การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

นางสาวปวลักขิ์ สุรัสวดี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชานโยบาย การจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

WISDOM TRANSMISSION OF STUCCO MOTIF LINEAGES IN PHETCHABURI PROVINCE

MISS PAWALUK SURASWADI

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Development Education
Department of Educational Policy, Management and Leadership
Faculty of Education
Chulalongkorn University
Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี
โดย	นางสาวปวลักขิ์ สุรัสวดี
สาขาวิชา	พัฒนศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. กรรณิการ์ สัจกุล
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	อาจารย์ ดร. หทัยรัตน์ ทับพร

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

……..คณบดีคณะครุศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร. ศิริชัย กาญจนวาสี)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……..ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. พรทิพย์ อันทิวโรทัย)

……..อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. กรรณิการ์ สัจกุล)

……..อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(อาจารย์ ดร. หทัยรัตน์ ทับพร)

……กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชื่นชนก โควินท์)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร. อุบลวรรณ หงษ์วิทยากร)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุลักษณ์ ศรีบุรี)

ปวลักข์ สุรัสวดี: การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี. (WISDOM TRANSMISSION OF STUCCO MOTIF LINEAGES IN PHETCHABURI PROVINCE) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ดร. กรรณิการ์ สัจกุล, อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: อ.ดร. หทัยรัตน์ ทับพร, 387 หน้า

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี 2) วิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน 3) นำเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การศึกษาเอกสาร การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่าและการศึกษาภาคสนาม

ผลการศึกษาพบว่า

การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี เป็นการสืบสานโดยใช้วิถีแห่งปัญญาญาณ ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีคือผู้ที่วิจัย ฝึกฝนทักษะและพัฒนาตนด้วยปัญญาญาณเพื่อสร้างงานพุทธศิลป์ถวายเป็นพุทธบูชา วิถีแห่งปัญญาญาณของช่างสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีแบ่งออกเป็นสองส่วน ได้แก่ ส่วนที่หนึ่งคือ ปัญญา คือ การค้นคว้าหรือการวิจัยของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี แบ่งออกเป็น 1) ปัญญาทางทักษะการช่าง 2) ปัญญาทางพื้นฐานศิลปะ 3) ปัญญาทางจักรวาลวิทยาในศาสนาพุทธ ส่วนที่สองคือ ญาณ คือ การหยั่งรู้ที่เกิดจากสมาธิและมุมมอง อันเป็นสิ่งที่เก็บสั่งสมอยู่ในตัวช่างที่เกิดจาการฝึกฝนอย่างหนักจนเชี่ยวกร่ำและรูปแบบการเรียนรู้แบบนิรนัยและอุปนัยที่ผสมผสาน

ภาควิชา..นโยบาย การจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา..ลายมือชื่อนิสิต……

สาขาวิชา…..…..พัฒนศึกษา……. ……ลายมือชื่อ อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก…….

ปีการศึกษา……..2554…….. ลายมือชื่อ อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม…….

5184236127 MAJOR: DEVELOPMENT EDUCATION
KEYWORDS: WISDOM TRANSMISSION/ STUCCO MOTIFS/ PHETCHABURI
PAWALUK SURASWADI: WISDOM TRANSMISSION OF STUCCO MOTIF LINEAGES IN PHETCHABURI PROVINCE. ADVISOR: ASSOC. PROF.KANNIGA SACHAKUL, Ph.D., CO-ADVISOR: HATAIRATH TABPORN, Ph.D., 387 pp.

This research aimed to 1) study the values of the wisdom of the stucco motif lineages in Phetchaburi province, 2) study the transmission of the stucco motif lineages in Phetchaburi province from past to present, and 3) present the transmission process of the stucco motif lineages in Phetchaburi province. This research was a qualitative methodologies using documentary research, oral history and field research.

The findings of this research were as follows:

The wisdom transmission of stucco motif lineages in Phetchaburi province had been passing on to generations through the intuitive wisdom. The craftsmen of the stucco motif lineages in Phetchaburi province did researches, practiced skills and self-developed through the intuitive wisdom in order to create Buddhist sacred arts to pay respect to the Lord Buddha. The intuitive wisdom of the craftsmen of the stucco motif lineages in Phetchaburi province was composed of 2 parts. Part one: the wisdom or the inquiry and the research methods of the craftsmen of the stucco motif lineages in Phetchaburi province. The wisdom was composed of 3 parts, which were 1) the wisdom of the skills in craftsmanship, 2) the wisdom of the foundation and elements in art and 3) the wisdom of the Buddhist cosmology. Part two: intuition which came from the mental discipline (Samadhi) and the insight, which were accumulated in the craftsmen from the hard practice together with the learning process combining of deductive and inductive process together.

Department:..Education Policy, Management and Leadership..Student's Signature…….
Field of Study:…..Development Education……...Advisor's Signature…….
Academic Year:….2011…….Co-Advisor's Signature……

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. กรรณิการ์ สัจกุล อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้นำทางผู้วิจัยสู่ความยิ่งใหญ่ของภูมิปัญญาไทย อาจารย์ ดร. หทัยรัตน์ ทับพร อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุลักษณ์ ศรีบุรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชื่นชนก โควินท์ อาจารย์ ดร. อุบลวรรณ หงษ์วิทยากร อาจารย์ ดร. พรทิพย์ อันทิวโรทัย และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง ที่ให้ความเมตตาและเฝ้าติดตามดูความเจริญเติบโตทางวิชาการของผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ พลอากาศตรี อาวุธ เงินชูกลิ่น และอาจารย์ผ่อง เซ่งกิ่ง ผู้ชี้ให้เห็นความงามในงานศิลปกรรมไทย ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์จำลอง บัวสุวรรณ์ ผู้นำทางผู้วิจัยสู่ชุมชนช่างในจังหวัดเพชรบุรี ขอกราบขอบพระคุณครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีทุกท่าน ตลอดจนช่างและบุคคลากรในจังหวัดเพชรบุรีที่ให้ความรู้และความร่วมมืออย่างดีในการให้ข้อมูลเพื่อการวิจัย

ขอขอบคุณ ครอบครัวและเพื่อนพัฒนศึกษารุ่น 17 ในเวลา ได้แก่ คุณดวงกมล บางชวด คุณกุสุมา เทพรักษ์ คุณปอรรัชม์ ยอดเณรและคุณธิดารัตน์ วันโพนทอง ที่ให้กำลังใจและช่วยเหลือผู้วิจัยให้เติบโตทั้งด้านวิชาการและความคิดมาโดยตลอด

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ……..จ

กิตติกรรมประกาศ……... ฉ

สารบัญ……ช

สารบัญตาราง……...ฎ

สารบัญภาพ……..ฐ

บทที่

1 บทนำ 1 …… 1

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา ……..……1

2. คำถามการวิจัย ……... 7

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย ……..……..7

4. ขอบเขตของการวิจัย ……... 8

5. คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย ……9

6. กรอบแนวคิดในการวิจัย……10

7. ระเบียบวิธีการวิจัย……12

8. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ……...12

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ……13

1. การสืบสานงานช่างของประเทศไทย……15

1.1 การถ่ายทอดวิชาช่าง……17

1.1.1 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยสุโขทัย……...19

1.1.2 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยอยุธยา…… 20

1.1.3 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยธนบุรี……23

1.1.4 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์……...24

1.2 ความหมายของสกุลช่าง.....27
1.2.1 ความหมายของสกุลช่างเพชรบุรี.....28
1.3 งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี.....29
1.3.1 ประเภทของงานปูนปั้น.....33
1.3.2 เอกลักษณ์ของงานปูนปั้นเพชรบุรี.....35
1.3.3 สำนักช่างวัดต่างๆ สายสกุลช่างเพชรบุรี.....35

2. ทฤษฎีคุณค่า.....43
2.1 ทฤษฎีคุณค่าทางทัศนศิลป์.....43
2.1.1 คุณค่าทางด้านศิลปกรรม.....44
2.1.2 คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์.....48
2.1.3 คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของช่างปูนปั้น.....49
2.1.4 คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม.....50
2.1.5 คุณค่าทางด้านคติความเชื่อทางศาสนาและขนบนิยม ในการสืบสานงานปูนปั้น.....53
2.2 ทฤษฎีคุณวิทยา.....53
2.2.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์.....54
1) ทฤษฎีแห่งความงาม.....56
2) การรับรู้ความหมายของความงาม.....62
3) ประสบการณ์ทางสุนทรียะ.....63
2.2.2 ทฤษฎีจริยศาสตร์.....64
3. แนวคิดทางวัฒนธรรม.....67
3.1 ความหมายของวัฒนธรรม.....67
3.1.1 ความหมายของภูมิปัญญาในฐานะที่เป็นความหมายเชิง ชีวิตวัฒนธรรม.....71
3.1.2 ลักษณะของภูมิปัญญา.....72
3.2 ประเภทของวัฒนธรรม.....73
3.3 องค์ประกอบทางวัฒนธรรม.....76
3.4 ความสำคัญของวัฒนธรรม.....77
3.5 แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม.....78

4. แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนา..... 80
4.1 แนวคิดการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรม ในท้องถิ่นไทย (Place-Based Education)..... 80
4.2 แนวคิดการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในต่างประเทศ..... 89
4.2.1 กรณีศึกษาประเทศญี่ปุ่น..... 89
4.2.2 กรณีศึกษาอัฟริกาตะวันออก..... 90
4.3 แนวคิดการจัดการศึกษาด้วยมนุษยศาสตร์การศึกษาเพื่อสืบสาน วัฒนธรรมและภูมิปัญญาของไทย 91
4.3.1 แนวคิดด้านกระบวนการเรียนรู้ของชุมชน..... 93
1) ความหมายของกระบวนการเรียนรู้..... 94
2) แนวนโยบายที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเรียนรู้..... 97
3) รูปแบบของกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีต... 99
4) รูปแบบกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในปัจจุบัน... 104
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....110
5.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างและศิลปวัฒนธรรม ของประเทศไทย.....110
5.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเสนอภาพกระบวนการถ่ายทอดศิลปะ วิชาช่าง สกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีจากอดีตถึงปัจจุบัน.....113
5.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐาน วัฒนธรรมและการสืบสานภูมิปัญญาในท้องถิ่นไทย..... 115
5.4 งานวิจัยในต่างประเทศ.....118

3 วิธีดำเนินการวิจัย 121

4 การวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี.....133
4.1 คุณค่าทางทัศนศิลป์..... 133
4.1.1 คุณค่าด้านศิลปกรรม..... 133
4.1.1.1 การสร้างงานศิลปกรรมจากเอกลักษณ์..... 134
4.1.1.2 การอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณที่

สร้างในสมัยอยุธยา..... 138
การวิเคราะห์คุณค่าด้านศิลปกรรม..... 140
4.1.2 คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์.....141
4.1.2.1 ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่อง
มาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา..... 142
4.1.2.2 การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัว
ของช่างสมบัติพูลเกิด 145
4.1.2.3 พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของ
งานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้น
เพชรบุรี..... 151
4.1.2.4 เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่ม
รายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรม
อยุธยา..... 160
4.1.2.5. ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่อง
จากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้น
เพชรบุรี..... 164
การวิเคราะห์คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์..... 171
4.1.3 คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่าง.....173
4.1.3.1 การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหา
ของช่างจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและ
การช่างในท้องถิ่น 173
4.1.3.2 การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหา
ของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา 178
การวิเคราะห์คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่าง.....185
4.1.4 คุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรม.....187
4.1.4.1. คุณค่าของงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี
ในทางศิลปวัฒนธรรมคืองานประติมากรรมปูนปั้น
มีต้นกำเนิดมาจากศาสนาโดยช่างปั้นงานปูนปั้นเพื่อ
ถวายเป็นพุทธบูชาต่อพุทธศาสนา..... 188

4.1.4.2 คุณลักษณะของวัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้น ได้แก่ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลาย การปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย…….. 190
การวิเคราะห์คุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรม……..194
4.1.5 คุณค่าทางด้านคติความเชื่อและขนบนิยม…… 195
4.1.5.1 คติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ…… 195
4.1.5.2 ขนบการปั้นครุฑยุดนาคและคติความเชื่อเรื่องกษัตริย์คือพระมหาจักรพรรดิราช …… 205
การวิเคราะห์คุณค่าทางด้านคติความเชื่อและขนบนิยม…… 215
4.2 คุณค่าภายใน…… 216
4.2.1 คุณค่าทางความรู้…… 217
4.2.2 คุณค่าทางความคิด…….. 221
4.2.3 คุณค่าทางทักษะ…….. 232
การวิเคราะห์คุณค่าภายในของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…….. 237
4.3 การวิเคราะห์คุณค่าภายนอกจากคุณค่าทางทัศนศิลป์ 5 ด้าน …… 239

5 การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี……..257
5.1 การเริ่มเรียนรู้จากครูช่าง……... 257
5.2 การช่วยเหลือเกื้อกูล แลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในระหว่างกลุ่มช่างสายทองร่วง เอมโอษฐ์…… 270
5.3 การเรียนรู้ด้วยพิธีกรรม พิธีไหว้ครูช่างที่บ้านครูทองร่วง เอมโอษฐ์ในช่วงต้นเดือนเมษายนของทุกปี…….....273
5.4 งานบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังฉลองกรุงเทพมหานครครบ 200 ปี เป็นจุดแพร่ขยายของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน……... 275

5.5 การถ่ายทอดจากช่างสายสกุลช่างราชสำนักสู่ช่างพื้นบ้าน…….279
5.6 การสืบสานด้วยการแข่งขัน ประกวดฝีมือระหว่างช่างปูนปั้น
ในรูปแบบของการศึกษานอกระบบ ที่เน้นสร้างเสริม
ความคิดเชิงนามธรรมในช่างแทนระบบของสำนักช่างวัด
ในสมัยก่อน และเสริมการปะทะสังสรรค์ของ
ช่างสายหลวงสู่ช่างราษฎร…… 285
การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น
จังหวัดเพชรบุรี……. 296

6 อัตลักษณ์ของภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…….. 299
6.1 อัตลักษณ์ของงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…… 299
6.1.1 ลักษณะของลายปูนปั้นในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี….299
6.1.2 การฝึกหัดและเทคนิคงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…… 300
6.1.3 สูตรปูนงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…….. 300
6.2 อัตลักษณ์ของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี…….. 302
6.2.1 ครูช่างช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีและอัตลักษณ์
ในผลงาน…….. 303
สรุปแผนผังการสืบสานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี…… 310

7 สรุปผลการวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ……..313
7.1 สรุปผลการวิจัย……... 313
7.2 อภิปรายผลการวิจัย…….330
7.3 ข้อเสนอแนะในการสืบสานงานสายสกุลช่างและศิลปวัฒนธรรม
จังหวัดเพชรบุรี……..338
7.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย……..341

รายการอ้างอิง …… 343

ภาคผนวก……...366

ภาคผนวก ก ภาพประกอบ……..367

ภาคผนวก ข บทไหว้ครูบ้านอาจารย์ทองร่วง เอมโอษฐ์.....384

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....387

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

ตารางวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี.....246

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 แผนภาพกรอบแนวคิดในการวิจัย..... 11
2 แผนผังการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี.....312

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมีพระราชดำรัสถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของไทยกับการพัฒนาประเทศไว้อย่างต่อเนื่องในพระบรมราโชวาท ครั้งหนึ่งพระองค์พระราชทานพระบรมราโชวาทแก่คณะนาฏศิลป์จากกรมศิลปากรเมื่อปีพ.ศ.2513 (สำนักราชเลขาธิการ, 2514: 127) ความว่า

> …คำว่า “วัฒนธรรม” นี้ความจริงแปลว่าความเจริญ ความก้าวหน้า แต่วัฒนธรรมในที่นี้คงจะบ่งถึงว่ามีความเจริญมาช้านาน ไม่ใช่ว่ามีความเจริญก้าวหน้า แต่มีความเจริญมาเป็นเวลาช้านานต่อเนื่องมาและจนกระทั่งฝังอยู่ในสายเลือด…

วัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิตเพราะเป็นเครื่องนำชีวิตให้เจริญ ในปีพ.ศ.2524 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชพระราชทานพระบรมราโชวาทแก่บัณฑิตมหาวิทยาลัยศิลปากรเพื่อให้บัณฑิตและบุคคลทุกสาขาวิชาชีพตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะอันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต เมื่อพ.ศ.2524 (สำนักราชเลขาธิการ, 2526: 335) ความว่า

> …การทำงานทุกอย่างไม่ว่าสาขาใด จำเป็นที่จะต้องใช้หรือต้องอาศัยวิทยาการที่ถูกต้องเป็นหลัก จึงจะสำเร็จผลแน่นอนได้ แต่ถ้าได้พิจารณาให้ละเอียดลึกซึ้งลงไปอีกชั้นหนึ่งแล้วก็จะเห็นว่า งานทั้งปวงที่สำเร็จแล้วนั้นสำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยศิลปะ คือต้องอาศัยศิลปะเข้าประกอบส่งเสริมด้วยเพื่อช่วยให้เสร็จสมบูรณ์อย่างประณีตแนบเนียน ดังนั้น เมื่อผู้หนึ่งผู้ใดทำการสิ่งใดได้ผลสมบูรณ์ จึงมีสำนวนพูดกันว่า “สำเร็จอย่างงดงาม” แสดงว่าศิลปะนี้มีความสำคัญมาก ในการที่จะเกื้อกูลให้ทุกสิ่งทุกอย่างสำเร็จสมบูรณ์ด้วยความประณีตงดงาม น่าพึงพอใจ ทั้งแสดงความหมายสำคัญด้วยว่า เมื่อบุคคลได้อาศัยวิทยาการเป็นรากฐานเป็นประธานในการปฏิบัติงานแล้ว ยังจะต้อง

ใช้ศิลปะเป็นเครื่องประกอบตกแต่งงานให้บริบูรณ์ขึ้น จึงจะได้รับผลเลิศที่ทุกฝ่ายทุกคนจะพึงประสงค์ และพอใจรับเอา…

ประเทศไทยมีศิลปะและวัฒนธรรมเป็นรากฐานของการพัฒนามนุษย์และการพัฒนาประเทศมาช้านานทั้งงานศิลป์ที่วิจิตรของราชสำนัก บอกถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาติ และงานศิลป์เพื่อประโยชน์การใช้สอยของสามัญชนที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น กระบวนการฝึกฝน การสร้างสรรค์งานช่างศิลปะไทยที่งดงามคือการสืบสานทักษะ ภูมิปัญญา และคุณค่าที่ฝังอยู่ในสายเลือดของช่างศิลป์ไทยจากรุ่นสู่รุ่น วิถีชีวิตของคนไทยตั้งแต่สมัยโบราณผูกพันกับศิลปะและการช่าง หลักสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ของงานช่างศิลป์ไทยคือกระบวนการเรียนรู้และการขัดเกลาเยาวชนของไทยในอดีต ในปัจจุบันกระบวนการเรียนรู้โดยใช้มนุษย์เป็นศูนย์กลางของการพัฒนาบนฐานวัฒนธรรม ศิลปะและภูมิปัญญาในท้องถิ่นของไทยคือเครื่องมือที่สำคัญที่จะรวมพลังทางปัญญาของทุกภาคส่วน ให้เกิดการเรียนรู้และการสืบสานภูมิปัญญาจากคนในท้องที่ เพื่อให้คนไทยรู้เท่าทันและสามารถเลือกรับและต้านทานกระแสการพัฒนาประเทศให้ทันสมัยตามแบบอย่างประเทศทางตะวันตก

ผลกระทบจากการพัฒนาประเทศให้ทันสมัยตามแบบอย่างประเทศทางตะวันตกด้วยการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าทางอุตสาหกรรมและเศรษฐกิจ นับตั้งแต่แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 พ.ศ.2500 เป็นต้นมา ได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม วิถีชีวิตและระบบคุณค่าในสังคมไทย ในศตวรรษที่ 21 ถือเป็นยุคสมัยแห่งความก้าวหน้าทางการสื่อสารและเทคโนโลยี ที่ส่งผลให้อิทธิพลของเศรษฐกิจทุนนิยม และข้อมูลต่างๆเข้าครอบครองและครอบคลุมพื้นที่ในทุกประเทศทั่วโลก

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะของคนไทยทั้งระบบวิธีคิดและการให้คุณค่าต่อสังคมและการพัฒนาประเทศ คนรุ่นใหม่ให้ความสำคัญกับเงินและการดำรงอยู่ของปัจเจกบุคคลมากกว่าการตระหนักถึงสายสัมพันธ์ในชุมชนและสังคมของตน คนรุ่นใหม่เลือกบริโภคความสะดวกสบายมากกว่าความลึกซึ้งจากการศึกษาพุทธศาสนาซึ่งเป็นจิตวิญญาณของชาติ มนุษย์ในปัจจุบันเลือกวิถีชีวิตที่ค่อยๆห่างไกลจากการเรียนรู้และกระบวนการทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นวิถี พลังและความมั่นคงของชาติเพราะชาติไทยอุดมและหลากหลายด้วยปัญญาในแต่ละท้องถิ่น ลิขิต ธีรเวคิน (2548: 31) กล่าวว่า ประเทศไทยมีภูมิปัญญาพื้นบ้านและปรัชญาพื้นฐานของความเป็นมนุษย์เป็นรากฐาน ประเทศไทยควรใช้ทุนทางวัฒนธรรม

เป็นฐานของการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาโดยกระบวนการเรียนรู้บนฐานวัฒนธรรมของท้องถิ่น เพราะศิลปวัฒนธรรมทำให้มนุษย์เต็มพร้อมด้วยจิตวิญญาณ มีความเคารพในทรัพยากรและทุนทางวัฒนธรรมที่สั่งสมมาในแต่ละท้องถิ่น ทำให้มนุษย์มีความละเอียดอ่อนในด้านศิลปะและสุนทรียภาพ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมด้วยปัญญาของช่างไทยจึงเป็นทั้งปรัชญารากเหง้าของวัฒนธรรมไทยที่ทรงไปด้วยคุณค่า องค์ความรู้ และปัญญาของมนุษย์

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พ.ศ.2540 มาตรา 46 และในรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พ.ศ.2550 มาตรา 66 รวมถึงแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2545-2549 และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 ให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาในแต่ละท้องถิ่น โดยจัดการศึกษาและการพัฒนาที่ใช้ มนุษย์ เป็นแกนบูรณาการกับ พื้นที่และชุมชน ด้วยกระบวนการสืบสานและการขัดเกลาทางวัฒนธรรมเพื่อให้ตระหนักในศักยภาพของตน รวมถึงเกิดจิตสำนึกในรากเหง้าทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของท้องถิ่นซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการขับเคลื่อนประเทศ

แผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2545-2559 ในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 9-10 นำปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงเป็นปรัชญาพื้นฐานและกำหนดแผนโดยใช้การศาสนาศิลปะ วัฒนธรรมและธรรมชาติเข้ามาเป็นตัวบูรณาการเชื่อมโยง โดยมีคนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนาที่ยั่งยืน ทั้งนี้เด็กและเยาวชนไทยต้องเข้าถึงการศึกษาพื้นฐานที่มีคุณภาพและรวมถึงการรับกระบวนการขัดเกลาทางสังคมจากครอบครัว การเรียนรู้ศีลธรรมของแต่ละศาสนา เรียนรู้วิถีชีวิตของระบบที่ตนประสงค์ซึ่งสอดคล้องกับชีวิตความเป็นจริงในการอยู่ร่วมในสังคมที่ต้องพึ่งพาอาศัยกันและกัน ตลอดถึงการเรียนรู้ความคิด ความเชื่อ และคุณค่าของสังคมที่เป็นวัฒนธรรมร่วมกันเพื่อการพัฒนามนุษย์ที่สมบูรณ์

ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 (2545) มาตรา 4 กล่าวว่า

> …“การศึกษา” หมายความว่า กระบวนการเรียนรู้เพื่อความเจริญงอกงามของบุคคลและสังคมโดยการถ่ายทอดความรู้ การฝึก การอบรม การสืบสานทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์จรรโลงความก้าวหน้าทางวิชาการ การสร้างองค์ความรู้อันเกิดจากการจัดสภาพแวดล้อม สังคมการ

เรียนรู้และปัจจัยเกื้อหนุนให้บุคคลเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต…

การดำเนินตามนโยบายต่างๆได้ตระหนักถึงรูปแบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบ คือ ในระบบ นอกระบบและตามอัธยาศัยเพื่อการพัฒนามนุษย์ที่สมบูรณ์ รวมถึงการสนับสนุนกระบวนการเรียนรู้และการขัดเกลาของชุมชน และการเรียนรู้บนฐานศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาในท้องถิ่น เพื่อกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิต (Lifelong Education) เพราะกระบวนการเรียนรู้ต้องทำให้มนุษย์เกิดการพัฒนาตนเอง เกิดความเข้าใจในสภาพความเป็นจริง และสามารถปรับตัวและดำรงชีวิตในสังคมอย่างสมดุลได้ตลอดชีวิต กระบวนการเรียนรู้ตลอดชีวิตคือกระบวนการขัดเกลาทางวัฒนธรรมที่จะเชื่อมโยงคนไทยและเยาวชนในปัจจุบันกับคุณค่า องค์ความรู้และภูมิปัญญาของท้องถิ่นตนเองซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญตามหลักการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง พ.ศ.2552-2561

การศึกษาต้องเป็นการสืบทอดปัญญาของชุมชนให้ต่อเนื่อง ประเวศ วะสี (2544: 5) กล่าวว่า การศึกษาต้องทำให้คนไทยรู้จักประเทศ รู้จักท้องถิ่นของตนและรู้จักตนเอง เป็นระบบการศึกษาที่ทำให้คนรู้จักรากเหง้าของตัวเองและความหลากหลายทางวัฒนธรรม ดังนั้นการศึกษาทั้ง 3 ระบบต้องส่งเสริมให้คนรู้จักคุณค่าในท้องถิ่นของตน อันจะนำมาซึ่งความภูมิใจในตนเอง ความภูมิใจในท้องถิ่นของตน ปัญญาและการตระหนักรู้ในทิศทางการพัฒนาประเทศที่ต้องพัฒนาจากรากฐานทางภูมิปัญญา วัฒนธรรมและความเป็นไทยของตน ประเทศจึงจะเข้มแข็ง มีเอกลักษณ์ มีความโดดเด่นและแตกต่างจนสามารถยืนหยัดท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมนานาชาติ จากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ถาโถมเข้ามาเปลี่ยนแปลงทั้งระบบเศรษฐกิจและระบบคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทยให้สูญหายไป

ศิลปวัฒนธรรมคือภูมิปัญญาของบรรพชนซึ่งเป็นรากฐานของการพัฒนา เพราะศิลปวัฒนธรรมรวมเอาวิถีชีวิต จริยธรรม และระบบคุณค่าต่างๆไว้ กาญจนา แก้วเทพ (2530: 17) กล่าวว่าวิธีคิดของคนโบราณไม่ได้แยกวิธีคิดด้านภูมิปัญญาออกจากคุณธรรมต่างๆ กระบวนการสืบสานศิลปวัฒนธรรมจึงเป็นการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ในระบบคุณค่าทางวัฒนธรรม เป็นการพัฒนาและสืบสานภูมิปัญญาในเยาวชนและคนไทยด้วยการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง การเน้นที่ มนุษย์สัมผัสมนุษย์ การบูรณาการองค์ความรู้ต่างๆอย่างเป็นองค์รวมเพื่อส่งเสริมการคิดเชื่อมโยงและเน้นความสำคัญของสภาพแวดล้อมรอบตัวแก่เยาวชนเพื่อการพัฒนาคนในเชิงคุณภาพที่สร้างคุณลักษณะของมนุษย์ที่สมบูรณ์ มีจิตสำนึกทางวัฒนธรรม จริยธรรม มีความละเอียดอ่อนในด้าน

ศิลปะและสุนทรียภาพและมีความภูมิใจในท้องถิ่นของตนตลอดจนเรียนรู้และพัฒนาศักยภาพของตนอยู่ตลอดชีวิตเพื่อเป็นสังคมแห่งปัญญาอย่างแท้จริง

เพชรบุรีเป็นจังหวัดที่อุดมไปด้วยศิลปะและภูมิปัญญาท้องถิ่น งานสายสกุลช่างปูนปั้นของเพชรบุรีมีประวัติผูกพันกับงานช่างศิลปกรรมของชาติ ธนิตย์ แก้วนิยม (สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2552) นักวิชาการด้านงานช่างแห่งสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากรกล่าวว่า

> …เพชรบุรีเป็นแม่บทในเรื่องของงานปูนปั้น เพชรบุรีมีงานที่หลากหลายเกี่ยวกับงานปูนปั้นอย่างมหาศาลอยู่ที่เดียว จังหวัดต่างๆ ก็มีแต่ไม่เท่ากับเพชรบุรี ลวดลายของแต่ละที่จะไม่เหมือนกัน เพราะเขาจะคำนึงถึงลวดลายท้องถิ่นเป็นหลักๆ…สูตรเรื่องการผสมปูนปั้นก็เป็นคนละสูตร สูตรที่ดีที่สุดคือของเพชรบุรี เป็นสูตรที่ค่อนข้างจะแน่นอนเพราะมีช่างตั้งแต่บรรพบุรุษสร้างสมเอาไว้มาก แม้แต่ช่างจังหวัดอื่นๆ ก็พยายามจะเรียนรู้และพยายามจะผสมผสาน ปั้นในเรื่องของหน้าบัน โบสถ์ วิหาร เครื่องประโยชน์ใช้สอยซึ่งเน้นทางเรื่องของทางศาสนาเป็นหลัก ตามอย่างช่างปูนปั้นของเพชรบุรี…

สายสกุลช่างปูนปั้น เพชรบุรี สร้างงานช่างศิลป์ประจำท้องถิ่นซึ่งมีประวัติยาวนานผูกพันกับประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นและประวัติศาสตร์ของชาติ งานช่างศิลป์ของเพชรบุรีได้รับการยกย่องว่าเป็นเลิศในฝีมือตามหลักฐานบันทึกคำกล่าวชมเชยและการให้ความสำคัญต่องานสกุลช่างเพชรบุรีของพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศ์หลายพระองค์ที่เสด็จฯไปยังเพชรบุรี งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญใช้ประดับตกแต่งงานในพระราชพิธีของหลวง ตลอดจนเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในงานสร้างและงานทำนุบำรุงระดับประเทศมาโดยตลอด ได้แก่ การปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวัง งานปั้นรูปสัตว์หิมพานต์ประดับพระเมรุในพระราชพิธีพระราชทานเพลิงศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ในปีพ.ศ.2554 ครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ ได้รับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ด้านประณีตศิลป์ ศิลปะปูนปั้น เหตุการณ์สำคัญต่างๆ เป็นเครื่องยืนยันในคุณค่าของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่มีต่อสังคมและจิตวิญญาณของไทยมาโดยตลอด

กระบวนการเรียนรู้งานช่างปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีในอดีตมีลักษณะสัมพันธภาพแนวราบตามรูปแบบกระบวนการสร้างและพัฒนาภูมิปัญญาในสังคมแบบจารีตในอดีตผ่านทางสายสัมพันธ์ของ บ้าน-วัด-โรงเรียน-วัง ช่างปูนปั้นเพชรบุรีพัฒนาฝีมือของตนเองด้วยวิถีและพลังของกระบวนการสืบสานทางภูมิปัญญาของชุมชนในอดีตคือ บ้าน-วัด-โรงเรียน ด้วยวิถีแห่งศิลปะที่ส่องทางให้แก่กัน รวมทั้งการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมหลวงและราษฎร์ส่งผลให้เกิดการพัฒนาฝีมือ ทักษะเชิงช่างในอาชีพ ประกอบกับการพัฒนาด้านสุนทรียภาพและศีลธรรมที่บำรุงจิตใจของช่างปูนปั้นเพชรบุรีอย่างต่อเนื่อง

เพชรบุรีในสมัยก่อนสืบสานโดยสำนักช่างวัดเป็นหลักโดยพระเป็นผู้สอนงานช่างแก่ฆราวาสที่สนใจ การสืบสานงานช่างของเพชรบุรีมีวัดเป็นศูนย์กลาง จนถึงปีพ.ศ.2480 พระครูพิศาลสมณกิจ เจ้าอาวาสวัดยางตั้งโรงเรียนช่างไม้วัดยางขึ้นแทนสำนักช่างวัดยาง และย้ายที่ตั้งของโรงเรียนมายังที่ตั้งของวิทยาลัยเทคนิคเพชรบุรีในปัจจุบัน การเข้าสังกัดในกระทรวงศึกษาธิการประกอบกับการเปลี่ยนแปลงตามวิธีคิดสมัยใหม่ (Modernization) ที่เน้นความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและการพัฒนาทางอุตสาหกรรมเป็นหลักตั้งแต่ช่วงปีพ.ศ.2500 เป็นต้นมาส่งผลให้หลักสูตรของโรงเรียนถูกปรับเปลี่ยนโดยลดความสำคัญของวิชาช่างไม้โดยเปลี่ยนเป็นวิชาช่างก่อสร้าง และเน้นวิชาการช่างในสมัยใหม่ทดแทนวิชาช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี การสืบสานวิชาช่างปูนปั้นรวมถึงวิชาช่างแขนงต่างๆในสายสกุลช่างเพชรบุรีแยกตัวออกมาจากวัดเนื่องจากการล่มสลายของสำนักช่างวัดในช่วงก่อนปีพ.ศ.2500 วัดและเจ้าอาวาสเปลี่ยนบทบาทจากผู้ศึกษาและผู้ถ่ายทอดงานช่างศิลป์ไทยเป็นผู้ว่าจ้างช่างปูนปั้นให้สร้างและซ่อมแซมอาคารสถานที่ต่างๆในวัดแทน

ศิลปวัฒนธรรมเป็นรากเหง้าของการพัฒนามนุษย์และประเทศ ดังที่ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2525: 21) กล่าวว่า วัฒนธรรมเป็นสิ่งมีชีวิตและพลัง ถ้าวัฒนธรรมนั้นยังมีชีวิตและยังมีพลังอยู่แล้ววัฒนธรรมย่อมเสริมสร้างตัวเองและถ่ายทอดตัวเอง… คำกล่าวของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2525: 21) ดังกล่าว กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมว่าต้องเป็นการเรียนรู้ที่อยู่ในวิถีชีวิตของสังคมและชุมชนนั้นๆ ไม่ใช่การศึกษาเพียงประวัติศาสตร์ศิลปะในแต่ละยุคสมัยที่ไม่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตในปัจจุบันแล้วเท่านั้น หรือการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์ของทางตะวันตกเท่านั้น

หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2525: 13) กล่าวเสริมว่าการศึกษามีบทบาทสำคัญที่จะทำให้คนไทยสนใจวัฒนธรรมของตนและเข้าใจซาบซึ้งในวัฒนธรรมและศิลปะของไทย คำกล่าวดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดการพัฒนาสู่สากลของประเทศ ดังที่ ปรีชา ช้างขวัญยืน (2542: 33) กล่าวไว้ว่า ต้องพัฒนาจากสิ่งที่เป็นของเรา เช่นในเรื่องศิลปวัฒนธรรมนั้นอยู่ที่คนสามารถเข้าใจและเข้าถึงศิลปวัฒนธรรมได้มิใช่ความพยายามของคนในปัจจุบันที่ทำศิลปวัฒนธรรมให้เป็นสากลโดยการแสดงผลงานสำเร็จรูปทางศิลปะหรือวัฒนธรรมอย่างไม่มีรากเหง้า

ปัจจุบันสภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป ค่านิยมทางวัตถุและเทคโนโลยีส่งผลให้คุณค่าและการสืบสานด้วยวัฒนธรรมและภูมิปัญญาทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติค่อยๆสูญหายไป การสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นแหล่งความรู้ คุณค่า และกระบวนการพัฒนามนุษย์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญของประเทศที่ต้องสานต่อไม่ให้สูญหายไป สังคมและประเทศไทยเป็นแผ่นดินที่เข้มแข็งด้วยกระบวนการทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาเพราะวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่องด้วยคุณค่าสุนทรียะ ที่เป็นหนึ่งเดียวกับวิถีชีวิต ส่งผลให้มนุษย์เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์พร้อมด้วยความคิดสร้างสรรค์ สุนทรียภาพ และจิตวิญญาณของพระพุทธศาสนา วัฒนธรรมที่มีพลังจะนำสู่การพัฒนาประเทศด้วยเอกลักษณ์ ศักยภาพและพลังทางวัฒนธรรมอย่างสร้างสรรค์ อย่างมีจุดมุ่งหมายและยั่งยืน

2. คำถามการวิจัย

ภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี สืบสานอย่างไร

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.1 เพื่อวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

3.2 เพื่อวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

3.3 เพื่อนำเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

4. ขอบเขตของการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

เป็นการศึกษาการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของครูช่างรุ่นต่างๆ และบุคคลากรที่เกี่ยวข้อง โดยใช้วิธี Snowball Sampling และการศึกษาเอกสาร ดังนี้

1. ครูช่างปูนปั้นเอกของจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ มนู เนตรสุวรรณ และเฉลิม พึ่งแตง

2. ครูและช่างปูนปั้นรุ่นใหม่ของจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่ บุญเจือน เอมโอษฐ์ สมบัติ พูลเกิด ศิริ พรพระ สาโรจน์ บุญประเสริฐ สมชาย บุญประเสริฐ ชัชวาลย์ สหัสสพาศน์ บาหยัน รอดจากทุกข์ สำรวย เอมโอษฐ์ สัมฤทธิ์ เอมโอษฐ์ สราญจิตต์ เอมโอษฐ์ บุญเยี่ยม ทองใส บรรจบ บุญประเสริฐ จันทร์เจ้า บุญประเสริฐ จันทร์ทนา บุญประเสริฐ สมเจตน์ อินทรชิน เป็นต้น

3. ลูกหลานครูช่าง ครู นักวิชาการและบุคคลากรในจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน คือ

อาจารย์จำลอง บัวสุวรรณ์ อาจารย์ประจำโรงเรียนเบญจมเทพอุทิศ จังหวัดเพชรบุรี ผู้ดูแลกลุ่มลูกหว้า ผู้ประสานงานโครงการประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคกลาง (สกว.)

อาจารย์เฉลียว เทศกลิ่น อาจารย์ประจำโรงเรียนเบญจมเทพอุทิศ จังหวัดเพชรบุรี

อาจารย์สราญทิพย์ เอมโอษฐ์ บุตรสาวทองร่วง และบุญเจือน เอมโอษฐ์ ครูศิลปะแห่งโรงเรียนวัดกุฎิ อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี

คุณวรรณนภา บุตรเจียมใจ นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี

ครูกรุณา สุทธานันท์ ช่างเขียน ครูศิลปะ บุตรสาวของสะอาด สุทธานันท์ ครูช่างงานช่างจิตรกรรมสายสกุลช่างเพชรบุรี เป็นต้น

4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

พื้นที่การศึกษา คือ บ้านและวัดที่สืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้น ในจังหวัดเพชรบุรี

รายชื่อวัด ได้แก่ วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดพระทรง วัดเกาะแก้วสุทธาราม วัดพลับพลาชัย วัดยาง วัดไผ่ล้อม วัดสระบัว วัดเขาบันไดอิฐ วัดมหาธาตุวรวิหาร วัดชีว์ประเสริฐ วัดคงคาราม

วัดสนามพราหมณ์ วัดมหาสมณาราม

รายชื่อบ้าน คือ บ้านของครูช่างที่ยังสืบสานภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่ บ้านทองร่วงและบุญเจือน เอมโอษฐ์ บ้านเฉลิม พึ่งแตง บ้านศิริ พรพระ และบ้านชัชวาลย์ สหัสสพาศน์

5. คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

การสืบสาน หมายถึง การสืบทอดหรือส่งต่อองค์ความรู้งานวิชาช่างในอดีตโดยผ่านการเรียนรู้ การฝึกปฏิบัติ การลอกเลียนวิธีการและแบบอย่างจากต้นแบบครูช่างผู้อาวุโส หรือจากครูผู้เป็นต้นแบบเอกลักษณ์ของงาน และจากผลงานอันวิจิตรที่ประดับตกแต่งตามวัดและวังต่างๆ

ภูมิปัญญา หมายถึง องค์ความรู้และคุณค่าที่เกิดจากวิถีชีวิตสายสัมพันธ์ในแต่ละท้องที่ ปัญญา หรือ องค์ความรู้ ดังกล่าวมีลักษณะเป็นองค์รวม สัมพันธ์และเชื่อมโยงกับทุกสาขาวิชา และจะแตกต่างกันไปตามพื้นที่และสภาพแวดล้อมที่ต่างกัน

ภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี หมายถึง องค์ความรู้ในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

สายสกุลช่างเพชรบุรี หมายถึง ช่างฝีมือของจังหวัดเพชรบุรีที่ผลิตงานช่างศิลป์ในทางที่คล้ายคลึงกันเพราะได้รับการถ่ายทอดจากครูเดียวกัน มีรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะของสายสกุล โดยถ่ายทอดส่งต่อกันจากรุ่นต่อรุ่น ช่างของเมืองเพชรมีความรอบรู้ทางงานช่างในทุกสาขาเพราะงานช่างแต่ละสาขามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน

งานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี หมายถึง งานศิลปะด้านประติมากรรมใช้ส่วนผสมของปูนที่มีลักษณะเฉพาะในท้องถิ่น มีสีขาว ใช้ประดับตกแต่งในวัดและสิ่งก่อสร้างต่างๆ ที่สร้างและซ่อมแซมโดยครูช่างของจังหวัดเพชรบุรีที่เรียนรู้งานช่างจากสำนักวัดพลับพลาชัย สำนักวัดใหญ่สุวรรณาราม สำนักวัดเกาะแก้วสุทธาราม สำนักวัดพระทรง และสำนักวัดยางในอดีต งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันเกิดจากเอกลักษณ์ของครูช่างผู้สืบทอดงานจากสายสกุลจิตรกรรมขรัวอินโข่ง

6. กรอบแนวคิดในการวิจัย

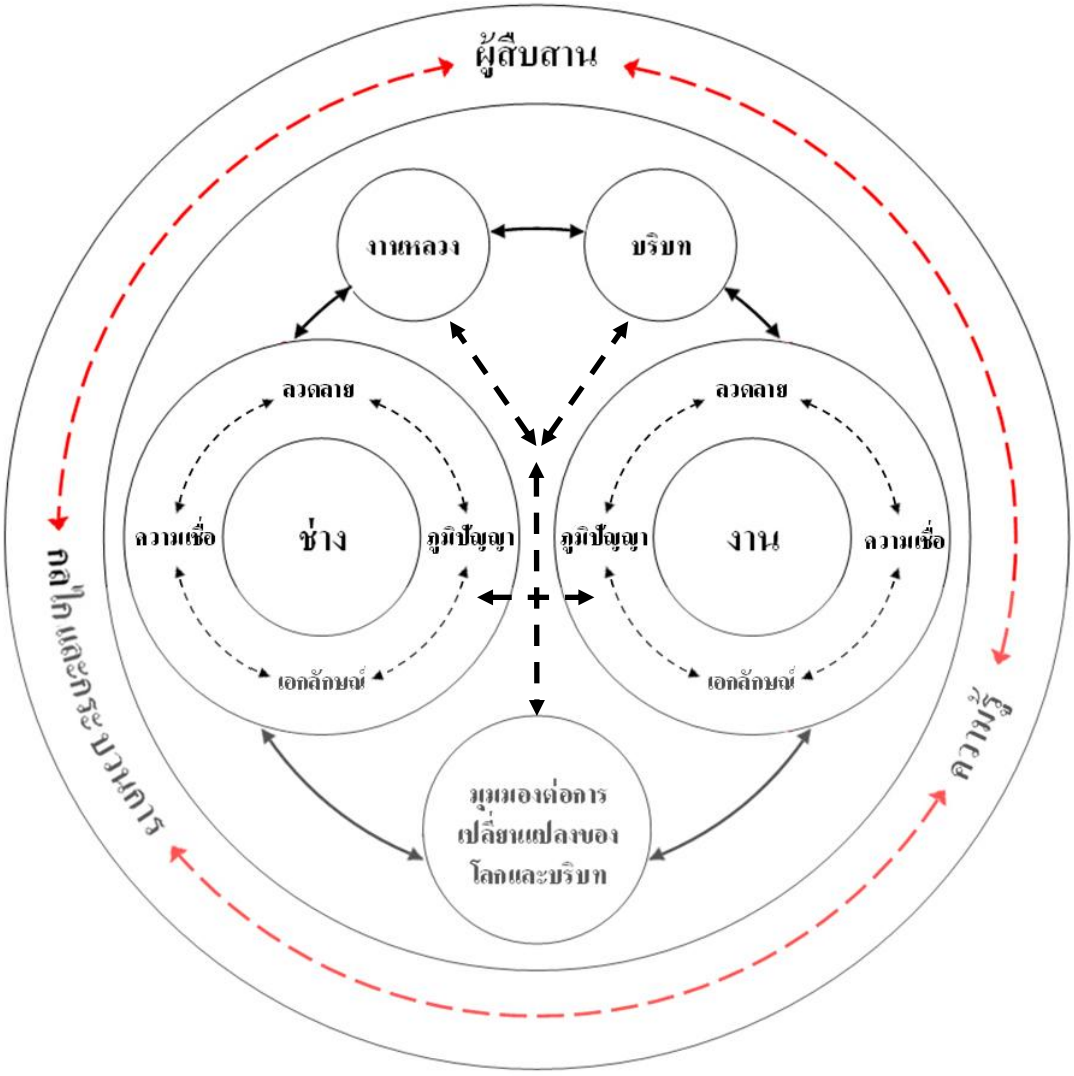
การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี แบ่งออกเป็นการวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี เพื่อนำสู่แนวทางการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ประกอบด้วยตัวแปรดังต่อไปนี้

การวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ผู้วิจัยวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีผ่านทางช่างและงานที่มีความสำคัญเท่ากัน เพื่อหาคุณค่าผ่านทางองค์ความรู้ด้านลวดลาย เอกลักษณ์ของช่างและงาน คติความเชื่อ และภูมิปัญญาที่ประกอบด้วย ทักษะ ความคิด การฝึกฝน และความรู้ การวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี รวมถึงการทำงานถวายแก่พระเจ้าแผ่นดิน หรืองานหลวง บริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง สิ่งแวดล้อม และวัฒนธรรม ตลอดจนถึงมุมมองต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกและสังคมของช่างที่สะท้อนในผลงาน

การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ผู้วิจัยวิเคราะห์ตัวแปรผู้สืบสาน ได้แก่ ครูช่าง ตำรา งานโบราณ กลุ่มช่างเพื่อนร่วมงาน ตัวแปรกลไกและกระบวนการ ได้แก่ การจัดกระบวนการเรียนรู้ ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ บ้าน ครอบครัว พิธีกรรม และกลไกการขับเคลื่อนการสืบสานจากภายในและภายนอกจังหวัด ตัวแปรความรู้ ได้แก่ ความคิด ความเชื่อ ทักษะ และวิถีชีวิต

ตัวแปรทั้งคุณค่าและการสืบสานซ้อนประสานกันอยู่และส่งอิทธิพลต่อช่างและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

แผนภาพกรอบแนวคิดในการวิจัย



7. ระเบียบวิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์คุณค่าและศึกษาการสืบสานภูมิปัญญาของงานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และนำเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาของงานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วย 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี โดยใช้วิธีการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยใช้วิธีการศึกษาเอกสาร การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research)

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยผ่านการตรวจสอบของผู้ทรงคุณวุฒิด้านงานช่างศิลป์ไทยและการศึกษา

ขั้นตอนที่ 4 สรุปและประมวลผลเพื่อเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

8. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

8.1 ได้รับความรู้และเข้าใจคุณค่าของสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี ในเชิงประวัติศาสตร์และในสภาพปัจจุบันของประเทศไทย

8.2 เป็นแนวทางในการพัฒนามนุษย์ โดยใช้การศึกษาบนฐานวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในท้องถิ่นไทย อันจะนำมาซึ่งความมั่นคงของท้องถิ่นด้วยศักยภาพและความร่วมมือร่วมใจของคนในท้องถิ่นเองเพื่อการพัฒนาสังคมและประเทศอย่างยั่งยืน

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่องการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. การสืบสานงานช่างของประเทศไทย
   - 1.1 การถ่ายทอดวิชาช่าง
     - 1.1.1 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยสุโขทัย
     - 1.1.2 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยอยุธยา
     - 1.1.3 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยธนบุรี
     - 1.1.4 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์
   - 1.2 ความหมายของสกุลช่าง
     - 1.2.1 ความหมายของสกุลช่างเพชรบุรี
   - 1.3 งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี
     - 1.3.1 ประเภทของงานปูนปั้น
     - 1.3.2 เอกลักษณ์ของงานปูนปั้นเพชรบุรี
     - 1.3.3 สำนักช่างวัดต่างๆ สายสกุลช่างเพชรบุรี

2. ทฤษฎีคุณค่า
   - 2.1 ทฤษฎีคุณค่าทางทัศนศิลป์
     - 2.1.1 คุณค่าทางด้านศิลปกรรม
     - 2.1.2 คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์
     - 2.1.3 คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของช่างปูนปั้น
     - 2.1.4 คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม
     - 2.1.5 คุณค่าทางด้านคติความเชื่อทางศาสนาและขนบนิยมในการสืบสานงานปูนปั้น
   - 2.2 ทฤษฎีคุณวิทยา
     - 2.2.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

1) ทฤษฎีแห่งความงาม
2) การรับรู้ความหมายของความงาม
3) ประสบการณ์ทางสุนทรียะ

2.2.2 ทฤษฎีจริยศาสตร์

3. แนวคิดทางวัฒนธรรม
   3.1 ความหมายของวัฒนธรรม
      3.1.1 ความหมายของภูมิปัญญาในฐานะที่เป็นความหมายเชิงชีวิตวัฒนธรรม
      3.1.2 ลักษณะของภูมิปัญญา
   3.2 ประเภทของวัฒนธรรม
   3.3 องค์ประกอบทางวัฒนธรรม
   3.4 ความสำคัญของวัฒนธรรม
   3.5 แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

4. แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนา
   4.1 แนวคิดการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทย (Place-Based Education)
   4.2 แนวคิดการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในต่างประเทศ
      4.2.1 กรณีศึกษาประเทศญี่ปุ่น
      4.2.2 กรณีศึกษาอัฟริกาตะวันออก
   4.3 แนวคิดการจัดการศึกษาด้วยมนุษยศาสตร์การศึกษาเพื่อสืบสานวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของไทย
      4.3.1 แนวคิดด้านกระบวนการเรียนรู้ของชุมชน
         4.3.1.1 ความหมายของกระบวนการเรียนรู้
         4.3.1.2 แนวนโยบายที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเรียนรู้
         4.3.1.3 รูปแบบของกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีต
         4.3.1.4 รูปแบบกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในปัจจุบัน

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   5.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างและศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทย
   5.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเสนอภาพกระบวนการถ่ายทอดศิลปะวิชาช่าง สกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีจากอดีตถึงปัจจุบัน
   5.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมและการสืบสานภูมิปัญญาในท้องถิ่นไทย
   5.4 งานวิจัยในต่างประเทศ

รายละเอียดของแต่หัวข้อ มีดังนี้

1. การสืบสานงานช่างของประเทศไทย

การสืบสานงานช่างศิลป์ของประเทศไทยเริ่มตั้งแต่สมัยสุโขทัย ประเทศไทยมีประวัติศาสตร์ทางศิลปะและโบราณคดีที่เก่าแก่ย้อนหลังไปถึงสมัยทวารวดี

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2529: 50) มีพระราชดำรัสในการเปิดโรงเรียนเพาะช่างเมื่อพ.ศ.2456 ว่า

> …เราเห็นว่าศิลปะวิชาช่างเป็นสิ่งสำคัญอันหนึ่ง ซึ่งสำหรับแสดงให้เห็นปรากฏว่าชาติได้ถึงซึ่งความเจริญเพียงใดแล้ว วิชาช่างและฝีมือการช่างทั้งสองอย่างนี้ เป็นเครื่องแสดงความงามและความประณีต ซึ่งจะมีได้เป็นได้แต่ในบ้านเมืองที่สงบราบคาบ และมีการปกครองเป็นอันดี จึงมีเวลาคิดและบำรุงความงามความประณีตให้เป็นที่น่าสรรเสริญ วัตถุที่ประณีตงามได้แก่ การเขียน การปั้น และการก่อสร้าง เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ต้องการเวลาตรึกตรองและเวลาทำนานๆจึงจะสำเร็จได้…แท้จริงวิชาช่างเป็นวิชาพื้นเมือง จะคอยแต่เอาอย่างคนอื่นถ่ายเดียวไม่ได้ เพราะงานของเขาไม่เหมาะแก่ตาเราและฐานของเขากับของเราต่างกัน ที่ถูกนั้นเราควรจะแก้ไขพื้นวิชาของเราให้ดีขึ้นตามความรู้และวัตถุอันเกิดขึ้นใหม่ตามสมัย…

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2504: 4) ทรงกล่าวไว้ในสาส์นสมเด็จเล่มที่ 11 ว่า…ช่างที่ควรนับว่าดี จะต้องประกอบด้วยองคคุณสองประการ คือ ต้อง

ประกอบด้วยฝีมือดีอย่างหนึ่ง ประกอบด้วยความคิดดีรู้ที่ควรมิควรอย่างหนึ่ง ประการหลังนั้นแหละสำคัญมาก ถ้ามีแต่ฝีมือดีก็เป็นได้แต่ลูกมือเสมอไป ต้องมีความคิดด้วย จึงจะเลื่อนขึ้นเป็นนายช่างได้…

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552: 17) ทรงกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับคุณลักษณะที่ดีของช่างไว้ว่า …ไข้เป็นครูของหมอ งานเป็นครูของช่าง เกล้ากระหม่อมจะต้องคบ (งานเก่า) ถือว่าเป็นครู…คำว่าช่างฝีมือดีนั้นผิดที่แท้เป็นความคิดดีความคิดนำมือไป ช่างที่ดีนั้นต้องได้เห็นมากจึงจะเป็นช่างดีได้…

ช่าง คือ ผู้ทำงานที่ต้องใช้ทักษะและฝีมือ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549ข: 67) กล่าวว่า ช่างจะอาศัยความชำนาญที่เรียนรู้สืบต่อมา สร้างผลงานที่มีความสวยงามมีความประณีตน่าใช้ ทำให้เกิดความพอใจแก่ผู้พบเห็นได้…

วิทย์ พิณคันเงิน (2503: 77) กล่าวว่า ช่างต้องใช้ฝีมือ ความคิด จิตใจ ประกอบกับความประณีตบรรจง และความกล้าที่จะตัดสินใจเลือกเอายอดของความงาม มาคิดสร้างสรรค์ประดับบ้านเมืองให้วิจิตรพิสดารไม่ซ้ำแบบใครในโลก ช่างจึงเป็นผู้สร้างสิ่งประดับโลกด้วยรูปร่างลักษณะ…

คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ (2525: 53) กล่าวว่า …ช่างไทยสมัยโบราณมีปัญญาล้ำเลิศ ที่สามารถเนรมิตรผลิตสร้างผลงานศิลปะ …ในปัจจุบันได้แยกช่างออกจากคำว่าศิลปินโดยช่างมีความหมายเพียงผู้ใช้มือและแรงงาน แต่ศิลปินเป็นผู้ที่ใช้ความคิดและปัญญา…

สรุปว่าช่างจึงเป็นผู้ที่ต้องมีทั้งฝีมือ อดทนและรอบรู้อย่างรอบด้านจนสามารถคิดสร้างงานศิลปะทั้งงานประณีตศิลป์และงานวิจิตรศิลป์ที่งดงามและแฝงไว้ด้วยทั้งนัยทางพุทธศาสนาและสัญลักษณ์ของพระเจ้าแผ่นดิน ช่างสมัยโบราณมีทั้งสติปัญญาล้ำเลิศและฝีมือในการสร้างสรรค์ผลงานอันวิจิตร

สังคมไทยสมัยก่อนเป็นสังคมเกษตรกรรม ใช้ชีวิตพึ่งพิงธรรมชาติ ช่างจะใช้ทักษะสร้างสิ่งของเครื่องใช้แก่คนในสังคม และเสริมสร้างศรัทธาในพระพุทธศาสนาด้วยการสร้างและประดับประดาวัดและวัง ช่างจึงมีความสำคัญในสังคมไทยสมัยโบราณ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (สำนักราชเลขาธิการ, 2517: 14) มีพระราชดำรัสในโอกาสที่โรงเรียนเพาะช่างได้จัดงานเฉลิมฉลองครบครอบ 60 ปีว่า …ช่างทุกประเภทเป็นกลไกสำคัญยิ่งในชีวิตของบ้านเมืองและของทุกคน เพราะตลอดชีวิตต้องอาศัยและใช้บริการสิ่งของต่างๆ ที่มาจากฝีมือช่างทุกวัน การ

ช่างเป็นรากฐานของเศรษฐกิจ ทั้งเป็นเครื่องหมายแสดงความเจริญของชาติ จึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง…

ช่างในสังคมไทยประกอบด้วย ช่างของหลวง หรือช่างประจำราชสำนัก ช่างเชลยศักดิ์ หรือช่างพื้นเมืองซึ่งรวมช่างภิกษุหรือช่างของวัดด้วย วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549ข: 67-68) อภิปรายว่า

> …ช่างของหลวงคือช่างฝีมือดีมีผลงานที่ประณีตบรรจง ได้รับการคัดเลือกประจำตามกรมกองต่างๆของทางราชการ เป็นแผนกงานช่างในกรมช่างสิปปหมู่ หรือสิบหมู่…
>
> ช่างพื้นเมือง คือช่างที่ทำงานอยู่ตามถิ่นที่อยู่ของตนเองหรือบ้านช่างที่เป็นไทแก่ตัว ซึ่งเป็นชุมชนของช่างที่ผลิตงานช่างและงานหัตถกรรมสำหรับขายในท้องตลาด ช่างพื้นเมืองนี้เป็นช่างที่ได้รับการเรียนรู้ถ่ายทอดวิชาความรู้กันในหมู่ของตน หรือในสกุลช่างของตนในวงแคบๆ จึงทำให้ผลงานของช่างพื้นเมืองมีรูปแบบ มีลักษณะเฉพาะของตนเอง…

ส่วนช่างของวัดนั้น จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2550: 276) อภิปรายว่าคือพระสงฆ์ที่เป็นช่างรวมถึงฆราวาสที่ทำงานอันเกี่ยวกับพิธีกรรมของวัดหรือกิจการทางศาสนาต่างๆ ซึ่งจะอภิปรายในรายละเอียดในหัวข้อต่อไปเรื่องการถ่ายทอดสกุลช่าง

1.1 การถ่ายทอดวิชาช่าง

การศึกษาศิลปะของไทยสมัยสุโขทัย จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นระบบการเรียนและการถ่ายทอดสืบต่อกันในลักษณะมุขปาฐะและการฝึกฝนกันในสกุลช่างต่างๆ โดยหลักวิชาช่างจะเป็นวิชาเฉพาะของช่างแต่ละคน การถ่ายทอดสกุลช่างศิลปหัตถกรรมของช่างพื้นเมืองจะเน้นกระบวนการถ่ายทอดที่บ้านและที่วัดเป็นหลัก และเป็นกระบวนการถ่ายทอดที่ผูกพันอยู่กับกระแสการดำรงชีวิตแบบสังคมหมู่บ้าน วิรุณ ตั้งเจริญ (2546: 307) กล่าวว่า ระบบสืบทอดของช่างพื้นเมืองจะอยู่ในหมู่ญาติพี่น้องผู้ใกล้ชิด และบนเส้นทางการสืบทอดนั้นช่างต่างหวงแหนปิดบังสรรพความรู้สำหรับคนนอกไว้ด้วย…

ช่างของหลวงนั้นจะถ่ายทอดวิชาช่างศิลป์ในวัง เมื่อช่างของหลวงถวายงานสนองพระราชประสงค์ของพระมหากษัตริย์ในแต่ละสมัยตามพระราชภารกิจด้านการทำนุบำรุงบ้านเมืองและการบำรุงพระศาสนาด้วยงานศิลปกรรม

อุไร สิงห์ไพบูรณ์พร (2541: 47) อภิปรายว่าการถ่ายทอดวิชาช่างแขนงต่างๆในระบบโรงเรียนตามรูปแบบการศึกษาอย่างเป็นทางการเริ่มขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตามการปฏิรูปการศึกษาและการปฏิรูประเบียบการปกครองแบบกระทรวง ในปีพ.ศ.2456 ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาโรงเรียนเพาะช่างขึ้นเพื่อเปิดหลักวิชาให้กว้างต่อผู้สมัครเข้าศึกษาหาความรู้ในรูปแบบของหลักสูตรวิชา

ในด้านของช่างของวัด หรือช่างภิกษุ มีหลักฐานกล่าวถึงช่างภิกษุและผลงานที่เลื่องชื่อดังนี้ คณะช่างภิกษุวัดเชิงหวายเป็นผู้วาดลายรดน้ำตู้พระธรรมวัดเชิงหวายอันวิจิตร ในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นยุคที่งานประณีตศิลป์เจริญสูงสุด น.ณ ปากน้ำ (2536: 5) เขียนบรรยายความงามของตู้พระธรรมวัดเชิงหวายไว้ว่า ภาพสัตว์ชนิดต่างๆ ที่ดูเหมือนกระโดดเคลื่อนย้ายไปตามกิ่งก้านของต้นไม้ในลายรดน้ำของตู้นั้นเป็นธรรมชาติที่เต็มไปด้วยชีวิตชีวา

ในสมัยธนบุรีมีช่างภิกษุที่มีชื่อเสียงคือ พระภิกษุนาก พระมหานาก หรืออาจารย์พูนนาก ท่านเป็นพระภิกษุช่างเขียน เป็นต้นสกุลช่างเขียนสำนักบางหว้าใหญ่ ธนบุรี ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2550: 277) เล่าว่าพระภิกษุนากเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้บนฝาผนัง หอไตร วัดบางหว้าใหญ่หรือวัดระฆังโฆษิตารามในปัจจุบัน ต่อมาพระมหานากได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยและพระราชศรัทธาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดให้เขียนภาพจิตรกรรมเรื่องแผนที่ไตรภูมิและพระพุทธประวัติตอนมารวิชัยบนฝาผนังด้านหุ้มกลองทั้งสองด้านภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2550: 277-278) อภิปรายว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ พ.ศ.2374 มีพระจากสำนักต่างๆคือ สำนักวัดระฆังโฆษิตาราม สำนักวัดกลาง สำนักวัดเครือวัลย์ สำนักวัดโมฬีโลกยาราม สำนักวัดราชสิทธาราม สำนักวัดปากน้ำภาษีเจริญ สำนักวัดราชคฤห์ สำนักวัดอมรินทร และสำนักวัดหงษาราม มาช่วยงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอารามแห่งนี้ ช่างภิกษุเอกในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวคือ พระอาจารย์อินหรือ ขรัวอินโข่งแห่งวัดราชบูรณะ ผู้เป็นต้นกำเนิดสกุลช่างวัดพระทรงแห่งเพชรบุรี

อุไร สิงห์ไพบูรณ์พร (2541: 11) กล่าวถึงวิชาทางช่างหรือการก่อสร้างของพระสงฆ์นั้น เรียกว่า นวกรรมโกศล วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2547: 19) เล่าว่าครูเลิศ พ่วงพระเดช แห่งเพชรบุรีได้บันทึกหลักวิชานวกรรมโกศลหรือหลักการศึกษาวิชาจิตรกรรมไทยแบบโบราณไว้ว่าประกอบด้วย 9 หมวด คือ 1) พืชนโกศล 2) กนกโกศล 3) ภูมิโกศล 4) นาวีโกศล 5) ปาณโกศล 6) มนุษย์โกศล 7) จิตรกรรมโกศล 8) พัฒนโกศล และ 9) นวกรรมโกศล โดยผู้เรียนจะต้องฝึกหัดเขียนต้นไม้ สัตว์ในป่าหิมพานต์ สัดส่วนของมนุษย์ ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ และต้องฝึกงานช่างแกะสลักไม้ จนถึงการเขียนแบบแผนผังทางสถาปัตยกรรมไทยต่างๆได้

ในอดีตช่างแต่ละชนิดมีวิถีในการพัฒนาฝีมือ การถ่ายทอดวิชาในกลุ่มของตนและสร้างงานเพื่อรับใช้สังคมที่แตกต่างกันไปตามสถานะทางสังคมของช่าง เมื่อช่างพื้นเมืองพัฒนาฝีมือขึ้นก็จะมาช่วยราชการช่างหลวงในการซ่อมแซมเครื่องราชูปโภค และบูรณะปฏิสังขรณ์วัดและวังต่างๆ ช่างจากต่างท้องที่เมื่อได้มาทำงานร่วมกันก็จะแลกเปลี่ยนเรียนรู้ลวดลายและพัฒนาฝีมือของตนให้ดียิ่งขึ้นไป

1.1.1 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยสุโขทัย

การปกครองในยุคสุโขทัยใช้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กรมศิลปากร (2537: 30) กล่าวถึงประเภทของช่างในสมัยสุโขทัยว่ามี 12 ประเภท คือ

> …1) ช่างสลักหินที่ใช้ในการก่อสร้างโบราณสถานในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ หรือหินชนวนใช้ทำศิลาจารึกและรอยพระพุทธบาท 2) ช่างแกะสลักไม้และช่างแกะสลักวัสดุอื่นๆ ที่มีค่า เช่น เรือนแก้วพระพุทธชินราชในวิหารวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก 3) ช่างเขียน ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง เช่นจิตรกรรมฝาผนังในเจดีย์ราย วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย 4) ช่างหล่อ ช่างหล่อพระพุทธรูปและเทวรูปสำริดแบบสกุลช่างสุโขทัยซึ่งมีความงามตามอุดมคติ โดยพระพักตร์จะมีรอยยิ้มเล็กน้อย สรีระไม่เน้นกล้ามเนื้อหรือเพศ มีเส้นของรูปทรงคมชัดอ่อนหวาน นุ่มนวลเป็นต้นแบบของงานหล่อพระพุทธรูปในสมัยต่อมา 5) ช่างปั้นหุ่นดินและหุ่นขี้ผึ้งเพื่อหล่อพระพุทธรูปและเทวรูปสำริด ปั้นปูนพอกแกนอิฐหรือศิลาแลงเป็นพระพุทธรูป หรือประติมากรรมต่างๆ ปั้นลวดลายประดับอาคาร 6) ช่างปูน ช่างสอและฉาบผิวของโบราณสถาน

> 7) ช่างเหล็ก ช่างสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีวิตประจำวัน 8) ช่างไม้ ช่างสร้างอาคาร บ้านเรือน วัด พระราชวัง ยานพาหนะ 9) ช่างเงิน-ทอง ช่างสร้างเครื่องประดับและเครื่องใช้แก่บุคคลชั้นสูงและประชาชนทั่วไป เช่น เครื่องราชกกุธภัณฑ์ และเครื่องใช้ทางศาสนา 10) ช่างรัก ช่างทำรักใช้ปิดพระพุทธรูปปูนปั้น 11) ช่างกระจก 12) ช่างทำเครื่องปั้นดินเผา หรือเครื่องสังคโลก…

สังคมในสมัยสุโขทัยเป็นสังคมที่อุดมสมบูรณ์ มีการสร้างพระพุทธรูปและเทวรูปที่ได้ชื่อว่างามตามอุดมคติ และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเกิดเป็นสกุลช่างสุโขทัยขึ้น และยังพบหลักฐานงานเขียนที่สำคัญ คือแผ่นหินชนวนเรื่องชาดก ภายในช่องอุโมงค์วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย และงานปูนปั้นภาพพุทธประวัติตอนเสด็จปรินิพพาน ที่วัดมหาธาตุจังหวัดสุโขทัย สันติ เล็กสุขุม (2548ก: 102) กล่าวว่า ลายเส้นจารบนแผ่นหินชนวนในวัดศรีชุมดังกล่าวเกิดจากภูมิปัญญาและฝีมืออันชำนาญของช่างชั้นครู และได้กลายเป็นลายเส้นพื้นฐานสำคัญสำหรับงานเขียนงานปั้นของช่างไทยในสมัยโบราณจนถึงปัจจุบันเพื่อพัฒนาใช้ในงานของตน

ชนิดของงานช่างในสมัยสุโขทัยไม่ซับซ้อนและมีจำนวนมากเท่ากับงานช่างสิบหมู่ในสมัยอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้ สันติ เล็กสุขุม (2548ข: 96) กล่าวว่า งานช่างในสมัยสุโขทัยเป็นงานพุทธศิลปะที่สะท้อนความสงบสมถะ ตามรูปแบบของสังคมสมัยนั้น ซึ่งผิดแผกจากประเด็นความใหญ่โตอลังการทางวัตถุ

1.1.2 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยอยุธยา

ในสมัยอยุธยา มีหลักฐานว่ากรมช่างสิบหมู่เริ่มมีขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พระเจ้าแผ่นดินลำดับที่ 8 แห่งกรุงศรีอยุธยา (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, 2540: 27) และ (ธนาคารเพื่อการส่งออกและนำเข้าแห่งประเทศไทย, 2548: 24) ดังนี้

> …กรมช่างสิบหมู่ เป็นส่วนราชการที่สมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชเจ้าโปรดให้เสาะหาและรวบรวมผู้คนที่มีฝีมือเป็นช่างเข้ามารับราชการเพื่อสร้างสรรค์สิ่งที่เป็นศิลปกรรมและรักษาพระเกียรติยศแห่งสถาบันพระมหากษัตริย์ให้ปรากฏในแผ่นดิน ตลอดเวลาที่กรุงศรีอยุธยาเป็น

> ราชธานีถึง 417 ปี ได้มีศิลปกรรมสมัยอยุธยาแขนงต่างๆเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก จำเป็นต้องใช้ทักษะวิชาช่างที่หลากหลาย
>
> หลักฐานทำเนียบช่างหลวงแสดงประเภทของช่างหลวงในสมัยอยุธยาว่ามี 24 ประเภท คือ 1) ช่างเลื่อย 2) ช่างก่อ 3) ช่างดอกไม้เพลิง 4) ช่างไม้สำเภา 5) ช่างปืน 6) ช่างสนะ (คือ ช่างทำเครื่องผ้า เครื่องหนังที่เป็นส่วนประกอบของเครื่องใช้ทั้งหลาย) 7) ช่างขุนพราหมณ์เทศ (คือ ช่างทำเครื่องบวงสรวง บัตรพลีสังเวยต่างๆ ในพิธีพราหมณ์) 8) ช่างพระแสงต้น 9) ช่างเงิน 10) ช่างในกรมพระคลังใน 11) ช่างรัก 12) ช่างมุก 13) ช่างบากไม้ 14) ช่างเรือ 15) ช่างทำรุ (คือ ช่างฝ่ายรื้อถอนสิ่งก่อสร้าง) 16) ช่างเขียน 17) ช่างแกะ 18) ช่างสลัก 19) ช่างกลึง 20) ช่างหล่อ 21) ช่างปั้น 22) ช่างหุ่น 23) ช่างบุ 24) ช่างปูน…

ช่างหลวงในสมัยอยุธยามีบทบาทสำคัญในการสร้างพระบรมมหาราชวัง กรมช่างเป็นส่วนหนึ่งของกองทัพและผู้เป็นช่างหลวงจะได้ศักดินาโดยอยู่ในความอุปถัมป์ของพระมหากษัตริย์ งานช่างในสมัยอยุธยามีความเจริญรุ่งเรือง งานศิลปการช่างแตกแขนงหลากหลายประเภท ทั้งนี้คำว่าสิปป แปลว่าศิลปะ และมิได้จำกัดแค่จำนวนสิบเท่านั้น ราชบัณฑิตยสถาน (2550: 311-316) นิยามกรมช่างสิบหมู่ว่า

> …เป็นกรมที่มีหน้าที่ทำราชการจำเพาะด้านการช่างที่เกี่ยวกับงานศิลปกรรมต่างๆ ทั้งในด้านวิจิตรศิลป์และงานประณีตศิลป์ ภายใต้พระบรมราชูปถัมป์…กรมช่างสิบหมู่เป็นกรมช่างที่ทรงพระกรุณาให้รวบรวมผู้คนที่มีฝีมือ เข้าใจและสามารถทำการช่างต่างๆ ได้ขึ้นเป็นหมู่เป็นกรมเพื่อจะได้เป็นกำลังในกิจการก่อสร้างสิ่งที่เป็นงานศิลปกรรมต่างๆ เป็นต้นว่า พระราชวัง วัดวาอาราม สาธารณสถานต่างๆ ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงถือว่าเป็นพระราชภารกิจในพระบรมราชูปถัมป์โดยตรงเพื่อยังศักดิ์ศรีแก่บ้านเมืองและบำรุงพระศาสนาให้รุ่งเรือง…

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 79) กล่าวเสริมว่าแม้กรมช่างสิบหมู่จะมีหน้าที่สนองพระราชประสงค์ในส่วนองค์พระมหากษัตริย์ แต่กรมช่างสิบหมู่เป็นกรมช่างที่ทรงพระกรุณารวบรวม

ผู้คนที่มีฝีมือและความสามารถทางการช่างเพื่อเป็นกำลังในกิจการก่อสร้างงานศิลปกรรมต่างๆ คือ พระราชวัง วัดวาอารามและสาธารณสมบัติต่างๆ เพื่อเป็นศักดิ์ศรีของบ้านเมืองและบำรุงพระศาสนาให้รุ่งเรืองต่อไป

ส่วนช่างพื้นเมืองในสมัยอยุธยานั้นทำหน้าที่สร้างงานหัตถกรรมและผลิตภัณฑ์เพื่อการบริโภคของประชาชนในสังคมเมืองพระนครศรีอยุธยา จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2550: 260-261) เล่าถึงคำให้การของขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรมว่าได้กล่าวถึงประเภทของช่างพื้นเมืองหรือชุมชนบ้านช่างต่างๆ โดยพรรณนาแหล่งผลิตภัณฑ์หลากหลายชนิดในบริเวณนอกและในพระนครศรีอยุธยาไว้ดังนี้

> …อนึ่งริมแม่น้ำทั้งสองฟากรอบกรุงศรี อยุธยานั้นข้าทูลละอองธุลีพระบาทและราษฎร ทำ ของต่างๆ ขายแลประกอบการค้าขายต่างๆ กัน เปนหมู่บ้านเปนย่าน เปนตำบลมากมาย
>
> ย่านสำพนี ตีสกัดน้ำมันงา น้ำมันลูกกะเบา น้ำมันสำโรงน้ำมันถั่ว ขาย 1 หมู่บ้านหนึ่งทำฝาเรือนอยู่แลเรื่อนหอด้วยไม้ไผ่กรุกระแชงบ้าง กรุแผงกำบ้าง ทำไว้ขายแลรับจ้างบ้าง 1 บ้านหมู่หนึ่งทำการหล่อเหลกเปนครก สากเหลกขายแลตั้งเตาตีมีด พร้า แลรูปพรรณต่างๆ รับจ้างแลทำไว้ขาย บ้านทั้งสามพวกนี้อยู่ในย่านสำพนี
>
> บ้านม่อ ปั้นม่อเข้า ม่อแกงใหญ่เลก แลกระทะเตาขนมครก ขนมเบื้อง เตาไฟ ตะเกียงใต้ ตะคันเชิงไฟ พานภุ่มสีผึ้งถวายพระเข้าวยาบาร์ตดิน กระโถนดิน 1 บ้านกระเบื้อง ทำกระเบื้องผู้เมียและกระเบื้องเกร็ดเต่า กระเบื้องขอ กระเบื้องลูกฟูกขาย 1 บ้านศาลาปูน ตั้งเตาทำปูนแดงขาย 1 บ้านเขาหลวง พวกจีนต้มสุราขาย 1 บ้านห้าตำบลนี้อยู่ในแขวงเกาะทุ่นขวัญ
>
> บ้านเกาะขาด หล่อผอบยา เต้าปูนทองเหลือง แลเท้าพาน ไม้ควักปูนเส้นหงษ์ขาย 1 บ้าน วัดครุฑปั้นนางเลิ้งสำหรับใส่น้ำขาย 1 บ้าน ริมวัดธรณี เลื่อยไม้กระดานอุโลภ ไม้งิ้วขาย 1 บ้านริมวัดพร้าว พวกพราหมณ์แลไทยทำแป้งหอม น้ำมันหอม กระแจะ น้ำอบ ธูป กระแจะ ธูปกระดาษ แลเครื่องทาหอมขาย บ้าน ท่าโขลง ตั้งเตาตีเหล็ก ตะปู ตะปลิงใหญ่น้อยขาย1 ถนนย่านป่าเตรียบ มีร้านขายตะลุมพุก ตะลุ่มกระจก

แลมุกแกมเบื้อตะลุ่มเขียนทอง ภานกำมะลอ ภานเลว ภานหมาก ชื่อตลาดป่าเตรียบ 1

ตลาดหน้าวัดมหาธาตุ มีร้านขายเสื่อตะนาวสี เสื่อแขก เครื่องอัฐมุรีขาน เครื่องบวชนาค เครื่องทอดกระถิน คือฝาบาตร เชิงบาตร กราดตาลิปัต ตะลุ่มโอ ชื่อตลาดบริขาน 1

ถนนย่านป่าขันเงิน มีร้านขายขัน ขายผอบตลับ ซองเครื่องเงิน แลถมยาดำ กำไลมือแลเท้า ปิ่นซ่น กระจับปิ้ง พริกเทศ ขุนเพ็ด สายสะอิ้ง สังวาลทองคำ ขี้รักแลสายลวด ชื่อตลาดขันเงิน 1

ถนนย่านป่าทอง มีร้านทองคำเปลว คำเปลวเงิน คำเปลวนาค มีของสดขายเช้าเยน 1 ชื่อตลาดถนนตีทอง 1

ถนนย่านป่ายา มีร้านขายเครื่องเทศเครื่องไทยครบสรรพคุณยาทุกสิ่ง ชื่อตลาดป่ายา 1…

หมู่บ้านช่างในสมัยอยุธยาจะผลิตสินค้าที่ผลิตได้จากในชุมชนของตน และยังเพื่ออำนวยความสะดวกให้แก่ประชาชนในเมืองที่มาเลือกซื้อสินค้าที่ต้องการ

1.1.3 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยธนบุรี

ช่างหลวงในสมัยธนบุรียังคงสังกัดหมวดหมู่ตามการบริหารจัดการที่เรียกว่ากรมช่างเหมือนกรมช่างสิบหมู่ตั้งขึ้นตามระเบียบแบบแผนราชการสมัยกรุงศรีอยุธยา การช่างในสมัยธนบุรีไม่เจริญก้าวหน้าเหมือนในสมัยอยุธยาเพราะบ้านเมืองยังไม่สงบ

ช่างพื้นเมืองในสมัยกรุงธนบุรีตั้งถิ่นฐานและอาศัยในย่านหรือบ้านต่างๆ และยังคงผลิตงานศิลปหัตถกรรมอย่างต่อเนื่องเมื่อย้ายเมืองหลวงมาเป็นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน ดังนี้ บ้านช่างหล่อ ถนนพรานนก เขตบางกอกน้อย มีชื่อเสียงด้านฝีมือการหล่อประติมากรรมขนาดใหญ่ ชาวบ้านช่างหล่อสืบสานงานช่างตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและได้ย้ายเมืองหลวงมาตั้งบ้านเรือนบริเวณด้านนอกคูเมืองธนบุรีเมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า ประกอบอาชีพช่างและเป็นพี่น้องเครือญาติสืบสกุลต่อเนื่องกันมาในสกุลช่างต่างๆ (กรมศิลปากร, 2543: 119, 126, 130)

แต่เดิมชุมชนบ้านช่างหล่อเป็นที่ตั้งของโรงหล่อหลายแห่ง โรงหล่อเหล่านี้เป็นเสมือนศูนย์กลางของบ้านช่างที่ตั้งอยู่รายรอบเป็นกลุ่มใหญ่เพราะการหล่อประติมากรรมต้องอาศัยความร่วมมือร่วมใจของช่างจำนวนมากหลากหลายประเภท อาทิ ช่างปั้น ช่างเททอง ช่างลงรักปิดทอง ช่างติดกระจก การดำเนินการโรงหล่อต้องหยุดดำเนินการเมื่อราวพุทธศักราช 2500 เพราะผู้จ้างงาน

ลดน้อยลงเนื่องจากผู้คนนิยมเช่าซื้อพระตลาดหรือพระหล่อสำเร็จซึ่งมีราคาถูกกว่าการจ้างหล่อพระกันมากขึ้น

ส่วนบ้านบุเป็นช่างทำการหล่อโลหะและทำขันลงหิน อยู่บริเวณย่านบางลำพู คลองบางกอกน้อยสืบทอดการทำขันลงหินมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเช่นกัน ปัจจุบันชุมชนบ้านช่างแห่งนี้ยังคงสืบสานวิชาช่างพื้นบ้านอยู่ การทำงานมักแบ่งงานกันไปตามขั้นตอนการผลิตและฝีมือแรงงาน โดยฝ่ายชายมักจะทำงานหน้าเตา เป็นช่างหลอม ช่างแผ่ และช่างตี ซึ่งเป็นงานหนักและใช้ความเชี่ยวชาญสูง ฝ่ายหญิงจึงรับหน้าที่เป็นช่างลาย ช่างตะไบ และช่างกลึงซึ่งต้องอาศัยความประณีตละเอียดอ่อน

งานศิลปหัตกรรมในชุมชนและท้องถิ่นจากสมัยธนบุรียังคงสืบสานอย่างต่อเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงปีพ.ศ.2500 เมื่อเริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 ส่งผลให้งานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านต้องสูญหายไปอย่างมาก ดังที่ศรีศักร วัลลิโภดม (2525: 330) กล่าวไว้ว่า การสลายตัวของศิลปพื้นบ้านในท้องถิ่นต่างๆในเมืองไทยเป็นการเปลี่ยนแปลงจากระดับพื้นบ้านมาเป็นพื้นเมือง และเข้าสู่รูปแบบใหม่ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันไปทั่วประเทศ อันเนื่องมาจากความเจริญทางคมนาคม การแพร่หลายของสื่อมวลชนและความนิยมทางวัฒนธรรมสมัยใหม่

1.1.4 การถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงจัดตั้งกรมช่างสิบหมู่ขึ้นใหม่โดยอาศัยแบบฉบับในการลำดับ บรรดาศักดิ์ และศักดินา ตามแบบฉบับของกรมช่างสิบหมู่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้ น. ณ ปากน้ำ (2530: 74) อธิบายว่า

> …ช่างสิบหมู่มาจากคำว่า ช่างสิปปะ สิปปะ เป็นภาษาบาลี มีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า ศิลปะ ในภาษาสันสกฤตหมายถึงฝีมือทางการช่าง คำว่าช่างสิปปะก็คือ ช่างศิลปะ หรือ ช่างศิลป์ คนไทยพูดประหยัดคำหรือออกเสียงสั้นลงเป็นช่างสิป คำว่าสิป จึงกลายคำเป็น ช่างสิบ และเติมหมู่เข้าไปในตอนท้าย กลายเป็นช่างสิบหมู่ซึ่งมิได้หมายความว่ามีช่างในสังกัดเพียง 10 ประเภทหรือ 10 หมู่แต่อย่างใด…

ช่างสิบหมู่มีมากกว่าจำนวน 10 หมู่ตามทักษะความสามารถของช่างหลวงในสมัยต่างๆ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2504: 18) กล่าวในสาส์นสมเด็จว่า การช่างของไทยกลับเจริญขึ้นอีกครั้งในสมัยของรัชกาลที่ 1 ไว้ดังนี้

> …ในสมัยครั้งกรุงธนบุรี ช่างไทยเห็นจะเหลือน้อยเต็มที ฝีมือของที่ทำครั้งกรุงธนบุรีอยู่ข้างหยาบมาก ฝีมือช่างมากลับดีขึ้นเมื่อรัชกาลที่ 1 เห็นจะเป็นช่างที่หัดขึ้นใหม่ทั้งนั้น และจัดกวดขันการฝึกหัดมากเพราะต้องสร้างของต่างๆ ตั้งแต่เครื่องราชูปโภค ราชมนเทียรสถาน ราชยาน ตลอดจนวัดวาอาราม และรัชกาลที่ 1 ครองราชย์ถึง 28 ปีจึงเกิดช่างฝีมือดีขึ้นมาก แต่พึงสังเกตได้อย่างหนึ่งว่าของที่สร้างในรัชกาลที่ 1 ทำตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยาทั้งนั้น…

กรมช่างสิบหมู่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้รับการฟื้นฟูในสมัยรัชกาลที่ 1 และกลับเฟื่องฟูมากในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ทรงแสดงฝีมือและประสงค์ให้สร้างผลงานช่างวิจิตรศิลป์อย่างมากมาย เจนจิตต์ กุณฑลบุตร (2546: 287) อภิปรายว่ามีหลักฐานกฎหมายตราสามดวงในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามบัญชีช่างที่ขึ้นทำเนียบเป็นช่างหลวงได้ถึง 29 หมู่ ดังนี้

> ...ช่างเลื่อย ช่างก่อ ช่างดอกไม้เพลิง ช่างปืน ช่างไม้สำเภา ช่างสนะจีน ช่างสนะไทย (ช่างทำเครื่องผ้า เครื่องหนัง) ช่างขุนพราหมณ์เทศ (ช่างทำสิ่งของเครื่องบัตรพลีบวงสรวงสังเวย) ช่างรัก ช่างมุก ช่างปากไม้ ช่างเรือ ช่างทำรุ (ช่างฉลุ ช่างรื้อถอนสิ่งของก่อสร้าง) ช่างเขียน ช่างแกะ ช่างสลัก ช่างกลึง ช่างหล่อ ช่างปั้น ช่างหุ่น ช่างบุ ช่างปูน ช่างหุงกระจก ช่างประดับกระจก ช่างหยก ช่างชาดสีสุก (ช่างทาสี) ช่างดีบุก ช่างต่อกำปั่น ช่างทอง…

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกรมช่างสิบหมู่ เพื่อรวบรวมช่างที่กระจายอยู่ตามที่ต่างๆหลายแห่งเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อสะดวกแก่ทางราชการในพระองค์ (นพวัฒน์ สมพื้น, 2535: 323) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้มีโรงเรียนสอนวิชาช่างประดับกระจก ณ ท้องพระโรงวังท่าพระ ซึ่งเป็นโรงเรียนแห่งแรกในพระบรมมหาราชวังที่สอนวิชาช่างสิบหมู่

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดการปฏิรูปการบริหารราชการแผ่นดินขึ้นใหม่ โดยมีพระบรมราชโองการให้จัดตั้งกรมขึ้นมา 12 กรม ซึ่งเทียบเท่ากับกระทรวงในปัจจุบัน เมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2435 ในการนี้งานช่างสิบหมู่อยู่ในความดูแลของกรมโยธาธิการ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดตั้งสโมสรช่างของสามัคยาจารย์สมาคมขึ้นเพื่อใช้เป็นโรงงานและสถานที่ฝึกหัดบุคคลทางงานช่างซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของงานช่างในระดับโรงเรียน ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้แยกกองช่างที่เป็นประณีตศิลป์ออกจากกรมโยธาในกระทรวงโยธาธิการและให้ยกกรมพิพิธภัณฑ์จากกระทรวงธรรมการมารวมขึ้นเป็นกรมศิลปากร โดยมีผู้บังคับบัญชาการขึ้นตรงต่อพระเจ้าแผ่นดิน พระองค์ทรงตั้งกองศิลปศึกษา และวิทยาลัยช่างศิลป์ในกรมศิลปากรด้วย กองศิลปศึกษาขยายตัวต่อมาคือโรงเรียนเพาะช่าง โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาโรงเรียนเพาะช่างขึ้นในวันที่ 7 มกราคม พ.ศ.2456 (กรมศิลปากร, 2537: 98)

ในปีพ.ศ.2481 งานช่างสิบหมู่สังกัดกองหัตถศิลป ประสบปัญหาขาดช่างฝีมือเพราะภาระงานที่ต้องบูรณะงานศิลปกรรมและวัดต่างๆทั่วราชอาณาจักรซึ่งมากเกินกว่ากำลังเจ้าหน้าที่ กรมศิลปากรจึงฟื้นฟูงานช่างสิบหมู่โดยความสนับสนุนของรัฐบาลในปีพ.ศ.2521 ประกอบกับการซ่อมบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามในปีพ.ศ.2525 ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี งานช่างสิบหมู่จึงใช้เกณฑ์แบ่งงานตามเหตุผลความเหมาะสมและความจำเป็น ปัจจุบันงานช่างสิบหมู่สังกัดสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ย้ายจากบริเวณวังหน้า กรมศิลปากรไปยังอำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐมเพราะมีสถานที่ที่กว้างใหญ่ขึ้นเหมาะสมแก่การปฏิบัติงาน

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงห่วงใยงานช่างสิบหมู่โดยพระองค์ทรงเป็นองค์ประธานกรรมการอำนวยการการซ่อมบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังจนเสร็จทันงานสมโภชน์กรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี เยาวนุช เวศร์ภาดา (2550: 78-79) กล่าวว่าพระองค์โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ตั้งโรงเรียนผู้ใหญ่ พระตำหนักสวนกุหลาบ (วิทยาลัยในวังชาย) ขึ้นในปี พ.ศ.2531 เพื่อสอนงานช่างเขียน งานปั้น งานหัวโขน งานประดับมุก งานลายรดน้ำ งานแกะสลัก และงานปักจักร และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สำนักพระราชวังจัดสร้างสาขาวิทยาลัยในวังชายด้านช่างสิบหมู่ขึ้นในบริเวณเดียวกับสำนักช่างสิบหมู่ ณ อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อพ.ศ.2539 และพระราชทานนามว่าศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก เพื่อเฉลิมพระเกียรติเนื่องในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็นปีที่

50 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (กระทรวงศึกษาธิการ, 2536: 25) ทรงมีพระราชดำรัสเรื่องการช่างศิลป์ไทย มรดกไทย-มรดกโลก เนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย พ.ศ.2536 ว่า

> …งานช่างศิลป์ไทยที่ควรอนุรักษ์ไว้นั้นจะต้องเป็นผลิตกรรมที่ใครเห็น ใครฟัง ก็มีความรู้สึกว่างามหรือไพเราะ ซึ่งเกิดจากแรงบันดาลใจและอาศัยฝีมือความสามารถซึ่งเป็นวิชาชีพของตนนำเสนอออกมาเป็นรูปธรรม เพื่อให้ผู้พบเห็นเกิดอารมณ์ร่วมกับความงามนั้นทั้งทางด้านวัตถุและจิตใจ และช่วยรักษาสืบทอดกันมาจากอดีตถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นศักดิ์ศรีและเกียรติภูมิของชาติสืบไป…

การสืบสานงานช่างด้านต่างๆในฐานะที่เป็นมรดกของวัฒนธรรมไทยจึงเป็นเรื่องที่สำคัญเพราะวังหลวงเป็นต้นกำเนิดและแหล่งรวมของงานฝีมือชั้นครูที่เป็นภูมิปัญญาระดับสูงของชาติโดยมีงานช่างของชาวบ้านเป็นฐานที่สำคัญ

1.2 ความหมายของสกุลช่าง

น. ณ ปากน้ำ (2530: 306) กล่าวว่า สกุลช่างใช้เรียกชื่อช่างแต่ละสมัยว่าสกุลช่าง ดังเช่น สกุลช่างสุโขทัย สกุลช่างรัตนโกสินทร์ ดังนี้เป็นต้น

โชติ กัลยาณมิตร (2548: 469) กล่าวว่า สกุลช่างคือช่างฝีมือที่ผลิตงานในด้านศิลปะที่เป็นไปในทางที่คล้ายคลึงกัน หรือกล่าวได้ว่าร่วมครูเดียวกัน ดังเช่นงานฝีมือลายรดน้ำของสกุลช่างวัดเชิงหวายที่มีชื่อเสียงในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา พุทธศตวรรษที่ 24

สกุลช่างคือช่างประเภทใดประเภทหนึ่ง ที่มีระเบียบวิธีหรือแบบแผนที่กำหนดขึ้นไว้เป็นแนวปฏิบัติในการสร้างสรรค์งานช่างอย่างเป็นระบบ และเป็นระเบียบวิธีเฉพาะในหมู่ช่างประเภทนั้นๆ ประกอบด้วยหลักวิชาช่าง รูปแบบโดยขนบนิยมในหมู่ช่างแต่ละประเภท กระบวนการสร้างสรรค์งานช่างและกลวิธีต่างๆ นับแต่สมัยโบราณได้รับการสืบทอดหรือส่งต่อแก่กันโดยผ่านการเรียนรู้ การฝึกหัด การลอกเลียนวิธีการแบบอย่างจากช่างอาวุโส ครูช่าง นายช่างผู้ใดผู้หนึ่งเป็นเอกลักษณ์และเป็นคุณประโยชน์แก่การสร้างงานช่างประเภทนั้นๆขึ้นต่อมาภายหลัง (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, 2540: 9-10)

1.2.1 ความหมายของสกุลช่างเพชรบุรี

เยาวนุช เวศร์ภาดา (2550: 59) กล่าวถึงอาจารย์ศิลป์ พีระศรีว่าเป็นผู้บัญญัติคำว่า สกุลช่างเพชรบุรี ขึ้นเป็นคนแรก เพราะเดิมใช้เปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมสกุลช่างนนทบุรี ในช่วงอยุธยาตอนปลาย ดังนี้

> …ในยุคนี้อิทธิพลของศิลปะแบบช่างหลวงจากกรุงศรีอยุธยาแพร่เข้ามาผสมผสานกับศิลปะของช่างพื้นบ้านเมืองเพชร ก่อให้เกิดศิลปกรรมชั้นครู และสำนักช่าง ขึ้นในวัดหลายแห่ง เช่น สำนักวัดพลับพลาชัย สำนักวัดใหญ่สุวรรณาราม สำนักวัดเกาะแก้วสุทธาราม จนได้ชื่อว่าเป็นยุคทองของศิลปกรรมเมืองเพชรบุรี ต่อมาคำว่า สกุลช่างเพชรบุรี จึงหมายรวมถึงงานศิลปกรรม สถาปัตยกรรมที่มีเอกลักษณ์ในสกุลช่างสายนี้…

เกริกชัย ชาติไทยไตรรงค์ (2550: 18-19) กล่าวว่างานสกุลช่างเมืองเพชร เป็นงานฝีมือที่ชาวเพชรบุรีได้สืบสาน สืบทอดต่อๆกันมา มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง งานสกุลช่างเมืองเพชรจะปรากฏอยู่ตามวัง วัด และบ้านเรือนที่อยู่อาศัย ช่างหนึ่งคนต้องเรียนรู้หลายๆด้าน ช่างของเมืองเพชรมีความรอบรู้ในทุกสาขา เพราะงานช่างแต่ละสาขามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน โดยเฉพาะเรื่องลายไทยที่ช่างทุกคนจะต้องฝึกฝนและเขียนได้ หากแต่ถ้าช่างคนไหนชำนาญด้านใดเป็นพิเศษก็จะเป็นครูช่างของด้านนั้นๆ การถ่ายทอดความรู้ของช่างเมืองเพชรมักเป็นการถ่ายทอดสู่บุคคลในครอบครัวเดียวกัน จากพ่อ แม่ ปู่ ย่า จนถึงรุ่นลูกรุ่นหลาน

สรุปว่าสกุลช่างเมืองเพชรหมายถึงช่างฝีมือของจังหวัดเพชรบุรีที่ผลิตงานช่างศิลป์ในทางที่คล้ายคลึงกันเพราะได้รับการถ่ายทอดจากครูเดียวกัน มีรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะของสายสกุล โดยถ่ายทอดส่งต่อกันจากรุ่นต่อรุ่น โดยมากจะถ่ายทอดสู่บุคคลภายในครอบครัวเดียวกันและภายนอกด้วย ช่างของเมืองเพชรมีความรอบรู้ทางงานช่างในทุกสาขาเพราะงานช่างแต่ละสาขามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน แหล่งเรียนรู้ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นของเพชรบุรีในอดีตอยู่ที่ สำนักวัดพลับพลาชัย สำนักวัดใหญ่สุวรรณาราม สำนักวัดเกาะแก้วสุทธาราม สำนักวัดพระทรง และสำนักวัดยาง

1.3 งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

ประวัติศาสตร์ของงานศิลปะปูนปั้นในประเทศไทยเริ่มมีขึ้นในสมัยทวาราวดีซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี ราวพุทธศตวรรษที่ 12-16 และได้แพร่ไปในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ ตั้งแต่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี จังหวัดลพบุรี จังหวัดกาฬสินธุ์ และในภาคเหนือที่จังหวัดลำพูน ในสมัยศรีวิชัยพบหลักฐาน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549ก: 199) กล่าวว่างานปูนปั้นในลพบุรีที่ใช้เทคนิคคุณภาพสูงเพราะมีความคงทนนับจากสมัยพุทธศตวรรษที่ 16-18 ดังตัวอย่างจากลายปูนปั้นรอบๆ องค์พระปรางค์สามยอด ลพบุรีซึ่งเป็นลายนูนสูงและเจาะลึกมาก

ในสมัยสุโขทัย พุทธศตวรรษที่ 19-20 เป็นยุคที่มีการทำลวดลายปูนปั้นสูงมากและประณีตงดงาม โดยประดับตกแต่งตามโบสถ์ วิหารและสถูปเจดีย์ เช่นที่โบสถ์วัดนางพญา เมืองศรีสัชนาลัย งานปูนปั้นฝีมือชั้นเลิศในสมัยอู่ทอง พุทธศตวรรษที่ 17-20 คือปูนปั้นประดับผนังวิหาร วัดไลย อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี ด้วยวิธีการวางองค์ประกอบภาพปูนปั้นเรื่องปฐมสมโพธิ์ที่ผนังวิหารด้านหน้าที่ดูแปลกตา การปั้นที่เน้นรายละเอียดและบรรจุภาพเต็มพื้นที่ของผนังวิหารด้านหน้า วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2549ก: 199) อภิปรายว่าต่อมาในสมัยอยุธยา พุทธศตวรรษที่ 20-23 เป็นช่วงของงานปูนปั้นศิลปะล้านนาไทย เช่นที่ฐานเจดีย์ วัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงใหม่ และที่วิหารวัดมหาธาตุเมืองนครศรีธรรมราช และผลงานในวัดไผ่ล้อม วัดเขาบันไดอิฐ วัดใหญ่สุวรรณารามและวัดสระบัวในจังหวัดเพชรบุรี

ครูช่างผู้ปั้นแต่งงานปูนปั้นโบราณเหล่านี้ได้สูญหายไปตามกาลเวลา เหลือไว้แต่ตัวลวดลายที่งดงามและงานประติมากรรมที่ยังคงเป็นครูนิรนามให้ช่างรุ่นหลังศึกษา ธนิตย์ แก้วนิยม (สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2552) แห่งสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร กล่าวถึงความสำคัญของงานภูมิปัญญาปูนปั้นของเพชรบุรีที่ยังคงสืบสานอยู่จนถึงปัจจุบันว่า

> …ศิลปวัฒนธรรมไทยโบราณและงานที่เกี่ยวกับช่างไทยโบราณกำลังจะหายไป ในงานปูนปั้นจะมีสูตรปูนต่างๆ คนที่มาเรียนตรงนี้ค่อนข้างจะขาดความอดทนเพราะต้องมาตำปูน และเมื่อตำปูนเสร็จก็ขาดคนที่จะมาปั้นลาย ช่างเหล่านี้จะต้องมีความชำนาญเฉพาะด้านและมีประสบการณ์ด้านการปั้นและการออกแบบลวดลายว่าควรจะเป็นลวดลายแบบไหนอย่างไร ไม่ใช่ไม่มีที่มาที่ไป ต้องอิงประวัติศาสตร์ของเพชรบุรี ซึ่ง เพชรบุรีเป็นแม่บทในเรื่องของงานปูนปั้น…

ศิลปะปูนปั้นเพชรบุรีมีลักษณะเฉพาะและมีประวัติศาสตร์ที่ต่อเนื่องยาวนานสืบเนื่องจากวิถีชีวิตของช่างเพชรบุรีที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะและเรียนรู้จากการค้นคว้าและการแก้ปัญหาจริง จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2534: 131) กล่าวถึงลักษณะเด่นของช่างเมืองเพชรบุรีว่า ด้วยประวัติศาสตร์ของเมืองเพชรบุรีที่มีฐานะเป็นเมืองลูกหลวงมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพชรบุรีจึงชุกชุมด้วยงานช่างแขนงต่างๆที่เป็นสิ่งสวยงาม ประกอบกับชาวเพชรบุรีตั้งแต่ในอดีตมาตระหนักในคุณค่าสมบัติทางศิลปวัฒนธรรมของตนและมีน้ำใจชอบแข่งดีกันทุกกรณีเพื่อสร้างสรรค์ศิลปะด้านต่างๆขึ้นไม่ขาดหายไป ด้วยประวัติศาสตร์ที่มีชีวิตของงานช่างเพชรบุรี งานศิลปะปูนปั้นของเพชรบุรีจึงโดดเด่นแตกต่างจากงานศิลปะปูนปั้นในภูมิภาคอื่นๆ

เพชรบุรีถูกเรียกว่าอยุธยาที่ยังมีชีวิต เพชรบุรีสืบสานงานช่างศิลป์จากอยุธยาและยังคงสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เพราะการสืบสานภูมิปัญญาศิลปกรรมงานช่างของเพชรบุรียังคงสืบเนื่องอยู่อย่างมีชีวิตท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ศรีศักร วัลลิโภดม (2534: 19, 25) อภิปรายความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของเมืองเพชรบุรีว่า

> …เมืองเพชรบุรีนับเนื่องเป็นเมืองประวัติศาสตร์ที่ไม่ร้าง แต่มีการสืบเนื่องมาจนทุกวันนี้ เมืองนี้เป็นเมืองสำคัญในระดับนคร จึงเรียก “*นครประวัติศาสตร์*”…เพชรบุรีน่าจะเติบโตเป็นนครประวัติศาสตร์ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 18 ลงมาจนถึงสมัยการสร้างพระนครศรีอยุธยา เป็นเมืองใหญ่ที่มีกษัตริย์ปกครอง และมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติกับเมืองในระดับนครอื่นๆ เช่นอยุธยา สุพรรณบุรี นครศรีธรรมราช และรวมไปถึงบ้านเมืองภายนอกอีกด้วย…

เพชรบุรีในอดีตเป็นหัวเมืองฝ่ายตะวันตกและเป็นเมืองศูนย์กลางการค้าในสมัยอยุธยา ศิลปกรรมสมัยอยุธยาโดยเฉพาะศิลปกรรมปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีจึงปรากฏอยู่ตามวัดวาอารามต่างๆมากมายตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงตอนปลายและในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในวัดทุกแห่งในจังหวัดเพชรบุรีจะมีงานช่างศิลปะชิ้นสำคัญที่ได้รับการทำนุบำรุงรักษาไว้อย่างดี ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (นิพัทธ์สุริยานุวงศ์, 2502: 2-3) เมื่อครั้งเสด็จประพาสมณฑลราชบุรีได้มาที่วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรีและตรัสชมพระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) เจ้าอาวาสวัดใหญ่สุวรรณารามในขณะนั้นว่า

> …มาหยุดที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ซึ่งเป็นที่ฉันชอบใจฝีมือช่างในวัดนั้น บรรดาฝีมือที่ทำทุกอย่างปรากฏว่าเป็นช่างหลวงได้ทำอย่างวิเศษ ตั้งแต่เสาเม็ดทรงมันมุมกำแพงเป็นต้น…พระในวัดนี้ตั้งแต่พระครูเป็นต้นไปเป็นช่างด้วยกันมาก รู้จักรักษาของเก่าดีเป็นอย่างยิ่ง เช่นการเปรียญซึ่งเป็นสิ่งสำคัญ ไม้ท่อนไหนผุเปลี่ยนแต่ท่อนนั้น ส่วนที่เป็นลวดลายสลักหรือเขียนอันยังจะใช้ได้เก็บของเก่าประกอบอย่างดีที่สุดซึ่งจะทำได้ แต่ในการที่จะซ่อมขึ้นให้บริบูรณ์ดีอย่างเก่านั้น ไม่แต่ฝีมือพระ ถึงฝีมือช่างหลวงทุกวันนี้ก็ยากที่จะทำให้เข้ากันกับของเดิมได้…

จากพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเปรียบเทียบฝีมืออันวิจิตรและทักษะเชิงช่างของเพชรบุรีกับฝีมือของช่างหลวง และตามประวัติศาสตร์สกุลช่างเมืองเพชรบุรีนั้นก็ผูกพันกับการถวายงานรับใช้พระมหากษัตริย์ ช่างชาวบ้านเมืองเพชรบุรีได้แลกเปลี่ยนทักษะกับช่างของหลวงและพัฒนาฝีมือจนเทียบเท่าได้กับฝีมืองานช่างของในวัง ทั้งงานการสร้างและซ่อมแซมพระราชวังต่างๆในจังหวัดเพชรบุรีเอง รวมทั้งการสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามร่วมกับกรมช่างสิบหมู่ ในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเริ่มจากพระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) วัดราชบูรณะ ช่างเขียนเอกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเขียนภาพสุภาษิตที่ผนังกก ประตูหน้าต่างในพระอุโบสถ และจิตรกรรมฝาผนังพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ในหอพระราชกรมานุสร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม งานจิตรกรรมของขรัวอินโข่งเป็นต้น สายสกุลช่างของเมืองเพชรบุรี คือสกุลช่างวัดพลับพลาชัยและสกุลช่างวัดพระทรง ช่างในสกุลช่างวัดพระทรงคือ ครูเลิศ พ่วงพระเดช ครูพิณ อินฟ้าแสง ทองร่วง เอมโอษฐ์ สำรวย เอมโอษฐ์ เฉลิม พึ่งแตงและลูกศิษย์รุ่นหลังของ ทองร่วง เอมโอษฐ์ เช่น ศิริ พรพระ และครูช่างอื่นๆ ได้ร่วมบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามร่วมกับสำนักช่างสิบหมู่ ในงานฉลองพระนครเมื่อครบ 150 ปีและ 200 ปี ตลอดจนเฉลิม พึ่งแตงได้บูรณปฏิสังขรณ์วัดอรุณราชวรารามในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ด้วย (กรมศิลปากร, 2525ก: 152, 244)

ผลงานสกุลช่างเพชรบุรีจึงทรงคุณค่าแก่การศึกษา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยามเมื่อดำรงตำแหน่งเป็นเสนาบดีกระทรวงโยธาธิการเสด็จตรวจราชการในมณฑลราชบุรี ระหว่างวันที่ 3 ถึง 13 มีนาคม พ.ศ.2445 ทรงแวะทอดพระเนตรวัดสำคัญต่างๆในเพชรบุรีเพื่อทรงศึกษาวิชาช่างและทรงเขียนถ่ายไว้ในสมุดบันทึกส่วนพระองค์ หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2516: คำนำ)

กล่าวว่าพระองค์ทรงนำลวดลายบางอย่างที่ทรงพบ มาใช้เป็นแนวความคิดในการออกแบบวัดเบญจมบพิตร…

ปูนปั้นตามวัดต่างๆในเพชรบุรี คือครูที่ช่างทั้งในเพชรบุรีและจากที่อื่นๆใช้ศึกษาลวดลายเพื่อเป็นต้นแบบของการสร้างแบบและลวดลาย จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2534: 129) กล่าวว่างานปูนปั้นชั้นครูในเพชรบุรีสร้างขึ้นตั้งแต่ในรัชสมัยของพระเจ้าทรงธรรมหรือในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย สันติ เล็กสุขุม (2550ข: 166) อภิปรายว่าลายปูนปั้นของยุคปลายจะมีความประณีต ปลายแบบบางสะบัดพลิ้วกว่าลวดลายกระหนกของอยุธยายุคต้นและยุคกลาง ลวดลายมีรายละเอียดที่มากขึ้นและช่างปั้นนิยมปั้นปลายกระหนกให้เรียวสะบัดเหมือนเปลวไฟ งานปูนปั้นที่ยังคงเห็นได้ในปัจจุบันซึ่งเป็นผลงานที่ช่างปั้นยังคงหมุนเวียนกลับมาศึกษาเพื่อเป็นต้นแบบของการสร้างแบบและลวดลาย

ครูช่างเมืองเพชรบุรีตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบันมีความชำนาญในวิชาการช่างแขนงต่างๆ กระบวนการสืบสานงานช่างศิลป์ของเพชรบุรีจะสืบทอดกันจากรุ่นต่อรุ่นด้วยการศึกษางานชั้นครูตามวัดต่างๆ การฝึกฝนทักษะงานช่างฝีมือที่หลากหลายรวมถึงการฝึกปฏิบัติที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างครูและศิษย์เป็นหลัก รูปแบบของสกุลช่างเพชรบุรีที่มีลักษณะเฉพาะของตนคือ สกุลช่างวัดใหญ่สุวรรณาราม สกุลช่างวัดเกาะ สกุลช่างวัดพระทรง สกุลช่างวัดยาง เป็นต้น งานภูมิปัญญาช่างศิลป์สกุลช่างของเพชรบุรีที่เกิดจากการปะทะสังสรรค์ของวัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมราษฎร์หลายยุคหลายสมัย จึงเป็นทั้งผลงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์และยังบอกเล่าประวัติศาสตร์วิถีชีวิตท้องถิ่นที่สืบเนื่องยาวนานของชาวเพชรบุรี

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2550: 39) เล่าว่าทองร่วง เอมโอษฐ์กล่าวถึงงานศิลปะปูนปั้นเพชรบุรีว่า …มีเอกลักษณ์อยู่ที่ความ “วิจิตร” อันหมายถึง “ต่างๆ” เป็นความงามหลากหลายไม่ซ้ำ แบบ ซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง สิบซุ้มก็ดูได้ทั้งสิบซุ้มไม่มีลอกเลียน… ครูช่างในทุกยุคสมัยต่างสร้างสรรค์เอกลักษณ์ในงานศิลปะด้วยจุดประสงค์ต่างๆในงานปั้นปูนเกิดเป็นเรื่องราวและลวดลายที่ทรงคุณค่าเรียกว่า สกุลช่างเพชรบุรี ดังที่นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2550: 39) กล่าวว่า …เพชรบุรีได้รับการขนานนามว่าเป็น “อยุธยาที่มีชีวิต” และหากคำว่า “ชีวิต” ในทางสังคม-ศิลปกรรมหมายถึง “ความสืบเนื่อง” อย่างมีรากเหง้า เพชรบุรีก็ไม่เคย “ตาย”ไปจากชีวิตในอดีตเลยสักสมัย….

งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นงานที่วิจิตรเพราะสร้างสรรค์สืบเนื่องมาจากงานช่างสายสกุลช่างอยุธยา และเป็นงานที่มีชีวิตเพราะช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างสรรค์ผลงานตามเอกลักษณ์ของตน

1.3.1 ประเภทของงานปูนปั้น

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2534: 133-135) อภิปรายถึงประเภทของงานปูนปั้นไว้ดังนี้

1. งานปูนปั้นประเภทพระพุทธปฏิมากร คือการปั้นปูนเป็นองค์พระพุทธปฏิมากรเต็มองค์ พระพุทธรูปคือรูปแทนองค์พระพุทธเจ้าดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ (2551: 2) กล่าวว่า

> …ใช่ว่าพระพุทธรูปเป็นงานศิลปะ ซึ่งหมายถึงงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ผู้สร้างจงใจให้เกิดความประทับใจ แต่พระพุทธรูปซึ่งได้แก่รูปของพระพุทธเจ้า ยังเป็นปูชณียวัตถุซึ่งมีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะมีความสัมพันธ์กับองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า…

ช่างปั้น เมื่อปั้นพระพุทธรูปจะปั้นตามมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการ ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ (2551: 23) อภิปรายว่า

> …ลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ เพื่อแสดงให้เห็นว่า พระพุทธเจ้านั้นแตกต่างจากบุคคลทั่วไป แม้แต่พระจักรพรรดิราช ดังนี้
> 1) อุษณีษศีรษะ พระเศียรรูปเหมือนโพกผ้า หรือเหมือนสวมมกุฎ (เมาลี) คือพระเศียรสูง
> 2) ภินนาญชนมยูรกลาปาภินีลวลลิตปรทกษิณาวรตเกศะ พระเกศาแยกเส้นกันสีเขียวเข้มเหมือนสียาป้ายขอบตาหรือสีดอกอัญชัน หรือสีโคนหางนกยูงขมวดเวียนขวา
> 3) สมวิปุลลลาฏะ พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้างเรียบ
> 4) อูรณาภรุ โวมเธยชาตาหิมรชตปรกาศา ขนอ่อนเกิดที่หว่างคิ้ว (อุณาโลม) สีขาวเหมือนน้ำค้างหรือเงินยวง
> 5) โคเปกษมเนตระ พระเนตรมีขอบเหมือนขอบตาวัว
> 6) อภินีลเนตระ พระเนตรมีสีเขียวเข้ม
> 7) สมจตวารึศททนตะ มีพระทนต์ (ฟัน) 40 ซี่ เท่าๆกัน

8) อวิรลทนตะ ซี่พระทนต์ชิดกัน

9) ศุกลทนตะ พระทนต์ขาวสะอาด

10) พรหมสวร มีเสียงไพเราะเหมือนเสียงแห่งพรหม

11) รสรสาครวาน ปลายพระชิวหารู้รสไว

12) ปรภูตตนุชิหวะ พระชิวหาแผ่ออกได้มาก

13) สีหนุ พระหนุ (คาง) เหมือนคางราชสีห์

14) สุสวฤตตสกนธะ มีพระวรกายสำรวมอินทรีย์เป็นอย่างดี

15) สปโตตสทะ มีพระมังสา (กล้ามเนื้อ) อูมนูน 7 แห่ง

16) จิตานตรำสะ พระอังสา (ไหปลาร้า) มีเนื้อเต็ม

17) สูกษม สุวรณรณจฉวิ พระฉวี (ผิว) ละเอียดมีสีเหมือนสีทอง

18) สถิโต นวนตปรลมพพาหุ พระวรกายยืนตรงไม่คดค้อม พระพาหา (แขน) ยาว

19) สีหปูรวารธกายะ พระวรกายท่อนบนเหมือนท่อนบนของราชสีห์

20) นยโครธปริมณฑล มีปริมณฑลเหมือนปริมณฑลของต้นไทร

21) เอไกกโรมา มีพระโลมา (ขน) ขุมละเส้น

22) อรธวาคราภิปรทกษิณาวรตโลมา พระโลมาเวียนขวา ปลายพระโลมาชี้ขึ้นบน

23) โกโศปคตพสติคุหยะ พระคุยหะ (เครื่องเพศ) ซ่อนอยู่ในฝัก

24) สุวิวรติโตรุ ต้นพระชงฆ์ (ขาท่อนบน) กลมงาม

25) เอเณยมฤคราชชงฆะ พระชงค์ (ขาท่อนล่าง) เหมือนแข้งพระยาเนื้อทราย

26) ทีรฆางคุลิ นิ้วพระหัตถ์ นิ้วพระบาทยาว

27) อายตปารษณิปาทะ พระปรัษณี (ส้นเท้า) ยาว

28) อุตสงคปาทะ พระบาทลาดขึ้นสูง

29) มฤทุตรุณหสตปาทะ พระหัตถ์ พระบาทนุ่มสด

30) ชาลางคุลีหสตปาทะ นิ้วพระหัตถ์ นิ้วพระบาท และพระหัตถ์พระบาทมีรูปลายตาข่าย

31) ฑีรฆางคุลิรชะกรมตลโยร จเกรชาเต จิเตร สหสราเร สเนมิเก สนาภิเก พระบาททั้ง 2 ลาดต่ำลงโดยลำดับ นิ้วพระบาทยาว เกิดมีลายกงจักรอันวิจิตร (สีขาวมีประกายเหมือนเปลวไฟ) มีซี่ 1000 พร้อมด้วยกงและดุม

32) สุปรติษฐิตสมปาโท ฝ่าพระบาทแนบสนิทกับพื้นเป็นอย่างดี…

2. งานปูนปั้นประเภทพรรณนาเรื่อง คือการปั้นปูนเป็นรูปภาพประดับติดบนฝาผนังอาคารทางศาสนา เช่น โบสถ์ วิหาร เป็นต้น มีลักษณะเป็นภาพปั้นแบบนูนต่ำลำดับเรื่องราวทางศาสนาหรือวรรณคดี

3. งานปูนปั้นประเภทองค์ประกอบอาคารสถาน

4. งานปูนปั้นประเภทลวดลายประดับหน้าบัน

5. งานปูนปั้นประเภทตัวทับลาย คือการปั้นรูปภาพเป็นประธานในพื้นผนัง เช่นทำเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑตามคติ แล้วปั้นลายประกอบเป็นพื้นหนุนอยู่เบื้องหลัง

6. งานปูนปั้นประเภทภาพลอยตัว

1.3.2 เอกลักษณ์ของงานปูนปั้นเพชรบุรี

ขนิษฐา นิลผึ้ง (2551: 552-553) อภิปรายถึงเอกลักษณ์ของงานปูนปั้นเพชรบุรีไว้ดังนี้

1. ปูนปั้นเพชรเป็นการปั้นสดจากมือ 2 ข้างของช่างผู้เชี่ยวชาญ ไม่มีการใช้แม่พิมพ์

2. การออกลายแบบไม่สมมาตร (Asymmetry) ในท้องถิ่นอื่นจะเขียนลายแบบสมมาตรในกรอบหน้าจั่ว แต่ช่างเมืองเพชรจะเขียนลายตรงยอดจั่วให้ต่างกันเล็กน้อย เพื่อเวลาพับแล้วทางฝั่งซ้ายและขวาจะไม่เหมือนกัน

3. ลักษณะการบากลาย การปั้นลายเถากลม และรูปลักษณ์ของลวดลาย ลายของเพชรจะเป็นลายก้านกลม ในขณะที่งานพิมพ์ส่วนมากจะเป็นเถาตั้งเหลี่ยม ส่วนลายเปลวลีลาจะเว้า ไม่ขมวด น. ณ ปากน้ำ (2512: 34) อภิปรายเพิ่มเติมว่ากนกของเพชรบุรีจะมีทรวดทรงที่พิเศษผิดกับอยุธยาตรงที่ค่อนข้างยาวเรียวระหง ไม่ว่าอะไรก็ติดจะมีส่วนยาวๆ ระหงเล็กน้อย แม้ธรรมาสน์เก่าในวัดใหญ่สุวรรณารามก็ทรงเรียวยาวอันเป็นลักษณะของฝีมือช่างเมืองเพชร…

1.3.3 สำนักช่างวัดต่างๆ สายสกุลช่างเพชรบุรี

งานช่างของเพชรบุรีเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา การสืบสานงานช่างสมัยก่อนเริ่มขึ้นที่วัด สิริอาภา รัชตะหิรัญ (2552: 103) กล่าวว่า …วัดใดที่มีพระภิกษุผู้มีความรู้ในงานช่างก็จะดูแลรักษาศิลปกรรมของเก่าไว้ได้ดี และสร้างสมศิลปกรรมในยุคสมัยของตนเพิ่มขึ้น ทำให้วัดนั้นๆ กลายเป็นแหล่งศิลปกรรมที่มีชื่อเสียง เกิดเป็นลักษณะแบบอย่างของแต่ละวัดกลายเป็นสกุลช่างของแต่ละวัดในเวลาต่อมา…

โชติ กัลยาณมิตร (2520: 5) เล่าว่า พระผู้มีบทบาทสำคัญต่องานช่างและศิลปกรรมของเพชรบุรีคือสมเด็จพระสังฆราชแตงโม(พระครูสุวรรณมุนีย) แห่งวัดใหญ่สุวรรณารามในช่วงอยุธยา

ตอนปลาย รัชกาลขุนหลวงสรศักดิ์ (พระพุทธเจ้าเสือ) ผลงานของสมเด็จพระสังฆราชแตงโมคือ ปฏิสังขรณ์วัดใหญ่สุวรรณาราม ปฏิสังขรณ์มณฑปพระพุทธบาทจังหวัดสระบุรี สร้างวัดหนองหว้า ซึ่งวัดดังกล่าวมีบานประตูพระอุโบสถสลักลายแบบเดียวกับวัดใหญ่สุวรรณาราม และสร้างวัดดอนบ้านใหม่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2455: 176) กล่าวในพระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา แผ่นดินสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 (พระเจ้าเสือ) ถึงความพอพระราชหฤทัยของสมเด็จพระเจ้าเสือที่มีต่อพระอัจฉริยภาพทางการช่างของสมเด็จพระสังฆราชแตงโมไว้ดังนี้

> …จึงเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราชลมารคสถลมารค ขึ้นไปนมัสการพระพุทธบาทตามอย่างพระราชประเพณีมาแต่ก่อน แล้วทรงพระกรุณาให้ช่างพนักงานจัดการยกเครื่องบนพระมณฑปพระพุทธบาทขณะนั้น สมเด็จพระสังฆราชตามเสด็จขึ้นไปช่วยเป็นแม่งานด้วย สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระทัยปราโมชย์ยิ่งนัก จึงทรงพระกรุณามอบการทั้งปวงถวายให้สมเด็จพระสังฆราชเป็นแม่งาน แล้วก็เสด็จกลับยังกรุงเทพมหานคร…

คำให้การของขุนโขลนในหนังสือประชุมพงศาวดารภาคที่ 7 (2460: 80) กล่าวถึงสมเด็จพระสังฆราชแตงโมและพระพุทธบาทเมืองสระบุรีไว้ดังนี้

> …ครั้นอยู่นานมาถึงพญาเอกาทศรถ คือพระนารายณ์ได้เสวยราชสมบัติในกรุงศรีอยุธยา ท่านสมเด็จเจ้าแตงโมถวายพระพรขอหัตถกรรมจะกระทำพระมณฑปที่พระพุทธบาท ทรงพระราชศรัทธาถวายหัตถกรรมให้ช่างขึ้นไปกระทำพระมณฑปสูงสิบเอ็ดวาสองศอกคืบ พื้นพระมณฑปพระราชทานเงินหกร้อยชั่ง ให้ดาษพื้นกระจกใหญ่ประดับฝาผนังข้างในกว้างแผ่นละสามศอกคืบสี่เหลี่ยม กระจกประดับผนังข้างนอก 180 แผ่น กระจก ประดับเสา 320 แผ่น ทองคำหลังคา 62 ชั่ง ทองคำเปลว 294600 แผ่น พื้นพระมณฑปข้างในแต่พระซ่นออกไปถึงผนัง 5 ศอก แต่ปลายพระบาทถึงผนัง 5 ศอกคืบ แต่ข้างพระบาทไปถึงผนังข้างขวา 6 ศอกคืบ ข้างซ้าย 6 ศอก ครั้นพระมณฑปเสร็จแล้ว ท่านสมเด็จเจ้าแตงโมเห็นต้นไม้ใหญ่สามอ้อมมีมาแต่โบราณ ดอกโตเท่าฝาบาตร มีสัณฐานดังดอกทานตะวัน เพลาเช้าบานหันหน้าเข้าสู่พระมณฑปทุกดอก เพลากลางวันตูม เพลาเย็นบาน ท่าน

สมเด็จเจ้าแตงโมเห็นว่าบังพระมณฑปอยู่ จึงให้ตัดไม้นั้นเสีย ท่านสมเด็จแตงโมจึงเกิดวิบัติลงโลหิตถึงอนิจกรรม…

สมเด็จพระสังฆราชแตงโมจึงถึงแก่อนิจกรรมเพราะความตั้งพระทัยถวายการซ่อมแซมพระมณฑปพระพุทธบาทเมืองสระบุรี

1. กลุ่มสกุลช่างวัดใหญ่สุวรรณาราม

สิริอาภา รัชตะหิรัญ (2552: 104-105) กล่าวว่าช่างวัดใหญ่สุวรรณารามถือเป็นปฐมการช่างของเพชรบุรี ด้วยสมเด็จพระสังฆราชแตงโมมีความรู้ในวิชาช่างทุกแขนงเป็นผู้จุดกำเนิดงานช่างขึ้นที่เพชรบุรี โดยเมื่อท่านเสด็จมาบูรณะปฏิสังขรณ์วัดใหญ่ได้นำท้องพระโรงที่สมเด็จพระเจ้าเสือถวายแด่ท่านมาไว้ที่วัดด้วย เมื่อสมเด็จพระสังฆราชแตงโมสิ้นพระชนม์ทางวัดจึงได้รื้อสร้างเป็นศาลาการเปรียญ

วัดใหญ่เป็นพระอารามหลวงชั้นตรี เปลี่ยนชื่อตามสมณศักดิ์ของสมเด็กเจ้าแตงโม พระสุวรรณมุนี เริ่มบูรณะวัดในสมัยสมเด็จเจ้าแตงโม และบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยสร้างถาวรวัตถุเพิ่มเติมได้แก่ หอระฆัง หอสวดมนต์ ศาลา ซุ้ม และระเบียงคด

ช่างพระที่มีชื่อเสียงของวัดใหญ่สุวรรณารามคือพระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) ผู้มีชื่อเสียงด้านการรักษาของเก่าได้เยี่ยมและการสร้างของใหม่อย่างผสมผสานกลมกลืนกับของเก่า พระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) ร่วมกับขุนศรี วังยศ (ขันธ์ เกิดแสงสี) ช่างฝีมือดีผู้เรียนรู้งานช่างจากผลงานศิลปกรรมภายในวัดใหญ่และจากครูช่างที่เป็นทั้งพระและฆราวาสคือครูเสือแห่งวัดใหญ่และครูบัวแห่งวัดพระทรง พระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) ร่วมกับขุนศรี วังยศปฏิสังขรณ์โบราณวัตถุและงานศิลปกรรมต่างๆในวัดใหญ่ ดังที่บุญมี พิบูลย์สมบัติ (2548: 56) เล่าว่า

> …กาลเวลาล่วงมาถึงสมัยพระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) ศาลาการเปรียญได้โย้เอียงไปทั้งหลัง เพราะตีนเสาทุกต้นขาดเกือบหมด การที่จะซ่อมแซมให้คืนสู่สภาพเดิมนั้น เป็นภาระอันหนักมิใช่น้อย ท่านได้เพียรพยายามไปตัดซุงจากป่าต้นแม่น้ำเพชร ตั้งที่พักแรมที่บ้านท่าคอย เมื่อได้ซุงพอแก่การแล้วท่านจึงได้ขอเกณฑ์แรงชาวเมืองเพชรหลายร้อยคนมาช่วยให้ดึงเชือกโย้ศาลาให้ตรง แล้วจึงต่อหัวเสา ตีนเสา ที่ชำรุดทุกต้น

> เป็นการต่อเสาแบบที่เรียกว่าต่อทั้งยืน นับว่าเป็นงานที่ยากยิ่ง เพราะไม่ได้ยกเสาออกมาแต่ท่านเพียรพยายามทำจนสำเร็จ และต้องเข้าปากไม้ให้สนิทด้วยจึงจะดูสวยงาม…

น. ณ ปากน้ำ (2512: 35-36) บรรยายว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดศาลาการเปรียญในวัดใหญ่มากถึงแก่ให้ถ่ายแบบไปสร้างศาลาการเปรียญที่วัดราชาธิวาสในกรุงเทพฯ โดยให้มีขนาดสูงใหญ่ขึ้นกว่าเดิม โดยพระองค์ทรงโปรดให้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นผู้ถ่ายแบบและตกแต่งให้งดงามเพิ่มเติมตามทัศนะของพระองค์…ตามพระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวเสด็จประพาสมณฑลราชบุรี (2515: 4) ทรงกล่าวว่า

> …หลังพระอุโบสถตรงกันแนวเดียว มีการเปรียญยาว เสาแปดเหลี่ยมเขียนลายรดน้ำ ลายไม่ซ้ำกันทุกคู่ ฝากระดานปกนข้างนอกเขียนลายทอง ข้างในเขียนลายน้ำกาว บานประตูสลักซับซ้อน ซุ้มเป็นคูหางามเสียจริงข้อซึ่งคิดจะเอาอย่างสร้างการเปรียญวัดราชาธิวาช ก็เพราะรักการเปรียญวัดใหญ่นี้…

บุญมี พิบูลย์สมบัติ (2548: 57) กล่าวว่าพระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) สามารถสร้างของขึ้นมาใหม่และยังอนุรักษ์ของเก่าให้คงสภาพอยู่ดี ผสมผสานเข้ากันได้อย่างแนบเนียน… พระครูมหาวิหาราภิรักษ์ (พุก) และขุนศรี วังยศ ได้สร้างพระระเบียงคดโดยทำไว้เตี้ย ตัดขาดเป็นตอนๆ เพื่อที่จะได้แลเห็นพระอุโบสถ ไม่ให้ของใหม่ไปปิดบังของเก่า ดังที่กันยา อื้อประเสริฐ (2548: 35) เล่าถึง ขุนศรี วังยศ ที่รายงานแก่พระพุทธเจ้าหลวงไว้ว่า …พระอุโบสถเป็นของสำคัญ เป็นของโบราณมีมานาน การสร้างพระระเบียงขึ้นใหม่จึงทำให้เตี้ย และทำหลังคาตัดขาดเป็นช่องๆ เพราะจะได้มีส่วนให้แลเห็นพระอุโบสถบ้าง มิฉะนั้นของใหม่จะบังของเก่า แลเป็นการรังแกของเก่าด้วย… โดยพระพุทธเจ้าหลวง (พระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวเสด็จประพาสมณฑลราชบุรี, 2499: 2) ทรงชมเชยไว้ว่า

> …มีงานที่ได้ทำขึ้นใหม่ คือได้สร้างพระระเบียงล้อมรอบพระอุโบสถแต่เป็นความคิดที่แปลกใหม่มีมาก จะถือว่าเป็นศาลารายก็ได้ เป็นพระระเบียงก็ได้เพราะเขาตัดขาดเป็นหลังๆ มีช่อฟ้าใบระกาซ้อนสองชั้นทุกหลัง ลักษณะ

> ทำนองกุฎิล้อมวัดราชสิทธิ์ แต่แยบคายงดงามดีกว่าวัดราชสิทธิ์เป็นอันมาก เป็นเหตุให้ต้องเสาะสืบหาผู้ซึ่งเป็นเจ้าของความคิด ได้ตัวขุนศรี วังยศ ซึ่งเป็นคนเจ้าพระยาสุรพันธ์ใช้ในการช่าง…คิดตัวอย่างและจัดการก่อสร้างทั้งสิ้น…

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานสมณศักดิ์ให้ว่าพระครูมหาวิหาราภิรักษ์ พร้อมกับพระราชทานพัดเป็นพัดพุดตานหักทองขวาง ทรงเพิ่มนิตยภัตด้วยแก่พระครูมหาวิหาราภิรักษ์ ส่วนขุนศรี วังยศนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงชมเชยว่ามีความคิดและฝีมือทางการช่างเป็นเลิศ ผลงานของขุนศรี วังยศยังปรากฏอยู่ตามวัดต่างๆในเพชรบุรี ได้แก่ ตู้พระไตรปิฎกและมณฑปที่วัดพระทรง รวมถึงมณฑปวัดคงคารามวรวิหาร ซุ้มประตูวัดชีว์ประเสริฐและวัดพลับพลาชัย เป็นต้น ในปีพ.ศ.2452 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานกะไหล่ทอง* แก่ขุนศรี วังยศ สืบเนื่องจากผลงานที่ท่านสร้างไว้อย่างวิจิตรและมากมายทั่วเพชรบุรี

ภาพจิตรกรรมในวัดใหญ่ สุวรรณาราม เขียนเป็นภาพเทพชุมนุม ผสมผสานระหว่างเทวดาระดับสูงและผู้มีฤทธิ์ในชั้นรองลงมา สันติ เล็กสุขุม (2550ข: 196) กล่าวถึงลักษณะพิเศษของภาพจิตรกรรมในวัดใหญ่ สุวรรณารามว่า

> …การตัดเส้นที่วาดอย่างอิสระและแม่นยำ พื้นสีขาวเว้นไว้สำหรับบางพื้นที่ เช่นตัวภาพเทวดา แต่บางองค์ก็ระบายวรกายด้วยสีเนื้อหรือสีเขียวอันเป็นสีของพระอินทร์ การตัดเส้นด้วยความเข้าใจสัดส่วนจริงทางสรีระ ผสมผสานกับความงามตามอุดมคติได้อย่างสมบูรณ์ด้วยเส้นเพียงไม่กี่เส้น ความชัดเจนด้านอุดมคติอิงความสมจริงทางสรีระของภาพเทวดาแต่ละองค์แต่ละประเภท ได้แก่ความงามอันหมดจด สะท้อนความอ่อนโยนด้วยทีท่าสง่างามของเหล่าเทวดาชั้นสูง หรือความล่ำสันบึกบึนของยักษ์ อสูร…

ในวัดใหญ่สุวรรณารามจึงเต็มไปด้วยผลงานชิ้นครูสกุลช่างวัดใหญ่ ที่สืบสานจากสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระสังฆราชแตงโมจนถึงรัชกาลสมเด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

---

* กะไหล่ทอง คือเทคนิคการเคลือบเงินและทองลงบนโลหะด้วยการละลายเงินและทองให้เป็นของเหลว (ผ่อง เซ่งกิ่ง, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2555 และสุรศักดิ์ เจริญวงศ์, สัมภาษณ์, 21 พฤษภาคม 2555)

2. กลุ่มสกุลช่างวัดเกาะแก้วสุทธาราม

วัดเกาะเป็นวัดที่มีศิลปกรรมล้ำค่าและสถาปัตยกรรมฝีมือชั้นบรมครู ในจดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรี สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ (2516: 16) ทรงศึกษาจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาภายในพระอุโบสถของวัดเกาะอย่างละเอียด และนำตพานทับหลังบานประตูไปใช้ในการออกแบบและการสร้างวัดเบญจมบพิตร วัดเกาะถือเป็นสำนักช่างใหญ่มีชื่อเสียงด้านช่างไม้ สุดารา สุจฉายา (2547: 223) อภิปรายว่า เจ้าอาวาสที่สืบย้อนไปจนถึงรัชกาลที่ 4 เป็นช่างทุกองค์และแต่ละองค์ได้ฝากผลงานไว้ในวัด ได้แก่ พระอธิการโฉมสร้างกุฏิหลังที่ดัดแปลงเป็นห้องพิพิธภัณฑ์ ศาลาการเปรียญ ศาลาสกัดการเปรียญด้านตะวันตก หอสวดมนต์ และสร้างศาลาท่าน้ำ ได้รับการยกย่องว่าได้สัดส่วน งดงาม พระครูเพชรโรปมคุณ (เสี่ยน) เจ้าอาวาสวัดเกาะแก้วสุทธารามรูปหนึ่ง (2543: 24) เล่าถึงพระอธิการโฉมว่า

> …คุณพ่อโฉมท่านมีความรู้ในวิชาช่างเป็นอย่างดี สิ่งของถาวรวัตถุที่ท่านออกแบบ และควบคุมการก่อสร้าง แต่ละอย่างถือเอาเป็น “ครู” คนรุ่นหลังได้ทุกกาล เล่ากันว่าเมื่อก่อนที่ท่านจะสร้างศาลาการเปรียญ หรือวางโครงการจะสร้างศาลาการเปรียญนั้น ท่านปรารถนาจะให้งดงามประณีต แต่ท่านไม่ลงมือทำทันที ท่านซ้อมฝีมือด้วยการทำกุฏิเป็นที่อยู่ก่อน ผลที่ปรากฏว่ากุฏิ 3 ห้อง ทรงไทยอันสวยงามทั้งเครื่องบน ทั้งฝารอบนอก และเฟี้ยม ทั้งนี้เป็นเพราะทั้งผู้ทำ ทั้งผู้ออกทรัพย์ และผู้ออกแบบ ไม่ได้คิดถึงเรื่องแรงงาน แต่คิดทำด้วยใจรักในศิลป ผลจึงปรากฏว่า ทุกอย่างที่คนโบราณทำไว้ที่วัดนี้ ยังเป็นของน่าดู น่าถือเอาเป็นแบบอย่างได้ทันกับสมัยเสมอ…

พระครูเพชโรปมคุณ (พระครูเหลื่อม) เจ้าอาวาสรูปต่อมาออกแบบลายหน้าบันจำหลักไม้ที่หอสวดมนต์ด้านทิศเหนือทั้งสองชิ้น ท่านพระครูเหลื่อมเป็นผู้รักษาระเบียบอันดีงาม อบรมผู้อยู่ในปกครองให้ปฏิบัติตามสม่ำเสมอโดยศิษย์ของท่านพระครู 2 รูปคือ พระครูญาณวิจัย (เจ้าอธิการยิด สุวณโณ) และเจ้าอธิการหลุย (ซึ่งต่อมาก็ดำรงตำแหน่ง พระครูเพชโรปมคุณ เช่นเดียวกัน) ได้ร่วมสร้างผลงานทางสถาปัตยกรรมในวัดขึ้นตามคำอธิบายของพระครูเพชรโรปมคุณ (เสี่ยน) (2543: 30) ดังนี้

> …1. หอฉันรูปทรงไทย 3 ห้อง ซึ่งอยู่ขนาบกับกุฏิเจ้าอาวาส
> 2. หอฉันหลังถัดแถวเดียวกับกับหลังที่ 1 แต่มีชานชั้นรูปทรงปั้นหยา ยาว 5

ห้อง แต่ห้องกลางลดเป็นพื้นชาน

3. ศาลาสกัดแห่งศาลาการเปรียญด้านตะวันออก 4 ห้องขนาดย่อม

4. ธรรมมาสน์แสดงธรรมตั้งในศาลาการเปรียญ

5. ศาลาริมน้ำด้านทิศเหนือ หรือเรียกว่าใต้น้ำ

6. สร้างเสริมพระเจดีย์บรรจุสารีริกธาตุ

7. ออกแบบดาวเพดานในศาลาการเปรียญโดยพัฒนารูปแบบจากศิลปะอยุธยาที่หนาทึบเป็นเพรียวบางและซ้อนชั้นมากขึ้น และลานเสาในศาลา

8. บูรณะอุโบสถ

9. บูรณะหอสวดมนต์

10. แกะลายฐานพระประธานในอุโบสถ…

วัดเกาะยังมีชื่อเรื่องการสืบทอดงานช่างทำเมรุเผาศพของเพชรบุรี พระครูพิจิตรสรคุณ (พระอาจารย์เกิน) (ศูนย์ข้อมูลเมืองโบราณ, 2534: 75) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …วัดในเพชรบุรีที่สร้างเมรุมีวัดยาง วัดพระทรง วัดประดิษฐ์ฯ …มีอีกหลายวัดเหมือนกันที่มี แต่ว่าที่นี่มีก่อนเพื่อน เรียกว่าต้นตระกูลอยู่ที่นี่ ออกไปจากที่นี่ทั้งนั้น…ตั้งแต่คุณพ่อเหลื่อมมานี่นะ พอคุณพ่อเหลื่อมเสีย คุณพ่อยิดก็ทำเมรุให้คุณพ่อเหลื่อม พอคุณพ่อยิดเสีย คุณพ่อหลุยเป็นคนทำเมรุให้คุณพ่อยิด แล้วพอคุณพ่อหลุยเสียอาจารย์ผูกกับพวกฉันก็เป็นคนทำเมรุให้ ทำต่อๆกันมา…

ช่างวัดเกาะยังประกอบด้วยช่างที่เป็นฆราวาส ได้แก่ พ่อโช สุวรรณช่าง ช่างผู้ชำนาญการแกะสลักไม้และทำทอง นายเล้ง เชยสุวรรณ ช่างผู้ชำนาญการแกะสลัก งานเขียนและออกแบบ นายเอี่ยน ชูบดินทร์ ช่างทำเมรุผู้เป็นศิษย์ของครูหวน ตาลวันนา และพระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง และนายชุ่ม สุวรรณช่าง ช่างทำเมรุ ช่างเขียนและออกแบบ

3. กลุ่มสกุลช่างวัดพระทรง

วัดพระทรงเป็นวัดที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณและมีงานช่างฝีมือดีหลากหลายสาขา น. ณ ปากน้ำ (2512: 25) เล่าถึงวัดพระทรงในสมัยก่อนว่าหมู่กุฏิสงฆ์ในวัดยังเป็นเรือนไทยสวยงามรวมเป็นกลุ่มใหญ่ มีชานด้านในแล่นติดต่อกันตลอดและมีหอกลาง ส่วนมากหลังคากุฏิมี

ช่อฟ้าใบระกา... ช่างที่มีชื่อของวัดพระทรงได้แก่ หลวงพ่อทั่ง ครูเสือผู้สร้างพระอุโบสถวัดพระทรงจนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (อ้างถึงใน สิริอาภา รัชตะหิรัญ, 2552: 112) ทรงตรัสว่า ...งามดี... เฉลิม พึ่งแตง (2548: 63) ช่างเอกผู้เป็นลูกศิษย์สกุลช่างวัดพระทรงในปัจจุบันเล่าว่า ...วัดพระทรงเป็นสถานศึกษาสำคัญทั้งฝ่ายสงฆ์ และเยาวชน เป็นสำนักปฏิบัติธรรมและวิปัสสนาธรรมมีชื่อเสียงมากจนถึงปลายสมัยอยุธยา เป็นแหล่งที่รวมสกุลช่างไทยหลายสาขาตั้งแต่ช่างแกะไม้ ช่างแกะสลัก จำหลักลวดลาย ช่างออกแบบ ช่างเมรุ ช่างปูนปั้น เป็นต้น...

ครูเสือและครูบัวมีศิษย์เอกคือขุนศรี วังยศ แห่งวัดใหญ่สุวรรณาราม ช่างแห่งวัดพระทรง รวมถึงครูหวน ตาลวันนา ช่างเขียน และพระอาจารย์เป้า ปัญโญที่จะกล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

4. กลุ่มสกุลช่างวัดยาง

วัดยางเป็นศูนย์รวมแห่งการช่าง เป็นวัดที่ให้กำเนิดวิทยาลัยเทคนิคเพชรบุรี สิริอาภา รัชตะหิรัญ (2552: 114) กล่าวว่ามีหลักฐานปรากฏว่าพระอธิการถัวแห่งวัดมหาธาตุได้ขอแรงพระอธิการรอดแห่งวัดยาง เนื่องด้วยท่านเป็นพระช่างที่มีความสามารถในการก่อสร้าง มาบูรณะปฏิสังขรณ์พระปรางค์ใหญ่ของวัดมหาธาตุที่ได้หักพังลงมาในรัชสมัยของพระบามสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระช่างแห่งสำนักวัดยางได้แก่ พระอธิการจันทร์ (พระปลัดจันทร์) ช่างผู้ชำนาญการก่อสร้างและงานช่างไม้ และพระเทพวงศาจารย์ (อินทร์ อินทโชโต) ผู้ชำนาญการงานช่างทุกสาขา ทั้งการออกแบบ การเขียนลาย แกะสลัก และปิดทอง งานที่สร้างชื่อให้แก่ท่านคืองานสร้างธรรมาสน์ วัดยางเป็นศูนย์กลางของช่างไม้ จนถึงปัจจุบัน ช่างที่ได้เรียนรู้จากวัดยางจะเก่งเรื่องสัดส่วนอาคารที่ได้มาจากธรรมชาติ

5. กลุ่มสกุลช่างวัดพลับพลาชัย

วัดพลับพลาชัยเป็นวัดเก่าแก่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายในสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 4 พระเจ้าอยู่หัวบรมโกษ (พ.ศ.2229-2310) ช่างเอกแห่งวัดพลับพลาชัย คือหลวงพ่อฤทธิ์ ท่านเป็นลูกศิษย์ของขรัวอินโข่ง สิริอาภา รัชตะหิรัญ (2552: 116) บรรยายว่า หลวงพ่อฤทธิ์ได้รับการยกย่องเป็นอาจารย์ใหญ่ทางการช่างและการศิลปะในแขนงต่างๆได้แก่ หนังใหญ่ ปี่พาทย์ ก่อสร้าง ช่างเขียน แกะสลัก และการปั้น ผลงานศิลปกรรมที่มีชื่อเสียงของหลวงพ่อฤทธิ์คือ หนังใหญ่ ที่ท่านได้แกะสลักอย่างประณีตงดงาม ผลงานของท่านบางส่วนเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ บุปผา วงษ์สนิท (2525: 164) เล่าถึงหลวงพ่อฤทธิ์ว่า ...หลวงพ่อฤทธิ์ได้สร้างถาวรวัตถุในวัดพลับพลาชัยหลายอย่าง เป็นต้นว่ากุฏิเจ้าอาวาส หอสวดมนต์ ท่านได้รื้อพระปรางค์ และเจดีย์หลัง

พระอุโบสถ รื้อกำแพงแก้วด้านเหนือพระอุโบสถ สร้างกำแพงวัดทางด้านที่ติดกับถนนดำเนินเกษม ทำซุ้มประตูวัด 2 ซุ้มประตู…

ศักดา ศิริพันธุ์ (2543: 65) อภิปรายว่า ผลงานศิลปกรรมฝีมือช่างสำนักวัดพลับพลาชัยในวัดที่โดดเด่นคือ ปูนปั้นซุ้มประตูทางขวามือที่มีภาพทับลายเป็นภาพสัประยุทธ์ระหว่างพระรามกับมังกรกัณฐ์ มีหนุมานทหารเอกร่วมรบอยู่ด้วย ปั้นเป็นภาพจับอย่างโขนละคร สุดารา สุจฉายา (2547: 209) อภิปรายว่าฝีมือของช่างแป้ว บำรุงพุธ ช่างผู้ชำนาญการแทงหยวกและเชิดหุ่นกระบอกใบหน้าตัวละครจะอ่อนหวานอย่างตัวหุ่น และใช้การลงสีปูนอย่างอ่อนๆ สร้างลวดลายงานปูนปั้นแบบดูง่ายๆ ไม่ซับซ้อนเหมือนการออกลายตามอย่างอยุธยาตอนปลายตามกลวิธีการแทงหยวก

ต่อมาสำนักช่างวัดค่อยๆสูญหายไปสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ส่งผลให้วิถีการสืบสานแบบสำนักช่างวัดเปลี่ยนเป็นการสืบสานโดยบ้านของครูช่างต่างๆที่ถ่ายทอดงานช่างแยกเฉพาะประเภทของงานสายสกุลช่างเพชรบุรี

2. ทฤษฎีคุณค่า

2.1 ทฤษฎีคุณค่าทางทัศนศิลป์

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 137-138) แบ่งคุณค่าศิลปะปูนปั้นไทยไว้ 5 ด้านคือ

1. คุณค่าทางด้านศิลปกรรม
2. คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์
3. คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของช่างปูนปั้น
4. คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม
5. คุณค่าทางด้านคติความเชื่อและขนบนิยม

กรมศิลปากร (2534: 9) แบ่งคุณค่าของประติมากรรมเป็น 3 ประเภทคือ

1. คุณค่าทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี
2. คุณค่าทางด้านศาสนา
3. คุณค่าทางศิลปะ

ธิดา ชมภูนิช (2526: 143-148) แบ่งคุณค่าของประติมากรรมในศิลปะไทยเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. คุณค่าทางประวัติศาสตร์

2. คุณค่าทางเชื้อชาติ

3. คุณค่าทางศาสนา

กรมศิลปากร (2551: 18-19) กล่าวถึงคุณค่า 4 ประการของงานประติมากรรมที่ให้ประโยชน์แก่มนุษย์ได้แก่

1. คุณค่าทางความงาม

2. คุณค่าทางเรื่องราว

3. คุณค่าทางศิลปะประจำชาติ

4. คุณค่าทางสังคม

ผู้วิจัยใช้กรอบคุณค่าทางทัศนศิลป์ 5 ด้านของจุลทัศน์ พยาฆรานนท์เป็นแกนเพราะครอบคลุมทุกด้านประกอบกับเพิ่มเติมการให้ความหมายของคุณค่าทางทัศนศิลป์จากผู้เชี่ยวชาญท่านอื่นๆเพื่อให้กรอบสมบูรณ์รอบด้านดังนี้

2.1.1 คุณค่าทางด้านศิลปกรรม

มนุษย์มีสัญชาตญาณรักความงามมาแต่กำเนิด มนุษย์จึงแวดล้อมตนเองด้วยศิลปะวัตถุความสัมพันธ์ของจังหวะและลีลาต่างๆในงานศิลปะจะนำสู่ความประทับใจ และความซาบซึ้งของมนุษย์ตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์ ศิลป์ พีระศรี (2490: 30-34) กล่าวว่าประติมากรรมไทยแบ่งออกเป็นประติมากรรมตกแต่งและประติมากรรมรูปคน ประติมากรรมตกแต่งประกอบด้วยลายกระหนก การศึกษาลวดลายของลายกระหนกคือการศึกษาลีลาที่ประสานกันดูเหมือนเป็นความงอกงามของดอกไม้และใบไม้ ลายกระหนกที่พลิ้วไหวเหมือนลมพัดผ่านเกิดเป็นลวดลายต่างๆลงในพื้นที่ที่กำหนดอย่างเหมาะสม

ส่วนการศึกษาประติมากรรมรูปคนจะศึกษาในส่วนที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาซึ่งคนไทยนับถือพุทธศาสนาเป็นสำคัญ และศึกษาในส่วนของเทคนิคโดยดูถึงเอกภาพของส่วนประกอบต่างๆ สันติ เล็กสุขุม (2545: 153) กล่าวถึงความสำคัญของแสงและเงาในงานประติมากรรมปูนปั้นเพราะเป็นผลงานที่แสดงปริมาตรสามมิติ มีความนูนพ้นพื้นหลัง ความนูนยังมีนูนมากนูนน้อยตามจังหวะของลวดลาย มีความกว้างและความสูงของตัวลายจึงเกิดส่วนรับแสงและหลบแสง ในส่วนที่หลบ

แสงจะเกิดเป็นเงาให้เราเห็นลีลารูปลักษณ์ของลวดลายที่พลิ้วสะบัดได้ดีเป็นพิเศษดูคล้ายเคลื่อนไหวได้ สันติ เล็กสุขุม (2546: 4) กล่าวเพิ่มเติมว่าความงามของลายไทยยังขึ้นกับเงื่อนไขสภาพแวดล้อมคือ เงื่อนไขทางด้านสังคมแต่ละยุคสมัย ความคิดของช่าง ฝีมือช่างกับความเหมาะสมของเทคนิควิธีการ ความสอดคล้องสมประโยชน์ และสมกับกาลเทศะ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 137) กล่าวว่าช่างปูนปั้นเมืองเพชรบุรีสร้างงานปูนปั้นต่างกาลเวลากันก็ตาม แต่สามารถแสดงลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์งานปูนปั้นเป็นภาพรวมของงานปูนปั้นเพชรบุรีได้อย่างชัดเจน คืองานปูนปั้นที่อวดสีวัสดุเดิม โดยไม่นิยมระบายหรือลงรักปิดทองทับงานปูนปั้นให้เสียคุณค่าสีปูนธรรมชาติ

ผ่อง เซ่งกิ่ง (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2554) กล่าวว่า คุณค่าหรือความงามทางด้านศิลปกรรมในงานศิลปะปูนปั้นของไทยประกอบด้วย

> …ศิลปะปูนปั้นคือการปั้นสด ความงามจึงอยู่ที่ 1) การวางลายตามตำแหน่งต่างๆ ว่าลายจะรวมกันหรือหันไปทางทิศใด 2) ฝีมือในการปั้นเทคนิค ความพอดีในการใช้วัสดุคือปูน การใช้ปูนโขลกให้พลิ้วไหวตามฝีมือของช่างและรูปแบบและธรรมชาติของลวดลาย 3) การทำงานที่ซับซ้อน ได้แก่การวางแผนว่าจะต้องทำอะไรก่อนหรือหลังเพื่อให้ได้รูปแบบของลวดลายตามที่ต้องการ 4) ความมีชีวิตชีวา ลายที่ได้ต้องไม่ดูแข็งเหมือนกับถอดออกมาจากบล็อกแม่พิมพ์ ต้องเป็นลายที่พลิ้วไหว…

1.1 ศิลปะธาตุ (Elements of Art) ชลูด นิ่มเสมอ (2544: 27) กล่าวว่า …ศิลปินใช้ทัศนธาตุสร้างรูปแบบของงานศิลปะเพื่อสื่ออารมณ์หรือความคิด โดยใช้ทัศนธาตุอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างรวมกัน คือ เส้น (Line) แสงและเงา (Tone) แบบรูปของที่ว่าง (Space) สี (Color) และลักษณะผิว (Texture)…

1.2 หลักการทางศิลปะ (Principles of Art) คือหลักของการจัดวาง สวนศรี ศรีแพงพงษ์ (2534: 92) อภิปรายว่าหลักการจัดวางต้องทำให้เกิดความสมดุลโดยคำนึงถึง

> …สัดส่วน (Proportion) คือการจัดองค์ประกอบให้ได้ส่วนกัน ความสมดุล (Balance) ซึ่งประกอบด้วยดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้าง

ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง ความสมดุลที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกัน ความสมดุลที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วน ความสมดุลที่ทั้งสองข้างมีพื้นผิวไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน (Harmony) คือความเข้ากันได้โดยประสาน เชื่อมโยงติดต่อสัมพันธ์กันขององค์ประกอบต่างๆ

ความตัดกัน (Contrast) หมายถึงความไม่เข้ากัน

ช่วงจังหวะ (Rhythm) หมายถึงการเคลื่อนไหว การเว้นระยะและการต่อเนื่องกันขององค์ประกอบ ทั้งช่วงจังหวะที่เท่ากันและที่ไม่เท่ากัน

การเน้น (Emphasis) คือการเสริมส่วนที่ต้องการให้แลเห็นมากกว่าส่วนอื่น…

องค์ประกอบของคุณค่าทางความงามในประติมากรรมว่าประกอบด้วย (กรมศิลปากร, 2551: 18)

…- ลักษณะของจุดเด่น หรือจุดสนใจ
- ลักษณะของความงามในปริมาตรน้ำหนัก ความหนาบาง นูน ลึก
- ลักษณะของพื้นผิว เช่นขรุขระ หยาบ เกลี้ยงเกลา มัน แเววววาว
- ลักษณะของสีสันตามสีของวัสดุที่นำมาใช้
- ลักษณะของมิติ ความงามตามรูปทรงประเภทต่างๆ
- ลักษณะการจัดส่วนประกอบ หรือองค์ประกอบให้เกิดคุณค่า

ความงามโดยนำองค์ประกอบเรื่อง เส้น รูปทรง ขนาด สัดส่วน จังหวะ ลีลา ความกลมกลืน มวล และบริเวณพื้นที่ว่าง มาสร้างสรรค์งานประติมากรรม…

นนทิวรรธน์ จันทนะผลิน (2536: 58) กล่าวถึงองค์ประกอบหลัก 3 ประการใช้เพื่อสร้างสรรค์รูปทรงของประติมากรรมไว้ว่า

…รูปแบบ ในรูปทรงหนึ่งนั้น จะประกอบไปด้วยองค์ประกอบย่อยต่างๆ คือเส้น สี จังหวะ ปริมาตร พื้นผิว มิติ โครงสร้าง น้ำหนักอ่อนแก่ วัสดุต่างๆ ในธรรมชาตินั้นมีรูปแบบขององค์ประกอบย่อยนี้มากมาย

มหาศาลเหลือคณานับ

ความหมาย ในรูปแบบขององค์ประกอบย่อยอันหลากหลายนี้ ล้วนมีความหมายทั้งสิ้น รูปแบบหนึ่งก็จะให้ความหมายอย่างหนึ่ง เช่นเส้นตรงที่มีทิศทางอยู่ในแนวนอนจะให้ความหมายและความรู้สึกไปในทางที่สงบนิ่งราบเรียบ ความหมายและความรู้สึกนี้แท้จริงแล้วก็เป็นความรู้สึกที่เราได้รับจากธรรมชาติ รอบๆตัวนั่นเอง

องค์ประกอบศิลป์ เมื่อเรามีความรู้ในเรื่องของรูปแบบและความหมายขององค์ประกอบย่อยดีแล้ว เราก็เลือกสรรเอาเฉพาะในส่วนที่จะสื่อความหมายไปในทิศทางที่ต้องการมาประกอบกันเข้าอย่างมีความประสานกลมกลืน และอย่างมีเอกภาพ ซึ่งในการนำมาประกอบกันนี้ ต้องอาศัยความสามารถอย่างแท้จริงที่ได้จากการสะสมประสบการณ์ทางด้านปฏิบัติเป็นสำคัญ…

ชลูด นิ่มเสมอ (2532: 14) กล่าวว่า …การรับรู้และซาบซึ้งในงานทัศนศิลป์ของไทยนั้นเกิดจากความเข้าใจในการประสานกันอย่างลึกซึ้งขององค์ประกอบต่างๆของรูปทรงและทัศนธาตุซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่สุดของความเป็นศิลปะและสุนทรียะ มิใช่การยึดถือความเข้าใจเรื่องเป็นหลัก…

น. ณ ปากน้ำ (2526: 3) อภิปรายว่า …ศิลปะที่ดีย่อมประกอบด้วยความทรงจำ หมายรู้ และโยงใยอันสลับซับซ้อน การสัมผัสประติมากรรมด้วยกาย เป็นเพียงผิวเผิน ความลึกซึ้งนานัปการนั้นต้องมาจากจักษุและวิญญาณรับรู้ในแสงเงา…และลึกลงไปถึงผัสสะ เวทนา ตัณหา อุปาทาน แล้วจึงเกิดรูปและภาพ…

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552: 9-10) ทรงกล่าวถึงศิลปะว่า

…ศิลปเป็นการแสดงออกของสิ่งที่ไม่มีตัวตนให้ปรากฏมีขึ้น ยังผลให้ผู้ที่มีโอกาสดูชมหรือฟังเกิดอารมณ์เร้าใจ ประหนึ่งว่าศิลปกรรมนำชีวิตไปทางกุศลจิตได้อย่างดงาม ตามหลักแห่งศิลป ซึ่งมีอยู่ 3 ประการ คือ

1. เป็นความคิดแปลก ไม่เหมือนกับธรรมดาสามัญ

2. เป็นความคิดสูงซึ่งออกจากจิตใจที่เจริญแล้ว และ

3. เป็นความคิดส่งเสริมคุณงามความดีแก่สังคม

เพราะฉะนั้น ช่างหรือศิลปินที่แท้จริง หาใช่อยู่ที่ฝีมือทางเทคนิคเท่านั้นแต่ยังจะต้องมีปัญญาความคิดและจิตใจสูงด้วย มิฉะนั้นงานศิลปที่สร้างขึ้นก็จะไม่มีแปลกมีใหม่…

ดังนั้นความงามในผลงานศิลปกรรมทั้งสัดส่วน ความสมดุล ความกลมกลืน ความตัดกัน ช่วงจังหวะ และการเน้น ตามหลักการทัศนธาตุจึงต้องเกิดจากความคิดและจิตใจของช่างเป็นสำคัญ

2.1.2 คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2551: 11) กล่าวว่า …การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะหมายถึงการศึกษาศิลปกรรมในอดีตตามแง่มุมต่างๆ เพื่อให้รู้ถึงเรื่องราวของงานศิลปกรรมนั้นๆ และเป็นภาพสะท้อนเรื่องราวของมนุษย์ผู้สร้างงานศิลปะเหล่านั้น…

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 137) กล่าวว่างานปูนปั้นในเพชรบุรีมีรูปแบบหลากหลายแสดงรูปลักษณะในแต่ละกาลเวลานับแต่สมัยก่อนกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี และต่อเนื่องมาในสมัยของกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นหลักฐานที่เป็นประโยชน์แก่การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ด้านประติมากรรมประเภทปูนปั้นของเมืองเพชรบุรี เพื่อศึกษาเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นหรือเฉพาะยุคสมัยของตนเอง ทั้งนี้ สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ (2545: 19) กล่าวว่าการศึกษาลวดลายในงานศิลปะปูนปั้นจะนำไปสู่ความเข้าใจถึงการสัมพันธ์และระดับความสัมพันธ์ในชุมชนนั้น ตลอดจนถึงการแพร่กระจายของงานศิลปกรรมประเภทนี้ไปสู่ที่แห่งอื่น ผ่านทางลวดลายกระหนกซึ่งเป็นแม่ลายในศิลปะไทย ดังที่ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2544: 47-48) อภิปรายว่า

…“แม่ลาย” คือ ลายแบบหนึ่งที่มีรูปลักษณ์เป็นแบบเฉพาะตัวและเป็นลายพื้นฐานสำหรับผูกเป็นลวดลายแบบต่างๆ ต่อไปได้…แม่ลายซึ่งเรียกว่าลายกนก หรือลายกระหนกนี้ จัดเป็นแม่ลายใช้ในการผูกเขียนขึ้นเป็นลวดลายแบบต่างๆ ทำเป็นต้นแบบสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมไทยประเพณีแต่ละประเภท…

แม่ลายกระหนกจึงเป็นเอกลักษณ์ของศิลปกรรมไทยที่สะท้อนภาพเรื่องราวของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

2.1.3 คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของช่างปูนปั้น

ภูมิปัญญา คือองค์ความรู้ที่เกิดจากการจัดการ การแก้ปัญหา และประสบการณ์ที่สั่งสมในแต่ละพื้นที่ โดยอิงกับระบบคุณค่าและประเพณีที่ดีงามของสังคมชนบทในอดีต จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 138) กล่าวว่า ภูมิปัญญาของช่างปูนปั้นเพชรบุรีได้แก่

> …1. ภูมิปัญญาของการรู้จักและเข้าใจนำวัตถุดิบในพื้นที่มารับใช้สร้างสรรค์และแสดงออกทางงานศิลปะเพื่อสนองตอบความต้องการของคนทั่วไปในสังคมที่มีต่อความศรัทธาและนับถือศาสนา
>
> 2. ภูมิปัญญาในด้านการแก้ปัญหาในการสร้างสรรค์รูปแบบทางทัศนศิลป์ให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัสดุคือปูน ให้มีความกลมกลืนในการแสดงออก
>
> 3. ภูมิปัญญาในด้านการแก้ปัญหาพื้นที่ว่างในอาคาร ที่เป็นสถาปัตยกรรมทางศาสนา โดยทำงานปั้นปูนเข้าไปเป็น “องค์ประกอบ” ร่วมในการตกแต่งได้อย่างมีสาระ มีความเหมาะสม และส่งเสริมคุณค่าสถาปัตยกรรมทางศาสนาให้มีความสำคัญยิ่งขึ้น
>
> 4. ภูมิปัญญาในด้านการรับและปรับเปลี่ยนแบบอย่าง หรืออิทธิพลทางด้านรูปแบบของสกุลช่างต่างๆ ที่แพร่เข้ามายังเมืองเพชรบุรีแต่ละสมัยให้กลมกลืนกับขนบนิยมของชาวเมืองเพชรบุรีได้เป็นอย่างดี
>
> 5. ภูมิปัญญาในด้านความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ช่างปูนปั้นเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันไม่จำกัดการทำงานปั้นปูนอยู่ในแวดวงตามขนบนิยมและประเพณีนิยมตามครูบาอาจารย์กำหนดไว้ตามแบบแผนของศิลปกรรมประเพณีเสียทั้งหมด แต่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะแสดงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ความคิดใหม่ รูปแบบใหม่ องค์ประกอบใหม่ ตลอดจนเทคนิคใหม่ โดยนำสื่อที่เป็นขนบนิยมมาแต่เดิมมารับใช้การสร้างสรรค์และการแสดงออก งานปูนปั้นเพชรบุรีจึงอุดมด้วยรูปลักษณะที่หลากหลาย แต่มีเนื้อในที่เป็นความรู้สึกและแสดงเอกลักษณะของงานปูนปั้นเพชรบุรีเสมอมา…

ภิญโญ สุวรรณคีรี (2546: 65) กล่าวถึงศิลปะปูนปั้นเพื่อประดับตกแต่งอาคาร โดยแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ

> …1) ปูนปั้นที่ใช้ประกอบงานสถาปัตยกรรมในรูปของลวดบัวต่างๆ 2) ศิลปะปูนปั้นที่ใช้เป็นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมในลักษณะของลวดลายที่เน้นความสำคัญของพื้นที่ใช้สอย เช่น ออกแบบเป็นซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง เพื่อเน้นเป็นทางสัญจร 3) การนำปูนปั้นมาประดับให้เห็นความสิ้นสุดขององค์ประกอบของสถาปัตยกรรม เช่นบัวปลายเสาสดมภ์ 4) ปูนปั้นประดับส่วนบนของหลังคาสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า เครื่องลำยอง ได้แก่ ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ คันทวย ตลอดจนถึงลวดลายหน้าบัน 5) งานปูนปั้นที่ใช้ประดับตกแต่งพื้นที่ที่เป็นหน้ากระดาน ท้องไม้ คอสอง เพื่อทำพื้นที่ว่างของอาคารให้เกิดความงดงาม…

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552: 17) ทรงกล่าวถึงความสำคัญของ จินตนาการ หรือการนึกตามของเก่าที่มีอยู่ซึ่งเป็นครูของช่างไว้ดังนี้

> …ปัญญาตาช่างต้องสามารถปรับปรุงของเก่าให้เข้ากับสมัยได้ โดยไม่ทิ้งของเก่าซึ่งเป็นครู เพราะเรื่องเหล่านี้เป็นของนึกทั้งนั้น ถ้าจะนึกขึ้นใหม่ก็ได้ แต่ถ้าเขานึกไว้เก่ามี เราไปนึกใหม่ไม่เหมือนกัน เขาจะว่าไม่ถูก เพราะเป็นเรื่องที่ตาแก่ ยายแก่ แกรู้กันมา…

การสร้างสรรค์คุณค่าทางภูมิปัญญาของช่างและประติมากรของไทยจึงต้องอาศัย จินตนาการ การนึกเชื่อมโยงจากงานของครูเก่า และการสร้างเอกลักษณ์โดยการนึกเชื่อมโยงจากศิลปะแขนงต่างๆจากวิถีชีวิตในชุมชนของตน

2.1.4 คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 138) กล่าวว่างานปูนปั้นของเพชรบุรีเป็นมรดกทางด้านศิลปวัฒนธรรมของเพชรบุรีและเป็นศิลปะสมบัติของชาติเพราะแสดงเอกลักษณ์ของชาติด้านศาสนา คติและความเชื่อของคนในชาติ งานปูนปั้นเพชรบุรียังแสดงศักยภาพของชาวเมืองเพชรบุรีในด้านการสร้างศิลปกรรม ภูมิปัญญาในการรังสรรค์งานประณีตศิลปะ และการสืบทอดการ

สร้างสรรค์ทางภูมิปัญญาซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ศักดิ์ศรีและความภูมิใจของคนในท้องถิ่น ในบทความ สโมสรฟอรั่ม (2540: 40) ได้กล่าวถึงงานปูนปั้นเพชรบุรีว่าเป็นการบันทึก สะท้อนเรื่องราวความคิดทางสังคมของช่างเมืองเพชร โดยเฉพาะงานปูนปั้นภายในวัดมหาธาตุที่เป็นฝีมือของช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ที่บันทึกเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ไว้ที่ศาลาบุญประคอง ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะของช่างเมืองเพชรที่ได้ถ่ายทอดเรื่องราวในสังคมเมืองเพชรบุรีผ่านการปั้นปูนมาตั้งแต่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่นภาพลายรดน้ำที่วัดพระทรงและภาพปูนปั้นคนแบกฐานเสมาที่วัดสระบัว เป็นต้น

ในปีพ.ศ.2553 ชุมชนชาวเพชรบุรีร่วมกับสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดจึงได้ขอกระทรวงวัฒนธรรมให้ขึ้นทะเบียนงานช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม (ม.ป.ป.: 11) นิยามมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมว่า

> …การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งทางวัฒนธรรมของตน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนี้เป็นสิ่งซึ่งชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตนเป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติ และประวัติศาสตร์ของตน และทำให้คนเหล่านั้นเกิดความรู้สึกมีอัตลักษณ์ และความต่อเนื่องจึงก่อให้เกิดความเคารพในความหลากหลายทางวัฒนธรรมและการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์…

ความหมายของศิลปะ

น. ณ ปากน้ำ (2543ก: 10) กล่าวว่า …ศิลปะคือความงามร่วมของสังคม มีหน้าที่รับใช้มนุษยชาติ เพื่อประโยชน์หลายประการ เพื่อความสวยงามโดยเฉพาะ เพื่อความคิดเห็นในการปรับปรุงสังคมของตนให้ดีขึ้น เพื่อให้ความลึกซึ้งและทัศนชีวิตอย่างกว้างขวางแก่เพื่อนมนุษย์ด้วยกัน และคืองานช่างที่แสดงฝีมือและความคิดเห็นของศิลปิน…

กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (2505: 17) กล่าวว่า …การที่มนุษย์ใช้ความสันทัดและความสามารถ ซึ่งได้จากการปฏิบัติจากความชำนาญนั้นๆ เพื่อวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง จะ

เป็นวัตถุประสงค์ในทางความงาม ในทางจรรยามารยาท หรือในทางที่เป็นประโยชน์ก็ตาม ฉะนั้น ความหมายของศิลปะตั้งแต่ดั้งเดิมจึงแบ่งออกเป็นวิจิตรศิลป์ ได้แก่ศิลปะที่สร้างสรรค์เพื่อความงาม จริยศิลป์ ได้แก่ศิลปะที่สร้างสรรค์เพื่อความดี เสรีศิลป์ ได้แก่ ศิลปะที่สร้างสรรค์ประโยชน์…

ประเสริฐ ศีลรัตนา (2542: 34) กล่าวว่า …ศิลปะเป็นงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์โดยมนุษย์ที่ถือเอาความงามเป็นจุดหมาย โดยใช้ฝีมือ ทักษะ ความจัดเจน ความชำนาญ ประสบการณ์ และความสามารถมากระทำ และกระตุ้นเร้าอารมณ์ ความรู้สึก ของผู้สมัครรับรู้ ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเมื่อได้สัมผัสพบเห็น…

ศิลป์ พีระศรี (2527: 25) กล่าวว่า …ศิลปะคืองานอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ ซึ่งต้องใช้ความพยายามด้วยมือและด้วยความคิด…

มัย ตะติยะ (2549: 20-21) กล่าวว่า …ในอดีตศิลปะมุ่งเน้นการเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกออกมาเป็นงานศิลปะ เพราะมนุษย์ผูกพันเกี่ยวข้องกับธรรมชาติและเชื่อว่าธรรมชาตินั้นมีอำนาจเหนือกว่ามนุษย์ แต่ในปัจจุบันมนุษย์อาศัยธรรมชาติน้อยลง พึ่งพาสิ่งแวดล้อมที่เป็นเทคโนโลยีที่ทันสมัยในการดำรงชีวิตอยู่ การถ่ายทอดรูปแบบงานศิลปะจึงออกมาในลักษณะความคิดสร้างสรรค์ ที่มีรูปแบบตัดทอนและเพิ่มเติมในสิ่งที่ธรรมชาติให้มากเกินไปและขาดหายไปให้เต็ม ผสมผสานแม่แบบจากสิ่งแวดล้อมต่างๆที่อยู่รอบตัว เพราะในชีวิตประจำวันมนุษย์ยังต้องการธรรมชาติอยู่โดยเฉพาะเรื่องความงาม โดยมนุษย์มุ่งสร้างศิลปะเพื่อให้มนุษย์ด้วยกันรับรู้และเข้าใจในความหมายนั้นๆ…

ชลูด นิ่มเสมอ (2552: 15) กล่าวว่า …ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ปัญญา ความคิด และความงาม…

พ. พรหมพิจิตร (2495: ง-จ) กล่าวว่า …ศิลปกรรมของไทยมีหลักวิชาไม่เฉพาะแต่การช่าง บรรพบุรุษผู้ประดิษฐ์แบบศิลปกรรมของไทยมีความรู้ตลอดไปถึงจิตวิทยา ตัวอย่างเช่น ก่อสร้างโบราณสถาน วิหาร หรืออุโบสถ บรรพบุรุษของเราประดิษฐ์ให้ได้ผลไม่เฉพาะแต่ในความงามอย่างเดียว วิหารหรืออุโบสถที่ก่อสร้างโดยถูกต้องตามแบบแผนแท้ ยังชักจูงใจผู้ที่มาเห็นให้มีดวงจิตอันผ่องแผ้ว บังเกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา หรือบังเกิดความคิดอันดีงามขึ้นได้ทันทีที่ได้เห็น…

ศิลปะ คือ งานที่เกิดจากความสามารถและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นงานที่ต้องใช้ฝีมือและทักษะที่ชำนาญในการสร้าง เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติหรืออิงกับธรรมชาติ เพื่อให้เกิดความงาม ความดี และเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อตัวผู้สร้าง ผู้ชม และสังคม

2.1.5 คุณค่าทางด้านคติความเชื่อทางศาสนาและขนบนิยม

งานประติมากรรมปูนปั้นเป็นการสื่อสารของช่างเพื่อถ่ายทอดคติความเชื่อทางศาสนาผ่านทางภาพและสัญลักษณ์ที่ประดับอาคารด้วยงานปูนปั้น นพวัฒน์ สมพื้น (2540: 55-56) กล่าวว่า ช่างปูนปั้นปั้นปูนเป็นภาพเล่าเรื่องชาดกหรือประวัติของพระศาสนาให้คนที่พบเห็นได้เกิดความเข้าใจ เกิดความรู้เรื่องโดยเล่าเรื่องด้วยภาพช่วยให้คนที่อ่านหนังสือไม่ออกได้เข้าใจ ในสมัยก่อนการสร้างศาสนาสถานใช้การบรรจุ ประดับตกแต่งงานศิลปกรรมในศาสนสถานนั้นๆเพื่อสร้างแรงจูงใจทางสิ่งแวดล้อม ความสะดวกสบาย และความประณีตวิจิตรบรรจงเพื่อสร้างความนิยมแก่ศาสนิกชน รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2551: 38-39) กล่าวว่า …ศิลปะในอดีตของดินแดนไทยส่วนใหญ่สร้างขึ้นเนื่องในศาสนา ทั้งศาสนาพุทธและพราหมณ์ ดังนั้นความเชื่อศาสนาจึงเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งที่กำหนดแนวทางให้งานศิลปกรรมไปในทิศทางต่างๆ…

ด้านขนบในการฝึกหัดและสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ช่างทุกคนต้องผ่านการตำปูนเพื่อฝึกความขยันอดทน เป็นคนช่างสังเกต สำหรับการฝึกฝนเป็นช่าง จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2537: 138) อภิปรายถึงคุณค่าด้านคติความเชื่อและขนบนิยมว่างานปูนปั้นเป็นการช่างและศิลปกรรมที่เป็นสมบัติของเมืองเพชรบุรี โดยชาวเมืองเพชรบุรีมีคติความเชื่อในการสร้างงานปูนปั้นประดับตกแต่งศาสนสถานประเภทต่างๆเนื่องด้วยบุญกริยา และชาวเมืองเพชรบุรีจะให้ความสำคัญและยกย่องงานปูนปั้น และช่างปั้นปูนมากกว่าช่างศิลปะประเภทอื่นๆ

2.2 ทฤษฎีคุณวิทยา

ทฤษฎีคุณวิทยา หมายถึง ลักษณะที่พึงประสงค์ของการกระทำหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เป็นอุดมคติในด้านความดี ความจริง ความงามและความบริสุทธิ์ทางจิตใจ สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 67) กล่าวว่า …คุณค่าเป็นนามธรรมเกิดจากการประเมินไม่ใช่การวัด โดยผู้ประเมินต้องเป็นคนอื่นไม่ใช่ตัวผู้กระทำเอง ดังนั้นคุณค่าจึงเป็นสิ่งที่คนอื่นมอบแก่คนนั้นโดยความสมัครใจและเป็นมติของคนส่วนใหญ่…

สุเชาวน์ พลอยชุม (2538: 122) กล่าวเสริมว่า …คุณค่าเป็นสิ่งจำเป็นเพราะเป็นเรื่องของอุดมคติหรือสิ่งสูงสุดของชีวิต คุณค่าช่วยให้มนุษย์ก้าวหน้าไปสู่เป้าหมายของชีวิต ช่วยให้มนุษย์ประสบกับความเป็นจริงของตนเองและความเจริญก้าวหน้าของตนเอง… คุณค่าของอุดมคติดังกล่าวจะยิ่งเข้มข้นขึ้นหากเราได้สัมผัสอย่างใกล้ชิดหรือว่าได้เข้าใจอย่างถ่องแท้

คุณค่ามี 2 ประเภทคือ

1. คุณค่านอกตัว (Extrinsic Value) สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 68) อภิปรายว่า …เป็นคุณค่าที่อยู่นอกตัว สิ่งหรือการกระทำที่ไม่มีคุณค่าในตัวของมันเองหากแต่เป็นวิถีที่นำไปสู่จุดหมาย คุณค่านอกตัวจะเกิดขึ้นตามจุดหมายที่ผู้กระทำปรารถนาและเมื่อผู้กระทำลงมือปฏิบัติไปสู่จุดหมายนั้น…

2. คุณค่าในตัว (Intrinsic Value) สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 68) นิยามว่าคือ …เป้าหมายของสิ่งหรือการกระทำนั้นอยู่ในตัวเอง เป็นอุดมคติ สมบูรณ์ในตัวเอง… ทั้งนี้สุเชาวน์ พลอยชุม (2538: 127) กล่าวถึงคุณค่าในตัวว่า คือ …คุณค่าภายใน ซึ่งคือความจริง ความดีและความงาม…

เขียน ยิ้มศิริ (2549: 32, 35) อภิปรายถึงคุณค่าภายในว่า

> …คุณค่าภายในของศิลปะมีจุดมุ่งหมายไปสู่ความดีและความงาม ทั้งความดีและความงามเป็นของคู่กันรวมอยู่ในความหมายอันสำคัญยิ่งใหญ่คือ ‘มนุษยธรรม’ ส่วนคุณค่าภายนอกของศิลปะจะแตกต่างกันออกไปโดยอิทธิพลและสิ่งแวดล้อมหลายด้านของแต่ละสังคม คุณค่าของศิลปะจึงช่วยพัฒนามนุษย์ให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ด้วยคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ หรือ ความงาม และคุณค่าทางจริยศาสตร์ หรือ ความดี…

2.2.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ความหมายและความสำคัญของสุนทรียศาสตร์

เขียน ยิ้มศิริ (2549: 46) กล่าวว่า…ความรู้ค่าของความงามคือ สุนทรียะ เป็นสิ่งจำเป็นต่อชีวิต ต่อใจของคนทุกวันนี้ คนเรามีความเป็นอยู่อย่างเครื่องจักรขึ้นทุกทีๆ ความรู้ทางจิตวิญญาณขาดหายไปมาก…

สุนทรียศาสตร์ คือศาสตร์ที่กล่าวถึงคุณค่าของความงาม เป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาคุณค่า เพราะเป็นความพยายามของมนุษย์ที่จะหาคำตอบว่า ความงาม คืออะไร ความงามดังกล่าวคือคุณค่าและความงามของศิลปะ

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานฉบับพ.ศ.2542 (2546: 1205) นิยามคำว่าสุนทรียศาสตร์ว่า

> …เกี่ยวเนื่องกับคำว่า สุนทร ที่แปลว่า งาม ดี ไพเราะ…สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ปรัชญาสาขาหนึ่งว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งามในธรรมชาติ หรืองานศิลปะ ส่วนคำว่า สุนทรียภาพนั้นแปลว่า ความงามในธรรมชาติ หรือความงามของงานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายของการศึกษาสุนทรียศาสตร์…

เครือจิต ศรีบุญนาค (2542: 3) กล่าวว่า …จุดมุ่งหมายของสุนทรียศาสตร์ คือความพยายามยกระดับการสร้างสรรค์และความสนใจในศิลปะให้เป็นพฤติกรรมที่เต็มไปด้วยปัญญา…

ศิลป์ พีระศรี (2546: 65, 67-68) กล่าวถึง ความสำคัญของศิลปะและสุนทรียะไว้ว่า

> …มนุษย์นั้นประกอบเป็นตนขึ้นได้ก็ด้วยมีร่างกายและใจ ร่างกายอาศัยสิ่งมีรูปร่างเป็นเครื่องหล่อเลี้ยง ส่วนใจก็มีอาหารของใจเป็นเครื่องบำรุงเลี้ยงได้แก่ ศาสนา ความรู้อย่างทั่วไป และศิลป ว่าโดยเฉพาะศาสนาถ้าขาดความรู้ก็ก่อให้เกิดคติความเชื่อที่งมงาย เป็นไปตรงข้ามกับคติธรรมที่สูงไม่ว่าคติอะไร ความรู้ถ้าขาดสิ่งซึ่งค้ำจุนจิตใจก็ก่อให้เกิดความเชื่อทางวัตถุธรรมว่ามีและเป็นที่สุดเพียงนั้น (โลกายัต) สะพานซึ่งเชื่อมคติความเชื่อทางวัตถุนี้กับทางจิตใจให้ติดต่อถึงกันก็ได้แก่ศิลป เพราะผู้ใดเข้าใจและรู้คุณค่าของศิลปแล้ว ผู้นั้นก็เข้าถึงสิ่งซึ่งเป็นอนันตะคือ พรหม สามารถรู้ได้อย่างแน่แก่ใจ ซึ่งความสุขที่แท้จริง (นิรามิสสุข)…เพราะศิลปะเกิดขึ้นจากศาสนา ศรัทธา ความรัก ความเมตตา และความงามของธรรมชาติที่ประสานขึ้นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างมีเอกภาพ…

ศิลปะจรรโลงชีวิตให้งดงาม การศึกษาและอบรมด้านสุนทรียภาพจะยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้รู้ค่าแห่งสิ่งที่งาม นำมาซึ่งความสุข ยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้สมบูรณ์สูงเหนือสัตว์ทั้งหลาย คำกล่าวของศิลป์ พีระศรีสอดคล้องกับคำกล่าวของเครือจิต ศรีบุญนาค (2542: 6) เรื่องความสำคัญของสุนทรียศาสตร์ที่มีต่อมนุษย์ว่า

> …ความเป็นมนุษย์ที่แท้จริงมิใช่มีเพียงร่างกายอย่างเดียว จิตใจก็ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่ง การสร้างสิ่งต่างๆเพื่อตอบสนองความสะดวกสบายทางร่างกายอย่างเดียวจึงไม่เพียงพอ ในหลักปรัชญาถือว่าความเป็นมนุษย์ที่แท้จริงต้องรู้จักคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ซึ่งหมายถึง คุณค่าทางพฤติกรรมคือ ความดี ความงามและความเป็นผู้รู้ มีเหตุผลหรือสติปัญญา …มนุษย์ทุกคนไม่ว่าจะเป็นผู้มีการศึกษาสูงหรือประชาชนคนระดับธรรมดาก็จำเป็นต้องมีการพัฒนาค่านิยมทางความรู้สึกต่อความงามที่ตนสนใจ ให้สอดคล้องกับสิ่งที่สังคมที่อาศัยอยู่ยึดถือปฏิบัติกันหรือให้เป็นไปตามทัศนะของมวลมนุษยชาติ ความรู้สึกต่อความงามจึงเป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนขาดไม่ได้ตราบที่ยังมีชีวิตจิตใจอยู่…

น. ณ ปากน้ำ (2540ก: 18-19, 44) กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เกี่ยวพันกับศิลปกรรมชั้นสูงและเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวพันกับการพัฒนาในจิตใจของมนุษย์โดยเฉพาะ มนุษย์ศึกษาสุนทรียศาสตร์เพื่อให้เป็นอารยชนผู้เจริญ เพื่อให้เกิดประโยชน์และความผาสุขในวิญญาณของมนุษย์เอง คำว่า “สุนทรียศาสตร์” บัญญัติขึ้นโดยท่านเจ้าคุณอนุมานราชธนสำหรับเป็นคำแปล Aesthetic ซึ่งเป็นคำในภาษาอังกฤษที่ยืมมาจากภาษากรีกโบราณ แปลความหมายกว้างๆว่า ศาสตร์ที่เกี่ยวกับความงาม ซึ่งเป็นความงามสูงสุดในศิลปะแม่บท 5 แขนงหรือเบญจศิลปะที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอันประณีตแก่มนุษย์ เบญจศิลปะคือ คีตกรรม วรรณกรรม จิตรกรรม ปฏิมากรรม และสถาปัตยกรรม

1) ทฤษฎีแห่งความงาม

ทฤษฎีแห่งความงามกำหนดขึ้นโดยปราชญ์ทางตะวันตกและปราชญ์ของทางตะวันออก ในทางตะวันตกทฤษฎีแห่งความงามจะแบ่งตามยุคและสมัยต่างๆคือ ทฤษฎีวัตถุวิสัย ทฤษฎีจิตวิสัย ทฤษฎีภาวะสัมพันธ์ และทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ โดยประเสริฐ ศีลรัตนา (2542: 21-24) อภิปรายถึงทฤษฎีทั้ง 4 ไว้ดังนี้

> …1. ทฤษฎีวัตถุวิสัย กล่าวถึงความงามว่าเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่ในเนื้อของวัตถุและติดมากับวัตถุ เป็นสิ่งที่มีความงามในตัวมันเองตลอดไป เพราะถ้าวัตถุงามแล้วบุคคลจึงจะสนใจในวัตถุนั้น

2. ทฤษฎีจิตวิสัย กล่าวว่า ความงามไม่ใช่คุณสมบัติของวัตถุ คุณสมบัติเป็นเพียงเงื่อนไขของคุณค่าทางความงามเท่านั้น ไม่ใช่เป็นตัวคุณค่าหรือตัวความงามโดยตรง คุณสมบัติในตัววัตถุกลายเป็นความงามขึ้นมาเพราะเกิดจากความสัมพันธ์ในตัวบุคคลที่เกิดความประทับใจต่อคุณสมบัตินั้น ค่าความงามจึงเกิดขึ้น

3. ทฤษฎีภาวะสัมพันธ์ เห็นด้วยว่าความงามเป็นภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุและบุคคล แต่ก็กล่าวแย้งทฤษฎีจิตวิสัยว่าการวินิจฉัยความงามที่ได้มาตรฐานจริงๆต้องใช้ปัญญาและเหตุผลประกอบด้วย หลักเกณฑ์ที่ใช้ประกอบคือหลักเกณฑ์เชิงวัตถุวิสัย

4. ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ เห็นว่าคุณค่าทางสุนทรียะนั้นเกิดจากกระบวนการหาคุณค่า ตัวบุคคลและวัตถุนั้นคือรากฐานที่รองรับคุณค่า คุณค่าทางสุนทรียะคือสิ่งที่มีอยู่กับตัววัตถุ โดยที่บุคคลจะต้องมีความรู้และความสามารถด้วยทั้งด้านอารมณ์ การมองเห็น ประสบการณ์ตลอดจนถึงความสัมพันธ์กับวัตถุนั้นอย่างถูกต้องเพื่อที่จะตีคุณค่าในวัตถุนั้นได้…

ศรีนิวาสัน (Srinivasan) (2545: 30) กล่าวถึงทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ว่าเป็นทฤษฎีที่มีเหตุผลมากที่สุดเพราะใช้การพิจารณาการหาคุณค่าจากทุกแง่มุมอย่างยุติธรรมและใช้กระบวนการหาคุณค่าอย่างละเอียดถี่ถ้วน ศรีนิวาสัน (Srinivasan) (2545: 30-35) อภิปรายว่าคุณค่าทางสุนทรียะคืออุบัติการณ์ใหม่จากกระบวนการดังกล่าว โดยสาระสำคัญในกระบวนการดังกล่าวคือ

…1. คุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามนั้น เป็นผลที่เกิดจากกระบวนการหาคุณค่า มิใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่ก่อนที่จะมีกระบวนการดังกล่าว วัตถุได้ชื่อว่าสวยงามก็เพราะเราให้ความสนใจมันตามความต้องการทางสุนทรียะของเรา โดยอาศัยหลักเกณฑ์บางประการอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปเป็นเครื่องตัดสิน ฉะนั้นคุณค่าสุนทรียะจึงเป็นผลิตผลหรือสิ่งที่เกิดขึ้นจากการตีคุณค่าของเรา หรือว่าจากความรู้ค่าของตัวกัตตา และตัวคุณค่าก็มิได้เป็นต้นเหตุให้เกิดมีการตีคุณค่า หรือก่อให้เกิดมีความรู้ค่าขึ้นด้วย

2. คุณค่าทางสุนทรียะมิใช่สิ่งเดียวกันกับสิ่งที่เรารับรู้ซึ่งมีอยู่ขณะนั้น เพราะสิ่งนั้นมันก็มีอยู่ตามธรรมชาติของมัน คุณค่าเกิดจากความรู้จักคุณค่าของตัวเรา

วัตถุนั้นกลายเป็นสิ่งที่มีคุณค่าขึ้นมาก็ต่อเมื่อเรารู้จักคุณค่าของตัววัตถุตามระดับความพอใจทางสุนทรียะของเราโดยสอดคล้องกับหลักเกณฑ์บางประการที่เรากำหนดไว้เป็นมาตรฐานในการตัดสินชี้ขาด คุณค่าทางสุนทรียะจึงอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ตามความเปลี่ยนแปลงของหลักเกณฑ์ที่ใช้เป็นมาตรฐานในการตีคุณค่าและตามความเปลี่ยนแปลงของบุคคลที่เป็นผู้ให้คุณค่ามาตรฐานแต่ตัววัตถุนั้นคงอยู่ตามเดิมไม่เปลี่ยนแปลง

3. การตัดสินทางข้อเท็จจริงจะแตกต่างจากการตัดสินทางคุณค่าการตัดสินทางสุนทรียะนั้นเราจะข้ามการรับรู้ขั้นที่หนึ่งซึ่งเป็นการรับรู้ข้อเท็จจริงเฉยๆ ขึ้นไปหาการรับรู้ขั้นที่สอง ซึ่งคือการให้คุณค่าหรือตีคุณค่าข้อเท็จจริงนั้นตามหลักเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์ที่เรายอมรับและมีอยู่การตัดสินทางสุนทรียะเกี่ยวเนื่องกับการแสดงปฏิกริยาของตัววัตถุและปฏิกริยาทางอารมณ์ที่มีต่อวัตถุนั้น

4. ดังนั้นคุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามจึงมิใช่เป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยแต่อย่างใดอย่างหนึ่งโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นทั้งสองอย่าง เพราะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากกระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อน และประกอบไปด้วยองค์ประกอบทั้งที่เป็นจิตวิสัยและวัตถุวิสัย…

กล่าวคือการรับรู้ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับตัววัตถุเป็นสิ่งสำคัญเท่ากับตัวบุคคลที่ตีคุณค่าทางสุนทรียะ ตัวบุคคลดังกล่าวจำเป็นต้องได้รับการศึกษาอบรมว่าอะไรคือคุณค่าและความงามอย่างเป็นกระบวนการที่ถูกต้องเพื่อที่จะสามารถสร้างและพัฒนากระบวนการของการตีคุณค่าทางสุนทรียะได้ด้วยตนเอง

ศิลปะเกิดจากญาณทัศนะ (Intuition) เบเนเด็ตโต้ โครเช่ (Benedetto Croce) (1975: 536-543) กล่าวว่าการสร้างงานศิลปะเกิดจากการสั่งสมความรู้ที่มาจากจินตนาการ (Imagination) และเป็นการสะสมส่วนบุคคล (Individual) มิใช่เกิดจากความรู้ในเชิงตรรกะ (Intellectual) ที่เป็นความรู้สากลทั่วไป การสร้างงานศิลปะเป็นกิจกรรมทางจิตวิญญาณ เกิดจากความทรงจำที่สั่งสมอยู่ในจิตสำนึก (Conciousness) จากรอยประทับต่างๆ (Impression) โดยศิลปินแสดงความทรงจำและความรู้สึกในใจผ่านทางเส้น สี รูปทรง เพื่อสร้างสุนทรียะทางจิตวิญญาณขึ้น การแสดงงานศิลปะจึง

มิใช่เป็นแค่เพียงการแสดงวัตถุทางกายภาพ (Expression in Physical Material) เท่านั้นแต่ต้องเป็นการแสดงออกตามการรับรู้ในจินตนาการหรือจินตภาพของศิลปินด้วย (Expression in Image)

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับคำกล่าวของปราชญ์ทางด้านทัศนะศิลป์ของไทยที่กล่าวถึงลักษณะของงานศิลปะและงานช่างไทยเป็นความงามตามคติทางพุทธศาสนา วิทย์ พิณคันเงิน (2503: 5) อภิปรายถึงลักษณะของศิลปกรรมไทยว่าเป็นศิลปอุดมคติ หมายถึงเรื่องราวที่แตกต่างไปจากธรรมชาติในโลก และหนักไปทางทิพย์สวรรค์ เป็นศิลปที่มีแบบอย่างแห่งความคิดคำนึงโดยเฉพาะ ดังนั้นจึงต่างออกไปจากความเป็นจริง… วิทย์ พิณคันเงิน (2509: 2) กล่าวเสริมว่าในสมัยก่อนศิลปะเป็นสิ่งเนรมิตรสร้างสรรค์ ไม่ค่อยยกย่องตัวศิลปิน แต่กลับยกย่องงานของศิลปินและถือว่าเป็นสิ่งที่เหนือจากชนชั้นสามัญ ทั้งนี้ นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2552: 78-79, 112) อธิบายว่าความจริงดังกล่าวเป็นความจริงในโลกระดับโลกุตระ คือการมองลึกเข้าไปสู่อาการของธาตุ ซึ่งเป็นความจริงทางนามธรรม ไม่ใช่ความจริงทางวัตถุวิสัยที่ใช้อายตนะทั้ง 5 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย เข้าไปสัมผัส ความจริงทางนามธรรมนี้เป็นเป็นความจริงเชิงอุดมคติที่ยังผูกพันอยู่กับเรื่องของการหลุดพ้นทางจิต การได้ไปเกิดในแผ่นดินพระศรีอาริยเมตไตย์ การได้เข้าถึงนิพพานอันเป็นอุดมคติทางพุทธศาสนา เพราะว่าช่างไทยเขียนหรือปั้นความจริงที่ใจสัมผัส

ความกลมเกลียวระหว่างจิตใจของเราหรือช่างกับวัตถุหรืองานช่างที่ได้รับการสร้างสรรค์นี้คือลักษณะของการสร้างงานช่างศิลปะไทยแบบโบราณที่ช่างจะต้องฝึกฝน ศึกษาลวดลาย ตลอดจนองค์ความรู้ต่างๆ จนซึมซับเข้าไปในจิตใจของตนก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาใหม่ ดังที่จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (2547: 215) ได้วิเคราะห์วิธีการให้คุณค่าเชิงสุนทรียภาพแก่ศิลปกรรมไทยแบบโบราณของอาจารย์ศิลป์ พีระศรีไว้ว่า…คุณค่าของศิลปะ[ไทย]ไม่ผูกติดกับอายุ รูปแบบมาตรฐาน หรือความสำคัญของเรื่องอย่างแน่นอนตายตัว หากแต่อยู่ที่การถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากจิตใจออกมาเป็นผลงานด้วยฝีมืออันยอดเยี่ยมของศิลปินหรือช่างนิรนามในอดีต… จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (2547: 215) กล่าวว่าอาจารย์ศิลป์ พีระศรีให้น้ำหนักต่อการแสดงออกส่วนตัวของช่าง สูง… ทั้งนี้กระบวนการสร้างสรรค์งานของช่างไทยโบราณจะต้องผ่านการฝึกฝน การเขียนลายอย่างจัดเจนเป็นลวดลายที่เกิดจากการประดิษฐ์ธรรมชาติให้งดงามขึ้นกว่าเดิมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของช่างเอง

สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2506: 4) กล่าวถึงคุณสมบัติที่ดีของช่างไทยที่ต้องผ่านการดูมาก รู้มาก ศึกษามาก และฝึกฝนมากจึงจะสร้างลวดลายผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ของตนไว้ว่า

> …(1) ช่างคนใดที่ทำแต่การถ่ายถอนแล้วจะลือชื่อไม่ได้ คนที่เขาลือนั้น เปรียบว่าเขากินแบบที่ทำแล้วเข้าไป จนตกออกมาเป็นเหื่อนั่นจึงลือ
>
> (2) เดาน้อยที่สุด คือต้องดูของจริงในบ้านเรา ถ้าไม่เช่นนั้นก็หลง
>
> (3) ต้องเห็นมากกับทั้งสังเกตจำด้วย จึงจะเป็นเครื่องเรืองปัญญา ถ้าได้เห็นน้อยหรือไม่จำก็ไม่ช่วยตัวได้…

งานช่างไทยเน้นการประดิษฐ์ธรรมชาติให้งดงามขึ้นและจะไม่ลอกเลียนธรรมชาติมาโดยตรง ช่างที่ต้องซึมซับลวดลายไทยจากผลงานชั้นครูรุ่นก่อนตน ต้องฝึกฝนจนจัดเจนแล้วจึงค่อยถ่ายทอดเป็นภาษาจิตใจของตนเอง น. ณ ปากน้ำ หรือประยูร อุลุชาฎะ (2550: 103, 121, 123) กล่าวถึงสุนทรียะของศิลปะไทยโดยใช้ช่างเขียนหรือช่างจิตรกรรมซึ่งเป็นแม่บทของวิชาช่างทั้งปวงในเมืองไทยว่า

> …ภาพในศิลปะไทยที่แท้จริงนั้นจะต้องประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ มิใช่ลอกเลียนธรรมชาติ ผู้สรรค์สร้างงานศิลปะไทยจะพยายามประดิษฐ์ธรรมชาติให้งดงามดีขึ้นกว่าเดิมโดยการจัดธรรมชาติให้เป็นสัญลักษณ์และจัดระเบียบใหม่…ทั้งนี้เพราะชาวตะวันออกมองเห็นโลกในแง่เป็นอนิจจังไม่เที่ยงแท้…

ช่างไทยจะต้องฝึกหัดจนสามารถจดจำลวดลายทุกลายได้และใช้ลวดลายเหล่านั้นเป็นแรงดลใจให้ผสมลวดลวดลายต่างๆได้อย่างสวยงาม คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ (2525: 5) กล่าวว่าการเรียนศิลปะไทยไม่เพียงทำได้อย่างเดียว ยังต้องจำได้อีกด้วย แต่เป็นการจำไว้เพราะเป็นรากฐานดลใจคิดเท่านั้น มิได้ประสงค์จะให้จำไว้เพื่อลอกแบบไปใช้อย่างเดียว… ลายและภาพในศิลปะไทยประกอบด้วย กนก นารี กระบี่ และคชะ เมื่อหัดเขียนตัวกนกก็ต้องหัดผูกลายให้ได้ การผูกลายหมายถึงความสามารถที่จะเขียนได้ทุกขนาด ทุกทิศทางไม่ว่าจะหันยอดกนกไปทางใด หมวดนารีรวมถึงภาพคนต่างๆ

ปราชญ์ในทางตะวันออกได้กล่าวถึงการตีคุณค่าของความงามจะเพิ่มความสำคัญทางจิตวิญญาณหรือความงามภายในของจิตใจและความงามของธรรมชาติสืบเนื่องจากความเชื่อในองค์รวมของสรรพสิ่งในกระบวนการสร้างและตีค่าของความงามด้วย ความงามทางตะวันออกจะอิงกับความจริงอันสูงสุดเสมอ ศิลป์ พีระศรี (2546: 67) กล่าวว่า การศึกษาสุนทรียะและศิลปะนำสู่

พุทธิปัญญาที่หลอมรวมจากศาสนา ความศรัทธา ความรัก ความเมตตาและความงดงามของธรรมชาติ การศึกษาอบรมทางสุนทรียะ (Aesthetic Education) มีความจำเป็นและต้องเริ่มตั้งแต่อายุยังน้อย เพื่อปลูกฝังจิตใจให้รู้จักรักความงาม ความไพเราะมาตั้งแต่เล็ก เขมานันทะ (2546: 58-59) กล่าวว่าความงามจะไร้ความหมายถ้าเราไม่เชื่อมโยงปรากฏการณ์ภายนอกกับชีวิต มนุษย์ต้องใช้จิตซึ่งสังเกตเห็นที่เป็นอันเดียวกับสิ่งเหล่านั้น แล้วความงามจะเกิดขึ้นเมื่อจิตเข้าไปกลมกลืน สัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสิ่งนั้น เทพศิริ สุขโสภา (2518: ค) กล่าวว่าในการสร้างสรรค์งานศิลปะและการตีคุณค่าของงานจะต้องเน้นผู้เรียนให้ประจักษ์ในด้านความรู้สึกไม่ใช่แต่เพียงความรู้ ต้องส่งเสริมพัฒนาการทางรสนิยม การเรียนรู้จากธรรมชาติเพื่อให้เป็นพื้นฐานของจินตนาการที่จะคิดฝันสร้างงานที่วิจิตรและมีคุณค่าต่อๆไป ศิลปินเติมเต็มชีวิตและผลงานของตนด้วยจินตนาการแห่งความรู้และความหมาย ด้วยความจำและความสามารถในการสร้างใหม่อย่างไม่จบสิ้น เจตนา นาควัชระ (2549: 249) กล่าวถึงพลังของศิลปะและสุนทรียศาสตร์ตามคำกล่าวของนักปราชญ์เยอรมัน ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ว่า

> …ศิลปะจะช่วยหล่อหลอมบุคลิกภาพของบุคคลให้ดำรงชีวิตอยู่ในสังคมอารยะด้วยความผาสุก…ชิลเลอร์ วางศิลปะไว้ ณ จุดกึ่งกลางของชีวิตมนุษย์ในส่วนหนึ่ง มนุษย์เป็นส่วนผลผลิตของธรรมชาติก็ย่อมจะต้องเดินตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติไปอย่างเลี่ยงได้ ในอีกส่วนหนึ่ง มนุษย์เป็นสัตว์ประเสริฐ เป็นผู้มีปัญญาซึ่งย่อมจะใช้เหตุผลในการกำกับตัวเองให้อยู่ในศีลธรรมอันดี ระหว่างวิถีชีวิตของธรรมชาติกับวิถีชีวิตที่กอรปด้วยเหตุผลและปัญญา ศิลปะคือทางสายกลางที่หลอมรวมศักยภาพของทั้งสองฝ่าย…

ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) และเจตนา นาควัชระ กล่าวถึงความสำคัญของสุนทรียศาสตร์และศิลปะในฐานะแกนหลักของการศึกษา โดยสุนทรียศึกษาของมนุษย์ควรจะเริ่มตั้งแต่เยาว์วัย โดยแทรกอยู่ในวิถีชีวิตเพราะสุนทรียศาสตร์ตามความหมายของเจตนา นาควัชระนั้นเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิต ทั้งในระดับของการฝึกฝนทักษะทางศิลปะที่หลากหลายเพื่อส่องและเสริมทางให้แก่กัน และในระดับของการสร้างวิสัยทัศน์อันกว้างไกลและความเข้าใจอันลึกซึ้งของผู้รับการอบรมว่าศักยภาพของศิลปะนั้นสร้างชุมชนและสังคมที่กอรปด้วยจิตวิญญาณ ความงามและพลังสร้างสรรค์ทางปัญญา

2) การรับรู้ความหมายของความงาม

การรับรู้ความงามหรือสุนทรียภาพเป็นค่านิยมทางอัตนัย เอกชัย สุนทรพงศ์ (2529: 3) กล่าวว่าความงามมี 2 ขั้นใหญ่ๆ คือ 1) ความงามขั้นธรรมดาสามัญ เกิดจากเราไปสัมผัสกับสิ่งของที่เราชอบ เราพึงพอใจตามธรรมดาทั่วไป และ 2) ความงามขั้นสุดยอด เกิดจากจิตเราถูกเร้าอารมณ์ด้วยสิ่งที่เรามีความสันทัดในเรื่องนั้นๆอยู่ก่อน แล้วเกิดชอบพึงพอใจ ให้ความชื่นชอบตลอดชีวิต ความงามที่จะเกิดขึ้นจากจิตต้องมีพื้นฐาน 3 อย่างคือ ส่วนสัดดี มีความชัดเจนหรือบริสุทธิ์ และมีความเป็นเอกภาพ ทั้งนี้คำว่าเอกภาพนี้หมายถึงทุกองค์ประกอบในสิ่งนั้นๆ ส่งเสริมกันเองไม่แตกแยกกันหรือแข่งขันกันเอง

ผ่อง เซ่งกิ่ง (สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2555) กล่าวถึงจิตกับการรับรู้ความงามว่า

> …จิตมี 2 ระดับ จิตที่มีสติครองซึ่งเป็นจิตระดับธรรมดา ที่กำหนดตัวมนุษย์ให้ดำเนินชีวิตประจำวันธรรมดา สติเหนือกว่าธรรมดา เรียกว่ามหาสติหรือสติสัมปชัญญะ เป็นความรู้สึกตัวที่เข้าถึงคุณค่าแท้ของสิ่งต่างๆ เป็นคุณค่าที่แท้ของชีวิตและมนุษย์ การเจริญสติคือการภาวนา ทำได้ถึงการเกิดสติสัมปชัญญะ สติกลายเป็นปัญญา สติปัญญาจึงเป็นสติที่ฝึกฝนแล้ว สติระดับสัมปชัญญะเข้าถึงความงามได้อย่างลึกซึ้งที่สุดเพราะเข้าถึงความงามของสิ่งต่างๆได้อย่างแจ่มแจ้งบริสุทธิ์…

ความงามกับสิ่งที่งามนั้นแตกต่างกัน ดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อเรื่องทฤษฎีแห่งความงามว่า ความงามเป็นภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุและบุคคล โดยตัวบุคคลจะต้องใช้กระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อน สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 80-81) กล่าวว่าความงามมีธรรมชาติที่แตกต่างจากสิ่งที่งาม ความงามเป็นทั้งจิตวิสัยและวัตถุวิสัยเพราะที่ตั้งของความงามแยกจากจิตและแยกจากวัตถุไม่ได้ กล่าวคือ ความงามมีปรากฏอยู่ทั้งในสิ่งแวดล้อมและในจิตใจของมนุษย์ สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 80) นิยามว่า ความงาม คือความสัมพันธ์ที่กลมกลืนระหว่างสองสิ่ง คือวัตถุภายนอกและจิตมนุษย์ ความงามกับสิ่งที่งามจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างแยกกันไม่ออก

บุณย์ นิลเกษ (2525: 47) เห็นพ้องกับสุเมธ เมธาวิทยกูลว่าความงามคือสภาวะที่สอดคล้องกลมเกลียวกันระหว่างจิตใจของเราและวัตถุภายนอก สภาวะความงามดังกล่าวเป็นประกายของมโนธรรมทางสร้างสรรค์ที่เข้าถึงสภาวะที่แท้จริงของสรรพวัตถุทั้งหลาย

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538: 6) กล่าวเสริมว่าความงามคือความสัมพันธ์ของจิตกับวัตถุ กล่าวคือ ความงามคือเรื่องของจิตใจส่วนสิ่งที่งามเป็นเรื่องของวัตถุ ดังนั้นเมื่อวัตถุสมบูรณ์ด้วยองค์ประกอบของศิลปะย่อมมีพลังที่สามารถสะเทือนจิตใจให้หวั่นไหวได้

น. ณ ปากน้ำ (2540: 154) กล่าวถึงความสะเทือนใจนี้ว่าเป็นความสะเทือนใจในด้านสูงอย่างที่อธิบายไม่ได้ ไม่ใช่การสะเทือนใจอย่างปกติ เช่น ดีใจ เสียใจ หรือตกใจต่ออุบัติการณ์ประจำวัน แต่เป็นการสะเทือนใจโดยที่มีศิลปะเป็นเครื่องชักนำ การสะเทือนใจที่เรากระทบศิลปะนี้จะแทรกซึมเข้าไปในจิตวิญญาณเราอย่างไม่รุนแรงแต่ลึกซึ้งและฝังแน่นนานกว่า

ความงามในศิลปกรรมไทยประกอบด้วย ความงามระดับผัสสะและความงามระหว่างเพ่งพินิจ ความงามระดับเพ่งพินิจเป็นระดับที่ลึกซึ้งของงานศิลปะของไทย ดังที่ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547: 50) กล่าวว่า

> …ความงามหรือสุนทรียภาพในระดับเพ่งพินิจ หรือในระดับที่มีกระบวนการคิดทางเหตุผลเรื่องราวเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นความงามระดับปัญญา เป็นการรับรู้หรือประสบการณ์ทางความงามว่าสุนทรียะระดับเพ่งพินิจ (mind contemplation) เป็นการรับรู้ทางสุนทรียะที่ปรุงแต่งสร้างเสริมด้วยกระบวนการคิดเชิงนามธรรมหรือเชิงเหตุผล ไม่เป็นอารมณ์รู้สึกล้วนๆ แต่จะมีกระบวนการวินิจฉัยทางสุนทรียะเกิดขึ้นด้วย เมื่อบุคคลได้รับรู้ความงามทางผัสสะแล้วจะอาศัยจินตภาพ ความคิดเชื่อมโยงหรือความคิดรวบยอดที่ได้จากประสบการณ์สั่งสมมาช่วยสร้างเสริมในลักษณะของการวิเคราะห์ สังเคราะห์ หรือบูรณาการเข้ากับกระบวนการคิดเชิงปัญญาที่เชื่อมโยงถึงคุณค่าความจริง (Truth) และความดี (Goodness) ก่อให้เกิดอารมณ์รู้สึกขานรับทางสุนทรียะที่ลึกซึ้งเป็นความประทับใจกินใจ (mind) และความปีติตราตรึง (spirit) แม้จะไม่อยู่ในภาวะการเผชิญหน้าทางสุนทรียะแล้วก็ตาม…

3) ประสบการณ์ทางสุนทรียะ

รัตนา ตันบุนเต็ก (2530: 36) กล่าวว่า …ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ช่วยให้คนเรามีจิตใจประณีต งดงาม เจริญด้วยวุฒิภาวะ และมีชีวิตที่เต็มบริบูรณ์…

มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2546: 24-25) กล่าวว่า

> …ประสบการณ์หมายถึงการรับรู้ เป็นความรู้ที่เกิดจากมนุษย์ปะทะหรือเผชิญหน้ากับโลกภายนอกแล้วเก็บสั่งสมไว้เป็นความรู้ตามประสิทธิภาพของการรับรู้ โดยต้องเป็นความรู้ที่เกิดจากการรับรู้โดยตรงเท่านั้น เป็นความรู้ความชำนาญที่ได้จากการฝึกปฏิบัติ การได้เห็น ได้สัมผัสกับสิ่งหรือปรากฏการณ์นั้นโดยตรง…

คำว่าสุนทรียะ แปลว่าสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความงาม เป็นความรู้รูปแบบหนึ่ง เรียกว่าความรู้ทางอารมณ์รู้สึก ดังนั้นประสบการณ์สุนทรียะจึงหมายถึงการรับรู้ค่าความงาม หรือสุนทรียภาพแล้วสั่งสมเป็นความรู้ทางอารมณ์ ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับรสนิยมและความงาม

อารี สุทธิพันธุ์ (2551: 28) กล่าวถึงส่วนประกอบของประสบการณ์ทางสุนทรียะว่าประกอบด้วย 3 ส่วนคือ

> …1) ส่วนที่เป็นตัวสุนทรียะซึ่งได้แก่วัตถุ สิ่งของต่างๆทั้งที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติ 2) ส่วนที่เป็นความรู้สึกสุนทรียะ คือความรู้สึกตอบสนองของเราหลังจากที่เราได้รับประสบการณ์สุนทรียะแล้ว และ 3) ส่วนที่เป็นความคิดสุนทรียะ คือส่วนที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่ได้รับความรู้สึกและประสบการณ์สุนทรียะแล้วสามารถสร้างความคิดแล้วสรุปว่าสิ่งที่ได้รับมานั้นให้แนวคิด ปรัชญา ประวัติศาสตร์และสำนึกอะไรบ้าง…

สุนทรียภาพของงานศิลปกรรมไทยพัฒนาความอดทน ฝีมือและจิตวิญญาณนำสู่จิตที่ประณีตในการสร้างสรรค์งานของช่าง ซึ่งศิลป์ พีระศรี (2546: 68) อภิปรายว่า…ผู้ที่รู้คุณค่าของศิลปแล้ว ผู้นั้นก็เข้าถึงสิ่งซึ่งเป็นอนันตะคือ พรหม สามารถรู้ได้อย่างแน่แก่ใจ ซึ่งความสุขที่แท้จริง (นิรามิสสุข)…

2.2.3 ทฤษฎีจริยศาสตร์

สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 69) กล่าวว่าทฤษฎีจริยศาสตร์ หมายถึง สิ่งที่พึงกระทำที่เป็นที่พึงปรารถนาของคนทั่วไปและเป็นประเพณีและวัฒนธรรมของกลุ่มสังคมนั้น สอดคล้องกับบุณย์ นิลเกษ (2525: 53-54) ที่นิยามว่า จริยศาสตร์คือศาสตร์แห่งขนบธรรมเนียมหรือความ

ประพฤติที่เกี่ยวข้องกับชีวิตเราโดยทั่วไป จริยศาสตร์กำหนดกฎเกณฑ์ หรือการประเมินคุณค่าของชีวิตตามเงื่อนไขทางพฤติกรรมทั้งทางกายและจิตใจของมนุษย์ และสุเชาวน์ พลอยชุม (2538: 135) กล่าวว่าจริยศาสตร์ คือ การศึกษาความดีสูงสุดอันเป็นจุดหมายปลายทางของชีวิต โดยมาลี ศรีเพชรภูมิ (2533: 108) กล่าวว่าจริยศาสตร์คือศาสตร์ที่กำหนดถึงอุดมการณ์ของชีวิตมนุษย์

บุญมี แท่นแก้ว (2544: 115) อภิปรายถึงขอบเขตเนื้อหาของจริยศาสตร์ว่า เนื้อหาของวิชาจริยศาสตร์แบ่งออกได้เป็น 2 สาขา คือ 1) อภิจริยศาสตร์ ที่ศึกษาเรื่องธรรมชาติของความดี การนิยามความดี ความดีมีจริงหรือไม่ ความดีสูงสุดเป็นอย่างไร และ 2) อุดมคติชีวิต ศึกษาถึงอุดมการณ์อันสูงสุดของชีวิตมนุษย์ ศึกษาว่าอะไรเป็นสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับชีวิตมนุษย์ มนุษย์ควรจะทำอย่างไรจึงจะดีที่สุดและทำให้ชีวิตสมบูรณ์ที่สุด จริยธรรมเป็นเป้าหมายของชีวิต ดังที่ พระเทพวิสุทธิเมธี (พุทธทาสภิกขุ) (2546: 21) กล่าวว่า …เป้าหมายของชีวิต คือสันติสุขส่วนบุคคล เป้าหมายของสังคม คือสันติภาพของสังคม เป้าหมายที่ถึงปรารถนานี้ สำเร็จได้ โดยขึ้นอยู่กับการมีจริยธรรมอย่างถูกต้อง…สันติสุขของบุคคล คือการประพฤติปฏิบัติที่ถูกต้อง…

ส. ศิวรักษ์ (2550: 215) กล่าวถึงจริยธรรมของไทยดั้งเดิมว่า

> …จริยธรรมดั้งเดิมของเราไม่ได้เน้นที่ความสำเร็จในชีวิต ไม่เน้นที่ความมั่งคั่งมั่นคงในทางอัครฐาน หรือความสะดวกสบายชนิดฟุ้งเฟ้อ… จริยธรรมและวัฒนธรรมของบ้านเมืองมีพุทธกระแสเป็นตัวกำหนดหลัก สำหรับคนไทยส่วนใหญ่ที่ถือพุทธ…การสั่งสอนคุณความดีก็ใช้วัฒนธรรมประเพณีและการศึกษาตามบ้าน ตามวัดเป็นแกนที่สำคัญ พ่อแม่สอนลูก ครูบาอาจารย์และพระสงฆ์องคเจ้าสอนศิษย์ โดยพุทธประเพณีต่างๆที่กล่อมเกลาชีวิตตามปฏิทินต่างๆในรอบปี…

เค. เอ็น. ชยติลเลเก (K. N. Jayatilleke) (2537: 12) กล่าวถึงอุดมคติทางจริยศาสตร์ว่า

> …ทางพุทธศาสนาถือว่า ความดีสูงสุดหรืออุดมคติทางจริยศาสตร์นั้นคือเอกภาพแห่งความสุข ความสมบูรณ์ ความรู้แจ้ง และเสรีภาพ สิ่งเหล่านี้เองที่รวมกันเป็นหนึ่งและถือว่าความดีสูงสุดก็คือ สิ่งที่รวมไว้ซึ่งความสุขสุดยอด ความสมบูรณ์ทางศีลธรรม ความรู้แจ้งสิ้นสุด และความ

> เป็นอิสระอย่างสมบูรณ์นั่นเอง อันนี้เป็นเป้าหมายของชีวิตที่จะพึงบรรลุถึงได้ในชีวิตของมนุษย์หรือในโลกนี้…

หลักจริยศาสตร์ในงานศิลปกรรมไทยแบบโบราณเกี่ยวเนื่องกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนา น. ณ ปากน้ำ หรือประยูร อุลุชาฎะ (2550: 64) กล่าวว่า การศึกษาศิลปะไทยของเราจำเป็นต้องศึกษาพุทธศาสนาพร้อมกันไปด้วยเป็นของควบคู่กันเหมือนลิ้นกับฟัน… ญาณวชิระ (2549: 180) กล่าวถึงหลักการทางพุทธศาสนาในการศึกษาศิลปะและสุนทรียะของไทยว่าคือเส้นทางแห่งจริยศาสตร์ไทย งานศิลปไทยจึงมีพันธกิจในการสั่งสอนเพื่อให้คนเป็นคนดี

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวถึงคุณลักษณะของงานช่างและการก่อสร้างโบราณสถานของไทยว่าเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา เพื่อเตือนสติผู้ชมไว้ว่า

> …หลักการด้านการก่อสร้างของภูมิปัญญาพื้นบ้านมีที่มาจากทางศาสนามีเหตุผล เมื่อทำศาลายอดแหลม เพราะได้อิทธิพลจากพม่า รูปทรงจะค่อยๆละยอดเป็นการละกิเลศ ค่อยๆเหลือมรรค 8 แล้วแบ่งเป็นผล 4 มียอดเป็นนิพพาน 1 เป็นโครงสร้างของเขา การสร้างเป็นการลด สละกิเลส หรือการทำกระจังที่วัดพระแก้วเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้า ที่มีเป็นร้อยพันแทนพระพุทธเจ้าที่มีตรัสรู้ในโลก มีเป็นพันๆ หมื่นๆ มาตั้งในโบสถ์เพื่อที่จะกราบไหว้ งานทุกอย่างจะมีที่มา มีวิธีคิด เอาธรรมะมาทำให้เป็นรูปธรรม ดอกไม้มี 4 กลีบก็เป็นอิทธิบาท 4 เป็นบาทของการปฏิบัติธรรม…

เมื่อหลักทางจริยศาสตร์ของงานช่างไทยเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา กระบวนการสร้างงานศิลป์ของช่างจึงเป็นการละตัวตนเพื่อฝากฝีมือไว้ในพระพุทธศาสนา ดังที่ทองร่วง เอมโอษฐ์ (2550: 97) กล่าวไว้ในการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 7 ว่า

> …งานปูนปั้นโบราณ ช่างจะมีความคิดว่าทำแล้วไม่ได้หวังสร้างชื่อเสียงให้กับตัวเอง แต่หวังไว้เพียงจะฝากฝีมือไว้ในพระศาสนา ไว้กับชาติ รับใช้ทางราชวัง งานที่ทำออกมาจะไม่บ่งบอกถึงว่าเป็นงานของใคร งานโบราณจะบ่งบอกถึงว่าฝีมือช่างปั้นทั้งทีมทั้งคณะหรือทั้งกลุ่มนั้นไม่มีชื่อจารึกไว้

> …งานปูนปั้นโบราณจึงต้องดูภาพโดยรวม ต้องดูทั้งกลุ่มว่ากลุ่มของช่างเขาเข้มแข็งและมีฝีมือขนาดไหน ไม่ใช่ดูเฉพาะตัวบุคคล…

สรุปว่า ด้วยหลักจริยศาสตร์ทางพุทธศาสนา ศิลปกรรมไทยจึงมีบทบาทและหน้าที่วางขนบของการดำเนินชีวิตและเป็นภูมิปัญญาที่สั่งสอนทั้งผู้เสพและสอนตัวผู้สร้างเองด้วยให้ระลึกถึงหลักไตรลักษณ์ในพุทธศาสนาเป็นสำคัญเพราะเป็นอุดมคติแห่งการดำเนินชีวิต ให้ฝึกฝนเรียนรู้จากสิ่งต่างๆรอบตัวเพื่อสร้างผลงานที่วิจิตรแก่แผ่นดินมากกว่ามุ่งสร้างชื่อเสียงเพื่อตัวเองเป็นหลัก

3. แนวคิดทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมคือรากแก้วของสังคมเพราะวัฒนธรรมสั่งสมจากคุณค่าและวิถีชีวิตในสังคมแต่ละท้องถิ่น วัฒนธรรมจึงเป็นจุดมุ่งหมายของการดำเนินชีวิต เป็นจิตสำนึกและเป็นแนวทางการพัฒนาของสังคมนั้นๆ

3.1 ความหมายของวัฒนธรรม

เสฐียรโกเศศ หรือ พระยาอนุมานราชธน (2515ข: 9-11, 2515ก: 2-6) กล่าวว่าวัฒนธรรมคือสภาพอันเจริญงอกงาม เป็นมรดกทางสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นวิถีแห่งชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้และเอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่จะกำหนดพฤติกรรมของมนุษย์ และเป็นเสมือนต้นไม้ที่ต้องคอยบำรุงดูแลให้เจริญมิให้เสื่อม เหตุแห่งความเจริญทางวัฒนธรรมคือการสะสม การรับมรดกที่บรรพบุรุษมอบไว้ให้และการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงสืบต่อวัฒนธรรมให้คนรุ่นหลัง

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับปีพ.ศ.2542 (2546: 1058) นิยามวัฒนธรรมว่าคือสิ่งที่เป็นความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะและเป็นวิถีชีวิตของหมู่คณะ

ประเวศ วะสี (2539ข: 7) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือการปฏิบัติหรือวิถีชีวิตของชุมชนหรือสังคมซึ่งได้มาจากประสบการณ์จริงที่เลือกสรร กลั่นกรอง ลองใช้ และถ่ายทอดด้วยการปฏิบัติสืบต่อกันมา วัฒนธรรมจึงเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิม เป็นปัญญาที่ผูกติดกับแผ่นดินเพราะเกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมในท้องถิ่นต่างๆ

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2551: 199) และเมื่อดำรงสมนศักดิ์เป็น พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต), (2537: 91) กล่าวว่า วัฒนธรรมสั่งสมประสบการณ์ ความรู้ความสามารถ

ภูมิธรรมและภูมิปัญญาที่ได้ช่วยมนุษย์ในสังคมอยู่รอดและเจริญสืบต่อมาได้เป็นอยู่ในปัจจุบัน วัฒนธรรมติดอยู่กับเนื้อตัวของประชาชนและเนื่องอยู่กับชีวิต เป็นความเป็นอยู่ที่เป็นจริงและสืบทอดต่อเนื่องมา วัฒนธรรมจึงจัดเป็นวินัยอย่างหนึ่งที่ช่วยนำทางและควบคุมการพัฒนาให้เข้ากับชีวิตและสังคมของเราเอง เพราะวัฒนธรรมตอบสนองความต้องการที่แท้จริงของมนุษย์ เป็นแบบแผนของสังคมและเป็นเครื่องฝึกพฤติกรรมของคนให้เป็นไปในรูปแบบที่พึงประสงค์ อีกทั้งส่งเสริมคุณภาพชีวิตและอุดมคติของสังคมอย่างมีดุลยภาพ

อานันท์ กาญจนพันธุ์ (ม.ป.ป.: 5-6) กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมในเชิงชีวิตวัฒนธรรมว่าวัฒนธรรมเป็นองค์รวมของชีวิต คุณค่า และอุดมการณ์ของสังคมที่มนุษย์สร้างสรรค์และสะสมขึ้นมา ในความพยายามที่จะแสดงออกถึงจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ และการปรับตัวกับระบบความสัมพันธ์ทางสังคมและธรรมชาติภายใต้เงื่อนไขและบริบทที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมจึงเปรียบเสมือนพลังที่อยู่เบื้องหลังศิลปะ และวิถีชีวิตของสังคมมนุษย์ซึ่งมีความหลากหลายซับซ้อน แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น

วัฒนธรรมในฐานะองค์รวมประกอบด้วยระบบใหญ่ๆ อย่างน้อย 3 ระบบซ้อนรวมกันอยู่อย่างมีความสัมพันธ์เชื่อมโยง ระบบแรกคือระบบคุณค่า ซึ่งหมายถึงศีลธรรมของส่วนรวม และจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ที่สร้างสรรค์ แสดงออกในรูปของจักรวาลความคิดที่ให้ความสำคัญกับความเป็นธรรม ความอุดมสมบูรณ์ และความยั่งยืนของสังคมและธรรมชาติ

ระบบที่สองคือระบบภูมิปัญญา ซึ่งครอบคลุมวิธีคิดของสังคม โดยเฉพาะการจัดการความสัมพันธ์ทางสังคม และความสัมพันธ์ระหว่างสังคมกับธรรมชาติแวดล้อม มักปรากฏให้เห็นในรูปของกระบวนการเรียนรู้และจากแบบแผนของความสัมพันธ์ทางสังคม เช่น ความสัมพันธ์ทางเครือญาติและเครือข่าย ส่วนระบบที่สามคือระบบอุดมการณ์อำนาจ ซึ่งคือศักดิ์ศรีและสิทธิของความเป็นมนุษย์

สุชีพ ปุญญานุภาพ (2540: 16) กล่าวว่าวัฒนธรรมเป็นความเจริญงอกงามที่มนุษย์ทำให้เกิดขึ้น เป็นความกลมเกลียวเพื่อความเป็นระเบียบและความก้าวหน้าของชาติ และเป็นศีลธรรมอันดีของประชาชน

ท่านพุทธทาส (2526: 300, 2548: 292) กล่าวว่าวัฒนธรรมเป็นปัจจัยสำคัญแห่งการลงทุนของชีวิตเพราะวัฒนธรรมประกอบด้วยศีลธรรม โดยหลักศีลธรรมที่สำคัญคือ สัมมาทิฏฐิ ซึ่งคือ

ความรักในผู้อื่น ไม่เห็นแก่ตัวและเป็นสุขได้เมื่อได้ทำหน้าที่ของความเป็นมนุษย์ วัฒนธรรมชนิดนี้จะส่งเสริมชีวิตโวหารโดยเรากับเพื่อนมนุษย์ของเราอยู่กันด้วยความรักพร้อมที่จะช่วยกันเสมอ

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2537ข: 3-11) กล่าวเสริมว่า ในทางศาสนาพุทธ ฐานและแก่นสารของวัฒนธรรมแยกได้ 3 ระดับ โดยใช้คำว่า ธรรม มาเป็นเครื่องมือในการแบ่งระดับของสิ่งที่เกี่ยวข้องที่โยงมาถึงวัฒนธรรม

ระดับที่เป็นฐาน เป็นรากที่สุดได้แก่ สัจธรรม สัจธรรมคือตัวความเป็นจริง ที่มีอยู่ตามธรรมดาของธรรมชาติ สัจธรรมเป็นฐานเริ่มต้นที่รองรับวัฒนธรรมไว้

จริยธรรม ได้แก่ หลักเกณฑ์เกี่ยวกับความดีงาม เป็นความจริงที่มนุษย์จะต้องปฏิบัติเพื่อให้เกิดผลสำเร็จตามความเป็นจริงของธรรมชาติ

วัฒนธรรมจึงเป็นรูปแบบการปฏิบัติตามจริยธรรมที่ปรากฏในวิถีชีวิตของสังคมมนุษย์เพื่อให้จริยธรรมสำแดงผลตามสัจธรรมในทางที่จะทำให้ชีวิตและสังคมของตนดำเนินไปด้วยดี

อมรา พงศาพิชญ์ (2531: 72) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น กำหนดขึ้น มิใช่สิ่งที่มนุษย์ทำตามสัญชาตญาณ อาจเป็นการประดิษฐ์วัตถุสิ่งของขึ้นใช้หรืออาจเป็นการกำหนดพฤติกรรมและความคิด ตลอดจนวิธีการทำงาน วัฒนธรรมจึงเป็นระบบในสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้นไม่ใช่ระบบที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติและสัญชาตญาณ

คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย (2551: 14-15) กล่าวว่า

> …วัฒนธรรมเกิดจากการเรียนรู้ วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นได้เองตามธรรมชาติหรือไม่ใช่สัญชาตญาณ แต่เป็นผลรวมของความคิดของมนุษย์ที่เกิดจากการเรียนรู้ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม แล้วรู้จักนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิต นอกจากเรียนรู้จากธรรมชาติแล้วมนุษย์ยังเรียนรู้จากวัฒนธรรมจากสังคมตนเองจากครอบครัว เพื่อนฝูงและสถาบันทางสังคมอื่นๆ การเรียนรู้ทั้งหลายเหล่านี้เป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์สร้างสรรค์วัฒนธรรมขึ้น…
>
> …วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บูรณาการและปรับได้ มนุษย์สามารถปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมของสังคมที่ตนไปเกี่ยวข้องและสามารถปรับวัฒนธรรมจากภายนอกให้เหมาะสมกับสังคมของตนได้ นอกจากนี้ วัฒนธรรมยังเป็นบูรณาการของมนุษยชาติโดยส่วนรวม การหยิบยืม การซึมซับและการหล่อ

> หลอมวัฒนธรรม วัฒนธรรมระหว่างท้องถิ่นหรือเผ่าพันธุ์ก็เป็นธรรมชาติที่เกิดจากความต้องการของมนุษย์ด้วยเช่นกันวัฒนธรรมสิ้นสุดหรือตายได้ วัฒนธรรมจึงเปลี่ยนแปลงและคงอยู่ได้ตราบเท่าที่มนุษย์หรือสังคมต้องการ…

สรุปว่าวัฒนธรรมมีความหมายและรูปแบบที่หลากหลาย **ประการแรก** วัฒนธรรม คือ ลักษณะที่ดีงาม พระยาอนุมานราชธนและสุชีพ ปุญญานุภาพ นิยามวัฒนธรรมว่าช่วยส่งเสริม ด้านจิตใจและกำหนดพฤติกรรมของผู้ที่ได้รับการศึกษาให้ประณีตขึ้น วัฒนธรรมจึงเป็นมรดกทางสังคมและเป็นจิตวิญญาณอันเป็นพื้นฐานที่สำคัญของความเป็นชาติที่ได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษและถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นหลังเพื่อความเป็นเอกภาพและความเจริญของความเป็นชาติ

ประการที่สอง ประเวศ วะสี พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) และอานันท์ กาญจนพันธุ์ กล่าวว่าวัฒนธรรมคือภูมิปัญญาซึ่งได้มาจากวิถีชีวิตและประสบการณ์จริงที่สร้างสรรค์จากกระบวนการเรียนรู้ของแผ่นดินแล้วนำมาใช้ ปฏิบัติในวิถีชีวิตจนเกิดเป็นแบบอย่างการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่นที่สอดคล้องและสมดุลกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นนั้นๆ วัฒนธรรมในประเด็นดังกล่าวคือคติความเชื่อที่แฝงอยู่ในท้องถิ่น ที่ได้นำมาปฏิบัติและเกิดการปรับเปลี่ยนและปรับปรนแนวทางปฏิบัติต่างๆ เพื่อให้มนุษย์ปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมและอาศัยอยู่อย่างสุขสงบ ร่มเย็นและเกิดความยั่งยืนในท้องถิ่นนั้น

ประการที่สาม คือ วัฒนธรรมในทางพุทธศาสนา สุชีพ ปุญญานุภาพ กล่าวว่าวัฒนธรรมส่งเสริมระเบียบ และเป็นศีลธรรมอันดีของประชาชน ท่านพุทธทาส กล่าวว่าวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุด คือ ศีลธรรม เพราะจะนำมาซึ่งการอยู่ร่วมกับผู้อื่นอย่างเป็นสุขอันเป็นรากฐานที่สำคัญเพื่อการพัฒนามนุษย์ที่สมบูรณ์และจะนำมาซึ่งสังคมที่เจริญก้าวหน้า และพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) กล่าวว่าวัฒนธรรม คือ การปฏิบัติตามหลักจริยธรรมตามสภาวะทางธรรมชาติหรือในทางพุทธศาสนาเรียกว่า สัจธรรม วัฒนธรรม จึงผูกพันกับหลักคำสอนในทางพุทธศาสนา และเป็นเครื่องนำทางให้ผู้ปฏิบัติวัฒนธรรมเข้าใจในสภาวะทางธรรมชาติ หรือกฎไตรลักษณะ คือ อนิจจัง ทุกขังและอนัตตา

ประการที่สี่ อมรา พงศาพิชญ์ และคณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย กล่าวว่าวัฒนธรรมเป็นระบบคุณค่าที่มนุษย์สร้างขึ้นจากการเรียนรู้ในสภาพแวดล้อมและสังคมรอบๆตัวของมนุษย์ เช่นครอบครัว เพื่อนและโรงเรียน วัฒนธรรมในประเด็นดังกล่าวจะกำหนดพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม ทั้งนี้มนุษย์เป็นผู้คิดและสร้างวัฒนธรรมขึ้นและวัฒนธรรมจากที่

ต่างๆสามารถถ่ายทอดถึงกัน และเกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมได้ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอและสามารถเสื่อมสลายและตายได้

3.1.1 ความหมายของภูมิปัญญาในฐานะที่เป็นความหมายเชิงชีวิตวัฒนธรรม

ประเวศ วะสี (2547ข: 21) กล่าวว่า ภูมิแปลว่าแผ่นดิน ในแต่ละแผ่นดินหรือสิ่งแวดล้อมแต่ละแห่งจะมีลักษณะไม่เหมือนกัน มนุษย์ต้องสร้างปัญญาที่เหมาะสมที่จะอยู่ได้ใน ‘ภูมิ’ หรือสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ปัญญาจึงเป็นความรู้ที่เกิดจากแผ่นดินและสิ่งแวดล้อมนั้นๆ

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2547: 58-61) กล่าวว่า ภูมิ มาจากรากศัพท์ คือ ภู ภาวะ ภพ คือที่อยู่ ที่เป็นที่มี ภูมิปัญญาต้องอาศัยพื้นที่ที่ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ขึ้นมาในพื้นที่แห่งนั้น โดยคนที่อยู่และเคยชินกับสภาพแวดล้อมนั้นๆสั่งสมประสบการณ์ ใช้การจัดการต่างๆในพื้นที่ด้วยสติปัญญาจนเกิดเป็นภูมิปัญญาของที่แห่งนั้นขึ้น

กาญจนา แก้วเทพ (2530: 8, 10, 17) กล่าวว่าภูมิปัญญาหมายรวมถึง ภูมิธรรมและศักยภาพ ซึ่งเป็นการดำรงชีวิตที่ดีงาม มีระเบียบ มีกฎเกณฑ์ มีศาสนา มีประเพณีสืบทอดกันมา และมีคุณค่าที่ดีงามเป็นพื้นฐานของสังคมในชนบทแบบชาวบ้าน…วิธีคิดของคนโบราณไม่ได้แยกวิธีคิดด้านภูมิปัญญาออกจากคุณธรรมต่างๆ

สุรเชษฐ เวชชพิทักษ์ (2536: 81) กล่าวเสริมว่า ภูมิธรรมคือคุณธรรมที่เกิดจากแผ่นดิน ชาวบ้านให้คุณค่าของคุณธรรมมากกว่าปัญญา

สามารถ จันทร์สูรย์ (2536: 146) กล่าวว่าภูมิปัญญาคือองค์ความรู้ทั้งหมดของชาวบ้านที่นำมาใช้แก้ปัญหา โดยอาศัยศักยภาพที่มีอยู่แก้ปัญหาในท้องถิ่นอย่างสมสมัย ภูมิปัญญาเกิดจากการสะสมเรียนรู้มาเป็นระยะเวลานาน มีลักษณะเชื่อมโยงกันไปหมดทุกสาขาวิทยา

เสน่ห์ จามริก (2537ก: 33-34) กล่าวว่า ภูมิปัญญาเป็นผลอันเกิดจากปฏิสัมพันธ์ของความคิดกับโลกแวดล้อมอันหลากหลาย และเป็นการผสมผสานกันระหว่างสภาพภูมิศาสตร์ ทรัพยากร และธรรมชาติแวดล้อม ศาสนาและกระบวนการทางสังคม ทั้งหมดประกอบเป็นองค์ความรู้อันเป็นวัฒนธรรมการเรียนรู้จากประสบการณ์ซึ่งสั่งสมถ่ายทอดสืบต่อกันมา และเกี่ยวข้องอยู่รอบด้านของวิถีการดำรงชีวิต

ศรีศักร วัลลิโภดม (2551ก: 105-106, 109, 117) กล่าวว่าโลกนี้มี ภูมิ อยู่สามภูมิด้วยกัน คือ โลกภูมิ ชาติภูมิ และมาตุภูมิ ‘มาตุภูมิ’ คือ ‘ถิ่นกำเนิด’ ของคนที่อยู่ในท้องถิ่นต่างๆในประเทศไทย คนในแต่ละท้องที่ปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมธรรมชาติในแต่ละท้องถิ่น หรือตามมาตุภูมิของตน เพื่อที่จะดำรงชีวิตอยู่ร่วมกัน ในสภาพแวดล้อมแบบเดียวกันซึ่งมนุษย์คิดขึ้นจากการสังเกต เห็นจากการใช้ชีวิตอยู่ในท้องถิ่นของตนและความเคารพในจิตวิญญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ เกิดเป็น ภูมิปัญญา และ ศักยภาพ ในการเรียนรู้ของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่น ภูมิปัญญาจึงซ้อนอยู่ในวัฒนธรรม ทั้งภูมิปัญญา ความเชื่อ ความเคารพทางจิตวิญญาณ ขนบธรรมเนียมประเพณี สายสัมพันธ์ของชุมชน และพื้นที่ รวมกันเป็น ‘นิเวศวัฒนธรรม’ ซึ่งเป็นหัวใจของแต่ละท้องถิ่น

3.1.2 ลักษณะของภูมิปัญญา

ประเวศ วะสี (2536: 23) กล่าวว่าลักษณะสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่นคือการให้ความสำคัญกับประสบการณ์จึงมีความเคารพผู้อาวุโสสูง มีวัฒนธรรมเป็นฐาน ไม่ใช่วิทยาศาสตร์ การสืบสานภูมิปัญญาจึงมีความบูรณาการสูงทั้งในเรื่องกาย ใจ สังคมและสิ่งแวดล้อม มีความเชื่อมโยงไปสู่นามธรรมที่ลึกซึ้งสูงส่งและเน้นความสำคัญของจริยธรรมมากกว่าวัตถุธรรม ดังนั้น การสืบสานภูมิปัญญาจะช่วยสร้างความสัมพันธ์ที่ถูกต้องทำให้คนเคารพในธรรมชาติและผู้อาวุโสในชุมชนและสังคมที่ภูมิปัญญานั้นเกิดขึ้น

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2534: 3) กล่าวว่าภูมิปัญญาเป็น ‘ความรู้’ ‘ความเชื่อ’ เกี่ยวกับเรื่องหรือหน่วยสังคม และเป็น ‘ความสามารถ’ หรือแนวทางในการแก้ปัญหาในหน่วยสังคมหนึ่งๆ

สรุปว่า ภูมิปัญญาคือ องค์ความรู้ที่เกิดจากการจัดการ การแก้ปัญหา และประสบการณ์ที่สั่งสมในแต่ละพื้นที่ โดยอิงกับระบบคุณค่าและประเพณีที่ดีงามของสังคมชนบทในอดีต ที่ใช้ชีวิตอย่างสมดุลกลมกลืนกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและความเชื่อ ความเคารพที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ ภูมิปัญญาเกิดจากวิถีชีวิตสายสัมพันธ์ในแต่ละท้องที่ ปัญญา หรือ องค์ความรู้ ดังกล่าวจึงมีลักษณะเป็นองค์รวม สัมพันธ์และเชื่อมโยงกับทุกสาขาวิชา และจะแตกต่างกันไปตามพื้นที่และสภาพแวดล้อมที่ต่างกัน ภูมิปัญญาเป็นความหมายของวัฒนธรรมในเชิงชีวิตวัฒนธรรม เป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากวิถีชีวิตในแต่ละท้องถิ่นเพื่อก่อให้เกิดความสมดุลระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม และมนุษย์กับความเชื่อที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติในท้องที่นั้นๆ และเกิดความรักและหวงแหนในมาตุภูมิหรือท้องถิ่นของตน

3.2 ประเภทของวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธนหรือเสฐียรโกเศศ (2515ก: 110-111) แบ่งวัฒนธรรมเป็น 2 ประเภท คือ

> …1. วัฒนธรรมทางวัตถุ เป็นความจำเป็นเบื้องต้นในชีวิต 4 อย่าง เพื่อให้มีความอยู่ดีกินดีในการครองชีพ วัฒนธรรมประเภทวัตถุรวมถึงศิลปกรรมและสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆ
>
> 2. วัฒนธรรมทางจิตใจ เป็นสิ่งที่ทำให้ปัญญาและจิตใจมีความเจริญงอกงาม ได้แก่ วิชาความรู้ ศาสนา จรรยา ศิลปะและวรรณคดี กฎหมาย และระเบียบประเพณีซึ่งส่งเสริมความรู้สึกทางใจให้งอกงามหรือให้สบายใจ…

ทั้งนี้พระยาอนุมาราชธน (เสฐียรโกเศศ: ม.ป.ป., 99) ได้ให้ความสำคัญกับคำว่า สุขกาย สบายใจ สืบเนื่องจากคุณค่าในวัฒนธรรมทั้ง 2 ประเภท วัฒนธรรมประเภทใดประเภทหนึ่งจะขาดไปก็ไม่ได้ แต่ถ้าวัฒนธรรมทั้ง 2 ประเภทไม่สมดุลกันก็จะเกิดเป็นปัญหา วัฒนธรรมทั้ง 2 ประเภทนี้ต้องมีความสัมพันธ์ตามส่วนที่สมควรซึ่งจะนำสู่ความเจริญทางจิตใจของมนุษย์

สุชีพ ปุญญานุภาพ (2540: 112) แบ่งประเภทวัฒนธรรมเป็น 4 ประเภท ตามประโยชน์ในทางปฏิบัติและเพื่อเป็นหลักในการพัฒนาประเทศ ตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2485 ประกอบด้วย

> …1. คติธรรม ได้แก่วัฒนธรรมทางศีลธรรมและทางจิตใจ ซึ่งเป็นเรื่องของ คติ คือทางหรือหลักดำเนินชีวิต
>
> 2. เนติธรรม ได้แก่วัฒนธรรมทางกฎหมาย หรือขนบประเพณีที่มีความสำคัญเสมอด้วยกฎหมาย
>
> 3. วัตถุธรรม ได้แก่วัฒนธรรมทางวัตถุ ทั้งวัตถุทางศิลปกรรม รวมทั้งเครื่องใช้และสิ่งประกอบความเป็นอยู่ทุกชนิด
>
> 4. สหธรรม ได้แก่ วัฒนธรรมทางสังคมและระเบียบมารยาทต่างๆ เป็นวัฒนธรรมในการติดต่อเกี่ยวข้องกับกลุ่มชน…

คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (องค์การยูเนสโก) และสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (อ้างถึงใน คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551: 14) แบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 5 สาขาวิชาคือ

> …1. สาขามนุษยศาสตร์ ได้แก่ วัฒนธรรมที่ว่าด้วยขนบธรรมเนียมประเพณี คุณธรรม ศีลธรรม ศาสนา ปรัชญา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี มารยาทในสังคม การปกครอง กฎหมาย
>
> 2. สาขาศิลปะ ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องภาษา วรรณคดี ดนตรี นาฏศิลป์ วิจิตรศิลป์ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม
>
> 3. สาขาช่างฝีมือ ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องการเย็บปักถักร้อย การแกะสลัก การทอผ้า การจักสาน การทำเครื่องเขิน การทำเครื่องทอง การจัดดอกไม้ การประดิษฐ์ การทำเครื่องปั้นดินเผา
>
> 4. สาขาคหกรรมศิลป์ ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องอาหาร การประกอบอาหาร ความรู้เรื่องการดูแลบ้านเรือนที่อยู่อาศัย การอบรมเลี้ยงดูเด็ก
>
> 5. สาขากีฬาและนันทนาการ ได้แก่ วัฒนธรรมในเรื่องการละเล่น มวยไทย ฟันดาบสองมือ และการละเล่นพื้นบ้านต่างๆ…

นิคม มูสิกะมามะ (2545: 45) จำแนกวัฒนธรรมออกเป็น

> …1. การดำรงชีวิต ได้แก่การทำมาหากินของประชาชนทั่วไป
>
> 2. สังคมและสถาบันทางสังคม เป็นเรื่องของครอบครัวที่อยู่รวมกันหรือชุมชน และแสดงออกในกิจกรรมต่างๆ เช่นเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม การเมือง การปกครอง
>
> 3. ศาสนา เป็นเรื่องของศีลธรรม จริยธรรม ความเชื่อ ปรัชญา
>
> 4. สุนทรียศาสตร์ เป็นเรื่องของความงามรสนิยม ศิลปกรรมต่างๆ
>
> 5. ภาษา เป็นเรื่องของการสื่อสาร การเขียน การอ่าน การพูด กริยามารยาท และวรรณคดีเรื่องราวของเผ่าชนต่างๆ…

ศรีศักร วัลลิโภดม (2544: 2-5) แบ่งวัฒนธรรมไทยออกเป็น 2 ประเภทคือ

> …1. วัฒนธรรมหลวง กับ
> 2. วัฒนธรรมราษฎร์ หรือประเพณีราษฎร์…

วัฒนธรรมหลวงเป็นเรื่องของการบูรณาการคือการสร้างระบบสัญลักษณ์ให้เกิดความเหมือนกันเพื่อระงับความขัดแย้งและสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่างๆที่แตกต่างกัน ในขณะที่วัฒนธรรมราษฎร์หรือวัฒนธรรมท้องถิ่น คือ ชีวิตวัฒนธรรม และความเป็นอยู่ของคนกลุ่มต่างๆทั้งในเมืองและชนบทที่สร้างขึ้นจากกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันซึ่งมีการปรับเปลี่ยนและเคลื่อนไหวตลอดเวลา โดยวัฒนธรรมทั้งสองประเภทเป็นองค์รวมที่เป็นภาพเคลื่อนไหว มีวัฒนธรรมสองระดับปะทะสังสรรค์

อมรา พงศาพิชญ์ (2531: 76) แบ่งประเภทของวัฒนธรรมเป็น 2 ประเภท คือ

> …1. วัฒนธรรมในลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์และจับต้องไม่ได้ คือ ภาษาพูด กริยามารยาท ขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบความเชื่อ ค่านิยม บรรทัดฐานและระบบสัญลักษณ์
> 2. วัฒนธรรมทางวัตถุ คือ อาคารบ้านเรือน วัด ศิลปกรรม ประติมากรรมต่างๆ และสิ่งของเครื่องใช้ประจำวัน…

ทั้งนี้อมรา พงศาพิชญ์ กล่าวเสริมว่า การแบ่งแยกประเภทของวัฒนธรรมออกเป็นระบบสัญลักษณ์ที่จับต้องไม่ได้ และวัฒนธรรมประเภทวัตถุนั้นไม่สามารถแบ่งแยกกันได้อย่างเด็ดขาด เพราะในความเป็นจริง วัฒนธรรมประเภทวัตถุสามารถสื่อความหมายและมีลักษณะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่จับต้องไม่ได้ด้วย

สรุปว่าประเภทของวัฒนธรรมแบ่งออกเป็นวัฒนธรรมทางวัตถุและทางจิตใจเป็นหลัก อมรา พงศาพิชญ์ กล่าวว่าประเภทของวัฒนธรรมทั้งทางวัตถุและจิตใจนั้นต่างสื่อความหมายเป็นระบบสัญลักษณ์ที่บ่งบอกวิธีคิดและภูมิปัญญาที่สั่งสมของมนุษย์ในสังคมนั้นๆ ประเภทของวัฒนธรรมคงจะสามารถแบ่งได้อย่างไม่รู้จบตามความจำเป็นพื้นฐานของสังคมในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้รูปแบบการปกครองของรัฐชาติไทยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข อันเป็นเสมือนหัวใจและ

เป็นศูนย์กลางของประเทศ ศรีศักร วัลลิโภดมได้แบ่งประเภทของวัฒนธรรมออกเป็น วัฒนธรรมหลวงและวัฒนธรรมของราษฎร์ที่เกื้อกูลและปะทะสังสรรค์กันอยู่ตลอดเวลา และพระยาอนุมานราชธนได้กล่าวถึงความสำคัญของความสมดุลกันระหว่างวัฒนธรรมทางวัตถุและทางจิตใจว่าต้องให้สมดุลกัน

3.3 องค์ประกอบทางวัฒนธรรม

ดนัย ไชยโยธา (2546: 108) กล่าวถึง องค์ประกอบของวัฒนธรรมไว้ว่าประกอบด้วย

…1. องค์มติ ได้แก่ ความเชื่อ ความคิด ความเข้าใจ และอุดมการณ์ต่างๆ

2. องค์พิธีการ ได้แก่ ขนบธรรมเนียมประเพณีซึ่งแสดงออกในรูปพิธีกรรมต่างๆ

3. องค์การ ได้แก่ สถาบัน สมาคมหรือสโมสรที่ได้ตั้งขึ้นอย่างมีระเบียบและระบบ มีกฎเกณฑ์หรือระเบียบข้อบังคับ และมีวัตถุประสงค์ที่แน่นอน โดยองค์การที่เล็กที่สุดคือครอบครัว

4. องค์วัตถุ คือ องค์วัตถุที่มีรูปร่าง ได้แก่วัฒนธรรมทางวัตถุต่างๆ เช่น เครื่องใช้ในการครองชีพของมนุษย์และผลิตผลของมนุษย์ในทางศิลปกรรม และองค์วัตถุที่ไม่มีรูปร่าง คือเครื่องหมายแสดงถึงสัญลักษณ์ต่างๆ เช่นภาษาและตัวเลขเป็นต้น…

สุพิศวง ธรรมพันทา (2540: 46-47) กล่าวว่าวัฒนธรรมในส่วนที่เป็นนามธรรมประกอบด้วย

…1. บรรทัดฐาน คือ มาตรฐานของการดำเนินชีวิตทางสังคมของมนุษย์ บรรทัดฐานประกอบด้วย

1.1 วิถีประชา ซึ่งแบบแผนของพฤติกรรมมนุษย์ในสังคม และไม่เกี่ยวข้องกับกฎศีลธรรม

1.2 พิธีการ คือ แบบแผนของพฤติกรรมที่จัดไว้เป็นระเบียบ

1.3 จารีตประเพณี คือ ความถูกต้องและคุณค่าของสังคมที่เกี่ยวข้องกับกฎศีลธรรม

1.4 กฎหมาย คือ แบบแผนปฏิบัติที่กำหนดขึ้นแล้วเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร และมีคณะเจ้าหน้าที่บังคับใช้กฎเกณฑ์…

2. สถาบัน คือ ระบบระเบียบพฤติกรรมที่จัดไว้เป็นชุดเพื่อตอบสนองต่อความต้องการที่จำเป็นเฉพาะอย่างของสังคม โดยที่คนเหล่านั้นรับแบบอย่างมาปฏิบัติจนกลายเป็นแบบฉบับของสังคมนั้นไปในที่สุด สถาบันหลักของสังคมคือ สถาบันครอบครัว สถาบันทางเศรษฐกิจ สถาบันการศึกษา สถาบันศาสนา สถาบันการปกครอง และสถาบันนันทนาการ

3. ความเชื่อ คือ ความคิดที่มนุษย์ยอมรับและยึดถือ โดยอาจเป็นความคิดที่เป็นสากลหรือเป็นที่ยอมรับของบางกลุ่ม

ส่วนวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรม ประกอบด้วย วัฒนธรรมส่วนที่เป็นวัตถุ วัฒนธรรมส่วนที่เป็นแบบแผนพฤติกรรม และวัฒนธรรมส่วนที่อยู่ภายนอกในวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่เห็นได้อย่างชัดเจน…

สรุปว่าองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ทั้งสถาบันต่างๆ กฎเกณฑ์ในสังคมและพิธีการรวมถึงพฤติกรรมต่างๆ และรูปวัตถุที่จับต้องได้ มีบทบาทที่สำคัญในการถ่ายทอดวัฒนธรรม และจัดกระบวนการขัดเกลาทางสังคมหรือการศึกษาเพื่อพัฒนามนุษย์ในสังคมนั้นๆ เพื่อให้มีความคิดและค่านิยมที่ถูกต้องดีงาม และสร้างเป็นวัฒนธรรมที่จะสืบสานให้คนรุ่นต่อไปอย่างไม่จบสิ้น

3.4 ความสำคัญของวัฒนธรรม

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2537: 19-28) กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมว่า

3.4.1 วัฒนธรรมเป็นรูปแบบที่สื่อสารสำหรับคนหมู่ใหญ่ คือวัฒนธรรมเป็นรูปแบบที่สื่อสาระ โดยมีลักษณะพิเศษที่ว่าสื่อสาระหรือเนื้อหานั้นกับคนหมู่ใหญ่ ไม่ใช่เป็นเพียงเรื่องเฉพาะบุคคล ทั้งนี้พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) กล่าวถึงเจตนาที่อยู่เบื้องหลังการสื่อสารวัฒนธรรมว่าเป็นสิ่งที่สำคัญ เจตนาดังกล่าวจะต้องเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาด้วย

3.4.2 วัฒนธรรมจะดีต้องพร้อมทั้งสาระและรูปแบบ คือวัฒนธรรมของสังคมหนึ่งจะต้องมีจุดยืนในสาระและรูปแบบของวัฒนธรรมของตัวเองที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม เมื่อปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมเช่นนี้เกิดขึ้นวัฒนธรรมนั้นจึงจะแผ่ความนิยมออกไปถึงชุมชนและสังคมอื่นได้

3.4.3 วัฒนธรรมมีความต่อเนื่องเป็นกระแส โดยคำว่ากระแสหมายถึงสิ่งที่มีการสั่งสมถ่ายทอดและต่อเนื่องกันไป ไม่หยุดนิ่งตายอยู่กับที่ วัฒนธรรมจะต้องมีปัจจุบันเป็นจุดที่ตั้ง มีคุณค่า

มีความหมายและมีประโยชน์ต่อสังคมปัจจุบัน วัฒนธรรมมีความสืบเนื่องจากอดีตและเป็นฐานสู่อนาคตต่อไป

หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (2525: 21) กล่าวว่า ลักษณะที่สำคัญของวัฒนธรรมคือ วัฒนธรรมเป็นสิ่งมีชีวิตและพลัง ย่อมเสริมสร้างตัวเองและถ่ายทอดตัวเอง ไม่ว่าวัฒนธรรมนั้นจะดีหรือชั่วจะควรหรือไม่ควรอย่างไร จะอยู่ที่ไหน จะมีใครศึกษาหรือไม่ ถ้าวัฒนธรรมนั้นยังมีพลังชีวิตอยู่แล้ว บุคคลก็ย่อมได้รับวัฒนธรรมนั้น

สรุปว่าพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) และหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงลักษณะของวัฒนธรรมว่ามีชีวิตและมีพลัง ซึ่งสามารถส่งอิทธิพลต่อคนกลุ่มใหญ่หรือสังคมได้ การเลือกที่จะให้พลังชีวิตแก่วัฒนธรรมในแต่ละสังคมจึงต้องเลือกอย่างมีจุดยืนเป็นที่ตั้ง เพื่อให้การสื่อสารวัฒนธรรมมีความสืบเนื่องจากอดีตและเป็นฐานสู่อนาคตของประชาชนในสังคมอย่างมีทิศทาง

3.5 แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

อมรา พงศาพิชญ์ (2531: 298-299) อภิปรายว่าการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมคือแก่นสารที่แท้จริงของวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยม บรรทัดฐานและระบบสัญลักษณ์ในสังคมส่งผลกระทบให้วิถีชีวิตของคนในสังคมนั้นเปลี่ยนแปลงไป แหล่งที่มาของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม คือ 1) การเปลี่ยนแปลงจากภายในวัฒนธรรมนั้นเอง และ 2) การเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอก

ยศ สันตสมบัติ (2544: 259-280) กล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นจากวิวัฒนาการของมนุษย์ตามระดับพัฒนาการทางเทคโนโลยีและความสามารถในการใช้พลังงาน ส่งผลให้กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเปลี่ยนรูปแบบวิถีชีวิตของคนในสังคมจากรูปแบบสังคมที่เรียบง่ายไปสู่ความสลับซับซ้อนมากขึ้น

ยุคสมัยที่สำคัญสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเริ่มจากสมัยของลัทธิอาณานิคม ประเทศมหาอำนาจทางตะวันตกต้องการตักตวงทรัพยากรและวัตถุดิบในประเทศกลุ่มชนพื้นเมืองต่างๆในอัฟริกาและเอเชีย ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมและวัฒนธรรม ต่อมาประเทศดังกล่าวได้เรียกร้องเอกราชและเกิดการพัฒนาเป็นรัฐชาติตามลัทธิชาตินิยมหรือลักษณะ

ของชุมชนจินตกรรม (Imagined Communities) ตามที่เบน แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) (2552) ได้อภิปรายไว้เพื่อต่อต้านประเทศมหาอำนาจทางตะวันตก

หลังยุคสมัยของการล่าอาณานิคมหรือหลังสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ.2490) ประเทศมหาอำนาจเปลี่ยนใช้กลยุทธ์ใหม่โดยเน้นความช่วยเหลือทางการทหารและเศรษฐกิจตามหลักกลไกของตลาดโดยเน้นการพัฒนาประเทศโลกที่สามที่เคยตกเป็นอาณานิคมของตนให้ทันสมัย ตามรูปแบบการพัฒนาทางตะวันตก ประเทศด้อยพัฒนาหรือประเทศโลกที่สามจึงเร่งพัฒนาเป็นประเทศอุตสาหกรรม เปลี่ยนแปลงทรัพยากรต่างๆในประเทศให้เป็นทุนเพื่อการผลิต ตามหลักทุนนิยมของตะวันตก การพัฒนาให้เป็นอุตสาหกรรมดังกล่าวได้ส่งผลกระทบด้านการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในประเทศโลกที่สามอย่างมาก แนวคิดเรื่องทุนนิยมได้เปลี่ยนค่านิยมและพฤติกรรมของมนุษย์ในประเทศโลกที่สามให้เป็นเพียงผู้บริโภค เศรษฐสยาม (2540: 10-12) อภิปรายถึงข้อเสียของแนวคิดทุนนิยมและบริโภคนิยมว่า มนุษย์จะให้ความสำคัญกับเงินและความสะดวกสบายมากกว่าสำนึกในท้องถิ่นและสังคมของตน

ในศตวรรษที่ 21 ประเทศตะวันตกได้พัฒนาความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีส่งผลให้กระแสของทุนและระบบเศรษฐกิจตลาดเสรีครอบคลุมไปทั่วถึงกันทั่วทั้งโลก ซึ่งเป็นกระแสของโลกาภิวัตน์ เสน่ห์ จามริก (2537: 5-6) กล่าวว่า กระแสโลกาภิวัตน์เปลี่ยนแปลงระบบคุณค่าในวัฒนธรรมของไทยให้เป็น วัฒนธรรมประพฤติตามโลก ตามค่านิยมที่ว่ามนุษย์เป็นนายเหนือธรรมชาติ โดยนัยดังกล่าวธรรมชาติจึงถูกตีค่าลงเป็นเพียงแหล่งวัตถุดิบเพื่อสร้างกำไรและความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ แนวคิดดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงระบบคุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมไทยในอดีต ดังที่ ชัยวัฒน์ ถิระพันธุ์ (2537: 1) กล่าวว่า

> ….ลักษณะ ‘แบบไทย’ จริงๆ เป็นเรื่องสืบเนื่องทางจิตวิญญาณที่นอกจากจะได้รับอิทธิพลมาจากฮินดูและพุทธศาสนา คือยอมรับความเป็นอนิจจังอันเป็นกฎของจักรวาล เมื่อคนเรา ‘ทำใจ’ กับวิถีทางธรรมชาติที่เลื่อนไหลตลอดเวลาได้แล้ว การปรับตัวให้เข้ากับ ‘โลก’ ที่ไม่หยุดนิ่งจึงทำได้โดยราบรื่น….

สรุปว่า การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นจากภายในและภายนอก การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไทยสมัยก่อนยุคการพัฒนาให้ทันสมัยและยุคหลังทันสมัยจะเกิดขึ้นอย่างช้าๆ ตาม

หลักการผสมผสานทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงจากภายนอกที่สำคัญคือการพัฒนาตามอย่างตะวันตก ประกอบด้วย 1) วิธีวิทยาการและเทคโนโลยีอย่างตะวันตก 2) การเปลี่ยนแปลงระบบเศรษฐกิจจากระบบการผลิตทางการเกษตรให้เป็นระบบการผลิตเพื่อการค้าเสรีและระบบโลก และ 3) การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมแบบจารีตประเพณีมาเป็นวัฒนธรรมตามระบบค่านิยมทางตะวันตกที่เชื่อว่ามนุษย์เปลี่ยนแปลง เอาชนะธรรมชาติได้ รวมถึงพฤติกรรมบริโภคนิยม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก่อให้เกิดปัญหาทางสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรมสืบเนื่องจากการเสียสมดุลในมิติทางเอกลักษณ์วัฒนธรรมในประเทศโลกที่สาม

4. แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนา

4.1 แนวคิดการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทย (Place-Based Education)

ประเทศไทยใช้กระบวนทัศน์การพัฒนาโดยการปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรมให้ทันสมัยเพื่อผลสัมฤทธิ์ทางเศรษฐกิจอุตสาหกรรมโดยผ่านแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติตั้งแต่ฉบับที่ 1 เป็นต้นมาซึ่งเริ่มขึ้นในสมัยของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ.2500) การพัฒนาประเทศให้ทันสมัยเป็นการพัฒนาตามแบบอย่างประเทศทางตะวันตกได้เปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม ระบบความสัมพันธ์ในแต่ละท้องถิ่นและทำลายรูปแบบวิถีชีวิตสังคมเกษตรกรรมประเพณีที่ผูกพันกับระบบนิเวศน์ของสังคมไทยแต่ดั้งเดิม

ต่อมากระแสเศรษฐกิจทุนนิยมโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางการสื่อสารจากอารยประเทศทางตะวันตกได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในด้านต่างๆอย่างกว้างขวางและครอบคลุมทั่วโลก ธีรยุทธ บุญมี (2547: 123) อภิปรายถึงผลกระทบของรัฐชาติจากกระแสโลกาภิวัตน์ว่า

> …โลกาภิวัตน์เป็นกระบวนการที่ก้าวข้ามอำนาจความเป็นรัฐและพรมแดนของรัฐไปสู่ความผูกพันในขอบเขตทั่วโลก โลกาภิวัตน์มิได้มีเพียงมิติทางเศรษฐกิจแต่เพียงอย่างเดียว แต่แทรกซึมไปในทุกมิติ และกระบวนการโลกาภิวัตน์ก็ไม่ได้หมายถึงการทำให้เป็นโลกเดียวกันที่เหมือนๆกัน แต่หมายถึง การที่มนุษย์ขยายเครือข่ายความสัมพันธ์ในทุกๆด้านของตน ตั้งแต่การแลกเปลี่ยนซื้อขาย การลงทุนกู้ยืมเงิน การติดต่อทางข่าวสาร วัฒนธรรมและการบันเทิงกีฬา ไปในขอบเขตกว้างมากขึ้นจนครอบคลุม

ทั่วทั้งโลก โดยก้าวพ้นไปจากพรมแดนแคบๆ ของรัฐ-ชาติตนเอง…

กระแสทุนนิยมโลกาภิวัตน์ได้ครอบงำและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมและวิถีชีวิตของมนุษย์ทุกชนชั้น ทั้งนี้กระแสทุนนิยมโลกาภิวัตน์ได้เชื่อมโยงระบบเศรษฐกิจแบบอุตสาหกรรมเข้ากับมิติทางวัฒนธรรม ศิลปะและความงามตามวิถีตะวันตก ธีรยุทธ บุญมี (2547: 127) กล่าวว่า …กระแสดังกล่าวปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของมนุษย์ให้มีวิถีชีวิตแบบลัทธิบริโภคนิยม และการค้าแบบเสรีที่ไร้พรมแดน… เกิดปัญหาเรื่อง …ความล้าหลังทางวัฒนธรรม (Cultural Lag)… ดังที่ศรีศักร วัลลิโภดม (2525: 317) อภิปรายไว้ขึ้นในสังคมไทย วัฒนธรรมไทยกำลังสูญสลายและปรับไม่ทันกับกระแสโลกาภิวัตน์ แนวทางการพัฒนาจึงต้องใช้การพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานของคุณค่าและศักยภาพของวัฒนธรรมในท้องถิ่นเพื่อให้เยาวชนรู้ที่จะเลือกรับวัฒนธรรมของต่างชาติ และยังคงรากเหง้าความเป็นไทยไว้เพื่อไม่ให้วัฒนธรรมไทยต้องสูญสลายสืบเนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์และลัทธิบริโภคนิยมของวัฒนธรรมตะวันตก

การจัดการศึกษาของประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เน้นการจัดการศึกษาตามสภาพพื้นฐานของสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะต้องปรับเปลี่ยนการบริหารประเทศให้ทันสมัยด้วยผลกระทบของลัทธิจักรวรรดินิยมจากประเทศตะวันตกที่คุกคามโดยการล่าอาณานิคม การปฏิรูปการบริหารราชการแผ่นดินและการจัดการศึกษาในสมัยของรัชกาลที่ 5 มีจุดประสงค์เพื่อผลิตกำลังคนเป็นข้าราชการบริหารประเทศและเริ่มจัดการศึกษาสำหรับทวยราษฎร์ขึ้น ทั้งนี้พระองค์ทรงมีพระราชดำริให้สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระวชิรญาณวโรรสจัดการศึกษาในหัวเมืองขึ้นในสมัยนั้น แนวพระดำริทางการศึกษาในหัวเมืองของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระวชิรญาณวโรรส โดยสุชาดา วราหพันธ์ (2537) อภิปรายว่า พระองค์ทรงมีแนวพระดำริการจัดการศึกษาในหัวเมืองว่าให้เมืองนั้นเป็นผู้จัดตั้งหลักสูตรของตนเองตามสมควรแก่ภูมิประเทศ พระองค์ทรงเห็นว่าการศึกษาไม่ได้หมายความแต่การเรียนหนังสือ หากแต่ยังหมายถึงการประกอบอาชีพและการฝึกทักษะต่างๆที่หลากหลายแตกต่างกันในแต่ละมณฑลเป็นผลให้หลักสูตรในการจัดศึกษาหัวเมืองจึงไม่จำเป็นต้องเหมือนกัน การจัดการศึกษาต้องคำนึงถึงสภาพพื้นฐานทางสังคมอันจะเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนให้ได้เรียนรู้สิ่งใกล้ตัว ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจรักในท้องถิ่นและรู้จริง

แนวคิดดังกล่าวเป็นพลังในการพัฒนาที่ยั่งยืนที่สำคัญในศตวรรษที่ 21 ที่เน้นการพัฒนาบนรากเหง้าวัฒนธรรมสังคมที่ต่างกันตามแนวคิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาที่

ยั่งยืน รวมถึงการเคารพในความหลากหลายทางวัฒนธรรมจากการเรียนรู้ระบบคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมของชาติต่างๆเพื่อสันติภาพซึ่งเป็นแนวคิดหลักของคณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (องค์การยูเนสโก) มงคลเลิศ ด่านธานินทร์ (2551: 4) กล่าวถึงความสำคัญของการพัฒนาบนรากฐานทางวัฒนธรรมสังคมที่ต่างกันในยุคหลังสมัยใหม่ว่า

> …การพัฒนาบนรากเหง้าวัฒนธรรมสังคมที่ต่างกันนั้นให้คุณค่าความเจริญงดงาม ทิศทางการสร้างสังคมที่ต่างกัน สามารถดำรงอยู่ได้อย่างเป็นตัวของตัวเอง และมั่นคงในยุคโลกาภิวัตน์ ความต่างวัฒนธรรมคือทางรอดในการผลิตสินค้า บริการและการพัฒนาสังคมในยุคการแข่งขันเสรี ควรที่จะมีการศึกษาส่วนดีของมรดกวัฒนธรรมไทย แล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับความทันสมัย…

ในประเทศสหรัฐอเมริกาเอง ซึ่งเป็นประเทศที่เป็นแหล่งกำเนิดของกระแสทุนนิยมโลกาภิวัตน์และวัฒนธรรมบริโภคนิยมก็เริ่มใช้แนวคิดการศึกษาบนฐานของความแตกต่างในวัฒนธรรมของท้องถิ่น ในกระแสโลกาภิวัตน์ (Placed-Base Education in the Global Age: Local Diversity) เดวิท กรีนวอลด์ และเกร็กกอรี่ สมิท (David Gruenewald และ Gregory Smith, 2008: 14, 19) กล่าวถึงความสำคัญของแนวคิดการจัดการศึกษาบนฐานของความแตกต่างในวัฒนธรรมท้องถิ่นในยุคโลกาภิวัตน์ว่า

> …ทั่วโลกกำลังตระหนักถึงผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีต่อวัฒนธรรมท้องถิ่นและระบบนิเวศน์ในโลกยุคหลังสมัยใหม่…ดังนั้นบทบาทการศึกษาจะต้องส่งเสริมความสำคัญของท้องถิ่น โดยจะต้องอนุรักษ์ฟื้นฟูและสร้างสรรค์วิถีชีวิตของคนและท้องถิ่นนั้นๆ และจะต้องเป็นเครื่องป้องกันคนและท้องถิ่นนั้นจากวิถีหรือลัทธิใดๆที่จะทำให้คนและท้องถิ่นเสื่อมสลายไป…

ไพพรรณ เกียรติโชติชัย (2545: 74) กล่าวว่าการศึกษาไทยในศตวรรษที่ 21 จะเป็น ระบบการศึกษาที่มุ่งสร้างสังคมแห่งปัญญา โดยเน้นพัฒนาคนไทยให้เป็น ‘ผู้สร้าง’ มากกว่า ‘ผู้เสพ’ เป็นระบบการศึกษาที่เป็นระบบการเรียนรู้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต

สังคมไทยได้ตื่นตัวกับหลักแนวคิดการพึ่งพาตนเอง การสร้างระบบการเรียนรู้ การจัดการศึกษาใหม่ที่จะทำให้คนไทยตระหนักในคุณค่าของวัฒนธรรมของตน จนสามารถสร้างระบบเศรษฐกิจที่พึ่งพาตนเองได้เพื่อความเข้มแข็งในท้องถิ่นและเป็นสังคมแห่งปัญญา ปราชญ์คนสำคัญของประเทศไทยหลายท่านกล่าวถึงความสำคัญของการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทยไว้ดังนี้

ประเวศ วะสี (2541: 9, 2547ข: 12) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือกระบวนการทางปัญญาของสังคมและชุมชนหนึ่งๆซึ่งบูรณาการความเชื่อ ระบบคุณค่าและการปฏิบัติร่วมกันของคนในชุมชน โดยวัฒนธรรมคำนึงถึงเรื่องจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้งเป็นสุนทรียกรรมที่ให้ความสุขทางจิตใจ

วัฒนธรรมจะมีชีวิตและงอกงามได้เมื่อมีชุมชนที่มีชีวิตเป็นผู้ปฏิบัติจะยั่งยืนและมีพัฒนาการ วัฒนธรรมจึงเป็นพลังแห่งการพัฒนา การเรียนรู้ของมนุษย์จึงควรเรียนรู้ในฐานวิถีชีวิตและวัฒนธรรมควบคู่กับฐานในชีวิตที่มีมิติของมนุษย์เป็นตัวตั้ง

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2545: 168) กล่าวว่า มนุษย์จะไปรอดได้ก็ต่อเมื่อเข้าใจรากเหง้าวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของตนเอง รากฐานทางวัฒนธรรมของไทยคือฐานเกษตรกรรม พุทธศาสนา วัฒนธรรมชุมชน ภูมิปัญญาและฐานการเมือง ฐานเหล่านี้คือทุนทางวัฒนธรรมนอกเหนือจากทุนทางเศรษฐกิจที่ต้องนำมาเป็นฐานในการจัดการศึกษาเพื่อการพัฒนาคนโดยเป็นการจัดการศึกษาที่ต้องสอดคล้องกับวิถีชีวิต นิสัยใจคอ ศักยภาพและระบบคุณค่าที่ดีงามอันมีอยู่ในสังคมไทย

การศึกษาต้องเปลี่ยนผ่านจากมิติทางการศึกษาเพื่อพัฒนาประเทศ เพื่อความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจเป็นการศึกษาเพื่อชีวิตและสังคม การพัฒนาบนฐานของวัฒนธรรมเป็นกระบวนการเรียนรู้และการปรับปรนจากการเรียนรู้เพื่อความอยู่รอดหรือเพื่อความเจริญก้าวหน้าในกระแสวัฒนธรรมที่เราถักทอขึ้นเพื่อชีวิตของมนุษย์ การศึกษาที่อยู่บนระบบคุณค่าและวัฒนธรรมของสังคมไทยจะทำให้คนไทยเลือกรับวัฒนธรรมและการพัฒนาจากต่างชาติอย่างรู้เท่าทัน

พระธรรมปิฎก เมื่อครั้งดำรงสมนศักดิ์เป็น พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2534: 48) กล่าวว่า การศึกษาคือการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ที่เป็นทั้งกระบวนการและจุดมุ่งหมายในตัว อย่างเป็นองค์รวมเพราะเน้นการพัฒนาศักยภาพในตนของมนุษย์ที่สามารถจัดความสัมพันธ์และความสมดุลกับธรรมชาติได้ ซึ่งกระบวนการดังกล่าวมีความหมายครอบคลุมมากกว่าการพัฒนามนุษย์ให้มีศักยภาพเพื่อเป็นทุนทางเศรษฐกิจ มนุษย์จึงต้องเรียนรู้ประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของตนเพื่อให้รู้เท่าทันต่อความเปลี่ยนแปลง โดยสามารถหยั่งรู้ถึงอดีต แล้วรู้เท่าปัจจุบันและรู้ทันอนาคต เพื่อเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ถูกต้อง

ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2540: 20-21) กล่าวว่า จุดมุ่งหมายของมนุษย์คือความสามารถรักษาคุณค่า ความมั่งคั่งและความมั่นคงทางจิตวิญญาณที่เน้นความมั่งคั่งทางวัฒนธรรม เพราะวัฒนธรรมเป็นทุนหลักของสังคม ดังนั้นจึงต้องปรับบทบาทให้วัฒนธรรมพ้นจากการเป็นฝ่ายถูกกระทำและมีบทบาทรอง เปลี่ยนจากบทบาทรับให้เป็นฝ่ายกระทำตื่นตัวและมี บทบาทนำ บทบาทรุกได้ ซึ่งถือเป็นการลงทุนทางวัฒนธรรมอย่างแท้จริง ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2540: ก) กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมแห่งชาติว่า

> …วัฒนธรรมแห่งชาติเป็นสิ่งสำคัญ สังคมต้องมีวัฒนธรรมแห่งชาติที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เป็นสายใยยึดเหนี่ยวความสัมพันธ์ขั้นพื้นฐานระดับปฐมภูมิ คือครอบครัว มิตรสหาย ชุมชนและชาติ ทำให้คนในสังคมมีจิตวิญญาณเดียวกันเป็นกรอบอ้างอิงร่วมกัน คิดพึ่งตนเองและคนในชาติเดียวกันเองเป็นสำคัญ สายใยนี้จะใช้วัฒนธรรมนานาชาติที่มากับระบบทุนนิยมไม่ได้ เพราะวัฒนธรรมนานาชาติเป็นเรื่องของบริโภค เรื่องของวัตถุ ไม่สามารถเป็นจิตวิญญาณร่วมของคนในสังคม…

ศรีศักร วัลลิโภดม (2551ข: 68, 2544: 5, 220) กล่าวว่า การพัฒนาที่ยั่งยืนต้องหวนกลับไปหาพื้นฐานสังคมไทยดั้งเดิมคือฐานของความเป็นมนุษย์ ฐานของการใช้ทรัพยากรร่วมกันและฐานของศีลธรรมที่ดีต่อกัน การพัฒนาต้องมองผู้คนกับพื้นที่ กระบวนการพัฒนาจึงเป็นกระบวนการท้องถิ่นวัฒนา

วัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นเป็นสิ่งที่คนในสังคมสร้างขึ้นเพื่อมีชีวิตรอดร่วมกันจึงเป็นของสังคมนั้นๆ วัฒนธรรมไม่อยู่ลอยๆ และไม่หยุดนิ่ง แต่จะสัมพันธ์กับบริบททางสังคม เวลาและสถานที่ การศึกษาวัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรม ตำนานและประวัติศาสตร์ในแต่ละท้องถิ่นจึงเป็นกระบวนการอบรมทางสังคมบนฐานชีวิตวัฒนธรรมที่สำคัญเพราะเป็นการเรียนรู้เชิงประจักษ์ที่สัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม คตินิยมและคุณค่าของกลุ่มชนที่อยู่ในท้องถิ่นเดียวกันและท้องถิ่นอื่นๆ การเรียนรู้วัฒนธรรมคือการเชื่อมโยงความรู้จากการเรียนในระบบเข้ากับกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมและวัฒนธรรมในท้องถิ่นการเรียนรู้วัฒนธรรมคือการเรียนรู้จากการอบรมทางสังคมนั้นๆ เป็นการเรียนรู้เชิงประจักษ์ที่สัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม ระบบเศรษฐกิจ และระบบความเชื่อของกลุ่มชนที่อยู่ในท้องถิ่นเดียวกันเพื่อความเข้าใจในรากของชีวิตวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของตนเอง การมีส่วนร่วมของท้องถิ่นในการจัดการศึกษาจะก่อให้เกิดการสร้างความรู้ของตนเองชุดหนึ่งเพื่อต่อรองอำนาจจากภายนอกนำสู่การพัฒนาท้องถิ่นและมนุษย์อย่างสมดุลและยั่งยืน

ศิราพร ณ ถลาง (สัมภาษณ์, 21 สิงหาคม 2552) กล่าวว่าการพัฒนาจะเกิดขึ้นเมื่อคนมีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง เมื่อคนเราภาคภูมิใจ มีสติปัญญาและไม่ต้องคิดตามคนอื่นการพัฒนาจะเกิดขึ้น การพัฒนาคนจึงต้องเป็นไปตามศักยภาพในท้องถิ่นของเขาเอง

เจตนา นาควัชระ (2546ข: 282) กล่าวว่าวัฒนธรรมคือวิถีชีวิตและประสบการณ์ทั้งหลายของมนุษย์ การศึกษาในความหมายที่กว้างที่สุดคือ การศึกษาชีวิตมนุษย์ซึ่งประกอบด้วยวิธีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในมิติทางประวัติศาสตร์ โดยเราจะต้องรู้จักตนเอง เราจะต้องรู้จักโลกภายนอก โลกนี้ จักรวาล ธรรมชาติ เราจะต้องรู้จักมนุษย์ด้วยกัน จะต้องรู้จักสิ่งเหล่านี้ แล้วจึงจะได้วิชาความรู้ซึ่งเป็นวิชาความรู้ที่ไปสร้างปัญญา ศักยภาพดังกล่าวจะกระตุ้นให้เกิดวิจารณญาณ เกิดพลัง เกิดปัญญาจนถึงระดับอุตรภาพ (Transcendence) ซึ่งเป็นปัญญาขั้นสูงที่อยู่เหนือประสบการณ์มนุษย์ธรรมดาสามัญ

เสน่ห์ จามริก (2542: 238) อภิปรายว่า แก่นสารของวัฒนธรรมนั้นอยู่ที่คน เพราะคนในแต่ละท้องถิ่นถูกหล่อหลอมจากศักยภาพทางภูมิปัญญา ด้านจิตวิญญาณและสถาบันประเพณีภายในชุมชนเอง ส่งผลให้ท้องถิ่นสามารถพัฒนาสมรรถนะการผลิตและกำหนดวิถีชีวิตของตนอย่างรู้เท่าทันต่อสภาวะการเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่

ในส่วนของนโยบายของรัฐ รัฐได้ตระหนักถึงความสำคัญของการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรม ดังนี้ ในรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยพ.ศ.2540 (2540) มาตรา 46 และในรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยพ.ศ.2550 (2550) มาตรา 66 กล่าวว่า

> …บุคคลซึ่งรวมกันเป็นชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมย่อมมีสิทธิอนุรักษ์หรือฟื้นฟูจารีตประเพณีภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะหรือวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่นและของชาติ และมีส่วนร่วมในการจัดการการบำรุงรักษา และการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอย่างสมดุลและยั่งยืนทั้งนี้ตามที่กฎหมายบัญญัติ…

แนวความคิดการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น ในรูปแบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบ การศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ปรากฏ

อยู่ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 (สำนักงานคณะกรรมการศึกษาแห่งชาติ, 2545) ในมาตราที่ 23 ที่ว่า

> …แนวทางการจัดการศึกษาแบ่งออกเป็นการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย และให้ความสำคัญกับการจัดการศึกษาที่ส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการศึกษาที่ให้คนเรียนรู้รากฐานทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตนเพื่อความสมดุล ยั่งยืนและสอดคล้องกับภูมิปัญญาสากล คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกำหนดหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานเพื่อความเป็นไทย ความเป็นพลเมืองที่ดีของชาติ การดำรงชีวิต และการประกอบอาชีพ ตลอดจนเพื่อการศึกษาต่อ ให้สถานศึกษาขั้นพื้นฐานมีหน้าที่จัดสาระของหลักสูตรตามวัตถุประสงค์ในวรรคหนึ่งในส่วนที่เกี่ยวกับสภาพปัญหาในชุมชนและสังคม ภูมิปัญญาท้องถิ่นคุณลักษณะอันพึงประสงค์เพื่อเป็นสมาชิกที่ดีของครอบครัว ชุมชน สังคมและประเทศชาติ…

ยุทธศาสตร์ของกระทรวงวัฒนธรรม (2552) นโยบายด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมได้กล่าวถึงการฟื้นฟูและสืบสานคุณค่าความหลากหลายทางวัฒนธรรมไทยทั้งที่เป็นวิถีชีวิต ประเพณี ค่านิยมที่ดีงาม ภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อการเรียนรู้ดังนี้

> …ปลุกจิตสำนึกและกระตุ้นให้คนในชุมชนท้องถิ่นเกิดความตระหนัก มีความตื่นตัว และเข้ามามีส่วนร่วมในการฟื้นฟู เผยแพร่ และสืบสานคุณค่าความหลากหลายของวัฒนธรรมไทยทั้งที่เป็นวิถีชีวิต ประเพณี ค่านิยมที่ดีงาม ภูมิปัญญาท้องถิ่น รวมถึงการดูแลรักษาแหล่งอุทยานประวัติศาสตร์ โบราณสถาน พิพิธภัณฑ์ต่างๆ
>
> …สนับสนุนให้ชุมชน และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ร่วมดำเนินการสืบค้น ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมชุมชน รวมทั้งส่งเสริมให้ปราชญ์ ผู้สูงอายุ กลุ่มแกนนำ และผู้รู้ถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยสร้างระบบการเรียนรู้ผ่านการเรียนรู้และการจัดการความรู้ในชุมชน ตลอดจนรวบรวมจัดเป็นคลังข้อมูลในชุมชน พัฒนาฐานข้อมูลชุมชนให้เป็นระบบ

พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและการนันทนาการ มีการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และเกิดการเรียนรู้ศิลปะอย่างสร้างสรรค์ โดย

1) จัดให้มีพื้นที่สำหรับแสดงออกทางวัฒนธรรมด้านต่างๆ เพื่อสร้างโอกาสให้เด็กและเยาวชน และประชาชนผู้มีความรู้ความสามารถด้านวัฒนธรรมได้มีเวทีแสดงออก เผยแพร่ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมต่างๆ ทั้งระดับท้องถิ่นและระดับประเทศอย่างต่อเนื่อง

2) ปรับปรุง พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมให้มีสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม ตลอดจนเพิ่มจัดให้สาระความรู้สอดแทรกไว้ในสถานที่ต่างๆ ให้ชัดเจน น่าสนใจ ควบคู่ไปกับการปรับปรุง พัฒนาศักยภาพบุคลากรที่ปฏิบัติงานตามแหล่งเรียนรู้ต่างๆ ให้มีความรอบรู้ มีทักษะในการถ่ายทอด และมีความรักในงานบริการด้านวัฒนธรรม

ขยายบทบาทสภาวัฒนธรรมทุกจังหวัดให้เป็นกลไกเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมที่ครอบคลุมทั้งวิถีชีวิตและสื่อทุกประเภทที่มีผลกระทบต่อการเบี่ยงเบนทางวัฒนธรรม และพฤติกรรมของเด็กและเยาวชน ส่งเสริมบทบาทของสภาวัฒนธรรมในทุกระดับให้สามารถเป็นกลไกสำคัญในการเฝ้าระวังสร้างสรรค์ และสามารถเชื่อมโยงเป็นเครือข่ายทางวัฒนธรรมให้ครอบคลุมในทุกระดับ ทั้งระดับนโยบาย ส่วนกลาง ส่วนภูมิภาค ส่วนท้องถิ่นและระดับปฏิบัติในพื้นที่...

การพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทยให้ความสำคัญกับกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมโดยนำวัฒนธรรมกลับมาในวิถีชีวิต ใช้กระบวนการทางวัฒนธรรมขัดเกลาเยาวชนให้เปลี่ยนแปลงในระดับพฤติกรรมและเกิดจิตสำนึกในด้านต่างๆ เพื่อให้บรรลุเป้าหมายของการพัฒนาที่ยั่งยืน โดยเยาวชนเลือกที่จะรับสิ่งที่ดีและเลือกที่จะไม่รับสิ่งที่ไม่ดีจากการพัฒนาตามกระแสทุนนิยม ที่เน้นเพียงการบริโภค เน้นความสำเร็จและความสุขของปัจเจกบุคคลมากกว่าการมีสำนึกต่อสังคมและสิ่งแวดล้อมในท้องถิ่นของตน

การพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทยจะทำให้คนเกิดจิตสำนึกร่วมของความเป็นชาติ หรือชุมชนจินตกรรม (Imagined Communities)

(เบน แอนเดอร์สัน, 2552) ด้วยการศึกษาเรียนรู้ประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นอันเป็นภูมิปัญญาจากการพึ่งพิงธรรมชาติ การศึกษาสุนทรียศาสตร์และจริยธรรมซึ่งเป็นรากฐานและเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมชาติไทย ลิขิต ธีรเวคิน (2548: 31) กล่าวว่า ประเทศไทยมีภูมิปัญญาพื้นบ้านและปรัชญาพื้นฐานของความเป็นมนุษย์เป็นรากฐาน การจัดการศึกษาด้วยกระบวนการเรียนรู้บนฐานวัฒนธรรมท้องถิ่นจะทำให้คนไทยเป็นคนใจกว้าง มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ไม่รังเกียจเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ มีความละเอียดอ่อนในด้านศิลปะและสุนทรียภาพ มีความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์

กระบวนการเรียนรู้และจิตสำนึกดังกล่าวคือพื้นฐานของการพัฒนาสังคมและประเทศให้ทันสมัยด้วยแนวคิดชาตินิยมด้วยมรดกวัฒนธรรมในท้องถิ่นในยุคหลังสมัยใหม่ โดยปรีชา ช้างขวัญยืน (2542: 33) กล่าวว่าการพัฒนาต้องเกิดจากการพัฒนาบนพื้นฐานของความเป็นไทย เพราะพัฒนาจากสิ่งที่เป็นของเรา โดยเน้นที่การพัฒนาคนของเราให้รู้และสามารถเข้าใจและเข้าถึงศิลปวัฒนธรรมได้ และเป็นการพัฒนาที่เกิดจากจิตสำนึกของคนในท้องถิ่นเองที่รู้ค่าของวัฒนธรรมของตน การพัฒนาดังกล่าวจึงจะส่งผลให้วัฒนธรรมไทยกลายเป็นวัฒนธรรมสากลที่แท้จริง เป็นวัฒนธรรมที่มีพลังของตน สามารถทานกระแสวัฒนธรรมนานาชาติและกระแสโลกาภิวัตน์ได้ ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2540: 87) อภิปรายถึงความสำคัญของวัฒนธรรมสากลที่แท้จริงว่าแตกต่างจากวัฒนธรรมนานาชาติเพราะคุณค่า-คุณธรรมสากลนั้นเป็นคุณค่าเฉพาะชุมชนและเฉพาะสังคมที่จะไม่ขัดแย้งกันแม้จะมีรากเหง้าและกรอบของการอ้างอิงที่ต่างกันซึ่งเป็นแนวคิดหลักของความหลากหลายทางวัฒนธรรมในการพัฒนาที่ยั่งยืน

การพัฒนาโดยใช้คนเป็นศูนย์กลาง โดยกระบวนการทางวัฒนธรรม เพื่อจุดมุ่งหมายของอิสรภาพในการเรียนรู้เพื่อการพัฒนาตนเองอย่างรอบด้าน หรือการเรียนรู้ตลอดชีวิตนั้น (Lifelong Learning) สอดคล้องกับ แนวคิดมนุษย์นิยม ดังที่ เสน่ห์ จามริก (2541: 145) กล่าวว่า มนุษย์มีจิตสำนึกเรียนรู้อันหลากหลาย มนุษย์นิยมจะมุ่งให้เกิดจิตสำนึกภายใน ได้บรรลุความเป็นอิสระที่จะเรียนรู้เพื่อพัฒนาตนเองอย่างรอบด้าน และเป็นบุคคลที่สามารถเติบโตในวิถีชีวิตอันสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

สรุปว่า แนวคิดการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทย เชื่อว่าความยั่งยืนของการพัฒนาเกิดจาการพัฒนา คน โดยกระบวนการทางวัฒนธรรมที่เปิดพื้นที่และสร้างโอกาสให้ คน รับรู้และเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตนอันแตกต่างจาก

วัฒนธรรมกระแสนานาชาติ โดยกระบวนการดังกล่าวต้องเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นโดย คนในท้องถิ่น นั้นเองที่พัฒนากระบวนการเรียนรู้แบบต่างๆเพื่อสืบทอดคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่น ทั้งนี้กระบวนการดังกล่าวต้องเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องด้วยความสนับสนุนของทุกภาคส่วน จนคนในชุมชนดังกล่าวเกิดจิตสำนึกในคุณค่าวัฒนธรรมของตนอย่างแท้จริง ทั้งจากการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมและทัศนคติ วัฒนธรรมนั้นก็จะมีพลังและกลายเป็น วัฒนธรรมสากล ที่อยู่ร่วมได้กับกระแสวัฒนธรรมนานาชาติแม้ว่าจะแตกต่าง

4.2 แนวคิดการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในต่างประเทศ

ในการศึกษาเอกสารพบแนวคิดการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมในประเทศอื่นๆที่ได้ปฏิบัติขึ้นก่อนในประเทศไทย เช่น กรณีของประเทศญี่ปุ่นและอัฟริกาซึ่งได้ใช้แนวทางการจัดการศึกษาบนฐานของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของตนโดยความร่วมมือของชุมชน การจัดการศึกษาดังกล่าวจะบูรณาการวัฒนธรรมและวิถีชีวิต แทนที่การจัดการศึกษาที่แบ่งตามช่วงชั้นอย่างเข้มงวดและการสอนที่เน้นเพียงหลักวิชาการตามการวางนโยบายทางการจัดการศึกษาจากส่วนกลาง ทั้งนี้การจัดการศึกษาของประเทศญี่ปุ่นและอัฟริกานั้นเน้นให้เกิดการพัฒนามนุษย์ที่สมบูรณ์

4.2.1 กรณีศึกษาประเทศญี่ปุ่น

อมรวิชช์ นาครทรรพ (2546: 49) อภิปรายยุทธศาสตร์แหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมและความร่วมมือกับชุมชนของประเทศญี่ปุ่นว่า การศึกษาของประเทศญี่ปุ่นเป็นภาพสะท้อนมรดกทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของประเทศญี่ปุ่นที่เน้นการมีระเบียบวินัย การเคารพชนชั้นทางสังคม ความอดทนและเสียสละประโยชน์ส่วนตนเพื่อประโยชน์ของประเทศชาติ

กรอบคิดเรื่องวัฒนธรรมในการจัดการศึกษาของประเทศญี่ปุ่นเน้นการให้ระบบที่มีความยืดหยุ่นและความหลากหลายในการจัดการเรียนการสอนเพื่อปลูกฝังให้เด็กเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ อยู่ร่วมในสังคมได้อย่างมีความสุขและคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของประเทศญี่ปุ่นในสังคมนานาชาติ การสอนวัฒนธรรมจะเน้นทั้งวัฒนธรรมของชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่น ตลอดจนวัฒนธรรมต่างชาติต่างภาษาเพื่อความเข้าใจอันดีระหว่างชนชาติ

ประเทศญี่ปุ่นจะส่งเสริมให้มีความภาคภูมิใจและรักในประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและประเพณีของประเทศญี่ปุ่น พร้อมไปกับการทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องเหล่านั้น โดยส่งเสริมแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและกิจกรรมการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมร่วมกับชุมชนเป็นยุทธศาสตร์สำคัญ เช่นการสร้างหอวัฒนธรรมชุมชนกว่า 1000 แห่ง และการส่งเสริมการเรียนศิลปะร่วมกับศิลปินในท้องถิ่น การเรียนวัฒนธรรมจากประสบการณ์ตรงและความร่วมมือระหว่างครอบครัวและ

ชุมชนดังกล่าวเป็นการสอนจริยศึกษาควบคู่ไปด้วย ประเทศญี่ปุ่นเชื่อว่าการทำงานร่วมกับชุมชนเป็นวิธีการสอนจริยธรรมและความเป็นพลเมืองดีที่มีประสิทธิภาพที่สุด ผู้เรียนจะเคารพตัวเองและชีวิตมีความรับผิดชอบและสามารถแก้ปัญหาเชิงจริยธรรมได้ด้วยตนเอง

4.2.2 กรณีศึกษาอัฟริกาตะวันออก

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2541: 21-29) กล่าวว่าประเทศอาโคไล ยูกันดา ประเทศคิคูยู และประเทศทันซาเนียในอัฟริกาตะวันออกเชื่อมโยงการศึกษาเข้ากับวัฒนธรรมของชุมชนผ่านองค์กรของการศึกษาพื้นบ้านต่างๆเพื่อถ่ายทอดวัฒนธรรม เป็นพลังขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมและเป็นฐานแห่งการศึกษาตามอัธยาศัยนอกเหนือไปจากระบบการศึกษาในโรงเรียน

การศึกษาตามวิถีชุมชนของอัฟริกาตะวันออกจะเน้นเรื่อง พื้นที่ (Place) มากกว่าโครงสร้าง โดยแบ่งออกเป็น

1) การจัดการศึกษาในวิถีชุมชนเชิงวงจรชีวิต โดยอาศัยสถาบันครอบครัวและผู้ทรงภูมิปัญญาในแต่ละชุมชนในการถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ซึ่งเป็นระบบความสัมพันธ์ในลักษณะแนวดิ่ง โดยแบ่งออกเป็น

1.1) ช่วงแห่งความเป็นเด็กเรียนรู้และอยู่ในความดูแลของพ่อแม่

1.2) ช่วงแห่งการถ่ายทอดพิธีกรรมเพื่อเตรียมความเป็นผู้ใหญ่และขยายการมีส่วนร่วมในกิจกรรมของสังคม

1.3) ช่วงแห่งความเป็นผู้ใหญ่ พร้อมจะรับใช้สังคมและประเทศชาติ

2) การจัดการศึกษาในวิถีชุมชนเชิงห้วงชีวิต โดยคำนึงถึงครอบครัว ชุมชน พื้นที่และท้องถิ่นเป็นเชิงแนวราบ แบ่งออกเป็น

2.1) ช่วงแห่งการศึกษาที่บ้าน ผู้ปกครองและสมาชิกชุมชนจะมีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างกิจกรรมการเรียนรู้ในชีวิตประจำวันและเทศกาลสำคัญ

2.2) ช่วงการเรียนบทบาทของสมาชิกครอบครัวที่มีต่อชุมชนและสังคมเพื่อสืบสานค่านิยมก่อนที่จะเข้าสู่วิถีสังคมในแต่ละท้องถิ่น

2.3) ช่วงแห่งการอบรมบ่มเพาะ เพื่อปลูกฝังจริยธรรมทางสังคม ทั้งเศรษฐกิจ สังคมและการเมืองท้องถิ่น

3) การจัดการศึกษาชุมชนเชิงบริบททางสังคมซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ตลอดชีวิต โดยใช้

3.1) สื่อต่างๆ เช่นการเล่านิทาน ปริศนาคำสอน พิธีกรรม

3.2) กิจกรรมทางเศรษฐกิจ เช่นเกษตรกรรม การปั้นหม้อ การจักสาน

3.3) บรรยากาศทางการเมืองที่ไม่เน้นการเมืองรวมศูนย์ที่นำสู่ความแตกต่างในด้านความร่ำรวยและฐานะทางสังคม

3.4) สภาพแวดล้อมทางจิตใจและธรรมชาติเพื่อให้เกิดมุมมองที่หลากหลายต่อพื้นฐานของความเชื่อในแต่ละสังคม

สรุปว่า ยุทธศาสตร์แหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมและความร่วมมือกับชุมชนของประเทศญี่ปุ่นและการศึกษาตามวิถีชุมชนของอัฟริกาตะวันออกเป็นรูปแบบการจัดการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับคุณค่าของภูมิปัญญาทั้งในวัฒนธรรมของชาติและวิถีในวงจรชีวิตของท้องถิ่น โดยผู้สอนคือกลุ่มคนในชุมชนนั้นๆ ประกอบด้วยครูผู้สอน ครูภูมิปัญญา ศิลปินพื้นบ้านและพ่อแม่ เพื่อขัดเกลาปลูกฝังเยาวชนให้เรียนรู้ด้วยการฝึกปฏิบัติทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องและให้มีจริยธรรมที่ดีเพื่อเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ เป็นมนุษย์ที่รักในท้องถิ่นและสนใจในปัญหาของท้องถิ่นและสังคมมากกว่ามุ่งแต่เพียงความสำเร็จทางวัตถุ เงินและความสบายของตนเองเพียงผู้เดียว

4.3 แนวคิดการจัดการศึกษาด้วยมนุษยศาสตร์การศึกษาเพื่อสืบสานวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของไทย

สืบเนื่องจากแนวคิดการพัฒนาที่ยั่งยืนด้วยการพัฒนาโดยใช้มนุษย์เป็นแกนบูรณาการในระบบการพัฒนาอย่างเป็นองค์รวมของทุกด้านทั้งศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรม การจัดการศึกษาจึงเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมดังที่เจตนา นาควัชระ (2549: 238) กล่าวว่า

> …วัฒนธรรมคือสิ่งซึ่งหลงเหลืออยู่ เมื่อทุกสิ่งทุกอย่างได้ถูกลืมไปจนหมดสิ้นแล้ว วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาปลูกฝังยาวนานจนกว่าจะตกตะกอนและได้รับการซึมซับลงไปในจิตสำนึกของบุคคล …กระบวนการที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมอาจเหมารวมได้ว่าเป็นกระบวนการทางการศึกษา ทั้งนี้เพราะการศึกษาก็คือกระบวนการซึมซับสิ่งแวดล้อมและมรดกทางวัฒนธรรมที่เอื้อต่อการหล่อหลอมบุคลิกภาพและปลูกปัญญา ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและในระดับของสังคม…

ในระดับปัจเจก มนุษยศาสตร์การศึกษาคือ การศึกษาและการพัฒนาเพื่อให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ปรีชา ช้างขวัญยืน (2547: 1) กล่าวว่า

> …การศึกษามนุษยศาสตร์ส่วนหนึ่งและเป็นส่วนสำคัญจึงเกี่ยวกับสิ่งที่เป็นนามธรรม คือ ความคิด จิตใจ และศึกษาเชื่อมโยงไปถึงความคิดจิตใจของผู้คนในอดีตด้วย…การศึกษาโดยนัยดังกล่าวจึงเกี่ยวข้องกับเรื่องที่อยู่ในตัวมนุษย์ ได้แก่ ความรู้สึก อารมณ์ ความคิด ความเชื่อ ว่าด้วยจิตใจ ความเชื่อต่างๆ ที่แสดงออกด้วยวัฒนธรรมอันเป็นสิ่งที่มนุษย์เหล่านั้นถือว่ามีคุณค่า ในแง่ที่มนุษย์ถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม มีคุณค่าและแสดงถึงจิตใจอันสูงและละเมียดละไมของมนุษย์…

การสื่อสารทางมนุษยศาสตร์คือมนุษย์สัมผัสมนุษย์ ดังที่ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (2542: 5) กล่าวว่า

> …มนุษยศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต มนุษยศาสตร์ไม่ใช่วัฒนธรรมทางหนังสืออย่างเดียว แต่นำมนุษย์ไปสัมผัสมนุษย์ การถ่ายกรองประสบการณ์มาไว้ในรูปงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ ย่อมแสดงถึงความมุ่งหมายที่จะสื่อสารกันระหว่างมนุษย์ การพะวงอยู่กับสื่อเพียงอย่างเดียวอาจทำให้การสื่อสารเบี่ยงเบนออกไปจากการเข้าถึงคุณค่าของความเป็นมนุษย์ได้…

การเข้าถึงคุณค่าของความเป็นมนุษย์จึงเป็นแนวทางที่สำคัญของการศึกษาทางมนุษย์ศาสตร์ โดยการศึกษาผ่านทางผลงานของมนุษย์ ในฐานะเป็นตัวแทนของมนุษย์ เพื่อวิเคราะห์หาคุณค่า หลักสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ในผลงานนั้นๆที่มนุษย์ผู้สร้างตั้งใจจะสื่อสารกับมนุษย์ผู้เสพและผู้ศึกษาผลงาน การศึกษาทางมนุษยศาสตร์จึงเป็นเรื่องของจิตใจ ความดี ความจริง และความงาม เป็นคุณค่าเชิงจริยธรรมที่จะจรรโลงความอยู่รอดของมนุษยชาติต่อไป ดังที่ พระเทพโสภณ (2546: 15) กล่าวว่า …ศิลปะแสดงออกในสิ่งที่เขาสัมผัส ทั้งวรรณกรรม ภาษาปรัชญา จะมีกระบวนการที่มาจากประสบการณ์ภายใน นี่คือความงดงามแห่งชีวิตตรงนี้ที่มนุษยศาสตร์สร้าง เป็นคุณค่า ความจริงที่เอาไปดำเนินชีวิตให้งดงาม ดีงาม เป็นคุณธรรม จริยธรรม ความจริงกับความดี… เจตนา นาควัชระ (2542: 454) กล่าวว่า …แก่นของมนุษยศาสตร์คือการนำปัญญามนุษย์ในอดีตมาเป็นเครื่องปลุกปัญญาให้แก่ยุคปัจจุบัน…

มนุษยศาสตร์จึงเกี่ยวเนื่องกับภูมิปัญญาทางพุทธศาสนา การศึกษาทางมนุษยศาสตร์เกี่ยวเนื่องกับการพัฒนาความเป็นมนุษย์ด้วยปัญญาตามหลักการ ศีล สมาธิ ปัญญา เพื่อส่งเสริมพฤติกรรม จิตใจ และสมาธิ ในทางพุทธศาสนายังมองวิธีพัฒนาปัญญาไว้ 3 ด้าน ได้แก่ สุตตมยปัญญา จินตมยปัญญา และภาวนามยปัญญา โดยผู้ที่ฝึกปฏิบัติจะน้อมนำเข้ามาปฏิบัติในที่สุด ดังที่พระเทพโสโภณ (2546: 22) กล่าวว่า …สุตตมยปัญญา คือการรับฟัง การศึกษาแล้วนำมาคิด จินตมยปัญญา คือการคิดวิเคราะห์ ภาวนามยปัญญา คือการสอนให้แจ่มแจ้ง จูงใจแล้วไปปฏิบัติเป็นวิถีชีวิต… คุณค่าภูมิปัญญาทางพุทธศาสนา เป็นภูมิปัญญาของไทย เป็นความรู้ทางจิตวิญญาณ เป็นคุณค่าภายในและเป็นตัวตนของไทยอย่างแท้จริงในการพัฒนาทั้งตนเองและประเทศตลอดจนเป็นพลเมืองที่ดีของโลก ดังที่พุทธทาสภิกขุ (2545: 14) กล่าวว่า …การศึกษาคือสิ่งซึ่งทำความก้าวหน้าอย่างถูกต้อง เพื่อมนุษย์ได้ลุถึงสิ่งที่ดีที่สุดในทุกขั้นทุกตอนแห่งวิวัฒนาการของเขา…

ความรู้ทางมนุษยศาสตร์เป็นความรู้ที่สัมพันธ์กับภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ของมนุษย์ จึงเกี่ยวข้องกับการพัฒนาสังคมด้วย ในระดับสังคม ชุมชนเป็นส่วนที่สำคัญที่จะทำให้สังคมเข้มแข็ง สังคมไทยแบบประเพณีในสมัยโบราณเข้มแข็งด้วยจิตวิญญาณของชุมชน มีชุดขององค์ความรู้หรือภูมิปัญญา ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่มาจากวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ ผ่านการลองผิดลองถูกจนเกิดเป็นชุดความรู้ในแต่ละท้องที่ ชาวบ้านทำนาและเกษตรกรรมโดยชุมชนคือประชาคมศิลปะที่ผู้สร้างและผู้รับมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันอยู่เสมอในชีวิตประจำวัน (เจตนา นาควัชระ, 2549: 209) การสืบสานทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาด้วยระบบความสัมพันธ์ในชุมชน จาก บ้าน-วัด-วังคือระบบการศึกษาที่ไม่ได้แยกออกจากวิถีชีวิต ดังที่เสน่ห์ จามริก (2537ก: 33-34) กล่าวว่า ภูมิปัญญาเป็นผลอันเกิดจากปฏิสัมพันธ์ของความคิดกับโลกแวดล้อมอันหลากหลาย และเป็นการผสมผสานกันระหว่างสภาพภูมิศาสตร์ทรัพยากร และธรรมชาติแวดล้อม ศาสนาและกระบวนการทางสังคม ทั้งหมดประกอบเป็นองค์ความรู้อันเป็นวัฒนธรรมการเรียนรู้จากประสบการณ์ซึ่งสั่งสมถ่ายทอดสืบต่อกันมา และเกี่ยวข้องอยู่รอบด้านของวิถีการดำรงชีวิต

4.3.1 แนวคิดด้านกระบวนการเรียนรู้ของชุมชน

กระบวนการเรียนรู้เป็นแกนของการศึกษา วิทย์ วิศทเวทย์ (2544: 92) กล่าวว่า การจัดการศึกษาของไทยสมัยก่อนที่เน้นกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนก่อนที่วิทยาการและความรู้แผนใหม่จะเข้าสู่ประเทศ ฐานะของความรู้ในสังคมไทยมีจุดมุ่งหมายในตัวเอง ความรู้ช่วยฝึกฝนอบรมให้คนเป็นคน และความรู้เป็นเครื่องมือพาคนไปสู่ธรรม

สุมน อมรวิวัฒน์ (2537: 25) กล่าวว่ากระบวนการเรียนรู้ของชุมชนคือการศึกษาด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับชีวิตของคนในชุมชนมากกว่าการศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผิน หากแต่เน้นที่แก่นแท้และรากเหง้าของภูมิปัญญาชุมชนโดยมีลักษณะบูรณาการ ผสมผสานทั้งด้านปรัชญา ความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์

4.3.1.1 ความหมายของกระบวนการเรียนรู้

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2543: 39-40) กล่าวว่า การศึกษาตรงกับคำว่า สิกขาในภาษาบาลี แปลว่า เรียน เท่านั้น การเรียนจึงต้องมี รู้ บวกเข้าไปด้วย แปลว่าได้ความเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น จึงมีความหมายตรงกับคำว่าพัฒนา ดังนั้นการเรียนรู้ การศึกษา จึงต้องมีจุดมุ่งหมายเพื่อการพัฒนา การพัฒนาดังกล่าวต้องเป็นการพัฒนามนุษย์อย่างเป็นองค์รวมตามแนวคิดทางพุทธศาสนา

ในหนังสือพัฒนาการแบบองค์รวมของเด็กไทย พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2545: 6) กล่าวถึงพัฒนาการอย่างเป็นองค์รวมตามจริยธรรมทางศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวคิดทางวัฒนธรรมของไทยที่ว่าวัฒนธรรมคือการทำจริยธรรมให้เป็นรูปธรรม ตามหลักสัจธรรมของศาสนาว่า การพัฒนาเด็กทั้งคนนั้นควรต้องประกอบด้วย 5 ด้าน คือ กาย จิตใจ อารมณ์ สติปัญญา และสังคม ซึ่งแนวคิดของพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) แตกต่างจากหลักการพัฒนาแบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Child-Centered Education) ของทางตะวันตก ตามแนวคิดก้าวหน้านิยม (Progressive Education) ของ จอห์น ดิวอี้ ที่ว่าพัฒนาการของเด็กแยกได้เป็น 4 ด้าน คือ กาย จิตใจ อารมณ์ และสังคม แนวคิดการเรียนรู้ของพระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) รวมถึงด้านสติปัญญาหรือปัญญาด้วย

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต) (อ้างถึงใน สุรางค์ โค้วตระกูล, 2548: 230-231) กล่าวว่าจุดเริ่มต้นของการศึกษาที่แท้จะเกิดเมื่อบุคคลเกิด สัมมาทิฏฐิ (เห็นชอบ) ซึ่งแปลว่าการมองสิ่งทั้งหลายตามเหตุปัจจัยและมีความเห็นถูกต้องตามความเป็นจริง

ทิศนา แขมมณี (2545: 1-11) กล่าวว่า การเรียนรู้เป็นกระบวนการทางสติปัญญาที่เป็นการดำเนินการอย่างเป็นขั้นตอนหรือการใช้วิธีการต่างๆที่ช่วยให้บุคคลเกิดการเรียนรู้ โดยการเรียนรู้ต้องเป็นกระบวนการที่ผู้เรียนเป็นผู้จัดกระทำต่อสิ่งเร้าหรือสาระการเรียนรู้ มิใช่เพียงรับสิ่งเร้าหรือสาระเข้ามาเท่านั้น

ผู้เรียนต้องเป็นผู้สร้างความหมายของสิ่งเร้าหรือข้อความรู้ที่รับเข้ามาด้วยตนเอง กระบวนการสร้างความหมายของสิ่งเร้าที่รับเข้ามานี้จึงเป็นประสบการณ์เฉพาะตนโดยอาศัยกระบวนการทาง

สังคมเข้ามาช่วย เป้าหมายของการเรียนรู้คือการนำความรู้ไปใช้เพื่อปรับปรุง เปลี่ยนแปลงตนเองทางด้านความรู้สึก เจตคติ ความคิดความเข้าใจและการกระทำต่างๆในการดำรงชีวิตประจำวันร่วมกับผู้อื่น การเรียนรู้จึงมีลักษณะเป็นทั้งผลลัพธ์อันเป็นเป้าหมายปลายทางและวิธีการที่นำไปสู่เป้าหมายซึ่งลักษณะทั้งสองเป็นองค์ประกอบที่สัมพันธ์กันและส่งผลกระทบต่อกัน โดยกระบวนการสร้างความรู้จะดำเนินไปเรื่อยๆตลอดเวลา เนื่องจากบุคคลรับสิ่งเร้าเข้ามาทางประสาทสัมผัสตลอดเวลาเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องไปตลอดชีวิตและเกิดขึ้นได้กับทุกเวลาและสถานที่

สุพัตรา ชาติบัญชาชัย (ม.ป.ป.: 27-29) กล่าวถึงการเรียนรู้ว่าเป็นกระบวนการที่มีความต่อเนื่องซึ่งประกอบด้วยการเรียนและการปฏิบัติเพื่อให้รู้ด้วยตัวของผู้เรียนเอง การเรียนรู้ไม่ใช่การกระทำที่เป็นกริยาแยกออกมาเดี่ยวๆเช่น การอ่าน การคิด การสังเกต ผู้เรียนรู้ในเรื่องใดเรื่องหนึ่งจะต้องเข้าใจความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนั้นๆ

สิริลักษณ์ ยิ้มประสาทพร (2548: 20) กล่าวว่ากระบวนการเรียนรู้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการพัฒนามนุษย์ การเรียนรู้เป็นกระบวนการที่วิวัฒนาการในตัวเองเพราะชีวิตจะเรียนรู้และวิวัฒน์อยู่ตลอดเวลา บุคคลที่ผ่านกระบวนการเรียนรู้จะเข้าใจชีวิตและโลกได้ใกล้เคียงกับสภาวะที่เป็นจริงและความจริงมากที่สุด โดยสามารถนำความรู้นั้นไปใช้เพื่อปรับปรุงเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของตนเองและต่อสังคม กระบวนการเรียนรู้จึงต้องดำเนินไปตลอดชีวิต

อรศรี งามวิทยาพงศ์ (2549: 109) กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้คือกลไกสำคัญที่สุดซึ่งมนุษย์ใช้ในการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงชีวิตได้อย่างสอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมรอบตัวที่มีอิทธิพลต่อมนุษย์ ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและสังคมระดับต่างๆ มนุษย์ปรับตัวโดยอาศัยกระบวนการเรียนรู้โดยสัญชาตญาณทางธรรมชาติของมนุษย์เอง และปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับความรู้สึกนึกคิดจิตใจ อุดมคติของสังคมที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นเองด้วยสติปัญญา

กระบวนการเรียนรู้จึงเป็นทั้งกลไกการถ่ายทอดหรือผลิตซ้ำเพื่อธำรงรักษาสิ่งเดิม เอาไว้และเป็นกระบวนการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่เกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์เพื่อปรับตัวกับสิ่งเดิมซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่งอยู่ตลอดเวลา

ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2542: 48) กล่าวถึงการปฏิรูปการเรียนรู้ที่ต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนรู้มีทั้งทักษะและคุณค่าที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนรู้และสังคม โดยทักษะหมายถึงความสามารถ ความ

ช่ำชองและความคล่องแคล่วในการคิดและการกระทำ ส่วนคุณค่าเป็นส่วนที่กำหนดกรอบและนำการคิดและการกระทำนั้น มนุษย์ต้องมีทั้งทักษะและคุณค่าคอยกำกับชี้นำการกระทำและการคิด

ประเวศ วะสี (2539ก: 6) กล่าวว่า การเรียนรู้เกิดขึ้นได้ทุกสถานการณ์ เช่นการได้รู้ได้เห็นจากการทำงาน จากการเล่น จากความเจ็บป่วย ซึ่งเป็นการสัมผัสความจริง แล้วมีการคิดโดยแยบคายทำให้เข้าใจเรื่องนั้นๆมากกว่าที่ปรากฏ การเรียนรู้จะทำให้รู้ความจริง การรู้ความจริงและใช้ความจริงจึงจะเกิดผลสำเร็จและทำให้เกิดปัญญา ประเวศ วะสี (2548: 72-74) เสนอยุทธศาสตร์ทางปัญญาของชาติ เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2537 ว่าการพัฒนาอย่างสมดุลและยั่งยืนเกิดจากกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนซึ่งจะนำสู่ความเข้มแข็งทางปัญญาของมนุษย์ ความเข้มแข็งทางปัญญามีลักษณะ 5 ประการคือ 1) ความสามารถในการสร้างความรู้ใหม่ 2) เป็นสติปัญญาของคนทั้งหมด 3) เป็นโครงสร้างของสมอง 4) เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สร้างความเข้มแข็งของปัญญา และ 5) เป็นการเรียนรู้ต่อเนื่องตลอดชีวิต

ยุทธศาสตร์ทางปัญญาของประเวศ วะสี (2548: 72-74) ที่เกี่ยวเนื่องกับระบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบ คือการศึกษาในระบบ นอกระบบและตามอัธยาศัย คือ

> …ยุทธศาสตร์ทางญาณวิทยา เกิดจากการเรียนรู้ 3 ระดับ คือ 1) เกิดความรู้ และรู้ความจริง 2) เกิดปัญญาเชื่อมโยงความรู้ต่างๆ ได้ 3) เกิดจิตสำนึกเข้าใจตัวเองที่สัมพันธ์กับสิ่งทั้งหลาย ซึ่งทำให้เกิดปัญญาที่บูรณาการหรือปัญญาสี่ คือความรู้ธรรมชาติที่เป็นวัตถุ ความรู้ทางสังคม ความรู้ทางศาสนา (จิตใจ) และความรู้เรื่องการจัดการ
>
> ยุทธศาสตร์ครอบครัว เป็นฐานทางศีลธรรมและส่งเสริมเรื่องเศรษฐกิจพอเพียง สิ่งแวดล้อม การศึกษา เพื่อสร้างความเป็นปึกแผ่น
>
> ยุทธศาสตร์การเรียนรู้ของชุมชน ทั้งกระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) และ ชุมชนาภิวัฒน์ (Localization/ Communization) ที่เกิดขึ้นพร้อมกัน ชุมชนคือผู้ปฏิบัติทางวัฒนธรรม ความเข้มแข็งของชุมชนคือรากฐานของสังคมอารยะ (Civil Society)
>
> ยุทธศาสตร์การปฏิรูปการเรียนรู้ การศึกษาที่ดีสร้างคนให้มีความฉลาดเป็นคนดี และมีความสุข การเรียนรู้อย่างเป็นพลวัตรทำให้สามารถเรียนรู้และปรับตัวได้ หลักการปฏิรูปการเรียนรู้ที่เสนอคือ 1) ต้องเข้าใจว่าความรู้

> และปัญญาคืออะไร 2) กระบวนการเรียนรู้ต้องพัฒนาทั้งมิติทางกาย สังคม และจิตใจไปพร้อมกัน 3) การศึกษาจากการสัมผัสความจริง ศึกษาจากการคิด และศึกษาจากการเจริญสติ ความจริงก็คือ สิ่งที่เป็นความงาม ธรรมชาติ ศิลปะ ข้อมูลข่าวสาร สังคมวัฒนธรรม การทำงานกิจกรรม เป็นต้น…

สรุปว่ากระบวนการเรียนรู้ต้องเริ่มจากตัวผู้เรียนเองโดยผู้เรียนเอง โดยผู้เรียนต้องสร้างความหมายและความเข้าใจจากสิ่งรอบๆตัว กระบวนการเรียนรู้จึงเป็นประสบการณ์และเป็นกระบวนการส่วนบุคคลที่มีความต่อเนื่องและนำไปสู่การแก้ปัญหาในชีวิตจริงและสามารถดำเนินชีวิตร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีคุณค่าและเป็นสุข

ระบบการศึกษาเกี่ยวโยงกับทุกมิติของการพัฒนาสังคมและมนุษย์ กระบวนการเรียนรู้จึงไม่จำกัดอยู่ที่การกระทำเพียงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แต่ต้องเป็นกระบวนการที่ใช้คนเป็นศูนย์กลาง และต้องเป็นกระบวนการที่ส่งผลให้ผู้เรียนเติบโตทั้งทางสติปัญญา ยกระดับจิตใจของผู้เรียน นิยามการเรียนรู้ต่างๆกล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นองค์รวมที่พัฒนามนุษย์ในทุกๆด้านและบูรณาการอยู่ในการปฏิบัติจริง ลองผิดลองถูกในวิถีชีวิตที่ไม่เน้นแต่เพียงพัฒนาการทางพุทธิปัญญาเท่านั้น กระบวนการเรียนรู้ต้องทำให้มนุษย์เกิดการพัฒนาตนเอง เกิดความเข้าใจในสภาพความเป็นจริงและสามารถปรับตัวและดำรงชีวิตในสังคมได้อย่างสมดุลตลอดชีวิต กระบวนการเรียนรู้จึงเป็นมากกว่าการท่องจำหนังสือ แต่เป็นการสืบสานทางภูมิปัญญาหรือการเรียนรู้ตามสภาพแวดล้อมซึ่งจะส่งผลให้คนและประเทศเกิดความเข้มแข็งทางปัญญา

4.3.1.2 แนวนโยบายที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเรียนรู้

แนวคิดดังกล่าวนำสู่การปฏิรูปการเรียนรู้ตามนโยบายของรัฐ ดังนี้ กระบวนการเรียนรู้เป็นสาระหลักในนโยบายทางการศึกษา ในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 (2545) ในมาตรา 4 กล่าวว่า

> …“การศึกษา” หมายความว่า กระบวนการเรียนรู้เพื่อความเจริญงอกงามของบุคคลและสังคมโดยการถ่ายทอดความรู้การฝึก การอบรม การสืบสานทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์จรรโลงความก้าวหน้าทางวิชาการ การสร้างองค์ความรู้อันเกิดจากการจัดสภาพแวดล้อม สังคมการเรียนรู้และปัจจัยเกื้อหนุนให้บุคคลเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต…

ในมาตรา 29 (พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพ.ศ.2542, 2545) กล่าวว่า

> …ให้สถานศึกษาร่วมกับบุคคล ครอบครัว ชุมชน องค์กรเอกชน องค์กรวิชาชีพ สถาบันศาสนา สถานประกอบการ และสถาบันสังคมอื่น ส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชนโดยจัดกระบวนการเรียนรู้ภายในชุมชน เพื่อให้ชุมชนมีการจัดการศึกษาอบรม มีการแสวงหาความรู้ข้อมูล ข่าวสาร และรู้จักเลือกสรรภูมิปัญญาและวิทยาการต่างๆเพื่อพัฒนาชุมชนให้สอดคล้อง กับสภาพปัญหาและความต้องการรวมทั้งหาวิธีการสนับสนุนให้มีการ แลกเปลี่ยนประสบการณ์การพัฒนาระหว่างชุมชน…

ในข้อเสนอการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง (พ.ศ.2552-2561) สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2552: 10) ได้ให้ความสำคัญกับการปฏิรูประบบการเรียนรู้ว่า

> …เป็นระบบที่เอื้ออำนวยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต มีนิสัยใฝ่เรียนรู้ มีความสามารถคิด วิเคราะห์ แก้ปัญหา และมีคุณธรรมนำความรู้ โดยอาจอยู่ในระบบการศึกษาและนอกระบบการศึกษา ทั้งนี้ประเด็นสำคัญในการปฏิรูประบบการเรียนรู้คือการเน้นความสำคัญของปัจจัยที่เอื้ออำนวยให้เกิดการเรียนรู้ นับตั้งแต่ครู ผู้ปกครอง ชมชนบุคคลตัวอย่าง เป็นต้น…

นโยบายต่างๆมุ่งกระตุ้นให้เกิดการปฏิบัติการทางวัฒนธรรมอย่างเป็นรูปธรรมผ่านกระบวนการเรียนรู้นอกห้องเรียนบนฐานภูมิปัญญาของแต่ละท้องที่ โดยผู้ที่เกี่ยวข้องคือ ชุมชน ซึ่งประกอบด้วย ครูในท้องที่ วัฒนธรรมจังหวัด ผู้บริหาร นักการศึกษา นักวิชาการและเยาวชน ชุมชนต้องเป็นนักปฏิบัติการทางวัฒนธรรมโดยบูรณาการคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่น รวมถึงหลักศีลธรรมและจริยธรรมผ่านระบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบ คือการศึกษาในระบบ นอกระบบและตามอัธยาศัย โดยใช้คนเป็นศูนย์กลางในการพัฒนา นำสู่การพัฒนาบนความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ใช้กระบวนการทางวัฒนธรรมและกระบวนการเรียนรู้ของคนในและคนนอกท้องที่เพื่อยึดโยงประเทศเข้าไว้ด้วยกัน

4.3.1.3 รูปแบบของกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีต

กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตเน้นกระบวนการเรียนรู้แบบมนุษย์สัมผัสมนุษย์โดยความสัมพันธ์ของครูและศิษย์เป็นปัจจัยสำคัญของวัฒนธรรมเรียนรู้และศิษย์จะต้องให้ความเคารพครูตามลักษณะของกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีต ดังที่อรศรี งามวิทยาพงศ์ (2549: 42) กล่าวว่า การเรียนรู้ของชุมชนคือการเรียนรู้ที่บูรณาการทั้งเนื้อหา แหล่งเรียนรู้ และกระบวนการอย่างหลากหลาย โดยไม่แยกออกจากวิถีชีวิตจริงของบุคคลและชุมชน ศรีศักร วัลลิโภดม (2543: 68) กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้ภายในชุมชนเป็นสิ่งที่มีทั้งมิติทางวัตถุในด้านปัจจัยสี่ และมิติทางด้านจิตวิญญาณ เป็นความรู้ที่สร้างสำนึกและความสัมพันธ์ระหว่างคนที่อยู่ร่วมกันในชุมชนท้องถิ่น ระหว่างคนกับสภาพแวดล้อมธรรมชาติ และระหว่างคนกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ อันเป็นที่มาแห่งอำนาจที่จะจรรโลงการอยู่ร่วมกันอย่างมีศีลธรรมในท้องถิ่น

สถาบันพัฒนาองค์กรชุมชน (องค์การมหาชน) (2547: 17) กล่าวถึงความเป็นชุมชนของไทยว่าให้ความสำคัญแก่คน ความเป็นมนุษย์ ความมีน้ำใจ การช่วยเหลือซึ่งกันและกัน แก่นของระบบคือ สถาบันครอบครัวและชุมชน ซึ่งเป็นระบบของไทยแท้ๆทั้งในการผลิตและศิลปะ การรื่นเริงที่มีจุดประสงค์เพื่อความพอเพียง การพึ่งตนเองและความรื่นเริงชื่นบานในการทำงาน เหล่านี้คือจิตวิญญาณของชุมชนซึ่งเป็นทั้งหัวใจของชุมชน เป็นพลังของชุมชนและเป็นรากฐานของการศึกษาของชุมชนไทยโบราณที่สืบสานความรู้ ภูมิปัญญาและอุดมการณ์ดังกล่าวมาโดยตลอด ดังที่นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2531: 31) กล่าวถึงระบบการศึกษาของชุมชนไทยโบราณว่าเป็นระบบที่สัมพันธ์ใกล้ชิดกับวิถีของชุมชน อีกทั้งเป็นระบบการศึกษาที่สามารถโอนอ่อนให้แก่ความแตกต่างระหว่างชุมชนหนึ่งกับอีกชุมชนหนึ่ง และระหว่างครอบครัวหนึ่งกับอีกครอบครัวหนึ่งด้วย เสน่ห์ จามริก (2537ข: 6) เรียกระบบการศึกษาดังกล่าวว่า การศึกษาแผนโบราณ ซึ่งเป็นประเพณีปฏิบัติมาแต่เดิมเป็นการผสมผสานกันไปทั้งในโรงเรียน วัด และกระบวนการเรียนรู้สำหรับประกอบอาชีพภายนอกโรงเรียน

เจตนา นาควัชระ (2546ค: 131-132) กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตว่า

> …1. การเรียนรู้ของไทยมุ่งเน้น มนุษย์สัมผัสมนุษย์ คือครูและศิษย์ใกล้ชิดกัน ครูสามารถปรับวิธีการถ่ายทอดความรู้ให้เหมาะกับปัจเจกลักษณ์ของศิษย์ และศิษย์ก็สามารถวางตัวให้เหมาะเพื่อที่จะได้รับความรู้จากครู

อย่างเต็มที่

วิธีการของ มนุษย์สัมผัสมนุษย์ คือการสัมผัสกันด้วยปัญญาระหว่างครูและศิษย์ ด้วยการสนทนา เพื่อก่อให้เกิดการกระตุ้นแสวงหาความหมายและคุณค่าของปัจเจกบุคคลด้วยตัวของเขาเอง

2. สังคมไทยเอื้อต่อการสร้างสัมพันธภาพแนวนอน เห็นได้จากราชสำนักกับชาวบ้านเรียนรู้ซึ่งกันและกัน ในศิลปะบางสาขา ผู้สร้างและผู้รับอาจมีความจัดเจนเสมอกันและเปลี่ยนบทบาทกันได้เสมอ

3. ชุมชนคือเวทีแห่งการเรียนรู้ที่ทรงประสิทธิภาพที่สุด โดยมีกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์เชิงสังคม จัดได้ว่าเป็นการศึกษาที่ไม่เป็นทางการอันทรงพลัง

4. วัฒนธรรมระนาดทุ้ม เป็นลักษณะของสังคมไทยที่ถ่ายทอดกันมา คือผู้ที่มีฝีมือหรือผู้ที่อยู่ในฐานะของผู้นำจะไม่แสดงตัวออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่จะแฝงตัวอยู่ในกลุ่มของตนกำกับผู้อื่นจากมุมที่ไม่โดดเด่น

5. เน้นการเรียนรู้ในลักษณะ มนุษย์สัมผัสมนุษย์ ในกรอบของชุมชนที่เอื้อต่อการเกิดความสามารถหลายทาง คนไทยชอบเรียนรู้ซึ่งกันและกันและถ่ายทอดความรู้ให้แก่กันในรูปแบบที่ไม่เป็นทางการ

6. เน้นกิจกรรมเชิงปฏิบัติ เป็นไปตามวิถีชีวิตของคนไทยที่ต้องลงมือทำกิจทั้งหลายด้วยตนเอง โดยไม่นิยมสร้างองค์ความรู้ที่เป็นทฤษฎีเชิงนามธรรม หากแต่ความคิดในเชิงทฤษฎีนั้นแฝงอยู่ในการปฏิบัติซึ่งทั้งผู้รู้ผู้สอน ผู้เรียนทราบตระหนักดี และซึมซับหลักการต่างๆไว้พร้อมกับความจัดเจนในเชิงปฏิบัติ

7. วัฒนธรรมมุขปาฐะ เน้นปฏิภาณและการแสดงออกฉับพลันด้วยการด้นที่ไตร่ตรองและใคร่ครวญ

8. กิจทั้งหลายที่กระทำอยู่ในประชาคมที่ผู้คนสัมผัสกันในชีวิตจริง เป็นการสร้างหรือผลิต เงินตราเป็นแค่ตัวกลางที่ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนผลผลิตได้อย่างเป็นธรรม หาได้เป็นจุดหมายในตัวเองไม่…

เจตนา นาควัชระ (2549: 235, 2546: 80) ยังกล่าวถึงลักษณะของ การเล่น ว่าเป็นลักษณะของกระบวนการเรียนรู้หลักของชุมชนไทยในอดีต ในฐานะที่การเล่นคือการฝึกปรือให้จัดเจนจนกระทั่งสัญชาตญาณและเหตุผลหลอมรวมกันได้เป็นหนึ่งเดียว ทำให้ผู้ฝึกฝนด้วยการเล่น

ดังกล่าวมีความชำชองและความจัดเจนในระดับที่สูงมาก การเล่นสร้างผู้ที่รักเพราะประจักษ์ในศักยภาพของศิลปะ จนสมัครเข้ามาเล่น เกิดเป็นผู้ปฏิบัติงานศิลปะและผู้ที่ชื่นชมในงานศิลปะไปพร้อมๆกัน ผู้รักในการเล่นใช้การค้นหรือการสร้างใหม่ในการแสดงออกบนฐานของการจดจำเนื้อหาต่างๆอย่างแม่นยำจนขยายมาสู่การค้นชีวิต ดังที่สุวรรณา เกรียงไกรเพชร (2546: 19) กล่าวไว้ว่าการค้นชีวิตคือการขยายศักยภาพทางศิลปะมาสู่เรื่องของชีวิตและสังคม ดังนั้นวิถีชีวิต จิตวิญญาณความเป็นชุมชนและงานศิลปะจึงหลอมรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตบนฐานของศิลปะที่หลากหลายที่ล้วนส่องและเสริมสร้างทางให้แก่กัน

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2544: 110-116) อภิปรายถึงกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตไว้ดังนี้

> …1. ในบรรพกาล มนุษย์เรียนรู้ที่จะดำรงชีวิตและรักษาเผ่าพันธุ์ของตนให้อยู่รอดด้วยการลองผิดลองถูก จากประสบการณ์ลองผิดลองถูกดังกล่าวมนุษย์จะถ่ายทอดส่งต่อให้แก่ลูกหลานเผ่าพันธุ์ของตน โดยสิ่งที่ประพฤติปฏิบัติหรือห้ามประพฤติปฏิบัติก็กลายเป็นจารีต ธรรมเนียมหรือข้อห้ามในวัฒนธรรมของกลุ่มนั้นๆ
>
> 2. มนุษย์เรียนรู้ด้วยการลงมือกระทำจริงในสถานการณ์และสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่จริง และส่งต่อไปยังรุ่นลูกหลานแบบค่อยเป็นค่อยไป จนกลายเป็นแบบ ธรรมเนียมหรือวิถีปฏิบัติในชีวิต
>
> 3. การถ่ายทอดความรู้และการเรียนรู้จากการทำจริง ได้พัฒนาต่อมาจนเป็นการส่งต่อ (Transmission) แก่คนรุ่นหลังด้วยการสาธิตวิธีการ การสั่งสอนด้วยการบอกเล่า (Oral Tradition) ในรูปของเพลงกล่อมเด็ก คำพังเพย สุภาษิต และการสร้างองค์ความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ (Literary Tradition)
>
> 4. การเรียนรู้โดยพิธีกรรม เพราะพิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์และมีอำนาจโน้มน้าวให้คนมีส่วนร่วมรับเอาคุณค่าและแบบอย่างพฤติกรรมที่ต้องการเน้นเข้าไว้ในตัว เป็นการตอกย้ำความเชื่อ และกรอบศีลธรรมจรรยาของกลุ่มชน
>
> 5. ศาสนา ทั้งในด้านหลักคำสอน ศีลและวัตรปฏิบัติตลอดจนพิธีกรรมและกิจกรรมทางสังคมที่วัดเป็นศูนย์กลางของชุมชนในเชิง

การเรียนรู้ ช่วยย้ำภูมิปัญญาที่เป็นอุดมการณ์แห่งชีวิต เป็นบรรทัดฐาน ของความประพฤติและให้ความอบอุ่นทางจิตใจ

6. การแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ระหว่างกลุ่มคนที่แตกต่างกันทั้งในทางชาติพันธุ์ ถิ่นทำกิน ทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัว มีความคิดใหม่ที่เข้ามาผสมกลมกลืน

7. การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ในการแก้ปัญหาทั้งทางสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจและสังคม

8. ครูพักลักจำ เป็นการเรียนรู้ในทำนองแอบเรียน แอบเอาอย่าง แอบลองทำดูตามแบบอย่างที่เฝ้าสังเกตอยู่เงียบๆ แล้วรับเอามาเป็นของตน เมื่อสามารถทำได้จริง…

สามารถ จันทร์สูรย์ (2536: 150-151) กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตไว้ว่า

…กระบวนการเรียนรู้ของเด็กไทยในอดีต คือการละเล่น การเล่านิทาน การลองทำตามตัวอย่าง การเล่นปริศนาคำทาย เป็นต้น วิธีการเหล่านี้เป็นการสร้างเสริมนิสัยและบุคลิกภาพที่สังคมปรารถนา ซึ่งส่วนใหญ่มุ่งเน้นจริยธรรมที่เป็นสิ่งที่ควรทำและไม่ควรทำ

ส่วนกระบวนการเรียนรู้ของผู้ใหญ่ไทยในอดีต คือวิธีการบอกเล่าโดยตรงหรือบอกเล่าโดยผ่านพิธีสู่ขวัญ พิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมตามขนบธรรมเนียม ประเพณีของท้องถิ่นต่างๆ รวมทั้งการลงมือประกอบอาชีพตามอย่างบรรพบุรุษ และการบันเทิงที่สอดแทรกในกระบวนการและเนื้อหาหรือคำร้องของบันเทิง เช่นในคำร้องของลิเก ลำตัดของภาคกลาง โนรา คำผญา และคำซอของภาคเหนือ เพราะคำร้องเหล่านี้จะกล่าวถึงประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น คติธรรม คำสอนของศาสนา การเมืองการปกครอง การประกอบอาชีพ การรักษาโรคพื้นบ้าน รวมทั้งการปฏิบัติตนตามจารีตประเพณีต่างๆ…

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2547: 53-56) กล่าวถึงลักษณะของความรู้ในชุมชนไว้ 4 ประการ 1) ความรู้ของชุมชนเป็นลักษณะของความรู้ในเชิงปฏิบัติเพื่อตอบปัญหาในเชิงปฏิบัติ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตเช่น การทำมาหากิน การอยู่อาศัย หรือการรักษาโรค 2) เป็นความรู้ที่มีมุมมองเกี่ยวกับศาสนธรรมที่มีต่อโลกและชีวิต 3) เป็นความรู้ที่ไม่อ้างความเป็นสากล แต่จะตอบปัญหาได้เฉพาะในท้องถิ่น ไม่เป็นทฤษฎี 4) ความรู้ของชุมชนจะไม่อยู่ในรูปของลายลักษณ์อักษรแต่จะฝากไว้ในรูปของประเพณีและพิธีกรรม ดังนั้นความรู้กับวิถีชีวิตจึงต้องเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลา

อุทัย ดุลยเกษม (2540: 79) กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในอดีตว่าเป็นระบบการศึกษาที่สร้างความเข้มแข็งให้ชุมชนเพราะ

> …1) กระบวนการเรียนรู้เพื่อชีวิตชุมชน ได้พัฒนาให้บุคคลมีความรู้ความสามารถพื้นฐานเพื่อการดำรงชีวิตและเลี้ยงชีพ รู้จักการใช้และการคิดค้นเทคโนโลยี รวมทั้งมีทักษะในการจัดการ สามารถแก้ไขปัญหาอุปสรรคในด้านต่างๆ ความสามารถดังกล่าวนี้เกิดขึ้นและพัฒนาไปอย่างสอดคล้องกับเงื่อนไขของชีวิตตนเอง สภาพแวดล้อมและทรัพยากรของชุมชน ความสามารถของบุคคลจึงมีผลส่งกลับในการพัฒนาชีวิต สภาพแวดล้อมและทรัพยากรของชุมชนด้วย
>
> กระบวนการเรียนรู้ของไทยในอดีตทำหน้าที่พัฒนาสติปัญญาของบุคคลทั้งความสามารถในการคิด การจำ จินตนาการ และครอบคลุมถึงการพัฒนาด้านจิตวิญญาณ ให้บุคคลมีจิตสำนึกทางจริยธรรม เข้าใจคุณค่าของชีวิต ธรรมชาติ มีสติปัญญาที่จะควบคุมตนเองและพัฒนาจิตใจให้มีอิสระและความสุขด้วยตนเอง
>
> 2) เมื่อปัจเจกบุคคลได้รับการพัฒนาเกิดเป็นพื้นฐานให้ชุมชนมีสมาชิกที่มีคุณภาพ ด้วยโครงสร้างทางสังคมแบบแนวราบของชุมชน ความสัมพันธ์เชิงสังคม รวมถึงกิจกรรมต่างๆที่ส่งเสริมปฏิสัมพันธ์ทำให้ชุมชนเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้อย่างกว้างขวาง ก่อให้เกิดการสั่งสมพัฒนาเป็นองค์ความรู้หรือภูมิปัญญาของชุมชน
>
> 3) กระบวนการเรียนรู้เพื่อชีวิตที่มีลักษณะบูรณาการเป็นองค์รวมพัฒนาการบุคคลและชุมชนในทุกด้าน คือทั้งกิจกรรมเศรษฐกิจ การเรียนรู้นิเวศวิทยา และประเพณี ค่านิยมที่ส่งเสริมด้านจิตวิญญาณ
>
> 4) เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมหรือการขัดเกลาทางสังคมของชุมชน

นั้นเพื่อให้สมาชิกใหม่มีสติปัญญาและความสามารถในการดำรงชีวิตที่สอดคล้องกับค่านิยมและสภาพแวดล้อมของชุมชน เป็นการสืบทอดภูมิปัญญาของชุมชนให้ต่อเนื่อง

5) เป็นการศึกษาที่ชุมชนกำหนดทางสังคมว่าใครเป็น “ผู้มีการศึกษา” และใครเป็น “ผู้ด้อยการศึกษา” รวมทั้งทำหน้าที่ให้การรับรองว่าบุคคลนั้นๆ มีการศึกษาเพราะได้ผ่านระบบตามที่ชุมชนกำหนด…

4.3.1.4 รูปแบบกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในปัจจุบัน

รูปแบบของวิถีชีวิตในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไป ตามวิถีของการพัฒนาที่เน้นการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจเป็นสำคัญ หากแต่กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในปัจจุบันได้ใช้ลักษณะความร่วมมือของบ้าน-วัด-โรงเรียนและวังตามรูปแบบของการจัดการศึกษาตามแผนโบราณเพื่อรักษาจิตวิญญาณของความเป็นชุมชนไว้ กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนไทยในปัจจุบันคือการเรียนรู้ในวิถีชีวิตที่ยืดหยุ่นเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ยึดชุมชนเป็นศูนย์กลาง การศึกษาในวิถีชุมชน: การสังเคราะห์ประสบการณ์ในชุดโครงการวิจัยด้านการศึกษากับชุมชนของอมรวิชช์ นาครทรรพ (2551: 96-112) กล่าวถึงการทำงานร่วมระหว่างโรงเรียน มหาวิทยาลัยราชภัฏกับชุมชนเพื่อให้ได้หลักสูตรของท้องถิ่นต่างๆตามที่ได้เข้าร่วมโครงการวิจัย งานวิจัยยึดหลักการเรียนรู้ที่มีวิถีชีวิตเป็นแกนกลางเพราะเป็นการจัดการศึกษาที่เป็นชีวิตจริง เป็นการเรียนรู้จากการปฏิบัติและเป็นการเรียนรู้ที่ปฏิบัติได้จริงเพื่อพัฒนาเป็นหลักสูตรท้องถิ่นโดยมีภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นฐานให้ผู้เรียนเรียนรู้จากรากฐานและประวัติศาสตร์ของชุมชน เพื่อผลประโยชน์ในชุมชนเอง ตามแนวทางการพัฒนาบนฐานวัฒนธรรมเพื่อความยั่งยืน

กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนคือ การเรียนรู้ในวิถีชีวิต เป็นการเรียนรู้อย่างมีอิสระทั้งเชิงเวลาและเชิงสถานที่ คือผู้เรียนต้องสามารถเรียนรู้ได้อย่างต่อเนื่องตลอดเวลาและไม่ได้จำกัดอยู่ที่ตารางสอน การเรียนรู้ในวิถีชีวิตเป็นการเรียนรู้จากสภาพการณ์และเงื่อนไขรอบตัวดังเช่นการเรียนรู้จากการทำงาน จากองค์ความรู้ที่มีการสั่งสมถ่ายทอดกันมาหลายชั่วอายุคนและนำมาดัดแปลง ประยุกต์และผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพของวิถีชุมชนที่มีการเปลี่ยนแปลงตามสังคมโลก

ระบบการศึกษาในวิถีชีวิตต้องมีความยืดหยุ่น เป็นการจัดการเรียนรู้ที่ไม่ยึดรูปแบบ ไม่มีสูตรสำเร็จตายตัว แต่มีเป้าหมายเพื่อให้ผู้เรียนเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ โจทย์ของกระบวนการเรียนรู้

ต้องมาจากสภาพปัญหาจริง ใช้การจัดการเรียนรู้เป็นช่วงชั้นสลายการจัดการเรียนแบบรายวิชาโดยเปลี่ยนเป็นหน่วยการเรียนรู้เชื่อมโยงกับกลุ่มสาระเรียนรู้ที่โรงเรียนต้องทำงานร่วมกับชุมชน

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2553: 2) กล่าวถึงความสำคัญของกระบวนการเรียนรู้ที่ต้องอิงกับวิถีชีวิตในยุคปัจจุบันว่า ในความเป็นจริงมนุษย์เราเรียนรู้ความสัมพันธ์ทางสังคมจากการดำเนินชีวิตตั้งแต่เด็กตามวิถีของโบราณ ดังนั้นโรงเรียนจึงต้องเชื่อมต่อความรู้ในห้องเรียนกับความรู้ที่มีอยู่ข้างนอกให้ได้ การเรียนการสอนต้องทำให้ผู้เรียนตระหนักรู้ว่าการแสวงหาความรู้ที่มีอยู่นอกห้องเรียนคือหัวใจสำคัญที่สุดของการศึกษา ดังนั้นโรงเรียนจึงต้องสร้างความสามารถแก่ผู้เรียนในการเรียนรู้ความรู้ที่อยู่นอกห้องเรียนได้อย่างมีสมรรถภาพ

ในปัจจุบันโรงเรียนต้องทำงานร่วมกับชุมชน ดังที่อภิชัย พันธเสน (2539: 129-131) กล่าวถึงแนวทาง โรงเรียนเพื่อผลิตภาพของชุมชน (Productive Community School) หรือการทำงานร่วมกันระหว่างโรงเรียนและชุมชนเพื่อสร้างความรู้ทันต่อความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากระบบทุนนิยมโดยถ่ายทอดการประกอบอาชีพต่างๆที่มีอยู่และสัมพันธ์กับชีวิตความเป็นอยู่ในชุมชน และเสริมสร้างผดุงไว้ซึ่งจริยธรรมในชุมชนแทนวัดในอดีต เพื่อมิให้นักเรียนเรียนรู้แต่วิชาการทางหนังสือและรู้สึกแปลกแยกจากชุมชนของตนเมื่อสำเร็จการศึกษา

ดังนั้นชุมชนต้องเป็นเวทีและแหล่งเรียนรู้โดยจัดเวทีสนทนาบอกเล่า แลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้ผ่านสื่อต่างๆ รวมถึงการแสดงทางวัฒนธรรมเพื่อเป็นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติจริงแก่ชุมชนของตนและชุมชนอื่นๆ เพื่อให้เกิดการจัดการศึกษาแบบมีส่วนร่วมระหว่างโรงเรียนและองค์กรต่างๆทั้งในและนอกชุมชน

การใช้ความรู้ในฐานของชุมชนและการมีส่วนร่วมของชุมชนคือหลักการสำคัญของการเรียนรู้ตามหลักการพัฒนาการเรียนการสอนแบบอิงพื้นที่ (Placed-Based Learning) คือการเรียนรู้บนฐานวัฒนธรรมเดียวกับผู้เรียน โดยผู้ที่ให้ความรู้ของชุมชนจะมีส่วนช่วยในการจัดการเรียนการสอนให้เกิดประสิทธิผล โดยพิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์ (2552: 3-6) อภิปรายถึงการจัดการเรียนการสอนแบบอิงพื้นที่ให้เกิดประสิทธิผลไว้ดังนี้

> …- คำนึงถึงพื้นฐานของโรงเรียนหรือเป้าหมายหลัก นโยบาย แนวทางการปฏิบัติที่มีผลไปถึงหลักสูตร และกลวิธีในการสอนที่เหมาะสมในแต่ละท้องที่หรือชุมชน

- ให้ชุมชนเป็นผู้ร่วมตรวจสอบในสิ่งแวดล้อมของบ้านและครอบครัวและสนับสนุนการทำงาน
- หากลวิธีที่เป็นธรรมชาติในการให้ครูและนักเรียนมีความสัมพันธ์ที่ดี
- ค้นหาจุดร่วมของชุมชน เช่นการใช้ภาษาถิ่น หรือวัฒนธรรมที่จะทำให้รู้สึกว่าผู้เฒ่าผู้แก่เป็นแหล่งเรียนรู้ที่ดี
- ช่วยครูให้เข้าใจถึงบริบทวัฒนธรรมชุมชนเพื่อใช้ในการฝึกหรือปรับบทเรียน
-ช่วยเตรียมข้อมูลหรืออบรมครูในทิศทางที่ถูกต้องในการสอนต่อไป
-ต้องประเมินว่าโปรแกรมการสอนใดที่เหมาะสมและสอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน
-ใช้นโยบายหรือกฎระเบียบใดๆเพื่อสนับสนุนให้ผู้เรียนได้รับโอกาสทางการศึกษาอย่างเท่าเทียมกัน…

พิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์ (2552: 3-6) อภิปรายเพิ่มเติมถึงหลักการพัฒนาการเรียนการสอนแบบอิงพื้นที่ (Placed-Based Learning) ว่าเป็นหลักการหนึ่งที่ผู้จัดการศึกษาได้พัฒนาความคิดเพื่อการแก้ปัญหาและการพัฒนาผ่านการวิพากษ์ประเด็นปัญหาที่ปรากฏในชุมชน ซึ่งเป็นการพัฒนาชุมชนต่างๆในบริบทสังคมที่เป็นจริง การเรียนการสอนแบบอิงพื้นที่เกิดขึ้นเพื่อช่วยแก้ปัญหาของชุมชน โดยเน้นไปที่รากเหง้าของปัญหาหรือต้นตอที่เกิดขึ้นในพื้นที่ รากเหง้าคือประวัติศาสตร์ที่เป็นลักษณะเฉพาะ สิ่งแวดล้อม วัฒนธรรม รวมทั้งเศรษฐกิจของท้องถิ่นนั้น

การจัดการเรียนการสอนแบบอิงพื้นที่จะต้องคำนึงถึงการทำงานร่วมกันระหว่างโรงเรียนและชุมชนที่เน้นการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ เหตุผลและสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อวิถีชีวิต โดยใช้คำถามและมุมมองที่หลากหลาย ใช้การเรียนรู้จากการปฏิบัติ การแสวงหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลและผู้ให้ข้อมูลที่หลากหลายเพื่อนำผลการเรียนที่ได้กลับมาเสนอต่อชุมชนเพื่อตรวจสอบความคิด ครูจึงต้องเป็นผู้มีความสามารถที่หลากหลาย มีบทบาทเสมือนผู้อำนวยการจัดการเรียนรู้โดยการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (Workshop) คือแนวทางที่ผู้สอนใช้เพื่อจัดการเรียนรู้และพัฒนาผู้เรียน

อภิชัย พันธเสน (2539: 132) กล่าวเสริมถึงเงื่อนไขของความสำเร็จในการทำงานร่วมกันระหว่างโรงเรียนและชุมชนคือ ครู โดยครูจะต้องมีคุณสมบัติสี่อย่างดังนี้

> … 1) จะต้องเป็นครูในความหมายเดิม มีความรู้ที่จะถ่ายทอดแก่ศิษย์ได้ และเป็นตัวอย่างที่ดีแก่ศิษย์ 2) เป็นผู้ประกอบการ มีความสามารถในการบริหารจัดการธุรกิจและการตลาดอย่างมีประสิทธิภาพ 3) เป็นผู้มีความสนใจที่จะหาความรู้ในการผลิตใหม่ๆเพื่อนำไปสู่การเพิ่มผลิตภาพของชุมชนให้สูงขึ้น 4) มีลักษณะเป็นนักพัฒนา ศึกษาชุมชนอย่างเป็นระบบ ทำงานให้เกิดผลประโยชน์แก่ชาวบ้านและชุมชนอย่างแท้จริง…

ศรีศักร วัลลิโภดม (2544: 139) กล่าวว่าการศึกษาต้องพึ่งโรงเรียนและกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (socialization) คือการอบรมทางสังคมของท้องถิ่นโดยตรงโดย

> …ครูจะเป็นตัวกลางที่จัดประสบการณ์ว่าเด็กเกิดมาจะต้องอยู่รวมกับคนอื่นอย่างไร จะปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมอย่างไร ทำมาหากินอย่างไร จะอยู่ในกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมอย่างไร ซึ่งเป็นกระบวนการทางสังคมที่มนุษย์ต้องเรียนรู้ หลักสูตรต้องปรับให้เกิดประสบการณ์ร่วมกันคือการผสมผสานระหว่างสิ่งเป็นความรู้จากหลักสูตรที่มาจากข้างนอกกับกระบวนการเรียนรู้ที่มาจากประสบการณ์ชีวิต…

อมรวิชช์ นาครทรรพ (2541: 42) กล่าวว่าครูต้องทำหน้าที่เป็นเสมือนมัคคุเทศก์ผู้ชี้ทางแห่งปัญญา และให้คำแนะนำ แต่ไม่ใช่ผู้ที่จะมาสั่งสอนแต่อย่างเดียวอย่างที่เคยเป็นมา

> …การศึกษาที่แท้จริงต้องชี้ให้เห็นคุณค่าที่จะนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิต ใช้ประโยชน์ในท้องถิ่น ให้เด็กเห็นคุณค่าของการศึกษาที่สามารถจะนำไปประยุกต์ใช้ในการทำมาหากิน ในการสงวนรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ในการเสริมสร้างชีวิตของครอบครัว ในการศึกษาเช่นนี้การเรียนรู้ของเด็กมิได้เกิดขึ้นในห้องเรียนอย่างเดียว แต่เกิดขึ้นด้วยกิจกรรมที่สัมผัสคน สัมผัสชีวิต สัมผัสธรรมชาติ…เพื่อให้ชีวิตและจิตวิญญาณที่สมบูรณ์แก่เด็กมากยิ่งขึ้น…

เจตนา นาควัชระ (2549: 25) กล่าวถึงบทบาทของครูในวิถีของการสืบสานศิลปวัฒนธรรมว่าครูจะต้องสร้างกลุ่มผู้รักสมัครเล่น หมายความว่า เพราะรักในงานศิลปะ จึงได้

สมัครเข้ามาเล่น ซึ่งคำว่า เล่น ในที่นี้แปลว่า เล่นด้วยใจรัก จนกระทั่งมีความช่ำชองในระดับหนึ่ง เจตนา นาควัชระเห็นว่าในจำนวนผู้รักสมัครเล่นเหล่านั้นอาจมีบางกลุ่มที่ยึดศิลปะเป็นอาชีพต่อไป และชุมชนผู้รักสมัครเล่นที่จะสร้างขึ้นใหม่นี้ก็คือชุมชนโรงเรียนซึ่งจะเป็นสถานที่ทดลองได้อย่างดีว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตได้อย่างไร

สุมน อมรวิวัฒน์ (2537: 25) กล่าวว่าการศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำความเข้าใจและฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ได้เสพความซาบซึ้งดีงามและรื่นรมย์ ผู้ที่รับผิดชอบในกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมจึงต้องเน้นกระบวนการปลูกฝัง บ่มเพาะ ซึมซับประสบการณ์การเรียนรู้แก่เด็กอย่างต่อเนื่อง มิใช่มุ่งผลทางธุรกิจหรือผลทางการประชาสัมพันธ์เท่านั้น

กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนเน้นการเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติจริง โดยมีเป้าหมายในการทำงานเพื่อการพัฒนาและเฝ้าดูพัฒนาการของกระบวนการเรียนรู้นั้นๆอย่างต่อเนื่อง รูปแบบของการเรียนรู้จะอิงกับประเพณี วงจรวิถีชีวิตในท้องถิ่นและใช้การวิจัยเพื่อรวบรวมความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยศึกษาจากปราชญ์ชาวบ้าน ครอบครัว เครือญาติ การศึกษาดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อรวบรวมความรู้เกี่ยวกับประเพณี วิถีชีวิต ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น รวมถึงสื่อพื้นบ้านตามการพัฒนาโดยมีคนเป็นศูนย์กลางบนฐานของการพัฒนาด้วยวัฒนธรรม

ปาริชาติ วลัยเสถียร (2549: 52-59) กล่าวว่า กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนว่ามี 2 วิธี ดังนี้

> **...วิธีที่ 1** แบ่งโดย วิธีการเรียนรู้จำแนกโดยกระบวนการปฏิสัมพันธ์ คือ 1) การเรียนรู้ด้วยตัวเอง คือกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน และสิ่งแวดล้อม เป็นการเรียนรู้ด้วยความสนใจของตน การสังเกต การทดลองและการฝึกปฏิบัติด้วยตนเองเป็นหลัก ผู้เรียนต้องใช้ความเพียรพยายาม ตั้งคำถาม สะท้อนกลับต่อประสบการณ์ และความรู้เดิม เพื่อสร้างความรู้ที่มีผลสัมฤทธิ์สอดคล้องกับวิถีชีวิตและศักยภาพของตน
>
> 2) การเรียนรู้จากผู้อื่น คือกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม เป็นการเรียนรู้ที่มีรูปแบบและไม่มีรูปแบบ จากกลุ่มบุคคลที่อยู่ใกล้ชิดด้วยความสัมพันธ์ส่วนตัวและบุคคลภายนอกที่มีความสัมพันธ์ทางวิชาชีพ
>
> 2.1) การเรียนรู้จากบรรพบุรุษและพ่อครู แม่ครู จะส่งผ่านความรู้

จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง และจากบุคคลหนึ่งไปสู่บุคคลหนึ่งในลักษณะแบบตัวต่อตัว หรือการถ่ายทอดภูมิปัญญา โดยเนื้อหาความรู้เป็นทั้งองค์ความรู้เรื่องกระบวนการและเทคนิค และปรัชญาชีวิต จริยธรรมขัดเกลาจิตใจ การถ่ายทอดจะเป็นคติธรรม คำสอน ในรูปของนิทานหรือศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นการถ่ายทอดจากใจสู่ใจ…

2.2) การเรียนรู้จากเพื่อนบ้าน เครือญาติหรือคนในชุมชนเดียวกัน เป็นการเรียนรู้ที่มีพื้นฐานบนความเชื่อถือ เคารพ ศรัทธา ไว้วางใจและยอมรับในแบบกัลยาณมิตร

2.3) การเรียนรู้จากบุคคลภายนอก คือ การฝึกอบรมจากผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน การเรียนรู้จากบุคคลตัวอย่าง และจากผู้อื่น

วิธีที่ 2 แบ่งโดยการใช้ผัสสะ คือ

1) การฟัง การพูด คือการสร้างพื้นที่ให้มีการสื่อสารระหว่างกัน เช่น เวทีการประชุมแลกเปลี่ยน

2) การศึกษาดูงานจากรูปธรรมจริงของกลุ่มภายในชุมชนและของกลุ่มภายนอกชุมชน และการเรียนรู้ผ่านกิจกรรมต่างๆเช่น การจัดแสดงผลงาน มหกรรมการเรียนรู้ เพื่อให้ได้พูดคุยแลกเปลี่ยน รวมการทดลองปฏิบัติและกลับมาทบทวนงานของตนเอง

3) การเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง คือการลองผิดลองถูก และค้นหาเอกลักษณ์ของตน นำสู่การเปลี่ยนแปลงในระดับพฤติกรรม ประกอบด้วย ระบบความคิด ความรู้ (Head) ความรู้สึก (Heart) ทักษะความชำนาญ (Hand) และสุขภาวะ (Health)…

ประการสุดท้ายรัฐและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต้องส่งเสริมองค์กรการเรียนรู้ทั้งแบบดั้งเดิมและสมัยใหม่ในชุมชน อุทัย ดุลยเกษม (2546: 26-27) กล่าวว่า วิธีหนึ่งในยุทธศาสตร์ของสังคมไทยในการสร้างวิถีการเรียนรู้คือ ต้องสร้างความเข้มแข็งให้กับกลไกการเรียนรู้แบบดั้งเดิมในชุมชน และต้องสร้างและส่งเสริมองค์กรเรียนรู้สมัยใหม่ในชุมชน เช่น พิพิธภัณฑ์ สวนสาธารณะการเรียนรู้ หรือห้องสมุดรูปแบบต่างๆเพื่อให้สมาชิกในชุมชนเกิดการเรียนรู้ และซึมซับเอาระบบคิดและระบบคุณค่าที่พึงประสงค์ได้อย่างดี เพื่อเป็นการสร้างคุณลักษณะที่พึงประสงค์ได้อย่างดี

สรุปว่า กระบวนการเรียนรู้ของชุมชน ของไทยในอดีตและปัจจุบันจึงผูกพันกับจุดมุ่งหมายและวิถีชีวิตของคนในชุมชนนั้นๆ เป็นการเรียนรู้ในวิถีชีวิตที่ยืดหยุ่น โดยชุมชนในอดีตสื่อสารและจัดรูปแบบกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนผ่าน บ้าน-วัด-โรงเรียน-วัง แต่ในปัจจุบันเมื่อวัดได้ลดบทบาทความสำคัญลง โรงเรียนและหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้องในชุมชนจึงต้องเป็นเวทีและแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญโดยจัดเวทีสนทนาบอกเล่า แลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้ผ่านสื่อต่างๆ รวมถึงการแสดงทางวัฒนธรรมเพื่อเป็นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติจริงแก่ชุมชนของตนและชุมชนอื่นๆ เพื่อให้เกิดการจัดการศึกษาแบบมีส่วนร่วมระหว่างโรงเรียนและองค์กรต่างๆทั้งภายในและภายนอกชุมชน

กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนเน้นการเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติจริง โดยมีเป้าหมายในการทำงานเพื่อการพัฒนาและเฝ้าดูพัฒนาการของกระบวนการเรียนรู้นั้นๆอย่างต่อเนื่อง รูปแบบของการเรียนรู้จะอิงกับประเพณี วงจรวิถีชีวิตในท้องถิ่นและใช้การวิจัยเพื่อรวบรวมความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยศึกษาจากปราชญ์ชาวบ้าน ครอบครัว เครือญาติ การศึกษาดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อรวบรวมความรู้เกี่ยวกับประเพณี วิถีชีวิต ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น สื่อพื้นบ้านตามการพัฒนาโดยมีคนเป็นศูนย์กลางบนฐานของการพัฒนาด้วยวัฒนธรรม

กระบวนการเรียนรู้ของชุมชนเน้นมนุษย์สัมผัสมนุษย์ เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สัมพันธ์กับคุณค่า วิถีชีวิตและโลกทัศน์ของท้องถิ่น และเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องตลอดชีวิตส่งเสริมให้ผู้เรียนซึมซับเอาระบบคิดและระบบคุณค่าที่พึงประสงค์ในวิถีชีวิตและชุมชนของตนไว้เพื่อให้เกิดจิตสำนึกรักในท้องถิ่นของตน เป็นระบบการศึกษาเพื่อชุมชน เป็นกระบวนการทางภูมิปัญญาที่พัฒนามนุษย์ให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

5.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบสานงานช่างและศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทย

ศรัณย์ ทองปาน (2534) กล่าวถึงบทบาทและสถานะของช่างว่าสัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคมไทยก่อนปี พ.ศ.2448 ในวิทยานิพนธ์เรื่องชีวิตทางสังคมของช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ก่อน พ.ศ.2448 เพราะกลุ่มช่างเป็นส่วนประกอบของกลุ่มคนในสังคมไทย 2 กลุ่มคือ ชนชั้นนายและชนชั้นไพร่ ช่างไทยโบราณไม่ได้มีสถานภาพเป็นช่างหรือวิชาชีพเพียงอย่างเดียว หากแต่มีสถานภาพอื่นซ้อนทับอยู่ด้วย เช่นเป็นขุนนาง เป็นพระภิกษุ หรือเป็นไพร่ สถานะของช่างจึงไม่ได้เป็นอิสระจากสังคมและผู้เป็นช่างเองไม่ได้ยึดวิชาช่างเป็นเพียงอาชีพเพื่อหาเงินเลี้ยงชีพ

หากแต่ช่างเป็นผู้มีฝีมือและมีพรสวรรค์ที่ผลิตงานช่างฝีมือในวิถีชีวิตโดยมีเจ้าภาพอุปถัมป์คือพระมหากษัตริย์หรือขุนนางระดับสูง

ระบบความสัมพันธ์ดังกล่าวส่งผลให้ช่างพัฒนาฝีมืออย่างต่อเนื่องและถ้าเป็นช่างที่มีฝีมือดีก็จะเป็นที่ยอมรับในสังคม เจ้าภาพผู้อุปถัมป์ช่างจะกระตุ้นให้เกิดการรวมกลุ่มเพื่อสร้างนวัตกรรมใหม่ๆในหมู่ช่างอย่างต่อเนื่องเสมอ จนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัววิถีตะวันตกได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบโครงสร้างทางสังคมไทยและสถานภาพของช่างในสังคม หลังจากปี พ.ศ.2448 มีการยกเลิกระบบไพร่ ส่งผลให้ช่างที่เป็นไพร่เป็นอิสระจากชนชั้นขุนนาง ระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการทำให้ชีวิตและระบบงานช่างแบบเดิมของวัดและของบ้านช่างค่อยๆสลายตัวไป ทั้งยังแบ่งแยกงานช่างฝีมือตามแบบโบราณออกเป็นศิลปะซึ่งผลิตโดยศิลปินตามแบบอย่างตะวันตกกับงานช่างฝีมือที่ผลิตโดยช่างตามสภาพของสังคมไทยในอดีต

รุ่งอรุณ กุลธำรง (2537) ศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการ อุปสรรคปัญหาและการแก้ไขปัญหาการศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ในระบบโรงเรียนในวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ในระบบโรงเรียนระหว่างพุทธศักราช 2455-2532: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ ศิลปะงานช่างฝีมือไทยมีหลายประเภทและถ่ายทอดตามแผนโบราณนอกระบบโรงเรียนซึ่งเป็นการศึกษาตามอัธยาศัยในหมู่ผู้ใกล้ชิดหรือในระบบครอบครัวเครือญาติโดยเริ่มต้นในสมัยสุโขทัย การศึกษาวิชาช่างในระบบโรงเรียนเริ่มจากกระทรวงศึกษาธิการนำแนวคิดวิชาช่างสิบหมู่จากการศึกษาแผนโบราณมาปรับใช้ในระบบโรงเรียน โดยจัดการศึกษาที่โรงเรียนหัตถกรรมราชบุรณเมื่อพ.ศ. 2455 และโรงเรียนเพาะช่างในระหว่างปี พ.ศ.2456-2503 ตามหลักสูตรการหัตถกรรมที่มีเวลาเรียน 3 ปี

ปัญหาของการจัดการศึกษาวิชาช่างในหลักสูตรโรงเรียนคือ วิชาช่างสิบหมู่เป็นวิชาช่างไทยสมัยโบราณที่ต้องใช้เวลาศึกษานานเพราะต้องฝึกทักษะการช่างมากและมีความสำคัญน้อยกว่าวิชาหนังสือ ประกอบกับความเสื่อมคลายในงานหัตถกรรมเพราะรัฐบาลไม่ได้ส่งเสริมการหัตถกรรมอย่างต่อเนื่องภายหลังการเปลี่ยนแปลงทางการปกครอง พ.ศ.2475 จึงไม่ตอบสนองความต้องการของผู้เรียนในระบบโรงเรียนกระทรวงศึกษาธิการ

กรมศิลปากรจึงสอนแผนกช่างสิบหมู่ในโรงเรียนศิลปศึกษาในพ.ศ.2496-2498 และในสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่างตามหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพขั้นสูง สาขาศิลปะประจำชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2517-2532 โดยโรงเรียนเพาะช่างได้จัดหลักสูตรพัฒนาช่างฝีมือและครูทางด้านการวาดเขียนและการช่าง อีกทั้งจัดการศึกษาให้นักเรียนช่างฝีมือได้ทำงานในแผนกโรงงานเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้งานช่างจากหลากหลายสาขาวิชาทดแทนการทำงานตามบ้าน วัดและวังใน

สมัยก่อน และในปีพ.ศ.2533 กรมศิลปากรมีการสอนวิชาช่างสิบหมู่นอกระบบโรงเรียนที่ศูนย์ฝึกอบรมช่างสิบหมู่สุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี

สุวรรณา วังโสภณ (2547) อภิปรายถึงการถ่ายทอดวิชาดนตรีไทยของบ้านดนตรีประจำชาติไทยทั้ง 4 บ้านคือ บ้านพาทยโกศล บ้านเสนาะดุริยางค์ บ้านหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และบ้านดุริยประณีต ในวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษาวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีประจำชาติไทยและญี่ปุ่น

บ้านพาทยโกศลจะให้ผู้เรียนดนตรีไทยในสมัยก่อนมาค้างอยู่กินในบ้าน ใช้ลักษณะการถ่ายทอดแบบโบราณคือ การท่องจำหรือการเรียนตัวต่อตัว โดยเรียนและฝึกเครื่องดนตรีไทยวงปี่พาทย์จนเป็นทุกชิ้น ในปัจจุบันบ้านพาทยโกศลจะนิยมถ่ายทอดแนวอนุรักษ์นิยม โดยให้เล่นแต่ผลงานของคีตกวีครูดนตรีไทยโบราณ ไม่นิยมแต่งเพลงขึ้นใหม่ แต่จัดการศึกษาให้ผู้เรียนดนตรีโดยสอนดนตรีในบ้านทดแทนการเข้าหาของศิษย์อย่างในสมัยก่อนที่ต้องเข้ามากินอยู่ในบ้านเลย

บ้านเสนาะดุริยางค์โดดเด่นในเรื่องของวงปี่พาทย์และการขับร้อง การถ่ายทอดในสมัยของพระยาเสนาะดุริยางค์เน้นการสอนบุคคลภายในและภายนอกตระกูลให้เรียนรู้ของเก่าให้หมดก่อนแล้วจึงค่อยเรียนรู้ของใหม่ ในสมัยของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทายาทของบ้านได้สิ้นสุดลงจึงเน้นการเรียนการสอนตามสถานศึกษาและหน่วยงานต่างๆ เช่นชมรมดนตรีไทยแพทย์พระมงกุฎ จนสืบทอดมาเป็นรุ่นที่ 3 ในปัจจุบัน

บ้านหลวงประดิษฐ์ไพเราะในสมัยโบราณจะเน้นให้ผู้เรียนรู้จัก 4 ดีนำสู่ดนตรีที่ไพเราะเพื่อนำความรู้ไปประกอบอาชีพ คือ1) เครื่องดนตรีคุณภาพดี ฝีมือนักดนตรีดี และมีครูที่ดี 2) การฟังเสียง 5 อย่างคือ เสียงในใจ เสียงที่เกิดจากการกระทำ เสียงที่ผู้อื่นร่วมบรรเลงกับเรา เสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงและเสียงที่ไม่เกี่ยวข้อง รบกวนสมาธิของเรา 3) ต้องมีความแม่นยำในโสตประสาททั้ง 5 ประเภท 4) รู้จักมนต์เพลง การสอนในยุคปัจจุบันยุคครูชนก สาคริก ไม่มีพิธีกรรมขั้นตอนของการฝากตัวเป็นศิษย์อยู่กินในบ้านและร่วมงานแสดงต่างๆเหมือนสมัยก่อน ใช้การแสดงความจำนงก็เริ่มเรียนได้เลยแต่ต้องเข้าร่วมพิธีไหว้ครูของทุกปี การเรียนการสอนเน้นความเพลิดเพลินและการแสดงออกต่อผู้คนเป็นจำนวนมาก ประกอบกับใช้สื่อเทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานเป็นสื่อในการสอนดนตรี เช่น สื่อไฟฟ้า เว็บไซต์ ซึ่งเป็นการประยุกต์วัฒนธรรมตะวันตกให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมไทย ครูชนกยังคงสอนหลัก 4 ดีให้แก่นักดนตรีสมัยปัจจุบันอย่างต่อเนื่องร่วมกับการปรับใช้เทคโนโลยีและวิถีชีวิตสมัยใหม่อย่างต่อเนื่อง

บ้านดุริยประณีตในอดีตถ่ายทอดดนตรีเพื่อการประกอบอาชีพสำหรับบุคคลภายในและภายนอกตระกูล ในปัจจุบันยังถ่ายทอดดนตรีสู่ภายนอกบ้าน ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ หน่วยงาน

ราชการมีกิจกรรมทั้งในและนอกหลักสูตร และการถ่ายทอดภายในบ้านสู่กลุ่มเยาวชนที่ผู้ปกครองพามาสมัครเรียน

สรุปว่างานช่างเป็นงานที่ต้องใช้การฝึกฝนในการผลิตงานศิลปะวิชาช่างทั้งเพื่อการใช้และเพื่อการชม ศิลปะงานช่างผสมผสานวิชาช่างหลากหลายแขนงและกอรปด้วยคุณค่า กระบวนการถ่ายทอดวิชาช่างในสมัยก่อนเน้นการศึกษาตามอัธยาศัยซึ่งจะถ่ายทอดฝีมือและวิชาในระบบครอบครัวและในหมู่คนใกล้ชิด การเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งการปฏิรูปการศึกษาตามตะวันตกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมาส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการถ่ายทอดวิชาช่างโดยแยกการทำงานฝีมือช่างออกไปจากวิถีชีวิต ผู้เรียนมีข้อจำกัดทางเวลาในการเรียนรู้ประกอบกับมีสาระวิชาใหม่ๆที่ต้องเรียนรู้เพิ่มเติมมากมาย การฝึกฝนงานช่างฝีมือจึงไม่สำคัญต่อวิถีชีวิตอีกต่อไป นอกจากงานช่างแล้วการถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยจากในอดีตที่เป็นลักษณะสำนักวิชา เป็นบ้านต่างๆ ได้ปรับเปลี่ยนการถ่ายทอดแบบดั้งเดิมผ่านการใช้วิถีชีวิตร่วมกับคณะดนตรีและการเรียนตัวต่อตัว เป็นการสอนให้กับบุคคลภายนอกสถาบันการศึกษา ชมรมและเยาวชนด้วย หากแต่ในกระบวนการสอนยังคงธำรงคุณค่า หลักวิชาตามเอกลักษณ์ของบ้านไว้มิให้สูญหาย

5.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเสนอภาพกระบวนการถ่ายทอดศิลปะวิชาช่าง สกุลช่างเพชรบุรีจากอดีตถึงปัจจุบัน

ขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) ศึกษาบทบาทและหน้าที่ที่คงอยู่และเปลี่ยนแปลงไปของงานปูนปั้นในงานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน: กรณีศึกษางานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี โดยกล่าวถึงคุณค่าของศิลปะปูนปั้นเพชรบุรีว่าเป็นขุมความรู้ทางประวัติศาสตร์ เป็นทั้งศิลปวัฒนธรรมและชีวิตวัฒนธรรมของคนเพชรบุรี งานปูนปั้นทำหน้าที่ด้าน 1) พัฒนาตัวบุคคลผู้ปั้นให้อดทน มีสมาธิ มีคุณธรรมและมีทักษะ 2) สืบทอดภูมิปัญญา ศิลปวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของท้องถิ่นทำให้ชุมชนเข้มแข็ง 3) ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆในงานปูนปั้น เช่นความรู้ทางประวัติศาสตร์ การวิพากษ์สังคม วรรณคดีไทย และโบราณคดี พร้อมทั้งโยงใยสมาชิกในสังคมให้ผูกพันกับคุณค่าต่างๆของสังคมไทย

หน้าที่ที่หายไปของศิลปะปูนปั้นเพชรบุรีคือคนในยุคปัจจุบันไม่ศรัทธาทางศาสนาและไม่สนใจเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมในวัด ดังนั้นหน้าที่ที่กำลังเปลี่ยนไปของศิลปะปูนปั้นเพชรบุรีคือ ปูนปั้นต้องกลายเป็นสินค้าเพื่อการท่องเที่ยวสืบเนื่องจากการพัฒนาเข้าสู่สังคมอุตสาหกรรมรูปแบบของการสืบทอดปูนปั้นในปัจจุบันจึงต้องแทนที่ด้วยการศึกษาในรูปแบบวิชาและหลักสูตรฝึกอบรม

ทั้งนี้ขนิษฐา นิลผึ้งกล่าวว่าการสอนด้วยวิธีดังกล่าวไม่สามารถสร้างคนให้เป็นช่างปูนปั้นได้ แต่จะช่วยให้คนในท้องถิ่นยังรู้คุณค่าของสื่อปูนปั้นอยู่เพื่ออนุรักษ์ศิลปะปูนปั้นให้คงไว้

ดำรงค์พันธ์ อินฟ้าแสง (2542) ศึกษาเรื่องพัฒนาการศิลปะพื้นเมืองเพชรบุรี: กรณีศึกษาประวัติและผลงานของนายพิณ อินฟ้าแสง กล่าวถึงกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาช่างปูนปั้นที่เปลี่ยนแปลงไปว่าบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นเป็นปัจจัยสำคัญในการหล่อหลอมช่างศิลป์โดยผ่านทางกระบวนการขัดเกลาทางสังคมที่มีวัดเป็นศูนย์กลาง ครูพิณ อินฟ้าแสง และช่างร่วมสมัยอื่นๆ เช่น อาจารย์เป้า ปัญโญ ครูเลิศ พ่วงพระเดชได้รับการศึกษาด้านศิลปะท้องถิ่นจากวัดประกอบกับการศึกษาหาความรู้ด้วยตนเองจึงมีความรู้ด้านต่างๆ อย่างกว้างขวางทั้งในด้านวรรณศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรมปูนปั้น งานแกะสลัก และงานสถาปัตยกรรม ครูช่างจึงมีความสามารถที่หลากหลายหรือเป็นสหศิลปะและมีฝีมือที่ไม่แตกต่างกันมากสร้างงานศิลปะที่เนื่องด้วยศาสนาเพราะพลังศรัทธา

แนวคิดในการสร้างงานของครูพิณ อินฟ้าแสงที่สะท้อนความศรัทธาในพุทธศาสนาแล้วผลงานของครูพิณยังมาจากแนวคิดต่างๆดังนี้ 1) แนวคิดที่ครูพิณได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาตามการสร้างงานแบบจิตรกรรมสกุลช่างขรัวอินโข่งตามอิทธิพลจากตะวันตก ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2) แนวคิดการสร้างเอกลักษณ์ทางการช่างของตนเองจากการผสมผสานความรู้จากสรรพวิชา ครูพิณสร้างประติมากรรมปูนปั้นลอยเด่นออกจากผนัง การออกแบบลายที่ไม่ซ้ำเดิม หลากหลาย การสร้างปูนปั้นที่ดูเหมือนสะบัดพลิ้วไหว 3) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมมีส่วนในการสร้างผลงานศิลปะ กล่าวคือการสร้างผลงานสะท้อนการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางการเมืองตั้งแต่พ.ศ.2475เป็นต้นมา รวมถึงการเปลี่ยนแปลงหรือวิกฤติทางเศรษฐกิจที่มีต่อการสร้างผลงานทางศิลปะสะท้อนปัญหาดังกล่าว

ปัจจุบันกระบวนการถ่ายทอดงานปูนปั้นของเพชรบุรีได้เปลี่ยนแปลงไปเพราะการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างพื้นฐานเช่น การปฏิรูปการศึกษาตามระบบตะวันตกโดยแยกศูนย์กลางการศึกษาออกจากวัดซึ่งเคยเป็นศูนย์กลางของศิลปะวิทยาการ ความก้าวหน้าทางระบบข้อมูลข่าวสารและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และการปรับเปลี่ยนสภาพครอบครัวเป็นครอบครัวเดี่ยวมากขึ้นตามวิถีตะวันตก ปัจจัยดังกล่าวจะส่งผลกระทบต่อกระบวนการถ่ายทอดงานและพัฒนาการทางศิลปะงานช่างปูนปั้นในปัจจุบัน

บุญรัตน์ เจริญชัย (2541) กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของกระบวนการสืบทอดวิชาทักษะช่างศิลป์และสถานภาพของช่างในเพชรบุรีใน ช่างเมืองเพชร: วิถีชีวิตร่วมสมัยของช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ว่าสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพเศรษฐกิจ สังคมและอุตสาหกรรมของประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2500 ศิลปหัตกรรมพื้นบ้านได้รับผลกระทบจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบการผลิตเป็นแบบมวล กระบวนการสืบทอดระหว่างครูช่างและศิษย์ได้ค่อยๆเปลี่ยนแปลงไปตั้งแต่ช่างรุ่น 3 คือรุ่นครูพิณ อินฟ้าแสง เป็นต้นมาเพราะเกิดสถาบันช่างสอนหลักสูตรวาดเขียนในโรงเรียนขึ้นแทนที่วัด

แนวคิดเรื่องศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเปลี่ยนแปลงความคิดด้านการทำงานของช่างโดย เน้นการแสดงตัวตนในผลงานมากกว่าการทำงานของตนเพื่อรับใช้สังคม และศรัทธาทางศาสนา โดยไม่แสดงตัวตนของช่างตามอย่างช่างไทยสมัยก่อน ความสัมพันธ์ระหว่างครูช่างและศิษย์ได้ เปลี่ยนแปลงไปเป็นการสอนแบบนายงานและลูกจ้างมากขึ้น ต่างจากช่างในรุ่นที่ 1 และ 2 ที่มี ทักษะหลากหลายทางในศิลปะพื้นบ้านของเพชรบุรีเพราะได้เรียนรู้ ศึกษางานศิลปะต้นแบบจากใน วัด ช่างเพชรบุรีโบราณได้ฝึกฝนทักษะและรับคติความเชื่อจากครูช่างในสำนักช่างต่างๆอย่าง ใกล้ชิดแบบตัวต่อตัว

ปัจจุบันกระบวนการทางวัฒนธรรมที่คอยสนับสนุนการสืบทอดวิชาช่าง สกุลช่างเพชรบุรี ก็ปรับเปลี่ยนไปตามรูปแบบทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ปัจจุบันพระในวัดเป็นผู้ ว่าจ้างงานแก่ช่าง ผู้มีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนฟื้นฟูเอกลักษณ์งานสกุลช่างเพชรบุรีไม่ให้สูญ หาย คือกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น

งานวิจัยเกี่ยวกับการถ่ายทอดงานศิลปะปูนปั้น สกุลช่างเพชรบุรีทั้ง 3 เรื่องเสนอภาพของ ค่านิยมของชุมชนที่มีต่อศิลปะปูนปั้นที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทาง สภาพสังคมและวัฒนธรรม รูปแบบกระบวนการถ่ายทอดแบบโบราณโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง การ เรียนรู้จากผู้ชำนาญการ ความสามารถของช่างปั้นที่ต้องมีความรู้แบบสรรพวิชาและความสัมพันธ์ ระหว่างศิษย์กับครูกำลังค่อยๆสูญหายไป

5.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมและการสืบ สานภูมิปัญญาในท้องถิ่นไทย

การศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อการพัฒนาของนิตินันท์ พันธ์ทวีและพรทิพย์ อันทิวโรทัยเสนอแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นเป็นวัฒนธรรมที่ยึดโยงอย่างแนบแน่นต่อ วิธีคิดและวิถีปฏิบัติในชีวิตประจำวันของคนในท้องถิ่นนั้นๆ และเสนอแนวทางการใช้พิธีกรรม และวัฒนธรรมของท้องถิ่นเพื่อการพัฒนาอย่างเป็นรูปธรรมโดยจัดกิจกรรมพัฒนากระบวนการ เรียนรู้ให้ชาวชุมชนโดยเน้นกลุ่มเยาวชนเป็นกิจกรรมที่บูรณาการกับหลักสูตรแกนกลางบนฐาน ของวัฒนธรรมท้องถิ่น

นิตินันท์ พันธ์ทวี (2544) ศึกษาคุณค่าของพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสานในฐานะเป็นทุนทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นเพื่อการพัฒนา ในวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน: กรณีศึกษาพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสานว่า พิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญของชุมชนบ้านหมูม้น จังหวัดร้อยเอ็ด สื่อสารและสืบสานคุณค่า ความหมายที่ดีงามซึ่งแสดงในสัญลักษณ์ต่างๆของพิธีกรรมและสุนทรียะด้านต่างๆที่แฝงอยู่ในพิธีกรรมแก่ผู้เข้าร่วม ส่งผลให้ตัวบุคคลที่เข้าร่วมมีความอ่อนน้อมถ่อมตน การรับรู้ความเป็นมาของพิธีกรรมจะเชื่อมโยงตัวบุคคลกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของตน เกิดความภูมิใจในเอกลักษณ์ของตน พิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของอีสานและเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมอื่นๆในวิถีชีวิตของคนอีสานเช่นการเกิด การขึ้นเรือนใหม่ การแต่งงาน คุณค่าของพิธีกรรมจึงทำหน้าที่ขัดเกลาทางสังคม สร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชนและเป็นพลังขับเคลื่อนชุมชน

พรทิพย์ อันทิวโรทัย (2545) ศึกษาการสืบทอดวัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรีในวิทยานิพนธ์เรื่อง บทบาทการศึกษาในการสืบทอดและพัฒนาทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาวัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรีว่าพื้นที่ทำสวนฝั่งธนบุรีเป็นแหล่งผลิตพืชพันธุ์ผลไม้และดอกไม้ที่สำคัญของประเทศ ภูมิปัญญาของชาวสวนฝั่งธนบุรีเกิดจากความขยันของชาวสวน เช่นการพัฒนาพืชพันธุ์ต่างๆจากชีวิตของตัวบุคคลผู้พัฒนา การแก้ปัญหาต่างๆเพื่อให้สวนพ้นวิกฤติจากภัยธรรมชาติและความไม่แน่นอนทางเศรษฐกิจบนฐานของวิถีชีวิตชาวสวนที่เรียบง่ายเน้นการพึ่งพาตนเองโดยการพึ่งพาอาศัยกันและกันตามสังคมพุทธศาสนาและพึ่งพาธรรมชาติอย่างเป็นองค์รวม วัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรีเป็นมรดกทางสังคม เป็นทั้งเอกลักษณ์และคุณค่าของท้องถิ่นที่สืบทอดมาหลายชั่วอายุคน การเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและวัฒนธรรมกำลังทำให้วัฒนธรรมชาวสวนสูญหายไป

การศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสืบสานวัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรีโดยการรักษาการสืบทอดวัฒนธรรมชาวสวนในรูปแบบการศึกษาตามอัธยาศัย ประกอบกับส่งเสริมการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และกระบวนการเรียนรู้กลุ่มในการศึกษานอกระบบเพื่อให้เกิดเครือข่ายการเรียนรู้ โดยชุมชนชาวสวนฝั่งธนบุรีควรจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรีเป็นแม่ข่ายประสานงานในภาคส่วนต่างๆ การศึกษาในระบบต้องเพิ่มหลักสูตรสถานศึกษาที่จัดกระบวนการเรียนรู้บนฐานวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้รักและตระหนักในคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่นตน

งานวิจัยเพื่อท้องถิ่นของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ เมธีวิจัยอาวุโสของสำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัย (สกว.) วิจัยและบันทึกคุณค่าของประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมกริชในวิถีชีวิตของภาคใต้ตอนล่างเพื่อให้คนรุ่นหลังไม่ลืมรากเหง้าและเสน่ห์ในวัฒนธรรมกริชของตน และช่วยกันสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างมีทิศทางเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

ในงานวิจัยเรื่องกะเทาะสนิมกริชแลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2543) อภิปรายว่าคติความเชื่อในรูปแบบของกริชในแบบต่างๆ รวมถึงวัฒนธรรมการใช้กริชได้สะท้อนความเชื่อของวัฒนธรรมฮินดูที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งโยงเข้ากับพิธีกรรม ประเพณี การละเล่นต่างๆในวิถีชีวิตประจำวันของท้องถิ่นภาคใต้ตอนล่าง บทบาทหน้าที่ของกริชพบใน 1) การดำรงชีพของชาวบ้านที่ล่าสัตว์และทำการเกษตรกรรม กริชเป็นทั้งอาวุธและเครื่องลางศักดิ์สิทธิ์ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ และ 2) กริชเป็นโลหะวิทยาที่เกิดจากภูมิปัญญาและทักษะเฉพาะตนในการผสมโลหะของชาวบ้านมาแต่โบราณ รวมถึงการตกแต่งด้ามกริชที่แตกต่างกันตามความเชื่อของคติฮินดูใช้ในนาฏการสีละ การศึกษาวัฒนธรรมกริชทำให้เข้าใจ วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีและพัฒนาการทางสังคมของชุมชนภาคใต้ตอนล่างอย่างเป็นองค์รวม

งานวิจัยของสุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์นำสู่โครงการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปะการทำกริชรามันห์ ตำบลตะโล๊ะหะลอ อำเภอรามันห์ จังหวัดยะลา ของหน่วยประสานงานวิจัยเพื่อท้องถิ่นภาคใต้ตอนล่าง ทีมงานเครือข่ายความรู้ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) สำนักงานภาค (2547) ทีมวิจัยรื้อฟื้นคุณค่าของกริชในฐานะเป็นวัฒนธรรมของท้องถิ่นร่วมตั้งกลุ่มพัฒนาฝีมือช่างตีกริชรามันห์โดยความร่วมมือจากโต๊ะครูช่างพื้นบ้านรวมทั้งเยาวชนที่สนใจ เกิดกระบวนการเรียนรู้เพื่ออนุรักษ์ศิลปะที่ทำกริชรามันห์เพื่อยกระดับฝีมือและพัฒนากองทุนหมุนเวียนในชุมชนเพื่อการพึ่งพาตนเอง

ในงานวิจัยของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) สายันต์ ไพรชาญจิตร์ (2549: 58-72) ศึกษากระบวนการเรียนรู้และการจัดการความรู้ของชุมชนด้านศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น กล่าวถึงศิลปวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนว่าเป็นการสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน จนกลายเป็นเอกลักษณ์มีสถานะเป็นศูนย์รวมจิตวิญญาณที่สำคัญอย่างหนึ่งในท้องถิ่น โครงการสืบสานลายไตของรัฐฉานมีครูส่างคำ จางยอดผู้มีความสามารถในการฟ้อนนกกิงกะหล่าใช้กระบวนการเรียนรู้เพื่อสืบสานวัฒนธรรมของชาวไตอพยพที่บ้านเปียงหลวง จังหวัดเชียงใหม่ชายแดนไทย-พม่าด้วยการฟื้นฟูวัฒนธรรมของท้องถิ่น

ครูส่างคำ จางยอดจัดระบบความสัมพันธ์ของคนกลุ่มต่างๆในชุมชนให้เกื้อกูลและแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันคือ เจ้าอาวาสอาวุโส พ่อครูแม่ครูภูมิปัญญา กลุ่มเด็กและเยาวชน คณะครูโรงเรียนบ้านเปียงหลวง และหน่วยงานภายนอกชุมชนโดยครูส่างคำ จางยอดเป็นผู้เอื้ออำนวยการเรียนรู้โดยเป็นทั้งครูผู้สอนและผู้เรียนรู้ในเวลาเดียวกัน

ครูส่างคำจัดกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมชาวไตด้านต่างๆแก่เยาวชนชาวไต เช่นศิลปะการฟ้อนนก การตัดกระดาษ งานใบตอง การละเล่นพื้นบ้านทั้งในระบบโรงเรียนและที่วัด ในกระบวนการดังกล่าวเยาวชนต้องสืบเสาะค้นหาผู้รู้ ศึกษาข้อมูลทางภูมิปัญญาจากการพูดคุยกับผู้รู้ ฝึกการฟ้อนนกเพื่อไปแสดงตามงานบุญประเพณีท้องถิ่นต่างๆ โดยครูส่างคำคอยจดบันทึกข้อมูลขั้นตอนต่างๆด้วยวิดีทัศน์และภาพนิ่ง นำการพูดคุยการสนทนาในกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง พัฒนาเป็นแผนและกลไกขับเคลื่อนการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาวไตที่หมู่บ้านเปียงหลวง โดยเน้นที่การเรียนรู้ของเยาวชนผ่านการปฏิบัติและการแสดงจริง การติดตามประเมินผลแบบมีส่วนร่วมเพื่อสืบสานสู่เยาวชนชาวไตรุ่นต่อไป

รายงานการวิจัยเรื่องแนวทางส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการจัดการศึกษา (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2541) กล่าวถึงนโยบายส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการจัดการศึกษา โดยครอบคลุมระบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบคือการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย โดยเน้นที่การจัดการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีเด็กและชุมชนเป็นศูนย์กลาง เพื่อสร้างคุณค่าของความเป็นคน ใช้การประเมินผลแบบองค์รวมที่พิจารณาเด็กอย่างรอบด้านแทนผลสัมฤทธิ์ในเชิงปริมาณแต่เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้บทบาทของโรงเรียน สถาบันและองค์กรต่างๆของรัฐต้องเป็นผู้เชื่อมประสาน พี่เลี้ยงหรือผู้สร้างกระบวนการเรียนรู้ สร้างชุดความรู้ที่เด็ก ชาวบ้านและครูต้องเรียนรู้ร่วมกัน เกิดเป็นเครือข่ายครู ที่ร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับคนในชุมชนอย่างแท้จริง

5.4 งานวิจัยในต่างประเทศ

5.4.1 บทบาทของศิลปะกับการสร้างชาติในประเทศสิงคโปร์ (Terence Chong, 2010)

เทอร์เรนส์ ชอง (Terence Chong) อภิปรายบทบาทของศิลปะในด้านต่างๆ ทั้งศิลปะการละคร วรรณคดี กวี ดนตรีและทัศนศิลป์ในการสร้างเสริมกระบวนการคิดของคนสิงคโปร์ให้เป็นผู้ที่มีวัฒนธรรม และอารยธรรมโดยตระหนักในคุณค่าและเอกลักษณ์ที่แท้ของตน ว่าตนแตกต่างจากชนชาติมาเลย์และชาติตะวันตก รวมถึงรับรู้ประเด็นเรื่องความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมของคนในชาติ หากแต่คงความเป็นชาติที่เจริญเติบโตจากอุตสาหกรรมไว้

ในช่วงทศวรรษปี 1960-1970 สิงคโปร์เป็นชาติที่มุ่งการพัฒนาด้านเศรษฐกิจเท่านั้น แต่ไม่ได้เป็นชาติที่มีศิลปะประจำชาติของตน ในสมัยของนาย ลี กวน ชอย (Lee Khoon Choy) รัฐมนตรีกระทรวงวัฒนธรรม รัฐได้ออกนโยบายทางวัฒนธรรมใช้ศิลปะเพื่อสื่อสารอุดมคติและคุณค่าของชนชั้นปกครองสู่ประชาชน โดยศิลปินจะไม่สร้างงานศิลปะเพื่อศิลปะเท่านั้นแต่จะสร้าง

งานศิลปะที่สะท้อนเอกลักษณ์ของประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ภาษาและศาสนา ในช่วงทศวรรษ 1960-1970 นั้นรัฐบาลสิงคโปร์ต้องการให้ประเทศพ้นจากวิธีคิดตามแบบของชาติมาเลย์ ประเทศที่ตนแยกออกมา รัฐบาลสิงคโปร์ต้องการให้ประชาชนร่วมกันคิดและจินตนาการถึงชาติสิงคโปร์สมัยใหม่ผ่านทางกระบวนการขัดเกลาทางศิลปะและวัฒนธรรม

ในช่วงทศวรรษต่อมา (1980) นายองเทง ชอง (Ong Teng Cheong) รัฐมนตรีการสื่อสารและผู้แทนรัฐมนตรีกระทรวงวัฒนธรรมของสิงคโปร์กล่าวว่าศิลปะประกอบด้วยคุณค่าทางสังคมด้านต่างๆ และหลักจริยธรรมที่สำคัญ ศิลปะเป็นเรื่องของมนุษยชาติเพราะศิลปะสร้างมนุษย์ให้ตระหนักถึงปัญหาต่างๆในสังคมและตั้งคำถามทางอภิปรัชญากับชีวิตและจุดมุ่งหมายในชีวิตของตน ศิลปะทำให้คนสิงคโปร์มองโลกตามความเป็นจริง ตระหนักในความหลากหลายทางวัฒนธรรม ไม่เปิดเผยและฟูฟ่าตามแบบลักษณะศิลปะของประเทศทางตะวันตก คนสิงคโปร์จะรักชาติ รักพี่น้องร่วมชาติ ขยันขันแข็ง มีความรับผิดชอบ และคิดด้านบวกเพื่อสร้างชาติของตนให้เจริญรุ่งเรือง

ช่วงปลายทศวรรษ 1980 รัฐเพิ่มแนวคิดทางศิลปะเพื่อพัฒนามิติทางจิตใจของมนุษย์ ในที่นี้หมายถึงการพัฒนาให้คนสิงคโปร์เป็นนักคิดที่ลุ่มลึก เป็นสังคมที่ศิลปะ วรรณคดีและดนตรีเจริญรุ่งเรืองเพื่อใช้ในการพัฒนามนุษย์ และเน้นการศึกษาด้านศาสนาและจริยธรรมที่เข้ามาทดแทนการศึกษาด้านภาษาอังกฤษแต่เพียงอย่างเดียว

ในช่วงทศวรรษ 1990-2000 บทบาทของศิลปะในประเทศสิงคโปร์เกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจมากขึ้น และมีลักษณะเป็นสินค้าตามลัทธิการบริโภคนิยมที่เข้ามาจากตะวันตก การควบคุมคุณภาพของศิลปะและสื่อต่างๆของรัฐได้คลี่คลายลง อย่างไรในอดีตรัฐสิงคโปร์ได้ใช้บทบาทของศิลปะและวัฒนธรรมเพื่อการปลดปล่อยชาติของตนจากชาติมาเลย์ ศิลปะและวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่รัฐสิงคโปร์ใช้เพื่อสร้างคุณลักษณะที่พึงประสงค์และวิสัยทัศน์ของคนสิงคโปร์ เพื่อให้คนสิงคโปร์สร้างชาติให้เข้มแข็งทั้งมิติทางจิตใจและทางเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมตามแนวนโยบายการพัฒนาของประเทศสิงคโปร์

5.4.2 การใช้ทัศนศิลป์ในการศึกษาเพื่อสร้างเสริมสายสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ในท้องถิ่น (Chelsea Bailey, 2005) เชลซี เบลลี (Chelsea Bailey) อภิปรายว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์และวัฒนธรรมของมนุษย์ ศิลปะสะท้อนประสบการณ์ของชีวิตที่เป็นพลวัตรอันซับซ้อนและยากที่จะเข้าใจในสถานการณ์ต่างๆ เชลซี เบลลี (Chelsea Bailey) ได้ศึกษากระบวนการศึกษาและการสร้างงานศิลปะเพื่อสืบค้นประวัติศาสตร์และภูมิปัญญาของท้องถิ่นในซานฟรานซิสโก ประเทศสหรัฐอเมริกา ของศิลปินทอผ้าร่วมสมัยในท้องถิ่นที่ชื่อว่า โทมี อะเร (Tomie Arai)

โทมี อะเร (Tomie Arai) สร้างงานทอผ้าโดยกระบวนการศึกษาเรื่องเล่าชีวประวัติ ประวัติของครอบครัวในชุมชน และการศึกษาประวัติศาสตร์ของชุมชนท้องถิ่น โทมีได้ใช้กระบวนการต่างๆกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาซึ่งเป็นชุมชนชาวจีนในซานฟรานซิสโก กระบวนการดังกล่าวส่งผลให้นักเรียนเรียนรู้และเข้าใจเรื่องราว ประเด็นปัญหาของท้องถิ่นตนจากการสืบค้นด้วยกระบวนการทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่นก่อนที่จะสร้างเป็นงานศิลปะทอผ้า ที่สำคัญนักเรียนเรียนรู้ที่จะประพฤติและปฏิบัติกับผู้อื่นในชุมชนอย่างนอบน้อมถ่อมตน เรียนรู้และรับฟังจากผู้อื่น การรับฟังประเด็นปัญหาในชุมชนสร้างความไม่สะดวกสบายแก่นักเรียน แต่โทมีก็เปิดโอกาสให้นักเรียนนำเรื่องราวต่างๆที่ค้นพบมาพูดคุยกันในชั้นเรียนเป็นกระบวนการเรียนรู้บนฐานของความหลากหลายทางวัฒนธรรมและจากสถานการณ์จริง

ตัวอย่างงานวิจัยข้างต้นได้เสนอแนวคิดเรื่องงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมและการพัฒนากระบวนการทางภูมิปัญญาในท้องถิ่นของประเทศไทยและต่างประเทศที่เน้นเด็กและชุมชนเป็นศูนย์กลางในระบบการศึกษาทั้ง 3 ระบบ คือ การศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย เพราะในแต่ละท้องถิ่นมีวัฒนธรรมการเรียนรู้ เนื้อหาและแหล่งเรียนรู้ที่แตกต่างกันไป อรศรี งามวิทยาพงศ์ (2549: 29) กล่าวว่าการเรียนรู้บนฐานวัฒนธรรมของชุมชนจะธำรงเอกลักษณ์จากการปฏิบัติที่สืบเนื่องกับคุณค่าและวิถีชีวิตของชุมชนของแต่ละท้องที่ ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2537: 66) กล่าวว่าจิตสำนึกในส่วนย่อยระดับชุมชนเป็นสิ่งเกื้อหนุนพลังของการพัฒนาที่ยั่งยืนที่เสริมสังคมและสมานธรรมชาติ และประเวศ วะสี (2547ข: 5-6) กล่าวว่า การศึกษาต้องทำให้คนไทยรู้จักแผ่นดินไทยเพราะชีวิตคือการศึกษาและการศึกษาคือชีวิต

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี เพื่อวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึง ปัจจุบัน และเพื่อนำเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพในการดำเนินการวิจัย แบ่งขั้นตอนการวิจัยเป็น 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 การวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยใช้วิธีการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยใช้วิธีการศึกษาเอกสาร การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research)

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยผ่านการตรวจสอบของผู้ทรงคุณวุฒิด้านงานช่างศิลป์ไทยและการศึกษา

ขั้นตอนที่ 4 สรุปและประมวลผลเพื่อเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การวิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

โดยใช้วิธีดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การศึกษาเอกสาร เพื่อศึกษาเอกสารเกี่ยวกับงานช่างสิบหมู่ของไทย และงานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประกอบด้วยเอกสารปฐมภูมิ (Primary Sources) และเอกสารทุติยภูมิ (Secondary Sources) ดังนี้

1.1 ศึกษาจากเอกสารปฐมภูมิ (Primary Sources) ศึกษาจากเอกสารที่นำเสนอแนวคิดและประสบการณ์ของผู้เขียนโดยตรง ได้แก่ สาส์นสมเด็จ ปาฐกถาชุดสิรินธร เอกสารจากกองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร บทความจากหนังสือ ได้แก่ ภูมิปัญญาไทยในงานศิลป์ ถิ่นเมืองกรุง งานช่างสิบหมู่ ลวดลายไทย และจดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระบรมมหาราชวัง ในพระราชพิธีสมโภชน์กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เป็นต้น

บทความในวารสารต่างๆ ได้แก่ วารสารรวมบทความประวัติศาสตร์ วารสารเมืองโบราณ วารสารศิลปวัฒนธรรม วารสารไทยศึกษา วารสารเพชรนิวส์ เป็นต้น

เอกสารประกอบการสัมมนาด้านงานช่างสิบหมู่และประวัติศาสตร์ศิลปะไทย และจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์จากฐานข้อมูลศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระและพระราชวังสนามจันทร์

1.2 ศึกษาจากเอกสารทุติยภูมิ (Secondary Sources) ศึกษาจากเอกสาร สูจิบัตรนิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย และเอกสารจากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ เพชรบุรีเมืองงามงานสกุลช่างเมืองเพชร เป็นต้น

การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของเอกสารต่างๆ ใช้เกณฑ์การพิจารณาภายนอก (External Criticism) และเกณฑ์การพิจารณาภายใน (Internal Criticism) ตามเกณฑ์การพิจารณาของพรทิพย์ อันทิวโรทัย (2545: 67) ที่อภิปรายไว้ดังนี้

…1. เกณฑ์การพิจารณาภายนอก พิจารณา 5 เรื่องคือ

1.1 แหล่งที่มาของเอกสาร เป็นแหล่งปฐมภูมิและเป็นแหล่งที่เชื่อถือได้หรือไม่

1.2 ความน่าเชื่อถือของผู้เขียนเอกสาร ใครเป็นผู้เขียน

1.3 ความน่าเชื่อถือของเอกสาร เป็นเอกสารต้นฉบับ ฉบับคัดลอกหรือฉบับปรับปรุง ถ้าเป็นฉบับคัดลอกหรือฉบับแก้ไขได้มีข้อผิดพลาดเกิดขึ้นหรือไม่ และสามารถสืบค้นหาแหล่งอ้างอิงได้หรือไม่

1.4 ช่วงเวลาที่เอกสารนั้นเผยแพร่

1.5 วัตถุประสงค์ในการเผยแพร่เอกสาร

2. เกณฑ์การพิจารณาภายใน จะพิจารณาในเรื่องต่างๆ 4 เรื่องคือ

2.1 ผู้เขียนเอกสารนั้น เป็นผู้เชี่ยวชาญและมีความสามารถในสิ่งที่เขียนหรือไม่

2.2 ผู้เขียนเอกสารนั้นมีแหล่งอ้างอิงที่เชื่อถือได้หรือไม่ เช่น เขียนจากบันทึกหรือเขียนจากความทรงจำ

2.3 ในเอกสารนั้นมีความตั้งใจที่จะบิดเบือนความจริงหรือมีความคิดส่วนตัวของผู้เขียนหรือไม่

2.4 เอกสารฉบับนั้นสื่อความชัดเจนหรือไม่ และข้อความในเอกสารนั้นมีความหมายอย่างไร…

1.3 การวิเคราะห์เอกสาร โดยวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารปฐมภูมิและทุติยภูมิโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) การวิเคราะห์ข้อมูลขั้นพื้นฐานตามการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การจำแนกประเภทข้อมูล (Typological Analysis) การเปรียบเทียบข้อมูล (Comparison) และการสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Analytic Induction) ของข้อมูลเกี่ยวกับคุณค่าของงานช่างสิบหมู่ของไทย และภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎีคุณค่าทางทัศนศิลป์ คือ คุณค่าด้านศิลปกรรม คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของช่างปูนปั้น คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม คุณค่าทางด้านคติความเชื่อทางศาสนาและขนบนิยมในการสืบสานงานปูนปั้น และทฤษฎีคุณวิทยา (Axiology)

2. การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลหลักด้านงานจิตรกรรมและประติมากรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์ สถาปัตยกรรมและงานช่างสิบหมู่ของไทย โดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

2.1 การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก คัดเลือกโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกดังต่อไปนี้

2.1.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านงานจิตรกรรมและประติมากรรม

1) เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดงานจิตรกรรมและประติมากรรมของไทยตลอดจนเป็นผู้ศึกษาวิจัยงานจิตรกรรมและประติมากรรมของไทยอย่างต่อเนื่อง

2) เป็นผู้ถ่ายทอดงานจิตรกรรมและประติมากรรมของไทยอย่างต่อเนื่อง

ได้แก่ อาจารย์นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์) และนายกสมาคมประติมากรไทย

ศาสตราจารย์ปรีชา เถาทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์)

อาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์)

ศาสตราภิชาน สัญญา วงศ์อร่าม สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อาจารย์ศมประสงค์ ชาวนาไร่ อาจารย์ประจำคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2.1.2 กลุ่มนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลป์และงานช่างสิบหมู่ของไทย

1) เป็นผู้ศึกษาวิจัยด้านประวัติศาสตร์ศิลป์และงานช่างสิบหมู่ของไทยอย่างต่อเนื่อง

2) เป็นผู้ผลิตเอกสารตำราด้านประวัติศาสตร์ศิลป์และงานช่างสิบหมู่ของไทยอย่างต่อเนื่องและเป็นที่ยอมรับ

ได้แก่ รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม อาจารย์พิเศษคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์วงศ์ฉัตร ฉัตรกุล ณ อยุธยา นักวิชาการประจำกองโบราณคดี กรมศิลปากร

2.1.3 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านสถาปัตยกรรมไทย

1) เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดงานสถาปัตยกรรมของไทยตลอดจนเป็นผู้ศึกษาวิจัยงานสถาปัตยกรรมของไทยอย่างต่อเนื่อง

2) เป็นผู้ถ่ายทอดงานสถาปัตยกรรมของไทยอย่างต่อเนื่อง

ได้แก่ รองศาสตราจารย์ภิญโญ สุวรรณคีรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์) และราชบัณฑิต

พลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่น อดีตอธิบดีกรมศิลปากรและศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์)

ก่อเกียรติ ทองผุด นายช่างศิลปการ สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร

2.3 ประเด็นคำถามเบื้องต้น ได้แก่

1. หลักคติความเชื่อในการสร้างงานช่างศิลป์ของไทย ตามหลักคุณค่าทางด้านต่างๆทั้งทางทัศนศิลป์และทฤษฎีคุณวิทยา
2. การสืบทอดรูปแบบและลวดลายของงานช่างศิลป์ของไทย จากอดีตตามแบบประเพณีนิยมถึงปัจจุบัน
3. คุณค่าของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีคืออะไร
4. คุณค่าของงานช่างปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีคืออะไร
5. ทำไมงานปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีจึงสืบสานมาได้จนถึงปัจจุบัน
6. ประสบการณ์และความรู้สึกที่ตนเองได้รับจากการเป็นผู้ค้นคว้า เป็นผู้สร้างผู้ค้นคว้าและผู้สืบสานงานช่างศิลป์ของไทย

2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์ข้อมูลขั้นพื้นฐานตามการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การจำแนกประเภทข้อมูล การเปรียบเทียบข้อมูล และการสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย เกี่ยวกับคุณค่าของงานช่างสิบหมู่ของไทย และงานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎีคุณค่าทางทัศนศิลป์ คือ คุณค่าด้านศิลปกรรม คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ คุณค่าทางด้านภูมิปัญญาของ

ช่างปูนปั้น คุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรม คุณค่าทางด้านคติความเชื่อทางศาสนาและขนบนิยมในการสืบสานงานปูนปั้น และทฤษฎีคุณวิทยา

2.5 การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลที่ได้กับผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการด้านการศึกษาและศิลปวัฒนธรรมไทย จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1) รองศาสตราจารย์ ดร. สิริพันธุ์ สุวรรณมรรคา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุดจิต สนั่นไหว คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

โดยใช้วิธีดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การศึกษาเอกสารเกี่ยวกับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประกอบด้วยเอกสารปฐมภูมิ ดังนี้

1.1 ศึกษาจากเอกสารปฐมภูมิ ศึกษาจากเอกสารที่นำเสนอแนวคิดและประสบการณ์ของผู้เขียนโดยตรง ได้แก่ บทความจากหนังสือ บทความในวารสารต่างๆ และจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ผู้เขียนคือ ล้อม เพ็งแก้ว บัวไทย แจ่มจันทร์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว เอนก นาวิกมูล และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีจากศูนย์ข้อมูลภาคตะวันตก หอสมุดพระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของเอกสารต่างๆ ใช้เกณฑ์บทบาทของผู้เขียนเป็นนักวิชาการท้องถิ่นและส่วนกลางที่รวบรวมและศึกษาเรื่องภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีอย่างต่อเนื่องเป็นที่ยอมรับโดยใช้เกณฑ์การพิจารณาภายนอกและเกณฑ์การพิจารณาภายใน ตามเกณฑ์การพิจารณาของพรทิพย์ อันทิวโรทัย (2545: 67) ที่อภิปรายไว้ดังนี้

…1. เกณฑ์การพิจารณาภายนอก พิจารณา 5 เรื่องคือ

1.1 แหล่งที่มาของเอกสาร เป็นแหล่งปฐมภูมิและเป็นแหล่งที่เชื่อถือได้หรือไม่

1.2 ความน่าเชื่อถือของผู้เขียนเอกสาร ใครเป็นผู้เขียน

1.3 ความน่าเชื่อถือของเอกสาร เป็นเอกสารต้นฉบับ ฉบับคัดลอก หรือฉบับปรับปรุง ถ้าเป็นฉบับคัดลอกหรือฉบับแก้ไขได้มีข้อผิดพลาดเกิดขึ้นหรือไม่ และสามารถสืบค้นหาแหล่งอ้างอิงได้หรือไม่

1.4 ช่วงเวลาที่เอกสารนั้นเผยแพร่

1.5 วัตถุประสงค์ในการเผยแพร่เอกสาร

2. เกณฑ์การพิจารณาภายใน จะพิจารณาในเรื่องต่างๆ 4 เรื่องคือ

2.1 ผู้เขียนเอกสารนั้น เป็นผู้เชี่ยวชาญและมีความสามารถในสิ่งที่เขียนหรือไม่

2.2 ผู้เขียนเอกสารนั้นมีแหล่งอ้างอิงที่เชื่อถือได้หรือไม่ เช่น เขียนจากบันทึกหรือเขียนจากความทรงจำ

2.3 ในเอกสารนั้นมีความตั้งใจที่จะบิดเบือนความจริง หรือมีความคิดส่วนตัวของผู้เขียนหรือไม่

2.4 เอกสารฉบับนั้นสื่อความชัดเจนหรือไม่ และข้อความในเอกสารนั้นมีความหมายอย่างไร…

1.2 การวิเคราะห์เอกสาร ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารปฐมภูมิโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์ข้อมูลขั้นพื้นฐานตามการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การจำแนกประเภทข้อมูล การเปรียบเทียบข้อมูล และการสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย เกี่ยวกับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) เพื่อให้เข้าใจประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของเพชรบุรีด้านการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2.1 วิธีการศึกษา ใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยวิธีศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า โดยการสัมภาษณ์

2.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่

2.2.1 ครูช่างปูนปั้นเอกของเพชรบุรีในปัจจุบัน

1. ทองร่วง เอมโอษฐ์
2. มนู เนตรสุวรรณ
3. เฉลิม พึ่งแตง

2.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า มาวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์โดยการวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์ข้อมูลขั้นพื้นฐานตามการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การจำแนกประเภทข้อมูล การเปรียบเทียบข้อมูล การสร้างข้อสรุปแบบอุปนัยในด้านประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของเพชรบุรี และการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

3. การศึกษาภาคสนาม (Field Research) เพื่อศึกษาสภาพทั่วไปและปัจจัยที่สัมพันธ์กับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

3.1 พื้นที่ที่ศึกษา เลือกศึกษา คือบ้านของครูช่างที่ยังสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่ ทองร่วงและบุญเจือน เอมโอษฐ์ เฉลิม พึ่งแตง ศิริ พรพระ สมบัติ พูลเกิด ชัชวาลย์ สหัสสพาศน์

3.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์เชิงลึก และการสนทนากลุ่ม

ระยะเวลาในการเก็บข้อมูลภาคสนาม มิถุนายน 2554 – มกราคม 2555

3.3 วิธีดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม มีขั้นตอนดังนี้

3.3.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participation observation) เป็นการศึกษาสภาพทั่วไปของชุมชน เพื่อเก็บข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ คติ ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมของคนในเพชรบุรี

3.3.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) เป็นการเก็บข้อมูลโดยการเข้าร่วมกิจกรรมด้านการสืบสานภูมิปัญญา สายสกุลช่างปูนปั้น เพชรบุรี ตลอดจนงานช่างต่างๆ ของเพชรบุรี เพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับชุมชน

3.3.3 การสัมภาษณ์เชิงลึก (Indepth interview) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในรายละเอียดให้ครอบคลุมเนื้อหาและปัจจัยที่มีความสัมพันธ์กับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น เพชรบุรีในปัจจุบัน

1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ คือ

กลุ่มที่ 1 ครูช่างและช่างปูนปั้นที่ใช้บ้านเป็นสถานที่สืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่

1. ทองร่วง เอมโอษฐ์
2. บุญเจือน เอมโอษฐ์
3. เฉลิม พึ่งแตง
4. มนู เนตรสุวรรณ
5. ศิริ พรพระ
6. สมบัติ พูลเกิด
7. ชัชวาลย์ สหัสสพาศน์

กลุ่มที่ 2 กลุ่มช่างลูกศิษย์สายทองร่วง และบุญเจือน เอมโอษฐ์ ที่เป็นญาติพี่น้องสายตระกูลเอมโอษฐ์และบุญประเสริฐ

1. ช่างสำรวย เอมโอษฐ์
2. ช่างสราญจิตต์ เอมโอษฐ์
3. ช่างบุญเยี่ยม ทองใส
4. ช่างบรรจบ บุญประเสริฐ
5. ช่างสมชาย บุญประเสริฐ
6. ช่างสาโรจน์ บุญประเสริฐ
7. ช่างจันทร์เจ้า บุญประเสริฐ
8. ช่างจันทร์ทนา บุญประเสริฐ
9. ช่างบาหยัน รอดจากทุกข์
10. ช่างสมเจตน์ อินฉิม
11. สุวรรณา สนสด
12. ภาณุฑัต วิบูลรุ่งเรือง
13. ประยงค์ สมใจหวัง
14. วิศณุ เถาพัน

15. สมใจ เถาพัน

กลุ่มที่ 3 กลุ่มลูกศิษย์สายมนู เนตรสุวรรณ ได้แก่

1. เปี้ล เนตรสุวรรณ

กลุ่มที่ 4 กลุ่มช่างลูกศิษย์สายเฉลิม พึ่งแตง ได้แก่

1. ช่างฉลอง พึ่งแตง

กลุ่มที่ 5 ลูกหลานครูช่าง ครู นักวิชาการและบุคคลากรใน จังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่

1. ครูกรุณา สุทธานันท์ ช่างเขียน ครูศิลปะ บุตรสาวของ สะอาด สุทธานันท์
2. อาจารย์สราญทิพย์ เอมโอษฐ์ บุตรสาวของทองร่วง และ บุญเจือน เอมโอษฐ์ ครูศิลปะแห่งโรงเรียนวัดกุฎิ อำเภอ บ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี
3. อาจารย์สัญฐาน ถิรมนัส ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านศิลปและ วัฒนธรรม เพชรบุรี ประธานเครือข่ายวุฒิอาสาธนาคาร สมอง จังหวัดเพชรบุรี
4. อาจารย์จำลอง บัวสุวรรณ์ อาจารย์ประจำโรงเรียน เบญจมเทพอุทิศ จังหวัดเพชรบุรี และผู้ดูแลกลุ่มลูกหว้า
5. อุดมเดช เกตุแก้ว สำนักพิมพ์เพชรภูมิ
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญมา แฉ่งฉายา สาขาวิชาจิตรกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ จังหวัดเพชรบุรี
7. นัคมน ชูสกุล นักวิชาการประชาสัมพันธ์ ระดับ 5 เทศบาล เมืองเพชรบุรี
8. วรรณนภา บุตรเจียมใจ นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี

3.4 การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) ตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามโดยแสวงหาความเป็นไปได้ของแหล่งข้อมูลอื่นๆ (Data Triangulation) การเปลี่ยนแหล่งที่เป็นบุคคล เวลาและสถานที่ที่ให้ข้อมูล ในระหว่างการเก็บข้อมูลตามหลักการของสุภางค์ จันทวานิช (2551: 32-35)

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม วิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพตามหลักการของสุภางค์ จันทวานิช (2551: 11-12, 31-32) เกี่ยวกับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี โดย

1. การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพเริ่มกระทำพร้อมๆกับการเก็บรวบรวมข้อมูล และยังทำต่อไปหลังการเก็บข้อมูลสิ้นสุดลง
2. การวิเคราะห์ข้อมูลต้องมีข้อมูลจากมุมมองของคนใน
3. การวิเคราะห์ข้อมูลต้องอาศัยสมมติฐานชั่วคราวที่ผู้วิจัยคิดเองอยู่ตลอดเวลา
4. ผู้วิจัยต้องเป็นผู้วิเคราะห์ข้อมูลด้วยตนเอง

3.6 วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารและภาคสนามโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา การวิเคราะห์ข้อมูลขั้นพื้นฐานตามการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การจำแนกประเภทข้อมูล การเปรียบเทียบข้อมูล การสร้างข้อสรุปแบบอุปนัยและนำผลการวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าวนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการด้านการศึกษาและศิลปวัฒนธรรมไทยพิจารณาเพื่อให้ได้ร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี

นักวิชาการด้านการศึกษาและศิลปวัฒนธรรมจำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1) รองศาสตราจารย์ ดร. สิริพันธุ์ สุวรรณมรรคา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2) อาจารย์ผ่อง เซ่งกิ่ง สถาบันอาศรมศิลป์
3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา

ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยผ่านการตรวจสอบของผู้ทรงคุณวุฒิด้านงานช่างศิลป์ไทยและการศึกษา

ผู้วิจัยนำข้อค้นพบจากการวิเคราะห์ สังเคราะห์คุณค่า การสืบสานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันตลอดจนร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิด้านงานช่างศิลป์ไทยและการศึกษาจำนวน 3 ท่าน เพื่อร่วมกันพิจารณาความถูกต้องของการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และความเป็นไปได้ของการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีต่อไปในอนาคต โดยรายชื่อผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่

1) ศาสตราภิชาน สัญญา วงศ์อร่าม แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2) รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
3) อาจารย์ผ่อง เซ่งกิ่ง อาจารย์ประจำสถาบันอาศรมศิลป์

ขั้นตอนที่ 4 สรุปและประมวลผล

นำความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิมาปรับปรุงการอธิบายการวิเคราะห์ และการเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

บทที่ 4
การวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

การวิเคราะห์คุณค่าโดยวิธีการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญด้านงานจิตรกรรมและประติมากรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์ สถาปัตยกรรมและงานช่างสิบหมู่ของไทย การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่า และการศึกษาภาคสนาม ตามทฤษฎีคุณวิทยาของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นของจังหวัดเพชรบุรีประกอบด้วยคุณค่าทางทัศนศิลป์ 5 ด้าน อันนำสู่คุณค่าภายนอกและคุณค่าภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีซึ่งเป็นหลักทางสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ที่เป็นหัวใจของงานศิลปกรรมไทยและภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นของจังหวัดเพชรบุรี

ในการศึกษาวิเคราะห์ แบ่งเป็น **คุณค่าทางทัศนศิลป์** 5 ด้านของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นของจังหวัดเพชรบุรี ได้แก่

1. คุณค่าด้านศิลปกรรม
2. คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์
3. คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่าง
4. คุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรม
5. คุณค่าทางด้านคติความเชื่อและขนบนิยม

และคุณค่าทางทฤษฎีคุณวิทยา 2 ด้าน ได้แก่ **คุณค่าภายใน** สุเชาวน์ พลอยชุม (2538: 127) กล่าวถึงคุณค่าภายในตัวว่า …คือความจริง ความดีและความงาม… และ **คุณค่าภายนอก** สุเมธ เมธาวิทยกูล (2534: 68) อภิปรายถึงคุณค่าภายนอกว่า …เป็นคุณค่าที่อยู่นอกตัว สิ่งหรือการกระทำที่ไม่มีคุณค่าในตัวของมันเองหากแต่เป็นวิถีที่นำไปสู่จุดหมาย คุณค่านอกตัวจะเกิดขึ้นตามจุดหมายที่ผู้กระทำปรารถนาและเมื่อผู้กระทำลงมือปฏิบัติไปสู่จุดหมายนั้น…

4.1 คุณค่าทางทัศนศิลป์

4.1.1 คุณค่าด้านศิลปกรรม

งานประติมากรรมปูนปั้นเป็นส่วนหนึ่งของงานสถาปัตยกรรมไทย โดยเป็นเครื่องประกอบของอาคารสถาปัตยกรรมที่ช่างจัดวางสัดส่วน ความสมดุล ความกลมกลืน ความตัดกัน ช่วงจังหวะ และการเน้นตามหลักการทัศนธาตุส่งเสริมให้รูปทรงของอาคารดูสง่างาม สมบูรณ์และ

งดงามในองค์ประกอบรวม จากคุณลักษณะของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่**สร้างงานศิลปกรรมจากการสร้างเอกลักษณ์ และอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณสมัยอยุธยา** สถาปัตยกรรมในจังหวัดเพชรบุรีประกอบไปด้วยวัดสำคัญ 4 แห่ง ได้แก่ วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว วัดเกาะแก้วสุทธาราม และวัดเขาบันไดอิฐ

4.1.1.1 การสร้างงานศิลปกรรมจากเอกลักษณ์

1) การสร้างงานแต่ละชิ้นที่ไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง

วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี สร้างขึ้นในสมัยของสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 หรือสมเด็จพระเจ้าเสือ แห่งกรุงศรีอยุธยา ครองราชย์พ.ศ.2245-2251 สถาปัตยกรรมและการประดับตกแต่งภายในวัดใหญ่สุวรรณารามสะท้อนการทำงานด้วยการสร้างเอกลักษณ์ของช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง โดยช่างสร้างรูปแบบงานศิลปกรรมที่โดดเด่นงดงามลงตัวดังนี้

การตกแต่งภายในของศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม ช่างตกแต่งโดยลวดลายเขียนน้ำกาวที่เสาศาลาการเปรียญ ตามพระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวเสด็จประพาสมณฑลราชบุรี (2499: 4) พระองค์ทรงกล่าวว่า

> …หลังพระอุโบสถตรงกันแนวเดียว มีการเปรียญยาว เสาแปดเหลี่ยมเขียนลายรดน้ำ ลายไม่ซ้ำกันทุกคู่ ฝากระดานปกนข้างนอกเขียนลายทอง ข้างในเขียนลายน้ำกาว บานประตูสลักซับซ้อน ซุ้มเป็นคูหางาม เสียจริงข้อซึ่งคิดจะเอาอย่างสร้างการเปรียญวัดราชาธิวาช ก็เพราะรักการเปรียญวัดใหญ่นี้…

การเขียนสีรูปลายเชิงที่เสาแปดเหลี่ยมข้างในศาลาการเปรียญ ใช้ลายกระจังหน้ากระดานกับดอกดวง น. ณ ปากน้ำ (2542: 113) กล่าวว่า …นายช่างได้ยักย้ายน้ำกระสายเปลี่ยนเชิงลายทุกอันไม่ซ้ำกันเลยแม้แต่อันเดียว…มือชั้นครู เพราะครูย่อมจะไม่ซ้ำแบบใครและไม่เคยจนแก่ความคิดสามารถแตกเม็ดพรายไปต่างๆนานา… ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามเขียนขึ้นในสมัยอยุธยา โดยช่างจิตรกรรมวาดภาพใบหน้าและเครื่องแต่งกายของเทวดาและยักษ์แต่ละตัวไม่

ซ้ำแบบกันจากการใช้คุณลักษณะของมนุษย์ในการเขียนภาพเทพชุมนุมอย่างประณีต ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2499: 2) ตรัสว่า

> …รูปภาพเทพชุมนุมที่นั่งเป็นชั้นๆ ในผนังพระอุโบสถดูได้ทุกตัว แลเห็นได้ว่าไม่มีฝีมือแห่งใดในกรุงเทพฯเหมือนเลย เช่นหน้ายักษ์ไม่ได้เขียนเป็นหัวโขน เขียนเป็นหน้าคนที่อ้วนๆ ย่นๆ ที่ซึ่งเป็นกระหนกก็เขียนเป็นหนวดเครา แต่อย่าเข้าใจว่าเขียนเป็นภาพกาก* เขียนแบบแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนนั้นรู้ความคิดเดิมว่ายักษ์หมายความว่าเป็นคนชนิดใด เทวดาเป็นคนชนิดใด การนุ่งห่มเครื่องแต่งตัว รู้ว่าจะสอดสวมอย่างไร ไม่ได้เขียนพุ่งๆ อย่างเช่นทุกวันนี้ รูปนั้นอยู่ข้างจะลบเลือนมากเพราะเหตุว่าคงจะได้เขียนก่อน 300 ปีขึ้นไป…

น. ณ ปากน้ำ (2541: 12) เล่าว่า …ภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณารามนั้นลักษณะยังเป็นแบบเหมือนของจริง เช่นยักษ์ก็เขียนหน้าอ้วนดุ ยังไม่ประดิษฐ์เป็นหน้าแบบโขน หรือหน้ายักษ์อย่างสมัยหลัง… ช่างคือผู้ที่เข้าใจลักษณะของมนุษย์ โดยช่างใช้ลักษณะดังกล่าวแปลงเป็นใบหน้ายักษ์และเทวดาในภาพจิตรกรรมเกิดเป็นภาพจิตรกรรมและลวดลายประดับตกแต่งที่เป็นลักษณะเฉพาะไม่ซ้ำแบบใคร

2) การนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน

บัวไทย แจ่มจันทร์ (2532: 2) กล่าวถึงเอกลักษณ์ในรายละเอียดของภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามว่าเกิดจากความคิดสร้างสรรค์และความประณีตว่า

> …ภาพเทพชุมนุมอยุธยามักจะทำรูปพัดยศพุ่มข้าวบิณฑ์คั่น แต่ที่วัดใหญ่เขียนเป็นลายพันธุ์พฤกษา ไม่เป็นกระหนกแบบอยุธยา พื้นผนังเป็นสีขาว ใช้สีแดงกับสีดำเป็นเส้นวาดรูป ลวดลายที่เป็นฉากหลังใช้สีแดงสดเครื่องประดับเป็นสีทอง ลายดอกไม้ระหว่างเส้นสินเทา ดูเด่นงามอย่างน่าชม ลวดลายผ้านุ่งของเทพแต่ละองค์ไม่ซ้ำกันเลย…อาจารย์ศิลป์บอกว่าช่าง

---

* ภาพกาก คือ ภาพเขียนที่เป็นตัวประกอบในเรื่อง

ที่เจริญถึงขีดสุดจึงจะทำได้…

ลวดลายที่ช่างใช้คั่นภาพเทพชุมนุมเกิดจากช่างใช้ลายพันธุ์พฤกษาทดแทนลวดลายกระหนกและประดิษฐ์ลวดลายผ้านุ่งของยักษ์และเทวดาแต่ละองค์ไม่ให้ซ้ำแบบกัน

งานที่แสดงเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของงานสายสกุลช่างเพชรบุรีอีกชิ้นได้แก่ภาพเขียนจิตรกรรมในวัดเกาะแก้วสุทธารามที่มีลักษณะพิเศษคือ ช่างไม่เขียนภาพเรื่องราวอดีตพระพุทธเจ้ายาวไปทั้งผนังแต่ใช้รูปเจดีย์คั่นเรื่องพระพุทธประวัติซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของรูปพระเจดีย์แต่ละองค์ ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธารามวาดในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเป็นเรื่องพระพุทธประวัติ มารผจญ สัตตมหาสถาน อัฏฐมหาสถาน พระอดีตพระพุทธเจ้า 24 พระองค์ จักรวาลและดาวฤกษ์และเทพชุมนุม น. ณ ปากน้ำ (2543ข: 115) กล่าวถึงความพิเศษของจิตรกรรมฝาผนังในวัดเกาะแก้วสุทธารามไว้ดังนี้

> …คติการจัดภาพของที่นี่แทนที่จะเขียนภาพยาวพืดไปทั้งผนัง เขาทำเป็นตัวคั่น วัดปราสาทคั่นเป็นตอนๆด้วยรูปเทวดายืนถือช่อกระหนก …ที่วัดเกาะไม่มีรูปอดีตพุทธแต่ละตอนเอาตัวเจดีย์คั่น ล้อมรอบเจดีย์ด้วยรูปสามเหลี่ยม เมื่อวางเป็นจังหวะแล้วกลายเป็นรูปฟันปลาไปทั้งผนัง ตรงฟันปลาซี่บนคือรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ปลายลงเป็นรูปพระพุทธประวัติและเรื่องในบาลี…

ทั้งนี้ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2516: 14-16) ทรงบรรยายตอนพระพุทธประวัติของภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธารามไว้อย่างละเอียดในจดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรี ร.ศ. 121 ไว้ดังนี้

> …ช่อง 1 ปางปสูตรภาพอยู่ใต้ฉัตร ช่อง 2 โพธิบัลลังก์ ช่อง 3 เทศนาธรรมจักร ช่อง 4 ปาลิไลยกะ ช่อง 5 ทรมาน ช้างนาฬาคิริ รูปพระเจ้าอชาตสตรูมีร่มกั้น ช่อง 8 ยมกปาฏิหาร ช่อง 9 ครูทั้งหก ทำฤทธิแข่งพระเจ้า ช่อง 10 ราชยตนพฤกษ พระเจ้าประสารบาท ช่อง 11 นาคปรก ร่มไม้จิก ช่อง 12 เทพพนม ช่อง 13 อัชฌปาลนิโครธ ช่อง 14 รัตนาฆระ ช่อง 14 จงกรมแก้ว ช่อง 15 ถวายเนตร…

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ยังศึกษาภาพเทพชุมนุม ภาพครูและฤาษีต่างๆที่เขียนโดยใช้รูปลักษณะของคนจริงๆ ที่หลากหลายเชื้อชาติแสดงออกด้วยหน้าตาและเครื่องแต่งกาย ในร่องรอยของขนบของภาพจิตรกรรมประเพณีของไทย และการลงสีด้วยน้ำหนักที่อ่อนแก่ของสีเองตามแบบอยุธยา ภาพจิตรกรรมดังกล่าวจัดวางอย่างแปลกใหม่แต่ก็เล่าเรื่องพระพุทธประวัติอย่างครบถ้วน

ช่างตีความเรื่องราวในพระพุทธประวัติแปลงเป็นภาพวาดจิตรกรรมประดับตกแต่งผนัง โดยเขียนภาพพระพุทธประวัติในภาพของเจดีย์ตามลักษณะของอยุธยาตอนปลาย จากนั้นล้อมรอบรูปเจดีย์แต่ละองค์ด้วยเส้นสามเหลี่ยมแทนการใช้เส้นสินเทาในงานจิตรกรรมที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม

ในด้านของงานประติมากรรมปูนปั้น เอกลักษณ์ปรากฏในงานศิลปกรรมประเภทปูนปั้นอยู่ที่ฐานเสมาภายในวัดสระบัวโดยช่างปั้นตามคติเขาพระสุเมรุของไตรภูมิ ปักรอบพระอุโบสถทั้ง 8 ทิศตามคติของอยุธยา แต่ท่าทาง เสื้อผ้าและรูปหน้าของยักษ์แบกแต่ละรูปแตกต่างกันตามจินตนาการของช่าง กัลยา เครือวุฒิชัย (2537: 48, 50) อภิปรายถึงภาพแบบของฐานเสมาแต่ละชั้นว่า

> …ผู้ปั้นปั้นภาพแสดงความรู้สึกได้ดี รูปยักษ์แบกที่วัดสระบัวมีลักษณะล่ำสันไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าหลายแบบ สวมชฎาเทริด ใส่เครื่องประดับ เช่น กรองศอ ทับทรวง นอกจากนี้ลักษณะท่าทางของยักษ์แบกยังมีท่าทางแตกต่างกันไป และสีหน้าของยักษ์ก็แสดงออกต่างๆกันไป…

ฐานใบเสมาที่วัดสระบัวมีภาพปั้นจีนแบกและฝรั่งแบกเป็นรูปเทพพนมทหารฝรั่งเศสแต่งตัวใส่เสื้อมีระบายที่คอและปลายแขนไว้ผมยาว ส่วนคนจีนแต่งตัวแบบจีนสมัยโบราณ โดยกัลยา เครือวุฒิชัย (2537: 51) อภิปรายว่า …เป็นอารมณ์ขันของช่าง หรือด้วยความเลื่อมใสฝรั่งถือว่าฝรั่งเหมือนเทวดา นำความรู้ ความเจริญมาให้… โดยภาพปั้นทั้งฝรั่งแบกและจีนแบกต่างกลมกลืนกับภาพยักษ์แบก ครุฑแบกอื่นๆของฐานเสมาตามคติเขาพระสุเมรุได้อย่างลงตัว

3) การตามขนบที่ใช้อิสระและความประณีตในการจัดวางลวดลาย

เอกลักษณ์ในงานชิ้นสุดท้ายอยู่ที่วัดเขาบันไดอิฐ วัดเขาบันไดอิฐสร้างขึ้นในช่วงปลายอยุธยาต่อต้นรัตนโกสินทร์ วัดเขาบันไดอิฐขึ้นชื่อเรื่องแนวทางการจัดวาง

ลวดลายในหน้าบันพระอุโบสถโดยช่างจัดวางองค์ประกอบของลวดลายอย่างลงตัวตามกรอบของขนบแต่ไม่เสียคุณลักษณะอิสระในตัวของช่าง ลวดลายจึงมีชีวิต (ภาพประกอบที่ 1) โดยภาคภูมิ น้อยวัฒน์ (2543: 18) บรรยายถึงหน้าบันของพระอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐไว้ว่า

> …บนหน้าบันของพระอุโบสถหลังนี้ปั้นปูนเป็นรูปครุฑท่วงที
> ทะมัดทะแมงกำลังยื้อยุดจับหางพญานาคที่กำลังดิ้นรนจนเกิดเป็นระลอกคลื่น
> ปีกนกทั้งซ้ายและขวาก็ทำเป็นรูปครุฑขนาดย่อมลงมายุดนาคอยู่ท่ามกลาง
> ลวดลายคล้ายเกลียวคลื่นในมหาสมุทร…

น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 169) ได้กล่าวชมถึงเสน่ห์และความงามอันเป็นลักษณะพิเศษของลวดลายที่หน้าบันพระอุโบสถ วัดเขาบันไดอิฐว่า …แม้ว่าลายจะฟู่ฟ่าจนเต็มหน้าบัน แต่จังหวะของตัวลายและช่องไฟกับความอ่อนพลิ้วของลายอิสระเสรีกว่า และยังคงแสดงอารมณ์ของความงามและความละเอียดของจิตใจคนในสมัยนั้น… ช่างแสดงฝีมือการสร้างงานประติมากรรมและงานช่างต่างๆอย่างสุดฝีมือ เน้นอิสระ ในกรอบของขนบที่ไม่เคร่งครัดจนเกินไปและเกิดเป็นเอกลักษณ์และความงามในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

4.1.1.2 การอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณที่สร้างในสมัยอยุธยา

1) ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน

ศาลาการเปรียญของวัดใหญ่สุวรรณาราม มีขนาด 10 ห้อง มีความกว้าง 5 วา ยาว 15 วา ตามประวัติสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 ได้พระราชทานท้องพระโรงแก่พระอาจารย์ของพระองค์ คือ สมเด็จพระสังฆราช (แตงโม) ที่ช่วยราชการบูรณะซ่อมแซมพระพุทธบาทสระบุรี อาคารดังกล่าวชะลอมาจากอยุธยา วิลาศ มณีวัต (2549: 25) บรรยายว่า หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงศาลาการเปรียญหลังนี้ว่าเคยเป็นพระตำหนักพระเจ้าขวัญในสมเด็จพระเพทราชา…สมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 พระราชทานช่างจากอยุธยามาช่วยงานที่เพชรบุรี โดยให้สมเด็จเจ้าแตงโมเป็นผู้ดูแลควบคุมการปฏิสังขรณ์ในครั้งนั้น…

ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม ด้านนอกสร้างเป็นหน้าบันมุขประเจิด มีคันทวยลายหน้าตั๊กแตนรองรับ ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในสมัย

อยุธยาตอนกลางเป็นต้นแบบของรูปแบบงานศิลปกรรมสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบัน ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2541: 17) กล่าวถึงคันทวยลายตั๊กแตนว่า

> …ระหว่างชายคาและตัวฝามีคันทวยรองรับชายคาตลอด คันทวยลายหน้าตั๊กแตน…เป็นคันทวยที่มีลักษณะอ่อนหวาน งดงามมาก ทั้งยังให้อิทธิพลแก่คันทวยวัดต่างๆในจังหวัดเพชรบุรีอีกหลายแห่ง…

บานประตูไม้จำหลักในศาลาการเปรียญทำเป็นลายก้านขดม้วนเป็นวงๆ ปิดทอง ตัวกระหนกแต่ละตัวบิดพลิ้ว อ่อนไหวเหมือนใบไม้ และกรอบซุ้มของประตูเดินเส้นซ้อนกันช่วยเน้นให้ประตูดูเด่นยิ่งขึ้น ลวดลายก้านขดเป็นต้นแบบของลายอยุธยาแบบเพชรบุรีที่ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีใช้ในปัจจุบัน อนุวิทย์ เจริญศุภกุล (2521: 19) บรรยายถึงองค์ประกอบของลวดลายบานประตูนี้ว่า

> …เป็นองค์ประกอบที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือใช้ลายก้านขดม้วนเป็นวงๆ ในแนวเดียวกัน ลายก้านขดสองตัวจะม้วนขึ้นและม้วนลง ฉะนั้นในองค์ประกอบใหญ่จึงเกิดลายก้านขดขึ้นมาสองระเบียบ แต่ด้วยการเคลื่อนไหวที่ออกเป็นห่วงๆ ก็ทำให้มีความกลมกลืนสร้างเอกภาพขึ้นได้ในองค์ประกอบทั้งหมด…

ลวดลายที่บานประตูศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นลักษณะของศิลปะอยุธยาตอนปลายที่ใช้การผูกลายและจัดวางอย่างมีระบบระเบียบโดยเส้นก้านขดที่ประดับตกแต่งบานประตูเป็นเอกภาพกับโครงสร้างของศาลาการเปรียญ ความงดงามลงตัวของศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณารามส่งผลให้ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีรุ่นหลัง ได้แก่ ขุนศรี วังยศ ช่างในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สร้างศาลารายรอบพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามเพิ่มเติมโดยย่อสัดส่วนลงเพื่อให้จุดเด่นทางสถาปัตยกรรมยังคงอยู่ที่ตัวศาลาการเปรียญและพระอุโบสถหลังเก่าอย่างเท่าๆกัน

ผลงานการอนุรักษ์ลวดลายและรูปแบบของงานโบราณที่โดดเด่นของขุนศรี วังยศ ได้แก่ ธรรมมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดเกาะแก้วสุทธาราม ขุนศรี วังยศแกะสลักลวดลายธรรมมาสน์

เลียนแบบศิลปะอยุธยาได้อย่างงดงาม ขุนศรีวังยศได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ลอกงานของอยุธยาได้เหมือนที่สุด ดังที่น. ณ ปากน้ำ (2543ก: 96) กล่าวชมกระจังธรรมาสน์วัดเกาะแก้วสุทธาราม ฝีมือของขุนศรีวังยศว่า …ช่างเพชรบุรีฝีมือยอดเยี่ยม ถอดแบบลวดลายจากสมัยอยุธยา เลียนแบบของโบราณเกือบเหมือน…

วัดต้นแบบทั้ง 4 วัดสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาและเป็นงานชั้นครูของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน ลวดลายที่ประดับตกแต่งในวัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว วัดเกาะแก้วสุทธาราม และวัดเขาบันไดอิฐ มีจุดเด่นของการประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรมด้วยกระบวนวิธีของช่างที่ไม่ซ้ำแบบกัน เน้นการจัดวางลวดลายที่งดงามลงตัว ช่างแสดงฝีมือการสร้างงานประติมากรรมและงานช่างต่างๆอย่างสุดฝีมือ เน้นอิสระ ในกรอบของขนบอย่างไม่เคร่งครัดจนมากเกินไป หากแต่ช่างได้แสดงชีวิต พลังในงานศิลปกรรม การตีความ และถ่ายทอดความงามอย่างลงตัว ผ่านทางคุณลักษณะของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่สร้างงานศิลปกรรมจากรูปแบบของโบราณในสมัยอยุธยาจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในงานช่างแต่ละชิ้น

การวิเคราะห์คุณค่าด้านศิลปกรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในอดีตใช้ความประณีตสร้างและเพิ่มเติมส่วนต่างๆของวัด โดยดูความกลมกลืนและการต่อเติมของใหม่ที่เข้ากับของเก่าได้อย่างดี งานศิลปกรรมที่งามคืองานศิลปกรรมที่องค์ประกอบทุกส่วนลงตัว ไม่ขัดแย้งกัน หากแต่ในรายละเอียดของงานศิลปกรรมที่ประดับตกแต่งอาคารแต่ละชิ้นประกอบด้วยรายละเอียดที่ไม่เหมือนกัน ต่างกันไปตามเอกลักษณ์ จินตนาการและการสร้างสรรค์ของช่างแต่ละคน **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานแต่ละชิ้นที่ไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง** ช่างใช้จิตใจในการสร้างงานเป็นสำคัญ มากกว่าใช้แค่ตาและสมองในการกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม **ช่างนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน** ช่างอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณโดยช่างคือผู้ที่วิเคราะห์ถึงคุณค่าและคุณลักษณะของสรรพสิ่งต่างๆก่อนที่จะถ่ายทอดงานศิลปกรรมชิ้นนั้นๆออกมาเป็นรูปธรรม ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสถึงลักษณะของภาพยักษ์และภาพเทวดาในภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามว่าผู้เขียนต้องรู้และเข้าถึงความคิดเดิมว่ายักษ์หมายความว่าเป็นคนชนิดใด ตลอดจนภาพยักษ์และภาพฝรั่งแบกที่ฐานเสมาวัดสระบัว และภาพเขียนในวัดเกาะแก้วสุทธาราม ความงามในงานศิลปกรรมเกิดจากช่างจัดวางองค์ประกอบของงานศิลปะตามกรอบของคติความเชื่อและขนบ

โบราณ ได้แก่คติครุฑยุดนาค ภาพเทพชุมนุม พระนารายณ์ทรงอสูร ตามลำดับชั้นของการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีตามขนบและคติของงานโบราณโดยใช้อิสระและความประณีตในการจัดวางลวดลาย** ในกรอบของขนบนั้น ช่างจะจัดวางองค์ประกอบต่างๆตามอิสระและแรงบันดาลใจของช่างเพื่อสร้างงานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์และความงดงาม

4.1.2 คุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์

ลักษณะของลายปูนปั้นในงานสายสกุลช่างเพชรบุรีเรียกว่า **ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี** ลักษณะของลวดลายอยุธยาเป็นลักษณะเด่นและเป็นรูปแบบหลักที่พบในงานปูนปั้นของช่างในสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน ช่างปูนปั้นเพชรบุรีส่วนใหญ่ที่ฝึกฝนตามวิถีของช่างชาวบ้านโดยศึกษา ฝึกฝนและลอกเลียนแบบจากงานของครูหรือศึกษางานชั้นครูในวัดทั้ง 4 แห่ง ได้แก่ วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว วัดเกาะแก้วสุทธาราม และวัดเขาบันไดอิฐ ช่างจะใช้ลายอยุธยาเป็นหลักของการสร้างงาน ในช่วงแรกของการทำงานช่างจะต้องฝึกลวดลายพื้นฐานต่างๆจนคล่องได้แก่ การเดินเส้น ปั้นเม็ด หัดปั้นลายประจำยามก้ามปู หัดปั้นกระจังตาอ้อยซึ่งเป็นลายพื้นฐาน ดังที่ บุญเจือน เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) และสมเจต อินฉิม (สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2554) กล่าวว่า

> …ตอนแรกเราจะทำพวกเส้น งานปูนปั้นจะมีเส้น ลายหน้ากระดานฐานพระ มีหน้ากระดานบนที่เราปั้นลายประจำยามก้ามปู งานปูนปั้นต้องมีเส้นก่อน เราต้องหัดทำให้เส้นตรงก่อนแล้วหัดปั้นเม็ด เป็นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ พอปั้นเป็นเม็ดเท่ากันหมด เราจะหัดปั้นตาอ้อย อันนี้เป็นงานเริ่มแรกของการปั้นลาย…ก่อนที่เขาจะให้ขึ้นหน้าบันหรือทำบัวไปเรื่อยๆ…

ผ่อง เซ่งกิ่ง (สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2555) อภิปรายเสริมว่า …เส้นที่ว่านี้ ตามภาษาช่างแต่เดิม เขาเรียกว่า ลวด ลายไทยจึงมีทั้งลวดและลาย เขาเรียกว่า วาดลวดลาย ส่วนเม็ดไข่ปลาเล็กๆนั้นเรียก ฟองมัน ลายไทยเขาจึงพูดกันว่าฝึกวาดตั้งแต่ ฟองมัน ฟันปลา และตาอ้อย… ลวดลายดังกล่าวเป็นลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี (ภาพประกอบที่ 2)

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีต้องฝึกฝน ลอกแบบและผูกลายโดยใช้ลวดลายจำเพาะที่ช่างโบราณผูกขึ้นเพื่อใช้ประดับตกแต่งสิ่งก่อสร้างต่างๆในวัด ลวดลายจำเพาะต่างๆสืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา

4.1.2.1 ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา

1) ลายประเภทลายหน้ากระดาน

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 42) อภิปรายลายประเภทลายหน้ากระดานว่า

> …ลวดลายประเภทนี้ ช่างเขากำหนดเอาพื้นที่เป็นทางยาวเป็นประดุจแผ่นกระดานเป็นหลัก แล้วคิดผูกลวดลายทำต่อเนื่องกันหรือเกี่ยวพันกันแล่นไปตามยาวของพื้นที่นั้นไปไม่สิ้นสุด ลวดลายประเภทนี้นิยมทำตกแต่งเป็นลายประดับช่องหน้ากระดานประกอบฐานบัวต่างๆ ทำเป็นลายเชิงฝาผนัง เชิงผ้า และลายกรอบรูป เป็นต้น ลวดลายประเภทหน้ากระดานมีผูกทำรูปแบบต่างๆ และกำหนดชื่อแตกต่างกันออกไปด้วย เช่น ลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ลายเกลียว ลายรักร้อย เป็นต้น…

ลวดลายประเภทหน้ากระดานที่พบในศิลปะปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีได้แก่ ลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ลวดลายดังกล่าวพบที่ฐานชุกชีที่ประดิษฐานพระประธานในวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพประกอบที่ 3) ลวดลายคงลักษณะลายทางอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรีที่ใช้ในปัจจุบัน น. ณ ปากน้ำ (2541: 16) บรรยายลวดลายของฐานประดิษฐานพระประธานในวัดใหญ่สุวรรณารามไว้ดังนี้

> …ฐานสิงห์ ทำเป็นแข้งสิงห์ทรงโค้งปั้นลายประกอบเป็นลายกระหนกครีบสิงห์ และกระจังกาบหุ้มขาสิงห์ บัวหงาย ถึงหน้ากระดานรับบัวองค์พระ บัวหงายปล่อยเป็นบัวเรียบไม่ปั้นลาย ตกแต่งทาสีแดงชาดหน้ากระดานปั้นลายประจำยามก้ามปู กลีบบัวรองรับองค์พระ ปั้นกลีบตกแต่งลวดลายอย่างวิจิตรทำซ้อนกลีบกัน 5 ชั้นจนถึงชั้นในสุดทำเป็นเกษรรองรับองค์พระ ลักษณะพิเศษของฐานชุกชีฐานกลางนี้ที่มุมด้านหน้าออกแบบเป็นหัวนกโดยมีกลีบกระหนกรองรับ ฐานชุกชีฐานกลางไม่ทำผ้าทิพย์พาดด้านหน้า…

สันติ เล็กสุขุม (2545: 73) อธิบายถึงลักษณะของลายประจำยามก้ามปูไว้ดังนี้

> …หน้ากระดานประจำยามก้ามปู หมายถึง ลายรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนแบ่งเป็นสี่กลีบโดยมีกระหนกก้ามปูออกที่ด้านทั้งสี่เรียกว่าประจำยาม เพราะใช้ประดับมุมทั้งสี่เท่ากับประจำทิศทั้งสี่ ประจำยามก้ามปูเปิดโอกาสให้ช่างขยับปรับเปลี่ยนพื้นที่ประดับได้มากทำให้ยักย้ายการประดับได้ง่าย จึงมีแบบอย่างผันแปรได้หลายลักษณะ โดยที่ช่องไฟระหว่างลายมีระเบียบหลวมๆควบคุมอยู่…ลายลูกฟักก้ามปู มีลายรูปวงกลมสลับกับลายรูปดอกสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนยืดออกด้านข้าง…

ลายประจำยามก้ามปูแต่เดิมตั้งขึ้นเพื่อเรียกตัวลายชนิดหนึ่งที่เกี่ยวกับการเข้าไม้แล้วตอกสลักด้วยไม้เนื้อแข็งกว่าหรือโลหะเพื่อให้ไม้สองชิ้นนั้นเชื่อมติดกันอย่างแข็งแรงขึ้นกว่าการเข้าไม้แบบธรรมดาด้วย

2) ลายประเภทครีบขอบ

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 42) อภิปรายว่า …ลวดลายประเภทนี้ผูกทำเป็นลายติดต่อในทางตั้ง หรือห้อยย้อย เป็นเฟื่องก็มี ใช้ประดับตามขอบครีบเสา หรือประกอบเป็นขอบอย่างย่อก็มี มีชื่อเรียกต่างๆกัน เช่นลายหอยเกาะไม้ ลายน่องสิงห์ เป็นต้น…

สันติ เล็กสุขุม (2545: 141) กล่าวถึงลายประเภทฐานสิงห์และขาสิงห์ ว่า …ฐานสิงห์มีการประดับที่น่องสิงห์ ท้องสิงห์ มีกาบเท้าสิงห์ นมสิงห์ ส่วนบนเหนือท้องสิงห์เกิดเป็นสันระหว่างหลังสิงห์กับท้องสิงห์เรียกว่า บัวหลังสิงห์…

ลายประดับที่แข้งสิงห์หรือลายครีบของแข้งสิงห์ เป็นลักษณะการประดับตามแบบของอยุธยาตอนปลายดังเช่นแข้งสิงห์ที่ฐานชุกชีของวัดชัยวัฒนาราม ถนอมศักดิ์ แจ่มวิมล (2537: 56) อภิปรายถึงลักษณะร่วมของลายครีบประดับแข้งสิงห์ที่พระปรางค์ของวัดสระบัวกับลายฐานชุกชีที่วัดชัยวัฒนาราม (ภาพประกอบที่ 4) ว่า

> …แข้งสิงห์ที่ทำขึ้นระยะหลังน่องสิงห์จะทำเป็นเส้นโค้งในแนวดิ่งเพียงเส้นเดียวโดยไม่ประกอบกันเป็นวงโค้งหลายวงอีกต่อไป น่องสิงห์

> แบบใหม่ทำคิ้วนูนประดับเส้นโค้งนั้นทั้งยังทำครีบประดับแนวนอกของน่องสิงห์ แนวนอกนี้ยังประดับต่อเนื่องไปตามแนวนอนของท้องสิงห์อีกด้วย ดังเช่นแข้งสิงห์ที่ฐานชุกชีของเมรุทิศและเมรุรายวัดชัยวัฒนาราม…น่องสิงห์ที่ฐานย่อมุมไม้ 20 ปรางค์ประดับหน้าอุโบสถวัดสระบัวทำเป็นเส้นโค้งแนวดิ่งเป็นเส้นเดียว น่องสิงห์ปั้นคิ้วนูน 2 เส้น มีครีบประดับแนวนอกของน่องสิงห์ แนวประดับนี้ต่อเนื่องยาวตลอดท้องสิงห์…

ลายประเภทครีบขอบเป็นการออกแบบและประดิษฐ์ลายของช่างที่สามารถพลิกแพลงลายออกไปประดับรูปทรงต่างๆได้ เช่น พัฒนาต่อเป็นลวดลายช่อหางโตประดับอยู่ตามขอบของตัวอาคาร ในสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี พบลายประดับแข้งสิงห์ที่ฐานพระในวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพประกอบที่ 5) ลายประดับแข้งสิงห์ที่พระปรางค์ตั้งอยู่ด้านหน้าพระอุโบสถของวัดสระบัว ลักษณะของฐานสิงห์เป็นฐาน 2 ชั้นย่อมุมไม้ 20 ไม่แอ่นโค้งมาก สร้างในสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 และลายประดับเจดีย์ทรงเครื่องที่วัดไผ่ล้อม สร้างในสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

3) ลายบัวต่างๆ

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 42) อภิปรายถึงลายบัวว่า …ลวดลายประเภทนี้ผูกเลียนแบบกลีบดอกบัวเรียงต่อกันเป็นแถวคล้ายลวดลายประเภทเครื่องปัก ใช้ประดับตกแต่งแท่นฐาน ยอดปรางค์ ยอดสถูปต่างๆ…

สันติ เล็กสุขุม (2545: 55) กล่าวถึงประเภทลายบัวประกอบด้วย …บัวปลายเสารูปแบบต่างๆ และลายลวดบัวคือแถบนูนลักษณะต่างๆ ประดับบนแนวนอนบนพื้นระนาบของผนัง กลีบบัวคว่ำเรียกว่าลวดบัวคว่ำ กลีบบัวหงายเรียกว่าลวดบัวหงาย… ตัวอย่างลายลวดบัวประดับตกแต่งในพระอุโบสถของวัดต่างๆในเพชรบุรี ได้แก่ บัวปลายเสา ที่วัดมหาธาตุ บัวแวง ที่ฐานพระวัดใหญ่สุวรรณาราม และบัวกลีบยาว ที่วัดเขาบันไดอิฐ และวัดสระบัว เป็นต้น

4) ลายประเภทเฟื่องอุบะและกรวยเชิง

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 42) อภิปรายถึงลายเฟื่องอุบะและกรวยเชิงว่า

> …ลวดลายประเภทนี้อาศัยความคิดแตกแยกออกไปจากแม่ลาย กระจังและลายบัวต่างๆ ทำเป็นลายติดต่อกันในทางราบลำดับลวดลายอยู่ในท้องลาย ซึ่งเป็นแถวยาวๆคล้ายแผ่นกระดานแต่ต่างกว่าลายประเภทลายหน้ากระดาน…ลวดลายเหล่านี้ใช้ทำตกแต่งเชิงฝาผนัง เชิงผ้านุ่ง…

เชิงเป็นภาษาเขมร เมื่อมาเป็นลายของไทย ไทยจึงใช้เรียกลายที่เป็นลายขอบ ได้แก่ขอบบนและขอบล่าง เชิงล่างเป็นที่เริ่มของลายส่วนเชิงบนเป็นที่จบของลายตามแบบลายผ้าโบราณ เพื่อให้ลายเชิงดูลงตัว ช่างจึงวางลาย 2 ชั้นซ้อนกัน หรือใช้ลวดลายอื่นๆผสม ได้แก่ลายเฟื่องอุบะมาเป็นส่วนประกอบของลายกรวยเชิง ทำให้ลายจบได้อย่างลงตัว ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2545: 130) อธิบายถึงลักษณะและที่มาของลายกรวยเชิงในศิลปกรรมอยุธยาว่า…

> …กรวยเชิงเป็นลายรูปสามเหลี่ยม ประดับเรียงต่อเนื่องกันที่เชิงผนังหรือเชิงเสาของปราสาทขอม โดยประดับควบคู่กับเฟื่องอุบะสืบเนื่องมาราวต้นพุทธศตวรรษที่ 19 จึงกลายเป็นระเบียบของการประดับเจดีย์ทรงปรางค์ในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา เฟื่องอุบะกับกรวยเชิงมีลักษณะเหมือนกัน เพียงแต่เฟื่องอุบะประดับโดยปลายแหลมชี้ลง และกรวยเชิงปลายแหลมชี้ขึ้น ในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กรวยเชิงใช้ประดับที่ส่วนอื่น เช้นผ้าทิพย์ที่พาดรัตนบัลลังค์อันเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปด้วย…

ในเพชรบุรี ลายเฟื่องใช้ประดับที่เชิงฝาผนังพระอุโบสถ วัดสระบัวและวัดเขาบันไดอิฐ ลวดลายต่างๆเมื่อมาประกอบกันจะช่วยประดับตกแต่งอาคารสถานที่ไม่ให้มีที่ว่าง ลวดลายจะช่วยพรรณนาเน้นความสำคัญและเรื่องราวของอาคาร โดยการจัดวางลวดลายที่มีขนาดลงตัวเมื่อดูจากที่ไกล และลวดลายจบอย่างลงตัว (ภาพประกอบที่ 6 และ 7)

4.1.2.2 การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัวของช่างสมบัติพูลเกิด

1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้ว พลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด

สมบัติ พูลเกิด เป็นครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีอีกท่านหนึ่งที่ผูกลายได้งามเป็นเลิศ ครูช่างสมบัติศึกษา ค้นคว้าลายอยุธยาแบบเพชรบุรีด้วยตนเอง โดยศึกษางานเก่า

ที่ทรงคุณค่าของวัดที่สร้างในสมัยอยุธยาทั่วจังหวัดเพชรบุรี สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) เล่าถึงเรื่องราวการศึกษาลวดลายในวัดสมัยอยุธยาในเพชรบุรีด้วยตนเองดังนี้

> …ลายก้านขดที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ลักษณะก้านอ้วน กับน้อย (องค์ประกอบน้อย) เส้นมาก ที่วัดสระบัว ช่อกระหนกมีลักษณะคว้านบิดเกลียว (เหมือนใบต้นโกสน) เป็นลายข้อ สะบัดซ้อนกัน คล้ายพยาธิตัวตืด ช่องไฟดูไกลๆ เหมือนจะเท่ากัน ลึกซึ้งมีลูกเล่นเยอะทั้งที่เครื่องมือไม่มี ถ้าดูจริงๆ สองข้างจะไม่เท่ากัน…
>
> …พอศึกษาลายจากที่วัดสระบัว ไปเจอที่วัดไผ่ล้อม เห็นกระหนกสามตัว แยกสาขาตัวประกบ ตัวเหงา ตัวยอด แยกสาขาออกไป หาไปทั่วที่วัดมหาธาตุลายก็ไม่ลึกซึ้ง ที่วัดไผ่ล้อม ตัวเหงาจะขมวดเป็นก้นหอยม้วนเป็นเลขหนึ่ง แต่ที่วัดสระบัว วัดเขาบันไดอิฐ ตัวเหงาเป็นปากนกแก้วเป็นจะงอย เป็นลายกระหนกตัวแรก ลายอยุธยาต้องมีจะงอย ที่วัดเขาบันไดอิฐยังมีตรงจะงอยนี้อยู่ มีตัวประกบ คว้านใส้ ลายช่อเป็นพฤกษา แยกสาขาได้ออกทางนี้ก็ได้ เป็นคล้ายๆต้นกำเนิดของมัน วัดเขาบันไดอิฐเป็นที่สุดท้าย จากนั้นก็ไม่ศึกษาวัดอื่นอีกเลย มามุ่งที่วัดเขาบันไดอิฐ เพราะความลึกซึ้งของช่างที่ทำเป็น คนที่อ่านลายทะลุ การแยกลาย ต่อลาย ซ้ายกับขวาไม่เหมือนกัน…

กัลยา เครือวุฒิชัย (2537: 5) กล่าวถึง สมบัติ พูลเกิดว่า ครูสมบัติเล่าถึงความพิเศษของลายกระหนกพบที่ฐานเสมาขององค์กลางทางทิศใต้ของพระอุโบสถวัดสระบัว (ภาพประกอบที่ 8) ไว้ดังนี้

> …ลายกระหนกดังกล่าวพบที่บริเวณมุมต่างๆของเสมาในชั้นครุฑแบก ลายกระหนกที่มุมหนึ่งเป็นลายกระหนกซึ่งมีลักษณะพลิ้วและเรียบ คล้ายลายพลิกของผ้า ลายดังกล่าวเป็นลายเอกลักษณ์ของช่างเมืองเพชรบุรี รายละเอียดของกระหนกจะพลิ้วจะเพิ่มมากขึ้นในมุมถัดๆไป จนเป็นลายที่สมบูรณ์….

ลวดลายของลายกระหนกพลิกพลิ้ว ดูมีชีวิตเหมือนกับผ้าที่โบกสะบัดเมื่อต้องสายลม กลายเป็นคุณลักษณะสำคัญของการออกลายของสมบัติ พูลเกิด สมบัติ พูลเกิดมีลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรีอยู่ในสายเลือด ฝึกฝนงานช่างปูนปั้นใช้ลวดลายอยุธยาเป็นพื้นฐานจนชำนาญมากว่า 30 ปี และเป็นช่างที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธุ์ 2554) กล่าวถึงว่า …ปั้นลวดลายได้มีชั้นเชิง ไม่เหมือนใคร… สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงความสำคัญของลวดลายอยุธยาในการสร้างงานช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีของตนว่า

> …ศิลปะเมืองเพชรบุรีที่โดดเด่นที่สุดคือลายอยุธยา เมื่อก่อนเทคโนโลยีไม่มี เขาใช้คีบ ซอก เล็บ แตะในตัวลาย ปัจจุบันเราหาตัวแสดงได้ (ลวดลายแบบเก่า) แต่เรามาเรียบเรียงใหม่ มีเครื่องมือที่ทันสมัย ปัจจุบันนี้ใช้ลวด เหล็ก แต่อย่าไปทิ้งตัวแสดงเดิม เมื่อก่อนปูนต้องหนามาก ช่างคนอื่นในปัจจุบันประยุกต์ลวดลายและยุคสมัย แต่ผมยืนกระต่ายขาเดียวเกิดมาชาตินี้จบแล้ว ขอปั้นลายอยุธยาให้ดี พัฒนา เจ็ด สิบ สิบห้าช่อกระหนกที่แตกที่แยกออกไป

ลักษณะของช่อกระหนกที่สมบัติ พูลเกิดกล่าวถึง คือลายแม่บทกระหนกสามตัว ที่ประกอบด้วย เหงา กาบและยอด กระหนกสามตัวเป็นลวดลายขั้นพื้นฐานที่สมบัติ พูลเกิดใช้ปั้นพัฒนาต่อยอดเป็นช่อกระหนก เจ็ดตัว สิบและสิบห้าตัวตามลำดับ เป็นลายกระหนกหางกินรีที่เบ่งบานและเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของลวดลายสมบัติ พูลเกิด สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2552) เล่าถึงจุดเริ่มต้นของการสนใจศึกษาลวดลายไทยและงานปั้นปูนว่า

> …ตอนนั้นเราอยู่ที่วัด พ่อหลวงเสด็จมาที่โบสถ์วัดสระบัว เราไม่ได้ใส่เสื้อเราก็ไปนั่งข้างกำแพงแก้ว มองผ่านเห็นใบเสมา ท่านจะเดินรอบๆ ตอนนั้นสมเด็จพระเทพรัตนฯ เสด็จฯไปด้วย อายุประมาณ 15-16 ปี ใบเสมาจะมีลาย มีพวกยักษ์แบกมารแบก ลายพวกนี้เอามือจับกระหนกอยู่เป็นเพื่อพุทธบูชา มีอยู่ประมาณ 8 ช่อ พระองค์ทรงชี้ให้อำมาตย์ดู พระองค์ท่านไปดูที่องค์ด้านทิศใต้ พระองค์ท่านพูด เป็นกระหนกตัวแรก นี่มือจับแล้วมาตัวที่สอง แล้วปรับแง่ มาตัวที่สี่ ตัวที่ห้า พอตัวที่หก ตัวที่เจ็ด ตัวที่แปด พอกระหนกจับคว่ำลง ผมก็เก็บความทรงจำไว้ เราชอบแต่เราไม่รู้ขั้นตอน พอดูแล้วเห็นว่าทำไมช่างคนนี้ถึงทำไม่เสร็จ

พระองค์ท่านพูดไล่ตามนี้…

สิ่งที่พระองค์ท่านทรงสอนเกี่ยวกับลวดลายกระหนกอันสลับซับซ้อนแปดตัวที่ใบเสมาวัดสระบัวเป็นแรงบันดาลใจให้สมบัติ พูลเกิดตระเวณหาครูสอนลวดลายไทยในเพชรบุรี สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2552) เล่าว่า

> …ผมมาเจอช่างแกะสลัก ผมถามว่าเห็นลายปูนปั้นลายวัดไหนสวยที่สุด แกบอกให้มาหาที่บ้านพรุ่งนี้ แกจะพาไป ก่อนเดินทาง แกบอกว่าให้ซื้อดินน้ำมันมาก้อนหนึ่ง พกมาด้วย แกพาผมขึ้นไปบนโบสถ์วัดเขาบันไดอิฐ ความรู้สึกตอนนั้นเหมือนว่าไม่ได้อยู่บนโลกนี้ พูดแล้วขนลุก เอาดินน้ำมันออกมา ปั้นไปตามลาย หางงู ดูว่าเขาบิดไปทางไหน ทางขวา แต่แกไม่บอกว่าช่อนั้นออกมาทางนั้น ไม่บอกเพราะว่าถ้าบอกแล้วประสาทมันไม่เก็บ แกบอกพื้นฐานให้ นั่นมหาศาลเลย ผมเลยว่าต้องเอาแล้ว เราได้เป็นหลักแล้ว พอแกกลับมา ผมเลยไปคนเดียว ข้องใจ มาดูลายเอง ทำไมซ้ายก็ไม่เหมือนกัน ขวาก็ไม่เหมือน แต่อยู่ในกรอบเดียวกัน ดูแล้วจะบาลานส์กัน เอาดินสอกระดาษถุงปูนไป มีอยู่บางวันลืมเอาอุปกรณ์ไป เลยเก็บเศษกระเบื้องที่ตกอยู่มาขีดลายปูน เหมือนคนบ้า ทะเลาะกับลายตัวเอง ชมลายตัวเอง เหมือนมีเพื่อนเป็นลาย ต้องเป็นคนสนใจจริงๆ ไปจนสองร้อยสามร้อยครั้ง ไม่เบื่อ…

สมบัติ พูลเกิดศึกษาดูลายจากของจริงแล้วเอามาพัฒนาลายปูนปั้นในงานของตนเองสม่ำเสมอ

2) การศึกษาลายและการออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย

สมบัติ พูลเกิดเรียนจากการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง จากของจริงด้วยจุดมุ่งหมายว่าจะต้องมองลายให้ออกอย่างทะลุปรุโปร่ง การมองลายต้องมองให้ออก ต้องดูให้เห็นต้นกำเนิดของลายว่าเริ่มต้นมาจากจุดไหนและจะต่อยอดไปทางไหน ลายจึงจะมีชีวิต มีเสน่ห์ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2554) กล่าวว่า

> …การปั้นสร้างลายที่ถูกต้องต้องเกิดจากตัวกำเนิดของมัน ไปดูที่อยุธยาจริงๆ เขาใช้สามเหลี่ยมจอมแห ทรงไทยตกสูงไม่ได้ ดูจากของจริงแล้วเอามาพัฒนา อมคาบแล้วไปสุดปลายของมัน แต่ปัจจุบันช่างสร้างลายเป็นดอกไม้เสียบ จริงๆต้นกำเนิดของลายเป็นพุ่มและมีนกคาบ ลายออกซ้ายขวาไม่เท่ากัน เราสุมไฟแล้วให้โดนลมด้านที่แรงๆ เพื่อให้ดูแล้วสนุก พอยิ่งลมพัดแล้วจะสะบัด ส่วนในลายโครงสร้างจะใช้ลายพื้นฐาน…

สมบัติ พูลเกิดสังเกตเห็นยอดลายกระหนกสะบัด เป็นลักษณะของยอดกระหนกเปลว และลายชนิดหนึ่งจะต่อยอดผสมผสานไปสู่ลายอีกประเภทหนึ่งโดยมีตัวนกคาบทำหน้าที่เป็นเสมือนตัวเชื่อมระหว่างลาย ลวดลายไทยเกิดจากลายกระหนกมีลักษณะเป็นพุ่มขมวดกันที่ตัวเหงาของกระหนกตัวที่หนึ่งก่อนที่จะพัฒนางอกเงยออกมาเป็นลวดลายประดับตกแต่งอื่นๆ

3) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออกลาย

ลายไทยและสัดส่วนต่างๆในสถาปัตยกรรมไทยเกิดจากช่างไทยศึกษาสังเกตความงามจากของจริง เป็นสัดส่วนและรูปทรงที่เห็นในธรรมชาติ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2552) กล่าวถึงความสำคัญของการสังเกตศึกษาธรรมชาติรอบตัวเพื่อนำมาใช้ในงานปั้นลายอยุธยาว่า

> …ผมชอบเที่ยวป่า เราเอาลักษณะใบห่อในป่ามาใส่ในตัวปั้นของเรา เกิดมิติการห่อลายขึ้นมา เราใช้จินตนาการ ลายเครือเถาดูเถาวัลย์ว่ามันเลื้อยกันอย่างไร เราใช้ในเครือเถาของเราที่เป็นพุ่มหรือลายกาบไผ่ เราไปดูไผ่ก็เห็นเป็นอย่างนั้นจริงๆ…

จากการสังเกตธรรมชาติ สมบัติ พูลเกิดใช้กาบและการทำหน้าที่ของกาบ ซึ่งตามภาษาลายนั้น เรียกว่า นกคาบ กาบคู่ กาบและลายนกคาบใช้ต่อลายและแตกลายเพื่อเพิ่มชั้นเชิงของลวดลาย สมบัติ พูลเกิดเห็นชีวิตในลวดลายอยุธยาโดยเพิ่มความซับซ้อน ต่อยอดลายกระหนก สร้างรูปแบบเอกลักษณ์ของตนเองโดยผสมผสานกับธรรมชาติรอบๆตัว เช่นการใช้มโนภาพของเปลวไฟจากลมที่พัดในงานปั้นปูน เครือเถาวัลย์หรือกาบไผ่ในงานช่างปูนปั้น ผลงานลวดลายกระหนกแบบอยุธยาเพชรบุรีของสมบัติ พูลเกิดที่มีลักษณะการออกลายที่ซับซ้อนและขึ้นชื่อ ได้แก่ปูนปั้นที่หางกินรี

(ภาพประกอบที่ 9) และหน้าบันปูนปั้นด้านทิศตะวันออกของวัดจันทราวาส ดังที่ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) เล่าว่า

> …ช่างพื้นบ้านจะพิมพ์เขียนลาย จะเอาอารมณ์แต่ละชั่วโมงแต่ละวัน ปั้นลายลงไป ลายที่ว่าซับซ้อน ในแปลนแบบพิมพ์เป็นลายชั้นเดียว ไม่สามารถระบุได้ ความซับซ้อนของลายคือการทับทีละชั้นจนช่อของมัน เบ่งบาน อิ่มตัวของมัน ถ้าจะหาแบบที่ผมปั้นยากมาก แบบช่อหางกินรี กระหนกตามเสาหงส์ทั่วประเทศเป็นแบบนี้แต่ผมกลับ เป็นเอกลักษณ์ของผม ในแบบของเรา (แบบเสาหงส์) เราดัดแปลงให้ซ้อนแต่ละตัว จนแทบ มองไม่เหลือช่องไฟ ช่างที่เก่งจะเอากระหนกมาสร้างเป็นเอกลักษณ์ ของตัวเอง ไม่ต้องเซ็นชื่ออีก เห็นแล้วรู้ …

ลักษณะของการปั้นลวดลายสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีของ เฉลิม พึ่งแตงและ สมบัติ พูลเกิด ใช้ลวดลายตามแบบลวดลายของอยุธยา เฉลิม พึ่งแตง เน้นการสร้างลวดลายโดยใช้ ลายก้านขดหรือลายเครือวัลย์เป็นหลัก ใช้การจัดวางลายให้เกิดลักษณะการลักเถา และปิดช่องทางน้ำไหลเพื่อให้เกิดลวดลายบนหน้าบันใช้การจัดวางช่องไฟ เป็นการปั้นที่พลิกแพลงที่ซับซ้อน สมบัติ พูลเกิดสร้างเอกลักษณ์ในการปั้นลายกระหนกของตนโดยใช้พื้นฐานของลวดลายไทยจากกระหนกสามตัวปั้นเป็นลวดลายกระหนกหางกินรีที่เบ่งบาน ทับซ้อนกันจนอิ่มตัวดูซับซ้อนและมีชีวิตตามลักษณะของธรรมชาติ บาหยัน รอดจากทุกข์ (15 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า …ลวดลายของ สมบัติ พูลเกิดได้ชื่อว่าเป็นลวดลายที่พลิกแพลงและซับซ้อน… เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน การเรียนรู้เรื่องลายไทยกับการเรียนรู้ในทางพระพุทธศาสนาเป็นเรื่องเดียวกัน ผ่อง เซ่งกิ่ง (18 พฤษภาคม 2555) กล่าวว่า

> …วิถีดังกล่าวเป็น ปัตจัตตัง* คือเมื่อเรียนรู้แล้ว ปฏิบัติได้แล้ว ก็เป็นความสามารถเฉพาะของคนนั้น เรียนรู้มาก สะสมลายได้มาก ออกลายได้มาก เข้าใจมาก ทำมาก คนนั้นก็จะเป็นเจ้าสำนัก เป็นคนสำคัญในกระบวนการ เป็นผู้ถ่ายทอดสู่ลูกศิษย์ต่อ…ธรรมกับธรรมชาติเป็นเรื่องเดียวกัน ลายไทย เป็นสิ่งในธรรมชาติ เป็นความคล้องจองต้องกัน ขึ้นอยู่กับสายตาช่างที่มีปัญญา

---

* ปัตจัตตัง หมายถึง การพึงรู้เฉพาะตน ผู้บริโภคซึ่งเทียบกับผู้ฝึกปฏิบัติเท่านั้นจึงจะรู้รสและเข้าใจ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตโต), 2551: 228)

(ตาปัญญา) มองเห็น แล้วนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสม…

การศึกษาธรรมชาติจึงเป็นกระบวนการฝึกฝนพัฒนาปัญญาของช่างให้เข้าถึงคุณค่าของสิ่งต่างๆในธรรมชาติเพื่อนำสู่การสร้างลวดลายอันเป็นทักษะที่สำคัญประการหนึ่งของงานช่าง

4.1.2.3 พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของงานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

กระหนกเป็นแม่ลายในศิลปกรรมไทยที่แสดงความสัมพันธ์และประวัติศาสตร์ของลวดลายจากยุคและสมัยหนึ่งๆที่ส่งต่อไปยังอีกยุคสมัยหนึ่งที่มีวิวัฒนาการและการพัฒนาของลายอย่างต่อเนื่อง ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีสืบเนื่องมาจากลวดลายปูนปั้น งานจำหลักไม้ที่ใช้ประดับสถาปัตยกรรม วัดวาอาราม ตลอดจนลวดลายในงานจิตรกรรมฝาผนัง และงานประดับมุกในสมัยอยุธยา

1) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะทวารวดีที่ส่งต่อศิลปะของอโยธยาหรืออู่ทอง

ใน**สายที่หนึ่ง** อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะกรุงศรีอยุธยาเริ่มจากลวดลายปูนปั้นที่ประดับสิ่งก่อสร้างต่างๆซึ่งเป็นแบบแผนที่สืบเนื่องมาจากศิลปะอโยธยาหรืออีกชื่อหนึ่งคือศิลปะอู่ทองโดยตรง โดยที่ศิลปะอโยธยาได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะทวารวดีอีกที ตามคำอธิบายของ น. ณ ปากน้ำ (2540ง: 59) ที่ว่า …หลักฐานของศิลปะวัตถุที่เหลืออยู่จำนวนมากมายเป็นประจักษ์พยานพอเพียงว่า อาณาจักรอโยธยา เคยเป็นเพชรน้ำเอกจรัสแสงรุ่งโรจน์ที่สุดในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา พร้อมกับอาณาจักรพุกาม และอาณาจักรขอมที่ขนาบอยู่สองข้าง… รูปแบบของงานศิลปะสมัยดังกล่าวได้แก่ลักษณะเรือนแก้วในซุ้มเจดีย์ทิศ วัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพประกอบที่ 10) ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 115) อภิปรายถึงตัวอย่างของลักษณะเรือนแก้วในซุ้มเจดีย์ทิศ วัดมหาธาตุ ว่า

> …ภาพเขียนเรือนแก้วในซุ้มเจดีย์ทิศ วัดมหาธาตุ สมัยอยุธยาตอนต้น คงใช้เส้นขมวดใหญ่ที่ปลายงอน ส่วนล่างของเรือนแก้วเห็นได้ว่ากำลังจะวิวัฒนาการเป็นกระหนกสามตัวแล้ว ลายเครือเถาดอกไม้ยังคงมีอิทธิพลจากศิลปะอโยธยาอยู่…

2) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะขอมที่พบในศิลปะของลพบุรี

ใน**สายที่สอง** ลวดลายของศิลปะอยุธยาได้รับอิทธิพลจากศิลปะขอมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17-18 โดยมีเมืองลพบุรีเป็นจุดศูนย์กลางที่สำคัญ

3) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนา

ใน**สายที่สาม** ช่วงรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมไตรโลกนาถ ครองราชย์ปีพ.ศ.1991-2031 เป็นช่วงสมัยปลายของอยุธยาตอนต้น พระองค์ทรงรวมกรุงสุโขทัยเข้ากับอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาและรับอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนามาจากสุโขทัย ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2550ข: 21) อภิปรายว่าเป็นเครือข่ายของวัฒนธรรมพุกาม และ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 59) อภิปรายถึงภาพปูนปั้นที่พระวิหารวัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพประกอบที่ 11) ว่า … ภาพปูนปั้นที่พระวิหารวัดไลย์อยู่ร่วมสมัยกับศิลปะสุโขทัยรุ่นแรก ทั้งๆที่เป็นศิลปะแบบอโยธยา ยืนยันว่าศิลปะที่ร่วมสมัยกันจะไหลถ่ายเทเข้าหากันเสมอ…

ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ครองราชย์ปีพ.ศ. 2172-2310 ที่ดัดแปลงลักษณะลวดลายของอยุธยาตอนต้นและกลางสู่รูปลักษณ์ของลวดลายอยุธยาตอนปลาย โดยเน้นหัวและปลายกระหนกที่สะบัดพลิ้วก่อนจะเข้าสู่ยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น หลักฐานของลวดลายปูนปั้นสมัยอยุธยาตอนปลายในช่วงรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่สำคัญคือ การสร้างพระปรางค์ประธานล้อมรอบด้วยเมรุทิศและเมรุรายในวัดชัยวัฒนาราม โดยมีพระสถูปเจดีย์แบบย่อมุมไม้สิบสอง พระพุทธรูปทรงเครื่องและพระพุทธรูปปูนปั้นประดิษฐานในระเบียงคต (ภาพประกอบที่ 3และ4) เมื่อพระองค์เสวยราชขึ้นในปีพ.ศ.2173 เพื่อถวายอุทิศให้เป็นอนุสรณ์สถานในนิวาสสถานเดิมของพระราชมารดาของพระองค์ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2544: 66) อภิปรายว่า …สมเด็จพระเจ้าปราสาททองใช้คติของการสร้างเขาพระสุเมรุตามหลักศูนย์กลางจักรวาลของวัฒนธรรมขอมและการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องเพื่อแสดงความสำคัญให้แก่พระองค์ที่มีชาติกำเนิดจากสามัญชน…

ในวิวัฒนาการของลวดลายศิลปะสมัยอยุธยาจากช่วงต้นถึงช่วงปลาย **กระหนก** เป็นลวดลายหลักของช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ช่างค่อยๆพัฒนาขึ้นและใช้เป็นลวดลายหลักในการผูกลายในงานประดับตกแต่งต่างๆ สันติ เล็กสุขุม (2532: 7) อภิปรายว่า

> …ช่างของกรุงศรีอยุธยาได้สืบทอดความชำนาญในการแสดงออก นับตั้งแต่แรกตั้งราชธานี มีการเลือกสรรรูปแบบของลวดลายสำหรับตำแหน่งที่จะประดับ โดยคำนึงถึงเหตุผลทางด้านรูปแบบของสถาปัตยกรรมด้วย…ลวดลายประดับเหล่านั้นมีลายหลักอยู่เพียงชนิดเดียว คือลายประเภทกระหนก เพราะช่างของกรุงศรีอยุธยาผูกลายโดยมีกระหนกเป็นหลัก หรือบางครั้งเป็นลายประกอบ ยักย้ายให้เกิดเป็นลวดลายชนิดต่างๆ มีจังหวะช่องไฟอันเหมาะสมแก่เนื้อที่และตำแหน่งที่ประดับ สกุลช่างต่างๆ หรือช่างบางท่านมีแนวการแสดงออกเฉพาะตัว ทำให้เกิดลักษณะอันหลากหลายที่เอื้อต่อการคลี่คลายยิ่งขึ้น แม้ว่าจะมีกฎเกณฑ์ของการออกแบบ หรือกรอบระเบียบที่ว่าด้วยลักษณะของลวดลายก็ตาม ตามความสามารถเฉพาะตัวของช่างก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้กรอบระเบียบนั้นอ่อนตัวลงได้เสมอ ดังกล่าวนี้ แสดงว่าช่างไทยโบราณมีความสามารถเชิงสร้างสรรค์อย่างสมบูรณ์…

ลายกระหนกถือเป็นแม่ลายของศิลปะไทย ดังที่ ภิญโญ สุวรรณคีรี (สัมภาษณ์, 3 มกราคม 2555) และสัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2554) กล่าวถึง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าทรงอธิบายถึงที่มาของลวดลายกระหนกไว้ดังนี้ …ลาย *กระหนก* เป็นลายใบไม้ ตะแครงบ้าง หงายบ้าง ใบอ่อนบ้างแก่บ้างแต่มิได้เขียนเป็นลายใบไม้จริงๆ เขียนให้ได้ความรู้สึก (จินตนาการ) ลายแบบนี้มักเขียนด้วยเส้นทอง จึงเรียกว่าลายกนก* แปลว่าลายทอง…

ลายกระหนกจึงมีต้นกำเนิดมาจากลวดลายจากธรรมชาติที่มีการเจริญเติบโตงอกงามปรับเปลี่ยนการจัดวางรูปแบบของลายได้ ดังที่ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2549: 9) อธิบายว่า ;

> …ลายกระหนกมีต้นกำเนิดมาจากการศึกษาธรรมชาติ ต้นไม้ที่ดี ต้น ตอ กิ่ง ก้าน ใบ ดอกและยอดที่งดงาม มีความเจริญเติบโตที่ดี ลายกระหนกก็เช่นกัน กระหนกจะวางอยู่บนเถาลาย กระหนกตัวเดียว กระหนก 3 ตัว กระหนกนารี กระหนกหางหงส์ จากเล็กไปใหญ่ มีกาบบังคับ มีนกคาบให้ความรู้สึกงอกงาม มีชีวิต บนเถา บนก้าน ก้านขด ก้านไขว้ เถาเลื้อย เถาสะบัด เถาพัน…

---

* กนก สะกด กระหนก ในปัจจุบัน

น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 33) อภิปรายถึงวิวัฒนาการการเกิดกระหนกสามตัวที่สืบเนื่องมาจากศิลปะอู่ทองหรืออโยธยาสู่ศิลปะอยุธยาตอนต้น ในลายแบบใหม่ที่เกิดขึ้นบนใบเสมาสมัยอู่ทองว่า …เป็นลายขมวดม้วนตัวแบบธรรมชาติ มีเค้าการสืบเนื่องมาจากลักษณะการม้วนตัวของเถาวัลย์ที่พันเกี่ยวกัน และลายตามธรรมชาติ…

ต่อมาใบเสมาสมัยอู่ทองรุ่นหลัง ในวัดเสลี่ยง ปรากฏเค้ารูปของกระหนกสามตัวที่ฐาน โดย น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 34) อภิปรายว่า …กระหนกตัวแรกคือขมวดอันใหญ่ ส่วนขมวดตัวที่สองคือกาบหุ้มแกนกระหนกลายซึ่งต่อจากตัวแรกออกไป นอกนั้นเป็นส่วนของกระหนกตัวที่สามทั้งหมด… (ภาพประกอบที่ 12)

ลายขอสร้อย ที่วัดมหาธาตุ จังหวัดลพบุรีเป็นศิลปะอู่ทองตอนปลาย ซึ่งเป็นปฐมกำเนิดของกระหนกสามตัว (ภาพประกอบที่ 13) น. ณ ปากน้ำ (2532: 29) อภิปรายว่า …กระหนกสามตัวปูนปั้นที่ห่วงขอสร้อยประกอบด้วยขมวดสลับกันไปจนปลายสามเหลี่ยมของกระหนกค่อยๆเล็กลงเหลือเป็นกระหนกตัวเดียว นี่คือการถือกำเนิดของกระหนกสามตัว อันเกิดจากเทคนิคปูนปั้นที่เชี่ยวชาญ…

น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 114) อภิปรายถึงหลักฐานของวิวัฒนาการกระหนกสามตัวในศิลปะสมัยอยุธยาตอนต้นว่า …พระพุทธรูปในซุ้มปรางค์วัดพระราม สมัยอยุธยาตอนต้น ตรงส่วนที่เป็นเหงา คือจะงอยส่วนล่างของเรือนแก้วเป็นเส้นขมวดใหญ่แบบเดียวกับภาพเขียนในซุ้มปรางค์ทิศวัดมหาธาตุ ระเบียบลายบนหงอนเริ่มจะกลายเป็นลายกระหนกอยุธยา… (ภาพประกอบที่ 14) อีกหลักฐานหนึ่งที่แสดงวิวัฒนาการของกระหนกสามตัวในศิลปะอยุธยาตอนต้นคือภาพเขียนเรือนแก้วในซุ้มเจดีย์ทิศวัดมหาธาตุ ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 115) อธิบายว่า …ใช้เส้นขมวดใหญ่ที่ปลายงอน ส่วนล่างของเรือนแก้วกำลังจะวิวัฒนาการเป็นกระหนกสามตัวแล้ว…

4) ลวดลายกระหนกพัฒนาเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัวเต็มขั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยได้รับแรงกระตุ้นจากอิทธิพลจากศิลปะโรโกโก้ ศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

ลายกระหนกสามตัวปรากฏสมบูรณ์ในช่วงอยุธยาตอนกลาง ดังเช่นตัวอย่างหน้าบันปูนปั้นมณฑป บนยอดเขาพระฉาย จังหวัดสระบุรี ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลาง ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 149) อภิปรายว่า …เส้นก้านลายใหญ่มาก ตัวลายมีกระหนกช่อดอกไม้ กระหนกสามตัวซึ่งแบ่งรายละเอียดดีแล้ว… (ภาพประกอบที่ 15)

ข้อสรุปที่หนึ่งของวิวัฒนาการของลายกระหนก คือลายกระหนกสามตัวที่ประกอบด้วย ตัวเหงา ตัวประกบและตัวยอด ในสมัยอยุธยาถือกำเนิดขึ้นสมบูรณ์อย่างเป็นระเบียบแบบแผนในสมัยอยุธยาตอนปลาย ศิลปะในสมัยอยุธยาตอนปลายได้รับอิทธิพลจากศิลปะลวดลายโรโกโก (Rococo) ของฝรั่งเศสที่เข้ามาจากการติดต่อ ความสัมพันธ์ทางการค้ากับต่างประเทศในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ภาพประกอบที่ 16) ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2540ง: 117) อภิปรายว่า

> …อันการประดิษฐ์ตัวลายเป็นลายไทยโดยสมบูรณ์ เช่นมีลายเครือเถาตัวนกคาบ ช่อหางโต และกระหนกแบบต่างๆนั้น ต้องเป็นผลงานของช่างตั้งแต่สมัยพระนารายณ์เป็นต้นมา ด้วยสมัยพระนารายณ์อิทธิพลลายโรโคโค้ ได้แพร่หลายเข้ามาพร้อมกับแบบสถาปัตยกรรมดังวัดตะเว็จเป็นต้น แบบลายเครือเถาของโรโคโค้ผสมกับลายกระหนกแบบไทยที่หน้าบันวิหารสำคัญแห่งนี้เป็นต้นเค้าให้เห็นคติการประดิษฐ์ลายกระหนกเปลวอันฟูเฟื่องสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างมาก…

ข้อสรุปที่สอง ช่างของอยุธยายึดลวดลายไทยตามแบบแผนที่สืบต่อมา และได้คิดค้นจินตนาการใส่ลายละเอียดต่างๆลงในลายกระหนกของไทยอย่างต่อเนื่อง ช่างไทยในสมัยอยุธยาตอนปลายใส่เรื่องราว ภาพของคน ต้นไม้และสัตว์ต่างๆในป่าหิมพานต์ตามคติของไตรภูมิพระร่วง เกิดวิวัฒนาการต่อยอด ผูกลวดลายกระหนกจากกระหนกสามตัว เป็นลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศ เป็นต้น (ภาพประกอบที่ 17) ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 166) อธิบายถึงการผูกลวดลายดังกล่าวในลายทองของตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน ศิลปะสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้ ดังนี้

> …เบื้องหน้าคือโขดเขามีถ้ำประกอบด้วยสัตว์หิมพานต์คือราชสีห์ คชสีห์ และสิงโตแบบจีน กับต้นไม้ช่อกระหนก ซึ่งลำต้นเหมือนต้นไผ่ มีกิ่งแยกออกจากกาบเป็นตัวลายช่อกระหนกและดอกไม้หลากหลายพันธุ์ นกยูง กระรอก กระแต กับนกกระจิบกระจาบ พากันเกาะไต่เต้นตามกิ่งก้านสาขาซึ่งประดิษฐ์เป็นช่อหางโต กระหนกหางไหล ลายใบเทศ นอกจากนี้ยังมีหงส์เกาะสลับกันไป และยังมีรูปนักสิทธิ์ วิทยาธร โอบอุ้มนางมักลีผล ต่างก็ยื้อแย่งเหาะกันไปมาในอากาศ…

ลายกระหนกในศิลปะอยุธยาตอนปลายเริ่มเข้าสู่ระเบียบแบบแผน จากลวดลายที่ใช้ประดับพระพุทธรูปทรงเครื่องและพระพุทธรูปปูนปั้นประดิษฐานในระเบียงคดในวัดชัยวัฒนาราม สร้างโดยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง และวิวัฒนาการของลวดลายจนถึงลายปูนปั้นหน้าบันพระอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี สร้างในสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ครองราชย์ระหว่างปีพ.ศ.2274-2301 ที่เป็นตัวอย่างของงานปูนปั้นที่พัฒนารูปแบบการผูกลายเข้าเป็นระบบระเบียบแบบแผน ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 167) บรรยายไว้ดังนี้

> …หน้าบันลายสองข้างเหมือนกัน ตรงกลางอันเป็นแกนจากฐานยันอกไก่ทำรูปพุ่มข้าวบิณฑ์ซ้อนเป็นชั้นๆ ซึ่งเป็นการเลียนแบบลายโบราณดังเช่นลายประตูพระวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ และลายประตูพระวิหารวัดพนัญเชิง ข้างล่างช่อพุ่มข้าวบิณฑ์ คือครุฑยืนกางปีกสองแขนจับช่อกระหนก ตัวกระหนกเป็นต้น ไหลขึ้นจากพื้น เรียวไปสุดยอด ส่วนปลายจะมีพุ่มข้าวบิณฑ์สลับไปกับกระหนกเปลว…

ลวดลายกระหนกของศิลปะอยุธยาพัฒนาถึงจุดสูงสุดในช่วงสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สืบเนื่องจากความนิยมในการประดับมุกส่งผลต่อการคลี่คลายของลักษณะลวดลายและส่งอิทธิพลต่อลวดลายกระหนกในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ในที่สุด (ภาพประกอบที่ 18) น. ณ ปากน้ำ (2550ข: 167) อธิบายลักษณะลวดลายกระหนกสมัยอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาจากลวดลายการประดับมุกไว้ว่า …ตัวลายละเอียดยิบมากขึ้นทุกทีและปลายกระหนกกับกระจังเรียวแหลมคม ตัวลายอยู่ในกรอบข้อบังคับของครูที่วางกฎเกณฑ์ไว้…

สันติ เล็กสุขุม (2532: 7) นักประวัติศาสตร์ศิลปะไทยได้อภิปรายถึงการประดับมุกไว้ดังนี้

> …สืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ลวดลายประดับมีการคลี่คลายที่น่าสังเกต อาจเกิดจากความนิยมประดับมุกเป็นแรงโน้มสำคัญ เพราะกรรมวิธีการเฉพาะของงานประดับมุก มีผลต่อลักษณะ รวมทั้งรูปแบบบางประการของลวดลาย คงมีอิทธิพลต่อลวดลายประดับที่ทำขึ้นจากกรรมวิธีอื่นๆ เกิดเป็นลักษณะใหม่ต่อเนื่องมาเป็นลวดลายประดับสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์…

ลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายมีลักษณะที่ละเอียดและอยู่ในกรอบของการจัดวางอย่างมีระบบจากข้างล่างขึ้นข้างบน ประดับด้วยลายกระหนกช่อหางโต ลายช่อพุ่มข้าวบิณฑ์และกระหนกเปลว น. ณ ปากน้ำเสนอว่าลวดลายประดับสถาปัตยกรรมบางแห่งเริ่มอยู่ในกรอบจนแข็งไม่งดงามเท่ากับลายที่ปั้นโดยการวางช่องไฟอย่างเหมาะสม ถูกต้อง และปั้นลายที่พลิ้วไหวอย่างมีอิสระในการปั้นของช่างปูนปั้น

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายสรุปถึงวิวัฒนาการของลายอยุธยาและการสืบเนื่องของลวดลายกระหนกสู่สายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีไว้ดังนี้

> …ลวดลายอยุธยาคือลายที่ค่อยๆปรับตัว เปลี่ยนแปลงมา ลายของไทยเริ่มจากลายที่ประดิษฐ์จากธรรมชาติ ได้รับอิทธิพลมาจากขอม เป็นลายที่ใช้สำเนียงของขอมมากกว่ารูปแบบ สืบเนื่องมาจากเหตุการณ์ขับไล่ขอมสบาดโขลญลำพง*โดยกษัตริย์สามองค์ของเชียงแสน ราชอาณาจักรสุโขทัย…ลวดลายปูนปั้นในสมัยสุโขทัยคือลวดลายที่คลี่คลายมาจากลวดลายที่ขอมเคยทำ แต่ของไทยจะอ่อนหวาน กินใจ ให้ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติ พัฒนามาจากลายประดิษฐ์ที่ค่อยเป็นค่อยไป เช่นลายค้างคาวที่วัดนางพญา จังหวัดสุโขทัย ซึ่งเอามาจากดอกไม้ใบไม้ขมวดเข้ามาและค่อยๆพัฒนาเป็นลายของอยุธยาตอนต้น

ลวดลายของสุโขทัยที่ดัดแปลงมาจากดอกไม้และพันธุ์พฤกษาเป็นจุดเริ่มต้นของลวดลายอยุธยาตอนต้น ต่อมาอยุธยายึดครองสุโขทัยได้และค่อยๆผสมผสานลวดลายจากสุโขทัยและศิลปะลพบุรีจนกลายเป็นลวดลายเอกลักษณ์ของอยุธยาในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมา สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายว่า

> ต่อมาอยุธยายึดครองสุโขทัยได้ แต่อยุธยาแพ้ทางวัฒนธรรมและศิลปะ ศิลปะอู่ทองจึงเป็นลายแข็งๆ แห้งๆ ศิลปะอู่ทองสร้างลวดลายศิลปะลพบุรีซึ่งได้อิทธิพลจากลายขอมแล้วมาผสมกับลายสุโขทัยที่อ่อนหวานก่อนจะเข้าสู่รัชสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมไตรโลกนาถ พระรามาธิบดีที่ 1 พระองค์ทรงรับเอาศิลปะสุโขทัยมาไว้ที่อยุธยา โดยสร้างพระเจดีย์ที่

---

* ผู้ปกครองสุโขทัยก่อนที่พ่อขุนบางกลางหาวจะขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์สุโขทัยและเฉลิมพระนามเป็นพ่อขุนศรีอินทราทิตย์

> วัดพระศรีสรรเพชร ทรงรับเจดีย์ทรงระฆังจากสุโขทัย ซึ่งมีลักษณะที่อ่อนหวาน ลวดลายในศิลปะอยุธยาพัฒนาจากลายที่วัดราชบูรณะ สมัยอยุธยาตอนต้น ค่อยๆพัฒนามาสู่วัดหน้าพระเมรุ ซึ่งเป็นสมัยอยุธยาตอนกลางที่มีลายสลักไม้ เกิดเป็นลายไทยขึ้น เกิดตัวกระจัง และเป็นตัวกระหนก และมีสกุลช่างต่างๆ ได้แก่สกุลช่างอยุธยา สกุลช่างธนบุรี สกุลช่างนนบุรี สกุลช่างเพชรบุรี เมื่อสกุลช่างเพชรบุรีได้ลักษณะลวดลายจากอยุธยาก็กลับมาพัฒนาลักษณะของตนเองตามรสนิยมของพื้นถิ่นนั้น ดังเช่นศิลปะของขอมกับศิลปะลพบุรีของไทย ที่นครวัดคือช่างสยามที่สร้างโดยอำนาจขอมก่อนที่จะรับอิทธิพลมาเป็นศิลปะลพบุรี แต่ที่เพชรบุรีคือช่างเพชรบุรีที่สร้างโดยศูนย์กลางของอาณาจักรอยุธยา…

ลายกระหนกสามตัวคือแม่ลายของศิลปะในสมัยอยุธยา ประกอบด้วยตัวเหงา ตัวประกบ และตัวยอด ช่างอยุธยาสร้างและพัฒนาลายกระหนกสามตัวจนสมบูรณ์ในสมัยอยุธยาตอนปลาย และกลายเป็นต้นแบบของลวดลายงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจากศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณารามที่ชลอไปจากอยุธยาในสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8

5) วัดใหญ่สุวรรณารามในฐานะวัดนอกราชธานีต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายในเพชรบุรี

วัดใหญ่สุวรรณาราม ถือเป็นวัดนอกราชธานีต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของอยุธยาตอนปลายมา ก่อนที่จะปรับเปลี่ยนคลี่คลายเป็นลักษณะของลวดลายสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันศึกษา ลอกเลียนลวดลายของอยุธยาในวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นต้นแบบ อันเป็นต้นแบบของลวดลายในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ศาลาการเปรียญของวัดใหญ่สุวรรณาราม ภายนอกประกอบด้วยหน้าบันมุขประเจิดเป็นไม้แกะสลักลวดลายพุ่มข่อหางโตโดย อาคารพระอุโบสถสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาและซ่อมแซมเพิ่มเติมในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว บัวไทย แจ่มจันทร์ (2532: 52) อภิปรายถึงลวดลายปูนปั้นที่พระอุโบสถของวัดใหญ่สุวรรณารามที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาว่า

> …ปูนปั้นหน้าบันโบสถ์ทิศตะวันออก ปั้นเป็นลายกระหนกก้านขดลายเป็นภาพครุฑยืน มือจับก้านกระหนกอยู่ตรงกลางด้านล่างของหน้าบันเหนือศีรษะครุฑ ปั้นเป็นพุ่มหางโต เรียงลดหลั่นกันสามพุ่ม

กระหนกก้านขดม้วนตัวเรียงกันสามวง แตกเป็นช่อ หางโต ก้านลายไหล
เลื้อยลอดสอดกันโดยตลอด ตัวกระหนกไหวพลิ้วสวยงามมาก พื้นลาย
ประดับกระจกสีฟ้าคราม…ปูนปั้นหน้าบันโบสถ์ทิศตะวันตกปั้นเป็น
รูปพระนารายณ์ เหยียบอสูร อสูรนั้นประนมมืออยู่บนดอกบัว ประกอบด้วย
ลายพุ่มช่อหางโต ซึ่งแตกช่ออ่อนพลิ้วเรียงกันไป พื้นลายประดับด้วยสีฟ้า
อย่างเดียวกันกับปูนปั้นหน้าบันด้านหน้า ประกอบกับลักษณะของ
กรอบหน้าบันอ่อนตัวตามรูปแบบของหลังคาพระอุโบสถ เป็นการบังคับ
ให้ลายปูนปั้นเด่นชัดยิ่งขึ้น…

ลวดลายที่หน้าบันของศาลารายรอบพระอุโบสถ ฝีมือขุนศรี วังยศ สร้างเพิ่มเติมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ด้านเหนือ ขุนศรีวังยศทำเป็นเลขห้าด้วยรำลึกในพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงโปรดปรานวัดใหญ่สุวรรณาราม พระองค์ทรงรับการบูรณะวัดใหญ่สุวรรณารามไว้ในพระบรมราชูปถัมป์ พระราชทานทรัพย์และเสด็จพระราชดำเนินมาหลายครั้ง ลวดลายที่ขุนศรีวังยศใช้เป็นลายอยุธยาที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ บัวไทย แจ่มจันทร์ (2532: 166) กล่าวว่า

…ลายฉลุจำหลัก ทำเป็นช่อชัยพฤกษ์ ผูกมัดก้านด้วยผ้าแถบ
ปลายผ้าโบกพลิ้วสบัด ตรงกลางช่อชัยพฤกษ์เป็นรูปพานมีพระขรรค์วางอยู่
เหนือพระขรรค์เป็นตัวเลขห้าไทย เหนือสุดเป็นมงกุฎมีรัศมีแผ่กระจาย
ลายประกอบด้านข้างจำหลักลาย กระหนกเปลว ไม่ได้แกะลึกมากนัก
เพียงแต่เน้นให้เห็นถึงการสอดเกี่ยว สลับและการพลิกพลิ้วของลวดลาย…
…หน้าบันพระระเบียงหลังกลางด้านทิศเหนือ รูปแบบเหมือนกับ
หลังอื่นๆ ที่แปลกตาคือ เลขห้าติดกลับด้าน จะเป็นด้วยขุนศรี วังยศจงใจ
จะให้เห็นเป็นเช่นนั้น หรือมาติดกลับด้านภายหลัง แต่เท่าที่พิจารณาดู
รูปแบบการจำหลัก ร่องรอยของการติด น่าจะเป็นมาแต่เดิม…
…งานของขุนศรี วังยศให้อิทธิพลต่อวงการช่างเมืองเพชรอย่าง
มาก…การออกแบบอาคาร สิ่งตกแต่งตลอดจนลายประดับประกอบอาคาร
ได้อย่างประสานกลมกลืน ลงตัว…

ลวดลายกระหนกแบบต่างๆที่ใช้ประดับตกแต่งวัดใหญ่ สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรีเป็นงานชั้นครูที่ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีเรียนรู้รูปแบบ ศึกษาวิธีการวางและการผูกลายซึ่งเป็นภูมิปัญญาช่างของอยุธยาตอนปลาย ลายกระหนกและลวดลายต่างๆได้แก่ **กระหนกก้านขด กระหนกช่อหางโต กระหนกเปลว** ถือเป็นลวดลายต้นแบบตามขนบที่ใช้ประดับตกแต่งในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และเป็นลวดลายต้นแบบที่ครูช่างสายสกุลช่างเพชรบุรี ได้แก่ เฉลิม พึ่งแตง ใช้ในการผูกและสร้างลายใหม่ขึ้นตามเอกลักษณ์ของตนในปัจจุบัน

4.1.2.4 เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่มรายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรมอยุธยา

วิชญดา ทองแดง (2539: 130) เล่าถึงเฉลิม พึ่งแตงว่า …ผมศึกษาลวดลายแบบอยุธยา ผมไม่ทิ้งของเก่า ของเขาดี ผมไปดูอยู่เรื่อยๆ ที่วัดใหญ่สุวรรณาราม พิจารณา สังเกต จดจำและนำมาปรับปรุง ลายของผมจึงคล้ายอยุธยา แต่ผมเน้นรายละเอียดเพิ่มขึ้น…

1) การลักเถาลาย และใบคู่

เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) ครูช่างปูนปั้นเพชรบุรีอธิบายถึงความสำคัญและวิธีการออกลายโดยใช้ลักษณะของลวดลายอยุธยาในสมัยปัจจุบันไว้ดังนี้

> …ลักษณะของการออกลาย ถ้าเป็นแบบรัตนโกสินทร์ แต่ละข้อจะไม่เหมือนกัน เรียกใบประกอบเถา แต่ถ้าเป็นแบบอยุธยา จะเป็นใบคู่ จะเน้นผสมผสานเป็นใบคู่แบบกระหนก รวมๆกัน ไม่เชิงว่าเป็นลายอยุธยาร้อยเปอร์เซนต์หรือรัตนโกสินทร์ร้อยเปอร์เซนต์ เพราะลักษณะการตกแต่งออกเถาลายเป็นลูกเล่น หน้าสิงห์ หน้าเทพพนม พุ่มต่างๆ แต่นี่เรียกลักษณะลูกเล่น การออกลายถ้าเราขดเฉยๆก็จะธรรมดา แต่ถ้าขดจากข้างในออกมาเขาเรียกว่าเป็นลักษณะของการใช้ลูกเล่นและเครื่องประกอบลาย เรียกว่าลายลักเถา เถาลายแทนที่จะขดต่อๆกันไปแต่ลายลักเถาจะขดออกมาจากข้างใน แบบลายบานประตูที่วัดใหญ่ ลายนั้นเป็นสุดยอดของอยุธยา เพราะถ้าเราสังเกตบานประตูฝังมุก หรือลายแกะสลักบานประตูที่อยุธยาเช่นที่วัดหน้าพระเมรุก็จะออกเป็นแบบนี้ ลายฝังมุกของโบสถ์วัดพระแก้ว มณฑปของพระพุทธบาทสระบุรี ลักษณะการออกเถาลายมีเส้นคล้ายๆเดินเป็นคู่ เรียกว่าลักเถา เป็นชั้นเชิงของการออกลาย

ลักเถา ไขว้เถา ให้น่ามองขึ้นอีก แสดงว่าคนออกลายมีชั้นเชิง
เป็นลายชั้นสูง เป็นขนบที่ทำมาตั้งแต่อยุธยา…

ลายที่มีชั้นเชิง หรือลายชั้นสูงที่เฉลิม พึ่งแตงกล่าวถึงนั้นเป็นลายของราชสำนัก หรือสกุลช่างหลวง ลักษณะเด่นของลายอยุธยาคือลายก้านขด มีลักษณะเป็นเถาขดเป็นม้วนเป็นเกลียว ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะมีวิธีการออกลายที่เรียกว่าลายลักเถาเพื่อให้ลวดลายดูมีชีวิต โดยใช้วิธีขดลายจากข้างในออกมาด้านนอก ขดต่อๆกันไป จนเมื่อดูแล้วจะดูไม่ออกว่าลวดลายขดนั้นเริ่มและจบลงที่ไหน แต่จะงอกงาม เชื่อมโยงกันไปทั่วทั้งหน้าบันที่ลวดลายประดับอยู่ ลักษณะดังกล่าวมีอีกชื่อหนึ่งว่าลายแนวเส้นเดิน ลายแนวเส้นเดินเป็นลวดลายเครือวัลย์ที่เกี่ยวพันกัน ทำให้ลายก้านขดเป็นที่นิยมใช้ในช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ดังที่ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) อภิปรายว่า …ลายผมมักจะมีเส้นเดิน เดินแล้วก็พัน ซ้ายขวาต้องให้เท่ากัน ผมชอบเป็นส่วนตัว ที่วัดใหญ่ชั้นเชิงเป็นที่สุด การลักเถาออกจากเถานี้แล้วก็ไขว่ ต่อเถา เขาว่าลายเปลวลายก้านขด เขียนง่ายเขียนให้เต็มพื้นที่ประเทศไทยก็ได้ ถ้าลายเปลวมันก็ยากกว่า เขียนให้งามยาก… (ภาพประกอบที่ 19)

2) การไขว้เถาเพื่อปิดช่องน้ำไหล

การออกลายก้านขดที่ดี ช่างต้องวาดให้เต็มพื้นที่จนไม่เหลือเป็นช่องทางน้ำไหล อยู่ในลวดลาย เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) เล่าถึงเทคนิคแก้ลายช่องน้ำไหลว่า

…มองแล้วต้องอย่าให้มันธรรมดา วิธีการออกลาย โบราณเขา
ห้ามว่าไม่ให้เป็นทางน้ำไหล ถ้าเป็นร่องจะไม่งาม ถ้าลายขึ้นไปเราไม่ให้
เป็นลาย เราต้องแก้ลายช่องน้ำไหล เอาอันนี้มาพันอันนี้ เอาพวกนี้ไปขัดเถา
มีการเกี่ยวพันกัน นี่คือเทคนิคเบื้องต้นของการออกลาย มีการไขว้เถาด้วย
ให้น่ามองขึ้นอีก ถ้าไหลลื่นลงมาเลยก็ไม่งาม…

ลักษณะของลวดลายที่ดีคือการเพิ่มกาบหุ้มและใบพับยอดในลวดลายเพราะจะทำให้การออกลายดูเป็นธรรมชาติขึ้น ดังที่เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) กล่าวว่า

> …กาบหุ้ม ใบพับยอด พับชั้นเดียว หรือสองชั้นเป็นแบบอยุธยา ที่อยุธยาจะพับกันเยอะ เพชรบุรีจะเน้นอยุธยา ตามลักษณะการวางเครื่องประกอบลาย เป็นใบคู่ตามแบบอยุธยา รัตนโกสินทร์ ทำกระหนกแหลมๆ ไม่พับ ไม่บิด อยุธยาทำให้เป็นธรรมชาติขึ้นอีก ให้น่าดูขึ้นอีก…

เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) กล่าวว่าช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีควรต้องเอาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน นอกจากนี้การเฝ้าใส่ใจในรายละเอียด การสังเกตวิธีของช่างโบราณเป็นประโยชน์อย่างมากในการวางลายของช่างปูนปั้นในปัจจุบัน ดังที่เฉลิมกล่าวถึงกลวิธีปูพื้นหน้าบันให้เอียงลงเล็กน้อย เพื่อให้สายตาของผู้ชมที่มองจากพื้นข้างล่างมองเห็นหน้าบันได้ชัดเจน และเน้นการปั้นยกปลายกระหนกขึ้นเพื่อให้ลวดลายเด่นชัดขึ้น ดังนี้

> …รัตนโกสินทร์ต้องเอาอยุธยาเป็นครู แต่บางครั้งเราเอามากันไม่หมด แล้วแต่ใครจะศึกษาอะไรแค่ไหน สมัยอยุธยามีวัดสระบัว วัดไผ่ล้อม ลีลาจะคล้ายๆกัน มีลายพุ่มหางโต มีลักษณะลวดลายที่คล้ายๆกัน ลายที่หน้าบันเป็นที่สูงถ้าทำออกมาก็เด่นดี ถ้าทำเรียบๆแบนๆแบบรัตนโกสินทร์ก็ไม่งาม เราต้องคิดว่าอย่างรูปนี้ ถ้าเราแขวนตรงก็ไม่สวย ถ้าเราชะโงกแบบนี้ความรู้สึกก็ดีขึ้น ลายอยุธยาเขายกปลายกระหนกขึ้นมามองเห็น แค่พลิก ความงามก็จะเกิดขึ้นมา…

3) การผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย

ช่างที่สร้างลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น ครูช่างมนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) อภิปรายถึงความสำคัญของช่างปูนปั้นที่ต้องรู้วิธีการเขียนลายไทย มีปัญญา มีจินตนาการสร้างลวดลายที่ซับซ้อนและลื่นไหลว่า

> …คนที่จะปั้นได้สวยต้องรู้จักความอ่อนหวานของลวดลาย ในบางสถานที่ก็จะงาม บางที่ก็ไม่งาม ถ้าใครรู้จักเขียนลายมาแต่ทุนเดิม มีความอ่อนหวาน นุ่ม สะบัด มีความสอดคล้อง มีความลื่นไหล คนนั้นก็จะปั้นได้สวย แต่ถ้ามีความรู้แต่ เป็นลาย ไม่มีความอ่อนหวาน ไม่พลิ้ว

> ก็จะเป็นลายที่เป็นแค่ลาย คนที่ดูไม่รู้ก็ไม่มีปัญหา คนที่ดูรู้จะดูความอ่อนหวานและเป็นไปได้ สิ่งที่มันเป็นไปได้ เช่นเถาลอดลาย ลายลอดเถา ทุกอย่างเป็นเรื่องของการจินตนาการ เมื่อสมัยเป็นเด็กครูจะบอกว่าจงบรรจุลายลงในสามเหลี่ยมหน้าจั่ว ทั้งที่เราก็ยังเป็นไม่มาก แต่เราก็ฝึก ลายดอกพุดตาน ลายกระหนกเปลว ลายก้านขด ถ้าเราออกแบบได้สละสลวยอ่อนหวาน ดี ต่อไปเราก็จะเป็นช่างปั้นที่ดี อันนี้เป็นภูมิปัญญา บางคนมีปัญญาไม่กว้างไกล สอดทับไม่ได้ เหมือนอย่างตอกหนังตะลุงหน้าตรงๆ คนที่มีปัญญากว้างไกลจะทำเถาคู่ได้ ช่างปั้นที่ทำแล้วมองดูดีจะมีไม่มาก คนที่มีทักษะการเขียนมาดี ศึกษาลายเยอะก็จะเป็นช่างปั้นที่ดี ถ้ายิ่งมีความรู้เรื่องปูนดี คงทน ไม่แตกร้าวก็ยิ่งดีใหญ่...

ลายกระหนกสามตัวเป็นลวดลายเอกลักษณ์ของศิลปะไทย และเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของลวดลายต่างๆก่อนที่จะแตกยอดออกไปเป็นรูปแบบต่างๆ โดยไม่จำเป็นต้องใช้ชื่อเรียกลายเหล่านั้นว่ากระหนกก็ได้ ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2545: 19) ได้อธิบายไว้ว่า

> ...ลวดลายหลายแบบหลายลักษณะซึ่งมีกระหนกประกอบอยู่อย่างสำคัญ เมื่อผูกเป็นลายแต่ไม่มีชื่อกระหนกรวมอยู่ด้วยมีอยู่มาก เช่น เฟื่องอุบะใช้เรียกมาลัยช่อดอกไม้ที่แขวนประดับเป็นราวที่ยอดผนัง ต่อมาคลี่คลายเป็นลายประดิษฐ์โดยมีกระหนกประกอบอยู่ด้วย แต่ยังเรียกว่าเฟื่องอุบะ สำหรับกรวยเชิงประดับเชิงผนังควบคู่กับเฟื่องอุบะที่ประดับยอดผนังก็มีกระหนกประกอบอยู่ด้วย กระจังเป็นรูปสามเหลี่ยมมีกระหนกประกอบอยู่ด้วยเช่นกัน หรือก้านขด รักร้อย ตลอดจนลายชื่อต่างๆ ออกแบบต่างๆกันไปอีก มักมีกระหนกประกอบอยู่ไม่มากก็น้อย แต่ไม่มีคำว่ากระหนกประกอบเป็นชื่อลายนั้นๆ...

เช่นเดียวกับนักประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ราชบัณฑิต จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 40) ได้กล่าวถึงลวดลายไทยประเภทเครือเถาว่า ...ช่างได้ผูกลายขึ้นมาจากลายกระหนกสามตัวทั้งสิ้น... ลวดลายต่อไปนี้คือลวดลายต้นแบบตามขนบสายสกุลช่างอยุธยาตอนปลายที่ใช้ประดับตกแต่งในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

4.1.2.5. ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ลายเครือเถาเป็นลวดลายประดับในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและได้รับความนิยมต่อเนื่องมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สันติ เล็กสุขุม (2545: 109) อธิบายว่า

> …ลายนี้มักเขียนไว้ในแนวตั้งคดโค้ง ส่วนโค้งแตะกันหรือสอดสลับกันคล้ายลักษณะพันเกี่ยวของเถาวัลย์ และมีกระหนกออกจากกาบหุ้มเถา นอกจากนี้ยังมีภาพเป็นเรื่องราวกระหนกเคล้าภาพคั่นลักษณะซ้ำๆกัน ของกระหนก เช่น ภาพเทวดา นางฟ้า สัตว์หิมพานต์…

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ด้านหลังพระประธาน ที่วิหารหลวงพ่อทรงธรรม วัดใหม่ประชุมพลแสดงลวดลายเครือเถาที่เลียนแบบจากธรรมชาติในศิลปะอยุธยา วัดใหม่ประชุมพลสร้างขึ้นในสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ.2174) (ภาพประกอบที่ 20) สันติ เล็กสุขุม (2550ข: 189) อธิบายถึงลักษณะของภาพจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธาน วัดใหม่ประชุมพลไว้ดังนี้ …เป็นภาพป่าละเมาะประกอบจากแนวตั้งซ้ำๆ ของต้นไม้ เลียนแบบธรรมชาติ ได้งามอย่างประหลาด สัตว์เล็กใหญ่ เช่น นก กระรอกแทรกอยู่ตามกิ่งก้าน ช้างและสัตว์ในอุดมคติคือ ราชสีห์ วาดไว้ที่ส่วนล่างของภาพ…

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 43) อภิปรายถึงลักษณะและวิวัฒนาการของลายประเภทเชื่อมเถาว่า

> …ลวดลายประเภทนี้สืบเนื่องมาแต่การจัดวางลวดลายประเภทดอกลอยเป็นหลัก แล้วชักเถาออกไปต่อจากดอกหนึ่งไปยังอีกดอกหนึ่ง เป็นรูปตาทแยง ก็เกิดเป็นลวดลายติดต่อหลายกระบวนมีชื่อเรียกต่างๆว่า ลายกุดั่น ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายราชวัติ เป็นต้น…ลวดลายอีกประเภทหนึ่งมีวิธีผูกเขียนและหน้าที่นำเอาไปใช้ต่างกว่าลวดลายประเภทแรก ลวดลายประเภทหลังนี้ช่างนิยมผูกเดินเป็นเครือเถาเกี่ยวพันกัน มีช่อใบและดอกล้วนผูกขึ้นด้วยลายกระหนกทั้งสิ้น การผูกลวดลายแบบนี้ พวกช่างผูกขดเถาและวางลายเป็นสองแบบคือ แบบลวดลายกระหนกก้านขด กับแบบลวดลายกระหนกเปลวหรือกระหนกปลายก้านอีกพวกหนึ่ง…

ลายเชื่อมเถาเกิดมาจากลายแบบดอกลอยและใช้ผูกลวดลายเป็นลักษณะเถาเกี่ยวพันกันมีกระหนกแตกออกมาจากกาบหุ้มเถา

1) ลายกระหนกก้านขด

ลายกระหนกก้านขด คือการผูกลวดลายประดับให้ม้วนขดเป็นรูปก้นหอยต่อเนื่องกัน ใช้ประดับที่ประตู หน้าบันซุ้มประตู และซุ้มหน้าต่างทั้งแนวตั้งและแนวนอน จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 43) อภิปรายว่า

> …ลายกระหนกก้านขดเป็นแบบลวดลายที่ผูกก้านเถาของลายขดเป็นวงก้นหอยต่อก้านเป็นขดๆต่อกันไปจนเต็มพื้นที่ที่ต้องการบรรจุลวดลาย ลายกระหนกก้านขดนี้จัดเป็นวิธีผูกลวดลายขั้นสูงวิธีหนึ่งของกระบวนการออกแบบลวดลายของช่างไทย…โดยช่างนิยมผูกเดินเถาเป็นเครือเกี่ยวพันกัน มีช่อใบและดอกล้วนผูกขึ้นด้วยลายกระหนกทั้งสิ้น…

สันติ เล็กสุขุม (2532: 64-65) อภิปรายถึงลายกระหนกก้านขดที่ใช้ประดับหน้าบันด้านตะวันออก พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามไว้ดังนี้

> …ไม่มีเส้นแกนดิ่ง แนวกลางเกิดจากการประดับลายคล้ายช่อหางโต ก้านขดมีหลายวง ออกปลายกระหนก ปลายช่อคล้ายหางโตโดยสลับกันแต่ละวง กึ่งกลางส่วนล่างของหน้าบันมีรูปครุฑยืนกางแขนยึดก้านขดไว้… ส่วนลายปูนปั้นด้านทิศตะวันออกของพระอุโบสถมีรูปแบบแตกต่างไป โดยทำเป็นแถวลายก้านคดโค้งแต่ออกปลายด้วยช่อหางโต กึ่งกลางมีรูปพระนารายณ์ทรงอสูร…เนื้อที่ของหน้าบันพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามมีเนื้อที่ขนาดใหญ่จึงมีลวดลายมากและซับซ้อนกว่าลายประดับหน้าบันของซุ้มโดยทั่วไป…

ช่างอยุธยาตอนปลายใช้ลายกระหนกก้านขดประดับตกแต่งที่งานเขียนสีผนังภายในเมรุของวัดชัยวัฒนารามและหน้าบันซุ้มทางเข้าเมรุ งานจำหลักไม้บานประตูวิหารพระเจ้าพนัญเชิง วัดพนัญเชิง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บานประตูวิหารน้อยวัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ลายประดับมุกบนบานประตูพระอุโบสถวัดบรมพุทธาราม จังหวัด

พระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันบานประตูฝังมุกดังกล่าวได้ย้ายมาอยู่ที่หอพระมณเฑียรธรรม ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และงานจำหลักไม้บานประตูศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

หน้าบันพระอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐ จังหวัดเพชรบุรีใช้ลายกระหนกก้านขดประดับตกแต่ง โดย น. ณ ปากน้ำ (2543: 59) กล่าวถึงลายปูนปั้นที่หน้าบันปีกนก วัดเขาบันไดอิฐว่า ...ปั้นลายอันมีแกนลายก้านขดคดโค้งเป็นเส้นขนานกันไปโดยตลอด มีกิ่งก้านลายเป็นรูปกระหนกหางหงส์ ลายช่อหางโต ลายดอกลอยพุ่มข้าวบิณฑ์และมีปูนปั้นรูปครุฑยุดนาค...

ลวดลายก้านขดโค้ง เป็นลักษณะลายของอยุธยาตอนกลางและปลายที่ใกล้ลายก้านขด พบที่ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดไผ่ล้อม และที่หน้าบันศาลาการเปรียญของวัดใหญ่สุวรรณาราม น. ณ ปากน้ำ (2543: 60) อภิปรายถึงปูนปั้นลวดลายก้านขดโค้งที่ซุ้มหน้าต่างพระอุโบสถวัดไผ่ล้อมว่า

> ...ก้านลายขดโค้งเป็นเส้นขนานกันไปเป็นแนวแถว และมีลายพุ่มข้าวบิณฑ์ซ้อนๆกันขึ้นไปตรงกลางลาย ลายแบบนี้ถือเป็นแบบแผนของลายสมัยอยุธยาตอนกลาง คือตรงก้านลาย ตัวลายยังเป็นเพียงปุ่มปมเล็กๆ ยังไม่เบิกบานเป็นช่อกระหนกเปลวหรือกระหนกหางไหลอย่างในสมัยอยุธยาตอนปลายทั่วไป...

ลายก้านขดจะมียอดปลายเป็นลายกระหนกหางหงส์ ช่อหางโตหรือพุ่มข้าวบิณฑ์ กระหนกปลายก้านประกอบอยู่

2) ลายกระหนกปลายก้านหรือลายกระหนกเปลว

ลายกระหนกก้านขดประดับตกแต่งด้วยลวดลายใบไม้ซีกซ้อน และต่อมาวิวัฒนาการเป็นลายกระหนกปลายก้าน สันติ เล็กสุขุม สันนิษฐานว่าลวดลายกระหนกก้านขดที่ประดับด้วยลายใบไม้ซีกซ้อน และลายกระหนกปลายก้านได้รับอิทธิพลจากลายใบไม้ซีก-ซ้อนศิลปะร็อกโกโก (Rococo) ของตะวันตกที่เข้ามาสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สันติ เล็กสุขุม (2532: 66) อภิปรายว่า

> ...ลายใบไม้ซีก-ซ้อน แบบตะวันตกปรากฏอยู่ที่หน้าบันของอาคารหลังหนึ่งในวัดเตว็จ คงเป็นงานในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์

> มหาราช มีการประดับบนลายใบไม้ซีก-ซ้อนด้วยแถวเม็ดกลม ซึ่งไม่เป็นที่รู้จักกันมาก่อนในการประดับอย่างไทย การประดับเช่นนี้อาจจะเกี่ยวข้องโดยได้รับการดัดแปลงให้เป็นก้านสำหรับใบไม้ซีก-ซ้อนอยู่ในงานประดับที่วัดบรมพุทธาราม แต่คงไม่ได้รับความนิยม จึงหายไปอย่างรวดเร็ว…

ที่วัดชัยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ลวดลายกระหนกของอยุธยาตอนปลายจะเน้นความโค้งของก้านกระหนกที่เรียวยาว เน้นเนื้อที่ของหัวกระหนกให้ดูเด่นชัด จึงเรียกว่า กระหนกหางกินรี ต่อมาลายกระหนกที่ปลายก้านก็มีปลายที่เรียวแหลม สะบัดพลิ้วขึ้น วงโค้งของตัวกระหนกสัมพันธ์กับสัดส่วนของส่วนหัวและปลายของกระหนก เกิดเป็นลักษณะลวดลายที่สะบัดพลิ้วเหมือนเปลวไฟที่ส่วนหัวและปลายของกระหนกซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของลวดลายไทยในสมัยอยุธยาตอนปลาย ทั้งนี้เส้นโค้งในลวดลายกระหนกที่สัมพันธ์รับกันทั้งซ้ายและขวามีลักษณะเหมือนเส้นที่รับกันของสรีระมนุษย์ งานปูนปั้นประดับที่ฐานชุกชีพระประธานในพระอุโบสถของวัดช่องนนทรี จังหวัดกรุงเทพมหานครใช้ลวดลายกระหนกปลายก้านประดับตกแต่ง

งานปูนปั้นประดับวัดในจังหวัดเพชรบุรีที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายนิยมใช้ลวดลายกระหนกพลิ้วไหวร่วมกับการประกอบลายที่ซับซ้อนประดับที่หน้าบันอาคาร ได้แก่วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว และวัดเขาบันไดอิฐ (ภาพประกอบที่ 21) ลายกระหนกหางกินรีและลายกระหนกปลายก้านจึงมีความสัมพันธ์กันเพราะกระหนกหางกินรีคือลวดลายกระหนกปลายก้านที่เพิ่มความซับซ้อนขึ้น

ลายหลักของลวดลายประดับในสมัยอยุธยาคือลายกระหนก เป็นลายต้นแบบที่ช่างอยุธยาใช้เป็นพื้นฐานของการออกแบบลาย หรือผูกลาย น. ณ ปากน้ำ (2532ข: 60) อภิปรายถึงการผูกลายในสมัยอยุธยาไว้ดังนี้ …กระหนกมาประกอบเป็นกระจัง ต่อมากำเนิดช่อกระจังเป็นดอกลาย มีก้านจึงเรียกว่าช่อหางโต…

3) ลายกระหนกช่อหางโต

ลายกระหนกช่อหางโต หรือลายพุ่มช่อหางโตเป็นลายของอยุธยา (ภาพประกอบที่ 22) ใน**สายที่หนึ่ง**วิวัฒนาการมาจากดอกบัวชนิดหนึ่ง รูปทรงคือดอกบัวหลวงเรียกว่าบัวทวารวดี ดังที่ มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) อธิบายว่า

> …ลวดลายกระหนกเกิดจากรูปทรงดอกบัวหลวงเอามาผ่าครึ่งเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม ในรูปทรงสามเหลี่ยมมีโครงสร้าง แบ่งเป็นกระหนกตัวหน้า ตัวที่สอง ตัวที่สาม สองข้างเป็นดอกบัวประกบกันอยู่ จากนั้นซอยในสามตัว ใส่กาบ ซอยให้เล็ก จากสามเป็นเก้า สิบสอง สิบแปด ยี่สิบสี่ตัวตามที่มีเนื้อที่ใช้สอยตามจินตนาการ…

เลิศ พ่วงพระเดช (2542: 6) กล่าวถึงต้นตอของลายไทยว่ามาจากรูปทรงดอกบัวไว้ว่า

> …งานสถาปัตย์ไทย เนรมิตมาจากรูปดอกบัวซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีรูปร่างที่สวยงาม รูปดอกบัวตูม ดอกบัวจวนจะบาน ดอกบัวบานและกลีบบัวเป็นรูปที่สวยงาม โบราณาจารย์ท่านจึงได้คิดประดิษฐ์ สถาปัตย์ไทยในทรวดทรงภายในรูปดอกบัวหลวง ตลอดถึงคิดประดิษฐ์ลวดลายไทย ท่านก็ประดิษฐ์มาจากรูปดอกบัวเป็นต้นคิด…

ใน**สายที่สอง** ลายดังกล่าวพัฒนาขึ้นในสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองช่วง พุทธศักราชที่ 2173 มาจากภาพดอกบัวและดอกโบตั๋น โดยดอกโบตั๋นก็พัฒนามาจากดอกบัวนั่นเอง แต่ช่างในแต่ละท้องถิ่นต้องการดัดแปลงลวดลายให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงออกแบบโดยอิงกับธรรมชาติของท้องถิ่น ปรับเปลี่ยนรูปทรงจนลวดลายดอกโบตั๋นกลายเป็นลายที่มีลักษณะเดียวกัน เกิดเป็นลักษณะลายช่อต่างๆขึ้น ดังที่สันติ เล็กสุขุม (2545: 41-42) อภิปรายถึงที่มาของ ลายช่อ ไว้ว่า

> …ชื่อ ลายช่อ มีต้นเค้ามาจาก ลายช่อดอกไม้ ลายหลักที่สำคัญที่เชื่อว่าเป็นแรงบันดาลใจก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นลายช่อของทุกวันนี้ คือภาพช่อดอกไม้ในศิลปะจีน เช่นภาพดอกบัวหรือดอกโบตั๋นซึ่งส่วนใหญ่เขียนอย่างธรรมชาติ โดยมีวิวัฒนาการในศิลปะไทยนานหลายศตวรรษ ลักษณะของดอกเป็นอย่างธรรมชาติ กึ่งประดิษฐ์คลี่คลายมาเป็นลำดับเพราะได้รับความนิยมมากโดยเฉพาะดอกโบตั๋น คือกลีบบานซ้อนกัน ปลายกลีบประกอบจากหยักเป็นวงโค้งเล็กๆ มีเส้นกลีบหลายเส้นขนานกันตามแนวโค้งของกลีบ ส่วนล่างของกลีบมักมีรูปสามเหลี่ยมคล้ายเป็นเกสร การคลี่คลายของดอกโบตั๋นเป็นแนวกึ่งประดิษฐ์คือทำกลีบหุบเป็นดอกตูม…

พบหลักฐานว่าช่างอยุธยาตอนปลายใช้ลายปูนปั้นช่อดอกไม้ประดิษฐ์ประดับตกแต่งที่วัดชัยวัฒนารามซึ่งเป็นวัดที่สร้างในสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ดังที่สันติ เล็กสุขุม (2532: 46) อภิปรายว่า …ที่วัดชัยวัฒนาราม รูปดอกไม้ประดิษฐ์ นอกจากใช้เป็นลายมุมของผ้าทิพย์ฐานชุกชีแล้ว ยังได้พบประกอบอยู่กับฉากทิวทัศน์ ของเหตุการณ์ตอนหนึ่งในเรื่องพุทธประวัติ อันเป็นงานปูนปั้นนูนสูง ประดับผนังด้านนอกของเมรุทิศตะวันออก… (ภาพประกอบที่ 23)

วิวัฒนาการของลายกระหนกช่อหางโตมาจากลวดลายของธรรมชาติ ภาพช่อดอกไม้ในศิลปะจีน สันติ เล็กสุขุม (2532: 7, 67, 2545: 46) อภิปรายเพิ่มเติมว่า

> …กระหนกช่อหางโตยังวิวัฒนาการมาจากลวดลายพันธุ์พฤกษาแบบล้านนา โดยในลายช่อหางโตกลางพุ่มมีลักษณะเป็นรูปกระจัง แต่กลีบของลายช่อหางโตจะมีลักษณะหุ้มซ้อนกันที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของช่างปั้นแต่ละคน…ลายกระหนกช่อหางโตที่หน้าบันพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรีจึงมีลักษณะประดิษฐ์ของดอกโบตั๋น ที่คลี่คลายมาจากลวดลายดอกโบตั๋น ภาพจิตรกรรมที่ผนังเมรุทิศตะวันออกวัดชัยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา…

ในงานปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรี ช่างปูนปั้นใช้ลายกระหนกช่อหางโตประดับตกแต่งที่หน้าบันอุโบสถวัดไผ่ล้อม สร้างในสมัยพระเพทราชา ครองราชย์พ.ศ. 2254-2301 หน้าบันอุโบสถวัดสระบัว สร้างในสมัยพระเจ้าเสือ และหน้าบันอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐ สร้างในช่วงปลายกรุงศรีอยุธยา หลังพุทธศตวรรษที่ 23

ใน**สายที่สาม** ลายช่อหางโตคือลายที่เพิ่มองค์ประกอบให้ซับซ้อนขึ้นจากลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2532ข: 63) อธิบายไว้ว่า

> …อันลายช่อหางโตนี้ น่าจะเป็นลักษณะพิเศษในตัวลายอันมีองค์ประกอบซับซ้อน เดิมคือตัวลายที่เรียกกันว่า พุ่มข้าวบิณฑ์ เราคงเห็นลายช่อหางโตผสมพุ่มข้าวบิณฑ์ในลายสมัยอยุธยาเสมอ เช่น ตามหน้าบันต่างๆ และรวมทั้งลายแกะสลักบานประตู เช่น บานประตูวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ กับประตูพระวิหารวัดพนัญเชิง เป็นต้น...

ลายพุ่มข้าวบิณฑ์สืบสาววิวัฒนาการไปยังลายที่บานประตูแกะสลักไม้ วิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วิหารดังกล่าวสร้างขึ้นในสมัยของพระเจ้าปราสาททอง ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ยังพบที่ลวดลายบานประตูประดับมุก ที่มณฑปพระพุทธบาทสระบุรี จังหวัดสระบุรี และวัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันได้ถอดมาเป็นบานประตูหอมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานคร

สันติ เล็กสุขุม (2532: 68) อภิปรายถึงความเกี่ยวเนื่องระหว่างลายพุ่มข้าวบิณฑ์และลายช่อหางโตไว้ว่า …ช่อหางโตกับพุ่มข้าวบิณฑ์มีความคล้ายคลึงกัน ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์มีปรากฏมาแล้วที่จิตรกรรมฝาผนังที่เมรุวัดชัยวัฒนาราม…ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์แทนช่อคล้ายหางโต โดยเฉพาะในงานปั้นปูนที่ไม่ต้องใช้ช่างฝีมือสูงนัก… ทั้งนี้คติของช่างจะไม่นิยมใช้ลายกระหนกเปลวไปประดับหน้าบันพระอุโบสถ ช่างจะใช้ลวดลายก้านขด และลายช่อหางโตโดยพัฒนารูปทรงมาจากลายพุ่มข้าวบิณฑ์

หน้าที่ของลายช่อหางโต เป็นเสมือนกับลายประจำยามหรือเป็นลายพันพฤกษาเป็นตัวเชื่อมการหักเหของเส้นลายหลักให้โอนเอียงไปตามทิศทาง จังหวะของลายตามที่ช่างต้องการ ลักษณะลายกระหนกช่อหางโตที่หน้าบันพระอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐมีลักษณะแตกต่างจากลายกระหนกช่อหางโตที่วัดอื่นๆในจังหวัดเพชรบุรีตามที่ สันติ เล็กสุขม (2532: 92) อภิปรายไว้ดังนี้ …ช่อหางโตมีการเปลี่ยนแปลงลายประดับภายใน โดยไม่เหลือความสำคัญของกระจังที่กลางช่อ แต่เปลี่ยนแปลงการออกลาย สำหรับช่อประธานให้ความสำคัญที่กลางช่อโดยปั้นรูปเทพพนม ซึ่งยังไม่เคยปรากฏลักษณะนี้มาก่อน…

ลักษณะของลายช่อหางโตจะมีรูปกระจังอยู่ตรงกลาง ยกเว้นลายช่อหางโตที่หน้าบันพระอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐที่ปั้นเป็นรูปเทพพนมแทนรูปกระจัง สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2516: 8) ทรงวินิจฉัยว่า …เปนฝีมือปลายกรุงเก่าฤาต้นกรุงเทพฯ… ลายช่อหางโตที่หน้าบันของวัดเขาบันไดอิฐน่าจะเป็นช่วงต่อระหว่างลวดลายอยุธยาตอนปลายกับช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เมื่อพิจารณาลายช่อหางโตที่วัดเขาบันไดอิฐ ลายช่อหางโตทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมลาย เป็นตัวให้จังหวะเพื่อปิดบังการซ้ำที่จะทำให้ลายทั้งหมดเสียความงาม และเป็นตัวจบลายที่ทำให้หน้าบันทั้งหมดมีความลงตัว ตามการกำหนดขนาดมีสามขนาด คือขนาดช่อใหญ่ กลางและเล็ก ลวดลายของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีประกอบด้วย ลวดลายที่พัฒนาต่อยอดมาจากลายปูนปั้นตามลักษณะลวดลายสายสกุลช่างอยุธยาตอนปลายมีแม่ลายกระหนกสามตัวเป็นต้นแบบนำสู่การพัฒนาลวดลายของช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน

การวิเคราะห์คุณค่าด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

กระหนกเป็นแม่ลายในศิลปกรรมไทยที่แสดงความสัมพันธ์และประวัติศาสตร์ของลวดลายจากยุคและสมัยหนึ่งๆที่ส่งต่อไปยังอีกยุคสมัยหนึ่งที่มีวิวัฒนาการและการพัฒนาของลายอย่างต่อเนื่อง งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันสืบสานรูปแบบจากงานช่างศิลป์ ได้แก่ งานจำหลักไม้ ลวดลายเส้นในงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมของงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย พัฒนาการลวดลายและลักษณะการผูกลายเพื่อประดับตกแต่งในงานช่างศิลปกรรมอยุธยาจึงแสดงกลวิธีการสร้างสรรค์ลวดลายให้มีชีวิตและจิตนาการของช่างอยุธยา ที่สร้างลวดลาย ***กระหนก 3 ตัว*** ขึ้น อันเป็นแม่ลายของลวดลายไทย ประกอบไปด้วย ตัวเหงา ตัวประกบและตัวยอด ลวดลายกระหนก 3 ตัวนี้เป็นต้นกำเนิดของลวดลายไทยอื่นๆที่ใช้ในสมัยปัจจุบัน

พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของงานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี พัฒนาการของลายกระหนก 3 ตัว เกิดขึ้นจาก **1) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะทวารวดีที่ส่งต่อศิลปะของอโยธยาหรืออู่ทอง 2) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะขอมที่พบในศิลปะของลพบุรี 3) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนา**ลักษณะที่สำคัญของลวดลายกระหนกคือ ความรู้สึกที่มีชีวิตและงอกงาม การออกลายของลวดลายกระหนก ไม่ว่าจะเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัว หรือลวดลายที่พัฒนาจากแม่ลาย ได้แก่ กระหนกหางหงส์ กระหนกปลายก้าน ล้วนผูกติดอยู่กับเถาลายที่ต่อยอดขยายออกไปมีลักษณะเหมือนต้นไม้ที่เจริญงอกงาม ด้วยตัวนกคาบซึ่งเป็นลายจากธรรมชาติลายหนึ่งของไทย และเถาของลายกระหนกที่ช่างจัดวางอย่างมีชีวิตในรูปแบบพัน ขด ไขว้ เลื้อย จนถึงสะบัด

ลวดลายกระหนกพัฒนาเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัวเต็มขั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยได้รับแรงกระตุ้นจากอิทธิพลจากศิลปะโรโกโก้ ศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ศิลปะโรโกโก้มีลักษณะเป็นเครือเถาส่งอิทธิพลต่อลวดลายกระหนกเปลว อันเป็นลักษณะเฉพาะของลายอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาถึงขีดสุด ต่อมาได้พัฒนารูปแบบลักษณะปลายของกระหนกที่เรียวและแหลมคมด้วยอิทธิพลของงานประดับมุกในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ขณะเดียวกันช่างอยุธยาก็พัฒนาเรื่องราวในลวดลายกระหนก โดยเพิ่มรูปแบบต่างๆของลวดลาย ได้แก่ ลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศ จากอิทธิพลของลายทองตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน การจัดวางรูปแบบของลายกระหนกต่างๆ เริ่มเข้าสู่แบบแผนที่

เคร่งครัดตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามเสน่ห์ที่แท้ของการจัดวางรูปแบบลวดลายกระหนกและลวดลายไทยทั้งหมดคือ จังหวะและช่องไฟของลวดลายที่อ่อนพลิ้วและเน้นความอิสระเสรี โดยลวดลายจะเป็นตัวเสริมรูปแบบของโครงสร้างอาคารสถาปัตยกรรมให้งดงาม **โดยวัดใหญ่สุวรรณารามในฐานะวัดนอกราชธานี เป็นวัดต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายในเพชรบุรี**

ลักษณะของลวดลายอยุธยาได้แก่ ลายประเภทเชื่อมเถาและลวดลายที่ผูกขึ้น ลายทั้งสองประเภทใหญ่นี้ใช้ประดับตกแต่งอาคารต่างๆ โดยมีกระหนกเป็นแม่ของลายโดยเป็นองค์ประกอบหลักอยู่ในลายนั้นๆ **ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี** มีลักษณะพันเกี่ยวกันเหมือนเถาวัลย์ กระหนกจะแตกออกมาจากกาบหุ้มเถา ลายประเภทเชื่อมเถาประกอบด้วย **1) ลายกระหนกก้านขด** ที่มีลักษณะเป็นวงก้นหอยขดจนเต็มพื้นที่ที่ประดับตกแต่ง **2) กระหนกปลายก้านหรือลายกระหนกเปลว** ที่พัฒนามาจากลายใบไม้ซีกซ้อนของศิลปะร็อกโกโก้ และค่อยๆพัฒนาก้านให้เรียวเล็กเป็นลักษณะกระหนกปลายก้านแบบอยุธยาตอนปลายที่มีลักษณะเหมือนเปลวไฟ **3) ลายกระหนกช่อหางโต** ที่พัฒนามาจากดอกบัวหลวง หรือดอกโบตั๋นแต่ได้รับการปรับเปลี่ยนรูปทรงจนกลายเป็นลักษณะของลวดลายตามท้องถิ่น ดังเช่นลวดลายพุ่มข้างบิณฑ์ ลวดลายกระจังที่มีองค์ประกอบของเทพพนมอยู่ที่กลางลายและลายช่อหางโตโดยทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมลายและประดับตกแต่งหน้าบันแทนลายกระหนกเปลว

ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา ได้แก่ **1) ลายประเภทหน้ากระดาน** ในเพชรบุรีลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ถือเป็นลวดลายพื้นฐาน ลวดลายดังกล่าวเกิดจากกรรมวิธีการเข้าไม้ โดยลักษณะของการตอกสลักเพื่อให้ไม้สองชิ้นเชื่องต่อกันตามลักษณะของก้ามปู **2) ลายประเภทครีบขอบ**ที่ใช้ผูกลายในทางตั้งหรือห้อยย้อยลงมา ซึ่งต่อมาจะพัฒนาเป็นรูปทรงต่างๆได้แก่ลายช่อหางโตที่ประดับตกแต่งอยู่ตามตัวอาคาร **3) ลายบัว** และ **4) ลายกรวยเชิง**ที่เป็นขอบของลายต่างๆ

ลายปูนปั้นของสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้สืบเนื่องกันมาในปัจจุบัน เรียกว่า **ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี** โดยช่างชาวบ้านสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะต้องฝึกฝนการปั้นเส้นให้เป็นเส้นตรงก่อนที่จะเริ่มปั้นลวดลายขั้นพื้นฐาน ซึ่งช่างแต่เดิมเรียกเส้นว่า ลวด การปั้นลายไทยจึงมีทั้งลวดและลาย แล้วจึงมาปั้นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ ที่เรียกว่า ฟองมัน ฟันปลาก่อนที่จะปั้น ตาอ้อย ลวดลายชั้นสูงหรือลายของราชสำนักที่ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีใช้ ได้แก่ ลายก้านขด **เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่มรายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรมอยุธยา** กรรมวิธีการออกลายจะ

ออกให้เต็มพื้นที่ **1) การลักเฉาลาย และใบคู่** ขดลายออกจากข้างในสู่ข้างนอก ในเครื่องประกอบลายของลายก้านขดจะใช้กาบหุ้มและใบพับยอด **2) การไขว้เฉาเพื่อปิดช่องน้ำไหล และ 3) การผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย** เพื่อให้การแตกยอดของลายดูเป็นธรรมชาติ

การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัวของช่างสมบัติพูลเกิด สมบัติ พูลเกิด พัฒนาแม่ลายกระหนกสามตัวของอยุธยาให้สลับซับซ้อน **1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้วพลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด** โดยค่อยๆทับกระหนกลงไปทีละชั้น จนช่อกระหนกเบ่งบาน อิ่มตัว เป็นลายกระหนกหางกินรีต่อช่อกระหนกถึง 15 ตัว **2) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออกลาย** ลวดลายของไทยพัฒนามาจากธรรมชาติ **3) การศึกษาลายและการออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย** มีนกคาบและกาบคู่ใช้ต่อลายและแตกลาย ช่างที่สร้างลวดและลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น

คุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีประกอบด้วย ลวดลายที่พัฒนาต่อยอดมาจากลายปูนปั้นตามลักษณะลวดลายงานช่างอยุธยาโดยช่างพัฒนาและต่อยอดแม่ลายกระหนกสามตัวและลายก้านขดอย่างเป็นธรรมชาติเน้นลวดลายที่มีชีวิต

4.1.3 คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่าง

ภูมิปัญญาของช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ ภูมิปัญญาของ**การประยุกต์ การปรับเปลี่ยนและการแก้ปัญหา** (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, 2537: 138) จากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น ร่วมกับคติความเชื่อทางศาสนาเพื่อแสดงศรัทธาในพระพุทธศาสนาในงานประติมากรรมปูนปั้น

4.1.3.1 การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น

1) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น

เพชรบุรีเป็นจังหวัดที่อุดมไปด้วยงานช่างหลากหลายแขนง ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรีของช่างปูนปั้นเอง ตลอดจนช่างใช้เรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นในเพชรบุรีมาประยุกต์เป็นลายปูนปั้น เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) เล่าถึงที่มาของลวดลายที่ช่างปั้นประดับตกแต่งพระอุโบสถในวัดและภาพจับในวัดพระทรงว่า

> …ทำเรื่องที่เป็นความทรงจำในเมืองเพชรบุรี เมืองเพชรบุรีก็มีของดีอยู่แล้ว เวลาทำที่อาคารจะตามแต่หลวงพ่อ ต้องคุยกันก่อน ที่วัดพระทรง ประชุมกันว่าจะเอาภาพอะไรดี ข้างหลังพระอุโบสถมีเจดีย์อยู่องค์หนึ่ง เอาเจดีย์เป็นยอดทรงมณฑปของประตูทางเข้าพระอุโบสถ พูดตามความรู้สึก หลวงพ่อมี (อดีตเจ้าอาวาสวัดพระทรง) เคยเป็นเจ้าคณะจังหวัด มีตำแหน่งเป็นท่านเจ้าคุณ ข้างบนจึงปั้นเป็นช่อพุ่มให้รับกับพัดตำแหน่ง ลายภาพจับมาจากตู้พระธรรม ลักษณะของการออกลายตามลายตู้พระธรรม การเขียนลายต้องมีกระหนก นาง ช้าง ลิง ให้ครบสมบูรณ์…

ผลงานในวัดพระทรงของ เฉลิม พึ่งแตงรวมถึงการปั้นประดับตกแต่งกุฏิอาจารย์ป้อม โดย เฉลิม พึ่งแตงใช้ภาพวาดล่องฉุนเมรุฝีมือของอาจารย์เป้า ปัญโญ ได้แก่ภาพทรพีสู้กับพาลี และภาพหนุมานกับนางสุวรรณมัจฉา เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) เล่าว่า

> …หน้าบันกุฏิในวัดพระทรงของหลวงพ่อเป้า เป็นภาพที่อาจารย์ล้อมเขียนและมอบไว้ให้ ภาพนี้อยู่ที่กุฏิอาจารย์ป้อม แต่ตอนนี้อยู่บนวัด อาจารย์ป้อมถามว่าจะเอารูปอะไร อาจารย์ป้อมบอกว่าน่าจะเอารูปหลวงพ่อเป้า รูปนี้กับรูปทรพีและรูปหนุมานผมเลยปั้นให้ท่าน กุฏิท่านอยู่ทางทิศใต้มีช่อฟ้าใบระกาอยู่หน้าบันเป็นที่ระลึกหลวงพ่อเป้า…

2) การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

ภาพจับเป็นลักษณะภาพปูนปั้นแบบตัวทับลาย (ภาพประกอบที่ 24) ใช้ประดับที่หน้าบันและซุ้มประตู หน้าต่างในวัด เฉลิม พึ่งแตงปั้นเป็นรูปพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็น

ปูซึ่งเป็นภาพวาดของอาจารย์เป้า ปัญโญ (ภาพประกอบที่ 25) ครูช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีแห่งวัดพระทรง เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) อภิปรายถึงความสำคัญของภาพจับ* ในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีว่า

> …ภาพปั้นเป็นภาพชั้นครู หน้าตาสัดส่วนกายวิภาคต้องใช้ได้ ยิ่งจับหลายตัว ถือว่าชั้นครู จะปั้นอะไรก่อน จะโกลนตัวนี้ ต้องสังเกตเรื่องกายวิภาค วางแผน ทีท่าแบบนาฏลักษณ์ของไทย ตัวต้องอ่อนหวาน นิ้วต้องกรีดกราย ไม่มีกระดูก เป็นความงามในอุดมคติของไทย ความงามศิลปะไทยเป็นอุดมคติ ภาพเป็นนาฏลักษณ์เพื่อความสวยงาม ถ้าตรงๆ ก็ไม่สวยงาม อันนี้นิ้วมนุษย์ไม่สวยงาม ตอนที่สร้างต้องดูว่านิ้วใครจะอยู่ตรงไหน ต้องผูกเอาเหล็กดาม ผูกให้ทะลุเข้าไป…

การปั้นภาพจับถือเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ช่างที่เก่งแล้วเท่านั้น ฝึกฝนงานปั้นมามากกว่า 5 ปีขึ้นไป จึงจะปั้นภาพจับได้ การปั้นภาพจับเป็นเทคนิคที่ซับซ้อน ต้องวางแผนให้ดีว่าจะปั้นตัวใดก่อนและหลัง เรื่องราวที่ใช้ในภาพจับคือรามเกียรติ์ตอนต่างๆ ผลงานที่โดดเด่นของ เฉลิม พึ่งแตงคือภาพจับที่ซุ้มมณฑปหลวงพ่อมี วัดพระทรง เฉลิม พึ่งแตง ศึกษาทั้งงานปูนปั้นและงานจิตรกรรมไทย สอบได้นักวาดเขียนโทจากโรงเรียนเพาะช่าง เรียนรู้งานช่างท้องถิ่นแขนงต่างๆ อาทิงานแกะลูกโกศในวัดพระทรงตั้งแต่เป็นนักเรียนอาศัยอยู่ในวัดพระทรง การเชื่อมโยงนาฏลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยและงานปูนปั้นของ เฉลิม พึ่งแตงจึงเป็นกลวิธีหนึ่งที่สำคัญในการประยุกต์ของเฉลิม พึ่งแตง กลวิธีอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต้องศึกษาคือ นาฏลักษณ์ หรือนาฏลีลา ช่างปูนปั้นเพชรบุรีทุกคนจะศึกษานาฏลีลาจากการชมละครชาตรี ซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านอีกแขนงหนึ่งที่สำคัญของเพชรบุรี

3) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมาสร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

---

* ภาพจับคือภาพปูนปั้นมีลักษณะนูนสูงอยู่บนลวดลายปูนปั้นพื้นหลัง ใช้ประดับตกแต่งที่หน้าบันและเหนือซุ้มประตู หน้าต่างในวัด เป็นรูปแบบเฉพาะของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี โดยตอนและเรื่องที่ใช้ปั้นเป็นตอนสู้รบกันระหว่างตัวละครตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไป จากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์

มนู เนตรสุวรรณ เป็นครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีอีกท่านหนึ่ง ที่ศึกษานาฏลีลา ครูช่างมนูมีความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้าน ได้แก่งานแกะสลักไม้ งานจิตรกรรม งานจำหลักหนังใหญ่และหนังตะลุง รวมถึงความสามารถทางดนตรี โดยเป็นครูเป่าขลุ่ยให้คณะเชิดหนังตะลุง มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

> …จินตนาการของช่าง การมีความรู้ทางนาฏลีลา พอมาดูภาพแบกของเรา ลีลาดี นิ้วที่แบกก็กรีดนิ้ว ดีกว่าการแบกทื่อๆ…การที่เป็นหลายๆ อย่างนี่จำเป็น เพราะถ้างานช่างปั้นหมดเราก็อยู่ไม่ได้ เราจะทำงานต่างๆ ไปเรื่อยๆ ปั้นปูน แกะไม้ เล่นดนตรีไทย ปี่พาทย์งานศพ เป็นวิถีชีวิตช่างเมืองเพชรฯก็บอกว่า เขา (ครูช่างมนู เนตรสุวรรณ) เป็นหลายอย่าง เป็นหนังตะลุง ละครชาตรี ทางด้านจิตใจต้องผสมแน่ งานปั้นชิ้นนั้นได้อิทธิพลจากโขนละคร เห็นนาฏลีลา ถ้ารู้เราก็จะปั้นได้อ่อนหวาน ปั้นได้มีวิญญาณ มาผสมงานปูนของเรา เห็นความเป็นไปได้ของรูปลักษณ์…

นอกจากละครชาตรี มนู เนตรสุวรรณ ศึกษาดูโขนที่ตระเวณมาเล่นที่เพชรบุรี โดยดูจากท่าทางโขนต่างๆว่าท่านี้ดี แล้วจึงนำมาใช้เป็นนาฏลีลาในการปั้นปูน มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

> …โขน เมื่อก่อนคนเมืองเพชรฯรวย นายช้อง เพชรรอด เขาเอาโขนชักรอกมาเล่นที่วัดพลับพลาชัย 3 วัน 3 คืน เป็นของกรมศิลปากร จัดโดยนายพ่วง วัชรเสธี และพระยาดำรงฤทธิรัม แล้วไม่มีอีก เพราะมันแพง เดี๋ยวนี้คนเพชรฯทำปี่พาทย์เอง เมื่อก่อนเอานายสวน เป็นคนที่เล่นปี่พาทย์เก่งมากมาเล่นที่เพชรบุรี…

การศึกษางานช่างชั้นครูโบราณประเภทต่างๆ ทั้งในและนอกจังหวัดเพชรบุรีของ มนู เนตรสุวรรณเป็นแนวทางการประยุกต์และการปรับเปลี่ยนรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นสู่การสร้างสรรค์งานประติมากรรมปูนปั้นที่สำคัญของครูช่างมนู มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) อภิปรายว่า

> …ปูนเยี่ยมแต่รูปทรงไม่ได้ การเป็นช่างปูนปั้นที่ดีมันมีหลายเก่ง ลอยตัวเก่ง ความเก่งและความสวยที่อยู่ในตัวช่างมีอยู่กันกี่คน ถ้ามีมากก็ออกมาเก่งมาก สวยมาก ปูนปั้นบิดไม่หัก ครูดูลายจากวัดเพชรบุรีไปทั่ว บางวัดเราไปดู ดูแล้วเห็นว่าเราทำไม่ได้ ที่เห็นนี่ 50% บอกว่าลูกทำไม่ได้ มองนี่ก็แทบจะดูไม่ออกว่ามาได้อย่างไร นี่เป็นงานปั้นมันลึกซึ้งกว่า ลายเขียนตู้พระไตรปิฎก วัดเชิงหวายเป็นงานเขียนมี 2 มิติ แต่งานแกะสลัก งานปั้นลึกซึ้งกว่า เป็นงาน 3 มิติ ต้องไปดูงานแกะไม้ที่วัดเกาะ งานแกะไม้ที่วัดเกาะที่ดีเพราะสวยและอยู่ได้นานกว่างานปูนปั้น งานปูนปั้นหักได้ งานกระจังรวนให้ดูที่ลายจำหลักไม้ราหูอมจันทร์ของวัดลาด สวยมาก เป็นงานแกะไม้ งานแกะทำให้วิจิตรได้ง่าย ครูดูชั้นเชิงของกระจังตั้งแถว ถ้าเขียนแบบนี้ได้เยี่ยม…

งานช่างเป็นทักษะและภูมิปัญญาที่ส่งอิทธิพลต่อถึงกันตามจินตนาการการสร้างสรรค์ของช่างแต่ละคน ลวดลายของครูช่างแป๋ว บำรุงพุทธผู้ล่วงลับเป็นตัวอย่างของกระบวนการประยุกต์และปรับเปลี่ยนรากฐานทางงานช่างแทงหยวกและงานหุ่นกระบอกสู่ลวดลายในงานปูนปั้น แป๋ว บำรุงพุทธเป็นช่างเชิดหุ่นและเป็นนักแทงหยวก จึงใช้ทักษะงานช่างของตนเป็นแนวทางการสร้างลวดลาย และปั้นภาพของพระอุโบสถวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี (ภาพประกอบที่ 26) ครูช่างแป๋วปั้นภาพประกอบซุ้มประตูและหน้าต่างเป็นภาพเทพพนม บัวไทย แจ่มจันทร์ (2532: 74) กล่าวว่า …ลักษณะท่าประนมมืออ่อน นุ่มนวล โดยเฉพาะใบหน้านั้นงามนักอย่างกับหุ่นเชิด… ลักษณะพิเศษของลวดลายปูนปั้นของ แป๋ว บำรุงพุทธ คือลายดอกไม้ประกอบใบ แทนการปั้นลายกระหนกประกอบภาพหรือดอกพุดตานซึ่งเป็นดอกไม้ที่นิยมปั้น ทั้งนี้เพราะแป๋ว บำรุงพุทธ เป็นนักแทงหยวกที่มีฝีมือเลื่องชื่อ จึงใช้วิธีการและรูปแบบของงานแทงหยวกในงานปูนปั้น รวมถึงผสมสีลงในปูนปั้นอีกด้วย

ช่างที่ปั้นลายดอกไม้ได้งดงามในปัจจุบันได้แก่ช่างบาหยัน รอดจากทุกข์ บาหยัน รอดจากทุกข์ (สัมภาษณ์, 15 ธันวาคม 2554) ฝึกฝนงานปูนปั้นจาก ทองร่วง เอมโอษฐ์เล่าถึงการประยุกต์ลวดลายในตู้พระอภิธรรมในงานปั้นลายดอกไม้ไว้ดังนี้

> …ลวดลายที่โดดเด่น ได้แก่ลายดอกพุดตาน ลายดอกสาละ ดูได้จากที่วัดจันทราวาส ตามช่องต่างๆ วัดอื่นที่ปั้นไว้ได้แก่ วัดอุทัย

> วัดจันทราวาสและวัดลักษณาราม ลวดลายดอกไม้ได้มาจากแรงบันดาลใจ
> ที่เห็นของเก่าๆ ได้แก่งานช่างที่วัดป้อม วัดจันทราวาส และวัดเกาะ
> เห็นงานไม้แกะ งานแกะตามบานช่องหน้าต่างและลวดลายในตู้พระธรรม
> จึงนำมาประดิษฐ์เป็นลวดลายปูนปั้นของตน ปั้นได้หวาน ส่วนลายรูป
> สัตว์ตอนแรกมาจากปีนักษัตร ต่อมาจึงคิดค้นรูปสัตว์จากตู้พระอภิธรรมมา
> ปั้นประดับ…

งานช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีส่วนหนึ่งจึงเกิดจากการศึกษางานช่างฝีมือแขนงต่างๆ ซึ่งเป็นงานสายสกุลช่างเพชรบุรี ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ งานแกะไม้วัดเกาะที่ มนู เนตรสุวรรณและ บาหยัน รอดจากทุกข์ศึกษา เป็นฝีมือของขุนศรีวังยศ ช่างฝีมือที่เก่งด้านงานแกะไม้ แห่งสำนักช่างวัดใหญ่สุวรรณาราม ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ฝีมือของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันจึงพัฒนาต่อยอดได้โดยงานของครูช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ล่วงลับ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า …ศิลปะเป็นเรื่องของความชอบ เหมือนลายมือไทย ทางใคร ทางมัน เอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล ความชอบของแต่ละคน ครูรุ่นเก่าสั่งว่าต้องดูให้เป็นเห็นให้มาก เมื่อดูเป็นแล้ววิจารณ์ วิจัยเป็นของเราได้ สร้างเอกลักษณ์ของเราได้… การประยุกต์ ปรับเปลี่ยนองค์ความรู้ทางงานศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่นเพื่อนำสู่การสร้าง การใช้งานและการแก้ปัญหาในงานประติมากรรมปูนปั้นจึงเป็นคุณค่าทางภูมิปัญญาที่สำคัญในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

4.1.3.2 การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา

1) การศึกษาหลักธรรมและแปลงองค์ความรู้ทางนามธรรมในการสร้างงานช่างที่เป็นรูปธรรม

งานช่างและการก่อสร้างสถาปัตยกรรมไทยมาจากพระธรรมคำสอนในศาสนาพุทธ ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต้องศึกษาหลักธรรมและแปลงองค์ความรู้ทางนามธรรมดังกล่าวในการสร้างงานช่างที่เป็นรูปธรรม ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

> …หลักการด้านการก่อสร้างของภูมิปัญญาพื้นบ้านมีที่มาจากทางศาสนา ก็มีเหตุผล เมื่อทำศาลายอดแหลม ได้อิทธิพลจากพม่า ค่อยๆ

ละยอดเป็นการละกิเลศ เหลือมรรค 8 แบ่งเป็น 4 ผล 4 มียอดนิพพานหนึ่ง
เป็นโครงสร้างของเขา การสร้างเป็นการลด สละกิเลส งานทุกอย่าง
จะมีที่มา มีวิธีคิด เอาธรรมะมาทำให้เป็นรูปธรรม ดอกไม้มี 4 กลีบก็
เป็นอิทธิบาท 4 เป็นบาทของการปฏิบัติธรรม สิ่งเหล่านี้ครูก็บอกบ้าง
ไม่บอกบ้าง วัดใหญ่สุวรรณารามสร้างในรัชกาลที่ 5 ยังไม่เสร็จ
ท่านเสด็จสวรรคตก็เขียนเลข 5 กลับหัว เสด็จกลับสู่สวรรคาลัย…

ช่างคิดคำนวนเพื่อความคงทนของอาคารสถาปัตยกรรมซึ่งต้องมีความคงทน ทนทาน สนองต่อศรัทธาในพุทธศาสนา ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

…ช่างโบราณก็มีทฤษฎีของเขา ก็มีหลักการก่อสร้างอยู่ในตัว
เบ็ดเสร็จ แต่ไม่เหมือนกับสถาบัน สถาบันจะทำตัวอาคารก็คิด
น้ำหนัก 10 ตัน คิดว่าเสาแค่ไหนจะรับได้ 10 ตัน แต่โบราณอยู่ที่ 10 ตัน
ว่ากี่ปี ตึกสมัยใหม่รับได้จำนวนเท่านั้นตันประมาณ 30-50 ปี ก็ต้องรื้อ
จำนวนชั้น ตึกไม่มีโอกาสจะอยู่ได้ร้อยปี แต่โบสถ์ต้องอยู่ 100 ปี
การคิดจึงไม่เหมือนกัน อยู่ได้ 200-300 ปี ถ้าเราใช้สูตรของปัจจุบัน
โบสถ์จะอยู่ได้ 100 ปี 60-70 ปีก็ต้องรื้อทำใหม่ ในช่วงเปลี่ยนสมภาร
ก็ต้องรื้อใหม่ โบสถ์จะอยู่ได้แค่ประโยชน์ใช้สอยไม่ใช่โบราณสถานที่
ควรจะรักษาไว้…

2) การศึกษาพระสูตรในพระธรรม ตลอดจนศึกษาวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแตกฉาน

ครูพิณ อินฟ้าแสงมีความสามารถทางการช่างหลายประเภท การทำเครื่องสดเป็นงานช่างที่ครูพิณถนัดที่สุดจนคนในเพชรบุรีนับถือ ทั้งครูพิณ อินฟ้าแสงและครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์บวชเรียนเพื่อศึกษาพระธรรมคำสอน โดยในช่วงที่บวชเรียนได้อ่านหนังสือต่างๆ ทั้งภาษาไทย บาลีและเขมร เป็นต้น ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

…เราต้องไปดูกุญแจตัวถอดให้ได้ก่อน กุญแจก็จะมีต่างๆกัน
เราจะต้องหาปัญญาตัวนี้โดยเราต้องทำให้ได้ก่อน เมื่อเราได้ตัวนี้
แล้วเราก็จะถอดตัวไหนก็ได้ เรื่องของภูมิปัญญา เราดูจากครูพิณ

> เราต้องหาปัญญาให้เจอ ครูพิณบวชพ.ศ.2458 ไฟไหม้ใหญ่เพชรบุรี
> ครูพิณเรียนชั้นมูล เมื่อครูพิณบวช ก่อนบวช 1 วัน ไฟไหม้หมด
> เมื่อบวชแล้วก็ต้องอยู่ถึง 3 พรรษาเพื่อเทศน์หาเงินเข้าวัด
> ครูพิณเรียนอะไร ผมได้นักธรรมเอก ผมเรียนจบป.4 แล้ว ตอนที่เรียน
> อยู่พ่อจะเขียนหนังสือขอมแล้วให้ผมหัดเขียน พอบวช พ่อจะเคี่ยวเข็ญ
> ให้เรียนหนังสือขอม แจกลูกตามหลักของภาษาบาลี ต้องอ่านภาษาบาลี
> อ่านจนหมด อ่านพระมาลัย มีฐูปเทียนมาขออนุญาต ถูกบังคับให้อ่าน
> อ่านให้จบ พอสึก ก็บวชเณร พอพระเรียกให้ไปสวดก็สวดได้
> มีหลายอย่างอยู่ในหนังสือเยอะมาก พระมาลัยคำหลวงคือการสอนธรรมะ
> สมัยอยุธยา ครูพิณต้องเคยอ่านสิ่งเหล่านี้มาก่อน พอบวชก็เป็น
> นักเทศน์ได้ ถ่ายรูปด้วยตนเอง ล้างรูป ขยายรูป ถักคอเสื้อผู้หญิง
> ตัดเสื้อผ้า ตัดสูทได้ ครูพิณเป็นลูกคนมีสตางค์เวลาที่ไม่ทำอะไรก็เรียน
> ทุกอย่าง…

มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) กล่าวเสริมถึงองค์ความรู้ที่ช่างปูนปั้นต้องมีคือความรู้ทางพุทธศาสนาว่า

> …ช่างปั้นต้องมีความรู้หลากหลาย เพราะแต่ละวัดไม่ได้ให้หัวข้อ
> ที่เหมือนกัน หัวข้อเป็นสิ่งที่สำคัญ อย่างวัดที่กุฎีดาว เขาให้หัวข้อปั้น
> กระต่ายเกาะพัดท่านเจ้าคุณ มีลายประกอบ กระต่ายตัวจะเล็ก
> พัดท่านเจ้าคุณเป็นลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ไม่ใหญ่เท่าไร เราจะปั้น
> ลายประกอบให้ใหญ่ก็มองไม่เหมาะสม เมื่อมาทำที่วัดหนองโพธิ์ชุมพล
> ให้ยืนจากขื่อจั่วถึงฐานล่าง ลายที่ประกอบก็ต้องใหญ่ ถ้าเราทำเล็กลาย
> ก็จะไม่พอดี เราเป็นช่างต้องวิจัยตรงนี้ด้วย ทำช่อฟ้า ต้องไปคอยถาม
> ผู้ที่มีประสบการณ์ว่าอย่างนี้ดีไหม สันหลังของโบสถ์ถ้ามันสั้นก็ไม่ต้อง
> ทำตัวช่อฟ้าโต เพราะถ้ามองแล้วจะเป็นเขาควาย เราต้องหูตากว้างไกล
> อ่อนน้อมถ่อมตน พยายามถามเขาขอความรู้จากผู้รู้ต่างๆ…

วิชาช่างจึงเป็นภูมิปัญญาที่องค์ความรู้สั่งสมอยู่ในสถานที่ อาคารและตัวคน ความรู้และความงามอยู่ในตัวของงานสถาปัตยกรรมที่ช่างรุ่นหลังต้องหัดสร้าง หัดมองเพื่อให้เข้าใจถึงความ

งามและสัดส่วนที่ลงตัว สั่งสมและประยุกต์ทักษะต่างๆรอบตัว โดยที่เรื่องราว ลวดลายเป็นองค์ความรู้ที่อยู่ในตัวของครูช่าง เป็นเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นและเรื่องราวจากพุทธศาสนา

3) การเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและใช้วิจารณญาณเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง

การเรียนรู้ของช่างเป็นการซึมซับจากงานโบราณ จากสิ่งแวดล้อม จากมนุษย์คนหนึ่งส่งต่ออีกคนหนึ่ง ได้ทดลองทำจนเกิดการสร้างสรรค์เป็นเอกลักษณ์ทางงานช่างของตน มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า

> …วิชาช่างคือวิทยาศาสตร์ เราต้องมานั่งคำนวน ของเล็กอยู่ 60 ปี ของใหญ่อยู่ 100 ปี ของใหญ่กว่าอยู่ 1,000 ปี คุณลองไปดูคาน ขื่อต่างๆ เสา ต้นหนึ่งๆ โตมาก ขื่อเป็นไม้สักเป็นต้นๆ เขาใช้ความใหญ่ ใช้เสาถี่ๆ คนโบราณเขาคำนวนแล้ว ลายต่างๆเป็นแค่ส่วนเล็ก เป็นแค่ของฝาก เราเป็นช่างมีพื้นฐานดี เมื่อเราเห็นลายต่างๆ ลายสะบัด ลายยืด คนโบราณมีหลายจิตใจ เราเป็นผู้ไปซ่อมเราต้องเอาจิตวิทยาเข้าไปว่าช่างชุดนั้นชอบแบบไหน เราก็ทำให้สอดคล้องกับเขาไปตามแบบเก่า ช่างที่ไปทำจะมีความรู้ของตน แต่ละช่างที่มาเสวนากันก็จะมีน้ำใจต่อกัน เขาคิดอย่างไร วัดบนเขาวัง วัดมหาสมณาราม ผมได้ท่านจันทร์ครอบครู ท่านมีลูกศิษย์สามคน ครูประสม ลูกศิษย์สองคน คนหนึ่งเขียนลายสูง อีกคนเขียนอ้วนเตี้ยก็สวยดี เมื่อเราได้ยินเราก็มาวิเคราะห์วิจัยเอง เขียนอย่างไรจึงมองดูสวยดี แบบสูงและแบบอ้วน ถ้ามีวิจารณญาณ เราก็ต้องลองเขียนดู แล้วดูว่าสิ่งใดที่ตรงกับอุปนิสัยของเรา เราชอบไหม เราก็ยึดหลักนั้น ทุกสิ่งในโลกที่เราไปสัมผัส เราต้องเป็นผู้สัมผัสเอง จะให้ไปยัดก็ไม่ใช่ เราต้องชอบเอง ทุกคนที่เข้าไปเรียนจะมีเอกลักษณ์ของตัวเอง เราต้องรู้พื้นฐานอันนี้ก่อนที่จะเป็นช่าง…

ช่างต้องเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง พระยาอนุมานราชธน (2552: 10-11) กล่าวถึงกระบวนการทำงานช่างของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่าพระองค์ออกแบบงาน

สถาปัตยกรรมตามความงามของอุดมคติ หากแต่พระองค์รู้ถึงวิวัฒนาการของงานช่างศิลป์ไทยอย่างครบถ้วนจนสามารถดัดแปลงสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมได้อย่างงดงามและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระองค์ ดังนี้

> …ผู้ใดได้ดูชมศิลปกรรม ที่สมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นั้นทรงเนรมิตสร้างขึ้น เช่น พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร หรือแบบรูปพระเมรุต่างๆ เป็นต้น…จะเห็นได้ว่าเป็นความคิดแปลก ไม่เหมือนกับธรรมดาสามัญ แปลกในที่นี้ ไม่ใช่เป็นแปลก จนคนดูไม่รู้ว่าเป็นอะไร แต่เป็นแปลกซึ่งไม่แปลกจากที่เคยมีอยู่ก่อนแล้ว หากแต่ว่ามีการดัดแปลงและปรับปรุงให้ดีงามตามอุดมคติยิ่งกว่าเดิม จึงเท่ากับเป็นแปลกเป็นใหม่อยู่ในตัว โดยปริยาย กระทำให้ดูงามจับตาจับใจ ทั้งนี้ก็เพราะพระองค์ทรงแปลความหมายในศิลปได้งดงาม กล่าวคือ เมื่อจะทรงคิดสิ่งใดที่เป็นศิลปขึ้น ก็ทรงพิจารณาสิ่งนั้น ซึ่งของเดิมมีอยู่แล้ว ให้เข้าพระทัยถ่องแท้เสียก่อน โดยนัยแห่งหลักวิทยาที่ว่า ถ้าต้องการจะทราบสิ่งใด ให้ตลอดและกระจ่างชัดแจ้ง ก็จะต้องให้รู้ล้ำลึกลงไปถึงต้นเหตุของสิ่งนั้น ว่าเดิมคืออะไร มีมาแต่เมื่อไร ที่ไหนและทำไม แล้วคลี่คลายขยายตัวเป็นวิวัฒนาการมาอย่างไร เหตุนี้เมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นสิ่งใด ก็ทรงพิจารณาหาหลักอันเป็นสาระหรือเนื้อแท้ของสิ่งนั้น…

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีต้องมีความรู้ที่หลากหลาย ต้องรู้เรื่องราวในพระพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้งเพื่อใช้ในการปั้นภาพให้ถูกต้องและมีความหมายตามหัวข้อที่ได้รับ รวมถึงรากฐานทางการช่างและองค์ประกอบทางด้านโครงสร้างของอาคารและสัดส่วนเพื่อจัดวางองค์ประกอบต่างๆอย่างลงตัวและงดงาม ดังที่ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) กล่าวว่า …ลายต้องเหมาะกับพื้นที่… และดังที่ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2554: 113) อภิปรายว่า

> …การตกแต่งจะช่วยขยายความพรรณนาที่เป็นความเชื่อที่เป็นเรื่องธรรมดา ศรัทธาหรือเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้องหรือผสมผสานกับสิ่งก่อสร้างนั้น เพื่อไม่ให้สิ่งก่อสร้างนั้นมีเพียงหน้าที่ใช้สอย แต่สามารถเพิ่มเติมพรรณนาความรู้สึกในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการใช้สอยอาคารนั้นด้วย…

ช่างต้องสั่งสมองค์ความรู้ต่างๆ ค้นหา ลองผิดถูก ประยุกต์ ปรับเปลี่ยน แก้ปัญหา ปรับแก้ จนเป็นภูมิปัญญาและองค์ความรู้ในตัวของช่าง งานประติมากรรมปูนปั้นจึงเป็นกระบวนการทางภูมิปัญญาที่ช่างต้องประยุกต์ จนเกิดการพัฒนาแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน การปรับใช้และการแก้ปัญหาเพื่อช่างปั้นแต่งลวดลาย ประดับตกแต่งอาคารและสถานที่ เพื่อแสดงศรัทธาของช่างที่มีต่อพระพุทธศาสนา

4) การประยุกต์คติทางพุทธศาสนา เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมในรูปแบบและเรื่องราวสร้างสรรค์งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีของ ทองร่วง เอมโอษฐ์

นอกจากช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีมีความซาบซึ้ง ศรัทธาต่อพุทธศาสนา ช่างยังประยุกต์คติทางพุทธศาสนาในรูปแบบและเรื่องราวสร้างสรรค์งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีของ ทองร่วง เอมโอษฐ์ ได้แก่ภาพล้อนักการเมืองแบกฐานพระในวัดมหาธาตุ จังหวัดเพชรบุรี เพื่อนำเสนอประเด็นเสียดสีทางการเมือง และภาพปูนปั้นปริศนาธรรมเพื่อนำเสนอประเด็นทางพุทธศาสนา ทองร่วง เอมโอษฐ์เกาะติดสถานการณ์ทางสังคม ศาสนา เศรษฐกิจและการเมือง ทำให้สามารถวิจารณ์ประเด็นทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคสมัยของช่างผ่านทางผลงานประติมากรรม ทองร่วง เอมโอษฐ์ กล่าวว่าการปั้นภาพล้อนักการเมืองแบกฐานพระในวัดมหาธาตุ (ภาพประกอบที่ 28) ได้แรงบันดาลใจจากฐานเสมาที่วัดสระบัวซึ่งเป็นงานปั้นสมัยอยุธยา นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2536: 50) กล่าวถึงงานปูนปั้นที่วัดสระบัวที่เล่าเรื่องราวของการหลั่งไหลเข้ามาของชนต่างชาติในสมัยอยุธยา โดยแสดงทัศนะเหยียดฝรั่งว่าเป็นพวกนอกพุทธศาสนา จึงต้องอยู่ร่วมกับยักษ์มารในลำดับชั้นต่ำตามชั้นของคติไตรภูมิว่า

> …ฐานเสมารอบโบสถ์ซึ่งทำเป็นฐานซ้อนกันสองชั้น แต่ละชั้นมีภาพมารแบกฐานเสมาอยู่โดยรอบ ภาพมารช่วงฐานด้านบนปั้นเป็นรูปครุฑแบก แต่ฐานล่างซึ่งเป็นภาพยักษ์แบกนั้น มีภาพฝรั่งจมูกโด่งผูกผ้าพันคอชัดเจนแทรกอยู่ระหว่างรูปยักษ์…

ภาพปูนปั้นล้อการเมืองที่วัดมหาธาตุประกอบด้วยภาพนักการเมืองรุ่นเก่า เช่น หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช พลเอกชวลิต ยงใจยุทธ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ จนถึงภาพชาวนาแบกเทวดา ภาพพานรัฐธรรมมนูญที่มีถุงเงินวางไว้ข้างบน และภาพปั้นของนักการเมืองในยุคพฤษภาทมิฬ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) อภิปรายถึงเป้าประสงค์ของการปั้นภาพปูนปั้นล้อการเมืองว่า

> …เราไปดูที่วัดสระบัว ที่เราทำเราทำในภาวะที่เราอยู่ในปัจจุบัน ทำเรื่องของปัจจุบัน เราจะเสนอรูปแบบงานปั้นขึ้นมาว่าทำอย่างไรเราจะเสนอไปถึงผลงานของเขาได้ ปั้นแล้วให้งานบอกเล่าเรื่องได้ มีคำถามจากคนดู เราปั้นด้วยเนื้อหาที่มีอยู่ในนั้นแล้ว แต่ให้คนดูเห็นครึ่งเดียว อีกครึ่งเราต้องพากษ์ เพราะไม่งั้นแล้วเขาจะมองเลยไปหมด อีกครึ่งหนึ่งคือเขาไม่เข้าใจ เขาเข้าใจว่ารูปหม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช แต่ทำไมมาแบกฐานพระ ไม่รู้ ตอนนั้นมีเงินผันออกมา มีนักเลง มีหัวคะแนน เป็นตำแหน่งที่มีความหมาย เป็นเหตุการณ์ที่ใหม่ๆ เป็นปัญหาในสังคม เราปั้นรูปท่านนายกรัฐมนตรีแบกฐานพระ เราตีความหมายในทางที่ดี ว่าท่านนายกแบกภาระของแผ่นดิน พระพุทธรูปเป็นความหมายที่ดี เป็นเรื่องของแบกความดีไม่ได้เป็นเรื่องที่เสียหาย บางคนมองก็อาจจะมองในแง่ของการประจาน เป็นที่ตลกขบขันของคนดู แต่เมื่อเขาเข้าใจแล้ว เขาต้องพูดถามเราจะได้อธิบาย นี่เป็นการได้อธิบายเรื่องทางการเมืองในสมัยนั้น…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ไม่มีเจตนาที่จะวิพากษ์วิจารณ์นักการเมืองในทางลบแต่เพียงอย่างเดียว ครูช่างทองร่วงปั้นภาพล้อการเมืองเพื่อนำเสนอสภาพปัญหาสังคมผ่านทางงานศิลปะ และต้องการสร้างเอกลักษณ์ในงานปูนปั้นของตนโดยปั้นเป็นภาพปริศนาเพื่อให้ผู้ชมพูดและถามถึงผลงานของตนด้วย ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …ปูนปั้นปั้นต้องพูดได้ ต้องเป็นปัญหา บางทีเขาไม่เข้าใจเขารู้สึกว่าจะถูกวิจารณ์ เขาก็สั่งให้ทุบทิ้ง เราต้องต่อสู้กับเจ้าของงาน…

เอกลักษณ์วิธีปั้นภาพปริศนาปูนปั้นของ ทองร่วง เอมโอษฐ์รวมถึงภาพปูนปั้นปริศนาธรรมในศาลานางสาวอัมพร บุญประคองทางด้านทิศตะวันออก ภาพปูนปั้นปริศนาธรรมในศาลานางสาวอัมพร บุญประคองเป็นภาพเครื่องอัฐบริขารของพระสงฆ์บวชใหม่ที่ต้องละกิเลสจากสิ่งเย้ายวนใจในสังคมปัจจุบันให้ได้ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) อธิบายว่า

> …ตอนที่ทำมีอยู่ว่า มีเรื่องของพระที่บวชแล้ว และไม่มีพระอยู่ที่นั่นแล้ว เหลือแต่บาตรและจีวร แต่พระไปไหนไม่รู้ มีพระองค์หนึ่งเข้าไปอยู่และเข้าไปเจอ พระเขาสำเร็จไปแล้วหรือ เขาเผากิเลสได้

> หรือกิเลสเผาจนอยู่ไม่ได้ พอได้รับรู้ก็มาทำเป็นเครื่องอัฐบริขาร มีโทรทัศน์ข้างล่าง ภาพเป็นเรื่องการบวชพระใหม่ แต่ชั้นบนเป็นเรื่องว่าท่านอยู่ไม่ได้หรือว่าท่านสำเร็จไปแล้ว นี่เป็นปริศนาธรรมเป็นปัญหาทุกยุค…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวเสริมถึงลักษณะที่โดดเด่นของงานช่างปูนปั้น สกุลช่างเพชรบุรีว่า

> …วัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องของการรักษาและอนุรักษ์…วัฒนธรรมหมายความว่า การเปลี่ยนแปลง วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่ยืนยงอยู่ สิ่งที่ยืนยงคือประเพณี…อนุรักษ์คือไม่ทำให้วัฒนธรรมพังต่อไป แต่ทำให้คนยังคงทำอยู่ แต่ไม่ใช่ สตาฟ (การแช่แข็ง: ผู้เขียน) ช่างรุ่นใหม่ยังต้องคิดและเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ การเคลื่อนไหวของจิตรกรรมคือการที่ไม่อยู่ในรูปแบบเดิม เหมือนงานปูนปั้นที่สอดแทรกธรรมะและประวัติศาสตร์ไว้เป็นแก่นเสมอ การเคลื่อนไหวต้องมีการเปลี่ยนแปลง…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ เห็นว่า วัฒนธรรมคือการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน เคลื่อนไหว งานศิลปกรรมจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีคิดที่ใช้ในการทำงานให้ทันสมัยอยู่เสมอโดยช่างต้องไม่ทิ้งแก่นของธรรมะและประวัติศาสตร์ ช่างคือผู้ที่ตามโลกปัจจุบันทันแต่ก็มีความลึกซึ้งในพระพุทธศาสนา

การวิเคราะห์คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่างในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ช่างคือผู้ที่เห็นความเชื่อมโยงของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น และนำมาประยุกต์ ปรับเปลี่ยน และแก้ปัญหาจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น เพื่อพัฒนางานประติมากรรมปูนปั้นของตน **1) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น** ช่างต้องมีความรู้ทางการช่างที่หลากหลายด้าน **2) การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี** การปั้นภาพจับ เป็นเอกลักษณ์ของงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีประการหนึ่ง การปั้นภาพจับเป็นงานปั้นขั้นสูงของช่างเพชรบุรี เพราะช่างต้องเข้าใจในเรื่องกายวิภาค สัดส่วนของภาพที่ถูกต้องตามท่วงท่าของนาฏลักษณ์ที่ใช้ เพื่อที่จะวางแผนโครงท่าทางในการปั้นอย่างถูกต้อง เรื่องราวที่ใช้คือ รามเกียรติ์ตอนต่างๆ

ตลอดจนภาพจิตรกรรมของครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นก่อน ดังเช่นภาพพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปู ซึ่งเป็นผลงานของพระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ได้ศึกษากายวิภาคอย่างเป็นทางการ แต่ช่างประยุกต์ใช้กายวิภาคซึ่งเป็นศาสตร์ของตะวันตกจากนาฏลีลาทั้งจากละครชาตรีและโขนที่แสดงในจังหวัดเพชรบุรีในอดีตอย่างต่อเนื่องในงานประติมากรรมปูนปั้น

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมาสร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี อัตลักษณ์ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเกิดจากการสั่งสมภูมิปัญญาในท้องถิ่นที่หลากหลายของเพชรบุรีและนำมาปรับประยุกต์ใช้ในงานประติมากรรมปูนปั้น ได้แก่ งานของช่างแป๋ว บำรุงพุทธที่ใช้การเชิดหุ่นกระบอกและงานแทงหยวกมาประยุกต์ใช้ในงานปั้นภาพประติมากรรมปูนปั้นที่มีลักษณะคล้ายหุ่นกระบอก และปั้นลวดลายดอกพุดตานประกอบใบที่มีลักษณะเหมือนหยวกที่แทงร่วมกับการลงสีประกอบ รวมถึงการประยุกต์ใช้ลวดลายจากงานศิลปกรรมแขนงอื่น เช่นลวดลายดอกไม้ซึ่งเป็นลวดลายที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันนิยมปั้นประดับตกแต่งอาคาร ช่างที่ปั้นลวดลายดอกไม้สวยที่สุดคือช่างบาหยัน รอดจากทุกข์ ผู้ปั้นดอกพุดตานและดอกสาละ

การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา วิชาช่างใช้เรื่องราวจากพุทธศาสนาซึ่งเป็นทั้งองค์ความรู้และปัญญาที่สั่งสมอยู่ในตัวช่าง **1) ช่างคือผู้ที่ถอดรหัสธรรมะของพระพุทธเจ้าให้เป็นรูปธรรมในงานประติมากรรมของตน 2) ช่างต้องศึกษาพระสูตรในพระธรรม ตลอดจนศึกษาวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแตกฉาน** โดยมีจุดมุ่งหมายคือสร้างงานที่ประณีตเพื่อให้ผู้เสพงานเกิดความศรัทธาในพระพุทธศาสนา **3) ช่างเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและใช้วิจารณญาณเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง** ทั้งนี้ **4) ทองร่วง เอมโอษฐ์ สร้างงานประติมากรรมคนแบกและภาพปริศนาธรรมเพื่อสะท้อนปัญหาทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของประเทศ** เพราะวัฒนธรรมคือการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน เคลื่อนไหว งานศิลปกรรมจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีคิดที่ใช้ในการทำงานให้ทันสมัยอยู่เสมอ โดยช่างต้องไม่ทิ้งแก่นของธรรมะและประวัติศาสตร์ ช่างคือผู้ที่ตามโลกปัจจุบันทันแต่ก็มีความลึกซึ้งในพระพุทธศาสนา

4.1.4 คุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม

วัฒนธรรมคือระบบคุณค่า เป็นจริยธรรม ศีลธรรมของส่วนรวม และจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ เสฐียรโกเศศ (2515ข: 9-11, 2515ก: 2-6) กล่าวว่าวัฒนธรรมคือสภาพอันเจริญงอกงาม เป็นมรดกทางสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นวิถีแห่งชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้และเอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่จะกำหนดพฤติกรรมของมนุษย์และเป็นเสมือนต้นไม้ที่ต้องคอยบำรุงดูแลให้เจริญมิให้เสื่อม เหตุแห่งความเจริญทางวัฒนธรรมคือการสะสม การรับมรดกที่บรรพบุรุษมอบไว้ให้และการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงสืบต่อวัฒนธรรมให้คนรุ่นหลัง

ศิลปะ คืองานที่เกิดจากความสามารถและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นงานที่ต้องใช้ฝีมือและทักษะที่ชำนาญในการสร้าง ศิลปะเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติและพัฒนาต่อยอดจนวิจิตร ศิลปกรรมไทยมีจุดกำเนิดจากพุทธศาสนาโดยมีเป้าประสงค์เพื่อถ่ายทอดความงาม ความดี ความจริง จากผลงานที่ช่างศิลปกรรมสร้างสู่ผู้ชม ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดังที่ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547: 84) กล่าวว่า

> …ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม แต่เป็นปัจจัยสำคัญตรงที่ศิลปะมีพลังและอิทธิพลในการขับเคลื่อนวัฒนธรรม หมายความว่าความหลากหลายทางศิลปะและการคลี่คลายพัฒนาตัวมันเอง มีผลต่อการวิวัฒน์วัฒนธรรม เริ่มตั้งแต่วัฒนธรรมภายใน อันได้แก่ความเชื่อ ความคิด ความรู้สึกนึกเห็น จินตนาการ และวัฒนธรรมภายนอกที่แสดงออกให้ปรากฏ ซึ่งได้แก่ ท่าที พฤติกรรม วิถีชีวิตตลอดจนขนบธรรมเนียม ประเพณีต่างๆ รวมทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะด้วย…

วัฒนธรรมภายในคือจิตวิญญาณของความเป็นไทย และเป็นหัวใจของการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปะเคียงคู่กับศาสนา ศิลปะสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ ส่งผลให้มนุษย์เกิดสำนึกทางประวัติศาสตร์ ศิลปะเป็นมรดกทางปัญญาและมรดกทางจิตใจ

4.1.4.1. คุณค่าของงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในทางศิลปวัฒนธรรมคืองานประติมากรรมปูนปั้นมีต้นกำเนิดมาจากศาสนาโดยช่างปั้นงานปูนปั้นเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาต่อพุทธศาสนา

ทองร่วง เอมโอษฐ์บวชเรียนได้นักธรรมเอกก่อนเริ่มเรียนรู้งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจากครูพิณ อินฟ้าแสง ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานช่างว่ามาจากศาสนา โดยศิลปะจะสอดแทรกธรรมะไว้ดังนี้

> …งานศิลปะไทยอยู่ที่วัด มีงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม เขาจะเผยแพร่ศาสนา การอ่านเรื่องราวจากภาพ วัดเป็นผู้ทำศิลปะเมื่อพระทำก็เอาธรรมะใส่ไว้ในนั้น พระจะมีสูตร ซุ้มประตู ยอดต่างๆ เมื่อคนมาบวชพระ ก่อนที่จะสึกก็จะมีวิชาติดตัว เป็นวิชาช่าง กระบวนการทำบทเรียนของเขาเป็นศิลปะ ไม่มีการยกขึ้นมาเป็นบทอาจารย์บทครู คนจะลืมไปหมด ความไพเราะในบทเพลง การติดในบทเพลงและรู้ในเนื้อหา สิ่งเหล่านี้ออกมาจากวัด การที่เข้าไปแล้วได้เห็นรูปดีๆ เขียนภาพเทพชุมนุม เขาบูรณาการ รู้ว่าบริบทจะทำอะไรบ้าง เขาจะทำรอบด้านเลย วัฒนธรรมไทยออกมาจากวัด วัดทั้งคนมีคนจนศึกษาได้ แต่ในระบบต้องมีเงินจึงจะศึกษาได้ ของโบราณมีโอกาสเรียนรู้ด้วยกัน เพราะมีหลายทาง งานเหล่านั้นเป็นปริศนาธรรม ปัจจุบันมีแต่ความงามที่สัมผัสได้ด้วยตา…

ศิลปะเป็นเครื่องบอกเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของความเป็นชาติไทยเพราะประเทศไทยและคนไทยในอดีตใช้วัฒนธรรมบ่มเพาะมนุษย์ให้เป็นผู้ที่รู้ค่าในสุนทรียะ และจิตวิญญาณของสรรพสิ่ง ดังที่ปราชญ์ได้กล่าวถึงความหมายและความสำคัญของวัฒนธรรมภายในอันเป็นจิตวิญญาณของไทยไว้ดังนี้

ศิลป์ พีระศรี (2546: 137) กล่าวว่า …วัฒนธรรมของไทยหมายถึง ความคิดทางสมอง ความรู้สึกจากส่วนลึกภายใน และความบันดาลทางจิตใจของเรา นั่นคือลักษณะอันแท้จริงของชาติ… ท่านพุทธทาสภิกขุ (2544: 8) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมภายในหรือวัฒนธรรมทางวิญญาณที่จะช่วยให้มนุษย์ไม่ตีค่าสิ่งของรอบตัวเป็นมูลค่า เป็นเงิน หากแต่เข้าถึงคุณค่าที่แท้ของสรรพสิ่ง และทำให้มนุษย์ผู้นั้นเป็นมนุษย์ที่เข้าใจคำว่ายั่งยืนและสามารถใช้ชีวิตเติมเต็มอย่างสมบูรณ์ว่า

> …วัฒนธรรมทางวิญญาณนั้น มีความสำคัญอยู่ตรงที่มุ่งหมาย
> จะทำมนุษย์ให้มีความเต็มเปี่ยม (perfect) ทั้งทางกายและทางจิต
> นั่นคือมีความเป็นมนุษย์อย่างถูกต้อง วัฒนธรรมทางวิญญาณจะช่วย
> ควบคุมมนุษย์ให้มีความถูกต้องทางวิญญาณ และพร้อมกันนั้น
> ก็จะช่วยควบคุมวัฒนธรรมทางวัตถุให้ช่วยสร้างความถูกต้องทางกาย
> ให้แก่มนุษย์ที่สมบูรณ์…ต้องให้วัฒนธรรมนี้เป็นตัวนำ เพื่อสังคมที่ยั่งยืน…

จิตวิญญาณ หรือวัฒนธรรมทางวิญญาณในศิลปะไทยทั้ง 5 แขนงได้แก่ วรรณคดี สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรีและนาฏลีลา กำเนิดจากศาสนาพุทธ และความเคารพรักในพระมหากษัตริย์ เหงียนยาตรี (Nguyen Gia Tri) จิตรกรเอกแห่งเวียตนาม (2009: 214) กล่าวถึงศาสนาว่าเป็นต้นกำเนิดที่สำคัญของศิลปะไว้ดังนี้

> …ศิลปะก็เคียงคู่กับศาสนา เพราะต่างก็ถือกำเนิดจากจิต
> ของมนุษย์ หาใช่จากมันสมองหรือฝีมือของมนุษย์แต่อย่างใดไม่
> เพราะอีกนัยหนึ่งคือ ศาสนาทำให้มนุษย์มีคุณค่า และก็เพราะศาสนา
> อีกเช่นกันที่ดลบันดาลให้ศิลปิน งานสร้างสรรค์ของศิลปินมีคุณค่า…

ประเทศไทยมีจริยธรรมที่อิงอยู่กับสุนทรียะของศิลปะ ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ ทั้งช่างหรือศิลปิน ไม่เพียงแต่เข้าใจ เมื่อช่างและศิลปินศึกษาพุทธศาสนา หรือเมื่อเกิดความศรัทธาในองค์พระมหากษัตริย์ ช่างจะค้นหา ตรวจสอบ สืบค้นเข้าไปในจิตใจของช่างเอง ผสมผสานความรู้สึกเลือกเฟ้นคุณค่าและนำคุณค่าดังกล่าวมาสร้างโลกใหม่ที่ช่างยังไม่เคยรู้จักมาก่อนลงสู่ผลงานชิ้นใหม่ ซึ่งเป็นกระบวนการปรับดุลย์ของมนุษย์ผู้สร้างงานศิลปะ และมนุษย์ที่เข้าใจงานศิลปะกับโลกและสังคมได้ เพื่อนำไปสู่ความยั่งยืนของสังคมตามอุดมคติในงานศิลปกรรมไทย ศิลปะบูรณาการคุณค่าเหล่านี้ในตัวของมนุษย์ เป็นวัฒนธรรมทางวิญญาณซึ่งเป็นจริยธรรมและเอกลักษณ์ทางสังคมไทย ส. ศิวรักษ์ (2550: 215) กล่าวว่า …จริยธรรมพื้นฐานของสังคมพุทธศาสนา คือความอ่อนน้อมถ่อมตน เคารพบูชาผู้ที่เป็นเยี่ยงอย่างทางจริยธรรมและศาสนาธรรม เพื่อตนจะได้มีอายุหมายความว่ามีชีวิตอยู่ด้วยการใช้สติปัญญาอย่างมีประโยชน์เพื่อความสมบูรณ์พูนสุขของสังคมนั้นๆ… จริยธรรมทางศาสนาพุทธจึงแทรกอยู่ในวิถีสร้างสรรค์งานศิลปกรรมช่างศิลป์ของไทยอย่างวิจิตร ศิลปวัฒนธรรมของไทยนั้นซับซ้อนและแฝงไว้ด้วยความซาบซึ้งในศาสนาพุทธและองค์พระมหากษัตริย์ของไทย

4.1.4.2 คุณลักษณะของวัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้นได้แก่ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลายการปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย

ส่วนผสมของปูนปั้นเกิดจากภูมิปัญญาเลือกใช้วัสดุในท้องถิ่น ได้แก่ส่วนผสมของปูนตำที่มีสีขาว ทรายละเอียด น้ำตาล กระดาษฟางและกาวหนังสัตว์ ปูนปั้นมีความแข็งแรง ทนแดดและฝน ใช้ประดับตกแต่งในวัดและสิ่งก่อสร้างในงานสถาปัตยกรรมไทย สันติ เล็กสุขุม (2553: 385) อภิปรายถึงคุณลักษณะของปูนปั้นที่มีต่อการพัฒนาลวดลายของไทยว่า

> …วัสดุคือปูนที่คงมีส่วนผสมอันเหมาะสมจึงคงทนสามารถปั้นให้ปลายกระหนกเรียวยาว สะบัดพริ้ว โดยไม่หัก กล่าวต่อไปได้ว่า วัสดุและกรรมวิธีของงานปั้นกระหนกได้ช่วยขับเคลื่อนพัฒนาการของลักษณะกระหนกด้วย…

วัสดุปูนปั้นสอดคล้องกับลักษณะที่อ่อนหวาน นอบน้อมของคนไทย และนิยมการสร้างสรรค์ ประดับตกแต่งลวดลายอย่างฉับพลันทันที สามารถเพิ่มเติมและลดทอนได้เมื่อต้องการโดยไม่ต้องใช้แรงและพลังที่มากจนเกินไป หากแต่เป็นพลังความสร้างสรรค์ที่มาจากการพัฒนาด้านในของช่างและศิลปิน สันติ เล็กสุขุม (2548: 136) กล่าวว่า

> …ปูนปั้นชำรุดเสื่อมสภาพได้ง่ายกว่างานสลักหิน แต่พิเศษตรงที่ช่างปั้นทำได้ทั้งพอกเพิ่มและลดเอาออก เพื่อให้เกิดรูปร่าง รูปทรงตามที่ต้องการ ส่วนงานของช่างสลักหิน ทำให้เกิดรูปร่างได้เพียงสลักส่วนที่ไม่ต้องการออกไปเท่านั้น ลำดับการทำงานจึงต้องรัดกุมกว่างานปั้นปูน เพราะการแสดงออกอย่างฉับพลันของช่างปั้นจึงได้ความสดอันเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่ง ทั้งกรรมวิธีที่ทำนั้นเอื้อต่อการปรับเปลี่ยนแม้ปูนแห้งแข็งแล้วก็ยังกะเทาะออกเพื่อปั้นใหม่ หรือพอกเพิ่มเปลี่ยนแปลงไปได้อีก…งานปูนปั้นมีส่วนสอดคล้องกับอุปนิสัยของสังคมไทย แม้จะผ่านการปรับเปลี่ยนผ่านยุคสมัยมานานจนถึงปัจจุบันแล้วก็ตาม…

สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2554) อภิปรายถึงภูมิปัญญาการเลือกใช้ดินสร้างงานประติมากรรมของช่างไทยไว้ดังนี้

> …ช่างไทยมีจิตใจที่อ่อนโยน ชอบรูปทรงที่อ่อนหวาน ถ้าเป็นขอมจะบึกบึน การแสดงออกในลาย ในงานประติมากรรม การปั้น สิ่งที่สอดคล้องกับลักษณะการสร้างสรรค์ ไทยจะเลือกเอาดิน เพราะดินง่ายกว่าการสลักหินเพราะกว่าจะได้หินแต่ละแท่งต้องใช้พลังอย่างมาก พลังขึ้นกับความศรัทธาการสร้างปราสาทขอมต้องใช้ศรัทธา ความเชื่อการใช้หินจะอยู่นาน อยู่ชั่วฟ้าดินสลาย ดินเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมของไทยการปั้นดินทั่วไปจะแตก มีการทดลอง…

ช่างของไทยเลือกใช้วัสดุดินมากว่าวัสดุหินในการสร้างสรรค์งานประติมากรรม สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2554) อภิปรายเพิ่มเติมว่า

> …ผมเป็นญาติกับอาจารย์ไพฑูรณ์ เมืองสมบูรณ์ อาจารย์ไพฑูรณ์เป็นช่างปั้นประจำพระองค์ จะต้องหาตัวมาช่วยจับทรายในดินไว้ อาจารย์เอาน้ำตาลอ้อยมาเคี่ยว เอาข้าวสุก ทำให้แข็งและแห้งทำให้ปั้นได้ อาจารย์หลวงวิศาลก็เอาสูตรมา ท่านเอาน้ำมันตั้งอิ้ว ใช้ในงานผสมสี เอาปูนขาวมาหมัก แล้วตักน้ำทิ้ง มาผสมกับทราย ใส่น้ำมันตั้งอิ้ว ใส่น้ำอ้อยเข้าไป นำมาปั้นได้ เอากระดาษสามาตัดใส่ด้วย ทำให้ปั้นแล้วนุ่มจับตัวง่ายขึ้น ดินไทยเป็นภูมิปัญญาที่วิเศษ เช่นปูนปั้นที่วัดนางพญาจังหวัดสุโขทัย ทนเป็นร้อยปี ปูนของเพชรบุรีสนองความคิดสร้างสรรค์และความอ่อนช้อยของช่างปั้น…

สูตรปูนปั้นจึงเป็นสูตรที่ไม่ตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการและการใช้งานของศิลปินและช่างปูนปั้น นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2546: 74) กล่าวถึงคุณสมบัติของปูนปั้นว่า

> …วัสดุปูนตำโบราณมีคุณสมบัติที่น่าสนใจไม่ใช่น้อย คือเป็นวัสดุที่มีความคงทนถาวร ดังจะเห็นจากงานปูนปั้นที่ยังหลงเหลืออยู่

> ที่ผ่านกาลเวลามานับร้อยปี เป็นวัสดุที่เมื่อผ่านการผสมจนพร้อมที่จะปั้นได้แล้ว จะมีความอ่อนโยนนุ่มเหนียวเหมาะกับวิธีการปั้น การกด การบีบ ให้เกิดเป็นรูปทรงตามต้องการและสำเร็จเสร็จสิ้นในเทคนิคการปั้นของตัวเอง ไม่ต้องผ่านกระบวนการหล่อเป็นปูนพลาสเตอร์…

สูตรปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเมื่อแห้งแล้วจะมีสีขาว เนื้อของปูนตอนที่ยังไม่แห้งจะมีลักษณะยืดหยุ่นขึ้นรูปทรงและรายละเอียดต่างๆได้ง่าย เมื่อแห้งแล้วจะแข็งแรงทนทานมาก สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (ม.ป.ป.: 1) กล่าวถึงลักษณะเด่นและสุนทรียะของวัสดุปูนสูตรเมืองเพชรบุรีและเทคนิคการปั้นปูนไว้ดังนี้

> …ประติมากรรมปูนปั้นเป็นเทคนิคที่มีความสด เรียบง่าย ตรงชัด มีจุดเด่นหลัก มีจุดรอง จุดเสริม มีรูป มีช่องว่าง มีฉากหลังลงตัวทุกส่วน เทคนิคปูนปั้นเมื่อผ่านการปั้นสดจากช่างด้วยฝีมือโดยตรงจะรักษาการแสดงออกอย่างแท้จริงของคุณค่าฝีมือไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์แบบ สีเนื้อปูน พื้นผิว วัสดุ กระบวนการและเทคนิค ที่เมื่อผ่านการผสมจะมีความอ่อนนุ่ม เหนียว เมื่อนำมาปั้น พอก บีบ กด ลด เพิ่มจะเกิดรูปทรงตามที่ช่างต้องการ มีความสดในวัสดุ สดในกระบวนการเทคนิค สดในทักษะฝีมือการปั้น และสดในรูปแบบ…

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีมีสูตรปูนเฉพาะเป็นสูตรพิเศษของเพชรบุรี บัวไทย แจ่มจันทร์ (2538: 133) กล่าวว่าช่างปูนต้องผ่านกระบวนการตำปูน ต้องเป็นคนช่างสังเกตเรียนรู้ว่าเมื่อใดปูนที่ตำจะนำไปปั้นได้ การตำใช้ครกที่ทำด้วยไม้และหิน ปูนตำเพชรบุรีในอดีตจะใช้น้ำอ้อยเป็นตัวผสาน แต่ปัจจุบันใช้น้ำตาลโตนด มีส่วนผสมในอัตราส่วนดังนี้

ปูนขาว 2 ส่วน
ทรายละเอียด 1 ส่วน
น้ำตาลโตนด หรือน้ำตาลทราย (เดิมใช้น้ำอ้อย) ปริมาณขนาดผลมะนาวขนาดใหญ่ต่อปูนต่อทราย 1 ส่วน
กระดาษฟาง กาวหนัง (เดิมใช้เปลือกประดู่เคี่ยวกับหนังสัตว์)

ในจังหวัดเพชรบุรี กระบวนการและวิธีการปั้นปูนเพชรฯ ประกอบด้วย **ขั้นที่หนึ่ง** โกลนปูน ในการปั้นปูนด้วยปูนตำช่างต้องออกแบบเขียนลายไว้หยาบๆก่อน เมื่อเขียนลายไว้แล้ว นำปูนซีเมนต์พอกตามลายที่ร่างไว้ เรียกว่า “โกลน” เพื่อเป็นตัวยึด ไม่หลุดง่าย การโกลนนั้นจะโกลนไปทีละช่วงของลาย เมื่อซีเมนต์แข็งตัวจับแน่นดีแล้วช่างจะนำปูนตำพอกอีกชั้นหนึ่งพร้อมกับปั้นตกแต่งลวดลาย ถ้าลายไม่สมบูรณ์สามารถเลาะทิ้งและโกลนใหม่ได้จนกว่าจะพอใจ

ขั้นที่สอง การตกแต่งปูนปั้น การตกแต่งลายปูนปั้นส่วนใหญ่จะสืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยเฉพาะการตกแต่งหน้าบัน กล่าวคือ จัดให้ส่วนประธานอยู่ในแนวแกนกลาง รูปพระนารายณ์ทรงครุฑจะเด่นล้ำออกมาจากตัวลายกนก เรียกว่าการปั้นตัวทับลาย ลวดลายที่ใช้ในงานปูนปั้นจะนิยมใช้ลายก้านขด เพราะสามารถออกตัวลายได้มาก ช่างปั้นปูนใช้รูปแบบของการแกะสลักไม้ประยุกต์กับงานปูนปั้น ใช้โครงลวดเข้าช่วยยึดเหนี่ยวและสูตรการตำปูนเฉพาะ วิธีดังกล่าวเรียกว่าการปั้นลอย ช่างปูนยังใช้การลงรักปิดทองและกระจกสีแผ่นเล็กๆมากรุประดับปูนปั้นในปัจจุบันด้วย

สูตรปูนปั้นสายสกุลช่างต่างๆเป็นสูตรที่ไม่ตายตัว เกิดจากการค้นคว้า ทดลองปรับเปลี่ยนอยู่ตลอด ครูช่างสมบัติ พูลเกิด ค้นคว้าและเปลี่ยนแปลงสูตรตามวัสดุที่พบในธรรมชาติและในท้องถิ่น สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) กล่าวว่า

> …แป๊ะแซ ทำขนมของจีน ใส่แล้วจะทำให้ไม่บูด ใส่แทนข้าวเหนียวไปบอกที่วัดพระแก้ว แทนข้าวเหนียวเพราะข้าวเหนียวต้องใช้วันต่อวันมันจะบูด แต่แป๊ะแซไม่บูด
>
> ปูนขาวคือหินปูนที่เผาจากฟืน แร่ลิกไนต์ สูตรจะผิดจากโบราณถ้าไม่ใส่ถุงมือ ถ่านลิกต์ไนท์จะกัดมือ ถ้าไม่ผสมจะเป็นขนมขี้หนูไม่เหนียว บางคนก็ใส่สี บางเจ้าใช้เปลือกไม้ ประดู่ เม็ดมะขามออกเป็นสีกัดนิดๆ
>
> น้ำตาลคือส่วนผสมที่เข้าไปผนึกกับปูนขาว ทรายมี 4 ขนาด ได้แก่ ทรายชนิดละเอียดที่สุด ชนิดหยาบ ชนิดรองหยาบ และหยาบที่สุด ถ้าปั้นหน้าบันจะใช้ขนาดละเอียดที่สุดและหยาบ แต่ถ้าปั้นซุ้มประตูหน้าต่างจะใช้ขนาดหยาบ
>
> น้ำตาลต้องเคี่ยวให้เป็นตังเม ให้ข้น ต้องใช้น้ำตาลแท้ เพราะจะทำให้แข็งตัวไว
>
> กระดาษใช้กระดาษสา เอากาบที่ทำร่ม เอากาบมาใช้ ใยกระดาษ

ทำให้ปูนไม่แยกออกจากกัน เป็นตาข่ายยึดข้างในปูน ทำให้ปูนหยิบง่าย
ทางอิสาน ใช้คลั่ง ทางตากใส่ยางบ่ง มีน้ำอ้อย แต่ภาคกลางใช้
สูตรเพชรบุรีเป็นกาวหนังสัตว์ หนังควาย ที่ทางใต้ อำเภอไชยา
ใช้วัสดุท้องถิ่น เช่นหนังปลากะเบน เอามาต้มเป็นเมือก เป็นกาวหนังสัตว์
ใช้ความร้อนหน่อย ใช้หนังปลากระเบนน้ำจืดก็ได้...

สมบัติ พูลเกิดค้นคว้าวัสดุส่วนผสมจากการทำงานที่ต้องเดินทางไปทั่วทั้งสี่ภาคของประเทศไทย ครูช่างได้ข้อมูลเหล่านี้จากที่ได้ไปสัมผัสจากช่างมาจริงๆ เป็นวิธีครูพักลักจำ ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2554) กล่าวถึงสูตรปูนว่าประกอบด้วยส่วนผสม 4 อย่าง ได้แก่ ...เส้นใยต่างๆ กาวที่มาจากพืชหรือหนังสัตว์ เช่นหนังโค กระบือ เม็ดทรายเป็นส่วนของโครงสร้าง และปูนขาว โดยอัตราส่วนมากน้อยไม่คงที่ขึ้นอยู่กับว่าช่างต้องการความอ่อนแข็งเท่าใด... ส่วนผสมของปูนปั้นจึงปรับเปลี่ยนตามแนวทางการทำงานของช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ

การวิเคราะห์คุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาและใช้คุณค่าของศาสนาพุทธเพื่อเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะปูนปั้น ศิลปะปูนปั้นเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของไทย เพราะเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ปูนปั้นมีส่วนผสมหลักเป็นปูนขาวซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรี **คุณลักษณะของวัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้นได้แก่ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลายการปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย** ปูนขาวผสมเป็นวัสดุที่มีลักษณะอ่อนช้อย ช่างปั้นปูนช่างจะทำงานด้วยคุณลักษณะฉับพลัน และสด สามารถปั้นเป็นลวดลายต่างๆอย่างทันท่วงที และปรับเปลี่ยน พัฒนารูปทรงได้ไม่ยาก สมบูรณ์ในตัวของมันเองและเมื่อแข็งแล้วจะมีความคงทนแข็งแรงมากสอดคล้องกับคุณลักษณะของคนไทยที่เป็นคนอ่อนโยน ใช้ปฏิภาณและทักษะในการทำงาน สูตรของปูนปั้นประกอบด้วย ปูนขาว ทรายละเอียด น้ำตาลและเส้นใยซึ่งส่วนประกอบต่างๆปรับเปลี่ยนได้แล้วแต่ช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ

4.1.5 คุณค่าทางด้านคติความเชื่อและขนบนิยม

4.1.5.1 คติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ

ในจังหวัดเพชรบุรี ปูนปั้นที่ฐานเสมาวัดสระบัวเป็นตัวอย่างที่สำคัญของการประดับตกแต่งด้วยประติมากรรมปูนปั้นโดยใช้คติความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาล สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายถึงความหมายของลวดลายของชั้นต่างๆที่ฐานเสมาวัดสระบัว จังหวัดเพชรบุรีไว้ดังนี้

> …มนุษย์ เทียบเท่ากับ ลายหน้ากระดาน เส้นลวดของฐานชั้นที่หนึ่ง เหนือเส้นลวดมีฐานกระจังตาอ้อย และกระจังเจิม ซึ่งเป็นสวรรค์ชั้นที่หนึ่ง ในฉกามาพจรภูมิ กระจังแทนความหมายของเทวดา กระจังตาอ้อยคือเทวดาชั้นทั่วๆไป ได้แก่ เทวดาประจำศาล ทวารบาล รุกขเทวดา หรือตินเทวดาตามไร่สวน กระจังเจิมแทนเทวดาที่อยู่ตามขุนเขาที่สูงกว่าปกติแต่ต่ำลงมากว่าเขาสัตตบริภัณฑ์ เช่น เขาอิสินธร เป็นหัวหน้ากอง กระจังปฏิญาณแทนเทวดาสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกา สูงขึ้นไปเป็นชั้นบัลลังก์ เมื่อขยายเป็นกระจังปฏิญาณใหญ่ จะเป็นชั้นดาวดึงส์ ตรงกลางของกระจังปฏิญาณพอขยายออกจะเป็นเทพพนม…

ลายหน้ากระดานเป็นตัวแทนของมนุษย์ ลวดลายกระจังปฏิญาณคือเทวดาชั้นเทพ อยู่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายต่อว่า

> …พอสูงจากฐานเป็นแข้งสิงห์ บัวหลังสิงห์ สิงห์ตัวนี้อยู่ในหิมพานต์ ถ้าสมบูรณ์จะเป็นฐานเชิงบาตร ตั้งรูปสิงห์ ชั้นล่างเป็นสิงห์กับมาร สิงห์อยู่ในป่าหิมพานต์ซึ่งอยู่ทางเหนือของชมพูทวีป มารอยู่ที่โคนเขาพระสุเมรุที่มีเขาสามเส้าหรือเรียกว่าตรีกูล เป็นอสูรฝ่ายดี ที่อยู่ของครุฑในไตรภูมิอยู่ที่โคนเขาพระสุเมรุ ครุฑอยู่ที่ฉิมพลีสระ ครุฑอยู่แกนกลางจักรวาลกับอสูรฝ่ายดีอยู่ต่ำที่สุดใต้น้ำที่เขาตรีกูล ซึ่งเป็นภูเขาที่อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ เป็นเขาสามเส้าอยู่เป็นที่อยู่ของอสูรฝ่ายดี เท่ากับมารแบกที่ฐานของวัดสระบัวในเพชรบุรี อสูรฝ่ายดีมีความสุขเท่ากับเทวดาในดาวดึงส์ มีแม้แต่ต้นไม้ที่เทียบเท่ากับต้นไม้บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่เรียกว่าต้นปาริชาต แต่ต้นไม้ในอสูรภพฝ่ายดีเป็นต้นแคฝอย พอสูงขึ้นมาเป็นฐานเชิงบาตรชั้นที่สอง

> เรียกว่าชั้นจตุมหาราชิกา แต่ของเพชรบุรีเป็นกระจังตัวใหญ่แทนเทวดา
> อยู่บนยุคลธร…

คติความเชื่อเรื่องครุฑในฐานะเป็นพาหนะของพระนารายณ์ อาศัยอยู่ที่แกนจักรวาลในไตรภูมิและเป็นตัวแทนของราชวงศ์จักรีมีผสมผสานอยู่ในใบเสมาวัดสระบัว ดังที่สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายว่า

> …ย่อที่สูงที่สุดของครุฑในศิลปะไทยคือรัดอกไก่ถือเป็นย่อสูงสุด
> ของครุฑ แต่กระจังเป็นย่อสูงสุดของชั้นเทวดา พอเป็นบัลลังค์จะมีจำนวน
> 33 องค์ ตามจำนวนของเทวดาที่อยู่บนสวรรค์ ตัวที่ใหญ่ที่สุดคือกระจัง
> ปฏิญาณใหญ่คือพระอินทร์ได้แก่เทวดาชั้นดาวดึงส์ ถ้าเป็นกระจังที่
> ประดับบัลลังค์ ก็คือความเชื่อเรื่องสมมุติเทพของพระมหากษัตริย์
> กษัตริย์ของไทยเป็นสองอย่าง การปนกันอยู่ทั้งพุทธและพราหมณ์ใน
> คติความเชื่อ…

ส่วนแข้งสิงห์เทียบเท่ากับชั้นของป่าหิมพานต์ในคติไตรภูมิ ชั้นที่เหนือขึ้นมาที่ฐานเสมาวัดสระบัวเป็นตัวแทนของชั้นที่ครุฑอาศัยอยู่ซึ่งเป็นตัวแทนของคติความเชื่อของพระมหากษัตริย์ว่าเป็นสมมุติเทพ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายเพิ่มเติมถึงความสำคัญของคติไตรภูมิในการสร้างงานศิลปะไทยในสมัยโบราณว่า

> …ไตรภูมิคือชั้นของกรรมที่เป็นรูปธรรม หนทางที่หลุดพ้นจาก
> ความทุกข์และสุข ไตรภูมิเป็นความเชื่อใหญ่ของศิลปกรรมไทยแนวคิดหลัก
> (Concept) ทั้งหมดในศิลปกรรมไทยคือไตรภูมิ ศิลปินและช่างสร้างงาน
> จากการตีความหมายในไตรภูมิ ไตรภูมิจึงเป็นโครงสร้างการปกครอง
> ทำให้เกิดโครงสร้างทางความคิด ประเพณี ศิลปกรรม พิธีกรรม
> ในคติไตรภูมิของศาสนาพุทธ พระมหากษัตริย์เทียบเท่ากับพระอินทร์
> เป็นเจ้าแห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์ เมื่อก่อนศิลปะสร้างจากกษัตริย์และศาสนา
> เป็นความงามเชิงรูป…

งานศิลปกรรมไทยจึงแฝงไว้ด้วยคติความเชื่อตามคติไตรภูมิและพระมหากษัตริย์เป็นสมมุติเทพและจักรพรรดิราช สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) อภิปรายว่า

> …ความหมายในงานศิลปกรรมไทยมาพร้อมกับคติความเชื่อ คนไทยไม่ย้ายยักษ์ไปอยู่ข้างบน หรือย้ายเอาเทวดาลงมาข้างล่าง ในลายประดับมุกความเป็นลายไทยบนบานประตูวัดสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ประดับด้วยลายสัตว์หิมพานต์ ยักษ์ สิงห์ เรียงตามภูมิจักรวาล ช่างวางกำหนดใน เศียรของเขา โดยชั้นบนสุดเป็นพรหม รองลงมาเป็นเทวดาชั้นจตุมหาราชิกาในความหมายของเทวดาแทนสวรรค์ทั้ง 6 ชั้น ชั้นต่อมาเป็นลิงในความหมายของราชวงศ์จักรี ทหารของพระนารายณ์ เป็นหนุมาน ไม่มีลิงในไตรภูมิแต่มีลิงในเรื่องมารผจญเป็นเครื่องหมายของความดี ยักษ์เป็นความชั่วเป็นมารมาปนกันอยู่ ลงมาเป็นครุฑ จากครุฑเป็นสิงห์ ระบบโครงสร้างเหล่านี้ครอบคลุมทุกส่วนของโครงสร้างทางศิลปกรรม …ที่ผนังโบสถ์วัดพระแก้วพระมณฑป เป็นพุ่มข้าวบิณฑ์เต็มพื้นที่ผนังลายพุ่มข้าวบิณฑ์คืออากาศเทวดาที่ลอยอยู่ เสมอด้วยเทวดาชั้นไหน ถือว่าอยู่สวรรค์ชั้นนั้น สูงขึ้นไปเป็นชั้นพรหม เหมือนพระปรางค์วัดอรุณ มีชั้นที่เป็นเรือนธาตุพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ สูงขึ้นไปเป็นพระนารายณ์ทรงครุฑ ถือเป็นความหมายของราชวงศ์จักรี สูงจากนั้นเป็นยอดพระปรางค์ในความหมายชั้นรูปพรหมและชั้นอรูปพรหม…

ช่างทั้งช่างหลวงและช่างพื้นบ้านต้องศึกษาคติไตรภูมิ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงความสำคัญของการศึกษาและความแม่นยำในคติของไตรภูมิว่า

> …อย่าไปทิ้งแนวเดิม แบบใหญ่ที่ใช้มาจากภาพเขียน วัดเกาะมาจัดลีลาท่าทางใหม่ สัตว์ในหิมพานต์เป็นพุทธบูชา พวกนี้แบกเทวะเป็นสถานศักดิ์สิทธิ์ ชั้นของไตรภูมิมีพระพรหม พระอินทร์พระศิวะ ไป มีเทวดาชั้นต่ำไป สุดยอดข้างบนเป็นพระอินทร์พระพรหม ช่างต้องตามขนบ อยู่ในพุทธ เทพอะไร เราเคารพพระพุทธเจ้า…

ตัวอย่างของงานศิลปกรรมไทยที่สร้างและประดับตกแต่งด้วยคติไตรภูมิได้แก่วิหารของวัดสุทัศน์ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) กล่าวถึงความละเอียดอ่อนของการประดับตกแต่ง การเลือกใช้สีในวิหารของวัดสุทัศน์จากการตีความของช่างตามคติในไตรภูมิ

> …วัดสุทัศน์เป็นวัดที่พระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีทุกพระองค์ทรงทำนุบำรุง ที่วิหารวัดสุทัศน์มีเสาอยู่ 8 ต้น มีพระพุทธรูปประธานคือพระศากยมุณีของวัดสุทัศน์ เสาต้นแรกทิศตะวันออกเฉียงเหนือเป็นมงคลที่สุดแสดงศูนย์กลางของจักรวาล เพราะด้านล่างเป็นอสูรภพ ด้านบนเป็นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เสาต้นที่สอง ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ แสดงรอบนอกจักรวาลเขียนภาพทวีปทั้งสี่ คือ อุตรทวีป บูรพวิเทหะ อมรโคยาน และชมพูทวีปอยู่ทางทิศใต้ ภาพผนังหน้าเสาตรงตามทิศของแต่ละทวีป หน้าเสาทิศตะวันออกเป็นสีน้ำนม ตามสีของเหลี่ยมเขาเหนือเขาพระสุเมรุในไตรภูมิพระร่วง แสงพระอาทิตย์สาดเหลี่ยมเขาเป็นสีน้ำเงินตกไปที่น้ำเป็นสีขาวเงิน ด้านทิศเหนือเป็นสีทอง-เหลือง สีน้ำทะเลเป็นสีเหลือง ทิศตะวันตกเป็นสีเลือด สีแดงอ่อนๆ เป็นแก้วผลึก ทิศใต้เป็นสีเขียวเพราะเป็นมรกต ไตรภูมิพระร่วงบรรยายไว้ว่าเหลี่ยมเขามีอัญมณีสี่สีทำให้เกิดสีต่างๆในโลก คนไทยโบราณเข้าใจไตรภูมิอย่างมาก ไตรภูมิเข้าไปกำหนดระบบคิดของช่างโดยช่างไทยคิดและแสดงออกมา เป็นเส้นสีรูปทรงง่ายๆ เกิดเป็นภาพทางศิลปะ และการแปลภาษาไตรภูมิที่เป็นวรรณกรรมสู่ศิลปกรรม…

ไตรภูมิแสดงหลักพุทธธรรมที่จะนำไปสู่การหลุดพ้นจากไตรภูมิ สน สีมาตรัง (ม.ป.ป.: 2) อภิปรายถึงหลักพุทธธรรม 3 ประการที่นำเสนอในไตรภูมิไว้ดังนี้

> …ไตรวัฏฏ์ คือหลักพุทธธรรมแสดงกฎแห่งกรรม 3 ประการ คือกรรม การประกอบความดีและความชั่ว วิบาก ผลแห่งกรรมดีและกรรมชั่ว และการเวียนว่ายตายเกิด
>
> ไตรลักษณ์ คือหลักพุทธธรรมแสดงกฎแห่งธรรมชาติ 3 ประการ คืออนิจจัง ความไม่เที่ยง เพราะเป็นไปโดยการเกิดขึ้นและสลายไป คือเกิดดับๆ มีแล้วก็ไม่มี แย้งต่อความเที่ยง เพราะโดยสภาวะของมันเอง

> ก็ปฏิเสธความเที่ยงอยู่ในตัว ทุกขัง ความเป็นทุกข์ เพราะทนได้ยากหรือ
> คงอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ ถูกการเกิดขึ้นและการดับสลายบีบคั้นอยู่ตลอดเวลา
> และอนัตตา ความไม่มีตัวตน และความไม่อยู่ในอำนาจบังคับได้ เพราะ
> ความเป็นของมิใช่ตัวตน
>
> ไตรสิกขา คือหลักพุทธธรรมแสดงข้อปฏิบัติเพื่อให้ชีวิตดำเนิน
> ไปในทางที่ดีงาม 3 ประการ คือ ศีล การประกอบความดีทางกาย วาจา
> และใจ สมาธิ การทำจิตใจให้สงบ และปัญญา การชำระกิเลสด้วย
> การพิจารณาไตรลักษณ์…

นอกจากหลักพุทธธรรม ไตรภูมิยังพูดถึงความเชื่อเรื่องจักรวาล โลกสันนิวาสของชาวพุทธเถรวาท ลักษณะของจักรวาลในไตรภูมิมีทั้งการเกิดและวิบัติไปตามช่วงเวลาหนึ่งกัปป์ ทั้งนี้จักรวาลได้เกิดขึ้นและแตกดับไปแล้วหลายกัปป์ และจักรวาลมีอยู่มากมาย เป็นอนันตนับประมาณไม่ได้ และจักรวาลทุกจักรวาลมีสัณฐานเหมือนกันหมด

อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 21 กันยายน 2554) อภิปรายถึงการถอดความและตีความของช่างหลวงในการออกแบบและสร้างพระเมรุมาศ โดยยึดเอาคติเขาพระสุเมรุในไตรภูมิเป็นหลัก ดังนี้

> …การทำงาน เขาพระสุเมรุ เป็นหลัก ตัวเมรุเป็นตัว
> สถาปัตยกรรมไทยที่ทำเป็นเครื่องยอด เป็นลักษณะของสถาปัตย์ไทย
> เอาคติของไตรภูมิเข้ามาร่วม ยอดเป็นยอดแหลม เป็นสถาปัตย์ชั้นสูง
> ที่มีเกียรติ ใส่สัตว์หิมพานต์เข้าไป ความคิดของพระเมรุงานของกรมหลวงฯ
> เปลี่ยนชั้นบันแถลงเป็นชั้นวิมาน เป็นไปตามความเชื่อของเขาพระสุเมรุ
> ช่างจะเอาเรื่องเหล่านี้ไปใส่ แล้วแต่ช่างตีความ ไตรภูมิคือช่างต้องตีความ
> แต่ไม่ได้ระบุออกมา บอกว่าเขาสูงเท่าไร ชั้นไหนมีเทวดาอะไรอยู่ ตีนเขา
> พระสุเมรุคือป่าหิมพานต์ คนโบราณคิดว่าเป็นอย่างไร เหมือนป่าของเราไหม
> มีต้นไม้ใหญ่ เป็นที่อยู่ของพญาครุฑ ปีกกว้าง ต้นไม้ใหญ่ แต่ทำจริงได้ไหม
> สัตว์มีลักษณะแปลง เอารูปต่างๆ มาผสมกันครึ่งตัว เพื่อให้แปลกออกไป
> จากสัตว์ในชีวิตจริง เป็นความคิดของช่าง ไม่มีการเขียนไว้ในไตรภูมิ
> ช่างเป็นคนที่คิด…

พระเมรุมาศคือศูนย์กลางของจักรวาลหรือเขาพระสุเมรุในคติไตรภูมิ การตกแต่งพระเมรุมาศจึงเป็นเรื่องราวจากคติไตรภูมิตามแต่ช่างเลือกที่จะใช้ อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 21 กันยายน 2554) อภิปรายว่า

> …มีเค้าเรื่องอยู่แล้ว การใช้ชั้นบันแถลง มาเปลี่ยนใส่รุกขเทวดา เข้าไป จตุโลกบาล ดาวดึงส์ เลยขึ้นไปเป็นพระโพธิสัตย์ พรหม และอรูปพรหมซึ่งว่างเปล่า เราเอาคติความเชื่อมาใส่ไว้ในงาน เป็นเรื่องของช่างมีการผันแปรไป…ความหมายของเราคือเราคิดเอง นี่เป็นตัวคิดว่าจะใช้อะไรอันนี่อยู่ที่เรา เวลาทำงานไม่ใช่แค่นั่งขีดเขียน แต่เราต้องคิดไปด้วยว่าควรไม่ควรใช้ ตัวสถาปัตยกรรมเป็นตัวที่แสดงฐานะของบุคคล…

กลุ่มสถาปัตยกรรม สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร (2552: 3-20) อธิบายถึงแนวทางการออกแบบโดยอิงกับงานศิลปกรรมจากสัญลักษณ์ในไตรภูมิของอาวุธ เงินชูกลิ่นไว้ดังนี้

> …การเลือกใช้ระบบสัญลักษณ์ของสถาปนิกผู้ออกแบบ ซึ่งเป็นการเลือกใช้สัญลักษณ์อ้างอิงกับระบบไตรภูมิเฉพาะส่วนที่สำคัญ มิได้หยิบยกนำมาใช้ทั้งหมด เนื่องจากเนื้อหาในไตรภูมิมีหลายขั้นหลายลำดับชั้น …หากแต่เลือกใช้เนื้อหาของภพภูมิชั้นที่สำคัญ ให้เหมาะกับรูปทรงและตอบรับกับรูปแบบทางสถาปัตยกรรม เช่นการเลือกใช้สัญลักษณ์อิงถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ชั้นที่ 4) บริเวณชั้นเชิงกลอนที่ 3 โดยข้ามสวรรค์ชั้นยามากาพจรไป เนื่องจาก สวรรค์ชั้นที่ 4 หรือชั้นดาวดึงส์เป็นชั้นที่มีความสำคัญทางพุทธศาสนา…ซึ่งโดยเนื้อหาจะร้อยเรียงไปถึงชั้นเชิงกลอนที่ 5 และ 6 ที่อ้างอิงถึงรูปพรหมและอรูปพรหม ซึ่งหมายถึงการเข้าสู่นิพพาน อันถือว่าเป็นที่สิ้นสุด ทำให้เกิดความรู้สึกในการจัดลำดับความสำคัญจากชั้นล่างสู่ชั้นบนสุดและจบเนื้อหาลงในตัว…

อาวุธ เงินชูกลิ่นถ่ายทอดงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมที่สะท้อนบริบททางสังคมและสิ่งแวดล้อม ในการออกแบบช่างจะไม่ทำสิ่งใดโดยตรง แต่จะแทรกความหมาย ด้วยจินตนาการและการตีความของช่างเป็นสำคัญในผลงานชิ้นนั้นๆ

คติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ คือหลักทางพุทธศาสนานิกายเถรวาท สน สีมาตรัง (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า

> …ไตรภูมิและจักรวาล เป็นวรรณกรรมพุทธศาสนานิกายเถรวาท เป็นที่รู้จักแพร่หลายอยู่ในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์ที่นับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาท ได้แก่ ประเทศไทย ประเทศพม่า ประเทศลาว และประเทศกัมพูชา มาตั้งแต่ราวพุทธศาสนาที่ 19…วรรณกรรมไตรภูมิที่หอสมุดแห่งชาติตรวจชำระและปรับปรุงจากต้นฉบับภาษาบาลีมาเป็นภาษาไทยปัจจุบัน มีอยู่ 5 ฉบับ ได้แก่ ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง แต่งโดยพระยาลิไทยในพุทธศักราช 1888 โลกทีปกสาร แต่งโดยพระสังฆราชเมธังกรในสมัยสุโขทัย โลกบัญญัติ แต่งโดยพระสัมธรรมโฆษเถระ (พุทธศตรวรรษที่ 14) มีหลักฐานว่าเป็นชาวพม่าหรือชาวลังกา จักรวาฬทีปนี แต่งโดยพระสิริมังคลาจารย์ ชาวล้านนา ระหว่างพุทธศักราช 2020-2100 และไตรภูมิโลกวินิจฉัย เรียบเรียงโดยพระธรรมปรีชา (แก้ว) ตามพระราชรับสั่งในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช แห่งราชวงศ์จักรี พุทธศักราช 2345…

ไตรภูมิ เป็นรากฐานของความเชื่อซึ่งสะท้อนอยู่ในงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เพราะไตรภูมิกล่าวถึงหลักพุทธธรรม คือ กรรม หรือการกระทำความดีและความชั่ว การเวียนว่ายตายเกิดในรูปของสภาพหรือสถานะของสิ่งมีชีวิตที่เวียนว่ายตายเกิดในจักรวาล ตามผลของการกระทำความดีชั่วต่างๆกัน หรือวัฏสงสาร และความไม่เที่ยงของทุกสรรพสิ่งในไตรภูมิ หรืออนิจจลักษณ์ ดังที่สน สีมาตรัง (ม.ป.ป.: 3) อธิบายว่า

> …ไตรภูมิ หมายถึงสถานะชีวิตแห่งสรรพสัตว์ มี 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ สรรพสัตว์จะไปเกิดในสถานะชีวิตระดับใดย่อมขึ้นอยู่กับกรรมดีและกรรมชั่ว นิพพานภูมิเป็นสถานะชีวิตที่ห่างไกลกิเลส สามารถตัดกรรม ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป สัตว์โลกที่บำเพ็ญบารมีที่ทำให้เป็นพระพุทธเจ้าในที่สุดได้ครบบริบูรณ์ จนตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า และพระอรหันต์ เท่านั้นที่จะไปสถิตย์ในนิพพานภูมิ…

ในเนื้อเรื่องของไตรภูมิได้กล่าวถึงภูมิ 3 ภูมิในโลกิยภูมิ และการหลุดพ้นจากภูมิทั้งสามคือโลกุตรภูมิ พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต) (2554: 12) อภิปรายว่า

> …แท้จริงนั้น คำว่า “ภูมิ” ในความหมายที่เคร่งครัด ได้แก่ ระดับของจิตใจแต่เมื่อใช้หลวมลงมาหน่อย ก็คลุมถึงชั้นหรือโลกของสัตว์จำพวกที่มีจิตใจอยู่ในระดับนั้นๆ และในที่นี้ท่านก็ใช้คำว่าภูมิในความหมายแบบหลวมหน่อยนี้… ไตรภูมิเป็นเรื่องของจตุภูมิ หรือภูมิ 4 คือไม่ใช่เรื่องภูมิ 3 เท่านั้น แต่พูดถึงการที่จะพ้นไปจากภูมิ 3 ด้วย และเมื่อพ้นไปจากภูมิ 3 ก็ถึงภูมิที่ 4 เป็นโลกุตรภูมิ…

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2549: 2) กล่าวถึงภูมิทั้ง 3 ไว้ดังนี้

> …กามภูมิ คือแดนที่เกี่ยวข้องกับกามตันหา เป็นแดนทะเยอทะยานที่เกี่ยวข้องอยู่กับความสุข และความทุกข์ในเรื่องกามราคะ รัก โลภ โกรธ หลง ประกอบด้วย 11 ภูมิย่อย
>
> รูปภูมิ คือแดนของพรหมซึ่งมีรูป ได้บรรลุญาณขั้นสูง เสวยแต่ประณีตสุข อันละเอียดกว่าเทวโลกในกามภูมิ มีความสุข สงบ ปราศจากกามตัณหา ประกอบด้วย 16 ภูมิย่อย
>
> อรูปภูมิ คือดินแดนของพรหมไม่มีรูปมีแต่นามคือจิตและเจตสิกเท่านั้น รูปพรรณสัณฐานไม่มี ได้บรรลุญาณสูงเยี่ยม เสวยแต่ประณีตสุข ประกอบด้วย 4 ภูมิย่อย เมื่อหลุดพ้นจากภูมิทั้ง 3 คือ โลกุตรภูมิ…

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2554: 8-12) อภิปรายถึงรายละเอียดและสถานที่ของ **กามภูมิ** ว่า

> …กามภูมิ หรือกามาวรจรภูมิ แยกย่อยออกเป็น 11 ภูมิ
>
> …กามภูมิ 11 จัดประเภทเป็นอบายภูมิ 4 และกามสุคติภูมิ 7 ดังนี้
>
> อบายภูมิ 4 คือ ภูมิที่ไม่มีความเจริญ ฝ่ายข้างเสื่อม ได้แก่ 1) นรกภูมิ 2) ติรัจฉานภูมิ 3) เปรตภูมิ และ 4) อสุรกายภูมิ

ในอบายภูมิ 4 เดรัจฉาน เปรต และอสุรกายอยู่บนพื้นโลก ส่วนนรกอยู่ลงไปในพื้นดินแบ่งออกเป็น 8 ขุม พิษณุ ศุภ (2551: 70) อธิบายถึงอบายภูมิว่า

> …นรกทั้ง 8 ขุมนั้นอยู่ใต้พื้นพิภพลงไป นรกใหญ่ทั้ง 8 ขุม แต่ละขุมเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส มีสี่ด้าน รองพื้นนรกด้วยก้อนเหล็กแดง นรกขุมหนึ่งยาวด้านละ 1,000 โยชน์ โดยเรียงลำดับจาก 1) สัญชีพนรก 2) กาฬสุตตนรก 3) สังฆาฏนรก 4) โรรุวะนรก 5) มหาโรรุวะนรก 6) ตาปนรก 7) มหาตาปนรก 8) มหาอเวจีนรก…

ในสุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย ดินแดนมนุษย์และป่าหิมพานต์ ดินแดนมนุษย์ แบ่งเป็น 4 ทวีป ได้แก่ ชมพูทวีป อมรโคยานทวีป อุตรกุรุทวีป และบุรพวิเทหทวีป

ดินแดนสวรรค์ หรือสวรรคภูมิ มี 6 ชั้น ดังที่ พิษณุ ศุภ (2551: 70) อธิบายว่า

> …1) จตุมหาราชิกาภูมิ สวรรค์ชั้นแรกอยู่เหนือขึ้นไปจากพื้นโลก 46,000 โยชน์ ตั้งอยู่บนยอดเขายุคนธร มีสวรรค์ใหญ่อยู่ 4 เมือง ประจำอยู่ทุกทิศ แต่ละทิศมีเทวดาผู้ใหญ่คอยเฝ้าอยู่ ได้แก่ ท้าวธตรฐราช ท้าววิรูปักษราช ท้าววิรุฬหกราช และท้าวเวสสุวัณ เทวดาทั้งสี่นี้มีหน้าที่เฝ้าเขาพระสุเมรุ
>
> 2) ดาวดึงส์ภูมิ เป็นเมืองของเทวดาทั้งหลายที่มีพระอินทร์เป็นราชาแห่งเทวดาปกครองอยู่ ดาวดึงส์สวรรค์ตั้งอยู่เหนือจากจตุมหาราชิกาภูมิ 1 เท่าตัว อยู่บนเขาพระสุเมรุ บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มีสระโบกขรณีใหญ่ 2 สระ มีอุทยานใหญ่อยู่โดยรอบทั้งสี่ทิศ มีช้างเอราวัณที่เป็นราชพาหนะของพระอินทร์ มีต้นปาริชาตกัลปพฤกษ์ และมีพระเจดีย์ศรีจุฬามณีเป็นที่ประดิษฐานพระเกศาธาตุ
>
> 3) ยามาภูมิ เป็นสวรรค์ชั้นที่อยู่สูงขึ้นไปจากดาวดึงส์ 84,000 โยชน์ เป็นสวรรค์ที่มีวิมานลอยอยู่กลางอากาศ ยามาสวรรค์มีวิมานที่เป็นปราสาททองและปราสาทเงิน ล้อมรอบด้วยกำแพงแก้วและมีสระโบกขรณี มีพระสยามเทวาธิราชเป็นผู้ปกครอง
>
> 4) ดุสิตาภูมิ หรือสวรรค์ชั้นดุสิต สูงขึ้นไปอีก 168,000 โยชน์ มีพระสันดุสิตเทพยราชเป็นผู้ปกครอง เทวดาในสวรรค์ชั้นนี้เป็นนักปราชญ์

และเป็นสวรรค์ชั้นที่พระบรมโพธิสัตว์มาประทับอยู่ที่นี่เพื่อรอลงไปตรัสรู้เป็นสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบนแดนมนุษย์

5) นิมมานรดีภูมิ สูงขึ้นไปอีก 336,000 โยชน์ สวรรค์ชั้นนี้ตั้งอยู่บนแผ่นดินสีทอง ถ้าปรารถนาสิ่งใดก็สามารถเนรมิตขึ้นได้เอง

6) ปรนิมมิตวสวัตดีภูมิ เป็นสวรรค์ชั้นสูงที่สุด สูงขึ้นไป 672,000 โยชน์ เป็นดินแดนที่เทวดานึกอะไรได้ตามใจปรารถนา…

รูปภูมิ สมชาติ มณีโชติ (2529: 90) อภิปรายว่า …เป็นสวรรค์ของพรหมมีรูป เรียกว่า พรหมโสฬส แปลว่าพรหม 16 ชั้น แบ่งตามผู้สำเร็จรูปฌาณ 4 เมื่อตายแล้วไปเกิดในภูมินั้นๆ รูปกายของพรหมแดนนี้ไม่มีการเคลื่อนไหว พรหมชั้นนี้มีแต่รูปกาย แต่ไม่มีจิตข้องในกิเลส แบ่งออกเป็น 16 ชั้นตามคุณภาพของฌาน… ดังนี้

1. ปฐมฌานภูมิ แบ่งออกเป็น 3 ภูมิคือ
   1.1 พรหมปาริสัชชา
   1.2 พรหมปุโรหิตา
   1.3 มหาพรหมา
2. ทุติยฌานภูมิ แบ่งออกเป็น 3 ภูมิคือ
   2.1 ปริตตาภา
   2.2 อัปปมาณาภา
   2.3 อาภัสรา
3. ตติยฌาณภูมิ แบ่งออกเป็น 3 ภูมิคือ
   3.1 ปริตตสุภา
   3.2 อัปปมาณาภา
   3.3 สุภกิณหา
4. จตุตถฌาณภูมิ แบ่งออกเป็น 7 ภูมิคือ
   4.1 เวหัปผลา
   4.2 อสัญญีสัตตา
   4.3 อวิหา
   4.4 อตัปปา
   4.5 สุทัสสา

4.6 สุทัสสี

4.7 อกนิฏฐา

อรูปภูมิ สมชาติ มณีโชติ (2529: 90) อภิปรายว่า ...เป็นสวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มีสวรรค์ 4 ชั้น แบ่งตามผู้ที่สำเร็จอรูปฌาน 4 เป็นที่สถิตของพรหมโลกผู้มีสภาวะจิตละเอียดยิ่ง ซึ่งมี 4 ภูมิ... ดังนี้

1. อากาสานัญจายตนะ
2. วิญญาณัญจายตนะ
3. อากิญจัญญายตนะ
4. เนวสัญญานาสัญญายตนะ

ในทางช่าง ไตรภูมิถือเป็นคัมภีร์สำคัญและรากฐานทางจักรวาลวิทยาของพุทธศาสนาที่กล่าวถึงการเวียนว่ายตายเกิด ผลของการกระทำความดีและความชั่ว ที่ช่างทุกคนต้องศึกษาจนแตกฉานและเป็นเรื่องราวของงานช่างศิลป์ไทยทุกแขนง รวมถึงงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

4.1.5.2 ขนบการปั้นครุฑยุดนาคและคติความเชื่อเรื่องกษัตริย์คือพระมหาจักรพรรดิราช

ในจังหวัดเพชรบุรีคติการปั้นภาพครุฑยุดนาคเป็นคติหนึ่งของการปั้นตกแต่งตัวภาพทับลายบนหน้าบันของพระอุโบสถหรือศาลาการเปรียญในวัดต่างๆของเพชรบุรี สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2549: 10) อภิปรายถึงวัดที่สร้างในสมัยอยุธยาในจังหวัดเพชรบุรีที่ปั้นภาพตัวทับลายตามคติของครุฑยุดนาคไว้ดังนี้

> ...ลวดลายปูนปั้นด้านทิศตะวันออกของพระวิหารหลวง วัดมหาธาตุวรวิหารเป็นภาพนารายณ์ทรงครุฑซึ่งเหยียบอยู่บนบ่าพญาวานรอีกชั้นหนึ่ง เบื้องหลังเป็นลายก้านขด
>
> ปูนปั้นหน้าบันทิศตะวันออก ของพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เป็นลายกระหนกก้านขด ช่อหางโตล้อมรอบตัวครุฑ ด้านทิศตะวันตกเป็นลายกระหนกก้านขนานและลายช่อหางโตล้อมรอบตัวเทพขี่อสูร
>
> ปูนปั้นหน้าบันด้านทิศตะวันตกพระอุโบสถวัดสระบัว เป็นลาย

> กระหนกก้านขนานช่อหางโต ล้อมรอบเทพประทับยืนบนบ่าอสูรซึ่งนั่งขัดสมาธิพนมมือบนดอกบัว อุดหน้าปีกนก เป็นลายเทพพนมกลางลายก้านขด ซึ่งกลายเป็นกระหนกช่อหางโต ด้านทิศตะวันออก เป็นลายกระหนกก้านขนานช่อหางโตล้อมรอบพระนารายณ์ประทับยืนบนบ่าครุฑซึ่งอยู่ในท่ายืน ผนังอุดหน้าบันปีกนกทั้งสองข้างเป็นภาพครุฑช่อกระหนกแทรกอยู่ตรงกลางลายก้านขด
>
> ปูนปั้นหน้าบันด้านทิศตะวันตกของพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม เป็นลายกระหนกก้านขนานช่อหางโต ล้อมภาพพระนารายณ์ทรงครุฑ…

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2549: 10) อภิปรายถึงด้านทิศตะวันตกและตะวันออกของวัดใหญ่สุวรรณารามว่า

> …ปูนปั้นหน้าบันด้านทิศตะวันออก ภาพนารายณ์ทรงครุฑล้อมรอบกระหนกเปลว ด้านทิศตะวันตกเป็นภาพเทพพนมเหนือภาพราหู มีภาพนางรำทางเบื้องซ้ายและเบื้องขวาของราหู ล้อมรอบด้วยลายพันธุ์พฤกษาและหน้านก 4 คู่ ซุ้มบันแถลงของประตูทางทิศใต้ ของผนังสกัดด้านทิศตะวันออกเป็นภาพนารายณ์ทรงครุฑประกอบลวดลายพันธุ์พฤกษาคล้ายลายกระหนกก้านขด…

สัณฐาน ถิรมนัส (2543: 55-60) กล่าวถึงภาพปูนปั้นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑที่วัดเกาะแก้วสุทธารามว่า …หน้าบันอุโบสถตกแต่งด้วยลายปูนปั้นสวยงามมาก ด้านหน้าปั้นเป็นรูปนารายณ์ทรงครุฑยุดนาค ประกอบด้วยลายเปลวในพื้นที่ว่าง บางส่วนบูรณะขึ้นใหม่ ส่วนหน้าบันอุโบสถด้านหลัง ตกแต่งด้วยลายปูนปั้นเทพพนม… ที่ประตูทางเข้าอุโบสถวัดเกาะมีสองประตู เป็นประตูซุ้มเรือนแก้ว มีบันแถลงลดสองชั้น สัณฐาน ถิรมนัส (2543: 55-60) กล่าวว่า

> …ซุ้มประตูด้านขวามือปั้นเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑประกอบด้วยลายกระหนกเหมือนกับลายหน้าบันพระอุโบสถ…ลายซุ้มประตูด้านซ้ายสมบูรณ์สู้ด้านขวาไม่ได้ ปั้นรูปนารายณ์ทรงพญาวานร ล้อมด้วยลายพุ่มข้าวบิณฑ์ อันเป็นที่นิยมกันในสมัยนั้น เหมือนกับลายหน้าบันอุโบสถวัดเขาบันไดอิฐ…หน้าบันซุ้มประตูด้านหลังขวามือ เป็นรูปนกยูง

ที่ขนนกยูงประดับด้วยถ้วยเคลือบกลมเล็กสีเขียว เพิ่มสีสันให้แก่
หางนกยูง…

ช่างใช้คติการปั้นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ตั้งแต่ในสมัยอยุธยา วัดต่างๆในอยุธยาประดับตกแต่งหน้าบันด้วยสัญลักษณ์รูปพระนารายณ์ทรงครุฑ อนุวิทย์ เจริญศุภกุล (2521: 16) เล่าพัฒนาการการประดับตกแต่งหน้าบันด้วยครุฑยุดนาคไว้ดังนี้

…การประดับตกแต่งหน้าบันนิยมปั้นเป็นรูปพระนารายณ์
ทรงครุฑประดับด้วยลวดลายต่างๆ โดยเฉพาะลายกระหนกก้านขด
กระหนกช่อหางโต และกระหนกปลายก้าน ในสมัยอยุธยาตอนปลาย
คติการประดับลวดลายดังกล่าวคลี่คลายมาจากลวดลายหน้าบันในสมัย
อยุธยาตอนต้นที่นิยมสลักภาพพระนารายณ์ทรงครุฑแต่ล้อมด้วย
เทพชุมนุมเต็มพื้นที่ของหน้าบัน เช่นหน้าบันพระอุโบสถด้านหน้าของ
วัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และหน้าบันวัดแม่นางปลื้ม
ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา…

หน้าบันสมัยอยุธยาตอนต้นจะประดับตกแต่งด้วยเทพชุมนุมเต็มพื้นที่หน้าบัน น. ณ ปากน้ำ (2543ก: 31) อภิปรายถึงหน้าบันสมัยอยุธยาตอนปลายที่หน้าบันวิหารพระพุทธบาท สระบุรีสร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมว่า

…รูปนารายณ์ทรงครุฑแทบเต็มหน้าบัน พระนารายณ์มี 4 กร
ประทับยืนบนบ่าครุฑ สวมชฎาเทริดยอดแหลมทรงสูง แต่เศียรครุฑดู
จะใหญ่กว่าองค์พระนารายณ์มาก ลักษณะเป็นครุฑยุดนาค ลายรอบๆ
เป็นลายขมวดก้านขดม้วนแบบเครือเถา ตรงกลางลายจำหลักหัวคชสีห์…

การประดับตกแต่งหน้าบันด้วยรูปครุฑยุดนาคเริ่มขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายและส่งต่อถึงสมัยรัตนโกสินทร์ อนุวิทย์ เจริญศุภกุล (2521: 17) กล่าวถึงลักษณะลวดลายหน้าบันในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ว่า

> …หน้าบันสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีอิทธิพลของสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผูกลายช่อหางโต ถ้าไม่สังเกตการแสดงออกของศิลปกรรมก็ดูไขว้เขวได้ง่าย แบบฉบับของลายหน้าบันของสมัยนี้แท้ๆจะมีพระนารายณ์ทรงครุฑตามคติเดิม แต่ลายก้านขดที่เป็นลายพื้นหลังจะเป็นลายก้านขดเทพพนม ซึ่งในสมัยอยุธยาจะเป็นหัวสิงห์ หัวคชสีห์หรือลายช่อหางโต ช่างได้พยายามทำด้วยความตั้งใจประณีต… มีอาการแสดงออกไม่รุนแรงคล่องแคล่วเหมือนช่างสมัยอยุธยา…

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กรุงรัตนโกสินทร์ รูปครุฑยุดนาคใช้ประดับตกแต่งวัดและอาคารและเป็นตราพระราชลัญจกรของแผ่นดินเนื่องด้วย พระนามเดิมของพระองค์พ้องกับคำว่าฉิมพลีซึ่งเป็นวิมานที่ครุฑอยู่ตามคติความเชื่อเรื่องจักรวาลไตรภูมิและเพื่อแสดงความเคารพรักต่อพระมหากษัตริย์ตามคติความเชื่อเรื่องกษัตริย์คือพระมหาจักรพรรดิราช

พระมหาจักรพรรดิราช (Cakravartin) คือ ผู้ปกครองในอุดมคติ เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ยิ่งกว่าพระราชาทั้งปวง มีบุญบารมีและใช้หลักธรรมในการปกครอง พระมหาจักรพรรดิราชเป็นเจ้าแห่งจักรวาลเพราะสามารถแผ่ขยายพระราชอำนาจไปทั่วทั้งชมพูทวีปและอีกสามทวีปใหญ่ที่เหลือตามคติในไตรภูมิพระร่วง ตามไตรภูมิพระร่วง พญาลิไทย (2535: 90) บรรยายลักษณะของมหาจักรพรรดิราชไว้ดังนี้

> …คนผู้ใดที่ได้ทำบุญแต่ก่อน คือว่าได้ปฏิบัติบูชาแก่พระศรีรัตนไตร แลรู้จักคุณพระพุทธิเจ้า พระธรรมเจ้าและพระสงฆเจ้า แลให้ทานรักษาศีล เมตตาภาวนา ครั้นตายก็เอาตนไปเกิดในสวรรค์ ลางคาบเล่าได้เกิดเป็นท้าวเป็นพญาผู้ใหญ่ แลมีศักดิ์มียศบริวารเป็นอเนกอนันต์ใส้ ได้ปราบทั่วทั้งจักรวาลแลแม้ท่านว่ากล่าวถ้อยคำสิ่งใดก็ดีแล บังคับบัญชาสิ่งใดก็ดีแลเทียรย่อมชอบด้วยทรงธรรมทุกประการแล ท่านนั้นเป็นพญาทรงพระนามชื่อว่าพญาจักรพรรดิราช พญามีบุญดั่งนั้น ใจ ธ มักใคร่ฟังธรรมเทศนาหนักหนา ธ ย่อมฟังธรรมเทศนาแด่สำนักนิสมณพราหมณาจารย์แลนักปราชญ์ผู้รู้ธรรม…

พระมหาจักรพรรดิราชคือผู้ที่ได้สั่งสมบุญบารมีไว้มากเมื่อชาติที่แล้ว เมื่อตายไปจึงไปเกิดในสวรรค์ หรือในบางครั้งมาเกิดเป็นพระมหาจักรพรรดิราชในชมพูทวีป พระมหาจักรพรรดิราชจะปฏิบัติตนหรือกล่าวคำพูดต่างๆอยู่ในธรรมของพุทธศาสนาเสมอ พระมหาจักรพรรดิราชมีแก้ว 7 ประการเกิดคู่บารมีมาด้วย ได้แก่ จักรแก้ว (จักรรัตน) ช้างแก้ว (หัตถีรัตน) ม้าแก้ว (อัศวรัตน) แก้วดวง (มณีรัตน) นางแก้ว (อิตถีรัตน) ขุนคลังแก้ว (คหปติรัตน) และขุนพลแก้ว (ปริณายกรัตน)

ความเชื่อเรื่องพระมหาจักรพรรดิราชเกิดขึ้นจากคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ แต่ได้รับการเผยแพร่โดยศาสนาพุทธตามการเทียบพระพุทธเจ้าให้เท่ากับพระจักรพรรดิราช ดังที่ สุเนตร ชุตินธรานนท์ (2547: 108) อธิบายว่า

> …แม้ว่าความเชื่อเรื่องพระเจ้าจักรพรรดิราชจะปรากฏขึ้นก่อนในกรอบวัฒนธรรมพราหมณ์ แต่ความเชื่อนี้กลับถูกเน้นให้เห็นความสำคัญและถูกทำให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายโดยศาสนาจารย์ทางพุทธศาสนาที่พยายามยกฐานะพระสัมมาสัมพุทธเจ้าขึ้นมาคู่เคียงกับพระเจ้าจักรพรรดิราช จากพื้นฐานความคิดที่ว่าบุรุษทั้งสองประเภทต่างถือกำเนิดเป็นมหาบุรุษผู้เพียบพร้อมไปด้วยมหาบุรุษลักษณะและบุญบารมีอย่างสูงสุด…

พระมหาจักรพรรดิราชเป็น ธรรมราชา หรือพระราชาผู้ปฏิบัติตามธรรมในพุทธศาสนา ต้องสร้างวัตรปฏิบัติให้แก่สังคม ตามหลักทศพิธราชธรรม และจักรวรรดิวัตร ตามหลักในพระไตรปิฎก

หลักทศพิธราชธรรม คือ จริยวัตร 10 ประการที่พระเจ้าแผ่นดินทรงประพฤติเป็นหลักธรรมประจำพระองค์ พุทธทาสภิกขุ (2531: 25-29) อภิปรายถึงหลักทศพิธราชธรรมไว้ดังนี้

> …ข้อที่ 1 “ทานัง” ทาน การให้ในที่นี้หมายถึงให้วัตถุภายนอกเป็นสิ่งของอะไรต่างๆ โดยต้องมีผู้รับโดยตรง เป็นการให้โดยที่เรียกว่า “ทานัง” คือทาน ให้แล้วมันก็มีผลเป็นความผูกพัน เป็นการสร้างสรรค์ความสงบสุข
>
> ข้อที่ 2 “สีลัง” สีลัง ภาวะปกติ สีละ แปลว่าปกติ ภาวะปกติไม่มีอะไรวุ่นวาย รวมทั้งการปฏิบัติเพื่อให้เกิดภาวะเช่นนั้นด้วย

ข้อที่ 3 “ปริจาคัง” คือบริจาค เป็นการให้ แต่เป็นการให้ภายในจิตใจ ไม่ต้องมีผู้รับก็ได้ ต่างจากทานัง ทานังให้อย่างมีผู้รับ แต่ปริจจาคังให้อย่างไม่ต้องมีผู้รับ บริจาคสิ่งที่ไม่ควรมีอยู่ในตน อะไรที่ไม่ควรมีอยู่ในตนบริจาคออกไป

ข้อที่ 4 “อาชชะวัง” ความซื่อตรง ความเปิดเผย ไม่เกิดโทษเกิดภัย ไม่เกิดอันตรายใดๆ เป็นที่ไว้ใจได้ ซื่อตรงตั้งแต่ตนเอง คือความเป็นมนุษย์ของตนเองและซื่อตรงต่อผู้อื่นที่เกี่ยวข้อง โดยสรุปคือความซื่อตรงต่อหน้าที่ที่จะต้องทำ

ข้อที่ 5 “มัททะวัง” มัทวะ แปลว่า ความอ่อนโยน ความอ่อนโยนภายนอก คืออ่อนโยนต่อบุคคลซึ่งเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เป็นการสร้างสรรค์ซึ่งความรักความสามัคคี ส่วนความอ่อนโยนภายใน คือความอ่อนโยนของจิตใจ คือจิตที่อบรมไว้ดีแล้ว พร้อมที่จะใช้ทำหน้าที่ใดๆ ก็ได้ เหมาะสมที่จะปฏิบัติธรรมะอันสูงขึ้นไปได้ทุกอย่างทุกประการ จนสำเร็จประโยชน์

ข้อที่ 6 “ตะปัง” ตะปะ ตะบะ หมายถึง วิริยะ ความพากเพียร ความบากบั่น ความก้าวหน้า ไม่หยุดอยู่กับที่ มีคุณสมบัติเผาผลาญกิเลสและความชั่วโดยประการทั้งปวง

ข้อที่ 7 “อักโกธัง” ไม่โกรธ ไม่มีความกำเริบในภายใน คือกลุ้มอยู่ในใจ ไม่มีความกำเริบภายนอก คือประทุษร้ายบุคคลอื่น

ข้อที่ 8 “อะวิหิงสา” ไม่เบียดเบียน ไม่มีการกระทำอันเบียดเบียนอันกระทบกระทั่งตนเอง หรือผู้อื่น

ข้อที่ 9 “ขันติ” อดทน รอได้ หรือความสมควร เพราะเราอดทนรอได้ สมควรแก่ความเป็นผู้ที่จะทำอะไรได้สำเร็จ

ข้อที่ 10 “อะวิโรธะนัง” แปลว่า ความไม่มีอะไรพิรุธ คือผิดไปจากทางที่ควรจะเป็น อะวิโรธะนัง คือ มีความถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์ทุกอย่างทุกประการ ตามหลัก อริยมรรคมีองค์ 8 ประการ ได้แก่ ถูกต้องในความคิดความเห็น ความปรารถนา การพูดจา การทำงาน การดำรงชีพ การพากเพียร การมีสติควบคุมตัว ความมีสมาธิคือจิตอันมั่นคง ความถูกต้องในเรื่องของความรู้ และถูกต้องในผล คือความหลุดพ้นจากความทุกข์อย่างถูกต้อง…

จักรวรรดิวัตร 12 คือ ธรรมอันเป็นพระราชจริยานุวัตร สำหรับพระมหาจักรพรรดิ ดังที่ ธรรมสภา (2549: 11) กล่าวไว้ดังนี้

> …1. อนฺโตชนสฺมึ พลกายสฺมึ ควรอนุเคราะห์คนในราชสำนักและคนภายนอก ให้มีความสุข ไม่ปล่อยปละละเลย
>
> 2. ขตฺติเยสุ ควรผูกไมตรีกับประเทศอื่น
>
> 3. อนุยนฺเตสุ ควรอนุเคราะห์พระราชวงศานุวงศ์
>
> 4. พฺราหฺมณคหปติเกสุ ควรเกื้อกูลพราหมณ์ คหบดี และคฤหบดีชน คือเกื้อกูลพราหมณ์และผู้ที่อยู่ในเมือง
>
> 5. เนคมชานปเทสุ ควรอนุเคราะห์ประชาชนในชนบท
>
> 6. สมณพฺราหฺมเณสุ ควรอนุเคราะห์สมณพราหมณ์ผู้มีศีล
>
> 7. มิคปกฺขีสุ ควรจักรักษาฝูงเนื้อ นก และสัตว์ทั้งหลายมิให้สูญพันธุ์
>
> 8. อธมฺมการปฏิกฺเขโป ควรห้ามชนทั้งหลายมิให้ประพฤติผิดธรรม และชักนำด้วยตัวอย่างให้อยู่ในกุศลสุจริต
>
> 9. อธนานำ ธนานุปฺปทานำ ควรเลี้ยงดูคนจน เพื่อมิให้ประกอบการทุจริต กุศลและอกุศลต่อสังคม
>
> 10. สมณพฺราหฺมเณอุปสงฺกมิตฺวา ปญฺหาปุจฺฉนำ ควรเข้าใกล้สมณพราหมณ์ เพื่อศึกษาบุญและบาป กุศล และอกุศลให้แจ้งชัด
>
> 11. อธมฺมราคสฺส ปหานำ ควรห้ามจิตมิให้ต้องการไปในที่ที่พระมหากษัตริย์ไม่ควรเสด็จ
>
> 12. วิสมโลภสฺส ปหานำ ควรระงับความโลภมิให้ปรารถนาในลาภที่พระมหากษัตริย์มิควรจะได้…

ในอีกภาคหนึ่งของพระมหาจักรพรรดิราชถือว่าพระองค์เป็น เทวราชา ตามอิทธิพลของศาสนาฮินดูที่ถือว่ากษัตริย์เป็นองค์อวตารของพระเจ้า ส่งผลต่อรูปแบบพิธีการต่างๆ ที่เน้นความยิ่งใหญ่ ศักดิ์สิทธิ์เพื่อยกสถานะของกษัตริย์ให้เป็นเสมือนเทพ ในสมัยอยุธยามีพระราชพิธีอินทราภิเษก ศรีศักร วัลลิโภดม (2553: 30) กล่าวว่า

> …พระราชพิธีดังกล่าวสัมพันธ์กับพระอินทร์ผู้เป็นราชาของทวยเทพเบื้องบน…เป็นพระราชพิธีที่อุปมาเหมือนการอภิเษกพระอินทร์กลับเข้าไปปกครองบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เหนือยอดเขาพระสุเมรุอันเป็นแกนกลางของโลกในสมัยเมื่อทวยเทพปราบปรามความกำเริบของพวกมารได้แล้ว…

แนวคิดเรื่องเทวราชาในพระมหาจักรพรรดิราชนำเสนอระบบการเมืองแบบ มณฑล ราชธานีเป็นศูนย์กลางของอาณาจักร และเป็นศูนย์กลางของจักรวาลตามคติความเชื่อศาสนาพราหมณ์และคติไตรภูมิในศาสนาพุทธ โดยมีพระมหากษัตริ์เป็นพระจักรพรรดิราชที่แผ่พระราชอำนาจไปได้ทั่วทั้ง 4 ทวีป คติความเชื่อดังกล่าวส่งผลต่อสถาปัตยกรรม ดังเช่นพระบรมมหาราชวังเป็นเสมือนศูนย์กลางของจักรวาล ดังที่ มานพ ถาวรวัฒน์สกุล (2547: 58) อธิบายว่า …สำหรับลัทธิเทวราชา ราชธานีเป็นยิ่งกว่าศูนย์กลางทางการเมืองและวัฒนธรรม เป็นที่ตั้งของพระบรมมหาราชวังอันเป็นที่ประทับอันศักดิ์สิทธิ์ขององค์เทวราชา ซึ่งจะเป็นศูนย์กลางแห่งอำนาจทั้งหลายทั้งมวล…

คติเรื่องธรรมราชา เทวราชา และจักรพรรดิราช ซึ่งเป็นลักษณะของพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ เป็นศูนย์กลางของจักรวาล และลักษณะของมหาบุรุษเทียบเคียงกับพระพุทธเจ้า ยังเห็นได้ในชื่อของกษัตริย์ในอยุธยา ดังที่ มานพ ถาวรวัฒน์สกุล (2547: 59) อภิปรายว่า …พระนามของกษัตริย์อยุธยาทั้งที่ปรากฏในจารึกและในบานแผนกกฎหมายหรือในพระราชพงศาวดารมีทั้ง “จักรพรรดิ” “ธรรมิกราชา” “ตรีภูวนาธิเบศร์” หรือ “ไตรโลก” “ราเมศวร’ “รามาธิบดี” “เอกาทศรส (รุทธ) อิศวร” และ “พระพุทธเจ้าอยู่หัว”…

แนวคิดเรื่องเทวราชาและธรรมราชาในระบบการปกครองของไทยได้สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ไว้ โดยในคติพุทธศาสนา หรือระบบธรรมราชา เทวดาที่เป็นเทพแห่งเทพเจ้าทั้งหลายได้แก่ พระอินทร์ ส่วนในคติศาสนาพราหมณ์ หรือเทวราชามีพระเจ้า 3 พระองค์ ได้แก่ พระนารายณ์ พระอิศวร และพระพรหม พระนารายณ์ถือเป็นเทพที่มีฤทธิ์มาก ท่านทรงครุฑและอาวุธที่ท่านถืออยู่คือ จักร จึงเป็นสัญลักษณ์ของราชวงศ์จักรี

แต่ในความรู้สึกของคนไทยจะแสดงความเคารพพระนารายณ์ผ่านทางตัวละครพระรามในเรื่องราวรามเกียรติ์ เมื่อนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา ทำให้คนไทยรู้สึกว่าพระรามและพระอินทร์เป็นบุคคลเดียวกัน เพราะมีสีผิว

กายเป็นสีเขียวเหมือนกัน จึงทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ในสังคมไทย

ทั้งนี้พระนารายณ์ทรงพาหนะคือครุฑ และในคติไตรภูมิก็มีดินแดนของครุฑ ที่เป็นอริกับนาค ครุฑจึงเป็นสัญลักษณ์แทนพระมหากษัตริย์เพราะเป็นพาหนะของพระนารายณ์ซึ่งเป็นตัวแทนของราชวงศ์จักรี คติความเชื่อเรื่องกษัตริย์คือพระมหาจักรพรรดิราชนำสู่ขนบการปั้นครุฑยุดนาคในศิลปะสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีและงานช่างศิลป์ของไทย

สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2554) ประติมากรผู้รักในศิลปะการปั้นครุฑศึกษาประวัติ เรื่องราวของครุฑกล่าวถึงลักษณะครุฑอยุธยากับครุฑรัตนโกสินทร์ว่า

> …ในศิลปะไทย คนโบราณ (สมัยอยุธยา) มีคติความงามเสริมกับอำนาจ ซึ่งเป็นวิเทโสบายของพระเจ้าแผ่นดินให้คนเคารพและศรัทธา เพราะฉะนั้นเขาจะสร้างพระแล้วใส่เครื่องทรงกษัตริย์เข้าไป ให้มีพลังอำนาจ ให้เกิดความศรัทธา เกิดมีความเชื่อมั่นอยู่ในนั้น เมื่อเรามองโขลนเรือโบราณจะมีนิมิตร แต่ครุฑของผมต้องทำตามแบบรัตนโกสินทร์ เพราะเป็นพระราชกำหนดให้พระเทวภินิมมิตออกแบบเป็นกลางไว้ เพื่อให้บริษัทห้างร้านทำอย่างมีแบบแผน เมื่อผมทำก็ต้องทำแบบของหลวง พอผมจะทำครุฑผมก็จะศึกษาครุฑที่ดีที่สุด ทั้งของอยุธยาและรัตนโกสินทร์ คนเมื่อก่อนเห็นว่าความงามและอำนาจไม่ได้อยู่ที่อาวุธและปีน แต่อยู่ที่จิตศรัทธาด้วย คนที่สะสมสิ่งที่ดีงามไว้ในตัวจะน่าเกรงขามด้วย…

คนอยุธยาสร้างครุฑตามพลังแห่งศรัทธา โดยเปรียบให้ครุฑเป็นเสมือนตัวแทนพระมหากษัตริย์ที่ตนเคารพ เพื่อให้ผู้ดูรู้สึกเคารพ ยำเกรง สัญญา วงศ์อร่าม (2551: 49) อธิบายลักษณะประติมากรรมครุฑในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง สมัยอยุธยาตอนกลางโดยเปรียบเทียบกับลักษณะของครุฑในสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ว่า

> …ครุฑในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง สมัยอยุธยาตอนกลาง วงหน้าค่อนข้างเป็นรูปสี่เหลี่ยม ศรียะโต หน้าอกกว้าง อกแอ่นไม่เห็นกล้ามเนื้อ ปากยาว มีเขี้ยว กางแขนเหยียด ตรงไป

> ด้านหลัง กรองศอเป็นแผ่นลายเต็ม…ครุฑของรัตนโกสินทร์ ศรีษะ
> อยู่ในรูปทรงคล้ายมนุษย์ หน้าอกมีรูปทรง กล้ามเนื้อเหมือนมนุษย์
> ท้องไม่มีกล้ามเนื้อ ปีกใหญ่ ปากสั้นไม่มีเขี้ยว แขนกางเหยียดตรง
> ลายเรียบง่ายตามแบบพระเทวาภินิมมิต…

ในปัจจุบันครุฑเป็นเครื่องแสดงความเจริญก้าวหน้าและความจงรักภักดีต่อกิจการของพระมหากษัตริย์ตามคติความเชื่อจักรพรรดิราช บริษัทที่ได้รับพระราชทานครุฑถือเป็นสิริมงคล และผู้ที่ปั้นครุฑก็ต้องปั้นอย่างเต็มที่และถูกต้องตามหลักการ สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2555) กล่าวว่า

> …บริษัทในปัจจุบันต้องขอพระราชทานครุฑจากพระเจ้าอยู่หัวขอ
> 30-40 ปีถึงจะได้ อย่างเช่นบริษัทกรุงเทพประกันภัยขอพระราชทานถึง
> 33-34 ปีกว่าจะได้ ต้องพิสูจน์ว่าการค้ามั่นคง ลูกค้าเชื่อถือหรือบริษัท
> ได้ช่วยเหลือทางหลวงมากมายมาตลอด เช่นบริจาคเงินให้ทางหลวงเยอะ
> การได้รับพระราชทานครุฑถือว่าเป็นเกียรติอย่างยิ่ง การสร้างก็ต้องคำนึง
> ถึงข้อนี้ เพราะเป็นเหมือนกับ พิพิธภัณฑ์เปิด (open museum) ที่ติดตึกให้
> มองเห็นหมด นึกถึงความงามและความเหมาะสม ต้องนึกถึงขนาด
> ก่อนที่ออกแบบต้องไปดูว่าติดที่ชั้นไหน มองแล้วถึงจะพอดี พอเสร็จ
> ต้องเชิญพราหมณ์มาทำพิธี และทูลฯในหลวง…

ลักษณะของครุฑแม้จะมีรูปแบบกำหนดที่เป็นกลาง โดยออกแบบกำหนดโดยแบบของพระเทวาภินิมมิต หากแต่ลูกเล่นสามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตามที่ช่างและศิลปินออกแบบ แต่ก็ต้องถูกหลักกายวิภาคและในรายละเอียดต่างๆ สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2555) กล่าวว่า

> …พระเทวาภินิมมิตรออกแบบครุฑให้เป็นกลาง ถ้าทำต้องทำแบบ
> พระเทวาภินิมมิตรท่านออกแบบ แต่ใจอยากให้มีลักษณะพิเศษไม่เหมือน
> ที่อื่น โครงต่างๆต้องเป็นของพระเทวาภินิมมิตร รูปทรงบังคับ แต่ลูกเล่น
> เป็นอย่างไรได้ เราอยากเล่นลักษณะท่าทางให้แข็งแรงบึกบึน แต่ดูใจดี
> ถ้าครุฑองค์อื่นจะลอยออกมา แต่องค์นี้ให้เข้าไปมากๆ ผมเลยศึกษา
> แบบต่างๆของอู่ทอง เขมร อยุธยา จนถึงครุฑรัตนโกสินทร์ที่วัดราชบูรณะ

เพื่อเอาลักษณะต่างๆมาคลี่คลายให้ดู ผสมเป็นลักษณะออกมาแล้วไปถวาย…

สัญลักษณ์ของครุฑทั้งที่ใช้ปั้นเพื่อประดับที่หน้าบันในวัด ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงความศรัทธาที่ประชาชนแสดงความเคารพต่อพระเจ้าแผ่นดิน หรือครุฑพระราชทานที่ติดอยู่ที่บริษัทที่เป็นเครื่องสะท้อนคุณงามความดี การตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ต่อสังคมของเจ้าของกิจการนั้นๆ ล้วนมีรากเหง้าจากความเคารพรักในพระมหากษัตริย์ผู้เป็นพระมหาจักรพรรดิราชตามคติไตรภูมิ

การวิเคราะห์คุณค่าด้านคติความเชื่อในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ไตรภูมิ เป็นรากฐานของความเชื่อซึ่งสะท้อนอยู่ในงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เพราะ**ไตรภูมิกล่าวถึงหลักพุทธธรรม คือ กรรม หรือการกระทำความดีและความชั่ว การเวียนว่ายตายเกิด** ภูมิหมายถึงระดับจิตใจ ไตรภูมิ หมายถึงสถานะจิตใจและชีวิตแห่งสรรพสัตว์ มี 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ จนถึงขั้นนิพพานภูมิหรือโลกุตรภูมิที่ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป ในกามภูมิ หรือกามาวรจรภูมิ แยกย่อยออกเป็น 11 ภูมิ ได้แก่อบายภูมิ 4 และกามสุคติภูมิ 7 ในสุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย ดินแดนมนุษย์และป่าหิมพานต์ 1 ในดินแดนสวรรค์ หรือสวรรคภูมิ มี 6 ชั้น รูปภูมิ เป็นสวรรค์ของพรหมมีรูป มี 16 ชั้น อรูปภูมิ คือ สวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มี 4 ชั้น

ช่างไทยใช้คติและเรื่องราวของไตรภูมิสร้างงานศิลปกรรมไทย โดยแปลงเรื่องราวของวรรณคดีไตรภูมิให้เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ทั้งนี้เพราะไตรภูมิคือชั้นของกรรมที่เป็นรูปธรรม เป็นหนทางให้หลุดพ้นจากความทุกข์และสุข ช่างสร้างงานจากการตีความหมายในไตรภูมิ และไตรภูมิยังเป็นโครงสร้างการปกครอง เพราะไตรภูมิกล่าวถึงเขาพระสุเมรุ มีครุฑอาศัยอยู่ที่แกนของจักรวาลโดยครุฑผู้เป็นพาหนะของพระนารายณ์ นอกจากนี้ในคติไตรภูมิของศาสนาพุทธพระมหากษัตริย์เทียบเท่ากับพระอินทร์ เป็นเจ้าแห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์ ไตรภูมิจึงทำให้เกิดโครงสร้างทางความคิด ประเพณี ศิลปกรรม และพิธีกรรม ศิลปะสมัยก่อนสร้างจากกษัตริย์และศาสนา เป็นความงามเชิงรูป ลวดลายจะเรียงตามชั้นลำดับของไตรภูมิ ได้แก่ สัตว์หิมพานต์ ยักษ์ สิงห์ ครุฑ เรียงตามภูมิจักรวาล ชั้นต่อมาเป็นลิงในความหมายของราชวงศ์จักรี ซึ่งหมายถึงทหารของพระนารายณ์ได้แก่หนุมาน ถึงแม้ไม่มีลิงในไตรภูมิ แต่ลิงแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชั้นต่อมาเป็นเทวดาทั้ง 6 ชั้น โดยชั้นบนสุดเป็นพรหม

ศิลปะปูนปั้นเป็นงานช่างศิลป์ไทยแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์ ช่างหรือประติมากรแสดงฝีมืออย่างสุดชีวิตเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ตาม**คติเรื่องจักรพรรดิราชหรือพระราชาผู้เป็นผู้ปกครองในอุดมคติ** เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ยิ่งกว่าพระราชาทั้งปวงที่มีบุญบารมีและใช้หลักธรรมในการปกครองประเทศ ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมขององค์พระมหากษัตริย์ทำหน้าที่ช่วยขยายและพรรณนาความเชื่อและศรัทธาตามฐานานุศักดิ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับสิ่งก่อสร้างนั้น ลวดลายที่เลือกใช้สื่อความหมายในงานประติมากรรมจึงเป็นตัวแทนของการถ่ายทอดบทบาทและหน้าที่ตามหลักธรรมะของพระมหากษัตริย์ที่พระองค์ยึดและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเมื่อยามปกครองและทรงงานให้แก่ประชาชน ตามคติธรรมราชา เทวราชาและจักรพรรดิราช ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับที่พระเมรุจึงเป็นเสมือนเครื่องเตือนใจ และถ่ายทอดคุณลักษณะ คุณธรรมและหลักธรรมของกษัตริย์สู่ประชาชน งานช่างมิได้สร้างขึ้นอย่างวิจิตรบรรจงเพื่อรับใช้ตัวองค์พระมหากษัตริย์หากแต่เพื่อสานต่อหลักธรรมของพระมหากษัตริย์สู่ประชาชน

คติครุฑยุดนาคประดับตกแต่งที่หน้าบันและฐานของสถาปัตยกรรมเป็นคติที่ช่างถ่ายทอดความจงรักภักดีของพระมหากษัตริย์ เพราะช่างโบราณสร้างครุฑขึ้นจาก**จิตที่เคารพและศรัทธาในองค์พระมหากษัตริย์ที่สั่งสมความดีงาม**ไว้ ประติมากรผู้ปั้นครุฑในสมัยรัตนโกสินทร์จะต้องทำตามแบบของพระเทวาภินิมมิตร และจะต้องเข้าใจกายวิภาคของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนล่างของครุฑและกายวิภาคของนกอันเป็นส่วนบนของครุฑ ตลอดจนลวดลายผ้าและสีที่ใช้ ครุฑพระราชทานที่ติดอยู่ที่บริษัทเป็น**เครื่องสะท้อนคุณงามความดี การตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ต่อสังคมของเจ้าของกิจการ**นั้นๆ

งานศิลปะไทยจึงมีพันธกิจในการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี ปูนปั้นที่ประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรมไทยมีหน้าที่พัฒนาจิตใจของช่างผู้สร้างและส่งถึงผู้รับสารอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน **ประติมากรรมปูนปั้นสอดแทรกทั้ง ปรัชญาศาสนา ศิลปะแขนงต่างๆที่ต้องส่องทางให้แก่กัน เป็นวัฒนธรรมและงานศิลปกรรมที่เกิดจากการพัฒนาภายในเป็นที่ตั้ง**

4.2 คุณค่าภายใน

คุณค่าภายในของช่าง ได้แก่ ความรู้ทางพระสูตรต่างๆในพระไตรปิฎก ความคิดที่ช่างใช้ในการทำงานเพื่อถ่ายทอดปรัชญา การตีความหลักคำสอนในพุทธศาสนาออกมาในผลงาน ตลอดจนทักษะทางการช่างที่แสดงลักษณะความเป็นทิพย์และจิตวิญญาณของศิลปะไทย

4.2.1 คุณค่าทางความรู้

1) ความรู้ทางพุทธศาสนาเพื่อสร้างศิลปะที่เป็นทิพย์เพื่อจุดมุ่งหมายการเข้าถึงนิพพานของผู้สร้างและผู้เสพงาน

การเข้าถึงนิพพานเป็นจุดมุ่งหมายของศิลปะไทย ลวดลาย เส้นและรูปทรงต่างๆในศิลปะไทยจึงทำหน้าที่นำเสนอหลักปรัชญาดังกล่าวพร้อมๆกับความงดงามของการจัดวางในภาพรวม หากแต่เป็นการจัดวางอย่างงดงาม พร้อมกับนำเสนอความดีและความจริงที่ต้องรับรู้ได้ด้วยจิตและปัญญาของผู้ชม ดังที่ ศิระ สุวรรณศร (2553: 263) อภิปรายว่า

> …การแสดงออกทางความงามในศิลปะไทยไม่ใช่ความสามัญทั่วไป แต่เป็นความงามของแก่นแท้ซึ่งอยู่ภายในที่ต้องสัมผัสรับรู้ด้วยจิตและปัญญา เพราะเป็นการสร้างสรรค์เชิงอัตตวิสัย (Subjective) เพื่อค้นหาความจริง (Truth) ที่อยู่ภายใต้รูปลักษณ์ที่ปรากฏเห็นได้แต่ภายนอก (Objective) ทำให้การรับรู้เนื้อหาสาระทางสุนทรีย์ของศิลปะไทยต้องเข้าถึงโดยพุทธิปัญญาผ่านระบบสัญลักษณ์เชิงอุปมา (Metaphor) ซึ่งต้องอาศัยการพิจารณา วิเคราะห์ และตีความ จนเกิดความซาบซึ้ง (Appreciate) ตามที่ศิลปินหรือช่างได้สร้างสรรค์ไว้…

ศิลปะไทยจึงมีลักษณะเป็นศิลปะทิพย์ เป็นภาพสะท้อนของอุดมคติที่เมื่อผู้ชมดูแล้วจะรับรู้ได้ถึงความสงบ เกิดพลังแห่งสติขึ้น เพราะช่างถ่ายทอดความรู้และศรัทธาในพระพุทธศาสนาด้วยลักษณะที่เป็นทิพย์ ดังที่สัญญา วงศ์อร่าม (สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2554) อภิปรายถึงลักษณะความเป็นทิพย์ในศิลปะไทยว่า

> …ศิลปะไทยเป็นศิลปะทิพย์ เกิดจากการที่คนมองแล้วตัดเอาส่วนที่ยุ่งเหยิงออกเหลือแต่แก่นแท้ เป็นคตินิยมมีลักษณะที่เป็นแบบไทย งานไทยไม่มีกล้ามเนื้อแต่จะจินตนาการเป็นภาพ อุดมคติออกมา เป็นภาพเทวดา ครุฑที่ไม่เหมือนฝรั่ง ภาพของไทยดูแล้วสงบ ดูแล้วจิตใจเกิดความสงบเกิดความประทับใจ ดูแล้วเกิดพลังอำนาจที่อยู่ในนั้น งานศิลปะไทยไม่แสดงพลังอำนาจออกมาทางรูปทรงแต่แฝงไว้ในนั้น เป็นลักษณะเรียบง่าย ไม่มีรายละเอียด เหลือแต่รูปทรง เส้นงดงาม อ่อนช้อย ดูแล้วลื่นไหล ดูแล้วถึงนิพพาน…

ศิลปะของไทยเป็นสัญลักษณ์ทางจิตวิญญาณ สุดสาคร ชายเสม (2546: 77-79) อภิปรายถึงความสามารถของช่างไทยผู้สร้างงานศิลปะที่ถ่ายทอดความรู้และคุณค่าของงานช่างอันเป็นความงามที่ไม่เพียงสัมผัสได้ด้วยตาเห็น แต่ต้องถ่ายทอดปรัชญา หลักธรรมของศาสนาพุทธผ่านทางอาการธาตุของผลงานศิลปกรรมนั้นๆซึ่งเป็นวิธีเข้าถึงความรู้ในงานศิลปกรรมของไทยไว้ดังนี้

> …ปรัชญาในการสร้างงานของช่างศิลปะไทยเป็นเรื่องของความรู้ทั้งสิ้นทั้งหลายที่ช่างจะต้องสั่งสมไว้ให้มากในภาคหนึ่ง และอีกภาคหนึ่งจะเป็นทักษะความชำนิชำนาญในเชิงช่าง ช่างที่ดีจะสามารถประสานสองภาคนี้ให้เป็นหนึ่งเดียวได้ ก่อเกิดเป็นงานศิลปะชั้นสูง การที่ประชาชนทั่วไปกราบไหว้พระพุทธรูป จะมองทะลุพระอิฐพระปูนไปสู่ปรัชญาหรือธรรม ดังนั้นถ้าช่างมีปัญญารู้ธรรมย่อมใช้อิฐหินดินปูน ฯลฯ เป็นสื่อถ่ายเทซึ่งหลักปรัชญาหรือธรรมต่างๆที่วิสุทธิได้อย่างน่าอัศจรรย์…

ศมประสงค์ ชาวนาไร่ ใช้ลวดลายช่อดอกไม้ทิพย์ ช่อดอกบัวทิพย์ เป็นลวดลายพืชพันธุ์พฤกษาที่แสดงความประณีตบริสุทธิ์ จำนวนดอกไม้และลวดลายมีจำนวนมากมายมหาศาลเป็นสัญลักษณ์ของพลังทางปัญญาของพระพุทธเจ้าที่มีมากมายไม่สิ้นสุด ลวดลายจัดวางอย่างเป็นระเบียบเพื่อถ่ายทอดคุณสมบัติของความรู้สึกสงบเมื่อเข้ามาอยู่ในอุโบสถ ศมประสงค์ ชาวนาไร่ ไม่ยึดติดในรูปแบบลวดลายอยุธยาตอนปลาย แต่ใช้ความรู้สึกและลักษณะเด่นของลวดลายอยุธยามาสร้างสรรค์ จัดวางใหม่ในงานปูนปั้นประดับพระอุโบสถตามแนวคิดหลักเรื่องการบูชาพระพุทธเจ้าและความสงบของสถานที่ตามลักษณะความเป็นทิพย์ทางศิลปกรรมไทย เพื่อให้ผู้ที่เข้าไปในพระอุโบสถแล้วรู้สึกได้ถึงความสงบและความเป็นทิพย์ผ่านทางองค์ประกอบที่จัดวางและการประดับในอุโบสถที่มีพระพุทธรูปประธานเป็นศูนย์กลางของสถานที่

การศึกษาของศมประสงค์เรื่องหนึ่งที่ใช้เป็นแนวทางสร้างอุโบสถวัดโพธิคุณได้แก่เรื่องราวของพระพุทธเจ้าในสมัยปุราณะ ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2554) เล่าว่า

> …พระพุทธเจ้าในสมัยปุราณะ ของอินเดีย อธิบายพระพุทธเจ้าให้เป็นสิ่งมหัศจรรย์ ซึ่งต่างจากวิถีแบบชาวบ้านในการออกแบบ ต้นไม้คือต้นมะเดื่อเรียกว่าเอกะอัศวะตะ มีต้นมะเดื่ออยู่ต้นเดียวไม่มีต้นอื่น

> ต้นมะเดื่อมีพระพุทธเจ้านั่งอยู่ เป็นแกนจักรวาล ไตรภูมิจึงเขียนเป็น
> ทรงกระบอก สัณฐานของจักรวาลเป็นทรงกระบอก มะเดื่อเป็นแท่ง
> พระพรหมไม่ใช่พระวิษณุนั่งเป็นศูนย์กลาง อยู่ในทะเลน้ำนม
> น้ำวนเป็นทรงกระบอก วนเป็นพระพุทธเจ้าอยู่ตรงนั้น เป็นแกนจักรวาล
> เขียนสันฐานของจักรวาลเป็นทรงกระบอก ทุกอย่างเป็นเหตุปัจจัย
> แกนของจักรวาลเป็นคำสอนที่เป็นอมตธรรม เป็นความจริงที่ดิ้นไม่ได้
> เป็นธรรมชาติ ธรรมดา เกิดขึ้นตั้งอยู่เป็นธรรมดา นั่นคือแกนจักรวาล
> เลยเอาต้นมะเดื่อมาตั้ง เอารูปพระพรหมทิ้ง เอาธรรมจักรไปวาง
> ความจริงก็อยู่ในตัวท่าน การเอาบุญฤทธิ์ต่างๆที่เทวดาเนรมิตรขึ้น
> แล้วเอามาบูชาศูนย์กลาง…

ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2554) อภิปรายว่า …ความเป็นทิพย์ในงานศิลปกรรมไทยคือลักษณะของโลกธาตุที่พิเศษที่อยู่ไกลโพ้น… ศมประสงค์ ชาวนาไร่ ใช้ลวดลายช่อดอกไม้ทิพย์ ช่อดอกบัวทิพย์ เป็นลวดลายพืชพันธุ์พฤกษาที่แสดงความประณีตบริสุทธิ์ จำนวนดอกไม้และลวดลายมีจำนวนมากมายมหาศาลเป็นสัญลักษณ์ของพลังทางปัญญาของพระพุทธเจ้าที่มีมากมายไม่สิ้นสุด ลวดลายจัดวางอย่างเป็นระเบียบเพื่อถ่ายทอดคุณสมบัติของความรู้สึกสงบเมื่อเข้ามาอยู่ในอุโบสถ โดยศมประสงค์ ชาวนาไร่ (2546: 268) อภิปรายว่า

> …ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของดวงอาทิตย์ น้ำ ดิน ผู้ให้กำเนิด ฯลฯ
> ซึ่งหมายถึงเป็นสัญลักษณ์ของจักรวาล แผนผังซึ่งแทนด้วยรูปทรง
> องค์ประกอบของลายกระบะย่อมุมไม้ สื่อถึงความไม่มีที่สิ้นสุด
> เครื่องหมายของแผนผังจักรวาล หมายถึงปัญญา หรือโพธิ ซึ่งสื่อ
> ความหมายด้วยดอกบัวทิพย์ กลีบ ช่อชั้นองค์ประกอบต่างๆที่แสดงถึง
> พลังของความเพิ่มพูนทวีจำนวนแบบไม่มีที่สิ้นสุดไปทั่วโลกธาตุและ
> จักรวาล เฉกเช่นพลังแห่งพระปัญญาของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าอันเป็น
> เสมือนศูนย์กลางของจักรวาล…

ศมประสงค์ศึกษาศิลปะไทยทุกยุคทุกสมัย ตลอดจนเรื่องราว ตำนานต่างๆประกอบการศึกษาและการฝึกฝนศิลปะไทยอย่างละเอียด ในการออกแบบ ศมประสงค์จะเลือกเส้นและรูปทรงที่ตอบสนองต่อความหมายและความรู้สึกที่ศมประสงค์ต้องการใช้ โดยการเลือกสรร การคิด

และความรู้สึกว่าเส้นและรูปทรงเช่นนี้ประกอบกันเข้าเป็นส่วนต่างๆของอาคารอย่างเหมาะสม งดงามและลงตัว ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (2548: 266) กล่าวถึงกระบวนการใช้เส้นจากลวดลายอยุธยาตอนปลายเพื่อนำเสนอไว้ว่า

> …จริงๆผมชอบเส้น ชอบท่าทีของอาคารสถาปัตยกรรมของอยุธยาตอนปลาย เช่นวัดใหญ่สุวรรณารามที่เพชรบุรี วัดราชบรรทมที่อยุธยา ผมชอบเส้นอย่างนั้น แต่ผมไม่ได้เอารูปแบบมา แต่เอาความรู้สึกที่ได้จากรูปแบบที่เราเห็นมา…ทุกอย่างขับเคลื่อนเป็นองค์กร รูปทรงที่สละสลวย เส้นและรูปทรงที่ทำงานร่วมกันอย่างมีคุณภาพต่อเนื่องกับเนื้อหา ทั้งรูปทรง เส้นเนื้อหา ต่อเนื่องกันเป็นเนื้อเดียวกัน เส้นรูปทรงตอบสนองต่อวิธีคิดนี้ นี่เป็นวิธีที่ผมคิด ไม่ใช่ยุค (Period) แต่ในยุคเหล่านั้นมีลักษณะของยุคที่ผมพูด…จังหวะ ความต่อเนื่องของรูปทรง สี ที่อธิบายเนื้อหาอย่างที่ศิลปินต้องการจะบอกอย่างสมบูรณ์…

การบูชาที่บริสุทธิ์ละเอียดและประณีตในแสนโกฏิจักรวาลเพื่อบูชาพระสัมมาสัมพุทธเจ้า คือเป้าประสงค์ที่ศมประสงค์ ชาวนาไร่สร้างและประดับตกแต่งอุโบสถวัดโพธิคุณ ศมประสงค์ศึกษาโบราณคดี ประวัติศาสตร์ศิลปะทุกยุคทุกสมัย ร่วมด้วยพื้นฐานที่รักในภาษาไทยจึงศึกษาและอ่านวรรณคดี คำสอนของพระพุทธเจ้า ตลอดจนถึงชาดกต่างๆอย่างต่อเนื่อง จนได้ลงมือปฏิบัติปั้นลวดลายเรื่องราวต่างๆเพื่อแสดงศรัทธาต่อพระศาสนาและความรักในงานช่างศิลปกรรมไทยให้เป็นรูปธรรม กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมไทยจึงเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องมาจากศรัทธา ศึกษาศาสตร์ต่างๆที่หลากหลาย และการพัฒนาสุนทรียะของช่างจนรู้แจ้ง ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2554) กล่าวว่า

> …กระบวนการการพัฒนาชีวิตของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ทุกอย่างเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่อง การแบ่งเป็นล็อกๆเป็นกระบวนการของคนโง่คนที่ไม่รู้ ประวัติศาสตร์ศิลป์เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องถ้างานมีคุณค่าทางความคิดจริงต้องได้รับการยกย่อง…ผมปฏิเสธยุคสมัยเพราะมนุษย์มีความต่อเนื่อง มันเหมือนต้นไม้ รากไม่ใช่ต้น ต้นไม่ใช่ใบ ผลไม่ใช่เมล็ด แต่ทุกอย่างสืบเนื่อง เป็นกระบวนการ เป็นองค์ประกอบ มีจุดตั้งต้นได้ แต่จุดตั้งต้นที่แท้จริงไม่มี…

ความรู้ที่แตกฉานทางพุทธศาสนาของช่างเป็นปัจจัยที่สำคัญของการสร้างงานศิลปกรรมและงานช่างของไทย

4.2.2 คุณค่าทางความคิด

1) การพัฒนาทางความคิดของช่าง คือ เศียรหรือเนื้อหา (Content) ที่อยู่ในตัวของช่าง ได้แก่ หลักปรัชญาพุทธศาสนา คติไตรภูมิ ศรัทธาที่มีต่องานพุทธศิลป์ไทย สิ่งเหล่านี้เป็นจิตใจที่เป็นนามธรรมภายในตัวของศิลปินที่ส่งผลต่อการสร้างงานที่มีคุณค่า

การพัฒนาทางความคิดเป็นคุณค่าที่สำคัญอีกประการหนึ่ง เพื่อให้ช่างพ้นจากการลอกเลียนแบบเดิมในการสร้างสรรค์งาน โดยช่างพัฒนาเรื่องราว ถ่ายทอดจิตวิญญาณของพุทธศาสนา ปัญญาถึงในระดับเพ่งพินิจ หรือขั้นโลกุตตรธรรมในศาสนาพุทธ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวถึงความสำคัญของการพัฒนาความคิดของช่างว่า

> …ตรงนี้เป็นสาระสำคัญ ถ้าเราทำออกมาแล้วที่จะพัฒนาตัวเอง นอกจากเราจะต้องหาข้อมูล หาแนวความคิดในการทำงาน การศึกษาธรรมะแต่ไม่ถึงเอาจริงเอาจังทำให้เราได้พัฒนาตัวเองมากขึ้น เมื่อเราสร้างสรรค์งานออกไป งานที่เราคิดเป็นประโยชน์ต่อตัวเองก็เป็นประโยชน์ต่อคนอื่นด้วย การเกี่ยวข้องกับธรรมะนอกจากเราจะพัฒนาตัวเองแล้วยังพัฒนาแนวคิดทางสังคมได้อีกด้วย…

การศึกษาเรียนรู้ เพื่อพัฒนาการเติบโตด้านในของประติมากรเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการพัฒนาทางสุนทรียะของประติมากรและเป็นจิตใจและจิตวิญญาณข้างในของช่างที่เป็นตัวกำหนดความคิดในการทำงานที่สำคัญ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2536: 62) เคยกล่าวถึงประเด็นการพัฒนาตัวตนทางด้านความคิดของประติมากรให้เป็นผู้ที่รู้ค่าของความงามเป็นสิ่งสำคัญ ดังนี้

> …การที่เราจะชื่นชมรูปทรงของประติมากรรมเพียงเรื่องราวหรือความหมายที่มีอยู่เท่านั้นยังไม่เป็นการเข้าถึงคุณค่าที่แท้จริงของประติมากรรม พลังแห่งการสร้างสรรค์ของประติมากรที่ปรากฏอยู่ในรูปทรงของประติมากรรมต่างหาก คืออานุภาพที่แท้จริงใน

> งานประติมากรรม เป็นสิ่งที่ยากที่จะบรรยายด้วยตัวอักษร เราจะสัมผัสได้
> ก็ต่อเมื่อเราได้ยืนอยู่ต่อหน้าประติมากรรม และสัมผัสด้วยจิตใจทั้งหมด
> ที่เรามีอยู่ โดยผ่านการมองเห็นทางดวงตา…

การพัฒนาจิตวิญญาณในตัวศิลปินและช่างจึงเป็นการพัฒนาที่จำเป็นและมีความสำคัญมากกว่าการพัฒนาทางเทคนิคเท่านั้น ศิลปินและช่างต้องพัฒนาจิตวิญญาณในตน โดยการศึกษา สั่งสมสุนทรียะ และประสบการณ์ของการเห็นจนเข้าใจลึกซึ้งถึงขั้นที่เป็นญานความรู้ในลักษณะศิลปะทิพย์จนช่างสามารถถ่ายทอดมโนภาพและมหาสัปปุริลักษณะของพระพุทธเจ้าที่เป็นคุณลักษณะนามธรรมสู่คุณลักษณะรูปธรรมในพระพุทธรูปที่ถ่ายทอดมโนภาพความเป็นทิพย์นั้นได้

สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ แบ่งความงามในศิลปะไทยเป็น 2 ระดับ ได้แก่ ความงามระดับผัสสะและความงามระดับเพ่งพินิจ ความงามระดับผัสสะเป็นความงามที่รูปทรงภายนอก แต่ ความงามระดับเพ่งพินิจนั้นต้องอาศัยประสบการณ์สุนทรียะของผู้ปั้นในการสร้างสรรค์งาน สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ (2547: 77) อภิปรายถึงความงามระดับผัสสะว่า

> …องค์ประกอบสำคัญของงานประติมากรรมปูนปั้นในศิลปะไทย
> อยู่ที่ความเข้าใจในการจัดวางหมวดหมู่ จังหวะ สัดส่วนช่องไฟ
> ความประสานของเส้นอันอ่อนพริ้วที่ปรากฏอยู่ในรูปทรงทั้งที่เป็นมนุษย์
> สัตว์ เทพยดา องค์พระศาสดา ปราสาท ราชมณเฑียร ตลอดจนลวดลาย
> ประดับซึ่งประติมากรบรรจงประดิษฐ์ขึ้น ทั้งชนิดเลียนแบบธรรมชาติ
> หรือจากจินตนาการผูกร้อยรัดเคลื่อนไหวมีชีวิต ประสานกลมกลืน
> เป็นเอกภาพเดียวกันกับองค์ประกอบของสถาปัตยกรรม…

ความงามระดับเพ่งพินิจคือความงามที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ทางสุนทรียะของศิลปินและช่างจนเข้าใจมโนคติความเป็นทิพย์ในศิลปะไทย ดังที่สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์ (2547: 78) อภิปรายถึงความงามระดับเพ่งพินิจว่า

> …ตัวนายช่างประติมากรปูนปั้นเอง จำเป็นต้องศึกษา
> ทำความเข้าใจในศาสตร์ของการออกแบบองค์ประกอบศิลป์ มีความหมาย
> ลึกซึ้งในขนบประเพณีนิยมในงานช่างไทยดั้งเดิม สามารถวิเคราะห์

> รูปแบบงาน และสังเคราะห์ผสมผสานแบบอย่างเฉพาะที่เป็นของตัวเอง หมั่นฝึกฝนมือเพื่อพัฒนาทักษะในเชิงช่าง และสิ่งที่ไม่ควรขาดคือ การฝึกหัดให้เป็นผู้มีจินตนาการ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ อันจะนำสู่ การผลิตงานที่ทรงคุณค่า…

ช่างต้องเข้าถึงความงามระดับเพ่งพินิจนี้ ช่างศิลปะไทยโบราณปั้น เขียนและแกะสลักจากความรู้สึกที่เกิดจากความศรัทธาอย่างสูงส่งในพระพุทธศาสนา การปั้นพระพุทธรูปไม่ใช่เป็นเพียงแค่ช่างสร้างรูปปั้นหรือศิลปะวัตถุเพียงชิ้นหนึ่ง แต่เป็นสิ่งที่มาจากมโนภาพของช่างที่เคารพบูชาพระศาสดาผู้นำทางจิตวิญญาณของมนุษย์ ดังที่ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547: 50) กล่าวถึงการเข้าถึงความงามในศิลปกรรมไทยในระดับเพ่งพินิจว่า

> …ความงามหรือสุนทรียภาพในจิตรกรรมไทยระดับเพ่งพินิจ หรือในระดับที่เกิดกระบวนการคิดเชิงปัญญาอันเป็นกระบวนการรับรู้ที่ต่อเนื่องจากการรับรู้ทางผัสสะ แท้จริงเป็นกระบวนการที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ชัดเจน เป็นคุณค่าความงามที่ก่อให้เกิดการคิดพิจารณาเชื่อมโยงกับประสบการณ์สุนทรียะของผู้ชื่นชมที่มีการสั่งสมมา คุณค่าความงามของงานศิลปกรรมไทยในระดับเพ่งพินิจจึงมีลักษณะปรุงแต่งเชื่อมโยงกับความงามในลักษณะอัตวิสัย (Subjective) กล่าวคือ การที่ผู้ชื่นชมงานศิลปะด้วยความมุ่งมั่นใส่ใจโดยอาศัยประสบการณ์สุนทรียะที่สั่งสมมาช่วยแปลความหมายเชิงคุณค่านั้น ทำให้ภาวะการรับรู้ทางอารมณ์รู้สึกเข้มข้นขึ้น ความรู้สึกเพลิดเพลินใจประทับใจจึงไม่ใช่เกิดจากการสัมผัสรู้ล้วนๆ ต่อทัศนธาตุและรูปแบบทางงานศิลปกรรมเท่านั้น และมีภาวะเคลื่อนไหวภายในที่เป็นการขบคิดทางปัญญา เป็นการแสวงหาสัมพันธภาพ เอกภาพและดุลยภาพในผลงานศิลปะ เป็นการขยายมุมมองภายในในลักษณะทั้งการคิดโดยภาพและคิดโดยคำอันเป็นการพัฒนาจินตภาพ (imagination) และความคิดรวบยอด (conception) ซึ่งการเคลื่อนไหวทางความคิดอันเกิดจากการเพ่งพินิจในศิลปกรรมหรือสิ่งงามนั้นก่อให้เกิดปัญญา…

ความงามระดับเพ่งพินิจจึงเกิดจากการศึกษาธรรมะ พระไตรปิฎก พระสูตรตลอดจนเรื่องราวต่างๆในพุทธศาสนาอย่างต่อเนื่องยาวนาน จนทำให้เกิดมุมมองและความเข้าใจ ตลอดจนความซาบซึ้งในงานศิลปะไทยในระดับที่ลึกซึ้ง จนถึงระดับที่ผู้ชมรับรู้และเกิดปัญญาจากผลงานศิลปะได้ เพราะตามหลักสุนทรียศาสตร์ของศิลปะไทย ความดี จริงและงามในศิลปกรรมไทยนั้นเป็นหนึ่งเดียวกัน ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ทั้งสามอย่างถือเป็นจิตวิญญาณในงานศิลปกรรมของไทย ดังที่เขมานันทะ (2551: 78) กล่าวถึงสุนทรียภาพว่า

> …สุนทรียภาพ หมายถึง อารมณ์ที่รู้สึกต่อสิ่งสุนทรที่ยั่งยืนอมตะ …สุนทรียภาพนั้นดูเหมือนเป็นคุณสมบัติที่แสดงออกเมื่อจิตใจผ่องแผ้ว ประภัสร ความงามนั้นเปล่งประกายออกจากเนื้อในของดวงจิต ดังนั้น ในหลักอภิธรรมในพุทธศาสนา จะบอกเราว่าก่อนหน้าที่ภูมิปัญญาชั้นสูงจะปรากฏ จิตดวงหนึ่งปรากฏขึ้นก่อน เรียกว่า โสภณจิต คือ จิตงาม จิตที่แจ่มใสประภัสสรเกิดขึ้น ลำดับต่อแต่นั้น ปัญญาก็จะตามมา นั่นคือ สภาพธรรมสุนทรของดวงจิตนำทางปัญญามา ในความหมายนี้บ่งชี้ว่า สุนทรียภาพเป็นสิ่งแนบแน่นกับสัจธรรม ไม่ใช่เรื่องที่สวนทางกับธรรมะหรือสัจธรรม…

เขมานันทะ (2538: 4, 31) อภิปรายเสริมถึงความตั้งใจและศรัทธาของศิลปินและช่างเมื่อสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์งานดังนี้

> …การสร้างสรรค์ศิลปะเป็นบุญกริยาในการจรรโลงพระศาสนา นายช่างกระทำอย่างสุดจิตสุดใจ เพื่อสนองศรัทธาในเบื้องลึกในหัวใจของเขา ดังนั้นระเบียบแห่งความงาม ในความรู้สึกที่กลั่นกรองออกมา นั่นเองเป็นความงามที่สัมผัสหัวใจเรา…

ศรัทธาเป็นสิ่งสำคัญของศิลปินและช่างในการสร้างงานพุทธศิลป์ ดังที่ เนติกร ชินโย (สัมภาษณ์, 16 มกราคม 2555) กล่าวว่า

> …ศาสนาพุทธเป็นศาสนาแห่งปัญญา คำสอนสอนให้เราเชื่อว่า ถ้าเราปฏิบัติอะไร เหตุและผลจะสอดคล้องกัน ศิลปะเป็นเรื่องของความงาม

ผมเขียนคำสอนพระพุทธเจ้าโดยตรงไม่ได้แต่เขียนบรรยากาศของ
ความสงบได้ ปีพ.ศ.2549 อาจารย์ปัญญาให้ทำหนังสือพระพุทธประวัติ
เทอดพระเกียรติในหลวง ช่วงนั้นตรงกับผมเริ่มปฏิบัติธรรมพอดี
ถ้าผมศรัทธาไม่ถึงก็อาจจะไม่มีแรงบันดาลใจที่จะทำงานนี้…

หลักธรรมะในพุทธศาสนาเป็นหลักที่สอนให้เห็นความเป็นเหตุและผลของความเป็นไปในสรรพสิ่ง การรักษาศีลทำให้มนุษย์รู้สึกเป็นปกติและเข้าใจความรู้สึกสงบอันเป็นลักษณะสำคัญของพระพุทธเจ้าตลอดจนถึงความรู้สึกศรัทธาในพระพุทธศาสนาอันเป็นสิ่งผลักดันให้ช่างและศิลปินปั้นงานพุทธศิลป์

งานปั้นพระพุทธรูปของนนธิวรรธน์เกิดจากความเข้าใจในหลักธรรมะในศาสนาพุทธที่ประติมากรแสดงออกและสร้างสรรค์ผ่านเส้น องค์ประกอบทางศิลปะ โดยอินทีวร (2544: 8) อภิปรายว่า

…เป็นเส้นที่บ่งบอกถึงพลังแห่งการเคลื่อนไหวที่หนักแน่น
มั่นคง และสงบนิ่ง ความเรียบง่ายและความแข็งแกร่งของโครงสร้าง
ภายในประติมากรรมชุด ร่างกาย-จิตใจ ในสภาวะแห่งองค์สมาธิ
คือภาพสะท้อนคำสั่งสอนของพุทธศาสนาที่ไม่ซับซ้อน ชัดเจน
และเป็นความจริงที่แน่นอน…

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ (สัมภาษณ์, 11 สิงหาคม 2554) ผู้เป็นอาจารย์และแรงบันดาลใจของนนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน อภิปรายถึงการถ่ายทอดความรู้สึก มโนภาพและแสดงออกมาในมวลปริมาตร รูปทรงของการปั้นพระที่สนองความรู้สึกศรัทธาในด้าน ปัญญา เมตตา และความบริสุทธิ์ของประติมากรว่า

…การปั้นพระพุทธรูปจะนึกถึงสามจุด ปัญญา บริสุทธิ์ เมตตา
ความเมตตามาจากพระพักตร์ ผมจะหาปริมาตรที่ตรงกับความรู้สึก
ของผมให้ได้ บางคนอาจจะไม่เจอ ลดตรงส่วนไหนถึงจะได้ตรงนี้
ความเมตตา ความมีปัญญา ความบริสุทธิ์ พระพักตร์ให้เมตตา
พระโอษฐ์ทำอย่างไรให้เปล่งแต่คำที่บริสุทธิ์ที่ดี ความรู้สึกเป็นเรื่องส่วนตัว

> รูปทรงของพระพุทธรูปมีลักษณะคล้ายพระพุทธรูปสุโขทัย พระเกศาคล้าย
> พระสมัยคันธารราฐแรกๆ สมัยอินเดียทางเหนือ พระพุทธรูป
> จะมีความเป็นเชื้อชาติ ตัวประติมากรต้องพยายามคลำหาปริมาตร
> รูปร่าง รูปทรงให้ตรงกับความรู้สึก ความงามไม่มีเพศ เป็นความบริสุทธิ์
> เหนือเพศ…

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) ได้อธิบายถึงหลักการสร้างงานประติมากรรมและหน้าที่ที่สำคัญของประติมากรไทยว่า

> …พระสอนด้วยการเทศน์ เราเป็นประติมากรเราเผยแพร่ด้วย
> การปั้นงาน จริงๆงานประติมากรรมไม่มีรูปแบบที่ต้องยึดติด แต่อยู่ที่
> ความคิด ตอนนี้ผมสร้างพระพุทธรูป เป็นลักษณะที่เรียบง่าย เกลี้ยง
> ดูแล้วโล่งปล่อยวาง เวลาสร้างพระพุทธรูปจะมีคำถามว่าจะเอายุคไหน
> สุโขทัย อู่ทอง การยึดรูปนอกเป็นวิธีที่ผิด การทำพระพุทธรูป
> เราต้องเข้าใจว่าพระพุทธรูปเป็นใคร พระพุทธบอกว่าผู้ใดเห็นธรรม
> ผู้นั้นเห็นพระองค์ ไม่ได้ติดยึดในรูปแบบ ร่างกาย ถ้าใครเห็นธรรม
> จะเห็นว่าพระองค์เป็นอย่างไร เราใช้เนื้อหาที่เราเข้าใจมาสร้างรูป
> เกิดเป็นเรื่องเนื้อหาในการสร้างรูป จากความบันดาลใจจากรูปแบบ
> ที่มีอยู่แล้ว จากข้อมูลที่คล้ายคลึงกัน จากปางที่มีที่มา แต่จุดสุดท้าย
> เราไม่ได้ยึดรูปแบบที่คนอื่นทำมาเป็นหลัก แต่สร้างเป็นรูปแบบที่
> เราเชื่อว่า ควรจะเป็นอย่างนี้ เมื่อเรามองเห็นว่าส่วนที่เป็นพระพุทธเจ้า
> อยู่ตรงไหน….

งานประติมากรรมของนนทิวรรธน์ผสมผสานระหว่างศิลปะแบบประเพณี (Traditional Art) และศิลปะร่วมสมัย (Fine Art) โดยประติมากรศึกษาหลักปรัชญาในศาสนาพุทธ แล้วสร้างสรรค์ผลงานผ่านองค์ประกอบทางศิลปะต่างๆ จนเกิดเป็นรูปแบบศิลปะร่วมสมัยที่ยังรักษารากเหง้าและหลักปรัชญาของศิลปะไทยไว้ โดยใช้ความคิดและจิตวิญญาณทางวัฒนธรรมที่ส่งต่อกันมาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานมากกว่าจะยึดติดกับรูปแบบจากยุคสมัยยุคใดยุคหนึ่ง

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ (สัมภาษณ์, 11 สิงหาคม 2554) กล่าวถึงประติมากรที่ประสบความสำเร็จในการปั้นว่า ...ต้องปั้นถึงจิตและวิญญาณ ไม่หลงติดกับรูปแบบ เหมือนหลักทางศาสนาที่เน้นการศึกษาให้ได้ถึงความรู้สึกบริสุทธิ์ ต้องค่อยๆลด ความโลภ โกรธหลงไปเรื่อยๆจนเหลือแต่ความบริสุทธิ์... ความคิดและจิตวิญญาณของช่างที่ถ่ายทอดสู่งานจึงเป็นคุณค่าที่สำคัญนำสู่การฝึกปฏิบัติพัฒนาจิตใจของช่างในการทำงาน คุณค่าของงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นงานของไทยตะวันออกหรือตะวันตกล้วนเกิดจากรูปแบบ 3 อย่างได้แก่ เศียร ศาสตร์ และศิลป์ (Head Hand and Heart) สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) และปรีชา เถาทอง (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงความสำคัญและความสัมพันธ์ของทั้งสามองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานศิลปะไทยว่า

> ...เศียร คือเป้าหมาย วัตถุประสงค์ คติความเชื่อ แรงบันดาลใจที่เกิดในตัวศิลปิน ทุกอย่างที่เป็นนามธรรม ศิลปะจะไม่เกิดขึ้นถ้าศิลปินไม่มีแรงบันดาลใจดังกล่าว ศาสตร์ คือการเรียนองค์ประกอบศิลป์ การฝึกฝนทักษะต่างๆ จนเข้าใจวัสดุและธรรมชาติของเทคนิค เป็นรูปธรรมที่ปรากฏออกมาทางสายตา ศิลป์ คือส่วนผสมระหว่างเศียรและศาสตร์จนลงตัวทั้งด้านการแสดงออก จินตนาการ และการสื่อความหมาย ให้ความรู้สึกตามหลักสุนทรียะ และให้ปัญญาจากความลงตัวของทั้งสามส่วน...

เศียร จึงเป็นเสมือน นาม เพราะเศียรคือเนื้อหา (Content) ได้แก่หลักปรัชญาพุทธศาสนา คติไตรภูมิ ศรัทธาของศิลปินที่มีต่องานพุทธศิลป์ไทย อันเป็นจิตใจที่เป็นนามธรรมภายในตัวของศิลปิน ปรีชา เถาทอง (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) อภิปรายว่า ...การสืบสานงานศิลปกรรมของไทยจะต้องเริ่มจากจิตใจที่เป็นนามธรรมข้างในเพราะเศียรจะควบคุมทุกขั้นตอนของการสร้างงาน สร้างตัวตนของผู้สร้างและเสพงานที่มีความเชื่อว่าเราเป็นคนไทย มีศรัทธานำ แล้วจึงค่อยพัฒนาศาสตร์หรือเทคนิคต่างๆ จนครบทั้งสามฐาน...

4.2.2.1 ช่างคือผู้ฝึกสมาธิและเจริญสติเพื่อพัฒนาจิตใจและสมาธิในการทำงาน

ช่างคือวิปัสนิกผู้เจริญภาวนา เพราะต้องศึกษาพระธรรมวินัย ฝึกปฏิบัติจนเข้าใจมหาปุริสลักษณะหรือลักษณะวิเศษของพระพุทธเจ้าทั้ง 32 ประการตลอดจนสามารถถ่ายทอดความรู้สึกที่เป็นสมาธิและความสงบของนิพพานตามวิถีและพุทธวัจนะของพระพุทธเจ้าในผลงานช่างได้ ดังที่เขมนันทะ (2538: 4) กล่าวว่า

> …นายช่าง ประติมากรนั้นแท้จริงคือวิปัสนิก ผู้เจริญภาวนา ในการสร้างพระพุทธประติมากรรมวิธีในการสร้างกินช่วงเวลาตั้งแต่ นายช่างและช่างผู้น้อยสมาทานอุโบสถศีล เจริญสมาธิภาวนาจนเห็น พระพุทธนิมิตติดตาตรึงใจ อันหมายถึง การเปลี่ยนแปลงกระบวนการ เคมีชีวภาพในเรือนกายของนายช่างจากสถุลรูปสู่รูปสุขุม ลมปราณ ประณีตเหมาะแก่งาน…

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลินใช้ธรรมะในพุทธศาสนาเป็นเนื้อหาของกระบวนการสร้างสรรค์งานประติมากรรมเพราะได้เริ่มศึกษาและฝึกปฏิบัติธรรมกับพระอาจารย์สายพระอาจารย์มั่น ภูริทัต ร่วมกับได้อ่านหนังสือของพระธรรมธีรราชมหามุนี (ท่านเจ้าคุณโชดก ญาณสิทธิ) ซึ่งท่านเป็นแม่กองในการชำระพระไตรปิฎก ฉบับหลวง ปีพ.ศ. 2524 นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) อธิบายถึงการศึกษาและปฏิบัติธรรมในศาสนาพุทธโดยเชื่อมโยงกับกระบวนการสร้างสรรค์งานประติมากรรมตลอดจนถึงการพัฒนาตนเองของประติมากรไว้ว่า

> …ศาสนาพุทธเรียบเรียงแนวคิด แนวปฏิบัติให้มีที่พึ่ง ให้ระลึก ให้พัฒนาความเข้าใจในชีวิตของเรามากขึ้น เป็นเส้นทางสู่ความเป็นพุทธ ความพ้น เป็นเส้นทางที่เป็นปกติทั้งปวง เมื่อมีอารมณ์โลภ โกรธหลง สิ่งเหล่านี้ยังไม่หมดไปแต่เราปล่อยให้มันไหลไปตามกระแสวัฏฏะสงสาร ถ้าเราพิจารณาจากวัฏฏะสงสารจนเห็นความต่อเนื่องเป็นเหตุเป็นผล เราก็จะมีชีวิตอยู่ในโลกนี้ได้อย่างเป็นสุขมากขึ้น…

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ใช้หลักปรัชญาศาสนาพุทธเป็นเรื่องราวของการสร้างสรรค์งานประติมากรรมและตลอดจนการพัฒนาจิตใจในตัวศิลปินเอง นนทิวรรธน์ปั้นพระพุทธรูปด้วยแรงศรัทธาในศาสนาร่วมกับพัฒนาตนจากการปฏิบัติธรรมควบคู่ไปด้วยกัน นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …ผมเคยเขียนว่างานของผมไม่ใช่การแสวงหารูปทรงใหม่ๆ แต่เป็นการแสวงหาเรื่องราวใหม่ๆ ที่จะเป็นข้อมูลในการสร้าง งานประติมากรรมของผมเอง เราอยู่ท่ามกลางกระแสคลื่นของชีวิตที่ พาให้เราไหลที่ยอกย้อนโหมซัดเข้ามา สุดท้ายเมื่อเราพบพระธรรม

> ของพระพุทธเจ้าเราจะพบว่าเป็นที่พึ่งอันประเสริฐที่เราจะใช้พึ่งพิงต่อไป ความรู้ที่เราได้จากธรรมะใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ประติมากรรมของเรา เป็นแนวคิดในช่วงสุดท้ายที่ใช้ในการสร้างสรรค์งาน…

เรื่องราวที่นนทิวรรธน์ใช้มาจากการศึกษาและฝึกปฏิบัติธรรม จนเข้าถึงความเป็นสมาธิและถ่ายทอดความรู้สึกนั้นสู่ผลงาน

ในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) ครูช่างผู้เชี่ยวชาญงานจิตรกรรมไทยกล่าวถึงการฝึกสมาธิในการทำงาน เพราะสมาธิเป็นสิ่งที่สำคัญในงานเขียนของไทยว่า

> …ช่างเขียนต้องเลี้ยงเส้น ใช้อารมณ์มากและสมาธิมากกว่าการปั้น เส้นสำคัญ การทำกับการปฏิบัติเป็นคนละสาขา การปั้นไม่ต้องพะวงเรื่องอะไรมาก ช่างเขียนต้องมีสมาธิมากกว่าถ้าเส้นไม่ดีก็ต้องแก้ หัวใจของจิตรกรรมคือเส้น เส้นกรอบนอก เส้นรูปหน้า รอยต่อของเส้นอย่าให้เป็นปม ช่างรุ่นเก่าที่มีชื่อว่าหาปมเส้นไม่ได้คือครูเลิศ พ่วงพระเดช…

เส้นในงานจิตรกรรมไทยต้องนำสู่อารมณ์สะเทือนใจ จึงจะทำให้งานมีชีวิตและพลัง เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554) กล่าวว่า

> …การเขียนสีบางครั้งขาดความรู้สึก เขียนบิดๆเบี้ยวๆบางครั้งมีความรู้สึก อะไรที่เป็นระเบียบเกิน ไม่มีชีวิตชีวา อารมณ์พลังสะเทือนใจศิลปะ พลังสะเทือนใจที่จะสร้างได้ง่ายมาก สัมผัสแล้วได้อารมณ์ มาดูภาพเขียนที่วัดเกาะ ลายที่ประกอบเจดีย์มีพลัง ไม่กลมดิ๊ก มองแล้วมีพลังศิลปะต้องให้ออกมา ครูจะพยายามแล้วแต่สติปัญญา ฝีมือของเราให้สิ่งนี้ออกมา ดูแล้วแรงมาก แรงจริงๆ ผมกลับมาแล้วต้องกลับมาดูอีก…

ศิลปินและผลงานคือสิ่งเดียวกัน ศิลปินจะต้องฝึกฝน ทำซ้ำๆ จนมุตโต*แตก

---

* มุตโต เป็นภาวะเชี่ยวชาญชำนาญ สามารถสร้างสรรค์ศิลปะด้วยมาดใหม่ ความกลมกลืนอันใหม่บนรากฐานของความงาม ความดีและความจริง (เขมานันทะ, 2538: 25)

การสร้างงานศิลปะของไทยจึงเป็น วัตรปฏิบัติ เพราะเป็นทั้งการเจริญสติ การภาวนา และการมีสมาธิแสดงออกซึ่งปัญญาและปฏิภาณของผู้สร้างงานศิลป์ที่เป็นผู้ที่ฝึกมาดีแล้วทั้งศีล สมาธิ และปัญญา ดังที่ ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2554) กล่าวเสริมว่า

> …ความรู้บางอย่างถ้ารู้ เข้าใจแล้ว รู้ครบแล้ว เราจะกล้าทำโดยไม่กลัวผิด ในกระบวนการทำงานขึ้นอยู่กับเราว่าแสดงออกมากน้อยแค่ไหน องค์ประกอบต่างๆ ทัศนธาตุอยู่ที่เราจะจัดการ โดยเนื้อหาอยู่ในตัวเรา ศิลปินต้องคิดดีและเขียนดี งานศิลปะที่ดี คนที่ทำกับงานศิลปะต้องเป็นเนื้อหาเดียวกัน กัลยาณชนย่อมทำงานและมีฝีมือดีด้วย….

การพัฒนาตนของช่างคือการทำงานที่ดีที่สุดในแต่ละวัน การพัฒนาสุนทรียะ ดังที่ เสวก สงเคราะห์ (สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …ความงามสูงสุดในระหว่างที่เราทำ งานชิ้นเด่นๆของแต่ละช่วงชีวิต แต่สูงที่สุดเลย นัมเบอร์วันเลยไม่มี พรุ่งนี้ก็มีสูงสุดของชิ้นนั้นแต่เทียบกันไม่ได้ ถ้าเทียบกัน จะแข่งขันกันอย่างไม่มีที่สิ้นสุด อุดมการณ์คือสร้างศิลปะให้แผ่นดิน เราต้องแข่งกับตัวเอง…

ช่างต้องพัฒนาตน โดยฝึกสมาธิและเจริญสติเพื่อพัฒนาจิตใจและสมาธิในการทำงานอย่างต่อเนื่อง

4.2.2.2 ช่างคือผู้ที่ใช้ฉันทะในการทำงาน

มนู เนตรสุวรรณ (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2552) บรรยายถึงการเริ่มฝึกฝนวิชาวาดเขียนลวดลายไทยว่าเกิดจากความรักอยากฝึกฝนของตนเอง งานเขียนเป็นพื้นฐานของงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีไว้ดังนี้

> …ศิลปะที่ผมเป็นหลายๆอย่างเป็นเรื่องที่เราได้สะสมมา ความรู้ที่มีมามีปัจจัยอยู่อย่างเดียวคือเดิมทีที่เรียนที่โรงเรียนคงคาราม ธรรมดาโรงเรียนมัธยมจะสอนอยู่วิชาเดียว แต่ใจชอบวิชาวาดเขียนมาก

> แต่วิชาวาดเขียนของผมจะเน้นภาพไทย ไม่ชอบรูปสัตว์หรือคน
> แบบทางตะวันตก ชอบไทยอย่างเดียว ชอบเทวดา สัตว์หิมพานต์
> ที่เขาเล่นโขนนะผมชอบ ชอบดูละคร ครูที่โรงเรียนคงคารามเขามาสอน
> วาดเขียนชื่ออาจารย์ประสม สุสุทธิ เมื่อปี2500 ผมอยู่ม.3 ท่านมาจุด
> ประกายว่าท่านจะสอนลายไทย เราก็มีความสนใจ ท่านเขียนอะไรบน
> กระดานก็จด จำ ลอก ที่โต๊ะท่านจะมีงานลายไทยเก่าๆอยู่ ผมจะเอา
> กระดาษแก้วมาฝึกเขียน การฝึกเขียนสมัยนั้นก็ไม่ได้มีเป้าหมาย
> แต่เขียนเพราะความชอบ มีหนังสือของคณะเพาะช่าง ภาพหนึ่ง
> เป็นลาย ภาพงานสถาปัตย์ ใช้ตำราพวกนั้นเขียนโดยไม่มีความหมาย
> เขียนโดยความชอบ กลายเป็นภูมิความรู้ที่จุแน่น…

สมบัติ พูลเกิดเริ่มศึกษาเรียนรู้ทุกๆอย่างที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีด้วยตนเองและเข้าไปขอความรู้จากครูช่างที่ยังมีชีวิตอยู่ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) เล่าว่า

> …การเข้าไปคุยกับช่างต้องถ่อมตัว เช่น ช่างเหิ่นสันโดษ ไม่เข้ากับ
> ใครง่ายๆ มีช่วงอารมณ์ไม่ดี จะไปทอดแห ช่างไม่ทำงานตลอด เราอยู่
> ในวัยที่กำลังจะพัฒนา ขอความรู้จากเขา เขาจะเผยแพร่ ตอนนั้นผม
> กำลังค้นคว้า ไม่มีการงานทำ ครูแป๋วเป็นคนที่ทำหุ่นกระบอกมาก่อน
> เขาจะสอนในครอบครัวของเขาเอง เขากลัวคนจะแย่งอาชีพกัน
> เขากลัวใครจะมาร่วมด้วยเอาวิชาเขาไป เขาไม่เปิดเผย…ผมไปหา
> อาจารย์เหิ่น เขาก็บอกเคล็ด เขาดูว่างานที่ผมทำควรส่งเสริมไหม
> เขาไม่จับมือปั้น แต่เขาบอกแนวเขาอย่างเดียว อย่าทำลายหน้าบัน
> ละเอียด เขาให้ดูผลงานเขาแต่เขาไม่ไป เราก็ต้องเชื่อเขา ช่างเมื่อก่อน
> เขียนหนังสือไม่ได้ แต่เขียนลายเป็น พวกนี้ต้องบวชมาหลายพรรษา…

สมบัติ พูลเกิดจึงพัฒนาฝีมือของตนเองทั้งการสร้างทาง เอกลักษณ์ของลวดลายจากสิ่งรอบๆตัว มุ่งทำงานให้เป็นเลิศ ศึกษาเรียนรู้ทุกๆอย่าง เป็นการเรียนรู้ที่ไม่จบสิ้น สืบค้นจากผู้คนที่มีความรู้ เรียนรู้ด้วยความรักด้วยตนเอง สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) กล่าวว่า

> …อยากจะค้นคว้าต่อไปอีกเพราะความรู้เราไม่อาจจะเรียน
> ถึงได้ แต่อาศัยแบบติดดินนี่แหละที่เขาต้อนรับ มีความเร้นลับของ
> การวางตำแหน่ง การตกท้องช้าง ว่าเขาทำเพื่ออะไร ช่างต้องหา
> หลักการเพื่อการสร้างงานให้ได้หลักเกณฑ์ คติความเชื่อต่างๆ
> เรือนไทยกับลายไทยประกอบกัน…

ฉันทะหรือความมุ่งมั่นหมายใฝ่รู้ในการทำงานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของผู้ฝึกฝนเป็นช่าง

4.2.3 คุณค่าทางทักษะ

4.2.2.1 การพัฒนาญาณทัศน์จากการสั่งสมประสบการณ์

เส้นของไทยเขียนมาจากญาณ เพื่อแสดงเนื้อหาสาระและถ่ายทอดสภาพความสงบ ความเป็นสมาธิอันเป็นอาการของพระพุทธเจ้าตอนที่ตรัสรู้แก่ผู้เสพงาน ศมประสงค์ ชาวนาไร่ ผู้ออกแบบและสร้างพระอุโบสถวัดโพธิคุณ จังหวัดตาก ด้วยตัวเองเป็นเวลา 20 ปีโดยศึกษาเรื่องราว หลักธรรมตลอดจนปรัชญาทางพุทธศาสนา แรงศรัทธาในศาสนาพุทธของตน และแนวทางการประพฤติปฏิบัติตนของพระพุทธเจ้าเป็นแก่นในการออกแบบและการประดับตกแต่งด้วยปูนปั้น พระอุโบสถทั้งหลัง ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (2548: 266) ผู้ออกแบบ สร้างและปั้นปูนประดับพระอุโบสถวัดพระโพธิคุณ จังหวัดตากด้วยตนเองกล่าวถึงการศึกษาศิลปะไทยว่าต้องเป็นการศึกษาในวิถีชีวิต เป็นการเรียนรู้โดยการปฏิบัติ การจำและประสบการณ์ว่า

> …ผมเรียนศิลปะไทยมาโดยตรง การเรียนในสถาบันคือโดยอ้อม
> การเรียนโดยตรงคือเรียนจากวิถีชีวิต ประสบการณ์ การเข้าโรงเรียน
> เพื่อที่จะให้ได้ความรู้ คนโบราณเรียนจากอายตนะซึ่งเป็นทางที่ถูก
> แต่การเรียนจากหนังสือมีรูปแบบจากตัวอักษร ช่วยทำให้เกิดความจำ…

ช่างและศิลปินต้องสั่งสมภูมิปัญญา ศึกษารวบรวมหลักทางปรัชญาทางตะวันออก ซึมซับทั้งรูปธรรมและนามธรรมผ่านทางอายตนะ เพื่อใช้ศรัทธาและจิตใจของตนสร้างงานศิลปะเพื่อพุทธบูชาสืบทอดต่อเนื่องมา เขมานันทะ (2546: 98) กล่าวว่า …ความงามเป็นสิ่งที่เกิดแต่มโนธาตุ และเบื้องหลังความงามคือภูมิปัญญา ส่วนศิลปะเป็นเพียงรูปธรรมที่ตั้งของการเห็นหรือได้ยิน…

เสวก สงเคราะห์ ลูกศิษย์เอกของภิญโญ สุวรรณคีรี (สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2554) กล่าวถึงการทำงานของภิญโญ สุวรรณคีรี ศิลปินแห่งชาติว่า

> …หลักคิดของท่านอาจารย์ แตกต่างกันจริงๆ พัฒนามาตลอดชีวิตของอาจารย์ เช่นกระจังดอกหนึ่ง ไม่สามารถใช้ร่วมกับวัดอื่นได้ ปั้นวัดนึงอาจารย์ก็ออกแบบใหม่หมด ช่อฟ้า ใบระกา ปั้นใหม่หมด พัฒนาขึ้นไป ไม่ใช่ว่ามีแบบๆหนึ่ง แล้วปั้มแบบ แต่พัฒนาขึ้นมา หลักการที่ผมได้รับคล้ายกับศิลปินทั่วไป มีการพัฒนาต่อเนื่องจากอดีต ปัจจุบัน และพัฒนาต่อชาวบ้านอาจจะคิดว่าง่าย เอาวัดนี้มาใส่วัดนู้น เราต้องพัฒนาจากที่ครูบาอาจารย์สอนออกมาให้ก้าวต่อไป และสอนคนในอนาคตให้ก้าวต่ออาจารย์ภิญโญจะพิจารณาดู มีทำเนียบของลายอยู่แล้ว ขึ้นกับขนาดของอาคาร ภูมิภาคของอาจารย์ที่อาจารย์ไปทำงาน ไปติดตั้ง อิสานใต้ เหนือ อาจารย์ภิญโญจะมองทะลุ ท่านจะทำไม่เหมือนกับที่คนอื่นคิดอะไรจะอยู่ตรงไหน จะอยู่ตามทำเนียบของช่างหลวงโบราณที่ทำไว้…

ลายกับโครงสร้างต้องสัมพันธ์กัน การเรียนรู้ของอาวุธ เงินชูกลิ่นคือการแก้ การปรับ การมอง การคิดขึ้นเอง การมองจนเห็นความงาม ความอุตสาหะ การลองผิดถูก ค้นหาจากประสบการณ์จนกว่าจะได้งานที่ช่างพอใจ ดังที่ อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …เมื่อตามอง มือต้องจินตนาการตามความคิดได้ รู้จักความงามตามบริบททางสถาปัตย์ การเรียนสถาปัตย์สมัยใหม่ จะยากเพราะไม่ค่อยได้ใช้ สมองของเราไม่ได้กำหนดสัดส่วน
>
> เรื่องสัดส่วน องค์ประกอบต่างๆ แก้หลายที อยู่ที่คนที่จะรับจากเรา รับหนึ่งอันไปเจออย่างอื่นว่าต้องขยาย เช่น ผนังไม่เท่ากัน การแก้สิ่งต่างๆ ก็มาคุยกันว่าทำไมถึงทำแบบนั้น ทำไมจั่วเท่ากัน แก้ไปเรื่อยๆ ทำทีเดียวจะไม่ได้ อาศัยคนที่คิดด้วยกัน…

อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวถึงการใช้ตาเพื่อวาดเส้นถอดแบบเครื่องยอดในงานพระเมรุสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ว่า

> …การทำงาน 1:1 จะไม่ตรงกับแบบเล็กทั้งหมดเพราะต้อง
> อาศัยวิธีในการมอง เส้นจะออก เราจะไม่ดูแบบเล็ก เราจะมาดูของจริง
> ว่าจะเข้าหรือออก ไม่ใช่แค่ออกแบบเล็กแล้วส่งไปให้ช่างสร้าง เราต้อง
> มาทำแบบ 1:1 ที่แก้นิดหน่อย เกิดจากการมองที่เมื่อผมเขียนเสร็จ
> ต้องถอยไปมอง เดินเข้าออกหามุมที่ควรจะเป็น ช่างต้องมีทักษะนี้
> โดยเฉพาะการขึ้นเครื่องยอด ไม่เช่นนั้นเครื่องยอดจะเบี้ยวหรือแบะออก…

ช่างต้องเป็นผู้ที่ดูเป็น ศึกษามากและเห็นมาก เข้าใจว่างานช่างที่งามคืออะไร และสามารถดึงความทรงจำนั้นกลับมาใช้เมื่อสร้างสรรค์งานช่างของตน

4.2.2.2 การพัฒนาญาณทัศน์ด้วยการพัฒนาการรับรู้ความงามของช่าง

ความงามในจิตใจจึงเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของศิลปินและช่างปูนปั้น ทองร่วง เอมโอษฐ์ฝึกฝนงานประติมากรรมปูนปั้นกับครูพิณ อินฟ้าแสง ขั้นตอนการฝึกคนเพื่อจะเป็นช่างฝีมือสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีของครูพิณ อินฟ้าแสง เน้นที่การปลูกฝังให้จิตใจของลูกศิษย์ให้งดงามเป็นสำคัญนำการฝึกฝนทางทักษะ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๕๒) เล่าถึงการฝึกฝนของครูพิณ อินฟ้าแสงไว้ดังนี้

> …คุณสมบัติของครูพิณเต็มเปี่ยม แกจะทำอย่างไรเมื่อ
> เอ่ยปากให้คนทำงานแล้วอยากทำ ก็จะเอาความงามมาบรรยายก่อน
> ให้เกิดความงามในจิตใจก่อน ท่านไม่รับใครเป็นศิษย์ง่ายๆ ต้องมีเชาวน์
> เพราะกระบวนการสอนของท่านจะหาสิ่งต่างๆหลากหลายออกมา
> เป็นทางของท่านที่ปลูกฝังคน เมื่อทำอะไรที่เป็นแล้วจะใช้ให้ทำในสิ่ง
> ที่ไม่เคยทำเช่นการเขียนเมรุผ้าขาว ต้องเขียนเสร็จภายในครึ่งชั่วโมง
> เรียกว่าโชคดี ตอนแรกผมอยู่วัดตอนหลังเลยไปอยู่บ้านอาจารย์เลย
> ปฏิบัติทุกอย่าง…

เมื่อครั้งทองร่วง เอมโอษฐ์รับงานปั้นที่หน้าบันวิหารวัดเขาบันไดอิฐเรื่องราวตอนทศกัณฑ์ยกทัพซึ่งเป็นตอนหนึ่งจากเรื่องรามเกียรติ์ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๕๒) กล่าวว่า …ปั้นรถทศกัณฑ์ บุศบก เราก็ต้องจำและทวน ไม่จด แล้วก็ไปทำงาน นี่คือการให้โจทย์ แล้วให้จำให้ได้ เพื่อที่จะรู้ความไพเราะของอักษร รู้ในการเอาตัวรอดเชิงปัญญาให้ได้… การ

สร้างสรรค์งานประติมากรรมปูนปั้นของทองร่วง เอมโอษฐ์จึงเกิดจากความเข้าใจและการจดจำจนซึมซับเข้าไปถึงจิตใจก่อนที่จะนำความรู้สึกดังกล่าว ประกอบกับองค์ความรู้ตอนที่บวชเรียนมาประกอบเป็นงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

ช่างต้องฝึกวิธีการดูจนรู้ว่าอันไหนคือความพอดี ดังที่ อาวุธ เงินชูกลิ่น (21 กันยายน 2554) กล่าวว่า …ความพอดีคือความงาม ความพอดีไม่อยู่ที่จุดใดจุดหนึ่ง ไม่ใช่ว่าเขียนลายแล้วสวย แปลว่างาม ต้องไปด้วยกันหมด การขยายแบบเท่าจริง จะเรียกคนให้มาดู เพราะทุกอันต้องไปด้วยกันหมด…

ช่างต้องใช้ความรู้สึกสร้างงานช่างศิลปกรรมเพราะความงาม สุนทรียะถือเป็นเอกลักษณ์ในงานศิลปกรรมการช่างของไทย ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า

> …ความรู้สึกเป็นเรื่องสำคัญ คนที่ทำงานจะรู้สึกกับงาน ตัวไหนจะให้ความเร้าใจ รูปทรงไหนจะให้ความรู้สึก แล้วมาดูเรื่องสีที่จะให้ความเร้าใจของผู้ดู สะเทือนใจ เป็นเส้นหยัก การนำเส้นมาใช้ต่อกัน เส้นที่มาใช้ให้ความรู้สึก คุณค่าอะไร เส้นตรงให้ความมั่นคง นิ่ง เส้นโค้งให้ความอ่อนหวาน เส้นหยักให้ความเร้าใจ เรามีวัฒนธรรมที่สั่งสม มีรูปแบบ โบราณได้หยิบยื่นไว้ให้ เราเลยหยิบรูปทรงเดิมมาใส่มาทำบริบท ทำภาษาขึ้นใหม่ เป็นพุทธศิลป์ใหม่ เป็นประโยชน์แก่การใช้สอย เราเอามาวางให้เกิดประโยชน์ใช้สอยใหม่ โครงสร้างอยู่กับเสา และคาน…และยังรวมถึงความรู้ในพระราชประเพณีเกี่ยวกับศพ การใช้ รูปแบบ สุนทรียศาสตร์ ความงามอยู่ในนั้น ฐานานุศักดิ์ด้านสถาปัตยกรรม มีพลังให้ใหญ่ขึ้น…

ความรู้สึกเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างงานช่าง ดังที่ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2554: 111) กล่าวถึงความสำคัญของแนวความรู้สึกนี้ว่า

> …ความรู้สึกจะทำให้ผลงานเกิดความงาม เพราะความคิดเป็นเพียงกลไกในการจัดวาง แต่ความรู้สึกเป็นตัวสร้างความงามให้เกิดขึ้นเพราะฉะนั้นทุกครั้งที่จะเริ่มต้นที่เราจะทำ นอกจากที่เราไปรับรู้แล้วเราต้องให้รู้ความรู้สึกด้วย ต้องพยายามสร้างแนวความรู้สึกผสมกับแนวความคิดให้ออกมาเป็นข้อมูลเบื้องต้น

> ที่เราจะมาสร้างสรรค์ผลงาน เพราะแนวความรู้สึกจะเป็นตัวบอกว่าเรา
> จะทำอย่างไรให้เกิดความรู้สึกอย่างไร…

ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่าช่างจะต้องฝึกวิเคราะห์ วิจารณ์ จดจำสัดส่วนต่างๆได้ ร่วมกับความรู้สึก รับรู้ถึงความงาม ดังนี้

> …งานด้านสถาปัตยกรรมไม่ยาก แต่ถ้าคนที่ไม่เป็นจะยาก
> การฝึกอยู่ที่คน คนต้องดูพื้นฐาน ท่านเห็นจะไม่สอนหมด การจะมี
> ญาณทัศน์ มีประสบการณ์ เขาต้องรู้ว่ามันงามอย่างไร พวกนี้วิเคราะห์
> วิจารณ์ได้ ว่างามอย่างไร ผมต้องฝึกวิเคราะห์ให้ได้ แสดงออกมาเป็น
> ภาษาได้ ในการเขียนต้องมีรูปทรง สัดส่วนในใจ เช่นว่า กระจังเท่านี้
> จะมีความสูงเท่าไร เป็น 2:1 ถึงจะสวย มีเรื่องของความลึก (perspective)
> เมื่ออยู่สูงก็ต้องยกหน่อยนึง จะเขียนแบบใหญ่ต้องเขียนแบบเล็กก่อน
> ว่าจะทำอะไร ลายอ่อนช้อย เป็นกาบใบเทศ เราทำรูปทรงที่ให้เกิดความซ้ำ
> แต่ไม่น่าเบื่อได้อย่างไร…

ตัวอย่างของการนำขนบในเส้นจิตรกรรมไทยมาปรับใช้ใหม่เพื่อให้เกิดความรู้สึกเบาและส่งดวงวิญญาณของสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดีกลับสู่สวรรคาลัยคืองานออกแบบลายกระจังใบเทศที่ม่านบังเพลิง ในงานพระเมรุ ก่อเกียรติออกแบบกระจังที่พิเศษให้จังหวะ รูปทรงของกระจังมีตัวใหญ่ ตัวรอง ลดหลั่นกัน เป็นโครงของเส้นวิมานตามแบบของเส้นสินเทาในภาพจิตรกรรมไทย เพื่อให้ผู้ชมดูแล้วเกิดความรู้สึกเบา เป็นเส้นของสวรรค์ ญาณทัศน์เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของช่างผ่านทางการดู การวิเคราะห์ศึกษางานช่างต่างๆ ทั้งจากงานที่สร้างแต่โบราณ จากหนังสือ จากการถามครูช่างอาวุโส และจากของจริง ช่างเข้าใจว่าความพอดีคือความงามนั้นคืออะไร จากนั้นเมื่อลงมือทำงาน ช่างจะสามารถถ่ายทอดความทรงจำต่างๆเป็นรูปภาพสำหรับใช้สร้างสรรค์งานได้

ช่างและศิลปินต้องสั่งสมความรู้ ความเข้าใจและความซาบซึ้งต่อคำสอนในศาสนาพุทธ ช่างพัฒนากระบวนการทางสุนทรียะ พัฒนาจิตใจถ่ายทอดแนวคิดทางนามธรรมต่างๆเป็นงานประติมากรรมและลวดลายประดับตกแต่ง งานประติมากรรมทั้งแบบประเพณีและร่วมสมัยใช้หลักการสร้างสรรค์ด้วย การสั่งสมความรู้ ความคิดทางจิตวิญญาณทางพุทธศาสนาเป็นพื้นฐานการ

ทำงาน และการสั่งสมญาณทัศน์ที่เกิดจากประสบการณ์และการพัฒนาทางสุนทรียะของช่างศิลป์ไทยเพื่อสร้างสรรค์ทิพยเนื้อหาและรูปแบบประติมากรรมที่แสดงความดี ความจริงและความงามรวมไว้ด้วยกัน

การวิเคราะห์คุณค่าภายในของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

คุณค่าภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ คุณค่าทางความรู้ คุณค่าทางความคิด และคุณค่าทางทักษะในตัวของช่าง **คุณค่าทางความรู้ คือ ความรู้ทางพุทธศาสนาเพื่อสร้างศิลปะที่เป็นทิพย์เพื่อจุดมุ่งหมายการเข้าถึงนิพพานของผู้สร้างและผู้เสพงาน** ช่างคือผู้ที่รู้ศาสนาพุทธอย่างแตกฉาน เพราะช่างศิลปกรรมไทยคือผู้ถ่ายทอดความรู้และคุณค่าของงานช่างในระดับความงามที่สัมผัสได้ด้วยตาเห็น และถ่ายทอดหลักปรัชญา หลักธรรมของศาสนาพุทธในระดับจิตวิญญาณผ่านทางอาการธาตุของผลงานพุทธศิลป์นั้นๆซึ่งช่างต้องเข้าถึงความรู้ในระดับเพ่งพินิจของงานศิลปกรรมของไทย เพื่อที่จะถ่ายทอดความรู้และลักษณะแห่งนิพพานอารมณ์แก่ผู้ชมผลงาน

คุณค่าทางความคิด คือ การพัฒนาทางความคิดของช่าง ได้แก่ เศียรหรือเนื้อหา (Content) ที่อยู่ในตัวของช่าง โดยการศึกษาหลักปรัชญาพุทธศาสนา คติไตรภูมิ การมีศรัทธาต่องานพุทธศิลป์ไทย เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นจิตใจที่เป็นนามธรรมภายในตัวของศิลปินที่ส่งผลต่อการสร้างงานที่มีคุณค่า ช่างคือผู้ศึกษาเรียนรู้และพัฒนาการเติบโตด้านใน จิตวิญญาณของช่างคือการพัฒนาและคุณค่าทางความคิดของช่าง การพัฒนาจิตวิญญาณของช่างคือกระบวนการพัฒนาทางสุนทรียะของประติมากรเพื่อใช้เป็นตัวกำหนดความคิดในการทำงานที่สำคัญ ช่างที่มีความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาจะสร้างผลงานช่างประติมากรรมที่วิจิตรเพราะช่างรับรู้ความงามที่เชื่อมโยงกับคุณค่าของความดีและความจริงด้วยกระบวนการเชิงปัญญา ซึ่งเกิดจากการพัฒนาภายในตัวของช่างทั้งด้านความคิด ความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาอันนำสู่สุนทรียะของช่าง ดังที่แต่ก่อนช่างก็คือพระผู้ใช้คติเตือนใจที่เป็นอมตธรรมเป็นคำสอนที่ทำให้มนุษย์ค้นพบสัจจะภาวะของตนเอง

กระบวนการพัฒนาปัญญาและสุนทรียะของช่างจึงเป็นกระบวนการหาคุณค่าจากความรู้ค่าของตัวกัตตาหรือช่างเอง ดังนั้นคุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามจึงมิใช่เป็นกระบวนการทางจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยแต่เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นกระบวนการของทั้งสองอย่างผสมผสานกันในตัวของช่างซึ่งต้องพัฒนาตลอดชีวิตของช่างคนหนึ่งๆ ทั้งนี้เพราะกระบวนการสุนทรียะดังกล่าวเกิดขึ้นจากกระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อน และต้องประกอบไปด้วย

องค์ประกอบทั้งที่เป็น จิตวิสัยเพราะบุคคลรู้สึกประทับใจต่อคุณสมบัติที่เป็นเงื่อนไขของคุณค่าทางความงาม ได้แก่ และองค์ประกอบทางวัตถุวิสัยซึ่งเป็นคุณสมบัติตามเงื่อนไขของความงามที่ติดมากับตัววัตถุ ทั้งนี้ในศิลปะไทย ตัวบุคคลดังกล่าวจำเป็นต้องได้รับการศึกษาอบรมว่าอะไรคือคุณค่าและความงามอย่างเป็นกระบวนการที่ถูกต้อง หรือที่เรียกว่าการรับรู้ความงามในระดับเพ่งพินิจ เพื่อที่จะสามารถสร้างและพัฒนากระบวนการของการตีคุณค่าทางสุนทรียะได้ด้วยตนเอง ขั้นตอนการพัฒนาทางความคิดของช่างเป็นขั้นตอนที่สำคัญและต้องทำควบคู่กันไปพร้อมๆกับการพัฒนาทางเทคนิค

ช่างคือผู้ฝึกสมาธิและเจริญสติเพื่อพัฒนาจิตใจและสมาธิในการทำงาน การสร้างงานศิลปะของไทยจึงเป็น วัตรปฏิบัติ เพราะเป็นทั้งการเจริญสติ การภาวนา และการมีสมาธิแสดงออกซึ่งปัญญาและปฏิภาณของผู้สร้างงานศิลป์ที่เป็นผู้ที่ฝึกมาดีแล้วทั้งศีล สมาธิ และปัญญา ศิลปินและผลงานคือสิ่งเดียวกัน **ช่างคือผู้ที่ใช้ฉันทะในการทำงาน** ช่างจะต้องอดทนฝึกฝน เป็นผู้มีฉันทะ คือมีความเพียรพยายามอย่างแรงกล้า ทำซ้ำๆ จนเกิดภาวะความเชี่ยวชาญสร้างศิลปะของตนได้อย่างมีเอกลักษณ์ที่พร้อมทั้งความรู้ และความคิดจากจิตวิญญาณ ความดี ความงาม และความจริงของพุทธศาสนา

คุณค่าทางทักษะ คือ 1) การพัฒนาญาณทัศน์จากการสั่งสมประสบการณ์ ช่างคือผู้ที่มีญาณทัศน์เป็นเลิศ ญาณทัศน์คือการรับรู้ความงามและนำความทรงจำนั้นๆ มาดัดแปลง ปรับปรุงสร้างผลงานช่างศิลป์ของตนได้อย่างทันท่วงที เส้นในงานศิลปกรรมไทยเขียนมาจากญาณ เพื่อแสดงเนื้อหาสาระและถ่ายทอดสภาพความสงบ ความเป็นสมาธิอันเป็นอาการของพระพุทธเจ้าตอนที่ตรัสรู้แก่ผู้เสพงาน **2) การพัฒนาญาณทัศน์ด้วยการพัฒนาการรับรู้ความงามของช่าง** ความงามในงานช่างศิลปกรรมของไทยเกิดจากความสะเทือนใจและจากการขัดเกลาด้วยการฝึกฝนรับรู้ ความงามของสรรพสิ่งรอบๆตัว จนทะลุขอบเขตของเส้นและรูปทรงในระดับผัสสะ ไปถึงขั้นประมวลความใหม่ด้วยปัญญา จิต และหัวใจ ของช่างอย่างต่อเนื่องอันเป็นการรับรู้ความงามในขั้นเพ่งพินิจที่เห็นทั้งความเหมือนและความต่าง พินิจพิเคราะห์ได้ และเลือกสรร นำคุณลักษณะต่างๆมาสร้างผลงานใหม่เป็นผลงานที่กระตุ้นความงามและปัญญาแก่ผู้ชมได้ ตาของช่างต้องฝึกฝนญาณทัศน์อย่างสม่ำเสมอ ได้แก่การศึกษาของโบราณ การมอง วิเคราะห์ รู้สัดส่วน ทรวดทรงที่ถูกต้องของอาคารจนรู้ถึงความงามที่พอดี

4.3 การวิเคราะห์คุณค่าภายนอกจากคุณค่าทางทัศนศิลป์ 5 ด้าน

คุณค่าภายนอกคือ คุณค่าที่อยู่นอกตัว เป็นสิ่งหรือการกระทำที่ไม่มีคุณค่าในตัวของมันเองหากแต่เป็นวิถีที่นำไปสู่จุดหมาย ได้แก่ ปัญญาและอุดมคติของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

การวิเคราะห์คุณค่าด้านศิลปกรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในอดีตใช้ความประณีตสร้างและเพิ่มเติมส่วนต่างๆ ของวัด โดยดูความกลมกลืนและการต่อเติมของใหม่ที่เข้ากับของเก่าได้อย่างดี งานศิลปกรรมที่งามคืองานศิลปกรรมที่องค์ประกอบทุกส่วนลงตัว ไม่ขัดแย้งกัน หากแต่ในรายละเอียดของงานศิลปกรรมที่ประดับตกแต่งอาคารแต่ละชิ้นประกอบด้วยรายละเอียดที่ไม่เหมือนกัน ต่างกันไปตามเอกลักษณ์ จินตนาการและการสร้างสรรค์ของช่างแต่ละคน **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานแต่ละชิ้นที่ไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง** ช่างใช้จิตใจในการสร้างงานเป็นสำคัญ มากกว่าใช้แค่ตาและสมองในการกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม **ช่างนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน** ช่างอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณโดยช่างคือผู้ที่วิเคราะห์ถึงคุณค่าและคุณลักษณะของสรรพสิ่งต่างๆก่อนที่จะถ่ายทอดงานศิลปกรรมชิ้นนั้นๆออกมาเป็นรูปธรรม ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสถึงลักษณะของภาพยักษ์และภาพเทวดาในภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม ว่าผู้เขียนต้องรู้และเข้าถึงความคิดเดิมว่ายักษ์หมายความว่าเป็นคนชนิดใด ตลอดจนภาพยักษ์และภาพฝรั่งแบกที่ฐานเสมาวัดสระบัว และภาพเขียนในวัดเกาะแก้วสุทธาราม ความงามในงานศิลปกรรมเกิดจากช่างจัดวางองค์ประกอบของงานศิลปะตามกรอบของคติความเชื่อและขนบโบราณ ได้แก่คติครุฑยุดนาค ภาพเทพชุมนุม พระนารายณ์ทรงอสูร ตามลำดับชั้นของการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีตามขนบและคติของงานโบราณโดยใช้อิสระและความประณีตในการจัดวางลวดลาย** ในกรอบของขนบนั้น ช่างจะจัดวางองค์ประกอบต่างๆตามอิสระและแรงบันดาลใจของช่างเพื่อสร้างงานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์และความงดงาม

การวิเคราะห์คุณค่าด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

กระหนกเป็นแม่ลายในศิลปกรรมไทยที่แสดงความสัมพันธ์และประวัติศาสตร์ของลวดลายจากยุคและสมัยหนึ่งๆที่ส่งต่อไปยังอีกยุคสมัยหนึ่งที่มีวิวัฒนาการและการพัฒนาของลายอย่างต่อเนื่อง งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันสืบสานรูปแบบจากงานช่างศิลป์ ได้แก่ งานจำหลักไม้ ลวดลายเส้นในงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมของงานช่างในสมัย

อยุธยาตอนปลาย พัฒนาการลวดลายและลักษณะการผูกลายเพื่อประดับตกแต่งในงานช่างศิลปกรรมอยุธยาจึงแสดงกลวิธีการสร้างสรรค์ลวดลายให้มีชีวิตและจิตนาการของช่างอยุธยา ที่สร้างลวดลาย ***กระหนก 3 ตัว*** ขึ้น อันเป็นแม่ลายของลวดลายไทย ประกอบไปด้วย ตัวเหงา ตัวประกบและตัวยอด ลวดลายกระหนก 3 ตัวนี้เป็นต้นกำเนิดของลวดลายไทยอื่นๆที่ใช้ในสมัยปัจจุบัน

พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของงานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี พัฒนาการของลายกระหนก 3 ตัว เกิดขึ้นจาก **1) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะทวารวดีที่ส่งต่อศิลปะของอโยธยาหรืออู่ทอง 2) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะขอมที่พบในศิลปะของลพบุรี 3) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนา**ลักษณะที่สำคัญของลวดลายกระหนกคือ ความรู้สึกที่มีชีวิตและงอกงาม การออกลายของลวดลายกระหนก ไม่ว่าจะเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัว หรือลวดลายที่พัฒนาจากแม่ลาย ได้แก่ กระหนกหางหงส์ กระหนกปลายก้าน ล้วนผูกติดอยู่กับเถาลายที่ต่อยอดขยายออกไปมีลักษณะเหมือนต้นไม้ที่เจริญงอกงาม ด้วยตัวนกคาบซึ่งเป็นลายจากธรรมชาติลายหนึ่งของไทย และเถาของลายกระหนกที่ช่างจัดวางอย่างมีชีวิตในรูปแบบพัน ขด ไขว้ เลื้อย จนถึงสะบัด

ลวดลายกระหนกพัฒนาเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัวเต็มขั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยได้รับแรงกระตุ้นจากอิทธิพลจากศิลปะโรโกโก้ ศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ศิลปะโรโกโก้มีลักษณะเป็นเครือเถาส่งอิทธิพลต่อลวดลายกระหนกเปลว อันเป็นลักษณะเฉพาะของลายอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาถึงขีดสุด ต่อมาได้พัฒนารูปแบบลักษณะปลายของกระหนกที่เรียวและแหลมคมด้วยอิทธิพลของงานประดับมุกในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ขณะเดียวกันช่างอยุธยาก็พัฒนาเรื่องราวในลวดลายกระหนก โดยเพิ่มรูปแบบต่างๆของลวดลาย ได้แก่ ลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศ จากอิทธิพลของลายทองตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน การจัดวางรูปแบบของลายกระหนกต่างๆ เริ่มเข้าสู่แบบแผนที่เคร่งครัดตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามเสน่ห์ที่แท้ของการจัดวางรูปแบบลวดลายกระหนกและลวดลายไทยทั้งหมดคือ จังหวะและช่องไฟของลวดลายที่อ่อนพลิ้วและเน้นความอิสระเสรี โดยลวดลายจะเป็นตัวเสริมรูปแบบของโครงสร้างอาคารสถาปัตยกรรมให้งดงาม **โดยวัดใหญ่สุวรรณารามในฐานะวัดนอกราชธานี เป็นวัดต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายในเพชรบุรี**

ลักษณะของลวดลายอยุธยาได้แก่ ลายประเภทเชื่อมเถาและลวดลายที่ผูกขึ้น ลายทั้งสองประเภทใหญ่นี้ใช้ประดับตกแต่งอาคารต่างๆ โดยมีกระหนกเป็นแม่ของลายโดยเป็นองค์ประกอบหลักอยู่ในลายนั้นๆ **ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี** มีลักษณะพันเกี่ยวกันเหมือนเถาวัลย์ กระหนกจะแตกออกมาจากกาบหุ้มเถา ลายประเภทเชื่อมเถาประกอบด้วย **1) ลายกระหนกก้านขด** ที่มีลักษณะเป็นวงก้นหอยขดจนเต็มพื้นที่ที่ประดับตกแต่ง **2) กระหนกปลายก้านหรือลายกระหนกเปลว** ที่พัฒนามาจากลายใบไม้ซีกซ้อนของศิลปะร็อกโกโก้ และค่อยๆพัฒนาก้านให้เรียวเล็กเป็นลักษณะกระหนกปลายก้านแบบอยุธยาตอนปลายที่มีลักษณะเหมือนเปลวไฟ **3) ลายกระหนกช่อหางโต** ที่พัฒนามาจากดอกบัวหลวง หรือดอกโบตั๋นแต่ได้รับการปรับเปลี่ยนรูปทรงจนกลายเป็นลักษณะของลวดลายตามท้องถิ่น ดังเช่นลวดลายพุ่มข้างบิณฑ์ ลวดลายกระจังที่มีองค์ประกอบของเทพพนมอยู่ที่กลางลายและลายช่อหางโตโดยทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมลายและประดับตกแต่งหน้าบันแทนลายกระหนกเปลว

ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา ได้แก่ **1) ลายประเภทหน้ากระดาน** ในเพชรบุรีลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ถือเป็นลวดลายพื้นฐาน ลวดลายดังกล่าวเกิดจากกรรมวิธีการเข้าไม้ โดยลักษณะของการตอกสลักเพื่อให้ไม้สองชิ้นเชื่องต่อกันตามลักษณะของก้ามปู **2) ลายประเภทครีบขอบ**ที่ใช้ผูกลายในทางตั้งหรือห้อยย้อยลงมา ซึ่งต่อมาจะพัฒนาเป็นรูปทรงต่างๆได้แก่ลายช่อหางโตที่ประดับตกแต่งอยู่ตามตัวอาคาร **3) ลายบัว** และ **4) ลายกรวยเชิง**ที่เป็นขอบของลายต่างๆ

ลายปูนปั้นของสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้สืบเนื่องกันมาในปัจจุบัน เรียกว่า **ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี** โดยช่างชาวบ้านสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะต้องฝึกฝนการปั้นเส้นให้เป็นเส้นตรงก่อนที่จะเริ่มปั้นลวดลายขั้นพื้นฐาน ซึ่งช่างแต่เดิมเรียกเส้นว่า ลวด การปั้นลายไทยจึงมีทั้งลวดและลาย แล้วจึงมาปั้นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ ที่เรียกว่า ฟองมัน ฟันปลาก่อนที่จะปั้น ตาอ้อย ลวดลายชั้นสูงหรือลายของราชสำนักที่ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีใช้ ได้แก่ ลายก้านขด **เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่มรายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรมอยุธยา** กรรมวิธีการออกลายจะออกให้เต็มพื้นที่ **1) การลักเถาลาย และใบคู่** ขดลายออกจากข้างในสู่ข้างนอก ในเครื่องประกอบลายของลายก้านขดจะใช้กาบหุ้มและใบพับยอด **2) การไขว้เถาเพื่อปิดช่องน้ำไหล และ 3) การผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย** เพื่อให้การแตกยอดของลายดูเป็นธรรมชาติ

การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัวของช่างสมบัติพูลเกิด สมบัติ พูลเกิด พัฒนาแม่ลายกระหนกสามตัวของอยุธยาให้สลับซับซ้อน **1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้วพลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด** โดยค่อยๆทับกระหนกลงไปทีละชั้น จนช่อกระหนกเบ่งบาน อิ่มตัว เป็นลายกระหนกหางกินรีต่อช่อกระหนกถึง 15 ตัว **2) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออกลาย** ลวดลายของไทยพัฒนามาจากธรรมชาติ **3) การศึกษาลายและการออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย** มีนกคาบและกาบคู่ใช้ต่อลายและแตกลาย ช่างที่สร้างลวดและลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น

คุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีประกอบด้วย ลวดลายที่พัฒนาต่อยอดมาจากลายปูนปั้นตามลักษณะลวดลายงานช่างอยุธยาโดยช่างพัฒนาและต่อยอดแม่ลายกระหนกสามตัวและลายก้านขดอย่างเป็นธรรมชาติเน้นลวดลายที่มีชีวิต

การวิเคราะห์คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่างในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ช่างคือผู้ที่เห็นความเชื่อมโยงของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น และนำมาประยุกต์ ปรับเปลี่ยน และแก้ปัญหาจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น เพื่อพัฒนางานประติมากรรมปูนปั้นของตน **1) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น** ช่างต้องมีความรู้ทางการช่างที่หลากหลายด้าน **2) การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี** การปั้นภาพจับ เป็นเอกลักษณ์ของงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีประการหนึ่ง การปั้นภาพจับเป็นงานปั้นขั้นสูงของช่างเพชรบุรี เพราะช่างต้องเข้าใจในเรื่องกายวิภาค สัดส่วนของภาพที่ถูกต้องตามท่วงท่าของนาฏลักษณ์ที่ใช้ เพื่อที่จะวางแผนโครงท่าทางในการปั้นอย่างถูกต้อง เรื่องราวที่ใช้คือ รามเกียรติ์ตอนต่างๆ ตลอดจนภาพจิตรกรรมของครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นก่อน ดังเช่นภาพพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปู ซึ่งเป็นผลงานของพระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ได้ศึกษากายวิภาคอย่างเป็นทางการ แต่ช่างประยุกต์ใช้กายวิภาคซึ่งเป็นศาสตร์ของตะวันตกจากนาฏลีลาทั้งจากละครชาตรีและโขนที่แสดงในจังหวัดเพชรบุรีในอดีตอย่างต่อเนื่องในงานประติมากรรมปูนปั้น

3) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมาสร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี อัตลักษณ์ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเกิดจากการสั่งสมภูมิปัญญาในท้องถิ่นที่หลากหลายของเพชรบุรีและนำมาปรับประยุกต์ใช้ในงานประติมากรรมปูนปั้น ได้แก่ งานของช่างแป๋ว บำรุงพุทธที่ใช้การเชิดหุ่นกระบอกและงานแทงหยวกมาประยุกต์ใช้ในงานปั้นภาพประติมากรรมปูนปั้นที่มีลักษณะคล้ายหุ่นกระบอก และปั้นลวดลายดอกพุดตานประกอบใบที่มีลักษณะเหมือนหยวกที่แทงร่วมกับการลงสีประกอบ รวมถึงการประยุกต์ใช้ลวดลายจากงานศิลปกรรมแขนงอื่น เช่นลวดลายดอกไม้ซึ่งเป็นลวดลายที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันนิยมปั้นประดับตกแต่งอาคาร ช่างที่ปั้นลวดลายดอกไม้สวยที่สุดคือช่างบาหยัน รอดจากทุกข์ ผู้ปั้นดอกพุดตานและดอกสาละ

การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา วิชาช่างใช้เรื่องราวจากพุทธศาสนาซึ่งเป็นทั้งองค์ความรู้และปัญญาที่สั่งสมอยู่ในตัวช่าง **1) ช่างคือผู้ที่ถอดรหัสธรรมะของพระพุทธเจ้าให้เป็นรูปธรรมในงานประติมากรรมของตน 2) ช่างต้องศึกษาพระสูตรในพระธรรม ตลอดจนศึกษาวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแตกฉาน** โดยมีจุดมุ่งหมายคือสร้างงานที่ประณีตเพื่อให้ผู้เสพงานเกิดความศรัทธาในพระพุทธศาสนา **3) ช่างเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและใช้วิจารณญาณเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง** ทั้งนี้ **4) ทองร่วง เอมโอษฐ์ สร้างงานประติมากรรมคนแบกและภาพปริศนาธรรมเพื่อสะท้อนปัญหาทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของประเทศ** เพราะวัฒนธรรมคือการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน เคลื่อนไหว งานศิลปกรรมจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีคิดที่ใช้ในการทำงานให้ทันสมัยอยู่เสมอโดยช่างต้องไม่ทิ้งแก่นของธรรมะและประวัติศาสตร์ ช่างคือผู้ที่ตามโลกปัจจุบันทันแต่ก็มีความลึกซึ้งในพระพุทธศาสนา

การวิเคราะห์คุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาและใช้คุณค่าของศาสนาพุทธเพื่อเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะปูนปั้น ศิลปะปูนปั้นเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของไทยเพราะเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ปูนปั้นมีส่วนผสมหลักเป็นปูนขาวซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรี **คุณลักษณะของวัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้นได้แก่ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลายการปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย** ปูนขาวผสมเป็นวัสดุที่มีลักษณะอ่อนช้อย ช่างปั้นปูนช่างจะทำงานด้วยคุณลักษณะ

ฉับพลัน และสด สามารถปั้นเป็นลวดลายต่างๆอย่างทันท่วงที และปรับเปลี่ยน พัฒนารูปทรงได้ไม่ยาก สมบูรณ์ในตัวของมันเองและเมื่อแข็งแล้วจะมีความคงทนแข็งแรงมากสอดคล้องกับคุณลักษณะของคนไทยที่เป็นคนอ่อนโยน ใช้ปฏิภาณและทักษะในการทำงาน สูตรของปูนปั้นประกอบด้วย ปูนขาว ทรายละเอียด น้ำตาลและเส้นใยซึ่งส่วนประกอบต่างๆปรับเปลี่ยนได้แล้วแต่ช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ

การวิเคราะห์คุณค่าด้านคติความเชื่อในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ไตรภูมิ เป็นรากฐานของความเชื่อซึ่งสะท้อนอยู่ในงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เพราะ**ไตรภูมิกล่าวถึงหลักพุทธธรรม คือ กรรม หรือการกระทำความดีและความชั่ว การเวียนว่ายตายเกิด** ภูมิหมายถึงระดับจิตใจ ไตรภูมิ หมายถึงสถานะจิตใจและชีวิตแห่งสรรพสัตว์ มี 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ จนถึงขั้นนิพพานภูมิหรือโลกุตรภูมิที่ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป ในกามภูมิ หรือกามาวรจรภูมิ แยกย่อยออกเป็น 11 ภูมิ ได้แก่อบายภูมิ 4 และกามสุคติภูมิ 7 ในสุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย ดินแดนมนุษย์และป่าหิมพานต์ 1 ในดินแดนสวรรค์ หรือสวรรคภูมิ มี 6 ชั้น รูปภูมิเป็นสวรรค์ของพรหมมีรูป มี 16 ชั้น อรูปภูมิ คือ สวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มี 4 ชั้น

ช่างไทยใช้คติและเรื่องราวของไตรภูมิสร้างงานศิลปกรรมไทย โดยแปลงเรื่องราวของวรรณคดีไตรภูมิให้เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ทั้งนี้เพราะไตรภูมิคือชั้นของกรรมที่เป็นรูปธรรมเป็นหนทางให้หลุดพ้นจากความทุกข์และสุข ช่างสร้างงานจากการตีความหมายในไตรภูมิ และไตรภูมิยังเป็นโครงสร้างการปกครอง เพราะไตรภูมิกล่าวถึงเขาพระสุเมรุ มีครุฑอาศัยอยู่ที่แกนของจักรวาลโดยครุฑผู้เป็นพาหนะของพระนารายณ์ นอกจากนี้ในคติไตรภูมิของศาสนาพุทธพระมหากษัตริย์เทียบเท่ากับพระอินทร์ เป็นเจ้าแห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์ ไตรภูมิจึงทำให้เกิดโครงสร้างทางความคิด ประเพณี ศิลปกรรม และพิธีกรรม ศิลปะสมัยก่อนสร้างจากกษัตริย์และศาสนา เป็นความงามเชิงรูป ลวดลายจะเรียงตามชั้นลำดับของไตรภูมิ ได้แก่ สัตว์หิมพานต์ ยักษ์ สิงห์ ครุฑ เรียงตามภูมิจักรวาล ชั้นต่อมาเป็นลิงในความหมายของราชวงศ์จักรี ซึ่งหมายถึงทหารของพระนารายณ์ได้แก่หนุมาน ถึงแม้ไม่มีลิงในไตรภูมิ แต่ลิงแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชั้นต่อมาเป็นเทวดาทั้ง 6 ชั้น โดยชั้นบนสุดเป็นพรหม

ศิลปะปูนปั้นเป็นงานช่างศิลป์ไทยแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์ ช่างหรือประติมากรแสดงฝีมืออย่างสุดชีวิตเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ตาม**คติเรื่องจักรพรรดิราชหรือพระราชาผู้เป็นผู้ปกครองในอุดมคติ** เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ยิ่งกว่าพระราชาทั้ง

ปวงที่มีบุญบารมีและใช้หลักธรรมในการปกครองประเทศ ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมขององค์พระมหากษัตริย์ทำหน้าที่ช่วยขยายและพรรณนาความเชื่อและศรัทธาตามฐานานุศักดิ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับสิ่งก่อสร้างนั้น ลวดลายที่เลือกใช้สื่อความหมายในงานประติมากรรมจึงเป็นตัวแทนของการถ่ายทอดบทบาทและหน้าที่ตามหลักธรรมะของพระมหากษัตริย์ที่พระองค์ยึดและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเมื่อยามปกครองและทรงงานให้แก่ประชาชน ตามคติธรรมราชา เทวราชาและจักรพรรดิราช ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับที่พระเมรุจึงเป็นเสมือนเครื่องเตือนใจ และถ่ายทอดคุณลักษณะ คุณธรรมและหลักธรรมของกษัตริย์สู่ประชาชน งานช่างมิได้สร้างขึ้นอย่างวิจิตรบรรจงเพื่อรับใช้ตัวองค์พระมหากษัตริย์หากแต่เพื่อสานต่อหลักธรรมของพระมหากษัตริย์สู่ประชาชน

คติครุฑยุดนาคประดับตกแต่งที่หน้าบันและฐานของสถาปัตยกรรมเป็นคติที่ช่างถ่ายทอดความจงรักภักดีของพระมหากษัตริย์ เพราะช่างโบราณสร้างครุฑขึ้นจาก**จิตที่เคารพและศรัทธาในองค์พระมหากษัตริย์ที่สั่งสมความดีงาม**ไว้ ประติมากรผู้ปั้นครุฑในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคหลังเพื่อขอพระบรมราชานุญาตจะต้องทำตามแบบของพระเทวาภินิมมิตร และจะต้องเข้าใจกายวิภาคของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนบนของครุฑ และกายวิภาคของนกอันเป็นส่วนล่างของครุฑ ตลอดจนลวดลายผ้าและสีที่ใช้ ครุฑพระราชทานที่ติดอยู่ที่บริษัทเป็น**เครื่องสะท้อนคุณงามความดี การตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ต่อสังคมของเจ้าของกิจการ**นั้นๆ

งานศิลปะไทยจึงมีพันธกิจในการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี ปูนปั้นที่ประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรมไทยมีหน้าที่พัฒนาจิตใจของช่างผู้สร้างและส่งถึงผู้รับสารอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน **ประติมากรรมปูนปั้นสอดแทรกทั้ง ปรัชญาศาสนา ศิลปะแขนงต่างๆที่ต้องส่องทางให้แก่กัน เป็นวัฒนธรรมและงานศิลปกรรมที่เกิดจากการพัฒนาภายในเป็นที่ตั้ง**

ตารางวิเคราะห์คุณค่าภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

คุณค่าภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ประกอบด้วย คุณค่าทางทฤษฎีคุณวิทยา 2 ด้าน ได้แก่ คุณค่าภายนอกจากคุณค่าทางทัศนศิลป์ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ทั้ง 5 ด้าน ได้แก่ คุณค่าทางศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์ ภูมิปัญญาของช่าง ศิลปวัฒนธรรม และคติความเชื่อและขนบนิยม และคุณค่าภายใน เพื่อนำสู่การวิเคราะห์แนวทางการพัฒนาปัญญาตามแนวทางของมนุษยศาสตร์การศึกษา

หัวข้อ	คุณค่าทางทัศนศิลป์	การวิเคราะห์ปัญญาญาณ
1.	ศิลปกรรม	ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในอดีตใช้ความประณีตสร้างและเพิ่มเติมส่วนต่างๆของวัด โดยดูความกลมกลืนและการต่อเติมของใหม่ที่เข้ากับของเก่าได้อย่างดี งานศิลปกรรมที่งามคืองานศิลปกรรมที่องค์ประกอบทุกส่วนลงตัว ไม่ขัดแย้งกัน หากแต่ในรายละเอียดของงานศิลปกรรมที่ประดับตกแต่งอาคารแต่ละชิ้นประกอบด้วยรายละเอียดที่ไม่เหมือนกัน ต่างกันไปตามเอกลักษณ์ จินตนาการและการสร้างสรรค์ของช่างแต่ละคน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานแต่ละชิ้นที่ไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง ช่างใช้จิตใจในการสร้างงานเป็นสำคัญ มากกว่าใช้แค่ตาและสมองในการกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม ช่างนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน ช่างอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณโดยช่างคือผู้ที่วิเคราะห์ถึงคุณค่าและคุณลักษณะของสรรพสิ่งต่างๆก่อนที่จะถ่ายทอดงานศิลปกรรมชิ้นนั้นๆออกมาเป็นรูปธรรม ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสถึงลักษณะของภาพยักษ์และภาพเทวดาในภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม ว่าผู้เขียนต้องรู้และเข้าถึงความคิดเดิมว่ายักษ์หมายความว่าเป็นคนชนิดใด ตลอดจนภาพยักษ์และภาพฝรั่งแบกที่ฐานเสมาวัดสระบัว และภาพเขียนในวัดเกาะแก้วสุทธาราม ความงามในงานศิลปกรรมเกิดจากช่างจัดวางองค์ประกอบของงานศิลปะตามกรอบของคติความเชื่อและขนบโบราณ ได้แก่คติครุฑยุดนาค ภาพเทพชุมนุม พระนารายณ์ทรงอสูร ตามลำดับชั้นของการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีตามขนบและคติของงานโบราณโดยใช้อิสระและความประณีตในการจัดวางลวดลาย ในกรอบของขนบ

		นั้น ช่างจะจัดวางองค์ประกอบต่างๆตามอิสระและแรงบันดาลใจของช่างเพื่อสร้างงานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์และความงดงาม
2.	ประวัติศาสตร์ศิลป์	กระหนกเป็นแม่ลายในศิลปกรรมไทยที่แสดงความสัมพันธ์และประวัติศาสตร์ของลวดลายจากยุคและสมัยหนึ่งๆที่ส่งต่อไปยังอีกยุคสมัยหนึ่งที่มีวิวัฒนาการและการพัฒนาของลายอย่างต่อเนื่อง งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันสืบสานรูปแบบจากงานช่างศิลป์ ได้แก่ งานจำหลักไม้ ลวดลายเส้นในงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมของงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย พัฒนาการลวดลายและลักษณะการผูกลายเพื่อประดับตกแต่งในงานช่างศิลปกรรมอยุธยาจึงแสดงกลวิธีการสร้างสรรค์ลวดลายให้มีชีวิตและจิตนาการของช่างอยุธยา ที่สร้างลวดลาย กระหนก 3 ตัว ขึ้น อันเป็นแม่ลายของลวดลายไทย ประกอบไปด้วย ตัวเหงา ตัวประกบ และตัวยอด ลวดลายกระหนก 3 ตัวนี้เป็นต้นกำเนิดของลวดลายไทยอื่นๆที่ใช้ในสมัยปัจจุบัน พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของงานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี พัฒนาการของลายกระหนก 3 ตัว เกิดขึ้นจาก 1) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะทวารวดีที่ส่งต่อศิลปะของอโยธยาหรืออู่ทอง 2) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะขอมที่พบในศิลปะของลพบุรี 3) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนาลักษณะที่สำคัญของลวดลายกระหนกคือ ความรู้สึกที่มีชีวิตและงอกงาม การออกลายของลวดลายกระหนก ไม่ว่าจะเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัว หรือลวดลายที่พัฒนาจากแม่ลาย ได้แก่ กระหนกหางหงส์ กระหนกปลายก้าน ล้วนผูกติดอยู่กับเถาลายที่ต่อยอดขยายออกไปมีลักษณะเหมือนต้นไม้ที่เจริญงอกงาม ด้วยตัวนกคาบซึ่งเป็นลายจากธรรมชาติลายหนึ่งของไทย และเถาของลายกระหนกที่ช่างจัดวางอย่างมีชีวิตในรูปแบบพันขด ไขว้ เลื้อย จนถึงสะบัด

		ลวดลายกระหนกพัฒนาเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัวเต็มขั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยได้รับแรงกระตุ้นจากอิทธิพลจากศิลปะโรโกโก้ ศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ศิลปะโรโกโก้มีลักษณะเป็นเครือเถาส่งอิทธิพลต่อลวดลายกระหนกเปลว อันเป็นลักษณะเฉพาะของลายอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาถึงขีดสุด ต่อมาได้พัฒนารูปแบบลักษณะปลายของกระหนกที่เรียวและแหลมคมด้วยอิทธิพลของงานประดับมุกในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ขณะเดียวกันช่างอยุธยาก็พัฒนาเรื่องราวในลวดลายกระหนก โดยเพิ่มรูปแบบต่างๆของลวดลาย ได้แก่ ลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศ จากอิทธิพลของลายทองตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน การจัดวางรูปแบบของลายกระหนกต่างๆ เริ่มเข้าสู่แบบแผนที่เคร่งครัดตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามเสน่ห์ที่แท้ของการจัดวางรูปแบบลวดลายกระหนกและลวดลายไทยทั้งหมดคือ จังหวะและช่องไฟของลวดลายที่อ่อนพลิ้วและเน้นความอิสระเสรี โดยลวดลายจะเป็นตัวเสริมรูปแบบของโครงสร้างอาคาร สถาปัตยกรรมให้งดงาม โดยวัดใหญ่สุวรรณารามในฐานะวัดนอกราชธานี เป็นวัดต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายในเพชรบุรี ลักษณะของลวดลายอยุธยาได้แก่ ลายประเภทเชื่อมเถาและลวดลายที่ผูกขึ้น ลายทั้งสองประเภทใหญ่นี้ใช้ประดับตกแต่งอาคารต่างๆ โดยมีกระหนกเป็นแม่ของลายโดยเป็นองค์ประกอบหลักอยู่ในลายนั้นๆ ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี มีลักษณะพันเกี่ยวกันเหมือนเถาวัลย์ กระหนกจะแตกออกมาจากกาบหุ้มเถา ลายประเภทเชื่อมเถาประกอบด้วย 1) ลายกระหนกก้านขด ที่มีลักษณะเป็นวงก้นหอยขดจนเต็มพื้นที่ที่ประดับตกแต่ง 2) กระหนกปลายก้านหรือลายกระหนกเปลว ที่พัฒนามาจากลายใบไม้ซีกซ้อนของศิลปะร็อกโกโก้ และค่อยๆพัฒนาก้านให้เรียวเล็กเป็นลักษณะกระหนกปลายก้านแบบอยุธยาตอนปลายที่มีลักษณะเหมือนเปลวไฟ 3) ลายกระหนกช่อหางโต ที่พัฒนามาจากดอกบัวหลวง หรือดอกโบตั๋นแต่ได้รับการปรับเปลี่ยนรูปทรงจนกลายเป็นลักษณะของลวดลายตามท้องถิ่น ดังเช่นลวดลายพุ่มข้างบิณฑ์ ลวดลายกระจังที่มีองค์ประกอบของเทพพนมอยู่ที่กลางลายและลายช่อหางโตโดยทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมลายและ

		ประดับตกแต่งหน้าบันแทนลายกระหนกเปลว ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา ได้แก่ 1) ลายประเภทหน้ากระดาน ในเพชรบุรีลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ถือเป็นลวดลายพื้นฐาน ลวดลายดังกล่าวเกิดจากกรรมวิธีการเข้าไม้โดยลักษณะของการตอกสลักเพื่อให้ไม้สองชิ้นเชื่องต่อกันตามลักษณะของก้ามปู 2) ลายประเภทครีบขอบที่ใช้ผูกลายในทางตั้งหรือห้อยย้อยลงมา ซึ่งต่อมาจะพัฒนาเป็นรูปทรงต่างๆได้แก่ลายช่อหางโตที่ประดับตกแต่งอยู่ตามตัวอาคาร 3) ลายบัว และ 4) ลายกรวยเชิงที่เป็นขอบของลายต่างๆ ลายปูนปั้นของสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้สืบเนื่องกันมาในปัจจุบัน เรียกว่า ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี โดยช่างชาวบ้านสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะต้องฝึกฝนการปั้นเส้นให้เป็นเส้นตรงก่อนที่จะเริ่มปั้นลวดลายขั้นพื้นฐาน ซึ่งช่างแต่เดิมเรียกเส้นว่า ลวด การปั้นลายไทยจึงมีทั้งลวดและลาย แล้วจึงมาปั้นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ ที่เรียกว่าฟองมัน ฟันปลาก่อนที่จะปั้น ตาอ้อย ลวดลายชั้นสูงหรือลายของราชสำนักที่ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีใช้ ได้แก่ ลายก้านขด เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่มรายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรมอยุธยา กรรมวิธีการออกลายจะออกให้เต็มพื้นที่ 1) การลักเถาลาย และใบคู่ ขดลายออกจากข้างในสู่ข้างนอก ในเครื่องประกอบลายของลายก้านขดจะใช้กาบหุ้มและใบพับยอด 2) การไขว้เถาเพื่อปิดช่องน้ำไหล และ 3) การผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย เพื่อให้การแตกยอดของลายดูเป็นธรรมชาติ การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัวของช่างสมบัติพูลเกิด สมบัติ พูลเกิด พัฒนาแม่ลายกระหนกสามตัวของอยุธยาให้สลับซับซ้อน 1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้ว พลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด โดยค่อยๆทับกระหนกลงไปทีละชั้น จนช่อกระหนกเบ่งบาน อิ่มตัว เป็นลายกระหนกหางกินรีต่อช่อกระหนกถึง 15 ตัว 2) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออกลาย ลวดลายของไทยพัฒนามา

		จากธรรมชาติ 3) การศึกษาลายและการออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย มีนกคาบและกาบคู่ใช้ต่อลายและแตกลาย ช่างที่สร้างลวดและลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น คุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีประกอบด้วย ลวดลายที่พัฒนาต่อยอดมาจากลายปูนปั้นตามลักษณะลวดลายงานช่างอยุธยาโดยช่างพัฒนาและต่อยอดแม่ลายกระหนกสามตัวและลายก้านขดอย่างเป็นธรรมชาติเน้นลวดลายที่มีชีวิต
3.	ภูมิปัญญาของช่าง	ช่างคือผู้ที่เห็นความเชื่อมโยงของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น และนำมาประยุกต์ ปรับเปลี่ยน และแก้ปัญหาจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น เพื่อพัฒนางานประติมากรรมปูนปั้นของตน 1) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น ช่างต้องมีความรู้ทางการช่างที่หลากหลายด้าน 2) การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี การปั้นภาพจับ เป็นเอกลักษณ์ของงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีประการหนึ่ง การปั้นภาพจับเป็นงานปั้นขั้นสูงของช่างเพชรบุรี เพราะช่างต้องเข้าใจในเรื่องกายวิภาค สัดส่วนของภาพที่ถูกต้องตามท่วงท่าของนาฏลักษณ์ที่ใช้ เพื่อที่จะวางแผนโครงท่าทางในการปั้นอย่างถูกต้อง เรื่องราวที่ใช้คือ รามเกียรติ์ตอนต่างๆ ตลอดจนภาพจิตรกรรมของครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นก่อน ดังเช่นภาพพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปู ซึ่งเป็นผลงานของพระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ได้ศึกษากายวิภาคอย่างเป็นทางการ แต่ช่างประยุกต์ใช้กายวิภาคซึ่งเป็นศาสตร์ของตะวันตกจากนาฏลีลาทั้งจากละครชาตรีและโขนที่แสดงในจังหวัดเพชรบุรีในอดีตอย่างต่อเนื่องในงานประติมากรรมปูนปั้น 3) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมา

		สร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี อัตลักษณ์ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเกิดจากการสั่งสมภูมิปัญญาในท้องถิ่นที่หลากหลายของเพชรบุรีและนำมาปรับประยุกต์ใช้ในงานประติมากรรมปูนปั้น ได้แก่ งานของช่างแป้ว บำรุงพุทธที่ใช้การเชิดหุ่นกระบอกและงานแทงหยวกมาประยุกต์ใช้ในงานปั้นภาพประติมากรรมปูนปั้นที่มีลักษณะคล้ายหุ่นกระบอก และปั้นลวดลายดอกพุดตานประกอบใบที่มีลักษณะเหมือนหยวกที่แทงร่วมกับการลงสีประกอบ รวมถึงการประยุกต์ใช้ลวดลายจากงานศิลปกรรมแขนงอื่น เช่นลวดลายดอกไม้ซึ่งเป็นลวดลายที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันนิยมปั้นประดับตกแต่งอาคาร ช่างที่ปั้นลวดลายดอกไม้สวยที่สุดคือช่างบาหยัน รอดจากทุกข์ ผู้ปั้นดอกพุดตานและดอกสาละ การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา วิชาช่างใช้เรื่องราวจากพุทธศาสนาซึ่งเป็นทั้งองค์ความรู้และปัญญาที่สั่งสมอยู่ในตัวช่าง 1) ช่างคือผู้ที่ถอดรหัสธรรมะของพระพุทธเจ้าให้เป็นรูปธรรมในงานประติมากรรมของตน 2) ช่างต้องศึกษาพระสูตรในพระธรรม ตลอดจนศึกษาวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแตกฉานโดยมีจุดมุ่งหมายคือสร้างงานที่ประณีตเพื่อให้ผู้เสพงานเกิดความศรัทธาในพระพุทธศาสนา 3) ช่างเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและใช้วิจารณญาณเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง ทั้งนี้ 4) ทองร่วง เอมโอษฐ์ สร้างงานประติมากรรมคนแบกและภาพปริศนาธรรมเพื่อสะท้อนปัญหาทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของประเทศ เพราะวัฒนธรรมคือการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน เคลื่อนไหว งานศิลปกรรมจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีคิดที่ใช้ในการทำงานให้ทันสมัยอยู่เสมอ โดยช่างต้องไม่ทิ้งแก่นของธรรมะและประวัติศาสตร์ ช่างคือผู้ที่ตามโลกปัจจุบันทันแต่ก็มีความลึกซึ้งในพระพุทธศาสนา
4.	ศิลปวัฒนธรรม	ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาและใช้คุณค่าของศาสนาพุทธเพื่อเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะปูนปั้น ศิลปะปูนปั้นเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของไทยเพราะเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ปูนปั้นมีส่วนผสมหลักเป็นปูนขาวซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรี คุณลักษณะของ

		วัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้นได้แก่ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลายการปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย ปูนขาวผสมเป็นวัสดุที่มีลักษณะอ่อนช้อย ช่างปั้นปูนช่างจะทำงานด้วยคุณลักษณะ ฉับพลัน และสด สามารถปั้นเป็นลวดลายต่างๆอย่างทันท่วงที และปรับเปลี่ยน พัฒนารูปทรงได้ไม่ยาก สมบูรณ์ในตัวของมันเองและเมื่อแข็งแล้วจะมีความคงทนแข็งแรงมากสอดคล้องกับคุณลักษณะของคนไทยที่เป็นคนอ่อนโยน ใช้ปฏิภาณและทักษะในการทำงาน สูตรของปูนปั้นประกอบด้วย ปูนขาว ทรายละเอียด น้ำตาลและเส้นใยซึ่งส่วนประกอบต่างๆปรับเปลี่ยนได้แล้วแต่ช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ
5.	คติความเชื่อและขนบนิยม	ไตรภูมิ เป็นรากฐานของความเชื่อซึ่งสะท้อนอยู่ในงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เพราะ ไตรภูมิกล่าวถึงหลักพุทธธรรม คือ กรรม หรือการกระทำความดีและความชั่ว การเวียนว่ายตายเกิด ภูมิหมายถึงระดับจิตใจ ไตรภูมิหมายถึงสถานะจิตใจและชีวิตแห่งสรรพสัตว์ มี 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ จนถึงขั้นนิพพานภูมิหรือโลกุตรภูมิที่ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป ในกามภูมิ หรือกามาวรจรภูมิ แยกย่อยออกเป็น 11 ภูมิ ได้แก่ อบายภูมิ 4 และกามสุคติภูมิ 7 ในสุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย ดินแดนมนุษย์และป่าหิมพานต์ 1 ในดินแดนสวรรค์ หรือสวรรคภูมิ มี 6 ชั้น รูปภูมิ เป็นสวรรค์ของพรหมมีรูป มี 16 ชั้น อรูปภูมิ คือ สวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มี 4 ชั้น ช่างไทยใช้คติและเรื่องราวของไตรภูมิสร้างงานศิลปกรรมไทย โดยแปลงเรื่องราวของวรรณคดีไตรภูมิให้เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ทั้งนี้เพราะไตรภูมิคือชั้นของกรรมที่เป็นรูปธรรม เป็นหนทางให้หลุดพ้นจากความทุกข์และสุข ช่างสร้างงานจากการตีความหมายในไตรภูมิ และไตรภูมิยังเป็นโครงสร้างการปกครอง เพราะไตรภูมิกล่าวถึงเขาพระสุเมรุ มีครุฑอาศัยอยู่ที่แกนของจักรวาลโดยครุฑผู้เป็นพาหนะของพระนารายณ์ นอกจากนี้ในคติไตรภูมิของศาสนาพุทธ พระมหากษัตริย์เทียบเท่ากับพระอินทร์ เป็นเจ้าแห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์ ไตรภูมิจึงทำให้เกิดโครงสร้างทางความคิด ประเพณี ศิลปกรรม และพิธีกรรม ศิลปะสมัยก่อนสร้างจากกษัตริย์และศาสนา เป็นความงามเชิงรูป ลวดลายจะเรียงตามชั้นลำดับของไตรภูมิ ได้แก่ สัตว์หิมพานต์ ยักษ์ สิงห์ ครุฑ เรียงตามภูมิจักรวาล ชั้น

		ต่อมาเป็นลิงในความหมายของราชวงศ์จักรี ซึ่งหมายถึงทหารของพระนารายณ์ได้แก่หนุมาน ถึงแม้ไม่มีลิงในไตรภูมิ แต่ลิงแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชั้นต่อมาเป็นเทวดาทั้ง 6 ชั้น โดยชั้นบนสุดเป็นพรหม ศิลปะปูนปั้นเป็นงานช่างศิลป์ไทยแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์ ช่างหรือประติมากรแสดงฝีมืออย่างสุดชีวิตเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ตามคติเรื่องจักรพรรดิราชหรือพระราชาผู้เป็นผู้ปกครองในอุดมคติ เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ยิ่งกว่าพระราชาทั้งปวงที่มีบุญบารมีและใช้หลักธรรมในการปกครองประเทศ ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมขององค์พระมหากษัตริย์ทำหน้าที่ช่วยขยายและพรรณนาความเชื่อและศรัทธาตามฐานานุศักดิ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับสิ่งก่อสร้างนั้น ลวดลายที่เลือกใช้สื่อความหมายในงานประติมากรรมจึงเป็นตัวแทนของการถ่ายทอดบทบาทและหน้าที่ตามหลักธรรมะของพระมหากษัตริย์ที่พระองค์ยึดและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเมื่อยามปกครองและทรงงานให้แก่ประชาชน ตามคติธรรมราชา เทวราชาและจักรพรรดิราช ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับที่พระเมรุจึงเป็นเสมือนเครื่องเตือนใจ และถ่ายทอดคุณลักษณะ คุณธรรมและหลักธรรมของกษัตริย์สู่ประชาชน งานช่างมิได้สร้างขึ้นอย่างวิจิตรบรรจงเพื่อรับใช้ตัวองค์พระมหากษัตริย์หากแต่เพื่อสานต่อหลักธรรมของพระมหากษัตริย์สู่ประชาชน คติครุฑยุดนาคประดับตกแต่งที่หน้าบันและฐานของสถาปัตยกรรมเป็นคติที่ช่างถ่ายทอดความจงรักภักดีของพระมหากษัตริย์ เพราะช่างโบราณสร้างครุฑขึ้นจากจิตที่เคารพและศรัทธาในองค์พระมหากษัตริย์ที่สั่งสมความดีงามไว้ ประติมากรผู้ปั้นครุฑในสมัยรัตนโกสินทร์จะต้องทำตามแบบของพระเทวาภินิมมิตร และจะต้องเข้าใจกายวิภาคของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนล่างของครุฑ และกายวิภาคของนกอันเป็นส่วนบนของครุฑ ตลอดจนลวดลายผ้าและสีที่ใช้ ครุฑพระราชทานที่ติดอยู่ที่บริษัทเป็นเครื่องสะท้อนคุณงามความดี การตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ต่อสังคมของเจ้าของกิจการนั้นๆ งานศิลปะไทยจึงมีพันธกิจในการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี ปูนปั้นที่ประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม

		ไทยมีหน้าที่พัฒนาจิตใจของช่างผู้สร้างและส่งถึงผู้รับสารอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ประติมากรรมปูนปั้นสอดแทรกทั้ง ปรัชญาศาสนา ศิลปะแขนงต่างๆที่ต้องส่องทางให้แก่กัน เป็นวัฒนธรรมและงานศิลปกรรมที่เกิดจากการพัฒนาภายในเป็นที่ตั้ง

	คุณค่าภายใน	
		คุณค่าภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ คุณค่าทางความรู้ คุณค่าทางความคิด และคุณค่าทางทักษะในตัวของช่าง คุณค่าทางความรู้ คือ ความรู้ทางพุทธศาสนาเพื่อสร้างศิลปะที่เป็นทิพย์เพื่อจุดมุ่งหมายการเข้าถึงนิพพานของผู้สร้างและผู้เสพงาน ช่างคือผู้ที่รู้ศาสนาพุทธอย่างแตกฉาน เพราะช่างศิลปกรรมไทยคือผู้ถ่ายทอดความรู้และคุณค่าของงานช่างในระดับความงามที่สัมผัสได้ด้วยตาเห็น และถ่ายทอดหลักปรัชญาหลักธรรมของศาสนาพุทธในระดับจิตวิญญาณผ่านทางอาการธาตุของผลงานพุทธศิลป์นั้นๆซึ่งช่างต้องเข้าถึงความรู้ในระดับเพ่งพินิจของงานศิลปกรรมของไทย เพื่อที่จะถ่ายทอดความรู้และลักษณะแห่งนิพพานอารมณ์แก่ผู้ชมผลงาน คุณค่าทางความคิด คือ การพัฒนาทางความคิดของช่าง ได้แก่ เศียรหรือเนื้อหา (Content) ที่อยู่ในตัวของช่าง โดยการศึกษาหลักปรัชญาพุทธศาสนา คติไตรภูมิ การมีศรัทธาต่องานพุทธศิลป์ไทย เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นจิตใจที่เป็นนามธรรมภายในตัวของศิลปินที่ส่งผลต่อการสร้างงานที่มีคุณค่า ช่างคือผู้ศึกษาเรียนรู้และพัฒนาการเติบโตด้านใน จิตวิญญาณของช่างคือการพัฒนาและคุณค่าทางความคิดของช่าง การพัฒนาจิตวิญญาณของช่างคือกระบวนการพัฒนาทางสุนทรียะของประติมากรเพื่อใช้เป็นตัวกำหนดความคิดในการทำงานที่สำคัญ ช่างที่มีความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาจะสร้างผลงานช่างประติมากรรมที่วิจิตรเพราะช่างรับรู้ความงามที่เชื่อมโยงกับคุณค่าของความดีและความจริงด้วยกระบวนการเชิงปัญญา ซึ่งเกิดจากการพัฒนาภายในตัวของช่างทั้งด้านความคิด ความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาอันนำสู่สุนทรียะของช่าง ดังที่แต่ก่อนช่างก็คือพระผู้ใช้คติเตือนใจที่เป็นอมตธรรมเป็นคำ

		สอนที่ทำให้มนุษย์ค้นพบสัจจะภาวะของตนเอง กระบวนการพัฒนาปัญญาและสุนทรียะของช่างจึงเป็นกระบวนการหาคุณค่าจากความรู้ค่าของตัวกัตตา หรือช่างเอง ดังนั้นคุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามจึงมิใช่เป็นกระบวนการทางจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยแต่เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นกระบวนการของทั้งสองอย่างผสมผสานกันในตัวของช่างซึ่งต้องพัฒนาตลอดชีวิตของช่างคนหนึ่งๆ ทั้งนี้เพราะกระบวนการสุนทรียะดังกล่าวเกิดขึ้นจากกระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อนและต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบทั้งที่เป็น จิตวิสัยเพราะบุคคลรู้สึกประทับใจต่อคุณสมบัติที่เป็นเงื่อนไขของคุณค่าทางความงาม ได้แก่ และองค์ประกอบทางวัตถุวิสัยซึ่งเป็นคุณสมบัติตามเงื่อนไขของความงามที่ติดมากับตัววัตถุ ทั้งนี้ในศิลปะไทย ตัวบุคคลดังกล่าวจำเป็นต้องได้รับการศึกษาอบรมว่าอะไรคือคุณค่าและความงามอย่างเป็นกระบวนการที่ถูกต้อง หรือที่เรียกว่าการรับรู้ความงามในระดับเพ่งพินิจ เพื่อที่จะสามารถสร้างและพัฒนากระบวนการของการตีคุณค่าทางสุนทรียะได้ด้วยตนเอง ขั้นตอนการพัฒนาทางความคิดของช่างเป็นขั้นตอนที่สำคัญและต้องทำควบคู่กันไปพร้อมๆกับการพัฒนาทางเทคนิค ช่างคือผู้ฝึกสมาธิและเจริญสติเพื่อพัฒนาจิตใจและสมาธิในการทำงาน การสร้างงานศิลปะของไทยจึงเป็นวัตรปฏิบัติ เพราะเป็นทั้งการเจริญสติ การภาวนา และการมีสมาธิแสดงออกซึ่งปัญญาและปฏิภาณของผู้สร้างงานศิลป์ที่เป็นผู้ที่ฝึกมาดีแล้วทั้งศีล สมาธิ และปัญญา ศิลปินและผลงานคือสิ่งเดียวกัน ช่างคือผู้ที่ใช้ฉันทะในการทำงาน ช่างจะต้องอดทนฝึกฝน เป็นผู้มีฉันทะ คือมีความเพียรพยายามอย่างแรงกล้า ทำซ้ำๆ จนเกิดภาวะความเชี่ยวชาญสร้างศิลปะของตนได้อย่างมีเอกลักษณ์ที่พร้อมทั้งความรู้ และความคิดจากจิตวิญญาณ ความดี ความงามและความจริงของพุทธศาสนา

		คุณค่าทางทักษะ คือ 1) การพัฒนาญาณทัศน์จากการสั่งสมประสบการณ์ ช่างคือผู้ที่มีญาณทัศน์เป็นเลิศ ญาณทัศน์คือการรับรู้ความงามและนำความทรงจำนั้นๆ มาดัดแปลง ปรับปรุงสร้างผลงานช่างศิลป์ของตนได้อย่างทันท่วงที เส้นในงานศิลปกรรมไทยเขียนมาจากญาณ เพื่อแสดงเนื้อหาสาระและถ่ายทอดสภาพความสงบ ความเป็นสมาธิอันเป็นอาการของพระพุทธเจ้าตอนที่ตรัสรู้แก่ผู้เสพงาน 2) การพัฒนาญาณทัศน์ด้วยการพัฒนาการรับรู้ความงามของช่าง ความงามในงานช่างศิลปกรรมของไทยเกิดจากความสะเทือนใจและจากการขัดเกลาด้วยการฝึกฝนรับรู้ ความงามของสรรพสิ่งรอบๆตัว จนทะลุขอบเขตของเส้นและรูปทรงในระดับผัสสะ ไปถึงขั้นประมวลความใหม่ด้วยปัญญา จิต และหัวใจ ของช่างอย่างต่อเนื่องอันเป็นการรับรู้ความงามในขั้นเพ่งพินิจ ที่เห็นทั้งความเหมือนและความต่าง พินิจพิเคราะห์ได้ และเลือกสรร นำคุณลักษณะต่างๆมาสร้างผลงานใหม่เป็นผลงานที่กระตุ้นความงามและปัญญาแก่ผู้ชมได้ ตาของช่างต้องฝึกฝนญาณทัศน์อย่างสม่ำเสมอ ได้แก่การศึกษาของโบราณ การมองวิเคราะห์ รู้สัดส่วน ทรวดทรงที่ถูกต้องของอาคารจนรู้ถึงความงามที่พอดี

บทที่ 5
การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

การศึกษาการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ผู้วิจัยศึกษากลุ่มลูกศิษย์สายครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นหลัก เพราะเป็นกลุ่มช่างปูนปั้นที่รับงานสร้างและปฏิสังขรณ์ทั้งในและนอกจังหวัดเพชรบุรีอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ทองร่วง เอมโอษฐ์เริ่มถ่ายทอดกลุ่มลูกศิษย์ตั้งแต่การบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อครั้งงานฉลองพระนครครบ 200 ปี กรมศิลปากรมีคำสั่งให้ทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นผู้เชี่ยวชาญการซ่อมบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวัง โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเป็นองค์ประธาน ส่งผลให้ช่างปูนปั้นจากจังหวัดเพชรบุรีเข้าไปร่วมทำงานบูรณะครั้งใหญ่นี้อย่างมากมายจนเกิดช่างปูนปั้นสายลูกศิษย์ที่ได้รับการฝึกหัดจาก ทองร่วง เอมโอษฐ์อีก 3 สายใหญ่ ได้แก่

สายที่หนึ่ง ได้แก่ สายตระกูลบรรจบ บุญประเสริฐ ประกอบด้วย
บรรจบ บุญประเสริฐ บาหยัน รอดจากทุกข์ สุวรรณา สนสด บุญเจือน เอมโอษฐ์ จันทร์เจ้า บุญประเสริฐ จันทนา บุญประเสริฐ สาโรจน์ บุญประเสริฐ สมชาย บุญประเสริฐ สมเจต อินฉิม ชัชวาลย์ สหัสพาสน์ และภาณุพัฒน์ วิบูลย์รุ่งเรือง

สายที่สอง ได้แก่ สายตระกูลศิริ พรพระ ประกอบด้วย วันชัย (ไม่ทราบนามสกุล) อาคม พรพระ และอากร พลายแก้ว

สายที่สาม ได้แก่ สายตระกูล ประยงค์ สมใจหวัง ประกอบด้วย ประยงค์ สมใจหวัง วิศณุ เถาพัน และสมใจ เถาพัน

ในปีพ.ศ.2554 ทองร่วง เอมโอษฐ์ ได้รับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ด้านประณีตศิลป์ ศิลปะปูนปั้น การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีในกลุ่มลูกศิษย์ตลอดระยะเวลา 30 ปีของ ทองร่วง เอมโอษฐ์ มีดังนี้

5.1 การเริ่มเรียนรู้จากครูช่าง

การฝึกฝนงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในสมัยก่อน เน้นการฝึกฝนลอกเลียนแบบจากครูผู้ฝึกปั้นปูนคนแรกจนชำนาญ ทุกคนต้องผ่านการตำปูนด้วยมือที่ลำบากก่อน

จึงจะเป็นช่างได้ การตำปูนด้วยมือทำให้ช่างอดทน สร้างช่างให้เป็นคนละเอียด สามารถแบ่งจำนวนของปูนตำให้พอดีก่อนจะนำสู่การหัดใช้เครื่องมือต่างๆ และรู้จักสังเกตลวดลายพื้นฐาน ช่วงการตำปูนด้วยมือเป็นช่วงฝึกความอดทนทั้งทางร่างกายและจิตใจที่สำคัญของช่างปูนปั้น บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) ครูช่างมือขวาของ ทองร่วง เอมโอษฐ์ เริ่มฝึกงานปั้นปูนกับทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นคนแรกๆในสายบุญประเสริฐ ให้สัมภาษณ์ว่า

> …ตอนเด็กๆไม่ได้คิดจะมาเป็นช่างปูนปั้น ตอนนั้นทำงานปูน งานอะไรที่ทำได้ เป็นลูกน้องเขา ได้วันละ 7 บาท ทำๆเลิกๆ ตอนหลังไปหัดปั้นเตาอั้งโล่กับพี่ชาย ทำงานกับเพื่อน ต่อมาได้รู้จักกับอาจารย์ทองร่วง เห็นเขานั่งปั้นก็อยากทำบ้าง เขาก็บอกให้มาทำแต่ไม่มีค่าตัว มาหัดตำปูนก่อน ใช้ครก ถึงจะได้จับเกรียงปั้น การหัดตำต้องหัดไปสักระยะ สูตรปูนก็สูตรเดียวกัน ต่อมาหัดปั้นลายพื้นฐานต้องหัดทำเส้น ปั้นเม็ด รู้การจับเกรียงใช้เครื่องมือเป็น และรู้การจับปูน…

สมเจต อินฉิม (สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2554) หลานคนเล็กที่สุดในบ้านบุญประเสริฐให้สัมภาษณ์ถึงขั้นตอนการตำปูนว่าเป็นขั้นตอนพื้นฐานที่สำคัญของช่างปูนปั้น ดังนี้

> …หัดทีแรกคือตำปูน รู้จักว่าขนาดเท่านี้ต้องใช้ปูนเท่านี้ หัดพิมพ์กระจัง นั่งกดพิมพ์ หัดแต่งบ้าง มาขัดขาวทำเส้น ปั้นเม็ดกลมๆ ทำตาอ้อยเป็นพื้นฐานแรกๆ ก่อนที่เขาจะให้ขึ้นหน้าบันหรือทำบัวไปเรื่อยๆ ใช้เวลาพอสมควร เวลาขึ้นอยู่กับการขวนขวายของแต่ละคน พัฒนาการ ไม่เหมือนกัน ผมอยู่กับพื้นฐานระยะเวลาพอสมควร ตอนนั้นผมจบเทคนิคเลยมาจับอาชีพช่างปั้น พอจบก็ไปทำงานเป็นช่างเทคนิคอยู่หนึ่งปี ตกงาน เลยมาทำงานปั้นเต็มตัว…

การฝึกตำปูนด้วยมือเป็นขั้นตอนพื้นฐานที่สำคัญที่ช่างทุกคนต้องผ่าน ประยงค์ สมใจหวัง (สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …ตำปูน นาน เป็นเดือนๆ จนกว่าช่างที่ทำอยู่เก่าบอกว่าใช้ได้ ถือว่าเราสอบผ่านพื้นฐานไปทำอย่างอื่น มือสองข้างจะช้ำ บวม แต่เป็น

> คนที่พยายาม ไม่หยุด ไม่ท้อ เรารัก ในงาน อยากเป็นอยากทำ แต่เราต้องผ่าน
> ไปให้ได้มากที่สุด ตำตอนแรกมือจะช้ำ เราก็ประคองอีกข้าง แต่เราไม่หยุด
> พอข้างนี้เป็นเราก็มาใช้อีกข้างหนึ่ง คนสมัยก่อนไม่งอแงเหมือนสมัยนี้
> แต่เดี๋ยวนี้มีเครื่อง ปูนที่ยิ่งใกล้จะได้ที่จะเหนียวมาก ต้องใช้แรงมาก
> จะปั้นแต่ละครั้งต้องใช้ 4-5 ลูก…

ความตั้งใจในการฝึกฝนเป็นสิ่งสำคัญของช่างที่หัดใหม่ทุกคนที่จะต้องมี เมื่อผ่านขั้นตอนการตำปูน ช่างต้องหัดลวดลายพื้นฐาน ได้แก่การปั้นเส้นในลวดลายหน้ากระดาน ลวดลายพื้นฐานต่างๆ ได้แก่ ลวดลายตาอ้อยและลายประจำยามก้ามปู บุญเจือน เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) หนึ่งในพี่น้องสายบุญประเสริฐที่หัดการปั้นปูนจนชำนาญ ปัจจุบันครูบุญเจือนแต่งงานกับ ทองร่วง เอมโอษฐ์ ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกปั้นลายในช่วงแรกๆว่า

> …การฝึกหัดของครูทองร่วง ตอนแรกเราจะทำพวกเส้น งานปูนปั้น
> จะมีเส้น ลายหน้ากระดานฐานพระ มีหน้ากระดานบนที่เราปั้นลายประจำยาม
> ก้ามปู งานปูนปั้นต้องมีเส้นก่อน เราต้องหัดทำให้เส้นตรงก่อนแล้วหัดปั้นเม็ด
> เป็นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ พอปั้นเป็นเม็ดเท่ากันหมด เราจะหัดปั้นตาอ้อย
> อันนี้เป็นงานเริ่มแรกของการปั้นลาย ใช้เวลานานทำไปเรื่อยๆ ทำไปฝึกไป
> ทำลงสถานที่จริงเลย…

บาหยัน รอดจากทุกข์ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกดูลายจากสถานที่จริง โดยเริ่มจากฝึกวาดลายกระหนก ต่อจากนั้นหัดทำเส้น ปั้นเม็ดต่างๆอย่างเป็นขั้นตอนในขั้นของการพัฒนาเทคนิคปั้น งานแต่ละชนิดต้องใช้เวลาเป็นปีๆในการฝึกฝนจากการลงมือทำงานจริง บาหยัน รอดจากทุกข์ (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …เราตำปูนอยู่ 4 ปี ตอนนั้นไม่มีเครื่อง ใช้มือตำ พอเข้าปีที่ 5
> อาจารย์ทองร่วงให้ขึ้นลาย ดูลายไปเรื่อยๆ ดูแล้วเห็นลายกระหนก
> ทำเส้นก่อน ทำเม็ดต่างๆ ทำตาอ้อย พอปีที่ 2 ให้ปั้นหน้ากระดาน เราขึ้น
> ไปทำ ส่วนลายหน้าบัน การปั้นภาพหรือรูปต้องทำงาน 5-6 ปีถึงจะขึ้นได้
> ช่างทองร่วงจะเขียนให้ดู จะขึ้นให้ดู เรานั่งดูเขา ต่อไปเราจะเขียนเอง
> โกลนเอง แต่ช่างทองร่วงจะอยู่ที่วัดทั้งวัน…

การลงมือทำจริงโดยมีทองร่วง เอมโอษฐ์ดูแลอยู่ห่างๆเป็นขั้นตอนการฝึกงานปูนปั้นระยะแรก วิศณุและสมใจ เถาพัน เล่าว่าช่างที่มีใจรักจึงจะพัฒนาการปั้นได้อย่างรวดเร็ว เพราะช่างจดจำสิ่งที่ครูสอนทุกอย่างได้ขึ้นใจ และหัดปั้นสม่ำเสมอ ในสมัยก่อนช่างจะต้องทำงานปั้นในช่วงกลางวัน และจะต้องหัดเขียนลายในช่วงกลางคืนควบคู่กันไป จึงจะเป็นช่างที่เก่ง ครบทุกด้านอย่างสมบูรณ์ วิศณุและสมใจ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …ครูสอนให้ปั้นกระหนก ปั้นตาอ้อยก่อน พอเป็นจะหัดให้เขียนลาย
> เขาไม่จับมือ จะบอกแล้วปล่อย ใครที่ใจรักจะฝึกเอง ให้ดูเอา
> เราต้องรักในการงาน ถ้าใครไม่มีใจ จะหัดนานมาก พี่ชายที่กรุงเทพฯ
> เขาเขียนลายของเขาเป็นอยู่แล้ว หัดไม่นานก็เป็น ช่างที่เป็นแรกๆ
> ตอนกลางวันปั้น กลางคืนเขียนลาย…

งานปูนปั้นถือเป็นอาชีพที่มั่นคง รายได้ดี ช่างหลายคนที่ได้ฝึกปั้นปูนกับทองร่วง เอมโอษฐ์จึงเปลี่ยนจากอาชีพใช้แรงงานอย่างอื่นๆ เช่นช่างก่อสร้าง ช่างเทคนิค ช่างเผาอิฐ หรือช่างปั้นเตา มายึดการปั้นปูนเป็นอาชีพที่มั่นคงและน่าภูมิใจกว่าประกอบอาชีพอื่นๆ

เมื่อช่างปั้นได้ ขั้นต่อไปคือหัดเขียนลาย ช่างคนไหนที่เขียนลายได้ถือว่าได้เปรียบช่างอื่นๆ เพราะสามารถออกลายได้เองและปั้นเองได้ บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) ให้สัมภาษณ์ว่าลายกระหนกเป็นลายพื้นฐานของลวดลายไทยต่างๆ และเมื่อหัดลอกลาย เขียนลายจนขึ้นใจ ก็ต้องหัดวาดลายบนผนังจริงๆและปั้นจริงให้ลายทั้งสองข้างเท่ากันให้ได้ด้วย ดังนี้

> …ตอนแรกต้องหัดเขียนไปด้วย พอเราปั้นได้มันหัดควบคู่กันไปเลย
> ตั้งแต่เริ่มต้นมา หัดลอกก่อนให้มือเคย ไปซื้อกระดาษไขมาลอกดูช่อง
> เริ่มหัดเขียนลายตาอ้อย ลายง่ายๆ ต่อมาหัดเขียนกระหนกตัวเดียวเป็น
> ก็ทำงานได้ เราจะปั้นภาพอะไร ภาพเทพ หัวนาค จะมีกระหนกเสมอ
> หัวนาคมีกระหนกสามตัว เขียนด้านซ้ายและขวาเพราะพอไปอยู่ที่หน้าบันวัด
> จริงเราจะหมุนไม่ได้ แต่อยู่ในกระดาษเราหมุนกระดาษได้ ต้องนั่งเขียนขึ้นลง
> ซ้ายขวา หัดจนมือคล่อง…การปั้นซ้ายขวานี่กว่าจะได้นะมันเครียด
> สองข้างมันไม่ เหมือนกัน เพราะเราไม่ถนัด ทรวดทรงก็ไม่ได้ มันเครียด
> ปั้นรื้อปั้นรื้ออยู่นั่นแหละ บางทีปั้นเป็นวัน เรามีความเข้าใจการจับปูน

เครื่องไม้เครื่องมือ เราก็ไม่ต้องใช้เกรียง ใช้มือก็ได้ เกิดความชำนาญ…

สุวรรณา สนสด (สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2554) เล่าถึงความเพียรพยายามในการหัดเขียนลายจนเขียนเป็นไปได้ด้วยตัวเองว่า

> …เป็นความอยากเรียนรู้ของเราเอง ไม่สนค่าแรงแต่อยากทำ เราเอาสมุดมาเขียน อาจารย์ทองร่วงเขียนให้ดูตัวนึง เราเขียนตามแล้วก็มาส่ง อาจารย์จะบอกว่าใช้ได้ ทีนี้เราปั้นอะไรเราจะไปหัดเขียน หัด เรียนรู้จับปั้นก่อนว่าเป็นตัวนี้ แล้วเรามาหัดเขียนให้ได้ มันจะเป็นไปเอง เป็นอัตโนมัติ…

เมื่อทองร่วง เอมโอษฐ์ยอมให้ลูกศิษย์ออกไปรับงานเอง แบบลวดลายของครูจึงไม่เพียงพออีกต่อไป โลกภายนอกจึงเป็นสถานที่เรียนรู้จริงที่ช่างปั้นแต่ละคนต้องพยายามฝึกหัด ออกลายด้วยตนเองให้สวยไม่แพ้ลายเดิม ประกอบกับการศึกษาเรื่องราวพุทธประวัติอยู่เสมอ ดังที่ ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …ตอนซ่อมที่วัดมหาธาตุ ผมเจอโจทย์ยาก ต้องซ่อมยักษ์สองข้าง ก็ถามว่ามันมายังไง แก (ทองร่วง เอมโอษฐ์) บอกว่าให้ไปหารูปดู ผมก็ไปหาหลวงพ่อ หลวงพ่อก็เอารูปมาให้ดู ก็พยายามปั้นเลียนแบบ หาเองต้องดิ้นรน ทำให้เราเติบโตขึ้น อาจารย์ทองร่วงจะเล่าเกี่ยวกับพุทธประวัติ ตอนนี้พระพุทธเจ้าผจญมารอย่างไร ตอนนี้ก็มีลูกพญามาร เทพธิดามาร แกจะให้ดูรูปแล้วปั้น ผมเขียนยังไม่เก่ง ต้องพยายามหัดเขียนตอนกลางคืน ต้องพยายามเพราะเราต้องหัดเขียนเอง เพราะต้องไปคุมงานเอง ตอนที่อายุ 30 ปี…

ช่างเมื่อเก่งพอที่จะออกไปรับเหมางานเองนั้นยังต้องศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องและไม่มีวันจบ บุญเจือน เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …การฝึกใช้เวลา 5 ปีขึ้นไปถึงจะเป็นช่างได้ ช่างทำงานตลอดเวลา การที่จะเป็นช่างไปรับเหมาได้ เราต้องให้ทักษะเขาเกือบครบ ดูแล้วรู้ว่าเขาทำได้เท่านี้ แล้วเขาจะไปเรียนรู้ต่อภายนอกอีก งานปูนปั้นจะเรียนรู้ไม่จบ

เขาต้องไปศึกษาด้วยตัวเองอีก เราจะสอนเรื่องทั่วไป…

การศึกษาฝึกฝนของช่างหลังจากหัดปั้นลายพื้นฐานได้แล้วคือการลอกแบบจากครูช่าง เรียนรู้เคล็ดวิชาต่างๆตลอดจนการศึกษาจากช่างเพื่อนร่วมงานที่เป็นอยู่แล้ว เพื่อการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) ลูกศิษย์ของทองร่วง เอมโอษฐ์ ให้สัมภาษณ์ว่า

> …การหัดงานเริ่มมาจากงานวัดพระแก้ว ฝึกหัดกันเรื่อยๆ ดูจากคนที่เป็นอยู่ก่อนแล้ว ดูเขา ขอคำแนะนำทำตาม เลียนแบบเขาและเรียนจากของเก่า เขาคือช่างที่ทำงานร่วมกัน เป็นเพื่อนๆกันที่มีฝีมือดี เราก็จำเขาอย่างนี้อย่างนั้น เราก็ฝึกกันไป โดยมีอาจารย์ทองร่วงเป็นหลัก เราไปขอคำแนะนำจากเขา เขาก็สอนให้แล้วเราก็มาฝึกเอาเอง การทำงานทำกันหลายคน เราก็เรียนรู้ สอนกันไปสอนกันมา และก็ศึกษาดูของเก่า ดูวัดในกรุงเทพฯ เช่นเขาว่าวัดนั้นนะดี สวย ก็ไปดูกัน ลอกเลียนแบบเขา อย่างเช่นแถววัดโพธิ์ วัดเลียบ วัดที่รวบรวมฝีมือดีๆของช่างรุ่นเก่าไว้ ก็ชวนกันไปหลายๆคน ไปดู ดูแล้วก็วิจารณ์ แลกเปลี่ยนกัน…

การศึกษางานโบราณในวัดซึ่งเป็นงานที่มีคุณค่า เป็นแนวทางการเรียนรู้ของช่างบรรจบ บุญประเสริฐ ดังที่ บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) เล่าว่า

> …ช่างเก่าๆเขาเล่าให้ฟังว่าตรงนั้นดี ตรงนี้ดี ก็ไปดูแนวทางของเขา ฝึกให้เป็นของเรา ทำให้ได้อย่างเขา เขาอาจจะเลียนของเราไม่ได้ หรือเราเลียนของเขาไม่ได้ แต่จะมีรูปทรง แนวทาง จุดเด่น ลวดลาย แบบเดียวกัน เช่นวัดโพธิ์ สร้างในรัชกาลที่ 3 บางที่เราไปซ่อมของเก่า เรายังซ่อมไม่เหมือนเขาเลย ต้องไปศึกษาทางของเขา แต่ส่วนอื่นเป็นของเรา…

งานครูโบราณในวัดที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยา จังหวัดเพชรบุรีเป็นงานที่มีคุณค่า บุญเจือน เอมโอษฐ์ ศึกษาและตามดูงานครูโบราณในวัดสมัยอยุธยาตั้งแต่เริ่มฝึกปั้น บุญเจือน เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) สัมภาษณ์ว่า …ครู (บุญเจือน) ดูวัดสระบัว ลายเป็นต้นแบบ

ดูฐานเสมา ลายที่หน้าบัน จริงๆชอบทุกวัด (วัดเกาะแก้วสุทธาราม วัดมหาธาตุ วัดเขาบันไดอิฐ วัดไผ่ล้อม) ครูชอบช่างเฉลิม ลายสวยดี ชอบลายตรงหน้าบันศาลาการเปรียญของวัดใหญ่…

ศิริ พรพระได้ศึกษางานฝีมือครูโบราณจากหลากหลายยุคสมัยในวัดมหาธาตุ ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) กล่าวว่าช่วงที่ได้เรียนรู้มากที่สุดคือช่วงที่ช่วย ทองร่วง เอมโอษฐ์ ซ่อมวัดมหาธาตุ ในจังหวัดเพชรบุรี เพราะได้ศึกษาดูงานครูโบราณในวัดมหาธาตุ ดังนี้

> …พออาจารย์ทองร่วงบอกว่าปั้นใช้ได้ก็มีงานที่วัดมหาธาตุ ซ่อมของเก่า ก็ทำไป อาจารย์ทองร่วงบอกว่าให้ดูของเก่าเป็นตัวอย่าง แล้วอาจารย์ก็ไปทำที่ใต้ต่อ ผมอยู่ที่วัดมหาธาตุนี่ผมเก็บงานคนเดียว จับปูน ปั้นปูนเอง ตอนนั้นยังไม่มีลูกมือ ยังไม่เก่งเท่าไรอยากมาดูของเก่าที่ดีๆ ในวัดมหาธาตุมีของเก่าๆเยอะ มีของเก่ารุ่นอาจารย์พิณบ้าง ลายเก่าๆต่างๆ…

การศึกษาลวดลายจากงานครูโบราณของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีต้องยึดในทางของลายอยุธยาตามแบบเพชรบุรี แม้ว่าจะมีการพลิกลายตามแบบและจินตนาการของช่างแต่ละคนเองบ้าง แต่ตามหลักแล้ว ช่างจะต้องยึดตามแบบครู คือลายโบราณเป็นหลัก ดังที่ ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงลักษณะลวดลายในงานของช่างศิริว่า

> …(งานของช่างศิริ) ใช้ลายอยุธยาเป็นหลัก อย่างตัวกระหนกภาพต่างๆ เราดูแล้ว จะเอาภาพตอนไหน เอาของเก่ามาเป็นตัวแม่บท องค์ประกอบอาจจะไม่เหมือนกัน แต่เราจะเอาลวดลายองค์ประกอบให้เข้ากับพื้นที่ ได้แก่ ลายกระหนกช่อหางโต ลายเถากลม เถาเหลี่ยม …ดูตามโครงสร้างทั้งหมด และดูการวางลายให้เข้ากับโครงสร้าง จึงจะเป็นงานที่งดงาม…

นอกจากการศึกษาจากงานของครูในงานโบราณแล้ว ทองร่วง เอมโอษฐ์ถือเป็นศูนย์กลางของการสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน ความรักและความเคารพใน ทองร่วง เอมโอษฐ์ ที่เกิดจากกระบวนการสร้างคนของทองร่วง เอมโอษฐ์เองตลอดระยะเวลา 30 กว่าปี ยังคงเป็นสิ่งที่ศิษย์ระลึกถึงจนปัจจุบัน ในตลอดขั้นตอนการฝึกฝน ทองร่วง เอมโอษฐ์จะตามดู เอาใจใส่

จนแม้ว่าศิษย์จะแยกออกไปรับงานของตนเอง ทองร่วง เอมโอษฐ์จะยังคงคอยให้ความช่วยเหลือและให้คำปรึกษาอยู่ตลอดเป็นการสืบสาน เรียนรู้และแลกเปลี่ยนที่ไม่มีวันจบสิ้น ทองร่วง เอมโอษฐ์จะคอยดูลาย ตรวจดูความถูกต้อง และสอนให้ศิษย์เรียนรู้จากคนอื่น ถ้าหากว่าช่างทำผิดให้ถือว่าเป็นการพัฒนาตนและต้องแก้ใหม่จนกว่าลายจะถูกต้อง บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …มันก็ผิดบ้างถูกบ้างจะได้จำ ผิดเป็นครู พอเราทำเต็มที่แล้ว อาจารย์ทองร่วงมาดู เขา (ทองร่วง เอมโอษฐ์) เห็นว่ามันไม่ใช่ มันไม่ถูกตัวลายไม่ถูก รูปทรงก็ไม่ถูก ผิดเส้น การวางลวดลายไม่ถูกต้องก็ทุบกันใหม่หมด…เดี๋ยวนี้ก็ยังต้องไปอาศัยเขา (ทองร่วง เอมโอษฐ์) แม้เมื่อแยกออกมาแล้ว เมื่อเรามีปัญหา เราก็ต้องไปหาเขาให้ช่วยแก้ปัญหาให้ บางอย่างมันก็ไปไม่ได้ บางทีเราก็จน ต้องไปปรึกษา ต้องเป็นอย่างนั้นไหม อย่างนี้ไหม เมื่อเราศึกษาเราก็เริ่มเข้าใจ เมื่อก่อนเขาต้องมาแก้มาทำให้ เช่นเราออกลายดูแล้วมันไม่สวย ไม่เข้าท่าก็ขอคำแนะนำ เขาก็ต้องวิ่งมาดูก่อน ดูแล้วก็บอกว่าใช้ได้ เราก็มีความมั่นใจแล้ว พอไปแล้วหลวงพ่อบอกว่าอยากได้อย่างนี้ๆ เราเกิดปัญหาไม่มั่นใจเราก็ไปถามเขา เขาจะสานต่อให้คำแนะนำตลอด เราก็ได้มา บางทีเราทำ มันจะดีไม่ดีก็ตาม เขาก็มาดูบอกว่าใช้ได้ เราก็มีความมั่นใจ บางทีเขาก็บอกว่ามันน่าจะเป็นอย่างนั้น มันน่าจะเป็นอย่างนี้…

ทองร่วง เอมโอษฐ์จะคอยตามตรวจดูงานของกลุ่มลูกศิษย์อยู่เสมอ ประยงค์ สมใจหวัง (สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2554) เล่าถึงขั้นตอนการตามตรวจงานของครูทองร่วงว่า

> …ที่สอนลูกศิษย์เอาไว้ จะไม่ชมลูกศิษย์ เราจะรู้ได้ว่างานของเราผ่านแล้ว เคยไปทำงานกัน อาจารย์ให้ขึ้นปั้นกระหนก กระหนกเป็นงานที่เราชอบ แกยืนอยู่ แกจะถามว่ายงค์อันนั้นใครปั้น แกบอกว่าใช้ได้ พูดคำว่าใช้ได้คำเดียวเรารู้สึกว่าดีมาก พูดแค่คำเดียว อาจารย์ไม่เคยชม ถ้าดีก็จะเฉยๆไป ถ้าใช้ไม่ได้จะรื้อทำใหม่ อาจารย์ทองร่วงมีระดับมาตรฐานที่จะตรวจดูลูกศิษย์ทุกๆคนจนกว่าจะออกไปทำเอง เราเห็นงานของคนอื่นเอามาใส่อาจารย์ทองร่วงจะไม่ชอบ ต้องเป็นงานที่เป็นของอาจารย์ ความอ่อนไหวมากไป แกไม่ชอบ

> …ทีนี้เราจะไม่ทิ้งรูปแบบของอาจารย์ทองร่วงเลย จะอยู่ในแบบของอาจารย์
> เป็นสายของเพชรบุรี เวลาเขาเรียกไปทำของอาจารย์ทองร่วงจะอยู่ในทรงเป๊ะ…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ถ่ายทอดองค์ความรู้ในงานประติมากรรมปูนปั้นด้วยการติดตาม เฝ้าตรวจงาน ให้คำแนะนำ จนลูกศิษย์ได้รูปทรงของงานปูนปั้นที่ถูกต้อง ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) เล่าถึงการเฝ้าติดตาม ช่วยเหลือและช่วยสอนของทองร่วง เอมโอษฐ์ที่ให้แก่ช่างศิริมาโดยตลอดว่า

> …อาจารย์ทองร่วงอ่านคนออก ตอนที่ผมทำวัดเขาฐานพระ
> ผมติดตรงนี้สักพัก อาจารย์จะขี่มอเตอร์ไซด์ดุ่มๆไปแล้วเขียนที่ดินให้ดู
> บ้านในกลางจะบอกให้รับไปเอง ไปถึงที่อาจารย์จะเขียนที่ดินให้ดู
> ความสัมพันธ์กับศิษย์ที่ยังอยู่ เป็นศูนย์กลางของลูกศิษย์ ถ้าไม่มีครูทองร่วง
> ก็จะลำบาก อาจารย์ทองร่วงแกเก่งตรงนี้…ตอนปั้นโบสถ์วัดเขาบันไดอิฐ
> ตรงกลางกุฏิให้เอารูปโบสถ์เมียหลวงเมียน้อยเป็นสัญลักษณ์
> ผมเขียนไม่ได้ อาจารย์ทองร่วงไปช่วยพอดี แกไปเอากิ่งไม้มาขึ้นให้ดู
> พอเขียนเสร็จแกจะลบ แต่พอเราเห็นลู่ทาง เอาน้ำล้างชอล์คหลายสี
> เอาน้ำปูนทา ภาพ วาดแต่ยังไม่สวย ได้ครูทองร่วงประกบมาเรื่อยๆ…

ขั้นตอนการฝึกฝนจากการทำงานดังกล่าวทำให้ผู้ฝึกได้ฝึกฝนการทำตามครูช่างที่ชำนาญจนซึมซับทั้งความรู้สึก รูปทรงที่ถูกต้องซึ่งเป็นจุดสำคัญในงานสถาปัตยกรรมไทยและทักษะต่างๆ ในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ทองร่วง เอมโอษฐ์ใช้การรับเหมางาน มีกลุ่มลูกน้องทำงานเป็นทีม มีผู้ช่วยงานทำงานคล้ายกับระบบบริษัทของทองร่วง เอมโอษฐ์ที่เทียบกับรูปแบบการเรียนรู้ในสำนักช่างวัดสมัยก่อน บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) ให้สัมภาษณ์ว่าการทำงานต้องเป็นการช่วยเหลือกันเป็นทีม หัดต่อๆกัน ช่างคนไหนที่ได้ฝึกงานมากับครูทองร่วง เอมโอษฐ์จะเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการช่าง

> …ช่างเพชรมีชื่อเสียงระดับประเทศ ช่างทองร่วงมีชื่อเสียงมาก
> วัดไหนก็ต้องการ เขาก็จะส่งทีมงาน ตอนนั้นจะเป็นทีมงาน มีลูกศิษย์
> เป็นร้อยๆคน ช่างร่วงจะส่งไปแล้วแต่งานที่ต้องทำ เช่นหน้าบัน….
> ทีนี้พอคนนี้ไป ก็เอาคนนี้ไปด้วย คนนั้นไปด้วย ไปหัดต่อๆกัน…

> จนเกิดช่างจำนวนมากใครมีลูกหลานก็ไปหัดกัน งานแบบนี้ทำคนเดียวจะไม่ได้ ต้องเอามาหัดให้เป็นและช่วยๆกัน ให้เห็นมากๆ ถึงทำไม่เป็นเขาก็เห็น…

รูปแบบการทำงานเป็นกลุ่มหรือทีมเพื่อดึงให้ช่างคนใหม่ๆเข้ามาได้เห็นขั้นตอนกระบวนการทำงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี การเรียนรู้จากการเห็นจึงเป็นขั้นตอนที่สำคัญมาก จันทนา บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2554) เล่าว่าทองร่วง เอมโอษฐ์ต้องเดินทางไปรับงานตามที่ต่างๆ แต่ครูจะให้ช่างมือรองที่ฝีมือเก่งคอยสอนงานให้ตนเองและช่างที่เริ่มฝึกใหม่

> …อยู่กับครูทองร่วง ประมาณ 7 ปี ครูสอนหลายอย่าง ส่วนมากจะให้คนที่เป็นช่างสอนมากกว่า ครูให้งานแล้วคนที่เป็นช่างที่อยู่มาก่อนจะสอนครูไม่ค่อยจะได้สอนเท่าไรเพราะต้องเดินทางไปนู่นนี่ จะมีช่างบุญเยี่ยมและอาแดง ช่างบรรจบ บุญประเสริฐสอน ครูจะให้งานและช่างที่ทำงานจะสอนไปเรื่อยๆ ครูทองร่วงจะคอยรับงาน การสอนของช่างคือการหัดพวกกระหนก ลายกระหนก ลวดลายให้เป็น เมื่อเป็นแล้วเราจะออกแบบของเราเอง…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่าการเลี้ยงคน ช่วยเหลือคนที่สนใจจะมาฝึกวิชาปูนปั้นจากตนเองสำคัญเท่ากับการสร้างคนให้เป็นช่างที่ดี เงินว่าจ้างไม่ใช่สิ่งที่สำคัญที่สุดเท่ากับการรวมกลุ่มและคอยช่วยเหลือกันในหมู่ช่าง

> …การจะทำงานใหญ่จะมีปัญหา ต้องเลี้ยงคน การที่ปล่อยไปตามธรรมชาติจะต้องมีบารมี ไม่ใช่มีแต่เงินแล้วจะจ้าง การที่ร่วมงานกับคนที่ไม่ใช่ญาติต้องใช้ธรรมะมากขึ้น ความเป็นธรรมมากขึ้น ถึงจะควบคุมคนได้ ที่ผมทำอันนี้ บางคนบอกว่าเขาทำอย่างผมไม่ได้ ไม่สามารถจะให้เงินคนเปล่าๆได้เป็นพันเป็นหมื่น…เพราะแบบฝึกหัดเข้าเนื้อ ถ้าเราไม่เป็นคนให้อยู่เสมอ เราจะรู้สึกว่าเข้าเนื้อ…ตอนแรกเพราะเราเป็นหัวหน้าช่าง เรารับงาน ไม่ใช่ว่าลูกน้องจะวิ่งมากราบกรานของานทำ แต่หัวหน้าต้องวิ่งไปหาลูกน้อง ล่อหลอก ลูกล่อลูกชนให้ทำงานให้ ให้เขารักงาน

มีผลประโยชน์ มีพิเศษ มีน้ำใจให้…

วิธีการสอนของทองร่วง เอมโอษฐ์ จึงเน้นที่การเลือกคน ใช้วิธีทำการตลาดเพื่อสร้างคนที่เป็นวิชาช่างปูนปั้นในจังหวัดเพชรบุรีให้มีจำนวนมาก ร่วมมือ ช่วยกันทำงาน โดยที่ครูทองร่วงไม่หวงวิชา เก็บวิชาไว้กับตัวเหมือนครูช่างคนอื่นๆในสมัยก่อน ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …การมองคน การส่งคน สอน การเรียน การสอน ที่ถูกต้อง คือ การเรียน การสอน และการตลาด สามอย่างมีสูตรบริบูรณ์ การเรียน การสอนต้องบริบูรณ์ การตลาดก็ต้องบริบูรณ์ด้วย…ต้องคิดด้วย ดูพื้นความคิด ความคิดสะสม เขาจำได้ไหม จดไหม ต้องมาใช้ในหัวเขา…

จันทนา บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงคุณลักษณะของทองร่วง เอมโอษฐ์ผู้ไม่หวงวิชาซึ่งแตกต่างจากครูช่างท่านอื่นๆในเพชรบุรีว่า

> …อาจารย์ทองร่วงลูกหลานเยอะ ช่างเหิ่น อายุ 70 กว่า
> แกไม่สอนใคร สอนลูกแกอย่างเดียว ลูกแกไม่เอาไหน เน้นการถ่ายทอด
> ในตระกูล ไม่เอาคนอื่น ใครไปหาเขา เขาจะไม่สอน แต่อาจารย์ทองร่วง
> ยังฝึกลูกๆหลานๆ คนอื่นแกยังบอก พอช่างเหิ่นเสียก็ไม่มีลูกศิษย์เลย
> มีแต่ลูกแก ไม่มีลูกศิษย์ที่ไหน มีแค่คนสองคน ลูกแกก็เสียชีวิตไปแล้ว
> อีกคนยังปั้นอยู่…

ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีจะสอนงานและบอกต่อเคล็ดความลับแต่เฉพาะภายในครอบครัวเท่านั้น ไม่นิยมสอนงานแก่คนที่ไม่ใช่ลูกหลานของตน หากแต่ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่าทองร่วง เอมโอษฐ์จะมองหาคนที่ประกอบอาชีพที่ลำบาก เช่นเป็นช่างก่อสร้าง ทำงานหนัก แต่ฝีมือดีมาหัดปั้นปูน เพื่อให้เขามีชีวิตที่ดีขึ้น

> …เราจะดูพื้นฐานของเขา ดูว่าเขาทำอะไรอยู่ ถ้าเขาทำอาชีพของเขา
> ทำอาชีพที่มีรากฐาน มีอนาคต เราก็จะไม่ค่อยสนใจ เราจะสนใจคนที่ทำงาน
> ไม่ค่อยดี ทำงานหนัก ทำงานลำบาก เช่นระเบิดหิน งานก่อสร้าง
> หรือไม่มีงานทำ ตกงาน เราจะเลือกคนที่ไม่มีปัญหา เลือกให้คนที่เข้ามา
> ทำงานปั้นแล้วรู้สึกว่างานปั้นดีกว่างานที่เขาทำอยู่ ให้ความสนใจขยันทำงาน…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ อภิปรายถึงคำว่า พื้นความคิด ของคนที่จะมาเป็นช่างว่าต้องคิดโจทย์เป็น มีจินตนาการ รู้และเข้าใจของโบราณ ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญที่ผู้ฝึกฝนเป็นช่างปูนปั้นต้องมี ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า

> …คนที่จะทำงานไม่มีพื้นความคิด ไม่ใช้ทักษะ เราว่าให้ฟังแล้ว เราจะต้องนึกออก ความคิดเขาจะต้องสะสม เขาอ่าน ค้น จำไหม เขาจดไหม…พออ่านแล้วเราชอบใจ เราก็ต้องเอามาไว้ในหัวของเรา ไว้ในหัว เราต้องมาตีความ หนองกับบึงต่างกันอย่างไร…งานศิลป์ จะต้องเอาพยากรณ์ออกมาให้เป็นรูปธรรม (จินตนาการของช่าง) คนที่ทำไม่เป็น เอาจีวรพระไปห่มหมา… สังคมอ่านไม่ออกว่าแก จะทำอะไร การคิดโจทย์ต้องเป็น อ่านโบราณให้ออก สิ่งเหล่านี้ เป็นกากทางวัฒนธรรม…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวถึงลักษณะพิเศษของเพชรบุรีว่าเป็นเมืองที่คนเก่งทางช่างเยอะ ชาวเพชรบุรีทำได้หลายอย่าง ทำงานช่างและเป็นชาวไร่ชาวนาทำการเกษตรไปด้วย ครูช่างเพชรบุรีจะไม่บอกวิชาแก่คนนอกครอบครัว เพราะกลัวจะกลับมาแข่งทำมาหากินกับตระกูลของตน วิชาช่างจึงค่อยๆสูญหายไปพร้อมตัว

> …เพชรบุรีเป็นตักศิลา เป็นโรงเรียนเพาะช่างในสมัยโบราณ ชาวไร่ชาวนาเป็นช่างทั้งนั้น อยู่ตามบ้านนอกบ้านนา ออกไปด้านนอกจะเจองานช่างฝีมือดีดี ใช้มือทำ เลื่อยมือทำ เป็นแบบสมัยโบราณ ผมอยู่แม่กลอง ใครเป็นช่างปั้นจะเป็นช่างปั้นอย่างเดียว แต่ทำนาไม่เป็น ขึ้นตาลไม่เป็น แตกต่างจากเพชรบุรีที่เป็นทั้งชาวไร่ชาวนาและเป็นช่างฝีมือ แต่ครูช่างเมืองเพชรบุรีไม่สอนคนอื่น แต่สอนเฉพาะคนในบ้านในครอบครัว ผมเป็นคนมาจากแม่กลอง บางช้าง ที่นั่นมีช่าง มีสายเลือดของช่าง เมื่อเราสังเกตดูลักษณะช่างที่มาจากแม่กลองแล้ว ช่างที่แม่กลองจะสอนคนอื่น แต่ช่างเมืองเพชรบุรีจะสอนเฉพาะพี่ๆน้องๆ เพราะพอช่างเยอะก็จะแข่งดีกันแข่งกันเอง การรับงาน เขาก็ไม่สอนคนอื่น สอนเฉพาะวงศาคณาญาติในหมู่บ้าน แต่ไม่สอนข้ามที่ แต่ของเรามีชาวอิสานให้เราสอนคนทั่วไป แต่มีปัญหามาก ควบคุมยากเพราะไม่ใช่ญาติ เดี๋ยวเอาไปแย่งงาน

> เป็นวัฏจักรของมัน ถ้าไปสัมภาษณ์คนอื่นจะมีลูกน้องกันไม่กี่คนที่รับสืบทอด บางคนต้องสนใจจริงๆถึงจะได้วิชา อย่างครูพิณนี่ประกาศเลยว่าฉันไม่สอนใคร คนเพชรบุรีเองก็ไม่รู้ว่าตนเองมีลักษณะนี้อยู่...

ทองร่วง เอมโอษฐ์ให้ค่ากับการผลิตด้วยมือซึ่งเป็นภูมิความรู้ทางวัฒนธรรมในเอเชีย ในวัฒนธรรมเอเชียการช่างถือเป็นหัวใจของการดำรงชีวิต ชาวบ้านสร้างบ้าน ปั้นภาชนะ ทำเครื่องจักสาน ทำเกวียน ต่อเรือ สร้างวัดเองด้วยมืออย่างวิจิตรและสวยงาม วิถีดังกล่าว ตรงกับคำว่า หัตถกร ดังที่ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2553: 48) แปลไว้ตามหลักแนวคิดของชุมชนไทยในอดีต ที่วิถีชีวิตขึ้นอยู่กับงานฝีมือที่สร้างด้วยมือเป็นหลัก งานฝีมือถือเป็นปอดสองข้างของมนุษย์ เป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญเทียบเท่ากับปอดเพราะมนุษย์ใช้การฝีมือและสุนทรียะในการสร้างสรรค์งานช่างและงานศิลปกรรมเสมือนปอดที่ให้มนุษย์หายใจ เกิดความรู้สึกอิ่มเอมใจ ใช้ชีวิตอยู่อย่างเรียบง่าย อิงกับธรรมชาติแต่ลุ่มลึก ลึกซึ้ง และเน้นการเจริญเติบโตทางจิตวิญญาณจากการทำงานช่างฝีมือเพื่อสนองศรัทธา และความเพียรพยายาม โดยเป้าประสงค์ของผลงานคือความงามข้างในจิตใจ งานช่างทำให้คนเอเชียแต่ก่อนธำรงความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ไว้ได้

ทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นคนจังหวัดสมุทรสงคราม อำเภอบางช้างโดยกำเนิด แล้วย้ายมาอยู่ที่เพชรบุรีเรียนรู้งานปูนปั้นจากครูพิณ อินฟ้าแสง ครูทองร่วงเลือกที่จะไม่หวงวิชาปูนปั้นและสอนวิชาให้กับทุกคนจากภูมิภาคต่างๆที่สนใจ โดยทองร่วง เอมโอษฐ์จะคอยให้ความช่วยเหลือแก่ผู้เรียน ส่งเสริมทั้งทักษะ รับงานและคอยติดตามดูแลเพื่อสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างครูทองร่วงกับลูกศิษย์และระหว่างกลุ่มลูกศิษย์ด้วยกันเองจนเป็นเสมือนครอบครัวใหญ่

ทองร่วง เอมโอษฐ์จะปลูกฝังลูกศิษย์ทุกคนให้ทำงานปั้นให้ดี ให้มีคุณค่า วิศณุและสมใจ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า ...เราใจมุ่งมั่น ทำของเราให้ดีที่สุด ตั้งใจทำ อย่าคิดว่าคนอื่นจะดีกว่า ให้เราทำให้ดีที่สุด เน้นเรื่องใจ... บาหยัน รอดจากทุกข์ (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า ...ครูทองร่วงบอกว่าการจะเป็นช่างที่ดี ให้ทำให้ดี อย่าเอาแต่เงินอย่างเดียว...

ประยงค์ สมใจหวัง (สัมภาษณ์, 9 กรกฎาคม 2554) กล่าวถึงคำสอนของทองร่วง เอมโอษฐ์ที่ช่างประยงค์จำได้ขึ้นใจว่าเรื่องเงินไม่สำคัญเท่ากับความตั้งใจทำงานให้ออกมาดี ดังนี้

> …ช่างทุกคนทำด้วยใจ ซึมซับจากงาน อาจารย์ทองร่วงเป็นหลัก เราเก็บมาใช้ วิธีการสอน การทำปูน การทำงานไม่ต้องเป๊ะ ไม่ต้องนึกถึงเรื่องเงินก่อน แต่ให้นึกถึงเรื่องงานก่อน ใจเราดึงให้เรารักงานแล้ว เราต้องอ่านคำพูดของอาจารย์เราให้เข้าใจก่อน ว่าอาจารย์เห็นว่าอย่างไร ชอบที่อาจารย์ทองร่วงสอน เล็กๆน้อยๆก็สอน เป็นเรื่องประทับใจให้แก่ผู้สอน เหมือนไม่มีความหมายแต่มีความหมายมากถ้าเราเก็บมา เป็นหัวใจของงาน รับงานไม่ต้องแพงแต่รับงานให้มาก เงินมากรับงานน้อย เงินน้อยรับงานมาก…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่าถ้าเราตั้งใจ มุ่งมั่นทำงานปั้นให้ดี ผลงานปั้นก็จะโดดเด่น มีคุณค่า จะกลายเป็นช่างปูนปั้นที่ประสบความสำเร็จ

> …งานปูนปั้นเป็นงานที่เราดูแล้ว ฟังจากความคิดเห็นของคนอื่น ไม่มั่นคง แต่เราคิดว่าคนอื่นที่คิดว่าไม่มั่นคงเพราะเขาคิดว่าตลาดมันน้อย สมัยนั้นวัดไม่ค่อยมีสร้างกัน นานๆจะมีโบสถ์สร้างใหม่สักหลัง แต่ผมคิดว่าอันนั้นไม่ใช่เรื่องสำคัญ ถ้าเราทำช่างปั้นแล้วเราทำให้งานปั้นของเรามีคุณค่า เราก็จะออกมาอยู่ในแนวหน้าของบรรดาช่างปั้นทั้งหลาย…

คุณค่าในผลงาน ความงาม การเผยแพร่หลักธรรมคำสอนในผลงาน ตลอดจนความคิดสร้างสรรค์ของช่างประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นสิ่งที่สำคัญ และเมื่อช่างทำได้ดีทำผลงานให้มีคุณค่าแล้ว ผู้ว่าจ้างก็จะจ้างเราให้ทำงาน ไม่ใช่ช่างต้องทำงานตามคำสั่งของผู้ว่าจ้างงาน

5.2 การช่วยเหลือเกื้อกูล แลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในระหว่างกลุ่มช่างสายทองร่วง เอมโอษฐ์

ทองร่วง เอมโอษฐ์จะย้ำลูกศิษย์อยู่เสมอให้ช่วยเหลือกันทั้ง 3 สายตระกูล ได้แก่สายตระกูลบุญประเสริฐ สายตระกูลพรพระ สายตระกูลสมใจหวัง ถ้าใครรับงานแล้วทำงานเสร็จไม่ทันช่างที่ว่างอยู่จะไปช่วยทำงานจนเสร็จเสมอ ดังที่ วิศณุ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) เล่าถึงการถามไถ่ในระหว่างกลุ่มช่าง ตลอดจนถึงการช่วยงานกันอย่างสม่ำเสมอว่า

> …ครูศิริเก่งกว่าเราเพราะเขาเป็นมาก่อน สามตระกูลนี้มาเจอกัน
> แลกเปลี่ยนกัน บางทีเราจนลาย เราจะไปถามกัน พอแกมีไหว้ครูต่างหาก
> เราก็จะไป เพราะเราเริ่มปั้นภาพ ปั้นลาย ต้องไหว้ครู พอเจอกันจะถามว่าใคร
> อยู่วัดไหน เจอกันโดยบังเอิญ ในงานกระถิน ไปช่วยจะไปถามว่าดีไหม
> อยู่วัดไหน หลวงพ่อดีไหม…

บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) บรรยายการช่วยเหลือกันในช่างสายครอบครัวบุญประเสริฐไว้ดังนี้

> …เมื่อก่อนจะทำเป็นกลุ่มใหญ่ๆ เป็นเพราะเศรษฐกิจรัดตัว
> เราเป็นครอบครัวเดียวกัน เขาก็แยกไปทำเพื่อเลี้ยงครอบครัวของเขา
> เขาไปรับงานของเขาเองงานหนึ่งเป็นหมื่นเป็นแสน เป็นอาชีพที่อยู่ได้
> แต่พองานเราเยอะเราก็ไปเรียกตัวมาช่วย ที่ไม่ใช่เครือญาติกันก็จะดิ้นรนกัน
> จะปิดบังกัน ต่างคนจะแยกกัน ไม่มารวมตัวช่วยกันเหมือนในครอบครัว
> ฝีมือต่างกันจะไม่ช่วยกัน สายบุญประเสริฐถ้าใครทำงานไม่ทันจะมาช่วยกัน
> ลูกหลานเป็นญาติกัน งานใครเร่งก็จะมาช่วยกัน…

การช่วยเหลือเกื้อกูลกันทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทั้งฝีมือ ช่างได้เล่าถึงสภาพการทำงานและสภาพวัดต่างๆที่ช่างไปรับงานมา บางครั้งช่างก็ช่วยเหลือกันแม้ว่าจะนอกสายตระกูลบุญประเสริฐ แต่เพราะเป็นศิษย์สายทองร่วง เอมโอษฐ์ด้วยกัน ดังที่ สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) เล่าว่า

> …การช่วยงานก็ยังคงช่วยซึ่งกันและกัน ต้องช่วยกันไว้ก่อน
> พอเราต้องการความช่วยเหลือเราก็ช่วยกัน ดังแล้วทุกคนต้องช่วยเหลือกัน
> ห้ามแยกวง แม้ว่านอกตระกูลแต่เป็นศิษย์อาจารย์ทองร่วงก็ไปช่วย
> อาจารย์สุรินทร์ อาจารย์สำรวย ผมเคยไปช่วย…

ช่างปูนปั้นในอดีตจะมีโอกาสได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและองค์ความรู้ต่างๆแก่กันอย่างสม่ำเสมอ ช่างจะมีโอกาสเล่าถึงหน้างานที่ช่างรับงานปั้นอยู่ ได้แลกเปลี่ยนพูดคุยเรื่องลวดลายหรือได้ศึกษาวิถีและกระบวนการงานช่างต่างประเภทกันหากแต่เอื้อประโยชน์ต่อการพัฒนางาน

ฝีมือต่อกัน เช่นงานจำหลักลายไม้ก็ส่งอิทธิพลต่อลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นได้ เป็นต้น เวทีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในอดีต ได้แก่ เวทีงานพระนครคีรี ที่จัดโดยอาจารย์บัวไทย แจ่มจันทร์ และอาจารย์สุนันท์ นิลพงษ์ แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ที่เน้นรูปแบบการนำช่างมาแสดงผลงานฝีมือโดยไม่เลือกกลุ่มเลือกพวกและไม่อิงต่อผลประโยชน์ของงบประมาณจากสถาบันใดเป็นหลัก เน้นรูปแบบที่เปิดโอกาสให้ช่างได้มาแสดงฝีมือและพูดคุยแลกเปลี่ยนทักษะ สุนทรียะ และความคิดกันอย่างแท้จริง

ในปัจจุบันโลกของปูนปั้นพัฒนาเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ งานสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นลักษณะเชิงธุรกิจมากขึ้น ช่างแต่ละประเภทไม่มีเวลาได้มาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นหรือแลกวิชาแก่กันเหมือนอย่างแต่ก่อนอีกต่อไป ช่างจะรับงานจำนวนมาก ทำให้ช่างต้องทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวถึงความสำคัญของการช่วยเหลือกันในปัจจุบันสืบเนื่องจากงานมีจำนวนมากกว่าจำนวนของช่างปูนปั้นว่า

> …ช่างในกลุ่มผมจะวนเวียนกัน ต้องเป็นแบบนี้ถึงจะอยู่รอด ปัจจุบันจะรับกันหลายที่ต้องใช้คนที่ไปอุดตามที่ต่างๆ คนที่ยังไม่เก่ง แต่จะรับงานได้ ต้องช่วยกัน เขาต้องทำถ้าไม่ทำก็จะอยู่ไม่รอด เป็นภาคบังคับ ว่าตอนนี้งานเยอะกว่าช่าง ช่างต้องจัดการตัวให้ดี บางคนยังไม่เก่ง แต่ก็มีคนที่ดึงมาช่วยงานได้ ถ้าหัวเดียวกระเทียมลีบก็ไม่รอด…

โลกและคุณค่าต่างๆกำลังเปลี่ยนแปลงตามการพัฒนาที่วัดโดยมูลค่าของเงิน ขั้นตอนการติดตามสร้างช่างให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ใฝ่ใจศึกษาหาความรู้ และซึมซับสุนทรียะจากครูช่างเป็นสิ่งที่สำคัญ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) ให้สัมภาษณ์ถึงความสำคัญของการติดตามสร้างคน สร้างช่างให้เป็นช่างที่เก่งเพื่อสร้างงานปูนปั้นที่มีคุณภาพมากกว่าการสร้างแต่ชื่อเสียงหรือรับแต่งานเพื่อเงินทองของตนเองว่า

> …ผมเน้นการสร้างคนมากกว่าการสร้างงาน จะมองให้คนเติบโต เราจะเปิดช่องให้ไปรับงานเอง แต่ถ้ามีปัญหาอะไรเราจะไปแก้ให้ ไปดูงานให้เขา เป็นแบ็ค (back) ให้เขา ตอนนี้เป็นหน้าที่ของมือรองๆที่ต้องทำต่อจากเรา ตอนนี้คือพวกที่สอนไปชุดแรกๆ เป็นช่างใหญ่กันแล้ว ต้องเอาวิธีของผมไปใช้ ถึงจะอยู่ได้ ประคองกันอยู่ได้ แต่เขาต้องทำ ถ้าไม่ทำเขาก็อยู่ไม่รอด

เขาต้องสามัคคีกัน ต้องช่วยเหลือกัน…

ทองร่วง เอมโอษฐ์เห็นว่าถ้าช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันไม่สามัคคีกัน ไม่ช่วยเหลือกัน ต่อไปก็จะไม่สามารถรับหรือสร้างงานได้สำเร็จทันตามเวลาที่ผู้ว่าจ้างงานต้องการ และไม่มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เทคนิควิธีการต่างๆระหว่างกลุ่มช่างอีกต่อไป แต่ในขณะเดียวกันช่างก็ต้องพัฒนาความรู้ การฝึกมองและเพิ่มเติมสุนทรียะและญาณทัศน์ของช่างด้วยเพื่อให้คุณค่าและอุดมคติของงานยังคงอยู่

5.3 การเรียนรู้ด้วยพิธีกรรม พิธีไหว้ครูช่างที่บ้านครูทองร่วง เอมโอษฐ์ ในช่วงต้นเดือนเมษายนของทุกปี

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูที่บ้านครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ.2554 พิธีเริ่มตอนเวลา 9.00 น. ทองร่วง เอมโอษฐ์อ่านโองการ บทอัญเชิญชุมนุมเทพผู้เป็นครูทางศิลปกรรมงานช่าง ได้แก่ พระพุทธเจ้า พระธรรมเจ้า พระสังฆเจ้า พระบิดามารดา พระฤษีนารอท พระฤษีนารายณ์ พระฤษีตาวัว พระฤษีตาไฟ พระฤากรรไลยโกฏิ พระฤษีกัสสป พระฤษีไตรภพ พระฤษีทัศนมงคล พระฤษีพระเพชรฉลูกัญ แม่พระแม่ธรณี แม่พระแม่คงคา แม่พระเพลิง แม่พระพาย แม่พระโพสพ พระอิศวร พระฤษี 108 ท่าน พระพรหม พระนารายณ์ พระพาย พญานาค และพระกาฬ ตลอดจนถึง ครูพักลักจำและอักษร ในบทไหว้ครูสารพัดช่าง ทองร่วง เอมโอษฐ์จะเชิญพระวิษณุกรรมผู้เป็นครูสารพัดช่างมาในพิธี ต่อจากนั้นพระสงฆ์จำนวน 5 รูปประกอบพิธีทางพุทธ มีละครชาตรีแสดง ตลอดจนการจัดเตรียมอาหารเลี้ยงญาติ ลูกศิษย์รุ่นต่างๆและแขกที่มาร่วมในพิธี จำนวนผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทั้งสิ้น 50 คน

ในบทอัญเชิญชุมนุมเทพ บทเชิญทั้งพระพุทธเจ้า พระธรรมและพระสงฆ์ เพราะพระพุทธศาสนาเป็นเสมือนหัวใจในงานประติมากรรมปูนปั้น เพื่อให้เป็นช่างที่มีฝีมือและสร้างงานได้อย่างงดงาม เป็นช่างที่เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ดังที่บทอัญเชิญชุมนุมครูสารพัดช่าง (ม.ป.ท.: 4) กล่าวว่า

> …ข้าพเจ้าขออัญเชิญสมเด็จพระสัมมาพุทธเจ้า มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม ขออัญเชิญพระพรหมเสด็จมาอยู่เบื้องบ่าซ้าย ขออัญเชิญพระนารายณ์เสด็จมาอยู่เบื้องบ่าขวา ขออัญเชิญนางพระคงคาเสด็จมาเป็นน้ำลาย ขออัญเชิญพระพายเสด็จมาเป็นลมปาก ขออัญเชิญพญานาค

เสด็จมาเป็นสร้อยสังวาลย์ ขออัญเชิญพระกาฬเสด็จมาในดวงใจ…

พิธีไหว้ครูที่บ้านของ ทองร่วง เอมโอษฐ์ เป็นพิธีสำคัญรวมลูกศิษย์ช่างปั้นรุ่นต่างๆ ของครูทองร่วงที่จะเดินทางมาระลึกถึงบุญคุณครูทุกๆปี วิศณุ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …ถ้าอาจารย์ทองร่วง เอมโอษฐ์จัดไหว้ครู เราก็จะไปเพราะวิชาที่ได้มาต้องผ่านแก ตระกูลเถาพันมีอาจารย์ทองร่วงเป็นผู้ฝึก อีกสายคือพรพระ เป็นสายเดียวกันมา แตกแขนงกันไปเรื่อยๆ…

พิธีไหว้ครูที่บ้านทองร่วงในสมัยก่อนมีพิธีครอบครูและพิธีเบิกเนตร*ด้วยแก่ช่างปูนปั้นรุ่นใหม่ สมเจต อินฉิม (สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2554) เป็นศิษย์รุ่นสุดท้ายที่ครูทองร่วงเป็นผู้ครอบครูให้ กล่าวว่า

> …วันไหว้ครูที่บ้านอาจารย์ทองร่วงเมื่อก่อนจะรวมลูกศิษย์ลูกหาของอาจารย์เยอะมาก เมื่อก่อนมีครอบครูด้วย ผมเป็นรุ่นสุดท้ายที่อาจารย์ครอบครูให้ เมื่อ 7 ปีที่แล้ว (ประมาณปีพ.ศ.2544) อาจารย์ทองร่วงเป็นหลัก ถ้าอาจารย์ไม่ดึงพี่ป้าน้าอาไปทำงานที่วัดพระแก้วเราก็ไม่ได้ทำงานปั้นแน่นอน ตั้งแต่ตรงนั้นมาอาจารย์ทองร่วงเป็นหลัก สอนไปหลายรุ่น…

แต่ปัจจุบันนี้พิธีเล็กลงเพราะอายุของครูทองร่วง เอมโอษฐ์ที่มากขึ้น ลูกศิษย์บางคนก็เริ่มที่จะไปตั้งสำนักและจัดพิธีไหว้ครูด้วยตัวเอง วิศณุ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …งานไหว้ครูที่บ้านอาจารย์ทองร่วง ตอนแรกอาจารย์ทำใหญ่ต่อมาทำแต่เล็กๆ ตอนนี้คนมาน้อย เขามีงานของเขาเอง เขาจัดพิธีไหว้ครูเอง แต่เราทิ้งไม่ได้ ต้องไปทุกครั้ง เพราะอาจารย์ถ่ายทอดวิชาไว้ให้ เมื่อก่อนเป็นเด็กในเตาอิฐ ปั้นอิฐแดง ต่อมาพี่ชายมาหัดกับอาจารย์ทองร่วง เมื่อก่อนเราไปปั้นที่โบสถ์เก่า อาจารย์มาครอบครูให้ที่บ้าน ให้ศีลพร คนที่เป็นช่างปั้นก็เข้ามาครอบด้วย น้ำตาเราไหล เพราะอาจารย์ไม่ค่อย

---

* พิธีครอบครู หมายถึง การนำศีรษะครูมาครอบเพื่อรับเป็นศิษย์ โดยครูจะคอยควบคุมรักษาศิษย์และจะอยู่กับศิษย์คอยช่วยเหลือให้ศิษย์มีความจำในกระบวนวิชาช่างต่างๆ

พิธีเบิกเนตร เป็นพิธีกรรมที่กระทำเพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ในเศียรครู

> จะได้ไปงานใครมาก แต่อาจารย์มา คนเก่าๆที่มาเช่นพี่สาวก็มาให้
> อาจารย์ครอบอีก อาจารย์ทองร่วงจับมือเขียน เบิกเนตร ขอให้เราทำให้ดี
> ที่สุด ไม่ต้องไปตามใคร ให้ซื่อสัตย์กับหน้าที่การงาน…

พิธีไหว้ครูช่างที่บ้านทองร่วง เอมโอษฐ์จึงเป็นขั้นตอนการถ่ายทอดค่านิยมให้ลูกศิษย์เคารพในครูที่เป็นทั้งหลักธรรมคำสอนในพุทธศาสนา และเทพต่างๆที่อัญเชิญมาให้สถิตย์อยู่เป็นส่วนหนึ่งของอวัยวะส่วนต่างๆที่สำคัญของช่างเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานช่างประติมากรรมให้ออกมาอย่างงดงาม ทั้งวิธีคิด การนอบน้อมปฏิบัติและหัวใจที่ใช้ในการทำงาน ตลอดจนถึงครูพักลักจำที่ช่างได้ศึกษามา และ ทองร่วง เอมโอษฐ์ซึ่งเป็นองค์ประธานและเป็นศูนย์กลางของการสืบสานงานช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบัน

5.4 งานบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวัง ฉลองกรุงเทพมหานครครบ 200 ปี เป็นจุดแพร่ขยายของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างจังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน

การบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังในครั้งงานฉลองสมโภชพระนคร 200 ปี โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเป็นองค์ประธาน ในการบูรณะซ่อมแซมครั้งนี้ ช่างได้ปฏิสังขรณ์พระระเบียง ทั้งเครื่องบนและผนังที่ชำรุดตลอดจนป้องกันความชื้นในผนัง อนุรักษ์และเขียนซ่อมภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียง บูรณะพระอุโบสถ หอระฆัง พระบรมรูปรัชกาลราชวงศ์จักรีในปราสาทพระเทพบิดร พระมณฑป หอพระมณเฑียรธรรม พนมหมาก พระศรีรัตนเจดีย์ พระสุวรรณเจดีย์ หอพระนาก หอพระราชกรมานุสร หอพระคันธารราษฎร์ พระวิหารยอด ซุ้มบุษบกตราพระบรมราชสัญลักษณ์ประจำราชการ ซุ้มพระบัญชร รูปยักษ์ 6 คู่ รูปสัตว์หิมพานต์บนฐานไพที และงานปฏิสังขรณ์บางส่วนในพระบรมมหาราชวัง

การบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังในครั้งงานฉลองสมโภชพระนคร 200 ปี ส่งผลให้เกิดช่างปูนปั้นที่เข้ามาเรียนรู้งานและกลายเป็นช่างปูนปั้นอาชีพสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันจำนวนมาก บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …ตอนที่ซ่อมวัดพระแก้วอายุ 25 ปี ช่วงไปวัดพระแก้ว
> ช่างเมืองเพชรบุรีไปกัน 400 - 500 คน เต็มวัดเลย ใช้คนเยอะและมี

ช่างที่ไปหัดใหม่กันเยอะมาก มีงานปิดทอง ประดับกระจก มีให้หัดครบเลย
ใครชอบอย่างไหนก็หัดอย่างนั้น หัดปั้น ปิดทอง จากที่ทำไม่เป็นเลย
มีช่างที่เก่งอยู่แล้วสอนเรา เป็นช่างแบบนี้แหละ หลายคน ระดับหัวหน้า
ระดับอาจารย์ มาถ่ายทอดกันตรงนั้น ช่วงนั้นงานเมืองเพชรบุรียังไม่บูม
ยังไม่มีใครยอมรับ แต่พอเสร็จจากงานซ่อมวัดพระแก้ว 200 ปีนี่
ยังไม่ตกงานเลย…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธุ์ 2554) กล่าวถึงขั้นตอนการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามว่าเป็นงานที่ต้องทำให้เหมือนของเก่าให้มากที่สุด ต้องศึกษาลวดลายของโบราณอย่างละเอียด ดังนี้

…งานที่วัดพระแก้วคืองานที่เราต้องทำตามของเก่า ก่อนที่
เราจะทำเราต้องถ่ายรูป เขียนเป็นลายเส้น จะทำ จะปั้นให้ดูเหมือน
ของเก่าที่เจดีย์ทอง มีมุกอยู่สี่มุข แต่ละมุข ลายเดิมไม่สวย เราถ่ายรูป
แล้วรื้อออกใหม่ ทำแบบลายเพชรบุรี ทำเป็นลายกระหนกก้านขด
ฝีมือเพชรบุรี เราทำให้ดีกว่าเดิม อันไหนถ้าเดิมเขาดีอยู่แล้วเราก็ทำ
รักษาไว้ถ้าอันไหนไม่ดีเราก็ทำให้ดี วัดพระแก้วลายเยอะ แต่ช่างน้อย
เพราะบ้านเมืองแตกสาแหรกขาด ช่างคนเดียวจะทำลายซ้ำๆกันมั่ง
ใช้พิมพ์เช่นไม่ต้องปั้นในมือ แกะแม่พิมพ์ด้วยไม้ มาตากแห้งแล้วเผา
มาติด ลงรักปิดทองก็เหมือนปูนปั้น แต่เขาทำด้วยความประณีต เป็นดินเผา
พอทำเสร็จเขาก็แต่ง แต่ก่อนซีเมนต์ยังไม่มี เขาต้องใช้ปูนปั้น พอทำออกมา
ก็ลงรักปิดทอง พอไปรื้อก็ไปลอกลายออก แต่ก็ใช้ปูนปั้นแทนลงไป
คงของเดิมให้มากที่สุด…

ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) หัวหน้าฝ่ายช่างเพชรบุรี เล่าถึงขั้นตอนการสำรวจก่อนการบูรณะซ่อมแซมวัดพระศรีรัตนศาสดารามว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญว่า

…การสำรวจ มีเครื่องมือสำหรับขูดดูว่าปูนจะหมดอายุหรือยัง
ซ่อมครั้งสุดท้ายรัชกาลที่ 7 เป็นปูนน้ำมันตั้งอิ้ว ใช้บล็อกพิมพ์ได้และปั้นสด
ของเก่าก็เป็นปูนตำเหมือนกัน อันที่ปั้นสดอาจจะเป็นสมัยรัชกาลที่สาม

> รุ่นที่ทำสมัยรัชกาลที่เจ็ดใช้บล็อคพิมพ์ ปูนน้ำมันตั้งอิ้ว พอเราดูแล้ว
> เราก็มาเขียนแบบ พยายามปั้นให้เหมือนของเก่า ลายรักร้อยก็ทำจาก
> บล็อกพิมพ์ ต้องใช้เทคนิคแนวความคิดไม่ใช่ย่อยเพื่อไม่ให้เหมือนของเก่า
> และต้องให้ไวด้วย ให้เหมือนเก่าด้วย ทำอย่างไรให้คงทนถาวรด้วย
> เช่นถ้าโครงเสื่อมแล้วก็จะต้องยกโครงมาทั้งหมด ต้องดูถึงโครงสร้าง
> ข้างในเลย ต้องถ่ายรูปไว้หมด…

การสำรวจต้องดูไปถึงโครงสร้างข้างใน บางทีต้องคิดหาวัสดุชนิดใหม่ที่เข้ากับงานโบราณได้ และต้องพยายามใช้เทคนิคให้เหมือนของเก่าให้มากที่สุด ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวเสริมว่าช่างสายสกุลช่างเพชรบุรี ใช้วิธีปูนปั้นตามแบบสายสกุลช่างเพชรบุรีปั้นปูนประดับซุ้มประตูโดยใช้ลายที่ไม่ซ้ำแบบกัน ดังนี้

> …ตอนลอกโบสถ์ก็ใช้แบบพิมพ์ เราใช้ปูนปั้นพิมพ์เพื่อที่จะได้
> เหมือนเดิม เพราะของเดิมคนมีน้อย คนที่ทำก็ไม่เป็น ลายจะมีลักษณะเหมือนๆ
> กันหมด ไม่เหมือนกับที่นี่ที่ช่างขึ้นไปปั้น เป็นช่างของเมืองเพชร ซุ้มประตู
> ทรงเดียวกันหมด แต่ลวดลายในซุ้มจะไม่เหมือนกัน ลายใครลายมัน
> ซุ้มนึงทำเป็นเดือนๆ จ้างงานให้คนละซุ้ม พอเสร็จดูผ่านๆจะเหมือนกัน
> แต่พอดูในลายละเอียดจะไม่เหมือนกัน งามวิจิตรตระการตา อาศัยว่า
> เยอะๆแล้วมันสวย แต่คนที่ดูอย่างลึกซึ้งก็จะเกิดอรรถรส…

ปูนตำที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีใช้กลายเป็นสูตรมาตรฐานที่กรมศิลปกรกำหนด ดังที่ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) เล่าว่า

> …ที่วัดพระแก้วเราทำให้ปูนเป็นแบบของเราทั้งหมด
> ต่อมาทางกรมศิลปากรบอกว่าถ้าใครจะบูรณะโบราณสถานต้องใช้ปูน
> แบบนี้ทั้งหมด ตั้งเป็นกฎไว้เลย ปูนต้องตำเหมือนกัน แต่เราลดกระดาษ
> ทรายลงไป ขึ้นกับว่าใครชอบเหนียว หรือไม่…

ลูกศิษย์ปูนปั้นสายตระกูลช่างทั้ง 3 สายเริ่มเรียนรู้งานปูนปั้นจาก ทองร่วง เอมโอษฐ์จากงานวัดพระแก้วเป็นงานแรก ศิริ พรพระ (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) ผู้ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าช่าง

ในงานบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระแก้ว เมื่อครั้งฉลองกรุงฯ 200 ปี กล่าวถึงขั้นตอนการเรียกระดมผู้คนช่างจากที่ต่างๆเพื่อไปรวมกำลังกันบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามว่า

> …อาจารย์ (ทองร่วง) เลยมาหาผมที่วัดเขาสามพระ เพชรบุรี บอกให้ติดต่อลูกศิษย์เก่าๆของแก เพราะผมรู้จักหลายคน รุ่นนั้นยาก หน่อยเพราะโทรศัพท์มือถือไม่มี ส่งจดหมายไป ผมก็จะบอกอาจารย์ทองร่วง ว่าจะเอาคนนี้ไหม คนไหนแกไม่เอาก็บอกว่าไม่เอา แต่ผมอาจจะบอกว่า ผมจะรับผิดชอบให้ ให้เตรียมสละงาน เข้าไปสำรวจก่อน…

ช่างที่เกิดจากการฝึกหัดงานช่างในครั้งนั้นได้แก่ บรรจบ บุญประเสริฐ บุญเจือน เอมโอษฐ์ บาหยัน รอดจากทุกข์ สำรวย เอมโอษฐ์ ประยงค์ สมใจหวัง สุวรรณา สนสด เกิดเป็นตระกูลช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่สอนงานช่างต่อๆกันมาอีก 3 ตระกูล ได้แก่ ตระกูล บุญประเสริฐ พรพระ และ สมใจหวัง สมเจต อินฉิม (สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2554) สัมภาษณ์ว่า บุญเจือน (นามสกุลเดิม บุญประเสริฐ) เอมโอษฐ์ เป็นอาแท้ๆของตน ที่ตอนนั้นเริ่มฝึกงานกับ ทองร่วง เอมโอษฐ์ เป็นผู้ชักชวนญาติพี่น้องให้มาเป็นช่างปูนปั้นเพื่อไปทำงานที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม จากนั้นญาติๆก็สอนงานกันต่อมาเรื่อยๆจนถึงรุ่นของตน

> …ตอนนั้นอาจารย์ทองร่วงทำวัดพระแก้ว เราเป็นญาติทางฝั่ง พี่บุญเจือน พี่ๆน้องๆฝั่งพี่บุญเจือนก็ถูกเกณฑ์ให้ไปช่วยทำ เป็นที่มาของ ตระกูลช่างปั้น ก่อนหน้านั้นก็ไม่ได้เกี่ยวข้องมีอาชีพทำสวน ทำไร่นาไป แม่มีพี่น้องกัน 10 คน มี 3-4 ครอบครัวหลักๆที่มาจับอาชีพช่างปั้น และมีลูกหลานแตกแยกกันไปอีก น้าก็มาสอน น้ามาเรียนกับ อาจารย์ทองร่วง เราก็ได้ความรู้จากน้า จากพี่ จากอาจารย์ทองร่วง แนะนำ เราก็มาหัดทำ…

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจึงเป็นแรงงานที่สำคัญในการบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเป็นวัดของหลวง ได้ศึกษางานโบราณฝีมือช่างในราชสำนักเกิดการถ่ายโอนองค์ความรู้ เกิดการพัฒนาฝีมือให้ประณีตยิ่งขึ้น

5.5 การถ่ายทอดจากช่างสายสกุลช่างราชสำนักสู่ช่างพื้นบ้าน

การสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเกิดจากการปะทะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมหลวงและราษฎร์มาโดยตลอด ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีได้สนองพระมหากรุณาธิคุณด้วยทักษะและแรงงานของตนในทุกยุคสมัย ตลอดจนได้ร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้วิชาช่างกับช่างของหลวงจากกรมศิลปากร และเรียนรู้จากครูนิรนามหรือจากโบราณสถานในวัดและวังที่ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเข้าไปช่วยซ่อมแซมให้คงความสง่างามไว้ตามสภาพเดิม ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะเป็นแรงงานและฝีมือที่สำคัญในงานที่ต้องระดมสรรพกำลังเพื่อซ่อมแซมโบราณสถานที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นหลักของประเทศ ตลอดจนงานพระราชพิธีที่มีความสำคัญ ได้แก่งานสร้างพระเมรุมาศ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีได้พัฒนาฝีมือของตน สร้างเอกลักษณ์แก่ผลงานของตนและสืบสานคุณค่าและพลังชีวิตในงานศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นเพชรบุรีมาจนถึงปัจจุบัน

สมชาย บุญประเสริฐ เริ่มฝึกงานปูนปั้นจากช่างบรรจบ บุญประเสริฐและช่างบุญเยี่ยม ทองใส ช่างในสายทองร่วง เอมโอษฐ์ สมชาย บุญประเสริฐผ่านการอบรมและประกวดงานศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทยโดยชนะเลิศ 4 ครั้ง ครั้งล่าสุดชนะเลิศด้วยผลงานประติมากรรมชื่อ รวมใจถวายพระพร ในการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทยครั้งที่ 11 ปีพ.ศ.2554 ที่ผ่านมา และได้เรียนรู้ ทำงานกับช่างในราชสำนัก ได้แก่ สุดสาคร ชายเสม โดยปั้นซุ้มประตูที่สุดสาคร ชายเสมออกแบบที่วัดกันมาตุยาราม ในย่านเยาวราช ล่าสุดในปีพ.ศ.2555 สมชาย บุญประเสริฐ ช่างฝีมือเยี่ยมในสายบุญประเสริฐ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้ถวายงานปั้นสัตว์หิมพานต์ประดับเขามอรอบพระเมรุมาศของสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ซึ่งเป็นผลงานออกแบบของพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่น สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) เล่าถึงขั้นตอนการเรียนรู้และการทำงานปั้นของตนว่า เป็นกระบวนการผสมผสานจากแนวคิดศิลปะหลากหลายยุคสมัย ดังนี้

> …การทำงานปั้นประดับตกแต่งหน้าบัน พระอุโบสถที่วัดเจดีย์หอย อำเภอลาดหลุมแก้ว จังหวัดปทุมธานี ใช้เรื่องราวเจดีย์จุฬามณี ที่วัดนี้เขาเป็นวัดเจดีย์หอย จะเอาหอยมาประดับที่เจดีย์ เจดีย์มีไม่กี่เรื่อง ผมเลยเลือกเอาชั้นจุฬามณีที่ว่า ถ้าเป็นช่างคนอื่นจะไม่เลือกอันนี้ ศึกษาเรื่องนี้…

เจดีย์จุฬามณีอยู่ในชั้นดาวดึงส์ของคติไตรภูมิ ในพระอุโบสถของวัดเจดีย์หอย ช่างสมชายปั้นฐานพระที่งดงามเป็นลวดลายของศิลปะอยุธยา ตามแบบลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรี ตามลักษณะของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) กล่าวว่า

> …ฐานพระเป็นของอยุธยา เป็นพระของอยุธยา ก็ยังมองๆอยู่กับทิศทางของตัวเองว่าจะไปทางไหน กำลังเริ่มต้น บอกว่าจะสรุปยังไงยังบอกไม่ได้ อยุธยา เพชรบุรี สุโขทัยก็ได้แล้ว แต่ทางไหน ต้องอาศัยประสบการณ์…

การทำงานของสมชาย บุญประเสริฐยังเป็นขั้นตอนของการศึกษา เรียนรู้จากครูช่างสายสกุลช่างหลวงอาวุโสที่มีฝีมือตามงานที่ได้รับมอบหมายจากช่างท่านต่างๆ ช่างสมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) กล่าวว่า …ทุกวันนี้ก็ยังรับอิทธิพลของช่างท่านต่างๆอยู่ และยังบอกไม่ได้ว่ารูปแบบงานของเราคือแบบใด ช่างยังแสวงหาอยู่… สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) กล่าวเพิ่มเติมถึงแนวทางในการทำงานปั้นของตนว่าต้องมาจากศรัทธา ขยันศึกษาเรียนรู้งานศิลปกรรมรูปแบบต่างๆตามคำแนะนำของครูช่างอาวุโส ดังนี้

> …การมีศรัทธาในงาน เกิดจาก แรงบันดาลใจ มีแม่แบบ รูปแบบทำให้ได้เหมือนเทียบเคียง งานอินเดีย บุโรพุทธโธ สุโขทัย …การเทียบแบบ มีฮินดูเข้ามา เล่นเรื่องภายใน รู้จักจากวัดที่ชลบุรีออกมารับเหมาไม่ต่ำกว่าสิบปีแล้ว ที่วัดกันมาตุยาราม เป็นงานออกแบบของอาจารย์สุดสาคร ชายเสม อาจารย์คิดให้เราทำ อาจารย์เขียนแบบเราเป็นคนปั้น สุโขทัย ออกลพบุรี มีเขมรนิดๆ ทวารวดี แกดึงลายแต่ละยุคมาผสมกันลงตัว แกหลากหลาย ผสมหลายยุค ผสมตัวละครศรีวิชัย แต่ลายเป็นทวารวดี จะอยู่กันได้ไหม ถอยออกมา ดูว่าติดค้างได้ไหม ที่วัดกันมาตุยาราม งานที่เราไม่ได้ออกแบบเอง เป็นงานชั้นครูที่เขาออกแบบให้ เห็นว่าเป็นแบบนี้ ทุกวันนี้ก็ยังรับอิทธิพลอยู่…

ในส่วนของงานปั้นสัตว์หิมพานต์ประดับเขามอที่งานพระเมรุมาศของสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2555) กล่าวถึงการเรียนรู้จากพลอากาศตรี อาวุธ เงินชูกลิ่นว่า

> …ดีใจได้ทำงานกับอาจารย์อาวุธ เป็นงานพระเมรุ ระดับประเทศ เห็นอาจารย์เรียกเราไปคุย เราก็ตกปากรับคำ ไม่ได้คิดเลย ไปเจออาจารย์ และสรุปให้อาจารย์อีกที พระเมรุเป็นเขาพระสุเมรุที่อยู่ของเทวดา เป็นสถานที่ส่งท่านกลับสู่สวรรค์ เราส่งแบบร่างทำไปให้อาจารย์ดูสองตัว …เรากระจายงาน เป็นกลุ่มช่างเพชรบุรีของช่างสมชาย โดยเราดูแล จากออกแบบ กำหนดขนาด แล้วแต่ความสามารถของแต่ละที่ จัดวาง ประดับเป็นกลุ่มก้อน ทำทั้งหมด 160 ตัว เป็นงานลอยตัว ปั้นสัตว์หิมพานต์เป็นคู่ให้ดูมีชีวิต เหมือนอยู่ในป่าหิมพานต์จริงๆ…

อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2555) สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า …ได้ให้คำแนะนำในงานปั้นสัตว์หิมพานต์ของช่างสมชายโดยให้ไปศึกษาเล่มตำราสมุดไทยของรัชกาลที่ 3 เพราะมีงานศิลปกรรมรูปสัตว์หิมพานต์ที่เป็นตัวอย่างของโบราณที่งดงาม… สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2555) กล่าวถึงโอกาสที่ได้เข้าไปร่วมปั้นงานประดับตกแต่งเขามอในงานพระเมรุในครั้งนี้ว่า …ไม่ใช่ว่าอยู่ๆเราจะได้เข้าไปทำ เป็นครั้งหนึ่งของชีวิต…

สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2555) กล่าวถึงหลักการ การเรียนรู้เติบโต การเปิดโลกทัศน์จากการทำงาน และการพัฒนาสุนทรียะในงานของช่างปูนปั้นไว้ดังนี้

> …ที่เราทำอยู่เป็นปกติ เพื่อศาสนา เป็นเกียรติ ได้รักษาวัฒนธรรมให้อยู่ต่อไป พอปั้นก็โชว์ฝีมือกันเต็มที่ งานแต่ละที่ได้เข้าไปคุย ได้ดูเอางานเข้าไปให้เขาดู วิจารณ์ เป็นความรู้อะไรใหม่ๆ ไม่ได้หาได้บ่อยๆ …จากนั้นเอามาประมวลใหม่ ถ้าทำงานเดี่ยว เราจะดูเอง เป็นความรู้ที่เรียนมาแต่จะเอามาใช้หมด…เราเริ่มรับงานเมื่ออายุ 21-22 ปี รู้สึกว่าทำได้ว่าต้องทำงาน ต้องเป็นลูกน้อง ค่อยๆโตขึ้น ผิดบ้างถูกบ้าง ใช่หรือไม่ใช่…

ช่างต้องเติบโต เรียนรู้จากการทำงาน ซึมซับสุนทรียะและภูมิปัญญาจากช่างที่อาวุโสกว่า ใฝ่รู้ นอบน้อม ยอมรับคำวิจารณ์ ปรับเปลี่ยนงานของตนจนสร้างงานที่เป็นเอกลักษณ์ของตนได้ โดยที่ไม่ได้ลอกเลียนแบบผลงานที่มีมาอยู่ก่อนของครูช่างอาวุโสหรือครูช่างในงานโบราณเป็น คุณลักษณะที่สำคัญในการพัฒนาของช่าง เพราะช่างที่เก่งที่ประสบความสำเร็จจะต้องสร้างงานฝีมือของตนเองอย่างเต็มที่ ทำจนหมดความสามารถในทุกๆงานจนเจอทางที่เป็นเอกลักษณ์ของตนในที่สุด สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2555) กล่าวว่า …ความงามคือความลงตัว ความพอดีดูแล้วสวย ลงตัว มีความหมาย มันจะสวยเอง เราทำให้ดีที่สุด…จนหมดภูมิปัญญา หมดความสามารถเรา คือเต็มที่…

ในส่วนของงานช่างสายสกุลช่างในราชสำนัก ความสัมพันธ์ของครูและศิษย์เป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างยิ่งในการสืบสานงานช่างศิลปกรรม รูปแบบของกระบวนการเรียนรู้มีลักษณะเป็นแนวราบเน้นทั้งการถ่ายทอดทักษะต่างๆ ได้แก่การวาดลาย การปั้นลายพื้นฐานจนพัฒนาปั้นได้เอง ฝึกการมอง ตลอดจนค่านิยมและคุณลักษณะต่างๆ จากครูสู่ศิษย์ รูปแบบการถ่ายทอดดังกล่าวเกิดขึ้นในขั้นตอนการทำงานสร้างพระเมรุมาศสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี โดยพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่นเฝ้าตรวจดูการวาดเส้นเพื่อขึ้นเครื่องยอดของงานพระเมรุแก่เหล่าสถาปนิกผู้ช่วย โดยวิธีวาดให้ดู แล้วถอยออกมามองเพื่อดูรูปทรงตลอดจนความรู้สึกว่าถึงซึ่งความงาม

เมื่อพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่นมองตรวจดูในภาพรวมของทั้งหมดแล้วถ้าหากเห็นว่ายังไม่ถูก ก็จะปรับแก้ ลบและเขียนใหม่ให้ดูก่อนที่กลุ่มสถาปนิกผู้ช่วยซึ่งกำลังเรียนรู้เทคนิคขั้นสูงของกระบวนการถอดลายและขึ้นเครื่องยอดแบบงานช่างไทยโบราณจะเข้ามาเขียนเพิ่มซ้ำจนถูกต้องและครบถ้วนก่อนนำไปใช้ก่อสร้าง ก่อเกียรติ ทองผุด นายช่างศิลปากรสำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร ผู้ช่วยพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …มโนทัศน์ จินตนาการ การมอง การทำงาน บางคนคิดว่าเป็นเรื่องพรสวรรค์ งานสถาปัตย์สามารถฝึกฝนให้เก่งได้ อยู่ที่ว่าผู้นั้นมีความใส่ใจมีความเพียรไหม ถ้าเขารัก การออกแบบและการทำจะไปได้ด้วยตัวของมัน เมื่อมีความรักแล้วต้องไปหาข้อมูล การหาข้อมูลไม่ได้อยู่ที่ตัวเรา มันอยู่ในครูใบ้ พวกรูป ผลงานของอาจารย์ที่เขียน ทำไว้ เราดูว่าเขามีการแก้ปัญหา ออกแบบมีเชิงช่าง ความรู้อย่างไร มีวิวัฒนาการ

> อย่างไร เราอ่านภาษาที่ซ่อนไว้ในศิลปะ เอาของเขามาสู่ตัวเรา เราเอา ปริมาณของเขามาย่อยใหม่ รวมใหม่ หลายๆอย่าง ต้องใช้ประสบการณ์ ให้เป็นของเรา ช่างที่ดีจะไม่ลอก แต่จะดัดแปลง หัวเป็นเส…

ช่างที่ดีจะไม่ลอก แต่จะศึกษาจนสร้างงานที่เป็นเอกลักษณ์ของตนได้ ครูผู้ชี้นำทาง ผู้ถ่ายทอดประสบการณ์สู่ช่างรุ่นที่เล็กกว่าจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) ให้สัมภาษณ์ถึงครูประเภทต่างๆของตนว่า

> …ครูที่สอนเรา คือท่านอาวุธ เป็นครูที่มีชีวิต หรือเพื่อนของเราก็เป็นครูได้ มาแลกเปลี่ยน วิเคราะห์ เราอาจจะคิดว่าเราทำได้ทุกอย่าง แต่ถ้าเรายอมรับฟังว่าศิลปะมีข้อเสียอีกเยอะ ทัศนคติ เราต้องเป็นคนที่มั่นใจแรงต่อความรู้สึก และการที่คนมาวิจารณ์จะรับได้รึเปล่า ยอมรับในสิ่งที่เกิดขึ้นมา งานศิลปะเป็นเรื่องที่คิดใครคิดมัน ทักษะของเราไม่เท่ากัน นี่เป็นทักษะที่มาของวิธีคิดของงาน…อีกกลุ่มคือหนังสือ หนังสือมีน้อย แต่คนที่ใฝ่ใจจะมาหาเราเอง เราต้องมีหนังสือเพราะว่าสมองของเราเก็บได้ไม่หมด เมื่อเราต้องการออกแบบเรื่องนี้ หนังสือจะมีประโยชน์ การทำวัดไตรมิตร การจัดรูปแบบการใช้งาน (function) การวางสีวางลาย ในยุโรป เราต้องพัฒนาต่อ เราต้องเห็นสิ่งที่ดีอยู่แล้ว อย่างวัดเบญจมบพิตร เราเห็นสิ่งที่ดี เราบอกได้ และเราต้องทำต่อไม่ให้เหมือนของเดิม เป็นภาษากระบวนการของเรา จะเป็นงานสถาปัตย์ได้ ถ้าได้ลองความคิด ทักษะบ่อยๆ แสดงทัศนะทักษะออกมา ค่อยๆพัฒนาไป ถ้าคุณไม่มีชื่อเสียงก็ต้องทำอีก ต้องใช้เวลาอยู่กับมัน…

ครูช่างมีทั้งครูที่เป็นคนจริงๆ ครูที่เป็นเทพ ครูในหนังสือที่บันทึกเอาไว้ ครูที่เป็นเพื่อนร่วมงาน ตลอดจนครูที่เป็นงานโบราณให้ช่างได้ศึกษา สมชาติ มหธนะสิน (สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2555) ช่างประจำสำนักช่างสิบหมู่กรมศิลปากร กล่าวถึงขั้นตอนการฝึกหัดเขียนลวดลายไทยของตนจากครูในงานโบราณว่า …ครูใหญ่คือวัด อาจารย์เป็นครูน้อย รองลงมาเป็นพิพิธภัณฑ์ เมื่อผมเขียนลายรดน้ำ ผมต้องไปที่พิพิธภัณฑ์ เมื่อเราเขียนลายพวกนี้เราก็เริ่มสนุกเราจะศึกษาตามวัด…

การฝึกงานจริงโดยเป็นมือผู้ช่วยของพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่นทำให้ก่อเกียรติได้ปฏิบัติงานจริง เห็นรูปแบบและรูปทรงงานสถาปัตยกรรมไทยต่างๆ จนเกิดการสร้างสรรค์งานใหม่ได้ ดังที่ ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) ให้สัมภาษณ์ว่า

> …เราได้ทำงานสมเด็จย่า และงานกาญจนาภิเษก ท่านอาวุธไม่มีเวลาทำ ผมทำงานให้ท่านทั้งหมด วัดไตรมิตรผมก็เป็นคนร่างแบบจากเล็กจนเท่าจริง เมื่อเสร็จ เราต้องอยู่กับอาชีพนี้แล้ว งานนี้ให้โอกาสที่ท่านอาวุธส่งมาให้เรา เราทำจนไม่ต้องคิด มีรูปทรงทางสถาปัตย์อยู่หลายๆงาน งานเมรุนี่ต้องเข้าใจทุกแง่มุมจึงจะเข้าใจ ดูสัดส่วนการใช้สอย ลวดลายนี้เราจะทำอะไร ท่านอาวุธให้เราเขียน จาก 1:50 1:75 เมื่อคิดเรื่องนี้บ่อยๆ ความหลากหลายของรูปทรงไม่ซ้ำกัน เมื่อเอามารวมกันให้สวยและถูกต้อง คนที่เขียนเครื่องยอดได้คือคนที่เก่งที่สุด…

ช่างทั้งราษฎร์และหลวงจะต้องศึกษาหาความรู้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด จากครูหลายท่านและหลายประเภท ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวถึงคำของครูทางสถาปัตยกรรมหลายๆท่านที่ให้แนวทางและคุณลักษณะต้นแบบแก่ก่อเกียรติไว้ว่า

> …อาจารย์อาวุธให้ความละเอียด รอบคอบ ทำแล้วไม่สามารถแก้ไขได้ แต่จะไม่ปล่อยไป การใฝ่ใจต่องาน มาร่วมกันแก้ปัญหาการเห็นรูปทรงที่งาม ในของที่ครูวาด ถ้าเรื่องของการวางลายเส้นคือภาษา และการจัดวางรูปทรงใหม่ในสัดส่วนที่ใหญ่ ต้องเป็นอาจารย์ประเวศ ลิมปะรังสี ส่วนความใหม่ต้องเป็นอาจารย์ภิญโญ สุวรรณคีรี อาจารย์จะถ่ายทอดและทำไป ทำแล้วไม่ทำซ้ำ…

ช่างจะไม่หยุดเรียนรู้กับครูช่างเพียงคนใดคนหนึ่ง แต่จะเรียนรู้จากการปฏิบัติงานอยู่ตลอด ปรับแก้ วิเคราะห์ วิจารณ์จนเกิดเป็นทางของตัวเอง ดังที่ ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า …แต่ถ้าเราตายที่ครูคนหนึ่งแปลว่าเราไม่ก้าวหน้า เราต้องพัฒนาให้มาสู่ตัวเรา เติบโตด้วยตัวของเรา มีญาณทัศน์ในตัวเรา…

ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) เล่าถึงการหาความรู้อย่างไม่มีวันจบสิ้นของตนเองไว้ว่า

> …โชคของอาจารย์ทองร่วงที่เรียนจบป.4 แต่รับการถ่ายทอดจากผู้รู้มาตลอด การเข้าไปหาผู้รู้ สถานที่และหาโอกาสที่ตนได้เรียน การพักที่บ้านของครูพิณ อินฟ้าแสงทำให้ได้ฟังเกร็ดความรู้ต่างๆ เพราะลูกของครูพิณเรียนที่เพาะช่าง กลับมาเล่าเรื่องในเพาะช่างให้ครูพิณฟังทำให้อาจารย์ทองร่วงได้รู้เรื่องในเพาะช่างด้วย…

งานช่างคืองานที่ต้องฝึกฝนทักษะ พัฒนาวิธี แนวทางการคิดอยู่สม่ำเสมอ งานสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์สถาปัตยกรรมอันล้ำค่าชิ้นที่สำคัญตลอดจนวัดวาอารามครั้งสำคัญของประเทศจะเกิดการพัฒนาช่างที่มีฝีมืออย่างสม่ำเสมอ เพราะเป็นโอกาสที่ช่างรุ่นอาวุโสจะถ่ายทอดองค์ความรู้และประสบการณ์สู่ช่างรุ่นใหม่

5.6 การสืบสานด้วยการแข่งขัน ประกวดฝีมือระหว่างช่างปูนปั้นในรูปแบบของการศึกษานอกระบบ ที่เน้นสร้างเสริมความคิดเชิงนามธรรมในช่างแทนระบบของสำนักช่างวัดในสมัยก่อน และเสริมการปะทะสังสรรค์ของช่างสายหลวงสู่ช่างราษฎร

ในศตวรรษที่ 21 งานศิลปะปูนปั้นต้องเผชิญกับแนวทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์เศรษฐกิจสร้างสรรค์ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 11 ประเด็นสำคัญจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 11 ที่สุริชัย หวันแก้ว (2547: 12) เสนอคือ …รัฐกำลังมองวัฒนธรรมในเชิงมูลค่าทางเศรษฐกิจมากกว่าคุณค่าทางวัฒนธรรม การมองข้ามตัวผู้สร้าง ความคิด วิธีการ ภูมิปัญญาที่อยู่เบื้องหลัง อัตลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรมจึงถูกนิยามตามระบบกลไกทางการตลาดมากกว่าพัฒนาตามคุณค่าที่แท้จริงของงานช่างฝีมือ…

คุณค่าของวัฒนธรรมและงานช่างแปรเปลี่ยนเป็นมูลค่า ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีได้รับการว่าจ้างให้ผลิตผลงานประติมากรรมปูนปั้นเพื่อส่งขายในร้านขายของประดับตกแต่งในห้างสรรพสินค้าเพิ่มมากขึ้น จากที่ทำงานด้วยศรัทธาเพื่อบูรณะและสร้างวัดวาอารามอย่างในสมัยก่อนแต่เพียงอย่างเดียว อีกทั้งอำนาจในการต่อรองการว่าจ้างงานปูนปั้นในปัจจุบันขึ้นอยู่กับเจ้าอาวาสของวัดที่ว่าจ้างงาน หรือกลุ่มนายทุนผู้จ้างรายอื่นๆมากขึ้น การปั้นงานของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีแม้ทักษะ และความงาม ความวิจิตรของลวดลายยังคงอยู่ แต่แนวโน้ม ระบบวิธีคิด ของช่างประติมากรรมปูนปั้นของไทยที่เน้นกระบวนการพัฒนาสุนทรียะภายในของช่างอันเกิด

จากศรัทธาในพุทธศาสนาและการสร้างงานเพื่อถวายแก่สถาบันพระมหากษัตริย์จะเริ่มเสื่อมคลายลง เหลือเพียงแต่รูปแบบภายนอกที่แสดงความเป็นไทยแต่ไร้ซึ่งจิตวิญญาณของความดี จริงและงามที่แท้จริงอันเป็นคุณค่าภายในของช่างและผลงาน

5.6.1 งานประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย (TPI)

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีได้เข้าร่วมอบรมและประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย (TPI) การประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย จัดการประกวดมาแล้ว 11 ครั้ง เป็นความร่วมมือระหว่างบริษัททีพีไอ โพลีน จำกัด (มหาชน) ร่วมกับมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง เพื่อส่งเสริมความรู้เชิงประติมากรรม ด้านองค์ประกอบศิลป์ การศึกษางานศิลปะปูนปั้นโบราณ และแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะปูนปั้นทั้งวัฒนธรรมไทยและนามธรรมในช่างปูนปั้นพื้นบ้าน คุณประโยชน์ของการประกวดจะพัฒนาศิลปินพื้นบ้านให้สร้างสรรค์ผลงานตามรูปแบบ แนวคิดที่ช่างได้เรียบเรียงออกมาเองให้เป็นงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่มีคุณค่า ไม่ติดอยู่กับรูปแบบเดิมๆที่ฝึกมา ดังที่ นนธิวรรธน์ จันทนะผลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …ศิลปินพื้นบ้าน เติบโตจากคนที่ไม่ได้เรียนรู้ ทำตามรูปแบบที่ปรากฏขึ้น ทำไปตามสิ่งที่เคยเห็น ที่เคยถูกสอนมา พอเป็นช่างชาวบ้านเขาจะติดรูปแบบ จริงๆเขาไม่ต้องนึกตรงนั้น ช่างสามารถที่จะเลือกสรรใช้ได้แนวคิดการปั้นปูนสดเกี่ยวกับศิลปะไทยมานาน ด้านทัศนคติ ที่มาทางความคิด ขนบประเพณีโบราณที่เขาจะได้เรียนรู้ลงลึกตรงนี้ การปั้นปูนสดที่เป็นแผงจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับเรื่องโบราณ ส่วนการปั้นปูนทีพีไอ (TPI) จะคลี่คลายไปหน่อย ส่วนประติมากรรมปูนที่มาส่งจะปล่อยให้เขาตั้งหัวข้อเองเพื่อที่ให้เขาสร้างแนวความคิดขึ้นใหม่ได้ โดยไม่ลอกเลียนรูปแบบงานมาเท่านั้น…

การพัฒนาช่างปูนปั้นในปัจจุบันคือการพัฒนาแนวความคิดที่ใช้ในการทำงาน ส่วนในรูปแบบของงานปั้นปูน วัสดุปูนปั้นเป็นวัสดุที่ช่างใช้ทำงานได้ในตัวของมัน โดยไม่ต้องใช้เครื่องมือใดๆประกอบ นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวถึงการพัฒนาประติมากรหรือช่างปูนปั้นว่า

> …งานปูนปั้นผมคิดว่ามีค่ามากในงานรูปแบบประเพณีของเรา ในงานปูนปั้นเป็นวัตถุที่ค่อนข้างถาวรอยู่เป็นร้อยปีได้เลย บางแห่งอยู่ได้เป็นนับร้อยปี มีความทนทานมาก เป็นวัสดุที่สามารถพัฒนาในการสร้างสรรค์ได้อย่างดี มีคุณค่าสูง เทคนิคการปั้นปูนสามารถสำเร็จด้วยตนเอง บีบ กด เจาะ บาก จบในกระบวนการของมัน งานปูนปั้นจึงโชว์ฝีมือของประติมากรอย่างแท้จริง…

การพัฒนาฝีมือช่างปูนปั้นจึงขึ้นกับการพัฒนาทางความคิดเป็นหลัก ดังที่ นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) อภิปรายว่า

> …จริงๆงานประติมากรรมไม่มีรูปแบบที่ต้องยึดติด แต่อยู่ที่ความคิด คุณค่าทางวัสดุและวิธีการที่สามองค์กรมาร่วมงานจึงน่าจะเป็นมรดกทางศิลปะของเมืองไทยที่น่าพัฒนาแนวคิดและรูปแบบให้อยู่ในการสร้างสรรค์ยุคใหม่ได้อย่างดี แต่ก่อนอยู่ที่หน้าบัน ซุ้มประตูหน้าต่าง แต่ปัจจุบันอาจจะอยู่ในบ้าน เกิดรูปแบบใหม่ๆ แนวความคิดใหม่ๆ ให้ประกอบได้ มีพัฒนาการทางความคิดมากขึ้น…

ความคิดยังมาจากการจัดสัมมนาเน้นการเดินทางให้ช่างได้ศึกษาผลงานโบราณที่สำคัญตามสถานที่ต่างๆ เพื่อนำมาพัฒนาในงานของตน นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …เพื่อให้เกิดการพัฒนาทางความคิดนี้จึงใช้การสัมมนาควบคู่ไป สัมมนาก่อนการประกวด ไปดูที่ต่างๆ เพชรบุรี ภาคเหนือ ภาคกลาง ไปให้เห็นงานปูนปั้นรูปแบบต่างๆ ไปให้เห็นแนวคิดต่างๆ ที่เขามีอยู่ มีการอบรมในการจัดองค์ประกอบ เช่นถ้ากรอบแบบนี้ควรจะใส่องค์ประกอบอะไร ความตื้นลึก การเรียบเรียงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องที่มาทางความคิด การเรียบเรียงทางองค์ประกอบ พอมาถึงครั้งที่ 11 เห็นพัฒนาการปั้นปูนที่จะพัฒนาไปจุดไหนก็ได้แล้ว ฝีมือและการสร้างสรรค์พร้อมที่จะสร้างเป็นงานศิลปกรรมร่วมสมัยได้แล้ว อย่างดี จากตอนแรกที่ลอกเลียนแบบอย่างเดียว แนวคิดการปั้นปูนสด เกี่ยวกับศิลปะไทยมานาน

> ด้านทัศนคติ ที่มาทางความคิด ขนบประเพณีโบราณที่เขาจะได้เรียนรู้
> ลงลึกตรงนี้ ปั้นปูนสดที่เป็นแผงจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับโบราณเยอะ
> การปั้นปูนสดจะเป็นเนื้อหาโบราณ ปูน TPI จะคลี่คลายไปหน่อย
> ส่วนปูนที่มาส่งจะปล่อยให้เขาตั้งหัวข้อเองเพื่อที่ให้เขาสร้างแนวความคิด
> ขึ้นใหม่ได้ อันที่สามจึงมีทั้งโบราณ สมัยใหม่ โดยเราจะดูคุณค่าของงาน
> เป็นหลักในการตัดสิน…

สุนทรียภาพในงานประติมากรรมปูนปั้นจึงเป็นการผสมผสานระหว่างความคิดและอารมณ์ที่ลงตัวเพื่อให้เกิดศิลปะที่ยกระดับจิตใจของมนุษย์ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2554) กล่าวถึงความสำคัญของสุนทรียภาพในงานศิลปะว่า

> …ศิลปะเป็นเรื่องสุนทรียภาพ ผสมผสานกับภูมิปัญญา
> ผสมระหว่างความคิดกับอารมณ์ ถ้าเรามีอารมณ์อย่างเดียวไม่มีความคิด
> เราก็ไม่มีทางที่จะถ่ายทอดได้ มีความคิดสร้างรูปแบบแต่ไม่มีอารมณ์
> งานก็แข็ง ต้องหาสูตรผสมระหว่างความคิดกับอารมณ์ให้สมดุลย์
> เพื่อสร้างงานและต้องมีความงาม ความกลมกลืนเป็นฐานที่จะสร้างความดี
> ให้ปรากฏออกมา ด้วยคุณค่าของสุนทรียภาพที่เป็นคุณค่าสำคัญ
> ในการสร้างงาน ประกอบกับเนื้อหาส่วนใหญ่บรรยายเรื่อง
> ความงาม ความดี อาจจะมีความดีที่โหดร้ายบ้าง เศร้าบ้าง
> ช่วยให้คนได้ผ่อนคลายมากขึ้น งานศิลปะที่ดี ยกระดับจิตใจของเรา
> จากชีวิตที่วุ่นวายจากการดำรงอยู่ เป็นคุณค่าของศิลปะที่มีต่อวิถีชีวิต
> ของคน…

ศิลปะยกระดับจิตใจของมนุษย์ ทำให้มนุษย์รู้สึกมีความสุข เป็นความอิ่มเอมและเป็นอาหารทิพย์ของมนุษย์ที่กล่าวถึงความดี จริงและงามของมนุษย์ไว้ด้วยกัน การประกวดศิลปกรรมปูนปั้นยังเปิดโอกาสให้เยาวชนเข้าร่วมแข่งขันเพื่อปูพื้นฐานของงานประติมากรรม และส่งเสริมให้เยาวชนรักในงานศิลปกรรมปูนปั้น ในส่วนของช่างอาชีพ จะเปิดให้เข้าร่วมแข่งขัน โดยส่งผลงานปูนปั้นลอยตัว 1 ชิ้น ที่ต้องปั้นให้เสร็จก่อนการแข่งขันเริ่มขึ้น และในช่วงการแข่งขัน ช่างจะต้องใช้เวลา 3 วันตามช่วงเวลาที่กำหนดปั้นภาพประติมากรรมนูนต่ำตามหัวข้อที่กำหนด โดยแบ่งชนิดของปูนที่ใช้เป็น 2 ประเภทคือปูนตำ หรือปูนสำเร็จ เมื่อช่างระดับอาชีพชนะเลิศการประกวดถึง 4 ครั้ง

แล้ว จะไม่สามารถประกวดได้อีกต่อไป แต่จะร่วมส่งผลงานได้ และได้รับการยกย่องว่าเป็นช่างปูนปั้นที่มีฝีมือของประเทศ สมเจต อินฉิม (สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2554) ผู้ชนะเลิศรางวัลชมเชยงานประกวดศิลปะปูนปั้นครั้งที่ 12 ในปีพ.ศ.2554 ที่ผ่านมากล่าวว่า

> …ไปประกวดมา 4 หน เป็นกระบวนการที่ทำให้ได้ฝึกฝนพัฒนา ได้รางวัลชมเชยทั้ง 4 หน มันยากแต่ก็พัฒนากันทุกปี จนแทบจะเสมอกัน เหลือที่แนวคิดของแต่ละคน มาตัดสินกันที่องค์ประกอบของงาน ใครมีแนวคิดนำ หรือองค์ประกอบสมบูรณ์ถึงจะชนะกัน เรื่องฝีมือทุกคนฝึกฝนกันปกติ เรื่องแนวคิด ใครค้นคว้า ใครหยิบอะไรมาก็ไม่ผิด เหลือที่วางองค์ประกอบในกรอบสี่เหลี่ยมให้สมบูรณ์ ใครสมบูรณ์ก็ชนะเลิศ…

ภาณุพัฒน์ วิบูลย์รุ่งเรือง (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) ผู้ชนะเลิศระดับเยาวชนในการประกวดศิลปะปูนปั้นครั้งที่ 11 กล่าวว่า

> …ประกวด TPI ต่างจากการเผยแพร่ที่เพชรบุรี ตอนประกวดที่เพชรบุรี เรายังปั้นไม่เก่ง เราเห็นช่างใหญ่ๆปั้น เกิดขั้นตอนความรู้ รู้วิธีการ เขาปั้นยังไงให้ได้สัดส่วนที่ถูกใจกรรมการ ตอนแรกที่ปั้นผมยังปั้นไม่ถูก ครูช่างทุกคนให้กำลังใจ เราได้กำลังใจว่าปีหน้าต้องมาใหม่และทำให้ดีกว่านี้ เป็นพลังให้เรา วันหนึ่งเราเคยแพ้ แต่เราก็จะไม่แพ้ตลอด…

การประกวดศิลปกรรมปูนปั้นแห่งประเทศไทยเน้นการพัฒนาความคิดที่เป็นนามธรรมด้านในของช่าง ตลอดจนเปิดเวทีให้ช่างจากหลากหลายกลุ่ม หลายสายสกุลที่มาจากท้องที่ต่างๆทั้งที่ฝึกมาด้วยกระบวนการศึกษาในและนอกระบบได้มาพบ ประชันฝีมือกัน ช่างได้เข้าร่วมการสัมมนาก่อนการประกวด ได้ศึกษา วิเคราะห์ ซึมซาบงานของครูโบราณที่มีคุณค่าในหลากหลายจังหวัด โดยวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นประติมากรร่วมสมัย อาจารย์ นักวิชาการและช่างหลวง ที่คอยให้ความรู้และแนะเรื่องการพัฒนาด้านสุนทรียะของช่าง

5.6.2 การสืบสานคุณค่าของงานช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีแก่เยาวชนในท้องที่โดยเยาวชนร่วมเรียนรู้ไปกับครูช่างในรูปแบบของการจัดการศึกษาบนฐานวัฒนธรรมท้องถิ่น

ในปัจจุบัน จังหวัดเพชรบุรีจัดงานสืบสานประเพณี ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างต่อเนื่อง ครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจะได้รับเชิญไปสาธิตตามงานทางวัฒนธรรมต่างๆ อย่างสม่ำเสมอ แต่งานสาธิตมักจะเป็นการสอนที่ช่างทำให้ดูแต่เพียงด้านเดียว ผู้ชมไม่ได้เกิดความซาบซึ้งหรือได้รับการปลูกฝังให้รักในงานช่างท้องถิ่นอย่างแท้จริง กลุ่มที่พยายามปลูกฝังให้เยาวชนได้ใกล้ชิดกับงานช่างสิบหมู่ของจังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ กลุ่มลูกหว้า โดยมีอาจารย์จำลอง บัวสุวรรณ์ เป็นผู้นำกิจกรรม กลุ่มลูกหว้าใช้รูปแบบของกิจกรรมแบบมีส่วนร่วมให้เด็กและเยาวชนเพชรบุรีได้ทำกิจกรรมงานช่างร่วมกับครูช่างปูนปั้นและครูช่างแขนงต่างๆ เพื่อให้เกิดการซึมซับในศิลปวัฒธรรมท้องถิ่น เกิดความรักและความเข้าใจในศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตนเอง เยาวชนเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน กระบวนการดังกล่าวอาจจะไม่สามารถสร้างให้เยาวชนเป็นช่างที่ดีได้แต่ก็เน้นให้เยาวชนเป็นผู้ถ่ายทอดงานช่างศิลปกรรมของเพชรบุรีเองอย่างต่อเนื่อง มากกว่าที่จะรับถ่ายทอดแต่เพียงอย่างเดียว

การถ่ายทอดงานช่างศิลปกรรมเป็นการถ่ายทอดในวิถีชีวิต การเรียนรู้งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในสมัยก่อนเป็นการเรียนรู้เพื่อประกอบอาชีพของครอบครัว ดังที่ บรรจบ บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า

> …คนสมัยใหม่จะให้เรียนมาก ไม่เหมือนสมัยก่อนพ่อแม่ให้ทำงาน จะยัดเยียดให้ลูกเรียนปั้นปูนแต่เล็ก การทำงานเหนื่อยแต่เรียนสบาย ใครจะอยากทำ อย่างผมมีลูกสองคน ถูกยัดเยียดให้เรียนแต่อนุบาล งานไม่รู้จัก ทำกันไม่เป็น ลูกไม่ได้สืบสานต่อ แต่คนอื่นก็จะสืบสานต่อ เมื่อก่อนไม่ค่อยเรียนกัน ลูกเข้ามหาวิทยาลัยได้พ่อแม่ก็มีหน้ามีตา ถ้าลูกเรียนโรงเรียนวัดก็ดูไม่ดี ต้องไปเสียเงินเรียนแพงๆ แต่คนสมัยนี้ขี้เกียจไม่ขยันเหมือนคนสมัยก่อน เขาเกิดมามีทุกอย่างอยู่แล้ว ชีวิตเมื่อก่อนอยู่รวมกันเป็นครอบครัวใหญ่ ใครเรียนก็เรียนแต่พอจบก็ทำนา ทำงาน มาช่วยกัน…

การคลี่คลายของอัตลักษณ์และคุณค่าของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ คนในท้องที่เองไม่สนใจการสืบสาน รูปแบบวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป การสอนที่ไม่

เข้มงวดเหมือนสมัยก่อนและผู้ที่มาฝึกเป็นช่างปั้นไม่อดทนสู้งานเหมือนช่างปั้นสมัยก่อน ปัจจุบันมีเทคโนโลยีเครื่องตำปูนที่สะดวกสบายทดแทนการตำปูนด้วยมือทำให้ช่างรุ่นปัจจุบันข้ามขั้นตอนที่สำคัญที่เตรียมทั้งความอดทนแก่ช่าง และความเข้าใจในปูนซึ่งเป็นวัสดุที่ใช้สร้างงาน การปลูกฝังคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมงานสายสกุลช่างเพชรบุรีแก่เยาวชนเพชรบุรีจึงเป็นการสร้างช่างและผู้เสพงานที่รู้ซึ้งในคุณค่าของงานช่างในท้องถิ่นของตน เกิดเป็นการลงมือปฏิบัติ (Action) และเกิดการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมของผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรม เป็นการเรียนรู้ที่ใช้ เศียร ศาสตร์ และศิลป์ครบทั้ง 3 ฐานในเยาวชนผู้ที่สนใจจะสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต่อไป

ช่างชัชวาล สหัสสพาศน์ผู้ก่อตั้งกลุ่มเอเชียปูนปั้นร่วมกับช่างปูนปั้นรุ่นใหม่และศิลปินในพื้นที่เพชรบุรีจัดการประกวดปูนปั้นในเยาวชนเพชรบุรีเพื่อคัดเลือกเยาวชนที่มีแววและสนใจที่จะสืบสานงานช่างปูนปั้นต่อไปในการประกอบอาชีพเป็นช่างปูนปั้นและการประกวดระดับประเทศ ภาณุฑัต วิบูลรุ่งเรือง อายุ 17 ปี ปัจจุบันเรียนอยู่ชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยอาชีวะเพชรบุรี สาขาศิลปกรรมทั่วไป และเคยได้รับรางวัลชนะเลิศลำดับสอง ประเภทเยาวชน ในการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย เป็นผลผลิตสำคัญที่เกิดจากการประกวดปูนปั้นในจังหวัดเพชรบุรี ภาณุฑัตเลือกที่จะฝึกฝนกับช่างชัชวาล และกำลังฝึกงานปั้นหน้าบันวัดจริงๆอยู่กับช่างสมชาย บุญประเสริฐ และช่างสมเจตต์ อินทรชินที่วัดเจดีย์หอย จังหวัดปทุมธานี แต่น่าเสียดายที่ปัจจุบันการประกวดดังกล่าวถูกระงับไปเพราะเทศบาลเมืองเพชรบุรีที่สนับสนุนด้านงบประมาณเห็นว่าไม่คุ้มค่าทุน ช่างชัชวาล สหัสสพาศน์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) เล่าว่า …งานปูนปั้นเป็นงานที่ต้องใช้ความอดทน การฝึกให้เยาวชนจับเกรียงนั้นยากกว่าการฝึกให้เยาวชนวาดภาพ เด็กจึงไม่อยู่กับเรา… งานปูนปั้นเป็นงานที่ต้องอาศัยความอดทนมุ่งมั่นในการสร้างและพัฒนาช่าง ปัจจุบัน ช่างชัชวาล สหัสสพาศน์ตั้งกลุ่มเอเชียปูนปั้นสืบสานงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีสู่เยาวชนเพชรบุรีที่สนใจจะประกอบอาชีพเป็นช่างปั้น

ภาณุพัฒน์ วิบูลย์รุ่งเรือง (สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2554) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีระดับเยาวชนรุ่นใหม่ กล่าวถึงความสำคัญของการจัดเวทีสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในเยาวชนว่าเป็นเรื่องที่สำคัญ แต่หน่วยงานในท้องถิ่นยังไม่ให้ความสำคัญอย่างเพียงพอ ไว้ดังนี้

> …ในเพชรบุรีมีเยาวชนสนใจเรื่องนี้จำนวนมาก แต่กระทรวงวัฒนธรรมเขาเจาะไปไม่ถึงบุคคลเหล่านั้น เพื่อนผมที่เรียนศิลปะชอบของสวยๆงามๆ แต่เขาไม่มีแรงจูงใจให้เด็กเข้ามาทำปูนปั้น

ปีนั้นมีการจัดประกวดปูนปั้นแต่หลังจากปีนั้นหายไปเลย เทศบาล
ไม่จัดแล้วงานที่จัดบ่อยๆคือจิตรกรรม จิตรกรรมมีการเผยแพร่
ทั่วประเทศ แต่ปูนปั้นถ้าพูดแล้วต้องเป็นเพชรบุรี แต่ไม่มีการจัด
ในเพชรบุรีเลย มีแต่ประกวดวาดภาพ เราต้องทำให้เด็กเห็นว่า
เรามาทำตรงนี้แล้วได้ประโยชน์อะไร มีการตอบสนอง แต่ถ้าทำแบบนั้น
ฝึกแบบนั้น มีเวทีให้เด็กได้แสดงออก เด็กก็จะมีกำลังใจ
เป็นจริงจัง ถ้าฝึกไปแต่ไม่มีเวทีให้เขาแสดงออกก็จบ เหมือนกับ
มีวิชาแต่ก็ไม่มีอะไรมาตอบสนองเรา ให้เรามีกำลังใจ ตอนที่ผมสนใจ
ผมได้เวทีประกวดตรงนั้น เราทำตรงนี้ได้สร้างความรู้ ได้กำไรชีวิต
ประสบการณ์ เจอคนอื่นๆ ช่างเก่งๆ เป็นแรงบันดาลใจเราอีกเยอะเลย…

การเปิดพื้นที่ให้เยาวชนมีส่วนร่วมและประสบการณ์ในงานช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีมีความสำคัญอย่างมาก แต่มีปัญหาเรื่องการจัดการงบประมาณ ความเข้าใจและการร่วมมือส่งเสริมของผู้ปกครองแก่เยาวชนเพชรบุรีในการตระหนักถึงคุณค่าของงานประติมากรรมปูนปั้น สายสกุลช่างเพชรบุรี นัคมน ชูสกุล (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) นักวิชาการประชาสัมพันธ์ระดับ 5 เทศบาลเมืองเพชรบุรี ผู้ดำเนินการประกวดปูนปั้นในเยาวชนเพชรบุรีกล่าวว่า

…ตอนที่หาเด็กเข้าประกวด เราไม่จำกัดว่าต้องในเทศบาลเมือง
เท่านั้น ตอนหลังเปิดว่าไม่ต้องมีภูมิลำเนาอยู่ในเพชรบุรีก็ได้ แต่หาเด็กที่
สนใจยากมาก การจัดประกวดปูนปั้นจัด 3-4 วัน ให้ทำงานถึงเย็นได้
ก่อนประกวดมีการอบรมต้องใช้ประสบการณ์ ความเชี่ยวชาญ แต่หายากมาก
ปีแรกเด็กที่ชนะคือเด็กจากอุดรธานี ที่มาฝึกงานกับช่างปูนปั้นเพชรบุรี
คนที่สองเป็นเด็กจากมหาสารคาม ถ้าจัดงานประกวดต่อจะถูกตีว่า
เด็กเพชรบุรีไม่ได้ เด็กเพชรบุรีไม่มีพื้นฐานเลย เรื่องการอบรม เทศบาลฯ
อบรมก่อนการประกวด แต่เด็กบางคนอยู่ไกล เราอยากจะให้ แต่มีปัญหา
ระเบียบการเบิกจ่ายเงินช่วงปิดเทอม จัดการอบรมได้ แต่ต้องมีการรวมกลุ่ม
ต่อยอดจากการอบรม…

การเรียนรู้งานปูนปั้นที่ได้ผลอย่างแท้จริง เยาวชนต้องรักและมุ่งมั่น สนใจฝึกหัด โดยรูปแบบที่ได้ผลที่สุดคือต้องฝึกหัดทำงาน เป็นลูกจ้างของครูช่างโดยตรงและเรียนรู้ร่วมไปกับการ

ทำงาน แต่งานปั้นปูนเป็นงานหนัก และผู้ปกครองหลายท่านยังมีความเชื่อว่างานปูนปั้นเป็นงานกรรมกร อยากให้ลูกทำงานที่สบายกว่า หรือช่างปูนปั้นบางคนไม่อยากให้ลูกประกอบอาชีพเป็นช่างปูนปั้นต่อเพราะงานหนัก แต่ในความเป็นจริงงานปูนปั้นเป็นงานที่แม้ว่าจะต้องไปกินนอนอยู่ตามวัดที่ทำงานแต่ได้เงินและสร้างครอบครัวได้อย่างสบาย ดังที่ นัคมน ชูสกุล (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวว่า

> …งานปูนปั้นปัจจุบันไม่ใช่กรรมกรก่อสร้าง เป็นงานอดิเรกที่จะหาเงินได้ต่อ พ่อแม่ต้องมองรายละเอียดเชิงลึกให้ออก ถ้าทำได้ก็น่าปลื้มใจ ปัญหาคือเรื่องของครอบครัวที่ไม่รู้ว่าปูนปั้นดีอย่างไร ให้เด็กเรียนรู้อย่างไร ช่างสมชายปั้นงานถวายพระเมรุ โรงเรียนต้องพาเด็กให้ไปดูช่างปั้นให้รู้ว่าคนปั้นเป็นแบบนี้ งานออกมาเป็นงานระดับพระเจ้าแผ่นดิน…

นัคมน ชูสกุล มีความเห็นว่าการสืบสานงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ได้ผลต้องสนับสนุนให้เข้าไปเป็นหลักสูตรของนักเรียน ตั้งแต่ระดับประถมวัย เพราะการอบรมที่ต้องตั้งงบทำได้เพียงแค่ไม่กี่ครั้ง แต่ถ้าบรรจุอยู่ในหลักสูตรเยาวชนจะได้เริ่มรับการเรียนปูนปั้นรู้อัตลักษณ์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี นัคมน ชูสกุล (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวว่า …เด็กเพชรบุรีใกล้เกลือกินด่าง เด็กเพชรบุรีไม่สนใจศึกษาอย่างจริงจัง เมื่อจัดอบรมหรือประกวดจะเป็นเด็กที่อื่นที่มาฝึกงานกับช่างปูน… หลักสูตรงานปูนปั้นควรต้องเริ่มตั้งแต่เล็กๆ คนในชุมชนเป็นภาคีเครือข่าย วางหลักสูตรต่อเนื่องจากเล็กถึงใหญ่

โรงเรียนวัดกุฎิมีชมรมถ่ายทอดงานช่างภูมิปัญญาปูนปั้นสู่โรงเรียน โดยอาจารย์สราญทิพย์ เอมโอษฐ์ ลูกสาวครูช่างบุญเจือน เอมโอษฐ์ผู้เป็นครูภูมิปัญญาผู้ถ่ายทอดงานประติมากรรมปูนปั้นแก่เด็กอย่างต่อเนื่อง และสร้างเยาวชนเข้าร่วมประกวดงานปูนปั้นระดับประเทศ

การฝึกเพื่อเป็นช่างปูนปั้นอาชีพต้องฝึกทำงานจากครูช่างโดยตรง และผู้ฝึกต้องมุ่งมั่นตั้งใจฝึกเพื่อเป็นช่าง เป็นแค่หลักสูตรในระบบที่ต้องลงทะเบียนนั้นไม่เพียงพอ อุดมเดช เกตุแก้ว (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) ผู้สื่อข่าวด้านศิลปวัฒนธรรมแห่งสำนักพิมพ์เพชรภูมิ กล่าวว่า …คนที่จะฝึกงานปูนปั้นต้องเรียนกับช่างเอง ต้องเรียนเป็นลูกจ้างคนอื่น ต้องหัด รุ่นต่อรุ่น รู้จากช่างที่เป็นครูช่าง รูปแบบที่เรียนตามบ้านครูช่าง การเรียนคือการว่าจ้าง งานพวกนี้ทำจริง ไม่ทำเล่น ถ้าพระ

เจ้าของงานมาเห็นไม่ชอบ ก็ต้องรื้อทำใหม่… ทั้งนี้อุดมเดชเห็นว่าเด็กที่ไม่อยากเป็นช่างปั้นควรต้องได้รับการอบรมให้สัมผัสงานประติมากรรมปูนปั้นและงานช่างอื่นๆตั้งแต่เด็ก อุดมเดช เกตุแก้ว (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวว่า

> …เด็กมีความสนใจที่แตกต่าง ผมชื่นชอบการอบรม ต้องถามว่าตัวเด็กต้องการอะไร เด็กไม่ต้องการเป็นช่าง แต่ให้เขาซึมซับขั้นตอนวิธีการของการทำปูนปั้น ให้เข้าใจความหมายของงานปั้น งานปั้นสอดคล้องกับงานเขียน เป็นการสอนให้เกิดจิตสำนึก ดูงานศิลปะแล้วเกิดความเข้าใจ มีจิตสำนึกรักในงานศิลปะ การแข่งขันเป็นการต่อยอดให้พัฒนา แต่เป้าหมายคือเด็กต้องเกิดความรัก มองงานศิลปะเป็น…

การอบรมเปิดโอกาสให้เด็กได้เล่นและเรียนรู้งานประติมากรรมปูนปั้น มากกว่างานสาธิตจากครูช่าง เยาวชนต้องการรูปแบบกิจกรรมที่ได้ซึมซับถึงคุณค่าของงานปูนปั้นเพื่อให้เกิดความรักในงานและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน ซึ่งในจังหวัดเพชรบุรีมีกลุ่มบุคคลที่เป็นช่าง ศิลปิน นักกิจกรรมและครูที่จัดกิจกรรมเผยแพร่งานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีแก่เยาวชนในรูปแบบที่งานช่างปูนปั้นนั้นเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของเยาวชนอย่างต่อเนื่อง ได้แก่ กลุ่มลูกหว้า และกลุ่มเอเชียปูนปั้น อุดมเดช เกตุแก้ว (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวเสริมว่า

> …การสาธิตตามงานต่างๆ จัดงานลานวัฒนธรรมเมืองเพชร เป็นการสาธิตว่าปูนปั้นใช้วัสดุอะไร การอบรมจะน้อยลง การสาธิตเป็นแค่การได้เห็น การอบรมใช้งบประมาณมากกว่า แต่สิ่งที่ได้คุ้มค่ากว่า การอบรมแล้วเกิดการต่อยอดในเด็ก เกิดการซึมซับ ทุกวันนี้เป็นการอบรมแค่ครั้งเดียว ปูนปั้นใช้วัสดุในการลงทุน ระยะเวลา ใช้เวลาหลายวัน เป็นโครงการต่อเนื่อง เด็กที่มาเรียนรู้ต้องรักจริงๆ…

ในส่วนของหน่วยงานราชการ นอกจากการอบรมที่จัดโดยเทศบาล สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรีมีบทบาทอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่งานสายสกุลช่างเพชรบุรี โดยจัดตั้งศูนย์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเพชรบุรีเพื่อจัดนิทรรศการหมุนเวียนเกี่ยวกับงานช่างของเพชรบุรีแขนงต่างๆ และนำช่างไปสาธิตที่งานพระนครคีรีช่วงเดือนเมษายนของทุกปี โครงการล่าสุดที่เกี่ยวข้องกับงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจัดโดยเทศบาลเมืองเพชรบุรีได้แก่ โครงการประติมากรรมปูน

ปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเฉลิมพระเกียรติ ฉลองครบ 7 รอบ 84 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว บนถนนราชดำเนิน จังหวัดเพชรบุรี โดยช่างปูนปั้น 35 คน ปั้นรามเกียรติ์ตอนต่างๆเพื่อปรับปรุงภูมิทัศน์ของถนนให้งดงามและโดดเด่นโดยงานศิลปกรรมปูนปั้นอันเป็นอัตลักษณ์ของจังหวัดเพชรบุรี

การสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่สำคัญที่สุดต้องสืบสานให้ลึกถึงคุณค่าที่แท้ของงานช่าง ผู้ที่รับการสืบสานต้องรู้และเข้าใจถึงความงามหรือ สุนทรียะ ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี งานช่างศิลปกรรมเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน ต้องใช้ทั้งเวลาและความร่วมมือของทุกภาคส่วนในชุมชน บุญมา แจ่งฉายา (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ เพชรบุรี กล่าวถึงความสำคัญของการศึกษาสุนทรียะเพื่อนำสู่ความเข้าใจและซาบซึ้งในงานช่างศิลปกรรม จังหวัดเพชรบุรี ไว้ดังนี้

> …สุนทรียะเป็นความดี ทางศิลปะคือความงามที่เกิดจากธรรมชาติ ก็ได้ เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นและมีความงามด้วย เช่นการได้ร้องเพลงเกี่ยวข้าวแล้วมีความสุข แสดงว่าเขามีความสุขแล้ว หรือการสลักตรงปลายเพื่อความงามของเคียว คนทำทำเพื่อความสุขของเขาเป็นศิลปะที่อยู่ในท้องถิ่น เป็นลักษณะของศิลปะพื้นบ้าน…

ชาวบ้านในอดีตของไทยทำงานด้วยความสุขและความพอเพียงและมีจินตนาการสร้างสรรค์ความงามที่อิงกับธรรมชาติ อันเป็นสุนทรียะในวิถีชีวิตของช่างและเกษตรกร ที่ทำงานเพื่อจุดม่งหมายของการพอมีพอกิน ถวายศรัทธาและเคารพต่อศาสนาและธรรมชาติ วิถีชีวิตจึงอุดมไปด้วยความงาม ความดีและความจริง แต่วิถีชีวิตเช่นนี้กำลังค่อยๆสูญหายไปด้วยมูลค่าของเงินที่มาแทนที่ ผู้บริหารประเทศและระบบการศึกษาไม่เข้าใจและไม่ให้ความสำคัญของ สุนทรียะ ในชีวิต ส่งผลให้คนไทยทั้งประเทศขาดสุนทรียะ ไม่เข้าใจถึงคุณค่าของสุนทรียะอันเป็นอาหารทางจิตใจของมนุษย์ที่สำคัญยิ่ง และเป็นเครื่องช่วยให้ชีวิตของมนุษย์เกิดความสมดุลย์ สงบนิ่ง งดงามและสมบูรณ์

ในปัจจุบันการสืบสานงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรียังมีอยู่อย่างต่อเนื่อง และหลากหลายระดับและรูปแบบด้วยความร่วมมือของบุคคลกรในจังหวัดเพชรบุรีหลายภาคส่วน งานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะไม่สูญหายไป ช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรียังคงมุ่งมั่นทำงานตาม

อุดมคติของช่าง เพื่อสร้างงานรับใช้พระศาสนาและถวายแก่องค์พระมหากษัตริย์ มากกว่าทำเพื่อเงินเป็นหลัก ดังที่ บุญมา แฉ่งฉายา (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวว่า …งานปูนปั้นใครๆก็ทำได้ทั่วประเทศ แต่ที่เอาจริงเอาจังก็คือคนเพชรบุรี ที่ภาคภูมิใจแทนเขา เขาทำตามอุดมคติ ตามอุดมการณ์ ซึ่งเดี๋ยวนี้ไม่ว่าช่างหรือศิลปิน อุดมการณ์น้องลงเหลือแต่ธุรกิจแต่เพชรบุรียังมีอยู่… ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเห็นว่างานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะไม่หาย ช่างจะสืบต่อกันไปเรื่อยๆจากรุ่นสู่รุ่นดังที่ บุญมา แฉ่งฉายา (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวว่า

> …ในรุ่นเดียวกันกับทองร่วง เอมโอษฐ์ก็ยังมีช่างเฉลิม พึ่งแตง ช่างมนู เนตรสุวรรณ ช่างสอย ศิลปกอบ ช่างสมบัติ พูลเกิด แต่พอหมดชุดนี้ก็จะมีช่างสมชาย บุญประเสริฐ ช่างชัชวาลย์ สหัสพาสน์ เห็นเด็กรุ่นเล็กไปช่วยช่างสมชาย ชัชวาลย์หยิบโน่นนี้ เป็นเด็กรุ่นเล็กๆ แสดงว่าต่อจากสมชายก็จะมีผู้สืบทอดไม่ตาย…

ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีทุกคนกล่าวว่า พวกเขาทำงานช่างปูนปั้นด้วยใจ ด้วยความรักในการทำงาน จึงตั้งใจทำงานให้ดีและไม่หวังเงินเป็นหลัก คุณค่าดังกล่าวจะส่งผ่านในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจากรุ่นสู่รุ่นต่อไป

การวิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

การสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีคือ **กระบวนการสืบสานจากครูช่าง** ทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นศูนย์กลางของการสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันมาตลอด 30 ปี โดยอาจารย์ทองร่วงเป็นผู้รับเหมางาน มีช่างฝีมือรองเป็นผู้สอนงานให้กับผู้ที่เข้ามาฝึกใหม่ ตั้งเป็นระบบงานคล้ายกับบริษัทของทองร่วง เอมโอษฐ์เพื่อตั้งรับกับระบบธุรกิจของโลกปัจจุบัน ทดแทนรูปแบบการเรียนรู้ในสำนักช่างวัดเหมือนในสมัยโบราณ ทองร่วง เอมโอษฐ์จะตามดูแลให้ความช่วยเหลือ ให้กำลังใจแก่ช่างผู้ฝึกงานและคอยแก้ไขในหน้างานอย่างต่อเนื่อง

ช่างรุ่นใหม่เรียนรู้จากการทำงาน หาความรู้จากครูที่เป็นเพื่อน ครูในหนังสือ ศึกษางานของครูโบราณ โดยใช้**กระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม**คือพิธีไหว้ครูช่างที่บ้านครูทองร่วง เอมโอษฐ์ ในอดีตมีพิธีครอบครูและพิธีเบิกเนตรแก่ช่างปูนปั้นรุ่นใหม่

ทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นคนจากแม่กลอง จังหวัดสมุทรสงครามจึงเผยแพร่วิชาปูนปั้นโดยไม่หวงวิชาและไม่จำกัดการเผยแพร่แก่คนในครอบครัวเท่านั้น ทองร่วง เอมโอษฐ์จะเลือกคนที่มีพื้นความคิดของการเป็นช่างที่ดี เข้าใจการสร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยส่งเสริมให้ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี**สร้างตนให้มีคุณค่าเพื่อนำสู่การสร้างผลงานของช่างให้มีคุณค่า** ช่างเพชรบุรียึดวิถีการทำงานด้วยใจ ทำอย่างเต็มที่ ตั้งใจทำงานให้ดี ไม่มุ่งหวังเงินเป็นหลักโดยช่างยังคงรักษาอุดมคติของช่างแบบโบราณไว้ได้อย่างดีเยี่ยม

การสร้างตนของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี คือ ช่างผู้น้อยซึมซับสุนทรียะและภูมิปัญญาจากครูช่างอาวุโส ด้วยความสัมพันธ์ของผู้น้อยที่นอบน้อม ยอมรับคำวิจารณ์ ปรับเปลี่ยนผลงานของตนโดยไม่ได้ลอกเลียนแบบผลงานที่มีอยู่ก่อนของครูช่างอันเป็นคุณลักษณะที่สำคัญในการพัฒนาของช่าง แต่จะพัฒนาศึกษาหาความรู้อย่างต่อเนื่อง ตาม**ลำดับการเรียนรู้**ดังนี้

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเริ่มเรียนรู้จากการฝึกตำปูน การมอง หัดลายพื้นฐาน การกะปริมาณปูน ช่างต้องศึกษาสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบๆตัวด้วยประสบการณ์ตรง ใช้อายตนะทั้ง 6 ลองผิดลองถูกจนเกิดความชำนาญในตน ครูช่างจะเป็นผู้ช่วยแนะและเฝ้าดูอยู่ห่างๆ โดยช่างต้องฝึกทักษะที่สำคัญคือการหัดเขียนลายควบคู่ไปด้วย การฝึกฝนใช้เวลา 5 ปี จากนั้นช่างจะออกไปเรียนจากการทำงานในโลกภายนอก หาความรู้อย่างต่อเนื่องและไม่มีวันจบ โดยการศึกษาจากครูที่เป็นเพื่อนช่างด้วยกัน ครูในหนังสือ ครูในงานโบราณ ทั้งในวัด ในพิพิธภัณฑ์ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีได้ศึกษาจากงานบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังในการฉลองกรุงครบ 150 และ 200 ปี ตลอดจนการซ่อมวัดมหาธาตุจังหวัดเพชรบุรี

ช่างต้อง**ช่วยเหลือเกื้อกูลกันในระหว่างกลุ่ม** และช่างต้องพูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้กันเหมือนกลุ่มช่างสมัยก่อน ในสมัยก่อนมีงานพระนครคีรีเป็นเวทีให้ช่างได้มาพบเล่าเรื่องงานของตนมากกว่าในปัจจุบันที่ผู้จัดเลือกกลุ่มช่างตามผลประโยชน์ของผู้จัดงานเป็นหลัก งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันคืองานซ่อมบำรุงตามวัดต่างๆทั้งในและนอกเพชรบุรียังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่อง

การเป็นช่างปูนปั้นที่ดีจึงเริ่มจากการฝึกทักษะ เพิ่มพูนความคิด ความรู้ด้านต่างๆ พัฒนาสุนทรียะและความรู้สึก จนนำสู่จินตนาการและญาณทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นงานใหม่ของช่างได้อย่างถูกต้องตามขนบของงานโบราณและเกิดเป็นเอกลักษณ์ของช่างคนนั้นในที่สุด กระบวนการเรียนรู้ของช่างดังกล่าวเป็นกระบวนการที่ใช้ทั้ง**วิธีการแบบนิรนัย (Deductive) และ**

อุปนัย (Inductive) ผสมผสานร่วมกัน วิธีการแบบ**นิรนัย**คือ การเริ่มจากทฤษฎีหลักหรือแนวคิดตั้งต้น โดยช่างนำเอาทฤษฎีดังกล่าวไปทดสอบ สังเกต จนได้ข้อค้นพบใหม่ของตน ทฤษฎีหลักของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี คือ ลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรี ที่ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีนำมาใช้เป็นต้นแบบจนปั้นได้เหมือน ทั้งนี้ในระหว่างกระบวนการนิรนัยช่างอาจจะคิดนอกกรอบ ใช้ลวดลายจากรูปแบบใหม่มาผสมผสานเกิดเป็นลวดลายและลักษณะการปั้นของตนได้ ดังเช่น การคิดค้นการปั้นลวดลายของช่างบาหยัน รอดจากทุกข์โดยผสมผสานรูปภาพสัตว์ต่างๆจากตู้พระไตรปิฎกในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้ลวดลายแบบอยุธยาเพชรบุรีเป็นหลัก ส่วนวิธีการแบบ**อุปนัย**คือ การสังเกต เก็บตัวอย่างจากหลายๆที่ จนกลายเป็นข้อสรุปและทฤษฎีใหม่ ช่างศึกษา ดูตัวอย่างงานจากครูในหลายๆที่ทั้งในงานของครูในงานโบราณ ครูช่างอาวุโส ครูในหนังสือและครูที่เป็นเพื่อนจนสรุปเป็นเอกลักษณ์ของลวดลายและลักษณะการปั้นของช่างเอง ดังเช่นวิธีการทำงานของช่างสมชาย บุญประเสริฐ ที่เริ่มศึกษาลวดลายจากชาติต่างๆและยุคสมัยอื่นๆ ทั้งเขมร สุโขทัย ลพบุรี ทวารวดี อินเดีย และชวาที่บุโรพุทธโธ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานปูนปั้นซุ้มประตูที่วัดกันมาตุยาราม ตามที่อาจารย์สุดสาคร ชายเสมออกแบบไว้ วิธีการทำงานของช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะผสมผสานทั้งวิธีแบบนิรนัยและอุปนัยเข้าไว้ด้วยกันที่ต่อเนื่อง

ช่างที่ประสบความสำเร็จจะต้องสร้างงานฝีมือของตนเองอย่างเต็มที่ ทำจนหมดความสามารถในทุกๆงานจนเจอทางที่เป็น**เอกลักษณ์ของตน**ในที่สุด ช่างจะทำงานทุกชิ้นของตนอย่างเต็มที่ ทำจนหมดภูมิปัญญา จนหมดความสามารถ เอกลักษณ์ทองร่วง เอมโอษฐ์คืองานปูนปั้นวิพากษ์สังคม การเมืองและศาสนา

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นใหม่สามารถผ่านขั้นของการทำงานเพื่อเลี้ยงชีพและก้าวไปสู่ช่างอาชีพที่มีผลงานประกวดระดับประเทศ ได้เรียนรู้กับช่างสายสกุลช่างหลวงและศิลปินแห่งชาติ จนได้ทำงานรับใช้พระเจ้าแผ่นดิน ดังเช่นสมชาย บุญประเสริฐ ผู้ชนะการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย 4 ครั้ง ทำงานให้กับสุดสาคร ชายเสมและปัจจุบันปั้นรูปสัตว์หิมพานต์ 80 ชนิด จำนวน 160 ตัวประดับเขามอในงานพระเมรุมาศของสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี โดยมีพลอากาศตรีอาวุธ เงินชูกลิ่นเป็นผู้ให้คำปรึกษา ผลงานของสมชาย บุญประเสริฐดังกล่าวเป็นงานที่ทำให้งานประติมากรรมปูนปั้นของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นที่รู้จักของประชาชนชาวไทยและชาวต่างประเทศ งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นงานที่เลี้ยงชีพได้และมีเกียรติ เป็นงานระดับประเทศที่ผู้สืบสานทุ่มเทแรงใจจนได้รับรางวัลเข็มเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ

บทที่ 6
อัตลักษณ์ของภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

อัตลักษณ์ คือ คุณสมบัติที่มีลักษณะเฉพาะของบุคคลหรือสิ่งนั้น (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 1) เป็นคุณลักษณะที่ปรับเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขบางประการ (อนุสรณ์ อุณโณ, 2552: 145) เสรี พงศ์พิศ (2537, 160-162) กล่าวว่า อัตลักษณ์คือ

> …สำนึกว่าเราเป็นใคร และเราแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร มีลักษณะเฉพาะอะไรบ้าง รวมทั้งคนอื่นมองว่าเราเป็นใคร…ในทางสังคมวัฒนธรรม อัตลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของคนและชุมชนซึ่งสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ…การสืบค้นหาตัวตนและอัตลักษณ์ที่ถูกลืมถูกครอบงำ ให้ฟื้นคืนมาเป็นพลังในการเปลี่ยนแปลงไปสู่การพึ่งพาตนเอง ให้คืนความเชื่อมั่นและการเคารพตนเอง ความรู้ภูมิปัญญาและจารีตประเพณีอันดีงาม…

สรุปว่า อัตลักษณ์ คือคุณลักษณะเฉพาะ สำนึก และตัวตนของบุคคลหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมและชุมชนที่สืบต่อกันมาจากบรรพบุรุษ การฟื้นคืนอัตลักษณ์ของชุมชนและวัฒนธรรมแต่ละที่คือการฟื้นคืนพลัง องค์ความรู้ จารีตประเพณีและจิตวิญญาณให้คนในท้องที่นั้นเกิดความเชื่อมั่นและเคารพตนเอง

อัตลักษณ์ของภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี แบ่งออกเป็นอัตลักษณ์ของงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีและอัตลักษณ์ของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

6.1 อัตลักษณ์ของงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

6.1.1 ลักษณะของลายปูนปั้นในงานสายสกุลช่างเพชรบุรี

ลักษณะของลายปูนปั้นในงานสายสกุลช่างเพชรบุรีเรียกว่า **ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี** ลวดลายกระหนกในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีแบบต่างๆที่ใช้ประดับตกแต่งในวัด ประเภทแรก คือ ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ **1) กระหนกก้านขด 2) กระหนกช่อหางโต 3) กระหนกปลายก้านหรือกระหนก**

เปลว ถือเป็นลวดลายต้นแบบตามขนบที่ใช้ประดับตกแต่งในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ลวดลายที่ผูกขึ้นเพื่อการประดับตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา ในงานสายสกุลช่างเพชรบุรี ได้แก่ **1) ลายประเภทหน้ากระดาน** ในเพชรบุรี ลายประเภทหน้ากระดานคือลายประจำยามลูกฟักก้ามปู เป็นลวดลายพื้นฐานของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี **2) ลายประเภทครีบขอบ**ที่ใช้ผูกลายในทางตั้งหรือห้อยย้อยลงมา ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นรูปทรงต่างๆได้แก่ ลายช่อหางโตที่ประดับตกแต่งอยู่ตามตัวอาคาร **3) ลายบัว** และ **4) ลายกรวยเชิง** ที่เป็นขอบของลายต่างๆ

6.1.2 การฝึกหัดและเทคนิคงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ลำดับการเรียนรู้ของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเริ่มเรียนรู้จากการฝึกตำปูน การมอง หัดลายพื้นฐาน การกะปริมาณปูน ช่างต้องศึกษาสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบๆตัวด้วยประสบการณ์ตรง ใช้อายตนะทั้ง 6 ลองผิดลองถูกจนเกิดความชำนาญในตน ครูช่างจะเป็นผู้ช่วยแนะและเฝ้าดูอยู่ห่างๆ โดยช่างต้องฝึกทักษะที่สำคัญคือการหัดเขียนลายควบคู่ไปด้วย การฝึกฝนใช้เวลา 5 ปี จากนั้นช่างจะออกไปเรียนจากการทำงานในโลกภายนอก หาความรู้อย่างต่อเนื่องจากการศึกษาจากครูที่เป็นเพื่อนช่างด้วยกัน ครูในหนังสือ ครูในงานโบราณ ทั้งในวัด ในพิพิธภัณฑ์

การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

เทคนิคการปั้นภาพจับถือเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ช่างที่ฝึกฝนงานปั้นมามากกว่า 5 ปีขึ้นไป จึงจะปั้นภาพจับได้ เทคนิคการปั้นภาพจับเป็นเทคนิคที่ซับซ้อน ต้องวางแผนให้ดีว่าจะปั้นตัวใดก่อนและหลัง เรื่องราวที่ใช้ในภาพจับคือรามเกียรติ์ตอนต่างๆ ผลงานภาพจับที่โดดเด่น คือ ภาพจับที่ซุ้มมณฑปหลวงพ่อมี วัดพระทรง ฝีมือเฉลิม พึ่งแตง

6.1.3 สูตรปูนงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีมีสูตรปูนเฉพาะเป็นสูตรพิเศษของเพชรบุรี บัวไทย แจ่มจันทร์ (2538: 133) กล่าวว่าช่างปูนต้องผ่านกระบวนการตำปูน ต้องเป็นคนช่างสังเกตเรียนรู้ว่าเมื่อใดปูนที่ตำจะนำไปปั้นได้ การตำใช้ครกที่ทำด้วยไม้และหิน ปูนตำเพชรบุรีในอดีตจะใช้น้ำอ้อยเป็นตัวผสาน แต่ปัจจุบันใช้น้ำตาลโตนด มีส่วนผสมในอัตราส่วนดังนี้

ปูนขาว 2 ส่วน
ทรายละเอียด 1 ส่วน
น้ำตาลโตนด หรือน้ำตาลทราย (เดิมใช้น้ำอ้อย) ปริมาณขนาดผลมะนาว
ขนาดใหญ่ต่อปูนต่อทราย 1 ส่วน
กระดาษฟาง กาวหนัง (เดิมใช้เปลือกประดู่เคี่ยวกับหนังสัตว์)

ในจังหวัดเพชรบุรี กระบวนการและวิธีการปั้นปูนเพชรฯ ประกอบด้วย **ขั้นที่หนึ่ง** โกลนปูน ในการปั้นปูนด้วยปูนตำช่างต้องออกแบบเขียนลายไว้หยาบๆก่อน เมื่อเขียนลายไว้แล้ว นำปูนซีเมนต์พอกตามลายที่ร่างไว้ เรียกว่า “โกลน” เพื่อเป็นตัวยึด ไม่หลุดง่าย การโกลนนั้นจะโกลนไปทีละช่วงของลาย เมื่อซีเมนต์แข็งตัวจับแน่นดีแล้วช่างจะนำปูนตำพอกอีกชั้นหนึ่งพร้อมกับปั้นตกแต่งลวดลาย ถ้าลายไม่สมบูรณ์สามารถเลาะทิ้งและโกลนใหม่ได้จนกว่าจะพอใจ

ขั้นที่สอง การตกแต่งปูนปั้น การตกแต่งลายปูนปั้นส่วนใหญ่จะสืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยเฉพาะการตกแต่งหน้าบัน กล่าวคือ จัดให้ส่วนประธานอยู่ในแนวแกนกลาง รูปพระนารายณ์ทรงครุฑจะเด่นล้ำออกมาจากตัวลายกระหนก เรียกว่าการปั้นตัวทับลาย ลวดลายที่ใช้ในงานปูนปั้นจะนิยมใช้ลายก้านขด เพราะสามารถออกตัวลายได้มาก ช่างปั้นปูนใช้รูปแบบของการแกะสลักไม้ประยุกต์กับงานปูนปั้น ใช้โครงลวดเข้าช่วยยึดเหนี่ยวและสูตรการตำปูนเฉพาะ วิธีดังกล่าวเรียกว่าการปั้นลอย ช่างปูนยังใช้การลงรักปิดทองและกระจกสีแผ่นเล็กๆมากรุประดับปูนปั้นในปัจจุบันด้วย

สูตรปูนปั้นเป็นสูตรที่ไม่ตายตัว เกิดจากการค้นคว้า ทดลองปรับเปลี่ยนอยู่ตลอด ครูช่างสมบัติ พูลเกิด ค้นคว้าและเปลี่ยนแปลงสูตรตามวัสดุที่พบในธรรมชาติและในท้องถิ่น ดังที่ สมบัติ พูลเกิด (สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2554) กล่าวว่า

> …แป๊ะแซ ทำขนมของจีน ใส่แล้วจะทำให้ไม่บูด ใส่แทนข้าวเหนียวไปบอกที่วัดพระแก้ว แทนข้าวเหนียวเพราะข้าวเหนียวต้องใช้วันต่อวันมันจะบูด แต่แป๊ะแซไม่บูด
>
> ปูนขาวคือหินปูนที่เผาจากฟืน แร่ลิกไนต์ สูตรจะผิดจากโบราณ ถ้าไม่ใส่ถุงมือ ถ่านลิกต์ไนท์จะกัดมือ ถ้าไม่ผสมจะเป็นขนมขี้หนูไม่เหนียว บางคนก็ใส่สี บางเจ้าใช้เปลือกไม้ ประดู่ เม็ดมะขาม

ออกเป็นสีกัดนิดๆ

น้ำตาลคือส่วนผสมที่เข้าไปผนึกกับปูนขาว ทรายมี 4 ขนาด ได้แก่ ทรายชนิดละเอียดที่สุด ชนิดหยาบ ชนิดรองหยาบ และหยาบที่สุด ถ้าปั้นหน้าบันจะใช้ขนาดละเอียดที่สุดและหยาบ แต่ถ้าปั้นซุ้มประตูหน้าต่างจะใช้ขนาดหยาบ

น้ำตาลต้องเคี่ยวให้เป็นตังเม ให้ข้น ต้องใช้น้ำตาลแท้ เพราะจะทำให้แข็งตัวไว

กระดาษใช้กระดาษสา เอากาบที่ทำร่ม เอากาบมาใช้ ใยกระดาษทำให้ปูนไม่แยกออกจากกัน เป็นตาข่ายยึดข้างในปูน ทำให้ปูนหยิบง่าย

ทางอิสาน ใช้คลั่ง ทางตากใส่ยางบ่ง มีน้ำอ้อย แต่ภาคกลางใช้สูตรเพชรบุรีเป็นกาวหนังสัตว์ หนังควาย ที่ทางใต้ อำเภอไชยา ใช้วัสดุท้องถิ่น เช่นหนังปลากะเบน เอามาต้มเป็นเมือก เป็นกาวหนังสัตว์ ใช้ความร้อนหน่อย ใช้หนังปลากระเบนน้ำจืดก็ได้...

สมบัติ พูลเกิดค้นคว้าวัสดุส่วนผสมจากการทำงานที่ต้องเดินทางไปทั่วทั้งสี่ภาคของประเทศไทย ครูช่างได้ข้อมูลเหล่านี้จากที่ได้ไปสัมผัสจากช่างมาจริงๆ เป็นวิธีครูพักลักจำ ศมประสงค์ ชาวนาไร่ (สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2554) กล่าวถึงสูตรปูนว่าประกอบด้วยส่วนผสม 4 อย่าง ได้แก่ ...เส้นใยต่างๆ กาวที่มาจากพืชหรือหนังสัตว์ เช่นหนังโค กระบือ เม็ดทรายเป็นส่วนของโครงสร้าง และปูนขาว โดยอัตราส่วนมากน้อยไม่คงที่ขึ้นอยู่กับว่าช่างต้องการความอ่อนแข็งเท่าใด... ส่วนผสมของปูนปั้นจึงปรับเปลี่ยนตามแนวทางการทำงานของช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ

6.2 อัตลักษณ์ของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่

1) ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานแต่ละชิ้นไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง

2) ช่างนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน

3) ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานตามขนบและคติของงานโบราณโดยผสมผสานกับคุณลักษณะความคิดอิสระและความประณีตในการทำงาน

4) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น

5) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมาสร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

6.2.1 ครูช่างช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีและอัตลักษณ์ในผลงาน

1) ขรัวอินโข่ง ช่างเขียนเอกสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จเจ้าฟ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2505: 125-126) ทรงกล่าวถึงที่มาของชื่อขรัวอินโข่งในสาส์นสมเด็จว่า

> …นึกขึ้นมาได้ถึงขรัวอินโข่ง (ช่างเขียน) เคยไต่สวนว่าทำไมจึงได้ฉายาว่าโข่ง เขาบอกว่าบวชเป็นเณรอยู่เกินกาล จึงเรียกกันว่าอินโค่ง ทำให้เข้าใจไปว่าเรียกผิดหรือเขียนหนังสือผิดอ่านผิด แต่เดี๋ยวนี้มา นึกขึ้นได้ว่าไม่ผิด หอยโข่งมีเป็นอย่างอยู่ หมายความว่าหอยใหญ่ เณรโค่งก็เณรใหญ่ โข่งหรือโค่งเป็นคำเดียวกัน หมายความว่าใหญ่เหมือนกัน…

ขรัวอินโข่งหรือพระอาจารย์อินโข่งเป็นจิตรกรไทยคนแรกที่ใช้วิธีเขียนภาพแบบยุโรป ใช้ทัศนียวิสัยแบบ 3 มิติ และเป็นช่างเขียนของไทยคนแรกที่สร้างงานจิตรกรรมโดยเน้นแสงเงามากขึ้นตามส่วนต่างๆ ของภาพเกิดการผสามผสานระหว่างความคิดทางตะวันตกกับตะวันออกหรือระหว่างความจริงกับอุดมคติ ดังภาพปริศนาธรรมที่ผนังพระอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศมหาวิหาร วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548: 123-125) อภิปรายเสริมว่า ขรัวอินโข่งเปลี่ยนการวาดภาพเป็นแบบเหมือนจริง ใช้ค่าต่างของแสงเงา (Chiaroscuro) และมีระยะใกล้และไกลตามหลักทัศนมิติแบบตะวันตก และเปลี่ยนเรื่องที่นิยมวาดกันมาแต่โบราณคือเรื่องพระพุทธประวัติและชาดกต่างๆ มาเป็นภาพปริศนาธรรมและประเพณีไทยโดยมิได้วาดภาพดำเนินเรื่องเรียงต่อเนื่องกันไป ขรัวอินโข่งใช้ภาพที่ผู้ชมต้องใช้ความคิด ใช้ปัญญา ตีปัญหาธรรมจากภาพที่เห็นมิใช่ดูเอาเรื่องตามภาพดังแต่ก่อน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548: 123-125) สรุปว่า ขรัวอินโข่งคือผู้ยกระดับการสอนธรรมด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังให้สูงขึ้นอีกระดับหนึ่ง อีกทั้งเป็นผู้ปฏิรูปการวาดภาพจิตรกรรมให้ก้าวออกมาจากจิตรกรรมแบบประเพณีในแนวทางใหม่และเป็นผู้นำเสนอจิตรกรรมแบบประเพณีสมัยใหม่แก่ประชาชน วิลาศ มณีวัตร (2545: 216) บรรยายว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้ขรัวอินโข่งวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังประดับอาคารสถานที่ต่างๆ ที่ทรงโปรดฯให้สร้างหรือ

ปฏิสังขรณ์ คือในพระอุโบสถกับหอพระราชกรมานุสร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระที่นั่งเพชรภูมิไพโรจน์ ณ เขาวัง จังหวัดเพชรบุรี

ดำรงพันธ์ อินฟ้าแสง (2542: 161) อภิปรายถึงอัตลักษณ์ของครูช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีภายหลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าเกิดจากอิทธิพลของจิตรกรรมสกุลช่างขรัวอินโข่ง ช่างเขียนเอกสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขรัวอินโข่งเขียนภาพเน้นการจัดองค์ประกอบตามอย่างตะวันตก การจัดภาพให้มองเป็น 3 มิติ และใช้โทนสีที่มีลักษณะสีทึมๆ เพื่อให้เกิดแสงเงา

2) หลวงพ่อฤทธิ์ วัดพลับพลาชัย (พ.ศ.2378-2462) เป็นลูกศิษย์ของขรัวอินโข่ง โดยท่านสืบทอดงานช่างเขียน ท่านสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมกับขรัวอินโข่งที่วัดมหาสมณราม รวบรวมวิชาช่างสาขาต่างๆ ได้แก่ หนังใหญ่ ปี่พาทย์ งานก่อสร้าง งานช่างเขียนและปูนปั้นจนถือเป็นอาจารย์ใหญ่ทางการช่าง วัฒนะ จูฑะวิภาต (2545: 69) กล่าวว่าหลวงพ่อฤทธิ์ได้ถ่ายทอดงานช่างให้แก่คนเพชรบุรีที่บวชเรียนรุ่นแรกๆ ได้แก่ ครูหวน ตาลวันนา ครูเลิศ พ่วงพระเดชและนายอยู่ อินทร์มี

3) หวน ตาลวันนา (พ.ศ.2404-2498) เป็นครูช่างที่มีฝีมือดีหลายสาขา เช่น การทำทอง การแกะสลักลวดลาย และช่างเขียน สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี (2550: 53) บรรยายตัวอย่างผลงานของท่าน คือรูปเทพชุมนุมชั้นล่างสุดช่องหนึ่งของพระวิหารวัดมหาธาตุวรวิหาร ภาพเขียนชุดมหาเวสสันดรชาดกที่วัดยาง เหรียญเพชร ตาลวันนา (2540: 31) เล่าถึงความสามารถเชิงการช่างของครูหวนไว้ดังนี้

> …พระภิกษุที่วัดพระทรงได้ปั้นรูปฤษีไว้ตนหนึ่ง ตั้งใจจะปั้นรูปฤษีให้มีหน้าตายิ้มแย้ม ปั้นอยู่หลายวันก็ไม่สามารถทำให้ฤษีที่ปั้นยิ้มออกมาได้ เผอิญคุณครูหวนซึ่งอยู่ใกล้วัดพระทรงเห็นผู้คนมุงดูอะไรกันอยู่ ก็เข้าไปดูบ้าง พระภิกษุองค์นั้นรู้จักคุณครูหวนดีจึงกล่าวว่า “ครูมาวันนี้ ฉันดีใจจริง ปั้นรูปฤษีไว้ตนหนึ่งอยากให้ท่านยิ้มสักหน่อย ทำอย่างไร ฤษีก็ไม่ยิ้มสักที คุณครูช่วยหน่อยเถอะ” ความที่มีพรสวรรค์ในทางช่างนั้นอยู่ในตัวของคุณครูหวน เพียงขาดคำขอร้องของภิกษุองค์นั้น ครูหวนใช้มือกดที่แก้มรูปปั้นฤษีนั้นข้างละทีเท่านั้น ฤษีตนนั้นก็ยิ้มเผล่ออกมาทันที ทั้งๆ

> พระภิกษุรูปนั้นปลุกปล้ำรูปปั้นฤษีจะให้ยิ้มอยู่ตั้งหลายวัน ผู้คนที่มุงดูอยู่ฮากันลั่น เมื่อเห็นครูหวนทำเพียงง่ายๆเท่านั้น…

หวน ตาลวันนาได้ฝึกปฏิบัติงานช่างด้านช่างเขียนจนชำนาญที่วัดพระทรง ท่านเขียนได้ทั้งภาพชาดก ศิลปะไทย และภาพสมัยใหม่ ครูหวน ตาลวันนาเป็นครูของพระอาจารย์เป้า ปัญโญ และครูพิณ อินฟ้าแสง

4) พระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง (พ.ศ.2417-2490) เป็นช่างเขียนและนักวิชาการในงานสถาปัตยกรรมไทย เช่นการสร้างเมรุประกอบกับภาพหุ่นต่างๆ ที่เคลื่อนไหวด้วยเครื่องยนต์กลไกประดับเมรุอย่างสร้างสรรค์ ผลงานด้านจิตรกรรมของท่านคือภาพจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดก และจิตรกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่ง บัวไทย แจ่มจันทร์ (2535: 71) กล่าวว่าพระอาจารย์เป้าได้จับเอาลักษณะความรู้สึกที่ดูอ่อนหวานของเส้นมาผสานกับรูปทรงที่ดูสมจริงโดยจัดท่าทางสอดคล้องประสานกับลวดลาย และสร้างความรู้สึกให้เกิดการเคลื่อนไหวขึ้นในภาพ ศิษย์ของพระอาจารย์เป้า คือ อาจารย์จันทร์เทศ ลอยโพยม และไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์

5) เลิศ พ่วงพระเดช (พ.ศ.2437-2513) เป็นช่างที่มีความสามารถรอบตัวทั้งการออกแบบงานสถาปัตยกรรมไทย ผลงานที่โดดเด่นคืองานด้านจิตรกรรมภาพลายไทยและการแกะสลักไม้ ครูเลิศ พ่วงพระเดชเป็นช่างเขียนซ่อมภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ที่ชำรุด รอบระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามในระหว่างปีพ.ศ.2472-2474 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปกพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อเตรียมงานฉลองพระนครครบ 150 ปี โดยรายละเอียดตามที่วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2547: 16) เล่าว่า

> …พ.ศ.2473 เขียนภาพระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) เขียนภาพตามระเบียงได้ 5 ห้อง เขียนภาพปางตรงข้ามห้องหนุมานเผาลงกา 1 ช่อง เขียนในโบสถ์ซ่อมภาพห้องฝีมือท่านอาจารย์อินทร์เขียนไว้ 4 ห้อง เขียนฝาผนังตั้งแต่หลังหน้าต่างขึ้นไปสุดฝาผนัง 1 ห้อง ตอนพระพุทธเจ้ารับข้าวมธุปยาส และพระพุทธเจ้าลอยถาด…

ต่อมาครูเลิศ พ่วงพระเดชได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์สอนที่โรงเรียนช่างศิลป์ (เพาะช่าง) กรมศิลปากร ตั้งแต่ปีพ.ศ.2495 จนถึงปีพ.ศ.2511 และได้เขียนบันทึกและการฝึกฝนวิชาช่างเพื่อศึกษาวิชาจิตรกรรมไทยตามแบบแผนโบราณหรือที่เรียกว่านวกรรมโกศลไว้ด้วย

6) พิณ อินฟ้าแสง (พ.ศ.2438-2516) เป็นผู้บุกเบิกการปั้นภาพลอยเด่นออกมาจากผนัง ผลงานที่โดดเด่น คือปูนปั้นที่วัดมหาธาตุและวัดพลับพลาชัย โดยครูพิณจะนำเอาเรื่องราวที่มีอยู่ในลายตู้รดน้ำ และลายจำหลักไม้มาพัฒนาเป็นปูนปั้น ครูพิณศึกษาวิชาการต่างๆ ด้วยตนเอง ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภาษาไทย (วรรณคดี) ความรู้ทั่วไป งานประดิษฐ์ดอกไม้สดและดอกไม้แห้ง การแทงหยวกและเครื่องสด การวาดภาพจิตรกรรมและงานปูนปั้น บัวไทย แจ่มจันทร์ (2535: 74) เล่าว่าศิษย์เอกของครูพิณ คือครูทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) ผู้กล่าวถึงครูพิณ อินฟ้าแสงว่า…คุณสมบัติของครูพิณเต็มเปี่ยม เพื่อให้คนที่ทำงานด้วยอยากทำงานชิ้นนั้น เวลาที่อาจารย์จะทำอะไรก็จะเอาความงามมาบรรยายก่อน ให้เกิดความงามขึ้นในจิตใจก่อน…

เมื่อครั้งซ่อมบูรณะรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนในวัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งที่ 4 (พ.ศ.2525) จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ได้กล่าวถึงการสูญเสียช่างฝีมือเลิศ 2 ท่าน คือครูเลิศ พ่วงพระเดชที่ถึงแก่กรรม และครูพิณ อินฟ้าแสงแห่งเพชรบุรีที่ชราภาพจนไม่สามารถมาร่วมบูรณะรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนในวัดพระศรีรัตนศาสดารามในครั้งนี้ได้ โดยจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2543: 184) กล่าวถึงความสามารถของช่างทั้งสองว่า ครูเลิศ พ่วงพระเดชเป็นที่ร่ำลือว่าเขียน ระบายได้คงเค้าแบบเดิม และครูพิณ อินฟ้าแสงคือคู่แข่งเคี่ยวกับครูเลิศมาตั้งแต่หนุ่มๆ

7) ทองร่วง เอมโอษฐ์ (พ.ศ.2486-ปัจจุบัน) เดิมเป็นคนอำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงครามหลังจากเรียนจบชั้นประถมปีที่ 4 แล้ว ได้บวชเป็นสามเณร และได้ศึกษาวิชาการเขียนภาพโดยเฉพาะลายไทยและนักธรรมจากพระมหาเสวก จันทร์แดง ต่อมาได้ย้ายมาอยู่กับพระมหาเสวก จันทร์แดงที่วัดมหาธาตุ เพชรบุรี ครูทองร่วงศึกษานักธรรมจนสำเร็จการศึกษาขั้นนักธรรมเอก

ครูทองร่วงมีใจรักงานช่างมาตั้งแต่สมัยบวชเรียนเป็นสามเณรจึงมาขอศึกษางานปูนปั้นจากครูพิณ อินฟ้าแสง โดยครูพิณให้ลองปั้นลายกระจังให้ดู 3 ตัว เพื่อพิจารณารับเป็นศิษย์ เพราะครูพิณกล่าวว่างานปูนปั้นยากต้องมีหัวไวในระดับหนึ่ง เมื่อครูพิณพิจารณาลายกระจังทั้ง 3 ตัวของครูทองร่วงแล้วเห็นว่าถูกต้อง สวยงามแม้ไม่เคยได้ศึกษาอย่างจริงจังมาก่อนจึงรับสอน ทีม (2549: 97) บรรยายว่าครูทองร่วงเป็นช่างปูนปั้นคนเดียวที่รับเอาวิธีการ รูปแบบ การแก้ปัญหางานปูนปั้นตาม

วิธีการของครูพิณ อย่างครบถ้วน งานปั้นปูนของครูทองร่วงจะคำนึงถึงรูปแบบเนื้อหา แง่คิดปริศนาธรรมและลวดลาย ในปีพ.ศ.2505 ครูทองร่วงได้ไปศึกษาและเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง กับอาจารย์อาภรณ์ อินฟ้าแสง (บุตรครูพิณ อินฟ้าแสง) ที่วัดบางขวาง จังหวัดนนทบุรี เป็นลายผนัง ลายสร้อย ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ได้พบกับอาจารย์ไพบูรณ์ สุวรรณกูฎ ที่วัดปากท่อ จังหวัดราชบุรี และอาจารย์ประเวศ ลิมปรังษี ศิลปินแห่งชาติด้านสถาปัตยกรรมไทยที่วัดอัมพวัน จังหวัดสมุทรสงคราม

อัตลักษณ์ของทองร่วง เอมโอษฐ์ คือ ภาพล้อนักการเมืองแบกฐานพระในวัดมหาธาตุ จังหวัดเพชรบุรี เพื่อนำเสนอประเด็นเสียดสีทางการเมือง และภาพปูนปั้นปริศนาธรรมเพื่อนำเสนอประเด็นทางพุทธศาสนา การปั้นภาพล้อนักการเมืองแบกฐานพระในวัดมหาธาตุ ได้แรงบันดาลใจจากฐานเสมาที่วัดสระบัวซึ่งเป็นงานปั้นสมัยอยุธยา

ทองร่วง เอมโอษฐ์ ปั้นภาพล้อการเมืองเพื่อนำเสนอสภาพปัญหาสังคมผ่านทางงานศิลปะ และต้องการสร้างเอกลักษณ์ในงานปูนปั้นของตนโดยปั้นเป็นภาพปริศนาเพื่อให้ผู้ชมพูดและถามถึงผลงานของตนด้วย ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …ปูนปั้นปั้นต้องพูดได้ ต้องเป็นปัญหา บางทีเขาไม่เข้าใจเขารู้สึกว่าจะถูกวิจารณ์ เขาก็สั่งให้ทุบทิ้ง เราต้องต่อสู้กับเจ้าของงาน…

ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นช่างชาวบ้านที่ทันสมัย เกาะติดสถานการณ์ทางสังคม ศาสนา เศรษฐกิจและการเมือง ทำให้สามารถวิจารณ์ประเด็นทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคสมัยของช่างผ่านทางผลงานประติมากรรม

8) เฉลิม พึ่งแตง (พ.ศ.2487 - ปัจจุบัน) ศึกษาศิลปะด้วยตนเองสมัยเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา 1-6 ที่โรงเรียนศึกษาปัญญา จังหวัดเพชรบุรี สอบไล่ได้ประกาศนียบัตรประโยคผู้สอนวาดเขียนตรีและโท ครูเฉลิมเมื่อพักอาศัยอยู่ที่วัดพระทรงได้เรียนรู้จากการพบปะพูดคุยกับ เลิศ พ่วงพระเดช พิณ อินฟ้าแสง และทองร่วง เอมโอษฐ์

วิชญดา ทองแดง (2539: 130-131) อภิปรายว่าครูเฉลิม พึ่งแตง เห็นว่าสิ่งที่เป็นพื้นฐานของช่างฝีมือไทย คือการเขียนภาพ กนก นาง ช้าง ลิง ให้ได้แล้วจึงแยกไปตามงานที่ตนเองถนัด แต่ก็ไม่จำเป็นต้องยึดรูปแบบของครูอย่างเหนียวแน่นเพราะครูเลิศ พ่วงพระเดช (อ้างถึงใน วิชญดา ทองแดง, 2539: 130) ลูกศิษย์หลวงพ่อฤทธิ์ วัดพลับพลาชัยผู้เป็นศิษย์ของขรัวอินโข่ง เล่าให้ครูเฉลิมฟังว่า

> …การเขียนภาพหน้าพระหน้านางของขรัวอินโข่งจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือหน้าจะหักลงมา ซึ่งหลวงพ่อฤทธิ์ผู้เป็นศิษย์เห็นว่าไม่สวย หน้าพระหน้านางของหลวงพ่อฤทธิ์จึงเป็นเส้นตรง ไม่หักงอตามแบบของผู้เป็นอาจารย์
>
> นั่นทำให้ช่างเฉลิมเรียนรู้ว่าลูกศิษย์ที่ไม่เห็นชอบตามครูก็สามารถดัดแปลงงานศิลป์ตามแบบที่เห็นสมควรได้อย่างไม่จำกัดสิทธิเสรีภาพในการคิด เพราะหากช่างศิลป์ไม่มีความคิดเห็นเป็นของตนเอง ไม่มีแนวคิดใหม่ๆเกิดขึ้นตลอดเวลา ศิลปะก็จะเป็นรูปแบบเดิมๆไม่มีอะไรแปลกใหม่ และนั่นคงเข้าใกล้คำว่าศิลปะน้อยลงทุกที
>
> หากช่างรุ่นหลังไม่พัฒนาฝีมือและแสดงความสามารถของตนเองอย่างเต็มที่ คงยึดรูปแบบของครูอย่างเหนียวแน่น ช่างเมืองเพชรก็คงไม่เป็นที่รู้จักอย่างทุกวันนี้…

สถาบันวิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี (2553) อภิปรายว่า ผลงานการเขียนภาพลายไทยและงานปูนปั้นของครูเฉลิม พึ่งแตง มีความสวยงามทั้งในรูปแบบของลวดลายในชั้นเชิงศิลปะ ตัวลายอวบอิ่มสมบูรณ์ ภาพประกอบลายทั้งภาพเทวดา ภาพยักษ์ในชุดรามเกียรติ์ ภาพกินนร กินรี ภาพสัตว์หิมพานต์เป็นที่จับตา…

การออกลวดลายสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีลวดลายสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีของ เฉลิม พึ่งแตง ใช้ลวดลายตามแบบลวดลายของอยุธยา เฉลิม พึ่งแตง เน้นการสร้างลวดลายโดยใช้ ลายก้านขดหรือลายเครือวัลย์เป็นหลัก ใช้การจัดวางลายให้เกิดลักษณะการลักเถา และปิดช่องทางน้ำไหลเพื่อให้เกิดลวดลายบนหน้าบันใช้การจัดวางช่องไฟ เป็นการปั้นที่พลิกแพลงที่ซับซ้อน ลายที่มีชั้นเชิง หรือลายชั้นสูงที่เฉลิม พึ่งแตงกล่าวถึงนั้นเป็นลายของราชสำนัก หรือสกุลช่างหลวง ลักษณะเด่นของลายอยุธยาคือลายก้านขด มีลักษณะเป็นเถาขดเป็นม้วนเป็นเกลียว ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะมีวิธีการออกลายที่เรียกว่าลายลักเถาเพื่อให้ลวดลายดูมีชีวิต โดยใช้วิธีขดลายจากข้างในออกมาด้านนอก ขดต่อๆกันไป จนเมื่อดูแล้วจะดูไม่ออกว่าลวดลายขดนั้นเริ่มและจบลงที่ไหน แต่จะงอกงาม เชื่อมโยงกันไปทั่วทั้งหน้าบันที่ลวดลายประดับอยู่ ลักษณะดังกล่าวมีอีกชื่อหนึ่งว่าลายแนวเส้นเดิน ลายแนวเส้นเดินเป็นลวดลายเครือวัลย์ที่เกี่ยวพันกัน ทำให้ลายก้านขดเป็นที่นิยมใช้ในช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ลักษณะของลวดลายที่ดีคือการเพิ่มกาบหุ้มและใบพับยอดในลวดลายเพราะจะทำให้การออกลายดูเป็นธรรมชาติขึ้น

การวางลายของช่างปูนปั้นในปัจจุบัน ใช้กลวิธีปูพื้นหน้าบันให้เอียงลงเล็กน้อย เพื่อให้สายตาของผู้ชมที่มองจากพื้นข้างล่างมองเห็นหน้าบันได้ชัดเจน และเน้นการปั้นยกปลายกระหนกขึ้นเพื่อให้ลวดลายเด่นชัดขึ้น

ผลงานปูนปั้นชิ้นเอกของครูเฉลิม พึ่งแตง คือภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ ที่ซุ้มมณฑปหลวงพ่อมีวัดพระทรง ได้รับการกล่าวขวัญว่าครูเฉลิมทำให้ภาพจับบนพื้นราบสองมิติจากตู้พระธรรมลายรดน้ำกลับกลายมาเป็นประติมากรรมสามมิติแบบนูนสูงที่เปล่งประกายแห่งการเคลื่อนไหวเชิงนาฏกรรมได้อย่างมีอานุภาพยิ่ง นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2550: 48) บรรยายว่าครูเฉลิม พึ่งแตง เป็นผู้เชี่ยวชาญการซ่อมบูรณะวัดอรุณราชวรารามเมื่อครั้งงานฉลองพระนครเมื่อครบ 200 ปี

9) มนู เนตรสุวรรณ (2486-ปัจจุบัน) ศึกษาลายไทยจากครูประสม สุสุทธิที่โรงเรียนวัดคงคาราม มนู เนตรสุวรรณ เป็นครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ศึกษานาฏลีลาครูช่างมนูมีความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้าน ได้แก่ งานแกะสลักไม้ งานจิตรกรรม งานจำหลักหนังใหญ่และหนังตะลุง รวมถึงความสามารถทางดนตรี โดยเป็นครูเป่าขลุ่ยให้คณะเชิดหนังตะลุง ปัจจุบัน มนู เนตรสุวรรณ เป็นผู้เชี่ยวชาญของสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร

10) สมบัติ พูลเกิด (2493-ปัจจุบัน) ศึกษาการเขียนลายไทย งานปั้นปูนด้วยการศึกษาจากวัดในเพชรบุรีด้วยตนเอง สมบัติ พูลเกิด สร้างเอกลักษณ์ในการปั้นลายกระหนกของตนโดยใช้พื้นฐานของลวดลายไทยจากกระหนกสามตัวปั้นเป็นลวดลายกระหนกหางกินรีที่เบ่งบาน ทับซ้อนกันจนอิ่มตัวดูซับซ้อนและมีชีวิตตามลักษณะของธรรมชาติ สมบัติ พูลเกิด พัฒนาแม่ลายกระหนกสามตัวของอยุธยาให้สลับซับซ้อน 1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้ว พลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด โดยค่อยๆทับกระหนกลงไปทีละชั้น จนช่อกระหนกเบ่งบาน อิ่มตัว เป็นลายกระหนกหางกินรีต่อช่อกระหนกถึง 15 ตัว 2) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออก ลาย ลวดลายของไทยพัฒนามาจากธรรมชาติ 3) การศึกษาลายและการออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย มีนกคาบและกาบคู่ใช้ต่อลายและแตกลาย ช่างที่สร้างลวดและลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น

บุญมา แจ่งฉายา (สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2555) กล่าวถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของการออกลายของช่างปูนปั้นเอกในเพชรบุรี ในปัจจุบันว่า

> …ถ้าแบบครูเดิมต้องดูที่ช่างเฉลิม พึ่งแตง เรื่องเนื้อหาสาระ ที่ผันไปต้องดูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ แต่ถ้าช่างสมบัติ พูลเกิด เป็นแบบเดิม แต่บิด พลิกแพลงไม่มีเรื่องใหม่ๆแบบช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ ส่วนช่างสมชาย บุญประเสริฐจะหันมาดูที่องค์ประกอบ มีจุดเด่นและรอง ดูที่ความสมดุลย์…

ช่างสมชาย บุญประเสริฐเป็นช่างรุ่นใหม่ของสายสกุลช่างเพชรบุรี ถวายงานปั้นสัตว์หิมพานต์ประดับตกแต่งเขามอในงานพระเมรุมาศสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี

งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นศิลปะท้องถิ่นแห่งตน ดังที่ ผ่อง เซ่งกิ่ง (สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2555) กล่าวว่า

> …ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีมีกำลังแรงพอในการสืบทอดและทำให้เกิดการสืบสาน 1) ในเชิงประวัติศาสตร์ โบราณคดี 2) ในเชิงความสัมพันธ์ทางวิถีชีวิตแบบชุมชน ครอบครัวซึ่งรวมสังคมคนเพชรบุรีไว้ได้ 3) ในเชิงการมีทรัพยากรและการมีพลังภูมิรู้ในการจัดการทรัพยากรให้เกิดประโยชน์ตามเจตนารมณ์ของกลุ่มคน ตลอดจนขององค์กร 4) ในเชิงการเข้าถึงคุณค่าแท้ของงานศิลปะของท้องถิ่นตนอย่างสมสมัยมาโดยตลอด และ 5) ในเชิงการมีพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนาอย่างแก่กล้า…

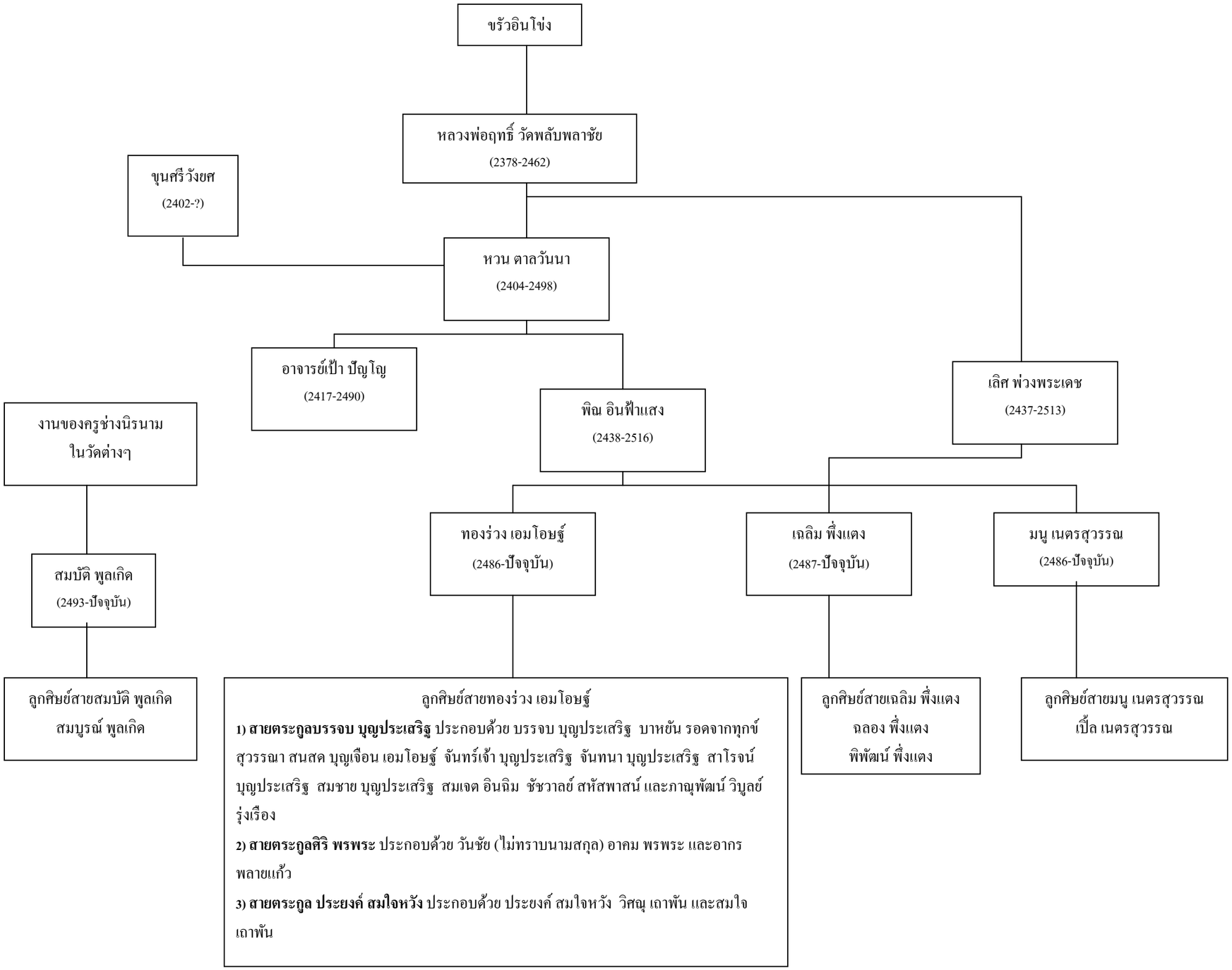
กลุ่มสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีดำเนินการต่อสู้รักษาอัตลักษณ์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีท่ามกลางพลังความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่มีบริบทของความทันสมัยควบคู่กันมา กระบวนการดังกล่าวจึงเป็นแรงขับให้ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีมีบทบาทเด่นยิ่งขึ้นในปัจจุบัน

สรุปแผนผังการสืบสานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี

การสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรีเริ่มต้นจากขรัวอินโข่งเป็นต้นของสายสกุลช่าง มีลูกศิษย์ผู้สืบสานคือ หลวงพ่อฤทธิ์แห่งวัดพลับพลาชัย ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดงานช่างแก่ หวล ตานวันนาและเลิศ พ่วงพระเดช หวล ตานวันนาเป็นลูกศิษย์ของขุนศรีวังยศ ผู้รับการสืบสานจาก หวล ตานวันนาได้แก่ อาจารย์เป้า ปัญโญและพิณ อินฟ้าแสง โดยพิณ อินฟ้าแสงเป็นผู้ถ่ายทอดแก่

ทองร่วง เอมโอษฐ์ เฉลิม พึ่งแตง และมนู เนตรสุวรรณ เฉลิม พึ่งแตงได้รับการถ่ายทอดจากเลิศ พ่วงพระเดชด้วย ในสายของสมบัติ พูลเกดิ ศึกษาวิชาช่างจากครูช่างนิรนาม จากงานโบราณในวัด ต่างๆด้วยตนเอง

แผนผังการสืบสานสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี



บทที่ 7
สรุปผลการวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์คุณค่าของภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี 2) วิเคราะห์การสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และ 3) นำเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

วิธีดำเนินการวิจัยประกอบด้วยวิธีการศึกษา 4 ขั้นตอนคือ ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาเอกสารจากเอกสารปฐมภูมิ และเอกสารทุติยภูมิที่เกี่ยวกับงานช่างสิบหมู่ของไทย และงานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลหลักด้านงานจิตรกรรมและประติมากรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์ สถาปัตยกรรมและงานช่างสิบหมู่ของไทย ขั้นตอนที่ 2 การศึกษาเอกสารเกี่ยวกับการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจากเอกสารปฐมภูมิ การศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่าเพื่อให้เข้าใจประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของเพชรบุรีด้านการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และการศึกษาภาคสนามที่บ้านของครูช่างทองร่วงและบุญเจือน เอมโอษฐ์ เฉลิม พึ่งแตง ชัชวาลย์ สหัสสพาศน์ และช่างสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ขั้นตอนที่ 3 นำเสนอร่างแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาสายสกุลช่างปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี โดยผ่านการตรวจสอบของผู้ทรงคุณวุฒิด้านงานช่างศิลป์ไทยและการศึกษา และ ขั้นตอนที่ 4 สรุปและประมวลผลเพื่อเสนอแนวทางการสืบสานภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

7.1 สรุปผลการวิจัย

การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี เป็นการสืบสานโดยใช้**วิถีแห่งปัญญาญาณเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา** โดยผู้วิจัยสังเคราะห์การศึกษาภาคสนามและการสัมภาษณ์ครูช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีและผู้เชี่ยวชาญทางประติมากรรม จิตรกรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์และสถาปัตยกรรมของไทย จำนวน 20 คน ได้แก่ อาวุธ เงินชูกลิ่น ภิญโญ สุวรรณคีรี สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ปรีชา เถาทอง ทองร่วง เอมโอษฐ์ สันติ เล็กสุขุม สัญญา วงศ์อร่าม ผ่อง เซ่งกิ่ง ศมประสงค์ ชาวนาไร่ เสวก สงเคราะห์ ก่อเกียรติ ทองผุด เฉลิม พึ่งแตง มนู เนตรสุวรรณ สมบัติ พูลเกิด บรรจบ บุญประเสริฐ ศิริ พรพระ สมชาย บุญประเสริฐ และสมเจต อินฉิม จากการศึกษาเอกสาร จำนวน 6 คน ได้แก่

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เขมานันทะ น. ณ ปากน้ำ นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว ศิระ สุวรรณศร และสุดสาคร ชายเสม

7.1.1 วิถีแห่งปัญญาญาณแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

ส่วนที่หนึ่งคือ ปัญญา คือ การค้นคว้า หรือการวิจัยของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี แบ่งออกเป็น 1) ปัญญาทางทักษะการช่าง 2) ปัญญาทางพื้นฐานศิลปะ 3) ปัญญาทางจักรวาลวิทยาในศาสนาพุทธ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต้องศึกษาค้นคว้าอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตของช่าง

ส่วนที่สองคือ ญาณ คือ การหยั่งรู้ สมาธิ ปฏิภาณ ความสามารถ ประสบการณ์ การรับรู้ความงาม มุมมอง อันเป็นสิ่งที่เก็บสั่งสมอยู่ในตัวช่างที่เกิดจากการฝึกฝนอย่างหนักจนเชี่ยวกร่ำ

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสืบสานภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่นด้วยปัญญาและญาณ ซึ่งเป็นคุณสมบัติส่วนตัวในช่างแต่ละคนที่ต้องสั่งสม ประกอบกับรูปแบบการเรียนรู้จากการเป็นช่างฝึกหัดจากครูช่างอาวุโส (Apprenticeship) โดยใช้กระบวนการเรียนรู้ทั้งวิธีการแบบนิรนัย (Deductive) และอุปนัย (Inductive) ผสมผสานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง วิธีการแบบ**นิรนัย**คือ การเริ่มจากทฤษฎีหลักหรือแนวคิดตั้งต้น โดยช่างนำเอาทฤษฎีดังกล่าวไปทดสอบ สังเกต จนได้ข้อค้นพบใหม่หรือผลงานใหม่ของตน วิธีการแบบ**อุปนัย**คือ การสังเกต เก็บตัวอย่างจากหลายๆที่ จนกลายเป็นข้อสรุปและทฤษฎีใหม่ หรือผลงานของช่าง อันนำสู่จุดมุ่งหมายปลายทางคือคุณค่าในงานสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

7.1.2 คุณค่าของภูมิปัญญางานสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี ประกอบด้วย

7.1.2.1 คุณค่าภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ คุณค่าทางความรู้ คุณค่าทางความคิด และคุณค่าทางทักษะในตัวของช่าง

คุณค่าภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ได้แก่ คุณค่าทางความรู้ คุณค่าทางความคิด และคุณค่าทางทักษะในตัวของช่าง **คุณค่าทางความรู้ คือ ความรู้ทางพุทธศาสนาเพื่อสร้างศิลปะที่เป็นทิพย์เพื่อจุดมุ่งหมายการเข้าถึงความงามของสิ่งต่างๆได้อย่างลึกซึ้งที่สุดของผู้สร้างและผู้เสพงาน** ช่างคือผู้ที่รู้ศาสนาพุทธอย่างแตกฉาน เพราะช่างศิลปกรรมไทยคือผู้ถ่ายทอด

ความรู้และคุณค่าของงานช่างในระดับความงามที่สัมผัสได้ด้วยตาเห็น และถ่ายทอดหลักปรัชญาหลักธรรมของศาสนาพุทธในระดับจิตวิญญาณผ่านทางอาการธาตุของผลงานพุทธศิลป์นั้นๆซึ่งช่างต้องเข้าถึงความรู้ในระดับเพ่งพินิจของงานศิลปกรรมของไทย เพื่อที่จะถ่ายทอดความรู้และลักษณะแห่งนิพพานอารมณ์แก่ผู้ชมผลงาน

คุณค่าทางความคิด คือ การพัฒนาทางความคิดของช่าง ได้แก่ เศียรหรือเนื้อหา (Content) ที่อยู่ในตัวของช่าง โดยการศึกษาหลักปรัชญาพุทธศาสนา คติไตรภูมิ การมีศรัทธาต่องานพุทธศิลป์ไทย เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นจิตใจที่เป็นนามธรรมภายในตัวของศิลปินที่ส่งผลต่อการสร้างงานที่มีคุณค่า ช่างคือผู้ศึกษาเรียนรู้และพัฒนาการเติบโตด้านใน จิตวิญญาณของช่างคือการพัฒนาและคุณค่าทางความคิดของช่าง การพัฒนาจิตวิญญาณของช่างคือกระบวนการพัฒนาทางสุนทรียะของประติมากรเพื่อใช้เป็นตัวกำหนดความคิดในการทำงานที่สำคัญ ช่างที่มีความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาจะสร้างผลงานช่างประติมากรรมที่วิจิตรเพราะช่างรับรู้ความงามที่เชื่อมโยงกับคุณค่าของความดีและความจริงด้วยกระบวนการเชิงปัญญา ซึ่งเกิดจากการพัฒนาภายในตัวของช่างทั้งด้านความคิด ความลุ่มลึกในพระพุทธศาสนาอันนำสู่สุนทรียะของช่าง ดังที่แต่ก่อนช่างก็คือพระผู้ใช้คติเตือนใจที่เป็นอมตธรรมเป็นคำสอนที่ทำให้มนุษย์ค้นพบสัจจะภาวะของตนเอง

กระบวนการพัฒนาปัญญาและสุนทรียะของช่างจึงเป็นกระบวนการหาคุณค่าจากความรู้ค่าของตัวกัตตาหรือช่างเอง ดังนั้นคุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามจึงมิใช่เป็นกระบวนการทางจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยแต่เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นกระบวนการของทั้งสองอย่างผสมผสานกันในตัวของช่างซึ่งต้องพัฒนาตลอดชีวิตของช่างคนหนึ่งๆ ทั้งนี้เพราะกระบวนการสุนทรียะดังกล่าวเกิดขึ้นจากกระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อน และต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบทั้งที่เป็น จิตวิสัยเพราะบุคคลรู้สึกประทับใจต่อคุณสมบัติที่เป็นเงื่อนไขของคุณค่าทางความงาม และองค์ประกอบทางวัตถุวิสัยซึ่งเป็นคุณสมบัติตามเงื่อนไขของความงามที่ติดมากับตัววัตถุ ทั้งนี้ในศิลปะไทย ตัวบุคคลดังกล่าวจำเป็นต้องได้รับการศึกษาอบรมว่าอะไรคือคุณค่าและความงามอย่างเป็นกระบวนการที่ถูกต้อง หรือที่เรียกว่าการรับรู้ความงามในระดับเพ่งพินิจ เพื่อที่จะสามารถสร้างและพัฒนากระบวนการของการตีคุณค่าทางสุนทรียะได้ด้วยตนเอง ขั้นตอนการพัฒนาทางความคิดของช่างเป็นขั้นตอนที่สำคัญและต้องทำควบคู่กันไปพร้อมๆกับการพัฒนาทางเทคนิค

ช่างคือผู้ฝึกสมาธิและเจริญสติเพื่อพัฒนาจิตใจและสมาธิในการทำงาน การสร้างงานศิลปะของไทยจึงเป็น วัตรปฏิบัติ เพราะเป็นทั้งการเจริญสติ การภาวนา และการมีสมาธิแสดงออกซึ่งปัญญาและปฏิภาณของผู้สร้างงานศิลป์ที่เป็นผู้ที่ฝึกมาดีแล้วทั้งศีล สมาธิ และปัญญา ศิลปินและผลงานคือสิ่งเดียวกัน **ช่างคือผู้ที่ใช้หลักอิทธิบาท 4 ในการทำงาน** ช่างจะต้องอดทนฝึกฝน เป็นผู้มีฉันทะ คือมีความพอใจรักใคร่ในสิ่งที่ทำ มีวิริยะ คือความเพียรพยายามอย่างแรงกล้า ทำซ้ำๆ จนเกิดภาวะความเชี่ยวชาญสร้างศิลปะของตนได้อย่างมีเอกลักษณ์ มีจิตตะ คือ ความเอาใจฝักใฝ่ในสิ่งที่ทำ และ มีวิมังสา คือ ความพิจารณาใคร่ครวญหาเหตุผลในสิ่งนั้น เพื่อสร้างงานช่างศิลป์ที่พร้อมทั้งความรู้ และความคิดจากจิตวิญญาณ ความดี ความงาม และความจริงของพุทธศาสนา

คุณค่าทางทักษะ คือ 1) การพัฒนาญาณทัศน์จากการสั่งสมประสบการณ์ ช่างคือผู้ที่มีญาณทัศน์เป็นเลิศ ญาณทัศน์คือการรับรู้ความงามและนำความทรงจำนั้นๆ มาดัดแปลง ปรับปรุงสร้างผลงานช่างศิลป์ของตนได้อย่างทันท่วงที เส้นในงานศิลปกรรมไทยเขียนมาจากญาณ ตาของช่างต้องฝึกฝนญาณทัศน์อย่างสม่ำเสมอ ได้แก่การศึกษาของโบราณ การมอง วิเคราะห์ รู้สัดส่วนทรวดทรงที่ถูกต้องของอาคารจนรู้ถึงความงามที่พอดี **2) การพัฒนาญาณทัศน์ด้วยการพัฒนาการรับรู้ความงามของช่าง** ความงามในงานช่างศิลปกรรมของไทยเกิดจากความสะเทือนใจและจากการขัดเกลาด้วยการฝึกฝนจากการเจริญสติภาวนาจนเกิดสติสัมปชัญญะ จนเข้าถึงความงามของสรรพสิ่งต่างๆได้อย่างลึกซึ้งที่สุด จนทะลุขอบเขตของเส้นและรูปทรงในระดับผัสสะ สติสัมปชัญญะคือความรู้สึกตัวของช่างจากการเจริญสติภาวนาจนเข้าถึงคุณค่าที่แท้ของชีวิตทั้งมนุษย์และสรรพสิ่งต่างๆ เป็นการรับรู้ความงามของช่างในขั้นเพ่งพินิจที่เห็นทั้งความเหมือนและความต่าง พินิจพิเคราะห์ได้ และเลือกสรร นำคุณลักษณะต่างๆ ตลอดจนเนื้อหาสาระและการถ่ายทอดสภาพความสงบ ความเป็นสมาธิอันเป็นอาการของพระพุทธเจ้าตอนที่ตรัสรู้แก่ผู้เสพงาน โดยสร้างผลงานที่กระตุ้นความงามและสติปัญญาแก่ผู้ชมได้

7.1.2.2 คุณค่าภายนอกจากคุณค่าทางทัศนศิลป์ 5 ด้าน

คุณค่าภายนอกคือ องค์ความรู้ ปัญญาและอุดมคติของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่อยู่ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

1. คุณค่าด้านศิลปกรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในอดีตใช้ความประณีตสร้างและเพิ่มเติมส่วนต่างๆ ของวัด โดยดูความกลมกลืนและการต่อเติมของใหม่ที่เข้ากับของเก่าได้อย่างดี งานศิลปกรรมที่งาม

คืองานศิลปกรรมที่องค์ประกอบทุกส่วนลงตัว ไม่ขัดแย้งกัน หากแต่ในรายละเอียดของงานศิลปกรรมที่ประดับตกแต่งอาคารแต่ละชิ้นประกอบด้วยรายละเอียดที่ไม่เหมือนกัน ต่างกันไปตามเอกลักษณ์ จินตนาการและการสร้างสรรค์ของช่างแต่ละคน **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างงานแต่ละชิ้นที่ไม่ซ้ำรูปแบบ มีจิตใจคิดสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่อง** ช่างใช้จิตใจในการสร้างงานเป็นสำคัญ มากกว่าใช้แค่ตาและสมองในการกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม **ช่างนำคุณลักษณะของธรรมชาติ มนุษย์และสิ่งรอบๆตัวมาใช้สร้างสรรค์งาน ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาลวดลายอยุธยาเป็นต้นแบบของการสร้างงาน** ช่างอนุรักษ์สืบสานงานตามรูปแบบของโบราณโดยช่างคือผู้ที่วิเคราะห์ถึงคุณค่าและคุณลักษณะของสรรพสิ่งต่างๆก่อนที่จะถ่ายทอดงานศิลปกรรมชิ้นนั้นๆออกมาเป็นรูปธรรม ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสถึงลักษณะของภาพยักษ์และภาพเทวดาในภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม ว่าผู้เขียนต้องรู้และเข้าถึงความคิดเดิมว่ายักษ์หมายความว่าเป็นคนชนิดใด ตลอดจนภาพยักษ์และภาพฝรั่งแบกที่ฐานเสมาวัดสระบัว และภาพเขียนในวัดเกาะแก้วสุทธาราม ความงามในงานศิลปกรรมเกิดจากช่างจัดวางองค์ประกอบของงานศิลปะตามกรอบของคติความเชื่อและขนบโบราณ ได้แก่คติครุฑยุดนาค ภาพเทพชุมนุม พระนารายณ์ทรงอสูร ตามลำดับชั้นของการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ **ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีตามขนบและคติของงานโบราณโดยใช้อิสระและความประณีตในการจัดวางลวดลาย** ในกรอบของขนบนั้น ช่างจะจัดวางองค์ประกอบต่างๆตามอิสระและแรงบันดาลใจของช่างเพื่อสร้างงานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์และความงดงาม

2. คุณค่าด้านประวัติศาสตร์ศิลป์

กระหนกเป็นแม่ลายในศิลปกรรมไทยที่แสดงความสัมพันธ์และประวัติศาสตร์ของลวดลายจากยุคและสมัยหนึ่งๆที่ส่งต่อไปยังอีกยุคสมัยหนึ่งที่มีวิวัฒนาการและการพัฒนาของลายอย่างต่อเนื่อง งานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันสืบสานรูปแบบจากงานช่างศิลป์ ได้แก่ งานจำหลักไม้ ลวดลายเส้นในงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมของงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย พัฒนาการลวดลายและลักษณะการผูกลายเพื่อประดับตกแต่งในงานช่างศิลปกรรมอยุธยาจึงแสดงกลวิธีการสร้างสรรค์ลวดลายให้มีชีวิตและจิตนาการของช่างอยุธยา ที่สร้างลวดลาย ***กระหนก 3 ตัว*** ขึ้น อันเป็นแม่ลายของลวดลายไทย ประกอบไปด้วย ตัวเหงา ตัวประกบและตัวยอด ลวดลายกระหนก 3 ตัวนี้เป็นต้นกำเนิดของลวดลายไทยอื่นๆที่ใช้ในสมัยปัจจุบัน

พัฒนาการของกระหนกในฐานะแม่ลายของงานศิลปกรรมไทยและงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี พัฒนาการของลายกระหนก 3 ตัว เกิดขึ้นจาก **1) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะทวารวดีที่ส่งต่อศิลปะของอโยธยาหรืออู่ทอง 2) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากศิลปะขอมที่พบในศิลปะของลพบุรี 3) อิทธิพลของลวดลายในงานศิลปะอยุธยาสืบเนื่องมาจากอิทธิพลลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนา**ลักษณะที่สำคัญของลวดลายกระหนกคือ ความรู้สึกที่มีชีวิตและงอกงาม การออกลายของลวดลายกระหนก ไม่ว่าจะเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัว หรือลวดลายที่พัฒนาจากแม่ลาย ได้แก่ กระหนกหางหงส์ กระหนกปลายก้าน ล้วนผูกติดอยู่กับเถาลายที่ต่อยอดขยายออกไปมีลักษณะเหมือนต้นไม้ที่เจริญงอกงาม ด้วยตัวนกคาบซึ่งเป็นลายจากธรรมชาติลายหนึ่งของไทย และเถาของลายกระหนกที่ช่างจัดวางอย่างมีชีวิตในรูปแบบพัน ขด ไขว้ เลื้อย จนถึงสะบัด

ลวดลายกระหนกพัฒนาเป็นแม่ลายกระหนก 3 ตัวเต็มขั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยได้รับแรงกระตุ้นจากอิทธิพลจากศิลปะโรโกโก้ ศิลปะของฝรั่งเศสที่เข้ามาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ศิลปะโรโกโก้มีลักษณะเป็นเครือเถาส่งอิทธิพลต่อลวดลายกระหนกเปลว อันเป็นลักษณะเฉพาะของลายอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาถึงขีดสุด ต่อมาได้พัฒนารูปแบบลักษณะปลายของกระหนกที่เรียวและแหลมคมด้วยอิทธิพลของงานประดับมุกในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ขณะเดียวกันช่างอยุธยาก็พัฒนาเรื่องราวในลวดลายกระหนก โดยเพิ่มรูปแบบต่างๆของลวดลาย ได้แก่ ลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศ จากอิทธิพลของลายทองตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน การจัดวางรูปแบบของลายกระหนกต่างๆ เริ่มเข้าสู่แบบแผนที่เคร่งครัดตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามเสน่ห์ที่แท้ของการจัดวางรูปแบบลวดลายกระหนกและลวดลายไทยทั้งหมดคือ จังหวะและช่องไฟของลวดลายที่อ่อนพลิ้วและเน้นความอิสระเสรี โดยลวดลายจะเป็นตัวเสริมรูปแบบของโครงสร้างอาคารสถาปัตยกรรมให้งดงาม **โดยวัดใหญ่สุวรรณารามในฐานะวัดนอกราชธานี เป็นวัดต้นแบบที่รับอิทธิพลลวดลายของศิลปะอยุธยาตอนปลายในเพชรบุรี**

ลักษณะของลวดลายอยุธยาได้แก่ ลายประเภทเชื่อมเถาและลวดลายที่ผูกขึ้น ลายทั้งสองประเภทใหญ่นี้ใช้ประดับตกแต่งอาคารต่างๆ โดยมีกระหนกเป็นแม่ของลายโดยเป็นองค์ประกอบหลักอยู่ในลายนั้นๆ **ลวดลายประเภทเชื่อมเถาหรือเครือเถาที่สืบเนื่องจากศิลปะอยุธยาในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี** มีลักษณะพันเกี่ยวกันเหมือนเถาวัลย์ กระหนกจะแตกออกมาจากกาบหุ้มเถา ลายประเภทเชื่อมเถาประกอบด้วย **1) ลายกระหนกก้านขด** ที่มีลักษณะเป็นวงก้นหอยขดจนเต็ม

พื้นที่ที่ประดับตกแต่ง **2) กระหนกปลายก้านหรือลายกระหนกเปลว** ที่พัฒนามาจากลายใบไม้ซีกซ้อนของศิลปะร็อกโกโก้ และค่อยๆพัฒนาก้านให้เรียวเล็กเป็นลักษณะกระหนกปลายก้านแบบอยุธยาตอนปลายที่มีลักษณะเหมือนเปลวไฟ **3) ลายกระหนกช่อหางโต** ที่พัฒนามาจากดอกบัวหลวง หรือดอกโบตั๋นแต่ได้รับการปรับเปลี่ยนรูปทรงจนกลายเป็นลักษณะของลวดลายตามท้องถิ่น ดังเช่นลวดลายพุ่มข้างบิณฑ์ ลวดลายกระจังที่มีองค์ประกอบของเทพพนมอยู่ที่กลางลายและลายช่อหางโตโดยทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมลายและประดับตกแต่งหน้าบันแทนลายกระหนกเปลว

ลวดลายเพื่อการตกแต่งโดยตรงที่สืบเนื่องมาจากลวดลายศิลปะในสมัยอยุธยา ได้แก่ **1) ลายประเภทหน้ากระดาน** ในเพชรบุรีลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ถือเป็นลวดลายพื้นฐาน ลวดลายดังกล่าวเกิดจากกรรมวิธีการเข้าไม้ โดยลักษณะของการตอกสลักเพื่อให้ไม้สองชิ้นเชื่องต่อกันตามลักษณะของก้ามปู **2) ลายประเภทครีบขอบ**ที่ใช้ผูกลายในทางตั้งหรือห้อยย้อยลงมา ซึ่งต่อมาจะพัฒนาเป็นรูปทรงต่างๆได้แก่ลายช่อหางโตที่ประดับตกแต่งอยู่ตามตัวอาคาร **3) ลายบัว** และ **4) ลายกรวยเชิง**ที่เป็นขอบของลายต่างๆ

ลายปูนปั้นของสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้สืบเนื่องกันมาในปัจจุบัน เรียกว่า **ลายอยุธยาแบบเพชรบุรี** โดยช่างชาวบ้านสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะต้องฝึกฝนการปั้นเส้นให้เป็นเส้นตรงก่อนที่จะเริ่มปั้นลวดลายขั้นพื้นฐาน ซึ่งช่างแต่เดิมเรียกเส้นว่า ลวด การปั้นลายไทยจึงมีทั้งลวดและลาย แล้วจึงมาปั้นเม็ดไข่ปลาเล็กๆ ที่เรียกว่า ฟองมัน ฟันปลาก่อนที่จะปั้น ตาอ้อย ลวดลายชั้นสูงหรือลายของราชสำนักที่ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีใช้ ได้แก่ ลายก้านขด **เอกลักษณ์ลวดลายของเฉลิม พึ่งแตงที่เพิ่มรายละเอียดในลวดลายตามแบบงานศิลปกรรมอยุธยา** กรรมวิธีการออกลายจะออกให้เต็มพื้นที่ **1) การลักเถาลาย และใบคู่** ขดลายออกจากข้างในสู่ข้างนอก ในเครื่องประกอบลายของลายก้านขดจะใช้กาบหุ้มและใบพับยอด **2) การไขว้เถาเพื่อปิดช่องน้ำไหล และ 3) การผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย** เพื่อให้การแตกยอดของลายดูเป็นธรรมชาติ

การสร้างเอกลักษณ์จากลายแม่บทกระหนกสามตัวของช่างสมบัติพูลเกิด สมบัติ พูลเกิด พัฒนาแม่ลายกระหนกสามตัวของอยุธยาให้สลับซับซ้อน **1) ลักษณะตัวเหงาเป็นจะงอยปากนกแก้วพลิ้ว เบ่งบานได้ไม่สิ้นสุด** โดยค่อยๆทับกระหนกลงไปทีละชั้น จนช่อกระหนกเบ่งบาน อิ่มตัว เป็นลายกระหนกหางกินรีต่อช่อกระหนกถึง 15 ตัว **2) การศึกษาสัดส่วนและรูปทรงในธรรมชาติรอบๆตัวเพื่อนำมาใช้ในการออกลาย** ลวดลายของไทยพัฒนามาจากธรรมชาติ **3) การศึกษาลายและ**

การออกลาย เริ่มจากต้นกำเนิดของลายเพื่อต่อยอดทิศทางของลาย มีนกคาบและกาบคู่ใช้ต่อลายและแตกลาย ช่างที่สร้างลวดและลายได้ดี คือช่างที่ผูกและสร้างลายได้อย่างมีชีวิตและเบ่งบาน เห็นความต่อเนื่องของลาย มีลูกเล่น ผูกสร้างลายได้อย่างถูกต้องและจัดวางลวดลายอย่างไม่จบสิ้น

คุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีประกอบด้วย ลวดลายที่พัฒนาต่อยอดมาจากลายปูนปั้นตามลักษณะลวดลายงานช่างอยุธยาโดยช่างพัฒนาและต่อยอดแม่ลายกระหนกสามตัวและลายก้านขดอย่างเป็นธรรมชาติเน้นลวดลายที่มีชีวิต

3. คุณค่าด้านภูมิปัญญาของช่าง

ช่างคือผู้ที่เห็นความเชื่อมโยงของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น และนำมาประยุกต์ ปรับเปลี่ยน และแก้ปัญหาจากฐานความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและการช่างในท้องถิ่น เพื่อพัฒนางานประติมากรรมปูนปั้นของตน **1) ลวดลายของงานปูนปั้นสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันมาจากการศึกษางานช่างโบราณประเภทต่างๆในวัดจังหวัดเพชรบุรี และเรื่องราวประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น** ช่างต้องมีความรู้ทางการช่างที่หลากหลายด้าน **2) การปั้นภาพจับเป็นกลวิธีชั้นสูงของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี** การปั้นภาพจับ เป็นเอกลักษณ์ของงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีประการหนึ่ง การปั้นภาพจับเป็นงานปั้นขั้นสูงของช่างเพชรบุรี เพราะช่างต้องเข้าใจในเรื่องกายวิภาค สัดส่วนของภาพที่ถูกต้องตามท่วงท่าของนาฏลักษณ์ที่ใช้ เพื่อที่จะวางแผนโครงท่าทางในการปั้นอย่างถูกต้อง เรื่องราวที่ใช้คือ รามเกียรติ์ตอนต่างๆ ตลอดจนภาพจิตรกรรมของครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นก่อน ดังเช่นภาพพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปู ซึ่งเป็นผลงานของพระอาจารย์เป้า ปัญโญแห่งวัดพระทรง ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ได้ศึกษากายวิภาคอย่างเป็นทางการ แต่ช่างประยุกต์ใช้กายวิภาคซึ่งเป็นศาสตร์ของตะวันตกจากนาฏลีลาทั้งจากละครชาตรีและโขนที่แสดงในจังหวัดเพชรบุรีในอดีตอย่างต่อเนื่องในงานประติมากรรมปูนปั้น

3) ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีรู้ศิลปะแขนงต่างๆและใช้ความสามารถทางงานช่างหลากหลายด้านมาสร้างลวดลายในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี อัตลักษณ์ในงานประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเกิดจากการสั่งสมภูมิปัญญาในท้องถิ่นที่หลากหลายของเพชรบุรีและนำมาปรับประยุกต์ใช้ในงานประติมากรรมปูนปั้น ได้แก่ งานของช่างแป๋ว บำรุงพุทธที่ใช้การเชิดหุ่นกระบอกและงานแทงหยวกมาประยุกต์ใช้ในงานปั้นภาพประติมากรรมปูนปั้นที่มีลักษณะคล้ายหุ่นกระบอก และปั้นลวดลายดอกพุดตานประกอบใบที่มีลักษณะเหมือนหยวกที่แทงร่วมกับการลงสีประกอบ รวมถึงการประยุกต์ใช้ลวดลายจากงานศิลปกรรมแขนงอื่น เช่นลวดลาย

ดอกไม้ซึ่งเป็นลวดลายที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันนิยมปั้นประดับตกแต่งอาคาร ช่างที่ปั้นลวดลายดอกไม้สวยที่สุดคือช่างบาหยัน รอดจากทุกข์ ผู้ปั้นดอกพุดตานและดอกสาละ

การประยุกต์ การปรับเปลี่ยน และการแก้ปัญหาของช่างจากฐานความรู้ทางศาสนา วิชาช่างใช้เรื่องราวจากพุทธศาสนาซึ่งเป็นทั้งองค์ความรู้และปัญญาที่สั่งสมอยู่ในตัวช่าง **1) ช่างคือผู้ที่ถอดรหัสธรรมะของพระพุทธเจ้าให้เป็นรูปธรรมในงานประติมากรรมของตน 2) ช่างต้องศึกษาพระสูตรในพระธรรม ตลอดจนศึกษาวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาอย่างแตกฉาน** โดยมีจุดมุ่งหมายคือสร้างงานที่ประณีตเพื่อให้ผู้เสพงานเกิดความศรัทธาในพระพุทธศาสนา **3) ช่างเรียนรู้ฉันทลักษณ์ของลายไทยและกาละเทศะในสถาปัตยกรรมไทยเพื่อจัดวางและใช้วิจารณญาณเลือกใช้ลวดลายได้อย่างถูกต้อง** ทั้งนี้ **4) ทองร่วง เอมโอษฐ์ สร้างงานประติมากรรมคนแบกและภาพปริศนาธรรมเพื่อสะท้อนปัญหาทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของประเทศ** เพราะวัฒนธรรมคือการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยน เคลื่อนไหว งานศิลปกรรมจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีคิดที่ใช้ในการทำงานให้ทันสมัยอยู่เสมอ โดยช่างต้องไม่ทิ้งแก่นของธรรมะและประวัติศาสตร์ ช่างคือผู้ที่ตามโลกปัจจุบันทันแต่ก็มีความลึกซึ้งในพระพุทธศาสนา

4. คุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีศึกษาและใช้คุณค่าของศาสนาพุทธเพื่อเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะปูนปั้น ศิลปะปูนปั้นเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของไทยเพราะเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ปูนปั้นมีส่วนผสมหลักเป็นปูนขาวซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรี **คุณลักษณะของวัสดุในงานประติมากรรมปูนปั้นได้แก่ ปูนตำที่มีลักษณะอ่อนช้อย นุ่มนวลสะท้อนคุณลักษณะของช่างไทยที่เป็นคนนุ่มนวล คุณลักษณะดังกล่าวเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการของลวดลายการปรับเปลี่ยนสูตรปูน ตลอดจนรูปแบบในงานประติมากรรมปูนปั้นของไทย** ปูนขาวผสมเป็นวัสดุที่มีลักษณะอ่อนช้อย ช่างปั้นปูนช่างจะทำงานด้วยคุณลักษณะ ฉับพลัน และสด สามารถปั้นเป็นลวดลายต่างๆอย่างทันท่วงที และปรับเปลี่ยนพัฒนารูปทรงได้ไม่ยาก สมบูรณ์ในตัวของมันเองและเมื่อแข็งแล้วจะมีความคงทนแข็งแรงมาก สอดคล้องกับคุณลักษณะของคนไทยที่เป็นคนอ่อนโยน ใช้ปฏิภาณและทักษะในการทำงาน สูตรของปูนปั้นประกอบด้วย ปูนขาว ทรายละเอียด น้ำตาลและเส้นใยซึ่งส่วนประกอบต่างๆปรับเปลี่ยนได้แล้วแต่ช่างและวัสดุที่พบในท้องถิ่นต่างๆ

5. คุณค่าด้านคติความเชื่อ

ไตรภูมิ เป็นรากฐานของความเชื่อซึ่งสะท้อนอยู่ในงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เพราะ**ไตรภูมิกล่าวถึงหลักพุทธธรรม คือ กรรม หรือการกระทำความดีและความชั่ว การเวียนว่ายตายเกิด** ภูมิหมายถึงระดับจิตใจ ไตรภูมิ หมายถึงสถานะจิตใจและชีวิตแห่งสรรพสัตว์ มี 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ จนถึงขั้นนิพพานภูมิหรือโลกุตรภูมิที่ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป ในกามภูมิ หรือกามาวรจรภูมิ แยกย่อยออกเป็น 11 ภูมิ ได้แก่อบายภูมิ 4 และกามสุคติภูมิ 7 ในสุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย ดินแดนมนุษย์และป่าหิมพานต์ 1 ในดินแดนสวรรค์ หรือสวรรคภูมิ มี 6 ชั้น รูปภูมิ เป็นสวรรค์ของพรหมมีรูป มี 16 ชั้น อรูปภูมิ คือ สวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มี 4 ชั้น

ช่างไทยใช้คติและเรื่องราวของไตรภูมิสร้างงานศิลปกรรมไทย โดยแปลงเรื่องราวของวรรณคดีไตรภูมิให้เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ทั้งนี้เพราะไตรภูมิคือชั้นของกรรมที่เป็นรูปธรรม เป็นหนทางให้หลุดพ้นจากความทุกข์และสุข ช่างสร้างงานจากการตีความหมายในไตรภูมิ และไตรภูมิยังเป็นโครงสร้างการปกครอง เพราะไตรภูมิกล่าวถึงเขาพระสุเมรุ มีครุฑอาศัยอยู่ที่แกนของจักรวาลโดยครุฑผู้เป็นพาหนะของพระนารายณ์ นอกจากนี้ในคติไตรภูมิของศาสนาพุทธ พระมหากษัตริย์เทียบเท่ากับพระอินทร์ เป็นเจ้าแห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์ ไตรภูมิจึงทำให้เกิดโครงสร้างทางความคิด ประเพณี ศิลปกรรม และพิธีกรรม ศิลปะสมัยก่อนสร้างจากกษัตริย์และศาสนา เป็นความงามเชิงรูป ลวดลายจะเรียงตามชั้นลำดับของไตรภูมิ ได้แก่ ยักษ์ สิงห์ สัตว์หิมพานต์ ครุฑ เรียงตามภูมิจักรวาล ชั้นต่อมาเป็นลิงในความหมายของราชวงศ์จักรี ซึ่งหมายถึงทหารของพระนารายณ์ได้แก่หนุมาน ถึงแม้ไม่มีลิงในไตรภูมิ แต่ลิงแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ชั้นต่อมาเป็นเทวดาทั้ง 6 ชั้น โดยชั้นบนสุดเป็นพรหม

ศิลปะปูนปั้นเป็นงานช่างศิลป์ไทยแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์ ช่างหรือประติมากรแสดงฝีมืออย่างสุดชีวิตเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ตาม**คติเรื่องจักรพรรดิราชหรือพระราชาผู้เป็นผู้ปกครองในอุดมคติ** เป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ยิ่งกว่าพระราชาทั้งปวงที่มีบุญบารมีและใช้หลักธรรมในการปกครองประเทศ ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมขององค์พระมหากษัตริย์ทำหน้าที่ช่วยขยายและพรรณนาความเชื่อและศรัทธาตามฐานานุศักดิ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับสิ่งก่อสร้างนั้น ลวดลายที่เลือกใช้สื่อความหมายในงานประติมากรรมจึงเป็นตัวแทนของการถ่ายทอดบทบาทและหน้าที่ตามหลักธรรมะของพระมหากษัตริย์ที่พระองค์ยึดและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเมื่อยามปกครองและทรงงานให้แก่ประชาชน ตามคติธรรมราชา เทวราชาและจักรพรรดิราช ลวดลายประติมากรรมปูนปั้นที่ประดับที่

พระเมรุจึงเป็นเสมือนเครื่องเตือนใจ และถ่ายทอดคุณลักษณะ คุณธรรมและหลักธรรมของกษัตริย์สู่ประชาชน งานช่างมิได้สร้างขึ้นอย่างวิจิตรบรรจงเพื่อรับใช้ตัวองค์พระมหากษัตริย์หากแต่เพื่อสานต่อหลักธรรมของพระมหากษัตริย์สู่ประชาชน

คติครุฑยุดนาคประดับตกแต่งที่หน้าบันและฐานของสถาปัตยกรรมเป็นคติที่ช่างถ่ายทอดความจงรักภักดีของพระมหากษัตริย์ เพราะช่างโบราณสร้างครุฑขึ้นจาก**จิตที่เคารพและศรัทธาในองค์พระมหากษัตริย์ที่สั่งสมความดีงาม**ไว้ ประติมากรผู้ปั้นครุฑในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคหลังเพื่อขอพระบรมราชานุญาตจะต้องทำตามแบบของพระเทวาภินิมมิตร และจะต้องเข้าใจกายวิภาคของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนบนของครุฑ และกายวิภาคของนกอันเป็นส่วนล่างของครุฑ ตลอดจนลวดลายผ้าและสีที่ใช้ ครุฑพระราชทานที่ติดอยู่ที่บริษัทเป็น**เครื่องสะท้อนคุณงามความดี การตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ต่อสังคมของเจ้าของกิจการ**นั้นๆ

งานศิลปะไทยจึงมีพันธกิจในการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี ปูนปั้นที่ประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรมไทยมีหน้าที่พัฒนาจิตใจของช่างผู้สร้างและส่งถึงผู้รับสารอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน **ประติมากรรมปูนปั้นสอดแทรกทั้ง ปรัชญาศาสนา ศิลปะแขนงต่างๆที่ต้องส่องทางให้แก่กัน เป็นวัฒนธรรมและงานศิลปกรรมที่เกิดจากการพัฒนาภายในเป็นที่ตั้ง**

คุณค่าดังกล่าวทั้งคุณค่าภายในและภายนอกมีรากฐานมาจากคุณค่าของสุนทรียศาสตร์อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งในทฤษฎีคุณวิทยา สุนทรียศาสตร์คือการรู้ค่าของความงาม ดังที่ เขียน ยิ้มศิริ (2549: 46) กล่าวว่า…ความรู้ค่าของความงามคือ สุนทรียะ เป็นสิ่งจำเป็นต่อชีวิต ต่อใจและจิตวิญญาณของคนทุกวันนี้… คุณค่าดังกล่าวคือคุณค่าของความงามจากธรรมชาติและคุณค่าของความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของช่างที่ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีใช้คุณค่าของความงามในระดับผัสสะได้แก่การเห็น รับรู้ สัมผัส ได้ยิน รับรส รับกลิ่น และอารมณ์ที่เกิดจากใจที่รู้ อันเป็นอายตนะภายนอกทั้ง 6 ก่อนที่จะพัฒนาไปที่ขั้นของความงามในระดับเพ่งพินิจโดยการพัฒนาจิตใจให้เป็นสมาธิที่ควบคุมอายตนะภายในหรือที่พระพรหมคุณาภรณ์ (2551: 546) กล่าวว่าเป็น …เครื่องรับรู้ภายใน… ของตัวกัตตาหรือตัวช่างผู้ถ่ายทอด พระพรหมคุณาภรณ์ (2551: 546) อภิปรายว่า … อายตนะภายในประกอบด้วย 1. จักขุ ตา 2. โสต หู 3. ฆานะ จมูก 4. ชิวหา ลิ้น 5. กาย กาย 6. มโน ใจ… อายตนะภายในของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี คือเครื่องมือหลักที่ต้องพัฒนาเพราะเกี่ยวเนื่องกับส่วนที่เป็น ญาณ ของช่างเพื่อให้เกิด ความเป็นสมาธิ เกิดญาณทัศน์ (Intuition) และมุมมอง (Insightful) ในตัวของช่าง ร่วมกับ ปัญญา หรือ การค้นคว้าวิจัยของช่าง ร่วมกับ

กระบวนการเรียนรู้แบบอุปนัยและนิรนัยอันเป็นแนวทาง 3 ประการของการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

7.1.3 การสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีสืบสานองค์ความรู้และความงามในงานช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่มีรากฐานจาก วิถีชีวิต ภูมิปัญญาและศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นเพชรบุรี ได้แก่ ประเพณีและพิธีกรรมในวิถีชีวิต งานศิลปกรรมในวัดที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิต งานศิลปกรรมในวัดโบราณ ครูช่างภูมิปัญญา พิธีกรรมครอบครู พิธีกรรมไหว้ครูช่าง ครอบครัวช่างปูนปั้นและสายสัมพันธ์ของชุมชนช่างงานสายสกุลช่างเพชรบุรี ประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น ละครชาตรี โขน วรรณคดีไทย พระสูตรในพระไตรปิฎก ความเชื่อเรื่องจักรวาลวิทยาในไตรภูมิ โดยมีวิถีของการสืบสานในอดีต ดังนี้

7.1.3.1 วิถีของการสืบสานในอดีต

1. ครูช่างเป็นผู้ช่วยแนะและเฝ้าดูอยู่ห่างๆในขั้นเริ่มต้น โดยช่างต้องฝึกทักษะการฝึกตำปูน การมอง หัดลายพื้นฐาน การกะปริมาณปูน การศึกษาของช่างสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบๆตัวด้วยประสบการณ์ตรง ใช้อายตนะทั้ง 6 ลองผิดลองถูกจนเกิดความชำนาญในตน ทักษะที่สำคัญคือการหัดเขียนลายควบคู่ไปกับการหัดปั้น การฝึกฝนของช่างใช้เวลา 5 ปี จากนั้นช่างจะออกไปเรียนจากการทำงานในโลกภายนอก หาความรู้อย่างต่อเนื่องและไม่มีวันจบจากครูที่เป็นเพื่อนช่างด้วยกัน ครูในหนังสือ และครูในงานโบราณทั้งในวัดและพิพิธภัณฑ์

2. การทำงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเกิดในวัด ช่างสร้างงานประติมากรรมและงานพุทธศิลป์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแก่ศาสนา โดยเพชรบุรีในสมัยก่อนสืบสานโดยสำนักช่างวัดใหญ่สุวรรณาราม สำนักช่างวัดเกาะแก้วสุทธาราม สำนักช่างวัดพระทรง สำนักช่างวัดยาง และสำนักช่างวัดพลับพลาชัย เป็นหลักโดยพระเป็นผู้สอนงานช่างแก่ฆารวาสที่สนใจ

3. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นแรงงานของช่างสายสกุลช่างหลวงทำงานบูรณะซ่อมแซมวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังมาทุกยุคทุกสมัย ซึ่งทำให้ช่างพื้นบ้านสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีได้เพิ่มพูนความรู้ ทักษะและประสบการณ์มาโดยตลอด

7.1.3.2 วิถีของการสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบัน ได้แก่

1. การสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีคือ กระบวนการสืบสานจากครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นศูนย์กลางของการสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีในปัจจุบันมาตลอด 30 ปี โดยอาจารย์ทองร่วงเป็นผู้รับเหมางาน มีช่างฝีมือรองเป็นผู้สอนงานให้กับผู้ที่เข้ามาฝึกใหม่ ตั้งเป็นระบบงานคล้ายกับบริษัทของทองร่วง เอมโอษฐ์เพื่อตั้งรับกับระบบธุรกิจของโลกปัจจุบัน ทดแทนรูปแบบการเรียนรู้ในสำนักช่างวัดเหมือนในสมัยโบราณ ทองร่วง เอมโอษฐ์จะตามดูแลให้ความช่วยเหลือ ให้กำลังใจแก่ช่างผู้ฝึกงานและคอยแก้ไขในหน้างานอย่างต่อเนื่อง

2. ทองร่วง เอมโอษฐ์เป็นคนจากแม่กลอง จังหวัดสมุทรสงครามจึงเผยแพร่วิชาปูนปั้นโดยไม่หวงวิชาและไม่จำกัดการเผยแพร่แก่คนในครอบครัวเท่านั้น ทองร่วง เอมโอษฐ์จะเลือกคนที่มีพื้นความคิดของการเป็นช่างที่ดี เข้าใจการสร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยส่งเสริมให้ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสร้างตนให้มีคุณค่าเพื่อนำสู่การสร้างผลงานของช่างให้มีคุณค่า ช่างเพชรบุรียึดวิถีการทำงานด้วยใจ ทำอย่างเต็มที่ ตั้งใจทำงานให้ดี ไม่มุ่งหวังเงินเป็นหลักโดยช่างยังคงรักษาอุดมคติของช่างแบบโบราณไว้ได้อย่างดีเยี่ยม งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นงานศิลปะท้องถิ่นแห่งตน กลุ่มศิลปะสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีสืบสานประวัติศาสตร์ โบราณคดี วิถีชีวิต ภูมิรู้ในการจัดการทรัพยากร การเข้าถึงคุณค่าที่แท้ของงานศิลปะท้องถิ่นแห่งตนและศรัทธาในพระพุทธศาสนาได้อย่างแข้มแข็งและโดดเด่นท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

3. ช่างรุ่นใหม่เรียนรู้จากการทำงาน หาความรู้จากครูที่เป็นเพื่อน ครูในหนังสือ ศึกษางานของครูโบราณ โดยใช้กระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมคือพิธีไหว้ครูช่างที่บ้านครูทองร่วง เอมโอษฐ์ ในอดีตมีพิธีครอบครูและพิธีเบิกเนตรแก่ช่างปูนปั้นรุ่นใหม่ ตามลำดับการเรียนรู้ดังนี้ ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเริ่มเรียนรู้จากการฝึกตำปูน การมอง หัดลายพื้นฐาน การกะปริมาณปูน ช่างต้องศึกษาสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบๆตัวด้วยประสบการณ์ตรง ใช้อายตนะทั้ง 6 ลองผิดลองถูกจนเกิดความชำนาญในตน ครูช่างจะเป็นผู้ช่วยแนะและเฝ้าดูอยู่ห่างๆ โดยช่างต้องฝึกทักษะที่สำคัญคือการหัดเขียนลายควบคู่ไปด้วย การฝึกฝนใช้เวลา 5 ปี จากนั้นช่างจะออกไปเรียนจากการทำงานในโลกภายนอก หาความรู้อย่างต่อเนื่องและไม่มีวันจบ โดยการศึกษาจากครูที่เป็นเพื่อนช่างด้วยกัน ครูในหนังสือ ครูในงานโบราณ ทั้งในวัด ในพิพิธภัณฑ์ ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันได้ศึกษาจากงานบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังในการฉลองกรุงครบ 200 ปี ตลอดจนการซ่อมวัดมหาธาตุจังหวัดเพชรบุรี

4. การสร้างตนของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี คือ ช่างผู้น้อยซึมซับสุนทรียะและภูมิปัญญาจากครูช่างอาวุโส ด้วยความสัมพันธ์ของผู้น้อยที่นอบน้อม ยอมรับคำวิจารณ์ ปรับเปลี่ยนผลงานของตนโดยไม่ได้ลอกเลียนแบบผลงานที่มีอยู่ก่อนของครูช่างอันเป็นคุณลักษณะที่สำคัญในการพัฒนาของช่าง แต่จะพัฒนาศึกษาหาความรู้อย่างต่อเนื่อง

5. ช่างต้องช่วยเหลือเกื้อกูลกันในระหว่างกลุ่ม และช่างต้องพูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้กันเหมือนกลุ่มช่างสมัยก่อน ในสมัยก่อนมีงานพระนครคีรีเป็นเวทีให้ช่างได้มาพบเล่าเรื่องงานของตนมากกว่าในปัจจุบันที่ผู้จัดเลือกกลุ่มช่างตามผลประโยชน์ของผู้จัดงานเป็นหลัก งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในปัจจุบันคืองานซ่อมบำรุงตามวัดต่างๆทั้งในและนอกเพชรบุรียังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่อง

6. วิถีการทำงานนิรนัย (Deductive) และอุปนัย (Inductive) ของช่าง วิธีการแบบ**นิรนัย**คือ การเริ่มจากทฤษฎีหลักหรือแนวคิดตั้งต้น โดยช่างนำเอาทฤษฎีดังกล่าวไปทดสอบ สังเกต จนได้ข้อค้นพบใหม่ของตน ทฤษฎีหลักของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี คือ ลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรี ที่ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีนำมาใช้เป็นต้นแบบจนปั้นได้เหมือน ทั้งนี้ในระหว่างกระบวนการนิรนัยช่างอาจจะคิดนอกกรอบ ใช้ลวดลายจากรูปแบบใหม่มาผสมผสานเกิดเป็นลวดลายและลักษณะการปั้นของตนได้ ดังเช่น การคิดค้นการปั้นลวดลายของช่างบาหยันรอดจากทุกข์โดยผสมผสานรูปภาพสัตว์ต่างๆจากตู้พระไตรปิฎกในงานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีที่ใช้ลวดลายแบบอยุธยาเพชรบุรีเป็นหลัก

ส่วนวิธีการแบบ**อุปนัย**คือ การสังเกต เก็บตัวอย่างจากหลายๆที่ จนกลายเป็นข้อสรุปและทฤษฎีใหม่ ช่างศึกษา ดูตัวอย่างงานจากครูในหลายๆที่ทั้งในงานของครูในงานโบราณ ครูช่างอาวุโส ครูในหนังสือ และครูที่เป็นเพื่อนจนสรุปเป็นเอกลักษณ์ของลวดลายและลักษณะการปั้นของช่างเอง ดังเช่นวิธีการทำงานของช่างสมชาย บุญประเสริฐ ที่เริ่มศึกษาลวดลายจากชาติต่างๆและยุคสมัยอื่นๆ ทั้งเขมร สุโขทัย ลพบุรี ทวารวดี อินเดีย และชวาที่บุโรพุทธโธ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานปูนปั้นซุ้มประตูที่วัดกันมาตุยาราม ตามที่อาจารย์สุดสาคร ชายเสมออกแบบไว้ วิธีการทำงานของช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะผสมผสานทั้งวิธีแบบนิรนัยและอุปนัยเข้าไว้ด้วยกันที่ต่อเนื่อง

ปัญญาในการสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจากอดีตถึงปัจจุบันมีรากฐานมาจากความงามและความซาบซึ้งในวิถีชีวิต สรรพสิ่งและธรรมชาติรอบตัวของช่าง ได้แก่ ประเพณี

พิธีกรรม งานศิลปกรรมในวัดโบราณ ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น พระสูตรในพระไตรปิฎก ไตรภูมิ วรรณคดี นาฏศิลป์และดนตรีซึ่งเป็นวิถีชีวิตของจังหวัดเพชรบุรีที่มีสิ่งเหล่านี้อยู่ครบถ้วนและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตคนเพชรบุรีตั้งแต่เกิดจนตาย ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ตลอดจนความรัก ความเคารพในครูช่างผู้ถ่ายทอด และความรักในงานปูนปั้นของช่างสายสกุลช่างเพชรบุรี ปัญญาในการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี ประกอบด้วย 1) ปัญญาทางทักษะการช่าง 2) ปัญญาทางพื้นฐานศิลปะ 3) ปัญญาทางจักรวาลวิทยาในศาสนาพุทธ โดยช่างต้องเป็นผู้ค้นคว้า ศึกษาวิจัยปัญญาทั้ง 3 อย่างอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตเกิดเป็นปัญญาในตนของช่างแต่ละคน เพื่อใช้เป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์ผลงานและเป็นองค์ประกอบหนึ่งของแนวทางการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี

7.1.3.3 แนวทางการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีจึงเป็นการสืบสานโดยใช้ **วิถีแห่งปัญญาญาณ** ตามการสังเคราะห์จากภูมิปัญญาของครูช่างท่านต่างๆดังนี้

การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีประกอบด้วย องค์ประกอบ 2 ส่วน และกระบวนการเรียนรู้ 2 แบบที่ผสมผสานกัน ได้แก่ องค์ประกอบของ ปัญญา และ ญาณ ร่วมกับกระบวนการเรียนรู้ของช่างแบบนิรนัยและอุปนัย องค์ประกอบทั้ง 2 ส่วนต้องเกิดจากฉันทะของช่างที่อยากพัฒนาตนอย่างแรงกล้า

องค์ประกอบที่หนึ่ง คือ การสืบสาน ปัญญา ของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ประกอบด้วย 1) ปัญญาทางทักษะการช่าง 2) ปัญญาทางพื้นฐานศิลปะ 3) ปัญญาทางจักรวาลวิทยาในศาสนาพุทธ โดยช่างต้องเป็นผู้ค้นคว้า ศึกษาวิจัยปัญญาทั้ง 3 อย่างอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต

ช่างคือผู้ศึกษาหาความรู้จนมีภูมิความรู้ใน 1) ทักษะการช่าง 1.1) ทักษะทางการช่างขั้นต้น ได้แก่ การวาดลายพื้นฐานต่างๆ ได้แก่ ลายกระหนก นารี กระบี่และคชะ ทักษะการตำปูนและการปั้นลายพื้นฐานต่างๆจากแม่ลายกระหนก 3 ตัว ตลอดจนส่วนผสมและสูตรของปูน 1.2) ทักษะทางการช่างขั้นกลาง ได้แก่ การผูกลาย สัดส่วนของลาย การปั้นภาพจับ 1.3) ทักษะทางการช่างขั้นสูง ได้แก่ การวางเส้นจอมแห การตกท้องช้าง การขึ้นเครื่องยอด 2) พื้นฐานศิลปะ 2.1) พื้นฐานศิลปะขั้นต้น ได้แก่ ลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรี 2.2) พื้นฐานศิลปะขั้นกลางถึงสูง ได้แก่ การจัดวางลวดลายในพื้นที่ว่างและหน้าบัน นาฏลีลาและกายวิภาค ยุคและสมัยของลวดลายราชสำนักต่างๆ ตลอดจนความเป็นองค์รวมของศิลปะสายสกุลช่างแขนงต่างๆของเพชรบุรี และ 3) จักรวาลวิทยาใน

ศาสนาพุทธ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวที่เป็นนามธรรมในพุทธศาสนาสู่งานประติมากรรมปูนปั้นที่เป็นรูปธรรมเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ได้แก่ การศึกษา ชาดก ประวัติพระพุทธเจ้า พระสูตรในพระไตรปิฎก และไตรภูมิ

องค์ประกอบที่สอง คือ การสืบสาน ญาณ ของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี ญาณคือการหยั่งรู้ สมาธิ ปฏิภาณ ความสามารถ ประสบการณ์ การรับรู้ความงาม มุมมอง อันเป็นสิ่งที่เก็บสั่งสมอยู่ในตัวช่างที่เกิดจากการฝึกฝนอย่างหนักจนเชี่ยวกร่ำ โดยการปลูกฝังช่างให้รับรู้ถึงความงามในระดับผัสสะ ซึ่งเป็นความงามในธรรมชาติและวิถีชีวิต โดยช่างใช้อายตนะภายนอกทั้ง 6 รับรู้และจำเพื่อเป็นข้อมูลหรือเนื้อหาที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานประติมากรรม ดังที่ คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ (2525: 5) กล่าวว่าการเรียนศิลปะไทยไม่เพียงทำได้อย่างเดียว ยังต้องจำได้อีกด้วย แต่เป็นการจำไว้เพราะเป็นรากฐานดลใจคิดเท่านั้น มิได้ประสงค์จะให้จำไว้เพื่อลอกแบบไปใช้อย่างเดียว… จากนั้นช่างต้องฝึกการรับรู้ความงามในระดับเพ่งพินิจผ่านทางอายตนะภายในทั้ง 6 ซึ่งเป็นการฝึกสมาธิภาวนา จนเกิด “ฌาน” คือ …การเพ่งอารมณ์จนใจแน่วแน่เป็นภาวะจิตสงบประณีต ซึ่งมีสมาธิเป็นองค์ธรรมหลัก… (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), 2551: 88) ทำให้ช่างทำงานอย่างมีสมาธิและใช้สภาวะจิตที่สงบ มองเห็นลึกสู่อาการธาตุของสรรพสิ่งถ่ายทอดการจัดระเบียบใหม่ของธรรมชาติในผลงานศิลปกรรม ดังที่ น. ณ ปากน้ำ (2550: 103, 121, 123) กล่าวว่า …ภาพในศิลปะไทยที่แท้จริงนั้นจะต้องประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ มิใช่ลอกเลียนธรรมชาติ ผู้สรรค์สร้างงานศิลปะไทยจะพยายามประดิษฐ์ธรรมชาติให้งดงามดีขึ้นกว่าเดิมโดยการจัดธรรมชาติให้เป็นสัญลักษณ์และจัดระเบียบใหม่…

ช่างใช้ “ญาณ” (ศมประสงค์ ชาวนาไร่, สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2554) ในการสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นแนวทางของศมประสงค์ ชาวนาไร่ที่เกิดจากการฝึกฝนผ่านทางอายตนะทั้ง 6 ในตนเป็นการเรียนรู้โดยการรับรู้ของผัสสะทั้ง 6 ของมนุษย์ ญาณได้แก่การหยั่งรู้ธรรมชาติในระดับเพ่งพินิจถ่ายทอดผลงาน เกิดลักษณะของศิลปะที่เป็นทิพย์ เพราะช่างคือผู้เปลี่ยนแปลงความงามที่เป็นนามธรรมสู่งานศิลปะที่เป็นรูปธรรม โดยช่างต้องถ่ายทอดธรรมะที่เป็นนามธรรมในผลงาน ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า …หลักการด้านการก่อสร้างของภูมิปัญญาพื้นบ้านมีที่มาจากทางศาสนา…เอาธรรมะมาทำให้เป็นรูปธรรม… โดยใช้จิตใจที่ฝึกฝนและญาณปัญญาของช่างสร้างสรรค์ผลงาน ดังที่ ศิระ สุวรรณศร (2553: 263) กล่าวว่า …การแสดงออกทางความงามในศิลปะไทยไม่ใช่ความสามัญทั่วไป แต่เป็นความงามของแก่นแท้ซึ่งอยู่ภายในที่ต้องสัมผัสรับรู้ด้วยจิตและปัญญา… เพื่อให้เกิดเป็นผลงานที่มี “พลังสะเทือนใจที่ถ่ายทอดผ่านการใช้

สมาธิของช่าง” อันเป็นแนวทางของ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2554, 15 กุมภาพันธ์ 2554) เพื่อส่งไปสู่ผู้ชม ญาณจึงเกิดจากการขัดเกลาจิตใจของช่างจนเกิดสมาธิและปัญญา

ช่างต้องฝึกฝนการใช้จินตนาการจากการมองที่นำไปสู่ ญาณทัศน์ในช่างที่ครอบคลุมทั้งความรู้เรื่องสัดส่วนของอาคารและความงามที่ช่างประมวลจากการศึกษา สั่งสมความงามในขั้นต้นจากงานของครูโบราณและครูในตำรา ดังที่ อาวุธ เงินชูกลิ่น (สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2554) กล่าวว่า “เมื่อตามอง มือต้องจินตนาการตามความคิดได้ รู้จักความงามตามบริบททางสถาปัตย์” วิถีดังกล่าวเป็นวิถีจาก “พลังของประติมากร” ตามแนวคิดของนนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2536: 2) ที่ว่า “ความงามของผลงานศิลปกรรมนั้นต้องเกิดจากการพัฒนาในตนของตัวช่างและศิลปินก่อน” พลังดังกล่าวเป็นพลังจากความเพียรพยายามฝึกฝนทั้งทักษะภายนอกและการขัดเกลาจิตใจด้านในที่นำสู่ความงามและปัญญาของช่างที่สัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวกับผลงาน

การผสมผสานกระบวนการเรียนรู้ 2 แบบ ได้แก่ การทำงานนิรนัย (Deductive) และอุปนัย (Inductive) ของช่าง โดยช่างอาจจะเริ่มต้นโดยใช้วิธีแบบนิรนัยโดยนำเอาทฤษฎีหลัก หรือ การทำงานตามแบบของครูช่าง หรือการลอกแบบลวดลายอยุธยาแบบเพชรบุรีไปทดสอบ สังเกต จนได้รูปแบบหรือแนวทางใหม่ของตน ทั้งนี้ในระหว่างกระบวนการนิรนัยช่างอาจจะคิดนอกกรอบของครูช่างหรือลวดลายพื้นฐานอันเกิดจากการสั่งสมปัญญาและญาณของช่างที่นำเรื่องราว เทคนิคและลวดลายจากรูปแบบใหม่มาผสมผสานเกิดเป็นลวดลายและลักษณะการปั้นของตนได้

ส่วนวิธีการแบบ**อุปนัย**คือ การสังเกต เก็บตัวอย่างจากหลายๆที่ จนกลายเป็นข้อสรุปและทฤษฎีใหม่ เช่นช่างศึกษา ดูตัวอย่างงานจากครูในหลายๆที่ทั้งในงานของครูในงานโบราณ ครูช่างอาวุโส ครูในหนังสือ และครูที่เป็นเพื่อนจนสรุปเป็นเอกลักษณ์ของลวดลายและลักษณะการปั้นของช่างเอง ทั้งนี้ช่างต้องใช้วิธีการทั้งสองอย่างต่อเนื่องจนเกิดการพัฒนารูปแบบในผลงานจนกลายเป็นปัญญาและวิธีคิดของช่างที่ต้องสืบสาน

แนวทางการสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี เป็นแนวทางของการฝึกงานจากครูช่างโดยตรง (Apprenticeship) โดยครูช่างหรือครูผู้สอนคือผู้ที่คอยเสริมปัญญาทั้ง 3 อย่างแก่ช่างผู้ฝึกงานตามลำดับขั้นความสามารถทางทักษะและพื้นฐานทางศิลปะอย่างต่อเนื่องไปอย่างพร้อมๆกัน เพื่อให้ช่างผู้รับการสืบสานเข้าถึงคุณค่าและวิธีคิดที่จะนำสู่การพัฒนา ปัญญาและญาณของช่าง ตลอดจนการทำงานแบบนิรนัยอุปนัยจนเกิดการต่อยอดขึ้นเป็นทางของตนเอง

ตามลำดับขั้น โดยเริ่มจาก **แนวทางการสืบสานขั้นพื้นฐาน** ที่เน้นด้านทักษะพื้นฐานทั้งทางช่างและศิลปะเพื่อให้ช่างมีเครื่องมือในการทำงาน โดยมีความรู้เป็นกรอบ เมื่อช่างมีทักษะพื้นฐานเพียงพอใน**แนวทางการสืบสานขั้นกลาง** ช่างจะเริ่มรู้จักเปรียบเทียบและตีความแตกต่างของแหล่งที่มาของความรู้ ตลอดจนคติความเชื่อจากที่ต่างๆ ร่วมกับการพัฒนาทักษะให้เพิ่มมากขึ้น ใน**แนวทางการสืบสานขั้นสูง** เพื่อให้ช่างข้ามขั้นจากการอ่านและท่องจำธรรมะ ช่างต้องมีประสบการณ์โดยสร้างสมาธิจากการทำงาน ในขั้นสูงนี้ช่างจะต้องซาบซึ้งในสมาธิภาวนาเพื่อนำไปสู่การพัฒนาญาณของช่าง

7.2 อภิปรายผลการวิจัย

การสืบสานภูมิปัญญาของสายสกุลช่างปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี เป็นการสืบสานโดยใช้**วิถีแห่งปัญญาญาณ** ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี คือผู้ที่ศึกษา เรียนรู้และพัฒนาตนด้วย ปัญญาญาณเพื่อสร้างงานพุทธศิลป์ถวายเป็นพุทธบูชา

ญาณ คือการหยั่งรู้ พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2551: 89, 90) กล่าวว่า …ญาณ คือ ความรู้ ปรีชาหยั่งรู้ ปรีชากำหนดรู้…ญาณทัศนะ คือ การเห็นที่เป็นญาณ หมายถึงวิปัสสนาญาณ คือ ญาณที่เกิดแก่ผู้บำเพ็ญวิปัสสนาโดยลำดับ ตั้งแต่ต้นจนถึงจุดหมายคือมรรคผลนิพพาน… ญาณจึงเป็นการหยั่งรู้ ความสามารถที่เกิดจากการปฏิบัติฝึกฝนทั้งทางทักษะและจากการเจริญสติภาวนาทางพุทธศาสนาของช่าง จนเกิด “ฌาน” คือ …การเพ่งอารมณ์จนใจแน่วแน่เป็นภาวะจิตสงบประณีต ซึ่งมีสมาธิเป็นองค์ธรรมหลัก… (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), 2551: 88) ทำให้ช่างทำงานอย่างมีสมาธิและใช้สภาวะจิตที่สงบ มองเห็นลึกสู่อาการธาตุของสรรพสิ่งถ่ายทอดการจัดระเบียบใหม่ของธรรมชาติในผลงานศิลปกรรม

ปัญญา ตามแนวคิดของ ประเวศ วะสี (2547ก: คำนำ) คือการเข้าถึงความจริงหรือธรรมชาติของสรรพสิ่งทั้งหมด ทั้งนี้ โอโช (2548: 29, 31, 69) ได้กล่าวไว้ว่า

> …ปัญญาญาณเป็นการทำงานในส่วนของจิตใจ เป็นส่วนของจิตเหนือสำนึก เป็นส่วนที่ทำให้การมีชีวิตอยู่ของเรามีคุณค่า มีความหมาย ปัญญาญาณเป็นบ่อเกิดของงานด้านศิลปะต่างๆ เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความสวย ความงาม ความรัก และมิตรภาพ งานสร้างสรรค์ต่างๆล้วนมีที่มาจากปัญญาญาณ…

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2551: 231, 232) กล่าวว่า

> …ปัญญา คือความรู้ทั่ว ปรีชาหยั่งรู้เหตุผล ความรู้เข้าใจชัดเจน ความรอบรู้ในกองสังขารมองเห็นตามความจริง ปัญญา 3 คือ 1. จินตามยปัญญา ปัญญา เกิดจากการคิดพิจารณา ปัญญาจากโยนิโสมนสิการที่ตั้งขึ้นในตนเอง 2. สุตมยปัญญา ปัญญาเกิดจากการสดับเล่าเรียน ปัญญาจากปรโตโฆสะ 3. ภาวนามยปัญญา ปัญญาเกิดจากการปฏิบัติบำเพ็ญ…

จากแนวคิดของโอโช วิถีแห่งปัญญาญาณจึงแบ่งออกเป็นสองส่วน ได้แก่ ส่วนของจิตใจและส่วนของความงาม ในวิถีการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมไทยทั้งสองส่วนมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน เพราะช่างเสนอความงามที่หลากหลายระดับ โดยมีจุดมุ่งหมายสุดท้ายคือเสนอความงามและความดีในขั้นของการพัฒนาจิตใจหรือจิตวิญญาณในงานศิลปกรรม พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) อภิปรายถึงปัญญา 3 ระดับในทางพุทธศาสนาซึ่งเทียบเท่ากับแนวทางการพัฒนาตนของช่าง คือ การศึกษาเล่าเรียน การตรึกตรอง และการเจริญภาวนาเพื่อบรรลุ ฌาณ ซึ่งเป็นสภาวะจิตที่เป็นสมาธิ ความรู้สึกละเอียดประณีตของจิตใจในระดับต้นในวิถีการพัฒนาตนของช่าง

7.2.1 **วิถีแห่งปัญญาญาณขั้นต้น** ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีนำเสนอความงามทางโลกิยะโดย

7.2.1.1 ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นผู้ที่ใช้แนวทางของอิทธิบาท 4 ในการสร้างและพัฒนาผลงาน แนวคิดอิทธิบาท 4 คือทางแห่งความสำเร็จ ประกอบด้วย ฉันทะ วิริยะ จิตตะ และวิมังสา

1. ฉันทะ คือความพอใจรักใคร่สิ่งนั้น ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีลูกศิษย์สายทองร่วง เอมโอษฐ์ เป็นผู้ที่มุ่งมั่นทำงานประติมากรรมปูนปั้นด้วยความตั้งใจเพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุด ดังที่ วิศณุและสมใจ เถาพัน (สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …เราใจมุ่งมั่นทำของเราให้ดีที่สุด ตั้งใจทำ อย่าคิดว่าคนอื่นจะดีกว่า ให้เราทำให้ดีที่สุด เน้นเรื่องใจ… คำกล่าวดังกล่าวเป็นคำสอนของครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ที่ฝังแน่นอยู่ในใจของลูกศิษย์ทุกคนเพื่อให้ผลงานที่ทำมีคุณค่ามากกว่าเน้นการทำงานเพื่อมูลค่าของเงิน การปั้นพระของช่างจึงเท่ากับการเผยแพร่หลักคำสอนและหลักปฏิบัติของพุทธศาสนา ช่างปั้นพระเพื่อเผยแพร่ความสงบของนิพพานอารมณ์ผ่านทางมหาปุริสลักษณะ ๓๒ ประการ หรือลักษณะวิเศษของพระพุทธเจ้า ช่างปั้นครุฑเพื่อ

เผยแพร่อำนาจ ความยำเกรงและความเคารพศรัทธาในองค์พระเจ้าแผ่นดิน การทำงานของช่างจึงไม่เพียงแค่ **เข้าใจ** ในพระพุทธศาสนาและคติเรื่องราวต่างๆ แต่ช่างต้องทำงานจาก **หัวใจ** ทำด้วยความรักในผลงานอันเป็นคุณลักษณะที่สำคัญของช่างปูนปั้น

2. วิริยะ คือความพยายามทำสิ่งนั้น ช่างผู้เริ่มฝึกงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต้องเริ่มหัดจากการตำปูนด้วยมือ ขั้นตอนนี้เป็นช่วงฝึกความอดทนของร่างกายและจิตใจของช่างปูนปั้น ช่างต้องรู้จักคุณลักษณะของเนื้อปูน ฝึกทั้งความละเอียด สามารถแบ่งและประมาณจำนวนของปูนตำได้ ก่อนที่จะนำสู่การเรียนรู้ลวดลายขั้นพื้นฐาน ได้แก่ ลายตาอ้อย ลายประจำยามก้ามปู หัดปั้นเม็ดและเดินเส้น จนถึงขั้นหัดปั้นแม่ลายกระหนกในที่สุด ระยะเวลาของขั้นตอนดังกล่าวขึ้นอยู่กับการขวนขวายของแต่ละคน พัฒนาการของช่างแต่ละคนจะไม่เหมือนกัน

3. จิตตะ คือความเอาใจฝักใฝ่กับสิ่งนั้น ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีค้นคว้าศึกษาและเรียนรู้ด้วยตนเอง ตามที่ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า … ช่างเกิดที่วัด ไม่ใช่จากเพาะช่าง ทฤษฎีพูดไม่รู้เรื่องแต่เขาจะมีความชำนาญ… ช่างคือผู้ที่เรียนรู้ด้วยตนเองช่างผู้ฝึกหัดต้องใช้ผัสสะและอายตนะต่างๆ ทั้งการมอง การสัมผัส การลองผิดลองถูกด้วยตัวของช่างเองจนเกิดความรู้ในตนของช่าง ดังที่ เฉลิม พึ่งแตง (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า …ศิลปะเป็นเรื่องของความชอบ เหมือนลายมือไทย ทางใคร ทางมัน เอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล ความชอบของแต่ละคน ครูรุ่นเก่าสั่งว่าต้องดูให้เป็นเห็นให้มาก เมื่อดูเป็นแล้ววิจารณ์ วิจัยเป็นของเราได้ สร้างเอกลักษณ์ของเราได้… ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจะทำอย่างสุดความสามารถเพราะช่างคือผู้ที่ใช้สมาธิในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำจนสุด …ภูมิและปัญญา… ที่ตนมีอยู่ตามที่ สมชาย บุญประเสริฐ (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2555) กล่าวไว้เพื่อสร้างผลงานชั้นเลิศของแต่ละวัน เพื่อให้ผลงานชิ้นนั้นเป็นผลงานที่ดีที่สุดที่งามและลงตัว

4. วิมังสา คือ ความพิจารณาใคร่ครวญหาเหตุผลในสิ่งนั้น หรือที่พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2551: 553) กล่าวว่าคือการใช้ปัญญาสอบสวน วรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่สำคัญที่สุดที่ช่างทุกคนต้องศึกษาจนแตกฉานเพื่อแปลงเรื่องราวทางวรรณศิลป์ให้เป็นรูปทรงทางทัศนศิลป์ ได้แก่ ไตรภูมิ เพราะถือเป็นจักรวาลวิทยาของศาสนาพุทธอันเป็นต้นกำเนิดของงานศิลปกรรมไทย ผู้เป็นช่างต้องแตกฉานในเรื่องพระพุทธประวัติ ชาดก จนถึงบวชเรียนเพื่อศึกษาพระสูตร หลักธรรมในพระไตรปิฎกของพุทธศาสนาเพื่อสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่ลึกซึ้งถวายแก่วัด เพราะวัดเป็นศูนย์กลางของวิถีชีวิต เป็นแหล่งศึกษาหาความรู้ของคนในชุมชน งานประติมากรรม

ปูนปั้นตั้งแต่โบราณกาลจึงทำหน้าที่เล่าเรื่องและถ่ายทอดคติและสัญลักษณ์ในอุดมคติของพระพุทธศาสนาแก่ประชาชน

ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีคือผู้ที่มีคุณลักษณะของนักวิปัสสนา ช่างขัดเกลาจิตใจของตนพร้อมด้วยกระบวนการคิดเชิงปัญญาเพื่อสร้างงานศิลปกรรมที่ให้คุณค่าของความงามในระดับเพ่งพินิจ ดังที่ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547: 50) กล่าวว่า

> …ความงามหรือสุนทรียภาพในงานศิลปกรรมไทยระดับเพ่งพินิจหรือในระดับที่เกิดกระบวนการคิดเชิงปัญญาอันเป็นกระบวนการรับรู้ที่ต่อเนื่องจากการรับรู้ทางผัสสะ…ก่อให้เกิดการคิดพิจารณา เชื่อมโยงกับประสบการณ์สุนทรียะของผู้ชื่นชมที่มีการสั่งสมมา เป็นคุณค่าความงามของงานศิลปกรรมไทยในระดับเพ่งพินิจ…

ช่างปูนปั้นต้องพัฒนา **จิตใจหรือจิตวิญญาณของช่าง** อย่างต่อเนื่องโดยการเข้าถึงความงามระดับเพ่งพินิจด้วยจิตและปัญญาเพื่อนำแนวคิดทางนามธรรมดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมผ่านองค์ประกอบทางศิลปะต่างๆ ทั้งเส้น สี แสง เงาและรูปทรงอันเป็นวิถีแห่งปัญญาญาณขั้นสูงที่จะอภิปรายต่อไป

7.2.1.2 ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีคือผู้ที่มีคุณลักษณะของความเป็นองค์รวมในภูมิปัญญางานช่างศิลปกรรมสายสกุลช่างเพชรบุรีและศิลปวัฒนธรรมของเพชรบุรี ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นผู้ที่มีความรู้และทักษะที่หลากหลาย ผสมผสานทั้งวิธีคิดและฝีมือจากความร่ำรวยของภูมิปัญญาแขนงต่างๆในเพชรบุรี

ช่างที่สามารถทำงานช่างสาขาต่างๆจะพัฒนาวิธีคิดเพื่อสร้างผลงานที่สวยและซับซ้อนทั้งทางเนื้อหาและเทคนิค ได้แก่ มนู เนตรสุวรรณ ผู้รู้ทั้งงานเขียนจิตรกรรม งานปูนปั้น งานแกะสลักไม้ นาฏลีลาของโขนและละครชาตรี การแกะหนังใหญ่และหนังตะลุง การวาดหัวโขนละคร การเล่นดนตรีไทย วรรณคดี เฉลิม พึ่งแตง ผู้รู้งานจิตรกรรม งานปูนปั้น และวรรณคดี ความรู้ในงานช่างศิลป์แขนงต่างๆของครูช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีได้ส่องทางให้แก่กันตามแนวคิดของเจตนา นาควัชระ (สุวรรณา เกรียงไกรเพชร, 2546: 65) มาทุกยุคทุกสมัย นาฏลีลาของละครชาตรีและโขนช่วยเสริมความรู้เรื่องกายวิภาคของช่างในการปั้นภาพจับ ช่างผสมผสานเทคนิควิธีการที่

ข้ามศาสตร์และซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ได้แก่ เทคนิควิธีแทงหยวกในงานปูนปั้น เทคนิคปั้นโดยใช้รูปทรงของหุ่นกระบอก งานปั้นลายดอกไม้ ลายดอกพุดตานและดอกสาละ ตลอดจนรูปสัตว์ต่างๆ ที่มาจากลวดลายรดน้ำของตู้พระธรรม 2 มิติเป็นงานประติมากรรมปูนปั้น 3 มิติ

ช่างปั้นภาพจากเรื่องราวความทรงจำอันเป็นประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของเพชรบุรี ได้แก่ ผลงานในวัดพระทรงของ เฉลิม พึ่งแตง ผู้ปั้นภาพประดับตกแต่งกุฏิอาจารย์ป้อม โดยใช้ภาพวาดล่องฉุนเมรุฝีมือของอาจารย์เป้า ปัญโญ ได้แก่ ภาพพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปู ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ได้เรียนรู้โดยระบบการศึกษาแต่เรียนรู้จากการทำงานจริงในวิถีชีวิตของคนเพชรบุรีที่งานช่างศิลปกรรมเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตตั้งเกิดจนตาย งานเผาศพด้วยเมรุลอยของชาวเพชรบุรีประกอบไปด้วยงานช่างฝีมือแขนงต่างๆทั้งงานแทงหยวก งานจิตรกรรมไทย งานเครื่องสด งานปูนปั้นและงานตอกกระดาษ อันเป็นวิถีการเรียนรู้และการซึมซับงานช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีของเฉลิม พึ่งแตง ช่างเรียนรู้และพัฒนาด้วยตนเองเพื่อสั่งสมองค์ความความรู้ต่างๆ จนเกิดเป็นทักษะ ความงามในตนและปัญญาญาณของช่าง

ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นนักวิจัย ศึกษางานของครูในงานโบราณจากวัดโบราณที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาในจังหวัดเพชรบุรี 4 แห่ง ได้แก่ วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว วัดเกาะแก้วสุทธาราม และวัดเขาบันไดอิฐ ตลอดจนถึงวัดต่างๆในเพชรบุรี ผสมผสานกับมโนทัศน์ความงามจากธรรมชาติให้เป็นรูปทรงทางทัศนศิลป์ ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2552) กล่าวว่า …ถ้าเราได้ทำงานด้วยเราจะได้ค้นพบหลักวิชาเก่าๆที่ครูรุ่นเก่าไม่ได้บอกไว้ แต่เราก็หาพบได้ เพราะโบราณเราบอกกันไม่หมด… ช่างผู้ศึกษางานของครูโบราณจนแตกฉานเรื่องลวดลายและพบเอกลักษณ์ในลวดลายของตนได้แก่ สมบัติ พูลเกิด ผู้สืบค้นลักษณะของแม่ลายกระหนก 3 ตัวจากวัดใหญ่สุวรรณาราม วัดสระบัว วัดไผ่ล้อมและวัดเขาบันไดอิฐ เปรียบเทียบการเจริญเติบโตของลาย วิธีแตกและต่อลายกับลักษณะของสิ่งมีชีวิตในธรรมชาติ ช่างศึกษา ค้นคว้า วิจัยจนได้ลักษณะของแม่ลายกระหนก 3 ตัวที่ช่างใช้เป็นต้นแบบ ได้แก่ลักษณะแบบจะงอยคล้ายปากนกแก้วที่วัดเขาบันไดอิฐ ส่วนตัวประกบจะมีลักษณะเป็นลายช่อพฤกษา พัฒนาลายกระหนกจนซับซ้อน เบ่งบานและอิ่มตัว เสมือนกับลายกระหนกเป็นดอกไม้ที่มีชีวิต เติบโตอย่างเต็มที่ สมบัติ พูลเกิดเข้าใจในหน้าที่ของลายกาบคู่และลายนกคาบเพื่อการต่อและแตกลายออกให้งอกงามอย่างไม่จบสิ้นจากการสืบค้น ศึกษาลวดลายตามหน้าบันของวัดโบราณด้วยตัวเอง จนพัฒนาวิธีปั้นลวดลายกระหนกเปลวให้สะบัดพลิ้วด้วยมโนทัศน์ของเปลวไฟ การเพิ่มมิติของกาบใบ

ห่อขึ้นในลวดลายก้านขดตามลักษณะของกาบไผ่ในธรรมชาติจริงๆ เป็นเอกลักษณ์ของสมบัติพูลเกิดที่เกิดจากการศึกษางานของครูโบราณและเชื่อมโยงกับธรรมชาติแวดล้อม

สูตรปูนปั้นงานสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นสูตรที่ไม่ตายตัว เกิดจากการค้นคว้าศึกษาธรรมชาติในท้องถิ่นด้วยตัวของช่างเอง และปรับเปลี่ยนองค์ประกอบต่างๆได้ตามท้องถิ่นที่ช่างไปทำงาน สูตรปูนในงานสายสกุลช่างเพชรบุรีประกอบด้วย ปูนขาว ทรายละเอียด เยื่อกระดาษและกาวหนังสัตว์ โดยในอดีตใช้น้ำอ้อยเป็นตัวประสาน แต่ในปัจจุบันใช้น้ำตาลโตนด สัดส่วนต่างๆแปลงเปลี่ยนได้ตามคุณลักษณะของเนื้อปูนตามที่ช่างต้องการ

ช่างต้องวิจัยและเข้าใจงานของครูโบราณอย่างถ่องแท้เพื่อที่จะสร้างผลงานหรือบูรณะซ่อมแซมได้สอดคล้องกับของโบราณ ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีมีประวัติเป็นแรงงานช่างที่สำคัญในการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวัง จนได้ศึกษาและซึมซับงานของครูโบราณยุคสมัยต่างๆของช่างสายสกุลช่างหลวง อย่างไรก็ตามช่างปูนปั้นงานสายสกุลช่างเพชรบุรีไม่ยึดติดกับรูปแบบ ยุคสมัยหรืองานสายสกุลช่างใดเพียงสายสกุลหนึ่ง แต่พัฒนาความคิด ศึกษางานและขนบโบราณจนแตกฉาน สร้างผลงานประติมากรรมปูนปั้นที่มีองค์ประกอบและรูปแบบใหม่ที่ลงตัว ตามอิสระและแรงบันดาลใจดังเช่นช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ผู้แปลงคติเขาพระสุเมรุในไตรภูมิ อันเป็นคติพื้นฐานของงานช่างศิลปกรรมไทย ทองร่วง เอมโอษฐ์วิพากษ์สังคมด้วยงานประติมากรรมปูนปั้นโดยปั้นภาพแบกต่างๆใช้เรื่องราวทางการเมือง ประเด็นทางพระพุทธศาสนาในปัจจุบันเพื่อให้สังคมตั้งคำถามกลับแก่ช่างปั้น และสร้างบทบาทหน้าที่ของงานปูนปั้นใหม่คือการตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์สังคมอันเป็นความจริงระดับโลกิยะ ในระดับโลกุตตระช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในอดีตจนถึงปัจจุบันใช้ขนบเขาพระสุเมรุและพระพุทธศาสนา ตลอดจนคติทางไตรภูมิยืนพื้นของการทำงานมาโดยตลอด ช่างแหวกกรอบของขนบโดยใส่ความคิดจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยโดยไม่ให้ความงามและความจริงในงานศิลปกรรมไทยดั้งเดิมเสียไป

รูปแบบการสืบสานภูมิปัญญางานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีคือรูปแบบตามแนวคิดของเจตนา นาควัชระ (2546: 131) ที่ว่า …การเรียนรู้แบบมนุษย์สัมผัสมนุษย์… ผู้ที่ฝึกเป็นช่างปูนปั้นต้องเรียนรู้จากการทำงานกับครูช่างอาวุโส ซึมซับสุนทรียะและภูมิปัญญาจากครูช่างอาวุโส ด้วยความสัมพันธ์ของผู้น้อยที่นอบน้อม ยอมรับคำวิจารณ์ ปรับเปลี่ยนผลงานของตน โดยที่ครูและศิษย์ต้องใกล้ชิดกัน ครูจะสามารถปรับวิธีการถ่ายทอดให้เหมาะกับลูกศิษย์ผู้รับแต่ละคน โดยครูจะเป็นผู้

กระตุ้นให้ลูกศิษย์แสวงหาความหมายและคุณค่าในขั้นตอนการทำงานประติมากรรมปูนปั้นด้วยตัวของเขาเอง คอยติดตามดูแลจนลูกศิษย์เติบโตรับงานของตนเองได้ ดังที่กลุ่มลูกศิษย์ของทองร่วง เอมโอษฐ์เล่าถึงการเฝ้าติดตามดูแล เอาใจใส่ คอยช่วยแก้ปัญหาในหน้างานต่างๆของครูช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ ทองร่วง เอมโอษฐ์ (สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2554) กล่าวว่า …ผมเน้นการสร้างคนมากกว่าการสร้างงาน จะมองให้คนเติบโต เราจะเปิดช่องให้ไปรับงานเอง แต่ถ้ามีปัญหาอะไรเราจะไปแก้ให้ ไปดูงานให้เขา เป็นแบ็ค (back) ให้เขา… ซึ่งเป็นขั้นตอนของกระบวนการแบบนิรนัยที่ช่างผู้น้อยทำตามแบบของครูช่างอาวุโสเป็นหลัก ส่วนลูกศิษย์จะพัฒนากระบวนการเรียนรู้ในตัวของผู้เรียนเอง โดยผู้เรียนต้องสร้างความหมาย ความเข้าใจ ตลอดจนความซาบซึ้งจากสิ่งรอบๆตัว กระบวนการเรียนรู้ในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจึงเป็นเป็นกระบวนการส่วนบุคคลที่มีความต่อเนื่องตลอดชีวิตของช่างผู้ฝึกฝนอันเป็นกระบวนการเรียนรู้แบบอุปนัยของช่างที่เกิดจากการศึกษา เพิ่มพูนแนวคิดและวิธีการต่างๆ เพื่อนำไปสู่แนวทางของตนเอง ดังที่ ก่อเกียรติ ทองผุด (สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า …แต่ถ้าเราตายที่ครูคนหนึ่งแปลว่าเราไม่ก้าวหน้า เราต้องพัฒนาให้มาสู่ตัวเรา เติบโตด้วยตัวของเรา…

7.2.1.3 ช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีคือผู้พัฒนาญาณทัศน์และจินตนาการสู่การสร้างเอกลักษณ์ในงานและการเสนอความจริงทางโลกุตตระธรรม การพัฒนาญาณทัศน์ของช่างเป็นขั้นตอนที่สำคัญ ตามแนวคิดของ อาวุธ เงินชูกลิ่น (8 กันยายน 2554) อภิปรายว่า …ช่างต้องเข้าใจความงามตามบริบททางสถาปัตยกรรม ได้แก่ สัดส่วน องค์ประกอบต่างๆที่มีรูปแบบที่ตายตัว ส่วนตาของช่างต้องฝึกมอง จนภาพต่างๆเกิดขึ้นในจินตนาการและความคิดให้ได้ก่อนที่จะใช้มือวาดตามจินตนาการและความคิดนั้นๆ เพื่อแก้ปัญหา ตลอดจนสร้างผลงานในรูปแบบและรูปทรงใหม่ให้กลมกลืนลงตัว… ทั้งนี้เบเนเด็ดโต้ โครเช่ (Benedetto Croce) (1975: 536-543) กล่าวถึงแนวคิดการสร้างงานศิลปะว่า …ศิลปะเกิดจากญาณทัศนะ (Intuition) เกิดจากการสั่งสมความรู้ที่มาจากจินตนาการ มิใช่เป็นความรู้ในเชิงตรรกะ การสร้างงานศิลปะเป็นกิจกรรมทางจิตวิญญาณที่ศิลปินสืบค้นสั่งสมคุณค่าจากสรรพสิ่งต่างๆ จากนั้นแสดงความทรงจำและความรู้สึกในใจผ่านทางเส้น สี รูปทรง เพื่อสร้างความงามตามอุดมคติในผลงานของตน… ช่างจึงต้องใช้สายตาและจิตใจที่พัฒนารับสารจากสิ่งแวดล้อมต่างๆรอบตัว ช่างศึกษาที่มาของรูปทรงในงานสถาปัตยกรรมทุกยุคทุกสมัยจนรู้แจ้งเพื่อนำมากลั่นกรอง จัดวางจนเกิดความงามในรูปทรง และความสงบในผลงาน ช่างต้องแม่นทั้งรูปทรง ต้องสามารถจัดวางรูปทรงในงานสถาปัตยกรรมให้สอดคล้องกลมกลืนเพื่อให้เกิดความหมายและความงามในรูปแบบใหม่ที่ดีกว่าเดิมตามจินตนาการที่สั่งสมของช่าง

กระบวนการพัฒนาในตนของช่างให้เป็นผู้ที่ประณีตและมีสุนทรียะดังกล่าวจึงเป็นกระบวนการหาคุณค่าจากความรู้ค่าของตัวกัตตาหรือช่างเอง ดังนั้นคุณค่าทางสุนทรียะหรือความงามจึงเป็นกระบวนการทางจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยผสมผสานกันในตัวของช่างซึ่งต้องพัฒนาตลอดชีวิตของช่างคนหนึ่งๆ งานศิลปกรรมไทยเกิดจากความศรัทธาในพระพุทธศาสนาอันเป็นแรงบันดาลใจของศิลปินให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่า งานช่างศิลปกรรมของไทยจึงเป็นงานที่มุ่งสร้างความงามจากความสะเทือนใจและเป็นสัญลักษณ์ทางจิตวิญญาณ จากการขัดเกลาด้วยการฝึกฝนรับรู้ ทะลุขอบเขตของเส้นและรูปทรงในระดับผัสสะไปถึงขั้นประมวลความใหม่ด้วย **ปัญญา จิต และหัวใจ** อย่างต่อเนื่องอันเป็นขั้นเพ่งพินิจ ที่ญาณของช่างเห็นทั้งความเหมือนและความต่างพินิจพิเคราะห์ได้ และเลือกสรร นำคุณลักษณะที่เป็นอาการธาตุของสรรพสิ่งต่างๆมาสร้างผลงานอันเป็นเอกลักษณ์ของช่างที่กระตุ้นความงามและปัญญาแก่ผู้ชมได้ อันเป็นการนำเสนอความจริงในระดับโลกุตตรธรรม

7.2.2 **วิถีแห่งปัญญาญาณขั้นสูงสุด** คือการนำเสนอความงามที่เกิดจากการขัดเกลาทางจิตใจและจิตวิญญาณของช่าง อันเป็นความงามทางโลกุตตรธรรม

วิถีการพัฒนาตนของช่างปูนปั้นงานสายสกุลช่างเพชรบุรีเป็นขั้นตอนเดียวกับการปฏิบัติ ศีล สมาธิ ปัญญา พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2551: 553) กล่าวว่า …ศีลคือความประพฤติดีทางกายและวาจา การรักษากายและวาจาให้เรียบร้อย… การสร้างงานศิลปะของไทยเป็น วัตรปฏิบัติ เพราะเป็นทั้งการเจริญสติ การภาวนา และการมีสมาธิแสดงออกซึ่งปัญญาและปฏิภาณของผู้สร้างงานศิลป์ที่เป็นผู้ที่ฝึกมาดีแล้วทั้งศีล สมาธิ และปัญญา ดังที่เขมานันทะ (2538: 25) กล่าวถึงขั้นตอนการทำงานของช่างว่า …เป็นภาวะเชี่ยวชาญชำนาญ สามารถสร้างสรรค์ศิลปะด้วยมาดใหม่ความกลมกลืนอันใหม่บนรากฐานของความงาม ความดีและความจริง… เนื้อหาในงานประติมากรรมปูนปั้นเท่ากับพระธรรมคำสอนที่ช่างทำอย่างสุดฝีมือ เกิดเป็นงานประติมากรรมปูนปั้นที่สวยงาม จับใจ เพราะช่างทำงานอย่างประณีต ละเอียดอ่อน ทำด้วยสมาธิ ถ่ายทอดญาณทัศน์สู่ผลงานที่มุ่งผลให้เกิดการขัดเกลาทางจิตวิญญาณแก่ผู้ชม

ท่านพุทธทาสภิกขุ (2544: 8) กล่าวถึงวัฒนธรรมภายในหรือจิตวิญญาณวิญญาณที่ช่วยให้มนุษย์เข้าถึงคุณค่าที่แท้ของสรรพสิ่ง และทำให้มนุษย์ผู้นั้นเป็นมนุษย์ที่เข้าใจคำว่ายั่งยืนและสามารถใช้ชีวิตเติมเต็มอย่างสมบูรณ์ว่า …วัฒนธรรมทางวิญญาณนั้น มีความสำคัญอยู่ตรงที่มุ่งหมายจะทำมนุษย์ให้มีความเต็มเปี่ยม (perfect) ทั้งทางกายและทางจิต นั่นคือมีความเป็นมนุษย์อย่างถูกต้อง… จิตและปัญญาของช่างเป็นต้นกำเนิดของงานศิลปกรรม ดังที่ ทองร่วง เอมโอษฐ์

(สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) ใช้คำว่า **พื้นความคิดของช่าง** ปรีชา เถาทอง (สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2554) และสุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2554) ใช้คำว่า **เศียร** ซึ่งเป็น **ความสำนึกรู้ของช่าง** พื้นความคิดและเศียรของช่างคือความคิดเชิงนามธรรมของช่าง เป็นความรู้สึกจากส่วนลึกของจิตใจ เป็นจิตวิญญาณไทยที่สั่งสมในตัวช่างที่ศรัทธาในพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธคุณ ธรรมคุณและสังฆคุณ โดยช่างสร้างสรรค์ผลงานเพื่อบุญกุศลและเผยแพร่หลักคำสอนแก่ชุมชนและสังคมเพื่อให้บรรลุโลกุตตรธรรมคือการหลุดพ้นทางจิตและการเข้าถึงนิพพานเป็นจุดมุ่งหมายของศิลปะไทยและรากฐานของความยั่งยืนในวัฒนธรรมไทย

ปัญญาญาณของช่างงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีคือการพัฒนามนุษย์ให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ด้วยการพัฒนาจิตวิญญาณ ให้จิตของมนุษย์ผู้นั้นเป็นจิตที่เจริญจนเข้าถึงความเป็นพุทธหรือผู้ที่พัฒนาตนสูงที่สุด ตามแนวคิดของพระพรหมคุณาภรณ์ (2553: 14-17) โดยมนุษย์จะต้องเป็นผู้ที่มีศรัทธาในศักยภาพของมนุษย์ และเชื่อว่ามนุษย์สามารถพัฒนาพลังทางปัญญาและพลังทางจิตได้จนเป็นหนึ่งเดียวกับโพธิหรือพุทธ คือผู้ที่พัฒนาตนสูงที่สุดนี้ ในทางพุทธศาสนา พระพรหมคุณาภรณ์ (2553: 15) อภิปรายว่า …ผู้ที่พัฒนาตนได้ถึงขั้นสูงที่สุดเป็นอิสระและอยู่เหนือทุกข์ภัยโดยเปิดโอกาสให้ปัญญามองเห็นสภาพของมนุษย์สัตว์ทั้งหลายที่ถูกทุกข์ภัยบีบคั้นดิ้นรนอยู่… ช่างคือผู้ที่นำปัญญาของมนุษย์ในอดีตมาเป็นเครื่องปลุกปัญญาให้แก่มนุษย์ในยุคปัจจุบัน (เจตนา นาควัชระ, 2542: 454) ในทางช่าง ปัญญาญาณของช่างเกิดจากช่างสืบค้นอาการธาตุและคุณค่าของสรรพสิ่งต่างๆรอบตัวและถ่ายทอดอาการธาตุและคุณค่านั้นผ่านทางจิตวิญญาณของช่างผู้ได้พินิจพิจารณาเห็นทั้งความดี ความงามร่วมกับความเป็นจริงของสรรพสิ่งสู่งานประติมากรรมปูนปั้น ด้วยสมาธิ ทักษะและความสามารถที่สูงที่สุดของช่างที่สั่งสมไว้

7.3 ข้อเสนอแนะในการสืบสานงานสายสกุลช่างและศิลปวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี

ระดับท้องถิ่น

1. สนับสนุนการจัดการสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีที่เริ่มจากครอบครัวของช่างโดยสนับสนุนให้ลูกหลานในสายตระกูลช่างฝึกหัด ปฏิบัติงานสายสกุลช่างเพชรบุรีประเภทต่างๆตั้งแต่เล็ก เพื่อให้ซึมซับคุณค่าและสุนทรียะ ตลอดจนเห็นความเชื่อมโยงของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น

2. ครอบครัวของเยาวชนในจังหวัดเพชรบุรีเป็นหน่วยที่สำคัญที่สุดของการสืบสาน ครอบครัวต้องสนับสนุนและส่งเสริมให้เยาวชนสืบสานงานสายสกุลช่างเพชรบุรีด้วยการเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ ทั้งการสาธิต การประกวด การอบรมและกิจกรรมแบบมีส่วนร่วมทางศิลปวัฒนธรรม และชี้ให้เยาวชนเห็นถึงความสำคัญ รวมทั้งได้รับการปลุกจิตสำนึกให้เข้าถึงคุณค่าเห็นความเชื่อมโยง สุนทรียะและความสำคัญของภูมิปัญญางานช่างชนิดต่างๆในท้องถิ่น

3. สร้างความเข้มแข็งให้กับกลไกด้านวิถีวัฒนธรรมทางพุทธศาสนาในจังหวัดเพชรบุรีในฐานะที่พุทธศาสนาเป็นรากฐานและจุดเริ่มต้นของช่างผู้สร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ประติมากรรมปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี

4. ส่งเสริมให้ภูมิปัญญางานสายสกุลช่างเพชรบุรีแขนงต่างๆเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรในโรงเรียนและสถานศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงขั้นอุดมศึกษา สร้างหลักสูตรในท้องถิ่นโรงเรียนที่สอนโดยครูช่างภูมิปัญญาของท้องถิ่น หลักสูตรในอุดมศึกษาต้องเน้นการ พัฒนาผู้เรียนโดยใช้สุนทรียศาสตร์เป็นพื้นฐานบนฐานของภูมิปัญญาและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดเพชรบุรี เพื่อให้เยาวชนเกิดความภาคภูมิใจและเข้าใจในคุณค่าและสุนทรียะของงานสายสกุลช่างเพชรบุรีตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

5. ครอบครัว โรงเรียน ชุมชนและหน่วยราชการในท้องถิ่น ได้แก่ วัฒนธรรมจังหวัด เทศบาล องค์การบริหารส่วนท้องถิ่นต้องประสานความร่วมมือจากทุกภาคส่วนให้เยาวชนและคนในจังหวัดเพชรบุรีได้ซึมซับในคุณค่าและสุนทรียะของศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นอย่างต่อเนื่องและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต สร้างฉันทะในเยาวชนให้เรียนรู้ฝึกฝนเป็นช่างงานสายสกุลช่างเพชรบุรี

6. บุคคลากร นักวิจัยในสถาบันการศึกษา จังหวัดเพชรบุรีควรทำการวิจัยเกี่ยวกับคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรีแขนงต่างๆควบคู่ไปกับการปฏิบัติจริง โดยเน้นการติดตาม ถอดองค์ความรู้และปัญญาญาณของครูช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีแขนงต่างๆเพื่อให้เข้าถึงคุณค่าที่แท้และวิธีคิดของช่างสายสกุลช่างเพชรบุรี เพื่อให้เกิดการต่อยอดและการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างเป็นรูปธรรมไม่แยกจากวิถีชีวิต

7. ควรนำรูปแบบการเรียนรู้งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีที่เป็นลักษณะของการฝึกงานจากครูช่าง (Apprenticeship) และรูปแบบการเรียนรู้แบบนิรนัยและอุปนัยของช่างมาใช้ในการสืบ

สานงานช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในระบบการศึกษา เพื่อเป็นการสืบสานให้ถึงวิธีคิดของครูช่างที่นำสู่วิธีคิดของช่างลูกศิษย์ ไม่ใช้แค่การสอนที่ใช้การทำตามแบบของเดิมเท่านั้น ตามแนวทางกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนที่เน้นการศึกษาวิจัยจากงานจริงและฉันทะของผู้ฝึกฝนงาน

8. ส่งเสริมและสร้างกลไกสับสนุนให้ช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีมีอิสระทางความคิด ตามนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ที่ใช้รากฐานและองค์ความรู้ในงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในท้องที่ ต่อยอด สร้างสรรค์ผลงานเสริมจากการทำงานทำนุบำรุงวัด เพื่อให้งานปูนปั้นเป็นอาชีพที่มีรายได้มั่นคง เป็นที่นิยมของกลุ่มคนจำนวนมากขึ้น เกิดการพึ่งพาตนเองของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี

9. ขยายการสืบสานงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีให้ทั่วถึงบุคคลที่สนใจจากทุกท้องที่ ไม่จำกัดการอบรมแต่เพียงคนภายในจังหวัดเพชรบุรีเท่านั้น เพราะทองร่วง เอมโอษฐ์ ศิลปินแห่งชาติเป็นคนจากจังหวัดสมุทรสงครามที่เข้ามาฝึกหัดงานสายสกุลช่างเพชรบุรี ที่จังหวัดเพชรบุรีและเผยแพร่งานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีจนประสบความสำเร็จ

ระดับภาครัฐ

10. ควรตั้งให้จังหวัดเพชรบุรีเป็นจังหวัดต้นแบบที่ใช้รากฐานของศิลปวัฒนธรรมในการพัฒนาเยาวชนและชุมชน โดยภาครัฐและองค์กรต่างๆภายนอกควรสนับสนุนด้านงบประมาณช่วยเหลือคณะทำงานที่เป็นคนในท้องที่เพื่อให้เกิดการต่อยอด พัฒนาอย่างเป็นรูปธรรมและความยั่งยืนในการทำงานที่สอดคล้องกับความต้องการของคนในท้องที่ ตามยุทธศาสตร์ของกระทรวงวัฒนธรรมด้านศิลปวัฒนธรรมที่สนับสนุนให้ชุมชนและองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญากลับสู่ชุมชนโดยการจัดพื้นที่สำหรับแสดงออกทางวัฒนธรรมและพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน

11. ส่งเสริม สนับสนุน และสร้างกลไกของการพัฒนาทักษะฝีมือ ความคิด และความรู้ของช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีให้สร้างงานถวายรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ในโอกาสต่างๆ เพื่อให้งานประติมากรรมปูนปั้นของช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีเป็นที่รู้จักของประชาชนชาวไทยและชาวต่างประเทศ

12. ตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ.2545 (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2545) ในมาตราที่ 23 ที่ว่า

> …แนวทางการจัดการศึกษาแบ่งออกเป็นการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย และให้ความสำคัญกับการจัดการศึกษาที่ส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการศึกษาที่ให้คนเรียนรู้รากฐานทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตนเพื่อความสมดุล ยั่งยืนและสอดคล้องกับภูมิปัญญาสากล…

ศิลปะปูนปั้นงานสายสกุลช่างเพชรบุรีจึงควรได้รับการอนุรักษ์และส่งเสริมให้เป็นยุทธศาสตร์พัฒนาศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น โดยงานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีต้องเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาในทุกระดับของจังหวัดเพชรบุรี

13. มหาวิทยาลัยและสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศควรให้ความสำคัญแก่งานสายสกุลช่างเพชรบุรีโดยนำองค์ความรู้ คุณค่าและสุนทรียะของงานสายสกุลช่างปูนปั้นเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนหลักสูตรด้านศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนการลงพื้นที่จริงของนิสิต นักศึกษาเพื่อมห้ตระหนักถึงคุณค่าของงานสายสกุลช่างเพชรบุรี

14. ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่สิบเอ็ดพ.ศ.2555-2559 (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2555: ซ) ที่ว่า …การปรับโครงสร้างเศรษฐกิจสู่การเติบโตอย่างมีคุณภาพและยั่งยืน ให้ความสำคัญกับการปรับโครงสร้างเศรษฐกิจบนฐานความรู้ ความคิดสร้างสรรค์และภูมิปัญญา… ภาครัฐจึงควรให้ความสำคัญการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมของเพชรบุรีควบคู่ไปกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์บนฐานของความรู้ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อให้คนนอกที่เข้ามาเสพศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบุรีเห็นคุณค่าที่แท้จริงของศิลปวัฒนธรรม

7.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1. ควรศึกษางานสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรีในประเด็นทางสังคมวิทยาการศึกษา ได้แก่งานปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรีในฐานะเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญในการพัฒนาเยาวชน และความเข้มแข็งของชุมชน

2. ควรศึกษาวิจัยงานช่างสายสกุลช่างเพชรบุรีทั้งสิบแขนง ได้แก่ งานแทงหยวก งานตอกกระดาษ งานปั้นหัวโขน หัวละคร งานปั้นหัวสัตว์ด้วยกระดาษ งานจิตรกรรม งานลงรักปิดทอง งานแกะสลักไม้ งานจำหลักหนังใหญ่และหนังตะลุง งานช่างทอง และงานลายรดน้ำ ในด้านคุณค่าของงานและช่าง ตลอดจนการใช้งานช่างพัฒนาสายสกุลช่างเพชรบุรีทุกแขนงในการพัฒนาเยาวชนและสร้างเสริมความเข้มแข็งของชุมชนด้วยทุนทางวัฒนธรรม

3. ควรศึกษาวิจัยศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงอื่นๆในจังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ ประเพณีวัวลานละครชาตรี ประเพณีเล่นเพลงปรบไก่ ตลอดจนเพลงพื้นบ้านต่างๆ ทั้งในด้านคุณค่าและการพัฒนาเยาวชน และการสร้างเสริมความเข้มแข็งของชุมชนด้วยฐานทางศิลปวัฒนธรรม

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กองทุนสนับสนุนงานวิจัย, สำนักงาน. **ประสบการณ์วิจัยจากพื้นที่ เล่มที่ 15 กริชรามันห์... มหาศาสตราภรณ์หล่อหลอมเอกบุรุษ**. เชียงใหม่: สำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัย (สกว.) สำนักงานภาค, 2547.

กาญจนา แก้วเทพ. **มรดกทางวัฒนธรรมและศาสนา พลังสร้างสรรค์ในชุมชนชนบท**. กรุงเทพมหานคร: สำนักเลขาธิการสภาคาทอลิกแห่งประเทศไทยเพื่อการพัฒนา, 2530.

กัลยา เครือวุฒิชัย. **การศึกษางานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี: กรณีตัวอย่างวัดสระบัว อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี**. สารนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต, ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537.

เกริกชัย ชาติไทยไตรรงค์. **เพชรบุรีเมืองงาม งามงานสกุลช่างเมืองเพชร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. เพชรบุรี: ธรรมสาร, 2550.

กลุ่มสถาปัตยกรรม, สำนักสถาปัตยกรรม, กรมศิลปากร. **การศึกษาสถาปัตยกรรมในพระราชพิธีอันเนื่องด้วยพระบรมศพ และพระศพ: การจัดสร้างพระเมรุสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เล่มที่ 1** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2552. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

ก่อเกียรติ ทองผุด. นายช่างศิลปากร สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 16 กุมภาพันธ์ 2555.

ขนิษฐา นิลผึ้ง. **การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน: กรณีศึกษางานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549.

ขนิษฐา นิลผึ้ง. ปูนปั้นในฐานะสื่อชุมชน. ใน กาญจนา แก้วเทพและคณะ (บรรณาธิการ), **การจัดการ ความรู้เบื้องต้นเรื่องการสื่อสาร**, หน้า 522-579. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2551.

เขมานันทะ. **ชาติพันธุ์พระพุทธเจ้า: ตามเค้าความคิดท่านอาจารย์สวนโมกข์**. กรุงเทพมหานคร: ชื่นใจ, 2551.

เขมานันทะ. **เนื่องในความงาม บทสนทนาและสัมภาษณ์**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์, 2546.

เขมานันทะ. **อันเนื่องกับทางไทย**. กรุงเทพมหานคร: เคล็ดไทย, 2538.

เขียน ยิ้มศิริ. ศิลปะคืออะไร?. ใน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (บรรณาธิการ), **ศิลปวิชาการ 2 ศิลปะคืออะไร**, หน้า 30-51. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์, 2549.

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. สำนักนายกรัฐมนตรี. **แนวคิดและกรณีศึกษา เรื่อง การศึกษาพื้นบ้านในอัฟริกาตะวันออก**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันแห่งชาติว่าด้วยภูมิปัญญาและการศึกษาไทย, 2541.

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. สำนักนายกรัฐมนตรี. **แผนการศึกษาแห่งชาติ [ออนไลน์]**. 2552. แหล่งที่มา: http://www.thaiedresearch.org/thaied_news/index1.php?id=1850 [21 กุมภาพันธ์ 2552]

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. สำนักนายกรัฐมนตรี. **พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545**. กรุงเทพมหานคร: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2545.

คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ, สำนักงาน. **วัฒนธรรมอันหลากสีของมนุษยชาติ**. แปลโดย นุชนาฏ ประเสริฐศรี และพิศวาส ปทุมต์ภารังษี. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และ วัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ, 2537.

คณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, สำนักงาน. สำนักนายกรัฐมนตรี. **แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่สิบเอ็ดพ.ศ.2555-2559[ออนไลน์]**. 2555. แหล่งที่มา: http://www.nesdb.go.th/Portals/0/news/plan/p11/plan11.pdf [13 พฤษภาคม 2555]

คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ, สำนักนายกรัฐมนตรี. ช่างปั้น. ใน เต็มสิริ บุณยสิงห์ (บรรณาธิการ), **ชีวิตไทย**, หน้า 57-62. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, 2525.

เค. เอ็น. ชยติลเลเก. **จริยศาสตร์แนวพุทธ**. แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2537.

เครือจิต ศรีบุญนาค. **สุนทรียภาพของชีวิต**. กรุงเทพมหานคร: เธิร์ดเวฟเอ็ดูเคชั่น, 2542.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. **การศึกษากับการถ่ายทอดและการเสริมสร้างวัฒนธรรม**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒธรรมแห่งชาติ, 2525.

โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษา คลังภาพโปษยะจินดา และหอนิทรรศน์รัตกสิกร. **หนังสือชุดตามรอยภาพเก่า เล่มที่ 1: วัดในกรุงศรีอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2553.

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย ศิลป์ พีระศรี. ใน **พลังการวิจารณ์ทัศนศิลป์: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์ สาขาทัศนศิลป์จากการวิจัยเรื่องการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย**, หน้า 203-212 . กรุงเทพมหานคร: มิ่งมิตร, 2547.

จันทร์เจ้า บุญประเสริฐ. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 28 มิถุนายน 2554.

จันทนา บุญประเสริฐ. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 9 กรกฎาคม 2554.

ศรีนิวาสัน. **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ**. แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2545.

เจตนา นาควัชระ. การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพชร (บรรณาธิการ). **ศิลป์ส่องทาง รวมบทความวิชาการของ เจตนา นาควัชระ**, หน้า 63-99. กรุงเทพมหานคร: คมบาง, 2546ก.

เจตนา นาควัชระ. การบรรยายเรื่อง “บทบาทของศิลปศาสตร์กับวัฒนธรรมการศึกษา”. ใน **ศิลป์ส่องทาง รวมบทความทางวิชาการของเจตนา นาควัชระ**, หน้า 275-301. กรุงเทพมหานคร: คมบาง, 2546ข.

เจตนา นาควัชระ. บ้านเมืองจะอับจนถ้าผู้คนร้างศิลปะ (ปาฐกถา ศิลป์ พีระศรี 2548). ใน **วิถีแห่งการวิจารณ์: ประสบการณ์จากสามทศวรรษ**, หน้า 197-261. กรุงเทพมหานคร: ชมนาด, 2549.

เจตนา นาควัชระ. **พลังปัญญาทางมนุษยศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: วิถีทรรศน์, 2542.

เจตนา นาควัชระ. เรียนรู้อย่างไทยในกระแสโลกาภิวัตน์. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพชร (บรรณาธิการ). **ศิลป์ส่องทาง รวมบทความวิชาการของ เจตนา นาควัชระ**, หน้า 127-151. กรุงเทพมหานคร: คมบาง, 2546ค.

เจนจิตต์ กุณฑลบุตร. ศิลปวิชาช่าง. ใน **100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุช**, หน้า 287-301. กรุงเทพมหานคร: คณะอนุกรรมการจัดทำหนังสือที่ระลึกในคณะอำนวยการ โครงการเชิดชูพระเกียรติ 100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย, 2535.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเสด็จประพาสมณฑลราชบุรีในปีระกา ร.ศ.128 พ.ศ.2452**. พระนคร: กรมศิลปากร, 2499.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. กรมช่าง. ใน **ร้อยคำร้อยความ**, หน้า 172-186. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. **ปูนปั้นเมืองเพชรบุรี**. ม.ป.ท., 2534. (เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ เรื่องเพชรบุรี พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม สถาบันไทยศึกษา ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 29-31 สิงหาคม 2534)

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. รายงานการวิจัย “การศึกษาศิลปกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี” ส่วนประติมากรรม “ปูนปั้นเมืองเพชรบุรี”. ใน ว่าที่เรือตรี อาภรณ์ ณ สงขลา (บรรณาธิการ), **การอนุรักษ์ประติมากรรมในประเทศไทย ชุดที่ 004 เล่มที่ 3 วัดสระบัว อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี**, หน้า 125-144. กรุงเทพมหานคร: ประชาชน, 2537.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. สกุลช่างศิลปหัตถกรรมแห่งธนบุรี. **วารสารสมาคมประวัติศาสตร์** 29, (2550): 259-286.

ใจสคราญ หิรัญพฤกษ์. มิติวัฒนธรรมในการพัฒนาที่ยั่งยืน: ยุคเศรษฐกิจพอเพียง. ใน ดิเรก ปัทมสิริวัฒน์ (บรรณาธิการ), **รวมบทความจากการสัมมนา สังคมแห่งการเรียนรู้ การประยุกต์สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต**, หน้า 261-279. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ป.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. **การเป็นสมัยใหม่กับแนวคิดชุมชน**. กรุงเทพมหานคร: สร้างสรรค์, 2553.

เฉลิม พึ่งแตง. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 15 กุมภาพันธ์ 2554.

เฉลิม พึ่งแตง. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 26 พฤษภาคม 2554.

ชัชวาลย์ สหัสสพาศน์. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 16 พฤศจิกายน 2552.

ชัยยุทธ ขันธปราบ. การพัฒนาที่ยั่งยืนภายใต้โลกาภิวัตน์ จะเป็นไปได้หรือ?. ใน สุริชัย หวันแก้ว (บรรณาธิการ), **การพัฒนาที่ยั่งยืนในกระแสโลกาภิวัตน์กับทิศทางประเทศไทย**, หน้า 17-23. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ศึกษาการพัฒนาสังคม คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ชัยวัฒน์ ถิระพันธุ์. วัฒนธรรมในกระแสการเปลี่ยนแปลง. ใน **การสัมมนาทางวิชาการ เนื่องในปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และครบรอบ 60 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง วัฒนธรรกับไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง**, หน้า 1-3. ม.ป.ท.: 2537. (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับ Toyota Foundation และ มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์)

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. **การเปลี่ยนแปลงกับความรู้ในยุคโลกานุวัตน์**. กรุงเทพมหานคร: ตะวันออก, 2537.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. การปฏิรูปกระบวนการเรียนรู้. ใน **ปฏิวัติการศึกษาไทย**, หน้า 31-59. กรุงเทพมหานคร: โครงการวิถีทรรศน์, 2542.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. **วัฒนธรรมคือทุน**. กรุงเทพมหานคร: สุขุมและบุตร, 2540.

ชลูด นิ่มเสมอ. **การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2544.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์, 2553.

ชำเรือง วิเชียรเขตต์. ศิลปินแห่งชาติสาขาสาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม). **สัมภาษณ์**, 11 สิงหาคม 2554.

โชติ กัลยาณมิตร. **พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะที่เกี่ยวเนื่อง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2548.

โชติ กัลยาณมิตร. **ผลงานหกศตวรรษของช่างไทย**. กรุงเทพมหานคร: สหชัยการพิมพ์, 2520.

ญาณวชิระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งปรัชญาไทย**. กรุงเทพมหานคร: วชิราสำนักพิมพ์, 2549.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **แนวคิดเกี่ยวกับมนุษยศาสตร์และทัศนะเกี่ยวกับการวิจัย**. ใน เจตนา นาควัชระ (บรรณาธิการ), **พลังปัญญาทางมนุษยศาสตร์**, หน้า 2-30. กรุงเทพมหานคร: โครงการวิถีทรรศน์, 2542.

ดนัย ไชยโยธา. **สังคม วัฒนธรรม และประเพณีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2546.

ดำรงค์พันธ์ อินฟ้าแสง. **พัฒนาการศิลปะพื้นเมืองเพชรบุรี: กรณีศึกษา ประวัติและผลงานของนายพิน อินฟ้าแสง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.

ทองร่วง เอมโอษฐ์. ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ประณีตศิลป์ ศิลปะปูนปั้น). **สัมภาษณ์**, 16 พฤศจิกายน 2552.

ทองร่วง เอมโอษฐ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประณีตศิลป์ ศิลปะปูนปั้น). **สัมภาษณ์**, 14 กุมภาพันธ์ 2554.

ทองร่วง เอมโอษฐ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประณีตศิลป์ ศิลปะปูนปั้น). **สัมภาษณ์**, 29 มิถุนายน 2554.

ทองร่วง เอมโอษฐ์. **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 7**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 7, 2550.

ท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, การ. ‘ช่าง’ ในสังคมไทย. ใน **ช่างสิบหมู่**, หน้า 5-11. กรุงเทพมหานคร: การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, 2540.

ทิศนา แขมมณี และคณะ. **กระบวนการเรียนรู้ ความหมาย แนวทางการพัฒนา และปัญหาข้องใจ**. กรุงเทพมหานคร: พัฒนาคุณภาพวิชาการ, 2545.

ทีม. รางวัลบุคคลและองค์กรที่อนุรักษ์สถาปัตยกรรมไทยดีเด่นปี 2549. **อาษา** 8-9 (2549): 81-101.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายเอกสารและตำราสถาบันราชภัฏสวนดุสิต, 2538.

ทวีโรจน์ กล่ำกล่อมจิตต์. ไปดูพระปรางค์...ไม่มีเงา?. ใน บุญมี พิบูลย์สมบัติ (บรรณาธิการ), **ตำนานโซ่งตักน้ำเข้าวัด**, หน้า 47-65. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์, 2553.

เทพศิริ สุขโสภา. **ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2518.

ถนอมศักดิ์ แจ่มวิมล. **วัดสระบัว**. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537.

ธรรมสภา. **ทรงพระเจริญ: ทศพิธราชธรรมและจักรวรรดิวัตรเฉลิมพระเกียรติ ในมหามงคลวโรกาส ฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี 9 มิถุนายน 2549**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันบันลือธรรม, 2549.

ธนาคารเพื่อการส่งออกและนำเข้าแห่งประเทศไทย. **ประณีตศิลป์ มรดกแผ่นดินแห่งสยามประเทศ**. กรุงเทพมหานคร: วีพริ้น, 2548.

ธนิตย์ แก้วนิยม. นักวิชาการแห่งสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์**, 24 พฤศจิกายน 2552.

ธิดา ชมภูนิช. **ความเข้าใจในศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม: วิทยาลัยครูนครปฐม, 2526.

ธีรยุทธ บุญมี. **ชาตินิยมและหลังชาตินิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สายธาร, 2547.

น. ณ ปากน้ำ. ความหมายของศิลปะ. ใน ธรรมนูญ เรืองศิลป์ (บรรณาธิการ). **ศิลปะรอบตัวเรา**, หน้า 145-157. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540ก.

น. ณ ปากน้ำ. ชมวัดในเพชรบุรี. ใน **เที่ยวชมศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2512.

น. ณ ปากน้ำ. เบญจศิลปะ. ใน ธรรมนูญ เรืองศิลป์ (บรรณาธิการ). **บันไดเข้าถึงศิลปะ**, หน้า 38-45. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540ข.

น. ณ ปากน้ำ. **ความเข้าใจในศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2532ก.

น. ณ ปากน้ำ. **ความเข้าใจในศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2543ก.

น. ณ ปากน้ำ. ประติมากรรมศิลปะ. ใน **การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประติมากรไทย ครั้งที่ 1**, หน้า 12-24. กรุงเทพมหานคร: สมาคมประติมากรไทย, 2526.

น. ณ ปากน้ำ. **พจนานุกรมศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2530.

น. ณ ปากน้ำ. ภาพเขียนวัดเกาะแก้วสุทธาราม. ใน บุญมี พิบูลย์สมบัติ (บรรณาธิการ). **วัดเกาะตำบลท่าราบ จังหวัดเพชรบุรี**. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์, 2543ข.

น. ณ ปากน้ำ. ว่าด้วยภาพไทย. ใน **ความงามในศิลปะไทย**, หน้า 99-111. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2550ก.

น. ณ ปากน้ำ. **วิวัฒนาการของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: 2020 เวิลด์มีเดีย, 2541.

น. ณ ปากน้ำ. **วิวัฒนาการลายไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2550ข.

น. ณ ปากน้ำ. **ลายปูนปั้น มัณฑนศิลป์อันเลิศแห่งสยาม**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2532ข.

น. ณ ปากน้ำ. สุนทรียศาสตร์. ใน ธรรมนูญ เรืองศิลป์ (บรรณาธิการ). **บันไดเข้าถึงศิลปะ**. หน้า 16-24. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540ค.

น. ณ ปากน้ำ. **ศิลปกรรมแห่งอาณาจักรศรีอยุธยา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ แกรมมี่, 2540ง.

น. ณ ปากน้ำ. **ศิลปรส**. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ 1999, 2542.

น. ณ ปากน้ำ. **ศิลปะวิเศษสยามประเทศ: สุดยอดศิลปะไทยในสายตาศิลปินแห่งชาติ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2536.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. การสร้างสรรค์งานประติมากรรมปูนปั้น. ใน **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 11**, หน้า 110-115. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งชาติ ครั้งที่ 11, 2554.

นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน. ปูนตำโบราณ: มรดกล้ำค่าของวงการประติมากรรม. ใน **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3**, หน้า 73-75. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งชาติ ครั้งที่ 10, 2546.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. ศิลปินแห่งชาติสาขาสาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม). **สัมภาษณ์**, 22 มิถุนายน 2554.

นนทิวรรธน์ จันทนะผลิน. ประติมากรรม. ใน **วรรณคดี-ศิลปะ ประสานศิลป์**, หน้า 57-62. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรสมัย, 2536.

นัคมน ชูสกุล. นักวิชาการประชาสัมพันธ์ระดับ 5 เทศบาลเมืองเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2555.

นพวัฒน์ สมพื้น. ช่างสิบหมู่ (ช่างไทยโบราณ). ใน **100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุช**, หน้า 321-344. กรุงเทพมหานคร: คณะอนุกรรมการจัดทำหนังสือที่ระลึกในคณะอำนวยการ โครงการเชิดชูพระเกียรติ 100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย, 2535.

นพวัฒน์ สมพื้น. **ลายปูนปั้น งานช่างประณีตศิลป์ของไทย**. กรุงเทพมหานคร: กรมศาสนา, 2540.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา. **จดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรี**. พระนคร: ศิวพร, 2516.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 2.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2552.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา. **พระประวัติ พระนิพนธ์และภาพฝีพระหัตถ์ของสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. พระนคร : ก้าวหน้า, 2506.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จเล่ม 3 ลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ**. พระนคร: ศึกษาภัณฑ์พานิชย์, 2505.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จเล่ม 11 ลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้าพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ**. พระนคร: ศึกษาภัณฑ์พานิชย์, 2504.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **วิทยาสารานุกรม**. พระนคร: แพร่พิทยา, 2505.

นิคม มูสิกะมามะ. **วัฒนธรรม บทบาทใหม่ในยุโลกาภิวัตน์**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2545.

นิตินันท์ พันธ์ทวี. **การศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน: กรณีศึกษาพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนศึกษา, ภาควิชานโยบาย การจัดการ และความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. การศึกษาเพื่อฟื้นฟูศักยภาพของชุมชน. ใน เสรี พงศ์พิศ (บรรณาธิการ). **ทิศทางหมู่บ้านไทย**. หน้า 25-38. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยหมู่บ้าน, 2531.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. กระบวนการสร้างความรู้ของชุมชน. ใน ภาสกร อินทุมาร (บรรณาธิการ). **ความรู้ท้องถิ่น การจัดการความรู้ สู่การจัดการทางสังคม**, หน้า 52-77. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยการจัดการทางสังคม, 2547.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. แบ่งปันความรู้ เชิดชูศาสนา พัฒนาแหล่งน้ำลำคลอง. **มติชน**(9 มกราคม 2553): 1-15.

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. **เล่าเรื่องเมืองเพชร**. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำ, 2550.

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. ลวดลายปูน: กาลลีลาผ่านสายตาของครูช่าง. **ดิเอิร์ธ 2000** 1, 5 (พฤศจิกายน 2536): 46-60.

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. **ศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับชาดกในพุทธศาสนาระหว่างปี พ.ศ. 2000-2400**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ, 2552.

นิพัทธ์สุริยานุวงศ์. **รวมเรื่องเพชรบุรี**. ม.ป.ท.: 2502. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ คุณหญิงนิพัธ์สุริยานุวงศ์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 21 พฤษภาคม 2502)

เนติกร ชินโย. ศิลปินอิสระ และอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต. **สัมภาษณ์**, 16 มกราคม 2555.

บรรจบ บุญประเสริฐ. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 18 มิถุนายน 2554.

บทอัญเชิญชุมนุมครูสารพัดช่าง. บ้านครูทองร่วง เอมโอษฐ์. (ม.ป.ท., ม.ป.ป.). (อัดสำเนา)

บาหยัน รอดจากทุกข์. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 15 กุมภาพันธ์ 2554.

บาหยัน รอดจากทุกข์. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 15 ธันวาคม 2554.

เบน แอนเดอร์สัน. **ชุมชนจินตกรรม**. แปลโดย ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บรรณาธิการแปล). กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2552.

บุญเจือน เอมโอษฐ์. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 14 กุมภาพันธ์ 2554.

บุญมา แฉ่งฉายา. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ เพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2555.

บุญมี แท่นแก้ว และคณะ. **ปรัชญาเบื้องต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2544.

บุญมี พิบูลย์สมบัติ. **พระดีศรีเมืองเพชร**. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์, 2548.

บุญรัตน์ เจริญชัย. **ช่างเมืองเพชร: วิถีชีวิตร่วมสมัยของช่างปูนปั้นเพชรบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

บุณย์ นิลเกษ. **ปรัชญาเบื้องต้น**. กรุงเทพมหานคร: วังบูรพา, 2525.

บัวไทย แจ่มจันทร์. **ช่างเมืองเพชร**. ม.ป.ท., 2535. (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ผ.ศ. บัว ไทย แจ่มจันทร์ 21 มิถุนายน 2535)

บัวไทย แจ่มจันทร์. ปูนปั้นเมืองเพชร วัฒนธรรมไทยอันคงไว้ซึ่งความรุ่งเรือง. **เอแอนดี** 34 (มีนาคม 2538): 132-134.

บัวไทย แจ่มจันทร์. **ศิลปกรรมเมืองเพชร**. เพชรบุรี: 2532.

ปาริชาติ วลัยเสถียร. **กระบวนการเรียนรู้และจัดการความรู้ของชุมชน**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2549.

ประยงค์ สมใจหวัง. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 9 กรกฎาคม 2554.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2542.

ประเวศ วะสี. การศึกษาของชาติกับภูมิปัญญาท้องถิ่น. ใน เสรี พงศ์พิศ (บรรณาธิการ), **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท เล่ม 1**, หน้า 17-33. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2536.

ประเวศ วะสี. **ปฏิรูปการศึกษาในทัศนะของศ.น.พ.ประเวศ วะสี**. กรุงเทพมหานคร: เพื่อนคิด, 2544.

ประเวศ วะสี. **ปฏิรูปการศึกษาไทย การยกเครื่องทางปัญญา: ข้อเสนอเชิงยุทธศาสตร์และมาตรการ**. กรุงเทพมหานคร: หมอชาวบ้าน, 2539ก.

ประเวศ วะสี. **ธรรมชาติของสรรพสิ่ง: การเข้าถึงความจริงทั้งหมด**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2547ก.

ประเวศ วะสี. **ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมกับการพัฒนา**. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงวัฒนธรรม, 2547ข.

ประเวศ วะสี. ยุทธศาสตร์ทางปัญญาของชาติ. ใน ดาริน อินทร์เหมือน (บรรณาธิการ). **ภูมิปัญญาไทย- ภูมิปัญญาเทศ**, หน้า 72-80. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2548.

ประเวศ วะสี. วัฒนธรรมกับการพัฒนา. ใน **โครงการสืบสานวัฒนธรรมไทย "ภูมิไทย นิยมไทย"**. ม.ป.ท.: 2539ข. (เอกสารสัมนาทางวิชาการ เรื่องมรดกไทย: ยุคสร้างสรรค์และสืบสานทางวัฒนธรรม จัดโดยสำนักส่งเสริมและบริการสังคม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับวิทยาลัยทองสุข)

ประเวศ วะสี. วัฒนธรรมกับการพัฒนา. ใน พิทยา ว่องกุล (บรรณาธิการ). **ไทยยุควัฒนธรรมทาส**, หน้า 9-26. กรุงเทพมหานคร: สถาบันวิถีทรรศน์, 2541.

ประเวศ วะสี. วิเคราะห์เหตุปัจจัย และความต้องการขอประชาชน และประเทศชาติ ที่มีต่อการปฏิรูปการศึกษา. ใน **ผ่าทางตันปฏิรูปการศึกษา**, หน้า 1-8. กรุงเทพมหานคร: สถาบันวิถีทรรศน์, 2547.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2542.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. การพัฒนาสู่สากลบนพื้นฐานของความเป็นไทย. ใน **การสัมมนาโครงการปราชญ์เพื่อแผ่นดิน ครั้งที่ 2 ฐานปัญญาไทยในสากล**, หน้า 15-33. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร, 2542.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. **การวิจัยทางมนุษยศาสตร์ (บทสรุปจากที่ประชุมนักมนุษยศาสตร์)**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ปรีชา เถาทอง. ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม). **สัมภาษณ์**, 7 กรกฎาคม 2554.

ผ่อง เซ่งกิ่ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปกรรมไทยและศิลปะพื้นถิ่น สถาบันอาศรมศิลป์. **สัมภาษณ์**, 9 พฤษภาคม 2554.

ผ่อง เซ่งกิ่ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปกรรมไทยและศิลปะพื้นถิ่น สถาบันอาศรมศิลป์. **สัมภาษณ์**, 15 มกราคม 2555.

ผ่อง เซ่งกิ่ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปกรรมไทยและศิลปะพื้นถิ่น สถาบันอาศรมศิลป์. **สัมภาษณ์**, 18 พฤษภาคม 2555.

พ. พรหมพิจิตร. **พุทธศิลป สถาปัตยกรรม ภาคต้น**. พระนคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, 2495.

พญาลิไทย. **ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2535.

พรทิพย์ อันทิวโรทัย. **บทบาทการศึกษาในการสืบทอดและพัฒนาทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาวัฒนธรรมชาวสวนฝั่งธนบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชานโยบาย การจัดการ และความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

พระเทพเวที (ประยุทธ ปยุตโต). วัฒนธรรมกับการพัฒนา. ใน **วัฒนธรรมกับสังคมไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง**, หน้า 86-107. ม.ป.ท.: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2537.

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต). **ศิลปศาสตร์แนวพุทธ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

พระเทพโสภณ. **พระพุทธศาสนาในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2547.

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต). **กระบวนการเรียนรู้เพื่อพัฒนาคนสู่ประชาธิปไตย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิพุทธธรรม, 2543.

พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตโต). **การพัฒนาที่ยั่งยืน**. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: โกมลคีมทอง, 2551.

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต). **พัฒนาการแบบองค์รวมของเด็กไทยฯ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิพุทธธรรม, 2545.

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต). **สืบสานวัฒนธรรมไทย บนฐานการศึกษาที่แท้**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิพุทธธรรม, 2537.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต). **พัฒนาสังคมไทยด้วยความรู้เข้าใจไตรภูมิ**. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร: แปลน พริ้นท์ติ้ง, 2554.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต). **หลักชาวพุทธ**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2553.

พัฒนาองค์กรชุมชน, สถาบัน. (องค์การมหาชน). **แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน คือรากฐานวัฒนธรรมแห่งชาติ**. เชียงใหม่: สถาบันพัฒนาองค์กรชุมชน (องค์การมหาชน), 2547.

พิมพ์พันธ์ เดชะคุปต์. **โครงการเรียนรู้เชิงประวัติศาสตร์บนฐานพื้นที่ (Site-Based Learning): ลพบุรี.** ม.ป.ท., 2552. (เอกสารประกอบโครงการเรียนรู้เชิงประวัติศาสตร์บนฐานพื้นที่: ลพบุรี ภาควิชานโยบายการจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา)

พิริยะ ไกรฤกษ์. **พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกรุงเทพจำกัด(มหาชน), 2551.

พิษณุ ศุภ. **ปริศนาแห่งหิมพานต์ (ฉบับปรับปรุง)**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์, 2551.

พุทธทาสภิกขุ. **การศึกษาของโลก**. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา, 2545.

พุทธทาสภิกขุ. ถ้าจะให้รวบรัดต้องเริ่มที่รากฐาน. ใน **การศึกษาและวัฒนธรรม ประมวลทางวิชาการ**, หน้า 179-185. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ, 2526.

พุทธทาสภิกขุ. **ธรรมบรรยาย ชุด ทศพิธราชธรรม**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเผยแพร่ชีวิตประเสริฐและชมรมครูศีลธรรมแห่งประเทศไทย, 2531.

พุทธทาสภิกขุ. **สรรนิพนธ์พุทธทาสภิกขุ ว่าด้วยศิลปะและสุนทรียภาพทางจิตวิญญาณ**. กรุงเทพมหานคร: กลุ่มพุทธทาสศึกษา, 2544.

พุทธทาสภิกขุ. วัฒนธรรมกับวินาศธรรม. ใน แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. **วัฒนธรรมในสังคมไทย**, หน้า 291 – 303. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ไพพรรณ เกียรติโชติชัย. **กระบวนทัศน์ใหม่แห่งการศึกษาในศตวรรษที่ 21**. กรุงเทพมหานคร: การศึกษา, 2545.

ภาคภูมิ น้อยวัฒน์. ลายปูนปั้นวัดเขาบันไดอิฐ: มัณฑนศิลป์อันวิจิตรแห่งเพชรบุรี. **อนุสาร อสท** 40, 6 (มกราคม 2543): 18-19.

ภิญโญ สุวรรณคีรี. ศิลปะปูนปั้นประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม. ใน **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3 พ.ศ.2546**. กรุงเทพมหานคร: ทรงพล พริ้นติ้ง, 2546.

ภิญโญ สุวรรณคีรี. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์ สาขาย่อย สถาปัตยกรรม). **สัมภาษณ์**, 3 มกราคม 2555.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวม 100 ครั้ง**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระบรมราชูปถัมป์, 2529.

มงคลเลิศ ด่านธานินทร์. **หลักคิดชาตินิยมและมรดกวัฒนธรรม เพื่อพัฒนาสังคมทันสมัย**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันวิถีทรรศน์, 2551.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. **วัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551.

มัย ตะติยะ. **ประติมากรรมพื้นฐาน**. กรุงเทพมหานคร: สิปประภา, 2549.

มานพ ถาวรวัฒน์สกุล. **ขุนนางอยุธยา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547.

มาลี ศรีเพชรภูมิ. **ปรัชญาเบื้องต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 3. เพชรบุรี: โครงการตำรา คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สหวิทยาลัยทวารวดี, 2533.

มนู เนตรสุวรรณ. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี และอาจารย์พิเศษแห่งสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์**, 20 พฤศจิกายน 2552.

มนู เนตรสุวรรณ. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี และอาจารย์พิเศษแห่งสำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. **สัมภาษณ์**, 5 ธันวาคม 2552.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น**. ม.ป.ท., 2546.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2547.

ยศ สันตสมบัติ. **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

เยาวนุช เวศร์ภาดา. **ประณีตศิลป์: มรดกแผ่นดินแห่งสยามประเทศ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: แปลนโมทิฟ, 2550.

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยพ.ศ.2540.[ออนไลน์]. กรุงเทพมหานคร: คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540. แหล่งที่มา: www.polsci.chula.ac.th/.../รัฐธรรมนูญ%202540%20และบทความ%20ม.../บทบัญญัติรัฐธรรมนูญ%202540.pdf [7 มิถุนายน 2553]

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยพ.ศ.2550.[ออนไลน์]. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., 2540. แหล่งที่มา:http://www.ombudsman.go.th/10/documents/law/Constitution2550.pdf [7 มิถุนายน 2553]

รัตนา ตันบุนเต็ก. **ปรัชญาการศึกษา**. (ม.ป.ท., 2530). (เอกสารคำสอนวิชาพื้นฐานทางปรัชญาของการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทนาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร)

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542**. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม อักษร ก-ช ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2550.

รุ่งอรุณ กุลธำรง. **การศึกษาวิชาช่างสิบหมู่ในระบบโรงเรียนระหว่างปีพุทธศักราช 2455-2532: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสารัตถศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

เลขาธิการสภาการศึกษา, สำนักงาน. กระทรวงศึกษาธิการ. **ข้อเสนอการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง (พ.ศ.2552-2561)**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2552.

ลิขิต ธีรเวคิน. **คนไทยในอุดมคติ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม็ค, 2548.

เลิศ พ่วงพระเดช. **ศิลป์ไทยชุด การเขียนลายไทย**. กรุงเทพมหานคร: วาดศิลป์, 2542.

วัฒนะ จูฑะวิภาต. **ศิลปะพื้นบ้าน**. กรุงเทพมหานคร: สิปประภา, 2545.

วัฒนธรรม, กระทรวง. **การขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม**. (ม.ป.ป., ม.ป.ท.). (อัดสำเนา)

วัฒนธรรม, กระทรวง. **ยุทธศาสตร์ของกระทรวงวัฒนธรรม**.[ออนไลน์]. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงวัฒนธรรม, 2552. แหล่งที่มา: www.m-culture.go.th/culture01/index.php[3 มีนาคม 2552]

วัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี, สำนักงาน. **เพชรบุรีเมืองงาม งามงานสกุลช่างเมืองเพชร**. เพชรบุรี: ธรรมสาร, 2550.

วิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี, สถาบัน. **ประวัติ นายเฉลิม พึ่งแตง**[ออนไลน์]. เพชรบุรี: สถาบันวิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัย. แหล่งที่มา: http://research.pbru.ac.th/artist5.html[19 กันยายน 2553]

วิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี, สถาบัน. **ประวัติ นายทองร่วง เอมโอษฐ์**[ออนไลน์]. เพชรบุรี: สถาบันวิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัย. แหล่งที่มา: http://research.pbru.ac.th/artist5.html[19 กันยายน 2553]

วิชญดา ทองแดง. เฉลิม พึ่งแตง: ช่างมือเอกแห่งเมืองเพชร. **เมืองโบราณ** 22 (ต.ค.-ธ.ค. 2539): 129-132.

วิทย์ พิณคันเงิน. **ศิลป ความรู้เกี่ยวกับศิลปวิจักษ์**. พระนคร: สารสวัสดิอุปกรณ์การศึกษา, 2509.

วิทย์ พิณคันเงิน. ศิลปกรรมไทย. ใน **ศิลปกรรมและการช่างของไทย และโบราณสถานบางแห่งของไทย**, หน้า 3-13. พระนคร: โอเดียนสโตร์, 2503.

วิทย์ วิศทเวทย์. **ปรัชญาการศึกษาไทย 2411-2475**. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

วิศณุ เถาพัน. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 28 มิถุนายน 2554.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ปูนปั้นในศิลปะไทย. ใน **5 นาทีกับศิลปะไทย**, หน้า 191-203. กรุงเทพมหานคร: ปาณยา, 2549ก.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. เรื่องราวของช่างไทย. ใน **5 นาทีกับศิลปะไทย**, หน้า 65-75. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2549ข.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. เลิศ พ่วงพระเดชกับการศึกษาศิลปะแบบประเพณี. ใน **สาระน่ารู้ในศิลปะไทย**, หน้า 10-26. กรุงเทพมหานคร: ปิรามิด, 2547.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. **ศิลปในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548.

วิรุณ ตั้งเจริญ. เพาะช่าง สถาบันศิลปะที่สร้างดุลยภาพระหว่างตะวันตกและไทย. ใน **100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุช**, หน้า 302-314. กรุงเทพมหานคร: คณะอนุกรรมการจัดทำหนังสือที่ระลึกในคณะอำนวยการ โครงการเชิดชูพระเกียรติ 100 ปี สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย, 2535.

วิลาศ มณีวัตร. ขรัวอินโข่ง. ใน **โฉมหน้าจิตรกรโลก**, หน้า 215-222. กรุงเทพมหานคร: ดอกหญ้า, 2545.

วิลาศ มณีวัต. **อารมณ์ขันชั้นครู**. กรุงเทพมหานคร: วสี ครีเอชั่น, 2549.

ศมประสงค์ ชาวนาไร่. **จดหมายเหตุอุโบสถวัดโพธิคุณ**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, 2546.

ศมประสงค์ ชาวนาไร่. ศมประสงค์ ชาวนาไร่ กับโบสถ์แห่งความรัก. **ดิฉัน** 27, 669 (มกราคม 2548): 258-271.

ศมประสงค์ ชาวนาไร่. อาจารย์ประจำคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 19 ธันวาคม 2554.

ศักดา ศิริพันธุ์. **เพชรบุรี ประวัติศาสตร์ ศิลปะและวัฒนธรรม**. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2543.

ศรัณย์ ทองปาน. **ชีวิตทางสังคมของช่างในสังคมไทยภาคกลางสมัยรัตรโกสินทร์ ก่อน พ.ศ. 2448**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ศิราพร ณ ถลาง. ศาสตราจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์**, 21 สิงหาคม 2552.

ศิลป์ พีระศรี. **ประติมากรรมไทย**. แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. พระนคร: ไทยเขษม, 2490.

ศิลป์ พีระศรี. พรุ่งนี้ก็ช้าไปเสียแล้ว. ใน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (บรรณาธิการ). **ศิลปวิชาการ**, หน้า 65-77. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546.

ศิลป์ พีระศรี. **ศิลปสงเคราะห์: พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของชาวตะวันตก**. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2527.

ศิลปากร, กรม. **การอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของกรมศิลปากร**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งพับลิชชิ่ง, 2537.

ศิลปากร, กรม. **จดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระบรมมหาราชวัง ในพระราชพิธีสมโภชน์กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2525ก. (คณะกรรมการอำนวยการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระบรมมหาราชวัง จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในพระราชพิธีสมโภชน์กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี)

ศิลปากร, กรม. **ภูมิปัญญาไทยในงานศิลป์ ถิ่นเมืองกรุง**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2543.

ศิลปากร, กรม. **ประติมากร: ประติมากรรม**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2551.

ศิลปากร, กรม. **ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 6 ศิลปกรรม กรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2525ข.

ศิลปากร, กรม. **แหล่งประติมากรรมภาคเหนือ**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2534.

ศรีศักร วัลลิโภดม. การธำรงเอกลักษณ์ท้องถิ่นในสังคมไทย. ใน **ทัศนะนอกรีต: สังคม-วัฒนธรรม ในวิถีการอนุรักษ์**, หน้า 66-73. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2543.

ศรีศักร วัลลิโภดม. การสลายตัวของศิลปพื้นบ้านไทยในปัจจุบัน. ใน ปราณี วงษ์เทศ (บรรณาธิการ). **พื้นบ้านพื้นเมือง**, หน้า 314-338. กรุงเทพมหานคร: เจ้าพระยา, 2525.

ศรีศักร วัลลิโภดม. **กรุงศรีอยุธยาของเรา**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2553.

ศรีศักร วัลลิโภดม. คุณค่าและความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น. ใน **พิพิธภัณฑ์และประวัติศาสตร์ท้องถิ่น: กระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน**, หน้า 105-130. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเล็ก – ประไพ วิริยะพันธุ์, 2551ก.

ศรีศักร วัลลิโภดม. **คู่มือฉุกคิด ความหมายของภูมิวัฒนธรรม การศึกษาจากภายในและสำนึกของท้องถิ่น**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเล็ก – ประไพ วิริยะพันธุ์, 2551ข.

ศรีศักร วัลลิโภดม. พัฒนาการทางสังคม วัฒนธรรมไทย. ใน เอกวิทย์ ณ ถลาง (บรรณาธิการ). **ความรู้เรื่องเมืองไทย เล่มที่ 4**: **บทวิจารณ์ความรู้เรื่องเมืองไทย**, หน้า 25-40. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.

ศรีศักร วัลลิโภดม. เพชรบุรีกับความเป็นนครประวัติศาสตร์. **เมืองโบราณ** 17. 4 (ตุลาคม-ธันวาคม, 2534): 17-42.

เศรษฐสยาม. ลัทธิบริโภคนิยม. ใน **ลัทธิบริโภคนิยมกับชุมชน**, หน้า 10-12. กรุงเทพมหานคร: สมาพันธ์, 2540.

ศูนย์ข้อมูลเมืองโบราณ. ภาพปก. **เมืองโบราณ** 23 (ต.ค.-ธ.ค. 2540): 54-64.

ศูนย์ข้อมูลเมืองโบราณ. อาจารย์เกินวัดเกาะช่างพระรุ่นสุดท้าย. **เมืองโบราณ** 17 (ต.ค.-ธ.ค. 2534):72-80.

ศิระ สุวรรณศร. การสร้างสรรค์ศิลปะปูนปั้นในรอบทศวรรษ. ใน **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทยครั้งที่ 10**, หน้า 262-267. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 10, 2553.

ศิริ พรพระ. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 27 กรกฎาคม 2554.

ศรีศักร วัลลิโภดม. **กรุงศรีอยุธยาของเรา**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2553.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. **อนุรักษ์มรดกไทย**. กรุงเทพมหานคร: ประชาชน, 2536.

ส. ศิวรักษ์. **ตันฉ่องส่องจริยศาสตร์ บทพิจารณาว่าด้วยธรรมะและอธรรมในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศึกษิตสยาม, 2550.

สน สีมาตรัง. **คติความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาลวิทยาในงานศิลปกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: คณะมัณฑนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป.

สมเจต อินฉิม. ช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 29 เมษายน 2554.

สมใจ เถาพัน. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 28 มิถุนายน 2554.

สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2529.

สมชาติ มหธนะสิน. ช่างประจำสำนักช่างสิบหมู่กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 1 กุมภาพันธ์ 2555.

สมชาย บุญประเสริฐ. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 7 กรกฎาคม 2554.

สมชาย บุญประเสริฐ. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 12 มกราคม 2555.

สมบัติ พูลเกิด. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 5 ธันวาคม 2552.

สมบัติ พูลเกิด. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 17 กันยายน 2554.

สมบัติ พูลเกิด. ครูช่างสายสกุลช่างปูนปั้นเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 2 กรกฎาคม 2554.

สมศักดิ์ เชาว์ธาดาพงศ์. ประติมากรรมปูนปั้นกับการสร้างรสนิยม. **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 4 ณ แกรนฮอลล์ ริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ 5- 15 สิงหาคม พุทธศักราช 2547**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 4, 2547.

สวนศรี ศรีแพงพงษ์. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2534.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. **ภูมิปัญญาไทย**. (ม.ป.ท.), 2534. (เอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการ เรื่อง “ภูมิปัญญาชาวบ้าน” จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 10-12 กรกฎาคม พ.ศ.2533)

สันติ เล็กสุขุม. **กระหนกในดินแดนไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2545.

สันติ เล็กสุขุม. **งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2550ก.

สันติ เล็กสุขุม. **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ): การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2548ก.

สันติ เล็กสุขุม. **พัฒนาการของลายไทย: กระหนกกับเอกลักษณ์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2553.

สันติ เล็กสุขุม. **รวมบทความ มุมมอง ความคิดและความหมาย: งานช่างไทยโบราณ**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2548ข.

สันติ เล็กสุขุม. **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2172-2310)**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2532.

สันติ เล็กสุขุม. **ลีลาไทย**. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2546.

สันติ เล็กสุขุม. **ศิลปะอยุธยา: งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2550ข.

สัญญา วงศ์อร่าม. **ครุฑ: ผลงานสร้างสรรค์ สัญญา วงศ์อร่าม**. กรุงเทพมหานคร: ช้างน้อย, 2551.

สัญญา วงศ์อร่าม. รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์**, 31 มกราคม 2554.

สัญญา วงศ์อร่าม. รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์**, 10 พฤษภาคม 2554.

สัญญา วงศ์อร่าม. รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. **สัมภาษณ์**, 19 มกราคม 2555.

สามารถ จันทร์สูรย์. ภูมิปัญญาชาวบ้าน. ใน เสรี พงศ์พิศ (บรรณาธิการ). **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท เล่ม 1**, หน้า 145-159. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2536.

สายันต์ ไพรชาญจิตร์. **กระบวนการเรียนรู้และจัดการความรู้ของชุมชนด้านศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2549.

สิริลักษณ์ ยิ้มประสาทพร. **กระบวนทัศน์ใหม่กับการเรียนรู้ของชุมชน**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเสริมสร้างการเรียนรู้เพื่อชุมชนเป็นสุข, 2548.

สิริอาภา รัชตะหิรัญ. **วิบูลวชิรสารานุสรณ์**. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์, 2552.

เสฐียรโกเศศ. **เรื่องวัฒนธรรม**. พระนคร: บรรณาคาร, 2515.

เสฐียรโกเศศ. **วัฒนธรรมและประเพณี**. (ม.ป.ท.: ม.ป.ป.).

เสน่ห์ จามริก. เงื่อนปมวัฒนธรรมในกระแสการเปลี่ยนแปลง. ใน **วัฒนธรรมในกระแสการเปลี่ยนแปลง การสัมมนาทางวิชาการ เนื่องในปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และครบรอบ 60 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง วัฒนธรรกับไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง**, หน้า 1-11. ม.ป.ท.: 2537ก. (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับ Toyota Foundation และ มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์)

เสน่ห์ จามริก. **แนวทางการพัฒนาการศึกษาไทย บทวิเคราะห์เบื้องต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สถาบันชุมชนท้องถิ่นพัฒนา, 2537ข.

เสน่ห์ จามริก. **บทบาทของวัฒนธรรมในการพัฒนา**. ใน สังคมไทยกับการพัฒนาที่ก่อปัญหา, หน้า 217-240. กรุงเทพมหานคร: คบไฟ, 2542.

เสน่ห์ จามริก. บทวิเคราะห์ ว่าด้วยการศึกษากับปัญหาสภาวะความรู้มนุษย์. ใน **ฐานคิดสู่ทางเลือกใหม่ของสังคมไทย**, หน้า 107-203. กรุงเทพมหานคร: โครงการวิถีทรรศน์, 2541.

เสวก สงเคราะห์. ศิลปินอิสระ. **สัมภาษณ์**, 29 กันยายน 2554.

เสรี พงศ์พิศ. **ร้อยคำที่ควรรู้**. กรุงเทพมหานคร: พลังปัญญา, 2547.

สุดารา สุจฉายา. **เพชรบุรี**. กรุงเทพมหานคร: สารคดี, 2547.

สุดสาคร ชายเสม. ปรัชญาทางพุทธศาสนาหรือพุทธธรรม. ใน **นิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3**, หน้า 77-79. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดการ ประกวดศิลปะปูนปั้นแห่งชาติ ครั้งที่ 3, 2546.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **อยุธยา ยศยิ่งฟ้า**. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2544.

สุชาดา วราหพันธ์. **แนวพระดำริทางการศึกษาในหัวเมืองของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระวชิรญาณวโรรส: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสารัตถศึกษา. คณะครุศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สุชีพ ปุญญานุภาพ. **วัฒนธรรมวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2540.

สุเชาวน์ พลอยชุม. **ปรัชญาทั่วไป ว่าด้วยประวัติ พัฒนาการ ปัญหา และทฤษฎีสำคัญทางปรัชญา**. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2538.

สุธิวงศ์ พงศไพบูลย์. **กะเทาะสนิมกริช แลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุน สนับสนุนงานวิจัย(สกว.), 2543.

สุเนตร ชุตินธรานนท์. **พม่ารบไทย: ว่าด้วยการสงครามระหว่างไทยกับพม่า**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2547.

สุพัตรา ชาติบัญชาชัย. **กระบวนการเรียนรู้: แนวคิด ความหมาย และบทเรียนในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเสริมสร้างการเรียนรู้เพื่อชุมชนเป็นสุข, ม.ป.ป.

สุพิศวง ธรรมพันทา. **มนุษย์กับสังคม**. กรุงเทพมหานคร: ดีดี บุ๊กสโตร์, 2540.

สุภางค์ จันทวานิช. **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

สุมน อมรวิวัฒน์. การถ่ายทอดและการเรียนรู้วัฒนธรรม. ใน **การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน**, หน้า 21-34. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, 2537.

สุเมธ เมธาวิทยกูล. **ปรัชญาเบื้องต้น**. กรุงเทพมหานคร: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2534.

สุรเชษฐ เวชชพิทักษ์. ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมและการพัฒนาชนบท. ใน เสรี พงศ์พิศ (บรรณาธิการ), **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท เล่ม 1**, หน้า 63-99. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2536.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปไทย. คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์. มหาวิทยาลัยศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 19 พฤษภาคม 2554.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปไทย. คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์. มหาวิทยาลัยศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 21 พฤษภาคม 2555.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. **สุนทรียเชิงประติมากรรมปูนปั้น สกุลช่างเพชรบุรี**. เอกสารประกอบการบรรยายการประกวดศิลปกรรมปูนปั้นแห่งประเทศไทย. (เอกสารไม่ตีพิมพ์). ภาควิชาศิลปไทย. คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์. มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์. **เที่ยววัดเที่ยววา ชมปูนปั้นล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: สายธาร, 2545.

สุรางค์ โค้วตระกูล. **จิตวิทยาการศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สุริชัย หวันแก้ว. **เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม: นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่.** กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ศึกษาการพัฒนาสังคม คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุวรรณา เกรียงไกรเพชร. บทวิเคราะห์: ศิลป์ส่องทาง. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพชร (บรรณาธิการ). **ศิลป์ส่องทาง รวมบทความวิชาการของ เจตนา นาควัชระ**, หน้า 7-35. กรุงเทพมหานคร: คมบาง, 2546.

สุวรรณา วังโสภณ. **การศึกษาวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีประจำชาติไทยและญี่ปุ่น**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชานโยบาย การจัดการ และความเป็นผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุวรรณา สนสด. ช่างปูนปั้นสายสกุลช่างเพชรบุรี. **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2554.

สำนักราชเลขาธิการ. **ประมวลพระราชดำรัสและพระบรมราโชวาทที่พระราชทานในโอกาสต่าง ๆ ตั้งแต่เดือน ธันวาคม 2512 จนถึงเดือน พฤศจิกายน 2513**. กรุงเทพมหานคร: กรมแผนที่ทหาร, 2514. (พิมพ์ขึ้นในโอกาสงานพระราชพิธีรัชดาภิเษก 9 มิถุนายน 2514)

สำนักราชเลขาธิการ. **ประมวลพระราชดำรัสและพระบรมราโชวาทที่พระราชทานในโอกาสต่าง ๆ ตั้งแต่เดือน ธันวาคม 2515 จนถึงเดือน พฤศจิกายน 2516**. กรุงเทพมหานคร: กรมแผนที่ทหาร, 2517.

สำนักราชเลขาธิการ. **ประมวลพระราชดำรัสและพระบรมราโชวาทที่พระราชทานในโอกาสต่างๆ ปี พ.ศ.2524**. กรุงเทพมหานคร: กรมแผนที่ทหาร, 2526.

สโมสรฟอรั่ม. **ศิลปวัฒนธรรม** 18 (สิงหาคม 2540): 40.

อภิชัย พันธเสน. **พัฒนาชนบทไทย: สมุทัยและมรรค ความหวัง ทางออกและทางเลือกใหม่**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิภูมิปัญญา, 2549.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. **อัตลักษณ์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2546.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. **องค์ประกอบสถาปัตยกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: การพิมพ์สตรีสาร, 2521.

อนุมานราชธน. พระยา. คำกล่าวของพระยาอนุมานราชธน ในโอกาสฉลองวันประสูติครบ 100 ปี แห่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. ใน **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ประทาน พระยาอนุมานราชธน)**, หน้า 7-13. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2552.

อนุสรณ์ อุณโณ. **คนทำตาล: ประวัติศาสตร์ อัตลักษณ์ สำนึก และการเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมือง ของชาวสวนบางนางลี่**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2552.

อมรา พงศาพิชญ์. **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. ใน สังคมและวัฒนธรรม. ม.ป.ท.: 2531. (เอกสารประกอบการศึกษาวิชาสังคมและวัฒนธรรม คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย)

อมรวิชช์ นาครทรรพ. **การศึกษาในวิถีชุมชน: การสังเคราะห์ประสบการณ์ในชุดโครงการวิจัยด้านการศึกษากับชุมชน**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัย (สกว.), 2551.

อมรวิชช์ นาครทรรพ. **ความจริงของแผ่นดิน**. กรุงเทพมหานคร: เจ. ฟิลม์ โปรเซส, 2541.

อมรวิชช์ นาครทรรพ. **รายงานการศึกษาเรื่องการบูรณาการการเรียนรู้วัฒนธรรมกับการศึกษาของต่างประเทศ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักมาตรฐานการศึกษาและพัฒนาการเรียนรู้ กระทรวงศึกษาธิการ, 2546.

อรศรี งามวิทยาพงศ์. **กระบวนการเรียนรู้ในสังคมไทยและการเปลี่ยนแปลง: จากยุคชุมชนถึงยุคพัฒนาความทันสมัย**. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยการจัดการทางสังคม, 2549.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. **วัฒนธรรมกับการพัฒนา: มิติของพลังที่สร้างสรรค์**. (ม.ป.ท.: ม.ป.ป.).

อารี สุทธิพันธุ์. **ผลึกความคิดศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2551.

อาวุธ เงินชูกลิ่น. พลอากาศตรี. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์ สาขาย่อย สถาปัตยกรรม). **สัมภาษณ์**, 8 กันยายน 2554.

อาวุธ เงินชูกลิ่น. พลอากาศตรี. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์ สาขาย่อย สถาปัตยกรรม). **สัมภาษณ์**, 21 กันยายน 2554.

อาวุธ เงินชูกลิ่น. พลอากาศตรี. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประยุกต์ศิลป์ สาขาย่อย สถาปัตยกรรม). **สัมภาษณ์**, 11 กุมภาพันธ์ 2555.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. **ภาพรวมภูมิปัญญาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. **ศักยภาพในไทวิถี**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันวิถีทรรศน์, 2545.

เอกชัย สุนทรพงศ์ และเสาวนิตย์ แสงวิเชียร. **ความงาม สุนทรียศาสตร์สำหรับผู้ใฝ่รู้**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2529.

อินทีวร. เงาสะท้อนแห่งความปรารถนา--นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. **บ้านและสวน** 26, 303 (พฤศจิกายน 2544): 163-166.

โอโช. **ปัญญาญาณ**. แปลโดย ประพนธ์ ผาสุขยืด. กรุงเทพมหานคร: ใยไหม, 2548.

อุดมเดช เกตุแก้ว. ผู้สื่อข่าวด้านศิลปวัฒนธรรมแห่งสำนักพิมพ์เพชรภูมิ. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2555.

อุทัย ดุลยเกษม. **รายงานยุทธศาสตร์ของสังคมไทยในการสร้างวิถีการเรียนรู้**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2546.

อุทัย ดุลยเกษม และ อรศรี งามวิทยาพงศ์. **ระบบการศึกษากับชุมชน: กรอบความคิดและข้อเสนอเพื่อการศึกษาวิจัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.), 2540.

อุไร สิงห์ไพบูรณ์พร. **ช่างสิบหมู่ ศิลปกรรมไทยโบราณ**. กรุงเทพมหานคร: ฐานการพิมพ์, 2541.

ภาษาอังกฤษ

Bailey, Chelsea. Visual Art and Education: Engaged Visions of History and Community. **Multicultural Perspectives** 7(2005): 39-43.

Chong, Terence. The State and the New Society: The Role of the Arts in Singapore Nation-Building. **Asian Studies Review** June (2010): 131-149.

Croce, Benedetto. The Work of Art as Expressed Image and as Concrete Form. In Milton Charles Nahm (Ed), **Readings in Philosophy of Art and Aesthetics**, pp 536-547. New Jersey: Englewood Cliffs, 1975.

Gruenewald, David. Gregory Smith. **Place-Based Education in the Global Age: Local Diversity**. The United States of America: Taylor&Francis Group, 2008.

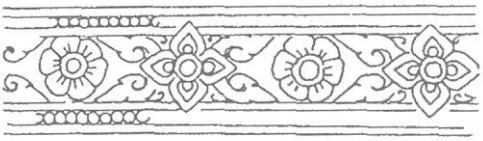
Nguyen Gia Tri. **Painter Nguyen Gia Tri's Words on Creation**. HCM City: Literature and Arts Publishing House, 2009.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ภาพประกอบ

(ภาพประกอบที่ 1: ผู้เขียน)
หน้าบันลายเถาที่วัดเขาบันไดอิฐ



(ภาพประกอบที่ 2: สันติ เล็กสุขุม, 2545:78)
ลวดและลายไทย

(ภาพประกอบที่ 3: ผู้เขียน)
ลายประจำยามลูกฟักก้ามปู ที่ฐานชุกชีที่ประดิษฐานพระประธานในวัดใหญ่สุวรรณาราม

(ภาพประกอบที่ 4: ผู้เขียน)

แข้งสิงห์ที่ฐานชุกชีของวัดชัยวัฒนาราม

ลายประดับที่แข้งสิงห์หรือลายครีบของแข้งสิงห์ การประดับตามแบบของอยุธยาตอนปลาย

(ภาพประกอบที่ 5: ผู้เขียน)

ลายประดับแข้งสิงห์ที่ฐานพระในวัดใหญ่สุวรรณาราม

(ภาพประกอบที่ 6: ผู้เขียน)
ลายเฟื่องอุบะที่กรอบประตูพระอุโบสถวัดภูเขาทอง ศิลปะอยุธยา

(ภาพประกอบที่ 7: ผู้เขียน)
ลายเฟื่องอุบะประดับที่เชิงฝาผนังพระอุโบสถ วัดสระบัว

(ภาพประกอบที่ 8: ผู้เขียน)

ลายกระหนกพบที่ฐานเสมาองค์กลางทางทิศใต้ของ พระอุโบสถวัดสระบัว ลายกระหนกที่มุมหนึ่งเป็นลายกระหนกซึ่งมีลักษณะพลิ้วและเรียบ คล้ายลายพลิกของผ้า

(ภาพประกอบที่ 9: ผู้เขียน)

หน้าบันวัดจันทราวาส ลายกระหนกช่อหางโตเป็นตัวเชื่อมการหักเหของเส้นลายหลักลวดลายพลิ้วตามมโนภาพของเปลวไฟ

ผลงาน สมบัติ พูลเกิด

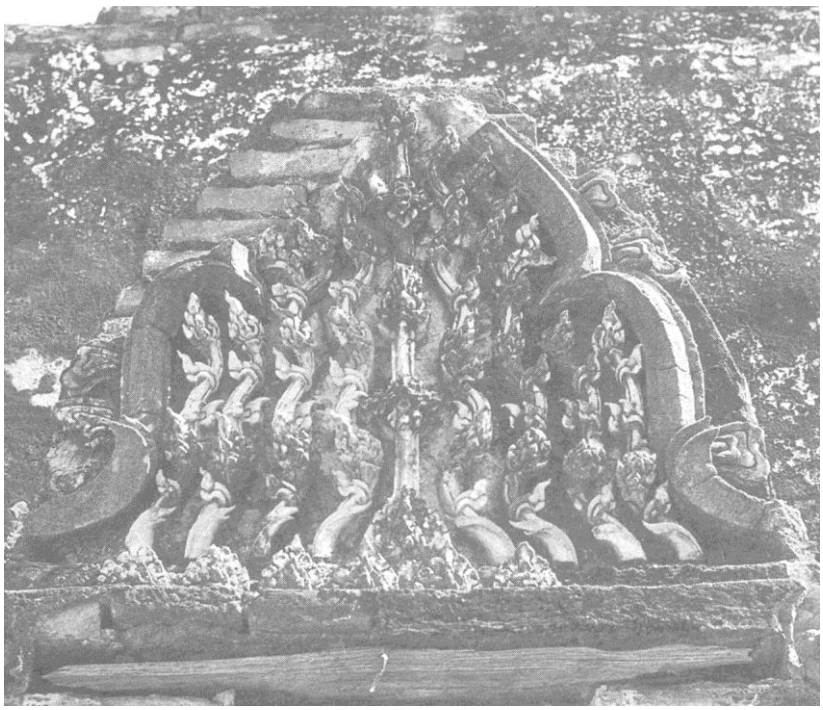
(ภาพประกอบที่ 10: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษา คลังภาพโปษยะจินดา และหอนิทรรศน์รัตกสิกร, 2553: ปกใน)
ลักษณะเรือนแก้วในซุ้มเจดีย์ทิศ วัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

(ภาพประกอบที่ 11: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 59)
ลวดลายพันธุ์พฤกษาของอาณาจักรล้านนาที่รับจากสุโขทัย ที่ปูนปั้นที่พระวิหารวัดไลย์ จังหวัดลพบุรี

(ภาพประกอบที่ 12: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 42)
ใบเสมาสมัยอู่ทองรุ่นหลัง ในวัดเสลี่ยง ปรากฏเค้ารูปของกระหนกสามตัวที่ฐาน

(ภาพประกอบที่ 13: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 64)
ลายขอสร้อย ที่วัดมหาธาตุ จังหวัดลพบุรีเป็นศิลปะอู่ทองตอนปลาย

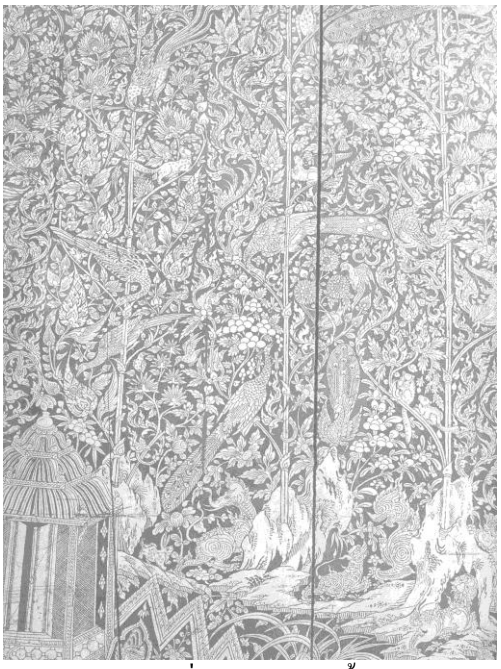
(ภาพประกอบที่ 14: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 114)
พระพุทธรูปในซุ้มปรางค์วัดพระราม สมัยอยุธยาตอนต้น ตรงส่วนที่เป็นเหงา คือจะงอยส่วนล่างของเรือนแก้ว
เป็นเส้นขมวดใหญ่กำลังจะวิวัฒนาการเป็นกระหนกสามตัว



(ภาพประกอบที่ 15: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 149)
หน้าบันปูนปั้นมณฑป บนยอดเขาพระฉาย จังหวัดสระบุรี

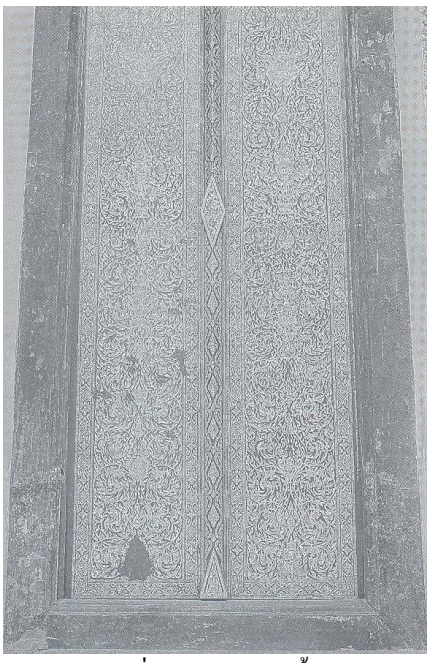
(ภาพประกอบที่ 16: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 173)

อาคารพระอุโบสถ วัดตะเว็ด อิทธิพลจากศิลปะลวดลายโรโกโก (Rococo)



(ภาพประกอบที่ 17: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 190)

ลายกระหนกช่อหางโต กระหนกหางไหล และกระหนกลายใบเทศในลายทองของตู้พระไตรปิฎก วัดศาลาปูน



(ภาพประกอบที่ 18: น. ณ ปากน้ำ, 2550: 207)
ลวดลายกระหนกสมัยอยุธยาตอนปลายที่พัฒนาจากลวดลายการประดับมุกที่บานประตู หอพระมนเทียรธรรม
วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

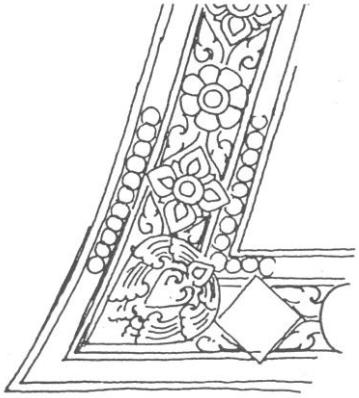
(ภาพประกอบที่ 19: ผู้เขียน)
การลักเฉาลาย และการปั้นใบคู่ที่ด้านบนสุดของหน้าบัน
ผลงาน สมบัติ พูลเกิด

(ภาพประกอบที่ 20: ผู้เขียน)
ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ด้านหลังพระประธาน ที่วิหารหลวงพ่อทรงธรรม
วัดใหม่ประชุมพลแสดงลวดลายเครือเถาที่เลียนแบบจากธรรมชาติในศิลปะอยุธยา

(ภาพประกอบที่ 21: ผู้เขียน)
หน้าบันพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม ลายกระหนกหางกินรีและลายกระหนกปลายก้าน
เหนือลายกระหนกช่อหางโต

(ภาพประกอบที่ 22: ผู้เขียน)

ลายกระหนกช่อหางโต หรือลายพุ่มช่อหางโต ที่บานประตูวิหารวัดพระเมรุ อยุธยา



(ภาพประกอบที่ 23: สันติ เล็กสุขุม, 2532: 33)

ลายกระหนกช่อหางโตที่ฐานพระวัดชัยวัฒนาราม

(ภาพประกอบที่ 24: ผู้เขียน)
ภาพจับเป็นลักษณะภาพปูนปั้นแบบตัวทับลายใช้ประดับที่หน้าบันและซุ้มประตู หน้าต่าง ผลงาน เฉลิม พึ่งแตง ในวัดพระทรง

(ภาพประกอบที่ 25: ผู้เขียน)
ภาพปูนปั้นแบบตัวทับลาย ผลงาน เฉลิม พึ่งแตงปั้นเป็นรูปพาลีสู้กับทศกัณฑ์แปลงเป็นปูในวัดพระทรง

(ภาพประกอบที่ 26: ผู้เขียน)

ภาพปั้นของพระอุโบสถวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี ผลงานช่างแป๋ว บำรุงพุทธ

(ภาพประกอบที่ 27: ผู้เขียน)

ปูนปั้นกระหนกที่หางกินรีฝีมือสมบัติ พูลเกิด

(ภาพประกอบที่ 28: ผู้เขียน)

ภาพล้อนักการเมืองแบกฐานพระในวัดมหาธาตุ ผลงาน ทองร่วง เอมโอษฐ์

(ภาพประกอบที่ 29: ผู้เขียน)

การตำปูนด้วยครก

(ภาพประกอบที่ 30: ผู้เขียน)

การหมักปูน

(ภาพประกอบที่ 31: ผู้เขียน)

การตำปูนด้วยเครื่อง

(ภาพประกอบที่ 32: ผู้เขียน)

การโกลนปูน

(ภาพประกอบที่ 33: ผู้เขียน)

ช่างปูนปั้นทำงานบนนั่งร้าน

ภาคผนวก ข

บทไหว้ครูบ้านอาจารย์ทองร่วง เอมโอษฐ์

บูชาครูสารพัดช่าง

ยะมะหัง ครูอาจาริยัง สะระนังคะโต อิมินา ตะติ อมครูเทวะนามิ ข้าพเจ้า ขอยกกรอัญชุลีด้วยยินดี คำรพนบนอบ ครูผู้เฒ่าแต่เก่าก่อน ครูเลขครูยันต์ ครูจาน ครูยา ครูตำราหรับ ครูตำรา ครูอักษรของไทย ครูก่อสร้าง ครูช่างไม้ ครูทั้งหลาย เชิญมาชุมนุมประชุมกัน ในสถานที่ อันเป็นมงคลนี้

ศรีๆ วันนี้วันดี ข้าพเจ้าตบแต่งบายศรี ปากชามไว้พร้อมเสร็จ ศรียะสุกร ไข่เป็ด เหล้าขาว ขนมต้มแดงขนมต้มขาว พร้อมเสร็จ โอรสผลไม้ เอมโอษรสโอชา มะพร้าวอ่อน น้ำหวานยิ่ง ธูปเทียนชวาลาและดอกไม้ เพื่อถวายแต่ครูมาอย่าละเลย เชิญรับเครื่องเสวย สารพัด สิ่งประสงค์ใดใดขาดเกินไปบ้าง จงอภัยโทษ โปรดรับเครื่องเสวย สารพัดในกาลบัดนี้เทอญ

อัญเชิญชุมนุมคุณครู

พุทธังวันทิตะวา ข้าพเจ้าไหว้แล้วซึ่ง พระพุทธคุณณัง
ธัมมังวันทิตะวา ข้าพเจ้าไหว้แล้วซึ่ง พระธรรมคุณณัง
สังฆังวันทิตะวา ข้าพเจ้าไหว้แล้วซึ่ง พระธรรมคุณณัง

อนึ่งข้าพเจ้า ขออาราธณา คุณพระคุณเจ้า คุณพระธรรมเจ้า คุณพระสังฆเจ้า อีกทั้งคุณพระบิดามารดา คุณอุปัชญาย์ครูอาจารย์ อีกทั้งคุณพระบิดามารดา คุณอุปัชฌาย์ครูอาจารย์ คุณพระฤษีนารอท คุณพระฤษีนารายณ์ คุณพระฤษีตาวัว คุณพระฤษีตาไฟ คุณพระฤากรรไลยโกฏิ คุณพระฤษีกัสสป คุณพระฤษีไตรภพ คุณพระฤาษีทัศมงคล อีกทั้งคุณพระฤษีพระเพ็ชรฉลูกัญ อีกทั้งคุณครูพระดาบส อีกทั้งนักพรต และนักสิทธิวิทยาธรอีกทั้งพระนางแม่พระธรณี แม่พระคงคา แม่พระเพลิง แม่พระพาย แม่พระโพสพ พระอิศวร ผู้เป็นเจ้าฟ้า เธอจึงเสด็จมาประสิทธิ พระพรชัยให้แก่ข้าพเจ้า ข้าพเจ้าจะขอเชิญพระมหาเทพเทวาธิเทวะ ทั้งหลายทั่วฟื้นพระปะถะพีดล พระฤษี 108 ท่าน ตนมาบันดาลดลด้วยสรรพพิทย์และวิทยา พระครูพา พระครูเฒ่า ครูพักรักจำและอักษร สถาพรกรรมสิทธิ์ให้แก่ข้าพเจ้าในกาลบัดนี้เทอญ อิติปิโสภะคะวา ข้าพเจ้าขออัญเชิญสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม ขออัญเชิญพระพรหมเสด็จมาอยู่เบื้องซ้าย ขออัญเชิญพระ

นารายณ์เสด็จมาอยู่บ่าขวา ขออัญเชิญนางพระคงคาเสด็จมาเป็นน้ำลาย ขออัญเชิญพระพายเสด็จมาเป็นลมปาก ขออัญเชิญพญานาคเสด็จมาเป็นสร้อยสังวาลย์ ขออัญเชิญพระกาฬเสด็จมาเป็นดวงใจ ข้าพเจ้าจะทำการสิ่งใดเมื่อใด ภูติพรายใดอย่าได้เบียดเบียนปีฑา อย่าได้ประมาทพลาดพลั้ง ขออัญเชิญคุณครูแต่หนหลัง ขออัญเชิญพระฤษีทั้ง 108 องค์ เดชะ คุณครูยาอธิบายอัญเลิศล้ำ คุณครูอยู่ในถ้ำ ขอท่านจงช่วยอวยพรชัยให้แก่ข้าพเจ้า พุทธังประสิทธิมหาประสิทธิ ธัมมังประสิทธิมหาประสิทธิ สังฆังประสิทธิมหาประสิทธิ อิทธิริทธิอิทธิริทธัง อิติประสิทธิ ภะวันตุเม

ครูสารพัดช่าง

นะโมอันว่านมัสการ มือขอข้าพเจ้าทั้งสิบนิ้ว คือ ธูปเทียนทอง ตาของข้าพเจ้าทั้งสอง คือ ดวงแก้วอันเรืองฉาย ข้าพเจ้าขอถวายปวงพระ พระพุทธเจ้า ข้าพเจ้าขอทำการ ขอจงประสิทธิทุกปราการ พระพุทธคุณัง พระธรรมะคุณัง พระสังฆคุณัง องการพินธุนาถังอุปปั้นนัง พรหมาสะหะปะตินามัง อาทิกัปเปสสุอาคะโต ปัญจะปะทุมังทิสวา นะโมพุทธายะ วันทะนังฯ

โอมศรีศรีสวัสดิ์ ข้าตั้งสัจจะเคารพ นบนอบน้อมบูชา แด่มหาเทพาจาริย์ แห่งศิลปาการหัตถกิจ คือองค์พระวิษณุกรรม โอมวิษณุเวหะนมัช ประสิทธิเมยะ ผู้แนะนำสั่งสอนในศิลปากรการช่าง เป็นเยี่ยงอย่างสืบมา แตในเวลาโบราณจนถึงกาล เป็นวิชาอันเอกอุดม คนนิยมร่ำเรียนเพียรกระทำตามอย่าง จึงมีช่างกระทำการ งานสร้างสิ่งงดงาม ตามที่เป็นอยู่นี้เพราะธะชี้วิชาให้

เชิญเทพไทอวยปัญญา มาช่วยให้รู้พลัน ทั่วทุกอันง่ายยากแม้ลำบากก็ดี ขออย่ามีจิตต์สะท้าน อยู่รู้ค้านสิ่งชอบ ให้ประกอบศุภผล ทุกประการ ดลสัมฤทธิ์ เมื่อชำนิกิจแล้วไซร้ แม้จักให้วิชาแด่ศิษยานุศิษย์ก็ดี ขอจงมีผลประเสริฐ ก่อเกิดช่างสืบเชื้อ อย่ารู้เรื้อลืมหลง คงเกษมสถาวรสรวมสมพรโสภณ จงมาดลดังถ้อยแด่ข้อยผู้เผดียง ทูลฯ

หนึ่งข้าไหว้ครูช่าง มีต่างๆแต่กาล สมัยโบราณสืบเชื้อเอื้อเฟื้ออวยผล พรมงคลให้สราญแด่ลูกหลานเหล่าช่าง ทั่วทุกอย่างในปัจจุบัน ทุกสิ่งสรรพศิลปกร ให้ถาวรเจริญมาก สมพรปากข้าพร้อง เชิญสรรพาจาริย์ซ้องแซ่ให้ไชยเฉลิมโสตถิ์เทอญ

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวปวลักข์ สุรัสวดี เกิดวันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2520 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) พ.ศ.2541 จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสำเร็จการศึกษาปริญญาโทสาขาศิลปะการละครที่มหาวิทยาลัยฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา พ.ศ.2548 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล