การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย

Continuation of Intellectual Heritage of *Khon* Costumes Embroidery

ชลัมพ์ ประคองทรัพย์

CHALAM PRAKONGSAP

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

2558

ชื่อวิทยานิพนธ์ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย

ชื่อ นามสกุล ชลัมพ์ ประคองทรัพย์

ชื่อปริญญา คหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชา คหกรรมศาสตร์

คณะ เทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์

อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ได้ให้ความเห็นชอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์สมทรง สีตลายัน)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ดวงสุดา เตโชติรส)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช)

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

.....คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)

วันที่ ..... เดือน..... พ.ศ. .....

ชื่อวิทยานิพนธ์ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย
ชื่อ นามสกุล ชลัมพ์ ประคองทรัพย์
ชื่อปริญญา คหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา และคณะ คหกรรมศาสตร์ เทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2558

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย ผู้ศึกษามุ่งศึกษา 1) ประวัติความเป็นมาการปักลวดลายชุดโขนไทย 2) วิธีการและวัสดุในการปักลวดลายชุดโขนไทย เพื่อเป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูกรรมวิธีการปักชุดโขนไทยที่มีความประณีตงดงาม ทั้งเป็นการเสริมสร้างอาชีพแก่ผู้สนใจสืบต่อไป การการศึกษาฉบับนี้เป็นการวิจัยทางประวัติศาสตร์และวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำเอาหลักทฤษฎีทางด้านศิลปกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ไทยเข้ามาศึกษาขั้นตอนการวิจัยประกอบด้วย 1) ศึกษาจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย 2) ศึกษาจาการสัมภาษณ์ ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเรื่องเครื่องแต่งกายโขน ผู้ประกอบอาชีพด้านการสร้างเครื่องแต่งกายโขนละคร โดยการสัมภาษณ์แบบตัวต่อตัว การพูดคุยในวาระต่างๆ 3) ศึกษาจากภาพถ่าย ภาพยนตร์โขนละครจากอดีตจนถึงปัจจุบันนำมาเปรียบเทียบและอธิบาย 4) ศึกษาจากชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายโบราณและปัจจุบัน 5) ศึกษาจากงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับเครื่องแต่งกายชุดโขน เช่น งานปักตาลปัตรพัดยศ เครื่องทรงเจ้านาย งานหุ่นหลวง เป็นต้น

ผลการศึกษาพบว่า วิธีการปักชุดโขนไทยจากอดีต ถึงปัจจุบันมีความหลากหลายไม่ได้มีเพียงวิธีการเดียว แต่สามารถนำมาผสมผสานได้อย่างมากมายตามความคิดสร้างสรรค์ จากการศึกษาพบว่า มีวิธีการปักหลายวิธีดังนี้ ได้แก่ ปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักนมสาว ปักไหมล้อมเลื่อม ปักดิ้นเลื่อม ปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง เป็นต้น ส่วนวัสดุที่นำมาสร้างเครื่องแต่งกายก็มีความหลากหลาย ได้แก่ ไหมทอง แล่ง เลื่อม นมสาว ดิ้นประเภทต่างๆ ปีกแมลงทับ และลูกปัด ซึ่งวัสดุที่นำมาสร้างเครื่องแต่งกายเป็นวัสดุที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ ซึ่งวิธีการและวัสดุปักลวดลายมีหลากหลายปัจจุบันเหลือวิธีการปักน้อยลง ซึ่งปัจจุบันได้มีการพยายามฟื้นฟูเครื่องแต่งกายโขนละครแบบโบราณขึ้นมาใหม่โดยสมเด็จนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

คำสำคัญ : การปัก,ชุดโขน,สืบสานภูมิปัญญา

Thesis title Continuation of Intellectual Heritage of *Khon* Costumes Embroidery

Author Chalam Prakongsap

Degree Master of Home Economics

Major program Home Economics

Academic Year 2015

ABSTRACT

In this study on Intellectual heritage of embroidery for *Khon* costumes, the author had two objectives: 1) to research the origins and development of *Khon* costumery over time and 2) to understand the methods, materials, and patterns used in the creation of various articles of a *Khon* performer's dress—with the desire both to preserve and revive traditional methods of creating *Khon* costumesThese objectives were accomplished by 1) researching primary documents from domestic and international, 2) interviewing experts in the design of *Khon* costumes, mural painters, and other visual artists, 3) studying old photographs and video footage of *Khon* dance-drama in relation to *Khon* costumes today, 4) studying related art forms 5) comparing remnants of *Khon* costumes from different periods of time with those made in the present.

The study found that: The formal features of *Khon* costumes were based on the real daily wear of the noble classes in ancient societies, but whose characteristics were enlarged to suit the demands of theater. For the most part, the designs on *Khon* costumes were originally developed from those on fabrics imported to Thailand from India and later transformed into vine, leaf, and flower figures. Both the methods and materials used in creating *Khon* costumes today are less intricate than those of the past, resulting in costumes of less quality than their predecessors. The beauty of *Khon* costumes depends on the proportions of each individual piece. The design of their patterns requires an attention to detail and elaborate embroidery. Today, there are renewed efforts to revive these older values by Her Majesty Queen Sirikit.

Keyword : Embroidery, *Khon* costumes, Intellectual

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปได้ ด้วยความกรุณาอย่างยิ่งจากรองศาสตราจารย์ นวลแข ปาลิวนิชและผู้ช่วยศาสตราจารย์ อภิรัติ โสฬศ อาจารย์ที่ปรึกษาที่ได้ให้ความกรุณาแนะนำแนวทางการนำเสนอ ตรวจทาน และแก้ไขเนื้อหาด้วยความเต็มใจ ตลอดจนจุดประกายความคิด แนะนำแหล่งข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า และเสนอคำวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์นิอร ดาวเจริญพร ที่กรุณาตรวจทาน แก้ไข และปรับปรุงข้อผิดพลาดต่างๆ ที่เกิดขึ้นในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ตลอดจนคำวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์ ต่อผู้ศึกษาเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น

ขอขอบพระคุณ ดร.สุรัตน์ จงดาที่กรุณาเสียสละเวลาให้คำปรึกษา แนะนำ และให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้ศึกษามาโดยตลอด ทั้งยังเป็นแรงบัลดาลใจให้ผู้ศึกษานำข้อมูลต่างๆ มาศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย อาจารย์พีรมณฑ์ ชมธวัช และนายประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญ ที่เก็บรวบรวมเครื่องโขนละครโบราณ และให้ความอนุเคราะห์ อำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์

ขอขอบคุณ คุณมงคลรัตน์ ก้อนเครือ ที่คอยเป็นกำลังใจให้ คอยช่วยเหลือ ถามไถ่เรื่องราวปัญหาต่างๆ และให้คำแนะนำที่ดีเสมอมา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ ที่คอยเป็นกำลังใจให้คำแนะนำ และคอยรับฟังปัญหา รวมทั้งให้การสนับสนุนทางการเรียนแก่ผู้ศึกษามาโดยตลอด

ชลัมพ์ ประครองทรัพย์

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อ		(ก)
Abstract		(ข)
กิตติกรรมประกาศ		(ค)
สารบัญ		(ง)
สารบัญตาราง		(ฉ)
สารบัญภาพ		(ช)
บทที่ 1	บทนำ	1
	1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	1.2 วัตถุประสงค์	4
	1.3 ขอบเขตของการศึกษา	4
	1.4 กรอบแนวความคิด	4
	1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
	1.6 นิยามศัพท์	5
บทที่ 2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	6
	2.1 ความหมายและการสืบสานของภูมิปัญญา	6
	2.2 ประวัติและความเป็นมาของโขนไทย	10
	2.3 วิวัตนาการแต่งกายของโขนไทย	29
	2.4 กรรมวิธีการปักลวดลายพัสตราภรณ์โขน	40
	2.5 ข้อมูลด้านการปักผ้า	60
	2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	85
บทที่ 3	วิธีดำเนินการ	86
	3.1 วิธีการ	86
	3.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	90
	3.3 เครื่องมือที่ใช้	92
	3.4 การสร้างเครื่องมือ	94
	3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล	95

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลและการอภิปรายผล	96
4.1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	96
4.2 การอภิปรายผล	136
บทที่ 5 สรุปผล และข้อเสนอแนะ	173
5.1 สรุปผล	173
5.2 ข้อเสนอแนะ	178
เอกสารอ้างอิง	179
ภาคผนวก	182
ภาคผนวก ก รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย	183
ภาคผนวก ข รายนามผู้ให้สัมภาษณ์	190
ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	202
ประวัติการศึกษาและการทำงาน	207

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
4.1	ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ กลุ่มผู้รู้	111
4.2	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขนของกลุ่มผู้รู้	114
4.3	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวิธีปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้	118
4.4	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้	120
4.5	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านลวดลายที่ใช้ปักชุดโขน ของกลุ่มผู้รู้	122
4.6	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านสิ่งสำคัญในการออกแบบเครื่องโขน ของกลุ่มผู้รู้	124
4.7	ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ	126
4.8	ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มผู้ปฏิบัติ ด้านการเรียนรู้วิธีการปักหรือสืบทอดมาจากที่ใด	128
4.9	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านเทคนิควิธีการปักชุดโขน ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ	130
4.10	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ	132
4.11	ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านลวดลายในการปักชุดโขน ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ	134
5.1	สรุปวิธีการปักชุดโขนไทย ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน	173

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1.1	กรอบแนวคิดในการวิจัย	4
2.1	เครื่องแต่งกายตัวพระ	31
2.2	เครื่องแต่งกายตัวนาง	32
2.3	เครื่องแต่งกายตัวยักษ์	33
2.4	เครื่องแต่งกายตัวลิง	34
2.5	ผ้าสุจหนี่ (ผ้าปูลาด) ปักไหมทอง (หักทองขวาง) บนผ้ากำมะหยี่	44
2.6	ผ้าสุจหนี่ ปักหักทองขวางบนกำมะหยี่	44
2.7	ฉลององค์รัชกาลที่ 4 ปักแบบยุโรป	46
2.8	ตาลปัตรปักหักทองขวาง	48
2.9	ผ้าห้อยก้นโขน ปักหักทองขวาง สมบัติ นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต	49
2.10	กรองคอปักหักทองขวาง	50
2.11	การปักแล่งงานยุโรป	51
2.12	ฉลองพระองค์รัชกาลที่4 ปักแล่งเงินลายฝรั่งในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร	51
2.13	การปักไหมล้อมเลื่อมของอินเดีย	52
2.14	เครื่องแต่งกายหุ่นหลวงปักด้วยนมสาวและไหมทองล้อมเลื่อม ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร	53
2.15	ส่วนขยายลายปักห้อยหน้า เป็นการปักผสมผสานระหว่าง นมสาว ปักไหมทองล้อมเลื่อม ดิ้นมัน ลูกปัดแก้ว ปีกแมงทับ	54
2.16	เครื่องแต่งกายหุ่นวังหน้า ปักด้วยนมสาว ไหมทองล้อมเลื่อม ลูกปัดแก้ว และแซมไหมสีสร้างโดย นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต และคณะ	55
2.17	ตาลปัตรออกแบบลายโดยกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ออกแบบเป็นลายกระหนก ขาด เป็นตัวๆ ปักด้วยการหักดิ้นข้อ ถมดิ้นทับกลาง เป็นต้นแบบการปักเครื่องโขนละคร	58
2.18	ห้อยหน้าละครสมัยรัชกาลที่ 6 ปักด้วยดิ้นข้อถมดิ้นโปร่งทับด้วยเลื่อม	59
2.19	กรองคอตัวพระในปัจจุบันปักด้วยดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง	59
2.20	การปักไหมจีน	62
2.21	การปักไหมจีนที่สำเร็จแล้ว โดยที่สองด้านมีลักษณะแตกต่าง	63

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
2.22	การปักแบบไทย	64
2.23	กรรไกร เข็มหมุด เข็มมือ ที่ร้อยด้าย ที่เลาะด้าย	65
2.24	สะดึงแบบสี่เหลี่ยม สะดึงแบบวงกลม	67
2.25	ดิ้นข้อ	72
2.26	ดิ้นโปร่ง	72
2.27	ดิ้นมัน	73
2.28	ทองแล่ง	73
2.29	ลูกปัดหัวแก้ว	76
2.30	ลูกปัดมุกกลม	76
2.31	ลูกปัดคริสตัล	77
2.32	ลูกปัดเนื้อมุก	77
2.33	ลูกปัดแท่ง	78
2.34	ลูกปัดมุกรูปรี	78
2.35	ลูกปัดโลหะ	79
2.36	เพชรเทียม	79
2.37	ลูกปัดหยดน้ำค้าง	80
2.38	เลื่อมชนิดกลม	82
2.39	เลื่อมชนิดกลมแบน	82
2.40	เลื่อมชนิดสีเหลือบ	83
2.41	เลื่อมลักษณะพิเศษ	83
4.1	ตัวพระ ละครสมัยรัชการที่ 4	98
4.2	ละครวังหน้าเจ้าจอมมารดาเอม สมัยรัชการที่ 5	98
4.3	ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์	99
4.4	การแสดงโขน ปี ค.ศ.1900 หรือ พ.ศ.2443	99
4.5	โขนละครกรมหรสพ สมัยรัชกาลที่ 6	100
4.6	ละครเจ้าคุณพระประยุรวงษ์ใน สมัยรัชกาลที่ 6	100

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.7	ละครสมัยรัชกาลที่ 7	101
4.8	ครูละมุล ยะมะคุป(พระคเณศ) ครูหมันลี คงประภัสส์(ปรศุราม) ในกรมศิลปากร สมัยรัชกาลที่ 7	101
4.9	การแสดงต้อนรับลอร์ดหลุยส์เมาท์แบตแทน ในสมัยรัชกาลที่ 8	102
4.10	การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ชุดจองถนน สมัยรัชกาลที่ 9	102
4.11	ผ้าห่มนางละครโบราณ ต้นรัตนโกสินทร์ ของนายประเมษฐ์ บุณยะชัย	103
4.12	ผ้าห้อยหน้าโขนละคร กรมหรศพสมัยรัชกาลที่ 6 ของนายประเมษฐ์ บุณยะชัย	103
4.13	ประติมากรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	105
4.14	จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรค์	105
4.15	หุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร	107
4.16	ชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายหุ่นหลวง	107
4.17	ตาลปัตรและแบบลายปักตาลปัตร ในสมัยรัชกาลที่ 5	108
4.18	การเขียนลายพุ่มข้าวบิณฑ์	109
4.19	ลายหน้ากระดาน	109
4.20	ลายกรวยเชิง	110
4.21	ฉลองพระองค์เจ้านายในโอกาสต่าง ๆ	110
4.22	ผ้าพิมพ์ลายต้นไม้ ดอกไม้จากอินเดีย	137
4.23	ลักษณะลายปักเลียนแบบลายผ้าพิมพ์ ลายต้นไม้ ดอกไม้ของอินเดีย	137
4.24	ห้อยหน้ามีลักษณะลายเล็กๆ เหมือนลายผ้าที่มาจากอินเดีย	138
4.25	ห้อยหน้าที่ทำมาจากผ้าอินเดีย ท้องผ้าทำด้วยผ้าตาดระกำไหม เชิงผ้าทำเป็นลายต้นไม้แบบเดียวกับลายปักอินเดีย	138
4.26	เชิงห้อยหน้าปักลายต้นไม้แบบลายในสมัยโมกุลของอินเดีย	139
4.27	เชิงผ้าห่มปักลายพุ่มต้นไม้ขนาดใหญ่ สมัยรัชกาลที่ 5	140
4.28	เชิงผ้าห่มนางโบราณ ที่ขยายลายพุ่มไม้ ขึ้นเป็นขนาดใหญ่	140
4.29	เชิงผ้าห่มนางปักลายพุ่มต้นไม้ขยายลายขึ้น	141
4.30	ห้อยหน้าปักลายพุ่มต้นไม้ขยายลายขึ้น	141

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.31	ผ้าเข้มขาบที่ผลิตจากอินเดีย	142
4.32	ผ้าห่มนางลายริ้วที่ได้รับอิทธิพลมาจากลายผ้าเข้มขาบที่เรียกว่า “เข้มขาบคดกริช” และ “เข้มคาบเครือเถาว์”	143
4.33	ลายปักผ้าห่มนาง โดยปักเลียนแบบลายจาก ผ้าเข้มขาบคดกริช	143
4.34	ผ้าตาดปักด้วยเลื่อมทับบนลายผ้าตาด	145
4.35	นางละครสมัยรัชกาลที่ 4 และห่มผ้าห่มนางที่ทำด้วยผ้าตาด	145
4.36	ฉลองพระองค์ผ้าอัตลัต	146
4.37	ผ้าห่มนางปักลายฝรั่ง	146
4.38	ห้อยหน้าที่ปักเป็นกระบวนลายไทย	148
4.39	แบบตาลปัตรที่ปักเป็นลายไทยหรือลายกระหนกขาดเป็นตัวๆขนาดใหญ่	149
4.40	ห้อยหน้าโขน ประมาณสมัยรัชกาลที่ 6 ปักลายไทย เป็นลายกระหนกขนาดใหญ่	150
4.41	ห้อยหน้าโขนปัจจุบัน ที่ปักลายกระหนกขนาดใหญ่ขาดเป็นตัวๆ	150
4.42	ดิ้นประเภทต่างๆ	151
4.43	ไหมสี	152
4.44	ทองแล่ง และนมสาว	152
4.45	เลื่อนดุน เลื่อมแบน	153
4.46	ปีแมลงทับ	153
4.47	การปักตีเกลียวไม่หนุนด้วยดิ้นมัน	155
4.48	การปักตีเกลียวไม่หนุนด้วยดิ้นโปร่ง	155
4.49	การปักตีเกลียวทับเลื่อม	155
4.50	การปักหักดิ้นข้อ ล้อมกรอบลาย ใช้ในการปักในการกระบวนลายกระหนก	156
4.51	การปักถมลายแบบหนุนลายโดยใช้เชือกหนุนลาย	157
4.52	การปักถมลายด้วยดิ้นโปร่งแบบไม่หนุนลาย	158
4.53	การปักใบแบบวางดิ้นตรง	159
4.54	วิธีการปักใบแบบซ้อนหนุนดิ้น	159
4.55	ห้อยหน้าหุ่นหลวงพระพิราพ ปักใบซ้อนหนุนดิ้น (ปักด้วยดิ้นมัน)	160

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.56	การปักใบล้อมด้วยไหมทอง (ห้อยหน้าโขนละครโบราณ)	160
4.57	การปักดอกสี่กลีบ	161
4.58	การปักดอกสี่กลีบ จากผ้าห่มนางโบราณ ปักด้วยเลื่อมโลหะ และดิ้นโปร่ง	161
4.59	การปักดอกหกกลีบ และซ้อนหนุนด้วยเลื่อมดุน จุกด้วยลูกปัดแก้วเขียวและดิ้นโปร่ง	162
4.60	การปักดอกจอก ด้วยเลื่อมและดิ้นโปร่ง	162
4.61	การปักดอกเป็นรูปพัด (จากห้อยหน้าโขนละครโบราณ) ปักด้วยเลื่อม ดิ้นมัน และลูกปัดแก้ว	163
4.62	การปักดอกพลิกแพลง ด้วยเลื่อมและดิ้นโปร่ง	163
4.63	การปักดอกพลิกแพลงแบบต่างๆ	164
4.64	การปักหักทองขวาง	164
4.65	การปักพับแล่ง	165
4.66	การพับนมสาว	166
4.67	การปักนมสาว	166
7.68	การตอกปีกแมลงทับก่อนนำไปปักผ้า	167
4.69	การปักปีกแมลงทับ	167
4.70	การปักปีกแมลงทับประกอบกับไหมทองและเลื่อม	168
4.71	ห้อยหน้าโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ปักไหมในรูปสิงห์	168
4.72	การปักไหมล้อตามลวดลายเพิ่มเส้นมิติของงานปัก	169
4.73	ห้อยหน้าโบราณปักลูกปัด ในกลางดอก ประกอบการปักปีกแมลงทับ นมสาว ไหมทอง และปักใบล้อมด้วยไหมทอง	169
4.74	การปักด้วยเลื่อมดุน	170
4.75	การปักปุ่มปูดจุกด้วยลูกปัดล้อมด้วยไหมทอง	170
4.76	ขอบห้องกระจกห้อยหน้า ปักเดินเส้นด้วยดิ้นมัน	171
5.1	สาธิตวิธีการปักชุดโขนในงานสืบสานศิลปวัฒนธรรม 9 ราชมงคล ปี 2556	177
5.2	สาธิตวิธีการปักชุดโขนในงานเทศกาลสงกานต์ ณ central world ปี 2557	177

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โขน ละครรำไทย เป็นศิลปะการแสดงที่ถ่ายทอดความเป็นเอกลักษณ์ความเป็นไทย นับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้น มาจนถึงปัจจุบัน มีรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบแผนเฉพาะและกำหนดเป็นจารีตในการแสดงที่ ยึดถือปฏิบัติกันมาจนเป็นประเพณี อันมีสถาบันพระมหากษัตริย์ เชื่อพระวงศ์ หรือ เจ้านายชั้นสูงเป็นผู้อุปถัมภ์ ค้ำชู และผู้นำในการสร้างสรรค์ กระทั่งภายหลังเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองได้เกิดการพัฒนา เปลี่ยนแปลงโอนหน่วยงานที่รับผิดชอบงานด้านนี้ คือ กรมศิลปากร ถึงแม้จะมีหน่วยงานของทางราชการ รับผิดชอบแต่ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจาก สถาบันพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ในการอุปถัมภ์ค้ำชู ในด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยเฉพาะเรื่องของการแต่งกาย นับเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามอลังการ เป็นเครื่องแสดงฐานะ ลักษณะของตัวละคร บ่งบอกให้รู้ถึงลำดับศักดิ์และเชื้อชาติ ทำให้ผู้ชมเห็นภาพพจน์ที่เด่นชัด เครื่องแต่งกายที่ใช้มักเลียนแบบมาจากเครื่องต้น หรือเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ที่มีรูปแบบเฉพาะ อันเป็นศิลปะสร้างสรรค์ในแบบฉบับที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตวิจิตรงดงาม เครื่องแต่งกายโขน ละคร มีองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ส่วน 1) ศิราภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับศีรษะของตัวละครแต่ละประเภท เช่น พระ, นาง, ยักษ์ และลิง 2) ถนิมพิพาภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับกาย 3) พัสตราภรณ์ หมายถึง เครื่องนุ่งห่มที่เป็นผ้า ซึ่งรวมถึงการกำหนดรูปแบบ ลักษณะ สี และขนาดเครื่องแต่งกายด้วย การแสดงโขน ละครรำของไทยจัดเป็นนาฏศิลป์ไทย ที่มีความประณีตและเป็นจารีตนิยม โดยกรมศิลปากรเป็นผู้สืบสานในด้านการดำเนินชีวิตของคนไทยในสังคมปัจจุบัน ได้เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยด้วยเหตุนี้ กรมศิลปากรซึ่งได้กล่าวไว้ในงานศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาและพัฒนาการองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกาย ยืนเครื่องโขน – ละครรำ ตามแนวพระราชดำริในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ปี 2550 ได้กล่าวว่า เครื่องแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละคร ที่พบเห็นในปัจจุบัน ได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมและพัฒนาให้ทันสมัยขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการออกแบบ สี ขนาด หรือ

เครื่องประดับลาย ซึ่งมองเห็นได้อย่างชัดเจน เช่น ลักษณะเสื้อยืนเครื่อง โขนแต่เดิมนั้นตัวแขนเสื้อสีจะแตกต่างกัน คือ ตัวสีเขียว แขนสีแดงและปักลายเดียวกัน ทั้งหมด จึงเป็นที่หวั่นแกรงว่าในอนาคตรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนจะเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นอีก จนไม่สามารถ ค้นหาข้อมูลรูปแบบดั้งเดิมได้ ทำให้สูญเสียคุณภาพทางด้านศิลปะ อันมีประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า (กรมศิลปากร, 2550) ขั้นตอนเพื่อจัดทำงานต้นแบบด้านเครื่องแต่งกายนับตั้งแต่การคัดลอกลายตามประเภท การนำระบบคอมพิวเตอร์กราฟิกมาใช้ในงานปัก ทั้งนี้เพื่อสืบสานศิลปวัฒนธรรมไทยให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทย

ในปัจจุบันและอนาคต ความรู้หลักในทุกๆ เรื่อง ล้วนมีต้นกำเนิดจากบุคคล และแหล่งความรู้ ที่ได้รับการบ่มเพาะ จากกรมศิลปากร นับตั้งแต่งานที่อยู่เบื้องหน้า คือ การแสดงของนักแสดงความไพเราะของเครื่องดนตรี ความ สวยงามของฉากประกอบการแสดง และเครื่องแต่งกายของผู้แสดงที่มีความสวยงาม ซึ่งได้ส่งผลให้ผู้แสดงมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ หากแต่งานเบื้องหลังซึ่งเป็นงานปักผ้า โดยเฉพาะในด้านชุดเครื่องแต่งกายตัวโขน ละครรำไทย งานลักษณะนี้ช่างปักจะต้องเริ่มตั้งแต่งานง่าย 1) การลอกลายลงบนผ้าปักให้ถูกตำแหน่งของเครื่องแต่งกายแต่ละตัวละคร การใช้สีผ้า การขึงสะดึง การตัดขนาดของดิ้นโปร่งให้มีขนาดเหมาะสมกับลวดลายที่ใช้ในงานปัก การจัดเก็บดิ้น การใช้เข็ม ร้อยดิ้น การใช้ดิ้นข้อและดิ้นโปร่ง การใช้เชือกดิบเพื่อหนุนลายให้นูนดูสวย 2) ขั้นปัก ผู้ปักจะต้องนั่งในตำแหน่งที่เหมาะสมมีพื้นที่สำหรับทำงาน การนำไม้สะดึงขึงด้วยผ้าต่วน ประกบผ้าดิบเพื่อป้องกันไม่ให้ผ้าขาดขณะปักและใช้ด้ายเนาการแทงเข็มเพื่อนำดิ้นลงบรรจงในลายปัก เนื่องจากงานปักผ้าเพื่อใช้เป็นเครื่องแต่งกายตัวละครเป็นงานที่มีเฉพาะตามฐานะของตัวแสดง โดยมีแบบปักหรือกล่าวได้ว่าทำงานตามใบสั่งงาน ด้วยเหตุนี้งานปักผ้าจะเป็นงานเดิมซึ่งผู้ปักเครื่องแต่งตัวโขน ละครรำ ได้รับการถ่ายทอดจากผู้รู้ ผู้แสดง ผู้จัดละคร สำหรับงานปัก เป็นงานของกลุ่มงานโรงละคร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งจะประกอบด้วยสตรีสูงอายุที่ทำงานมากับโรงละครแห่งชาติ และได้บ่มเพาะความชำนาญการจากการเป็นลูกน้องและพัฒนาไปสู่การเป็นผู้ชำนาญงานที่ได้รับความไว้วางใจประกอบด้วยนักเรียน ครูอาจารย์ นักแสดงจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในผลงานที่ปฏิบัติงานในกรมศิลปากรซึ่งมีจำนวนไม่มากนัก ผู้คนในแวดวงจะรู้จักกันในด้านฝีมือการทำงาน และให้ความไว้วางใจการจ้างงานให้ปักเสื้อผ้าชุดโขน ละครรำไทย จากความรู้ ความสามารถเฉพาะบุคคล ที่รับจ้างปักผ้าเพื่อใช้ในการแสดงโขนและละครรำไทยของกรมศิลปากร จึงเป็นที่มาของความไว้วางใจของผู้ว่าจ้างงานกับคนเก่าแก่ของโรงละครแห่งชาติ ซึ่งคนกลุ่มงานปักจะมีจำนวนไม่มากและผู้ทำงานจะมีงานประจำ ตามที่งานราชการได้รับมอบหมายให้ดำเนินการ จากปัจจัยที่สนับสนุนในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา งานแสดงโขนละครรำไทยได้รับความนิยมจากชาวไทยและชาวต่างชาติ ดังปรากฏในการ

เผยแพร่การแสดงสู่สังคมอย่างแพร่หลาย และความสนับสนุนหลังจากปี พ.ศ.2548 เป็นต้นมา เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ฯพระบรมราชินีนาถ ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ในการพระราชทานทุนทรัพย์ส่วนพระองค์ เพื่อจัดเครื่องแต่งกายในชุดโขนของกรมศิลปากรชุดใหม่ ให้มีความงดงามยิ่งขึ้น อีกทั้งทรงมีพระราชเสาวนีย์ในการชื่นชมศิลปะการแสดงของไทยและเชิญชวนให้ชาวไทยได้ให้การอนุรักษ์การแสดงโขนโดยเฉพาะในสถานการศึกษา ด้วยเหตุนี้สถานศึกษาซึ่งมีความพร้อมในด้านการจัดแสดงโขนได้สนองในพระบรมราโชบายของพระองค์ โดยเฉพาะสถานศึกษาขั้นพื้นฐานทั้งระดับชั้นประถมศึกษาและมัธยมศึกษาได้ให้ความร่วมมือในการ สืบทอดนาฏศิลป์ไทยด้านการฝึกหัดการแสดงโขน ละครรำ ให้เป็นงานของสถานศึกษา อีกทั้งงานแสดงอื่นๆ ในยุคปัจจุบันมีการเสนอความสวยงามของงานนาฏศิลป์ไทยในงานแสดงงานธุรกิจการบริการ อาทิ งานการท่องเที่ยวและการโรงแรม รวมถึงการละคร การโฆษณาต่าง ๆ ซึ่งใช้ตัวละครของโขนละครรำไทยเป็นตัวเอกใน การสื่อสารความเป็นไทย เมื่อจำนวนผู้ใช้งานปักผ้าซึ่งใช้ในชุดโขน ละครรำไทยมีจำนวนมากขึ้นในขณะที่ จำนวนผู้ปฏิบัติงานด้านงานปักผ้าจะมีเป็นกลุ่มคนที่มีจำนวนค่อนข้างจำกัด อีกทั้งงานปักผ้าเป็นงานที่ต้องใช้ เวลาในการทำงานที่ต้องใช้เวลา จึงส่งผลให้เกิดความขาดแคลนช่างปักผ้าชุดโขน ละครรำไทย และการแต่งตัว ของนาฏศิลป์ไทย สำหรับในด้านการปฏิบัติงานประจำของกรมศิลปากร ดังที่กล่าวในเบื้องต้นเกี่ยวกับการทำงาน ปักผ้าเป็นงานที่มีรูปแบบต้องใช้ด้ายปัก แบบปัก ดิ้นปักให้ตรงกับตัวละครจึงเป็นงานที่มีความประณีตบรรจงผู้ปฏิบัติงานเพื่อฝึกฝนให้เป็นช่วงปักผ้าจะต้องใช้การฝึกฝน การใช้การสังเกตและความชำนาญการ อีกทั้งเป็นคนที่มีจิตใจรักและอดทนกับการทำงานในรูปแบบเดิมที่มี ได้มีการแลกเปลี่ยนในงานสร้างสรรค์ใหม่ๆ ในการฝึกงานดังกล่าวของหน่วยงานกรมศิลปากร ได้เปิดโอกาสให้เป็นวิทยาทานโดยฝึกหัดให้กับบุคคลภายนอกและเมื่อผ่านการฝึกฝนจนเป็นผู้ที่มีผลดี ก็จะได้รับงานไปทำได้ข้อ จำกัดในด้านความตั้งใจ ความยากของชิ้นงานและการใช้เวลา ร่วมปีกับการฝึกหัดงานปักดิ้น ปักเลื่อม ผลงานที่ปรากฏจะมีผู้สำเร็จและทำงานได้ปีละ 1 - 2 คนเท่านั้น

ด้วยเหตุผลดังกล่าวมา จะเห็นได้ว่าปัจจุบันยังขาดการอนุรักษ์งานปักชุดโขน บุคลากรที่มีความชำนาญซึ่งเหลือน้อยคน ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา วิธีการและวัสดุที่นำมาใช้ของการปักชุดโขนไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน โดยจัดเก็บข้อมูลไว้ในรูปงานวิจัยเพื่อการเผยแพร่ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาการปักลวดลายชุดโขนไทย

1.2.2 เพื่อศึกษาวิธีการและวัสดุในการปักลวดลายชุดโขนไทย

1.3 ขอบเขต

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย ผู้ศึกษามุ่งศึกษาในเรื่องดังต่อไปนี้

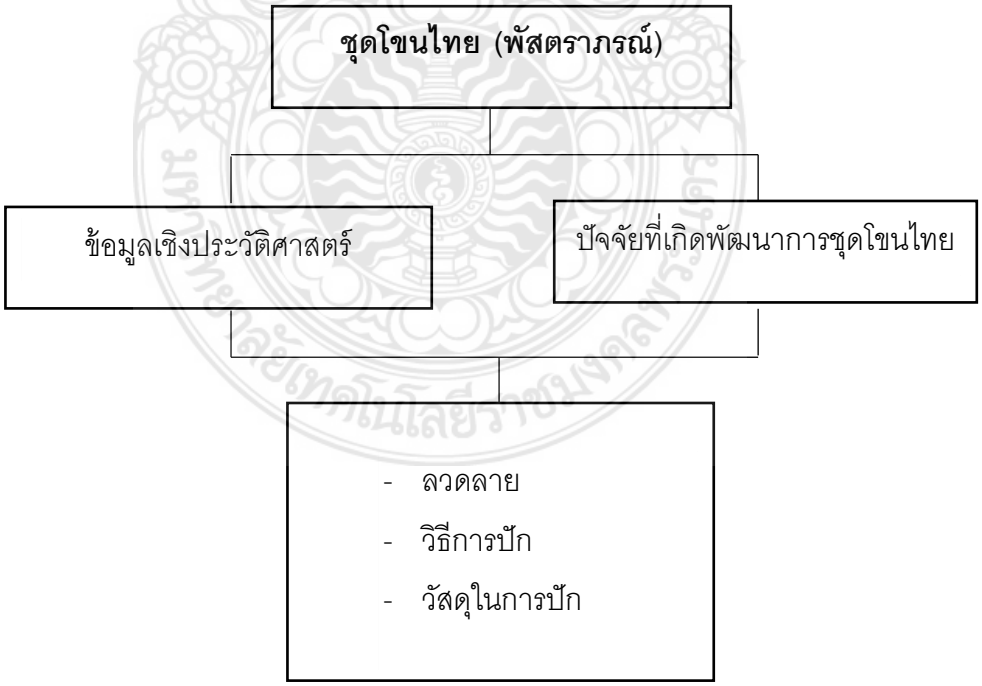
1.3.1 ศึกษาประวัติ ความเป็นมา วิวัฒนาการ ของชุดโขนไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

1.3.2 ศึกษาเฉพาะในส่วนของพัสตราภรณ์ ที่ใช้กระบวนการปักชุดโขนไทย

1.3.3 ศึกษาเฉพาะในส่วนของ วัสดุ และวิธีการปัก ในการสร้างลวดลายของชุดโขนไทย

1.4 กรอบแนวความคิด

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้กำหนดแนวคิดในการศึกษา ดังนี้



ภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของการปักลวดลายชุดโขนไทย

1.5.2 ได้ทราบวิธีการปักลวดลายชุดโขนไทย

1.5.3 เพื่อเผยแพร่และอนุรักษ์ภูมิปัญญาการปักลวดลายชุดโขนไทย

1.6 นิยามศัพท์

1.6.1 โขน หมายถึง การแสดงของไทยที่แสดงตามเรื่องรวมในวรรณคดี มีตัวละครที่เป็นตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง การแสดงเน้นการร่ายรำ เครื่องกายที่เป็นเอกลักษณ์ ดนตรี บทร้องและคำพากย์ เจรจา

1.6.2 พัสตราภรณ์ หมายถึง ผ้าและเครื่องนุ่งห่มที่งดงามด้วยการตกแต่ง ลวดลาย สีสันและการปัก

1.6.3 การปัก หมายถึง การทำให้เกิดลวดลาย โดยการเสียบด้ายหรือไหม รวมถึงวัสดุต่างๆ มาเย็บติดลงบนผืนผ้า ให้เป็นลวดลายต่างๆ

1.6.4 ลวดลาย หมายถึง ลายเส้นและสีสันที่มีการประดิษฐ์สร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่าทางความงาม และนำไปใช้ประดับตกแต่งในงานศิลปะประเภทต่างๆ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยแบ่งเป็นหัวข้อต่อไปนี้

2.1. การสืบสานภูมิปัญญา

2.2. ประวัติและความเป็นมาของชุดโขนไทย

2.3. วิวัตนาการแต่งกายของชุดโขนไทย

2.4. กรรมวิธีการปักลวดลายพัสตราภรณ์โขน

2.5. ศึกษาข้อมูลด้านการปักผ้า

2.6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความหมายและการสืบสานของภูมิปัญญา

2.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับภูมิปัญญา

กรมศิลปกร (2542) ได้กล่าวว่า ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ที่ได้สั่งสมสืบทอดและปฏิบัติต่อกันมาในการแก้ไขปัญหาต่างๆ ที่ทำให้คุณภาพชีวิตดีขึ้น เกิดจากการเรียนรู้จากคนรุ่นหนึ่งถ่ายทอดไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง

กรมวิชาการ (2542) ได้กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง องค์ความรู้หรือสติปัญญาสั่งสมที่เกิดจากความคิดริเริ่มและประยุกต์ความรู้ที่มีอยู่อย่างชาญฉลาดได้ปฏิบัติจนเป็นที่ยอมรับและเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิต

เสรี พงศ์พิศ (2529) ได้กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านหรือภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึง พื้นเพ รากฐานของความรู้ชาวบ้าน ซึ่งมีลักษณะที่เป็นนามธรรม เป็นโลกทัศน์ ชีวทัศน์ เป็นปรัชญาในการดำเนินชีวิตเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย คุณค่าและความหมายของทุกสิ่งในชีวิตประจำวัน และลักษณะรูปธรรม เช่น การทำมาหากิน การเกษตร หัตถกรรม ศิลปะดนตรี และอื่นๆ ภูมิปัญญาสะท้อนลักษณะความสัมพันธ์ 3 ลักษณะสัมพันธ์ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับโลก คนกับสิ่งแวดล้อม พืช สัตว์ ธรรมชาติ ความสัมพันธ์กับงานอื่นๆ ที่อยู่ร่วมกันในสังคมหรือชุมชน

และความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งเหนือธรรมชาติไม่สามารถสัมผัสได้ ความสัมพันธ์ทั้ง 3 ลักษณะ คือ วิถีชีวิตของชาวบ้าน สะท้อนออกมาถึงภูมิปัญญาในการดำเนินชีวิตอย่างมีเอกภาพ

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2547) ได้กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง ทุกสิ่งทุกอย่างที่ชาวบ้านคิดได้เองที่นำมาใช้ในการแก้ปัญหา เป็นสติปัญญา เป็นองค์ความรู้ ทั้งหมดของชาวบ้าน ทั้งกว้างทั้งลึก ที่ชาวบ้านสามารถคิดเอง ทำเอง โดยอาศัยศักยภาพที่มีอยู่แก้ปัญหาการดำเนินวิถีชีวิตไว้ในท้องถิ่นได้อย่างสมสมัย

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2545) ได้กล่าวว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึง ความรู้ ประสบการณ์ของชาวบ้านในท้องถิ่น ซึ่งได้รับการศึกษา อบรมสั่งสอน และถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ หรือจากประสบการณ์ของตนเอง โดยผ่านกระบวนการทางจารีตประเพณี วิถีชีวิต การทำมาหากิน และพิธีกรรมต่างๆ

ภูมิปัญญาเกิดจากการสะสมด้วยระยะเวลายาวนาน สามารถสรุปลักษณะภูมิปัญญาไว้ 4 ประการ ได้แก่ มีวัฒนธรรมเป็นฐานไม่ใช่วิทยาศาสตร์ มีการบูรณาการสูง เพราะภูมิปัญญาเกิดมาจากประสบการณ์จริง จึงมีการบูรณาการทั้งทางกาย ใจ สังคม และสิ่งแวดล้อม มีความเชื่อมโยงไปสู่นามธรรมที่ลึกซึ้งสูงส่ง เช่น การไหว้แม่คงคา แม่โพสพ เป็นต้น และเน้นความสำคัญของจริยธรรมมากกว่าวัตถุธรรม โดยมีขอบข่ายภูมิปัญญาจำแนกเป็น 10 สาขา ได้แก่ สาขาเกษตรกรรม สาขาอุตสาหกรรมและหัตถกรรม สาขาการแพทย์แผนไทย สาขาการจัดการทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม สาขากองทุนและธุรกิจชุมชน สาขาสวัสดิการ สาขาศิลปกรรม สาขาการจัดการ และสาขาศาสนาและประเพณี เป็นต้น (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ , 2541) ซึ่งสาขาที่ผู้ศึกษาศึกษาในครั้งนี้ คือ สาขาคหกรรมศาสตร์ หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ด้านการจัดทำผลงานทางด้านงานหัตถกรรม เลียนแบบผลงานในสิ่งที่ทำมือ ด้านงานประดิษฐ์ มี เช่น การปักผ้า การเย็บผ้า และงานเย็บ ปัก ถัก ร้อย ต่างๆ เป็นต้น

จากการศึกษาความหมายของภูมิปัญญาดังกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่า ภูมิปัญญา หมายถึง องค์ความรู้ ความสามารถ และทักษะของคนไทย ที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ที่ผ่านกระบวนการเลือกสรร เรียนรู้ ปรุงแต่ง และถ่ายทอดสืบต่อกันมาก เพื่อใช้แก้ปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิตของคนไทยให้สมดุลกับสภาพแวดล้อมและเหมาะสมกับยุคสมัย

2.1.2 **ความสำคัญของภูมิปัญญา**

กาสัก เต๊ะขันหมาก (2541) ให้ความสำคัญของภูมิปัญญาว่าเป็นทุนทางสังคม ซึ่งเป็นภูมิธรรมภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้สั่งสมไว้ สามารถเป็นพลังที่จะสานต่อไปในอนาคตได้ ภูมิปัญญาไทยนี้อาจสะท้อนออกมาในรูปของศาสนา ประเพณี ความเชื่อและแนวทางการ

ประพฤติปฏิบัติในการดำเนินวิถีชีวิตต่างๆ และการที่จะดำรงรักษาภูมิธรรมภูมิปัญญาที่เป็นทุนสำคัญของสังคมไว้ได้นั้น ต้องคำนึงถึงกระบวนการทางวัฒนธรรมดังนี้

- กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรม การจัดให้มีการศึกษาค้นคว้า รวบรวมภูมิธรรมภูมิปัญญาแล้วนำออกเผยแพร่และถ่ายทอดเพื่อสร้างความเข้าใจในคุณค่า สาระและความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งก่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ การเห็นคุณค่า ความสำคัญ ประโยชน์ จนเกิดการประพฤติปฏิบัติจนเป็นวิถีชีวิต

- กระบวนการรังสรรค์วัฒนธรรม สังคมไทยเป็นสังคมเปิด จึงทำให้มีการสังสรรระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ รวมทั้งวัฒนธรรมสากลในกระแสโลกาภิวัตน์ตลอดเวลา การศึกษาวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อสร้างความรู้ ความเข้าใจในคุณค่าของวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน และศึกษาวัฒนธรรมที่ไหนบ่าตามกระแสโลกาภิวัตน์เพื่อให้รู้เท่าทันการเปลี่ยนเปลงต่างๆ แล้วเลือกสรรกลั่นกรองมาใช้ให้เหมาะสมกับพื้นฐานภูมิธรรมภูมิปัญญาของวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วย

- กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม พยายามสร้างเครือข่ายภาคีสมาชิกให้มีความสามารถในการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม โดยเลือกสรร กลั่นกรองวัฒนธรรมต่างๆ ทั้งภูมิธรรมภูมิปัญญาดั้งเดิม และวัฒนธรรมใหม่ๆ ที่มากับกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยเหตุและผลอย่างรอบคอบให้สามารถประสานเชื่อมโยงและเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกันให้มากที่สุด

เอนก นาคะบุตร (2545) ได้ให้วาทกรรมหรือกรอบแนวคิดเกี่ยวกับภูมิปัญญาท้องถิ่นว่าควรมีรูปแบบของความสำเร็จที่ชัดเจน และมีการประยุกต์ใช้กันอย่างต่อเนื่อง มีหลายประเด็นเช่น

- คุณค่าในท้องถิ่น สังคมไทยมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมท้องถิ่นสูงมาก ภูมิปัญญามีคุณค่าที่ชุมชนยึดเหนี่ยว และรู้สึกผูกพันในเรื่องของจิตวิญญาณ ไม่ว่าจะเป็นความรักถิ่น ความรู้สึกของคนที่ผูกพันเรื่องของสายเลือด อาทิ ความเป็นคนเมืองย่าโม ความเป็นคนเมืองสงขลา คุณค่าต่อความรู้สึกที่เป็นคนอยู่ในวัฒนธรรมชนเผ่า คุณค่าที่มีต่อหลักศาสนาอิสลาม ต่อศาสนาพุทธ คุณค่าต่อการที่ผูกพันในแม่น้ำของคนน่าน ความรู้สึกผูกพันในคุณค่าของกว๊านพะเยา ผูกพันต่อป่าชุมชนร่วมกัน ต่อการดูแลคนที่อยู่ในศรัทธาวัดเดียวกัน เป็นต้น

- เกษตรทางเลือก/ เกษตรธรรมชาติ ภาคประชาชนได้สร้างวาทกรรมเป็นตัวแบบที่ชัดเจนในช่วงเศรษฐกิจล่มสลาย คือการปรับระบบการเกษตร กลับมาใช้การเกษตรที่ลดต้นทุนการผลิต และลดการทำลายธรรมชาติโดยลดใช้สารเคมี มากกว่านั้นจะเป็นการเกษตรอินทรีย์และการใช้การเกษตรแบบผสมผสานมากขึ้นเพื่อหวังสร้างธาตุอาหาร องค์ความรู้ใหม่ที่ภาคประชาชนได้นำเสนอจากการใช้ภูมิปัญญาเดิมได้เสนอทางเลือกใหม่ในการเกษตร ซึ่งขณะนี้เป็นสิ่งที่รัฐบาลและกระทรวงเกษตรฯ กำลังปรับนโยบายบางส่วนเป็นเรื่องเกษตรแบบธรรมชาติ

- ธุรกิจชุมชน หัตถกรรมชุมชน และอุตสาหกรรมชุมชน นอกจากการทำการเกษตรและการรับจ้างแรงงานแล้ว พบว่าช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ ได้มีคนชั้นกลางที่เคยมารับจ้างในเมืองใหญ่ ในกรุงเทพฯ รวมทั้งมาอยู่ในโรงงานได้กลับไปบ้าน คนหนุ่มสาวเหล่านี้ได้ไปคิดค้น หาทางเลือกในการประกอบอาชีพในการแปรรูปสินค้าเกษตร และมาดัดแปลงจากวัสดุพื้นบ้านต่างๆ เช่น กระดาษสา หวาย เสื้อผ้า สบู่เปลือกมังคุด มีการวางรูปแบบการผลิต ออกแบบผลิตภัณฑ์ และการบรรจุหีบหอ กลายเป็นอุตสาหกรรมการผลิตในชุมชน

2.1.3 แนวทางในการสืบสานภูมิปัญญา

สามารถ จันทร์สูรย์ (2548) ได้ จำแนกแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาไว้ดังนี้

2.1.3.1 การค้นคว้าวิจัยควรศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลภูมิปัญญาของไทยในด้านต่างๆ ที่เป็นภูมิปัญญาของท้องถิ่น มุ่งศึกษาให้รู้ความเป็นมาในอดีต และสภาพการณ์ในปัจจุบัน

2.1.3.2 การอนุรักษ์ โดยการปลุกจิตสำนึกให้คนในท้องถิ่นตระหนักถึงคุณค่าแก่นสาระและความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น ส่งเสริมสนับสนุนการจัดกิจกรรมตามประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆ สร้างจิตสำนึกของความเป็นคนท้องถิ่นนั้นๆ ที่จะต้องร่วมกันอนุรักษ์ภูมิปัญญาที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น รวมทั้งสนับสนุนให้มีพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นหรือพิพิธภัณฑ์ชุมชนขึ้น เพื่อแสดงสภาพชีวิตและความเป็นมาของชุมชน อันจะสร้างความรู้และความภูมิใจในชุมชนท้องถิ่นด้วย

2.1.3.3 การฟื้นฟู โดยการเลือกสรรภูมิปัญญาที่กำลังสูญหาย หรือที่สูญหายไปแล้วมาทำให้มีคุณค่าและมีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตในท้องถิ่น โดยเฉพาะพื้นฐานทางจริยธรรม คุณธรรม และค่านิยม

2.1.3.4 การพัฒนา ควรริเริ่มสร้างสรรค์และปรับปรุงภูมิปัญญาให้เหมาะสมกับยุคสมัยและเกิดประโยชน์ในการดำเนินชีวิตประจำวัน โดยใช้ภูมิปัญญาเป็นพื้นฐานในการรวมกลุ่มการพัฒนาอาชีพควรนำความรู้ด้านวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีมาช่วยเพื่อต่อยอดใช้ในการผลิต การตลาด และการบริหาร ตลอดจนการป้องกันและอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม

2.1.3.5 การถ่ายทอด ถ่ายทอดให้คนในสังคมได้รับรู้ เกิดความเข้าใจ ตระหนักในคุณค่า คุณประโยชน์และปฏิบัติได้อย่างเหมาะสม โดยผ่านสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา และการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่างๆ

2.1.3.6 ส่งเสริมกิจกรรม โดยการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดเครือข่ายการสืบสานและพัฒนาภูมิปัญญาของชุมชนต่างๆ เพื่อจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างต่อเนื่อง

2.1.3.7 การเผยแพร่แลกเปลี่ยน โดยการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนภูมิปัญญาและวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง ด้วยสื่อและวิธีการต่างๆ อย่างกว้างขวาง รวมทั้งกับประเทศอื่นๆ ทั่วโลก

2.1.3.8 การเสริมสร้างปราชญ์ท้องถิ่น โดยการส่งเสริมและสนับสนุนการพัฒนาศักยภาพของชาวบ้าน ผู้ดำเนินงานให้มีโอกาสแสดงศักยภาพด้านภูมิปัญญา ความรู้ความสามารถอย่างเต็มที่ มีการยกย่องประกาศเกียรติคุณในลักษณะต่างๆ

2.2 ประวัติและความเป็นมาของโขนไทย

2.2.1 ประวัติความเป็นมาของโขนไทย

ธนิต อยู่โพธิ์ (2496) ได้กล่าวว่า โขนเกิดจากการแสดงที่พัฒนาการมาจากการแสดงประเภทอื่นๆ 3 ประเภทด้วยกัน ดังนี้

2.2.2.1 การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์

การเล่นชนิดที่เรียกว่า “ชักนาคดึกดำบรรพ์” มีพรรณาไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่าในการพระราชพิธีอินทราภิเษกปลูกเขาพระสุเมรุ สูงเส้นหนึ่งกับ 5 วา ที่กลางสนาม ตั้งภูเขาอินสรธร ยุคุนธร สูงเส้นหนึ่งและภูเขากรวิกสูง 15 วา ที่เชิงเขาทำเป็นรูปพญานาคเจ็ดเศียรเกี้ยวพระสุเมรุและตำรวจแต่งเป็นรูปอสูร 100 มหาเล็กแต่งเป็นเทพยดา 100 และแต่งเป็นพาลี สุครีพ มหาชมภู และบริวารวานร รวม 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัวเทพยดาชักหาง วานรอยู่ปลายทาง ครั้นถึงวันที่ 5 ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชักนาคดึกดำบรรพ์และวันที่ 6 เป็นวันชุบน้ำสุรามฤต ดั้งน้ำสุรามฤต 3 ตุ่ม ตั้งช้าง 3 ศีรษะ ม้าเผือก อุศุภราช ครุฑราช นางดาราหน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ เครื่องช้างและเชือกบาศ การเล่นดึกดำบรรพ์เมื่อ พ.ศ.2039 ในรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 น่าจะมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งคงเล่นกันกลางสนามในที่กลางแจ้ง และการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอิทราภิเษกก็น่าจะมาแต่การเล่นละครสันสกฤตเรื่องกวนน้ำอมฤต สืบเนื่องกันมาเป็นชั้น ๆ

สำหรับโขนที่มาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษก ได้แก่ การแสดงที่แบ่งผู้แสดงออกเป็นฝ่ายอสูร กับฝ่ายเทวดาซึ่งต่อสู้กัน และผลสุดท้ายอสูรก็พ่ายแพ้

2.2.1.2 การแสดงกระบี่กระบอง

ในสมัยโบราณคนไทยจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการต่อสู้ไว้เพื่อสู้รบกับข้าศึกศัตรูและเพื่อป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาว เช่น กระบองไม้พลอง

ดาบ กระบี่ ทวน หอก ฯลฯ รวมทั้งเครื่องป้องกันตัว เช่น โล่ เขา ดั้ง ฯลฯศิลปะการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันตัวนี้ เรียกรวมว่า “วิชากระบี่กระบอง”

เนื่องจากการแสดงโขนเน้นศิลปะการต่อสู้ ฉะนั้นลีลาการต่อสู้ของคนสมัยก่อนในเชิงกระบี่กระบอง พลองและอานๆ จึงได้รับการปรับปรุงและนำมารวมไว้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพล ยกทัพ ตอนแสดงการรบ เป็นต้น

2.2.1.3 การแสดงหนังใหญ่

มหรสพที่ขึ้นหน้าของคนไทยในสมัยโบราณอย่างหนึ่งก็คือ “หนัง” หรือ “หนัง-ใหญ่” ตัวหนังจะใช้แผ่นหนังวัวฉลุเป็นรูปตัวละครในเรื่อง “รามเกียรติ์” มีไม้ผูกทาบตัวหนังไว้ทั้งสองข้าง เพื่อให้ตัวหนังตั้งตรงไม่คดหรือ งอ และไม้ที่ผูกทาบนั้นมีความยาวพ้นลงมาใต้ตัวหนังเป็นสองข้าง สำหรับใช้มือทั้งสองข้างจับ และยกได้ถนัด

สำหรับโขนที่มาจากการแสดงหนังใหญ่มีข้อที่ควรพิจารณาอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรก เรื่องที่นำมาแสดงหนังใหญ่แสดงแต่เฉพาะเรื่อง “รามเกียรติ์” ซึ่งมีตัวละครคือ พระนาง ยักษ์ ลิง ประการที่ 2 ลีลาท่าเต้นของคนเต้นหรือคนเชิดหนังใหญ่ ซึ่งได้รับการยอมรับให้แสดงโขนในเวลาต่อมา โดยเฉพาะบทยักษ์และการเต้น “โขน”

สรุปได้ว่าศิลปะการเล่นโขนนั้นได้รวมเอาวิธีเล่นและวิธีแต่งกายบางอย่างมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์และได้ท่าต่อสู้ ท่ารำ ท่าเต้น มาจากกระบี่กระบอง และได้ศิลปะอย่างอื่นของการเล่นหนังมาใช้ เช่น คำพากย์ คำเจรจา และหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนท่าเต้นของผู้เชิดหนังอีกด้วย

โรงละครเป็นเวทีตั้งในที่กลางแจ้งไม่มีหลังคา ใช้ตะเกียงทองเหลืองเป็นแสงไฟส่องเวทีอย่างที่ใช้จุดในเทวสถาน

สำหรับการแสดงเริ่มตั้งแต่เย็นไปตลอดคืน โดยใช้แสงตะเกียงส่องแสงสว่างให้เห็นหน้าตัวละครก่อนแสดงจะมีการเกริ่นนำด้วยการตีกลอง

2.2.2 ประเภทของโขน

คำรณ สุนทรานนท์ (2551) ได้กล่าวว่า โขนสามารถแบ่งเป็น 5 ประเภทดังนี้

2.2.2.1 โขนกลางแปลง

2.2.2.2 โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว

2.2.2.3 โขนหน้าจอ

2.2.2.4 โขนโรงใน

2.2.2.5 โขนฉาก

2.2.3 **โขนเป็นมหรสพที่แพร่หลายในสังคมไทย** มีประวัติความเป็นมาดังนี้

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507) ทรงกล่าวไว้ว่า การแสดงโขนเชื่อว่ามีมาแต่โบราณประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 คือเริ่มจากสมัยกรุงศรีอยุธยาและมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์โดยมีความเป็นมาดังนี้

2.2.3.1 โขนสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวว่ามีการเล่นโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ชาวสยามมีมหรสพสำหรับเล่นในโรง 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน เป็นรูปคนเต้นรำ ตามจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือสัตราวุธเป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่า เป็นตัวละครและมาตรว่าตัวโขนทุก ๆ ตัว โลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรงและออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้จะพูดอะไรไม่ได้ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย และตัวโขนเหล่านั้นสมมุติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้าง ภูตผีบ้าง โขนสมัยอยุธยามีแบบแผนการเล่น เริ่มด้วยการโหมโรงแล้วขึ้นเพลงตระเป็นการไหว้ครู หลังจากนั้นเล่นเบิกโรงจับลิงหัวค่ำ ฤาษีออกใช้เพลงหน้าพาทย์เสมอแล้วลา

2.2.3.2 โขนสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชกรุงธนบุรี ได้ทรงพยายามฟื้นฟูบ้านเมือง รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมซึ่งสูญหาย ถูกทำลายจากภัยสงคราม ให้กลับคืนอยู่ในสภาพเดิมให้มากที่สุด พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์และโปรดฯให้แสดงโขนในงานฉลองพระแก้วมรกต 7 วัน 7 คืน ดังความในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนริทรเทวี กล่าวว่าสองฟากแม่น้ำเจ้าพระยามีการปลูกโรงโขนระหว่างระทาฟากตะวันออกมีโขน 3 โรง ฟากตะวันตกมีโขน 6 โรง นอกจากนี้ในตอนแห่พระแก้วมรกต ยังมีเครื่องเล่นโขนในกระบวนแห่อีกด้วย จึงกล่าวได้ว่ามีการแสดงโขนทั้งในโรงและกลางแจ้งและลักษณะการแสดงคงเหมือนกับสมัยอยุธยา

สมัยรัชกาลที่ 2 มีบทพระราชนิพนธ์บทพาทย์รามเกียรติ์ 3 ตอน คือ ตอนนางลอย นาคบาศ และพรหมมาสตร์ ในการแสดงโขนมีการแทรกการเล่นตลกไว้ด้วย ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่องอิเหนา ซึ่งกล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานอภิเษกจรกากับบุษบา พวกโขนเบิกโรงแล้วจับเรื่องสื่อเมืององคตพดหาง ตลกเล่นเจรจาเป็นท่าทาง ทั้งสองข้างอวดฤทธิ

สมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯให้ยกเลิกโขนของหลวงและไม่โปรดให้เล่นโขนละครหลวงตลอดรัชกาล พวกโขนได้ไปอยู่ในพระอุปถัมภ์ของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณและมีโขนละครของพระราชวงศ์ดังเช่นโขนละครของกรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร์ เป็นต้น จึงยังมีการแสดงโขนอยู่บ้าง

สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการมีละครผู้หญิงได้ ยุคนี้ละครจึงเจริญรุ่งเรือง ผู้ที่มีโขนอยู่หันไปหัดละครผู้หญิง

กันมาก โขนในอุปการะของเจ้านาย ขุนนาง และเอกชนเสื่อมลงจะเหลือเพียงโขนหลวงในพระราชูปถัมภ์เท่านั้น

สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นสมัยที่โขนมีวิวัฒนาการอย่างสำคัญ เนื่องจากริเริ่มการเล่นละครดึกดำบรรพ์ สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนานุวัดติวงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ซึ่งมีลักษณะแบบโขนปนละคร โดยแสดงเรื่องสั้นๆดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทร้องและเจรจาน้อย ได้แก่ เรื่อง กรุงพาณชมเทวี และอุณรุท โขนสมัยนี้จึงมีบทร้องตามแบบละครเพิ่มจากบทพากย์และเจรจา นอกจากนี้เพื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ เมื่อทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรม-โอรสาธิราชได้ทรงจัดแสดงโขน และทรงพระราชนิพนธ์ตามแนวเรื่องในรามายณะของอินเดีย พระองค์มักพระราชทานบทให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพิจารณา บทพระราชนิพนธ์นี้เรียกว่า รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ มิได้ทรงเรียกว่า บทโขน มีลักษณะรูปแบบการแต่งเหมือนบทละครดึกดำบรรพ์ และแบบแผนการแสดงโขนเช่นนี้ได้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

สมัยรัชกาลที่ 6 โขนเป็นนาฏศิลป์ที่เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงอุปถัมภ์และทรงสนับสนุนให้โขนเป็นมหรสพของราชการหรือเป็นของหลวง ทรงโอนกรมโขนและพิณพาทย์มหาดเล็กซึ่งอยู่ในความปกครองของเจ้าพระยาเทเวศร์ มารวมอยู่ในกรมมหรสพและโปรดฯให้เรียกว่า กรมโขนหลวง ทรงมีพระราชประสงค์จะทำนุบำรุงการแสดงโขนให้เป็นบึกแผ่น ดังนั้นผู้ปฏิบัติราชการในด้านโขนละครดีเป็นที่พอพระราชหฤทัย พระองค์มักพระราชทานยศบรรดาศักดิ์ให้เป็นขุนนางไปตามกัน นอกจากนี้พระองค์ได้ทรงรวบรวมข้าราชบริพารเป็นโขนสมัครเล่นและร่วมกันเล่นโขนในบางครั้งบางคราว โขนสมัครเล่นมีส่วนผดุงส่งเสริมศิลปะโขนด้วยกำลังกายกำลังใจทำให้โขนเจริญก้าวหน้า และปรากฏว่าบรรดาโขนสมัครเล่นหลายท่านรับราชการด้วยความสามารถมีความดีความชอบได้เลื่อนยศตำแหน่งและบรรดาศักดิ์สูงขึ้นโดยลำดับเป็นกำลังสำคัญแก่ข้าราชการในสมัยนั้นและในกาลต่อมาเป็นอันมาก อาทิ พลเอกเจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ) พระยานัฏกานุรักษ์ เป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดการเล่นการแสดงโขน ทรงควบคุมดูแลงานในกรมมหรสพอย่างใกล้ชิด และทรงพระราชนิพนธ์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ไว้หลายตอน รวมทั้งบทโขนเรื่องใหม่ ชื่อธรรมาธรรมะสงคราม

ในสมัยนี้มีครูโขนคนสำคัญอยู่ 3 คน คือ ขุนระบำภาษา ขุนนัฏกานุรักษ์ และขุนพำนักนัจนิกร เป็นกำลังในการฝึกหัดโขน และในการจัดตั้งโรงเรียนทหารกระบี่หลวง ซึ่งเป็นโรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขนละครและดนตรีปี่พาทย์ ขึ้นกับกรมมหรสพ ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนฝึกโขนละครและให้เรียนวิชาสามัญพร้อมกันไป ภายหลังได้ล้มเลิกไป

กล่าวได้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอุปถัมภ์ศิลปะโขน โดยทรงปลูกความนิยมให้เกิดขึ้นเป็น 3 ระยะ คือ ระยะแรก เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามกุฎราชกุมาร ได้โปรดฯ คัดเลือกลูกเจ้านายข้าราชการและพวกมหาดเล็กใน พระองค์ให้หัดโขนสมัครเล่นขึ้นก่อน ระยะที่ 2 เมื่อเสด็จเสวยราชสมบัติแล้วโปรด ฯ ให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น และราชการตามสมควรแก่คุณวุฒิ ระยะที่ 3 โปรด ฯ ให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้นเพื่อสั่งสอนฝึกหัดกุลบุตรรุ่นต่อมาให้มีความรู้ทั้งสามัญและศิลปศึกษา โปรดทรงทำนุบำรุงให้ได้รับความสะดวกสบายในการเล่าเรียนศึกษาอันเป็นวิธีการปลูกฝังศิลปินโขนให้มั่นคงถาวรและเจริญก้าวหน้าตามสมควรแก่กาลสมัย เมื่อพระบาทสมเด็จพระมุงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคตแล้ว ศิลปะทางโขนรวมทั้งละครก็ตกต่ำทันทีตราบจนมีการปรับปรุงส่วนราชการ โดยโอนกองมหรสพจากกระทรวงวังไปรวมกับการช่างกองวังนอก และสังกัดกรมศิลปากร จึงได้รวบรวมครูโขน ละคร ดนตรี และจัดตั้ง โรงเรียนนาฏศิลป์ โขนจึงได้รับการฟื้นฟูมีการเล่นตามแบบแผนของโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 สืบต่อกันมาตราบเท่าทุกวัน

ดังนั้นจึงกลายเป็นประเพณีสืบมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ที่พวกโขนหลวงจะอยู่แต่ในกลุ่มมหาดเล็กไปจนถึงบุตรหลานข้าราชการ แต่มาในชั้นหลังปรากฏว่ามีความนิยมขึ้นอย่างหนึ่งว่าการฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มที่ได้ฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนการรบ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการต่อสู้กับข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนได้ ไม่ห้ามปรามตั้งแต่แรกด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน การที่พระมหากษัตริย์โปรดพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายขุนนางหัดโขนไว้ในสำนักของตนได้นั้น

เมื่อมีโขนเกิดขึ้นหลายโรงหลายคณะด้วยกัน แต่ละโรงแต่ละคณะมีการประกวดประชันกัน ศิลปะการแสดงโขนในสมัยนั้นจึงเจริญแพร่หลาย แต่บางโรงบางคณะจะพลิกแพลงศิลปะไปตามความต้องการของผู้ดู เป็นเหตุให้ศิลปะการแสดงโขนของบางโรงแตกต่างกันไปบ้าง ในขณะที่โขนบางสำนักมีศิลปะเป็นตลาดไปแต่กระนั้นความนิยมโขนก็ยังเป็นที่แพร่หลาย

2.2.3.3 โขนของเจ้านายที่มีชื่อเสียงซึ่งมีครูบาอาจารย์ฝึกสอนสืบเนื่องกันมา ขอกล่าวเพียง 2 สำนัก คือ

1) โขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เป็นโขนในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งดำรงพระยศพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 2 มีศิลปินเอกที่มีชื่อเสียงโด่งดัง คือ ครูเกษ เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเถลิงถวัลย์ราชสมบัติเป็นพระมหากษัตริย์ ในรัชกาลที่ 3 นี้จึงได้โปรดให้เลิกโขนทั้งของหลวงและโขนข้าหลวงเดิมนั้นเสีย

โขนหลวงเดิมได้ตกอยู่กับพระองค์เจ้าลักขณานุคุณพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 3 เล่ากันเดิมได้โปรดให้เล่นโขนตามประเพณีเก่าอยู่ก่อน ภายหลังจึงโปรดให้ครูเกษหัดละครขึ้นโรงหนึ่ง ต่อมาโปรดให้ครูเกษ เป็นครูครอบโขนละคร ในรัชกาลที่ 4

2) โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุล กุญชร) ทรงมีโขนตั้งแต่ดำรง พระยศเป็นกรมหมื่น ในรัชกาลที่ 3 แต่โปรดให้หัดขึ้นทั้งโขนและละคร เมื่อกรมพระพิทักษ์เทเวศร์สิ้นพระชนม์ โขนก็ตกอยู่กับพระเจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ พระโอรส ทรงมีหน้าที่ว่าการกรมมหรสพและกรมหุ่นของหลวง โขนสำนักนี้ปรากฏว่าได้ตัวครูบาอาจารย์ฝีมือดีๆไปจากพวกโขนวังหลวงบ้าง เช่น ครูคุ้ม (พระราม) ครูแผน (หนุมาน) และจากพวกโขน วังหน้าบ้าง เช่น ครูคง (ทศกัณฐ์) ครูเหล่านี้ได้ฝึกให้เป็นศิลปินโขนรับช่วงสืบต่อกันมา ครั้นพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์สิ้นพระชนม์ลง พระบาทสมเด็จ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์(ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ว่าการกรมมหรสพและกรมหุ่นสืบต่อมา ภายหลัง ร.ศ. 112 (พ.ศ.2436) ก็โปรดให้ว่า การกรมโขน กรมรำโคม และกรมปี่พาทย์อีก รวมเป็น 5 กรม ต่อมาภายหลังความนิยมโขนก็เสื่อมลง เหตุที่ทำให้ความนิยมศิลปะการแสดงโนเปลี่ยนแปลงนั้นเข้าใจมาจากสาเหตุ 2 ประการ คือ

2.1) ในระยะหลังเจ้าของโรงไปเก็บเอาคนจำพวกลูกหมู่ลูกทาสมาหัดเป็นโขนขึ้น แม้จะปรากฏว่าได้ให้กำเนิดศิลปินฝีมือดีอยู่บ้างแต่ทำให้คนภายนอกมองฐานะของศิลปินไปในทางต่ำเกียรติ นอกจากนั้นหัวหน้าคณะหรือเจ้าของโรงบางรายก็พอใจนำพวกโขนในสำนักของตนไปเที่ยวรับจ้างเล่นในงานศพและงานที่ไม่เป็นเกียรติโดยมุ่งหวังเพียงรายได้และสิ่งตอบแทนเท่านั้น แต่ไม่ได้คำนึงถึงมาตรฐานของศิลปะและเกรียติของศิลปิน

2.2) เนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในรัชกาลที่ 4 เมื่อทรงแหวกราชประเพณีโบราณ โปรดพระราชทานอนุญาตให้พระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยมีละครผู้หญิงได้โดยไม่ทรงรังเกียจ ผลกระทบที่มีต่อศิลปะโขนในสำนักของเจ้านาย ขุนนาง และข้าราชการ ต่างๆ พากันเปลี่ยนแปลงเพศของศิลปินไปเป็นอันมาก จากผู้ที่มีโขนและละครผู้ชายอยู่ก็เปลี่ยนไปหัดละครผู้หญิง โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 จึงมีอยู่ 2 พวกคือ โขนสมัครเล่นซึ่งเป็นข้าหลวงเดิม กับโขนในกรมมหรสพ ซึ่งโปรดให้ตั้งขึ้นใหม่อีกจำพวกหนึ่ง แต่โขนสมัครเล่นนั้น เมื่อสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติแล้ว ต่างก็มีหน้าที่ราชการประจำตัวจะมารวมกันเล่นโขนบ้างเป็นครั้งบางคราว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงปรับปรุงและทำนุบำรุงศิลปะการแสดงโขนให้เจริญก้าวหน้าทรงสนับสนุนศิลปินโขน“โขนบรรดาศักดิ์” ซึ่งคู่กับโขนเอกชนที่เรียกว่า “โขนเชลยศักดิ์” ปี่พาทย์ในกรมมหรสพครั้งแรก เรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ต่อมาเป็น “โรงเรียนพรานหลวง” เป็นที่น่าเสียดายที่โรงเรียนพรานหลวงยังมิทันสำเร็จลุล่วงดังพระราชประสงค์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จสวรรคตลงเมื่อ พ.ศ. 2468 โรงเรียนพรานหลวงจึงต้องล้มเลิกไปพร้อมกรมมหรสพ ต่อมาเสนาบดีสภาในรัชกาลที่ 7 ได้ประชุม ปรึกษากันถึงเรื่องกรมมหรสพ มีพระราชปรารภว่า กรมมหรสพเคยเป็นกรมใหญ่ในสังกัดมหาเล็กซึ่งต้องมีรายจ่ายเป็นเงินจำนวนมาก เกินความสามารถของพระคลังข้าง

จึงต้องประชุมตกลงให้เลิกกรมมหรสพเสีย ส่วนเครื่องโขนและละครทั้งปวงให้กรมมหรสพมอบให้แก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติด้านเสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้นก็ได้แก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าโดยใช้วิธีปลดข้าราชการศิลปินเดิมในกรมมหรสพลงบ้าง ขอลดอัตราเงินเดือนลงบ้าง เอาไปบรรจุไว้ในอัตราและตำแหน่งหน้าที่อื่นบ้าง จนรายจ่ายสมดุลกับ งบประมาณของกระทรวงวัง เป็นวิธีที่ช่วยให้ทางราชการสามารถชุบเลี้ยงศิลปินในทางปฏิบัติและศิลปินชั้นผู้น้อยบางคนของกรมมหรสพได้พอสมควร ภายหลังเมื่อมีความจำเป็นในราชการเกิดขึ้น จึงได้บรรจุพระยานัฏกานุรักษ์ซึ่งออกจากราชการไปตั้งแต่ต้นปี พ.ศ.2469 กลับเข้ารับราชการในกระทรวงวังตอนปลายปีอีก โดยมีตำแหน่งเป็นผู้กำกับปี่พาทย์และโขนหลวง และได้รวบรวมบุตรธิดาเข้าฝึกหัดโขนละครอีกครั้งและนำออกร่วมแสดงต้อนรับแขกเมืองและในงานสำคัญอื่นๆอีกหลายๆคราว กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 จึงกลับมามีฐานะเป็นกองขึ้นอีกในสมัยรัชกาลที่ 7 และศิลปินที่ฝึกหัดขึ้นในสมัยกระทรวงวังนั้นภายหลังได้ฝึกฝนตนเองจนกลายเป็นศิลปินฝีมือและได้เป็นครูฝึกหัดลูกศิษย์ต่อมาในกรมศิลปากร

สุจิตต์ วงษ์เทศ(2542) ได้กล่าวว่า ในปี พ.ศ.2478 ได้มีการปรับปรุงกระทรวงอีกครั้งหนึ่งคณะกรรมการปรับปรุงกระทรวงวังได้เสนอไปยังรัฐบาลให้โอนงานช่างกองวังนอกและกองมหรสพมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ข้าราชการศิลปินโขนละคร ดนตรีปี่พาทย์ และการช่าง จึงย้ายสังกัดมาอยู่ในกรมศิลปากรนับแต่นั้นมา เรื่องที่แสดงโขนจะนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์เรื่องเดี่ยวเท่านั้น ซึ่งเรื่องรามเกียรติ์นี้มีต้นเรื่องมาจากรามายณะฉบับทมิฬในอินเดียภาคใต้ ดังที่พระวรวงศ์เธอกรมหมื่น-พิทยลาภพฤติยากรทรงอธิบายไว้ว่าชาวอินเดียใต้สมัยราชวงศ์ปัลวะและคุปตะนำเรื่องรามยณะเข้ามาเผยแพร่ โขนอยู่ในราชสำนักมาแต่กำเนิด เริ่มก่อรูปในแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่สอง (พ.ศ.2034-2072) กับสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. 2172-2199)ครั้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โขนที่เคยศักดิ์สิทธิ์อยู่ในพระราชสำนักก็กลายมาเป็นมหรสพเล่นอยู่ในโรงเพื่อต้อนรับอัครราชฑูต ลาลูแบร์ โขนเป็นการละเล่น รำเต้นที่ไม่มีบทร้องอย่างละครแทรกสลับการพากย์ และเจรจาเป็นระยะแล้วปรุงท่ารำให้ประณีตอย่างละคร เกิดวิวัฒนาการแสดงโขนอีกประเภทหนึ่งเรียกว่าโขนโรงใน

วัตถุประสงค์ในการแสดงโขน เนื่องจากโขนกำเนิดในราชสำนัก ดังนั้นโขนจะใช้แสดงในพิธีกรรมของหลวงในงานพระราชพิธีของหลวงและการต้อนรับราชอาคันตุกะจากต่างประเทศ แต่เดิมการแสดงโขนเป็นการแสดงเพื่อบูชาหรือฉลองอัฐิของผู้ใหญ่หรือสมภารวัด หรือเจ้านายผู้สูงศักดิ์ หรือเฉลิมฉลองปูชนียวัตถุสถาน และสมโภชเชือกบาศ-คล้องช้าง ซึ่งเป็นงานมงคลในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการแสดงสมโภชในงานผนวชของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงมหาเสนานุรักษ์เป็นต้น ในระยะต่อมาการแสดงโขนได้เข้าถึงประชาชนมากยิ่งขึ้นโดยแสดงในงานทั่วไป งานศพ

การแสดงเพื่อเผยแพร่ในต่างประเทศ และการแสดงในชุดเบ็ดเตล็ดเพื่อส่งเสริมคุณธรรมและจริยธรรมให้แก่เยาวชน

บทโขนประกอบไปด้วยบทพากย์ บทเจรจาและบทร้องประกอบการแสดง บทพากย์ใช้กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง ส่วนคำเจรจาเป็นร่ายยาว ผู้พากย์และเจรจาเป็นบุคคลที่สำคัญและต้องมีความรู้รามเกียรติ์เป็นอย่างดี มีปฏิภาณไหวพริบในการใช้ถ่อยคำสละสลวยและรับสัมผัสได้

นักวิชาการด้านศิลปะมักจะกล่าวว่า โขน – ละคร คือ นาฏศิลป์ซึ่งเป็นที่รวมของศิลปะหลายแขนงอาทิ การดนตรี การขับร้อง การช่างประณีตศิลป์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม การตกแต่ง ฯลฯ เมื่อได้นำมาประมวลกันแล้วจึงเป็นรูปแบบนาฏศิลป์ที่งดงามปรากฏสู่สายตาของผู้ชม

2.2.4 องค์ประกอบของมโหรสพโขน-ละคร

สุรัตน์ จงดา (2556) ได้กล่าวว่า องค์ประกอบของมหรสพโขน – ละคร สามารถแยกออกเป็นส่วนสำคัญได้ 2 ส่วน คือ ส่วนของการแสดง และส่วนขององค์ประกอบที่สร้างความงดงาม

2.2.4.1 ส่วนการแสดง

1) บท หมายถึง เนื้อเรื่องที่ใช้เป็นหลักหรือแนวทางในการวางลำดับในเรื่องการแสดง บทที่ใช้ในการแสดงแต่ละครครั้งจะต้องมีการปรับปรุง ถ้าเป็นบทที่มีอยู่เดิมจะต้องเรียบเรียงให้เหมาะสมกับจุดประสงค์และกำหนดเวลา

บทที่ใช้ประกอบการแสดงโขน-ละคร ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ประเพณีนั้นปรากฏว่าเป็นบททั้งที่เป็นระราชนิพนธ์ เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ในระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทละครเรื่องอิเหนา ดาหลัง ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทละครเรื่องอิเหนา บทละครนอก ในรัชกาลพระบาทสมเด็จระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบทละครในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อีกหลายเรื่องในส่วนของบทโขนนั้นปรากฏน้อยมาก เช่น ประชุมพากย์เรื่องรามเกียรติ์ บทคอนเรื่องรามเกียรติ์ตอนต่างๆ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เช่นนางลอย นาคบาศ พรหมมาศ และบทพากย์-เจรจา ซึ่งเป็นของส่วนตัวถ่ายทอดให้กันศิษย์ เช่น บทพากย์-เจรจา ของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (พากย์ พากย์ฉันทวัจน์) หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) นายถนอม โหมดเทศน์ ซึ่งศิษย์ในกรมศิลปกรใช้เป็นแบบอย่างในการแสดงโขนปัจจุบัน

2) ฉากและเวที การแสดงโขน-ละครนับแต่โบราณ ไม่เน้นฉากและเวทีมากนัก ด้วยเหตุที่รูปแบบนาฏศิลป์โขน-ละครในระยะแรกๆ มักนิยมแดงบนพื้น มิได้ยกเวทีให้สูงขึ้นเช่นในปัจจุบัน โขน-ละคร ทั้งของราษฎร์และของหลวงเป็นการแสดงที่เรียกว่า ละครี้นต่ำ ซึ่งหมายถึง แสดงบนพื้นไม่มีเวที แม้แต่โขนหลวง ละครหลวง ในระยะต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็คงมีลักษณะเช่นนี้ ด้วยเหตุนี้ความประณีตในการประดิษฐ์พัสตราภรณ์ หรือเครื่องแต่งกายจึงเน้นความประณีต มีลวดลายละเอียดมากกว่าโขน-ละคร ที่แสดงบนเวทีปัจจุบัน เพราะผู้ชมในปัจจุบันอยู่ในระยะไกลและระบบการให้แสงสีค่อนข้างเจิดจ้า ลวดลายที่ใช้จึงเป็นลวดลายขนาดใหญ่ สีขิงเสื้อผ้ามีความจัดจ้านมากขึ้นกว่าของโบราณ นาฏศิลป์ประเพณีหรือโขน-ละคร ได้พัฒนาตามยุคสมัย ทำให้จำเป็นต้องขึ้นแสดงบนเวที เช่น โขนหน้าจอ แสดงบนเวทีโดยใช้จอของหนังใหญ่เป็นส่วนประกอบ เพื่อให้ตรงกับประเภทของโขน (หน้าจอ) หรือละครนอก-ใน ซึ่งเดิมมีฉากผ้าเขียนเป็นลวดลายงดงามกั้นเป็นฉาก เพื่อใช้บดบังผู้แสดงที่ยังไม่มีบทบาทด้านหลัง ด้านหน้าฉากมีเพียงเตียงสำหรับให้ตัวละครนั่ง มีอุปกรณ์ประกอบอีกเล็กน้อย ด้วยเหตุนี้จึงมีจารีตการแสดงที่เมื่อผู้แสดงออกมาแล้วจะต้องมีบทแนะนำตนเอง บอกความเป็นมา สถานที่ และจุดประสงค์หรือการดำเนินเรื่อง แต่ในปัจจุบันเพื่อให้ผู้ชมเกิดจินตนาการได้ชัดเจนยิ่งขึ้น จึงมีการสร้างฉากประกอบการแสดงและเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง ซึ่งน่าจะริเริ่มมีขึ้นในราวรัชกาลสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำมาใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงคิดค้นขึ้นในระยะนั้น

ด้วยเหตุนี้ ฉากและเวที จึงเป็นองค์ประกอบของการแสดงที่พัฒนาขึ้นไม่นานเกินกว่ารัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

3) ผู้แสดง หมายถึง ผู้ที่รับบทบาทในการแสดงการแสดงโขน-ละครเป็นนาฏศิลป์ประเพณี ด้วยเหตุนี้ผู้แสดงจึงจัดแบ่งเป็นประเภทใหญ่ตามจารีตแบบแผน

ฝ่ายพระ หมายถึง ผู้ที่รับบทเป็นเทวดา เทพบุตร กษัตริย์ หรือกล่าวง่ายๆ คือ ผู้ที่รับบทเป็นมนุษย์ผู้ชาย การคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายพระยึดหลักที่ว่า เป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วน แขนขา ลำคอ งามสมส่วน ใบหน้างดงาม (หน้ารูปไข่) จมูกโด่ง ตา ปาก งามรับกับโครงใบหน้า ที่สำคัญ คือ ท่วงท่าบุคลิกภาพ

ฝ่ายนาง หมายถึง ผู้ที่รับเป็นเทธิดา นางกษัตริย์ นางที่มีบทบาทคล่องแคล่ว (นางตลาด) หรือกล่าวง่ายๆคือ ผู้ที่รับบทเป็นมนุษย์ผู้หญิง ซึ่งสามารถแบ่งย่อยออกไปได้อีกหลายประเภท การคัดเลือกยึดถือหลักเกณฑ์ที่ว่า เป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วน แขนขา ลำคอ ใบหน้าสมกับผู้หญิงที่สวย เช่น ใบหน้ากลม หน้าผาก จมูก ตา ปาก งามรับกับใบหน้า ที่สำคัญคือ จริตกิริยาแช่มช้อยเช่นเดียวกับกุลสตรี

ฝ่ายยักษ์ หมายถึง ผู้ที่รับบทเป็นอสูรเทพบุตรอสูร และฝ่ายที่มีบทบาทดุดันแข็งแรง กล้าหาญ มีลักษณะเป็นฝ่ายอธรรม หรือผู้ร้ายในนาฏศิลป์พระเพณี สามารถแบ่งย่อยไปได้อีกหลายประเภทเช่นกัน การคัดเลือกจะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายตัวพระแต่อาจจะสูงใหญ่กว่า ที่สำคัญบุคลิกภาพต้องเข้มแข็ง

ฝ่ายลิง หมายถึง ผู้ที่รับบทเป็นวานร หรือลิง แต่เป็นลิงที่ได้รับการสรรค์สร้างกระบวนท่าออกเป็นรูปศิลป์ที่ประณีต เป็นผู้แสดงสำคัญในการแสดงโขน เป็นสิ่งที่เป็นภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางนาฏศิลป์ที่กล่าวได้ว่าสุกยอด ท่าทางของตัวลิงในนาฏศิลป์ไทยงดงามประณีตกว่าชาติใดใดในเอเชียอาคเนย์ ถึงแม้จะมีพื้นฐานมาจากท่าธรรมชาติ แต่ได้สรรค์สร้างกระบวนท่าออกมาเป็นรูปแบบที่งดงาม เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏศิลป์โขน ซึ่งเป็นมหรสพประจำชาติไทยตราบเท่าทุกวันนี้ สามารถแบ่งย่อยออกเป็นประเภท เช่น ลิงโล้น (หัวโล้น) ลิงยอก (สวมมงกุฎ) การคัดเลือก คัดเลือกมาจากผู้ที่มีรูปร่างกะทัดรัด แคล่วคล่องว่องไว สำหรับลิงโล้น และผู้ที่มีรูปร่างค่อนข้างสูงสำหรับลิงยอด ที่สำคัญ คือบุคลิกภาพคล่องแคล่วว่องไว

จารีตในการกำหนดผู้แสดงแต่ละประเภทดังกล่าว เป็นขั้นตอนแรกที่ครูจะเป็นผู้คัดเลือกศิษย์ให้เข้ามารับการฝึกหัด ซึ่งจะต้องผ่านขั้นตอนการฝึกหัดที่เข้มงวดเป็นระยะเวลานานนับสอบปี จากนั้นจึงฝึกประสบการณ์เพื่อหาแนวทางความถนัดเฉพาะตน และเป็นศิลป์ที่มีความสามารถได้

สิ่งที่น่าสังเกต การฝึกหัดโขน-ละครของไทย แตกต่างจากการฝึกหัดนาฏศิลป์ของชาติอื่นเป็นการฝึกหัดที่สร้างผู้แสดงให้มีความสามารถที่หลากหลาย หรือแสดงได้ทุกบทบาท แต่การฝึกหัดโขน-ละครของไทยเป็นการฝึกในแนวลึก เห็นได้จากการเลือกประเภทผู้แสดงตามความเหมาะสมแล้วฝึกหัดไปตามประเภทนั้นจนถึงขั้นแตกฉานเชี่ยวชาญในประเภทนั้นเพียงอย่างเดียวจากนั้นจึงสามารถไปศึกษาประเภทอื่นๆเป็นส่วนประกอบความรู้ได้ในแง่ดี คือ เป็นวิธีสร้างผู้ที่มีความชำนาญอย่างแท้จริงได้ และได้รู้ลึกซึ่งแตกฉาน มีวินัยที่เป็นแบบฉบับของบทบาทนั้นติดตัวไปจนได้ แตกต่างจากการฝึกหักจากชาติอื่น ๆ คือ รู้ในแนวกว้างสามารถแสดงได้ทุกบทบาท แต่เป็นบทบาทที่ใช้ในการแสดงเท่านั้น ด้วยเหตุที่แนวคิดในการฝึกหัดแตกต่างกันเช่นนี้ รูปแบบและพื้นฐานจากการฝึกหัดจึงมีความแตกต่างกันมาตั้งแต่เริ่มจนกระทั่งจบสิ้นกระบวนการฝึกซึ่งใช้เวลาทั้งชีวิต เหตุผลในข้อนี้น่าจะเป็นคำตอบที่กระจ่างชัดให้แก่ผู้ที่สนใจในนาฏศิลป์โขน-ละคร ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ของชาติ และมีส่วนร่วมในการให้ความอุปถัมภ์แม้เพียงในฐานะของผู้ชม ก็จะทำให้นาฏศิลป์โขน-ละครของชาติได้ยืดยาวสืบต่อไปไม่สิ้นสุดเพียงยุคสมัยปัจจุบัน

2.2.4.2 ส่วนของประกอบที่สร้างความงดงาม

นาฏศิลป์โขน-ละครถึงแม้จะมีความงดงามในชั้นเชิงการแสดง แต่มิอาจขาดองค์ประกอบในส่วนของเครื่องแต่งกายได้ความงดงามในส่วนที่เป็นปัจจัยที่สร้างความเสร็จและความสมบูรณ์ของการแสดง การแต่งกายตามแบบนาฏศิลป์ประเพณีเป็นความงดงามในอุดมคติประกอบการเลียนแบบเครื่องต้น เครื่องทรงของระมหากษัตริย์และระบรมวงศ์ที่ทรงใช้ในโอกาสพิเศษ อาทิ ระราชพิธีบรมราชาภิเษก การแสดงเลียบพระนคร และพระราชพิธีโสกันต์หรือเกศากันต์ ซึ่งบางพระราชพิธีในปัจจุบันมิอาจเห็นรูปแบบอีกแล้ว การแต่งกายของนาฏศิลป์ประเพณีเช่นนี้ เป็นที่รู้จักกันในนามว่า แต่งกายยืนเครื่อง

การแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครมีขั้นตอนกรรมวิธีที่ซับซ้อน ตามประเภทของผู้แสดง ระ นาง ยักษ์ ลิง ที่มีการพัฒนาการเป็นลำดับตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาดังกล่าวไว้ในกฎหมายตราสามดวง รัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ในส่วนที่กล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกกวนน้ำอมฤตดำชักนาคดึกบรรพ์ ที่กล่าวว่าให้มหาดเล็กแต่งกายเป้นอสูร เทวดา วานร แสดงตำนานชักนาคดึกดำบรรพ์ แต่รูปแบบการแต่งกายจะมีลักษณะเช่นไรยังคงเป็นการคาดเดา แต่นักวิชาการเชื่อว่าการแสดงตำนานชักนาคดึกบรรพ์เป็นต้นเค้าของการแต่งกายของโขนปัจจุบัน

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507) ได้กล่าวถึงเรื่องเครื่องแต่งกายโขน-ละคร ไว้ว่า ในอดีตละครยังคงแต่งตัวอย่างสามัญ เป็นแต่แต่งเครื่องประกอบในเวลาเล่น (ข้อนี้ละครโนห์ราชาตรีก็ยังใช้ผ้าขาวม้าห่มให้รู้ว่าทำบทเป็นหญิงจนทุกวันนี้) ต่อเมื่อมีละครแพร่หลายแล้วจึงมีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัว (อย่างเช่นยืนเครื่องละครโนห์ราชาตรีแต่ง) ขึ้นสำหรับแต่งตัวละครที่ทำบทเป็นท้าวเป็นพระยา ในละครโรงหนึ่งก็เห็นจะแต่งแต่คนเดียว เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า “ตัวยืนเครื่อง” ความบ่งว่าละครตัวอื่นมิได้แต่งเครื่อง ถ้าแต่งเครื่องทั้งหมดด้วยกันทั้งหมดก็คงไม่เรียกว่าตัวยืนเครื่อง หรือว่าถ้ามีเครื่องแต่งตัวหลายอย่าง ก็คงเรียกให้ต่างกัน ว่ายืนเครื่องพระและยืนเครื่องนาง จะหาเรียกแต่ว่า “ยืนเครื่อง” เท่านั้นไม่ชะรอยเมื่อขุนศรัทธาลงไปหัดละครที่เมืองนครศรีธรรมราช แบบเครื่องแต่งตัวละครกรุงเก่าจะยังมีแต่อย่างยืนเครื่องอย่างเดียว ขุนศรัทธาจึงได้ไปแต่แบบแต่งตัวยืนเครื่องกับเครื่องสำหรับแต่งประกอบที่ละครในกรุงฯ ใช้กันในสมัยนั้น ยังมีหน้ากากที่จำอวดละครโนห์ราชาตรีใส่ปรากฏเป็นตัวอย่างอยู่จนทุกวันนี้ เห็นได้ว่าเป็นเป็นเครื่องแต่งประกอบสำหรับตัวที่เล่นเป็นตัวกาก เช่น ยักษ์ มาร พราน ภูต เป็นต้น ในสมัยเมื่อยังไม่เกิดเครื่องละครแต่งตัวละครอย่างเช่นหัวโขนที่ใช้กันในชั้นหลัง เพราะฉะนั้นเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องอย่างเช่นละครโนห์ราชาตรีแต่ง เห็นจะเป็นเครื่องแต่งตัวละครที่คิดประดิษฐ์ขึ้นก่อนอย่างอื่น

ต่อมาอีกชั้นหนึ่ง จึงคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวละครขึ้นใหม่อีก 2อย่าง เป็นเครื่องแต่งยืนเครื่องอย่างหนึ่งเป็นเครื่องแต่งนางอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นต้นแบบอย่างเครื่องแต่งตัวที่ใช้กันในกรุงฯ มาจนทุกวันนี้ แบบเครื่องละครที่คิดใหม่แก้ให้ผิดกับแบบเก่า (เช่นที่ละครโนห์ราชาตรีแต่ง) หลายอย่าง เป็นต้นว่าตัวยืนเครื่องให้นุ่งสนับเพลาชักเชิงขึ้นไปถึงเหนือน่องนุ่งผ้าก็ลดเชิงลงมาถึงเข่าไม่หยักรั้งอย่างแต่ก่อน และให้ใส่เสื้อตลอดจนปลายแขวน ไม่แต่งตัวเปล่าเหมือนอย่างละครโนห์ราชาตรี ส่วนเครื่องแต่งตัวนางนั้นนุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่องและห่มผ้าแถบ (ลายทอง) สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลัง ไว้ชายเสมอน่อง

การที่แก้ไขเครื่องแต่งตัวดังกล่าวมา เมื่อคิดดูก็เหมือนจะแลเห็นได้ว่าแก้ไขเพราะเหตุใด เราะเครื่องแต่งตัวที่คิดแก้ใหม่ใช้เหมือนกันทั้งละครหลวงและละครราษฎร ข้อนี้เป็นเค้าเงื่อนให้เห็นว่า เดิมคงเป็นของคิดแก้ไขสำหรับแต่งละครหลวงและละครราษฎร ข้อนี้เป็นเค้าเงื่อนให้เห็นว่า เดิมคงเป็นของคิดแก้ไขสำหรับแต่งละครหลวง แล้วละครราษฎรจึงเอาอย่างไปแต่ง ที่ละครราษฎรจะคิดแบบอย่างขึ้นก่อนแล้วละครหลวงไปเอาอย่างมาแต่งนั้นใช่วิสัยที่จะเป็นได้ ลองคิดดูต่อไปว่าเครื่องแต่งตัวแบบเมมีเสียหายขัดข้องอย่างใดหรือจึงต้องแก้ไขไปเป็นอย่างอื่น ยกตัวอย่างดังเช่น ที่ให้ตัวยืนเครื่องใส่เสื้อผ้า มิให้แต่งตัวเปล่าเหมือนดังแต่ก่อนจะเป็นเพราะเหตุใด ว่าจะเพราเห็นแต่งตัวเปล่า(อย่างที่โนห์ราชาตรีแต่ง)น่าเกลียด จึงให้ใส่เสื้อก็ไม่เห็นจะเป็นได้ ด้วยในสมัยนั้นการที่ไม่ใส่เสื้อยังนิยมกันอยู่ทั่วไป ถึงในราชสำนักเวลาเฝ้าแหนโดยปรกติก็ไม่ใส่เสื้อ ประเพณีที่ใส่เสื้อเข้าเฝ้าเป็นนิจพึ่งมีเมื่อรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ ถึงกระนั้นในการที่แต่งเครื่องอาภรณ์บางอย่าง ดังเช่นเด็กแต่งตัวใส่เกี้ยวนวมในงานโกนจุก ก็ยังแต่งกับตัวเปล่า เว้นแต่เด็กหญิงที่เจริญถันมณฑลจึงให้ใส่เสื้อปิดบัง เด็กแต่งเครื่องเกี้ยวนวมพึ่งมาใส่เสื้อเป็นประเพณีทั่วไปต่อเมื่อในรัชกาลที่ 5 เพราะเหตุดังกล่าวมา จึงเห็นว่าที่ให้ยืนเครื่องละครใส่เสื้อนั้นคงเป็นเพราะจะแต่งตัวละครผู้หญิงจะให้แต่งตัวเปล่าอย่างผู้ชายขัดอยู่จึงให้ใส่เสื้อ ถึงมิให้ยืนเครื่อง นุ่งห่มผ้าหยักรั้งดังแต่ก่อนก็คงเป็นเพราะเห็นว่าแลเห็นตลอดต้นขาน่าเกลียดด้วยเป็นหญิง อาศัยเค้าเงื่อนที่กล่าวมา สันนิษฐานว่าการที่คิดแก้ไขแบบแผนเครื่องแต่งตัวละครครั้งนั้นเห็นจะแก้เมื่อนางรำของหลวง เพราะฉะนั้นเครื่องแต่งตัวละครจึงมีแต่ 2 อย่าง บรรดาตัวละครที่ทำเป็นชายถึงจะเป็นตัวดีตัวเลวก็แต่งอย่างยืนเครื่องทั้งนั้น แปลกกันแต่เครื่องสวมศีรษะ ตัวที่เป็นท้าวพระยาใส่ชฎา ตัวที่เป็นเสนาอำมาตย์ใช้แต่ผ้าโพกศีรษะ ฝ่ายพวกที่ทำบทเป็นหญิงก็ใช้เครื่องแต่งตัวนางทั้งนั้น แปลกกันแต่เครื่องสวมศีรษะโดยทำนองเดียวกันคงเป็นแบบหลวงคิดขึ้นในครั้งกรุงเก่าแล้วละครด้านนอกเอาอย่างไป จึงได้ใช้ตามกันต่อมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทั้งนี้ยังมีเค้าเงื่อนให้คิดเห็นต่อไปว่า เสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่นั้น มิใช่เป็นของคิดประดิษฐ์ใหม่ ที่แท้เอาแบบเสื้อโขนมาให้ละครแต่ง ซึ่งเห็นความข้อนี้เพราะเสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่(แม้จนทุกวันนี้) ตัวเสื้อกับแขนเสื้อสี

ต่างกัน เช่น ตัวเสื้อเป็นสีเขียว แขนเสื้อเป็นสีแดง เป็นต้น ลักษณะเมื้ออย่างนี้มาแต่เสื้อเครื่องรบอย่างโบราณคือใส่เสื้อแขนยาวชั้นในตัว 1 แล้วสวมเสื้อเกราะแขนสั้นชั้นนอกอีกตัว 1 สีแขนกับสีตัวจึงต่างกัน เพราะเดิมเป็นเสื้อ 2 ตัว เครื่องแต่งตัวโขนชั้นเดิมก็เห็นจะไม่ใส่เสื้อเป็นพื้น เสื้ออย่างว่านี้คงสำหรับแต่งแต่โขนตัวดี เช่น พระราม พระลักษณ์แต่งในเวลาออกรบ เป็นต้น ถ้าเป็นเสื้อแบบใหม่สำหรับแต่งละคร ก็เห็นจะทำสีเดียวทั้งตัว(อย่างเช่นที่มักทำกันในชั้นหลังนี้)ไม่เอาแบบเสื้อรบมาใช้ เครื่องโขนที่ละครเอามาใช้ยังมีอีกหลายสิ่งไม่แต่เสื้ออย่างเดียวเท่านั้น เหมือนเช่นม้าแผงโขนขี่คร่อมละครใช้เอาไว้ข้างตัว ก็เป็นเค้าเงื่อนให้เห็นได้ว่าเอาของโขนมาใช้หัดละครผู้หญิง ยังเครื่องสวมศีรษะที่ละครแต่งยังเรียกว่า “หัวโขน” อยู่จนทุกวันนี้ ก็บ่งชัดว่าเอาแบบอย่างโขนมาใช้เป็นหลักฐานอีกชั้นหนึ่งว่าละครในเกิดแต่ถ่ายแบบโขนมาเล่นดังได้แสดงมา”

เครื่องแต่งตัวโขนละคร เป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้น แต่ก่อนมาจึงมักเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแต่งโขนละครของหลวงก่อน ต่อพระราชทานอนุญาตหรือไม่ห้ามปรามผู้อื่นจึงเอาอย่างไปแต่งโขนละครของตนได้ ถ้าใครไปคิดทำเรื่องแต่งตัวโขนละครโดยพลการ ก็อาจจะมีความผิด ความข้อมูลนี้มีอุทาหรณ์ครั้งรัชกาลที่ 1 เมื่อแรกตั้งกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ความปรากฏว่า เจ้านายและข้าราชการที่รวบรวมข้อมูลผู้คนฝึกหัดโขนละครขึ้นใหม่คิดแบบอย่างสร้างเครื่องแต่งตัวโขนคล้ายคลึงกับต้นทรงเครื่อง จึงโปรดให้พระราชทานกำหนด* เมื่อ ณ วัน พฤหัสบดี เดือน 10 ค่ำ ปีขาล จุลศักราช 1156 (พ.ศ. 2337)

มีเนื้อความว่า “เจ้าต่างกรมและข้าทูลละอองธุลีพระบาท ผู้รักษาเมือง ผู้รั้งกรมการ (และ) ช่าง (เครื่อง) โขน (เครื่อง) ละครทุกวันนี้แต่งยืนเครื่อง แต่งนางย่อมทำมงกุฎ ชฎา ชายไหว ชายเครง กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด นุ่งโจงไว้หางหงส์ ต้องอย่างเครื่องต้นอยู่ ไม่ควรหนักหนา” ต่อไปห้ามมิให้ทำเช่นนั้นเป็นอันขาด “และกำหนดให้แต่งตัวยืนเครื่องนุ่งผ้าตีปีกผ้าจีบโจงอย่างโขนก็ตาม แต่งตัวนางรัดเกล้าอย่าให้มีกรรเจียกจร ดอกไม้ทัด” ถ้าผู้ใดมิฟัง ทำให้ผิดกฎ รับสั่งจะเอาตัวเป็นโทษจงหนัก ดังนี้ พระราชกำหนดนี้ในรัชกาลหลังมาเห็นจะโปรดให้ผ่อนผัน ไม่ห้ามปราม กวดขันดังแต่แรก เครื่องแต่งตัวละครในกรุงเทพฯ ในชั้นหลังต่อมา จึงปรากฏสิ่งที่ห้ามในพระราชกำหนด เป็นอย่าง คือจอนหูและดอกไม้ทัด เป็นต้น

เครื่องแต่งตัวละคร ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทราบว่าเครื่องแต่งศีรษะซึ่งเรียกว่า “ปันจุเหร็จ”เป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นแต่งละครหลวงเมื่อรัชกาลที่ 2 เดิมสำหรับแต่งแต่ปันหยีกับอุณากรรณ ในเรื่องละครอิเหนาแทนผ้าคาดโพกศีรษะซึ่งใช้มาแต่ก่อน (จึงเรียกว่า “ปันจุเหร็จ” แปลว่าโจรป่า ซึ่งอิเหนาและบุษบาแปลงเป็นปันหยี และอุณากรรณนั้น) ครั้นภายหลังมาใช้ ปันจุเหร็จแทนผ้าโพกหัวเพื่อไปถึงตัวอื่นและเรื่องอื่น จนตัวไกรทองและขุนแผน

พระไวย ละครก็มักใช้ใส่ปันจุเหร็จมาจนทุกวันนี้ เข้าใจว่ากระบังหน้านางละครก็ทำนองจะประดิษฐ์ ขึ้นในคราวเดียวกับที่ประดิษฐ์ปันจุเหร็จสำหรับยืนเครื่องเป็นคู่กัน แต่ข้อนี้ไม่มีหลักฐานที่ทราบได้เป็นแน่นอน

รัดเกล้ายอดอีกอย่างหนึ่ง เป็นของประดิษฐ์ขึ้นในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อรัชกาลที่ 4 และมีประกาศห้ามมิให้ผู้อื่นทำชฎารัดเกล้าทองคำใส่ละครให้เหมือนกับละครหลวง แต่ก็มีผู้ลอยทำให้ละครใส่ ทำนองความอันนี้จะทรายประจักษ์พระราชหฤทัยในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงประกาศห้ามแต่มิให้ผู้อื่นทำเครื่องละครลงยาราชาวดี ถึงกระนั้นมีเรื่องเล่ากันมาว่า เมื่อครั้งสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้หาละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์เข้าไปเล่นถวายทอดพระเนตร ท่านให้เที่ยวว่ิงยืมชฎาละครโรงอื่น จนเกิดประหลาดใจกันว่าจะเป็นเพราะเหตุใดเหตุที่แท้นั้น เพราะท่านทำเครื่องทองคำแต่งพระเอกนางเอกของท่านใส่ ไม่กล้าจะแต่งเจ้าไปถวายตัวจึงต้องยืมละครโรงอื่น

จากตำนานเครื่องแต่งตัวโขนละคร บทพระนิพนธ์ดังกล่าวเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าเครื่องแต่งกายโขนมีลักษณะเป็นเครื่องรบโบราณ ตัวเสื้อและแขนเสื้อจะต่างสีกัน เปรียบได้กับการใส่เสื้อเกราะของนักรบ มิได้เป็นเสื้อสีเดียวกันเช่นปัจจุบัน ยกเว้น “ตัวลิง” ซึ่งเป็นเสื้อสีเดียวกันมาแต่ต้น เพราะลายปักบนผ้าเป็นลายขอของลิง(เป็นวงก้นหอย) เป็นสัญลักษณ์ของสีผิวและขนของตัวลิง แต่ละตัว นอกจากนี้ยังให้ความรู้เรื่องที่มาของศิราภรณ์บางอย่างด้วย แต่การที่หวงห้ามแบบอย่างเครื่องตัวละครหลวง มีมาเพียงรัชกาลที่ 1 ครั้นถึงรัชกาลที่ 5 ก็เลิกการห้ามปราม ละครจึงแต่งตัวกันตามชอบใจทั่วไปมีเจ้าของละครคิดแก้ไขเครื่องตัวละครเปลี่ยนแปลงไปต่างๆ ตามอำเภอใจหลายอย่าง ดังเช่นทำเสื้อละครเป็นสีเดียวทั้งตัวเสื้อและแขนเสื้อ บางโรงก็ไม่ใช้อินทนูและทำให้เป็นแถบสายสะพายให้ตัวเสนาใส่แทนเครื่องอาภรณ์ ยืนเครื่องอย่างเก่าก็มี และยังมีเครื่องแต่งละครเกิดขึ้น เพราะเล่นเครื่องแปลกประหลาดออกไป ดังเช่นเครื่องแต่งตัวเป็นแขกเป็นฝรั่ง สำหรับเล่นเครื่องพระอภัยมณี เป็นต้น

การที่จะอธิบายถึงองค์ประกอบที่สร้างความงามในการแสดงนาฏศิลป์โขน-ละครนั้นเพื่อให้อยู่ในขอบเขตที่ชัดเจนจึงแบ่งเป็นส่วนประกอบทั้งสามส่วนดังนี้

2.2.4.2.1 ศิราภรณ์ หมายถึง เครื่องตกแต่งศีรษะ ในส่วนของศิราภรณ์ที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ โขน-ละครในปัจจุบัน เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดง โดยเลียนแบบรูปทรงเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ แต่เป็นของที่จัดสร้างด้วยวัสดุที่มีค่าน้อย เช่น ใช้กระดาษเป็นโครงแล้วประดับตกแต่งลวดลายด้วยขี้รัก ปิดทองประดับกระจกและเพชรพลอยเทียม

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานิศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงพระนิพนธ์ประทานหม่อมเจ้าพิไลเลขาดิศกลุ อธิบายถึงที่มาของชฎาและมงกุฎว่า “เรื่องชฎา และมงกุฎ ออกจะยุ่งยากเพราะเอาอย่างกันต่อๆมาแล้ว ต่างก็แยกกันไปไหนต่อไหน จะอธิลายถึงต้นเดิมให้เข้าใจเป็นหลักเสียก่อน

ชฎา แปลว่า รก เช่นคำว่า รกชัฏ ป่าชัฏ เป็นต้น ในที่บนหัวหมายถึง ผมฤษีที่ไม่เอื้อจะสางปล่อยให้มันรุงรังอยู่ตามธรรมชาติแล้วก็จับเกล้าขึ้นไปเป็นจอมขึ้น อาการอันนี้ก็มีคำอยู่ว่า มุ่นชฎา ตกเป็นชื่อว่า ชฎา ก็คือผมยุ่งเท่านั้นเอง ส่วนมงกุฎหรือมกุฎ อุณหิส กีรีก และอะไรอื่นอีกเป็นสิ่งเดียวกัน แต่เรียกต่างกันไปเท่านั้น แปลว่าเครื่องประดับผม จะเป็นอะไรก็ได้ ก่อนนี้ก็เป็นผ้าโพก เป็นดอกไม้สด ในคัมภีร์ต่างๆ กล่าวว่า เทวดานั้นตกแต่งล้วนแล้วด้วยดอกไม้สดแม้ว่าดอกไม้อาภรณ์ของเทวดาองค์ใดเหี่ยว ก็จะนิมิตให้เห็นว่าเทวดาองค์นั้นสิ้นอายุ จะต้องจุตินี่เป็นคติของเมื่อสวรรค์ ในเมืองมนุษย์ แดดที่เห็นจะจัดกว่าในเมืองสวรรค์ ชั้นแรกก็ยังไปด้วยกัน เช่น ใน กฎมณเฑียรบาลก็ยังปรากฏอยู่ว่า เวลาเช้าทรงพระสุวรรณมาลา เวลาบ่ายทรงพระมาลาสุกร่ำ แล้วดอกไม้สดก็เลิกไปจนลืม คงใช้แต่ดอกไม้ทอง ภายหลังซ้ำเอาเพชรนิลจินดาประดับเข้ากับดอกไม้ด้วย จึงได้พาหลงไปไกล รูปทรงแห่งมงกุฎนั้นต่างพวกก็ต่างนึกทำตามชอบใจ แต่ก็คงอยู่ในพวกผ้าโพกกับดอกไม้ทองทั้งนั้น ผ้าโพกนั้นโพกลำบากจึงเปลี่ยนแปลงทำเสียเป็นหมวกประดับดอกไม้ทอง ตกลงเป็นเครื่องประดับสำหรับหัว

จะไม่กล่าวถึงมงกุฎต่างภาษา เพราะจะไม่มีที่สุด จะกล่าวแต่มงกุฎไทยที่ทำเป็นรูปจอมสูงขึ้นไปนั้นถูก โดยเหตุว่ามาแต่เกล้าผมสูง แล้วเอาเครื่องประดับผมประดับเข้าเครื่องประดับผม หลักดังนี้

- ผ้าโพก โพกชักชายไปต่างๆแต่จะไม่ใช้เลยก็ไม่ได้ แม้เป็นผู้หญิงแล้วไม่ใช้เป็นอันขาด
- มาลา พวงดอกไท้สดคือดอกไม้ทอง สวมหันในที่ใส่มงคล บางที่ก็หลงเรียกว่าเกี้ยว ที่เราเรียกว่ากระบังหน้า ก็คือ มาลานี้เอง แต่เขาทำเยื้องไปเสียดังนี้เพื่อให้เข้ากับวงหน้างามขึ้นแต่แล้วก็หลงเหลือแต่ครึ่งท่อน เพราะจรหูบังให้ดูหลง
- เกี้ยว แปลว่า ผูก อยู่ที่จุก หมายความว่าผูกผมรัดไว้ จะเป็นพวงดอกไม้สดหรือดอกไม้ทองหรือสร้อยอะไรก็ได้
- ปิ่น เป็นยอดปักบนมวยผม ทำด้วยดอกไม้สด หรือดอกไม้ทองก็ได้ ปิ่นนี้แหละที่หลงเป็นยอดมงกุฎ

เครื่องประดับผมซึ่งพรรณนามานี้ ไม่ใช่ว่าจะต้องมีทั้งหมด จะใช้แต่อย่างใดอย่างเดียวหรือสองอย่างสามอย่างก็ได้ และเครื่องประดับทั้งนั้นจะทำเป็นรูปร่าง

อย่างไรก็ได้ จะเพิ่มเติมให้มีกระจัง มีช่อดอกไม้ช่อดอกไม่ไหวมีสาแหรกหรือไม่มีก็ได้ แต่ภายหลังสิ่งเหล่านั้นก็กลายเป็นเครื่องประดับตามยศไป

ยังมีอีกสิ่งหนึ่งคือ จรหู เข้าใจกันว่าเกี่ยวกับมงกุฎแลชฎา แต่เปล่าเลยที่แท้คือดอกไม้ทัศกับอุบะห้อยหูเท่านั้น กระหนกตัวบนคือดอกไม้ทัด ใต้นั้นลงมาคือพวงอุบะ เป็นดอกไม้ทัดกับอุบะดอกไม้ทองแล้วพวกละครยังไม่รู้อิโหน่อิเหน่ เอาดอกทัดกับดอกไม้สดแขวนแวมทับดอกไม้ทองเข้าไปอีก เห็นได้ว่าการทัดและการห้อยอุบะดอกไม้สดนั้น เป็นวิธีที่เก่าแก่มากทีเดียว

อันมงกุฎกับชฎานั้นเราแยกกันออกไม่สู้จะได้ เพราะพวกแขกอินเดียทำเลอะมาก่อน คือ อยากทำรูปฤษีให้งาม เอาเครื่องประดับผมประดับเข้ากับชฎา เรียกว่าชฎามงกุฎ ก็เหมือนกับมงกุฎนั้นเองส่วนขมวดผมเข้าก็ตั้งใจจะทำเป็นผมยุ่งแต่ดัดแปลงให้งามดูเป็นเฟือง เป็นเฟื่อง เป็นลวดลายไปหมด ดูประหนึ่งว่า เป็นลายโพกจึ่งพาหลง ให้รู้ไม่ได้ว่าอย่างไรเป็นชฎา อย่างไรเป็นมงกุฎ

ที่นี้จะบอกแบบมงกุฎกับชฎา ซึ่งในราชการอยู่ทุกวันนี้ หลักที่จะได้รู้ว่าไหนเป็นมงกุฎไหนเป็นชฎาจงสังเกตที่ยอด ถ้ายอดเป็นปลีทองนั้นเป็นมงกุฎ ถ้ายอดเป็นเหมือนพับผ้าปลายไปข้างหลังนั่นเป็นชฎาต่อไปนี้จะบอกรายละเอียด

มีอย่างเดียว มีมาลา มีเกี้ยว มีปิ่น ยอดเป็นปลีทอง ที่ผ้าโพกหัวตรงกระหม่อมติดกระจังหมดนึกได้ว่ามีสี่อย่าง

- อย่างเอก ชฎามหากฐิน อีกนัยหนึ่งว่า ชฎาห้ายอดมีมาลาและเกี้ยว ยอดทำเป็นผ้าพันปลายจักเป็นห้าแฉก สะดุ้งสะบัดไปข้างหลัง ผ้าโพกตรงกระหม่อมติอกระจัง
- อย่างโท ชฎาพระกลีบ มีแต่มาลา เกี้ยวไม่มี ยอดทำเป็นพันผ้า ปลายลุ่นบัดไปข้างหลังผ้าโพกตรงกระหม่อมติดกระจัง(อย่างนี้ดูเหมือนว่าทำขึ้นในรัชกาลที่ 5 ก่อนนั้นไม่มี)
- อย่างตรี ชฎาเดินหน มีมาลากับเกี้ยว ยอดทำที่เป็นพันผ้าปลายลุ่นบัดไปข้างหลังผ้าโพกตรงกระหม่อม ไม่ติดกระจังแต่มีสาแหรกแปดทับผ้าโพกยึดมาลากับเกี้ยวให้ติดกัน
- อย่างจัตวา ชฎาพอก คือ ลอมพอกนั่นเอง เอามาแต่มาลากับเกี้ยวสวมเข้าเท่านั้น ไม่มีอะไรอื่นอีก

อย่างเอก โท ตรี มีเครื่องต้น อย่างเอก โท ไม่เคยได้ยินว่าพระราชทานให้ใครใส่ แต่อย่างตรีเคยมีพระราชทานเจ้านายที่โปรดให้ใส่ อย่างจัตวาไม่มีเครื่องต้นเป็นของสำหรับเจ้านายโดยเฉพาะ

ถัดจากชฎาสื่ออย่างนี้ลงมาก็ถึงลอมพอก มีแต่มาลาไม่มีเกี้ยว เหล่านี้ล้วนด้วยเกี่ยวด้วยยศ

ยังมีที่ไม่เกี่ยวด้วยยศอีกอย่างหนึ่ง เรียกว่า เทริด ลักษณะก็คล้ายมงกุฎ แต่มีลอมเป็นผ้าโพกปรกลงมาถึงท้ายผมดก สำหรับพวกอินทร์พรหมระเบงครุ่มใส่ เห็นจะเป็นเครื่องศิราภรณ์ที่เก่าแก่มากเดิมจะเป็นมงกุฎนั้นเอง หากเก่ามากจึงตกเป็นของเลวไป

ส่วนในพวกช่างเรียกเครื่องศิราภรณ์แห่งรูปภาพเขียนเป็นมงกุฎหมด เช่น มงกุฎหางไก่ มงกุฎจีบ มงกุฎน้ำเต้า เป็นต้น ออกจะถูกหลักมาก รูปภาพอันประดับศิราภรณ์เหล่านั้นก็เป็นอันว่าโพกผ้าแล้วก็สวมมาลากับเกี้ยวหมดด้วยกัน เรียกยักย้ายไปตามรูปชายผ้าโพก มีแปลกอยู่สองอย่าง คือ มงกุฎยอดปลี เรียกว่า มงกุฎชัย กับชฎายอดพันหน้าอย่างที่ใช้ในราชการ เรียกว่าชฎามนุษย์ เรียกว่าชฎาอย่างเดียวเท่านั้น

ส่วนชาวบ้านนั้นเลอะ บรรดาเครื่องศิราภรณ์ที่มียอดแหลมเรียกว่า ชฎาทั้งนั้น มงกุฎไม่รู้จักทีเดียวจนกระทั่งมงกุฎจีบ ก็เรียกเอาเองตามใจว่าชฎาดอกลำโพงโดยไม่รู้

เครื่องศิราภรณ์เป็นของผู้หญิง เขาเลิกไม่ใช้กันเห็นจะนานมาแล้ว จึงไม่มีปรากฏอยู่เลย มีแต่รูปเขียนปั้นนางละครปรากฏอยู่ 3 อย่าง

- มงกุฎสตรี มีมาลากับปิ่น ระหว่างปิ่นกับมาลา ลางที่มีสาแหรกยึด ลางทีก็ไม่มี ผ้าโพกไม่มี
- รัดเกล้า คือมาลานั่นเอง
- กระบังหน้า ก็คือมาลานั่นเอง ดั่งอธิบายไว้ข้างต้นแล้ว นอกจากนี้ยังมีของใหม่อีก 3 อย่าง
- เกี้ยวยอด เป็นเกี้ยวกับปิ่น เวลาสวมมงคลก็เป็นครบเครื่องมงกุฎ โดยประกอบด้วยพวงมาลาเทียม
- รัดเกล้ายอด ได้ยินว่าทำในรัชกาลที่ 4 ก็เป็นมาลากับปิ่น
- ปันจุเหร็ดยอด นี่เป็นของพวกยี่เกคิด ได้แก่ ผ้าโพกหูกระต่ายปักปิ่นสงสัยว่าจะเป็นแฟชั่นชื่นชมกันจนไปถึงละครจะใช้แทนชฎา (คือมงกุฎ) เอาด้วย

ขอให้สังเกตว่าพระมาลาเส้าสูงเส้าสะเทินก็จัดเข้าไปในพวกมงกุฎ คือ ผ้าโพก สวมสุวรรณมาลาอันชื่อว่าพระมาลานั้นหมายถึง ดอกไม้สด ซึ่งร้อยอยู่นั้นเอง หาได้หมายว่าหมวกไม่แต่ตกมาถึงทุกวันนี้ความเข้าใจในคำพระมาลากลายเป็นหมวกไป

จากพระวินิจฉัยดังกล่าวสามารถสรุปสาระสำคัญได้ว่า “ชฎา” มาจากรากศัพท์ว่ารก ซึ่งหมายถึงผมที่ยุ่งแล้วเกล้ามวยให้เรียบร้อยเป็นลักษณะจอมสูง ต่อมาประดับตกแต่งด้วยพวงดอกไม้เป็นต้นศัพท์ของมงกุฎ(พวงดอกไม้) เมื่อประดับผมด้วยพวงดอกไม้เป็นสิ่งที่ไม่คงทนจึงใช้ผ้าโพกประดับ แล้วตกแต่ง ด้วยวัสดุมีค่าเช่น เงิน ทอง เพชร พลอย ในที่สุดก็เป็นเครื่องประดับศีรษะ หรือศิราภรณ์ในแบบต่างๆ รูปแบบของชฎาและมงกุฎมาจากพวงมาลา(พวงดอกไม้รัดรอบศีรษะต่อชั้นขึ้นไปเป็นเกี้ยวรัดมวยผม แล้วใช้ปิ่นปักเป็นยอดดังนั้นรูปทรงจึงเป็นทรงกรวยแหลมครอบศีรษะ ซึ่งเป็นรูปแบบชฎา มงกุฎ ในปัจจุบัน

2.2.4.2.2 พัสตราภรณ์ พัสตราภรณ์โขน-ละครในที่นี้หมายถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนที่เป็นผ้าซึ่งเป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะหาตัวอย่างในการศึกษาได้ยากยิ่ง พัสตราภรณ์โขน-ละครรุ่นเก่า ถึงแม้จะเป็นการปักประดับตกแต่งลวดลายด้วยวัสดุมีค่าประเภทดิ้นเงิน ดิ้นทอง เลื่อมเงิน เลื่อมทอง ไหมเงิน ไหมทอง ทองแล่ง และเงินแล่ง แต่ด้วยเหตุที่ว่าเป็นของใช้ชั่วคราวมีระยะเวลาใช้ที่จำกัด จึงสูญสลายไปมากต่อมาก การศึกษาค้นคว้าที่ดีที่สุดที่สามารถจะกระทำได้ในยุคนี้ คือ การศึกษาจากภาพถ่ายเก่าเป็นประการสำคัญจากตัวอย่างพัสตราภรณ์ที่ยังเหลืออยู่เพียงน้อยนิด และการศึกษาจากรวดลายรวมทั้งเทียบเคียงกับงานศิลปกรรมแขนงอื่น เช่น ประติมากรรมและจิตรกรรม เป็นต้น

พัสตราภรณ์โขน-ละครของไทย เป็นงานประณีตศิลป์ประเภทหนึ่งที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาคู่กับศิลปะการแสดง มีวิวัฒนาการตามยุคตามสมัยต่างๆ ตั้งแต่ในอดีตจวบจนปัจจุบัน ซึ่งเป็นไปตามสภาพสังคมและเศรษฐกิจ เครื่องแต่งกายโขน-ละครเชื่อกันว่าประดิษฐ์ขึ้นเลียนแบบเครื่องแต่งกายพะมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์ที่ใช้ในโอกาสพิเศษ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก และพระราชพิธีโสกันต์เป็นต้น แต่พัสตราภรณ์โขน-ละครได้พัฒนารูปแบบของเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมแก่การแสดง การเลือกใช้วัสดุในการประดิษฐ์ การสร้างเครื่องแต่งกายในลักษณะ “แบบกึ่งสำเร็จรูป”เพื่อแต่งกายได้รวดเร็วรัดกุมยิ่งขึ้น เป็นต้น ว่า สายสังวาลที่แยกเป็น 2 เส้นสวมไขว้กันขวา-ซ้าย ก็สร้างให้ติดกันเป็นสำรับเดียวกันเพื่อสะดวกในการสวมใส่ เสื้อตัวพระชั้นใน (ที่มีลายปักเฉพาะแขน) กับเสื้อเกราะ(เสื้อแขนสั้น)ที่ทับสวมอยู่ด้านนอก ก็เย็บรวมเป็นเสื้อตัวเดียว แต่ยังคงให้เห็นที่มา คือ เสื้อและตัวแขนต่างสี มงกุฎและชฎาซึ่งเดิมมีแต่เรือนนำกรรเจียกจรมาผูกไว้เมื่อต้องการสวมก็ปรับเปลี่ยนให้มีส่วนที่เป็นกรอบหน้า ให้เป็นชุดเดียวกันดังเช่น ชฎา หรือมงกุฎ ในปัจจุบัน

2.2.4.2.3 ถนิมพิมพาภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับตกแต่งในที่นี้ขอกล่าวถึงเครื่องประดับตกแต่งที่เป็นโลหะ ในการแสดงโขน-ละคร ที่สืบทอดกันมาซึ่งเป็นการประดับตกแต่งจากการเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์ชั้นสูง ประกอบด้วย

1) กำไลข้อเท้า มี 2 ลักษณะ คือ ใช้เป็นผ้าปัก ประดิษฐ์ด้วยโลหะมีลักษณะเป็นวงโค้งรอบข้อเท้าปลายทั้ง 2 ข้างเป็นหัวเม็ดรูปดอกบัวตูม เรียกชื่อต่างกันว่า กำไลก้านบัว ดั้งเดิมทำด้วยเงิน ปัจจุบันเป็นทองเหลือง

2) แหวนรอบ(ข้อเท้า) เป็นเส้นโลหะขดเป็นวงๆ คล้ายสปริงยาวขนาดข้อเท้า แล้วชุบเป็นสีทองด้านปลายทั้ง 2 มีห่วงและขอเพื่อยึดให้ติดกันขณะสวมใส่เป็นส่วนรองรับกำไลข้อเท้า

3) เข็มขัดและปั้นเหน่ง(หัวเข็มขัด) เป็นสายโลหะที่คาดเอว ตัวสายเข็มขัดที่ใช้กับตัวเอก เป็นเงินถักลายที่เรียกว่าเข็มขัดทางมะพร้าวตัวรองลงมาใช้เข็มขัดโลหะที่เป็นข้อๆ ต่อกันตลอดทั้งเส้น ส่วนหัวเข็มขัด(ปั้นเหน่ง)มีทั้งโลหะหล่อขึ้นรูป เส้นโลหะปัดกรีขึ้นรูปฝังเพชรพลอยแล้วชุบเป็นสีทองทั้งหมดถ้าเป็นตัวไพร่พลใช้ผ้าเป็นสายผ้าปักดิ้นซับด้วยกระดาษเป็นหัวเข็มขัด

4) กำไลแผงหรือทองกร ทำเป็นแผ่นโค้งรูปกาบกล้วยกระกบติดกันปลายข้างหนึ่งกว้าง ข้างหนึ่งแคบตามรูปทรงของข้อมือมนุษย์นิยมประดิษฐ์ด้วยโลหะฝังอัญมณี เพชรพลอยแล้วชุบเป็นสีเงินหรือสีทองบางครั้งอาจประดิษฐ์เป็นแถบผ้าปักขนาดพอดีกับข้อมือซึ่งมีความเหมาะสมกับผู้แสดงบางประเภทเช่น ตัวลิง เพราะมีความสะดวกในการเคลื่อนไหวมากขึ้น

5) ปะวะหล่ำ เป็นเม็ดโลหะมีรูเหมือนลูกปัดขนาดประมาณผลบัว หรือเม็ดโลหะร้อยสลับเป็นสายกับแก้วหรือพลอย ใช้สำหรับผูกข้อมือคั่นระหว่างกำไลแผงหรือแหวนรอบ

6) แหวนตะแคง ลักษณะเป็นวงแหวนขนาดเล็ก ด้านหัวแหวนเอียงหรือตะแคงข้างๆฝังอัญมณีหรือเป็นลวดลาย มีจำนวนค่อนข้างมากถักร้อยด้วยด้ายหรือเชือกเล็กๆติดกันเป็นสาย เมื่อนำมาประดับข้อมือจะแผ่ตะแคงรอบข้อมือใช้สวมคั่นระหว่างปะวะหล่ำกับลูกไม้ปลายมือ ต่อมาในภายหลังมีการดัดแปลงเป็นเส้นโลหะขดเป็นวงๆคล้ายสปริงทำนองเดียวกับแหวนรอบข้อเท้า แต่มีขนาดเล็กกว่าและยังการถักเชือกให้มองดูคล้ายกับการถักเชือกร้อยแหวนรอบตามแบบเก่า

7) ลูกไม้ปลายมือ เป็นโลหะประดับอัญมณีหรือแก้วรูปแบบเป็นรูปคล้ายดอกไม้หรือใบไม้ขนาดเล็กร้อยคั่นกับเม็ดโลหะหรือเม็ดพลอยเป็นสายรอบข้อมือใช้สวมใส่ชุดชั้นนอกสุด

8) พาหุรัด เป็นเครื่องตกแต่งใช้รัดต้นแขก แต่เดิมใช้กับตัวนาง และพระบางบทบาท เช่น ตอนรำลงสรงโทน (แต่งตัว) ปัจจุบันไปปรากฏอยู่ที่ตัวลิง แต่เป็นแถบผ้า ปักติดกับตัวเสื้อ

9) สังวาล ประกอบด้วย ดาบทิศ (มี2ชิ้น) อยู่ข้างลำตัว ดาบหลัง และดอกประจำยาม ทั้งหมดกันเป็นสำรับ ประกอบด้วยสายสังวาลไขว้กัน 2 สาย ดาบทิศติดประดับอยู่ด้านล่าง 2 ข้าง ด้านหลัง ส่วนที่สายสังวาลไขว้ทบกันกลางแผ่นหลังติดตรึงด้วยดาบหลังหรือประจำยาม

10) ทับทรวง เป็นเครื่องประดับบนหน้าอกสำหรับตัวพระ มีรูปทรงเป็นสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนทำด้วยโลหะชุบเงินหรือทอง ประดับเพชรเทียมหรือทำด้วยผ้าปักลวดลาย เช่นในตัวละครเสนายักษ์ เสนาลิงทับทรวงตัวนาง เรียกว่าจี้นาง มีขาดเล็กเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ยาวออกสองข้างทำด้วยโลหะประดับเพชรเทียมชุบเงินหรือชุบทอง

สรุปการแสดงโขนเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งเป็นการแสดงเพื่อให้ผู้คนในสมัยนั้นมีความเชื่อถึงความเป็นสมมุติเทพที่มีในระบอบการปกครองแบบสมบูรณายาสิทธิราชจะเริ่มจากการเล่าเรื่องให้ฟังและได้มีการพัฒนาการมาเป็นหนังใหญ่และมีการเต้นออกตัวแล้วพัฒนาเรื่อยมาจนมีการผสมผสานการร้องเข้าไปในสมัย ร.5 .ในการแสดโขนจะมีส่วนประกอบหลายต่อหลายส่วนทั้งด้านบทด้านฉากและเวที ด้านส่วนประกอบที่ของความงามการศึกษาในครั้งนี้ผู้ศึกษาจะศึกษาเกี่ยวกับส่วนของพัสตราพรที่หมายถึงเครื่องแต่งตัวที่เป็นเสื้อผ้าอาภรณ์ของผู้แสดงโขนซึ่งเป็นส่วยแยกย่อยจากด้านส่วนประกอบที่สร้างความงาม

2.3 วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายของโขนไทย

2.3.1 ลักษณะส่วนประกอบการแต่งกายของตัวละครในการแสดงโขน

สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507) ได้กล่าวว่า เครื่องแต่งกายละครไทยหมายถึง เครื่องแต่งกายละครไทยตามแบบละครนอก ละครใน หรือเครื่องแต่งกายโขนที่ลักษณะใกล้เคียงกัน ในบทนี้จะกล่าวถึงแนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับ บทผู้หญิงก็ใช้เครื่องตัวนางทั้งสิ้น แปลกกันแต่เครื่องสวมศีรษะทำนองเดียวกัน คงเป็นแบบละครหลวงคิดขึ้นครั้งกรุงเก่าแล้วละครข้างนอกเอาอย่างไป จึงใช้ตามกันมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้

เนาวรัตน์ เทพศิริ (2539) ได้ค้นคว้าเรื่อง เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ ได้กล่าวสรุปเรื่องวัตถุประสงค์ของเครื่องแต่งกายละครไว้ว่า

- เป็นการแต่งเพื่อความงดงามของตัวละครในการร่ายรำ
- เป็นการแต่งกายที่คงชิ้นส่วนต่างๆ ซึ่งทำเลียนแบบของมีค่าหลายชิ้นไว้ในชุดเดียวกันโดยดัดแปลงให้สะดวกเรียบร้อยในการแต่ง
- เป็นการแต่งแบบรัดตรึง เพื่อเน้นให้กลมกลึงงามสง่างาม อย่างที่เรียกกันว่า "รัดเครื่อง" เพื่อความคลองตัวในการรำ
- เป็นการแต่งที่คงลักษณะเดิม แบบ "สมมติเทพมาตั้งแต่สมัยครั้งอยุธยาตอนต้นเรื่อยมา ทั้งนี้เพราะแต่งตามลักษณะของตัวละครในเรื่องราวต่างๆ ที่นิยมนำมาเล่นเป็นละครรำ"

ลักษณะของเครื่องแต่งกายละครไทยนั้นเชื่อว่ามีวัฒนาการมาจากสมัยอยุธยาและได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับ ซึ่งจะได้แยกประเภทของชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายละครทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ ลิงว่ามีส่วนประกอบและวิวัฒนาการเป็นอย่างไร โดยเฉพาะลักษณะของตัวลิง ยักษ์มีความใกล้เคียงกับของตัวพระ ซึ่งมีเพิ่มเพียงผ้าห้อยก้นหรือผ้าปิดก้นเท่านั้น ซึ่งส่วนประกอบของตัวพระ ยักษ์ ลิง ประกอบไปด้วย สนับเพลา ผ้านุ่ง ห้อยหน้า ห้อยข้างลักษณะและที่มาของชิ้นส่วนเครื่องแต่งกาย

2.3.2 ที่มาของลวดลายบนเครื่องแต่งกายโขนละคร

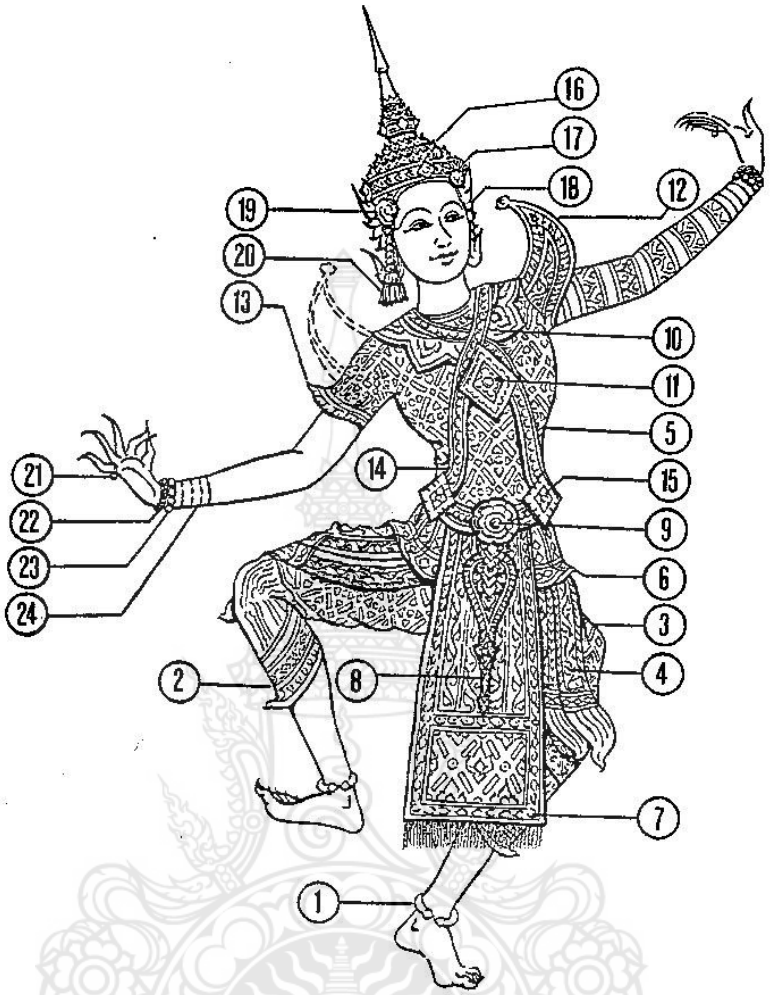
ผู้ศึกษาได้รวบรวมทฤษฎีงานวิจัย ทฤษฎีในเรื่องผ้าและเครื่องแต่งกายตลอดจนวิวัฒนาการของเครื่องแต่งกาย ดังนี้

เครื่องแต่งกายโขนละคร มีตัวละครที่เป็นหลักใหญ่ๆ 4 ประเภท คือ

- เครื่องแต่งกายแบบตัวพระ หรือพระเอก หรือตัวนายโรง หรือตัวละครอื่นๆที่แสดงบทผู้ชาย
- เครื่องแต่งกายแบบตัวนาง หรือตัวนางเอก นางรองและตัวนางอื่นๆ ที่แสดงบทผู้หญิง
- เครื่องแต่งกายตัวยักษ์ ทั้งพระยายักษ์และยักษ์อื่นๆ
- เครื่องแต่งกายตัวลิง พระยาวานรและลิงเสนา

ซึ่งเครื่องแต่งกายเหล่านี้ได้ถูกออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นให้มีลักษณะแตกต่างกันตามประเภทของตัวละครมีการออกแบบชิ้นส่วนอุปกรณ์สำหรับแต่งกายให้งดงามตามจินตนาการของช่างศิลป์ไทย ลักษณะเครื่องแต่งกายละครไทยทั้ง 4 ประเภท

ตัวพระ

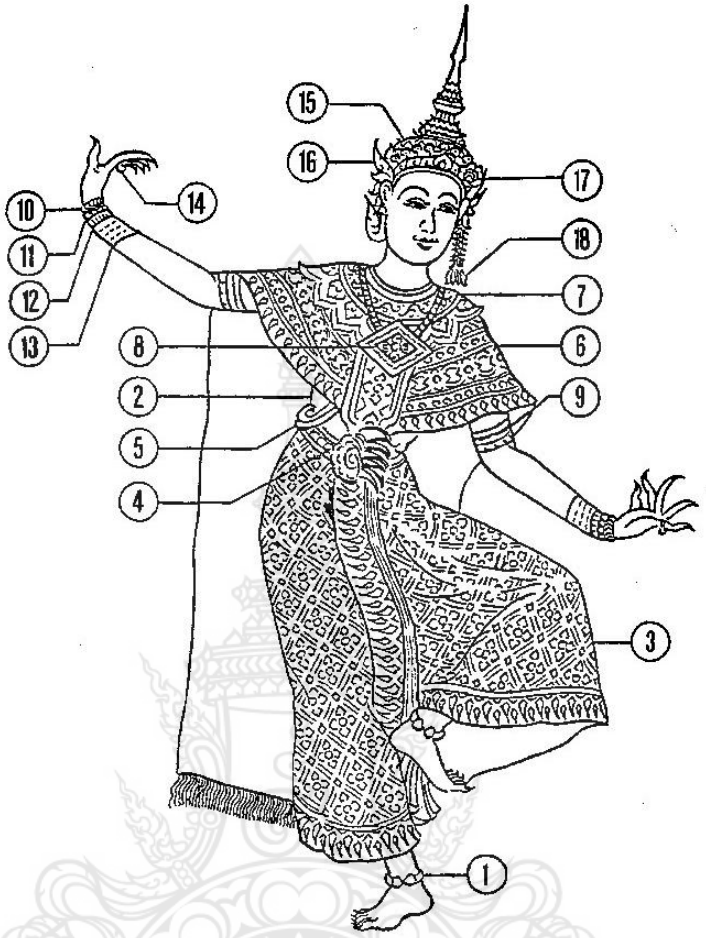


ภาพที่ 2.1 เครื่องแต่งกายตัวพระ

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

1.ข้อเท้า	9.ปั้นเหน่งหรือหัวเข็มขัด	17.ดอกไม้เพชร
2.สนับเพลา	10.กรองคอหรือนวมคอ	18.จอนหู
3.ผ้านุ่งหรือภูษา	11.ทับทรวง	19.ดอกไม้ทัด
4.ห้อยข้างหรือชายแครง	12.อินทรธนู	20.อุบะ
5.ฉลององค์	13.กรกแขนเสื้อ(เฉพาะเสื้อแขนสั้น)	21.ธำมรงค์
6.รัดเอว	14.สังวาลย์	22.แหวนรอบ
7.ห้อยหน้าหรือชายไหว	15.ตาบทิศ	23.ปะวะหล่ำ
8.สุวรรณกระถอบ	16.มงกุฎ	24.ทองกร

ตัวนาง

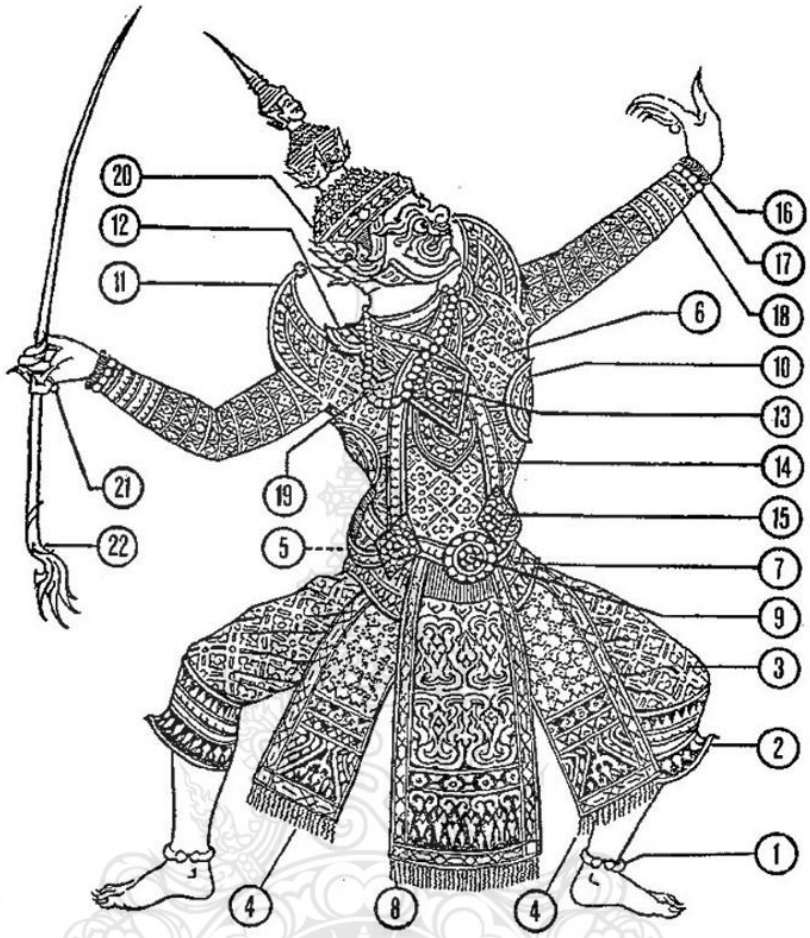


ภาพที่ 2.2 เครื่องแต่งกายตัวนาง

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

1.กำไลข้อเท้า
2.เสื้อในนาง
3.ผ้านุ่งหรือภูษา
4.หัวเข็มขัดหรือปั้นเหน่ง
5.สะอิ้งหรือสร้อยตัว
6.ผ้าห่มนาง
7.กรองคอ
8.จี้นาง,ทับทรวง
9.พาหุรัด
10.ลูกไม้ปลายมือ
11.แหวนรอบ
12.ปะวะหล่ำ
13.ทองกร
14.ธำมรงค์
15.มงกุฎนาง
16.จอนหู

ตัวยักษ์

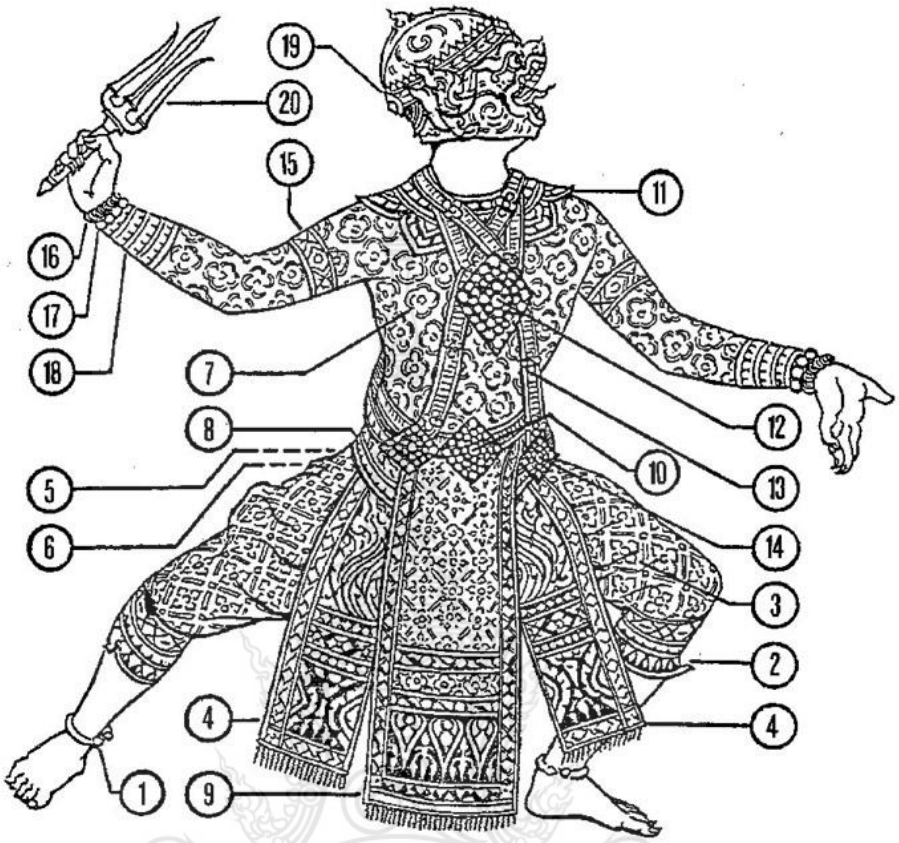


ภาพที่ 2.3 เครื่องแต่งกายตัวยักษ์

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

1.ข้อเท้า	9.ปั้นเหน่งหรือหัวเข็มขัด	17.ปะวะหล่ำ
2.สนับเพลา	10.เกราะ	18.กำไลข้อมือ
3.ผ้านุ่งหรือภูษา	11.อินทรธนู	19.ลูกประคำ
4.ห้อยข้างหรือชายแครง	12.กรองคอ	20.ศีรษะโขน
5.รัดเอวหรือรัดพัสตร์	13.ทับทรวง	21.ธำมรงค์
6.เสื้อหรือฉลององค์	14.สังวาลย์	22.คันศร
7.เข็มขัด	15.ตาบทิศ	23.ปะวะหล่ำ
8.ห้อยหน้า	16.แขวนรอบ	24.ทองกร

ตัวลิง



ภาพที่ 2.4 เครื่องแต่งกายตัวลิง

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

1.ข้อเท้า
2.สนับเพลา
3.ผ้านุ่งหรือภูษา
4.ห้อยข้าง
5.รัดเอว
6.ปิดก้น
7.เสื้อลิง
8.หางลิง
9.ห้อยหน้า
10.หัวเข็มขัดหรือปั้นเหน่ง
11.กรองคอ
12.ทับทรวง
13.สังวาลย์
14.ตาบ
15.พาหุรัด
16.แขวนรอบ
17.ปะวะหล่ำ
18.กำไลข้อมือ
19.ศีรษะโขน
20.อาวุธ

ประวัติของเครื่องแต่งกายละครไทยนั้น กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงพระนิพนธ์ไว้ในหนังสือ ตำนานละครอิเหนา ไว้ว่า

“สันนิษฐานว่าชั้นเดิมที่เดียวละครคงแต่งอย่างสามัญ เป็นแต่งเครื่องประกอบในเวลาเล่น (ข้อนี้ละครโนราห์ชาตรี ยังใช้ผ้าขาวห่มให้รู้ว่าทำบทเป็นหญิงจนทุกวันนี้) ต่อมาเมื่อมีละครขึ้นอย่างแพร่หลายแล้วจึงมีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัว (อย่างยืนเครื่องละครโนราห์ชาตรีแต่ง) ขึ้นสำหรับตัวละครที่ทำบทเป็นพระยา ในโรงละคร โรงหนึ่งก็เห็นแต่แต่งคนเดียว เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า แต่งยืนเครื่อง ความบ่งว่าตัวละครตัวอื่นมิได้แต่งยืนเครื่อง ถ้าแต่งยืนเครื่องทั้งหมดคงไม่เรียกว่า ยืนเครื่อง หรือถ้ามีเครื่องแต่งตัวเป็นหลายอย่าง ก็คงเรียกต่างกัน ว่ายืนเครื่องพระและยืนเครื่องนาง หาเรียก ยืนเครื่อง เท่านั้นไม่ ชะรอยเมื่อขุนศรัทธาลงไปหัดละครเมืองนครศรีธรรมราช แบบเครื่องแต่งละครกรุงเก่า จะยังคงมีแต่อย่างยืนเครื่องอย่างเดียว ขุนศรัทธาจึงได้ไปแต่ยืนเครื่องกับสำหรับแต่งประกอบที่ละครในกรุงที่ใช้กันในสมัยนั้น ยังหน้ากากที่จำอวดละครโนราห์ชาตรีใส่ปรากฏเป็นตัวอย่างอยู่จนทุกวนนี้เห็นได้ว่าเป็นเครื่องแต่งประกอบสำหรับตัวที่เล่นเป็นตัวกากเช่น มาร พราน ภูต เป็นต้น ในสมัยเมื่อยยังไม่เกิดเครื่องแต่งตัวละครอย่างหัวโขนที่ใช้ในชั้นหลัง เพราะฉะนั้นเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องอย่างละครโนราห์ชาตรีแต่ง เห็นจะเป็นเครื่องแต่งตัวละครที่ประดิษฐ์ขึ้นก่อนอย่างอื่น ต่อมาอีกชั้นหนึ่งจึงคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวละครขึ้นใหม่อีก 2 อย่าง เป็นเครื่องแต่งยืนเครื่องอย่างหนึ่งเป็นเครื่องแต่งนางอย่างหนึ่ง ซึ่งถือเป็นต้นแบบอย่างเครื่องแต่งตัวละครที่ใช้กันในกรุงฯมาจนถึงทุกวันนี้แบบเครื่องแต่งกายละครที่คิดใหม่แก้ไขให้ผิดแบบเก่า เพราะเครื่องแต่งตัวที่คิดแก้ไขใหม่ใช้เหมือนกันทั้งละครหลวงและละครราษฎร์ จึงเอาแบบอย่างไปแต่ง สันนิษฐานว่าการที่คิดแก้ไขแบบแผนเครื่องแต่งตัวละครครั้งนั้นเห็นแก้เมื่อแต่งนางระบำของหลวงเป็นเทพบุตร เทพธิดา เล่นจับระบำดังกล่าวมาแล้ว แล้วจึงเลยใช้มาเป็นเครื่องแต่งกายละครผู้หญิงของหลวง เพราะฉะนั้นเครื่องแต่งกายละครจึงมีอยู่ 2 อย่าง บรรดาตัวละครที่ทำบทเป็นชาย ถึงจะเป็นตัวดีตัวเลวก็แต่งอย่างยืนเครื่องทั้งสิ้น แปลกกันแต่เครื่องสวมศีรษะ ตัวที่เป็นท้าวพระยาใส่ชฎา ตัวที่เป็นเสนาอำมาตย์ใช้แต่ผ้าโพกศีรษะ ฝ้ายทำ รัดสะเอว ฉลององค์ กรองศอ อินทรธนู ปิดก้น (ยักษ์,ลิง) ตัวนางประกอบด้วย ผ้านุ่ง ผ้าห่มนาง กรองศอ”

2.3.3 ลักษณะที่มาของชิ้นส่วนเครื่องแต่งกาย

ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายเหล่านี้มีที่มาและวิวัฒนาการของชิ้นส่วนต่างๆ เพื่อจะได้ทราบความเป็นมา รูปแบบนำไปสู่ที่มาของการปักเครื่องแต่งกายต่อไป

2.3.3.1 สนับเพลา หมายถึง กางเกง ซึ่งสนับเพลาในนาฏศิลป์ไทยมักเป็นกางเกงครึ่งแข้ง สวมอยู่บริเวณหน้าขาของผู้แสดง ซึ่งเชิงสนับเพลาจะมีการปักลวดลายงดงาม (ตามฐานะของตัวละคร) สนับเพลาหรือกางเกงนี้ นอกจากผ้านุ่งเรายังมีกางเกงอีกอย่างหนึ่งที่ใช้นุ่ง กางเกงนี้เป็นของแน่ว่าแต่เดิมนั้นขาสั้นมาก อย่างที่เรียกกันว่า “กางเกงขาก๊วย” ในสมัยหนึ่งถัดลงมาเป็นกางเกงเพียงเข่า ดังกางเกงม่อฮ่อม ถัดลงมาจากกางเกงยาวถึงแข้ง บางครั้งเกือบถึงตาตุ่มก็มี

ราชาศัพท์เรียกกางเกงว่า “สนับเพลา” คำว่า “สนับ” ปทานุกรมแปลว่าเสื้อ เครื่องสวม เครื่องรอง (สวมนิ้วก้นเข็มแทงขึ้นเวลาสอย) มีใช้หลายคำ สนับแข้ง สนับนิ้ว สนับเพลา สนับมือชาวเขาทางภาคเหนือเผ่าอีก้อ นุ่งกางเกงแล้วผูก “สนับแข้ง” ด้วย เพื่อแก้ปวดขา

คำว่า “สนับเพลา” นั้นชื่อก็บอกแล้วว่ากางเกงสั้น เพราะสนับเพียงเพลาคือหน้าขา

คำว่า “ขนอง” แปลว่า หลัง

คำว่า “กั้ง” แปลว่า กั้น หรือเป็นชื่อชาวกะเหรี่ยงโบราณ

คำว่า “เกน” แปลว่านางก็ได้ แปลว่าร้องตะโกนก็ได้ แปลว่าหลักบังคับหรือกำหนดก็ได้

พระยาอนุมานราชธน เขียนไว้ในหนังสือ “บันทึกความรู้ต่างๆ เล่ม 4” ว่า “ส่วน “กางเกง” คำนี้แปลก ไม่เหมือนกันสักแห่ง ไทยใหญ่เรียกกางเกงว่า ก๋น จะเรียกมีสร้อยคำว่าก๋านเป็นคำคู่ก็ได้ เป็น ก๋นก๋าน ไทยคำที่ กางเกงกว้างอย่างกางเกงจีน เรียกว่าป่องปี ถ้าขาแคบอย่างฝรั่ง ก๋น พายัพ กางเกงจีนเรียกว่า เตี่ยว เช่น ผ้าเตี่ยว=กางเกงผ้าเตี่ยวแฮ=กางเกงแพร ถ้าเป็นกางเกงแบบฝรั่งเรียกว่า กงเก็ง อย่างชนิดสั้นเรียกว่ากงเกงขาก้อม อีศานเรียกกางเกงว่า ส่ง คำเดียวกับ ส้ง ในคำว่า ลาวส้ง คือ ลาวนุ่งกางเกง กางเกงขาสั้นเรียกส่งขากบ ส่วนเตี่ยว อีศานหมายถึงผ้าขัดหนอกอย่างที่พวกข่าใช้ ทางเชียงตุงพวกเขินเรียก ขากิ๊น ไทยโท้ ไทยนุง และผู้ไทยขาว เรียกกางเกงว่า ขวา ซึ่งเพี้ยนเป็นโข หรือ ขัว ในอีศานลางถิ่น เขมรก็ดูเหมือนเรียกว่า โค เหมือนกัน ไทยน้อยเรียกกางเกงว่า กุน เห็นจะเป็นคำเดียวกันกับ ก๋น ในไทยใหญ่ จีนเรียกกางเกงว่า โข่ กางเกงขาสั้นว่า โข่ก๊วย แต่อ่านว่า โด้ก๊วย แปลว่า กางเกงครึ่งท่อน ไทยแผลงโด้เป็นขา เป็นกางเกงขาก๊วย ปักใต้เรียกกางเกงว่า โกงเกง ซึ่งคงเป็นคำเดียวกัน คงมีเรียกว่า กางเกง แต่ไทยกลางและปักษ์ใต้เท่านั้น จะว่า กางเกงเป็นของเกิดใหม่เพราะคำเรียกในภาษาไทยต่างๆกัน ก็ยังหมิ่นต่อเหตุผล ข้าพระพุทธเจ้าพบใน คำฤษดีของ

สมเด็จกรมพระปรมานุชิต ฯ แปลคำ สนับเพลา ว่า เสื้อขา ถ้าเสื้อขา เป็นคำที่ใช้กันอยู่แต่เดิม เสื้อตอนก็ควรเป็น เสื้อแขน และคงจะเป็นเพราะมาเรียกเสื้อขาเป็นกางเกงและสนับเพลาเสียแล้ว เสื้อจึงไปเกาะอยู่กับเสื้อแขนพวกเดียว เรื่องเครื่องแต่งกายคิดด้วยเกล้าฯ ว่า ถ้าจะพูดถึงประเทศร้อน เดิมจะนุ่งผ้าแคบๆ อย่างนุ่งผ้าขาวม้า อย่างรูปชาวอียิปต์ครั้งโบราณ แล้วผ้าแคบนี้จึงยืดมาเป็นยาว โสร่ง เป็นถุงขึ้น เกิดรุ่มร่ามจึงรวบชายกลางไปไว้ข้างหลังเป็นครั้งเป็นคราวก่อน แล้วภายหลังก็รวบเลยเกิดเป็นนุ่งผ้าโจงกระเบน ส่วนกางเกงก็จะมารวมชายกลางนั่นเอง เกิดเป็นเสื้อขาขึ้น”

รูปเทวดาเก่าๆที่พบในภาคเหนือบ้าง ภาคกลางบ้าง แต่งองค์แปลก คือเผินๆ เหมือนนุ่งผ้าขาวม้าลอยชายทับกางเกงขายาว ไม่ว่าจะเป็นรูปเขียน รูปสลัก ในพระราชหัตถเลาขาของรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งเสด็จเหนือคราวหนึ่งว่า พระองค์ท่านเพิ่งทรงสังเกตได้ว่า แต่โบราณนั้นนุ่งกางเกงสองตัวซ้อนกันคงนุ่งกันมานานแล้วมากทีเดียว ก็สนใจเมื่อได้พบรูปดังกล่าวก็พิจารณาเป็นพิเศษ รูปแกะสลักไม่ช่วยอะไรได้มากแต่รูปเขียนในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ช่วยได้เพราะแยกขาให้เห็นกางเกงก็มี ผ้าที่เห็นเป็นลอยชายนั้นคือผ้าคาดพุงอีกพื้นหนึ่งต่างหาก ดังนั้นจึงต้องลากความในกฎมณเฑียรบาลเข้าหารูปภาพว่า “ขนองกั้งเกญสนับเพลา” คือ สนองหรือฉลองกั้นเกนสนับเพลา จะได้ง่ายต่อการเดาว่านุ่งกางเกงสนับเพลาและเดาต่อไปว่ากางเกงนั้นคือตัวที่นุ่งอยู่ชั้นในขายาวมาถึงแข้ง ส่วนสนับเพลาคือตัวที่นุ่งอยู่ชั้นนอก ขาสั้นพียงเข่า แล้วต่อมาภายหลังความหมายย้ายที่ สนับเพลาเรียกตัวขายาวที่เหลืออยู่ตัวเดียว

การนุ่งกางเกงซ้อน 2 ตัวนี้นุ่งกันทั่วไปทุกชั้นบรรดาศักดิ์ แต่มิได้นุ่งแต่แบบนี้แบบเดียว นุ่งโจงก็มี นุ่งโจงทับกางเกงก็มี แต่พวกชั้นดีที่อยู่งานเครื่องสูงนุ่งโจงทับสนับเพลา นุ่งกางเกงสั้นทับสนับเพลา

ขนองกั้งเกน เนาวรัตน์ เทพศิริ ได้อธิบายไว้ว่า “ขนองกั้งเกน” ไม่มีคำแปลโดนตรงมีแต่ “ขนอง” เป็นคำมาจากภาษาเขมรแปลว่า “หลัง” ส่วนคำว่า “กั้งเกน” ไม่มีทั้งชื่อคำและคำแปลในพจนานุกรม แต่มีคำคล้ายกันคือ “กังก้า” แปลว่า “หยักรัง” นุ่งผ้า ขนองกั้งเกนจึงน่าจะแปลได้ว่า นุ่งผ้าหยักรังไปด้านหลังซึ่งน่าจะใกล้เคียงกับ “นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ (เนาวรัตน์ หน้า 14)

2.3.3.2 ผ้านุ่ง หรือ ภูษา หมายถึง ส่วนของผ้านุ่งทับสนับเพลาอีกชั้นหนึ่ง ในส่วนล่างของตัวพระมักเรียกว่า นุ่งจีบโจงหางหงส์ ส่วนของลิง ยักษ์ เรียกว่า นุ่งถกเขมร หรือ จีบโจงหรืองทางชุดแต่งกายเรียกว่า นุ่งก้นแป้น ซึ่งลักษณะการนุ่งผ้าที่เรียกว่าโจงกระเบนนั้น นายสมภพ จันทรประภา ได้กล่าวว่า “นุ่งลอยชาย แล้วจับชายทั้งสองพับเข้าด้าน และม้วนกลมเรียกว่าโจงกระเบน เอาลอดหว่างขาเข้าไปเหน็บริมผ้านุ่งที่เอวแล้วคาด ผูก รัดด้วยผ้า ด้วยเข็มขัด ฯลฯ

หรือไม่ต้องคาดอะไรเลย เอวตรงที่เหน็บชายกระเบนนี้ เรียกว่า “กระเบนเหน็บ” เป็นคำสุภาพ” คำว่า “โจงกระเบ็น” น่าจะมาจากภาษาเขมร คือ คำว่าโจง หรือ จอง แปลว่าผูก เช่น จองเปรียง (ผูกโคมน้ำมัน) จองจำ (จองผูก จำแปลว่าอยู่)ส่วนคำว่า “กระเบ็น” หรือ กระเบร็น แปลว่านุ่ง รวมความแล้วจึงน่าจะแปลว่าผูกแล้วนุ่ง

ลักษณะเครื่องแต่งกายของขุนนางไทยโบราณมีทั้งการนุ่งกางเกง (สนับเพลา) และนุ่งโจงกระเบนทับเป็นสองชั้นและยังปรากฏในเครื่องทรงเจ้านายต่างๆ ด้วย ซึ่งการนุ่งผ้าจีบโจงทับสนับเพลานั้นปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยอยุธยาตอนต้น กล่าวถึงเครื่องราชูประโภคคำว่า “ขนองกั้งเกน” นายสมภพ จันทรประภาได้สันนิฐานว่า “ขนองกั้งเกญสนับเพลา” คือ สนอง หรือ ฉลองกั้งเกนสนับเพลาจะได้ง่ายต่อการคาดเดาว่านุ่งกางเกงสนับเพลาและเดาต่อไปว่ากางเกงนั้นคือตัวที่นุ่งอยู่ชั้นในยาวมาถึงแข้ง ส่วนสนับเพลาคือตัวที่นุ่งอยู่ชั้นนอก ขาสั้นเพียงเข่าแล้วต่อมาภายหลังความหมายย้ายที่สนับเพลาเรียกตัวขายาวที่เหลืออยู่ตัวเดียว

การนุ่งกางเกงซ้อน 2 ตัวที่นุ่งกันทั่วไปทุกชั้นบรรดาศักดิ์แต่มิได้นุ่งแต่แบบนี้แบบเดียว นุ่งโจงทับกางเกงก็มี นุ่งแต่กางเกงขาสั้นหรือยาวก็มี นุ่งผ้าหน้าแคบเท่าผ้าขาวม้าลอยชายก็มี ลอยชายทับกางเกงก็มี แต่พวกชั้นดีที่อยู่วานเครื่องสูงนุ่งโจงทับสนับเพลา นุ่งกางเกงสั้นทับสนับเพลา

ส่วนเนาวรัตน์ เทพศิริ ได้อธิบาย “ขนองกั้งเกน” ว่า ขนองกั้งเกนไม่มีคำแปลโดยตรง มีแต่ “ขนอง” เป็นคำมาจากภาษาเขมรแปลว่า “หลัง” ส่วนคำว่า “กั้งเกน” ไม่มีทั้งชื่อคำและคำแปลในพจนานุกรม แต่มีคำที่คล้ายกันคือ “กังก้า” แปลว่า หยักรั้ง (ผ้านุ่ง) “กั้งเกน” น่าจะมีความหมายคล้าย “กังก้า” ได้เช่นเดียวกับ “สะเอิ้ง” และ “สะอิ้ง”
ดังนั้น “ขนองกั้งเกน” จึงน่าจะแปลว่าได้ว่าการนุ่งผ้าหยักรั้งไปด้านหลัง ซึ่งน่าจะใกล้เคียงกับ “การนุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์”

กั้งเกน น่าจะใกล้เคียงกับคำว่า กังก้า หรือปัจจุบันมีศัพท์คำว่า “ยืนจังก้า” คงน่าจะมาจากคำเดียวกันคือยืน ขณะนุ่งผ้า (ผู้ศึกษา)

ลักษณะการนุ่งผ้าโจงกระเบนทับสนับเพลานั้นน่าจะเป็นวัฒนธรรมที่ไทยรับผ่านมาจากอาณาจักรเขมรโบราณ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมถ่ายทอดจากการนุ่งผ้ามาจากอินเดีย นอกจากนี้ยังมีคำว่านุ่งหยังรั้ง หรือนุ่งถกเขมร หมายถึงการนุ่งผ้าดึงขึ้นสูงจนถึงต้นขาเพื่อให้สะดวกในการทำงาน เป็นต้น

การนุ่งผ้าในโขนละครจึงมีการนุ่งจีบโจงไว้หางหงส์ในตัวพระและนุ่งจีบโจงในตัวยักษ์และลิง เพื่อต้องการความงดงามในการนุ่งจึงมีการจับจีบผ้าให้งดงามและมีการเย็บตรึงเพื่อไม่ให้เกิดความเลื่อนหลุดในการแสดง

2.3.3.3 ห้อยหน้า ห้อยข้าง รัดสะเอว เป็นสิ่งที่รวมกันเป็นชุด เมื่อเวลาจัดเก็บเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ช่างแต่งกายมักจะเก็บห่อทั้งสามสิ่งเข้าร่วมเป็นส่วนเดียวกัน ประกอบไปด้วย ห้อยหน้า 1 ชิ้น ห้อยข้าง 2 ชิ้น รัดสะเอว 1 ชิ้น ซึ่งห้อยหน้า ห้อยข้าง รัดสะเอว นี้ มีชื่อเรียกเป็นราชาศัพท์ว่า ชายไหว ชายแครงและรัดองค์หรือรัดพัสร์ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าละครมีการใช้ชายไหว ชายแครง (ตามอย่างเครื่องต้น) ใช้มาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง เพราะพบคำว่า “ชายไหว ชายแครง” อยู่ในรายชื่อองค์ประกอบเครื่องต้นแล้ว

อนึ่งมีคำที่น่าสังเกตในรายชื่อเครื่องต้นแบบมี 13 สิ่งคือ สิ่งที่ 11 “ชายแครงประดับพลอย” ที่มีคำว่า “ห้อยหน้า” คงมาจากการเรียกทับศัพท์ในคำศัพท์กำกับมากับ “ชายแครง” ซึ่งเจ้าพนักงานที่เกี่ยวข้องกับเครื่องต้นในสมัยโบราณคงบันทึกต่อท้ายไว้เพื่อป้องกันการใช้ “ชายแครง” ผิดทีนั้นเอง

ดังนั้น “ห้อยหน้า” จึงน่าจะหมายถึง “ชายแครง” แต่ในพจนานุกรมมีคำอธิบายว่า “ชายแครง” คือ ผ้าห้อยทับหน้าขาทั้งสองข้าง และชายไหว คือผ้าห้อยซึ่งอยู่ระหว่างชายแครง ซึ่งมีความหมายสลับกันกับ “ชายไหว ชายแครง” ของเครื่องต้น แต่สมเด็จ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยา นริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระอธิบายถึงความหมายของชายไหว ชายแครงของตัวละครไว้สอดคล้องกับความหมายของชายไหว ชายแครงของเครื่องต้นดังนี้

“นายโรงละครชวาแต่งตัวมีชายผ้าห้อยลงไปข้างหน้า และผ้าคาดสะเอวไว้ชายยาว ท่ารำตัวละครถือชายผ้าคาดยกขึ้นเสมอบ่าทั้งสองข้าง พอเห็นก็นึกทันที่ว่าเป็นมูลของ “ชายไหว ชายแครง” ซึ่งเราได้เคยค้นกันมาก่อนและเห็นเป็นยุติมาด้วยกันแล้วว่า ผ้าห้อยหน้าละครไทยเดิมเป็นชายผ้านุ่งคือ ชายแครง ที่เรียกว่า จารบาด เป็นชายคาดคาดคือ ชายไหว เหตุใดจึงเรียกว่า ชายไหว มาจับได้ที่รูปภาพที่ทูลมานี้ว่า เพราะใช้ชายผ้าคาดกวักไกวในกระบวนรำอันน่าจะเอาปกติของคนคาดผ้า มักใช้ผ้าคาดในกิจการบางอย่างเช่น เช็ดหน้า เช็ดตัว เป็นต้น มาประดิษฐ์เป็นท่ารำ แต่ละครไทยเราไม่ใช้กระบวนรำอย่างนั้น จึงกลายเป็น ห้อยหน้า จารบาด รัดสะเอว”

ถ้าตามที่กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงกล่าวดังนี้จะสันนิฐานว่า ห้อยหน้า คือ ชายผ้านุ่ง (ด้านหน้า) คือชายแครงห้อยข้างหรือจารบาด เป็นชายผ้าคาดเอว หรือชายไหว รัดองค์ คือ ผ้าที่รัดสะเอว ชายผ้าคาดเอวสองข้างวิวัฒนาการมาเป็นห้อยข้าง

สรุป ส่วนประกอบของเครื่องแต่งการของโขนมีมากมายหลายส่วนซึ่งแต่ละตัวละครในการแสดงโขนก็จะมีชิ้นส่วนของการแต่งกายก็จะมีไม่เหมือนกันส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายเหล่านี้มีที่มาและวิวัฒนาการของชิ้นส่วนต่าง ๆ เพื่อจะได้ทราบความเป็นมา รูปแบบนำไปสู่ที่มาของการปักเครื่องแต่งกายของโขนที่ผู้ศึกษาจะได้ทำการศึกษาหาข้อมูลรวมถึงรายละเอียดและเทคนิคต่าง ๆและได้นำไปรวบรวมเพื่อการสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย

2.4 กรรมวิธีการปักลวดลายพัตราภรณ์โขน

2.4.1 ประวัติการปักผ้าในประเทศไทย

การปักลวดลายบนผืนผ้าในเครื่องแต่งกายไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่นุ่งห่มปกติในชีวิตประจำวัน หรือเครื่องแต่งกายที่ต้องการแสดงความหรูหรา สถานะของผู้สวมใส่ในโอกาสต่างๆ จนถึงเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงซึ่งเลียนแบบมาจากเครื่องแต่งกายในโอกาสเศษเพื่อแสดงความหรูหราและความงดงาม ในประเทศไทยได้มีการปักลวดลายหรือสร้างสรรค์ลวดลายบนเครื่องแต่งกายมาตั้งแต่โบราณซึ่งเกิดขึ้นเองในกลุ่มชนที่อาศัยในประเทศ และการรับวัฒนธรรมภายนอกมาผสมผสานทั้งวัฒนธรรม จากตะวันออกเช่น จีน ญี่ปุ่น หรือวัฒนธรรมจากตะวันตกเช่น อินเดีย เปอร์เซีย และยุโรป เป็นต้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายการเกิดการทอผ้าและปักผ้าไว้ในหนังสือสารสมเด็จไว้ดังนี้

“ในการที่พยากรณ์สมัยผ้าจะต้องหาหลักอื่นประกอบความเป็นมาของผ้า คิดว่าจะเป็นดังนี้ได้หรือไม่

ชั้นที่ 1 ผ้าขาว คือแรกทำผ้าได้ คงใช้เนื้อฝ้ายตามปกติก่อน ครั้นนุ่งเปื้อนเปรอะจึงย้อมสีกรบ กลับเห็นเป็นงามจึงเกิดนุ่งผ้าสีกัน

ชั้นที่ 2 ผ้าพื้นเกิดจากการย้อมสี เมื่อทอแล้วนั้นไม่สนิทเพราะสีเข้าในซอกเส้นด้ายไม่ค่อยทั่ว จึงคิดย้อมด้ายเสียก่อนแล้วจึงทอ

ชั้นที่ 3 ผ้ามีหน้า เกิดจากด้านที่ย้อมไว้ไม่พอ ผ้าผืนหนึ่งขาดไปหน่อยจึงเอาสีอื่นพุ่งต่อ กลับเห็นงาม จึงเกิดมีชายสีต่างกัน

ชั้นที่ 4 ผ้าริ้วผ้าตา เกิดจากสลับสีชายได้ก็คิดสลับสีทั้งตัวต่อไป

ชั้นที่ 5 ผ้าลายมีกระบวนทำสามวิธี คือ

1.ลายปัก คงเกิดจากเย็บ เมื่อตริงด้ายก่ายกันเป็นตีนกาก็จึงให้เห็นเป็นที่ดอกสีกลีบ เกิดปัญหาซ้ำเติมเข้าก็เป็นดอกสีกลีบชัด แล้วก็ลงไปเป็นดอกหกกลีบ แปดกลีบเป็นใบ เป็นก้าน สำเร็จเป็นลายเครือไม้

2.ลายปูม เกิดจากทอด้ายควบ คือเอาด้ายสีต่างกันตะบิดทอด้วยอำนาจความลักลั่นเป็นลายไปต่างๆ จึงให้เกิดปัญญา ย้อมด้ายให้ต่างสีกันเป็นท่อนๆ ทอให้เข้าประจบกันเป็นลายตามความคิด

3.ลายยก คงเกิดจากผูกด้ายตะกอ ไม่ตึงเสมอกันพุ่งกระสวยข้ามไปเส้นหนึ่งหรือสอง สามเส้น ก็เกิดวิภูทรพูดขึ้นเป็นตำหนิ ทำให้เกิดปัญญาคิดยกตะกอให้ลักลั่นอยู่ในบังคับเลยเป็นลายไปตามความคิด

ลายสามวิธีนี้อย่างใดจะเกิดก่อนอย่างใด ประมาณไม่ถูก

ชั้นที่ 6 ผ้าตีพิมพ์ คงเกิดจากแขกเอาผ้าส่านเข้ามาขาบเห็นงามคล้ายผ้าปักผ้ายกจึงซื้อห่มแทบด้ายไม่ต้องเหนื่อยทำแต่ยังไม่ค่อยพอใจที่บายไม่เหมือนผ้าไทยแท้ เจ้าแขกจึงรีบอาสาสั่งทีแรกเห็นจะเอาผ้ายกผ้าปักสั่งไปเป็นตัวอย่างจึงมีผ้าลายเทียมปักเทียมยก" (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2514, หน้า 107-108)

จากพระวินิจฉัยดังกล่าว จะเห็นการพัฒนาของการผลิตผ้าซึ่งทรงตรัสไว้โดยลำดับ ผ้าปักจึงเป็นการตกแต่งผ้าอย่างหนึ่งที่ต้องการให้เกิดความงดงามหรูหรามากยิ่งขึ้น "ผ้าปัก" มีความหมายถึง "การสร้างลวดลายบนผ้าโดยใช้เส้นด้ายหรือไหมปักลงในเนื้อผ้าให้เกิดลายนูนบนหน้าผ้าหรือใช้ผ้าพื้นหรือผ้าที่มีลวดลายอยู่แล้วมาเสริมวัสดุอื่นเข้าไปโดยใช้ไหมหรือด้ายต่างสีปักเสริมให้เป็นลวดลาย เช่น ผ้าปักสมัยโบราณ ผ้าปักของชาวเขาในบริเวณภาคเหนือ การสร้างลวดลายวิธีนี้ยังใช้ผ้าต่างสีต่างชนิดเย็บติดเข้าไป เป็นลวดลายต่างๆ เช่น การใช้เศษผ้าไหมสีสดๆ เย็บติดบนเสื้อสีของชาวไทดำหรือไทโซ่งและการใช้ผ้าต่างสีเย็บเสริมลงบนผ้าบาติกหรือผ้าเขียนด้ายขี้ผึ้งแล้วย้อมครามของชาวเขาบางเผ่า นอกจากนี้อาจจะใช้ลูกปัด มุก ปีกแมลงทับ ตกแต่งเพิ่มให้สวยงามยิ่งขึ้น เช่น ผ้าของชาวกะเหรี่ยงและชาวเขาบางเผ่าในภาคเหนือ"

ปักไหมทอง ผ้าพื้นทองที่ทอด้ายไหมหรือฝ้าย ปักด้วยไหมสีทองเป็นลวดลายใช้เป็นผ้านุ่ง ผ้าห่มของชนชั้นสูงในราชสำนัก หรือใช้เป็นผ้าปูลาด ผ้าห่อเครื่องทรง

ผ้าปักในประเทศไทยไม่สามารถระบุได้ว่ามีพัฒนาการมาอย่างไร แต่จากหลักฐานพบว่า ผ้าปักที่ใช้ในสังคมไทย (สยาม) นั้นมีหลักฐานมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งอยุธยาเป็นศูนย์กลางการค้าขายโดยเฉพาะยิ่งสิ้นค้าประเภทผ้า จากอินเดีย เปอร์เซีย ยุโรปและจีน

ดังนายจอร์จ ไวท์ ที่เข้ามาทำการค้าที่กรุงศรีอยุธยาได้รายงานไว้ว่า "เรือกำปั่นที่มาค้าขาย มาจากเมืองกั่งตั๋ง มาเก๊า แอ้หมึง ญวน สุรัต โคโรทมันเดล จากเมืองกั่งตั๋งและมาเก๊ามีสินค้าไหมดิบ ผ้าแพรและผ้าไหมเป็นสำคัญ รวมทั้งผ้าฝ้ายลินินต่างๆ ที่มาจากเมืองสุรัตและโคโรมันเด

กรมศิลปากร (2513) จากบันทึกเรื่องสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศกับนานาประเทศในดึกดำบรรพ์ ได้กล่าวว่า

"น่าจะมีผ้าจากต่างประเทศที่มีกรรมวิธีหลากหลายในการผลิตรวมทั้งผ้าปักซึ่งนำมาทำเครื่องแต่งนุ่งห่มมาตกแต่งร่างกายประดับตกแต่งบ้านเรือน สิ่งของเครื่องใช้ การห่อของ

มีค่าและใช้ในทางพิธีกรรม ทำบุญ ดังเช่น คณะทูตลังกาที่เข้ามาใน พ.ศ. 2296 สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ”

จดหมายเหตุแต่งราชฑูตลังกาและสยามคลังกรุงศรีอยุธยา พระนครโสภณพิพรรณนากร (2473) ได้กล่าวถึง วิละภาเคทะระ ที่ได้บันทึกพิธีการของราชสำนักในการจัดขบวนแห่ซึ่งมีผ้าปักที่ใช้ในงานดังกล่าว ได้นำเรือพระราชพิธีชื่อว่า เรือคลิยัมมาด้วย เรือลำนี้ประดับตกแต่งด้วยผ้าไหมทองยกดอกและผ้าไหมสีแดงเพื่อเป็นพาหนะนำพระราชสาส์นไป และพระราชสาส์นบนพานทองใช้ผ้าปักคลุม ส่วนในพระราชวังชั้นที่สองหรือสามมีพรหมปูพื้นให้ทหารนั่งเวลามีทูตเข้าเฝ้าชั้นในมีทหารของ Mahammandale นั่งบนพรหมปูผ้าขาว ในห้องที่เข้าเฝ้ามีม่านปักกั้นด้าย นอกจากนี้ยังปรากฏพบว่ามีผ้าที่ใช้ประดับตกแต่งงานพระศพในสมัยอยุธยาเป็นกำมะยี่ปักทอง เพดานกำมะยี่พื้นแดงปักทองสละปะตุ่นอย่างเทศ”

ในสมัยอยุธยาตลาดบก ตลาดน้ำทั้งในกรุงรอบกรุงที่มีการขายผ้าที่มีมาจากต่างประเทศที่มีลวดลายการปักเป็นเครื่องใช้ เครื่องแต่งกายในยุคนั้น ดังนี้

“ย่านป่าผ้าเหลืองขายผ้าไตรแลจีวร 1 ย่านป่าชมพูขายผ้าชมพูคาดราตคตหนังไก่ผ้าชมพูเลว ผ้าภิมเลว 1 ย่านป่าไหม ป่าแหลกฟากถนนซีกหนึ่ง ขายไหมครุย ไหมฟั่น ไหมเบญจพรรณ ย่านป่าหมากก็ว่า ป่าผ้าเขียวก็ว่า ขายเชื่อเชียวเชื่อขาว เชื่อจีบเอว เชื่อฉีกอก ซ่อกรวมหัว กังเกงเขียว กังเกงขาวล่วมศักลาด ล่วมเลวถุงหมากสักลาดปักทอง ถุงหมากเลว ถุงยาสูบปักทองประดับกระจก ถุงยาสูบผ้าลายต่างกันสำหรับทิ้งทาน ซรองพลูศักลาดปักทองประดับกระจก ซรองพลูเลว ศักลาดเขียวแดง แล้วรับผ้าแขกจากวัดแก้วฟ้า วัดลอดช่องมาใส่ร้าน ขาย 1”

เครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ในสมัยอยุธยาดังปรากฏในตำราเครื่องต้นเครื่องทรงสำหรับพระมหากษัตริย์ในการเสด็จออกงานพระราชพิธีต่างๆ ดังเครื่องทรงเสด็จพระพุทธบาทประพาสป่า ทรงช้างทรงประพาส ทรงม้าทรงอย่างเทศ ม้าทรงประพาสก็ได้

“ถ้าเสด็จไปวัดพระศรีสรรเพชญ์ แลฉลองวัดทรงพระมาลาเส้าสูงกุหร่าบนขนนกตั้ง 1 ทรงพระภูษาลายพื้นขาว ทรงฉลองพระองค์ญี่ปุ่น ฉลองพระองค์ทรงกรองก็ได้ 1 ทรงพระเสลี่ยง ส่วนหลังคาพระเสลี่ยงเปล่าก็ได้ สนับเพลาเชิงสองชั้นปักประดับพลอยต่างๆ สอดสร้อยฟองมุก กระหนาบมังกรประดับพลอย 1 พระภูษาจีบโจ้งริ้ว เขียว แดง ม่วง ทอง เชิงปักประดับพลอยต่างๆ ชายพกห้อยสีรัดครุยทองปักหล่า 1 รัดพระองค์หนามขนุน 1 จั่นประดับพลอยใบโพธิ์ทองห้อยร้อยสัมฤทธิ์ 1 ฉลองพระองค์พระสังเวียนยกสีทับทิมสัมฤทธิ์ ห้อยประหร่ำประคำทอง ฟองมุกกรองเป็นตาข่าย มีประจำยามดอก 1 พระสุวรรณกรอมแพรพื้นเขียนปักผ่านแย่งตาข่ายนั้นร้อประหร่ำประคำทองใบโพธิ์ทองห้อย ” (กรมศิลปากร, 2545)

นอกจากนี้ยังปรากฏการใช้ผ้าในสมัยอยุธยาจากวรรณคดีที่แต่งขึ้นในสมัยนี้อีกด้วย อย่างผ้าที่ผู้หญิงใช้กันมีผ้าตาดนำมาปักผ้ายกลายต่างๆ และผ้าริ้วที่ปรากฏชื่อ มีผ้าตาดปักทอง ผ้ายกทอง ผ้าหัสวรีและผ้าตาดเงินเขมรัฐ และยังมีผ้าปักทองที่สมเด็จพระนารายณ์ทรงสั่งมาจากฝรั่งเศส

"ผ้าที่สั่งมา สั่งทั้งผ้าแพร ทั้งผ้าปักไหมทองฉลองพระองค์ครุยเริ่มมีในรัชกาลนี้ เดิมทีใช้ทรงเป็นเสื้อมีแขน ที่ทรงสั่งใหม่ไม่มีแขนแบบที่เปอร์เซียใช้เป็นฉลองพระองค์กำมะหยี่แดง ปักไหมทองประดับมุก นอกจากสีแดงก็มีสีเขียว สีน้ำเงินอย่างละ 2 รวม 6 องค์ ลูกไม้ติดที่ฉลองพระองค์ทำด้วยกำมะหยี่แดง ปักไหม ไหมทองประดับมุก" (สมภพ จันทรประภา, 2526)

จึงน่าสันนิฐานได้ว่าผ้าปักซึ่งมีอิทธิพลที่ใช้ในอยุธยานั้นน่าจะเป็นผ้าที่เป็นสิ้นค้าที่มาจากเปอร์เซีย อินเดีย ฝรั่งเศส (ยุโรป) และจีน ด้วยกระบวนการปักผ้าของจีนมีความเป็นมาที่เก่าแก่ในการปักตกแต่งเครื่องแต่งกายด้วยวัตถุต่างๆ เช่น ไหม ไหมทอง ไหมเงิน วัสดุตบแต่งอื่นๆ เช่น ชุดเครื่องแต่งกายสตรี บุรุษ ขุนนางในราชสำนักเป็นต้น

การใช้งานผ้าปักสำหรับเป็นเครื่องใช้เพื่อแสดงสถานภาพของผู้ใช้งานนั้นได้สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ งานปักผ้ายิ่งวิจิตรหรูหรา ใช้วัสดุที่มีค่าปักลงบนผ้าพื้นยิ่งทำมูลค่าของงามมากยิ่งขึ้น

การใช้ผ้าปักในราชสำนักสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะดังนี้

1. เครื่องแต่งกาย ได้แก่ เครื่องทรงพระมหากษัตริย์ พระมเหสีเทวี เจ้านาย เครื่องแต่งกายขุนนาง เครื่องแต่งกายการแสดง (โขน ละคร หุ่น อื่นๆ)

2. เครื่องใช้ ได้แก่ ผ้าปูลาด (สุจนี่) ผ้าคลุมเครื่องใช้ ผ้าคลุมคัมภีร์ทางศาสนา ผ้าม่าน เป็นต้น

3. เครื่องประดับอิสริยยศ ได้แก่ เครื่องสูง ฉัตร บังสูร บังแทรก จามร ธง เป็นต้น

ซึ่งมีกรรมวิธีการปักงานทั้งสามประเภทมีทั้งที่มีกรรมวิธีที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันไปตามลักษณะของงาน

ภาพที่ 2.5 ผ้าสุจหนี่ (ผ้าปูลาด) ปักไหมทอง (หักทองขวาง) บนผ้ากำมะหยี่
ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ภาพที่ 2.6 ผ้าสุจหนี่ ปักหักทองขวางบนกำมะหยี่
ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ลักษณะการปักและวัสดุที่ใช้ปักผ้าในราชสำนักมักเป็นวัสดุที่มีค่า ซึ่งสั่งนำเข้าจากต่างประเทศเป็นหลัก ได้แก่ ไหมเงิน ไหมทอง เลื่อม ทองแล่ง เงินแล่ง และวัสดุที่ มีภายในประเทศ เช่น ปีกแมงทับ ไหมสี หลักฐานการปักและวัสดุปักผ้า มีความวิจิตรหลากหลายดังปรากฏในวรรณคดี เช่นบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ อุณรุฑ อิเหนา ซึ่งจะกล่าวถึงบทชมเครื่องแต่งกายของตัวละครเอกซึ่งแต่งกายเลียนแบบพระมหากษัตริย์ดังในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่1 ปรากฏวัสดุการปักผ้าได้แก่ เลื่อม ตาดแล่ง ไหมสี และเครื่องทอง ดังในบทละครดังนี้

“ห้อยหน้าตาชุนเชิงขลิบ ผ้าทิพย์ตาดติดเลื่อมสลับ” (รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1)

“อินทรธนูตาดแล่งเป็นรักร้อย ลอดเด่นเพชรพลอยงามระหง” (อิเหนารัชกาลที่ 1)

“พลางทรงเสื้อพื้นทองเพราพราย ลวดลายจำหลักไหมเบญจรงค์” (อิเหนารัชกาลที่ 1)

“ตาดปักเครื่องทองฉลององค์ ปั้นเหน่งจำหลักลงราชาวดี” (อิเหนารัชกาลที่ 1)

ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 2 การปักลวกลายเครื่องแต่งกายและเครื่องใช้ในราชสำนักยิ่งมีความวิจิตรมากยิ่งขึ้นด้วยย่อมมีการคิดหารูปแบบวิธีการและวัสดุต่างๆ มาใช้ในงานปักผ้ามากยิ่งขึ้นดังปรากฏในวรรณคดีสมัยนี้ที่มีวัสดุการปักหลากหลายชนิด เช่น เลื่อม เงินดุน (เลื่อมดุน) ปีกแมงทับ ทองแล่ง ไหมทอง และวิธีการปักที่เรียกว่าการปักหักทองขวาง ดังในบทละครที่กล่าวไว้ดังนี้

“ภูษายกกระหนกลายชายกรวย ฉลององค์ปักด้วยเลื่อมแลพราว” (รามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2)

“เจียรบาทตาดติดเงินดุน ห้อยหน้าตาชุนชายแครง” (รามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2)

“พี่นางนุ่งเข้มขาบเขียวตอง ห่มตาดทองปักปีกแมงทับถม” (อิเหนา รัชกาลที่ 2)

“เจียรบาดตาดปักทองแล่ง ทับทรวงห้อยพลอยแดงดูอร่าม” (อิเหนา รัชกาลที่ 2)

“ฉลององค์ทรงข้าวบิณฑ์แย่งขอ กรองศอหัทองขวางกวางตุ้ง” (อิเหนารัชกาลที่ 2)

และปรากฏความนิยมการปักหักทองขวางอย่างแพร่หลายดังปรากกฏในบทละครต่างๆ ทั้งละครในและละครนอก เช่น

“ฉลององค์อินทธนูปักหักทองขวาง” (อิเหนา รัชกาลที่ 2)

“สอดใส่สนับเพลาปักหักทองขวาง” (อิเหนา รัชกาลที่ 2)

“กรองศอหักทองขวางกวางตุ้ง” (อิเหนา รัชกาลที่ 2)

“ใส่เกือกกำมะหยี่ปักหักทองขวาง” (คาวี รัชกาลที่ 2)

การปักหักทองขวางคือการปักไหมทองเป็นลวดลาย ลักษณะขวางเส้นไหมให้เต็มพื้นลาย การปักหักทองขวางถือเป็นชั้นสูงที่สงวนไว้ใช้สำหรับพระมหากษัตริย์และพระมเหสีเทวีเท่านั้น ดังปรากฏในเครื่องแต่งกายและเครื่องใช้เครื่องประดับพระอิศริยศ เช่น ฉัตร บังสูรย์ บังแทรก ต่างๆ ถ้าเป็นของพระมหากษัตริย์ย่อมปักหักทองขวางด้วยไหมทอง ถ้าของพระราชวงศ์อื่นๆ ใช้ทองแผ่ลวดคือกระดาษฉลุปิดทองเพียงเท่านั้น

สมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงมีการปักผ้าที่ใช้ในราชสำนักดังจารีตโบราณอยู่ทั้งหมวดเครื่องใช้และเครื่องทรงต่างๆ ครั้นสมัยรัชกาลที่ 4 การปักลวดลายเครื่องแต่งกายแบบยุโรปเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อเครื่องแต่งกายเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะการปักแล่งเงินแล่งทองแบบฝรั่ง หรือทรงสั่งเสื้อทรงแบบฝรั่งทรงใช้

ภาพที่ 2.7 ฉลององค์รัชกาลที่ 4 ปักแบบยุโรป

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ครั้นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 งานปักผ้าทั้งเครื่องทรงในพระราชพิธี เช่น เสื้อยศ เสื้อครุยสำหรับขุนนางบรรดาศักดิ์ ผ้าแถบแพรห่ม และเครื่องใช้ต่างๆ เช่นหมอน ม่าน และในสมัยนี้เองทรงมีพระราชนิยมถวายตาลปัตร พัดรอง ในงานพระราชพิธีต่างๆ ซึ่งแต่ละงานย่อมถวายตาลปัตรจำนวนมาก

งานปักของไทยแต่เดิมมักปักดิ้นปักเลื่อมเป็นพื้น เพราะเราน่าจะชำนาญการปักดิ้นและเลื่อมมาก่อนแต่การปักไหมนั้นยังด้อยกว่าจีนและญวน จึงนิยมสั่งปักไหมมาจากเมืองจีนเป็นส่วนใหญ่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรำคาญพระราชหฤทัย ในอุตสาหกรรมของไทยด้อยกว่าชาติอื่นๆ จึงโปรดให้มีการส่งเสริมด้วยประการต่างๆ เช่น ทรงให้สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ส่งนักเรียนไปศึกษาวิชาในประเทศญี่ปุ่น เมื่อ พ.ศ. 2446 ในแขนงต่างๆ คือ 1. การทำไหม เลี้ยงไหม 2. ทำผ้าลินิน 3. ทำเครื่องถ้วย 4. ทำกระดาษ 5. ช่างรัก 6. ทอผ้า 7. ช่างสาน 8. เย็บปักถักร้อย ทั้งทรงจ้างครูญี่ปุ่นเขามาสอนวิชาเย็บปักถักร้อยที่โรงเรียนราชินีอีกด้วย

แม้สิ้นสุดรัชกาลที่ 5 แล้วสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถก็ยังไม่ล้มเลิกพระราชดำริเมื่อมีโอกาสได้เสด็จประพาสอินโดจีนในสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ทรงพาช่างปักชาวญวนเข้ามาเป็นช่างสะดึงหลวงเพื่อใช้ช่างสะดึงไทยจำแบบอีกทางหนึ่ง ส่วนสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยกาเจ้า ก็ทรงตั้งโรงทอผ้าขึ้นที่สวนหงส์ นอกจากนั้นก็ยังโปรดเกล้าฯ ให้ทดลองเลี้ยงไหม ทำไหม ที่ในพระราชวังดุสิตอีกด้วย ส่วนช่างสะดึงหลวงก็ดี ช่างสะดึงในสำนัก

มเหสีก็ดี โปรดให้อบรมแนะนำให้เปลี่ยนวิธีปักไหมปักดิ้นใหม่ โดยใช้แนวทางอย่างใช้แนวทางอย่างวิธีปักของญี่ปุ่น หรือญวนเพราะฉะนั้นพัดรอง ในยุคหลังจึงเปลี่ยนเป็นปักเรียบหนุนแต่เล็กน้อยพองามไม่ปักนูนสูงจนเทอะทะดังแต่ก่อน ด้วยเหตุที่เราปักกัน ได้งามขึ้น และมีคนหัดปักกันมากขึ้นนี้เอง จึงปรากฏว่าตั้งแต่ปีพ.ศ. 2446 เป็นต้นมาเป็นสมัยที่สร้างพัดรองกันมากที่สุด และในยุคนั้นเองก็ยังนิยมส่งแบบลายออกไปสั่งทอพัดเข้ามาจากประเทศจีน และญี่ปุ่น ขึ้นอีกทางหนึ่ง (กรมศิลปากร, 2540)

สมัยรัชกาลที่ 6 สภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป ช่างปักส่วนใหญ่ที่เคยมีในราชสำนักก็มีอายุมากและบางส่วน ก็ออกไปประกอบอาชีพอย่างอื่น และส่วนใหญ่มีช่างเฉลยศักดิ์เป็นส่วนมาก ดังในงานพระบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 6 หาคนปัก ม่านพระวิสูตร พระเขนย ไม่มีช่างพอครูเยื้อน ภานุทัต จึงเป็นผู้นำเอาไปปักโดยหาช่างปักมาหัดระดมกันปักทั้งวันทั้งคืนและทรงรับครูเยื้อนเข้ามาอยู่ในพระราชสำนักสนองพระเดชพระคุณจนถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ครูเยื้อนได้ถักเสื้อครุยกรองทองถวายให้มีน้ำหนักเบา และครูเยื้อน ภานุทัต ยังได้ถ่ายทอดกระบวนการปักผ้า ของไทยให้แก่ราชสำนักลาวและ กัมพูชาอีกด้วย (เยื้อน ภานุทัต, 2539)

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในราชสำนักและสภาพเศรษฐกิจสังคมเปลี่ยน เครื่องใช้เครื่องแต่งกายของขุนนางเปลี่ยนไปไม่ได้ใส่ครุยปักเข้าเฝ้าหรือในงานสำคัญ เหล่าชาววังข้างในที่เป็นสตรีที่เคยปักสดึงกรึงไหมใช้ในราชการไม่ปรากฏอีกต่อไป วัสดุที่ใช้ปักเครื่องแต่งกายต้องนำเข้าจากต่างประเทศมีราคาสูงขึ้น อาชีพปักดิ้นเหลื่อมปรากฏเพียงช่างชาวบ้านที่ปักตาลปัตรส่งเสาชิงช้า ปักเครื่องหมายข้าราชการ และช่างปักเครื่องแต่งกายโขนละคร เอกชนที่รับจ้างปักตามเครื่องแต่งกายส่งทั้งกรมศิลปากร และคณะเอกชนทั่วๆไป ไม่ได้ประณีตมากนัก

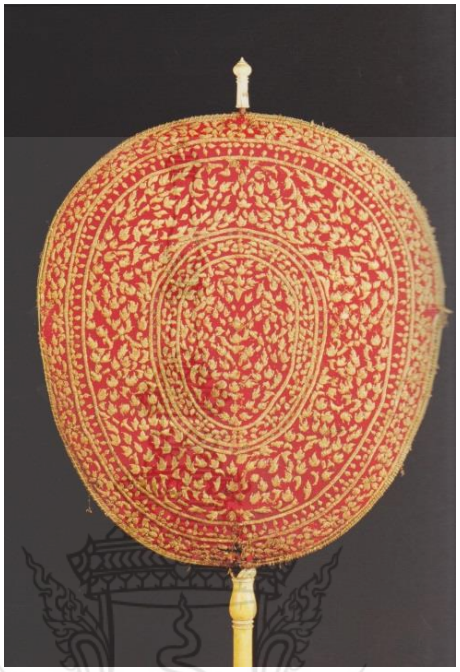
2.4.2 วิธีการปัก

สุรัตน์ จงดา (2556) ได้กล่าวว่า การปักลวดลายเครื่องแต่งกายโขนละครเป็นการปักที่มีพัฒนาการมาตามลำดับดังที่ได้ศึกษาจากหลักฐานจากวรรณกรรมเอกสาร และวัสดุเครื่องแต่งกายของจริง ซึ่งจากการศึกษาเครื่องละครตั้งแต่โบราณพบว่ามีการใช้การปักแบบต่างๆ พบว่ามีวิธีการปักลวดลาย

2.4.2.1 ปักหักทองขวาง

ปักหักทองขวาง คือ การนำไหมทอง มาปักทับถมลงไปให้เต็มลายที่วาดไว้ โดยมีการตัดแผ่นหนังเล็กๆ หนุนลายให้นูน งานปักหักทองขวางใช้กับงานชั้นสูง เช่น ผ้าสุจหนี่

เครื่องสูงประกอบอิสริยยศพระมหากษัตริย์ ได้แก่ ฉัตร บังสูรย์ บังแทรก จามร ย่ามสำหรับพระชั้นราชาคณะ ตาลปัตร เป็นต้น



ภาพที่ 2.8 ตาลปัตรปักหักทองขวาง

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

การปักหักทองขวางมีสองลักษณะ คือ การปักหักทองขวางแบบจีน และแบบฝรั่ง แบบจีนคือใช้ไหมทองเส้นใหญ่ปักทับไปมา ดังที่เห็นในชุดงิ้ว และงานปักจีนต่างๆ ส่วนปักแบบฝรั่งจะใช้ไหมทองเส้นเล็กปักทับไปมาบนลวดลาย ที่ปรากฏในชุดเครื่องแต่งกายของราชสำนักยุโรปเป็นต้น

งานปักหักทองขวางของไทยมักจะปักบนผ้ากำมะหยี่ เหมือนกับลักษณะปักแบบยุโรปและใช้ไหมทองเส้นเล็ก ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะได้อิทธิพลจากยุโรปมาตั้งแต่อยุธยาสมัยพระนารายณ์ เพราะพบหลักฐานการสั่งผ้ากำมะหยี่ปักทองมาใช้แล้วปรับเป็นของไทยใช้ในงานราชสำนักสำหรับกษัตริย์ (เหมือนหมวกทรงเส้าสูง เส้าสะเทิ้น หมวกกลีบลำดวน หมวกทหารเป่าแตร ที่ได้อิทธิพลมาจากยุโรป)

เครื่องทรงพระมหากษัตริย์ ปรากฏในวรรณคดีไทย ในสมัยรัชกาลที่๒ พบปักหักทองขวาง ดังบทละครที่ว่า

“ฉลององค์อินทรธนูหักทองขวาง” อิเหนา

“สอดสนับเพลาปักหักทองขวาง” อิเหนา

“ชายแครงเครือปักหักทองขวาง” รามเกียรติ์

“ใส่เกือกกำมะหยี่ปักหักทองขวาง” คาวี

ในเครื่องแต่งกายโขนละครพบมีการปักหักทองขวางเช่นกัน ดูในบัญชีเครื่องแต่งกายที่โอนย้ายมาจากกระทรวงวังให้กรมศิลปากรในปี พ.ศ. 2478 พบว่ามี กรองคอหักทองขวาง 15 ชิ้น รัดสะเอวหักทองขวาง 15 ชิ้น ชายไหวชายแครงหักทองขวาง 15 ชิ้น

นอกจากจะมีการปักในชุดโขนละครแล้วยัง พบในเครื่องแต่งกายหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติด้วย

ภาพที่ 2.9 ผ้าห้อยก้นโขน ปักหักทองขวาง สมบัติ นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

การปักหักทองขวางน่าจะนิยมใช้มาตั้งแต่อยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ แล้วจึงเปลี่ยนมาใช้กรรมวิธีปักอย่างอื่น เพราะข้อจำกัดของการปักหักทองขวางคือ ไม่ค่อยแวววาว และเสียเวลาในการปักมาก ภายหลังจึงไม่พบการปักหักทองขวางในเครื่องแต่งกายโขนละครอีกเลย

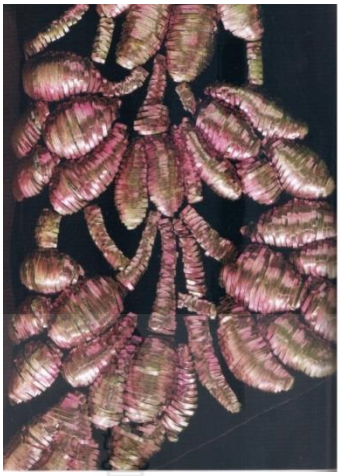
ภาพที่ 2.10 กรองคอปักหักทองขวาง
ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

2.4.2.2 ปักแล่ง

แล่งคือเส้นโลหะ เงิน รีดเป็นแผ่นบางๆ ยาวๆ (ปัจจุบันใช้ทองแดงรีดนำมาชุบเงินหรือทอง) นำมาปักทับไปมาถมลงลวดลายที่ออกแบบไว้จนเต็ม โดยใช้ได้เย็บค่อมแผ่นแล่ง แล้วจึงหักแล่งทับไปมา

การปักแล่งมักพบในงานชั้นสูงที่ใช้ในราชสำนัก เช่น ฉลองพระองค์ กำมะหยี่ปักแล่ง เสื้อครุย ผ้าสะพักทรง ผ้าสมรดคาดเอว ตาลปัตรพัดรอง เป็นต้น

การปักแล่ง น่าจะได้รับอิทธิพลจากงานปักยุโรปเพราะปรากฏเครื่องทรงเช่น ฉลองพระองค์แบบยุโรปรัชกาลที่ 4 ใช้วิธีการปักแล่ง และการปักตาลปัตรพัดรองด้วยแล่งเป็นลักษณะลายฝรั่ง แม้กระทั้ง ผ้าห่มนางละครที่พบก็ปักแล่งด้วยลายฝรั่งทั้งผืน ภายหลังจึงนำวิธีการปักแล่งมาเป็นลายแบบไทย นอกจากจะพบการปักแล่งทั้งผืนผ้าแล้วก็นำวิธีการปักแล่งไปผสมกับวิธีการปักอื่นๆ ด้วย



ภาพที่ 2.11 การปักแล่งงานยุโรป

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ภาพที่ 2.12 ฉลองพระองค์รัชกาลที่4 ปักแล่งเงินลายฝรั่ง
ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

การปักแล่งภายหลังก็ไม่เป็นที่นิยมเช่นกัน เพราะแผ่นแล่งเงิน (แท้) ที่นำมาใช้เมื่อถูกอากาศจะดำเร็ว และกรรมวิธีปักยากมาก ปัญหาสำคัญคือไม่มีการผลิตแล่งออกมาขายในตลาดเลย แหล่งผลิตอยู่ที่อินเดียและยุโรป ปัจจุบันเมื่อจะปักแล่งต้องสั่งพิเศษจากยุโรปมีราคาสูงมาก ถ้าสั่งอินเดียราคาถูกแต่การผลิตไม่แน่นอน

2.4.2.3 ปักไหมทองล้อมเลื่อม

เลื่อมคือแผ่นโลหะ ที่นำมาตีเป็นแผ่นกลมๆ เจาะรูตรงกลางสำหรับสอดเข็มปักด้ายทับ เลื่อมมีทั้งสีเงิน และทอง มีขนาดต่างกันไป ตั้งแต่ขนาดเล็กจนขนาดใหญ่ ถ้าเลื่อมนูนเป็นก้นกระทะ ในบทวรรณกรรมเรียก “เลื่อมดุน” เลื่อมผลิตมาจาก ทองคำแท้ เงินแท้ ทองแดง (ชุบเงิน หรือทอง ปัจจุบันนิยมใช้เลื่อมพลาสติก

การปักไหมทองล้อมเลื่อมคือการวางเลื่อมเป็นลวดลายแล้วใช้ไหมทองกรึงล้อมรอบเลื่อม อาจผสมกับวัสดุอื่นๆ บ้าง เช่นลูกปัด ปีกแมงทับ ไหมสี แต่โดยหลักมักจะเป็นปักไหมทองและเลื่อมเป็นสำคัญ

การปักไหมทองล้อมเลื่อม พบงานปักโบราณของอินเดีย ที่ส่งอิทธิพลต่องานปักไทย พบงานปักไหมทองล้อมเลื่อมในงานเครื่องทรงเจ้านายสตรี ปักในผ้าทรงสะพัก เป็นต้น ในเครื่องแต่งกายละครพบเป็นจำนวนมาก ทั้งผ้าห่มนาง ห้อยหน้า ห้อยข้างอินทรธนู กรองคอ สนับเพลา เสื้อ เป็นต้น

การปักไหมทองล้อมเลื่อม เป็นที่นิยมเพราะทำให้เกิดความแวววาว และปักไม่ซับซ้อนยุ่งยากเท่ากับ การปักหักทองขวาง หรือปักแล่ง การปักไหมทองล้อมเลื่อม นิยมปักในสมัยต้นรัตนโกสินทร์น่าจะประมาณ รัชกาลที่ 4-รัชกาลที่ 5 เพราะหลังจากสมัยนี้ไม่พบการปักแบบนี้ในงานเครื่อง ทรงเจ้านาย เครื่องละคร อีกเลย

ภาพที่ 2.13 การปักไหมล้อมเลื่อมของอินเดีย

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

2.4.2.4 ปักนมสาว

การปักนมสาวเป็นการปักที่พบมากในเครื่อง ทรงเจ้านาย เครื่องแต่งกายโขนละคร มาตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ถึงรัชกาลที่ 6

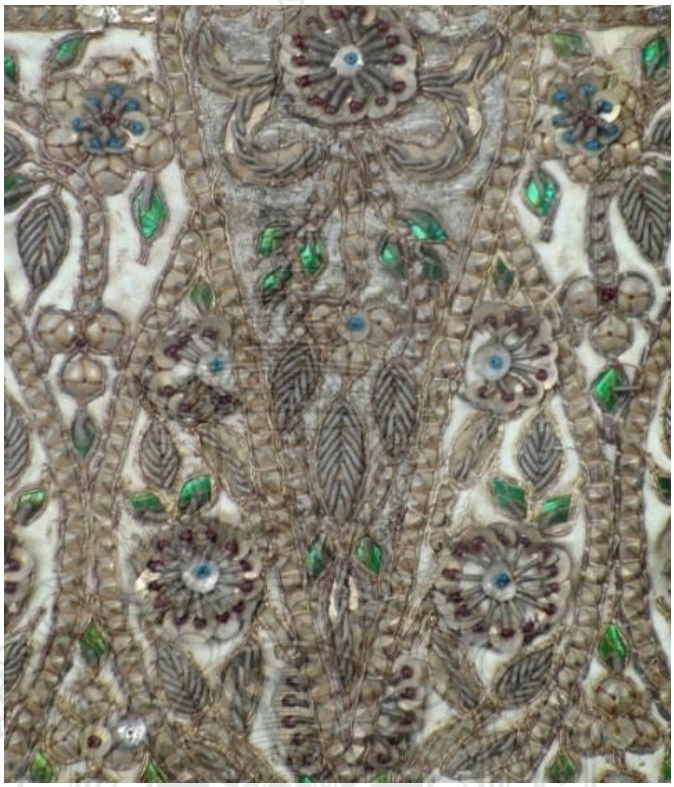
นมสาวคือ เส้นแล่งนำมาพับทบกันไปมาให้เป็นรูปสามเหลี่ยมเหมือนขนมเทียน พับเป็นเส้นยาวๆ นำมาปักด้วยด้ายทับลงบนเส้นนมสาว นมสาวมักนำมาใช้ปักเดินเส้นลาย การปักนมสาวมีหลายลักษณะคือ

1) ปักนมสาวประกอบการปักไหมล้อมเลื่อม คือการปักที่ใช้เส้นนมสาวเดินเป็นหลัก เดินเป็นเส้นแถบตรง โค้งคดไปมา เป็นก้านต้นไม้ ดอกไม้ และนำเลื่อมมาใส่เป็นดอก เรียงเป็นใบล้อมด้วยไหมทอง ประกอบเข้าไป แต่เนื้อที่ปักส่วนใหญ่จะใช้นมสาวเป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 2.14 เครื่องแต่งกายหุ่นหลวงปักด้วยนมสาวและไหมทองล้อมเลื่อม ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

2) ปักนมสาวประกอบไหมล้อมเลื่อม ปีกแมงทับ ลูกปัดและวัสดุอื่นๆ งานปักแบบนี้เน้นความซับซ้อนของกระบวนการปักและวัสดุที่หลากหลาย โดยใช้ นมสาว และปักไหมล้อมเลื่อมเป็นหลัก แต่แทรกวัสดุอื่น เช่น ดิ้นมัน ดิ้นด้าน ปีกแมงทับ ลูกปัดแก้วเล็ก งานปักชนิดนี้พบทั้งห้อยหน้าละครโบราณ และ มีวิธีการเหมือนกับหุ่นวังหน้า ถ้าจะอนุมานว่าเป็นฝีมือช่างวังหน้าก็อาจเป็นไปได้



ภาพที่ 2.15 ส่วนขยายลายปักห้อยหน้า เป็นการปักผสมผสานระหว่าง นมสาว ปักไหมทองล้อมเลื่อม ดิ้นมัน ลูกปัดแก้ว ปีกแมงทับ

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ภาพที่ 2.16 เครื่องแต่งกายหุ่นวังหน้า ปักด้วยนมสาว ไหมทองล้อมเลื่อม ลูกปัดแก้ว และแซมไหมสีสร้างโดย นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต และคณะ

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

2.4.2.5 การปักดิ้น และ เลื่อม

การปักดิ้นและเลื่อมเป็นกรรมวิธีการปักที่นิยมใช้มาถึงปัจจุบันนี้ ดิ้นมีหลายลักษณะดังนี้

1) ดิ้นมัน คือ เส้นโลหะสีทอง หรือเงิน เส้นเล็กม้วนเป็นเส้นกลมเหมือนสปริงขนาดเล็ก มีความมันวาว

2) ดิ้นด้าน มีลักษณะเดียวกับ ดิ้นมัน แต่สีจืดกว่า

3) ดิ้นโปร่งคือ เส้นโลหะที่มาขดเป็นเหลี่ยมเส้นยาวสะท้อนแสง มีทั้งสีเงิน สีทอง มีขนาดเล็ก ถึงขนาดใหญ่

4) ดิ้นข้อ คือ เส้นโลหะที่ทำเป็นลวดบิดเกลียวเมื่อปักจะยืดออกแล้วนำมาเดินเป็นเส้นลาย

5) เลื่อม คือ แผ่นโลหะ รูปกลมสีเงินหรือทองเจาะรูตรงกลาง มีทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่

การปักดิ้น และเลื่อมน่าจะเป็นการนิยมปักในสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะดิ้นเลื่อมมีขนาดใหญ่แวววาว แต่ดิ้นที่นิยมมาปักเครื่องแต่งกายโขนละคร ยุคนี้คือดิ้นข้อ และดิ้นโปร่ง ส่วนดิ้นมัน ดิ้นด้าน พบการปักแทรกเสริมในงานอื่น ปัจจุบันมักนำดิ้นด้านดิ้นมันไปใช้ปักเครื่องแบบราชการ การปักดิ้นและเลื่อมพบว่ามีการใช้ปัก 2 ลักษณะ ได้แก่

1) ปักดิ้นโปร่งและเลื่อม

การปักดิ้นโปร่งและเลื่อมเป็นการปักเพียงใช้วัสดุ เพียงสองชนิดเท่านั้น มักจะปักลายที่เป็นลายเครือเถาว์ลายพุ่มดอกไม้ ต้นไม้ น่าจะเป็นการนำเอาดิ้นมาปักแทนนมสาว หรือเลียนแบบลายการปักด้วย นมสาว ไหมล้อมเลื่อม เพราะมีการนำเอาลาย ที่เคยปักด้วยวัสดุที่กล่าวมามาใช้ ที่ปัจจุบันเรียกว่า “ลายป่า” โขนละครปัจจุบัน ให้ปักใช้เฉพาะตัวละครที่มีศักดิ์ต่ำเช่นนางกำนัล เสนายักษ์ เสนาลิง เป็นต้น แต่ละครชาวบ้านหรือคณะละครเอกชนยังมักใช้กับตัวดีได้ด้วย

2) การปักดิ้นข้อ ถมดิ้นโปร่ง

การปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่งหมายถึงการนำดิ้นข้อ มาเดินเป็นขอบลาย และใช้ดิ้นโปร่ง ถมลายให้เต็ม โดยมีการหนุนตรงกลางลายให้นูนขึ้นมีมิติ โดยใช้วัสดุต่างหนุนตัวลาย เช่น ใช้ สำลี เชือกฝ้าย ดิ้นโปร่ง เป็นต้น

การปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง มีความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีการพัฒนาลายปักเครื่องแต่งกาย จากลาย พุ่มไม้ต้นไม้ มาเป็นลายไทย (กระหน1) พบในงานปักตาลปัตรของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ และมีจดหมายโต้ตอบเรื่องการปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่งระหว่างพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ และ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในสมัยนั้น เรียกว่า ดิ้นข้อว่า “ลวดเลี่ยม” (เลี่ยมคือล้อม หรือหุ้ม) ดังนี้

“วันที่ กรกฎาคม ร.ศ. 122 ขอเดชะฯ ข้าพระพุทธเจ้าจะได้กราบบังทูลถึงความเห็นในการปักตัวกระหนก ซึ่งข้าพระพุทธเจ้าได้กราบบังคมทูลไว้ว่า ไม่น่ารักนั้นในกระบวนหนุนลายลาดแลโค้ง ช่างได้ทำเป็นที่พอใจแล้ว ดิ้นเส้นใหญ่ฤาเล็ก ใช้ได้ ทั้งสองอย่างไม่ได้ทำให้ดูแปลกเปลี่ยนไป สิ่งสำคัญอยู่ที่กระหนกคลาดเคลื่อนไปเสียจากแบบเขียนมากทำให้ดูไม่น่ารักด้วยเหตุ 3 ประการคือ ข้อ 1 แบบเขียนข้าพระพุทธเจ้าก็ได้ลดตัวไว้ผอมแลห่างกันแล้ว คิดด้วยเกล้าฯ ว่าลงเข็มเสมอเส้นเขียน แนวดิ้นจะออกนอกเส้นชั่วครึ่งเส้นดิ้นตัวกระหนกจะงามพอดี แต่ความคิดนี้ผิด กันไปกับช่าง ส่วนชั่งปักแต่ดิ้นเปล่าๆ ริมร่อยไม่น่าดูจึงเลี่ยมนอกด้วยเส้นลวดเกลียวอีกชิ้นหนึ่งเพื่อให้เรียบ แต่การนี้ให้รูปกระหนกอ้วนเกินไปชั่วเส้นลวดหนึ่งรอบตัว ข้อที่ 2 การหักลวดเลี่ยมรอบนอก ช่างปักได้หักไปตามรูปกระหนกซึ่งปักดิ้นฟูอยู่รอบตัวแล้วนั้น ยิ่งซ้ำทำให้รูปกระหนกแข็งกระด้างไปอีกด้วย ข้อที่ 3 ธรรมดาตัวกระหนกแล้ว ช่าง

เขาระวังกันนักที่แง่ที่ปลายต้องแหลมต้องคม จึงจะดูพริ้งเพรา นี้ปักหัดลวดเส้นเดียววงรอบไปที่บรรดาเป็นแง่ก็ทู่เสียหมด เพราะลวดพับจะเป็นแง่ที่แหลมไม่ได้ สิ้นความพริ้งเราไป ถ้าจะอุปมาการอันนี้แล้ว แบบเขียนเหมือนหนึ่งดอกไม้ฤาใบไม้ที่เป็นอยู่เองโดยธรรมดาเมื่อปักเข้าเปรียบเหมือนเอาใบไม้ฤาดอกไม้นั้นมาชุบไข่ทอด ไข่จะจับพอกพันให้เสียรูปอันงามของดอกไม้ใบไม้ตามปกรติเดิมเสียฉันใด ก็มีอุปมัยฉันนั้น

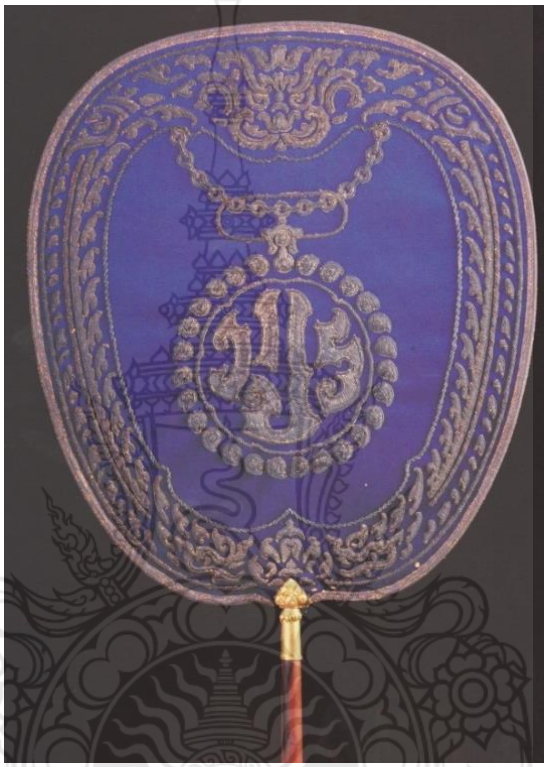
ความเสียงามอันนี้ ข้าพระพุทธเจ้าเห็นมีทางแก้ไขได้ ด้วยวิธีลอกลายลงกระดาษบางสำหรับที่จะเป็นแบบปักนั้น คือให้ช่างเขียนลากเส้นซ้อนในตัวกระหนกเสียอีกชั้นหนึ่ง ข้าพระพุทธเจ้าเห็นชอบด้วยวิธีที่ช่างปักเลี่ยมรอบนอกด้วยลวดเกลียวเพื่อไม่ให้เห็นริมร่อยนั้นจึงจะต้องกำหนดให้ช่างเขียนซ้อมเส้นแบบห่างเส้นเดิมชั่วเส้นดิ้นครึ่ง เช่นข้าพระพุทธเจ้าได้เขียนตัวอย่างมาทูลเกล้าฯ ถวายหมายอักษร ก นี้ด้วยแล้ว กระบวนที่จะปักให้ช่างปักลงเข็มถมดิ้นตรงเส้นใน จะพ้นจากความเสียในข้อ 1 ได้ การหักลวดเกลียวเลี่ยมนอก ให้หักตามรูปเส้นนอกซึ่งยังมีเหลืออยู่เห็นอยู่ แลตรึงลงให้เส้นเขียนอยู่เสมอริมเส้นลวดข้างนอก ฤาถ้าที่คับแคบก็เพียงให้เส้นเขียนอยู่เพียงกลางเส้นลวด ก็ไม่เสียรูปกระหนกไป พ้นจากความเสียในข้อที่ 2 ส่วนความเสียในข้อ 3 จะแก้ได้ด้วยห้ามมิให้หักดิ้นอ้อมปลายอ้อมแง่ เมื่อถึงปลายฤาแง่ให้ตัดเส้นดิ้นเสียให้ขาดแลตรึงหัวประจบเหลี่ยมกัน ให้เส้นหลังยาวเส้นท้องสั้น ถ้าที่เป็นแง่แหลมก็ปล่อยไว้เฉยๆ ถ้าที่เป็นปลายม้วน ให้ม้วนเส้นลวดข้างยาวทับเส้นข้างสั้น ยิ่งม้วนขึ้นสูงอย่างขอศพพระยิ่งงาม ทับขึ้นบนเส้นดิ้นที่ถมไว้ก็ได้ ข้าพระพุทธเจ้าได้เขียนแบบต่อเส้นดิ้นเลี่ยมขอบขยายเป็นส่วนใหญ่เพื่อให้เห็นง่ายทูลเกล้าฯ ถวายมาด้วยนี้แล้วหมายอักษร ข แบบพัดทวีธาภิเศกยังทำง่ายเพราะเป็นปลายม้วน ถ้าเป็นปลายสะบัดฤาตรงเฟื้อย เช่น พัดตราพระราชเทวีแล้ว การทำปลายยิ่งสำคัญหนักขึ้น ถ้าหักลวดงอกลับแล้วดูไม่ได้ทีเดียวต้องชนเหลี่ยมเช่นกราบทูลพระกรุณามาแล้วนั้น ต้องแฝงปลายเส้นสั้นไว้ที่ท้องคุ้งเสมอปลาย จึงจะแหลมดูแฉล้มแช่มช้อย ข้าพระพุทธเจ้าได้เขียนแบบประจบเส้นลวดสำหรับปลายกระหนกสะบัดทูลเกล้าฯ ถวายมาด้วยอีกแบบหนึ่ง หมายอักษร ข

อนึ่งเส้นลวดท้องใบ ซึ่งได้เขียนมาในแบบพัดทวีธาภิเศกนั้น ช่างปักใช้ลวดชนิดเดียวกับที่เลี่ยมริมลายทั่วไปเป็นเส้นคู่นั้นไม่ควร ควรใช้ลวดขนาดใหญ่เส้นหนึ่งไว้ข้างนอก และลวดเล็กที่เลี่ยมขอบนั้นซ้อนไว้ข้างนอก และต้องสูงกว่าลวดขนาดใหญ่คือตรึงทับบนดิ้น ได้ทำแบบทูลเกล้าฯ ถวายมาด้วยหมายอักษร การจะควรประการใดแล้วแต่จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯข้าพระพุทธเจ้านริศขอเดชะฯ” (กรมศิลปากร, 2446)

จะเห็นว่าเมื่อเจ้าฟ้ากรมพระยานริศราออกแบบลายกระหนก แล้ว ใช้วิธีการปักดิ้นข้อ ถมดิ้นโปร่งแล้ว ช่างได้นำเอากรรมวิธีการปักเช่นนี้มาปักเครื่องแต่งกายโขนละคร

โดยเฉพาะอย่างยิ่งโขน ของกรมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่ตัวเอกมักใช้การปักชนิดนี้ ตัวรองใช้ลวดลายที่เรียกว่า “ลายป่า” สืบมาจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน

การปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่งนั้น พบการปักเลื่อมโลหะทับไว้ด้านบน ตัวกระหนกด้วย และใช้ดิ้นขาดเล็กปักลวดลาย ปัจจุบันใช้ดิ้นขาดใหญ่มากในการปัก ตัวลายจึงไม่พลิ้วไหวละเอียด และไม่มีการปักเลื่อมทับบนลายด้วย



ภาพที่ 2.17 ตาลปัตรออกแบบลายโดยกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ออกแบบเป็นลายกระหนก ขาดเป็นตัวๆ ปักด้วยการหักดิ้นข้อถมดิ้นทับกลาง เป็นต้นแบบการปักเครื่องโขนละคร

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ภาพที่ 2.18 ห้อยหน้าละครสมัยรัชกาลที่ 6 ปักด้วยดิ้นข้อถมดิ้นโปร่งทับด้วยเลื่อม
ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

ภาพที่ 2.19 กรองคอตัวพระในปัจจุบันปักด้วยดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง
ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2556)

2.5 ข้อมูลด้านการปักผ้า

2.5.1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การปักผ้าและวิธีการสร้างคุณค่าผ้าปักไทยในศูนย์ศิลปาชีพ

การศึกษาความเป็นมาของผ้าปักไทยนั้น ค่อนข่างหาหลักฐานยาก แต่ที่พบเห็นจากวิถีชีวิตคนไทยอบทำบุญกุศล เราจึงมักจะพบงานปักจากการปักตาลปัตรของพระ เพราะคนไทยมักนิยมทำงานวิจิตรศิลป์ เพื่อเป็นการถวายเป็นการกุศล เพราะมีความเชื่อว่าจะได้บุญมาก จึงควรจะศึกษาการปักผ้าตาลปัตร ที่มีการใช้มาตั้งแต่สุโขทัย อยุธยาเรื่อยมาจนถึงรัตนโกสินทร์ มีทั้งตาลปัตรที่เป็นพัดยศและพัดรอง พัดยศนั้นมักจะปักด้วยดิ้นทอง ดิ้นเงินเลื่อม และทองแล่งที่เรียกว่าปักหักทองขวาง เป็นต้น แต่ที่น่าสนใจเห็นพัฒนาการของการปักไทยอย่างมาก คือ พัดรอง ความเป็นมาของพัดรองเริ่มเกิดขึ้นในราวปี พ.ศ. 2426 แต่พัดในสมัยนั้นใช้ปักดิ้นกันเป็นพื้น ทั้งนี้เพราะไทยชำนาญการปักดิ้นมาแต่ไหนแต่ไรแล้ว ทำได้งดงามกว่าชาติอื่นๆ แต่การปักไหมเรายังด้อยกว่าเพื่อนบ้าน คือจีนและญวน เป็นต้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คงจะทรงรำคาญพระราชหฤทัยในการที่อุตสาหกรรมและศิลปะของไทยบางแขนงด้อยกว่าชาติอื่น จึงโปรดให้มีการส่งเสริมด้วยประการต่างๆ เช่น สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ก็ทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ ส่งนักเรียนออกไปศึกษาวิชา ณ ประเทศญี่ปุ่น เมื่อ พ.ศ. 2446 ในแขนงต่างๆคือ 1)การทำไหม เลี้ยงไหม 2)ทำผ้าลินิน 3)ทำเครื่องถ้วย 4)ทำกระดาษ 5)ช่างรัก 6)ทอผ้า 7)ช่างสาน 8)เย็บปักถักร้อย ทั้งทรงจ้างครูญี่ปุ่นเขามาสอนวิชาเย็บปักถักร้อยที่โรงเรียนราชินีอีกด้วย แม้ที่สุดจนเมื่อสิ้นรัชกาลที่ 5 แล้วก็ยังมิได้ล้มเลิกพระราชดำริ เมื่อมีโอกาสได้เสด็จไปประพาสประเทศอินโดจีน ในสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ทรงพาช่างปักชาวญวนเข้ามาชุบเลี้ยงเป็นช่างสะดึงหลวง เพื่อให้ช่างสะดึงไทยจำเป็นแบบอย่างอีกทางหนึ่งส่วนสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชเทวี (สมเด็จพระพันวสาอัยกาเจ้า) ก็ทรงตั้งโรงทอผ้าขึ้นนอกจากนั้นยังโปรดเกล้าฯ ให้ทดลองเลี้ยงไหมทำไหม ที่ในพระราชวังดุสิตอีกด้วย ส่วนช่างสะดึงในสำนัก พระมเหสี ก็โปรดให้อบรมแนะนำให้เปลี่ยนวิธีปักไหมปักดิ้นใหม่ โดยใช้แนวทางอย่างวิธีปักของญี่ปุ่นและญวน เพราะฉะนั้นพัดรองในยุดหลังจึงเปลี่ยนเป็นปักเรียบหนุนแต่เล็กน้อยพองาม ไม่ปักนูนสูงจนเทอะทะดังแต่ก่อนด้วยเหตุที่เราปักกันได้งามขึ้น และมีคนหัดปักกันมากขึ้นนี้เอง จึงปรากฏว่าตั้งแต่ พ.ศ.2446 เป็นต้นมา สมัยที่สร้างพัดรองกันมากที่สุด และในยุดนั้นเองก็นิยมส่งแบบลายออกไปสั่งทอพักรองเข้ามาจากประเทศจีนและญี่ปุ่นขึ้นอีกทางหนึ่ง

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการปักผ้าของไทยได้รับอิทธิพลจากเพื่อนบ้านหลายชาติตั้งแต่อินเดีย ญี่ปุ่น จีน เวียดนาม และพม่าในการถ่ายทอด มีทั้งส่งคนไปเรียนที่ญี่ปุ่น มีการนำช่าง

ญวนที่ชุบเลี้ยงมาสอนปักกันในราชสำนักไทย แต่ที่สำคัญคนไทยเรานั้นรู้จักดัดแปลงจนเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

2.5.2 การปักไหมของไทยเจริญรุ่งเรืองเพราะมีผู้สนใจทำและให้การอุปถัมภ์ดังต่อไปนี้

2.5.2.1 สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ทรงเล็งเห็นความสำคัญ ของการศึกษาของชาติโดยเฉพาะ สตรีจึงจัดการศึกษามักเน้นในทางวิชาการบ้านการเรือน การเย็บปักถักร้อยทรงบริจาคพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ จัดตั้งโรงเรียนขึ้นหลายแห่ง ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด เช่น โรงเรียนราชะนี โรงเรียนเสาวภา และโรงเรียนเหล่านี้ได้ถ่ายทอดวิชาการปักผ้าสืบต่อมา นอกจากพระปรีชาสามารถในด้านการประดิษฐ์ดอกไม้สดแล้ว พระองค์ยังทรงอุปถัมภ์ผู้มีฝีมือในด้านต่างๆ เช่น งานเย็บปักถักร้อยทุกชนิด การปักสะดึง กลึงไหม หักทอง แล่ง ทองขวาง การประดิษฐ์จัดแต่งดอกไม้สดนานาชนิด การพับจีบ อบ ร่ำ ปรุงเครื่องหอม ตลอดจนการแกะสลักผลไม้ไว้ในพระราชสำนัก เป็นที่ปรากฏว่าตำหนักของสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ จะได้รับความนิยมยกย่องว่ามีฝีมือเป็นเยี่ยม นอกจากบรรดาข้าหลวงพนักงานช่างฝีมือที่ทรงชุบเลี้ยงเป็นจำนวนมากแล้วยังทรงอุปถัมภ์ช่างฝีมือชาวญวนไว้ด้วย โดยพระราชทานเบี้ยหวัดเงินปีให้นับไว้ว่าทรงบำรุงงานช่างฝีมือเพื่อให้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ต่อมา

2.5.2.2 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์บรมราชินีนาถ ทรงสนพระทัยงานศิลปหัตถกรรมและประณีตศิลป์ของไทยทุกแขนง ทรงพระราชทานทุนก่อตั้งมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ เมื่อ พ.ศ. 2519 พัฒนาและเปิดสอนการทอผ้า การปักผ้า งานครั่ง ฯลฯ โดยเฉพาะการปักผ้าสมเด็จพระบรมราชินีนาถฯ ทรงฟื้นฟูขึ้นมาใหม่หลังจากที่ขาดช่วงไป โดยให้ศึกษาจากผ้าปักโบราณจากราชสำนึกและพิพิธภัณฑ์และให้ศูนย์ศิลปาชีพฝึกหัดถ่ายทอดสู่ราษฎร ทำให้งานขยายกว้างออกไปและประชาราษฎร์มีรายได้อีกทั้งมีการเผยแพร่ไปยังชาวต่างประเทศอีกหลายประเทศนับว่าพระองค์ทรงเป็นผู้สืบสานสมบัติศิลป์ของแผ่นดินสยาม

2.5.2.3 ท่านผู้หญิงเปลี่ยน ภาสกรวงศ์ (เปลี่ยน บุนนาค) ท่านได้รวบรวมและเรียบเรียง ตำราอาหาร หวาน คาว ทั้งของไทยและของต่างชาติขึ้นไว้ คือ ตำรา แม่ครัวหัวป่าก์ ซึ่งนับว่าเป็นตำรากับข้าวเล่มแรกที่พิมพ์ขึ้นในประเทศไทย นอกจากเรื่องอาหารแล้วท่านผู้หญิงยังมีฝีมือในการแกะสลักผักและผลไม้รวมทั้งการประดิษฐ์ดอกไม้แห้ง ดอกไม้สดและดอกไม้ขี้ผึ้งอบหอม ส่วนฝีมือในการเย็บปักถักร้อยของท่านก็เป็นเยี่ยมเช่นกัน งานปักชิ้นหนึ่งที่มีชื่อเสียงเลื่องลือไปถึงต่างประเทศ คือ งานปักรูปเสือ ซึ่งได้รับพระราชทานรางวัลจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว งานชั้นสำคัญนี้ได้ร่วมประกวดที่ประเทศสหรัฐอเมริกาปรากฏว่างานปัก

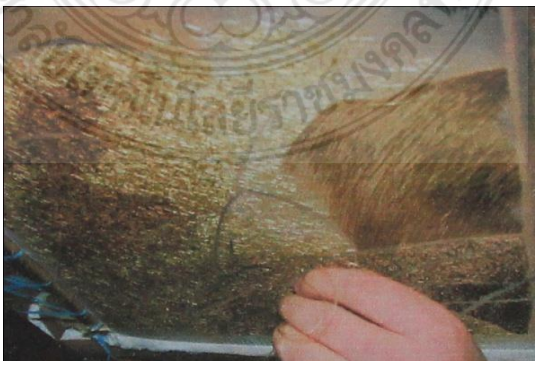
ของท่านผู้หญิงเปลี่ยนได้รับรางวัลชนะเลิศของโลก ได้รับรางวัลเป็นมูลค่าหลายพันเหรียญสหรัฐ รางวัลนี้นำเกียรติยศชื่อเสียงมาสู่ตัวท่านและวงศ์ตระกูลแต่ที่สำคัญคือเป็นเกียรติคุณอย่างยิ่งของประเทศชาติ

2.5.2.4 ผู้สร้างสรรค์อื่นๆยังมีผู้ที่ได้มีส่วนสร้างสรรค์งานผ้าปักไทย ที่ยังไม่ได้กล่าวถึง แต่ควรอย่างยิ่งที่จะศึกษาถึงประวัติและผลงานต่อไป คือ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงมีฝีพระหัตถ์ เรื่อง การปักสะดึง ปักนิตติ้ง เจ้าหม่อมราชวงศ์สดับ ลดาวัลย์ เจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 และครูเยื้อน ภานุทัต ปรมาจารย์ทางประณีตศิลป์ ผู้ได้รับการยกย่องถ่ายทอดความรู้การปักผ้าแบบโบราณจากวังหลวงสมัยรัชกาลที่ 5 ร้านที่สืบสานงานปักที่มีชื่อเสียง เช่น ยอดช่างปัก(เลิกกิจการ) ร้านฮัวฮะฮวดย่านเสาชิงช้า กรุงเทพฯ เป็นต้น

2.5.3 ความหมายที่เกี่ยวกับผ้าปัก การปักตรงกับภาษาอังกฤษว่า EMBROIDERY หมายถึง การสร้างลวดลายหรือการตกแต่งผ้าให้สวยงามมีอุปกรณ์เป็นสะดึง และเข็ม มีวัสดุเป็นด้ายไหม เลื่อม ดิ้น ฯลฯ มีวิธีการปักหลายวิธี เช่น ปักไขว้ ปักข้าม ปักทึบ ปักซอย ฯลฯ คำหลายคำนี้มีความหมายเหมือนและคล้ายคลึงกันบ้างจะขออธิบายเพียงบางคำต่อไปนี้

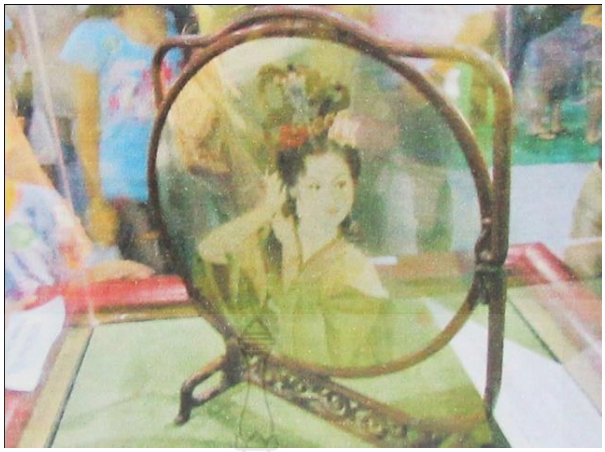
2.5.3.1 การปักทึบหรือปักเต็ม การปักทึบหรือปักเต็ม (EMBROIDERY FULLY) คือ การปักขึ้นลงให้เส้นด้ายหรือเส้นใยให้เรียงชิดกันและเรียบเสมอจนเต็มลาย

2.5.3.2 ปักแบบจีน ชาติจีนมีการปักมาช้านานและพัฒนาอย่างต่อเนื่องไม่ขาดสาย จึงมีเทคนิควิธีการที่เหนือชั้นที่สังเกตเห็นมีการใช้ดิ้นทองด้วย เช่น การปักสองหน้า (similar embroidery design on the both side of material) เป็นการปักแบบจีน ปักฉากกั้นห้อง หรือรูปใส่กรอบประดับห้อง คล้ายกับปักทึบและวิธีการอื่น ๆ ผสมผสาน ลักษณะเด่น คือ ด้านหน้าและด้านหลังจะงามประณีตเหมือนกัน



ภาพที่ 2.20 การปักไหมจีน

ที่มา : นิทรรศการจิตรกรรมต้นแบบผ้าปักไทย ครั้งที่ 2 (2551)



ภาพที่ 2.21 การปักไหมจีนที่สำเร็จแล้ว โดยที่สองด้านมีลักษณะแตกต่าง
ที่มา : นิทรรศการจิตรกรรมต้นแบบผ้าปักไทย ครั้งที่ 2 (2551)

2.5.3.3 ปักแบบไทย มีการปักทั้งแบบหนุนสูงและการปักแบบเรียบ ใช้วิธีปักทั้งหนุนสูงและการปักแบบเรียบใช้วิธีปักแบบปักซอย จะปักแบบสั้นยาวเหลื่อมกัน ดูคล้ายการเหลื่อมสีของเส้นด้ายของการทอผ้ามัดหมี่ การปักไทยใช้ด้ายหรือไหมปักขึ้นลงคล้ายปักทึบ แต่ช่วงปักฝีเข็มหนึ่งไม่เต็มลายต้องปักเกยกันหลายช่วงจนเต็มถ้าลายใหญ่จะใช้หลายช่วงและไล่สีอ่อนแก่ให้กลมกลืนคล้ายสีธรรมชาติ นอกจากใช้ไหมด้ายปัก ยังปักด้วยวัสดุอื่น เช่น ดิ้น เลื่อม ทองแล่ง ฯลฯ

ในอดีตการปักแบบไทยนิยมหนุนลาย จากลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศราฯ กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความตอนหนึ่งว่า การหนุนปักตามที่ข้าพระพุทธเจ้าสังเกตเห็นที่ทำกันมา ก็เคยหนุนกลางตัวให้โป่งพอให้งามจะไม่หนุนให้ดูแบนไป แต่การหนุนนั้นไม่ควรหนุนให้สูงนักทำให้น่าเกลียด

ในยุคหลังการปักไทยได้พัฒนาไปมากมีการนิยมปักแบบเรียบแน่นมีการปักไล่สีน้ำหนักอ่อนแก่ตามธรรมชาติ ที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น พัดรองที่ระลึกงานพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา 50 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน มีการปักแบบซอยไล่น้ำหนักสีและพัดรองที่ระลึกงานพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ มีการปักดิ้นทองลวดใหญ่ปักด้วยไหมสีต่าง ๆ

ภาพที่ 2.22 การปักแบบไทย

2.5.4 **ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการปักผ้า** (อภิรัต โสพัศ, 2549)

2.5.4.1 การปักด้วยเครื่อง มีวิธีการทำงานดังนี้ เริ่มด้วยการแสกนแบบ แล้วสั่งตีลายโดยใช้เครื่องคอมพิวเตอร์ จากนั้นบันทึกข้อมูลแบบ แล้วนำแผ่นใส่ในเครื่องปัก ให้เครื่องอ่านลายแล้วสั่งปัก ถ้ามีต้องการงานปริมาณมากให้สั่งปักลายหัว(เครื่อง)พร้อมกัน ข้อสังเกตการปักด้วยเครื่องมือมีขนาดจำกัด การปักจักรและปักมือมีคุณค่าและราคาแพงกว่าปักเครื่องแต่เร็วและทำจำนวนครั้งละมากๆได้

2.5.4.2 การปักจักร มีวิธีการปัก ดังนี้ เริ่มด้วยลอกลายด้วยกระดาษไขลอกลายผ้า นำผ้าขึงสะดึง และทำการปักด้วยจักรต้องบังคับการถีบจักร และการเลื่อนสะดึงของมือให้สัมพันธ์กัน ถ้าต้องการในนูนอาจเสริมด้วยวัสดุอื่น ถ้าต้องการเป็นภาพไล่สีควรปักแบบปักซอย การปักซอยไหม หรือสาดไหมต่างจากแบบอื่นๆ คือสะดึงจะต้องเลื่อนไปข้างไม่ได้ ฝีเข็มจะต้องเดินหน้าสองฝีเข็ม และปักถอยหนึ่งฝีเข็มสลับกัน เป็นการปักประสานฝีเข็มไปเรื่อยๆ การปักซอยไหมสลับสีควรเลือกลายที่มีสีสันควรใช้ไหมสีอ่อนแกที่กลมกลืนกันในแต่ละส่วนของลาย

2.5.4.3 การปักผ้าด้วยมือ เป็นที่ทราบกันแล้วว่าการปักผ้าเป็นงานประณีต แต่ละชิ้นงานใช้เวลา 1-6 เดือน การปักผ้าด้วยมือนี้ทางศิลปาชีพมักปักด้วยไหมเป็นภาพต่างๆ ไม่นิยมการหนุนให้สูง (ทองเจือ เขียดทอง, 2549, หน้า 30-41)

2.5.5 ข้อมูลเกี่ยวกับวัสดุอุปกรณ์การปักผ้า (อภิรัต โสพัศ ,2549)

2.5.5.1 เครื่องมือที่ใช้ในการปัก มีดังนี้

1) เข็มปัก (Embroidery needles)การเลือกใช้เข็มให้ถูกต้องและเหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญ การเลือกเข็มสำหรับงานปักไหมควรเลือกใช้เข็มที่มีขนาดเรียวเล็ก เพราะจะทำให้สามารถปักลวดลายได้อย่างละเอียดสวยงาม เข็มที่เหมาะกับงานปักคือ เข็มเบอร์ 11 หรือ เบอร์ 12 การเลือกขนาดของเข็มควรเลือกให้เหมาะกับขนาดของเส้นด้ายด้วย ถ้าเลือกใช้เข็มเล็กกว่าเส้นด้ายเมื่อปักจะดึงด้ายผ่านผ้ายาก แต่ถ้าใช้เข็มใหญ่จะมีรูบนผ้าตามรอยปัก เส้นด้ายและเส้นด้ายหลวมไม่เรียบ การเก็บรักษาเข็มให้คงสภาพดี ควรทำความสะอาดและเช็ดด้วยน้ำมันก่อนเก็บใส่ห่อกระดาษตะกั่ว จะช่วยป้องกันการเกิดสนิมได้ ถ้าจะเก็บชั่วคราว ควรปักใส่หมอนเข็มที่ทำด้วยผ้ากำมะหยี่หรือผ้าขนสัตว์ ส่วนไส้หมอนใช้ผมหรือขนสัตว์ เพราะสามารถปักเข็มหรือดึงเข็มออกได้ง่ายกว่าใช้นุ่นหรือสำลี

2) กรรไกร (Embroidery scissors) กรรไกรที่ใช้งานปักมี 2 ลักษณะ คือ

2.1) กรรไกรปลายโค้ง (Curve scissors) เป็นกรรไกรที่มีด้ามตรง แต่ส่วนปลายจะโค้ง ความยาวของใบมีดจะมีขนาด 3 – 5 นิ้ว ซึ่งเหมาะสำหรับงานปักด้าย ปักไหมที่ติดกับสะดึง ส่วนโค้งของปลายกรรไกรจะตัดเส้นไหมได้ชิดกับงานปัก ทำให้สะดวกในการตัดเล็มเส้นไหม

2.2) กรรไกรปลายแหลม (Sharp scissors)เป็นกรรไกรที่มีด้ามตรง ส่วนปลายของใบมีดจะตรงและมีปลายแหลมเรียว ความยาวของใบมีดจะมีขนาด 3 – 5 นิ้ว กรรไกรชนิดนี้เหมาะสำหรับตัดเส้นไหมจากไจไหม เพราะสะดวกในการจับตัดหรือใช้ปลายแหลมของกรรไกร ตัดเลาะเส้นไหมจากลวดลายที่ปักจะสะดวกยิ่งขึ้น

ภาพที่ 2.23 กรรไกร เข็มหมุด เข็มมือ ที่รัอยด้าย ที่เลาะด้าย

ที่มา : ทองเจือ เขียดทอง (2549)

3) สะดึง (Frame)เป็นอุปกรณ์ที่สำคัญมากชนิดหนึ่งที่ใช้สำหรับงานปัก เพราะสะดึงเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ดึง ช่วยทำให้ผ้าที่ปักเรียบตึงสะดวกแก่การปัก และทำให้ปักได้อย่างรวดเร็วสม่ำเสมอและสวยงามกว่าการปักที่ไม่ใช้สะดึง การเลือกกรอบหรือสะดึงนั้นขึ้นอยู่กับงานที่ต้องการปักและผ้าที่ใช้ สะดึงที่ใช้สำหรับงานปักมี 2 ลักษณะ คือ

3.1) สะดึงแบบกลม (Hoop frame)เป็นสะดึงที่ทำด้วยไม้หรือพลาสติก จะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตั้งแต่ 5 – 13 นิ้ว เหมาะสำหรับงานปักที่มีขนาดเล็ก เพราะเป็นสะดึงที่มีน้ำหนักเบา สามารถพกพาได้สะดวก และสามารถจับด้วยมือข้างเดียวได้ สะดึงแบบกลมจะมีส่วนประกอบ คือ สะดึงวงกลมชั้นนอก จะมีสกรูไว้สำหรับขยายสะดึงให้หลวมหรือตึงเมื่อขึงกับผ้าได้ และสะดึงวงกลมชั้นใน จะเป็นวงกลมเรียบ จะมีขนาดเล็กกว่าวงกลมชั้นนอกเมื่อนำมาซ้อนกับวงกลมชั้นจะซ้อนกันได้พอดี

3.2) สะดึงแบบสี่เหลี่ยม (Square frame) จะเป็นสะดึงที่ทำด้วยไม้ซึ่งส่วนประกอบของสะดึงแบบสี่เหลี่ยม คือ 1)กรอบสะดึงสี่เหลี่ยม มีทั้งที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสี่เหลี่ยมจัตุรัสก็ได้ ส่วนขนาดจะเล็กหรือใหญ่ แล้วแต่ชิ้นงานที่จะปักหรือถ้าลวดลายไม่ใหญ่นักแต่ปักบนผ้าผืนใหญ่ ก็ให้ขึงสะดึงที่มีขนาดเหมาะสมกับลายส่วนเนื้อผ้าที่เหลือให้พับเก็บโดยการเนาติดไว้กับขอบผ้าที่สะดึง 2) ไม้ขัดสะดึง จะเป็นไม้ที่มีความยาวกว่ากรอบสะดึงแต่ละด้านมี 4 อันไม้ขัดสะดึงนี้ ถ้าเป็นสมัยโบราณจะใช้ไม้ไผ่ขนาดเล็กผ่าครึ่งลำ และนำมาตัดความยาวที่ต้องการใช้ทำเป็นเป็นไม้ขัดสะดึงได้ เหตุที่ใช้ไม้ไผ่ขัดสะดึงเพราะเมื่อขึงสะดึง เราสามารถขึงให้ผ้ามีความตึงมากกว่าไม้ชนิดอื่น เพราะไม้ไผ่มีความเหนียวและยืดหยุ่นกว่า

4) ผ้าดิบฟอก ควรเลือกผ้าชนิดทอเนื้อแน่นเพื่อความทนทานในการขึงสะดึง ผ้าดิบนี้ควรตัดให้กว้างยาวเท่ากับกรอบสะดึงด้านใด แล้วเย็บขอบสำหรับสอดไม้สะดึง

5) เชือกฟาง เชือกนี้มีไว้สำหรับร้อยใส่ช่องที่เจาะไว้กับผ้าดิบ ให้ยึดติดกับกรอบสะดึง เชือกที่ใช้นี้ควรมีคุณสมบัติที่เหนียวและไม่ลื่น เพราะจะทำให้ขึงสะดึงยึดกับผ้าดิบได้แน่น และเรียบตึง

6) ขาตั้งสะดึง การที่ขาตั้งสะดึง เพื่อความสะดวกในการปัก เมื่อเราขึงสะดึงเรียบร้อยแล้วพร้อมที่จะปัก ก็นำมาวางบนขาตั้งสะดึง ซึ่งจะทำเป็นขาตั้ง ขนาดสูงไว้ให้นั่งเก้าอี้ก็ปักได้ หรือขาตั้งขนาดเตี้ยไว้สำหรับนั่งพื้นก็ปักได้เช่นกัน

ภาพที่ 2.24 สะดึงแบบสี่เหลี่ยม สะดึงแบบวงกลม
ที่มา : ทองเจือ เขียดทอง (2549)

7) ปากคีบ (Pincer) ควรเป็นปากคีบที่ทำด้วยทองเหลือง หรือเป็นเหล็กที่ชุบด้วยนิเกิล เพราะจะทำให้คงทนแข็งแรง เนื่องจากในการปักนั้น ปากคีบเป็นอุปกรณ์ที่ถูกใช้งานบ่อยครั้งมาก ลักษณะของปากคีบมี 2 ลักษณะ คือ

7.1) ปากคีบปลายตรง (Straight pincers)เป็นปากคีบที่เหมาะสำหรับงานปักดิ้น ใช้สำหรับจับดิ้นข้อหักมุมและบีบมุมให้แหลม จะมีกำลังจับได้ดีกว่าปากคีบปลายงอ

7.2) ปากคีบปลายงอ (Bent pincer)เป็นปากคีบที่สะดวกในการจับดึงกระดาษลอกลายให้หลุดจากผ้า หรือดึงเศษด้าย เศษไหมที่ไม่ต้องการออกจากผ้าที่ขึงอยู่บนสะดึง

8) ปลอกนิ้ว (Thimbles) เป็นอุปกรณ์ที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการเย็บปัก ที่นิยมใช้มี 2 ชนิด

8.1) ปลอกนิ้วชนิดสวมนิ้วกลางซ้าย เป็นปลอกนิ้วที่ช่วยดันก้นเข็มใต้ผืนผ้าให้แทงขึ้นมาตามจุดที่ต้องการ เพราะงานปักบางครั้งเข็มอาจจะไปโดนวัสดุที่มีเนื้อแข็ง เช่น ดิ้น เลื่อม ซึ่งต้องใช้แรงดันมาก ฉะนั้นถ้าใส่ปลอกนิ้วจะช่วยให้เข็มไม่แทงนิ้วมือ

8.2) ปลอกนิ้วชนิดสวมปลายนิ้วนางข้างขวา เป็นปลอกนิ้วที่ช่วยดันก้นเข็มบนผืนผ้าให้ทะลุลงมาใต้ผ้า เนื่องจากผ้าปักเป็นผ้าเนื้อหนาแน่น ผ้าที่ลงแป้งไว้จนแข็งเกินไป หรือเข็มแทงโนด้านที่ปักดิ้นไว้ ก็จะต้องใช้แรงดันจากปลอกนิ้วสวมชนิดนี้

2.5.5.2 การขึงสะดึงแบบกลม

1) นำผ้าที่ลอกลายเสร็จเรียบร้อยแล้วมาวางบนวงกลมสะดึงชั้นใน ให้ลวดลายที่จะปักอยู่ในวงกลม (ฉะนั้นการเลือกขนาดสะดึง จึงต้องดูให้เหมาะสมกับลวดลายด้วย)

2) แล้วนำสะดึงวงกลมชั้นนอกมาวางซ้อนบนผ้า ให้สวมทับไปบนสะดึงวงกลมชั้นในแล้วปรับสกรูให้แน่น

3) ยกสะดึงขึ้นแล้วดึงชายผ้าที่พ้นออกมานอกกรอบ ดึงให้ตึง แต่ต้องดึงตามเกรนด้ายพุ่งและเส้นด้ายยืน ให้ผืนผ้าที่อยู่บนกรอบสะดึงตึง ถ้าไม่ดึงตามเกรนเส้นด้ายจะทำให้ลวดลายที่อยู่บนผืนผ้าเสียรูปไปตามแรงดึง

2.5.5.3 การขึงสะดึงแบบสี่เหลี่ยม

1) นำผ้าดิบมาฟอก ที่กรอบมีช่องที่สอดไม้ขัดไว้เรียบร้อยแล้วนำมาเจาะช่องสำหรับร้อยด้ายฟอกทั้ง 4 ด้าน แล้วนำไม้ขัดสะดึงมาสอดไว้กับผ้าดิบทั้ง 4 ด้าน

2) นำผ้าดิบที่สอดไม้ขัดสะดึง แล้วไปวางลงบนกรอบสะดึงด้านบน ให้ผ้าดิบอยู่ห่างจากกรอบสะดึง ด้านล่ะเท่าๆกัน

3) นำเชือกฟอกมาร้อยใส่ช่องผ้าดิบแล้วโยงเชือกร้อยวนไปกับกรอบสะดึงโดยรอบทั้ง 4 ด้านให้ตึง โดยจะต้องยึดให้ผ้าดิบอยู่กึ่งกลางสะดึงพอดี

4) การดึงเชือกฟอกนี้ จะต้องดึงเชือกให้ตึงและแน่นที่สุดเพื่อจะทำให้ผ้าดิบหรือผ้ารองสะดึงตึงมากที่สุด ถ้าขึงสะดึงยังไม่ตึงเท่าที่ควรก็จะต้องดึงเชือกไล่จากจุดเริ่มต้นไปเรื่อยๆจนถึงจุดที่จบเชือกโดยการใช้ผ้าขนหนูช่วยจับเชือกดึงรั้งให้ตึงจะทำให้ไม่เจ็บมือ และเชือกก็จะไม่ลื่นหลวมอีก

5) การทดสอบว่าขึงสะดึงตึงพอดีแล้ว โดยการใช้เหรียญบาทโยนขึ้นแล้วตกลงบนสะดัง ถ้าเหรียญบาทนั้นสปริงตัวขึ้นแสดงว่าสะดึงตึงดีแล้ว แต่ถ้าเหรียญบาทตกลงนิ่งๆ ก็แสดงว่าจะต้องขึงสะดึงให้ตึงกว่าเดิมอีก

2.5.6 วิธีการหนุนลาย

ก่อนที่จะปักดิ้นโปร่ง ดิ้นมัน จะต้องปักดิ้นเส้นลวดลายด้วยดิ้นข้อให้เสร็จเรียบร้อยเสียก่อนจากนั้นจึงใส่ส่วนของลายที่จะปักดิ้นโปร่ง ถ้าต้องการให้มีส่วนนูนของลวดลายก็จะต้องมีการหนุนลาย เสียก่อน

สุรัตน์ จงดา (2556) ได้กล่าวว่า การหนุนลายจะต้องใช้ด้ายดิบ หรือสำลี แต่โดยมากจะใช้ด้ายดิบหนุน ตดด้ายดิบให้ได้ความยาวพอเหมาะกับลายที่ต้องการจะหนุน

1) นำปลายด้ายดิบวางทาบไว้ในลาย(ใช้ให้ชายของด้ายดิบหันออกนอกลาย) แล้วใช้เข็มเย็บตรึงด้ายดิบให้ติดกับลายให้แน่นแล้วตลบชายด้ายดิบกลับเข้ามาในลายแล้วเย็บตรึงทับด้ายดิบอีกข้างหนึ่งเป็นการซ่อนชายด้ายดิบ เพื่อความเรียบร้อย

2) จากนั้นก็เย็บด้ายดิบตรึงในลวดลายเป็นระยะ ระหว่างที่เย็บตรึงควรพันเกลียวด้านดิบให้แน่นด้วยจะทำให้ด้ายที่หนุนแน่นและเรียบ

3) ตอนจบการหนุนลายให้ซ่อนปลายด้ายดิบ ให้เรียบร้อยเหมือนตอนขึ้นลาย

ข้อสังเกต

- ด้ายดิบที่หนุนในลาย ไม่ควรหนุนด้ายดิบจนชิดดิ้นข้อ ควรอยู่กลางลายและมีเนื้อที่ข้างลายเหลือเล็กน้อย จะทำให้เวลาปักลงดิ้นได้ง่าย

- การหนุนด้ายดิบ ถ้าต้องการให้ลายนูนสูงกว่าปกติ ก็ให้ตรึงด้ายดิบวนทับอีกครั้งหนึ่ง ด้ายดิบก็จะนูนสูงขึ้นกว่าหนุนลายครั้งเดียว

- การหนุนลายที่กว้างและใหญ่ ควรหนุนด้ายดิบเป็นพื้นที่กว้างชั้นหนึ่งก่อน แล้วจึงหนุนให้ลายส่วนกลางสูงกว่าด้านข้างลาย เป็นลักษณะนูนตรงกลางแล้วค่อยลาดลงด้านข้าง

2.5.7 การปักไหม

อภิรัติ โสฬศ (2549) ได้กล่าวว่า ด้ายสำหรับปัก (Embroidery threads) ด้ายที่ใช้สำหรับงานปักนั้นนิยมใช้ คือ

2.5.7.1 ด้ายเบอร์ 25 คือ ด้ายที่มีลักษณะการเข้าเกลียวด้วยเส้นด้ายขนาดเล็กแบบคอร์ดมี 6 เส้น ผลิตจำหน่ายเป็นไจ ไจหนึ่งจะมีความยาวประมาณ 6 เมตร เวลาใช้ดึงด้ายออกจากไจได้ง่าย เหมาะสำหรับการปักลายละเอียด เช่น ลายไทย เพราะเป็นเส้นด้ายขนาดเล็กที่มีความละเอียดอ่อน

2.5.7.2 ด้ายเบอร์ 5 คือ ด้ายที่มีลักษณะของเส้นด้ายเป็นเส้นด้ายเดียว ผลิตจากเส้นใยฝ้าย ไหมเรยอง หรือขนสัตว์ มีสีเหลือบผลิตเป็นไจ 1 ไจจะมีความยาวประมาณ 25 เมตร เหมาะสำหรับใช้ปักลายหยาบๆมากกว่าลายละเอียด

2.5.7.3 ด้ายไหมชนิดเป็นหลอด คือ ด้ายฝ้ายหรือไหมที่มีทั้งแบบเข้าเกลียวและไม่เข้าเกลียว ขนาดของเส้นด้ายจะมีขนาดเล็ก มีลักษณะเป็นหลอด นิยมใช้กับการปักจักรมากกว่าการปักด้วยมือ

2.5.7.4 ด้ายโลหะ เป็นด้ายชนิดพิเศษอาจทำมาจากทองหรือเงินจริงๆ หรือเป็นของทำเทียม มีทั้งที่เป็นไจและเป็นหลอด ใช้กับการปักจักรและปักมือ

2.5.8 รูปแบบและวิธีการปักไหม (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.8.1 การปักไหมเบื้องต้น คือ วิธีการปักแบบง่ายๆขั้นพื้นฐาน ส่วนมากลายที่ใช้ปักเบื้องต้นจะเป็นลวดลายที่ใช้ตกแต่งหรือเป็นลายส่วนประกอบของลายปักขนาดใหญ่ ซึ่งลายปักชนิดนี้จะทำให้ลายปักชนิดอื่นดูสวยงามขึ้น ได้แก่

1) การปักแบบสอยก้านกลม มีวิธีการปัก คือ เมื่อลอยลายลงบนผ้าเรียบร้อยแล้ว ก็ใช้ด้ายหรือเส้นไหมเนาตามลวดลาย ให้เส้นด้ายเนานูนขึ้นมาจากลาย แล้วใช้เข็มร้อยเส้นไหมสีที่ต้องการปัก สอยไปตามแนวขวางของเส้นด้ายเนา โดนการสะกิดเนื้อผ้าเล็กน้อยให้เส้นไหมสอยถี่ๆ ไปตามเส้นด้ายที่ต้องเนาลวดลายก็จะเป็นเส้นลายนูนกลม

2) การปักเต็มแบบหนุนลาย มีวิธีการปักคือ ลอกลวดลายที่ต้องการเสร็จแล้ว ให้ใช้ด้ายหรือเส้นไหมสีเดียวกับผ้าที่ต้องการจะปัก หนุนตามความยาวของลายจนเต็มลวดลาย พยายามอย่าปักหนุนเส้นด้ายให้ยาวเกินลายออกไป แล้วจึงนำเส้นไหมที่ร้อยเข็มเรียบร้อยแล้ว ปักเต็มลายตามแนวขวางของกลีบเป็นระยะถี่ๆให้เต็มลวดลาย

3) การปักแบบเจาะตาไก่ วิธีการปักคือ หลังจากที่ลอกลวดลายลงบนพื้นแล้ว ให้กำหนดลายว่า ส่วนใดจะปักเป็นแบบเจาะตาไก่ เมื่อได้ตำแหน่งแล้ว ให้เนาด้วยด้ายสีเดียวกับไหมปัก ให้รอบลายแล้วใช้เหล็กแหลมหรือขนเม่นเจาะให้เป็นรูกลมเล็กๆ แล้วจึงใช้ไหมปักโดยรอบรอยเจาะจนถึงเส้นเนารอบลาย โดยการสะกิดเนื้อผ้าเล็กน้อย ปักให้เส้นไหมถี่ชิดกันเป็นแถวโดยรอบรูกลมเล็กๆนั้น

4) การปักแบบมัดเลาะ วิธีการโดยเริ่มจากการสอยกลมโดยรอบลายที่ต้องการจะทำลายเลาะมัด เมื่อทำเสร็จโดยรอบลาย ก็ใช้วิธีการเลาะเส้นด้ายยืนและเส้นด้ายพุ่งภายในลวดลาย โดยเลาะเส้นด้ายยืนออก 3 เส้น แล้วเลาะสลับกันไปทั้งเส้นด้ายยืนและเส้นด้ายพุ่ง ภายในลวดลาย การเลาะเส้นด้ายถ้าเป็นลายใหญ่อาจจะเลาะให้มากกว่า 3 เส้นก็ได้ เมื่อเลาะเส้นด้ายจนเต็มลายแล้วก็ทำการมัด โดยการใช้เข็มเริ่มมัดตั้งแต่ริมลายไปตามจุดที่เส้นด้ายพุ่งและเส้นด้ายยืนตัดกัน โดยการใช้ด้ายมัดไปตามแนวยาวและแนวขวาง

5) การปักแบบเส้นโยง โดยเริ่มวิธีการปักจากการทำลายถักแบบถักรังดุมตามลวดลายที่กำหนด โดยหันหัวลายที่ถักไว้ภายในลวดลายที่ต้องการตัดเจาะเนื้อผ้า พร้อมกับการโยงเส้นไหมไปมา 2-3 เส้น เป็นเส้นบาร์ แล้วถักแบบรังดุมบนเส้นโยงนั้น ทำเช่นนี้ไปจนเสร็จลวดลายแล้วจึงตัดเจาะเนื้อผ้าตามลวดลายที่ต้องการ

6) การปักแบบลูกองุ่น เริ่มจากการใช้เหล็กแหลม หรือขนเม่น เจาะให้เป็นรูกลมตรงส่วนที่เป็นขั้วลูกองุ่น แล้วใช้วิธีการปักแบบลายกลม ส่วนที่เป็นลูกองุ่น ใช้ด้ายหนุนไปตามความยาวของลาย โดยการแทงเข็มลงไปในรูตาไก่ หลังจากนั้นให้ปักทึบเต็มลายให้เรียบจะได้ลูกองุ่นที่นูนกลมสวยงาม

7) การปักลายแบบไขว้ วิธีการปักโดยปักเดินเส้นตามริมโดยรอบลาย แล้วใช้เข็มสะกิดจากริมลายไปหาภายในลาย โดยวิธีการเนาสะกิดบนผ้าฝีเข็มเล็ก ๆ จากขวาไปซ้าย เป็นเส้นแนวห่างเท่า ๆ กันจนจบลายแล้วจึงเนาสะกิดผ้าบนฝีเข็มขนาดเท่ากันจากซ้ายไปขวา แต่ระยะฝีเข็มต้องสลับทางกันเมื่อทำจนเต็มลายแล้ว จะมองดูเหมือนสานไขว้กัน

2.5.8.2 การปักข้ามหรือปักทึบ บางครั้งเรียกว่า การปักฝรั่ง วิธีการปักคือ การปักไหมในแนวเฉียงจากส่วนยอดของลายไปหาท้องลาย (ก้าวฝีเข็มจากริมข้างหนึ่งไปหาอีกข้างหนึ่ง) แล้วปักเฉียงทีละน้อย ๆ เพื่อให้เส้นด้ายเรียงกันจนชิดแน่นเรียบร้อย ใช้สำหรับปักตัวอักษรหรือตัวกระหนกก็ได้เหมาะสำหรับลายที่มีส่วนแหลมที่ยอดลาย การปักชนิดนี้จะสวยงามก็จะต้องปักให้เป็นเส้นแนวเฉียง แต่ในบางครั้งถ้าส่วนหลังของลายจะมีความยาวมากกว่าท้องลาย ฉะนั้นเวลาปักจะต้องปักส่วนหลังลายให้ชิดกัน ส่วนท้องลายนั้นความยาวจะน้อยกว่า จึงต้องปักซอยให้ชิดมากกว่าหลังลาย การปักข้ามหรือปักทึบนี้ จะพบได้มากกับงานปักพื้นเมืองทางเหนือของประเทศไทย

2.5.8.3 การปักเต็มแบบสั้นยาว หรือการปักไทย มีลักษณะการปักคือ ปักซอยเส้นไหม ในการปักก้าวเส้นไหมให้สั้น และยาวสลับกันจะเป็นการปักมีลักษณะทึบเต็มลาย ขณะที่ปักไม่ควรปักไหมสั้นเกินไป จะทำให้เป็นตอนๆ ถ้าเส้นไหมยาวเกินไป ก็จะทำให้เส้นไหมหย่อนได้ การปักแบบนี้มีวิธีการปักแบ่งออกเป็น 3 ชนิดคือ

1) การปักแบบธรรมดา คือ การปักให้เส้นไหมที่สีเดียวกัน สั้นยาวสลับกันไปมา เพียงแต่ให้เส้นไหมกลมกลืนกันตลอดทั้งลาย แนวในการปักเส้นไหมจะต้องไปในทิศทางเดียวกัน

2) การปักแบบแรงเงา คือ การปักเส้นไหมสั้นยาวแบบวิธีแรก แต่ใช้สีที่แตกต่างกันของเส้นไหม ปักสอดสีลงไปให้กลมกลืนกัน อย่าแบ่งจังหวะการปักซอยให้เป็นตอนๆ จะดูไม่สวยเหมือนธรรมชาติ ควรปักแทรกระหว่างสีให้ดูผสมผสานกัน

3) การปักวนก้นหอย คือ การปักจากส่วนในสุด โดยการปักให้สั้นกว่าธรรมดา ปักวนลายเป็นวงกลมคล้ายลายก้นหอย การปักชนิดนี้ เหมาะสำหรับการปักลงบนตัวละครในวรรณคดีเช่น ส่วนอกของตัวนาง

2.5.9 การปักดิ้น (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.9.1 ดิ้นข้อ มีลักษณะเหมือนลวดสปริง เป็นเกลียวสีเงินและสีทอง เกลียวของดิ้นข้อจะแน่น ฉะนั้นก่อนนำไปปัก ควรยืดดิ้นข้อเล็กน้อยเพื่อให้เส้นด้ายที่ใช้ปัก สามารถลงไปในร่องของดิ้นข้อได้

ภาพที่ 2.25 ดิ้นข้อ

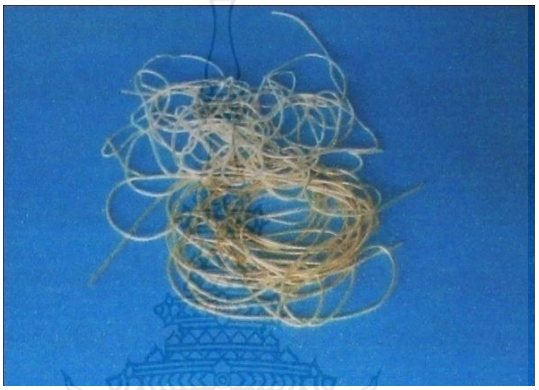
ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.9.2 ดิ้นโปร่ง ลักษณะเป็นลวดขด ที่ดูนุ่มนวล บางเบา มีทั้งสีเงินและสีทอง ดิ้นโปร่งนี้จะมีช่องว่างตรงกลางไว้สำหรับสอดด้ายเวลาปัก

ภาพที่ 2.26 ดิ้นโปร่ง

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.9.3 ดิ้นมันและดิ้นด้าน ลักษณะจะคล้ายดิ้นข้อ แต่มีความนุ่มนวลและละเอียดกว่า จะมองไม่เห็นลายเกลียว เวลาปักไม่ต้องยืดก่อน เพราะจะทำให้ดิ้นมันหักหรือช้ำได้ ดิ้นชนิดนี้จะมี 2 ลักษณะ คือ ดิ้นมันและดิ้นด้าน ลักษณะจะเหมือนกันทุกอย่าง ต่างกันตรงความมันของสีเงินและสีทอง ถ้าเป็นดิ้นมันสีเงินและสีทองจะดูสดใสเป็นมันวาวกว่า ดิ้นด้าน ซึ่งมีลักษณะมีลักษณะสีเงินและสีทองและสีทองขุ่นหมองกว่า



ภาพที่ 2.27 ดิ้นมัน

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.9.4 ทองแล่ง จะมีลักษณะเป็นเส้นแบน สีเงิน หรือสีทองคล้ายกับสังกะสีอ่อนๆ ความกว้างของเส้นทองแล่งจะประมาณ 1 กระเบียดนิ้ว ทองแล่งนี้จะทำด้วยเงินแท้ จึงมีลักษณะอ่อนนุ่มกว่า

ภาพที่ 2.28 ทองแล่ง

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.9.5 ด้าย สีเดียวกับดิ้นที่ใช้ในการปัก

2.5.10 วิธีการปักดิ้น (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.10.1 ดิ้นข้อ ลักษณะของการปักดิ้นข้อส่วนใหญ่จะใช้วิธีการปักแบบเดินเส้นลาย ซึ่งมีวิธีการปักดังนี้

1) กำหนดลวดลายในส่วนของตำแหน่งที่จะปักดิ้นข้อให้เรียบร้อยก่อน

2) นำดิ้นข้อที่จะปักนั้น ดึงยืดออดเล็กน้อยเพื่อความสะดวกในการปักให้เส้นด้ายลงในร่องดิ้นข้อ

3) วางปลายดิ้นข้อที่จุดเริ่มต้นลาย แล้วแทงเข็มจากส่วนล่างใต้สะดึงมาที่จุดเริ่มต้นลายบนสะดึง ปลายดิ้นข้อร่องที่ 1 ดึงด้ายขึ้นให้สุดปลายด้าย

4) แล้วจึงแทงจึงแทงเข็มลงในตำแหน่งเดิมแต่ต้องให้เส้นด้ายคร่อมไปบนดิ้นข้อร่องที่ 1 (ถ้าแทงเข็มลงเยื้องกับตำแหน่งเดิมเส้นด้ายจะไม่ลงในช่องดิ้นข้อ) ดึงด้ายให้ตึงพอที่จะให้เส้นด้ายจมลงในร่องของดิ้นข้อ ระวังอย่าดึงให้ตึงหรือหย่อยจนเกินไป

5) เริ่มการปักจังหวะต่อไป โดยการเว้นข้อดิ้นประมาณ 3-4ข้อแล้วจึงแทงเข็มขึ้นมาบนสะดึงข้างดิ้นข้อ จากนั้นแทงเข็มลงในตำแหน่งเดิมโดยให้เส้นด้ายคร่อมไปบนดิ้นข้อ

6) ทำปักถึงส่วนยอดของลาย หรือมุมแหลมควรใช้ปากคีมบีบดิ้นข้อให้เป็นมุมแหลมตามลักษณะของลวดลายก่อนเสร็จแล้วปักด้ายให้ตรงทับส่วนที่เป็นมุมแหลมหรือยอดลายข้อให้อยู่ในตำแหน่งที่สวยงามก่อน จึงจะปักจังหวะต่อไป จนลายบรรจบกัน แล้วจึงตัดดิ้นข้อให้พอดีกับลายต่อ และต้องย้ำฝีเข็มจบลาย 1-3 ครั้งด้วย

ในการปักดิ้นข้อ การที่เวนให้ห่างเท่าไหร่นั้น บางครั้งขึ้นอยู่กับลวดลายด้วย เช่น ถ้าปักดิ้นข้อเดินลายเส้นที่ตรงก็สามารถเว้นดิ้นข้อห่างได้ประมาณ 4-5 ข้อดิ้นข้อจะแนบไปกับลายได้มุมแหลมและส่วนที่สวยงาม

2.5.10.2 ดิ้นโปร่งมีวิธีปักดังต่อไปนี้

1) ให้พิจารณาลวดลายที่หนุนด้ายดิบ และเดินเส้นลายด้วยดิ้นข้อก่อนว่า ควรจะปักดิ้นโปร่งจากส่วนบนของลาย ส่วนแนวที่จะปักเป็นแนวเฉียง หรือแนวตรงขึ้นอยู่กับลักษณะของลาย

2) นำดิ้นโปร่งวัดความยาวจากยอดลายมาสู่ท้องลายได้ความยาวเท่าไหร่ให้เพิ่มความยาวอีกเล็กน้อย (เพราะเมื่อปักดิ้นโปร่งแล้วปลายของดิ้นโปร่งจะงอซ่อนชิดไปกับดิ้นข้อที่อยู่ริมลายจะมองไม่เห็นรอยตัดของดิ้นโปร่ง)

3) นำเข็มที่ร้อยด้ายสีเดียวกับดิ้นโปร่งแทงขึ้นมาบนยอดลายดึงให้สุดปลายด้ายจากนั้นสอดปลายเข็มเข้าไปในช่องดิ้นโปร่งที่ตัดไว้พอดีกับช่วงจังหวะลาย

4) ใช้เข็มแทงลงที่ท้องลายชิดกับดิ้นข้อเป็นแนวเฉียงหรือตรงแล้วแต่ลวดลายจากนั้นดึงด้ายให้ตึงพอดีกับความยาวของดิ้นโปร่งที่ปักลงในลาย (สังเกตดูจะเห็นปลายดิ้นโปร่งงองุ้มซ่อนอยู่ชิดกับดิ้นซึ่งจะมองไม่เห็นรอยตัด)

5) จากนั้นปักดิ้นโปร่งให้ชิดไปตามลวดลายเช่นนั้นต่อไปจนเต็มลาย

6) เวลาจบการปักจะต้องแทงเข็มลงใต้สะดึงแล้วสอดด้ายซ่อนฝีเข็มที่ปักแล้วดึงแทงฝีเข็มขึ้นลงซ้ำๆ สัก 2-5 ครั้ง แล้วจึงตัดด้าย

2.5.10.3 ดิ้นมันและดิ้นด้าน มีวิธีการปักเหมือนกันดิ้นมันและดิ้นด้านก่อนจะปักนั้นไม่ต้องดึงยืดดิ้นเหมือนดิ้นข้อเพราะดิ้นชนิดนี้จะหักเป็นรอยซ้ำการปักมีวิธีดังนี้

1) วัดความยาวของลายที่จะปักดิ้นมันหรือดิ้นด้านก่อนแล้วจึงตัดดิ้นให้พอดีกับลาย (ถ้าตัดยาวเกินไปเวลาปักดิ้นจะหักย่นแต่ถ้าสั้นเกินไปจะมองเห็นด้ายดิบที่หนุนลายไว้)

2) ใช้เข็มร้อยด้าย 2 เส้นสีเดียวกับดิ้นแทงจากข้างหลังขึ้นมาบนลายชิดกับดิ้นข้อแล้วดึงด้ายให้ตึงสอดเข็มเข้าไปในช่องของดิ้น (ทำให้เบามือที่สุด) แล้วจึงแทงปลายเข็มลงเฉียงๆให้ชิดกับดิ้นข้ออีกด้านหนึ่งแล้วดึงด้ายให้ตึงพอสมควร

3) ต่อไปจึงย้อนกลับมาแทงเข็มใกล้กับจุดเริ่มต้นแล้วร้อยดิ้นสอดไปในเข็มเหมือนครั้งแรกแล้วปักด้านตรงข้ามให้ดิ้นชิดสนิทกันทำเช่นนี้ต่อไปจนเต็มลายปัก

2.5.10.4 ทองแล่ง วิธีการปักทองแล่ง สมัยโบราณเรียกว่าการหักทองแล่งเป็นการปักคล้ายกับการปักดิ้นข้อ ตรงที่ต้องการปักคร่อมได้ไปบนทองแล่ง การปักนี้มีวิธีดังนี้

1) นำทองแล่งมาวางบนลายที่หนุนไว้แล้วให้เส้นทองแล่งอยู่นอกตัว

2) ลงเข็มแทงให้ชิดลายและทองแล่งดึงด้ายลงใต้สะดึงให้ตึง

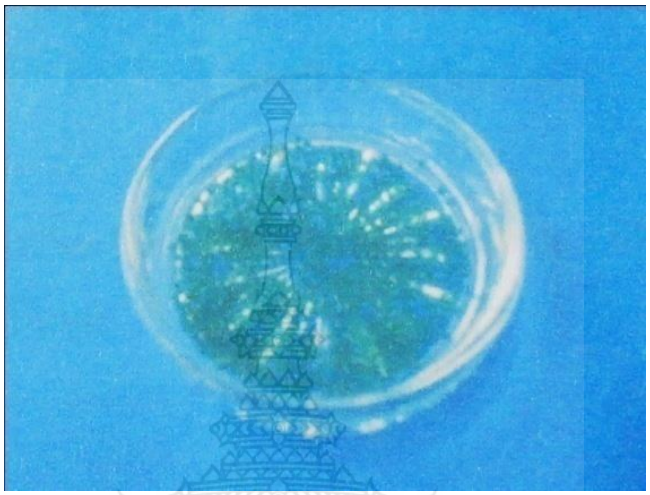
3) จับเส้นทองแล่งหักพับกลับมาที่ขอบลายอีกด้านหนึ่งแล้วจึงแทงเข็มด้ายคร่อมเส้นทองแล้ง ให้ชิดกับของลายดึงด้ายให้ตึง

4) จับเส้นทองแล่ง หักพับกลับมาอีกด้านหนึ่งให้ทองแล่งเกยกันครึ่งหนึ่งบนเส้นทองแล่งเส้นแรกแล้วแทงเข็มปักด้ายคร่อมทับเส้นทองแล่ง

5) พับเส้นทองแล่งกลับไปมาจนเต็มลายที่ปัก

2.5.11 การปักลูกปัด (อภิรัติ โสฬศ,2549)

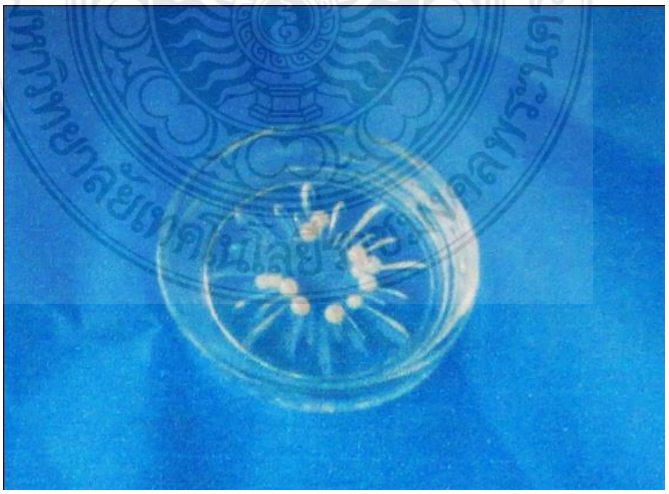
2.5.11.1 ลูกปัดหัวแก้ว (Small Beads) เป็นลูกปัดที่มีลักษณะแววววาว มีขนาดเล็ก ทำจากแก้ว มีสีสันมากมาย



ภาพที่ 2.29 ลูกปัดหัวแก้ว

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

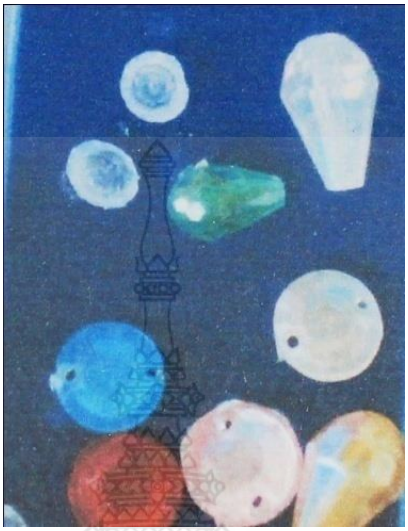
2.5.11.2 ลูกปัดมุกกลม (Seed pearl) มีลักษณะเป็นมุกกลมเม็กกลม ที่มีให้เลือกใช้ได้หลายสีหลายขนาด ตั้งแต่เม็ดเล็กจนถึงเม็ดใหญ่เลือกใช้ให้เหมาะสมกับชิ้นงาน



ภาพที่ 2.30 ลูกปัดมุกกลม

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

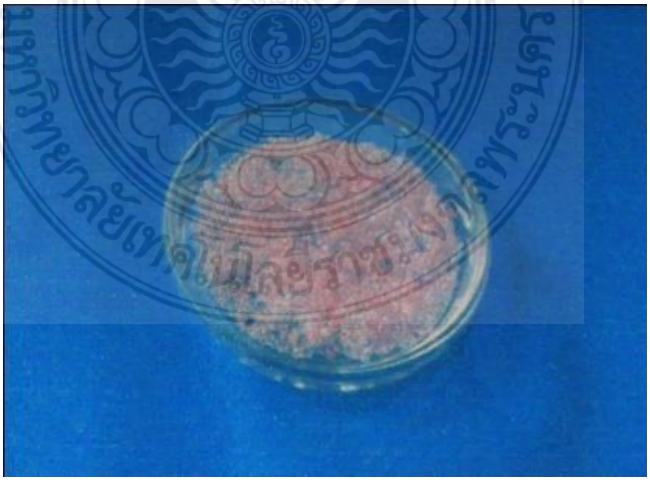
2.5.11.3 ลูกปัดคริสตัล (Large Crystal) เป็นลูกแก้ว หรือพลาสติก มีรูปทรงแบบเพชร มีสีสันสวยงาม โดยการฉีดสีด้านในให้เห็นเป็นเม็ดแก้วสีต่างๆ



ภาพที่ 2.31 ลูกปัดคริสตัล

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

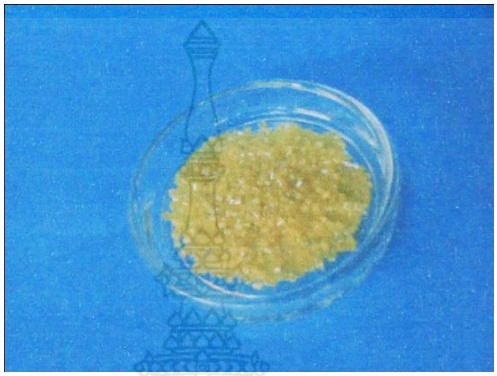
2.5.11.4 ลูกปัดเนื้อมุก (Pearl Bead) เป็นลูกปัดลักษณะกลม มีสีให้เลือกทั้งสีขาวเหมือนมุกและสีขาวเหลือบสีอ่อนๆคล้ายเนื้อมุก



ภาพที่ 2.32 ลูกปัดเนื้อมุก

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.11.5 ลูกปัดแท่ง (Bagle Bead) หรือปล้องแก้วลักษณะเป็นแท่งยาว มีทั้งขนาดยาวมากและยาวน้อย ถ้าแท่งแก้วหรือปล้องแก้วที่มีขนาดเล็ก ผิวรอบนอกจะกลมเกลี้ยง แต่ถ้าเป็นแก้วขนาดใหญ่ ผิวรอบนอกจะเป็นเหลี่ยม ทำให้มองดูมีความสวยงามแวววาวกว่าปล้องแก้วชนิดกลมเล็ก



ภาพที่ 2.33 ลูกปัดแท่ง

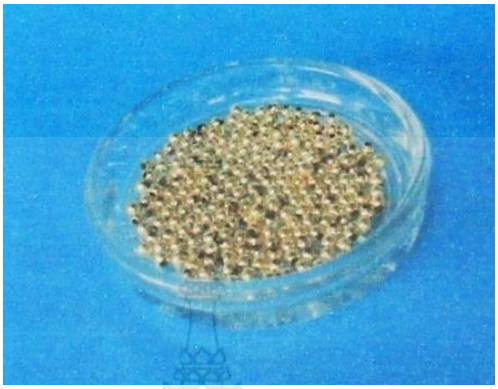
ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.11.6 ลูกปัดมุกรูปรี (Called an Oat Pearl) ลักษณะของลูกปัดชนิดนี้มีลักษณะเหมือนเมล็ดข้าว คือ หัวเรียวท้ายเรียวมีหลายขนาดและหลายสี เลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

ภาพที่ 2.34 ลูกปัดมุกรูปรี

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.11.7 ลูกปัดโลหะ (Metallic Gold) เป็นลูกปัดขนาดเล็กเท่ากับลูกแก้ว แต่ถ้าเป็นลูกปัดที่ทำด้วยโลหะสีทองหรือชุบทอง



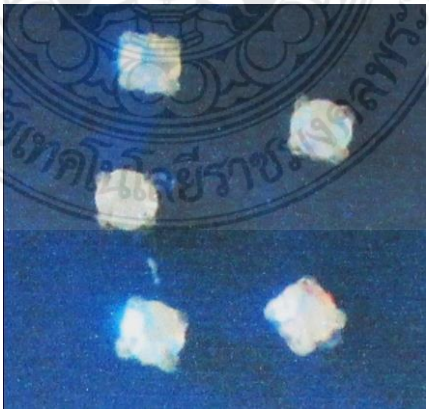
ภาพที่ 2.35 ลูกปัดโลหะ

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.11.8 เพชรเทียม (Rhinestones) ลักษณะของเพชรเทียมนี้จะมี 2 ลักษณะ

1) เพชรเทียมที่มีรูปทรงเหมือนเพชรเจียระไนต้องมีสาแหรกสำหรับยึด ซึ่งสาแหรกนี้ทำด้วยโลหะอ่อนมีสีเดียวกับตัวเรือนเพชร เพชรเทียมชนิดนี้จะมีหลายขนาด มีสีให้เลือกมากมาย

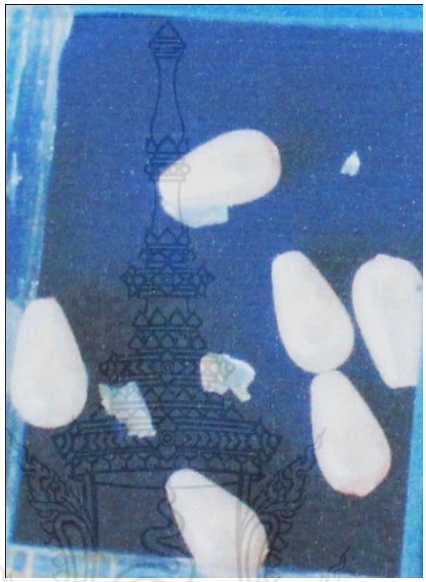
2) เพชรเทียมที่มีรูปร่างต่างๆ เช่น รูปทรงกลม รูปทรงรีหรือรูปเหลี่ยมต่างๆ จึงจะมีการเจาะรูที่ตัวเพชรไว้สำหรับเย็บตรึงติดตามส่วนต่างๆ



ภาพที่ 2.36 เพชรเทียม

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.11.9 ลูกปัดหยดน้ำค้าง (Avarety of Drops) ลูกปัดลักษณะนี้เป็นทรงเหมือนหยดน้ำ จึงปักสำหรับเป็นชายห้อย คล้ายตุ้งติ้ง หรือชายครุยประดิษฐ์จากวัสดุที่มีสีแวววาว บางชนิดก็เหมือนสีมุกลูกปัดชนิดนี้บางอย่างอาจจะมีห่วงเล็กๆสำหรับร้อยบางชนิดก็มีช่องตรงกลางเม็ดลูกปัดสำหรับร้อยได้เช่นกัน



ภาพที่ 2.37 ลูกปัดหยดน้ำค้าง

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.12 วิธีการปักลูกปัด (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.12.1 การปักโดยการร้อยลูกปัดเป็นสาย (Beads in Motion) คือ ธีการที่นำลูกปัดหยดน้ำค้าง หรือลูกปัดคริสตัลมาร้อยเป็นตุ้งติ้ง แล้วใช้ลูกปัดชนิดมุกกลมหรือลูกปัดแก้วขนาดเล็กร้อยเป็นลายต่อข้อให้ได้เป็นลักษณะลายลูกปัดที่แกว่งไกวได้ แล้วนำไปยึดติดตกแต่งเสื้อผ้า หรือเครื่องประดิบตกแต่งต่างๆ

2.5.12.2 การปักลูกปัดบนลายพิมพ์ผ้า (Beading Prints) การเลือกลูกปัดให้เหมาะกับลายพิมพ์ผ้าแล้วปักลงในลายพิมพ์นั้นแล้วปักลงในลายพิมพ์นั้นทำให้ผ้าพิมพ์ดูน่าสนใจและมีราคาขึ้นกว่าเดิม

2.5.12.3 การปักลูกปัดลายเส้น (Scroll Desing) คือการปักลูกปัดเป็นลวดลายแบบการปักเดินเส้น แต่เป็นการปักเดินลายด้วยลูกปัดซึ่งเป็นลวดลายที่ปักซ้ำกันวนไปมา การปักชนิดนี้จะเพิ่มความสวยงามยิ่งขึ้นเมื่อใช้ลูกปัดสีต่างๆตกแต่งตามลายเดินเส้น

2.5.12.4 การปักลูกปัดทับแนวเย็บ (Outline Stitching) การปักชนิดนี้จะปักลูกปัดลงบนผ้าที่เย็บด้วยฝีเข็มปักเป็นลวดลายต่างๆตามที่ต้องการจะปักแล้วจึงเลือกชนิดของลูกปัดนำมาปักลงบนลายที่เดินฝีเข็มจักรให้สวยงามมากขึ้น

2.5.12.5 การปักลูกปัดเน้นลายพิมพ์เฉพาะที่ (Detail Beading) เป็นการปักลูกปัดลงบนลายพิมพ์ผ้าที่มีลวดลายหลายๆสี หรือมีลายดอกหลายขนาด การปัดชนิดนี้ต้องการเน้นลายพิมพ์เพียงบางลายหรือเพียงบางดอกของผืนผ้าพิมพ์ฉะนั้นควรเลือกลูกปัดที่ปักลงบนผ้าพิมพ์ให้เหมาะสมและสวยงาม เมื่อปักแล้วจะทำให้ลวดลายส่วนนั้นดูเด่นมากกว่าส่วนอื่น

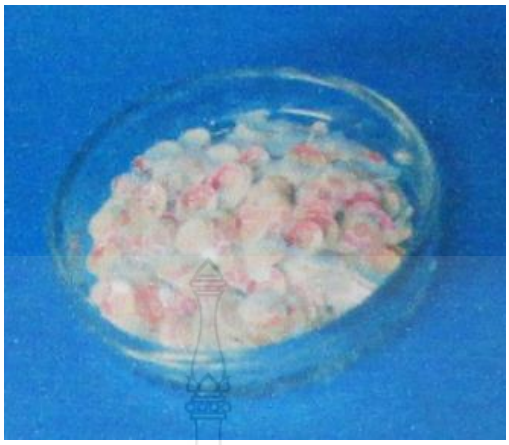
2.5.12.6 การปักลูกปัดทับบนช่อลูกไม้ตัดดอก (Beading Brocade) การปักลูกปัดชนิดนี้เพื่อทำให้ช่อลูกไม้ตัดดอกเด่นชัดขึ้น เมื่อนำลูกปัดไปตัดบนชุดราตรีควรเลือกลูกปัดที่มีความแวววาวสดใส ช่อลูกไม่นั้นจะสวยงามมากยิ่งขึ้น

2.5.12.7 การปักลูกปัดลงบนผ้าทั้งผืน (Beading Lace) การเลือกลูกปัดที่ปักลงบนผ้าลูกไม้ ควรเลือกลูกปัดแต่ละชนิดให้เหมาะสมกับลายผ้านั้นๆ เช่น ถ้าผ้าลูกไม้เป็นลายดอกควรใช้ลูกปัดชนิดมุมกลมปักส่วนที่เป็นเกสรและลูกปัดแล้วปักเดินเส้นรอบกลีบดอกฉะนั้นเมื่อปักลูกปัดลงบนผ้าลูกไม้แล้วจะต้องทำให้ผ้าลูกไม้ชนิดนั้นดูมีราคาขึ้นหรือสวยงามกว่าเดิม

2.5.12.8 การใช้เทปลูกปัดสำเร็จรูป (Commercial Banding and Motifs) คือการนำเทปลูกปัดสำเร็จรูปนี้ มาเย็บติดกับเสื้อผ้าเพื่อตักแต่งให้เสื้อผ้านั้นดูสวยงามเทปลูกปัดสำเร็จมีเลือกหลายรูปแบบควรเลือกให้เหมาะสมกับส่วนที่จะนำไปตกแต่ง

2.5.13 วิธีการปักเลื่อม (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.13.1 เลื่อมชนิดกลม (Cup Sequins) มีลักษณะกลม ตรงกลางของเลื่อมจะมีรูและลึกลงเล็กน้อย มีหลายขนาดและมีสีหลากหลาย ขนาดที่นิยมใช้คือ 3.5 มม. 5 มม.8 มม.และ 10 มม.



ภาพที่ 2.38 เลื่อมชนิดกลม

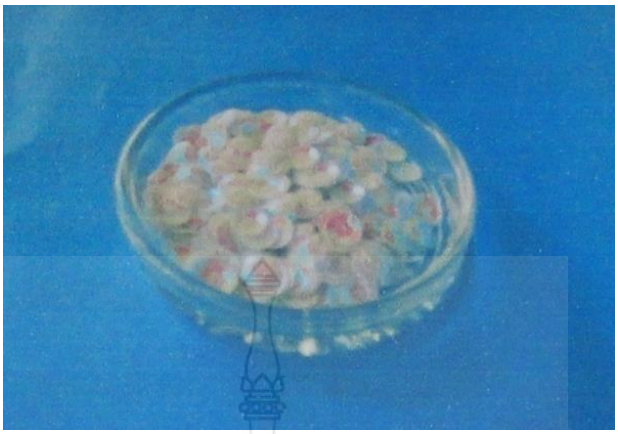
ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.13.2 เลื่อมชนิดกลมแบน (Flat Sequins) ลักษณะของเลื่อมชนิดนี้จะไม่มีส่วนลึก เลื่อมจะมีลักษณะเรียบแบบ มีรูตรงกลาง เลื่อมสำหรับร้อยลูกปัดเวลาปักลายที่มีความโค้งนูนจะต้องหักเลื่อมก่อน ลายที่นิยมปักเลื่อมชนิดนี้ คือ ลายเกลียวมังกรและเกล็ดปลา

ภาพที่ 2.39 เลื่อมชนิดกลมแบน

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.13.3 เลื่อมชนิดสีเหลือบ (Iris Finish) เลื่อมชนิดนี้มีรูปร่างหลายแบบหลายขนาดมีสีเหลือบ แลดูมีแสงเงาในตัว เวลาปักชิ้นงานเสร็จแล้ว จะทำให้มองดูชิ้นงานนั้น มีสีหลากหลายผสมผสานกันอยู่อย่างกลมกลืน



ภาพที่ 2.40 เลื่อมชนิดสีเหลือบ

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.13.4 เลื่อมลักษณะพิเศษ (Paillettes) จะเป็นเลื่อมที่มีขนาดใหญ่ และมีรูปร่างที่แตกต่างกันออกไป ตามความคิดของผู้ผลิต เลื่อมชนิดนี้จะมีลักษณะสำเร็จรูปคือสามารถปักตกแต่งและใช้ได้ทันที เช่น จะมีลักษณะเป็นรูปดอกไม้ หรือใบไม้ ส่วนสีก็มีให้เลือกมากมาย เลื่อมชนิดนี้จะต่างกับเลื่อมชนิดอื่น คือ นอกจากมีรูตรงกลางแล้ว บางชนิดเช่นรูปใบไม้จะมีรูสำหรับร้อยหรือปักอยู่ที่ส่วนบน หรือริมของเลื่อม เลื่อมชนิดนี้นิยมใช้ปักเสื้อผ้าที่ต้องการจุดเด่นสะดุดตา แต่ไม่ต้องการความละเอียดและประณีต

ภาพที่ 2.41 เลื่อมลักษณะพิเศษ

ที่มา : อภิรัติ โสฬศ (2549)

2.5.14 วิธีการปักเลื่อม (อภิรัติ โสฬศ,2549)

2.5.14.1 การปักเลื่อมชนิดเดียว (Only Squins) คือการปักเลื่อมชนิดกลมหรือกลมแบบอันเดียวอยู่ที่ระยะห่างกันพอสมควรมีวิธีการปักคือ

แบบที่1 การปักเลื่อมด้านเดียว โดยใช้เข็มสอดเข้าไปในรูของเลื่อมแล้วเย็บคร่อมเลื่อมด้านใดด้านหนึ่งตรึงติดกับผ้า แล้วจบด้วยการเย็บตะเข็บแบบด้นถอยหลังยึดให้แน่น

แบบที่2 การปักเลื่อมทั้ง 2 ข้าง วิธีการแทงเข็มให้พอดีกับรูของเลื่อมตรงกลางและเย็บคร่อมเลื่อมตรึงทั้ง 2 ข้างของเลื่อมให้อยู่ตรงกันข้าม

แบบที่3 การปักเลื่อมโดยใช้ลูกปัด การปักเลื่อมชนิดนี้เป็นการปักโดยบังคับให้เลื่อมอยู่กับที่โดยใช้ลูกปัดตรึงตรงกลางรูของเลื่อมการปักนี้จะมองไม่เห็นเส้นด้าย เพราะใช้วิธีแทงเข็มขึ้นกลางรูของเลื่อมแล้วร้อยลูกปัดใส่เข็มปักลงที่เดิม ด้ายก็จะซ่อนอยู่ด้านล่าง

2.5.14.2 การปักเลื่อมซ้อนกัน (Overlapping sequins) คือ การปักเลื่อมให้ซ้อนกันเป็นระยะโดยสม่ำเสมอโดยการปักแบบด้นถอยหลัง โดยมีวิธีการปักดังนี้

1) แทงเข็มขึ้นบนผ้าแล้วร้อยเข็มสอดในรูของเลื่อมด้านหลัง

2) จากนั้นให้แทงเข็มลงเย็บตะเข็บเหมือนด้นถอยหลังระยะที่ก้าวฝีเข็มจะเท่ากับความกว้างครึ่งหนึ่งของเลื่อมแล้วดึงด้ายให้ตึงเพื่อยึดเลื่อมติดกับผ้า

3) แล้วจึงจับเลื่อมเรียงซ้อนไปเรื่อยๆจนได้ความยาวตามต้องการ

2.5.14.3 การปักเลื่อมชนิดพิเศษ (Paillettes sequins) การปักเลื่อมชนิดนี้มีวิธีการปัก 2 แบบ คือ

1) การปักเลื่อมตรึงด้านข้างด้านเดียว ใช้วิธีการเย็บตรึงเลื่อมเป็นระยะๆการปักเลื่อมวิธีนี้จะมองเห็นเส้นด้ายที่ปัก

2) การปักเลื่อมโดยใช้ลูกปัดร้อย 1 เม็ด แล้วแทงเข็มกลับที่เดิม ทำให้เลื่อมติดแน่นคงที่ และมองไม่เห็นเส้นด้ายที่ใช้ปัก

สรุป การศึกษาประวัติการปักและวัสดุที่ใช้ในการปักแต่ละชนิดผู้ศึกษามีจุกประสงค์เพื่อให้ทราบถึงวัสดุอุปกรณ์และกลวิธีการปักประเภทต่างๆที่ใช้ในการปัก การปักชุดโขนในแต่ละยุคสมัยนั้นจะมีการใช้กลวิธีและเทคนิคต่างๆที่ไม่เหมือนกันแล้วแต่วิวัฒนาการการปักของแต่ละและการสรรค์สร้างความงามในการปักของแต่ละสกุลช่างที่เห็นว่างามและเหมาะสมตามจินตนาการที่จะสรรสร้างขึ้นโดยผ่านผลงานการปักชุดโขน

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุรัตน์ จงดา (2556) วิจัยเรื่อง “ศิลปกรรมพัสตราภรณ์โขนละคร.” วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก. (การศึกษาทางศิลปกรรมศาสตร์). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปริญญานิพนธ์นี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ รูปแบบ ลวดลาย วัสดุ วิธีการสร้างและวิธีการ แต่งกายเครื่องแต่งกายโขนละคร เพื่อเป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูกรรมวิธีการสร้างเครื่อง แต่งกายแบบโบราณที่มีความประณีตงดงาม ทั้งเป็นการเสริมสร้างอาชีพแก่ผู้สนใจสืบต่อไป การศึกษาฉบับนี้เป็นการศึกษาทางประวัติศาสตร์และวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำเอาหลักทฤษฎีทางด้านศิลปกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ไทยเข้ามาศึกษา ผลของการศึกษาสรุปได้ดังนี้

1. เครื่องแต่งกายเป็นการบ่งบอกลักษณะและบุคลิกภาพของตัวละคร
2. เครื่องแต่งกายบอกสถานะของตัวละคร
3. เครื่องแต่งกายเสริมร่างกายของนักแสดง
4. เครื่องแต่งกายเสริมนาฏลีลา การเคลื่อนไหวและร่ายรำ

ลักษณะของโครงสร้างเครื่องแต่งกายโขนละครได้พัฒนามาจากเครื่องแต่งกาย ในชีวิตจริงของบุคคลชั้นสูงในสังคมสมัยโบราณ แต่ได้ปรับขนาดและสัดส่วนให้ใหญ่เพื่อให้เด่นเมื่อแสดง ลวดลายที่ใช้ปักเครื่องแต่งกายพัฒนามาจากลายของผ้าที่มาจากอินเดียเป็นส่วนใหญ่ และต่อมาได้ถูกออกแบบเป็นลายกระหนกแบบลายไทย และเพิ่มลวดลายตามศักดิ์ของตัวละคร วิธีการและวัสดุปักลวดลายมีหลากหลายปัจจุบันเหลือวิธีการปักน้อยลง ความงามของเครื่องแต่งกายโขนละครต้องคำนึงถึงสัดส่วนของชิ้นส่วนเครื่องแต่งกาย และสัดส่วนของการนำมาแต่งบนร่างกายของนักแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายด้วยความประณีต และการปักที่ละเอียดงดงามจะทำให้การแสดงออกมางดงามเช่นเดียวกัน ซึ่งปัจจุบันได้มีการพยายามฟื้นฟูเครื่องแต่งกายโขนละครแบบโบราณขึ้นมาใหม่

สุชีรา ผ่องใส (2550) วิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ตาลปัตรสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.” วิทยานิพนธ์ปริญญาโท. (ศิลปศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปริญญานิพนธ์นี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ตาลปัตรสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่งเป็นแหล่งเก็บรวบรวมตาลปัตรมากที่สุดในประเทศไทย จำนวน 124 ด้าม ในประเด็นของโอกาสที่ใช้ วัสดุ กลวิธีการตกแต่ง รูปแบบลวดลายและการจัดวางลวดลาย และการใช้สีของตาลปัตรของยุคต่างๆ ในประเด็นความเหมือนและความแตกต่างของตาลปัตรในแต่ละยุค ผลของการศึกษาสรุปได้ดังนี้

จากการศึกษาพบว่า ตาลปัตรแบ่งออกเป็น 2 ยุค คือ ยุคที่ 1 สมัยรัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ พ.ศ. 2411 – 2453 มีจำนวน79 ด้าม ตาลปัตรของยุคที่ 2 สมัยรัชกาลที่ 6 – 7 ตั้งแต่ พ.ศ. 2453 – 2477

จำนวน 45 ด้ามการวิเคราะห์ตาลปัตรของยุคที่ 1 สมัยรัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ พ.ศ. 2411 – 2453 จำนวน 79 ด้ามโอกาสที่สร้างถวาย พบว่าพัดรองที่ระลึกที่สร้างถวายในงานมงคล มีจำนวน 66 ด้าม พัดสังเค็ดที่สร้างถวายในงานอวมงคล มีจำนวน 13 ด้าม ซึ่งตาลปัตรสมัยกรุงรัตนโกสินทร์สามารถแบ่งการวิเคราะห์ในส่วนประกอบต่างๆของตาลปัตร ดังนี้ใบพัด วัสดุที่ใช้ในการทำใบพัดมากที่สุด ได้แก่ ผ้าแพร และน้อยที่สุด ได้แก่ ผ้าไหม ส่วนวัสดุที่ใช้ในการตกแต่งมากที่สุด ได้แก่ การใช้ไหมร่วมกับดิ้น และน้อยที่สุด ได้แก่ ดิ้น กลวิธีการตกแต่งที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้ไหมร่วมกับดิ้นในการปัก รูปแบบที่พบมากที่สุด ได้แก่ แบบวงรี ลวดลายและการจัดวางลวดลาย พบว่าตาลปัตรมี 2ลักษณะ คือ มีลวดลายด้านเดียว และมีลวดลาย 2 ด้าน พบว่าลวดลายใบพัดที่พบมากที่สุด คือ ลวดลายที่ประกอบกันหลายลวดลาย ได้แก่ ลวดลายเกี่ยวกับสิ่งของและเครื่องใช้ในพระราชพิธี สิ่งของและเครื่องใช้ทั่วไป ตราสัญลักษณ์และอักษรย่อ และมีกรอบลายอยู่ในใบพัดเดียวกันมากที่สุด และน้อยที่สุดได้แก่ ลวดลายที่ประกอบด้วยเทพ สัตว์ ธรรมชาติข้อความ ลายไทย การจัดวางลวดลายที่พบมากที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบด้านซ้ายและด้านขวาไม่เท่ากัน และน้อยที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบการกระจายเป็นรัศมี การใช้สีของใบพัดที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้สีของลวดลายอ่อนกว่าพื้นหลังมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ สีของลวดลายเข้มกว่าพื้นหลัง

นมพัด วัสดุที่ใช้ในการทำมากที่สุด ได้แก่ ผ้าแพร และน้อยที่สุด ได้แก่ งาช้าง กลวิธีการตกแต่งนมพัดที่พบมากที่สุด ได้แก่ การปักดิ้นร่วมกับไหมบนผ้า และน้อยที่สุด ได้แก่ การแกะสลักบนงาช้าง การดุนลายบนโลหะ การหล่อบนโลหะ และการหล่อร่วมกับการแกะสลักโลหะ รูปแบบนมพัดที่พบมากที่สุดได้แก่ แบบทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ และน้อยที่สุดได้แก่ แบบหน้าขบ ลวดลายนมพัดที่พบมากที่สุด คือ ลวดลายที่ประกอบกันหลายลวดลาย ได้แก่ ข้อความและกรอบลายอยู่ในนมพัดเดียวกันมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ ลวดลายที่ประกอบด้วยธรรมชาติและลายกรอบอยู่ในนมพัดเดียวกันการจัดวางลวดลายที่พบมากที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบเน้นข้อความ และน้อยที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบด้านซ้ายและด้านขวาเท่ากัน การใช้สีที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้สีของลวดลายเข้มกว่าพื้นหลังมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ สีของลวดลายกลมกลืนกับพื้นหลัง

การวิเคราะห์ตาลปัตรของยุคที่ 2 สมัยรัชกาลที่ 6 - 7 ตั้งแต่ พ.ศ. 2453 – 2477 จำนวน 45 ด้ามโอกาสที่สร้างถวาย พบว่าพัดรองที่ระลึกที่สร้างถวายในงานมงคล มีจำนวน 19 ด้าม พัดสังเค็ดที่สร้างถวายในงานอวมงคลมีจำนวน 26 ด้าม ซึ่งตาลปัตรสมัยกรุงรัตนโกสินทร์สามารถแบ่งการวิเคราะห์ในส่วนประกอบต่างๆของตาลปัตร ดังนี้

ใบพัด วัสดุที่ใช้ในการทำมากที่สุด ได้แก่ ผ้าแพร และน้อยที่สุด ได้แก่ ผ้าสักหลาด ส่วนวัสดุที่ใช้ในการตกแต่งมากที่สุด ได้แก่ การใช้ไหม และน้อยที่สุด ได้แก่ โลหะ กลวิธีการตกแต่งที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้ไหมร่วมกับดิ้นในการปัก และน้อยที่สุด ได้แก่ การฉลุลายบนโลหะ รูปแบบใบพัดที่พบมากที่สุด ได้แก่ แบบวงรี และน้อยที่สุดพบว่ามีรูปแบบวงรีมีขอบโค้งเป็นมุมและแบบวงกลม ลวดลายและการจัดวางลวดลาย ตาลปัตรมี 2 ลักษณะ คือ มีลวดลายด้านเดียว และมีลวดลาย 2 ด้าน พบว่าลวดลายใบพัดที่พบมากที่สุด คือ ลวดลายที่ประกอบกันหลายลวดลาย ได้แก่ ลวดลายเกี่ยวกับสิ่งของและเครื่องใช้ในพระราชพิธีร่วมกับตราสัญลักษณ์และอักษรย่อ และลายกรอบอยู่ในใบพัดเดียวกัน และน้อยที่สุด ได้แก่ ลวดลายที่ประกอบด้วยธรรมชาติและลายกรอบอยู่ในใบพัดเดียวกัน การจัดวางลวดลายที่พบมากที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบด้านซ้ายและด้านขวาไม่เท่ากัน และน้อยที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบการกระจายเป็นรัศมี การใช้สีที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้สีของลวดลายกลมกลืนกับพื้นหลังมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ สีของพื้นหลังสีเดียวนมพัด วัสดุที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ โลหะ และน้อยที่สุด ได้แก่ ผ้ากำมะหยี่ ส่วนวัสดุที่ใช้ในการตกแต่งมากที่สุดได้แก่ สี และน้อยที่สุด ได้แก่ ดิ้นและเปลือกมุก กลวิธีการตกแต่งที่พบมากที่สุด ได้แก่ การดุนลายบนโลหะ 1 และน้อยที่สุด ได้แก่ การแกะสลักบนโลหะ รูปแบบที่พบมากที่สุดได้แก่ แบบกลีบบัว และน้อยที่สุด ได้แก่ แบบใบเสมา แบบช้างสามเศียร และแบบใบโพธิ์ ลวดลายที่พบมากที่สุด คือ ลวดลายที่ประกอบกันหลายลวดลาย ได้แก่ ตราสัญลักษณ์และอักษรย่อและกรอบลายอยู่ในนมพัดเดียวกันและน้อยที่สุด ได้แก่ ลวดลายเกี่ยวกับข้อความ และลวดลายเกี่ยวกับสัญลักษณ์และอักษรย่อ การจัดวางลวดลายที่พบมากที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบด้านซ้ายและด้านขวาเท่ากันและน้อยที่สุด ได้แก่ การจัดวางลวดลายแบบเน้นข้อความ การใช้สีที่พบมากที่สุด ได้แก่ การใช้สีของลวดลายเข้มกว่าพื้นหลังมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ สีของลวดลายเข้มกว่าพื้นหลัง

เนาวรัตน์ เทพศิริ (2539) วิจัยเรื่อง “เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ. 2325-2539)” วิทยานิพนธ์ปริญญาโท. (ศิลปกรรมศาสตร์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปริญญานิพนธ์นี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาศึกษาการเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งกายตัวชุดพระและนางของละครรำในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เริ่มตั้งแต่ตั้งกรุงในสมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงปีที่ 50 ในสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ. 2325-2539) โดยใช้กระบวนการศึกษาในเชิงเปรียบเทียบ จากข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ วรรณคดีบทละคร งานศิลปกรรม และภาพถ่าย ตลอดจนข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งด้านการสร้างและการแต่งเครื่องแต่งตัวละคร ทั้งนี้ในการเปรียบเทียบด้านความงาม ได้ใช้หลักสุนทรียศาสตร์ของศิลปะไทย เป็นแนวทางในการพิจารณาเปรียบเทียบ ผลของการศึกษาสรุปได้ดังนี้

จากการศึกษาพบว่า เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางนั้นต่างมี "รูปแบบ" ที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละชุดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งยังคงยึดถือเป็น "แบบฉบับ" มาจนถึงทุกวันนี้ แม้จะมีการเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงไปบ้างในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นและตอนกลาง ซึ่งก็เป็นเพียงส่วนเล็กน้อยในรายละเอียด แต่ในที่สุดก็กลับไปใช้ใน "รูแบบ" เดิม ดังนั้นสิ่งที่เห็นได้ในการเปลี่ยนแปลงจึงไม่ได้อยู่ที่ "รูปแบบ" หากแต่อยู่ที่ "รูปทรง" และ "รายละเอียด" รวมทั้ง "ความงาม" ที่เกิดจากการสร้างและการแต่งที่เบี่ยงเบนไปจากเดิม ความแตกต่างในด้านการสร้างชิ้นส่วนเครื่องแต่งตัวที่เป็นผ้าปักพบว่า ในปัจจุบันมีขนาดเล็ก แคบสั้น และหนากว่าในอดีต ทำให้มีผลกระทบต่อสัดส่วนในการแต่ง ส่วนในด้านการสร้างเครื่องประดับพบว่า มีการลดรายละเอียดลงจากเดิมมาก จนบางชิ้นบางอย่างเหลือเพียงรูปร่างลักษณะโดยรวมเท่านั้น ส่วนความแตกต่างในด้านการแต่งพบว่า การแต่งในปัจจุบันส่วนใหญ่จะมีลักษณะตรงข้ามกับการแต่งในอดีต สำหรับผลการวิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งด้านการสร้างและการแต่งนั้นได้ข้อสรุปว่า นอกจาก "วัสดุ" จะเปลี่ยนแปลงแล้ว "ความรู้ด้านศิลปะไทย" ของกลุ่มช่างผู้สร้างและผู้ที่ทำหน้าที่แต่ง ก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การสร้างและการแต่งเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมด้วย ดังนั้นจึงควรมีการพัฒนาในส่วนความรู้ด้านศิลปะไทยของช่างเหล่านั้นให้ดีขึ้น เพื่อจะได้สร้างสรรค์แต่ผลงานที่มีคุณค่าทางศิลปะดังเดิม

บทที่ 3

วิธีดำเนินการ

เรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทยเป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitutive Research) มุ่งเน้นศึกษาลวดลายการปักชุดโขนไทย วิธีการปักและวัสดุในการปักชุดโขนไทย จากอดีตจนถึงปัจจุบันที่งดงามและประณีตโดยวิเคราะห์ศึกษาข้อมูลต่างๆ จากเอกสาร และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อผลสัมฤทธิ์ของงานวิจัย ซึ่งมีวิธีการดำเนินการศึกษาดังนี้

3.1 วิธีการ

สำหรับการกำหนดระเบียบวิธีการศึกษาหรือวิธีการศึกษา (methodology) ตามโครงการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดระเบียบวิธีการศึกษาหรือวิธีการศึกษา (methodology)โดยการใช้วิธีการศึกษาเชิงคุณภาพ (qualitative research) อันประกอบไปด้วย การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารหรือการศึกษาเชิงเอกสาร (documentary research) และการสัมภาษณ์เจาะลึก (in-depth interview) โดยมีเหตุผลประการสำคัญของการนำระเบียบวิธีการศึกษาหรือวิธีการศึกษา (methodology) ดังกล่าวข้างต้น มาใช้ในการดำเนินการศึกษา อันมีสาระสำคัญโดยสรุปดังต่อไปนี้

3.1.1 **การศึกษาเชิงเอกสาร** (documentary research)ซึ่งผู้ศึกษาได้ศึกษาจากเอกสารหลักฐานต่างๆ จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ เช่น หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมถึงเอกกสารจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

3.1.1.1 เอกสารชั้นต้น ได้แก่ วรรณกรรม วรรณคดี หมายรับสั่ง กฎหมาย ประกาศข้อความต่างๆ เป็นต้น

3.1.1.2 เอกสารตำราและหนังสือภาษาไทย ได้แก่ หนังสือตำนานละครอิเหนาของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายไทยจากอดีตสู่ปัจจุบันของสำนักงานสร้างเสริมเอกลักษณ์แห่งชาติ หนังสือราชพัสตราภรณ์ สำนักงานสร้างเสริมเอกลักษณ์แห่งชาติ สารานุกรม ผ้าและเครื่องถักทอ ของศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณและหนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละครในกรุงรัตนโกสินทร์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เป็นต้น

3.1.1.3 เอกสารงานวิจัย ได้แก่ วิจัยเรื่องเครื่องแต่งตัวชุดพระและนางละครรำ เนาวรัตน์ เทพศิริ (พ.ศ.2325-พ.ศ. 2539) งานวิจัยเรื่องเครื่องแต่งกายละครและพัฒนาการ:การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร งานวิจัยเรื่องการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ ของกรมศิลปากร และ งานวิจัยเรื่องศิลปกรรมพัสตราภรณ์โขนละคร ของนายสุรัตน์ จงดาเป็นต้น

3.1.1.4 ศึกษาข้อมูลจาก ภาพถ่าย ภาพยนตร์ เพื่อเป็นข้อมูลในการเก็บข้อมูลด้านเครื่องแต่งกายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

3.1.2 **การสัมภาษณ์เจาะลึก** (in-depth interview) ผู้ศึกษาได้มีการออกแบบโครงสร้างของข้อคำถามที่สามารถนำไปใช้ในการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง หรือการสัมภาษณ์แบบชี้นำ (guided interview) กล่าวคือ เป็นการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างหรือเป็นการสัมภาษณ์แบบปลายเปิด ซึ่งเป็นวิธีการศึกษาที่มีความยืดหยุ่นและเปิดกว้างหรือมีการนำ คำสำคัญ (keywords) มาใช้ประกอบในการชี้นำคำสัมภาษณ์ กล่าวคือ มีการร่างข้อคำถามที่มีลักษณะปลายเปิดที่มีคำสำคัญพร้อมกับลักษณะของข้อคำถามที่มีความยืดหยุ่นและพร้อมที่จะมีการปรับเปลี่ยนถ้อยคำของข้อคำถามให้มีความสอดคล้องกับผู้มีส่วนร่วมในการศึกษาหรือผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละคนในแต่ละสถานการณ์ที่มีเหตุการณ์หรือมีสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญนักวิชาการตลอดจนบุคคลที่มีความสำคัญหรือมีส่วนเกี่ยวข้องกับการปุดโขนไทย รวมทั้งผู้ที่มีความรู้และผู้ชำนาญการในการปฏิบัติงานด้านการปักชุดโขนไทย สามารถเข้าใจและตอบข้อคำถามจากการสัมภาษณ์ได้ครบถ้วนสมบูรณ์อันจะทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่มีความหลากหลาย และมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

3.2.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษา

การกำหนดกลุ่มประชากรที่ใช้ในการศึกษาฉบับนี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดไว้ คือ ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความเข้าใจตลอดจนบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีความสำคัญในการปักชุดโขนไทย เพื่อให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของชุดโขนไทย ลวดลาย และวิธีการปักชุดโขนไทยซึ่งการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างนี้ใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (purposive random)อันเป็นการเลือกตัวอย่างที่ผู้ศึกษาได้ดำเนินการพิจารณาเลือกตัวอย่างด้วยตนเองเพื่อที่จะได้ข้อมูลที่มีคุณภาพและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

3.2.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา

การกำหนดกลุ่มตัวอย่างของการศึกษานี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างสำหรับการสัมภาษณ์เจาะลึกจากการผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความเข้าใจตลอดจนบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ดังนี้

3.2.2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) คือผู้ที่มีความเชียวชาญในด้านงานประณีตศิลป์เรื่องเครื่องแต่งกายโขนละคร เสื้อผ้า พัสตราภรณ์ ในราชสำนัก และด้านศิลปการแสดง และเป็นผู้เชี่ยวชาญในเชิงประวัติศาสตร์เครื่องแต่งกายทั้งยังเป็นที่รู้จักและยอมรับในฝีมือและความรู้เชี่ยวชาญทางด้านการจัดสร้างชุดโขนโดยเฉาะจากบุลคลในวงการการจัดสร้างชุดโขนทั่วไปในประเทศไทยไทย ผู้ทำการศึกษาจึงคัดเลือกบุคคลเหล่านี้มาเป็นผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาในครั้งนี้ จำนวน 5 คนได้แก่

1) นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย ศิลปินผู้ฟื้นฟูงานทอผ้างานปักผ้าในราชสำนัก ในนามกลุ่มจันโสมา และเป็นผู้สะสมผ้าและพัสตราภรร์เครื่องใช้ในราชสำนัก และเป็นผู้ออกแบบลวดลายควบคุมการสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในชุด พรหมมาศ นางลอย และศึกมัยราพย์

2) นายพีระมณฑ์ ชมธวัช เจ้าของคณะละครอาภรณ์งามที่สนใจศึกษาเครื่องแต่งกายโขนละครโบราณ และเก็บสะสมเครื่องแต่งกายโบราณนับกว่า200ชิ้น และสร้างเครื่องแต่งกายแบบละครโบราณเผยแพร่ในลักษณะต่าง ๆ ทั้งเป็นกรรมการสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

3) นายสุรัตน์ จงดา ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้สร้างและฟื้นฟูเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณตั้งแต่เทศกาลวัดอรุณในปี 2543 และเป็นคณะกรรมการผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายโขนพระราชทานตั้งแต่ปี 2548 จนถึงปัจจุบัน อักทั้งยังเป็นผู้ออกแบบและรับเหมาสร้างเครื่องแต่งกายโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ต่างๆ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันเกษม และมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

4) นายประเมษฐ์บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ศึกษาข้อมูลละครจากอดีตจนถึงปัจจุบันและเก็บสะสมเครื่องแต่งกายโขนละครโบราณไว้

5) นายสมศักดิ์ ทัดติครูชำนาญการในด้านนาฏกรรมไทย โขนยักษ์ และเป็นผู้ออกแบบลายในการจัดสร้างชุดโขนให้กับกรมศิลปากรมาตั้งแต่ปี 2530 จนถึงปี 2545 อีกทั้งเป็นผู้ควบคุมและออกแบบท่าทางของโขน ประเภทโขนยักษ์ ในการแสดงโขน ทั้งของกรมศิลปากร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

3.2.2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants)คือผู้ที่มีความชำนาญในการปฏิบัติงานปักชุดโขนไทย กลุ่มช่างสร้างเครื่องแต่งกาย ผู้ประกอบการ รับเหมาประมูลสร้างเครื่องแต่งกาย บ้านเช่าเครื่องแต่งกาย ทั้งยังเป็นช่างฝีมือที่บุคคลทั่วไปในวงการการปักชุดโขนละครยอมรับว่ามีความรู้ความเชียวชาญทางด้านการปักชุดโขนในประเทศไทย ผู้ทำการศึกษาจึงคัดเลือกบุคคนเหล่านี้มาเป็นผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาในครั้งนี้จำนวน 5 คน ได้แก่

1) นายโสภณ แดงทองดีผู้ประกอบการรับจัดเครื่องโขนทีทั้งงานเอกชนและงานราชการและมีความเชียวชาญทางด้านการแต่งชุดโขนและเป็นผู้ที่ปักชุดโขนในงานของเอกชนและงานโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถตั่งแต่ปี 2550 จนถึงปัจจุบัน

2) นางมาลี กวางทอง เจ้าหน้าที่ดูแลเครื่องแต่งกายของกองการสังคีตกรมศิลปากรและเป็นเป็นผู้รับเหมาการจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้กับหน่วยงานราชการและเอกชน

3) นางอุทัย ตันกำเนิด ผู้ประกอบการรายใหญ่ ที่สร้างเครื่องแต่งกายให้หน่วยงานราชการและเอกชน เช่น กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป มหาวิทยาลัย โรงเรียนทั่วประเทศ

4) นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด ช่างปักชุดโขน และเป็นช่างปักชุดหุ่นละครเล็ก และหุ่นละครของคณะหุ่นละครนาฏราช(คณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์)และเป็นนักแสดงในการเชิดหุ่นละครเล็กในคณะนาฏราช

5) นายโอราฬ กกโอ ช่างปักชุดโขนและควบคุมดูแลการปักชุดโขน อีกทั้งเป็นหัวหน้างานควบคุมดูแลการปักชุดโขนพระราชทานของบริษัทแลนด์ออฟอาร์ท ตั้งแต่ปี พ.ศ.2550 จนถึงปัจจุบัน

3.3 เครื่องมือที่ใช้

การศึกษาเรื่อง “การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย” เป็นการศึกษาในลักษณะข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ เพื่อหาประวัติความเป็นมา ลวดลาย วัสดุ วิธีการปักชุดโขนไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้ศึกษาได้ใช้เครื่องมือในการดำเนินการศึกษาดังนี้

3.3.1 แบบสัมภาษณ์

ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาข้อมูลต่างๆ จากเอกสาร หลักฐาน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย เพื่อนำมาสร้างแบบสัมภาษณ์ ซึ่งผู้ศึกษาได้สร้างขึ้นเพื่อใช้สัมภาษณ์ ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปิน ช่างผู้ชำนาญการในการปฏิบัติงาน รวมถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย โดยพิจารณาจากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยออกแบบสัมภาษณ์ให้คลอบคลุมวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ซึ่งในงานวิจัยนี้ได้แบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ชุด ดังนี้

3.3.1.1 แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มผู้รู้ ซึ่งแบ่ง ข้อคำถาม เป็น 2 ส่วน คือ

1) ส่วนที่ 1 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ มีทั้งหมด 5 ข้อ ได้แก่ ชื่อ-สกุล อายุ อาชีพ ระดับการศึกษา และผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน

2) ส่วนที่ 2 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน มีทั้งหมด 5 ข้อ ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของชุดโขน วิธีปักชุดโขน วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน ลวดลายชุดโขน และสิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขน

3.3.1.2 แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ ซึ่งแบ่ง ข้อคำถาม เป็น 2 ส่วน คือ

1) ส่วนที่ 1 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ มีทั้งหมด 6 ข้อ ได้แก่ ชื่อ-สกุล อายุ อาชีพ ระดับการศึกษา ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน และเรียนรู้วิธีการปักหรือสืบทอดมาจากที่ใด

2) ส่วนที่ 2 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน มีทั้งหมด 3 ข้อ ได้แก่ เทคนิควิธีการปักชุดโขนมีกี่วิธี วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน และลวดลายในการปักชุดโขน

3.3.2 เครื่องบันทึกเสียง

ผู้ศึกษาใช้ประกอบกับการสัมภาษณ์ในการบันทึกเสียง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ ไม่ผิดพลาดในการวิเคราะห์ข้อมูล

3.3.3 กล้องบันทึกภาพ

ผู้ศึกษาใช้ประกอบกับการสัมภาษณ์ในการบันทึกภาพถ่าย และบันทึกข้อมูลบรรยากาศสภาพแวดล้อมของสถานที่ เพื่อสามารถนำมาใช้ประโยชน์ในการวิเคราะห์ข้อมูลและแปลความหมาย

3.4 การสร้างเครื่องมือ

การดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาใช้แบบสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือในการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)โดยมีขั้นตอนการดำเนินการสร้างเครื่องมือในการศึกษา ดังนี้

3.4.1 ศึกษาเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างแบบสัมภาษณ์

3.4.2 กำหนดขอบข่ายของข้อมูลที่ต้องการให้ครอบคลุมกรอบการศึกษา

3.4.3 นำแบบสัมภาษณ์ที่สร้างเสร็จแล้วนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อพิจารณาความถูกต้องและให้คำแนะนำเพื่อแก้ไขปรับปรุงแบบสัมภาษณ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.4.4 นำแบบสัมภาษณ์ที่ปรับปรุงแก้ไขแล้ว ไปหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยการนำแบบสัมภาษณ์เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 คน ที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ โดยผู้เชียวชาญจะพิจารณาประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการศึกษา รวมถึงความถูกต้องเหมาะสม ของเนื้อหา และภาษาที่ใช้ในแบบสัมภาษณ์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญที่มาตรวจสอบแบบสัมภาษณ์ มีดังนี้

3.4.4.1 อาจารย์เกิดศิริ นกน้อย รองคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (ศศ.ม. - นาฏยศิลป์ไทย : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

3.4.4.2 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ศศ.ม. - นาฏยศิลป์ไทย : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

3.4.4.3 อาจารย์จันทิมา ใหญ่ยิ่ง อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ศษ.ม. - การบริหารการศึกษา : มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ ประสานมิตร)

3.4.4.4 อาจารย์ณัฐชยา เปียแก้ว อาจารย์ประจำคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาตร์ สาขาวิชาเทคโนโลยีการจัดการสินค้าแฟชั่น (ศศ.ม. - นฤมิตศิลป์ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

3.4.4.5 นายสุทธิรัตน์ แก้วอาภรณ์ ภัณฑารักษ์ชำนาญการ พิพิธภัณฑ์ผ้าในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (ศศ.บ. - โบราณคดี : ศิลปกร)

3.4.5 นำแบบสัมภาษณ์ที่ผ่านการตรวจสอบความถูกต้องและแก้ไขปรับปรุงเรียบร้อยแล้วไปเก็บข้อมูลกับผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการศึกษาต่อไป

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทยเป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เจาะลึก (in-depth interview) นั้น ผู้ศึกษาได้นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาใช้ในการวิเคราะห์และประมวลผลข้อมูล โดยดำเนินการร่วมกับการรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) ซึ่งผู้ศึกษาได้ดำเนินวิธีการวิเคราะห์ตามแนวทางการศึกษาเชิงคุณภาพได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูลโดยพิจารณาประเด็นหลัก (major themes) หรือแบบแผนหลัก (major pattern) ที่พบในข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์ทั้งหมด จากนั้นจึงนำประเด็นหลัก (major themes) มาพิจารณาแบ่งแยกออกเป็นประเด็นย่อย (sub-themes) และหัวข้อย่อย (categories) อันเป็นการวิเคราะห์ โดยการเริ่มต้นจากการวิเคราะห์ภาพรวมไปสู่การวิเคราะห์ประเด็นย่อยของการวิเคราะห์ตามแนวทางการศึกษาเชิงคุณภาพ โดยผู้ศึกษาได้นำเสนอข้อมูลที่ได้มาจากการวิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูลทั้งจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ มาสรุปอภิปรายผลเชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) ตามความมุ่งหมายของจุดประสงค์การศึกษา

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายผล

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทยเป็นการเชิงคุณภาพ (Qualitutive Research) มุ่งเน้นศึกษาลวดลายการปักชุดโขนไทย วิธีการปักและวัสดุในการปักชุดโขนไทย จากอดีตจนถึงปัจจุบันที่งดงามและประณีตโดยวิเคราะห์ศึกษาข้อมูลจาก หนังสือ ตำรา สื่อสิ่งพิมพ์ งานวิจัย ภาพถ่าย รวมถึงภาพยนตร์ และเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์เพื่อผลสัมฤทธิ์ของงานวิจัย ซึ่งมีผลการวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายผล ดังนี้

4.1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1.1 **ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร** ซึ่งผู้ศึกษาได้ศึกษาจากเอกสารหลักฐานต่างๆ จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ เช่น หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยโดยศึกษาข้อมูลจากเอกกสาร หนังสือ ตำรา สื่อสิ่งพิมพ์ สื่ออีเลคโทรนิค ภาพถ่าย ภาพยนตร์ เพื่อเป็นข้อมูลในการเก็บข้อมูลด้านเครื่องแต่งกายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งสามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

4.1.1.1 ข้อมูลจากภาพถ่ายและภาพยนตร์

ข้อมูลที่สำคัญและเป็นหลักฐานที่เห็นวิวัฒนาการของเครื่องแต่งกายโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คือภาพถ่ายต่าง ๆ ภาพถ่ายในประเทศไทยเริ่มเข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 โดยชาวตะวันตกในสมัยแรกยังไม่เป็นที่แพร่หลายนักด้วยเหตุที่คนไทยเชื่อว่าการถ่ายภาพจะทำให้อายุสั้น ครั้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงถ่ายภาพเพื่อพระราชทานให้แก่เจ้านายและถวายประมุขต่างประเทศ จึงมีการถ่ายรูปกันอย่างแพร่หลายขึ้น มีทั้งช่างภาพไทยและตะวันตก ที่เปิดร้านถ่ายภาพขึ้นและบันทึกเรื่องราวการ

เดินทางโดยภาพถ่ายเกิดขึ้น ภาพถ่ายโขนละครโบราณ เริ่มมีตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 จนถึงปัจจุบัน ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าภาพถ่ายโขนละคร ทั้งในหอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ และพิพิธภัณฑ์ทั้งภายในและต่างประเทศ ทั้งหนังสือและเอกสารต่างประเทศ ภาพโปสการ์ด ภาพพิมพ์ ประกอบหนังสือการเดินทางมาในประเทศสยามและอินโดจีน ซึ่งได้นำภาพเหล่านั้นมากำหนดและแบ่งยุคสมัย โดยยึดเอายุครัชกาลต่าง ๆ เป็นตัวกำหนดอายุของภาพถ่าย ดูทั้งองค์ประกอบของภาพโดยรวมและบันทึกปีของภาพ และนำเอาภาพมาแบ่งยุคสมัยยังแล้วยังนำมาแยกแยะตามหลักฐานว่าภาพเหล่านั้นคือคณะละครคณะใดบ้างเช่น ภาพในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่สามรถระบุคณะได้

ภาพละครในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ระบุคณะ ได้แก่ ละครเจ้าจอมมารดาเอม ละครพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ ละครบุศมหินทร์ ละครเจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์ ละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงษ์ ละครคนแก่เล่นขึ้นพระราชวังดุสิต ละครข้าราชการเล่นรับเสด็จนิวัติพระนคร และละครไม่ทราบคณะ

ภาพละครสมัยรัชการที่ 6 ได้แก่ ละครกรมมหรสพ ละครวังสวนกุหลาบ ละครเจ้าคุณพระประยุรวงค์ ละครราตรีพัฒนา และละครอื่น ๆ ที่ไม่ทราบคณะ

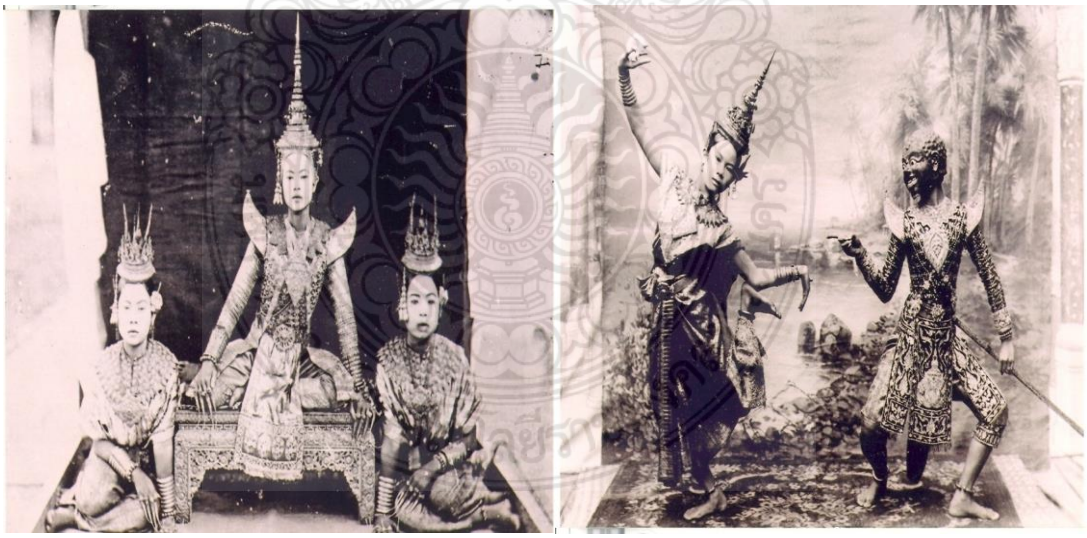
ภาพละครสมัยรัชกาลที่ 7 ได้แก่ ละครกองมหรสพ ละครศรีอยุธยา ละครกรมศิลปากร (ยุคแรก) ละครเอกชนอื่น ๆ

ภาพละครสมัยรัชกาลที่ 8 – 9 ได้แก่ ละครกรมศิลปากร ละครเอกชน เช่น ละครนางมัลลี ละครหลานหลวง บ้านนราศิลป์ บ้านสองศิลป์ รอดศิรินิล เป็นต้น

นอกจากภาพถ่ายแล้วภาพยนตร์เป็นบันทึกอีกอย่างหนึ่งที่เป็นหลักฐานที่เห็นภาพเครื่องแต่งกายแบบโบราณอย่างดี ภาพยนตร์เริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 และมีการถ่ายทำบันทึกภาพยนตร์ในสมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งพบว่ามีตัวอย่างภาพยนตร์เกี่ยวกับโขนละครไทย ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 ที่ทรงสนพระทัยการถ่ายภาพยนตร์ และทรงมีพระสหายเป็นนักสร้างภาพยนตร์ ดังภาพยนตร์ถ่ายละครละครไทยโดย ดักกาสแฟแบงภาพยนตร์โขนหลวงเล่นโขนตอนพรหมมาส โรงละครสวนมิกสักวัน ภาพยนตร์ ละครสยาม ภาพยนตร์เรื่องถ่ายระบำของกรมศิลปากรในสมัยรัชกาลที่8 ภาพยนตร์ญี่ปุ่นถ่ายการแสดงของกรมศิลปากร ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ในเรื่องคล้องช้าง ภาพยนตร์ส่วนพระองค์ที่ถ่ายท่ารำเพลงหน้าพาทย์ในรัชกาลที่ 9

ภาพที่ 4.1 ตัวพระละครสมัยรัชการที่ 4

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์ ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)



ภาพที่ 4.2 ละครวังหน้าเจ้าจอมมารดาเอมสมัยรัชการที่ 5

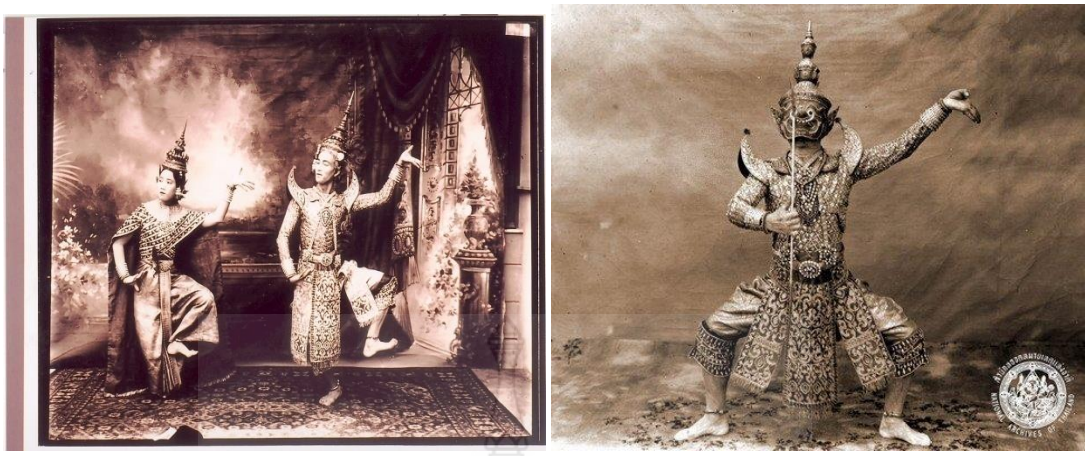
ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์ ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

ภาพที่ 4.3 ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์ ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

ภาพที่ 4.4 การแสดงโขน ปี ค.ศ.1900 หรือ พ.ศ.2443

ที่มา : อเนก นาวิมูล (2547)



ภาพที่ 4.5 โขนละครกรมหรสพ สมัยรัชกาลที่6

ที่มา : อเนก นาวิมูล (2547)

ภาพที่ 4.6 ละครเจ้าคุณพระประยุรวงษ์ใน สมัยรัชกาลที่ 6

ที่มา : อเนก นาวิมูล (2547)

ภาพที่ 4.7 ละครสมัยรัชกาลที่7

ที่มา : อเนก นาวิมูล (2547)

ภาพที่ 4.8 ครูละมุล ยะมะคุป(พระคเณศ) ครูหมันลี คงประภัสส์(ปรศุราม) ในกรมศิลปากร สมัยรัชกาลที่ 7

ที่มา : อเนก นาวิมูล (2547)

ภาพที่ 4.9 การแสดงต้อนรับลอร์ดหลุยส์เมาท์แบตแทนในสมัยรัชกาลที่ 8
ที่มา : นิตยสาร National Geographic

ภาพที่ 4.10 การแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ชุดจองถนนสมัยรัชกาลที่ 9
ที่มา : สกุลไทยออนไลน์

4.1.1.2 ศึกษาจากชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายที่ยังเหลือตั้งแต่โบราณถึงปัจจุบัน

ชิ้นส่วนชุดโขนไทย เป็นสิ่งที่เป็นหลักฐานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่สามรถเห็นกระบวนลาย สี วัสดุ วิธีการปัก สัดส่วนเครื่องแต่งกายที่สำคัญ ชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายเป็นของที่เสื่อมสภาพผุพังเพราะทำมาจากผ้า ที่เสื่อมสลายได้ และมีการทำลายเครื่องแต่งกาย ด้วยคติและความเชื่อของเหล่าผู้แสดง เช่นการทำลายด้วยการเผา เอาดิ้นเงินไปจำหน่าย หรือความเชื่อว่าชุดโขนไทยเป็นของร้อน จึงมีการทำลายโดยการนำไปทิ้ง หรือที่เรียกว่า จำเริญ ลงน้ำ จึงทำให้หาชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายยากมาก ซึ่งผู้ศึกษาได้อาศัยศึกษาชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายเบื้องต้น จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งมีเครื่องแต่งกายจัดแสดงไว้บางจำนวนเล็กน้อย หากแต่ไม่ได้มีการอธิบายรายละเอียดเลย และมีบางชิ้นที่แสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาตินครศรีธรรมราชที่เข้าใจว่าเป็นเครื่องละครเจ้าพระยานคร และศึกษาจากสมบัติของผู้ที่เก็บรักษาสะสมไว้ เช่น ของนายประเมษฐ์บุณยะชัย ซึ่งได้เก็บสะสมไว้จำนวนกว่าหนึ่งร้อยชิ้น ทำให้ได้ทราบถึงเทคนิค วิธีการ กระบวนลวดลาย สี ของเครื่องแต่งกายต่าง ๆ และเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับภาพถ่าย ภาพยนตร์ พบว่าบางชิ้นเป็นชิ้นเดียวกัน จึงสามารถนำมากำหนดยุคสมัย และกำหนดคณะของเครื่องแต่งกายนั้น ๆ ได้อีก

ภาพที่ 4.11 ผ้าห่มนางละครโบราณ ต้นรัตนโกสินทร์ของนายประเมษฐ์บุณยะชัย

ภาพที่ 4.12 ผ้าห้อยหน้าโขนละคร กรมมหรศพสมัยรัชกาลที่ 6ของนายประเมษฐ์บุณยะชัย

4.1.1.3 ศึกษาจากงานวรรณกรรมวรรณคดีบทละคร

วรรณคดีบทละครเป็นหลักฐานสำคัญ อธิบายเรื่องเครื่องแต่งกายเป็นอย่างดีทั้ง ชื่อเรียกชิ้นส่วนเครื่องแต่งกาย วัสดุที่ใช้สร้าง หน้าที่การใช้งาน บทละคร ที่สำคัญได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุฑ อิเหนา ดาหลัง ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่1 และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่2 ซึ่งในบทละครมีการบรรยายเครื่องแต่งกายของตัวละครในบทลงสรง บทแต่งกาย ไว้ทุกตอนของบทละคร โดยบทลงสรงเหล่านั้นจะบรรยายถึงขนบธรรมเนียมของการใช้เครื่องแต่งกายและวัสดุของเครื่องแต่งกายไว้ด้วย ดังตัวอย่างดังนี้ (อิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ,หน้า 247)

“ทรงสุคนธ์ปนทองชมภูนุท นวลละอองผ่องผุดดังเลขา
สอดใส่สนับเพลาเพราตา ภูษาแย่งยกกระหนกพัน
ฉลององค์โหมดเทศทองพราย ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายกระสัน
ห้อยหน้าเจียรบาดตาดสุวรรณ ทับทรวงดวงกุดั่นประดับพลอย”

4.1.1.4 ศึกษาจากงานจิตรกรรมประติมากรรม

จิตรกรรมและประติมากรรมเป็นหลักฐานชิ้นหนึ่งที่นำมาศึกษาข้อมูลวิวัฒนาการของเครื่องแต่งกายได้ เพราะก่อนมีภาพถ่ายนั้นศิลปินย่อมบันทึกเรื่องราวไว้ในงานจิตรกรรมประติมากรรม ผู้ศึกษาได้ศึกษางานจิตรกรรมประติมากรรมตั้งแต่ สมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ เช่นภาพฉากลายรดน้ำเรื่องรามเกียรติ์ตอนพรหมาศ ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ประติมากรรมภาพแกะสลักไม้ สมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ประติมากรรมเทวดาประกอบพระเมรุมาศ สมัยรัชกาลที่ 5 ตู้ตุ๊กตาเรื่องรามเกียรติ์ และอิเหนาสมัยรัชกาลที่ 2

ภาพที่ 4.13 ประติมากรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 4.14 จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่1พระที่นั่งพุทไธสวรรค์

4.1.1.5 ศึกษาจากหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้า

เครื่องแต่งกายหุ่นหลวงและหุ่นวังหน้ามีความสัมพันธ์กับเครื่องแต่งกายของโขนละคร ด้วยการแสดงหุ่นเป็นการแสดงเลียนแบบโขนละครอยู่แล้ว เครื่องแต่งกายหุ่นทั้งสองชนิดจึงจำลองลวดลานวัสดุ สี แต่ย่อลงมาให้มีขนาดเล็กเหมาะสมกับตัวหุ่น

หุ่นหลวงเป็นหุ่นที่สำคัญมาตั้งแต่อดีตเป็นมหรสพของราชสำนักที่พระมหากษัตริย์ให้ความสำคัญ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ทรงให้สร้างขึ้นเพื่อใช้แสดงสมโภช รัชกาลที่ 2 ทรงแกะหน้าหุ่นด้วยพระองค์เอง ที่เรียกว่าพระยารักน้อยพระยารักใหญ่ รัชกาลที่ 2 ทรงให้สร้างหุ่นขึ้นใหม่เพื่อสมโภชช้างเผือก ครั้นสมัยรัชกาลที่ 5 การแสดงหุ่นหลวงได้ถูกงดและยกเลิกไปจนไม่มีการแสดงเหลือเพียงตัวหุ่นที่ยังคงตกทอดอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ปี2528 นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้ทำการซ่อมหุ่นขึ้นใหม่จำนวน5ตัว ได้แก่โครงหุ่นหลวง 1 ตัว พระพรต1ตัว นางตรีชฎา1ตัว พระพิราพ1 ตัว พาลี 1ตัว ได้สร้างเครื่องแต่งกายให้ตัวหุ่นใหม่โดยรักษาเลียนแบบของเก่าสองตัวคือพระพรตและตรีชฎา และสร้างตามสกุลช่างปักครูเยื้อน ภานุทัติคือพาลีและพระพิราพ

หุ่นวังหน้าเป็นหุ่นที่สร้างขึ้นโดยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงสร้างหุ่นจีนแบบฮกเกี้ยนขึ้นมาก่อนแล้วจึงสร้างหุ่นไทยเรื่องรามเกียรติ์ จำนวนกว่า 200 ตัว เป็นหุ่นที่สร้างเลียนแบบหุ่นหลวงแต่ลดขนาดลงมา ให้เล็กเพียง1ฟุต ได้แสดงให้พระบาทสมเด็จพระ

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตร ครั้งหนึ่ง ในปัจจุบันหุ่นชุดนี้ได้ตกอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้ซ่อมจำนวนกว่า100ตัว ในปีพ.ศ.2540 และจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 4.15 หุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 4.16 ชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายหุ่นหลวง

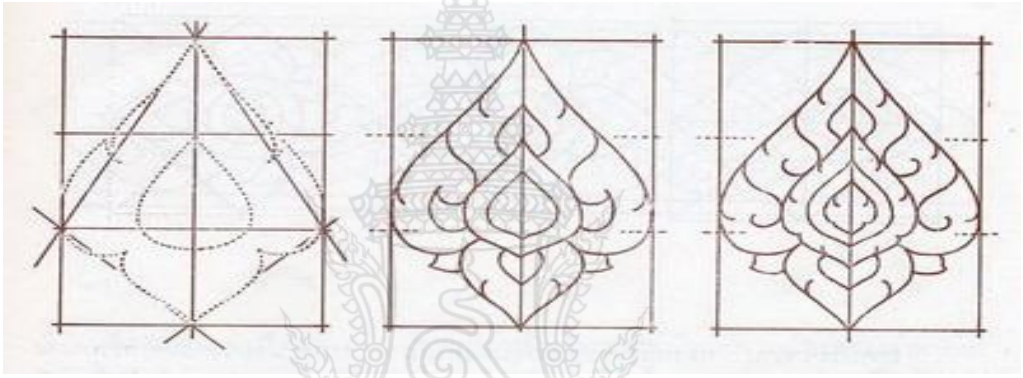
4.1.1.6 ศึกษาจากตาลปัตรพัดยศ

ตาลปัตรและพัดยศ เป็นเครื่องประกอบสมณศักดิ์ของพระภิกษุที่พระมหากษัตริย์ทรงพระราชทานตามตำแหน่งและฐานานุศักดิ์ มีการออกแบบลวดลายและวิธีการสร้างต่างกันไปเช่นทำด้วยงาช้างแกะ สลัก ทำด้วยทองแดงลงยาที่เรียกว่าถมปัด และทำด้วยการปัก ดิ้นทอง ดิ้นเงิน ไหมทอง ไหมเงิน เป็นต้น นอกจากพัดยศแล้วยังมีพัดอีกอย่างหนึ่งที่เรียกว่าพัดรอง ใช้แทนพัดยศ พัดรองพระมหากษัตริย์ทรงพระราชทานเป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ตามวาระ ความนิยมถวายพัดรองและออกแบบลวดลายพัดรองนิยมกันมากในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะพัดรองฝีพระหัตถ์ การออกแบบของพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงษ์ ซึ่งออกแบบถวายตั้งแต่รัชกาลที่ 5 -รัชกาลปัจจุบัน นับว่าเป็นต้นแบบในการออกแบบลายพัดรอง ลักษณะงานปักตาลปัตร นั้น มีความสอดคล้องกับงานปักชุดโขนไทยเป็นอย่างยิ่งทั้งลวดลาย วัสดุ กรรมวิธี และงานออกแบบลวดลายปักพัดของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศยังส่งผลต่อลวดลายการปักชุดโขนไทยด้วย นอกจากนี้ จดหมายโต้ตอบเรื่องการปักพัดรองระหว่างพระบาทสมเด็จพระจุจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและกรมพระยานริศฯ ยังเป็นหลักฐานอย่างดีในการอธิบายเทคนิคการปักด้วย

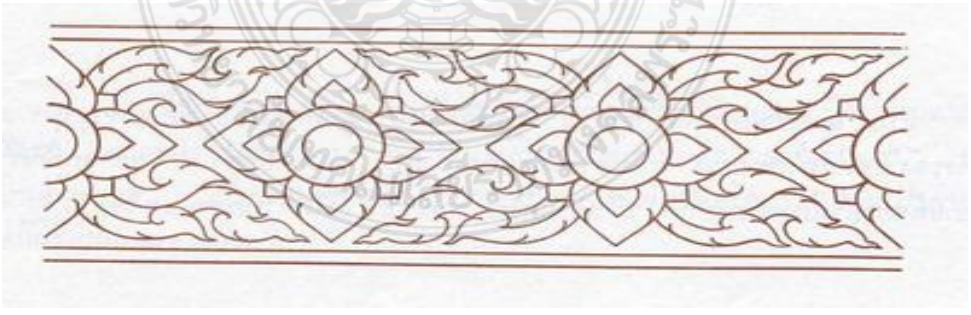
ภาพที่ 4.17 ตาลปัตรและแบบลายปักตาลปัตรในสมัยรัชกาลที่ 5

4.1.1.7 ศึกษาจากลายไทยและทฤษฎีลายไทย

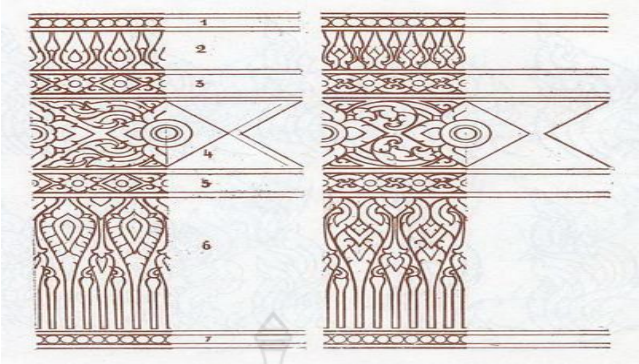
การสร้างชุดโขนไทยสิ่งหนึ่งที่ต้องศึกษาคือลายไทยและทฤษฎี การออกแบบลวดลาย ด้วยเครื่องแต่งกายทุกชิ้นที่จะปักและสร้างต้องมีการออกแบบลวดลายในชิ้นส่วนนั้น นอกจากการออกแบบแล้วการเลือกใช้ลายให้เหมาะสมกับฐานะหรือศักดิ์ของตัวละครก็เป็นสิ่งสำคัญในการเลือกใช้ลวดลายด้วย นอกจากนี้ยังต้องมีการอาศัยองค์ประกอบอื่นๆของทฤษฎีลายไทยเช่น ชื่อลวดลายที่จะบรรจุในพื้นที่ที่จะออกแบบ การกำหนดลวดลาย ช่องไฟ การผูกลาย การช่องไฟ เป็นต้น ผู้สร้างเครื่องแต่กายจึงต้องเรียนรู้ลายไทยให้แตกฉาน ช่างที่ปักต้องรู้กระบวนลายจึงจะต้องปักได้งดงาม



ภาพที่ 4.18 การเขียนลายพุ่มข้าวบิณฑ์



ภาพที่ 4.19 ลายหน้ากระดาน



ภาพที่ 4.20 ลายกรวยเชิง

4.1.1.8 ศึกษาจากงานผ้าและการใช้ผ้าในราชสำนักสยาม

ผ้าในราชสำนักสยามตั้งแต่อดีตและปัจจุบันมักมีการสั่งนำเข้ามาเป็นส่วนใหญ่และผ้าเหล่านั้นเป็นผ้าที่มีค่าและมีราคา ผ้ามีทั้งผ้าปักปละผ้าทอ ผ้าพิมพ์ลาย ผ้าแต่ละครประเภทมีชื่อเรียกและวิธีการนำมาใช้ต่างกัน ทั้งคุณประโยชน์ในการใช้และศักดิ์ของบุคคลในการใช้ผ้าก็ต่างกันไป ผ้าที่ใช้มีการแบบลวดลายเพื่อส่งให้ผลิตในอินเดียเรียกผ้าลายอย่าง ถ้าผ้าช่างผลิตมาขายเลียนแบบผ้าที่สั่งไปเรียกผ้าลายนอกอย่าง กระบวนลวดลายของผ้ามีความสอดคล้องกับกระบวนลวดลายในเครื่องแต่งกายด้วย และผ้าต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายก็คือผ้าที่ใช้ในราชสำนักนี้เอง ตัวอย่างของผ้าที่ใช้ในราชสำนักได้แก่ ผ้ายก ผ้าตาด ผ้ากำมะหยี่ ผ้าอัตลัด ผ้าเข้มขาบ ผ่าต่วน ผ้าโขมพัสตร์ เป็นต้น

ภาพที่ 4.21ฉลองพระองค์เจ้านายในโอกาสต่าง ๆ

4.1.2 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์

ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาข้อมูลต่างๆ จากเอกสาร หลักฐาน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย เพื่อนำมาสร้างแบบสัมภาษณ์ ซึ่งผู้ศึกษาได้สร้างขึ้นเพื่อใช้สัมภาษณ์ ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปิน ช่างผู้ชำนาญการในการปฏิบัติงาน รวมถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย โดยพิจารณาจากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยออกแบบสัมภาษณ์ให้คลอบคลุมวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ซึ่งในงานวิจัยนี้ได้แบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ชุด ดังนี้

4.1.2.1 แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มผู้รู้ ซึ่งแบ่ง ข้อคำถาม เป็น 2 ส่วน คือ

1) ส่วนที่ 1 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ ได้แก่ ชื่อ-สกุล อายุ อาชีพ ระดับการศึกษา และผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน สามารถสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 4.1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
1.นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	50	เจ้าของกิจการกลุ่มงานหัตศิลป์จันทร์โสมา	ศศ.บ.	เป็นผู้ฟื้นฟูงานทอผ้างานปักผ้าในราชสำนัก ในนามกลุ่มหัตศิลป์ จันทร์โสมา และเป็นผู้สะสมผ้าและพัสตราภรณ์เครื่องใช้ในราชสำนัก อีกทั้งยังเป็นผู้ออกแบบลวดลายควบคุมการสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในชุด พรหมมาศ นางลอย และศึกมัยราพย์
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	45	เจ้าของคณะละครอาภรณ์งาม	ศป.บ.	เป็นผู้เก็บสะสมเครื่องแต่งกายโบราณนับกว่า200ชิ้น เป็นผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงโขนละครในคณะตัวเอง เป็นผู้สร้างเครื่องแต่งกายชุดโขน ละครแบบโบราณและเป็นคณะกรรมการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิศิลปาชีพฯ

ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
3. ดร.สุรัส จงดา	44	ข้าราชการครู	ศป.ด.	เป็นผู้สร้างและฟื้นฟูเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณตั้งแต่เทศกาลวัดอรุณในปี2543 และเป็นคณะกรรการผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายโขนพระราชทานตั้งแต่ปี 2548 จนถึงปัจจุบัน อักทั้งยังเป็นผู้ออกแบบและรับเหมาสร้างเครื่องแต่งกายโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ต่างๆ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันเกษมและมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
4. นายประเมษฐ์บุณยะชัย	68	ข้าราชการบำนาญ	ศศ.ม.	เป็นคณะกรรมการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถและเป็นผู้จัดทำบท คำบรรยาย ผู้กำกับการแสดง โขนพระราชทานตั้งแต่ปี 2550-ปัจจุบันอีกทั้งยังเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ทางด้านนาฏศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	68	ข้าราชการบำนาญ	ศป.ด. (กิตติมศักดิ์)	เป็นครูชำนาญการในด้านนาฏกรรมไทย โขนยักษ์ และเป็นผู้ออกแบบลายในการจัดสร้างชุดโขนให้กับกรมศิลปากรมาตั้งแต่ปี 2530 จนถึงปี 2545 อีกทั้งเป็นผู้ควบคุมและออกแบบท่าทางของโขน ประเภทโขนยักษ์ ในการแสดงโขน ทั้งของกรมศิลปากร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

จากการสัมภาษณ์ พบว่า กลุ่มผู้รู้จำนวน 5 คน แต่ละคนมีความรู้และสนใจเป็นพิเศษเกี่ยวกับชุดโขนไทยโบราณและชุดโขนไทยในปัจจุบันโดยมีความรู้ความเชี่ยวชาญของแต่ละด้านในการสร้างชุดโขนไทยทั้งทางด้านการปักชุดโขนไทย การจัดสร้างชุดโขนไทย ประวัติศาสตร์เครื่องแต่งกายโขนละครไทย และออกแบบลวดลายในการสร้างชุดโขนไทย อีกทั้งเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถอีกด้วย

2) ส่วนที่ 2 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของชุดโขน วิธีปักชุดโขน วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน ลวดลายชุดโขน และสิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขนสามารถสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 4.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขนของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขน
1. นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	การปักเครื่องโขนมีมาตั้งแต่สมัยอดีตที่ไม่แน่ชัดว่าเริ่มต้นมีมาตั้งแต่สมัยใดแต่จากการสืบค้นจากข้อมูลที่เป็นลายลักอักษรเอกสาร และศิลปวัตถุที่มีนั้นจะมีมากในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีการเริ่มปักโดยได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ คือประเทศอินเดีย ประเทศจีน ประเทศทางแถวทวีปยุโรป โดยคนไทยจะนำศิลปะการปักต่างๆ มาผสมผสานกันอย่างลงตัวโดยไม่ได้คำนึงถึงว่าเป็นวิธีการมาจากได้ คำนึงแต่ว่าเมื่อปักแล้วจะมีความสวยงามลงตัวและเหมาะสมกับตัวแสดง ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่ ร.1-ร.3 จะเห็นได้ว่าจะมีการปักที่เป็นเอกลักษณ์ ของสมัยนี้คือ มีการปักตามลวดลายของผ้าที่นำมาเป็นชุดการแสดงอยู่แล้ว และต่อมาได้มีการคิดประดิษฐ์ลายลงไปบนผืนผ้า แต่ก็ยังใช้ความนิยมของลายเดิมคือมันจะเป็นลายพุ่มต้นไม้ต่อมาในสมัย ร.4 –ร.5 ได้มีการพัฒนาการปักขึ้นโดยมีการคิดประดิษฐ์ลวดลายใหม่และใช้วัสดุที่มีคุณภาพและแปลกใหม่มากขึ้นซึ่งได้นำเข้ามาจากทางทวีปยุโรป และมีการนำลวดลายของไทยคือลายกนกมาประดิษฐ์เป็นลวดลายในการปักชุดโขนและได้รับความนิยมเป็นอย่างมากที่ได้มีความโดดเด่นมาก คือ ได้นำการปักลวดลายไทยตามแบบการปักตาลปัตรของการออกแบบของกรมเจ้าพระยานริศรานุวัตติวงศ์เมื่อมาถึงสมัย ร.6 ได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้นก็มีการประดิษฐ์ลวกลายและวิธีการปักให้มีความเรียบง่ายมากขึ้นเพื่อให้เหมาะสมกับการจัดทำชุดให้อยู่ในงบประมาณของทางราชการจึงเป็นแบบอย่างการปักชุดโขนมาจนถึงปัจจุบันตามแบบที่เรียกกันอย่างคุ้นเคยว่าตามแบบของกรมศิลปากร ต่อมาสมเด็จนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ได้มีความเห็นว่าชุดโขนปัจจุบันไม่มีความสวยงามเหมือนแต่ก่อนจึงพระราชทานทุนทรัพย์มาให้ฟื้นฟูขึ้นเกี่ยวกับการใช้วิธีการเดิมๆตั้งแต่สมัยต้นกรุงมาปักชุดโขน

ตารางที่ 4.2(ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขน
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	จากอดีตในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ชุดโขนจะปักตามลวดลายของผ้าโดยใช้ลวดลายพฤกษา
3. ดร.สุรัส จงดา	เครื่องโขนมีการปักมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแต่งานปักที่สืบค้นข้อมูลได้นั้นการปักน่าจะได้รับอิทธิพล และเลียนแบบการปักมาจากประเทศอินเดีย แม้แต่ในการปักในต้นรัตนโกสินทร์ก็ยังมีการปักแบบอินเดียทั้งยังผสมผสานแบบงานปักแบบยุโรป แล้วยังรวมไปถึงการปักแบบจีนบางส่วน เช่นการปักไหมหรือการปักแบบหักทองขวาง ตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ การปักที่โดดเด่นคือการปักเลื่อมปักปีกแมลงทับ การปักลูกปัดแก้ว ร.1 จะมีคำอธิบายในบทละครหรือบัญชีการสั่งซื้อของในการทำชุดโขนที่ปรากฏจะมีคำว่าเลื่อมปรากฏอยู่ด้วย ร.2 มีการใช้อย่างชัดเจนคือการปักไหมทองเลื่อมดุล ปีกแมลงทับ ร3-ร4ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดแต่มีภาพถ่ายที่ใช้ดูเทียบเคียงว่ามีการปักที่มีการสร้างลายขึ้นมาใหม่โดยไม่ได้ปักตามลายผ้าเหมือนปักในสมัย ร.1แต่ยังใช้ลวดลายพฤกษาเป็นแบบในการปักสิ่งที่เน้นคือเรื่องวัสดุ มันจะใช้เลื่อม ไหมทอง ดิ้นมัน ร.5 ได้มีการนำลายกนกเข้ามาปักด้วยซึ่งการปักลายกนกนี้ได้รับแบบอย่างมาจากการปักตาลปัตรซึ่งออกแบบโดยกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ และได้มีการนำแล่งมาถักเป็นนมสาวมาใช้ปักชุดโขน และเริ่มใช้ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่งเริ่มมาปรากฏในสมัยนี้ด้วย ร.6 เริ่มมีการตั้งกรมมหรสพและใช้ลายกนกมาปักในชุดโขน มีการแบ่งแยกอย่างชัดเจนคือถ้าเป็นตัวเอกจะใช้ลายกนก ถ้าเป็นตัวรองจะใช้ลายต้ายไม้ พุ่มไม้ พุ่มดอก หรือที่เรียกกันว่าลายป่า ร.7-ร.8 จะใช้แบบอย่างทั้งหมดมาจากแบบใน ร.6แต่ไม่ปรากฏแน่ชัดว่ามีการสร้างเครื่องโขนละครใหม่หรือไม่จนมาถึงในสมัย ร.9มีการตั้งกรมศิลปากรแต่ก็ยังใช้เครื่องแต่งกายที่ได้มาจากสมัย ร.6 - ร.8 ผสมผสานกันซึ่งต่อมาได้มีการฟื้นฟูการปักเครื่องโขนแบบโบราณในช่วงของการจัดตั้งโขนพระราชทานในปี 2549 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน

ตารางที่ 4.2(ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขน
4. นายประเมษฐ์บุณยะชัย	เนื่องด้วยในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ทรงเห็นว่าเครื่องโขนในกรมศิลปากรที่ใช้กันในปัจจุบันไม่งดงามเหมือนในอดีตท่านเลยมีพระมหากรุณาธิคุณพระราชทานเงินมาให้ทางกรมศิลปากรศึกษาแต่ทางกรมศิลปากรไม่สามารถดำเนินการได้ตามพระราชประสงค์ เพราะทางกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานราชการต้องมีขั้นตอนการเบิกจ่ายตั้งเรื่องทำงานอย่างมากมายท่านจึงมีพระกระแสรับสั่งให้ท่านอาจารย์สมิทธิ ศิริพัท และหม่องหลวง ปิยะพัท ภิรมภักดีได้มาช่วยดำเนินงานจึงทำให้นายประเมษ บุญยะชัย พร้อมทั้งคณะกรรมการท่านอื่นที่มีความรู้ทางด้านโขนละครมารวบรวมข้อมูลและทำการจัดสร้างโขนพระราชทานขึ้นซึ่งมุ่งเน้นการจัดสร้างในทุกๆด้านให้ตามแบบของโบราณที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้า การปักแบบต้นรัตนโกสินทร์จะมีการปักแบบการปักสดึงกลึงไหม โดยมีต้นแบบเครื่องแต่งกายของเดิมจากในอดีตและจากเครื่องทรงอย่างของพระมหากษัตริย์ ซึ่งจะมีรายละเอียดของแต่ละส่วนมากมายมีการใช้วัสดุที่นำเข้าจากต่างประเทศซึ่งมีราคาสูง ซึ่งผิดกับสมัยรัชกาลที่6 ที่ได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพศพหลวงขึ้นจึงทำให้การทำงานทุกอย่างต้องมีระบบเบิกจ่ายที่มีขั้นตอนและต้องใช้งบประมาณอย่างประหยัดเลยส่งผลให้งานปักชุดโขนได้มีรายละเอียดที่น้อยลง คือ มีแค่การปักแบบปักถมเท่านั้นคือใช้การหักดิ้นข้อเป็นการตัดเส้นและใช้เชือกฝ้ายหรือสำลีหนุนให้ลายมีมิติและใช้ดิ้นโปรงถมลงไปให้ลายเต็ม ในส่วนของลวดลายในสมัยนี้จะดูลวดลายที่ใหญ่ กว่าในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จนมาถึงในปัจจุบันได้มีการมาฟื้นฟูการปักชุดโขนอีกครั้งให้มีวิธีการปักเหมือนของโบราณตามข้อความข้างต้นที่กล่าวมาคือการปักชุดแบบปักสดึงกลึงไหมแบบต้นกรุงรัตนโกสินทร์

ตารางที่ 4.2(ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านประวัติความเป็นมาของชุดโขน
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	โขนเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแต่ที่ศึกษาการปักชุดโขนจะสืบค้นได้ในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะตั่งแต่สมัย ร.4 เป็นต้นมา จะมีทั้งหลักฐานที่เป็นทั้งศิลปวัตถุและเป็นทั้งรูปถ่ายที่ใช้เทียบเคียง ต่อมาในยุคของ ร.6 มีการจัดตั้งกรมมหรสพหลวงขึ้น การปักก็จะมีระเบียบแบบแผน คือ จะมีการกำหนดลวดลายให้ง่ายต่อการจัดซื้อจัดจ้างและได้สืบทอดมาจนถึงสมัยปัจจุบัน คือจะใช้ลายกนกเป็นหลักในการออกแบบลายในการปัก แต่รายละเอียดนั้น ก็ขึ้นอยู่กับฐานันดรศักดิ์ของตัวละครในการแสดงโขนแต่ละตัว

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ประวัติความเป็นมาของชุดโขนไทยมีการปักมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแต่งานปักที่สืบค้นข้อมูลได้นั้นการปักน่าจะได้รับอิทธิพล และเลียนแบบการปักมาจากประเทศอินเดียแม้แต่การปักในต้นรัตนโกสินทร์ก็ยังมีการปักแบบอินเดียทั้งยังผสมผสานแบบงานปักแบบยุโรป แล้วยังรวมไปถึงการปักแบบจีนบางส่วนเช่นการปักไหมหรือการปักแบบหักทองขวางตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ การปักที่โดดเด่นคือการปักเลื่อมปักปีกแมลงทับ การปักลูกปัดแก้วซึ่งการปักในสมัยรัตนโกสินทร์จะมีการปักแบบการปักสดึงกลึงไหม โดยมีต้นแบบเครื่องแต่งกายของเดิมจากในอดีตและจากเครื่องทรงอย่างของพระมหากษัตริย์ ซึ่งจะมีรายละเอียดของแต่ละส่วนมากมายมีการใช้วัสดุที่นำเข้าจากต่างประเทศซึ่งมีราคาสูง ซึ่งผิดกับสมัยรัชกาลที่6 ที่ได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพหลวงขึ้นจึงทำให้การทำงานทุกอย่างมีระบบเบิกจ่ายที่มีขั้นตอนและต้องใช้งบประมาณอย่างประหยัดเลยส่งผลให้งานปักชุดโขนได้มีรายละเอียดที่น้อยลง คือ มีแค่การปักแบบปักถมเท่านั้น คือใช้การหักดิ้นข้อเป็นการตัดเส้นและใช้เชือกฝ้ายหรือสำลีหนุนให้ลายมีมิติและใช้ดิ้นโปรงถมลงไปให้ลายเต็ม ในส่วนของลวดลายในสมัยนี้จะดูลวดลายที่ใหญ่กว่าในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จนมาถึงในปัจจุบันได้มีการมาฟื้นฟูการปักชุดโขนอีกครั้ง ให้มีวิธีการปักเหมือนของโบราณโดยมูลนิธิศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ

ตารางที่ 4.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวิธีปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวิธีปักชุดโขน
1. นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	วิธีการปักชุดโขนมีกันหลากหลายวิธีแล้วแต่งช่างผู้สรรสร้างจะนำวิธีการใดมาผสมผสานกันแต่วิธีหลักๆมีดังนี้ 1. การปักดิ้นข้อ การปักดิ้นโปร่ง 2. การหนุนลาย 3. การปักไหมสี การปักไหมน้อย 4. การปักลูกปัด 5. การตีเกลียวด้วยดินมัน 6. การปักใบด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ดิ้นมัน ดิ้นด้าน 7. การปักปีกแมลงทับ 8. การปักลูกปัด 9. การปักแถบดิ้น (แถบโหมด) 10. การปักแล่ง(หักแล่ง) 11. การปักแบบหักทองขวาง
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	1. หนุนลายและถมดิ้นโปร่ง 2. หักดิ้นข้อเป็นโครงลวดลายและถมดิ้นโปร่งในลายเดียวกัน 3. การปักปีกแมลงทับและล้อมกรอบลายด้วยไหมทอง (กิมเจง) 4. ปักปีกแมลงทับแบบไม่ล้อม 5. ใช้เลื่อมลูกปัดล้อมด้วยไหมทอง(ใช้เลื่อมดุนจุกลูกปัดและล้อมด้วยไหมทอง) 6. งานปักใบด้วยดิ้นโปร่ง 7. การหักทองขวางและการหักแล่ง 8. การปักดอกไม้ซ้อนกลีบโดยใช้เลื่อมเป็นกลีบ และใช้ดิ้นโปร่งทำเป็นเกสร 9. การปักไหมดุนและการตีเกลียวด้วยดิ้นโปร่ง 10. การเดินเส้นตีเกลียวบนเส้นเลื่อมแบน 11. การตีเกลียวด้วยดิ้นมันหรือดิ้นด้าน 12. การเดินเส้นโดยใช้แถบแล่งหักเป็นนมสาวแล้วนำมาเดินเส้น

ตารางที่ 4.3 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวิธีปักชุดโขน
3. ดร.สุรัส จงดา	1. ปักด้วยเลื่อมและไหม 2. ปักด้วยแล่งนมสาวและเลื่อม 3. ปักลายฝรั่งด้วยแล่ง 4. ปักดิ้นข้อและถมดิ้นโปร่ง 5. ปัจจุบันบางชุดจะมีการปักด้วยเลื่อมและดิ้นจะไม่ใช้แล่งนมสาว
4. นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	วิธีการปักส่วนใหญ่ที่ใช้นั้นจะเป็นวิธีการปักแบบโขนพระราชทานในปัจจุบันคือจะใช้การปักเครื่องโดขนแบบเดียวกับต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จะการปักแบบปักสดึงกลึงไหม คือ 1. การปักดิ้น 2. การปักเลื่อม 3. การใช้ปลีกแมลงทับมาปักลงบนชุดโขน 4. การปักทองแล่ง 5. ปักไหมเงินไหมทอง หรือการปักแบบหักทองขวาง ทั้งนี้ มีการทดลองใช้วิธีการปักที่กล่าวมาปักลงบนผ้ากรองทองซึ่งเลียนแบบการปักผ้าทรงสะพักของเจ้านายในสมัยโบราณด้วย
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	วิธีการปักชุดโขนมีหลากหลายวิธีแต่ที่คุ้นเคยในปัจจุบันจะนิยมใช้การปักแบบเดียวกับกรมมหรสพหลวงหรือกรมศิลปากรในปัจจุบัน คือ 1. การปักถมที่ใช้เรียกกันอย่างคุ้นหู วิธีการคือปักดิ้นข้อเป็นการเดินเส้นลาย หรือที่เราเรียกกันว่า การหักดิ้นข้อ และใช้ดิ้นโปร่งถมลายให้เต็มตามลวดลายที่ได้กำหนดไว้ 2. ในบางครั้งอาจมีการปักเลื่อมเข้าไปในงานปักชุดโขนบ้างจะนิยมปักบนดิ้นข้ออีกทีเพื่อให้งานปักดูมีมิติมากขึ้น

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า วิธีปักชุดโขนมีหลากหลายวิธีแต่สามารถนำมาผสมผสานได้อย่างมากมายตามความคิดสร้างสรรค์และตามความเหมาะสมของแต่ละส่วนของชุดโขนที่ช่างผู้ปักเห็นว่ามีความเหมาะสมและมีความสวยงามลงตัว และวิธีการปักต่างๆที่ใช้ขึ้นอยู่กับความนิยมของในแต่ละยุคสมัยนั้นๆและมีการวิวัฒนาการและการพัฒนามาจนถึงยุคปัจจุบันซึ่งวิวัฒนาการนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายๆอย่างทั้งทางด้านงบประมาณและความต้องการของผู้จัดสร้างและช่างปัก ซึ่งวิธีหลักๆ ได้แก่ ปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักนมสาว ปักไหม ปักไหมล้อมเลื่อม ปักดิ้นเลื่อม ปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง เป็นต้น

ตารางที่ 4.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน	
1. นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	1. ดิ้นข้อ	6. ไหมสี ไหมเงิน ไหมทอง
	2. ดิ้นโปร่ง	7. ปีกแมลงทับ
	3. ดิ้นมัน ดิ้นด้าน	8. ลูกปัด
	4. แล่งเงิน แล้งทอง	9. แกนโสน
	5. เลื่อมดุล หรือปุ่มปูด	10. เลื่อมแบน
		11. เครื่องประดับสำเร็จ
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	1. ดิ้นข้อ	9. ลูกปัดแก้ว
	2. ดิ้นโปร่ง	10. ลูกปัดเจียรไน
	3. ดิ้นมัน	11. คริสตัลปีกแมลงทับ
	4. ดิ้นด้าน	12. ไหมทอง
	5. แล่ง	13. ไหมสี
	6. เลื่อมโลหะแบน	14. เชือก
	7. เลื่อมโลหะดุน	15. แก่นโสน (ปัจจุบันใช้กล่องโฟมแทน)
	8. เลื่อมรูปทรงพิเศษ เช่น รูปดาว รูปดอกไม้	

ตารางที่ 4.4 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน	
3. ดร.สุรัส จงดา	1. เลื่อม คือจะใช้เลื่อมกลมขนาดต่างๆที่ทำจากโลหะเงินกะไหล่ทองบ้าง ทองแดงกะไหลทองบ้าง 2. ปุ่มปูด หรือเลื่อมดุล 3. ไหมทอง 4. ไหมสี	5. ลูกปัดแก้ว 6. ปีกแมลงทับ 7. ดิ้นมันหรือดิ้นด้าน 8. แล่ง 9. แถบโหมด หรือแถบสำเร็จ 10. ดิ้นข้อหรือดิ้นโปร่ง
4. นายประเมษฐ์บุณยะชัย	1. ดิ้นข้อ 2. ดิ้นโปร่ง 3. ดิ้นมัน 4. เลื่อมแบนขนาดต่างๆ 5. เลื่อมดุน 6. ลูกปัดสี 7. ลูกปัดแก้ว	8. ไหมสี 9. ไหมเงินไหมทอง 10.ทองแล่ง 11. เงินแล่ง 12. ปีกแมลงทับ 13. เชือกฝ้ายหรือสำลี
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	1. ดิ้นข้อ ใช้เดินเส้นเป็นขอบลาย 2. ดิ้นโปร่งใช้ถมลาย 3. เลื่อม ใช้ปักทับลายดิ้นโปร่งให้ได้ความมีมิติอีกชั้นหนึ่ง 4. เชือกฝ้าย สำลี โสน ใช้หนุนลายก่อนที่จะนำดิ้นโปร่งปักถมลงไปให้มีความนูนดูมีมิติสวยงาม	

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขนนั้นมีความหลากหลาย ได้แก่ ไหม ทอง แล่ง เลื่อม นมสาว ดิ้นประเภทต่างๆ ปีกแมลงทับ และลูกปัด ซึ่งวัสดุที่นำมาสร้างชุดโขนเป็นวัสดุที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ ทั้งในยุโรปที่เชื่อกันว่าสั่งมาจากฝรั่งเศส และอินเดีย มีทั้งวัสดุคุณภาพดีราคาสูง และวัสดุคุณภาพด้อยราคาถูก ราคาของวัสดุเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดวิธีการปักลวดลาย รวมถึงการขาดวัสดุปักผ้าที่หลากหลายเป็นการจำกัดวิธีการและการสร้างงานปักที่งดงามด้วย

ตารางที่ 4.5 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านลวดลายที่ใช้ปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านลวดลายที่ใช้ในการปักชุดโขน
1. นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	ลวดลายที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นลวดลายไทย(ลายกนก) นำมาประดิษฐ์ให้เข้ากับพื้นที่และฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร และอาจทำให้ลวดลายเด่นขึ้นโดยการสลับสีของดิ้นหรือวัตถุดิบอื่นลงไปในลายเดียวกัน ลวดลายที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นลวดลายที่อ้างอิงเครื่องประดับแบบของโบราณเป็นส่วนใหญ่จึงทำให้ลายในการปักชุดโขนที่ฟื้นฟูในโขนของมูลนิธิโขนสมเด็จพระราชินีมีความละเอียดและมีความซับซ้อนมากขึ้นในการปัก กล่าวได้ง่ายๆคือ การปักแบบต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการปักจากความตั้งใจสร้างโดยคำนึงถึงในเรื่องของความสวยงามเป็นหลักแต่เมื่อมาตั้งเป็นกรมมหรสพหลวงหรือกรมศิลปากรในปัจจุบันจะปักตามงบประมาณและเวลาที่มีจำกัด
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	ลวดลายที่ใช้ตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์มักจะปักตามลวดลายที่มีมาจากการทอผ้าที่ใช้สร้างชุดโขนส่วนใหญ่เป็นลวดลายจากอินเดียมักเป็นลายพฤกษา เช่น ต้นไม้ เครือไม้ ใบไม้ ดอกไม้ กอดอกไม้ ลายสัตว์ เช่น นก ครุฑ กิเลนต่อมาในสมัยรัชกาลที่4 นิยมที่จะนำลวดลายกนกมาใช้มากขึ้นและได้มีการพัฒนาเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันโดยมีการผสมผสานทั้งลายพฤกษาลายกนกและลายสัตว์ เข้าด้วยกันโดยการสร้างลวดลายในชุดโขนนั้นมุ่งเน้นไปถึงความสวยงามความลงตัวเป็นหลักต้องคำนึงถึงความถูกต้องและเหมาะสมตามจารีต
3. ดร.สุรัส จงดา	แบ่งลวดลายเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆคือตัวละครที่แสดงเป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญและมีฐานันดรศักดิ์ชั้นกษัตริย์ชั้นเจ้านายจะใช้ลวดลายกนกหรือลายไทยในการสร้างลวดลายในชุดโขน วิธีการปักคือปักดิ้นข้อผสมดิ้นโปรงส่วนตัวละครที่เป็นตัวรองตัวรองมักใช้ลวยลายพฤกษามาสร้างลวดลายในชุดโขนเช่นลายต้นไม่ ช่อดอกไม้ กระถางดอกไม้เป็นต้น

ตารางที่ 4.5(ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านลวดลายที่ใช้ในการปักชุดโขน
4. นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	ลวดลายที่ค้นพบส่วนมากในสมัยรัชกาลที่ 1 จะปิดตามลวดลายของผ้าที่มีอยู่แล้ว แล้วใช้วัสดุ เช่น เลื่อมดิ้นข้อ เลื่อมดุล ลูกปัดปักลงไป ต่อมาได้มีการสร้างลายบนผืนผ้าแต่ยังใช้ลวดลายตามผ้าเหมือนเดิม คือ ส่วนใหญ่จะเป็นลายพฤกษา และได้มีการพัฒนามาเรื่อยๆจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้หักนมสาวมาใช้ในการแบ่งช่องไฟและใช้ลายไทย คือ ลายกนก มาปัก เมื่อมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการตั้งกรมมหรสพขึ้น ได้รับอิทธิพลมาจากสมัยรัชกาลที่ 5 คือ ใช้ลายไทยในการปักแต่ในสมัยนี้ลายไทยจะนำมาใช้ในตัวเอก เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์องคต นางสีดา ส่วนตัวลิง ก็จะใช้ลายพฤกษาแทนมาจนถึงปัจจุบัน
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	การสร้างลวดลายที่จะใช้ปักชุดโขนต้องคำนึงถึงยศฐาบรรดาศักดิ์ของตัวละคร ต้องให้มีความเหมาะสมแต่ที่เคยออกแบบมาให้กับกรมศิลปากรจะเป็นลายกนก ที่นำมาผูกลายกันให้เข้ากันและลายเหมาะสมไปทางเดียวกันจะเน้นลวดลายที่ใหญ่เพื่อจะได้มองเห็นได้ชัดในการแสดงขณะที่อยู่บนเวทีส่วนความมีมติขิงลวดลายก็อยู่ที่การปักแล้วแต่ช่างปักจะเน้นลวดลายส่วยไหนจะมีกลวิธีหนุนลายหรือปักเพิ่มเข้าไปให้ลวดลายดูกระจ่างเห็นชัดมากขึ้น ส่วนลวดลายที่เป็นลวดลายป่าจะนิยมใช้กันตัวละครในเรื่องที่มียศเล็กๆ เช่น พวกเสนายักษ์หรือเสนาลิง

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ลวดลายที่ใช้ปักชุดโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 จะปักตามลวดลายของผ้าที่มีอยู่แล้ว โดยใช้วัสดุ เช่น เลื่อมดิ้นข้อ เลื่อมดุล ลูกปัดปักทับลงไปในลายผ้าเดิม ต่อมาได้มีการสร้างลายบนผืนผ้าแต่ยังใช้ลวดลายตามผ้าเหมือนเดิม คือ ส่วนใหญ่จะเป็นลายพฤกษา และได้มีการพัฒนามาเรื่อยๆจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้หักนมสาวมาใช้ในการแบ่งช่องไฟและใช้ลายไทย คือ ลายกนก มาปัก เมื่อมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการตั้งกรมมหรสพขึ้น

ได้รับอิทธิพลมาจากสมัยรัชกาลที่ 5 คือ ใช้ลายไทยในการปักแต่ในสมัยนี้ลายไทยจะนำมาใช้ในตัวเอก เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์องคต นางสีดา ส่วนตัวลิง ก็จะใช้ลายพฤกษาแทนมาจนถึงปัจจุบัน

ตารางที่ 4.6 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านสิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขนของกลุ่มผู้รู้

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ ด้านสิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขน
1. นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย	1. ความสวยงามความพอเหมาะพอดี และความลงตัวเมื่อนำชุดมาใส่ประกอบเข้าด้วยกัน 2. สีที่ใช้ต้องเป็นสีที่มีความเหมาะสมและเป็นเอกลักษณ์ของตัวละคร 3. วัสดุที่ใช้ควรเหามะสมกับส่วนของเครื่องแต่งกายในแต่ละส่วน 4. ฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร 5. ความหนาแน่นและความทนทานของขุดโขน
2. นายพีระมณฑ์ ชมธวัช	1. ความสวยงามและความลงตัวของสีและลวดลาย 2. ความพอดีของสัดส่วนของลวดลาย 3. ความสวยงามในด้านความมีมิติของลวดลาย 4. รายละเอียดในการปัก เช่น ปักแน่น ทนทาน ไม่หย่อน เก็บรายละเอียดด้านหลังเรียบร้อย 5. ช่องไฟ ความห่างของช่องไฟในส่วนของลวดลายต้องเหมาะสมและสอดคล้องกัน 6. ไม้โยงด้านจากลวดลายหนึ่งไปยังลวดลายหนึ่ง เพราะจะทำให้เครื่องโขนเกิดความเสียหาย คือ จะมีความหย่อนและทำให้วัสดุที่ใช้การปักหลุดง่าย
3. ดร.สุรัส จงดา	1. ฐานานุศักดิ์ หรือตำแหน่งของตัวละคร 2. ลวดลายที่ใช้ปักต้องมีความสมดุลและต่อเนื่องกัน 3. สัดส่วนของลายในแต่ละส่วน 4. การบรรจุประเภทลายลงไปส่วนในแต่ละ 5. เสนายัก หรือเสนาลิงก็จะให้เลื่อมหรือดิ้นปักเป็นลายป่า

ตารางที่ 4.6 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ ด้านสิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขน
4. นายประเมษฐ์บุณยะชัย	1. สีผ้าที่ใช้เป็นพื้นในการปักควรเป็นผ้าที่มีสีที่เหมาะสมกันฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร 2. ลวดลายที่ใช้ผสมผสานกันควรมีความเหมาะสมกับตัวละครว่าตัวละครมียศแบบไหนควรใช้ลายอะไร 3. วัสดุในการปักต้องมีความสอดคล้องกับการใช้งาน คือ ส่วนไหนของเสื้อผ้า ควรใช้วัสดุอะไร ถึงจะมีความสวยงามและทนทานปักแล้วใช้ได้นานเล่นแล้วเสื้อผ้าไม่พัง 4. งบประมาณในการจัดสร้างชุดโขน เพราะชุดโขนเป็นชุดที่ใช้ต้นทุนในการสร้างค่อนข้างสูงมาก
5. นายสมศักดิ์ ทัดติ	1. ความปลอดภัยของผู้สวมใส่คือต้องใช้วัสดุที่เหมาะสมกับงานปักแต่ละชิ้นส่วน 2. ลวดลายการปัก ต้องมีความเหมาะสมและสวยงามลงตัวเมื่อนำชุดมาประกอบกัน 3. ความเด่นชัดของลวดลาย ต้องคำนึงว่าการแสดงโขนเป็นการแสดงแบบมองในระยะไกล ลวดลายบางลวดลายก็ไม่จำเป็นต้องมีความละเอียดมาก

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า สิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขน คือ ต้องคำนึงถึงความสวยงามและความลงตัวของสีและลวดลายที่มีความลงตัวเมื่อนำชุดมาใส่ประกอบเข้าด้วยกัน มีความชัดเจนของลวดลาย และมีความเหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ หรือตำแหน่งของตัวละครรวมไปถึงความเหมาะสมของวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ปักชุดโขนที่จะต้องใช้วัสดุที่ไม่เป็นอันตรายต่อนักแสดงและเหมาะสมกับสัดส่วนที่จะปักลงไปในชุดโขน เช่นไม่ใช้เลื่อม หรือลูกปัดแก้วถ้าใช้แล้วมีการหลุดหรือขากจะทำให้ไปบาดหรือตำเท้านักแสดงขณะแสดงได้เป็นต้น

4.1.2.2 แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ ซึ่งแบ่ง ข้อคำถาม เป็น 2 ส่วน คือ

1) ส่วนที่ 1 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ ได้แก่ ชื่อ-สกุล อายุ อาชีพ ระดับการศึกษา ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน และเรียนรู้วิธีการปักหรือสืบทอดมาจากที่ใด

ตารางที่ 4.7 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ของกลุ่มผู้ปฏิบัติ

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
1. นายโสภณ แดงทองดี	32	ข้าราชการครู	ศศ.บ.	เป็นผู้ประกอบการรับจัดเครื่องโขนทีทั้งงานเอกชน และงานราชการและมีความเชียวชาญทางด้านการแต่งชุดโขนและเป็นผู้ที่ปักชุดโขนในงานของเอกชนและงานโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถตั่งแต่ปี 2550 จนถึงปัจจุบัน
2. นางมาลี กวางทอง	64	ผู้รับเหมาประกอบการจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้กับหน่วยงานราชการและเอกชน	มศ.3	เป็นเจ้าหน้าที่ดูแลเครื่องแต่งกายของกองการสังคีต กรมศิลปากรและเป็นเป็นผู้รับเหมาการจัดสร้างเครื่องแต่งกายให้กับหน่วยงานราชการและเอกชน

ตารางที่ 4.7 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
3. นางอุทัย ต้นกำเนิด	65	ผู้ประกอบการสร้างเครื่องโขนละคร	มศ.3	เคยทำงานในกรมสังคีตกรมศิลปากร ในตำแหน่งเจ้าหน้าที่ดูแลเครื่องแต่งกายชุดโขนและปักชุดโขนให้กับคณะละครบ้านสองศิลป์บางยี่ขันเป็นผู้ประกอบการรายใหญ่ ที่สร้างเครื่องแต่งกายให้กับหน่วยงานราชการและเอกชน เช่น กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ มาหาวิทยาลัย โรงเรียน ทั่วประเทศ
4. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด	25	รับจ้างทั่วไป	ม.3	ปักชุดโขนทุกชิ้นส่วน ตั้งแต่เรื่องจองถนน จนถึงตอนพรหมมาสในปี 2558 และเริ่มงานปักทั่วไปเกี่ยวกับเครื่องโขนละคร เป็นช่างปักหุ่นละครเล็ก และหุ่นละครของคณะหุ่นละครนาฏราช(คณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์)และเป็นนักแสดงในการเชิดหุ่นละครเล็กในคณะนาฏราช

ตารางที่ 4.7 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	อายุ	อาชีพ	ระดับการศึกษา	ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน
5. นายโอฬาร กกโอ	45	รับปักชุดโขน	ปวช.	ปักชุดโขนให้กับละครคณะต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2529 เช่น บ้านคุณอุทัย ต้นกำเนิด บ้านนายบุญรอด ประกอบนิล คณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ และเป็นหัวหน้างานควบคุมดูแลการปักชุดโขนพระราชทานของบริษัทแลนด์ออฟอาร์ท ตั้งแต่ปี พ.ศ.2550 จนถึงปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์ พบว่า กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 5 คน ทุกคนมีระดับการศึกษาไม่สูงมาก แต่อาชีพที่มีความเกี่ยวข้องกับชุดโขนไทย อีกทั้งเป็นผู้ที่มีความชำนาญในการปักชุดโขนไทยเป็นอย่างดี

ตารางที่ 4.8 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มผู้ปฏิบัติ ด้านการเรียนรู้วิธีการปักหรือสืบทอดมาจากที่ใด

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านการเรียนรู้วิธีการปักหรือการสืบทอด
1. นายโสภณ แดงทองดี	ได้รับการศึกษาด้านวิธีการปักเครื่องโขนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในวิชาเรียนการประดิษฐ์เครื่องแต่กายในการแสดงและได้รับการถ่ายทอดประสบการณ์ตรงจากบ้านเครื่องรอดศิริ โดยคุณธนิญา มีสารสม ซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ปักเครื่องโขนในบ้านเครื่องรอดศิริ

ตารางที่ 4.8 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านการเรียนรู้วิธีการปักหรือการสืบทอด
2. นางมาลี กวางทอง	ได้เรียนรู้จากบ้านของตนเองซึ่งที่บ้านเป็นที่รับปักชุดโขนมานานแล้วและได้มาเป็นผู้ดูแลเครื่องแต่งกายในกองการสังคีตจึงมีการฝึกด้วยตนเองด้วยจนมีความชำนาญและมีฝีมือดีในด้านของการปักชุดโขนภายหลังเมื่อมีความชำนาญมากขึ้นจึงมาเป็นบ้านเครื่องที่รับสร้างเครื่องโขนละครต่างๆให้เช่า และรับเหมาสร้างเครื่องโขนละครให้กับหน่วยงานราชการต่างๆและหน่วยงานเอกชนด้วย
3. นางอุทัย ต้นกำเนิด	ฝึกหัดมาจากคณะละครบ้านสองศิลป์ บางยี่ขันซึ่งบ้านละครสองศิลป์สืบทอดการปักมาจากคณะละครครูมัลลี คงประภัสร์ หรือย่าหมัน ครูนาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์และกรมศิลปากรและเป็นเจ้าของคณะละครไทยศิริ ที่มีชื่อเสียง และครูอุทัยมาเป็นเจ้าหน้าที่ของโรงละครแห่งชาติรับหน้าที่ดูแลและสร้างเครื่องโขนละครจึงได้มีความชำนาญการในเรื่องของชุดโขนเป็นพิเศษ และได้มาเปิดกิจการให้เช่าเครื่องแต่งการโขนละครและรับจัดสร้างชุดโขนละครและชุดรำระบำต่างๆให้กับหน่วยงานทางราชการและเอกชนทั่วประเทศ
4. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด	เริ่มเรียนและเริ่มซึมซับจากคุณแม่ คือ คุณสมใจ เกษร ซึ่งเป็นช่างปักผ้าและเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก ซึ่งคุณแม่ได้หัดปักผ้ามาจากช่างปักสายอาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย และได้มาหัดปักเองจนกระทั่งมีความชำนาญ และต่อมาเมื่อผู้ใหญ่เล็งเห็นความสวยงามในฝีมือ จึงนำงานปักชุดโขนพระราชทานมาให้ปัก เช่น ชิ้นส่วนของตัวยักษ์ ตัวลิง มาให้ปักและได้ยึดเป็นอาชีพจนถึงปัจจุบัน

ตารางที่ 4.8 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านการเรียนรู้วิธีการปักหรือการสืบทอด
5. นายโอฬาร กกโอ	เริ่มปักชุดโขนตั้งแต่อายุ 16 ปี ให้กับบ้านเครื่องต่างๆ โดยระยะแรกได้รับการถ่ายทอดจากนายบุญรอด ประกอบนิล ต่อมาเมื่อนายบุญรอด ประกอบนิลเสียชีวิต ได้ย้ายมาอยู่กับบ้านอาจารย์สุรัตน์ จงดา จนถึงปัจจุบัน ซึ่งในระหว่างนั้นได้มีการศึกษาการปักแบบดิ้นเลื่อมจากคณะละครภัทราวดีเธียเตอร์ในปีพ.ศ.2550 บริษัทแลนด์ออฟอาร์ทซึ่งเป็นบริษัทของอาจารย์สุรัตน์ จงดา ได้มีการรับเหมาสร้างชุดโขนพระราชทาน จึงได้มีการค้นคว้าวิธีการปักชุดโขนแบบโบราณ และนำมาพัฒนาในการปักชุดโขนที่ตนเองปักในปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า กลุ่มผู้ปฏิบัติได้เรียนรู้วิธีการปักหรือสืบทอดมาจากครอบครัวที่ได้มีอาชีพเกี่ยวข้องกับการแสดงทางนาฏศิลป์และรับจัดสร้างชุดการแสดงโขนละครหรือสถานที่ทำงานที่อยู่ในกรมศิลปากร จากนั้นได้รับการเรียนรู้และได้มาพัฒนาฝีมือตนเองจนมีความชำนาญสามารถนำมาประกอบอาชีพของตนเองได้ดีจนได้มาเปิดเป็นบ้านเครื่องหรือร้านเช่าชุดแบบเอกชนจนเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปในวงการการสร้างชุดการแสดงโดยได้ยึดหลักความถูกต้องจากกรมศิลปากร

2) ส่วนที่ 2 เป็นการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ได้แก่ เทคนิควิธีการปักชุดโขนมีกี่วิธี วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน และลวดลายในการปักชุดโขน

ตารางที่ 4.9 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านเทคนิควิธีการปักชุดโขนของกลุ่มผู้ปฏิบัติ

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านเทคนิควิธีการปักชุดโขน
1. นายโสภณ แดงทองดี	วิธีการปักชุดโขนการปักที่ได้รับการถ่ายทอดมาส่วนใหญ่ใช้วิธีการปักแบบสมัยนิยม หรือการปักแบบถมลายคือใช้ดิ้นข้อในการกำหนดเส้นลายตามแบบที่ได้สร้างไว้และใช้ดิ้นโปร่งถมลายให้เต็ม ถ้าจะให้มีมิติก็ใช้เชือกฝ้ายหนุนให้เกินความนูนจะได้เป็นมิติขึ้นบางครั้งมีการนำการปักไหมน้อยมาใช้บ้างส่วนใหญ่จะใช้ในส่วนของการทำบริเวณลายเกสรดอกไม้

ตารางที่ 4.9 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านเทคนิควิธีการปักชุดโขน
2. นางมาลี กวางทอง	ใช้วิธีการปักชุดโขนที่นิยมกันในสมัยปัจจุบันคือใช้ดิ้นข้อและดิ้นโปร่งประกอบกันให้เป็นลวดลายโดยใช้ดิ้นข้อตัดเส้น และใช้ดิ้นโปร่งถมลายให้เต็มตามลวดลายที่ตามความนิยมของผู้สร้างคือลายกนกใน บางครั้งก็ใช้เลื่อมพลาสติกหรือเลื่อมโลหะเข้ามาประกอบในการปักด้วยตามงบประมาณและตามความเหมาะสมของเวลาที่ใช้ในการดำเนินการปัก
3. นางอุทัย ต้นกำเนิด	ส่วนใหญ่จะปักตามแบบฉบับของกรมศิลปากรเพราะได้ทำงานเป็นเจ้าหน้าที่ในกรมศิลปากรเป็นอาชีพหลัก จึงถือเอาการปักแบบกรมศิลปากรเป็นตัวอย่างในการสร้างชุดโขนละครให้กับสถาบันโรงเรียนทั่วประเทศไทย การปักจัดเป็นแบบสมัยนิยมในสมัยปัจจุบันคือใช้ดินข้อปักตามลายที่กำหนดไว้ เป็นการตัดเส้นลาย และใช้การหนุนลายด้วยเชือก จากนั้นใช้ดิ้นโปร่งปักถมลายให้เต็ม ในบางครั้งมีการปักชุดโขนด้วยจักรเป็นเส้นลายและถมด้วยดิ้นโปร่ง
4. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด	วิธีการปักที่ใช้ประจำเป็นวิธีการปักแบบพื้นฐาน ส่วนใหญ่คือการปักแบบถักดิ้นข้อ ตามลวดลายที่กำหนดไว้ แล้วจึงนำดิ้นโปร่งมาถมหรือมาปักให้เต็มตามช่องที่กำหนด และมีการปักแบบใช้แล่ง ที่นำมาหักให้เป็นนมสาวมาทำเป็นขอบลายหรือแบ่งช่องต่างๆ ในบางครั้งมีการนำวิธีการปักเลื่อม ปักซ้อนเลื่อม มาใช้ประดิษฐ์ทำเป็นรูปดอกไม้และการปักไหมน้อยเข้ามาใช้ในส่วนของการปักเกสรดอกไม้ในชุดโขน
5. นายโอฬาร กาโอ	ได้รับการถ่ายทอดวิธีการปักแบบดิ้นเลื่อมจากคณะละครภัทราวดีเธียเตอร์ และมีการปักแบบสมัยนิยมที่นิยมปักกันในปัจจุบันตามแบบกรมศิลปากร คือการปักด้วยดิ้นข้อและถมด้วยดิ้นโปร่ง ต่อมาตั้งแต่ปีพ.ศ.2550 มีการฟื้นฟูการปักชุดโขนในโครงการโขนพระราชทาน จึงมีการปักเลียนแบบการปักแบบโบราณ คือการปักสะดึงกลึงไหม มีการใช้วิธีการปักไหมน้อยเป็นรูปตัวสัตว์ลงไปในชุดโขน และใช้การปักดิ้นเลื่อมการปักลายพฤกษา แต่ส่วนใหญ่จะใช้ลายกระหนกที่ใช้การหักดิ้นข้อและถมดิ้นโปร่ง

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า กลุ่มผู้ปฏิบัติส่วนใหญ่มีเทคนิควิธีการปักชุดโขนแบบสมัยนิยมที่ยึดหลักการปักแบบนี้มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่6 ที่เริ่มมีการจัดตั้งกรมมหรสพหลวงเป็นต้นมา คือชิวิธีการการปักแบบหักดิ้นข้อให้เป็นขอบลวดลายและถมดิ้นโปร่งในส่วนของลวดลายที่เหลือจนเต็ม แต่กลุ่มผู้ปฏิบัติบางส่วนมีวิธีการปักแบบโบราณคือปักแบบปักสะดึงกลึงไหม เนื่องจากตั้งแต่ปีพ.ศ.2550 มีการฟื้นฟูการปักชุดโขนในโครงการโขนพระราชทานที่ทางโครงการให้มีการฟื้นฟูงานปักชุดโขนแบบต้นกรุง เพราะมีความสวยงามมากกว่าชุดโขนในปัจจุบัน จึงทำให้ได้มีการรื้อฟื้นวิธีการเดิมๆขึ้นมาใหม่และนำมาพัฒนาวิธีการปักให้ง่ายขึ้นและสอดคล้องกับงบประมาณในปัจจุบัน

ตารางที่ 4.10 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขนของกลุ่มผู้ปฏิบัติ

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน
1. นายโสภณ แดงทองดี	1. ดิ้นข้อ ปักตรึงตามลายเส้นลายที่กำหนดไว้ 2. ดิ้นโปร่งใช้ถมในลวดลายให้เต็มตามลายที่กำหนดไว้จากการปักแบบหักดิ้นข้อ 3. เชือกฝ้ายใช้หนุนลายก่อนทำการปักถมดิ้นโปร่งเพื่อเป็นส่วนในการเพิ่มมิติ 4. เลื่อมพลาสติก และเลื่อมโลหะ ใช้ปักในส่วนของการสร้างความแวววาวและการสร้างกรีบดอกไม้ 5. ไหมสีต่าง เช่นไหมทอง ไหมสี ไหมเงิน 6. แถบปักแบบสำเสร็จที่มีขายตามท้องตลาดหรือนำเข้าจากต่างประเทศ
2. นางมาลี กวางทอง	1. ดิ้นโปรง 2. .ดิ้นข้อ 3. เลื่อม 4. เชือก 5. สำลี 6. แกนโสน 7. แถบดิ้นแบบปักสำเร็จ

ตารางที่ 4.10 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านวัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน
3. นางอุทัย ต้นกำเนิด	วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นวัสดุที่หาง่ายในปัจจุบัน คือ 1. ดิ้นข้อสีเงินสีทอง 2. ดิ้นโปร่งสีเงินสีทอง 3. ไหมสี ไหมทอง 4. เลื่อมพลาสติก 5. เลื่อมโลหะสีเงินและสีทอง
4. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด	1. ดิ้นข้อ 2. ดิ้นโปร่ง 3. ดิ้นมัน 4. ดิ้นด้าน 5. เลื่อมแบนสีเงิน สีทอง 6. เลื่อมดุนสีเงินสีทองขนาดต่างๆ 7. ทองแล่ง 8. ไหมสี 9. ลูกปัดแบบต่างๆ แต่จะไม่ค่อยนิยมใช้ลูกปัด เพราะเมื่อตกลงบนพื้นจะทำให้เกิดอันตรายต่อผู้แสดง
5. นายโอฬาร กกโอ	เมื่อมีการฟื้นฟูการปักชุดโขนในโขนพระราชทาน ก็มีการค้นหาวัสดุให้เหมือนกับวัสดุที่ใช้ในต้นกรุงรัตโกสินทร์มาใช้ ซึ่งวัสดุบางอย่างจะมีชื่อเหมือนกับวัสดุที่ใช้แบบเดียวกับกรมศิลปากร คือ 1. ดิ้นข้อ 2. ดิ้นโปร่ง 3. เลื่อมชนิดต่างๆ 4. ไหมสี 5. ไหมเงินไหมทอง 6. ลูกปัด 7. เลื่อมปีกแมลงทับ

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขนส่วนใหญ่เป็นวัสดุที่หาง่ายในปัจจุบันคือ ดิ้นข้อสีเงินสีทอง ดิ้นโปร่งสีเงินสีทอง ไหมสี ไหมทอง เลื่อมพลาสติก เลื่อมโลหะสีเงินและสีทองต่อมาเมื่อมีการฟื้นฟูการปักชุดโขนในโขนพระราชทาน ก็มีการค้นหาวัสดุให้เหมือนกับวัสดุที่ใช้ในต้นกรุงรัตโกสินทร์มาใช้ คือดิ้นข้อดิ้นโปร่งไหมสีไหมเงินไหมทองลูกปัด เลื่อมปีกแมลงทับซึ่งวัสดุที่กล่าวมานี้บางอย่างจะมีชื่อเหมือนกับวัสดุที่ใช้แบบเดียวกับกรมศิลปากร แต่จะมีความละเอียดมากกว่า

ตารางที่ 4.11 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน ด้านลวดลายในการปักชุดโขนของกลุ่มผู้ปฏิบัติ

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านลวดลายในการปักชุดโขน
1. นายโสภณ แดงทองดี	ในการปักชุดโขนที่ได้รับการถ่ายทอดมา จะใช้ลวดลายกนกเป็นลายหลักและนำมาประดิษฐ์หรือผูกลายให้เข้ากับส่วนของชุดให้ลงตัวนิยมใช้ลายกนกปักให้กับตัวละครที่เป็นตัวเอก และใช้ลายพฤกษาหรือลายป่ามาปักให้พวกตัวละครที่มียศต่ำลงมาเช่นตัวลิงและยักษ์ที่มีตำแหน่งเล็กๆในเรื่อง
2. นางมาลี กวางทอง	ใช้ลวดลายตามเดิมที่มีตัวอย่างมา หรือตามแบบเดิมที่ทางผู้เขียนลายกำหนดไว้โดยมีแนวทางจากกองการสังคีตกรมศิลปากรคือจะใช้ลายกนกในการปักชุดตัวเอกและใช้ลายป่าในการปักชุดโขนตัวรองหรือใช้แถบสำเร็จในการกำหนดเส้นแนวบ้างตามความเหมาะสมของเวลาและงบประมาณที่มีอยู่
3. นางอุทัย ต้นกำเนิด	ลวดลาย ถ้าเป็นลวดลายกนก จะใช้ผูกลายให้เหมาะสมกับบริเวณที่จะใช้ปัก เช่นลายบริเวณขอบผ้า ขอบสังเวียน ขอบกระจกจะใช้ลายกระหนกที่เป็นลายใบไม้เล็กๆ วาดเป็นรูปใบ และมีเส้นเพิ่มขึ้นให้เหมือนเครือเถา ในส่วนอื่นก็เช่นกัน เช่นในช่องกระจกก็จะใช้ลายกนกประกอบกันขึ้น ให้เป็นลายกรวยเชิง คือสรุปได้ว่าจะใช้ลายกนกเป็นหลักและประดิษฐ์ให้เหมาะสมตามช่องหรือบริเวณที่ใช้ และจะใช้ลายกนกในชุดของตัวละครที่สำคัญในเรื่องเช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ หนุมาน ส่วนตัวละครที่รองลงไปก็จะมีการปักที่ใช้ลายละเอียดที่น้อยลงและใช้ลายเครื่องเถามาปักด้วยหรือที่เรียกว่าลายป่า

ตารางที่ 4.11 (ต่อ)

ผู้ให้สัมภาษณ์	บทสัมภาษณ์ด้านลวดลายในการปักชุดโขน
4. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด	ส่วนใหญ่จะใช้ลายกนก ที่ทางผู้ออกแบบลายได้ออกแบบมาให้แล้ว ผู้ปักก็จะปักตามนั้น ส่วนลวดลายเครือเถาลวดลายดอกไม้ก็จะมีแทรกอยู่บ้างในบางส่วนของลวดลาย
5. นายโอฬาร กกโอ	ถ้าปักเพื่อขายให้กับคณะละครทั่วไปใช้การปักแบบธรรมดา คือปักดิ้นข้อเป็นขอบลายและถมดิ้นโปร่ง หรือถ้าจะให้มีมิตินูนขึ้นก็จะใช้เชือกฝ้ายหนุนก่อน แล้วจึงถมด้วยดิ้นโปรง ลวดลายจะแบ่งตามความสำคัญของตัวละคร คือ ตัวละครสำคัญในเรื่องจะใช้ลายกนก ส่วนตัวรองจะมีลายพฤกษาเข้ามาผสมผสาน แต่ถ้าปักให้กับโขนพระราชทาน จะมีลวดลายเข้ามาผสมผสานที่มีความละเอียดมากขึ้นแม้จะเป็นลายกนกแต่ก็จะเป็นลายกนกที่มีความเล็กและละเอียดนอกจากนั้นยังมีการนำลายพฤกษา ลายสัตว์เข้ามาผสมผสาน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายของตัวละครสำคัญหรือตัวละครรองก็ตาม ตามแบบชุดโขนในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ลวดลายในการปักชุดโขนส่วนใหญ่ปักตามที่ผู้เขียนลวดลายกำหนดมาให้จากผู้ที่มีความเชียวชาญทางด้านลวดลาย หรือแบบลวดลายเดิมที่มีอยู่แล้วที่ได้เคยสร้างไว้ตั้งแต่แรกโดยยึดหลักและความถูกต้องจากกรมศิลปากร ซึ่งส่วนมากเป็นลวดลายกนกที่ใช้กับตัวละครสำคัญ และลายป่าหรือลายพฤกษาที่ใช้กับตัวละครรอง

4.2 การอภิปรายผล

การศึกษาเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย เป็นการเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มุ่งเน้นศึกษาลวดลายการปักชุดโขนไทย วิธีการปักและวัสดุในการปักชุดโขนไทย จากอดีตจนถึงปัจจุบันที่งดงามและประณีต สามารถอภิปรายผล ได้ดังนี้

4.2.1 ลวดลายการปักชุดโขน

เครื่องแต่งกายชุดโขนนั้นมีวิวัฒนาการของปักลวดลายต่างๆ ซึ่งจาการศึกษาลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องแต่งกาย จากภาพถ่ายโบราณ ถึงปัจจุบัน จาการเปรียบเทียบกับชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายของจริง และจากการสัมภาษณ์ กลุ่มผู้รู้และกลุ่มผู้ปฏิบัติ พบว่าลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องแต่งกายมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับโดยมีความสัมพันธ์กับลวดลายของผ้าต่างๆ ดังนี้

4.2.1.1 ลายที่มาจากลวดลายผ้า

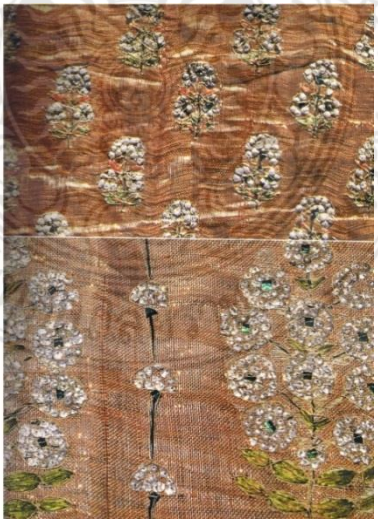
ลายปักชุดโขนมีที่มาจากลวดลายผ้า จะพบในภาพถ่ายโขนละครโบราณประมาณสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงต้นรัชกาลที่5และชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายชุดโขนที่มักปักลวดลายทับลงไปบนลายของผ้า ที่นำมาทำเครื่องแต่งกาย ซึ่งผ้าที่ใช้มักเป็นผ้าที่สั่งนำเข้ามาจากอินเดีย ในลายผ้ามักมีการทำลวดลายเป็นรูปพุ่มไม้ ต้นไม้ ดอกไม้ เป็นที่นิยมในสมัยโมกุล (Mughal Empire) ซึ่งลักษณะของการใช้ลวดลายผ้าเหล่านี้ เป็นผ้าราชสำนักอินเดียที่ได้อิทธิพลมาจากราชสำนักเปอร์เซียโดยเฉพาะในราชวงศ์ซาฟาวิด (Safavid) เมื่อสิ้นสุดราชวงศ์ซาฟาวิด ช่างทอผ้าได้อพยพเข้าสู่อินเดียภายใต้การอุปภัมภ์ของราชวงศ์โมกุล (ประภัสสร โพธิ์สีทอง,2556) ผ้าลวดลายแบบโมกุลน่าจะเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา ผ้าลายต้นไม้ดอกไม้ได้นำมาใช้เป็นผ้าคาดเอวที่เรียกว่าผ้า“ซาส (sash)”ซึ่ง (ในภาษาไทยเรียก “ผ้าซ่าน”) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าผ้า “พัตก้า (Patka) ”หมายถึง ผ้าคาดเอวทำจากผ้าหน้าแคบชิ้นยาวเมื่อคาดแล้วมีชายสองด้านห้อยลงมา ผ้าซาสมีขนาดยาว ผืนผ้ามักทำเป็นลวดลายดอกไม้ หรือนำผ้าลายริ้ว (เข้มขาบ) ลายดอกลอย (อัตลัด) เชิงมักผ้าเป็นลายพุ่มไม้

ภาพที่ 4.22 ผ้าพิมพ์ลายต้นไม้ ดอกไม้จากอินเดีย

ที่มา : ดร.สุรัตน์ จงดา (2556)

ลักษณะลายเป็นลายต้นไม้ ดอกไม้ มาทำในส่วนของ ห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห่มนาง แล้วช่างนำเอาวัสดุต่างๆ ปักทับลงไปในลวดลายของผ้านั้นเลย ไม่มีการออกแบบใหม่ มีเพียงการใช้ส่วนต่างๆ ของผ้ามาตัดประกอบเป็นชิ้นส่วนเท่านั้น

ซึ่งต่อมาจึงมีการปักตามแบบของลวดลายของเชิงผ้าเลียนแบบ ลายต้นไม้ ใบไม้ พุ่มไม้ ดอกไม้นี้



ภาพที่ 4.23 ลักษณะลายปักเลียนแบบลายผ้าพิมพ์ ลายต้นไม้ ดอกไม้ของอินเดีย

ที่มา : หนังสือ Royal Costume India

ภาพที่ 4.24 ห้อยหน้ามีลักษณะลายเล็กๆ เหมือนลายผ้าที่มาจากอินเดีย
ที่มา :หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์
ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

ภาพที่ 4.25 ห้อยหน้าที่ทำมาจากผ้าอินเดีย ท้องผ้าทำด้วยผ้าตาดระกำไหม
เชิงผ้าทำเป็นลายต้นไม้แบบเดียวกับลายปักอินเดีย

จากลายของผ้าอินเดียในสมัยโมกุลที่นิยมทำลวดลายพิมพ์ หรือ ทอบนผืนผ้าเป็นลายต้นไม้ดอกไม้เล็ก และปักเป็นลายเดียวกันด้วยวัสดุต่างๆ ส่งอิทธิพลต่อเครื่องปักลวดลายบนชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายโขนละครไทย พบนอกจากจะนำลายของผ้ามาปักทับลงไปตามลวดลายแล้วความนิยมลายต้นไม้ ดอกไม้แบบลายผ้าอินเดียได้นำมาปักเลียนแบบด้วยปรากฏอยู่บน ช่องกระจกเชิงห้อยหน้า ห้อยข้าง และลายช่องกระจกบนผ้าห่มนางด้วย

ภาพที่ 4.26 เชิงห้อยหน้าปักลายต้นไม้แบบลายในสมัยโมกุลของอินเดีย

4.2.1.2 ลายต้นไม้ ดอกไม้ที่ประดิษฐ์ขึ้น

จากกระบวนลายต้นไม้ดอกไม้ ของอินเดียในสมัยโมกุลที่ส่งอิทธิพลลวดลายในเครื่องแต่งกายละครไทยโบราณแล้วสมัยต่อมา ช่างออกแบบได้ขยายลายต้นไม้ดอกไม้ขึ้น ให้เป็นพุ่มใหญ่กว่าเดิมแต่ยังคงอยู่ใน เชิงผ้าห่ม เชิงห้อยหน้าอยู่ และประดิษฐ์ลายอื่นที่เป็นกลุ่มที่เป็นต้นไม้ ดอกไม้อยู่

ดังปรากฏในภาพถ่ายละครในสมัยรัชกาลที่ 5 และยังปรากฏอยู่ในเครื่องแต่งกายปัจจุบันที่เรียกว่า “ลายป่า” ซึ่งลายป่านี้ปัจจุบันเหยียดลงไปใช้กับตัวละครที่ไม่สำคัญเช่น นางกำนัล เสนา ให้เห็นว่าเป็นลายต่ำ ที่ใช้กับละครต่ำศักดิ์ แต่ในอดีตลายเหล่านี้จะใช้ได้ในตัวละครที่สำคัญ หรือตัวเอกๆ ด้วย

ภาพที่ 4.27 เชิงผ้าห่มปักลายพุ่มต้นไม้ขนาดใหญ่ สมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา :หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์
ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

ภาพที่ 4.28 เชิงผ้าห่มนางโบราณ ที่ขยายลายพุ่มไม้ ขึ้นเป็นขนาดใหญ่

ภาพที่ 4.29 เชิงผ้าห่มนางปักลายพุ่มต้นไม้ขยายลายขึ้น

ภาพที่ 4.30 ห้อยหน้าปักลายพุ่มต้นไม้ขยายลายขึ้น

4.2.1.3 ลายที่มาจากลายผ้าเข้มขาบ

ผ้าเข้มขาบหมายถึง ผ้าทอด้วยไหมทองยกดอกด้วยไหมทอง คือเอาเงินกะไหล่ทองแผ่บาง แล้วหุ้มเส้นไหมทองควบกับไหมสียกเป็นลายริ้ว เห็นลายทองกับลายพื้นเท่ากัน และบางทีมีไหมเงินทองแซมด้วยในภาษาเปอร์เซียมีคำว่า Kimkhabแปลว่า ผ้าทอง ผ้าเข้มขาบนี้จะเห็นเป็นริ้วเล็กตลอด ทั้งผืนริ้วมีขนาดกว้างตั้งแต่ 1.5-3 เซนติเมตร มีทั้งริ้วสีทองพื้นๆ กับริ้วที่มีพื้นสีเข้มๆ เช่นสีน้ำเงินอมเขียว สีชมพูอมแดง แล้วยกดอกในริ้ว ด้วยสายเครือเถา แต่ละแนวริ้วเดิน ด้วยเส้นไหมสีทอง มีลายต่างๆ คือ ผ้าเข้มขาบลายดอกสะเทิน ผ้าเข้มขาบลายก้านแย่ง และผ้าเข้มขาบริ้วลายขอ ในภาษาเปอร์เซียมีคำ Kimkhaหมายถึง ผ้าไหมยกดอกสีเดียว และคำ Kimkhaหมายถึงผ้าไหมยกดอกหลายสีลักษณะของผ้าเข้มขาบคือเป็นลักษณะลายริ้ว

ภาพที่ 4.31 ผ้าเข้มขาบที่ผลิตจากอินเดีย

ผ้าเข้มขาบได้ถูกนำมาใช้สร้างเครื่องแต่งตัวโขนละครด้วย ดังปรากฏลักษณะลายเครื่องแต่งกายที่เป็นลายริ้ว (ลายทาง) ปรากฏอยู่ใน ห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห่มนาง แขนเสื้อ เป็นต้น และลวดลายก็ปักเลียนแบบ หรือ ได้อิทธิพลมาจากลายผ้าเข้มขาบ

ภาพที่ 4.32 ผ้าห่มนางลายริ้วที่ได้รับอิทธิพลมาจากลายผ้าเข้มขาบที่เรียกว่า “เข้มขาบคดกริช” และ “เข้มขาบเครือเถาว์”

ภาพที่ 4.33 ลายปักผ้าห่มนาง โดยปักเลียนแบบลายจาก ผ้าเข้มขาบคดกริช

สรุปได้ว่าผ้าเข้มขาบที่นำมาใช้สร้างเครื่องแต่งกาย นิยมนำมาทำในส่วนของ ห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห่มนาง และแขนเสื้อ โขนละครที่เป็นลายปล้อง ลายของผ้าเข้มขาบที่นำมาทำห้อยหน้า ห้อยข้างและผ้าห่มนั้น มีกจะมีลายเชิงเป็นลายพุ่มต้นไม้ แบบกระบวนลายที่ 1 ที่พัฒนามาจากลายผ้าในสมัยโมกุล ของอินเดีย ซึ่งผ้าห้อยหน้าห้อยข้างคือผ้า คาดเอวหรือผ้าซาจที่ทำมาจากผ้าเข้มขาบเชิงผ้าต่อลายต้นไม้ที่นิยมในสมัยโมกุลนั้นเอง ผ้าห่มนางก็คือการนำผ้าซาจขนาดยาว มาห่มเป็นผ้าสพักจึงมีกระบวนลวดลายแบบเดียวกัน

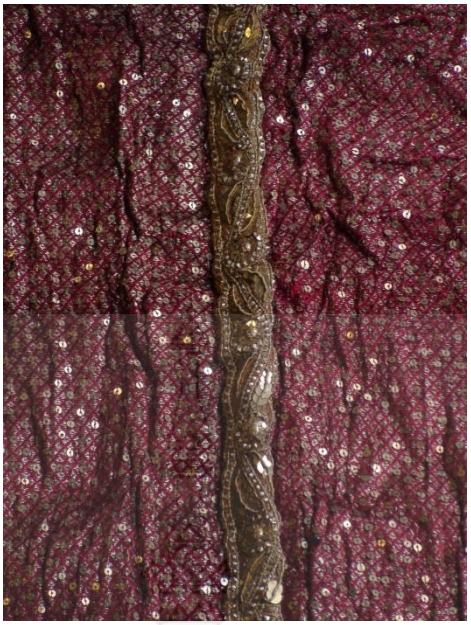
ส่วนแขนเสื้อโขนละคร นั้นมักจะเป็นแขนเสื้อที่เป็นตัวข้างในเพราะใส่เสื้อสองตัวซ้อนกัน เสื้อตัวในที่เป็นเครื่องทรงมักตัดมาจากผ้าเข้มขาบ จึงส่งอิทธิพลต่อลายแขนเสื้อโขนที่พัฒนาจากลายผ้าเข้มขาบเช่นกัน

ลายเครื่องแต่งกายจากผ้าเข้มขาบยังมีสืบเนื่องมาถึงปัจจุบันทั้งในชุดนาง (กำนัล) และห้อยหน้าห้อยข้างเสนา (ยักษ์)

4.2.1.4 ลายที่มาจากลายผ้าตาด

ผ้าตาด หมายถึง ผ้าทอด้วยทองแล่งกับไหมสี ทองแล่ง หมายถึง แผ่นเงินกะไหล่ทอง ตัดเป็นเส้นเล็กๆ หรือแล่งออกเป็นเส้นอย่างเดียวกับเส้นดอกเมื่อทอไม่มีลวดลายใดๆ เป็นสีพื้นทองเรียกว่า “ตาดทอง” ในภาษาเปอร์เซียมีคำว่า Tash แปลว่า ผ้าทอง ผ้าตาดนี้ถ้าทอยกเป็นลวดลายก็มีชื่อเรียกตามลายอีกด้วย เช่นยกเป็นดอกสี่เหลี่ยม เรียกว่า “ตาตาตั๊กแตน” ยกดอกเป็นลายคดกริช เรียกว่า “ตาดคดกริช” ถ้าใช้ไหมทองทอกับเงินแล่งที่ไม่ได้กะไหล่ทองเรียกว่า “ตาดขาว” ต่อมามีการนำทองแดงมาแทนกะไหล่ทองกะไหล่เงิน เป็นของทำเทียวของเดิม เรียกว่า “ตาดทองแดง” หรือ “ตาดเยอรมัน” และมีผ้าตาดที่ทอด้วยเงินแต่เรียกว่า “ตาดเงิน” นอกจากนี้ยังมี “ตาดระกำไหม” ซึ่งเป็นผ้าตาดที่ยกดอกด้วยไหม จึงมีไหมมากกว่าแล่งทอง ไม่มีความแวววาวมากนัก ผ้าตาดทองจะใช้ทำผ้าทรงสะพักของเจ้านายชั้นสูง ตัดเป็นฉลองพระองค์เจ้านายฝ่ายหน้าชั้นสูง นอกจากนี้ยังมีการปักด้วยดิ้นทองดิ้นเงิน เป็นลายเครือเถาเพื่อเพิ่มความสวยงามให้มากยิ่งขึ้น และพบว่ามีผ้าทรงสะพัดและผ้าเกี้ยวของพระบรมวงศ์ชั้นสูงที่ปักลายด้วยปีกแมลงทับแทนไหมสีเขียว อีกด้วย

นอกจากผ้าตาดจะนำมาทำเสื้อทรงเจ้านายยังนำเอามาทำผ้าสะพักเจ้านายฝ่ายหญิงดังที่กล่าวมาข้างต้น โขนละครได้นำเอาผ้าตาดมาทำผ้าห่มนาง ด้วย ดังปรากฏในบทละครและเครื่องแต่งกายโขนละครโบราณ ตาดที่นำมาใช้ทั้งตาดระกำไหม ตาดตาตั๊กแตน ตาดคดกริช มีทั้งนำเอาผ้าตาดมาทำผ้าห่มแบบไม่ปัก หรือปักเลื่อมลูกปัดปีกแมงทับตามลายของผ้าตาดเช่นเดียวกับเครื่องทรงจริงด้วย



ภาพที่ 4.34 ผ้าตาดปักด้วยเลื่อมทับบนลายผ้าตาด

ภาพที่ 4.35 นางละครสมัยรัชกาลที่ 4และห่มผ้าห่มนางที่ทำด้วยผ้าตาด

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์
ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

4.2.1.5 ลายที่มาจากผ้าอัตลัต

ผ้าอัตลัต คือผ้าไหมยกดอกอย่างหนึ่งที่นิยมยกเป็นลายดอกไม้ ต้นไม้ บางลายยกดอกลอยเป็นทอง บนพื้นสี หรือยกดอกเป็นก้านดอกแยกออกไป อัตลัต มีทั้งผ้าอัตลัตดอกลอย และอัตลัตก้านแย่ง นิยมนำมาตัดเสื้อสำหรับพระมหากษัตริย์และเจ้านาย

ภาพที่ 4.36 ฉลองพระองค์ผ้าอัตลัต

ที่มา :ดร.สุรัตน์ จงดา (2556)

เสื้อโขน บางลายน่าจะได้แบบอย่างมาจากลายผ้าอัตลัต เพราะมีการปักดอกลอย บนพื้นผ้า (ไม่ตีตารางสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนอย่างที่มาจากผ้าตาด) หรือบางลายมีปักเป็นลายก้านแย่ง เลียนแบบผ้าอัตลัตก้านแย่ง เช่นกัน

นอกจากผ้าอัตลัตจะนิยมมาทำเสื้อแล้ว ยังเอามาทำผ้าสะพัก (สะไบ) ทรงด้วย โขนก็นำเอาผ้าอัตลัตมาใช้เช่นกัน นำมาปักทับบนลายของผ้า และต่อมาได้เขียนแบบขยายลายขึ้นพบว่าผ้าห่มนางยุคหลังมีทั้งลายที่เป็น ดอกลอยๆ แบบลายใบไม้ร่วง ลายพุ่มดอกลอย เช่นกัน

4.2.1.6 ลายฝรั่ง

ลายฝรั่งหรือลายแบบยุโรป เป็นลายที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก พบศิลปกรรมลวดลายแบบตะวันตกมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ทั้งในงานสถาปัตยกรรม ปืนใหญ่ ลายภาพเขียนต่างๆ ในสมัยพระนารายณ์มหาราช ยังปรากฏการสั่งผ้าปักลายมาจากยุโรปด้วย

ลายยุโรปบนงานปักที่พบในศิลปวัตถุปัจจุบันพบว่าเป็นลายที่นิยมในกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นลายปักฉลองพระองค์แบบยุโรปของรัชกาลที่ 4 ลายปักตาลปัตรพัดรอง ลายฝรั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ลายปักเสื้อครุยขุนนางสมัยรัชกาลที่ 5 และลายปักผ้าห่มนางละครลายฝรั่งด้วย แต่ภายหลังลายฝรั่งหายไป ไม่ปรากฏสร้างอีกเลย แต่ปรากฏแบบเสื้อละครที่มีมาแต่เสื้อฝรั่งแต่ปักเป็นลายไทยแล้วคือเสื้อสำหรับละครนอก ละครพันทาง เรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเสื้อกำมะหยี่ปักลายแบบเสื้อฝรั่ง (ลายไทย)

ภาพที่ 4.37 ผ้าห่มนางปักลายฝรั่ง

4.2.1.7 ลายไทย

ลักษณะลายไทยที่นำมาใช้ในงานปัก งานเครื่องแต่งกายเรียกกันอย่างสามัญว่า “ลายกระหนก” หมายถึงลายที่เป็นเอกลักษณ์ของไทยมาตั้งแต่อดีต ที่ประกอบด้วย ลายต่างๆ เช่น ลายกระหนก ลายกระจัง ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายหน้ากระดาน เป็นต้น

การนำลายไทยมาใช้ปักเครื่องแต่งกายนั้นปรากฏหลักฐานในสมัยรัชกาลที่๕ จากหลักฐานรูปถ่ายโขนละคร ใช้ลายไทยปักเครื่องในละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ก่อนหน้านั้นขึ้นไปไม่ปรากฏพบเลย จากการสัมภาษณ์อาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย ผู้เชี่ยวชาญผ้าโบราณ กล่าวว่า “ลายไทยที่เป็นลายกระหนกนั้น เรียกกันว่าลาย “พระกระบวน” เป็น “ลายอย่าง” ที่ราชสำนักสยามส่งออกไปสั่งทอมาจากอินเดีย เป็นผ้าเขียนทองบ้าง ผ้ายกบ้าง ลายที่ออกแบบเป็นตัวอย่างจะกำหนดเป็นลายกระนกประกอบภาพ ต่างๆ เช่นกินรีรำ ลายครุฑ

ลายก้านแย่ง เป็นต้น ผ้าลายพระกระบวนนี้จะใช้ในราชสำนักเฉพาะเจ้านายชั้นสูง ดังนั้นจึงไม่มีใครนำมาเลียนแบบ จนสมัยรัชกาลที่ 5 จารีตของการใช้ผ้าในราชสำนักไม่เคร่งคัดนักจึงมีการนำลายพระกระบวนมาใช้ได้ออกแบบลวดลายชุดโขน” ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ ของอาจารย์วีระธรรม ตระกูลเงิน

ดังนั้นจึงน่าจะเป็นไปได้ว่าการเริ่มนำลายไทย ประเภทลายกระหนก มาใช้สร้างชุดโขนจึงเริ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังปรากฏภาพเครื่องแต่งกายละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ (เพ็ง เพ็ญกุล) ปักเครื่องแต่งกายโดยเฉพาะ ห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห่มนาง เป็นลายไทยหรือลายกระหนก ประกอบภาพต่างๆ เช่นลายหน้ากาล ลายราหูจับจันทร์ และปรากฏลายปักเครื่องแต่งกายแบบเจ้าพระยามหินทร์กับ ลายปักตาลปัตรพัดรองที่นิยมสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปักเหมือนกันลายไทยที่ปรากฏสร้างเครื่องแต่งกายมี 2 ลักษณะคือ

1) ลายไทยที่เป็นกระหนกเป็นเถาว์ เชื่อมกันเป็นกระบวนลาย

พบปรากฏในละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ (เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าของคณะละครไซมิสเธียรเตอร์และปริ้นเธียรเตอร์ สืบต่อมาถึงละครคณะบุศมหินทร์ ผู้เป็นบุตร ลักษณะลายเป็นเครือเถาว์เชื่อมต่อกันในกระบวนลายไทย ลายประกอบลายหน้ากาล ประกอบลายราหูอมจันทร์ ซึ่งพบว่ามีลักษณะเดียวกับตาลปัตรพัดรองที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 5

ภาพที่ 4.38 ห้อยหน้าที่ปักเป็นกระบวนลายไทย

ที่มา : หนังสือวิวัฒนาการชุดโขนไทย สมัยรัตนโกสินทร์ ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ (2552)

2) ลายไทยที่เป็นลายกระหนกขาดเป็นตัวๆ และมีขนาดใหญ่

ลายที่เขียนเป็นลายกระหนกขาดเป็นตัวๆ ขนาดใหญ่ นี้ เป็นลายที่เครื่องโขนละครนิยมใช้มาจนถึงปัจจุบัน จากการศึกษาพบปรากฏลายแบบนี้ ในการออกแบบลายปักตาลปัตรพัดยศของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ซึ่งเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ออกแบบปักตาลปัตรในงานต่างๆ ทั้งในส่วนงานถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และถวายเจ้านายองค์อื่นๆ ลักษณะงานลายไทยของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุดสาคร ชายเสม อาจารย์พิเศษวิทยาลัยเพราะช่างกล่าวว่า “สมเด็จครูทรงออกแบบงานศิลปะไทยแนวสมัยใหม่ ทั้งสถาปัตยกรรม จิตกรรม ลวยลายต่างๆ ให้เป็ตะวันตกมากขึ้น กระบวนลายไทยที่ออกแบบลดความซับซ้อนของกระบวนลายลง ออกแบบให้ง่ายมีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อดูเข้มแข็ง ไม่สบัดพริ้วไหวดังของโบราณ” ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ ของอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ

เหตุที่เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯทรงออกแบบลายกระหนกขนาดใหญ่เพื่อใช้ปักนี้ สันนิษฐานว่าเป็นด้วยความนิยมการสร้างตาลปัตรถวายพระในโอกาศต่างๆ ประกอบกับการสร้างตาลปัตรเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะพระราชพิธีสำคัญ ดังนั้นเพื่อการปักตาลปัตรให้ง่ายขึ้นและเสร็จภายในเวลาอันทันกำหนดจึงมีการออกแบบลวดลายให้ใหญ่ขึ้น ลดความซับซ้อนของจำนวนลายลงลักษณะการออกแบบลายและการปักตาลปัตรของเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จึงเป็นอิทธิพลส่งต่อมาถึงเครื่องโขนละครด้วย ดังปรากฏเครื่องแต่งกายชุดโขนกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ 6 มักปักเครื่องแต่งกายด้วยกระบวนลายเช่นนี้ และสืบทอดมาจนถึงเครื่องแต่งกายกรมศิลปากรแบบปัจจุบัน ผู้ออกแบบลายปักของกรมศิลปากร ก็มักอาศัยตำราลายไทย จากครู ศิลปินช่างศิลป์ ที่เป็นลูกศิษย์สืบทอดอิทธิพลลายไทยแบบเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ลักษณะลายจึงไม่ซับซ้อน ไม่พริ้วไหว ลายมีขนาดใหญ่ขาดเป็นตัวๆ มาประกอบกัน และวิธีการปักลงด้วย

ภาพที่ 4.39 แบบตาลปัตรที่ปักเป็นลายไทยหรือลายกระหนกขาดเป็นตัวๆขนาดใหญ่
ที่มา :ดร.สุรัตน์ จงดา (2556)

ซึ่งลายไทยส่วนใหญ่ที่นำมาออกแบบลายปักชุดโขนนั้น ช่างผู้ออกแบบจะนำเอาลายไทยอื่นๆ เช่น ลายยอดกระหนก ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายเครือเถาว์ใบเทศ ลายกรวยเชิง ฯลฯ มาผสมผสาน ให้เข้ากับชิ้นส่วนของชุดโขนโดยอาศัยโครงสร้างของช่องที่ออกแบบและระเบียบของการใช้ลายไทยแต่โดยรวมจะเรียกว่า “ลายกระหนก” ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ ของดร.สุรัตน์ จงดาและอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ

ภาพที่ 4.40 ห้อยหน้าโขน ประมาณสมัยรัชกาลที่ 6
ปักลายไทย เป็นลายกระหนกขนาดใหญ่

ภาพที่ 4.41 ห้อยหน้าโขนปัจจุบัน ที่ปักลายกระหนกขนาดใหญ่ขาดเป็นตัวๆ

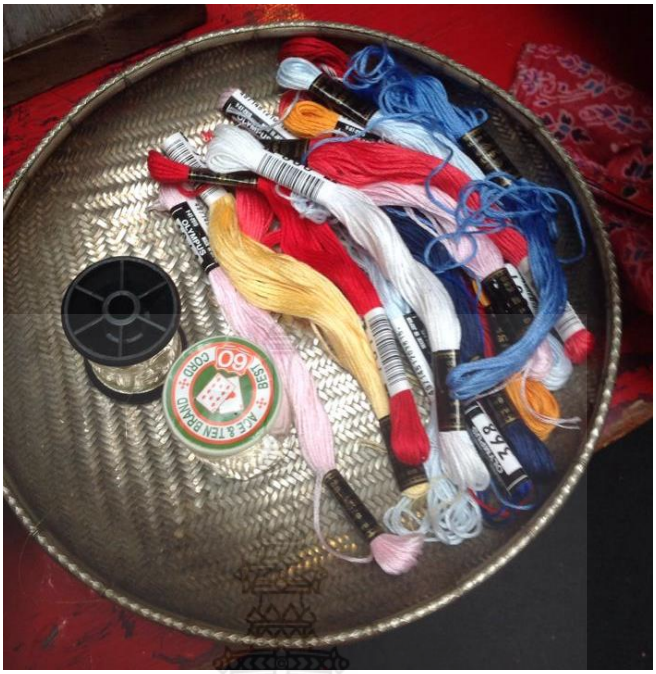
4.2.2 วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน

จากการศึกษาพบว่า ลวดลายที่ปรากฏในชุดโขน จุดเริ่มต้นของลวดลายมาจากลายของผ้า ที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ เช่นลาย ต้นไม้ ดอกไม้ จากผ้าพิมพ์ลาย หรือผ้ายกลาย ลายริ้ว จากผ้าเข้มขาบ ลายดอก จากผ้าตาด ผ้าอัตลัด เป็นต้น ช่างผู้ออกแบบและสร้างได้นำกระบวนลวดลายเหล่านั้น มาสร้าง ขยายลาย และปักลวดลายเลียนแบบลายของผ้า มาจนถึงปัจจุบัน และภายหลังมีการนำเอากระบวนลายกระหนกแบบไทย เข้ามาใช้โดยนำคตินิยมของการแบ่งลวดลายตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครเข้ามาใช้อีกด้วย

นอกจากการสร้างลายปักต่างๆ แล้ว การสรรหาวัสดุปักและเทคนิคการปักแบบใหม่ๆ เข้ามาใช้บนเครื่องแต่งกายโขนละครนับเป็นพัฒนาการอีกอย่างหนึ่งที่พัฒนามาควบคู่กัน วัสดุการปักเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่มักนำเข้าจากต่างประเทศ ทั้งวิธีการปักก็สอดคล้องสัมพันธ์กับวิธีการปักของต่างชาติด้วย การปักด้วยวัสดุที่แวววาวหรูหรา มีราคาแพง แสดงถึงสถานะของตัวละครเจ้าของคณะละคร ที่มักอยู่ในชนชั้นระดับสูง ด้วยชุดโขนของแต่ละยุคยังสามารถบอกถึงสภาพเศรษฐกิจและสังคมได้อีกด้วย

วัสดุที่นำมาใช้ในการปักชุดโขนมีความหลากหลาย ได้แก่ ไหมเงิน ไหมทอง แล่งเลื่อม นมสาว ดิ้นประเภทต่างๆ ปีกแมลงทับ และลูกปัด ซึ่งวัสดุที่นำมาปักชุดโขนเป็นวัสดุที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ ทั้งในยุโรปที่เชื่อกันว่าสั่งมาจากฝรั่งเศส และอินเดีย มีทั้งวัสดุคุณภาพดีราคาสูง และวัสดุคุณภาพด้อยราคาถูก ราคาของวัสดุเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดวิธีการปักลวดลาย รวมถึงการขาดวัสดุปักผ้าที่หลากหลายเป็นการจำกัดวิธีการและการสร้างงานปักที่งดงามด้วย

ภาพที่ 4.42 ดิ้นประเภทต่างๆ



ภาพที่ 4.43 ไหมสี

ภาพที่ 4.44 ทองแล่ง และนมสาว

ภาพที่ 4.45 เลื่อมดุน เลื่อมแบน

ภาพที่ 4.46 ปีกแปลงทับ

4.2.3 วิธีการปักชุดโขน

วิธีการปักชุดโขนเป็นงานประณีตศิลป์ ที่ต้องอาศัยการฝึกฝน ความเข้าใจ เวลา และความรักต่องานที่ทำจึงจะประสพความสำเร็จได้เป็นอย่างดี วิธีการปักต่างๆ ต้องอาศัยการฝึกหัดขั้นพื้นฐาน จนชำนาญจึงสามารถพลิกแพลง วิธีการต่างๆ ให้ผสมผสานสร้างงานใหม่ที่ซับซ้อนขึ้นได้ซึ่งการฝึกเหล่านี้ต้องอาศัย ใจรัก และการฝึกหัดการสังเกต เป็นสำคัญ ซึ่งจากการศึกษาสามารถสรุปวิธีการปักชุดโขนได้ดังนี้

4.2.3.1 ปักตีเกลียว

การปักตีเกลียว เป็นพื้นฐานของงานปักเครื่องแต่งกายโขนละครที่สำคัญ เพราะลายเกลียว จะเป็นสายที่ใช้เดินเส้นแบ่งกรอบของตัวลาย แบ่งสัดส่วนของลายต่างๆ บนเครื่องแต่งกาย และ ยังสามารถนำ ใช้ทำลวดลายอื่นเช่นลายต้นไม้ ก้านลาย เป็นต้น การปักตีเกลียว คือการนำเอาดิ้นมัน ดิ้นด้าน หรือ ดิ้นโปร่ง มาตัดแล้วปัก เดินเส้นเหมือนเกลียวเชือกเดินตามลายที่วางไว้ การปักตีเกลียว มีสามลักษณะคือ

1) เกลียวหนุนเชือก คือ การนำเชือกฝ้ายมากรึงเดินตามเส้นที่วางไว้แล้วจึง ปักดิ้น ทับลงไปตามเส้นเชือกนั้น

วิธีปักนำเชือกฝ้ายขนาดที่ต้องการ ให้เกลียวใหญ่หรือเล็ก นำมากรึงเป็นเส้นตรงหรือโค้งตามลายที่กำหนด ตัดดิ้นให้ได้ขนาดที่จะปักเฉียงทับลงไปบนเส้นเชือก โดยต้องให้ปลายดิ้นที่จะปัก ติดลงไปริมผ้าทั้งสองด้าน ต้องกะจังหวะของการปักให้ดิ้นเฉียงเท่ากันสม่ำเสมอ ดิ้นที่ตัดต้องมีขนาดเท่ากัน ถ้าสั้น ไปก้านดิ้นจะไม่เท่ากันเป็นช่องโหว่ ถ้าตัดดิ้นยาว ดิ้นที่ปักจะกระเดิดขึ้นมา โปร่งดูไม่เรียบร้อย เมื่อกรึงเชือกแล้ว ตัดดิ้นตามขนาดที่ต้องการ (ใช้วิธีวัดดิ้นให้เท่าๆ กันและตัดไว้ก่อนเป็นจำนวนมาก จะเป็นการช่วยในการปักให้เร็วขึ้น) จึงนำเข็มกับด้าย ขนาดและเบอร์ให้เล็กที่จะสอดเข้า ตรงใจกลางช่องว่างของ ดิ้นที่ปัก ดิ้นสีทองควรใช้ด้ายสีเหลือง ดิ้นสีเงินควรใช้ด้ายสีขาว จึงปักดิ้นทับลงบนเชือกหนุนในลักษณะเฉียงดิ้น แทงเข็มเฉียงลงตามมุมโค้งของเชือก เพื่อเก็บปลายดิ้นลงให้เป็นเกลียว ตีระยะจังหวะให้เท่ากันสม่ำเสมอ ปักตีเกลียวดิ้นที่ปักลงไปต้องให้เสมือนเป็นเกลียวเชือก

2) เกลียวไม่หนุนเชือก หรือเรียกว่าเกลียวในตัว เป็นการปักดิ้นตีเกลียวที่ไม่ต้องหนุนเชือก แต่จะใช้ตัวดิ้นเองที่หนุนลายในตัวให้เป็นเกลียว เหมือนเกลียว เชือก

วิธีปัก ต้องตัดดิ้นขนาดให้เท่ากัน กะระยะให้ได้จังหวะเฉียงไม่สั้นหรือยาวเกินไป (ถ้าตัดดิ้นสั้นเกลียว จะเป็นขอดๆ ถ้ายาวเกินไปเกลียวไม่แน่นดิ้นจะโปร่งขึ้นมา) เริ่มต้นจากการร้อยเข็มปักเข้ากลางดิ้นแล้วปักดิ้นตัวแรกลงบนผ้า จึงกะระยะแทงเข็มขึ้นตามเส้นที่กำหนดห่างจากดิ้นตัวแรกประมาณครึ่งหนึ่งของดิ้นที่ปัก ร้อยเข็มเข้ากลางดิ้นตัวที่สอง แทงเข็มลง

ด้านข้างตรงกลางดิ้นที่ปักตัวแรกในลักษณะเฉียงเข็มเก็บเข้าด้านในดิ้นตัวแรก เพื่อให้ตีเป็นเกลียว ปักต่อเนื่องกันไปเรื่อยๆ ในลักษณะ “เกลียวถอยหลัง”

ภาพที่ 4.47 การปักตีเกลียวไม่หนุนด้วยดิ้นมัน

ภาพที่ 4.48 การปักตีเกลียวไม่หนุนด้วยดิ้นโปร่ง

3) เกลียวทับเลื่อม เป็นการปักตีเกลียวไม่หนุนเชื้อหรือเกลียว ในตัวทับลงไปบนเลื่อม วิธีการคือวางเลื่อมตามลายแล้วตัดดิ้นขนาดที่ต้องการตามจังหวะของเลื่อมปักจากตัวหนึ่งไปหาเลื่อมอีกตัวหนึ่งสลับกับไปให้เกลียวทับอยู่บนเลื่อม

ภาพที่ 4.49 การปักตีเกลียวทับเลื่อม

4.2.3.2 ปักหักดิ้นข้อ

ปักหักดิ้นข้อ เป็นพื้นฐานในวิธีการปักอย่งหนึ่งในเครื่องแต่งกายโขนละคร โดยเฉพาะเครื่องแต่งกายที่ใช้ลายกระหนกในปัจจุบัน ดิ้นข้อมีหลายขนาดให้เลือกใช้ การปักดิ้นข้อผู้ปักต้องมีความชำนาญในตัวลายจะทำให้ลายพริ้วไหวเหมือน ภาพเขียน ดิ้นข้อจะเป็นเส้นรอบนอกของลาย เหมือนเส้นเขียน การเลือกใช้ดิ้นข้อขนาดเล็ก จะทำให้ลายปักแบบเนียนกว่าดิ้นข้อขนาดใหญ่ แต่ต้องใช้ดิ้นโปร่งที่ถมเล็กลงไปตามขนาดดิ้นข้อด้วย

วิธีการ คือ นำดิ้นข้อมาดึงยืดออกเล็กน้อย เพื่อเวลาปักจะใช้ด้ายปักคร่อม ลงไปในเกลียงของดิ้นข้อ ตรึงไปตามลวดลายที่วางไว้ในลักษณะเว้นจังหวะ เป็นระยะ ไม่ห่างมาก เพราะถ้าผู้ปักเว้นจังหวะการกรึงดิ้นข้องที่ห่างมาก เมือถมดิ้นโปร่งลงไปดิ้นโปร่งจะดันดิ้นข้อออก ทำให้ลายเสียรูป

การปักเริ่มปักที่ต้นของตัวลาย (เหมือนการเขียนลายกระหนก) คือด้านล่างก่อนแล้วจึงกรึงตามตัวลายขึ้นไป เมื่อถึงมุมที่ต้องหักให้เป็นเหลี่อมแหลม ให้กลึงด้ายที่ตรงมุมนั้นแล้ว หักพับลงมาแล้วกรึงตามระยะจังหวะลงมาอีก ใช้ปากครีบ หรือไม้ไผ่เหลาปลายให้แหลมช่วยกดตัวลายได้อีก ปักตามตัวลายจนครบหนึ่งตัวลายจะมาบรรจบกันตรงปลายที่เริ่มต้นจึงตัดดิ้น และปักย้ำตรงปลายลายให้แน่น

ภาพที่ 4.50 การปักหักดิ้นข้อ ล้อมกรอบลาย
ใช้ในการปักในการกระบวนลายกระหนก

4.2.3.3 ปักถมลาย

ปักถมลายคือการนำดิ้นมาถมในลาย ที่ปักล้อมดิ้นข้อไว้แล้วให้เต็ม การถมลายมีสองลักษณะคือ

1) การปักถมลายแบบหนุน เป็นการปักถมลายที่ต้องการมิติของลายให้นูนขึ้น หนุนลายสามรถใช้ วัสดุต่างๆ หนุน ตรงกลางใจลายให้สูงขึ้น เช่น สำลี เชือกฝ้าย ดิ้น เป็นต้น

ถ้าหนุนด้วยสำลีปั้นสำลีให้เป็นก้อนขนดพอดีกับลายที่จะหนุน วางลงตรงกลางใจลายแล้วเย็บกรึงด้ายลงไปให้ติดกับกลางลาย

หนุนด้วยเชือก เลือกเชือกที่มีขนาดพอดีกับตัวลาย วางลงไปตรงกลางแล้วเย็บกรึงให้แน่นจึงตัดเชือก

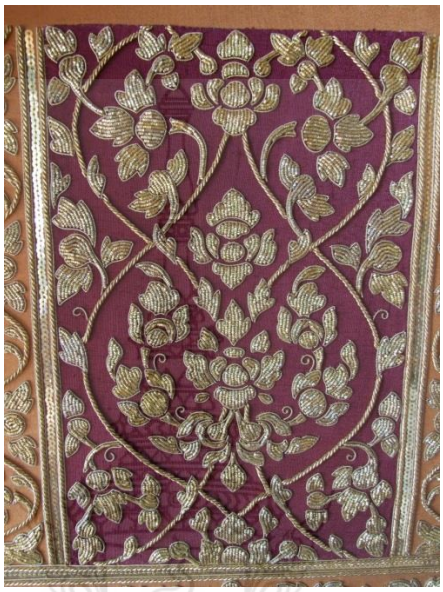
หนุนด้วยดิ้น คือใช้ตัวดิ้น ปักหนุนไว้ตรงกลางเช่นกัน

เมื่อหนุนเสร็จจึงปักดิ้นทับลงไปในลักษณะเฉียงไปในทิศทางเดียวกันให้เต็มและแน่น ดิ้นที่ใช้ถมตามประเภทของงานที่ต้องการ ได้ทั้งดิ้นมัน ดิ้น ด้าน และดิ้นโปร่ง โดยตัดดิ้นให้ได้ขนาดตามที่จะวางลงไป สอดด้ายเข้าตรงกลางดิ้น ปักคร่อม ทับตัวที่หนุนลายในลักษณะเฉียงไปในทิศทางเดียวกันจนเต็มลาย

ภาพที่ 4.51 การปักถมลายแบบหนุนลายโดยใช้เชือกหนุนลาย

2) การปักถมลายแบบไม่หนุน

การปักถมลายแบบไม่หนุน คือไม่ต้องการมิติลายที่สูงนูน ปักได้ทั้งแบบที่วางดิ้น เฉียงไปด้านเดียวกันหรือ ปักวางดิ้นตรงตามรูปของตัวลาย



ภาพที่ 4.52 การปักถมลายด้วยดิ้นโปร่งแบบไม่หนุนลาย

4.2.3.4 การปักใบ

ปักใบเป็นวิธีการหนึ่งที่ใช้ในการปักลายโดยเฉพาะลายที่เป็นเถาว์ต้นไม้ กอไม้ แบบโบราณ การปักใบเป็นวิธีการหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการปักเครื่องแต่งกายโขนละคร วิธีการปักใบมีหลายลักษณะดังนี้คือ

1) การปักใบแบบวางดิ้นตรง เป็นการนำดิ้นโปร่ง หรือดิ้นมันมาตัดตามขนาดแล้วปักเฉียงเรียงออกสองข้างเหมือนก้านใบไม้ (หรือก้างปลา) จากสั้นไปตรงกลางป่อง และเรียงจนยอดใบ จึงปักทับตรงกลางใบด้วยดิ้น เสมือนเส้นก้านใบ ในอดีต อาจวางเลื่อม ทับแล้วปักตีเกลียว ทับเลื่อม ทับลงตรงกลางใบ

ภาพที่ 4.53 การปักใบแบบวางดิ้นตรง

2) ปักใบซ้อนหนุนดิ้น เป็นวิธีการปักสกุลช่าง ครูเยื้อน ภาณุทัต ที่ได้ถ่ายทอดให้นายจักรพันธุ์ โปษยกฤต ปักงานประณีตศิลป์ต่างๆ ทั้งหุ่นและเครื่องโขนละคร

วิธีการ คือ ตัดดิ้นให้ขนาดตามเส้นใบ เริ่มปักจากยอดใบ ด้วยดิ้นหนึ่งตัววางเป็นยอดไว้ดิ้นอีกตัวปักขึ้นด้านล่างของดิ้นตัวแรกแล้วแทงเข้าซ้อนตรงกลางดิ้นที่วางเป็นยอด ดิ้นตัวที่สามปักขึ้นที่เดียวกับดิ้นตัวที่สองแล้วปักเข็มเข้าซ้อนข้างดิ้นตัวยอดใบอีกด้านหนึ่งตรงกลาง ดิ้นตัวที่สี่ และ ห้า ปักลงมาด้านล่างและปักเช่นเดียวกับตัวแรก เป็นลักษณะใบซ้อนกันจากเล็กปลายตรงกลางป่องอ้วนออก แล้วโคนใบเล็ก เหมือนใบเท่าตามแบบที่วางไว้ จึงนำดิ้นอีกตัวปักทับตรงกลาง เป็นก้านใบ (ต่อกับลายที่ออกแบบเป็นกิ่งไม้ไว้)

ภาพที่ 4.54 วิธีการปักใบแบบซ้อนหนุนดิ้น

ภาพที่ 4.55 ห้อยหน้าหุ่นหลวงพระพิราพ ปักใบซ้อนหนุนดิ้น (ปักด้วยดิ้นมัน)

3) ปักใบล้อมด้วยไหม

พบในการปักโบราณที่นำเอาไหมเงินหรือทองมากรึง ให้เป็นกรอบลาย แล้วปักดิ้น เป็นรูปใบในกรอบลายนั้นทั้งแบบใบซ้อน และการวางดิ้นตรงๆ ตรงกลางใบมีทั้งการวางดิ้นทับลงไปให้เป็นก้านใบ หรือใช้ลูกปัดสี (เขียว) ร้อยต่อกันเป็นก้านใบ

ภาพที่ 4.56 การปักใบล้อมด้วยไหมทอง (ห้อยหน้าโขนละครโบราณ)

4.2.3.5 ปักดอก

การปักดอกคือ การปักเรียนแบบดอกไม้ ซึ่งมีการปักที่มีหลากหลายวิธีการโดยการปักดอกส่วนใหญ่ จะใช้เลื่อมเป็นตัวดอกผสมกับดิ้นหรือสอดสีด้วยลูกปัด หรือไหม เป็นต้น การปักดอกที่เป็นพื้นฐาน เช่น

1) ดอกสี่กลีบ เป็นดอกง่ายๆ ในการวางเลื่อมเป็นสี่มุมแล้วใช้ดิ้นปักจากตรงกลางเลื่อมเข้าหากัน ปิดกลางที่ดิ้นมาบรรจบกับด้วยเลื่อม แล้วทับด้วยลูกปัดอีกครั้งเพื่อความเรียบร้อย

ภาพที่ 4.57 การปักดอกสี่กลีบ

ภาพที่ 4.58 การปักดอกสี่กลีบ จากผ้าห่มนางโบราณ ปักด้วยเลื่อมโลหะ และดิ้นโปร่ง

2) ดอกหกกลีบ คือวางเลื่อมเป็นวงกลมจำนวนหกกลีบ ปักดิ้นตรงกลางเลื่อมแล้วนำดิ้นเข้ามารวมกันตรงกลางทับด้วยเลื่อมวัสดุอื่นๆ ดอกหกกลีบ จะหนุนด้วยดอกด้วยดิ้นก่อน หนุนด้วยนมสาว หรือวางหนุนด้วย เลื่อมดุน (เลื่อมดุน) ก่อนก็ได้ เพื่อให้ดอกมีมีมิติขึ้น

ภาพที่ 4.59 การปักดอกหกกลีบ และซ้อนหนุนด้วยเลื่อมดุน
จุกด้วยลูกปัดแก้วเขียวและดิ้นโปร่ง

3) ดอกจอก คือ ดอกที่เรียกการปักลายซ้อนกลีบกับเป็นรูปวงกลมซ้อนกับหลายกลีบ ตั้งแต่สิบกลีบขึ้นไปและซ้อนกันเป็นชั้นสองหรือ สามชั้นตามขนาดของวงกลมดอกที่วางไว้

ภาพที่ 4.60 การปักดอกจอก ด้วยเลื่อมและดิ้นโปร่ง

4) ดอกรูปพัด เป็นการวางดอกครึ่งวงกลม โดยวางเลื่อมเป็นรูปครึ่งวงกลมแล้วปักดิ้นจากใจกลางดิ้นลงมารวมกันตรงกลางเหมือนรูปพัด ใจกลางของเลื่อมที่ต่อมากับดิ้นอาจใส่ลูกปัดลงไปได้

ภาพที่ 4.61 การปักดอกเป็นรูปพัด (จากห้อยหน้าโขนละครโบราณ) ปักด้วยเลื่อม ดิ้นมัน และลูกปัดแก้ว

5) ดอกพลิกแพลงต่างๆ เป็นการนำเอาเลื่อมมาปักให้ซ้อนกัน เป็นดอกรูปต่างๆ หรือการนำดอกมาเชื่อมเข้ากัน เป็นรูปสี่กลีบใหญ่ รูปวงรี รูปวงกลมใหญ่ เป็นต้น

ภาพที่ 4.62 การปักดอกพลิกแพลง ด้วยเลื่อมและดิ้นโปร่ง

ภาพที่ 4.63 การปักดอกพลิกแพลงแบบต่างๆ

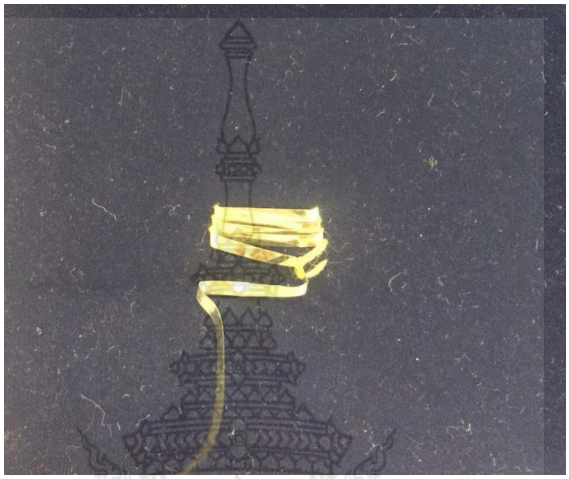
4.2.3.6 ปักหักทองขวาง

ลักษณะการปักหักทองขวางจะปักเป็นลายกระจังเล็ก ประกอบกันเป็นกลุ่มลายใหญ่ วิธีการปัก คือการตัดแผ่นหนัง หรือใบลาน หรือกระดาษแข็ง หนุนกลางลาย แล้วนำไหมทองเส้นเล็กมาวางใช้ เข็มด้ายปักทับบนไหมทอง จึงทับไหมทองบนตัวลาย ทับไปมาจนเต็มตัวลาย แล้วจึงตัดไหมทอง เริ่มตัวใหม่

ภาพที่ 4.64 การปักหักทองขวาง

4.2.3.7 ปักพับแล่ง

นำแล่งเงินหรือทองมาปักเช่นเดียวกับปักหักทองขวาง มีทั้งการหนุนลาย และไม่หนุน ปักแล่งใช้ปักเป็นเส้นตรง หรือเป็นตัวลายอื่นๆ วิธีการ คือนำเส้นแล่งมาปักทับด้วยด้าย แล้วพับแล่งทบมาอีกด้านหนึ่ง ใช้ด้ายปักทับ แล้วทบกับ ทำเช่นนี้ไปตามตัวลายจนเต็ม

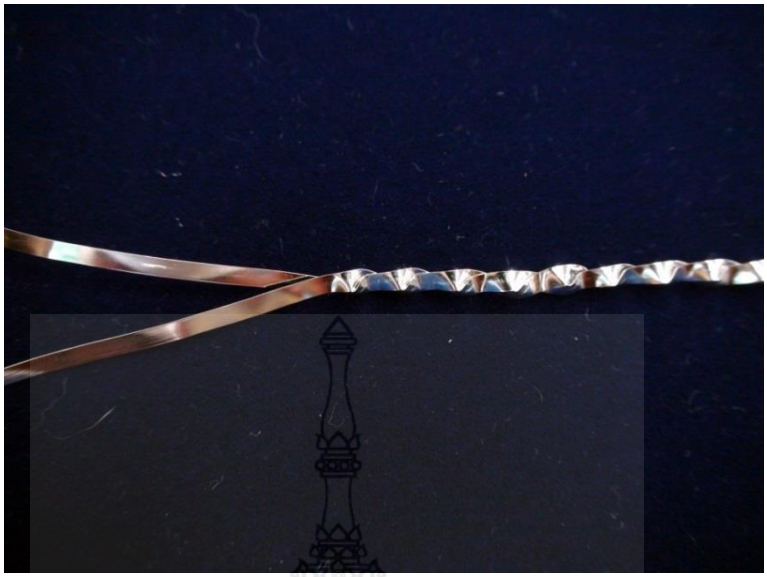


ภาพที่ 4.65 การปักพับแล่ง

4.2.3.8 ปักนมสาว

การปักนมสาวปัจจุบันต้องมาทำนมสาวก่อนโดยนำแล่ง มาพับเป็นนมสาว โดยการใช้แล่งสองเส้นมาพับซ้อนกันให้เป็น มุมโดยนำแล่งสองเส้นมาขัดซ้อนกันเป็นรูปสามเหลี่ยม ใช้เล็บหยิกตรงมุมสามเหลี่ยม แล้วพับทบกลับมาแล้วใช้เล็บหยิกสลับไปมา จนหมดเส้นแล่ง

เมื่อนำมาปัก จะใช้ด้ายปักคร่อม ตรงกลางระหว่างมุมสามเหลี่ยม ตลอดแนวตามลาย นมสาวนำมาใช้เดินเส้น เดินตัวลาย หนุนลาย ก็ได้



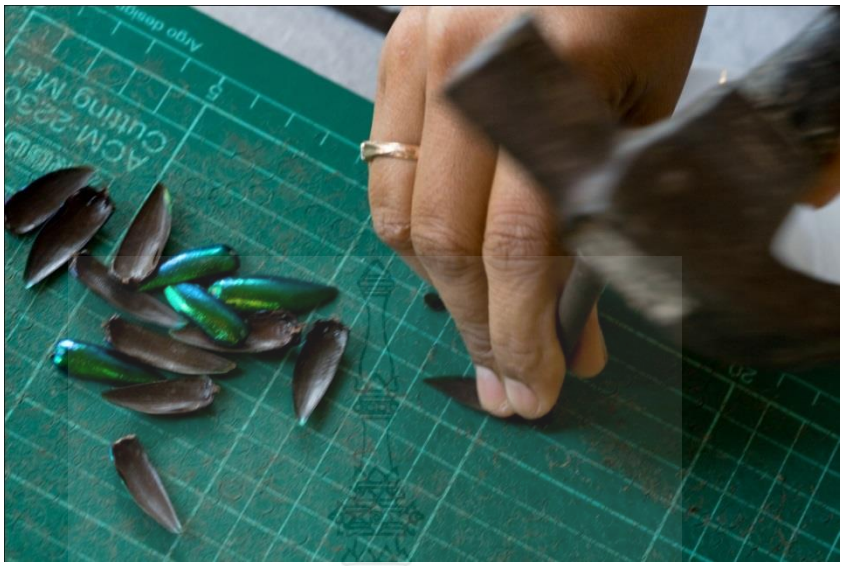
ภาพที่ 4.66 การพับนมสาว

ภาพที่ 4.67 การปักนมสาว

4.2.3.9 ปักปีกแมลงทับ

นำปีกแมลงทับมาปักนั้นต้องตัดปีกแมงทับให้ได้ตามรูปที่ต้องการ โดยใช้กรรไกรตัด หรือ เหล็กตอกลายที่เรียกว่า “ตุ๊ดตู่” ตอกปีกแมลงทับ โดยรองกับแผ่นพลาสติกหนา แล้วจึงเจาะรูด้วยเข็มตรงกลาง ข้อควรระวังคือปีกแมลงทับ ค่อนข้างเปราะจึงแตกง่าย

ปักโดยใช้ด้ายปักคร่อม หรือใช้ลูกปัดปักทับตรงกลาง



ภาพที่ 4.68 การตอกปีกแมลงทับก่อนนำไปปักผ้า

ภาพที่ 4.69 การปักปีกแมลงทับ

ภาพที่ 4.70 การปักปีกแมลงทับประกอบกับไหมทองและเลื่อม

4.2.3.10 ปักไหม

ปักไหมเป็นการปักชั้นสูง ที่ปักแสดงความสามรถของคนปัก ปักไหมต้องแยกเส้นไหมเล็กๆ ที่เรียกว่า “ปักซอย” โดยการแยกเส้นไหมสี ปักซอยอ่อนแก่ไล่สีตามกระบวนลาย ปักไหมในงานเครื่องแต่งกายโขนละครจะนำมา แทรกเป็นใจกลางของลาย หรือ นำมาเดินเส้นตามลายกระหนกเพื่อให้เกิดมิติ

วิธีการปักไหม นำเส้นใจไหมมาแยกเส้นแล้วร้อยเข้าเข็มปักแทนด้ายเดินตามลวดลาย

ภาพที่ 4.71 ห้อยหน้าโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ปักไหมในรูปสิงห์

ภาพที่ 4.72 การปักไหมล้อตามลวดลายเพิ่มเส้นมิติของงานปัก

4.2.3.11 ปักลูกปัด

ลูกปัดสี เป็นการนำปักแทรก เป็นใจกลาง โดยใช้ลูกปัดสีต่างๆ ตามที่เลือกไว้ ใช้ทั้งลูกปัดแก้ว ลูกปัดหิน หรือสี

ภาพที่ 4.73 ห้อยหน้าโบราณปักลูกปัด ในกลางดอก ประกอบการปักปีกแมลงทับ นมสาว ไหมทอง และปักใบล้อมด้วยไหมทอง

4.2.3.12 ปักเลื่อมดุน

เป็นการปักโดยใช้เลื่อมดุน แทนเลื่อม โดยใช้เส้นด้านปักคร่อม หรือจุกตรงกลางด้วย ลูกปัด

ภาพที่ 4.74 การปักด้วย เลื่อมดุน

ภาพที่ 4.75 การปักเลื่อมดุนจุกด้วยลูกปัดล้อมด้วยไหมทอง

4.2.3.13 ปักแทรกดิ้นมันดิ้นด้าน

1) ดิ้นมัน ดิ้นด้าน มีขนาดเล็กนำมาปักแทรกหรือ หรือนำมาปักเป็นเกลียว เป็นใบ เป็นดอก หรือทำเส้นใบ

2) ดิ้นมัน ดิ้นด้าน ใช้วิธีการปักแบบเดียวกับดิ้นโปร่งคือนำมาตัดให้เส้นเล็กตามขนาด แล้ว ร้อยร้อยด้านในนำมาปัก เพื่อให้ได้มิติที่หลากหลาย

ภาพที่ 4.76 ขอบห้องกระจกห้อยหน้า ปักเดินเส้นด้วยดิ้นมัน

สรุปวิธีการปักชุดโขนแบบต่างๆ ต้องฝึกการปักแบบพื้นฐานก่อน คือ การปักตีเกลียวแบบต่างๆ การปักหักดิ้นข้อเดินตามลาย และการถมดิ้นในตัวลายด้วยกรรมวิธีต่างๆ และการปักดอกแบบต่าง ซึ่งพื้นฐานการปักที่กล่าวมาพบว่าจะใช้ปักเครื่องแต่งกายโขนในสมัยปัจจุบันที่นำมาใช้ซึ่งมีวิธีการปักเพียง 4 กรรมวิธีใหญ่ ส่วนการปักด้วยเทคนิคพิเศษ ต่างๆ จะพบในการปักเครื่องแต่งกายแบบโบราณ ได้แก่ การปักหักทองขวาง การปักแล่ง การปักนมสาว ปักปีกแมลงทับ ปักลูกปัด ปักดิ้นมันดิ้นด้าน การปักต่างๆ ในสมัยโบราณไม่ได้ปักเพียงวิธีการเดียวแต่จะปักแบบผสมผสานหลากหลายวิธี นำมาใช้งานด้วยกันตามจิตนาการและการสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบและช่างปัก สิ่งที่สำคัญของผู้ที่จะออกแบบลวดลายและช่างปัก คือต้องเข้าในเทคนิควิธีการปักแบบต่างๆ และฝึกการปัก เลือกใช้วัสดุให้เหมาะสมกับงาน ช่างปักต้องเข้าใจกระบวนลายด้วย ช่างออกแบบต้องเข้าใจวิธีการปัก จึงจะสามารถออกแบบงานปักได้เป็นอย่างดียิ่ง

4.2.4 การสืบทอดภูมิปัญญา

ภูมิปัญญามีความสำคัญต่อการพัฒนาสังคมไทยทั้งรูปธรรมและนามธรรม รูปธรรม เช่น การเกิดผลิตภัณฑ์ รายได้ ส่งผลให้ตัวผู้ที่ได้สืบทอดเองและองค์กรหรือชุมชนมีศักยภาพในการพัฒนาได้ ส่วนนามธรรมเป็นเรื่องของจิตวิญญาณ ความมีคุณค่าในท้องถิ่นที่มีความผูกพันอย่างลึกซึ้ง สอดคล้องกับ เอนก นาคะบุตร (2545) ได้กล่าวไว้ว่า ความรักความภาคภูมิใจในภูมิปัญญาของตนเองที่บรรพบุรุษถ่ายทอดสืบต่อกันมา เป็นทุนทางสังคมที่จะขับเคลื่อนในการเกิดกระบวนการทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาค้นคว้าให้เกิดความรู้ความเข้าใจในคุณค่า การปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมและปัจจุบันภูมิปัญญาสามารถขยายได้ สะท้อนออกมาในรูปผลิตภัณฑ์ชุมชน นอกจากนี้ผู้ที่มีความรู้หรือผู้ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นภูมิปัญญาในด้านใดด้านหนึ่งอย่างเด่นชัด ยังได้รับการยกย่องให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาไทย นับเป็นเกียรติแก่ผู้มีภูมิปัญญาเฉพาะด้าน เพราะสามารถนำภูมิปัญญาที่มีอยู่นั้นไปเผยแพร่ความรู้เพื่อพัฒนาทักษะจากเดิมให้ดียิ่งขึ้น และสามารถถ่ายทอดความรู้สู่ลูกหลานต่อไป

ทั้งนี้ ผู้ศึกษางานวิจัยได้ศึกษาและรวบรวม ประวัติ วิธีการปัก วัสดุ และลวดลายและรวบรวมไว้ในรูปแบบของงานวิจัย ทั้งยังช่วยเผยแพร่ภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทยในรูปแบบต่างๆ ที่เป็นรูปธรรมด้วย เพื่อเป็นการสืบสานภูมมิปัญญาการปักชุดโขนไทยให้คงอยู่ ซึ่งสอดคล้อง กับ สามารถ จันทร์สูรย์ (2534) ที่ได้กล่าวว่า การศึกษาค้นคว้าวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูลภูมิปัญญาของไทยในด้านไว้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และการเผยแพร่แลกเปลี่ยน โดยการส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนภูมิปัญญาให้ผู้อื่นได้รับรู้ ถือว่าเป็นการสืบสารภูมิปัญญาให้คงอยู่สืบไป

บทที่ 5

สรุปผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผล

จากการศึกษาพบว่า ลวดลายที่ปรากฏบนชุดโขนไทยนั้น มีจุดเริ่มต้นของลวดลายมาจากลายของผ้า ที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ เช่น ลายต้นไม้ ดอกไม้ จากผ้าพิมพ์ลาย หรือผ้ายกลาย ลายริ้วจากผ้าเข้มขาบ ลายดอก จากผ้าตาด ผ้าอัตลัด เป็นต้น ช่างผู้ออกแบบและสร้างได้นำกระบวนลวดลายเหล่านั้น มาสร้าง ขยายลาย และปักลวดลายเลียนแบบลายของผ้า มาจนถึงปัจจุบัน และภายหลังมีการนำเอากระบวนลายกระหนกแบบไทย เข้ามาใช้โดยนำคตินิยมของการแบ่งลวดลายตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครเข้ามาใช้อีกด้วย

นอกจากการสร้างลายปักต่างๆ แล้ว การสรรหาวัสดุปักและเทคนิคการปักแบบใหม่ๆเข้ามาใช้ในบนชุดโขนไทยนับเป็นพัฒนาการอีกอย่างหนึ่งที่พัฒนามาควบคู่กัน วัสดุการปักเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่มักนำเข้าจากต่างประเทศ ทั้งวิธีการปักก็สอดคล้องสัมพันธ์กับวิธีการปักของต่างชาติด้วย การปักด้วยวัสดุที่แวววาวหรูหรา มีราคาแพง แสดงถึงสถานะของตัวละคร เจ้าของคณะละคร ที่มักอยู่ในชนชั้นระดับสูงด้วย ชุดโขนไทยของแต่ละยุคยังสามารถบอกถึงสภาพเศรษฐกิจและสังคมได้อีกด้วย

ลวดลายที่นำมาปักชุดโขนไทยพบว่า กระบวนลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องแต่งกายนั้นมีความสัมพันธ์กับลายของผ้าอย่างชัดเจน ดังปรากฏชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายโบราณต้นรัตนโกสินทร์ ที่นำผ้าที่มีลวดลายมาสร้างเครื่องแต่งกายและปักวัสดุต่างๆ ทับลงไปบนลายผ้านั้นเลย ซึ่งผ้าที่นำมาสร้างเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่เป็นผ้าที่นำเข้ามาจากอินเดียเป็นสำคัญ ได้แก่ ผ้าเข้มขาบ ผ้าตาด ผ้าอัตลัต ผ้าพิมพ์ลาย โดยเฉพาะลายนิยมของอินเดียที่ เป็นลายที่มาจากสมัยราชวงศ์ “โมกุล” คือลายต้นไม้ พุ่มไม้ ซึ่งนอกจากเป็นลายผ้าพิมพ์ ผ้ายก ยังมีลายปักของอินเดีย ที่เป็นต้นแบบให้ลายปักชุดโขนไทยเลียนแบบจากลายนั้นด้วย ซึ่งต่อมาลายต้นไม้พุ่มไม้แบบอินเดียถูกขยายขึ้นปักด้วยวิธีการต่างๆ วัสดุต่างๆ แต่ยังคงเห็นว่าเลียนแบบจากลายผ้าอินเดียสมัยโมกุลอยู่ ลายต้นไม้พุ่มไม้นี้ ถูกนำมาใส่ในเชิงผ้าห่มนาง เชิงห้อยหน้าห้อยข้าง นอกจากลายนั้นแล้วยังพบการปักเป็นลายริ้วเป็นลายทาง ซึ่งเป็นลายที่มาจากลายผ้าเข้มขาบ ในห้อยหน้า ห้อยข้าง ผ้าห่มนางและแขนเสื้อ เช่น ลายคดกริช ลายมะลิเลื้อย ในเชิงช่างเรียก ลายเข้มขาบคดกริช เข้มขาบมะลิเลื้อย หรือลายดอกสี่กรีบ ที่เลียนแบบมาจากลายดอกของผ้าตาด หรือลายดอก ลายก้านแย่งที่มาจากผ้า อัตลัตยกดอก อัตลัตก้านแย่ง เป็นต้น

นอกจากลายที่มาจากลายผ้าอินเดียแล้วต่อมาได้นำวิธีการและการปักลายอื่นที่แปลกมาใช้ในเครื่องแต่งกาย เช่น ลายฝรั่งที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 4-5 ซึ่งไม่ใช่เพียงกระบวนลายอย่างเดียวยังรวมถึงวิธีการปักด้วย

สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการนำเอา “ลายไทย” ที่เรียกว่า “ลายกระหนก” มาใช้ในงานปักต่างๆ โดยเฉพาะงานปักตาลปัตรพัดรอง ที่นิยมสร้างกันมาในสมัยนั้น ละครที่นำลายไทยมาปักเครื่องแต่งกายพบว่าละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ มีการปักห้อยหน้าห้อยข้างเป็นกระบวนลายไทยประกอบภาพ เช่นภาพหน้ากาล ภาพราหูจับจันทร์ เป็นต้น ต่อมาเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ได้ออแบบลายไทยแบบใหม่ เป็นลายกระหนกขนาดใหญ่ ขาดแยกเป็นตัวๆ เพื่อสะดวกในการปักตาลปัตร ที่แจกในงานพระราชพิธีต่างๆ ในสมัยนั้นซึ่งต้องปักจำนวนมากจึงออกแบบลายไม่ซับซ้อน เป็นอิทธิพลต่อช่างออกแบบลายปักชุดโขนไทยโดยเฉพาะชุดโขนไทยในกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่ปักตัวละครตัวเอกด้วยลายกระหนก และปักตัวรองด้วยลายดิ้นเลื่อมที่เป็นลายต้นไม้ ใบไม้ ลายเครือเถา แบบต้นรัตนโกสินทร์ ที่เรียกกันว่า “ลายป่า” ซึ่งกระบวนลายเหล่านี้ได้ส่งอิทธิพลต่อลายปักเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร และเครื่องแต่งกายแบบมาตรฐานสถานศึกษาต่างๆ ที่รับอิทธิพล การกำหนดคุณลักษณะจากกรมศิลปากร

วิธีการปักชุดโขนไทยจากอดีต ถึงปัจจุบันมีความหลากหลายไม่ได้มีเพียงวิธีการเดียวแต่สามารถนำมาผสมผสานได้อย่างมากมายตามความคิดสร้างสรรค์ จากการศึกษาพบว่า มีวิธีการปักหลายวิธีดังนี้ ได้แก่ ปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักนมสาว ปักไหมล้อมเลื่อม ปักดิ้นเลื่อม ปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง เป็นต้น

วัสดุที่นำมาสร้างเครื่องแต่งกายก็มีความหลากหลาย ได้แก่ ไหมทอง แล่ง เลื่อม นมสาว ดิ้นประเภทต่างๆ ปีกแมลงทับ และลูกปัด ซึ่งวัสดุที่นำมาสร้างเครื่องแต่งกายเป็นวัสดุที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ ซึ่งในยุโรปที่เชื่อกันว่าสั่งมาจากฝรั่งเศส และอินเดีย มีทั้งวัสดุคุณภาพดีราคาสูงและวัสดุคุณภาพด้อยราคาถูก ราคาของวัสดุเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดวิธีการปักลวดลาย รวมถึงการขาดวัสดุปักผ้าที่หลากหลายเป็นการจำกัดวิธีการและการสร้างงานปักที่งดงามด้วย

กลวิธีการปักเป็นส่วนหนึ่งของความงดงามและความสำเร็จในการสร้างชุดโขนไทย ซึ่งการฝึกหัดการปักที่ชำนาญจะเป็นการฝึกฝนและการนำเอางานปักต่างๆ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกาย กลวิธีการปักเครื่องแต่งกายแบ่งเป็นสองขั้นตอนคือ การปักพื้นฐาน และการปักเทคนิคอื่นๆ ปักพื้นฐานได้แก่ การปักตีเกลียวแบบต่างๆ การปักหักดิ้นข้อ การปักถม การปักดอกแบบต่างๆ ส่วนการปักเทคนิคอื่น ได้แก่ การปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักนมสาว ปักปีกแมลงทับ ปักไหมสี ปักลูกปัก ปักปุ่มปูด เป็นต้น ผู้ปักต้องเรียนรู้และฝึกการปักให้ชำนาญจะช่วยสร้างงานให้มีคุณภาพได้

ตารางที่ 5.1 สรุปวิธีการปักชุดโขนไทย ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ยุคสมัย	วิธีการปัก	วัสดุที่ใช้	ลวดลายในการปัก
ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น (ร.1 – ร.3)	ปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักดิ้นและเลื่อมปัก ปีกแมลงทับ	ลูกปัดแก้ว ไหมเงินไหมทอง ทองแล่ง เงินแล่ง ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ปีกแมลงทับ เลื่อมลักษณะต่างๆ	การปักชุดโขนมักจะปักทับลายผ้าที่มีอยู่โดยเน้นการปักเสริมลงไปในลายนั้นให้ลวดลายมีความเด่นชัดมากขึ้น และต่อมาได้มีการพัฒนาการปักชุดโขนขึ้น โดยจะสร้างแบบลวดลายในการปักซึ่งยังคงใช้ลวดลายตามลายผ้าเดิม คือ ลวดลายพุ่มดอกไม้ ใบไม้ เครือเถาว์ ซึ่งอยู่ในประเภทลายพฤกษา
ยุครัตนโกสินทร์ตอนกลาง (ร.4 – ร.7)	ปักแล่ง ปักเลื่อม ปักปีกแมลงทับ ปักนมสาว ปักไหมล้อมเลื่อม ปักดิ้นและเลื่อม ปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง	ลูกปัดแก้ว ไหมเงินไหมทอง ทองแล่ง เงินแล่ง ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ปีกแมลงทับ เลื่อมลักษณะต่างๆ แก่นโสน เชือกฝ้าย สำลี แถบโหมดหรือแถบสำเร็จ	ในสมัยนี้จะเริ่มใช้ลายกระหนกเข้ามาผสมผสานในการสร้างลวดลายในการปัก โดยความนิยมนี้มีมาจากการออกแบบการปักตาลปัตร พัดรอง ของกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ แล้วได้นำลายตัวอย่างมาประดิษฐ์และนำมาปักลงในชุดโขน นอกจากนี้ในสมัย ร.5 ลักษณะการปักที่โดดเด่นมากอีกอย่างคือการนำแล่งมาขัดกันจนเป็นนมสาวและมาปักลงบนชุดโขน หลังจากนั้นในสมัย ร. 6 ได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้นจึงมีการจัดสร้างรูปแบบของลวดลายให้มีรูปแบบรายละเอียดลวดลายการปักชุดโขนที่วิธีการปักเรียกว่าการปักลาย กระหนก โดนใช้กรรมวิธีการปักแบบหักดิ้นข้อและถมดิ้นโปร่ง

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

ยุคสมัย	วิธีการปัก	วัสดุที่ใช้	ลวดลายในการปัก
ยุค รัตนโกสินทร์ ปัจจุบัน (ร.8 – ร.9)	ปักหักทองขวาง ปักแล่ง ปักเลื่อม ปักปีกแมลงทับ ปักนมสาว ปักไหมล้อมเลื่อม ปักดิ้นและเลื่อม ปักดิ้นข้อถมดิ้นโปร่ง	ไหมเงินไหมทอง ทองแล่ง เงินแล่ง ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง ปีกแมลงทับ เลื่อมลักษณะต่างๆ แก่นโสน กล่องโฟม เชือกฝ้าย ลูกปัดชนิดต่างๆ คริสตัล สำลี แถบโหมดหรือ แถบสำเร็จ	ในสมัยนี้ยังคงยึดหลักการปักชุดโขนจากสมัย ร. 6 คือการปักแบบหักดิ้นข้อและถมดิ้นโปร่ง ซึ่งลักษณะการปักแบบนี้ เป็นตัวอย่างของการปักชุดโขนในแบบฉบับของกรมศิลปากร ที่นิยมจนมาถึงปัจจุบัน ซึ่งในสมัยนี้การปักชุดโขนจะกำหนดการใช้ลวดลายกระหนกปักในชุดของตัวละครที่สำคัญ และลวดลายต้นไม้หรือที่เรียกกันว่าลายป่า ปักในชุดของตัวแสดงที่เป็นตัวรอง เช่น เสนายักษ์ เสนาลิง จนมาถึงปี พ.ศ.2548 ได้จัดตั้งมูลนิธิโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถขึ้น ซึ่งสมเด็จนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถได้มีความเห็นว่าชุดโขนปัจจุบันไม่มีความสวยงามเหมือนแต่ก่อนจึงพระราชทานทุนทรัพย์มาให้ฟื้นฟูขึ้นเกี่ยวกับการใช้วิธีการเดิมๆตั้งแต่สมัยต้นกรุงมาปักชุดโขน โดยลวดลายที่ใช้ในการปักจากสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาใช้ในการสร้างชุดโขนให้มีความสวยงามและแตกต่างจากโขนของกรมศิลปากร ซึ่งมีการปักที่มีขั้นตอนและวิธีการ รวมทั้งผลลัพธ์ ที่เหมือนของโบราณที่มาจากต้นกรุงรัตนโกสินทร์

ทั้งนี้ ผู้ศึกษางานวิจัยได้ศึกษาและรวบรวม ประวัติ วิธีการปัก วัสดุ และลวดลายและรวบรวมไว้ในรูปแบบของงานวิจัยเพื่อเป็นการสืบสานภูมมิปัญญาการปักชุดโขนไทยไว้เป็นรูปแบบของลายลักอักษรและได้มีการเรียนรู้ด้วยต้นเองและสืบทอดความรู้จากผู้เชียวชาญทั้งผู้เชียวชาญที่เป็นนักวิชาการ และผู้เชียวชาญที่เป็นช่างฝีมือที่สืบทอดการปักชุดโขนไปเผยแพร่ในรูปแบบต่างๆที่เป็นรูปธรรมด้วย เช่น ออกแสดงงานปักชุดโขนในงานแสดงวัฒนธรรมต่างๆทั้งในและต่างประเทศ หรือแสดงออกทางสื่อที่เป็นสื่อสิ่งพิมพ์ตามองค์กรต่างๆที่มาสัมภาษณ์และนำไปสอนให้กับคนในชุมชนให้เป็นอาชีพเสริมในเวลาว่างหรือเป็นอาชีพหลัก ทำให้ภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทยนี้ได้รับการสืบสานต่อไปให้คงอยู่

ภาพที่ 5.1 สาธิตวิธีการปักชุดโขนในงานสืบสานศิลปวัฒนธรรม 9 ราชมงคล ปี 2556

ภาพที่ 5.2 สาธิตวิธีการปักชุดโขนในงานเทศกาลสงกานต์ ณ central world ปี 2557

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.1.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

ในปัจจุบันกระแสการฟื้นฟูวิธีการปักชุดโขนไทยกำลังได้รับความนิยม เพราะความงดงามและการปรากฏการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ได้แพร่หลายออกไปทำให้สถานศึกษาต่าง เห็นความสำคัญนักศึกษาในสาขานาฏศิลป์ไทยมีการสร้างเครื่องแต่งกายกันใช้เองทั้งในการสอนรำเดี่ยวมาตรฐาน และการแสดงสร้างสรรค์ แต่บางครั้งเครื่องแต่งกายยังไม่สมบูรณ์หรือลงตัวมากนักดังนั้นจึงควรมีการศึกษาเพิ่มขึ้นคือ

5.1.1.1 ศึกษาเพิ่มเติมในหลักสูตรการเรียนการสอน เช่น การประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย หรือวิชาสร้างเครื่องแต่งกาย ในสถาบันที่สอนเกี่ยวกับการแสดงและการศึกษานาฏศิลป์ไทย

5.1.1.2 สามารถนำเอาความรู้เรื่องเครื่องแต่งกายบรรจุลงในหลักสูตรวิชาชีพได้ เช่น ในหลักสูตรอาชีวศึกษา หลักสูตรที่เกี่ยวเนื่องกับงานศิลปะเช่น คหกรรม และ งานประณีตศิลป์ เพื่อสามารถสร้างงาน และสร้างอาชีพ เพราะช่างปักในขณะนี้ขาดแคลนเป็นอย่างมาก ปัจจุบันที่เปิดเป็นหลักสูตรระยะสั้น คือ แผนกปักผ้าโบราณวิทยาลัยในวังหญิงเพียงเท่านั้น

5.1.2 ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

นอกจากงานการปักชุดโขนไทย ยังมีส่วนต่างๆที่ควรศึกษาอีกมากมาย ได้แก่

5.1.2.1 ส่วนเครื่องประดับ หรือ ถนิมพิมพาภรณ์

5.1.2.2 ส่วนเครื่องประดับศีรษะ หรือ ศิราภรณ์

เอกสารอ้างอิง

กาสัก เต๊ะขันหมาก. 2541. **การนำเสนอรูปแบบกระบวนการพัฒนาประชาสังคมสำหรับสภาวัฒนธรรมจังหวัด**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กรมศิลปากร. 2547. **เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา การแต่งกายยืนเครื่องละครในกรมศิลปากร**. รุ่งศิลป์การพิมพ์, กรุงเทพฯ.

กรมวิชาการ. 2542. **รายงานการวิจัย เรื่อง ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการพัฒนาหลักสูตรและการจัดการการเรียนการสอน**. โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและวัสดุภัณฑ์,กรุงเทพฯ .

กุลธิดา มังกรไชยา. 2551. **ภูมิปัญญาชุมชนบ้านบุในการผลิตขันลงหินเพื่อการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนอย่างยั่งยืน**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

กรองแก้ว แรงเพ็ชร์. 2549. **องค์ประกอบการแสดงลิเก พรเทพ พรทวี**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จีรพัฒน์ พีระสันต์และคณะ. 2553. **การพัฒนาผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมประเภทเครื่องสังคโลกในเขต พื้นที่มรดกโลกสุโขทัย**. กองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยนเรศวร มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ชวลิต สุนทรานนท์ บรรณาธิการ. 2547. **การแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในกรมศิลปากร**. รุ้งศิลป์การพิมพ์, กรุงเทพมหานคร.

ชวลิต สุนทรานนท์ บรรณาธิการ. 2550. **กรณีศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่อง โขน-ละครรำ**. อมรินทร์ปริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, กรุงเทพมหานคร.

ชิตสุภางค์ อังสวานนท์. 2551. **การศึกษาอิทธิพลของการพัฒนาต่อรูปแบบนาฏศิลป์ไทย**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิทยาลัยนวตักรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ณัชชา เข็มเจริญ. 2524. **การผลิตและการตลาดเครื่องเบญจรงค์ของกลุ่มสตรีสหกรณ์: กรณีศึกษากลุ่มสตรีพัฒนาบางโทรัด**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ สหกรณ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ทองเจือ เขียดทอง 2551. **นิทรรศการจิตรกรรมต้นแบบผ้าปักไทย ครั้งที่ 2 เพื่อมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ**. มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,กรุงเทพฯ.

เอกสารอ้างอิง (ต่อ)

ธนิต อยู่โพธิ์. 2494. “เครื่องแต่งตัวโขนละคร,” **วารสารศิลปากร**. 4(5) : 54-60.

นิตยา เงินประเสริฐศรี. 2540. **ทฤษฎีองค์กร: แนวทางการศึกษาเชิดชูบูรณาการ** มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพมหานคร.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2547. "ภูมิปัญญาความรู้ท้องถิ่นในงานพัฒนา" **จดหมายข่าวงานวิจัยเพื่อท้องถิ่น**. พ.ค. - มิ.ย. 5 (3) : 14 – 16

เนาวรัตน์ เทพศิริ. 2539. **เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ พ.ศ.2325 - 2539**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ปัทมา มีคลองธรรม. 2539. **การอนุรักษ์ศึกษาแวดล้อมในพระบรมมหาราชวังในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษามหาบณัฑิต สาขาศึกษาสิงแวดล้อมมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2514. **อิเหนา**. รุ่งวัฒนา, ธนบุรี.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. 2542. **วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละครในกรุงรัตนโกสินทร์**. แปลนโมทีฟ, กรุงเทพฯ.

เยื้อน พานุทัต. 2529. **ผู้ให้คำแนะนำอันอุดมด้วยประโยชน์ อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ เป็นกรณีพิเศษ ณ เมรุ วัดโสมนัสวรวิหาร วันเสาร์ที่5 เมษายน 2529**. บพิตรการพิมพ์, กรุงเทพฯ .

รังสรรค์ ประเสริฐศรี. 2548. **พฤติกรรมองค์กร**. บริษัท ธรรมสาร จำกัด, กรุงเทพฯ .

เรืองแสง ทองสุขแสงเจริญ. 2542. **การรับรู้ปัญญาและการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์แหล่งโบราณสถานของประชาชนในเกาะเมืองพระนครศรีอยุธยา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสิ่งแวดล้อมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล.

วินัย หมื่นคติธรรม และวิทยา เมฆขา. 2549. **สืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่นศิลปะหัตถกรรมโลหะกรุง รัตนโกสินทร์**. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, กรุงเทพฯ .

วิโรจน์ ตั้งสกุล. 2547. **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชน กรณีศึกษา เครื่องทองลงหิน ชุมชนประดิษฐ์โทรการ เขตจตุจักร กรุงเทพมหานคร**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคมเพื่อการพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

เอกสารอ้างอิง (ต่อ)

สามารถ จันทร์สูรย์. 2548 . **ภูมิปัญญา**. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : https://sites.google.com/ site/ darunee555spk/2-prawatisastr-thiy/023_

เสรี พงศ์พิศ. 2529. **คืนสู่รากเง้า**. เทียนวรรณ, กรุงเทพฯ .

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2507. **ตำนานละครอิเหนา**. คลังวิทยา, กรุงเทพฯ.

สมภพ จันทรประภา. 2526 . **อยุธยาอาภรณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ.

สันติ เล็กสุขุม. 2545. **กนกในดินแดนไทย**. พิมพ์ครั้ง2. โบราณ, กรุงเทพฯ.

สุรัตน์ จงดา. 2556. **ศิลปกรรมพัสตราภรณ์โขนละคร**. ปริญญาปรัชญดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อเนก นาคะบุตร. 2536 . "ข่าวสารข้อมูลกับความยั่งยืนของการพัฒนา," **ใน คนกับดิน น้ำ ป่า : จุดเปลี่ยนความคิด. กทม. สถาบันชุมชนท้องถิ่นพัฒนา**

อเนก นาวิกมูล. 2547. **เครื่องแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**. เมืองโบราณ, กรุงเทพฯ.

อภิรัติ โสพัศ. 2549. **ศิลปะประดิษฐ์**. โอเดียนสโตร์, กรุงเทพฯ.

เอกประวัติ เสมดี. 2541. **ความดิกเห็นของประชาชนทมี่ต่อการจัดการสภาพแวดล้อมบริเวณ โบราณสถาน: ศึกษากรณีพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวชีวะศึกษาแวดล้อม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. 2547. **ภูมิปัญญาชาวท้องถิ่นกับการจัดการความรู้**. อมรินทร์,กรุงเทพฯ.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

ภาคผนวก ข รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

ภาคผนวก ก

รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

1. อาจารย์เกิดศิริ นกน้อย รองคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (ศศ.ม. - นาฏยศิลป์ไทย : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

2. อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ศศ.ม. - นาฏยศิลป์ไทย : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

3. อาจารย์จันทิมา ใหญ่ยิ่ง อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ศษ.ม. - การบริหารการศึกษา : มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ ประสานมิตร)

4. นายสุทธิรัตน์ แก้วอาภรณ์ ภัณฑารักษ์ชำนาญการ พิพิธภัณฑ์ผ้าในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (ศศ.บ. - โบราณคดี : ศิลปกร)

5. อาจารย์ณัฐชยา เปียแก้ว อาจารย์ประจำคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาตร์ สาขาวิชาเทคโนโลยีการจัดการสินค้าแฟชั่น (ศศ.ม. - นฤมิตศิลป์ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๑๗๑๖

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์เกิดศิริ นกน้อย

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยให้กับนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณ มา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๑๗๑๖

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจัน

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยให้กับนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณ มา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๑๗๑๖

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์จันทิมา ใหญ่ยิ่ง

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยให้กับนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณ มา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๑๗๑๖

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน คุณสิทธิรัต แก้วอาภรณ์

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยให้กับนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณ มา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มทร.พระนคร โทร ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๑๗๑๖ **วันที่** ๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ณัฐชา เปียแก้ว

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยให้กับนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณ มา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์

ภาคผนวก ข

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

1. วีระธรรม ตระกูลเงินไทย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ กลุ่มทอผ้าจันทร์โสมา บ้านท่าสว่าง จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 3 เมษายน 2558.

2. พีรมณฑ์ ชมธวัช เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ อาภรณ์งามสตูดิโอ ซอยกรุงเทพนนท์ 14 จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 6 มีนาคม 2558.

3. สุรัตน์ จงดา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ บริษัทแลนด์ออฟอาร์ท พุทธมณฑลสาย 2 กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม 2558

4. ประเมษฐ์ บุณยะชัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2558.

5. สมศักดิ์ ทัดติ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2558.

6. นายโสภณ แดงทองดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ โรงละครเฉลิมกรุง กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 2 มีนาคม 2558.

7. นางมาลี กวางทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2558.

8. อุทัย ตันกำเนิด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ บ้านเครื่องอุทัย บางยี่ขัน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 20 เมษายน 2558.

9. นายพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ บ้านเลขที่ 46/2 หมู่ 9 ตำบลบางเขน อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม 2558.

10. นายโอราฬ กกโอ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ชลัมพ์ ประคองทรัพย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ที่ บ้านเลขที่ 48 แขวงบางไผ่ เขตบางแค กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2558.

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณวีรธรรม ตระกูลเงินไทย

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย
เรียน คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณสุรัตน์ จงดา

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐

หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย
เรียน คุณประเมษฐ์ บุญยะชัย

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณสมศักดิ์ ทัดติ

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณโสภณ แดงทองดี

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐

หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณมาลี กวางทอง

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย
เรียน คุณอุทัย ต้นกำเนิด

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย
เรียน คุณพิงสุมามาลย์ ยังเขียวสด

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ที่ ศธ ๐๕๘๑.๐๓/๒๑๘

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
๑๖๘ ถนนศรีอยุธยา เขตดุสิต กรุงเทพฯ ๑๐๓๐๐

๒๘ มกราคม ๒๕๕๙

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย

เรียน คุณโอราฬ กกโอ

ด้วยนายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ รหัสประจำตัวนักศึกษา ๑๒๕๔๗๐๗๐๖๕๑๐-๐ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรคหกรรมศาสตรมหาบัณฑิต เลือกเรียนแผน ก แบบ ก๒ กำลังดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ การสืบสานภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย โดยมี รองศาสตราจารย์นวลแข ปาลิวนิช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร เห็นว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและคุณสมบัติเหมาะสม จึงขอเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญในการปักชุดโขนไทย ให้กับ นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์ จักเป็นพระคุณยิ่ง และขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชญาภัทร์ กี่อาริโย)
คณบดีคณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

สาขาวิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๒๖๖๕ ๓๗๗๗ ต่อ ๕๒๐๘
โทรสาร ๐ ๒๖๖๕ ๓๘๐๐
หมายเหตุ : ต้องการสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาติดต่อนักศึกษา หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘ ๗๒๒๒ ๓๕๐๙

ภาคผนวก ค

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์

งานวิจัยเรื่อง การสืบสารภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย

(กลุ่มผู้รู้)

คำชี้แจง

แบบสอบถามฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านโปรดตอบแบบสอบถามตามความคิดเห็นหรือสภาพที่เป็นจริง ขอขอบคุณที่ให้ความร่วมมือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ-นามสกุล.....

1.2 อายุ..... ปี

1.3 อาชีพ.....

1.4 ระดับการศึกษา.....

1.5 ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน

2.1 ประวัติความเป็นมาของการปักชุดโขน

.....

.....

.....

2.2 วิธีการปักชุดโขน

.....

.....

.....

2.3 วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน

.....

.....

.....

2.4 ลวดลายที่ใช้ปักชุดโขน

.....

.....

.....

2.5 สิ่งสำคัญในการออกแบบงานปักชุดโขน

.....

.....

.....

****

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร

แบบสัมภาษณ์

งานวิจัยเรื่อง การสืบสารภูมิปัญญาการปักชุดโขนไทย

(กลุ่มผู้ปฏิบัติ)

คำชี้แจง

แบบสอบถามฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจความคิดเห็นของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการปักชุดโขนไทย จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านโปรดตอบแบบสอบถามตามความคิดเห็นหรือสภาพที่เป็นจริง ขอขอบคุณที่ให้ความร่วมมือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ-นามสกุล.....

1.2 อายุ..... ปี

1.3 อาชีพ.....

1.4 ระดับการศึกษา.....

1.5 ผลงานที่เกี่ยวข้องกับการปักชุดโขน

.....

.....

.....

.....

1.6 เรียนวิธีการปักหรือสืบทอดมาจากที่ใด

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการปักชุดโขน

2.1 เทคนิควิธีการปักชุดโขน มีกี่วิธี

.....

.....

.....

.....

2.2 วัสดุที่ใช้ในการปักชุดโขน

.....

.....

.....

.....

2.3 ลวดลายที่ใช้ปักชุดโขน

.....

.....

.....

.....

****

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล นายชลัมพ์ ประคองทรัพย์

วัน เดือน ปี เกิด 7 กรกฎาคม 2530

ภูมิลำเนา อำเภอท่าตะโก จังหวัดนครสวรรค์

ที่อยู่ปัจจุบัน 189/7 หมู่ 9 ต.พนมรอก อำเภอท่าตะโก จังหวัดนครสวรรค์

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2556 คศ.บ. (การบริหารธุรกิจคหกรรมศาสตร์)
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร