขนาดหน้า 1 นิ้ว ค่อยๆงัดพิมพ์แต่ละส่วนให้แยกออกจากกัน แต่ก่อนที่จะแกะพิมพ์ควรใช้ไม้เคาะหุ่นพิมพ์เบาๆจนทั่ว เพื่อให้พิมพ์คลายตัวจากหุ่นดิน เมื่อถอดพิมพ์ ทำความสะอาดผิวด้านใน แล้วทาวาสลินให้ทั่วด้านในของแม่พิมพ์ทุกส่วน แล้วจึงประกอบแม่พิมพ์ รัดให้แน่นด้วยยางในจักรยาน ผสมปูนปลาสเตอร์ตามสูตร คือ ให้ปูนเสมอน้ำ ผสมปูน ไล่ฟองอากาศ ใช้มือตักปูนเกลี่ยไปภายในพิมพ์ให้ทั่ว ควรระวังอย่าให้มีฟองอากาศ ผสมปูนอีกครั้ง ใช้ใยมะพร้าวหรือผ้ากระสอบตัดชิ้นพอประมาณชุบปูนบุภายในให้ทั่ว การผสมปูนในครั้งนี้อาจเหลวเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อยืดเวลาแห้งตัวของปูน จะได้ปฏิบัติงานโดยไม่ต้องเร่งรีบมากนัก จนอาจเสียความประณีต ผสมปูนตามสูตรเดิม เกลี่ยปูนทับที่บุใยมะพร้าวให้ทั่วภายในแม่พิมพ์ โดยให้มีความหนาประมาณ 1 นิ้ว ให้ความหนาเสมอทั่วกัน ปล่อยทิ้งไว้ ในขณะที่ปูนกำลังจะแข็งตัวจะเกิดความร้อน ช่วงเวลานี้เหมาะแก่การถอดพิมพ์ ให้ทำการถอดพิมพ์ได้โดยแกะยางที่รัดออก แล้วแยกพิมพ์ออกเป็นชิ้น นำหุ่นมาแต่งรอยตะเข็บให้เรียบร้อย เซ็ดวาสลินออก สังเกตดูหากมีฟองอากาศหรือชำรุด ขณะทำการถอดพิมพ์ให้ดำเนินการซ่อมทันทีขณะที่ปูนยังเปียกอยู่ จากนั้นขัดแต่งด้วยกระดาษทรายน้ำจนผิวเรียบ

แม่พิมพ์หล่อหุ่นสามารถสร้างด้วยซิลิโคนแทนปูนปลาสเตอร์ได้ และวัสดุที่ใช้ในการหล่อหุ่นจะใช้ยิปซั่มหรือเรซิ่นก็ได้ ถ้าเป็นหุ่นหน้าโขนควรเป็นขนาดเล็กจะเหมาะกว่า และควรมีการปิดผิวกระดาษสา เพื่อความเรียบร้อยแข็งแรง แต่ถ้าเป็นการหล่อหุ่นเครื่องยอดควรใช้เรซิ่น เพราะจะแข็งแรงกว่ายิปซั่ม

ภาพประกอบ 19 หุ่นปูนปลาสเตอร์ (ด้านหน้า) ของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 20 หุ่นปูนปลาสเตอร์ (ด้านข้าง) ของสุรพล ฟื้นศิลป์

2.2 การปิดกระดาษ

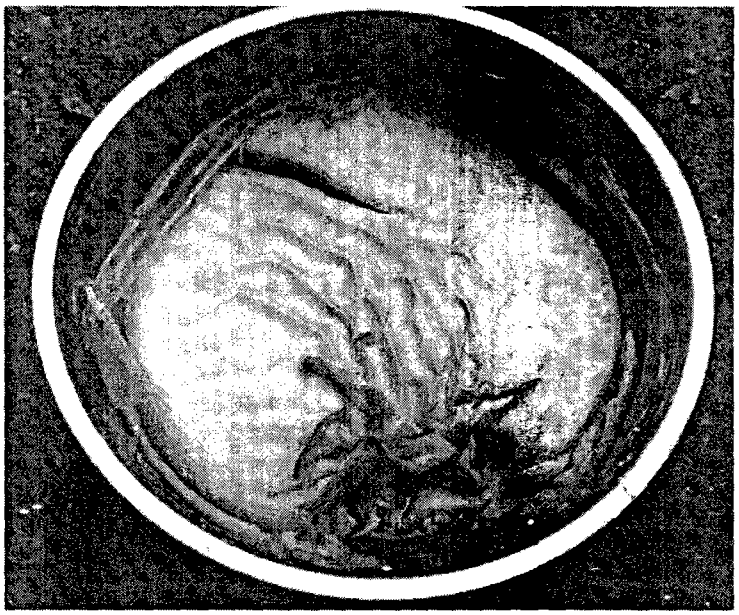
2.2.1 การปิดกระดาษของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

ในสมัยโบราณนิยมใช้กระดาษข่อยหรือกระดาษห่อทองคำเปลว นำมาฉีกเป็นชิ้นพอสมควรตามลักษณะพื้นผิวที่จะปิด จุ่มน้ำให้เปียกปิดทับลงบนหุ่นจนทั่ว 3 – 4 ชั้น เพื่อให้กระดาษที่ทาแป้งเปียกไม่ติดผิวหุ่นและสะดวกเวลาเปิดหุ่น การปิดชั้นนี้เรียกว่าการปิดกระดาษน้ำ จากนั้นทาแป้งเปียกให้ทั่วกระดาษที่จะปิดลงบนหุ่น ข้อควรระวังคือควรทาแป้งเปียกลงบนกระดาษที่จะปิดหุ่น ไม่ควรทาแป้งเปียกที่หุ่นแล้วปิดกระดาษทับ เพราะจะทำให้หัวโขนบวม บิดเบี้ยวไม่เข้ารูป การเตรียมแป้งเปียกที่ใช้ปิดกระดาษ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ได้ทดลองทำแป้งเปียกสูตรเฉพาะที่มีคุณสมบัติเหมาะสมในการใช้ปิดกระดาษพอกหุ่นและป้องกันแมลง โดยได้ทดลองหลายสูตรด้วยกัน จนในที่สุดพบว่า การใช้แป้งหมี่ แป้งสาลี แป้งข้าวเหนียวหรือแป้งมันผสมแป้งข้าวเจ้าผสมน้ำ ใส่สารส้มเล็กน้อยเพื่อกันบูดทำให้สามารถเก็บไว้ใช้ได้นาน และหากผสมจุนสีเล็กน้อยตำผสมลงไปในขั้นตอนการเคี่ยวส่วนผสมดังกล่าว จะช่วยป้องกันมอดกินและกันบูดได้อีกด้วย แต่ข้อควรระวังต้องล้างมือให้สะอาดเพราะหากจุนสีเข้าสู่ร่างกายอาจเป็นอันตรายต่อสุขภาพและทำให้เสียชีวิตได้

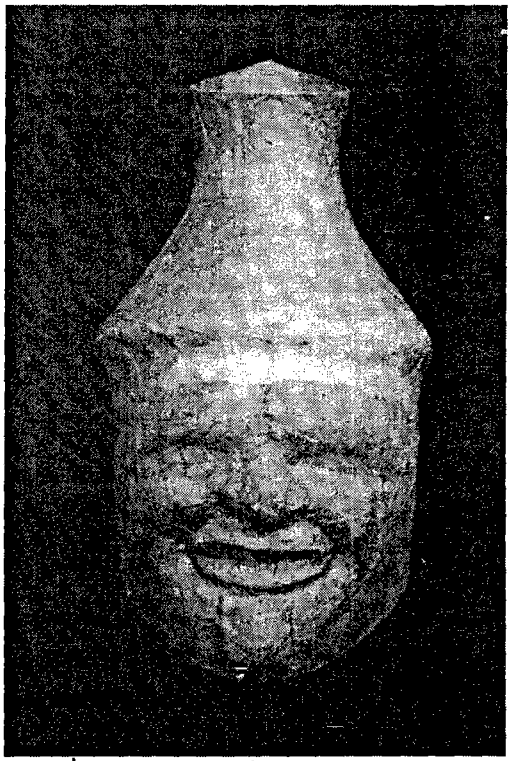
จากนั้นฉีกกระดาษข่อยเป็นชิ้นแบบแนวแทยงมุมขนาดพอสมควรตามลักษณะพื้นผิว เช่น ส่วนข้างหัว และหลังของหุ่นมีพื้นผิวขนาดใหญ่ จึงใช้กระดาษขนาดใหญ่และยาว ส่วนใบหน้าที่มีรายละเอียดของ ตา จมูก ปาก ต้องใช้กระดาษขนาดเล็กและสั้นกว่าปิดลงบนหุ่น โดยปิดให้ซ้อนเกยกันเล็กน้อย มล.พงษ์สวัสดิ์ อธิบายว่าสาเหตุที่ต้องฉีกกระดาษที่ทาแป้งเปียกแบบแนวแทยงมุมนั้น เนื่องจากการฉีกกระดาษแทนการตัดด้วยมีดหรือกรรไกรนั้น จะทำให้ขอบกระดาษมีขุยเยื่อกระดาษติดอยู่เวลาปิดกระดาษทับซ้อนกันเยื่อกระดาษจะประสานกับกระดาษแผ่นอื่นแน่นหนาและเพื่อไม่ให้เกิดเป็นเส้นนูนรอยต่อของกระดาษเวลาปิดเกยกัน ปิดกระดาษเช่นนี้ไปจนรอบประมาณ 3 – 4 ชั้น นำผึ่งแดดจนหมาดประมาณ 70 เปอร์เซ็นต์ กวดด้วยไม้เนียนให้กระดาษแนบสนิทกับหุ่นเป็นเนื้อเดียวกันกับกระดาษชั้นอื่นๆ ควรระวังหากกระดาษแห้งไปกระดาษจะแข็งเวลากวดจะไม่สามารถทำได้และถ้าเปียกไปจะกวดยาก จากนั้นนำมาปิดกระดาษซ้ำครั้งละ 3 ชั้น ผึ่งแดดแล้วกวดอีก ทำอย่างนี้จนมีความหนาของกระดาษตามต้องการ ประมาณ 15 – 20 ชั้น การกำหนดชั้นของกระดาษในการทำกะโหลกหัวโขนให้พิจารณาความหนาของกระดาษที่นำมาปิดหุ่นด้วย เพราะกระดาษมีความหนาบางไม่เท่ากัน ปัจจุบันกระดาษข่อยหาซื้อได้ยากจึงใช้กระดาษสาปิดสลับกับกระดาษฟาง อาจใช้กระดาษอื่นได้แต่คุณภาพและความแข็งของกะโหลกหัวโขนจะไม่ดีเท่าที่ควร

เมื่อปิดหุ่นได้หนาตามต้องการแล้ว นำหุ่นไปผึ่งแดดจนแห้งสนิทดี จากนั้นใช้มีดปลายแหลมกรีดทางด้านหลังหุ่นจากกลางศีรษะหุ่นเป็นแนวยาวตลอดลงมาถึงท้ายทอย ถ่างกระดาษทั้งสองข้างตามแนวที่ผ่าแล้วถอดกะโหลกหัวโขนออกทางด้านหน้า ข้อสำคัญก่อนถอดควรผึ่งแดดจนแห้งสนิท เพราะเวลาถ่างกระดาษจะไม่ทำให้กะโหลกเสียทรงและไม่แข็งเกินไป โดยในขณะที่ถ่างกระดาษควรใช้ไม้หรือวัสดุที่สามารถสอดเข้าไปในระหว่างช่องกระดาษกับหุ่นเพื่อช่วยให้กระดาษแยกออกจากหุ่น นำหุ่นกระดาษมาเจาะรูด้วยเหล็กแหลม ระยะรอยเจาะด้านซ้ายขวาห่างพอประมาณและรอยเจาะตามแนวดิ่งให้ขนานกับแนวที่กรีดกะโหลกหัวโขนห่างพอประมาณ จากนั้นใช้เข็มร้อยด้ายเย็บไขว้ไปมาเป็นรูปกากบาทตลอดแนว โดยให้รูปกากบาทอยู่ด้านในกะโหลก สำหรับขอบตรงที่สวมให้ตัดขลิบเล็มให้เรียบร้อย ไม่ให้แหลมคม แล้วจึงใช้กระดาษข่อยทาแป้งเปียกปิดประสานรอยตามแนวที่เย็บทั้งด้านในและด้านนอกให้เรียบร้อยแนบเนียนเป็นเนื้อเดียวกัน นำผึ่งแดดจนแห้งสนิทดีอีกครั้งหนึ่งแล้วจึงเกลี่ยหน้า

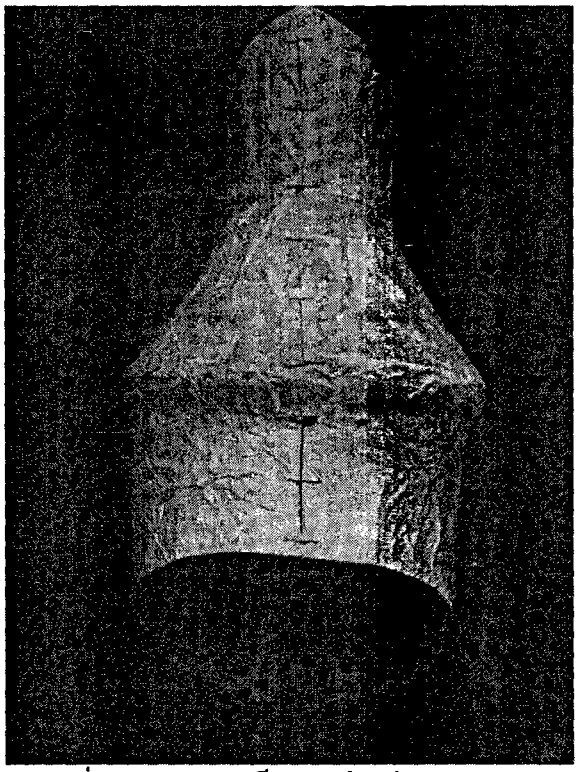
การเกลี่ยหน้ามีความสำคัญ เนื่องจากหุ่นกระดาษที่ขึ้นรูปไว้มีความหนาบางไม่พอดีในบางแห่ง ในสมัยโบราณจึงต้องเกลี่ยหน้าด้วยรักสมุกซึ่งจะทำให้กะโหลกหัวโขนที่ขึ้นไว้มีน้ำหนักมากขึ้น ปัจจุบันจึงได้ใช้ดินสอพองผสมแป้งเปียกและปิดทับด้วยกระดาษว่าวทดแทนและเพื่อให้กะโหลกหัวโขนมีน้ำหนักเบากว่า เมื่อเพิ่มความหนาและรอจนแห้งสนิทดีแล้วจึงขัดแต่งให้เรียบร้อยด้วยกระดาษทรายละเอียด



ภาพประกอบ 21 แป้งเปียกผสมจุนสีใช้สำหรับปิดกระดาษ



ภาพประกอบ 22 หุ่นกระดาษที่ถอดแบบและเย็บหุ่นแล้ว (ด้านหน้า) ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ



ภาพประกอบ 23 หุ่นกระดาษที่ถอดแบบและเย็บหุ่นแล้ว (ด้านหลัง) ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

2.2.2 การปิดกระดาษของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

เมื่อได้หุ่นดินเผาหรือหุ่นปูนปลาสเตอร์แล้ว ให้นำกระดาษฟางจุ่มน้ำ ปิดให้ทั่วหุ่นเป็นชั้นสำหรับกันไม่ให้กระดาษชั้นที่ทากาวติดกับหุ่น ซึ่งจะทำให้แกะกระดาษออกจากหุ่นไม่ได้เมื่อแห้ง การปิดกระดาษฟางจุ่มน้ำให้ทั่วหุ่น ภาษาช่างเรียกว่า "ปิดกระดาษน้ำ" จากนั้นพักไว้ก่อน ต่อมาใช้กระดาษสาชนิดหนาปานกลางละเลงด้วยแป้งเปียกทีละชั้น บนแผ่นไม้ให้ได้ 2 ชั้น ฉีกออกเป็นชิ้นๆ ปิดทับบนกระดาษน้ำให้ทั่ว แล้วใช้ไม้ไผ่เหลาปลายมน รีดกระดาษให้เรียบและแน่น ทำซ้ำจนหนาถึง 12 ชั้นโดยประมาณ ปล่อยไว้ให้แห้งสนิท นำมีดปลายแหลมกรีดกระโหลกหัวโขนจากกลางศีรษะลงมาตลอดแนวทางด้านหลังจนถึงท้ายทอยของหุ่นจนเห็นผิวหุ่นที่อยู่ภายใน แล้วจึงถอดกระโหลกหัวโขนออกจากหุ่นปูนปลาสเตอร์หรือหุ่นดินเผาก็จะได้หุ่นกระดาษ นำมาตัดแต่ง พอกผิวและขัดให้เรียบร้อยตามที่ต้องการ

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่เล่าว่า สมัยโบราณใช้กระดาษที่ทำจากเปลือกข่อยคุณภาพดี ซึ่งยังหากระดาษชนิดอื่นเทียบเคียงไม่ได้ กระดาษสาเพียงแต่มีคุณสมบัติที่ใกล้เคียงกระดาษข่อย แต่คุณภาพยังเทียบเคียงไม่ได้ คุณสมบัติของกระดาษข่อย คือ ปิดสนิทแนบหุ่น ได้ความคมชัดพอสมควร ไม่มีการหดตัวให้ยากแก่การคำนวณ คงทนกว่ากระดาษชนิดอื่น โดยปกติส่วนปลายคางของหัวโขนจะเป็นจุดรวมรับเหงื่อ เหงื่อจะออกมากเวลาสวมแสดง ทำให้กระดาษเปื่อยยุ่ยง่าย ช่างจะต้องมีหน้าที่ซ่อมแซมอยู่บ่อยครั้ง หากเป็นกระดาษข่อย อายุการใช้งานยาวนานกว่าหลายเท่าตัว คงทน ไม่เปื่อยยุ่ยง่าย แต่ก็ต้องมีการซ่อมแซมเช่นกัน เพราะมีความคงทนในระดับหนึ่งเท่านั้น

เมื่อตบแต่งหุ่นกระดาษเรียบร้อยแล้ว ให้นำกระดาษสาฉีกเป็นชิ้นเล็กๆ กว้างประมาณ 1 นิ้ว ยาวประมาณ 2 นิ้ว ทาแป้งเปียกให้ทั่วทั้งแผ่น แป้งเปียกที่ใช้ในการผสานกระดาษนั้น เป็นแป้งเปียกที่ผสมจุนสีเพื่อป้องกันแมลง และป้องกันการขึ้นรา จากนั้นปิดกระดาษทับตามรอยแนวที่มีดกรีดไว้ด้านหลังตลอดแนว

เพื่อเป็รการประสานเนื้อกระดาษเข้าด้วยกันจะได้กะโหลกหัวโขนที่สมบูรณ์ ต่อไปถึงขั้นตอนการปั้นใบหน้าด้วยขี้เลื่อยให้มีความคมชัดขึ้น จึงต้องใช้งานปั้นในขั้นตอนนี้ด้วย

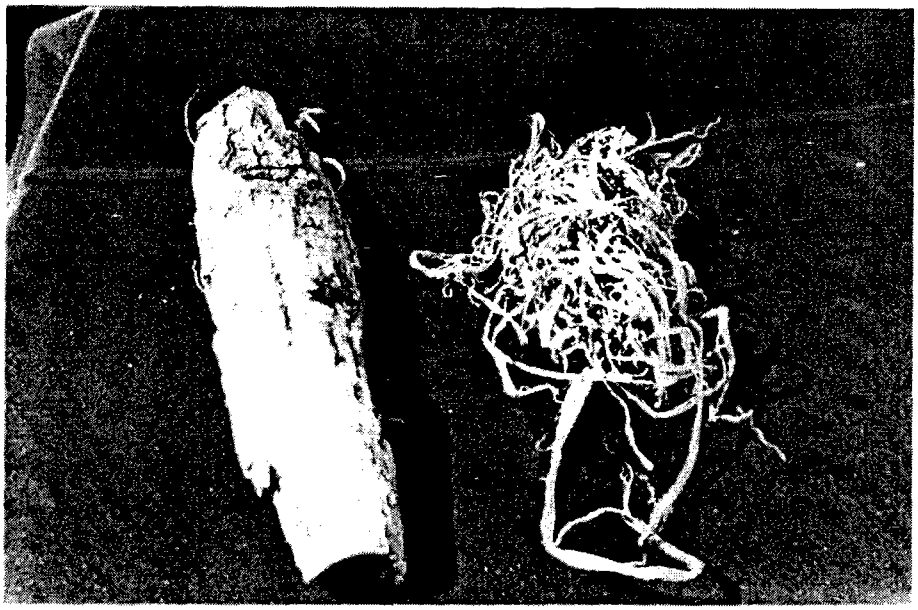
ในสมัยที่ตาบทิพย์เรียนรู้จากนายซิตนั้น นายซิตใช้วัสดุในการปิดหุ่นเป็นกระดาษข่อยซึ่งปัจจุบันหาได้ยาก ตาบทิพย์จึงหันมาใช้กระดาษสาแทน และจากการที่ตาบทิพย์เคยใช้วัสดุทั้ง 2 ประเภทจึงทำให้สามารถสรุปข้อแตกต่างระหว่างกระดาษข่อยและกระดาษสาได้ คือ

1.กระดาษสาจะมีการหดตัว แต่กระดาษข่อยจะคงรูป

2.กระดาษข่อยมีความเหนียว และแข็งแรงกว่า ทำให้ปิดหุ่นเพียง 3 ชั้นก็พอ ทำให้น้ำหนักเบา

3.กระดาษสาบางกว่าจึงต้องปิดหุ่นถึง 8 - 9 ชั้น หรือมากกว่านั้น จึงจะสามารถคงตัวอยู่ได้ แต่ก็ยังอาจต้องมีการปรับแก้ให้ได้รูปทรง เพราะเมื่อถึงขั้นตอนการปั้นใบหน้าด้วยขี้เลื่อยให้มีความคมชัดขึ้นอาจเกิดการเสียทรง จึงมีวิธีแก้คือใช้น้ำลูบที่บริเวณนั้นให้อ่อนตัวลงเพื่อปรับแก้รูปทรงกะโหลกหัวโขนตามที่ต้อง

ด้วยเหตุที่กระดาษสามีการหดตัว ดังนั้นเมื่อปิดลงบนหุ่นเพื่อทำหัวโขนที่ใช้สำหรับใส่แสดงจึงต้องมีการเผื่อขนาดให้มีขนาดใหญ่กว่าเพื่อป้องกันการหดตัว เช่น หากขนาดศีรษะจริงที่วัดไว้ 22 นิ้ว ต้องเผื่อไว้ 4 นิ้ว เท่ากับต้องขึ้นหุ่น 26 นิ้ว เพื่อแก้การหดตัวและช่วยในเรื่องการระบายอากาศอีกด้วย



ภาพประกอบ 24 ต้นข่อยและเปลือกข่อยสำหรับปิดหุ่นในสมัยโบราณ

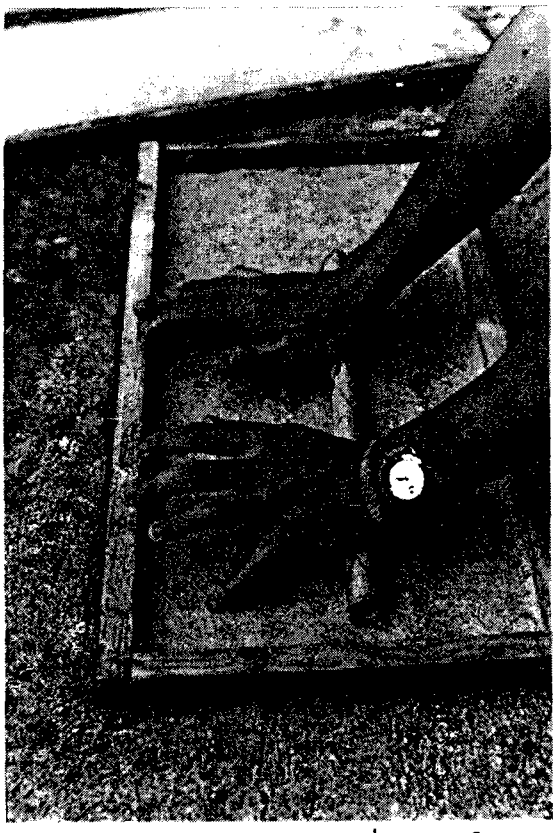
ภาพประกอบ 25 การนึ่งเปลือกข่อย

ภาพประกอบ 26 การต้มเปลือกข่อย

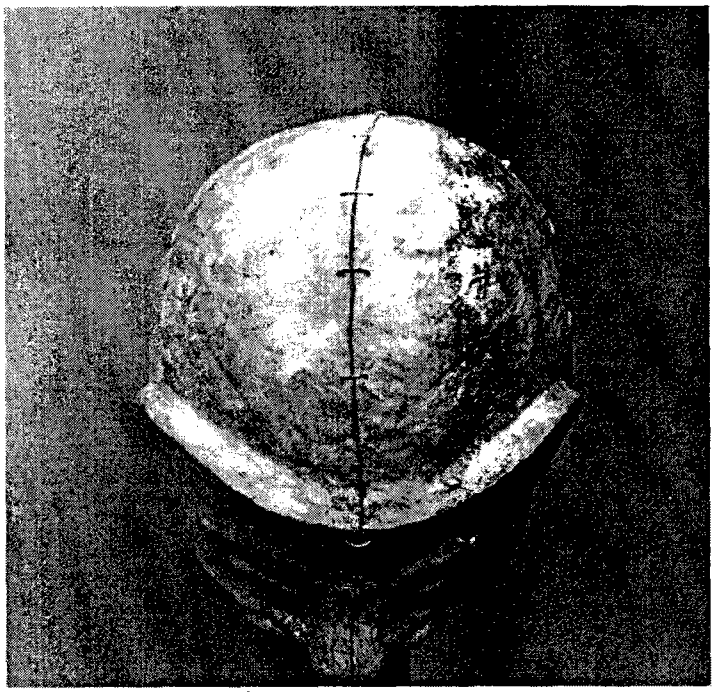
ภาพประกอบ 27 การหมักข่อย

ภาพประกอบ 28 การร่อนเยื่อข่อย

ภาพประกอบ 29 ข่อยที่ร่อนให้เรียบเสมอกันแล้ว



ภาพประกอบ 30 การรีดแผ่นข่อยที่แห้งแล้วให้เรียบ



ภาพประกอบ 31 การเย็บหุ่นกระดาษภายหลังการถอดหุ่นจากแบบ

2.2.3 การปิดกระดาษของสำเนียง ผดุงศิลป์

เริ่มต้นด้วยการปิดกระดาษทอง กระดาษทอง คือ กระดาษที่ห่อทองคำเปลว เมื่อช่างใช้ทองคำเปลวแล้วจึงนำกระดาษนั้นมาชุบน้ำแล้วปิดบนหุ่นที่ปั้นไว้ให้ทั่วทั้งหุ่น เป็นชั้นกระดาษน้ำปิดเพื่อป้องกันมิให้กระดาษทาแป้งเปียกติดกับหุ่นเมื่อแห้ง ปิดกระดาษน้ำทั้งหมด 2 ชั้น แล้วนำกระดาษสาที่เตรียมไว้ทาด้วยกาวแป้งข้าวจ้าวมาปิดทับซ้อนกันลงบนหุ่นปูนให้ทั่ว 4 ชั้น ซึ่งนับเป็นการปิดกระดาษสา 1 ครั้ง ปิดด้วยกระดาษสาตามวิธีเดียวกันนี้ประมาณ 4 – 5 ครั้ง จะเป็นความหนาของกระดาษสาประมาณ 16 – 20 ชั้น ซึ่งทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับความหนาของกระดาษสาแต่ละแผ่น ถ้ากระดาษบางมากก็จะต้องปิดกระดาษถึง 20 ชั้น แต่ถ้าหากว่ากระดาษหนาก็ปิดเพียง 16 ชั้นก็เพียงพอกับความหนาที่ต้องการ เมื่อปิดกระดาษครบตามที่กำหนดแล้ว ก็จะทำการกวดเปียกโดยใช้เครื่องมือที่ทำจากกระดูกสัตว์มาถูบนกระดาษสาที่ปิดหุ่นในขณะที่กระดาษสายังเปียกอยู่เพื่อให้เกิดความคมชัด กระดาษจะจับตัวยึดกันแน่นและเรียบเสมอกัน เมื่อกระดาษติดกันแน่นหนาดีแล้วจึงนำหุ่นที่ปิดกระดาษไปตากแดดให้แห้งสนิทประมาณ 2 – 3 วัน แล้วจึงนำหุ่นที่แห้งแล้วมากวดแห้งอีกครั้งหนึ่ง เมื่อทำการกวดแห้งเรียบร้อยแล้วก็ทำการผ่าหุ่น

โดยการผ่าทางด้านหลังตลอดแนวจากกลางศีรษะลงไปถึงท้ายทอย แล้วนำกะโหลกหัวโขนที่ได้ถอดออกจากหุ่นปูน ทำการตัดแต่งขอบของกะโหลกหัวโขนให้สวยงามเรียบร้อย ติดกาวที่รอยผ่าแล้วจึงนำลวดทองเหลืองมาเย็บให้กระดาษทั้งสองข้างของรอยกรีดติดกัน หลังจากนั้นจะใช้สังกะสีหุ้มขอบด้านล่างของกะโหลกหัวโขนเพื่อเพิ่มความแข็งแรง จากนั้นจึงตบแต่งและขัดให้เรียบร้อย จึงประกอบชิ้นส่วนรายละเอียดที่ต้องเพิ่มเติม เช่น หางคิ้วของยักษ์ จอนหู ฯลฯ ซึ่งทำมาจากหนังวัวหรือหนังควาย แล้วเย็บด้วยลวดเพื่อให้ติดแน่นแข็งแรง

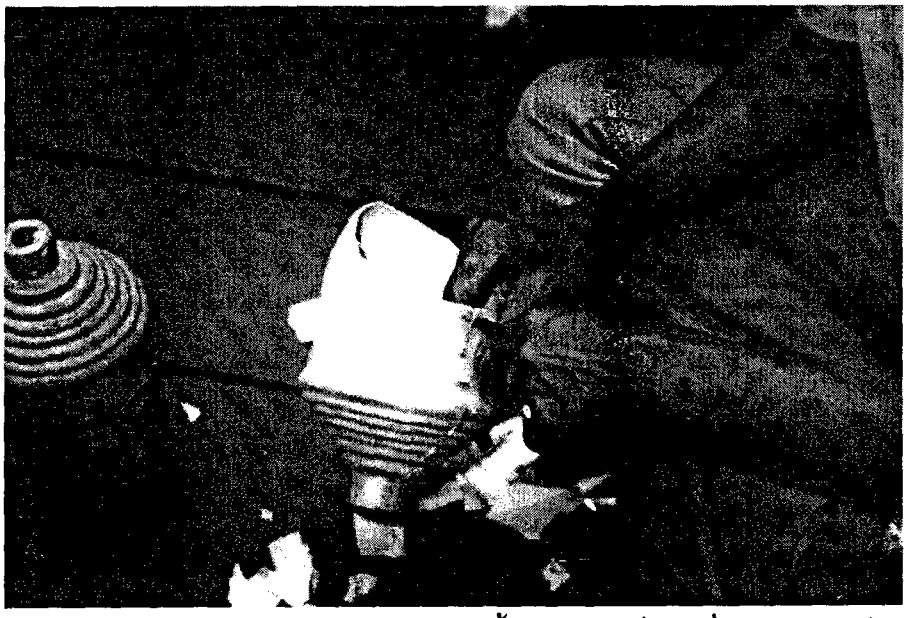
ภาพประกอบ 32 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 1

ภาพประกอบ 33 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 2

ภาพประกอบ 34 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการกวดกระดาษให้เรียบ

ภาพประกอบ 35 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 1

ภาพประกอบ 36 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 2



ภาพประกอบ 37 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเย็บหุ่นที่ถอดจากพิมพ์

2.2.4 การปิดกระดาษของนายสมชาย ล้วนวิลัย

หลังจากเตรียมหุ่นแล้วจึงปิดด้วยกระดาษสาเพราะมีคุณสมบัติที่เหนียว ทนทาน สามารถใช้ทดแทนและหาได้ง่ายกว่ากระดาษข่อยที่สมัยโบราณใช้ เหตุสำคัญอีกประการหนึ่งที่สมชายเลือกใช้กระดาษสาก็คือคำนึงถึงความรู้สึกของลูกค้าที่มาสั่งทำ

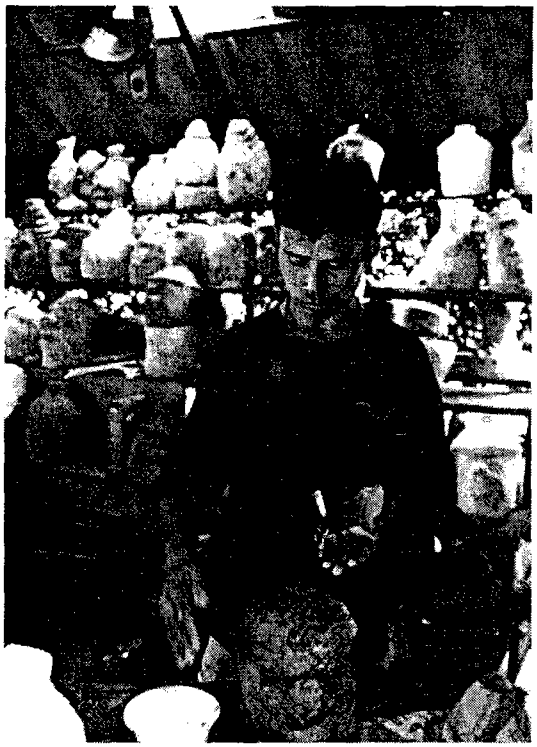
> "...ผมใช้กระดาษสาในการปิดหุ่นเพราะมีคุณภาพดี และผมคำนึงถึงความรู้สึกของคนซื้อด้วย เคยมีคนมาพูดให้ผมฟังว่า เขาซื้อหุ่นพ่อครูไปบูชากราบไหว้ ตรวจดูความเรียบร้อยก็เห็นเป็นกระดาษหนังสือพิมพ์พอกหุ่นอยู่ด้านใน ยังเห็นตัวหนังสือเป็นตัวอยู่เลย ความรู้สึกมันก็ไม่ดี เพราะเขาตั้งใจซื้อไปกราบไหว้ ผมเลยใช้แต่กระดาษสา คนตรวจดูเห็นว่าวัสดุดี เขาก็สบายใจ..." (*สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2545*)

กระดาษสาที่ใช้สำหรับปิดหุ่นหรือพอกหุ่นนั้นมีหลายคุณภาพ แตกต่างกันที่ความหนา ความบางของเนื้อกระดาษ แต่การนำมาใช้ไม่มีข้อจำกัดว่าควรเลือกแบบใด ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคน กระดาษสาที่สมชายเลือกใช้มีความหนาไม่มากนัก และไม่จำกัดจำนวนชั้นของการปิดหุ่น ขึ้นอยู่กับว่าเมื่อปิดกระดาษและตรวจดูว่ามีความทนทานแน่นหนาเพียงไร ถ้าเห็นว่าแข็งแรงดีแล้ว ก็ไม่ต้องปิดเพิ่มอีกเพราะจะทำให้หนามากเกินไป ส่วนมากจะอยู่ที่ประมาณ 24 – 25 ชั้น สำหรับหุ่นขนาดใหญ่ และกาวที่ใช้ผสานกระดาษสาแต่ละชั้นคือแป้งเปียกที่เกิดจากการผสมระหว่างแป้งข้าวเจ้าและแป้งมันนำมากวนกับน้ำร้อน แป้งเปียกของสมชายไม่ต้องผสมจุนสี เพราะในแต่ละขั้นตอนใช้วัสดุที่ทดลองแล้วว่าแห้งเร็ว ป้องกันเชื้อราและมอด แมลง อีกด้วย

2.2.5 การปิดกระดาษของนายสาคร ยังเขียวสด

นำกระดาษถุงปูนซีเมนต์มาฉีกเป็นแผ่นพอประมาณทาให้ทั่วด้วยดินสอพองผสมน้ำ แล้วนำไปปิดให้ทั่วหุ่นเพื่อป้องกันมิให้กระดาษถุงปูนติดแน่นกับหุ่น และเพื่อการแกะกระดาษออกจากหุ่นได้ง่ายไม่เสียรูปทรง แล้วนำกระดาษถุงปูนที่ฉีกเป็นแผ่นพอประมาณไว้แล้ว (ที่ไม่ใช้กระดาษสาเพราะเนื่องจากกระดาษสาบางจึงทำให้เสียเวลาในการปิดกระดาษ และเมื่อหุ่นหัวโขนโดนอากาศชื้นจะเปื่อยยุ่ยได้ง่ายกว่า กระดาษถุงปูนซีเมนต์หนากว่าแต่ข้อเสียคือทำให้หัวโขนมีน้ำหนักมากกว่ากระดาษสา) ทากาวแป้งเปียกบนกระดาษแล้วขยำให้กระดาษอ่อนตัวและนิ่มลงทำให้การปิดทาบกระดาษลงบนผิวหุ่นได้แนบสนิท แล้วปิดบนหุ่นประมาณ 7-8 ชั้น เมื่อปิดกระดาษครบทุกชั้นและตรวจดูความเรียบร้อยแล้วจึงนำไปตากแดดประมาณ 2 วัน รอจนกระทั่งแห้งสนิท จากนั้นใช้มีดปลายแหลมกรีดทางด้านหลังหุ่นจากกลางศีรษะหุ่นเป็นแนวยาวตลอดลงมาถึงท้ายทอย ถ่างกระดาษทั้งสองข้างตามแนวที่ผ่าแล้วถอดกะโหลกหัวโขนออก สำหรับขอบด้านล่างตรงที่สวมให้ตัดขลิบเล็มให้เรียบร้อย ไม่ให้แหลมคม แล้วนำหุ่นกระดาษมาผนึกรอยผ่าให้เรียบสนิทด้วยการใช้ลวดเย็บ หรือในปัจจุบันใช้กาวยางทาแล้วประกบติดกัน แล้วปิดทับด้วยกระดาษหรือปูนปลาสเตอร์เพื่อให้รอยผ่าติดเรียบสนิท นำผึ่งแดดจนแห้งสนิทดีอีกครั้งหนึ่งแล้วจึงขัดแต่งผิวให้เรียบร้อยเพื่อเตรียมสำหรับในขั้นตอนต่อไป

ภาพประกอบ 38 กระดาษถุงปูนวัสดุสำหรับปิดหุ่น

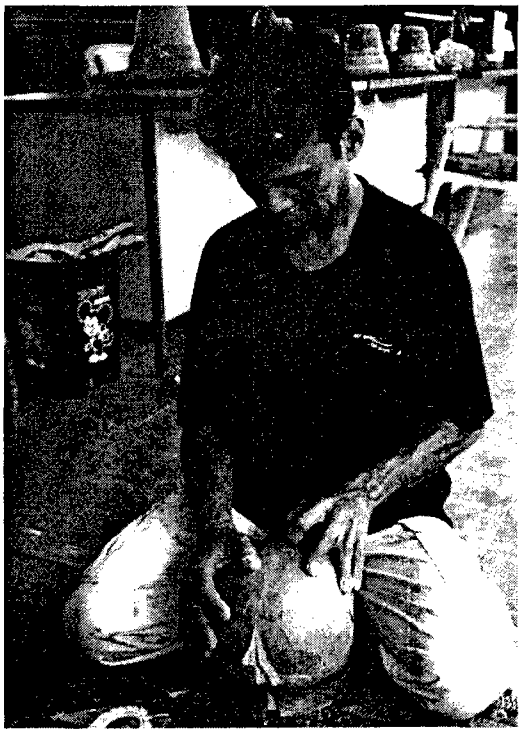


ภาพประกอบ 39 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 1

ภาพประกอบ 40 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดเกระดาษ 2

ภาพประกอบ 41 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการปิดกระดาษ 3

ภาพประกอบ 42 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 1



ภาพประกอบ 43 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตขั้นตอนการถอดหุ่นจากพิมพ์ 2

2.2.6 การปิดกระดาษของสุรพล ฟื้นศิลป์

นำหุ่นปูนขึ้นแป้นหมุน เตรียมแป้งเปียกที่ใส่สารส้มหรือสารกันบูด ขั้นแรกให้นำกระดาษฟางมาฉีกเป็นแผ่นพอประมาณแล้วชุบน้ำปิดบนหุ่นปูนให้ทั่วประมาณ 3 ชั้น เรียกว่าการปิดกระดาษน้ำ ต่อมาใช้น้ำพรมลงบนพื้นที่ที่จะใช้ในการทาแป้งเปียกลงบนกระดาษเพื่อป้องกันมิให้แป้งเปียกติดกับพื้นในขั้นตอนการเตรียมปิดกระดาษ โดยปุกระดาษสาลงบนพื้นที่ที่พรมน้ำไว้แล้ว ทาแป้งเปียกลงบนกระดาษจนทั่ว นำกระดาษสาอีกแผ่นปูทับลงไปแล้วทาแป้งเปียกให้ทั่ว จับมุมกระดาษที่ทาแป้งเปียก 2 ด้านเพื่อยกกระดาษขึ้น แล้วฉีกกระดาษดังกล่าวเป็นชิ้นพอประมาณปิดลงบนหุ่นให้ทับชั้นกระดาษน้ำจนทั่ว โดยชั้นแรกให้ด้านที่มีแป้งเปียกหงายขึ้น อย่าคว่ำลงเพราะแป้งอาจดูดซึมถึงหุ่นปูนได้ทำให้ถอดหุ่นไม่ออก ปิดกระดาษดังกล่าวให้ทั่วหุ่น ใช้นิ้วรีดไล่ฟองอากาศด้วย การปิดกระดาษนั้นให้ขอบกระดาษซ้อนทับกันเล็กน้อยเพื่อให้เยื่อกระดาษประสานกัน ข้อควรระวังในการปิดกระดาษ คือ การขึ้นหุ่นกระดาษห้ามใช้ของมีคมตัดกระดาษ เพราะรอยประสานจะไม่เรียบร้อยและไม่แข็งแรงพอ

เมื่อผึกกระดาษทั่วหุ่นแล้ว ฉีกกระดาษสาปิดทับชั้นต่อไปได้เลยระหว่างนี้ทาแป้งเปียกบนหุ่นได้เมื่อทำจนทั่วแล้วจึงนำไปผึ่งแดดให้แห้ง นำมากวดกระดาษจนทั่วหุ่น เพื่อให้เนื้อกระดาษแน่น เพิ่มความแข็งแรง นำหุ่นที่กวดกระดาษแล้วมาทาแป้งเปียกอีกครั้งแล้วฉีกกระดาษสาปิดทับหุ่นอีก 4 ชั้น นำไปตากแดดให้แห้ง กวดหุ่นให้เรียบเนียน นำหุ่นที่กวดกระดาษแล้วมาผ่านำกะโหลกหัวโขนออกมา โดยผ่าแนวหลังของหุ่น ถอดกะโหลกหัวโขนออกจากหุ่นปูน ทำการเย็บหุ่น แต่งขอบล่างให้ได้ส่วน เข้าลวดขอบล่างเสริมความแข็งแรงและเพื่อทำการดัดหุ่นได้หากเมื่อกะโหลกหัวโขนบิดเบี้ยว ปิดผิวรอยเย็บด้วยกระดาษสาเสริมหางคิ้ว ไพรปาก สำหรับตัวละครที่เป็นลิงต้องเสริมลิ้นด้วย จากนั้นเย็บส่วนที่เสริมให้แข็งแรง

แหล่งซื้อหากระดาษฟางเพื่อใช้ในปิดกระดาษคือ ร้านค้าแถววัดมังกรกมลาวาส ลักษณะการขายเรียกเป็นแท่ง แท่งละ 70 – 80 บาท หนึ่งแท่งมีประมาณ 20 พับ ในหนึ่งพับมีประมาณ 10 แผ่น ส่วนกระดาษสาหาซื้อได้ง่ายตามร้านขายเครื่องเขียนทั่วไป หรือที่ร้านสมใจ หน้าโรงเรียนเพาะช่าง หรือร้านนานาภัณฑ์ ด้านข้างมหาวิทยาลัยศิลปากร ท่าพระจันทร์

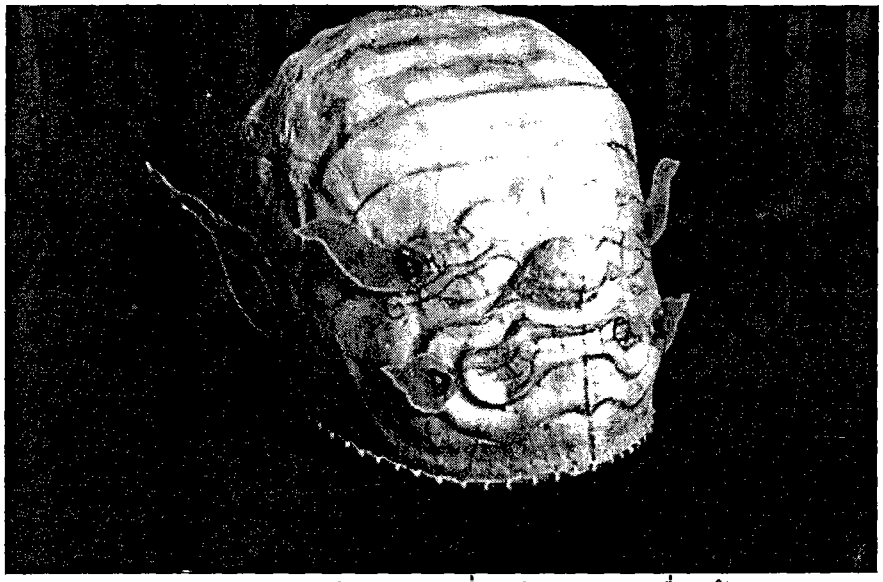
ภาพประกอบ 44 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านข้างของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 45 หุ่นปูนปลาสเตอร์ด้านหน้าของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 46 ขั้นตอนการปิดกระดาษ

ภาพประกอบ 47 ขั้นตอนการกวดกระดาษ

ภาพประกอบ 48 หุ่นกระดาษที่ถอดจากพิมพ์ (ซ้าย) และหุ่นกระดาษที่เย็บรอยแล้ว (ขวา)



ภาพประกอบ 49 หุ่นกระดาษที่ติดส่วนประกอบอื่นแล้ว

2.3 การปั้นใบหน้าหุ่น

2.3.1 การปั้นใบหน้าหุ่นของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

เมื่อเกลี่ยหน้าและขัดแต่งหน้าจนเนียนเรียบเสมอกันดีแล้ว จากนั้นใช้รักกระแหนะ สำหรับพิมพ์ลวดลายประดับมาปั้นเสริมหน้าและเน้นส่วนต่างๆของหน้าตาตามต้องการ ติดตา หู ฟันและเขี้ยว เมื่อแห้งแล้วนำมาขัดตกแต่งในส่วนที่ปั้นเสริมอีกครั้งหนึ่ง นำกะโหลกหัวโขนมาตกแต่งเพิ่มเติมในส่วนที่ระบายสีเขียนหน้า โดยใช้กระดาษว่าวบางๆทาแป้งเปียกติดในส่วนที่ระบายสีอีกชั้นหนึ่ง เรียกว่า "การปิดผิว" เมื่อปิดผิวเสร็จเรียบร้อยและแห้งสนิทแล้ว ใช้กระดาษทรายชนิดละเอียดมากขัดเบาๆให้ทั่วอีกครั้งหนึ่ง

ขั้นตอนการปิดกระดาษว่าว อาจใช้เม็ดมะขามคั่วไฟพอเปลือกกระเทาะ ใส่ถุงผ้าฟาดกระเทาะเปลือกออก นำเม็ดมะขามที่ได้จากการกระเทาะเปลือกอออกมาต้มและเคี่ยวจนเป็นน้ำแป้ง ผสมดินสอพองพอข้นทารองพื้นเพื่อใช้เป็นพื้นลงสีแทนกระดาษว่าว น้ำแป้งเม็ดมะขามเมื่อทาแล้วปล่อยให้แห้งจะช่วยให้สีติดกับพื้นผิวได้ดี

การติดฟัน ตาและเขี้ยว วัสดุที่ใช้กันบางทีก็ทำด้วยไม้หรือหอยมุกหรืองาแล้วแต่ความต้องการ หากทำฟันด้วยมุก สามารถทำได้โดยการเซาะร่องเพื่อติดมุกแล้วเขียนสี ส่วนเขี้ยวใช้ส่วนขื่อมุกทำ บางหน้าใช้ไม้ทำเขี้ยวทาสี ส่วนตาและฟันใช้ระบายสี หรือใช้งาทำเขี้ยวยักษ์แล้วทำการติดลงไปบนกะโหลกหัวโขน

ในส่วนที่ไม่สามารถใช้กระดาษหรือรักทำโครงสร้างได้ เช่น จอนหูจะต้องใช้หนังวัวดิบ เนื่องจากหนังวัวดิบมีความเหนียวคงทน ไม่ฉีกขาดง่าย และสามารถดัดให้โค้งงอได้ตามความต้องการ หนังวัวดิบที่นำมาใช้ต้องขูดขนให้หมดเสียก่อน เพื่อให้หนังที่นำมาใช้ไม่หนาจนเกินไป แต่ถ้าหนังบิดงอมากจะตัดยากไม่เป็นไปตามรูปทรงที่ต้องการ อาจแก้ปัญหาได้โดยการนำไปแช่น้ำ เมื่อหนังนิ่มแล้วจึงตอกยึดขึงให้เรียบนำไปผึ่งให้แห้ง เมื่อได้หนังที่เป็นแผ่นเรียบตามที่เราต้องการ นำลวดลายที่วาดไว้ติดผนึกแล้วสลักฉลุด้วยสิ่วตามแบบที่ติดไว้ นำมาติดเข้ากับลวดเพื่อดัดตามรูปแบบที่กำหนดไว้ และเตรียมลวดทำแกนให้มีความแข็งแรง โดยการตรึงลวดกับหนัง เย็บด้วยด้ายให้แน่นเว้นเป็นระยะๆ จากนั้นก็นำไปติดกับกะโหลกหัวโขน

2.3.2การปั้นใบหน้าหุ่นของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ขั้นตอนในการปั้นใบหน้าหุ่น เริ่มจากการใช้ดินสอร่างเป็นตา ปาก คิ้ว คาง ให้เห็นชัด ก่อนที่จะปั้น ใช้ผงสมุก ขี้เลื่อยไม้สักชนิดละเอียด ผงถ่านหุงข้าว อัตราส่วนผงสมุกและขี้เลื่อยไม้สักอย่างละเท่ากัน ใส่ผงถ่านประมาณ 10 % ของขี้เลื่อยและสมุก ผสมกับกาวลาเท็กซ์นวดให้เข้ากันจนเหนียว นำมาปั้นคิ้ว คาง ปาก และจมูก ให้มองเห็นได้เด่นชัด เมื่อเสร็จแล้วนำไปตากแดดจนแห้งสนิท

จากนั้นขัดแต่งหุ่นกระดาษที่ปั้นแล้วให้เรียบร้อย ทาด้วยสีโป๊วไม้ ทาให้แห้งอีกชั้นหนึ่ง ปิดด้วยกระดาษว่าว เรียกชั้นนี้ว่า "ปิดผิว" จากนั้นทาสีโป๊วไม้อีกครั้งเป็นครั้งที่ 2 ทิ้งไว้ให้แห้งเช่นเดียวกับครั้งแรก แล้วขัดให้เรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ 1 หรือเบอร์ 2 เมื่อเรียบเป็นที่พอใจแล้วก็เข้าสู่ขั้นตอนการติดลวดลาย

การคำนวณระยะดวงตาสำหรับหัวโขนสำหรับนำไปใส่แสดง สามารถทำได้โดยการวัดจากส่วนความกว้างของมือของลูกค้าที่สั่งหัวโขน ระยะความห่างตั้งแต่นิ้วชี้ถึงนิ้วก้อยจะได้ระยะพอดีกับความห่างของดวงตาข้างซ้ายและขวาของคนๆนั้น

ภาพประกอบ 50 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่สาธิตการปั้นหน้า

2.3.3การปั้นใบหน้าหุ่นของสำเนียง ผดุงศิลป์

การปั้นหน้าเป็นขั้นตอนการทำขั้นต่อไปหลังจากที่ได้เตรียมกะโหลกหัวโขนเรียบร้อยแล้ว โดยเริ่มต้นจะต้องนำแป้งข้าวจ้าว กระดาษห่อทองคำเปลว ขี้เถ้าสมุก แป้งเปียก นำมาโขลกรวมให้เข้ากันอย่างดี ให้มีความละเอียดและเหนียวพอที่จะปั้นได้ ก่อนลงมือปั้นจะต้องร่างแนวที่จะใช้ปั้นเสียก่อน เพื่อให้ได้สัดส่วนที่สวยงาม ต่อจากนั้นใช้แป้งเปียกทารองพื้นก่อน แล้วจึงใช้กระดาษโขลกมาปั้นในส่วนที่ต้องการให้เห็นความชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น คิ้ว ตา หู จมูก ปาก ฯลฯ เมื่อปั้นหน้าเสร็จแล้วก็นำหุ่นไปตากแดดให้แห้ง ต่อจากนั้นใช้กระดาษว่าวปิดทับอีก 2 – 4 ชั้น แล้วปล่อยให้แห้งจึงนำไปติดลาย วัสดุสำหรับการปั้นหน้าหุ่นตามสูตรของสำเนียงมีวิธีการทำดังนี้

> "...วัสดุในการปั้นหน้า ได้แก่ แป้งข้าวเจ้า แป้งเปียก เศษกระดาษห่อทองคำเปลว เอามาโขลกในครกให้เข้ากัน แล้วเติมขี้เถ้าสมุกลงไป โขลกไปให้เหนียวพอดีที่เราจะปั้นได้ ไม่อ่อนไป ไม่แข็งไป อันนี้เป็นสูตรที่สืบทอดมา เคยลองใช้ขี้เลน แต่งานไม่ละเอียด ทำแล้วปั้นยาก..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

ภาพประกอบ 51 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการปั้นหน้า

ภาพประกอบ 52 ศีรษะโขนหน้าพระพิราพที่ได้ปั้นหน้าแล้วของสำเนียงผดุงศิลป์

2.3.4 การปั้นใบหน้าหุ่นสมชาย ล้วนวิลัย

เมื่อได้กะโหลกหัวโขนที่ปิดกระดาษและเย็บเรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนในการปั้นใบหน้า สมชาย ใช้ขี้เลื่อยผสมกับแป้งมันขยำให้เหนียว ปั้นเป็นรูปหน้า จมูก ปาก และคิ้ว ตามที่ต้องการ จากนั้นทิ้งไว้ให้แห้ง ใช้กระดาษทรายขัดให้เรียบ แล้วใช้กระดาษสาปิดทับอีกประมาณ 3 ชั้น เพื่อกันมิให้แตก ข้อดีของ

การใช้ขี้เลื่อย คือ นอกจากจะช่วยให้ผิวเรียบแล้วยังมีน้ำหนักเบา แต่ไม่ควรใช้ขี้เลื่อยทั้งหมด เพราะหากใช้ขี้เลื่อยมากเกินไป เวลาขี้เลื่อยแห้งจะเกิดการบิดเบี้ยวได้

วัสดุอีกชนิดหนึ่งที่สมชายใช้ในการปั้นลายคือปูนปั้นลาย

"...นอกจากใช้ขี้เลื่อยแล้ว เราอาจใช้ปูนปั้นลายมาใช้แต่งรายละเอียดอีกที เป็นรายละเอียดขั้นสุดท้าย ปูนปั้นลายถ้าเทียบกับสมัยโบราณก็คงเปรียบได้กับรักกระแหนะ แต่สมัยนี้ใช้ปูนปั้นลายสะดวกกว่า ลักษณะจะเป็นผงสำเร็จคล้ายปูนปลาสเตอร์ ผสมแป้งเปียกที่เราเคี่ยวจนข้น ขยี้ปูนลงไปเหมือนเวลาทำขนม เราอาจใส่เศษกระดาษลงไปช่วยให้มันมีเยื่อและมีน้ำหนักเบาขึ้น เพราะถ้าเราใช้ปูนอย่างเดียว ความเหนียวแน่นอาจจะมีน้อย และทำให้มีน้ำหนัก จากนั้นผสมให้เข้ากัน พอได้ที่แล้วจะมีลักษณะความเหนียวความหนืดเหมือนดินน้ำมัน เราสามารถนำมาปั้นแต่งได้สะดวก ปูนปั้นลายไม่มีขายตามท้องตลาด แต่เราต้องรู้สูตรที่จะทำ อาจจะใช้ดินญี่ปุ่นหรือดินมะลิไทยก็ได้ แต่ราคาแพงกว่า ลักษณะเหมือนกัน ปูนปั้นลายนี้จะแข็งช้ากว่าปูนปลาสเตอร์ เหมาะกับงานตกแต่งมากกว่าปูนปลาสเตอร์ เพราะปูนปลาสเตอร์แห้งเร็ว ตกแต่งลำบาก..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

2.3.5 การปั้นใบหน้าหุ่นของนายสาคร ยังเขียวสด

นำกะโหลกหัวโขนที่ได้มาเขียนรูปทรงที่ต้องการอย่างคราวๆ โดยการเขียนเค้าโครงหน้าที่ต้องการเพื่อการตกแต่งกะโหลกหัวโขน มิให้เบี้ยว และให้ได้เค้าโครงที่เที่ยงตรงตามที่กำหนดไว้ ผสมกระดาษฝาง, แป้งข้าวจ้าว ปูนซีเมนต์และผงแคลเซียมเข้าด้วยกันจะได้เนื้อปูนที่เราจะนำมาตกแต่ง นำปูนมาปั้นหน้าตามเค้าโครงที่วาดไว้ ตกแต่งให้เรียบร้อย จึงทำการประดับลวดลายด้วยตัวกระจัง

2.3.6 การปั้นใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์

สูตรในการปั้นใบหน้าหุ่นที่สุรพล ฟื้นศิลป์ได้ศึกษาค้นคว้าและทดลองนั้นมีหลายสูตร สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม แต่ในการเรียนการสอนสำหรับนักเรียน สุรพลจะใช้สูตรขี้เลื่อยผสม โดยมีสูตรดังนี้

ผสมส่วนวัสดุปั้นหน้าตามสูตร นำส่วนผสมแบ่งมาเติมกาวให้เหลวพอเกลี่ยหน้าได้ เกลี่ยหน้าให้ทั่วทั้งกะโหลกหัวโขน เพื่อเป็นพื้นยึดเกาะขี้เลื่อยที่จะปั้นหน้า ปั้นหน้าตามลักษณะพงศ์รามเกียรติ์ ปรับชั้นเกี้ยว (ศีรษะที่มียอด) ให้ได้ทรง ตั้งรับตัวกระจัง หากเป็นหัวโขนลักษณะยักษ์โล้นต้องปั้นเสริมขดผมสำหรับลิงโล้นต้องปั้นเสริมผมไหว้ และหากเป็นลิงปากอ้าต้องเสริมลิ้นด้วย เมื่อส่วนที่ปั้นแห้งสนิท ขัดแต่งด้วยกระดาษทราย ปิดผิวด้วยกระดาษสาทั้งนอกและในประมาณ 3 – 4 ชั้น ทาพื้นด้วยสีพลาสติก ลูบด้วยกระดาษทรายละเอียด เจาะตาด้วยตะไบกลม ภายในทาด้วยวานิช ในสมัยโบราณจะทำการเจาะตาเมื่อผลงานเสร็จถือเป็นการเบิกเนตร แต่ปัจจุบันใช้วัสดุทดแทน ไม่สามารถทำการเจาะตาด้วยเหล็กเผาไฟได้ จึงต้องทำการเจาะตาก่อน เพื่อความสะดวกในการปฏิบัติงานขั้นต่อๆไป เมื่องานเสร็จสมบูรณ์หรือระหว่างเขียนตา ช่างอาจทำกับคำเบิกเนตรขณะนั้นได้เช่นกัน

สุรพล ฟื้นศิลป์กล่าวว่า ปัจจุบันมีวัสดุปั้นหน้าและทำกระแหนะลายหลายสูตรผสมที่สามารถใช้ทดแทนรักกระแหนะแบบโบราณ ซึ่งสุรพลได้ศึกษาค้นคว้า เรียนรู้ด้วยการแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับกลุ่มผู้ปฏิบัติงานด้านช่างหัวโขนหลายกลุ่มช่าง และนำมาทดลองเรียนรู้ หาคุณสมบัติความแตกต่างของแต่ละสูตรด้วยประสบการณ์ของตัวเอง ดังนี้

สูตรที่ 1 ขี้เลื่อยผสม

ผงขี้เลื่อยร่อนละเอียด	15 - 20	ส่วน (หากเป็นผงไม้สักจะดีมาก)
ชันผง	4	ส่วน
ปูนขาว – ปูนแดง	1	ส่วน
สมุกใบตองแห้ง	2	ส่วน

ผสมผงขี้เลื่อย ชันผง ปูนขาวหรือปูนแดงผง สมุก คลุกเคล้าให้เข้ากัน เก็บใส่ภาชนะที่ปิดสนิท เมื่อต้องการนำมาใช้ให้ผสมแป้งเปียกหรือกาวลาเท็กซ์ ใช้เกลี่ยหน้า ปั้นหน้าได้ดี แต่มีข้อควรสังเกตคือ ปูนขาวต้องเป็นปูนราชบุรีที่ใช้งานปั้นปูนสดจึงจะดี ส่วนปูนแดงหรือปูนสำหรับกินกับหมากต้องนำมาตากแดดให้แห้ง บดละเอียดนำมาร่อนเป็นผงจึงจะใช้ได้

สุรพลกล่าวว่าข้อดีของการใช้สูตรขี้เลื่อยผสม คือ ปั้นหน้าได้ดี น้ำหนักเบา มอดไม่กัดแทะทำลาย เมื่อแห้งสนิทมีความแข็งแรงไม่เปราะหักง่าย หดตัวไม่มาก มีความแกร่งปานกลาง น้ำหนักเบา

สูตรที่ 2 รักเทียมและรักกระแหนะ

ชันผง	4	ส่วน
ปูนซีเมนต์	1	ส่วน
น้ำมันยาง และสีน้ำมันแห้งช้า (ดำ)	อย่างละเท่าๆกันผสมใส่ภาชนะไว้	

นำชันผง ซีเมนต์ คลุกให้เข้ากันแล้วผสมน้ำมันยางกับสีน้ำมันทีละน้อย คลุกเคล้าจนได้ที่ลักษณะคล้ายดินน้ำมัน ถ้าเหลวไปปรุงด้วยชันผงและซีเมนต์อีกเล็กน้อย สูตรนี้ใช้ปั้นหน้าและกระแหนะลายได้ ใช้น้ำมันพืชหรือน้ำสบู่เหลวทาพิมพ์เวลาตีลาย

ข้อดีของการใช้สูตรรักเทียมคือ ปั้นหน้าได้ดี สามารถตกแต่งด้วยคมมีดได้ ควรผสมใช้แต่น้อย เพราะแข็งตัวเร็ว ไม่คืนตัว กระแหนะลายได้ดี ความหดตัวน้อย มีความแกร่งดี น้ำหนักเบา

สูตรที่ 3 ปูนแคลเซี่ยมผสมเยื่อกระดาษ

กระดาษฟางแช่น้ำปั่นละเอียด	3	แผ่น
แป้งข้าวจ้าว	6	ถ้วยตวง
ผงแคลเซี่ยม	7	ถ้วยตวง
ซีเมนต์ผง	1	ถ้วยตวง
น้ำมันพืชเล็กน้อย		

กระดาษฟาง 3 แผ่น ฉีกแช่น้ำปั่นละเอียด คั้นน้ำออก แป้งข้าวจ้าว 6 ถ้วย คลุกนวดให้เข้ากัน นำไปอุ่นไฟอ่อนๆพอสุก โดยแผ่เป็นแผ่นกลับไปกลับมาบนภาชนะตั้งไฟได้ นำผงแคลเซี่ยม 7 ถ้วย และซีเมนต์ผง 1 ถ้วย คลุกให้เข้ากันแล้วนำแป้งที่สุกแล้วมาคลุกเคล้านวดให้เข้ากัน ชโลมด้วยน้ำมันพืช เก็บใส่ถุงพลาสติกมัดปากถุงให้แน่น แช่ตู้เย็นเก็บไว้ใช้งานได้ประมาณ 30 วัน

สูตรนี้ใช้สำหรับปั้นหน้าและทำกระแหนะได้ กระแหนะลายใช้น้ำมันพืชทาพิมพ์ ขณะปั้นหน้าควรทาพื้นผิววัสดุด้วยกาวลาเท็กซ์จะทำให้ยึดเกาะได้ดี

ข้อดีของการใช้สูตรปูนแคลเซี่ยม คือ ปั้นหน้าได้ดี ขัดแต่งง่าย กระแหนะลายได้ดี มีความแกร่งดีมาก แต่มีข้อเสีย คือ มีน้ำหนักมาก มีการหดตัวสูง หนูและแมลงชอบกัดกิน มีความเค็มสูง แนวทางแก้ไข คือ ควรทำพื้นลายให้ดีเป็นพิเศษด้วยน้ำมันกอฮอล์ สีสเปรย์หรือสีแห้งเร็ว และควรทำพื้นครั้งสุดท้ายด้วยสีแห้งช้า ถ้าพื้นไม่ดี รักปิดทองอาจไม่แห้งเพราะมีความเค็ม

สูตรที่ 4 ขี้ผึ้งชัน

ขี้ผึ้งชัน

เทียนอ่อนหรือขี้ผึ้งแท้

ปูนปลาสเตอร์
สีฝุ่นดำ
น้ำมันก๊าด

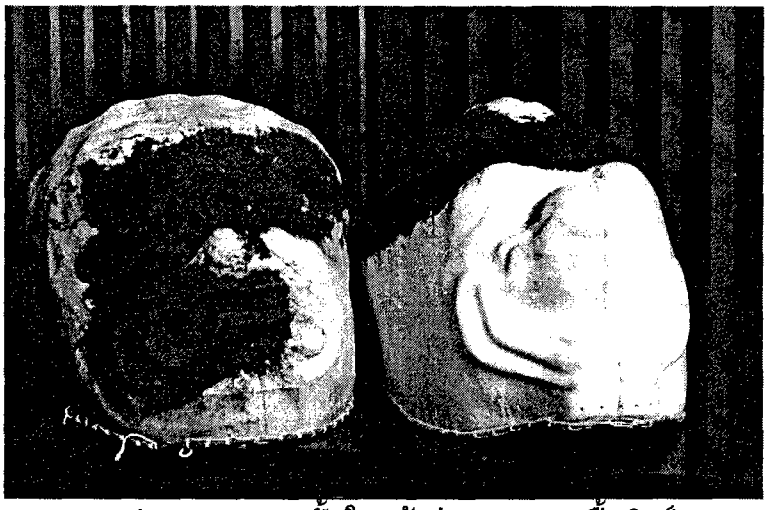
เริ่มด้วยการผสมขี้ผึ้งชันและเทียนอ่อนเคี่ยวไฟให้ละลายเข้ากัน ใส่ปูนปลาสเตอร์จนกว่าจะมีลักษณะข้นพอสมควร ใส่ฝุ่นดำตามลงไป โดยประมาณสัดส่วนว่าจะให้ดำมากน้อยเพียงใด เติมน้ำมันก๊าดเล็กน้อย อย่าให้มากเกินไปเพราะจะทำให้แฉะเป็นน้ำใช้งานไม่ได้ เคี่ยวไฟกวนให้เข้ากัน ทดสอบโดยนำมากลึงกับเส้นลวด ถ้าไม่เปราะหรือนิ่มเกินไปก็ใช้ได้ ถ้าแข็งหรือเปราะหักง่าย ให้เติมขี้ผึ้งเล็กน้อยแล้วเคี่ยวไฟให้เข้ากันใช้กระแหนะลายได้ดี แต่ถ้าปั้นหน้าจะมีน้ำหนักมากไม่ดี

ข้อดีของการใช้สูตรนี้ คือ ทำให้กระแหนะลายได้คมชัด ไม่หดตัว แต่มีข้อเสีย คือ ปั้นหน้าได้ไม่ดีนัก น้ำหนักมาก เปราะหักง่าย แก้ไขได้โดยการเสริมด้วยไม้กลัดจะเพิ่มความแข็งแรง ชิ้นงานควรเป็นงานโชว์จะใช้ได้ดีกว่างานสำหรับแสดง

นอกจากนี้ยังมีวัสดุสำเร็จที่สามารถซื้อหาได้ง่าย นำมาเป็นวัสดุในการทำกระแหนะลายและปั้นหน้าได้ เช่น ดินญี่ปุ่น หาซื้อได้ตามร้านเครื่องเขียน ราคาปอนด์ละ 80 บาท สามารถใช้ได้ทันทีไม่ต้องผ่านกรรมวิธีปรุงแต่งใด เมื่อแห้งขัดแต่งง่าย แต่อาจมีลายไม่ดี ไม่ละเอียดนัก เปราะหักง่ายเกินไป และมีราคาค่อนข้างแพง

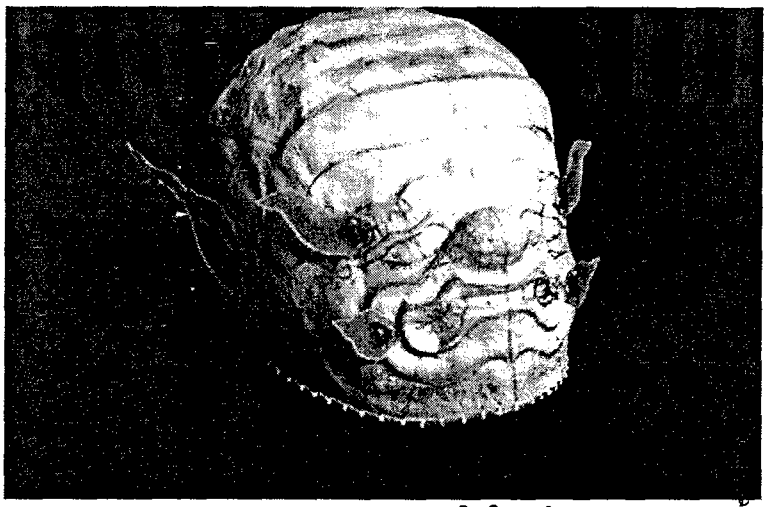
วัสดุที่ใช้กระแหนะลายได้ดีอีกชนิดหนึ่งคือ สีโป๊ว Bosny สีเทา มีคุณสมบัติคือ ให้ลวดลายที่คมชัดแต่มีการหดตัวมาก เมื่อซื้อมาควรเปิดฝากระป๋องผึ่งลมให้สีงวดเกือบแห้ง สามารถจับปั้นได้ เวลากระแหนะลายทำลูกประคบด้วยฝุ่นขาวหรือดินสอพอง ตบฝุ่นขาวลงแม่พิมพ์กระแหนะลาย มีความแกร่งปานกลาง น้ำหนักปานกลาง แต่ปั้นหน้าไม่ได้ ใช้สำหรับกระแหนะลายเท่านั้น

ขี้เลื่อยสำหรับปั้นหน้าสามารถหาซื้อได้ตามร้านแถววัดสระเกศ โดยขอซื้อจากร้านที่ทำไม้สักบางครั้งทางร้านอาจจะให้มาเลย โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย ส่วนชันซื้อได้ที่คลังสินค้าแถวถนนท่าเตียน หนึ่งกล่องราคาประมาณ 500 บาท มี 10 ห่อ ปูนแดงหาซื้อได้ตามตลาดทั่วไปเพราะเป็นปูนแดงสำหรับทานกับหมาก น้ำมันยางและสีน้ำมัน หาซื้อได้ตามร้านค้าวัสดุก่อสร้างทั่วไป



ภาพประกอบ 53 การปั้นใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 54 การปั้นเสริมรายละเอียดใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์



ภาพประกอบ 55 การติดรายละเอียดประกอบในใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์

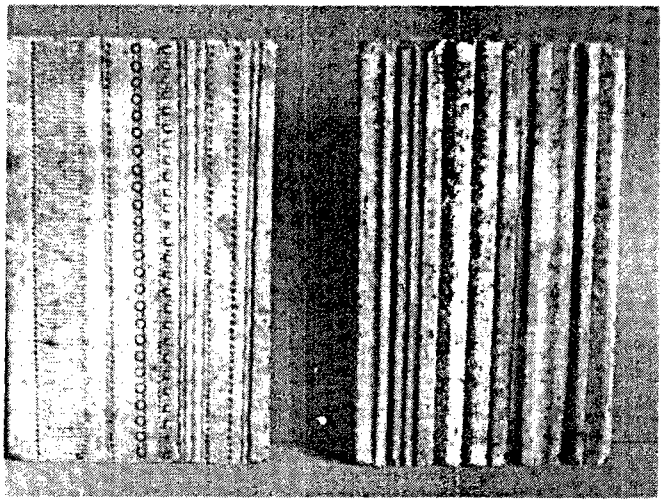
ภาพประกอบ 56 การเสริมรายละเอียดให้ใบหน้าหุ่นของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 57 หัวโขนที่ปั้นหน้าและเสริมรายละเอียดแล้วของสุรพล ฟื้นศิลป์

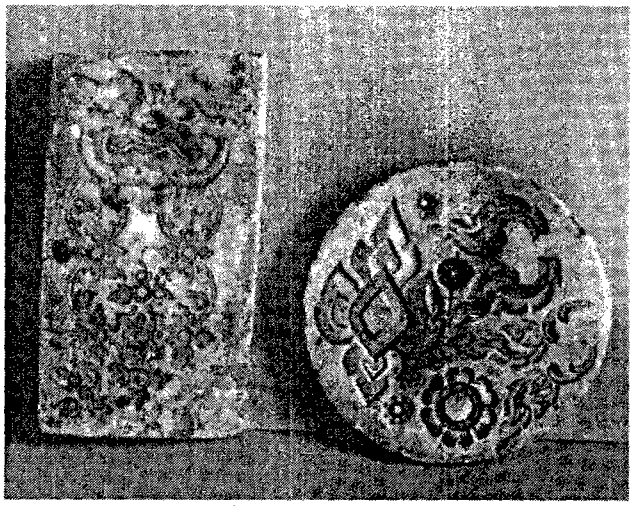
2.4 การติดลวดลาย

2.4.1 การติดลวดลายของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

เมื่อได้กะโหลกหัวโขนที่ปั้นใบหน้าได้สัดส่วนและรูปทรงตามความต้องการของช่างแล้ว จึงเริ่มติดลวดลายประดับส่วนต่างๆลงบนกะโหลกหัวโขน ลวดลายที่ประดับพิมพ์จากแม่พิมพ์หินสบู่ คุณสมบัติของหินสบู่เป็นหินที่ไม่แข็งมากจนเกินไป เหมาะสำหรับใช้แกะลวดลายต่างๆ ลวดลายที่แกะจะเป็นลายกลับด้าน วิธีการพิมพ์ลายใช้น้ำชโลมแม่พิมพ์ก่อนนำรักกระแหนะมากดพิมพ์ เพื่อกันไม่ให้รักกระแหนะที่จะพิมพ์ติดกับตัวลายในแม่พิมพ์หินสบู่ และเมื่อพิมพ์ออกมาแล้วลวดลายจะคมชัดตามที่ต้องการ ใช้ไม้เสนียดช่วยเกลี่ยแล้วจึงถอนลายออก คือ แกะรักกระแหนะที่พิมพ์ลายออกจากแม่พิมพ์แล้วจึงนำไปติดกะโหลกหัวโขน โดยใช้รักเทือกซึ่งมีความเหนียวทาเป็นตัวยึดลวดลายที่ประดับให้ติดแน่นกับกะโหลกหัวโขน ปล่อยทิ้งไว้ให้รักเทือกแห้งสักระยะหนึ่งก่อน จากนั้นจึงไปทำในขั้นต่อไป



ภาพประกอบ 58 พิมพ์หินสบู่สำหรับทำลวดลายติดหัวโขน 1



ภาพประกอบ 59 พิมพ์หินสบู่สำหรับทำลวดลายติดหัวโขน 2

ภาพประกอบ 60 รักกระแหนะสำหรับทำตัวลาย

2.4.2 การติดลวดลายของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ในขั้นตอนการติดลวดลายนี้ ตาบทิพย์เล่าว่ามีกรอบบังคับในเรื่องการทำลวดลายอยู่พอสมควร ซึ่งสามารถศึกษาได้จากหัวโขนละครเก่าๆ ยิ่งได้ดูมาก ผ่านสายตามากก็ยิ่งได้ความรู้มาก ทั้งนี้ต้องอยู่บนพื้นฐานการเขียนลายไทย วัสดุที่ใช้ทำลวดลายแต่เดิมใช้รักก้อน สูตรการทำรักก้อนมีความยุ่งยากมากพอสมควร วิธีทำคือ ใช้ผงสมุกตำกับปูนแดงให้เข้ากันและละเอียด ปริมาณผงสมุกกับปูนแดงที่ตำด้วยกันไม่มีอัตราส่วนแน่นอน ตามแต่ช่างจะเห็นสมควร จากนั้นใส่น้ำมันยางพอท่วม เคี่ยวไฟอ่อนๆประมาณ 10 – 12 ชั่วโมงโดยประมาณ ในชั่วโมงที่ 7 – 8 ให้ใส่รักน้ำเกลี้ยงลงไปผสมด้วยทีละน้อย ค่อยเติมไปเรื่อยๆใช้ไม้จุ่มรักที่เคี่ยวอยู่หยดลงน้ำ ประมาณชั่วโมงที่ 9 – 10 ให้หยดลงทีละ 4 – 5 หยด แล้วลองบี้ดู หากความเหนียวเป็นที่พอใจก็ยกลงมาจากเตาได้ ทิ้งให้เย็น เวลานำไปใช้ให้ตัดแบ่งเป็นชิ้นเท่าที่ต้องการ นำมาทุบบนทั่งเหล็กให้ละเอียดอีกที จึงนำมากดลวดลายจากพิมพ์หินสบู่ กรรมวิธีที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นกรรมวิธีโบราณที่ตาบทิพย์ได้เรียนมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ผู้เป็นบิดา ซึ่งตาบทิพย์มีความคิดเห็นว่าขั้นตอนดังกล่าวมีความซับซ้อนยุ่งยาก ช่างทำหัวโขนในปัจจุบันจึงพยายามหาวัตถุดิบที่ใกล้เคียงมาใช้ ซึ่งบางครั้งอาจทำให้คุณภาพเสื่อมถอยลง

"...สมัยคุณพ่อยังใช้รักสมุกอยู่ไม่ใช้กาวซีเมนต์ ครั้งแรกที่หัดทำรักสมุกเวลาจะพิมพ์เป็นลวดลายตัวกระจังเราต้องเรียนก่อน เพราะต้องเรียนวิธีอัดตัวกระจังให้ได้กรอบ อัดอีกครั้งเพื่อให้หลังเรียบ ซึ่งขั้นตอนนี้คุณพ่อจะสอนก่อน ..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

การใช้รักอาจเป็นปัญหาสำหรับช่างบางคนได้ เพราะถ้าใครแพ้รักจะเกิดอาการคัน เป็นผื่นแดงบวม และบางคนที่แพ้มากอาการก็อาจจะมากกว่านี้ ซึ่งในเรื่องนี้ตาบทิพย์เล่าว่า นายชิต แก้วดวงใหญ่ได้สอนวิธีการแก้อาการแพ้รักคือ

"...เดิมคนจะไม่ค่อยรู้วิธีแก้แพ้รัก คือคนแพ้รักเขาให้เอายางกล้วยทาก่อนที่จะมาทำงานรัก หรือถ้าแพ้ไปแล้วก็มีทางแก้ แต่คนที่ไม่รู้ตรงนี้ก็จะกลัว ไม่กล้าทำ วิธีแก้คือเราเอายางกล้วยมาผสมกับเกลือแล้วก็ทาตัวเสียก่อน ก็จะไม่มีการแพ้เกิดขึ้น..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

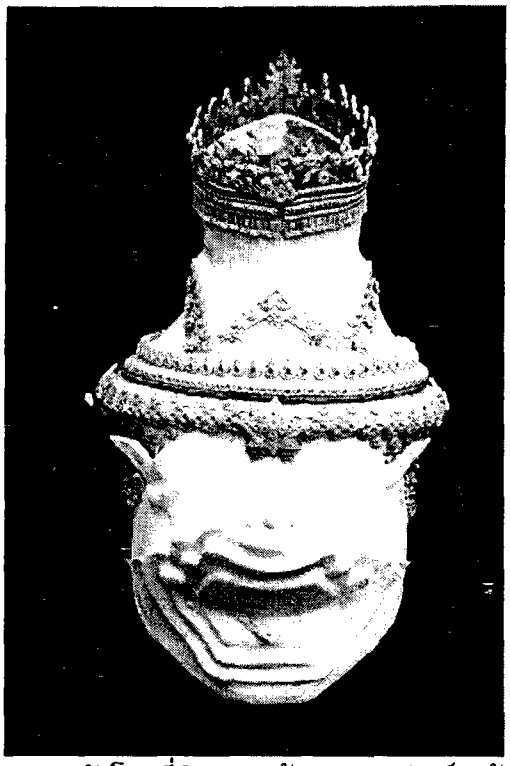
ปัจจุบันช่างแต่ละคนมีสูตรที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าเฉพาะตน แล้วแต่ความสะดวกและความพึงพอใจ ในการทำพิมพ์หินสบู่ต้องใช้ความรู้ของช่างแกะ แกะเป็นพิมพ์ตัวเมียคือเป็นเบ้าต้องการลวดลายอะไรแกะลงบนหินสบู่ จะได้ลวดลายที่ต้องการที่จะใช้ติดหัวโขนต่อไป แต่ลวดลายที่ปรากฏในพิมพ์หินสบู่จะเป็นลวดลายที่ตรงกันข้ามกับลวดลายเมื่อพิมพ์ออกมาเป็นตัวลายแล้ว ส่วนจอนหู ใบหูของยักษ์ และลิง ทำด้วยหนังวัวหรือหนังอัด เจาะรูด้วยสิ่วเป็นระยะห่างสัก 2 เซนติเมตร ตามแนวตั้งของจอนหู และใบหูเพื่อเย็บลวดติดกับหนังวัว หรือหนังอัด ลวดจะช่วยดามไว้ไม่ให้หนังบิดงอเสียรูปทรงได้ เมื่อติดลวดลายทั้งบนหัวและจอนหูเรียบร้อยแล้วทำพื้นลวดลายด้วยการทาแชล็คให้ทั่วลวดลายที่จะติด ทิ้งไว้ 5 – 6 ชั่วโมง พอแห้งดีแล้วก็จะเริ่มการปิดทอง วัสดุสำหรับทำส่วนต่างๆของหัวโขน เช่น จอนหู นั้น หากเป็นงานที่มีคนมาสั่งทำตาบทิพย์ยังคงใช้หนังวัวตามแบบโบราณสำหรับงานที่ต้องการความงดงามตามแบบโบราณ รวมถึงบางคนมีความเชื่อว่าหนังวัวมีสื่อทางวิญญาณ แต่งานบางชิ้นที่ผู้สั่งทำต้องการความอ่อนพริ้ว ก็อาจใช้แผ่นอลูมิเนียมได้ เพราะคุณสมบัติของแผ่นอลูมิเนียมคือให้ลวดลายที่พริ้วไหวแต่เปราะบาง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สั่งทำ แต่หากเป็นงานที่ให้นักเรียนทำ จะมีวัสดุให้เลือก 3 อย่าง แล้วแต่ความพอใจของนักเรียน คือ หนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม แต่ส่วนมากนักเรียนจะเลือกใช้หนังวัวเพราะต้องการเรียนรู้ในเรื่องการแกะสลักหนังด้วย โดยหาซื้อได้แถบจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ความแตกต่างระหว่างหนังวัว ผ้าปะเก็น และแผ่นอลูมิเนียม คือ หากเป็นงานหัวโขนสำหรับนำไปแสดงควรใช้หนังวัว เพราะมีความทนทาน เหนียว สลักให้โปร่งได้ แต่ผ้าปะเก็นไม่สามารถสลักโปร่งได้ ขาดง่าย แต่สะดวกต่อการนำไปทำงาน เพราะมีลักษณะคล้ายกระดาษแข็งแต่ไม่เหนียว เหมาะสำหรับให้นักเรียนฝึกทำงาน ส่วนแผ่นอลูมิเนียมมีความอ่อนตัว เมื่อแกะฉลุแล้วได้รูปทรงที่มีความอ่อนหวานพริ้วไหว แต่เปราะบาง หักง่าย

สำหรับวัสดุในการพิมพ์ลายของตาบทิพย์ได้มีการคิดค้นและทดลองขึ้นใหม่ โดยใช้กาวซีเมนต์ "เคมบ๊อกซี่" ซึ่งการเตรียมอุปกรณ์ค่อนข้างสะดวก รวดเร็วและง่าย เมื่อนำมาสอนนักเรียน หากเทียบคุณภาพกับสีโป๊วแล้ว สีโป๊วมีข้อด้อยคือ อายุใช้งานสั้น เปราะ และกร่อนเร็ว ส่วนผงแคลเซียมจะทำให้มีน้ำหนักมาก แต่เคมบ๊อกซี่จะมีความทนทาน แข็งแรง และน้ำหนักเบา สูตรการผสมเคมบ๊อกซี่สำหรับพิมพ์ลายนี้เป็นสูตรที่ตาบทิพย์คิดค้นทดลองด้วยตนเอง ปัจจุบันได้จดลิขสิทธิ์ไว้แล้ว มีส่วนผสมดังนี้ เคมบ๊อกซี่ แป้งข้าวเหนียว กาวตรา TOA และแป้งฝุ่นสำหรับทาตัวธรรมดา วิธีการทำคือ นวดแป้งข้าวเหนียวผสมกาว TOA ให้เนื้อเข้ากันดี แล้วใส่แป้งฝุ่นทาตัวลงไป นวดผสมให้เข้ากัน จากนั้นจึงผสมเคมบ๊อกซี่ลงไปนวดให้เข้ากัน อัตราส่วน คือ กาวหนึ่งส่วน แป้งข้าวเหนียว 1 ส่วน โดยในแป้งข้าวเหนียวมีแป้งฝุ่นผสมอยู่ 25 % ของแป้งข้าวเหนียว ข้อดีของการใช้แป้งฝุ่นคือ แป้งฝุ่นมีเนื้อละเอียด เมื่อผสมลงไปแล้วนำไปกดพิมพ์ลาย จะได้ตัวลายที่มีลวดลายละเอียด ชัดเจน หากใช้แป้งข้าวเหนียวเพียงอย่างเดียวลวดลายจะไม่ชัดและมีการลบเลือนของลวดลาย วิธีใช้ให้แยกแป้งที่ผสมกาวไว้ส่วนหนึ่ง เคมบ๊อกซี่ไว้ส่วนหนึ่ง เมื่อจะนำไปใช้แบ่งแป้งไปให้พอดีแล้วผสมเคมบ๊อกซี่ 1 ส่วนไปกดพิมพ์ ส่วนที่เหลือให้เก็บแยกไว้

นอกจากนี้แม่พิมพ์ลายที่ตาบทิพย์ใช้อยู่ในปัจจุบันเป็นแม่พิมพ์ที่ทำขึ้นจากการแกะหินสบู่ แต่หากใช้สำหรับการเรียนการสอน ตาบทิพย์ใช้แม่พิมพ์เรซิ่นสำหรับให้นักเรียนใช้ ข้อดี คือ ทำได้เร็ว สะดวก และได้ปริมาณครั้งละมากๆ เหมาะสำหรับให้นักเรียนนำงานกลับไปทำที่บ้านได้

ภาพประกอบ 61 ขั้นตอนการติดลายของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่



ภาพประกอบ 62 หัวโขนที่ติดลายแล้วของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

2.4.3 การติดลวดลายของสำเนียง ผดุงศิลป์

ขั้นตอนแรกจะต้องนำยางรักมาทำรักตีลายและรักเทือกสำหรับติดลายเสียก่อน โดยเริ่มที่การนำยางรักมากรองเอาเศษผงออก แล้วนำมาผสมกับผงถ่านใบตอง หรือหญ้าคา หรือใบมะพร้าว นำมากวนให้เข้ากันโดยการตั้งไฟให้ร้อนทั้งรักเทือกและรักตีลาย ใช้วิธีทำเดียวกัน เพียงแต่รักเทือกจะต้องมีน้ำรักมากกว่ารักตีลาย เพราะต้องการให้นำมาทาสำหรับติดลาย

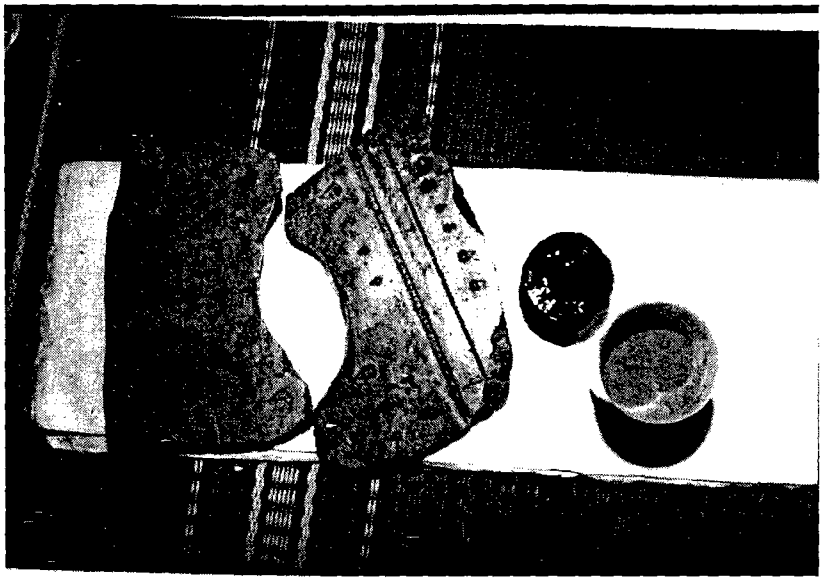
วัสดุที่สำคัญอีกอย่างของขั้นตอนการติดลายหัวโขนคือรักสมุก แต่ปัจจุบันช่างทำหัวโขนหลายคนได้พยายามทดลองหาวัสดุอื่นมาใช้แทนรักสมุก เนื่องจากรักสมุกมีขั้นตอนในการทำยุ่งยาก และใช้เวลาหลายวันกว่าจะได้รักสมุกที่มีคุณภาพ แต่สำเนียง ผดุงศิลป์ยังคงใช้รักสมุกในการติดลายหัวโขน เพื่ออนุรักษ์กรรมวิธีตามแบบโบราณ อีกทั้งมีความเห็นว่ารักสมุกแบบโบราณมีคุณสมบัติดีจนยากจะหาวัสดุสมัยใหม่ตัวใดมาทดแทนได้ สูตรการทำรักสมุกของสำเนียงมีขั้นตอนดังนี้

> "...สมุกที่ผมทำใช้ใบมะพร้าว เราเก็บใบมะพร้าวแห้งมาเผา แต่การเผาต้องเป็นแบบการเผาถ่านเอาขี้เถ้าจากใบมะพร้าวมาใส่ปี๊บ แช่น้ำทิ้งไว้ หมั่นถ่ายน้ำบ่อยๆ เพื่อให้ขี้เถ้าจืด คือ หมดด่าง วิธีสังเกตว่าขี้เถ้าจืดหรือยัง ก็ต้องลองชิมดู ถ้าเค็มแสดงว่ายังไม่หมดด่าง ถ้าจืดแปลว่าหมดด่างแล้ว ใช้ได้แล้ว เมื่อขี้เถ้าจืดแล้วก็เอามาตากแห้ง พอแห้งดีแล้วก็เอามากรองด้วยผ้าขาวบาง จากนั้นเอาสมุกที่ได้มาผสมกับรักน้ำเกลี้ยง ใช้ส่วนผสมคือรักและขี้เถ้าสมุก น้ำมันยางและชันผง เอารักน้ำเกลี้ยงใส่หม้อตั้งไฟเคี่ยวแล้วผสมขี้เถ้าสมุก น้ำมันยาง และชันลงไป ตั้งไฟผสมขี้เถ้าไป เคี่ยวไปเรื่อยๆให้เข้ากันดี แล้วเอาออกมาทุบเพื่อให้เนื้อเข้ากัน ถ้าทุบเข้ากันแล้วมันยังอ่อนอยู่ ก็เอาใส่หม้อตั้งไฟใหม่ แล้วเติมขี้เถ้าลงไป เสร็จแล้วเอาออกมาทุบอีก ทำหลายๆครั้งจนกว่าจะได้ความยืดหยุ่นตามที่เราต้องการ ไม่มีสัดส่วนแน่นอน แล้วแต่ความชำนาญของช่างแต่ละคน รักสมุกไม่เหมือนรักเทือกนะ รักเทือกผสมให้มันอ่อนเอาไว้สำหรับติดตัวลาย ต้องเหลวพอเหมาะ ถ้าเหลวมากไปเวลาติดลายมันจะหลุด การทำรักเทือกก็มีขั้นตอนเหมือนรักสมุก ส่วนผสมเหมือนกันทุกอย่าง แต่ต้องเหลวกว่า..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2545)

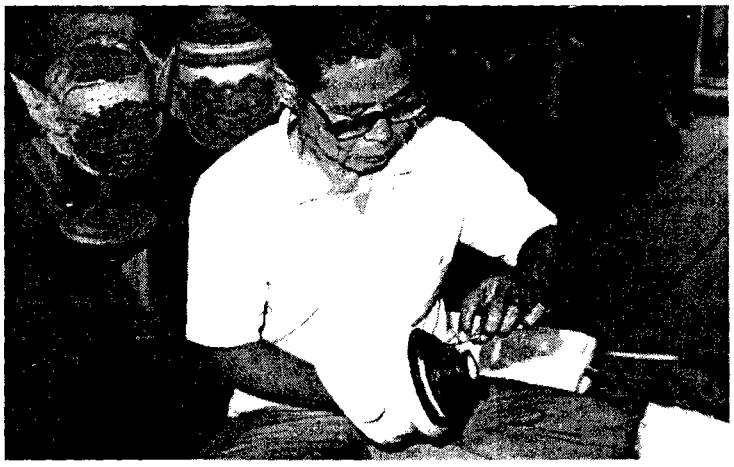
สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการทำรักตีลาย คือ แม่พิมพ์ลาย แม่พิมพ์ลายทำด้วยการนำหินสบู่มาแกะพิมพ์เป็นรูปลวดลายต่างๆที่ต้องการ แม่พิมพ์ลายเป็นเครื่องมือที่จะต้องประดิษฐ์ขึ้นเองโดยเฉพาะ ช่างต้องแกะพิมพ์เองเพื่อที่จะได้ลวดลายและขนาดของลายเหมาะสมกับประโยชน์ในการทำหัวโขน ดังนั้นผู้ทำหัวโขนจะต้องมีความรู้ในเรื่องการเขียนลายไทย งานช่างแกะสลักด้วย จึงจะสามารถแกะลวดลายของพิมพ์นี้ได้

ในการทำรักตีลาย ก่อนตีลายทุกครั้งจะต้องใช้น้ำทาลงบนแม่พิมพ์หินสบู่ก่อน เพื่อไม่ให้รักที่นำมาตีลายติดกับแม่พิมพ์หิน แล้วจึงนำรักตีลายกดลงในแม่พิมพ์ลายด้วยกระดูกสัตว์ เมื่อเสร็จแล้วนำลายออกจากแม่พิมพ์ ด้วยการใช้เหล็กแหลมสะกิดออก ทำเช่นนี้ทุกครั้งที่ตีลาย

ในการติดลายเมื่อได้รักตีลายเรียบร้อยแล้ว ให้นำรักเทือกมาทาทั่วบริเวณที่ต้องการจะติดลายให้ทั่ว แล้วนำมะละกอดิบมาขัดบนรักเทือกเพื่อให้เรียบ จากนั้นจึงนำรักตีลายมาติดลงบนเทือกที่ทาไว้ แล้วปล่อยไว้ให้แห้งในที่ร่ม ขั้นตอนนี้จะใช้เวลาประมาณ 15 – 20 วัน รักจึงจะแห้ง แต่ถ้าจะให้รักแห้งสนิทต้องใช้เวลาประมาณ 1 เดือน

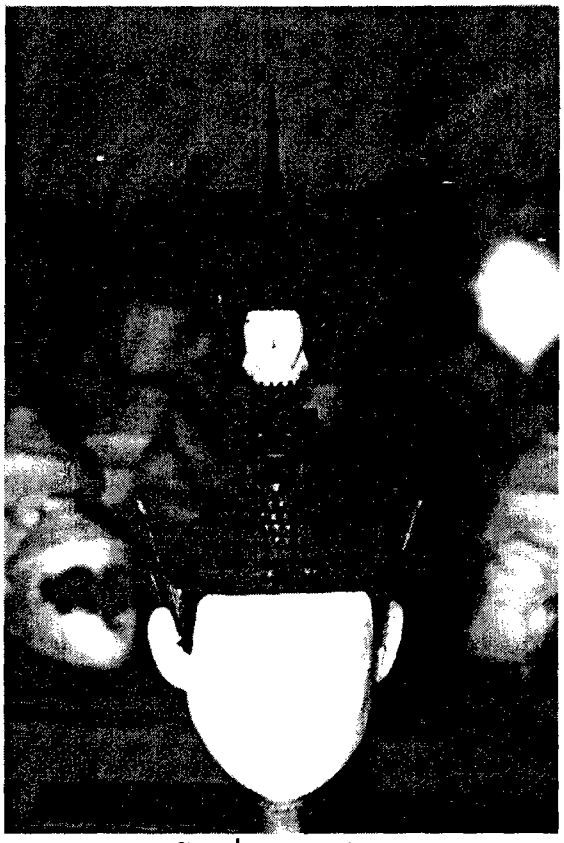


ภาพประกอบ 63 แม่พิมพ์หินสบู่ รักกะแหนะ และผงถ่านสมุกใบมะพร้าวของสำเนียง ผดุงศิลป์

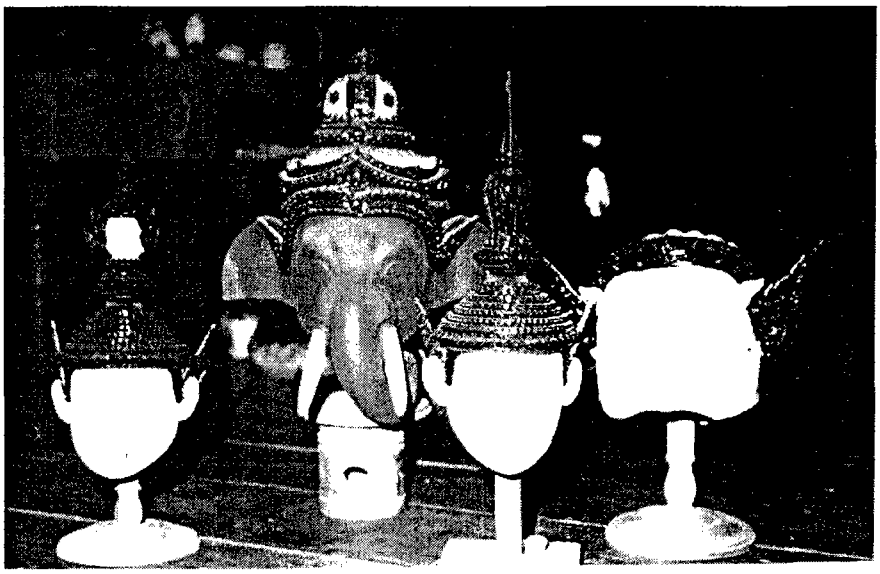


ภาพประกอบ 64 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดลาย 1

ภาพประกอบ 65 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดลาย 2



ภาพประกอบ 66 หัวโขนที่ติดลายแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 67 หัวโขนแบบต่าง ๆที่ติดลายแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์

2.4.4 การติดลายหัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัย

วัสดุที่ใช้ในการทำลวดลายในสมัยโบราณใช้รัก ซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างยางของต้นรักกับขี้เถ้าสมุกใบตอง แต่ปัจจุบันรักเป็นวัสดุที่หาได้ยาก และคุณภาพไม่ได้มาตรฐานเหมือนสมัยโบราณ ซึ่งมิได้เกิดจากคุณภาพของต้นรัก แต่เกิดจากคุณภาพในขั้นตอนการผลิตรักที่นำมาใช้ เช่น การผสมวัสดุอื่นลงไปปลอมกับยางรักเพื่อให้ได้ปริมาณมากขึ้น สมชายจึงได้ทดลองใช้ปูนปั้นลายซึ่งมีคุณสมบัติเทียบเคียงได้กับวัสดุเดิม

> "...ปัจจุบันรักหายาก ไอ้ที่พอหาได้คุณภาพก็ไม่ได้มาตรฐานเหมือนก่อน ความบริสุทธิ์มันไม่เท่าแต่ก่อน ถ้าเปรียบเทียบการใช้งานทั้งวัสดุเก่าและวัสดุใหม่ ผมว่าของเก่าค่อนข้างยุ่งยาก วิธีใช้ก็ลำบาก บางครั้งเคี่ยวแข็งไป บางครั้งเคี่ยวอ่อนไป แต่ปัจจุบันก็มีคนคิดค้นวัสดุทดแทน อย่างคุณโจหลุยส์นี่เรียกได้ว่าเป็นต้นตำรับในการหาวัสดุที่ใช้แทนรักสำหรับทำลวดลาย คือผงแคลเซียมผสมปูนปลาสเตอร์และแป้งเปียก ซึ่งใช้งานได้ดี ไม่ลำบาก น้ำหนักเบาและความคงทนดีกว่า..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2545)

การผสมวัสดุที่ใช้แทนรักนั้น ไม่มีอัตราส่วนที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคนและลักษณะงานที่ต้องการนำไปใช้ วัสดุที่ใช้สำหรับเป็นแม่พิมพ์ลายนั้นยังคงเป็นหินสบู่แกะเหมือนของโบราณและหินเขียวลับมีด เนื่องจากในความเป็นจริงนั้นหินสบู่เป็นวัสดุที่ดี คงทน แต่หาได้ยากในปัจจุบัน จึงได้มีการคิดค้นวัสดุอื่นมาใช้แทน ปัจจุบันใช้หินเขียวลับมีดและเรซิ่น แต่ส่วนใหญ่ใช้เรซิ่นมากกว่า

การติดลายติดด้วยกาวลาเท็กซ์ที่มีจำหน่ายตามท้องตลาด ส่วนประกอบอื่นๆที่เป็นส่วนที่แยกชิ้นจากหัวโขน เช่น จอนหู ในสมัยโบราณใช้หนังวัว แต่ปัจจุบันหนังวัวมีราคาค่อนข้างสูง จึงต้องหาวัสดุทดแทน โดยนายสมชายหันมาเลือกใช้หนังประเก็นหรือหนังวิทยาศาสตร์ในการทำส่วนประกอบต่างๆของหัวโขน

2.4.5 การติดลวดลายของนายสาคร ยังเขียวสด

การติดประดับลวดลายต้องคำนึงถึงลักษณะของหัวโขนนั้นๆ นำส่วนประกอบอื่นของหัวโขน เช่น จอนหู เป็นต้น มาประกอบใส่หัวโขนที่ปั้นหน้าและประดับลวดลายด้วยตัวกระจังเสร็จเรียบร้อยแล้ว เพื่อทำการประดับลวดลายด้วยตัวกระจังที่จอนหูนั้น หากหัวโขนนั้นเป็นหัวโขนชนิดที่มียอดใส่ จึงทำการใส่ยอดเพื่อทดสอบความพอดีของยอดนั้น มิให้คับหรือหลวมไป แล้วจึงนำยอดมาประดับลวดลายตัวกระจังพร้อมกัน แล้วนำไปตากแดดจนแห้งสนิท จากนั้นนำดินสอพองมาผสมน้ำกับกาวลาเท็กซ์ คนจนเข้ากันดีแล้วนำไปทาหัวโขนที่ตากแดดจนแห้งสนิทดีแล้ว ทาเฉพาะส่วนที่เป็นหน้าตา ให้เว้นในช่วงที่เป็นลวดลายตัวกระจัง นำไปตากแดดประมาณ 1 วัน จนแห้งสนิท จึงขัดดินสอพองออกด้วยกระดาษทรายละเอียด เพื่อให้มีความเนียนเรียบเสมอกัน ที่ต้องผสมกาวลาเท็กซ์ลงไปด้วยเพื่อป้องกันมิให้ดินสอพองหลุดออกจนหมดเมื่อโดนขัดด้วยกระดาษทราย

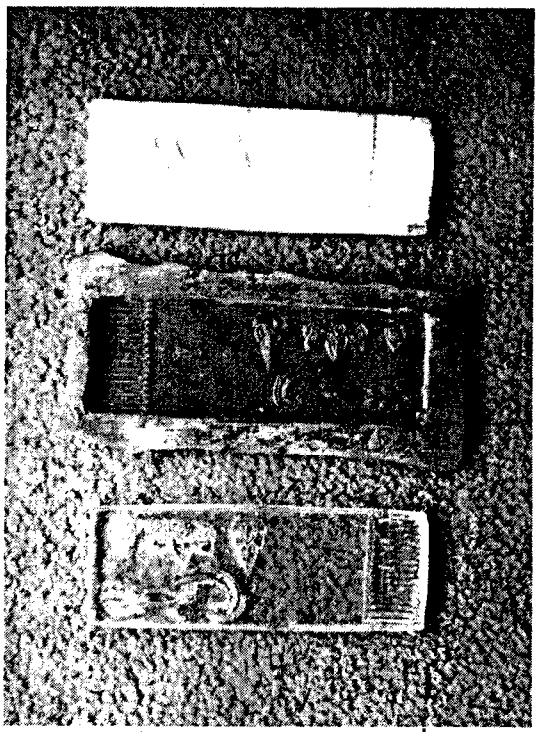
ในสมัยโบราณจะใช้วัสดุซึ่งเป็นหนังวัวหรือหนังควายในการประดับตกแต่งหัวโขนในส่วนที่เป็นจอนหู กรรเจียกจร หรือส่วนประกอบอื่นๆ แต่เนื่องจากปัจจุบันหนังวัวหรือหนังควายหาซื้อค่อนข้างยาก มีแหล่งซื้อเฉพาะที่ เช่นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อจะซื้อหนังวัวหรือหนังควายต้องมีการคำนวณให้พอดี เพราะหากซื้อน้อยเกินไปจะใช้ไม่พอ หากซื้อมากเกินไปเมื่อใช้เหลือ ไม่สามารถเก็บไว้ได้นานเพื่อใช้ในงานต่อไปได้ แต่การซื้อหนังวัวหรือหนังควายส่วนใหญ่จะให้ซื้อหนังทั้งตัว ซึ่งใช้ไม่ได้หมดทุกส่วน ปัจจุบันจึงใช้วัสดุทดแทนคือ หนังวิทยาศาสตร์หรือหนังประเก็น ข้อดีของหนังประเก็นคือ หาซื้อได้ง่าย ตัดฉลุได้สะดวก เนื่องจากมีความบางกว่าหนังสัตว์ แต่ข้อเสียคือ ไม่ค่อยแข็งแรงคงทนเหมือนหนังสัตว์

ภาพประกอบ 68 ช่างบ้าน "ยังเขียวสด" สาธิตการผสมสูตรปั้นลาย 1

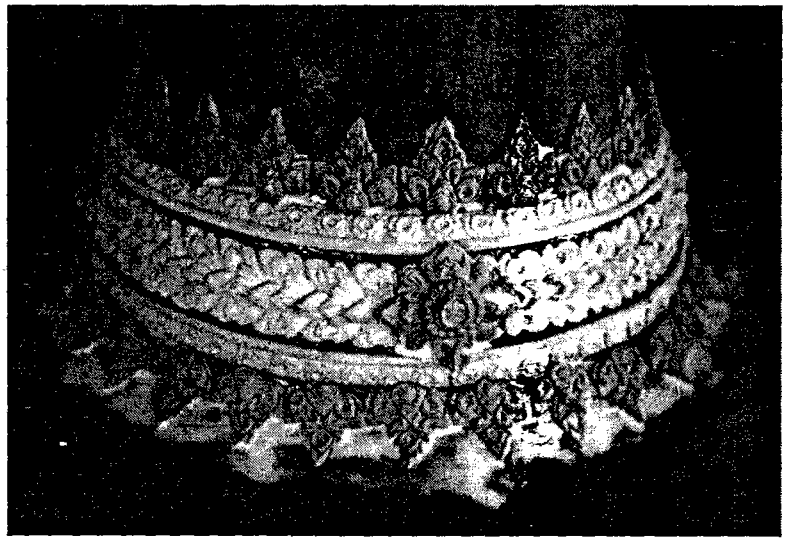
ภาพประกอบ 69 ช่างบ้าน “ยังเขียวสด” สาธิตการผสมสูตรปั้นลาย 2

ภาพประกอบ 70 ขั้นตอนการพิมพ์ตัวลายของบ้าน “ยังเขียวสด” 1

ภาพประกอบ 71 ขั้นตอนการพิมพ์ตัวลายของบ้าน “ยังเขียวสด” 2



ภาพประกอบ 72 พิมพ์หินสบู่ ถอดพิมพ์ด้วยซิลิโคน และพิมพ์เรซินสำหรับพิมพ์ลายของบ้าน “ยังเขียวสด”



ภาพประกอบ 73 ตัวลายที่ติดลงบนหัวโขนแล้ว

2.4.6 การติดลวดลายของสุรพล ฟื้นศิลป์

การติดลวดลายหรือการตีลาย การประดับลาย หมายถึง การนำวัสดุมาผสมตามสูตร มากดลงบนแม่พิมพ์ลาย จะได้ตัวลายนำมาประดับลาย ภาษาช่างหัวโขนเรียก "กระแหนะลาย" วัสดุในขั้นตอนการตีรักประดับลายได้แก่ แม่พิมพ์ลาย ต้องเป็นลายที่กลับด้าน คือ หากต้องการตัวลายสำหรับติดหัวโขนที่มีลักษณะเป็นลายนูน ต้องแกะแม่พิมพ์ให้เป็นร่องลึกลงไป หากต้องการลวดลายที่มีลักษณะเอียงซ้าย ต้องแกะแม่พิมพ์ให้เอียงขวา วัสดุสำหรับกระแหนะลาย ภาชนะใส่ตัวลาย แปรงสีฟัน กาวลาเท็กซ์หรือรักเทือกคัทเตอร์ และเครื่องมือตีลาย เช่น ไม้เนียน น้ำสบู่เหลว น้ำมันทาพิมพ์ ไม้กลัดเหลาปลายแหลม พยายามหลีกเลี่ยงการใช้เข็มจิ้มตัวลายขึ้นจากพิมพ์ เพราะในเวลาไม่นานแม่พิมพ์จะชำรุดเสียหาย

ในสมัยโบราณสร้างแม่พิมพ์ลายด้วยหินสบู่ แกะลวดลายเป็นพิมพ์กลับด้าน แต่เนื่องจากหินสบู่ชำรุดง่าย ปัจจุบันจึงได้มีการสร้างแม่พิมพ์ลายทดแทนจากต้นแบบหินสบู่ โดยใช้ยางซิลิโคนเทพิมพ์แล้วหล่อด้วยเรซิ่น สามารถใช้งานได้ดี มีความคมชัดไม่แพ้ต้นแบบ และยังสามารถสร้างเสริมได้จำนวนมากอีกด้วย

ในขั้นตอนของการตีรักประดับลายนี้ หากมีผู้ช่วยงานคือคนหนึ่งตีลาย อีกคนประดับลาย จะทำให้การปฏิบัติงานสะดวกขึ้น ขั้นตอนของการติดลวดลายนี้เริ่มต้นที่การประดับลายรักร้อยเป็นอันดับแรก โดยวางลายจากแนวกลางข้างหูซ้อนทับลายไปด้านหน้าและด้านหลังทั้งซ้ายและขวา กลึงวัสดุติดลายเป็นเส้นยาวหรือเรียกว่า เส้นลวดประดับขนาบข้างรักร้อยให้รอบศีรษะ ให้แนวรอยต่ออยู่ด้านหลัง ขนาบเส้นลวดทั้งบนและล่าง มีข้อจำกัดอยู่ว่าเส้นลวดต้องมีขนาดเท่ากันทั้งศีรษะ วางตัวเม็ดเนื่องให้ชิดแนวเส้นลวดบนและล่าง ตัวเม็ดเนื่องสร้างจากแม่พิมพ์หรือสร้างขึ้นเองก็ได้ โดยกลึงเส้นลวดให้ใหญ่แล้วใช้เครื่องมือกดลงบนเส้นลวดจะได้ลายเม็ดเนื่องต่อเนื่อง มีขนาดเท่าๆกันสวยงาม เครื่องมือที่ใช้กดบนเส้นลวดเป็นเครื่องมือที่สร้างเองได้ โดยอาจใช้ไม้ตะเกียบก็ได้ ประดับตัวกระจังชั้นที่ 1 2 3 4 และ 5 ตามลำดับ โดยประดับลายสับหว่างกันเพื่อมิให้กระจังบังแววหรือส่วนที่ประดับพลอย

ในกรณีที่เป็นศีรษะลิงโล้น เมื่อประดับลายรักร้อยเส้นลวดลายเนื่องแล้ว วางกระจังรอบศีรษะได้เลย แต่ถ้าเป็นพญาลิงต้องประดับกระจังตาอ้อยก่อนจึงประดับกระจังแวว

ในกรณีที่เป็นศีรษะเสนายักษ์มีกระบังหน้า ให้ประดับลายกระจังซ้อนตัวกลางก่อนแล้วจึงประดับลายกระจังรวนซ้ายและขวา ประดับลายแข้งสิงห์ เส้นลวดเม็ดเนื่องวางแนวร่องกระจกประดับลายกรอบพักตร์ตามลำดับ ดังนี้ ประดับลายผ้าจีบรอบศีรษะ ประดับลายทิศ (ประจำยาม) ประดับลายทับจอน ประดับลายท้ายจอน ประดับลายท้ายทอย ประดับลายกรรเจียกจอน กุณฑล ประดับลายเครื่องยอด

ภาพประกอบ 74 หัวโขนที่ติดตัวลายแล้วของสุรพล ฟื้นศิลป์

2.5 การปิดทอง

2.5.1 การปิดทองของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

หลังจากประดับลวดลายที่ต้องการเสร็จแล้ว ขั้นตอนในการการลงรักปิดทองนั้นใช้รักน้ำเกลี้ยงเกลี่ยทาบางๆจนทั่ว ป้องกันไม่ให้ฝุ่นละอองเกาะติด ปล่อยทิ้งไว้พอให้หมาด ไม่ควรทิ้งไว้นานจนแห้งเกินไป

> "...ปล่อยทิ้งไว้พอหมาดๆไม่ให้แห้งจนเกินไป ถ้าแห้งเกินไปเวลาปิดทองจะไม่ติดกับรักที่ลงไว้ แต่ถ้ายังไม่แห้งดีแล้วรีบปิดทองลงไป ทองมันจะจม ทองจมคือพอปิดทองลงไปแล้ว ทองมันจะด้าน ไม่เป็นเงางาม เพราะฉะนั้นกะเวลาให้ดี อย่าให้แห้งเกินไป ให้หมาดพอเหมาะตามแต่ความชำนาญของช่างแต่ละคน...เวลาที่เราปิดทองก็ไม่ใช่ว่าปิดลงไปทั้งแผ่น ทองนี่เราต้องค่อยๆเปิดทองออกจากกระดาษหุ้ม แล้วปิดลงไปทีละนิด ทีละส่วน ไม่ใช่ปิดไปทั้งแผ่น งานมันละเอียด เราต้องค่อยๆปิดลงไปโดยวิธีปิดก็ต้องดูให้แผ่นทองที่ติดลงไปใหม่เกยทับแผ่นทองคำที่ปิดไว้แล้ว ให้มันเกยเข้าไปประมาณหัวไม้ขีดไฟ หรือประมาณ 2 มิลลิเมตร..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2545)

ข้อควรระวังในขั้นตอนการปิดทองคือ อย่าให้กระดาษแผ่นทองติดบนรักที่ลงไว้จะทำให้ปิดทองไม่ติดต้องลงรักปิดทองซ้ำใหม่ อาจทำให้ความมันของทองไม่เสมอกัน เมื่อปิดทองตามวิธีดังกล่าวจนหมดแล้ว ใช้นิ้วที่สะอาดกวดทอง โดยกดทองตรงรอยประสานแล้วส่วนที่ปิดให้ทั่ว ควรล้างมือให้สะอาดก่อนปิดทองและกวดทอง เพราะหากมือมีคราบไขมันหรือเหงื่อ เวลากวดแล้วไปเขียนลายจะตัดเส้นไม่ติด กวดทองแล้ว

ใช้สำลีที่สะอาดคลึงเป็นก้อนขนาดเท่ากับหัวแม่มือกวดบนที่ปิดทองเบา ๆอีกครั้งเพื่อให้ทองเรียบ และเป็นการเก็บเกสรทองออกให้หมด เหลือแต่ทองพื้นเรียบ หากส่วนใดที่ยังไม่ทั่วให้ลงรักปิดซ่อม โดยลงรักเพียงบาง ๆจนทั่วดีแล้วทำตามวิธีข้างต้นใหม่ อีกทั้งเวลาปิดทองต้องดูสภาพอากาศที่เอื้ออำนวย การปิดทองต้องอาศัยไอแดด หากปิดทองเวลาอากาศชื้น ทองจะไม่ขึ้นมันเงา

"...การปิดทองตามตัวกระหนกที่ไม่ใช่พื้นเรียบ เราต้องใช้เครื่องมือช่วยเพื่อให้ได้รายละเอียดมาก และคมชัดมาก เครื่องมือที่ใช้แต่เดิมคือพู่กันจีน ด้ามทำด้วยไม้ไผ่ ขนปุยสีขาวทำด้วยขนกระต่าย แต่เดี๋ยวนี้ใช้พู่กันกลมหรือบางทีก็พู่กันแบน ลักษณะสำคัญคือขนของพู่กันต้องอ่อนนิ่ม แต่ก็ขึ้นอยู่กับความพอใจของช่างแต่ละคน และความเหมาะสมของการปฏิบัติงาน ในการปิดทองตามตัวกระหนกหรือส่วนต่าง ๆที่ไม่ใช่พื้นเรียบ การปิดทองต้องปิดให้แผ่นทองเกยกันเพื่อให้ได้เนื้อทอง ส่วนจะปิดให้เกยมากหรือน้อยเท่าไหร่ให้ดูที่ความลึกและลักษณะของลวดลาย ถ้ามีซอกมุมมากก็ต้องใช้เนื้อทองจำนวนมาก ต้องปิดเกยกันมาก แต่ถ้ามีลายตื้นหรือมีซอกมุมน้อย การปิดทองก็ไม่ต้องเกยกันมากนัก วิธีปิดทองให้ได้ทุกซอกทุกมุม ให้ได้ความคมชัดของลวดลาย ต้องใช้พู่กันกระทุ้งลงบนแผ่นทองคำเปลว เพื่อให้ทองเข้าไปทั่วถึงทุกซอกมุม ตามร่องของลาย แล้วจึงใช้พู่กันกวดทองให้ทองติดตามลวดลายต่าง ๆอีกครั้ง ส่วนรักน้ำเกลี้ยงเดี๋ยวนี้ไม่ค่อยใช้แล้ว เพราะเราสามารถหาซื้อสีน้ำมันมาใช้แทนได้ สีน้ำมันที่มีคุณภาพดี เนื้อละเอียดใช้แทนรักได้ดี หาซื้อง่าย สะดวก และแห้งเร็ว..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2545)

2.5.2 การปิดทองของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

การปิดทองตามสูตรโบราณใช้วิธีลงรักน้ำเกลี้ยง ปัจจุบันใช้สีน้ำมันที่มีจำหน่ายตามท้องตลาดทั่วไป แล้วแต่จะเลือกใช้ ทาให้ทั่วบริเวณที่จะปิดทอง ทิ้งไว้ 1 – 2 ชั่วโมงบ้าง 5 – 6 ชั่วโมงบ้าง 7 – 8 ชั่วโมงบ้าง ขึ้นอยู่กับชนิดของสีที่ใช้ พอทิ้งให้หมาดเกือบแห้ง สังเกตได้โดยการใช้มือแตะดู จากนั้นปิดด้วยทองคำเปลว ปิดทับให้ทั่วบริเวณที่ต้องการปิดทอง ใช้พู่กันแบนหรือแปรงทากาวของจีนกระทุ้งเบา ๆให้ทั่วบนแผ่นทองคำเปลว จะปรากฏเป็นลวดลายให้เห็นเด่นชัด

"...โบราณใช้รัก แต่เดี๋ยวนี้ไม่ใช้ เพราะสีก็มีคุณสมบัติใกล้เคียงกัน ไม่ต้องห่วงเรื่องการแพ้รัก ต้องทายางกล้วย เราใช้สีน้ำมันธรรมดาหรือสีเฟล็กก็ได้ หรือบางคนก็ใช้รักเทียม รักเทียมคือขี้ผึ้งใส่สีดำ ใส่ชันลงไป แต่ไม่ทน เจอความร้อนก็อ่อนตัว แต่ความจริงรักดีกว่าสี รักจะทนมาก ทนเป็นร้อยปีก็อยู่ได้ ถ้าไปตั้งโชว์ แต่ถ้าเอาไปแสดงไม่ค่อยแตกต่าง เพราะเอาไปแสดงต้องโดนมือ โดนอะไรๆทำให้หลุดได้ แต่สัก 10 ปีก็จะเริ่มหลุด ต้องซ่อม ทดลองใช้อะไรๆมาเยอะ คิดว่าแบบโบราณสมบูรณ์ที่สุด ทนทานที่สุด ไม่ว่าเราจะเปลี่ยนไปใช้อะไร ที่สุดเราก็ต้องยอมรับว่าของโบราณดีที่สุด..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

กลวิธีอีกประการหนึ่งคือการผสมน้ำมันตั้งอิ้วลงไปในสีปิดทอง จะช่วยถ่วงเวลาการแห้งของสีได้ เนื่องจากบางครั้งที่ตั้งหัวโขนทิ้งไว้เพื่อปิดทอง หากทิ้งไว้นานเกินไป น้ำมันตั้งอิ้วจะช่วยถ่วงไม่ให้สีแห้งเกินไป และยังสามารถปิดทองได้ ส่วนผสมอีกอย่างที่ช่วยเพิ่มความเงางาม คือ ฮัมบัค อัตราส่วนไม่กำหนดตายตัว ขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคนที่จะเห็นว่าเหมาะสม

ภาพประกอบ 75 หัวโขนที่ปิดทองแล้วบางส่วนของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ภาพประกอบ 76 หัวโขนที่ปิดทองแล้ว (ด้านหลัง) ของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

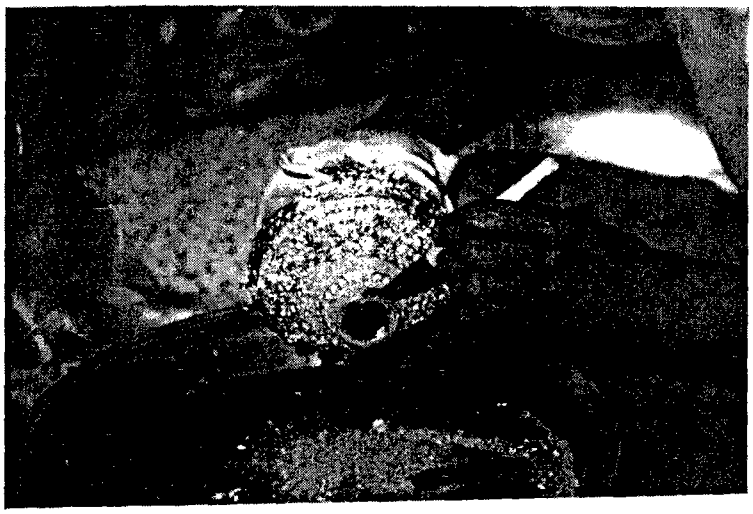
2.5.3 การปิดทองของสำเนียง ผดุงศิลป์

การปิดทองเป็นขั้นตอนหลังจากที่รักแห้งสนิทแล้ว ก่อนปิดทองจะต้องทาสีรองพื้นก่อน 2 – 3 เที่ยว เพื่อให้พื้นที่บริเวณที่จะปิดทองเกิดความมันวาว เมื่อลงพื้นแห้งสนิทแล้วจึงทาน้ำยาสำหรับปิดทองให้ทั่วบริเวณที่จะทำการปิดทองอีกครั้งหนึ่งปล่อยให้น้ำยาหมาดพอที่จะปิดทองได้

การปิดทองจะต้องปิดในห้องที่ไม่มีลมพัด เพื่อไม่ให้แผ่นทองปลิว วิธีปิดใช้ทองคำเปลวปิดลงไปทีละแผ่นให้ทั่วบริเวณที่ทาน้ำยาสำหรับปิดทองไว้ ต่อจากนั้นจึงใช้แปรงค่อย ๆลูบ กระทุ้งเบา ๆ โดยใช้พู่กันแตะผงทองกระทุ้งกดลงไปบริเวณที่เป็นลวดลาย ส่วนบริเวณที่เป็นพื้นเรียบจะต้องใช้นิ้วมือในการกวดและปิดทองจนทั่ว จากนั้นตรวจดูความเรียบร้อยอีกครั้งหนึ่ง ถ้าปิดทองได้ไม่ทั่วก็จะต้องทำการปิดทองซ่อมใหม่อีกครั้งหนึ่ง แล้วใช้แปรงปัดผงทองออกให้หมด ก็จะเหลือเพียงทองที่ติดอยู่ในบริเวณที่เป็นลวดลายเท่านั้น

ภาพประกอบ 77 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดทอง 1

ภาพประกอบ 78 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการปิดทอง 2



ภาพประกอบ 79 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการเกลี่ยทองให้เรียบเนียน

2.5.4 การปิดทองของนายสมชาย ล้วนวิลัย

ทองที่ใช้สำหรับปิดทองมีหลายคุณภาพขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สั่งทำ หากเป็นงานที่ต้องการคุณภาพและผู้สั่งทำมีทุนทรัพย์มากพอ สมชายจะเลือกใช้ทองคำเปลวแท้ 100% แต่หากเป็นงานคุณภาพรองลงมาจะใช่ทองเคหรือทองวิทยาศาสตร์ เนื่องจากมีราคาถูกกว่า ผู้สั่งทำมีกำลังซื้อมากกว่า โดยปกติหัวโขนขนาดใหญ่จะใช้ทองคำเปลวแท้ 100 % แต่หากเป็นหัวโขนขนาดจิ๋วจะใช้ทองเค ซึ่งสีที่ได้จะเป็นสีทองออกแดงเล็กน้อย แต่จะไม่ลอก ก่อนปิดทองจะต้องมีการทาสีสำหรับปิดทองเพื่อให้ทองติดทนนาน ซึ่งวัสดุที่สมชายใช้ในการทารองพื้นก่อนปิดทองคือสีน้ำมันธรรมดา

"...ต้องทาสีก่อนปิดทอง สีอะไรก็ได้ ไม่ควรจำกัดว่าเป็นสีเฟล็กซ์ เพราะถ้าเราจำกัด อีกหน่อยถ้าสีเฟล็กซ์เลิกผลิต เราก็ทำหัวโขนไม่ได้ ความจริงเราใช้สีตราอะไรก็ได้ที่เป็นสีน้ำมัน ไม่จำกัดตราสินค้า แต่ต้องเป็นสีน้ำมันสีใช้สำหรับงานช่าง เพราะเราต้องการความเหนียว ช่วงขณะที่มันใกล้จะแห้ง มันจะมีความเหนียวสูง เราใช้เวลาช่วงนั้นปิดทองลงไป ทองจะติดทน..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

จากนั้นใช้พู่กันค่อย ๆแตะกดไล่ลงไปที่บริเวณลวดลาย ส่วนที่เป็นพื้นเรียบก็ใช้พู่กันค่อย ๆไล่ให้เรียบเนียน แล้วปัดฝุ่นผงทองที่เหลือออก

2.5.5 การปิดทองของสาคร ยังเขียวสด

นำหัวโขนมาทาสีรองพื้นเป็นสีขาวน้ำพลาสติก ทาให้ทั่วทั้งหัวโขน รวมทั้งจอนหู และยอด เสร็จแล้วนำไปตากแดดทิ้งไว้ 1 วัน จนแห้งสนิท จากนั้นลงสีขาวน้ำมันอีกชั้นหนึ่ง เป็นชั้นที่ 2 แต่ให้เว้นในส่วนที่ต้องลงสีเพื่อเขียน เช่น ที่หน้า เป็นต้น จะทาสีขาวน้ำมันเฉพาะในส่วนที่ต้องการปิดทองเท่านั้น แล้วนำไปตากแดดทิ้งไว้ 1 วัน จนแห้งสนิท ขั้นตอนต่อไปต้องทาสีเหลืองน้ำมัน หรือสีสำหรับปิดทองตราเฟล็กซึ่งเป็นวัสดุที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงกับรักน้ำเกลี้ยงของโบราณ เป็นชั้นที่ 3 ในส่วนที่ต้องการปิดทองให้ทั่ว

แล้วทิ้งไว้ประมาณ 2 ชั่วโมง สีเหลืองจะหมาดกำลังดีคือไม่แห้งจนเกินไปนัก นำแผ่นทองคำเปลวมาปิดให้ทั่วบริเวณที่ต้องการปิด แล้วใช้พู่กันหรือแปรงขยี้ให้ทั่ว เสร็จแล้วปัดผงทองออกให้หมด

สีเฟล็กซ์ที่ใช้ในการรองพื้นเพื่อปิดทองมี 2 สูตร

1. สูตรสีเฟล็กซ์ 100% คือ ไม่มีส่วนผสมของวัสดุอื่น ข้อดีคือ หาซื้อง่าย ใช้งานได้ทันทีโดยไม่ต้องผ่านกรรมวิธีใด ข้อเสียคือ แห้งเร็วทำให้ต้องเร่งรีบในการทำงานเพื่อแข่งกับเวลา จนไม่สามารถใช้ความประณีตในงานที่ละเอียดได้มากนัก

2. สูตรสีเฟล็กซ์ปรุง คือ สีเฟล็กซ์ที่นำมาผสมกับน้ำมันตั้งอิ้วและสีดำตราเป็ดซึ่งเป็นสีที่ใช้สำหรับงานปิดทอง ข้อดีคือ สามารถถ่วงเวลาการแห้งตัวของสีเฟล็กซ์ได้ ทำให้ช่างสามารถใช้เวลาเก็บรายละเอียดในชิ้นงานที่ต้องการความละเอียดได้ เมื่อปิดทองแล้วงานจะมีความเรียบเนียนมาก แต่ข้อเสียคือ สูตรสีเฟล็กซ์ปรุงนี้ไม่มีขาย ช่างต้องทำเองโดยการผสมส่วนผสมที่ได้กล่าวไว้แล้วในอัตราส่วนที่พอเหมาะ จะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับความชำนาญของช่างแต่ละคน

ทองที่ใช้ในการปิดลงบนหัวโขนมี 2 คุณภาพ คือ

1.ทองคำเปลวแท้หรือทองใบ ใช้สำหรับงานหัวโขนที่ต้องการคุณภาพสูงตามที่มีผู้สั่งทำ แต่มีราคาสูง

2. ทองคำวิทยาศาสตร์หรือทองเค ใช้สำหรับงานคุณภาพรองหรืองานหัวโขนที่ส่งจำหน่ายในท้องตลาด ที่ต้องการปริมาณมากๆ แต่ราคาไม่แพง

2.5.6 การปิดทองของสุรพล ฟื้นศิลป์

ก่อนทำพื้นควรให้ลายกระแหนะแห้งอยู่ตัวดีก่อน ประมาณ 3 – 5 วันจึงทำพื้น ลงรักปิดทอง ข้อควรระวังคือ เมื่อทำพื้นแล้วห้ามจับต้องตัวลายถ้ามือไม่สะอาดพอ เพราะจะทำให้รักแห้งบ้าง ไม่แห้งบ้างอันเนื่องจากพื้นสกปรก พู่กันทารักต้องสะอาด อย่าใช้ปนกับงานอื่น เมื่อใช้งานเสร็จต้องล้างทำความสะอาดทันที ควรล้างพู่กันด้วยน้ำมันซักแห้งหรือน้ำมันสน อย่าใช้ทินเนอร์จะทำให้พู่กันเสีย ล้างน้ำมันแล้วต้องล้างสบู่ และน้ำสะอาด เช็ดให้แห้งเก็บไว้เฉพาะที่

ขั้นตอนการเตรียมรักเพื่อใช้ในการลงรักปิดทองคือ นำรักน้ำเกลี้ยงมาเคี่ยวไฟอ่อนไล่ความชื้น ถ้าเป็นรักที่บรรจุภาชนะจำหน่ายตามร้านค้าทั่วไป ต้องกรองด้วยผ้าไหมละเอียดสำหรับทำซิลค์สกรีนกรองกลางแดดจัดๆ แล้วจึงแบ่งมาเคี่ยวไฟ แต่ถ้าเป็นรักบรรจุภาชนะขนาด ¼ แกลลอน เป็นรักน้ำเกลี้ยงอย่างดีของเชียงใหม่ ไม่ต้องกรองแบ่งมาเคี่ยวไฟอ่อนๆใช้ได้เลย

ขั้นตอนการลงรักปิดทองเริ่มต้นด้วยการทำพื้น การเลือกวัสดุทำพื้นขึ้นอยู่กับวัสดุกระแหนะลายการทำพื้นเป็นการทำความสะอาดพื้นผิวและให้เกิดเป็นเงางาม เวลาปิดทองถ้าพื้นที่เตรียมไว้ดี ผิวทองจะมันวาว นอกจากนี้มีข้อควรสังเกตเพิ่มเติมคือ หากตัวกระแหนะลายเป็นรักกระแหนะแท้ ขี้ผึ้งชัน ให้ทำพื้นด้วยชแลกค์ หากตัวกระแหนะเป็นรักเทียม ปูนแคลเซียม น้ำยาสำหรับเตรียมพื้นผิวรถก่อนพ่นสี (สีโป๊ว) ให้ทำพื้นด้วยสีแห้งเร็ว หรือสีสเปรย์ จะสะดวกกว่าทำพื้นด้วยชแลกค์ การทำพื้นชแลกค์ ทาชแลกค์ประมาณ 4 – 5 เที่ยว โดยแต่ละเที่ยวควรมีเวลาห่างกัน 10 – 15 นาที หากเป็นรักน้ำ (รักน้ำเกลี้ยง) การทาพื้นรักแต่ละเที่ยวควรมีเวลาห่างกันประมาณ 1 สัปดาห์ หรือจนกว่ารักจะแห้งดี ควรมีตู้บ่มรักเพื่อป้องกันฝุ่นละออง และเพื่อให้รักแห้งตัวดี ทำพื้นรัก 1 – 2 เที่ยวก็พอ ข้อควรระวังในขั้นตอนนี้คือ การทำพื้นที่ดีพื้นต้องเป็นเงางาม แต่ต้องระวังอย่าให้ตัวลายเลือนไม่คมชัด

การทำตู้สำหรับบ่มรัก ควรทำเป็นชั้นวางเป็นตาข่ายรองรับ และผนังรอบ 4 ด้านเป็นมุ้งลวดหรือตาข่ายด้วย ควรอยู่ในร่มในห้องอย่าให้ถูกแดด ในตู้ต้องมีภาชนะใส่น้ำไว้ เมื่อบ่มงานรักต้องคลุมภายนอกตู้

ด้วยผ้าชุบน้ำบิดหมาดๆ คุณสมบัติของรักจะแห้งดีในที่ที่มีอากาศเย็น มีความชื้น จึงมักนิยมปิดทองในช่วงหน้าฝนหรือหน้าหนาว ส่วนอากาศร้อนๆรักจะไม่แห้ง ยิ่งถูกความร้อนยิ่งไหลเยิ้ม

เมื่อทำพื้นและพื้นแห้งดีแล้ว ถ้าเป็นพื้นรักควรใช้รักน้ำเกลี้ยงทาปิดทอง แต่ก่อนทารักต้องทาด้วยรงค์ทองก่อน รงค์ทองมีลักษณะเป็นวัตถุธาตุธรรมชาติ เป็นแท่งแข็งเหมือนหิน แต่เมื่อถูกน้ำจะละลายน้ำได้ มีสีเหลืองเรียกว่า "เหลืองรงค์" การทารงค์เพื่อเวลาทารักป้องกันมิให้หลงลาย คือทารักไม่ทั่ว เมื่อรงค์แห้งดีลงรักจนทั่วพื้นที่ที่จะปิดทอง เก็บใส่ตู้บ่มรักประมาณ 1 สัปดาห์ จึงนำมาปิดทอง

การปิดทอง จะต้องปูแผ่นทองลงบนพื้นที่ที่ลงรักไว้ โดยปูจากซ้ายไปขวาและล่างขึ้นบน โดยให้แผ่นทองซ้อนทับเกยกันเท่ากับขนาดหัวไม้ขีดพอดี เมื่อปูทองทั่วให้ใช้นิ้วกดแผ่นทองให้แนบพื้นงานจนทั่ว จากนั้นปูแผ่นทองทับอีกครั้ง ใช้พู่กันปิดทองกระทุ้งทองให้เข้าซอกลายจนทั่ว ปัดผงทองออกควรมีภาชนะใส่ เวลาปิดทองควรมีลังกระดาษใหญ่พอประมาณกับชิ้นงานเพื่อเก็บผงทอง แล้วนำผงทองมาใส่ภาชนะขนาดย่อม เพื่อใช้ปิดทองในขั้นตอนการเขียนเส้นฮ่อต่อไป เมื่อปัดผงทองออกแล้วใช้แปรงขนกระต่ายปัดผิวอีกครั้ง

วิธีการปิดทองด้วยรักสี เริ่มด้วยการทำพื้น ทาชแล็กค์ 4 เที่ยว ทิ้งระยะห่างกันเที่ยวละ 10 – 15 นาที ปล่อยทิ้งไว้ 1 วัน ให้ชแล็กค์แห้งดี ทารักสี คนรักสีให้เข้ากันดีก่อน ควรทาบางๆ อย่าให้รักหนา เพราะจะทำให้ผิวย่น ปล่อยทิ้งไว้ในที่ระบายอากาศได้ดีอย่าให้ถูกแดด และควรเก็บในที่ปราศจากฝุ่นละอองมากด้วย ประมาณ 4 ชั่วโมง จนรักตึงดี จากนั้นปูแผ่นทองจนทั่วงาน ตบแผ่นทองด้วยนิ้วเบาๆ ให้ทองแนบกับชิ้นงาน และปูแผ่นทองทับอีกครั้ง กระทุ้งด้วยแปรง ปิดทองจนทั่ว ปัดผงทองออกด้วยแปรงขนกระต่าย อนึ่งหากมีงานปิดทองมาก ควรทารักสีในช่วงเย็น พอช่วงเช้าก็ดำเนินการปิดทองได้เลย โดยไล่ปูทองให้ครบงานทุกชิ้นก่อน แล้วจึงมาเก็บรายละเอียด กระทุ้งทองให้ทั่วงานจนเสร็จ รักสีที่ผสมสูตรรักปิดทองนี้ถ้าเข้าใจถึงลักษณะของตัวถ่วง สามารถผสมอัตราส่วนถ่วงเวลาให้รักมีความเหนียวตึงอยู่ได้นานถึง 24 ชั่วโมง โดยไม่ต้องเร่งรีบปฏิบัติงานเกินไปจนงานไม่เรียบร้อย

สุรพล ฟื้นศิลป์เล่าว่า ปัจจุบันมีวัสดุที่ใช้ทดแทนรักน้ำเกลี้ยง คือ การใช้สีปิดทอง ซึ่งวัสดุทดแทนการลงรักปิดทองที่ช่างทั่วๆไปนิยมใช้ คือ สีเฟล็กซ์ตราทหาร เมื่อซื้อมาสามารถใช้ทาปิดทองได้เลย แต่มีข้อจำกัดอยู่บ้างก็คือ ระยะเวลาของความพอเหมาะพอดีที่จะปิดทองได้ดี ดังนั้นจึงต้องกำจัดข้อจำกัดนี้ออกไป โดยหาวิธีทำให้ความพอเหมาะพอดีในระยะเวลายืดยาวออกไป สามารถปฏิบัติงานได้อย่างไม่เร่งรีบจนเกินไป

วัสดุที่ใช้ในการปรุงสีปิดทอง ได้แก่ สีเฟล็กซ์ตราทหาร (เหลือง) น้ำมันสนเชียงใหม่ และน้ำมันตั้งอิ้วแท้ อัตราส่วนและวิธีการปรุง คือ สีเฟล็กซ์ ¼ แกลลอน เปิดฝากระป๋องตั้งเตาไฟฟ้าแผ่นเหล็ก ควรทำกรวยกระดาษแข็งทรงกระบอกให้มีขนาดเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางของขอบฝากระป๋องสีครอบไว้ เพื่อป้องกันสีล้นหก เมื่อถึงจุดเดือด ความร้อนจะไล่สารตะกั่วออกจากเนื้อสี เป็นควันขาวฟุ้งกระจาย ช่วงนี้ให้ถอดปลั๊กไฟออก ข้อควรระวังสำหรับขั้นตอนนี้คือ ควรปฏิบัติงานในที่โล่งแจ้ง อากาศโปร่งถ่ายเทได้สะดวก จากนั้นเติมน้ำมันสนเชียงใหม่ให้สูงจากหน้าสีประมาณ 1 เซนติเมตร คนสีให้เข้ากัน ใส่น้ำมันตั้งอิ้วแท้ถึงขอบกระป๋องด้านใน เสียบปลั๊กไฟรอจนความร้อนเพิ่ม สีเริ่มเดือดอีกครั้ง จึงดึงปลั๊กไฟออก ปล่อยทิ้งไว้จนสีเย็นสามารถยกลงจากเตาได้ คนสีให้เข้ากับตั้งอิ้ว ถ่ายใส่ภาชนะขนาดย่อมเก็บไว้ใช้ได้นาน คุณสมบัติที่ดีคือ สามารถใช้ทาปิดทอง และมีความเหนียวตึงดี สามารถปฏิบัติงานปิดทองได้มากชิ้นงานขึ้นในแต่ละครั้ง ไม่ต้องเร่งรีบปฏิบัติงานปิดทองมากจนเสียความละเอียดประณีต และสามารถปิดทองได้ตั้งแต่ 4 ชั่วโมง ขึ้นไปจนถึง 24 ชั่วโมง แต่ควรเก็บชิ้นงานให้พ้นจากฝุ่นละออง

นอกจากสีปิดทอง กาว Epoxy A,B ชนิดใสเป็นหลอด เมื่อนำมาผสมกันในทินเนอร์ให้เหลวพอควรสามารถทาปิดทองได้ แต่ควรทำพื้นด้วยสีสเปรย์หรือสีแห้งเร็ว ห้ามใช้สีแห้งช้า เพราะจะทำให้ผิวงานย่น

ไม่สวย และมีข้อจำกัด คือ ใช้ไม่ได้กับสูตรกระแหนะลายที่เป็นรักกระแหนะแท้ และสูตรขี้ผึ้งชัน เพราะจะทำให้ตัวลายกระแหนะอ่อนตัวลง ทำให้งานเสียหาย

2.6 การติดพลอย

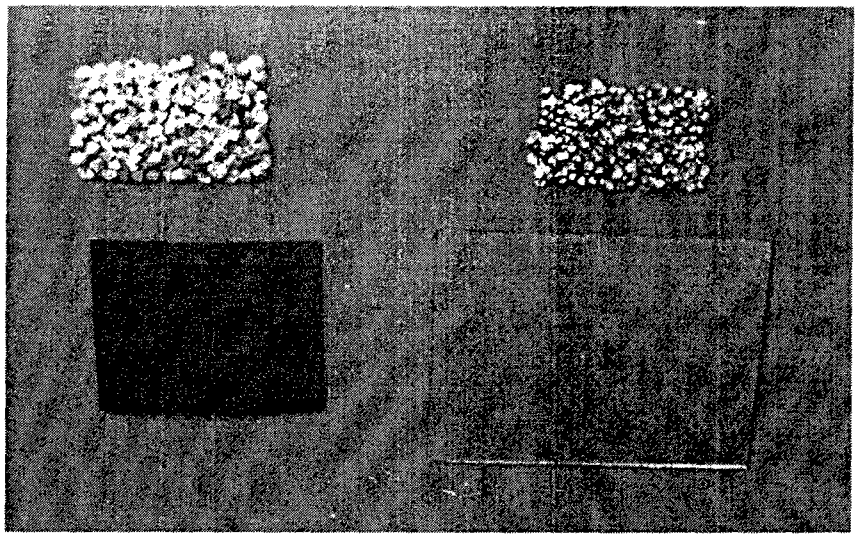
2.6.1 การติดพลอยของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

มล.พงษ์สวัสดิ์เล่าว่า สมัยโบราณนิยมใช้กระจกเกรียบสำหรับงานประดับตกแต่งหัวโขน แต่ในปัจจุบันโรงงานต่างๆที่เคยผลิตกระจกเกรียบได้เลิกกิจการไปหมดแล้ว จึงต้องหาวัสดุอื่นมาใช้ทดแทน ปัจจุบันวัสดุที่นำมาใช้แทนกระจกเกรียบคือ กระจกธรรมดาที่ใช้ในงานประดับลวดลายกระจกตามวัดที่มีสีน้ำเงิน เขียว แดง ทอง ฯลฯ และพลอยอัดหรือพลอยเทียม เมื่อเปรียบเทียบคุณสมบัติระหว่างวัสดุโบราณกับวัสดุสมัยใหม่ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิกล่าวว่า

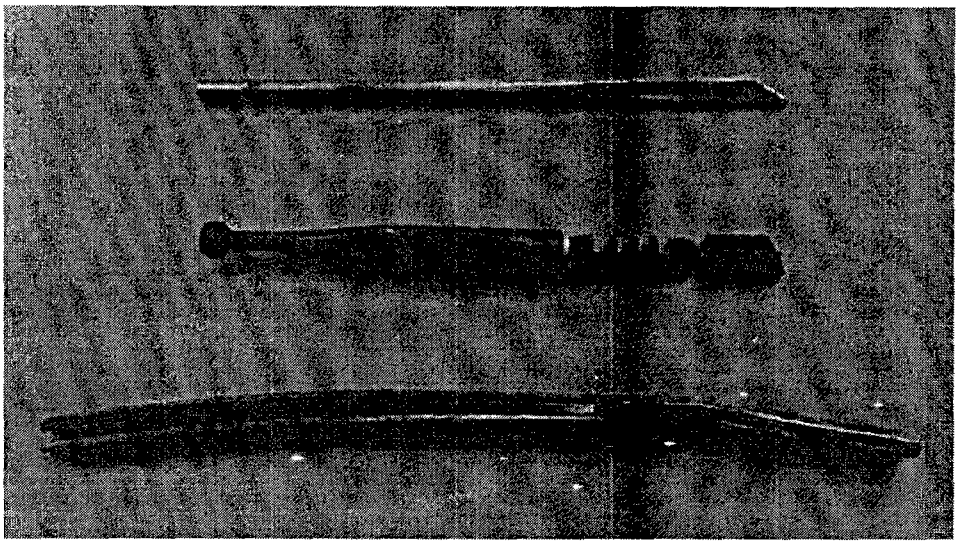
> "...คุณสมบัติของกระจกเกรียบคือมันเป็นกระจกที่มีเนื้อบาง ทำให้สามารถตัดเป็นรูปลักษณะต่างๆได้ง่าย วิธีการตัดกระจกสำหรับติดหัวโขน ก็มีวิธีตามแบบโบราณคือเขาต้องตัดหมุนแวว**ให้**ได้ลักษณะกลมและมน แต่เดี๋ยวนี้กระจกที่ใช้อยู่มันหนา ตัดลำบาก ยิ่งต้องตัดให้เป็นรูปทรงที่สำหรับติดหัวโขน ยิ่งลำบากมาก แต่ก็ต้องใช้เพราะกระจกเกรียบไม่มีแล้ว..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2545)

การประดับกระจกหรือพลอยอัดผู้ปฏิบัติจะต้องมีความสังเกตที่ดีเพราะกระจังที่ประดับบนหัวโขนมีขนาดแตกต่างกัน รวมทั้งรูแววกระจังก็มีขนาดแตกต่างกัน ผู้ประดับจะต้องเลือกใช้กระจกหรือพลอยอัดให้ได้ขนาดตามรูแววกระจัง อย่าให้ใหญ่หรือเล็กจนเกินไป วัสดุที่ใช้ติดพลอยแต่เดิมใช้รักเทือก ปัจจุบันใช้กาวลาเท็กซ์ เพราะหาซื้อได้ง่ายกว่า สะดวกกว่า และคุณสมบัติไม่แตกต่างกันมากนัก

การประดบกระจกหรือพลอยอัดจะประดับเฉพาะมงกุฎหรือกรอบหน้าและจอนหูของหัวโขนเท่านั้น มิได้ประดับส่วนอื่นๆที่มิใช่เครื่องประดับหัวโขน



ภาพประกอบ 80 พลอยเทียมและกระจกสำหรับติดประดับหัวโขนของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ



ภาพประกอบ 81 อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการตัดกระจกและติดพลอยเทียม

2.6.2 การติดพลอยของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

เพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือกระจกสำหรับติดลงบนหัวโขน ปัจจุบันหาซื้อได้ง่ายและมีให้เลือกหลายขนาด หลายราคา ตามแต่ความต้องการของช่างแต่ละคน ว่าต้องการนำไปใช้กับลวดลายเล็กหรือใหญ่ โดยติดเพชรหรือพลอยเทียมหรือกระจกลงไปตามรูกระเปาะหรือเบ้าสำหรับให้ใส่เพชรเทียม แต่การตัดกระจกเพื่อประดับตกแต่งหัวโขนของตาบทิพย์เป็นวิธีการตัดกระจกแบบโบราณที่ได้ศึกษามาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ คือ โบราณจะใช้กระจกเกรียบ แต่ปัจจุบันใช้กระจกธรรมดาแต่มีวิธีการตัดให้จมเข้าไปในแวว แต่กระจกในปัจจุบันมีความหนามาก สามารถแก้ปัญหาได้โดยทำเบ้าให้ลึก และฝังให้จมอย่าให้เห็นความหนาของกระจก วัสดุที่ใช้ตัดกระจกคือ เพชรตัดกระจกตัดให้เป็นชิ้นเล็กๆ แล้วใช้กรรไกรคมๆมาเล็มหมุนให้ได้ขนาด

ส่วนการใช้เพชรเทียมหรือพลอยเทียมนั้น ขึ้นอยู่กับงบประมาณของผู้สั่งทำ หากผู้สั่งทำมีทุนสูงก็จะนำเพชรแท้มาให้ประดับ ซึ่งลักษณะนี้จะเป็นงานพิเศษที่ต้องการมีฝีมือ และคุณภาพสูง

แหล่งซื้อเพชรเทียมหรือพลอยเทียมสามารถหาซื้อได้แถบวัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) วงเวียนโอเดียนส์ ซอยวานิช 1 ส่วนกระจกมีแหล่งซื้อที่เสาชิงช้า ตามร้านจำหน่ายเครื่องสังฆภัณฑ์ทองคำเปลวซื้อได้จากร้านแถวเสาชิงช้า ร้านศรีอยุธยา แถวสะพานเหล็ก หรือร้านธรรมประทีป (หลาน) แถวสามแยกไฟฉาย มีทั้งทองคำเปลว กระจก เพชรตัดกระจก เคมบ๊อกซี่ มีราคาเหมาะสม และคุณภาพมาตรฐาน

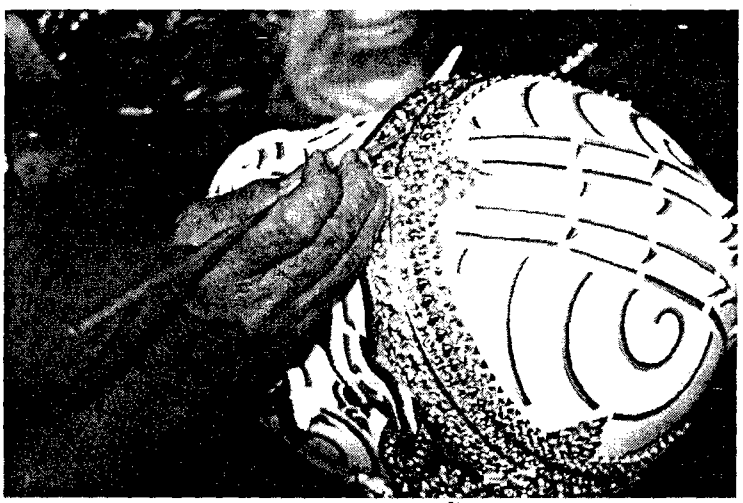
ภาพประกอบ 82 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม

2.6.3 การติดพลอยของสำเนียง ผดุงศิลป์

เมื่อทำการปิดทองเรียบร้อยแล้วก็จะทำการติดพลอย ในสมัยโบราณใช้กระจกเกรียบในการติดประดับและตกแต่งหัวโขน โดยจะใช้ชันผสมกับน้ำมันตั้งอิ้วเป็นกาว แต่เมื่อภายหลังไม่มีการหุงหรือการกระจกเกรียบ จึงได้เปลี่ยนมาใช้พลอยในการติดแทน โดยจะใช้กาวลาเท็กซ์ใส่ลงในช่องของลายแล้วนำพลอยติดลงไป ขั้นตอนติดพลอยจะเป็นพลอยกระจกด้านหลังฉาบปรอทนำเข้ามาจากประเทศออสเตรีย

ภาพประกอบ 83 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 1

ภาพประกอบ 84 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 2



ภาพประกอบ 85 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการติดพลอยเทียม 3

2.6.4 การติดพลอยของนายสมชาย ล้วนวิลัย

ปัจจุบันพลอยที่มีจำหน่ายตามท้องตลาดมีคุณภาพแตกต่างกันหลายระดับ การเลือกมาใช้นั้นจึงขึ้นอยู่กับลักษณะงานและความต้องการของผู้ใช้แต่ละคน ซึ่งนายสมชายจะเลือกคุณภาพของพลอยตามลักษณะของงานและตามความต้องการของผู้สั่งทำเช่นเดียวกับการเลือกคุณภาพของทองคำเปลว

"...พลอยมีหลายเกรด ทั้งเกรดเอ บี ซี และหลายขนาดขึ้นอยู่กับงานและผู้เลือกใช้ การทำงานตรงนี้ก็สำคัญ ส่วนมากคนที่ซื้อไม่ค่อยรู้ แต่คนที่รู้ว่าพลอยมีหลายเกรด หลายขนาด หลายราคา ต่างกันเล็กน้อย อันนี้คนซื้อไม่ค่อยรู้ แต่ถ้าคนซื้อมีความรู้บ้างก็จะไม่ถูกหลอก ตรงนั้นสำคัญ ส่วนของผม

แล้วแต่ผู้สั่งทำ ถ้าผู้สั่งทำมีงบประมาณเต็มร้อย ผมก็ทำให้เต็มร้อย แล้วแต่กำลังของผู้สั่งทำว่าต้องการพลอยเกรดไหน และมันเป็นเรื่องจรรยาบรรณของช่างแต่ละคนด้วย..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2545)

ภาพประกอบ 86 ขั้นตอนการติดพลอยเทียมของบ้าน "ล้วนวิลัย"

2.6.5 การติดพลอยของสาคร ยังเขียวสด

พลอยเทียมหรือพลอยอัดที่ใช้อยู่ในปัจจุบันมี 2 คุณภาพ คือ

1. พลอยคุณภาพดี ราคาสูง ส่วนใหญ่เป็นพลอยจากสาธารณรัฐสโลวัค เนื้อพลอยมีความแวววาวมากโดยเฉพาะเมื่อโดนแสงไฟ พลอยคุณภาพดีนี้จะใช้กับงานที่ต้องการคุณภาพที่มีผู้สั่งทำโดยเฉพาะ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณของผู้สั่งทำ

2. พลอยเทียมทั่วไป ราคาไม่แพง ส่วนใหญ่เป็นพลอยจากอินเดีย หรือพลอยที่สามารถซื้อหาได้แถวพาหุรัด หรือวัดเกาะ (วัดสัมพันธวงศ์) เนื้อพลอยไม่ค่อยมีความแวววาว พลอยชนิดนี้จะใช้กับงานที่ไม่ต้องการคุณภาพดีมากนักหรือผลงานที่ทำแล้วไปฝากจำหน่ายตามร้านจำหน่ายของที่ระลึกหรือตามสถานที่ท่องเที่ยว หรือผลงานที่ทำตามงบประมาณที่มีผู้สั่งทำ

วิธีการติดพลอยเทียม จะใช้กาวลาเท็กซ์ทาลงบนพื้นที่ที่จะติดพลอย แล้วนำพลอยเทียมที่เตรียมไว้ติดลงไป

2.6.6 การติดพลอยของนายสุรพล ฟื้นศิลป์

การติดพลอยหรือการประดับแวว คือ การฝังพลอยหรือแววบนตัวลายกระจังต่างๆ ช่วยเสริมให้ตัวลายมีประกายแวววาวขึ้นเมื่อจับแสงไฟ ขั้นตอนเริ่มด้วยการบีบกาวลาเท็กซ์ลงที่รูของแวว ระวังอย่าให้มากจนล้นเลอะเทอะ จกนั้นประดับพลอยลงตามรูที่บีบกาวไว้ ใช้ไม้กดพลอย กดฝังพลอยเพื่อความคงทนไม่หลุดง่าย

เมื่อประดับแววเรียบร้อยแล้ว ในกรณีที่เป็นศีรษะยักษ์ให้ทำการประกอบเขี้ยวยักษ์โดยผูกมัดด้วยลวดเย็บปั้นเสริม โคนเขี้ยวปิดทองให้เรียบร้อย นำกรรเจียกจอนที่ประดับลายลงรักปิดทองประดับแววแล้ว

มาเย็บประกอบศีรษะและกระแหนะลาย เสริมส่วนทับจอนทำพื้นลงรักปิดทองประดับแวว จากนั้นประกอบยอดหัวโขน

พลอยเทียมหรือพลอยอัดหาซื้อได้ที่ร้านเอ็มเอ เมอริกา แถววัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) และร้านค้าในละแวกวัดสัมพันธวงศ์

2.7 การเขียนสี

2.7.1 การเขียนสีของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

เมื่อมาถึงขั้นตอนของการเขียนสี ระบายสีหน้า ส่วนที่ปิดกระดาษว่าวเอาไว้ ต้องลงรองพื้นสีขาวไว้ชั้นหนึ่งก่อน จึงลงสีฝุ่นตามลักษณะสีของตัวละคร สีที่ใช้ในการเขียนหน้าหัวโขนมีความสำคัญมาก เนื่องจากว่าหัวโขนนั้นมีสีคล้ายๆกันในบางหน้า หรือมีลักษณะหน้าและยอดอย่างเดียวกัน แต่ต่างกันที่สี การลงสีผิดจึงอาจทำให้ความเข้าใจในตัวละครผิดเพี้ยนไปได้ เมื่อลงสีรองพื้นเสร็จแล้ว จึงเริ่มเขียนลงหน้า ตา ฟันและเขี้ยว ถ้าใช้หอยมุกทำฟันสามารถทำได้โดยการเซาะร่องแล้วติดฟันลงไป ตกแต่งให้เรียบร้อย แล้วจึงเขียนสี หากเป็นยักษ์ตรงโคนเขี้ยว พอกด้วยรักกระแหนะแล้วปิดทองเขียนแรเส้นในขั้นตอนสุดท้าย จึงเขียนเส้นฮ่อ

> "...เส้นฮ่อเป็นเส้นที่มีส่วนปลายของเส้นสะบัด คือเหมือนกับว่ามีการเคลื่อนไหว เหมือนปลายของอุณาโลม แต่จะเขียนในลักษณะเฉียงๆ เรียกว่า เขียนให้ยอดกอดๆกัน สีที่ใช้เขียนเส้นฮ่อมี 4 สี เขียนประกอบกันนะ มีสีลิ้นจี่ คือ สีแดงปนดำ สีแดงชาด สีชมพูและสีทอง หรือบางทีก็เป็นเส้นที่ประกอบด้วยสีสามสี คือ สีแก่ สีกลาง และก็สีทอง ..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2546)

วิธีเขียนเส้นฮ่อ ในกรณีที่ประกอบด้วยสีสี่สี ให้ใช้สีชมพูเขียนก่อนตามความหนาของเส้นที่เขียนตามความพอใจของช่างแต่ละคน จากนั้นจึงใช้สีแดงชาดทับในส่วนล่าง กะให้แบ่งครึ่งสีชมพู เสร็จแล้วใช้สีลิ้นจี่ตัดทับแบ่งครึ่งสีแดงชาดอีกครั้ง ส่วนบนของสีชมพูใช้ยางมะเดื่อทาแบ่งครึ่งพอหมาดจึงนำทองคำเปลวปิดส่วนบนสุดของเส้นฮ่อ

หากหัวโขนเป็นสีเข้มคล้ายสีลิ้นจี่ ให้ใช้สีแดงชาดเป็นสีล่างสุด แล้วใช้สีขาวเขียนเหนือสีชมพู คือ สีแดงชาด สีชมพู สีขาว สีทอง หากหน้าหัวโขนเป็นสีชมพูหรือสีหงชาด ให้ใช้สีขาวแทนสีชมพู คือ สีลิ้นจี่ สีแดงชาด สีขาว สีทอง หากเป็นหน้าสีทองให้ใช้สีแดงชาดตัดเหนือเส้นทอง เน้นเป็นเส้นเล็กๆอีกเส้นหนึ่งต่างหาก หรือใช้สีขาวแทนสีทอง คือ สีลิ้นจี่ สีแดงชาด สีชมพู สีขาว

ในกรณีประกอบด้วยสามสี คือ มีเส้นสีเข้มอยู่ริมใน สีอ่อนอยู่ตรงกลางและสีทองอยู่ริมนอก วิธีเขียนเริ่มเขียนด้วยเส้นที่เป็นสีแก่ ซึ่งนิยมใช้สีแดงแก่หรือแดงชาด เป็นเส้นริมในส่วนโค้ง ถัดมาเขียนเส้นด้วยสีอ่อน ใช้สีชมพูหรือหงชาดตัดทับทาบของเส้นสีแก่ที่ลากไว้แต่ต้นจนปลายเสมอเส้นแรก ขั้นสุดท้ายจึงใช้ยางมะเดื่อแล้วติดทอง ข้อควรสังเกตในการเขียนเส้นฮ่อคือ การเขียนเส้นฮ่อนี้จะสังเกตได้ว่าเส้นหนึ่งๆจะเขียนเป็นสีแก่ สีกลางและสีทอง เส้นริมนอกหรือโค้งนอกจะเป็นสีทองเสมอ

ภาพประกอบ 87 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิสาธิตการเขียนสี

2.7.2 การเขียนสีของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

สีที่ใช้ในการเขียนลวดลายลงบนหัวโขนจะมีการกำหนดลักษณะไว้ในหนังสือพงษ์รามเกียรติ์ ซึ่งช่างทำหัวโขนจำเป็นต้องศึกษาและจดจำให้แม่นยำ ในกฎข้อบังคับเรื่องสีประจำของตัวละครแต่ละตัว โดยโบราณจะบอกชื่อสีเทียบกับธรรมชาติ ดอกไม้ พืช และสัตว์ เช่น สีม่วงดอกตะแบก สีกลีบบัวโรย สีแดงลิ้นจี่ สีขาวสังข์ สีขาวนวล สีหม้อใหม่ (หม้อดินเผา) สีหงสบาท การบอกสีเช่นนี้ ทำให้โอกาสที่การผสมจะตรงกันทุกครั้งเป็นไปได้ยาก นอกจากจะทำตารางเทียบสี และค้นหาด้วยอัตราส่วนเป็นเปอร์เซ็นต์ จึงจะได้สีที่ใกล้เคียงมากที่สุด ซึ่งปัจจุบันตาบทิพย์ยังคงใช้ตารางเทียบสีที่ตกทอดมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่เป็นหลักในการผสมสีเพื่อเขียนลวดลายหัวโขน

"...สีที่ใช้ในอดีตกับปัจจุบันเปลี่ยนไปเยอะเลย ของโบราณใช้สีฝุ่นแบบที่จิตรกรรมเขาใช้ ผสมกาวกฐิน กาวมะขวิด เราต้องนั่งกวนสี เพราะคุณพ่อไม่ยอมใช้สีพลาสติก แต่เดี๋ยวนี้เขามีสีพลาสติกเยอะ สีอะครีลิกก็ได้ ไม่ต้องเจอปัญหาสีแตกสีร่อนด้วย ข้อสำคัญคือเราต้องเทียบสีให้ได้กับสีฝุ่นโบราณ ผสมยังไงก็ได้ให้ตรงตามสีฝุ่นที่โบราณกำหนด เพราะที่เราซื้อสีกระป๋องมันจะไม่ตรงกับสีที่โบราณกำหนด เราต้องมาผสมเองให้ได้สีตามนั้น เทียบกับตารางเทียบสีโบราณ แต่เวลาที่เราสอนนักเรียน เราผสมให้เขาเลยนะ แต่จะให้เขาดูว่าการผสมทำยังไง บางครั้งก็ทำเป็นเปอร์เซ็นต์ไว้ให้ว่า ถ้าต้องการสีนี้ ต้องใช้สีอะไรกี่เปอร์เซ็นต์กับสีอะไรกี่เปอร์เซ็นต์จะได้สีนี้ จะบอกให้เสร็จ เราจะให้นักเรียนได้ดูตัวอย่างสีโบราณด้วย ผสมเสร็จแล้วให้เขาลองเทียบสีว่าตรงกับสีไหนของโบราณ เวลาบรรยายหรือเวลาสอนเราก็จะเอาตารางเทียบสีของโบราณ สมัยที่คุณพ่อทำไว้ให้มาให้เขาดูด้วย..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

ในส่วนของการเขียนลวดลายลงบนหัวโขนนั้น ตาบทิพย์ยังคงยึดถือตามที่โบราณกำหนด แต่หากเป็นส่วนที่โบราณไม่ได้กำหนดกรอบเอาไว้ ตาบทิพย์จะพยายามคิดค้น ออกแบบ หาลวดลายที่สวยงามมาเขียนเพื่อให้ได้ลวดลายที่แปลกใหม่ เช่น ลวดลายบริเวณด้านหลัง บริเวณท้ายทอยของหัวโขนซึ่งโบราณไม่ได้กำหนดว่าต้องวาดเป็นลวดลายใด ช่างแต่ละคนก็สามารถแสดงฝีมือลงไปได้เต็มที่

2.7.3 การเขียนสีของสำเนียง ผดุงศิลป์

หัวโขนแต่ละหน้าจะมีสีเป็นตัวกำหนดแตกต่างกันออกไป ดังนั้นจึงต้องใช้สีให้ถูกต้องกับลักษณะของหัวแต่ละแบบด้วย ปัจจุบันสำเนียง ผดุงศิลป์ใช้สีพลาสติกกันน้ำในการทาสีรองพื้นหน้าหัวโขน เพราะสามารถผสมแล้วได้สีตามสีฝุ่นแบบโบราณ และมีคุณสมบัติกันน้ำได้อีกด้วย

> "...ปัจจุบันไม่ได้ใช้สีฝุ่นแล้ว ตอนนี้ใช้พวกสีพลาสติกกันน้ำแบบสีทาบ้าน เพราะพวกนี้มันกันน้ำไม่เปรอะเปื้อน เราก็เอามาผสม การผสมสีแต่ละช่างก็ไม่เหมือนกัน เพราะอย่างเขียวอ่อน เราก็ไม่รู้ว่ามันอ่อนแค่ไหน แต่เราต้องผสมและสังเกตเทียบสีดูเอง..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

เมื่อทาสีของหน้าหัวโขนเสร็จแล้ว จึงจะถึงขั้นตอนการเขียนหน้าของหัวโขน ซึ่งเส้นที่ใช้ในการเขียนหน้าหัวโขนนี้ เราเรียกว่า "เส้นฮ่อ" โดยจะกำหนดสีของเส้นต่างๆนี้ไว้ทั้งหมด 4 สี คือ สีลิ้นจี่ สีแดง สีชมพู สีทอง แต่ถ้าหน้าของหัวโขนนั้นเป็นหน้าสีทอง ก็จะใช้สีขาวเขียนแทนสีทอง ส่วนหน้าโขนที่เป็นหน้ายักษ์หรือหน้าลิง จะมีเส้นที่ใช้เขียนเพิ่มมาอีกอย่างหนึ่ง คือ เส้นไพร โดยจะเขียนที่คิ้ว ตา รอบปาก และคาง ซึ่งจะกำหนดสีของเส้นนี้ไว้ 2 สี คือ สีเขียว และ สีฟ้า ถ้าหน้าโขนยักษ์ หรือลิงเป็นสีเขียวเหมือนไพร ก็จะใช้สีฟ้าแทน แต่ถ้าหน้าโขนเป็นสีอื่นก็จะใช้เส้นไพรเป็นสีเขียว

นอกจากหน้าแล้วส่วนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่ง คือ ด้านหลังของหัวโขนที่เรียกว่า "ผ้าโพก" ช่างจะเขียนลายในส่วนนี้ เพื่อแสดงถึงความสามารถในการผูกลายและเขียนเส้น เมื่อเขียนครบทุกขั้นตอนแล้วก็เป็นอันเสร็จสมบูรณ์ในการทำหัวโขน 1 ศีรษะ

จากการสอบถามพบว่า ลวดลายที่ปรากฏบนหัวโขนของสำเนียง ผดุงศิลป์ได้มีการพัฒนาตัวลายให้มีความสวยงามมากขึ้นกว่าสมัยก่อน

> "...แต่รูปทรง เช่น พวกกระจังมันจะตายตัว ตัวไหนอยู่ตรงไหนมันตายตัว แต่เราจะทำให้สวยงามขึ้น แต่ไม่ใช่ว่าเราพัฒนาให้แปลกไปจากของเดิม ผมพยายามรักษาของเก่าไว้ให้มากที่สุด..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

ภาพประกอบ 88 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตการเขียนสี

ภาพประกอบ 89 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเขียนสี 1

ภาพประกอบ 90 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการเขียนสี 2

2.7.4 การเขียนสีของสมชาย ล้วนวิลัย

ในสมัยโบราณสีที่นำมาเขียนลวดลายเป็นสีฝุ่น แต่ปัจจุบันช่างแต่ละคนก็พยายามค้นหาสีประเภทอื่นที่มีคุณสมบัติที่ดีเทียบเคียงกับสีฝุ่นของโบราณ ซึ่งในเรื่องสีนี้สมชาย ล้วนวิลัยใช้สีโปสเตอร์ และสีพลาสติก ซึ่งหาซื้อได้สะดวกและมีคุณสมบัติไม่แตกต่างจากสีฝุ่นมากนัก อีกทั้งการนำไปใช้ค่อนข้างง่ายกว่าสีฝุ่น โดยสมชายให้ความเห็นว่า

"...การใช้สีมันสำคัญอยู่ที่ว่าเรารู้ว่าสีเก่าเป็นอย่างไร เราก็ใช้ให้มันถูกสีก็พอ โบราณใช้สีฝุ่น แต่ปัจจุบันถ้าเราหาสีอื่นที่มาแทนได้ เพราะปัจจุบันมีความหลากหลาย เราก็หาสีที่มีความใกล้เคียง ที่มีคุณภาพดีๆใกล้เคียงกันหรือดีกว่า ปัญหาของสีฝุ่นคือต้องผสมกับกาวกฐิน ถ้าผสมมากไปสีจะแตก น้อยไปก็จะติดมือ ปัญหาเยอะ แต่ปัจจุบันใช้สีโปสเตอร์ สีพลาสติก ซึ่งมันมีคุณภาพค่อนข้างดี ไม่ติดมือ โดนน้ำก็ไม่เป็นไร แต่สำคัญว่าเราต้องผสมให้ได้ตามสีที่โบราณกำหนด ถ้าทำได้ก็ไม่ต้องเกี่ยงว่าควรใช้สีอะไร ถ้าสีที่ได้เหมือนกัน คุณภาพไม่ต่างกันก็ไม่มีปัญหา อย่างกำหนดว่าสีเขียวใบแคเป็นอย่างไร เราก็ผสมให้ได้ตามนั้น ถ้าทำได้ก็ไม่น่ามีปัญหา ตรงนั้นสำคัญ อย่างสีโปสเตอร์กันน้ำก็ดี ทน กันน้ำ ไม่ติดมือ แต่ข้อเสียคือราคาแพงกว่า และถ้าโดนแดดสีจะซีด แต่ของพวกนี้เราก็ไม่ได้เอาไปตั้งโดนแดดอยู่แล้ว..." (*สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2545*)

ภาพประกอบ 91 สมชาย ล้วนวิลัยสาธิตขั้นตอนการเขียนสี 1

ภาพประกอบ 92 สมชาย ล้วนวิลัยสาธิตขั้นตอนการเขียนสี 2

2.7.5 การเขียนสีของนายสาคร ยังเขียวสด

เขียนลวดลายบนใบหน้าของหัวโขนด้วยสีโปสเตอร์ สีอครีลิคกันน้ำ ตราซากุระ อาจใช้เทคนิคการลงรักปิดทองสอดแทรกในงานเขียนด้วยในบางครั้ง สำหรับหัวโขนที่ใช้แสดงนั้น ต้องมีการเจาะตาเพื่อให้ผู้แสดงมองเห็น โดยการเผาเหล็กให้ร้อนแล้วนำมาเจาะตรงกลางลูกตาที่ได้ทำเครื่องหมายไว้ให้เป็นรู แล้วเขียนสีตกแต่งให้เรียบร้อย หากมีการใส่เขี้ยว ฟัน หรือตา ซึ่งทำมาจากหอยมุกเจียระไนให้ได้รูปร่างที่ต้องการ ก็นำมาประกอบใส่แล้วจึงเขียนตกแต่งให้เรียบร้อย ประดับพลอยเทียมหรือกระจกบนลวดลายของตัวกระจังที่ได้ปิดทองไว้เรียบร้อยแล้ว บนหัวโขนนั้นๆ รวมถึงเครื่องประดับอื่นๆ เช่น จอนหู ยอด เป็นต้น นอกจากการประดับตกแต่งภายนอกแล้ว การตกแต่ง เก็บรายละเอียดความเรียบร้อยภายในหัวโขนก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน ซึ่งการตกแต่งภายในของหัวโขนทำได้โดยการทาสีให้เรียบร้อย ส่วนใหญ่นิยมทาด้วยสีดำพลาสติก จากนั้นทำการประกอบส่วนประกอบต่างๆที่มี เช่น การใส่ยอดให้เรียบร้อยแน่นหนา

สีที่ใช้สำหรับทารองพื้นหัวโขนก่อนเขียนลวดลายจะใช้สีน้ำพลาสติก ยี่ห้อ TOA โดยผสมเทียบเคียงให้ได้ตามสีที่พงศ์รามเกียรติ์กำหนดไว้ ส่วนสีที่ใช้สำหรับเขียนลวดลายใช้สีโปสเตอร์ สีอครีลิคกันน้ำ ตราซากุระ โดยการผสมสีเทียบเคียงให้ได้ตามสีที่พงศ์รามเกียรติ์กำหนดไว้เช่นกัน

2.7.6 การเขียนสีของนายสุรพล ฟื้นศิลป์

ขั้นตอนการเขียนสี เขียนหน้า ช่างต้องมีความเข้าใจเรื่องพงศ์รามเกียรติ์เป็นอย่างดี ต้องศึกษาเกี่ยวกับสีกาย สีหน้าของหัวโขนและคุณสมบัติของสีที่ใช้งาน รวมทั้งสีผสมแบบโบราณซื่อที่เรียกสีต่างๆ ตลอดจนเทคนิคการผสมสีฝุ่น หรือปัจจุบันใช้อาจใช้สีโปสเตอร์ สีพลาสติก สีอะคริลิก หรือสีปากก้า เขียนสีพื้นตามสีในพงศ์รามเกียรติ์ เขียนตา ฟัน และปาก เขียนไพรคิ้ว ไพรตา ไพรปาก ไพรเครา สีเขียนไพรตามปกติใช้สีเขียวกลาง แต่หากเป็นหน้าโขนสีเขียวให้ใช้สีไพรเป็นมอคราม จากนั้นตัดเส้น แลเส้น ตา ฟัน ไพรคิ้ว ไพรตา ไพรปาก ไพรเครา เขียนเส้นฮ่อ

วิธีการเขียนเส้นฮ่อ เริ่มต้นด้วยการเขียนหงชาด (ชมพู) เขียนชาดทับหงชาดครึ่งหนึ่ง เขียนสีลิ้นจี่ใต้ชาด เขียนเส้นทอง โดยเขียนยางมะเดื่อเหนือหงชาดแล้วปิดทับด้วยทองคำเปลว เขียนเส้นทอง ไพรคิ้ว ไพรตา ไพรปาก ไพรเครา ประจุดบนเส้นทองเหนือไพรคิ้ว ไพรตา ไพรปาก ไพรเคราด้วยสีดำให้ระยะห่างจุดเว้นจุดพองาม เขียนสีลายผ้าโพกศีรษะ การเขียนเส้นฮ่อ เขียนเส้นให้แนบสันขอบให้ช่องไฟห่างเสมอกัน และควรมีระยะห่าง ระหว่างเส้นเท่ากับความหนาของเส้นฮ่อพองาม เส้นฮ่อคือ เส้นริ้วรอยบนใบหน้า เป็นส่วนที่ช่วยเสริมอารมณ์ให้หัวโขนมีเสน่ห์ชวนมองยิ่งขึ้น

ในสมัยโบราณจะใช้สีฝุ่นในการเขียนสีใบหน้าโขน เนื่องจากสีฝุ่นมีคุณสมบัติที่ไม่สะท้อนแสงเมื่อต้องไฟ มีวิธีการผสมตามสูตรคือ เตรียมน้ำกาว ใช้ยางมะขวิดเป็นยางที่มีคุณภาพดีเยี่ยม มีความเหนียวทนทาน แต่ถ้าหาไม่ได้ใช้ยางกระถิน (Arabic Gum) ซึ่งมีจำหน่ายตามร้านเครื่องเขียน หรือที่ร้านเจ้ากรมเปอจักรวรรดิ เมื่อได้นำมาทุบแช่น้ำไว้ 1 คืน หรือถ้ารีบด่วนเคี่ยวไฟอ่อนๆพอยางละลายใส่สารกันบูด Phenel B.P./U.sp.(Carbolic Acid) หาซื้อได้ที่ร้านค้าองค์กรเภสัชกรรม จากนั้นกรองด้วยผ้าขาวบางหรือกระชอนละเอียดใส่ภาชนะมีฝาปิดเก็บไว้ใช้ได้นาน

ต่อมาเตรียมโกร่งใส่สี ในอัตราส่วนสีฝุ่น 3 ช้อน ต่อ น้ำกาว 1 ช้อน ถ้าเป็นสีผสมต้องคนเนื้อสีให้เข้ากันก่อนจึงตักน้ำกาวใส่ จากนั้นบดสีกับน้ำกาวให้เข้ากัน เติมน้ำสะอาดเล็กน้อย หากเป็นน้ำต้มจะดีมาก บดสีจนกว่าเนื้อสีจะละเอียด ถ้าสีใดไม่เข้ากาวให้เติมสุรา 28 ดีกรี หรือกอฮอล์ลงไปเล็กน้อยจะช่วยได้ เมื่อได้สีแล้ว ก่อนจะนำมาใช้ต้องทำการทดสอบก่อน โดยการทาบนพื้นกระดาษ เมื่อแห้งให้ใช้นิ้วที่ไม่เปียกน้ำ

ลูบเบาๆ หากฝุ่นหลุดติดนิ้วแสดงว่าสีนั้นอ่อนกาว ให้เติมน้ำกาวอีก หากทดสอบแล้วสีนั้นเป็นมันแตกลายงา แสดงว่าสีนั้นแก่กาว ต้องเติมน้ำคนให้เข้ากัน แล้วทิ้งพักไว้ 1 คืน พอสีนอนตะกอนให้เทน้ำกาวออกบ้าง เติมน้ำแล้วบดสีให้เข้ากัน ทดสอบจนสีเกาะติดพื้นผิวดีจึงใช้ได้

ปัจจุบันมีสีทดแทนสีฝุ่นได้ดี เช่น สีอะครีลิค สีปาก้า สีน้ำพลาสติกซินแคร์ แต่มีข้อจำกัด คือ มีสีให้เลือกใช้น้อยสีมาก แนวทางแก้ไขคือ สามารถใช้ร่วมหรือผสมด้วยสีโปสเตอร์ เพราะสีโปสเตอร์จะมีสีให้เลือกมากสีกว่า

ส่วนการเขียนเส้นฮ่อ โบราณจะใช้ยางมะเดื่อเขียนปิดทองเส้นฮ่อ โดยใช้ยางสับจากต้นมะเดื่อเรียกว่ายางมะเดื่อชุมพรหรืออุทุมพร โดยสับเยางตอนช่วงอากาศเย็น ช่วงประมาณเวลา04.00 – 05.00 นาฬิกา น้ำยางจะไหลดี เมื่อได้น้ำยางแล้วนำมากรองด้วยผ้าขาวสะอาด ผ้าที่นำมาใช้ควรชุบน้ำให้พอหมาดกันยางติด ใส่ขวดเก็บไว้ใช้ แต่ปัจจุบันมียางมะเดื่อเทียม หรือเรียกยางมะเดื่อนอกหมายถึงนอกต้นมะเดื่อใช้ได้ดีและไม่กัดขนแปรง ล้างออกง่ายด้วยน้ำ ไม่ต้องใช้น้ำมันก๊าดล้าง

2.8การทำยอดและการทำจอนหู

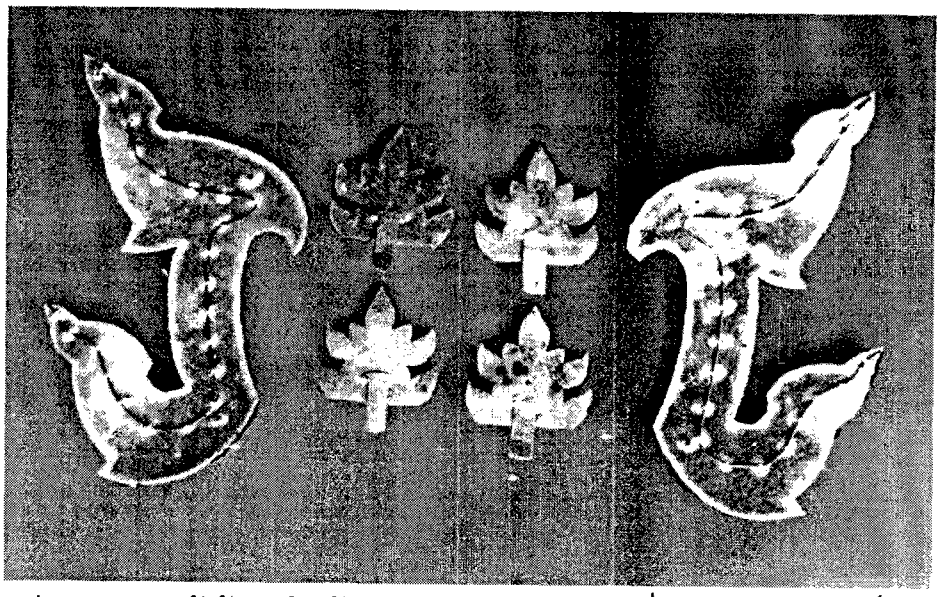
2.8.1การทำยอดของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

ขั้นตอนในการทำยอดสามารถทำได้โดยการปิดกระดาษลงบนหุ่นของยอดแบบต่างๆเช่นเดียวกับขั้นตอนการทำหัวโขน หรือการกลึงไม้ทำเป็นยอด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะของยอดและการใช้งาน ข้อควรคำนึง คือ ไม้ที่นำมากลึงควรเป็นไม้ที่มีความแข็ง เหนียว และเบา อย่างเช่นไม้ทองหลางเพราะเมื่อแห้งจะมีน้ำหนักเบา มีความแข็ง เหนียวเหมาะทั้งสำหรับทำหัวโขนใส่แสดงและหัวโขนสำหรับประดับตกแต่ง

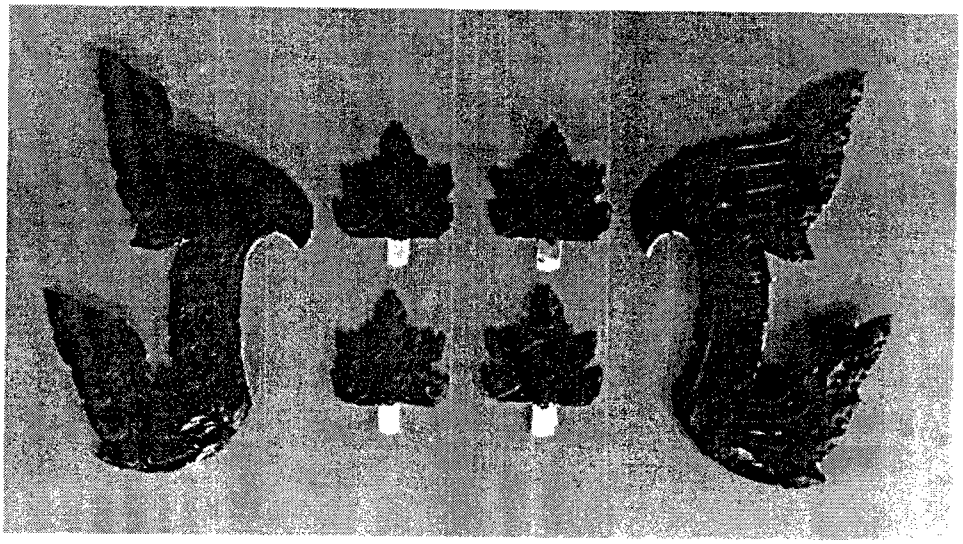
การทำหัวโขนของ มล.พงษ์สวัสดิ์ ใช้หนังสัตว์เป็นวัสดุสำหรับทำจอนหู เริ่มต้นจากนำหนังที่คัดเลือกแล้วมาทำความสะอาด ขึงและตากให้แห้ง นำกระดาษเขียนลายปิดทับแล้วฉลุตามลาย ตามด้วยเส้นลวดเพื่อเป็นแกน แล้วเย็บติดกันด้วยด้ายเป็นระยะห่างพอเหมาะ จากนั้นนำตัวลายที่เตรียมไว้มาติดตามลวดลายจนครบ เย็บติดกับหัวโขน ทาสีปิดทอง

เมื่อเสร็จทุกขั้นตอนเป็นที่เรียบร้อย หากเป็นศีรษะเทพเจ้า ศีรษะพระฤาษีหรือศีรษะพระพิราพจะต้องมีขั้นตอนในการตั้งเครื่องสังเวย ทำพิธีเชิญลงมาเข้าสู่เรือนทรง หรือเบิกพระเนตรจึงเจาะตาได้ หมายถึงการเจาะรูเปิดดวงตาทั้งคู่ให้แก่หน้าโขน ซึ่งพิธีนี้ผู้ที่จะทำพิธีเบิกพระเนตรได้ ต้องเป็นผู้ที่ได้การรับมอบหรือสืบทอดมาจากบรรพบุรุษซึ่งมีความรู้ความสามารถในการทำหัวโขนมาแต่โบราณ ช่างที่ทำหัวโขนจะไม่สามารถทำพิธีเบิกเนตรหัวโขนได้ทุกคน ช่างที่ทำไม่ได้ก็จะให้ผู้สั่งทำนำหัวโขนไปเข้าพิธีเบิกพระเนตรเอง

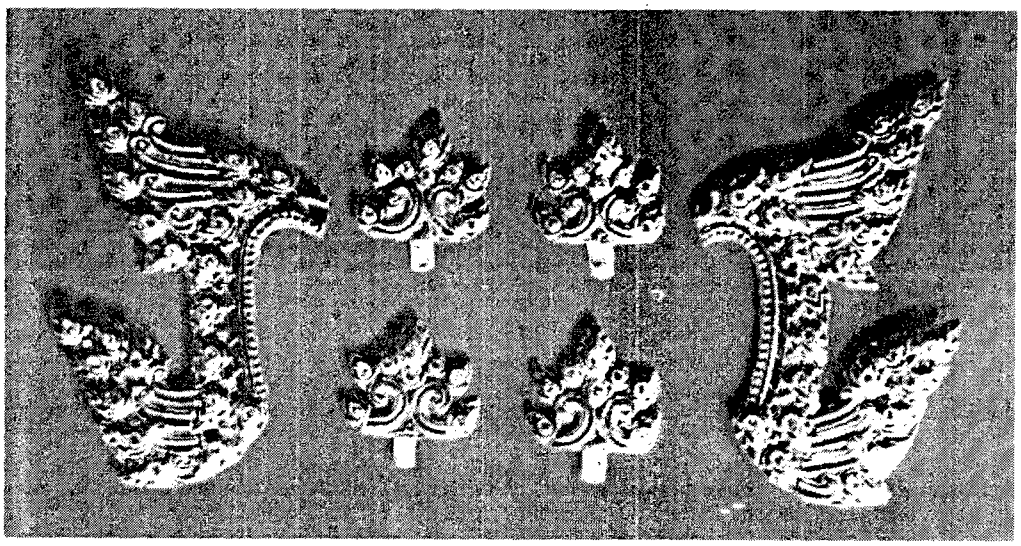
บริเวณใต้ฟันหน้าของหัวโขนจะต้องเจาะรูสำหรับร้อยเชือกให้คนที่สวมใส่หัวโขนใช้คาบเชือกกันไม่ให้หัวโขนเคลื่อนไปมาขณะใส่แสดง เพื่อให้ดวงตาที่เจาะไว้อยู่คงที่ บางครั้งอาจมีการเจาะหูด้วย เพื่อให้ผู้แสดงได้ยินเสียงชัดขัน



ภาพประกอบ 93 หนังวัวฉลุสำหรับทำจอนหูและส่วนประดับอื่นของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสัวสดิ



ภาพประกอบ 94 หนังวัวฉลุที่ประดับลายแล้วของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

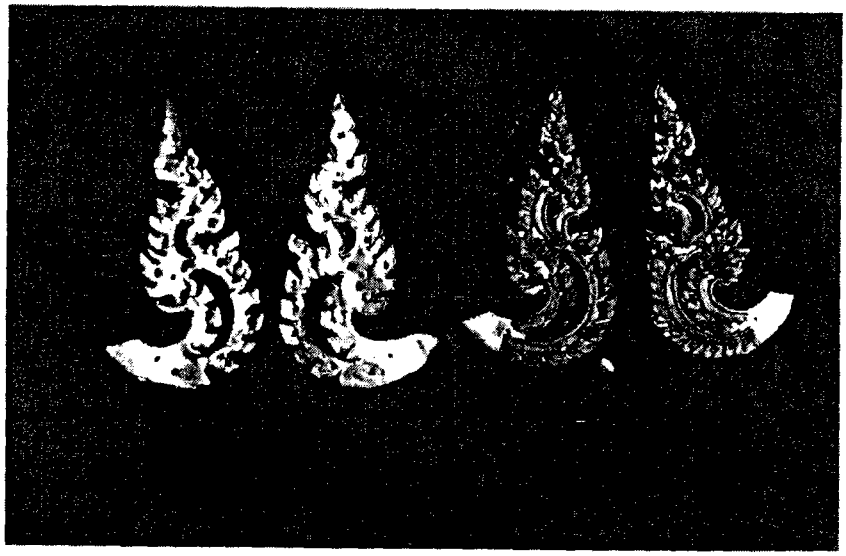


ภาพประกอบ 95 หนังวัวฉลุที่ประดับลายและปิดทองแล้วของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

2.8.2การทำยอดของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ในส่วนของการทำยอด ตาบทิพย์เป็นเพียงผู้วาดแบบ และคำนวณสัดส่วนของยอดให้เหมาะพอดีกับขนาดหัวโขน แล้วจึงส่งให้ทางร้านเป็นผู้รับไปกลึง โดยตาบทิพย์เป็นผู้ควบคุมคุณภาพงาน ร้านที่จะทำงานกลึงยอดหัวโขนนี้ได้ต้องมีฝีมือ เพราะหากกลึงไม่เหมือนแบบ อาจทำให้เกิดความเข้าใจผิดเพี้ยนได้ ร้านที่ตาบทิพย์ติดต่อเรื่องการทำยอดแต่เดิมชื่อร้านเฮ่งเจี๊ยบหลี อยู่แถวภูเขาทอง แต่ปัจจุบันติดต่อการกลึงยอดกับร้านกลึงเล็กๆ ไม่มีชื่อแถบถนนบางโพธิ์ ประชานฤมิตร

การทำหัวโขนของตาบทิพย์ใช้หนังสัตว์ทำส่วนที่เป็นจอนหู แต่หากเป็นการสอนนักศึกษาแล้วตาบทิพย์ใช้วัสดุทดแทนคือ หนังปะเก็น แผ่นอลูมิเนียมแทน เมื่อเตรียมจอนหูเรียบร้อยแล้วจึงเย็บติดเข้ากับหัวโขน

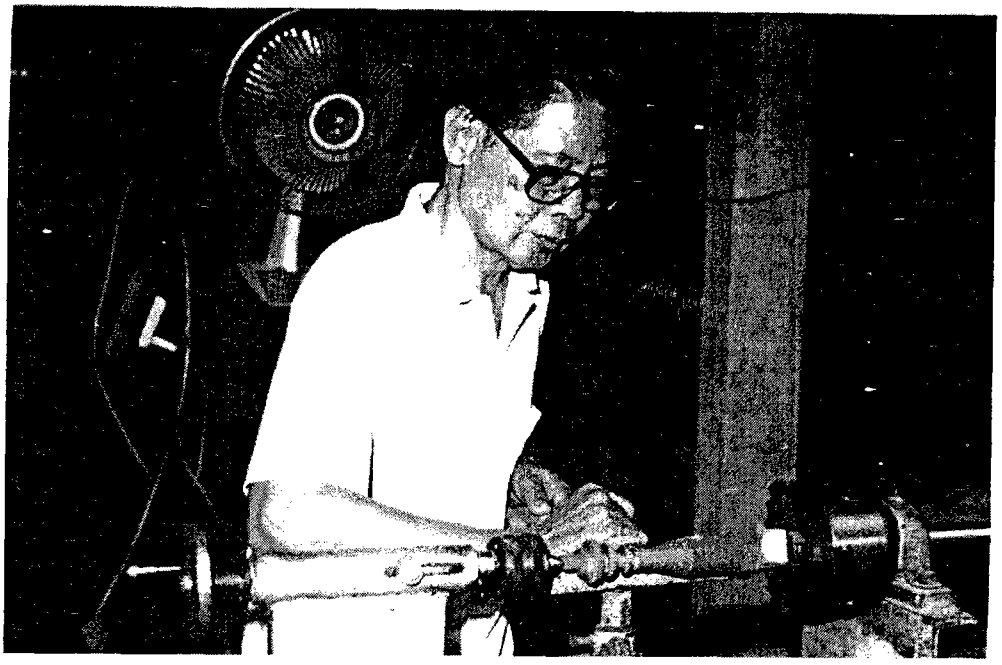


ภาพประกอบ 96 แผ่นอลูมิเนียมสำหรับทำจอนหูและส่วนประกอบอื่นของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

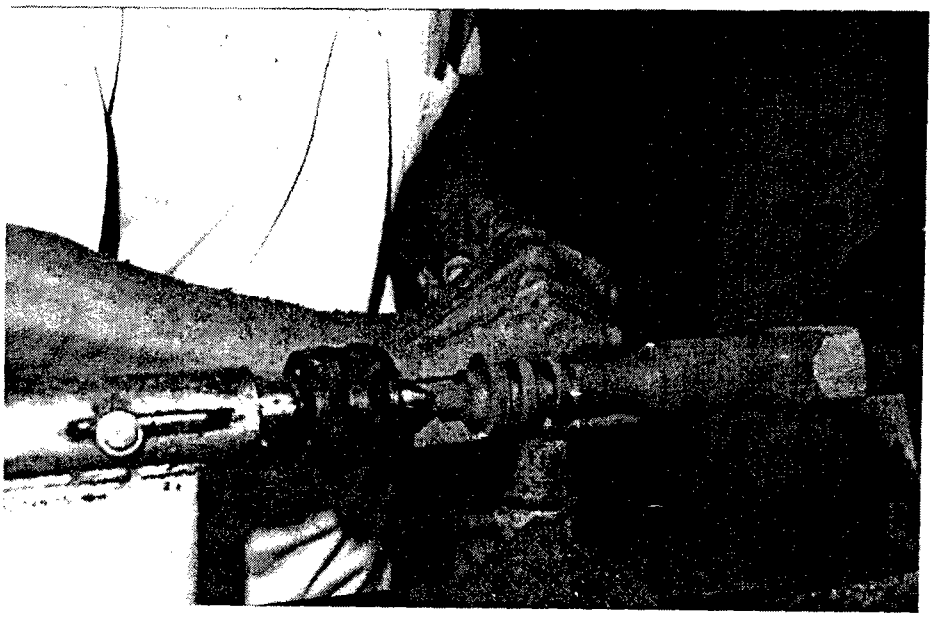
2.8.3การทำยอดของสำเนียง ผดุงศิลป์

ส่วนประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่นอกเหนือจากสีของหัวโขนก็คือ ยอด ซึ่งเป็นตัวกำหนดหัวโขนนั้นๆว่าจะเป็นหัวอะไร ดังนั้นการทำยอดของหัวโขนจึงต้องมีความเข้าใจในความถูกต้อง พร้อมทั้งความงดงามด้วย สัดส่วนของยอดเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งในการทำหัวโขน เช่น ยอดชัย ยอดนาค ยอดเดินหน ยอดน้ำเต้า ฯลฯ ในการทำยอดนี้มีส่วนที่เป็นหนัง กระดาษ และไม้กลึง แต่ไม่ว่าจะทำด้วยวัสดุและวิธีการใด เมื่อได้หุ่นของยอดหัวโขนแล้ว ก็ต้องนำมาผ่านขั้นตอนตั้งแต่ติดลาย ปิดทอง ติดพลอยหรือติดกระจก เช่นเดียวกับหัวโขน

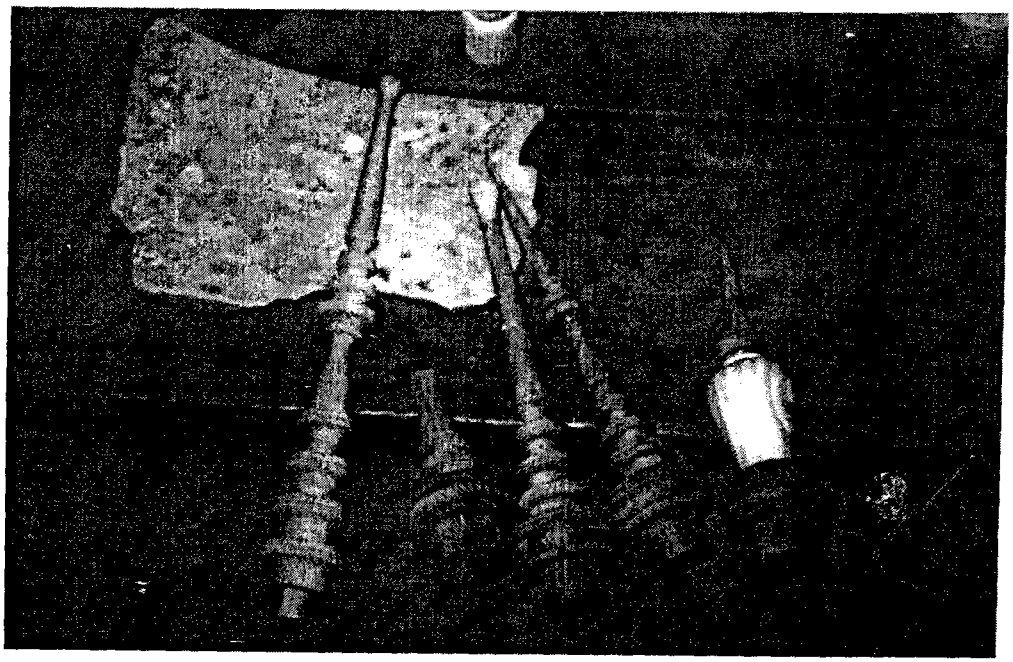
การทำจอนหูของสำเนียงใช้หนังสัตว์ เช่น หนังวัว หนังควาย ที่หาซื้อที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยคัดเลือกด้วยตนเองกับมือ เมื่อนำกลับมาถึงบ้าน ทำความสะอาด ขึงไว้จนแห้ง เก็บรักษาให้ดี เมื่อจะใช้จึงนำออกมาแล้วเขียนลวดลาย ฉลุตามลาย ติดตัวลายรอให้แห้งแล้วนำไปติดกับหัวโขน



ภาพประกอบ 97 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการทำยอด 1

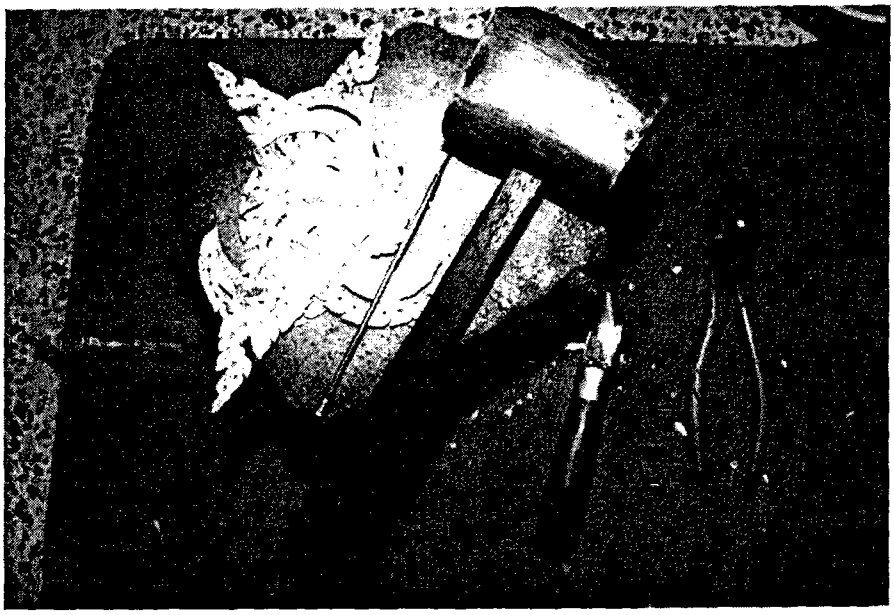


ภาพประกอบ 98 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการทำยอด 2

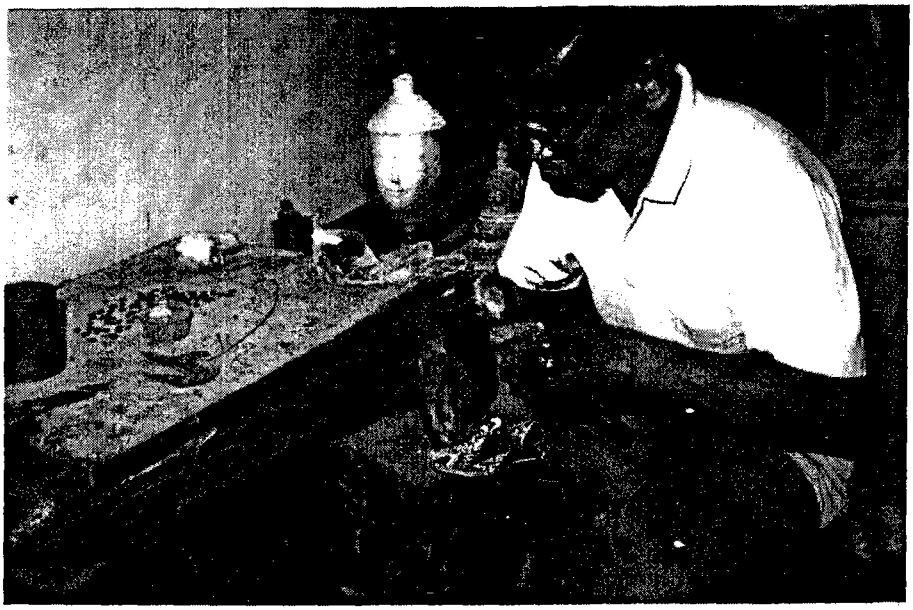


ภาพประกอบ 99 ยอดหัวโขนแบบต่าง ๆของสำเนียง ผดุงศิลป์

ภาพประกอบ 100 หนังวัวสำหรับนำมาฉลุทำจอนหูและส่วนประกอบอื่น ๆของสำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 101 อุปกรณ์ฉลุหนังวัวและหนังวัวที่ฉลุแล้วของสำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 102 สำเนียง ผดุงศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุหนังวัว

ภาพประกอบ 103 การเย็บโครงลวดติดกับหนังวัวที่ฉลุแล้ว

ในส่วนขั้นตอนการทำยอดนั้น สมชายมิได้กลึงไม้สำหรับทำยอดด้วยตนเอง แต่เป็นผู้หาแบบและส่งให้ร้านนำไปกลึง โดยสมชายเป็นผู้ควบคุมคุณภาพ แต่ต้องหาแบบที่สมบูรณ์ถูกต้อง การกลึงจึงจะไม่มีปัญหา การใช้ไม้ในการทำยอดไม่ได้ทำทุกยอด อาจมีบางยอดที่ใช้วัสดุและกรรมวิธีเช่นเดียวกับการขึ้นรูปหัวโขน วัสดุทำจอนหูใช้ทั้งหนัง ผ้าปะเก็นและแผ่นอลูมิเนียม แล้วแต่ความเหมาะสมของงาน

"...เรื่องยอดนี่เราไม่ได้ใช้ไม้ทุกยอด มันขึ้นอยู่กับว่าเป็นยอดอะไร ส่วนไหน บางยอดเราก็ใช้วิธีปิดเหมือนหัวหุ่น แต่อาจจะเป็นไม้ครึ่งหนึ่งตรงส่วนแหลม เพราะการทำยอดด้วยไม้อย่างเดียวจะทำให้น้ำหนักมาก การทำงานหัวโขนเราเน้นให้มีน้ำหนักเบาที่สุด เพราะจะได้สะดวกเวลานำไปแสดง วัสดุอื่นที่ไม่ใช่ไม้ก็ใช้วิธีปิดกระดาษเหมือนหัวโขน เช่นส่วนที่มันใหญ่ที่มันปิดกระดาษได้ แต่ส่วนที่เป็นปลายแหลมจึงใช้ไม้ แต่ก็มีบางหัวเหมือนกันที่ใช้ไม้ทั้งยอด อย่างพระรามก็ใช้ไม้ทั้งยอด แต่ยอดทศกัณฐ์จะเป็นสามช่วง สองช่วงเป็นหน้ายักษ์ที่อยู่ช่วงล่างและหน้าพรหมที่อยู่ช่วงกลางใช้กระดาษ ส่วนยอดบนสุดประมาณสี่นิ้วเป็นไม้ ส่วนร้านที่กลึงไม้ช่างส่วนใหญ่รู้จัก และมักจะไปกลึงที่เดียวกัน เพราะหากมีร้านเข้าใจงานกลึงสำหรับหัวโขน เขาจะมีความชำนาญสามารถทำได้ถูกต้อง สวยงาม ถูกใจช่าง ร้านอยู่แถวภูเขาทอง ชื่อร้านจิวเต็กฮวด เป็นแหล่งเก่าแกดึกดำบรรพ์ ร้านนี้จะเข้าใจงาน เขาจะรู้ แล้วเราก็จะได้งานดี มีคุณภาพ ราคาถูก..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

2.8.5การทำยอดของสาคร ยังเขียวสด

ขั้นตอนการทำยอดแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

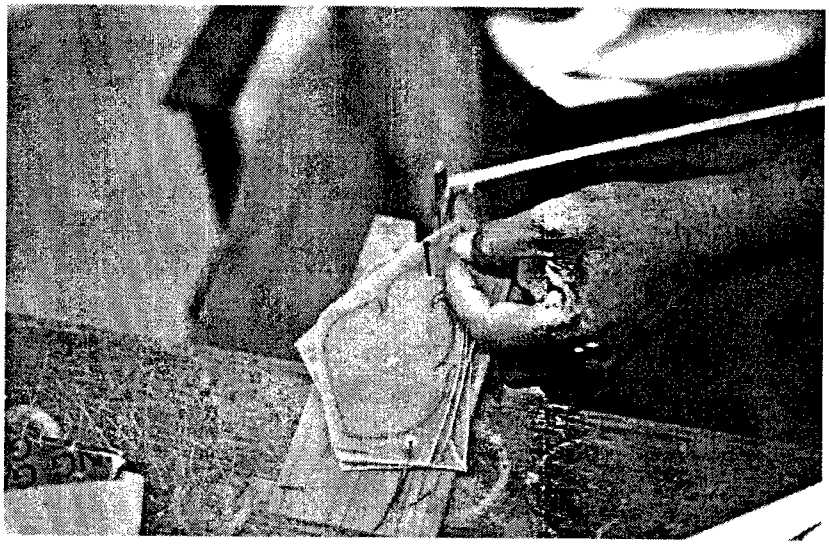
1. ยอดที่ทำด้วยกระดาษ ใช้วิธีการขึ้นหุ่นเช่นเดียวกับการทำหัวโขน ส่วนใหญ่เป็นศีรษะขนาดกลางและขนาดเล็ก

2. ยอดที่สั่งจ้างร้านกลึง โดยวิธีนี้ช่างต้องเป็นผู้วาดแบบที่สมบูรณ์ในเรื่องสัดส่วนและลวดลายเพื่อไปส่งให้ร้านกลึงไม้ ร้านกลึงยอดที่สั่งกลึงเป็นประจำมี 2 ร้าน คือ ร้านแถวประชานฤมิตร และร้านจิวเต็กฮวด แถววัดสระเกศ (ภูเขาทอง) ส่วนใหญ่ใช้กับศีรษะขนาดใหญ่ และขนาดกลางบางศีรษะ ข้อควรคำนึงคือ หากเป็นยอดที่ทำด้วยไม้จะมีน้ำหนักมาก ควรกะสัดส่วนให้มีความพอดี หรือเลือกกลึงไม้เฉพาะบางส่วนของยอด เพื่อให้น้ำหนักไม่มากนัก

จอนหูทำจากผ้าปะเก็น เนื่องจากหาซื้อได้ง่าย มีคุณสมบัติใกล้เคียงและสามารถทดแทนวัสดุที่ช่างโบราณใช้ได้ และสะดวกในการทำทีละมากๆอีกด้วย

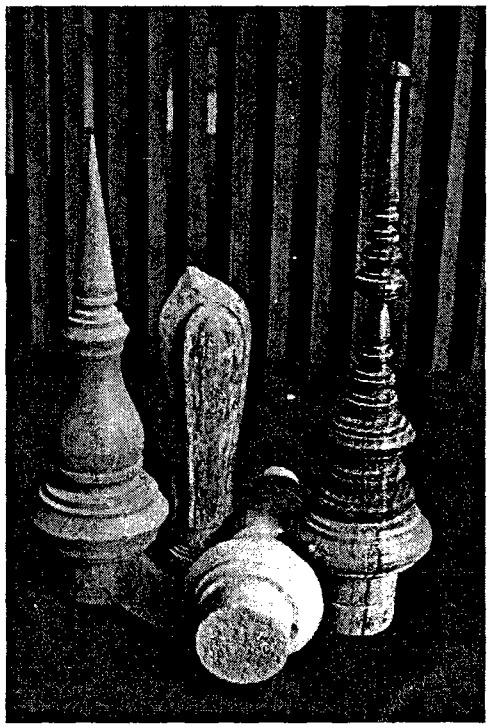
2.8.6การทำยอดของสุรพล ฟื้นศิลป์

การสร้างส่วนประกอบต่างๆ เช่น กรรเจียกจอน หู กุณฑล เครื่องยอด แป้นไม้ เริ่มต้นด้วยการเขียนแบบ สัดส่วนเครื่องยอด กรรเจียกจอน ฉลุหนัง เข้าลวดกรรเจียกจอน หู กุณฑล นำแบบกรรเจียกจอน หู กุณฑลที่ฉลุหนังแล้ว มาลองทาบบนส่วนที่จะติดลงบนหุ่นกระดาษ เขียนแนวที่จะติดกรรเจียกจอน หู กุณฑล ผ่ารอยลงบนหุ่นกระดาษเตรียมไว้ ส่วนหูสามารถเย็บติดหุ่นได้เลย เพราะไม่สร้างปัญหาขณะปั้นหน้าและประดับลาย นำพื้นลายกรรเจียกจอน มาตีลาย ประดับลายพร้อมทั้งกุณฑลด้วย เครื่องยอดส่งแบบให้ช่างกลึงไม้ (ใช้ไม้ทองหลางเพราะมีน้ำหนักเบา) หรือจะสร้างแบบกลึงปูน แล้วทำพิมพ์ขึ้นหุ่นกระดาษ หรืออัดผนึกพิมพ์ด้วยสูตรขี้เลื่อยผสมก็ได้ จากนั้นนำยอดมาทดสอบกับหุ่นกระดาษให้ได้ความพอเหมาะของส่วนเชิงบาตรกับชั้นเกี้ยว เมื่อได้สัดส่วนแล้วนำยอดไปตีลาย ประดับลาย เขียนแบบแป้นตั้งหัวโขนส่งช่างกลึงไม้ ร้านกลึงไม้ที่สุรพลส่งแบบให้กลึงเป็นร้านประจำคือ ร้านจิวเต็กฮวด ย่านภูเขาทอง วัดสระเกศ



ภาพประกอบ 104 สุรพล ฟื้นศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุลายหนังวัว 1

ภาพประกอบ 105 สุรพล ฟื้นศิลป์สาธิตขั้นตอนการฉลุลายหนังวัว 2



ภาพประกอบ 106 ยอดหัวโขนแบบต่าง ๆของสุรพล ฟื้นศิลป์

3. เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการ

3.1 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ กล่าวถึงเอกลักษณ์ของหัวโขนที่เป็นผลงานของตนเองว่า มีเอกลักษณ์อยู่ที่ลวดลายไทยที่อยู่บริเวณด้านหลังหรือท้ายทอยของหัวโขน

> "...เอกลักษณ์ของผมก็คงจะเป็นลวดลายที่เขียนอยู่ตรงด้านหลังตรงท้ายทอย เพราะผมจะมีลายประจำตัว เขียนหัวไหนก็ลายนี้ ลูกค้าประจำเห็นเขาก็จะจำได้ว่าอันนี้งานผม ถ้าคนไม่เคยเห็นอาจไม่รู้ แต่คนที่ติดตามผลงานกันมาตลอด ก็จะรู้ว่าอันนี้ลายประจำตัวผม เหมือนลายเซ็นเห็นแล้วรู้เลยว่าของผม...ความจริงลายที่เขียนไว้นี่ก็เป็นลายไทยธรรมดา แต่มันเหมือนกับเป็นการอวดฝีมือของช่างแต่ละคนด้วยว่าเขียนสวยแค่ไหน..."(มล.พงษ์สวัสดิ์ สุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2546)

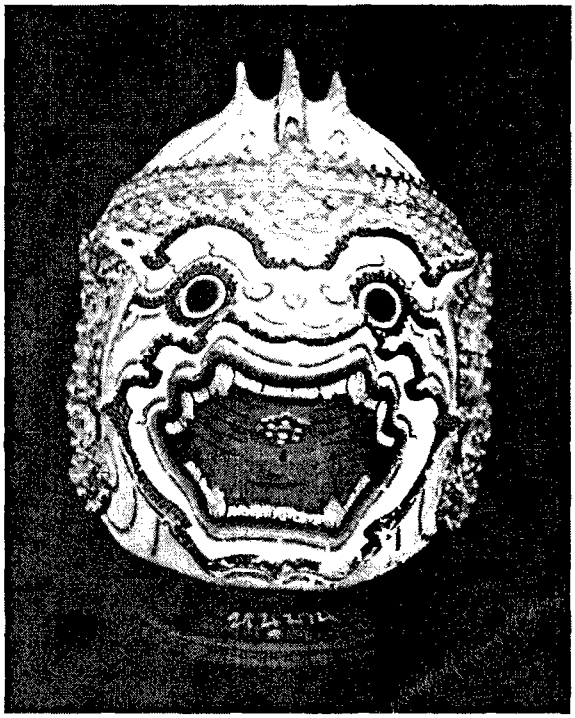
มล.พงษ์สวัสดิ์เคยให้สัมภาษณ์และตีพิมพ์ลงในนิตยสารครัวเกี่ยวกับเรื่องเอกลักษณ์ของหัวโขนของตนว่า เอกลักษณ์ของช่างแต่ละคน แล้วแต่ใครจะสอดแทรกไว้ตรงไหนเป็นส่วนที่สังเกตได้ และไม่ทำให้รูปแบบผิดเพี้ยนไปจากเดิม อย่างของผมจะเขียนเป็นสัญลักษณ์ประจำตัวในส่วนด้านหลังที่เรียกว่า "ผ้าทิพย์" แต่หน้าต้องเหมือนกันตามที่พงศ์กำหนด นอกจากนั้นจะเป็นการเฉือนกันที่ฝีมือและความประณีต อย่างเช่นหน้าลิง ส่วนมากจะแข่งกันที่ลักษณะของการปั้น ว่าใครจะปั้นให้มองเห็นเป็นลักษณะที่เรียกว่า แฮ่เหมือนอ้าปากล้อ แสดงว่าคนทำเก่ง แต่ถ้าเป็นพระลักษณ์พระรามจะดูตั้งแต่หุ่น รูปหน้า การวาง

รายละเอียด จมูก ตา ปาก คิ้ว ดูรวมๆแล้วสวยแค่ไหน จะไม่มีกำหนดตายตัวว่า ตากับคิ้วต้องห่างกันเท่านี้ จมูกต้องโด่งเท่านี้

และเนื่องจากยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ถึงแม้ว่ามล.พงษ์สวัสดิ์จะพัฒนาการทำงานให้เข้ากับยุคสมัยและสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปมากขึ้นก็ตาม แต่ยังคงพยายามอนุรักษ์ไว้ซึ่งคุณค่า วัสดุ อุปกรณ์ ขั้นตอนกรรมวิธีการผลิต และรูปแบบอย่างโบราณไว้ จึงส่งผลให้มีผู้สั่งทำหัวโขนอย่างต่อเนื่อง

ภาพประกอบ 107 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

ภาพประกอบ 108 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสด์ ศุขสวัสดิ



ภาพประกอบ 109 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

3.2 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

1.งานหัวโขนของตาบทิพย์มีความโดดเด่นที่ใบหน้าของหัวโขน เนื่องจากมีการให้อารมณ์แก่ตัวละครตัวนั้นๆซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของช่างทำหัวโขนสกุล "แก้วดวงใหญ่" โดยมีเทคนิคอยู่ทีการเขียนและการปั้น เช่น หากต้องการดวงตาที่หนักแน่น เส้นรอบดวงตาต้องมีน้ำหนัก และใหญ่กว่าเส้นที่เป็นเส้นขน และหากต้องการให้หน้าดุ ตาดำต้องเล็กลงมาให้เห็นตาขาวมากกว่า แต่หากต้องการให้ดูอ่อนโยนลง ตาดำจะต้องใหญ่ให้เห็นตาขาวน้อยลง

2.งานหัวโขนของตาบทิพย์มีความโดดเด่นในเรื่องกลวิธีการระบายอากาศสำหรับหัวโขน ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปใส่แสดง ทั้งนี้ตาบทิพย์ได้เรียนรู้กลวิธีการระบายอากาศมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ และถือว่ากลวิธีการระบายอากาศเป็นเคล็ดลับประจำตระกูล "แก้วดวงใหญ่"

3.งานหัวโขนของตาบทิพย์มีความโดดเด่นในเรื่องการเขียนลวดลายลงบนหัวโขน เนื่องจากช่างทำหัวโขนโดยทั่วไปจะนิยมวาดลวดลายไทยที่พบเห็นตามงานจิตรกรรมโบราณ หรือลวดลายไทยจากลายผ้าไทยโบราณลงบนหัวโขน แต่ตาบทิพย์จะพยายามศึกษาคิดค้นหาลวดลายไทยจากของใช้อื่นๆ เช่น ลวดลายไทยจากเครื่องราชูปโภคที่มีความสวยงามแตกต่างจากลวดลายที่สามารถพบเห็นได้ง่ายทั่วไป มาเขียนลงบนหัวโขน โดยหัวโขนแต่ละหัวนั้น ตาบทิพย์จะพยายามหาลวดลายที่แปลกใหม่มาเขียนไม่ให้ซ้ำกัน แต่ยังคงลักษณะความเป็นลายไทยเช่นเดิม ในขณะที่ส่วนอื่นที่โบราณกำหนดกรอบมาให้ ตาบทิพย์ก็ยังคงรักษากรอบนั้นอย่างเคร่งครัด

3.3 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของสำเนียง ผดุงศิลป์

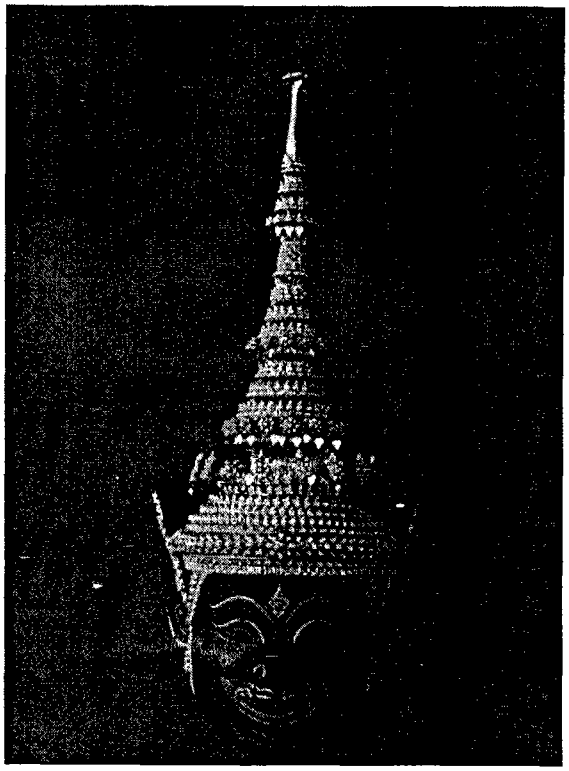
ในเรื่องลักษณะเด่นของหัวโขนของสำเนียง ผดุงศิลป์นั้น สำเนียงกล่าวว่า

"...คนทำหรือช่างแต่ละคนไม่เหมือนกัน อันนี้เป็นสิ่งที่แบ่งไปในตัว คนนี้รูปร่างหน้าตาเป็นแบบนี้ การเขียนเป็นแบบนี้ ของอีกช่างหนึ่งก็ไปอีกแบบหนึ่ง อันนี้มันคงจะเป็นโดยรวมทุกส่วน...ลักษณะเด่นของผมไม่ได้อยู่ที่ลวดลายเพราะลวดลายของผมจะอนุรักษ์ตามแบบโบราณ ถ้าลักษณะเด่นคงจะเป็นหน้าตา รูปทรง แต่ส่วนการเขียนหน้า ผมว่าคนในบ้านเดียวกันก็ยังเขียนไม่เหมือนกัน...แต่บางทีการดูลวดลายอาจบอกได้เหมือนกัน เช่นว่ากระจังนี้เป็นของใครทำ เพราะบางทีมีคนเอาของคนอื่นมาให้ผมดู ผมดูหน้าตา ดูลวดลายก็พอเดาได้ว่าเป็นฝีมือของช่างคนไหนทำ แต่เราต้องเคยเห็นลักษณะลวดลายของเขามาก่อน..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

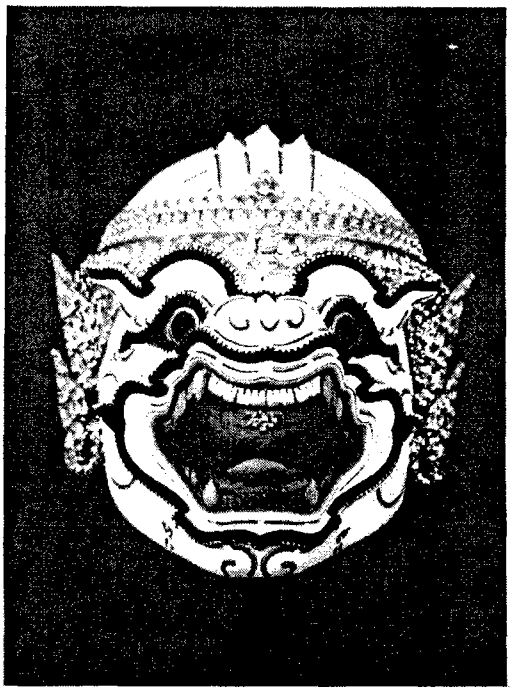
และเนื่องจากยุคสมัยที่เปลี่ยนไปและประสบการณ์ทำงานอันยาวนานทำให้สำเนียง ผดุงศิลป์ พัฒนาการทำงานให้เข้ากับยุคสมัยและสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปบ้างก็ตาม แต่สำเนียงยังคงพยายามอนุรักษ์ไว้ซึ่งคุณค่า วัสดุ อุปกรณ์ ขั้นตอนกรรมวิธีการผลิต และรูปแบบอย่างโบราณไว้ได้มากที่สุด จึงส่งผลให้มีผู้สั่งทำหัวโขนอย่างต่อเนื่องและได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติคุณจากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี

การที่ ครูสำเนียง ผดุงศิลป์ นำความรู้ด้านศิลปกรรม (การทำหัวโขน) ที่ตนเองได้ศึกษาค้นคว้าค้นพบ ฝึกฝนปฏิบัติจนประสบความสำเร็จแล้วไปเผยแพร่ สอน ถ่ายทอดให้ผู้อื่นได้เรียนรู้ นำไปปฏิบัติจนประสบความสำเร็จ เป็นประโยชน์โดยรวมแก่สังคม จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี ให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 2 ด้านศิลปกรรม (การทำหัวโขน) ประจำปีพุทธศักราช 2545 (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. 2545 : 121)

ภาพประกอบ 110 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 111 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์



ภาพประกอบ 112 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสำเนียง ผดุงศิลป์

3.4 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของสมชาย ล้วนวิลัย

หัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัย เป็นการทำหัวโขนเพื่อใช้ใส่แสดง เพื่อประดับตกแต่งและการผลิตหัวโขนขนาดเล็กพิเศษส่งผู้สั่งทำเพื่อวางจำหน่ายให้กับนักท่องเที่ยวทีละมากๆ ก็ยังคงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอยู่ในงาน สมชายกล่าวว่า

> "...หัวโขนเป็นงานฝีมือ เปรียบเสมือนลายมือของคนที่เขียนหนังสือของแต่ละคนที่ไม่เหมือนกัน การทำหัวโขนก็เหมือนกัน คนทั่วๆไปอาจจะดูไม่รู้ แต่คนที่ติดตามผลงานกันมาจะดูรู้ การทำงานประเภทนี้จะมีหลักของการทำ การทำหัวโขนไม่ได้เกิดจากการคิด การออกแบบของช่างเอง แต่มันมีรูปแบบที่แน่ชัดมาก่อน ดูได้จากของเก่าในพิพิธภัณฑ์ซึ่งถือได้ว่าเป็นครูใหญ่ ใครทำได้ใกล้เคียงถือว่าฝีมือดี แต่ประการสำคัญคือ ความเรียบร้อย และความละเอียด..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

ถึงแม้สมชายจะสร้างสรรค์หัวโขนเพื่อใช้ใส่แสดง เพื่อประดับตกแต่งและผลิตหัวโขนขนาดเล็กพิเศษส่งผู้สั่งทำเพื่อวางจำหน่ายให้กับนักท่องเที่ยวตามแหล่งต่างๆทีละมากๆก็ตาม สมชายยังยึดอุดมการณ์ในการทำงานหัวโขนคือ จะไม่ดัดแปลงรูปแบบ ทรวดทรง ลักษณะ สี และหน้าตาของหัวโขนจากแบบของโบราณ แต่จะพัฒนาคิดค้นหาวัสดุที่ดีและเหมาะสมที่สามารถนำมาใช้ทดแทนและพัฒนาให้หัวโขนมีความคงทน แข็งแรงและมีคุณภาพดีขึ้น อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือมีจรรยาบรรณ ซื่อสัตย์ต่อลูกค้า เลือกใช้วัสดุที่ดีมีคุณภาพเหมาะสมกับความต้องการของผู้สั่งทำ สมกับที่ไว้วางใจ

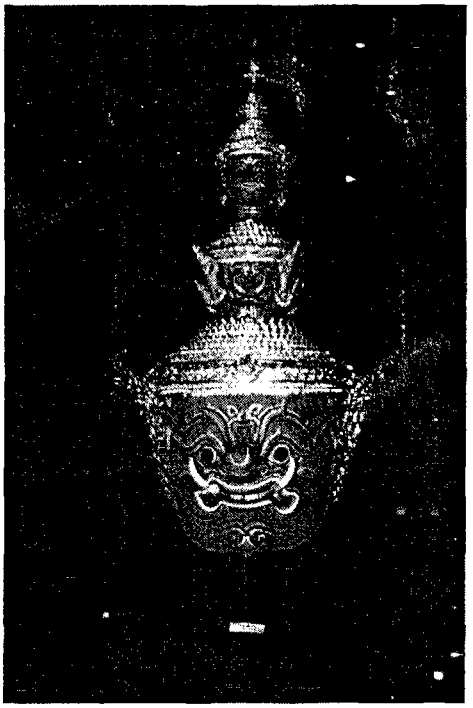
ภาพประกอบ 113 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสมชาย ล้วนวิลัย

3.5 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของสาคร ยังเขียวสด

ในเรื่องเอกลักษณ์ในงานหัวโขนของสาคร ยังเขียวสด อยู่ที่ลักษณะของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความกลมกลืน โดยยึดลักษณะโครงสร้างตามแบบโบราณ แต่ได้มีการพัฒนาใช้วัสดุ อุปกรณ์ที่ทดแทนของโบราณและเหมาะสมกับยุคสมัยมากยิ่งขึ้น ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด ซึ่งมีลวดลายอยู่หลายลักษณะตามแต่ช่างจะเลือกมาใช้งาน เนื่องจากงานการทำหัวโขนของบ้าน "ยังเขียวสด"

เป็นงานที่สืบทอดและทำกันในระบบครอบครัว ดังนั้นลวดลายของแต่ละคนก็อาจจะไม่เหมือนกัน แต่จุดที่สามารถสังเกตได้คือ ลวดลายของ "ลูกแก้ว" ซึ่งเป็นลวดลายชนิดหนึ่งที่ประดับอยู่บริเวณรอบศีรษะของหัวโขน มีลักษณะเป็นตัวลายไทยเรียงต่อกันเป็นแผงซึ่งช่างส่วนใหญ่จึงนิยมตีลายเป็นแผงยาวเพื่อช่วยลดระยะเวลาการทำงาน แต่งานของบ้าน "ยังเขียวสด" จะตีลายทีละดอกติดลงบนหัวโขนแบบตัวต่อตัว จึงมีความละเอียดประณีตมาก

จึงส่งผลให้มีผู้สั่งทำหัวโขนอย่างต่อเนื่องและได้ใช้ความรู้ ความชำนาญและประสบการณ์จากการสร้างสรรค์หัวโขนมาประยุกต์ใช้ในงานสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กเพื่อใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็กจนได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติคุณ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539 จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ



ภาพประกอบ 114 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด

ภาพประกอบ 115 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด

ภาพประกอบ 116 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสาคร ยังเขียวสด

3.6 เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะของสุรพล ฟื้นศิลป์

ในเรื่องเอกลักษณ์ในงานหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์ อยู่ที่รูปลักษณ์ของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความลงตัว ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด ลวดลายและเส้นคมชัด หนักแน่น ใช้วัสดุทดแทนที่มีความหลากหลาย มีการศึกษาค้นคว้าข้อมูล

"...การดูหัวโขนก็เหมือนกับการดูพระ คนดูพระเป็นก็จะรู้ว่าเป็นพระอะไร รุ่นไหน หัวโขนแต่ละช่างฝีมือก็ความแตกต่างกัน แต่หากดูโดยรวมบางทีอาจไม่เห็นความแตกต่าง นอกจากเราต้องเป็นผู้รู้ เข้าใจ หากมีความรู้เรื่องงานเขียน มาดูงานเขียนลายหัวโขนของช่างแต่ละคนก็จะรู้ว่าไม่เหมือนกัน หรือการประดับลายก็ดูรู้ว่าลายนี้ของช่างคนไหน เพราะตัวลายก็มีเป็นลักษณะเฉพาะ สิ่งที่จะบอกได้ชัดเจนคิดว่าอยู่ที่ลวดลายและเส้นเขียน..." (สุรพล ฟื้นศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

ภาพประกอบ 117 หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 118 หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์

ภาพประกอบ 119 หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ของสุรพล ฟื้นศิลป์

4. การเก็บรักษาและซ่อมแซม

4.1การเก็บรักษาและซ่อมแซมของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

การเก็บรักษาหัวโขนให้มีความคงทน แข็งแรง ควรมีการทาสีหรือลงรักภายในเพื่อป้องกันแมลงกัดทำลายภายในหัวโขน และควรนำหัวโขนไปวางตั้งในที่ที่เหมาะสม ไม่ร้อนหรือชื้นเกินไป เนื่องจากอุณหภูมิความร้อนหรือความชื้น มีผลต่อความคงทนของหัวโขน

การซ่อมแซมหัวโขน หากจะปิดทองซ่อมหัวโขนที่เก่าแล้ว และต้องการทำให้ทองที่ปิดทับใหม่ดูเก่าใกล้เคียงกับทองเก่าของเดิม เพื่อไม่ให้เกิดความเงางามที่แตกต่างกัน มล.พงษ์สวัสดิ์ ได้เล่าเทคนิคว่า

> "...ขั้นแรกก็ให้ปิดทองไปตามวิธีธรรมดาก่อน แล้วให้ใช้ยางมะเดื่อซ่อมทำพื้นให้เสมอดี พอปิดทองลงไปแล้ว พบว่าทองไม่เก่า ก็ให้เอายางมะเดื่อผสมกับน้ำให้เจือจาง หรือให้บางๆ แล้วทาทับทองที่ปิดลงไปใหม่ ทองก็จะหม่นลงทันที ส่วนสีไหนที่เคยใช้เขียนทับบนทอง ก็ให้เอาสีนั้นมาละลายบางๆ เกลี่ยทับไปอีกที ทองที่มีความแวววาวอยู่ก็จะหมอง และมองดูแล้วจะใกล้เคียงกับของเดิม ปกติก็ใช้แต่วิธีนี้ คิดว่ายังไม่มีวิธีอื่นที่ดีกว่า ไม่ควรให้โดนของมันโดนเหงื่อ เพราะเวลาตัดเส้น มันจะไม่ติด การตัดลายตามของเดิม เรียกว่า ประสานให้สมบูรณ์แบบ..." (มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2546)

4.2 การเก็บรักษาและซ่อมแซมของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

การเก็บรักษาหัวโขนไม่ควรให้โดนแดด เพราะจะทำให้สีซีดจาง ไม่ควรให้โดนความชื้น เพราะจะทำให้ขึ้นรา แต่ปัจจุบันมีเม็ดซิลิก้าที่สามารถดูดความชื้นได้ และสำหรับในที่ที่ร้อนให้นำน้ำ 1 แก้วไปตั้งไว้ด้วยจะช่วยแก้ไขได้

4.3 การเก็บรักษาซ่อมแซมของสมชาย ล้วนวิลัย

หัวโขนควรเก็บรักษาไว้ในที่ที่มีอุณหภูมิคงที่ เนื่องจากวัสดุที่ใช้ทำโครงสร้างของหัวโขนนั้นเป็นกระดาษและมีส่วนผสมของกาวอยู่ด้วย จึงไม่ควรเก็บในที่ร้อนเกินไปหรือชื้นเกินไป เพราะอาจทำให้หัวโขนเสียรูปทรงได้

4.4 การเก็บรักษาซ่อมแซมของสำเนียง ผดุงศิลป์

โดยปกติแล้วหัวโขนที่ใช้ใส่แสดงจะชำรุดเสียหายได้ง่ายกว่าประเภทอื่น เพราะถูกสัมผัสและใช้งานมากกว่าจึงมีโอกาสเกิดชำรุดเสียหายมากตามไปด้วย แต่หากผู้ใช้รู้จักใช้อย่างถูกวิธีและดูแลรักษาสม่ำเสมอก็จะช่วยให้อายุการใช้งานยาวนานขึ้น

4.5 การเก็บรักษาซ่อมแซมของสาคร ยังเขียวสด

หากเป็นหัวโขนสำหรับใส่แสดง ควรทาสีน้ำมันเคลือบไว้ภายในเพื่อป้องกันมิให้เหงื่อที่ออกเวลาแสดงซึมเข้าไปถึงเนื้อใน ซึ่งอาจทำลายความคงทนของหัวโขนได้ สำหรับหัวโขนตั้งประดับตกแต่งก็ควรตั้งในที่ที่มีอุณหภูมิปกติ ไม่ร้อนหรือชื้นเกินไป และไม่ควรให้โดนแดดจัด เพราะจะทำให้สีซีด

ขั้นตอนในการป้องกันมอดหรือแมลงเข้าไปกัดแทะทำลายหัวโขน สามารถทำได้ในขั้นตอนการปิดหุ่น คือแป้งเปียกที่ใช้ในการปิดกระดาษบนหุ่นหัวโขน ต้องผสมจุนสีลงไปเพื่อกันมอดหรือแมลงได้ เมื่อปิดหุ่นเสร็จเรียบร้อยแล้วให้ทาชแล็กค์เคลือบ เพราะแมลงจะเหม็นกลิ่นชแล็กค์และไม่มากัดแทะทำลายหัวโขน

4.6 การเก็บรักษาซ่อมแซมของสุรพล ฟื้นศิลป์

การจัดเก็บดูแลรักษาหัวโขน สามารถทำได้โดย จัดเก็บหัวโขนในสถานที่ที่เป็นห้องโถงอากาศถ่ายเทได้ดี ไม่อับชื้น อาจเป็นตู้กระจกใสสำหรับวางงานประดับตกแต่ง หากเป็นศีรษะเทพเจ้า ศีรษะครู ควรจัดวางบนโต๊ะหมู่บูชาให้ถูกต้องตามลำดับชั้นตามพงศ์รามเกียรติ์ มีแป้นวางหัวโขน หมั่นดูแลรักษาเป็นระยะสม่ำเสมอ หากพบขี้มอดร่วงบริเวณแป้นวาง ให้แยกศีรษะนั้นออกมาทำการฉีดยาฆ่าแมลงอบตู้ไว้ แล้วนำศีรษะนั้นมาจัดการทำลายมอด หากพบเล็กน้อยนำมาใส่ตู้อบยาฆ่าแมลง อบยาประมาณ 7 – 10 วัน สังเกตดูถ้าไม่มีขี้มอดร่วงลงมาแสดงว่ามอดถูกทำลายแล้วหรือจะใช้เข็มฉีดยาฉีดกอฮอล์เข้าไปในรูมอด มอดจะตายเองแต่ควรระวังอย่าให้กอฮอล์ซึมถึงชั้นเขียนสี หากพบการเจาะกินของมอดหนาแน่นมาก ให้ส่งช่างซ่อมผู้มีความชำนาญต่อไป นอกจากนี้ยังมีข้อควรระวังอีกคือ ศีรษะที่สวมใส่แสดงมักมีคราบเหงื่อไคล ควรผึ่งให้แห้งดีก่อนจัดเก็บเข้าตู้ อาจห่อหุ้มด้วยถุงพลาสติกใส แต่อย่าวางซ้อนทับกันจะทำให้สีหลุดติดกัน หรือชำรุดเสียหายได้

หัวโขนที่ถูกมอดทำลาย มีวิธีการซ่อมแซมที่ถูกวิธีคือ ทำลายรังของมอดพร้อมตัวอ่อนและไข่ให้หมดสิ้น เมื่อมอดเจาะเข้าไปทำรังจะสร้างรังซึ่งมีอาหารอยู่พร้อมคือ ส่วนที่เป็นแป้งเปียก และเยื่อกระดาษ จากนั้นจะขยายอาณาเขตเป็นเนื้อที่กว้างขึ้นเรื่อยๆและจะวางไข่ เมื่อวางไข่แล้วมอดก็เจาะทางออกไปหาที่อาศัยใหม่จึงเป็นเหตุให้หัวโขนที่อยู่บริเวณใกล้ๆกันถูกมอดเจาะไปด้วย เมื่อไข่ฟักตัวจะเป็นตัวอ่อนมีลักษณะเป็นตัวหนอนสีขาว แล้วเป็นดักแด้และเจริญพันธุ์เป็นมอด เป็นวงจรชีวิตจนกระทั่งอาหารและที่อยู่อาศัยไม่อยู่ในสภาพเหมาะสม มอดก็จะบินไปหาแหล่งอาหารและที่อยู่ใหม่ นั่นก็หมายความว่าหัวโขนอาจเสียหายมากแล้วก็ได้

หากหัวโขนโดนมอดทำลายแต่มีอาการไม่หนักมาก โครงปั้นภายนอกยังคงสภาพแข็งแรงอยู่ เราสามารถทำการผ่าตัดโครงในได้โดยไม่ต้องเข้าเฝือก โดยค่อยผ่าลอกผิวกระดาษภายในออกจะพบรังมอดพร้อมตัวอ่อน สุรพล ฟื้นศิลป์ได้ลองสังเกตลักษณะว่า หากพบตัวอ่อนที่เป็นหนอนจะไม่พบตัวมอดอยู่เลย แสดงว่าตัวแม่ได้ทิ้งรังพร้อมอาหารที่เพียงพอสำหรับตัวอ่อนจะเจริญเติบโต ส่วนตัวมอดนั้นบินไปแหล่งอาหารใหม่แล้ว จากนั้นให้ใช้พู่กันแบนจุ่มชแล็กค์พอมาดๆ ทาภายในให้ทั่วตัวอ่อนและไข่จะถูกทำลายไม่สามารถเจริญพันธุ์ได้ แต่ควรระวังอย่าให้กระดาษชุ่มชแล็กค์ เพราะจะซึมมาถึงด้านนอกทำให้เกิดรอยด่างยากต่อการบูรณะ เมื่อทาชแล็กค์ด้านในทั่วแล้ว ใช้ผงขี้เลื่อยชัน ผงปูนขาวหรือปูนแดงและกาวลาเท็กซ์คลุกผสมให้เข้ากันเกลี่ยภายในให้ทั่ว จะช่วยเสริมความแข็งแรงให้หุ่นกระดาษ จากนั้นปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งแล้วทาชแล็กค์ทับ จากนั้นปิดผิวกระดาษสาภายในหลายๆชั้นจนแน่ใจว่าโครงสร้างแข็งแรงพอ การปิดผิวกระดาษสาควรใช้กาวลาเท็กซ์ผสมน้ำสะอาดพอเหลวเป็นตัวผนึก เมื่อแห้งแล้วทาชแล็กค์หรือน้ำมันวานิชดำให้ทั่วภายใน มอดจะไม่กลับมาอาศัยทำรังและกัดกินแพร่พันธุ์อีก

การซ่อมหัวโขนภายนอกขึ้นอยู่กับสภาพและอาการของหัวโขนนั้นๆ หากมีรูมอดไม่มากนัก ให้ใช้ดินสอพองผสมยิบซั่มและฝุ่นสีของศีรษะนั้นๆ คลุกให้เข้ากันผสมน้ำข้นๆอุดรูมอด ควรทดสอบความอ่อนแก่ของสีขณะสีแห้งแล้วก่อน เพื่อมิให้สีผิดเพี้ยนมากไปจากเดิม แต่ถ้าหากหัวโขนนั้นมีรุพรุนมาก กดดูภายในหากยุบตัวได้ให้ผ่าเปิดผิวขึ้นเฉพาะที่ แล้วเกลี่ยซ่อมด้วยขี้เลื่อยผสม โดยเกลี่ยผิวให้เรียบเสมอเดิม แล้วผนึกผิวเดิมด้วยลาเท็กซ์บางๆ ปิดทับด้วยกระดาษสา กวดผิวกระดาษสาให้เรียบแล้วจึงทำการซ่อมสี ในกรณีนี้ถ้าไม่มีความชำนาญพออย่าซ่อมเอง เพราะจะทำให้หัวโขนชำรุดมากขึ้น เท่ากับการทำลายมิใช่การอนุรักษ์

หากหัวโขนถูกมอดทำลายบอบช้ำมาก ยากแก่การซ่อมบูรณะ ให้เข้าเฝือกภายนอกก่อน เพื่อป้องกันการยุบตัวของโครงสร้าง โดยใช้ถุงพลาสติกใสหุ้มแล้วใช้ปูนปลาสเตอร์ทำเฝือก พอพยุงหุ่น

โครงสร้างไว้ เมื่อเฝือกแข็งตัวยึดโครงดีแล้ว จึงใช้คัทเตอร์ผ่าเปิดถุงพลาสติกภายใน แล้วจึงทำการผ่าตัดซ่อมโครงภายใน ตามขั้นตอนที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

สุรพล ฟื้นศิลป์ ยึดหลักในการบูรณะซ่อมแซมหัวโขน คือ ซ่อมโครงสร้าง ซ่อมลวดลายประดับ ซ่อมทอง และซ่อมสี

5.กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชน

5.1 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญามล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

ปัจจุบัน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เป็นอาจารย์ประจำอยู่ที่ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง และได้ถ่ายทอดความรู้ในเรื่องการทำหัวโขนให้แก่นักเรียน ซึ่งเป็นการเรียนรู้ในระบบ นอกเหนือจากการถ่ายทอดความรู้ในโรงเรียนแล้ว มล.พงษ์สวัสดิ์ ยังได้เปิดบ้านของตนเอง เป็นศูนย์ถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขนให้กับนักเรียน บุคคลทั่วไปหรือกลุ่มบุคคลจากหน่วยงานต่างๆที่สนใจได้เข้ามาเรียนรู้ทุกวันเสาร์ และอาทิตย์ ซึ่งส่วนใหญ่ผู้ที่มาเรียนเป็นกลุ่มที่มีความสนใจจริง และมาเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง โดยที่ มล.พงษ์สวัสดิ์ มิได้คิดค่าใช้จ่ายใดๆ นอกจากความหวังที่จะถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขนให้เยาวชนรุ่นหลังได้สืบทอดต่อไป อีกทั้งเมื่อได้รับการติดต่อจากสถาบันการศึกษาต่างๆเชิญไปวิทยากรให้ความรู้ในเรื่องการทำหัวโขน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จะให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี และปัจจุบันร่วมมือกับโรงเรียนอยุธยาวิทยาลัย ให้เด็กนักเรียนมาเรียนรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่น ในวันเสาร์และอาทิตย์ ที่บ้านของ มล.พงษสวัสดิ์ โดยไม่เสียค่าใช่จ่ายใดๆ

นอกจากที่ได้กล่าวมาแล้ว มล.พงษ์สวัสดิ์ ยังเปิดโอกาสให้นักเรียน นิสิต นักศึกษา ทั้งในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก ตลอดจนบุคคลหรือหน่วยงานทั่วไป ได้เข้ามาศึกษาค้นคว้าสัมภาษณ์เพื่อประกอบการทำรายงาน งานวิจัย หรือจัดทำบทความต่างๆอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งเมื่อมีหนังสือเชิญจากหน่วยงานต่างๆทั้งของราชการและเอกชน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ก็ให้ความร่วมมือไปถ่ายทอดความรู้ สาธิตการทำหัวโขน และนำผลงานของตนเปิดแสดงให้ได้ศึกษา ในบางโอกาสได้รับการติดต่อจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) ให้เดินทางไปถ่ายทอดความรู้และแสดงผลงานในต่างประเทศ

อย่างไรก็ดี มล.พงษ์สวัสดิ์ กล่าวว่า คนรุ่นใหม่ที่สนใจศึกษางานหัวโขนยังมีจำนวนน้อย ซึ่งอาจเป็นเพราะขั้นตอนการทำหัวโขนค่อนข้างยุ่งยาก มีความละเอียด และมีหลายขั้นตอน แต่ละขั้นตอนต้องใช้เวลา ฝีมือ และความประณีต ซึ่งเป็นเรื่องยากสำหรับคนที่ไม่มีพื้นความรู้ในเรื่องการเขียนลายไทย หรืองานศิลปกรรมไทยแขนงอื่นๆด้วย ดังนั้นเมื่อฝึกทำอาจเกิดความท้อ และหมดความสนใจในที่สุด

5.2 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

ปัจจุบันตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่เป็นอาจารย์พิเศษสอนนักเรียนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ในเรื่องการทำหัวโขน นักเรียนที่เรียนวิชาการทำหัวโขนจะเริ่มเรียนประมาณชั้นปี 4 กับ ปี 5 หรือ ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ปีที่ 1 และปีที่ 2 แต่ในปีการศึกษาหน้าวิทยาลัยศิลป์จะเปลี่ยนเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งจะมีนักศึกษาระดับปริญญาตรีมาเรียนด้วย โดยเนื้อหาการสอนกลุ่ม ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ปีที่ 1 จะเป็นพื้นฐานขั้นต้น ส่วน ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ปีที่ 2 จะเป็นขั้นสูง แต่เมื่อเข้าสู่ระดับปริญญาตรีจะต้องเรียนรู้ทุกอย่าง ตั้งแต่การปั้นดินจนถึงผลงานที่สำเร็จ จะได้เรียนรู้หลักในเรื่องโครงสร้าง การระบายอากาศ และการสร้างงานสำหรับแสดงกับงานสำหรับสะสมตั้งประดับตกแต่ง เพราะงานจะมีความแตกต่างกัน งานหัวโขนสำหรับสวมใส่จำเป็นจะต้องเรียนรู้ในเรื่องสรีระของคน วัดรอบศีรษะ วัดระยะของดวงตา และการ

ระบายอากาศ หากต้องการให้นักเรียนสามารถนำไปประกอบอาชีพได้จริงๆ จะต้องให้เรียนรู้ทั้งหมดทุกขั้นตอนและเทคนิคต่างๆ

การเรียนการสอนวิชาทำหัวโขนของวิทยาลัยช่างศิลป์ไม่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนต้องนำไปประกอบอาชีพได้ทุกคน แต่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนสามารถนำเทคนิคต่างๆของการทำหัวโขนไปใช้กับงานอื่นได้ คือ การบูรณาการความรู้

> "...ความจริงพวกวัสดุสมัยใหม่เราก็รู้ถึงคุณสมบัติของวัสดุที่นำมาใช้ทุกชิ้น และเราก็รู้ว่าพวกวัสดุสมัยใหม่มันไม่ทำให้เกิดความรู้ อย่างเช่นการใช้เรซิ่น ครูก็ต้องปั้นหุ่นให้เด็ก แล้วก็มาหล่อ เด็กก็จะง่ายนิดเดียว แค่มาติดลาย ปิดทอง แล้วก็จะรู้เพียงแค่ไม่กี่ขั้นตอน เพราะฉะนั้นเรื่องของการสอน แม้จะได้สอนแค่สิบครั้ง แต่เราก็ให้เรียนแบบโบราณ แต่ว่าไม่ได้สอนให้เด็กปั้นหุ่น คือ เราจะให้หุ่นกับเขา แล้วให้เขาปิดกระดาษ ปั้นขี้เลื่อยแล้วมาติดลวดลาย ปิดทอง เพื่อให้เด็กเรียนรู้ว่าเมื่อเวลาที่เขาไม่มีครู เขาสามารถยืนด้วยขาของตัวเองได้ แต่ถ้าใครอยากเรียนรู้เรื่องสัดส่วนหุ่นก็มาเรียนเพิ่มเติมพิเศษได้ แต่ถ้าพวกที่ไม่สนใจเขาก็แค่เอาให้ผ่านไป แต่ก็มีหลายคนที่อยากเรียนเรื่องโครงสร้างการระบายอากาศต่างๆ เราก็จะเปิดวิชาให้เขาเรียนอีก แต่ทีนี้จะเรียนแค่ไม่กี่คน แค่คนที่สนใจจริงๆ สำหรับบุคคลภายนอกก็เป็นการอบรมในช่วงระยะเวลาสั้นๆซึ่งเปิดโดยโครงการของวิทยาลัยช่างศิลป์ จะได้ติดตามผลงานได้..." (ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

นอกจากการถ่ายทอดความรู้ให้แก่นักเรียนที่วิทยาลัยช่างศิลป์แล้ว เมื่อมีโอกาสตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ยังให้เวลาถ่ายทอดความรู้แก่นิสิต นักศึกษา ตลอดจนบุคคลทั่วไปได้เข้ามาเรียนรู้เรื่องการทำหัวโขนที่บ้าน แต่เนื่องจากเวลาส่วนใหญ่ทุ่มเทให้กับนักเรียนที่วิทยาลัยช่างศิลป์ จึงไม่ค่อยได้กลับบ้าน การเรียนการสอนที่บ้านจึงเป็นไปอย่างไม่ต่อเนื่องนัก

5.3 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาของสำเนียง ผดุงศิลป์

สำเนียง ผดุงศิลป์เกิดในตระกูลช่างทำหัวโขน ซึ่งเหตุนี้เองจึงส่งผลสำคัญต่อการจดจำ เลียนแบบ และเรียนรู้เพื่อสืบสานงานศิลปะการทำหัวโขนจากบิดาในลักษณะของการถ่ายทอดความรู้โดยการฝึกปฏิบัติเป็นหลัก ในเบื้องต้นเป็นการฝึกปฏิบัติแบบเป็นลูกมือช่วยเหลือบิดาจากส่วนเล็กๆน้อยๆ กระทั่งเริ่มมีความชำนาญมากขึ้น จนได้รับความวางใจให้สามารถนำกระบวนการเหล่านั้นมาทำหัวโขนเองได้

ภายหลังจากช่วยบิดามารดาประกอบอาชีพช่างทำหัวโขนมานาน สำเนียงพยายามค้นคว้าทดลองเพื่อปรับปรุงและพัฒนาให้หัวโขนตามแบบฉบับที่ครอบครัวตนผลิตนั้นมีความคงทนในการใช้งาน และมีคุณภาพมากขึ้น จากการศึกษาทดลองตามแบบภูมิปัญญาชาวบ้านทำให้สำเนียงพบว่ากระดาษถุงปูนซีเมนต์ซึ่งเป็นวัสดุสำคัญในการทำหัวโขนที่ใช้กันมาแต่เดิมนั้น ไม่มีความคงทนนัก จึงได้ทดลองหาวัสดุชนิดใหม่ซึ่งค้นพบว่ากระดาษสาจากจังหวัดเชียงใหม่เป็นวัสดุพื้นบ้านที่เหมาะสมอย่างยิ่งในการนำมาทำหัวโขน

นอกจากค้นพบวัสดุใหม่ในการทำหัวโขนให้มีคุณภาพแล้ว สำเนียงยังเป็นช่างทำหัวโขนรายแรกที่นำสังกะสีมาทำเป็นวงขอบยึดโครงหัวโขนให้แน่นหนาและมีความคงทนในการใช้งาน ทำให้หัวโขนของสำเนียงเป็นหัวโขนที่มีความคงทนในการใช้งานมากกว่าหัวโขนที่เคยทำมาแต่เดิม การแก้ปัญหาและความพยายามในการปรับปรุงพัฒนางานการทำหัวโขนในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาทำให้สำเนียงสั่งสมองค์ความรู้ที่ค้นคว้าและค้นพบด้วยตนเองไว้เป็นจำนวนมาก องค์ความรู้สำคัญที่น่าสนใจสามารถสรุปได้ดังนี้

1.การนำกระดาษสามาเป็นวัสดุในการทำหัวโขนซึ่งมีน้ำหนักเบา และสวยงาม

2.การเสริมโครงสร้างหัวโขนด้วยสังกะสีทำให้หัวโขนมีความคงทนในการใช้งาน ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมใหม่ของช่างทำหัวโขน

3.ปรับประยุกต์การใช้สีทาหัวโขนด้วยการนำสีสมัยใหม่มาใช้แทนสีฝุ่นแบบเก่า ซึ่งมีคุณสมบัติดีกว่า คือ สีสดใสกว่า และเมื่อโดนน้ำสีจะไม่หลุดลอก เป็นต้น

4.ออกแบบลวดลาย และพัฒนารูปแบบของหัวโขนใหม่ให้มีรูปทรงที่สวยงามยิ่งขึ้น

5.ริเริ่มทำหัวโขนจำลองขนาดเล็กจากกระดาษสาเพื่อเผยแพร่แก่ชาวต่างชาติ ในลักษณะของงานฝีมือ

สำเนียง ผดุงศิลป์ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 2 ด้านศิลปกรรม (การทำหัวโขน) จากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ.2545 เนื่องจากสำเนียงสามารถนำความรู้ด้านศิลปกรรม (การทำหัวโขน) ที่ตนเองได้ศึกษาค้นคว้า ค้นพบ และฝึกฝนปฏิบัติจนประสบความสำเร็จไปเผยแพร่ ตลอดจนถ่ายทอดให้ผู้อื่นได้เรียนรู้ ทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี โรงเรียนวัดอบทม อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง งานประจำปีเมืองอ่างทอง โรงเรียนสตรีอ่างทองและโรงเรียนปัทมโรจน์ เป็นต้น โดยสาระสำคัญของการถ่ายทอดความรู้ได้จัดทำไว้อย่างเป็นระบบ เริ่มตั้งแต่ประวัติความเป็นมาของหัวโขน เครื่องมือในการทำหัวโขน วัสดุอุปกรณ์ในการทำหัวโขน และกรรมการวิธีในการทำหัวโขน

นอกจากการถ่ายทอดความรู้ตามที่ได้กล่าวมาแล้ว สำเนียง ผดุงศิลป์ ยังได้ถ่ายทอดความรู้สู่มวลชนโดยการเป็นวิทยากรพิเศษ การให้สัมภาษณ์ผ่านสื่อมวลชน ตลอดจนเปิดบ้านของตนให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะการทำหัวโขน ซึ่งบุคคลใดที่สนใจก็สามารถเข้ามาศึกษาเรียนรู้ได้ โดยที่สำเนียงไม่เก็บค่าใช้จ่ายใดๆสิ้น นอกจากค่าวัสดุบางชิ้น เช่น พลอยเทียม รัก ทองคำเปลว เป็นต้น ในส่วนของการถ่ายทอดกรรมวิธีในการทำหัวโขน สำเนียงจะถ่ายทอดให้ผู้สนใจอย่างเต็มที่โดยไม่หวงวิชา ดังนั้นหากผู้เรียนมีความตั้งใจจริง ใจเย็น อดทน และประณีต ก็จะเรียนรู้ได้ไม่ยาก

ด้วยเหตุที่งานทำหัวโขนเป็นงานประณีต ต้องใช้ความละเอียดรอบคอบ ดังนั้นระยะเวลาในการสร้างหัวโขนแต่ละหัวจึงใช้เวลานาน อาจจะ 1 ถึง 2 เดือนหรือมากกว่านั้นกว่าจะได้หัวโขนที่สวยงาม เนื่องจากแต่ละกระบวนการต้องอาศัยความละเอียด พิถีพิถัน เช่น การปิดกระดาษสาแต่ละชั้นเพื่อขึ้นหุ่น ดังนั้นหากใจร้อนรีบปิดกระดาษ ไม่รีดให้เรียบ หุ่นที่ได้อาจเสียรูปทรง เป็นต้น ดังนั้นหากผู้เรียนไม่มีความตั้งใจจริง หรือใจร้อน ไม่มีความอดทน ก็ไม่สามารถสร้างหัวโขนที่มีรูปทรงสมสัดส่วน ลวดลายวิจิตร และมีความคงทนได้ สำเนียงเล่าว่า

"...เด็กที่สนใจมาเรียนจริงๆไม่มี ตอนนี้ต้องไปเอาเด็กจากโรงเรียนปัทมโรจน์อ่างทองเอามาให้หัดทำ สอนถ่ายทอดความรู้ให้เขา เป็นเด็กที่อยู่ในโรงเรียน เขาก็มีเวลาน้อย ผมต้องไปหาเขาที่โรงเรียน ซึ่งความจริงแล้วการศึกษาพวกนี้ เขาน่าจะมาหาผม ฝึกกับผมที่บ้านเพราะมันเกี่ยวกับภูมิปัญญาไทย...มีเด็กอีกกลุ่มหนึ่งมาเรียนที่บ้าน เพราะหลานชายผมที่เป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนจึงพามาฝึก เด็กกลุ่มนี้ก็ใช้ได้ มีคุณภาพเพราะเขาเรียนศิลปะด้วย มีความเข้าใจในงานศิลปะค่อนข้างดี ผมเริ่มสอนวิธีการขั้นต้นที่โรงเรียน พอวันเสาร์ให้เขามาเรียนที่นี่ ก็เพิ่งจะเริ่มได้ไม่เท่าไหร่ แต่ช่วงนี้เขาก็ติดงานกีฬา งานโรงเรียนกันอีกเลยไม่ได้มา งานหัวโขนเป็นงานที่ต้องใช้เวลามากขั้นตอนแต่ละขั้นตอนมันต้องใช้เวลา เด็กที่จะทำได้ต้องมีใจรัก ต้องมีความอดทน สองอันนี้เป็นเรื่องใหญ่ ถ้าไม่มีความอดทนเดี๋ยวก็เบื่อทำไม่ได้ ต้องใช้เวลามาก ถ้าจะให้การถ่ายทอดสมบูรณ์ควรจะเป็นเด็กที่มาคลุกคลี หมายถึงต้องมีเวลามาก ต้องมาอยู่ มาฝึกกับเรา มาทุกวัน มาบ่อย เริ่มจากการเป็นลูกมือช่วยทำ แล้วเขาจะได้ความรู้ที่แน่นอนมากกว่า เด็กที่ทำตอนนี้เป็นเด็กที่มาเรียนแค่พอรู้ ถ้าเขามาเรียนแล้วต้องมีเป็นผลงานของเขา แต่งานทำหัวโขนต้องใช้ต้นทุนสูง อย่างพวกรักนี่แพง พวกทอง พลอย พวกนี้แพง ชิ้นหนึ่งก็ใช้เงินหลายร้อยบาท ถ้าเขาจะใช้เงินตัวเองก็ค่อนข้างมีปัญหา...ดังนั้นคนที่สนใจมาเรียนส่วนมากเป็นกลุ่มครู พวกที่มีอาชีพอยู่แล้วสนใจอยากจะทำก็มีแต่เขามาทำไม่ได้เพราะว่าเรื่องเวลา...และการประกอบอาชีพหลักของเขา เด็กๆก็ต้องเรียนหนังสือ พ่อแม่อยากให้เรียนหนังสือสูงๆไปทำงานดีๆ ไม่อยากให้มาทำอาชีพหัวโขน อาชีพมันไม่แน่นอน ไม่รู้ว่าจะทำเงินทำทองได้มากแค่ไหน ..." (สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

สำเนียง ผดุงศิลป์ได้ถ่ายทอดความรู้ในเรื่องการทำหัวโขนให้แก่นักเรียน นิสิตนักศึกษา และประชาชนทั่วไป ตลอดจนการสาธิต แสดงผลงานตามสถานที่ต่างๆที่หน่วยงานราชการและเอกชนได้เชิญมา รวมถึงการเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ จนมีผู้สนใจติดต่อเข้ามาเพื่อศึกษาหาความรู้เป็นจำนวนมาก เช่น

นายสมพงษ์ วินิจ ข้าราชการบำนาญ และกรรมการสภาวัฒนธรรม จังหวัดสิงห์บุรี อดีตเป็นครูศิลปะซึ่งมามอบตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้โดยตรงตัวต่อตัว โดยเลือกศึกษาศิลปะการปั้น ช่างหนัง ช่างรัก ช่างทอง ซึ่งนายสมพงษ์เองก็มีความสามารถทางด้านงานปั้นและงานหนังอยู่แล้ว

นายวรกฤต เพ็งสุข อาจารย์ 1 ระดับ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ ได้มาศึกษาหาความรู้อย่างสม่ำเสมอ ตั้งแต่เป็นนักศึกษาจนถึงปัจจุบัน สามารถซ่อมแซมและประดิษฐ์หัวโขนเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมในวิทยาลัยได้

นางมาลี บุญชากร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการโรงเรียนวัดมะขาม สำนักการประถมศึกษาอำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง ได้มาศึกษาการสร้างงานศิลปะแบบง่ายๆ และนำไปเผยแพร่ตามโรงเรียนต่างๆ ที่ได้เคยปฏิบัติหน้าที่ครูสายผู้สอน

นายวิษณุ ผดุงศิลป์ หลานชายของนายสำเนียง เป็นผู้ที่นายสำเนียงให้ความรู้ และถ่ายทอดกระบวนการทำหัวโขนให้ทุกขั้นตอน แต่ยังไม่สามารถผลิตหัวโขนได้ครบถ้วนกระบวนการ

ปัจจุบันสำนักงานการศึกษาแห่งชาติซึ่งได้คัดเลือกให้สำเนียง เป็นครูภูมิปัญญาไทยและได้ให้การสนับสนุน ตลอดจนให้ทุนอุดหนุนเพื่อถ่ายทอดความรู้และกระบวนการในการสร้างหัวโขน แต่สำเนียงประสบปัญหาในเรื่องการหาผู้ที่สนใจจริงและมีเวลามากพอที่จะเรียนรู้อย่างเป็นกระบวนการ เนื่องจากขั้นตอนในการทำหัวโขนนั้นมีอยู่หลายขั้นตอน และแต่ละขั้นตอนต้องใช้เวลาในนาน จึงไม่มีผู้ใดที่มาเรียนรู้ได้ครบทุกขั้นตอน ปัจจุบันจึงมีเพียงสำเนียง และภรรยาที่ยังคงยึดอาชีพการทำหัวโขนต่อไป โดยมีหลานชายคือ นายวิษณุ ผดุงศิลป์ ได้เข้ามาศึกษากระบวนการทำหัวโขน

จากการสัมภาษณ์และสอบถามสำเนียง ผดุงศิลป์ และนางสมนึก ผดุงศิลป์ (ภรรยา) ในเรื่องการสร้างเครือข่ายเพื่อการเรียนรู้แลกเปลี่ยนระหว่างผู้สร้างงานหัวโขนพบว่า ไม่มีการสร้างเครือข่ายการเรียนรู้หรือแลกเปลี่ยนความรู้เพื่อการพัฒนาระหว่างกลุ่มผู้สร้างงานศิลปะหัวโขนด้วยกัน เนื่องจากกลุ่มผู้สร้างงานหัวโขนในเชิงศิลปะจริงๆมีน้อย อีกทั้งไม่มีคนรุ่นใหม่ที่สนใจศึกษาอย่างจริงจัง อย่างไรก็ดีสำเนียง ผดุงศิลป์ ได้พยายามพัฒนางานหัวโขนของตนเองทั้งจากการศึกษาจากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเด่นของตัวโขนแต่ละตัว ศิลปะลายไทย การสังเกตงานศิลปกรรมอันเป็นมรดกไทย ตลอดจนการสังเกตงานหัวโขนของช่างทำหัวโขนคนอื่นเพื่อนำสิ่งที่ดีกลับไปใช้พัฒนางานของตนเอง รวมถึงการพูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้กับผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะ ทั้งทัศนศิลป์และนาฏศิลป์ จากนั้นได้นำความรู้ต่างๆที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้ามาทดลองพัฒนาเพื่อหากลวิธีที่ดีและเหมาะสมที่สุดมาใช้กับการสร้างงานหัวโขน และนำความรู้จากการค้นคว้าด้วยตนเองเผยแพร่แนะนำแก่ครูและนักเรียนในโรงเรียนท้องถิ่น เช่น การเขียนภาพ การปิดกระดาษ เป็นหัวนก หัวไก่ ประกอบการร่ายรำบนเวทีของเด็กนักเรียน การฝึกทำมงกุฎแบบง่ายๆในกิจกรรมส่งเสริมการเรียนของนักเรียน เป็นต้น

5.4 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาของสมชาย ล้วนวิลัย

สมชาย ล้วนวิลัยได้รับเชิญจากหน่วยงานต่างๆ โดยส่วนใหญ่เป็นหน่วยงานของทางราชการให้ไปสาธิตและถ่ายทอดกระบวนการขั้นตอนในการทำหัวโขน แต่เป็นเพียงการสาธิตในระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น ไม่ได้เป็นลักษณะการสอนให้สามารถนำไปประกอบอาชีพได้ สมชายเล่าโดยสรุปว่า

"...ส่วนใหญ่เป็นการเชิญไปแสดงงานของหน่วยงานราชการต่างๆ สถาบันการศึกษาก็พอมีบ้าง ส่วนคนในชุมชนไม่มีใครสนใจเข้ามาเรียน แต่จะมีโรงเรียนละแวกในชุมชนหรือใกล้เคียงกับชุมชนอย่างโรงเรียนวัดสุวรรณก็มีครูพานักเรียนมาดู แต่เป็นเด็กเล็ก เลยได้แค่มาดู ยังไม่สามารถหัดทำได้เพราะยังเด็กเกินไป ประมาณป.5 ป.6 แต่ก็มีเด็กบางคนที่หลังจากครูพามาดูแล้วก็หาโอกาสมาพบที่บ้านเอง บางครั้งก็พาเพื่อนกลุ่มอื่นมาด้วย มาซักถามพูดคุยถึงเรื่องการทำหัวโขน แต่ก็ไม่ได้ฝึกทำ แต่ถ้าเป็นเด็กโตขึ้นมาหน่อยหรือกลุ่มผู้ใหญ่ ส่วนใหญ่เขาจะมาทำรายงาน ไม่ได้มาฝึก หรือไม่ได้มาเพราะสนใจจะทำจริงๆ..." (สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

สมชายมีความคิดเห็นว่าหากมีโครงการเปิดสอนวิชาชีพทางด้านการทำหัวโขนอย่างจริงจังเป็นสิ่งที่ดี แต่เท่าที่ผ่านมาเป็นเพียงการสาธิตภายในระยะเวลา 1 – 2 วัน หรือการอบรมในระยะเวลาที่จำกัด ไม่สามารถนำไปประกอบอาชีพได้จริง เพราะไม่เข้าใจกระบวนการทั้งหมด หากสนใจศึกษากระบวนการทำหัวโขนที่จะสามารถนำไปประกอบเป็นอาชีพได้นั้นควรมีเวลาในการฝึกฝนประมาณ 1 ปี ปัจจุบันนายสมชาย ล้วนวิลัยเปิดโอกาสให้คนที่สนใจสามารถเข้าไปศึกษาเรียนรู้ขั้นตอนการทำหัวโขนได้ถึงที่บ้าน โดยเป็นการเรียนรู้จากการฝึกปฏิบัติจริง แต่ด้วยความเข้าใจคลาดเคลื่อนจึงทำให้ไม่มีใครสนใจมาเรียน

"...ตอนนี้ผมก็เปิดให้คนที่สนใจมาฝึกทำ ไม่ได้เปิดเป็นเรื่องเป็นราว แต่เปิดให้เฉพาะคนที่สนใจจริงๆเข้ามาฝึก เรียนรู้ด้วยการปฏิบัติจริง แต่บางคนเขากลัวว่าเราจะหลอกใช้กัน หลอกให้ทำงาน เขาก็จะถามเรื่องเงินก่อนเลยว่า ทำแล้วได้เงินหรือเปล่า ซึ่งผมมองว่าถ้าจะมาฝึกทำแล้วคิดถึงเรื่องนี้ก่อนก็จบ ไม่ต้องเรียน..."(สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

5.5 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาสาคร ยังเขียวสด

สาคร ยังเขียวสด และครอบครัว "ยังเขียวสด" ได้เปิดโรงละครโจหลุยส์เธียร์เตอร์ (โรงละครแห่งเก่า) ที่จังหวัดนนทบุรีให้เป็นแหล่งเรียนรู้ตามอัธยาศัยสำหรับผู้มีความสนใจในการสร้างงานหัวโขน โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด โดยมีช่างผู้เชี่ยวชาญคอยให้คำแนะนำทุกวันจันทร์ถึงวันเสาร์ ยกเว้นวันอาทิตย์ ส่วนที่โรงละครโจหลุยส์เธียร์เตอร์ (โรงละครแห่งใหม่) ที่สวนลุมไนท์บาซาร์ ซึ่งเป็นโรงละครสำหรับหุ่นละครเล็กเปิดทำการสาธิตการสร้างหัวโขนบริเวณโถงหน้าประตูทางเข้าก่อนการแสดงหุ่นละครเล็กทุกรอบ ผู้ที่สนใจสามารถมาเรียนรู้ขั้นตอนบางขั้นตอนได้ เนื่องจากข้อจำกัดในเรื่องสถานที่และเวลา ดังนั้นหากมีผู้สนใจอย่างจริงจังจึงติดต่อเพื่อไปเรียนขั้นตอนที่โรงละครเก่า จังหวัดนนทบุรี และในอนาคตอันใกล้กำลังมีโครงการจัดทำพิพิธภัณฑ์หัวโขนเพื่อการอนุรักษ์และการเรียนรู้อีกด้วย

5.6 การถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาของนายสุรพล ฟื้นศิลป์

การถ่ายทอดความรู้ในการทำหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์เป็นใน 3 ลักษณะคือ

1. การเรียนรู้ในระบบโรงเรียน โดยเป็นอาจารย์พิเศษสอนกรรมวิธีประดิษฐ์หัวโขนให้กับนักศึกษาเทคโนโลยีราชมงคล ระดับปริญญาตรี (วิทยาลัยนาฏศิลป)

2. การเรียนรู้นอกระบบโรงเรียน เนื่องจากปัจจุบันสุรพล ฟื้นศิลป์ ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษเพื่อถ่ายทอดความรู้เป็นวิชาชีพให้แก่นักเรียนในกลุ่มการศึกษานอกโรงเรียน ที่โรงเรียนกาญจนาภิเษก และศูนย์ศิลปาชีพบางไทร

3. การเรียนรู้ตามอัธยาศัย สุรพลได้เปิดบ้านของตนเป็นศูนย์การเรียนรู้สำหรับบุคคลที่สนใจและรักการทำงานหัวโขน โดยสามารถมาเรียนรู้ได้ในวันอาทิตย์ ค่าใช้จ่ายในการเรียนรวมวัสดุอุปกรณ์ครั้งละ 400 บาท นอกจากนี้สุรพลยังเป็นวิทยากรสาธิตการสร้างหัวโขนโดยเป็นความร่วมมือกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย และเป็นวิทยากรเผยแพร่ความรู้ศิลปะการสร้างหัวโขนให้กับหน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร

ข้อมูลอันเป็นความรู้เกี่ยวกับกรรมวิธีในการสร้างหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์นั้น เกิดจากการศึกษาค้นคว้า และทดลองด้วยประสบการณ์ของตัวเอง จากนั้นจึงได้เรียบเรียงและนำมาถ่ายทอดทั้งในลักษณะของการบรรยายในรายวิชาต่างๆที่ได้รับเชิญไปถ่ายทอดความรู้ และลักษณะของเอกสารประกอบการสอนในรายวิชาต่างๆที่สุรพล ฟื้นศิลป์ได้ทำการค้นคว้าเรียบเรียงเป็นงานวิชาการ

6. สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบัน

6.1 สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบันของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

งานหัวโขนของ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เป็นงานหัวโขนที่จัดว่ามีคุณภาพและความงดงามสูง หัวโขนหัวหนึ่งๆใช้เวลาในการทำค่อนข้างนาน เพราะมีความประณีต ละเอียด พิถีพิถันในทุกขั้นตอนกระบวนการผลิตและใช้วัสดุ อุปกรณ์ ที่เลือกสรรค์ให้ได้คุณภาพตามที่กำหนดไว้ ผู้ที่สนใจผลงานของ มล.พงษ์สวัสดิ์ จึงต้องมีความเข้าใจในเรื่องระยะของการสร้างงาน

> "...ส่วนใหญ่งานที่ผมทำไม่ได้ส่งจำหน่ายตลาด แบบที่ทำทีละมากๆ เพราะงานผมเป็นงานฝีมือ เป็นงานคุณภาพ อย่างหัวเล็กผมทำได้สิบหัวต่อเดือน มันค่อนข้างน้อยถ้าจะให้ส่งตลาด ตลาดเขาต้องการปริมาณเยอะๆ อย่างหัวใหญ่ผมก็ใช้เวลาเป็นเดือน เพราะอาชีพหลักผมเป็นครู วันธรรมดาก็จะแค่ปล่อยงานทิ้งไว้ให้แห้ง วันเสาร์อาทิตย์ค่อยทำ เพราะวันธรรมดากว่าจะกลับมาถึงก็เย็น แสงไม่มี ทำตอนกลางคืนมองไม่ค่อยเห็น อายุมากแล้ว ทำไม่ได้เหมือนก่อน สายตาจะเสีย หรือบางทีเวลาปิดทองผมก็ต้องอาศัยไอแดด ถ้าปิดทองเวลาอากาศชื้นไม่ควรปิด เพราะทองจะไม่ขึ้นมันเงา เมื่อเป็นอย่างนี้ช่วงหน้าฝนเราก็ลำบากแล้ว เพราะฉะนั้นคนที่มาสั่งงานผมต้องเข้าใจผมด้วย ผมยินดีทำให้ด้วยความเต็มใจ และพิถีพิถัน แต่ต้องให้เวลาผม..."(มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ. สัมภาษณ์. 2546)

สำหรับการกำหนดราคาจำหน่ายสำหรับหัวโขนแต่ละขนาด มล.พงษ์สวัสดิ์ กำหนดไว้ดังนี้

หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ ราคา 15,000 บาท ขนาดกลาง ราคา 3,500 บาท หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ ราคา 18,000 – 20,000 บาท ขนาดกลาง ราคา 5,000 บาท หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ ราคา 8,000 บาท และขนาดเล็ก ราคา 2,500 บาท โดยงานหัวโขนทุกประเภทและทุกขนาดนี้ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ เลือกใช้แต่วัสดุที่มีคุณภาพ เช่น ทองที่ใช้ปิดหัวโขนเป็นทองคำเปลวแท้ 100 % เท่านั้น

ยุคแรกที่มล.พงษ์สวัสดิ์เริ่มทำหัวโขน มีผู้มาสั่งทำหัวโขนจำนวนมาก ปัจจุบันเมื่อประเทศไทยประสบวิกฤติทางเศรษฐกิจ ผู้ที่เคยสนใจและต้องการสั่งทำหัวโขนลดลง เนื่องจากมองว่าหัวโขนเป็นสิ่งฟุ่มเฟือย ไม่จำเป็นในชีวิตประจำวัน จึงส่งผลให้มีการสั่งทำและการผลิตน้อยลงตามไปด้วย

> "...สภาพเศรษฐกิจมีผลกระทบกับงานหัวโขนมาก คนสั่งน้อยลง เพราะหัวโขนเป็นสิ่งฟุ่มเฟือย และหากเป็นงานคุณภาพจริงๆราคามันสูงด้วย แต่ผมก็ไม่คิดจะไปใช้วัสดุคุณภาพไม่ดีนะ เราต้องรักษาคุณภาพไว้ ที่นี้พอเศรษฐกิจตกต่ำ จากที่เคยสั่งเป็นร้อยหัวก็เหลือสิบหัว ยี่สิบหัว น้อยมากเมื่อเทียบกับเมื่อก่อน อย่างช่วงนี้ก็มีงานมาเรื่อยๆ ไม่ถึงกับเยอะ แต่ก็พออยู่ได้ หัวใหญ่เดือนละสองหัว หัวเล็กอีกห้าหัวก็อยู่ได้ ทำมากกว่านี้ก็ไม่ไหว ไม่มีกำลัง เพราะเราทำกันในครอบครัว ไม่ได้เป็นโรงงาน ไม่มีคนงาน ถือว่าเป็นอาชีพเสริม..."(มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์. สัมภาษณ์. 2546)

นอกจากนี้ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ฝากข้อคิดว่า รัฐบาลควรให้ความสนใจรับผิดชอบกับช่างหรือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมในสาขาต่างๆอย่างจริงจัง ศิลปินหลายท่านพยายามทำงานหัวโขนเชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย แต่หากสภาพความเป็นอยู่และสภาพทางเศรษฐกิจของครอบครัวไม่เอื้ออำนวย ศิลปินก็อยู่ได้ลำบากการสร้างสรรค์ผลงานดีๆก็ย่อมเกิดขึ้นได้ยากเช่นกัน หากรัฐบาลให้ความช่วยเหลือที่เหมาะสมอย่างเป็นรูปธรรม ศิลปินก็สามารถยืนหยัดอยู่ในอุดมการณ์การสร้างสรรค์งานเพื่อ

อนุรักษ์และพัฒนาได้อย่างเต็มความสามารถ ไม่ต้องตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของสภาพทางเศรษฐกิจ และควรส่งเสริมให้เยาวชนและคนไทยทุกคนสำนึกในคุณค่าของความเป็นไทย ไม่ว่าจะเป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงใดก็ตาม ให้มีคนสนใจและเข้ามาศึกษาสืบทอดมากขึ้น

6.2 สถานภาพการประกอบอาชีพการทำหัวโขนในปัจจุบันของตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

หัวโขนที่ตาบทิพย์ทำอยู่ในปัจจุบันสามารถแบ่งออกได้เป็น

1.หัวโขนเพื่อการศึกษา คือ หัวโขนที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นแบบในการเรียนการสอนวิชาช่างหัวโขนให้แก่นักเรียนที่วิทยาลัยช่างศิลป์

2.หัวโขนเพื่อการแสดง คือ หัวโขนขนาดใหญ่ที่ผู้สั่งซื้อนำไปใช้ในการแสดง

3.หัวโขนเพื่อการสะสมหรือประดับตกแต่ง ซึ่งจะมีหลายขนาด ทั้งขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ราคาระหว่างหัวโขนเพื่อการแสดงกับหัวโขนเพื่อสะสมหรือตั้งประดับตกแต่งจะต่างกัน เพราะหัวโขนที่ใช้ในการสะสมต้องใช้วัสดุที่ดีกว่า ประดับประดาตกแต่งด้วยลวดลายที่ละเอียดงดงามมากกว่า แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณของผู้สั่งทำเป็นสำคัญ

การกำหนดราคาหัวโขนเพื่อจำหน่ายนั้น ตาบทิพย์กำหนดราคาของหัวโขนขนาดใหญ่โดยแยกตามวัตถุประสงค์ของการนำไปใช้ เช่น หัวโขนทศกัณฐ์ ประเภทนำไปใช้ใส่แสดงราคา 12,000 บาท หากเป็นประเภทนำไปตั้งประดับตกแต่ง ราคา 18,000 บาท หัวโขนพระรามประเภทนำไปใช้ใส่แสดง ราคา 12,000 บาท ประเภทตั้งประดับตกแต่ง 18,000 บาท และหัวโขนหนุมานประเภทนำไปใช้ใส่แสดง ราคา 5,000 บาท ประเภทตั้งประดับตกแต่ง ราคา 6,500 บาท

หากเป็นหัวโขนขนาดพิเศษ คือ ขนาดกลางและขนาดเล็กจะแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มงานที่มีคุณภาพสูง และกลุ่มงานที่มีคุณภาพรอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ใช้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น หากเป็นหัวโขนกลุ่มงานที่มีคุณภาพสูงจะใช้ทองคำเปลวแท้หรือพลอยเทียมที่มาจากสาธารณะรัฐเช็คที่มีคุณภาพและราคาสูง แต่หากเป็นงานกลุ่มที่มีคุณภาพรองจะใช้ทองเคหรือทองวิทยาศาสตร์หรือพลอยเทียมที่มาจากอินเดียซึ่งมีคุณภาพด้อยกว่าและราคาต่ำกว่า เป็นต้น การกำหนดราคาหัวโขนขนาดพิเศษเพื่อจำหน่าย เป็นตามข้อมูลดังนี้ หัวโขนทศกัณฐ์และพระรามขนาดกลางงานที่มีคุณภาพสูง ราคา 8,000 บาท งานที่มีคุณภาพรองราคา 5,500 บาท ขนาดเล็กราคา 1,500 บาท หัวโขนหนุมานขนาดกลางงานที่มีคุณภาพสูงราคา 5,000 บาท งานคุณภาพรองราคา 3,500 บาท และขนาดเล็กราคา 1,000 – 1,200 บาท แต่ปัจจุบันตาบทิพย์ได้มอบให้นางประภา กล่อมมานพ ซึ่งเป็นน้องสาวเป็นผู้ดูแลการทำหัวโขนขนาดเล็ก สำหรับหัวโขนที่ผู้สั่งทำนิยมสั่งทำมากในปัจจุบันจะเป็นหัวโขนขนาดใหญ่ และนิยมสั่งทำศีรษะเทพเจ้ามากกว่าตัวละครในรามเกียรติ์ เนื่องจากคนต้องการนำไปกราบไหว้บูชา และจะให้ความสำคัญกับงานที่ทำตามกรรมวิธีโบราณ

ตาบทิพย์ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องการตลาดของหัวโขนไว้ว่า การตลาดของหัวโขนค่อนข้างแคบ ใครมีฝีมือดีจะสามารถประกอบอาชีพนี้ได้อย่างมีอนาคต เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญคือต้องมีฝีมือ แม้จะเป็นช่างที่เริ่มประกอบอาชีพนี้ใหม่ก็ตาม แต่หากเป็นผู้มีฝีมือและความรู้ความเข้าใจในงานช่างหัวโขนจริงๆ อนาคตในการประกอบอาชีพทำหัวโขนก็น่าจะไปได้ดี สำหรับงานหัวโขนของตาบทิพย์เองนั้น ผู้สั่งทำส่วนมากเป็นผู้ที่ติดตามผลงานมาตั้งแต่สมัยนายชิต และติดตามเรื่อยมา เนื่องจากยังคงรักษากรรมวิธีขั้นตอนการทำ วัสดุและอนุรักษ์การทำหัวโขนตามแบบโบราณ และมีโครงสัดส่วนที่สวยงามเป็นที่ยอมรับ

งานหัวโขนสำหรับตั้งประดับตกแต่งนั้นจะมีความแตกต่างจากงานที่นำไปสวมใส่สำหรับแสดง คือ ตาบทิพย์จะออกแบบและคิดค้นลวดลายใหม่ๆไม่ให้ซ้ำลวดลายเดิม แทนที่จะวาดลวดลายรักร้อยเพียงอย่างเดียว แต่บางครั้งได้ศึกษาลักษณะงานเขียนลายไทยจากเครื่องราชูปโภคโบราณ มาเขียนเป็นลวดลายประดับหัวโขนทำให้มีความสวยงามแปลกตาไป ซึ่งในเรื่องนี้ตาบทิพย์ให้ความคิดเห็นว่า เรื่องการออกแบบ

คิดค้นลวดลายนี้ไม่ถือว่าเป็นการผิดกรอบหรือไม่ถูกต้องตามแบบโบราณ ผู้สร้างงานหัวโขนควรจะทำการศึกษาก่อนว่าส่วนไหนโบราณกำหนดกรอบไว้ว่าอย่างไร ส่วนไหนที่โบราณเปิดโอกาสให้ช่างแต่ละคนได้แสดงความสามารถของตน

"...เรื่องผิดหรือไม่ผิดเราต้องดูโบราณ คนโบราณคิดเรื่องนี้เก่ง เขาไม่ได้กำหนดตายตัวทุกส่วน แต่เขาจะเว้นบางส่วนไว้ให้ช่างแสดงฝีมือหรืออวดฝีมือกันได้ อย่างใบหน้าเราก็สามารถแสดงฝีมือได้โดยการศึกษาบุคลิกลักษณะของตัวละครแต่ละตัว แล้วเราสามารถสื่อออกมาได้ว่าตัวละครตัวนี้ดุแค่ไหน ตัวนั้นดุแค่ไหน มันจะมีเทคนิคที่เราสามารถเพิ่มได้ เช่น พิเภกเขาจะมีหน้าเศร้า หน้าจืด เราก็จะไม่เน้นอะไรมาก แต่ถ้าพระพิราพหน้าดุ เราก็ต้องเขียนคิ้ว ตา ปาก ให้ออกมาแรงๆ ดูมีพลัง ตรงนี้ทำได้ ไม่ถือว่าผิดครู คำว่าผิดครูน่าจะหมายถึงพวกที่ทำแปลกไปจากที่โบราณกำหนดไว้เยอะ ไม่อยู่ในกรอบ ส่วนมากจะเกิดกับเด็กๆที่เรียน ครูต้องเป็นผู้อธิบายให้ฟัง เช่น หนุมานบังคับว่าต้องตากลม ปากอ้า แต่เด็กเอาตาจรเข้มาใส่ อย่างนี้ผิด หรือการให้สี โบราณกำหนดสีเอาไว้ตามพงศ์รามเกียรติ์ ถ้าเราให้สีผิดอย่างนี้ถือว่าผิดครู เพราะมันผิดจากลักษณะตัวละครตัวนี้ไปเลย แล้วอาจทำให้คนดูสับสนว่าเป็นตัวละครตัวไหนแน่ แต่วัสดุอุปกรณ์ที่เปลี่ยนไปไม่เกี่ยว โบราณไม่ได้กำหนดไว้ มันเป็นไปตามกาลเวลา สิ่งสำคัญอยู่ที่เราจะทำอย่างไรให้มันสามารถคงความงามตามหลักการของสีและลักษณะหัวโขนไว้ได้..."(ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่. สัมภาษณ์. 2546)

6.3 สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนของสำเนียง ผดุงศิลป์

งานหัวโขนของสำเนียง ผดุงศิลป์เริ่มจากการทำหัวโขนสำหรับใช้ใส่แสดง ต่อมาภายหลังจึงเริ่มทำหัวโขนขนาดเล็กสำหรับประดับตกแต่ง

"...ผมจำไม่ได้ว่าหัวโขนขนาดเล็กเริ่มทำตั้งแต่เมื่อไหร่ มันหลายปีมาแล้ว ตอนนั้นสมัยที่พ่อยังทำอยู่ก็ทำศีรษะพระครูฤาษีขนาดกลาง มีคนสนใจ พวกลิเกสมัยนั้นจะไปเล่นที่ไหนก็ยกศีรษะใหญ่ไป หลังๆก็อยากได้เล็กๆเอาไปบูชาเพราะสะดวกกว่าก็มาให้ทำ ตอนหลังก็มีคนมาให้ทำศีรษะเทพเจ้าขนาดเล็ก เรื่องขนาดก็เหมือนกันผมว่าแล้วแต่คน ของช่างคนไหนทำก็มีขนาดไม่เหมือนกัน ไม่เท่ากัน..."(สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

งานหัวโขนของสำเนียงเป็นงานที่ทำตามที่มีคนมาสั่งทำ ไม่ได้ทำเป็นจำนวนมากเพื่อส่งให้พ่อค้าคนกลางไปวางจำหน่ายตามแหล่งท่องเที่ยวหรือเรียกว่า "งานตลาด" โดยกลุ่มคนที่มาสั่งทำนั้นส่วนมากเป็นผู้ที่ติดตามผลงานมานาน จึงรู้จักสถานที่และสามารถมาสั่งเองได้โดยตรงกับสำเนียง โดยไม่ผ่านนายหน้าหรือพ่อค้าคนกลาง ผู้สั่งทำที่มาสั่งทำหัวโขนมีทั้งหัวโขนเพื่อใช้สวมใส่ในการแสดง และเพื่อสะสม

การกำหนดราคาสำหรับหัวโขนขึ้นอยู่กับขนาด รูปทรง และเครื่องประดับของหัวโขนแต่ละหัว เช่น หัวทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ ราคา 18,000 บาท เนื่องจากมีรายละเอียดมาก การทำยอดมีขั้นตอนยุ่งยากมากกว่าหัวโขนอื่น เนื่องจากยอดของทศกัณฐ์ต้องทำเป็นหน้าเล็กๆหลายชั้น พระรามขนาดใหญ่ยอดมหามงกุฎ ราคา 15,000 – 16,000 บาท หนุมานขนาดใหญ่ ราคา 8,000 – 9,000 บาท เนื่องจากหัวโขนหนุมานไม่ต้องทำยอด หัวโขนพระรามขนาดกลางยอดมหามงกุฎ ราคา 6,000 บาท ส่วนหัวทศกัณฐ์และหนุมานขนาดกลางสำเนียงไม่มีการทำ

"...หัวทศกัณฐ์ขนาดกลางไม่ได้ทำเพราะมันต้องสร้างหุ่นใหม่ ต้องสร้างเอง อย่างหัวทศกัณฐ์ต้องใช้เวลามาก สร้างหุ่นหลายชั้น ต้องแกะ ต้องทำพิมพ์ รายละเอียดเยอะ ต้องทำพิมพ์ให้ชัด แล้วหัวทศกัณฐ์มีส่วนประกอบอีกหลายอย่างที่เราจะต้องแกะ แต่เราไม่มีเวลา หนุมานขนาดกลางก็ไม่ได้ทำ..."(สำเนียง ผดุงศิลป์. สัมภาษณ์. 2546)

สำเนียงกล่าวว่า ปัจจุบันศีรษะเทพเจ้าขนาดกลางได้รับความนิยมสั่งทำเพื่อไปบูชากันมาก โดยกลุ่มผู้ประกอบอาชีพทางด้านดนตรีจะบูชาหัวโขนเทพเจ้า 5 องค์ ส่วนกลุ่มผู้ประกอบอาชีพทางด้านนาฏศิลป์โขน ละครจะบูชาหัวโขนเทพเจ้า 9 องค์ ข้อดีของศีรษะขนาดกลางคือสะดวกในการพกพาเพื่อเดินทางและเหมาะสำหรับสถานที่ที่มีพื้นที่น้อย เพราะไม่เล็กหรือใหญ่เกินไปสามารถตั้งไว้ในตู้ได้ และชิ้นงานมีความละเอียดประณีตมากกว่าศีรษะขนาดเล็ก เนื่องจากศีรษะขนาดเล็กในปัจจุบันทำด้วยปูนปลาสเตอร์หรือเรซิ่นหล่อสำเร็จ ดังนั้นความประณีตละเอียดในเรื่องของลวดลายจะลดลง แต่จะเหมาะกับงานเชิงธุรกิจเนื่องจากทำง่ายและรวดเร็ว ราคาไม่แพง หากเป็นงานของช่างทำหัวโขนเชิงศิลปะต้องใช้เวลานานในการทำหัวโขนขนาดเล็ก เนื่องจากกระบวนการการทำและลวดลายต่างๆนำมาจากการทำหัวใหญ่ เพียงแต่ย่อส่วนลงมา เพราะฉะนั้นความละเอียดพิถีพิถันต้องมีมากกว่า ราคาจึงค่อนข้างสูงตามไปด้วย

6.4 สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัย

สมชาย ล้วนวิลัย เริ่มทำหัวโขนมาตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2515 ด้วยใจรักและความสนใจในศิลปกรรมไทย จึงพยายามเสาะแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง เนื่องจากบิดามารดาและครอบครัวไม่มีใครมีความรู้ทางด้านนี้ และไม่เคยมีใครประกอบอาชีพนี้เลย

"...ผมเริ่มทำหัวโขนจากที่ไม่มีอะไรเลย ไม่มีพ่อแม่เป็นฐาน ไม่มีผู้สั่งทำที่สืบต่อจากรุ่นพ่อรุ่นแม่ การเริ่มต้นของผมต่างจากคนอื่น คือ ค่อนข้างลำบากมาก ผมเริ่มด้วยการทำหัวเล็กๆก่อน ไปฝากเขาจำหน่าย ปัจจุบันผมก็ยังยึดการทำหัวโขนขนาดจิ๋วเป็นหลัก เพราะเป็นงานที่เราทำแล้วมีรายได้เลี้ยงครอบครัวแน่นอน สมัยก่อนงานคุณภาพ งานมีราคาไม่ค่อยมีคนสั่งทำ แต่ในช่วง 2 – 3 ปีมานี้ มีคนสั่งทำเยอะขึ้น..."(สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

งานทำหัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัยมีหลากหลายรูปแบบ หลายคุณภาพ และหลายราคาขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สั่งทำที่มาสั่งทำ จำแนกได้เป็น

1.งานที่มีการสั่งทำจากพ่อค้าคนกลางจำนวนมาก งานประเภทนี้เป็นงานที่ต้องการปริมาณผลงานจำนวนมากเพื่อส่งจำหน่ายตามที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวต่างๆ เช่น พัทยา เชียงใหม่ ฯลฯ งานในกลุ่มนี้ใช้วัสดุที่มีคุณภาพรอง ต้องการความรวดเร็วเพราะต้องทำครั้งหนึ่งให้ได้จำนวนมากเท่าที่พ่อค้าคนกลางต้องการ ราคาไม่สูงเพราะผู้สั่งทำมีหลายระดับ ราคามีตั้งแต่ 60 บาทขึ้นไป จนถึง 250 บาท สำหรับขนาดเล็กพิเศษ และขนาดกลางเริ่มที่ 1,200 บาท ขึ้นไป เช่น หัวทศกัณฐ์และหัวพระรามขนาดกลางราคา 1,500 – 1,600 บาท หัวหนุมานขนาดกลาง ราคา 1,200 – 1,300 บาท

งานที่กล่าวข้างต้นนี้ สมชายจะจำหน่ายผ่านพ่อค้าคนกลางเพราะได้รับเงินสดเลย หากส่งให้กับร้านค้าเองจะไม่ได้รับเงินทันทีต้องรอให้จำหน่ายได้ก่อนจึงจะได้รับเงินแต่จะมีกำหนดการรับเงิน ซึ่งจะเป็นปัญหาสำหรับช่างทำหัวโขนในระยะเริ่มแรกที่มีทุนทรัพย์น้อย เพราะไม่มีเงินไปลงทุน

2.งานที่มีผู้สั่งทำ งานประเภทนี้มีหลายคุณภาพและหลายราคาตามแต่ความต้องการของผู้สั่งทำ ราคาเริ่มตั้งแต่ 3,000 บาท ถึง 12,000 บาท ความแตกต่างของราคาขึ้นอยู่กับวัสดุที่ใช้ทำ เช่น ทองที่ใช้ปิดหัวโขนมี 2 ประเภท คือ ทองคำเปลวแท้ 100 % และ ทองเคหรือทองวิทยาศาสตร์ หากผู้สั่งทำมีงบประมาณมากก็จะใช้ทองคำเปลวแท้ 100 % แต่ถ้าผู้สั่งทำงบประมาณน้อยก็ใช้ทองเค ข้อดีของทองคำเปลวแท้ 100 % คือ ให้สีทองที่นุ่มนวลและงดงามกว่า แต่ก็มีราคาสูงกว่าตามไปด้วย

เหตุที่งานหัวโขนของสมชาย ล้วนวิลัยมีหลายคุณภาพและหลายราคานั้น สมชายอธิบายว่า

"...ราคาขึ้นอยู่กับแบบของงาน เช่น หัวโขนมียอดราคาก็แพงกว่าหัวโขนไม่มียอด แต่เราต้องคำนึงถึงคนซื้อด้วย บางคนเขารู้ว่าอย่างไหนสวย แต่เขามีเงินแค่นี้ เขาก็ซื้อได้แค่กำลังที่เขาสามารถซื้อได้ ฉะนั้นบางทีถ้าเราหาวัสดุที่ใกล้เคียงกันได้ในราคาที่ไม่ต่างกันกับของดี มันก็ช่วยกำลังคนซื้อด้วย เวลาทำงานเราอย่านึกถึงงานอย่างเดียว เราต้องนึกถึงคนซื้อ ต้องเข้าใจคนซื้อ ถ้าเรารู้จักทำแต่อย่างเดียว ไม่รู้จักการจำหน่าย ไม่เข้าใจคนซื้อ เราก็ไปไม่รอด..."..."(สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

การทำหัวโขนจะต้องใช้ทักษะของช่างเขียน โดยมีความรู้ในรายละเอียดข้อแตกต่างของลวดลายและสัดส่วนของหัวโขน ประกอบกับความประณีต ความอดทน โดยปัจจุบันสมาชิกในครอบครัวช่วยกันทำหัวโขนเพื่อสร้างรายได้ให้ครอบครัว หัวโขนที่ทำอยู่ในปัจจุบันแบ่งเป็น

1. หัวโขนเพื่อการจำหน่าย ได้แก่ หัวโขนขนาดเล็กพิเศษที่มีผู้ว่าจ้างให้ทำเพื่อการจำหน่ายเป็นของที่ระลึกให้แก่นักท่องเที่ยวและชาวต่างประเทศ

2. หัวโขนเพื่อใช้ใส่แสดงหรือเพื่อการศึกษา ได้แก่ หัวโขนขนาดใหญ่สำหรับใช้ใส่แสดง ซึ่งบางครั้งอาจนำไปใช้ในการเรียนการสอนด้วย รวมถึงเครื่องละครต่างๆจำพวกหัวสัตว์ ชฎา ซึ่งทางโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษามาสั่งทำ

3. หัวโขนเพื่อการสะสมหรือเพื่อประดับตกแต่ง ส่วนใหญ่จะเป็นหัวขนาดใหญ่ ผู้ที่มาว่าจ้างสั่งทำจะเป็นนักสะสมหรือผู้ที่รักในงานศิลปวัฒนธรรมไทย

หัวโขนที่คนนิยมสั่งทำมากที่สุดคือหัวโขนของตัวละครตัวเอกในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ แต่ที่สั่งมากที่สุด โดยเฉพาะเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้สั่งทำชาวต่างชาติคือ ทศกัณฐ์ หนุมาน พระราม พระลักษณ์ เนื่องจากเป็นตัวละครที่มีความโดดเด่นในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์และชาวต่างชาติรู้จักมากกว่าตัวละครอื่นๆ ในเรื่อง อีกทั้งเมื่อนำมาสร้างเป็นหัวโขนก็มีความงดงาม โดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น หัวโขนทศกัณฐ์พญายักษ์ที่มีสิบหน้า ซึ่งต้องใช้ความละเอียดถี่ถ้วน รอบคอบในการแกะและติดลาย ซึ่งหัวโขนทศกัณฐ์นี้หากเป็นงานที่มีคุณภาพสูงจะไม่นิยมทำขนาดเล็กและขนาดเล็กพิเศษ เนื่องจากรายละเอียดมาก ส่วนหนุมานทหารเอกของพระรามซึ่งมีลักษณะเป็นหัวโขนลิงสีขาวปากอ้าก็เป็นที่นิยม เนื่องจากเป็นตัวเอกที่คนรู้จัก ส่วนหัวโขนพระรามและพระลักษณ์ก็มีผู้สั่งทำจำนวนมากเนื่องจากเป็นตัวละครตัวเอกในเรื่องรามเกียรติ์

"...หัวโขนที่ทำส่วนใหญ่จะเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งหน้าพระ ทศกัณฐ์ หนุมาน ไมยราพ และชุดหัวครู 1 ชุด มี 11 หน้า หน้าพระจะทำง่าย ส่วนหน้าทศกัณฐ์จะทำยากสุด เพราะที่ยอดมีหน้ามากถึง 9 หน้า จนเป็นจุดเด่นมองเห็นแต่ไกลก็รู้ว่าเป็นทศกัณฐ์ จึงเป็นสินค้ายอดนิยมทั้งของคนไทยและชาวต่างชาติ ส่วนหนุมานสมุนเอกของพระราม ด้วยสัญลักษณ์เด่นของหนุมานที่เป็นหน้าลิงและมีสีขาวโดเด่นจึงเป็นสินค้าที่ได้รับความนิยมของผู้ที่สนใจทั่วไปเช่นกัน ส่วนหัวครูคนส่วนใหญ่นำไปเพื่อไว้ใช้ในพิธีไหว้ครู จึงนิยมซื้อเป็นชุด มีทั้งหมด 11 หัว..."(สมชาย ล้วนวิลัย. สัมภาษณ์. 2546)

นอกจากที่ได้กล่าวมาแล้ว สมชาย ล้วนวิลัยยังกล่าวเพิ่มถึงเรื่องการตลาดของช่างทำหัวโขนโดยสรุปว่า การตลาดของการทำหัวโขนในปัจจุบันขยายวงกว้างมากขึ้นกว่าสมัยก่อนมาก การทำหัวโขนเพื่อการตลาดมีมากขึ้นเมื่อเทียบกับสมัยก่อนที่เน้นเรื่องงานฝีมือเชิงศิลปะมากกว่า ใครทำงานส่งจำหน่ายตามแหล่งท่องเที่ยวหรือส่งให้กับพ่อค้าคนกลาง หรือที่เรียกว่า "งานตลาด" จะถูกดูหมิ่นว่าทำงานตลาด ทำงานหยาบ ไม่ใช่งานฝีมือ แต่ปัจจุบันตลาดการทำหัวโขนเปิดกว้างมากขึ้น เนื่องจากการส่งเสริมการท่องเที่ยวในประเทศ ทำให้การค้าหัวโขนก้าวหน้าไปด้วย โดยเฉพาะนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศจะสนใจงานศิลปวัฒนธรรมไทยมากกว่าคนไทย ซึ่งส่งผลดีต่องานทำหัวโขนด้วย กล่าวคือ สมัยก่อนร้านค้าไม่กล้าซื้อ

งานที่มีคุณภาพเพราะราคาแพง กลัวจะจำหน่ายไม่ได้ แต่ปัจจุบันเมื่อผู้สั่งทำสนใจมากขึ้น ผู้สั่งทำบางคนดูงานศิลปะเป็นก็จะเลือกซื้องานที่มีคุณภาพ ร้านค้าเหล่านั้นก็กล้าซื้องานคุณภาพที่มีราคาแพงไปจำหน่าย เพราะมั่นใจว่าจำหน่ายได้ แต่ร้านค้าที่จำหน่ายหัวโขนก็มีหลายระดับ และเริ่มมีการไม่ซื่อสัตย์ต่อลูกค้ามากขึ้นด้วย

นางบุบผา ล้วนวิลัย ภรรยาของสมชาย ล้วนวิลัยเป็นผู้ดูแลเรื่องการตลาดของหัวโขน โดยนอกเหนือจากการฝึกทำหัวโขนและเป็นลูกมือของสมชายแล้ว ยังมีหน้าที่เป็นผู้ติดต่อนำงานหัวโขนไปจัดแสดงตามงานที่ได้รับเชิญจากหน่วยงานทั้งทางราชการและเอกชน รวมถึงการนำไปจัดจำหน่าย ซึ่งบุบผาเล่าว่าปัจจุบันงานหัวโขนของสมชายมีทั้งตลาดรับซื้อทั้งในและนอกประเทศ โดยตลาดในประเทศ ได้แก่ ร้านนารายณ์ภัณฑ์ ร้านเจริญผลสาขาพาหุรัดและประตูน้ำ รวมไปถึงร้านจำหน่ายเครื่องประดับอัญมณีต่างๆ ซึ่งผู้ที่ให้ความสนใจงานหัวโขนส่วนใหญ่เป็นชาวต่างชาติ

6.5 สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนของสาคร ยังเขียวสด

งานทำหัวโขนของบ้าน "ยังเขียวสด" เป็นงานที่ทุกคนในครอบครัวช่วยกันทำ โดยได้รับการถ่ายทอดจากสาคร ยังเขียวสด แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. งานที่มีคุณภาพสูง จะเป็นงานที่มีผู้สั่งทำมาสั่งทำโดยเฉพาะ วัสดุที่ใช้ในการทำจะเป็นวัสดุคุณภาพอย่างไรขึ้นอยู่กับผู้สั่งทำเป็นผู้กำหนดงบประมาณและวัสดุที่ใช้เอง และมีวางจำหน่ายอยู่ที่โรงละครโจหลุยส์เธียร์เตอร์ สวนลุมไนท์บาซาร์
2. งานที่มีคุณภาพรองหรืองานตลาด จะเป็นงานที่ทำโดยให้ความสำคัญที่ปริมาณ เพื่อวางจำหน่าย ณ โรงละครโจหลุยส์ เธียร์เตอร์ สวมลุมไนท์บาซาร์ และส่งจำหน่ายให้แก่ผู้มารับซื้อเพื่อไปจำหน่ายตามแห่งท่องเที่ยว

การกำหนดราคาจำหน่ายของหัวโขนแต่ละขนาด แต่ละคุณภาพ คือ หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ทองคำเปลวแท้ ราคา 18,000 บาท ขนาดใหญ่ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 8,000 บาท – 9,000 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ ราคา 1,200 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ไม่มีการทำ หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ทองคำเปลวแท้ ราคา 15,000 บาท ขนาดใหญ่ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 8,000 – 9,000 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ ราคา 1,200 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ไม่มีการทำ หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ทองคำเปลวแท้ ราคา 8,000 บาท ขนาดใหญ่ทองคำวิทยาศาสตร์ ราคา 3,000 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ ราคา 1,200 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ไม่มีการทำ ส่วนหัวโขนทศกัณฐ์ พระราม และหนุมานขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ มีราคาเท่ากัน คือ ราคา 120 บาท หากนำไปประดับคู่กับกรอบรูป กล่องใส่ดินสอหรือนำไปประดับของที่ระลึกอื่นๆ ราคาประมาณ 300 บาทขึ้นไป ขนาดเล็กทองคำเปลวแท้ไม่มีการทำ

6.6 สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนสุรพล ฟื้นศิลป์

งานสร้างหัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์ ส่วนใหญ่เป็นงานซ่อมแซมของหน่วยงานในสังกัด และของส่วนตัวของผู้สั่งทำอีกจำนวนหนึ่ง นอกจากนั้นเป็นงานที่มีผู้สั่งทำมาสั่งทำโดยตรง ทั้งงานที่นำไปใช้สวมใส่แสดงโขน และงานสำหรับนำไปตั้งประดับตกแต่ง ราคาจึงมีความแตกต่างกันตามคุณภาพของงานและงบประมาณของผู้สั่งทำ นอกจากนี้หัวโขนของสุรพล ฟื้นศิลป์จะมีความงดงามอยู่ที่การลงพื้นหน้าด้วยทองคำเปลว ซึ่งมีทั้งหน้าทศกัณฐ์ พระราม และหนุมาน งานกลุ่มนี้เป็นงานสำหรับผู้สั่งทำนำไปตั้งประดับตกแต่งเพื่อความสวยงาม จึงเป็นงานที่ต้องใช้ความประณีตและใช้วัสดุที่มีคุณภาพดีมากกว่างานนำไปสวมใส่แสดง เนื่องจากงานที่นำไปแสดงโดนการสัมผัส ขีดขูด และชำรุดได้ง่าย แต่งานตั้งประดับตกแต่งสามารถใช้วัสดุคุณภาพดีได้เพราะไม่โดนการสัมผัสมาก

กำหนดราคาจำหน่ายสำหรับหัวโขนแต่ละศีรษะ แต่ละขนาดมีดังนี้ หัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่หน้าทองราคา 20,000 บาท ขนาดใหญ่หน้าเขียว ราคา 18,000 บาท ขนาดกลางทำเฉพาะหน้าเขียว ราคา 5,500 บาท และขนาดเล็กทำเฉพาะหน้าเขียว ราคา 1,800 บาท หัวพระรามขนาดใหญ่หน้าทอง ราคา 16,000 บาท ขนาดใหญ่หน้าเขียว ราคา 15,000 บาท ขนาดกลางทำเฉพาะหน้าเขียว ราคา 4,500 บาท และขนาดเล็กทำเฉพาะหน้าเขียว ราคา 1,500 บาท หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่หน้าทอง ราคา 8,500 บาท ขนาดใหญ่หน้าขาว ราคา 5,500 บาท ขนาดกลางทำเฉพาะหน้าขาว ราคา 4,500 บาท และขนาดเล็กทำเฉพาะหน้าขาว ราคา 1,500 บาท

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1.ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็น

1.เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็น

1.1 การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน

1.2 กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน

1.3 เอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขน

2.เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม และความแตกต่าง ของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนแต่ละคน

3.เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชนของช่างแต่ละคน

4.เพื่อศึกษาสถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน

2.วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็น การสืบทอดวิชาการทำหัวโขน กรรมวิธีการทำหัวโขน เอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะของช่างผู้ชำนาญการ กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขน และสถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบันของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยจำนวน 6 ท่าน

2.1การกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นช่างทำหัวโขนที่ทำงานด้านหัวโขนมากว่า 20 ปี จำนวน 6 ท่าน ซึ่งได้จากการเลือกแบบเจาะจง

1.1 มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ

1.2 ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่

1.3 สาคร ยังเขียวสด

1.4 สำเนียง ผดุงศิลป์

1.5 สุรพล ฟื้นศิลป์

1.6 สมชาย ล้วนวิลัย

2.2เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

เครื่องมือที่ใช้ในการการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์วิธีการประดิษฐ์หัวโขนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง โดยตั้งประเด็นการ

สัมภาษณ์ให้ครอบคลุมในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูล และข้อมูลที่เกี่ยวกับวัสดุ อุปกรณ์ ขั้นตอนและวิธีการในการประดิษฐ์หัวโขน โดยมีลักษณะเป็นการสัมภาษณ์แบบลึก (In — dept Interview) ไม่จำกัดคำตอบ (Non — directive Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดให้มากที่สุด และใช้โครงสร้างของการสัมภาษณ์แบบมาตรฐาน (Standardized or Structured Interview) โดยเป็นการสัมภาษณ์ที่กำหนดคำถามไว้ก่อนล่วงหน้าอย่างชัดเจน และใช้สัมภาษณ์ผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละคนด้วยข้อคำถามเดียวกัน และ เพื่อบันทึกข้อมูลและรายละเอียดต่าง ๆสำหรับเป็นข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ต่อไป

2.3การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยครั้งนี้ ผู้ศึกษาค้นคว้ามุ่งวิเคราะห์ในประเด็น

1.เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์หัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทยในประเด็น

1.1 การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน

1.2 กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน

1.3 เอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขน

2.เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและกระบวนการผลิตหัวโขนของช่างทำหัวโขนในประเทศไทย จำนวน 6 ท่าน ในประเด็นลักษณะร่วม และความแตกต่างของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนแต่ละคน

3.เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชนของช่างแต่ละคน

4.เพื่อศึกษาสถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบันของช่างแต่ละคน

โดยผู้ศึกษาวิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์

3.ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลการสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทยมาเรียบเรียงและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ แบ่งเป็นหัวข้อตามลำดับดังนี้

1. การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย
2. กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย
3. เอกลักษณ์และรูปแบบเฉพาะในการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขน
4. กระบวนการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาการทำหัวโขนสู่ชุมชน
5. สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนในปัจจุบัน

4.สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

4.1การสืบทอดวิชาการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าลักษณะการสืบทอดวิชาการทำหัวโขนมี 3 ลักษณะ คือ

4.1.1 เป็นการสืบทอดมาจากตระกูลช่างโบราณ ได้แก่ ตระกูลศุขสวัสดิ ตระกูลแก้วดวงใหญ่

4.1.2 เป็นการสืบทอดมาจากครอบครัวที่ประกอบอาชีพการทำหัวโขน โดยไม่มีผู้ใดในตระกูลเป็นช่างโบราณ ได้แก่ ตระกูลผดุงศิลป์ ตระกูลยังเขียวสด

4.1.3 เป็นการเรียนรู้ด้วยตนเองจากความสนใจเฉพาะตน ได้แก่ ตระกูลล้วนวิลัย ตระกูลฟื้นศิลป์

4.2 กรรมวิธีการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

4.2.1 การเตรียมหุ่น

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าการเตรียมหุ่นของช่างทำหัวโขน ช่างจะเป็นผู้เตรียมหุ่นแม่แบบเอง โดยในสมัยโบราณใช้ดินเหนียวในการสร้างหุ่น แต่ในปัจจุบันใช่วัสดุทดแทน เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน และปูนปลาสเตอร์

นอกจากนี้ในสมัยโบราณสามารถขึ้นหุ่นปิดกระดาษจากพิมพ์ดินเหนียวได้เลย แต่ปัจจุบันช่างจะหล่อหุ่นขึ้นมาเป็นแบบอีกครั้ง วัสดุที่ใช้ในการหล่อหุ่นได้แก่ ปูนปลาสเตอร์และเรซิ่น

4.2.2 การปิดกระดาษ

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุในการปิดหุ่นในสมัยโบราณใช้กระดาษข่อย แต่ในปัจจุบันช่างทำหัวโขนได้มีการค้นคว้าทดลองหาวัสดุสมัยใหม่ที่มีคุณภาพเทียบเคียงมาใช้ ได้แก่ กระดาษสา กระดาษฟาง กระดาษถุงปูน และกระดาษหุ้มทองคำเปลว

4.2.3 การปั้นใบหน้าหุ่น

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้สำหรับการปั้นใบหน้าหุ่นนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

4.2.3.1 การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก และกระดาษหุ้มทองคำเปลวปรุง

4.2.3.2 การใช้วัสดุสมัยใหม่ คือ ขี้เลื่อยผสม รักเทียมและรักกระแหนะ ปูนแคลเซี่ยมผสมเยื่อกระดาษ ขี้ผึ้งชัน และดินญี่ปุ่น

4.2.4 การติดลวดลาย

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้ในการติดลวดลาย แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

4.2.4.1 การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก

4.2.4.2 การใช้วัสดุสมัยใหม่ คือ กาวซีเมนต์

วัสดุที่ใช้ทำส่วนประกอบอื่นๆสำหรับประดับตกแต่งหัวโขน ได้แก่ หนังวัวหรือหนังควาย หนังประเก็นหรือหนังวิทยาศาสตร์ และแผ่นอลูมิเนียม

4.2.5 การปิดทอง

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ทองที่ใช้ในการปิดลงบนหัวโขน แบ่งออกเป็น ทองคำเปลวแท้หรือทองใบ และทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค วัสดุที่ใช้เป็นตัวประสานให้ทองที่ปิดลงบนหัวโขนติดแน่น คงทน ในสมัยโบราณใช้รักน้ำเกลี้ยง ปัจจุบันใช้วัสดุทดแทน คือ สีเฟล็กบริสุทธิ์ สีเฟล็กซ์ปรุง สีน้ำมัน และรักเทียม

4.2.6 การติดพลอย

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ในสมัยโบราณใช้กระจกเกรียบในการประดับตกแต่งหัวโขน แต่ในปัจจุบันโรงงานผลิตกระจกเกรียบเลิกผลิต วัสดุที่ใช้ในการประดับตกแต่งหัวโขนในปัจจุบันได้แก่ เพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือพลอยอัด และกระจกธรรมดา

4.2.7 การเขียนสี

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การเขียนสีของช่างแต่ละคน ยังคงยึดตามสีที่โบราณกำหนดในพงศ์รามเกียรติ์ แต่สีที่ใช้ได้มีการเปลี่ยนแปลงจากสีฝุ่น มาใช้สีน้ำมันกันน้ำสำหรับทาเป็นสีรองพื้น และใช้สีโปสเตอร์ สีพลาสตอก สีอะครีลิค หรือสีปาก้าสำหรับเขียนลวดลาย เส้นฮ่อ และเส้นไพร

4.2.8 การทำยอด

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การทำยอดแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

4.2.8.1 ช่างเป็นผู้วาดแบบและสัดส่วนของยอด แล้วจึงส่งร้านกลึงไม้แถวประชานฤมิตร และแถววัดสระเกศ (ภูเขาทอง) นำไปกลึง โดยช่างเป็นผู้ควบคุมคุณภาพ

4.2.8.2 ช่างเป็นผู้ออกแบบและทำยอดด้วยตนเอง แบ่งเป็น ยอดทำด้วยไม้ และ ยอดทำด้วยกระดาษ

4.2.9 การเก็บรักษาซ่อมแซม

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การจัดเก็บดูแลรักษาหัวโขน สามารถทำได้โดย จัดเก็บหัวโขนในสถานที่ที่เป็นห้องโถงอากาศถ่ายเทได้ดี ไม่อับชื้น อาจเป็นตู้กระจกใสสำหรับโชว์งาน หากเป็นศีรษะเทพเจ้า ศีรษะครูควรจัดวางโต๊ะหมู่บูชาให้ถูกต้องตามลำดับชั้น ตามพงศ์รามเกียรติ์มีแป้นวางหัวโขน หมั่นดูแลรักษาเป็นระยะสม่ำเสมอ หากพบขี้มอดร่วงบริเวณแป้นวาง ให้แยกศีรษะนั้นออกมาทำการฉีดยาฆ่าแมลงอบตู้ไว้ แล้วนำศีรษะนั้นมาทำลายมอด หากเล็กน้อยนำมาใส่ตู้อบยาฆ่าแมลงอบยาประมาณ 7 – 10 วัน สังเกตดูถ้าไม่มีขี้มอดร่วงลงมาแสดงว่ามอดถูกทำลายแล้วหรือจะใช้เข็มฉีดยาฉีดกอฮอล์เข้าไปในรูมอด มอดจะตายเองแต่ควรระวังอย่าให้กอฮอล์ซึมถึงชั้นเขียนสี หากพบการเจาะกินของมอดหนาแน่นมาก ให้ส่งช่างซ่อมผู้มีความชำนาญต่อไป นอกจากนี้ยังมีข้อควรระวังอีกคือ ศีรษะที่สวมใส่แสดงมักมีคราบเหงื่อไคล ควรผึ่งให้แห้งดีก่อนจัดเก็บเข้าตู้ อาจห่อหุ้มด้วยถุงพลาสติกใส แต่อย่าวางซ้อนทับกันจะทำให้สีหลุดติดกัน หรือชำรุดเสียหายได้

4.3รูปแบบเฉพาะของช่างทำหัวโขน

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ช่างทำหัวโขนแต่ละท่านมีรูปแบบเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ในการทำหัวโขนของตน หากผู้ใดติดตามผลงานของช่างคนใด ก็จะสามารถสังเกตเอกลักษณ์ได้ เช่น

4.3.1 รูปแบบเฉพาะของ มล.พงษ์สวัสดิ์ คือ ลวดลายที่อยู่บริเวณด้านหลังหรือท้ายทอยของหัวโขนเป็นสัญลักษณ์ประจำตัวที่เรียกว่า "ผ้าทิพย์"

4.3.2 รูปแบบเฉพาะของนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ คือ

4.3.2.1 การให้อารมณ์แก่ตัวละครตัวซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของหัวโขนสกุล "แก้วดวงใหญ่"

4.3.2.2 เทคนิคการระบายอากาศสำหรับหัวโขนที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปแสดง ทั้งนี้นางสาวตาบทิพย์ได้เรียนรู้กลวิธีการระบายอากาศมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ และถือว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสูตรประจำตระกูล "แก้วดวงใหญ่"

4.3.2.3 การเขียนลวดลายลงบนหัวโขน เนื่องจากนางสาวตาบทิพย์จะพยายามศึกษาคิดค้นหาลวดลายไทยจากของใช้อื่นๆมาเขียนไม่ให้ซ้ำกัน แต่ยังคงลักษณะความเป็นลายเช่นเดิม ในขณะที่ส่วนอื่นที่โบราณกำหนดกรอบ นางสาวตาบทิพย์ก็ยังคงรักษากรอบนั้นอย่างเคร่งครัด

4.3.3 รูปแบบเฉพาะของนายสำเนียง ผดุงศิลป์ คือ หน้าตาและรูปทรงที่มีสัดส่วนกลมกลืน การขึ้นโครงหน้าที่ได้สัดส่วนงดงามตามแบบโบราณ

4.3.4 รูปแบบเฉพาะของนายสมชาย ล้วนวิลัย คือ ความเรียบร้อย ความขยัน และความละเอียด นายสมชายยึดอุดมการณ์ในการทำงานหัวโขนคือ จะไม่ดัดแปลงรูปแบบ ทรวดทรง ลักษณะ สี และหน้าตาของหัวโขนตามแบบโบราณ แต่จะพัฒนาคิดค้นหาวัสดุที่ดี ที่สามารถนำมาใช้พัฒนาให้หัวโขนมีความคงทน แข็งแรงและมีคุณภาพดีขึ้น อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือมีจรรยาบรรณ ซื่อสัตย์ต่อลูกค้า เลือกใช้วัสดุที่ดีมีคุณภาพ สมกับที่ลูกค้าไว้วางใจ

4.3.5 รูปแบบเฉพาะของนายสาคร ยังเขียวสด คือ ในเรื่องเอกลักษณ์ในงานหัวโขนของนายสาคร ยังเขียวสด อยู่ที่ลักษณะของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความกลมกลืน โดยยึดลักษณะโครงสร้างตามแบบโบราณ แต่ได้มีการพัฒนาให้มีความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด ซึ่งมีลวดลายอยู่หลายลักษณะตามแต่ช่างจะเลือกมาใช้งาน

4.3.6 รูปแบบเฉพาะของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ คือ รูปลักษณ์ของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความกลมกลืน การเขียนเส้นลวดลายที่เฉียบคม สะอาด ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด

4.4 การถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขน

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า กระบวนการถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขน แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

4.4.1 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ในระบบ ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และนายสุรพล ฟื้นศิลป์

4.4.2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้นอกระบบ ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์

4.4.3 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ตามอัธยาศัย ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ นายสาคร ยังเขียวสด นายสำเนียง ผดุงศิลป์ นายสุรพล ฟื้นศิลป์ และนายสมชาย ล้วนวิลัย

4.5สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขน

สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนของช่างแต่ละคน แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

5.5.1 การทำหัวโขนเพื่อส่งตลาด การทำหัวโขนประเภทนี้จะเน้นความสำคัญในเรื่องปริมาณที่ต้องทำให้ได้ตามความต้องการของนายหน้าหรือพ่อค้าคนกลางที่มาติดต่อ

5.5.2 การทำหัวโขนเพื่อลูกค้าที่มาสั่งทำโดยเฉพาะ การทำหัวโขนประเภทนี้เน้นคุณภาพเป็นสำคัญ หัวโขนที่ลูกค้านิยมสั่งทำมาก ได้แก่ หัวโขนทศกัณฐ์ หัวโขนหนุมาน หัวโขนพระราม และหัวโขนพระลักษณ์ เนื่องจากเป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ที่คนส่วนใหญ่รู้จัก โดยเฉพาะหัวโขนทศกัณฐ์ที่มีลักษณะสัดส่วนและรูปทรงงดงามแปลกตากว่าหน้ายักษ์ธรรมดาคือ มีหน้าเล็กๆบนยอดไล่ขึ้นไปเป็นชั้น หัวโขนหนุมานได้รับความนิยมเนื่องจากหนุมานเป็นทหารเอกของพระราม และมีสีขาวสะดุดตา ส่วนหัวโขนพระรามและพระลักษณ์เป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์

หัวโขนที่ทำขึ้นส่วนมากสามารถแบ่งตามความมุ่งหมายของการนำไปใช้ได้ดังนี้

5.5.4 การทำหัวโขนเพื่อจำหน่ายเป็นที่ระลึก ส่วนมากเป็นหัวโขนขนาดเล็กหรือช่างบางคนทำขนาดเล็กเป็นพิเศษ สำหรับส่งพ่อค้าคนกลางเพื่อนำไปขายให้นักท่องเที่ยวตามแหล่งท่องเที่ยวต่างๆ

5.5.5 การทำหัวโขนเพื่อนำไปใช้แสดงและเพื่อการศึกษา หัวโขนเพื่อการแสดงจะเป็นหัวโขนขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นหัวโขนของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนหัวโขนเพื่อการศึกษาส่วนมากมีทั้งหัวโขนขนาดใหญ่และหัวโขนขนาดกลาง มีทั้งหัวโขนตัวละครเรื่องรามเกียรติ์และหัวโขนเทพเจ้า ส่วนใหญ่ผู้ที่สั่งทำหัวโขนเพื่อการศึกษาจะเป็นผู้เกี่ยวข้องกับสถานศึกษาหรือพิพิธภัณฑ์

5.5.6 การทำหัวโขนเพื่อนำไปบูชาและสะสม หัวโขนเพื่อนำไปบูชาหรือสะสมส่วนใหญ่จะเป็นหัวโขนขนาดใหญ่และขนาดกลาง มีทั้งหัวโขนตัวละครเรื่องรามเกียรติ์และหัวโขนเทพเจ้า แต่สำหรับหัวโขนบูชาจะเป็นหัวโขนเทพเจ้าเท่านั้น หัวโขนเพื่อนำไปบูชาหรือสะสมจะมีราคาสูงกว่าหัวโขนเพื่อความมุ่งหมายอื่น

หัวโขนที่ทำอยู่ในปัจจุบันมีประมาณ 4 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง ขนาดเล็ก และขนาดจิ๋ว มีการกำหนดราคาโดยประมาณดังนี้

หัวโขนขนาดใหญ่ แบ่งเป็นงานหัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 8,000 — 12,000 บาท งานหัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ใช้ทองทำเปลวบริสุทธิ์ ราคา 18,000 — 20,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,000 - 5,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ 1,200 — 8,000 บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ ราคา 1,200 — 1,500 บาท ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 12,000 — 15,000 บาท ขนาดใหญ่ทองคำเปลวบริสุทธิ์ ราคา 15,000 — 18,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 4,500 - 5,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ ราคา 1,200 — 8,000 บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ ราคา 1,000 — 1,500 บาท ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,000 — 5,500 บาท ขนาดใหญ่ทองคำเปลวแท้ ราคา 6,500 — 8,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ 1,200 — 5,500 ราคา บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ 1,000 — 1,500 ราคา ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

5.อภิปรายผล

5.1การสืบทอดวิชาการทำหัวโขน

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าลักษณะการสืบทอดวิชาการทำหัวโขนมี 3 ลักษณะ คือ

5.1.1 เป็นการสืบทอดมาจากตระกูลช่างโบราณ ได้แก่ ตระกูลศุขสวัสดิ และตระกูลแก้วดวงใหญ่ การเรียนรู้ของ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ ซึ่งสืบทอดมาจาก ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ และการเรียนรู้ของนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นการเรียนรู้ภายในครอบครัว ที่เกิดขึ้นจากการเป็นลูกมือของบิดาตั้งแต่เด็ก จากการฝึกทำขั้นตอนง่าย ๆทีละขั้นไปสู่การทำทุกขั้นตอน และสามารถเรียนรู้ได้ทุกกระบวนการ โดยมีบิดาเป็นผู้ควบคุมคุณภาพ กรรมวิธีและวัสดุที่ได้เรียนรู้จากบิดาเป็นกรรมวิธีและวัสดุตามแบบโบราณ เช่น รักน้ำเกลี้ยง รักเทือก รักสมุก รักกระแหนะ เป็นต้น ช่างที่ได้รับการสืบทอดมาจากตระกูลช่างโบราณอย่าง มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จะได้รับการรับมอบหรือถ่ายทอดวิธีการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงสถิตย์ที่หัวโขน หรือที่เรียกว่า "พิธีเบิกเนตร" แต่ช่างที่ไม่ได้รับถ่ายทอดจากตระกูลช่างโบราณส่วนใหญ่จะไม่สามารถประกอบพิธีนี้ได้

5.1.2 เป็นการสืบทอดมาจากครอบครัวที่ประกอบอาชีพการทำหัวโขน โดยไม่มีผู้ใดในตระกูลเป็นช่างโบราณ ได้แก่ ตระกูลผดุงศิลป์และตระกูลยังเขียวสด การเรียนรู้วิชาการทำหัวโขนของนายสำเนียง ผดุงศิลป์ และนายสาคร ยังเขียวสด เป็นการเรียนรู้ภายในครอบครัว ที่เกิดจากการเป็นลูกมือของบิดาตั้งแต่เด็ก แต่บิดามารดาของทั้งสองตระกูลไม่มีใครมีความรู้ในเรื่องวิชาการทำหัวโขนมาบรรพบุรุษ และไม่ได้สืบทอดมาจากตระกูลช่างหลวงโบราณ แต่เป็นการเรียนรู้เพื่อการประกอบอาชีพ หารายได้เลี้ยงครอบครัว จึงได้พยายามศึกษาค้นคว้าเรียนรู้ด้วยตนเองทั้งจากการสอบถามจากผู้ที่มีความรู้ จากการค้นคว้าด้วยตนเอง จากการ "ครูพักลักจำ" ตั้งแต่สมัยรุ่นบิดามารดาจนเกิดความชำนาญ จากนั้นจึงได้ถ่ายทอดความรู้มาสู่รุ่นลูกอีกทอดหนึ่ง

นายสำเนียงและนายสาครได้รับการสืบทอดจากบิดามารดาของตน จากนั้นได้พยายามค้นคว้าเทคนิคและวัสดุใหม่เพื่อนำมาใช้พัฒนางานหัวโขนของตน

5.1.3 เป็นการเรียนรู้ด้วยตนเองจากความสนใจเฉพาะตน ได้แก่ ตระกูลล้วนวิลัยและตระกูลฟื้นศิลป์ การเรียนรู้วิชาการทำหัวโขนของนายสมชาย ล้วนวิลัยและนายสุรพล ฟื้นศิลป์ เป็นการเรียนรู้ด้วยตนเอง โดยที่ไม่มีใครในตระกูลเป็นช่างทำหัวโขนโบราณหรือมีความรู้เรื่องการทำหัวโขนเลย การเรียนรู้จึงเกิดขึ้นจากความรักในงานทำหัวโขน และพยายามศึกษาหาข้อมูลด้วยตนเอง ผ่านการทดลองและแก้ไขหลายครั้งจนสามารถผลิตหัวโขนด้วยตัวเองได้

นายสมชาย ล้วนวิลัย ได้พยายามศึกษาหาความรู้ในเรื่องการทำหัวโขนจากทุกแหล่งความรู้ที่จะสามารถเข้าถึงได้ จนในที่สุดได้มีโอกาสเข้าไปศึกษาการทำหัวโขนกับนายชิต แก้วดวงใหญ่ บิดาของนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ นายสมชาย ล้วนวิลัยจึงมีความนับถือและศรัทธาในตัวนายชิต แก้วดวงใหญ่อย่างมาก ในฐานะที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านหัวโขนให้อย่างเต็มที่ อย่างไรก็ดีแม้นายสมชายจะได้เรียนรู้กระบวนการทำหัวโขนจากนายชิตแล้วก็ตาม แต่นายสมชายยังพยายามหาความรู้เพิ่มเติมโดยการสังเกตงานของช่างคนอื่นที่มีฝีมือดี แล้วลองมาหัดทำ แก้ไข และพัฒนา จนสามารถหาเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้

5.2กรรมวิธีการทำหัวโขน

5.2.1 การเตรียมหุ่น

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าการเตรียมหุ่นของช่างทำหัวโขนนั้น ช่างจะเป็นผู้สร้างพิมพ์ หล่อหุ่น และเตรียมหุ่นสำหรับขึ้นรูปเอง แต่จะมีข้อแตกต่างกันในเรื่องวัสดุในการสร้างหุ่นซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าพบว่าวัสดุที่ใช้ในการขึ้นหุ่น ได้แก่ ดินเหนียว ดินน้ำมัน และปูนปลาสเตอร์

การขึ้นหุ่นในสมัยโบราณจะขึ้นหุ่นด้วยดินเหนียว ข้อดีของการขึ้นหุ่นด้วยดินเหนียว คือ หุ่นแม่พิมพ์ที่ได้จะมีความคงทน และมีอายุการใช้งานที่ยาวนานกว่า แต่ข้อเสีย คือ ควรมีการคำนวณดินเหนียวเผื่อสำหรับการหดตัวของหุ่นดินเหนียวเมื่อนำไปเผาไฟ ต้องใช้ระยะเวลาในการขึ้นหุ่น และทำได้ครั้งละจะนวนไม่มาก ในปัจจุบันจึงได้มีการนำวัสดุทดแทนมาใช้ในการขึ้นหุ่น เช่น ดินน้ำมัน และปูนปลาสเตอร์ ข้อดีของการใช้วัสดุทดแทน คือ วัสดุหาซื้อได้สะดวก ทำได้ง่ายกว่า และไม่หดตัว ข้อเสีย คือ หุ่นแม่พิมพ์ที่ได้มีความคงทนน้อย อายุการใช้งานสั้น แต่สามารถทำขึ้นใหม่ได้เรื่อยๆ

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าการทำหุ่นแม่พิมพ์ในสมัยโบราณทำด้วยวัสดุดินเหนียวปั้นให้ได้รูปและสัดส่วนตามที่ช่างแต่ละคนต้องการ จากกนั้นจึงนำไปตากแดดจนแห้งหรืออาจนำไปเผาไฟเป็นหุ่นดินเผา ซึ่งจำเป็นต้องมีการคำนวณเผื่อการหดตัวของดิน แต่หุ่นแม่พิมพ์ที่ได้จะมีความแข็งแรงคงทนถาวร ลวดลายคมชัด อีกทั้งสามารถใช้ได้เลย กล่าวคือสามารถนำมาปิดกระดาษได้เลย ไม่ต้องมีการหล่อหุ่นอีก แต่การทำหุ่นแม่พิมพ์ในปัจจุบันเนื่องจากทำด้วยวัสดุทดแทน เช่น ดินน้ำมันหรือปูนปลาสเตอร์ จึงทำได้ง่ายกว่า และทำได้ครั้งละจำนวนมาก แต่ลวดลายความคมชัดอาจน้อยลง อายุการใช้งานไม่คง อีกทั้งต้องมีกรรมวิธีในการหล่อหุ่นอีกขั้นหนึ่งก่อนที่จะสามารถปิดหุ่นได้ โดยวัสดุที่ใช้หล่อได้แก่ ปูนปลาสเตอร์และเรซิ่น ซึ่งทำได้ง่ายจึงสามารถสร้างหุ่นสำหรับปิดกระดาษได้จำนวนมาก แต่ต้องมีการนำมาปรับแต่งลวดลายให้มีความคมชัดอีกครั้งก่อนปิดกระดาษ

5.2.2 การปิดกระดาษ

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุในการปิดหุ่นในสมัยโบราณใช้กระดาษข่อย แต่ในปัจจุบันช่างทำหัวโขนได้มีการค้นคว้าทดลองหาวัสดุสมัยใหม่ที่มีคุณภาพเทียบเคียงมาใช้ ได้แก่ กระดาษสา กระดาษถุงปูน และกระดาษหุ้มทองคำเปลว

ในสมัยโบราณใช้กระดาษข่อยในการปิดกระดาษเพื่อขึ้นหุ่นหัวโขน ข้อดีของกระดาษข่อย คือ มีความเหนียวคงทนไม่หดตัว เมื่อปิดลงบนหุ่นจะแนบสนิทดี น้ำหนักเบา จึงทำให้ได้ลวดลายที่คมชัด อีกทั้งอายุของการใช้งานคงทนและยาวนาน แต่เนื่องจากในปัจจุบันโรงกระดาษทำกระดาษข่อยเลิกกิจการ จึงไม่สามารถหาซื้อได้ง่ายเหมือนเช่นในสมัยโบราณ อีกทั้งหากหาซื้อได้ก็จะมีราคาสูงมาก ปัจจุบันจึงได้มีการใช้วัสดุทดแทนกระดาษข่อย คือ กระดาษสา กระดาษฟาง กระดาษถุงปูน และกระดาษหุ้มทองคำเปลว

กระดาษสา กระดาษฟาง และกระดาษหุ้มทองคำเปลว เป็นวัสดุที่ใช้ทดแทนกระดาษข่อยได้ดี ไม่หนามาก และมีความเหนียวพอสมควร หาซื้อได้ง่าย เมื่อปิดได้หุ่นหัวโขนแล้วมีน้ำหนักเบา แต่การเปื่อยยุ่ยของการกระดาษและอายุการใช้งานมีระยะสั้นกว่ากระดาษข่อย อีกทั้งต้องปิดจำนวนหลายชั้นมากกว่ากระดาษข่อย เมื่อแห้งสนิทอาจผิดรูปทรงไปบ้าง สามารถแก้ไขได้โดยใช้น้ำลูบแล้วปรับแก้รูปทรง ส่วนกระดาษถุงปูน สามารถซื้อหาได้สะดวกเช่นเดียวกับกระดาษสา กระดาษฟาง และกระดาษหุ้มทองคำเปลว แต่เมื่อได้หุ่นหัวโขนแล้วอาจมีน้ำหนักมากกว่าใช้กระดาษสา กระดาษฟางและกระดาษหุ้มทองคำเปลว

5.2.3 การปั้นใบหน้าหุ่น

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้สำหรับการปั้นใบหน้าหุ่นนั้น แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

5.2.3.1 การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก และกระดาษหุ้มทองคำเปลวปรุง

ข้อดีของสูตรรักสมุก คือ ใช้ปั้นหน้าลวดลายได้ดีมีความคมชัด มีน้ำหนักเบา ไม่หดตัวมาก แต่ข้อเสีย คือ ไม่สามารถหาซื้อได้ ต้องปรุงเอง มีกรรมวิธีในการปรุงที่ยุ่งยากซับซ้อน ต้องใช้ระยะเวลาในการปรุง อีกทั้งหากคนที่แพ้รักไม่สามารถทำได้

ข้อดีของสูตรกระดาษหุ้มทองคำเปลวปรุง คือ คุณสมบัติเทียบเคียงกับรักสมุก ใช้ปั้นหน้าลวดลายได้ดีมีความคมชัด มีน้ำหนักเบา ไม่หดตัวมาก แต่ข้อเสีย คือ ไม่สามารถหาซื้อได้ ต้องปรุงเอง มีกรรมวิธีในการปรุงที่ยุ่งยากซับซ้อน ต้องใช้ระยะเวลาในการปรุง ส่วนผสมในการปรุงสูตรกระดาษหุ้มทองคำเปลว ได้แก่ แป้งข้าวเจ้า แป้งเปียก เศษกระดาษหุ้มทองคำเปลว โขลกผสมกันในครก เติมสมุกขี้เถ้า โขลกจนเหนียวพอปั้นได้ ไม่แข็งหรืออ่อนจนเกินไป

5.2.3.2 การใช้วัสดุสมัยใหม่ คือ ขี้เลื่อยผสม รักเทียมและรักกระแหนะ ปูนแคลเซี่ยมผสมเยื่อกระดาษ ขี้ผึ้งชัน และดินญี่ปุ่น โดยข้อดีและข้อเสียของสูตรที่ใช้ในการปั้นหน้าแต่ละสูตรมีดังนี้

ข้อดีของสูตรขี้เลื่อยผสม คือ ใช้ปั้นหน้าได้ลวดลายคมชัด มีน้ำหนักเบา ไม่หดตัวมาก แข็งแรงไม่เปราะง่าย และมอดแมลงไม่กัดแทะ แต่ข้อเสีย คือ มีความแกร่งปานกลาง

ข้อดีของสูตรรักเทียมและรักกระแหนะ คือ ใช้ปั้นหน้าและกระแหนะลวดลายได้ดีมีความคมชัด สามารถตกแต่งเพิ่มเติมได้ด้วยคมมีด ไม่คืนตัว ไม่หดตัวมาก น้ำหนักเบาและมีความแกร่งดี แต่ข้อเสีย คือ แข็งตัวเร็วจึงต้องผสมทีละน้อย

ข้อดีของสูตรปูนแคลเซี่ยมผสมเยื่อกระดาษ คือ ใช้ปั้นหน้าและกระแหนะลวดลายได้ดีมีความคมชัด มีความแกร่งมาก แต่ข้อเสีย คือ น้ำหนักมาก หัดตัวสูง มีความเค็มสูง หนูชอบกัดแทะ สามารถแก้ไขได้โดยควรทำพื้นลายให้ดีเป็นพิเศษด้วยน้ำมันกอฮอล์ สีสเปรย์หรือสีแห้งเร็ว และควรทำพื้นครั้งสุดท้ายด้วยสีแห้งช้า

ข้อดีของสูตรขี้ผึ้งชัน คือ ใช้กระแหนะลวดลายได้ดีมีความคมชัด ไม่หดตัว แต่ข้อเสีย คือ ปั้นหน้าได้ไม่ดี น้ำหนักมาก เปราะหักง่าย สามารถแก้ไขได้โดยการเสริมด้วยไม้กลัดจะช่วยเพิ่มความแข็งแรง งานหัวโขนสูตรขี้ผึ้งชันเหมาะสำหรับงานตั้งโชว์มากกว่างานสำหรับใช้สวมใส่แสดง

ข้อดีของสูตรดินญี่ปุ่น คือ หาซื้อง่าย สามารถใช้งานได้ทันทีไม่ต้องผ่านกรรมวิธีปรุงแต่งเพิ่มเติม เมื่อแห้งแล้วสามารถขัดแต่งเพิ่มความคมชัดได้ แต่ข้อเสีย คือ เมื่อใช้ปันหน้าหรือกระแหนะลายอาจได้ลวดลายไม่คมชัด ไม่ละเอียด เปราะหักง่าย และมีราคาแพง

5.2.4 การติดลวดลาย

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้ในการติดลวดลาย แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

5.2.4.1 การใช้วัสดุแบบโบราณ คือ รักสมุก ข้อดีของการใช้รักสมุก คือ ใช้กระแหนะลายได้ดีมีความคมชัดและละเอียด คงทน ซึ่งยังไม่อาจหาวัสดุใดเทียบเคียงได้ แต่ข้อเสีย คือ วัสดุที่ใช้ในการปรุงหาซื้อได้ยากในปัจจุบัน เช่น รัก ส่วนผงสมุกสำหรับผสมกับรักให้ได้รักสมุกไม่มีขาย หรือหากหาซื้อได้ก็จะมีราคาสูงมาก รวมทั้งอาจได้ของผสมที่ไม่บริสุทธิ์ 100 % หรือของปลอมซึ่งไม่สามารถนำมาใช้งานได้ ผงสมุกต้องทำเองมีกรรมวิธีที่ค่อนข้างยุ่งยากซับซ้อน ใช้ระยะเวลานานพอสมควร

5.2.4.2 การใช้วัสดุสมัยใหม่ คือ กาวซีเมนต์ ข้อดีของการใช้กาวซีเมนต์ คือ ใช้กระแหนะลวดลายได้ดี มีความคมชัด ไม่หดตัวมาก วัสดุในการปรุงหาซื้อได้ง่าย แต่ข้อเสีย คือ คุณสมบัติยังเทียบเคียงกับรักสมุกไม่ได้ ความคงทนน้อยกว่า สูตรการปรุงวัสดุพิมพ์ลายที่นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ คิดค้นและจดลิขสิทธิ์ไว้มีดังนี้ กาวซีเมนต์เคมบ๊อกซี่ แป้งข้าวเหนียว กาวยี่ห้อ TOA และแป้งทาตัวธรรมดา วิธีการ คือ นวดแป้งข้าวเหนียวผสมกาว TOA ให้เนื้อเข้ากันดี แล้วผสมแป้งฝุ่นทาตัวนวดผสมให้เข้ากัน จากนั้นจึงผสมเคมบ๊อกซี่ลงไป นวดให้เข้ากันจนสามารถปั้มเป็นตัวได้ อัตราส่วน คือ กาวหนึ่งส่วน แป้งข้าวเหนียว 1 ส่วน โดยในแป้งข้าวเหนียวมีแป้งฝุ่นผสมอยู่ 25 % ของแป้งข้าวเหนียว ข้อดีของการใช้แป้งฝุ่นคือ แป้งฝุ่นมีเนื้อละเอียด เมื่อผสมลงไปแล้วนำไปกดพิมพ์ ทำให้ได้พิมพ์ที่มีลวดลายละเอียด ชัดเจน หากใช้แป้งข้าวเหนียวเพียงอย่างเดียวลวดลายจะไม่ชัด และมีการลบเลือน วิธีใช้ให้แยกแป้งที่ผสมกาวไว้ส่วนหนึ่ง เคมบ๊อกซี่ไว้ส่วนหนึ่ง เมื่อจะนำไปใช้แบ่งแป้งไปให้พอดีแล้วผสมเคมบ๊อกซี่ 1 ส่วนไปกดพิมพ์ ส่วนที่เหลือให้เก็บแยกไว้

แบบพิมพ์ลวดลายซึ่งในสมัยโบราณใช้หินสบู่ จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าช่างทำหัวโขนในปัจจุบันยังคงใช้หินสบู่เป็นแม่พิมพ์ลวดลายอยู่ แต่วัสดุพิมพ์ลายที่ใช้ในการถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้เรียน คือ เรซิ่นและหินเขียวลับมีด เนื่องจากทำได้ง่าย สามารถทำครั้งละจำนวนมากๆเพื่อแจกให้แก่ผู้เรียนได้ ความคงทนอาจน้อยกว่าหินสบู่ แต่สามารถทำทดแทนได้ใหม่เรื่อยๆ

วัสดุสำหรับทำส่วนประกอบอื่นๆ เช่น จอนหู ในสมัยโบราณใช้หนังวัวหรือหนังควาย จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ช่างทำหัวโขนในปัจจุบันใช้วัสดุ 3 ประเภท คือ หนังวัวหรือหนังควาย หนังประเก็นหรือหนังวิทยาศาสตร์ และอลูมิเนียม

ข้อดีของการใช้หนังวัวหรือหนังควาย คือ มีความแข็งแรง คงทน เหนียว สลักให้โปร่งได้ แต่ข้อเสีย คือ หาซื้อไม่สะดวกต้องไปตามแหล่งขาย ซึ่งอยู่ต่างจังหวัด เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ต้องซื้อหนังวัวทั้งตัว แต่ใช้ได้เฉพาะบางส่วน ส่วนที่เหลือไม่ควรเก็บไว้นานจะหมดอายุ และปัจจุบันราคาค่อนข้างสูง

ข้อดีของการใช้หนังประเก็นหรือหนังวิทยาศาสตร์ คือ หาซื้อได้ง่าย ราคาไม่แพง แกะฉลุได้ง่าย เพราะไม่หนา มีลักษณะคล้ายกระดาษ สะดวกต่อการนำไปใช้ เหมาะสำหรับให้นักเรียนฝึกทำงาน แต่ข้อเสีย คือ ไม่สามารถแกะฉลุให้โปร่งได้ ขาดง่าย

ข้อดีของการใช้แผ่นอลูมิเนียม คือ หาซื้อได้ง่าย ราคาไม่แพง แกะฉลุได้ง่าย ให้ลวดลายที่อ่อนหวานพริ้วไหว แต่ข้อเสีย คือ เปราะบาง หักง่าย ไม่ว่าจะมีความหนา – บางเพียงใด

5.2.5 การปิดทอง

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ทองที่ใช้ในการปิดลงบนหัวโขน แบ่งออกเป็น ทองคำเปลวแท้หรือทองใบ และทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค ทองทั้งสองชนิดสามารถซื้อหาได้ง่ายตามแหล่งซื้อแถวรจักร ร้านศรีอยุธยา แถวสะพานเหล็ก ร้านสังฆภัณฑ์ แถวเสาชิงช้า และร้านธรรมประทีป (หลาน) แถวสามแยกไฟฉาย ทองคำเปลวแท้หรือทองใบหากซื้อถูกแหล่ง และซื้อจำนวนมากราคาจะถูก ประมาณร้อยละ 200 — 300 บาท แต่หากซื้อปลีกอาจขายแผ่นละ 3 — 5 บาท ส่วนทองวิทยาศาสตร์หรือทองเคหาซื้อได้ง่ายกว่า มีขายทั้งร้านขายทองคำเปลวแท้ และตามร้านเครื่องเขียนบางร้านก็มีขาย แต่หากซื้อถูกแหล่งและซื้อจำนวนมากราคาจะถูก ประมาณร้อยละ 80 — 150 บาท ราคาขายปลีกแผ่นละประมาณ 1 — 2 บาท แล้วแต่ขนาด

การเลือกใช้ทองชนิดใดขึ้นอยู่กับลักษณะและคุณภาพของงาน จากการศึกษาพบว่า หากเป็นงานเน้นคุณภาพที่มีลูกค้ามาสั่งทำโดยเฉพาะ และมีงบประมาณเพียงพอ จะใช้ทองคำเปลวแท้หรือทองใบ ซึ่งราคาจะสูงกว่างานที่ปิดด้วยทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค ส่วนใหญ่จะเป็นศีรษะขนาดใหญ่และขนาดกลาง ส่วนทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค่ จะใช้ในงานที่เน้นปริมาณ งานทำส่งตลาด หรืองานที่ลูกค้าไม่มีงบประมาณมากพอ เพราะงานชนิดที่ใช้ทองวิทยาศาสตร์หรือทองเค ราคาจะไม่แพง ผู้ที่ชื่นชอบงานหัวโขนมีกำลังซื้อสามารถซื้อไปเก็บสะสมหรือซื้อเป็นของที่ระลึกได้ ส่วนใหญ่จะเป็นศีรษะขนาดเล็ก

วัสดุที่ใช้เป็นตัวประสานให้ทองที่ปิดลงบนหัวโขนติดแน่น คงทน คือ วัสดุที่ใช้ในการเชื่อมให้ทองติดกับหัวโขนได้ดีในสมัยโบราณใช้รักน้ำเกลี้ยง แต่เนื่องจากปัจจุบันหาซื้อได้ยาก และอาจได้รักน้ำเกลี้ยงที่ไม่บริสุทธิ์หรืออาจมีการปลอมปน รวมทั้งปัญหาการแพ้รักของช่างบางคน จึงได้มีการศึกษาทดลองใช้วัสดุเทียบเคียงอย่างอื่น จากการศึกษาค้นค้าพบว่าวัสดุที่ใช้ทดแทนรักน้ำเกลี้ยงคือ สีเฟล็กซ์บริสุทธิ์ สีเฟล็กซ์ปรุงสีน้ำมัน และรักเทียม เนื่องจากหาซื้อได้สะดวก และตัดปัญหาการแพ้รัก

การใช้สีเฟล็กซ์บริสุทธิ์ เมื่อซื้อมาสามารถใช้ทาปิดทองได้เลย แต่มีข้อจำกัดอยู่บ้าง คือ ระยะเวลาของความพอเหมาะพอดีที่จะปิดทอง เนื่องจากสีเฟล็กซ์บริสุทธิ์มีความเหนียวพอดีกับการปิดทองเพียงชั่วระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ช่างจึงต้องทำงานอย่างรีบเร่งเพื่อให้ทันเวลาก่อนสีเฟล็กซ์แห้งสนิท จนบางครั้งงานอาจออกมาไม่ละเอียดมากพอ แต่หากเป็นสีเฟล็กซ์ปรุง ซึ่งมีส่วนผสมของน้ำมันตั้งอิ้ว น้ำมันสนเชียงใหม่ หรือช่างท่านใช้ขี้ผึ้งฮัมบัคร่วมด้วยเพื่อเพิ่มความเงางาม สีเฟล็กซ์ปรุงนี้มีข้อดี คือ ช่วยถ่วงเวลาการแห้งตัวของสีเฟล็กซ์ได้ ช่างจึงไม่ต้องเร่งรีบในการทำ มีเวลาเก็บรายละเอียดของงานได้ แต่ข้อเสีย คือ ไม่สามารถซื้อหาได้ ต้องปรุงเอง อัตราส่วนในการปรุงไม่ตายตัว ขึ้นอยู่กับความชำนาญและความพอใจของช่างแต่ละคน

5.2.6 การติดพลอย

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า วัสดุที่ใช้ในการประดับตกแต่งหัวโขนในปัจจุบันได้แก่ เพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือพลอยอัด และกระจกธรรมดา ในสมัยโบราณจะใช้กระจกเกรียบในการประดับตกแต่งหัวโขน เนื่องจากเป็นวัสดุที่มีความแวววาว เมื่อโดนแสงไฟแล้วได้สีสวย และเนื่องจากกระจกเกรียบมีลักษณะบาง จึงสามารถตัดเป็นรูปได้ง่าย ฝังตามเบ้าได้อย่างละเอียด แต่ในปัจจุบันโรงงานผลิตกระจกเกรียบเลิกผลิต ช่างจึงต้องหาวัสดุทดแทนอื่นมาใช้แทน โดยใช้กระจกธรรมดาแต่เนื่องจากมาความหนา จึงต้องใช้มีวิธีการตัดกระจกตามกรรมวิธีโบราณ คือ ต้องตัดให้จมเข้าไปในแวว ตัดหมุนให้ได้รูปทรงตามเบ้าและควรตัดให้เป็นเบ้าลึก เวลาฝังให้จมลงไปในเบ้า เพื่อไม่ให้มองเห็นความหนาของกระจก วัสดุที่ใช้ตัดกระจก คือ เพชรตัดกระจก แล้วใช้กรรไกรคมๆหมุนให้ได้ขนาด ส่วนเพชรเทียมหรือพลอยเทียมหรือพลอยอัด หาซื้อได้ง่ายตามร้านค้าแถวพาหุรัด ร้านค้าแถววัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) หรือร้านธรรมประทีป (หลาน) แถวสามแยกไฟฉาย เพชรหรือพลอยเทียมมี 2 คุณภาพขึ้นอยู่กับลักษณะงานและความต้องการของลูกค้า หากเป็นงานเน้นคุณภาพและลูกค้ามีงบประมาณเพียงพอก็จะใช้เพชรคุณภาพดี เช่น เพชรจากสาธารณรัฐสโลวัค ซึ่งจะมีความ

แวววาว และให้สีงดงาม หากเป็นงานคุณภาพรอง หรืองานทำส่งตลาดจะเลือกใช้เพชนคุณภาพรอง เช่น เพชรหรือพลอยเทียมจากอินเดีย หรือจากพาหุรัด ซึ่งให้ความแวววาวและขึ้นไฟน้อยกว่าเพชรจากสาธารณรัฐสโลวัค ส่วนวัสดุที่ใช้ในการติดพลอยเทียมหรือกระจกในสมัยโบราณ ได้แก่ รักเทือก แต่เนื่องจากปัจจุบันหาซื้อได้ยากและมีการปลอมปนจึงใช้วัสดุทดแทนคือกาวลาเท็กซ์ หาซื้อได้ง่ายตามร้านขายเครื่องเขียนทั่วไป

5.2.7 การเขียนสี

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การเขียนสีของช่างแต่ละคน ยังคงยึดตามสีที่โบราณกำหนดในพงศ์รามเกียรติ์ ในสมัยโบราณใช้สีฝุ่นในซึ่งต้องใช้กรรมวิธีในการทำหลายขั้นตอน วิธีใช้ต้องผสมกาวกฐิน ซึ่งมีข้อควรระวังมาก คือ หากผสมมากไปจะทำให้สีแตก แต่หากผสมน้อยไปสีจะหลุดติดมือ มาใช้สีน้ำมันกันน้ำสำหรับทารองพื้น และใช้สีโปสเตอร์ สีพลาสติก สีอะครีลิค หรือสีปากกำสำหรับเขียนลวดลาย เส้นฮ่อ เส้นไพร ซึ่งหาซื้อได้ง่าย ไม่ต้องมีกรรมวิธียุ่งยาก ไม่ติดมือ และกันน้ำ แต่มีข้อจำกัด คือ มีสีให้เลือกน้อย ราคาแพง แนวทางในการแก้ไข คือ ต้องใช้การผสมร่วมกับสีอื่น หรืออาจผสมร่วมกับสีโปสเตอร์ จนได้สีที่ถูกต้องตามพงศ์รามเกียรติ์ที่โบราณกำหนด

5.2.8 การทำยอด

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การทำยอดแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

5.2.8.1 ช่างเป็นผู้วาดแบบและสัดส่วนของยอด แล้วจึงส่งร้านกลึงไม้แถวประชานฤมิตร และแถววัดสระเกศ (ภูเขาทอง) นำไปกลึง โดยช่างเป็นผู้ควบคุมคุณภาพ ไม้ที่ใช้ควรเป็นไม้ทองหลางเพราะจะมีน้ำหนักเบา แต่การกลึงยอดด้วยไม้อาจทำให้หัวโขนมีน้ำหนักมาก จึงไม่ควรให้กลึงทั้งยอด เช่น ยอดของทศกัณฐ์ควรให้กลึงเฉพาะส่วนยอดบน แต่ยอดที่เป็นใบหน้าเล็กๆให้ใช้วิธีขึ้นหุ่นปิดกระดาษแบบขั้นตอนปิดหุ่นหัวโขน จะทำให้หัวโขนมีน้ำหนักเบา

5.2.8.2 ช่างเป็นผู้ออกแบบและทำยอดด้วยตนเอง แบ่งเป็น ยอดทำด้วยไม้ และ ยอดทำด้วยกระดาษ จากการศึกษาพบว่าช่างจะทำยอดหัวโขนเองในส่วนกลางของยอด โดยใช้วิธีการปิดกระดาษเหมือนขั้นตอนการขึ้นหุ่น และใช้วิธีส่งให้ร้านกลึงไม้เฉพาะส่วนบน เพื่อไม่ให้หัวโขนมีน้ำหนักหนักมาก อย่างไรก็ดี จากการศึกษาพบว่า นายสำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นช่างที่ทำยอดหัวโขนเองทั้งในส่วนของการปิดกระดาษยอดส่วนกลาง และการกลึงไม้ยอดส่วนบน เนื่องจากสามารถควบคุมคุณภาพของงานได้ดีกว่า

5.2.9 การเก็บรักษาซ่อมแซม

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า การจัดเก็บดูแลรักษาหัวโขน สามารถทำได้โดย จัดเก็บหัวโขนในสถานที่ที่เป็นห้องโถงอากาศถ่ายเทได้ดี ไม่อับชื้น อาจเป็นตู้กระจกใสสำหรับโชว์งาน หากเป็นศีรษะเทพเจ้า ศีรษะครูควรจัดวางโต๊ะหมู่บูชาให้ถูกต้องตามลำดับชั้น ตามพงศ์รามเกียรติ์มีแป้นวางหัวโขน หมั่นดูแลรักษาเป็นระยะสม่ำเสมอ หากพบขี้มอดร่วงบริเวณแป้นวาง ให้แยกศีรษะนั้นออกมาทำการฉีดยาฆ่าแมลงอบตู้ไว้ แล้วนำศีรษะนั้นมาทำลายมอด หากเล็กน้อยนำมาใส่ตู้อบยาฆ่าแมลง อบยาประมาณ 7 – 10 วัน สังเกตดูถ้าไม่มีขี้มอดร่วงลงมาแสดงว่ามอดถูกทำลายแล้วหรือจะใช้เข็มฉีดยาฉีดกอฮอล์เข้าไปในรูมอด มอดจะตายเองแต่ควรระวังอย่าให้กอฮอล์ซึมถึงชั้นเขียนสี หากพบการเจาะกินของมอดหนาแน่นมาก ให้ส่งช่างซ่อมผู้มีความชำนาญต่อไป นอกจากนี้ยังมีข้อควรระวังอีกคือ ศีรษะที่สวมใส่แสดงมักมีคราบเหงื่อไคล ควรผึ่งให้แห้งดีก่อนจัดเก็บเข้าตู้ อาจห่อหุ้มด้วยถุงพลาสติกใส แต่อย่าวางซ้อนทับกันจะทำให้สีหลุดติดกัน หรือชำรุดเสียหายได้

หัวโขนที่ถูกมอดทำลาย มีวิธีการซ่อมแซมที่ถูกวิธีคือ ทำลายรังของมอดพร้อมตัวอ่อนและไข่ให้หมดสิ้น เมื่อมอดเจาะเข้าไปทำรังจะสร้างรังซึ่งมีอาหารอยู่พร้อมคือ ส่วนที่เป็นแป้งเปียก และเยื่อกระดาษ จากนั้นจะขยายอาณาเขตเป็นเนื้อที่กว้างขึ้นเรื่อยๆและจะวางไข่ เมื่อวางไข่แล้วมอดก็เจาะทางออกไปหาที่อาศัยใหม่จึงเป็นเหตุให้หัวโขนที่อยู่บริเวณใกล้ๆกันถูกมอดเจาะหมดทุกศีรษะ เมื่อไข่ฟักตัวจะเป็นตัวอ่อนมีลักษณะเป็นตัวหนอนสีขาว แล้วเป็นดักแด้และเจริญพันธุ์เป็นมอด เป็นวงจรชีวิตจนกระทั่งอาหารและที่อยู่อาศัยไม่อยู่ในสภาพเหมาะสม มอดก็จะบินไปหาแหล่งอาหารและที่อยู่ใหม่

หากหัวโขนโดนมอดทำลายแต่มีอาการไม่หนักมาก โครงปั้นภายนอกยังคงสภาพแข็งแรงอยู่ เราสามารถทำการผ่าตัดโครงในได้โดยไม่ต้องเข้าเฝือก โดยค่อยผ่าลอกผิวกระดาษภายในออกจะพบรังมอดพร้อมตัวอ่อน นายสุรพล ฟื้นศิลป์ได้ลองสังเกตลักษณะว่า หากพบตัวอ่อนที่เป็นหนอนจะไม่พบตัวมอดอยู่เลยแสดงว่าตัวแม่ได้ทิ้งรังพร้อมอาหารที่เพียงพอสำหรับตัวอ่อนจะเจริญเติบโต ส่วนตัวมอดนั้นบินไปแหล่งอาหารใหม่แล้ว จากนั้นให้ใช้ฟู่กันแบนจุ่มชแล็กค์พอมาดๆ ทาภายในให้ทั่วตัวอ่อนและไข่จะถูกทำลายไม่สามารถเจริญพันธุ์ได้ แต่ควรระวังอย่าให้กระดาษชุ่มชแล็กค์ เพราะจะซึมมาถึงด้านนอกทำให้เกิดรอยด่างยากต่อการบูรณะ เมื่อทาชแล็กค์ด้านในทั่วแล้ว ใช้ผงขี้เลื่อยชัน ผงปูนขาวหรือปูนแดงและกาวลาเท็กซ์คลุกผสมให้เข้ากันเกลี่ยภายในให้ทั่ว จะช่วยเสริมความแข็งแรงให้หุ่นกระดาษ จากนั้นปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งแล้วทาชแล็กค์ทับ จากนั้นปิดผิวกระดาษสาภายในหลายๆชั้นจนแน่ใจว่าโครงสร้างแข็งแรงพอ การปิดผิวกระดาษสาควรใช้กาวลาเท็กซ์ผสมน้ำสะอาดพอเหลวเป็นตัวผนึก เมื่อแห้งแล้วทาชแล็กค์หรือน้ำมันวานิชดำให้ทั่วภายใน มอดจะไม่กลับมาอาศัยทำรัง และกัดกินแพร่พันธุ์อีก

การซ่อมหัวโขนภายนอกขึ้นอยู่กับสภาพและอาการของหัวโขนนั้นๆ หากมีรูมอดไม่มากนัก ให้ใช้ดินสอพองผสมยิบซั่มและฝุ่นสีของศีรษะนั้นๆ คลุกให้เข้ากันผสมน้ำข้นๆอุดรูมอด ควรทดสอบความอ่อนแก่ของสีขณะสีแห้งแล้วก่อน เพื่อมิให้สีผิดเพี้ยนมากไปจากเดิม แต่ถ้าหากหัวโขนนั้นมีรูพรุนมาก กดดูภายในยุบตัวได้ ให้ผ่าเปิดผิวขึ้นเฉพาะที่ แล้วเกลี่ยซ่อมด้วยขี้เลื่อยผสม โดยเกลี่ยผิวให้เรียบเสมอเดิม แล้วผนึกผิวเดิมด้วยลาเท็กซ์บางๆ ปิดทับด้วยกระดาษสา กวดผิวกระดาษสาให้เรียบแล้วจึงทำการซ่อมสี ในกรณีนี้ถ้าไม่มีความชำนาญพออย่าซ่อมเอง เพราะจะทำให้หัวโขนชำรุดมากขึ้น เท่ากับการทำลายมิใช่การอนุรักษ์

หากหัวโขนถูกมอดทำลายบอบช้ำมาก ยากแก่การซ่อมบูรณะ ให้เข้าเฝือกภายนอกก่อน เพื่อป้องกันการยุบตัวของโครงสร้าง โดยใช้ถุงพลาสติกใสหุ้มแล้วใช้ปูนปลาสเตอร์ทำเฝือกบางๆ พอพยุงหุ่นโครงสร้างไว้ เมื่อเฝือกแข็งตัวยึดโครงดีแล้ว จึงใช้คัทเตอร์ผ่าเปิดถุงพลาสติกภายใน แล้วจึงทำการผ่าตัดซ่อมโครงภายใน ตามขั้นตอนที่กล่าวไปแล้วข้างต้น

5.3 รูปแบบเฉพาะของช่างทำหัวโขน

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ช่างทำหัวโขนแต่ละท่านมีรูปแบบเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ในการทำหัวโขนของตน หากผู้ใดติดตามผลงานของช่างคนใด ก็จะสามารถสังเกตเอกลักษณ์ได้ เช่น

5.3.1 รูปแบบเฉพาะของ มล.พงษ์สวัสดิ์ คือ ลวดลายที่อยู่บริเวณด้านหลังหรือท้ายทอยของหัวโขนเป็นสัญลักษณ์ประจำตัวที่เรียกว่า "ผ้าทิพย์"

5.3.2 รูปแบบเฉพาะของนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ คือ

5.3.2.1 การให้อารมณ์แก่ตัวละครตัวซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของหัวโขนสกุล "แก้วดวงใหญ่"

5.3.2.2 เทคนิคการระบายอากาศสำหรับหัวโขนที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปแสดง ทั้งนี้นางสาวตาบทิพย์ได้เรียนรู้กลวิธีการระบายอากาศมาจากนายชิต แก้วดวงใหญ่ และถือว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสูตรประจำตระกูล "แก้วดวงใหญ่"

5.3.2.3 การเขียนลวดลายลงบนหัวโขน เนื่องจากนางสาวตาบทิพย์จะพยายามศึกษาคิดค้นหาลวดลายไทยจากของใช้อื่นๆมาเขียนไม่ให้ซ้ำกัน แต่ยังคงลักษณะความเป็นลายเช่นเดิม ในขณะที่ส่วนอื่นที่โบราณกำหนดกรอบ นางสาวตาบทิพย์ก็ยังคงรักษากรอบนั้นอย่างเคร่งครัด

5.3.3 รูปแบบเฉพาะของนายสำเนียง ผดุงศิลป์ คือ หน้าตาและรูปทรงที่มีสัดส่วนกลมกลืน การขึ้นโครงหน้าที่ได้สัดส่วนงดงามตามแบบโบราณ

5.3.4 รูปแบบเฉพาะของนายสมชาย ล้วนวิลัย คือ ความเรียบร้อย ความขยัน และความละเอียด นายสมชายยึดอุดมการณ์ในการทำงานหัวโขนคือ จะไม่ดัดแปลงรูปแบบ ทรวดทรง ลักษณะ สี และหน้าตาของหัวโขนตามแบบโบราณ แต่จะพัฒนาคิดค้นหาวัสดุที่ดี ที่สามารถนำมาใช้พัฒนาให้หัวโขนมีความคงทน แข็งแรงและมีคุณภาพดีขึ้น อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือมีจรรยาบรรณ ซื่อสัตย์ต่อลูกค้า เลือกใช้วัสดุที่ดีมีคุณภาพ สมกับที่ลูกค้าไว้วางใจ

5.3.5 รูปแบบเฉพาะของนายสาคร ยังเขียวสด คือ ในเรื่องเอกลักษณ์ในงานหัวโขนของนายสาคร ยังเขียวสด อยู่ที่ลักษณะของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความกลมกลืน โดยยึดลักษณะโครงสร้างตามแบบโบราณ แต่ได้มีการพัฒนาให้มีความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด ซึ่งมีลวดลายอยู่หลายลักษณะตามแต่ช่างจะเลือกมาใช้งาน เนื่องจากงานการทำหัวโขนของบ้าน "ยังเขียวสด" เป็นงานที่สืบทอดและทำกันในระบบครอบครัว ดังนั้นลดลายของแต่ละคนก็อาจจะไม่เหมือนกัน แต่จุดที่สามารถสังเกตได้คือ ลวดลายของ "ลูกแก้ว" ซึ่งเป็นลวดลายชนิดหนึ่งที่ประดับอยู่บริเวณหน้าผากของหัวโขน มีลักษณะเป็นตัวลายไทยเรียงต่อกันเป็นแผงช่างส่วนใหญ่จึงนิยมตีลายเป็นแผงยาวเพื่อมาติด แต่งานของบ้าน "ยังเขียวสด" จะตีลายทีละดอกติดลงบนหัวโขนแบบตัวต่อตัว

5.3.6 รูปแบบเฉพาะของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ คือ รูปลักษณ์ของโครงหน้าและสัดส่วนซึ่งมีความกลมกลืน การเขียนเส้นลวดลายที่เฉียบคม สะอาด ส่วนลวดลายจะเป็นไปตามรูปแบบที่โบราณกำหนด

5.4การถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขน

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า กระบวนการถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขน แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

4.4.1 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ในระบบ ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ และนายสุรพล ฟื้นศิลป์ เนื่องจากช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนทั้ง 3 ท่าน ดำรงตำแหน่งอาจารย์ในอยู่สถาบันการศึกษา ดังนี้ มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ถ่ายทอดความรู้ในเรื่องการทำหัวโขนให้แก่นักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง จังหวัดอ่างทอง นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ ถ่ายทอดความรู้ในเรื่องการทำหัวโขนให้แก่นักเรียนที่วิทยาลัยช่างศิลป ลาดกระบัง และนายสุรพล ฟื้นศิลป์ ดำรงตำแหน่งข้าราชการสังกัดงานช่างศิราภรณ์ ส่วนช่างสิบหมู่ สถาบันศิลปกรรม กรมศิลปากร จึงได้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่นักศึกษาเทคโนโลยีราชมงคล ระดับปริญญาตรี วิทยานาฏศิลป์ โดยกระบวนการการเรียนเป็นไปตามระบบของสถาบันการศึกษาแต่ละแห่งกำหนด นักเรียนได้เรียนรู้เพียงกระบวนการทำแต่ละขั้นตอน แต่ไม่ได้เรียนลึกลงไปในรายละเอียด เช่น การปั้นหุ่น การเขียนลายไทย การฉลุหนังวัว แต่จะเป็นการเรียนรู้เบื้องต้น เช่น ครูจะเป็นผู้ปั้นหุ่นให้นักเรียนปิดกระดาษ สร้างส่วนประกอบอื่นๆด้วยหนังประเก็นหรือแผ่นอลูมิเนียม เป็นต้น โดยจุดมุ่งหมายหลักคือให้นักเรียนได้เรียนรู้และสามารถนำหลักบางประการไปบูรณาการใช้กับงานอย่างอื่นได้ แต่หากนักเรียนคนใดมีความสนใจจริง ต้องการเรียนรู้กระบวนการอย่างลึกซึ้ง ก็สามารถมาขอเรียนเพิ่มเติมได้นอกเวลาเรียน

4.4.2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้นอกระบบ ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของนายสุรพล ฟื้นศิลป์ เนื่องจากปัจจุบันนายสุรพล ฟื้นศิลป์ ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษเพื่อถ่ายทอดความรู้เชิงวิชาชีพให้แก่นักเรียนในกลุ่มการศึกษานอกโรงเรียน ที่โรงเรียนกาญจนาภิเษก และศูนย์ศิลปาชีพบางไทร

4.4.3 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ตามอัธยาศัย ได้แก่ การถ่ายทอดความรู้ของมล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ นางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ นายสาคร ยังเขียวสด นายสำเนียง ผดุงศิลป์ นายสุรพล ฟื้นศิลป์ และนายสมชาย ล้วนวิลัย โดยช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนทุกท่านได้เปิดบ้านของตนเองเป็นศูนย์การเรียนรู้สำหรับนักเรียน บุคคลทั่วไปหรือกลุ่มบุคคลจากหน่วยงานต่าง ๆที่สนใจได้ ซึ่งส่วนใหญ่ผู้ที่มาเรียนจะมิใช่ขาจร แต่จะเป็นกลุ่มที่มีความสนใจจริง และมาเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง โดยที่มิได้คิดค่าใช้จ่ายใด ๆ (ศูนย์การเรียนรู้บ้านนายสุรพล ฟื้นศิลป์เสียค่าอุปกรณ์ 400 บาทต่อครั้ง) นอกจากความหวังที่จะถ่ายทอดความรู้การทำหัวโขนให้เยาวชนรุ่นหลังได้สืบทอดต่อไป อีกทั้งเมื่อได้รับการติดต่อจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆเชิญไปวิทยากรให้ความรู้ในเรื่องการทำหัวโขน จะให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี

นอกจากที่ได้กล่าวมาแล้วช่างผู้ชำนายการทำหัวโขนแต่ละท่านยังเปิดโอกาสให้นักเรียน นิสิตนักศึกษา ทั้งในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก ตลอดจนบุคคลหรือหน่วยงานทั่วไป ได้เข้ามาศึกษาค้นคว้า สัมภาษณ์เพื่อประกอบการทำรายงาน งานวิจัย หรือจัดทำบทความต่าง ๆอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งเมื่อมีหนังสือเชิญจากหน่วยงานต่าง ๆทั้งของราชการและเอกชน ก็จะให้ความร่วมมือไปถ่ายทอดความรู้ สาธิตการทำหัวโขน และนำผลงานของตนเปิดแสดงให้ได้ศึกษาทั้งในและต่างประเทศ

อย่างไรก็ดีนอกเหนือไปจากการถ่ายทอดความรู้เชิงทักษะแล้ว ช่างผู้ชำนายการทำหัวโขนแต่ละท่านยังได้พยายามรวบรวมข้อมูลความรู้ จากการศึกษาค้นคว้าและจากประสบการณ์จริงในการทำหัวโขนมากกว่า 20 ปี ผ่านการทดลอง แก้ไข ปรับปรุง และพัฒนา ถ่ายทอดออกมาเป็นงานวิชาการทั้งที่เอกสารประกอบการสอน เอกสารความรู้ และตำราเกี่ยวกับการทำหัวโขนหลากหลายแง่มุม จึงนับเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการศิลปกรรมไทย ที่มีท่านผู้เชี่ยวชาญได้บันทึกความรู้และภูมิปัญญาในเรื่องการทำหัวโขนไว้เป็นลายลักษณ์อักษรอย่างมีระบบทางวิชาการให้ได้ศึกษาสืบทอดต่อไป

5.5สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขน

สถานภาพการประกอบอาชีพทำหัวโขนของช่างแต่ละคน แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

5.5.1 การทำหัวโขนเพื่อส่งตลาด การทำหัวโขนประเภทนี้จะเน้นความสำคัญในเรื่องปริมาณที่ต้องทำให้ได้ตามความต้องการของนายหน้าหรือพ่อค้าคนกลางที่มาติดต่อ วัสดุที่ใช้ในขั้นตอนการทำ การประดับตกแต่งเป็นวัสดุคุณภาพรอง ราคาไม่แพง เนื่องจากงานหัวโขนทำส่งตลาดนี้จะขายตามแหล่งท่องเที่ยว กลุ่มลูกค้าคือนักท่องเที่ยวที่มีความชื่นชอบและสนใจ แต่ไม่มีกำลังซื้องานคุณภาพ สามารถซื้อไปเก็บสะสมหรือซื้อไปเป็นของที่ระลึกได้ ส่วนใหญ่จะเป็นงานหัวโขนขนาดเล็ก

5.5.2 การทำหัวโขนเพื่อลูกค้าที่มาสั่งทำโดยเฉพาะ การทำหัวโขนประเภทนี้เน้นคุณภาพเป็นสำคัญ เนื่องจากผู้ที่มาสั่งทำส่วนมากเป็นผู้ที่ติดตามผลงานและยอมรับในฝีมือการทำหัวโขนของช่าง วัสดุที่ใช้จะเป็นวัสดุคุณภาพดี ราคาสูง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการและงบประมาณของลูกค้า ส่วนมากหากเป็นงานคุณภาพที่ลูกค้าสั่งทำ ช่างจะทำตามกรรมวิธีและวัสดุโบราณที่ยังสามารถหาซื้อหรือทำได้ ไม่มีวางขายตามท้องตลาดจะทำเฉพาะเมื่อลูกค้ามาสั่งทำ ส่วนใหญ่จะเป็นงานหัวโขนขนาดใหญ่และขนาดเล็ก

หัวโขนที่ลูกค้านิยมสั่งทำมาก ได้แก่ หัวโขนทศกัณฐ์ หัวโขนหนุมาน หัวโขนพระราม และหัวโขนพระลักษณ์ เนื่องจากเป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ที่คนส่วนใหญ่รู้จัก โดยเฉพาะหัวโขนทศกัณฐ์ที่มีลักษณะสัดส่วนและรูปทรงงดงามแปลกตากว่าหน้ายักษ์ธรรมดาคือ มีหน้าเล็ก ๆบนยอดไล่ขึ้นไปเป็นชั้น หัวโขนหนุมานได้รับความนิยมเนื่องจากหนุมานเป็นทหารเอกของพระราม และมีสีขาวสะดุดตา ส่วนหัวโขนพระรามและพระลักษณ์เป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์

หัวโขนที่ทำขึ้นส่วนมากสามารถแบ่งตามความมุ่งหมายของการนำไปใช้ได้ดังนี้

5.5.4 การทำหัวโขนเพื่อจำหน่ายเป็นที่ระลึก ส่วนมากเป็นหัวโขนขนาดเล็กหรือช่างบางคนทำขนาดเล็กเป็นพิเศษ สำหรับส่งพ่อค้าคนกลางเพื่อนำไปขายให้นักท่องเที่ยวตามแหล่งท่องเที่ยวต่างๆ

5.5.5 การทำหัวโขนเพื่อนำไปใช้แสดงและเพื่อการศึกษา หัวโขนเพื่อการแสดงจะเป็นหัวโขนขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นหัวโขนของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนหัวโขนเพื่อการศึกษาส่วนมากมีทั้งหัวโขนขนาดใหญ่และหัวโขนขนาดกลาง มีทั้งหัวโขนตัวละครเรื่องรามเกียรติ์และหัวโขนเทพเจ้า ส่วนใหญ่ผู้ที่สั่งทำหัวโขนเพื่อการศึกษาจะเป็นผู้เกี่ยวข้องกับสถานศึกษาหรือพิพิธภัณฑ์

5.5.6 การทำหัวโขนเพื่อนำไปบูชาและสะสม หัวโขนเพื่อนำไปบูชาหรือสะสมส่วนใหญ่จะเป็นหัวโขนขนาดใหญ่และขนาดกลาง มีทั้งหัวโขนตัวละครเรื่องรามเกียรติ์และหัวโขนเทพเจ้า แต่สำหรับหัวโขนบูชาจะเป็นหัวโขนเทพเจ้าเท่านั้น หัวโขนเพื่อนำไปบูชาหรือสะสมจะมีราคาสูงกว่าหัวโขนเพื่อความมุ่งหมายอื่น

หัวโขนที่ทำอยู่ในปัจจุบันมีประมาณ 4 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง ขนาดเล็ก และขนาดจิ๋ว มีการกำนดราคาโดยประมาณดังนี้

หัวโขนขนาดใหญ่ แบ่งเป็นงานหัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 8,000 — 12,000 บาท งานหัวโขนทศกัณฐ์ขนาดใหญ่ใช้ทองทำเปลวบริสุทธิ์ ราคา 18,000 — 20,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,000 - 5,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ 1,200 — 8,000 บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ ราคา 1,200 — 1,500 บาท ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

หัวโขนพระรามขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 12,000 — 15,000 บาท ขนาดใหญ่ทองคำเปลวบริสุทธิ์ ราคา 15,000 — 18,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 4,500 - 5,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ ราคา 1,200 — 8,000 บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ ราคา 1,000 — 1,500 บาท ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

หัวโขนหนุมานขนาดใหญ่ใช้ทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,000 — 5,500 บาท ขนาดใหญ่ทองคำเปลวแท้ ราคา 6,500 — 8,000 บาท ขนาดกลางทองวิทยาศาสตร์ ราคา 3,500 บาท ขนาดกลางทองคำเปลวแท้ 1,200 — 5,500 ราคา บาท ขนาดเล็กทองวิทยาศาสตร์ 1,000 — 1,500 ราคา ขนาดจิ๋วทองวิทยาศาสตร์ ราคา 60 — 250 บาท ขนาดเล็กและขนาดจิ๋วทองคำเปลวแท้ไม่ได้ทำ

ราคาขายหัวโขนที่เขียนมาทั้งหมดนี้เป็นการสรุปราคาโดยรวมจากช่างทำหัวโขนทั้ง 6 ท่าน

6.ข้อเสนอแนะ

6.1 ควรมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมให้การสนับสนุนและส่งเสริมงานศิลปะการทำหัวโขนอันเป็นงานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของไทย โดยจัดให้มีศูนย์แสดงและจำหน่ายสินค้าทางด้านศิลปวัฒนธรรมซึ่งมีหน่วยงานของรัฐหรือของเอกชนเข้ามาดูแลในเรื่องการจัดการ เพื่อให้ผลงานที่ช่างได้ผลิตขึ้นมานั้นมีสถานที่รองรับในการวางจำหน่าย และควรมีการตรวจสอบคุณภาพของผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมให้ได้ตามเกณฑ์มาตรฐาน เพื่อสามารถรักษาระดับคุณภาพของงานศิลปวัฒนธรรม

6.2 ควรมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมให้การสนับสนุนและส่งเสริมช่างผู้ชำนาญการทางด้านศิลปวัฒนธรรมสาขาต่างๆ ให้มีการค้นคว้าและเรียบเรียงข้อมูลอันเป็นองค์ความรู้และภูมิปัญญาในเชิงช่างโบราณ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจศึกษาค้นคว้ารุ่นต่อไป และสร้างเครือข่ายการเรียนรู้เพื่อประโยชน์ในการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างช่างผู้ชำนาญการด้วยกัน และจัดตั้งศูนย์ศิลปวิทยบริการที่

สามารถถ่ายทอดความรู้ตลอดจนภูมิปัญญาให้แก่ผู้สนใจโดยจัดสรรค์ให้ช่างผู้ชำนายการได้สลับสับเปลี่ยนมาถ่ายทอดความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติ

6.3 หน่วยงานของรัฐของให้การสนับสนุนช่างผู้ชำนาญการทางด้านศิลปวัฒนธรรมในเรื่องเบี้ยเลี้ยง เพื่อให้ช่างเหล่านั้นสามารถประกอบอาชีพได้โดยคงระดับคุณภาพของงานไว้ และเพื่อเป็นแรงจูงใจให้กับเยาวชนรุ่นหลังที่สนใจงานศิลปะแขนงนี้สามารถมั่นใจว่าจะสามารถดำรงชีพอยู่ได้ตามสภาวะเศรษฐกิจ

6.4 ควรให้หน่วยงานของรัฐเชื่อมโยงความคิดภูมิปัญญาระหว่างสถาบันการศึกษา ช่างผู้ชำนาญการและชุมชนท้องถิ่นโดยให้สถาบันการศึกษามีบทบาทในการผลักดันศิลปะในชุมชนท้องถิ่นให้เข้มแข็ง โดยมีช่างผู้ชำนาญการเป็นตัวกลางในการถ่ายทอดให้แก่ประชาชนในท้องถิ่น และสถาบันการศึกษาทำการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ที่เป็นระบบและมีมาตรฐานเพื่อประโยชน์ต่อประชาชนและชุมชนต่อไป

6.5 ควรมีการวิจัยในเรื่องวัสดุประเภทต่างๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์หัวโขน เพื่อให้ได้ทราบถึงคุณสมบัติของวัสดุแต่ละชนิดว่ามีความเหมาะสมกับการนำไปใช้งานแต่ละประเภท อีกทั้งควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบคุณสมบัติของวัสดุตามแบบโบราณและวัสดุทดแทนในปัจจุบันว่ามีความเหมาะสม ตลอดจนมีข้อดีข้อด้อยแตกต่างกันอย่างไร

6.6 ควรมีการศึกษาวิจัยในเรื่องอัตราส่วนที่แน่นอนของส่วนผสมในขั้นตอนการผลิตหัวโขนในขั้นตอนต่างๆ เช่น สูตรการทำรักสมุก สูตรการทำรักตีลาย สูตรการผสมสีเขียนหน้า เป็นต้น เพื่อให้ข้อมูลอันเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการที่เป็นมาตรฐาน มีความแม่นยำและชัดเจนเพียงพอที่ผู้สนใจรุ่นหลังจะสามารถค้นคว้าข้อมูล และนำไปปฏิบัติจริงได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2545). *ความรู้ทั่วไปในงานช่างศิลป์ไทย.* กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กลุ่มบริษัท ยูคอม จำกัด (มหาชน). (2543). *หัวโขน สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย.* กรุงเทพฯ : บริษัท อัมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ลาดกระบัง เมื่อ 11 มกราคม 2546.

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยช่างศิลป์ ลาดกระบัง เมื่อ 23 กุมภาพันธ์ 2546.

ตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่และประเมษฐ์ บุญยะชัย. (2543). "ครูชิตแก้วดวงใหญ่ ช่างทำหัวโขนฝีมือเยี่ยม". *นิตยสารศิลปากร.* 43(4) : 33-64 : กรกฎาคม – สิงหาคม 2543. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ 1977 จำกัด.

ธ. โสณกุล. (2544). "นาฏศิลป์สยามอันตระการตา". *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก.* 1(2) : 41-52 : กันยายน 2544. กรุงเทพฯ : บริษัท อัมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด (มหาชน).

ธนิต อยู่โพธิ์. (2502). *สีและลักษณะหัวโขน.* พระนคร : กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2513). *หัวโขน.* กรุงเทพฯ : ธนาคารกสิกรไทยจำกัด.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). *โขน.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา.

นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. (2541). *โขน.* กรุงเทพฯ : ฐานการพิมพ์.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2514). *หัวโขน.* กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดสิวการ.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2534). *หัวโขน พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์.* กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2514). *นิทรรศการหัวโขน.* พระนคร : โรงพิมพ์การศาสนา.

ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร. (2536). *เครื่องศิราภรณ์ (ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน).* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา

มัณฑนา อาหะหมัด. (2544). "สืบสานศิลปะการทำหัวโขน". *นิตยสารอาหารและวัฒนธรรมครัว.* 8(86) : 109-117 : สิงหาคม 2544. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2519). "การสร้างหัวโขน". *นิตยสารศิลปากร.* 19(5) : 109-115 : มกราคม 2519. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์1977จำกัด.

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, มล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 2 กุมภาพันธ์ 2545.

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, มล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 18 พฤษภาคม 2545.

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, มล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 12 ตุลาคม 2545.

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, มล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2546.

พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ, มล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 8 มีนาคม 2546.

พรรณเพ็ญ ศุขสวัสดิ ณ อยุธยา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้าน มล.พงษ์สวัสดิ์ ศุขสวัสดิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อ 8 มีนาคม 2546.

วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา. (2535). *ภูมิปัญญาชาวบ้านของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. พระนครศรีอยุธยา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพระนครศรีอยุธยา วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2529). "ศึกษาเรื่องการทำหัวโขนจากม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์". *วารสารราชบัณฑิตยสถาน*. 12(1) : 27-41 : ตุลาคม-ธันวาคม 2529.

ศิลปากร,กรม. (2514). *นิทรรศการหัวโขน*. พระนคร : โรงพิมพ์การศาสนา.

สมชาย ล้วนวิลัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสมชาย ล้วนวิลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อ 22 กันยายน 2545.

สมชาย ล้วนวิลัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสมชาย ล้วนวิลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อ 9 พฤศจิกายน 2545.

สมชาย ล้วนวิลัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสมชาย ล้วนวิลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อ 17 พฤศจิกายน 2545.

สมชาย ล้วนวิลัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสมชาย ล้วนวิลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อ 1 ธันวาคม 2545.

สมชาย ล้วนวิลัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสมชาย ล้วนวิลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2546.

สาคร ยังเขียวสด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสาคร ยังเขียวสด จังหวัดนนทบุรี เมื่อ 8 กันยายน 2545.

สุรพล ฟื้นศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสุรพล ฟื้นศิลป์ จังหวัดนนทบุรี เมื่อ 19 มกราคม 2546.

สุรพล ฟื้นศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสุรพล ฟื้นศิลป์ จังหวัดนนทบุรี เมื่อ 2 กุมภาพันธ์ 2546.

สุรพล ฟื้นศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสุรพล ฟื้นศิลป์ จังหวัดนนทบุรี เมื่อ 23 กุมภาพันธ์ 2546.

สำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสำเนียง ผดุงศิลป์ จังหวัดอ่างทอง เมื่อ 17 พฤศจิกายน 2545.

สำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสำเนียง ผดุงศิลป์ จังหวัดอ่างทอง เมื่อ 22 ธันวาคม 2545.

สำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสำเนียง ผดุงศิลป์ จังหวัดอ่างทอง เมื่อ 25 มกราคม 2546.

สำเนียง ผดุงศิลป์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธีระยุทธ อมรพรหมภักดี เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านของสำเนียง ผดุงศิลป์ จังหวัดอ่างทอง เมื่อ 9 กุมภาพันธ์ 2546.

อมร ศรีพจนารถ. (2536). "หัวโขน หัวครู". *นิตยสารศิลปากร*. 36(4) : 27-52 : กรกฎาคม — สิงหาคม 2536. รุ่งศิลป์การพิมพ์1977จำกัด.

อัจฉรา ก้อนแก้ว. (2539). *ช่างหัวโขน*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

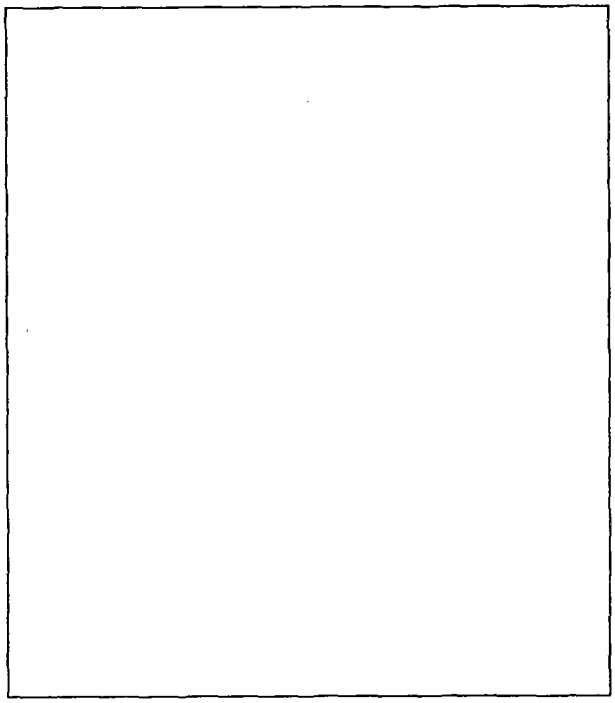
ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

แนวการสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

ตัวอย่างแนวการสัมภาษณ์การสร้างสรรค์หัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

1. ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย



ชื่อ.....สกุล.....

ศาสนา.....เชื้อชาติ.....สัญชาติ.....

เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....อายุ.....ปี

ที่อยู่.....

.....

หมายเลขโทรศัพท์ (บ้าน).....หมายเลขโทรศัพท์ (มือถือ) .....

หมายเลขโทรสาร (บ้าน) .....

สถานที่เกิด.....หมู่ที่.....ถนน.....

ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....

ชื่อบิดา.....สกุล.....

ชื่อมารดา.....สกุล.....

จำนวนพี่น้อง.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

1. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
2. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
3. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
4. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี

จำนวนบุตร

1. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
2. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
3. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
4. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี

การศึกษา.....อาชีพหลัก.....

สถานที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....
ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....
โทรศัพท์.....

สถานที่ติดต่อสะดวกที่สุดคือ.....
เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....ตำบล.....
อำเภอ.....จังหวัด.....โทรศัพท์.....

สถานที่ทำงาน.....ตำแหน่ง.....
หน้าที่และความรับผิดชอบ.....
ตำแหน่งบริหาร.....อายุงาน.....ปี
ที่อยู่.....
.....
หมายเลขโทรศัพท์ ..... หมายเลขโทรสาร .....
การสร้างสรรค์งานวิชาการ

1. .....
2. .....
3. .....
4. .....
5. .....

การสร้างสรรค์งานศิลปกรรม

1. .....
2. .....
3. .....
4. .....
5. .....

ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดการสืบเชื้อสายทางศิลปินของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

บรรพบุรุษคือ

1.....มีศักดิ์เป็น.....
เป็นศิลปิน.....
2.....มีศักดิ์เป็น.....
เป็นศิลปิน.....

3.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

บิดา/มารดา

1.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

2.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

ภรรยา

1.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

พี่/น้อง

1.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

2.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

3.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

ญาติ

1.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

2.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

3.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

บุตร

1.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

2.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

3.....มีศักดิ์เป็น.....

เป็นศิลปิน.....

ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดศิลปะการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

เริ่มสนใจศิลปะการทำหัวโขนเมื่ออายุ.....ปี สิ่งกระตุ้นความสนใจคือ.....

.....

.....

เริ่มหัดทำหัวโขนครั้งแรกเมื่ออายุ.....ปี สาเหตุเพราะ.....

.....

.....

เป็นศิษย์ของ.....เป็นศิลปิน.....

ที่อยู่.....

.....

โดยการชักนำของ.....

มีศิษย์ที่เด่น ๆคือ

1. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
2. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
3. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี
4. ชื่อ..... .....สกุล.....อายุ.....ปี

หัวโขนที่ทำขึ้น มีวัตถุประสงค์เพื่อ

1. เพื่อประกอบการแสดง

ส่วนใหญ่เป็นศีรษะของตัวละคร .....

ราคา ระยะเริ่มแรก.....ปัจจุบัน.....

2. เพื่อเป็นของที่ระลึก

ส่วนใหญ่เป็นศีรษะของตัวละคร.....

ราคา ระยะเริ่มแรก.....ปัจจุบัน.....

3. อื่น ๆ ระบุ .....

ราคา ระยะเริ่มแรก.....ปัจจุบัน.....

ปัจจุบันทำหัวโขนประมาณปีละ.....ศีรษะ ศีรษะโขนที่ได้รับความนิยมสั่งทำมากที่สุดคือ.....

เหตุผล.....

การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....

โอกาส.....

เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....

โอกาส.....

เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....

โอกาส.....

เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....

โอกาส.....

เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....
โอกาส.....
เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....
การจัดแสดงนิทรรศการหัวโขน สถานที่แสดง.....
โอกาส.....
เมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....
เกียรติประวัติที่เคยได้รับ
1.....
จาก.....เมื่อ พ.ศ.....
2.....
จาก.....เมื่อ พ.ศ.....
3.....
จาก.....เมื่อ พ.ศ.....
4.....
จาก.....เมื่อ พ.ศ.....
5.....
จาก.....เมื่อ พ.ศ.....
ปัจจุบัน
( ) ยังทำงานด้านการทำหัวโขนเป็นประจำ
( ) นาน ๆ ครั้ง
( ) เลิก สาเหตุ .....

ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดกระบวนการทำหัวโขนของช่างผู้ชำนาญการทำหัวโขนในประเทศไทย

1. วัสดุ.....
.....
.....
.....
2. เครื่องมือ.....
.....
.....
.....
3. การเตรียมวัสดุ.....
.....
.....
.....

4. การเตรียมหุ่น.....

.....

.....

.....

5. วิธีปั้นหุ่นดิน.....

.....

.....

.....

6. วิธีขึ้นยอดมงกุฎต่าง ๆ.....

.....

.....

.....

7. การปิดหุ่น.....

.....

.....

.....

8. การถอดหุ่น.....

.....

.....

.....

9.การปั้นใบหน้าหัวโขน.....

.....

.....

.....

10. การปั้นรักตีลาย.....

.....

.....

.....

11. การลงรักปิดทอง.....

.....

.....

.....

12. การประดับกระจกหรือพลอยกระจก.....

.....

.....

.....

13 การระบายสีและเขียนส่วนละเอียด.....

.....

.....

.....

14. การเขียนหน้า เส้นฮ่อ เขียนลายผ้าโพก.....

.....

.....

.....

15. วิธีเขียนเส้นฮ่อ.....

.....

.....

.....

16. การใช้และการผดุงรักษา.....

.....

.....

.....

ผู้บันทึก.....

วัน.....เดือน.....พ.ศ.....เวลา.....

สถานที่.....

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายธีระยุทธ อมรพรหมภักดี
วัน/เดือน/ปีเกิด	28 มิถุนายน 2516
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	437 / 323 หมู่บ้านบ้านแก้ววิลล่า ซอยปานจิตต์อุทิศ ถนนจรัญสนิทวงศ์ 35 เขตบางกอกน้อย แขวงบางขุนศรี กรุงเทพมหานคร 10700
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สุขุมวิท 23 เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ.2528	ประถมศึกษา จากโรงเรียนวัดพระญาติการาม
พ.ศ.2531	มัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนอยุธยาวิทยาลัย
พ.ศ.2534	มัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนอยุธยาวิทยาลัย
พ.ศ.2536	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง
พ.ศ.2540	ศป.บ. (ทัศนศิลป์ : จิตรกรรม) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ.2546	กศ.ม. (ศิลปศึกษา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ