กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

โดย
นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์แบบ 2.1 ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาการศึกษาตลอดชีวิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

โดย
นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์แบบ 2.1 ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาการศึกษาตลอดชีวิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE KHON WISDOM'S LEARNING AND TRANSMISSION PROCESS TO CONTEMPORARY PERFORMING ART

By

MR. Kitpisit YANAKITTINUKUL

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Education LIFELONG EDUCATION AND HUMAN DEVELOPMENT

Department of LIFELONG EDUCATION

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2020

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย
โดย	กิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล
สาขาวิชา	การศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์แบบ 2.1 ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	อาจารย์ ดร. พีรเทพ รุ่งคุณากร

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรพล มหาขันธ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(อาจารย์ ดร.พีรเทพ รุ่งคุณากร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษบา บัวสมบูรณ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(อาจารย์ ดร.ศศิพัชร จำปา)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา)

60251903 : การศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์แบบ 2.1 ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : การเรียนรู้, การถ่ายทอด, ภูมิปัญญาโขน, ศิลปกรรมร่วมสมัย

นาย กิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล: กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อาจารย์ ดร. พีรเทพ รุ่งคุณากร

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน และเพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย งานวิจัยเป็นแบบการวิจัยเชิงคุณภาพที่เน้นการถอดบทเรียนจากผู้รู้ ด้วยวิธีสัมภาษณ์เชิงลึกเป็นรายบุคคล โดยมีเครื่องมือการวิจัย ได้แก่ แนวคำถามสัมภาษณ์แบบกึ่งมีโครงสร้าง ในการศึกษาประสบการณ์และทัศนะของผู้ให้ข้อมูลหลักที่คัดเลือกมาตามเกณฑ์รวม 15 คน แบ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 2 คน และเป็นครูโขนในปัจจุบัน จำนวน 13 คน ได้แก่ ครูโขนที่สอนในระบบโรงเรียนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สำนักสังคีต 7 คน และครูโขนที่สอนนอกระบบโรงเรียน 6 คน โดยเป็นครูโขนชาวบ้านจาก คณะโขนครูชีพ ขุนอาจ 3 คน และครูโขนร่วมสมัย 3 คน จากคณะไก่แก้วการละคร คณะ 18 Monkeys Dance Theatre และคณะโรงละครหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กกะตุ่นหุ่นกระบอกไทย คณะละ 1 คน โดยนำข้อมูลดิบมาวิเคราะห์เนื้อหาและตรวจสอบแบบสามเส้า แล้วจัดระเบียบสรุปเป็นผลการวิจัยเชิงบรรยาย การวิจัยมีข้อค้นพบ ดังนี้

ข้อค้นพบที่ 1 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขนในฐานะผู้เรียน และประเด็นที่สอง การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนในฐานะผู้สอน กล่าวคือ ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนทั้งหมดล้วนเคยเป็นผู้เรียนที่ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนแบบจารีตและในหลักการศึกษาแบบอาศรม โดยเห็นว่าตนเองมีครูที่เข้มงวดและเมตตาเหมือนพ่อแม่ จัดการเรียนการสอนในแบบเรียนตัวต่อตัวและทำตามครู ด้วยบรรยากาศการเรียนการสอนที่เรียนรวมกันของผู้เรียนทั้งหมดแบบครอบครัว และแยกเป็นกลุ่มเรียนรู้เฉพาะด้วย ทั้งนี้ ตนเองมีความพร้อมในการเรียนรู้จากความรักและชื่นชอบในโขน พัฒนาความสามารถในการเรียนรู้จากความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัยในตนเอง มีวิธีการเรียนรู้ที่สำคัญ 3 วิธี ได้แก่ การเรียนรู้ด้วยการชี้นำตัวเอง การเรียนรู้จากการปฏิบัติและประสบการณ์ตรง และการใช้แหล่งเรียนรู้ สื่อการเรียนรู้หลัก ได้แก่ สื่อบุคคล ได้แก่ ครูและรุ่นพี่ และเครื่องประกอบการแสดงโขน ส่วนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในฐานะผู้สอนนั้น ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนในระบบโรงเรียนกับครูโขนนอกระบบโรงเรียนมีมุมมองต่อตนเองในฐานะครู ต่อผู้เรียน และต่อการจัดการเรียนการสอนโขนในปัจจุบัน รวมทั้งมีรูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน การจัดสภาพและบรรยากาศในการเรียนการสอน การใช้สื่อการเรียนรู้ ตลอดจนปัญหาอุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนและแนวทางในการจัดการแก้ไขในแบบของตนแตกต่างกัน โดยสามารถสรุปกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนได้ 6 ขั้น จากจุดเริ่ม ขั้นที่ 1 ความพร้อมในการเรียนรู้ กล่าวคือ มีการสำรวจรู้ลักษณะทางร่างกายและความต้องการ ความสนใจ ความถนัด และความสามารถของตัวเองที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน และสมัครฝากตัวเป็นศิษย์ตามจารีตและหลักการศึกษาแบบอาศรม เกิดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์และการปฏิบัติใน 5 ลักษณะอย่างเป็นพลวัตร ได้แก่ การเรียนรู้ที่จะเรียนรู้ การเรียนรู้ที่จะทำ การเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกับผู้อื่น การเรียนรู้ที่จะปรับปรุงเปลี่ยนแปลง และการเรียนรู้ที่จะเป็นตัวของตัวเอง ขั้นที่ 2 ได้แก่ ใฝ่ใจเรียนรู้ แสวงหาวิธีการแหล่งและสื่อการเรียนรู้ด้วยการชี้นำตัวเอง มีการสังเกตด้วยประสาทสัมผัสและเลียนแบบจากต้นแบบให้ถูกต้องมากที่สุด รวมทั้งปฏิบัติตัวเป็นศิษย์ที่ดีและพัฒนาสัมพันธภาพแบบครอบครัวเสมือน ขั้นที่ 3 ปรับปรุงแก้ไขการฝึกฝนภายใต้การดูแลนิเทศของครูอย่างใกล้ชิดและทำซ้ำจนชำนาญ และแสวงหาโอกาสหรือการสนับสนุนจากครู รุ่นพี่ เพื่อน รุ่นน้อง และผู้ที่เกี่ยวข้อง ขั้นที่ 4 ทดลองปรับเปลี่ยน หรือพลิกแพลงมีมุมมองใหม่ในภูมิปัญญาโขน ขั้นที่ 5 พัฒนาต่อยอดแบบรักษาจารีตโดยครูโขนที่สอนในระบบโรงเรียน และพัฒนาต่อยอดในแบบของตัวเองโดยครูโขนที่สอนนอกระบบโรงเรียน ขั้นที่ 6 เรียนรู้ฝึกฝนวิธีการถ่ายทอดและถ่ายทอดให้ผู้สนใจในรูปแบบการแสดงและการจัดการเรียนการสอนในสำนักของตัวเอง

ข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย สามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน และประเด็นที่สอง การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย กล่าวคือ ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนในระบบโรงเรียนกับครูโขนนอกระบบโรงเรียนมีมุมมองต่อภูมิปัญญาโขน ซึ่งแบ่งเป็น 6 ด้าน ได้แก่ ด้านพิธีกรรม ด้านการแสดง ด้านดนตรีและบทพากย์ ด้านประดิษฐ์ศิลป์ ด้านฉากและเวที และด้านการจัดการแสดงแตกต่างกัน และมีการจัดการแสดงและการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ทั้งของโขนจารีต โขนชาวบ้าน และโขนร่วมสมัยในปัจจุบัน

60251903 : Major LIFELONG EDUCATION AND HUMAN DEVELOPMENT

Keyword : LEARNING, TRANSFER KNOWLEDGE, KHON WISDOM, CONTEMPORARY ART

MR. KITPISIT YANAKITTINUKUL : THE KHON WISDOM'S LEARNING AND TRANSMISSION PROCESS TO CONTEMPORARY PERFORMING ART THESIS ADVISOR : BHEERADHEV RUNGKHUNAKORN, Ed.D.

The objective of this study is to study the learning and Transfer knowledge down process of Khon wisdom from Khon master and to study the development change of Khon knowledge into contemporary art. A qualitative research is a research that studies from a specialist by individual in-depth interview. Research method is a partly-structured interview guide for studying an experience and a viewpoint of the interviewee. The 15 selected interviewees consist of 2 experts and 13 current Khon masters. There are 7 formal-learning masters from performing arts department of Bunditpatanasilpa Institute and 6 non-formal-learning masters which consist of 3 folk Khon masters from Khon Krucheep band and 3 contemporary Khon masters from Kai KaiKaew Karnlakorn band, 18 monkeys dance theatre band and Thai Bahn Tukgratoon puppet theatre band one person per band. Raw data would be analyzed and investigated on triangulation to arrange into descriptive research

The findings of the research consist of

First finding, Learning and passing down the Khon wisdom process can be divided into two issues. The first issue is learning the Khon wisdom process of Khon master as a student. The second issue is passing down the Khon wisdom process of Khon master as a teacher. In short, all Khon teachers used to be students that were passed on knowledge of traditional Khon by Ashram's way of study. Their teachers are both strict and kind like their parents. They would teach them man to man and the students would do as the teachers say both in a joint group like a family and separated groups for specific study. They are keen to study because they are fond of Khon. They improve themselves by their endurance of practice and self-discipline. 3 ways of studying are self-learning, learning from action and experience and learning resources. Main learning media are personal media like teachers and seniors and Khon props. As for passing down the Khon wisdom as a teacher, formal-learning masters and non-formal-learning masters have different viewpoints on themselves as teachers, students, current Khon teaching, pattern of passing down the Khon wisdom, arranging environment in a classroom, instructional media and problems and solutions of passing down the Khon wisdom. To conclude, the process of passing down the Khon wisdom can be classified into 6 steps. The first step is readiness of studying including checking the body, need, ability, skill related to Khon wisdom and willingness to learn from tradition and Ashram's way of study. 5 dynamic experiential learnings and actions are learning to learn, learning to do, learning to live with others, learning to improve and learning to be yourself. The second step is seeking knowledge and guiding yourself. They have to be observant and similar to their model as much as possible. Also, they have to behave themselves and treat others like family. The second step is improving themselves under teacher's supervision closely until they are professional at it. They have to seek chances or support from teachers, seniors, friends, juniors and people involved. The fourth step is to try adapting to the new point of view of Khon wisdom. The fifth step is to develop yourself by keeping tradition of Khon by formal-learning master and to develop yourself on your own by non-formal-learning master. The sixth step is to learn the passing down process and to pass down to interested people by performing and teaching in your own institution.

Second finding, the development change of Khon wisdom into contemporary art can be classified into two issues. The first issue is the viewpoint of Khon master on Khon wisdom. The second issue is the development change of Khon wisdom into contemporary art. Formal-learning master and non-formal-learning master have different viewpoints on 6 aspects which are ceremony, performance, music and dialogue, art, background and stage and show arrangement. There are shows and teaching to pass down Khon wisdom that reflect on the development change of Khon wisdom into contemporary art in all of folk Khon, traditional Khon and modern contemporary Khon.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยความใส่ใจดูแลจาก อาจารย์ ดร.พีรเทพ รุ่งคุณากร ผศ.ดร.บุษบา บัวสมบูรณ์ อาจารย์ ดร.ศศิพัชร จำปา ผศ.ดร.ภัทรพล มหาขันธ์ และ อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา อีกทั้งยังมีผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น ๆ ที่กรุณาตรวจสอบและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูง

ผู้วิจัยขอขอบคุณอย่างยิ่งต่อกลุ่มตัวอย่างผู้ร่วมในงานวิจัยนี้ในการแบ่งปันประสบการณ์เกี่ยวกับภูมิปัญญาโขน ประเพณีวัฒนธรรมและพิธีกรรม ที่มีคุณค่าอย่างมิอาจประเมินได้ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัย นี้จะมีส่วนช่วยให้ผู้เกี่ยวข้องของกับกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถนำความรู้ที่ได้จากการวิจัยในครั้งนี้ ไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าในเรื่องของภูมิปัญญาโขน

ผู้วิจัยขอขอบคุณ ครอบครัวที่ให้กำลังใจ และขอบพระคุณ คุณศากุล สงค์ปรีดา คุณวริญญา ดีนาค และคุณบุญชัย แซ่เล้า ที่สนับสนุนงบประมาณงานวิจัยนี้ พร้อมทั้งคอยให้ความช่วยเหลือในการทำวิจัย อีกทั้งผู้วิจัยขอขอบคุณ พี่ๆ เพื่อนๆ และน้อง ๆ ที่ บริษัท ช ทวี จำกัด(มหาชน) บริษัท รถไฟฟ้า ร.ฟ.ท. จำกัด และกรมเจ้าท่า กระทรวงคมนาคม ทุกท่านที่คอยให้กำลังใจ และขอขอบคุณ คุณศศิธร โคสุวรรณ คุณวชรวรรน์ ปิยะรัตนมงคล ที่คอยให้กำลังใจและคอยช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์

ท้ายสุด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่กมลพร ญาณกิตตินุกูล แม่ผู้ให้กำเนิดเลี้ยงดูอุ้มชูเกื้อหนุน ทุกสิ่งทุกอย่างและอยู่เคียงข้างผู้วิจัยโดยตลอด และผู้วิจัยขอกราบนมัสการขอบพระคุณพระเดชพระคุณหลวงพ่อพระกิตติญาณโสภณ (ดร.พระมหาหนูปัน ญาณกิตติ) คุณศรีภัทรา หอมชื่น ที่ผู้วิจัยได้ทำตามสัญญาที่เคยให้ไว้กับท่าน ถึงวันนี้ทั้ง 2 ท่านไม่อยู่แล้ว คุณค่าอันพึงมีของงานวิจัยเล่มนี้ขออุทิศแด่ผู้มีพระคุณในการสนับสนุนการศึกษาแก่ผู้วิจัย และบุคคลที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งมีส่วนทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จอีกขั้นหนึ่งของการศึกษา

กิตติ์พิสิฐ ญาณกิตตินุกูล

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญแผนภาพ ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
คำถามการวิจัย 4
วัตถุประสงค์การวิจัย 4
นิยามศัพท์เฉพาะ 6
กรอบแนวคิดในการวิจัย 7
ประโยชน์ที่ได้รับ 9
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 10
1. ภูมิปัญญา 11
1.1 ความหมายของภูมิปัญญา 11
1.2 ลักษณะของภูมิปัญญา 13
1.3 คุณค่าของภูมิปัญญา 20
1.4 ภูมิปัญญากับการจัดการศึกษา 22
1.5 แนวทางการศึกษาภูมิปัญญา 31
2. โขน 34

2.1 ที่มาของโขน....34
2.2 ความสำคัญของโขน....39
2.3 ประเภทของโขน....41
2.4 ภูมิปัญญาโขน....43
2.5 จารีตโขน....51
2.6 การเรียนการสอนโขน....52
3. แนวคิดทางการศึกษาและการเรียนรู้ตลอดชีวิต....61
3.1 การศึกษาตลอดชีวิต....61
3.2 การเรียนรู้ตลอดชีวิต....70
4. ศิลปกรรมร่วมสมัย....87
4.1 ศิลปกรรมร่วมสมัย....87
4.2 นาฏกรรมร่วมสมัย....88
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง....90
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย....96
ที่มาของการวิจัย....96
การพิทักษ์สิทธิผู้ให้ข้อมูล....99
การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม....100
เครื่องมือในการวิจัย....100
การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล....101
ขั้นตอนนำเสนอผลงานวิจัย....103
บทที่ 4 ผลการวิจัย....104
ข้อค้นพบที่ 1 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน....104
ข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย....145
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ....155

สรุปผลการวิจัย 155
อภิปรายผล 156
ข้อเสนอแนะ 168
รายการอ้างอิง 169
ภาคผนวก 178
ภาคผนวก ก เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย 179
ภาคผนวก ข หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจคุณภาพของเครื่องมือ และรายชื่อผู้เชี่ยวชาญตรวจคุณภาพเครื่องมือ 181
ภาคผนวก ค แบบสัมภาษณ์ 189
ภาคผนวก ง เครื่องมือการวิจัย 210
ประวัติผู้เขียน 221

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ให้ข้อมูล จำนวน 13 คน..... 98

ตารางที่ 2 สรุปข้อค้นพบที่ 1 การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขน..... 125

ตารางที่ 3 สรุปข้อค้นพบที่ 1 การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน..... 144

ตารางที่ 4 สรุปข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขน
สู่ศิลปกรรมร่วมสมัย..... 149

ตารางที่ 5 สรุปข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขน
สู่ศิลปกรรมร่วมสมัย..... 154

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย เรื่อง กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย 8

แผนภาพที่ 2 ลักษณะภูมิปัญญาที่เกิดจากความสัมพันธ์รพหว่างคนกับธรรมชาติ..... 19

แผนภาพที่ 3 การสอนเรื่องภูมิปัญญาไทยในการศึกษาทั้ง 3 ระบบ 23

แผนภาพที่ 4 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาไทย 31

แผนภาพที่ 5 ลักษณะการเกิดของภูมิปัญญาไทย 33

แผนภาพที่ 6 วงจรการเรียนรู้จากประสบการณ์ (Experiential Learning Cycle) ของ โคล์บ และ ฟราย..... 78

แผนภาพที่ 7 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย..... 166

แผนภาพที่ 8 ขั้นตอนกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ... 167

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โลกปัจจุบันนี้เป็นยุคแห่งการเรียนรู้และการสร้างนวัตกรรมทางการศึกษาผ่านสื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ดนตรี กีฬา นาฏศิลป์ หรือแม้แต่ วัฒนธรรม ประเพณี ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาเรียนรู้ เพื่อมุ่งเน้นการปลูกฝังให้คนในชาติเกิดจิตสำนึก ในการอนุรักษ์ สืบสานวิถีความเป็นเอกลักษณ์ ของชาติตนและการเผยแพร่วัฒนธรรมอันดีงานของตนเองให้นานาประเทศผ่านมรดกทางวัฒนะธรรม ภูมิปัญญาต่าง ๆ อาทิ งิ้ว สื่อถึงวัฒนธรรมประเทศจีน ละครโน สื่อถึงวัฒนธรรมประเทศญี่ปุ่น วาหยัง สื่อถึงวัฒนธรรมของประเทสอินโดนีเซีย เป็นต้น (ฉันทนา สันธนากรเอี่ยมสกุล, 2545)

สำหรับประเทศไทยเราก็มีศิลปวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ และความสวยงามเช่นกันคือ “ศิลปะการแสดงโขน” ศิลปะโขนนั้นถือเป็นนาฏกรรมชั้นสูง มีประวัติความเป็นมายาวนาน แต่ปรากฏหลักฐาน จดหมายเหตุของชาวต่างชาติที่ได้เดินทางมายังกรุงศรีอยุทธยาในสมัยนั้นคือ มองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubére) ราชทูตฝรั่งเศส ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ว่าโขนเป็นการแสดงละคร ระบำ เป็นคนเต้นรำ ตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ เป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศาสตราวุธ (ทำเทียม) ออกต่อสู้กัน (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554) ระบุความหมายของโขนเอาไว้ว่า โขน หมายถึงการเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ แต่เล่นเฉพาะในเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่าหัวโขน

โขนจัดเป็นนาฏกรรมชั้นสูง เก่าแก่ และมีความเป็นศิลปะเฉพาะของตนเอง (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) และถือได้ว่าโขนเป็นจุดศูนย์รวมของศาสตร์และศิลป์หลากหลายแขนง เช่น วรรณกรรม วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ หัตถศิลป์ เป็นต้น ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า โขนได้รวบรวมความเป็นเอกลักษณ์ของไทยไว้ในรูปแบบของการแสดงนี้ ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 อาจแบ่งโขนออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ โขนหลวง และโขนเอกชน (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555) การชมการแสดงโขนนั้น มีขึ้นในงานเฉลิมฉลองในพิธีใหญ่ ๆ ซึ่งปัจจุบัน โขนหลวง และสำหรับโขนเอกชนไม่มีแล้ว แต่อย่างไรก็ตามได้มีการจัดการเรียนการสอนโขนแบบดั้งเดิม โดย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ อาทิ โขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โขนมหาวิทยาลัยรามคำแห่ง เป็นต้น ทั้งนี้ยังมีลูกศิษย์จากสถาบันดังกล่าวได้นำเอาความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอด ไปเผยแพร่ ตามชุมชน โรงเรียน หรือ กลุ่มผู้สนใจได้ศึกษาและเรียนรู้

เมื่อกล่าวถึงการแสดงโขนในปัจจุบัน จะเห็นการแบ่งประเภทของโขนออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. โขนจารีต ซึ่งได้แก่ โขนที่มีการจัดแสดงของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม หรือโขนพระราชทาน โดยมีการจัดการแสดงตามวาระสำคัญต่าง ๆ อาทิ งานสมโภช งานพระราชพิธี เป็นต้น เป็นโขนที่มีการเรียนการสอนในระบบโรงเรียน เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นต้น

2. โขนชาวบ้าน ซึ่งได้แก่ โขนชาวบ้านที่มีหัวหน้าคณะเป็นผู้ดำเนินการ เช่น คณะโขนครูชีพ ขุนอาจ เป็นโขนที่รับจ้างตามงานต่าง ๆ แล้วแต่ผู้ว่าจ้างจะให้แสดงในสถานที่ใด หรือตอนใดตอนหนึ่ง ซึ่งในปัจจุบันมีการสืบสานและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของโขนไว้ และทำการเรียนการสอนผ่านศูนย์วัฒนธรรมชุมชน

3. โขนร่วมสมัย เป็นการนำโขนจารีตไปประยุกต์ปรับเปลี่ยนเป็นโขนแบบร่วมสมัย หรือเรียกโขนเหล่านี้ว่า โขนประยุกต์ก็ได้กล่าวได้ว่าโขนร่วมสมัย คือ การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงโขนให้เกิดผลงานที่แสดงถึงความคิดอย่างมีอิสระ ที่คิดค้นใหม่ ๆ ไม่ซ้ำแบบใครซึ่งต้องอาศัยทักษะเป็นนัยสำคัญทางด้านบวกที่ครูโขนรวมถึงนักแสดงทุกคนปรารถนาให้เกิดขึ้นกับชุดการแสดง เพราะไม่ว่าจะเป็นการคิดอย่างสร้างสรรค์ หรือประยุกต์สร้างสรรค์ก็ดี ล้วนแล้วแต่ยังคงเอกลักษณ์เฉพาะของโขนไว้อย่างเหมาะสม (ปาริชาติ จึงวัฒนาภรณ์, 2549) ทั้งโขนชาวบ้าน โขนร่วมสมัย มีการจัดการเรียนการสอนนอกระบบโรงเรียน หรือเป็นสำนักบ้านโขนของครูแต่ละท่านเอง เช่น คณะไก่แก้ว เป็นการแสดงโขน แบบการละคร (The Land of Arts) โดยการนำสีมาทาตัวผู้แสดงตามบทบาทของตัวละครในวรรณคดีรามเกียรติ์ แต่ยังคงสวมหัวโขน เป็นการสร้างโขนประยุกต์ ในรูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัยอีกรูปแบบหนึ่ง คณะ 18 Monkeys Dance Theatre เป็นการแสดงที่ผสมผสานระหว่างดนตรีร่วมสมัยกับท่าเต้นโขนในแนวของจินตลีลา โดยการแต่งกายได้สวมหัวโขนที่ทาสีขาวและดำเท่านั้น ไม่ได้นำเครื่องโขนมาแต่งทั้งหมด และคณะโรงละครหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กกะตุ่นหุ่นกระบอกไทย เป็นการแสดงโขนผ่านหุ่นกระบอก โดยมีเรื่องราวของรามเกียรติ์ คนเชิดแต่งตัวและรำโขนไปพร้อมกับหุ่น ทำให้หุ่นกับคนเชิดเป็นหนึ่งเดียวกันเป็นการประยุกต์ของแสดงร่วมสมัยมากขึ้น

สำหรับภูมิปัญญานั้น เปรียบเสมือนปรัชญาอันเป็นที่มาของความรู้ต่าง ๆ ในการดำเนินชีวิต มีการสืบต่อถ่ายทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน จากพ่อแม่ปู่ย่าตายาย จากคนรุ่นที่หนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งจนถึงปัจจุบัน ได้อนุรักษ์ ฟื้นฟู ประยุกต์ รวมถึงสร้างสรรค์ให้เกิดความรู้ใหม่ในสังคมที่ผสมผสานกันระหว่างความรู้ที่มาจากที่อื่น ๆ ทั่วโลก (เสรี พงศ์พิศ, 2547 และพีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553) ดังนั้น ภูมิปัญญาด้านการแสดงโขน จึงเป็นความเชื่อ ความคิด ความสามารถ ความรู้ และสติปัญญา ของบรรพบุรุษที่ตกผลึกขององค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขน ที่มีกระบวนการกลั่นกรององค์ความ และมีการรักษา สืบทอด ดำรงไว้ ฟื้นฟู และประยุกต์ให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม และผสมผสานความรู้หลายแขนง สร้างสรรค์ทางด้านวัฒนธรรม และเป็นเอกลักษณ์

เฉพาะที่คนไทยภาคภูมิใจ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2497) โดยมีการสืบทอดโขนและการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน เป็นการให้ทั้งความรู้และทักษะ จากครูสู่ศิษย์ มีการไหว้ครู คัดเลือกศิษย์ ศิลปะการแสดงโขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีพฤติกรรม เป็นแบบแผน เกิดจากการเรียนรู้และการยอมรับของสังคมแต่เดิม แม้ว่าครูผู้สอนจะมีความเป็นตัวเองอยู่ แต่สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นได้ถูกถ่ายทอดให้อยู่ในขอบเขตแบบแผนที่สังคมกำหนดและยอมรับ (คำรณ สุนทรานนท์, 2551) ซึ่งส่วนใหญ่ในการเรียนรู้ในสมัยนั้น เน้นการเรียนรู้จากประสบการณ์มีการถ่ายทอดความรู้ของโขนนั้นจะมีการถ่ายทอดที่ลึกซึ่ง โดยอาศัยบ้านครูเป็นที่ทำการถ่ายความรู้ เป็นการเรียนแบบอาศรมในประเทศอินเดีย ซึ่งไทยได้รับอารยธรรมนี้มาด้วย ในประเทศอินเดียจะเรียกว่า คุรุกุล โดยมีลักษณะเป็นสถาบันการศึกษาของอินเดียในสมัยโบราณที่รุ่งเรืองตั้งแต่ยุคพระเวท ก่อนจะเสื่อมความนิยมลงในสมัยอินเดียถูกปกครองโดยอังกฤษ คุรุกุลทั้งหมดจะเป็นอาศรมซึ่งตั้งอยู่ในป่า เด็ก ๆ ที่เป็นพวก “ทวิชา” หลังจากผ่านพิธี “อุปนยนสังสการ” แล้วจะไปอาศัยอยู่กับครูในคุรุกุลเป็นเวลา 9 ปี เป็นอย่างน้อย เพื่อศึกษาพระเวทและศิลปวิทยาการต่าง ๆ จากครูการสอนของครูจะเป็นแบบวิทยาทาน แต่ครูจะรับคุรุทักษิณาจากเด็กหลังจากเด็กสำเร็จการศึกษาแล้ว กล่าวกันว่าการศึกษาท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติและการเน้นจริยธรรมในฐานะแกนกลางของการศึกษาถือว่าเป็นจุดเด่นของคุรุกุล ขณะที่การอิงกับการยึดถือในวรรณะจัดเป็นจุดด้อยของคุรุกุล ปัจจุบันคุรุกุลกลับมาเป็นนิยมอีกครั้งในพื้นที่บางแห่งของประเทศอินเดียในฐานะการศึกษาทางเลือก (วิทยา ศักยาภินันท์, 2554)

การเรียนรู้วิชาโขน เป็นประเพณีที่มีมาแต่เดิมผู้จะฝึกหัดโขนได้ต้องเป็นผู้ชาย เป็นมหาดเล็กลูกผู้มีบรรดาศักดิ์ หรือข้าราชสำนักเป็นส่วนใหญ่ เพราะเป็นประโยชน์ต่อการทำราชการรับใช้บ้านเมือง ฝึกฝนให้ร่างกายสมบูรณ์ แข็งแรง โดยเฉพาะความมีระเบียบวินัย ถือเป็นวิชาที่สร้างคุณธรรม จริยธรรมขั้นพื้นฐานให้กับคนดีของสังคมได้อย่างดี การเรียนโขนไม่ต่างอะไรกับการเข้าเรียนในโรงเรียนโดยทั่วไป แต่มีข้อแตกต่างคือ การฝึกโขนเป็นการฝึกทักษะทางศิลปะการแสดง (ศรัญญู วงษ์กระจ่าง, 2554) ปัจจุบันการเรียนการสอนโขน ถูกจัดเป็นหลักสูตรที่มีแบบแผนการเรียนการสอนผ่านระบบการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีการเรียนการสอนตามหลักสูตร และรายวิชาต่าง ๆ ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพ ซึ่งอยู่ในกลุ่มของวิชานาฏศิลป์ไทย ซึ่งทั้งหมดเป็นเรื่องของการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญา ในการจัดการเรียนการสอนของโขนนั้น ได้นำเอาหลักในทฤษฎีการเรียนรู้จากการปฏิบัติถูกจัดเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งของ การเรียนรู้ทางสังคม เป็นกระบวนการเรียนรู้รูปแบบพฤติกรรมจากการสังเกตพฤติกรรมของผู้สอน และการกระทำของบุคคลอื่นโดยสิ่งมีชีวิตจะเลียนแบบการกระทำพฤติกรรมการแสดงออกทางสีหน้า การเคลื่อนไหว การออกเสียง และอื่น ๆ พฤติกรรมการปฏิบัติตามนั้น เรียกว่าการเลียนแบบที่เกิดขึ้นเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกับสิ่งที่เลียนแบบโดยสังเกตจากรูปแบบการแต่งกาย การพูดท่าทาง และการยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติตามตัวแบบ (Model) หรือกลุ่มเพื่อน ทำให้บุคคลมีพฤติกรรมใหม่ ๆ

เกิดการเปลี่ยนแปลง หรือมีแนวโน้มในการคงพฤติกรรม เดิมไว้และรับรู้ถึงผลที่จะเกิดขึ้นจากการเลียนแบบนั้น (ทิพยา สุขพรวิทวัส, 2550)

สำหรับภูมิปัญญาโขนนั้นเป็นสิ่งที่มีพลวัตรไม่หยุดอยู่นิ่งกับที่ แต่มีการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนในลักษณะศิลปกรรมร่วมสมัย ซึ่งพิเชษฐ กลั่นชื่น (อ้างถึงใน ปาริชาติ จึงวัฒนาภรณ์, 2549) กล่าวถึงศิลปกรรมร่วมสมัยในสภาวการณ์เช่นนี้ความรู้สึกต้องการ “ปกป้อง” สมบัติทางวัฒนธรรมย่อมจะเกิดขึ้นเป็นธรรมดา เพื่อที่จะรักษาไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้ส่งทอดกันมาหลายช่วงอายุคน แต่ในเวลาเดียวกันในส่วนของศิลปินเอง ก็มีจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้ต่อต้านวัฒนธรรมของต่างชาติอย่างสุกขั้วหากแต่ต้องการที่จะสามารถ “แลกเปลี่ยน” วัฒนธรรมกับต่างชาติต่างวัฒนธรรมอย่างเท่าเทียมกัน เพื่อที่จะสร้างความเข้าใจและมิตรภาพระหว่างวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามความเปลี่ยนแปลงนี้ก่อให้เกิดปัญหากับสถานการณ์ของวัฒนธรรมในปัจจุบัน ระหว่างปัญหาของมหาชนที่มีความต้องการรับวัฒนธรรมตะวันตก กับปัญหาของการที่ศิลปินพยายามจะรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างมีศักดิ์ศรีนั้น ซึ่งเป็นปัญหาคนละแบบสิ่งที่สังคมยุคใหม่ต้องการอาจจะไม่ใช่การเลือกเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่อาจจะเป็นการเรียนรู้ที่จะดำรงอยู่ร่วมกันอย่าง พลวัตรที่สร้างสรรค์และมีความสมดุลต่างหาก

ดังกล่าวแล้วข้างต้น โขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย เป็นมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ซึ่งจำเป็นต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัยโดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย จากการสืบค้นพบว่า ยังไม่มีใครศึกษากระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยซึ่งศึกษาในสาขาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ ในหลักสูตรปริญญาเอกของคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ตระหนักถึงความสำคัญของการเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนที่จำเป็นต้องประยุกต์ให้ตอบสนองกับปัจจุบัน เพื่อให้ดำรงอยู่ได้และเผยแพร่กับศิลปะการแสดงร่วมสมัยอื่น ๆ โดยมีคำถามและวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

คำถามการวิจัย

1.กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน เป็นอย่างไร

2. การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษากระบวนการเรียนและถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน

2. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ จำกัดขอบเขตในการศึกษา เรื่อง กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยเรื่อง กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษาเบื้องต้นจากเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และผลการวิจัย สามารถสรุปเป็นขอบเขตด้านเนื้อหาองค์ประกอบได้ ดังนี้

1.1 ภูมิปัญญาโขน

1.1.1 ที่มาและความหมาย

1.1.2 ภูมิปัญญา

1.1.3 ภูมิปัญญาโขน

- ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรมของโขน
- ภูมิปัญญาด้านการแสดงโขน
- ภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์เจรจา
- ภูมิปัญญาด้านเครื่องแต่งกาย
- ภูมิปัญญาด้านฉาก และ เวที
- ภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง

1.2 การเรียนรู้และการถ่ายทอด

1.2.1 ความหมายของของการเรียนรู้และการถ่ายทอด

1.2.2 รูปแบบการเรียนรู้

- การเรียนรู้จากประสบการณ์
- การเรียนรู้จาการปฏิบัติ
- การเรียนรู้จาการชี้นำตนเอง

1.2.3 รูปแบบการถ่ายทอด

- การถ่ายทอดความรู้แบบอาศรมศึกษา
- การถ่ายทอดความรู้แบบการจัดการความรู้
- การถ่ายทอดความรู้โดบใช้แหล่งเรียนรู้

1.3 การศึกษาในระบบและการศึกษานอกระบบ

1.3.1 รูปแบบการศึกษาในระบบ

1.3.2 รูปแบบการศึกษานอกระบบ

1.4 ศิลปกรรมร่วมสมัย

1.4.1 ที่มาและความหมาย

1.4.2 ศิลปะการแสดง

1.4.3 ศิลปกรรมการแสดงร่วมสมัย

1.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ขอบเขตผู้ให้ข้อมูล

ผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วยผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 2 คน และครูโขนในระบบโรงเรียน ประกอบด้วยครูโขน จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 7 คน และครูโขนนอกระบบโรงเรียน จากคณะโขนชาวบ้านครูชีพ ขุนอาจ จำนวน 3 คน และคณะโขนร่วมสมัยจากคณะไก่แก้วการละคร 1 คน คณะ18 Monkeys Dance Theatre 1 คน และคณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น 1 คน รวมทั้งสิ้น 15 คน โดยมีเกณฑ์คุณสมบัติของครูโขนผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1) เป็นครู หรือผู้อยู่ในวงการโขนไม่น้อยกว่า 20 ปี

2) เป็นที่รู้จักในวงการโขน หรือ เป็นนักแสดงโขน

3) เป็นผู้ได้รับรางวัลเกียรติคุณด้านการแสดงโขน หรือได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

4) เป็นผู้มีตำแหน่งทางวิชาการ อาทิ รองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ หรือเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และเป็นที่ปรึกษาศิลปะการแสดงโขน

3. ขอบเขตพื้นที่และระยะเวลา

ผู้วิจัยทำการศึกษาในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล ในช่วงเวลาเดือนตุลาคม 2562 - ตุลาคม 2563

4. ข้อตกลงในงานวิจัยเบื้องต้น

3.1 งานวิจัยนี้ได้ศึกษาเฉพาะกลุ่มครูโขน และกลุ่มผู้ทำงานด้านโขน

3.2 งานวิจัยนี้ได้ศึกษากลุ่มที่ได้ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ภูมิปัญญาโขน หมายถึง องค์ความรู้ของนาฏกรรมโขนที่เรียนรู้และถ่ายทอด 6 ด้าน ได้แก่ ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม ภูมิปัญญาด้านการแสดง ภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์เจรจาการขับร้อง ภูมิปัญญาด้านงานประดิษฐ์ศิลป์ และภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง ทั้งโขนในระบบโรงเรียน และโขนนอกระบบโรงเรียน

2. การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน หมายถึง แรงจูงใจ ในการใฝ่เรียนรู้ รวมถึงรูปแบบการเรียนการสอนโขน ลักษณะของครูผู้ถ่ายทอดความรู้ บรรยากาศในการเรียนรู้ ความสามารถในการเรียนรู้ของนักเรียน วิธีการเรียนรู้ เพื่อแสวงหาจัดการความรู้ไปสู่การประยุกต์ปฏิบัติได้อย่างเหมาะสม เพื่อการอนุรักษ์ และปรับปรุงดัดแปลงสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

3. การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน หมายถึง กระบวนการนำความรู้ภูมิปัญญาของโขน 6 ประการ มาสื่อแสดง สอน แลกเปลี่ยน เรียนรู้ และอื่น ๆ เพื่อการอนุรักษ์และปรับปรุง ดัดแปลง โดยรูปแบบของการจัดการเรียนสอนในปัจจุบัน ตามรูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สภาพปัญหาและอุปสรรคในการถ่ายทอดความรู้ และมุมมองที่ครูผู้ถ่ายทอดมีต่อตนเอง

4. กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน หมายถึง ขั้นตอนที่ครูโขนเรียนรู้และนำมาถ่ายทอดสู่ผู้เรียนของตนในปัจจุบัน ประกอบด้วยความพร้อมในการเรียนรู้ การพัฒนาความรู้ความสามารถในภูมิปัญญาโขน และนำไปเผยแพร่หรือสอนในแบบของตน

5. ศิลปกรรมร่วมสมัย หมายถึง ภูมิปัญญาโขนที่ได้รับการถ่ายทอด การอนุรักษ์ การดัดแปลง การประยุกต์ ให้เข้ากับยุคสมัย ในรูปแบบของโขนกรมศิลปากร โขนขาวบ้าน โขนประยุกต์ เป็นต้น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้สร้างกรอบความคิดในการวิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการเก็บข้อมูลให้ครอบคลุมและบรรลุตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย เรื่อง กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ผู้บริหารในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ได้องค์ความรู้สำหรับการจัดทำแผน นโยบาย โดยคำนึงถึงการเรียนรู้และพัฒนาชีวิตของกระบวนการถ่ายทอดความรู้และการเรียนรู้ รวมถึงการจัดทำหลักสูตรการเรียนการสอน และความรู้เรื่องการสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ที่สอดคล้องกับโลกปัจจุบัน

2. ครูผู้ถ่ายทอดความรู้ เช่น ครูโขน ครูดนตรี ครูช่างประดิษฐ์ศิลป์ ได้ทราบถึงขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดความรู้ กลวิธี การถ่ายทอดความรู้ใหม่ ๆ ร่วมถึงแนวคิดด้านการสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยด้วยโขน เพื่อให้เกิดคุณค่าศิลปะสู่สังคม

3. ผู้เรียน ได้ทราบถึงรูปแบบกระบวนการเรียนรู้ เพื่อนำเอาความรู้ไปถ่ายทอดต่อ และรวมถึงเส้นทางอาชีพของ นักแสดงโขน นักดนตรี และช่างประดิษฐ์ศิลป์ โดยนำเอาความรู้และแบบแนวคิดไปสร้างนวัตกรรมใหม่ ที่สอดคล้องกับโลกปัจจุบัน

4. นักวิจัย และผู้สนใจ สามารถนำเอาผลวิจัยพัฒนาต่อยอดในงานวิจัยครั้งต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัย เรื่อง “กระบวนการการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย” มีการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำเสนอข้อมูลตามลำดับ ดังนี้

1. ภูมิปัญญา
    1.1 ความหมายของภูมิปัญญา
    1.2 ลักษณะภูมิปัญญา
    1.3 คุณค่าของภูมิปัญญา
    1.4 ภูมิปัญญากับการจัดการศึกษา
    1.5 แนวทางการศึกษาภูมิปัญญา
2. โขน
    2.1 ที่มาของโขน
    2.2 ความสำคัญของโขน
    2.3 ประเภทของโขน
    2.4 ภูมิปัญญาโขน
    2.5 จารีตโขน
    2.6 การเรียนการสอนโขน
3. แนวคิดทางการศึกษาและการเรียนรู้ตลอดชีวิต
    3.1 การศึกษาตลอดชีวิต
    3.2 การเรียนรู้ตลอดชีวิต
4. ศิลปกรรมร่วมสมัย
    4.1 ศิลปกรรมร่วมสมัย
    4.2 นาฏกรรมร่วมสมัย
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ภูมิปัญญา

1.1 ความหมายของภูมิปัญญา

ภูมิปัญญา (Wisdom) หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ความเชื่อ ความสามารถทางพฤติกรรม และความสนใจในการแก้ปัญหาของมนุษย์ จากการศึกษาความหมายที่ผู้เชี่ยวชาญนักวิชาการต่าง ๆ ซึ่งครอบคลุมคำว่า ภูมิปัญญา ได้ให้ความหมายพอสรุปได้ ดังนี้

พัทยา สายหู (2534: 109) ให้ความหมายของคำว่า ภูมิปัญญาไว้ว่า คือ “ความรู้ความคิดที่ได้สั่งสมไว้” ชาวบ้าน คือ “คนธรรมดาหรือสามัญชน” หากรวมความหมายก็อาจนิยามไว้ว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน “ความรู้ ความคิดของคนธรรมดา หรือสามัญชนที่ได้สั่งสมไว้” ส่วนอีกคำหนึ่งคือคำว่า “วัฒนธรรม” หมายถึง “เครื่องมืออุปกรณ์การดำรงชีวิตของหมู่คณะ”

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (2554) ให้ความหมายคำว่า “ภูมิปัญญา” ว่าหมายถึง พื้นฐานความรู้ความสามารถ

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2545: 60) มองว่า ภูมิปัญญา คือความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ และความชัดเจนที่เป็นของการใช้สติปัญญาในการเรียนรู้และปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมทางสังคม วัฒนธรรมที่มีพัฒนาการสืบสานกันมายาวนาน

เสรี พงศ์พิศ (2547) ได้ให้ความหมาย ของภูมิปัญญาว่า เป็นปรัชญาอันเป็นที่มาของความรู้ต่าง ๆ ในการดำเนินชีวิต มีการสืบต่อถ่ายทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน จากพ่อแม่ปู่ย่าตายาย จากคนรุ่นที่หนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งจนถึงปัจจุบัน ได้อนุรักษ์ ฟื้นฟู ประยุกต์ รวมถึงสร้างสรรค์ให้เกิดความรู้ใหม่ในสังคมที่ผสมผสานกันระหว่างความรู้ที่มาจากที่อื่น ๆ ทั่วโลก

เรืองเดช ปันเขื่อนขัติย์ (2542: 1-5) กล่าวถึงเรื่องภูมิปัญญา (Folk Wisdom) มักจะหมายถึงสิ่งที่เป็นนามธรรมส่วนยอด ส่วนปลายสุดของสถาบันสังคม (Social Institution) ซึ่งเป็นส่วนประกอบของวัฒนธรรมแต่ละสังคม และสถาบันสังคมนั้นจะต้องดำรงอยู่คู่กับกลุ่มคนซึ่งเรียกว่าองค์การทางสังคม (Social Organization) องค์การทางสังคมนี้ดำรงตนเป็นเอกเทศไม่ได้จำต้องมีสถาบันสังคมเป็นองค์ประกอบที่เหนียวแน่น สถาบันสังคม และองค์การทางสังคมนี้เมื่อผนึกเข้าด้วยกันเป็นหน่วยรวมอันเดียวกันแล้วมีชื่อเรียกว่า โครงสร้างทางสังคม (Social Structure) ซึ่งสามารถแยกเป็นส่วนต่าง ๆ ตามหน้าที่เฉพาะได้ แต่ละส่วนมีหน้าที่เฉพาะเรียกว่า หน่วยทางสังคม (Social Unit) ดังนั้นแต่ละหน่วยสังคมประกอบด้วยคน (หลายคน) และระเบียบแบบแผนสำหรับเป็นแนวทางปฏิบัติของคนเหล่านั้น หากจะทำให้ชัดขึ้น แต่ละหน่วยสังคมประกอบด้วยองค์ประกอบ 4 ประการ คือ 1. ตำแหน่งทางสังคม 2.หน้าที่ 3.แบบแผนพฤติกรรม ซึ่งประกอบด้วย ความเชื่อ ความรู้ ค่านิยม อุดมการณ์ และบรรทัดฐานทางสังคม 4. องค์วัตถุ จากโครงสร้างของหน่วยสังคมนี้สังกัปเรื่องภูมิปัญญาเป็นเนื้อหาสาระส่วนหนึ่ง หรือหลาย ๆ อย่างผสมผสาน

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2543: 3) ให้ความหมายคำว่า “ภูมิปัญญา” ว่าหมายถึง 1) ความรู้เกี่ยวกับเรื่องใด ๆ มีลักษณะเป็นข้อมูลเนื้อหาสาระ เกี่ยวกับเรื่องนั้น ๆ เช่น ความรู้เกี่ยวกับครอบครัว ความรู้เกี่ยวกับมนุษย์ เกี่ยวกับผู้หญิง ผู้ชาย ฯลฯ 2) ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องใด ๆ หรือหน่วยสังคมใด ๆ ความเชื่อดังกล่าวอาจยังไม่มีข้อพิสูจน์ยืนยันว่าถูกต้อง หากพิสูจน์แล้วความเชื่อก็กลายเป็นความรู้ ความเชื่อบางอย่างอาจพิสูจน์ไม่ได้ เช่น เรื่องนรก สวรรค์ ตายแล้วไปไหน ผีมีจริงหรือไม่ 3) ความสามารถหรือแนวทางในการแก้ปัญหา ป้องกันปัญหา เช่น ความสามารถในการสร้างหรือดำรงความสัมพันธ์อันดีในครอบครัว เป็นต้น

ชลธิรา สัตยาวัฒนา (2534) กล่าวถึง ภูมิปัญญา หมายถึง ผลึกขององค์ความรู้ที่มีกระบวนการสั่งสมและสืบทอดกันมา และมีการกลั่นกรองกันมาอย่างยาวนาน มีที่มาหลากหลาย ไร้เอกภพ แต่ภูมิปัญญาจัดว่าเป็นเอกลักษณ์

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2562: 21-27) ภูมิปัญญา หรือ Wisdom หมายถึง ความคิดความเชื่อตลอดจนความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในตัวบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่สั่งสม สืบสาน และพัฒนากันมาผ่านกระบวนการศึกษาและเรียนรู้มา ใช้เป็นรากฐานในการปรับตัวและการดำรงชีวิตท่ามกลางสภาพทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรมอย่างเหมาะสม ภูมิปัญญาเป็นได้ทั้งทรัพยากรบุคคล และองค์ความรู้ที่ใช้การได้จากประสบการณ์ชีวิต ตกผลึกเป็นปัญญา ซึ่งเป็นทั้งแบบความรู้เฉพาะเรื่องและพื้นฐานการปรับตัว การแก้ปัญหา และการพัฒนาชีวิตมนุษย์และสังคม ภูมิปัญญามีการสั่งสม สืบสาน และถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาอาจหลายชั่วอายุคน ในขณะที่บางส่วนนั้นอาจชำรุดหรือสูญหายไป รวมทั้งมีการพัฒนา ประยุกต์ และดัดแปลงภูมิปัญญาไปในหลายลักษณะตามแต่ละยุคสมัยอีกด้วย

จากความหมายข้างต้น จึงสรุปได้ว่า ภูมิปัญญา คือ ความเชื่อ ความคิด ความสามารถ ความรู้ และสติปัญญา ของบรรพบุรุษที่ตกผลึกขององค์ความรู้ ที่มีกระบวนการกลั่นกรององค์ความและมีการรักษา สืบทอด ดำรงไว้ ฟื้นฟู และประยุกต์ให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรม และผสมผสานความรู้ที่มาจากที่อื่น ประเทศอื่น ๆ ให้เกิดความรู้ใหม่ สร้างสรรค์ เป็นประโยชน์ต่อสังคม สำหรับความหมายของการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขน ที่สำคัญและยั่งยืนคือ การจัดการทางศึกษาและการจัดนิทรรศการความรู้ เป็นการเผยแพร่ความรู้ในขอบข่ายที่กว้างขวาง การถ่ายทอดความรู้จัดอยู่ในรูปแบบเข้ารหัส (Codified) เป็นการถ่ายทอดความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit knowledge) เป็นหลักตามต้นฉบับ

1.2 ลักษณะของภูมิปัญญา

ภูมิปัญญาเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าวิถีชีวิตที่ชุมชนและท้องถิ่นต่าง ๆ ได้พัฒนาและสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการดำเนินชีวิต โดยแสดงออกในรูปแบบและวิธีการที่หลากหลาย ทั้งในรูปแบบของวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี จารีต ศิลปะการแสดง ฯลฯ เพื่อเป็นการปลูกจิตสำนึกและกระตุ้นให้คนในชุมชนท้องถิ่นเกิดความตระหนัก มีความตื่นตัวและเข้ามามีส่วนร่วมในการฟื้นฟูเผยแพร่และสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่น และคุณค่าความหลากหลายของศิลปะและวัฒนธรรมไทย ทั้งที่เป็นวิถีชีวิต ค่านิยม และความเป็นไทย ในปัจจุบันวัฒนธรรมท้องถิ่นถูกละเลยและมีการถ่ายทอดไปสู่คนรุ่นใหม่น้อย เช่น การแต่งกาย ภาษาพูด รวมทั้งประเพณีและวิถีชีวิตที่ดีงาม ท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ วัฒนธรรม ได้มีการถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนเรียนรู้อยู่ตลอดเวลา หากมรดกทางวัฒนธรรม ที่มีความแตกต่างหลากหลายกันในพื้นที่ ไม่ได้รับการสืบสานและอนุรักษ์ฟื้นฟูรวมถึงการพัฒนาต่อยอดให้เกิดคุณค่าทางสังคมและจิตใจทำให้คุณค่าทางมรดกวัฒนธรรมลดน้อยไปจนแทบจะสูญหาย วัฒนธรรมวิถีชีวิตที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมองค์ความรู้ในแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะโดดเด่นที่แตกต่างกันไปตามสภาพพื้นที่ ในแต่ละพื้นที่มีภูมิปัญญาหลากหลายควรที่จะได้รับการถ่ายทอดเยาวชนรุ่นหลังสืบไป การอนุรักษ์เป็นหนทางหนึ่งที่ยั่งยืน ในการอนุรักษ์ฟื้นฟู สืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชนให้ดำรงอยู่ในท้องถิ่น ซึ่งอาจจะแบ่งภูมิปัญญาได้ 3 กลุ่มใหญ่ คือ ภูมิปัญญาชาวบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่น และภูมิปัญญาไทย (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2545)

ภูมิปัญญาชาวบ้าน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (2516) คำว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง ความรู้ของชาวบ้าน ซึ่งได้มาจากประสบการณ์ และความเฉลียวฉลาดของชาวบ้าน รวมทั้งความรู้ที่สั่งสมมาแต่บรรพบุรุษ สืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ระหว่างการสืบทอดมีการปรับประยุกต์ และเปลี่ยนแปลง จนอาจเกิดเป็นความรู้ใหม่ตามสภาพการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม สำหรับ ยิ่งยง เทาประเสริฐ (2543) กล่าวถึงภูมิปัญญาชาวบ้านว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านหรือภูมิปัญญาพื้นบ้าน (Popular Wisdom) หมายถึง องค์ความรู้ ความสามารถและประสบการณ์ที่สั่งสมและสืบทอดกันมา อันเป็นความสามารถและศักยภาพในเชิงแก้ปัญหา การปรับตัวเรียนรู้และสืบทอดไปสู่คนรุ่นใหม่ เพื่อการดำรงอยู่รอดของเผ่าพันธุ์จึงตกทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เผ่าพันธุ์หรือเป็นวิธีของชาวบ้าน โดย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2539) ได้กำหนดสาขาของภูมิปัญญาชาวบ้านไว้ 5 ด้าน ดังนี้

1. ด้านการเกษตร ได้แก่ การทำการเกษตรแบบผสมผสานการแก้ปัญหาด้านการตลาดของผลผลิตทางการเกษตร การแก้ปัญหาด้านการผลิต และการรู้จักปรับปรุงสร้างสรรค์เทคโนโลยีเป็นต้น

2. ด้านสิ่งแวดล้อม ได้แก่ การอนุรักษ์ป่าไม้ ต้นน้ำลำธาร การรักษา การถ่ายทอดความรู้ดั้งเดิมเพื่ออนุรักษ์ เช่น การเคารพแม่น้ำ การบวชป่า เป็นต้น

3. ด้านการจัดการสวัสดิการและธุรกิจชุมชน ได้แก่ กองทุนต่าง ๆ เช่น ธนาคารข้าว กลุ่มสัจจะออมทรัพย์ กลุ่มแม่บ้าน เป็นต้น

4. ด้านการรักษาโรคและการป้องกันโรค ได้แก่ หมอพื้นบ้าน หมอธรรม และปราชญ์ผู้รอบรู้เรื่องสมุนไพร

5. ด้านการผลิตและการบริโภค ได้แก่ การแปรรูปผลิตผลทางการเกษตรอย่างมีประสิทธิภาพและสามารถตอบสนองความต้องการของสังคมและท้องถิ่นได้

ซึ่งตรงกับแนวคิด พัชรินทร์ สิรสุนทร (2543) ได้กล่าวถึงภูมิปัญญาชาวบ้านไว้ว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านนั้น หมายถึง องค์ความรู้ระบบคิดและระบบความเชื่อ ตลอดจนนวัตกรรมที่เกิดขึ้นและเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและวัฒนธรรมของสามัญชน และเสรี พงศ์พิศ (2556) แสดงมุมมองของภูมิปัญญาชาวบ้านหมายถึง องค์ความรู้ของชาวบ้าน หรือ ความรู้ที่ชาวบ้านเรียนรู้และมีประสบการณ์สืบทอดต่อกันมาจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้าน หรือภูมิปัญญาพื้นบ้าน คือ ความรู้ของชาวบ้าน ซึ่งได้มาจากประสบการณ์ ว่าเป็นองค์ความรู้ที่ชาวบ้านคิดขึ้นจากความรู้และสติปัญญาของชาวบ้านเอง และเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ซึ่งนำไปใช้แก้ปัญหาตามสถานณ์ที่พบ มีการสืบทอดต่อกันมาจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง และเป็นวิธีของชาวบ้าน

ภูมิปัญญาเป็นความรู้ที่ประกอบไปด้วยคุณธรรมซึ่งสอดคล้องกับวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวบ้านในวิถีดั้งเดิมนั้น ชีวิตของชาวบ้านไม่ได้แบ่งแยกเป็นส่วน ๆ หากแต่ทุกอย่างมีความสัมพันธ์กัน การทำมาหากิน การอยู่ร่วมกันในชุมชน การปฏิบัติศาสนา พิธีกรรมและประเพณี ความรู้เป็นคุณธรรมเมื่อผู้คนใช้ความรู้นั้นเพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างคนกับคน คนกับธรรมชาติและคนกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ความสัมพันธ์ที่ดีเป็นความสัมพันธ์ที่มีความสมดุลที่เคารพกันและกัน ไม่ทำร้ายทำลายกัน ทำให้ทุกฝ่ายทุกส่วนอยู่รวมกันได้อย่างสันติ ชุมชนดั้งเดิมจึงมีกฎเกณฑ์ของการอยู่ร่วมกัน มีคนเฒ่าคนแก่เป็นผู้นำ คอยให้คำแนะนำตักเตือน ตัดสินและลงโทษหากมีการละเมิด ชาวบ้านเคารพธรรมชาติรอบตัว ดิน น้ำ ป่าเขา ข้าว แดด ลม ฝน โลกและจักรวาล ชาวบ้านเคารพผู้หลักผู้ใหญ่ พ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ทั้งที่มีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้ว

ภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึง กระบวนทัศน์ของบุคคลที่มีต่อตนเอง ต่อโลกและสิ่งแวดล้อม ซึ่งกระบวนการดังกล่าว จะมีรากฐานคำสอนทางศาสนา คติ จารีต ประเพณี ที่ได้รับการถ่ายทอดสั่งสอนและปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ปรับปรุงเข้ากับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปแต่ละสมัย ทั้งนี้โดยมีเป้าหมายเพื่อความสงบสุขในส่วนที่เป็นชุมชน และปัจเจกบุคคล ซึ่งกระบวนทัศน์ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น จำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ (ยิ่งยง เทาประเสริฐ, 2543)

1. ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการจัดการความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติแวดล้อม

2. ภูมิปัญญาเกี่ยวกับสังคมหรือการจัดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์

3. ภูมิปัญญาเกี่ยวกับระบบการผลิตหรือประกอบอาชีพที่มีลักษณะมุ่งเน้นระบบการผลิตเพื่อตนเอง

จากมุมมองของกฤษณา วงษาสันต์ (2552: 5) กล่าวถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นว่า ในปัจจุบันยังไม่มีผู้ใดให้ความหมายไว้อย่างชัดเจน แต่สามารถทำความเข้าใจได้ดังนี้ หมายถึง ความรู้หรือประสบการณ์ดั้งเดิมของประชาชนในท้องถิ่นที่ได้รับการถ่ายทอดสืบ ต่อกันมาจากบรรพบุรุษหรือถ่ายทอดต่อกันจากสถาบันต่าง ๆ ในชุมชน เช่น จากสถาบันครอบครัว สถาบันความเชื่อและศาสนา สถาบันการเมืองการปกครอง สถาบันเศรษฐกิจ และสถาบันทางสังคมอื่น ๆ นอกจากนี้ กรมการศึกษานอกโรงเรียนให้ความหมายคำว่า “ภูมิปัญญาชาวบ้าน” นั้นเป็นการเชื่อมโยงไปถึงความรู้ประสบการณ์ตรงของคนในท้องถิ่น ที่ได้จากการสะสมประสบการณ์จากการทำงาน การประกอบอาชีพและการเรียนรู้จากธรรมชาติแวดล้อมต่าง ๆ และถ้าจะพิจารณาภูมิปัญญาท้องถิ่นเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีแล้วนั้นหมายถึง เทคนิควิทยาพื้นบ้านได้ด้วย โดยสถานวิจัยสังคมได้ให้คำจำกัดความว่า เทคโนโลยีนั้นเป็นความรู้ว่าจะทำสิ่งต่าง ๆ อย่างไร โดยมีองค์ประกอบ 2 ประการคือ เครื่องมือในการทำสิ่งนั้น ๆ และกระทบกันขั้นตอนในการทำสิ่งนั้น ๆ ซึ่งสามารถแยกได้ในลักษณะความรู้ที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ที่มีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมและความจำเป็นในท้องถิ่น เช่น การประยุกต์ใช้พลังคน สัตว์ และธรรมชาติ ตลอดจนองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในแต่ละท้องถิ่นหรือชุมชน ในอันที่จะเป็นทางเลือกในการดำรงชีวิตของมนุษย์ เช่น การประยุกต์ใช้พลังคน สัตว์ และธรรมชาติ ตลอดจนองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในแต่ละท้องถิ่นหรือชุมชน ในอันที่จะเป็นทางเลือกในการดำรงชีวิตของมนุษย์ เช่น การประยุกต์แนวความคิดที่เป็นมรดกของคนไทยในการประกอบอาชีพ โดยใช้ทรัพยากรในท้องถิ่นเป็นหลักพิจารณากิจกรรมหรืออาชีพของชุมชน เช่น แถบพื้นที่หรือท้องถิ่นใดเป็นที่ราบลุ่มกิจกรรมของชุมชนก็คือ การทำนา หรือการปั้นโอ่งและตุ่มน้ำจากดินเหนียว หรือการแกะสลักไม้เป็นเครื่องใช้ต่าง ๆ โดยใช้ไม้ที่มีอยู่ในท้องถิ่น เป็นต้น ในการสัมมนาทางวิชาการ โดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏสุรินทร์ ในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นและการสร้างเครือข่าย นั้นได้ให้คำจำกัดความของคำว่าภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน (Local wisdom หรือ popular wisdom) คือพื้นฐานของความรู้ของชาวบ้านหรือคือความรอบรู้ของชาวบ้านที่เรียนรู้และมีประสบการณ์สืบต่อกันมาทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งเรียนรู้จากผู้ใหญ่หรือที่เป็นความรู้สะสมสืบต่อกันมา ซึ่ง เอกวิทย์ ณ ถลาง (2540) ได้แบ่ง ภูมิปัญญาท้องถิ่น ออกเป็นหลายแขนง แต่มักจะถูกมองว่าล้าหลัง บางกลุ่มจึงไม่ค่อยให้ความนิยมและสืบสานกันมากนัก ส่วนใหญ่แล้วภูมิปัญญาท้องถิ่นมักสืบทอดบอกกล่าวกันเป็นการภายใน เช่น สูตรทำอาหาร หรือตำรับตำราต่าง ๆ ทำให้ไม่เป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไป อาจจำแนกภูมิปัญญาท้องถิ่นออกเป็น 10 ลักษณะ ดังนี้

1. ภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับความเชื่อและศาสนา สำหรับภูมิปัญญาประเภทนี้จะมีลักษณะที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น เนื่องจากมีพื้นฐานทางความเชื่อในศาสนาที่แตกต่างกัน สำหรับภูมิปัญญาท้องถิ่นของไทยซึ่งเกี่ยวกับความเชื่อในทางพระพุทธศาสนาเป็นหลักนั้นได้มีส่วนสร้างสรรค์สังคม โดยการผสมผสานกับความเชื่อดังเดิมจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น

2. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับประเพณีและพิธีกรรม เนื่องจากประเพณีและพิธีกรรมเป็นสิ่งที่ดีงามที่คนในท้องถิ่นสร้างขึ้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นการเพิ่มขวัญและกำลังใจคนในสังคม ภูมิปัญญาประเภทนี้จึงมีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตในสังคมเป็นอย่างมากดังจะเห็นได้จากประเพณีและพิธีกรรมที่สำคัญในประเทศไทยล้วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของคนในสังคมแทบทั้งสิ้น

3. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับศิลปะพื้นบ้านเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะต่าง ๆ โดยการนำทรัพยากรที่มีอยู่มาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันหลังจากนั้นได้สืบทอดโดยการพัฒนาอย่างไม่ขาดสายกลายเป็นศิลปะที่มีคุณค่าเฉพาะถิ่น

4. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับอาหารและผักพื้นบ้านนอกจากมนุษย์เพื่อนำอาหารมาบริโภคเพื่อความอยู่รอดแล้ว มนุษย์ยังได้นำเทคนิคการถนอมอาหารและการปรุงอาหารมาใช้เพื่อให้อาหารที่มีมากเกินความต้องการสามารถเก็บไว้บริโภคได้เป็นเวลานานซึ่งถือว่าเป็นภูมิปัญญาอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญต่อการดำรงชีวิต นอกจากนี้ยังนำผักพื้นบ้านชนิดต่าง ๆ มาบริโภคอีกด้วย

5. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้าน เป็นการละเล่นถือว่าสร้างความผ่อนคลายโดยเฉพาะในวัยเด็กซึ่งชอบความสนุกสนานเพลิดเพลิน ภูมิปัญญาท้องถิ่นของไทยส่วนใหญ่จะใช้อุปกรณ์ในการละเล่นที่ประดิษฐ์มาจากธรรมชาติซึ่งแสดงให้เห็นวิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติและรู้จักปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมอย่างกลมกลืน

6. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรมประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่หลากหลายซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ของแต่ละภาคเราสามารถพบหลักฐานจากร่องรอยของศิลปวัฒนธรรมที่ปรากฏกระจายอยู่ทั่วไป เช่น สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม เป็นต้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเทคนิค ความคิด ความเชื่อของบรรพบุรุษเป็นอย่างดี

7. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน ภูมิปัญญาประเภทนี้ส่วนมากแสดงออกถึงความสนุกสนาน และยังเป็นคติสอนใจสำหรับคนในสังคม ซึ่งมีส่วนแตกต่างกันออกไปตามโลกทัศน์ของคนในภาคต่าง ๆ

8. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับสมุนไพรและตำรายาพื้นบ้านภูมิปัญญาประเภทนี้เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของคนในอดีตและถ่ายทอดให้กับคนรุ่นหลังถือว่ามีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะถือว่าเป็นปัจจัยสี่ ซึ่งมีความจำเป็นสำหรับมนุษย์ หากได้รับการพัฒนาหรือส่งเสริมจะเป็นประโยชน์ทางเศรษฐกิจและสังคมในอนาคตได้

9. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับการประดิษฐ์กรรมเทคโนโลยีและสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่เกิดจากภูมิปัญญาของคนไทยในแต่ละภาคนั้นถือเป็นการประดิษฐ์กรรมและหัตถกรรมชั้นเยี่ยม ซึ่งปัจจุบันไม่ได้รับความสนใจในการพัฒนาและส่งเสริมภูมิปัญญาประเภทนี้เท่าที่ควร หากมีการเรียนรู้และสืบทอดความคิดเกี่ยวกับการประดิษฐ์กรรมและหัตถกรรมให้แก่เยาวชน จะเป็นการรักษาภูมิปัญญาของบรรพชนได้อีกทางหนึ่ง

10. ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิตตามสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เนื่องจากคนไทยมีอาชีพที่เกี่ยวกับเกษตรกรรมโดยเฉพาะการทำนา ทำไร่ จึงทำให้เกิดภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับความเชื่อและพิธีกรรมในการดำรงชีวิตเพื่อแก้ปัญหาหรืออ้อนวอนเพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ในการเพาะปลูกและเพื่อเพิ่มผลิตผลทางการเกษตรดังจะเห็นได้จากพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการเกษตรทั่วทุกภูมิภาคของไทย กลุ่มเป้าหมายของภูมิปัญญาท้องถิ่น

ภูมิปัญญาก็คือองค์ความรู้ที่ บรรพบุรุษถ่ายทอดให้สืบทอด สืบสาน ให้ดำรงคงอยู่ในรูปแบบต่าง ไม่ว่าจะเป็น ขนบธรรมเนียมประเพณี จารีต ศิลปะการแสดง รวมถึงวิถีชีวิต อาชีพ เป็นต้น เพื่อให้ผู้สืบทอด นำไปประกอบการดำรงชีพ ตามวิถีชีวิตของแต่ละชุมชน ครอบครัวสืบไป

ซึ่งตรงกับ สุวัฒน์ วัฒนวงศ์ (2551) ภูมิปัญญาท้องถิ่นถือเป็นความรู้ที่เป็นองค์รวม ซึ่งรวบรวมความรู้ต่าง ๆ ให้มาสัมพันธ์กันจนเกิดมิติ รอบด้าน สะท้อนความคิด ความเชื่อ ความใฝ่ฝัน ความสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัว คนในชุมชนท้องถิ่นและจารีตประเพณีต่าง ๆ ซึ่งเป็นรากฐานการดำรงชีวิตของคนในสังคมนั้น เป็นสรรพวิชาความรู้ทั้งหมดที่ชุมชนท้องถิ่นใช้แก้ปัญหาหรือจรรโลงชีวิต ซึ่งเป็นประโยชน์ในการเลี้ยงชีพหรือประโยชน์ด้านอื่น ๆ ในการดำรงชีวิตของชุมชนท้องถิ่นและปัจเจกชน ซึ่งความสำคัญดังกล่าวได้รับความสนใจจากองค์กรต่าง ๆ เช่น องค์กรภาครัฐ องค์กรเอกชน และองค์กรชุมชนท้องถิ่น หรือองค์กรชาวบ้าน เพื่อให้คนไทยได้หันมาทำความเข้าใจภูมิหลังและรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองมากขึ้น หาใช่จะทวนกระแสความเจริญหันกลับไปหลงใหลได้ปลื้มกับชีวิตในอดีตก็หาไม่ แต่เป็นปฏิกิริยาเชิงสร้างสรรค์ เพื่อให้คนไทย สังคมไทย ดำรงอยู่และก้าวหน้าต่อไปอย่างมีดุลยภาพให้ทันโลก ซึ่งสอดคล้องกับ

รัตนะ บัวสนธิ์ (2542) ได้ให้มุมมองอีกมิติว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึงกระบวนทัศน์ของบุคคลที่มีต่อตนเอง ต่อโลกและสิ่งแวดล้อมซึ่งกระบวนทัศน์ดังกล่าวจะมีรากฐานจากคำสอนทางศาสนาคติ จารีตประเพณีที่ได้รับการถ่ายทอดสั่งสอนและปฏิบัติสืบเนื่องกันมาปรับปรุงเข้ากับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลง แต่ละสมัย ทั้งนี้โดยมีเป้าหมายเพื่อความสงบสุขของในส่วนที่เป็นชุมชนและปัจเจกบุคคล ซึ่งกระบวนทัศน์ที่เป็นภูมิปัญญาจำแนกออกได้ 3 ลักษณะคือ

ลักษณะที่ 1 ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการจัดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติแวดล้อม

ลักษณะที่ 2 ภูมิปัญญาเกี่ยวกับระบบสังคมหรือการจัดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์

ลักษณะที่ 3 ภูมิปัญญาเกี่ยวกับระบบการผลิตหรือการประกอบอาชีพที่มีลักษณะมุ่งเน้นระบบการผลิตเพื่อพึ่งพาตนเอง

จากการศึกษาความหมายภูมิปัญญาข้างต้น สรุปว่าภูมิปัญญา หมายถึงความรู้ความสามารถของบุคคล ที่ได้เรียนรู้มีประสบการณ์สั่งสมเลือกสรรปรับตัวจนเป็นความรู้ที่สามารถนำไปแก้ปัญหา หรือสร้างเสริมให้มีการดำรงชีวิตประจำวันที่ดีขึ้น จากนั้นนำไปถ่ายทอด ทั้งวิธีการบอกเล่าสั่งสอน และการปฏิบัติให้ดูเป็นแบบอย่าง

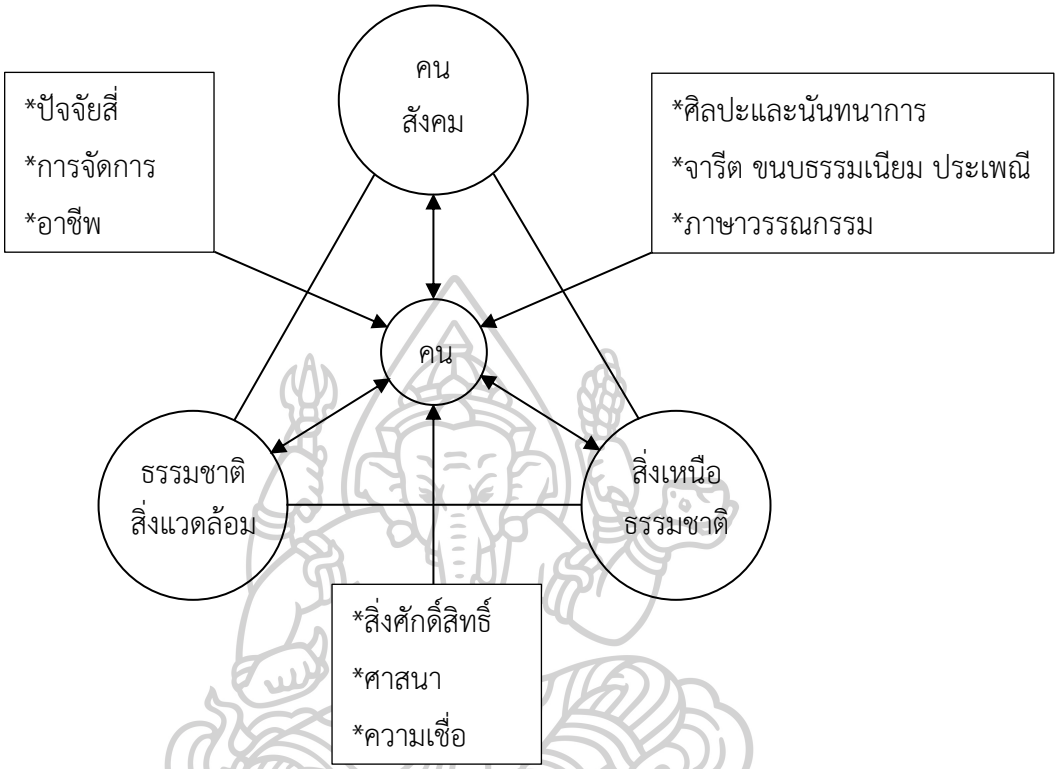
ภูมิปัญญาไทย สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2551: 25) ได้ให้ความหมายในส่วนของภูมิปัญญาไทยกับการศึกษาตามอัธยาศัย ว่าชุมชน องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น หน่วยงานภาครัฐท้องถิ่น ควรส่งเสริมให้มีแหล่งการเรียนรู้ หรือศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาไทยของผู้ทรงซึ่งองค์ความรู้ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน/ช่างฝีมือ ฯลฯ ในท้องถิ่นรวมทั้งให้การสนับสนุนในด้านวัสดุ เครื่องมือและอุปกรณ์ต่าง ๆ จัดทำหนังสือ เอกสาร สื่อต่าง ๆ ที่ใช้ในการประกอบกิจกรรมเพื่อการเผยแพร่ความรู้ รวมทั้งส่งเสริมให้มีการสำรวจภูมิปัญญาไทยในแต่ละท้องถิ่น และจัดทำทำเนียบหรือบัญชีภูมิปัญญาไทยและประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนในท้องถิ่นได้รับรู้ถึงภูมิปัญญาที่มีอยู่ในท้องถิ่น ประชาชนจะได้รับประโยชน์อะไรบ้างจากภูมิปัญญาไทย ซึ่งดวงฤทัย อรรคแสง (2552: 18) ได้แสดงทัศนะด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น : เพื่อการศึกษาที่ยั่งยืน ภูมิปัญญาไทยกับการศึกษาในระบบ หน่วยงานภาครัฐควรจะกำหนดให้โรงเรียนมีหลักสูตร การเรียนการสอน ตำรา หนังสือประกอบ เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภูมิปัญญาของท้องถิ่น รวมถึงให้มีการปลูกจิตสำนึกให้นักเรียนเห็นความสำคัญและคุณค่าของภูมิปัญญาไทย โดยมีผู้ทรงซึ่งองค์ความรู้ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน/ช่างฝีมือ ฯลฯ เป็นแหล่งเรียนรู้ให้แก่นักเรียน

ภูมิปัญญาไทย มีความสำคัญต่อการพัฒนาชุมชน และสังคมไทย ทั้งนี้การศึกษาแห่งชาติได้กำหนดให้สถานศึกษาร่วมกับบุคคล ครอบครัว ชุมชน องค์กรชุมชน ส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชนโดยการจัดกระบวนการการเรียนรู้ภายในชุมชน เพื่อให้ชุมชนมีการจัดการศึกษาและรู้จักเลือกสรรภูมิปัญญาและวิทยาการต่าง ๆ เพื่อบูรณาการให้สอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการ โดยจัดให้ภูมิปัญญาไทยให้มีการถ่ายทอดภูมิปัญญาสู่ท้องถิ่น และจัดให้เกิดการศึกษาอย่างจริงจัง รวมทั้งหาวิธีการสนับสนุนให้มีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์พัฒนาระหว่างชุมชน อันแสดงถึงความยั่งยืนในการพัฒนาคุณภาพการศึกษาและสร้างความมั่นคงให้กับสังคมและประเทศชาติต่อไป

ภูมิปัญญาไทยสามารถสะท้อนออกมาใน 3 ลักษณะที่สัมพันธ์ใกล้ชิดกัน คือ

1. ความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกันระหว่างคนกับโลก สิ่งแวดล้อม สัตว์ พืช และธรรมชาติ
2. ความสัมพันธ์ของคนกับคนอื่น ๆ ที่อยู่รวมกันในสังคม หรือในชุมชน
3. ความสัมพันธ์กันระหว่างคนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์สิ่งเหนือธรรมชาติ ตลอดทั้งสิ่งที่ไม่สามารถสัมผัสได้ทั้งหลาย

ทั้ง 3 ลักษณะนี้ คือ สมามิติของเรื่องเดียวกัน หมายถึง ชีวิตชุมชนสะท้อนออกมาถึงภูมิปัญญาในการดำเนินชีวิตอย่างมีเอกภาพเหมือนสามมุมของรูปสามเหลี่ยม ภูมิปัญญาจึงเป็นรากฐานในการดำเนินชีวิตของคนไทย ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนโดยแผนภาพดังนี้



แผนภาพที่ 2 ลักษณะภูมิปัญญาที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติ
ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542)

จากแผนภาพข้างต้น จะเห็นได้ว่า ลักษณะภูมิปัญญาที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม จะแสดงออกมาในลักษณะภูมิปัญญาในการดำเนินวิถีชีวิตขั้นพื้นฐานด้านปัจจัยสี่ ซึ่งประกอบด้วย อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค ตลอดทั้งการประกอบอาชีพต่าง ๆ เป็นต้น

ภูมิปัญญาที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนอื่นในสังคม จะแสดงออกมาในลักษณะจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะและนันทนาการ ภาษาและวรรณกรรม ตลอดทั้งการสื่อสารต่าง ๆ เป็นต้น

ภูมิปัญญาที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งเหนือธรรมชาติจะแสดงออกมาในลักษณะของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ศาสนา ความเชื่อต่าง ๆ เป็นต้น

1.3 คุณค่าของภูมิปัญญา

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (2543) ได้กล่าวถึงคุณค่าของภูมิปัญญาไทย ประโยชน์และความสำคัญของภูมิปัญญา ที่บรรพบุรุษไทย ได้สร้างสรรค์ และสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง จากอดีตสู่ปัจจุบัน ทำให้คนในชาติเกิดความรัก และความภาคภูมิใจ ที่จะร่วมแรงร่วมใจสืบสานต่อไปในอนาคต เช่น โบราณสถาน โบราณวัตถุ สถาปัตยกรรม ประเพณีไทย การมีน้ำใจ ศักยภาพในการประสานผลประโยชน์ เป็นต้น ภูมิปัญญาไทยจึงมีคุณค่า และความสำคัญ ดังนี้

1) สร้างชาติให้เป็นปึกแผ่น พระมหากษัตริย์ไทยได้ใช้ภูมิปัญญาในการสร้างชาติ สร้างความเป็นปึกแผ่นให้แก่ประเทศชาติมาโดยตลอด ตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช พระองค์ทรงปกครองประชาชน ด้วยพระเมตตา แบบพ่อปกครองลูก ผู้ใดประสบความเดือดร้อน ก็สามารถตีระฆัง แสดงความเดือดร้อน เพื่อขอรับพระราชทานความช่วยเหลือทำให้ประชาชนมีความจงรักภักดีต่อพระองค์ต่อประเทศชาติร่วมกันสร้างบ้านเรือนจนเจริญรุ่งเรืองเป็นปึกแผ่น สมเด็จพระนเรศวรมหาราช พระองค์ทรงใช้ภูมิปัญญากระทำยุทธหัตถี จนชนะข้าศึกศัตรู และทรงกอบกู้เอกราชของชาติไทยคืนมาได้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลปัจจุบัน พระองค์ทรงใช้ภูมิปัญญาสร้างคุณประโยชน์แก่ประเทศชาติ และเหล่าพสกนิกรมากมายเหลือคณานับ ทรงใช้พระปรีชาสามารถ แก้ไขวิกฤตการณ์ทางการเมือง ภายในประเทศ จนรอดพ้นภัยพิบัติหลายครั้ง พระองค์ทรงมีพระปรีชาสามารถหลายด้าน แม้แต่ด้านการเกษตร พระองค์ได้พระราชทานทฤษฎีใหม่ให้แก่พสกนิกรทั้งด้านการเกษตรแบบสมดุลและยั่งยืนฟื้นฟูสภาพแวดล้อมนำความสงบร่มเย็นของประชาชนให้กลับคืนมาแนวพระราชดำริ "ทฤษฎีใหม่" แบ่งออกเป็น 3 ขั้น โดยเริ่มจากขั้นตอนแรก ให้เกษตรกรรายย่อย "มีพออยู่พอกิน" เป็นขั้นพื้นฐาน โดยการพัฒนาแหล่งน้ำ ในไร่นา ซึ่งเกษตรกรจำเป็นที่จะต้องได้รับความช่วยเหลือจากหน่วยราชการ มูลนิธิ และหน่วยงานเอกชน ร่วมใจกันพัฒนาสังคมไทย ในขั้นที่สองเกษตรกรต้องมีความเข้าใจ ในการจัดการในไร่นาของตน และมีการรวมกลุ่มในรูปสหกรณ์เพื่อสร้างประสิทธิภาพทางการผลิต และการตลาดการลดรายจ่ายด้านความเป็นอยู่โดยทรงตระหนักถึงบทบาทขององค์กรเอกชนเมื่อกลุ่มเกษตรวิวัฒน์มาขั้นที่ 2 แล้ว ก็จะมีศักยภาพ ในการพัฒนาไปสู่ขั้นที่สาม ซึ่งจะมีอำนาจในการต่อรองผลประโยชน์กับสถาบันการเงินคือ ธนาคาร และองค์กรที่เป็นเจ้าของ แหล่งพลังงาน ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งในการผลิต โดยมีการแปรรูปผลิตผล เช่น โรงสี เพื่อเพิ่มมูลค่าผลิตผล และขณะเดียวกันมีการจัดตั้งร้านค้าสหกรณ์ เพื่อลดค่าใช้จ่ายในชีวิตประจำวัน อันเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิตของบุคคลในสังคม จะเห็นได้ว่า มิได้ทรงทอดทิ้งหลักของความสามัคคีในสังคม และการจัดตั้งสหกรณ์ซึ่งทรงสนับสนุนให้กลุ่มเกษตรกรสร้างอำนาจต่อรองในระบบเศรษฐกิจ จึงจะมีคุณภาพชีวิตที่ดี จึงจัดได้ว่า เป็นสังคมเกษตรที่พัฒนาแล้ว สมดังพระราชประสงค์ที่ทรงอุทิศพระวรกายและพระสติปัญญา ในการพัฒนาการเกษตรไทยตลอดระยะเวลาแห่งการครองราชย์

2) สร้างความภาคภูมิใจและศักดิ์ศรีเกียรติภูมิแก่คนไทย คนไทยในอดีตที่มีความสามารถปรากฏในประวัติศาสตร์มีมากเป็นที่ยอมรับของนานาอารยประเทศ เช่น นายขนมต้ม เป็นนักมวยไทย ที่มีฝีมือเก่งในการใช้อวัยวะทุกส่วน ทุกท่าของแม่ไม้มวยไทย สามารถชกมวยไทยจนชนะพม่าได้ถึงเก้าคนสิบคนในคราวเดียวกัน แม้ในปัจจุบัน มวยไทยก็ยังถือว่าเป็นศิลปะชั้นเยี่ยม เป็นที่นิยมฝึกและแข่งขันในหมู่คนไทยและชาวต่าง ประเทศ ปัจจุบันมีค่ายมวยไทยทั่วโลกไม่ต่ำกว่า 30,000 แห่ง ชาวต่างประเทศที่ได้ฝึกมวยไทย จะรู้สึกยินดีและภาคภูมิใจ ในการที่จะใช้กติกาของมวยไทย เช่น การไหว้ครูมวยไทย การออกคำสั่งในการชกเป็นภาษาไทยทุกคำ เช่น คำว่า "ชก" "นับหนึ่งถึงสิบ" เป็นต้น ถือเป็นมรดก ภูมิปัญญาไทย นอกจากนี้ ภูมิปัญญาไทยที่โดดเด่นยังมีอีกมาก เช่น มรดกภูมิปัญญาทางภาษาและวรรณกรรม โดยที่มีอักษรไทยเป็นของตนเองมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย และวิวัฒนาการมาจนถึงปัจจุบัน วรรณกรรมไทยถือว่า เป็นวรรณกรรมที่มีความไพเราะได้อรรถรสครบทุกด้าน วรรณกรรมหลายเรื่องได้รับการแปลเป็นภาษาต่างประเทศหลายภาษา ด้านอาหาร อาหารไทยเป็นอาหารที่ปรุงง่าย พืชที่ใช้ประกอบอาหารส่วนใหญ่เป็นพืชสมุนไพรที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น และราคาถูก มีคุณค่าทางโภชนาการ และยังป้องกันโรคได้หลายโรค เพราะส่วนประกอบส่วนใหญ่เป็นพืชสมุนไพร เช่น ตะไคร้ ขิง ข่า กระชาย ใบมะกรูด ใบโหระพา ใบกะเพรา เป็นต้น

3) ปรับประยุกต์หลักธรรมคำสอนทางศาสนาใช้กับวิถีชีวิตได้อย่างเหมาะสม คนไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ โดยนำหลักธรรมคำสอนของศาสนามาปรับใช้ในวิถีชีวิตได้อย่างเหมาะสม ทำให้คนไทยเป็นผู้อ่อนน้อมถ่อมตน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ประนีประนอม รักสงบ ใจเย็น มีความอดทน ให้อภัยแก่ผู้สำนึกผิด ดำรงวิถีชีวิตอย่างเรียบง่าย ปกติสุข ทำให้คนในชุมชนพึ่งพากันได้ แม้จะอดอยากเพราะแห้งแล้ง แต่ไม่มีใครอดตาย เพราะพึ่งพาอาศัยกัน แบ่งปันกันแบบ "พริกบ้านเหนือเกลือบ้านใต้" เป็นต้น ทั้งหมดนี้สืบเนื่องมาจากหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา เป็นการใช้ภูมิปัญญา ในการนำเอาหลักของพระพุทธศาสนามา ประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวัน และดำเนินกุศโลบาย ด้านต่างประเทศจนทำให้ชาวพุทธทั่วโลกยกย่อง ให้ประเทศไทยเป็นผู้นำทางพุทธศาสนา และเป็น ที่ตั้งสำนักงานใหญ่องค์การพุทธศาสนิกสัมพันธ์แห่งโลก (พสล.) อยู่เยื้อง ๆ กับอุทยานเบญจสิริ กรุงเทพมหานคร โดยมีคนไทย (ฯพณฯ สัญญา ธรรมศักดิ์ องคมนตรี) ดำรงตำแหน่งประธาน พสล. ต่อจาก ม.จ.หญิงพูนพิศมัย ดิศกุล

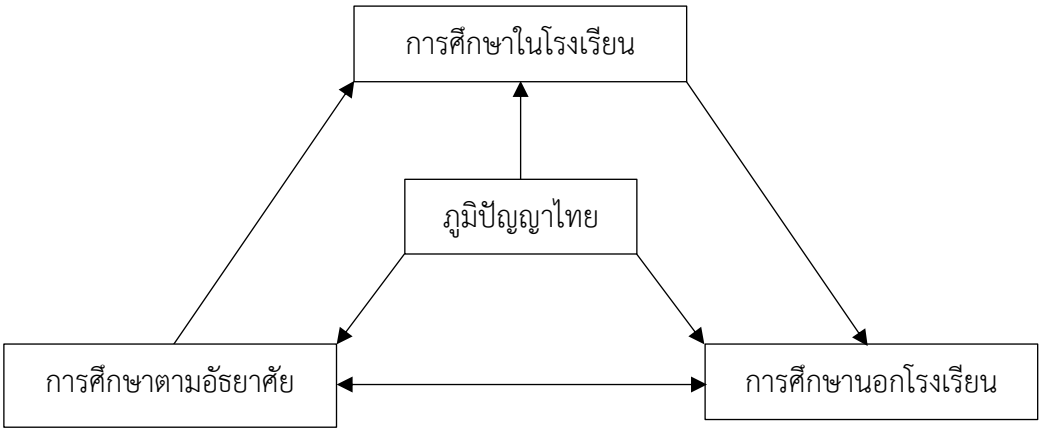
4) สร้างความสมดุลระหว่างคนในสังคมและธรรมชาติได้อย่างยั่งยืน ภูมิปัญญาไทยมีความเด่นชัดในเรื่องของการยอมรับนับถือ และให้ความสำคัญแก่คน สังคม และธรรมชาติอย่างยิ่ง มีเครื่องชี้ที่แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนมาก เช่น ประเพณีไทย 12 เดือน ตลอดทั้งปี ล้วนเคารพคุณค่าของธรรมชาติ ได้แก่ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีลอยกระทง เป็นต้น ประเพณีสงกรานต์เป็นประเพณีที่ทำในฤดูร้อนซึ่งมีอากาศร้อน ทำให้ต้องการความเย็น จึงมีการรดน้ำดำหัว ทำความสะอาดบ้านเรือน และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม มีการแห่นางสงกรานต์ การทำนายฝนว่าจะตกมากหรือน้อย

ในแต่ละปี ส่วนประเพณีลอยกระทง คุณค่าอยู่ที่การบูชา ระลึกถึงบุญคุณของน้ำ ที่หล่อเลี้ยงชีวิตของ คน พืช และสัตว์ ให้ได้ใช้ทั้งบริโภคและอุปโภค ในวันลอยกระทง คนจึงทำความสะอาดแม่น้ำลำธาร บูชาแม่น้ำจากตัวอย่างข้างต้นล้วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสังคมและธรรมชาติทั้งสิ้น ในการรักษาป่าไม้ต้นน้ำลำธาร ได้ประยุกต์ให้มีประเพณีการบวชป่า ให้คนเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ธรรมชาติและสภาพแวดล้อม ยังความอุดมสมบูรณ์แก่ต้นน้ำ ลำธาร ให้ฟื้นสภาพกลับคืนมาได้มาก อาชีพการเกษตรเป็นอาชีพหลักของคนไทย ที่คำนึงถึงความสมดุล ทำแต่น้อยพออยู่พอกิน แบบ "เฮ็ดอยู่เฮ็ดกิน" ของพ่อทองดี นันทะ เมื่อเหลือกิน ก็แจกญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน บ้านใกล้เรือนเคียง นอกจากนี้ยังนำไปแลกเปลี่ยนกับสิ่งของอย่างอื่น ที่ตนไม่มี เมื่อเหลือใช้จริง ๆ จึงจะนำไปขาย อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเกษตรแบบ "กิน-แจก-แลก-ขาย" ทำให้คนในสังคมได้ช่วยเหลือเกื้อกูล แบ่งปันกัน เคารพรักนับถือ เป็นญาติกัน ทั้งหมู่บ้าน จึงอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ธรรมชาติไม่ถูกทำลายไปมากนัก เนื่องจากทำพออยู่พอกิน ไม่โลภมากและไม่ทำลายทุกอย่างผิดกับในปัจจุบัน ถือเป็นภูมิปัญญาที่สร้างความสมดุลระหว่างคนสังคมและธรรมชาติ

5) เปลี่ยนแปลงปรับปรุงได้ตามยุคสมัย แม้ว่ากาลเวลาจะผ่านไป ความรู้สมัยใหม่จะหลั่งไหลเข้ามามาก แต่ภูมิปัญญาไทย ก็สามารถปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับยุคสมัย เช่น การรู้จักนำเครื่องยนต์มาติดตั้งกับเรือ ใส่ใบพัด เป็นหางเสือ ทำให้เรือสามารถแล่นได้เร็วขึ้น เรียกว่า เรือหางยาว การรู้จักทำการเกษตรแบบผสมผสาน สามารถพลิกฟื้นคืนธรรมชาติให้ อุดมสมบูรณ์แทนสภาพเดิมที่ถูกทำลายไป การรู้จักออมเงิน สะสมทุนให้สมาชิกกู้ยืม ปลดเปลื้องหนี้สิน และจัดสวัสดิการแก่สมาชิก จนชุมชนมีความมั่นคง เข้มแข็ง สามารถช่วยตนเองได้หลายร้อยหมู่บ้านทั่วประเทศ เช่น กลุ่มออมทรัพย์คีรีวง จังหวัดนครศรีธรรมราช จัดในรูปกองทุนหมุนเวียนของชุมชนจนสามารถช่วยตนเองได้ เมื่อป่าถูกทำลาย เพราะถูกตัดโค่น เพื่อปลูกพืชแบบเดี่ยว ตามภูมิปัญญาสมัยใหม่ ที่หวังร่ำรวย แต่ในที่สุดก็ขาดทุน และมีหนี้สิน สภาพแวดล้อมสูญเสียเกิดความแห้งแล้ง คนไทยจึงคิดปลูกป่า ที่กินได้ มีพืชสวน พืชป่าไม้ผล พืชสมุนไพร ซึ่งสามารถมีกินตลอดชีวิตเรียกว่า "วนเกษตร" บางพื้นที่ เมื่อป่าชุมชนถูกทำลาย คนในชุมชนก็รวมตัวกัน เป็นกลุ่มรักษาป่า ร่วมกันสร้างระเบียบกฎเกณฑ์กันเอง ให้ทุกคนถือปฏิบัติได้สามารถรักษาป่าได้อย่างสมบูรณ์ดังเดิม

1.4 ภูมิปัญญากับการจัดการศึกษา

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542) ได้ส่งเสริมการสอนภูมิปัญญาไทยครบทั้ง 3 รูปแบบ คือ การศึกษาในระบบโรงเรียน การศึกษานอกระบบโรงเรียน และการศึกษาตามอัธยาศัย การถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาอาจทำได้โดย 3 ระบบ ดังภาพ



แผนภาพที่ 3 การสอนเรื่องภูมิปัญญาไทยในการศึกษาทั้ง 3 ระบบ
ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542)

1. การศึกษาในระบบโรงเรียน กำหนดให้มีฝ่ายภูมิปัญญาไทยในสถานศึกษาขึ้นมาอย่างเป็นระบบเช่นเดียวกับที่มหาวิทยาลัยตั้งสถาบันไทยคดีศึกษา เพื่อให้มีหน่วยงานที่รองรับและนำไปปฏิบัติได้ และต้องเทียบความรู้ความรู้ความสามารถของผู้สอนซึ่งเป็นผู้ทรงภูมิปัญญาให้เท่ากับครูอาจารย์ที่มีวุฒิการศึกษาในระบบ

2. การศึกษานอกระบบโรงเรียน ควรมีการตั้งศูนย์การเรียนเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยเชิญผู้ได้รับการย่องย่องแล้วว่าเป็นผู้ทรงภูมิปัญญาไทยมาทำหน้าที่ถ่ายทอด และใช้บ้าน ที่ทำงานหรือสวนของผู้ทรงภูมิปัญญาเป็นศูนย์การเรียน

3. การศึกษาตามอัธยาศัย สื่อมวนชน ครอบครัว ชุมชน และผู้ทรงภูมิปัญญาไทยที่สอนภูมิปัญญาไทยได้ก็สามารถประกาศจัดตั้งศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยได้ แต่ในการจัดตั้งนั้นไม่ควรให้ราชการเข้าไปเกี่ยวข้อง ควรให้ผู้สนใจตั้งเองโดยไม่ต้องใช้ระเบียบควบคุม เพราะจะเป็นปัญหาเหมือนอย่างการศึกษาเอกชน

ใน 3 ระบบนี้ปัจจุบันการศึกษาในระบบโรงเรียนเป็นระบบที่แข็งแรงที่สุด แต่ก็มีจุดอ่อนตรงที่ยังไม่มีระบบการถ่ายโอนการรับรอง และการเทียบความรู้ระหว่างนอกระบบโรงเรียนกับในระบบโรงเรียน

โดยทั่วไป ภูมิปัญญามีกระบวนการสั่งสมและถ่ายทอด 6 ขั้นตอน ดังนี้

1. การเรียนรู้ส่วนบุคคลและเกิดการสะสมความรู้

บุคคลมีประสบการณ์ตรงและพิจารณาสภาพการณ์ปัญหาบางประการที่สำคัญ ตระหนักถึงสิ่งที่เกิดขึ้น โดยมีการสังเกตเห็นความสัมพันธ์กับธรรมชาติ สิ่งเหนือธรรมชาติ และสังคมวัฒนธรรม เกิดการตกผลึกทางปัญญา การพัฒนาองค์ความรู้ที่ใช้แก้ปัญหาได้เหมาะสม และการสะสมความรู้

2. การจัดการความรู้

บุคคลจัดการความรู้ในแบบของตนเอง และอาจไม่เป็นไปตามแบบแผนของวิทยาศาสตร์ แต่มีระบบปฏิบัติที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ และเชื่อถือได้ สามารถถ่ายทอดได้

3. การนำเสนอและถ่ายทอด

บุคคลนำเสนอองค์ความรู้และทักษะความสามารถที่เป็นภูมิปัญญาด้วยวิธีการต่าง ๆ ทั้งแบบเป็นลายลักษณ์อักษรและไม่เป็นลายลักษณ์อักษร

4. การประเมินผล

บุคคลพิจารณาองค์ความรู้และทักษะความสามารถที่ถ่ายทอด และปรับปรุงให้เหมาะสมด้วยการประมวลภูมิปัญญาให้เหมาะสมกับผู้รับ

5. การสืบสาน ปรับปรุง และดัดแปลง

บุคคลทบทวนการนำเสนอองค์ความรู้และทักษะความสามารถที่เป็นภูมิปัญญา โดยมีส่วนที่อนุรักษ์รักษาไว้และส่วนที่ปรับปรุง ดัดแปลง เช่นเดียวกับผู้รับการถ่ายทอดพัฒนาภูมิปัญญาในแบบใหม่ ๆ ขึ้น เพื่อตอบสนองต่อความร่วมสมัย

ปริญญา ปั้นสุวรรณ์ (2561) เสนอรูปแบบการจัดการความรู้ภูมิปัญญาด้วยแนวคิดการถ่ายโยงความรู้ ที่พัฒนาขึ้นมีชื่อว่า TSCACEA Model 4 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) หลักการของรูปแบบการจัดการความรู้ 2) วัตถุประสงค์ของรูปแบบการจัดการความรู้ 3) กระบวนการจัดการความรู้ 7 ขั้นตอน ได้แก่ 1) วางแผนกำหนดเป้าหมาย 2) ขวนขวายแสวงหาความรู้ 3) พินิจหมวดหมู่ให้เป็นระบบ 4) วิเคราะห์จบแล้วกลั่นกรอง 5) ตรึกตรองโยงความรู้เก่าสู่ใหม่ 6) แลกเปลี่ยนได้ให้แบ่งปัน 7) ประยุกต์พลันกับงานตน และ 4) เงื่อนไขของการนำรูปแบบการจัดการความรู้ไปใช้ ได้แก่ ระบบสังคม ระบบสนับสนุน และหลักการตอบสนอง โดยมีประสิทธิผลของรูปแบบนี้ต่อการเพิ่มความสามารถในการจัดการความรู้และการคิดอย่างมีวิจารณญาณของนักศึกษา

สุวัฒน์ วัฒนวงศ์ (2551) กล่าวว่าภูมิปัญญาถือเป็นความรู้ที่เป็นองค์รวม ซึ่งรวบรวมความรู้ต่าง ๆ ให้มาสัมพันธ์กันจนเกิดมิติ รอบด้าน สะท้อนความคิด ความเชื่อ ความใฝ่ฝัน ความสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัว คนในชุมชนท้องถิ่นและจารีตประเพณีต่าง ๆ ซึ่งเป็นรากฐานการดำรงชีวิตของคนในสังคมนั้น เป็นสรรพวิชาความรู้ทั้งหมดที่ชุมชนท้องถิ่นใช้แก้ปัญหาหรือจรรโลงชีวิต ซึ่งเป็นประโยชน์ในการเลี้ยงชีพหรือประโยชน์ด้านอื่น ๆ ในการดำรงชีวิตของชุมชนท้องถิ่นและปัจเจกชน ซึ่งความสำคัญดังกล่าวได้รับความสนใจจากองค์กรต่าง ๆ เช่น องค์กรภาครัฐ องค์กรเอกชนและองค์กรชุมชนท้องถิ่น หรือองค์กรชาวบ้าน เพื่อให้คนไทยได้หันมาทำความเข้าใจภูมิหลังและรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองมากขึ้น

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2545: 60) ได้แสดงความคิดเห็นถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาตามธรรมชาติว่ามีหลายวิธี ดังนี้

1. การลงผิดลองถูก คือการสั่งสมความรู้จากการทดลองด้วยตนเอง เช่น การสั่งสมความรู้เรื่องการกินว่ากินอาหารชนิดใดให้คุณหรือกินอาหารชนิดใดให้โทษ

2. การเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง คือการสั่งสมความรู้ที่เกิดจากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง

3. การสาธิตวิธีการและการบอกเล่า คือการสอนโดยวิธีการทำให้ดู

4. การสร้างองค์ความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร คือการรวบรวมตำราเพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้

5. การเรียนรู้โดยพิธีกรรม คือการถ่ายทอดภูมิปัญญาผ่านการทำพิธี

6. การใช้คำสอนศาสนาปฏิบัติให้คนปฏิบัติ

7. การแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์กันระหว่างคนในสังคมต่างวัฒนธรรม คือการเรียนรู้จากวัฒนธรรมอื่น ทำให้เกิดความหลากหลายทางภูมิปัญญาตามมา

8. การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม คือ ภายใต้การผลิตซ้ำทางภูมิปัญญา เช่น การทำพิธีกรรมต่าง ๆ ก็มีการแสดงออกในเรื่องภูมิปัญญาอยู่ด้วย

9. ครูพักลักจำ คือการจดจำวิธีการจากผู้ที่มีความรู้ แล้วสามารถนำความรู้นั้นมาสานต่อและต่อยอดได้

สำหรับหทัยรัตน์ บุณโยปัษฎัมภ์ (2561: 11) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญา ว่าเป็นการนำความรู้ที่ผ่านการเลือกสรรกลั่นกรองอย่างรอบคอบและรอบด้านแล้วไปถ่ายทอดให้แก่คนในสังคมได้รับรู้ เกิดความเข้าใจและตระหนักในคุณค่า คุณประโยชน์และปฏิบัติได้อย่างเหมาะสม โดยผ่านสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา และกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ขั้นตอนสำคัญในกระบวนการเรียนรู้ภูมิปัญญา ดังนี้

1. การเก็บความรู้ครูภูมิปัญญาเบื้องต้น

2. เปิดเวทีพูดคุย

3. ให้คนใกล้ชิดครูบอกเล่า

4. ตั้งวงคุยเพื่อสังเคราะห์ภูมิปัญญา

5. ดึงคุณค่าของครูออกมา

บุญดี บุญญากิจ และคณะ (2547) กล่าวถึงการถ่ายทอดความอาจมีการทำอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการได้ เพื่อให้เกิดความปลอดภัยและ และใช้ความรู้เป็นไปอย่างถูกต้องตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งเอาไว้ ดังนั้นการประสานงานเพื่อให้เกิดกระบวนการถ่ายทอดความรู้ จะต้องมีการกระตุ้นให้เกิดความต้องการในการถ่ายทอดความและต้องมีการอยากรู้ หรือมีการกิจกรรมในการเรียนรู้ รวมถึงความเหมาะสมในวัฒนธรรมองค์กรด้วย

สิทธิศักดิ์ จุลศิริพงษ์ (2548: 49) ได้เสนอมุมมองของการถ่ายทอดความรู้ ซึ่งหมายถึงการสอน ที่เป็นลำดับขั้นตอน สามารถแบ่งได้ 9 ขั้น ดังนี้

ขั้นที่ 1 การกระตุ้นและดึงดูดความสนใจของผู้เรียน เป็นการช่วยให้ผู้เรียนสามารถรับสิ่งเร้าหรือสิ่งที่จะเรียนรู้ได้ดี

ขั้นที่ 2 การแจ้งวัตถุประสงค์ของบทเรียนให้ผู้เรียนทราบเป็นการช่วยให้ผู้เรียนได้รับความรู้ความคาดหวัง

ขั้นที่ 3 การกระตุ้นให้ระลึกถึงความรู้เดิมเป็นการช่วยให้ผู้เรียนดึงข้อมูลเดิมที่อยู่ในหน่วยความจำระยะยาวออกมาใช้งาน ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความพร้อมในการเชื่อมโยงความรู้ใหม่กับความรู้เดิม

ขั้นที่ 4 การนำเสนอสิ่งเร้าหรือเนื้อหาสาระใหม่ ผู้สอนควรจะจัดสิ่งเร้าให้ผู้เรียนเห็นลักษณะความสำคัญของสิ่งเร้านั้นอย่างชัดเจน เพื่อความสะดวกในการเลือกรับรู้ของผู้เรียน

ขั้นที่ 5 การให้แนวการเรียนรู้ หรือการจัดระบบข้อมูลให้มีความหมายเพื่อช่วยให้ผู้เรียนสามารถทำความเข้าใจกับสาระที่เรียนได้ง่ายและเร็วขึ้น

ขั้นที่ 6 การกระตุ้นให้ผู้เรียนแสดงความสามารถ เพื่อให้ผู้เรียนได้มีโอกาสตอบสนองต่อสิ่งเร้าหรือสาระที่เรียน

ขั้นที่ 7 การให้ข้อมูลป้อนกับ เป็นการให้การเสริมแรงแก่ผู้เรียน และข้อมูลที่เป็นประโยชน์กับกับผู้เรียน

ขั้นที่ 8 การประเมินผลการแสดงออกของผู้เรียนเพื่อช่วยให้ผู้เรียนทราบตนเองสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ได้มาน้อยเพียงใด

ขั้นที่ 9 การส่งเสริมความคงทนและถ่ายโอนการเรียนรู้ โดยการให้โอกาสผู้เรียนได้มีการฝึกฝนอย่างพอเพียงและในสถานการณ์ที่หลากหลาย เพื่อช่วยให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ ลึกซึ้งขึ้น และสามารถถ่ายโอนความรู้ไปสู้สถานการณ์อื่น ๆ ได้

สารภี วรรณตรง (2547) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดองค์ความรู้จากแหล่งการเรียนรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นไว้ดังนี้ คือ

1. ครอบครัว เป็นการถ่ายทอดจากบิดามารดาสู่บุตร พี่น้อง เครือญาติใกล้ชิด ถ่ายทอดแก่กันและกันเพื่อสืบทอดภูมิปัญญาไว้ ความรู้หลายอย่างไม่มีการเผยแพร่ให้ผู้อื่น เพราะถือเป็น “มรดก” ของวงศ์ตระกูล เช่น ความรู้เรื่องการรักษาโรค ยาสมุนไพร ศิลปกรรมการแสดง ศิลปหัตถกรรมต่าง ๆ เป็นต้น ส่วนใหญ่จะมีเคล็ดลับเก็บไว้ถ่ายทอดให้ผู้ที่ต้องการให้เป็นผู้สืบทอดภูมิปัญญาเท่านั้น สำหรับการถ่ายทอดมีหลายประการ และไม่ได้แสดงออกอย่างชัดเจน เป็นการเรียนรู้ที่ได้รับการซึมซับจากการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน

2. วัดและชุมชน ทั้งนี้เพราะวัดเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ของชุมชนหรือศูนย์การศึกษานอกระบบ เป็นที่ฝึกอาชีพ ที่ประชุมสัมมนา และที่นัดหมายสำหรับการจัดกิจกรรมทางศาสนา พิธีกรรมต่าง ๆ รวมทั้งการจัดงานตามประเพณี การทำบุญเนื่องในโอกาสสำคัญ รวมไปถึงกิจกรรมทางสังคมของส่วนรวม ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันผู้คนในชุมชนโดยเฉพาะชนบทจะผูกพันกับวัด เพราะวัดเป็นศูนย์รวมความเชื่อมั่นความศรัทธาโดยมีพระภิกษุเป็นผู้ริเริ่ม ผู้ประสาน ส่งเสริม สนับสนุนให้เกิดกิจกรรม นอกจากนี้วัดยังมีบทบาทเป็นสถานที่ดูแลรักษาสุขภาพกายและสุขภาพจิตของคนในชุมชน เป็นศูนย์กลางพบปะสนทนาของประชาชน ชุมชนมีความใกล้ชิดกับวัด วัดจึงเป็นศูนย์ของชุมชน

3. ครู เจ้าสำนัก เป็นการถ่ายทอดโดยบุคคลที่เป็นผู้รู้ผู้ชำนาญให้แก่บุคคลอื่น ลูกศิษย์อาจเป็นลูกหลานหรือผู้สนใจสมัครเป็น “ศิษย์” ครูเองก็ได้รับการถ่ายทอดจาก “ครู” ของตนมาในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดความเชี่ยวชาญในเรื่องนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี การรับเป็นครูและศิษย์จะเริ่มต้นด้วยพิธีกรรมที่เรียกว่า “ยกครู” อันแสดงถึงความสัมพันธ์ที่มีความลึกซึ่งอย่างยิ่ง เพราะครูจะเป็นผู้ถ่ายทอดไม่เพียงแค่ทักษะหรือวิธีการต่าง ๆ ให้เท่านั้น แต่จะถ่ายทอดวิญญาณให้ศิษย์ที่เก่งและดีจริง และสามารถสืบทอดทุกอย่างจากครูทั้งในเรื่องทักษะ เนื้อหา รูปแบบ และจิตวิญญาณของเรื่องนั้น ๆ อันเป็นความชำนาญของครู

4. เครือข่ายศูนย์การเรียนรู้ของชุมชนเป็นการรวมกลุ่มเพื่อจัดการทรัพยากรผลผลิตและทุนของตนเอง จำเป็นต้องมีการเรียนรู้ ซึ่งการเรียนรู้จากผู้รู้ภายในชุมชนเท่านั้นอาจไม่เพียงพอต้องอาศัยการเรียนรู้ผู้รู้ จากภายนอกหรือจากการไปศึกษาดูงานการประชุมสัมมนา การฝึกงาน และการทดลองปฏิบัติ ดังนั้นการเรียนรู้โดยองค์กร ชุมชนท้องถิ่นและเครือข่ายเป็นรูปแบบการถ่ายทอดและสืบทอดภูมิปัญญาที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดรูปแบบหนึ่ง

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2551) กล่าวถึงกระบวนการเกิดภูมิปัญญาไทยว่าเป็นการเกิดจากบุคคลที่มีลักษณะใฝ่รู้ รักดี ทำดี และช่วยแก้ปัญหา ซึ่งบุคคลดังกล่าวนี้มีความสามารถในการได้มาของความรู้ในภูมิปัญญานั้น ได้จาก 1) คิดรังสรรค์ได้เอง 2) สืบทอดจากบรรพบุรุษของครอบครัว 3) เรียนรู้จากผู้รู้ 4) เรียนรู้จากสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ 5) เรียนรู้จากศิลปะ วัฒนธรรมประเพณี และการละเล่น 6) เรียนรู้จากนับถือเชื่อ และ 7) เรียนรู้จากสื่อต่าง ๆ เหล่านี้ ทำให้ได้องค์ความรู้ที่นำไปสู้การพัฒนาเลือกสรรและปรับปรุง โดยองค์ความรู้ที่ได้นี้จะนำไปใช้ปฏิบัติซึ่งส่งผลให้ได้ความเชี่ยวชาญเฉพาะ คือ 1) ความรู้ 2) ทักษะ 3) มีเทคนิค 4) มีแหล่งการเรียนรู้ และ 5) มีเครือข่าย

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2541) ได้กล่าวถึงวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาไว้ มีดังนี้

1) การถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว เป็นวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกกล่าวกับบุคคลที่เป็นญาติสนิท เพื่อนสนิท หรือเป็นลูกหลานอยู่ในครอบครัวเดียวกัน จะไม่ยอมถ่ายทอดให้กับคนอื่นที่ ไม่ใช่ญาติหรือเพื่อนที่สนิทกัน

2) การถ่ายทอดโดยการรวมกลุ่มกัน เป็นวิธีการที่ขยายผลได้ดีและแพร่หลายทั่วไป เป็นวิธีการถ่ายทอดที่ทำให้ทุกคนมีส่วนร่วม

3) การทดลองปฏิบัติโดยซักถามคนอื่น เป็นการถ่ายทอดความรู้ แต่มีความเสี่ยงสูง เนื่องจากผู้ทดลองต้องมีการลองผิดลองถูกและอาจทำให้ไม่ประสบผลสำเร็จ

4) การทดลองปฏิบัติโดยการพูดคุยแลกเปลี่ยนค้นคว้าจากเอกสารซึ่งพบว่าวิธีนี้ประสบความสำเร็จดีกว่าการทดลองทำตามคนอื่นโดยขาดความรู้และประสบการณ์ การเรียนรู้ในชุมชนของชนบทนั้นมีอยู่ตลอดเวลา การเรียนรู้บางอย่างก็รับจากภายนอกทั้งหมดในลักษณะเป็นเครือข่ายการเรียนรู้ แต่บางอย่างก็มีการปรับและประยุกต์ให้ใช้ได้ อย่างเหมาะสมกับสภาวะเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งสามารถสรุปเครือข่ายการเรียนรู้ที่สำคัญได้ ดังนี้

1) วิทยากรท้องถิ่น สามารถที่จะขออนุญาตนำบุคคลที่สืบทอด หรือเป็นตัวภูมิปัญญาใช้สอนในโรงเรียนได้ตามระเบียบและวิธีการที่ทางราชการกำหนด

2) การฝึกงานของนักเรียน โดยสามารถที่จะนำนักเรียนไปศึกษา ฝึกปฏิบัติหรือเรียนรู้ในแหล่งวิทยาการชุมชน เช่น โรงสี โรงนา หรือสถานที่ปฏิบัติงานของครอบครัวหมู่บ้าน

3) การจัดทำหลักสูตรเฉพาะ โดยจัดทำหลักสูตรเพื่อกำหนดให้นักเรียนได้เรียนรู้เป็นการเฉพาะที่สามารถกำหนดลงในทุกกลุ่มประสบการณ์ ตามลักษณะของภูมิปัญญาที่สมควรนำมาพิจารณาถ่ายทอด

4) บูรณาการกับกลุ่มประสบการณ์ต่าง ๆ โดยการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นมาประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรม การเรียนการสอนทั้งด้านเนื้อหา กระบวนการ และบูรณาการในระหว่างกลุ่มประสบการณ์ที่หลักสูตรกำหนด

5) แหล่งการเรียนรู้ชุมชน โดยพัฒนาโรงเรียนและชุมชนให้มีการประสานงานเพื่อทำหน้าที่รวบรวมสะสมการบริการด้านความรู้แก่นักเรียนและชุมชนตามสภาพและความต้องการของท้องถิ่น

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2562: 21-27) การถ่ายทอดภูมิปัญญา หมายถึง การส่งทอดองค์ความรู้ประกอบด้วยองค์มติ องค์พิธีการ และองค์วัตถุจากบุคคลหนึ่งไปยังอีกบุคคลหรืออีกกลุ่มบุคคลหนึ่งในแบบมีลายลักษณ์อักษรและไม่มีลายลักษณ์อักษร โดยองค์มติ (Concepts) ได้แก่ ความเชื่อ ความคิด ความรู้ ความเข้าใจ ทัศนคติ มุมมอง และอุดมการณ์ต่าง ๆ องค์พิธีการ (Usages) ได้แก่ ขนบธรรมเนียม ประเพณีจารีต ซึ่งแสดงออกมาในรูปพิธีกรรมต่าง ๆ และองค์วัตถุ (Instrument and symbolic objects) ได้แก่ สิ่งที่มีรูปร่าง สามารถจับต้องได้ เช่น ผลผลิตทางศิลปกรรม งานฝีมือ และองค์วัตถุที่ไม่มีรูปร่าง หรือไม่สามารถจับต้องได้โดยตรง แต่เป็นเครื่องแสดงสัญญะ ความหมายต่าง ๆ โดยมีการถ่ายทอดในครอบครับ ชุมชน โดยทั่วไปมีการถ่ายทอดกันใน 4 ลักษณะ ได้แก่

1. การถ่ายทอดในครอบครัวหรือวงศ์สกุล เป็นการถ่ายทอดความรู้ความสามารถที่เป็นทักษะความชำนาญเฉพาะของครอบครัวหรือวงศ์สกุล กล่าวคือเป็นการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาภายในครอบครัวและเครือญาติ ซึ่งบางอย่างมีการหวงแหนและเป็นความลับในตระกูล

2. การถ่ายทอดในชุมชน เป็นการถ่ายทอดความรู้ความสามารถกันในชุมชน ส่วนใหญ่เป็นเรื่องวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพของชุมชน ที่แทบทุกครัวเรือนทำกัน อาจเป็นอาชีพหลักและอาชีพรอง เช่น การทำไร่ทำนา การจักสาน การทอผ้า เป็นต้น ซึ่งสมาชิกของชุมชนคุ้นเคยมาตั้งแต่เด็กภายใต้สภาพการดำรงชีวิตประจำวัน

3. การถ่ายทอดจากผู้รู้ ผู้ชำนาญ เป็นการถ่ายทอดความรู้ความสามารถที่ผู้สนใจไปขอรับจากผู้รู้ ผู้ชำนาญโดยตรง ซึ่งอาจเป็นญาติหรือไม่ใช่ญาติ หรืออาจอยู่นอกชุมชน อยู่ในระบบโรงเรียนหรือนอกระบบโรงเรียน

4. การถ่ายทอดจากสิ่งลึกลับ เป็นความรู้ความสามารถที่เกิดขึ้นโดยตนเองไม่ได้สนใจไม่ได้คาดคิด เป็นความบังเอิญ หรือเป็นความเจาะจงของสิ่งลึกลับ ที่มาบอกเคล็ดลับหรือทำให้มีความรู้ความสามารถพิเศษขึ้นมา

การถ่ายทอดดังกล่าวจำเป็นต้องใช้วิธีการคู่กับการศึกษาต่าง ๆ รวมกัน ดังนี้

1. การบอกเล่าสู่กัน เป็นวิธีการที่ผู้ถ่ายทอดเป็นฝ่ายบอกเล่า บรรยาย อธิบาย หรือถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ที่สั่งสมมาของตนแก่ผู้รับการถ่ายทอดในรูปแบบคำพูด วิธีนี้ผู้ถ่ายทอดเป็นฝ่ายนำเสนอเนื้อหา จึงมีบทบาทสำคัญในฐานะผู้ให้ความรู้ ส่วนผู้รับการถ่ายทอดเป็นผู้รับฟังและจดจำความรู้ไว้ โดยสามารถบันทึกสาระสำคัญต่าง ๆ ที่ได้รับฟังไว้

2. การสาธิต เป็นวิธีการที่ผู้ถ่ายทอดเป็นตัวแบบและปฏิบัติออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมหรือกระทำสิ่งที่ถ่ายทอดออกมาให้ดูพร้อมไปกับการบอกเล่าอธิบาย เพื่อให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ประสบการณ์การเรียนรู้ผ่านการสังเกตเห็นโดยตรง การสาธิตที่ใช้ในการถ่ายทอดภูมิปัญญามักเป็นวิธีการที่มีขั้นตอนกระบวนการและผลลัพธ์ ซึ่งช่วยให้ผู้รับการถ่ายทอดรู้และเข้าใจวิธีการ ขั้นตอน และสามารถปฏิบัติตามได้

3. การปฏิบัติ เป็นวิธีการถ่ายทอดที่ให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ลงมือกระทำเอง ทั้งในสถานการณ์จำลองและที่เป็นอยู่จริง โดยผู้ถ่ายทอดอาจสาธิตให้ดูก่อนพร้อมกับเป็นผู้คอยตรวจสอบแนะนำ และแก้ไขให้เกิดความถูกต้อง และได้ผลตามที่ต้องการ ด้วยวิธีการนี้ผู้รับการถ่ายทอดได้เรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรงและสั่งสมเพิ่มพูนความรู้ ทัศนคติ ทักษะ และประสบการณ์ไปทีละเล็กละน้อย

4. การใช้สื่อ วัสดุ อุปกรณ์ช่วยสอน เป็นวิธีใช้สื่อประสม สื่อเทคโนโลยี หรือคอมพิวเตอร์ช่วยสอน โดยผู้ถ่ายทอดเป็นผู้ใช้สนับสนุนการถ่ายทอด

5. การใช้แหล่งเรียนรู้ เป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาผ่านแหล่งเรียนรู้ในลักษณะต่าง ๆ เช่น พิพิธภัณฑ์ ศูนย์การเรียนรู้ ตลาดนัดภูมิปัญญา เป็นต้น ที่เปิดกว้างสำหรับผู้รับการถ่ายทอดทุกคนที่สนใจเข้าไปศึกษาหาความรู้ และเอื้ออำนวยการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เป็นการเรียนรู้ตามอัธยาศัย หรือการเรียนรู้ด้วยการชี้นำตนเอง ทำให้เกิดอัธยาศัยในการเรียนรู้และความรู้ความเข้าใจด้วยตนเอง วิธีนี้รวมถึงการศึกษาจากครูหรือผู้รู้ภูมิปัญญาในฐานะแหล่งเรียนรู้บุคคลด้วย

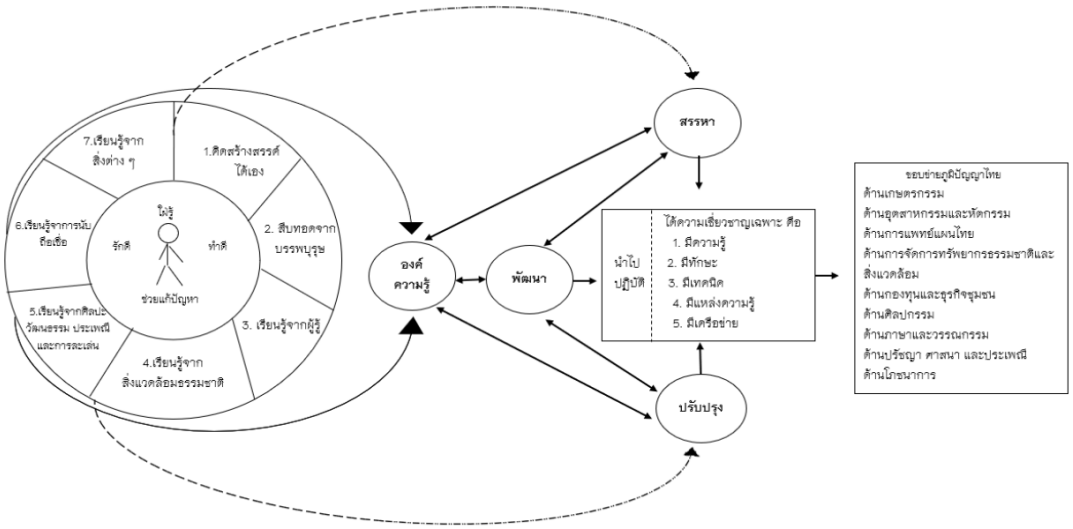
6. การแสดงทางศิลปวัฒนธรรม เป็นวิธีที่ใช้การแสดงและการนำเสนอทางศิลปะวัฒนธรรมต่าง ๆ เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดองค์ความรู้และภูมิปัญญา ซึ่งผู้รับการถ่ายทอดได้รับความเพลินเพลิดไปพร้อมกับการเรียนรู้

7. การศึกษาอกสาร เป็นวิธีถ่ายทอดภูมิปัญญาจากองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่จดจารึกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งในอดีตจารึกหรือเขียนไว้ในใบลานหรือสมุดข่อย ส่วนในปัจจุบันเป็นตำราและในรูปของสื่ออื่น ๆ เช่น วีดิทัศน์ในรูปของวีซีดี/ดีวีดี เทปเสียงหรือแผ่นซีดีเสียง รวมถึงเว็บไซต์

8. การดำเนินชีวิตของในวิถีภูมิปัญญา เป็นวิธีถ่ายทอดภูมิปัญญาในรูปแบบความเชื่อ พิธีกรรม และการดำเนินชีวิต ซึ่งสื่อมวลชนและสื่อออนไลน์ในปัจจุบันมีอิทธิพลสำคัญ

จึงสรุปได้ว่า กระบวนการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญา เป็นแนวทางการถ่ายทอดความรู้อย่างเป็นระบบ มีขั้นตอน และรูปแบบสามารถนำมาปรับใช้ในการดำเนินชีวิตได้ อาจกล่าวได้ว่า ภูมิปัญญา ยังเป็นความรู้ที่สามารถและทักษะแห่งการดำรงชีวิตจากประสบการณ์ที่มนุษย์เข้าใจจริงและผ่านกระบวนการของความคิดสร้างสรรค์หรือการใช้แก้ปัญหาให้เกิดผลสำเร็จมาแล้ว ภูมิปัญญาเป็นนามธรรมซึ่งหมายถึงไม่มีตัวตนที่จะสามารถจับต้องได้ เป็นความสำนึก ความคิดความจำ เป็นสิ่งที่อยู่ในตัวเราหรือในทุกคนที่อยู่รอบตัวเรา ซึ่งแสดงถึงวิถีชีวิตและคุณค่าแห่งวัฒนธรรม

สามารถสรุปกระบวนการเกิดการถ่ายทอดภูมิปัญญา แสดงเป็นแผนภาพ ได้ดังนี้



แผนภาพที่ 4 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาไทย
ที่มา: คู่มือการสรรหาและคัดเลือกครูภูมิปัญญาไทย สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2551)

สรุปว่า การถ่ายทอดภูมิปัญญาอาจแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ คือ การถ่ายทอดแบบไม่เป็นลายลักษณ์อักษรและแบบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยสามารถถ่ายทอดได้ทั้งแก่เด็กและผู้ใหญ่โดยมีความแตกต่างกัน เนื่องจากเด็กมีประสบการณ์ชีวิตน้อย เป็นวัยที่เรียนรู้โลกรอบตัวเองผ่านประสบการณ์ตรงและโดยเฉพาะการเล่น การถ่ายทอดจึงควรเป็นอย่างง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ดึงดูดใจ

1.5 แนวทางการศึกษาภูมิปัญญา

การศึกษาภูมิปัญญาเป็นสิ่งที่มีคุณค่าต่อการพัฒนามนุษย์และสังคม การศึกษาภูมิปัญญาควรมีแนวทางอย่างน้อย 3 ประการดังนี้

1. การศึกษาหาความสัมพันธ์ องค์ความรู้และระบบความรู้ในภูมิปัญญามีที่มาจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ สังคมและสิ่งแวดล้อม และสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ ตลอดจนสิ่งที่ไม่สามารถสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสปกติ ในบางครั้ง ภูมิปัญญาไม่ได้ถูกจัดการด้วยระเบียบวิธีหรือแบบแผนแบบวิทยาศาสตร์ แต่เป็นระบบความรู้จากประสบการณ์ตรง ฉะนั้นในการศึกษาภูมิปัญญาต้องพิจารณาว่า บุคคลเห็นความสัมพันธ์หรือมีความสัมพันธ์กับสิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาอย่างไร

2. การสั่งสมและการกระจายถ่ายทอดความรู้ ภูมิปัญญาเกิดจากการสั่งสมและมีการกระจายถ่ายทอดความรู้ จึงควรศึกษาว่ากระบวนการนี้เป็นอย่างไร ครูภูมิปัญญาคนหนึ่งสามารถสร้างครูภูมิปัญญาอีกคนอื่นหรือชุมชนภูมิปัญญาได้อย่างไร รวมทั้งกระบวนการและผลการเรียนรู้ของผู้รับการถ่ายทอดด้วย

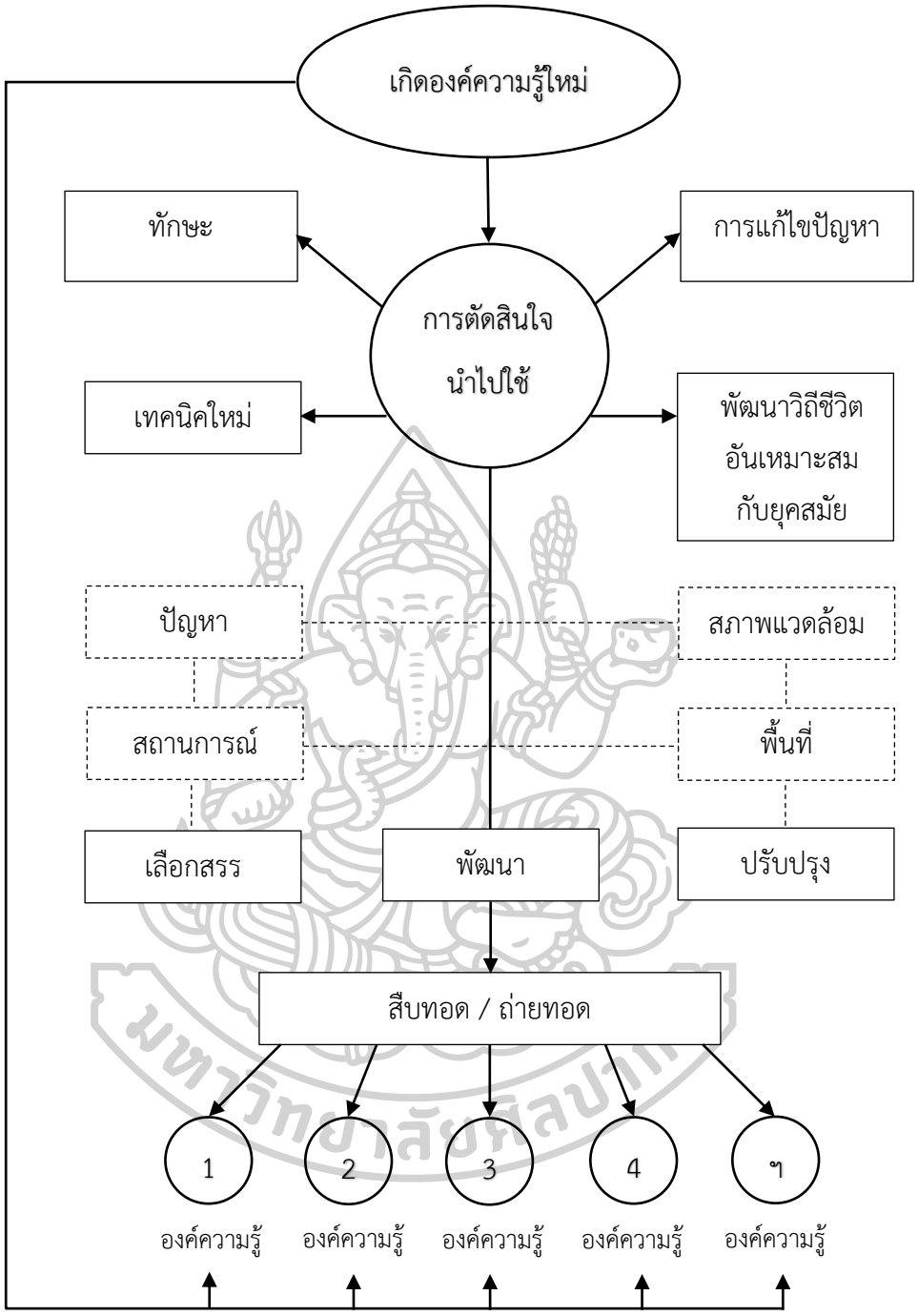
3. การสร้างสรรค์ภูมิปัญญา ธรรมชาติของภูมิปัญญาไม่ใช่สิ่งที่ตายตัวและหยุดนิ่ง แต่มีพลวัตร ถูกปรับเปลี่ยน ปรับปรุง และดัดแปลงเรื่อยมา โดยอาศัยประสบการณ์การเรียนรู้ของผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอดด้วย จึงควรศึกษาว่ามีการปรับเปลี่ยนองค์ความรู้และระบบความรู้อย่างไร โดยเฉพาะเมื่อเผชิญกับความเปลี่ยนแปลง

บทสรุปภูมิปัญญา

การเรียนรู้ภูมิปัญญา เป็นการเรียนรู้ของมนุษย์เกิดขึ้นตั้งแต่จุดเริ่มต้นของชีวิตมนุษย์ เริ่มเรียนรู้จากการสัมผัส มีความพยายามที่จะนำสิ่งที่อยู่รอบตัวมาตีเป็นความหมาย ทำให้เกิดการเรียนรู้ตามศักยภาพของแต่ละบุคคลที่จะสามารถรู้ได้ ด้วยพลังสมองและความพยายาม เพื่อให้มีชีวิตอยู่รอด มนุษย์ต้องเรียนรู้จากวิธีการที่หลากหลาย ทั้งจากกระบวนการเรียนรู้ตามที่ผู้อื่นพร่ำสอน การแลกเปลี่ยน เรียนรู้ระหว่างกัน เรียนรู้ด้วยความคิด จินตนาการของตนเอง

ภูมิปัญญาไทย ภูมิปัญญาท้องถิ่น และภูมิปัญญาชาวบ้าน เป็นสิ่งที่มีลักษณะของการสะสมเรียนรู้ สืบสาน สืบทอด และต่อเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบันจากบรรพบุรุษสู่ชนรุ่นหลังกันมาอย่างยาวนาน และมีความสัมพันธ์กันและสอดคล้องกับวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวบ้าน จนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ และการพัฒนาประเทศจะไม่คำนึงถึงความรู้ ทักษะ วิถีชีวิตของชุมชนเป็นไม่ได้ การนำภูมิปัญญาไทยสู่การศึกษาตลอดชีวิตจะส่งผลให้คนใช้ชีวิตร่วมกันอย่างสันติสุข ช่วยสร้างสมดุลระหว่างคนกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ทั้งช่วยให้คนดำรงตนและปรับเปลี่ยนให้ทันต่อความเปลี่ยนแปลงจากผลกระทบที่เกิดจากสังคมภายนอก ตลอดทั้งช่วยส่งเสริมการพัฒนาอาชีพของประชาชนให้มีรายได้เลี้ยงครอบครัว ซึ่งชุมชนเข้มแข็งได้ด้วยภูมิปัญญาภูมิปัญญาท้องถิ่นมีความสำคัญต่อการพัฒนาชุมชน และกฎหมายการศึกษาแห่งชาติได้กำหนดให้สถานศึกษาร่วมกับบุคคล ครอบครัว ชุมชน องค์กรชุมชน ส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชนโดยการจัดกระบวนการการเรียนรู้ภายในชุมชน เพื่อให้ชุมชนมีการจัดการศึกษาและรู้จักเลือกสรรภูมิปัญญาและวิทยาการต่าง ๆ เพื่อบูรณาการให้สอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการ รวมทั้งหาวิธีการสนับสนุนให้มีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์พัฒนาระหว่างชุมชน อันแสดงถึงความยั่งยืนในการพัฒนาคุณภาพการศึกษาและสร้างความมั่นคงให้กับสังคมและประเทศชาติ

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542) ยังได้สรุปถึงลักษณะของการเกิดของภูมิปัญญาไทยว่า ภูมิปัญญามีกระบวนการเกิดจากการสืบทอด ถ่ายทอดองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิมในชุมชนท้องถิ่นต่าง ๆ แล้ว เลือกสรร พัฒนา และปรับปรุงองค์ความรู้เหล่านั้น จนเกิดทักษะและความชำนาญที่สามารถแก้ไขปัญหา และพัฒนาชีวิตได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย แล้วเกิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ ที่เหมาะสมและสืบทอดพัฒนาต่อไปอย่างไม่สิ้นสุด ซึ่งแสดงได้ดังแผนภาพประกอบดังนี้



แผนภาพที่ 5 ลักษณะการเกิดของภูมิปัญญาไทย

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542)

2. โขน

2.1 ที่มาของโขน

โขน เป็นมหรสพประจำชาติที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่มีระเบียบแบบแผนซึ่งบรรพชนไทยได้สร้างสรรค์และสืบทอดมาจนปัจจุบัน องค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงโขนตั้งแต่การฝึกหันจนถึงการแสดงออกล้วนล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบทำเนียมจารีตประเพณี พิธีกรรมอันลึกซึ้งและศักดิ์สิทธิ์ โขนเป็นมหรสพหลวงที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การแสดงโขนนับเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ พระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์โขน ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้นาฏศิลป์แขนงนี้รุ่งเรืองและยั่งยืนสืบมาถึงทุกวันนี้

การแสดงโขนสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดจากศิลปะหลายแขนง ทั้งระบำ รำ เต้น หนัง เล่นดึกดำบรรพ์ ดังนี้

ระบำ รำ เป็นศิลปะการแสดงท่าทางซึ่งสื่อถึงภาวะทางอารมณ์ของมนุษย์ ทั้งแสดงเดี่ยวและแสดงหมู่ หากรำเป็นหมู่เน้นความสวยงามเรียกว่าระบำ ส่วนรำเป็นเรื่องราวเรียกว่าละครเต้นเป็นศิลปะการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ ถือเป็นหลักของการแสดงโขน กระบี่กระบอง คือศิลปะการฝึกอาวุธเพื่อป้องกันตัวหรือไว้ต่อสู้กับข้าศึก ศิลปะการเต้นและกระบี่กระบองทำให้การแสดงโขนมีลักษณะเข้มแข็งและสง่างาน

หนัง หรือ หนังใหญ่ เป็นมหรสพโบราณซึ่งมีมาตั้งแต่โบราณซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีขนบจารีตและพิธีกรรมหลายอย่างที่ใกล้เคียงกับโขน เช่น เล่นเรื่องรามเกียรติ มีวงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง มีคนพากย์และบทพากย์เจรจา บทพากย์จะต้องแต่งเป็น คำฉันท์ และ กาพย์ เช่นเดียวกับบทพากย์โขน

การเล่นดึกดำบรรพ์ หรือ ชักนาคดึกดำบรรพ์ คือการเล่นแสดงตำนานการกวนน้ำอมฤตหรือกวนเกษียรสมุทร ปรากฏหลักฐานในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนที่กล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่ามีการเล่นดึกดำบรรพ์โดยให้ผู้เล่นแต่งกายเป็นสุครีพ พาลี ท้าวมหาชมพู วานรบริวาร อสูร เทวดา เป็นต้น

โขน ได้ผสมผสานศิลปะดังกล่าวเข้าด้วยกันโดยนำท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้นมาจากกระบี่กระบอง และการแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นดึกดำบรรพ์ นำขนบธรรมเนียมการพากย์เจรจา เพลงหน้าพาทย์มาจาการเล่นหนัง รวมถึงท่าเต้นบางอย่างมาจากคนเชิดหนังมาปรับปรุงให้งดงามและเหมาะสมกับการแสดง จนกลายเป็นแบบแผนของโขนต่อมา (กระทรวงวัฒนธรรม, 2558: 55-57) โขนเป็นที่รวมศิลปกรรมหลายรูปแบบเข้าด้วยกัน ดังนี้

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2554) ได้ดำเนินการสืบค้น จัดเก็บและให้บริการข้อมูลองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี พุทธศักราช 2548 เป็นต้นมา โดยได้มีการเผยแพร่

ไปแล้วจำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ ด้านศิลปะการแสดง และด้านงานช่างฝีมือพื้นบ้าน ซึ่งปัจจุบัน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทยได้ จำแนกเป็น 6 สาขา ดังนี้

1. ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก และเรื่องราวต่าง ๆ โดยการแสดงเป็นสื่อ ผ่านเสียง ได้แก่ การขับร้อง หรือการแสดงดนตรี และทางร่างกาย ได้แก่ การร่ายรำ การเชิด การเต้น การแสดงท่าทาง ฯลฯ แบ่งเป็น 4 ประเภท คือ ดนตรี การแสดง การแสดงพิธีกรรม และเพลงร้องพื้นบ้าน

2. งานช่างฝีมือดั้งเดิม หมายถึง ภูมิปัญญา ทักษะฝีมือช่าง การเลือกใช้วัสดุ และกลวิธีการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ สะท้อนพัฒนาการทางสังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชน แบ่งออกเป็น 10 ประเภท คือ ผ้าและผลิตภัณฑ์จากผ้า เครื่องจักสาน เครื่องรัก เครื่องปั้นดินเผา เครื่องโลหะ เครื่องไม้ เครื่องหนัง เครื่องประดับ งานศิลปกรรมพื้นบ้าน และ ผลิตภัณฑ์อื่น

3. วรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง วรรณกรรมที่ถ่ายทอดอยู่ในวิถีชีวิตชาวบ้าน โดยครอบคลุมวรรณกรรมที่ถ่ายทอดโดยวิธีการบอกเล่า และที่เขียนเป็นคือ ลายลักษณ์อักษร แบ่งออกเป็น 7 ประเภท นิทานพื้นบ้าน ประวัติศาสตร์บอกเล่า บทสวดหรือบทกล่าวในพิธีกรรม บทร้องพื้นบ้าน สำนวนและภาษิต ปริศนาคำทาย และ ตำรา

4. กีฬาภูมิปัญญาไทย หมายถึง การเล่น การกีฬา และศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ที่มีการปฏิบัติกันอยู่ในประเทศไทยและมีเอกลักษณ์สะท้อนวิถีไทย แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ การเล่นพื้นบ้าน กีฬาพื้นบ้าน และศิลปะการป้องกันตัว

5. แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล หมายถึง การประพฤติปฏิบัติในแนวทางเดียวกันของคนในชุมชนที่สืบทอดต่อกันมาบนหนทางของมงคลวิธี นำไปสู่สังคมแห่งสันติสุข แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชุมชนและชาติพันธุ์นั้น ๆ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ มารยาทขนบธรรมเนียมประเพณี และงานเทศกาล

6. ความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล หมายถึง องค์ความรู้ วิธีการ ทักษะ ความเชื่อ แนวปฏิบัติและการแสดงออกที่พัฒนาขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติและเหนือธรรมชาติ แบ่งออกเป็น 6 ประเภท คือ อาหารและโภชนาการ การแพทย์แผนไทยและการแพทย์พื้นบ้าน โหราศาสตร์และดาราศาสตร์ การจัดการทรัพยากรธรรมชาติเพื่ออนุรักษ์และใช้ประโยชน์อย่างยั่งยืน และ ชัยภูมิ และ การตั้งถิ่นฐาน

โขนเป็นศิลปวัฒนธรรม เป็นความงดงามที่เกิดจากการสร้างสรรค์และจินตนาการของมนุษยชาติ เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขน คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งแปลว่า เกียรติของพระราม โดยคำว่า "ราม” นั้น เป็นที่รู้จักตั้งแต่อาณาจักรสุโขทัย อาทิ พ่อขุนรามคำแหง และอาณาจักรอยุธยา อาทิ สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1

สำหรับหลักฐานวรรณกรรมในสมัยพระเจ้าอู่ทองสร้างอาณาจักรอยุธยา พบว่า มีวรรณกรรมโองการแช่งน้ำ ที่เขียนเป็นระเบียบเพื่อควบคุมสังคม โดยมีข้อความที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมรามเกียรติ์ปรากฏอยู่ด้วย อาทิ ทรพี เจ้าสิบหน้า ในลิลิตยวนพ่าย ซึ่งแต่งไว้เมื่อก่อน พ.ศ.2025 ได้กล่าวถึงพระรามที่ทำหน้าที่ควบคุมเหล่าวานรข้ามมหาสมุทร และพระรามพานางสีดาไปรบกับยักษ์ นอกจากนี้เรายังพบวรรณกรรมหลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับรามเกียรติ์ อาทิ ราชาพิลาปคำฉันท์ บุณโณวาทคำฉันท์

ภายหลังจากยุคกรุงธนบุรี บทละครรามเกียรติ์เฟื่องฟูมากในยุครัตนโกสินทร์ทุกรัชสมัย โดยสมัยรัชกาลที่ 1 มีบทละครรามเกียรติ์ เพื่อใช้ในการแสดงละครใน โดยทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับสมบูรณ์ ตั้งแต่ต้นจนจบ ในรัชกาลที่ 2 มีบทละครรามเกียรติ์ และทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์หนังและโขน บางตอน ในรัชกาลที่ 3 มีบทละครรามเกียรติ์ ตอน พระรามเดินดง ในรัชกาลที่ 5 มีการเขียนโคลงรามเกียรติ์ จารึกรอบโบสถ์วัดพระแก้ว ในรัชกาลที่ 6 มีบทละครรามเกียรติ์ จำนวน 6 ตอน เพื่อไว้แสดงโขน ทั้งนี้บทพากย์รามเกียรติ์นั้น ไว้พากย์โขนและหนังใหญ่ โดยโขนที่นำบทร้องมาใส่ เกิดขึ้นในยุคหลัง

นอกจากวรรณกรรมเรื่องรามายณะแล้ว ยังพบว่า มีวรรณกรรมหลายเรื่องที่เป็นลักษณะมรดกร่วมในภูมิภาคอาเซียน อาทิ เรื่องมโนรา นอกจากประเทศไทยแล้ว พบได้ในแถบสิบสองปันนา ลาว และกัมพูชา เรื่องพระรถเมรี พบในประเทศไทย กัมพูชา และเมียนมาร์ จะเห็นได้ว่า เมื่อมีการส่งผ่านวัฒนธรรมสู่ประเทศต่าง ๆ ย่อมอาศัยเวลาในการบ่มเพาะ เราจะพบว่าวรรณกรรมจากประเทศอินเดียที่มีการส่งผ่าน คือ เรื่องรามายณะและทศรถชาดก โดยตัวละครเด่นในเรื่องรามเกียรติ์ คือ หนุมาน การแสดงเรื่องรามายณะของอินเดีย เป็นลักษณะพรหมจาริณี ไม่แตะต้องผู้หญิง แต่เมื่อปรับเป็นฉบับของไทย หนุมานมีภรรยาหลายคน นอกจากนี้ เรายังพบวรรณกรรมรามเกียรติ์ปรากฏในลักษณะตำนานของสถานที่ต่าง ๆ อาทิ เมืองขีดขิน ที่จังหวัดสระบุรี มีตำนานเล่าว่ายักษ์รบกับลิงกระทั่งแผ่นดินสุกเป็นบ่อดินสอพอง และตำนานของหัวกระบือที่บางขุนเทียน เล่าต่อกันว่า ในตอนที่ทรพีรบกับพาลีนั้น สุครีพได้นำหินมาปิดปากถ้ำ และหัวควายได้มาหล่นที่บางขุนเทียน จึงเรียกว่า หัวกระบือ ดังนั้นการถ่ายทอดเรื่องราวในวรรณกรรม เราควรเชิดชูความงดงามของจินตนาการ

ดร.สุรัตน์ จงดา อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และผู้ช่วยผู้อำนวยการผลิตโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ กล่าวถึงศิลปะการแสดงโขน

โขน ปรากฏในสมัยอยุธยา นำเรื่องรามเกียรติ์มาเป็นเนื้อเรื่องแสดง โดยใช้คนมาแสดงแทนตัวละครในหนังใหญ่ สวมเครื่องแต่งกายหัวโขนแบบพระราชพิธีอินทราภิเษก ใช้ดนตรี เพลง บทพากย์เจรจาจากหนังใหญ่ ลักษณะศิลปะการต่อสู้การใช้อาวุธ มีหลักฐานภาพท่าทางการแสดงโขนปรากฏในภาพจำหลัก ภาพเขียน ท่าเต้น และท่าฟ้อนรำพื้นบ้าน นอกจากนี้ พบการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์กวนน้ำอำมฤต ในพระราชพิธีอินทราภิเษก ในสมัยอยุธยาตอนต้น และในบันทึกของมองซิเออร์

เดอ ลาลูแบร์ และบาทหลวงตาชาร์ด ปี พ.ศ. 2220 แสดงให้เห็นว่า โขนเป็นมหรสพการแสดงรับแขกราชทูตฝรั่งเศสในสมัยพระนารายณ์ ทั้งนี้ โขนเป็นมหรสพสำคัญในสมัยอยุธยา คู่กับละครในเรื่องรามเกียรติ์และสิ้นสุดลงสมัยอยุธยาตอนปลาย ในปี พ.ศ. 2310

ต่อมา มีการสืบทอดการแสดงโขน ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ 1) เริ่มมีการหัดแสดงโขน และละครผู้หญิงทั้งวังหลวงและวังหน้า สำหรับเชื้อพระวงศ์ ขุนนาง หัดโขนและละคร (ชาย)ประจำคณะของตน สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ทรงให้หัดละครใน และโขน ให้ประณีตงดงามยิ่งขึ้น เจ้านาย ขุนนาง หัดโขนละคร ประจำคณะของตน สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ทรงเคยมีคณะโขนของพระองค์เองเมื่อครั้งทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงให้เลิกละครหลวง ทำให้ตัวละครแบบแผนการแสดงละครในของหลวงแพร่หลายไปสู่ละคร เจ้านาย ขุนนาง โดยเมื่อครั้งสงครามสยาม อันนัม (เวียดนาม) เจ้าพระยาบดินทร์เดชาเป็นแม่ทัพ ได้นำละครผู้หญิงไปด้วย โดยมีละครเจ้าพระยาบดินทร์เดชา เป็นครูหัดละครให้ละครพระหริรักษ์รามา กษัตริย์กัมพูชา สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ทรงให้หัดละครใน ขึ้นมาใหม่ และพระราชทานให้ข้าราชการขุนนาง เจ้านาย หัดละครผู้หญิงได้ นอกจากนี้ สมเด็จนโรดมพรหมบริรักษ์ กรุงกัมพูชา ได้หัดละครแบบละครใน จึงแสวงหาครูละครไปจากกรุงเทพ เช่น ละครเจ้าจอม มารดาอัมพา ละครพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงคฤทธิ์ ละครเจ้าจอมมารดาเอม และละครพระองค์เจ้าดวงประภา และเจ้าพระยาคฑาธรรมธรณินทร์ (เยีย อภัยวงศ์) เจ้าเมืองพระตะบอง (สยาม) หัดละครผู้หญิง และโขน ครั้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เกิดวิกฤตการณ์วังหน้า ทำให้ละครวังหน้าบางส่วนอพยพไปอยู่กัมพูชา ไปเป็นครูละครสมเด็จนโรดม เช่น ครูละครหญิงชื่อ ปริง นอกจากนี้ ทรงให้เจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว หลาน กุญชร) เป็นผู้ดูแลกรมโขนหลวง ละครหลวงและมหรสพอื่น ๆ ทำให้การแสดงโขนมีพัฒนาการในรูปแบบใหม่ ๆ คือ มีการปรับการแสดงแบบใหม่ ๆ มีฉาก แสง เสียง มีโรงละครแบบสมัยใหม่ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ นำเอาบทรามเกียรติ์มาปรับเป็นคอนเสิร์ต เช่น นางลอย นาคบาศ พรหมาศ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ทรงตั้งกรมมหรสพ ฝึกหัดโขนละครของหลวง และตั้งโรงเรียนพรานหลวง เพื่อรับเด็กเข้ามาศึกษาวิชาโขน ละคร ดนตรีไทย และดนตรีสากล สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ทรงตั้งกองมหรสพ สังกัดกระทรวงวัง ให้รวบรวมครูโขนตั้งแต่รัชกาลที่ 5และ ๖ และเปิดรับนักเรียนมาหัดโขน ละครหลวงสำหรับใช้ในราชการ อาทิ เล่นโขนชักรอกตอนพรหมาศ ที่โรงละครสวนมิกสักวัน เพื่อต้อนรับผู้สำเร็จราชการอินเดีย ในปี พ.ศ. 2473 และในปี พ.ศ. 2477 ได้ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาตร์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (รัชกาลที่ 8) โอนย้ายนักแสดงโขน ละคร ข้าราชการกองมหรสพ กระทรวงวังมาสังกัดกรมศิลปากร และในปี พ.ศ. 2485 กรมศิลปากรเปิดรับนักเรียนมาเรียนโขน และแสดงโขน

โรงใหญ่ในพระบรมหาราชวัง เพื่อต้อนรับ ลอร์ดหลุยส์ เมาท์แบตเตน แม่ทัพกองทัพสัมพันธมิตรอังกฤษ สอดคล้องกับกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ว่า การแสดงโขนเชื่อว่ามีมาแต่โบราณประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนก่อน พุทธศตวรรษที่ 16 โดยมีหลักฐานได้มาจากการสันนิษฐานจากลานแกะสลักเรื่อง “รามมายณะ” จากหลาย ๆ แห่ง เช่น ประตูปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และมีตำแหน่งการแสดงโขนกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลตอนตำนานพระราชพิธีอินทราภิเษกดังกล่าวไว้ข้างต้น (วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2548) ด้วยเหตุนี้ โขนแต่เดิมจึงมีเฉพาะโขนหลวงประจำราชสำนัก ผู้ที่ฝึกหัดโขนเริ่มมาตั้งแต่ผู้มีบรรดาศักดิ์ คนสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานไว้ว่า บางทีเหตุที่เกิด “กรมโขน” ขึ้นน่าจะมาการเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี่เอง และมีการแสดงตำนานอยู่เนือง ๆ ในพระราชพิธีอื่นจึงเป็นเหตุให้เกิดการฝึกหัดโขนหลวงขึ้นไว้สำหรับเล่นในการพระราชพิธีและเอามหาเล็กหลวงมาหัดเล่นโขนตามแบบแผนซึ่งมีอยู่ในตำแหน่งพระราชพิธีอินทราภิเษก (พิเศษ ปิ่นเกตุ, 2563)

ดังนั้น จึงกลายเป็นประเพณีมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ที่พวกโขนหลวงจะอยู่ในกลุ่มมหาดเล็กไปจนถึงบุตรหลานข้าราชการ แต่มาในชั้นหลังปรากฏว่ามีความนิยมขึ้นอย่างหนึ่งว่า การฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มได้ฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนการรบ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการต่อสู้กับข้าศึก จึงพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าการเมืองหัดโขนได้ ไม่ห้ามปรามดังแต่แรก ด้วยเห็นเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน หลังจากนั้นเจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่สมัยก่อนใครมีไพร่พลมากจึงหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติ และมีการคัดเลือกพวก “ลูกหมู่” ให้หัดโขนขึ้นในราชสำนักของตนหลายรายด้วยกัน

“ลูกหมู่” ก็คือคนจำพวกหนึ่งที่ขึ้นอยู่ในสังกัดกรมต่าง ๆ บุคคลพวกนี้มีขึ้นเนื่องจากวิธีควบคุมทหารตามแบบโบราณซึ่งจัดแบ่งการปกครองท้องที่ออกเป็นมณฑล คือ มณฑลราชธานี หัวเมืองเอก หัวเมืองโท หัวเมืองตรี เมืองหนึ่งนับเสมอมณฑลหนึ่ง คนอยู่ในมณฑลไหนก็สังกัดเข้ามณฑลนั้น เช่น มณฑลราชธานี จัดการควบคุมเป็นกรม กรมแบ่งออกเป็นหมวด หมวดแบ่งออกเป็นหมู่ มีเจ้าหมวดนายหมู่ควบคุม คนในหมวดหมู่กรมไหน ถ้ามีลูกโตขึ้นต้องรับราชการในหมวดหมู่ของกรมนั้นเรียกว่า “ลูกหมู่” การที่พระมหากษัตริย์โปรดพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายขุนนางหัดโขนไว้ในสำนักของตนได้นั้น คงโปรดให้หัดโขนผู้ชายตามประเพณีเดิม เพราะโขนเป็นศิลปะซึ่งใช้ผู้ชายแสดงตลอดจนละครของเอกชนก็ต้องมีแต่ละครผู้ชาย ส่วนละครผู้หญิงนั้นจะมีได้แต่ของพระมหากษัตริย์ แม้เจ้านายผู้สูงศักดิ์ก็หามีละครผู้หญิงไม่ เพราะเป็นราชประเพณีที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และยังนับถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัดตลอดมา (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, 2542)

สมรัตน์ ทองแท้ (2538) ได้กล่าวถึงนาฏกรรมโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ไว้ในระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากรว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปินอย่างแท้จริง ซึ่งในรัชกาลของพระองค์ได้ทรงโปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้น โดยให้

เป็นการทำนุบำรุงศิลปะทั้งทางด้านนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ (โดยเฉพาะทางโขนและละคร) รวมถึงการสร้างมาตรฐานศิลปะและฐานะของศิลปิน อาจกล่าวได้ว่าเป็นสมัยที่ศิลปะโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์รุ่งเรืองที่สุด สำหรับศิลปินโขนผู้มีฝีมือในรัชกาลที่ 6 นั้น ต่อมาภายหลังได้เป็นครูฝึกสอนศิลปะทางโขนละคร โดยมีศิษย์สืบต่อมาหลายท่าน จากนั้นได้โปรดให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขนละครดนตรี ปี่พาทย์ขึ้น สังกัดในกรมมหรสพอีกด้วย ครั้งแรกเรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ภายหลังต่อมาเป็น “โรงเรียนพรานหลวง” สำหรับใช้สั่งสอนฝึกหัดกุลบุตรรุ่นต่อมา ให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษาประกอบกันไป แต่ยังมิทันที่มีความเจริญก้าวหน้าดังพระราชประสงค์ที่ตั้งไว้ ก็มาสิ้นสุดเมื่อพระองค์เสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2468 จากนั้นโรงเรียนพรานหลวง ก็ต้องเลิกล้มไปพร้อมกับกรมมหรสพ

รจนา สุนทรานนท์ (2549) กล่าวถึงการสืบทอดนาฏศิลป์ในรัชสมัยสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวไว้ในนามานุกรมนาฏยศิลปินว่า พระองค์ทรงเป็นผู้นำในการอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมไทยอย่างแท้จริง และทรงนำหน่วยงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยรวมกันในกรรมมหรสพ และยังทรงควบคุมอย่างใกล้ชิด เช่น การโอนกรมโขนและปี่พาทย์มหาดเล็ก มารวมกันในกรมมหรสพ ซึ่งทรงตั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ เพื่อเป็นการให้การศึกษาแก่กุลบุตรในวิชาสามัญและวิชาศิลปะสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ ทรงโปรดให้มีกิจกรรมการแสดงที่หลากหลาย เช่น โขน ละครรำ ละครพูด ละครร้อง ละครพูดสลับลำ ละครตลก และละครปริศนา ดังนั้นจะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรีชาสามารถและเล็งเห็นความสำคัญของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ โดยมุ่งที่จะให้การสืบสานเป็นรูปธรรม มิใช่แต่เฉพาะสืบทอดในพระราชวัง หรือเจ้านายเท่านั้น หากแต่ให้จัดการสืบทอดนาฏศิลป์และดนตรีในระบบโรงเรียนอีกด้วย

สรุปได้ว่า โขนมีที่มาในสมัยอยุธยาตอนต้น และยังเป็นเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์ มีรูปแบบการพัฒนาตามยุคสมัย และเปิดโอกาสให้ประชาชนได้เรียนและชมกันมากขึ้นในสมัยของรัชกาลที่ 6 ได้โปรดให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดศิลปะทางโขนละคร ดนตรี ปี่พาทย์ขึ้น สังกัดในกรมมหรสพอีกด้วย ครั้งแรกเรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” ภายหลังต่อมาเป็น “โรงเรียนพรานหลวง” สำหรับใช้สั่งสอนฝึกหัดกุลบุตรรุ่นต่อมา ให้มีความรู้ทั้งสามัญศึกษาและศิลปศึกษา

2.2 ความสำคัญของโขน

ความสำคัญของการแสดงโขนในสมัย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงให้ความสำคัญกับศิลปะแขนงนี้ โดยเสด็จทอดพระเนตรงานไหว้ครูโขนละครโรงเรียนนาฏศิลปทรงให้ถ่ายภาพยนตร์ส่วนพระองค์ท่ารำโขน ละคร และพระราชทานครอบต่อท่ารำเพลงองค์พระพิราพ นอกจากนี้ ทรงโปรดให้ พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะทรงพระยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามบรมราชกุมาร ทรงเรียนโขนตัวลิงกับครูกรีวรศรินทร์ และเรียนท่ายักษ์กับครูจตุพร รัตนวราหะ อีกทั้งมีหลักสูตรการเรียนการสอนโขนเพิ่มขึ้น ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยรามคำแหง และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมทั้งมีหลักสูตรและกิจกรรมเสริมการเรียนการสอนโขน ในโรงเรียน อนุบาล ประถม มัธยม ทำให้การฝึกเรียนโขนได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น ที่สำคัญมีการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยปรับปรุงการแสดงให้เหมาะสมกับปัจจุบัน

ในปัจจุบัน "ยูเนสโก" ประกาศให้ "โขน"ขึ้นบัญชีมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ประเภทรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เตรียมจัดเฉลิมฉลองโขนตลอดปี 62 "เปิดตัวภาพยนตร์แอนิเมชั่นรามเกียรติ์ ตอน รามาวตาร" จัดมหกรรมการแสดงโขนส่วนกลาง – ภูมิภาค เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 พร้อมจัดนิทรรศการเผยแพร่องค์ความรู้-ประกาศย่องเชิดชูเกียรติผู้ทำคุณประโยชน์ต่อวงการโขน เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2561 นายวีระ โรจน์พจนรัตน์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม (รมว.วธ.) เปิดเผยว่า ได้รับรายงานว่าผลการประชุมคณะกรรมการร่วมระหว่างรัฐบาลเพื่อการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของยูเนสโก ครั้งที่ 13 ระหว่าง วันที่ 26 พฤศจิกายน ถึง 1 ธันวาคม 2561 ณ เมืองพอร์ตหลุยส์ สาธารณรัฐมอริเชียส ซึ่งมีผู้แทนจากประเทศภาคีอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ขององค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (ยูเนสโก) เข้าร่วมประชุม 181 ประเทศ โดยที่ประชุมได้พิจารณาและประกาศให้ขึ้นบัญชี การแสดงโขนในประเทศไทย "Khon masked dance drama in Thailand" ในรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติอย่างเป็นทางการ

นายวีระฯ กล่าวว่า ด้วยพระมหากรุณาธิคุณอันยิ่งใหญ่หาที่สุดมิได้ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 ทรงอนุรักษ์ ส่งเสริม ฟื้นฟู สืบสาน และพัฒนาการแสดงโขนในทุกมิติ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดสร้างเครื่องแต่งกายเครื่องประดับโขนชุดใหม่ พัฒนาการแต่งหน้าให้งดงามดึงดูดความสนใจ พัฒนารูปแบบและเทคนิคการแสดง ฉากเวที แสง สี เสียง อันเป็นที่มาของโขนพระราชทาน ด้วยองค์ประกอบอันเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น จึงทำให้โขนไทยยิ่งใหญ่อลังการ สร้างความตื่นตาประทับใจ แก่ชาวไทยและชาวต่างประเทศ ดังนั้น ถือว่าเป็นข่าวดีของคนไทยที่โขน ได้รับการประกาศขึ้นบัญชีจากยูเนสโกให้เป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ

อย่างไรก็ตาม ในปี 2561 เป็นปีแรกที่ประเทศไทยนำเสนอรายการมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ให้ยูเนสโกพิจารณา หลังจากประเทศไทยสมัครเข้าร่วมภาคีอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของยูเนสโก เมื่อวันที่ 11 มิถุนายน 2559 โดยมี พ.ร.บ.ส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ.2559 รองรับการเป็นภาคีอนุสัญญาฯ และมีคณะกรรมการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งมี รมว.วธ. เป็นประธานและมีกรมส่งเสริมวัฒนธรรม (สวธ.) เป็นฝ่ายเลขานุการ ได้แต่งตั้งคณะทำงานเพื่อรวบรวมข้อมูลและจัดทำเอกสารในการนำเสนอโขนต่อยูเนสโก

นอกจากนี้ ที่ผ่านมา สวธ.ในฐานะหน่วยงานที่มีหน้าที่ส่งเสริมและดำเนินงานปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ได้ประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทยมาตลอดตั้งแต่ปี 2552-2561 รวมจำนวน 336 รายการ ทั้งนี้หลังโขนได้รับการประกาศขึ้นบัญชีเป็นทางการแล้ว สวธ. ได้จัดทำแผนงานและกิจกรรมสำหรับเฉลิมฉลองโขนตลอดปี 2562 อาทิ 1. จัดแสดงโขนรอบพิเศษ ตอน "พิเภกสวามิภักดิ์" วันที่ 3-5 ธันวาคม 2561 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย 2. จัดสร้างภาพยนตร์ อินนิเมชั่นรามเกียรติ์ ตอน รามาวตาร เพื่อฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วประเทศ และจัดเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การสาธิตงานช่างฝีมือโขน สาธิตการแสดงโขน การเสวนาความรู้คุณค่าของโขน การผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ จัดพิมพ์หนังสือองค์ความรู้เกี่ยวกับโขนฉบับเยาวชน จัดทำสารคดีโขน นิทรรศการเผยแพร่ความรู้ รวมทั้งการจัดทำคลังข้อมูลโขนในรูปแบบดิจิทัล 3.จัดกิจกรรมสร้างความภาคภูมิใจด้วยการยกย่องเชิดชูเกียรติให้กับบุคคลองค์กรผู้ทำคุณประโยชน์ต่อวงการโขน และ 4.จัดงานมหกรรมการแสดงโขน ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงในรัชกาลที่ 9 ที่ทรงอนุรักษ์ ส่งเสริม ฟื้นฟู สืบสาน และพัฒนาการแสดงโขน เป็นต้น

2.3 ประเภทของโขน

โขนมีการวิวัฒนาการดัดแปลงการเล่นด้วยวิธีการต่าง ๆ เราจึงเรียกแยกประเภทของโขนตามลักษณะการแสดงนั้น ๆ ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงในโขนฉาก

ซึ่งหอสมุดแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ นครพนม ได้อธิบายประเภทของของโขนไว้ 5 ประเภท ดังนี้

1. โขนกลางแปลง คือ โขนกลางแปลงเป็นการเล่นโขนกลางแจ้ง ไม่มีการสร้างโรงแสดง ใช้ภูมิประเทศและธรรมชาติเป็นฉากในการแสดง ผู้แสดงทั้งหมดรวมทั้งตัวพระต้องสวมหัวโขน นิยมแสดงตอนยกทัพรบ วิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เรื่องกวนน้ำอมฤตที่ใช้เล่นในพิธีอินทราภิเษก ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยนำวิธีการแสดงคือการจัดกระบวนทัพและการเต้นประกอบหน้าพาทย์มาใช้ แต่เปลี่ยนมาเล่นเรื่องรามเกียรติ์แทน มีการเต้นประกอบหน้าพาทย์และอาจมีบทพาทย์และเจรจาบ้าง แต่ไม่มีบทร้อง

2. โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราว คือ เป็นการแสดงบนโรงมีหลังคา ไม่มีเตียงสำหรับตัวโขนนั่ง แต่มีราวพาดตามส่วนยาวของโรงตรงหน้าฉาก (ม่าน) มีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราวแทนเตียง มีการพากย์และเจรจา แต่ไม่มีการร้อง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ มีปี่พาทย์ 2 วง เพราะต้องบรรเลงมาก ตั้งหัวโรงท้ายโรง จึงเรียกว่าวงหัวและวงท้าย หรือวงซ้ายและวงขวา วันก่อนแสดงโขนนั่งราวจะมีการโหมโรง และให้พวกโขนออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะเพลง พอจบโหมโรงก็แสดงตอน

พิราพออกเที่ยวป่า จับสัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเข้าสวนพวาทองของพิราพ แล้วก็หยุดแสดง พักนอนค้างคืนที่โรงโขน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่เตรียมไว้ จึงเรียกว่า "โขนนอนโรง"

3. โขนหน้าจอ คือ โขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งเดิมเขาขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ในการเล่นหนังใหญ่นั้น มีการเชิดหนังใหญ่อยู่หน้าจอผ้าขาว การแสดงหนังใหญ่มีศิลปะสำคัญ คือการพากย์และเจรจา มีดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดง ผู้เชิดตัวหนังต้อง เต้นตามลีลาและจังหวะดนตรี นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมามีการปล่อยตัวแสดงออกมาแสดงหนังจอ แทนการเชิดหนังในบางตอน เรียกว่า "หนังติดตัวโขน" มีผู้นิยมมากขึ้น เลยปล่อยตัวโขนออกมาแสดงหน้าจอตลอด ไม่มีการเชิดหนังเลย จึงกลายเป็นโขนหน้าจอ และต้องแขวะจอเป็นประตูออก 2 ข้าง เรียกว่า "จอแขวะ"

4. โขนโรงใน คือ โขนที่นำศิลปะของละครในเข้ามาผสม โขนโรงในมีปี่พาทย์บรรเลง 2 วง ผลัดกัน การแสดงก็มีทั้งออกท่ารำเต้น ทีพากย์และเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการ ของดนตรีแบบละครใน และมีการนำระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วย เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก การผสมผสานระหว่างโขนกับละครในสมัยรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 ทั้งมีราชกวีภายในราชสำนักช่วยปรับปรุงขัดเกลา และประพันธ์บทพากย์บทเจรจาให้ไพเราะสละสลวยขึ้นอีก โขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงในปัจจุบันนี้ ก็ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงใน ไม่ว่าจะแสดงกลางแจ้งหรือแสดงหน้าจอก็ตาม

5. โขนฉาก เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อมีผู้คิดสร้างฉากประกอบเรื่องเมื่อแสดงโขนบนเวที คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ส่วนวิธีแสดงดำเนินเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่มีการแบ่งเป็นชุด เป็นตอน เป็นฉาก และจัดฉากประกอบตามท้องเรื่อง จึงมีการตัดต่อเรื่องใหม่ไม่ให้ย้อนไปย้อนมา เพื่อสะดวกในการจัดฉาก กรม ศิลปากรได้ทำบทเป็นชุด ๆ ไว้หลายชุด เช่น ชุดปราบกากนาสูร ชุดไมยราพณ์สะกดทัพ ชุดชุดนางลอย ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ชุดหนุมานอาสา ชุดพระรามเดินดง ชุดพระรามครองเมือง แต่เดิมนั้นการแสดงโขนจะไม่มีการสร้างฉากประกอบการแสดงตามท้องเรื่อง การดำเนินเรื่องราวต่าง ๆ เป็นแบบจินตนาการถึงฉากหรือสถานที่ในเรื่องราวเอง การจัดฉากในการแสดงโขนเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยที่ทรงคิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงคิดขึ้น (ธีรภัทร์ ทองนิ่ง, 2555: 24-28)

ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวถึงโขน หมายถึง การแสดงศิลปะ นาฏศิลป์ชั้นสูงที่ผู้แสดงสวมหน้ากาก มีต้นกำเนิดจากการละเล่น 3 อย่าง คือ หนังใหญ่ การละเล่นกระบี่กระกระบอง และการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยดึงลักษณะเด่นของการละเล่นแต่ละอย่างออกมาพัฒนาเป็นโขน โดยมีประวัติย้อนไปถึงสมัยสุโขทัย และพัฒนารูปแบบการเล่นมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในสมัยอยุธยา โขน เป็นเครื่องราชูปโภคของกษัตริย์ ถึงปัจจุบัน โขนไทยถือเป็นศิลปะชั้นสูง เป็นองค์รวมของศิลปะแขนงต่าง ๆ

ในสมัยโบราณ โขนแสดงบนพื้นดิน เนื้อหาการแสดงจะเน้นการสู้รบ ระหว่างฝ่ายพระรามและฝ่ายยักษ์ เปรียบเสมือนฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรม ต่อมา พัฒนาการของโขนมีวงปี่พาทย์ และบทพากย์เจรจา สามารถแบ่งการพัฒนาและรูปแบบของโขนได้ดังนี้

1. โขนกลางแปลง เป็นการแสดงบนพื้นดิน ไม่มีโรงให้เล่น ในสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มีทั้งโขนวังหน้าและวังหลัง เป็นมหรสพโขนที่ใหญ่ที่สุดที่ได้มีการบันทึกไว้

2. โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก หรือโขนนอนโรง มีการดัดแปลงปลูกโรงให้โขนแสดงลักษณะคล้ายโรงลิเกในปัจจุบัน แต่ไม่มีเตียงให้นั่ง จะนั่งบนราวไม้ไผ่แทน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจาเป็นหลัก

3. โขนหน้าจอ เป็นการแสดงเชิญหนังใหญ่ ที่นำหนังตัดเป็นตัวโขน แสดงบนจอผ้ามุ้งสีขาว ขอบสีแดง หรือเล่นบนจอที่ใช้เล่นหนังใหญ่ มักแสดงในงานศพหรือตามวัดต่าง ๆ

4. โขนโรงใน นำการระบำของละครมาสอดแทรกในโขน และมีการร้องประกอบการพากย์เจรจา เดิมนิยมเล่นใน พระราชวัง

5. โขนฉาก เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเริ่มมีการแสดงเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ทั้งนี้โขนพระราชทานในปัจจุบัน ก็อาจจัดอยู่ในรูปแบบโขนฉากได้เช่นกัน

6. โขนหน้าไฟ เรียกตามลักษณะการแสดงที่ใช้เล่นในงานพระราชทางเพลิงศพ หรือการแสดงโขนหน้าพระเมรุ เมื่อครั้งพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ มีการเล่นโขนหน้าไฟ เป็นเวลา 3 ชั่วโมง

2.4 ภูมิปัญญาโขน

ปัจจุบันได้มีการแบ่งประเภทของการแสดงโขน ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ โขนจารีต โขนชาวบ้านและโขนร่วมสมัย โดยมีรูปแบบการแสดงและเครื่องแต่งกายแต่กต่างกันออกไป แต่ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นโขนอยู่ดังเดิม สำหรับการสืบทอดนั้น จะอยู่ในรูปแบบของโขนในระบบโรงเรียน และโขนนอกระบบโรงเรียน และมีการแบ่งภูมิปัญญาออกเป็น 6 ด้าน ดังนี้

1. ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรมของโขน

ในการแสดงโขนไม่ว่าจะเป็นประเภทใดย่อมมีธรรมเนียมปฏิบัติและพิธีกรรมที่ยึดถือกันเป็นแบบอย่างสืบกันมาช้านานแล้ว และส่วนใหญ่ก็ยังถือปฏิบัติกันอยู่ แต่บางสิ่งบางอย่างอาจมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการดีขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะต้องการให้เกิดความเป็นระเบียบสวยงามขึ้นก็เป็นได้ โดยมีธรรมเนียมปฏิบัติพิธีกรรม ดังนี้ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

การไหว้ครูโขน ครอบครูโขน

ศิลปะการแสดงโขนสะท้อนให้เห็นภาพการอยู่ร่วมกันของสมาชิกในสังคมที่ต้องมีความเชื่อทางศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องโดยเฉพาะศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ฮินดู เริ่มตั้งแต่พิธีกรรมในการไหว้ครู การบูชาครู ซึ่งมีเค้าเรื่องมาจากรามมายนะ ของประเทศอินเดียนิยมการบวงสรวงบูชาเทพเจ้า นอกจากนี้สังคมไทยเป็นสังคมที่มีการอยู่ร่วมกันเป็นครอบครัวใหญ่ ศิลปะการแสดงโขนจึงไปในลักษณะของการแสดงบทบาทที่เกี่ยวข้องของเครือญาติ เพื่อช่วยรบกับอีกฝ่ายหนึ่ง อีกทั้งคนไทยมีความเชื่อเรื่องของอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ จึงทำให้มีเรื่องของไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้องในการดำเนินเรื่อง เกิดการหักเหของเนื้อเรื่อง จนส่งผลให้ตัวละครมีบทบาทที่สำคัญ การสอดแทรกเนื้อเรื่องเป็นไปด้วยความตื่นเต้นน่าสนใจ เพื่อให้เกิดสุนทรียรสในการชมมากยิ่งขึ้น (ชวลิต สุนทรานนท์, 2554)

พาณี สีสวย (2540) กล่าวถึงวิธีของการแสดงโขนไว้ในสุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย ว่า ก่อนเริ่มการแสดงโขน ผู้แสดงทุกตัวละคร มักจะทำพิธีไหว้ครูข้างหลังโรงก่อน โดยดนตรีจะบรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการเรียกคนดูเมื่อจบชุดโหมโรงแล้ว ปี่พาทย์ทำเพลงวา เพื่อเปิดฉากตัวเอกหรือตัวสำคัญของเรื่อง โดยตัวละครจะออกนั่งเตียง แล้วร้องเพลงช้า ปี่หรือเพลงยานี และเพลงอื่น ๆ ตามบทบาทของตัวโขน และมีบทพากย์-เจรจาตามเนื้อเรื่องไปจนจบ ในขณะแสดงจะมีตลกโขนแสดงแทรกอยู่ด้วย โดยตัวตลกมักจะเป็นพลยักษ์หรือพลลิง ประมาณ 3-4 ตัว สวมหัวโขนแค่ครึ่งศีรษะเท่านั้น เพื่อให้พูดและเจรจาเองได้ ตัวตลกโขนจะออกมาพูดโต้ตอบกันให้คนดูรู้สึกขบขันสนุกสนาน ไม่ให้เบื่อ โดยยึดเนื้อเรื่องที่จะแสดงอยู่เป็นแนวทางในการดำเนินเรื่องส่วนเนื้อหาที่ตลกมักจะเป็นถ้อยคำที่ล้อเลียนเหตุการณ์ปัจจุบันทั่ว ๆ ไป สิ่งสำคัญของพวกตลกจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้กว้างขวาง มีไหวพริบมีโวหารดี และมีปฏิภาณเฉียบแหลมในการตอบโต้กัน ในการชมโขนแต่ละเรื่องผู้ชมโขนจะได้รับรสของศิลปะหลายด้าน เช่น ความดีเด่นของปี่พาทย์โขน ความไพเราะของการพากย์การเจรจา การขับร้องและดนตรี ความเข้มแข็งพร้อมเพรียงของการเต้น ความงดงามของท่ารำ และการตีความหมายของภาษาท่า ความว่องไวสนุกสนานในการต่อสู้ ความตลกขบขันที่แทรกอยู่ในบางตอน ตลอดจนความงามของเครื่องแต่งกายอีกด้วย

ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2540) กล่าวถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับโขนไว้ในการรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละคร ว่า ศิลปินโขนละคร มีความเชื่อในเรื่องของ “ครู” อย่างเคร่งครัด ดังเห็นได้จากขั้นตอนต่าง ๆ ของการเรียนการสอน รวมถึงการถ่ายทอดนาฏศิลป์ จึงต้องจัดให้มีการประกอบพิธีไหว้ครูทุกครั้ง ซึ่งนับว่าเป็นพิธีที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน สำหรับในแวดวงของศิลปินและบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์ทุกแขนง ที่มีความเชื่อสืบกันมาว่าเป็นพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะระบบความเชื่อนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ โดยเชื่อกันว่านาฏยศาสตร์วิชาแห่งการฟ้อนรำมีกำเนินมาจากเทพเจ้า และพระองค์ได้ถ่ายทอดลงมาสู่มนุษย์โลก และสืบมาเป็นแบบแผนของท่าทางในการฟ้อนรำในปัจจุบัน อีกทั้งเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงบางส่วน เป็นตำนานเรื่องราวของเทพเจ้า

โดยตรง ด้วยเหตุนี้ความเชื่อในส่วนนี้จึงมีอิทธิพลที่ก่อให้เกิดรูปแบบพิธีกรรมและประเพณีให้ผู้เกี่ยวข้องในแวดวงนาฏศิลป์ ต้องจัดพิธีไหว้ครูขึ้นเป็นประจำอย่างน้อยปีละครั้ง

ชวลิต สุนทรานนท์ (2554) ได้อธิบายในการแสดงโขนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องจะมีความเชื่อในเรื่องของพิธีกรรมที่ต้องปฏิบัติก่อนการแสดง นั่นก็คือการบูชาพระรัตนตรัยและบูชาครู ด้วยความเชื่อว่าพิธีการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์คือพระเป็นเจ้าบนสวรรค์ ตลอดจนถึงพระฤษีและครูอาจารย์จะนำมาซึ่งความเป็นศิริมงคล ความเจริญ และความสำเร็จ ศิลปินโขนและผู้เกี่ยวข้องเชื่อว่าครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ จึงต้องมีความกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์ และยึดมั่นในการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นก่อนเริ่มฝึกหัด จึงต้องมีการแสดงความเคารพด้วยการสักการบูชาพระรัตนตรัยและครูก่อนเสมอ แม้เพียงได้ยินเพลงหน้าพาทย์ก็จะยิ่งแสดงความเคารพ เพราะเชื่อว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์บ่งบอกอิริยาบถของเทพเจ้าแต่ละองค์ เป็นตัวแทนของครู หรือแม้แต่เวลารำเพลงหน้าพาทย์ ก่อนรำและหลังรำก็จะกราบไหว้ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะเชื่อว่าเพลงครูมีความศักดิ์สิทธิ์ จึงควรเคารพสักการะเพื่อความเป็นสิริมงคล และจะต้องสมาลาโทษเมื่อรำผิดพลาด ครั้นจบการแสดงก็ต้องมากราบไหว้ครู ครูก็จะลูบหัวให้พรแก่ศิษย์ และศิษย์ทุกคนก่อนที่จะรับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ ก็ต้องรับครอบเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ ก่อนเสมอ หากมิได้ครอบเพลงหน้าพาทย์จะถือว่าผิดครู ดังนั้นก่อนการแสดงต้องฝึกซ้อมให้แม่นยำ และรำแก้ไขใหม่จนดีที่สุด เพื่อความมั่นใจ การที่ศิษย์ปฏิบัติผิดไปจากครูนับว่าเป็นความผิดร้ายแรง อาจนำมาสู่ความอัปมงคลแก่ศิษย์ได้ ถึงกับมีสำนวนเหยียบหยามศิษย์ประเภทนี้ว่า “ศิษย์นอกครู” และเรียกสิ่งที่ไม่ดีที่เกิดขึ้นกับศิษย์ว่า “แรงครู”

พิธีไหว้ครูและครอบครูโขน-ละครนั้น แบ่งเป็น 2 ภาค คือภาคพิธีสงฆ์และภาคพิธีไหว้ครู-พิธีครอบครู

ภาคพิธีสงฆ์ เป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่นิยมทำก่อนพิธีไหว้ครู ถึงแม้จะดูเหมือนไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับจุดประสงค์ในการประกอบพิธีไหว้ครู แต่เป็นระเบียบปฏิบัติที่มีมาแต่เดิม โดยมีการสวดมนต์เย็นในเย็นวันพุธ และถวายภัตตาหารเช้าในวันพฤหัสบดีก่อนเริ่มพิธีไหว้ครู สิ่งที่สะท้อนให้เห็นความสำคัญน่าจะมาจากแนวคิดเรื่องขนบธรรมเนียมปฏิบัติในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่จะต้องทำตัวให้สะอาดบริสุทธิ์ก่อนการประกรอบพิธีกรรมสำคัญซึ่งน่าจะเป็นการปรับศาสนาปฏิบัติในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ให้เป็นพุทธ กล่าวได้ว่าใช้พิธีกรรมทางพุทธศาสนา ด้วยการสดับพระพุทธมนต์ เป็นการชำระจิตใจ รับน้ำพระพุทธมนต์เป็นการชำระร่างกาย และการถวายภัตตราเป็นการบริจาคทาน เป็นการทำให้ตนเองบริสุทธิ์ทั้งกายและใจ ก่อนการเริ่มพิธีเพื่อความเป็นสิริมงคล

ภาคพิธีไหว้ครู เมื่อเสร็จพิธีสงฆ์ จึงเริ่มประกอบพิธีไหว้ครูซึ่งมีขั้นตอนสำคัญ ดังนี้

ขั้นที่ 1 เป็นการไหว้ครูเมื่อเริ่มเรียนซึ่งเรียกว่า คำนับครู ในชั้นนี้ครูผู้ใหญ่จะเป็นผู้กำหนดวันโดยจะกำหนดให้วันพฤหัสเป็นวันประกอบพิธี จะอัญเชิญศีรษะครูที่สำคัญ เป็นต้นว่าพระภรตฤษี และพระพิราพ จัดตั้งในที่สมควร มีดอกไม้ธูปเทียนตั้งบูชาด้วย ครูผู้ใหญ่จะกล่าวนำ

ให้ผู้ที่จะเข้ามาเป็นศิษย์ถวายดอกไม้ ธูปเทียน แล้วว่าโองการคำนับครู ต่อจากนั้นจะคัดเลือกศิษย์ใหม่ออกเป็นพวก ตามประเภทของตัวละคร (พระ นาง ยักษ์ ลิง) และจับมือให้หัดรำเป็นปฐมฤกษ์ (ท่าแรกที่หัดรำ คือ ท่าถวายบังคม) จากนั้นแต่ละฝ่ายก็จะแยกกันไปฝึกหัดกับครูของตน

ขั้นที่ 2 เมื่อศิษย์ฝึกหัดไปได้พอสมควรสามารถออกแสดงเป็นตัวประกอบได้ก็จะประกอบพิธีไหว้ครูในขั้นที่ 2 ในขั้นนี้นิยมประกอบพิธีในการไหว้ครูประจำปี โดยจะต้องเตรียมสถานที่เครื่องสังเวยบูชา และเชิญครูผู้ใหญ่ซึ่งได้มอบกรรมสิทธิ์ให้เป็นผู้ประกอบพิธีมาดำเนินพิธี ซึ่งมีขั้นตอนต่าง ๆ มากมายและตอนท้ายครูผู้ใหญ่จะเป็นผู้ครอบศีรษะครูที่สำคัญให้แก่ศิษย์ทีละคน พร้อมทั้งประสาทพรมงคล เรียกพิธีนี้ว่า “พิธีครอบครู”

การครอบครูของฝ่ายโขน-ละคร ความสำคัญอยู่ที่ครูผู้ใหญ่ที่ได้รับกรรมสิทธิ์เป็นผู้ประกอบพิธีพิธีครอบศีรษะพระภรตฤษี พระพิราพ และเทริด ศีรษะทั้ง 3 มีความหมายดังนี้

1. พระภรตฤษี เชื่อว่าเป็นครูท่านแรกที่จดจำท่ารำของพระอิศวร ลงมาถ่ายทอดในโลกมนุษย์และเป็นผู้รจนาตำรานาฏยศาสตร์

2. พระพิราพ เชื่อว่าเป็นปางหนึ่งของพระอิศวรผู้ซึ่งให้กำเนิดการฟ้อนรำ

3. เทริด เชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์ของละครแบบแรก คือ ละครโนรา หรือ ในอีกความหมายหนึ่งนั้น เทริดเป็นเครื่องประดับศีรษะที่ใช้ได้ทั้งพระและนาง (ละครโนราใช้เทริดทั้งพระและนาง) จุดประสงค์สำคัญในการครอบ คือให้ศิษย์ได้สำนึกว่าตนได้ก้าวเข้าสู่ภาวะความเป็นศิลปินและจะต้องศึกษาวิชานาฏศิลป์ในชั้นสูงต่อไป โดยเฉพาะการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์สำคัญ ๆ

ขั้นที่ 3 การไหว้ครู เมื่อศิษย์มีความสามารถที่จะเป็นครูถ่ายทอดความรู้ให้กับศิษย์รุ่นหลังต่อไปได้ จะต้องมีพิธีไหว้ครูเป็นพิธีสำคัญโดยต้องจัดเตรียมอุปกรณ์และเครื่องสังเวยต่าง ๆ เช่นเดียวกับการไหว้ครูประจำปี ครูผู้ใหญ่ที่ได้รับการประสิทธิ์ประสาทให้เป็นผู้ประกอบพิธีเท่านั้นจึงจะเป็นผู้นำในการไหว้ครูครั้งนี้ได้ พิธีกรรมในขั้นนี้เมื่อครูกล่าวนำการไหว้ครูถวายเครื่องสังเวยเสร็จครูผู้ประกอบพิธีซึ่งสมมติตนเป็นพระภรตฤษีจะทำพิธีครอบศีรษะ และมอบอาวุธศิลป์ศร และพระขรรค์ตลอดจนอุปกรณ์ในการแสดงให้กับศิษย์ โดยศิษย์จะเข้าถวายดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาว เงินกำนัลพร้อมทั้งขันครู ครูจึงครอบศีรษะสำคัญให้พร้อมทั้งมอบอาวุธให้ศิษย์รับไว้ และประสาทพรมงคลพร้อมทั้งบอกอนุญาตให้ไปเป็นครูได้ ขั้นตอนนี้เรียกว่า “พิธีรับมอบ”

ขั้นที่ 4 การไหว้ครูเมื่อเริ่มเรียนหน้าพาทย์สูงสุด (หน้าพาทย์องค์พระพิราพ) หน้าพาทย์องค์พระพิราพ เป็นหน้าพาทย์สูงสุดทั้งทางด้านดนตรี และนาฏศิลป์ ผู้เรียนจะต้องมีความรู้ความสามารถอยู่ในชั้นสูงสุดทั้งทางด้าน คุณวุฒิ วัยวุฒิสมควรแล้ว ครูผู้ใหญ่จึงจะทำการถ่ายทอดให้ ก่อนการถ่ายทอดจะต้องประกอบพิธีไหว้ครู ด้วยเครื่องสังเวยบูชาครูถ้วน ประกอบพิธีไหว้ครูเต็มตามแบบแผนเสียก่อน จากนั้นจึงถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พิราพ การถ่ายทอดท่ารำองค์พระพิราพมีกฎเกณฑ์กำหนดว่า ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดจะต้องมีความรู้ความสามารถทางนาฏศิลป์ (โขนตัวยักษ์) ในชั้นดีเยี่ยม

เป็นชายที่บวชเรียนแล้ว มีวัยวุฒิที่สมควรแก่การรับการถ่ายทอด การถ่ายทอดท่ารำจะกระทำภายในวัดหรือวังเท่านั้น ไม่นิยมถ่ายทอดกันในที่พักอาศัย เพราะเชื่อกันว่าพระพิราพมีมหิทธานุภาพเป็นปางที่ดุร้ายของพระอิศวร ศิลปินจึงมีความเคารพเกรงกลัวเป็นอย่างยิ่ง จะเชิญเสด็จให้ลงมาแต่ในวัดในวังเท่านั้น

ขั้นที่ 5 การไหว้ครูเพื่อรับมอบให้เป็นผู้ประกอบพิธีต่อไป ในขณะนี้นิยมประกอบพิธีในการไหว้ครูครั้งใหญ่ประจำปี ผู้ที่จะรับมอบให้เป็นประกอบพิธีจะต้องเตรียมตัวมาให้พร้อม นุ่งขาวห่มขาว นำเครื่องบูชาครูเข้ามามอบให้ครูผู้ประกอบพิธี ครูผู้ประกอบพิธีจะประกอบพิธีครอบศีรษะสำคัญแล้วมอบตำรา ไม้เท้า และกำอาวุธให้ พร้อมทั้งประสิทธิ์ประสาทกรรมสิทธิ์และพรมงคลให้ในท่านกลางครูผู้ใหญ่หลาย ๆ ท่าน ศิษย์เมื่อรับการประสิทธิ์ประสาทแล้ว จะต้องปฏิบัติตนอยู่ในพรหมวิหารอย่างครบถ้วนและจะนับถือเสมอว่า

ดังนั้น การไหว้ครูไม่ว่าจะเป็นการไหว้ครูสามัญหรือครูศิลปะนิยมประกอบพิธีในวันพฤหัสบดี เพราะเป็นความเชื่อของพราหมณ์ที่ว่าพระพฤหัสบดีเป็นครูของเทวดา นอกจากพิธีไหว้ครูสามัญแล้ว การไหว้ครูนาฏศิลป์และครูดนตรียังมีขั้นตอนที่แตกต่างเป็นลักษณะพิเศษได้แก่

1. การคำนับครู เป็นการฝากตัวกับครูอย่างไม่เป็นทางการหรือไม่มีพิธีการเข้ามาเกี่ยวข้อง ผู้เรียนนำดอกไม้ ธูปเทียนไปมอบแด่ครู เมื่อครูรับสิ่งสักการะทั้งสามแล้วความเป็นศิษย์กับครูก็เริ่มต้น

2. การไหว้ครู เป็นพิธีกรรมที่มีการบวงสรวง อ่านโอการเชิญเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ให้มาประชุมสโมสร ณ มณฑลพิธี เหล่าสานุศิษย์ต่างน้อมสักการะบูชาด้วยความรำลึกถึงพระคุณครู

3. การครอบครู เป็นพิธีต่อเนื่องจากพิธีไหว้ครูโดยสมมติให้ครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครูเป็นพระภรตฤาษีมาทำหน้าที่ครอบศีรษะโขนให้บรรดาสานุศิลป์เพื่อก้าวสู่ความเป็นศิษย์หรือศิลปินโดยสมบูรณ์

4. การรับมอบ โดยครูผู้ประกอบพิธีจะมอบบรรดาอาวุธที่ใช้ในการแสดงให้แก่ศิษย์เป็นการปฏิบัติเชิงสัญลักษณ์ว่าอนุญาตให้ศิษย์ผู้นั้นทำหน้าที่ครูต่อไปได้

พิธีไหว้ครูครอบครูโขน น่าจะมีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยรัชการที่ 4 มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่องทั้งที่เป็นพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ ดังนั้นพิธีไหว้ครูจึงเป็นประเพณีที่เคร่งครัดมาช้านาน เพราะเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณโดยการปฏิบัติบูชา คำว่า “ศิษย์มีครู” เป็นคำกล่าวที่ฟังแล้วสามารถเข้าใจได้ในแวดวงศิลปะ โดยเฉพาะแวดวงการแสดงโขน เพราะเป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปินโขนถือความเคารพนอบน้อมครูเป็นสำคัญ (ศรัญญู วงษ์กระจ่าง, 2554)

2. ภูมิปัญญาด้านการแสดงโขน

ในส่วนของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีตัวละครหลักอยู่ 4 ประเภท คือ พระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งแต่ ละประเภทก็มีลักษณะแตกต่างกันไป นอกจากการแบ่งประเภทต่างกลุ่มนี้แล้ว เราจะเห็นการแบ่งลำดับ ชั้นของตัวละครอีกด้วย เนื่องจากรามเกียรติ์เป็นเรื่องของราชสำนัก และการทหาร

จึงมีการแบ่งลำดับ ชั้นอยู่ ซึ่งมีผลต่อคุณลักษณะ ตำแหน่งของตัวนักแสดง การแสดงนาฏลักษณ์ เครื่องแต่งกาย แม้แต่เพลงที่ใช้ในการแสดงก็อาจจะมีการใช้ที่แตกต่างกันระหว่างตัวละครต่าง ๆ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534)

ขั้นตอนหลังจากมีการคัดเลือกตัวแสดง พระ นาง ยักษ์ ลิง แล้ว กระบวนการการฝึกหัดระยะแรก ตัวละครจะมี การฝึกหัดเบื้องต้นเช่น ตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน เพื่อให้มีการฝึก เคลื่อนไหวตามจังหวะ มีการเยื้องลำตัว หน้า คอ ไหล่ได้คล่องแคล่ว กระทืบเท้าให้หนักแน่น ฝึกฝน กล้ามเนื้อกำลังขาที่แข็งแรง สามารถตั้งเหลี่ยมได้สวยงามและมั่นคง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงโขน

นอกจากนี้ก็จะมีการหัดแม่ท่า ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งเป็นท่า พื้นฐานมีมาตรฐานชัดเจน ต่อจากนั้น พวกที่เป็นพระและนางจะเริ่มหัดรำเพลง พวกยักษ์และลิงจะมี การหัดสร้อยท่า ซึ่งเป็นท่าพลิกแพลงได้ สำหรับตัวลิงจะมีการฝึกท่าทางของลิง เช่น ท่าคว้า ท่าขู่ ท่า หย่อง ตัวยักษ์จะฝึกท่ารบต่าง ๆ จากนั้นจะมีการฝึกสำหรับการเต้นและการรำของโขน แบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ รำหน้าพาทย์ และรำบท โดยการรำหน้าพาทย์จะรำตามทำนองจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ ส่วนการรำตีบทจะรำไปตามถ้อยคำ เป็นภาษาท่าไปตามคำพากย์และเจรจา แสดงกิริยาอาการหรืออารมณ์ เช่น การปฏิเสธ การเรียก การ ร้องไห้ ยิ้ม ดีใจ โกรธ ฯลฯ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534)

3. ภูมิปัญญาด้านบทพากย์ และดนตรี

บทโขนส่วนใหญ่แล้วเรื่องที่นิยมแสดงได้แก่รามเกียรติ์ ซึ่งมีต้นแบบจากรามมายนะในอินเดีย ซึ่งอาจถ่ายทอด มายังไทยโดยผ่านประเทศอื่น ๆ ในคาบสมุทรอินโดจีน และผ่านการปรับปรุงในช่วงเวลาต่าง ๆ รามเกียรติ์ของไทยจึงมีการดำเนินเรื่องบางส่วนแตกต่างจากรามมายณะในเรื่องรามเกียรติ์ที่แต่งขึ้นเพื่อนาฏกรรมนั้น มีหลายสำนวน แต่ที่แต่งจนจบบริบูรณ์นั้นเป็นบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ส่วนบทที่ใช้แสดงละครได้อย่างดีคือ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 อย่างไรก็ตาม ในการแสดงโขนยุคต่าง ๆ อาจมีการปรับปรุงบทขึ้นใหม่แล้วแต่บริบทในการแสดงนั้น ๆ เช่น โอกาสในการแสดง ความสามารถของผู้แสดง ฯลฯ ส่วนบทโขนที่ไม่ดำเนินเรื่องตามพระราชนิพนธ์แบบดั้งเดิมได้มีการแต่งขึ้นในรัชกาลที่ 6 โดยดำเนินเรื่องตามรารามมายณะ ของวาลมิกิ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534)

การพากย์และเจราจา เป็นการใช้เสียงเพื่อเล่าเรื่องในการแสดงโขนโดยเฉพาะเนื่องจากโขนเป็นการแสดงสวมหน้ากาก ซึ่งผู้แสดงไม่สามารถพูดและร้องได้เอง จึงต้องมีการพากย์และเจรจา บทที่ใช้ในการพากย์ เรียกว่า “บทพากย์” โดยคำประพันธ์ที่ใช้มี 2 ประเภท คือ

1 การพากย์ โดยใช้ กาพย์ (กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง สุรางคนางค์ ฉันท์) เมื่อจบบทหนึ่ง ๆ จะมีตีตะโพน และกลอง และรับด้วยคำว่า “เพ้ย” ซึ่งใช้กับโขนและหนังใหญ่ แบ่งออกเป็น 6 ประเภท ใหญ่ คือ พากย์เมือง พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด

2 การร่ายยาว เป็นการประกอบการเจรจาและมีดำเนินเรื่อง ต่างจากละคร ซึ่งเป็นการพูดธรรมดา แต่การเจรจาในบทโขนจะเป็นร่ายยาว ซึ่งแบ่งออกเป็นสองแบบคือ เจรจาแบบทำนอง ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังคิดหรือเศร้า หรือรำพึงรำพัน และบางครั้งก็ใช้บรรยายเนื้อเรื่อง ส่วนการเจรจาแบบคำพูด ใช้ในโอกาสที่ตัวโขนพูดโต้ตอบกัน หรือพูดคนเดียวก็ได้ การเจรจาบางแบบจะเป็นบทเจรจาที่ครูอาจารย์แต่งไว้ แต่บางแบบผู้พากย์จะต้องคิดเอง ด้วยไหวพริบ และอาจต้องคิดอย่างปัจจุบันขณะแสดง ในการพากย์จะต้องทำเสียงให้เหมาะกับบุคลิกของตัวละคร และเนื้อเรื่อง โดยปกติผู้พากย์จะเป็นผู้ชาย และมี อย่างน้อย 2 คน เพื่อให้สามารถโต้ตอบกันได้สมจริง นอกจากนั้น ผู้พากย์ยังมีหน้าที่บอกเพลงหน้าพาทย์ให้ดนตรีบรรเลงได้อย่างถูกต้อง เป็นการให้จังหวะ และดำเนินเรื่องต่อไป (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

ดนตรี ประกอบด้วย

1) วงดนตรีวงดนตรีนั้นจะประกอบการแสดงโขนใช้เป็นวงปี่พาทย์ ประกอบด้วยปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง ตะโพน ซึ่งอาจจะปรับเปลี่ยนไปตามการแสดงโขนแต่ละประเภท

2) เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากับกิริยาตัวละคร หรือใช้อัญเชิญเทพ ครูอาจารย์ โดยทั่วไปไม่มีบทร้องมีเพียงทำนอง แต่ในชั้นหลังอาจบรรจุบทร้องไปบ้าง เช่น ในเพลงตระนิมิตร ตอน พรหมาสตร์

3) การขับร้องเดิมทีโขนไม่มีการขับร้อง แต่การขับร้องได้มีขึ้นเมื่อโขนได้ผสมกับละครใน เมื่อเป็นโขนโรง ใน คนขับร้องจึงใช้เสียงผู้หญิงเช่นเดียวกับละครใน มี 2 จำพวกคือ ต้นเสียงกับลูกคู่ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

4. ภูมิปัญญาด้านประดิษฐ์ศิลป์

ส่วนเครื่องประดิษฐ์ศิลป์ จะประกอบด้วยเครื่องแต่งกายของโขนจะมีลักษณะที่ได้ต้นแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามประเภทและลำดับชั้นของตัวละคร มีการสวมหัวโขน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ ละตัวละคร มีส่วนยอด ปากและตาแตกต่างกันไปตัวอย่างเช่น มงกุฎยอดประเภทต่าง ๆ (มงกุฎชัย ยอดหางไหล ยอดกาบไผ่ ยอดหางไก่ ยอดกระหนก ฯลฯ) ปากขบ ปากอ้า ปากแสยะ ตาโพลง ตาจระเข้ เป็นต้น เช่นเดียวกับสีกายที่ระบุไว้เฉพาะเจาะจง เช่น พระรามสีเขียวมรกต พระลักษมณ์สีเหลืองบุษราคัม หนุมานสีขาวมุกดา สุครีพสีแดงโกเมน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534)

5. ภูมิปัญญาด้านเครื่องโรง ฉาก และเวที

การแสดงโขนอาจมีเครื่องโรงซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบ ตัวอย่างเช่น ราชรถ อาวุธเครื่องสูง เป็นต้น และหากเป็นโขนฉาก ก็จะมีการใช้ฉากประกอบการแสดง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2534)

6. ภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง

ภูมิปัญญาด้านนี้ เป็นการรวบรวมความรู้ความสามารถของแต่ละคนเพื่อจัดการการแสดงโขนให้มีประสิทธิภาพ ผู้จัดต้องมีความรู้ โดยบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการจัดการแสดงละครที่สำคัญ ประกอบด้วยบุคคลต่าง ๆ ดังนี้ (ธิติมา อ่องทอง, 2558)

1. ผู้อำนวยการแสดง (Producer) คือ ผู้จัดหรือหัวหน้าคณะในการจัดแสดงละครแต่ละครั้ง เป็นผู้กำหนดนโยบาย รูปแบบการแสดง เรื่องที่จะนำมาแสดง จัดสรรหน้าที่ของแต่ละฝ่าย ดูแลงบประมาณ เป็นผู้ตัดสินใจในเรื่องสำคัญ ๆ

2. ผู้กำกับการแสดง (Director) ควบคุมผู้แสดงให้แสดงให้สมบทบาทตามบทที่กำหนดไว้ จัดองค์ประกอบต่าง ๆ ของละครให้มีความสมจริง

3. ผู้กำกับเวที (Stage Manager) เป็นผู้รับผิดชอบต่อจากผู้กำกับการแสดง เฉพาะในเรื่องการแสดงบนเวที มีหน้าที่ดูแลความเรียบร้อยของเวที เป็นผู้เดียวที่สั่งให้การแสดงเริ่มหรือหยุด ติดต่อสั่งงานเกี่ยวกับไฟแสง เสียงประกอบ ตลอดจนการเปิดปิดฉากละคร

4. ผู้เขียนบท (Play Wright) เป็นผู้ทำหน้าที่เขียนบทละคร สร้างโครงเรื่อง คำพูดและเหตุการณ์ ผู้เขียนบทละครนับเป็นหัวใจสำคัญของการละคร ละครจะสนุกได้รับผลดีเพียงใด อยู่ที่ผู้เขียนบทละครเป็นสำคัญ ผู้เขียนบทจะต้องกำหนดจุดมุ่งหมายให้ชัดเจน เป้าหมายหลักคืออะไร ต้องการสื่ออะไรกับผู้ดู เช่น แนวคิด คติสอนใจ เป็นต้น

5. ผู้จัดการฝ่ายธุรการ (House Manager) เป็นฝ่ายจัดการทุกอย่างเกี่ยวกับธุรกิจของโรงละคร จัดสถานที่แสดง ดูแลการจำหน่ายบัตรที่นั่ง รับผิดชอบเกี่ยวกับผู้ดู

6. เจ้าหน้าที่เครื่องแต่งกายและแต่งหน้า (Costume & Make up) ต้องรู้ว่าฉากใดผู้แสดงมีตัวละครกี่ตัว ใช้ชุดสีอะไรแบบไหน ส่วนเครื่องแต่งหน้าต้องเตรียมให้พร้อม และควรมีความสามารถในการแต่งหน้าตัวละครได้สมจริง เช่น แต่งหน้าในบทของคนชรา คนต่างชาติ คนที่ได้รับบาดเจ็บ เป็นต้น

7. นักแสดง (Actor) คือ ผู้ที่สวมบทบาทเป็นตัวละคร เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่อยู่ในบทละครมาสู่ผู้ชม

ในบรรดาผู้ร่วมงานทางด้านการจัดแสดงโขน นักแสดงคือผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับผู้ชมมากที่สุด ผลงานการสร้างสรรค์ของฝ่ายต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย แต่งหน้าจะได้รับการถ่ายทอดมาสู่ผู้ชมโดยตรง โดยผ่านนักแสดง ผู้ที่เป็นนักแสดงพึงคิดไว้เสมอว่า "ละครคือศิลปะการแสดงที่รวมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน ความสำเร็จของละครอยู่ที่ความร่วมมือร่วมใจของผู้ร่วมงานทุกฝ่าย" นักแสดงจึงไม่ควรเย่อหยิ่งหรือคิดว่าตนเป็นคนสำคัญแต่เพียงผู้เดียว และพึงระลึกเสมอว่าตัวละครในบทละครทุกตัวมีความสำคัญเท่าเทียมกันหมด นับตั้งแต่พระเอก นางเอก ผู้ร้าย ตัวประกอบ หน้าที่ของผู้แสดง เมื่อได้รับบทให้แสดงเป็นตัวอะไร ไม่ว่าจะเป็นตัวประกอบ

เช่น คนรับใช้ พี่เลี้ยง ทหาร ตำรวจ พยาบาล ประชาชน ก็ควรทุ่มเทฝึกซ้อมให้เต็มความสามารถ เพราะมีหน้าที่และความรับผิดชอบอย่างสูงสุดที่มีต่อผู้ชม และเพื่อนร่วมงานทุกฝ่าย เพราะถ้าผู้แสดงไม่ตั้งใจแสดงก็เหมือนเป็นการทำลายผลงานของผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฝ่ายต่าง ๆ

2.5 จารีตโขน

นอกจากภูมิปัญญาแล้วโขนยังมีจารีตในการแสดงโขน โดยภาพรวมจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความเชื่อ เคล็ดลาง ข้อห้าม ข้อปฏิบัติแทบทั้งสิ้น โดยมีการสืบทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งเสมอ โดยมีรูปแบบดังนี้ (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555)

1. จารีตประเพณีก่อนเริ่มแสดงโขน จะต้องให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงก่อนเสมอ เพื่อเป็นการบูชาครูอาจารย์ผู้ประสิทธิ์วิทยาการในด้านต่าง ๆ และเป็นการบอกกล่าวเชิญชวนผู้ชมให้ทราบว่าจะมีการแสดงเกิดขึ้นหรือเป็นการอุ่นเครื่องนั้นเอง จากนั้นปี่พาทย์จะบรรเลง “เพลงวา” เป็นเพลงแรก ตัวโขนจึงออกแสดง เมื่อแสดงจบปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี แล้วบรรเลงต่อด้วย “เพลงกราวรำ” เป็นเพลงสุดท้าย เป็นเพลงที่มีความรื่นเริงยินดีที่การแสดงสำเร็จสมประสงค์

2. จารีตประเพณีที่จะต้องตั้งพระหรือยักษ์ ในการแสดงโขนมักจะนิยมให้ตัวโขนที่เป็นตัวพระหรือตัวยักษ์เท่านั้นลงโรงก่อน คำว่า “ลงโรง” หมายถึงแสดงก่อน แต่มักเรียกเป็นที่รู้จักกันในหมู่ศิลปินว่าทางโขนว่า “ตั้งพระ” หรือ “ตั้งยักษ์” เพราะผู้แสดงเป็นตัวพระ หมายถึงพระเอก หากไม่มีการตั้งพระ ก็สามารถใช้ยักษ์ เป็นตัวตั้งยักษ์แทนได้เช่นกัน

3. จารีตประเพณีการแสดงบนเวที ในการแสดงโขนหน้าจอ ในการแสดงโขนหน้าจอจะมีจารีตที่สำคัญในการแบ่งเวทีอยู่ด้วยกล่าวคือฝั่งซ้ายของเวทีสร้างฉาก ปราสาทราชวัง สมมติว่าเป็นกรุงลงกา หรือฝ่ายยักษ์ ส่วนฝั่งขวาของเวทีสร้างเป็นพลับพลา สมมติเป็นฝ่ายของมนุษย์จะสลับข้างกันมิได้เด็ดขาด

4. จารีตประเพณีการตั้งเตียง การตั้งเตียงสำหรับนักแสดงตัวเอก จำนวน 2 เตียง โดยตั้งทั้งสองฝั่งทางหัวโรงและท้ายโรง และมีเตียงเล็กหรือรียกว่าเตียงรอง จะต้องตั้งอยู่ด้านในติดกับฉากของแต่ละฝ่ายเสมอ

5. จารีตประเพณีในการปลูกโรงโขน จะต้องมีการเซ่นไหว้บวงสรวงบูชาบอกกล่าวเจ้าที่เจ้าทางก่อน เพื่อเป็นการปัดรังควาน นอกจากนี้การปลูกโรงโขนจะไม่นิยมตั้งจอขวางตะวัน และไม่ตั้งจอขวางทางลมด้วยเพื่อความปลอดภัย

6. จารีตประเพณีในการเรียกเพลงหน้าพากย์ในการแสดงโขน เนื่องจากการแสดงโขนต้องมีเพลงเป็นองค์ประกอบ ผู้แสดงไม่สามารถพูดได้จึงอาศัยผู้พากย์ เจรจาแทน จะใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบท่ารำ โดยจารีตการแสดงโขน ถ้ามีโขนที่มีศักดิ์สูงอยู่ในฉากขณะนั้น เมื่อถึงบทที่ตัวโขนศักดิ์ต่ำกว่าจะต้องรำหน้าพาทย์ ผู้พากย์จะไม่เรียกหน้าพาทย์ชั้นสูงแต่จะเรียกหน้าพาทย์ทั่วไป

7. จารีตประเพณีการนั่งในการแสดง ตัวเอกจะต้องนั่งเตียง หรือราวไม้ไผ่ ตัวแสดงรองลงมาจะต้องนั่งเตียงรอง และนั่งพื้นตามลำดับของการแสดง

8. จารีตประเพณีการทำความเคารพ เมื่อมีการแสดงเสร็จแล้ว จะต้องมีการขอขมาลาโทษซึ่งกันและกันตามความอาวุโส ในสมัยโบราณเมื่อแสดงจบนักแสดงจะต้องไหว้ครูอีกครั้ง เพื่อเป็นการขอขมาและความผิดพลาดอันอาจเกิดขึ้นระหว่างการแสดง

9. จารีตประเพณีการตั้งเพลงร้องในการแสดง การแสดงปัจจุบันนี้ ส่วนใหญ่จะนำการแสดงโขนมาแสดงผสมผสานกัน ทั้งการแสดงโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ จึงต้องมีหลักในการร้องเมื่อเวลาปี่พาทย์บรรเลงจบ จะมีการร้องตามลักษณะของตัวแสดง

10. จารีตประเพณีห้ามวางหัวโขนยักษ์ซ้อนบนหัวโขนลิง เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยและเป็นความเชื่อจากเรื่องเล่าต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น จึงไม่นิยมวางซ้อนกัน แต่จะจัดวางไว้โดยมีโขนพระและโขนเทพชั้นกลางไว้เสมอ

11. จารีตประเพณีห้ามนอนทั้งเครื่อง เพราะอาจทำให้เครื่องแตกหักและเสียหายได้ สมัยโบราณถ้าครูเห็นจะถูกดุด่าว่า เป็นพวกธรณีสาร อันเป็นเสนียดจัญไรแก่บุคคลที่กระทำดังกล่าว

12. จารีตประเพณีห้ามมิให้ตัวแสดงสำคัญตายกลางโรง ครูโขนมองว่า ตัวแสดงที่สำคัญตายกลางโรงแล้วก็หมดบทบาทไม่สามารถที่จะนำมาแสดงซ้ำได้อีก หรือการตายกลางโรงอาจจะทำให้เข้าฉากได้อยาก สมัยก่อนมีการความเชื่อว่าการตายกลางโรง ไม่เป็นมงคลกับนักแสดง

ที่กล่าวมานั้น เป็นเพียงส่วนหนึ่ง แต่ถ้ายึดหลักจารีตประเพณีจริงในสมัยปัจจุบันอาจมีการปรับเปลี่ยนตามสมัยใหม่ แต่ยังอยู่ในกรอบจารีตประเพณี

จึงสรุปได้ว่า มรดกภูมิปัญญา เป็นสมบัติของชาติ อยู่ในรูปของศิลปะการแสดง งานช่างฝีมือดั้งเดิม วรรณกรรมพื้นบ้าน ภูมิปัญญาไทย แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม งานเทศกาล และความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล ซึ่งมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม คือ การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ดังนั้น การคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกับทักษะความรู้ ความเชี่ยวชาญ ด้านภาษาพูด ดนตรี การฟ้อนรำประเพณี งานเทศกาล ความเชื่อ ความลับของธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ความรู้เชิงช่าง ฯลฯ ถือเป็นเรื่องสำคัญเร่งด่วน

2.6 การเรียนการสอนโขน

โขนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่รวบรวมศิลปะการแสดงไว้หลายอย่างไว้ด้วยกัน คือ การรำ กระบี่กระบอง การเชิดหนังใหญ่ การชักนาคดึกดำพรรษ์ ผู้ที่จะเรียนการแสดงชุดนี้ ต้องมีใจรัก และมีวินัย ดังนั้นกล่าวได้ว่า การเรียนโขนสามารถนำมาเปลี่ยนแปลงการทำงาน หรือการนำมาใช้วิถีชีวิตได้

กล่าวคือ การแสดงโขนต้องมีการฝึกหัดดังแต่เด็ก มีการพัฒนาทางด้านร่างกาย สติปัญญา จิตใจ และสำรวมด้วย

การถ่ายทอดโขนเป็นการให้ทั้งความรู้และทักษะ จากผู้ใหญ่สู่ผู้น้อย จนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ด้วยการฝึกฝนและเลียนแบบอย่างตัวต่อตัว ในความหมาย และคุณค่าของโขน เป็นพลังสำคัญที่ทำให้อยู่ในสังคมได้ เพราะว่าโขนไม่สามารถอยู่ได้ด้วยตัวเอง โดย ปราศจาก “คน” ที่เป็นผู้ขับเคลื่อน โขนยังสามารถเล่าเรื่องราว ความเป็นมา และความเปลี่ยนแปลง ในสังคมทางวัฒนธรรมของตนเองได้ ศิลปะการแสดงโขนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีพฤติกรรม เป็นแบบแผน โดยเกิดจากการเรียนรู้และการยอมรับของสังคม แม้ว่าครูผู้สอนจะมีความเป็นตัวเองอยู่ แต่สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นได้ถูกถ่ายทอดให้อยู่ในขอบเขตแบบแผนที่สังคมกำหนดและยอมรับ (คำรณ สุนทรานนท์, 2551)

ภูมิปัญญาโขนสามารถส่งต่อการเรียนรู้จากครูสู่ศิษย์ โดยมีรูปแบบหรือวิธีการในการถ่ายทอดหลากหลายวิธี โดยสิ่งที่สำคัญมีสัมพันธภาพของครูศิษย์ในการจัดการศึกษาแบบอาศรม

วิทยา ศักยาภินันท์ (2554) ได้กล่าวถึงอาศรมว่าเป็นการสืบทอดส่งต่อความรู้และทักษะคำสอนของครูสู่ศิษย์ตามประเพณีอินเดีย ซึ่งโขนไทยรับอิทธิพลมาแต่ในประเทศอินเดียเรียกว่า “คุรุกุล” (Gurukula) มาจากคำว่า “คุรุ” (ครู) และ “กุล” (ครอบครัว) ฉะนั้น คุรุกุล จึงหมายถึงครอบครัวของครู หมายความว่าในระบบการศึกษาของอินเดียโบราณ ครูจะใช้บ้านเรือนของตนเป็นสถานที่สั่งสอนอบรมศิษย์และศิษย์จะอาศัยอยู่กับครูในฐานะสมาชิกคนหนึ่งของครอบครัว คุรุกุลทั้งหมดจะเป็นอาศรมตั้งอยู่ในราวป่า ห่างไกลจากผู้คนและความจอแจของเมือง การจะรับใครเข้าศึกษาในคุรุกุลไม่สำคัญเท่ากับการได้รับการยอมรับจากครูว่าผู้เรียนจะรักษาระเบียบวินัย มีความตั้งใจอย่างแน่วแน่และมีสติปัญญาดีพอที่จะรับคำสอนจากครู

ตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ฮินดู คนไร้การศึกษาเปรียบได้กับสัตว์ (ปศุ) เพราะจะไม่สามารถยกตนให้อยู่เหนือสัญชาตญาณได้ จึงเรียกผู้ที่เข้าสู่ระบบการศึกษาว่า “ทวิชา” หรือผู้เกิดครั้งที่ 2 การเกิดครั้งแรกหมายถึงการเกิดจากครรภ์มารดา ส่วนการเกิดครั้งที่ 2 หมายถึงการเกิดทางการศึกษา แต่ความรู้จากการศึกษาเปรียบเหมือนดาบ 2 คม มีทั้งคุณและโทษแก่ผู้ใช้ สำหรับผู้เดินตามทางของเทพเจ้าจะใช้ความรู้ในทางที่เป็นคุณแก่โลก ส่วนผู้ใช้ความรู้ในทางที่เป็นโทษชื่อว่าเดินตามทางของอสูร เทพเจ้าและอสูรถือเป็นตัวแทนฝ่ายธรรมและฝ่ายอธรรมที่เป็นปรปักษ์และต่อสู้กันตลอดเวลาในประวัติตำนานเทพของศาสนาพราหมณ์ฮินดู ฉะนั้น เพื่อให้การศึกษาสัมพันธ์กับวิถีทางของเทพเจ้า ระบบการศึกษาของอินเดียโบราณจึงให้ความสำคัญกับครูหรือ “คุรุ” ที่จะคอยอบรมสั่งสอนศิษย์ใน “คุรุกุล” ของตนให้มีความรู้สำหรับประกอบอาชีพ และมีจิตใจที่ยึดมั่นในคำสอนทางศาสนาไปพร้อม ๆ กัน โดยหวังว่าผู้มีการศึกษาจะใช้ชีวิตในทางที่เป็นคุณ ไม่ใช่ในทางที่เป็นโทษ สามารถทำประโยชน์แก่ตนเอง ครอบครัว และสังคมสืบต่อไป

หัวใจของคุรุกุล “คุรุ” มาจากคำว่า “คุ” (ความมืด) และ “รุ” (ทำลาย) ฉะนั้น คุรุจึงหมายถึงผู้ทำลายความมืด ในคติของศาสนาพราหมณ์ฮินดู ความมืดเป็นอวิทยาหรือมายา ซึ่งจะขจัดได้ด้วยวิทยาหรือการรู้จัก “พรหมัน” ฉะนั้น ครูจึงไม่ใช่เพียงผู้ให้ความรู้ธรรมดาเท่านั้น แต่มีมิติทางจิตใจ กล่าวคือเป็นผู้ชักนำศิษย์ให้รู้จักทางแห่งเทพเจ้าหรือความรู้เกี่ยวกับพรหมันด้วย อีกคำหนึ่งที่มาจากคำ “คุรุ” คือ “คุรุยี” (guruji) ในภาษาฮินดี คำนี้หมายถึงผู้คงแก่เรียนเฉพาะทางในบางสาขา ส่วนคำที่ใช้แทนความหมายเดิมของคำว่า “คุรุ” ในสังคมอินเดียปัจจุบันคือคำว่า “อาจารยะ” (อาจารย์ในภาษาไทย) เพราะอาจารยะจะทำหน้าที่ในสิ่งที่คุรุเคยทำมาก่อน เช่น คล้องด้ายยัชโญปวีตให้เด็กในพิธีอุปนยนสังสการะ เป็นครูในคุรุกุล สั่งสอนพระเวท และปฏิบัติตามพระเวทให้นักศึกษาดูเป็นตัวอย่าง ฉะนั้นอาจารยะปัจจุบันก็คือคุรุในความหมายเดิมนั่นเอง

ปัจจุบันในประเทศอินเดีย มีสถาบันการศึกษาแบบคุรุกุลเกิดขึ้นในอินเดียหลายแห่ง เช่น โรงเรียนและวิทยาลัยในเครือของมูลนิธิสวามีวิเวกานันท์ สวามีนารายัณ และภักติเวทานตะสวามี ทัศนะของสถาบันการศึกษาเหล่านี้ต่อการศึกษาแบบตะวันตกก็คล้าย ๆ กับของรพินทรนาถ ฐากูรที่กล่าวมาข้างต้น จึงได้ทำการปรับปรุงข้อบกพร่องของตนในอดีต โดยรับเด็กทุกวรรณะเข้าศึกษา จัดการศึกษาแบบไม่มุ่งหากำไรและผสมผสานกันระหว่างวิทยาการสมัยใหม่ที่เป็นอปวิทยาและความรู้แบบปรวิทยา กล่าวคือพระเวทและเวทางคศาสตร์ นอกจากนั้นยังมีคุรุกุลที่เป็นโรงเรียนทางเลือกอีกมากที่จัดตั้งขึ้นโดยชุมชนและองค์กรเอกชนกระจายอยู่ทั่วอินเดีย เช่น ประโพธินี คุรุกุล (Prabodhini Gurukula) ไมเตรยี คุรุกุล (Maitreyi Gurukula) และเวท วิชญาณ คุรุกุล (Veda Vijanana Gurukula) ของสมาคมฮินดูเสวะประติษสถานะ (Hindu Seva Pratishthana-HSP) ในรัฐบังกะลอร์ เป็นต้น

จึงสรุปได้ว่า รูปแบบการถ่ายทอดความรู้แบบอาศรมศึกษานั้น เป็นรูปแบบที่ศิษย์ต้องเรียนรู้ จากครูแบบใกล้ชิด โดยครูเอาบ้านหรือที่พักเป็นสถานศึกษา ศิษย์จะมีความเคารพต่อครูมากเสมือนครูเป็นบุพการี ดังนั้น การเรียนรู้และถ่ายทอดโขนก็ใช้หลักการเดียวกัน ศิษย์มีการไปเรียนไปกินนอนบ้านครูโขน เพื่อรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดง รวมถึงพิธีกรรมต่าง ๆ ด้วย

การสอนโขนนั้นจำเป็นต้องให้มีการฝึกหัดเบื้องต้น หมายถึง ท่าปฏิบัติเบื้องต้นของผู้ที่จะฝึกหัดโขนทุกประเภท เพื่อเตรียมร่างกายให้เกิดความพร้อมในการฝึกหัดขั้นต่อไป ในการปฏิบัติการฝึกหัดเบื้องต้นนั้นมีแบบแผนและวิธีฝึกหัดอันเป็นศิลปะที่ประณีตและมีหลักวิชาโดยเฉพาะทั้งในเรื่องของจังหวะ การเคลื่อนไหวอวัยวะ และการสร้างร่างกายให้แข็งแรง การฝึกหัดเบื้องต้นเริ่มมีมาตั้งแต่การฝึกหัดโขนและละครหลวง ซึ่งมีหลักการฝึกหัดคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างกันที่วิธีฝึกหัดลีลาท่าทางที่แบ่งเป็น ฝ่ายพระ นาง ยักษ์ และลิง

หลักและวิธีการคัดเลือก นักเรียนที่จะเข้ารับการฝึกหัดโขนนั้น เป็นนักเรียนชาย ด้วยเป็นประเพณีมาแต่โบราณ ว่าพวกโขนต้องเป็นชาย ผู้ที่เข้ารับการฝึกหัดโขนควรจะได้เริ่มหัดกันมาตั้งแต่เยาว์วัยราวอายุ 8-12 ขวบ จึงจะฝึกหัดได้ดี ถ้าเด็กมีอายุมากเสียแล้วก็หัดได้ยาก นอกจากจะมีอุปนิสัยมาแต่เดิม เด็กชายที่จะฝึกหัดโขนนั้น ในชั้นต้นครูผู้ใหญ่จะต้องพิจารณาคัดเลือกออกเป็น 4 พวกคือ

1. ตัวพระ

2. ตัวนาง

3. ตัวยักษ์

4. ตัวลิง

ในการคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขน แต่เดิมจะใช้นักเรียนชายทั้งหมดตามแบบประเพณีโบราณ อาจารย์ผู้ทำการฝึกหัดจะทำการคัดเลือกผู้แสดงที่จะหัดเป็นตัวละครต่าง ๆ เช่น พระราม นางสีดา หนุมาน ทศกัณฐ์ เป็นต้น ตามปกติในการแสดงโขน จะประกอบด้วยตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน 4 จำพวกได้แก่

1. ตัวพระ

การคัดเลือกตัวพระสำหรับการแสดง จะคัดเลือกผู้ที่ลักษณะใบหน้ารูปไข่ สวยงาม คมคายเด่นสะดุดตา ท่าทางสะโอดสะองและผึ่งผาย ลำคอระหงไหล่ลาดตรง ช่วงอกใหญ่ ขนาดลำตัวเรียว เอวเล็กกิ่วคอดตามลักษณะชายงามในวรรณคดีไทยเช่น พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ พระลอ สังคามาระตา ฯลฯ สวมพระมหามงกุฎหรือมงกุฎยอดชัย ห้อยดอกไม้เพชรด้านขวา

สำหรับการแสดงโขนที่มีตัวละครเอกที่เป็นตัวพระ 2 ตัวหรือมากกว่านั้น และมีบทบาทในการแสดงสำคัญเท่า ๆ กัน แบ่งเป็นพระใหญ่หรือพระน้อย ซึ่งพระใหญ่ในการแสดงโขนหมายถึงพระเอก มีบุคลิกลักษณะเหนือกว่าพระน้อย เช่น ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ พระรามเป็นพระใหญ่ และพระลักษมณ์เป็นพระน้อย หรือตอนพระรามครองเมือง พระรามเป็นพระใหญ่ พระลักษมณ์ พระพรตและพระสัตรุตเป็นพระน้อย เป็นต้น

2. ตัวนาง

การคัดเลือกตัวนางสำหรับการแสดง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครที่เป็นตัวนางนั้นมีเป็นจำนวนมากเช่น เป็นมนุษย์ได้แก่ นางสีดา นางมณโฑ นางไกยเกษี นางเกาสุริยา เป็นเทพหรือนางอัปสรได้แก่ พระอุมา พระลักษมี เป็นกึ่งมนุษย์กึ่งสัตว์ได้แก่ นางสุพรรณมัจฉา นางกาลอัคคีนาคราช นางองค์นาคี และเป็นยักษ์ซึ่งในที่นี้ หมายถึงยักษ์ที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับตัวนางทั่วไป ไม่ได้มีรูปร่างและใบหน้าเหมือนกับยักษ์ได้แก่ นางเบญจกาย นางตรีชฎา นางสุวรรณกันยุมา และยักษ์ที่มีลักษณะใบหน้าเหมือนยักษ์แต่สวมหัวโขนได้แก่ นางสำมะนักขา อากาศตะไล ฯลฯ ซึ่งตัวละครเหล่านั้นสามารถบ่งบอกชาติกำเนิดของตนเองได้ จากสัญลักษณ์ของการแต่งกายและเครื่องประดับ

สำหรับตัวนางนั้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่ ตัวนางที่เป็นนางกษัตริย์และนางตลาด ซึ่งนางกษัตริย์จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับตัวพระ สวมมงกุฎ ห้อยดอกไม้เพชรด้านซ้าย กิริยามารยาทเรียบร้อย สุภาพ นุ่มนวลอ่อนหวานตามลักษณะหญิงงามในวรรณคดีเช่นกัน ยามแสดงอาการโศกเศร้าหรือยิ้มแย้มดีใจ ก็จะกรีดกรายนิ้วมือแต่เพียงพองาม ส่วนนางตลาดนั้นจะคัดเลือกจากผู้ที่มีท่าทางกระฉับกระเฉง คล่องแคล่วว่องไว มีจริต สามารถแสดงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ได้อย่างเป็นธรรมชาติ

3. ตัวยักษ์

การคัดเลือกตัวยักษ์สำหรับการแสดง จะคัดเลือกผู้ที่มีลักษณะคล้ายกับตัวพระ รูปร่างสูงใหญ่วงเหลี่ยมของผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ตลอดจนถึงการทรงตัวต้องดูแข็งแรง กิริยาท่าทางการเยื้องย่างแลดูสง่างาม โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ จะฝึกหัดเป็นพิเศษเพราะถือกันว่าหัดยากกว่าตัวอื่น ๆ ต้องมีความแข็งแรงของช่วงขาเป็นอย่างมาก เนื่องจากในการแสดงจะต้องย่อเหลี่ยมรับการขึ้นลอยของตัวพระและตัวลิง ทศกัณฐ์เป็นตัวละครที่มีท่วงท่าลีลามากมายเช่น ยามโกรธเกรี้ยวจะกระทืบเท้าตึงตังเสียงดังโครมคราม หันหน้าหันหลังแสดงอารมณ์ด้วยกิริยาท่าทาง ยามสบายใจหรือดีใจ ก็จะนั่งกระดิกแขนกระดิกขา เป็นต้น

ยามแสดงความรักด้วยลีลาท่าทางกรุ้มกริ่มหรือเขินอาย ก็จะแสดงกิริยาในแบบฉบับของยักษ์เช่น ตอนทศกัณฐ์สำคัญผิดคิดว่านางเบญจกาย ซึ่งแปลงเป็นนางสีดามาเข้าเฝ้าในท้องพระโรง จึงออกไปเกี้ยวพาราสีนางสีดาแปลง จนกลายเป็นที่ขบขันของเหล่านางกำนัล กิริยาท่าทางของทศกัณฐ์ยามขวยเขิน จะแสดงลีลาด้วยการส่ายไหล่ ปัดภูษาเครื่องทรงและชายไหวชายแครง มีท่าทางเก้อเขินอย่างเห็นได้ชัด ประกบฝ่ามือบริเวณอก ถูไปมาแล้วปัดใบหน้า กิริยาท่าทางของทศกัณฐ์ในตอนนี้จะใช้ทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ลำคอ ฝ่ามือ ฝ่าเท้า ไหล่และลำตัว ซึ่งเป็นการแสดงท่ารำที่ขัดกับบุคลิกที่สง่าของทศกัณฐ์เป็นอย่างมาก

4. ตัวลิง

ตัวลิงนั้น ตามธรรมเนียมโบราณมักเป็นผู้ชาย โดยเริ่มหัดตั้งแต่อายุ 8-12 ขวบ เป็นต้น ในอดีตจะมีการฝึกเฉพาะเด็กผู้ชาย ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้เริ่มให้มีการคัดเลือกเด็กผู้หญิง เข้ารับการฝึกเป็นตัวลิงแล้ว เรียกว่า **“โขนผู้หญิง”** ในการการฝึกตัวลิงให้สามารถแสดงเป็นตัวเอกได้ดีนั้นจะต้องใช้เวลา 10 ปีขึ้นไปเป็นอย่างน้อย

ในการฝึกท่าพื้นฐานในการหัดเป็นตัวลิง ผู้แสดงจะต้องฝึกความแข็งแกร่งและความอดทนของร่างกายเป็นอย่างมาก โดยเริ่มหัดเทคนิคกระบวนท่าพื้นฐานธรรมดาเป็นระยะเวลา 2 ปี และเริ่มพัฒนาในการฝึกเทคนิคกระบวนท่าเฉพาะอีก 5 ปีปัจจุบันในการแสดงโขน ผู้แสดงเป็นตัวลิง เช่น หนุมาน องคต ชมพูพาน จะมีการแต่งเติมเทคนิคลีลาเฉพาะตัวของลิงเพิ่มเติมเข้าไปด้วย เพื่อเป็นการแสดงออกถึงลักษณะท่าทางเฉพาะของลิงซึ่งตัวโขนแต่ละจำพวกนี้ ผู้ฝึกหัดจะต้องมีลักษณะรูปร่างเฉพาะเหมาะสมกับตัวละคร มีการใช้สรีระร่างกาย และท่วงท่ากิริยาเยื้องย่างในการร่ายรำการแสดงท่าทางประกอบการพากย์ การแต่งกายและเครื่องประดับที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

ครั้นครูคัดเลือกศิษย์ไว้แล้ว ถึงวันพฤหัสบดี ซึ่งนับถือกันว่าเป็นวันครู ก็ทำพิธีมอบตัวให้ครู ศิษย์จะต้องมีดอกไม้ธูปเทียนเป็นเครื่องสักการะอย่างสังเขป แล้วพร้อมกันเข้าไปเคารพครูผู้ใหญ่มอบดอกไม้ธูปเทียนให้ท่าน สมมติว่าดอกไม้ธูปเทียนนั้น คือตัวของศิษย์เองที่ขอมอบให้ สุดแต่ท่านจะจัดฝึกฝนอบรมอย่างไร เมื่อครูผู้ใหญ่รับธูปเทียนดอกไม้ไว้แล้ว ก็นำไปสู่ที่สักการะ ทำความเคารพ

บูชาอุทิศถึงครูบาอาจารย์ของท่านที่ยังมีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้วอีกต่อหนึ่ง แล้วก็เริ่มจับท่ามาจับท่าให้บรรดาศิษย์เป็นปฐมฤกษ์ ต่อนั้นไปก็มอบบรรดาศิษย์แจกจ่ายให้ครูผู้ช่วยรับไปฝึกหัดกันแต่ละฝ่าย ตัวพระก็มอบให้ครูพระรับไปฝึกหัด ตัวนางก็มอบให้ครูนางรับไปฝึกหัด ตัวยักษ์ก็มอบให้ครูยักษ์รับไปฝึกหัด ตัวลิงก็มอบให้ครูลิงรับไปฝึกหัด ซึ่งเน้นความหนักเบาในการฝึกหัดแตกต่างกันออกไป แต่หลักใหญ่ในการฝึกหัดเบื้องต้นที่ตรงกัน มีอยู่ 4-6 ประการ

หลักการฝึกหัดเบื้องต้น ประกอบด้วย

1) ตบเข่า

2) ถองสะเอว

3) เต้นเสา

4) ถีบเหลี่ยม

5) ฉีกขา

6) หกคะเมน

ซึ่งการฝึกหัดโขนนั้น ผู้ฝึกหัดโขนทุกคนจะต้องนุ่งโจงกระเบนสีแดงสวมเสื้อขาว เนื่องจากเป็นกฎระเบียบข้อบังคับ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการฝึกหัดนาฏศิลป์ภายในวังสวนกุหลาบ โดยอาจารย์ ลมุลยมะคุป ข้าหลวงในวังสวนกุหลาบเป็นผู้กำหนดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2477 เนื่องจากมีราคาไม่แพง และสามารถควบคุมผู้ฝึกหัดให้เป็นหมวดหมู่ได้อย่างง่าย เมื่อคัดเลือกผู้แสดงได้แล้วจะเริ่มฝึกหัดโขนขั้นพื้นฐาน ดังนี้

การนั่ง

เป็นการหัดโดยนั่งพับเพียบ เอวและไหล่ตึงแลดูสง่างาม มีการดัดปลายนิ้วและช่วงแขนให้งอนงาม ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิงจะหัดนั่งพับเพียบและแบะเข่าออก ต่างจากตัวนางที่หัดนั่งพับเพียบ หนีบหน้าขาซ้อนทับกันลดหลั่นกันไป รวมทั้งมีการดัดร่างกาย แขนขาในกิริยาท่าทางต่าง ๆ เช่น ดัดแขนและข้อมือ ดัดหลัง การเดิน การย่างก้าวและการยกเท้า เป็นต้น

การฝึกรำและท่องจำจังหวะ ภายหลังจากผู้แสดงฝึกหัดขั้นพื้นฐานแล้ว จะเป็นการฝึกหัดให้ท่องจังหวะและฝึกรำหน้าทับประกอบเพลงช้าและเพลงเร็ว ฝึกให้ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง หัดรำแม่บทและแม่ท่า รำตีบทหรือรำตามบท รำหน้าพาทย์ รำอาวุธและรำเบ็ดเตล็ด ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญในการหัดให้ผู้แสดงฝึกหัดใช้โสตประสาทของตนเอง ให้เรียนรู้จักจังหวะได้อย่างถูกต้องและมีความงดงามตามแบบฉบับของภาษานาฏศิลป์ นอกจากนั้นยังมีการฝึกท่ารำตัวยักษ์และตัวลิงอีกด้วย โดยเฉพาะการฝึกแม่ท่าของตัวลิง มีการฝึกด้วยกันทั้งหมด 7 แม่ท่า และตัวยักษ์ 6 แม่ท่า

ซึ่งแม่ท่าดังกล่าว เป็นแม่ท่าสำคัญที่ตัวลิงและตัวยักษ์จะใช้ตอนออกกราวนอก หรือใช้ในการแสดงในโอกาสต่าง ๆ นอกจากแม่ท่าที่สำคัญแล้ว ตัวลิงจะฝึกท่ามองในท่าเสี้ยว ท่าคว้า ท่าขู่ ท่าหย่อง ท่าเกา ซึ่งแยกออกเป็นท่าเกาต่าง ๆ อีกเป็นจำนวนมากเช่น เกาคาง เกาหัวเข่า เกาเอว จับหมัด

ดมแมลง เป็นต้น ตัวยักษ์จะฝึกท่ารบหนึ่งหรือท่าจับ ท่ารบสองหรือเรียกกันในวงการนาฏศิลป์ว่า "**สามทีไขว้**" ท่าหกกัด ท่าหกฉึก-หกฉึกต่อเนื่อง และท่าขึ้นลอยหรือท่าลอยระหว่างตัวลิงและตัวพระ

การฝึกตบเข่า ถีบเหลี่ยม ถองสะเอว ฉึกขา หกคะเมนและเต้นเสา

ในการฝึกหัดระยะแรก ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง จะฝึกหัดร่วมกันคือฝึกตบเข่า ถองสะเอวและเต้นเสา เพื่อให้รู้จักจังหวะและเคยชินกับเสียงดนตรี ซึ่งเป็นหลักสำคัญในการฝึกนาฏศิลป์ไทย เรียนรู้การยักเยื้องลำตัว ยักหน้า ยักคอ ยักไหล่ได้อย่างคล่องแคล่ว โดยมีกลองให้จังหวะออกเสียง มีกำลังขาคงที่ ฝึกกระทืบเท้าให้หนักแน่น ฝึกเต้นตามจังหวะ ซึ่งการเต้นตามจังหวะนั้นเรียกว่า "**ตะลึกตึก**" ที่เป็นศัพท์เฉพาะทางวิชาการของโขน การเต้นตะลึกตึกคือการย่อเข่าทั้งสองข้างลงให้เป็นมุมฉาก ใช้เท้าขวายกกระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง วางเท้าอยู่กับที่ ใช้เท้าซ้ายยกลงกระทืบลงกับพื้น 1 ครั้ง แล้ววางอยู่กับที่ โดยการเต้นนั้น ผู้แสดงจะใช้เท้าขวาหรือซ้ายยกกระทืบพื้นก่อนก็ได้

การฝึกเต้นเสานั้น เป็นการหัดให้ผู้แสดงตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิงยกเว้นเฉพาะตัวนางใช้จังหวะเท้าในการเต้นให้มีความสม่ำเสมอ มีกำลังขาแข็งแรง กระทืบฝ่าเท้าทุกส่วนลงกับพื้นโดยพร้อมเพรียงและมีน้ำหนักเท่า ๆ กัน ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งในการฝึกหัดโขน การเต้นเสาจะต้องยกขาและดึงส้นเท้าให้สูง เกร็งหน้าขา ยกสลับขาซ้ายและขวาตามจังหวะ และเมื่ออาจารย์ผู้ฝึกสอนสั่งให้หยุด ผู้ฝึกหัดจะต้องจบด้วยท่านิ่ง ลักษณะร่างกายและศีรษะต้องตั้งตรง ขาตั้งให้ได้เหลี่ยม รวมทั้งมีการฝึกถีบเหลี่ยม เป็นการคัดส่วนขาให้สามารถตั้งเหลี่ยมได้ฉากและมั่นคง ทำให้ผู้แสดงเมื่อย่อเหลี่ยมจะมีทรวดทรงที่สวยงามตามลักษณะประเภทของตัวโขน หัดบังคับและควบคุมอวัยวะต่าง ๆ ให้อยู่ในท่าที่ต้องการ ฝึกขา แขน และอกให้อยู่ในระดับคงที่

นอกจากนั้นจะเป็นการฝึกเฉพาะสำหรับผู้ที่แสดงเป็นตัวลิงคือ ฝึกฉึกขา หกคะเมน ตีลังกา ม้วนหน้าม้วนหลัง พุ่งม้วนสามตัว ตีลังกาหน้าและหลัง เพื่อให้มีทักษะคล่องแคล่วว่องไว โลดโผนตามธรรมชาติของลิงที่ไม่อยู่นิ่ง โดยมีท่าหกคะเมนที่ใช้ในการฝึก 3 ท่าคือ

1. ท่าหกคะเมนหงายตัวไปด้านหลัง เรียกว่า "ตีลังกาหกม้วน"
2. ท่าหกคะเมนหงายตัวไปด้านหนั เรียกว่า "อันธพา"
3. ท่าหกคะเมนหมุนตัวไปข้าง ๆ เรียกว่า "พาสุริน"

หลังจากคัดเลือกผู้แสดงแล้ว อาจารย์ผู้ฝึกสอนจะทำพิธีไหว้ครูและรับตัวผู้แสดงทั้งหมดเข้าเป็นศิษย์ในวันพฤหัสบดีที่ทางนาฏศิลป์ไทยถือเป็นวันครู โดยผู้แสดงจะนำดอกไม้ธูปเทียนเป็นเครื่องสักการะแก่อาจารย์ผู้ฝึกสอน และเป็นการทำความเคารพต่อครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว (กัญญารัตน์ สงขาว, 2558)

สำหรับการเรียนการสอนโขนในปัจจุบันมีการกำหนดหลักสูตร และองค์ประกอบดังนี้

ตัวอย่างหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551

1. กลุ่มสาระการเรียนรู้พื้นฐาน จำนวนไม่น้อยกว่า 45 หน่วยกิต ได้แก่

1.1 ภาษาไทย	จำนวน	9	หน่วยกิต
1.2 คณิตศาสตร์	จำนวน	6	หน่วยกิต
1.3 วิทยาศาสตร์	จำนวน	6	หน่วยกิต
1.4 สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม	จำนวน	6	หน่วยกิต
1.5 ประวัติศาสตร์	จำนวน	3	หน่วยกิต
1.6 สุขศึกษาและพลศึกษา	จำนวน	3	หน่วยกิต
1.7 ศิลปะ	จำนวน	3	หน่วยกิต
1.8 การงานอาชีพและเทคโนโลยี	จำนวน	3	หน่วยกิต
1.9 ภาษาต่างประเทศ	จำนวน	6	หน่วยกิต

2. กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพ และเพิ่มเติม จำนวนไม่น้อยกว่า 36 หน่วยกิต ได้แก่

2.1 สาระการเรียนรู้วิชาชีพ จำนวน 36 หน่วยกิต โดยเรียนวิชาปฏิบัติเอกในสาขาใดสาขาหนึ่ง ได้แก่

2.1.1 โขน
2.1.2 ละคร
2.1.3 ปี่พาทย์
2.1.4 เครื่องสายไทย
2.1.5 คีตศิลป์ไทย
2.1.6 ดนตรีสากล
2.1.7 คีตศิลป์สากล
2.1.8 นาฏศิลป์สากล
2.1.9 การแสดงพื้นบ้านภาคอีสาน
2.1.10 ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน

2.2 สาระการเรียนรู้วิชาเพิ่มเติมตามที่สถานศึกษากำหนด

3. กลุ่มกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน จำนวน 360 คาบ ได้แก่

3.1 กิจกรรมแนะแนว

3.2 กิจกรรมนักเรียน ได้แก่

3.2.1 กิจกรรมลูกเสือ – เนตรนารี
3.2.2 กิจกรรมชมรม

3.3 กิจกรรมเพื่อสังคมและสาธารณประโยชน์ จำนวน 45 คาบ รวมตลอดหลักสูตรไม่น้อยกว่า 81 หน่วยกิต เป็นต้น

สิ่งที่สำคัญในการจัดการความรู้โขนมีองค์ประกอบ ดังนี้

1. “คน” ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดเพราะเป็นแหล่งความรู้ และเป็นผู้นำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์

2. “เทคโนโลยี” เป็นเครื่องมือเพื่อให้คนสามารถค้นหา จัดเก็บ แลกเปลี่ยน รวมทั้งนำความรู้ไปใช้อย่างง่าย และรวดเร็วขึ้น

3. “กระบวนการความรู้” นั้น เป็นการบริหารจัดการ เพื่อนำความรู้จากแหล่งความรู้ไปให้ผู้ใช้ เพื่อทำให้เกิดการปรับปรุง และนวัตกรรม (ไพบูลย์ ปะวะเสนะ, 2547)

นอกจากนี้ยังมุ่งให้เกิดการถ่ายทอดความรู้โดยใช้แหล่งเรียนรู้ ดังนี้

แหล่งเรียนรู้ตามมาตรา 25 ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 (2542) ได้ให้ความหมายว่า แหล่งข้อมูลข่าวสาร สารสนเทศ และประสบการณ์ ที่สนับสนุนส่งเสริมให้ผู้เรียนใฝ่เรียน ใฝ่รู้ แสวงหาความรู้และเรียนรู้ด้วยตนเองตามอัธยาศัย เพื่อเสริมสร้างให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ “แหล่งเรียนรู้” คือ ถิ่น ที่อยู่ บริเวณ บ่อเกิด แห่ง ที่หรือศูนย์ความรู้ที่ให้เข้าไปศึกษาหาความรู้ความเข้าใจ และความชำนาญ ซึ่งแหล่งเรียนรู้จึงอาจเป็นไปได้ทั้งสิ่งที่เป็นธรรมชาติ หรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นได้ทั้งบุคคล สิ่งมีชีวิต และไม่มีชีวิต และแหล่งเรียนรู้อาจจะอยู่ในห้องเรียนในโรงเรียนหรือนอกโรงเรียนก็ได้ ประเภทของแหล่งเรียนรู้ สามารถจำแนกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ 4 ประเภท ดังนี้

1. แหล่งเรียนรู้ประเภทบุคคล ได้แก่ บุคคลทั่วไปที่อยู่ในชุมชนซึ่งสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับผู้เรียนได้ เช่น ชาวนา ชาวสวน ชาวไร่ ช่างฝีมือ พ่อค้า นักธุรกิจ พนักงานบริษัท ข้าราชการ ภิกษุสงฆ์ ศิลปิน นักกีฬา ซึ่งครูคือแหล่งเรียนรู้ให้กับศิษย์ รุ่นพี่และเพื่อนร่วมเรียน

2. แหล่งการเรียนรู้ประเภทสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น สถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน สถานที่ราชการ สถาบันทางศาสนา พิพิธภัณฑ์ ตลอด ร้านค้า ห้างร้าน บริษัท ธนาคาร โรงมโหรสพ โรงงานอุตสาหกรรม ห้องสมุด ถนน สะพาน เขื่อน ฝายทดน้ำ สวนสาธารณะ สนามกีฬา สนามบิน

3. แหล่งการเรียนรู้ประเภททรัพยากรธรรมชาติ เช่น ภูเขา ป่าไม้ พืช ดิน หิน แร่ ทะเล เกาะ แม่น้ำ ห้วย หนอง คลอง บึง น้ำตก ทุ่งนา สัตว์ป่า สัตว์น้ำ

4. แหล่งการเรียนรู้ประเภทกิจกรรมทางสังคม ประเพณี และความเชื่อ ได้แก่ ขนบธรรมเนียม ประเพณีพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้าน กีฬาพื้นบ้าน วรรณกรรมท้องถิ่น ศิลปะพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้าน วิถีชีวิตความเป็นอยู่ประจำวัน

ทางการศึกษาและพัฒนาชุมชนแห่งการเรียนรู้ เป็นการจัดให้มีการศึกษาที่เกื้อหนุนให้บุคคลใน ชุมชนสามารถเรียนรู้ได้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต โดยการกระจายโอกาสทางการศึกษาให้ทั่วถึง ภายใต้สิ่งที่มีอยู่ในสังคมรอบ ๆ ตัว ทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต เช่น จากประสบการณ์ของ

วิทยากรหรือ ปราชญ์ชาวบ้าน จากแปลงสาธิต จากศูนย์เรียนรู้ ฯลฯ โดยมุ่งหวังให้เกิดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ในลักษณะของการศึกษานอกระบบหรือการศึกษาอย่างไม่เป็นทางการ ที่ไม่เน้นการเรียนรู้ เฉพาะในห้องเรียน ดังนั้นการสร้างแหล่งเรียนรู้ที่หลากหลายในชุมชนจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่จะก่อประโยชน์ต่อกระบวนการเรียนรู้ที่ทำให้ผู้เรียนได้พัฒนาศักยภาพจากประสบการณ์ตรง ซึ่งสัมผัสและจับต้องได้ทั้งนี้ ความสำคัญของแหล่งเรียนรู้ในชุมชน ไม่ได้มีเฉพาะต่อสมาชิกในชุมชนเท่านั้น แต่ยังรวมถึงบุคคลทั่วไปและผู้ที่ศึกษาอยู่ในสถาบันการศึกษาได้ใช้ประโยชน์จากแหล่งเรียนรู้เพื่อดำเนิน กิจกรรมต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดการเรียนรู่ร่วมกัน

การใช้แหล่งเรียนรู้ โดยเฉพาะบุคลากรที่มีประสบการณ์ ความรู้ความสามารถ มาจัดเป็นการเรียนการสอนถือว่าเป็นกระบวนการสื่อสารความรู้ ประสบการณ์ ทักษะ ความคิดเห็น ตลอดจนเจตคติ ซึ่งอาจทำให้วิธีนี้ ใช้เป็นเครื่องมือประกอบการสอนต่าง ๆ อีกมากมาย โดยมีการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ให้ผู้เรียนมีทั้งความรู้ คุณธรรมจริยธรรม ค่านิยมที่พึงประสงค์และสามารถดำเนินชีวิตอยู่ใน สังคม ได้โดยปกติสุข จึงจำเป็นต้องพัฒนาศักยภาพ ความสามารถของผู้เรียนอย่างเต็มที่ เพื่อให้มีนิสัยใฝ่รู้ ใฝ่เรียน แสวงหาความรู้ได้ด้วยตนเอง การนำแหล่งเรียนรู้ในชุมชนท้องถิ่น ตลอดจนวิทยากรท้องถิ่น

3. แนวคิดทางการศึกษาและการเรียนรู้ตลอดชีวิต

3.1 การศึกษาตลอดชีวิต

แนวคิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตในฐานะที่เป็นยุทธศาสตร์การศึกษาเกิดขึ้นเมื่อประมาณกว่า 30 ปีมาแล้ว ภายใต้ความพยายามของ OECD UNESCO และสภายุโรป (Council of Europe) เป็นการสนองต่อความบกพร่องที่เกิดขึ้นในอดีต ในขณะที่บุคคลเรียนรู้ตลอดเวลาที่ยังมีชีวิตอยู่ โอกาสทางการศึกษามีขีดจำกัดในช่วงเริ่มแรกของชีวิต ที่ครอบงำโครงการศึกษาที่เป็นทางการ (Formal Education) จึงมีความจำเป็นที่จะให้โอกาสที่สองแก่คนที่ไม่ได้รับโอกาสทางการศึกษาในช่วงวัยเด็กและวัยรุ่น (รักกิจ ศรีสรินทร์, 2547) การเรียนรู้ตลอดชีวิตไม่เพียงหมายถึงการศึกษาผู้ใหญ่ (Adult Education) เท่านั้น แต่ยังครอบคลุมการเรียนรู้ทุกรูปแบบตลอดช่วงชีวิตอีกด้วย บทความชิ้นนี้นำเสนอความหมายเชิงนโยบายที่ตรงประเด็นของแนวคิด “การเรียนรู้ตลอดชีวิต” การจัดการเรียนรู้ตลอดชีวิตต้องมีมุมมองแบบองค์รวม (Comprehensive View) ที่ครอบคลุมกิจกรรมการเรียนรู้ทุกด้าน โดยมีเป้าหมายที่จะปรับปรุงความรู้และความสามารถในการแข่งขันของบุคคล ที่ปรารถนาเข้าร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้ คุณลักษณะ 4 ประการของแนวคิดการเรียนรู้ ได้แก่

1. มีมุมมองอย่างเป็นระบบ สิ่งนี้คือคุณลักษณะที่พิเศษที่สุดของการเรียนรู้ตลอดชีวิต กรอบแนวคิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตของอุปสงค์ (Demand) และอุปทาน (Supply) ของโอกาสการเรียนรู้ที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่มีความเชื่อมโยงกัน ซึ่งครอบคลุมวงจรชีวิตทั้งหมด และประกอบด้วยรูปแบบต่าง ๆ ของการเรียนรู้ทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ

2. มีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง มีการเปลี่ยนจากมุ่งเน้นด้านอุปทาน (Supply) เป็นศูนย์กลางในรูปแบบการจัดการศึกษาเชิงสถาบันที่เป็นทางการ ไปสู่ด้านอุปสงค์ (Demand) ที่ตอบสนองความต้องการของผู้เรียนเป็นหลัก

3. มีแรงจูงใจที่จะเรียน ซึ่งเป็นพื้นฐานที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ที่มีความต่อเนื่องตลอดชีวิต ทั้งนี้ต้องมุ่งเน้นที่จะพัฒนาขีดความสามารถในการเรียนรู้ที่จะเรียนรู้ด้วยตนเองและการเรียนรู้ที่ตนเองเป็น ผู้ชี้นำ

4. มีวัตถุประสงค์ของนโยบายการศึกษาที่หลากหลาย มุมมองวงจรชีวิตที่ให้ความสำคัญกับเป้าหมายการศึกษาที่หลากหลาย อาทิ การพัฒนาบุคลิกภาพ การพัฒนาความรู้ วัตถุประสงค์ทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม และการจัดลำดับความสำคัญของวัตถุประสงค์เหล่านี้ อาจเปลี่ยนไปในแต่ละช่วงชีวิตของคน ๆ หนึ่ง

สุวิธิดา จรุงเกียรติกุล (2561) กล่าวถึง การเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิต (A Lifelong Learner) การเรียนรู้คือการพัฒนาตนเองที่สำคัญยิ่งในการดำเนินชีวิต การทำงาน และการอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างมีความสุข การเรียนรู้ คือ กระบวนการภายในตัวบุคคลในการได้มาซึ่งความรู้ ทักษะ และเจตคติ ซึ่งบุคคลสามารถเรียนรู้ได้จากการได้ยิน การสัมผัส การอ่าน การถาม ประสบการณ์ การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การใช้เทคโนโลยี และ/หรือจากการศึกษาค้นคว้า จะเห็นได้ว่า การเรียนรู้คือชีวิต เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตที่เกิดขึ้นได้ตลอดเวลาและตลอดชีวิต ช่วยทำให้บุคคลเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม ความคิด ทัศนคติ และการกระทำได้

ผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตจึงหมายถึงบุคคลที่ตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาและเรียนรู้เพื่อการพัฒนาตนเอง ครอบครัว องค์กรและชุมชน เห็นคุณค่าตนเองและผู้อื่น นำตนเองในการเรียนรู้ได้ เป็นผู้ใฝ่รู้ รักการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต มีทัศนคติที่ดี เปิดกว้าง รับฟัง พร้อมเรียนรู้เรื่องราวที่เคยรู้ด้วยมุมมองใหม่ เป็นผู้รอบรู้และเท่าทันสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในสังคม สามารถคิดวิเคราะห์และแก้ปัญหาได้อย่างเหมาะสม สามารถตัดสินใจได้ด้วยตนเอง มีอิสระในการคิด รู้วิธีการแสวงหาความรู้อย่างต่อเนื่อง สม่ำเสมอ สามารถละทิ้งและไม่ยึดติดกับสิ่งที่เคยเรียนรู้มา ใช้ความรู้ได้ มีจิตสาธารณะ สนใจเข้าร่วมและมีส่วนร่วมกับกิจกรรมการเรียนรู้ที่หลากหลายในสังคม แลกเปลี่ยนเรียนรู้กับผู้อื่นอย่างสม่ำเสมอ สามารถนำความรู้มาปรับใช้อย่างสอดคล้อง ถูกต้องและเหมาะสมก่อเกิดประโยชน์ต่อส่วนรวม และสามารถพึ่งพาตนเองได้ โดยผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตเป็นคุณลักษณะของบุคคลที่พึงประสงค์และเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของสังคมแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตที่ยั่งยืนขั้นตอนการพัฒนาไปสู่การเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิต ประกอบด้วย

ขั้นที่ 1 ตระหนักรู้ในปัญหา ความต้องการ และความสนใจของตนเอง

ขั้นที่ 2 กำหนดเป้าหมายในการเรียนรู้และการพัฒนาตนเอง

ขั้นที่ 3 ลงมือปฏิบัติ โดยนำตนเองในการเรียนรู้ มีปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม รู้และแสวงความรู้ตามเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ขั้นที่ 4 ทบทวนตนเอง พัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่องและตลอดชีวิต

ขั้นที่ 5 พัฒนาคุณค่าการเรียนรู้ ด้วยการถ่ายทอดประสบการณ์และแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับผู้อื่นผ่านช่องทางที่หลากหลายอย่างสม่ำเสมอเพื่อการเรียนรู้ร่วมกัน การขยายผลและต่อยอดการเรียนรู้ที่ดีงามต่อไป ทั้งนี้ ในการแสวงหาความรู้ หรือการเรียนรู้นั้น บุคคลสามารถกระทำได้หลายวิธี ได้แก่ การเรียนรู้จากประสบการณ์ การเรียนรู้ด้วยตนเอง เป็นการเรียนรู้ที่กำหนดขึ้นด้วยตนเอง เป็นการเรียนรู้ด้วยความตั้งใจ การลงมือปฏิบัติ การเรียนรู้ในชีวิตประจำวัน จากประสบการณ์การดำเนินชีวิตประจำวัน การพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การเรียนรู้จากสื่อเทคโนโลยี หนังสือ โทรทัศน์ วิทยุ สื่อออนไลน์ และแหล่งเรียนรู้อื่น ๆ รวมทั้งการเรียนรู้จากสถาบันการศึกษา องค์กรหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และการเรียนรู้จากการตีความ เกิดจากกระบวนการคิดวิเคราะห์จากประสบการณ์เดิมของบุคคล เป็นต้น

การพัฒนาผู้เรียนให้เป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตครูผู้สอนอาจถ่ายทอดประเด็นดังกล่าวนี้ โดยเริ่มจากการให้ผู้เรียนประเมินตนเอง จากนั้นเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้อธิบายวิธีการในการพัฒนาตนเองไปสู่การเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ที่หลากหลายในห้องเรียนและนอกห้องเรียน โดยอาจเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ทั้งที่เป็นทางการในเนื้อหาหลักสูตร และ/หรือกิจกรรมการเรียนรู้ที่ไม่เป็นทางการตามความต้องการ ปัญหา ความสนใจ และศักยภาพของผู้เรียน การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอย่างต่อเนื่อง โดยให้ผู้เรียนได้เห็นวิถีชีวิต ตัวอย่างบุคคลที่มีชื่อเสียงที่เป็นที่รู้จัก และการปฏิบัติจริง วิเคราะห์และประเมินปัจจัยส่งเสริมความสำเร็จของการเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิต ด้วยการตั้งคำถามชวนคิดให้กับผู้เรียนเพื่อให้เกิดการทำตาม จนผู้เรียนเกิดการยอมรับและพัฒนาตนเอง เกิดเป็นพฤติกรรมและอุปนิสัย และมีทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต ผู้สอนและผู้เรียนมีการสื่อสาร สะท้อนผลการปฏิบัติเป็นระยะ ๆ มีระบบการกำกับ ติดตาม วัดและประเมินผลการเรียนรู้อย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง ทั้งนี้ การจะพัฒนาผู้เรียนให้เป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตนั่น ครูผู้สอนควรต้องเป็นตัวอย่างที่ดีด้วย นั่นคือ มีความรู้ รู้จักแสวงหาความรู้ และเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิต การพัฒนาเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิต เป็นเรื่องจำเป็นและเป็นประโยชน์สำหรับคนทุกวัย เพราะนอกจากจะเป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ช่วยประเทืองปัญญา ทำให้มองปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งและดำเนินชีวิตในสังคมอย่างเท่าทัน ส่งผลให้บุคคลมีคุณภาพชีวิตที่ดีแล้ว การพัฒนาพลเมืองให้เป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตถือเป็นเป้าหมายสูงสุดของการพัฒนาสังคมที่ยั่งยืนในยุคปัจจุบัน สังคมที่มีผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตจำนวนมากจะเป็นพลังขับเคลื่อนการพัฒนาสังคมนั้น ๆ ได้อย่างรวดเร็วและก้าวกระโดด ช่วยให้สังคมมีความมั่นคงและยั่งยืน อันนำมาซึ่งความสุขสงบของผู้คนและสังคมโดยรวม

จีระ หงส์ลดารมภ์ (2563) กล่าวถึง การเรียนรู้ตลอดชีวิต ในปัจจุบันนี้ถือได้ว่าเป็นยุคของความไม่แน่นอนอันเกิดผลจากอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ ที่ทั้งเทคโนโลยี (IT) ระบบการค้าและธุรกิจ, สภาพสังคม และวิกฤตเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ฉะนั้นความรู้จึงกลายเป็นปัจจัยสำคัญในการ

ดำรงชีวิต, การทำงาน และการอยู่ให้รอดไปสู่ความสำเร็จในโลกของการเปลี่ยนแปลง อันที่จริงคนที่จะอยู่ในโลกของโลกาภิวัตน์ได้นั้นจะต้องเน้นใน 5 เรื่องเป็นสำคัญ คือ ข้อมูล (Data) ข่าวสาร (Information) ความรู้ (Knowledge) มูลค่าเพิ่ม (Value Added) ความเฉลียวฉลาด (Wisdom) การที่คนเราจะฉลาดได้นั้น เราต้องรู้จักนำเอาการเรียนรู้ ความรู้ที่เรามีอยู่ หรือจากประสบการณ์ที่สั่งสมเหล่านั้นมาใช้ประโยชน์ เพื่อจะไปสร้างมูลค่าเพิ่มแก่ตัวเอง ครอบครัว องค์กร และประเทศชาติ ยกตัวอย่าง ในวิกฤตครั้งที่แล้ว ถ้าคนไทยรู้จักคิดเป็น และนำเอาความรู้มาประยุกต์ใช้ ประเทศไทยก็คงจะไม่เผชิญกับวิกฤตนั้น อีกทั้งการสร้างคอนโดมิเนียมโดยที่ไม่มีความต้องการอย่างแท้จริง ในที่สุดลูกโป่งที่กำลังลอยอยู่เมื่อมันไม่มีอากาศคอยช่วยพยุง มันก็ต้องแตกลง และอย่างในวงการแพทย์ถ้าทุกคนทราบว่า บุหรี่เป็นบ่อเกิดของมะเร็ง และรู้จักเรียนรู้อย่างจริงจังในผลที่มันจะเกิดขึ้นตามมาทั้งทางตรงและทางอ้อม ก็จะทำให้หลายคนไม่คิดที่จะสูบบุหรี่ การแสวงหาความรู้นั้นไม่มีขอบเขตและไม่มีการหยุดนิ่ง นอกจากความรู้ที่เราได้จากการเรียนในระบบ เช่น ประถม มัธยม ปริญญาตรี หรือ ปริญญาโท คือการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง ถ้าจะดู CONCEPT LIFE CYCLE ก็จะเป็นการเรียนรู้ตลอดเวลา สังคมไทยมีข้อสมมติฐานที่ว่าเรียน คือ เรื่องในระบบ เมื่อจบแล้วก็เลิกกัน" แต่อันที่จริงแล้ว ยังมีปัญหาที่มากไปกว่านั้น ก็คือ ประเทศของเราไม่ได้สร้างระบบความคิดและวิเคราะห์ให้เราได้มีโอกาสนำไปใช้ และนำไปหาความรู้อย่างต่อเนื่อง จะเป็นการเรียนแบบท่องจำ การเรียนโดยไม่มีการถกเถียงในห้องเรียน การเรียนที่มีครูเป็นศูนย์กลาง แทนที่จะเป็นเด็ก

การเรียนรู้ ใช่ว่าจะเกิดแต่เพียงในห้องเรียนเท่านั้น ยังสามารถเกิดขึ้นได้จากการทำงาน มีทฤษฎีที่ชื่อว่า "Learning Loop" ซึ่งบอกว่า ถ้าเรานำเอาทฤษฎี Learning Loop มาใช้ในชีวิตการทำงานของเราก็จะทำให้งานของเรานั้นเกิดประสิทธิผล ทฤษฎี "Learning Loop" Peter Senge ได้พูดถึงการเรียนรู้ในองค์ (Organization Learning) ภายในองค์กรนั้นมีหลายฝ่าย แต่ละฝ่ายก็มีเป้าหมาย (Goal) ที่เหมือนกัน เพราฉะนั้น ถ้าทุกคนสามารถเรียนรู้ได้ก็จะทำให้องค์กรสามารถปรับตัวเองไปสู่ความเป็นเลิศได้ ซึ่งกฎของ Peter Senge มีดังนี้

- Personnel Mastery คือ รู้ให้จริง
- Mental Models คือ สำรวจข้อสมมติฐานในการคิดของเรา
- Shared Vision คือ มีวิสัยทัศน์ที่ร่วมกัน
- Team Learning คือ การรู้จักหาความรู้เป็นทีม
- System Thinking คือ การคิดอย่างมีระบบ

Edward De Beno กล่าวไว้ถึงเรื่อง "Lateral Thinking" ซึ่งแปลว่า การเป็นผู้เรียนรู้ที่ฉลาดและได้ผล ซึ่งก่อนที่เราจะเป็นผู้รู้ที่ฉลาดนั้น เราจะต้องมีพฤติกรรม คือ ต้องรู้จักท้าทายความคิดที่ถูกยอมรับ เช่น ในอดีตมีการถกเถียงว่า โลกแบน หรือโลกกลม หรือลองหาทางออกใหม่ ๆ รู้จักเป็นคนที่มองโลกและคิดอย่างกว้าง ๆ ไม่ใช่แค่เพียงมองด้านใดด้านหนึ่ง นำเอาศาสตร์ต่าง ๆ มาใช้ เป็นการมองศาสตร์อย่างผสมผสาน และลองดัดแปลงให้เข้ากับเรามากที่สุด

การสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ให้เหมาะสมก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้เราใส่ใจที่จะเรียนรู้ในสิ่งต่าง ๆ เช่น บรรยากาศในห้องเรียน ที่ทำงาน หรือแม้แต่ภายในบ้าน ต้องเป็นที่โล่งโปร่งสบาย มีต้นไม้ที่ช่วยในการพักผ่อนสายตา การที่มีบรรยากาศที่ดีก็จะช่วยให้การเรียนรู้นั้นมีความสุขและสร้างความสนใจที่อยากจะเรียนรู้เพิ่มเติม ฉะนั้นการที่เราจะสร้างนิสัยการเรียนรู้ตลอดชีวิตได้นั้น เราจะต้องเป็นคนที่มีความเชื่อมั่นว่าเราสร้างสังคมการเรียนรู้ได้นั่นเอง

การศึกษาตลอดชีวิตนอกจากเกิดขึ้นตามอัธยาศัยของบุคคลและในชีวิตประจำวันแล้ว ยังเกิดขึ้นในการศึกษาในระบบโรงเรียน นอกระบบโรงเรียน และการศึกษาตามอัธยาศัย ดังนี้

การศึกษาในระบบ (Formal Education) คือ การศึกษาที่กำหนดจุดมุ่งหมาย วิธีการศึกษา หลักสูตรระยะเวลาของการศึกษา การวัดและประเมินผล ซึ่งเป็นเงื่อนไขของการสำเร็จการศึกษาที่แน่นอน ดังนั้นการศึกษาในระบบ จึงหมายถึงการศึกษาที่กำหนดจุดมุ่งหมาย วิธีการศึกษา หลักสูตร ระยะเวลาของการศึกษา การวัดและประเมินผล ซึ่งเป็นเงื่อนไขของการสำเร็จการศึกษาที่แน่นอน ที่สำคัญ ในการดำเนินกิจกรรมทางการศึกษานั้น เกิดขึ้นทั้งที่ห้องเรียน รวมถึงการเรียนรู้นอกห้องเรียน อาทิ ที่บ้าน หรือการเรียนรู้บนเครือข่ายอินเทอร์เน็ต โดยยึดถือเอาห้องเรียนเป็นฐานกลางของการจัดการศึกษา การศึกษาจึงเป็นกระบวนการที่สำคัญยิ่งในการพัฒนาคน และการที่จะพัฒนาคนให้มีคุณภาพตรงตามความต้องการนั้นต้องอาศัยผลรวมของกระบวนการที่มีความ สัมพันธ์กัน คือ กระบวนการบริหารจัดการ กระบวนการจัดการเรียนรู้ รวมทั้งสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการเรียนรู้องค์ประกอบของการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียน มีดังนี้

1. สาระเนื้อหาในการศึกษา หมายถึง การจัดการศึกษาในระบบ จะจัดทำหลักสูตรเป็นตัวกำหนดเนื้อหาสาระหลักสูตรในหลักสูตรกลางแต่ละระดับ ขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้สถานศึกษาแต่ละแห่งสามารถจัดเนื้อหาสาระที่เหมาะสมกับท้องถิ่นได้ด้วย โดยมีเนื้อหาสาระที่ทันสมัย ทันต่อเหตุการณ์ เหมาะสมกับความต้องการของผู้เรียน และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการจัดการศึกษา ทั้งนี้ต้องทบทวนเนื้อหาสาระ เพื่อปรับแก้ไขให้ถูกต้องทันสมัย และให้ข้อมูลที่ถูกต้องแก่ผู้เรียน

2. ครู ครูผู้สอน หรือผู้ให้การเรียนรู้ ผู้ถ่ายทอดเนื้อหาสาระ ได้แก่ ครู และอาจารย์ ซึ่งถือเป็นผู้ประกอบอาชีพชั้นสูง บุคคลเหล่านี้ต้องได้รับการอบรมทั้งในด้านเนื้อหา และวิธีการถ่ายทอดเพื่อให้สามารถถ่ายทอดความรู้ และสาระวิชาที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. สื่อและอุปกรณ์สำหรับการศึกษา เช่น อาคารสถานที่ โต๊ะเก้าอี้ กระดานเขียน หนังสือแบบเรียน สมุด ดินสอ ตลอดทั้งอุปกรณ์ที่ทันสมัยที่มีราคาแพงทั้งหลาย เช่น อุปกรณ์ในห้องปฏิบัติการทางวิทยาศาสตร์ เครื่องคอมพิวเตอร์ เป็นต้น สื่อและอุปกรณ์เหล่านี้เป็นส่วนประกอบที่จำเป็นสำหรับการจัดการศึกษา

4. รูปแบบวิธีการเรียนการสอน การศึกษาในระบบยุคปฏิรูปการศึกษา เน้นความสำคัญที่ตัวผู้เรียน รูปแบบวิธีการเรียนการสอนใหม่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งมีกระบวนการเรียนการสอนที่หลากหลาย เช่น การระดมความคิด การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การนำชมนอกสถานที่เรียน การใช้อุปกรณ์เครื่องมือประกอบ

5. สถานศึกษาและบรรยากาศแวดล้อม หมายถึง การจัดการศึกษาในระบบ ยังต้องอาศัยชั้นเรียนยังเป็นสิ่งจำเป็น ดังนั้นอาคารสถานที่ห้องเรียน และบรรยากาศแวดล้อมที่ใช้ในการจัดการศึกษาเป็นสิ่งจำเป็นซึ่งจะต้องจัดบรรยากาศแวดล้อมที่เอื้อการเรียนรู้

6. ผู้เรียน ผู้เรียนหรือผู้ศึกษาถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดของการจัดการศึกษา เพราะผู้เรียนคือผู้รับการศึกษาและเป็นเป้าหมายหลักของการจัดการศึกษา การปรับเปลี่ยนความรู้และพฤติกรรมของผู้เรียน เป็นดัชนีชี้วัดผลสัมฤทธิ์ของการจัดการศึกษา การจัดการศึกษาจึงครอบคลุมขั้นตอนที่เกี่ยวกับการเรียนรู้ของผู้เรียน ตั้งแต่ การเตรียมความพร้อม สำหรับการเรียนรู้ การให้การศึกษาอบรมการประเมินและการส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ต่อเนื่อง

การศึกษาในระบบ (Formal Education) เป็นการศึกษาที่มีรูปแบบและระบบแบบแผนชัดเจน มีการกำหนดวัตถุประสงค์ หลักสูตรวิธีการจัดการเรียนการสอน การวัดผล และการประเมินผลที่แน่นอน ซึ่งการศึกษาในระบบของไทยประกอบไปด้วยการศึกษาขั้นพื้นฐานและการศึกษาในขั้นอุดมศึกษา โดยการศึกษาขั้นพื้นฐาน ถูกแบ่งออกเป็นระดับต่าง ๆ คือ ระดับก่อนประถมศึกษา ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษาตอนต้นและระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ยังถูกแบ่งเป็นประเภทสามัญศึกษาและประเภทอาชีวศึกษาอีกด้วย สำหรับในการศึกษาขั้นอุดมศึกษานั้น แบ่งออกเป็นระดับต่าง ๆ คือ ต่ำกว่าปริญญาตรี ปริญญาตรี ประกาศนียบัตรบัณฑิต ปริญญาโทและปริญญาเอก

การศึกษานอกระบบโรงเรียน

ปัจจุบันวิถีการเรียนรู้ของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร การขยายตัวทางสังคมในโลกยุคโลกาภิวัตน์ (Globalization) ได้แผ่ขยายออกไปอย่างกว้างขวาง องค์ความรู้และวิทยาการใหม่ ๆ ล้วนเกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนพัฒนาการของระบบเศรษฐกิจที่ใช้ความรู้เป็นฐาน (Knowledge-based Economy) ทำให้ประชากรเกิดความต้องการในการแสวงหาความรู้ นำไปสู่การเรียนรู้ในแทบทุกกิจกรรมของสังคม วิถีการเรียนรู้ของมนุษย์จึงขยายขอบเขตจากการศึกษาในระบบ(ชั้นเรียน) ไปสู่การเรียนรู้จากการศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ส่งผลทำให้เกิดกิจกรรมทางการศึกษรวมไปถึงแหล่งการเรียนรู้ที่หลากหลาย

ในพระราชบัญญัติส่งเสริมและสนับสนุนการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย พ.ศ.2551 มาตรา 4 ได้ให้คำจำกัดความของการศึกษานอกระบบไว้ว่า **“การศึกษานอกระบบ”** มายความว่า กิจกรรมการศึกษาที่มีกลุ่มเป้าหมายผู้รับบริการและวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ที่ชัดเจน มีรูปแบบ หลักสูตร วิธีการจัดและระยะเวลาเรียน หรือฝึกอบรมที่ยืดหยุ่นและหลากหลายตามสภาพความต้องการและศักยภาพในการเรียนรู้ของกลุ่มเป้าหมายนั้น และมีวิธีการวัดผลและประเมินผลการเรียนรู้ที่มีมาตรฐาน เพื่อรับคุณวุฒิทางการศึกษา หรือเพื่อจัดระดับผลการเรียนรู้

นอกจากนี้ ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 มาตรา 15 ยังได้ให้ความหมายของคำว่า การศึกษานอกระบบ ไว้ดังนี้ **“การศึกษานอกระบบ”** หมายถึง การศึกษาซึ่งจัดขึ้นนอกระบบปกติ ที่จัดให้กับประชาชนทุกเพศทุกวัย ไม่มีการจำกัดพื้นฐานการศึกษาอาชีพ ประสบการณ์หรือความสนใจ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้ผู้เรียนได้รับความรู้ในด้านพื้นฐานแก่การดำรงชีวิต ความรู้ทางด้านทักษะ การประกอบอาชีพและความรู้ด้านอื่น ๆ เพื่อเป็นพื้นฐานในการดำรงชีวิต การจัดการศึกษามีความยืดหยุ่นในการกำหนดจุดมุ่งหมาย รูปแบบ วิธีการจัดการศึกษา ระยะเวลาของการศึกษา การวัดผลและประเมินผล ซึ่งเงื่อนไข การสำเร็จการศึกษา โดยเนื้อหาและหลักสูตร จะต้องมีตามเหมาะสมสอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการของผู้เรียนแต่ละคน

อาจกล่าวได้ว่า การศึกษานอกระบบโรงเรียนหมายถึง กระบวนการทางการศึกษาที่จัดขึ้นเพื่อเพิ่มหรือพัฒนาศักยภาพให้แก่ประชาชน ทั้งในด้านความรู้ ความชำนาญ หรืองานอดิเรกต่าง ๆ ผู้ที่สำเร็จการศึกษาอาจได้รับ หรือไม่ได้รับเกียรติบัตรก็ได้ ซึ่งเกียรติบัตรนี้ไม่เกี่ยวข้องกับการปรับเทียบเงินเดือน หรือศึกษาต่อ ยกเว้นการศึกษาสายสามัญของสำนักงานส่งเสริมการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย ที่มีการมอบวุฒิบัตรที่สามารถปรับเทียบเงินเดือนหรือศึกษาต่อในระดับสูงขึ้นได้

การศึกษานอกระบบโรงเรียน (Non-formal Education) เป็นการศึกษาที่มีความยืดหยุ่นและหลากหลายรูปแบบ ไม่มีข้อจำกัดเรื่องอายุและสถานที่โดยมุ่งหมายให้เป็นการศึกษาเพื่อพัฒนาคุณภาพมนุษย์ มีการกำหนดจุดมุ่งหมาย หลักสูตร วิธีการเรียนการสอน สื่อ การวัดผลและประเมินผลที่สอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งอาจแบ่งได้ 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ประเภทความรู้พื้นฐานสายสามัญประเภทความรู้และทักษะอาชีพ และประเภทข้อมูลความรู้ทั่วไป

ลักษณะของการจัดการศึกษานอกระบบ

การศึกษานอกระบบ เป็นรูปแบบของการจัดการศึกษา ที่มีกลุ่มเป้าหมายเป็นผู้รับบริการที่พลาดโอกาส จากการศึกษาในระบบ วัตถุประสงค์ของการศึกษามีความชัดเจนเช่นเดียวกับการศึกษาในระบบ แต่จะมีข้อแตกต่างตรงที่ รูปแบบ หลักสูตร วิธีการจัดและระยะเวลาเรียน หรือฝึกอบรมมีความยืดหยุ่นและหลากหลายกว่า สนองตามสภาพความต้องการและศักยภาพในการเรียนรู้ของกลุ่มเป้าหมายนั้น แต่ก็ยังคงมีวิธีการวัดผลและประเมินผลการเรียนรู้ที่มีมาตรฐาน เพื่อรับคุณวุฒิทางการศึกษา หรือเพื่อจัดระดับผลการเรียนรู้หลักการของการศึกษานอกระบบ

1. เน้นความเสมอภาคในโอกาสทางการศึกษาการกระจายโอกาสทางการศึกษาให้ครอบคลุมและทั่วถึง

2. ส่งเสริมการจัดการศึกษาอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต มีความยืดหยุ่นในเรื่องกฎเกณฑ์ระเบียบต่าง ๆ

3. จัดการศึกษาให้สนองความต้องการของกลุ่มเป้าหมายให้เรียนรู้ในสิ่งที่สัมพันธ์กับชีวิต

4. จัดการศึกษาหลากหลายรูปแบบคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล ผู้สอนมิได้จำกัดเฉพาะครู อาจจะเป็นผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญจากหน่วยงานหรือจากท้องถิ่น

สรุปได้ว่า การศึกษานอกระบบ เป็นกระบวนการจัดการศึกษาให้ผู้พลาดโอกาสเรียนจากระบบการศึกษาปกติหรือผู้ต้องการพัฒนาตนเอง ได้รับการเรียนรู้โดยเน้นการเพิ่มศักยภาพของผู้เรียน ตามกฎหมายว่าด้วยการ ศึกษาแห่งชาติตามบทบัญญัติแห่งรัฐธรรมนูญที่จะส่งเสริมและสนับสนุน ให้ประชาชนทุกคนได้รับโอกาสทางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ตามสิทธิมนุษย์ชนที่ทุกคนพึงได้รับดังกล่าว ส่งผลให้ประชาชนได้รับการศึกษาอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตได้อย่างแท้จริง เกิดสังคมแห่งการเรียนรู้ที่กว้างขวางและเป็นไปในอัตราที่รวดเร็ว อันจะส่งผลให้ประเทศมีศักยภาพและขีดความ สามารถในการแข่งขันและการพัฒนาโดยรวมเพิ่มสูงขึ้น อีกทั้งเป็นการ พัฒนาที่ยั่งยืนเพราะเป็นการพัฒนาที่ยึดคนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนา โดยมุ่งเน้นให้คนมีคุณธรรมนำความรู้อันจะเป็นสะพานทอดนำไปสู่สังคมแห่งการเรียนรู้และภูมิปัญญาต่อไป

การศึกษาตามอัธยาศัย

การศึกษาตามอัธยาศัย ไม่ใช่ของใหม่ แต่เป็นการศึกษาที่มีมา ตั้งแต่มนุษย์เกิดขึ้นในโลกมนุษย์เรียนรู้จากธรรมชาติเช่นในสังคมเกษตรกรรมมนุษย์เรียนรู้การหนีภัยจากธรรมชาติและการหาอาหาร การทำสวนครัวจากพ่อแม่ หรือสมาชิกในครอบครัว แต่ในสังคมอุตสาหกรรม มนุษย์เรียนรู้มากขึ้นจากการติดต่อค้าขาย การอ่านการ เขียน การฟังวิทยุ การดูโทรทัศน์ ในปัจจุบันสังคมมีการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อม ทำให้มนุษย์ต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ทำให้ต้องแสวงหาความรู้ใหม่ ๆ ตลอดเวลา การศึกษาตามอัธยาศัยจึงเข้ามามีบทบาทและมีความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ในยุคโลกาภิวัตน์

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพุทธศักราช 2542 ให้ความหมายการศึกษาตามอัธยาศัยว่า เป็นการศึกษาที่ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเอง ตามความสนใจ ศักยภาพ ความพร้อมและโอกาสโดยการศึกษาจากบุคคล ประสบการณ์สังคม สภาพแวดล้อม สื่อ หรือแหล่งความรู้อื่น ๆ รูปแบบการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย

การจัดการศึกษาตามอัธยาศัยไม่มีรูปแบบการศึกษา หรือการ เรียนรู้ที่ตายตัว ไม่มีหลักสูตรเป็นตัวกำหนดกรอบกิจกรรม หรือขอบข่ายสาระการเรียนรู้การเรียนรู้ขึ้นอยู่กับความต้องการและแรงจูงใจใฝ่รู้ ของแต่ละบุคคล อย่างไรก็ดีเราสามารถจัดกิจกรรมเพื่อเสริมให้เกิดการเรียนรู้ตามอัธยาศัยได้ดังนี้

1. จัดกิจกรรมในแหล่งการเรียนรู้ประเภทต่าง ๆ เช่นห้องสมุด ประชาชน การเรียนรู้ด้วยระบบคอมพิวเตอร์ออนไลน์ พิพิธภัณฑ์ การจัด กิจกรรมการเรียนรู้จากภูมิปัญญาชาวบ้าน การจัดกลุ่มเสวนา หรือการอภิปราย กิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม กิจกรรมส่งเสริมการอ่าน การเผยแพร่ข่าวสารข้อมูลและความรู้ต่าง ๆ ฯลฯ

2. ส่งเสริมสนับสนุน และพัฒนาการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย ได้แก่ สนับสนุนสื่อแก่หน่วยงานและแหล่งความรู้ต่าง ๆ

3. ส่งเสริมให้หน่วยงานเครือข่ายจัดการศึกษาตามอัธยาศัย เช่น ห้องสมุดในสถานที่ราชการ สถานประกอบการ ฯลฯ

4. ส่งเสริม สนับสนุนการพัฒนากลุ่มต่าง ๆ ตามความต้องการ และความสนใจ เช่น กลุ่มดนตรีกลุ่มสิ่งแวดล้อม พัฒนาชุมชน ฯลฯ

หลักการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย

1. จัดให้สนองกลุ่มเป้าหมาย ทุกเพศและวัย ตามความสนใจ และความต้องการ

2. จัดให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต

3. จัดโดยวิธีหลากหลายโดยใช้สื่อต่าง ๆ

4. จัดให้ยืดหยุ่น โดยไม่ยึดรูปแบบใด ๆ

5. จัดให้ทันต่อเหตุการณ์

6. จัดได้ทุกกาลเทศะ

7. จัดบรรยากาศ สถานการณ์และสภาพแวดล้อมให้เอื้อต่อ การเรียนรู้ตลอดชีวิต

สรุปได้ว่า การศึกษาตามอัธยาศัยเน้นที่ผู้เรียนที่ต้องการเสาะแสวงหา ความรู้ด้วยตนเอง แต่องค์กรทางการศึกษา และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องใน การจัดการศึกษาจะต้องจัดหาและเตรียมแหล่งเรียนรู้ไว้ให้พร้อมให้มีกิจกรรมหลากหลายสำหรับให้บริการแก่ผู้ที่ต้องการแสวงหาความรู้ตามอัธยาศัยอย่างครบถ้วน ทันต่อเหตุการณ์และทันสมัยอยู่ตลอดเวลา โดยความร่วมมือขององค์กรต่าง ๆ ในสังคมในรูปของภาคีเครือข่ายเพื่อสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้และการพัฒนาที่ยั่งยืน

3.2 การเรียนรู้ตลอดชีวิต

การเรียนรู้ตลอดชีวิตเป็นการเรียนรู้ที่สำคัญ ได้แก่ การเรียนรู้จากประสบการณ์ และการเรียนรู้จาการปฏิบัติ โดยมีรายละเอียดดังนี้

การเรียนรู้และการจัดการเรียนรู้

การเรียนรู้

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) ระบุว่า การเรียนรู้ (learning) หมายถึง กระบวนการและผลการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางความคิด ความเข้าใจ ทัศนคติ อารมณ์ ความรู้สึก และทักษะต่าง ๆ เกิดเป็นความสามารถที่คงทนใช้ในการดำรงชีวิตของบุคคลซึ่งจะแสดงออกมาให้ผู้อื่นรับรู้หรือไม่ก็ได้ โดยเป็นผลมาจากประสบการณ์และ/หรือจากการฝึกฝนปฏิบัติ ซึ่งเกิดขึ้นได้ตลอดเวลาและทุกสถานที่ และเกิดได้ทั้งที่มีรูปแบบและไม่มีรูปแบบ การเรียนรู้นี้แม้มิใช่การตอบสนองตามธรรมชาติ สัญชาตญาณ วุฒิภาวะ แต่ต้องอาศัยพัฒนาการ โอกาส และการสนับสนุนต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมด้วย เช่น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนกับสิ่งแวดล้อมและสังคม สอดคล้องกับนักวิชาการและนักจิตวิทยาหลายท่านที่กล่าวว่า การเรียนรู้เป็นการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเดิมสู่พฤติกรรมใหม่ที่ค่อนข้างถาวร และเป็นผลมาจากประสบการณ์หรือการฝึกฝน การเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพเหมาะสมหรือพึงประสงค์จะนำไปสู่การพัฒนาตนที่ดีขึ้น

การเรียนรู้ตลอดชีวิต

การเรียนรู้นั้นเป็นกระบวนการและผลสืบเนื่องตลอดชีวิต พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) อธิบายถึงหลักสำคัญ 5 ประการตามแนวคิดสากลของการเรียนรู้ตลอดชีวิต (Lifelong learning) คือ 1) การเรียนรู้ที่จะเรียนรู้และที่จะรู้ (Learn how to learn and to know) หมายถึง ความสามารถค้นพบวิธีเรียนรู้แบบที่เหมาะสมกับตัวเองและมีการแสวงหาความรู้ต่าง ๆ ด้วยการชี้นำตนเอง (Self-directedness) เพื่อจะได้รับคุณประโยชน์จากการเรียนรู้และการศึกษาไปตลอดชีวิต 2) การเรียนรู้ที่จะปฏิบัติ (Learn how to do) หมายถึง ความสามารถนำความรู้ไปปฏิบัติหรือปรับประยุกต์ใช้ในชีวิตและอนาคตได้ รวมทั้งความรู้ที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติเอง 3) การเรียนรู้ที่จะเป็นตัวเอง (Learn how to be) คือ ความสามารถในการพัฒนาตนจนบรรลุศักยภาพในด้านต่าง ๆ ตลอดจนปรับปรุงบุคลิกภาพของตนให้ดีขึ้น มีความภาคภูมิใจหรือพึงพอใจในตัวเอง และเป็นตัวของตัวเอง 4) การเรียนรู้ที่จะอยู่กับผู้อื่น (Learn how to live together) หมายถึง ความสามารถในการปรับตัวและดำเนินชีวิตอยู่ร่วมในสังคมกับผู้อื่นที่มีความแตกต่างหลากหลายด้วยความเข้าใจอันดีต่อกัน และ 5) การเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนแปลงตน (Learn how to change or to transform) หมายถึง ความสามารถในการเปลี่ยนแปลงตัวเองให้เท่าทันและเหมาะสมความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและโลก หลักการทั้ง 5 ประการนี้ บุคคลทุกคนถือว่าเป็นผู้เรียน (Learner) ในสังคมแห่งการเรียนรู้ (Learning society) และจำเป็นต้อง

ได้รับโอกาสและการสนับสนุนทางการศึกษาตลอดชีวิต (Lifelong education) ซึ่งเป็นเรื่องของการจัดการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นอย่างเหมาะสมทั้งในระบบโรงเรียน นอกระบบโรงเรียน และตามอัธยาศัย ตลอดช่วงชีวิตของทุกคนทั้งในวัยเด็กและวัยผู้ใหญ่

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) เน้นว่า การเรียนรู้ต้องอาศัยประสบการณ์ โดยเฉพาะการมีประสบการณ์ตรงและการฝึกหัด ดังนั้น การเรียนรู้ที่ดีมักเกิดขึ้นจากการประสบการณ์และการปฏิบัติเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ความรู้ที่เกิดขึ้นมิใช่เพียงตัวความรู้ที่เกิดขึ้นในความคิดและความทรงจำเท่านั้น แต่เป็นความสามารถและทักษะต่าง ๆ ที่พัฒนาไปสู่ความชำนาญได้ และมีทั้งความเข้าใจ ทัศนคติ มุมมอง โลกทัศน์ และอารมณ์ความรู้สึกรวมอยู่ในการเรียนรู้นั้นด้วยเสมอ ทั้งในกระบวนการและผล ซึ่งความรู้ในความหมายนี้มักเป็นสิ่งที่บุคคลสร้างจากการให้ความหมายกับประสบการณ์ของตนเอง และปรับผสานให้เป็นโครงสร้างการเรียนรู้ของตน หรือไม่ก็ค้นพบจากประสบการณ์และการฝึกฝนของตัวเองเรื่อยมา บุคคลอาจจะสร้างความรู้จากประสบการณ์ตรงที่ได้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง หรือจากการติดต่อสื่อสารกับบุคคลอื่น ความรู้และการเรียนรู้ของบุคคลจึงไม่ใช่สิ่งที่อยู่ภายนอกตัวบุคคล แต่เป็นกระบวนการที่ไม่หยุดนิ่งและสามารถนำมาใช้ทำงานและดำเนินชีวิต หรือเป็นปัจจัยในการพัฒนาตนตลอดชีวิต กล่าวได้ว่า การเรียนรู้สัมพันธ์กับชีวิตและเป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต การเรียนรู้ที่ดีจึงมุ่งพัฒนาบุคคลที่เกิดขึ้นเป็นปกติวิสัยในชีวิตประจำวันของทุกคน ทุกเวลา ทุกสถานที่

ในปัจจุบัน การเรียนรู้ตลอดชีวิตเป็นแนวคิดที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง และครอบคลุมกิจกรรมการเรียนรู้ทุกด้านทุกอย่าง โดยมีเป้าหมายที่จะปรับปรุงความรู้ความสามารถของมนุษย์ยิ่ง ๆ ขึ้น โดยการประชุมระหว่างชาติที่จัดโดยองค์การ UNESCO ที่กรุงมอนตรีอัล ค.ศ.1986 ได้กำหนดสาระสำคัญของการเรียนรู้ตลอดชีวิต ดังนี้ (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553)

1. มนุษย์แสวงหาความรู้และพัฒนาตนเองอยู่ตลอดเวลา เพราะมนุษย์เราเรียนรู้จากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และสังคมทุกขณะ

2. การเรียนรู้ที่แท้จริงไม่ได้จำกัดแต่เพียงในโรงเรียน แต่ครอบคลุมถึงการศึกษานอกโรงเรียนและการศึกษาตามอัธยาศัย การศึกษาเกิดได้ตามโอกาสจึงไม่มีวันสิ้นสุด

3. การเรียนรู้ตลอดชีวิตเปิดโอกาสให้คนทั่วไปได้รับการศึกษา สามารถเลือกเรียนตามรูปแบบที่ตนต้องการ ยืดหยุ่นได้ตามโอกาส ทุกคนสามารถเรียนรู้ได้จากทุกแห่งตามโอกาสจะอำนวย ฉะนั้น มนุษย์จึงมีโอกาสที่จะพัฒนาชีวิตให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยการเรียนรู้อย่างไม่มีจุดจบไปตลอดชีวิต

รูปแบบสำคัญของการเรียนรู้

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) ได้อธิบายถึงรูปแบบสำคัญของการเรียนรู้ 3 ลักษณะ ดังนี้

1. การมีประสบการณ์ตรงและการสังเกต กระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์เกิดจากการรับรู้และให้ความหมายหรือการตีความในประสบการณ์ส่วนบุคคล ดังนั้น การมีประสบการณ์ตรงที่มีการ

สังเกตผ่านประสาทสัมผัสอย่างชัดเจน เช่น การเห็น การฟัง การได้กลิ่น การลิ้มรส หรือการจับต้องสัมผัสจนเกิดความรู้สึกหรือความคุ้นชินอย่างเด่นชัด จึงมีความสำคัญเป็นพื้นฐาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นสิ่งที่ผู้เรียนให้ความหมายทางบวก เห็นคุณค่า หรือมีความสนใจ ความพอใจ หรือความนิยมชื่นชม ยิ่งทำให้เกิดการเรียนรู้เร็วมากขึ้น การสร้างทัศนคติที่ดีให้ผู้เรียนเกิดความรู้สึกพึงพอใจจะช่วยทำให้การมีประสบการณ์ตรงและการสังเกตเป็นสิ่งที่มีความหมายอย่างยิ่ง

2. การสาธิตและการเลียนแบบ การเรียนรู้ที่สำคัญรูปแบบหนึ่ง คือ การเห็นตัวแบบกระทำให้เห็นเป็นตัวอย่าง โดยเฉพาะตัวแบบที่ผู้เรียนชื่นชอบจะยิ่งทำให่เกิดความสนใจ และหากผู้เรียนมีความสามารถหรือได้รับการสนับสนุน เสริมสร้าง พัฒนาให้เลียนแบบได้ การเรียนรู้ยิ่งมีประสิทธิภาพมากขึ้น และทำให้เกิดทักษะความชำนาญ อันนำไปสู่การต่อยอด หรือพลิกแพลงสร้างแบบของตัวเองที่แตกต่างไปจากเดิม

3. การเรียนรู้และการสร้างความรู้ด้วยตนเอง กล่าวคือ ผู้เรียนเรียนรู้และสร้างความรู้เองจากความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่พบเห็นกับความรู้ความเข้าใจที่มีอยู่เดิม โดยครูสามารถช่วยสนับสนุนผู้เรียนให้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางปัญญาของเขาได้ด้วยการจัดสภาพการณ์ที่เหมาะสม กล่าวคือ เน้นความสำคัญของกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียนและความสำคัญของความรู้เดิม โดยส่งเสริมให้ผู้เรียนออกไปสังเกตสิ่งที่เขาเองสนใจใคร่รู้และนำมาร่วมกันอภิปรายแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในบรรยากาศที่เป็นสุข ทั้งนี้ต้องมีการสรุปผลการค้นพบ ตลอดจนศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากเอกสารหรือแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ รอบตัว เพื่อตรวจสอบความรู้ที่ได้มา และเพิ่มเติมเป็นความรู้ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น สิ่งที่จำเป็นของการเรียนรู้ในแนวทางนี้ คือ ต้องให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติจริง ค้นหาความรู้ด้วยตนเอง จนค้นพบความรู้และรู้จักสิ่งที่ค้นพบอย่างรู้จริงว่า ลึก ๆ แล้วสิ่งนั้นคืออะไร มีความสำคัญมากน้อยเพียงไร และทำการศึกษาค้นคว้าต่อไปยิ่งขึ้นให้เกิดความลึกซึ้งจนถึงรู้แจ้ง ครูควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนรู้จักสังเกตและสำรวจสิ่งต่าง ๆ และมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้เรียน ตลอดจนช่วยให้ผู้เรียนคิดค้นต่อ ๆ ไป โดยเฉพาะการเรียนรู้แบบเน้นความร่วมมือให้มีการเรียนรู้ร่วมกันเป็นกลุ่ม โดยเฉพาะในการแก้ปัญหาและพัฒนาการยอมรับนับถือเคารพความคิดและเหตุผลของผู้อื่น นอกจากนี้ ควรส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้แบบบูรณาการ ซึ่งส่งเสริมความสัมพันธ์ของเรื่องที่เรียนกับชีวิตจริงจนสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่เรียนเข้ากับชีวิตจริงได้ เป็นกิจกรรมที่ท้าทายกระบวนการทางปัญญาของผู้เรียน โดยกระตุ้นให้ผู้เรียนใช้ความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างเต็มที่ และพัฒนาผู้เรียนในทุก ๆ ด้านไปพร้อม ๆ กัน และเมื่อผู้เรียนค้นพบความรู้แล้วครูต้องช่วยผู้เรียนประเมินความคิดรวบยอด ตรวจสอบความคิดและทักษะการคิดต่าง ๆ

4. การชี้นำตนเองในการเรียนรู้และการใช้แหล่งเรียนรู้ การเรียนรู้จากประสบการณ์ต่าง ๆ เป็นสิ่งที่มีค่า ซึ่งจำเป็นต้องเริ่มจากความสนใจและความต้องการของผู้เรียน รวมทั้งการสนับสนุนให้เกิดการเรียนรู้ด้วยการชี้นำตนเองและการใช้แหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ เช่น การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง

การสมัครใจไปศึกษาด้วยตนเองกับครูผู้ชำนาญ ผู้รู้ หรือปราชญ์ของชุมชนหรือท้องถิ่น การสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ การเยี่ยมชมสถานที่และใช้แหล่งเรียนรู้และสื่ออุปกรณ์ต่าง ๆ ตามความถนัดและความสนใจ และนำประสบการณ์หลายอย่างมาผสมผสานกันให้เกิดประโยชน์ในการเรียนรู้ หรือสามารถเชื่อมโยงกับเหตุการณ์และสิ่งแวดล้อมของผู้เรียน จนผู้เรียนสามารถนำผลการเรียนรู้ไปประยุกต์ใช้ได้ในชีวิตจริง

5. การเชื่อมกับเครือข่ายการเรียนรู้ต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอก เช่น ชุมชน ครอบครัว องค์กรต่าง ๆ เพื่อช่วยสร้างความสัมพันธ์และร่วมมือกันให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และได้รับประโยชน์สูงสุด

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าการเรียนรู้จะเกิดขึ้นในรูปแบบใด สิ่งที่สำคัญ คือ ผู้เรียนใฝ่รู้ มีใจรักที่จะเรียนรู้ กับการสนับสนุนของครู ทั้งนี้ การมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีระหว่างครูกับผู้เรียน โดยครูควรมีลักษณะเป็นกัลยาณมิตร ผู้ช่วยเหลือเกื้อกูล ย่อมจะทำให้ผู้เรียนยินดีเป็นศิษย์ มีความศรัทธาต่อครู อันเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการการเรียนรู้ และก่อให้เกิดการพัฒนา

การจัดการเรียนรู้

โดยทั่วไป การจัดการเรียนรู้ประกอบด้วยองค์ประกอบ 3 ประการ คือ (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553)

1. การกำหนดทิศทางของการจัดการเรียนรู้ การจัดการเรียนรู้ไม่ใช่ตัวเป้าหมาย แต่เป็นกระบวนการ ดังนั้นจึงต้องกำหนดเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ และการจัดการเรียนรู้เป็นเครื่องมือนำไปสู่จุดหมาย

2. กระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ถือเป็นหัวใจในการจัดการเรียนรู้ ที่ต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมและเรียนรู้ด้วยกัน ควรเป็นไปอย่างมีชีวิตชีวาและเกิดจากความเข้าใจ โดยผู้เรียนและผู้สอนมีบทบาทรับผิดชอบต่อตนเองร่วมกัน

3. การพัฒนาคลังความรู้หรือขุมความรู้ การเรียนรู้เกิดขึ้นจากแหล่งต่าง ๆ มิใช่จากแหล่งใดแหล่งหนึ่งเพียงแหล่งเดียว เพื่อใช้พัฒนาให้เกิดคลังความรู้ที่ใช้การได้ โดยเฉพาะการจัดการเรียนรู้ที่ดีควรช่วยผู้เรียนเป็นผู้ค้นพบและพัฒนาคลังความรู้ด้วยตนเอง ตลอดจนมีทักษะความสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการแสวงหาความรู้และคำตอบต่าง ๆ ที่ตนต้องการ สามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน

องค์ประกอบดังกล่าวนี้สอดคล้องกับ Carl R. Rogers (1996: 62, อ้างถึงใน พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553) ที่เชื่อว่า มนุษย์นั้นเป็นผู้มีศักยภาพ มีพลังในการเรียนรู้และแสวงหาประสบการณ์การเรียนรู้ที่มีความหมายต่อตนเอง มีความเต็มใจที่จะรับผิดชอบการเรียนรู้ของตนเอง ดังนั้นความสำเร็จของการเรียนรู้ขึ้นอยู่กับความเต็มใจของผู้เรียน Rogers เสนอว่า ต้องให้โอกาสผู้เรียนได้ชี้นำการเรียนรู้ด้วยตนเองโดยครูเป็นผู้จัดประสบการณ์ต่าง ๆ หรือเป็นผู้ส่งเสริมการเรียนรู้ ดังนี้

1. ผู้เรียนมีบทบาทรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของตน ตั้งแต่เลือกและวางแผนสิ่งที่ตนจะเรียนหรือมีส่วนร่วมในการเลือก เริ่มต้นการเรียนรู้ด้วยการรับผิดชอบต่อการเรียน ตลอดจนประเมินผลการเรียนรู้ด้วยตนเอง

2. การออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ ครูต้องสนใจประสบการณ์เดิมและความต้องการของผู้เรียนช่วยเชื่อมโยงมาสู่เนื้อหาและ เทคนิคการสอนที่เหมาะสม สนุก และให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมอย่างมากที่สุดในการเรียนรู้และได้ค้นพบเอง รวมทั้งบรรลุผลสำเร็จของงานการเรียนรู้ที่พวกเขาริเริ่มด้วยตนเอง

4. สัมพันธภาพที่ดี ปฏิสัมพันธ์ที่ดีจะช่วยส่งเสริมความเจริญงอกงาม พัฒนาความเป็นผู้ใหญ่ และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้

5. ครูคือผู้อำนวยความสะดวกและเป็นแหล่งเรียนรู้ ครูจะต้องมีความสามารถค้นพบความต้องการที่แท้จริงของผู้เรียน เป็นแหล่งเรียนรู้ที่ทรงคุณค่าของผู้เรียน และสามารถจัดหาสื่อวัสดุอุปกรณ์ที่เหมาะสมกับผู้เรียน สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ความเต็มใจของครูที่จะช่วยเหลือโดยไม่มีเงื่อนไข ครูจะต้องให้ทุกอย่างแก่ผู้เรียนไม่ว่าจะเป็นความเชี่ยวชาญ ความรู้ เจตคติ และการฝึกฝน โดยผู้เรียนมีอิสระที่จะรับหรือไม่รับการให้นั้นได้

6. การช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจตัวเองและภาคภูมิใจในตัวเอง การจัดการเรียนรู้ควรมุ่งเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และช่วยให้ผู้เรียนมองเห็นตนเอง มั่นใจในตนเอง และสามารถจัดการหรือควบคุมตนเองได้มากขึ้น

7. การจัดการเรียนรู้ต้องช่วยพัฒนาผู้เรียนหลาย ๆ ด้านไปพร้อม ๆ กัน ทั้งนี้ ครูต้องมีความเชื่อว่าผู้เรียนทุกคนสามารถเรียนรู้และพัฒนาได้ ในรูปแบบและมีวิธีการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน จึงต้องแสวงหาวิธีการจัดการเรียนรู้และส่งเสริมผู้เรียนให้เหมาะสมในแต่ละคน

วิธีการจัดการเรียนรู้

การจัดการเรียนรู้มีหลากหลายวิธี ที่ครูต้องนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับและเชื่อมโยงเนื้อหาวิชาที่สอนกับเป้าหมาย ครูต้องสามารถถ่ายทอดความรู้ในเนื้อหาสู่การเรียนการสอนที่เป็นวิชาเฉพาะ และทำให้เกิดการพัฒนาในตัวผู้เรียนแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันอย่างหลากหลาย ครูจึงต้องจัดกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อส่งเสริมความสามารถของผู้เรียนเป็นรายบุคคล โดยให้ความสำคัญต่อความต้องการ แรงจูงใจภายใน และความสามารถที่จะพัฒนาของผู้เรียน ผ่านการจัดบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้ มีสภาพแวดล้อมเป็นมิตร อบอุ่น ปลอดภัย มีครูคอยชี้แนะและช่วยเหลือผู้เรียนให้เรียนรู้อย่างสะดวกจนบรรลุผล ซึ่งผู้เรียนจะเรียนรู้ได้มากหากมีส่วนร่วมในการและได้รับโอกาสในการพัฒนาด้วยตนเอง โดยสรุปมีวิธีการจัดการเรียนรู้ที่สำคัญ ดังนี้ (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553)

1. วิธีเน้นปฏิสัมพันธ์และการมีส่วนร่วม เป็นการจัดการเรียนรู้บนพื้นฐานสัมพันธภาพที่ดีหรือแบบร่วมมือและพัฒนาทักษะทางสังคม ใช้ประสบการณ์ของครูและผู้เรียนเพื่อช่วยผู้เรียนพัฒนาความรู้ กิจกรรมสำคัญที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนโดยวิธีนี้ คือ การจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนให้แก่ผู้เรียนได้เรียนรู้ร่วมกันเป็นกลุ่มเล็ก ๆ มีการแบ่งปันทรัพยากรการเรียนรู้ ช่วยเหลือกัน รวมทั้งกำลังใจแก่กันและกัน

2. วิธีเน้นประสบการณ์ เป็นวิธีการส่งเสริมความรู้โดยประสบการณ์และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ผู้เรียนจะเกิดการเรียนรู้ของตนโดยตรงและได้รับประสบการณ์ด้านอารมณ์ความรู้สึกที่จะนำมาปรับความรู้ เจตคติ และค่านิยมของตน ผู้เรียนนำเอาการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นใหม่ไปประยุกต์ใช้ในลักษณะหรือสถานการณ์ต่าง ๆ จนเกิดเป็นแนวทางปฏิบัติของผู้เรียนเอง

3. วิธีเน้นที่ชั้นเรียน เป็นการจัดการเรียนรู้ที่เน้นบรรยากาศแหล่งการศึกษา กิจกรรมการเรียนรู้อาศัยเนื้อหาวิชาที่ ครูทำความตกลงกับนักเรียนเกี่ยวกับลักษณะของวิธีเรียนและความรับผิดชอบ

4. วิธีเน้นที่การบูรณาการ เป็นวิธีการที่ครูใช้รูปแบบวิธีการที่หลากหลายในการจัดการเรียนรู้ กำหนดเป้าหมายการเรียนร่วม และยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ จัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับความแตกต่างระหว่างบุคคล ลดการถ่ายทอดเนื้อหาวิชาลง ให้ผู้เรียนได้เรียนจากประสบการณ์จริงที่เป็นประโยชน์ในแหล่งเรียนรู้ที่หลากหลาย และกระตุ้นให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากการทดลองปฏิบัติด้วยตนเอง ครูทำหน้าที่เตรียมการ จัดสิ่งเร้า ให้คำปรึกษา วางแนวกิจกรรม และประเมินผล

อาจกล่าวว่า ในการจัดการศึกษาต้องยึดหลักให้ทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาธรรมชาติของตนเต็มศักยภาพ มุ่งเน้นประโยชน์ของผู้เรียนเป็นสำคัญและต้องจัดให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากประสบการณ์จริง ฝึกการปฏิบัติให้รู้จักคิดเป็น ทำเป็น มีนิสัยรักการเรียนรู้ และเกิดการใฝ่รู้ใฝ่เรียนอย่างต่อเนื่องต่อชีวิต

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) เห็นว่า การเรียนรู้ที่ผู้เรียนเป็นตัวตั้งหรือยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ครูต้องจัดให้นักเรียนได้เรียนรู้จากประสบการณ์ ทำกิจกรรมนำไปสู่การพัฒนาผู้เรียนครบทุกด้าน ทั้งทางกาย ทางสติปัญญา ทางจิตใจ และทางสังคม มีทักษะในการแสวงหาความรู้จากแหล่งเรียนรู้ที่หลากหลาย ผู้เรียนสามารถนำวิธีการเรียนไปใช้ในชีวิตจริงได้ ทุกฝ่ายมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนเพื่อพัฒนาผู้เรียน ตรงตามหลัก CIPPA ของทิศนา แขมณี ที่ว่า

C มาจากคำว่า Construction หมายถึง ผู้เรียนมีการสร้างความรู้ด้วยตนเองตามแนวคิดของ “Constructivism”

I มาจากคำว่า Interaction หมายถึง การปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นหรือสิ่งแวดล้อมรอบตัว กิจกรรมการเรียนรู้ที่ดีต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมกับบุคคล และแหล่งความรู้ที่หลากหลาย เป็นการช่วยให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมทางสังคม

P มาจากคำว่า Physical Participation หมายถึง การให้ผู้เรียนมีโอกาสเคลื่อนไหวร่างกายโดยการทำกิจกรรมในลักษณะต่าง ๆ เป็นการให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมทางกาย

P มาจากคำว่า Process Learning หมายถึง การเรียนรู้กระบวนการต่าง ๆ กิจกรรมการเรียนรู้ที่ดีควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้กระบวนการต่าง ๆ ซึ่งเป็นทักษะที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต เป็นการช่วยให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมทางสติปัญญา

A มาจากคำว่า Application หมายถึง การนำความรู้ไปประยุกต์ใช้จะช่วยให้ผู้เรียนได้รับประโยชน์จากการเรียน และช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้เพิ่มเติมขึ้นเรื่อย ๆ กิจกรรมการเรียนรู้ที่มีแต่เพียงการสอนเนื้อหาสาระให้ผู้เรียนเข้าใจ โดยขาดการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้จะทำให้ผู้เรียนขาดการเชื่อมโยงระหว่างทฤษฎีกับการปฏิบัติทำให้การเรียนไม่เกิดประโยชน์เท่าที่ควร

การเรียนรู้จากประสบการณ์ (Experiential Learning)

ขอบข่ายความหมายของคำว่าการเรียนรู้จากประสบการณ์กว้างขวางมาก ทั้งในทางปฏิบัติและทฤษฎีต่างมีมุมมองที่สอดคล้องกับสถานการณ์ที่แต่ละคนเผชิญอยู่ในชีวิตประจำวัน ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า“การเรียนรู้จากประสบการณ์ (Experiential Learning) คือ การนำเอาประสบการณ์เดิมของผู้เรียนมาบูรณาการเพื่อสร้างการเรียนรู้ใหม่ ๆ ขึ้น” ทฤษฎีการเรียนรู้หลายทฤษฎีได้ประยุกต์ใช้รูปแบบการเรียนรู้จากประสบการณ์ และมีบทสรุปในงานวิจัยว่าพัฒนาการของมนุษย์นั้นมาจากการที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวของเขาเอง (ราชพร บำรุงศรี, 2535)

สำหรับ คาร์ล โรเจอร์ นักจิตวิทยาและนักการศึกษาชาวอเมริกันเชื่อว่า มนุษย์มีศักยภาพที่จะเรียนรู้จากประสบการณ์ และการเรียนรู้จะได้ผลดีหากการเรียนรู้นั้นมีความหมายหรือเป็นสิ่งที่ผู้เรียนสนใจอยากรู้ด้วย

โรเจอร์ มองว่าการเรียนรู้ต้องมาจากการลงมือปฏิบัติจริง และนำความรู้มาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ การเรียนรู้ผ่านประสบการณ์จะมุ่งสนองความต้องการหรือความสนใจของผู้เรียน และเมื่อผู้เรียนได้เรียนรู้ในสิ่งที่ตนสนใจก็จะเป็นการเรียนรู้ที่มีความหมายและยั่งยืน

ทั้งนี้ โรเจอร์ได้เสนอบทบาทของผู้สอน และบทบาทของผู้เรียน ไว้ที่มีประสิทธิภาพสำหรับการจัดการเรียนการศึกษาที่เกิดผลในประสบการณ์ ดังนี้ (ประสาท อิศรปรีดา, 2547)

บทบาทของผู้สอน

มนุษย์ทุกคนโดยธรรมชาติรักการเรียนรู้ ดังนั้น บทบาทของผู้สอนคืออำนวยความสะดวกแก่ผู้เรียนโดยวิธีการต่าง ๆ โดย

1. ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้เรียน ผู้สอนไม่ควรครอบงำหรือคอยบงการความคิดผู้เรียน แต่ควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนคิดตัดสินใจสิ่งต่าง ๆ ด้วยตนเอง ผู้สอนควรให้เวลาที่เพียงพอแก่ผู้เรียนในการทำงาน ใช้สมาธิ พูดคุย จินตนาการ ลองผิดลองถูกและเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีความสัมพันธ์ หรือทำงานร่วมกับบุคคลอื่นที่มีความสนใจคล้ายกัน

2. ค้นหาสิ่งที่ผู้เรียนสนใจเรียนรู้ การเรียนรู้ที่กระตุ้นพลังทางความคิดมากที่สุดจะเกิดขึ้นเมื่อผู้เรียนมีส่วนร่วมในการสร้างสิ่งที่มีความหมายต่อตนเอง การที่ผู้เรียนมีโอกาสเลือกเรียนรู้สิ่งที่สนใจ เขาจะเรียนรู้อย่างเต็มใจและมีความสุข ผู้สอนควรสังเกตหรือซักถามว่าผู้เรียนสนใจอยากรู้สิ่งใด จากนั้นจัดการเรียนการสอนให้เปิดกว้าง ยืดหยุ่น เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนหรือทำกิจกรรมที่สนใจ

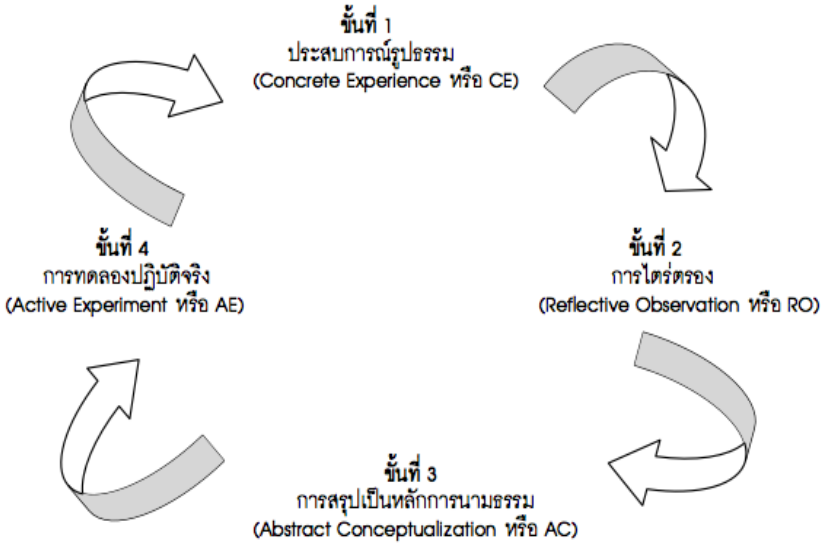
บทบาทของผู้เรียน

1. ผู้เรียนควรมีส่วนร่วมเต็มที่ในกระบวนการเรียนรู้ รวมถึงมีส่วนเลือกวิธีการเรียนรู้ การเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ เน้นให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนการเรียนรู้ นับตั้งแต่มีส่วนร่วมตัดสินใจในสิ่งที่ต้องการจะเรียนรู้ ร่วมออกแบบวิธีการเรียนรู้รวมไปถึงร่วมตัดสินวิธีการประเมินผลการเรียนรู้

2. เผชิญปัญหาจากประสบการณ์จริง โรเจอร์เชื่อว่าธรรมชาติของผู้เรียนมีความอยากรู้อยากเห็น กระตือรือร้นที่จะเรียนรู้ ค้นพบและหาทางออกให้แก่ปัญหาที่เกิดขึ้น ดังนั้น ผู้สอนมีหน้าที่กระตุ้นธรรมชาติความอยากรู้ของผู้เรียน โดยจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนได้เผชิญปัญหาผ่านการลงมือปฏิบัติจริง เพื่อค้นพบความรู้ด้วยตนเอง

3. ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการประเมินตนเอง โรเจอร์เชื่อว่าการประเมินตนเองมีความหมายและมีความสำคัญกว่าการประเมินโดยผู้อื่น การให้ผู้เรียนร่วมกำหนดวัตถุประสงค์ และประเมินการเรียนรู้ของตนเอง หมายถึงการให้ผู้เรียนร่วมกำหนดเป้าหมาย ประเมินความคืบหน้า รวมทั้งตั้งบรรทัดฐานคุณภาพผลงานการเรียนรู้ของเขาเอง เป็นการฝึกให้ผู้เรียนรู้จักรับผิดชอบต่อตนเองอย่างแท้จริง การประเมินควรใช้วิธีการที่หลากหลายมุ่งประเมินทั้งผลงาน คุณภาพทางวิชาการ สภาพอารมณ์ผู้เรียนในการทำงาน รวมทั้งอาจประเมินทักษะการทำงานกลุ่ม ทักษะการสื่อสารเพื่อนำเสนอข้อมูลความรู้ที่ได้แก่ผู้อื่น เป็นต้น

นอกจาก โคล์บ และฟราย (Kolb & Fry, 1971, 1975, 1984) ก็เชื่อถือในการเรียนรู้จากประสบการณ์ โคล์บ และฟราย (Kolb & Fry, 1975) ระบุในผลการวิจัยผู้ใหญ่เกิดการเรียนรู้จากประสบการณ์ตามรูปแบบการเรียนรู้ที่ตนถนัด และผู้ใหญ่ก็ใช้รูปแบบการเรียนรู้หลาย ๆ รูปแบบ แม้ว่าจะไม่มากหรือได้ผลเท่ากับแบบที่ตนเองถนัด ดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภาพที่ 6 วงจรการเรียนรู้จากประสบการณ์ (Experiential Learning Cycle) ของ โคล์บ และฟราย (Kolb & Fry, 1971, 1975, 1984)

ที่มา: อารี พันธ์มณี (2546)

จากภาพกระบวนการเรียนรู้แบบการเรียนรู้จากประสบการณ์ เกิดขึ้นดังนี้

ขั้นที่ 1 ประสบการณ์รูปธรรม เป็นขั้นตอนที่ผู้เรียนมีประสบการณ์ต่าง ๆ เน้นการใช้ความรู้สึกและยึดถือสิ่งที่เกิดขึ้นจริงตามที่ตนประสบในขณะนั้น

ขั้นที่ 2 การไตร่ตรองเป็นขั้นตอนที่ผู้เรียนมุ่งที่จะทำความเข้าใจความหมายของประสบการณ์ที่ได้รับโดยการสังเกตอย่างรอบคอบเพื่อการไตร่ตรองพิจารณา

ขั้นที่ 3 การสรุปเป็นหลักการนามธรรม เป็นขั้นที่ผู้เรียน

ขั้นที่ 4 การทดลองปฏิบัติจริง เป็นขั้นตอนที่ผู้เรียนนำ เอาความเข้าใจที่สรุปได้ในขั้นที่ 3 ไปทดลอง ปฏิบัติจริง เพื่อทดสอบว่าถูกต้องหรือขั้นตอนนี้เน้นที่การประยุกต์ใช้

การเรียนรู้จากประสบการณ์ ครูผู้สอนกับศิษย์ผู้รับการถ่ายทอดต้องมีอารมณ์ร่วมกันจึงจะเป็นการถ่ายทอดและเรียนรู้อย่างสมบูรณ์ และต้องเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง เพื่อให้เกิดทักษะความรู้และความชำนาญ

การเรียนรู้จากการปฏิบัติ

ผู้เรียนรู้ต้องมีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ก็เพื่อสร้างการเรียนรู้และเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอย่างถาวร เฉพาะของการเรียนรู้จากการปฏิบัติมี ดังนี้ (ประสิทธิ์ ชุมศรี, 2557)

1. เป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงในการทำงาน คือการเรียนรู้ที่มีการนำปัญหาในการทำงานมาเป็นโจทย์ในการเรียนรู้อีก

2. เป็นการเรียนรู้โดยการแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับผู้อื่น พบปะ ประชุม

3. เป็นการเรียนรู้ที่ต้องมีการเสนอแนะและให้ข้อคิดเห็นเมื่อมีการดำเนินการปฏิบัติและอาจมีการปรับปรุงการปฏิบัติเพื่อความสำเร็จของดำเนินการ

การเรียนรู้จากการปฏิบัติ สามารถนำไปใช้ในการพัฒนาการเรียนรู้ในองค์กรได้อย่างมีประสิทธิภาพอย่างมากเพราะเหตุว่ามิได้มีการเรียนรู้เฉพาะในส่วนแนวคิด ทฤษฎีอย่างเดียว แต่ยังเป็นการนำประเด็นปัญหา หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงมาเข้าสู่กระบวนการขบคิด วิเคราะห์ และแก้ปัญหานั้นด้วย ซึ่งประโยชน์ที่ได้โดยตรง คือผู้เรียนก็จะมีความรู้ความเข้าใจในแนวคิดนั้น ๆ อย่างลึกซึ้งมากกว่าในตำรา หรือจากผู้สอนเพียงด้านเดียว แต่ยังได้มีการสัมผัสใกล้ชิดกับสภาพความเป็นจริงที่สอดคล้องกับแนวคิดที่เรียกว่า Learning by doing คือการเรียนรู้ที่มีการลงมือปฏิบัติจริง ทำให้การเรียนรู้เกิดขึ้นอย่างมีผลสัมฤทธิ์มากขึ้น ในการเรียนรู้จากการปฏิบัติ เป็นวิธีการที่จำเป็นต้องทำงานเป็นทีม คือ การเปิดโอกาสให้สมาชิกทุกคนมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหา การป้อนข้อมูลย้อนกลับ ตลอดจนการสื่อสารที่ชัดเจน เพื่อให้ได้ข้อมูลในการตัดสินใจร่วมกัน เป็นผลดีในการสร้างความสามัคคี และการทำงานเป็นกลุ่ม ทำให้ผู้ปฏิบัติงานเกิดความผูกพัน ผลที่ได้รับจะเป็นผลสำเร็จและความภาคภูมิใจของแต่ละคน และนำไปสู่ผลสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ และการเรียนรู้จากการปฏิบัติ ยังเป็นการพัฒนาองค์กรไปสู่องค์กรแห่งการเรียนรู้ (Learning Organization) โดยต้องมีการสร้างพลวัติการเรียนรู้ (Learning dynamics) ให้เกิดขึ้น ซึ่งต้องมีการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เรียนรู้ร่วมกันเป็นทีม บุคลากรมีความกระตือรือร้น สนใจ ใฝ่รู้และพัฒนาตนเองอยู่เสมอ บุคลากรมีการคิดอย่างเป็นระบบ บุคลากรมีแบบแผนทางความคิด ไม่ยึดติดกับความเชื่อทัศนคติเดิม มองโลกอนาคต บุคลากรมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น มีการสนทนาเป็นที่เปิดเผย มีรูปแบบการเรียนรู้หลายรูปแบบ เช่น เรียนรู้จากการปรับตัว เรียนรู้จากการคาดการณ์ และที่สำคัญต้องมีการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง (Action Learning)

การสร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์ และการจัดการศึกษาเพื่อการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์

อุทัย ดุลยเกษม (2553) กล่าวว่า การสร้างสรรค์ (Creativity) เป็นคุณลักษณะพื้นฐานประการหนึ่งของมนุษย์ คนทั่วไปจะรู้สึกมีความพึงพอใจและมีแรงบันดาลใจ ถ้าเขาสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้อย่างเต็มเปี่ยม ดังนั้น การช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและมีความสามารถพัฒนาความคิดและการสร้างสรรค์ได้ก็ควรเป็นเป้าหมายสำคัญประการหนึ่งของกระบวนการจัดการศึกษา การช่วยให้ผู้เรียนมีความคิดสร้างสรรค์และทำในสิ่งที่สร้างสรรค์ควรเป็นส่วนหนึ่งของการจัดประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียน

การสร้างสรรค์มิได้จำกัดอยู่เพียงเรื่องศิลปินและนักออกแบบ แต่การสร้างสรรค์เป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในเนื้อแท้ของนักประวัติศาสตร์ นักชีววิทยา นักกฎหมาย วิศวกร และสาขาวิชาอื่น ๆ อีกมากมาย แน่นอนว่าการสร้างสรรค์อาจมีความหมายที่แตกต่างกันในสาขาวิชาที่มีบริบทไม่เหมือนกัน นักวิชาการด้านสติปัญญาผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่ง คือ Robert Sternberg กล่าวว่า คนเราจะสามารถทำงานอย่างมีความสำเร็จได้ต้องมีความสามารถในการสร้างสรรค์อย่างน้อยสามประการ ได้แก่ (1) Analytical abilities หมายความว่า มีความสามารถในการ สำรวจประเมิน พิจารณา ตัดสิน และเปรียบเทียบ (2) Practical abilities หมายถึง มีความสามารถในการประยุกต์ การนำไปใช้ในทางปฏิบัติ และ (3) creative abilities หมายถึง มีความสามารถในการจินตนาการ สังเคราะห์ เชื่อมโยง สร้าง และปรับปรุงใหม่ อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ประสบความสำเร็จมิจำเป็นต้องมีจุดแข็งทุกอย่างที่กล่าวมา แต่ต้องเป็นผู้หาโอกาสที่จะนำเอาความสามารถที่มีอยู่ออกมาใช้ให้ถูกกับกาลเทศะได้ และในปัจจุบันนี้เรื่องของการสร้างสรรค์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นทุนที่สำคัญต่อความสำเร็จในหลาย ๆ ด้าน (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

ความคิดสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์จำเป็นต้องมีความคิดสร้างสรรค์ (Creative thinking) โดยทั่วไป ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการทางปัญญาระดับสูง ที่ใช้กระบวนการคิดที่หลากหลายร่วมกัน หรือที่เรียกว่าความคิดอเนกนัย (Divergent Thinking) ประกอบด้วยการคิดริเริ่ม (Original) การคิดคล่อง (Fluency) การคิดยืดหยุ่น (Flexibility) และการคิดละเอียด (Elaboration) รวมทั้งการสร้างความคิดใหม่ ที่สามารถพิจารณาและค้นพบทางเลือกที่หลากหลาย พลิกแพลง ปรับประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม หรือตั้งข้อเสนอที่เฉลียวฉลาด ท้าทาย และเป็นไปได้ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความสามารถในการมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ในแง่มุมใหม่ ๆ รวมทั้งเป็นการกระทำให้เกิดความแปลกใหม่อย่างมีเอกลักษณ์หรือไม่ซ้ำแบบใคร โดยเป็นการเชื่อมโยงสิ่งที่ไม่สัมพันธ์กันให้กลายเป็นสิ่งใหม่ได้อย่างเหมาะสม ดังนั้น การกำหนดว่าสิ่งใดเป็นความคิดสร้างสรรค์ย่อมพิจารณาได้จากองค์ประกอบสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ ได้แก่ ความคิดนั้นเป็นสิ่งใหม่ (new) หรือความคิดต้นแบบ (original)

ใช้การได้ (workable) และมีความเหมาะสม (appropriate) นอกจากนี้ เราสามารถอธิบายความคิดสร้างสรรค์ได้จากผลงาน กระบวนการที่จัดกระทำ ทักษะที่ใช้ และบุคลิกภาพของบุคคล ตลอดจนเงื่อนไขสิ่งแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อความคิดสร้างสรรค์ ทั้งนี้ การคิดแบบสร้างสรรค์เป็นการคิดที่นำไปสู่การคิดและการกระทำอะไรใหม่ ๆ เพื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนา การคิดแบบสร้างสรรค์นี้ยังเป็นความคิดในการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ และการคิดค้นสร้างสิ่งประดิษฐ์ ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมใหม่ (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

โดยพื้นฐานแล้ว ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการพัฒนาของการหยั่งรู้ หรือการเข้าใจอย่างชัดเจนต่อสิ่งใด ๆ เรื่องใด ๆ อย่างซาบซึ้ง ความคิดสร้างสรรค์ที่ว่านี้ต้องพัฒนาต่อได้ ไม่ใช่เป็นเพียงจินตนาการเพ้อฝัน ความคิดสร้างสรรค์จึงต้องเป็นความคิดที่มีเหตุผล สามารถนำไปใช้แก้ปัญหาที่ไม่สามารถแก้ได้ด้วยวิธีเดิม หรือทำให้เกิดการประดิษฐ์คิดค้นที่เป็นประโยชน์ หรือด้วยมุมมองที่แตกต่างและเหมาะสมดีกว่าเดิม ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นจินตนาการที่ตั้งอยู่บนความเป็นไปได้และบ่อยครั้งที่ต้องควบคู่ไปกับความพยายามที่จะทำให้เป็นไปได้ รวมทั้งเป็นสุนทรียะที่ก่อให้เกิดประโยชน์สุข นอกจากการสร้างสรรค์ในระดับความคิดแล้ว การสร้างสรรค์ยังมีได้ทั้งในระดับกระบวนการ ในระดับการลงมือทำ และในระดับผลผลิต (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

กระบวนการของการสร้างสรรค์

สำหรับกระบวนการของการสร้างสรรค์นั้นมีความสอดคล้องกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ที่มุ่งค้นพบความจริงจากการกำหนดปัญหา การตั้งสมมติฐาน การค้นหาคำตอบ และการนำผลจากการค้นพบไปประยุกต์ใช้ โดยกระบวนการสร้างสรรค์ มี 4 ขั้นตอน ดังนี้ (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553; อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

ขั้นที่ 1 การสังเกต เป็นพื้นฐานของการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ ซึ่งเชื่อมโยงการรับรู้จากประสาทสัมผัสทั้ง 5 กับการตีความให้ความหมายในระดับความรู้สึกนึกคิดจิตใจ

ขั้นที่ 2 การสะสมและพัฒนาทางความคิด เจตคติ และจินตนาการที่จะกลายเป็นการปฏิบัติ

ขั้นที่ 3 การเกิดพลังหรือแรงบันดาลใจ ที่บุคคลจะนำความคิดออกมาลงมือปฏิบัติ กล่าวคือมีการสร้างสรรค์ในระดับความคิด คือ คิดออก คิดได้ มั่นใจที่จะทำ

ขั้นที่ 4 การปฏิบัติและพัฒนา เป็นช่วงปรากฏผลงานออกมาเป็นรูปธรรม มีการทดลองทดสอบ แก้ไข ปรับใช้ และกลายเป็นสิ่งประดิษฐ์ หรือแนวคิดแนวปฏิบัติที่มีคุณค่า

Driver and Bell (1986, cited in Matthews, 1994, อ้างถึงใน พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553) ยังได้เสนอขั้นตอนการสร้างสรรค์มาจากวิธีการที่ผู้เรียนสร้างความรู้ขึ้นเอง ดังนี้

ขั้นนำ (Orientation) เป็นขั้นที่ผู้เรียนตระหนักรู้ถึงจุดมุ่งหมายหรือแรงจูงใจในตัวเองที่จะสร้างสรรค์ความรู้หรือสิ่งใหม่ ๆ

ขั้นทบทวนความรู้เดิม (Elicitation of the prior knowledge) เป็นขั้นที่ผู้เรียนแสดงออกถึงความรู้ความเข้าใจเดิมที่มีอยู่เกี่ยวกับเรื่องที่จะเรียนรู้และสร้างสรรค์ ขั้นนี้มักเกิดความขัดแย้งทางปัญญา (Cognitive Conflict) หรือภาวะไม่สมดุล (Unequillibrium)

ขั้นปรับเปลี่ยนความคิด (Turning restructuring of ideas) นับเป็นขั้นตอนที่สำคัญหรือเป็นหัวใจสำคัญ ประกอบด้วยขั้นตอนย่อย ดังนี้

1) ทำความกระจ่างและแลกเปลี่ยนเรียนรู้ (Clarification and exchange of ideas) ผู้เรียนจะเข้าใจได้ดีขึ้นเมื่อได้พิจารณาความแตกต่างและความขัดแย้งระหว่างความคิดของตนเองกับของผู้อื่น

2) สร้างให้เกิดความคิดใหม่ (Construction of new ideas) ผู้เรียนเห็นแนวทางและวิธีการที่หลากหลายในการตีความปรากฏการณ์ หรือเหตุการณ์ แล้วค้นพบความคิดหรือความรู้ใหม่ขึ้น

3) ประเมินความคิดใหม่ (Evaluation of the new ideas) โดยการทดลองหรือการคิดอย่างลึกซึ้ง ผู้เรียนจะหาแนวทางที่ดีที่สุดในการทดสอบความคิดหรือความรู้ของตน ในขั้นตอนนี้ผู้เรียนอาจจะรู้สึกไม่พึงพอใจความคิดความเข้าใจที่เคยมีอยู่ของตน เนื่องจากหลักฐานต่าง ๆ สนับสนุนแนวคิดใหม่มากกว่า

ขั้นนำความคิดไปใช้ (Application of ideas) เป็นขั้นตอนที่ผู้เรียนมีโอกาสใช้แนวคิดหรือความรู้ความเข้าใจที่พัฒนาขึ้นมาใหม่ในสถานการณ์ต่าง ๆ ทั้งที่คุ้นเคยและไม่คุ้นเคย เป็นการเกิดขึ้นของการเรียนรู้ที่มีความหมาย

ขั้นทบทวน (Review) เป็นขั้นตอนสุดท้าย ผู้เรียนจะได้ทบทวนว่าความคิดความเข้าใจของเขาได้เปลี่ยนไป โดยเปรียบเทียบความคิดเมื่อเริ่มต้นกับความคิดของเขาเมื่อสิ้นสุดบทเรียน ความรู้ที่ผู้เรียนสร้างด้วยตนเองนั้นจะทำให้เกิดโครงสร้างทางปัญญา (Cognitive Structure) ในช่วงความจำระยะยาว (Long-term Memory) เป็นการเรียนรู้อย่างมีความหมาย ผู้เรียนสามารถจำได้ถาวรและสามารถนำไปใช้ได้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม เพราะโครงสร้างทางปัญญาคือกรอบของแบบแผนทางปัญญาที่บุคคลสร้างขึ้นเอง และสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการตีความหมายให้เหตุผลในการแก้ปัญหา ตลอดจนใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการสร้างโครงสร้างทางปัญญาใหม่ นอกจากนี้ยังเกี่ยวกับความรู้สึกที่เกิดขึ้น และมีการทบทวนว่าจะนำความรู้ไปใช้ได้อย่างไรและยังมีเรื่องใดที่ยังสงสัยอยู่อีกบ้าง อย่างไรก็ตาม ผลการเรียนรู้ไม่เพียงแต่ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมการเรียนรู้เท่านั้น แต่ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ของผู้เรียนด้วย ซึ่งเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องตลอดชีวิต และเป็นกระบวนการที่ผู้เรียนเป็นผู้ทำเองอย่างตื่นตัว ผู้เรียนเป็นผู้รับผิดชอบในการเรียนรู้

บุคคลที่สร้างสรรค์

นักจิตวิทยายังได้สรุปลักษณะบุคคลที่สร้างสรรค์ ดังต่อไปนี้ (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

1. เป็นคนช่างสงสัย อยากรู้อยากเห็น ช่างสังเกต มีความกระตือรือร้นกับสิ่งใหม่ ๆ หรือชอบทำสิ่งใหม่ ๆ

2. เป็นคนที่สามารถค้นหารายละเอียด

3. เป็นคนที่มีความคิดกว้างขวาง มีวิธีคิดหลาย ๆ วิธี ไม่ยึดติดกับความคิดเดิม ๆ

4. เป็นคนที่มีสมาธิ มีการไตร่ตรองเรื่องต่าง ๆ ได้ดี

5. เป็นคนที่ไม่สนใจกับความล้มเหลว หรือไม่กังวลว่าสิ่งที่ทำจะไม่ได้ดี ทำก็คือทำ

6. เป็นคนที่สามารถยอมรับความขัดแย้ง หรือความตึงเครียดในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้

7. เป็นคนที่ทำงานด้วยความสุข มีอุดมการณ์ในการทำงาน

8. เป็นคนที่มีความสามารถในการประดิษฐ์คิดค้น หรือนำความคิดออกมาปฏิบัติได้จริง

9. เป็นคนที่สามารถคิดวิเคราะห์ได้ดี มีความเชื่อมั่นในตนเองสูง ชอบทำหรือกล้าทดลองอะไรใหม่ ๆ

10. เป็นคนฉลาด มีความรู้ความสามารถ ฉลาดคิด ฉลาดทำ

11. เป็นคนที่ไม่มีอาการทางประสาท เช่น คิดมาก ฟุ้งซ่าน วิตกกังวล

12. เป็นคนที่มีอารมณ์ขัน ยืดหยุ่น รู้จักคำว่าแพ้ได้ แต่เมื่อแพ้แล้วลงมือทำใหม่และสามารถเผชิญปัญหาต่าง ๆ ได้ด้วยตนเอง และแก้ไขปัญหาได้

สรุปได้ว่าบุคคลที่สร้างสรรค์มักเป็นตัวของตัวเอง รักที่จะก้าวไปข้างหน้า ไวต่อปัญหาและมีทางออก มีสมาธิ มีความคิดริเริ่ม ยอมรับในสิ่งที่ไม่แน่นอน ไม่ชอบทำตามระเบียบกฎเกณฑ์ มีอารมณ์ขัน มีพื้นฐานที่สำคัญทางปัญญา กล่าวคือ มีความรู้ จินตนาการ และวิจารณญาณที่ดี ผู้ที่สร้างสรรค์ในปัจจุบัน ได้แก่ นักวิทยาศาสตร์ แพทย์ วิศวกร ศิลปิน นักประพันธ์ เป็นต้น แตกต่างจากบุคคลที่ไม่สร้างสรรค์ บุคคลประเภทนี้มักใช้ความคิดที่ไม่ถูก เช่น ยึดมั่นยึดติดอยู่กับความคิดของตนเองมากเกินไป ไม่เปิดใจ ปิดกั้นตนเอง ความคิดคับแคบ ขาดความมั่นใจในตนเอง ขาดความอดทน ไม่กล้าเผชิญความจริง กลัวเสียหน้า กลัวความผิดหวัง กลัวความล้มเหลว มักชอบเป็นผู้ตาม ทำเลียนแบบ ไม่ชอบสังเกต ไม่ใฝ่รู้ใฝ่คิด ไม่กระตือรือร้น ช่างฝันอย่างเดียว (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

การศึกษาเชิงสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์นั้นมีคุณประโยชน์และการสร้างสรรค์ก็เป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการพัฒนาชีวิตและสังคม ซึ่งสามารถทำให้เจริญงอกงามในบุคคลและกลุ่มบุคคลได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยการปลูกฝัง การฝึกฝน และการสั่งสม ซึ่งเป็นเรื่องของการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ (Creative education) (อุทัย ดุลยเกษม, 2553)

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) อธิบายถึงการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ว่า เป็นการจัดสภาพการณ์มุ่งให้ผู้เรียนหรือกลุ่มผู้เรียนเกิดความรู้สึกซาบซึ้งสะเทือนใจและตระหนักรู้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งที่กำลังเรียนรู้ว่ามีความหมายสำคัญต่อตนเอง ชุมชน สังคม หรือมนุษยชาติทั้งมวล โดยศูนย์กลางของกระบวนการทางการศึกษานี้เน้นที่ปัญญารู้คิดใคร่ครวญพิจารณาด้วยวิจารณญาณ จินตนาการกว้างไกล แรงบันดาลใจหรือแรงดลใจต่าง ๆ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ และความแปลกแหวกแนวต่าง ๆ ตลอดจนการเรียนรู้ที่จะสร้างสรรค์และการปฏิบัติที่เป็นต้นแบบหรือความแท้ของตัวเอง หรือการปรับปรุง แก้ไข ปฏิรูป หรือต่อยอดจากสิ่งดั้งเดิมเป็นนวัตกรรมเชิงความคิด กระบวนการ ผลผลิต ผลิตภัณฑ์ ที่แปลกใหม่ แตกต่างไป ไม่ซ้ำเดิม ไม่ซ้ำแบบใคร และใช้การได้ดีกว่า

Edward De Bruno (อ้างถึงใน พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553) นักการศึกษาด้านความคิดเชิงสร้างสรรค์ ผู้ริเริ่มแนวคิดทฤษฎีการคิดแบบหมวกหกใบ (Six Thinking Hats) อธิบายหลักการทำงานของสมองที่เหมาะสมในการแก้ปัญหาอย่างเป็นเหตุเป็นผลว่า ได้แก่ การคิดวิเคราะห์ในเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งต้องเป็นการคิดแบบคู่ขนานระหว่างการคิดเชิงบวกกับการคิดสร้างสรรค์ อันจะนำมาซึ่งตรรกะที่ชัดเจนและนำไปสู่การตัดสินใจที่มีประสิทธิภาพ อย่างไรก็ตาม มนุษย์มักใช้สมองในการวิพากษ์วิจารณ์มากกว่าใช้แก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ ตามแนวคิดของ Bruno นั้นให้ความสำคัญมากที่สุดต่อการจัดการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ ที่มุ่งส่งเสริมจินตนาการทางบวก แรงบันดาลใจ และการคิดอย่างสร้างสรรค์

การศึกษาเชิงสร้างสรรค์นี้สามารถแบ่งเป็นการสอนหรือการจัดการเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์ (Teaching Creatively) และการสอนหรือการจัดการเรียนรู้เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ (Teaching For Creativity) ทั้งสองประการนี้เพื่อส่งเสริมและเอื้ออำนวยให้เกิดตัวผู้เรียนที่สร้างสรรค์และการสร้างสรรค์ของผู้เรียนทั้งทางความรู้ ทัศนคติ และทักษะปฏิบัติ ตลอดจนสามารถนำเสนอหรือถ่ายทอดการสร้างสรรค์นี้สู่ผู้อื่นและขยายวงกว้างในสังคม และพัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปอย่างต่อเนื่อง ดังตัวอย่างของการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ มีดังนี้ (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553)

1. การปฏิทรรศน์ความคิด หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนเข้าถึงสาระของความย้อนแย้ง (Paradox) สำคัญบางประการ ที่นำไปสู่ปัญญาหรือการรู้คิดที่แตกต่างไปจากเดิม หรือเห็นสิ่งที่เคยมองข้ามหรือความจริงที่มองไม่เห็นมาก่อน หรือมีมุมมองใหม่ที่แตกต่างและดีกว่าเดิม เป็นการฝึกมองจากรูปแบบเดิมอย่างแตกต่างออกไป และเป็นส่งเสริมไม่ให้ผู้เรียนคล้อยตามกันไป (Non – Conformity) ตามอิทธิพลต่าง ๆ หรือโดยปราศจากเหตุผล ดังนั้น ผู้เรียนต้องพัฒนาทักษะการรวบรวมข้อคิดเห็นและการสอบทวนตั้งคำถาม รวมทั้งความสามารถในการอภิปราย การโต้วาที หรือการแสดงความคิดเห็นในกลุ่มย่อยได้

2. การพิจารณาลักษณะ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนพิจารณาเห็นถึงลักษณะต่าง ๆ (Attribute) ที่ปรากฏอยู่ของมนุษย์ สัตว์ สิ่งของ สังคม และธรรมชาติในลักษณะที่แปลกแตกต่างไปจากเดิมหรือที่เคยคิด รวมทั้งในลักษณะที่คาดไม่ถึง

3. การอุปมาอุปมัย หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนเปรียบเทียบสิ่งของหรือสถานการณ์ที่คล้ายคลึงกัน แตกต่างกัน หรือตรงกันข้ามกัน และการใช้แบบแผนของคำเปรียบเทียบ คำพังเพย สุภาษิต

4. การบอกสิ่งที่คลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนบ่งชี้ถึงสิ่งที่คลาดเคลื่อนไปจากความจริง (Discrepancies) ผิดปกติไปจากธรรมดาทั่วไป หรือสิ่งที่ยังไม่สมบูรณ์

5. การใช้คำถามยั่วยุและกระตุ้นให้ตอบ หมายถึง การตั้งคำถามแบบเปิด หรือคำถามยั่วยุเร้าความรู้สึก (Provocative Question) ช่วยให้ผู้เรียนค้นคิดความหมายในสิ่งที่เรียนรู้อย่างลึกซึ้งมากขึ้นเท่าที่จะเป็นได้

6. การคิดถึงสิ่งเปลี่ยนแปลง หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนนึกถึงความเป็นไปได้ในการเปลี่ยนแปลง และนำไปสู่การดัดแปลงหรือปรับปรุงสิ่งต่าง ๆ ที่คงสภาพเดิมมาเป็นเวลานานให้เป็นไปในรูปอื่นด้วยวิธีการต่าง ๆ อย่างเป็นอิสระ

7. การสร้างบนโครงสร้างเดิม หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนสร้างความคิดใหม่ กฎเกณฑ์ใหม่ หรือสิ่งใหม่ โดยอาศัยโครงสร้างเดิมหรือกฎเกณฑ์เดิมที่เคยมี แต่พลิกแพลงให้ต่างไปจากเดิม

8. การค้นคว้าหาข้อมูล หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนรู้จักค้นคว้าหาข้อมูลอย่างมีประสิทธิภาพ

9. การค้นหาจากความกำกวม การช่วยให้ผู้เรียนมีความอดทนและพยายามค้นคว้าหาคำตอบต่อปัญหาที่กำกวม (ambiguity) สามารถตีความได้เป็นสองนัย ลึกลับ รวมทั้งท้าทายความคิด

10. การปรับเพื่อพัฒนา หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนศึกษาดูความ ล้มเหลว ซึ่งอาจเกิดขึ้นโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ แล้วหาประโยชน์จากความผิดพลาดหรือข้อบกพร่องของตนเองและผู้อื่น สามารถใช้ความผิดพลาดเป็นบทเรียนนำไปสู่ความสำเร็จ

11. การศึกษาบุคคล หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนศึกษาประวัติบุคคลสำคัญทั้งในแง่พฤติกรรมและกระบวนการคิด ตลอดจนประสบการณ์ชีวิตของบุคคลนั้น

12. การประเมินสถานการณ์ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนฝึกหาคำตอบโดยคำนึงถึงผลที่เกิดขึ้นและความหมายเกี่ยวเนื่องกันล่วงหน้า ด้วยการตั้งคำถามว่าถ้าสิ่งเกิดขึ้นแล้วจะเกิดผลอย่างไร

13. การอ่านอย่างสร้างสรรค์ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนแสดงความคิดเห็นและความรู้สึกต่อเรื่องที่อ่านมากกว่ามุ่งทบทวนข้อความต่าง ๆ ที่จำได้

14. การฟังอย่างสร้างสรรค์ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนใส่ใจพิจารณาความรู้สึกนึกคิดของผู้อื่นและของตัวเองในขณะที่ฟัง

15. การเขียนอย่างสร้างสรรค์ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนแสดงความคิด ความรู้สึกจินตนาการผ่านการเขียน

16. การมองภาพในมิติต่าง ๆ หมายถึง การช่วยให้ผู้เรียนแสดงความรู้สึกนึกคิดจากภาพในแง่มุมแปลกใหม่ ไม่ซ้ำเดิม

นอกจากนี้ อุทัย ดุลยเกษม (2553) ยังเสนอว่ามีเทคนิควิธีอื่น ๆ อีก เช่น การระดมสมอง เทคนิคกอร์ดอน (The Gordon Technique) การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบ การใช้สมุดบันทึกและแผ่นป้ายนิเทศ (Collections Bulletin Board) การแก้ปัญหาแบบใช้ความคิดสร้างสรรค์ทุติยภูมิ (A Problem Solving Process: Secondary Creativity) การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ การสอนให้คิดเชิงประดิษฐ์ (Inventive Thinking) และหมั่นขจัดอุปสรรคของความคิดสร้างสรรค์ เช่น การมีคำตอบที่ถูกต้องเพียงคำตอบเดียว การตีกรอบจำกัดความคิด การติดยึดตามความเคยชิน และการหยุดยั้งไม่ท้าทายความคิดแปลกใหม่

พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) ระบุว่าตัวอย่างที่กล่าวมาจัดว่าเป็นวิธีการสอนหรือจัดการเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์ที่มุ่งให้ผู้เรียนเกิดการสร้างสรรค์ ส่งเสริมผู้เรียนให้เกิดการรู้คิดใคร่ครวญพิจารณามีวิจารณญาณอย่างลึกซึ้ง รู้จักมองสภาพการณ์ของตนเองอย่างถูกต้องตรงตามความเป็นจริง ขณะเดียวกันก็สนับสนุนจินตนาการ แรงบันดาลใจ มุมมอง และโลกทัศน์แบบใหม่ที่มีคุณค่าหรือแตกต่างไปจากเดิม ตลอดจนฝึกทักษะความชำนาญให้เกิดความกล้าคิดกล้าทำ ทั้งนี้ ครูหรือผู้จัดการศึกษาจะต้องรู้จักใช้กุศโลบาย เทคนิควิธีการ และสื่อทางการศึกษาต่าง ๆ ก่อเกิดการเรียนรู้ที่น่าสนใจ เร้าใจ สนับสนุนการมีส่วนร่วมหรือความสัมพันธ์ที่ดี พร้อมกับพัฒนาทุนต่าง ๆ ในตัวผู้เรียนและคุณค่าความเป็นมนุษย์ ตลอดจนส่งเสริมผลลัพธ์และผลผลิตของผู้เรียนในเชิงสร้างสรรค์ สิ่งสำคัญ คือ การจัดการศึกษานี้ต้องเป็นบรรยากาศของการยอมรับคุณค่าและความสามารถของผู้เรียนอย่างไม่มีเงื่อนไข มีความเข้าใจต่อผู้เรียนที่มีความคิดแหวกแนวหรือต่างจากผู้อื่น ไม่กำหนดแบบอย่างให้ทุกคนคิด ทำ และมีลักษณะเดียวเหมือนกันหมด แต่สนับสนุนให้เกิดการคิดนอกกรอบและยกย่องชมเชยเมื่อผู้เรียนมีจินตนาการแปลก ใหม่ มีคุณค่า และใช้การได้ (อุทัย ดุลยเกษม, 2553) สอดคล้องกับ Martin et al. (1994: 46, อ้างถึงใน พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553) ที่ย้ำว่า ครูต้องมีปฏิสัมพันธ์กับผู้เรียน เช่น แนะนำ ชี้แนะ ถามให้คิด พัฒนาผู้เรียนร่วมกันเป็นกลุ่ม ให้คิดค้น ค้นพบหรือสร้างความรู้ด้วยตนเอง และเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สังเกตเห็นปัญหา ความรู้ที่ได้จึงจะเป็นความรู้เชิงประจักษ์

การศึกษาเชิงสร้างสรรค์นี้ก่อให้เกิดคุณประโยชน์แก่ผู้เรียนและสังคมได้อย่างกว้างขวาง และนำมาซึ่งความภาคภูมิใจในศักยภาพและคุณค่าของบุคคลและชุมชน ซึ่งเป็นเป้าหมายร่วมกันกับเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์ (Creative economy) การศึกษาเชิงสร้างสรรค์จึงควรเป็นอุดมการณ์ร่วมของทุกสังคมแห่งการเรียนรู้ และได้รับการส่งเสริมให้เป็นสาระสำคัญของการศึกษาและการเรียนรู้เพื่อการพัฒนาชีวิตและสังคม โดยเฉพาะในการช่วยให้ผู้เรียนมีคุณลักษณะที่จำเป็นและเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตในสังคมยุคใหม่ที่สลับซับซ้อนมากขึ้นและเต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลง เช่น มีความเป็นตัวของตัวเอง หรือมีความแท้และความภาคภูมิใจในตัวเอง เปิดกว้างทางความคิดและยอมรับต่อประสบการณ์ต่าง ๆ ในชีวิต ยอมรับนับถือตนเองและผู้อื่น รู้จักทำให้ชีวิตให้มีความพึงพอใจ

และรู้สึกอิ่มเต็ม และเรียนรู้ด้วยการชี้นำตนเองได้ เป็นต้น และขยายผลสืบต่อไปยังสังคม เป็นฐานการพัฒนาจากปัจจุบันส่งต่อไปยังอนาคต (พีรเทพ รุ่งคุณากร, 2553)

4. ศิลปกรรมร่วมสมัย

4.1 ศิลปกรรมร่วมสมัย

ศิลปะร่วมสมัย หมายถึง ศิลปะ ณ ปัจจุบัน เริ่มต้นขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 หรือช่วงต้นศตวรรษที่ 21 ศิลปินร่วมสมัยมักทำงานที่ได้รับอิทธิพลกว้างขวางจากความเป็นโลกาภิวัตน์ ความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการพัฒนาอย่างก้าวไกลในด้านเทคโนโลยี งานศิลปะร่วมสมัยเป็นการรวมตัวกันอยากหลากหลายของทั้งวัสดุ วิธีการ แนวความคิด และหัวข้อที่ทำให้เกิดการท้าทายต่อขอบเขตของงานศิลปะรูปแบบเดิม ๆ ที่เป็นที่นิยมในช่วงศตวรรษที่ 20 ด้วยความที่ศิลปะร่วมสมัยนั้นมีความหลากหลายเป็นอันมาก เราสามารถจำแนกศิลปะร่วมสมัยได้โดยดูจากความยืดหยุ่นของรูปแบบ โครงสร้างหลักการ แนวความคิด และการแบ่งออกเป็นลัทธิต่าง ๆ ศิลปะร่วมสมัยเป็นส่วนหนึ่งของบทสนทนาทางวัฒนธรรมที่ซึ่งเกี่ยวข้องกับบริบทขอบข่ายที่กว้างขึ้น ได้แก่ อัตลักษณ์เฉพาะตัวและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ครอบครัว สังคม รวมไปถึงประเทศชาติ

ศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นผลงานอันเกิดจากการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาของมนุษย์ โดยมีรูปแบบกระบวนการหรือวิธีการ ตามหลักแนวความคิดของสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบันเป็นฐาน แสดงถึงลักษณะเฉพาะตนของศิลปิน รวมไปถึง ทัศนคติ ความคิด หรือลักษณะการแสดงออกที่ไม่จำเป็นต้องเป็นศิลปะรูปแบบใหม่เสมอไป เช่น การนำศิลปะโขน ดั้งเดิมในรูปแบบเก่ามาสร้างใหม่แต่มีแนวคิดของศิลปินเองก็ถือว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยในเรื่องของ แนวความคิด

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527) กล่าวถึงศิลปกรรมร่วมสมัย ว่า ศิลปกรรมร่วมสมัยจำเป็นต้องใช้ควบคู่ไปกับคำว่า ศิลปกรรมสมัยใหม่ (Modern Art) ศิลปะทั้งสองคำนี้ไม่สามารถแยกจากกันได้โดยเด็ดขาด มีความหมายใกล้เคียงกัน คือเป็นศิลปะที่เน้นถึงศิลปะที่เปลี่ยนจากอดีตมาสู่รูปแบบเนื้อหาและแนวคิดใหม่ๆโดยมุ่งเน้นแหล่งกำเนิดจากสังคมตะวันตกเป็นส่วนใหญ่

ราชบัณฑิตยสถาน (2554) นิยามคำว่า ศิลปะร่วมสมัย หมายถึงศิลปะที่มีขบวนแบบหรือแนวความคิดของสังคมปัจจุบัน เป็นคำที่มีความหมายกว้าง ไม่สามารถจำกัดลงไปได้ว่าเป็นช่วงเวลาใด อาจจะเป็นปี ทศวรรษ ศตวรรษ หรือยุคสมัยก็ได้ นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาในเรื่องแนวความคิดหรือกระบวนการร่วมสมัยด้วย

4.2 นาฏกรรมร่วมสมัย

แหล่งเรียนรู้นาฏศิลป์แบบบูรณาการ (2553) ได้กล่าวถึงการแสดงร่วมสมัย นาฏกรรมร่วมสมัย (Contemporary Dance) อาจเกิดขึ้นจากการปรับปรุง ประยุกต์จากรากเหง้าของเดิมสู่วิธีการนำเสนอในรูปแบบใหม่ หรือเกิดจากความต้องการหลีกหนีความซ้ำซากจำเจของกรอบดั้งเดิม ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับกลเม็ดเด็ดพราย กลวิธีพิเศษแรงบันดาล จินตนาการและข้อมูลของ นาฏศิลป์ผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมร่วมสมัย หรือนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงที่พบเห็นได้ทุกยุคทุกสมัย นาฏกรรมร่วมสมัยในยุคหนึ่ง ๆ นั้น เกิดขึ้นจากนาฏยศิลปินมีความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบ สร้างสรรค์ นำเสนอรูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงแบบใหม่แก่สังคม หากเป็นที่ยอมรับอย่างสูง มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ มีการเลียนแบบ นั่นย่อมหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิด การออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปิน อาจนำสู่นาฏกรรมอมตะในที่สุด (Classical Style) ในขณะที่ผลงานของนาฏยศิลปินคนใดไม่มีการแสดงเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ผลงานดังกล่าวก็ห่อนหายเลือนลางตามกาลเวลา ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏกรรมร่วมสมัยสามารถดำรงอยู่ได้ย่อมขึ้นอยู่กับความชอบความพึงพอใจของผู้ชมเป็นผู้ประเมินซึ่งเสมือนผู้พิพากษาสูงสุด ผู้มีอำนาจชี้ขาดในวัฒนธรรมบันเทิงแห่งสมัยนั้น ๆ ทว่าในความเป็นจริง ศิลปะล้วนเปลี่ยนปรับตามวิวัฒน์ของกาลเวลา มีความเจริญรุ่งเรือง หม่นมัว จางหายตามกระแสของกาลเวลา

นาฏกรรมในสมัยหนึ่ง ๆ มีการปรับเปลี่ยนอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ เนื่องเพราะการปะทะสังสรรค์ของกลุ่มชนในสังคม การศาสนา การสงคราม การอพยพเคลื่อนย้ายถิ่นฐาน การท่องเที่ยว การติดต่อแลกเปลี่ยนค้าขาย ซึ่งล้วนเป็นสถานการณ์ที่ทำให้ชุมชน หรือสังคมมีโอกาสพบปะแลกเปลี่ยนทัศนคติ ความคิดความอ่านของกันและกัน นาฏยศิลปินได้รวบรวมและเก็บข้อมูลจากการพบปะนั้นสู่กระบวนการคิดการสร้างสรรค์ในที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ยุคสมัยแห่งการเชื่อมสัมพันธไมตรีด้วยการคมนาคม การสื่อสารอย่างไร้พรมแดน ทำให้ศิลปินมีโอกาสได้พบเห็นงานศิลปะได้อย่างง่ายดาย จากนั้น จึงหลอมประสบการณ์สุนทรีย์จากสิ่งที่ได้สัมผัสสู่กระบวนการสร้างสรรค์งานอาจจะด้วยความเบื่อหน่ายกับรูปแบบเดิม ที่กระทบความต้องการของจิตใจก่อกวนให้เกิดความซ้ำซากจำเจ อาจจะสร้างขึ้นมาด้วยการหยิบยืมทางศิลปวัฒนธรรมอื่น ๆ มาผสมผสานกับตัวตนและรากเหง้าของตนเอง หรือสรรหากระบวนการประดิษฐ์คิดสร้างให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ๆ

นอกจากนี้นาฏกรรมร่วมสมัยได้รับความนิยม ความพึงใจของสังคมไทยในระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากมีสถาบันการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ได้พยายามเพิ่งหลักสูตรเนื้อหาการเรียนการสอนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรกิจกรรมการเรียนการสอน มีการจัดการแสดงนาฏกรรมร่วมสมัยเผยแพร่ต่อสาธารณชน มีการเชื้อเชิญชนชาติต่าง ๆ เข้ามาแสดงในประเทศเนื่องในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เป็นต้น ด้วยเป็นปรากฏการณ์แบบใหม่ที่สว่างขึ้นในสังคมบันเทิง จึงเป็นที่สนใจของผู้ชมงาน

นาฏกรรมร่วมสมัยได้รับความนิยม ความพึงใจของสังคมไทยในระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากมีสถาบันการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ได้พยายามเพิ่งหลักสูตรเนื้อหาการเรียนการสอนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรกิจกรรมการเรียนการสอน มีการจัดการแสดงนาฏกรรมร่วมสมัยเผยแพร่ต่อสาธารณชน มีการเชื้อเชิญชนชาติต่าง ๆ เข้ามาแสดงในประเทศเนื่องในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เป็นต้น ด้วยเป็นปรากฏการณ์แบบใหม่ที่สว่างขึ้นในสังคมบันเทิง จึงเป็นที่สนใจของผู้ชมงาน

นราพงษ์ จรัสศรี (2548) กล่าวถึง นาฏยศิลป์ในยุคนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อที่เปลี่ยนไปเกิดการกวาดล้างเปลี่ยนแปลงไปโดยอิทธิพลของระบอบการเมืองการปกครอง ธุรกิจการค้าและเทคโนโลยีแบบใหม่ทำให้ศิลปะการแสดงมีความอ่อนช้อยมีชีวิตชีวา มากขึ้นเกิดการอุปถัมภ์และสะสมศิลปินที่มีความสามารถเกิดการเคลื่อนไหวถ่ายเท แนวความคิดทางด้านศิลปะอย่างต่อเนื่องส่งผลให้เกิดการย้ายถิ่นฐานของบุคลากรทาง ด้านนาฏยศิลป์นอกจากนั้นในยุคนี้เริ่มมีการแข่งขันการจัดการแสดงไม่ว่าจะเป็นเพลงการอ่านบทกวี ฉากเสื้อผ้าที่หรูหรามีการใช้เทคนิคแสงมีการเรียนการสอนศิลปวิทยา การทางการแสดงเริ่มมีระบบการจัดการแสดงที่มีการพัฒนาในด้านการออกแบบการแสดงและเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย

การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยในระยะเริ่มแรกนั้นยังไม่ค่อยเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง นักมักจะได้รับความนิยมและแสดงกันในหมู่ของเหล่าศิลปินที่มีความต่างเหมือนกันว่ากันว่าการเต้นแบบร่วมสมัยนี้เป็น “การปฏิวัติสังคมและเป็นบาป” แต่กลุ่มผู้นิยมและสร้างสรรค์งานกลับมีความเชื่อว่าการเต้นแบบร่วมสมัยนี้เป็น “การปลดปล่อยและใช้จิตวิญญาณทั้งมวลหล่อหลอมไปกับการเคลื่อนไหวและถ่ายทอดออกมาเป็นวิญญาณอิสระและรู้สึกได้ถึงการใกล้ชิดพระเจ้า” และภายในระยะเวลาไม่นานนัก การแสดงแบบร่วมสมัยก็กลับได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ และได้รับการพัฒนาจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะและเปิดสอนในโรงเรียนเต้นราต่าง ๆ ทั่วโลก ซึ่งแต่ละสถาบันก็จะมีเทคนิคที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นไม่ซ้า รูปแบบกัน เหตุผลหลักที่ทาให้การเต้นแบบนี้ไม่เป็นที่ยอมรับในยุคแรกเริ่มนั้นเพราะเกิดการเปรียบเทียบอย่างมากกับศิลปะที่มีมาก่อนหน้านี้จนกลายเป็นความไม่คุ้นเคยวิธีการที่ดีที่สุดคือร่างกายเป็นเครื่องมือที่ใช้ถ่ายทอดแนวทางใหม่ของการแสดงจากตัวศิลปินเอง ทรัพยากรของนักเต้นคือประสบการณ์ชีวิตที่ไม่ได้ผ่านการปรุงแต่งใด ๆ นั่นเอง

นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) คือ การแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในมีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบตายตัวนักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิม

มีกฎเกณฑ์ ข้อกำหนดไว้ ทำให้การนำมาใช้ มีความง่ายต่อการสร้างสรรค์ มากขึ้น การกำหนดรูปแบบนั้นอาจจะเกิดขึ้นได้จากการผสมผสานเข้าร่วมกับหลายๆ นาฏจารีต เพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ หรืออาจจะประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม โดยการนำลักษณะเด่น เอกลักษณ์ของบางสิ่งที่เราสนใจ เช่น เทคนิค การเต้น หรือ โครงสร้างของงานต่าง ๆ มาใช้ในการออกแบบ

การแสดง และอีกรูปแบบหนึ่งคือการค้นคว้า หารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ๆที่เป็นรูปแบบของผู้สร้างสรรค์งาน ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ ในปัจจุบัน ซึ่งทั้งนี้การที่คิดค้นนาฏศิลป์รูปแบบใหม่ ๆ ควรเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และ มีการถ่ายทอด ทั้งนี้การกำหนดรูปแบบของผลงานขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ ที่ต้องการ สร้างงานให้อยู่ในทิศทางใดตามความต้องการของตน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544)

ศิลปะการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นกระบวนการคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นมาใหม่ ทั้งจาก การปรับปรุงผลงานชิ้นก่อนในอดีต หรือการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ที่เกิดการสั่งสมประสบการณ์ ขึ้นมาเพื่อให้เกิดความก้าวหน้าและพัฒนาทั้งทางกระบวนการทางความคิด และการปฏิบัติจนอาจจะนาไปสู่การตอบสนอง ต่อสังคมในยุคสมัยปัจจุบัน เพื่อเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความรู้ เจตนารมณ์ ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงกลุ่มคนหรือสังคมนั้น ๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544)

พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (2558) ต้องการนำเสนอโขนของเขาที่ให้ความสำคัญกับการแสดงมากกว่าสิ่งประกอบ อื่น ๆ ที่เน้นร่างกายและการเคลื่อนไหว เขากะเทาะเอาองค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยออกมาให้เห็นผ่านท่าเต้นที่ถูกพัฒนาขึ้นมาจากพื้นฐานการรำไทย เพราะเขาเชื่อว่าศิลปะไม่ควรเป็นอะไรที่ตายตัว ต้องมีการพัฒนาต่อยอดได้ มิฉะนั้นก็จะไม่สามารถสื่อสารหรือเชื่อมโยงกับผู้ชมรุ่นใหม่ ๆ ได้ จนต้องยืนต้นตายในที่สุด

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นพคุณ สุดประเสริฐ (2557) ได้วิจัยเรื่อง “รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย” โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 2 ประเภท คือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทยและเพื่อศึกษารูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย โดยพิจารณาจากข้อมูลภาคสนาม 2 หน่วยได้แก่ สถาบันบัณฑิตพัฒนาศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหน่วยงานที่ถ่ายทอดความรู้และการทอดรูปแบบการร้องประกอบการแสดงโขนไทยมาตั้งแต่สมัยรัชการที่ 6 ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบในการขับร้องประกอบการแสดงโขนของทั้ง 2 หน่วยงานมีรูปแบบที่เหมือนกัน คือขับร้องตามแบบแผนที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต ยึดตามที่ครูขับร้องสอน แต่ทั้ง 2 หน่วยงานมีลักษณะการขับร้องเฉพาะที่แตกต่างกัน โดยสำนักสังคีตมีเอกลักษณ์เน้นการสร้างอารมณ์ให้สมจริงเพื่อสร้างสุนทรียรสในการแสดงโขน ส่วนสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีการขับร้องแบบใหม่เน้นความไพเราะเป็นหลัก และสร้างอารมณ์ตามความเหมาะสม

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ (2557) ได้ศึกษา โขน: ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการและองค์ประกอบของโขนในฐานะศิลปะการแสดงและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัยประจำชาติไทย โดยใช้วิธีการศึกษาแบบ

การวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งวิธีการดำเนินการวิจัยใช้วิธีศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ในเรื่องโขน และผู้ชมการแสดงโขน และนำข้อมูลมาวิเคราะห์สรุปเป็นผลการศึกษา จากการศึกษาโขนของไทยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศในภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ด้วยกัน โดยไทยนำมาผสมผสานกันจนกลายเป็นโขนที่เริ่มแสดงในราชพิธีสำคัญ ต่อมาโขนมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยตามกระแสของวัฒนธรรมในสมัยนั้น ๆ แต่ยังคงรูปแบบตลอดจนวิธีการแสดง และเรื่องที่ใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์อยู่เช่นเดิม ได้มีการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างสม่ำเสมอ เห็นได้จากการแสดงโขนจากเดิมที่ปรากฏหลักฐาน ได้แก่ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว 3) โขนโรงใน 4) โขนหน้าจอ และ 5) โขนฉาก เมื่อยุคสมัยและบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงโขนทั้ง 5 ประเภทดังกล่าว จึงได้มีวิวัฒนาการ พัฒนา ผสมผสานจนกลายเป็นโขนที่แสดงอยู่ในปัจจุบัน โดยโขนในปัจจุบันจะแบ่งประเภทตามหน่วยงานที่เป็นผู้จัดการแสดง ได้แก่ โขนศิลปากร โขนศาลาเฉลิมกรุง โขนตามพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนีพันปีหลวงโขนสมัครเล่น และโขนพาณิชย์ การพัฒนาของโขนนี้เองจึงส่งผลต่อโขนจากเดิมที่ โขนเป็นวัฒนธรรมหลวง แต่ในปัจจุบันกลายเป็นโขนมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมมวลชน เพื่อให้เกิดการปรับตัวตามยุคสมัยซึ่งปัจจุบันการปรับตัวของโขนเห็นได้จากเทคนิคการประกอบการแสดงที่ทันสมัยเข้ามาใช้เพื่อให้โขนสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมปัจจุบัน และเพื่อให้ได้รับการสนับสนุนจากผู้ชม การแสดงโขนของไทยถือเป็นนาฏกรรมชั้นสูง ซึ่งสะท้อนถึงสังคมและวัฒนธรรม ได้แก่ รูปแบบการเมืองการปกครองมารยาทแบบไทย และโครงสร้างทางสังคม ซึ่งโขนเป็นสื่อวัฒนธรรมที่แสดงออกเพื่อบ่งบอกถึงวัฒนธรรมไทยผ่านการแสดงโขนและเป็นสื่อที่ส่งสารให้กับผู้ชมเกี่ยวกับการสอนให้เห็นถึงบาปบุญคุณโทษ ฝ่ายธรรมะนั้นเป็นฝ่ายชนะ ดังนั้นการที่มีความรู้และความเข้าใจในโขน จะสามารถทำให้เกิดแนวทางในการอนุรักษ์ความเป็นไทยต่อไป

กรชนก ศรีสุข (2558) ได้ศึกษา คณะโขนประยุกต์ดาวใต้ คณะโขนประยุกต์ สร้างนวัตกรรมผสมผสานศิลปะและเทคนิคการแสดงรูปแบบใหม่ ด้วยฉากและเทคนิคการต่อตัว กระตุ้นเยาวชนให้เรียนรู้ สืบสานโขนไทย เมื่อกล่าวถึง โขนประยุกต์เป็นการนำเสนอการแสดงในรูปแบบที่ ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น หรือที่เรียกว่า โขนสด เป็นการแสดงที่ผสมผสานโดยนำศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านทั้ง 3 ชนิดคือ โขน หนังตะลุงและลิเกมาผสมผสานเข้าด้วยกัน ด้านผู้แสดงเป็นทั้งผู้พูด และผู้เจรจาเองทำให้การสวมหัวโขนจะไม่ครอบหมดทั้งศีรษะ ใส่ไว้เพียงด้านบนเพื่อให้รู้ว่าเป็นตัวละครใด การเปิดหน้าของผู้แสดงช่วยในเรื่องของความสะดวกในการร้องและเจรจา ปัจจุบันโขนสดยังคงหลงเหลืออยู่แต่หาชมได้ยาก บุญเหลือ แซ่คู เจ้าของคณะโขนสด ประยุกต์ดาวใต้ กล่าวว่า จุดเริ่มต้นของการจัดตั้งคณะโขนสดสืบเนื่องมาจากการเรียนรู้ตั้งแต่วัยเด็กซึ่งสืบสานต่อมาจากครูบาอาจารย์จนทำให้เกิดความผูกพัน ส่วนตัวของนักแสดงก็จะเพิ่มจำนวนมากขึ้นเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับคณะโขนสดประยุกต์ดาวใต้ ซึ่งเสน่ห์ของการแสดงโขนสดนั้นอยู่ที่รูปแบบการร้องและการรำ ไม่ต่างจาก

ศิลปะพื้นบ้านอย่างลิเกที่นำวรรณคดีชั้นสูงอย่างรามเกียรติ์มานำเสนอ โขนส่วนใหญ่นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เพราะเนื่องจากเรื่องรามเกียรติ์มีการแบ่งบทเป็นชุดเป็นตอนสามารถแสดงได้หลากหลาย จึงทำให้รูปแบบการแสดงโขนสดเข้าใจง่าย รวดเร็วและรวบรัดกว่าการแสดงโขนใหญ่ ด้านการปลูกฝังให้กับเยาวชนนั้น ได้มีฝึกสอนการแสดงโขนให้กับเด็กในชุมชนรวมไปถึงเด็กกำพร้าที่ครูบุญเหลืออุปการะเลี้ยงดู ส่งให้เรียนหนังสือ พร้อมทั้งฝึกสอนการแสดงโขนจนสามารถออกแสดงตามงานต่าง ๆ ได้ ครูบุญเหลือ ได้ชักจูงเด็กให้หัดการแสดงโขน และแสดงเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมโขนสดมาเกือบทุกสถานที่ อีกทั้งยังให้ความรู้เกี่ยวกับโขนสอนวิธีแต่งกลอนอีกด้วย

กรินทร์ กรินทสุทธิ (2558) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึง ปัจจุบัน) งานวิจัยฉบับนี้จะได้อธิบายว่า โขนนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆทั้งในอดีตและปัจจุบัน ทั้งปัจจัยในวงการโขน คือ ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ และปัจจัยอื่นที่อยู่นอกวงการโขน เช่น เศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี สังคม นอกจากนั้น งานวิจัยนี้มีการศึกษาโขนในหลายมิติและหลากหลายกลุ่มตัวอย่างทั้งในด้านของ”เวลา”และ”ประเภท”ที่ต่างกัน กล่าวคือ มีการวิเคราะห์โขนหลากหลายประเภทในระยะเวลาร่วมสมัยกัน และพิจารณาโขนคณะเดียวกันในระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ทำให้ได้มุมมองหลายมิติและแสดงถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่แปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ ผู้ผลิตและสร้างสรรค์งาน สร้างแนวคิดและรูปแบบของงานแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับทุน (capital) ของแต่ละราย เช่น ความรู้ ประสบการณ์ เครือข่ายทางสังคม แต่ทั้งนี้ การผลิตโขนยังขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่น ๆ เช่นผู้ชม ผู้สนับสนุน และปัจจัยนอกวงการโขน เช่น การเมือง เทคโนโลยี สื่อความบันเทิงแบบใหม่ ซึ่งเป็นกรอบแนวทาง เป็นโจทย์ที่ระบุแนวคิด จุดประสงค์ และขอบเขตในการสร้างงาน

กฤติยา กาวีวงศ์ และมนุพร เหลืองอร่าม (2558) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “โครงการรวบรวมบทความและบทวิจารณ์เกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้” โครงการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ 1) เพื่อรวบรวมองค์ความรู้และวิเคราะห์ ภาพรวมเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาคอุษาคเนย์2) เพื่อศึกษาความ เปลี่ยนแปลงและพัฒนาการที่เกิดขึ้นของศิลปะในประเทศไทยและในภูมิภาคจากยุคสมัยใหม่สู่ ร่วมสมัย (ประมาณช่วงปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบัน) โดยใช้บทความและบทวิจารณ์ที่อธิบาย วิเคราะห์ในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในเชิงศิลปวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ภูมิศาสตร์ชาติพันธุ์บริบททาง สังคม เศรษฐกิจและการเมือง 3) เพื่อเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างกันทาง ด้านความคิด รูปแบบ เรื่องราว เนื้อหาในงานและความเป็นเอกลักษณ์ในงานศิลปะของแต่ละประเทศ งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงเอกสาร โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกบัยุคล่าอาณานิคมเป็นแกนกลาง ในการแบ่งช่วงเวลา การวางโครงเรื่องของการศึกษานั้นผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นสามกลุ่ม ซึ่งมีการซ้อนทับกันทั้งภูมิศาสตร์และเวลา คือกลุ่มบทความเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยโดยใช้ มุมมองแบบภูมิภาคนิยม กลุ่มบทความเกี่ยวกับ

ศิลปะสมัยใหม่ของแต่ละประเทศที่ใช้กระบวนการ เคลื่อนไหวของศิลปะและกลุ่มบทความเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของแต่ละประเทศโดยใช้ ประวัติศาสตร์นิทรรศการเป็นตัวเล่าเรื่อง ซึ่งบทความเหล่านี้ล้วนแสดงมุมมองที่ใช้งานศิลปะของ ประเทศที่ตนศึกษาอธิบายถึงความเชื่อมโยงเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะที่เชื่อมโยงกับ บริบทสังคม การเมืองของโลกอีกด้วย

ชุติมา เลิศนันทกิจ (2558) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “คณะคำนาย: การสร้างภาพลักษณ์และการปรับประยุกต์เรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงหุ่นละครเล็ก” วิทยานิพนธ์นี้ มุ่งเน้นการสร้างภาพลักษณ์และปรับประยุกต์เรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะนายคำนาย ความโดดเด่นของคณะนายคำนาย มีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์มาปรุงเป็นบทแสดง ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชการที่ 1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชการ ที่ 2 บทมโหรีประสมวงคอนเสิร์ตรามเกียรติ์ตอนนางลอย โครงภาพรามเกียรติ์ของวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และบทโขนชุดไมยราพณ์สะกดทัพของกรมศิลปากร การสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กด้วยข้อจำกัดทั้งด้านงบประมาณและจำนวนนักแสดงทำให้คณะคำนายต้องสร้าง ภาพลักษณ์ และ ภาพจำ ให้แตกต่างไปจากหุ่นละครเล็กคณะอื่น ๆ ในสังคมไทยร่วมสมัย และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงแขนต่าง ๆ ในเชิงคติชนวิทยาได้ต่อไป

ปวีณา ผาแสง และคณะ (2558) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง “กระบวนการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน : กรณีศึกษาตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน” มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้ (1) สร้างกระบวนการเรียนรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน โดยการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่านในตำบลดู่ใต้ และ (2) พัฒนากลไกในด้านการการอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่านของตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน โดยคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม เป็นการวิจัยคุณภาพเชิงสำรวจ เพื่อศึกษาศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน ในประเด็นเรื่องการฟ้อนเชิง สู่การพัฒนาหลักสูตร รวมทั้งการถ่ายทอดองค์ความรู้ เพื่อหาแนวทางการ อนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน ตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน และการนำไปสู่การเพิ่มมูลค่าของศิลปวัฒนธรรม โดยใช้กระบวนการศึกษาจากเอกสารทุติยภูมิ สัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ บันทึกภาพ บันทึกเสียง และสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมกับกลุ่มตัวอย่าง ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ พบว่า ผู้วิจัยได้ข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน ในประเด็นเรื่อง การฟ้อนเชิง ในทางประวัติศาสตร์ การฟ้อนเชิงมีบทบาทที่สำคัญต่อสังคมชาวล้านนา ซึ่งใช้ทั้งในยาม สงบและยามศึกสงคราม ถือได้ว่าเป็นศิลปะการป้องกันตัวที่ผสมผสานกับยุทธลีลาอันอ่อนช้อย มีการ ถ่ายทอดองค์ความรู้ จากรุ่นสู่รุ่น เน้นที่การฝึกปฏิบัติแบบตัวต่อตัวกับผู้สอน ดังนั้นผู้วิจัยได้ทำการ รวบรวมองค์ความรู้ด้านการฟ้อนเชิงออกมาเป็นลายลักษณ์อักษรผ่านการจัดพิมพ์เป็นหนังสือ สำหรับการเผยแพร่สู่สาธารณะ และในขณะเดียวกันกลุ่มครูภูมิปัญญาด้านการฟ้อนเชิง ได้มีการรวบรวม

ประวัติกลุ่มครูภูมิปัญญาด้านการฟ้อนเชิงของจังหวัดน่าน สำหรับทำเป็นฐานข้อมูลเครือข่ายครูภูมิปัญญาในแต่ละด้านต่อไป แต่อย่างไรก็ตาม ในการอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมให้เกิดความต่อเนื่อง ควรที่จะให้กลุ่มเครือข่ายครูภูมิปัญญาด้านการฟ้อนเชิง มีกิจกรรมในการขับเคลื่อนกระบวนการอนุรักษ์ ศิลปวัฒนธรรมด้านการฟ้อนเชิงในพื้นที่ โดยถ่ายทอดให้กับกลุ่มเด็กและเยาวชนหรือผู้ที่มีความสนใจ ในศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ต่อไป

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (2559) ได้ให้กล่าวถึงโขนในรูปแบบของการนำโขนมาเป็นส่วนหนึ่งของการเสริมสร้างสุขภาพ “ขยับแบบโขน ศิลปะไทย สุขภาพดี” ทั้งนี้เกี่ยวกับ "ประโยชน์ของโขน" ในแง่มุมดังกล่าวนี้เรื่องนี้ได้รับการเปิดเผยไว้ในพิธีเปิดงานการจัดประชุมนานาชาติว่าด้วยการส่งเสริมกิจกรรมทางกายและสุขภาพ ครั้งที่ 6 (The 6th International Congress on Physical Activity and Health 2016 : ispah 2016) ที่จัดขึ้นเมื่อเร็ว ๆ นี้ โดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) เป็นเจ้าภาพ ร่วมกับสมาพันธ์นานาชาติด้านการส่งเสริมกิจกรรมทางกายและสุขภาพ อีกทั้งยังมีกระทรวงสาธารณสุขและกรุงเทพมหานครเป็นเจ้าภาพร่วม โดยทางองค์การอนามัยโลก (WHO) ให้การสนับสนุน ซึ่งได้มีการนำ "โขน" มาจัดแสดงในการเปิดงานประชุมครั้งนี้ด้วย

สาเหตุที่ทางคณะผู้จัดงานได้นำนาฏศิลป์ชั้นสูง อย่าง "โขน" มาเป็นการแสดงเปิดฉากเวทีว่าด้วยสุขภาพนานาชาติครั้งนี้ เบื้องลึก-เบื้องหลังนั้น ทาง รศ.นพ.ปัญญา ไข่มุก กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิคณะกรรมการกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ ระบุไว้ว่า...สสส. และทีมผู้จัดงาน ได้เลือก "โขน" มาเป็นการแสดงในพิธีเปิด ก็เพื่อต้องการสื่อให้เห็นว่า...โขนไม่ใช่เพียงแค่ศิลปะประจำชาติไทย แต่ยังเป็นรูปแบบกิจกรรมทางกาย (Physical Activity) ที่น่าสนใจอีกด้วย เนื่องจากรูปแบบ "การเล่นโขน-การรำโขน" นั้น ในทางวิทยาศาสตร์ถือว่า...ช่วยในเรื่องการบริหารร่างกายและกล้ามเนื้อได้เป็นอย่างดี นับเป็นส่วนผสมลงตัวระหว่างศาสตร์และศิลป์ การแสดงท่วงท่าของโขนนั้น ผู้สวมบทบาทต้องอาศัยกำลังกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ เพื่อแสดงออกผ่านท่วงท่าต่าง ๆ ของตัวละคร ซึ่งกว่าที่ตัวละครเหล่านี้จะขึ้นเวทีทำการแสดงได้ก็ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างหนัก โดยผู้ที่มีร่างกายแข็งแรงเท่านั้น จึงจะแสดงโขนได้" รศ.นพ.ปัญญา ระบุพร้อมอธิบายเพิ่มเติมว่า...ตัวละครในโขน ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และวานรหรือตัวลิงนั้น แต่ละตัวละครก็จะมีท่าทางลีลาที่ผสมผสานทั้งความอ่อนช้อยและเข้มแข็งโดยในทางวิชาการสามารถจำแนกท่วงท่าเหล่านี้ตาม "ระดับความหนักเบาของการเคลื่อนไหว" ได้ครบทั้ง 3 ระดับ นั่นคือ...ระดับเบา ปานกลาง และหนัก โดยพิธีเปิดครั้งนี้ทางผู้จัดหยิบยกโขนตอน "ยกรบ" มาจัดแสดง ซึ่งก็เป็นหนึ่งในตอนที่เต็มไปด้วยชั้นเชิงลีลาท่ารำที่ประณีตงดงาม มีเรื่องราวการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ อย่างไรก็ตาม กับประเด็นที่ว่า...แล้วจะชวนให้คนหันมาสนใจ "ออกกำลังกายด้วยโขน" ได้อย่างไร? กับเรื่องนี้ รศ.นพ.ปัญญา ระบุว่า...เริ่มที่เด็ก ซึ่งการสนับสนุนให้เด็กและเยาวชนฝึกโขนจะช่วยลดพฤติกรรมเนือยนิ่ง ลดการติดมือถือ หรือลดการใช้ชีวิตหน้าจอ ให้กับบุตรหลานได้

การสนับสนุนให้เด็ก ๆ ได้ฝึกโขน จะเป็นอีกทางเลือกหนึ่งให้แก่พ่อแม่-ผู้ปกครอง ด้าน เจษฎา อานิล อาจารย์ประจำภาควิชาวิศวกรรมชีวการแพทย์ คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ขยายความถึง "คุณประโยชน์ของการออกกำลังกายจากการฝึกโขน" ไว้ว่า...การแสดงโขนโดยทั่วไป เป็นการประยุกต์ใช้ทักษะทั้งทางด้านร่างกาย การรับรู้ และประสาทสัมผัส ซึ่งถ้าพูดในเชิงสุขภาพแล้ว "โขนเป็นกิจกรรมทางกายที่มีประโยชน์มาก"จะเห็นได้จากผู้ที่ทำการแสดงโขนนั้น ต้องใช้ร่างกายผ่านท่าทางของตัวละครต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง มีการวัดผลในเชิงวิทยาศาสตร์และเชิงสถิติ มีผลจากการ "วัดค่ากายและค่าสมอง" ด้วย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ที่มาของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน และเพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบ (Narrative Study) โดยมีขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ความสนใจของผู้วิจัย

ผู้วิจัยสนใจในศิลปกรรมการแสดงโขน มาตั้งแต่เด็กเนื่องจากได้มีโอกาสได้ชมโขนที่โรงละครแห่งชาติครั้งแรก เมื่อปีพุทธศักราช 2535 ทำให้เกิดความชื่นชอบ แต่เนื่องจากสมัยนั้นไม่มีโอกาสได้เรียนในสาขาวิชาดังกล่าว จวบจนได้มาศึกษาในสาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ จึงได้นำเสนอหัวข้องานวิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษา จึงได้แนะนำรูปแบบการทำวิจัยในส่วนของกระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนว่าครูผู้สอนมีการกระบวนการเรียนรู้ความรู้ของภูมิปัญญาโขนอย่างไร และศิษย์มีการถ่ายทอดความรู้อย่างไร และเมื่อมีการถ่ายทอดความรู้แล้วผู้รับการถ่ายทอดความรู้สามารถนำเอาความรู้ไปถ่ายทอดหรือประยุกต์ให้เข้ากับศิลปกรรมร่วมสมัยอย่างไร ในยุคสมัยใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงของโลก ซึ่งยังไม่มีงานวิจัยในเรื่องดังกล่าว

ขั้นตอนที่ 2 การศึกษาเอกสารและทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) กับการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารต่าง ๆ และผู้ให้ข้อมูลหลักซึ่งเป็นผู้เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขน โดยมีการศึกษาเอกสารและทบทวนวรรณกรรม (documentary study) คือ การเก็บรวบรวม ข้อมูลหรือองค์ความรู้ที่ปรากฏอยู่ในแหล่งวิชาการต่าง ๆ เช่น หนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการ เป็นต้น เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่ต้องการทำวิจัย ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูล ในเรื่องที่ ต้องการทำการวิจัยในเบื้องต้น ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงลักษณะของปัญหา ผู้วิจัยได้รวบรวม ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย นำมาปรับใช้เพื่อเป็นแนวทางการวิจัยในครั้งนี้ โดยได้เรียบเรียงหัวข้อในการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1. ภูมิปัญญาโขน
    1.1. ที่มาและความหมาย
    1.2 ภูมิปัญญา
    1.3 ภูมิปัญญาโขน
        - ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรมของโขน
        - ภูมิปัญญาด้านการแสดงโขน
        - ภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์เจรจา
        - ภูมิปัญญาด้านเครื่องแต่งกาย
        - ภูมิปัญญาด้านฉาก และ เวที
        - ภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง
2. การเรียนรู้และการถ่ายทอด
    2.1 ความหมายของของการเรียนรู้และการถ่ายทอด
    2.2 รูปแบบการเรียนรู้
        - การเรียนรู้จากประสบการณ์
        - การเรียนรู้จาการปฏิบัติ
        - การเรียนรู้จาการชี้นำตนเอง
    2.3 รูปแบบการถ่ายทอด
        - การถ่ายทอดความรู้แบบอาศรมศึกษา
        - การถ่ายทอดความรู้แบบการจัดการความรู้
        - การถ่ายทอดความรู้โดบใช้แหล่งเรียนรู้
3. การศึกษาในระบบและการศึกษานอกระบบ
    3.1 รูปแบบการศึกษาในระบบ
    3.2 รูปแบบการศึกษานอกระบบ
    3.2 การศึกษาตลอดชีวิต
4. ศิลปกรรมร่วมสมัย
    4.1 ที่มาและความหมาย
    4.2 ศิลปการแสดง
    4.3 ศิลปกรรมการแสดงร่วมสมัย
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ขั้นตอนที่ 3 การสอบหัวข้องานวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และได้ปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาจึงได้กำหนดหัวข้อในการวิจัยเรื่อง กระบวนการการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

ขั้นตอนที่ 4 การกำหนดเกณฑ์ผู้ให้ข้อมูล

4.1 เป็นครู หรือผู้อยู่ในวงการโขนไม่น้อยกว่า 20 ปี

4.2 เป็นที่รู้จักในวงการโขน หรือ เป็นนักแสดงโขน

4.3 เป็นผู้ได้รับรางวัลเกียรติคุณด้านการแสดงโขน หรือได้รับการพิจารณาคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

4.4 เป็นผู้มีตำแหน่งทางวิชาการ อาทิ รองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์

4.5 เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และเป็นที่ปรึกษาศิลปการแสดงโขน

ตารางที่ 1 แสดงข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ให้ข้อมูล จำนวน 13 คน

ข้อมูลส่วนบุคคล	จำนวน	ร้อยละ
เพศ		
ชาย	11	84.61
หญิง	2	15.39
อายุ		
ระหว่าง 35 – 45 ปี	3	23.08
ระหว่าง 46 – 55 ปี	3	23.08
ระหว่าง 56 – 65 ปี	6	46.15
ระหว่าง 66 – 75 ปี	1	7.69
ระดับการศึกษา		
มัธยมศึกษา	2	15.38
ปริญญาตรี	2	15.38
ปริญญาโท	2	15.38
ปริญญาเอก	7	53.86

ตารางที่ 1 แสดงข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ให้ข้อมูล จำนวน 13 คน (ต่อ)

ข้อมูลส่วนบุคคล	จำนวน	ร้อยละ
ตำแหน่งทางวิชาการ		
ผู้ช่วยศาสตราจารย์	1	33.33
รองศาสตราจารย์	2	66.67
ความรู้ความเชี่ยวชาญ (ผู้ให้ข้อมูลอาจมีความเชี่ยวชาญมากกว่า 1 อย่าง)		
ด้านพิธีกรรม	3	9.68
ด้านการแสดง	12	38.70
ด้านบทพากย์และดนตรี	3	9.68
ด้านประดิษฐ์ศิลป์	3	9.68
ด้านฉากและเวที	3	9.68
ด้านการจัดการแสดง	7	22.58
ผลงาน รางวัลเกียรติยศ		
ศิลปินแห่งชาติ	1	7.69
รางวัลเกียรติยศด้านศิลปะการแสดง	6	46.15
รางวัลเกียรติยศด้านการศึกษา	1	7.69
รางวัลเกียรติยศเชิดชูเกียรติ	5	38.47
ระยะเวลาในการศึกษาเรียนรู้และถ่ายทอดโขน		
ระหว่าง 10 – 20 ปี	3	23.08
ระหว่าง 21 - 30 ปี	3	23.08
ระหว่าง 31 – 40 ปี	6	46.15
ระหว่าง 41 – 50 ปี	1	7.69

การพิทักษ์สิทธิผู้ให้ข้อมูล

การวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยมีความสำคัญมากในการเก็บรวบรวมข้อมูล เนื่องจากเป็นเครื่องมือของการวิจัยต้องเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ให้ข้อมูลอย่างใกล้ชิด ตั้งแต่ขั้นตอนการสร้างสัมพันธภาพเพื่อให้ผู้ให้ข้อมูลเกิดความไว้วางใจทำให้ได้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือมากที่สุด จะเห็นได้ว่าตลอดกระบวนการวิจัยมีทั้งการสัมภาษณ์เจาะลึกเข้าไปในเรื่องส่วนตัว ความรู้สึกนึกคิด และการสังเกตซึ่งบางครั้งอาจจะเมิดความเป็นส่วนตัวของผู้ให้ข้อมูลได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องคำนึงถึงจรรยาบรรณของนักวิจัยอย่างเคร่งครัดเพื่อเป็นการเก็บรักษาความลับ ความปลอดภัย คำถามที่ใช้ต้องไม่คุกคามอารมณ์ ความรู้สึก และเคารพสิทธิของผู้ให้ข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยแจ้งความประสงค์ขอให้บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ออกหนังสือเพื่อเข้าสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ของสำนักสังคีต กรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อสัมภาษณ์และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (field study) เป็นการลงพื้นที่ศึกษา ด้วยวิธีการ สัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ จากนักแสดงโขนอาวุโส นักแสดงโขนอาชีพ และนักแสดงโขน ซึ่งเป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลหลักในการเรียนการสอน การฝึกซ้อม การคัดเลือกตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง พิธีไหว้ครูและพิธีครอบครูโขน รวมทั้งรูปแบบการแสดงโขน การรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนาม โดยการถอดเทปการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ บันทึกข้อมูลจากการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม เพื่อแยกแยะวิเคราะห์ข้อมูล และนำเสนอ ข้อมูลที่ได้มาให้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งเอาไว้ โดยใช้ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและทบทวนวรรณกรรมเป็นความรู้เบื้องต้น เพื่อนำไปประกอบการวิเคราะห์และเปรียบเทียบกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจนนำไปสู่การอธิบายผลการวิจัยและการอภิปรายผล

เครื่องมือในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณ และเนื่องจากผู้วิจัยเป็นเครื่องมือสำคัญ ดังนั้นจึงได้เตรียมตัวก่อนเป็นอันดับแรก สร้างองค์ความรู้การสัมภาษณ์ เข้าใจบริบทของศิลปะการแสดงโขน ที่จะเข้าไปเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ และสร้างสัมพันธภาพที่ดีงามกับผู้ให้ข้อมูล

1. ดร.บำรุง ชำนาญเรือ ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. รองศาสตราจารย์ ดร.ไชยยศ ไพวิทยศิริธรรม ผู้เชี่ยวชาญด้านการวัดและประเมินผลการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

3. รองศาสตราจารย์ ดร.วันชัย ปานจันทร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาและพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ คณะพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

4. รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและละคร คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโขน คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

+1 เมื่อแน่ใจว่า ข้อความนั้นมีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับกระบวนการการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

0 เมื่อไม่แน่ใจว่า ข้อความนั้นมีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับกระบวนการการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

-1 เมื่อแน่ใจว่า ข้อความนั้นไม่มีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับกระบวนการการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

เกณฑ์การพิจารณา คือ ข้อที่มีค่าดัชนีความสอดคล้องมากกว่า หรือเท่ากับ 0.6 ถือว่ามีความสอดคล้อง ไม่ต้องทำการปรับปรุงแก้ไข แต่ข้อใดมีค่าดัชนีความสอดคล้องน้อยกว่า 0.6 ถือว่าไม่มีความสอดคล้อง ต้องทำการปรับปรุงแก้ไขตามคำเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

วิเคราะห์ค่าดัชนีความสอดคล้องของแนวคำถามในการสัมภาษณ์เพื่อเลือกข้อคำถามที่มี IOC ตั้งแต่ 0.60 – 1.00 พบว่า แบบสัมภาษณ์มีค่า IOC = 0.80

การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลมี 4 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 การสำรวจภาคสนาม โดยผู้วิจัยต้องเตรียมตัวดังนี้ เครื่องมืออุปกรณ์ เช่น เครื่องบันทึกเสียง แบบบันทึก แบบสัมภาษณ์ และแนวคำถามให้พร้อม เพื่อความสะดวกในการปฏิบัติงาน

ขั้นตอนที่ 2 ประสานงานและให้การตอบรับ แนบจริยธรรมในมนุษย์ ทำหนังสือจากคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิยาลัยศิลปากร เพื่อชี้แจงวัตถุประสงค์ของ การศึกษา และขออนุเคราะห์ในการอนุญาตให้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลได้

ขั้นตอนที่ 3 เก็บรวบรวมข้อมูล โดยมีวิธีการดังต่อไปนี้

3.1 สร้างบรรยากาศ และสัมพันธภาพที่ดีกับนักแสดงโขน และผู้เกี่ยวข้อง

3.2 เมื่อกลุ่มตัวอย่างเข้าร่วม ผู้วิจัยจะตระหนักในจรรยาบรรณ นักวิจัย พิทักษ์สิทธิของผู้ให้ข้อมูล และบอกผู้ให้ข้อมูลว่าถ้าหากไม่พร้อมที่จะให้ข้อมูล สามารถบอกได้ตลอดเวลา ไม่ส่งผลกระทบใด ๆ

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล ในการเก็บรวบรวมข้อมูลผู้วิจัยจะใช้เทคนิค 2 วิธีด้วยกันคือ

3.3.1 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการโดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผสมผสานเทคนิคการสะท้อนกลับ การถามซ้ำ การให้ตัวอย่าง ทั้งนี้เพื่อขจัดความลำเอียง และเป็นการได้มาซึ่งข้อมูลที่ถูกต้อง ที่สำคัญขณะทำการสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะทำให้เป็นช่วงที่ผ่อนคลาย ไม่เร่งรีบ ใช้เวลาประมาณ 45 นาทีโดยประมาณ ทั้งนี้จนกว่าข้อมูลที่ได้มีความอิ่มตัว (saturation of data)

3.3.2 การบันทึกเทปขณะทำการสัมภาษณ์ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ครบถ้วนสมบูรณ์ เมื่อสิ้นสุดการสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะนำข้อมูลต่าง ๆ มาสรุปเป็นข้อสรุปเบื้องต้น หรือแปลความเบื้องต้นแต่ละวัน และอ่านทบทวนให้ผู้เชี่ยวชาญยืนยันและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ในการนัดครั้งต่อไป

ขั้นตอนที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูลระหว่างเก็บข้อมูลและหลังเก็บข้อมูล โดยมีหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

4.1 ความจริงของข้อมูล (Truth value) ต้องแสดงให้เห็นหรือแสดงความเชื่อถือได้ของข้อมูลว่าเป็นความจริงตามเหตุการณ์สถานการณ์ที่ศึกษา

4.2 ผลงานวิจัยมีประโยชน์ไปใช้ได้จริง (applicability) ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ว่า กระบวนการเรียนรู้นั้นสามารถแบ่งได้ 7 ข้อ ดังนี้

4.2.1 มุมมองในภูมิปัญญาโขน

4.2.1 แรงจูงใจของผู้เรียน

4.2.3 รูปแบบการเรียนการสอน

4.2.4 ลักษณะครูผู้ถ่ายทอด

4.2.5 บรรยากาศการเรียนการสอน

4.2.6 ความสามารถในการเรียนรู้

4.2.7 วิธีการเรียนรู้

4.3 ผลงานวิจัยมีประโยชน์ไปใช้ได้จริง (applicability) ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ว่า กระบวนการเรียนรู้นั้น สามารถแบ่งได้ 6 ข้อ ดังนี้

4.3.1 มุมมองที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนและที่มีต่อนักเรียนในปัจจุบัน

4.3.2 มุมมองที่ครูมีต่อตนเอง

4.3.3 รูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน

4.3.4 สิ่งแวดล้อมและการใช้สื่อการเรียนรู้

4.3.5 ปัญหาและอุปสรรคในการถ่ายทอดความรู้และการแก้ไขปัญหา

4.3.6 ข้อเสนอแนะในการถ่ายทอดภูมิปัญญา

4.4 ความคงเส้นคงวา ความสม่ำเสมอของระเบียบวิธีการวิจัยและผลการวิจัย (consistency) กล่าวคือ สามารถค้นพบข้อมูลในลักษณะเดียวกัน ถ้ามีการไปศึกษาซ้ำในกลุ่มตัวอย่างเดิมหรือคล้ายกันในบริบทเดียวกัน หรือคล้ายคลึงกัน

4.5 งานวิจัยหรือผลงานวิจัยนั้นยืนยันได้ถึงการปราศจากความลำเอียง (neutrality) งานวิจัยชิ้นนั้นต้องสามารถแสดงให้เห็นถึงรายละเอียดในการตรวจสอบข้อมูลทั้งความจริงของข้อมูล ความสามารถในการไปใช้จริงหรือประยุกต์ใช้ การตรวจสอบความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูล

4.6 ความเชื่อถือได้ของข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการ

4.6.1 การให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบ ทุกขั้นตอนของการวิจัย (Member Checking)

4.6.2 การเข้าไปสร้างความคุ้นเคยกับผู้ให้ข้อมูลเป็นระยะเวลานาน (Prolonged Engagement)

4.6.3 การตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation)

4.6.4 การทำวิจัยอย่างมีขั้นตอน เป็นกระบวนการมีการตรวจสอบการดำเนินการวิจัยจากผู้เชี่ยวชาญ (Peer Debriefing)

4.7 ความไว้วางใจ (Dependability) ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัย และอธิบายให้เห็นถึงการทำวิจัยอย่างมีขั้นตอน นำเสนอข้อมูลที่ละเอียดครบถ้วนครอบคลุมทำให้ผู้อ่านสามารถติดตามกระบวนการในการทำการวิจัยและวิเคราะห์ข้อมูลได้ โดยเฉพาะการให้รหัสความหมาย (meaning code) การสร้างประเด็นซึ่งได้รับการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาและที่ปรึกษาร่วม

4.8 การยืนยันผลการวิจัย (confirm ability)

4.8.1 ทำการรวบรวมข้อมูลและบันทึกไว้อย่างเป็นระบบสามารถตรวจสอบได้ทั้งการบันทึกข้อมูล การสัมภาษณ์และการสังเกต ข้อมูลได้รับการตรวจสอบความถูกต้องและครบถ้วนจากผู้ให้ข้อมูล และผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสัมภาษณ์ในภาคสนาม

4.8.2 มีการทำบันทึกภาคสนาม (Field note) ในแบบ โดยจดบันทึกความคิด ความรู้สึก เหตุการณ์ รวมทั้งปัญหาที่เกิดขึ้นในสนาม เพื่อนำมาเตือนความทรงจำ

4.8.3 การอ้างคำพูด (Quotation) ของผู้ให้ข้อมูลในการนำเสนอข้อมูล โดยการใช้ถ้อยคำของผู้ให้ข้อมูลมากที่สุด เมื่อมีความจำเป็นต้องตัดคำพูดบางคำของผู้ให้ข้อมูลไป เพื่อการสื่อสารที่กระชับชัดเจนขึ้น

4.8.4 การสรุปข้อมูลในขั้นตอนต่าง ๆได้แก่ การแสดงความหมายของสาระ สำคัญข้อมูล การจัดหมวดหมู่ข้อมูล การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของข้อมูล การค้นหาแก่นโครงเรื่อง การแปลความหมาย ทั้งนี้โดยผ่านการทบทวนจากอาจารย์ที่ปรึกษา และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

ขั้นตอนนำเสนอผลงานวิจัย

ขั้นตอนนำเสนอผลงานวิจัยมี 3 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 นำเสนอผลการวิจัยให้ที่ปรึกษา ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยจะนำผลการวิจัยให้ที่ปรึกษาตรวจสอบผลการวิจัยที่ได้ดำเนินการมา

ขั้นตอนที่ 2 ปรับปรุงรายงานผลการวิจัย ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษามาปรับปรุงในรายงานผลการวิจัย เพื่อให้มีความถูกต้อง ชัดเจน และสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอผลการวิจัย ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิจัย ต่อคณะกรรมการเพื่อรายงานผลการวิจัย

บทที่ 4
ผลการวิจัย

งานวิจัย เรื่อง “กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์การวิจัย 2 ข้อ ได้แก่ เพื่อศึกษากระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน และเพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย และมีข้อค้นพบ 2 ประการ ดังนี้

ข้อค้นพบที่ 1 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน แก่นของกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนตามหลักการอาศรม

กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนนั้น เป็นการเรียนรู้ในรูปแบบของอาศรม เนื่องจากประเทศไทยได้รับอารยธรรมของศิลปะการแสดงมาจากประเทศอินเดีย ซึ่งศิลปะนี้ส่วนใหญ่จากทำการถ่ายทอดให้กับคนในครอบครัว และอาจเปิดเป็นสำนักเรียนที่เรียนว่า คุรุกุล หรือ ฤษีกุล ดังนั้น รูปแบบของการถ่ายทอดความรู้ของโขน จึงมีลักษณะเดียวกันคือ การไปเรียนรู้และฝึกฝนที่บ้านครู เสมือนเป็นคนในครอบครัว โดยลักษณะการสอนแบบอาศรม ดังคมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง (2563, สัมภาษณ์) อธิบายว่า ในประเทศอินเดียแต่โบราณ มีการแยกความรู้ออกเป็น 2 ประเภท คือ ความรู้วิชาการ หมายถึง พระเวทต่าง ๆ และความรู้ด้านการดำรงชีพ หรือการปฏิบัติเพื่อดำรงชีพ เช่น การทำนา ปั้นหม้อ แกะสลัก เป็นต้น สำหรับความรู้ด้านวิชาชีพนั้นจะทำการสอนกันโดยตรงในครอบครัว เรียนกันในครอบครัว แต่ความรู้ด้านวิชาการจะถูกส่งไปเรียนที่ “คุรุกุล” หรือ “ฤษีกุล” สำรับ สำนักอาศรมก็จะมีหลากหลายรูปแบบตามวัยของผู้เรียน ทั้งนี้ประเทศอินเดียยังถือวรรณะอยู่ วรรณะที่ได้เรียนในสำนักอาศรมดี ๆ คือวรรณะกษัตริย์ วรรณะพรามหณ์ วรรณะแพศย์ สำหรับวรรณะศูทร และจัณฑาลจะไม่ได้เรียนในสำนักอาศรม เพราะวรรณะศูทรเป็นวรรณะต่ำจัณฑาลไม่ถือว่าเป็นวรรณะ ถ้าครอบครัวไหนพ่อมีความรู้อยู่แล้วก็ไม่ส่งไปเรียน อย่างเช่นพ่อเป็นเจ้าพิธีอยู่แล้วก็ไม่ส่งไปเรียนที่อื่นสอนเอง

สำหรับการเรียนศิษย์จะต้องทำ พิธีกรรม 2 อย่าง คือ การสวมสายสิญจน์ฝากตัวเป็นศิษย์เพื่อเป็นสัญญาลักษณ์ของการเป็นนักเรียน และทำพิธีบูชาไฟ ครูจะทำพิธีและเป็นกุศโลบายเชิงปัญญาโดยใช้ไฟเป็นสัญลักษณ์แห่งแสงสว่าง ให้ศิษย์เป็นการเริ่มต้นในการเรียนการสอน จากนี้ไปก็จะอยู่บ้านครูจนจบหลักสูตร รูปแบบการเรียนก็จะเป็นการเรียนแบบมุขปาฐะ หมายถึงการเรียนจากคำสอนของครูโดยตรง ในการเรียนจะมีการกำหนดระยะเวลา และครูจะกำหนดระดับการศึกษาว่า

เป็นระดับใครอยู่ระดับไหน รวมทั้งมีทำการทดสอบด้วย หลังจากจบแล้วก็จะมีพิธีสำเร็จการศึกษาเหมือนกัน เรียกพิธีนี้ว่า “สมาวรรตนะ” ครูก็จะให้โอวาส

การเรียนอาศรมนั้นมีข้อกำหนดต่าง ๆ ให้นักเรียนต้องอยู่อย่างเคร่งครัด ทำให้นักเรียนต้องมุ่งมั่นตั้งใจเรียน และอีกอย่างที่เห็นได้ชัดคือขอบเขตของการศึกษามีความชัดเจนมาก ไม่มีความรู้อื่นมาแทรกได้ และสิ่งที่ว่าเป็นข้อดีคือ ความใกล้ชิดระหว่างครูกับศิษย์

สำหรับปัจจุบันการเรียนการสอนมีความหลากหลายมากขึ้น เช่น เป็นแบบโบราณดั้งเดิม และแบบผสมผสาน และพัฒนาเป็นมหาวิทยาลัย วิทยาลัย สถาบันต่าง ๆ รัฐบาลจะเข้ามาดูแลและมีใบประกาศนียบัตรให้

นอกจากนี้ ธนิษฐา แดนศิลป์ (2563, สัมภาษณ์) ได้ให้มุมมองของการศึกษาแบบอาศรมว่ามี 2 ลักษณะ คือ

1. แบบปรัชญาฮินดู ซึ่งเป็นเรื่องของหลักการ อาศรม 4 เกี่ยวข้องกับชีวิตของ คนอินเดียตั้งแต่เกิดจนตาย

2. แบบการปฏิบัติ โดย อาศรมก็คือสถานที่คล้ายเป็น วัด ซึ่งชาวต่างชาติสามารถขอเข้าไปทำงานอาสาและเรียนรู้ ยกตัวอย่างอาศรมศิวนันทะที่เมืองฤษีเกศ ประเทศอินเดีย และ Hare Krishna ก็จะมีคนเข้ามาทำงานไปด้วยเรียนไปด้วย เพื่อปฏิบัติตามหลักคำสอน

รูปแบบของการเรียนรู้แบบอาศรมนั้น เนื่องจากอาศรมก็เหมือนวัด ซึ่งก็คือโรงเรียน เพื่อมาอบรมบ่มนิสัย ศึกษาความรู้ในเรื่องนั้น ๆ โดยให้ความรู้ก็คู่ไปกับคุณธรรมและนำมาการมาดำเนินชีวิตในอาศรมก็ฝึกวินัยฝึกปฏิบัติในเรื่องต่าง ๆ กับครูบาอาจารย์ ครูจะเห็นว่าเรามีนิสัย มีพฤติกรรมอย่างไร เราควรจะฝึกอันไหนได้ไม่ได้ ควรจะเรียนรู้เรื่องอะไรก่อนหลัง ผู้สอนนั้นจะเรียกว่า “คุรุจี” “บาบาจี” “สวามีจี” แล้วแต่สถานที่ ผู้เรียนมีทั้งคนอินเดียและชาวต่างชาติ ที่อยากมาเรียน ส่วนใหญ่ถ้าเป็นคนอินเดียเขาก็จะดูไปถึงครอบครัว พ่อแม่ เชื้อสาย โดยปกติทั่วไปการสอบแบบส่วนใหญ่แล้วจะสืบทอดสืบต่อภายในครอบครัว และอาจเลือกคนนอกที่เหมาะสมรู้มาถ่ายทอด วิชาความรู้ให้สำหรับวิชาพื้นฐานอาจจะเรียนเหมือนกันทุกคน แต่วิชาขั้นสูงอาจารย์หรือ คุรุก็จะพิจารณา จากผู้เรียนว่าเหมาะสมไหม พร้อมไหม เหมาะกับอะไร

ผลที่ได้จากการอาศรม ทำให้ขัดเกลาเรื่องตัวตนหรืออีโก้ของผู้เรียนได้อย่างดี รวมไปถึง วินัยในการฝึกซ้อม ฝึกฝน ทำให้เรามีความมุ่งมั่นตั้งใจมากขึ้น ในการฝึกฝน เรียนรู้ ความรู้ของประเทศอินเดียยังคงผูกพันกับพื้นฐานความเชื่อทางศาสนาเทพเจ้า ยกตัวอย่าง เพื่อนที่เคยไปเรียน ดนตรีกับบ้านอาจารย์ หรือที่เรียกว่าคุรุจีดนตรี เขาก็จะไปอยู่บ้านช่วยทำงาน บ้านหรือทำทุกอย่าง แล้วแต่ครูจะใช้ พอถึงเวลาฝึกก็ฝึกด้วยกัน ครูจะไม่ให้ความรู้ง่าย ๆ อย่างเพื่อนที่ไปเรียนกลอง อินเดียสามเดือนเขาก็ยังให้เราเคาะนิ้วอยู่ในจังหวะเดิม ซึ่งบางคนทนไม่ไหวก็เลิกเรียนไปแต่ถ้าทน ได้เขาก็จะสอนขั้นต่อ ๆ ไปให้เราตามที่ครูรุเห็นเหมาะสมการได้ความรู้ง่าย ๆ ก็อาจจะทำให้เรา ทิ้ง ขว้าง ไม่ใส่ใจและ

ไม่จำการได้มายาก ๆ หรือกว่าจะได้มาแต่ละขั้นตอนก็ถือว่าเป็นกุศโลบายของครู บาอาจารย์ คือถ้าพื้นฐานแน่นวินัยในชีวิตและการฝึกซ้อมดีการที่จะเรียนในระดับขั้นสูง ๆ ต่อไป หรือ ถ้าในอนาคตจะมีอุปสรรคก็จะไม่ทิ้งวิชาความรู้ง่าย ๆ นอกจากนั้น เมื่ออาจารย์ก็มั่นใจได้ว่าคน นี้จะไปทางด้านนี้จริงก็จะถ่ายทอดวิชาขั้นสูง ๆ ให้ต่อไปซึ่งนอกจากให้ใช้ เพื่อไปทำมาหากิน แล้วก็จะ เป็นการถ่ายทอดเพื่อให้มีคนสืบทอดต่อไป และครุก็ได้มั่นใจแล้วว่าการที่มอบความรู้ ให้แก่ศิษย์คนนี้ ไปศิลปวิทยาแขนงนี้จะไม่สูญหายมีคนสืบต่อ และไม่ทำให้เกิดความเสื่อมเสียต่อศิลปะวิทยาการนั้น ๆ

การเรียนการสอนเช่นนี้จึงจำเป็นต้องรู้จักนิสัยใจคอของผู้เรียน และมีขัดเกลาพร้อมกับความรู้เพราะจริง ๆ แล้วก็เหมือนดาบสองคมหรือความรู้ก็คือมีดนั่นแหละ ถ้าจะใช้ไปทำอาหารใช้ไปช่วย เหลือคนก็ได้ ถ้าคนที่จิตใจไม่ดี ไม่ได้ขัดเกลา หรือฝึกตนมาก่อนก็อาจจะใช้ความรู้ ที่ได้มาทำร้ายหรือเอาเปรียบผู้คน

ปัจจุบันการไปอยู่ไปรับใช้ครูบาอาจารย์ของไทยเรา ลดน้อยลง ไปเรื่อย ๆ เท่าที่ยังเห็นอยู่คือการเรียนการสอนนาฏศิลป์ เช่น การเชิดหนังใหญ่วัดขนอน ที่ทั้งครู ผู้สอน และวัดด้วย ยังมีจุดที่เชื่อมโยงกัน อย่างที่อินเดีย วัดสังกัตมูนจันหรือวัดลิง เมืองพาราณาสี ทุกปีเขาจะมีงานบูชาครู ก็จะมีนักดนตรีและนักนาฏศิลป์สำคัญ ๆ ของประเทศมาสลับสับเปลี่ยนแสดงตั้งแต่ค่ำจนเช้า เจ็ดวันเจ็ดคืนจะเห็นว่าทุกอย่างเชื่อมโยงกันหมด ทั้งความเชื่อในศาสนา เทพเจ้า ครูบาอาจารย์และ ความรู้ ดังนั้นอินเดียยังดำรงอยู่ได้ไม่เสื่อมคลายไม่ว่าโลกจะเปลี่ยนไปอย่างไร ดนตรีหรือนาฏศิลป์อินเดียก็ยังไม่หายไปไหน มิหนำซ้ำ กลับมีคนต่างชาติแห่แหนกันมาเรียนมากขึ้น

สำหรับบ้านเราจะทำเพียงจุดใดจุดหนึ่งไม่ได้ ทุกอย่างต้องเชื่อมโยงกัน ถ้าสิ่งใดสิ่งหนึ่งตายหรือหมดสิ้นศรัทธาไป หรือวิถีเดิมถูกทำลาย มันก็คงหมด อย่างพวกโนราห์ก็คิดว่ายังคงมีความเชื่อเรื่องวัดวาอารามและครูบาอาจารย์ เชื่อมโยงอยู่

จากการสัมภาษณ์นักวิชาการ ทั้ง 2 คน (คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง, ธนิษฐา แดนศิลป์, 2563) หลักการอาศรม หรือที่อินเดียเรียกว่า “คุรุกุล” หรือ “ฤษีกุล” สามารถสรุปได้ 4 ข้อ คือ 1. สัมพันธภาพระหว่างครูกับศิษย์ ครูมีเมตตาต่อศิษย์และศิษย์มีความนอบน้อมต่อครูเสมือนพ่อแม่ 2.มีพิธีกรรมฝากตัวเป็นศิษย์ 3.รูปแบบการเรียนเป็นแบบมุขปาฐะ หมายถึงการเรียนตามคำสอนของครู และ4.การเรียนคือการขัดเกลาและอบรมบ่มนิสัย จะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับการเรียนการสอนหรือการถ่ายภูมิปัญญาโขนของครูโขนต่อศิษย์ ดังจะเห็นได้จากรูปแบบของการศึกษาในระบบโรงเรียนและนอกระบบโรงเรียน ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์เนื้อหาแบ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน เป็นโขนในระบบโรงเรียนและโขนนอกระบบโรงเรียน ดังนี้

1. การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขน

1.1 โขนในระบบโรงเรียน หรือโขนจารีต

การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนในระบบโรงเรียนนั้น กล่าวได้ว่าเป็นแบบ “โขนจารีต” ซึ่งหมายถึง โขนที่ถูกถ่ายทอดความรู้ ภูมิปัญญาโขน จากหน่วยงานทางการศึกษา เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นต้น โขนในระบบโรงเรียนมีหลักสูตรและรูปแบบการเรียนการสอนเป็นชั้นเรียน เริ่มจากมัธยมศึกษาตอนต้น มัธยมศึกษาตอนปลาย อุดมศึกษา ซึ่งปัจจุบันใช้ระบบหน่วยกิตทดแทนระบบคะแนน และมีการสอบจบเพื่อรับวุฒิการศึกษาตามระเบียบกระทรวงศึกษาธิการกำหนด สำหรับโขนกรมศิลปากรถือกำเนิดจากการรวบรวมบุคลากรและทรัพยากรอื่น ๆ จากคณะโขนของกองมหรสพในสมัยก่อน นำมาจัดตั้งเป็นองค์กรของรัฐบาลที่สืบทอดวิชา ทักษะ องค์ความรู้และภูมิปัญญาโขน มาจากศิลปินรุ่นเก่าที่เคยทำงานอยู่ในราชสำนัก โดยอยู่ในสังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร นักแสดงจะมีสถานะเป็นข้าราชการ มีนโยบายและระเบียบของราชการเข้ามามีผลต่อกระบวนการทำงาน มีการกำหนดคุณสมบัติของบุคลากร มีวัฒนธรรมองค์กร กระบวนการสร้างงาน และมีผลต่อรูปแบบของการแสดง ซึ่งมีการจัดการแสดงในโรงละครแห่งชาติ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจากนักแสดง ครู ผู้เชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ดังนี้

ครูโขนจารีตที่ 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 65 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีตำแหน่งทางวิชาการ รองศาสตราจารย์ ได้รับการเชิดชูให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) เมื่อปี พ.ศ. 2548 อดีตคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีความเชี่ยวชาญด้านการแสดงโขนพระ การแสดงละครรำ และเป็นครูเจ้าพิธีกรรมไหว้ครูโขน

ครูโขนจารีตที่ 1 ได้พูดถึงการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนในมุมมองของการเรียนรู้ด้านภูมิปัญญาโขน โดยการเรียนโขนจะต้องคำนึงถึงจารีตของโขน เพราะโขนมีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น มีรูปแบบของการถ่ายทอดคนที่จะเข้ามาเรียนต้องมีใจรักในศิลปะนาฏศิลป์ โขนสอนให้รู้จักความกตัญญู ความนอบน้อมต่อผู้ให้ความรู้ และยังโขนเป็นเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นผู้เรียนจะต้องรู้จักที่ไปที่มาของการแสดงเพราะเป็นนาฏกรรมชั้นสูง ผู้เรียนต้องมีแรงจูงใจใฝ่รู้มีความชอบในศิลปะการแสดง หรือถูกปลูกฝังและความผูกพันในการแสดงมาตั้งแต่เด็ก ซึ่งอาจได้รับการสนับสนุนจากครอบครัว หรือครอบครัวเป็นศิลปินอยู่แล้ว จะเห็นได้จากความสามารถของการเรียนรู้ที่มีความตั้งใจเรียนและต้องมีความสนใจรวมถึงมีความจำที่ดีและมีลีลาการออกท่าที่สวยงามเป็นของตัวเอง

การแสวงหาความรู้และจัดการความรู้ ผู้ให้ข้อมูลได้กล่าวถึงการเรียนในสมัยก่อนว่า การเรียนรู้ครูจะสอนตัวต่อตัวครู และจะเป็นผู้จับท่าให้โดยเริ่มจากครูรำนำให้ดูก่อน จากนั้นครูก็จะเคาะจังหวะ ยืด ยุบ นิ่ง ค้าง ไปจนกว่าจะคล่อง และท่าจะสวย ใครยังไม่สวยครูก็จะจับกด ตรงนี้ทำให้รู้ว่าไหล่ต้องยกเท่าไหร่ เพราะคนเราสรีระไม่เท่ากันครูมองเห็นว่าเท่านี้ก็จะกดให้ยกเท่านี้ นักเรียนก็จำไว้ บรรยากาศการเรียนสมัยก่อน ผู้ให้ข้อมูลกล่าวถึงเวลาเรียนก็เรียนรวมกันใต้อาคารเป็นห้องโถงใหญ่ แบ่งกลุ่ม ๆ กัน เช่น พระ ยักษ์ ลิง ก็เป็นกลุ่มใครกลุ่มมัน เมื่ออดีตก่อนเวลาเรียนต้องแข่งกันออกท่าให้สวยให้เด่น เพื่อจะได้คัดเลือกไปออกงาน เพื่อนที่เรียนด้วยกันส่วนใหญ่เวลาไปเรียนก็ต้องไปด้วยกัน ไปพร้อมกันไปเป็นกลุ่ม ทวนท่ารำให้กันและกันเราอยู่กันเป็นครอบครัวเป็นพี่เป็นน้องบรรยากาศการเรียนถือว่าดีมาก แต่ต้องตั้งใจเรียนเพราะต้องอาศัยความจำเป็นหลัก ต้องจำท่าให้ได้ ดังนั้นความจำต้องดี ครูจึงให้เราซ้อมท่าทุกวัน วันละหลายชั่วโมงเพื่อให้จำท่าได้ ซ้อมเสร็จก็มาทวนท่ากับเพื่อน แล้วค่อยไปรำให้ครูดู

...เมื่อเราได้รับการถ่ายทอดมาแล้วลีลาและอารมณ์เป็นสิ่งที่เราเองต้องสร้างเอง ค้นหาด้วยตัวเองครูสร้างให้ไม่ได้ ครูเองแสดงเป็นตัวพระต้องเปิดหน้า ดังนั้นอารมณ์ต้องมาเต็ม เราต้องเข้าถึงบทและให้ผู้ชมมองว่าเราเป็นพระจริง ๆ ...

จึงสรุปได้ว่าการเรียนรู้ จากมุมมองของครูโขนจารีตที่ 1 พบว่า การที่เราจะเลือกเรียนโขน ต้องพิจารณาตัวเองเป็นเกณฑ์ถ้าเรามีใจรักเราก็อยากที่จะศึกษาตรงนั้น เพราะที่ผ่านมาผู้เรียนต้องรักในสิ่งนี้จึงตั้งใจและทุ่มเทให้สิ่งนี้

ครูโขนจารีตที่ 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) ปัจจุบัน อายุ 59 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาการอุดมศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตำแหน่งทางวิชาการ รองศาสตราจารย์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง คณบดีคณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม รางวัลเชิดชูเกียรติ เข็มชิดชูเกียรติพระราชทาน “วิศิษฎศิลปิน” ประจำปี พ.ศ. 2562 มีความเชี่ยวชาญด้านโขนนาง และการแสดงละครรำ

ครูโขนจารีตที่ 2 กล่าวถึง การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนว่า โขนเป็นจารีตไม่ใช่กฎหมายมีทำเนียมปฏิบัติกันมา และยึดถือกันมาตลอด การแสดงโขน มีหลักการแสดงคือการเข้าออกโรงละครเข้าซ้ายออกขวา หลักในการใช้พื้นที่เวที เช่น โขนจะมีหลักที่ชัดเจน การก้าวเท้า ฉากการตรวจคน การรำหน้าพาทย์เพลงต่าง ๆ สำหรับเรื่องของการผสมผสานระหว่างครูรุ่นเก่าและครูรุ่นใหม่ มองว่ายังทำตามครูสอนอาจมีการปรับบ้าง โดยครูเจ้าพิธีรุ่นใหม่จะมีวิธีการปรับให้เข้ากับบริเวณที่เราจะเล่นมีกรอบอยู่แล้วแต่จะมีการปรับให้เข้ากับสถานการณ์นั้น อย่างไรนั้นเป็นประสบการณ์ของครูเจ้าพิธีส่วนใหญ่ยังยึดกรอบทำเนียมเดิม และมองว่าผู้เรียนต้องมีวินัย ต้องมีความอดทนและที่สำคัญต้องมีความจำที่ดี ต้องเป็นทั้งนักจำนักจดบันทึก สมัยครูโขนจารีตที่ 2 เรียนชอบจดบันทึกมาก และอีกอย่าง

ที่ให้ความสำคัญคือต้องเป็นนักสังเกต ครูพักลักจำแอบจำท่าจากครูสอนตอนแสดงบนเวทีแล้วมาซ้อมให้เพื่อดู สำหรับแรงจูงใจที่สำคัญในการเรียนรู้ ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่าต้องมีใจรักและได้กล่าวว่า

"...ครั้งแรกที่แสดงละครนาง เริ่มจากนางกำนันก่อน เวลาเราเรียนเริ่มเล่นระบำไก่ ปลา ครูจะคอยปูพื้น เล่นแรกเป็นนางหมอบของทศกัณฑ์ ตรงนั้นทำให้เราเห็นอาจารย์ รุ่นพี่ที่แสดงเป็นตัวเอกเราก็แอบจำ ชอบครูคนไหนก็แอบมาใส่ให้ตัวเอง เลียนแบบครู เล่นกับเพื่อนตอนพักแล้วเลียนแบบการแสดงที่นั่งดู (เลียนแบบครู) แล้วประสบการณ์จากที่เราเล่นโรงละครแห่งชาติ สิ่งที่มองเห็นได้ชัดเลยคือใจรัก แค่ใจรักก็สำเร็จไปครึ่งแล้ว..."

จึงสรุปได้ว่า จากมุมมองของครูโขนจารีตที่ 2 ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนนั้น ครูโขนจารีตที่ 2 กล่าวว่าการที่เราจะเรียนโขนได้ต้องมีใจรัก ต้องมีความศรัทธาในครูผู้สอน แรงจูงใจเป็นสิ่งสำคัญ นักเรียนที่ดีเมื่อรับความรู้มาแล้วต้องรู้จักทบทวนท่ารำอยู่เสมอ เพื่อไม่ให้ลืมท่ารำซึ่งเป็นสิ่งสำคัญของการเรียนโขนคือความจำ ความจำต้องดีถ้าจำไม่ได้ต้องเป็นนักจดบันทึกที่ดี จดแล้วต้องมาซ้อมท่า ซ้อมจนกว่าจะคล่องจนจำท่าได้

ครูโขนจารีตที่ 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 61 ปี สำเร็จการศึกษาปริญญาเอกศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีตำแหน่งทางวิชาการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อดีตผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เกียรติประวัติ รางวัลแฟนพันธ์แท้รามเกียรติ์ ประจำปี 2002 มีความเชี่ยวชาญด้านการแสดงโขนยักษ์ โขนลิง และการพากย์โขน

ครูโขนจารีตที่ 3 ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการเรียนรู้ การที่เราจะเรียนโขน ต้องเข้าใจพิธีกรรมก่อน เพราะโขนเป็นของสูง เป็นเครื่องประกอบในราชสำนัก พิธีกรรมสอนให้รู้จักนอบน้อม สอนให้รู้จักความกตัญญู รู้คุณครูอาจารย์และรู้จักทำเนียมปฏิบัติ รู้จารีตประเพณี แต่เดิมโขนมันหนีรามเกียรติ์ไปไม่พ้นแต่ปัจจุบันเรานิยมหาอะไรใหม่ ๆ ขึ้นมาเอามาเล่นมันก็เป็นภูมิปัญญาใหม่ ๆ ในการคิดตอนคิดสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมามันเป็นภูมิปัญญา สำหรับแรงจูงใจที่สำคัญในการเรียนโขนคือใจรัก ความอึด ความอดทน ถ้าไม่รักไม่อดทนเรียนโขนไม่ได้ เพราะโขนต้องดัดมือ ดัดข้อถีบเหลี่ยม เต้นแม่ท่าวันละหลายชั่วโมง ถ้าใจไม่รักจะเรียนได้ไง คือรักในความไทยในความเป็นโขน รักครูผู้สอน รักเพื่อน การเรียนโขนที่ต้องมีการสังเกต มีการจดจำท่าที่แม่นยำ ใฝ่รู้ใฝ่เรียน ลักจำเอาตอนครูแสดง

...ลูกศิษย์กลัวครูมาก แล้วครูสมัยก่อนไม่เหมือนกันกับสมัยนี้ สมัยก่อนตีคือตีแล้วครูดุแต่ได้ดีทุกคนกว่าที่เด็กจะออกไปแสดงได้ ครูต้องสอนเคี่ยวเข็ญให้เรียนอย่างหนักต้องเข้มแข็งมาก กรับไม้ที่เห็น ที่ได้ยินเสียงครูเคาะถ้าวงไม่ดีตีเลยขึ้นเป็นแนวเลยหนักตีก้นตีหลังสมัยปัจจุบันครูตีแทบไม่ได้เลย เพราะว่ามันมีกฎระเบียบ การเรียนการสอนก็เบาลงไปเยอะ ความ

ผูกพันความบาดเจ็บมันต้องมาจากตรงนี้ เช่นครูบอกว่าตั้งวงทุกคนต้องตั้งวงแค่นี้รู้เลยว่าครูจะมาตี แล้วสมัยก่อนครูกับจำนวนเด็กน้อยครูสามารถจับท่าได้ถึงเด็กจะได้โอกาศที่ดีมากเรียนจำนวนมาก แล้วครูน้อยจะดูแลไม่ทั่วถึง...

จึงสรุปได้ว่า การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนนั้น ตามที่ครูโขนจารีตที่ 3 ได้กล่าวมานั้น รูปแบบการเรียนโขนสมัยก่อนมีความเข้มข้นมากต้องฝึกดัดมือ ฝึกดัดนิ้ว ถีบเหลี่ยม ฉีกขา เริ่มเรียนต้องฝึกหัดเบื้องต้นเต้นเสาทุกวัน ตบเข่า จับเท้า ถองเอว ลักษณะของครูที่ดุมาก ตีจริง ตีเพื่อสอนให้จำ ครูเข้มงวด แต่รักลูกศิษย์มาก อยู่กันแบบครอบครัวนักเรียนเรียกครูว่าพ่อว่าแม่ นักเรียนต้องมีความจำดี ต้องเป็นนักจดนักจำ เวลาครูแสดงก็ไปดูเป็นครูพักลักจำ แล้วเอามาซ้อมให้ชำนาญ

ครูโขนจารีตที่ 4 (สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 41 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง นาฏศิลปิน ระดับอาวุโส สังกัด สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ มีความเชี่ยวชาญด้านการแสดงโขนลิง และการพากย์โขน

ครูโขนจารีตที่ 4 ได้กล่าวถึงการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนว่า จากมุมมองการเรียนรู้โขนที่ผ่านมา การเรียนรู้มาจากครอบครัว เพราะครอบครัวเป็นโขนอยู่แล้ว ครอบครัวเป็นโขนลิงหมดเลย ป.1 ป.2 เริ่มเข้ามาเป็นแบบแผนมาเรียนโขนจริงจัง นอกจากนั้นยังมีการแสดงตามงานต่าง ๆ เริ่มเล่นมาตั้งแต่สมัยท่านอาจารย์ เสรี หวังในธรรม สมัยนท่านมาเป็น ผอ.สำนักการสังคีต และก็มีรายการต่าง ๆ เช่น รายการเราคือคนไทย เล่นเป็นตัวมัจฉานุ ละครที่โด่งดังคือ ผู้ชนะสิบทิศ รับบทเป็นพระเจ้าสการะวุตพี ตอนเด็ก ซึ่งเป็นตัวละครตัวนึงที่อยู่ในเรื่อง หนังใหญ่ภาพยนตร์ พระเวสสันดร เล่นเป็นพระเวสสันดรตอนเด็ก เล่นละครที่โรงละครแห่งชาติ รับบทเป็น กัณหา ชาลี จะเห็นได้ว่ามีความผูกพันกับการแสดงมาตั้งแต่เด็ก เล่นทั้งโขน ทั้งละคร เลยซึมซับเข้าไปในจิตวิญญาณ พอเรียนจบ ประถมศึกษาปีที่ 6 คนในครอบครัวอยากให้เล่นโขน เพราะที่บ้านมีการรวมรุ่นกัน คือมาเจอกันทุกอาทิตย์ พ่อ อา ลุง มารวมอยู่ที่บ้าน ที่บ้านเป็นแหล่งรวมความรู้เลยก็ว่าได้ ทุกอย่างเกิดขึ้นที่บ้าน ดนตรี บทพากย์ ท่าโขน ก็สัมผัสมาตลอด เรียนรู้มาตังแต่เด็ก ๆ แต่ด้วยที่สรีระตัวเล็กเลยเป็นตัวลิงกันหมด จากนั้นคุณพ่อกับลุงเริ่มพากย์โขน ขณะพ่อขับรถก็นั่งไปด้วย ก็จะสอนประจำ การเต้นโขนในรถนั่นก็เป็นการเรียนรู้มาตั้งแต่เด็ก เลยเกิดความรักในอาชีพ เมื่อเข้ามาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ความรู้เรามีแต่ต้องแสวงหาเพิ่ม คนที่จะเรียนโขนต้องใฝ่หาความรู้ ต้องอดทน ทนเจ็บได้ทนไม้ครูได้ ต้องมีความรักและความจำต้องแม่นนะ จำท่าไม่ได้โดนแน่ไม้ครู

...ในยุคของผมเรียน ผมเรียนอยู่ลานโบสถ์วังหน้าบ้าง สนามบาสบ้าง เรียนตอนนั้นดูเข้มมาก เรียนโขนเหนื่อย และเจ็บตัว ยิ่งตัวลิงฉีกขาหักข้อมือ แทบไม่อยากลงมาเรียนอยู่แล้ว ใครไม่แกร่งจริงก็จะท้อไปเลย ตรงนี้เป็นแหล่งดัดนิสัยชั้นดี เชื่อคำครู ครูเปรียบเสมือนพ่อแม่คนที่สอง...

จึงสรุปได้ว่า การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนนั้น ของครูโขนจารีตที่ 4 ว่าผู้ที่จะเรียนโขนต้องใฝ่รู้ใฝ่เรียน มีความอดทน สามารถทนเจ็บได้ อดทนต่อไม้ครูได้ ต้องมีความรักและความจำต้องแม่น ความรู้สึกในความรักต้องออกมาจากในจริง ๆ ต้องรักด้วยตัวเองก่อน หรือได้รับแรงจูงใจจากครอบครัว

ครูโขนจารีตที่ 5 (สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563) ปัจจุบันอายุ 71 ปี สำเร็จการศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ชั้นสูง โรงเรียนนาฏศิลป์ (ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลป์) อดีตหัวหน้างานกลุ่มวิจัยพัฒนางานและการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับเกียรติจากกรมศิลปากร ให้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมไทย มีความเชี่ยวชาญด้านโขนลิง ตัวตลก บทพากย์บทเจรจา ดนตรี และการพากย์โขน

ครูโขนจารีตที่ 5 ได้กล่าวถึง การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนว่า จากประสบการณ์ของการได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนจารีตที่ 5 เล่าถึงการเรียนในสมัยก่อนนั้น การเรียนโขนไม่ง่ายเลย ต้องมีใจรัก มีสรีระที่เหมาะสม ยิ่งบ้านไหนเป็นโขนจะต้องมีการสืบทอดเขาไม่สอนกันง่าย ๆ เพราะโขนเป็นของสูง แล้วยิ่งบ้านไหนมีชื่อเสียงในการแสดงยิ่งมีการคัดเลือกตัวกันแบบเข้มข้น โขนเป็นการส่งต่อ เป็นการตกทอดจากครูรุ่นหนึ่งมาสู่ครูอีกรุ่นหนึ่ง กว่าครูท่านนั้นจะได้รับวิชาความรู้มา ท่านก็ต้องมีครูอีกทีหนึ่งเป็นทำเนียมจารีต ดังนั้น โขนจึงเป็นการรำลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ การได้รับการถ่ายทอดมาจากครูอีกทีหนึ่ง ความกตัญญู รู้คุณครูอาจารย์ แรงจูงใจที่ทำให้เรียนโขน ผู้ให้ข้อมูลจึงรักความเป็นโขนมาก รักครูผู้สอนมาก ท่านจะดุจะด่าอย่างไรก็ตาม มองว่าท่านมีเมตตามาก ผู้ให้ข้อมูลมีความใฝ่หาความรู้อยู่ตลอด ครูสอนให้ทำแบบนั้นแบบนี้ เวลาครูไปแสดงครูโขนจารีตที่ 5 ก็ลักจำเอาครูท่านให้ความรู้มาก ครูสมัยก่อนท่านสอนให้วางชีวิตเป็นคนด้วย ซึ่งครูโขนจารีตที่ 5 เองก็อยากส่งต่อให้เด็กในยุคปัจจุบัน โดยเฉพาะสอนให้มีความอดทนที่มีคุณภาพ ให้เราสร้างชีวิตที่ก้าวหน้าต่อไปนี่คือสิ่งที่ผู้ให้ข้อมูลได้มา ในการสอนสมัยก่อนครูโขนจารีตที่ 5 กว่าว่ามีความเข้มมาก ครูเอาจริงเอาจังและดุมาก เรียนกันเป็นกลุ่มนะ รุ่นพี่ก็จะดูแลรุ่นน้องเป็นการเอื้ออาทรต่อกันเพื่อนก็ช่วยกัน ไปงานดึก ๆ กลางคืนด้วยกัน อดก็อดด้วยกัน กินก็กินด้วยกัน มีทุกข์มีสุขมีสนุกมีเศร้ากันหมดทุกคน ส่วนใหญ่คนนาฏศิลป์จะเป็นแบบนี้ มองว่าการเรียนโขนแต่ละคนจะมีวิธีการเรียนรู้ต่างกันไป บางคนจำเก่ง บางคนจดเก่ง เทคนิคของใครของมัน แต่เวลามารำต่อหน้าครูต้องถูกต้องตามแบบที่ครูสอน ดังนั้นก่อนรำให้ครูดูก็ต้องซ้อมกับเพื่อนก่อน

...ครูโขนสมัยก่อนเขาเรียนไม่ใช่เรียนเจาะจง เขาเรียนรวมกันครูก็จะเยอะมากกว่าจะพากย์คนสมัยก่อนพื้นฐานจะแน่นมาก เต้นเสาก็จะเต้นกันเป็นชั่วโมงเทอมหนึ่งแทบไม่ได้ต่อท่าเลย เต้นเสาอย่างเดียวถึงจะเริ่มต่อแม่ท่าอื่น เป็นขั้นตอนไปจะเรียนรวมกันครูก็จะดูแววว่าใครคนไหนมีความสามารถส่วนมากจะเรียนรวมกันครูหลายคนช่วยกันมองช่วยกันหาแววเพื่อไปแสดงร่วมกับครู....

จึงสรุปได้ว่าตามที่ ครูโขนจารีตที่ 5 กล่าวว่า การที่จะมาเรียนโขนให้ได้ตรงตามแบบโขนสมัยก่อนนั้น ต้องมีใจรัก มีความอดทน และสมัยก่อนต้องมีสายเลือดของนักแสดงโขน การแสวงหาความรู้เกิดจากเทคนิคของใครของมัน ทุกคนจะมีวิธีการเรียรู้ต่างกันไป บางคนจำเก่ง บางคนจดเก่ง การใฝ่รู้ใฝ่เรียนเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องมี

ครูโขนจารีตที่ 6 (สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 64 ปี ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชานาฏกรรมไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีความเชี่ยวชาญด้านกรแสดงโขนพระ เป็นผู้อำนวยการจัดการแสดงโขน เป็นเชี่ยวชาญด้านละครรำ และเป็นครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครู

ครูโขนจารีตที่ 6 ได้กล่าวถึง การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนว่า ผู้ที่จะเรียนโขนต้องรู้จักโขนก่อน ที่มาที่ไปเป็นอย่างไร มีจารีตอย่างไร มีวิถีของการเรียนอย่างไร ทำเนียมโขนเป็นอย่างไร มีการรำลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ปกปักรักษาอยู่แบบไหน ดังนั้นผู้เรียนโขนจะมีครูเสอม ไม่ว่าครูจะมีชีวิตหรือไม่มีชีวิตก็ตาม สำหรับพิธีกรรมที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ในอดีต เพื่อให้การเรียนโขน ก่อนการเรียนสิ่งนี้ที่ปรากฏเป็นหลักฐานจริง ๆ สิ่งเหล่านี้เกิดมาตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์แล้วคือการไหว้ครูเป็นแรงจูงใจที่สำคัญของการเรียนโขน และสิ่งที่ขาดไม่ได้คือใจรัก และได้มีโอกาสมาเรียนโขน เพราะมีใจรักประกอบกับครอบครัวก็มีส่วนด้วย เพราะบ้านเป็นศิลปิน แรกเริ่มทั้งคุณพ่อและคุณแม่เป็นศิลปินเหมือนกัน เคยเป็นครูสอนอยู่ในนี้ด้วย และยังเป็นครูโขนด้วยซึ่งรับบทเป็นโขนพระ คุณแม่ก็เรียนสายศิลปินด้านนี้ แต่ไม่ได้อยู่ในแวดวงกรมศิลปากรยาวนาน ก็ช่วงระยะเวลาหนึ่งคุณแม่เป็นครูแล้วคุณพ่อก็ออกไปอยู่ กทม. แต่ก็ไม่ได้หนีเรื่องนาฏศิลป์ ท่านก็ได้ไปถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ ครูโขนจารีตที่ 6 เองในเมื่อครอบครัวเป็นศิลปินทั้งสอง ครูโขนจารีตที่ 6 ก็เป็นสายเลือด เพราะฉะนั้นก็คิดเอาว่าท่านก็อยากให้เดินสายนี้ก็เข้ามาเรียนเข้าสู่ระบบการเรียน ลักษณ์เรียนแบบตั้งใจมาก พยายามฝึกตัวเองจำท่าจากครู จากรุ่นพี่ จากเพื่อน ฝึกจากที่บ้านเพราะครอบครัวเป็นโขน รำให้คุณพ่อคุณแม่ดู ค้นหาเทคนิคลีลาเป็นของตัวเอง พอออกท่าสวยครูก็ให้ออกแสดง ก็ได้รับบทเป็นพระราม พระลักษณ์มาตลอด คนโขนจะเก่งได้ต้องมีลีลาเป็นของตัวเอง ต้องแสวงหาเอง เวลาครูกดท่าให้ต้องจำให้ได้ว่าไหล่เท่านี้ มือสูงเท่านี้ หน้าเชิดเท่านี้ ต้องจำให้ได้ สมัยก่อนเวลาเรียน บรรยากาศเป็นห้องโถงยาวแบ่งสัดส่วนเป็น พระ ยักษ์ ลิง พวกนางก็จะไปอยู่อีกตึกหนึ่ง แผนกเรียนก็มีพระ โขน มียักษ์ มีลิง ถึงเวลาก็เรียนไป ยักษ์ก็เคาะไป ลิงก็เคาะไป พระก็เคาะไป มีทั้งภาคเช้า และภาคบ่าย อยู่ที่ว่าใครอยู่ชั้นไร ถ้าชั้นสูงก็อาจอยู่ภาคบ่าย ถูกฝึกรวมกันแต่ก็แยกส่วนกัน สำหรับความผูกพันกับครู ผู้ให้ข้อมูลมองว่าเหมือนกับลูกจริง ๆ ไม่ใช่แค่ลูกศิษย์

...สมัยนั้นไม่ได้ถูกจำกัดสิทธิ์ของความเป็นครู สมัยนี้แตะต้องไม่ได้ จะไปตีเด็กหนัก ๆ ไม่ได้ เดี๋ยวก็ถูกฟ้องร้อง โดยเฉพาะศาสตร์ด้านนี้ถ้าไม่ผ่านมือครู ไม่ผ่านไม้จะได้ดียาก ครูสมัยก่อนดุจริง ตีจริง ๆ ว่าเจ็บ ๆ แต่ครูบาอาจารย์ไม่ได้เกลียดชัง ต้องการให้เราได้ดี เหมือนที่ท่านถูกฝึกมาเป็นวัฏจักร ท่านก็นำมาฝึกเรา ศาสตร์ด้านนี้ต้องมีกระบวนการผ่านจากขั้นพื้นฐานขึ้นมาก่อนถึงตั้งไข่ตัวยักษ์ ตัวลิง ก็ต้องมีการถีบเหลี่ยม...

จึงสรุปได้ว่าจาก ครูโขนจารีตที่ 6 ว่า สำหรับผู้ที่จะเรียนโขนต้องรู้จักโขนก่อนที่มาที่ไปเป็นอย่างไร มีจารีตอย่างไร มีวิถีของการเรียนอย่างไร แรงจูงใจที่สำคัญคือต้องมีใจรักและต้องเรียนแบบตั้งใจ แสวงหาความรู้ค้นหาเทคนิคลีลาของตนเอง ใฝ่รู้ด้วยการจำท่าจากครู รุ่นพี่และเพื่อน แล้วนำมาฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญ

ครูโขนจารีตที่ 7 (สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 48 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอกปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโขนพระ เป็นผู้อำนวยการจัดการโขนพระราชทานฯ มีความเชี่ยวชาญด้านงานช่างประดิษฐ์ศิลป์

ครูโขนจารีตที่ 7 ได้ให้มุมมองของการเรียนรู้โขนว่า สมัยที่ผู้ให้ข้อมูลเรียนโขนเนื่องจากนารายณ์อยู่ต่างหวัดโขนไม่มีให้เรียน เห็นจากทีวีพอดูแล้วเกิดความชอบคิดอยู่ในใจเราจะทำไงจะได้เรียน ได้เป็นนักแสดงโขน พอจบประถมผู้ให้ข้อมูลไปสมัครเรียนนาฏศิลป์ ที่จังหวัดกาฬสินธุ์ แต่ก็ยังไม่ได้เรียนโขนเรียนนาฏศิลป์ทั่วไป พอเรียนจบเราก็แสวงหาความรู้ก็เข้ามาเรียนที่กรุงเทพมหานครมาเห็นเค้าแสดงที่โรงละครแห่งชาติ จุดนี้ทำให้รู้จักโขน พอมาเรียนโขนไม่ง่าย การเรียนสมัยก่อนเหนื่อยมากไม่เคยเรียนระบบนี้มาก่อน ถูกตีถูกเคี่ยวเข็ญทำซ้ำ ๆ ทุกวัน แต่เรียนมาแล้วก็ต้องเรียนให้ถึงที่สุด เพราะมีความสนใจในศิลปะวัฒนธรรม ผู้ให้ข้อมูลมีใจรัก ทั้งเหนื่อยท้อแท้มาก คิดอย่างเดียวเรามาแล้วเราต้องสำเร็จก็ผ่านมาได้ การเรียนโขนต้องอาศัยความจำและใฝ่รู้ใฝ่เรียน ฝึกซ้อมต้องสม่ำเสมอมีวินัย

...ความเหนื่อย ความเจ็บ สอนให้เราสู่เรามาจากต่างจังหวัดที่บ้านเราไม่มีสอนเหนื่อยมาก ไม่เคยเรียนระบบนี้มาก่อน ถูกตีถูกเคี่ยวเข็ญทำซ้ำ ๆ แต่เรียนมาแล้วก็ต้องเรียนให้ถึงที่สุด เพราะมีความสนใจในศิลปะวัฒนธรรม เรามีใจรัก...

1.2 โขนนอกระบบโรงเรียน

โขนนอกระบบโรงเรียนในที่นี้ประกอบด้วย โขนชาวบ้านและโขนร่วมสมัย ผู้วิจัยนำเสนอโดยจำแนกเป็นข้อมูลจากครูโขนชาวบ้าน 1 คณะ และครูโขนร่วมสมัย 3 คณะดังนี้

1.2.1 โขนชาวบ้าน

ครูโขนชาวบ้าน 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 2 มีนาคม 2563) ปัจจุบันอายุ 65 ปี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมเขตทวีวัฒนา ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติ เป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่น สาขาศิลปะวัฒนธรรม ได้รับรางวัลครูไทยของแผ่นดิน ปี พ.ศ. 2542

ครูโขนชาวบ้าน 1 ได้ให้มุมมองของการเรียนรู้โขน ในสมัยที่ครูโขนชาวบ้าน 1 เป็นเด็กว่า แรงจูงใจในการเรียนโขน มีจิตวิญญาณอยู่ตั้งแต่เด็ก เริ่มจากการวาดรูปก่อน เห็นคุณลุงโจหลุยทำ ก็วาดตามลุงและจินตนาการไปด้วย ใจก็อยากเป็นตัวนี้ไปด้วย ครูโขนชาวบ้าน 1 ก็แกล้งร้องไปเลื่อย ๆ สุดท้ายเกิดการซึมซับ สำหรับตัวละครที่ ครูโขนชาวบ้าน 1 ชอบคือหนุมาน แต่ไม่มีใครรู้ จากนั้นพาลีได้ไปศึกษาต่อ ร.ร.วัดบางพลีน้อย พอเรียนจบก็มาเรียนทำหัวโขน กับคุณลุง จากนั้นก็ฝึกท่าโขน เพราะสมัยนั้นบ้านครูโขนชาวบ้าน 1 ทำโขนชาวบ้านในระแวกนั้นเรียกว่าบ้านโขน สำหรับชาวบ้านคนไหนที่ว่างก็จะมาฝึกท่าโขน เพื่อไปเล่นโขนตามงานวัด งานศพ หรืองานรับจ้างต่าง ๆ งานโฆษณาด้วย บางครั้งเราต้องจัดละคร เช่น ละครปลาบู่ทอง แก้วหน้าม้า เป็นต้น หรือตามที่ลูกค้าว่าจ้าง ในการเรียนโขนอย่างจริงจังของครูโขนชาวบ้าน 1 เริ่มต้น จากการเรียนรู้จากลุงก่อน โดยเริ่มจากการทำหัวโขน พอทำไปจนเกิดความชำนาญ คุณลุงบอกว่าหัวโขนทำแล้วต้องมีการแสดง ก็สอนท่าเต้นโขนให้ และต้องทำให้ได้ทำควบคู่กันไป คุณลุงจะสอนและแนะนำให้ว่าหัวโขนอันนี้คือตัวอะไร ชื่ออะไร จึงทำให้รู้หลักสูตรและเนื้อเรื่องทั้งหมด เรียนรู้แบบขั้นต้นขั้นพื้นฐาน เพราะคุณตาเป็นโขนหลวงสมัยรัชการที่ 6 ดังนั้น หลักสูตรจะเข้มข้นมากเน้นหนักมากเรียนแบบโบราณเลย เนื่องจากที่บ้านเป็นบ้านโขน ทำหัวโขนเอง เราเริ่มจาการทำหัวโขน แล้วมาเต้นโขน จากนั้นก็มาพากย์โขน คุณลุงสอนให้ครูโขนชาวบ้าน 1 เป็นทุกอย่าง ดังคำกล่าวของครูโขนชาวบ้าน 1 ว่า

...เรามีความเข้าใจในเรื่องโขน ดังนั้นเป็นความรู้ที่ประดับในตัวเราที่เราสามารถถ่ายทอดรู้เรื่องราว โดยสามารถขยาย อธิบาย ถ่ายทอดให้กับคนรุ่นหลังได้ เมื่อก่อนเราจะฝึกด้วยการฟังเทปเพื่อเปิดฟังร้องตาม ปัจจุบันใช้ยูทูปเปิดให้เด็กฟัง งบเราน้อยเราอยากทให้ยิ่งใหญ่ แต่การสนับสนุนไม่มีดังนั้นเราก็เลยหาเครื่องมือที่ลงทุนน้อยมาช่วย เราก็ทำได้นะ...

จึงสรุปได้ว่า ในอดีตเข้มข้นกว่าเพราะโดนตี สมัยนี้ไม่ได้เด็กไม่ถูกขยี้ถูกตามใจทำให้ไม่เก่งเท่าเมื่อก่อน แต่ปัจจุบันทำไม่ได้แล้วเลย เรากับมาทำแรงจูงใจอย่างอื่นแทน เช่น การอธิบายต่าง ๆ ให้เป็นแรงจูงใจให้กับผู้ปกครองเพื่ออนุรักษ์ศิลปะ ต่อยอดในการเรียนรู้ เป็นอาชีพและมีการให้รางวัล ใน 1 ปีก็มีรางวัลให้ การแสดง เรามีเงินให้หมด ความสนใจ และพรสวรรค์ ของแต่ละคนไม่เหมือนกัน เช่นหัวโขนเราจะดูแววเด็กหรือให้รวมกลุ่มเรียนหัวโขน เราก็จัดสรรหาอุปกรณ์ทั้งหมดให้ หลอกให้ทำก่อน ดึงความสนใจหน่อย แล้วค่อยให้ทำหัวโขน เต้นโขนก็เหมือนกัน เราดูความสนใจลักษณะ ของคนเรียน แต่บ้านโขนของครูโขนชาวบ้าน 1 เด็กหรือคนที่มาเรียนจะเล่นเป็นทุกตัวน่ะคืองานนี้ขาดตัวอะไรทุกคนเล่นได้หมด

ครูโขนชาวบ้าน 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 2 มีนาคม 2563) ปัจจุบันอายุ 60 ปี ผู้เชี่ยวชาญด้านช่างประดิษฐ์ศิลป์ การปักชุดโขน นักแสดงโขนนาง และช่างทำหัวโขน โดยทำงานด้านประดิษฐ์ศิลป์มา 30 ปี ปัจจุบันเป็นครูประจำศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมเขตทวีวัฒนา

ครูโขนชาวบ้าน 2 ให้มุมมองว่า การเรียนรู้การทำหัวโขนเป็นวิชาชีพของเรา การที่เราจะทำหัวขึ้นมาสักหัวไม่ใช่อยากทำก็ทำ แต่เราต้องใส่จิตวิญญาณลงไปด้วยหัวโขนถึงออกมาสวยงาม ละเอียด ประณีต การที่เราจะไปร้องรำทำเพลงไม่มีคนดูหรอกเพราะเราแก่แล้ว ถึงเราจะรำดียังไงก็ไม่มีคนดู ก็เปลี่ยนเอาโขนแทน เอาใจใส่กับโขน เพราะโขนต้องใช้มันสมอง ใช้ท่ารำที่ถูกต้อง ต้องตีบทให้ถูก ตามลักษณะคนใบ้ดูดีคนดีดูไม่ได้ แม่ครูเป็นผู้อยู่เบื้องหลัง เป็นผู้คอยดูแลเรื่องชุดโขน ชุดรำ หัวโขน บางทีก็ต้องมาสอนรำ การถ่ายทอดในสมัยนี้ต้องใจเย็นนะ สมัยก่อนเราไปเรียนคุณยายตีเหมือนกันดุ โดนหยิกจนเขียวเลย แม่ครูได้รับการถ่ายทอดจากคุณยายคุณยายเป็นนางรำ เราต้องอดทน แม่ครูเริ่มหัดทำชุดโขนกับคุณแม่เราปักชุดโขนเอง แล้วส่งขายบ้าง ใส่แสดงเองบ้าง เราต้องจำลวดลายให้ได้และต้องกระระยะให้แม่นยำด้วยนะ ไม่งั้นรื้อทำใหม่หมด

...ความสนใจ และพรสวรรค์ ของแต่ละคนไม่เหมือนกัน เช่นหัวโขนเราจะดูแววเด็กหรือให้รวมกลุ่มเรียนหัวโขน เราก็จัดสรรหาอุปกรณ์ทั้งหมดให้ หลอกให้ทำก่อน ดึงความสนใจหน่อยแล้วค่อยให้ทำหัวโขน เต้นโขนก็เหมือนกัน เราดูความสนใจลักษณะ ของคนเรียน แต่บ้านโขนของแม่ครูเด็กหรือคนที่มาเรียนจะเล่นเป็นทุกตัวน่ะ คืองานนี้ขาดตัวอะไรทุกคนเล่นได้หมด...

จึงสรุปได้ว่า การเรียนรู้ของครูโขนชาวบ้าน 2 ได้รับการถ่ายจากคนในครอบครัวและสืบทอดกันมาเลื่อย ต้องมีความอดทดในการเรียนรู้และมีความจำ มีความละเอียด ใส่ใจในการทำงานเพื่อผลงานจะออกมาดี

ครูโขนชาวบ้าน 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 25 กรกฎาคม 2563) ปัจจุบันอายุ 37 จบการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ผลงานปัจจุบันเป็นผู้ช่วยในการสอนโขนประจำศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเขตทวีวัฒนา และสอนดนตรีไทยรับบทการแสดงโขนเป็นทศกัณฐ์ ประสบการณ์ในการแสดงโขนและดนตรี 20 ปี

ครูโขนชาวบ้าน 3 ได้ให้มุมมองว่าสาเหตุที่เลือกเรียนรู้โขน เนื่องจากคุณพ่อได้เปิดบ้านสอนโขนเด็ก เห็นคุณพ่อสอนโขนมาตั้งแต่เด็กเลยก็เลยทดลองเต้นดูก็เกิดความรักในนาฏศิลป์แขนงนี้ อินทรชิตเล่นโขนได้ทุกตัว แต่มีความชื่นชอบมากและถนัดที่สุดคือบททศกัณฐ์ จากนั้นก็ออกแสดงตามงานต่าง ๆ เก็บเกี่ยวประสบการณ์ นอกจากการเล่นโขนแล้วครูโขนชาวบ้าน 3 ก็ได้จัดทำเครื่องโขน เช่น ชุดโขน หัวโขน และอุปกรณ์ต่าง ๆ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากคุณแม่อีกที เนื่องจากครูโขนชาวบ้าน 3 เป็นคนรุ่นใหม่ในการออกแบบงานประดิษฐ์ศิลป์ก็ใช้คอมพิวเตอร์ในการออกแบบช่วย รวมถึงระบบแสง สี เสียง ด้วย จากมุมมองของการแสดงที่ผ่านมา ครูโขนชาวบ้าน 3 ได้ฝึกหัดตัวเอง

เพื่อที่จะเป็นผู้ประสานงานของคณะ แทนคุณพ่อที่อายุมากขึ้น ตอนนี้ได้รับการถ่ายทอดงานในคณะเกือบหมด และสามารถทำงานแทนได้แล้ว รูปแบบการเรียนที่ศูนย์เริ่มจากการให้นักเรียนทดลองฝึกทำหัวโขนก่อน ตามที่นักเรียนชื่นชอบ จากนั้นก็จะเล่าประวัติของแต่ละตัวให้ฟัง พอนักเรียนรู้เข้าใจแล้วก็ฝึกความพร้อมของร่างกาย โดยนักเรียนจะต้องผ่านจุดนี้ไปให้ได้คือ การถีบเหลี่ยม ดัดมือ เต้นแม่ท่า ทุกคนต้องฝึกไม่ว่าจะเป็นชายหรือหญิง จากนั้นก็ฝึกเต้นกัน ทุกคนเล่นเป็นทุกตัว ที่ศูนย์เราจะซ้อมกันประมาณ 3 ชั่วโมงแล้วพัก จากนั้นก็ซ่อมต่อ ที่ศูนย์นี้อินทรชิตเหล่าว่า เราไม่ได้แค่สอนเต้นโขนอย่างเดียว เรายังสอนรำไทยด้วย และผลงานล่าสุดเรามีการจัดการแสดงละครด้วย ที่พึ่งปิดกล้องไปนั่นก็คือละครเรื่องปลาบู่ทอง ดังนั้น นักเรียนที่มาเรียนที่ศูนย์นี้เรียนฟรี และได้ความรู้ที่หลากหลาย สำหรับนักเรียนส่วนใหญ่เป็นนักเรียนระดับประถม มีมัธยมบ้าง และระดับมหาวิทยาลัยก็มีมา ส่วนใหญ่จัดเป็นชมรม

จึงสรุปได้ว่า ครูโขนชาวบ้าน 3 ได้รับความรู้เรื่องภูมิปัญญาโขนจากครอบครัว เพราะครอบครัวเป็นผู้ดำเนินทำการเรียนการสอนโขนอยู่แล้ว ดังนั้นรูปแบบการเรียนรู้จึงค่อย ๆ ซึมซับ และได้รับการถ่ายทอดโดยตรง ทั้งในส่วนของการเต้นโขน การรำไทย และการเล่นดนตรีไทย รวมถึงงานประดิษฐ์ด้วย

1.2.2 โขนร่วมสมัย

คณะที่ 1 เป็นการแสดงโขนแบบการละคร (The Land of Arts) โดยการนำสีมาทาตัวผู้แสดงตามบทบาทของตัวละครในวรรณคดีรามเกียรติ์ แต่ยังคงสวมหัวโขน เป็นการสร้างโขนประยุกต์ ในรูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัยอีกรูปแบบหนึ่ง

ครูโขนร่วมสมัย 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563) ปัจจุบันอายุ 48 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย และการแสดงโขนประยุกต์

ครูโขนร่วมสมัย 1 ได้ให้มุมมองถึงการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนร่วมสมัยว่า การประยุกต์โขนมีหลายรูปแบบ เช่น ทำให้ร่วมสมัย หรือ ทำแบบประยุกต์ ในการแสดงแบบชาวบ้าน แบบโขนสดก็เป็นการพัฒนารูปแบบโขน โดยเอาเทคนิคการแสดงแบบหนังตลุงกับลิเก แต่เอาเครื่องแต่งกายจากโขนไป ครูตีความเข้าใจก่อนว่าโขนไม่อยู่กับที่ มีการปรับปรุงตลอดประยุกต์เข้ากับเหตุการณ์ เทคโนโลยี กลุ่มชน ยุคสมัย จะประยุกต์ ปรับปรุงหรือร่วมสมัยก็ได้ ในกรอบคิดของมันคือโขนแต่ละยุกต์ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ มีความพัฒนาการของมัน คณะไก่แก้วการละครมีการแสดงโขนหลายรูปแบบ แต่เราไม่ทิ้งแบบแผนนะ ยังอยู่อันไหนโขนก็คือโขน แต่อันไหนเป็นการแสดงร่วมสมัยคือการแสดงไม่รวมกัน การเรียนรู้เรารับมาจากครูแล้ว ดัดแปลง ปรับเปลี่ยนใหม่ ใส่ความทันสมัยเข้าไปเรียนว่าการประยุกต์

คณะที่ 2 เป็นการแสดงที่ผสมผสานระหว่างดนตรีร่วมสมัยกับท่าเต้นโขนในแนวของจินตลีลา โดยการแต่งกายได้สวมหัวโขนที่ทาสีขาวและดำเท่านั้น ไม่ได้นำเครื่องโขนมาแต่งทั้งหมด

ครูโขนร่วมสมัย 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 11 มีนาคม 2563) ปัจจุบันอายุ 40 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏศิลปินชำนาญงาน สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีความเชี่ยวชาญด้านแสดงโขนยักษ์ และนักแสดงศิลปกรรมร่วมสมัย

ครูโขนร่วมสมัย 2 ได้ให้มุมมองของการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน ดังนี้ ที่มาเรียนโขนจริง ๆ แล้วไม่ชอบโขนเลย ตอนเด็ก ๆ คุณย่าพามาดูละครรำ ในใจก็อยากเป็นนางรำ อยากรำละคร พอปิดเทอมตอนเรียนประถม ก็มาเรียน ซัมเมอร์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์นี่แหละ แต่เราเป็นผู้ชายไง ครูเลยต้องไปเรียนโขน ตอนเด็กตัวเล็กก็ถูกให้ไปเรียนโขนลิง พอจบ ป.6 ก็มาสอบเข้าเรียนต่อ ม. 1 จนจบ ม.6 แล้วก็ต่อ อนุปริญญา อีก2 ปี แล้วไปต่อปริญญาตรี 2 ปี สมัยนั้นเรียนแบบนี้ แต่ตอน ม.ปลาย ตัวใหญ่ก็เลยถูกเปลี่ยนมาเรียนโขนยักษ์ แต่จริงอยากเป็นพระนะ แต่สรีระไม่ได้ สมัยนั้นคนเรียนน้อยนะ ครูก็เข้าถึงเด็กทุกคน จับท่าได้ทุกคน ตีได้ทุกคน ถ้าถามถึงว่าอำนวยความสะดวกเหรอ ไม่หรอกดุอย่างเดียว ตีให้จำ ทำให้ดู แบบนั้นเลย หรือจะถามว่าอำนวยความสะดวกด้านไหน นอกจากสอนหรือเปล่า ถ้าเรื่องเรียนไม่มี ถ้าออกงานมี ครูก็มาคัดเด็กไปแสดง ใครรำสวยรำเก่งก็ไปงานบ่อย อย่างผมไปทุกงานนะ แต่ผมไม่อยากเรียนโขน อยากเรียนละคร แต่เมื่อได้เรียนแล้วก็ต้องทำให้ดีที่สุด สำหรับสถานที่ก็ถือว่าแคบนะ เพราะต้องเรียนรวมกัน ใต้ตึกใหญ่ แยกพระ แยกลิง แยกยักษ์ เสียงเคาะจังหวะของครูดังมาก เราต้องมีสติตลอด ไม่งั้นผิดท่า จะโดนตี ครูดุทุกท่าน ดุมาก ๆ ตีจริง เวลาท่าเราตั้งวงไม่ดีครูจะมาจับ ครั้งแรกไม่เป็นไร แต่มีครั้งที่สองโดนตีมันเลยทำให้เรารู้ว่าท่านี้ตั้งวงแค่ไหน

....ตัวเราเองเป็นโขนเราไหว้ครูอยู่แล้ว แต่เมื่อเรามาทำร่วมสมัย ถึงแม้หัวโขนที่มาทำการแสดงจะไม่เต็มเครื่องทาสีขาวดำ เราก็ทำการไหว้นะ ก่อนการแสดง คนอื่นที่ร่วมแสดงเขาก็ให้เกียรตินะเขาก็ไหว้ด้วย แต่ไม่ได้จัดชุดใหญ่ จัดเต็มเหมือนไหว้ครูนาฏศิลป์ ก็ถือว่าไหว้นะ แต่ไม่มีครอบครู เพราะเราไม่ได้แสดงโขน เราไม่ใช่โขน แต่เราทำ...

เราเอาโขนมาทำประยุกต์อย่างไร ต้องขอออกตัวก่อนนะครับว่า เราไม่ได้แสดงโขน แต่เราเอาศิลปะของโขนบางส่วนมาทำ เนื่องจากผมเป็นโขน และแสดงโขนมา เป็น 10 กว่าปีนี้ เรียนมา ก็ 10 กว่าปี ตอนไปทำการแสดงกับเกาหลี เค้าก็มีอัตลักษณ์ของเขา เขาเต้น เขาลีลาส เขาแดนท์ เขาบัลเล่ต์ ผมในฐานะคนไทย จะทำไงละผมก็เอาโขนสิ เรามีพื้นฐานอยู่แล้ว ก็เลยเอาโขนมาเล่น โดยเอาท่าพื้นฐาน มาทำ คือ การย่างก้าว การจีบมือ การออกแม่ท่า ประมาณนี้ ก็ได้รับความสนใจจากคนดูน่ะ ถือว่าถ่ายทอดศิลปะผ่านการแสดง ถ้ามองในการแสดงก็ถือว่าเป็นการแลกเปลี่ยนทางศิลปะการแสดงนะ ทำให้เราเห็นถึงความสวยงามของศิลปะการแสดงหลากหลาย

รูปแบบ ของไทยเราก็ทรงคุณค่า ศิลปะแต่ละอย่างแต่ละประเทศ ก็มีความงามของเขานะ ประสบการณ์ในการทำงานร่วมสมัยมานี้ เป็นประสบการณ์ที่ดีนะ ได้เห็น ได้ทำ ได้เข้าใจ ในเรื่องของศาสตร์ และศิลป์ของงาน

...การทำงานร่วมสมัยมีปัญหาหรืออุปสรรคอย่างไร จะตอบว่ามีก็ไม่ใช่ จะตอบว่าไม่มีก็ไม่ใช่ งงมั้ย ที่ตอบว่ามี คือ เรามองว่าคนดูที่ไม่ใช่โขนจะไม่รู้ แต่เมื่อทำการแสดง เรื่อง รามเกียรติ์ ครั้งแรก คนดูชอบและส่งผลให้เค้าไปหาดูต้นฉบับ หรือแบบฉบับ สรุปเราคิดไปเอง ส่วนที่บอกว่าไม่มี คือ แต่ก็มีครูโขนบางท่านมองว่าเราเอาโขนมาทำแปลง แต่สุดท้ายท่านก็ยอมรับนะ มีศิลปะแห่งชาติมาดู ท่านชมและชื่นชอบงานของเรา เราก็ดีใจแล้ว ถือว่าประสบความสำเร็จแล้ว...

จึงสรุปได้ว่า โขนประยุกต์ในรูปแบบของครูโขนร่วมสมัย 2 นั้น เป็นการแสดงร่วมสมัย ไม่ใช่การแสดงโขนทั้งโรง ดังนั้นยังไม่มีรูปแบบของการเรียนการสอน เพียงแต่เป็นการแนะนำสำหรับผู้สนใจเท่านั้น แต่การรับการถ่ายมาจากโขนในระบบโรงเรียน เพื่อมาใช้ในศิลปะกรรมร่วมสมัย เพื่อเกิดการแสดงในอีกมิติหนึ่งเท่านั้น

คณะที่ 3 เป็นการแสดงโขนผ่านหุ่นกระ โดยมีเรื่องราวของรามเกียรติ์ คนเชิดแต่งตัวและรำโขนไปพร้อมกับหุ่น ทำให้หุ่นกับคนเชิดเป็นหนึ่งเดียวกันเป็นการประยุกต์ของแสดงร่วมสมัยมากขึ้น เนื่องจากการเชิดหุ่นในอดีตจะไม่เห็นคนเชิดหุ่น

ครูโขนร่วมสมัย 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 24 ตุลาคม 2562) ปัจจุบันอายุ 48 ปี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย ปัจจุบันดำรง ตำแหน่งผู้อำนวยการโรงละครหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กกะตุ่นหุ่นกระบอกไทย ความเชี่ยวชาญด้านการแสดงโขนผ่านหุ่นกระบอก

ในมุมมองของการเรียนรู้เรื่องโขน ครูโขนร่วมสมัย 3 ให้มุมมองของการแสดงโขนว่าเกิดจากแรงจูงใจความชอบล้วน ๆ ตอนเด็ก ๆ ถ้าเวลามีงานหลวง หรือมหรสพหลวงเช่นงาน เผาศพทหารที่วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน จะต้องมีโขนเล่นตั้งแต่เย็นยันเช้า เล่นกันทั้งวันทั้งคืน สิ่งนี้เป็นสิ่งหนึ่งที่ครูโขนร่วมสมัย 3เห็นโขนแสดงและเกิดการชื่นชอบ แต่พอมาตระหนักดูตัวเองแล้ว ครูโขนร่วมสมัย 3 ไม่สามารถเป็นโขนได้ เนื่องจากสรีระ ด้วยหน้าตาด้วย เพราะอยากเป็นพระเอก สมัยก่อนมันก็เป็นไม่ได้เพราะการคัดเลือกตัวเอกจะเข้มงวดมาก ฉะนั้น ครูโขนร่วมสมัย 3 จึงต้องตัดใจ แต่สิ่งหนึ่งที่ครูโขนร่วมสมัย 3 ได้จากการดูโขนคือลวดลายต่าง ๆ ที่อยู่บนตัวละครโขน ครูโขนร่วมสมัย 3 มองว่าเราชอบวาดภาพ ชอบกิจกรรมฝาผนัง ชอบลายไทย ดังนั้นจึงเอาดีทางวาดลวดลายของตัวโขน จนถึงตอนที่เรียนมหาวิทยาลัย แต่ว่าครูโขนร่วมสมัย 3 เรียนทางด้านของนิเทศน์ศิลป์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ครูโขนร่วมสมัย 3 ก็จะไม่ได้เรียนกิจกรรมโขนโดยตรง ฉะนั้นก็ต้องฝึกฝนด้วยตัวเอง จนวันหนึ่งครูโขนร่วมสมัย 3 ได้ทบทวนตัวเองว่า เราชอบโขนแต่สรีระเราไม่ได้ทำไงดี

จึงได้ไปเห็นเขากำลังเล่นหุ่นกระบอก เลยคิดว่าจะเอาหุ่นกระบอกนี้แหละมารำโขนแทนเรา จึงได้ตัดสินใจไปเรียนเชิดหุ่นกับครูชื่น สกุลแก้ว ศิลปินแห่งชาติด้านหุ่นกระบอกไทย พอเรียนไปจนชำนาญแล้ว ครูโขนร่วมสมัย 3 ก็นึกถึงคนเชิดต้องมีอารมณ์ร่วมกับหุ้น ดังนั้นต้องก้าวย่างแบบโขน ก็เลยปรึกษากับครูธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งท่านเป็นพระเอกแสดงเป็นพระรามของโขนสมเด็จพระนางเจ้าฯ ท่านมาช่วยดูท่าทางให้เราก็ไปเรียนรู้จากท่านแต่ไม่ได้เป็นการฝึกโขนโดนตรงเอาให้รู้ว่า ภาษาท่าทางเค้าทำกันอย่างไร ท่านก็อธิบายให้เราฟังหรือว่าถ้าเรามีอะไร สงสัยเราก็มักจะถามท่านเสมอว่า ท่านี้มันรำอย่างไร ถ้าเป็นโขนต้องรำอย่างไร จนตอนนี้เราก็รำหุ่นได้ ถามว่าสวยมั้ยก็สวยในระดับหนึ่ง ซึ่งครูโขนร่วมสมัย 3 ได้กล่าวว่า

...สมาธิก็คือการฝึกความอดทนนะ คุณจะเรียนโขนคุณต้องอดทนนะ ได้โขนมาพัฒนากับการแสดงหุ่น ในปัจจุบันมีการแสดงอยู่สองแบบคือแสดงแบบอยู่ในฉากโดยที่ไม่เห็นตัวเลย และแสดงแบบเห็นตัวด้วยคือแบบเป็น contempt คนดูหุ่นก็จะเห็นเราเชิดไปด้วย ฉะนั้น สิ่งที่เรางจะได้คือ เราได้ การตั้งท่าทางให้มันเหมือนกับโขนละคร...

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า การเรียนรู้นั่นเกิดจากความชื่นชอบในโขน แล้วไม่สามารถเรียนได้จึงใช้หุ่นเล่นแทน โดยการผสมระหว่างคนเล่นกับหุ่นให้ไปในทิศทางเดียวกัน ได้มีการฝึกรำโขนจากครูโขน และฝึกเชิดหุ่นจากครูเชิดหุ่นกระบอก ผ่านการฝึกฝนอย่างหนักจนเป็นนักเชิดหุ่นระดับต้น ๆ ของประเทศไทย

จากมุมมองของครูโขนจารีต ครูโขนชาวบ้าน และครูโขนร่วมสมัย สามารถสรุปกระบวนการเรียนรู้ได้ 8 ประเด็น ดังนี้

1. กระบวนการเรียนรู้ 8 ประเด็น ดังนี้

1.1 หลักการอาศรมศึกษา โขนศิลปกรรมชั้นสูงของไทย มาตั้งแต่อดีตและโขนมีจารีตที่ชัดเจน แต่โขนไม่ใช่กฎหมาย เพียงแต่โขนมีแบบแผนของการถ่ายทอด มีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนมีหลักการศึกษาแบบอาศรม โดยเห็นว่าตนเองมีครูที่เข้มงวดและเมตตาเหมือนพ่อแม่ จัดการเรียนการสอนในแบบเรียนตัวต่อตัวและทำตามครูด้วยบรรยากาศการเรียนการสอนที่เรียนรวมกันของผู้เรียนทั้งหมดแบบครอบครัว

...ในการเรียนรู้โขน มีหลักการเรียนการสอนแบบความสัมพันธ์ใกล้ชิด ระหว่างครูกับลูกศิษย์ ครูจะสอนวิธีการให้ทั้งหมด โดยเฉพาะหลักการแสดงที่สำคัญ เช่า การเข้าออกโรงละคร เข้าซ้ายออกขวา หลักในการใช้พื้นที่เวที เช่น โขนจะมีหลักที่ชัดเจนเช่นการเท้าฉากการตรวจคน การรำหน้าพาทย์เพลงต่าง ๆ เรื่องของการผสมผสานอาจมีการปรับบ้าง...

(ครูโขนจารีตที่ 6, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...ครูรักศิษย์เสมือนลูก ครูให้หลักการวิธีการปรับให้เข้ากับบริเวณที่เราจะเล่น มีกรอบอยู่แล้วแต่จะมีการปรับให้เข้ากับสถานการณ์นั้น แต่เดิมโขนมันหนีรามเกียรติ์ไปไม่พ้น แต่ปัจจุบันเรานิยมหาอะไรใหม่ ๆ ขึ้นมาเอามาเล่นมันก็เป็นภูมิปัญญาใหม่ ๆ ในการคิดตอนคิดสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมามันเป็นภูมิปัญญา...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

1.2 แรงจูงใจของผู้เรียน โขนศิลปะที่ทรงคุณค่า เราต้องรักในงานศิลปะการแสดงก่อน ต้องมีความชื่นชอบ มีความรัก มีความผู้พันธ์ในศิลปะนาฏศิลป์ ตามที่รามได้แสดงความคิดว่า

...การแสดงละคร ครูมีโอกาสแสดงมาตั้งแต่เด็กและได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวเป็นส่วนที่อยากให้เล่นโขน...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...บ้านผมมีการรวมรุ่น พ่อ อา ลุง มารวมอยู่ที่บ้านเรา ที่นี่เป็นแหล่งเลยก็ว่าได้ ทุกอย่างเกิดขึ้นที่บ้าน เราก็เห็นอยู่แล้วว่าเป็นโขน เห็นมาตั้งแต่เด็ก ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

...บ้านครูถ่ายทอดความเป็นโขน ส่งมอบการเรียนรู้มาตั้งแต่เด็ก มันเลยเกิดความรักในอาชีพ บางทีเราก็มองว่ามันอยู่ในสายเลือดก็ว่าได้ ทั้งคุณพ่อและคุณแม่เป็นศิลปินเหมือนกัน แต่สุดท้ายมันก็เกิดจากความรักในนาฏกรรมนั่นเอง...

(ครูโขนจารีตที่ 6, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

1.3 รูปแบบการเรียนการสอน โขนมีรูปแบบการเรียนเฉพาะ มีการฝึกหนักมาก ร่างกายต้องแข็งแรง แข็งแกร่ง มีวินัย นักเรียนต้องอดทน ดังที่ลักษณ์ได้กล่าวไว้ว่า

...โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ทุกอย่างขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร สังกัดกระทรวงศึกษา พอจบ ป.4 ก็เข้า ป.5 ก็เรียนไปเรื่อย ๆ แต่โขนมีการเรียนเป็นคะแนน เพื่อให้ถูกย่ำอยู่อย่างนี้ เพื่ออะไรครับ ก็เพื่อปลูกฝังพื้นฐานแน่น ตั้งไข่แน่น มีความจดจำที่ไม่สามารถจะไม่มีวันลืมเลือนเลย เรียนเหมือนทั่ว ๆ ไป...

(ครูโขนจารีตที่ 6, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...ในการเรียนโขน มีทั้งสามัญ และวิชานาฏศิลป์ เรียนวันละ 7 ชั่วโมง หักไปแล้ว 2 ชั่วโมง คือเรียนวิชานาฏ ก็คือนาฏศิลป์ ทุกวันต้องเรียนแบบนี้ นอกนั้นก็เรียนวิชาสามัญก็เรียนตามปกติเหมือนสายอื่นที่ต้องเรียนกัน...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...ศาสตร์ด้านนี้ต้องมีกระบวนการผ่านจากขั้นพื้นฐานขึ้นมาก่อนถึงตั้งไข่ ตัวยักษ์ตัวลิง ก็ต้องมีการจีบเหลี่ยม พระก็มีจีบเหลี่ยม แต่ว่าลิงไม่มีการดัดนิ้ว แต่พระต้องดัดมือเพื่อให้มืออ่อนมือสวย รุ่นพี่ก็จะดูแลรุ่นน้องนี่คือความเอื้ออาทรต่อกันเพื่อนก็ช่วยกัน ไปงานดึก ๆ กลางคืนอดก็อดด้วยกัน กินก็กินด้วยกัน มีทุกข์มีสุขมีสนุกมีเศร้ากันหมดทุกคนนี่คือพวกนาฏศิลป์...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

...นอกเวลาครูเขาก็จะปล่อยบ้างแต่ก็อยู่ในระเบียบเรียบร้อย ถ้าทำผิดอะไรก็ต้องลงโทษเหมือนกัน เมื่อก่อนในการเรียนจะแยกเอก เอกโขนลิง เอกโขนยักษ์ เอกโขนพระ เมื่อก่อนครูจะเลือกเลย แล้วมักไม่ค่อยผิด สมมุติสอบเข้าได้ 100 คน ครูก็จะคัด ครูที่เป็นตัวพระ หรือท่านอื่น ๆ ก็จะมาดูเด็ก แต่จะให้ครูพระเลือกก่อน หลักจากนั้นก็ครูยักษ์ ครูลิง มาพร้อมกัน พ่อครูต่างก็ดัดมือดูหน้าตาดูใบหน้า โดนลิขิตตั้งแต่เข้ามาแล้ว...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

1.4 ลักษณะครู ความเป็นโขน ซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูง และเป็นการแสดงในเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์ ทำให้ครูผู้สอนต้องเข้มงวด และสร้างมาตรฐานของสืบทอดให้เป็นแบบอย่างและความศักดิ์สิทธิ์ ดังที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้กล่าวไว้ว่า

...ครูมีความตั้งใจในการถ่ายความรู้มาก ครูดูแลเหมือนลูก เข้มงวด และเจ้าระเบียบมาก...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...ครูสมัยก่อนดำแรง สอนแรง ตีแรง แต่รักลูกศิษย์มาก ครูทุกท่านจะดุมาก แต่ลูกศิษย์จะไปข้างบ้านครู เราอยู่กันเป็นครอบครัวใหญ่ ครูเป็นเสมือนพ่อแม่...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...การสอนของครูสอนแบบมีเมตตา เวลาด่าก็ด่าให้ ตีให้จำ แล้วครูก็จะทำให้ดู แต่ครูบาอาจารย์ไม่ได้เกลียดชัง ต้องการให้เราได้ดี เหมือนที่ท่านถูกฝึกมาเป็นวัฏจักร แล้วท่านก็นำมาฝึกเรา ที่สำคัญคือ ให้เรารู้จักระเบียบ มีวินัย มีความอดทน...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อว 1 กุมภาพันธ์ 2563)

1.5 บรรยากาศการเรียนการสอน สมัยก่อนการเรียนการสอนยังไม่พัฒนา รูปแบบก็สอนเน้นปฏิบัติ พื้นที่ในการสอนก็ใช้ที่โล่งแจ้งเป็นที่เรียน เสียงเคาะจังหวะดังเป็นระยะ นักเรียนต่างเรียนรวมกันเพียงแยกกลุ่มออกตามบท พระ ยักษ์ ลิง นักเรียนต้องใช้สมาธิมาก ดังที่ครูโขนหลายท่านได้กล่าวว่า

...บรรยากาศ เป็นห้องโถงยาว แบ่งสัดส่วนเป็น พระ ยักษ์ ลิง พวกนางก็จะไปอยู่อีกตึกหนึ่ง แผนเราก็มีพระ โขน มียักษ์ มีลิง ถึงเวลาก็เรียนไป ยักษ์ก็เคาะไป ลิงก็เคาะไป พระก็เคาะไป มีทั้งภาคเช้า และภาคบ่ายอยู่ที่ว่าใครอยู่ชั้นไร ถ้าชั้นสูงก็อาจอยู่ภาคบ่าย ถูกฝึกรวมกันแต่ก็แยกล๊อคกัน...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...การเรียนทั้งเหนื่อย ท้อแท้มาก บรรยากาศการเรียนสมัยนั้น เราต้องจำท่าให้ได้ ตั้งใจมากเพราะครอบครัวเราคือโขน ที่สำคัญเรามองแต่คนที่เก่ง เพราะการปฏิบัติก็รู้เอง เพราะคนเก่งมันจะมองครู ถ้าคนที่ไม่รู้ ก็ยกตามแบบแผนอย่างเดียว แต่ลีลาไม่ดี เราต้องเอาผสมมาเป็นของตนเอง หยิบมาเพื่อทำให้เข้ากับตัวเองว่าแบบไหนที่เราทำอยู่มันใช่ยังไง เอามาทำลีลาเป็นของตัวเอง...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

...การเรียนโขนบางทีก็มีการช่วยเหลือระหว่างเพื่อนเป็นการสอนท่ายากให้กัน เพื่อนตามกันมาสอบ เพื่อนชวนกันออกงาน ไม่รักไม่เรียกเข้าทีมด้วย แต่ส่วนใหญ่ก็รักกันนะ เราเป็นกลุ่ม ไปเป็นกลุ่ม เรียนเป็นกลุ่ม เกิดความผูกพันอย่างที่บอกมันจบไปแต่ละรุ่นแต่มันจะต้องนึกถึงเรา เหมือนกับเรานึกถึงครูเราทุกคนจะไปหาครูถึงบ้านรดน้ำดำหัวในช่วงสงกรานต์ ถือว่าเป็นรวมพี่รวมน้องรวมเพื่อน...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

1.6 ความสามารถในการเรียนรู้ นักเรียนสมัยก่อนสิ่งที่จำเป็นในการเรียนรู้ คือ ความจำ ความอดทน และความมีใจรักในนาฏศิลป์ ดังที่

...การเรียนการสอนโขน สมัยก่อนมีโรงเรียนที่เดียวคือ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นักเรียนส่วนใหญ่ไม่มีไปเรียนที่อื่น แต่การเรียนรู้ก็ได้ครอบครัวสอน เพราะบางครอบครัวเป็นนักแสดงโขนอยู่แล้ว...

(ครูโขนจารีตที่ 6, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...สำหรับการเรียนรู้เทคนิคต่าง ๆ ก็ได้จากลักจำเอาตอนแสดงไปแสดงโขนหน้าไฟบ้าง เก็บเกี่ยวจากครูอาจารย์ที่โรงละครแห่งชาติบ้าง...

(ครูโขนจารีตที่ 7, สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563)

...การลักจำบ้าง แอบดูรุ่นพี่บ้าง สิ่งสำคัญอีกอย่างคือการจดบันทึกไว้ แล้วเราต้องมาซ้อมทุกวัน วันละหลายชั่วโมง นำความรู้ที่ได้ดูได้เห็นมาปรับให้เป็นลีลาของเราเอง...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...การเรียนโขนถ้าคัดลอกเค้าหมดบ้างอย่างไม่เหมาะกับเรา เพราะสรีระของคนไม่เหมือนกัน บ้างคนแขนยาว บ้างคนแขนสั้น ตั้งวงก็สวยต่างกัน เป็นต้น...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

1.7 วิธีการเรียนรู้ นักเรียนสมัยก่อนมีเทคนิคการเรียนรู้ต่างกันไป แล้วแต่วิธีการของใครของมัน ดังที่

...การเรียนรู้โขน ส่วนใหญ่ก็จะจำท่าจากครู หรือที่เรียกว่า ต่อท่าจากครู หลังจากที่ครูต่อท่าให้ เราก็ไปฝึกออกท่า...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...เริ่มจากท่าพื้นฐาน จนไปถึงแม่ท่าต่าง ๆ ที่ครูต่อให้ ซ้อมทุกวัน วันละหลายชั่วโมง บางครั้งเราก็เรียนรู้จากการแสดงจริง เวลาออกงานทุกอย่างปรับได้ การแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้า ถือว่าเรียนรู้จากประสบการณ์ด้วย...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...การเรียนโขนสมัยก่อนเราจะได้เรียนรู้ทั้ง จากครู จากรุ่นพี่ จากเพื่อน เทคนิคแต่ละคนไม่เหมือนกัน เราต้องอาศัยความรู้จากหลายคน มาปรับให้เป็นเรา...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

1.8 การใช้แหล่งเรียนรู้และใช้สื่อเรียนรู้ ในการเรียนรู้นั้น ผู้เรียนมีแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญ ซึ่งได้แก่ ครู เพื่อน รุ่นพี่ เป็นแหล่งรู้ที่สำคัญ ส่วนสถานที่ไม่ว่าจะเป็น โรงเรียน ศูนย์อนุรักษ์ศิลปวัฒนะธรรม หรือบ้านครูก็เป็นแหล่งเรียนรู้ได้เช่นกัน

...พอเราโตเราก็จะไม่รู้เลยว่าโขนกับละครมันไม่เหมือนกัน เราโตแล้วเราถึงรู้เพราะเราได้มาศึกษาแบบนี้พอเราศึกษาแล้วเราจะรู้ว่าจริง ๆ แล้วเราต้องวิเคราะห์ ทำไมมันถึงจะต้องแตกต่างกัน ทำไมมันถึงไม่ใช้แบบหลักการเดียวกัน เพราะนั้นเวลาเราสอนเด็กเราก็จะอธิบายว่าที่มาที่ไปเป็นอย่างไร...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

ตารางที่ 2 สรุปข้อค้นพบที่ 1 การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขน

กระบวนการเรียนรู้	โขนในระบบโรงเรียน	โขนนอกระบบโรงเรียน			
	โขนจารีต	โขนชาวบ้าน	โขนร่วมสมัย		
			คณะที่ 1	คณะที่ 2	คณะที่ 3
1. หลักการอาศรมศึกษา	ครูเป็นเสมือนพ่อแม่ และมีเมตตาต่อลูกศิษย์	ครูเป็นเสมือนพ่อแม่ และมีเมตตาต่อลูกศิษย์	ครูเป็นเสมือนพ่อแม่ และมีเมตตาต่อลูกศิษย์	ครูเป็นเสมือนพ่อแม่ และมีเมตตาต่อลูกศิษย์	ครูเป็นเสมือนพ่อแม่ และมีเมตตาต่อลูกศิษย์
2. แรงจูงใจของผู้เรียน	มีความรักและชื่นชอบในโขน	มีความรักและชื่นชอบในโขน	มีความรักและชื่นชอบในขน	มีความรักและชื่นชอบในโขน	มีความรักและชื่นชอบในโขน
3. รูปแบบการเรียนการสอน	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู
4. ลักษณะครูผู้ถ่ายทอด	ครูเข้มงวด และเมตตาเหมือนพ่อแม่	ครูเข้มงวด และเมตตาเหมือนพ่อแม่	ครูเข้มงวด และเมตตาเหมือนพ่อแม่	ครูเข้มงวด และเมตตาเหมือนพ่อแม่	ครูเข้มงวด และเมตตาเหมือนพ่อแม่
5. บรรยากาศการเรียนการสอน	เรียนรวมกัน และแยกเป็นกลุ่มเฉพาะ	เรียนรวมกัน และแยกเป็นกลุ่มเฉพาะ	เรียนรวมกัน และแยกเป็นกลุ่มเฉพาะ	เรียนรวมกัน และแยกเป็นกลุ่มเฉพาะ	เรียนรวมกัน และแยกเป็นกลุ่มเฉพาะ
6. ความสามารถในการเรียนรู้	มีความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัย	มีความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัย	มีความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัย	มีความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัย	มีความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัย
7. วิธีการเรียนรู้	การจดบันทึก จดจำท่ารำ และขยันฝึกซ้อม	การจดบันทึก จดจำท่ารำ และขยันฝึกซ้อม	การจดบันทึก จดจำท่ารำ และขยันฝึกซ้อม	การจดบันทึก จดจำท่ารำ และขยันฝึกซ้อม	การจดบันทึก จดจำท่ารำ และขยันฝึกซ้อม
8. การใช้แหล่งเรียนรู้ และใช้สื่อเรียนรู้	ครู เพื่อน รุ่นพี่ เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู เพื่อน รุ่นพี่ บ้านครูเป็นแหล่งเรียนรู้	ครู เพื่อน รุ่นพี่ บ้านครูเป็นแหล่งเรียนรู้	ครู เพื่อน รุ่นพี่ เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู เพื่อน รุ่นพี่ บ้านครูเป็นแหล่งเรียนรู้

2. การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน

นอกจากการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขนแล้ว ครูโขนยังมีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนให้ผู้เรียนโดยแบ่งเป็น ครูโขนจารีต ครูโขนชาวบ้าน และครูโขนร่วมสมัย ดังนี้

2.1 โขนในระบบโรงเรียนหรือโขนจารีต

ครูโขนจารีตที่ 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) กล่าวถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนว่า การเรียนการสอนในปัจจุบันและในการสอนที่ผ่านมาทำให้มีประสบการณ์ในเรื่องของการถ่ายทอดความรู้ด้านโขน โดยผู้ให้ข้อมูลอธิบายว่า “การจะทำท่าใดท่าหนึ่งให้นักเรียนดู แต่นักเรียนไม่เข้าใจแล้วเราไม่รู้จะอธิบายเขายังไง ให้นักเรียนทำตามอย่างที่เราต้องการได้ยังไง ทำให้เรามองตัวเองใหม่ว่า” เราต้องแก้ปัญหาอย่างไร ปัญหามันคืออะไร และทำไมนักเรียนถึงทำตามไม่ได้ หรือต้องอธิบายเป็นขั้นตอนใหม่ ผู้ให้ข้อมูลจึงใช้วิธีในการถ่ายทอดแบบย้ำสอน โดยจัดเป็นแบบหนึ่ง.. สอง...สาม โดยให้นับในใจ เช่น การส่ายไหล่คือต้องส่ายแค่นี้แต่รามจะอธิบายและทำให้ดูแล้วให้นักเรียนทำ ซึ่งเป็นตัวอย่างหนึ่งที่รามต้องหาวิธีแก้ปัญหาให้นักเรียนเข้าใจในสิ่งที่อธิบาย โดยการหารูปแบบ วิธีการสอนแบบอื่น ๆ มาช่วย โดยการฝึกให้นักเรียนเข้าให้ถึงอารมณ์ของการแสดง ในที่สุดนักเรียนก็ทำได้ แต่มีปัญหาอีกอย่างคือนักเรียนที่ผู้ปกครองชอบแต่นักเรียนไม่ชอบ ผู้ให้ข้อมูลมองว่าปัญหามากเพราะนักเรียนมาเรียนตามหน้าที่ นักเรียนไม่รู้จะเรียนไปทำไรไม่มีเป้าหมาย ซึ่งเป็นปัญหาอยู่ในปัจจุบัน สำหรับการถ่ายทอดความรู้ ผู้ให้ข้อมูลกล่าวถึงครูผู้สอนต้องสามารถถ่ายทอดถึงแก่นของการแสดงของตัวละครให้ได้ ผู้ให้ข้อมูลกล่าวถึงการถ่ายทอดอารมณ์ให้นักเรียนเข้าใจว่าสิ่งที่เขากำลังแสดงกำลังเรียน สื่อถึงอะไร นักเรียนเข้าใจถูกต้องหรือไม่ เขามีความเข้าใจถูกต้องหรือไม่ ตีความตัวละครถูกผิดมากน้อยแค่ไหน หัวใจความสำคัญอย่างไร เราต้องให้ผู้เรียนเข้าถึงตัวละครนั้นให้ได้มากที่สุดเท่าที่ให้มากได้ ในการแสดงต้องสื่อว่านั่นคือตัวละครไม่ใช่ตัวเรา แต่ถ้าจะสื่อให้เห็นตัวเราก็สื่อด้านเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ของท่าเราเอง เช่น คนนี้รำละเอียด คนนี้รำโก้ มันจะเป็นอัตลักษณ์ประจำตัว แต่ว่าตัวศิลปินที่เข้าถึงตัวละครได้นั้น ครูต้องสร้างหรือชี้ทางให้นักเรียน ส่วนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ขณะที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดก็ต้องสร้างมาตรฐานของการสอนและการถ่ายทอดโดยปรับให้ตรงยุคสมัย และสร้างให้นักเรียนมีความรักในศิลปะนาฏกรรมเข้าถึงอารมณ์ของการแสดงและตัวละคร ถ้านักเรียนไม่รักเขาก็เรียนไปวัน ๆ ก็ไม่ได้อะไรเลย แต่ถ้าเขาเรียนด้วยใจ สิ่งที่ตัวเขาเองจะได้รับคือความประสบความสำเร็จในการเรียนศิลปโขน ยิ่งเข้าถึงเข้าถึงตัวละครได้ ใช้ตัวพระรามเป็นตัวอย่างในการเรียนทุกวิชา ที่ผู้ให้ข้อมูลประสบความสำเร็จจนถึงปัจจุบันนี้ คือต้องเรียนด้วยใจ ถ้าใจรักก็พร้อมที่จะทำออกมาอย่างดี ซึ่งในขณะที่บางคนเรียนไปแค่นั้นเองเรียนไปวัน ๆ ก็ไม่เหมือนกับที่เราเรียนด้วยใจไม่เหมือนกันในการสอน ผู้ให้ข้อมูลจะสอนโดยให้นักเรียนทำจนกว่าเขาจะทำได้แบบย้ำสอน ซึ่งเป็นแบบก่อนทั้งทำให้ดูทั้งบรรยายทั้งพูดเพิ่มแล้วดูนักเรียนคอยแก้ปัญหาให้ เพราะเวลานักเรียนทำแล้วทำแล้วเขาทำไม่ถูกต้องแก้จนกระทั่งเขาทำถูก ดังนั้นผู้ถ่ายทอดต้องศึกษา แก้ปัญหาให้เป็น และเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับนักเรียนด้วย

ครูโขนจารีตที่ 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) ได้ให้มุมมองของการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนว่า ในการถ่ายทอดความรู้ ยังใช้รูปแบบเดิมในการถ่ายทอดและยังผสมผสานการแสดงแบบใหม่ให้เข้ากับยุคสมัย แต่การรำนำให้ดูโดยใช้เทคนิคอื่นช่วย เช่นให้นักเรียนค้นข้อมูลมาแล้วครูเสริมจุดอ่อน ตัวนางอาศัยความอ่อนช้อย มีท่ารำไม่มากแต่ต้องเน้นหนัก เข็มแข็ง สวยงาม สำหรับการเรียนการสอนในปัจจุบัน เป็นการเรียนต่อให้จบ ๆ เสร็จสอบก็จบไม่ทบทวน ทำให้เวลาครูบอกให้รำเพลงเดิมนักเรียนรำไม่ได้ นักเรียนไม่ทวนท่า ทำให้เป็นปัญหาในการเรียนในปัจจุบัน ซึ่งปัจจุบันใช้ระบบการเรียนเป็นหน่วยกิต ยิ่งทำให้นักเรียนมีเวลาเรียนเวลาซ้อมน้อยลง ดังนั้นครูผู้สอนต้องทำงานหนักขึ้น และต้องแก้ปัญหาให้นักเรียน ผู้ให้ข้อมูลมองว่านักเรียนสมัยนี้ความจำสั้น ครูต้องดึงเอาความสามารถเฉพาะตัว และความศรัทธา ผลงาน ความอดทน มาถ่ายทอดเพราะนักเรียนแต่ละคนมีความจำและความสามารถไม่เท่ากัน ความช้าความเร็วไม่เท่ากัน ยุคสมัยใหม่เราต้องหาอะไรเติมให้นักเรียน เช่น ความรู้ประวัติศาสตร์ เล่าประสบการณ์ของครู ว่าเราเรียนมายังไง ดึงความสนใจและความอยากเรียนเพื่อเป็นแรงจูงใจให้นักเรียนสนใหญ่ก็จะสนใจมาก สำหรับการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนนั้น ครูที่ถ่ายทอดให้ศิษย์สมัยใหม่ การเปลี่ยนแปลงที่ทำให้ผู้สนใจได้เรียนรู้ได้หลากหลาย เราสามารถเปิดโซเชียลดูได้แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาโขน ศึกษาจริง ๆ ต้องหาตัวบุคคลให้ได้ก่อน แล้วก็ต้องมีคนที่มีความเข้าใจลึกซึ้งที่แท้จริงบางครั้งโซเชียลก็ให้ข้อมูลที่ไม่ถูกต้อง ซึ่งตรงนี้อันตรายมากเพราะข้อมูลบางอย่างไม่มีคนตรวจตรา เรารู้ได้จากที่ให้เด็กทำรายงานว่าข้อมูลที่ได้มามันไม่ถูกต้องครูก็แก้ให้ แต่บางคนที่ไม่รู้ก็เข้าใจผิด ๆ อยากให้อ่านตำราครูบาอาจารย์ที่น่าเชื่อถือ และเป็นครูจริง ๆ ไม่ใช่ครูยูทูปอย่างเดียว

ครูโขนจารีตที่ 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563) กล่าวถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนครูโขนจารีตที่ 3 ได้แสดงมุมมองของการเป็นครูผู้ถ่ายทอดว่า รูปแบบการเรียนการสอนในปัจจุบันประสบการณ์ ในโขน ได้ปลูกฝังกับครูมานานเราเห็นภาพที่ครู สอนลูกศิษย์ให้ทำแบบไหน เช่น ครูแช่ท่ายังไงครูดุครูด่ายังไง อาจใช้คำหยาบสมัยก่อนยังใช้กันแบบง่าย ๆ อยากบอกให้ว่าการเรียนโขนมันเป็นทักษะคือความชำนาญกว่าจะเกิดความชำนาญคือมันต้องทำซ้ำ เราจำกระบวนการของครูว่ากับเด็กคนนี้เราจะสอนเขาด้วยวิธีการใดเด็กบางคนมันช้า บางคนเร็ว เด็กเร็วก็ไปแล้วเด็กช้าก็มันไม่ได้ใช้วิธีการแบ่งเป็นกลุ่มคนเร็วก็มาทวนให้เพื่อน ทำทุกอย่างเพื่อให้เขาได้ ตัวครูผู้สอนเอง สิ่งแรกเลย ต้องมีใจรัก แล้วต้องมีความรู้ด้วยนะ ไม่ใช่ว่าใจรักแล้วไม่มีความรู้คุณก็สอนเขาไม่ได้อย่างแรกเลยใจเราต้องมาก่อนถ้าใจเราไม่เอามีความรู้ยังไงก็ถ่ายทอดถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนโขนไม่ได้แต่ในใจรักที่อยากเป็นครูหน้าที่ของครูคือสั่งสอนเราจะต้องสั่งและสอนให้กับลูกศิษย์เรามีความรู้ เวลาที่ลงมาสอนในระยะเวลา 2-3ชั่วโมงก็ต้องทุ่มทมันเป็นวิธีการและขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคลด้วยวิธีการสอนแต่ละคนก็ไม่เหมือนกันบางคนพูดกับนักเรียนนิ่ม ๆ แต่สำหรับครูบางท่านไม่ได้ต้องดุดันตี สมัยใหม่ ๆ นะเพราะได้รับการถ่ายทอดมาอย่างนั้นครูบาอาจารย์ตีเรามาอย่างนั้น เพื่อให้เราจำมันก็เลยฝังแล้วทำ

ถามว่ามันเหมือนกับทหารที่มันซ่อมการไหมก็มีส่วนเพราะได้รับการถ่ายทอดมาอย่างนั้นพอเราสอนให้เขาก็ทำเป็นเหมือนกับเรามันไม่ได้อยู่กันแค่ 1-2 ปี อยู่ 10-11 ปี หลัง ๆ มา 8 ปี ระหว่างเรียนเขาอยู่กับเรามากกว่าพ่อแม่อีกใน 1 วันแล้วมันจึงเกิดความรักระหว่างครูกับลูกศิษย์ไปสังเกตดูได้เลยว่าในวิทยาลัยนาฏศิลป์ความผูกพัน มันจะผูกพันระหว่างครูกับนักเรียนครูที่สอนศิลปะทุกแขนงนักเรียนจะมีความผูกพันธ์กันมากกว่าครูที่สอนวิชาอื่น สิ่งแวดล้อมในการก็สำคัญนะ เรียนรวมกันก็ดีนะกดดันดีคือออกท่าผิดไม่ได้โดนตี ก็อายเพื่อน ดังนั้นเราต้องแม่นท่า สมัยก่อนเครื่องมือทางการศึกษา ไม่หรอกครับจำจากครูเลย สมัยนี้ก็มีเครื่องช่วยเยอะ การวางท่าเป็นตัวหนุมาน ตัวยักษ์ เป็นตัวพระราม ก็จะต้องเปิดวิดีโอให้เขาดูบ้างเพื่อให้เขาดูว่าสมัยก่อนเขาทำท่าอย่างนี้สมัยนี้มันทำยังไงมันต่างการตรงไหนให้ดูแค่บางอย่างเอง แต่ในขณะเดียวกันเด็กบางคนก็พัฒนาตัวเองบางทีไปดูยูทูปบ้างอะไรบ้างบางทีมันก็ผิดพลาดเราก็มาแก้ไข สื่อมีที่เป็นส่วนดีและเสีย ส่วนเสียเราก็มาปรับท่าให้ถูกต้องตามแบบสำหรับการถ่ายทอดสู่นักเรียนในปัจจุบัน เนื่องจากระบบการศึกษามันเปลี่ยนพอเปลี่ยนหลักสูตรมันต้องพัฒนาใหม่ทำให้มันสอดคล้องหรือเพื่อให้มันเร็วขึ้น หลักสูตรจริงในสมัยก่อนเรียน 11 ปี เราได้ขนาดแต่ปัจจุบันนี้เรียน11ปีเหมือนกันมันได้ไม่หมดเท่าเราเนื่องจากพอมาเรียนเสร็จแล้วมันมาลดเวลาบ้างก็เขียนหลักสูตรให้สอดคล้องจะมีผลตอนมาอัด ๆ ไว้เราจะต้องต่อให้จบภายใน 1 เทอมอะไรแบบนี้ คือได้แค่ท่า บางคนไม่ได้เลยหลาย ๆ อย่างด้วย และไม่ได้ทำซ้ำ อย่างที่บอกตั้งแต่แรกถ้าเรียนแต่ก่อนเรียนยาว ๆ มันต่างกันเพราะว่าหลักสูตรเป็นกำหนดทำให้การเรียนการสอนมันเบาลงไป อีกประเด็นคือจำนวนนักเรียนเพิ่มขึ้นทำให้การสอนไม่ทั่วถึงและความเข้มขนน้อยลง

ครูโขนจารีตที่ 4 (สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563) กล่าวถึงการถ่ายทอดถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนโขนว่า เมื่อผ่านจุดของการเป็นนักเรียนแล้ว มาเป็นผู้ถ่ายทอดบ้างทำให้ผู้ให้ข้อมูลมองว่ารูปแบบการสอนโขนแบบเดิมก็อยู่แล้วในยุคนั้น แต่มายุคนี้สอนแบบเดิมนักเรียนมีความอดทนน้อยความจำสั้นมากทำให้มีปัญหาในการสอนมาก การที่เป็นศิลปินไปสอน สำหรับคนที่เป็นครูไปสอนต่างกับคนที่เป็นศิลปินไปสอน การมองการใช้สายตาส่งความรู้สึก ครูบาอาจารย์สมัยก่อนท่านไม่รู้หรอกว่าทำไม ทำแบบไหน เราจะเห็นได้จากการแสดงว่าทำไมคนบางคนมีเสน่ห์จัง เรื่องแบบนี้ฝรั่งเค้ารู้ก่อนเราแล้ว ดังนั้นศิลปินเขาสอนด้วยการให้นักเรียนรู้จักการใช้อารมณ์ แต่ครูจะสอนให้จำท่าและคัดลอกครู ทำตามครู ผู้ให้ข้อมูลมีการส่งเอกลักษณ์การแสดง เพราะผู้ให้ข้อมูลเองไม่ได้ส่งต่อสู่ลูกศิษย์แบบครู เพราะ ผู้ให้ข้อมูลเป็นศิลปินไม่ได้เป็นครู แต่บางอย่างที่ผู้ให้ข้อมูลสอนยังคงแบบเดิมผู้ให้ข้อมูลยังยึดหลักเดิม เพราะมันเป็นแบบแผนและเป็นหลักของพื้นฐาน ถีบเหลี่ยม เต้นแม่ท่า ก็ต้องทำต้องฝึก อันที่จริงตอน ผู้ให้ข้อมูลเรียนอยู่ที่ศิลปากร ผู้ให้ข้อมูลก็รับราชการเป็นนักแสดงนาฏศิลป์ และก็เป็นครูของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ดังนั้นรูปแบบการสอนยังคงเดิม เพียงแต่เราสอนให้เด็กใส่อารมณ์เข้าไปเพิ่ม สำหรับการถ่ายทอดครูที่ถ่ายทอดต้องสอนให้นักเรียนใช้อารมณ์ด้วย เพราะความจำอย่างเดียวไม่ได้เพราะนักเรียนสมัยนี้ความจำสั้น ทำให้มีผลต่อการเรียน

ครูโขนจารีตที่ 5 (สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563) ได้ให้มุมมองกับการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนว่า ครูต้องมีสมรรถนะ ต้องมีความรู้ที่ชัดแจ้ง ต้องแม่นยำเรื่องการออกท่าพื้นฐานการเรียนต้องรักษาไว้ให้เข้มข้นเหมือนเดิม เพราะนักเรียนจะได้ท่าที่สวยและมั่นคง จะเก่งโขนต้องมีใจรัก อดทนตั้งใจถึงจะเป็นโขนที่มีคุณภาพได้ ผู้ให้ข้อมูลได้ให้มุมมองกับการเรียนการสอนในปัจจุบันว่า การเรียนการสอนในปัจจุบันมีปัญหาในเรื่องสมรรถภาพครูหรือสมรรถนะของครูให้ความรู้ให้กับเด็กปัจจุบันนี้การศึกษามันด้อยลงไปหน่อย สมัยก่อนครูจะนั่งกันเต็มหมดครูยักษ์ครูลิงนั่งการเต็มหมด อาจเป็นพ่อราม ครูผู้ใหญ่ก็เคาะไม้ช่วยกันหมดช่วยการดูเด็กทุกคนเรียนรวมกันสมัยก่อนสมัยนี้มีการแยกออกไปแล้วก็ทำให้ครูนั่งเคาะอย่างเดียวทำให้ก็เบาลงไปบ้าง ผู้ให้ข้อมูลยังคิดว่าถ้าจะทำวิริยะฐานะของครูผู้ให้ข้อมูลมองว่าต้องอยู่ที่ครูทำให้เด็กมีความสามารถมากกว่านี้เพราะระบบการเรียนแบบใหม่ทำให้ความเข้มข้นน้อยลง สมัยก่อนจบมาก็ต้องไปเป็นศิลปินก่อนระบบเอื้อกันหมดเคร่งคัด เข้มข้นมาก แล้วค่อยลงไปสอน สมัยนี้จบมาแสดงเป็นตัวธรรมดาก็ได้ความเป็นครูละลดหย่อนลงไปไม่ใช่มีเฉพาะแม่ท่ามันต้องเก็บอีกเยอะ ลีลามีอีกมากมายที่ซ่อนอยู่ในโขนเอาออกมาใช้ให้ถูกต้อง คนเป็นครูต้องรู้ ต้องฝึกอีกหลายอย่างเลย เพราะคุณจะต้องพัฒนาในตัวเองมากอย่างบทที่เขาเขียนมาผิดถูกคุณก็ต้องเล่นมาแบบผิด ๆ เพราะตอนนี้มันห่างกันสมัยก่อนเรียกแบบนี้จากปัจจุบันนี้มันไม่ได้แล้วเพราะมีครูของเขาเราบอกไม่ได้ ข้ามสายไม่ได้ เขาไม่พอใจให้เราไปยุ่งสุดท้ายก็ผิดไปหมด กลายเป็นปัญหาของการสืบทอดความสัมพันธ์ เด็กก็ห่างจากครูไป ไม่ใช่ว่าครูไม่เก่งแต่ว่าบางคนสอบเข้ามาเป็นระบบการสอนที่เป็นครูสอนโขน สอนละคร สอนขับร้องเพลงไทย สมัยนี้สุดยอดทั้งนั้น โขนของกรมศิลปากรเป็นที่เกรงขามของคนข้างนอกละครสุดยอดเหมือนกันเอาไปเผยแพร่ตามสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งผิดบ้างถูกบ้าง แต่ก็ปล่อยกันไป

ครูโขนจารีตที่ 6 (สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563) ในมุมมองของการถ่ายทอดความรู้ ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่าระบบการเรียนการสอนในปัจจุบัน ตั้งแต่การศึกษาเลย เรื่องการเป็นหน่วยกิต กับคะแนน เป็นอย่างแรกคือจากคะแนนมาเป็นหน่วยกิต ถ้ามองมว่าหน่วยกิตมีดีตรงไหนมีดีตรงที่ไม่ใช่สายอาชีพ แต่อย่างอื่นดี ทั่วประเทศระบบเป็นอย่างนี้ เทอม ๆ หนึ่งได้เพลงเยอะจำนวนปริมาณเพลงที่เด็กได้เค้าต้องมีการระบุเทอมหนึ่งในการเรียนการสอน นักเรียนต้องรำได้ประมาณกี่เพลงถึงจะครบเทอม สมมติ เทอมหนึ่งต้องได้ 10 เพลง เพลงแรก 1 2 3 ก็จำได้ แต่พอจาก 3 ไป 4 5 6 ...10 แต่พอมารำเพลงที่ 1 2 3 คุณจำไม่ได้แล้ว เพราะอะไร ด้วยระยะเวลาที่ไม่มีความจำได้เท่าที่เพียงพอ นอกจากคุณมีพรสวรรค์จริง ๆ นั่นแหละ เพราะอะไรในช่วงระยะเวลา 1 เทอมมีไม่กี่เดือน ต้องรีบเรียน นักเรียนต้องรีบรับวิชาความรู้ เพื่อที่จะให้คุณถึงจุดที่กำหนด คือหลักสูตรการเรียนการสอน แต่ถามว่าเด็กจะจำมากน้อยแค่ไหน ก็จะจำเพลงที่ 9 ที่ 10 ได้มากที่สุด เห็นได้ชัดมากในเด็กปัจจุบันบวกกับความอดทนน้อยกว่า ด้วยเพราะกฎหมายต่าง ๆ ที่ออกมาใหม่ การฝึกต้องมีการทรมานแหละ ศาสตร์ด้านนี้ไม่อดทนไม่ได้ ลักษณ์อีกว่าสมัยก่อนร้องไห้ทุกวันทุกเช้า ครูสมัยก่อน

หาวิธีกลเม็ดให้เราลืม ถามกินข้าวอะไร นั่นรถมเมล์มากี่ต่อ เอาเงินมากี่บาท ก็เป็นกลเม็ดของครูที่จะหลอกล่อให้เด็กลืมความเจ็บปวด แต่ปัจจุบันกฎหมายที่ออกมา ถ้าเด็กไปฟ้องผู้ปกครอง ถ้าผู้ปกครองไม่เข้าใจก็ต้องมาเล่นงานครู ครูก็ไม่กล้าแตะต้อง บาปก็ไปตกถึงเด็ก เด็กก็ไม่ได้รับในสิ่งที่มีความมั่นคงหรือแข็งแกร่ง มาตรฐานของเด็กก็เลยด้อย สำหรับผมในการถ่ายทอดปัจจุบัน ก็รับวัฒนธรรมจากครูมา ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่าในการถ่ายทอดดุมากด้วยเวลาผมคัดเลือกนักแสดงต้องเป๊ะ ท่าต้องได้ ลีลาต้องมี ตอนนี้ผมได้ถ่ายทอดให้นักเรียนอยู่ 2 อย่าง 1) ถ่ายทอดเด็กที่กำลังจะจบ 2) เด็กที่ต้องโชว์การปฏิบัติ การแสดงบนเวที เราไม่รู้หรอกว่าตอนที่เรียนในชั้นของคุณในการเรียนการสอนเป็นยังไง เราไม่เห็นเด็กเพราะเราไม่ได้สัมผัสกับเด็ก จะเห็นเด็กก็เมื่อเค้ามาต่อกับเรา ว่าเรียนมาถึงขนาดนี้ ปี 3 ปี 4 แล้วปีหน้าจะจบ ที่จะต้องออกไปประกอบวิชาชีพแล้ว แต่ถ้าในสายนี้เราก็ดูทรงของเด็กเราก็จะรู้เลย ว่าทรงของเด็กในยุคปัจจุบัน ว่าผ่านการศึกษา ผ่านการเรียนการสอนการจัดมาเป็นอย่างไร ผมถึงต้องมาคัดอีกครั้ง บางคนต้องจับทำใหม่หมดก็มี มันแสดงถึงพื้นฐานมาไม่ดี ตั้งไข่ไม่ดี ในฐานะที่เป็นครูผู้ให้ข้อมูลมองออกเรารู้เลย การตั้งวง ตั้งเหลี่ยม การยกขา การเดิน การวางตัว องศาที่ตั้งวงถูกต้องใช่ไหม พอเรารู้จะทำยังไง ที่จะให้สิ่งที่เด็กมาต่อกับเราให้เด็กได้รับได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างการรำฉุยฉาย คนนั้นถ้าเป็นผู้หญิง ก็ต้องดูสรีระของเขาเป็นอย่างไร เค้ามาต่อเป็นประเภทอะไร ถ้าฉุยฉายผู้ชายรำ ก็ต้องดูสรีระของเขา ท่าแต่ละท่าที่เราปรับเปลี่ยนจริง ๆ เราก็ต้องพัฒนารูปแบบการสอนด้วย ปรับเปลี่ยนตามยุคแต่ความดุเท่าเดิมนะ สำหรับการถ่ายทอดต้องเอาจริงเอาจังและต้องดุ เพื่อให้เด็กมีความรู้และมีคุณภาพ โดยการสอนยังใช้รูปแบบเดิมแต่อาจจะมีการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยบ้าง เพราะกฎหมายและระเบียบที่ออกมาทำให้การเรียนการสอนต้องปรับเปลี่ยนไป

ครูโขนจารีตที่ 7 (สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563) การถ่ายทอดถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนโขน ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่า รูปแบบกระบวนการถ่ายทอดสู่นักเรียนปัจจุบัน ที่ผ่านมาผมใช้การถ่ายทอดรูปแบบเหมือนเดิม สอนเหมือนเดิมแต่กระบวนโครงสร้างต่างกันตรงที่ให้เด็กเปิดอิสระและความคิดสมัยนี้เด็กติดโซเชียว มีทั้งผลดีและผลเสีย ผลดีคือเค้าไปค้นคว้าหาความรู้ ผลเสียเล่นแต่เกมส์ไม่สร้างสรรค์ เอาระบบเทคโนโลยีมาใช้เยอะ ระบบตัดต่อ แสงสีเสียง การออกแบบชุด ต่าง ๆ ประยุกต์ยังไงเหรอ จะเอาโขนแบบไหน ร่วมสมัย หรือ ประยุกต์ การแสดงแบบชาวบ้าน แบบโขนสด เป็นการพัฒนารูปแบบโขน โดยเอาเทคนิคการแสดงแบบหนังตลุงกับลิเก แต่เอาเครื่องแต่งกายจากโขนไป ครูตีความเข้าใจก่อนว่าโขนไม่อยู่กับที่ มีการปรับปรุงตลอดประยุกต์เข้ากับเหตุการณ์ เทคโนโลยี กลุ่มชน ยุคสมัย จะประยุกต์ ปรับปรุงหรือร่วมสมัยก็ได้ ในกรอบคิดคือโขนแต่ละยุกต์ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ มีความพัฒนาการของมันอยู่ ดูวิจัยของธรรมศาสตร์ มูลนิธิเฉลิมกรุง จุดเด่นจุดด้อยของโขน มูลนิธิเป็นยิ่งกว่าโขนที่ธรรมศาสตร์ และตอนนี้ผมถ่ายความรู้ให้คนดู ที่นิยม หรือนักเรียนที่เกิดนิยมดูโขนและเริ่มมีชมรม มูลนิธิ ในช่วง 10 ปีที่แล้วมาเมื่อเกิดเป็นรูปธรรมและเป็นที่นิยม และได้ถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในเรื่องของการแสดง กระบวนท่ารำ ทุกอย่างแต่งกาย สร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

เพราะแหล่งข้อมูลเข้าถึงง่าย ให้ผู้ให้ข้อมูลเข้าใจพื้นฐานแยกรายละเอียดได้อีกโขนพัฒนาการตามยุคสมัย ไม่อยู่นิ่งกับที่ โขนมูลนิธิศิลปาชีพแต่ละโขน เหมือนละครในตายเพราะไม่มีคนชม โขนต้องมีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัยจะได้ไม่ตาย สำหรับการถ่ายทอดยังคงใช้รูปแบบเดิมในการสอน แต่จะเปิดโอกาสในนักเรียนได้มีอิสระและความคิดในการเรียนมากขึ้น ปัจจุบันมีการส่งต่อของงานศิลปะการสดงผ่านการแสดงโขนมูลนิธิศิลปาชีพ โดยถ่ายความรู้ให้คนดูที่นิยม หรือนักเรียนที่เกิดความนิยมดูโขนเพื่อเป็นการเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมของชาติ เพื่อไม่ให้โขนตายไปจากสังคมไทย

2.2 โขนนอกระบบโรงเรียน

2.2.1 โขนชาวบ้าน

ครูโขนชาวบ้าน 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 2 มีนาคม 2563) ได้ให้มุมมองในการถ่ายทอดความรู้ว่า การถ่ายทอดถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนโขน สอนการรำโขน เต้นโขน ทั้งหมดเริ่มต้นจากพื้นฐาน และขบวนท่าเหมือนกันหมด เพื่อให้ความรู้เท่ากันเป็นขั้นตอน แบ่ง ยักษ์ ลิง หญิงฝึกรำถวายมือ เพลงช้าเพลงเร็ว แต่ทุกคนต้องรำได้หมด ทุกคนเรียนรวมกันทั้ง หญิง ชาย หญิงเริ่มรำละคร แต่ผู้ชายก็ต้องเรียนรำด้วย แต่หญิงไม่ต้องเต้นโขน จากนั้นเราจะซ่อมเป็นเรื่อง ๆ ไปตามลูกค้าอยากได้ การถ่ายทอดแบบครูให้กับลูกศิษย์ หรือเด็กไม่เสียค่าใช้จ่าย แต่งหน้าฟรี รถไปส่ง ส่งเด็กถึงบ้าน การเรียน เอาใจใส่ทุกคนและอธิบายให้เด็กอยากเรียนรู้ทุกอย่างให้ครบกระบวน 1 ปีให้รางวัลสำหรับคนขยันหมั่นเพียร ผู้ปกครองให้รางวัล ให้หัวโขนเป็นขอชำร่วย เด็กช่วยเหลือซึ่งกันและกันแบบพี่สอนน้อง น้องสอนพี่ อันนี้ไม่ได้คุยนะ ครูเป็นทุกอย่าง ลิเก โขน ปี่พาทย์ แต่ถ้าเอาถนัดจริง ๆ ตามวิชาชีพเรื่องการทำหัวโขนและเต้นโขนนะ เพราะทำมาตั้งแต่เด็ก เรียนมาเลยอันนี้ โดยเฉพาะทำหัวโขนนี้ชำนาญเลย ประสบการณ์ที่เราได้มองเห็นศิลปะโขนที่เราได้เป็นอย่างน้อยให้เราก้าวหน้าและเพิ่มเติมศิลปะนาฏศิลป์ไทย และเข้าใจในคน ว่าเราต้องใช้จิตวิทยาประเภทไหนกับใคร เด็กแบบนี้เราจะพูดอย่างไร เด็กแบบนั้นให้ทำอะไร สอนยังไง เด็กถึงจะจำท่าได้ ความสามารถมีทุกคนอยู่ที่การจัดสรรจิตวิทยาการสอน ให้ลูกศิษย์อยู่กับเราทุกอย่างอยู่ที่ตัวเรา เราต้องทุ่มเท พูดดี ให้เหตุและผลกับเด็ก การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน

ครูโขนชาวบ้าน 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 2 มีนาคม 2563) กล่าวถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนภูมิปัญญาโขนว่า การสอนการรำโขน เต้นโขน ทั้งหมดเริ่มต้นจากพื้นฐาน และขบวนท่าเหมือนกันหมด เพื่อให้ความรู้เท่ากันเป็นขั้นตอน แบ่ง ยักษ์ ลิง หญิงฝึกรำถวายมือ เพลงช้าเพลงเร็ว แต่ทุกคนต้องรำได้หมด ทุกคนเรียนรวมกันทั้ง หญิง ชาย หญิงเริ่มรำละคร แต่ผู้ชายก็ต้องเรียนรำด้วย แต่หญิงไม่ต้องเต้นโขน จากนั้นเราจะซ่อมเป็นเรื่อง ๆ ไปตามลูกค้าอยากได้ ดูจากแววเด็ก ลักษณะของเด็กและความสามารถแต่ละบุคคล ความสนใจใฝ่รู้สำคัญ ง่ายคือดูแววนั่นแหละเพราะบ้านโขนผู้ให้ข้อมูล ทุกคนเล่นได้ทุกตัว สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของโขนคือ เครื่องโขนเนื่องจากคณะของ

ผู้ให้ข้อมูลเองไม่ได้ใหญ่ประกอบกับการหารายได้ก็เป็นส่วนน้อย ดังนั้นทุกอย่างจึงต้องประดิษฐ์เอง เพราะได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณยาย บางส่วนก็ต้องปรับเพราะวัสดุที่มีอยู่ในปัจจุบันราคาสูงมาก ดังนั้นก็ต้องหาของที่หาง่าย คล้ายกันก็ใช้ได้ อยู่ที่การออกแบบด้วยส่วนลวดลายก็ยังใช้แบบเดิม

ครูโขนชาวบ้าน 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 25 กรกฎาคม 2563) กล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้โขน ผู้ให้ข้อมูลได้รับประสบการณ์ตรงจากครอบครัว ทำให้ตอนนี้ได้ถ่ายทอดการเต้นโขนแทนคุณพ่อ โดยจะทำการเรียนการสอนทุกวันเสาร์อาทิตย์ จะมีนักเรียนมาเรียนโขน และดนตรีไทยสลับกันไป นักเรียนหรือผู้ปกครองบางคนก็ร่วมเรียนด้วย ผู้ให้ข้อมูลได้สอนโขนของแต่ละตัวเพราะที่ศูนย์ตามที่ครูต้องการให้นักเรียนสามารถเล่นได้ทุกตัว และบางคนก็ไฝ่รู้เรียนถึงดนตรีไทย การปักชุด การทำหัวโขนเลยทีเดียว รูปแบบการเรียนที่ศูนย์เริ่มจากการให้นักเรียนทดลองฝึกทำหัวโขนก่อน ตามที่นักเรียนชื่นชอบ จากนั้นก็จะเล่าประวัติของแต่ละตัวให้ฟัง พอนักเรียนรู้เข้าใจแล้วก็ฝึกความพร้อมของร่างกาย โดยนักเรียนจะต้องผ่านจุดนี้ไปให้ได้คือ การถีบเหลี่ยม ดัดมือ เต้นแม่ท่าทุกคนต้องฝึกไม่ว่าจะเป็นชายหรือหญิง จากนั้นก็ฝึกเต้นกัน ทุกคนเล่นเป็นทุกตัว ที่ศูนย์เราจะซ้อมกันประมาณ 3 ชั่วโมงแล้วพัก จากนั้นก็ซ่อมต่อ ที่ศูนย์นี้ผู้ให้ข้อมูลเหล่าว่า เราไม่ได้แค่สอนเต้นโขนอย่างเดียว เรายังสอนรำไทยด้วย และผลงานล่าสุดเรามีการจัดการแสดงละครด้วย ที่พึ่งปิดกล้องไปนั่นก็คือละครเรื่องปลาบู่ทอง ดังนั้น นักเรียนที่มาเรียนที่ศูนย์นี้เรียนฟรี และได้ความรู้ที่หลากหลาย สำหรับนักเรียนส่วนใหญ่เป็นนักเรียนระดับประถม มีมัธยมบ้าง และระดับมหาวิทยาลัยก็มีมาส่วนใหญ่จัดเป็นชมรม

2.2.2 โขนร่วมสมัย

คณะที่ 1

ครูโขนร่วมสมัย 1 (สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนว่า การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนด้านการแสดงโขน เป้าหมายคือถ่ายทอดไปยังผู้ชม การสร้างอารมณ์ให้อลังการ น่าติดตามน่าดูยิ่งขึ้น คนดูไม่เบื่อ นี้คืองานของเรา นักเรียนเราสอนให้คิดเปิดโอกาสให้เขามีอิสระในการคิด ไม่ปิดกั้น งานก็ออกมาดีเด็กไม่เครียด สนุกสนานตื่นตาตื่นใจ เพราะมันเป็นศิลปะกรรมร่วมสมัย คณะไก่แก้วการละครมีการแสดงโขนหลายรูปแบบ แต่เราไม่ทิ้งแบบแผนนะยังอยู่อันไหนโขนก็คือโขน แต่อันไหนเป็นการแสดงร่วมสมัยคือการแสดงไม่รวมกัน การเรียนรู้เรารับมาจากครูแล้ว ดัดแปลง ปรับเปลี่ยนใหม่ ใส่ความทันสมัยเข้าไปเรียนว่าการประยุกต์

คณะที่ 2

ครูโขนร่วมสมัย 2 (สัมภาษณ์เมื่อ 11 มีนาคม 2563) ในการถ่ายทอดของครูโขนร่วมสมัย 2 ตอนนี้ยังไม่ได้ถ่ายทอดสู่ศิษย์นะ แต่ได้ถ่ายทอดจากการแสดงอย่างเดียว แต่มีลูกศิษย์บางคนไปเห็นงานของผู้ให้ข้อมูล ก็มาถามว่าทำยังไง เราก็แนะไป แต่ไม่นำทำนะ เพราะเราสอนแบบต้นฉบับ พอแนะไปเด็กก็ไปออกแบบท่าใหม่ แล้วเราเห็นแววก็เอาแสดงด้วย แต่ยังไม่ได้เปิดสอนเป็นเรื่องเป็นราว ปัญหาไม่มีนะ เพราะยังไม่ทำเป็นรูปแบบของการศึกษา แต่ถ้าถามว่ามีปัญหากับการให้ความรู้หรือไม่ ตอบว่ามีการให้ความรู้ เพราะศิลปะแบบนี้ มีสอนกันได้แต่ท่านะ ความรู้สึกต้องทำเอง คือนักแสดงต้องเรียนรู้กับตัวเอง ทำความรู้สึกทำอารมณ์เอง สอนไม่ได้ ตัวเราจะเข้าไปในบริบทของการแสดงยังไง ก็สร้างอารมณ์เองครับ ส่วนท่าสอนได้เรียนแบบได้ อารมณ์เรียนแบบอยากนะ

คณะที่ 3

ครูโขนร่วมสมัย 3 (สัมภาษณ์เมื่อ 24 ตุลาคม 2562) ให้มุมมองกับการถ่ายทอดความรู้ ครูโขนร่วมสมัย 3 ถ่ายทอดโขนผ่านตัวหุ่น หัวใจอย่างเดียวเลย ถ้าจะมาเรียนรู้ แต่ไม่มีใจก็ทำไม่ได้ ถ้ามีใจแล้วความสามารถไม่มีก็ได้ เราสามารถฝึกฝนได้ ทำไมคนที่มีศิลปะวิชาชีพที่มาจากชาวนาถึงวาดรูปสวยถึงทำอะไรได้งดงามมาก เพราะการฝึกฝน ใจก็ต้องมาก่อน สำหรับคนที่เป็นครูก็เป็นแค่คนสอนให้รู้ ทำให้ดูเท่านั่นเอง แต่จริงแล้วจริง ๆ ตัวเราเองทั้งนี้ที่จะขับเคลื่อนความรู้และลงมือปฏิบัติด้วยหัวใจ ระหว่างที่เรากำลังเรียนความรู้มันบังเกิด ผู้เรียนได้อะไรมากมาย ผู้สอนเข้าใจชีวิตของคนที่มาเรียนว่าต้องการอะไร แล้วสิ่งที่นักเรียนได้ไปแล้วนักเรียนจะไปทำอะไรต่อนั้นเป็นสิทธิ์ของแต่ละคน คนที่ไปเรียนถ้ามองว่าเอาไปทำอะไร ถ้ามองแบบนี้อย่าเรียนเลย อย่างนักเรียนที่มาเรียนต้องการแค่ใบวุฒิ ไปสอบเข้าที่ใดที่หนึ่งเป็นความสามารถพิเศษ สิ่งนี้คือความที่เข้าใจในแบบแค่นั้น ใจไม่ได้รักจริง ๆ แต่ก็ยังสามารถเอาไปประยุกต์ในแบบฉบับของแต่ละคนได้ แต่ไม่เป็นผู้ให้กับคนอื่นเลย ฉะนั้นตรงนี้เป็นอะไรที่ยากมาก อย่างน้อยในฐานะที่เป็นครูก็ได้เรียนรู้ศิลปะ แขนงนี้ละในหนึ่งมุมมอง แต่มุมที่สองคือได้เข้าใจในวัฒนธรรมของโขน โขนหุ่นคืออะไรมันเป็นมาอย่างไร แล้วเราจะส่งต่ออย่างไร แต่มีวิธีถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในรูปแบบของเรา นักเรียนสามารถสร้างอาชีพได้ และเป็น Skill แต่ไม่ใช่ใครก็เรียนได้

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถสรุปได้ 7 ประเด็น ดังนี้

1. มุมมองที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนและที่มีต่อนักเรียนในปัจจุบัน

ประสบการณ์ในการเรียนการสอน สำหรับการเรียนในสมัยก่อน มีการมุ่งเน้นในเชี่ยวชาญ มีการฝึกแบบเข้มข้น เอาจริงเอาจัง ครูผู้สอนดุ ใช้วาจาที่รุนแรง มีการทำโทษสำหรับนักเรียนที่จำท่ารำไม่ได้ แต่การสอนในปัจจุบัน มีการนำเอาประสบการณ์ในการอธิบาย ของท่ารำต่าง ๆ เพื่อสร้างความเข้าใจของนักเรียน ความเข้มข้น และบทลงโทษอาจจะไม่ดุดัน ซึ่งปัจจุบันมุ่งเน้นการแก้ไขปัญหาในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ร่วมถึงการเจาะลึกว่าทำไมนักเรียนถึงไม่เข้าใจในส่วนที่ครูอธิบาย หรือถ่ายทอด ซึ่งจากการวิเคราะห์จึงพบว่า นักเรียนส่วนใหญ่มีสมาธิสั้น และมีการเรียนตามคำแนะนำของผู้ปกครองทำให้ความต้องการเรียนรู้อย่างแท้จริง

ระบบการเรียนการสอนที่มีเปลี่ยนแปลง ในปัจจุบันระบบการเรียนการสอนซึ่งเปลี่ยนจากระบบคะแนน มาเป็นระบบหน่วยกิต ทำให้ความเข้มข้นหายไปดังที่

...ในส่วนนี้ครูก็ยังพบอีกว่าระบบการเรียนปัจจุบันเป็นการเรียนแบบหน่วยกิตทำให้เด็กจำท่าได้เฉพาะเวลาสอบเท่านั้น...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...ปัจจุบัน เรียนต่อให้จบ ๆ เสร็จสอบ ไม่ทบทวน ทำให้เวลาบอกให้รำเพลงเดิมรำไม่ได้ ระยะเวลาโลกรอบตัวเปลี่ยน ไม่ทวนท่า ทำให้เป็นปัญหาในการเรียนใน ปัจจุบัน...

(ครูโขนจารีตที่ 2 สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

นักเรียนจำนวนมากขึ้น จากอดีตสู่ปัจจุบันมีนักเรียนที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมของไทยโดยเฉพาะศิลปกรรมโขน เยอะขึ้นกว่าการเรียนสมัยก่อน แต่ปัญหาที่เห็นได้ชัดคือครูมีตำแหน่งน้อยกว่านักเรียน ทำให้การเข้าถึงตัวนักเรียน หรือความเข็มข้นในการถ่ายทอดน้อยลง

...ความใกล้ชิดระหว่างครูกับศิษย์น้อยลง สมัยก่อนศิษย์มีไปฝึกต่อท่าที่บ้านครู นอนบ้านครู อยู่กันเป็นครอบครัว มีการเรียกครูว่าพ่อว่าแม่...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

กฎระเบียบมากขึ้น การเรียนรู้ในปัจจุบันยังพบปัญหาเรื่องการถ่ายทอดอีกคือการสอนสมัยก่อนครูสามารถทำโทษนักเรียนได้ ซึ่งปัจจุบันด้วยกฎหมาย กฎระเบียบ ครูไม่สามารถทำโทษนักเรียนได้เหมือนเดิม จึงทำให้พฤติกรรมของนักเรียนเปลี่ยนไป การให้เกียรติครูน้อยลง ครูมีสอนไปตามหน้าที่ ไม่มีการเคี่ยวเข็ญนักเรียน แต่ก็คงความเข้มงวดตามหลักสูตร เท่านั้น

...ปัจจุบันบวกกับความอดทนน้อยกว่า ด้วยเพราะกฎหมายต่าง ๆ ที่ออกมาใหม่ การฝึกต้องมีการทรมานแหละ ศาสตร์ด้านนี้ไม่อดทนไม่ได้ สมัยก่อนร้องไห้ทุกวันทุกเช้า ครูหาวิธีกลเม็ด ให้เราลืมโน่นลืมนี่ ถามกินข้าวอะไร นั่นรถมเมล์มากี่ต่อ เอาเงินมากี่บาท ก็เป็นกลเม็ดของครูที่จะหลอกล่อให้เด็กลืมความเจ็บปวด...

(ครูโขนจารีตที่ 6, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

สมรรถนะของครู ปัจจุบันสมรรถนะของครู ยังไม่ครอบคลุมศิลปะทุกหมวดครูส่วนใหญ่ไม่ได้ผ่านการเป็นศิลปินมาก่อน ทำให้ไม่มีประสบการณ์ ดังนั้น ครูต้องมีองค์ความรู้ของศิลปะการแสดงหลายรูปแบบโดยฉพาะเรื่องโขน สมัยก่อนนักเรียนที่เรียนจบมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ จะต้องไปเป็นศิลปินก่อน แต่ปัจจุบันไม่มี จึงทำให้สมรรถนะของครู หรือสมรรถภาพครูด้อยลงไป เพราะขาดประสบการณ์ด้านการแสดง การออกงาน เมื่อรูปแบบการสอนเปลี่ยนทุกอย่างก็เปลี่ยนไปหมด

...คนเป็นครูต้องรู้ ต้องฝึกอีกหลายอย่างเลย เพราะคุณจะต้องพัฒนาในตัวเองมาก อย่างบทที่เขาเขียนมาผิดถูกคุณก็ต้องเล่นมา แบบผิด ๆ เพราะตอนนี้มันห่างกันสมัยก่อนมันเรียกแบบนี้นะ จากปัจจุบันนี้มันไม่ได้ละเพราะมีครูของเขาเราบอกไม่ได้ ข้ามสายไม่ได้ เขาไม่พอใจให้เราไปยุ่งสุดท้ายมันก็ผิดไปหมด มันเป็นปัญหาการสืบทอดความสัมพันธ์เด็กก็ห่างจากเราไปไม่ใช่ว่าครูไม่เก่ง แต่ว่าบางคนมันสอบเข้ามามันเป็นระบบการสอนที่เป็นครูสอนโขน สอนละคร สอนขับร้องเพลงไทยสมัยนี้มันสุดยอดทั้งนั้น โขนของกรมศิลปากรเป็นที่เกรงขามของคนข้างนอกละครสุดยอดเหมือนกันเอาไปเผยแพร่ตามสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งผิดบ้างถูกบ้าง แต่ก็ปล่อยกันไป...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

...อยากเป็นครูหน้าที่ของครูคือสั่งสอนเราจะต้องสั่งและสอนให้กับลูกศิษย์เรามีความรู้เวลาที่ลงมาสอนในระยะเวลา2-3ชั่วโมงก็ต้องทุ่มทมันเป็นวิธีการและขึ้นอยู่กับแต่ละบุคลด้วยวิธีการสอนแต่ละคนก็ไม่เหมือนกันบางคนพูดกับนักเรียนนิ่ม ๆ แต่สำหรับครูไม่ได้ต้องดุดันตี...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

2. มุมมองที่ครูมีต่อตนเอง

ความสามารถของครู ครูต้องสามารถถ่ายทอดแก่นของตัวการแสดงของตัวละครให้ได้ โดยครูจะมีเทคนิคในการสร้างบทเรียนเพื่อให้นักเรียนเข้าใจว่าสิ่งที่เขากำลังแสดงกำลังเรียนรู้ได้สื่อถึงอะไร เข้าใจถูกต้องหรือไม่ รู้ถึงความหมายของตัวละครที่ถูกต้องมากน้อยแค่ไหนครูจะต้องมีความสามารถในองค์ความรู้เหล่านี้

...ครูต้องอดทน เพราะเด็กแต่ละคนมีความจำไม่เท่ากัน มีตัวตนไม่เหมือนกัน ความช้า ความเร็ว ยุคใหม่เราต้องหาอะไรเติมให้เด็ก เช่น ความรู้ทางประวัติศาสตร์ การเล่าประสบการณ์ว่าเราเรียนมายังไง...

(ครูโขนจารีตที่ 7, สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563)

การสร้างเอกลักษณ์ เอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ของท่ารำ ผู้เรียนต้องสร้างด้วยตนเอง เช่น คนนี้รำละเอียดคนนี้รำโก้ มันจะเป็นอัตลักษณ์ประจำตัวแต่ว่าศิลปินที่เป็นขั้นสุดแล้วต้องเข้าถึงตัวละครให้ได้

...เราต้องสร้างอัตลักษณ์ให้ตัวเองไม่ใช่เป็นพระรามแล้วไปเป็นเป็นคนนั้น พอเป็นพระสังก็ต้องเป็นคนนี้ อะไรนี้ไม่ใช่ เพราะนั่นต้องทำให้คนดูเชื่อว่าเราต้องเป็นคนนั้น ๆ จริง ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

หน้าที่ของครู การที่เราจะเป็นครู องค์ประกอบที่เป็นสิ่งแรก คือต้องมีใจรัก และต้องมีความรู้ ไม่ใช่ว่าใจรักแล้วไม่มีความรู้ ครูก็ไม่สามารถสอนนักเรียนได้ อักประการหนึ่งคือใจครูต้องมาก่อน ถ้าใจครูไม่มีต่อให้มีความรู้ยังไง ก็ถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนไม่ได้แต่เมื่อมีใจรักที่อยากเป็นครูหน้าที่ของครูคือสั่งสอน

...เราจะต้องสั่งและสอน ให้กับลูกศิษย์เรามีความรู้ เวลาที่ลงมาสอนในระยะเวลา 2-3 ชั่วโมงก็ต้องทุ่มเทมันเป็นวิธีการและขึ้นอยู่กับแต่ละบุคลด้วยวิธีการสอนแต่ละคนก็ไม่เหมือนกัน บางคนพูดกับนักเรียนนิ่ม ๆ แต่ครูบางท่านไม่ได้ต้องดุดัน ตี ด่าแรง ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนเป็นเทคนิคของครู ที่ได้รับการถ่ายทอดมา สมัยก่อนครูบาอาจารย์ทำโทษ ตี ดุด่าว่ากล่าว ท่านทำเพื่ออะไร ก็เพื่อให้เราจดจำ ดังนั้นสิ่งนี้ก็เลยถูกปลูกฝังให้ครูโขนทั้งหลายรับการถ่ายทอดมา ถ้าเปรียบเทียบเหมือนกับทหารที่มีการซ้อมก็เหมือนกัน ก็มีส่วนคล้ายเพราะได้รับการถ่ายทอดมาอย่างนั้น เมื่อครูสอนในปัจจุบันก็ทำเป็นเหมือนกัน มีรูปแบบเหมือนกันสมัยก่อนเป็นอย่างไร สมัยนี้ก็ยังคงดำเนินอยู่อย่างนั้น แต่จะมีการปรับเปรียนบ้าง สิ่งสำคัญอย่างที่ทำให้ครูกับศิษย์มีความใกล้ชิดกัน คือนักเรียนไม่ได้อยู่แค่ 1-2 ปี หลักสูตรตั้งแต่มัธยมต้น มัธยมปลายและระดับอุดมศึกษารวมแล้วก็ 10-11 ปี สรุปว่าระหว่างเรียน นักเรียนอยู่กับเรามากกว่าพ่อแม่อีกใน 1 วัน ในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนจึงเสมือนพ่อแม่อีกคน

3. รูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน

วิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนเรื่องโขนยังคงใช้รูปแบบเดิมและวิธีการถ่ายทอดแบบเดิม แต่มีการปรับก็คือ เดิมเราเป็นนักเรียน ครูสอนยังไง นักเรียนก็จะจำแล้วก็ทำตาม หรือนักเรียนต้องใช้วิธีสังเกตเพราะการเรียนนาฏศิลป์ ต้องช่างสังเกตจึงจะเห็นลีลาท่าทางของครู แล้วสิ่งสำคัญต้องมาซ้อมทำตามแบบครู

...อยากบอกให้ว่าการเรียนโขนมันเป็นทักษะคือความชำนาญกว่าจะเกิดความชำนาญคือมันต้องทำซ้ำ เราจำกระบวนการของครูว่ากับเด็กคนนี้เราจะสอนเขาด้วยวิธีการใดเด็กบางคนมันช้า บางคนเร็ว เด็กเร็วก็ไปแล้วเด็กช้าก็มันไม่ได้ใช้วิธีการแบ่งเป็นกลุ่มคนเร็วก็มาทวนให้เพื่อนทำทุกอย่างเพื่อให้เขาได้...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...ผมใช้วิธีสอนแบบเดิม ทำให้ดูพยายามสอนให้กับเด็กเพราะปัจจุบันนี้เป็นหลักสูตรโดยเฉพาะในโรงเรียนนาฏศิลป์หรือวิทยาลัยจะมีบทบาทเข้าไปช่วยไม่ว่าจะเป็นโขน ตลกหรือนอกวิชาต่าง ๆ เสภาจะพยายามสอนให้กับเด็กเพราะปัจจุบันนี้เป็นหลักสูตรเป็นวิชาแล้วนอกจะเด็กที่ถนัดเราก็จะสอนให้ก่อนที่ผมจะเกษียณอายุ...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

...กระบวนการเรียนรู้ปัจจุบัน ที่ผ่านมาใช้รูปแบบเหมือนเดิม สอนเหมือนเดิม แต่กระบวนโครงสร้างต่างกันตรงที่ให้เด็กเปิดอิสระและความคิด...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 18 มกราคม 2563)

รูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน เป็นวิธีการถ่ายทอดยังคงรูปแบบเดิม แต่รูปแบบการถ่ายทอดสมัยปัจจุบัน เมื่อมาเป็นครูแล้ว เวลาสอนจะมีการปรับเพิ่มเติมให้เข้ากับยุคสมัยโดยเฉพาะในส่วนของการอธิบายบริบทต่าง ๆ เนื่องจากนักเรียนสมัยใหม่ ไม่มีพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย หรืออาจมีความรู้ที่ยังไม่เข้าถึงบทบาทของตัวละคร ไม่ได้ให้นักเรียนรำตามบทอย่างเดียวครูต้องยกตัวอย่างประกอบประวัติด้วย

...พอเราโตเราก็จะไม่รู้เลยว่าโขนกับละครมันไม่เหมือนกัน เราโตแล้วเราถึงรู้เพราะเราได้มาศึกษาแบบนี้พอเราศึกษาแล้วเราจะรู้ว่าจริง ๆ แล้วเราต้องวิเคราะห์ ทำไมมันถึงจะต้องแตกต่างกัน ทำไมมันถึงไม่ใช้แบบหลักการเดียวกัน เพราะนั้นเวลาเราสอนเด็กเราก็จะอธิบายว่าที่มาที่ไปเป็นอย่างไร...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...แทนที่จะสอนรำเลย ท่าหนึ่ง ท่าสอง ไปแบบนี้จนถึงท่าจบ เราต้องบอกความหมายว่าชุดนี้ที่จะสอนมันเนี่ยมันคืออะไร มันเป็นละครหรือว่าเป็นโขนอะไร ประเภทไหน ตัวละครเป็นอะไร พื้นหลังตัวละครประเภทนี้ คืออะไร เพราะลีลาท่าทาง จะต้องให้มันสอดคล้องเพื่อให้คนเขาเชื่อว่าเราจะเล่นเป็นตัวอะไร..

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

ประสบการณ์ในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน เป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนจากรุ่นสู่อีกรุ่นหนึ่ง รูปแบบในการเรียนการสอนโขน เป็นการนำความรู้จากประสบการณ์ในการเรียนรู้โขนจากอดีตที่ได้ปลูกฝังความเป็นโขนกับครูที่สั่งสมมานานและเกิดเป็นภูมิปัญญา

...เราเห็นภาพที่ครู สอนลูกศิษย์ให้ทำแบบไหน เช่นครูแช่ท่ายังไง ครูดุครูด่ายังไง อาจใช้คำหยาบสมัยก่อนยังใช้กันแบบง่าย ๆ มึงกูเลย ซึ่งเด็กต่างจังหวัด ยังไม่รู้จักโขนจะทำยังไงให้เด็กเล่นโขนเป็นให้ได้...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

4. สิ่งแวดล้อมและการใช้สื่อการเรียนรู้

บรรยากาศการเรียนการสอนสมัยก่อน การเรียนโขนต้องมีการฝึกทั้งร่างกายและจิตใจ สมัยอดีตก่อนที่จะฝึกต้องมีการเตรียมร่างกายให้พร้อม มีการถีบเหลี่ยม ดัดมือดัดนิ้ว นักเรียนส่วนใหญ่ก็ร้องไห้กันทุกวันทุกเช้า สำหรับครูก็ต่างหาวิธีการ กลเม็ดเคล็ดลับเพื่อให้นักเรียนลืมความเจ็บปวด เช่น ถามว่ากินข้าวกับอะไรมา นั่นรถมเมล์มากี่ต่อ สายอะไร เอาเงินมากี่บาท เป็นต้น สิ่งนี้เป็นเทคนิคของครูที่จะหลอกล่อให้นักเรียนลืมความเจ็บปวด สมัยก่อนเรียนก็ต้องมีการเรียนเป็นกลุ่ม การออกแม่ท่าต่าง ๆ แต่ละท่าแช่นานเพื่อให้จำ วันหนึ่งได้แค่ท่าสองท่าแต่ว่าครูจะจับให้ทรงและสวยงามถูกต้อง สำหรับเพื่อนต่างก็มีเทคนิคของแต่ละคนส่วนใหญ่ก็ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ซึ่งผู้ให้ข้อมูลกล่าวถึงบรรยากาศในการเรียนว่า

...ในการเรียนรู้มาจาก การช่วยเหลือกัน เทคนิคในการตีลังกา การขึ้นมือ เพื่อนสอนเพื่อน เด็กคนนี้เป็นอะไร ก็มาสอนเพื่อน เช่น เล่นเบาะเล่นเสา ครูบอกให้ตีแบบนี้ เพื่อนกับเพื่อนก็ต้องสอนกันเอง รุ่นพี่จะเป็นต้นแบบให้น้องมากกว่า พี่ปี 1 สอน ม.1- 3...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

...ครูสมัยก่อนถ้าเต้นท่าเก่าไม่ได้จะไม่ต่อท่าให้ใหม่เพราะว่าก็ต้องเหมือนกันหมดและต้องได้อย่างดีด้วยถึงจะต่อให้ไม่เป็นแบบหลักสูตรสมัยนี้ว่าเป็นหนึ่งต้องเรียนอย่างนี้แต่ก่อนไม่ใช่เสมอก็ก็ต่อให้ไม่ได้ก็ไม่ต่อให้ได้ ได้ก็ต้องได้เหมือนกันหมด แล้วได้แล้วต่ออย่างอื่นแล้วมันจะเป็นขั้น ๆ ไป อันเก่าก็ห้ามลืม...

(ครูโขนจารีตที่ 4, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

บรรยากาศการเรียนการสอนในปัจจุบัน การเรียนในปัจจุบันนี้ รูปแบบการเต้นตามที่ได้สังเกตและสัมผัส ครูสมัยเก่าได้กล่าวถึงว่ามีการกระตุกเข่ามาน้อยลงไปมาก มีความเข้มแข็งของท่าน้อยลง ตัวอย่างเช่น ยักษ์ก็จะมีการปรับเปลี่ยนไป ซึ่งครูสอนมีการประชุมและสัมมนากันแล้วมีการถกถึงปัญหาข้อนี้มาก แต่ก็มีมติให้เปลี่ยนก็ต้องเปลี่ยน แต่ครูโขนที่สมัยเก่าก็ยังรับไม่ได้ สำหรับลิงมันก็ต้องแข็งขันก็ต้องกระโดด ยักษ์ต้องแข็งแรงต้องเปรี้ยงปร้าง ตัวละครทุกตัวมีเอกลักษณ์ของเขาอยู่

...การเรียนการสอนสมัยนี้ ครูบอกหมดถ้าทำไม่ได้ ไปถามครู ครูก็สอนจนทำได้หมด แต่จะโดนดุนิดหน่อยแต่ด้วยใจรักศิษย์ เช่น ทำไมไม่รู้จักจดจักจำบ้าง ประมาณนี้ สมัยก่อนครูกับศิษย์สนิทมาก ครูไม่ได้ใช้ เรานะ แต่อยากเช็ดโต๊ะครู ถือของช่วยครู สุดท้ายเกิดเป็นความผูกพันเราก็เหมือนลูกท่าน เราอยู่แบบพี่แบบน้อง อยู่เป็นครอบครัวใหญ่...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

ปัจจัยที่มีผลต่อการเรียนรู้ ในการเรียนรู้ปัจจัยในส่วนของสิ่งแวดล้อมก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญในการเรียนปัจจุบัน บวกกับความอดทนที่น้อยลงของนักเรียน ซึ่งเป็นปัญหาในการเรียนรู้อย่างในปัจจัยเหล่านี้ หรืออาจเป็นเพราะกฎหมาย กฎระเบียบต่าง ๆ ที่ออกมาใหม่เพื่อคุ้มครองสิทธิของผู้เรียน โดยเนื้อในกฎหมายที่ห้ามครูทำโทษนักเรียน ซึ่งลักษณ์ได้กล่าวถึงในเรื่องนี้ว่า

...การฝึกต้องมีการทรมานแหละ ศาสตร์ด้านนี้ไม่อดทนไม่ได้ แต่ปัจจุบันกฎหมายที่ออกมา ถ้าเด็กไปฟ้องผู้ปกครอง ถ้าผู้ปกครองไม่เข้าใจก็ต้องมาเล่นงานครู ครูก็ไม่กล้าแตะต้องเด็ก บาปก็ไปตกถึงเด็ก เด็กก็ไม่ได้รับในสิ่งที่มีความมั่นคงหรือแข็งแกร่ง...

(ครูโขนจารีตที่ 7, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

5. ปัญหาและอุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนและการแก้ไขปัญหา

ปัญหาในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครู สมัยก่อนนั้นครูไม่ได้ครูถูกจำกัดในสิทธิ์ของความเป็นครูเหมือนสมัยนี้ สมัยก่อนครูทำโทษนักเรียนได้ตามรูปแบบ ตามกฎของการเรียนเพื่อให้เกิดความเรียนร้อย และจดจำ แต่ปัจจุบันครูไม่สามารถทำโทษนักเรียนได้ เพราะมีกฎหมายคุ้มครองสิทธิ์ อาจถูกฟ้องร้อง

...ศิลปะนาฏศิลป์ โดยเฉพาะศาสตร์ด้านโขนนี้ถ้าไม่ผ่านมือครู ไม่ผ่านไม้จะได้ดียาก ครูสมัยก่อนดุจริง ตีจริง ๆ เจ็บมาก แต่ครูบาอาจารย์ไม่ได้เกลียดชัง ต้องการให้เราได้ดีเหมือนที่ท่านถูกฝึกมาเป็นวัฏจักร ท่านก็นำมาฝึกเรา...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...ศาสตร์ด้านโขนนี้ต้องมีกระบวนการมีขั้นตอนผ่านจากขั้นพื้นฐานขึ้นมาก่อน เริ่มจากการตั้งไข่คือเรียนรู้พื้นฐาน จากนั้นก็ไปสู่บทของตัวเองคือ ตัวยักษ์ ตัวลิง ก็ต้องมีการถีบเหลี่ยม พระก็มีถีบเหลี่ยมดัดนิ้วดัดมือ แต่ว่าลิงไม่มีการดัดนิ้ว แต่พระมีต้องดัดให้อ่อนช้อยสวยงาม และเพื่อให้มืออ่อนมือสวยสิ่งเหล่านี้สร้างความเจ็บปวดทรมานทั้งนั้น...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

อุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ปัจจุบันการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนที่ระบบการศึกษาเปลี่ยน หลังจากระบบการศึกษาที่เปลี่ยนหลักสูตร ก็ต้องพัฒนาใหม่ทำให้สอดคล้องหรือเพื่อให้มันเร็วขึ้น หลักสูตรเดิมนั้นการเรียนการสอน ใช้เวลาเรียน 11ปี แต่ปัจจุบันนี้เรียน 8 - 10 ปี มีการนับเป็นหน่วยกิต ครูก็รีบสอน นักเรียนก็รีบเรียน ทำให้การเรียนมีความเข้มข้นน้อยลง นักเรียนไม่มีโอกาสได้ทบทวนท่ารำ สุดท้ายก็จำท่าได้ในเทอมสุดท้ายของการ

...กระบวนการของการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนแบบนี้ ขั้นตอนพื้นฐานเรียกว่าต้องเกิดเลยตั้งไข่ ไม่ว่าเป็นเรื่องของสรีระ ในร่างกายของคน ไม้อ่อนดัดง่าย ไม้แก่ดัดยาก พอโตขึ้นมาทำมาฝึกตอนโตไม่ว่าเป็นเรื่องของเส้นเอ็นมันก็เริ่มตึงแล้วไม่อ่อน...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...สมัยก่อนรุ่นพี่น้องซ้อมอยู่ลานเดียวกันเวลาเรียนสลับรำ เราก็จะตั้งใจรำเพราะพี่ดูเราอยู่เราก็อยากรำสวยในสายตารุ่นพี่ และบางทีก็ให้รำพร้อมรุ่นพี่ สลับกันรำ ครูมีไม่มาก ต้องสลับกัน แต่เดี๋ยวนี้ต่างคนต่างแยก เด็กเรียนตามหน่วยกิต ทำให้เรียนแค่ให้ผ่านตามหน่วยกิต...

(ครูโขนจารีตที่ 2 สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

ตรงกับแนวคิดของครูโขนจารีตที่ 5 ว่า...สมัยก่อนไม่ใช่ ต้องซ้อมรำก่อนครูมาซึ่งเกิดกระบวนการจำฝังลึกปัจจุบัน เรียนต่อให้จบ ๆ เสร็จสอบ ไม่ทบทวน ทำให้เวลาบอกให้รำเพลงเดิมรำไม่ได้...

(ครูโขนจารีตที่ 5 สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

และครูโขนจารีตที่ 3 ได้แสดงความคิดเห็นว่า...ระยะเวลาโลกรอบตัวเปลี่ยน ไม่ทวนท่าทำให้เป็นปัญหาในการเรียนในปัจจุบัน และความจำเป็นทางชีวิตความเป็นอยู่หลายคนทำงานแล้วก็ต้องหารายได้นอกเวลาเรียนทำให้ฝึกประสบการณ์ แต่สนใจหาเงินมากว่าเรียน...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

6. ปัญหาอุปสรรคและแนวทางการแก้ปัญหา สำหรับปัญหาในส่วนของสภาพแวดล้อมปัจจุบันเปลี่ยนที่ไปนะตอนนี้ คือระบบการศึกษาที่มีการเปลี่ยนแปลง เมื่อระบบการศึกษาเปลี่ยนแปลงของหลักสูตรครูต้องพัฒนารูปแบบในการสอนในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับยุคปัจจุบัน หรือเพื่อให้นักเรียนเกิดความสนใจและเข้าถึงโขนมากขึ้น

....หลักสูตรจริงในสมัยก่อนเรียน 11 ปี เราได้ขนาดนี้ แต่ปัจจุบันนี้เรียน 11 ปี เหมือนกันมันได้ไม่หมดเท่าเราเนื่องจากพอมาเรียนเสร็จแล้วมันมาลดเวลาบ้าง ก็เขียนหลักสูตรให้มันสอดคล้องมันจะมีผลตอนมาอัด ๆ ไว้เราจะต้องต่อให้มันจบภายใน 1 เทอม อะไรแบบนี้คือได้แค่ท่าบางคนไม่ได้เลยหลาย ๆ อย่างด้วยและไม่ได้ทำซ้ำ อย่างที่บอกตั้งแต่แรกถ้าเรียนแต่ก่อนเรียนยาว ๆ มันต่างกันเพราะว่าหลักสูตรเป็นกำหนดทำให้การเรียนการสอนมันเบาลง สำหรับการแก้ไขปัญหาปัจจุบันการเรียนการสอนยัง มีให้นักเรียนเรียนเสริม ให้ครูเข้าถึงนักเรียน นักเรียนเข้าถึงครูสอบซ่อมได้...

(ครูโขนจารีตที่ 3 สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

7. การใช้แหล่งเรียนรู้การใช้สื่อในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ครูเป็นผู้ที่ให้ความรู้โดยรูปแบบการสอนแบบตัวต่อตัว และสอนให้นักเรียนเล่นได้ทุกละคร ไม่ยึดบทบาท และครูสอนท่าพื้นฐานให้ โดยให้เด็กคิดสร้างสรรค์การแสดงเอง ออกแบบงานแสดงเอง

...เราจะเรียนรู้อะไรอยากให้เรียนรู้ให้ไปให้ถึงหัวใจของเขาให้รู้ว่ามันคืออะไร นอกจากเรียนรู้องค์ความรู้ของเขาเรียนรู้ตัวแก่นของเขาแล้วเราต้องรู้บริบทของสังคมด้วยว่าตอนนี้มันอะไร บางทีเราจะทำแบบนี้มันไม่ได้มันไม่เอื้อกับสังคมปัจจุบันจะเล่นโขนเป็นตอนยาว ๆ มันก็ไม่เหมาะก็ต้องรู้ว่าเราจะปรับปรุงพัฒนาต้องรู้ว่าอะไรที่มันทำแล้วเสริมหรืออะไรที่ทำแล้วทำให้ผิดจารีตก็ต้องระวังในฐานะที่เป็นแบบนี้เราก็ต้องเปิดใจไม่ใช่ผิดจากอันนี้ก็ต้องผิดหมดมันไม่ใช่เราต้องดูที่เจตนาด้วยว่าสิ่งที่เขาจะทำเขาทำเพื่ออะไร สมมุติ้ขาทำโขนคอนเทมเขาทำเพื่อจะขายให้กับชาวต่างชาติหมายถึงว่ากลุ่มเป้าหมายของเขาต้องการนำในความเป็นโขนเนี่ยไปเผยแพร่ให้รู้จักความเป็นโขนของเราโดนผ่านกระบวนการผลิตของเขาถ้าเราเอาทั้งดุ้นเลยเขาไม่นั้นในมุมหรือเขาหรือไม่แน่ใจในอนาคตวิวัฒนาการพัฒนาไปเรื่อย ๆ เขาอาจจะอยากย้อนดูว่าแล้วรูปแบบเดิมมันเป็นยังไง ถ้าเราไม่รู้หลักไม่รู้แก่นเราพัฒนาอย่างเดียวมันจะไม่เหลือเลยแม้กระทั่งแก่นต้นไม้ถ้ารากไม่แข็งแรงสักวันทุกอย่างก็ตายหมด เราต้องรู้ให้ลึกรู้จริงรู้หลักการรู้พร้อมการพัฒนา พัฒนายังไงให้เจริญรุ่งเรืองแต่ก็ยังมีรากเหง้าถ้าจะทำการสร้างสรรค์แต่หลักไม่แน่นก็จะแบบไปเลยจะทำไรก็ไม่รู้แต่ถ้าเด็กที่มีฐานแน่นหลักแน่นเขาสามารถที่จะแบบทำให้ไม่เสียตรงนี้แล้วมันจะดูดี...

(ครูโขนจารีตที่ 1, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...สมัยนี้การเรียนรู้ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้ผู้สนใจได้เรียนรู้ได้หลากหลาย เราสามารถเปิดโซเชียลดูได้แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาโขน ศึกษาจริง ๆ ต้องหาตัวบุคคลให้ได้ก่อนแล้วก็ต้องมีคนที่มีความเข้าใจลึกซึ้งที่แท้จริงบางครั้งโซเชียลก็ให้ข้อมูลที่ไม่ถูกต้อง ซึ่งตรงนี้อันตรายมากเพราะข้อมูลบางอย่างไม่มีคนตรวจตรา เรารู้ได้จากที่ให้เด็กทำรายงานว่าข้อมูลที่ได้มามันไม่ถูกต้อง ครูก็แก้ให้ แต่บางคนที่ไม่รู้ก็เข้าใจผิด ๆ อยากให้อ่านตำราครูบาอาจารย์ที่น่าเชื่อถือและเป็นครู จริง ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...อยากบอกว่าโขนมันเรียนไม่มีวันจบพากย์โขนมานี่ก็ยังไม่จบมันก็ต้องมีไปเรื่อย ๆ การเรียนโขนทุกคนบอกว่าฉันเรียนจบหลักสูตรแล้วคุณจบหลักสูรคุณได้แต่เนื้อ เนื้อในมันไม่มีมันได้แต่ก้อนแต่ประสบการณ์ที่มันได้เป็นรัศมีวงรอบได้หมดหรือยังประสบการณ์การแสดง การกำกับการคิดท่า ได้หมดหรือยังมันไม่มีวันจบแม้กระทั่งคนที่เป็นศิลปินแห่งชาติยังหยุดนิ่งไม่ได้ต้องคิดว่าปีหน้าต้องคิดกระบวนท่าอะไรให้มันออก ไม่งั้นคงไม่เกิด เสมอวาวร ฉุยฉายวานร มันมีการเกิดเรียน

สิ่งที่เรียนรับมันได้มันหมดไหมมันยังไม่หมดง่าย ๆ ถ้าครูที่ยังอยู่เขามีอะไรอีกเยอะ เรียนไปเถอะมันไม่มีวันรู้จบ ประสบการณ์มันจะสอนเราเองเราต้องเอาปะสบการณ์ไปถ่ายทอด เหมือนการเรียนรู้ตลอดชีวิตเลย...

(ครูโขนจารีตที่ 3, สัมภาษณ์เมื่อ 23 มกราคม 2563)

...โขนของเก่าดีอยู่แล้วเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ห้ามเปลี่ยน การเดินทางพูดไม่ได้ การแปลงกายใช้เพลงอะไร อยากให้ดำรงเอาไว้ แต่มันก็มีบ้างตรงนั้นก็มีครูบาอาจารย์ผู้ใหญ่ที่อยู่ก็เห็นชอบก็ปรับตาม โขนรุ่นใหม่อยากให้หยิบจับพวกนี้ออกมาให้ดูว่ามีเหตุและผลที่มาที่ไป ผมเลือกคนในมุมมองเป็นผู้กำกับ วางบทบาท ตัวเล่น เวลาและอธิบายให้คนแสดงได้เข้าถึงบทละครเป็นห่วงที่มีเด็กเรียน ๆ ผ่านสื่อมาก่อน เรียนจากยูทูปมาบ้าง คิดว่ามีไม่ดีเพราะ ท่าย้วย ไม่มีคนจับเพราะแต่ก่อน คนจับท่า 1 คน คนเคาะไม้ 1 คน จะใช้เวลาที่มีมากกว่าครูเพิ่มขึ้น เรียนกับกระจกมองกระจก โขนไม่ได้เรียนหน้ากระจก เรียนกับครูยังไงก็ดีกว่าตนเองเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 2, สัมภาษณ์เมื่อ 5 มกราคม 2563)

...ฝากไว้คือทุกอย่างต้องมีการเปลี่ยนแปลงแต่ไม่ได้เปลี่ยนรูปแบบ ถ้าเป็นการแสดงโขนเมื่อก่อนไม่มีอะไรดูมาก ก็เล่นกันได้ 2 ชั่วโมง 2 ชั่วโมงครึ่ง อะไรที่เป็นจารีตประเณี อะไรที่เป็นลีลาก็ไม่เป็นไร ครูยกตัวอย่างว่าในการเดินออก ก็ต้องมีลีลาใช่มั้ย กว่าจะเดินถึงเตียง ถ้าสามติว่าเราเป็นผู้ดูแลตรงนี้ก็ต้องทำให้กระชับขึ้น ถ้าเล่นในโรงละคร การเดินออกก็อาจมีเปลี่ยนได้เป็นตั้งเลยเปิดฉาก หรือถ้าจะเดินก็ต้องบอกเด็กว่า แทนที่เราเดินทีละก้าว เราก้าวหนึ่งสุดเท้าไปย่นระยะเวลาได้พูดถึงในเนื้อหาของการแสดงก่อน โขนในฉากใหญ่ ๆ หนีไม่ได้คือท้องพระโรงของกรุงลงกา มันต้องเปิดตัวว่านี่เป็นท้องพระโรงของกรุงลงกาของทศกัณฑ์ กรุงยโยธยา คือพระราม นี่คือหลัก ๆ ...

(ครูโขนจารีตที่ 5 สัมภาษณ์เมื่อ 26 มกราคม 2563)

...จะเก่งโขน จะเรียนโขน ต้องมีใจรัก อดทนตั้งใจ ครูทุกคนมีอะไรที่แปลก ๆ รับเอาไว้แล้ววิเคราะห์พิจารณาออกไประหว่างที่เราเป็นนักเรียนต้องฟังครูอย่างเดียว แต่เมื่อเราออกมาแสดงมันต้องมีความเป็นตัวเอง ต้องมีลีลา มีเทคนิค การเรียนโขนเป็นการเรียนทศนิยมไม่รู้จบเป็นครูแล้วยังต้องเรียนต้องฝึกด้วยตัวเอง แต่ต้องมีแบบ ปรับได้ แต่ต้องพอดี พองาม เพราะโขนมีจารีต เป็นของสูงเวลานำเสนอต้องทำให้เห็นความงามและเสน่ห์ของโขน งานมันจะทรงคุณค่า...

(ครูโขนจารีตที่ 5, สัมภาษณ์เมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2563)

ตารางที่ 3 สรุปข้อค้นพบที่ 1 การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน

การถ่ายทอด	โขนในระบบโรงเรียน	โขนนอกระบบโรงเรียน			
	โขนจารีต	โขนชาวบ้าน	โขนร่วมสมัย		
			คณะที่ 1	คณะที่ 2	คณะที่ 3
1. มุมมองที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนและที่มีต่อนักเรียนในปัจจุบัน	การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนใหม่ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย	การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนใหม่ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย	การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนใหม่ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย	การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนใหม่ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย	การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนใหม่ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย
2. มุมมองที่ครูมีต่อตนเอง	เรียนรู้พฤติกรรมของนักเรียนและเพิ่มความรู้ของเทคโนโลยีใหม่ ๆ	เรียนรู้พฤติกรรมของนักเรียนและเพิ่มความรู้ของเทคโนโลยีใหม่ ๆ	เรียนรู้พฤติกรรมของนักเรียนและเพิ่มความรู้ของเทคโนโลยีใหม่ ๆ	เรียนรู้พฤติกรรมของนักเรียนและเพิ่มความรู้ของเทคโนโลยีใหม่ ๆ	เรียนรู้พฤติกรรมของนักเรียนและเพิ่มความรู้ของเทคโนโลยีใหม่ ๆ
3. รูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน	เน้นภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่า	เน้นภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่า	เน้นภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่า	เน้นภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่า	เน้นภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะท่ารำพื้นฐาน และแม่ท่า
4. สิ่งแวดล้อมและการใช้สื่อการเรียนรู้	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู	เรียนตัวต่อตัว และทำตามครู
5. ปัญหาและอุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนและการแก้ไขปัญหา	นักเรียนสมาธิสั้น และมีความจำสั้น ต้องย้ำหลายครั้ง	นักเรียนสมาธิสั้น และมีความจำสั้น ต้องย้ำหลายครั้ง	นักเรียนสมาธิสั้น และมีความจำสั้น ต้องย้ำหลายครั้ง	นักเรียนสมาธิสั้น และมีความจำสั้น ต้องย้ำหลายครั้ง	นักเรียนสมาธิสั้น และมีความจำสั้น ต้องย้ำหลายครั้ง
6. ข้อเสนอแนะในการถ่ายทอดภูมิปัญญา	เรียนรู้ถึงแก่นของโขน และต้องมีใจรัก มีความ เคารพครูอาจารย์ เชื่อฟังครู	เรียนรู้ถึงแก่นของโขน และต้องมีใจรัก มีความ เคารพครูอาจารย์ เชื่อฟังครู	เรียนรู้ถึงแก่นของโขน และต้องมีใจรัก มีความเคารพครูอาจารย์ เชื่อฟังครู	เรียนรู้ถึงแก่นของโขน และต้องมีใจรัก มีความเคารพครูอาจารย์ เชื่อฟังครู	เรียนรู้ถึงแก่นของโขน และต้องมีใจรัก มีความ เคารพครูอาจารย์ เชื่อฟังครู
7. การใช้แหล่งเรียนรู้การใช้สื่อในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน	ครู รุ่นพี่ เพื่อน โรงเรียน บ้านครู เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู รุ่นพี่ เพื่อน โรงเรียน บ้านครู เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู รุ่นพี่ เพื่อน โรงเรียน บ้านครู เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู รุ่นพี่ เพื่อน โรงเรียน บ้านครู เป็นแหล่งเรียนรู้	ครู รุ่นพี่ เพื่อน โรงเรียน บ้านครู เป็นแหล่งเรียนรู้

ข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

2.1 โขนในระบบโรงเรียนหรือโขนจารีต

มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน

ครูโขนจารีตที่ 1 มีมุมมองเกี่ยวกับโขนว่าเป็นศิลปกรรมชั้นสูงของไทย มาตั้งแต่อดีต และ โขนมีจารีตที่ชัดเจน แต่โขนไม่ใช่กฎหมาย เพียงแต่โขนมีแบบแผนของการถ่ายทอด มีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น โขนเป็นเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์ เพื่อให้รู้จักที่ไปที่มาของนาฏกรรมชั้นสูง

ครูโขนจารีตที่ 2 ได้กล่าวถึงโขนว่าเป็นจารีตไม่ใช่กฎหมาย เป็นนาฏกรรมชั้นสูง มีธรรมเนียมปฏิบัติกันมาและยึดถือกันมาตลอด การแสดงโขน มีหลักการแสดงคือการเข้าออกโรงละครเข้าซ้ายออกขวา หลักในการใช้พื้นที่เวที เช่น โขนจะมีหลักที่ชัดเจน การก้าวเท้า ฉากการตรวจคน การรำหน้าพาทย์เพลงต่าง ๆ

ครูโขนจารีตที่ 3 กล่าวถึงโขนว่าเป็นของสูงเป็นเครื่องประกอบในราชสำนัก พิธีกรรมสอนให้รู้จักนอบน้อม สอนให้รู้จักความกตัญญู รู้คุณครูอาจารย์และรู้จักทำเนียมปฏิบัติ รู้จารีตประเพณี แต่เดิมโขนมันหนีรามเกียรติ์ไปไม่พ้นแต่ปัจจุบันเรานิยมหาอะไรใหม่ ๆ ขึ้นมาเอามาเล่นมันก็เป็นภูมิปัญญาใหม่ ๆ ในการคิดตอนคิดสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมามันเป็นภูมิปัญญา

ครูโขนจารีตที่ 4 ได้ให้มุมมองเกี่ยวกับโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง ควรมีการอนุรักษ์และสืบทอดให้เป็นมรดกของของประเทศไทย

ครูโขนจารีตที่ 5 กล่าวถึงโขนในเรื่องของธรรมเนียมปฏิบัติกับการสืบทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น โขนเป็นเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์ เพื่อให้รู้จักที่ไปที่มาของนาฏกรรมชั้นสูง

ครูโขนจารีตที่ 6 ได้ให้มุมมองของโขนว่า โขนไม่ใช่กฎหมาย เพียงแต่โขนมีแบบแผนของเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนและการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน และเป็นเครื่องประกอบของพระมหากษัตริย์

ครูโขนจารีตที่ 7 กล่าวถึงมุมมองเป็นศิลปกรรมชั้นสูงของไทยและโขนมีพัฒนาการตามยุคสมัย ไม่อยู่นิ่งมีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกัน

นอกจากนี้ จากมุมมองของครูโขนมีลักษณะภูมิปัญญาโขนสามารถแบ่งได้ 6 ด้าน คือ 1) ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม 2) ภูมิปัญญาด้านการแสดง 3) ภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์บทเจรจา 4) ภูมิปัญญาด้านงานประดิษฐ์ศิลป์ 5) ภูมิปัญญาด้านฉาก เวที และ 6) ภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง

1) ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม พิธีกรรมเกิดขึ้นมาตั้งแต่ในอดีต เพื่อให้การเรียนการสอนก่อนที่นักเรียนจะเริ่มเรียนต้องรับรู้ว่าต้องผ่านพิธีกรรมอย่างไรบ้าง ต้องคำนับครู ถึงช่วงนึ่งต้องไหว้ครู ครอบครู เพื่อให้ก้าวขึ้นมาให้ได้รับการถ่ายทอดในการสอบ ต้องมีการไหว้ครู ครอบครู เพื่อก้าวขึ้นเป็นศิลปิน และพิธีมอบให้คุณได้ไปถ่ายทอดตรงนี้ จะได้ไปพูดไปคุยได้อย่างภาคภูมิใจ

เป็นการส่งต่อ มีขั้นตอนในเรื่องพิธีกรรมเหล่านี้ในสายศิลปินที่ถูกต้อง ถือว่าเป็นจารีต และทำเนียมปฏิบัติ โดยจะมีรูปแบบของการถ่ายทอด จะเห็นว่าพิธีกรรมนั้น เป็นการแสดงถึงความกตัญญูกับครูอาจารย์ เป็นการร่วมตัวกันของลูกศิษย์ เพื่อมาพบครูมาถามสารทุกข์สุขกัน ทำจนเป็นประเพณี ซึ่งเรารับจากฮินดู การครอบครูเป็นเชิงสัญลักษณ์ ขั้นตอนคือการผ่านการเรียน ยอมรับในสังคมศิลปิน การเลื่อนลำดับชั้นของศิลปิน เบื้องต้นจับมือรำ ชำนาญแล้ว ครอบครู เล่นตัวเอกได้ รับมอบเป็นครูได้ เก่งแล้วก็สามารถรับมอบประกอบประธานพิธีไหว้ครูต่อได้ เป็นต้น

2) ภูมิปัญญาด้านการแสดง การแสดงโขนถือว่าเป็นภูมิปัญญาเป็นจารีตที่เขาปฏิบัติกันเป็นอย่างที่ เช่น การแบ่งแยกฝ่าย ฝ่ายธรรมะ ฝ่ายอธรรม ต้องอยู่ตรงไหนของเวทีพระอยู่ขวายักษ์อยู่ซ้ายจะเข้าจะออกด้านขวาด้านซ้ายอะไรต่าง ๆ จารีตเขาก็มีกำหนดอยู่ การวางหมอนเป็นจารีตหมดตำแหน่งของการนั่งยศสูงต้องเรียงจากซ้ายลงไป เช่น หมอนพระรามต้องอยู่ด้านนี้ต่อไปนางสีดาก็ต้องอยู่ด้านนี้การเรียงลำดับด้านซ้ายมือ หมอนต้องอยู่ซ้ายตลอดจะขึ้นเตียงลงเตียงก็ต้องอยู่เท้าซ้ายหรือว่าจะยิ้มจะร้องไห้ก็ต้องมือซ้ายตลอดเป็นจารีตที่เขากำหนดเอาไว้ซึ่งพยายามหาคำตอบว่าทำไมต้องเป็นทางซ้าย พระโขนถืออาวุธมือขวาเขาก็จะทำกันมา ต่าง ๆ หรือว่ามือซ้ายทำแล้วสวยหรือว่ามือขวามันอ่อนมันไม่เหมือนกัน มือซ้ายมันอ่อนมันทำแล้วสวยหรือว่าท่าร้องไห้มันอาจจะแบบมือต้องทำอะไรสักอย่างมันก็เลยต้องใช้มือซ้ายแต่ว่าขึ้นเตียงลงเตียงต้องซ้ายเพราะขึ้นปุ๊บเขาจะหันมาเลยถ้าขึ้นขวามันต้องหันย้อนกลับมามันไม่ไปเป็นธรรมชาติตอนเราขึ้นซ้ายจะหันเป็นวงถ้าเราขึ้นขวาขามันต้องวนต้องยกอะไรแบบนี้มันไม่ได้อันนี้ก็ถือเป็นจารีตเป็นธรรมเนียมที่เขาปฏิบัติมา

3) ภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์บทเจรจา จารีตประเพณีการพากย์โขน ภูมิปัญญาเรื่องบท บทดั้งเดิมรัตนโกสินทร์ ภาคเจรจาเป็นหลัก ร .1 ร.2 ร. 6 บทละครไม่ใช่บทโขน ...เมื่อนั้น... บัดนั้น...ตอนนางลอย ตั้งทศกัณฑ์ แล้วจบด้วยคำว่าเพ้ย ภาคเจรจา มีเท่านี้ โขนยุค ร.4 ร.5 ร. 6 อย่างละครใน เรียกว่าโขนโรงใน การใส่ทำนองบรรเลงแล้วแต่สถานการณ์ เช่น ช้า ใช้ปี่ เพลงที่ 2 สร้อยสน ยลดับสมิงทอง แล้วแต่อารมณ์ ภูมิปัญญาของเรื่องแล้วแต่บท เพลงฮึกเหิมใช้ สมิงทอง คือผสมระหว่างโขนกับละครใน ดูอารมณ์ของเพลง ดนตรีเพลงหน้าภาคจะต้องมีหลักตัวละครของแต่ละประเภทในเรื่องของลักษณะการใช้ในเรื่องของการจะไปหรือจะมาจะไปทางน้ำหรืออากาศ โกรธแสดงอิทธิฤทธิ์เขาจะมีกำหนดหรือว่าเพลงนี้เขาจะใช้แค่ตัวนี้เท่านั้นคือหลังมามียัดใช้เขาไม่ค่อยนิยมไม่ใช้แน่นอน บทส่วนมากจะยึดให้จากบทสองแล้วมาเป็นสามเขาจะให้ครูบาอาจารย์ทำเอาไว้และคนรุ่นหลัง ๆ นี่เขาจะเอา ร.2 มาบ้างบางทีก็ของ ร.1 บางทีผสมผสาน

4) ภูมิปัญญาด้านงานประดิษฐ์ศิลป์ ภูมิปัญญาด้านนี้ จะประกอบด้วน หัวโขน เครื่องทรง ต่าง ๆ ศัสตราวุธ ราชรถ ถือว่าเป็นงานที่ละเอียด ทั้งการเลือกวัสดุ สี เพราะสีบ่งบอกถึงความเป็นตัวละคร ครูช่างก็นั่งปักกันเป็นวัน ๆ ปัจจุบันยังคงใช้เครื่องแต่งกายแบบโบราณ ยังยึดรูปแบบเดิมที่พัฒนาการแล้ว คือเดิมโขนเครื่องเขาจะพยายามยึดย้อนกลับไปทำเรื่องเก่า ๆ จากหุ่นบ้าง

จะมีวิธีการทำ แต่ว่าพอมาเป็นยุคที่เครื่องไม้เครื่องมือทันสมัย ก็มาเปลี่ยนแปลงเขาพัฒนามาเป็นชุดที่เราเห็นปัจจุบันแทนที่จะมาใส่เสื้อสองชั้นสามชั้นถ้าวัสดุมันไม่โอเคมันเล็กมากมันเหมาะสำหรับดูใกล้ ๆ ไม่เหมาะกับขึ้นเวทีและปัจจุบันมีแสงช่วย เขาพัฒนาให้มันเข้ากับยุคสมัยและถือมาเป็นปัจจุบันแต่บางอย่างยังคงใช้มือปักอยู่

5) ภูมิปัญญาด้านฉาก เวที ในการสร้างฉากและเวทีนั้น ถ้าเกิดเป็นของกรมศิลปากรขึ้นอยู่กับงบประมาณด้วย หลัง ๆ จะมีการเพิ่มเทคโนโลยี เช่น โขนสมเด็จฯ ใช้งบเยอะ โดยเน้นให้ความสำคัญมากกับฉากเวทีและเทคนิคแต่ของอันนี้จะเน้นที่การแสดงรูปแบบการแสดงเทคนิคเป็นส่วนเสริม เฉลิมกรุงก็ยังเน้นเทคนิคมาเป็นวิธีการแสดงการแสดงจะต่างกันมันจะมีอัตลักษณ์เฉพาะ เช่น จะใช้ผ้าเย็บโขนแบบเก่าไม่มี ปัจจุบัน ฉากและเวที มีการปรับเปลี่ยนไปเยอะใช้เทคนิคอย่างละครเวที และสร้าง แบบสมบูรณ์แบบ โขนกลางแปลงไม่มีฉาก โขน เทคนิคทันสมัยมากยิ่งขึ้น โขนอาศัยจินตนาการฉากเสริมการแสดงให้สมจริง

6) ภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง การจัดการแสดงนั้น ผู้จัดต้องรวมความรู้ทั้งหมดที่กล่าวมา การคัดเลือกนักแสดง วงดนตรี นักร้อง ช่วยกำกับ ต้องสัมพันธ์กันหมด ฉากถูกต้องมั้ย ป่าโปร่ง หรือป่าทึบ ต้องใช้เทคโนโลยีเข้าไปช่วย ฉากต้องอลังการ เสียงต้องดีมาก แต่บางทีถ้าในเรื่องของการจัดการอย่าง ถ้าท่านอธิบดีมาเป็นผู้บัญชาการ ท่านใหญ่สุด คือคนที่เขามาทำตำแหน่งนี้บางทีไม่จำเป็นต้องรู้หมดเพราะที่เขามาทำมาจัดการอย่างน้อย ๆ ก็ต้องรู้เป็นภาพรวมของเขารู้เนื้อเรื่องต้องการไม่ให้มันเกิดข้อผิดพลาดรู้ว่าเราจะเล่นตอนอะไรบทมาจากไหนรายละเอียดต่าง ๆ บางทีก็มีจารีตเขากำหนดอยู่การแสดงบางทีเราไม่รู้แต่เราอยากได้แบบนี้มันไม่ถูกมันไปผิดจารีตเขา แสดงว่าผู้ที่จะมาจัดกาความรู้ในการแสดง ถ้าได้ภาพรวมอย่างสมัยก่อนทำไมพูดถึงทำแล้วท่านจะมีความรู้รอบตัวทุกเรื่องไม่ว่าจะเป็นการแสดง เพลง บท แล้วจะเอาเหตุการณ์ปัจจุบันต่าง ๆ ทันสมัยเข้ามาผสมผสานให้มันเกิดความน่าสนใจมากขึ้น การจัดการการแสดง ต้องพูดถึงเรื่องผู้กำกับ ถ้าขึ้นชื่อได้รับมอบหมายให้เป็นผู้กำกับ บท เวลา แสงสีเสียง ฉาก ต้องรับผิดชอบ ถึงแม้ไม่รู้ลึก ก็ต้องรู้ให้กว้างว่าบรรยากาศอย่างนี้ต้องใช้ไฟแบบไหน ยามเช้า ต้องมีความรู้ ในระบบการทำงานถ้าได้รับมอบหมายก็มีวิธีการอะไร ก็มีผู้ช่วยกำกับเวลา รวมทั้งฝ่ายการเสดง เป็นกระบวนการใหญ่ การแสดงเป็น 100 ชีวิต เริ่มเพลงนี้ ในเรื่องเสื้อผ้า หัวอะไร ยังไง ต้องแจกงานให้ถูกตัว ถูกที่ ตั้งแต่เริ่มเลยอ่านบทก่อนมั้ย ซ้อมรอบนอกกี่ครั้ง จะปรับเปลี่ยนยังไง ต้องมีหลายขั้นตอน รวมถึงอาหารการอยู่ด้วยต้องจัดการ

ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัยทั้ง 6 ด้านนี้ ต้องมีการอาศัยและมีการช่วยเหลือของแต่ละด้าน เพื่อเป็นการบูรณาการให้เกิดการแสดงแต่ละครั้ง สิ่งเหล่านี้เป็นการผสมผสานในเรื่องวรรณกรรม หัตถกรรม คีตศิลป์ก็คือร้อง ดนตรี เรื่องของฉาก ผสมผสานเรื่องของการแสดง เรื่องของศิลปะวัฒนธรรม เป็นภูมิปัญญาของ

ครูบาอาจารย์สมัยก่อน ๆ เรื่องชุด กรมศิลป์มีรูปแบบอยู่แล้ว เรื่องแต่องค์ทรงเครื่อง ภูมิปัญญาทางด้านดนตรี ปีพาทย์เครื่อง 5 1.ระนาดเอก 2.ค้องวงใหญ่ 3.ตะโพน 4.กลองทัด 5.ฉิ่ง โขนก็มีโกร่งเพิ่มมา พัฒนาการ เป็นปี่พาทย์เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ เอกเหล็ก ทุ้มเหล็ก บทละครเพิ่ม ซอ พัฒนาการในยุคกรมศิลปากร หรือยุคดึกดำบรรพ์ ให้เครื่องดนตรี แสดงอารมณ์แทนความรู้สึกเช่นระนาดทุ้มเดียวนี่คือพัฒนาการเพื่อให้อารมณ์ความรู้สึกบางทีในโขนอื่น ถ้าโขนจารีตต้องใช้ดนตรีไทยฟ้าร้องฟ้าผ่าเพื่อเพิ่มอรรถรส เป็นการประยุกต์ เครื่องแต่งกายมีการปรับเปลี่ยน จริงแยกหัวข้อพัฒนาเครื่องแต่งกายของโขนละคร การออกแบบ การแต่งการทำศีรษะโขน การแต่งชุดแต่งกาย การออกแบบการให้สี การตัดเย็บ การหาวัสดุ การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงของรูปแบบการเรียนรู้ และการถ่ายทอดเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย เป็นการปรับตัวเพื่อศิลปะการแสดงยังคงอยู่ และเป็นที่สนใจใฝ่ศึกษาของผู้ที่ชื่นชอบในศิลปะการแสดงแขนงนี้ โดยการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการนี้

ตารางที่ 4 สรุปข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน	โขนในระบบโรงเรียน	โขนนอกระบบโรงเรียน			
	โขนจารีต	โขนชาวบ้าน	โขนร่วมสมัย		
			คณะที่ 1	คณะที่ 2	คณะที่ 3
ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม (ไหว้ครู,ครอบครู)	จัดพิธีกรรมตามต้นแบบ	การจัดพิธีกรรมตามแบบฉบับชาวบ้าน	จัดพิธีกรรมตามต้นแบบ	ไม่มีการจัดพิธีกรรม	ไม่มีการจัดพิธีกรรม
ภูมิปัญญาด้านการแสดง	สอนแบบยึดหลักจารีตโขน	สอนแบบยึดหลักจารีตโขน	สอนแบบยึดหลักจารีตโขน	สอนแบบยึดหลักจารีตโขนและผสมผสานศิลปะอื่น	สอนแบบยึดหลักจารีตโขนและผสมผสานศิลปะอื่น
ภูมิปัญญาด้านบทพากย์และดนตรี	ใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิม	ใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิม	ใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิม	ใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิมบางตอน	ใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิม
ภูมิปัญญาด้านประดิษฐ์ศิลป์	รักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิม	รักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิม ปรับเปลี่ยนเฉพาะวัสดุ	รักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิมบางส่วน	รักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิมบางส่วน	รักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิมบางส่วน
ภูมิปัญญาด้านฉาก เวที	ฉากและเวทีตามประเภทการแสดงเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น	ฉากและเวทีตามประเภทการแสดงเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น	ฉากและเวทีตามประเภทการแสดงเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น	ไม่มีฉาก แต่ใช้เวที	ฉากและเวทีตามประเภทการแสดงเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น
ภูมิปัญญาด้านจัดการแสดง	มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน	มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน	มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน	มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน	มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน

2. การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขน

1. ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม

1.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการจัดพิธีกรรมต่าง ๆ อาทิ พิธีไหว้ครู พิธีครอบครู เป็นต้น เป็นการจัดงานที่ยิ่งใหญ่มาก ถือเป็นสิ่งที่ต้องทำทุกปี

1.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ มีการจัดพิธีกรรมตามแบบฉบับชาวบ้าน ขั้นตอนและพิธีกรรมต่าง ๆ มีรูปแบบไม่ยิ่งใหญ่เหมือนโขนจารีต

1.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร มีการจัดพิธีกรรมไหว้ครูของคณะทุกปี

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre ไม่มีการจัดพิธีกรรมไหว้ครู แต่ไปเข้าร่วมพิธีกรรม

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น ไม่มีการจัดพิธีกรรมไหว้ครู แต่ไปเข้าร่วมพิธีกรรม

2. ภูมิปัญญาด้านการแสดง

2.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีรูปแบบการสอน และมีสถานที่ให้ฝึกการแสดงจริง เช่น โรงละครแห่งชาติ โขนพระราชทาน เป็นต้น

2.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ การแสดงมีรูปแบบผสมผสานตามผู้ว่าจ้าง เช่น การโฆษณา ละคร เป็นต้น

2.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร การแสดงเน้นความทันสมัยแต่อยู่ในรูปแบบของโขน หรือจะเรียกโขนถอดเปลือกก็ได้เพราะคณะนี้ไม่สวมเครื่องโขนเต็มองค์ แต่ใช้การทาสีแทนชุดโขนเน้นความงามด้านการร่วมสมัย

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre มีการนำท่าโขนมาร่วมทำการแสดง แต่ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว เป็นการคิดท่าเต้นให้ผสมผสานกับเสียงดนตรี

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น ผสมผสานระหว่างหุ่นและคนเชิดหุ่นให้มีความเป็นโขน และการแสดงละครเสมือนจริงระหว่างคนเชิดกับหุ่น

3. ภูมิปัญญาภูมิปัญญาด้านดนตรี บทพากย์ และบทเจรจา

3.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับราชสำนัก แต่มีการปรับให้สั้นลงบ้างในช่วงบางตอนเพื่อไม่ให้ผู้ชมเบื่อ

3.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ ปรับเปลี่ยนบทพากย์ใหม่หมด เพื่อให้ตรงตามความต้องการของลูกค้า สำหรับดนตรีใช้การผสมระหว่างต้นฉบับและดนตรีร่วมสมัย

3.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร มีการใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบต้นฉบับ แต่มีการปรับให้สั้นลงบ้าง และมีดนตรีร่วมสมัยเข้ามาผสมผสานไม่ให้งานดูเป็นการแสดงโขนฉบับเต็ม โดยใช้แค่ความคลาย แต่ไม่ใช้ความเหมือนในการพากย์ และเจรจา

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre ใช้บทพากย์บางตอนเท่านั้น ส่วนใหญ่ใช้เกริ่นนำเท่านั้น แต่ดนตรีใช้ผสมผสานใหม่หมด

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น ใช้บทพากย์บางตอนเท่านั้น ดนตรีใช้ผสมผสานใหม่หมด

4. ภูมิปัญญาภูมิปัญญาด้านประดิษฐ์ศิลป์

4.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภูมิปัญญาด้านนี้ จะประกอบด้วย หัวโขน เครื่องทรง ต่าง ๆ ศัสตราวุธ ราชรถ ถือว่าเป็นงานที่ละเอียด ทั้งการเลือกวัสดุ สี เพราะสีบ่งบอกถึงความเป็นตัวละคร ปัจจุบันยังคงใช้เครื่องแต่งกายแบบโบราณ

4.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ มีการปรับการใช้วัสดุเลียนแบบ สำหรับลวดลายบนผ้ามีการประยุกต์ใหม่บ้าง เพื่อให้ประหยัดค่าใช้จ่าย

4.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร ใช้ไม่ครบเครื่อง อาจมีการสวมหัวโขนบ้าง เครื่องโขนไม่เต็มองค์ เน้นความเป็นร่วมสมัย

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre โขนไม่เต็มองค์ เน้นความเป็นร่วมสมัย ส่วนใหญ่เป็นการยืมท่าเต้นโขนมาใช้งาน

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น มีการปรับการใช้วัสดุเลียนแบบ สำหรับลวดลายบนผ้ามีการประยุกต์ใหม่บ้าง เนื่องจากตัวหุ่นมีขนาดเล็กอาจมองไม่เห็นลวดลาย แต่สีของตัวละครยังคงใช้ตามแบบฉบับโขน

5. ภูมิปัญญาภูมิปัญญาด้านฉาก และเวที

5.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใช้ฉากและเวทีสมจริงและมีการเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น มีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง

5.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ ส่วนใหญ่ไม่มีฉากและเวที ส่วนใหญ่ทำการแสดงตามงานศพและสถานที่กลางแจ้ง หรือห้างสรรพสินค้า

5.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร ไม่มีฉากส่วนใหญ่แสดงกลางแจ้ง

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre ไม่มีฉากส่วนใหญ่แสดงกลางแจ้ง หรือเวทีในงานแสดง

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น ใช้ฉากและเวทีสมจริงและมีการเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น

6. ภูมิปัญญาภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง

6.1 โขนจารีต

- วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการแต่งตั้งผู้อำนวยการจัดงานและมีผู้รับผิดชอบของแต่ละส่วนงาน เช่น ส่วนงานด้านเครื่องโขน ส่วนงานด้านการแสดง เป็นต้น

6.2 โขนชาวบ้าน

- คณะครูชีพ ขุนอาจ หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดำเนิน การบริหารการแสดงเอง และถ่ายทอดให้ทายาท

6.3 โขนร่วมสมัย

- คณะไก่แก้วการละคร หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดำเนินการบริหารงานการแสดงเองและมอบหมายงานเป็นส่วนงาน

- คณะ 18 Monkeys Dance Theatre หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดำเนินการบริหารงานการแสดงเอง โดยอาศัยการรวมกลุ่มนักแสดง เพื่อออกแบบงาน

- คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดำเนินการบริหารงานการแสดงเอง

กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปะกรรมร่วมสมัย มีความเหมือนกันและต่างกัน ดังนี้

ความเหมือนกัน สำหรับการแสดงโขนร่วมสมัยมีการปรับปรุงตลอดประยุกต์เข้ากับเหตุการณ์ เทคโนโลยี กลุ่มชน ยุคสมัย จะมีประยุกต์ปรับปรุงหรือร่วมสมัยก็ได้ ในกรอบคิดของแสดงคือโขน แต่ละยุกต์ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ เพื่อให้คนดูอยากดูไม่เบื่อ แต่ยังอยู่ในจารีตทำเนียมของโขน ยังมีกลิ่นไอของโขน ไม่ได้เปลี่ยนหมด เปลี่ยนบางอย่าง และที่สำคัญรูปแบบการเต้นโขน รำโขน มาจากต้นกำเนิดเดียวกัน คือมาจากโขนราชสำนัก หรือโขนจารีต

ความแตกต่าง ของการเป็นร่วมสมัยคือการแสดงโขนในระบบโรงเรียนจะไม่ปรับรูปแบบการแสดง แต่จะเพิ่มความทันสมัย เช่น เพิ่มฉาก เวที แสง สี เสียง ในสมจริงเข้าไปในการแสดง มีการเหาะได้ ขยายตัวได้ ทำให้ผู้ชมตื่นเต้นดูอลังการมีการแสดงเป็นเรื่องราวจนจบตอน การแต่งกายครบตามจารีตโขน มีทำเนียมการแสดงที่ชัดเจน แต่โขนนอกระบบโรงเรียนจะเน้นการโชว์และแสดงตามความต้องการของผู้ว่างจ้าง การแสดงไม่จบตอนใช้เวลาการแสดงในช่วงสั้น ๆ การแต่งตัวไม่ครบตามจารีตโขน ไม่มีทำเนียมการแสดงที่ตายตัว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตารางที่ 5 สรุปข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญา	โขนในระบบโรงเรียน	โขนนอกระบบโรงเรียน			
	โขนจารีต	โขนชาวบ้าน	โขนร่วมสมัย		
	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	คณะครูชีพ ขุนอาจ	คณะไก่แก้วการละคร	คณะ 18 Monkeys Dance Theatre	คณะหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กตุ่น
ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม (ไหว้ครู,ครอบครู)	ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมจารีตไว้	ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมจารีตไว้	ยังคงรักษาขนบธรรม เนียมจารีตไว้	ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมจารีตไว้	ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมจารีตไว้
ภูมิปัญญาด้านการแสดง	ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอบางส่วน	ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอบางส่วน	ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอบางส่วน	ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอบางส่วน	ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอบางส่วน
ภูมิปัญญาด้านบทพากย์และดนตรี	ปรับให้สั้นลง เพื่อไม่ให้คนชมเกิดความเบื่อ	ปรับให้สั้นลง เพื่อไม่ให้คนชมเกิดความเบื่อ	ปรับให้สั้นลง เพื่อไม่ให้คนชมเกิดความเบื่อ	ใช้บทพากย์บางตอนเท่านั้น	ใช้บทพากย์บางตอนเท่านั้น
ภูมิปัญญาด้านประดิษฐ์ศิลป์	ใช้เครื่องโขนแบบต้นฉบับ	ใช้เครื่องโขนแบบต้นฉบับบแต่เปลี่ยนวัสดุ	ใช้เครื่องโขนบางส่วน	ใช้เครื่องโขนบางส่วน	ใช้เครื่องโขนบางส่วน
ภูมิปัญญาด้านฉาก เวที	การเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้นมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้	การเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้นมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้	การเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้นมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้	ไม่มีฉาก ใช้เวที	การเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้นมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้
ภูมิปัญญาด้านจัดการแสดง	มีหัวหน้าคณะบริหารงานแสดง	มีหัวหน้าคณะบริหารงานแสดง	มีหัวหน้าคณะบริหารงานแสดง	มีหัวหน้าคณะบริหารงานแสดง	มีหัวหน้าคณะบริหารงานแสดง

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน และเพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย งานวิจัยเป็นแบบการวิจัยเชิงคุณภาพที่เน้นการถอดบทเรียนจากผู้รู้ ด้วยวิธีสัมภาษณ์เชิงลึกเป็นรายบุคคล โดยมีเครื่องมือการวิจัย ได้แก่ แนวคำถามสัมภาษณ์แบบกึ่งมีโครงสร้าง ในการศึกษาประสบการณ์และทัศนะของผู้ให้ข้อมูลหลัก ที่คัดเลือกมาตามเกณฑ์รวม 15 คน แบ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 2 คน และเป็นครูโขนในปัจจุบัน จำนวน 13 คน ได้แก่ ครูโขนที่สอนในระบบโรงเรียน 7 คน และครูโขนที่สอนนอกระบบโรงเรียน 6 คน โดยเป็นครูโขนชาวบ้าน 3 คน และครูโขนร่วมสมัย 3 คน จาก 3 คณะๆ ละ 1 คน โดยนำข้อมูลดิบมาวิเคราะห์เนื้อหาและตรวจสอบแบบสามเส้า แล้วจัดระเบียบสรุปเป็นผลการวิจัยเชิงบรรยาย การวิจัยมีข้อค้นพบ ดังนี้

ข้อค้นพบที่ 1 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขนในฐานะผู้เรียน และประเด็นที่สอง การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนในฐานะผู้สอน กล่าวคือ ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนทั้งหมดล้วนเคยเป็นผู้เรียนที่ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนแบบจารีตและในหลักการศึกษาแบบอาศรม โดยเห็นว่าตนเองมีครูที่เข้มงวดและเมตตาเหมือนพ่อแม่ จัดการเรียนการสอนในแบบเรียนตัวต่อตัวและทำตามครู ด้วยบรรยากาศการเรียนการสอนที่เรียนรวมกันของผู้เรียนทั้งหมดแบบครอบครัว และแยกเป็นกลุ่มเรียนรู้เฉพาะด้วย ทั้งนี้ ตนเองมีความพร้อมในการเรียนรู้จากความรักและชื่นชอบในโขน พัฒนาความสามารถในการเรียนรู้จากความอดทดต่อการฝึกฝนและมีวินัยในตนเอง มีวิธีการเรียนรู้ที่สำคัญ 3 วิธี ได้แก่ การเรียนรู้ด้วยการชี้นำตัวเอง การเรียนรู้จาการปฏิบัติและประสบการณ์ตรง และการใช้แหล่งเรียนรู้ สื่อการเรียนรู้หลัก ได้แก่ สื่อบุคคล ได้แก่ ครูและรุ่นพี่ และเครื่องประกอบการแสดงโขน ส่วนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในฐานะผู้สอนนั้น ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนในระบบโรงเรียนกับครูโขนนอกระบบโรงเรียนมีมุมมองต่อตนเองในฐานะครู ต่อผู้เรียน และต่อการจัดการเรียนการสอนโขนในปัจจุบัน รวมทั้งมีรูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน การจัดสภาพและบรรยากาศในการเรียนการสอน การใช้สื่อการเรียนรู้ ตลอดจนปัญหาอุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนและแนวทางในการจัดการแก้ไขในแบบของตนแตกต่างกัน โดยสามารถสรุปกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนได้ 6 ขั้น จากจุดเริ่ม ขั้นที่ 1 ความพร้อมในการเรียนรู้ กล่าวคือ

มีการสำรวจรู้ลักษณะทางร่างกายและความต้องการ ความสนใจ ความถนัด และความสามารถของตัวเองที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน และสมัครฝากตัวเป็นศิษย์ตามจารีตและหลักการศึกษาแบบอาศรม เกิดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์และการปฏิบัติใน 5 ลักษณะอย่างเป็นพลวัตร ได้แก่ การเรียนรู้ที่จะเรียนรู้ การเรียนรู้ที่จะทำ การเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกับผู้อื่น การเรียนรู้ที่จะปรับปรุงเปลี่ยนแปลง และการเรียนรู้ที่จะเป็นตัวของตัวเอง ประกอบด้วยขั้นที่ 2 ได้แก่ ใฝ่ใจเรียนรู้ แสวงหาวิธีการแหล่งและสื่อการเรียนรู้ด้วยการชี้นำตัวเอง มีการสังเกตด้วยประสาทสัมผัสและเลียนแบบจากต้นแบบให้ถูกต้องมากที่สุด รวมทั้งปฏิบัติตัวเป็นศิษย์ที่ดีและพัฒนาสัมพันธภาพแบบครอบครัวเสมือน ขั้นที่ 3 ปรับปรุงแก้ไขการฝึกฝนภายใต้การดูแลนิเทศของครูอย่างใกล้ชิดและทำซ้ำจนชำนาญ และแสวงหาโอกาสหรือการสนับสนุนจากครู รุ่นพี่ เพื่อน รุ่นน้อง และผู้ที่เกี่ยวข้อง ขั้นที่ 4 ทดลองปรับเปลี่ยน หรือพลิกแพลงมีมุมมองใหม่ในภูมิปัญญาโขน ขั้นที่ 5 พัฒนาต่อยอดแบบรักษาจารีตโดยครูโขนที่สอนในระบบโรงเรียน และพัฒนาต่อยอดในแบบของตัวเองโดยครูโขนที่สอนนอกระบบโรงเรียน ขั้นที่ 6 เรียนรู้ฝึกฝนวิธีการถ่ายทอดและถ่ายทอดให้ผู้สนใจในรูปแบบการแสดงและการจัดการเรียนการสอนในสำนักของตัวเอง

ข้อค้นพบที่ 2 การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย สามารถจำแนกได้ 2 ประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน และประเด็นที่สอง การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย กล่าวคือ ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนในระบบโรงเรียนกับครูโขนนอกระบบโรงเรียนมีมุมมองต่อภูมิปัญญาโขน ซึ่งแบ่งเป็น 6 ด้าน ได้แก่ ด้านพิธีกรรม ด้านการแสดง ด้านดนตรีและบทพากย์ ด้านประดิษฐ์ศิลป์ ด้านฉากและเวที และด้านการจัดการแสดงแตกต่างกัน และมีการจัดการแสดงและการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ทั้งของโขนจารีต โขนชาวบ้าน และโขนร่วมสมัยในปัจจุบัน

อภิปรายผล

จากข้อค้นพบการวิจัยซึ่งมีสิ่งที่จะอภิปราย 4 ประเด็น คือ 1) การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขน 2) การถ่ายทอดภูมิปัญญาของครูโขน 3) มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน และ 4) การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

1) การเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของครูโขน

ภูมิปัญญาโขนนั้นส่งต่อจากครูสู่ศิษย์ตามประเพณีอินเดียที่เรียกว่า “คุรุกุล”หรือ “ฤษีกุล” กล่าวได้ว่า ครูโขนทั้งหมดล้วนเคยเป็นผู้เรียน ดังพีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) ระบุครูทุกคนต้องเคยเป็นผู้เรียนมาก่อน บุคคลเหล่านี้โดยเฉพาะครูโขนต้องได้รับการอบรมจากครูของตนเอง ทั้งในด้านเนื้อหา และวิธีการถ่ายทอด เพื่อให้สามารถถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน และสาระวิชาที่เป็นประโยชน์

ต่อผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ สำหรับการจัดการเรียนการสอนนั้น ที่ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนแบบจารีตและในหลักการศึกษาแบบอาศรม (วิทยา ศักยาภินันท์, 2554) โดยครู เจ้าสำนัก เป็นผู้คัดเลือกศิษย์ในการรับการถ่ายทอดภูมิปัญญา (ธีรภัทร ทองนิ่ม, 2555) ลูกศิษย์อาจเป็นลูกหลานหรือผู้สนใจสมัครเป็น “ศิษย์” เช่นเดียวกับสารภี วรรณตรง (2547) ที่ระบุว่าครู เจ้าสำนัก เป็นบุคคลสำคัญในการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญา นอกจากนี้ สถาบันครอบครัวและวัดก็เป็นแหล่งความรู้สำคัญในการถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญา ดังนั้น หลักการอาศรมซึ่งรวมลักษณะทางครอบครัว วัด และครูเจ้าสำนักเข้าด้วยกัน จึงมีความสมบูรณ์แบบในการจัดการเรียนรู้เรื่องภูมิปัญญาต่าง ๆ ทั้งนี้ ครูเองก็ได้รับการถ่ายทอดจาก “ครู” ของตนมาในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดความเชี่ยวชาญในเรื่องนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี การรับเป็นครูและศิษย์จะเริ่มต้นด้วยพิธีกรรมที่เรียกว่า “ยกครู” อันแสดงถึงความสัมพันธ์ที่มีความลึกซึ้งอย่างยิ่ง เพราะครูจะเป็นผู้ถ่ายทอดไม่เพียงแค่ทักษะหรือวิธีการต่าง ๆ ให้เท่านั้น แต่จะถ่ายทอดวิญญาณให้ศิษย์ที่เก่งและดีจริง และสามารถสืบทอดทุกอย่างจากครูทั้งในเรื่องทักษะ เนื้อหา รูปแบบ และจิตวิญญาณของเรื่องนั้น ๆ อันเป็นความชำนาญของครู รูปแบบของการเรียนการสอนจะเป็นการสอนแบบตัวต่อตัวโดยครูจะรำนำและให้ทำตามครู สำหรับบรรยากาศในการเรียนการสอนจะแยกเป็นกลุ่มเรียนรู้เฉพาะ ผู้เรียนต้องมีความพร้อมในการเรียนรู้จากความรักและชื่นชอบในโขน การพัฒนาความสามารถในการเรียนรู้จากความอดทนต่อการฝึกฝนและมีวินัยในตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการเรียนรู้ตามหลักการอาศรมที่มีข้อกำหนดต่าง ๆ ให้นักเรียนต้องอยู่อย่างเคร่งครัด ทำให้นักเรียนต้องมุ่งมั่นตั้งใจเรียน และอีกอย่างที่เห็นได้ชัดคือขอบเขตของการศึกษามีความชัดเจนมาก ไม่มีความรู้อื่นมาแทรกได้ และสิ่งที่ว่าเป็นข้อดีคือ ความใกล้ชิดระหว่างครูกับศิษย์ (คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง, 2563) ผู้เรียนมีวิธีการเรียนรู้ที่สำคัญ 3 วิธี ได้แก่ การเรียนรู้ด้วยการชี้นำตัวเอง การเรียนรู้จาการปฏิบัติและประสบการณ์ตรง และการใช้แหล่งเรียนรู้ ซึ่งตรงกับจีระ หงส์ลดารมภ์ (2563) กล่าวถึงลักษณะของครูว่าเป็นผู้ประกอบอาชีพชั้นสูง และคำรณ สุนทรานนท์ (2551) กล่าวว่า การถ่ายทอดโขนเป็นการให้ทั้งความรู้และทักษะจากผู้ใหญ่สู่ผู้น้อยจนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ด้วยการฝึกฝนและเลียนแบบอย่างตัวต่อตัวกับครู ซึ่งผู้เรียนต้องฝึกฝน มีวินัยในการซ้อมตรงกับ ประสิทธิ์ ชุมศรี (2557) กล่าวถึงการเรียนรู้แบบปฏิบัติว่า ผู้เรียนรู้ต้องมีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ก็เพื่อสร้างการเรียนรู้และเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอย่างถาวร เฉพาะของการเรียนรู้จากการปฏิบัติสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพอย่างมาก เพราะเหตุว่ามิได้มีการเรียนรู้เฉพาะในส่วนแนวคิดทฤษฎีอย่างเดียว โดยเฉพาะศิลปกรรมร่วมสมัยอย่างโขนต้องนำประเด็นปัญหา หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงมาเข้าสู่กระบวนการขบคิด วิเคราะห์ และแก้ปัญหานั้นด้วย ซึ่งประโยชน์ที่ได้โดยตรง คือผู้เรียนก็จะมีความรู้ความเข้าใจในแนวคิดนั้น ๆ อย่างลึกซึ้งมากกว่าในตำรา หรือจากผู้สอนเพียงด้านเดียว แต่ยังได้มีการสัมผัสใกล้ชิดกับสภาพความเป็นจริงที่สอดคล้องกับแนวคิดที่เรียกว่า Learning by doing คือการเรียนรู้ที่มีการลงมือปฏิบัติจริง ทำให้การเรียนรู้

เกิดขึ้นอย่างมีผลสัมฤทธิ์มากขึ้น ในการเรียนรู้จากการปฏิบัติ เป็นวิธีการที่จำเป็นต้องทำงานเป็นทีม คือ การเปิดโอกาสให้สมาชิกทุกคนมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาการป้อนข้อมูลย้อนกลับ ตลอดจนการสื่อสารที่ชัดเจน เพื่อให้ได้ข้อมูลในการตัดสินใจร่วมกัน เป็นผลดีในการสร้างความสามัคคี และการทำงานเป็นกลุ่ม ทำให้ผู้ปฏิบัติงานเกิดความผูกพัน ผลที่ได้รับจะเป็นผลสำเร็จ และความภาคภูมิใจของแต่ละคน และนำไปสู่ผลสำเร็จตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ โดยต้องมีการสร้างพลวัติการเรียนรู้ (Learning dynamics) ให้เกิดขึ้น ซึ่งต้องมีการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เรียนรู้ร่วมกันเป็นทีมมีความกระตือรือร้นสนใจ ใฝ่รู้และพัฒนาตนเองอยู่เสมอ มีการคิดอย่างเป็นระบบ มีแบบแผนทางความคิดไม่ยึดติดกับความเชื่อทัศนคติเดิม มองโลกอนาคต บุคลากรมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นมีการสนทนาเป็นที่เปิดเผย มีรูปแบบการเรียนรู้หลายรูปแบบ เช่น เรียนรู้จากการปรับตัว เรียนรู้จากการคาดการณ์ และที่สำคัญต้องมีการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง (Action Learning) ซึ่งตรงกับ พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) เน้นว่า การเรียนรู้ต้องอาศัยประสบการณ์ โดยเฉพาะการมีประสบการณ์ตรงและการฝึกหัด ดังนั้น การเรียนรู้ที่ดีมักเกิดขึ้นจากการประสบการณ์และการปฏิบัติเป็นสำคัญ นอกจากนี้ความรู้ที่เกิดขึ้นมิใช่เพียงตัวความรู้ที่เกิดขึ้นในความคิดและความทรงจำเท่านั้น แต่เป็นความสามารถและทักษะต่าง ๆ ที่พัฒนาไปสู่ความชำนาญได้ และมีทั้งความเข้าใจ ทัศนคติ มุมมอง โลกทัศน์ และอารมณ์ความรู้สึกรวมอยู่ในการเรียนรู้นั้นด้วยเสมอ ทั้งในกระบวนการและผล ซึ่งความรู้ในความหมายนี้มักเป็นสิ่งที่บุคคลสร้างจากการให้ความหมายกับประสบการณ์ของตนเองและปรับผสานให้เป็นโครงสร้างการเรียนรู้ของตน หรือไม่ก็ค้นพบจากประสบการณ์และการฝึกฝนของตัวเองเรื่อยมา บุคคลอาจจะสร้างความรู้จากประสบการณ์ตรงที่ได้จากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเองหรือจากการติดต่อสื่อสารกับบุคคลอื่น ความรู้และการเรียนรู้ของบุคคลจึงไม่ใช่สิ่งที่อยู่ภายนอกตัวบุคคล แต่เป็นกระบวนการที่ไม่หยุดนิ่งและสามารถนำมาใช้ทำงานและดำเนินชีวิต หรือเป็นปัจจัยในการพัฒนาตนตลอดชีวิต กล่าวได้ว่า การเรียนรู้สัมพันธ์กับชีวิตและเป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต การเรียนรู้ที่ดีจึงมุ่งพัฒนาบุคคลที่เกิดขึ้นเป็นปกติวิสัยในชีวิตประจำวันของทุกคน ทุกเวลา ทุกสถานที่

2) การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขน การถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในฐานะผู้สอนนั้น ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นครูโขนในระบบโรงเรียนกับครูโขนนอกระบบโรงเรียนมีมุมมองต่อตนเองในฐานะครู ต่อผู้เรียน และต่อการจัดการเรียนการสอนโขนในปัจจุบัน รวมทั้งมีรูปแบบและวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน การจัดสภาพและบรรยากาศในการเรียนการสอน การใช้สื่อการเรียนรู้ ตลอดจนปัญหาอุปสรรคในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนและแนวทางในการจัดการแก้ไขในแบบของตนแตกต่างกัน ซึ่งสอดคล้องกับพีรเทพ รุ่งคุณากร (2562: 21-27) และไพบูรณ์ ปะวะเสนะ (2547) ชี้ว่าคนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุด ทั้งในการถ่ายทอดความรู้และรับความรู้ไปพัฒนาต่อยอด โดยมีแนวคิดและแนวปฏิบัติเริ่มจากการให้ผู้เรียนประเมินตนเองในด้านความพร้อมและความถนัดในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน จากนั้นเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้อธิบายวิธีการในการพัฒนาตนเองไปสู่การเป็น

ผู้เรียน อาจเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ทั้งที่เป็นทางการในเนื้อหาหลักสูตร หรือกิจกรรมการเรียนรู้ที่ไม่เป็นทางการ ครูต้องส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอย่างต่อเนื่อง โดยให้ผู้เรียนได้เห็นวิถีชีวิต ตัวอย่างบุคคลที่มีชื่อเสียงที่เป็นที่รู้จัก และการปฏิบัติจริง วิเคราะห์และประเมินปัจจัยส่งเสริมความสำเร็จของการเป็นผู้เรียน (สุวิธิดา จรุงเกียรติกุล, 2561) ซึ่งสอดคล้องกับพีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) ระบุว่า การเรียนรู้ (learning) หมายถึง กระบวนการและผลการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางความคิด ความเข้าใจ ทัศนคติ อารมณ์ ความรู้สึก และทักษะต่าง ๆ เกิดเป็นความสามารถที่คงทนใช้ในการดำรงชีวิตของบุคคลซึ่งจะแสดงออกมาให้ผู้อื่นรับรู้หรือไม่ก็ได้ โดยเป็นผลมาจากประสบการณ์และ/หรือจากการฝึกฝนปฏิบัติ ซึ่งเกิดขึ้นได้ตลอดเวลาและทุกสถานที่ และเกิดได้ทั้งที่มีรูปแบบและไม่มีรูปแบบ การเรียนรู้นี้แม้มิใช่การตอบสนองตามธรรมชาติ สัญชาตญาณ วุฒิภาวะ แต่ต้องอาศัยพัฒนาการ โอกาส และการสนับสนุนต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมด้วย เช่น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนกับสิ่งแวดล้อมและสังคม สอดคล้องกับนักวิชาการและนักจิตวิทยาหลายท่านที่กล่าวว่า การเรียนรู้เป็นการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเดิมสู่พฤติกรรมใหม่ที่ค่อนข้างถาวรและเป็นผลมาจากประสบการณ์หรือการฝึกฝน การเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพเหมาะสมหรือพึงประสงค์จะนำไปสู่การพัฒนาตนที่ดีขึ้น การเรียนรู้นั้นเป็นกระบวนการและผลสืบเนื่องตลอดชีวิต พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) อธิบายถึงหลักสำคัญ 5 ประการตามแนวคิดสากลของการเรียนรู้ตลอดชีวิต (Lifelong learning) คือ 1) การเรียนรู้ที่จะเรียนรู้และที่จะรู้ (Learn how to learn and to know) หมายถึง ความสามารถค้นพบวิธีเรียนรู้แบบที่เหมาะสมกับตัวเองและมีการแสวงหาความรู้ต่าง ๆ ด้วยการชี้นำตนเอง (Self-directedness) เพื่อจะได้รับคุณประโยชน์จากการเรียนรู้และการศึกษาไปตลอดชีวิต 2) การเรียนรู้ที่จะปฏิบัติ (Learn how to do) หมายถึง ความสามารถนำความรู้ไปปฏิบัติหรือปรับประยุกต์ใช้ในชีวิตและอนาคตได้ รวมทั้งความรู้ที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติเอง 3) การเรียนรู้ที่จะเป็นตัวเอง (Learn how to be) คือ ความสามารถในการพัฒนาตนจนบรรลุศักยภาพในด้านต่าง ๆ ตลอดจนปรับปรุงบุคลิกภาพของตนให้ดีขึ้น มีความภาคภูมิใจหรือพึงพอใจในตัวเอง และเป็นตัวของตัวเอง 4) การเรียนรู้ที่จะอยู่กับผู้อื่น (Learn how to live together) หมายถึง ความสามารถในการปรับตัวและดำเนินชีวิตอยู่ร่วมในสังคมกับผู้อื่นที่มีความแตกต่างหลากหลายด้วยความเข้าใจอันดีต่อกัน และ 5) การเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนแปลงตน (Learn how to change or to transform) หมายถึง ความสามารถในการเปลี่ยนแปลงตัวเองให้เท่าทันและเหมาะสมความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและโลก หลักการทั้ง 5 ประการนี้ บุคคลทุกคนถือว่าเป็นผู้เรียน (Learner) ในสังคมแห่งการเรียนรู้ (Learning society) และจำเป็นต้องได้รับโอกาสและการสนับสนุนทางการศึกษาตลอดชีวิต (Lifelong education) ซึ่งเป็นเรื่องของการจัดการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นอย่างเหมาะสมทั้งในระบบโรงเรียน นอกระบบโรงเรียน และตามอัธยาศัยตลอดช่วงชีวิตของทุกคนทั้งในวัยเด็กและวัยผู้ใหญ่ ซึ่งพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 (2542) ได้ให้คำจำกัดความของการจัดการเรียน

การสอนว่า การศึกษาในระบบยุคปฏิรูปการศึกษา เน้นความสำคัญที่ตัวผู้เรียน รูปแบบวิธีการเรียนการสอนใหม่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งมีกระบวนการเรียนการสอนที่หลากหลาย เช่น การระดมความคิด การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การนำชมนอกสถานที่เรียน การใช้อุปกรณ์เครื่องมือประกอบ และสถานศึกษาและบรรยากาศแวดล้อม หมายถึง การจัดการศึกษาในระบบ ยังต้องอาศัยชั้นเรียนยังเป็นสิ่งจำเป็น ดังนั้นอาคารสถานที่ห้องเรียน และบรรยากาศแวดล้อมที่ใช้ในการจัดการศึกษาเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งจะต้องจัดบรรยากาศแวดล้อมที่เอื้อการเรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับ ไพบูลย์ ปะวะเสนะ (2547) ที่กล่าวถึงการเรียนที่ใช้แหล่งเรียนรู้ โดยเฉพาะบุคลากรที่มีประสบการณ์ ความรู้ ความสามารถมาจัดเป็นการเรียนการสอนถือว่าเป็นกระบวนการสื่อสารความรู้ ประสบการณ์ ทักษะ ความคิดเห็นตลอดจนเจตคติ ซึ่งอาจทำให้วิธีนี้ ใช้เป็นเครื่องมือประกอบการสอนต่าง ๆ อีกมากมาย โดยมีการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ให้ผู้เรียนมีทั้งความรู้ คุณธรรมจริยธรรม ค่านิยมที่พึงประสงค์ และสามารถดำเนินชีวิตอยู่ใน สังคม ได้โดยปกติสุข จึงจำเป็นต้องพัฒนาศักยภาพ ความสามารถของผู้เรียนอย่างเต็มที่ เพื่อให้มีนิสัยใฝ่รู้ ใฝ่เรียน แสวงหาความรู้ได้ด้วยตนเอง ซึ่งตรงกับ พีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) การจัดการเรียนรู้มีหลากหลายวิธี ที่ครูต้องนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับและเชื่อมโยงเนื้อหาวิชาที่สอนกับเป้าหมาย ครูต้องสามารถถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนในเนื้อหาสู่การเรียนการสอนที่เป็นวิชาเฉพาะ และทำให้เกิดการพัฒนาในตัวผู้เรียนแต่ละคนที่มีความแตกต่างกันอย่างหลากหลาย ครูจึงต้องจัดกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อส่งเสริมความสามารถของผู้เรียนเป็นรายบุคคล โดยให้ความสำคัญต่อความต้องการ แรงจูงใจภายใน และความสามารถที่จะพัฒนาของผู้เรียน ผ่านการจัดบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้ มีสภาพแวดล้อมเป็นมิตร อบอุ่น ปลอดภัย มีครูคอยชี้แนะและช่วยเหลือผู้เรียนให้เรียนรู้อย่างสะดวกจนบรรลุผล ซึ่งผู้เรียนจะเรียนรู้ได้มากหากมีส่วนร่วมในการและได้รับโอกาสในการพัฒนาด้วยตนเอง โดยมีวิธีการจัดการเรียนรู้ที่สำคัญ ซึ่งสิทธิศักดิ์ จุลศิริพงษ์ (2548:49) ได้ให้มุมมองต่อการถ่ายทอดความรู้ 9 ลำดับขั้นตั้งแต่ การกระตุ้นดึงดูดความสนใจของผู้เรียน การระบุวัตถุประสงค์ของบทเรียน การใช้ความรู้เดิมของผู้เรียน การเสนอเนื้อหาสาระการสอน การให้แนวทางการเรียนรู้ การกระตุ้นให้ผู้เรียนแสดงความสามารถ การให้ข้อมูลป้อนกลับและการเสริมแรง การประเมินผลการแสดงออกของผู้เรียน และการส่งเสริมความคงทนและการถ่ายโอนการเรียนรู้

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ทั้งการเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนนั้นเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ เกิดการเรียนรู้ส่วนบุคคลและการสะสมความรู้ การจัดการความรู้จากนั้นจึงนำมาถ่ายทอด ซึ่งต้องมีการประเมิน และการปรับปรุงดัดแปลงความรู้ที่ถ่ายทอดให้เหมาะสมและพัฒนาต่อไปยิ่ง ๆ ขึ้น โดยการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของครูโขนทั้งในระบบโรงเรียนและนอกระบบโรงเรียนที่ผู้วิจัยได้ศึกษาก็สอดคล้องกับ ปริญญา ปั้นสุวรรณ (2561) ที่กล่าวถึงแนวคิด TSCACEA Model ประกอบด้วยหลักการ วัตถุประสงค์ กระบวนการ 7 ขั้นตอน

1) วางแผนกำหนดเป้าหมาย 2) ขวนขวายแสวงหาความรู้ 3) พินิจหมวดหมู่ให้เป็นระบบ 4) วิเคราะห์จบแล้วกลั่นกรอง 5) ตรึกตรองโยงความรู้เก่าสู่ใหม่ 6) แลกเปลี่ยนได้ให้แบ่งปัน 7) ประยุกต์พลันกับงานตน และ 4) เงื่อนไขของการนำรูปแบบการจัดการความรู้ไปใช้ ได้แก่ ระบบสังคม ระบบสนับสนุน และหลักการตอบสนอง โดยมีประสิทธิผลของรูปแบบนี้ต่อการเพิ่มความสามารถในการจัดการความรู้และการคิดอย่างมีวิจารณญาณของนักศึกษาและเอกวิทย์ ณ ถลาง (2545: 60) ระบุวิธีการถ่ายทอดภูมิปัญญาหลายวิธี เช่น การเรียนรู้จาการปฏิบัติ การสาธิตและการทำตาม การสร้างองค์ความรู้เป็นลายลักษณ์อักษร การเรินรู้โดยพิธีกรรม การแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม และครูพักลักจำ และหทัยรัตน์ บุณโยปัษฎัมภ์ (2561: 11) เสนอให้มีการเก็บรวบรวมความรู้จากครูภูมิปัญญา เปิดเวทีพูดคุยสังเคราะห์ภูมิปัญญา โดยอาจให้คนใกล้ชิดครูมาบอกเล่าแทนครูที่ล่วงลับอละดึงคุณค่าของครูออกมา บุญดี บุญญากิจ และคณะ (2547) แสดงทัศนะด้วยว่าการถ่ายทอดภูมิปัญญาสามารถทำได้ทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ โดยใช้ความรู้ให้เกิดผลตามเป้าหมายของการเรียนรู้และการถ่ายทอด

3) มุมมองของครูโขนต่อภูมิปัญญาโขน จะเห็นได้ว่าครูโขนทั้งในระบบโรงเรียนและนอกระบบโรงเรียนมองว่าภูมิปัญญาโขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูง สามารถแบ่งภูมิปัญญาโขนออกเป็น 6 ด้าน คือ ภูมิปัญญาด้านพิธีกรรม จะมีการจัดพิธีกรรมต้นฉบับแบบโบราณที่ทรงคุณค่า และต้องมีการอนุรักษ์ สำหรับโขนร่วมสมัยจะไม่มีพิธีกรรม ภูมิปัญญาด้านการแสดง จะสอนแบบยึดหลักจารีตโขน และผสมผสานศิลปะอื่นในส่วนของโขนร่วมสมัย ภูมิปัญญาด้านดนตรี และบทพากย์จะใช้บทพากย์และดนตรีตามแบบฉบับเดิม สำหรับโขนชาวบ้านและโขนร่วมสมัยอาจจะใช้บางส่วนบางตอนของดนตรี และบทพากย์ ภูมิปัญญาด้านประดิษฐ์ศิลป์ มีการรักษารูปแบบของเครื่องโขนแบบเดิม แต่ในโขนชาวบ้านจะมีการเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ปักชุดใหม่ เนื่องจากต้องมีการบริการจัดการของงบประมาณ ส่วนโขนร่วมสมัยมีการปรับการใช้เครื่องใหม่ ใช้เฉพาะบางส่วนของเครื่องโขน ภูมิปัญญาด้านฉาก เวที มีการใช้ฉากและเวทีตามประเภทของการแสดงและมีการเพิ่มรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น แต่โขนร่วมสมัยในการแสดงจะเน้นบนเวทีไม่เน้นฉาก และภูมิปัญญาด้านการจัดการแสดง มีหัวหน้าคณะรับผิดชอบงาน มีการบริหารจัดการโดยการแบ่งงานเป็นฝ่ายงานให้รับผิดชอบ เช่น ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายฉาก ฝ่ายเครื่องดนตรี เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับ ชวลิต สุนทรานนท์ (2554) ได้อธิบายในการแสดงโขนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องจะมีความเชื่อในเรื่องของพิธีกรรมที่ต้องปฏิบัติก่อนการแสดง นั่นก็คือการบูชาพระรัตนตรัยและบูชาครู ด้วยความเชื่อว่าพิธีการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์คือพระเป็นเจ้าบนสวรรค์ตลอดจนถึงพระฤษีและครูอาจารย์จะนำมาซึ่งความเป็นศิริมงคล ความเจริญ และความสำเร็จ ศิลปินโขนและผู้เกี่ยวข้องเชื่อว่าครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ จึงต้องมีความกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์ และยึดมั่นในการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นก่อนเริ่มฝึกหัดจึงต้องมีการแสดงความเคารพด้วยการสักการบูชาพระรัตนตรัยและครูก่อนเสมอ แม้เพียงได้ยินเพลงหน้าพาทย์ก็จะยิ่งแสดงความเคารพ เพราะเชื่อว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์บ่งบอกอิริยาบถของเทพเจ้าแต่ละองค์ เป็นตัวแทน

ของครู หรือแม้แต่เวลารำเพลงหน้าพาทย์ ก่อนรำและหลังรำก็จะกราบไหว้ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะเชื่อว่าเพลงครูมีความศักดิ์สิทธิ์ จึงควรเคารพสักการะเพื่อความเป็นสิริมงคล และจะต้องสมาลาโทษเมื่อรำผิดพลาด ครั้นจบการแสดงก็ต้องมากราบไหว้ครู ครูก็จะลูบหัวให้พรแก่ศิษย์ และศิษย์ทุกคนก่อนที่จะรับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ ก็ต้องรับครอบเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ ก่อนเสมอ หากมิได้ครอบเพลงหน้าพาทย์จะถือว่าผิดครู ดังนั้นก่อนการแสดงต้องฝึกซ้อมให้แม่นยำ และรำแก้ไขใหม่จนดีที่สุด เพื่อความมั่นใจ การที่ศิษย์ปฏิบัติผิดไปจากครูนับว่าเป็นความผิดร้ายแรง อาจนำมาสู่ความอัปมงคลแก่ศิษย์ได้ ถึงกับมีสำนวนเหยียบหยามศิษย์ประเภทนี้ว่า “ศิษย์นอกครู” และเรียกสิ่งที่ไม่ดีที่เกิดขึ้นกับศิษย์ว่า “แรงครู” สอดคล้องกับ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2540) กล่าวถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับโขนไว้ในการรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ว่า ศิลปินโขน-ละคร มีความเชื่อในเรื่องของ “ครู” อย่างเคร่งครัด ดังเห็นได้จากขั้นตอนต่าง ๆ ของการเรียนการสอน รวมถึงการถ่ายทอดนาฏศิลป์ จึงต้องจัดให้มีการประกอบพิธีไหว้ครูทุกครั้ง ซึ่งนับว่าเป็นพิธีที่สืบทอดกันมาอย่างช้านาน สำหรับในแวดวงของศิลปินและบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์ทุกแขนง ที่มีความเชื่อสืบกันมาว่าเป็นพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะระบบความเชื่อนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ โดยเชื่อกันว่านาฏยศาสตร์วิชาแห่งการฟ้อนรำมีกำเนินมาจากเทพเจ้า และพระองค์ได้ถ่ายทอดลงมาสู่มนุษย์โลก และสืบมาเป็นแบบแผนของท่าทางในการฟ้อนรำในปัจจุบัน อีกทั้งเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงบางส่วน เป็นตำนานเรื่องราวของเทพเจ้าโดยตรง ด้วยเหตุนี้ความเชื่อในส่วนนี้จึงมีอิทธิพลที่ก่อให้เกิดรูปแบบพิธีกรรมและประเพณีให้ผู้เกี่ยวข้องในแวดวงนาฏศิลป์ ต้องจัดพิธีไหว้ครูขึ้นเป็นประจำอย่างน้อยปีละครั้ง และ พาณี สีสวย (2540) กล่าวถึงวิธีของการแสดงโขนไว้ในสุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทยว่า ก่อนเริ่มการแสดงโขน ผู้แสดงทุกตัวละคร มักจะทำพิธีไหว้ครูข้างหลังโรงก่อน โดยดนตรีจะบรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการเรียกคนดูเมื่อจบชุดโหมโรงแล้ว ปี่พาทย์ทำเพลงวา เพื่อเปิดฉากตัวเอกหรือตัวสำคัญของเรื่อง โดยตัวละครจะออกนั่งเตียง แล้วร้องเพลงช้า ปี่หรือเพลงยานี และเพลงอื่น ๆ ตามบทบาทของตัวโขน และมีบทพากย์-เจรจาตามเนื้อเรื่องไปจนจบ ในขณะแสดงจะมีตลกโขนแสดงแทรกอยู่ด้วย โดยตัวตลกมักจะเป็นพลยักษ์หรือพลลิง ประมาณ 3-4 ตัว สวมหัวโขนแค่ครึ่งศีรษะเท่านั้น เพื่อให้พูดและเจรจาเองได้ ตัวตลกโขนจะออกมาพูดโต้ตอบกันให้คนดูรู้สึกขบขันสนุกสนาน ไม่ให้เบื่อ โดยยึดเนื้อเรื่องที่จะแสดงอยู่เป็นแนวทางในการดำเนินเรื่องส่วนเนื้อหาที่ตลกมักจะเป็นถ้อยคำที่ล้อเลียนเหตุการณ์ปัจจุบันทั่ว ๆ ไป สิ่งสำคัญของพวกตลกจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้กว้างขวาง มีไหวพริบมีโวหารดี และมีปฏิภาณเฉียบแหลมในการตอบโต้กัน ในการชมโขนแต่ละเรื่องผู้ชมโขนจะได้รับรสของศิลปะหลายด้าน เช่น ความดีเด่นของปี่พาทย์โขน ความไพเราะของการพากย์การเจรจา การขับร้องและดนตรี ความเข้มแข็งพร้อมเพรียงของการเต้น ความงดงามของท่ารำและการตีความหมายของภาษาท่า ความว่องไวสนุกสนานในการต่อสู้ ความตลกขบขันที่แทรกอยู่ในบางตอน ตลอดจนความงามของเครื่องแต่งกายอีกด้วย

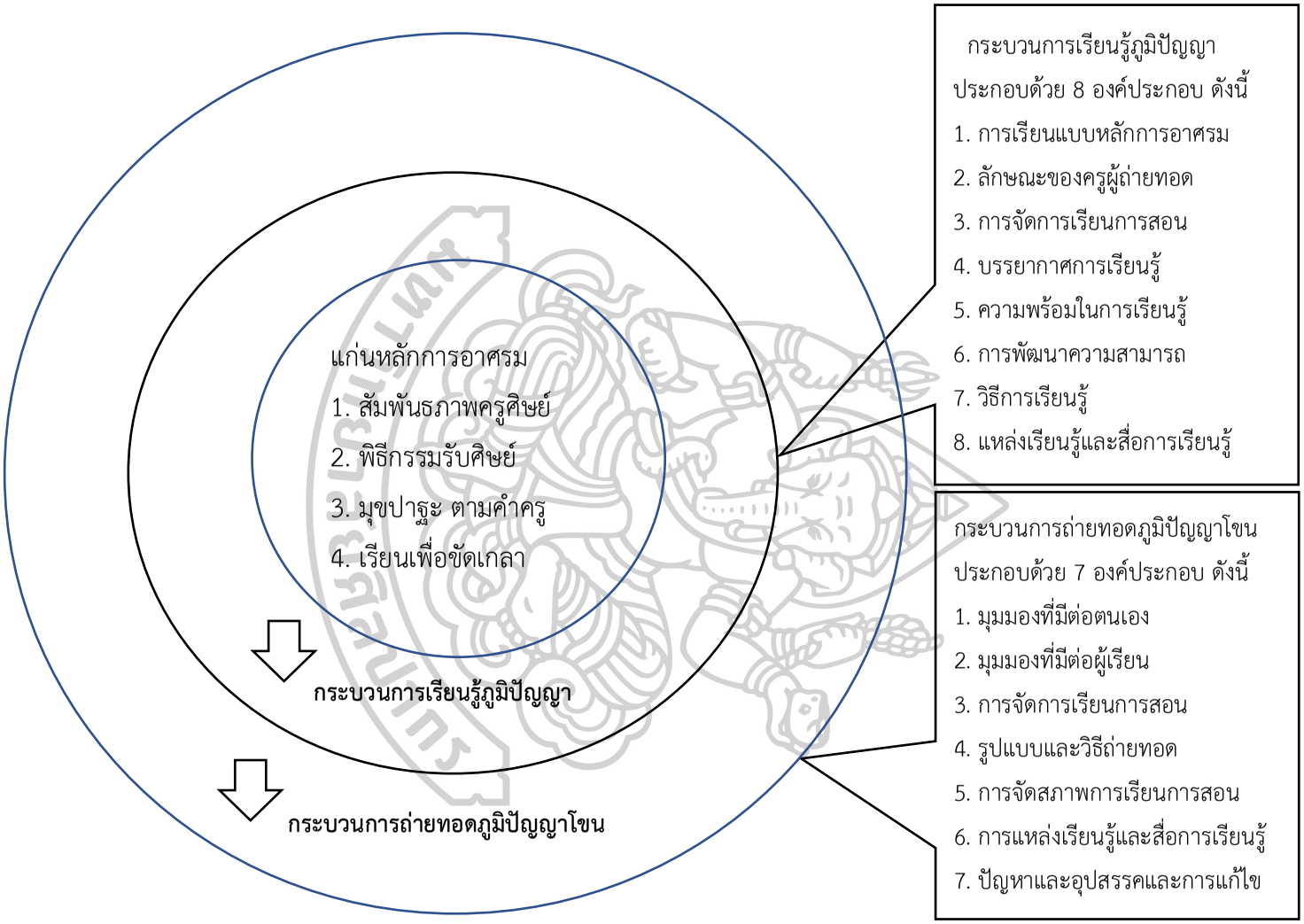
4) การเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ครูโขนมีมุมมองของการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาการของภูมิปัญญาโขนทั้ง 6 ด้าน มีการจัดการแสดงและการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ทั้งของโขนจารีต โขนชาวบ้าน และโขนร่วมสมัยในปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (2555) ที่กล่าวว่า ในการแสดงโขนไม่ว่าจะเป็นประเภทใดย่อมมีธรรมเนียมปฏิบัติและพิธีกรรมที่ยึดถือกันเป็นแบบอบ่างสืบกันมาช้านานแล้ว และส่วนใหญ่ก็ยังถือปฏิบัติกันอยู่ แต่บางสิ่งบางอย่างอาจมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการดีขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับวิรุณ ตั้งเจริญ (2527) กล่าวถึงศิลปกรรมร่วมสมัยเป็นศิลปะที่เน้นถึงศิลปะที่เปลี่ยนจากอดีตมาสู่รูปแบบเนื้อหา และแนวคิดใหม่ ๆ ดังที่พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (TEDx Bangkok, 2558) นำเสนอโขนของเขาที่ให้ความสำคัญกับการแสดงมากกว่าสิ่งประกอบ อื่น ๆ ที่เน้นร่างกายและการเคลื่อนไหว เขากะเทาะเอาองค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยออกมาให้เห็นผ่านท่าเต้นที่ถูกพัฒนาขึ้นมาจากพื้นฐานการรำไทย เพราะเขาเชื่อว่าศิลปะไม่ควรเป็นอะไรที่ตายตัว ต้องมีการพัฒนาต่อยอดได้ มิฉะนั้นก็จะไม่สามารถสื่อสารหรือเชื่อมโยงกับผู้ชมรุ่นใหม่ ๆ ได้ จนต้องยืนต้นตายในที่สุด ตรงกับ นราพงษ์ จรัสศรี (2548) กล่าวถึง นาฏยศิลป์ในยุคนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อที่เปลี่ยน ไปเกิดการกวาดล้างเปลี่ยนแปลงไปโดยอิทธิพลของระบอบการเมืองการปกครอง ธุรกิจการค้าและเทคโนโลยีแบบใหม่ทำให้ศิลปะการแสดงมีความอ่อนช้อยมีชีวิตชีวามากขึ้น เกิดการเคลื่อนไหวถ่ายเทแนวความคิดทางด้านศิลปะอย่างต่อเนื่อง นอกจากนั้น ในยุคนี้เริ่มมีการแข่งขันการจัดการแสดงไม่ว่าจะเป็นเพลง การอ่านบทกวี ฉากเสื้อผ้าที่หรูหรา มีการใช้เทคนิคแสง มีการเรียนการสอนศิลปะวิทยาการทางการแสดง เริ่มมีระบบการจัดการแสดงที่มีการพัฒนาในด้านการออกแบบการแสดงและเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย นอกจากนี้ กรินทร์ กรินทสุทธิ (2558) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึง ปัจจุบัน) งานวิจัยฉบับนี้จะได้อธิบายว่า โขนนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ทั้งปัจจัยในวงการโขน คือ ผู้ผลิต ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ และปัจจัยอื่นที่อยู่นอกวงการโขน เช่น เศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี สังคม งานวิจัยนี้มีการศึกษาโขนในหลายมิติและหลากหลายกลุ่มตัวอย่างทั้งในด้านของ”เวลา”และ”ประเภท”ที่ต่างกัน กล่าวคือ มีการวิเคราะห์โขนหลากหลายประเภทในระยะเวลาร่วมสมัยกัน และพิจารณาโขนคณะเดียวกันในระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ทำให้ได้มุมมองหลายมิติและแสดงถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่แปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ ผู้ผลิตและสร้างสรรค์งานสร้างแนวคิดและรูปแบบของงานแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับทุน(capital)ของแต่ละราย เช่น ความรู้ ประสบการณ์ เครือข่ายทางสังคม แต่ทั้งนี้ การผลิตโขนยังขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่น ๆ เช่นผู้ชม ผู้สนับสนุน และปัจจัยนอกวงการโขน เช่น การเมือง เทคโนโลยี สื่อความบันเทิงแบบใหม่ ซึ่งเป็นกรอบแนวทางเป็นโจทย์ที่ระบุแนวคิด จุดประสงค์ และขอบเขตในการสร้างงาน ประเด็นดังกล่าว อุทัย ดุลยเกษม

(2553) กล่าวว่า การสร้างสรรค์ (Creativity) เป็นคุณลักษณะพื้นฐานประการหนึ่งของมนุษย์ คนทั่วไปจะรู้สึกมีความพึงพอใจและมีแรงบันดาลใจ ถ้าเขาสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้อย่างเต็มเปี่ยม ดังนั้น การช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและมีความสามารถพัฒนาความคิดและการสร้างสรรค์ได้ก็ควรเป็นเป้าหมายสำคัญประการหนึ่งของกระบวนการจัดการศึกษา การช่วยให้ผู้เรียนมีความคิดสร้างสรรค์และทำในสิ่งที่สร้างสรรค์ควรเป็นส่วนหนึ่งของการจัดประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียน ในการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัยจำเป็นต้องกระทำผ่านการศึกษาตลอดชีวิต การสร้างสรรค์มิได้จำกัดอยู่เพียงเรื่องศิลปินและนักออกแบบ แต่การสร้างสรรค์เป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในเนื้อแท้ของนักประวัติศาสตร์ นักชีววิทยา นักกฎหมาย วิศวกร และสาขาวิชาอื่น ๆ อีกมากมาย แน่นอนว่าการสร้างสรรค์อาจมีความหมายที่แตกต่างกันในสาขาวิชาที่มีบริบทไม่เหมือนกัน นักวิชาการด้านสติปัญญาผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่ง คือ Robert Sternberg กล่าวว่า คนเราจะสามารถทำงานอย่างมีความสำเร็จได้ต้องมีความสามารถในการสร้างสรรค์อย่างน้อยสามประการ ได้แก่ (1) Analytical abilities หมายความว่า มีความสามารถในการ สำรวจประเมิน พิจารณา ตัดสิน และเปรียบเทียบ (2) Practical abilities หมายถึง มีความสามารถในการประยุกต์การนำไปใช้ในทางปฏิบัติ และ (3) creative abilities หมายถึง มีความสามารถในการจินตนาการ สังเคราะห์ เชื่อมโยง สร้าง และปรับปรุงใหม่ อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ประสบความสำเร็จมิจำเป็นต้องมีจุดแข็งทุกอย่างที่กล่าวมา แต่ต้องเป็นผู้หาโอกาสที่จะนำเอาความสามารถที่มีอยู่ออกมาใช้ให้ถูกกับกาลเทศะได้ และในปัจจุบันนี้ เรื่องของการสร้างสรรค์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นทุนที่สำคัญต่อความสำเร็จในหลาย ๆ ด้าน (อุทัย ดุลยเกษม, 2553) สอดคล้องกับ สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2542) ที่เสนอว่า การศึกษาในระบบโรงเรียน กำหนดให้มีฝ่ายภูมิปัญญาไทยในสถานศึกษาขึ้นมาอย่างเป็นระบบเช่นเดียวกับที่มหาวิทยาลัยตั้งสถาบันไทยคดีศึกษา เพื่อให้มีหน่วยงานที่รองรับและนำไปปฏิบัติได้ และต้องเทียบความรู้ความรู้ความสามารถของผู้สอนซึ่งเป็นผู้ทรงภูมิปัญญาให้เท่ากับครูอาจารย์ที่มีวุฒิการศึกษาในระบบ จากที่กล่าวมาผู้วิจัยได้นำมาสร้างเป็นรูปแบบกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดผู้ปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย โดยผู้เรียนและผู้สอนต้องอาศัยความรู้ความเข้าในหลักการของทฤษฎีการเรียนรู้ด้วยตนเองประกอบกับการเรียนรู้จากประสบการณ์ การศึกษานอกระบบโรงเรียน ควรมีการตั้งศูนย์การเรียนเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยเชิญผู้ได้รับการย่องย่องแล้วว่าเป็นผู้ทรงภูมิปัญญาไทยมาทำหน้าที่ถ่ายทอด และใช้บ้าน ที่ทำงานหรือสวนของผู้ทรงภูมิปัญญาเป็นศูนย์การเรียน การศึกษาตามอัธยาศัย สื่อมวนชน ครอบครัว ชุมชน และผู้ทรงภูมิปัญญาไทยที่สอนภูมิปัญญาไทยได้ก็สามารถประกาศจัดตั้งศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยได้ แต่ในการจัดตั้งนั้นไม่ควรให้ราชการเข้าไปเกี่ยวข้อง ควรให้ผู้สนใจตั้งเองโดยไม่ต้องใช้ระเบียบควบคุม เพราะจะเป็นปัญหาเหมือนอย่างการศึกษาเอกชนใน 3 ระบบนี้ปัจจุบันการศึกษาในระบบโรงเรียนเป็นระบบที่แข็งแรงที่สุด แต่ก็มีจุดอ่อนตรงที่ยังไม่มีระบบการถ่ายโอนการรับรอง และ

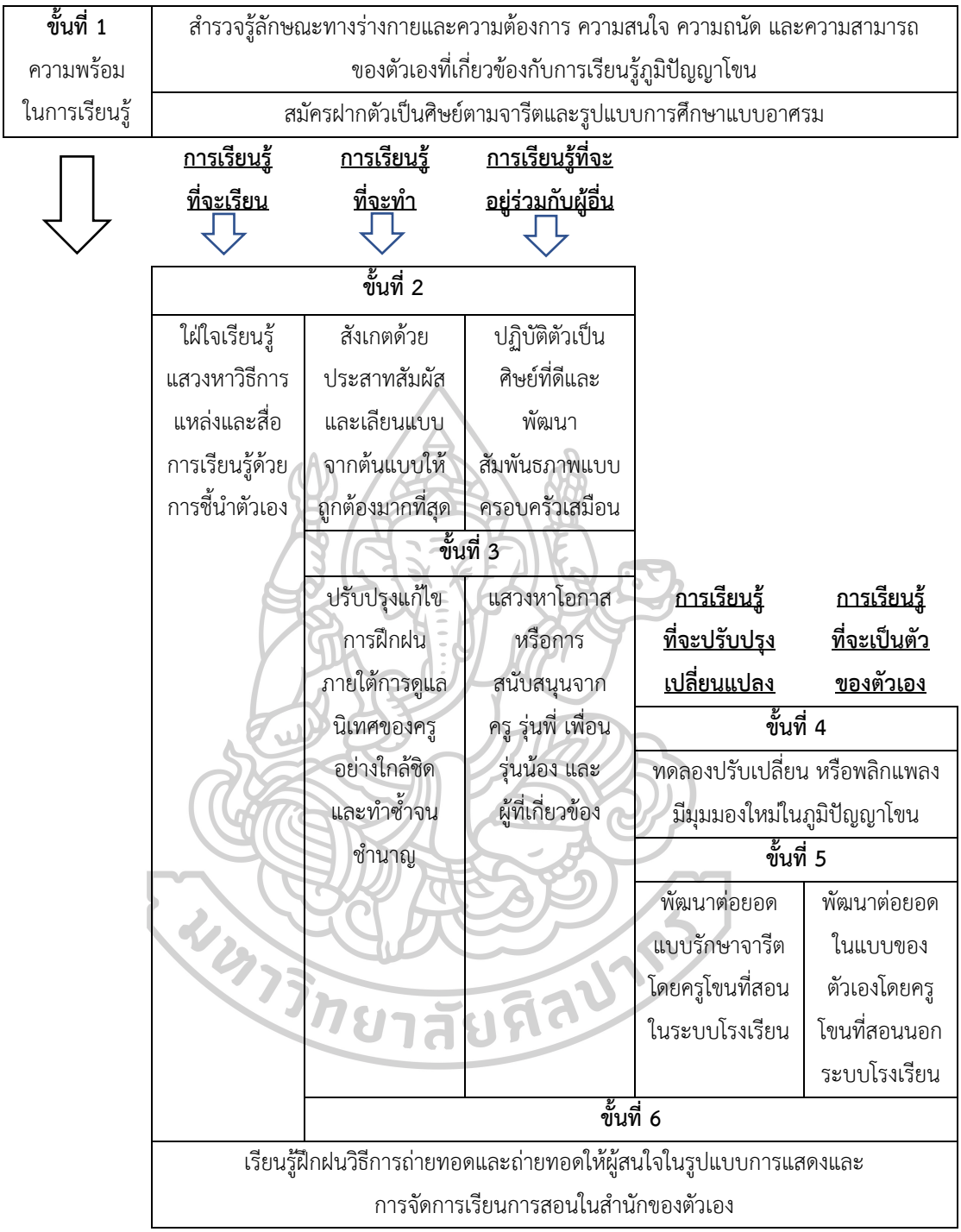
การเทียบความรู้ระหว่างนอกระบบโรงเรียนกับในระบบโรงเรียน ทั้งนี้ แนวคิดและแนวปฏิบัติที่สำคัญสำหรับการเปลี่ยนแปลงเชิงพัฒนาของภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย คือ การศึกษาเชิงสร้างสรรค์ หรือ Creative education ซึ่งพีรเทพ รุ่งคุณากร (2553) อธิบายถึงการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ว่า เป็นการจัดสภาพการณ์มุ่งให้ผู้เรียนหรือกลุ่มผู้เรียนเกิดความรู้สึกซาบซึ้งสะเทือนใจและตระหนักรู้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งที่กำลังเรียนรู้ว่ามีความหมายสำคัญต่อตนเอง ชุมชน สังคม หรือมนุษยชาติทั้งมวล โดยศูนย์กลางของกระบวนการทางการศึกษานี้เน้นที่ปัญญารู้คิดใคร่ครวญพิจารณาด้วยวิจารณญาน จินตนาการกว้างไกล แรงบันดาลใจหรือแรงดลใจต่าง ๆ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และความแปลกแหวกแนวต่าง ๆ ตลอดจนการเรียนรู้ที่จะสร้างสรรค์และการปฏิบัติที่เป็นต้นแบบหรือความแท้ของตัวเอง หรือการปรับปรุง แก้ไข ปฏิรูป หรือต่อยอดจากสิ่งดั้งเดิมเป็นนวัตกรรมเชิงความคิด กระบวนการ ผลผลิต ผลิตภัณฑ์ ที่แปลกใหม่ แตกต่างไป ไม่ซ้ำเดิม ไม่ซ้ำแบบใคร และใช้การได้ดีกว่า การศึกษาเชิงสร้างสรรค์นี้สามารถแบ่งเป็นการสอนหรือการจัดการเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์ (Teaching Creatively) และการสอนหรือการจัดการเรียนรู้เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ (Teaching For Creativity) ทั้งสองประการนี้เพื่อส่งเสริมและเอื้ออำนวยให้เกิดตัวผู้เรียนที่สร้างสรรค์และการสร้างสรรค์ของผู้เรียนทั้งทางความรู้ ทัศนคติ และทักษะปฏิบัติ ตลอดจนสามารถนำเสนอหรือถ่ายทอดการสร้างสรรค์นี้สู่ผู้อื่นและขยายวงกว้างในสังคม และพัฒนาการสร้างสรรค์ต่อไปอย่างต่อเนื่อง

ผู้วิจัยได้ออกแบบแผนภาพเพื่ออธิบายกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย ดังนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร



แผนภาพที่ 7 กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย



แผนภาพที่ 8 ขั้นตอนกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย

ข้อเสนอแนะ

1. UNESCO ควรตระหนักและมองเห็นศิลปกรรมโขนเป็นของมนุษยชาติ และเป็นแหล่งเรียนรู้ที่ทรงคุณค่าและเป็นมรดกทางภูมิปัญญารวมถึงเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยของโลก

2. ผู้บริหารประเทศ กระทรวงวัฒนธรรม สภาวัฒนธรรม และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ควรให้ความสำคัญในกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดความรู้ของภูมิปัญญาโขน และสนับสนุนงบประมาณให้สอดคล้องกับความต้องการของระบบการเรียนการสอนโขนในปัจจุบันและอนาคต

3. ครู หรือ ผู้ให้ความรู้ ควรให้ความสำคัญกับการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถปรับประยุกต์ความรู้ และสื่อการสอน เพื่อเสริมสร้างทักษะของการเรียนรู้ของนักเรียนโขน เพื่อให้บรรลุถึงรูปแบบการเรียนโขนอย่างมีประสิทธิภาพ และเปิดรับแนวคิดการแสดงสมัยใหม่

4. นักเรียน นักศึกษา และผู้เรียนโขน ควรมีการปรับตัวของการเรียนและสามารถเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วนตามหลักสูตร ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ

5. องค์กรหรือหน่วยงานด้านพัฒนาทรัพยากรบุคคล สามารถนำกระบวนเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ไปเป็นเครื่องมือในการพัฒนาทรัพยากรบุคคลได้

6. นักวิจัยหรือผู้สนใจ สามารถศึกษากระบวนเรียนรู้และถ่ายภูมิปัญญาโขนในแง่มุมอื่นได้ เช่น รูปแบบการเรียนรู้ของคนแต่ละ GAN การปรับปรุงหลักสูตรของการเรียนโขน เป็นต้น

7. สังคม ควรเปิดกว้างทางความคิดด้านศิลปกรรมการแสดงโขน อาจมีการผสมผสานของการแสดงอื่นเข้ามาให้มีมิติของศิลปการแสดงมากขึ้น เป็นการแสดงที่ร่วมสมัยมากขึ้น โดยผู้ชมต้องไม่ยึดติดกับการแสดงแบบดั้งเดิม เปิดกว้างรับสิ่งใหม่ ๆ เพื่อเป็นเปลี่ยนแปลงเชิงการพัฒนาของศิลปการแสดง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กมลชนก กัลป์ยาณวัฒน์. (2550). “ศูนย์ศิลปะการแสดงโขน.” ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

กรชนก ศรีสุข. (2558). **โขนสดประยุกต์ ศิลปะปรับตัว สานต่อเอกลักษณ์ไทย**. เข้าถึงเมื่อ 2 มิถุนายน 2562. เข้าถึงได้จาก https://theprototype.pim.ac.th/2015/06/24/8595599/

กรมศิลปากร. (2552). **โขน: อิจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

กรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น กระทรวงมหาดไทย. (2553). เข้าถึงเมื่อ 29 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก www.wiangphangkham.go.th

กระทรวงวัฒนธรรม. (2559). **เอกสารประกอบการเสวนา เรื่อง โขน : รามายณะ มรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมร่วมในอาเซียน**. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2558). “ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน).” ดุษฎีนิพนธ์ สาขาสหวิทยา วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กฤษฎิ์ ฉันทัชท์ ศิริวิศาลสุวรรณ. (2559). “โขนวิจิตรนาฏศิลป์ชั้นสูง: กรณีศึกษาการถ่ายทอดการสอนโขนจากรุ่นสู่รุ่นของนักเรียนโขนโรงเรียนมหาภาพกระจาดทองอุปถัมภ์ จังหวัดสมุทรปราการ.” **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 17, 2(34) (มกราคม - มิถุนายน).

กฤษณา วงษาสันต์. (2552). **วิถีไทย**. กรุงเทพฯ: เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น.

กฤษณา ศักดิ์ศรี. (2530). **จิตวิทยาการศึกษา**. กรุงเทพฯ: นิยมวิทยา.

กีรติ ยศยิงยง. (2549). **การจัดการความรู้ในองค์การและกรณีศึกษา**. กรุงเทพฯ: มิสเตอร์ก๊อปปี้.

คำรณ สุนทรานนท์. (2551). “วัฒนธรรมโขน: การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนา.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรามคาแหง.

โฆษิต อินทวงศ์. (2547). **กลยุทธ์ในการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาทรัพยากรมนุษย์**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาการศึกษาต่อเนื่อง คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยราคำแหง.

จามร พงษ์ไพรบูรณ์. (2550). “กระบวนการเรียนรู้และสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น : กรณีศึกษา “เพลง โหง ฟาง” ของจังหวัดตลาด.” สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

จีระ หงส์ลดารมภ์. (2563). **การเรียนรู้ตลอดชีวิต**. เข้าถึงเมื่อ 15 สิงหาคม 2563. เข้าถึงได้จาก web.eng.ubu.ac.th

ฉันทนา สันธนากร เอี่ยมสกุล. (2554). **นาฏลีลาอาเซียน**. กรุงเทพฯ: เอ็ม.ที.เพรส.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. (2534). “ความรู้กับภูมิปัญญา: มิติที่เหลื่อมซ้อนกัน.” **ข่าวพิเศษ** ฉบับที่ 735. ม.ป.ท. เอกสารอัดสำเนา.

ชุติมา เลิศนันทกิจ. (2558). “คณะคำนาย: การสร้างภาพลักษณ์และการปรับประยุกต์เรื่องรามเกียรติ์ในการแสดงหุ่นละครเล็ก.” ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. (2554). “โขน: ศิลปะประจำชาติไทยและ สื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย.” **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ** 14, 2 (มกราคม-มิถุนายน): 59-66.

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. (2557). “โขน: ศิลปะประจำชาติไทยและสื่อวัฒนธรรมในบริบทสังคมร่วมสมัย.” ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์. (2551). **วิวัฒนาการของโขน**. เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก http://oknation.nationtv.tv/blog/klongmusium/2008/12/03/entry-1

ตะวัน สาดแสง. (2548). **สร้างคน สร้างองค์กร: คัมภีร์เพิ่มทักษะการบริหาร**. กรุงเทพฯ: ส. เอเชีย เพรส.

ทิพยา สุขพรวิทวัส. (2550). “พฤติกรรมการเปิดรับและการเลียนแบบสื่อละครโทรทัศน์เกาหลี ของผู้ชมในเขตกรุงเทพมหานคร.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธนกร สรรย์วราภิภู. (2560). “การเชื่อมโยงสุนทรียศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ตะวันตกกับผู้บริโภค.” **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา** 1 1, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560).

ธนิต อยู่โพธิ์. (2479). **หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยะธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: แพร่การช่าง.

ธำรงศักดิ์ คงคาสวัสดิ์. (2554). **จัดการฝึกอบรมให้มีประสิทธิผลอย่าง Training officer มืออชีพ**. กรุงเทพฯ: สมาคมส่งเสรมเทคโนโลยี (ไทย-ญี่ปุ่น).

ธิติมา อ่องทอง และคณะ. (2557). “หลักการและแนวคิดในการจัดแสดงโขนของสำนักการสังคีต เนื่องในอากาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พุทธศักราช 2549.”

ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). **โขน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ธีระเดช ริ้วมงคล. (2555). **การพัฒนาทรัพยากรมนุษย์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธุวีริญจ์ เทพกิจ. (2555). “องค์ความรู้ครูปัญญาประณีตศิลป์ โรงเรียนช่างฝีมือในวัง (หญิง).” ปริญญาศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาการศึกษาตลอดชีวิตและพัฒนามนุษย์บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2557). “รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย.” ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ตะวันตก**. กรงุเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น้ำทิพย์ วิภาวิน. (2547). **การจัดการความรู้กับคลังความรู้**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เอสอาร์ พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์.

นิติพล ภูตะโชติ. (2556). **พฤติกรรมองค์การ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญดี บุญญากิจ, นงลักษณ์ ประสบสุขโชคชัย, ดิสพงษ์ พรชนกนาถ และปรียวรรณ กรรณล้วน.(2547). **การจัดการความรู้ จากทฤษฎีสู่การปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ: จิรวัฒน์ เอ็กซ์เพรส.

บุญดี บุญญากิจ, นงลักษณ์ ประสบสุขโชคชัย, ดิสพงษ์ พรชนกนาถ และปรียวรรณ กรรณล้วน. (2548). **การจัดการความรู้ จากทฤษฎีสู่การปฏิบัติ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จีรวัฒน์ เอ็กซ์เพรส.

เบญจวรรณ ธรรมรัตน์. (2557). **มาตรการทางกฎหมายในการคุ้มครองภูมิปัญญาท้องถิ่น: กรณีศึกษาจังหวัดชัยนาท**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

ปทุมมาศ สุทธิสวัสดิ์. (2548). “การพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่ วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี.” สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

ประพัฒน์ ภูวธน. (2551). “การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์.” ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประภาภัทร นิยม. (2563). **หลักคิดลึกซึ้งของ Holistic Learning ที่บอกเราว่าชีวิตคือการเรียนรู้**. เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2563. เข้าถึงได้จาก https://www.holisticteacher.net/holistic-learning/

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2561). “โขนวิทยา: ศาสตร์ ศิลป์ ถิ่นสยาม.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ประสาท อิศรปรีดา. (2547). **สารัตถะจิตวิทยาการศึกษา** (พิมพ์ครั้งที่ 5). มหาสารคาม: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปวีณา ผาแสง และคณะ. (2558). “กระบวนการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการอนุรักษ์สืบสานศิลปะวัฒนธรรมพื้นถิ่นน่าน : กรณีศึกษาตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน.” วิทยาลัยชุมชนน่าน สถาบันวิทยาลัยชุมชน.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2550). **พิเชษฐ กลั่นชื่น: ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: ชมนาด.

พจมาน ขอบุตร. (2558). “การประกอบอาชีพนางรำแก้บน.” พัฒนาแรงงานและสวัสดิการ มหาบัณฑิต สาขาพัฒนาแรงงานและสวัสดิการ คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พรธิดา วิเชียรปัญญา. (2547). **การจัดการความรู้**. กรุงเทพฯ: ธรรกมลการพิมพ์.

พรธิดา วิเชียรปัญญา. (2547). **การจัดการความรู้: พื้นฐานและการประยุกต์ใช้**. กรุงเทพฯ: ธรรกมลการพิมพ์.

พร้อมบุญ พานิชภักดิ์. (2550). **พัฒนาในงานพัฒนา**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

“พระราชบัญญัติอุดมศึกษา พ.ศ. 2562.” **ราชกิจจานุเบกษา** เล่ม 136 ตอนที่ 57 ก. (พฤษภาคม 2562).

พัชรินทร์ ร่มโพธิ์ชื่น. (2557). “การจัดการศิลปะการแสดงโขนของครูชูชีพ ขุนอาจ.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พัชรินทร์ สิรสุนทร. (2543). **ชุมชนปฏิบัติการด้านการเรียนรู้ : แนวคิด เทคนิค และกระบวนการ**. กรุงเทพฯ: บริษัท วี. พริ้นท์ (1991) จำกัด.

พัทยา สายหู. (2534). “การพัฒนาวัฒนธรรมบนพื้นฐานภูมิปัญญาชาวบ้านและศักยภาพของชุมชน.” ใน **การสัมมนาทางวิชาการเรื่อง ภูมิปัญญาพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแหงชาติ.

พิเศษ ปิ่นเกตุ. (2563). “ความสืบเนื่องของพระราชพิธีในกฎมณเฑียรบาลสมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์.” **วารสารวิชาการอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา** 2, 1 (มกราคม-มิถุนายน).

พีรเทพ รุ่งคุณากร. (2553). **รายงานการวิจัยเรื่องการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมการศึกษาเชิงสร้างสรรค์: พิพิธภัณฑ์ขนมไทย จังหวัดสมุทรสงคราม**. นครปฐม: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พีรเทพ รุ่งคุณากร. (2562). “ภูมิปัญญา.” ใน **เอกสารประกอบการสอนวิชาการศึกษาตามอัธยาศัย**. (อัดสำเนา). นครปฐม: ภาควิชาการศึกษาตลอดชีวิต คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์.

พูลสุข สังข์รุ่ง. (2551). **การจัดการความรู้ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต.

ไพบูลย์ ปะวะเสนะ. (2547). **การจัดการความรู้**. เข้าถึงเมื่อ 30 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก http://social.cru.in.th/local/Km.html

ไพโรจน์ ชลารักษ์. (2551). **การจัดการความรู้: สังกัปทางทฤษฎี**. นครปฐม: เพชรเกษม พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

มาโนช บุญทองเล็ก. (2551). “ความคาดหวังของผู้ที่เกี่ยวข้องต่อการอนุรักษ์และพัฒนาการแสดงโขน.” สาขาวิชาไทยศึกษา ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ยิ่งยง เทาประเสริฐ. (2543). “วิถีการดูแลรักษาสุขภาพในระบบการแพทย์พื้นบ้านล้านนา.” **ชุดโครงการวิจัยองค์ความรู้หมอเมือง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุทธนา ขำเกื้อ. (2552). **องค์ประกอบสำคัญของการจัดการความรู้**. เข้าถึงเมื่อ 30 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก http://portal.in.th/inno-yut/pages/1159/

รัตนะ บัวสนธิ์. (2542). “การพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนเพื่อ ถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น: กรณีศึกษาชุมชนแห่งหนึ่งในภาคกลางตอนบน.” ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิจัยและพัฒนาหลักสูตร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2556**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ราชพร บำรุงศรี. (2535). “การวิเคราะห์แบบการเรียนของนิสิตนักศึกษาต่างสาขาวิชา ตามทฤษฎีการเรียนรู้เชิงประสบการณ์.” วิทยานิพนธ์ครุศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เรืองเดช ปันเขี่ยนขัตย์. (2542). **นิทานพื้นบ้านลาว เล่ม 1**. นครปฐม. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

ลักษณ์นัยน์ ทองเสี่ยงไชย. (2552). “การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย.” ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลั่นทม จอนจวบทรง. (2557). **วิถีชุมชน : การจัดการความรู้เพื่อยกระดับธุรกิจชาวบ้าน**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วารสารหยดน้ำ. (2552). **นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)**. ฉบับเดือนกรกฎาคม-สิงหาคม 2552. เข้าถึงเมื่อ 2 มิถุนายน 2562. เข้าถึงได้จาก https://www.thonburi-home.com/index.php?lay=show&ac=article&Id =538963820&Ntype=5

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2561). **ศิลปะร่วมสมัย**. เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563. เข้าถึงได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/ศิลปะร่วมสมัย

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2563). **อาศรม 4**. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/อาศรม

วิจารณ์ พานิช. (2549). **KM (แนวปฏิบัติ) วันละคำ**. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก http://www.gotoknow.org/blogs/posts/28692

วิจารณ์ พานิช. (2558). **เรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง Transformative Learning** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: มูลนิธิสยามกัมมาจล.

วิทยา ศักยาภินันท์. (2554). “คุรุกุล สถาบันการศึกษาของอินเดียสมัยโบราณ.” **วารสารมนุษยศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์** 18, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม).

วินัย พงศรีเพียร. (2548). **กฎมณเฑียรบาล ฉบับเฉลิมพระเกียรติ**. กรุงเทพฯ: ด่านสุธาการพิมพ์.

วิปัศยา อยู่พูล. (2557). “กระบวนการสร้างการแสดงเพื่อสื่อสารเจตจำนงอิสระของสตรีจากการผสมผสานเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องเดอะริงไซเคิล.” ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). **ศิลปะร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: วิฒอลอาร์ต.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2555). “ศิลปกรรมร่วมสมัย: การเรียนรู้และสร้างสรรค์.” **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ** 14, 1(27) (กรกฎาคม-ธันวาคม).

ศิรภัสสรศ์ วงศ์ทองดี. (2556). **การพัฒนาทรัพยากรมนุษย์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริลักษณ์ แก้วดี. (2557). **ประวัติโขน**. เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก http://sirilak0912.blogspot.com/

ศูนย์ข่าวกระทรวงวัฒนะธรรม. (2561). **“ยูเนสโก” ประกาศให้ “โขน” ขึ้นบัญชีมรดกวัฒนธรรมที่จับต้อง ไม่ได้**. เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม 2563. เข้าถึงได้จาก https://www.m-culture.go.th/th/article_view.php?nid=21454

สมรัตน์ ทองแท้. (2537). “ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.” วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สรรรัชต์ ห่อไพศาล. (2556). **การพัฒนาประสิทธิภาพการเรียนการสอน วิชาศึกษาทั่วไปด้วยการเรียนการสอนผ่านเว็บ**. เข้าถึงเมื่อ 24 กันยายน 2563. เข้าถึงได้จาก http://www.sahavicha.com/?name=article&file=readarticle&id=1302

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2543). **ทฤษฎีสังคมวิทยา : เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สายันต์ แสงสุริยันต์. (2552). **การจัดการนวัตกรรมและสารสนเทศ**. เข้าถึงเมื่อ 25 กันยายน 2554. เข้าถึงได้จาก http://portal.in.th/inno-sayan/pages/1139/

สารภี วรรณตรง. (2547). “แหล่งการเรียนรู้ด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น.” **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์**.

สารานุกรมไทย. (2543). **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 23**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มติชน.

สำนักงาน ก.พ.ร. และ สถาบันเพิ่มผลิตแห่งชาติ. (2548). **คู่มือการจัดทำแผนการจัดการความรู้จากทฤษฎีสู่ปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ: สถาบันเพิ่มผลผลิตแห่งชาติ.

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ. (2559). เข้าถึงเมื่อ 30 มีนาคม 2562. เข้าถึงได้จาก https://www.thaihealth.or.th/Content/34081-/%27ขยับแบบโขน/%27%20ศิลปะไทย%20/%27สุขภาพดี/%27.html

สำนักงานการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย. (2563). **คำภีร์ กศน. เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เอ็น.เอ.รัตนะเทรดดิ้ง.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2542). **แนวทางส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการจัดการการศึกษา**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2550). **คู่มือการบริหารจัดการโครงการทางวัฒนธรรมของภาคีเครือข่ายดำเนินงานวัฒนธรรมปีงบประมาณ พ.ศ. 2551**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. (2549). **โขน ศาลาเฉลิมกรุง**. กรุงเทพฯ: บริษัท ดาวฤกษ์ คอมมูนิเคชั่นส์ จำกัด.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2551). คู่**มือการรสรรหาและคัดเลือกครูภูมิปัญญาไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการศึกษา.

สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. (2540). **ระบบการบริหารการจัดการวัฒนธรรม.** ฉบับแก้ไขปรับปรุง. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สิทธิศักดิ์ จุลศิริพงษ์. (2548). **การพัฒนาหลักสูตรและการเรียนการสอน**. นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

สุธีรา เผ่าโภคสถิตย์, ปราจิต ทิพย์โอสถ และสาโรจน์ อนันตอวยพร. (2551). “การศึกษาการถ่ายทอดภูมิปัญญาไทยเพื่อการพัฒนายั่งยืน: กรณีศึกษาศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์และผู้มีความรู้ความสามารถในท้องถิ่นสาขาศิลปกรรม.” คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

สุประภาดา โชติมณี. (2551). **Modern KM application in business management จัดการความรู้อย่างไรให้ใช้ได้ผลกับทุกระบบ**. กรุงเทพฯ: พงษ์วรินทร์การพิมพ์.

สุพัตรา ชาติบัญชาชัย. (2549). **กระบวนการเรียนรู้:แนวคิด ความหมาย และบทเรียนในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: พิสิษฐ์ไทย ออฟเซต.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณ เหรียญสาวภาคย์, จิรประภา อครบวร และจุฑามาศ แก้วพิจิตร. (2548). **การจัดการความรู้**. กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการการพัฒนาระบบราชการ, กลุ่มพัฒนาระบบราชการ.

สุวัฒน์ วัฒนวงศ์. (2551). “การศึกษาตลอดชีวิตเพื่อพัฒนาสังคมไทย.” ใน **รวมบทความแนวคิดทางอาชีวศึกษาและการศึกษาผู้ใหญ่**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสรี พงศ์พิศ. (2547). **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท เล่มที่ 1-2**. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด.

หทัยรัตน์ บุณโยปัษฎัมภ์. (2561). **ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการพัฒนา**. กรุงเทพฯ: โครงการผลิตหนังสือและตำรา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

แหล่งเรียนรู้นาฏศิลป์แบบบูรณาการ. (2553). **นาฏกรรมร่วมสมัย (Contemporary Dance)**. เข้าถึงเมื่อ 30 มีนาคม 2562. เข้าถึงได้จาก http://dancespictures.blogspot.com/2010/11/contemporary-dance.html

อนิวัช แก้วจำนง. (2552). **การจัดการทรัพยากรมนุษย์**. จังหวัดสงขลา: นำศิลป์โฆษณา.

อมรา กล่ำเจริญ และคณะ. (2557). **“โขน” รายงานวิจัย**. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

อารี พันธ์มณี. (2546). **จิตวิทยาสร้างสรรค์การเรียนการสอน**. กรุงเทพฯ: ใยไหม.

อุทัย ดุลยเกษม. (2553). **เอกสารประกอบการอบรมเรื่อง “การแปลงแผนยุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากรสู่แผนปฏิบัติราชการระดับคณะวิชา/หน่วยงาน.”** นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุบลวรรณ นาคสังข์. (2559). **การคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขน**. เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม 2562. เข้าถึงได้จาก https://khonsite.wordpress.com/category/ องค์ประกอบการแสดงโขน/เอ็ดดูเคชั่น.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2540). **ภูมิปัญญาชาวบ้านสี่ภาค : วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาสุโขทัยธรรมาธิราช.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2545). **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับกระบวนการเรียนรู้และปรับตัวของชาวบ้านไทย**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา.

ภาษาต่างประเทศ

Nonaka, k., & Takeuchi, H. (2000). “Classic work: Theory of Organizational KnowledgeCreation.” In Morey, D., Maybury, M. T., & Thuraisingham, B. M. **Knowledge Management : Classic and Contemporary Work**. Mass.: The MIT Press.

TEDxBangkok. All rights reserved. (2558). เข้าถึงเมื่อ 2 มีนาคม 2562. เข้าถึงได้จาก https://www.tedxbangkok.net/video/freedom-of-movement-pichet.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย

เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย

เรื่อง “กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่การแสดงร่วมสมัย”

ข้าพเจ้า..... .....

ยินยอมเป็นกลุ่มตัวอย่าง ของการวิจัยเรื่อง “กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่การแสดงร่วมสมัย” ของ นายกิตติ์พิสิฐ ญาณกิตตินุกูล นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยข้าพเจ้ายอมรับว่า

1. ข้าพเจ้าได้รับคำชี้แจงอธิบายเกี่ยวกับงานวิจัยนี้ ทั้งที่มา วัตถุประสงค์ ขั้นตอนดำเนินการ ระยะเวลา และลักษณะการมีส่วนเข้าร่วมของข้าพเจ้าในงานวิจัยนี้โดยละเอียดชัดเจน

2. ข้าพเจ้าได้รับคำตอบที่ชัดเจนในทุกสิ่งที่ข้าพเจ้าถาม

3. ข้าพเจ้าเข้าใจและได้รับการยืนยันว่า ข้าพเจ้าสามารถถอนตัวจากการวิจัยได้ทุกเมื่อ โดยไม่ต้องอธิบายหรือชี้แจงใด ๆ และข้อมูลทุกอย่างจะถูกลบ ไม่นำไปเข้าร่วมในการวิจัย

4. การถอนตัวจากการวิจัยจะไม่มีผลกระทบใด ๆ ต่อข้าพเจ้า

5. การมีส่วนร่วมของข้าพเจ้าครั้งนี้จะได้รับการปกปิดเป็นความลับอย่างเคร่งครัด และข้อมูลที่ได้รับจากข้าพเจ้าจะไม่ถูกนำไปใช้ในการเปิดเผยหรือชี้สถานะและตัวตนของข้าพเจ้า

6. ข้าพเจ้าสมัครใจด้วยตนเอง และเข้าร่วมการวิจัยนี้โดยไม่อยู่ภายใต้ข้อผูกมัดใด ๆ ทั้งสิ้น

ข้าพเจ้าจึงได้ลงนามไว้ในเอกสารนี้ เพื่อยืนยันการเข้าร่วมงานวิจัยนี้ตามเงื่อนไขดังกล่าวทุกประการ

ลงนาม.....ผู้ร่วมวิจัย

(.....)

วันที่ .....

ภาคผนวก ข

หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจคุณภาพของเครื่องมือ

และรายชื่อผู้เชี่ยวชาญตรวจคุณภาพเครื่องมือ

ที่ อว 8606 (๓๕)/พ๑๔๕

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม 73000

24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอสัมภาษณ์

เรียน

ด้วย นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย " มีความประสงค์จะขอสัมภาษณ์ท่าน เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน ระหว่างเดือนตุลาคม-พฤศจิกายน 2562 เพื่อประกอบการทำวิทยานิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านโปรดให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาตามที่เห็นสมควร ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ทางการศึกษาสำหรับกำหนดวัน เวลา สถานที่ ในการเข้าสัมภาษณ์ รายละเอียดเพิ่มเติมต่างๆ บัณฑิตวิทยาลัยขออนุญาตให้ นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล หมายเลขโทรศัพท์ 098-826-5992 เป็นผู้ประสานงานโดยตรงต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย
รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัย
นครปฐม โทร.034-218790

ที่ อว 8606 (มธ)/ 8958

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม 73000

24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ

ด้วย นายกิตติ์พิสิฐ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย "

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความประสงค์ ขอเรียนเชิญท่านในฐานะผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัยให้กับนักศึกษาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย
รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัย
นครปฐม โทร.034-218790

ที่ อว 8606 (นฐ) /8959

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม 73000

24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.วันชัย ปานจันทร์

ด้วย นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย " ·

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความประสงค์ ขอเรียนเชิญท่านในฐานะผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัยให้กับนักศึกษาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย
รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัย
นครปฐม โทร.034-218790

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร โทร.034-218790

ที่ อว 8606(๑๕)/๘๙๕๗ วันที่ 24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.บำรุง ชำนาญเรือ

ด้วย นายกิตติ์พิสิฐ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย "

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความประสงค์ขอเรียนเชิญท่านในฐานะผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัยให้กับนักศึกษาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)

รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย

รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร โทร.034-218790

ที่ อว 8606 (๑๕)/๘๙๕๖ วันที่ 24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.ไชยยศ ไพวิทยศิริธรรม

ด้วย นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย "

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความประสงค์ขอเรียนเชิญท่านในฐานะผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัยให้กับนักศึกษาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)

รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย

รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยศิลปา

ที่ อว 8606(พ)/8960

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม 73000

24 ตุลาคม 2562

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม

ด้วย นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล รหัสประจำตัว 60251903 นักศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง " กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย "

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความประสงค์ ขอเรียนเชิญท่านในฐานะผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ตรวจคุณภาพเครื่องมือวิจัยให้กับนักศึกษาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดให้ความอนุเคราะห์ จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.อธิกมาส มากจุ้ย)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายวิชาการและวิจัย
รักษาการแทน คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัย
นครปฐม โทร.034-218790

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญที่ให้สัมภาษณ์งานวิจัย
เรื่อง “กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”

.....

ผู้เชี่ยวชาญด้านโขนจารีต

1. รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548
2. ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม อดีตผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
3. รศ.ดร.จินตนา สายทองคำ คณบดี คณะคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
4. ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
5. ครูประสาท ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญศิลปวัฒนธรรมไทย สำนักสังคีต กระทรวงวัฒนธรรม
6. ครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อดีต ผู้อำนวยการสังคีต กรมศิลปกร กระทรวงวัฒนธรรม
7. ครูศิลปิน ทองอร่าม นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ผู้เชี่ยวชาญด้านโขนชาวบ้าน

1. ครูชูชีพ ขุนอาจ ผู้อำนวยการศูนย์อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร
2. ครูปัฐมาวดี ขอปะกลาง รองผู้อำนวยการศูนย์อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร
3. ครูทศพล ขุนอาจ รองผู้อำนวยการศูนย์อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร

ผู้เชี่ยวชาญด้านโขนร่วมสมัย

1. ดร.สุรัตน์ จงดา คณะไก่แก้วการละคร
2. ครูนิเวศ แววสมณะ ผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์โรงหุ่นกระบอกบ้านตุ๊กกะตุ่น
3. ครูอนุชา สุมามาลย์ นาฏศิลปินชำนาญงาน และ นักแสดงของ สถาบัน 18 Monkeys dance theatre

ภาคผนวก ค

แบบสัมภาษณ์

แบบประเมินเครื่องมือและนวัตกรรมการวิจัย
“กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”
สำหรับผู้เชี่ยวชาญ

คำชี้แจง

ผู้วิจัยขอความอนุเคราะห์ท่าน ตรวจสอบความสอดคล้อง ของแนวคำถามสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล ในการวิจัย เรื่อง “กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย” ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน รวมทั้งปัญหา ความต้องการจำเป็น และข้อเสนอแนะ ในกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน ซึ่งจากกลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วยคณะโขนจากราชสำนัก คณะโขนชาวบ้าน และคณะโขนประยุกต์ เป็นต้น

วิธีประเมิน

การประเมินความสอดคล้อง มีเกณฑ์ในการประเมิน 3 ระดับ ได้แก่

ทำเครื่องหมาย ✓ ลองในช่อง +1 เมื่อท่านเห็นว่ารายการประเมินนั้นมีสอดคล้องกับลักษณะกระบวนการและวัตถุประสงค์

ทำเครื่องหมาย ✓ ลองในช่อง 0 เมื่อท่านเห็นว่ารายการประเมินนั้นไม่อาจตัดสินใจได้ว่ามีสอดคล้องกับลักษณะกระบวนการและวัตถุประสงค์

ทำเครื่องหมาย ✓ ลองในช่อง -1 เมื่อท่านเห็นว่าราการประเมินนั้น ไม่มีความสอดคล้องกับลักษณะกระบวนการและวัตถุประสงค์

ในกรณีที่ท่านเห็นว่า มีรายการใดต้องปรับปรุงแก้ไข ขอความกรุณาท่านเขียนเสนอแนะหรือให้ข้อเสนอแนะแก่ผู้วิจัยโดยตรง ผู้วิจัยขอบพระคุณในความความอนุเคราะห์ของท่านเป็นอย่างสูง

นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล
นักศึกษาปริญญาเอก
สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

แบบประเมินความสอดคล้องของแนวคำถามสัมภาษณ์
“กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”
สำหรับผู้ถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้				
1. ท่านมีการศึกษาเล่าเรียนเกี่ยวกับโขนมาอย่างไร โปรดเล่าถึงที่มาตั้งแต่เริ่มต้นที่ทำให้ท่านมาเรียนเรื่องนี้				
2. ท่านมีแรงจูงใจอย่างไรกับการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน อะไรทำให้ท่านตัดสินใจมาเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน				
3. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน ของท่านมีบรรยากาศของการเรียนรู้เป็นอย่างไร บรรยากาศช่วยส่งเสริมให้ท่านเรียนรู้อย่างไร				
4. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่ช่วยให้การเรียนรู้ก้าวหน้าบ้าง				
5. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง				
6. นอกจาการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนภูมิปัญญาโขนด้วยตัวเองอย่างไร				
7. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันอย่างไรหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้ (ต่อ)				
8. จากการเรียนรู้ และฝึกหัดที่ผ่านมา ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องโขนอย่างไรบ้าง ความเข้าใจในสิ่งนี้ส่งผลอะไร กับท่านบ้าง และคนอื่นที่เกี่ยวข้องบ้าง				
9. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน ครูมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ของท่านอย่างไร และครูใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และครูของท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ มีการแสดงอย่างไร				
10. จากการเรียนรู้เรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการเรียนรู้เรื่องโขน ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
11. ความชำนาญและความเชี่ยวชาญของท่านคืออะไร (หรือความถนัดของท่านคืออะไร) และท่านฝึกมาอย่างไร				
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน				
1. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขน ท่านมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร				
2. ในฐานะที่ท่านเป็นครูความสามารถใด เป็นสิ่งสำคัญหรือจำเป็นสำหรับโขนบ้าง และสามารถสร้างได้ อย่างไร อย่างให้ท่านเล่าในเชิงประสบการณ์ของตัวท่าน				
3. ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ ท่านได้มีการถ่ายทอด ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ไปสู่ผู้อื่น ได้หรือไม่ ถ่ายทอดอย่างไร มีวิธีการอย่างไร และมีปัญหา อุปสรรคหรือวิธีการปรับปรุงการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน (ต่อ)				
4. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านคิดว่ารูปแบบการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนอะไร ที่ทำให้การเรียนรู้ภูมิ ปัญญาโขน				
5. สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนของท่านเป็นอย่างไรและ ท่านจัดสถาพแวดล้อมอย่างไร				
6. จากการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนเรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขน ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
7. ในการถ่ายทอดความรู้รู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน ท่านมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้อย่างไร และท่านใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณา หรือไม่แสดงอย่างไร				
8. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนของท่านมีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				
9. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขน ได้ให้ประสบการณ์อะไรกับท่านบ้าง				
10. แล้วสำหรับความเป็นครูต้องมีความสามารถอะไรเพิ่มขึ้นหรือไม่ และถูกสร้างขึ้นได้อย่าง				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
สำหรับท่านมีสิ่งนั้นหรือไม่ และสิ่งนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร				
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน (ต่อ)				
11. ในการถ่ายทอดความรู้มีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
12. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				
หมวดที่ 3 การประยุกต์				
1. ท่านคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องของโขน ในปัจจุบัน ที่มีโขนแบบดั้งเดิมและโขนประยุกต์				
2. ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาโขน ทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ต้องการประสบการณ์แบบใดบ้าง ขอให้ท่านอธิบายในเชิงประสบการณ์ของท่าน				
3. ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ได้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง และท่านได้ประยุกต์สิ่งใหม่ ๆ หรือคิดค้นเพิ่มเติมหรือไม่				
4. ในการประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดและเรียนรู้โขน มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
5. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ในการประยุกต์สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 4 การถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผ (หัวหน้าคณะ)				
1. ท่านมีวิธีการถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผมาอย่างไร เช่น วิธีการรับรู้ วิธีการคิด วิธีการปฏิบัติ ท่านเรียนรู้อย่างไร				
2. ในการเรียนรู้เรื่องโต้โผ ท่านมีจุดสนใจอย่างไร				
3. นอกจากการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนด้วยตัวเองอย่างไร				

มหาวิทยาลัยศิลปากร

แบบประเมินความสอดคล้องของแนวคำถามสัมภาษณ์
“กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”
สำหรับผู้ถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรี

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้				
1. ท่านมีการศึกษาเล่าเรียนเกี่ยวกับดนตรีมาอย่างไร โปรดเล่าถึงที่มาตั้งแต่เริ่มต้นที่ทำให้ท่านมาเรียนเรื่องนี้				
2. ท่านมีแรงจูงใจอย่างไรกับการเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรี อะไรทำให้ท่านตัดสินใจมาเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรี				
3. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรี ของท่านมีบรรยากาศของการเรียนรู้เป็นอย่างไร บรรยากาศช่วยส่งเสริมให้ท่านเรียนรู้อย่างไร				
4. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่ช่วยให้การเรียนรู้ก้าวหน้าบ้าง				
5. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง				
6. นอกจาการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนภูมิปัญญาดนตรีด้วยตัวเองอย่างไร				
7. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรีของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันอย่างไรหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้ (ต่อ)				
8. จากการเรียนรู้ และฝึกหัดที่ผ่านมา ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องดนตรีอย่างไรบ้าง ความเข้าในใจสิ่งนี้ส่งผลอะไร กับท่านบ้าง และคนอื่นที่เกี่ยวข้องบ้าง				
9. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรีของท่าน ครูมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ของท่านอย่างไร และครูใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และครูของท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ มีการแสดงอย่างไร				
10. จากการเรียนรู้เรื่องดนตรีที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการเรียนรู้เรื่องดนตรี ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
11. ความชำนาญและความเชี่ยวชาญของท่านคืออะไร (หรือความถนัดของท่านคืออะไร) และท่านฝึกมาอย่างไร				
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน				
1. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาดนตรี ท่านมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร				
2. ในฐานะที่ท่านเป็นครูความสามารถใด เป็นสิ่งสำคัญหรือจำเป็นสำหรับดนตรีบ้าง และสามารถสร้างได้ อย่างไร อย่างให้ท่านเล่าในเชิงประสบการณ์ของตัวท่าน				
3. ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ ท่านได้มีการถ่ายทอด ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ไปสู่ผู้อื่น ได้หรือไม่ ถ่ายทอดอย่างไร มีวิธีการอย่างไร และมีปัญหา อุปสรรคหรือวิธีการปรับปรุงการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
4. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านคิดว่ารูปแบบการถ่ายทอดความรู้อะไรที่ทำให้การเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรี				
5. สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดความรู้ของท่านเป็นอย่างไรและ ท่านจัดสถาพแวดล้อมอย่างไร				
6. จากการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขนที่ผ่านมาสิ่งที่มีความหมายในการถ่ายทอดความรู้เรื่องดนตรี ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
7. ในการถ่ายทอดความรู้รู้ภูมิปัญญาดนตรีของท่าน ท่านมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้อย่างไร และท่านใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณา หรือไม่แสดงอย่างไร				
8. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาดนตรีของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				
9. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้เรื่องดนตรี ได้ให้ประสบการณ์อะไรกับท่านบ้าง				
10. แล้วสำหรับความเป็นครูต้องมีความสามารถอะไรเพิ่มขึ้นหรือไม่ และถูกสร้างขึ้นได้อย่างสำหรับท่านมีสิ่งนั้นหรือไม่ และสิ่งนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
11. ในการถ่ายทอดความรู้มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
12. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาดนตรี สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				
หมวดที่ 3 การประยุกต์				
1. ท่านคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องของดนตรีในปัจจุบัน ที่มีดนตรีแบบดั้งเดิมและโขนประยุกต์				
2. ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาดนตรี ทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ต้องการประสบการณ์แบบใดบ้าง ขอให้ท่านอธิบายในเชิงประสบการณ์ของท่าน				
3. ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ได้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง และท่านได้ประยุกต์สิ่งใหม่ ๆ หรือคิดค้นเพิ่มเติมหรือไม่				
4. ในการประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดและเรียนรู้ดนตรี มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
5. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาดนตรี ในการประยุกต์สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 4 การถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผ (หัวหน้าคณะ)				
1. ท่านมีวิธีการถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผมาอย่างไร เช่น วิธีการรับรู้ วิธีการคิด วิธีการปฏิบัติ ท่านเรียนรู้อย่างไร				
2. ในการเรียนรู้เรื่องโต้โผ ท่านมีจุดสนใจอย่างไร				
3. นอกจากการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนด้วยตัวเองอย่างไร				

มหาวิทยาลัยศิลปากร

แบบประเมินความสอดคล้องของแนวคำถามสัมภาษณ์
“กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”
สำหรับผู้ถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้				
1. ท่านมีการศึกษาเล่าเรียนเกี่ยวกับงานประดิษฐ์ศิลป์มาอย่างไร โปรดเล่าถึงที่มาตั้งแต่เริ่มต้นที่ทำให้ท่านมาเรียนเรื่องนี้				
2. ท่านมีแรงจูงใจอย่างไรกับการเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ อะไรทำให้ท่านตัดสินใจมาเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์				
3. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ ของท่านมีบรรยากาศของการเรียนรู้เป็นอย่างไร บรรยากาศช่วยส่งเสริมให้ท่านเรียนรู้อย่างไร				
4. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่ช่วยให้การเรียนรู้ก้าวหน้าบ้าง				
5. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง				
6. นอกจาการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ด้วยตัวเองอย่างไร				
7. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาดนตรีของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันอย่างไรหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้ (ต่อ)				
8. จากการเรียนรู้ และฝึกหัดที่ผ่านมา ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องงานประดิษฐ์ศิลป์อย่างไรบ้าง ความเข้าใจในสิ่งนี้ส่งผลอะไร กับท่านบ้าง				
9. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ของท่าน ครูมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ของท่านอย่างไร และครูใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และครูของท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ มีการแสดงอย่างไร				
10. จากการเรียนรู้เรื่องงานประดิษฐ์ศิลป์ที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการเรียนรู้เรื่องดนตรีในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
11. ความชำนาญและความเชี่ยวชาญของท่านคืออะไร (หรือความถนัดของท่านคืออะไร) และท่านฝึกมาอย่างไร				
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้				
1. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ ท่านมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร				
2. ในฐานะที่ท่านเป็นครูความสามารถใด เป็นสิ่งสำคัญหรือจำเป็นสำหรับงานประดิษฐ์ศิลป์บ้าง และสามารถสร้างได้ อย่างไร อย่างให้ท่านเล่าในเชิงประสบการณ์ของตัวท่าน				
3. ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ ท่านได้มีการถ่ายทอด ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ไปสู่ผู้อื่น ได้หรือไม่ ถ่ายทอดอย่างไร มีวิธีการอย่างไร และมีปัญหา อุปสรรคหรือวิธีการปรับปรุงการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
4. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านคิดว่ารูปแบบการถ่ายทอดความรู้อะไรที่ทำให้การเรียนรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์				
5. สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดความรู้ของท่านเป็นอย่างไรและ ท่านจัดสถาพแวดล้อมอย่างไร				
6. จากการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการถ่ายทอดความรู้เรื่องงานประดิษฐ์ศิลป์ ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
7. ในการถ่ายทอดความรู้รู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ของท่าน ท่านมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้อย่างไร และท่านใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ แสดงอย่างไร				
8. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				
9. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้เรื่องงานประดิษฐ์ศิลป์ ได้ให้ประสบการณ์อะไรกับท่านบ้าง				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
10. แล้วสำหรับความเป็นครูต้องมีความสามารถอะไรเพิ่มขึ้นหรือไม่ และถูกสร้างขึ้นได้อย่างสำหรับท่านมีสิ่งนั้นหรือไม่ และสิ่งนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร				
11. ในการถ่ายทอดความรู้มีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
12. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				
หมวดที่ 3 การประยุกต์				
1. ท่านคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องของงานประดิษฐ์ศิลป์ ในปัจจุบัน ที่มีงานประดิษฐ์ศิลป์แบบดั้งเดิมและประยุกต์				
2. ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ต้องการประสบการณ์แบบใดบ้าง ขอให้ท่านอธิบายในเชิงประสบการณ์ของท่าน				
3. ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ได้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง และท่านได้ประยุกต์สิ่งใหม่ ๆ หรือคิดค้นเพิ่มเติมหรือไม่				
4. ในการประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดและเรียนรู้งานประดิษฐ์ศิลป์ มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
5. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ ในการประยุกต์สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในงานศิลป์ได้หรือไม่ อย่างไร				

แบบประเมินความสอดคล้องของแนวคำถามสัมภาษณ์
“กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”
สำหรับผู้ถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญานักจัดการเวทีโขน

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้				
1. ท่านมีการศึกษาเล่าเรียนเกี่ยวกับนักจัดการเวทีโขนมาอย่างไร โปรดเล่าถึงที่มาตั้งแต่เริ่มต้นที่ทำให้ท่านมาเรียนเรื่องนี้				
2. ท่านมีแรงจูงใจอย่างไรกับการเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขน อะไรทำให้ท่านตัดสินใจมาเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขน				
3. ในการเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขน ของท่านมีบรรยากาศของการเรียนรู้เป็นอย่างไร บรรยากาศช่วยส่งเสริมให้ท่านเรียนรู้อย่างไร				
4. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่ช่วยให้การเรียนรู้ก้าวหน้าบ้าง				
5. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง				
6. นอกจาการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนการเป็นนักจัดการเวทีโขนด้วยตัวเองอย่างไร				
7. ในการเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันอย่างไรหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้ (ต่อ)				
8. จากการเรียนรู้ และฝึกหัดที่ผ่านมา ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องการเป็นนักจัดการเวทีโขนอย่างไรบ้าง ความเข้าใจในสิ่งนี้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง				
9. ในการเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนของท่าน ครูมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ของท่านอย่างไร และครูใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และครูของท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ มีการแสดงอย่างไร				
10. จากการเรียนรู้เรื่องการเป็นนักจัดการเวทีโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการเรียนรู้เรื่องการเป็นนักจัดการเวทีโขน ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
11. ความชำนาญและความเชี่ยวชาญของท่านคืออะไร (หรือความถนัดของท่านคืออะไร) และท่านฝึกมาอย่างไร				
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้				
1. ในการถ่ายทอดความรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนท่านมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร				
2. ในฐานะที่ท่านเป็นครูความสามารถใด เป็นสิ่งสำคัญหรือจำเป็นสำหรับการเป็นนักจัดการเวทีโขนบ้าง และสามารถสร้างได้ อย่างไร อย่างให้ท่านเล่าในเชิงประสบการณ์ของตัวท่าน				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
3. ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ ท่านได้มีการถ่ายทอด ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ไปสู่ผู้อื่น ได้หรือไม่ ถ่ายทอดอย่างไร มีวิธีการอย่างไร และมีปัญหา อุปสรรคหรือวิธีการปรับปรุงการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร				
4. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านคิดว่ารูปแบบการถ่ายทอดความรู้อะไรที่ทำให้การเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขน				
5. สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดความรู้ของท่านเป็นอย่างไรและ ท่านจัดสถาพแวดล้อมอย่างไร				
6. จากการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการถ่ายทอดความรู้เรื่องการเป็นนักจัดการเวทีโขน ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง				
7. ในการถ่ายทอดความรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนของท่าน ท่านมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้อย่างไร และท่านใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณา หรือไม่แสดงอย่างไร				
8. ในการถ่ายทอดความรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้ (ต่อ)				
9. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้เรื่องการเป็นนักจัดการเวทีโขนได้ให้ประสบการณ์อะไรกับท่านบ้าง				
10. แล้วสำหรับความเป็นครูต้องมีความสามารถอะไรเพิ่มขึ้นหรือไม่ และถูกสร้างขึ้นได้อย่างสำหรับท่านมีสิ่งนั้นหรือไม่ และสิ่งนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร				
11. ในการถ่ายทอดความรู้มีอะไรที่เป็นปัญหาอุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร				
12. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดการเป็นนักจัดการเวทีโขน สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร				
หมวดที่ 3 การประยุกต์				
1. ท่านคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องของการเป็นนักจัดการเวทีโขน ในปัจจุบัน ที่มีงานการเป็นนักจัดการเวทีโขนแบบดั้งเดิมและประยุกต์				
2. ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญางานประดิษฐ์ศิลป์ทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ต้องการประสบการณ์แบบใดบ้าง ขอให้ท่านอธิบายในเชิงประสบการณ์ของท่าน				
3. ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ได้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง และท่านได้ประยุกต์สิ่งใหม่ ๆ หรือคิดค้นเพิ่มเติมหรือไม่				

แนวคำถามสัมภาษณ์	ระดับความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	+1	0	-1	
หมวดที่ 3 การประยุกต์ (ต่อ)				
4. ในการประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นนักจัดการเวทีโขนมีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหาอุปสรรคนั้นอย่างไร				
5. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดการเป็นนักจัดการเวทีโขน ในการประยุกต์สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในงานศิลป์ได้หรือไม่ อย่างไร				

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก ง
เครื่องมือการวิจัย

สรุปการประเมินหาค่า IOC จากผู้เชี่ยวชาญ
ในงานวิจัย เรื่อง “กระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนร่วมสมัย”

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
หมวดที่ 1 กระบวนการเรียนรู้							
1. ท่านมีการศึกษาเล่าเรียนเกี่ยวกับโขนมาอย่างไร โปรดเล่าถึงที่มาตั้งแต่เริ่มต้นที่ทำให้ท่านมาเรียนเรื่องนี้	+1	+1	+1	+1	+1	1.0	
2. ท่านมีแรงจูงใจอย่างไรกับการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน อะไรทำให้ท่านตัดสินใจมาเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
3. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขน ของท่านมีบรรยากาศของการเรียนรู้เป็นอย่างไร บรรยากาศช่วยส่งเสริมให้ท่านเรียนรู้อย่างไร	+1	0	+1	+1	0	0.60	
4. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่ช่วยให้การเรียนรู้ก้าวหน้าบ้าง	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
5. ในการศึกษาเล่าเรียนมีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
6. นอกจากการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนภูมิปัญญาโขนด้วยตัวเองอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
7. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันอย่างไรหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
8. จากการเรียนรู้ และฝึกหัดที่ผ่านมา ทำให้เกิดความเข้าใจเรื่องโขน อย่างไรบ้าง ความเข้าในสิ่งนี้ส่งผลอะไร กับท่านบ้าง และคนอื่นที่เกี่ยวข้องบ้าง	+1	0	+1	+1	0	0.60	
9. ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน ครูมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ของท่านอย่างไร และครูใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และครูของท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณาหรือไม่ มีการแสดงอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
10. จากการเรียนรู้เรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการเรียนรู้เรื่องโขน ในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง	+1	-1	+1	+1	0	0.40	ไม่ควรมีข้อคำถามเกี่ยวกับจิตวิญญาณแต่ควรจะเป็นตามความต้องการหรือความรู้สึกมากว่า

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
11. ความชำนาญและความเชี่ยวชาญของท่านคืออะไร (หรือความถนัดของท่านคืออะไร) และท่านฝึกมาอย่างไร	+1	+1	0	+1	0	0.60	
หมวดที่ 2 กระบวนการถ่ายทอดความรู้							
1. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขน ท่านมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
2. ในฐานะที่ท่านเป็นครู ความสามารถใด เป็นสิ่งสำคัญหรือจำเป็นสำหรับโขนบ้าง และสามารถสร้างได้ อย่างไร อยากให้ท่านเล่าในเชิงประสบการณ์ของตัวท่าน	+1	+1	+1	+1	0	0.80	แสดงว่าผู้ตอบสัมภาษณ์เป็นทั้งผู้เรียนและเป็นครูด้วย
3. ความเชี่ยวชาญ ความถนัดของท่านในเรื่องนี้ท่านได้มีการถ่ายทอด ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ไปสู่ผู้อื่น ได้หรือไม่ ถ่ายทอดอย่างไร มีวิธีการอย่างไร และมีปัญหา อุปสรรค หรือวิธีการปรับปรุงการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
4. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านคิดว่ารูปแบบการถ่ายทอดความรู้อะไรที่ทำให้เกิดการเรียนรู้ภูมิ ปัญญาโขน	+1	+1	0	+1	0	0.60	

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
5. สภาพแวดล้อมในการถ่ายทอดความรู้ของท่านเป็นอย่างไรและท่านจัดสถาพแวดล้อมอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.60	
6. จากการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขนที่ผ่านมา สิ่งที่มีความหมายในการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขนในแง่ของจิตวิญญาณ จิตใจ และการฝึกหัดปฏิบัติ ได้ให้ประสบการณ์ชีวิตอะไรบ้าง	+1	-1	+1	+1	0	0.40	ตัดคำว่าจิตวิญญาณออก
7. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน ท่านมีการอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้อย่างไร และท่านใช้สื่ออะไรในการอำนวยความสะดวกอะไรบ้าง และท่านแสดงออกถึงความเมตตา กรุณา หรือไม่แสดงอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	ข้อ 7 และข้อ 8 เรื่องใกล้เคียงกันสามารถรวมกันได้
8. ในการถ่ายทอดความรู้ภูมิปัญญาโขนของท่าน มีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันหรือไม่ ใครเป็นผู้ช่วยเหลือท่านบ้างและมีการช่วยเหลืออย่างไร ผลของการช่วยเหลือเป็นอย่างไรและมีการส่งต่อองค์ ความรู้อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
9. จากประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้เรื่องโขน ได้ให้ประสบการณ์อะไรกับท่านบ้าง	+1	+1	+1	+1	0	0.80	

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
10. แล้วสำหรับความเป็นครูต้องมีความสามารถอะไรเพิ่มขึ้นหรือไม่ และถูกสร้างขึ้นได้อย่างสำหรับท่านมีสิ่งนั้นหรือไม่ และสิ่งนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
11. ในการถ่ายทอดความรู้มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
12. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร	0	+1	+1	+1	0	0.60	
หมวดที่ 3 การประยุกต์							
1. ท่านคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องของโขน ในปัจจุบัน ที่มีโขนแบบดั้งเดิมและโขนประยุกต์	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
2. ในการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาโขนทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ต้องการประสบการณ์แบบใดบ้าง ขอให้ท่านอธิบายในเชิงประสบการณ์ของท่าน	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
3. ความชำนาญ ความเชี่ยวชาญ ความถนัด ของท่านในเรื่องนี้ได้ส่งผลอะไรกับท่านบ้าง และท่านได้ประยุกต์สิ่งใหม่ ๆ หรือคิดค้นเพิ่มเติมหรือไม่	+1	+1	+1	+1	0	0.80	

ข้อคำถาม	คะแนนความสอดคล้องจากผู้เชี่ยวชาญ					ค่า IOC	ข้อเสนอแนะ
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5		
4. ในการประยุกต์รูปแบบการถ่ายทอดและเรียนรู้โขน มีอะไรที่เป็นปัญหา อุปสรรคบ้าง และท่านแก้ไขปัญหา อุปสรรคนั้นอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
5. จากความเข้าใจเรื่องการถ่ายทอดภูมิปัญญาโขน ในการประยุกต์สามารถขยายไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้หรือไม่ อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
หมวดที่ 4 การถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผ (หัวหน้าคณะ)							
1. ท่านมีวิธีการถ่ายทอดและเรียนรู้การเป็นโต้โผมาอย่างไร เช่น วิธีการรับรู้ วิธีการคิด วิธีการปฏิบัติ ท่านเรียนรู้อย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	
2. ในการเรียนรู้เรื่องโต้โผ ท่านมีจุดสนใจอย่างไร	0	+1	+1	+1	0	0.60	
3. นอกจากการเรียนกับครูของท่านแล้ว ท่านมีการขวนขวายความรู้ของท่านอย่างไร หรือมีการเรียนรู้ด้วย ตัวเองอย่างไร และท่านมีวิธีการฝึกฝนด้วยตัวเองอย่างไร	+1	+1	+1	+1	0	0.80	

แบบสัมภาษณ์ข้อมูลส่วนบุคคล

ในงานวิจัย เรื่อง “กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาโขนสู่ศิลปกรรมร่วมสมัย”

.....

1. ชื่อ.....นามสกุล.....

ชื่อเล่น.....ชื่อในวงการ.....ฉายา.....

2. เพศ.....อายุ.....วัน/เดือน/ปี/เกิด.....

3. ประวัติการศึกษา

ระดับประถมศึกษาโรงเรียน.....

จังหวัด.....

ระดับมัธยมศึกษาตอนต้นโรงเรียน.....

จังหวัด.....

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายโรงเรียน.....

จังหวัด.....

ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ.....

จังหวัด.....

ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง.....

จังหวัด.....

ระดับปริญญาตรี.....

จังหวัด.....

ระดับปริญญาโท.....

จังหวัด.....

ระดับปริญญาเอก.....

จังหวัด.....

4. ประวัติการศึกษา/การดูงาน

.....

.....

.....

.....

.....

5. ครู/อาจารย์ที่ประทับใจ

- ชื่อ-นามสกุล.....
- ท่านเป็นใคร.....
- ท่านสอนที่ไหน สถานที่ทำงานของท่านอยู่ที่ไหน.....

.....

6. งานอดิเรกของท่าน

.....

.....

.....

.....

ความสนใจพิเศษ

.....

.....

.....

.....

สิ่งที่ชอบเป็นพิเศษ

.....

.....

.....

.....

สิ่งที่ท่านทำบ่อย ๆ ในศิลปะนาฏศิลป์ ตั้งแต่เด็กจนถึงปัจจุบัน

.....

.....

.....

.....

7. งานและอาชีพ

ประสบการณ์ในการทำงาน

.....

.....

.....

.....

งานที่เกี่ยวข้องกับโขนจารีต โขนชาวบ้าน โขนร่วมสมัย

.....

.....

.....

.....

.....

งานที่เกี่ยวกับโขนแบบประยุกต์/งานโขนร่วมสมัย (ระบุ พ.ศ.)

.....

.....

.....

.....

.....

ตำแหน่งทางวิชาการ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

8. รางวัลเกียรติยศ/รางวัลความภาคภูมิใจ/รางวัลความสามารถพิเศษ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

9. ประสบการณ์ในการสอนโขน

ตำแหน่งครู/อาจารย์ ประจำ

สอนที่.....

.....

สอนวิชาอะไร.....

สอนใคร.....

ระยะเวลาที่สอน.....

สอนวิชาอะไร.....

สอนใคร.....

ตำแหน่งครู/อาจารย์ (อาจารย์พิเศษ)

สอนที่.....

.....

.....

ระยะเวลาที่สอน.....

สอนวิชาอะไร.....

สอนใคร.....

10. จุดเปลี่ยนที่ทำให้เข้าสู่วงการโขน

.....

.....

.....

.....

.....

11. การเผยแพร่ข้อมูล

- ข้อมูลนี้สามารถเผยแพร่ในเอกสารต่าง ๆ ☐ ได้ ☐ ไม่ได้

- รูปภาพสามารถนำไปเผยแพร่ในเอกสารต่าง ๆ ☐ ได้ ☐ ไม่ได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายกิตติ์พิสิธ ญาณกิตตินุกูล

วัน เดือน ปี เกิด 11 เมษายน 2524

สถานที่เกิด จังหวัดขอนแก่น

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2556 บธ.บ สาขาการจัดการทั่วไป

พ.ศ. 2559 ศศ.ม สาขาการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์

ประสบการณ์ทำงาน

พ.ศ. 2547 เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ กรมเจ้าท่า กระทรวงคมนาคม

พ.ศ. 2557 เจ้าหน้าที่ฝึกอบรมและพัฒนา ระดับ 4
บริษัท รถไฟฟ้า ร.ฟ.ท. จำกัด

พ.ศ. 2559 ผู้จัดการแผนกการศึกษาและฝึกอบรม
บริษัท ช ทวี จำกัด (มหาชน)

พ.ศ. 2561 กรรมการผู้จัดการ บริษัท สะเลเต คลีเอทีฟ เลิร์นนิ่ง จำกัด

พ.ศ. 2563 ผู้จัดการฝ่ายทรัพยากรบุคคลและธุรการ
บริษัท มิราม่า เซอร์วิส (ประเทศไทย) จำกัด

ที่อยู่ปัจจุบัน 184/611 อาคาร 1 ชั้น 4 ห้อง 611 บางขุนนนท์ทาวเวอร์
ซอยริมคลองชักพระ ถนนชักพระ แขวงชักพระ เขตตลิ่งชัน
จังหวัดกรุงเทพมหานคร