การแสดงตลกในนาฏกรรมไทย[1]

ปวิริส มินา[2]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทย ผลการศึกษาพบว่าการแสดงตลกในประเทศไทยปรากฏตั้งแต่สมัยโบราณและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางการแสดงจากรุ่นสู่รุ่น เปรียบเสมือนสถาบันหนึ่งทางนาฏกรรมที่มีรากฐานมาจากความเป็นท้องถิ่น ทั้งนี้ในปัจจุบันจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิง วิวัฒนาการของการแสดงตลกในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทยสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย จนอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น เป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: การแสดงตลก นาฏกรรม อารมณ์ขัน

---

[1] บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] นิสิตระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, e-mail : Pawaris_8@hotmail.com

รับต้นฉบับ : 28 พฤจิกายน 2561 | **ปรับแก้ไขตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ :** 19 เมษายน 2562 | **รับลงตีพิมพ์ :** 19 เมษายน 2562

Comics in Thai Performances[3]

Pawaris Mina[4]

Abstract

This article is part of the doctoral dissertation in Thai Dance, Department of Dance, Chulalongkorn University. The purpose of this study is to focus on the evolution of comics appearing in the history of Thai performances. The results show that the comics have been in existence since the ancient times and have been inherited by transferring the knowledge from generation to generation. The comics can be compared as one of the performance institutes which is based on local tradition. At present, the comics have become a major device to drive business, especially in entertainment media. Regarding the evolution of comics in the history of Thai performances, comics are clearly the output of the entertaining tradition that can adapt itself to be compatible with social contexts, which are also relevant to the demand of the people in each period. Therefore, humor is an important character of Thai people. They can tactfully create humor through various types of shows, which are thought-out ideas leased local identity. Moreover, the comics are the art and wisdom which can properly reflect the nature of Thai people and society in each period.

Keywords: Comics, Thai performances, Humor

---

[3] This article is part of the doctoral dissertation in Doctor of Philosophy, Programme in Thai Theater Dance, Department of Dance, Graduate School of Chulalongkorn University.

[4] Ph.D. Candidate in Doctor of Philosophy, Programme in Thai Theater Dance, Department of Dance, Graduate School of Chulalongkorn University. e-mail : Pawaris_8@hotmail.com

บทนำ

อารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่เป็นสากล ปรากฏในทุกภาษาและวัฒนธรรม อารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่ทำให้มนุษย์เกิดการผ่อนคลาย เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากการแสดงพฤติกรรมหรืออากัปกิริยาเป็นเครื่องมือทางความคิดอันสำคัญของมนุษยชาติ อารมณ์ขันได้รับการนำมาใช้เพื่อเชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน เพื่อผลิตเสียงหัวเราะ เพื่อสร้างความสุขและความบันเทิงในหลากหลายรูปแบบ กระทั่งในปัจจุบันจะพบว่าอารมณ์ขันได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิง และก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม

อารมณ์ขันเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในระดับสังคมโลกและมีมาแต่สมัยโบราณกาล ดังที่ปรากฏการแสดงละครสุขนาฏกรรมแซเทอร์ (Satire) ในสมัยกรีก ที่มุ่งเน้นให้ผู้ชมเกิดความบันเทิงและเกิดอารมณ์ขัน ในทางตะวันออกนั้นก็ปรากฏการกล่าวถึงอารมณ์ขัน (หาสยรส) ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นหลักฐานโบราณสำคัญที่บันทึกที่มาและตำราท่าฟ้อนรำโบราณของอินเดีย อันเป็นสิ่งที่ช่วยยืนยันให้ประจักษ์ถึงความสำคัญของอารมณ์ขันในฐานะรสที่สะท้อนธรรมชาติและวิถีชีวิตของมนุษย์ ทั้งนี้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้อธิบายถึง หาสยรส ไว้ว่า

> *"..58 คนหัวเราะด้วยการแต่งตัวผิดๆ ทำท่าทางผิดปรกติ ใช้คำพูดกลับเพศ (ชายใช้คำพูดของหญิง หญิงใช้คำพูดของชาย) พูดมีความหมายผิด ๆ รสชนิดนี้เรียกว่า หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)*
> *59 ผู้แสดงละครทำให้คนหัวเราะด้วยกิริยาท่าทางและถ้อยคำผิดๆ แปลกๆ ทำให้อวัยวะผิดๆ แปลกๆ แต่งตัวผิดๆ แปลกๆ เพราะฉะนั้นพึงทราบเถิดว่ารสเช่นนี้เรียกว่า หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)*
> *60 หาสยรสนี้เป็นนิสัยของสตรีและบุรุษชั้นต่ำมากที่สุด และประเภทของหาสยรส (การหัวเราะ) มีถึง 6 อย่าง ข้าพเจ้า (ภรต) จะกล่าวหาหาสย 6 อย่างนั้นต่อไป*
> *61 และประเภทของหาสยะนั้น จัดเป็นคู่ๆ คือ สมิตะ หสิตะ คู่หนึ่ง วิหสิตะ อุปหสิตะ คู่หนึ่ง อปหสิตะ อติหสิตะ คู่หนึ่ง (ทั้งนี้) ตามนิสัยของคนชั้นสูง วิหสิตะกับอุปหสิตะ เป็นนิสัยของคนชั้นกลาง อปหสิตะกับอติหสิตะ เป็นนิสัยของคนชั้นต่ำ..."*
>
> (Sereethanawong, 1996: 23)

อารมณ์ขันนั้นเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญของนาฏกรรมและจะพบว่าการสร้างความตลกขบขันนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์ ได้รับการสืบทอดในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลานาน ทั้งนี้ Nakhawatchara (1978 : 41) ได้กล่าวถึงลักษณะของอารมณ์ขันไว้ว่า

> *"อารมณ์ขันเป็นสิ่งที่อยู่ในวิสัยของมนุษย์ แต่การที่ศิลปินจะแสดงออกซึ่งอารมณ์ขันในเชิงศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ กันนั้นเป็นสิ่งที่มีกระบวนวิธีการ ซึ่งศิลปินเองจำต้องฝึกฝนและพัฒนา ในบรรดาศิลปะแขนงต่าง ๆ วรรณศิลป์อาจจะจัดได้ว่าเป็นประเภทของศิลปะที่สื่ออารมณ์ขันได้อย่างดีเยี่ยม"*

อารมณ์ขันเป็นรสนิยมการเสพความบันเทิงของคนไทยที่ตกทอดกันมาแต่อดีต สืบเนื่องจากการเป็นลักษณะสังคมชาวบ้านที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมแบบใช้แรงงาน ผู้คนชอบเสพความบันเทิงแบบง่าย ๆ ดังที่ Jitjamnong (1985: 32) กล่าวว่า

> *"นักวรรณคดีวิจารณ์ท่านหนึ่งได้ให้ข้อสังเกตว่าไม่ว่าในชาติใดภาษาใด อารมณ์ขันมักจะแสดงออกมาในรูปของศิลปะพื้นบ้านเสียเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งลักษณะสังคมแบบครอบครัวขยาย ทำให้ผู้คนนิยมเสพความบันเทิงกันในชุมชน ชาวบ้านจึงมักดูละครตลกกันเป็นกลุ่มมากกว่าดูคนเดียว ด้วยเหตุนี้จึงอาจเป็นส่วนหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการแสดงในรูปแบบละครนอกที่มีเนื้อหายั่วล้อและเรียกเสียงหัวเราะเพื่อผ่อนคลายจากภาระงานอันเหน็ดเหนื่อยของชาวบ้าน"*

สังคมไทยเป็นสังคมที่นิยมในความสนุกสนานรื่นเริง ทำให้อารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น โดยสังเกตได้จากผลงานทางด้านวรรณศิลป์ คีตศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะการแสดง ตลอดจนวัฒนธรรมและประเพณี และคำพูดคำเจรจาในชีวิตประจำวันที่มักสอดแทรกอารมณ์ขันอยู่เสมอ นอกจากนี้หากพิจารณาบริบททางการสรรสร้างงานบันเทิงผ่านเทคโนโลยีในปัจจุบัน ก็จะพบว่ารายการโทรทัศน์ประเภทรายการตลกได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง มีการสอดแทรกการแสดงตลกในรายการต่าง ๆ หลายรายการได้ใช้นักแสดงตลกมาทำหน้าที่พิธีกรประจำรายการ เป็นนักแสดงในบางช่วงของรายการ เป็นกรรมการตัดสิน รวมถึงเป็นตัวละครสำคัญในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

การแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ดังที่ปรากฏหลักฐานบันทึกถึงคำว่า “จำอวด” ที่ปรากฏในกฎหมายตรา 3 ดวง ที่มีการอ้างถึงคำว่า “จำอวด” ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือน ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปีมหาศักราชที่ 1298 (พ.ศ. 1919) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนต้น โดยในอดีตคำว่า “จำอวด” เป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นขบขันสำหรับละคร มีทั้งเล่นรวมกับละคร หรือเล่นเฉพาะจำอวดไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า “ตลก” นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย (Panichlocharoen, 2011: 13)

คำว่า “ตลก” กับ “จำอวด” นั้นมีความหมายที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะการมุ่งสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น ทั้งนี้ Yupho (1973: 24) ได้แสดงความเห็นว่า “จำอวดแต่เดิมคงจะเป็นคำที่ใช้เรียกพวกเล่นสำหรับกองละคอน แต่ตลกนอกจากจะใช้เรียกตัวเล่นขบขันของหนัง (ใหญ่) แล้ว คงจะเป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นสำหรับโขนด้วย” ทั้งนี้หากพิจารณาตามความเข้าใจของคนในสังคมบริบทสังคมปัจจุบันอาจกล่าวได้ว่าคำว่า “จำอวด” นั้นถูกรวมไว้กับคำว่า “ตลก” เกือบทั้งหมด หากมีการใช้ก็จะเป็นไปในทางลบที่แฝงไว้ด้วยความรู้สึกดูถูก

แม้ว่าจำอวดหรือการแสดงตลกจะถูกจัดว่าเป็นการแสดงของสามัญชน เกิดขึ้นพร้อมกับนาฏกรรมโบราณ โดยถือเป็นการเล่นขบขันแบบชาวบ้าน เป็นการแสดงที่ไม่เป็นแบบแผน ไม่ได้รับการยกย่องเท่ากับศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ แต่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทบาทของตลกก็ได้รับการยกระดับขึ้นมา โดยพระองค์ได้ทรงเรียกตลกโขนว่า “จำอวด” ปรากฏการแสดงตลกโขนในงานมหรสพหลายแห่ง ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง ในขณะเดียวกันช่วงเวลาดังกล่าวก็เกิดการแสดงที่เรียกว่า “ตลกหน้าม่าน” เกิดขึ้น ซึ่งถือเป็นอีกรูปลักษณ์หนึ่งของจำอวด (Sereethanawong, 1996: 2)

ในช่วงเวลาต่อมาตลกได้รวมตัวกันเป็นคณะตลกและเปิดการแสดงตามคาเฟ่ ซึ่งเป็นสถานบันเทิงที่ได้รับความนิยมโดยคาเฟ่ได้กลายเป็นพื้นที่ให้ตลกหลายคณะได้ใช้แสดงความสามารถ ฝึกฝนฝีมือ ฝึกปฏิภาณและไหวพริบ ตลกหลายคณะวิ่งรอกเพื่อทำการแสดงตามคาเฟ่ต่าง ๆ จนถึงเช้าจนอาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของตลกในประเทศไทย

เมื่อเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย ผ่านการเจริญเติบโตของสื่อวิทยุและโทรทัศน์ การแสดงตลกก็ได้พัฒนาไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น และยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดิม ผู้แสดงได้ปรับตัวไปตามพื้นที่ใหม่การแสดง สื่อสารกับผู้ชมผ่านจอโทรทัศน์ การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย

ในช่วงระยะเวลา 20 ปีที่ผ่านมาจะพบว่าอารมณ์ขันกลายเป็นเครื่องมือที่นักธุรกิจนำไปใช้ลงทุนในสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ อารมณ์ขันได้กลายเป็นสินทรัพย์เพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับผู้ผลิตรายการ ทั้งนี้หากพิจารณาภาพยนตร์ไทยที่สร้างรายได้สูงสุด 10 อันดับในประเทศ ที่ทำรายได้สูงสุดในประเทศไทย 10 ลำดับ จะพบว่ามี 4 ลำดับ ที่เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งสร้างความตลกขบขันและภาพยนตร์ที่มุ่งสร้างความกลัวผสมผสานความตลกขบขันได้แก่

1. รายได้ลำดับที่ 1 เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” (พ.ศ. 2556)
2. รายได้ลำดับที่ 2 เรื่อง “ไอฟาย..แต๊งกิ้ว.. เลิฟยู้” (พ.ศ. 2557)
3. รายได้ลำดับที่ 9 เรื่อง “ATM เออรัก เออเร่อ” (พ.ศ. 2555)
4. รายได้ลำดับที่ 10 เรื่อง “หลวงพี่แจ๊ส 4G” (พ.ศ. 2559)

ในปัจจุบันจะพบว่านักแสดงตลกได้ปรับเปลี่ยนตัวเองด้วยการย้ายมาแสดงทางภาพยนตร์และโทรทัศน์ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ความตลกได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในธุรกิจบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อโทรทัศน์ที่จะพบว่ามีหลายรายการที่นำนักแสดงตลกมาเป็นตัวละครสำคัญ พิธีกร และผู้ดำเนินรายการ และหลายรายการที่ไม่ใช่รายการที่มุ่งสร้างความอารมณ์ขัน ก็เลือกที่จะสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินรายการ เพื่อให้ผู้ชมนั้นมีอารมณ์ร่วมและติดตามรายการ

ด้วยเหตุที่การแสดงตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยนั้นเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมมาทุกสมัย ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทย เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทและความสำคัญของการแสดงตลก ที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทย

ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษาพัฒนาการของการแสดงตลกวิวัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทย ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ที่มีการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยประเภทต่าง ๆ เพื่อประมวลผลและสะท้อนให้เห็นบทบาทและความสำคัญของการแสดงตลกที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย

วิธีการดำเนินงาน

1. การศึกษาจากเอกสารและสื่อออนไลน์ ประกอบด้วยการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลการแสดงตลกของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อสร้างความเข้าใจด้านวิวัฒนาการของการแสดงตลกของไทย การศึกษาทฤษฎีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า อาทิ แนวคิดเรื่องตลก ทฤษฎีอารมณ์ขัน โดยรวบรวมข้อมูลจากหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ รวมถึงผลงานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. การศึกษาจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย จำนวน 5 คน

3. การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงตลกของไทย เพื่อยืนยันความถูกต้องของข้อมูลที่ได้ศึกษาและการวิเคราะห์

สรุปผลการศึกษา

1. การแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทยสมัยสุโขทัย – รัชกาลที่ 4

สังคมไทยมักนิยมงานนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงและความสนุกสนาน การแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จนอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น เป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

ในสมัยสุโขทัยแม้จะไม่มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงการแสดงตลกไว้อย่างชัดเจน แต่ก็พอจะทราบได้ว่าในสมัยนี้มีการแสดงมหรสพที่มุ่งสร้างความบันเทิง ดังที่ข้อความในศิลาจารึกหลักที่ 1 ที่กล่าวว่า *“เมื่อจักเข้าเวียงเรียงกัน แต่อรัญญิกพู้น ท้าวหัวลานดำบงดำกลอย ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน”* ข้อความข้างต้นนี้แม้ไม่มีคำใดแสดงถึงการแสดงตลกในสมัยสุโขทัย แต่ก็พอจะเห็นภาพความสนุกสนานรื่นเริงในกระบวนแห่แหนเข้าเมือง ที่ตั้งขบวนมาแต่ป่านอกเมือง ซึ่งคงเป็นขบวนใหญ่ที่มีดนตรีบรรเลง มีการขับร้อง และในระหว่างการเล่นนั้นสันนิษฐานว่าน่าจะปรากฏการแสดงลีลาท่าทางด้วยการฟ้อนรำ

ในสมัยอยุธยาก็ปรากฏหลักฐานสำคัญที่ระบุถึงนาฏศิลป์ในสมัยนั้น ดังที่มีการกล่าวถึงการมหรสพต่าง ๆ ในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา โดยในหนังสือกฎหมายมณเฑียรบาล ได้ระบุว่า *“ในกรณีพบช้างสำคัญ และคล้องติดก็กำหนดให้มีมหรสพสมโภชเป็นการใหญ่ เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิทธี ๗ วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศ เมื่อคล้องติดหนัง ๘ โรง รำ ๘ โรง โรงสมโพท ๗ วันเหล้นมหรรสพ ๑๕ วันจึ่งเอาลงขนานเหล้นหนังรำรวดมาถึงพระนคร แลเมื่อถึง พระนครแล้วเล่นมหรรสพสมโพท ๑๕ วัน”* (Fine Art Department, 1978: 43)

ในกฎหมายตราสามดวง ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปีมหาศักราชที่ 1298 (พ.ศ. 1919) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ก็เป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์อีกฉบับหนึ่งที่มีการกล่าวถึงคำว่า “จำอวด” ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือนตำแหน่งหน้าที่ต่าง โดยในอดีตคำว่า “จำอวด” เป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นขบขันสำหรับละคร มีทั้งเล่นรวมกับละคร หรือเล่นเฉพาะจำอวด ไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า “ตลก” นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย

“หมื่นเสานะภูบาล เจ้ากรมขวา *หมื่นโวหารพิรมย เจ้ากรมซ้าย*	}	*นาคล ๔๐๐*
นายโรง		*นา ๒๐๐*
ยืนเครื่องรอง *นางเอก*	}	*นาคล ๑๐๐*
ยืนเครื่องเลว *นางเลว*	}	*นาคล ๘๐*
จำอวด		*นา ๕๐”*

(Fine Art Department, 1978: 45)

เอกสารสำคัญอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏการกล่าวถึงจำอวดในสมัยอยุธยา ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของผู้ที่ทำหน้าที่หรือประกอบอาชีพจำอวด คือ เอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พ.ศ. 1998 ซึ่งอยู่ในช่วงรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 – 2031) เอกสารดังกล่าวได้ระบุถึงศักดินาของผู้ที่มีหน้าที่ด้านกิจการละคร อาทิ พนักงานหนัง พนักงานปี่พาทย์ พนักงานไม้สูง พนักงานไม้ต่ำ นายโรง นางเอก นางเลว และจำอวด ดังข้อความในหนังสือพระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1 ของกรมศิลปากร โดยมีข้อความระบุว่า

“ขุนสุวรรณพิจิตรจางวาง	*นา*	*๔๐๐ พนักงานหนัง...*
พนักงานปี่พาท... ขุนไฉนยไพเราะห์	*นา*	*๒๐๐*
นายวงสี่คน	*นาคล*	*๕๐*
เลว	*นาคล*	*๓๐*
ไม้ต่ำสูง... ขุนทหารวิเศศเหิน... หมื่นเหิน เวหาเหาะ	*นาคล*	*๓๐*
หมื่นเสนะภูบาล เจ้ากรมขวา	*นาคล*	*๔๐๐*
หมื่นโวหารพิรมย เจ้ากรมซ้าย	*นาคล*	*๔๐๐*
นายโรง	*นา*	*๒๐๐*
ยืนเครื่องรอง	*นาคล*	*๑๐๐*
นางเอก	*นาคล*	*๑๐๐*
ยืนเครื่องเลว	*นาคล*	*๘๐*
นางเลว	*นาคล*	*๘๐*
จำอวด	*นา*	*๕๐”*

(Fine Art Department, 1991: 62)

ในหนังสือประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ ของพระยาประมูลธนรักษ์จมื่นก่งศิลป์และSomdejphramahasamanajao Kromaphrapawareswariyalongkorn (2008: 34) ได้ปรากฏข้อความที่กล่าวถึงจำอวดในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ กษัตริย์พระองค์สุดท้ายในสมัยอยุธยา โดยข้อความนั้นสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงจำอวดฐานะนาฏกรรมอันเป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ และเป็นประโยชน์ในการสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม คือ การที่ประชาชนปลูกผักบุ้งเพื่อทำมาหากิน แต่กลับต้องเสียภาษี โดยที่สมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ก็ทรงไม่ทราบ ดังข้อความที่ว่า *“ปีมะเมีย จ.ศ.๑๑๒๔ วันอาทิตย์ ขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๑๒ มีสุริย์วันจันทร์ แรม ๑ ค่ำ เดือน ๑๒ มีจันทร์ ทำภาษีผักบุ้ง (เรื่องภาษีผักบุ้งนี้พบในหนังสือพระราชพงศาวดาร ฉบับ ๑ ว่านายสังข์บ้านคลองคูจามเปนพี่เจ้าจอมฟัก เจ้าจอมปานพระสนมเอก ผูกภาษีผักบุ้งแล้วบังคับว่า ถ้าราษฎรเก็บผักบุ้ง ต้องมาขายให้เจ้าภาษีแต่ผู้เดียว นายสังข์เอาเงินไว้เปนอาณาประโยชน์บ้าง ส่งพระคลังบ้าง อยู่มาวันหนึ่งสมเด็จพระเจ้าเอกทัศ โปรดให้หาละครเข้าไปเล่นน่าพระที่นั่ง นายแทนกับนายมีจำอวดแต่งเปนชายคน ๑ หญิงคน ๑ จับกันจะเรียกเอาค่าผูกตอ คน ๑ ว่ายากจนจะเอาเงินที่ไหนมาเสีย แต่เก็บผักบุ้งขายยังต้องเสียภาษีว่าเช่นนี้ ๒ หน ๓ หน สมเด็จพระเจ้าเอกทัศแปลกพระไทย มีรับสั่งถามจึงได้ความว่า นายสังข์ไปเก็บภาษีผักบุ้งผิดพระราชบัญญัติก็ทรงพระพิโรธ ให้ชำระเงินคืนแล้วจะให้ประหารชีวิต แต่งดโทษประหารชีวิตไว้ ในหนังสือนั้นว่า นายสังข์นี้ภายหลังไปเปนไส้ศึกพม่า)”*

สังคมไทยเริ่มรู้จักคำว่า “ตลก” หรือ “จำอวด” มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เนื่องจากจุดกำเนิดของตลกมาจากคณะนักสวดที่มาสวดเพื่อบำเพ็ญอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตาย โดยในงานศพแห่งหนึ่งได้นิมนต์พระภิกษุมา 4 รูป

ไปสวดอภิธรรมมีพระภิกษุชื่อนิลเป็นหัวหน้า บังเอิญไปตั้งวงสวดประจันหน้าอยู่กับโรงลิเก เสียงการแสดงลิเกดังมากจนกลบเสียงพระสวด พระสงฆ์ก็พยายามเร่งเสียงแข่งขึ้นไปเพิ่มลูกเล่น เช่น มุกตลกและวิธีการแปลกที่จะใช้ในการสวด เพื่อเรียกความสนใจของผู้ชมให้มากขึ้น แต่ก็ยังสู้ลิเกไม่ได้จึงเอาเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ มาร่วมร้องเล่นด้วย พร้อมกับลุกขึ้นรำลอยหน้าลอยตาเข้าจังหวะทำให้เป็นจุดสนใจและเป็นที่นิยมชมชอบแก่ผู้ชมมาก เพราะไม่คิดว่าพระสงฆ์จะกล้าทำเช่นนั้น จึงกลายเป็นของแปลกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา พระสงฆ์ที่รับนิมนต์สวดอภิธรรมก็เริ่มดำเนินรอยตามพระภิกษุนิล วิธีสวดแบบเรียกว่า “สวดพระ” (Melanon cited in Yaila-or, 2011:15)

การสวดพระเกิดขึ้นมาแต่สมัยใดไม่ปรากฏ สันนิษฐานว่าน่าจะมีมาก่อนกรุงรัตนโกสินทร์ และได้รับความนิยมมาเป็นลำดับ เมื่อการสวดพระได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก พระภิกษุก็สวดด้วยความคึกคะนองมากขึ้น มีการแต่งกายเป็นพ่อเพลงแม่เพลงออกสวดเพลงพื้นบ้าน เริ่มปรากฏการใช้ถ้อยคำสองแง่สามง่ามในการสวดเพื่อสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชม พระภิกษุบางรูปกับนักสวดบางสำรับมีการเดิมพันกันว่าฝ่ายใดจะชนะหรือแพ้ โดยเจ้าภาพต้องนำฝอยทองมาเป็นเดิมพัน บางครั้งก็มีการนำน้ำเมามาถวาย พระภิกษุผู้ทำหน้าที่สวดก็ดื่มฉลองศรัทธาและเริ่มฉันอาหารยามวิกาล ซึ่งกลายเป็นความประพฤติที่ไม่เหมาะสม ดังนั้นกระทรวงธรรมการซึ่งมีหน้าที่ดูแลระเบียบวินัยของคณะสงฆ์จึงได้ออกประกาศห้ามภิกษุ สามเณร นำการขับร้อง และการละเล่นต่าง ๆ มาแทรกกับการสวด อันเป็นการขัดต่อพระวินัยที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ การสวดพระจึงเลิกไป คงเหลือแต่สวดพระอภิธรรมแบบธรรมดา แต่พวกชาวบ้านที่เคยเลียนแบบการสวดพระอยู่เห็นเป็นโอกาส และเป็นช่องทางที่จะหารายได้ จึงรวบรวมพรรคพวกจัดตั้งเป็น “วงสด” ขึ้น ซึ่งผู้สวดมักจะเป็นผู้ที่เคยผ่านการบวชแล้วสึกออกมา รวมทั้งพระภิกษุที่ทางคณะสงฆ์ออกคำสั่งให้สึกอันเนื่องมาจากประกาศของกระทรวงธรรมการ การตั้งวงสวดเหล่านี้จะเลียนแบบพระสวดทุกอย่าง เช่น นำพระคาถาในพระอภิธรรมมาใช้สวด อุปกรณ์ที่ประกอบจะมีทั้งตาลปัตรและตู้พระอภิธรรมส่วนผู้สวดเป็นชาวบ้านจึงเรียกการสวดเช่นนี้ว่า “การสวดคฤหัสถ์” (Tramot, 1961: 102)

ในการแสดงสวดคฤหัสถ์ ผู้ที่สวดทั้ง 4 คน มีหน้าที่ปฏิบัติต่างกัน คอยรับคอยสอดประสมประสานกันตลอดไป โดยตำแหน่งของนักสวดทั้ง 4 ซึ่งนั่งเรียงกันนับจากซ้ายไปขวาของผู้ชมมีดังนี้

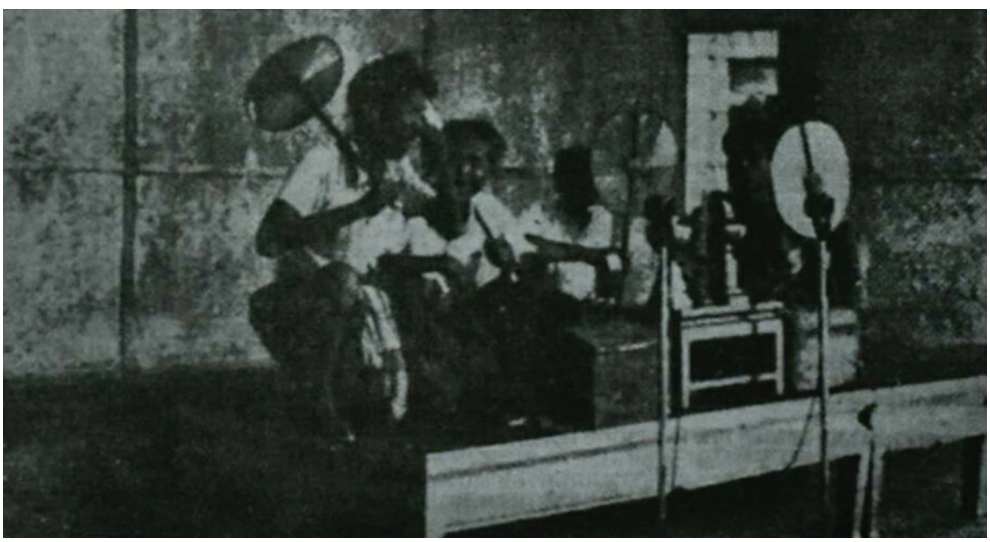
1. ตัวตุ๊ย หรือ ตัวตุ๋ย คือ ตัวตลกที่ทำหน้าที่สร้างอารมณ์ขัน โดยแสดงผ่านการขับร้อง การเจรจา และการทำสีหน้าท่าทางต่าง ๆ ตัวตุ๊ยมักมีรูปร่างลักษณะชวนขันอยู่ในตัวเอง ประกอบกับการเป็นคนช่างพูด เข้าใจเลือกคำที่ชวนให้เกิดความตลกขบขันมาพูด มีปฏิภาณดีจดจำแบบแผนการเล่นได้แม่นยำ รู้ทีท่าจังหวะที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ขันได้ อย่างไรก็ตามปกติแล้วในขณะแสดงตัวตุ๊ย (ตัวตลก) มักเป็นผู้ที่ถูกทำร้ายร่างกายจากผู้ร่วมแสดงตลอดเวลา ซึ่งก็เป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างอารมณ์ขัน

2. คอหนึ่ง คือ ผู้ขึ้นต้นบทสวดด้วยคาถาบาลีและมีหน้าที่ขึ้นต้นบทร้องทุกบท รวมทั้งเป็นผู้นำทางที่จะแยกการแสดงออกไปเล่นชุดต่าง ๆ เช่น แยกออกไปจับเรื่องชาดกบางตอนมาเล่น หรือแยกออกไปแสดงชุดภาษาต่าง ๆ เป็นต้นว่า ชุดพม่า จีน แขก ฝรั่ง และ ญวน เป็นต้น ตัวแม่คู่มีบทบาทคล้ายกับคนให้เรื่อง หรือคนบอกบท ซึ่งต้องแสดงเองด้วย อีกทั้งแม่คู่ต้องเป็นผู้ซักถามตัวตลก (ตัวตุ๊ย) เพื่อให้มีโอกาสออกมุขของตน ดังนั้นบุคลิกเด่นอีกอย่างหนึ่งของแม่คู่คือต้องมีเสียงดี เสียงดัง แม่นเพลง แม่นวิธีการแสดงต่าง ๆ และ

ต้องทราบแนว ทางการเล่นของผู้อื่น เพื่อที่จะสอดแทรกเข้ามาอย่างฉับพลันได้เป็นอย่างดี

3. คอสอง คือ ผู้ที่รับบทบาทเป็นผู้ช่วยคอหนึ่ง คอยซักไซ้คอหนึ่ง ช่วงใดที่สามารถสอดแทรกเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความขบขันจะกระทำทันที และที่สำคัญคือเป็นหลักหรือเป็นตัวยืนในการสวด ตลอดจนการขับร้องเป็นภาษาต่าง ๆ โดยคอหนึ่งจะเป็นผู้ขึ้นต้นให้ก่อน และทำหน้าที่ช่วยตัวตุ๊ยในการออกมุขตลก บางครั้งสามารถทำหน้าที่แทนแม่คู่ได้ เพื่อผลัดเปลี่ยนให้แม่คู่ได้มีโอกาสพักบ้าง โดยคอสองจะนั่งตรงกลางระหว่างคอหนึ่งกับตัวภาษา ทั้งนี้คอสองต้องเป็นบุคคลที่มีเสียงไพเราะกังวานเพราะเป็นตัวยืนในการสวดและการร้องส่งออกเพลงภาษาต่าง ๆ และยังทำหน้าที่ช่วยตัวตุ๊ยในการออกมุขต่าง ๆ อีกด้วย

4. ตัวภาษา คือ บุคคลที่รับบทบาทแสดงเป็นตัวเอกทางด้านความสวยงาม เช่น เมื่อจะแสดงออก 12 ภาษา ก็จะรับบทเป็นตัวภาษาต่าง ๆ หรือเป็นตัวนางและตัวแสดงอื่น ๆ ตามท้องเรื่อง ผู้ที่รับบทบาทตำแหน่งนี้นอกจากจะต้องมีเสียงดี ร้องเพลงได้หลายทำนอง และพูดสำเนียงภาษาต่าง ๆ ได้ชัดเจนแล้ว ยังจะต้องมีรูปร่างลักษณะอันเหมาะสมที่จะแต่งตัวให้งดงามได้อีกด้วย



การสวดคฤหัสถ์ ที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ภาพนี้เป็นการแสดงแบบสาธิตการสวดคฤหัสถ์แบบสมัยโบราณ ผู้แสดงสำรับหนึ่งมี 4 คน (Virulrak, 2000: 130)

การสวดคฤหัสถ์จะเริ่มแสดงตั้งแต่สองทุ่มถึงเที่ยงคืน โดยเล่นหลังจากสวดพระ เนื่องจากสมัยก่อนเวลาจะเผาศพนั้นคือเวลาสองยาม ส่วนประเพณีเผาศพตอนเย็นนั้นเพิ่งจะมาเริ่มเอาเมื่อสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะกลางคืนต้องพรางไฟ เพื่อป้องกันการโจมตีจากทางข้าศึก อย่างไรก็ตามเนื่องจากเรื่องราวที่นำมานั้นมาจากการถ่ายทอดของครู ซึ่งจะสืบทอดต่อมาเรื่อยๆ เนื้อหาและเรื่องราวของคณะสวดคฤหัสถ์จึงมีลักษณะคล้าย กัน จนผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย ประกอบกับความยากในการแสดงและการฝึกฝนนั้นต้องใช้ระยะเวลานาน การแสดงนี้จึงค่อยๆสูญไป

การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญและปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือ การแสดงละครนอก โดยละครนอกนั้นสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นละครที่แสดงกันนอกราชธานี แต่เดิมคงมาจากการละเล่นพื้นเมือง และร้องแก้กัน แล้วต่อมาภายหลังจับเป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เป็นละครที่ดัดแปลงวิวัฒนาการมาจากละคร “โนห์รา” หรือ “ชาตรี” โดยปรับปรุงวิธีแสดงต่างๆ ตลอดจนเพลงร้องและดนตรีประกอบให้แปลกออกไป การแสดงละครนอกเฟื่องฟูเป็นอย่างมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื่องจากพระองค์ทรงปรับปรุงละครนอกด้วยการพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้ ๖ เรื่อง ได้แก่ ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง คาวี มณีพิชัย ไกรทอง และสังข์ศิลป์ชัย เพื่อใช้เป็นบทสำหรับการจัดแสดงละคร

ด้วยเหตุที่พระราชนิพนธ์บทละครนอกของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นเรื่องที่มีคุณภาพ คณะละครนอกพื้นบ้านจึงนิยมนำไปจัดแสดงกันโดยทั่วไป ทั้งนี้ละครนอกถือเป็นนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมเป็นอย่างมาก Nimnetipan (1989: 126) ได้เขียนตำราชื่อว่า “การละครไทย” โดยแสดงทัศนะเกี่ยวกับการแสดงละครนอกไว้ว่ามีความมุ่งหมายในการแสดงเรื่องมากกว่าความประณีตในการร่ายรำ เพราะมุ่งดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว โลดโผน ตลกขบขันมาก ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงที่สนุกสนาน การแสดงละครนอกนี้หากในตอนใดมีช่องทางในการสอดแทรกมุกเพื่อเล่นตลกได้ ก็จะเล่นตลกตรงนั้นไปสักพัก โดยหยุดการดำเนินเรื่องไว้ ทั้งนี้ตัวแสดงที่เป็นตัวท้าว พระยา พระมหากษัตริย์ และนางพระยา อาจจะเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารได้ ไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผนจารีตประเพณี ดังนั้นบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงละครนอกต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำตลาด เปิดช่องไว้ให้เล่นตลกได้มาก ๆ แม้แต่อิริยาบถของตัวละครที่แสดงเป็นกษัตริย์ก็คล้ายกับอิริยาบถของชาวบ้านธรรมดาสามัญ ไม่ใช้คำราชาศัพท์ตามฐานะของตัวละคร แต่ใช้ถ้อยคำตลาด ศิลปะในการรำก็ต้องให้กระฉับกระเฉง ว่องไว เหมือนกิริยาของชาวบ้าน อิริยาบถต่าง ๆ ต้องเน้นให้กระปรี้กระเปร่า เป็นละครที่ชาวบ้านเรียกกันเป็นภาษาธรรมดาว่าละครตลาด ทั้งนี้เพื่อให้ทันใจผู้ชม

ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4) นั้นเป็นช่วงเวลาที่การแสดงตลกนั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย โดยเฉพาะการดำรงอยู่ในฐานะสิ่งบันเทิงเพื่อสร้างอันสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทย ดังที่ปรากฏการแสดงความตลกในการสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ และการแสดงละครนอก

2. การแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทยสมัยรัชกาลที่ 5 – รัชกาลที่ 7

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงเวลาระหว่างรัชกาลที่ 5 -7 ศิลปะการแสดงตลกยังคงมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ในยุคสมัยนี้มีศิลปะการแสดงหลายประเภทเกิดขึ้น และยังคงที่สะท้อนให้เห็นถึงการใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการสร้างความบันเทิงและแฝงด้วยนัยการสื่อสารบางประการ ทั้งนี้การแสดงสำคัญที่ปรากฏที่ในสมัยนี้ ได้แก่ การแสดงจำอวด การแสดงตลกลิเก การแสดงตลกโขน ละครพูดชวนหัว และการเล่นเพลงปฏิพากย์ ซึ่งหากพิจารณาจะพบว่าการแสดงข้างต้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ การแสดงตลกทั้งเรื่อง และการแสดงตลกที่แทรกในการแสดงอื่น

การแสดงจำอวดมีอยู่ 2 ประเภท คือ จำอวดที่เล่นโดยเอกเทศ และจำอวดที่แทรกในการแสดงต่าง ๆ การแสดงจำอวดที่เล่นโดยเอกเทศพัฒนามาจากการสวดคฤหัสถ์ โดยมีผู้แสดง 4 คน เช่นเดียวกับการ

สวดคฤหัสถ์ โดยมีผู้แสดง 4 คน เช่นเดียวกับการสวดคฤหัสถ์ แต่ตัดเอาตาลปัตรออกไป หน้าฉากมีเตียงตั้งอยู่ตัวหนึ่ง โดยส่วนใหญ่นักแสดงจะออกมากันสองคนก่อน พอเล่นจนผู้ชมเริ่มมีอารมณ์ร่วมและเกิดอารมณ์ขันร่วมกับการแสดงแล้ว นักแสดงส่วนที่เหลือก็จะออกมาเล่นกันจนครบชุด การแสดงจำอวดจะไม่ได้จัดแสดงเฉพาะในงานศพเท่านั้น แต่จะเล่นตามวันสำคัญต่าง ๆ เช่น วันเกิด งานบวชนาค งานสมรส หรืองานมงคลอื่น ๆ เป็นต้น (Sereethanawong, 1996: 37)

อุปกรณ์ประกอบสำคัญของการแสดงจำอวด คือ ไม้ตะขาบ ซึ่งมีลักษณะเป็นไม้กระบอกผ่าซีก ส่วนด้ามนั้นปาดให้มีลักษณะเว้า ทางปลายกระบอกบากให้ถ่างและกดให้ปลายอ้า เมื่อต้องตีจะได้เกิดเสียงดังและไม่สร้างความรู้สึกเจ็บมาก ปัจจุบันไม้ตะขาบถูกใช้ในละครชาตรีบางคณะเพื่อเป็นเครื่องให้จังหวะ

แม้ว่าการแสดงจำอวดจะพัฒนามาจากการสวดคฤหัสถ์ แต่ในการแสดงจำอวดไม่จำเป็นต้องนั่งเล่นตลอดเวลาอย่างการสวดคฤหัสถ์ สามารถยืนเล่นได้ตลอด จำอวดชุดหนึ่งแบ่งหน้าที่กัน 4 ตัว เหมือนกับการสวดคฤหัสถ์ แต่เรียกชื่อต่างกันไปบ้าง ได้แก่ แม่คู่ คอสอง ภาษา และตัวตลก วิธีเล่นของจำอวดพอเริ่มเล่นเบิกโรง แม่คู่จะออกมาก่อนกล่าวอารัมภกถาเล็กน้อย แล้วก็เรียกคอสองออกมากล่าวซักเป็นที่สอง แล้วเรียกภาษาออกมาเป็นอันดับสาม ตัวตลกออกมาคนสุดท้าย การแสดงจัดเป็นชุดคล้ายการสวดคฤหัสถ์ ได้แก่ ชุดจีน ชุดแขก ชุดญวณ ชุดโขน ชุดละคอน เป็นต้น มักมีดนตรีสลับเป็นดนตรีสากลบ้าง ดนตรีไทยบ้าง ทั้งนี้ในระยะหลังคณะจำอวดเริ่มอนุญาตให้ผู้หญิงมาร่วมและไม่จำกัดจำนวนผู้แสดง (Sereethanawong, 1996: 38)

การแสดงจำอวดชาวบ้านสมัยรัชกาลที่ 5 จำอวด 2 คน ยืนนุ่งโจงกระเบนในกลุ่มละครนอกหรือโนรา ที่ลานวัดพระบรมธาตุ นครศรีธรรมราช (Wongtes, 2016)

ในช่วงเวลาต่อมาการแสดงจำอวดก็ได้พัฒนาจากการแสดงที่เป็นการแสดงตลกทั้งเรื่อง กลายเป็นการแสดงที่เข้าไปสอดแทรกกับการแสดงชนิดอื่น ๆ เช่น การแสดงตลกลิเกและการแสดงตลกโขน การแสดงตลก

ลิเกเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงลิเก ซึ่งปรากฏในประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงตลกลิเกนั้นจะอยู่ในช่วงการออกแขก ซึ่งเป็นชุดสำคัญในการเล่นลิเก โดยมีแขกเป็นตัวตลกตัวยืน วิธีแสดงคล้ายกับจำอวดในปัจจุบัน เรียกว่า “ตลกซักแขก” มีวิธีเล่นหลาย ๆ วิธี โดยเริ่มต้นจากแขกร้องเกริ่นในโรงก่อน 3 ครั้ง ต่อจากนั้นแขกจะเต้นตามจังหวะเพลง ออกมาร้องกลางโรงโดยในขณะร้องนี้ปี่พาทย์จะบรรเลงประกอบไปด้วย เมื่อร้องไปพอประมาณแล้ว แขกจะส่งสัญญาณให้ปี่พาทย์หยุดบรรเลง ทั้งนี้การให้สัญญาณทำได้หลายวิธี แต่ที่นิยมกันมากคือการยกนิ้วขึ้นเป็นสัญญาณ ต่อจากนั้นตัวนายจะออกไปยืนอยู่อีกด้านหนึ่งของโรง ซึ่งอยู่คนละข้างของเวทีที่แขกยืนอยู่ แล้วเจรจาเป็นเชิงปรารภว่า “เสียงอึกทึกครึกโครมทั้งหน้าบ้านและหลังบ้าน จะเป็นศึกเหนือเสือใต้ หรือแขกบ้านแขกเมือง จีนจามสยามพม่ามาแต่ไหน” การแสดงลิเกในสมัยโบราณ บทเจรจาของตัวนายตอนเริ่มแรกมักจะเป็นไปในทำนองนี้ ต่อจากนั้นก็จะเป็นบทของตัวตลก ซึ่งแสดงเป็นคนใช้ ตัวนายจะเรียกคนใช้ออกมาทีละคน ๆ เป็นการออกมุขตลก โดยใช้ตัวตลกเล่นร่วมกันหลายคน แต่ละคนก็เล่นไปตามแนวของตน เมื่อแสดงไปพอสมควรแล้วก็จะเรียกตัวนายมาพูดกับแขก (Virulrak, 1979: 7– 8)

การแสดงลิเกของคณะหอมหวล นาคศิริ ตอนกินเลี้ยงแต่งงานพระไวย ขุนช้างขุนแผน
(Sitthitanyakit, 2007: 45)

การแสดงตลกโขนเป็นส่วนหนึ่งที่ปรากฏในการแสดงโขน การแสดงโขนมีผู้แสดง 5 ประเภทด้วยกัน แต่คนส่วนใหญ่จะเข้าใจว่ามีแค่ 4 ประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง แต่ยังมีอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญ คือ ตัวตลกหรือตัวประกอบ ซึ่งคอยทำหน้าที่เชื่อมเรื่องระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม โดยมักจะออกมาแสดงเพื่อเป็นการพักอารมณ์และสมาธิของผู้ชม ให้ผู้ชมได้เกิดการผ่อนคลาย มิฉะนั้นก็จะมีแต่การยกทัพรบกัน และเจรจา ตัวตลกโขนเช่น ตัวฤๅษีหรือตัวประกอบนั้นมีอิสระทั้งในการพากย์เอง พูดเอง ร้องเอง เล่นเอง โดยผู้แสดงบทตลกในการแสดงโขนจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณ จะต้องรู้เรื่องรามเกียรติ์และลักษณะของตัวละครอย่างละเอียด รู้ว่าอารมณ์ของใครเป็นอย่างไร เพื่อจะได้สอดแทรกได้ถูกต้องตามจังหวะ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงเรียกตลกโขนว่า “จำอวด” และทรงยกฐานะขึ้นด้วยการพระราชทานบรรดาศักดิ์จำอวดให้เป็นขุนนางหลายคน เรียกว่าเป็น “ตลกหลวง” มีหน้าที่แสดงจำอวดประกอบการแสดงโขนหลวงและละครของหลวงในรัชสมัยนั้น ทั้งนี้ในปัจจุบันยังคงมี “ตลกหลวง” บรรจุอยู่ในการแสดงโขน หรือที่เรียกว่า “ตลกกรมศิลป์” นอกจากนี้พระองค์ยังพระราชนิพนธ์ “รามเกียรติ์บทร้องและบทพากษ์” ขึ้น เพื่อใช้สำหรับเล่นโขนจำนวน 6 ชุด ซึ่งมีบทของจำอวดอยู่ด้วย (Yaila-or, 2001: 15)

การแสดงตลกโขน ประเภทสวมหัวเปิดหน้า ตลกลิง (Melanon, 1998: 125)

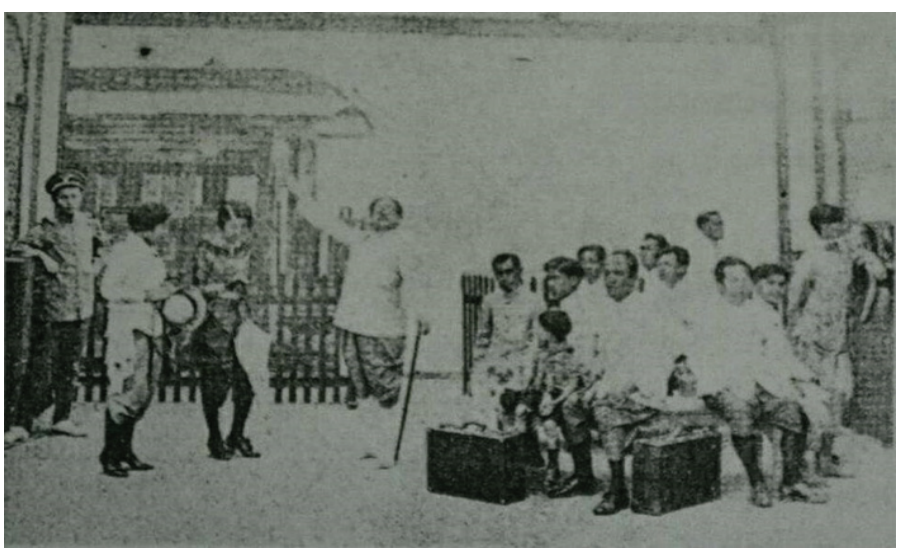
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงชุบเลี้ยงผู้ที่แสดงจำอวดไว้จำนวนมาก และที่โปรดพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็นขุนนางก็มีหลายท่าน อาทิ

สำรับ 1	1. ประหาสบดี	(สำริด เนตรประหาส)	ขุน
	2. ราชนนทิการ	(จันทร์ ประหาส)	หมื่น
	3. สำราญสมิตมุข	(แจ่ม ภาตประหาส)	พัน
		(อ๊อด ตามประหาส)	ขุน
	4. สนุกชวนเริง	(หวอ เรียงเนตร)	ขุน
	5. บรรเทิงชวนหัว	(เบี้ยว วัชระประหาส)	หมื่น
	6. ช่วยสำเริงสรวล	(สุข ไชยวรรณ)	หมื่น
สำรับ 2	7. ชวนสำเริงสราญ	(แฉ่ง โชตินัฏ)	หมื่น
	8. สมานประหาสกิจ	(แคล้ว วัชโรบล)	ขุน
	9. สมิตประหาสกร	(เจิม นาคมาลัย)	หมื่น

(Sereethanawong, 1996: 38)

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครพูดชวนหัวได้นับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการแสดงละครพูดชวนหัวจากพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงเป็น “พระบิดาแห่งการละครพูด” ของไทย พระองค์ทรงนำการละครแบบตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในสังคมไทย เพื่อให้คนไทยได้รู้จักศิลปะการแสดงที่กำลังเป็นที่นิยมในประเทศทางตะวันตกสมัยนั้น จากนั้นมาศิลปะการแสดงประเภทละครพูดก็ได้รับความนิยมตราบถึงปัจจุบัน บทละครพูดที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชนิพนธ์นั้นมีจำนวนกว่าร้อยเรื่องและสามารถแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ บทละครพูดร้อยแก้วที่ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยจินตนาการของพระองค์เอง บทละครพูดภาษาไทยที่ทรงแปลหรือดัดแปลงจากบทละครภาษาอังกฤษ บทละครพูดภาษาไทยที่ทรงแปลหรือดัดแปลงจากบทละครภาษาฝรั่งเศส บทละครพูดที่ทรงพระราชนิพนธ์เป็นภาษาอังกฤษ บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์เป็นภาษาฝรั่งเศส บทละครพูดคำฉันท์ บทละครพูดคำกลอน บทละครพูดสลับลำ บทละครสังคีต บทละครร้อง บทละครรำ โขน บทละครดึกดำบรรพ์ และบทละครเบิกโรง

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวที่ดัดแปลงจากภาษาอังกฤษและฝรั่งเศส อาทิ นินทาสโมสร ล่ามดี วิไลยเลือกคู่ หลวงจำเนียรเดินทาง หมอจำเป็น ตบตา เป็นต้น ทั้งนี้การจัดแสดงละครพูดชวนหัวจากพระราชนิพนธ์ของพระองค์นั้น ปัจจุบันยังคงได้รับการนำมาจัดแสดงเป็นประจำ



การแสดงละครพูดชวนหัวเรื่องหลวงจำเนียรวานิช พ.ศ. 2461 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงเป็นหลวงจำเนียรวานิช (Malakul, 1975 : 265)

การเล่นเพลงปฏิพากย์นั้นเป็นการเล่นเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งของไทย เพลงปฏิพากย์สะท้อนให้เห็นถึงการใช้อารมณ์ขันในชีวิตประจำวันซึ่งสอดแทรกในวิถีชีวิตของไทยมาแต่อดีต นิยมร้องละเล่นกันในเทศกาลงาน

บุญหรือเพื่อผ่อนคลายหลังการทำงานหนักในแต่ละฤดูกาล สะท้อนปฏิภาณไหวพริบในภาษาและการเจรจาพาทีแบบพื้นบ้าน ในการแสดงนั้นลูกคู่จะช่วยส่งจังหวะ ควบคู่ไปกับเสียงกลองรำมะนา ฉิ่ง กรับ และจังหวะปรบมือ โดยใช้วิธีด้นสดพลิกเอาความรู้และเรื่องรอบตัวมาเฉือนประชันปัญญากันฉับไวเร้าใจ หลายครั้งเป็นคำสองแง่สามง่าม

ทั้งนี้จะพบว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5-7) เป็นช่วงเวลาที่มีศิลปะการแสดงตลกเผยแพร่ในประเทศเป็นจำนวนมากและมีความหลากหลาย ซึ่งต่างสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับของสังคมทั้งในระดับสูงและระดับล่างที่เปิดพื้นที่ให้การแสดงตลกได้เข้าไปมีบทบาทในการดำเนินเรื่องมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการยกย่องเชิดชูผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงตลก โดยการแสดงตลกที่ปรากฏในสมัยนี้เป็นทำหน้าที่สร้างความบันเทิงและแฝงด้วยแง่คิดต่าง ๆ แก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะละครพูดชวนหัวในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และหลายการแสดงได้กลายเป็นต้นเค้ารูปแบบศิลปะการที่ปรากฏในปัจจุบัน อันสะท้อนให้เห็นเส้นทางการเติบโตทางวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทยที่ยังคงได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดสู่ยุคสมัยต่อไป

3. การแสดงตลกที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทยสมัยรัชกาลที่ 8 – ปัจจุบัน

ในสมัยนี้เป็นการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคสมัยแห่งเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร อย่างไรก็ตามในช่วงแรกนั้นยังคงปรากฏการแสดงตลกที่สำคัญ คือ การเล่นหน้าม่านหรือละครย่อย โดยการเล่นหน้าม่านเกิดจากการที่อธิบดีกรมศิลปากรยุคแรก คือ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มองว่าคำว่า “จำอวด” ให้ความรู้สึกที่ไม่ดี เหมือนเป็นของล่าง ๆ ตลาด ๆ จึงเปลี่ยนไปใช้คำว่า ละครย่อย หรือละครย่อยเล่นหน้าม่าน เป็นต้น

การเล่นหน้าม่าน คือ การแสดงตลกที่เริ่มเล่นแบบมีการเปลี่ยนฉากเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งในอดีตนั้นจะไม่มีการเปลี่ยนฉากใด ๆ โดยการเปลี่ยนฉากต้องมีการปิดม่าน ดังนั้นจึงมีการเล่นตลกระหว่างที่ปิดม่าน เพื่อให้ทีมงานการแสดงเขาได้เปลี่ยนฉากกันข้างหลังม่าน จึงเกิดการเรียกการแสดงตลกว่า “จำอวดหน้าม่าน” ต่อมาพนักแสดงตลกก็รู้สึกน้อยใจที่ถูกเรียกว่าจำอวดเล่นแค่หน้าม่าน ดังนั้นจึงมีการเปลี่ยนเป็นเรียกว่า ละครย่อย โดยช่วงเวลาที่เปลี่ยนคำว่าจำอวดเป็นละครย่อยนั้นเป็นช่วงทศวรรษที่ 2490 ที่จะมาต่อ พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงที่ประเทศไทยก็เริ่มมีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เป็นสถานีแรก

นักแสดงตลกเริ่มก้าวเข้ามามีบทบาทในวงการโทรทัศน์ของไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 เมื่อสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เริ่มออกอากาศแพร่ภาพขึ้นเป็นครั้งแรกโดยมีรูปแบบรายการที่เป็นแบบเดียวกับการเล่นตลกบนเวทีที่เรียกกันว่า “จำอวด” ในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเล่นกันตามงานมหรสพทั่วๆไป นักแสดงตลกที่ออกอากาศครั้งแรกนั้นก็มีพื้นฐานมาจากเวทีจำอวดด้วยดาราตลกที่กล่าวขวัญกันมากในสมัยนั้น ได้แก่ ล้อต็อก ชูศรี มีสมมนต์ ทองแถม เขียวแสงใส สมพงษ์ พงษ์มิตร เป็นต้น ต่อมาจึงได้มีศิลปินตลกที่เกิดขึ้นมาจากวงการโทรทัศน์ เช่น ท้วม ทระนง เทิ่ง สติเฟื่อง เป็นต้น (Yaila-or, 2001 : 26)

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเริ่มแพร่ภาพออกอากาศ ก็เกิดการจัดตั้งสถานีโทรทัศน์ช่องอื่น ๆ ตามมา และสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้สำหรับรายการที่ออกอากาศ คือ รายการตลก รายการตลกในโทรทัศน์เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมมากในขณะนั้น และเมื่อตลกเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปแล้ว ในยุคต่อมา ตลก

จึงไม่จำกัดตัวเองอยู่เพียงในวงการโทรทัศน์เท่านั้น แต่ยังเปิดตัวในสถานเริงรมย์ต่างๆจนเป็นที่มาของ “ตลกคาเฟ่” ซึ่งเป็นคำพูดติดมาปากมาจนทุกวันนี้ ตลกคาเฟ่มีรากฐานดั้งเดิมมาจากการแสดงตลกพื้นบ้านหรือตลกหน้าม่าน ซึ่งมีฐานที่มาของเนื้อหาจากวรรณคดีพื้นบ้านดั้งเดิม ลักษณะสำคัญตลกคาเฟ่ คือ มีการนำเสนอแบบใกล้ชิดกับผู้ชม การแสดงออกของมุกทั้งที่เป็นคำพูดและท่าทางไม่มีข้อจำกัด และไม่ต้องแสดงภายใต้ข้อจำกัดของเวลา ไม่มีสคริปต์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความมีไหวพริบและความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าในการแสดงของนักแสดงตลกคาเฟ่ได้เป็นอย่างดี (Chatvikanet, 2010: 10) ทั้งนี้ในช่วงปี พ.ศ. 2530 ถือเป็นยุคเฟื่องฟูของนักแสดงตลก ดังจะพบว่าในแต่ละคืนนั้นคณะตลกที่มีชื่อเสียงต้องเดินทางไปแสดงตลกตามสถานบันเทิงต่างๆ 5-6 แห่ง ขณะที่ช่วงกลางวันต้องไปบันทึกเทปรายการละคร หรือเป็นพิธีกรร่วมในรายการต่างๆทางสถานีโทรทัศน์

การแสดงตลกในคาเฟ่ (ตลกคาเฟ่) ได้รับความนิยมอย่างสูงในช่วงปี พ.ศ. 2520-2535
(Writtenepisode, 2009)

ลักษณะสำคัญตลกคาเฟ่ คือ มีการนำเสนอแบบใกล้ชิดกับผู้ชม โดยออกมุกทั้งที่เป็นคำพูดและท่าทางอย่างไม่มีข้อจำกัด และไม่ต้องแสดงภายใต้ข้อจำกัดของเวลา ไม่มีสคริปต์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความมีไหวพริบและความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าในการแสดงของนักแสดงตลกคาเฟ่ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2540 ด้วยกระแสการตอบรับสื่อประเภทโทรทัศน์ที่พุ่งสูงในประเทศไทย ส่งผลให้นักแสดงตลกต้องปรับตัวเองเพื่อให้เข้ามามีบทบาทในสื่อโทรทัศน์ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดรายการวาไรตี้ประเภทปกิณกะบันเทิง โดยใช้นักแสดงตลกมาเป็นผู้ดำเนินรายการ เช่น รายการยุทธการขยับเหงือก รายการสามคนอลเวง รายการขบวนการจี้เส้น และมีบางรายการที่มีช่วงตลกออกอากาศเป็นประจำ เช่น รายการวิก 07 เป็นต้น

ในช่วงปี พ.ศ. 2540-2550 เมื่อการแสดงตลกคาเฟ่ก็เริ่มไม่ได้รับความนิยม ศิลปินตลกก็ย้ายตัวเองมาอยู่ในโทรทัศน์ จนเกิดรายการตลก เช่น ก่อนบ่ายคลายเครียด ที่มีศิลปินตลก เป็ด เชิญยิ้ม และโน้ต เชิญยิ้ม เป็น

ผู้จัดรายการ ซึ่งอุทิศเนื้อหารายการให้กับการขายอารมณ์ขันผ่านการแสดงตลกล้อเลียนละคร ภาพยนตร์ หรือนิทานพื้นบ้าน ในช่วงนี้ธุรกิจบันเทิงทางโทรทัศน์เริ่มเข้ามามีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตในสังคมไทยมากขึ้น เกิดรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ดังนั้นนักแสดงตลกจึงเริ่มเข้ามาสร้างรายได้ผ่านการเป็นนักแสดงละคร เป็นผู้ดำเนินรายการ และที่สำคัญคือการเกิดละครโทรทัศน์ประเภทตลกสถานการณ์เป็นจำนวนมาก อาทิ บางรักซอยเก้า เป็นต่อ นัดกับนัด และเฮง เฮง เฮง เป็นต้น

ช่วงปี พ.ศ. 2545-2555 ละครตลกสถานการณ์ บางรักซอย 9 เป็นละครที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก (Sanook, 2014)

ในช่วงปี พ.ศ. 2556 เกิดรายการสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับในอาชีพตลก คือ รายการ เดอะคอมเมเดียน ไทยแลนด์ ซึ่งเป็นรายการที่มีจุดประสงค์เพื่อค้นหาศิลปินตลกหน้าใหม่เพื่อเข้ามาทำงานในวงการบันเทิง รายการนี้มีผู้สมัครเข้ามาประกวดเป็นจำนวนมาก โดยมีการแข่งขันรอบสุดท้ายรวม 12 สัปดาห์ แต่ละสัปดาห์จะมีโจทย์ในการแสดงความที่แตกต่างกัน เช่น มุกลอย มุกชุด มุกโบราณ ลิเก คาเฟ่ เป็นต้น รายการนี้ออกอากาศทางช่องทรูวิชั่นในรูปแบบเรียลลิตี้ 24 ชั่วโมง โดยรอบแสดงสดแต่ละสัปดาห์จะออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 รายการนี้มีผู้ติดตามเป็นจำนวนมาก จึงนำมาสู่การจัดการประกวดปีที่ 2

ในปัจจุบันจะสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าศิลปินตลกได้แทรกอยู่ในงานบันเทิงทุกแขนง ศิลปินตลกหลายคนมีรายได้สูงและมีฐานะที่มั่นคง ประกอบธุรกิจเป็นเจ้าของบริษัทหรือเจ้าของรายการโทรทัศน์ ซึ่งต่างจากในอดีตเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ผู้ศึกษาพบว่าบทบาทของการแสดงความตลกได้เข้าไปสอดแทรกในรายการที่อิงกับความจริง (Non-Fiction) เช่น รายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิงเป็นจำนวนมาก ซึ่งในอดีตรายการข่าวจะนำเสนอความจริง (Fact) ผ่านรูปแบบการนำเสนอแบบรายงานให้ทราบ แต่ในปัจจุบันจะพบว่ารายการข่าวหลายรายการได้เปลี่ยนวิธีการนำเสนอข่าวเป็นการเล่าข่าว ซึ่งกระบวนการเล่านั้นเป็นการเล่าความจริงผสมผสานกับความคิด

ทัศนคติของผู้รายงานข่าว ผ่านกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรูปแบบต่าง ๆ รายการข่าวบางรายการก็เปิดโอกาสให้ศิลปินตลกเข้าไปเป็นผู้ประกาศข่าว ส่วนรายการประกวดร้องเพลงทาง โทรทัศน์ ก็พบว่านักแสดงตลกได้นำความรู้ความสามารถของตนเองไป ใช้ผ่านการทำหน้าที่เป็นกรรมการประกวดการตัดสิน หรือรายการประเภทสนทนา (Talk Show) ก็เปลี่ยนจากรูปแบบเนื้อหาที่จริงจังเป็นการใช้ความไม่จริงจังในการนำเสนอเนื้อหา เป็นต้น

ปัจจุบันจะพบว่าในช่องสถานีทีวีดิจิทัลต่างก็มีรายการปกิณกะบันเทิงให้เลือกรับชมกันเป็นจำนวนมาก เจ้าของธุรกิจหรือเจ้าของทุนกล้าลงทุนกับอารมณ์ขันเพราะมั่นใจว่าเสียงหัวเราะช่วยการันตีรายได้ ดังนั้นจึงพบว่าเกือบทุกรายการต่างมีศิลปินตลกเข้ามามีบทบาทในรายการ ไม่ว่าจะเป็นผู้ดำเนินรายการ กรรมการตัดสินการประกวด พิธีกร และนักข่าว นอกจากนี้ยังพบว่าหลายรายการที่ไม่ได้อยู่ในประเภทรายการบันเทิง แต่กลับมุ่งเน้นเนื้อหาที่สร้างอารมณ์ขันเป็นองค์ประกอบสำคัญประจำรายการ หลายรายการต่างใช้อารมณ์ขันเป็นตัวขับเคลื่อนรายการให้มีความสนุกสนานทั้งในรูปแบบของรายการหรือตัวของพิธีกรและแขกรับเชิญเอง เช่นเดียวกันกับละครโทรทัศน์รูปแบบละครตลกสถานการณ์ที่สะท้อนมุมมองต่างๆ ของการใช้ชีวิตและความเป็นมนุษย์ผ่านอารมณ์ขัน

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 8 - ปัจจุบัน เป็นช่วงเวลาที่การแสดงความตลกยังคงมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง แม้ศิลปะการแสดงในโรงนั้นลดจำนวนลง แต่ศิลปินตลกได้ปรับตัวเองเข้าไปสร้างรายได้ผ่านการแสดงทางวิทยุโทรทัศน์และภาพยนตร์มากขึ้น การปรับตัวของศิลปินตลกสู่การสื่อสารทางโทรทัศน์ และบทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในรายการต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นว่าความตลกสามารถแทรกซึมเข้าไปในบริบททางการสื่อสารและบริบททางวัฒนธรรมด้านการรับชมสิ่งบันเทิงที่เปลี่ยนไปได้เป็นอย่างดี เมื่อเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย การแสดงตลกก็ได้พัฒนาไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น และยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดิม ผู้แสดงได้ปรับตัวไปตามพื้นที่ใหม่การแสดง จนเกิดรายการตลกและการแสดงละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย

อภิปรายผลการศึกษา

อารมณ์ขันนั้นถือเป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ โดยการสร้างความตลกหรืออารมณ์ขันมีความเป็นสากลที่พบในทุกภาษาและวัฒนธรรม อารมณ์ขันเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในจิตใจของมนุษย์ ที่นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการหลีกเลี่ยงความทุกข์ ยังเปรียบเสมือนกระจกอันสะท้อนให้เห็นถึงแก่นสารในการเรียนรู้ สภาพสังคม และวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ผ่านศิลปะการแสดงตลกอันมีวิวัฒนาการผ่านการสืบทอดและการสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเครื่องมือทางความคิดอันสำคัญของมนุษยชาติ การสร้างความตลกขบขันนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์ ทั้งนี้หากพิจารณาจากบริบทของสังคมไทยจะพบว่า ศิลปะการ

แสดงตลกได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนานเช่นเดียวกับสังคมอื่น ๆ ในโลก โดยมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางการแสดงจากรุ่นสู่รุ่นอย่างมีขั้นตอน เปรียบเสมือนสถาบันหนึ่งทางนาฏกรรมที่มีรากฐานมาจาก ความเป็นท้องถิ่น เช่น ประเพณีหรือการละเล่นทางมุขปาฐะ ที่นอกจากจะสร้างอารมณ์ขันแล้วยังสะท้อนผลผลิตทางความคิดหรือค่านิยมในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้ในปัจจุบันจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิง และก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม วิวัฒนาการของการแสดงตลกในประวัติศาสตร์ด้านนาฏกรรมของไทยไทยสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย

สังคมไทยมักนิยมงานนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงและความสนุกสนาน การแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จนอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่ สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น เป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

ในการแสดงตลกนั้นผู้แสดงหรือศิลปินตลกเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ได้รับมอบหมายให้เป็นตัวกลางในการทำหน้าที่สื่อสารและตีความประเด็นหรือรายละเอียดของแนวคิดต่าง ๆ แม้ในบางการแสดง ผู้ที่แสดงความตลกจะถูกจัดให้เป็นเพียงตัวประกอบหนึ่ง แต่จะสังเกตได้ว่าบทบาทในการแสดงนั้นจะมีความโดดเด่น ผู้ที่แสดงความตลกมักจะสามารถดึงเหตุการณ์ในสังคมจริงของผู้ชมเข้ามาแทรกในระหว่างเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ได้ตลอดเวลา สามารถมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูได้ตลอดเวลาเช่นกัน ดังนั้นการที่ศิลปินตลกสามารถเข้าออกระหว่างโลกแห่งความเป็นมายาและโลกแห่งความจริงได้อย่างไหลลื่น เท่ากับเป็นการเสริมสร้างประสบการณ์แห่งความเป็นชีวิตในการมองและทำความเข้าใจโลกทั้งสองแบบได้อย่างเข้าใจ ดังนั้นจะสังเกตได้ว่าตัวตลกเป็นตัวละครที่มีความเฉลียวฉลาด มีสติปัญญาและมองโลกในมุมที่กว้างและต่างไป และไม่ว่าจะอยู่ในสื่อใด ผู้ที่ต้องแสดงความตลกก็มักจะได้รับบทบาทที่โดดเด่นเสมอ

บทบาทของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมไทยสะท้อนให้เห็นว่าผู้ที่แสดงความตลกนั้นเป็นผู้ที่มีปฏิภาณเป็นพื้นฐานและมีทักษะในการสื่อสารสู่สังคม (Community Skill) โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงในเรื่องต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเรื่องที่เป็นเรื่องจริงจัง เรื่องศีลธรรม หรือเรื่องที่เป็นจุดบกพร่องของสังคม เมื่อตลกได้ใช้ปฏิภาณแห่งตนเองเข้ามาสื่อสารเรื่องดังกล่าว จะช่วยให้เรื่องนั้น ๆ มีน้ำหนักที่ลดลงลดทอนความรุนแรง และสามารถสื่อสารสู่สังคมได้โดยไม่สร้างความรู้สึกว่ารุกล้ำพื้นที่ทางความคิด

รายการเอกสารอ้างอิง

Chatvikanet, R. (2010). *Potentiality of Gags and Humour in Television Programmes.* The De gree of Master of Arts, in Mass Communication, Department of Mass Communica tion, Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University, Thailand. (In Thai)

Fine Art Department. (1978). *Three Seals Law.* Bangkok: n.p. (In Thai)

_____. (1991). *Praratcha Phongsawadan Chabap Phraratchahatthalekha.* 8th ed. Bangkok: Chumnumsahakornhangpratedthai Printing House. (InThai)

Jitjamnong, D. (1985). *Langmanwannasil*. Bangkok: Tienwan. (In Thai)

King Rama VI. (1946). **T***he Origin of The Ramakien*. Bangkok: Phrajan Printing House. (In Thai)

Malakul, P. (1975). *The Performing Arts of King RAMA VI.* Bangkok: Thaiwatthanapanich Printing House. (In Thai)

Melanon, N. (1998). *Play and Comic Traditional Play*. Bangkok: Odien Store Publisher. (In Thai)

Nakhawatchara, J. (1978). *The Basic Theory of Literature*. Bangkok: Doungkamol. (In Thai)

Nimnetipan, S. (1989). *Thai Performing Arts.* Banfkok: Thaiwatthanapanich Printing House. (In Thai)

Panichlocharoen, W. (2011). *Social Construction of Humour in Thai Sitcom.* Doctoral Dis sertation, Ph.D. in Communication Arts, Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University, Thailand. (In Thai)

Prangwattanakul, S. (1984). *Thai Performing Arts.* Bangkok: Amorn Printing House. (In Thai)

Sanook. (2014). *The Conclusion of Bangrak Soi 9*. Retrieved from http://movie.sanook.com/31903/

Sereethanawong, M. (1996). *An Analysis of the Form, Content and Presentation of Television and Video Comedy Programmes.* The Degree of Master of Arts, in Mass Communication, Department of Mass Communication, Graduate School, Chulalong korn University, Thailand. (In Thai)

Sitthitanyakit, P. (2007). *Likay.* Bangkok: Bantueksiam Publisher. (In Thai)

Somdejphramahasamanajao Kromaphrapawareswariyalongkorn. (2008). *3 Archieves of Thai Astrologer.* Bangkok: Menuscript. (In Thai)

Tramot, M. (1961). *Thai Plays.* Bangkok: Phrajan Printing House. (In Thai)

Virulrak, S. (1979). *Likay.* Bangkok: Hongphapsuwan Printing House. (In Thai)

_____. (2000). *The Evolution of Thai Dance in Ratanakosin Period 2325-2477BE.* Bangkok: Chulalongkorn University Publisher. (In Thai)

Wongtes, S. (2016). *Thai Comedy, Folk Plays, Ayuthaya Period Political Satire.* Retrieved from http://www.sujitwongthes.com/2016/02/siam11022559/

Writtenepisode. (2009). *The Conclusion of Phrarama 9 Café.* Retrieved from http://www.writtenepisodes.com/watch- video/zKMchLnuN3A/%E0%B8%A3

Yaila-or, C. (2011). *The Humourous Communication of Humourist in "Korn Buy Klaay Kried Television Programme.* The Degree of Master of Arts, in Mass Communication, Department of Mass Communication, Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University, Thailand. (In Thai)

Yupho, T. (1973). *Dance Theater or Thai Dance.* Bangkok: Siwaporn Printing House. (In Thai)