บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

นายปวริส มินา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
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.

ROLES OF COMIC EXPRESSION ON THAI TELEVISION PROGRAMS

Mr. Pawaris Mina

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Theater and Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย
โดย	นายปวริส มินา
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี)

ปวริส มินา: บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย.
(ROLES OF COMIC EXPRESSION ON THAI TELEVISION PROGRAMS)
อ.ที่ปรึกษา: ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย โดยมุ่งเน้นนาฏกรรมที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผ่านการศึกษารายการประเภทต่าง ๆ ที่ออกอากาศ ในช่วงปี พ.ศ. 2560 การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพในรูปแบบการวิเคราะห์สาระและการพรรณนาวิเคราะห์ ผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย นอกจากนี้ผู้ศึกษาได้ดำเนินการศึกษาผ่านการสนทนากลุ่ม (Focus Group) นักศึกษาสาขาวิชาการแสดงศึกษา จำนวน 40 คน

ผลการศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์พบว่าบทบาทการแสดงความตลกสะท้อนให้เห็นผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ได้แก่ การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ เพลงออกภาษา การแสดงละครนอก การแสดงจำอวด ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน ระบำตลก การแสดงลิเก ละครพูดชวนหัว การแสดงละครย่อย (การเล่นหน้าม่าน) ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ นอกจากนี้ยังปรากฏผ่านวรรณกรรมเช่น บทละครนอก บทละครเรื่องระเด่นลันได และบทละครสุขนาฏกรรมในสมัยรัชกาลที่ 6 ในปัจจุบันจะพบว่ารายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ มักนำความตลกเข้าไปเป็นตัวขับเคลื่อนรายการเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและการได้รับความนิยมจากสังคม

ผลการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย จำนวน 8 รายการ ตามกลวิธีที่ได้สร้างขึ้นนั้น พบว่ารายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว นิยมสร้างอารมณ์ขันผ่านกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีมากที่สุด ส่วนรายการประเภทอิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา นิยมใช้กลวิธีการสร้างความตลกด้วยกลวิธีการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด ทั้งนี้การนำความตลกมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในรายการ มีวัตถุประสงค์ที่หลากหลาย อาทิ เพื่อสะท้อนทัศนคติ มุมมองเชิงความคิด และที่สำคัญคือเพื่อขับเคลื่อนรายการให้น่าสนใจและต้องกับรสนิยมของคนไทยที่นิยมความสนุกสนานรื่นเริงและนิยมการลดระดับสิ่งที่เป็นความจริงจัง

ภาควิชา นาฏยศิลป์
สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986822035: MAJOR THAIDANCE

KEYWORD: COMIC EXPRESSION, THAI PERFORMANCE

PAWARIS MINA: ROLES OF COMIC EXPRESSION ON THAI TELEVISION PROGRAMS.

THESIS ADVISOR: PROFESSOR EMERITUS.SURAPONE VIRULRAK. Ph.D.

This thesis purposes were to study the comic expression development in Thai performance by focusing on dramas in Rattanakosin Period, and to examine the techniques to creatively make Thai television programs comical through studying various types of television programs on-aired during the year 2017. The researcher applied the qualitative research method in conducting this research, in the form of data analysis and descriptive analysis by collecting data from documents, making non-involved observations, and holding the in-depth interviews with people having a part in creating comedy in Thai performance. Moreover, the researcher studied by conducting the focus group with 40 bachelor's degree in performance studies students.

The research results show that, with regard to the comic expression development in Thai performance in Rattanakosin Period, the roles of comic expression was shown through various types of performances which were Buddhist chanting, imitating play of Buddhist chanting, many-different-language song, play performed by all male, comedian show, Thai verse play, original and local dance drama (Cha-Tree drama), play with the story of many annals (Phan-Tang drama), spoken and music drama (Sangkhet drama), funny masked play enacting scenes from the Ramayana, funny dance, Thai traditional dramatic performance (Li-Ke), comical dialogue play, play with the singers hiding behind the curtain, low comedy, and funny play with up-to-date situations on television. Furthermore, the comic expression also appeared in many literatures, such as the script play performed by all male, entitled Ra-Den-Lan-Dai and the comedy scripts in King Rama XI Reign. These days, television programs mostly use comedy technique to drive the programs and make them more amusing and entertaining to gain popularity from the society.

The study's result of how to create comedy in eight Thai television programs according to the designed method shows that the based-on-true-story programs in form of news mostly create humor with sarcastic technique. The based-on-true-story programs in form of entertainment documentary, entertainment program, competition program, and talk show commonly made jokes by playing with words the most. This is to say that using comic to be the main element in the programs had various purposes; for instance, to reflect attitude, to show thinking point of view, and significantly to make the programs more interesting and matching with the preference of Thai people who prefer the amusement and the reduction of seriousness.

Department Thai Dance

Field of Study: Thai Theater and Dance Student's Signature .....

Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” เป็นการศึกษาเพื่อมุ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญและบทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทย การดำเนินการศึกษาครั้งนี้สำเร็จลงได้ด้วยคำแนะนำ ความเมตตา และการอบรมสั่งสอนจาก ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในฐานะอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยาพนธ์ ได้แก่ ศาสตราจารย์ พรรัตน์ ดำรุง รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี ที่เมตตาและคอยให้ข้อเสนอแนะแก่ผู้ศึกษามาโดยตลอด คำแนะนำของแต่ละท่านเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้โอกาสแก่ข้าพเจ้า ในการเข้ามาศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต

ทั้งนี้ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่สนับสนุนให้ข้าพเจ้าได้มีโอกาสศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต และสนับสนุนงบประมาณค่าธรรมเนียมการศึกษามาโดยตลอด

ปวริส มินา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

สารบัญแผนภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 10

1.3 ขอบเขตของการศึกษา 10

1.4 กรอบแนวความคิดการศึกษา 11

1.5 วิธีดำเนินการศึกษา 12

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 16

1.8 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษา 16

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 17

2.1 ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมโลก 18

2.1.1 ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตก 19

2.1.1.1 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยกรีก 19

2.1.1.2 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยโรมัน 23

2.1.1.3 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยยุคกลาง 24

2.1.1.4 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ 25
2.1.1.5 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยใหม่ 28
2.1.1.6 ศิลปะการแสดงตลกในสังคมตะวันตกปัจจุบัน 31
2.1.2 ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันออก 32
2.1.2.1 ศิลปะการแสดงตลกบนเส้นทางการแผ่ขยายทางอารยธรรมจีน 33
2.1.2.2 ศิลปะการแสดงตลกบนเส้นทางการแผ่ขยายทางอารยธรรมอินเดีย 40
2.2 แนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง 64
2.2.1 แนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลก 64
2.2.2 แนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขัน 71
2.2.3 แนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์ 82
2.2.4 แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน 94
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 99
3.1 รูปแบบการวิจัย 99
3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา 99
3.2.1 แหล่งข้อมูลประเภทเอกสารและเอกสารออนไลน์ ได้แก่ 99
3.2.2 แหล่งข้อมูลประเภทเทปรายการโทรทัศน์ 101
3.2.3 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล ประกอบด้วย 101
3.3 ขอบเขตงานวิจัย 101
3.4 วิธีการเก็บข้อมูล 105
3.5 เครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล 106
3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล 107
3.7 การนำเสนอข้อมูล 108
บทที่ 4 การวิเคราะห์การแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย 111
4.1 พัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย 112

4.1.1 การแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์.....112
4.1.2 การแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ 115
4.1.2.1 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4) 115
4.1.2.2 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5-7) 151
4.1.2.3 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน) 203
4.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย 221
4.2.1 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่น.....228
4.2.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี.....235
4.2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการเทยเที่ยวไทย The Route 242
4.2.4 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการตลาดสดพระราม 4.....250
4.2.5 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ The Mask Singer.....254
4.2.6 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสด.....261
4.2.7 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight.....267
4.2.8 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการคุณพระช่วย.....276
บทที่ 5 บทนำสรุปผลการศึกษา อภิปรายผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ 292
5.1 สรุปผลการศึกษา 292
5.1.1 พัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย.....292
5.1.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย.....299
5.2 อภิปรายผลการศึกษา..... 303
5.3 ข้อเสนอแนะ 310
บรรณานุกรม 311
ภาคผนวก..... 327
ประวัติผู้เขียน..... 356

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงระดับความนิยมในสถานีวิทยุโทรทัศน์ ในปี พ.ศ. 2560 7

ตารางที่ 2 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา 103

ตารางที่ 3 ตารางสรุปรายละเอียดด้านต่าง ๆ ของการแสดงตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ 215

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา 224

ตารางที่ 5 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่น 229

ตารางที่ 6 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี 236

ตารางที่ 7 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก ในรายการเทยเที่ยวไทย The Route 244

ตารางที่ 8 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก ในรายการตลาดสดพระราม 4.... 251

ตารางที่ 9 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ The Mask Singer..... 256

ตารางที่ 10 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสด 263

ตารางที่ 11 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก ในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight 270

ตารางที่ 12 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการคุณพระช่วย 278

ตารางที่ 13 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละรายการ 282

ตารางที่ 14 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละรายการ 300

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพแสดงเรตติ้งรายการ The Mask Singer รอบ Champ of the Champ 8

ภาพที่ 2 ภาพการแสดงตลกที่ปรากฏบนกระถางดินเผา 328

ภาพที่ 3 ภาพการแสดงละครเวทีเรื่อง A Midsummer Night's Dream 329

ภาพที่ 4 ภาพตัวละครตลก (โจ่ว) ในการแสดงอุปรากรจีน (งิ้ว) 330

ภาพที่ 5 ภาพการแสดงละครเคียวเง็น ของประเทศญี่ปุ่น 331

ภาพที่ 6 ภาพการแสดงละครยาตราหรือละครสันสกฤตของอินเดีย ในเทศกาลดานู ยาตรา 332

ภาพที่ 7 ภาพการแสดงโตเป็งของอินโดนีเซีย 333

ภาพที่ 8 หมายรับสั่งสมัยกรุงธนบุรี ปีชวด โทศก จ.ศ. 1142 เท่ากับ พ.ศ. 2323 334

ภาพที่ 9 การสวดคฤหัสถ์ 335

ภาพที่ 10 การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง แต่งกายตามแบบตะวันตก สันนิษฐานว่าจัดแสดง ในสมัยรัชกาลที่ 5 335

ภาพที่ 11 การแสดงจำอวดชาวบ้านสมัยรัชกาลที่ 5..... 336

ภาพที่ 12 ภาพวาดการแสดงหุ่นในงานเมรุทศกัณฑ์ 336

ภาพที่ 13 การแสดงหมอลำ เมื่อต้นสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้หญิงไว้ผมปีก ผู้ชายไว้ผมมหาดไทย 337

ภาพที่ 14 พระราชบัญญัติอากรมหรสพ ร.ศ. 111 พ.ศ. 2435 สมัยรัชกาลที่ 5 337

ภาพที่ 15 ลิเกซึ่งเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 5..... 338

ภาพที่ 16 การแสดงละครพูดชวนหัวเรื่องหลวงจำเนียรวานิช พ.ศ. 2461 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงเป็นหลวงจำเนียรวานิช..... 338

ภาพที่ 17 การแสดงเพลงปฏิพากย์ของคณะแม่ต่วน 339

ภาพที่ 18 การแสดงลิเกของคณะหอมหวล นาคศิริ ตอนกินเลี้ยงแต่งงานพระไวย ขุนช้างขุนแผน 339

ภาพที่ 19 การแสดงตลกลิเก ออกมุกเกี่ยวกับเรื่องหลานจับอกน้าสาว 340

ภาพที่ 20 การแสดงจำอวดหน้าม่าน ของสมพงษ์ พงษ์มิตร หัวหน้าคณะเบ็ญจศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักแสดง) 340

ภาพที่ 21 การแสดงภาพยนตร์ไทยของดาราตลก สมพงษ์ พงษ์มิตร ในสมัยที่ภาพยนตร์ไทยเฟื่องฟู 341

ภาพที่ 22 ศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2500-2520 ได้แก่ สนิท เกษธนัง จำรูญ หนวดจิ๋ม และสมพงษ์ พงษ์มิตร..... 341

ภาพที่ 23 การแสดงตลกโขน ประเภทสวมหัวเปิดหน้า ตลกลิง 342

ภาพที่ 24 การแสดงตลกโขน บทฤๅษี โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ..... 342

ภาพที่ 25 การแสดงตลกในคาเฟ่ (ตลกคาเฟ่) ได้รับความนิยมอย่างสูงในช่วงปี พ.ศ. 2520-2535 343

ภาพที่ 26 การแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่ง..... 343

ภาพที่ 27 รายการ “ยุทธการขยับเหงือก” 344

ภาพที่ 28 การบันทึกภาพการแสดงตลกคาเฟ่..... 344

ภาพที่ 29 รายการ “ก่อนบ่ายคลายเครียด” 345

ภาพที่ 30 รายการ “คุณพระช่วย”..... 345

ภาพที่ 31 ละครตลกสถานการณ์ “บางรักซอย 9” 346

ภาพที่ 32 ละครตลกสถานการณ์ เป็นต่อ ในช่วงปี พ.ศ.2545-2555 เป็นละครตลกอีกเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ปัจจุบันได้รับการผลิตอีกครั้งและออกอากาศทางช่อง ONE..... 346

ภาพที่ 33 ภาพยนตร์ตลกเรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” 347

ภาพที่ 34 ผู้เข้าประกวดในรายการ “เดอะ คอมเมเดียน”..... 348

ภาพที่ 35 สมาชิกสมาคมศิลปินตลกแห่งประเทศไทย 348

ภาพที่ 36 รายการ “ข่าวข้นคนเนชั่น”..... 349

ภาพที่ 37 รายการ “สนามข่าว 7 สี”..... 349

ภาพที่ 38 รายการ “เทยเที่ยวไทย The Route” 350

ภาพที่ 39 รายการ “ตลาดสดพระราม 4” 350

ภาพที่ 40 รายการ “The Mask Singer”..... 351

ภาพที่ 41 รายการ “รู้ไหมใครโสด”..... 351

ภาพที่ 42 รายการ “ทอล์ก-กะ-เทย Tonight”..... 352

ภาพที่ 43 การเก็บข้อมูลด้วยกระบวนสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย วันที่ 12 พฤศจิกายน 2561 352

ภาพที่ 44 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย”..... 353

ภาพที่ 45 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในงานจุฬาวาทิต ครั้งที่ 204 วันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2561 ณ หอศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย..... 354

ภาพที่ 46 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในโครงการแลกเปลี่ยนเรียนรู้การวิจัยวัฒนธรรมสยามศึกษาศิลปะการแสดง..... 354

ภาพที่ 47 การสอบทานข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย”..... 355

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 กรอบในการดำเนินการศึกษาวิจัย 12

แผนภาพที่ 2 บันไดตลก (Ladder of Comedy)..... 65

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงความตลก คือ การแสดงความสามารถทางปัญญาผ่านทางวัจนภาษาและอวัจนภาษา อันมุ่งให้ผู้ที่ได้รับชมเกิดอารมณ์ขันผ่านมุกตลก เรื่องราว หรือการแสดงที่ได้ถ่ายทอดออกไป โดยการแสดงความตลกนั้นปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงตลกโดยเฉพาะ หรืออาจปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงที่แฝงหรือประกอบอยู่ในศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ ทั้งนี้การแสดงความตลกอาจสะท้อนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่หลากหลาย อาทิ การเล่นตลกกับภาษา การแสดงท่าทางที่ขบขัน การล้อเลียนเสียดสี เป็นต้น โดยการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทยนั้นมีวิวัฒนาการผ่านการสืบทอดด้วยกระบวนการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นสิ่งที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ

การแสดงความตลกที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัยผ่านศิลปะการแสดงแต่ละประเภทนั้นเป็นเสมือนปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่สะท้อนลักษณะสำคัญบางประการของสังคมไทย โดยบทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทยนั้นถือเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมในการสื่อสารอย่างหนึ่ง ทั้งนี้หากพิจารณาจากบริบทของสังคมไทยจะพบว่าการแสดงความตลกได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนานเช่นเดียวกับสังคมอื่น ๆ ในโลก โดยมีพัฒนาการผ่านกระบวนการอนุรักษ์และสืบทอดในแต่ละยุคสมัยอย่างมีขั้นตอน เปรียบเสมือนสถาบันหนึ่งทางนาฏกรรมที่มีรากฐาน ซึ่งนอกจากจะสร้างอารมณ์ขันแล้วยังสะท้อนผลผลิตทางความคิดและค่านิยมในแต่ละยุคสมัย และในปัจจุบันจะพบว่าการแสดงความตลกที่ปรากฏได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจและเพิ่มมูลค่าให้แก่สินค้าบริการนั้น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิงและก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม

อารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่เป็นสากล ปรากฏในทุกภาษาและวัฒนธรรม อารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่ทำให้มนุษย์เกิดการผ่อนคลาย เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากการแสดงพฤติกรรมหรืออากัปกิริยาเป็นเครื่องมือทางความคิดอันสำคัญของมนุษยชาติ อารมณ์ขันได้รับการนำมาใช้เพื่อเชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน เพื่อผลิตเสียงหัวเราะ เพื่อสร้างความสุขและความบันเทิงในหลากหลายรูปแบบ กระทั่งในปัจจุบันจะพบว่าอารมณ์ขันได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิง และก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม

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

> *"...58 คนหัวเราะด้วยการแต่งตัวผิด ๆ ทำท่าทางผิดปรกติ ใช้คำพูดกลับเพศ ชายใช้คำพูดของหญิง หญิงใช้คำพูดของชาย) พูดมีความหมายผิด ๆ รสชนิดนี้เรียกว่า หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)*
>
> *59 ผู้แสดงละครทำให้คนหัวเราะด้วยกิริยาท่าทางและถ้อยคำผิด ๆ แปลกๆ ทำให้อวัยวะผิด ๆ แปลก ๆ แต่งตัวผิด ๆ แปลก ๆ เพราะฉะนั้นพึงทราบเถิดว่ารสเช่นนี้เรียกว่า หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)*
>
> *60 หาสยรสนี้เป็นนิสัยของสตรีและบุรุษชั้นต่ำมากที่สุด และประเภทของหาสยรส (การหัวเราะ) มีถึง 6 อย่าง ข้าพเจ้า (ภรต) จะกล่าวหาหาสย 6 อย่างนั้นต่อไป 61 และประเภทของหาสยะนั้น จัดเป็นคู่ ๆ คือ สมิตะ หสิตะ คู่หนึ่ง วิหสิตะ อุปหสิตะ คู่หนึ่ง อปหสิตะ อติหสิตะ คู่หนึ่ง (ทั้งนี้) ตามนิสัยของคนชั้นสูง วิหสิตะกับอุปหสิตะ เป็นนิสัยของคนชั้นกลาง อปหสิตะกับอติหสิตะ เป็นนิสัยของคนชั้นต่ำ...*
>
> (ภรตมุนี, แปลโดย แสง มนวิทูร, 2511)

อารมณ์ขันนั้นเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญของนาฏกรรมและจะพบว่าการสร้างความตลกขบขันนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์ ได้รับการสืบทอดในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลานาน ทั้งนี้ เจตนา นาควัชระ (2521: 41) ได้กล่าวถึงลักษณะของอารมณ์ขันไว้ว่า *"อารมณ์ขันเป็นสิ่งที่อยู่ในวิสัยของมนุษย์ แต่การที่ศิลปินจะแสดงออกซึ่งอารมณ์ขันในเชิงศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ กันนั้นเป็นสิ่งที่มีกระบวนวิธีการ ซึ่งศิลปินเองจำต้องฝึกฝนและพัฒนาในบรรดาศิลปะแขนงต่าง ๆ วรรณศิลป์อาจจะจัดได้ว่าเป็นประเภทของศิลปะที่สื่ออารมณ์ขันได้อย่างดีเยี่ยม"*

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (ม.ป.ท.: 130) แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับอารมณ์ขันไว้ว่า

> *"อารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ ซึ่งจะแสดงให้เห็นจากพฤติกรรมหรือกิริยาอาการที่ทำให้ทราบว่าบุคคลผู้นี้มีอารมณ์ขันเกิดขึ้นแล้วนั่นก็คือการหัวเราะ อย่างไรก็ตามผู้ที่มีอารมณ์ขันนั้นก็อาจไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงออกด้วยการหัวเราะอย่างเดียวเสมอไป แต่การที่มีอาการยิ้มที่ดวงตา หรือตาเชื่อมเป็นประกาย และการยิ้มที่มุมปากก็เป็นการแสดงให้เห็นว่ามีอารมณ์ขันเกิดขึ้นแล้ว ความรู้สึกขำขันหรือตลกขบขันที่เกิดขึ้นนี้ นอกจากจะมีคำที่ใช้กันว่าอารมณ์ขันแล้ว บางครั้งก็จะพบว่ามีผู้ใช้ว่าอารมณ์สำรวลด้วย คำว่า "สำรวล" เป็นคำที่มาจากภาษาเขมรว่า "สรวล" แปลว่า ขบขันนั่นเอง"*

ในขณะเดียวกัน ม.ล. ตุ้ย ชุมสาย (2516: 138) ได้กล่าวถึงลักษณะการเกิดอารมณ์ขันไว้ว่า

> *"ในมันสมองไม่มีศูนย์การหัวเราะโดยเฉพาะเวลาคนมีอารมณ์สำรวลและหัวเราะสมองทุกส่วนทำงานร่วมกัน และส่งกระแสประสาทไปยังกล้ามเนื้อทุกแห่งในร่างกาย แกลนด์ต่าง ๆ ได้รับการกระตุ้นให้ทำงานด้วยเช่นแกลนด์น้ำลายและแกลนด์น้ำตา เพราะฉะนั้นคนที่หัวเราะมาก ๆ บางทีน้ำลายหกย้อยและน้ำตาไหล และบางทีก็ถึงปัสสาวะเล็ดก็มี ผลส่วนรวมหลังจากการหัวเราะแล้วก็คือการผ่อนคลายกล้ามเนื้อทั้งปวงและจึงเป็นการผ่อนคลายทั้งร่างกายและจิตใจอย่างดี"*

จากความรู้เกี่ยวกับอารมณ์ขันข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่าอารมณ์ขันเป็นอารมณ์ที่ทำให้มนุษย์เกิดการผ่อนคลาย โดยเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากการแสดงพฤติกรรมหรืออากัปกิริยา

อารมณ์ขันเป็นรสนิยมการเสพความบันเทิงของคนไทยที่ตกทอดกันมาแต่อดีต สืบเนื่องจากการเป็นลักษณะสังคมชาวบ้านที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมแบบใช้แรงงาน ผู้คนชอบเสพความบันเทิงแบบง่าย ๆ ดังที่ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (2528: 32) กล่าวว่า

“นักวรรณคดีวิจารณ์ท่านหนึ่งได้ให้ข้อสังเกตว่าไม่ว่าในชาติใดภาษาใด อารมณ์ขันมักจะแสดงออกมาในรูปของศิลปะพื้นบ้านเสียเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งลักษณะสังคมแบบครอบครัวขยาย ทำให้ผู้คนนิยมเสพความบันเทิงกันในชุมชน ชาวบ้านจึงมักดูละครตลกกันเป็นกลุ่มมากกว่าดูคนเดียว ด้วยเหตุนี้จึงอาจเป็นส่วนหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการแสดงในรูปแบบละครนอกที่มีเนื้อหายั่วล้อและเรียกเสียงหัวเราะเพื่อผ่อนคลาย จากภาระงานอันเหน็ดเหนื่อยของชาวบ้าน”

สังคมไทยเป็นสังคมที่นิยมในความสนุกสนานรื่นเริง ทำให้อารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น โดยสังเกตได้จากผลงานทางด้านวรรณศิลป์ คีตศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะการแสดง ตลอดจนวัฒนธรรมและประเพณี และคำพูดคำเจรจาในชีวิตประจำวันที่มักสอดแทรกอารมณ์ขันอยู่เสมอ นอกจากนี้หากพิจารณาบริบททางการสรรสร้างงานบันเทิงผ่านเทคโนโลยีในปัจจุบัน ก็จะพบว่ารายการโทรทัศน์ประเภทรายการตลกได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง มีการสอดแทรกการแสดงความตลกในรายการต่าง 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 หรือเล่นเฉพาะจำอวด ไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า “ตลก” นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย (วิทยา พานิชล้อเจริญ, 2554: 13)

คำว่า “ตลก” กับ “จำอวด” นั้นมีความหมายที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะการมุ่งสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น ทั้งนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ (2516: 24) ได้แสดงความเห็นว่า “จำอวดแต่เดิมคงจะเป็นคำที่ใช้เรียกพวกเล่นสำหรับกองละคอน แต่ตลกนอกจากจะใช้เรียกตัวเล่นขบขันของหนัง (ใหญ่) แล้วคงจะเป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นสำหรับโขนด้วย” ทั้งนี้หากพิจารณาตามความเข้าใจของคนใน

สังคมบริบทสังคมปัจจุบันอาจกล่าวได้ว่าคำว่า “จำอวด” นั้นถูกรวมไว้กับคำว่า “ตลก” เกือบทั้งหมด หากมีการใช้ก็จะเป็นไปในทางลบที่แฝงไว้ด้วยความรู้สึกดูถูก

แม้ว่าจำอวดหรือการแสดงตลกจะถูกจะจัดว่าเป็นการแสดงของสามัญชน เกิดขึ้นพร้อมกับนาฏกรรมโบราณ โดยถือเป็นการเล่นขบขันแบบชาวบ้าน เป็นการแสดงที่ไม่เป็นแบบแผน ไม่ได้รับการยกย่องเท่ากับศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ แต่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทบาทของตลกก็ได้รับการยกระดับขึ้นมา โดยพระองค์ได้ทรงเรียกตลกโขนว่า “จำอวด” ปรากฏการแสดงตลกโขนในงานมหรสพหลายแห่งซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง ในขณะเดียวกันช่วงเวลาดังกล่าวก็เกิดการแสดงที่เรียกว่า “ตลกหน้าม่าน” เกิดขึ้น ซึ่งถือเป็นอีกรูปลักษณ์หนึ่งของจำอวด (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 2)

ในช่วงเวลาต่อมาตลกได้รวมตัวกันเป็นคณะตลกและเปิดการแสดงตามคาเฟ่ ซึ่งเป็นสถานบันเทิงที่ได้รับความนิยม โดยคาเฟ่ได้กลายเป็นพื้นที่ให้ตลกหลายคณะได้ใช้แสดงความสามารถ 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 ที่เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งสร้างความตลกขบขันและภาพยนตร์ที่มุ่งสร้างความกลัวผสมผสานความตลกขบขัน ได้แก่

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 และหลายรายการที่ไม่ใช่รายการที่มุ่งสร้างความอารมณ์ขันก็เลือกที่จะสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินรายการ เพื่อให้ผู้ชมนั้นมีอารมณ์ร่วมและติดตามรายการ

แม้ตามทฤษฎีของการแบ่งประเภทรายการนั้นสามารถจัดได้หลายประเภท อาทิ การแบ่งตามกลุ่มผู้ชม การแบ่งตามช่วงเวลาที่ออกอากาศ การแบ่งตามวัตถุประสงค์รายการ และการแบ่งตามประเภทของเนื้อหารายการ ทั้งนี้หากแบ่งตามประเภทของเนื้อหารายการอาจแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ได้แก่ รายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) รายการประเภทที่เป็นเรื่องแต่งขึ้นแบบละคร (Fiction) และรายการประเภทให้ความบันเทิง (Light Entertainment) แต่นักวิชาการด้านสื่อสารมวลชนในปัจจุบันมักจะพูดเป็นเสียงเดียวกันว่าไม่สามารถนำมาใช้ในการแบ่งประเภทรายการในสื่อโทรทัศน์ปัจจุบันได้ เนื่องจากผลงานของสื่อมวลชน (Media Product) จะประกอบไปด้วย 2 มิติ ได้แก่ เนื้อหาสาระ (Content) และรูปแบบ (Form) ซึ่งมีข้อถกเถียงในวงการวิชาการว่ามิติไหนสำคัญกว่ากัน และมิติไหนเป็นตัวกำหนดที่สำคัญ (กาญจนา แก้วเทพ, 2542: 144) นอกจากนี้ปัจจุบันอำนาจของความบันเทิงนั้นเข้าไปสอดแทรกจนทำให้เส้นแบ่งประเภทรายการนั้นไม่มีความชัดเจน

ผู้ศึกษาได้สำรวจเบื้องต้นและพบว่าการแสดงความตลกได้เข้าไปสอดแทรกในรายการที่อิงกับความจริง (Non-Fiction) เช่น รายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิงเป็นจำนวนมาก ซึ่งในอดีตรายการข่าวจะนำเสนอความจริง (Fact) ผ่านรูปแบบการนำเสนอแบบรายงานให้ทราบ แต่ในปัจจุบันรายการข่าวหลายรายการ เช่น เรื่องเล่าเช้านี้ เช้านี้ที่หมอชิต สนามข่าว 7 สี หรือข่าวข้นคนเนชั่น ได้เปลี่ยนวิธีการนำเสนอข่าว เป็นการเล่าข่าว ซึ่งกระบวนการเล่านั้นเป็นการเล่าความจริงผสมผสานกับความคิดเห็นและทัศนคติของผู้รายงานข่าว ผ่านกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรูปแบบต่าง ๆ

รายการโทรทัศน์ไทยหลายรายการที่จัดอยู่ในประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) ไม่ได้นำเสนอสาระความจริงแบบจริงจังเช่นในอดีต แต่กลับมีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกให้เกิดขึ้นในรายการ ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการทำให้รายการเป็นที่นิยมในสังคม ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจและควรได้รับการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ทั้งนี้ตัวเลขวัดระดับความนิยมในรายการ (เรทติ้ง) ถือว่ามีความสำคัญมาก เพราะเป็นสิ่งที่สะท้อนระดับความนิยมของผู้ชมที่มีต่อรายการใดรายการหนึ่ง ตัวเลขวัดระดับความนิยมในรายการจะได้รับความสนใจเป็นอย่างมากจากบริษัทตัวแทนโฆษณา สำหรับรายการใดตัวเลขวัดระดับความนิยมดีก็จะสามารถขายเวลาโฆษณาได้ง่าย ในทางกลับกับรายการที่ตัวเลขความนิยมไม่ดีรายการนั้นมักจะถูกปรับเปลี่ยนไปตามเหมาะสม

ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเบื้องต้นและพบตัวเลขวัดระดับความนิยมในสถานีวิทยุโทรทัศน์ระบบดิจิตอล (เรทติ้ง) ของแต่ละสถานีในปี พ.ศ. 2560 โดยพบข้อมูลการจัดอันดับ ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงระดับความนิยมในสถานีวิทยุโทรทัศน์ ในปี พ.ศ. 2560

อันดับ	ชื่อสถานี	ช่องสถานี (ดิจิตอล)	ค่าเรทติ้ง
1	7 HD	35	2.114
2	3 HD	33	1.348
3	Workpoint TV	23	1.001
4	MONO 29	29	0.702
5	8	27	0.569
6	ONE	31	0.537
7	AMARIN TV	34	0.279
8	3 SD	28	0.267
9	ไทยรัฐ TV	32	0.265
10	MCOT HD	30	0.188
11	NOW 26	26	0.170
12	PPTV HD	36	0.162
13	TRUE 4U	24	0.149
14	GMM CHANNEL	25	0.121
15	3 FAMILY	13	0.086
16	NATION	22	0.075
17	THAI PBS	3	0.072
18	NEW TV	18	0.056
19	ไบรท์ ทีวี	20	0.044
20	ททบ.5	1	0.041

ที่มา: TV Digital Watch

(http://www.tvdigitalwatch.com/category/rating-25-channels/, 3 มกราคม 2561)

หากพิจารณาปรากฏการณ์ที่สะท้อนผ่านค่าระดับความนิยม (เรตติ้ง) รายการโทรทัศน์ที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2560 จะพบว่ารายการประเภทที่ให้ความบันเทิง (Light Entertainment) และรายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) ที่มีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในระหว่างการดำเนินรายการ มักจะได้รับความนิยมค่อนข้างสูง และส่งผลต่อค่าระดับความนิยมของช่องสถานีที่ออกอากาศ

ตัวอย่างปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและได้รับการพูดถึงเป็นอย่างมากในช่วงต้นปี พ.ศ. 2560 คือ กระแสตอบรับและความนิยมในรายการ The Mask Singer ซึ่งเป็นรายการประเภทที่ให้ความบันเทิงผ่านการประกวดแข่งขันร้องเพลง จนทำให้ยอดค่าระดับความนิยมของรายการพุ่งสูงถึง 13.371 มากกว่าสถิติของทุกรายการที่ออกอากาศในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2560

	เวลาออกอากาศ	เรตติ้งรวม	Bangkok	Urban	Rural	ผู้หญิงอายุ 15 ปีขึ้นไป
ช่วงที่ 1	20.06-22.07	14.044	19.179	16.753	11.861	15.828
ช่วงที่ 2	22.15-22.52	11.210	18.046	14.552	8.399	13.001
รวม		13.371	18.910	16.231	11.038	15.156

ภาพที่ 1 ภาพแสดงเรตติ้งรายการ The Mask Singer รอบ Champ of the Champ ที่ออกอากาศเมื่อวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2560 โดยมีระดับความนิยมของรายการสูงมากกว่าสถิติของทุกรายการที่ออกอากาศในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2560 ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในรายการประเภทให้ความบันเทิงในปัจจุบัน

(ภาพจาก https://positioningmag.com/1120350)

ตัวอย่างความนิยมในรายการที่ออกอากาศช่วงเวลา 06.00-10.00 น. ก็เป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ โดยจากการสำรวจพบว่ารายการสนามข่าว 7 สี ซึ่งเป็นรายการเล่าผ่านวิธีการให้ผู้ประกาศข่าวพูดคุยกันถึงข่าวนั้น ๆ ผสมผสานทั้งข้อเท็จจริงและทัศนคติของผู้เล่า ได้รับความนิยมมากกว่ารายการข่าวของช่องสถานีอื่น ๆ ดังที่มีการวัดค่าระดับความนิยมในรายการ (เรทติ้ง) ช่วงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2560 พบว่ารายการนี้มีค่าระดับความนิยมที่ 2.2 (http://ratingtv.allstarplaza.com/, 15 กุมภาพันธ์ 2561) ซึ่งรูปแบบการเล่าข่าวกำลังเป็นที่นิยมในรายการข่าวดังที่ปรากฏในหลายรายการที่ออกอากาศทางสื่อโทรทัศน์ในปัจจุบัน

ปัจจุบันสังคมไทยได้ก้าวเข้าสู่ความเป็นสังคมแห่งเทคโนโลยีผ่านเครือข่ายระบบสื่อสังคมออนไลน์ อารมณ์ขันก็ยังคงเป็นส่วนสำคัญที่คนในสังคมให้การยอมรับ ผ่านการผลิตและถ่ายทอดออกมาในรูปแบบต่าง ๆ เช่น แอพลิเคชั่นรายการปกิณกะบันเทิงที่มุ่งสร้างอารมณ์ขันหรือสติ๊กเกอร์ในแอพลิเคชั่นไลน์ (LINE) ที่มีการนำภาพศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงมาล้อเลียน การล้อเลียนถ้อยคำที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน เป็นต้น นอกจากนี้ในเครือข่ายสังคมออนไลน์อย่างเฟซบุ๊ก (FACEBOOK) ยังมีการสร้างเพจ (PAGE) ต่าง ๆ ขึ้นมา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อล้อเลียนบุคคลหรือเรื่องราวที่กำลังเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ในช่วงเวลานั้น ๆ อย่างไรก็ตามในการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจะไม่นำข้อมูลที่ปรากฏผ่านสื่อสังคมออนไลน์มาศึกษา เนื่องจากข้อมูลที่ปรากฏในสื่อสังคมออนไลน์ไม่เสถียร มีการปรับเปลี่ยนค่อนข้างรวดเร็ว ส่งผลให้ติดตามข้อมูลได้ยาก และไม่มีความเป็นทางการ

ด้วยเหตุที่การแสดงตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยนั้นเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมมาทุกสมัย ประกอบกับปรากฏการณ์ความนิยมในการสร้างสรรค์ความตลกในรายการประเภทให้ความบันเทิงและรายการประเภทที่อิงจากความจริงในสื่อโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาจึงสนใจศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกที่สะท้อนผ่านนาฏกรรมไทย โดยมุ่งเน้นที่นาฏกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ประเภทให้ความบันเทิง และรายการประเภทที่อิงจากความจริง ที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2560 เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงความตลกและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย ในฐานะที่การแสดงตลกนั้นเป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1 เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย

1.2.2 เพื่อศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

1.3 ขอบเขตของการศึกษา

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

การดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาด้านเนื้อหาดังนี้

1.3.1.1 ในการศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย ผู้ศึกษามุ่งศึกษาเฉพาะนาฏกรรมไทยที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์

1.3.1.2 ในการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาจะศึกษาเฉพาะรายการประเภทให้ความบันเทิง และรายการประเภทที่อิงจากความจริง โดยไม่ศึกษารายการประเภทที่เป็นเรื่องแต่งขึ้นแบบละคร เช่น ละครโทรทัศน์หรือละครตลก สถานการณ์ทางโทรทัศน์ และไม่ศึกษารายการประเภทโฆษณาสินค้า

1.3.1.3 ในการดำเนินการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาได้ทำการคัดเลือกกลุ่มข้อมูลรายการเฉพาะประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ. 2560 โดยรายการประเภทที่อิงจากความจริง ผู้ศึกษาเลือกศึกษารายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิง เพราะเป็นรายการที่สะท้อนให้เห็นว่ามีการนำเอาความตลกมาใช้ในการดำเนินรายการอย่างเด่นชัด ส่วนรายการประเภทให้ความบันเทิง ผู้ศึกษาเลือกศึกษารายการที่เป็นรายการเกมโชว์และทอล์คโชว์ ซึ่งผู้ศึกษากำหนดไว้ว่าจะเลือกศึกษาประเภทละ 2 รายการ รวม 8 รายการ รายการละ 5 ตอน โดยรายการที่เป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษา มีดังนี้

(1) รายการข่าวข้นคนเนชั่น (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(2) รายการสนามข่าว 7 สี (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(3) รายการเทยเที่ยวไทย The Route (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(4) รายการตลาดสดพระราม 4 (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(5) รายการ The Mask Singer (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(6) รายการรู้ไหมใครโสด (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(7) รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

(8) รายการคุณพระช่วย (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

1.3.1.4 การเก็บข้อมูลด้วยกระบวนการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ผู้ศึกษาจะเก็บข้อมูลรายการโทรทัศน์ทั้ง 8 รายการ รายการละ 5 ตอน โดยคัดเลือกตอนที่จะศึกษาด้วยกระบวนการสุ่มเลือก

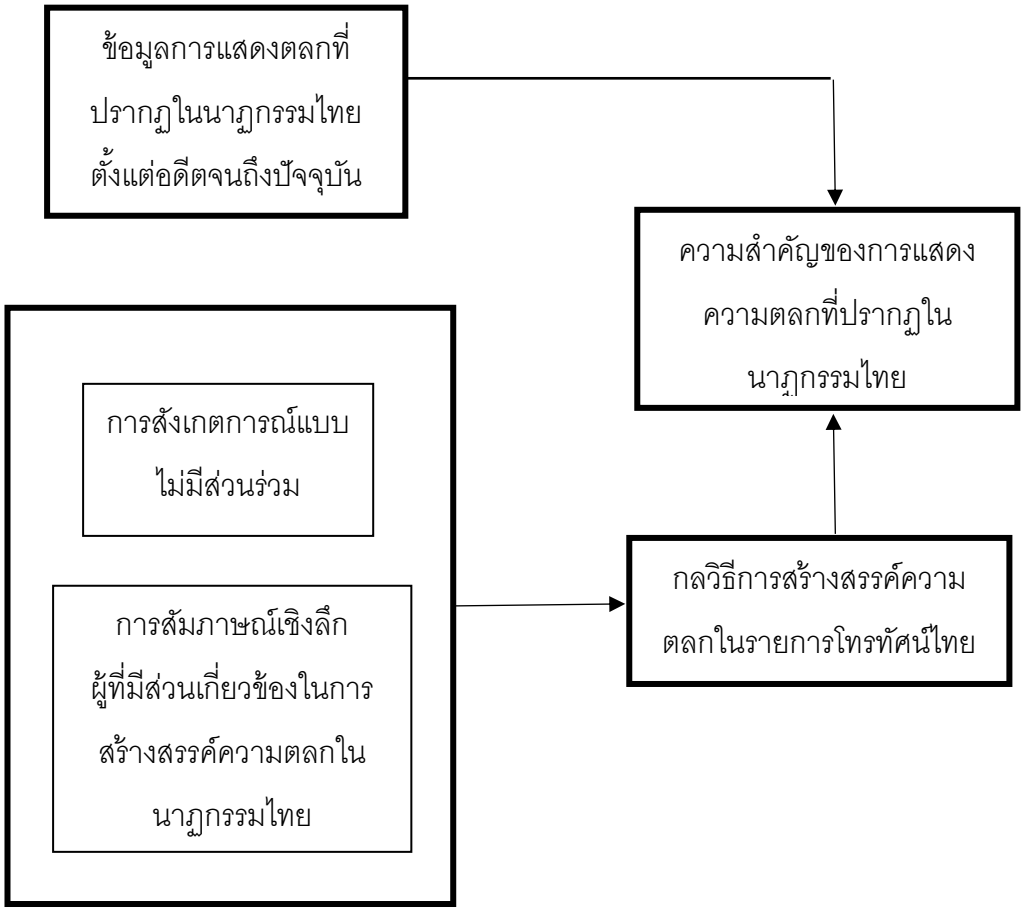
1.3.1.5 การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) ผู้ศึกษาจะสัมภาษณ์ตามประเด็นที่กำหนดไว้ในระเบียบวิธีวิจัย

1.3.2 ขอบเขตด้านประชากร

ผู้ศึกษาได้เลือกเก็บข้อมูลส่วนหนึ่งจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) โดยเลือกศึกษาจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย

1.4 กรอบแนวความคิดการศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) และ “พรรณนาวิเคราะห์” (Descriptive Analysis) โดยใช้วิธีการดำเนินการศึกษาผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงความตลกและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย ในฐานะที่การแสดงตลกนั้นเป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย โดยมีกรอบในการดำเนินการศึกษา ดังนี้



แผนภาพที่ 1 กรอบในการดำเนินการศึกษาวิจัย

1.5 วิธีดำเนินการศึกษา

1.5.1 การศึกษาจากเอกสารและเอกสารออนไลน์ การศึกษาจากเอกสารและเอกสารออนไลน์นั้นประกอบด้วยการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลการแสดงตลกของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน วรรณกรรมในแต่ละยุคสมัยเพื่อสร้างความเข้าใจด้านวิวัฒนาการของการแสดงตลกของไทย การศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า อาทิ แนวคิดเรื่องตลก ทฤษฎีอารมณ์ขัน ทฤษฎีบทบาทหน้าที่ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับประเภทของรายการโทรทัศน์ และแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน เป็นต้น โดยรวบรวมข้อมูลจากหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ รวมถึงผลงานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

1.5.2 การสังเกตการณ์ โดยใช้กระบวนการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) เพื่อศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการที่กำหนดไว้ในขอบเขตการศึกษา จำนวน 8 รายการ ที่ออกอากาศในช่วงปีพ.ศ. 2560 โดยใช้กระบวนการสุ่มเลือกตอนที่จะศึกษา รายการละ 5 ตอน

1.5.3 การศึกษาจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย

1.5.4 การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการการศึกษา

1.5.5 การสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องเหมาะสมของการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์

1.5.6 การสอบทานข้อมูลการวิเคราะห์กับผู้เชี่ยวชาญ

1.5.7 สรุปผลการศึกษา

1.6 แผนการดำเนินการศึกษา

ในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการศึกษาเป็นระยะเวลา 3 ปี โดยมีรายละเอียดดังนี้

แผนงาน	**ระยะเวลาในการดำเนินงาน**											
	สิงหาคม	**กันยายน**	**ตุลาคม**	**พฤศจิกายน**	**ธันวาคม**	**มกราคม**	**กุมภาพันธ์**	**มีนาคม**	**เมษายน**	**พฤษภาคม**	**มิถุนายน**	**กรกฎาคม**
ปีที่ 1 (2560)												
ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลการแสดงตลกของไทย	←	→										
รวบรวมข้อมูลรายการต่าง ๆ ตามกลุ่มเป้าหมาย			←	→								
ศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					↔							
ปีที่ 2 (2561)												
การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการการศึกษาในหัวข้อนี้						←	—	—	→			

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน											
	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาฯ	มิถุนายน	กรกฎาคม
ออกแบบคำถามสำหรับการสัมภาษณ์เชิงลึก										←		→
สัมภาษณ์เชิงลึกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการผลิตรายการโทรทัศน์	←		→									
วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนด				←	→							
ปีที่ 3 (2562)												
ตรวจสอบความถูกต้องของการวิเคราะห์						←	→					
เรียบเรียงข้อมูลให้สัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ								←	→			
สรุปผลการศึกษา									←	→		
แก้ไขปรับปรุงวิทยานิพนธ์											← →	
ตีพิมพ์เผยแพร่บทความ								←				→

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 องค์ความรู้ด้านความสำคัญของตลก วิวัฒนาการของการแสดงความตลก ที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยได้รับการเผยแพร่

1.7.2 เกิดความตระหนักรู้และฟื้นสำนึกในคุณค่าและบทบาทหน้าที่ของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย

1.7.3 องค์ความรู้ด้านสถานภาพและบทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย ซึ่งเป็นที่นิยมในปัจจุบันได้รับการเผยแพร่และอาจนำมาปรับใช้เป็นตำราในการจัดการเรียนการสอนได้

1.8 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษา

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้นิยามศัพท์ที่สำคัญ อันจะเป็นข้อตกลงเพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกัน ดังนี้

1.8.1 การแสดงความตลก คือ การแสดงความสามารถทางปัญญาผ่านทางวัจนภาษาและอวัจนภาษา อันมุ่งให้ผู้ที่ได้รับชมเกิดอารมณ์ขันผ่านมุกตลก เรื่องราว หรือการแสดงที่ได้ถ่ายทอดออกไป โดยการแสดงความตลกนั้นปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงตลกโดยเฉพาะ หรืออาจปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงที่แฝงหรือประกอบอยู่ในศิลปะการแสดงประเภทอื่น ๆ ทั้งนี้การแสดงความตลกอาจสะท้อนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่หลากหลาย อาทิ การเล่นตลกกับภาษา การแสดงท่าทางที่ขบขัน การล้อเลียนเสียดสี การสร้างความเจ็บตัว การพลิกความหมาย และการพูดหรือแสดงความหยาบคาย ลามกอนาจาร เป็นต้น

1.8.2 นาฏกรรมไทย คือ ศิลปะการแสดงที่คนไทยเป็นผู้สืบทอดและได้รับการยอมรับหรือการรับรู้จากคนในสังคมในฐานะศิลปะการแสดง โดยครอบคลุมการแสดงของหลวง การแสดงพื้นบ้าน การแสดงในรูปแบบภาพยนตร์ไทย และรายการโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ต่าง ๆ ในประเทศไทย

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

ในการดำเนินการทบทวนวรรณกรรมครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะนำเสนอข้อมูลศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตกและตะวันออก รวมถึงการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อที่จะศึกษา โดยผู้ศึกษาจะทบทวนองค์ความรู้ผ่านการอภิปรายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงตลกในภาพรวมตามที่ปรากฏในประวัติศาสตร์โลก เพื่อสะท้อนให้เห็นพัฒนาการ บทบาท และความสำคัญของศิลปะการแสดงตลก ทั้งนี้ในการนำเสนอข้อมูลศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมโลก ผู้ศึกษาได้แบ่งหัวข้อในการนำเสนอออกเป็น 2 หัวข้อย่อย ได้แก่

1. ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตก โดยนำเสนอตั้งแต่การแสดงละครสุขนาฏกรรมในสมัยกรีก โรมัน สมัยกลาง สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ สมัยใหม่ และการเผยแพร่ผ่านสื่อเทคโนโลยีที่ปรากฏในปัจจุบัน โดยมุ่งเน้นการนำเสนอศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัย

2. ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันออก โดยมุ่งเน้นผ่านการเผยแพร่อารยธรรมจีนที่ส่งผลต่อการเกิดรูปแบบศิลปะการแสดงในประเทศจีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้ นอกจากนี้ยังจะได้อธิบายถึงการเผยแพร่อารยธรรมอินเดียที่ส่งผลต่อการเกิดรูปแบบศิลปะการแสดงในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันได้แก่ อินโดนิเซีย และไทย เพราะเป็นสองประเทศที่มีพัฒนาการและบทบาททางการแสดงที่น่าสนใจ ชัดเจน และเป็นที่ยอมรับ โดยมุ่งเน้นการนำเสนอตัวอย่างของศิลปะการการแสดงตลกที่ปรากฏในแต่ละประเทศ

ทั้งนี้การนำเสนอข้อมูลศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมโลก มีจุดประสงค์เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงความตลกนั้นมีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน และปรากฏในทุกสังคม อันจะเป็นส่วนสำคัญในการสร้างความเข้าใจในการดำรงอยู่ของการแสดงความตลก ที่มีจุดประสงค์และบทบาททางการแสดงที่หลากหลายในแต่ละยุคสมัย ซึ่งจะเป็นประโยชน์สำคัญในการศึกษาวิเคราะห์บทบาทของการแสดงความตลก อีกทั้งการศึกษาศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันออกผ่านการเผยแพร่อารยธรรมอินเดีย ยังจะช่วยให้เข้าอิทธิพลของ

อารยธรรมอินเดียที่ส่งผลต่อการกำเนิดนาฏกรรมไทยและศิลปะการแสดงตลกของไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ผู้ศึกษาจะขออภิปรายถึงแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมและรายการโทรทัศน์ ได้แก่

1. แนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลก
2. แนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขัน
3. แนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์
4. แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน

ทั้งนี้การนำเสนอข้อมูลแนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลกและแนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขันมีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดความเข้าใจในลักษณะและประเภทของการสร้างสรรค์ความตลก ตามที่ได้เคยมีนักวิชาการทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศได้ศึกษาไว้ ซึ่งจะเป็นประโยชน์สำคัญต่อการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย ส่วนการศึกษาแนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์และแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน มีจุดประสงค์เพื่อสร้างความเข้าใจในการจัดแบ่งประเภทของรายการโทรทัศน์อันเป็นกลุ่มข้อมูลสำคัญที่ใช้ในการศึกษาตามวัตถุประสงค์การศึกษาข้อที่ 2

2.1 ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมโลก

ศิลปะการแสดงเกิดขึ้นมาจากรากฐานของความเชื่อและศรัทธาที่มีต่อสิ่งที่มองไม่เห็น ซึ่งอาจเป็นเทพเจ้า ภูตผี หรือวิญญาณ เป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในระดับสังคมโลกหากพิจารณาตามสภาพพื้นที่และร่อยรอยทางอารยธรรมจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกนั้นมีมาแต่สมัยโบราณ ดังที่ปรากฏการแสดงละครสุขนาฏกรรมในสมัยกรีก ส่วนในทางตะวันออกนั้นก็ปรากฏการกล่าวถึงอารมณ์ขัน (หาสยรส) ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นหลักฐานโบราณสำคัญที่บันทึกที่มาและตำราท่าฟ้อนรำโบราณของอินเดีย ทั้งนี้หลักฐานดังกล่าวข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าศิลปะการแสดงตลกเป็นวิถีทางนาฏกรรมที่สำคัญและได้รับการสืบทอดมาเป็นระยะเวลานาน

2.1.1 ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตก

ศิลปะการแสดงตลกนั้นปรากฏในในสังคมตะวันตกตั้งแต่สมัยกรีก และได้รับการสืบทอดต่อมาในสมัยโรมัน ยุคกลาง ยุคสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ยุคสมัยใหม่ จนกระทั่งเมื่อสื่อเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในสังคมโลก ศิลปะการแสดงตลกก็ได้รับการสืบทอดผ่านสื่อภาพยนตร์และสื่อโทรทัศน์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าศิลปะการแสดงตลกนั้นสะท้อนนัยที่สำคัญบางประการจึงดำรงอยู่คู่กับสังคมโลกมาเป็นระยะเวลานาน

ในการอภิปรายถึงศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตก ผู้ศึกษาจะอภิปรายข้อมูลศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในแต่ละสมัยตามที่กล่าวไว้ข้างต้น ผ่านการศึกษาเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ที่ได้เคยมีนักวิชาการไทยที่มีความเชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะการละครตะวันตกได้ศึกษาไว้ ทั้งนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิวัฒนาการของศิลปะการแสดงตลกดังนี้

2.1.1.1 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยกรีก

กุลวดี มกราภิรมย์ (2552) ได้เขียนตำรา “ประวัติการละครตะวันตกสมัยคลาสสิค - ฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ” โดยแสดงความเห็นไว้ว่าศิลปะการแสดงตลกถือกำเนิดขึ้นในโลกตะวันตกตั้งแต่ในสมัยอารยธรรมกรีกรุ่งเรือง แม้ในช่วงแรกในสมัยกรีกนั้นละครโศกนาฏกรรมจะได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก แต่ก็พบหลักฐานว่าศิลปะการแสดงตลกในรูปแบบ ละครสุขนาฏกรรมได้รับอนุญาตให้จัดแสดงในเทศกาลซิตีไดโอนีเซียเมื่อประมาณ 487 - 486 ปีก่อนคริสต์ศักราช โดยจัดแสดงหลังจากที่การแสดงละครโศกนาฏกรรมสิ้นสุดลง หรืออาจกล่าวได้ว่าจัดแสดงในช่วงปิดท้ายงาน ทั้งนี้ได้แบ่งประเภทของละครสุขนาฏกรรมในสมัยกรีกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

(1) ละครสุขนาฏกรรมแนวเก่า (Old Comedy) นำเสนอเรื่องตลกลามกที่สอดแทรกเรื่องการเมืองและสังคมร่วมสมัย โดยนำนักการเมืองหรือนโยบายของรัฐตลอดจนชาวเอเธนส์ที่มีชื่อเสียงมาวิพากษ์วิจารณ์และล้อเลียนเสียดสี โดยนักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ใช้ข้อมูลสำคัญดังกล่าวเพื่อวิเคราะห์การเมือง สังคม และความคิดของชาวเอเธนส์

(2) ละครสุขนาฏกรรมแนวกลางเก่ากลางใหม่ (Middle Comedy) ละครสุขนาฏกรรมแนวนี้เขียนในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างละครสุขนาฏกรรมแนวเก่า

และละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ ตั้งแต่ 404 ปีก่อนคริสต์ศักราชจนถึง 336 ปีก่อนคริสต์ศักราช เนื้อหาของละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้ต่างจากละครสุขนาฏกรรมแนวเก่า โดยมีสาเหตุมาจากความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมเอเธนส์หลังจากเอเธนส์การแพ้สงคราม ทำให้นักเขียนบทละครไม่กล้าเขียนเสียดสีสังคมและการเมืองอย่างเปิดเผยทั้งนี้เนื้อเรื่องของละครสุขนาฏกรรมแนวกลางเก่ากลางใหม่เป็นการล้อเลียนเรื่องราวในชีวิตประจำวันและพฤติกรรมของมนุษย์ โดยให้ชาวเอเธนส์ร่วมสมัยเป็นตัวแทน ดังเห็นได้ในเรื่อง “Assemblywomen” ของ อริสโตฟานิส บทละครสุขนาฏกรรมแนวนี้ไม่เหมือนบทละครโศกนาฏกรรม เพราะเป็นบทไม่ตายตัว มุกตลกของมักเป็นการโต้เถียงกันด้วยเรื่องไม่เป็นเรื่อง ประกอบกับการทำท่าทางตลกต่าง ๆ

(3) ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ (New Comedy) ละครสุขนาฏกรรมแนวนี้แตกต่างจากละครสุขนาฏกรรมแนวเก่าอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือไม่สนใจและหลีกเลี่ยงการวิพากษ์วิจารณ์การเมือง รวมทั้งการล้อเลียนเสียดสีผู้มีอำนาจในบ้านเมือง ไม่ค่อยพูดถึงเรื่องลามก แก่นเรื่องยอดนิยมของละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่คือความรักแบบโรแมนติกของหนุ่มสาว ถือได้ว่าเป็นครั้งแรกที่ความรักเป็นแก่นเรื่องในละครกรีก โครงเรื่องมักวนเวียนอยู่กับเรื่องความพยายามของคู่รักที่ต้องฝ่าฟันอุปสรรคขวากหนามของการแต่งงานที่ดูแล้วไม่น่าจะทำได้สำเร็จ บางเรื่องให้แง่คิดสอนใจแก่คนดูด้วย ขณะที่บางเรื่องมุ่งสร้างความขบขันเท่านั้น ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่จึงมีจุดมุ่งหมายต่างจากละครสุขนาฏกรรม 2 ประเภทแรก กล่าวคือต้องการทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนให้เห็นตัวตนของมนุษย์อย่างที่เป็นจริง พร้อมกับให้ความบันเทิงไปด้วยเท่านั้น

ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่แสดงให้เห็นพัฒนาการของละครกรีกขั้นสุดท้ายซึ่งเทพเจ้าไม่มีบทบาทใด ๆ ในเรื่องอีกต่อไป มีตัวละครลักษณะเข้าแบบ (Stock Character) ซึ่งใช้เป็นตัวแทนของคนประเภทต่าง ๆ ในสังคมเอเธนส์ ภาษาที่ใช้ในละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ไม่ได้เป็นภาษาพูดทั้งหมด เนื่องจากบทสนทนายังคงอยู่ในรูปร้อยกรอง ทางด้านโครงสร้างนั้นละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่เลียนแบบโครงสร้างของละครโศกนาฏกรรม กล่าวคือ เปิดเรื่องด้วยอารัมภบทแล้วตามมาด้วยตัวเหตุการณ์ โดยมีนักร้องหมู่ขับเพลงคั่นเป็นช่วง ๆ นักร้องหมู่ในละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่มักปรากฏตัวเฉพาะตอนที่มีการขับเพลงเท่านั้น ดังนั้นจึงมักไม่มีบทบาทอะไร

ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่มีอิทธิพลอย่างมากต่อละครสมัยหลังผ่านผลงานของนักเขียนบทละครสุขนาฏกรรมโรมันที่สำคัญที่สุด คือ เปลาตุส (Plautus) และเทเรนซ์ (Terence) ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่หลายเรื่องกลายเป็นต้นแบบของละครสุขนาฏกรรม

มรรยาทสังคม (Comedy of Manners) ซึ่งได้รับความนิยมเป็นพิเศษที่อังกฤษในสมัยฟื้นฟูระบอบกษัตริย์ (Restoration Period)

(4) ละครตลกแซเทอร์ (Satire) หรือเรียกว่า ละครปิดท้ายคลายเครียด ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อไร ทราบเพียงว่าปราตินาสเป็นผู้คิดและเขียนบทละครประเภทนี้เป็นคนแรก ละครตลกแซเทอร์เริ่มเป็นส่วนหนึ่งของการประกวดละครในเทศกาลซิตีไดโอนีเซียตั้งแต่ 501 ปีก่อนคริสต์ศักราช อย่างไรก็ตามนักวิชาการบางคนแย้งว่าละครตลกแซเทอร์น่าจะอยู่คู่กับละครโศกนาฏกรรมของชาวเอเธนส์มาตั้งแต่แรกแล้ว โดยอ้างกฎเกณฑ์การประกวดละครในเทศกาลไดโอนีเซียที่นักเขียนบทละครต้องส่งละครโศกนาฏกรรม 3 เรื่อง และละครตลกแซเทอร์อีก 1 เรื่องเข้าประกวด

ละครตลกแซเทอร์สะท้อนรูปแบบและบรรยากาศของเทศกาลบูชาเทพไดโอนีซุสได้ใกล้เคียงกว่าละครโศกนาฏกรรม ทั้งนี้เพราะเห็นได้ว่าแม้ละครโศกนาฏกรรมจะมีที่มาจากพิธีขับเพลงเทพสดุดีในเทศกาลไดโอนีเซียตามการสันนิษฐานของอริสโตเติล แต่ละครโศกนาฏกรรมกลับมีรูปแบบและบรรยากาศเคร่งขรึมต่างจากบรรยากาศในเทศกาลดังกล่าวที่เต็มไปด้วยความสนุกสนาน เสียงอึกทึกครึกโครม และความลามกที่เกิดจากความเมามายไม่ได้สติซึ่งเห็นได้ในละครตลกแซเทอร์

ละครตลกแซเทอร์จัดอยู่ในวรรณกรรมประเภทล้อเลียน (Parody) เรื่องที่ผูกขึ้นมามีทั้งเรื่องหนักสมองและเรื่องตลกปะปนกัน โครงสร้างของละครตลกแซเทอร์คล้ายคลึงกับโครงสร้างของละครโศกนาฏกรรม กล่าวคือ เหตุการณ์ในเรื่องมีคีตกานต์ของนักร้องหมู่คั่นเป็นช่วง ๆ ภาษาที่ใช้เป็นภาษาพูดในชีวิตประจำวัน ละครตลกแซเทอร์ทำหน้าที่เป็นบทตลกคลายเครียด (Comic Relief) เพื่อให้คนดูกลับบ้านอย่างมีความสุขหลังจากดูละครหนักสมองมาแล้วถึง 3 เรื่องในวันนั้น และยังเป็นโอกาสให้นักเขียนบทละครได้แสดงความสามารถในการเขียนเรื่องแนวที่ต่างไปจากละครโศกนาฏกรรมโดยสิ้นเชิงด้วย

เด่นดวง พุ่มศิริ (2520) ได้เขียนตำราชื่อ “การละครกรีก” และได้แสดงความคิดเห็นถึงละครสุขนาฏกรรม นักเขียนบทละครสุขนาฏกรรม และการแต่งกายของการแสดงละครสุขนาฏกรรมที่ปรากฏในสมัยกรีกไว้ว่า

> *“ในสมัยกรีกนั้นละครโศกนาฏกรรมจะแสดงตามเนื้อเรื่องและบทที่กำหนดไว้ แต่ละครสุขนาฏกรรมแสดงด้วยปฏิภาณของผู้แสดง เมื่อได้รู้เห็นเหตุการณ์หรืออาการของบุคคลที่คนทั่วไปกล่าวถึงก็นำมาเล่นล้อ เวลาแสดงก็แปลงลักษณะบุคคลที่นำมาล้อเลียน เพื่อไม่ให้ผู้ชมรู้ชัดในทันที มุกตลกอีก*

ประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยม คือ การใช้คำพูดที่ดัดให้ไพเราะเกินไปจนเป็นเรื่องตลกมาล้อเลียน เพื่อล้อภาษาที่ใช้ในละครโศกนาฏกรรม และมีการพูดและใช้ท่าทางแบบจำอวด เล่นหยาบโลนแบบสองแง่สามง่าม ดังนั้นจึงสามารถกล่าวได้ว่าละครสุขนาฏกรรมของกรีกเป็นการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง"

นักเขียนบทละครสุขนาฏกรรมที่มีชื่อเสียงในสมัยกรีก ได้แก่ อริสโตฟานีส ในละครของอริสโตฟานีสจะประกอบไปด้วยเพลงร้อง ดนตรี การขับเพลง การเต้นรำ การเล่นคำอย่างแพรวพราว การแสดงภาพชีวิตของคนเอเธนส์ในยุคนั้น การล้อนักการเมือง และการแสดงความคิดคำนึงของความเป็นไปในจิตใต้สำนึกของคน อริสโตฟานีสสามารถสร้างเรื่องราวให้ขบขันได้อย่างรวดเร็ว โดยนำเอาสิ่งต่าง ๆ ที่คนเห็นอยู่ในพื้นที่สาธารณะมาเป็นเป้าหมายในการล้อเลียน โดยมุ่งเน้นที่การกระทำของบุคคลสำคัญและนโยบายสำคัญของบ้านเมืองที่ถูกคนในประเทศตั้งข้อสงสัยว่าจะไม่ถูกต้องเหมาะสม สิ่งเหล่านี้เนื่องมาจากอริสโตฟานีสไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงแนวคิดทางการเมืองในยุคนั้นที่ให้อำนาจกับพ่อค้าชนชั้นกลางมาก จนส่งผลให้เอเธนส์เริ่มตกต่ำ เมื่อเอเธนส์ตกต่ำลง อริสโตฟานีสก็เปลี่ยนแบบการแต่งบทละครของตนเอง เพราะเสรีภาพในการพูดอะไรตรง ๆ ไม่สะดวกเหมือนแต่ก่อน แม้ว่าจะมีระบอบประชาธิปไตยในเอเธนส์ แต่การวิจารณ์ก็สร้างความไม่ปลอดภัยแก่ผู้วิจารณ์ อริสโตฟานีสจึงใช้สัญลักษณ์ในการดำเนินเรื่องแทน

เครื่องแต่งกายของของตัวละครในละครสุขนาฏกรรมของกรีกและละครตลกแซเทอร์เป็นแบบที่ทำให้เคลื่อนไหวได้สะดวก เหมาะกับการแสดงแบบจำอวด ตัวละครสวมเสื้อคอกลมครึ่งท่อน แขนยาว ชายเสื้อยาวลงมาถึงสะโพก เป็นนวมหนา สวมรองเท้าพื้นแบนราบ สวมกางเกงบางแนบเนื้อทำให้ดูเหมือนเปลือยท่อนล่าง ระหว่างขาติดลึงค์จำลองไว้เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันที่เห็นนักแสดงในสภาพกึ่งเปลือย ส่วนเครื่องแต่งกายของนักร้องหมู่มักจะมีหนังแพะพันไว้ที่ท่อนกลางของลำตัว

หน้ากากของละครสุขนาฏกรรมของกรีกมีลักษณะปากอ้า ตาโพลง และติดผมจริง ซึ่งได้เส้นผมมาจากกลุ่มคนที่แสดงละครโศกนาฏกรรม เพราะคนกลุ่มนั้นจะโกนศีรษะหรือตัดผมสั้น ภายหลังเมื่อละครสุขนาฏกรรมไม่ได้แสดงเรื่องล้อเลียนการเมือง แต่หันมาแสดง

เรื่องทั่วไปของชาวบ้าน หน้ากากเป็นแบบเฉพาะตัวละครแบบตายตัว เช่น คนแก่โง่ หนุ่มสาวคู่รัก ชาววัง และนักต้มตุ๋น ทั้งนี้นักแสดงละครสุขนาฏกรรมมักจะเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ เปลี่ยนแปลงลักษณะการแสดง ได้อย่างรวดเร็ว เพียงใช้เวลาไม่นานก็เปลี่ยนเครื่องแต่งกาย ออกมาเป็นตัวใหม่ แสดงเรื่องใหม่ได้อย่างสมจริงและสนุกสนาน

2.1.1.2 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยโรมัน

ในสมัยโรมันยังคงสืบทอดศิลปะการแสดงตลกในรูปแบบละครสุขนาฏกรรม โดยกุลวดี มกราภิรมย์ (2552: 124-128) ได้แบ่งออกเป็น 4 ประเภท ดังนี้

"(1) ละครสุขนาฏกรรมแบบปัลลีอาตา (Fibula Palliata) คือ ละครสุขนาฏกรรมโรมันที่แปลหรือเขียนขึ้นใหม่ โดยใช้ละครสุขนาฏกรรมแนวใหม่ของนักเขียนบทละครกรีกเป็นต้นแบบ มักนำเสนอเรื่องราวในครอบครัว เรื่องราวในชีวิตประจำวัน เรื่องตลกแบบสามแง่สองง่าม เรื่องผิดฝาผิดตัวที่สร้างความสับสนอลหม่านจากการจำคนผิด ความเข้าใจผิด และการหลอกลวง ซึ่งสร้างความสนุกสนานให้แก่คนดู ทำนองเดียวกับละครตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) สมัยหลัง

(2) ละครสุขนาฏกรรมแบบโตกาตา (Fibula Togata) เนื้อเรื่องผ่านการดัดแปลงให้เป็นเรื่องเกี่ยวกับชาวโรมัน โดยใช้ตัวละครโรมัน และฉากท้องเรื่องเป็นเมืองเล็ก ๆ แห่งหนึ่งบนคาบสมุทรอิตาลี หรือมิฉะนั้นอาจจะยังคงฉากท้องเรื่องและตัวละครที่เป็นกรีกไว้แต่เพิ่มเติมรายละเอียดและองค์ประกอบที่ชาวโรมันคุ้นเคยเข้าไปในเรื่อง เพื่อให้ชาวโรมันเข้าใจง่ายขึ้น

(3) ละครตลกแบบอาเตลลา หรือ ฟาบูลาอาเตลลานา (Fibula Atellana ; Atellana Farce) เป็นละครตลกสั้น ๆ เล่นสดโดยไม่มีการเขียนบทล่วงหน้า เนื้อเรื่องเป็นเรื่องที่อยู่ในความสนใจของชาวบ้าน จัดอยู่ในประเภทละครสุขนาฏกรรมชั้นต่ำ (Low Comedy) เพราะมีเนื้อหาลามก ตัวละครในฟาบูลาอาเตลลานามีลักษณะเป็นตัวละครเข้าแบบ (Stock Character)

(4) ละครไมม์ (Mime) เป็นละครสั้น ๆ ที่มีบทสนทนาเนื้อเรื่องลามกหรืออาจตลกหรือไม่ก็ได้ ในการแสดงละครไมม์มักมีการแทรกการร้องรำทำ

เพลงและการละเล่นแปลก ๆ อาทิ การกลืนดาบ การกินไฟ การเล่นโยนของรับของพร้อมกันหลาย ๆ ชิ้น และการแสดงกายกรรม ละครไมม์แสดงโดยนักแสดงละครเร่ ใช้ชายจริงหญิงแท้ในการแสดงนับเป็นครั้งแรกที่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่ามีนักแสดงหญิง นักแสดงไม่สวมหน้ากากขณะแสดง นักแสดงที่ประสบความสำเร็จและเป็นดาวเด่นมักมีรูปร่างหน้าตาดี หรือมิฉะนั้นก็ต้องอัปลักษณ์ผิดมนุษย์ อย่างไรก็ตามในปัจจุบันละครไมม์หมายถึง ละครใบ้หรือละครที่ไม่มีบทพูดใช้เพียงสีหน้าท่าทางและท่าเต้นในการสื่อสารกับคนดู โดยเน้นตัวละครมากกว่าเนื้อเรื่องและมักเป็นการแสดงสดไม่มีการเขียนบทล่วงหน้า ทั้งนี้ละครไมม์ได้รับความนิยมในคาบสมุทรอิตาลี ดังเห็นได้จากการที่เปลาตุสและคณะละครกลอนสด (Commedia Dell' Arte) ซึ่งเกิดขึ้นที่อิตาลีในคริสต์ศตวรรษที่ 16 มักนำตัวละครเข้าแบบและสถานการณ์เข้าแบบ (Stock Situation) ในละครไมม์ไปใช้บทพูดซึ่งเป็นร้อยแก้ว ละครไมม์มีแก่นเรื่องลามกและใช้ภาษาแบบสองแง่สามง่าม เนื้อเรื่องเป็นเรื่องของชาวบ้าน เรื่องการคบชู้ เรื่องการผิดศีลธรรมต่าง ๆ"

2.1.1.3 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยยุคกลาง

ยุคกลางเป็นยุคสมัยที่คริสตจักรเข้ามามีบทบาทต่อศิลปะการแสดงเป็นอย่างมาก แม้ในช่วงแรกของยุคสมัยนี้จะมีนโยบายในการควบคุมการแสดงประเภทต่าง ๆ จนได้รับการขนานนามว่าเป็นยุคมืด (Dark Ages) แต่ต่อมาคริสตจักรก็ไม่สามารถควบคุมได้ กุลวดี มกราภินมย์ (2552: 255) ได้กล่าวถึงผลของการจัดแสดงนอกโบสถ์ว่า

"ในศตวรรษที่ 13 ละครเริ่มย้ายออกไปแสดงนอกโบสถ์เพราะรบกวนการประกอบศาสนกิจ เมื่อการแสดงย้ายออกมาจากโบสถ์แล้ว บรรดาสมาคมต่าง ๆ ก็เริ่มเข้ามามีบทบาทในการจัดการแสดง เกิดการแสดงรูปแบบละครปาฏิหาริย์และละครทางโลก ทั้งนี้ละครทางโลกในช่วงปลายสมัยกลางปรากฏการแสดงละครตลก (Farce) ซึ่งเป็นละครสุขนาฏกรรมชั้นต่ำที่ต้องการเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมโดยสร้างมุกตลกจากเรื่องที่ผิดศีลธรรมและข้อบกพร่องของมนุษย์ ละครตลกจึงมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงให้เห็นถึงชัยชนะของคนดีและการลงโทษคน ละครตลกเป็นมหรสพทางโลกที่สำคัญและ

น่าสนใจที่สุดในสมัยกลาง และเริ่มปรากฏให้เห็นในหลายส่วนของยุโรปตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 โดยบทละครตลกส่วนใหญ่ที่มีอยู่ในปัจจุบันได้มาจากฝรั่งเศสและเยอรมนี เนื้อเรื่องและภาษาที่ใช้มีลักษณะสองแง่สามง่าม เดินเรื่องเร็วโดยใช้ตัวละครไม่กี่ตัวเท่านั้น"

2.1.1.4 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

จินตนา ดำรงเลิศ (2540) ได้เขียนหนังสือ "วรรณคดีฝรั่งเศสในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17" โดยระบุว่าประเทศที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้นำด้านศิลปะการแสดงในยุคสมัยนี้ คือ ประเทศอังกฤษและประเทศฝรั่งเศส โดยในคริสต์ศตวรรษที่ 17 กรุงปารีสได้เป็นศูนย์กลางทางด้านการปกครอง การศึกษา และศิลปะ บรรดานักเขียน นักแต่งละคร และศิลปินทุกแขนงต่างเข้ามาตั้งหลักฐานในกรุงปารีสและสร้างสรรค์ผลงาน ประชาชนทุกระดับล้วนหลงใหลในการละครกันถ้วนหน้า ส่วนประเทศอังกฤษนั้นศิลปะการแสดงละครเฟื่องฟูในกรุงลอนดอนและกระจายตามเมืองสำคัญต่าง ๆ ในสมัยนี้ละครที่เปิดแสดงตามต่างหัวเมืองต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นละครชวนหัว และละครที่มีเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์

กุลวดี มกราภิรมย์ (2552) ได้กล่าวถึงประเภทของละครสุขนาฏกรรมในสมัยพื้นฟูศิลปะวิทยาการไว้อย่างน่าสนใจ โดยระบุว่านักเขียนบทละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการมักจะนำเสนอเรื่องราวที่สร้างความตื่นเต้นและแปลกใหม่ โดยนำวัตถุดิบที่มาจากเรื่องราวในประวัติศาสตร์ รวมทั้งเรื่องราวจากดินแดนอื่นมาสร้างสรรค์เป็นบทละคร ดังนั้นละครสุขนาฏกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการจึงมีความหลากหลาย โดยสามารถจัดแบ่งได้ ดังนี้

(1) ละครสุขนาฏกรรมจินตนิยม (Romantic Comedy) นิยมใช้เรื่องราวที่เต็มไปด้วยจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ แต่ก็ยังเป็นเรื่องราวที่น่าเชื่อสมเหตุสมผล ตัวละครประกอบด้วยพระเอกนางเอกที่มีความสวยงามตามอุดมคติ ตอนต้นเรื่องตัวละครต้องพบกับอุปสรรคเกี่ยวกับความรัก แต่จบลงด้วยความสุขซึ่งมักจะเป็นพิธีแต่งงาน บทบาทสำคัญที่ดึงดูดความสนใจเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมมักอยู่ที่ตัวละครที่มีลักษณะเป็นตัวตลก การแสดงตลกในสุขนาฏกรรมเหล่านี้ปรากฏทั้งจากการแสดงความขบขันในนิสัยใจคอและการทำร้ายร่างกาย บทเจรจาส่วนใหญ่เป็นภาษาที่ไพเราะ ตัวละครส่วนใหญ่ที่มีความน่าเชื่อถือ

(2) ละครสุขนาฏกรรมมารยาทสังคม (Comedy of Manner) เป็น “ตลกชั้นสูง” (High Comedy) ที่แสดงความตลกตั้งแต่ต้นจนจบ ละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้นิยมการล้อเลียนเสียดสีชีวิตในวงสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงสังคมชั้นสูง ความสนุกสนานของผู้ชมเกิดจากการที่ได้เห็นวิธีการต่าง ๆ ที่ตัวละครนำมาใช้ เพื่อหลีกเลี่ยงข้อบังคับของสังคม ฉะนั้นละครประเภทนี้จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตลกผู้ดี”

(3) ละครสุขนาฏกรรมประเภทเสียดสี (Satiric Comedy) ละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้ใกล้เคียงกับสุขนาฏกรรมมารยาทสังคม แต่เน้นการเสียดสีที่รุนแรงกว่า โดยมุ่งเน้นเสียดสีลักษณะนิสัยอันเป็นข้อบกพร่องของมนุษย์ทั่วไป มุ่งนำข้อบกพร่องดังกล่าวมาเยาะเย้ยให้เห็นเป็นเรื่องขบขันและน่าละอายเพื่อให้ผู้ชมได้มองเห็นข้อบกพร่องของตนเอง เกิดความละอายใจ และพยายามปรับปรุงแก้ไขต่อไป

(4) ละครสุขนาฏกรรมประเภทความคิด (Comedy of Ideas) นิยมนำเอาความคิดความเชื่อของมนุษย์ที่ผิดพลาด บกพร่อง หรือล้าสมัย มาเป็นเสียดสีให้ผู้ชมขบขัน เพื่อให้ผู้ชมกลับไปแก้ไขสิ่งบกพร่องในความคิดความเชื่อของตนเองและของสังคมโดยส่วนรวม ละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตลกระดับสมอง” (Intellectual Comedy) นักเขียนที่เป็นผู้นำในการประพันธ์ละครตลกประเภทนี้ได้แก่ จอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ (George Bernard Shaw)

(5) ละครสุขนาฏกรรมประเภทสถานการณ์ (Situation Comedy) จัดอยู่ในประเภทตลกขั้นต่ำ ความตลกมักเกิดขึ้นจากเรื่องราวที่สับสนอลเวงประเภทผิดฝาผิดตัว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องบังเอิญแทบทั้งสิ้น ลักษณะของการแสดงมักจะออกท่าออกทางมากกว่าตลกชั้นสูง เรื่องราวค่อนข้างจะเหลือเชื่อ ทั้งนี้การเรียกเสียงหัวเราะจากสถานการณ์ที่สับสนอลเวง ผิดความคาดหมายของผู้ชมนั้นเป็นวิธีการเก่าแก่ที่สุดในการเขียนบทละครสุขนาฏกรรม

(6) ละครสุขนาฏกรรมประเภทโครมคราม (Slapstick Comedy) มักปรากฏการแสดงประเภทวิ่งไล่จับกัน เช่น ภรรยาวิ่งไล่ตีสามี ตำรวจวิ่งไล่จับผู้ร้าย และการตีก็มักจะทำให้เกิดเสียงอึกทึกมากกว่าที่จะทำให้ใครเจ็บจริง ๆ ละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้มักนิยมนำไปรวมกับฟาร์ส เป็นที่น่าสังเกตว่าละครสุขนาฏกรรมประเภทโครมครามมักได้รับความนิยม

อย่างแพร่หลายทุกยุคทุกสมัย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะรูปแบบของการสร้างสรรค์ความตลกในละครประเภทนี้ไม่จำเป็นต้องใช้ความคิดพื้นฐานทางการศึกษาเพื่อที่จะเข้าถึง

(7) ละครสุขนาฏกรรมระคนโศก (Sentimental Comedy) จัดอยู่ในประเภทละครเริงรมย์ที่เขียนขึ้นเพื่อให้ถูกใจผู้ชมทั่วไปในสังคม มีลักษณะใกล้เคียงไปทางละครประเภทเริงรมย์มากกว่าสุขนาฏกรรม เพราะผู้เขียนให้ความเห็นอกเห็นใจตัวเอกมากผิดกับลักษณะของการเขียนบทละครสุขนาฏกรรมที่มุ่งเน้นการล้อเลียน เสียดสี โดยปราศจากความเห็นใจ ละครสุขนาฏกรรมประเภทระคนโศกมักมุ่งเน้นอารมณ์ขันที่ตัวละครซึ่งเป็นคนรับใช้ หรือเพื่อนของพระเอก

(8) ละครหน้ากากในราชสำนัก (Court Masque) มีลักษณะคล้ายกับอินแตร์เมซโซ (Intermezzo) หรือละครสลับฉากของอิตาลี ละครประเภทนี้พัฒนามาจากการเต้นรำและการปลอมตัว (Dancing and Disguising) เป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมเป็นพิเศษในราชสำนัก ในการแสดงละครหน้ากากในราชสำนัก ข้าราชสำนักมีส่วนร่วมในการแสดงฉากตลก แต่บทของตัวละครสำคัญและตัวตลกจะแสดงโดยนักแสดงอาชีพ ละครประเภทนี้ได้รับความนิยมในราชสำนักของประเทศต่าง ๆ ทั่วยุโรประหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 16-17

สดใส พันธุมโกมล (2538) ได้เขียนหนังสือ “ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)” โดยแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับละครสุขนาฏกรรมมารยาททางสังคม (Comedy of Manner) ว่าผู้ชมรู้สึกสนุกสนานกับการแสดงละครประเภทนี้เนื่องจากมีความเข้าใจหรืออยู่ในสภาพแวดล้อมที่ถูกตีกรอบโดยประเพณีนิยมของสังคมชั้นสูง เมื่อได้เห็นการเสียดสีพฤติกรรมของคนในสังคมชั้นสูงจึงหัวเราะอย่างขบขันและสะใจเพื่อระบายความอึดอัดใจที่ตนเองมีอยู่ภายใต้กรอบของสังคม อย่างไรก็ตามละครสุขนาฏกรรมประเภทนี้มักได้รับความนิยมอยู่ในวงจำกัด และไม่ค่อยได้รับการนำมาเผยแพร่ทางสื่อการแสดงที่เข้าถึงประชาชนเป็นจำนวนมาก เช่น ภาพยนตร์และโทรทัศน์บ่อยนัก เพราะผู้ชมที่อยู่คนละประเทศ คนละสมัย และมีกฎเกณฑ์ประเพณีนิยมทางสังคมต่างกันจะไม่สามารถเข้าใจหรือรู้สึกขบขันกับละครประเภทนี้ได้ ดังนั้นละครสุขนาฏกรรมที่นิยมนำมาแสดงทางภาพยนตร์และโทรทัศน์จึงมักเป็นสุขนาฏกรรมประเภทฟาร์ส เช่น ภาพยนตร์ใบ้ของ ชาร์ลี แชปลิน มาจนถึงตลกตึงตัง วิ่งไล่จับกันหรือปาขนมใส่หน้ากันซึ่งยังคงเป็นที่ชื่นชอบของบรรดาผู้ชมมาจนถึงปัจจุบันนี้

2.1.1.5 ศิลปะการแสดงตลกในสมัยใหม่

ละครสมัยใหม่ก่อกำเนิดขึ้นหลังยุคโรแมนติค (Romantic) โดยละครในยุคโรแมนติคเป็นละครที่เกิดขึ้นในยุโรปในช่วงที่มีการปฏิวัติที่สำคัญ ได้แก่ การปฏิวัติฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1789 และการปฏิวัติอุตสาหกรรมในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยชนชั้นกลางซึ่งเป็นชนชั้นของพ่อค้าและนักธุรกิจได้ขึ้นมามีอำนาจบทบาทสำคัญในสังคมแทนที่ชนชั้นสูง ในสมัยนี้ความวุ่นวายทางการเมืองและสภาพสังคมอุตสาหกรรมก่อให้เกิดศิลปะแบบที่พาคน “หลีกหนี” ไปสู่โลกของจินตนาการ ธรรมชาติ และการให้ความสำคัญกับมนุษย์และปัจเจกบุคคล และสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยให้ความสำคัญต่ออารมณ์สะเทือนใจ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นข้างในของปัจเจกบุคคล นอกจากนี้ยังมีละครอีกรูปแบบหนึ่งที่พัฒนาขึ้นเพื่อตอบสนองผู้ชมซึ่งเป็นชนชั้นล่างที่หลั่งไหลสู่เมืองใหญ่เพื่อเป็นแรงงานในโรงงานอุตสาหกรรม คือ ละครแนวเมโลดรามา (Melodrama) ซึ่งเต็มไปด้วยอารมณ์สะเทือนใจ ความขัดแย้งระหว่างความดีและความชั่ว โดยตอนจบธรรมะจะชนะอธรรม ละครแนวนี้เป็นที่นิยมของผู้ชมที่เป็นชนชั้นแรงงาน เพราะเข้าใจง่ายและต้องการหลีกหนีไปจากบริบทของสังคมอุตสาหกรรมที่แวดล้อมและความวุ่นวายทางการเมือง

อย่างไรก็ตามนับแต่ช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา รูปแบบของศิลปะการละครได้เปลี่ยนไปสู่การละครที่หันกลับมาเผชิญและขบคิดกับปัญหาในสังคมยุคสมัยใหม่รอบตัว การสะท้อนภาพที่เห็นตามที่เป็นจริง บทสนทนาในละครเปลี่ยนจากคำพูดที่เป็นร้อยกรองมาเป็นคำพูดในชีวิตประจำวัน ฉากเปลี่ยนจากสถานที่แห่งจินตนาการในธรรมชาติมาเป็นฉากที่สมจริง ซึ่งเป็นรากฐานของละครแนวสัจนิยม (Realism) ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ละครสมัยใหม่

นพมาส แววหงส์ (2550) ได้เขียนบทความถึงรูปแบบของการแสดงละครในยุคสมัยใหม่ โดยกล่าวว่าละครสมัยใหม่เกิดขึ้นครั้งแรกเป็นยุโรป จากการที่บรรดานักศิลปะและปัญญาชนหลายสาขาอาชีพที่สนใจละครต่างพากันเคลื่อนไหวต่อต้าน “ความไม่สมจริง” ของละครประเภทเมโลดรามาซึ่งมีจำนวนมากในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ฉะนั้นการนำละครไปสู่แนวใหม่จึงเริ่มด้วยละครที่ “สมจริง” หรือ “เหมือนชีวิต” คือ เป็นละครสัจนิยม (Realism) และ

ธรรมชาตินิยม (Naturalism) ที่มุ่งเสนอ “ความเป็นจริง” ในด้านการประพันธ์และการจัดแสดง เพื่อคัดค้านการละครประเภทเมโลดรามาที่ให้ความบันเทิงโดยมิได้คำนึงถึงความเป็นจริง

นอกจากนี้ยังกล่าวอีกว่าในยุคสมัยนี้ผู้นำทางการละครทั้งในด้านการเขียนและการจัดเสนอมักจะไม่ยอมติดอยู่กับรูปแบบและกฎเกณฑ์ใด และมักจะ “ทดลอง” เพื่อแสวงหาแนวใหม่ ๆ อยู่เสมอ ฉะนั้นแม้ว่าละครแนวเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์จะสามารถแก้ไขปัญหาความไม่สมจริงและความเสื่อมทรามไร้สาระของละครประเภทเมโลดรามา แต่ผู้นำทางการละครสมัยใหม่ก็มิได้พอใจอยู่เพียงแค่นั้น ต่างคนต่างก็พากันเบื่อหน่ายและแลเห็นจุดอ่อนของละครประเภทเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์ หลายคนอ้างว่าสัจนิยมและธรรมชาตินิยมไม่สามารถให้ความสมบูรณ์แก่การละครได้ เพราะพอมาเน้นเรื่อง “ความจริง” แล้วพากันเชื่ออยู่สมัยหนึ่งว่าถ้าจะให้ละครมี “ความจริง” แล้วจะต้องทิ้งทุกอย่างที่เป็นความฝันหรือจินตนาการ ผลที่เกิดขึ้นก็คือ “ความจริง” ที่เสนอในรูปของละครแนวเรียลิสม์และแนทเชอรัลลิสม์บางครั้งกลายเป็นความจริงที่อยู่ในวงแคบและกฎข้อบังคับในการแสดง การสร้างฉาก เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ที่จะให้ “เหมือนธรรมชาติ” หรือ “เหมือนชีวิต” แต่อย่างเดียวนั้นทำให้การละครต้องละทิ้งแนวอื่น ๆ ที่มีลีลาแตกต่างไปจากธรรมชาติอย่างน่าเสียดาย

นพมาส แววหงส์ (2550) ได้ยกตัวอย่างละครแนว “ต่อต้านสัจนิยม” (Anti-Realism) ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่มีรูปแบบการนำเสนอผ่านการสร้างอารมณ์ขันที่น่าสนใจ คือ ละครแอบเสิร์ด โดยกล่าวว่าละครประเภทนี้ละครแนว “แอบเสิร์ด” (Absurd) เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศที่มีระบบความคิดและวัฒนธรรมแบบตะวันตกในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งนี้เนื่องจากความผันแปรและเปลี่ยนแปลงในด้านความคิดอ่าน ค่านิยมและความเชื่อถือที่มีมาแต่ดั้งเดิม ประกอบกับความผิดหวังของบรรดานักคิด นักเขียน นักศิลปะ ที่เฝ้ามองดู “สงครามเพื่อยุติสงคราม” หรือ “สงครามเพื่อสันติภาพของโลก” มาแล้วถึงสองครั้งสองครา แต่ก็ไม่พบว่ามีอะไรดีขึ้น มนุษย์ยังคงต่อสู้กันทั้งทางตรงและทางอ้อมเพื่อแย่งชิงอำนาจ ผลประโยชน์ และเงินตราที่กลายมาเป็น “พระเจ้า” ในโลกสมัยใหม่ซึ่งมีพลังมหาศาล สามารถเปลี่ยนแปลงมนุษย์ให้มีสภาพเหมือนหุ่นยนต์ที่ไร้ความรู้สึกนึกคิด มีชีวิตความเป็นอยู่ไปวันหนึ่ง ๆ โดยปราศจากความหมาย

ละคร “แอบเสิร์ด” มักนำเสนอแบบตลกขบขันด้วยลีลาของจำอวด แต่เนื้อหานั้นแสดงให้เห็นความสับสนวุ่นวายของโลก ความว่างเปล่าไร้จุดหมายของชีวิต ตลอดจนสภาพของมนุษย์ในสมัยปัจจุบันที่ได้สูญเสียไปแล้วทั้งความจำเกี่ยวกับอดีตและความฝันของอนาคต มนุษย์จึงเปรียบเสมือนคนแปลกหน้าในบ้านของตัวเอง ไม่รู้จักตนเอง ไม่รู้จักคนอื่น และไม่รู้ว่ามีชีวิตอยู่ไปทำไม ทั้งนี้มาร์ติน เอสสลิน (Martin Esslin) ผู้เชี่ยวชาญด้านการละครสมัยใหม่ได้อธิบายความหมายของคำว่า “แอบเสิร์ด” ไว้ในหนังสือเรื่อง เดอะ เธียเตอร์ ออฟ เดอะ แอบเสิร์ด (The Theatre of The Absurd) ว่า

> *“คำว่า แอบเสิร์ด แต่เดิมหมายถึง ความไม่กลมกลืน เช่นเสียงประสานที่ไม่กลมกลืนกันในแง่ของดนตรี ดังนั้นพจนานุกรมให้คำจำกัดความไว้ว่า ไม่กลมกลืนกับเหตุผลหรือกฎเกณฑ์ของสังคมไม่เหมาะสม ไม่มีเหตุผลและขัดต่อหลักของตรรกวิทยา”*
>
> (นพมาส แววหงส์, ใน นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ, 2550: 56)

ในแง่ของการใช้ภาษา ละครแนว “แอบเสิร์ด” มักแสดงให้เห็นความบกพร่องและเสื่อมคุณค่าของภาษาจนถึงขนาดที่ว่าภาษาในโลกปัจจุบันนั้นใช้สื่อความหมายแทบไม่ได้ ความบกพร่องของภาษาในละครแนว “แอบเสิร์ด” นี้ แตกต่างกับวิธีการของนักเขียนบทละครประเภทอื่นทั้งในอดีตและปัจจุบันมาก เพราะแม้ว่านักเขียนบทละครทั้งในอดีตและปัจจุบันจะได้เคยเขียนบรรยายถึงความไม่สมบูรณ์ของภาษา แต่นักเขียนเหล่านั้นก็มักจะเลือกใช้ภาษาที่งดงามสละสลวยในการกล่าวถึงความบกพร่องของภาษา ซึ่งบทประพันธ์ดังกล่าวแทนที่จะทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเห็นความบกพร่องของภาษา กลับทำให้เห็นคุณค่าและความไพเราะของภาษา

นอกจากในด้านการใช้ภาษาแล้ว ละครแนว “แอบเสิร์ด” ยังมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากละครที่มีมาแต่ดั้งเดิมอย่างพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ จนทำให้ผู้ชมจำนวนมากกล่าวว่า “ไม่รู้เรื่อง” ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าละครแนว “แอบเสิร์ด” เป็นศิลปะที่สูงส่งเต็มไปด้วยสัญลักษณ์และปรัชญา ข้อคิด การพยายามดูด้วยความเคร่งเครียด คอยจ้องแต่จะตีความหมายจนทำให้ละครซึ่งแท้จริงเป็นละครตลกกลายเป็นละครที่หาความสนุกสนานไม่ได้แม้แต่น้อย แต่ความเป็นจริงแล้วละครแนว “แอบเสิร์ด” มิได้สูงส่งหรือยากแก่การเข้าใจเท่าที่มักจะ

คิดกัน ผู้ชมไม่จำเป็นจะต้องพยายามขบปัญหาระหว่างที่นั่งดูละคร แต่ควรจะปล่อยตัวปล่อยใจให้หลุดจากกรอบและกฎเกณฑ์ต่าง ๆ รับภาพพจน์ที่การแสดงและคำพูดของตัวละครก่อให้เกิดขึ้นตามธรรมชาติแล้วหัวเราะให้กับความบ้าพลังของชีวิต เกิดยอมรับว่าทุกอย่างในโลกมีความไม่กลมกลืนและมนุษย์ที่อยู่ในโลกนี้ก็ทำตัวน่าขบขัน เมื่อคิดได้เช่นนี้แล้วก็สนุกสนานกับละครแนว “แอบเสิร์ด” ได้ แม้จะไม่เข้าใจทุกอย่างก็ไม่แปลกอะไรเพราะผู้เขียนบทละครแนว “แอบเสิร์ด” ก็ถือว่าเกิดมาเป็นมนุษย์ยากที่จะเข้าใจอะไรได้และก็เป็นที่ยอมรับกันว่าผู้ชมซึ่งชอบละครแนว “แอบเสิร์ด” มักชมละครเรื่องเดิมมากกว่าหนึ่งครั้ง เพราะทุกครั้งที่ไปชมก็จะได้อะไรใหม่ ๆ เสมอ

2.1.1.6 ศิลปะการแสดงตลกในสังคมตะวันตกปัจจุบัน

ในช่วงศตวรรษที่ 20 กระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีการสื่อสารได้เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมโลกมากขึ้น ส่งผลให้รูปแบบของศิลปะการแสดงนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการกระจายภาพและเสียงทางวิทยุโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ผู้คนในสังคมต่างชื่นชอบในความสะดวกสบายที่มีสิ่งบันเทิงมานำเสนอให้ถึงที่บ้านไม่จำเป็นต้องเดินทางออกไปยังสถานที่ต่าง ๆ ดังเช่นอดีต ผู้ผลิตหรือศิลปินต่าง ๆ ที่เคยจัดแสดงผลงานการแสดงตามโรงละครหรือสถานที่สาธารณะนั้น ต้องปรับตัวโดยเข้ามาสู่แวดวงอุตสาหกรรมบันเทิงทั้งทางภาพยนตร์และโทรทัศน์ ดังเช่น คณะตลกมอนตี้ ไพธอน ที่ได้ปรับจากตัวเองจากการแสดงตลกในโรงละครหรือคาเฟ่ เป็นการแสดงตลกสั้นผ่านการถ่ายทำและเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ทั้งนี้หากพิจารณาถึงรูปแบบของการแสดงความตลกผ่านโทรทัศน์ในปัจจุบันก็จะพบว่าอารมณ์ขันนั้นได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตรายการรูปแบบต่าง ๆ อาทิ โฆษณาที่นำความตลกหรือศิลปินตลกไปเป็นเครื่องมือดึงดูดให้ตนซื้อสินค้า รายการข่าว ละครขนาดสั้น และรายการปกิณกะบันเทิงประเภทต่าง ๆ หรือแม้กระทั่งในสื่อออนไลน์ที่กำลังได้รับความนิยมในปัจจุบัน ก็จะเห็นได้ว่าความตลกหรืออารมณ์ขันได้เข้าไปมีบทบาทในการขับเคลื่อนสังคมเพื่อระบายความคับข้องใจหรือความเครียด ดังที่ปรากฏในเว็บเพจต่าง ๆ และสติ๊กเกอร์โปรแกรมไลน์

เตือนตา สุวรรณจินดา (2519) ได้กล่าวว่าธุรกิจอุตสาหกรรมภาพยนตร์เกิดการผลิตภาพยนตร์แนวตลก (Comedy) มาโดยตลอด โดยต้นแบบของภาพยนตร์ตลกว่ามีที่มาจากภาพยนตร์เงียบของศิลปินที่ชื่อ ชาลี แชปลิน ซึ่งไม่ใช่ภาพยนตร์ตลกธรรมดา แต่เป็น

ภาพยนตร์ที่สะท้อนความคิดที่มีต่อสังคมและมนุษย์ โดยเฉพาะความคิดที่มีต่อสังคมในระบบทุนนิยม ดังจะเห็นได้จากผลงานที่โดดเด่น เช่น The Gold Rush เป็นเรื่องของยุคคลั่งทองในอเมริกา สะท้อนภาพชีวิตของคนอเมริกันในยุคต้นของระบบทุนนิยมที่สังคมเต็มไปด้วยการแย่งชิงและฉวยโอกาส คนรวยยิ่งรวยขึ้น ในขณะที่คนจนไม่มีโอกาสที่จะยกระดับตัวเอง หรือเรื่อง City Lights ที่มุ่งสะท้อนถึงผลการเติบโตของสังคม และเรื่อง Modern Times สะท้อนชีวิตของคนในสังคมอุตสาหกรรมที่มีการแบ่งงานกันทำอย่างเป็นระเบียบ โดยเปรียบเทียบให้เห็นว่ามนุษย์ตกอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์และระบบการทำงานของสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น

ทั้งนี้หากพิจารณาถึงประเภทของภาพยนตร์ที่ปรากฏในปัจจุบันก็จะพบว่าเกิดการผลิตภาพยนตร์แนวสุขนาฏกรรมจินตนิยม (Romantic Comedy) ขึ้นทุกปี และสามารถสร้างรายได้ให้กับผู้ผลิตเป็นอย่างสูง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าประเภทของภาพยนตร์นั้นเกิดขึ้นจากนำรูปแบบของศิลปะการแสดงละครที่เกิดขึ้นในอดีตมาสร้างสรรค์ในรูปแบบภาพยนตร์อันมีเงื่อนไขทางศิลปะที่แตกต่างกัน เพื่อตอบสนองความต้องการด้านความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมโลก

จากการศึกษาศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันตกพบว่าศิลปะการแสดงตลกนั้นเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยยุคกรีก ได้รับการสืบทอดผ่านกระบวนการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงต่าง ๆ และยังคงได้รับความนิยมจากผู้คนในสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้การสืบทอดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าความตลกหรืออารมณ์ขันอยู่คู่กับมนุษยชาติมาอย่างยาวนาน เป็นส่วนประกอบสำคัญของชีวิตมนุษย์อันสะท้อนบรรยากาศ ความคิด และค่านิยมของสังคมในแต่ละยุคสมัย และเป็นเครื่องมือสำคัญอันสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในปัจจุบัน

2.1.2 **ปริทัศน์ศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมตะวันออก**

ศิลปะการแสดงที่ปรากฏในสังคมตะวันออกนั้นมีที่มาจากการสืบทอดอิทธิพลทางอารยธรรมสองแห่งด้วยกัน ได้แก่ อารยธรรมจีนและอารยธรรมอินเดีย โดยอารยธรรมจีนนั้นถือได้ว่าเป็นอารยธรรมที่เก่าแก่ที่สุดแห่งหนึ่งของโลก เกิดขึ้นประมาณ 3,500 ปี ก่อนคริสตศักราช ถือกำเนิดในพื้นที่ราบอันกว้างใหญ่และอุดมสมบูรณ์ของลุ่มแม่น้ำฮวงโห ในภาคเหนือของประเทศจีนมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ จัดเป็นอารยธรรมลุ่มแม่น้ำที่มีความเจริญในระดับสูง

เทียบได้กับอารยธรรมลุ่มแม่น้ำไทกริสและยูเฟรติสในเมโสโปเตเมีย (ปัจจุบันอยู่ในประเทศอิรัก) และอารยธรรมลุ่มแม่น้ำสินธุในอินเดีย

2.1.2.1 ศิลปะการแสดงตลกบนเส้นทางการแผ่ขยายทางอารยธรรมจีน

ในศิลปะการแสดงของจีนพบว่ามีการระบำรำฟ้อนและการขับร้องมาเป็นเวลากว่า 5,000 ปี จนเกิดเป็นศิลปะการงิ้วหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าอุปรากรจีน อันเป็นเอกลักษณ์ทางศิลปะการแสดงประจำชาติจีนที่มีคุณค่าด้านวัฒนธรรมจนได้รับการยกย่องจากองค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ให้เป็นมรดกโลก

เรวดี คงสุวรรณ (ม.ป.ป.: 1-2) ได้จัดทำเอกสารหนังสือว่าด้วยเรื่องที่มาของงิ้ว โดยระบุว่าการแสดงงิ้วมีที่มาจากการแสดงซูซูของชาวตาด โดยการแสดงนี้มีรูปแบบการแสดงแบบจำอวด คือ เน้นความตลกโปกฮาเพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ผ่านการพูดเสียดสีสังคมและการเมือง

โครงการจีนศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา (2549) ได้ระบุถึงศิลปะการแสดงงิ้วและบทบาทของตัวละครงิ้วไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีความงามของลีลาและความไพเราะของการร้อง แต่ก็ขาดการแสดงตลกในเรื่องไม่ได้ โดยระบุว่างิ้วยังคงเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของชนชาติจีนได้อย่างชัดเจน แม้จะได้รับการสืบทอดและพัฒนาผ่านการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัย โดยศิลปะการแสดงงิ้วได้ผสมผสานศิลปะแขนงต่าง ๆ 5 ประเภท ได้แก่ การแสดงดนตรี การแสดงระบำ การขับร้อง การแสดงออกทางอารมณ์ และการแสดงออกทางศิลปะการต่อสู้หรือกายกรรม

ศิลปะการแสดงงิ้วเป็นศิลปะการแสดงที่มุ่งเน้นการขับร้องและการดนตรีเป็นหลัก แต่หากพิจารณาบทบาทางการแสดงของตัวละครงิ้วจะพบว่าการสร้างอารมณ์ขันผ่านการแสดงตลกก็มีความสำคัญเช่นกัน และอาจกล่าวได้ว่าผู้ที่แสดงเป็นตัวตลกในแต่ละคณะนั้นคือผู้ที่เป็นกำหนดชื่อเสียงและความนิยมของคณะงิ้วไม่ต่างจากตัวเอก โดยบทบาททางการแสดงงิ้วแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

(1) บทบาทตัวละครชาย (เซิง) คือ พระเอก โดยแบ่งได้ ดังนี้

- เล่าเซิง คือ ตัวแสดงฝ่ายชายที่มีอายุมากและไว้เครา

- เสี่ยวเซิง คือ ตัวแสดงฝ่ายชายที่ยังหนุ่ม เรียกว่าพระเอกหนุ่ม จะต้องเป็นผู้ที่มีใบหน้าคมคาย ไม่มีเครา แต่งกายสะอาดเรียบร้อย การขับร้องใช้เสียงสูงอันเป็นการแสดงออกถึงความหนุ่มแน่นของตนเอง

- เหวินเซิง คือ ผู้แสดงบทบาทของพระเอกฝ่ายพลเรือนหรือพระเอกฝ่ายบุ๋น บทบาทไม่โลดโผน แต่ต้องมีความสามารถด้านการขับร้องสูง โดยต้องขับร้องได้ทั้งเสียงสูง เสียงต่ำ และขับร้องได้หลายลักษณะทั้งในทำนองเศร้า รื่นเริง และโกรธแค้น

- อู่เซิง คือ พระเอกฝ่ายบู๊ จะต้องเป็นผู้ที่แสดงบทบาทโลดโผน มีการหกคะเมนตีลังกา สู้รบ

(2) บทบาทตัวละครหญิง (ตั้น)

ศิลปะการแสดงงิ้วในอดีตนั้นมิให้ผู้หญิงเป็นผู้แสดง ดังนั้นจึงต้องมีการฝึกผู้ชายให้แสดงเป็นผู้หญิง แต่ปัจจุบันใช้ผู้แสดงที่เป็นชายจริงหญิงแท้ ทั้งนี้บทบาทของตัวละครหญิงแบ่งได้เป็น 5 ประเภท ดังนี้

- ชิงอี้ คือ นางเอกเรียบร้อยเงียบขรึม เป็นตัวละครที่แสดงบทบาทของแม่บ้านที่ดี ภรรยาที่ซื่อสัตย์ บุตรที่เชื่อฟังบิดามารดา บทบาทนี้เน้นที่การขับร้องเป็นส่วนใหญ่ ไม่มีการต่อสู้หรือการแสดงบทบาทโลดโผน

- ฮัวตั้น คือ นางเอกที่มีชีวิตชีวา สนุกสนาน เน้นบทบาทการแสดงออกเป็นสำคัญ การเคลื่อนไหวทุกลีลาต้องเต็มไปด้วยเสน่ห์ ผู้แสดงจะขับร้องและเจรจาโดยใช้น้ำเสียงระดับกลาง

- ไซ่ตั้น คือ นางเอกที่มีอารมณ์ขัน เป็นบทบาทที่ผู้แสดงต้องมีอารมณ์ขันและน่าชิงชัง บทบาทนี้จะเต็มไปด้วยความเจ้าเล่ห์ แสดงให้เห็นถึงการมีมารยา พิษสงรอบด้าน และฉลาดแกมโกง

- เล่าตั้น คือ นางเอกชราที่มีอายุมาก นักแสดงต้องแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ ต้องถือไม้เท้าแบบคนแก่ที่มีเมตตา ก้มศีรษะต่ำ ๆ เดินหลังคู้

(3) บทบาทตัวละครหน้าลาย (จิ้ง)

ผู้แสดงบทนี้ต้องตกแต่งใบหน้าด้วยสีสันต่าง ๆ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าฮัวเหลียน (ระบายหน้า) ผู้แสดงต้องมีรูปร่างล่ำสัน ตัวใหญ่ น้ำเสียงห้าว ทรงอำนาจ เคลื่อนไหวด้วยความสง่าผ่าเผย มีความสามารถในการเล่นกายกรรมต่อสู้ หรือมีการแสดงออกในลักษณะทหาร

(4) บทบาทตัวละครตลก (โฉ่ว)

ตัวตลก (โฉ่ว) ถือเป็นตัวละครที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากในคณะงิ้ว เพราะผู้ที่จะรับบทตลกจะต้องเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ มีประสบการณ์สูง รู้จักสร้างสถานการณ์ให้เกิดความสนุกสนาน โดยบทบาทของตัวตลกแบ่งเป็นตัวตลกผู้หญิง (โฉ่ว ตั้น) และตัวตลกผู้ชาย (โฉ่ว) ทั้งนี้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ตลกฝ่ายบุ๋นและตลกฝ่ายบู๊ ผู้แสดงบทบาทตลกจะต้องระบายสีที่หน้า โดยระบายสีขาวที่จมูกตกแต่งด้วยเส้นดำให้รู้ว่าเป็นตัวตลก นอกจากนี้ยังต้องวาดลายอื่น ๆ บนใบหน้า เช่น ผีเสื้อ

นิตยา ชวี (2546) เขียนหนังสือชื่อ “อารยธรรมจีน” โดยระบุถึงความสำคัญของตัวตลกในคณะงิ้วไว้อย่างน่าสนใจ โดยกล่าวว่าผู้ที่แสดงเป็นตัวตลกมักจะเป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อความนิยมของคณะงิ้ว คณะไหนมีตัวตลกที่สร้างบทสนทนาหรือบทร้องอันชวนหัวได้อย่างมีฝีมือ แสดงท่าทางที่สร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชมทั่วไปได้เป็นอย่างดี คณะนั้นก็จะได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง ส่วนในบทบาทนอกเวทีนั้นจะพบว่าผู้ที่แสดงเป็นตัวตลกในหลายคณะมักเป็นครูบาอาจารย์ของตัวอื่น ๆ ด้วย คือ เป็นผู้ฝึกสอนท่าทางต่าง ๆ ให้ผู้แสดงคนอื่น ๆ และอัตราเงินเดือนที่ได้รับมักจะสูงกว่าผู้แสดงคนอื่น ๆ

พันทิพา มาลา (2552) ได้เขียนหนังสือ “การแสดงนาฏศิลป์และละครตะวันออก” โดยกล่าวถึงอิทธิพลของอารยธรรมจีนไว้ว่าจีนแผ่ขยายอารธรรมของตนออกไปอย่างกว้างขวางทั้งในเอเชียและยุโรป อันเป็นผลมาจากการติดต่อทางการทูต การค้า การศึกษา ตลอดจนการเผยแผ่ศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการส่งอิทธิพลไปยังประเทศญี่ปุ่นและเกาหลี โดยจีนได้ติดต่อกับเกาหลีและผ่านไปยังญี่ปุ่นตั้งแต่สมัยราชวงศ์จิ้นและฮั่น มีการติดต่อทางการทูตระหว่างกันเสมอ ต่อมาในสมัยหลังราชวงศ์ฮั่นเกิดความไม่สงบขึ้นในประเทศจีนจีน ชาวจีนและชาวเกาหลีบางพวกได้หนีเข้าไปในญี่ปุ่นพร้อมกับนำเอาอารยธรรมจีนเข้าไปเผยแพร่ด้วย

พระพุทธศาสนาที่แพร่หลายเข้าไปในเกาหลีจึงเข้าไปในญี่ปุ่นด้วย ทั้งนี้ในสมัยราชวงศ์สุยและราชวงศ์ถังได้มีชาวญี่ปุ่นเข้าไปติดต่อค้าขายและศึกษาในจีนเป็นจำนวนมาก และได้รับเอาอารยธรรมกลับมาเผยแพร่ในญี่ปุ่นหลายด้านด้วยกัน โดยเฉพาะด้านตัวอักษรและภาษาเขียนที่มีการดัดแปลงเขียนเป็นภาษาญี่ปุ่น ส่วนในด้านวรรณคดีนั้นญี่ปุ่นได้นำเอาตำราต่าง ๆ ของขงจื้อมาศึกษา และส่งอิทธิพลต่องานด้านโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ที่ได้รับความนิยมในญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก ส่วนเกาหลีนั้นตกอยู่ภายใต้การปกครองของจีนเป็นเวลานานจนรับอารยธรรมจีนไปอย่างสมบูรณ์ทั้งในด้านวัฒนธรรม การเมือง ขนบธรรมเนียม ประเพณี และศิลปะ ดังจะสังเกตได้ว่าในปัจจุบันนี้ศิลปะการแสดงของจีนบางประเภทก็ยังคงได้รับการสืบทอดในเกาหลี อาทิ การแสดงระบำพัด การแสดงระบำฉาบ และการแสดงระบำหน้ากาก (ซัลแดโนริ หรือ ทัลชุม) รวมถึงการศิลปะการร่ายรำแบบราชสำนักที่สะท้อนปรัชญาการเดินทางสายกลางและการระงับอารมณ์ความรู้สึก อันเป็นอิทธิพลจากปรัชญาขงจื้อ

ดวงแข อ่อนหนู (2537) ได้เขียนตำรา “นาฏศิลป์เปรียบเทียบ” โดยระบุถึงที่มาของศิลปะการแสดงของญี่ปุ่นไว้ว่าศิลปะการแสดงของญี่ปุ่นมีต้นกำเนิดมาจากการร่ายรำตามความเชื่อของคนสมัยโบราณ แต่จะสังเกตได้ว่าเมื่อพระพุทธศาสนาได้เข้าสู่ญี่ปุ่นอย่างเป็นทางการในสมัยนารา (ค.ศ. 700 -800) ผ่านการหลั่งไหลของอารยธรรมจีน พระพุทธศาสนาสามารถปรับตัวให้เข้ากับศาสนาชินโตของญี่ปุ่นได้เป็นอย่างดี และทำให้เกิดการถ่ายทอดศิลปวิทยาการทางพระพุทธศาสนาตามมา เช่น การปั้น การแกะสลัก สถาปัตยกรรม ภาพวาดบนฝาผนัง เป็นต้น นอกจากนี้พระนิกายเซ็นยังเป็นผู้ถ่ายทอดความเจริญของอารยธรรมจีนเข้ามาสู่ญี่ปุ่น ผ่านบทบาทของการเป็นผู้นำการศึกษา การแต่งวรรณกรรม และการสร้างงานศิลปะ มีการริเริ่มพิธีการดื่มน้ำชา การจัดสวน ศิลปะการละคร ดนตรี และอื่น ๆ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมสำคัญของญี่ปุ่นที่ได้อิทธิพลสืบเนื่องจากพุทธศาสนาและอารยธรรมจีนทั้งสิ้น

ทั้งนี้ ดวงแข อ่อนหนู (2537) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าในสมัยนารามีศิลปะการแสดงที่เรียกว่า กิงาขุ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่ญี่ปุ่นรับจากจีนพร้อมกับพุทธศาสนานิกายมหายานโดยตรง กิงาขุในประเทศญี่ปุ่นเป็นการแสดงผ่านการละเล่นในขบวนแห่ตามงานวัด โดยผู้ที่เข้าร่วมขบวนจะสวมหน้ากากและทำท่าทางไปตามลักษณะของหน้ากากที่สวมใส่ แต่ปัจจุบันไม่ปรากฏการแสดงกิงาขุแล้ว อย่างไรก็ตามในสมัยเฮอัน (ค.ศ. 800 – 1200) ศิลปวัฒนธรรมจีนที่เข้ามามีอิทธิพลในญี่ปุ่นก็ถึงจุดอิ่มตัว เนื่องจากผู้นำของญี่ปุ่นมองว่าประเทศ

กำลังสูญเสียเอกลักษณ์ประจำชาติ จึงพยายามฟื้นฟูจิตสำนึกรักชาติ โดยการสร้างสรรค์ความเป็นญี่ปุ่นขึ้นใหม่ภายใต้การปกครองของขุนนางและราชสำนักแห่งองค์จักรพรรดิ เกิดค่านิยมศิลปะการแสดงขึ้นใหม่ อันมุ่งสะท้อนสุนทรียะทางอารมณ์และจิตวิญญาณ มุ่งใช้ความคิดและสติปัญญาในการระบายอารมณ์ความรู้สึกพร้อมกับการแสดงที่กลมกลืนกัน ทำให้เกิดการแสดงที่หลากหลาย เช่น ชิน ซารุงาคุ ซึ่งเป็นการแสดงที่นำเอาความนิยมทางศิลปะการร้องรำทำเพลงของชาวญี่ปุ่นมาผสมผสานกัน และละคร เดนงาคุ ที่มีต้นกำเนิดมาจากการแสดงระบำและการขับบทเพลงของชาวนา ผสมผสานกับการแสดงของพวกพ่อมดหมอผี และเมื่อเข้าสู่ ค.ศ. 1400 ก็เกิดแสดงละครโนห์และละครเคียวเง็น ที่สะท้อนรสนิยมและอุดมการณ์ของผู้ปกครองทหารและสะท้อนปัญหาต่าง ๆ ของสังคมร่วมสมัย

เมื่อพิจารณาถึงประเทศญี่ปุ่นซึ่งดั้งเดิมนั้นได้รับอิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมผ่านอารยธรรมจีนก็จะพบว่ามีการแสดงประจำชาติในรูปแบบของศิลปะการแสดงตลกเช่นกัน แม้ศิลปะการแสดงนี้จะเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในช่วงการปิดประเทศ โดยไม่ได้รับอิทธิพลใด ๆ จากอารยธรรมจีนแล้ว แต่ก็สะท้อนให้เห็นบทบาทของความตลกที่เข้าไปจรรโลงสังคม นั่นคือการแสดงเคียวเง็น

พันทิพา มาลา (2552) ได้อธิบายถึงการแสดงเคียวเง็น โดยกล่าวว่าในอดีตการแสดงเคียวเง็นเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงละครโนห์ โดยแสดงแทรกระหว่างการแสดงละครโนห์ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความผ่อนคลายระหว่างชมการแสดงละครโนห์ ซึ่งมีเนื้อหาที่เคร่งเครียด เคียวเง็นเป็นศิลปะการแสดงละครของสามัญชนที่มีเนื้อหาอย่างเป็นสากล มุ่งสะท้อนปัญหาต่าง ๆ ของสังคมร่วมสมัย เช่น การล้อเลียนพระที่มีนิสัยหลอกลวง หรือการเสียดสีสังคมซามูไรแสดงปัญหาชีวิตของปุถุชนทั่วไป ตีแผ่ความบกพร่องและอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ทุกชนชั้น เช่น ความกลัว ความโลภ ความขี้ขลาด ฯลฯ โดยแสดงผ่านการเสียดสีประชดประชัน การหยอกล้อ การใช้ท่าทางเพื่อสร้างอารมณ์ขันด้วยอาการต่าง ๆ ในลักษณะล้อเลียนและเกินจริง อย่างไรก็ตามการแสดงความตลกในเคียวเง็นจะไม่ใช้คำพูดที่หยาบคายโดยเด็ดขาด ในอดีตบทละครที่ใช้ในการแสดงเคียวเง็นมักเป็นบทละครที่มุ่งเน้นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมในยุคสมัยเอโดะที่สะท้อนสภาพชีวิตจริงในสังคม ในปัจจุบันบทละครที่ใช้สำหรับจัดการแสดงเคียวเง็นมีมากกว่า 200 เรื่อง โดยมักเป็นเรื่องตลกที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างเจ้านายกับคนรับใช้ สามีกับภรรยา พ่อตากับลูกเขย หรือเรื่องความโง่เขลา และการล้อเลียนลักษณะนิสัยอันไม่ควรประพฤติ

มาลินี ดิกวณิช (2543) ได้ระบุข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะเนื้อเรื่องของละครเคียวเง็นในหนังสือ “ระบำและละครเอเชีย” โดยแบ่งได้ตามความโดดเด่นของตัวละครเอกที่ปรากฏในเรื่อง ได้แก่

(1) เคียวเง็นที่มีตัวละครเอกเป็นเทพเจ้าที่ชาวบ้านนับถือ เนื้อหามุ่งเน้นในด้านการให้ศีลให้พรมากกว่าการสร้างอารมณ์ขัน

(2) เคียวเง็นที่มีเศรษฐีที่ดินหรือไดเมียวเป็นตัวเอกของเรื่อง โดยตัวละครตัวนี้ไม่มีอำนาจศักดาอย่างที่ควรจะเป็น ทั้งยังเป็นคนไม่ค่อยฉลาด ขาดการศึกษา แต่ชอบทำตัวหยิ่งยโสและขี้โมโห มักถูกคนรับใช้ที่มีความฉลาดคอยกลั่นแกล้งเป็นประจำ ซึ่งเนื้อเรื่องลักษณะนี้สร้างอารมณ์ขันและได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก

(3) เคียวเง็นที่มีคนรับใช้เป็นตัวเอกของเรื่อง โดยตัวละครตัวนี้ชื่อว่า โทโรและจิโร มีหน้าที่สร้างเหตุการณ์ตลกขบขันให้เกิดขึ้นในเรื่อง ซึ่งถือว่าเนื้อเรื่องลักษณะนี้เป็นเนื้อเรื่องที่ได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในบรรดาเนื้อเรื่องทั้งหมด

(4) เคียวเง็นที่มีเจ้าบ่าวเป็นตัวเอกหรือเจ้าสาวเป็นตัวเอก ตัวละครในเรื่องลักษณะนี้มักจะมีรูปลักษณะหน้าตาธรรมดา แต่ขี้หึง ปากร้าย เจ้าอารมณ์ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความเข้มแข็งและซื่อสัตย์มาก

(5) เคียวเง็นที่มีปีศาจและตัวละครที่ขนานนามว่าพระภูเขาเป็นตัวเอก เนื้อเรื่องลักษณะนี้มุ่งเน้นการล้อเลียนผู้ที่อ้างว่ามีอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ทั้งที่ความจริงแล้วไม่มีแต่อย่างใด อีกทั้งยังมีความขี้ขลาดและมักพ่ายแพ้ต่อสิ่งที่อ่อนแอกว่า แม้กระทั่งพืชและสัตว์เป็นต้น

(6) เคียวเง็นที่มีพระ เณร และคนตาบอดเป็นตัวเอก โดยพระและเณรที่ปรากฏในเรื่องนั้นเป็นตัวละครที่มีความโลภมากและไร้ซึ่งศีลธรรมจรรยา

(7) เคียวเง็นประเภทเบ็ดเตล็ด กล่าวคือ เป็นการรวมเนื้อเรื่องลักษณะต่าง ๆ ที่ไม่สามารถจัดเข้ากับ 6 ประเภทข้างต้นไว้ได้

ทั้งนี้การแสดงละครเคียวเง็นสะท้อนอารมณ์ขันจากสภาวการณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์และนำเสนอออกมาในรูปแบบที่เกินจริง ความแตกต่างระหว่างอากัปกิริยาที่ปรากฏในการแสดงกับชีวิตจริงของมนุษย์นั้นแม้จะสร้างอารมณ์ขันและดูเสมือนเป็นเรื่องที่ไกลตัว แต่สิ่งสำคัญคือการสะท้อนให้ผู้ชมได้เรียนรู้ความเป็นปุถุชนสามัญของมนุษย์

พันทิพา มาลา (2552) ได้กล่าวถึงศิลปะการแสดงอีกประเภทหนึ่งของญี่ปุ่นที่สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของการแสดงตลก คือ แสดงละครคาบูกิ ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์ในช่วงศตวรรษที่ 17 เช่นกัน แต่ความตลกที่เกิดขึ้นนั้นเป็นความตลกที่สอดแทรกอยู่ท่ามกลางความสวยงามของลีลาท่ารำและการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว ทั้งนี้การแสดงคาบูกิเกิดขึ้นโดยคณะละครของไอซุโม โนโอกุนิ ได้ใช้ท้องแม่น้ำที่แห้งเหือดเป็นเวทีการแสดงศิลปะการเต้นที่ไม่ปกติ ทั้งนี้ผู้ที่พบเห็นต่างชื่นชอบในการเต้นล้อเลียนนักบวชศาสนาพุทธ เนื่องจากมีความสนุกสนานและซาบซึ้ง หลังจากนั้นไม่นานก็มีกลุ่มคนเริ่มแสดงละครแบบนี้บ้าง และคาบูกิก็กลายเป็นการแสดงละครสำหรับสามัญชน ทั้งนี้ละครคาบูกิเป็นละครที่มีผู้กล่าวว่าได้พัฒนารูปแบบจากละครโนห์ โดยปรับปรุงเนื้อเรื่อง เทคนิคการนำเสนอ เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ให้เข้ากับสภาวะสังคมสมัยใหม่ นับเป็นการเชื่อมประสานความบันเทิงของมหรสพจากยุคเก่ากับยุคปัจจุบันเข้าด้วยกัน

ในการแสดงคาบูกินั้น ตัวละครจะมีการเคลื่อนไหวที่กระฉับกระเฉงแสดงออกซึ่งท่าทางที่มีความหมาย เช่น ร้องไห้ เสียใจ ดีใจ โกรธ และบ้าคลั่ง เป็นต้น จึงทำให้ละครคาบูกิเป็นที่นิยมในสังคมญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก การแสดงคาบูกิได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องแต่ไม่ถูกจัดว่าเป็นละครคลาสสิค เนื่องจากละครคาบูกิเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ผสมผสานกันหลากหลาย ตั้งแต่ดนตรี การร่ายรำ การเล่าเรื่องตลกชวนหัว เรื่องเศร้าซึ้ง และทุกอย่างที่ผู้ชมต้องการชม ในปัจจุบันการแสดงละครคาบูกียังดำเนินอยู่ โดยเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอันหลากหลายของญี่ปุ่นและแผ่ขยายอิทธิพลไปยังส่วนต่าง ๆ เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการ์ตูน เป็นต้น

ประเทศสำคัญอีกประเทศหนึ่งที่รับอิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมจากการแผ่ขยายอารยธรรมจีน คือ ประเทศเกาหลีใต้ โดยอิทธิพลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นผ่านศิลปะการแสดงร่ายรำประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในเกาหลีใต้ อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาถึงศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของเกาหลีใต้ จะพบว่ามีการแสดงอยู่ 2 ประเภทที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากและชาวเกาหลีใต้ก็ภาคภูมิใจเช่นกัน นั่นคือ การแสดงระบำหน้ากาก (ทัลชุม) และการแสดงปันโซรี ซึ่งเป็นการแสดงที่มีทั้งความงามของลีลาการแสดงและยังสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของความตลกที่มีต่อสังคม ผ่านการสอดแทรกด้วยถ้อยคำที่สร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชม

พันทิพา มาลา (2552) ได้ระบุถึงระบำหน้ากาก (ทัลซุม)และการแสดงปันโซรีว่าเป็นศิลปะการแสดงอันลือชื่อของเกาหลีที่สร้างเสียงหัวเราะเพลิดเพลินแก่ผู้ชม ระบำหน้ากากสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณและในปัจจุบันยังหาชมกันได้ในงานเทศกาลหรือการแสดงในแต่ละเมือง ในอดีตระบำหน้ากากเป็นการแสดงของชนชั้นล่าง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อระบายความคับข้องหมองใจที่มีต่อชนชั้นสูง เนื้อหาในการแสดงจึงมุ่งเน้นการเสียดสีสังคม ส่วนการแสดงระบำหน้ากากเกาหลีในปัจจุบันจะเน้นไปในการให้ความบันเทิง แต่เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงนั้นยังคงเป็นแนวเสียดสีสังคมเช่นเดิม อาทิ การผิดศีลของนักบวช คนแก่ตัณหากลับกับนางบำเรอ หมอผีกำมะลอ ขุนนางโง่เขลากับคนรับใช้หัวหมอ เป็นต้น โดยเอกลักษณ์ของการแสดงหน้ากาก คือ ผู้แสดงจะสวมหน้ากากที่ทำจากไม้หรือกระดาษ อาจมีการลงสีเพื่อให้เห็นสีหน้าในอิริยาบถต่าง ๆ ได้ชัดเจนขึ้น โดยวิธีการแสดงนั้นจะประกอบด้วยการเต้นรำและการเล่าเรื่องเป็นตอน ๆ ด้วยถ้อยคำหรือบทสนทนาที่ล้อเลียนเพื่อสร้างอารมณ์ขัน

ส่วนการแสดงปันโซรี หรือชื่อการเสียงในภาษาเกาหลีคือฮังกุล (Hulgul) เป็นการแสดงดนตรีพื้นเมืองในลักษณะการขับร้องประกอบเครื่องดนตรีประเภทตี โดยมีผู้ร้องและคนตีกลองอย่างละหนึ่งคน เรื่องราวของการแสดงปันโซรีเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักและการเสียดสีสังคม โดยเรื่องราวที่เสียดสีสังคมนั้นเป็นไปเพื่อสร้างอารมณ์ขันให้กับผู้ชมเป็นสำคัญ การแสดงนี้ใช้เวลาในการแสดงหลายชั่วโมง โดยผู้แสดงจะร้องเพลงผสมผสานกับการเล่าเรื่องต่าง ๆ ที่มีทั้งความเศร้า ความสุข และความสนุกสนาน โดยยืนถือพัดที่ยังไม่ได้คลี่มือหนึ่งและจะโบกพัดไปมาเพื่อเน้นการเคลื่อนไหวของนักร้อง และพัดจะถูกคลี่ออกเพื่อบอกให้ทราบถึงการเปลี่ยนตอนและฉาก ทั้งนี้องค์การการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ได้ประกาศให้การแสดงปันโซรีเป็นวัฒนธรรมของมนุษยชาติ เมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2545

2.1.2.2 ศิลปะการแสดงตลกบนเส้นทางการแผ่ขยายทางอารยธรรมอินเดีย

ในสังคมตะวันออกนอกจากอารยธรรมจีนจะส่งอิทธิพลต่อประเทศต่าง ๆ แล้ว อีกอารยธรรมหนึ่งที่มีความสำคัญและแผ่ขยายอิทธิพลเข้าสู่ดินแดนแถบสุวรรณภูมิ หรือภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือ อารยธรรมอินเดีย โดยอารยธรรมอินเดียหรืออารยธรรมลุ่มแม่น้ำสินธุ เป็นแหล่งอารยธรรมเก่าแก่มีอายุประมาณ 4,000-2,500 ปีก่อนคริสตกาล ในด้านศิลปะการแสดงของอินเดียนั้นแม้จะมีองค์ประกอบพื้นฐาน อันได้แก่ การแสดงออก (ภาวะ)

ทำนองเพลง (ราคะ) และการเคลื่อนไหวในเชิงศิลปะการแสดง (ตาละ) แต่ก็จะพบว่าในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นหลักฐานโบราณสำคัญที่บันทึกที่มาและตำราท่าฟ้อนรำโบราณของอินเดียที่ได้รับการสันนิษฐานว่าประพันธ์ราวคริสต์ศตวรรษที่ 1 ปรากฏข้อความที่กล่าวถึงความสำคัญของอารมณ์ขัน (หาสยรส) ไว้ด้วยเช่นกัน

กุสมา รักษมณี (2549) ได้เขียนหนังสือ “การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต” กล่าวถึงหาสยรสผ่านการแสดงทัศนะที่มีต่อทฤษฎีรสว่าทฤษฎีรสปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ของภรตมุนี ซึ่งนักวรรณคดีในสมัยต่อมาได้นำเอาทฤษฎีรสมาวิเคราะห์วรรณคดี โดยถือว่าวรรณคดีเป็นงานที่เหมือนกับละครในแง่ที่เป็นศิลปะที่ศิลปินได้ถ่ายทอดอารมณ์ไว้ ทั้งนี้ความแตกต่างกันจะอยู่ที่สื่อที่ใช้แสดง อารมณ์ต่าง ๆ ที่กวีแสดงไว้ในผลงานเรียกว่าภาวะ ในระยะแรกภาวะหลักมี 8 ภาวะ ได้แก่ ความรัก (รติ) ความขบขัน (หาสะ) ความทุกข์โศก (โศกะ) ความโกรธ (โกรธะ) ความมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ความน่ากลัว (ภยะ) ความน่ารังเกียจ (ชุคุปสา) และความน่าพิศวง (วิสมยะ) ต่อมาจึงมีความสงบ (ศมะ) เพิ่มเป็นลำดับที่ 9 ทั้งนี้หาสยรสเป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะขบขัน แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ความขบขันที่เกิดแก่ผู้อื่น หมายถึง การพูดหรือทำให้ผู้อื่นขบขันซึ่งส่วนมากมักจะเป็นไปโดยตนเองไม่รู้ตัว และความขบขันที่เกิดแก่ตนเอง รู้สึกขันตนเองหรือขันผู้อื่น วิภาวะของอารมณ์ขันอาจเกิดขึ้นการแต่งตัวแปลก ๆ เช่น ชายแต่งตัวอย่างหญิง แต่งตัวผิดกาลเทศะ สวมเสื้อผ้ารุงรัง ฯลฯ การทำท่าแปลก ๆ เช่น เดินงก ๆ เงิ่น ๆ ล้มลุกคลุกคลาน ฯลฯ การพูดแปลก ๆ เช่น พูดผิด ๆ ถูก ๆ พูดรัวจนฟังไม่ได้ศัพท์ พูดด้วยน้ำเสียงที่ต่างจากคนส่วนใหญ่ ฯลฯ ส่วนอนุภาวะ ได้แก่ การยิ้มหรือหัวเราะ ซึ่งในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ระบุไว้ 6 ลักษณะ คือ ยิ้มน้อย ๆ ไม่เห็นไรฟันและยิ้มพอเห็นไรฟัน อันเป็นลักษณะของคนชั้นสูง การหัวเราะเบา ๆ ละหัวเราะเฮฮาเป็นลักษณะของคนชั้นกลาง ส่วนการหัวเราะงอหายและหัวเราะท้องคัดท้องแข็งเป็นลักษณะของสามัญชนทั่วไป ทั้งนี้ภาวะเสริมของความขบขัน ได้แก่ ความเสแสร้ง ความเกียจคร้าน หรือความริษยา เป็นต้น

ในการแสดงละครสันสกฤตซึ่งเป็นละครพื้นเมืองของชาวอินเดียที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยอินเดียโบราณและยังคงปรากฏในปัจจุบันนั้น จะพบว่าตัวละครตลกหรือวิทูษกะนั้นมีบทบาทที่สำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ พันทิพา มาลา (2552) ได้กล่าวถึงการแสดงละครสันสกฤตว่ามีลักษณะเหมือนละครเร่ โดยเรียกอีกชื่อหนึ่งว่ายาตรา ละครสันสกฤต

จะมีผู้แสดงเพียง 3 คน คือ ตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก ความโดดเด่นของละครสันสกฤตนั้นมีกลายประการ อาทิ

(1) เป็นละครที่มีบทร้อง มีการรำใช้บท มีการเจรจาเป็นตอน ๆ โดยมีลูกคู่รับ

(2) ในตอนจบนิยมจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรม

(3) ในการแสดงนั้นจะไม่มีการแสดงเหตุการณ์ที่ร้ายแรง เช่น การรบราฆ่าฟันและการตายบนเวที แต่จะใช้การบรรยายเหตุการณ์แทน

(4) ภาษาที่ปรากฏในบทละครนั้นจะแตกต่างกันตามชั้นฐานะของตัวละคร เช่น พระเอก กษัตริย์ พราหมณ์ และชนชั้นสูง จะพูดภาษาสันสกฤต ส่วนตัวนางและชนชั้นล่างจะพูดด้วยภาษาปรากฤต

(5) ละครสันสกฤตทุกเรื่องจะเริ่มด้วยการให้พร ซึ่งเรียกว่า นานนที จากนั้นเจ้าของโรงหรือตัวละครจะออกมากล่าวให้ผู้ชมทราบว่าจะแสดงเรื่องอะไร ใครเป็นผู้แต่ง เรื่องย่อเป็นอย่างไร และจึงเริ่มทำการแสดง

(6) ในอดีตนั้นละครสันสกฤตจะให้ผู้ชายเป็นผู้แสดง ส่วนผู้หญิงทำหน้าที่ระบำ โดยไม่ได้เล่นเป็นเรื่องราว ต่อมามีการปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงแสดงเป็นเรื่องราวตามบทละครได้ จึงทำให้เกิดละคร 2 แบบ คือ ละครนอกแบบชายล้วน และละครในแบบหญิงล้วน

(7) ในการแสดงละครสันสกฤตทุกครั้งจะมีตัวตลกติดสอยห้อยตามพระเอก 2 ประเภท คือ วิทูษกะ ซึ่งเป็นตลกหลวง มีบทบาทหน้าที่สำคัญรองลงมาจากพระเอกและนางเอก โดยทำหน้าที่คอยติดตามรับใช้พระเอก ลักษณะนิสัยจะแสดงผ่านการพูดจาตลกโปกฮาและเสียดสีผู้อื่น เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้กับผู้ชม ส่วนตัวตลกอีกประเภทหนึ่ง คือ ปิฏะ โดยทำหน้าที่สร้างอารมณ์ขันผ่านการแสดงความสามารถด้านดนตรีและการขับร้อง แต่ไม่ค่อยมีบทบาทในการดำเนินเรื่อง

อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียแผ่ขยายออกไปสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในเอเชีย ผ่านการค้า ศาสนา การเมือง การทหาร และได้ผสมผสานเข้ากับอารยธรรมของแต่ละประเทศ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมของสังคมนั้น ภูมิภาคที่รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียที่

เด่นชัดที่สุด คือ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การถ่ายทอดอารยธรรมอินเดียแม้จะเป็นไปอย่างช้า ๆ แต่ฝังรากลึกอยู่ในดินแดนแถบนี้มาจนถึงปัจจุบัน

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546) ทรงแสดงทัศนะเกี่ยวกับละครยาตรา ในหนังสือตำนานเรื่องอิเหนา โดยทรงระบุว่าละครยาตรา คือ ละครพื้นเมืองของชางเบงคลีในประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นละครเร่ นิยมเล่นเรื่องคีตโควินทร์ เป็นเรื่องอวตารของพระวิษณุ ตัวละครมีเพียง 3 ตัว คือ พระกฤษณะ นางราธา และนางโคบี ละครยาตราเกิดขึ้นในอินเดียมานาน ส่วนละครรำของไทยเพิ่งเล่นในตอนปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงอาจเป็นไปได้ที่ละครไทยอาจได้แบบอย่างมาจากละครอินเดีย เนื่องจากศิลปวัฒนธรรมของอินเดียแพร่หลายมายังประเทศต่าง ๆ ในแหลมอินโดจีน เช่น พม่า มาเลเซีย เขมร และไทย จึงทำให้ประเทศเหล่านี้มีบางสิ่งบางอย่างคล้ายกันอยู่มาก เช่น ในด้านละคร นอกจากนี้ในละครของพม่าก็มีกระบวนการเล่นเป็นอย่างเดียวกับละครโนราชาตรีของไทยเรา ประกอบด้วย ตัวละครนายโรง 1 ตัว นางตัว 1 ตัว และจำอวด 1 ตัว

พันทิพา มาลา (2552) ได้กล่าวถึงแหล่งกำเนิดของนาฏศิลป์และการละครที่ปรากฏในหลาย ๆ ประเทศของเอเชียว่ามีที่มาจากการเผยแพร่อารยธรรมอินเดีย โดยสะท้อนผ่านการรับคติทางศาสนา แนวความคิด และรสนิยมทางศิลปะ โดยเมื่อแต่ละชาติได้รับไว้ก็ได้ผสมผสานให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมพื้นบ้านของตน

อินเดียเป็นแหล่งกำเนิดศาสนาที่สำคัญหลายศาสนา และศาสนาที่แพร่หลายอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ได้รับการเผยแพร่มาจากอินเดีย เช่น ศาสนาพราหมณ์ศาสนาฮินดู โดยกลุ่มพราหมณ์ปุโรหิตที่เดินทางเข้ามาเผยแพร่และมีบทบาทอิทธิพลต่อราชสำนักในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ส่วนด้านพระพุทธศาสนาก็มีการส่งสมณทูตไปเผยแผ่ศาสนาในดินแดนต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และมีอิทธิพลต่อประชาชนในภูมิภาคนี้อย่างมากเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากวิถีชีวิต คำสอน ประเพณีต่าง ๆ และศิลปกรรม เป็นต้น ซึ่งมักจะมีการผสมผสานแนวความคิดเหล่านี้เข้ากับความเชื่อดั้งเดิมของตนเอง

ด้านวรรณคดีก็ได้รับอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียที่เข้ามาเผยแพร่ และเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น มหากาพย์ รามายณะ มหาภารตะ และคัมภีร์ปุราณะ รวมถึงวรรณกรรมนิทานชาดกที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา

ด้านศิลปกรรมนั้นภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียหลายด้าน ทั้งจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และประติมากรรม ดังจะเห็นได้ว่าภูมิภาคนี้มีสถาปัตยกรรมตามคติความเชื่อทางศาสนาที่ได้รับจากอินเดียหลายประการ อาทิ คติการสร้างสถาปัตยกรรมในที่สูง รวมถึงคติการสร้างปราสาทราชวัง โบสถ์วิหาร เทวสถาน สถูปเจดีย์ และพระปรางค์ นอกจากนี้ยังเห็นได้จากจิตรกรรมตามผนังตามโบสถ์และอาคารต่าง ๆ ที่เขียนเรื่องรามเกียรติ์หรือนิทานชาดก เป็นต้น โดยการรับอารยธรรมอินเดียในระยะแรกนั้นจะเป็นลักษณะเลียนแบบอารยธรรมอินเดียทุกประการ แต่ต่อมาได้ปรับปรุงให้เหมาะสมตามสภาพแวดล้อมของแต่ละประเทศ และผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิมจนกลายเป็นลักษณะของแต่ละประเทศ อย่างไรก็ตามหากพิจารณาจากบริบททางวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงที่ปรากฏในแต่ละประเทศของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จะพบว่าประเทศอินโดนิเซียและประเทศไทยเป็นประเทศที่มีพัฒนาการและบทบาททางการแสดงที่น่าสนใจอันสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียอย่างชัดเจน

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ (2528) ได้เขียนตำรา “นาฏศิลป์อินโดเนเซีย” โดยกล่าวถึงศิลปะและประเพณีของอินโดนีเซียว่าได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียผ่านการหลั่งไหลของพ่อค้าชาวอินเดียในช่วงศตวรรษที่ 7 ในเวลาต่อมาประเทศอินโดนีเซียก็รับศาสนาฮินดูจนก่อให้เกิดอารยธรรมและวัฒนธรรมฮินดู โดยพื้นที่ตอนกลาง (ชวากลาง) ได้กลายเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมธรรมฮินดู-อินโดนีเซีย มหาหาพย์ต่าง ๆ ของอินเดียก็ได้รับการแปลเป็นภาษาชวาโบราณ และนำมาสู่การเล่นหุ่นกระบอกหนังของชวาที่เรียกว่าวายังกูลิต และนำมาสู่ละครรำของชวาที่มีชื่อว่าวายังวอง ที่นิยมเล่นเรื่องมหาภารตะและรามายณะ

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2538) ได้เขียนตำรา “นาฏศิลป์อินโดนีเซีย” โดยกล่าวว่าการรับอารยธรรมอินเดียเข้ามาในอินโดนีเซียนั้นทำให้ลัทธิฮินดูแผ่กระจายในชนชั้นสูงและแผ่ขยายไปทั่วประเทศ การเปลี่ยนแปลงเป็นฮินดูได้เสริมสร้างวัฒนธรรมแบบอินโดนีเซีย-ฮินดู โดยอิทธิพลของอินเดียมีปรากฏทั่วไปในด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม อักษรศาสตร์ ดนตรี การเต้นรำ และการเล่นวายัง ทั้งนี้ในศตวรรษที่ 10 มหากาพย์ของอินเดียเรื่องมหาภารตะและรามายณะได้รับการแปลเป็นภาษาชวาโบราณ

พันทิพา มาลา (2552) ได้กล่าวถึงที่มาของนาฏศิลป์และการละครของอินโดนีเซียว่าเดิมเกิดจากการนับถือภูตผี วิญญาณ บรรพบุรุษ มีการขับร้อง ฟ้อนรำ เพื่อเซ่น

สรวงบูชาให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์อวยชัย ต่อมาชาวอินเดียโบราณได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเกาะสุมาตรา ก็ได้นำเอาศาสนาต่าง ๆ เข้ามาแพร่หลาย จึงส่งอิทธิพลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอินโดนีเซีย เช่น ศาสนาพุทธ เป็นต้น ต่อมาบริษัท ดัทช์ ยีสต์ อินเดีย ของประเทศเนเธอร์แลนด์ ได้เข้ามาทำการค้า เผยแพร่อิทธิพล และทำสงครามกับราชวงศ์ จนได้อาณาจักรมาครอบครอง และได้แบ่งอาณาจักรออกเป็น 2 ส่วน คือ ยอกยาการ์ต้าและสุราการ์ต้า ทำให้การแสดงของอินโดนีเซียมีรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งนี้อาณาจักรทั้งสองก็ได้สืบทอดการแสดงในราชสำนักดั้งเดิมและมีการพัฒนารูปแบบเพื่อแข่งขันกันตลอดเวลา และในขณะเดียวกันเกาะอื่น ๆ ของอินโดนีเซียก็ได้นำอิทธิพลทางศาสนาเข้าไปผสมผสานกับวิถีความเชื่อผ่านรูปแบบศิลปะการแสดง

มาลินี ดิลกวณิช (2543: 225) กล่าวว่า กลุ่มประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่รับอารยธรรมอินเดียเข้ามานั้น ได้นำเอาอิทธิพลทางศิลปะการแสดงมาประยุกต์โดยการดัดแปลงให้ผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นของประเทศตน พร้อมกับถ่ายทอดอิทธิพลทางศิลปะการแสดงของตนสู่ประเทศใกล้เคียง เช่น ในยุคที่ชวาแผ่ขยายอำนาจก็ได้นำเรื่องปันหยีหรืออินเหนา ซึ่งเป็นวรรณกรรมและศิลปะการแสดงที่มีชื่อเสียงของตนเข้าไปเผยแพร่ ทั้งนี้หากพิจารณาอย่างละเอียดก็จะพบว่าอินโดนีเซียเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมทางการแสดงที่เก่าแก่และมีเอกลักษณ์โดดเด่น โดยมีพื้นฐานของวัฒนธรรมฮินดูปรากฏอย่างเด่นชัด และการแสดงต่าง ๆ ก็สะท้อนให้เห็นความเชื่อของฮินดูแบบอินเดียผสมผสานกับการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวพื้นเมือง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) ได้เขียนตำรา “นาฏศิลป์อินโดนิเซีย” โดยแบ่งพัฒนาการของประเทศอินโดนีเซียเป็น 5 ยุคด้วยกัน โดยยุคแรก คือ ยุคโบราณ ซึ่งในยุคนี้ประชาชนนับถือวิญญาณ ภูตผี บรรพบุรุษ มีการขับร้องฟ้อนรำเพื่อเซ่นสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้กิจการด้านการเกษตรมีความอุดมสมบูรณ์ ยุคต่อมา คือ ยุคฮินดูและพุทธ โดยยุคนี้ชาวอินเดียโบราณได้ติดต่อค้าขายและอพยพย้ายถิ่นเข้ามาในอินโดนีเซีย ซึ่งส่งผลให้ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธได้เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและงานทางศิลปกรรมเป็นอย่างมาก ดังที่ปรากฏภาพแกะสลักเรื่องรามายณะและมหาภารตะบนเทวสถาน ทั้งนี้ในยุคนี้นอกจากจะมีการแสดง วายัง กูลิต ซึ่งสืบทอดมาตั้งแต่ยุคโบราณแล้ว ยังมีการแสดง วายัง วาง ซึ่งใช้มนุษย์เป็นผู้แสดงแทนตัวหนัง โดยสวมหน้ากากแสดง ซึ่งในปัจจุบันเรียกการแสดงในลักษณะนี้ว่า วายัง โตเป็ง หรือ โตเป็ง

ยุคที่สาม คือ ยุคอิสลาม ในยุคนี้ศาสนาอิสลามเข้ามาเผนแพร่ผ่านความเจริญทางการค้าระหว่างอินเดียฝั่งตะวันตกและอินโดนีเซียบริเวณเกาะชวาริมฝั่งทะเลทางตะวันตกเฉียงเหนือ ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ศาสนาอิสลามที่เข้ามาแพร่หลายในยุคนี้เป็นนิกายสุฟี ซึ่งใช้ศิลปะการแสดง เช่น ดิกิร คือ การสวดมนต์สรรเสริญพระอัลหล่าห์ประกอบการตีกลองรำมะนา บรรดาอาณาจักรอิสลามใหม่ที่เคยมีการแสดงนาฏยศิลป์บนพื้นฐานของการเผนแพร่ศาสนาฮินดูมาก่อน จึงนำรูปแบบการแสดงเหล่านี้มาใช้เผยแพร่ศาสนาอิสลามต่อไป ในสมัยนี้นอกจากจะมีการพัฒนาตัวหนังให้มีขนาดใหญ่และฉลุลายละเอียดให้มากขึ้น และยังปรากฏการใช้นาฏยศิลป์หลายประเภทเป็นเครื่องมือในการแสดงสิทธิอันชอบธรรมแห่งราชบัลลังก์ของกษัตริย์

ยุคที่สี่ คือ ยุคอาณานิคมตะวันตก ยุคนี้บริษัท ดัทช์ อิสต์ อินเดีย ของประเทศเนเธอร์แลนด์ ได้เดินเรือพาณิชย์มาทำการค้ากับอินโดนีเซีย บริษัทนี้ได้แผ่อิทธิพลเข้ายึดครองอาณาบริเวณบนเกาะต่าง ๆ ของอินโดนีเซีย และในปี พ.ศ. 2298 บริษัทนี้ก็ได้แบ่งอาณาจักรนี้ออกเป็นสองส่วน คือ อาณาจักรยอกยาการ์ตา และอาณาจักรสุรการ์ตา ซึ่งทั้งสองอาณาจักรต่างก็พยายามสืบทอดการแสดงนาฏยศิลป์ต่าง ๆ ที่มีมาแต่เดิม และเกิดการสร้างสรรค์นายศิลป์แบบใหม่เพื่อแสดงสิทธิ์อันชอบธรรมในการปกครองและแสดงอำนาจ เช่น วายัง วองที่พัฒนามาจาก วายัง วาง เกิดการแสดงที่เรียกว่า ลางเงิน ดริโย คือ ละครร้องสลับรำ ทั้งนี้เรื่องที่จัดแสดงนั้นยังคงเป็นเรื่องรามายณะและมหาภารตะเช่นที่ปรากฏในอดีต

ยุคที่ห้า คือ ยุคปัจจุบัน โดยเริ่มนับตั้งแต่การได้รับเอกราชในปี พ.ศ. 2498 จากนั้นคนในประเทศอินโดนีเซียก็เริ่มสนใจศึกษานาฏยศิลป์ภายนอกราชสำนักมากยิ่งขึ้น และในปี พ.ศ. 2503 รัฐบาลอินโดนีเซียได้จัดตั้งสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ขึ้น จึงส่งผลให้นาฏศิลป์อินโดนีเซียแพร่หลายทั้งในประเทศและต่างประเทศและได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น

ทั้งนี้แม้นาฏยศิลป์ในอินโดนีเซียจะได้รับการแบ่งตามพื้นที่ของประเทศเป็น 5 รูปแบบ แต่ประเภทของการแสดงที่ปรากฏในแต่ละพื้นที่ก็ไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก ดังนี้

(1) นาฏศิลป์ชวายอกยาการ์ตา (ชวากลาง)

(2) นาฏศิลป์ชวาสุราการ์ตา (ชวากลาง)

(3) นาฏศิลป์ซุนดา (ชวาตะวันตก)

(4) นาฏศิลป์บาหลี (เกาะบาหลี)

(5) นาฏศิลป์สุมาตรา (เกาะสุมาตรา)

รูปแบบการแสดงของนาฏยศิลป์แต่ละประเภทที่แบ่งตามพื้นที่ข้างต้นนั้น นอกจากจะมีความโดดเด่น สวยงาม และสื่อลีลาท่าทางของการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของอินโดนีเซียแล้ว ยังพบว่าในการแสดงต่าง ๆ ที่ปรากฏนั้นยังมุ่งสะท้อนให้เกิดอารมณ์ขัน อันเป็นสภาวะทางอารมณ์ที่สะท้อนค่านิยมของมนุษย์ ดังจะเห็นได้ว่าในการแสดง วายัง กูลิต ซึ่งเป็นการแสดงตัวหนังและการเชิดหนังอันมีชื่อเสียงของอินโดนีเซีย ก็ปรากฏบทบาทของตัวตลกในการแสดงเช่นกัน

มาลินี ดิลกวณิช (2543: 245) ได้กล่าวถึงการแสดงวายัง กูลิต หรือ วายัง ปูร์วา ว่าในช่วงแรกที่ปรากฏนั้น ผู้จัดการแสดงได้นำเรื่องราวมาจากรามายณะและมหาภารตะ ต่อมาเรื่องราวได้รับการดัดแปลงให้แตกต่างไปจากต้นฉบับ โดยชาวชวาและชนกลุ่มต่าง ๆ ได้สร้างสรรค์บทละครวายัง กูลิต ของตนขึ้นมา ทั้งนี้ข้อแตกต่างระหว่างรามายณะและมหาภารตะของอินเดียและอินโดนีเซียที่ชัดเจน คือ ตัวตลก 4 ตัว ที่มักปรากฏในการแสดงทุกเรื่อง โดยตัวตลกเหล่านี้ คือ ซีมาร์ (Semar) กาเรง (Gareng) เปตรุก (Petruk) และดากอง (Dagong) ในฉบับของอินโดนีเซียถือว่าตัวตลกทั้ง 4 ตัว คือ เทพที่จุติลงมาเกิด โดยเฉพาะซีมาร์ ซึ่งเป็นพ่อของตัวตลกอีก 3 ตัว มีลักษณะที่โดดเด่นมาก เป็นคนแก่ รูปร่างอ้วน หน้าตาน่าเกลียด แต่มีไหวพริบเป็นเลิศ เฉลียวฉลาด มีจิตใจงดงาม และมีบทบาทสำคัญในการช่วยเหลือเทพเจ้าให้ได้รับชัยชนะในสงคราม ทั้งนี้เนื้อหาของบทละครวายัง กูลิต มักประกอบด้วยเรื่องราวประเภทต่าง ๆ ตั้งแต่เรื่องตลกในชีวิตประจำวัน ไปจนถึงเรื่องเกี่ยวกับปรัชญาและความลึกลับทางไสยศาสตร์ ตัวละครที่มีวรรณะสูงจะใช้ภาษาที่มีความสละสลวย ส่วนตัวตลกจะมุ่งเน้นความตลกทั้งทางการเจรจาและการขับร้องซึ่งจะสัมพันธ์กับปัญหาอันเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัย บทของตัวตลกเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้วายัง กูลิต สามารถติดตามปัญหาหรือเรื่องราวปัจจุบันได้ทัน และทำให้สามารถปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงในสังคมด้วย การปรับให้เข้ากับสภาวะร่วมสมัยดังกล่าวจึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ศิลปะการแสดงหนัง หรือ วายัง กูลิต ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากที่สุดในอินโดนีเซีย

นอกจากการแสดงวายัง กูลิต ที่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่ศิลปะการแสดงแล้ว การแสดงโตเป็งยังเป็นอีกหนึ่งการแสดงที่มุ่งใช้ความตลกเป็นหมุดหมายในการเผยแพร่เช่นกัน โดย มาลินี ดิลกวณิช (2543: 236-237) ได้กล่าวถึงการแสดงนี้ว่าเป็นการแสดงระบำหน้ากาก ที่พัฒนามาจากการเชิดหนัง หรือ วายัง กูลิต โดยชื่อเต็มว่า “วายัง โตเป็ง” และเรียกสั้น ๆ ว่า “โตเป็ง” นิยมจัดแสดงในภาคตะวันออกของชวาและบาหลี ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน หน้ากากแกะสลักจากไม้ให้มีลักษณะหน้าปูดนูนผิดธรรมชาติ การแสดงนี้เชื่อว่ามีพัฒนามาจากพิธีกรรมบวงสรวงบูชาภูตผีปิศาจในสมัยโบราณ ลีลาการเต้นคล้ายตัวหุ่นจึงใช้ชื่อ วายัง” ในคณะการแสดงหนึ่งจะประกอบด้วยคน 10 คน แบ่งเป็นผู้แสดง 6 คน และนักดนตรี 4 คน ควบคุมการแสดงโดยผู้กำกับวงซึ่งเรียกว่า “ดาลัง” (Dalang) ทั้งนี้เรื่องที่นิยมนำมาจัดแสดง คือ เรื่องราวการผจญภัยของเจ้าชายปันหยี โดยมีการเพิ่มฉากตลกบันเทิงเพื่อให้การแสดงมีรสชาติเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมมากยิ่งขึ้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) กล่าวถึงการแสดงโตเป็งว่าทุกคนจะสวมหน้ากากและร่ายรำอยู่ตลอดเวลา โตเป็งตัวเอกในชวาอาจเจรจาได้บ้าง แต่ในบาหลีจะใช้ดาลังเจรจาแทน หรือใช้ตัวละครที่เป็นผู้ติดตามเป็นผู้พูดแทน หน้ากากของโตเป็งมี 3 ชนิด คือ ชนิดที่ปิดเต็มหน้า ชนิดที่ปิดเต็มหน้าแต่ผ่าปากและกรามให้พูดได้ และชนิดที่ปิดครึ่งหน้าโดยเปิดให้ปากสามารถพูดได้อย่างเต็มที่ ทั้งนี้การแสดงโตเป็งมักจะมีตัวใดตัวหนึ่งทำหน้าที่เป็นตัวตลก ซึ่งที่พบเป็นตัวละครในชนชั้นกลางหรือมียศถาบรรดาศักดิ์ อย่างไรก็ตามหากพิจารณาการแสดงโตเป็งของนาฏศิลป์ซุนดา จะพบว่าไม่เหมือนกับของบาหลี เนื่องจากของซุนดานั้นไม่ปรากฏการแสดงความตลกแต่อย่างใด และมักเป็นการแสดงเดี่ยวมากกว่า

พันทิพา มาลา (2552: 152-153) ได้กล่าวว่า การแสดงโตเป็งมี 2 ประเภท คือ วายัง โตเป็ง เป็นการแสดงเรื่องรางเกี่ยวกับวายังและดาลัง ในการแสดงจะมีผู้เล่าเรื่องโดยผู้แสดงไม่ต้องพูดเอง นอกจากนี้ในการแสดงแต่ละเรื่องนั้นมีตัวละครที่สวมหน้ากากไม่น้อยกว่า 30 ตัว อีกประเภทหนึ่ง คือ โตเป็ง บาบากัน ซึ่งเป็นการแสดงเดี่ยว โดยผู้แสดงแต่ละคนจะมีบุคลิกลักษณะที่แตกต่างกันตามรูปแบบหน้ากาก ทั้งนี้ในการแสดงนั้นผู้แสดงจะสวมหน้ากาก เคลื่อนไหวมือ เท้า และหน้า ผ่านการเต้นที่แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ซึ่งแต่ละกลุ่มจะมุ่งแย่งชิงความสนใจจากผู้ชมโดยการสร้างสถานการณ์จริง ในการแสดงนั้นอาจเป็นการต่อสู้กัน การใช้

ถ้อยคำตลกเพื่อเสียดสีและแสดงการดูถูก ทั้งนี้การแสดงโตเป็งจะใช้แสดงในราชสำนักและงานรื่นเริงทั่วไป

นอกจากการแสดงที่เกี่ยวข้องกับหน้ากากแล้ว ในอินโดนีเซียยังมีการแสดงละครที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของอารมณ์ขัน คือ การแสดงเกอโตประ สุรพล วิรุฬรักษ์ (2544: 68-69) ได้กล่าวว่าเกอโตประเป็นการแสดงละครพูดสลับรำ เกิดขึ้นในราชสำนักสุรการ์ตา เมื่อ พ.ศ. 2457 โดยนำการร้องเพลงและจังหวะการตำข้าวของชาวบ้านมาพัฒนาเป็นดนตรีและนาฏยศิลป์ ต่อมาจึงมีการขยายเป็นเรื่องราว การแสดงเกอโตประในสุรการ์ตาเน้นการฟ้อนรำ แต่ในยอกยาการ์ตาจะเน้นการเจรจา โดยนิยมแสดงเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์ ทั้งนี้ผู้แสดงในเกอโตรประในอดีตนั้นจะเป็นผู้ชายล้วน แต่ปัจจุบันจะใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ ผู้แสดงจะแต่งกายตามท้องเรื่อง โดยมีดาลังเป็นนายโรงทำหน้าที่เล่าเรื่องย่อและแจกบทให้แก่ผู้แสดงที่มีความชำนาญเฉพาะตัว โดยการแสดงนี้นิยมจัดแสดงในงานแต่งงานและงานมงคลต่าง ๆ ทั้งนี้บางเรื่องอาจใช้เวลาแสดงครึ่งคืน แต่บางเรื่องก็ใช้เวลาในการจัดแสดงทั้งคืน นอกจากนี้ยังมีการแสดงแสดงอีกประเภทหนึ่งที่เป็นการแสดงละครพูดสลับรำที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมอินโดนีเซีย คือ การแสดงซานดิวาระ ที่เกิดขึ้นในซุนดา เมื่อ พ.ศ. 2443 โดยในภาษาอินโดนีเซียคำว่า “ซานดิวาระ” หมายถึง การแสดงละคร หรือบทละคร การแสดงประเภทนี้มุ่งเน้นการสะท้อนและเสียดสีปัญหาชีวิตในปัจจุบัน เช่น สิทธิ์ในการหย่าร้างของภรรยา การมีภริยาคนเดียวในสังคมมุสลิมที่ให้โอกาสผู้ชายมีภริยาได้สี่คน และความล้มเหลวในการปกครอง อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาต่อมาก็มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของการแสดงเป็นการใช้เรื่องราวประโลมโลกจากอิทธิพลของวรรณกรรมต่างประเทศมานำเสนอ เช่น การนำเนื้อเรื่องในละครบังสะวันของมาเลเซีย มาจัดการแสดง ทั้งนี้การแสดงซานดิวาระสามารถแสดงได้หลายแบบ เช่น ในการแสดงเรื่องรามายณะและมหาภารตะ จะจัดแสดงในรูปแบบที่คล้ายกับวายัง วอง นอกจากนี้ยังสามารถจัดแสดงตามรูปแบบเกอโตรประของชวาได้ด้วย

ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นอกจากประเทศอินโดนีเซียที่รับอารยธรรมและอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียแล้ว ประเทศไทยเป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีศิลปะการแสดงซึ่งสะท้อนให้เห็นขนบและรูปแบบของอารยธรรมอินเดียเช่นเดียวกัน ทั้งนี้จากการศึกษาวิวัฒนาการของศิลปะการแสดงของไทยในเบื้องต้นนั้น พบเอกสารหลายประเภท

ด้วยกันที่กล่าวถึงรูปแบบของศิลปะการแสดงไทยที่อาจสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียและบทบาทความสำคัญของอารมณ์ขันผ่านการแสดงตลก

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2589: 45) ทรงให้พระบรมราชาธิบายตอนหนึ่งถึงที่มาของนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งปรากฏในหนังสือเรื่องบ่อเกิดรามเกียรติ์ โดยมีใจความว่า *"ข้อนี้ไม่เป็นที่น่าอายอันใด เพราะไทยเราเป็นพวกนักรบแท้ จึ่งไม่มีเวลาจะคิดแต่งบทกลอนหรือคิดแบบแผนละเม็งละครอะไร จนลงมาทางทิศใต้ จึ่งมาประสบพบความรุ่งเรือง อันมาจากทางมัธยประเทศ ก็รับเอาของเขามาทั้งสิ้น ไม่ได้พยายามคิดใหม่"*

ธนิต อยู่โพธิ์ (2510: 95) ได้เขียนตำรานาฏศิลป์ไทย โดยสันนิษฐานที่มาของนาฏศิลป์ไทยจากหลักฐานรูปภาพและลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องปั้นดินเผาที่ขุดพบว่า *"ชาวอาณาจักรทวาราวดีและลพบุรีซึ่งได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณที่เป็นประเทศไทยทุกวันนี้ ได้รับวัฒนธรรมทางด้านการร้องรำจากอินเดียโดยตรง กล่าวคือ มีครูบาอาจารย์ชาวอินเดียมาสอนให้ หรือมิฉะนั้นชนชาวอาณาจักรนี้ก็เดินทางไปศึกษามาจากอินเดีย แล้วนำมาสั่งสอนให้คนอื่น"*

ศรีศักร วัลลิโภดม (2534) ได้เขียนบทความ "นาฏศิลป์ของชาวสยาม" ตีพิมพ์ในหนังสือรวมบทความชื่อ เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย โดยระบุถึงที่มาของนาฏศิลป์ไทยว่า

> *"ดนตรีและนาฏศิลป์มีลักษณะเช่นเดียวกับศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้คนในท้องถิ่นและการรับอิทธิพลจากภายนอก โดยอาจได้รับจากอินเดียหรือแหล่งอารยธรรมอื่น ๆ มาก่อน ต่อมาเมื่อบ้านเมืองที่เป็นรัฐหรืออาณาจักรเพิ่มขึ้นก็มีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างกัน เช่น ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18 มีรัฐและบ้านเมืองในดินแดนไทยในภูมิภาคต่าง ๆ เช่น นครศรีธรรมราช ลพบุรี อู่ทอง สุโขทัย และล้านช้าง ซึ่งมีความหลากหลายทางดนตรี ศิลปวัฒนธรรม และนาฏศิลป์ ก่อนที่จะเกิดการรวมตัวกันเป็นราชอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20-21"*

นอกจากแนวคิดที่ว่านาฏยศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากการเผยแพร่อารยธรรมอินเดียแล้ว ยังมีอีกแนวคิดหนึ่งที่มุ่งประเด็นว่านาฏศิลป์ไทยนั้นมีประวัติศาสตร์และ

สืบรากเหง้ามาจากความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของคนไทยเอง โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) ได้ศึกษาและเขียนตำรา “วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477” ซึ่งได้นำเสนอข้อมูลเรื่องอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียผ่านการนำเสนอความเห็นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงให้คำอธิบายถึงละครในประเทศไทยว่า

> *“กระบวนการฟ้อนรำที่ไทยใช้เป็นแบบแผนมีสองอย่าง อย่างหนึ่งเป็นกระบวนฟ้อนรำของประชาชนในพื้นเมือง หรือรำเล่นแม่ศรี และรำเพลงเกี่ยวข้าว เหล่านี้จะเป็นกระบวนแบบรำของชนชาติไทยแต่ดึกดำบรรพ์ กระบวนรำอีกอย่างหนึ่งเช่นที่ใช้ในการพิธีตลอดลงมาจนที่เล่นระบำและโขนนั้นได้แบบอย่างมาแต่อินเดีย พวกพราหมณ์ที่เข้ามาเป็นครูบาอาจารย์ของชาวประเทศนี้แต่โบราณนำแบบแผนเข้ามาฝึกหัดให้ เพราะชาวอินเดียถือว่าการฟ้อนรำเป็นของพระเป็นเจ้า ที่ได้ทรงคิดประดิษฐ์ขึ้นแล้วสั่งสอนแก่มนุษย์ให้ฟ้อนรำเพื่อเป็นสวัสดิมงคล ใครฟ้อนรำหรือให้มีการฟ้อนรำตามเทวบัญชาก็เชื่อว่าจะได้ประโยชน์และจะได้ไปสู่สุคติในเบื้องหน้า”*

ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547: 1-3) ได้เขียนตำรา “หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์” โดยนำข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของนาฏยศิลป์ที่ผูกพันกับมนุษย์มาอภิปรายไว้ ดังข้อความที่ว่า

> *“การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้พึงสังเกตได้โดยง่าย ดังเช่น สุนัขและไก่กา เป็นต้น เวลาใดสบอารมณ์ของมันเข้า มันก็โลดกรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่าง ๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้ค้นคิดหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงเล็งเห็นเป็นยุติว่าการฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาก็ตามหรือทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้เห็นปรากฏ ยกเป็นนิทัศนอุทาหรณ์ดังเช่นธรรมดาทารกเวลาเสวยสุขเวทนาก็เต้นแร้งเต้นแฉ่งสนุกสนาน ถ้าเสวยอารมณ์ทุกขเวทนา*

ก็ดิ้นโดยโหยไห้แสดงกิริยาปรากฏออกให้รู้ว่าอารมณ์เป็นอย่างไร ยิ่งเติบโตรู้เดียงสาขึ้นเพียงไร กิริยาที่อารมณ์แล่นออกมาก็ยิ่งมากมายกลายอย่างออกไป จนถึงกิริยาที่แสดงความกำหนัดยินดีในกามารมณ์ และกิริยาซึ่งแสดงความอาฆาตโกรธแค้น เป็นต้น กิริยาอันเกิดแต่เวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ

ต่อมาอีกขั้นหนึ่งเกิดแต่คนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่าง ๆ เช่น กล่าวมาก็ใช้กิริยาเหล่านั้นเป็นภาษาอันหนึ่ง เมื่อประสงค์จะแสดงให้ปรากฏแก่ผู้อื่น โดยใจจริงก็ดี หรือโดยมายาเช่นในเวลาเล่นหัวก็ดี ว่าตนมีอารมณ์อย่างไร ก็แสดงกิริยาอันเป็นเครื่องหมายอารมณ์อย่างนั้น เป็นต้นว่าถ้าจะแสดงความเสน่หา ก็ทำกิริยายิ้มแย้มกรีดกราย จะแสดงความรื่นเริงบันเทิงใจก็ขับร้องฟ้อนรำ จำขู่ให้ผู้อื่นกลัวก็ทำตาถมึงทึงแลโลดเต้นคุกคาม จึงเกิดแบบแผนท่าทางที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นต้นของกระบวนฟ้อนรำขึ้นด้วยประการนี้นับเป็นขั้นที่สอง

ต่อมาอีกขั้นหนึ่งเกิดแต่มีผู้ฉลาดเลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนฟ้อนรำให้เห็นงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดมีกระบวนการฟ้อนรำขึ้น นับเป็นขั้นที่สาม ความเช่นกล่าวมานี้เป็นสามัญแก่มนุษย์ทั้งปวงทั่วทุกชาติทุกภาษา จึงเกิดมีประเพณีการฟ้อนรำตามกระบวนการซึ่งพวกของตนเห็นว่างามด้วยกันทุกประเทศ

อันประเพณีการฟ้อนรำจะเป็นสำหรับฝึกหัดพวกที่ประกอบการหาเลี้ยงชีพด้วยรำ เต้น เช่น โขนละครเท่านั้นหามิได้ แต่เดิมมาย่อมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชั้นบรรดาศักดิ์และมีที่ใช้ไปจนถึงการยุทธ์และการพิธีต่าง ๆ หลายอย่าง จะยกตัวอย่างแต่ประเพณีการฟ้อนรำที่มีมาในสยามประเทศของเรานี้ ดังเช่นในตำราคชศาสตร์ ซึ่งนับว่าเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการรณรงค์สงครามแต่โบราณ ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องฝึกหัด มีตัวอย่างมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ต่อสมเด็จ

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำ ได้ยินเคยทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่งเป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี เมื่อปีวอก พ.ศ. 2414 การฟ้อนรำในกระบวนยุทธ์อย่างอื่น เช่น ตีกระบี่กระบองก็เป็นวิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหัดมาแต่ก่อน ส่วนกระบวนฟ้อนรำในการพิธี ยังมีตัวอย่างทางหัวเมืองมณฑลภาคพายัพ ถ้ามีเวลางานบุญให้ทานเป็นการใหญ่ก็เป็นประเพณีที่เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนครลงมาที่จะฟ้อนรำ เป็นการแสดงโสมนัสศรัทธาในบุญทาน เจ้านายฝ่ายผู้หญิงก็ย่อมหัดฟ้อนรำและมีเวลาที่จะหัดฟ้อนรำในการพิธีบางอย่างจนทุกวันนี้ ประเพณีต่าง ๆ ดังกล่าวมา ส่อให้เห็นว่าแต่โบราณย่อมถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษา ซึ่งสมควรจะฝึกหัดเป็นสามัญทั่วทุกชั้นบรรดาศักดิ์สืบมา

การที่ฝึกหัดคนแต่บางจำพวกให้ฟ้อนรำดังเช่นระบำหรือละครนั้น คงเกิดแต่ประสงค์จะใคร่ดูกระบวนฟ้อนรำ ว่าจะงามให้ถึงที่สุดเพียงไร จึงเลือกสรรคนแต่บางเหล่า ฝึกฝนให้ชำนิชำนาญเฉพาะการฟ้อนรำ สำหรับแสดงแก่คนทั้งหลาย ให้เห็นว่าการฟ้อนรำอาจจะงามได้ถึงเพียงนั้น เมื่อสามารถฝึกหัดได้สมประสงค์ก็เป็นที่ต้องตาติดใจคนทั้งหลาย จึงเกิดมีนักรำขึ้นเป็นพวกหนึ่งต่างหาก แต่ที่จริงวิชาฟ้อนรำก็มีแบบแผนอันเดียวกับที่เป็นสามัญแก่คนทั้งหลายทุกชั้นบรรดาศักดิ์นั้นเอง”

นอกจากนี้ สุรพล วิรุฬรักษ์ (2547: 12) ได้นิยามความหมายของนาฏยศิลป์ ไว้ว่า เป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ที่แสดงออกเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้น นาฏยศิลป์มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับความเจริญของมนุษย์ เมื่อสังคมเติบโตและสามารถจำแนกผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางได้ จึงเกิดการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏยศิลป์ให้งดงามที่สุด ทำให้ต้องการผู้เชี่ยวชาญเฉพาะนาฏยศิลป์ขึ้นในชุมชนนั้นอีกด้วย ชุมชนเป็นผู้หล่อหลอมนาฏยศิลป์ ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงสะท้อนศิลปะและวัฒนธรรมของชุมชนด้วย เมื่อนาฏยศิลป์ได้เจริญขึ้นถึงจุดหนึ่งก็จะมีคุณสมบัติเป็นสากลที่คนทั่วไปเข้าใจวัฒนธรรมที่หล่อหลอมและชื่นชอบได้ แต่คนเหล่านั้นจะนิยมยินดีมากขึ้นหากมีคนเข้าใจวัฒนธรรมที่หล่อหลอมนาฏยศิลป์นั้น ๆ ด้วย นาหยศิลป์อาศัยพลังและเจตนาเป็นเครื่องผลักดันจิตใจไปกระตุ้นร่างกายให้แสดงการเคลื่อนไหว และการ

เคลื่อนไหวเป็นโลกในอีกมิติหนึ่งที่ล่วงพ้นกาลเวลา หากจะกล่าวโดยอนุโลมแล้วนาฏยศิลป์คือการที่มนุษย์ตั้งใจเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะ มีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงดงาม แก่ตนเองและผู้อื่น

หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2522) ได้กล่าวถึงที่มาของการเต้นรำหรือการฟ้อนรำ ในการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย เมื่อวันที่ 23-25 มิถุนายน พ.ศ. 2522 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ไว้ว่า

> *"สิ่งที่มนุษย์ทุกหมู่เหล่าใช้เป็นการสำเริงอารมณ์อย่างหนึ่ง คือ การเต้นรำหรือการฟ้อนรำ การเต้นมักอาศัยจังหวะจากเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดจังหวะที่ได้ยินชัด การฟ้อนมักใช้กับดนตรีที่มีทำนองเสนาะและมักใช้แสดงความรู้สึกที่ประณีตกว่าการเต้น แต่เมื่อมนุษย์มีความเจริญในทางอารมณ์และสร้างสรรค์พอสมควร มนุษย์ทุกหมู่ก็จะมีการเต้นรำและฟ้อนรำโดยอาศัยศิลปะ หรือกลวิธีที่ละเมียดละไมขึ้นเป็นขั้น ๆ ในที่สุดมนุษย์ที่เจริญก็มีศิลปะการรำ (เต้นหรือฟ้อน)"*

อย่างไรก็ตาม สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543:11) ได้วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์ไทยว่าผู้ที่มีความเห็นว่านาฏยศิลป์ไทยได้แบบแผนมาจากอินเดียนั้น ส่วนใหญ่อ้างถึงหลักฐานทางโบราณคดีว่าเป็นเพราะอินเดียเป็นชนชาติโบราณ เช่นเดียวกับอียิปต์และกรีก ซึ่งมีหลักฐานว่านาฏยศิลป์หรือศิลปะแห่งการฟ้อนรำของมนุษย์นั้นเกิดขึ้นเพราะเทพเจ้าบนสรวงสวรรค์ก่อน จากนั้นจึงขยายมาเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ ด้วยความเชื่อเช่นนี้จึงแสดงให้เห็นว่ามนุษย์ในอดีตมีความเชื่อในอำนาจของสิ่งเหนือธรรมชาติ เมื่อเกิดปรากฏการณ์ทางธรรมชาติต่าง ๆ ก็เชื่อว่าเป็นเพราะมนุษย์ทำผิดและถูกพระเจ้าลงโทษ ดังนั้นการประกอบพิธีกรรมเพื่อให้เทพเจ้าพอใจจึงเป็นสิ่งที่พึงกระทำ และองค์ประกอบในพิธีกรรมเหล่านั้นก็มีศิลปะการดนตรีและนาฏศิลป์รวมอยู่ด้วย ทั้งนี้จากข้อมูลทั้งหมดพอที่จะสรุปข้อมูลวิวัฒนาการของนาฏยศิลป์ไทยว่ายังไม่มีหลักฐานที่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนถึงวิวัฒนาการของการละครไทยในอดีต แต่พอจะสามารถสรุปจุดกำเนิดได้ ดังนี้

(1) เกิดจากการสร้างสรรค์ของคนไทยในแต่ละท้องถิ่น เพื่อแสดงความรื่นเริง ยินดี และความบันเทิงใจ

(2) เกิดจากความต้องการใช้การละครในพิธีกรรมเพื่อความเป็นสวัสดิมงคล

(3) เกิดจากการแลกเปลี่ยนหรือการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม ทำให้มีการนำของใหม่เข้ามาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมในสังคมหนึ่ง

สังคมไทยเป็นสังคมที่นิยมงานนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงและความสนุกสนาน ทำให้อารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 16) ได้นำเสนอหลักฐานสำคัญในหนังสือวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - 2477 โดยกล่าวว่าในศิลาจารึกหลักที่ 1 ที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราช กษัตริย์องค์ที่ 3 แห่งอาณาจักรสุโขทัย ทรงคิดประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นและทรงให้จารึกวิถีชีวิตชาวสุโขทัย มีข้อความที่กล่าวว่า “*เมื่อจักเข้าเวียงเรียงกัน แต่อรัญญิกพู้น ท้าวหัวลานดำบงดำกลอย ด้วยสัยงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน*”

ข้อความข้างต้นนี้แม้ไม่มีคำใดแสดงถึงนาฏยศิลป์ในสมัยสุโขทัย แต่ก็พอจะเห็นภาพความสนุกสนานรื่นเริงในกระบวนแห่แหนเข้าเมือง ที่ตั้งกระบวนมาแต่ป่านอกเมือง ซึ่งคงเป็นกระบวนใหญ่ มีดนตรีบรรเลง มีการขับร้อง และในการเล่นการหัวนั้นคงหนีไม่พ้นการฟ้อนรำอยู่บ้าง อย่างไรก็ตามภาพนาฏยศิลป์ในสมัยสุโขทัยเริ่มชัดขึ้นดังที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 8 ในสมัยพระมหาธรรมราชา (ลิไท) ซึ่งได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานเทศกาลไหว้พระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ พ.ศ. 1903 ความว่า “*มีระบำ ( ) เต้นเล่นทุกฉัน... ด้วยเสียงอัน สาธุการบูชา อีกด้วยดุริยพาทย์ พิณ ฆ้อง กลอง เสียงดังสีพอันดินจักหล่มอันใส...*”

ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนต้นก็ปรากฏหลักฐานสำคัญที่ระบุถึงนาฏศิลป์ในสมัยนั้น ดังที่มีการกล่าวถึงการมหรสพต่าง ๆ ในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา โดยในหนังสือกฎหมายตราสามดวง ซึ่งจัดพิมพ์ขึ้นโดยกรมศิลปากร (2521: 43) ได้ระบุว่า

“ในกรณีพบช้างสำคัญ และคล้องติดก็กำหนดให้มีมหรสพสมโภชเป็นการใหญ่ เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิทธี ๗ วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศเมื่อคล้องติดหนัง ๘ โรง รำ ๘ โรง โรงสมโพท ๗ วันเหล้นมหรรสพ ๑๕ วันจึ่งเอาลงขนานเหล้นหนังรำรวดมาถึงพระนคร แลเมื่อถึง พระนครแล้วเล่นมหรรสพสมโพท ๑๕ วัน”

วิทยา พานิชล้อเจริญ (2254: 13) ได้ศึกษาการประกอบสร้างเชิงสังคมของอารมณ์ขันในรายการตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ไทย โดยกล่าวว่าว่าการแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ดังที่ปรากฏหลักฐานบันทึกถึงคำว่า “จำอวด” ที่ปรากฏในกฎหมายตรา 3 ดวง ที่มีการอ้างถึงคำว่า “จำอวด” ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือน ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปีมหาศักราชที่ 1298 (พ.ศ. 1919) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนต้น โดยในอดีตคำว่า “จำอวด” เป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นขบขันสำหรับละคร มีทั้งเล่นรวมกับละคร หรือเล่นเฉพาะจำอวด ไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า “ตลก” นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย

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

“ขุนสุวรรณพิจิตรจางวางนา ๔๐๐ พนักงานหนัง..

พนักงานปี่พาท... ขุนไฉนยไพเราะห์ นา ๒๐๐ *ไร่*

นายวงสี่คน นาคล ๕๐

เลว นาคล ๓๐

*ไม้ต่ำสูง... ขุนทหารวิเศศเหิน... หมื่นเหิน เวหาเหาะ นาคล*๓๐

หมื่นเสนะภูบาล เจ้ากรมขวา นาคล ๔๐๐

หมื่นโวหารพิรมย เจ้ากรมซ้าย ๔๐๐

นายโรง นา ๒๐๐

ยืนเครื่องรอง นาคล ๑๐๐

นางเอก นาคล ๑๐๐

ยืนเครื่องเลว นาคล ๘๐

นางเลว นาคล ๘๐

จำอวด ๕๐*”*

(กรมศิลปากร, 2534: 62)

ในหนังสือประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ ของ พระยาประมูลธนรักษ์ จมื่นก่งศิลป์ และสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์ (2551) ได้ปรากฏข้อความที่กล่าวถึงจำอวดในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ กษัตริย์พระองค์สุดท้ายในสมัยอยุธยา โดยข้อความนั้นสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงอำอวดฐานะนาฏกรรมอันเป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ และเป็นประโยชน์ในการสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม คือ การที่ประชาชนปลูกผักบุ้งเพื่อทำมาหากิน แต่กลับต้องเสียภาษี โดยที่สมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ก็ทรงไม่ทราบ ดังข้อความที่ว่า

“ปีมะเมีย จ.ศ.๑๑๒๔ วันอาทิตย์ ขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๑๒ มีสูริย์ วันจันทร์ แรม ๑ ค่ำ เดือน ๑๒ มีจันทร์ ทำภาษีผักบุ้ง (เรื่องภาษีผักบุ้งนี้พบในหนังสือพระราชพงศาวดาร ฉบับ ๑ ว่านายสังข์บ้านคลองคูจามเปนพี่เจ้าจอมฟัก เจ้าจอมปานพระสนมเอก ผูกภาษีผักบุ้งแล้วบังคับว่า ถ้าราษฎรเก็บผักบุ้ง ต้องมาขายให้เจ้าภาษีแต่ผู้เดียว นายสังข์เอาเงินไว้เปนอาณาประโยชน์บ้าง ส่งพระคลังบ้าง อยู่มาวันหนึ่งสมเด็จพระเจ้าเอกทัศ โปรดให้หาละครเข้าไปเล่น

น่าพระที่นั่ง นายแทนกับนายมีจำอวดแต่งเปนชายคน ๑ หญิงคน ๑ จับกันจะเรียกเอาค่าผูกตอ คน ๑ ว่ายากจนจะเอาเงินที่ไหนมาเสีย แต่เก็บผักบุ้งขายยังต้องเสียภาษี ว่าเช่นนี้ ๒ หน ๓ หน สมเด็จพระเจ้าเอกทัศแปลกพระไทย มีรับสั่งถามจึงได้ความว่า นายสังข์ไปเก็บภาษีผักบุ้งผิดพระราชบัญญัติก็ทรงพระพิโรธ ให้ชำระเงินคืนแล้วจะให้ประหารชีวิตร แต่งดโทษประหารชีวิตไว้ ในหนังสือนั้นว่า นายสังข์นี้ภายหลังไปเปนไส้ศึกพม่า)"

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) นั้น ละครนอกถือเป็นนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2532: 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

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการที่กล่าวถึงการศึกษาความตลกหรือการสร้างอารมณ์ขันในบทละครนอก พบว่า สุธา ศาสตรี (2526) ได้ศึกษาวิจัยโครงสร้างของการนำเสนอความตลกในบทละครนอก จำนวน 20 เรื่อง ของไทย โดยพบว่าโครงสร้างของการเสนอความตลกเกิดจากการจัดวิธีใช้เนื้อเรื่องและตัวละครให้เกิดความตลก เพื่อเป็นไปตามอารมณ์และความคาดการณ์ล่วงหน้าของผู้ดู ด้านวิธีที่ใช้เสนอความตลกพบ 15 วิธี ทั้งนี้เป็นวิธีแสดงทางกายและวาจา เช่น การตบตี การด่า หรือการอ้อนวอน

ไพศาล กรุมรัมย์ (2554) ได้ศึกษาอารมณ์ขันในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยมีวัตถุประสงค์ 2 ประการ ได้แก่ ศึกษากลวิธีการสร้างอารมณ์ขันและวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของอารมณ์ขันในบทละครนอกเรื่องสังข์ทองที่มีต่อสังคมไทย ซึ่งพบว่าอารมณ์ขันที่ปรากฏในเรื่องนั้นแสดงถึงความสามารถของกวีและสะท้อนรสนิยมด้านอารมณ์ขันของคนไทย โดยมีกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน 3 กลวิธี ได้แก่ การสร้างอารมณ์ขันจากเนื้อเรื่อง ตัวละคร และภาษา การสร้างอารมณ์ขันในเรื่องนี้มีการแทรกและขยายอารมณ์ขัน เพิ่มเติมเหตุการณ์ที่แสดงอารมณ์ขันมากกว่าบทละครนอกเรื่องสังข์ทองในสมัยอยุธยา นอกจากนี้ยังพบว่าอารมณ์ขันที่ปรากฏในบทละครนอกเรื่องสังข์ทองฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมไทย 3 ประการ ได้แก่ การให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินจากความรู้สึกเหนือกว่าด้วยการสวมรอยเป็นตัวละครและความเหนือกว่าในฐานะผู้อ่าน การลดความเครียดจากความคับข้องใจต่อกฎระเบียบของสังคมต่อปัญหาในครอบครัวและต่อผู้ปกครอง และการเป็นเครื่องมือในการอบรมสั่งสอนทางอ้อม

ในนาฏกรรมพื้นบ้านของไทยก็มีผู้ศึกษาความตลกและอารมณ์ขันเช่นกัน คนางค์ บุญทิพ (2545) ศึกษาการวิเคราะห์สารจากตัวตลกหนังตะลุง เพื่อวิเคราะห์บทบาทของตัวตลกหนังตะลุงที่แสดงออกมาทางวัจนสารและอวัจนสาร รวมถึงการรับรู้ของผู้ชม โดยพบว่าการแสดงของตัวตลกหนังตะลุงเป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมและเป็นการสื่อสารการแสดงรูปแบบหนึ่ง โดยบทบาทหลักของตัวตลกหนังตะลุงคือการสร้างความบันเทิง ส่วนบทบาทรองนั้นคือการสอดแทรกสาระ ทั้งนี้สาระที่นำเสนอออกมาทางวัจนสารประกอบด้วยการให้ความรู้พื้นฐานในการดำเนินชีวิต การอบรมสั่งสอนทางจริยธรรม และการวิพากษ์สังคม ส่วนอวัจนสารของตัวตลกแสดงลักษณะที่สัมพันธ์กับชาวบ้านในสังคมภาคใต้ ซึ่งส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันกับตัวตลกหนังตะลุง อย่างไรก็ตามผู้ที่มาชมการแสดงตัวตลกหนังตะลุงนั้นจะรับรู้เพียงบทบาทในแง่ความบันเทิงจากตัวตลก แต่จะไม่ได้นำสาระของตัวตลกหนังตะลุงไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวัน

ในช่วง 20 ปีที่ผ่านมาจะพบว่ารายการโทรทัศน์ประเภทรายการตลกได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง มีการสอดแทรกการแสดงตลกในรายการต่าง ๆ หลายรายการได้ใช้นักแสดงตลกมาทำหน้าที่พิธีกรประจำรายการ เป็นนักแสดงในบางช่วงของรายการ เป็นกรรมการ

ตัดสิน รวมถึงเป็นตัวละครสำคัญในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ทั้งนี้มีผู้ศึกษาความสำคัญของการแสดงตลกที่ปรากฏในรายการทางโทรทัศน์จำนวนมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของอารมณ์ขันอันเป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาด้านอารมณ์ขันและรายการตลกจากงานวิจัยฉบับต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

เมธา เสรีธนาวงศ์ (2539) ศึกษาการวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอมุกตลกของรายการตลกทางโทรทัศน์ ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ 5 ช่องสถานี ในระหว่างวันที่ 1 กันยายน - 30 พฤศจิกายน พ.ศ.2537 และวีดิโอเทปที่มีให้บริการเช่าในศูนย์วีดิโอ โดยพบว่ารูปแบบของรายการตลกทางโทรทัศน์และวีดีโอเทปมีลักษณะที่ผสมผสานกันระหว่างจำอวดและละครย่อย โดยขึ้นอยู่กับเงื่อนไขต่าง ๆ ของการสร้างสรรค์รายการ อาทิ ผู้ผลิต ผู้แสดง ผู้ชม และข้อกำหนดบางประการทางสื่อโทรทัศน์ นอกจากนี้ในด้านเนื้อหาของรายการพบว่าแต่ละรายการนั้นมุ่งนำเสนอเรื่องที่เป็นประเด็นทางสังคม ได้แก่ สถาบันนันทนาการ สถาบันสื่อสารมวลชน สถาบันเศรษฐกิจ สถาบันครอบครัว และสถาบันการปกครอง และเรื่องที่เป็นประเด็นของบุคคล ได้แก่ เรื่องสังขารและเรื่องลามก ส่วนกลวิธีการนำเสนอมุกตลกนั้นพบว่ามีกลวิธีการเล่นตลกกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต การเล่นตลกกับภาษา การเล่นตลกกับความรู้สึก และการเล่นตลกกับสามัญสำนึก

วีระ แก่นเพชร (2539) ศึกษากระบวนการผลิตและการนำเสนอการแสดงตลกในสื่อวีดีทัศน์ผ่านการแสดงตลกในงานสื่อวีดีทัศน์ ที่ปรากฏในระหว่างปี พ.ศ. 2536-2537 โดยพบว่ากระบวนการผลิตวีดีทัศน์ตลกไม่ได้ใช้เทคนิคพิเศษของสื่อเพื่อเสริมอารมณ์ของสื่อให้คงไว้และเป็นกระบวนการในระดับทุนต่ำที่เสมือนการบันทึกเหตุการณ์ โครงสร้างของตลกมีลักษณะแบบกลุ่ม โครงสร้างของการแสดงประกอบด้วยการปูเรื่อง มีแม่คู่เป็นตัวรับมุก มีตัวดิ้นเพิ่มอรรถรส ตัวเจ็บ ตัวโง่ ตัวอีสาน และไม่มีตลกประเภทเดี่ยวหรือตลกประเภทคู่ นอกจากนี้รูปแบบการแสดงตลกแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ แบบที่มีแกนเรื่อง แบบที่ไม่มีแกนเรื่อง และแบบผสม ทั้งนี้ในด้านเนื้อหาที่ปรากฏนั้นมีความหลากหลาย ส่วนใหญ่จะเป็นการเล่นตลกกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน นำเสนอเนื้อหาในลักษณะบทเปิด โดยมีการสร้างความหมายและสัญญะต่าง ๆ เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม

พรรณทิพา อุปลวรรณนา (2540) ศึกษากลยุทธ์การใช้อารมณ์ขันในการโฆษณาทางโทรทัศน์ ผ่านโฆษณาที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ช่อง 5 ช่อง 7 และช่อง 9 ตั้งแต่เดือนมิถุนายน-สิงหาคม พ.ศ.2540 เพื่อประมวลภาพรวมของการใช้กลยุทธ์การสื่อสารด้วยอารมณ์ขันในภาพยนตร์โฆษณาทางโทรทัศน์ ประเมินประสิทธิผลของการสื่อสารที่ใช้กลยุทธ์อารมณ์ขันจากทัศนะของผู้รับสาร และวิเคราะห์ความสำเร็จในด้านการสื่อสารจากการใช้อารมณ์ขันในงานโฆษณาทางโทรทัศน์ โดยพบว่ากลยุทธ์การใช้อารมณ์ขันที่ปรากฏในภาพยนตร์โฆษณาทางโทรทัศน์แบ่งได้เป็น 3 ตามความถี่ของการพบ กลุ่มที่ 1 คือ ตลกจากตัวละคร ตลกจากกลไกของเรื่อง และตลกล้อเลียนเสียดสี กลุ่มที่ 2 ได้แก่ ตลกจากภาษา ตลกหักมุม และตลกไหวพริบ กลุ่มที่ 3 ได้แก่ ตลกรักกระจุ๋มกระจิ๋มและตลกโครมคราม นอกจากนี้ยังพบว่าการนำอารมณ์ขันมาใช้ในงานโฆษณาเป็นไปเพื่อความบันเทิง เพื่อเข้าถึงผู้ชมได้ทุกระดับ ส่วนข้อเสียนั้นพบว่าอารมณ์ขันนั้นดึงดูดความความสนใจของผู้ชมไปจากสินค้าและวัตถุประสงค์ ลดความน่าเชื่อถือของคุณภาพสินค้า

ชนัญญา ใยลออ (2544) ศึกษาการสื่อสารอารมณ์ขันของนักแสดงตลก “รายการโทรทัศน์ก่อนบ่ายคลายเครียด” ที่ออกอากาศระหว่างวันที่ 4 กันยายน - 1 ธันวาคม พ.ศ. 2543 โดยมุ่งศึกษารูปแบบวิธีการนำเสนอรายการ วิธีดำเนินการผลิตรายการโทรทัศน์ก่อนบ่ายคลายเครียด การแสดงตลก และการสื่อสารอารมณ์ขันของนักแสดงตลกด้วยกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหารายการ การสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยพบว่ารายการดังกล่าวนำเสนอรายการโดยใช้รูปแบบละคร ลิเก โขน เกมโชว์ ภาพยนตร์ การล้อเลียนประเด็นทางการเมืองและสังคม การล้อเลียนวรรณคดีและละครพื้นบ้าน ทั้งนี้ในขั้นตอนของการผลิตรายการพบว่ามี 3 ขั้นตอน ได้แก่ ก่อนการผลิต ดำเนินการผลิต และหลังการผลิต ซึ่งมีวิธีดำเนินการที่สำคัญ ได้แก่ การแสวงหาความคิด การเขียนบทในลักษณะบทเปิดเพื่อให้นักแสดงสร้างสรรค์บทสนทนาขึ้นเอง ส่วนการกำหนดนักแสดงนั้นจะมุ่งความสำคัญที่บทบาทการแสดงของแต่ละคน ทั้งนี้ในขั้นตอนการบันทึกเทปรายการนั้นจะเป็นการบันทึกแบบรายการสด และในขั้นหลังการผลิตนั้นจะเป็นการแก้ไขความผิดพลาดในการแสดง ส่วนวิธีการแสดงนั้นพบว่าเป็นการนำเสนอแบบละครโดยอาศัยโครงสร้างกลุ่มที่ดัดแปลงมาจากการสวดคฤหัสถ์ในอดีต โครงสร้างของเนื้อหารายการมีลักษณะยืดหยุ่น โดยในด้านการสื่อสารอารมณ์ขันนั้นประกอบด้วยการเล่าเรื่อง การแสดง และบทสนทนาของนักแสดงตลก นอกจากนี้ยังมีการประยุกต์

องค์ประกอบของการทำรายการโทรทัศน์ด้านฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี และเสียงประกอบ เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น

กาญจนา เจริญเกียรติบวร (2548) ศึกษาการวิเคราะห์วาทกรรมเรื่องตลกภาษาไทย โดยมีเป้าหมายเพื่อศึกษาว่าเรื่องตลกภาษาไทยมีวิธีทางภาษามีวิธีทางภาษาที่ก่อให้เกิดความตลกขบขันอย่างไรบ้าง รวมถึงการศึกษาความเชื่อ อุดมการณ์ และความสัมพันธ์ทางอำนาจ ที่สะท้อนจากการนำเสนอเรื่องตลก โดยพบว่ากลวิธีทางภาษาที่ปรากฏในเรื่องตลกภาษาไทย ได้แก่ กลวิธีเล่นคำ และกลวิธีทางปริจเฉท โดยกลวิธีเล่นคำสามารถแบ่งออกได้เป็นการเล่นคำที่ลวงให้เกิดการตีความผิด การเล่นคำที่ทำให้เกิดการตีความที่ต่างไปจากปกติ และการเล่นคำที่มีการตอกย้ำความกำกวม ส่วนกลวิธีทางปริจเฉท พบ 8 กลวิธีย่อย ได้แก่ การทำให้หลงทาง การนำเสนอเหตุการณ์ที่เหนือความคาดหมาย การละเมิดธรรมเนียมปฏิบัติ การใช้มูลบทเป็นเครื่องมือ การประชด และการซ้อนมุก นอกจากนี้ผลการศึกษายังพบว่าภาษาเป็นเครื่องมือทำให้คนในสังคมไทยกลายเป็นตัวตลกในลักษณะต่าง ๆ ไม่ใช่การนำเสนอภาพคนเหล่านั้นอย่างเป็นกลาง อาทิ กลุ่มคนผู้มีอำนาจมักจะเป็นนักการเมืองหรือเจ้าหน้าที่รัฐ ซึ่งจะถูกนำเสนอในภาพของคนขี้โกง เชื่อถือไม่ได้ ส่วนกลุ่มผู้ด้อยอำนาจ เช่น ชนกลุ่มน้อยหรือผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอในภาพของคนโง่หรือเป็นวัตถุทางเพศ

รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ (2553) ศึกษาศักยภาพของมุกตลกและอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประมวลมุกตลกที่ใช้ในรายการประเภทบันเทิงและสาระบันเทิง ตลอดจนวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างมุกตลกกับประเภทรายการโทรทัศน์ และศักยภาพในการปรับตัวของมุกตลกที่มีต่อรายการโทรทัศน์ประเภทบันเทิงและสาระบันเทิง ผ่านการศึกษาเทปรายการและการสัมภาษณ์ โดยพบว่ามุกตลกและอารมณ์ขันไม่ได้จำกัดอยู่ในรายการบันเทิงและสาระบันเทิงเพียงอย่างเดียว แต่ปรากฏในรายการประเภทต่าง ๆ ซึ่งจากการศึกษาพบว่ามุกตลกที่ปรากฏมีทั้งหมด 19 รูปแบบ ทั้งนี้เมื่อจัดกลุ่มของมุกตลกตามกรอบแนวคิดลำดับขั้นบันไดตลกพบว่าเป็นมุกตลกประเภทตลกโปกฮามากกว่ามุกตลกประเภทชวนหัว

วิทยา พานิชล้อเจริญ (2554) ศึกษาการประกอบสร้างเชิงสังคมของอารมณ์ขันในรายการตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ไทย เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการของกระบวนการประกอบสร้างอารมณ์ขันทางสังคมของรายการตลกสถานการณ์ไทย ตั้งแต่ ปี พ.ศ.2545 และการ

นำเสนอความตลกในการประกอบสร้างอารมณ์ขันทางสังคมของรายการรูปแบบดังกล่าว ทั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่าปี พ.ศ.2539 เกิดจุดเปลี่ยนสำคัญที่ส่งผลต่อพัฒนาการของกระบวนการประกอบสร้างรายการตลกสถานการณ์ไทย คือ นักแสดงตลกอาชีพหรือตลกคาเฟ่ได้เข้ามาสวมบทบาทเป็นตัวละครในรายการตลกสถานการณ์ไทย ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบรายการ ที่ในอดีตเป็นพื้นที่ของชนชั้นกลางก็ได้เปิดให้ชนชั้นล่างเข้าร่วมใช้พื้นที่ นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นการผสมผสานวิธีการนำเสนออารมณ์ขันของชนชั้นกลางกับชนชั้นล่าง และแสดงให้เห็นถึงการขยายตัวของฐานผู้ชมจากชนชั้นกลางขยายสู่ชนชั้นล่าง อีกทั้งในด้านการเปลี่ยนแปลงของเนื้อหายังพบว่าตั้งแต่ปี พ.ศ.2545 ความขัดแย้งของเนื้อหาในรายการตลกสถานการณ์มีความหลากหลายขึ้น แต่เมื่อเปรียบเทียบด้านโครงเรื่องของรายการในช่วงก่อนและหลังปี พ.ศ.2545 นั้นพบว่าไม่มีความแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังพบว่ารายการตลกสถานการณ์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ.2545 ปรากฏการใช้ตัวละครที่เป็นตัวพระ ตัวนาง มากขึ้น และพบว่านักแสดงตลกอาชีพมาสวมบทตัวละครมากขึ้น ในด้านการนำเสนอความตลกพบว่ามีการนำเสนอความตลกแบบตลกโปกฮามากกว่าตลกชวนหัว คู่ความสัมพันธ์ทางสังคมส่วนใหญ่จะใช้ความตลกตามกลไกของเรื่องเป็นหลักเพื่อนำเสนอความตลก

จากการศึกษาข้อมูลพัฒนาการของศิลปะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมโลก อาจกล่าวได้ว่าความตลกหรืออารมณ์ขันนั้นถือเป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ โดยการสร้างความตลกหรืออารมณ์ขันมีความเป็นสากลที่พบในทุกภาษาและวัฒนธรรม เนื่องด้วยมนุษย์นั้นเกิดมาพร้อมกับสัญชาตญาณ (Instinctual Drives) โดยสัญชาตญาณพื้นฐานของมนุษย์ คือ สัญชาตญาณแห่งชีวิตและสัญชาตญาณแห่งความตาย ซึ่งนำมาสู่พฤติกรรมและการแสดงออกอันเกี่ยวโยงกับแรงจูงใจที่เป็นไปตามธรรมชาติ แม้ธรรมชาติของมนุษย์นั้นเป็นผู้มีเหตุผลและใช้อารมณ์ แต่กลับพบว่าพฤติกรรมบางอย่างที่มนุษย์แสดงไปนั้นอาจเกิดขึ้นโดยไม่รู้สึกตัว ซึ่งเป็นเพราะพลังจากจิตไร้สำนึกกระตุ้นให้แสดงออกไปในระดับจิตไร้สำนึก (Unconscious) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ อารมณ์ขัน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในจิตใจของมนุษย์ ที่นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการหลีกเลี่ยงความทุกข์ ยังเปรียบเสมือนกระจกอันสะท้อนให้เห็นถึงแก่นสารในการเรียนรู้ สภาพสังคม และวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย แม้อารมณ์ขันจะเป็นการรับรู้ในลักษณะสหัชญาน (Intuition) แบบไร้ตรรกะ มีความเป็นสากล

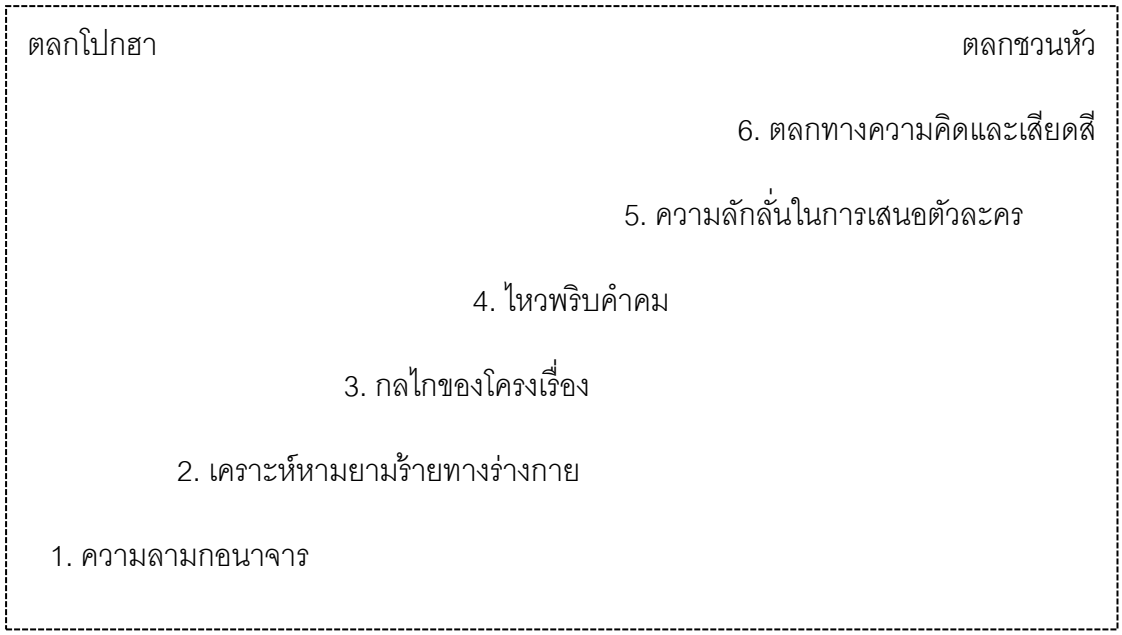
อย่างไรก็ตามจะสังเกตได้ว่าอารมณ์ขันที่เกิดขึ้นในแต่ละวัฒนธรรมนั้นไม่เหมือนกัน เนื่องด้วยตรรกะ ระเบียบประเพณี หรือบรรทัดฐานทางสังคมในแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีความแตกต่างกัน

2.2 แนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาด้านกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย เพื่อมุ่งสะท้อนและเผยแพร่องค์ความรู้ด้านรูปแบบและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกนั้น ผู้ศึกษาจะขออภิปรายถึงแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล อันได้แก่ แนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลก แนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขัน แนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์ และแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน โดยการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลก แนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขันนั้น มีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดความเข้าใจในลักษณะและประเภทของการสร้างสรรค์ความตลก ตามที่ได้เคยมีนักวิชาการทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศได้ศึกษาไว้ ส่วนการศึกษาแนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์และแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน มีจุดประสงค์เพื่อสร้างความเข้าใจในการจัดแบ่งประเภทของรายการโทรทัศน์ อันเป็นกลุ่มข้อมูลสำคัญที่ใช้ในการศึกษาตามวัตถุประสงค์การศึกษาข้อที่ 2 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.2.1 แนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลก

เรื่องตลกเปรียบเสมือนกระจกที่คอยสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมและวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมโลก ทั้งนี้ อลัน เรย์โนลด์ ทอมป์สัน (อ้างถึงใน พรรณทิพา อุปลวรรณา, 2540: 24) ได้ศึกษาวิเคราะห์และจำแนกลำดับขั้นของตลกในงานเขียนที่ชื่อว่า “บันไดตลก” (Ladder of Comedy) เพื่อช่วยให้เข้าใจในวิธีการสร้างความตลก ดังแผนภาพ (แผนภาพที่ 2)



แผนภาพที่ 2 บันไดตลก (Ladder of Comedy)

ทั้งนี้ทอมป์สันได้อธิบายลักษณะของความตลกในแต่ละขั้น (พรรณทิพา อุปลวรรณา, 2540: 25-26) โดยในขั้นที่ 1-4 จัดอยู่ในลักษณะความตลกโปกฮา ส่วนขั้นที่ 5 -6 จัดอยู่ในลักษณะความตลกชวนหัว ดังนี้

> *"(1) ความลามกอนาจาร (Obscenity) ถือเป็นลักษณะตลกขั้นต่ำที่สุด ทั้งนี้ในแต่ละสังคมจะให้ความสำคัญในเรื่องการเปลือยกายที่แตกต่างกัน และความลามกอนาจารที่กำหนดได้ยากในปัจจุบัน เงื่อนไขของช่องว่างระหว่างวัย รสนิยมเฉพาะตัว และความแตกต่างในภูมิปัญญา ทำให้ต้องพิจารณาเรื่องนี้ไปในประเด็นที่ต่างกัน*
>
> *(2) เคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย (Physical Mishap) เป็นลักษณะของความตลกประเภทเจ็บตัว ความตลกรูปแบบนี้เป็นตลกประเภทโครมคราม (Slapstick Comedy) เช่น การกระชากเก้าอี้จากตัวละครที่กำลังจะนั่ง การลื่นล้มเพราะเหยียบเปลือกกล้วย และการปาหน้าด้วยเค้ก เป็นต้น*

(3) กลไกของเรื่อง (Plot Device) ความตลกรูปแบบนี้มีลักษณะคล้ายตลกประเภทสถานการณ์ที่จะสร้างเสียงหัวเราะก็ต่อเมื่อทำเรื่องบังเอิญหรือเรื่องเหลือเชื่อให้เห็นว่าเป็นเรื่องจริง รวมถึงการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความเข้าใจผิด ความปรารถนาที่สวนทางกัน ความไม่ถูกกาลเทศะ หรือการสร้างเหตุการณ์ที่ทำให้รู้สึกกระอักกระอ่วน

(4) ไหวพริบคำคม (Verbal Wit) ความตลกรูปแบบนี้เกิดจากการใช้ภาษาและคำพูดเจรจา

(5) ความลักลั่นในการเสนอตัวละคร (Inconsistency of Character) ความตลกรูปแบบนี้เป็นการกระทำหรือกล่าวคำพูดที่ทำให้ประหลาดใจเพราะตรงข้ามกับสิ่งที่เห็นหรือรับรู้ ทั้งนี้อาจสร้างขึ้นจากการแสร้งทำหรือการเผยบุคลิกที่แท้จริงของตัวละคร

(6) ตลกทางความคิดและเสียดสี (Comedy of Idea and Satire) ความตลกรูปแบบนี้เป็นการล้อเลียนและเสียดสีชีวิตจริงที่สามารถสร้างความขบขันได้กับเรื่องเครียดหรือเรื่องของตนเอง"

รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ (2553: 25-26) ได้ศึกษา "ศักยภาพของมุกตลกและอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์" ซึ่งได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องบันไดตลกว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้สามารถแยกความแตกต่างระหว่างมุกตลกแบบคาเฟ่กับมุกตลกปัญญาชนที่ปรากฏในสังคมไทยได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ธรรมชาติของตลกคาเฟ่นั้นจะเล่นในสถานบันเทิง นักแสดงและผู้ชมมีความเป็นส่วนตัวจึงทำให้สามารถเสริมมุกต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะมุกที่เกี่ยวกับความลามกอนาจารและคำหยาบคาย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งที่คู่กันกับตลกไทยมาแต่โบราณ การแสดงออกของตลกเป็นไปตามแบบการแสดงจำอวดในอดีต ปราศจากการควบคุมโดยบทโทรทัศน์ มีเพียงการนัดแนะกันก่อนทำการแสดง ส่วนตลกปัญญาชนนั้นเน้นตลกความคิดและการเสียดสีเป็นหลักผสมผสานด้วยกลไกของเรื่องและไหวพริบ อยู่ในกรอบของบทโทรทัศน์และข้อจำกัดด้านเวลา ปราศจากความหยาบคายและความลามกอนาจาร เมื่อตลกทั้งสองประเภทมาถึงจุดร่วมในสื่อโทรทัศน์ จะเห็นได้ว่าตลกต่างปรับตัวให้มีจุดกึ่งกลางที่ไม่เอียงไปในทางใดทางหนึ่ง เพราะต้องการเป็นที่ยอมรับของกลุ่มผู้ชมที่หลากหลาย

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (อ้างถึงใน เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 20-21) ได้รวบรวมแนวคิดของนักวิชาการตะวันตกด้านอารมณ์ขันในสื่อมวลชน และเสนอเป็นแนวคิดเรื่อง “ตรรกะตลก” โดยชี้ให้เห็นว่าเรื่องตลกเกิดจากการเล่นกับความหมาย พร้อมทั้งให้เงื่อนไขของการเสนอความตลกไว้ 5 ประการ ดังนี้

“(1) การเล่นตลกกับภาษา โดยทั่วไปภาษาจะมีไวยากรณ์และรูปประโยคคอยกำกับ เมื่อไรก็ตามเรื่องที่พูดผิดไปจากแบบแผนที่กำหนดไว้ สิ่งที่พูดก็จะกลายเป็นเรื่องน่าขันทันที รูปแบบที่นิยมกันมากคือการเล่นถ้อยคำหรือการเล่นสำนวนโวหาร ผ่านการนำโครงสร้างเดิมของภาษามากลับรูปใหม่

(2) การเล่นตลกกับสามัญสำนึก แต่ละสังคมต่างมีกฎเกณฑ์ว่าเรื่องใดสามารถพูดคุยกันได้อย่างเปิดเผย และเรื่องใดบ้างที่เป็นเรื่อง “ต้องห้าม” กฎเกณฑ์ดังกล่าวเป็นที่รับรู้กันว่าเป็นสามัญสำนึกของสังคมนั้น เมื่อเป็นเช่นนี้การแสดงออกที่เบี่ยงไปจากบรรทัดฐานของสังคมจึงอาจก่อให้เกิดอารมณ์ขันได้ การล้อเลียนเรื่องของสามัญสำนึกมักจะถูกเรียกเป็นตลกไร้สาระ (Absurd) คือ เข้าทำนองเป็นเรื่องที่รู้อยู่แล้วว่าเป็นไปไม่ได้ แต่เป็นการแหกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ

(3) การเล่นตลกกับความรู้สึก มนุษย์มีวิธีการแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึกจากวัฒนธรรม การเล่นตลกกับความรู้สึกเป็นการนำเอาสิ่งที่เชื่อว่าเป็นการแสดงออกที่ถูกที่ควรมาล้อเลียน ซึ่งเป็นเรื่องที่ค่อนข้างละเอียดอ่อน บางครั้งกลับกลายเป็นการตอกย้ำความเจ็บปวดแทนความตลก ส่วนมากจะเป็นการนำเรื่องราวความตาย ความเจ็บป่วย หรือความรู้สึกทางเพศมาเสนอในอีกแง่มุมหนึ่ง

(4) การเล่นตลกกับเรื่องในชีวิตประจำวัน มนุษย์สามารถนำเอาเรื่องรอบตัวมาล้อเลียนได้ตลอดเวลา อาทิ เรื่องครอบครัว เรื่องเพื่อน เรื่องศิลปวัฒนธรรม หรือเรื่องการเมือง ที่ทุกคนมีประสบการณ์ร่วมกันในชีวิตประจำวัน การเล่นตลกในรูปแบบนี้อาจเล่นได้แบบล้อเลียนเพื่อหยอกหรือเสียดสีอย่างรุนแรง

(5) การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต คือ การทำให้แบบแผนที่ซ้ำซาก เสมือนการทำงานของเครื่องจักรเกิดการสะดุด ความรวนเรที่เกิดขึ้นเป็นเหตุให้เกิดอารมณ์ขัน เช่น การกลับบทบาทของคน ทั้งนี้อาจกล่าวได้อารมณ์ขันในลักษณะนี้คือการใส่ชีวิตเข้าไปในแบบแผนที่เป็นกลไกซ้ำซาก"

นอกจากนี้หากพิจารณาตามลักษณะของงานวรรณกรรมและศิลปะการละคร ความตลกยังสามารถแบ่งเนื้อหาและประเภทของความตลกได้หลายระดับ ดังที่ปรากฏในหนังสือศิลปะการละครเบื้องต้น 1-2 ตอนที่ 1 (อ้างถึงใน เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 18-19) ที่แบ่งประเภทของความตลกไว้ ดังนี้

"(1) สุขนาฏกรรม (romantic Comedy) เป็นวรรณกรรมชั้นสูงที่เรื่องราวเต็มไปด้วยนาฏการและความคิดสร้างสรรค์ น่าเชื่อถือสมเหตุและผล บทบาทสำคัญในการดึงดูดความสนใจและเสียงหัวเราะของคนดูมักอยู่ที่ตัวละครที่มักมีลักษณะเป็นตัวตลก (Clown) อย่างแท้จริง

(2) ตลกชั้นสูง (High Comedy) หรือตลกผู้ดี (Comedy of Manners) หรือตลกไหวพริบ (Comedy of Wit) จะมีความใกล้เคียงวรรณกรรมลักษณะสุขนาฏกรรม แต่ต่างกันตรงที่ตลกชั้นสูงเป็นตลกที่แท้จริงตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบ ตัวเอกของเรื่องเป็นผู้ที่ทำให้เกิดความตลกขบขันขึ้น เหตุที่เรียกว่าเป็นตลกชั้นสูงเพราะเป็นการล้อเลียนชีวิตในวงสังคม โดยเฉพาะสังคมชั้นสูง

(3) ตลกเสียดสี (Satiric Comedy) จะมีความใกล้เคียงกับตลกชั้นสูง แต่จะมุ่งโจมตีล้อเลียนข้อบกพร่องและสันดานของมนุษย์โดยทั่วไป โดยมุ่งเพื่อแก้ไขสิ่งบกพร่องในตัวมนุษย์ ตลกประเภทนี้ผู้เขียนจะต้องมีศิลปะในการประพันธ์เป็นอย่างดี ต้องสามารถทำให้ผู้ชมยอมรับการโจมตีอย่างรุนแรงได้โดยไม่รู้สึกโกรธ

(4) ตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) ความตลกประเภทนี้อยู่ในลักษณะตลกชั้นต่ำ ความตลกจะเกิดขึ้นจากเรื่องราวที่สับสนอลเวงประเภทแฝดผิดฝา ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องบังเอิญโดยทั้งสิ้น มีความใกล้เคียงกับตลกประเภทโปกฮาตรงที่เรื่องราวเป็นไปในทางที่เหลือเชื่อ

(5) ตลกโครมคราม (Slapstick Comedy) ตลกประเภทนี้มีลักษณะเอะอะตึงตัง มักมีการแสดงประเภทวิ่งไล่จับกัน ทั้งนี้ตลกโครมครามมีความแตกต่างจากตลกชวนหัวเป็นอย่างมาก แต่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง เพราะผู้ชมไม่จำเป็นต้องมีพื้นทางการศึกษาก็สามารถชมได้

(6) ตลกรักกระจุ๋มกระจิ๋ม (Sentimental Comedy) และตลกเคล้าน้ำตา (Tearful Comedy) ตลกประเภทนี้จัดอยู่ในประเภทละครเริงรมย์ที่เขียนขึ้นตามความต้องการของตลาดเช่นเดียวกับละครชีวิต ตลกประเภทนี้มักจะสร้างเสียงหัวเราะด้วยความเอ็นดูและน้ำตาซึมด้วยความซาบซึ้ง

(7) ตลกความคิด (Comedy of Ideas) ตลกประเภทนี้มักนำความคิดความเชื่อของมนุษย์ที่ผิดพลาดมาเป็นจุดที่ทำให้ผู้ชมหัวเราะ ตลกประเภทนี้เกี่ยวข้องกับความคิดจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ตลกระดับสมอง (Intellectual Comedy) ซึ่งจัดอยู่ในประเภทวรรณกรรม"

ศิลปะการแสดงของไทยนั้นมีการแสดงที่มุ่งเน้นความตลกและสอดแทรกความตลกไว้จำนวนมาก วิธีแสดงความตลกหรือมุกตลกปรากฏหลากหลายรูปแบบ นิสา เมลานนท์ (2541: 29-30) ได้ศึกษาวิธีการแสดงความตลกหรือมุกตลกของการละเล่นการแสดงทั้งหลายของไทย โดยพบว่ามักเกี่ยวข้องกับเรื่องราวหรือพฤติกรรมต่อไปนี้

- การไล่เสียง: เป็นการซักถามหรือซักฟอกตัวละครอื่น ๆ เพื่อให้ทราบความจริง

- การตบตี: เป็นการแสดงเจตนาร้ายต่อตัวละครอื่น ๆ ด้วยการกระทำทางกาย ทั้งที่ใช้อาวุธและมือเปล่า

- การด่า: เป็นการใช้วาจารุนแรงและเปิดเผย แสดงออกซึ่งความโกรธและมุ่งร้ายต่อตัวละครอื่น

- การขู่เข็ญ: เป็นการแสดงกิริยาที่บ่งบอกถึงเจตนาที่จะทำร้ายร่างกายตัวละครอื่น

- การพูดขู่: เป็นการกล่าววาจาที่บ่งบอกถึงเจตนาที่จะทำร้ายตัวละครอื่น

- การลวง: เป็นการพูดเพื่อให้ตัวละครอื่นเข้าใจผิดหรือเกิดความสงสัยในเจตนาของผู้พูด

- การวิงวอน: เป็นการกล่าววาจาเพื่อขอร้องตัวละครอื่นอย่างเกินสมควร

- การขอโทษ: เป็นการกล่าววาจารับผิดอย่างชัดเจน

- การเสียดสี: เป็นการใช้วาจาเพื่อให้ตัวละครอื่นโกรธ เจ็บใจ หรือละอายใจ แต่ไม่ใช่เป็นการกล่าวอย่างตรงไปตรงมาโดยที่ผู้พูดจะมีเจตนาร้ายหรือไม่ก็ตาม

- การแก้ตัว: เป็นการกล่าววาจากลบเลื่อนความผิดหรือให้ผู้พูดพ้นผิด

- การโอ้อวด: เป็นการกล่าววาจาให้ตัวละครอื่นเข้าใจว่าผู้พูดมีความสามารถในเรื่องใดเรื่องหนึ่งเกินกว่าความเป็นจริงหรือทั้งที่ไม่มีความจริง

- การยั่วแหย่: เป็นการกล่าววาจาล้อเลียนตัวละครอื่นโดยไม่มีเจตนาร้าย

- การพร่ำเพ้อ: เป็นการกล่าววาจาแสดงความวิตก ความน้อยใจ ฯลฯ อย่างเกินสมควร

- ท่าทาง: เป็นกิริยาอาการของตัวละครที่สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมเฉพาะผู้ทำกิริยานั้น

- การกลั่นแกล้งหรือการแกล้ง: เป็นการกระทำซึ่งเป็นผลทางร่างกายแก่ตัวละครอื่นแต่ไม่รุนแรง

ในการละเล่นหรือการแสดงแต่ละประเภทหรือแต่ละเรื่อง อาจมีวิธีการใช้มุกตลกหลายวิธีปะปนกัน นอกจากนี้นักวิชาการและศิลปินหลายท่านได้สันนิษฐานว่าการออกมุกตลกอาจเกิดได้จากสาเหตุหลัก 2 ประการ ได้แก่ การดูหมิ่น และ ความเห็นใจ โดยมักจะสร้างขึ้นจากสถานการณ์ทางนาฏกรรม (นิสา เมลานนท์, 2541: 30-31) ดังนี้

- ความไม่คาดคิด: เป็นการที่ตัวละครมิได้เตรียมตัวไว้เพื่อรับสถานการณ์นั้น ๆ

- ความรุนแรง: เป็นการแสดงความก้าวร้าวด้วยกิริยาหรือวาจา

- ความต่ำทราม: เป็นการแสดงให้เห็นลักษณะด้วยสติปัญญาหรือจริยธรรม

- ความกลัว: เป็นการแสดงออกของสภาพจิตใจด้วยวาจาหรือกิริยา

- ความตื่นเต้น: เป็นการแสดงออกของสภาพจิตใจด้วยวาจาหรือกิริยา

- ความผิดหวัง: เป็นการแสดงออกของสภาพจิตใจด้วยวาจาหรือกิริยา
- ความเข้าใจผิด: เป็นการมองข้ามเจตนาของผู้อื่น หรือใช้เหตุผลผิด
- การเสียหน้า: เป็นการตกจากระดับที่ตัวละครคิดว่าตนจะต้องรักษา
- การเสแสร้ง: เป็นการกระทำทางกายหรือวาจาของตัวละคร
- ความคับใจ: เป็นการที่ตัวละครหาทางแก้ปัญหาไม่ได้
- ความบกพร่องทางกาย: เป็นลักษณะของตัวละครที่อาจมีรูปร่างพิการ ขี้ริ้วขี้เหร่ หรือแก่ชรา
- ความบกพร่องในนิสัย: เป็นลักษณะของตัวละครที่มีสิ่งซึ่งถือว่าเป็นจุดอ่อน เช่น ความขลาด การโอ้อวด และการหึงหวง เป็นต้น
- เรื่องเพศ: เป็นแรงกระตุ้นของตัวละคร

ทั้งนี้ วีระ แก่นเพชร (2539: 139) กล่าวว่าเรื่องตลกเกิดขึ้นจากการเล่นกับความหมาย เช่น การทำให้เรื่องที่เสนอผิดไปจากความคาดหมายโดยทั่วไป มักจะนำเรื่องราวต่าง ๆ มาล้อเลียนเพื่อให้ความหมายเปลี่ยนไป ทั้งนี้ความหมายที่กล่าวถึงข้างต้น หมายถึง ระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ อาทิ ภาษา เครื่องแต่งกาย ดนตรี และกิริยาท่าทาง เป็นต้น ซึ่งเป็นตัวกลางในการถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของบุคคลและสังคม ระบบสัญลักษณ์มีรูปแบบเฉพาะของตนเอง โดยสมาชิกในสังคมจะเข้าใจร่วมกันและสามารถใช้สัญลักษณ์เหล่านี้ได้นั้นต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้ในวัฒนธรรมนั้น ๆ

2.2.2 แนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขัน

อารมณ์ขัน (Humour) หรืออาจเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า “มุกตลก” นั้น เป็นคำที่ปรากฏในสังคมโลกมาหลายยุคสมัย อริสโตเติล นักปรัชญาชาวกรีกได้แสดงความคิดเห็นต่ออารมณ์ขันไว้ว่า “เป็นการลอกเลียนแบบลักษณะนิสัยที่เลว ไม่ได้เกี่ยวข้องกับความชั่วทุกชนิดไปเสียหมด แต่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะกับสิ่งที่น่าขันเท่านั้น ในฐานะที่เป็นสาขาหนึ่งของความต่ำทรามหรือความวิปริต ดังนั้นจึงอาจนิยามได้ว่าเป็นความผิดปกติหรือความวิปริต ในลักษณะที่ไม่ทำให้เกิดความทุกข์หรือความพินาศ” (Aristotle, nd: 314)

นอกจากการนิยามความหมายของคำว่า “อารมณ์ขัน” จากอริสโตเติล ซึ่งเป็นนักปรัชญาชาวกรีกแล้ว นักวิชาการอีกหลายท่านยังได้แสดงความคิดเห็นที่หลากหลาย อาทิ

วิลเลียม เอฟ ฟราย จูเนียร์ (1963: 141-142) ได้นิยามความหมายของอารมณ์ขันไว้ว่า “เป็นการละเล่นที่มีการให้ความหมายเป็นนัย โดยไม่ใช้คำพูด เช่น การขยิบตาก่อนการเผยมุกตลกหรือการแกล้ง หรือการกล่าวอารัมภบทก่อนการเล่าเรื่องตลก ในการเล่นแกล้งกันนั้น แม้ผู้ถูกแกล้งเองก็สามารถหัวเราะได้หลังจากเข้าใจเจตนาแล้ว ซึ่งคือกรอบการเล่นอันเป็นที่ยอมรับ”

พอล อี แมคกี้ (1979: 29) ได้เสนอทฤษฎีแห่งความไม่เข้ากัน (Theory of Incongruity) ซึ่งเป็นอีกหนึ่งนิยามความหมายแห่งอารมณ์ขัน ไว้ว่า “ความตลกหรืออารมณ์ขันเป็นประสบการณ์ชนิด การรู้-การรู้สึก (Cognitive - Affective) ในแง่ที่เป็นสิ่งซึ่งประกอบด้วยการรู้ชุดหนึ่ง มีลักษณะเฉพาะร่วมกับรูปแบบต่าง ๆ ที่มีลักษณะเฉพาะของการเพิ่มและลดการกระตุ้น มีคุณสมบัติ 2 ประการ ที่ทำหน้าที่ในการแยกอารมณ์ขันออกจากประสบการณ์แบบการรู้-การรู้สึกชนิดอื่น ๆ โดยประการแรก คือ อารมณ์ขันเกี่ยวข้องกับวิธีซึ่งมีลักษณะเฉพาะในการผลิตข้อสนเทศที่ไม่กลมกลืนกัน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการตีความสิ่งที่ไม่กลมกลืนกัน ประการที่สอง คือ กรอบหรือวงแห่งความคิด ถ้าปราศจากกรอบแห่งการละเล่นนี้ เหตุการณ์ซึ่งไม่เข้ากันในเรื่องเดียวกันอาจปรากฏขึ้นได้ แต่จะไม่พบร่วมกับปฏิกิริยาบางอย่างซึ่งไม่ไปทางเดียวกับอารมณ์ขันนั้น ๆ เช่น ความอยากรู้อยากเห็น หรือความสงสัยหรือความกลัว สัญชาตญาณที่จำเป็นของการละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่งจะเริ่มต้นจากกรอบของเหตุการณ์ซึ่งผลิตข้อสนเทศ อันจะนำไปสู่การมองเห็นอารมณ์ขัน

ซิกมันด์ ฟรอยด์ (อ้างถึงใน แพรวพราว จีระวิพูลวรรณ, 2539) ได้อธิบายเรื่องอารมณ์ขันและธรรมชาติของอารมณ์ขันไว้ในหนังสือ Wit and Its Relation to The Unconscious โดยฟรอยด์ได้แบ่งอารมณ์ขันออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่ ตลกปฏิภาณ (Wit) ความตลก (The Comic) และตลกร้าย (Grim Humour)

ตลกปฏิภาณ (Wit) แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ ตลกปฏิภาณเล่นคำ (Word-Wit) และตลกปฏิภาณเล่นความคิด (Thought-Wit) โดยตลกปฏิภาณเล่นคำ คือ การวางคำหรือจัดรูปประโยคให้เกิดอารมณ์ขัน ส่วนตลกปฏิภาณเล่นความคิดนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงการใช้คำหรือประโยคได้ เปลี่ยนแนวคิดของบทสนทนาหรือของสถานการณ์ในมุกตลกได้ ขอเพียงยังคงสื่อความคิดเดิมของมุกตลก ทั้งนี้การจะวิเคราะห์ว่ามุกใดเป็นตลกปฏิภาณประเภทเล่นคำหรือตลกปฏิภาณเล่นความคิดนั้น ฟรอยด์ใช้วิธีการเปลี่ยนรูปประโยคหรือเปลี่ยนคำสำคัญที่สร้างความ

ขบขัน โดยเปลี่ยนให้คงความหมายเดิมไว้ ถ้าเปลี่ยนได้และไม่ทำให้อารมณ์ขันหายไป จัดเป็นตลกปฏิภาณเล่นความคิด แต่ถ้าเปลี่ยนไม่ได้หรือเปลี่ยนได้แต่ทำให้อารมณ์ขันหายไป จัดเป็นตลกปฏิภาณเล่นคำ

จุดมุ่งหมายของตลกปฏิภาณตามทัศนะของฟรอยด์นั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ความสุขที่ได้จากกลวิธีการสร้างตลกปฏิภาณ และความสุขที่ได้จากการระบายการเก็บกดและความก้าวร้าว โดยประเภทแรกนั้นฟรอยด์พบว่ากลวิธีที่ใช้ในการสร้างตลกปฏิภาณ (Wit-Work) เป็นกลวิธีเดียวกับที่จิตใจใช้ในการสร้างความฝัน (Dream-Work) การอัดความหมายหลาย ๆ ความหมายลงไปในคำ ๆ เดียว หรือในวลีเดียว หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการนำคำ วลี หรือภาพมาใช้แทนความหมายหลายอย่าง หรือแทนความปรารถนาในระดับจิตไร้สำนึกหลายประการ เป็นกลวิธีร่วมกันที่จิตใจใช้ในการสร้างตลกปฏิภาณและการสร้างความฝัน เช่น การกล่าวอ้อมค้อม (การประชด) การสื่อความคิดหรือความปรารถนาในรูปความไร้สาระ (Absurdity) การใช้อุปมาและสัญลักษณ์ เป็นต้น ทั้งนี้ขบวนการที่จิตใจใช้ในการสร้างความฝันหรือมุกตลก มาจากขบวนการคิดขั้นแรก (Primary Process Thinking)

ส่วนความสุขที่ได้รับจากการระบายความเก็บกดและความก้าวร้าวนั้น ฟรอยด์ได้แสดงทัศนะไว้ว่าความเจริญทางวัฒนธรรมเป็นสาเหตุที่ขัดขวางไม่ให้มนุษย์ได้รับการตอบสนองทางเพศ และการแสดงความก้าวร้าวหรือการกล่าวถึงเรื่องเพศอย่างตรงไปตรงมาจะไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมผู้เจริญแล้ว แต่ถ้ากล่าวเรื่องเพศผ่านการนำเสนอในรูปแบบมุกตลกที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบก็จะได้รับการยอมรับ เพราะผู้ฟังได้รับความสุขจากการได้ฟังเรื่องที่มีนัยทางเพศโดยไม่รู้สึกละอายใจ

ความตลก (The Comic) เป็นอารมณ์ขันที่มนุษย์ค้นพบในชีวิตประจำวัน โดยความตลกเกี่ยวข้องกับบุคคลสองกลุ่ม คือ กลุ่มบุคคล สัตว์ สิ่งของ และเหตุการณ์ที่มีลักษณะน่าขบขัน และกลุ่มผู้พบลักษณะน่าขบขันดังกล่าว ทั้งนี้ลักษณะน่าขบขัน หมายถึง ลักษณะด้อยและไม่เท่าเทียมในมาตรฐานที่ควรจะเป็น ซึ่งพบได้ในบุคคล การเคลื่อนไหว รูปร่างหน้าตา พฤติกรรม และลักษณะนิสัย เมื่อมนุษย์ค้นพบลักษณะน่าขบขันตามธรรมชาติในความสัมพันธ์ระหว่างกันในสังคม มนุษย์จะเริ่มสร้างความตลกโดยเลียนแบบลักษณะน่าขบขันที่ค้นพบ เช่น มนุษย์พบว่าการเหยียบเปลือกกล้วยเป็นสถานการณ์น่าขบขัน มนุษย์ก็จะสร้างสถานการณ์เช่นนี้

ขึ้น แล้วผลักใครบางคนให้ตกอยู่ในสถานการณ์ โดยการโยนเปลือกกล้วยทิ้งไว้ แล้วหลอกให้ใครสักคนเดินมาเหยียบจนลื่นล้ม เป็นต้น

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าความตลก (The Comic) เป็นอารมณ์ขันที่เกิดจากความรู้สึกเหนือกว่า ผู้หัวเราะจะรู้สึกว่าตนเองดีกว่าหรือเหนือกว่าผู้ถูกหัวเราะในด้านใดด้านหนึ่ง เช่น ทางสติปัญญา รูปร่างหน้าตา บุคลิกภาพ ความรู้สึกเหนือกว่าดังกล่าวจะก่อให้เกิดความยินดีและแสดงออกด้วยเสียงหัวเราะ

ตลกร้าย (Grim Humour) เป็นการสร้างความขบขันจากสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่ก่อให้เกิดความเจ็บปวดทางอารมณ์ ความกลัว ความขยะแขยง ความเศร้า หรือความสงสารเห็นใจ เป็นต้น ลักษณะของความตลกร้าย คือ การหักเหหรือหักมุมทางอารมณ์ โดยหักเหจากอารมณ์ที่ก่อให้เกิดความเศร้าหรือความเจ็บปวดไปสู่อารมณ์ขัน ส่วนกลวิธีที่จะนำไปสู่การหักเหทางอารมณ์สามารถใช้กลวิธีใดก็ได้ อาจเป็นกลวิธีที่ใช้ในการสร้างตลกปฏิภาณหรือความตลกก็ได้ ทั้งนี้เรื่องเล่าที่สร้างอารมณ์ขันจากตลกปฏิภาณและความตลกนั้นจะสร้างบรรยากาศเบาสบายในเรื่อง เพื่อเอื้อต่อการเกิดอารมณ์ขัน เรื่องราวที่เล่าจะไม่ก่อให้เกิดอารมณ์เจ็บปวด สงสารเห็นใจ หลาดกลัว หรือเศร้า อันเป็นอุปสรรคต่อการเกิดอารมณ์ขัน อย่างไรก็ตามหน้าที่ของตลกร้าย คือ คอยหักเหอารมณ์ที่ไม่เอื้อต่อการเรียกเสียงหัวเราะซึ่งกำลังเกิดขึ้นในเรื่องเล่า หรือทำลายอารมณ์ดังกล่าวออกไป ซึ่งจะก่อให้เกิดเหตุการณ์ที่เรียกว่ายิ้มทั้งน้ำตา โดยตลกร้ายจะดึงอารมณ์ให้หันเหไปหัวเราะแทน

ทฤษฎีอารมณ์ขันของฟรอยด์นั้นช่วยสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติของอารมณ์ขัน ชนิดของอารมณ์ขัน กลวิธีการสร้างความขบขัน และความสำคัญของมุกตลกในแง่ที่เป็นการระบายสภาวะความเก็บกดและความก้าวร้าว อย่างไรก็ตาม ไคลน์ (อ้างถึงในแพรวพราว จีระวิพูลวรรณ, 2539: 44-45) ได้เสนอข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับทฤษฎีอารมณ์ขันของฟรอยด์ ไว้ 8 ประการด้วยกัน ได้แก่

“(1) บุคคลผู้เห็นมุกตลกแสดงความก้าวร้าวเป็นมุกที่น่าขันที่สุด คือ บุคคลที่เก็บกดความก้าวร้าวเป็นปกติวิสัย

(2) บุคคลผู้เห็นมุกตลกเรื่องเพศเป็นมุกที่น่าขันที่สุด คือ บุคคลที่มีความเก็บกดเรื่องเพศเป็นปกติวิสัย

(3) บุคคลผู้ใช้ความเก็บกดเป็นกลไกหลักในการแก้ปัญหาของชีวิตและมีซูเปอร์อีโก้ (Super-Ego) ที่เข้มงวด จะเป็นบุคคลที่ไม่มีอารมณ์ขัน ได้ยินได้ฟังมุกตลกก็ไม่หัวเราะ

(4) ในเมื่อตลกปฏิภาณส่วนใหญ่มีจุดประสงค์ที่จะแสดงความก้าวร้าว (Hostile) บุคคลผู้มีความสามารถในการสร้างตลกปฏิภาณ (Wit) จะมีแนวโน้มก้าวร้าวในระดับจิตไร้สำนึกสูง

(5) บุคคลผู้มีความสามารถในการสร้างตลกปฏิภาณจะมีอาการประสาทมากกว่าบุคคลทั่วไป

(6) บุคคลผู้มีความเก็บกดสูงน่าจะชื่นชมมุกตลกที่ใช้กลวิธีการสร้างมุกตลกที่ซับซ้อนยิ่งกว่ามุกตลกธรรมดา

(7) การไม่ได้เสพมุกตลกน่าจะก่อให้เกิดการสร้างความฝันมากขึ้นหรือก่อให้เกิดการแสดงออกทางความปรารถนาและแรงกระตุ้นโดยตรง

(8) บุคคลผู้มีปัญหาด้านบุคลิกภาพที่ต่อต้านสังคม โดยเฉพาะผู้ที่มีแนวโน้มก่อความรุนแรงและไม่รู้สึกสำนึกผิด (Psychopaths) ไม่น่าจะเป็นบุคคลที่นิยมเสพมุกตลก เพราะพวกเขาไม่มีความจำเป็นที่จะระบายการเก็บกดด้วยมุกตลก"

ในปัจจุบันจะพบว่า "อารมณ์ขัน" เป็นการศึกษาที่เป็นไปในรูปแบบสหสาขาวิชา อารมณ์ขันเป็นประเด็นเพื่อการศึกษาค้นคว้าในแต่ละศาสตร์ ทำให้ทฤษฎีเกี่ยวกับอารมณ์ขันนั้นมีอยู่มากในสังคม ทั้งทฤษฎีที่วิเคราะห์โดยนักปราชญ์ นักจิตวิทยา นักวิชาการชาวไทย และชาวต่างประเทศ อย่างไรก็ตามลักษณะของอารมณ์ขันนั้นเป็นเรื่องยากจะรวมลักษณะไว้ได้ทั้งหมด และทุกทฤษฎีมักจะมีส่วนที่คาบเกี่ยวกัน ทั้งนี้จากความคิดของนักปรัชญาทั้งหลายที่ทำให้เกิดทฤษฎีเกี่ยวกับอารมณ์ขันขึ้น สามารถสรุปทฤษฎีทั้งหมดแบ่งเป็น 2 ประเภท (Elmer M. Blistein, 1993: 563-564) ได้แก่ การคิดว่าอารมณ์ขันเป็นการก้าวร้าว ดูหมิ่น และการคิดว่าอารมณ์ขันเป็นสิ่งบริสุทธิ์ สนุกสนาน และไม่มีอันตราย

จากความคิดทั้ง 2 ประเภทข้างต้น ทำให้เกิดทฤษฎีเกี่ยวกับอารมณ์ขัน 3 ทฤษฎี ดังนี้

(1) ทฤษฎีว่าด้วยความเหนือกว่าและการลดชั้น (Superiority of Degradation)ทฤษฎีนี้ผู้หัวเราะจะอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าและสิ่งที่ถูกหัวเราะจะอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่า โดยทฤษฎีนี้สืบทอดมาจากความคิดของ โทมัส ฮอบบ์ (Thomas Hobbes) ที่ว่าความสนุกสนานเป็นต้นเหตุของการหัวเราะ โดยเน้นถึงความรู้สึกถึงการได้รับชัยชนะที่ผู้หัวเราะรู้สึกมนุษย์จะหัวเราะกับความบกพร่องของผู้อื่น โดยการเปรียบเทียบกับคุณสมบัติของตนเอง ทั้งนี้ครอบคลุมไปถึงการหัวเราะที่ตั้งใจจะทำให้เกิดความอับอายและมีผลในการแก้ไขปรับปรุงตนเองของผู้ที่ถูกหัวเราะ

(2) ทฤษฎีว่าด้วยความไม่เหมาะสม ความผิดหวังจากสิ่งที่คาดหวังและความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ที่ไปด้วยกันไม่ได้ (Incongruity, Frustration of Expectation and Dissociation) ทฤษฎีนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยฟิลิป ซิดนีย์ (Phillip Sidney) กล่าวว่า ความขบขันมันจะเกิดจากสิ่งที่ไม่ได้สัดส่วนกัน เบลส พาสคาล (Blaise Pascal) กล่าวว่า ไม่มีอะไรที่ทำให้คนหัวเราะได้เท่ากับความไม่เหมือนอันน่าประหลาดระหว่างสิ่งที่คาดหวังกับสิ่งที่พบ ทั้งนี้ผู้ที่มีความเห็นตรงกับทฤษฎีนี้ได้แก่ ซิดนีย์ สมิธ (Sydney Smith) และ วิลเลียม ฮาซลิตต์ (William Hazlitt)

(3) ทฤษฎีนี้ว่าด้วยความโล่งใจและการปล่อยวางจากการยับยั้งชั่งใจ (Relief of Tension and Release from Inhibition) ทฤษฎีนี้เป็นผลมาจากความคิดของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) เรื่อง Wit and Its Relation to the Unconscious ที่กล่าวว่าการหัวเราะเป็นพลังทางจิต (Physic Energy) ที่เป็นอิสระจากการสะกดกลั้น ความคิดต้องห้ามมีแนวโน้มไปในทางก้าวร้าวที่เกิดในจิตไร้สำนึก (Unconscious) และจะเกิดตามลำดับขั้น คือ ความสนุกสนานเกิดจากการประหยัดความยับยั้งชั่งใจ ทฤษฎีนี้เชื่อว่าการหัวเราะเป็นสัญญาณที่แสดงว่าความพยายามได้สิ้นสุดลงแล้วอย่างสมหวัง ทำให้เกิดความโล่งใจ ผู้ที่มีความคิดตามทฤษฎีนี้ ได้แก่ จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ชาร์ล เบอร์นาร์ด รีโนเวีย (Charles Bernard Renouvier) และ ออกุสต์ เพนจอน (Auguste Penjon)

อาเธอร์ โคเอสท์เลอร์ (อ้างถึงใน แพรวพราว จีระวิพูลวรรณ, 2539) ได้เขียนบทความชื่อ “Humour and Wit” ในหนังสือ “The New Encyclopedia Britannica: in 30

Volumes” โดยกล่าวถึงโครงสร้างพื้นฐานของอารมณ์ขันว่าเกิดจากการนำกรอบของการอ้างอิง (Frame of Reference) มาใช้อย่างผิดกาลเทศะ ทั้งนี้ “กรอบของการอ้างอิง” หมายถึง แนวคิด วิธีคิด หลักการ ระเบียบปฏิบัติ ค่านิยม และอื่น ๆ ที่มนุษย์ยึดเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตหรือแนวทางในการอยู่ร่วมกันในสังคม โดยมุกตลกจะชี้ให้เห็นจุดอ่อนของกรอบการอ้างอิงที่ยึดถือกัน บางครั้งความตลกจะเกิดจากการนำกรอบการอ้างอิงหนึ่งไปใช้กับอีกสถานการณ์หนึ่ง ซึ่งเป็นสิ่งที่ผิดกาลเทศะ เพราะกรอบการอ้างอิงแต่ละกรอบนั้นมีเงื่อนไขเฉพาะในการใช้

อาเธอร์ โคเอสท์เลอร์ (อ้างถึงใน แพรวพราว จีระวิพูลวรรณ, 2539: 49-50) ได้ยกตัวอย่างเรื่องราวอันเป็นสถานการณ์ตัวอย่างของการใช้กรอบอ้างอิงอย่างผิดกาลเทศะไว้ว่า มาร์ควิสแห่งราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กลับมาจากการเดินทางโดยไม่ได้บอกภรรยาไว้ล่วงหน้า ขณะเข้าไปในห้องนอนของภรรยา มาร์ควิสพบภรรยาอยู่ในอ้อมแขนของบิชอปหลังจากลังเลอยู่ครู่หนึ่ง มาร์ควิสเดินตรงไปที่หน้าต่างด้วยท่าทีสงบ เขาชะโงกหน้าออกไปนอกหน้าต่างและเริ่มทำท่าให้ศีลให้พรแก่ผู้คนที่เดินผ่านไปมาบนถนน ภรรยาผู้กำลังทรมานกายและใจของเขาจึงร้องถามว่า “ท่านจะทำอะไร” มาร์ควิสจึงตอบว่า “บิชอปกรุณาทำหน้าที่แทนข้า ข้าจึงทำหน้าที่แทนท่านบ้าง” ทั้งนี้อารมณ์ขันจากมุกตลกข้างต้นเกิดจากการนำกรอบของการอ้างอิง 2 กรอบ ที่มนุษย์ยึดถือเป็นหลักในทางปฏิบัติมาสวมทับกันผิดที่ผิดทาง โดยกรอบของการอ้างอิงที่ใช้มี 2 กรอบ คือ กรอบการอ้างอิงในเรื่องการแบ่งหน้าที่กันทำงานในสังคม กรอบการอ้างอิงนี้เป็นธรรมเนียมที่มนุษย์ยึดถือไว้ใช้ในสังคม และกรอบการอ้างอิงในเรื่องศีลธรรม การผิดประเวณีถือว่าเป็นการกระทำผิดหน้าที่และศีลธรรม ควรได้รับการลงโทษ

ในสถานการณ์ของมุกตลกข้างต้น มาร์ควิสควรใช้กรอบการอ้างอิงในเรื่องศีลธรรมมาใช้จัดการกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น แต่มาร์ควิสกลับใช้กรอบการอ้างอิงในเรื่องการแบ่งหน้าที่กันทำงานมาใช้ ซึ่งเป็นการใช้กรอบการอ้างอิงอย่างผิดที่ผิดทาง

ทฤษฎีอารมณ์ขันอีกทฤษฎีหนึ่งซึ่งมักได้รับการนำมาใช้ในการวิเคราะห์วรรณกรรมบทละครอยู่เสมอ คือ ทฤษฎีการสร้างอารมณ์ขันของ ริชาร์ด บรินสลี แชริแดน (Richard Brinsley Sheridan) นักประพันธ์บทละครสุขนาฏกรรมที่มีชื่อเสียง บทละครของแชริแดนเป็นต้นแบบในการแต่งบทละครสุขนาฏกรรมที่สร้างอารมณ์ขัน และส่งอิทธิพลต่อนักประพันธ์บทละครสุขนาฏกรรมคนอื่น ๆ ในทวีปยุโรปเป็นจำนวนมาก ทฤษฎีการสร้างอารมณ์ขันทฤษฎีนี้เป็นอีกหนึ่งทฤษฎีที่อธิบายกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่ปรากฏในงานวรรณกรรมได้

อย่างครอบคลุม โดย นันทกา พลอยแก้ว (2521: 23-31) ได้ศึกษากลวิธีการสร้างอารมณ์ขันของ วิชาร์ด บรินสลี แชริแดน ซึ่งสามารถประมวลออกมาได้ 7 กลวิธี ดังนี้

"(1) ภาษาที่ใช้ในละคร กล่าวคือ เป็นการสร้างอารมณ์ขันผ่านการใช้ภาษาที่ปรากฏในบทละคร โดยผ่านทางคำพูดและบทสนทนามากกว่าผ่านการกระทำ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยเปิดเผยพฤติกรรมของตัวละครต่อสายตาผู้ชม นอกจากคำพูดบทสนทนาที่คมคายและสละสลวยของตัวละครจะเปิดเผยพฤติกรรมและลักษณะนิสัยตัวละครให้ชัดเจนแล้ว คำพูดและบทสนทนาเหล่านี้ยังเป็นที่มาของความขบขัน (Humour) ที่มีต่อตัวละคร

(2) Dramatic Irony ทางภาษา กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันด้วยการให้ตัวละครพูดอย่างหนึ่งแต่ข้อเท็จจริงเป็นอีกอย่างหนึ่ง โดยตัวละครอื่นนั้นไม่ทราบข้อเท็จจริง แต่ผู้อ่านและผู้ชมทราบข้อเท็จจริงอยู่ตลอดเวลา

(3) Dramatic Irony ทางสถานการณ์ กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันด้วยการใช้ฉากบังตา เช่น การกระซิบ การพูดกับคนดู เป็นต้น โดยเป็นวิธีการพลิกความคาดหมายในสถานการณ์

(4) การเสริมขยายจุดเด่นในพฤติกรรมและลักษณะนิสัยของตัวละคร กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่เกิดจากพฤติกรรมและลักษณะนิสัยของตัวละครที่แปลกหรือผิดปกติ อันส่งผลให้เกิดอารมณ์ขันโดยสะท้อนจากบทสนทนาและการกระทำของตัวละคร

(5) การเยาะเย้ยเสียดสี กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันด้วยการเยาะเย้ยและเสียดสีความบกพร่องของพฤติกรรมและลักษณะนิสัยของตัวละคร

(6) การใช้ท่าทางที่ขบขันของตัวละคร กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่เกิดจากการแสดงกิริยาท่าทางของตัวละคร ซึ่งชวนให้เกิดอารมณ์ขัน

(7) การใช้เครื่องแต่งกายที่น่าขบขัน กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกายที่ผิดวิสัย"

ส่วนด้านนักวิชาการของไทยนั้น ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ (2521: 41) ได้กล่าวถึงลักษณะของอารมณ์ขันไว้ว่า

"อารมณ์ขันเป็นสิ่งที่อยู่ในวิสัยของมนุษย์ แต่การที่ศิลปินจะแสดงออกซึ่งอารมณ์ขันในเชิงศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ กันนั้น เป็นสิ่งที่มีกระบวนวิธีการซึ่งศิลปินเองจำต้องฝึกฝนและพัฒนา ในบรรดาศิลปะแขนงต่าง ๆ วรรณศิลป์อาจจะจัดได้ว่าเป็นประเภทของศิลปะที่สื่ออารมณ์ขันได้อย่างดีเยี่ยม"

นอกจากนี้ ม.ล.ตุ้ย ชุมสาย (2516: 144-146) กล่าวถึงเงื่อนไขโครงสร้างของบทสำรวลและเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดอารมณ์สำรวลไว้ ดังนี้

"(1) ข้อเท็จจริงต่าง ๆ ในบทสำรวลจะต้องถูกต้องและเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ แต่จะเข้ามารวมหน่วยกันเป็นกระสวนแบบนั้นไม่ได้ ภาษาจิตวิทยาเรียกว่ากระสวนไร้สารูป (Incongruous Pattern)

(2) กระสวนไร้สารูปต้องปรากฏขึ้นมาให้เห็นทันทีทันใด โดยผู้อ่านถูกลวงให้คิดไปทางหนึ่งแล้วถูกเบี้ยวให้มาเป็นอีกรูปหนึ่ง ถ้าผู้อ่านหรือผู้ฟังมองไม่เห็น ไม่เข้าใจ หรือต้องอธิบาย อารมณ์สำรวลก็ไม่เกิด

(3) อารมณ์สำรวลจะอ่อนลงทันที ถ้าหากผู้อ่านหรือผู้ฟังเห็นล่วงหน้าไว้ก่อนว่า กระสวนไร้สารูปมีลักษณะเป็นอย่างไร จะเป็นเพราะเดาได้หรือเพราะได้ยินได้ฟังมาก่อนก็แล้วแต่

(4) การติดตามถ้อยคำในบทตลก ต้องเป็นไปตามความหมายเชิงวัตถุนิสัยของถ้อยคำนั้น ๆ ถ้าคิดให้ลึกซึ้งลงไปเพื่อจะดูว่าเป็นไปตามเหตุผลหรือถูกต้องข้อเท็จจริงหรือไม่ อารมณ์สำรวลก็จะไม่เกิดขึ้น

(5) เรื่องที่เล่าให้ขันหรือคำพูดที่เร้าอารมณ์สำรวลจะต้องไม่เกี่ยวข้องกับความทุกข์ยากเจ็บป่วยของใคร หรือตำหนิเหน็บแนมให้เกิดความเสียหายกับคนในเนื้อเรื่อง หรือทำให้ผู้ฟังสะเทือนใจ

(6) ถ้าเงื่อนไขของโครงสร้างของบทสำรวลและเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดอารมณ์สำรวลตั้งแต่ข้อ 1-5 มีคุณภาพเท่ากันหมด ทิศทางของความคิดของผู้ฟังตอนเริ่มฟังเปลี่ยนไปมากเพียงใด เมื่อตอนจบเรื่องผู้ฟังก็ยิ่งขันมากเพียงนั้น

(7) คนฟังจะฟังบทสำรวลให้ขันจะต้องไม่โต้แย้งกับเหตุผลที่เอามาพัฒนาขึ้นเป็นบทสำรวล แม้จะเป็นเหตุผลที่เหลวไหลไร้สาระเพียงใดก็ตาม นั่นคือต้องปล่อยอารมณ์ให้เป็นเสรี ขยับเส้นให้ตื้นขึ้นมา พร้อมที่จะหัวเราะอยู่ก่อนแล้ว

(8) มีบทสำรวลเป็นอันมากที่สร้างขึ้นจากภูมิหลังทางเศรษฐกิจของท้องถิ่นหรือบุคคล

(9) บทสำรวลที่เกี่ยวกับเรื่องที่สังคมปิดปากคนไว้ไม่ให้พูดหรือกักกันเสมอไม่ให้คิด ถ้าได้พูดได้คิดก็ทำให้สบายใจและคลายครึ้นอารมณ์ เพราะฉะนั้นการพูดเรื่องสัปดนแต่พองามและให้มีแง่คิดนิดหน่อย ไม่ถึงกับโจ่งครึ่มหยาบโลน จะต้องปลุกอารมณ์สำรวลขันได้เสมอ"

ทั้งนี้จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเรื่องตลกและแนวคิดและทฤษฎีอารมณ์ขันตามข้อมูลที่ปรากฏข้างต้น ผู้ศึกษาได้สร้างเกณฑ์จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทยเพื่อวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยเกณฑ์นี้เกิดจากการสังเกตการณ์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการต่าง ๆ ในปัจจุบัน จากนั้นผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดเรื่องบันไดตลก แนวคิดเรื่องตรรกะตลก แนวคิดเรื่องประเภทของความตลก วิธีแสดงความตลก กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน และทฤษฎีอารมณ์ขัน มาประมวลและสร้างเกณฑ์อันอาจสะท้อนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ซึ่งเป็นหัวข้อในการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาข้อที่ 2 ได้ดังนี้

1. การเล่นตลกกับภาษา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผู้มีส่วนร่วมในรายการสร้างขึ้นผ่านการเล่นถ้อยคำ คำคม การเปรียบเทียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำผวน การพูดกำกวม การใช้คำพ้องเสียง การใช้คำคล้องจอง การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง

2. การแสดงท่าทางที่ขบขัน กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการแสดงกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่ชวนผู้ชมให้เกิดอารมณ์ขัน

3. การล้อเลียนเสียดสี กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการนำพฤติกรรม บุคลิก ลักษณะท่าทาง ของผู้ที่ถูกอ้างถึง ผู้ที่มีส่วนร่วมในรายการ หรือตนเองตลอดจนสถานการณ์ที่เกิดขึ้นหรือสถานที่ มาสร้างความตลกโดยการพูดแซว การพูดล้อเลียน การพูดเสียดสี การกล่าวอ้างถึง และการเลียนแบบท่าทาง โดยอาจเป็นการวิพากษ์ให้เห็นถึงความไม่เหมาะสมหรือไม่เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

4. ตลกโครมคราม กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่มุ่งสร้างความเจ็บตัวให้เกิดขึ้นแก่ผู้มีส่วนร่วมในรายการ

5. การพลิกความหมาย กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านการพูดหรือการกระทำในสถานการณ์นั้น โดยอาจแสดงผ่านการการตอบไม่ตรงคำถาม เพื่อพลิกความหมายหรือเปลี่ยนประเด็นที่กำลังดำเนินอยู่ หรือการพูดในสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการรับรู้โดยทั่วไป

6. ตลกโปกฮา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผ่านการพูดหรือการแสดงกิริยาท่าทางที่หยาบคาย หยาบโลน หรือลามกอนาจาร โดยหมายรวมถึงการแสดงออกทั้งทางตรงและทางอ้อม อันเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าสื่อถึงเรื่องเพศ

2.2.3 แนวคิดเรื่องประเภทของรายการโทรทัศน์

รายการที่ปรากฏในสื่อโทรทัศน์นั้นสามารถแบ่งออกได้หลายประเภท ตามองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เป็นปัจจัยสำคัญอันส่งผลต่อการรับรู้เรื่องรูปแบบของรายการ ทั้งนี้การศึกษาเรื่องแนวคิดและประเภทของรายการนั้นมีผู้ศึกษาเป็นจำนวนมาก โดยในช่วงแรกของการศึกษาเรื่องนี้ในประเทศไทย จุมพล รอดคำดี (2532: 76-80) ได้แบ่งประเภทของรายการโทรทัศน์ออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

(1) แบ่งตามเนื้อหาของรายการเป็นหลัก เช่น เรื่องอิงประวัติศาสตร์ นวนิยาย

(2) แบ่งตามการนำเสนอรายการ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 12 ประเภท ได้แก่

ก. รายการข่าว เป็นรายการที่เสนอข้อเท็จจริงให้ประชาชนทราบอย่างเร็วที่สุดและละเอียดที่สุด

ข. รายการสัมภาษณ์ เป็นรายการที่ทำให้คนเชื่อถือยิ่งขึ้น และเป็นการแนะนำบุคคลที่ประชาชนควรรู้จักและรู้ละเอียดในตัวบุคคลที่ผู้ชมชื่นชอบ

ค. รายการวิเคราะห์ข่าว เป็นรายการข่าวแต่เจาะลึกลงไป ย้ำให้ประชาชนได้รับรู้และรับทราบอีก

ง. รายการบทความ ไม่ใช่รายการบทความที่นำมาจากข่าว แต่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามปกติ เป็นรายการที่เสนอความรู้ ข้อเท็จจริง และความคิดเห็นของผู้เรียน ไม่ว่าจะเป็นทางด้านสังคม การเมือง วัฒนธรรม เศรษฐกิจ

จ. รายการสารคดี เป็นรายการที่เสนอความรู้ ทัศนคติ ข้อคิดเห็นต่าง ๆ ของผู้นำเสนอ

ฉ. รายการดนตรี เป็นรายการที่เสนอเพื่อความบันเทิงแก่ผู้ชม

ช. รายการละคร เป็นรายการบันเทิงชนิดหนึ่ง

ซ. รายการอภิปราย เป็นรายการที่คล้ายกับการสัมภาษณ์ เพียงแต่ว่าลักษณะของการอภิปราย ผู้ถูกเชิญจะอภิปรายที่เป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับประชาชน ทั้งส่วนตัวและส่วนรวม

ฌ. รายการนิตยสาร เป็นรายการที่เสนอเนื้อหาทางด้านความรู้และมีความต่อเนื่องกันไป

ญ. รายการวิพิธทัศนา เป็นรายการคล้าย ๆ กับรายการนิตยสาร แต่เป็นรายการที่มุ่งเสนอทางด้านบันเทิงมากกว่า

ฎ. รายการอื่น ๆ เช่น รายการ Talk Show รายการทายปัญหาเล่นเกม

ฏ. รายการภาพยนตร์

(3) แบ่งตามกลุ่มผู้ชมเป็นหลัก เช่น รายการสำหรับเด็ก รายการสำหรับแม่บ้าน รายการที่แบ่งตามเพศ รายการที่แบ่งตามกลุ่มการศึกษา

(4) แบ่งตามหน้าที่ของสื่อสารมวลชน ได้แก่

ก. รายการบันเทิง เช่น ดนตรี ภาพยนตร์ ละคร การ์ตูน ฯลฯ

ข. รายการข่าว

ค. รายการสาระความรู้ เป็นรายการที่สอนในด้านต่าง ๆ และเสนอความรู้ให้กับผู้ชม

ง. รายการเพื่อการโน้มน้าวจูงใจ เป็นรายการสำหรับงานประชาสัมพันธ์ของหน่วยงานต่าง ๆ เป็นการโน้มน้าวจิตใจให้ผู้ชมปฏิบัติหรือเลิกปฏิบัติ

อย่างไรก็ตาม สุพัตรา คูหากาญจน์ (2530: 19) กล่าวว่าการจัดแบ่งประเภทของรายการโทรทัศน์ดังกล่าวอาจเปลี่ยนไปได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการจัดเป็นหลัก ถ้าคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการดูโทรทัศน์ของผู้ชมเป็นหลักก็มีอยู่เพียง 2 ประการ คือ เพื่อสาระความรู้และเพื่อความบันเทิง แต่ถ้าเป็นสถานีโทรทัศน์จะพยายามจัดรายการต่าง ๆ ที่มีลักษณะคล้าย ๆ กัน ให้เข้ากลุ่มเดียวกัน เพื่อให้ผู้ชมได้ชมได้ใช้ประกอบการเลือกชมรายการได้สะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ คือ รายการข่าว รายการสารคดี รายการบันเทิง รายการละคร และภาพยนตร์

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (2547: 437-444) ได้กล่าวถึงการจำแนกประเภทของสื่อโทรทัศน์ว่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 6 ประเภท ได้แก่

(1) การจำแนกตามประเภทของการประกอบการ (License Classification) โดยความสำคัญของการจำแนกประเภทนี้อยู่ที่เป้าหมายขององค์กร ทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม และที่มาของรายได้ ซึ่งสถานีแต่ละประเภทได้วางแนวทางไว้แตกต่างกันตั้งแต่แรกเริ่มในการดำเนินการสถานี โดยแบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่

ก. โทรทัศน์ของรัฐ (State Television)

ข. โทรทัศน์ของสาธารณะหรือโทรทัศน์บริการสาธารณะ (Public Or Public Service Television)

ค. โทรทัศน์ของชุมชน (Community Television)

ง. โทรทัศน์ของเอกชนหรือโทรทัศน์เชิงพาณิชย์ (Private or Commercial Television)

จ. โทรทัศน์บอกรับสมาชิก (Subscription Television)

(2) การจำแนกตามประเภทของเทคโนโลยีในการแพร่ภาพ (Technology Classification) สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

ก. สถานีที่ออกอากาศไปในคลื่นภาคพื้นดิน (Terrestrial Television หรือ Over the-air) ซึ่งแบ่งออกเป็นสถานีในระบบวีเอชเอฟ (VHF) และสถานีในระบบยูเอชเอฟ (UHF)

ข. สถานีที่ออกอากาศทางสายเคเบิล (Cable Television) ซึ่งแบ่งออกเป็นสถานีที่ใช้เคเบิลทองแดง และสถานีที่ใช้เคเบิลใยแก้ว

ค. สถานีที่ออกอากาศทางดาวเทียม (DBS – Direct Broadcast Satellite)

ง. สถานีที่ออกอากาศทางอินเตอร์เน็ต (Web Television)

สถานีโทรทัศน์ส่วนใหญ่ทั่วโลกเป็นสถานีที่ออกอากาศไปทางคลื่นภาคพื้นดินด้วยระบบอนาล็อก แต่ปัจจุบันเริ่มมีสถานีโทรทัศน์ที่แพร่ภาพในระบบเคเบิลและดาวเทียมมากขึ้น และใช้ระบบดิจิตอลในการออกอากาศ

(3) การจำแนกตามขนาดของพื้นที่ครอบคลุมของสถานี (Geographical Classification) โดยเป็นการจำแนกตามเขตภูมิศาสตร์และขนาดของพื้นที่ครอบคลุม ได้แก่

ก. สถานีโทรทัศน์ระดับชาติ (National Television)

ข. สถานีโทรทัศน์ระดับภูมิภาค (Regional Television)

ค. สถานีโทรทัศน์ระดับท้องถิ่น (Local Television)

ง. สถานีโทรทัศน์ระดับชุมชน (Community Television)

(4) การจำแนกตามวัตถุประสงค์ของสถานี (Objective Classification) แบ่งตามแนวคิดในด้านการสื่อสารมวลชน ดังนี้

ก. สถานีแนวข่าวและสาระ เพื่อมุ่งเน้นในด้านการให้ข่าวสาร (To Inform)

ข. สถานีแนวการศึกษา เพื่อมุ่งในด้านการให้ความรู้และการศึกษา (To Educate)

ค. สถานีแนวบันเทิง เพื่อมุ่งในด้านการให้ความบันเทิง (To Entertain)

(5) การจำแนกตามกลุ่มผู้ชม (Audience Classification) มีดังนี้

ก. สถานี / รายการที่แบ่งตามอายุของผู้รับชม

ข. สถานี / รายการที่แบ่งตามเพศของผู้รับชม

ค. สถานี / รายการที่แบ่งตามลักษณะกลุ่มอาชีพหรือสถานภาพทางเศรษฐกิจ

ง. สถานี / รายการที่แบ่งตามระดับการศึกษาของผู้ชม

จ. สถานี / รายการที่แบ่งตามพื้นที่ภูมิประเทศ หรือท้องถิ่นของผู้ชม

การแบ่งประเภทของสถานีหรือรายการตามกลุ่มผู้ชมอาจแบ่งได้ตามอายุ เพศ อาชีพ ฐานะทางเศรษฐกิจ การศึกษา และถิ่นที่อยู่อาศัยของผู้ชม อย่างไรก็ดี สถานีโทรทัศน์ทั่วไปมักต้องนำเสนอรายการให้กับผู้ชมกลุ่มใหญ่ จึงมิได้กำหนดแนวสถานีตามกลุ่มผู้ชมกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเป็นการเฉพาะ แต่ใช้วิธีการกำหนดประเภทของรายการตามกลุ่มผู้ชมในช่วงเวลาต่าง ๆ ของผังรายการตามความเหมาะสม เช่น จัดรายการเด็กไว้ในตอนบ่าย-เย็น และเช้าวันเสาร์-อาทิตย์ จัดรายการสำหรับผู้หญิงหรือแม่บ้านไว้ตอนสายและตอนค่ำ เป็นต้น

(6) การจำแนกตามประเภทของเนื้อหารายการ (Content Classification) การจำแนกประเภทนี้มักไม่นิยมจำแนกประเภทของสถานีแบบ Format Station เช่น การจำแนกประเภทของสถานีวิทยุ เนื่องจากสถานีโทรทัศน์แห่งหนึ่งมักต้องให้บริการเนื้อหาสาระที่หลากหลายแก่ผู้ชมหลายกลุ่ม การจำแนกประเภทของรายการจึงมุ้งเน้นที่เนื้อหาสาระ (Genre) ดังนี้

ก. รายการแนวข่าวและสารคดี หรือรายการจากข่าวและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น (News and Reality Programme หรือ Non – Fiction) ได้แก่

- รายการข่าวและวิเคราะห์ข่าว (News and Current Affairs)
- รายการสารคดี (Feature and Documentary)
- รายการการศึกษา (Education)
- รายการสนทนา (Talk)
- รายการบรรยายนอกสถานที่ในการถ่ายทอดสดต่าง ๆ (Commentary on Publicment Programme)

ข. รายการแนวจินตคดีหรือบันเทิง (Imaginative / Fiction Programme หรือ Entertainment Programme)

- รายการละครโทรทัศน์ (Television Drama or Soap Opera)
- รายการตลก (Situation Comedy)
- รายการภาพยนตร์ (Movies)
- รายการการ์ตูน (Cartoon)
- รายการเกมและแข่งขันตอบปัญหา (Game and Quiz Show)
- รายการปกิณกะบันเทิง (Light Entertainment)
- รายการดนตรีและเพลง (Music)
- รายการกีฬา (Sports)

ค. รายการแนวการมีส่วนร่วมของผู้ชมและวิทยากรรับเชิญ (Audience Oriented Programme) ได้แก่

- รายการเปิดสายจากผู้ฟัง (Phone – In)
- รายการอภิปราย (Discussion)
- รายการเพื่อผู้บริโภค (Consumer)

ง. รายการโฆษณา (Commercial Programme) ได้แก่

- รายการโฆษณาสินค้า (Commercial or Advertisement)
- รายการประกาศบริการ (Public Service Announcement)
- รายการรณรงค์เพื่อสังคม (Social Advertisement)

ชัยยงค์ พรหมวงศ์ นิคม ทาแดง และไพบูลย์ คเชนทรพรรค์ (2546: 149-155) ได้เขียนเอกสารประกอบการสอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแบ่งประเภทรายการโทรทัศน์ โดยแบ่งรายการโทรทัศน์ออกเป็น 14 ประเภท ได้แก่

(1) รายการพูดคุย (Talk Programme) เป็นรูปแบบรายการที่มีผู้มาปรากฏตัวเพื่อพูดคุยกับผู้ชม โดยการหยิบยกเอาประเด็นเกี่ยวกับข่าวสาร ความเคลื่อนไหว เหตุการณ์ สาระความรู้ หรือความบันเทิง ที่กำลังอยู่ในความสนใจของผู้ชมรายการมานำเสนอและพูดคุยกับผู้ชมโดยตรง นิยมเรียกว่ารายการทอล์คโชว์ (Talk Show) ปัจจุบันลักษณะการนำเสนอรายการพูดคุยมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไป ในอดีตจะพบว่าใช้การนำเสนอด้วยการพูดเป็นหลักและมีภาพประกอบเพื่อจะได้ไม่เห็นหน้าผู้พูดตลอดรายการ ในระยะหลังเริ่มใช้รูปแบบอื่น ๆ มาผสมผสาน เช่น การสัมภาษณ์ การสนทนา ฯลฯ การพูดคุยสามารถสอดแทรกความบันเทิง ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงดนตรี แสดงตลก หรือแสดงมายากล เพียงแต่การแสดงเหล่านี้ถือเป็นส่วนประกอบของรายการเท่านั้น โดยที่ถือว่าการพูดคุยเป็นจุดเด่นกว่า รายการพูดคุยจะมีคุณภาพและน่าสนใจยิ่งขึ้นหากผู้ดำเนินรายการหรือผู้ที่จะทำหน้าที่พูดคุยกับผู้ชมเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการพูดและการนำเสนอเนื้อหาของรายการ สามารถดำเนินรายการได้อย่างราบรื่นและเป็นธรรมชาติ

(2) รายการสนทนา (Conversational Programme) เป็นรูปแบบรายการที่มีคนมาพูดคุยกัน 2 หรือ 3 คน โดยคนหนึ่งเป็นผู้ดำเนินรายการ หรือดำเนินการสนทนา ส่วนบุคคลที่เหลือจะเป็นผู้ร่วมสนทนา ผู้ดำเนินรายการจะทำหน้าที่นำการสนทนา และคอยควบคุมการสนทนาให้เป็นไปตามขอบเขตและวัตถุประสงค์ของรายการ คอยเชื่อมโยงประเด็นการสนทนาเพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความสับสนกับประเด็นที่สนทนา ผู้ดำเนินการสนทนาอาจร่วมแสดงความคิดเห็นด้วยการพูดคุยกับผู้ร่วมรายการ ในขณะเดียวกันก็จะต้องคอยพูดคุยกับผู้ชมรายการด้วย รายการสนทนาแตกต่างกับรายการพูดคุยกล่าว คือ รายการพูดคุยเป็นการพูดคุยกับผู้ชมโดยตรงในขณะที่รายการสนทนามิใช่เป็นการพูดคุยกับผู้ชมโดยตรง แต่เป็นการสนทนากันระหว่างผู้ร่วมรายการ

(3) รายการอภิปราย (Discussion Programme) เป็นรูปแบบรายการพูดคุยลักษณะหนึ่ง แต่ไม่ใช่เป็นการพูดคุยกับผู้ชมโดยตรง หากแต่เป็นการพูดคุยระหว่างผู้ดำเนินการอภิปราย หรือผู้ดำเนินรายการกับผู้ร่วมรายการ ซึ่งอาจจะมีตั้งแต่ 2-4 คน ผู้ร่วมรายการมักจะเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถ มีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญ หรือเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้ออภิปราย โดยหัวข้อที่หยิบยกมาอภิปรายในรายการควรเป็นหัวข้อที่กำลังเป็นที่สนใจของสังคมในขณะนั้น ซึ่งผู้จัดรายการจะต้องเป็นผู้กำหนดขึ้นมา ผู้ดำเนินรายการจะเป็นผู้ทำหน้าที่พูดกล่าวนำถึงหัวข้อที่หยิบยกมาอภิปราย คอยป้อนประเด็นคำถามให้ผู้ร่วมรายการแต่ละคนได้ร่วมแสดงทัศนคติและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นทีละคนอย่างมีกติกาและมารยาท และต้องคอยควบคุมการอภิปรายให้อยู่ในขอบเขตของประเด็นที่กำหนดไว้ ผู้ดำเนินรายการจะทำหน้าที่เป็นเพียงผู้นำการอภิปรายและสรุปความคิดเห็นของผู้ร่วมอภิปราย ในช่วงจังหวะที่เหมาะสมเท่านั้น จะไม่ร่วมแสดงทัศนะและความคิดเห็นเหมือนรายการสนทนา

(4) รายการสัมภาษณ์ (Interview Programme) เป็นรูปแบบรายการที่มีบุคคล 2 คนหรือมากกว่ามาร่วมพูดคุยซักถามปัญหา ข้อสงสัย หรือชี้แจงข้อเท็จจริง ตามหัวข้อที่กำหนดในแต่ละรายการ โดยมีผู้ดำเนินรายการ 1 คน ทำหน้าที่สัมภาษณ์หรือซักถาม และผู้ร่วมรายการหรือผู้ให้สัมภาษณ์เป็นผู้ตอบหรือชี้แจงข้อเท็จจริงต่อข้อคำถาม ซึ่งอาจจะมีจำนวนมากกว่า 1 คน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเวลาและขอบข่ายเนื้อหาของหัวข้อที่สัมภาษณ์ว่ามีมากน้อยเพียงใด

(5) รายการสาธิตและทดลอง (Demonstration and Experimental Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอด้วยการอธิบายกรรมวิธี เทคนิค วิธีการ กระบวนการ และขั้นตอน หรือรายละเอียดอื่น ๆ ของการกระทำหรือการประดิษฐ์สิ่งใดสิ่งหนึ่ง ด้วยการนำเสนอภาพและเสียงประกอบการสาธิตและทดลองในแต่ละเทคนิค แต่ละวิธีการ หรือแต่ละขั้นตอนที่เป็นรูปธรรม สามารถนำไปปฏิบัติหรือทำได้จริง เช่น การสาธิตการเสริมสวย การทำผม การแต่งหน้า การสาธิตการปรุงอาหาร การสาธิตการประดิษฐ์สิ่งของต่าง ๆ เป็นต้น

(6) รายการข่าว (News Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอเหตุการณ์ เรื่องราว ข้อเท็จจริง หรือข้อคิดเห็นที่น่าสนใจ มีความสดใหม่ มีผลกระทบต่อประชาชนส่วนใหญ่ หรือมีองค์ประกอบข่าวอื่น ๆ โดยใช้วิธีการนำเสนอทั้งในลักษณะของการประกาศ การอ่านคำบรรยายข่าวประกอบภาพโดยผู้ประกาศข่าว การรายงานพิเศษหรือการสัมภาษณ์โดยผู้สื่อข่าวหรือผู้รายงานข่าว ในสถานที่จริง หรือลักษณะอื่น ๆ

(7) รายการสารคดี (Documentary Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอเรื่องราวที่เป็นจริงหรือมีพื้นฐานอยู่บนข้อเท็จจริง ไม่ใช่จากเรื่องที่แต่งขึ้นหรือจากนวนิยายหรือจากจิตนาการ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่ผูกพันกับเหตุการณ์และบุคคลจริง เกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กับมนุษย์ อย่างไรก็ตามแม้จะเป็นการนำเสนอเรื่องจริง แต่การนำเสนอจะต้องมีลักษณะสร้างสรรค์ไม่ใช่ลอกเลียนแบบจากของจริงทั้งหมด โดยไม่มีการตกแต่ง การนำเสนอเนื้อหาสาระในรายการสารคดีโดยทั่วไปอาจเสนอด้วยภาพและเสียงบรรยายตลอดรายการ โดยไม่มีผู้ดำเนินรายการปรากฏตัวเพื่อคอยพูดเกริ่นนำหรือเชื่อมโยงรายการ หรืออาจมีผู้ดำเนินรายการปรากฏตัวและทำหน้าที่พูดนำเข้าสู่รายการ คอยพูดเชื่อมโยงรายการในแต่ละช่วง และคอยพูดสรุปในช่วงท้ายของรายการ

(8) รายการละคร (Drama Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอเรื่องราวโดยใช้การแสดงตามบทบาทในเรื่องราวที่แต่งขึ้นหรือดัดแปลงจากเรื่องจริง เพื่อสื่อความหมายเกี่ยวกับสาระ ข้อคิด คติเตือนใจ และความบันเทิงไปสู่ผู้ชมรายการ โดยอาศัยองค์ประกอบและเทคนิคทางการละคร ศิลปะการแสดง เทคนิคการถ่ายทำ การตัดต่อลำดับภาพ และการให้เสียงดนตรีและเสียงประกอบ เพื่อให้เรื่องราวมีความสมจริงสมจัง ผู้ชมชมแล้วมีอารมณ์ร่วม และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

(9) รายการสาระละคร (Docudrama Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอโดยอาศัยรูปแบบสารคดีผสมผสานกับรูปแบบละคร เป็นการนำเอารูปแบบของละครมาใช้เพื่อสื่อความหมายถ่ายทอดสาระความรู้ หรือสะท้อนปัญหาด้าน ๆ โดยการผูกเรื่องราวเป็นละครที่สะท้อนให้ผู้ชมตระหนักและรับรู้ถึงปัญหา สาเหตุของปัญหา และอาจรวมถึงแนวทางการแก้ไขปัญหานั้น ๆ และมีผู้ดำเนินรายการเป็นผู้ทำหน้าที่เกริ่นนำ อธิบายหรือขยายสาระ และสรุปประเด็น

(10) รายการเพลง (Music Programme) เป็นรายการที่นำเสนอเพลงหรือการแสดงดนตรี ซึ่งสามารถนำเสนอในลักษณะเป็นเพลงที่มีภาพประกอบเป็นเรื่องราวตามเนื้อหาของเพลงที่เรียกว่า มิวสิค วิดีโอ (Music Video) หรือเป็นการจัดแสดงดนตรีที่เรียกว่าการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งอาจจะเป็นการบันทึกเทปโทรทัศน์ไว้ล่วงหน้าก่อนออกอากาศ หรือเป็นการถ่ายทอดสดโดยมีพิธีกรหรือผู้ดำเนินรายการเป็นผู้พูดเปิดนำรายการ พูดเชื่อมโยงเข้าสู่เพลง หรือการแสดงดนตรีของนักร้อง และพูดปิดรายการ

(11) รายการนิตยสาร (Magazine Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอเนื้อหาสาระที่หลากหลาย ซึ่งอาจจัดแบ่งเป็นเรื่องย่อยต่างกันหลาย ๆ เรื่อง แต่ละเรื่องจะเป็นแนวเดียวกันหรือต่างแนวกันก็ได้ และใช้รูปแบบการนำเสนอที่หลากหลายในรายการเดียวกัน เช่น อาจเริ่มด้วยรายการเพลงสลับด้วยรายการสัมภาษณ์ รายการสารคดี รายการสนทนา หรือรายการละคร แต่สิ่งสำคัญของรูปแบบนิตยสารคือการเชื่อมโยงหรือการร้อยเรียงแต่ละเรื่องย่อย หรือแต่ละตอนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความสอดคล้อง และกลมกลืนกัน

(12) รายการปกิณกะ (Variety Programme) หรือที่นิยมเรียกว่ารายการวาไรตี้ (Variety) เป็นรูปแบบรายการที่มุ่งเน้นนำเสนอความบันเทิงหลายเรื่องหลายรส โดยใช้รูปแบบการนำเสนอที่หลากหลาย คล้าย ๆ กับรายการนิตยสาร ต่างกันเพียงรายการปกิณกะไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยง หรือร้อยเรียงแต่ละช่วงแต่ละตอนของรายการให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน รายการปกิณกะจึงมีความหลากหลายทั้งในด้านเนื้อหารายการและรูปแบบการนำเสนอด้วยความมุ่งหวังที่จะสร้างความพึงพอใจ สร้างความสนุกสนานบันเทิงเริงใจให้กับกลุ่มผู้ชมรายการที่มีความชอบแตกต่างกัน รูปแบบรายการที่มักปรากฏในรายการปกิณกะ ได้แก่ รายการแสดงดนตรีและร้องเพลง รายการแสดงตลกหรือละครตลกเบาสมอง รายการสัมภาษณ์นักร้อง

หรือนักแสดงที่มีชื่อเสียงพร้อมการแสดงความสามารถพิเศษ ฯลฯ ทั้งนี้องค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์รายการปกิณกะ คือ พิธีกรประจำรายการ ผู้ทำหน้าที่เหมือนตัวแทนของผู้ชมรายการ ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการนำเสนอ มีไหวพริบดี แก้ปัญหาเฉพาะหน้าเก่ง และมีบุคลิกภาพเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย

(13) รายการเกมโชว์ (Game Show Programme) เป็นรูปแบบรายการที่จัดให้มีการแข่งขันกันระหว่างผู้ร่วมรายการด้วยการเล่นเกมหรือตอบปัญหาที่ผู้จัดรายการกำหนดขึ้นภายใต้เงื่อนไขของกฎและกติกาที่กำหนดไว้ล่วงหน้า เกมหรือกิจกรรมที่จัดอาจเป็นการแข่งขันทางร่างกายหรือใช้สติปัญญาระหว่างผู้เข้าร่วมแข่งขัน ฝ่ายชนะจะได้รับรางวัลเป็นเงินหรือของรางวัลที่มีมูลค่าจำนวนมาก ในขณะที่ผู้แพ้จะได้รับเงินหรือของรางวัลตอบแทน โดยมีพิธีกรหรือผู้ดำเนินรายการเป็นผู้อธิบายชี้แจงกติกาคอยดำเนินการและควบคุมการแข่งขันให้เกิดความสนุกสนานและยุติธรรม ในกรณีที่เป็นการแข่งขันตอบปัญหาโดยตรงอาจเรียกว่าเป็นรายการตอบปัญหา (Quiz Programme) ซึ่งมักเป็นการทดสอบความรู้หรือเชาว์ปัญญาในเรื่องต่าง ๆ

(14) รายการสปอต (Spot Programme) เป็นรูปแบบรายการที่นำเสนอเนื้อหาสาระที่ผ่านกระบวนการผูกเรื่องและเรียบเรียงให้สั้นกะทัดรัดและใช้ศิลปะการนำเสนอด้วยภาพและเสียงที่สอดคล้องและกลมกลืนกับเนื้อหาสาระ โดยใช้ระยะเวลารวม 30-60 วินาที วัตถุประสงค์ของการนำเสนอในรูปแบบสปอตวิทยุโทรทัศน์ก็เพื่อจะตอกย้ำซ้ำเตือนด้วยการออกอากาศแพร่ภาพบ่อยครั้ง เช่น สปอตประชาสัมพันธ์ สปอตโฆษณา หรือสปอตรณรงค์ในเรื่องราวหรือประเด็นปัญหาหนึ่งของสังคม ซึ่งผู้รณรงค์ต้องการโน้มน้าวหรือชักจูงใจให้ประชาชนทั่วไปได้รับรู้ และร่วมมือกันปฏิบัติตาม

รายการที่น่าสนใจและได้รับความนิยมในสังคมไทยปัจจุบัน คือ รายการปกิณกะบันเทิง ซึ่งเป็นรายการที่มุ่งเน้นการสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินและอารมณ์ขันจากเรื่องราวหรือรูปแบบของรายการที่นำมาเสนอ ทั้งนี้ในวิทยุโทรทัศน์เรียกรายการรูปแบบนี้ว่า วาไรตี้โชว์ (Variety Show) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ารายการไลท์เอ็นเตอร์เทนเมนท์ (Light Entertainment)

รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ (2553: 39) ได้กล่าวถึงรายการปกิณกะบันเทิงว่าเป็นศูนย์รวมของความบันเทิงที่อาศัยช่องทางการสื่อสารผ่านระบบวิทยุโทรทัศน์ โดยมีส่วนประกอบต่าง ๆ ในโครงสร้างของรายการ ดังนี้

(1) การแสดงดนตรีและร้องเพลงของดารานักร้องชั้นนำยอดนิยม

(2) การแสดงละครและละครตลกเบาสมองอย่างสั้น

(3) การแสดงละครสั้น

(4) การเต้นรำ เต้นระบำ โมเดิร์นดานซ์ บัลเล่ต์ นาฏศิลป์

(5) การเชิญดารานักร้องหรือนักแสดงมาร่วมแสดงและสัมภาษณ์

(6) การเล่มเกมเบาสมองที่ตื่นเต้นและการเสี่ยงโชค โดยให้ผู้ชมทั้งในและนอกห้องส่งมีส่วนร่วม

(7) การแสดงความสามารถของนักแสดงบนเวที เช่น กายกรรม วิทยากล ตลอดจนสิ่งแปลกประหลาดหาดูยาก

(8) การแสดงละครสัตว์ ทั้งแบบในโรงใหญ่และขนาดย่อม

(9) การแข่งขันกีฬาเพื่อความบันเทิง ไม่ใช่เพื่อมุ่งหวังการแพ้ชนะอย่างจริงจัง

(10) การดำเนินรายการโดยพิธีกรชายหรือหญิง หรือทั้งชายและหญิงที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยม

ในปัจจุบันจะพบว่ารายการปกิณกะบันเทิงมีหลายรูปแบบและปรากฏเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวิทยาการเทคโนโลยีด้านโทรทัศน์และการสื่อสารมีความทันสมัยมากขึ้น เกิดระบบการตอบรับเครื่องรับสัญญาณในรูปแบบดิจิตอลทีวี หลายบริษัทที่เติบโตมากับการสร้างรายการปกิณกะบันเทิงก็ได้ผันตัวเองมาดำเนินช่องสถานีของตนเอง ด้วยเหตุนี้ในปัจจุบันจึงพบว่าช่องสถานีต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคมไทยมีจำนวนมากและแต่ละสถานีต่างจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนหรือเพิ่มรายการต่าง ๆ เพื่อให้ทันกับกระแสการตอบรับหรือการยอมรับของคนในสังคม

รายการปกิณกะบันเทิงรูปแบบสำคัญที่ได้รับความนิยมจากสังคมไทยเป็นอย่างมาก คือ รายการเกมโชว์ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ รายการแข่งขันตอบปัญหา (Quiz Show) ซึ่งจะมุ่งเน้นไปในด้านความรู้และสติปัญญาเป็นหลัก อีกประเภทหนึ่ง คือ รายการแข่งขันชิงรางวัล (Game Show) ซึ่งมีเป้าหมายหลักคือการเน้นความบันเทิง โดยมีสาระความรู้เป็นส่วนประกอบ อย่างไรก็ตามทั้ง 2 ประเภทตามที่กล่าวมาข้างต้นนั้นต่างมีองค์ประกอบร่วมกัน ทั้งนี้ รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ (2553: 36-37) ได้วิเคราะห์องค์ประกอบร่วมกันของรายการแข่งขันตอบปัญหาและรายการแข่งขันชิงรางวัล ดังนี้

(1) พิธีกรหรือผู้ดำเนินรายการ (Master of Ceremony) ในการดำเนินรายการนั้นพิธีกรหรือผู้ดำเนินรายการนอกจากจะต้องดำเนินรายการให้เป็นไปได้ด้วยดีแล้ว ยังต้องรักษาความยุติธรรมของการแข่งขัน ทำหน้าที่กรรมการ และต้องสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานให้แก่รายการ เป็นต้น

(2) ต้องมีผู้เข้าร่วมการแข่งขัน (Contestants) โดยผู้เข้าแข่งขันจะเป็นสีสันที่สำคัญของรายการ ทั้งนี้แต่ละรายการจะมีหลักเกณฑ์การคัดเลือกผู้เข้าแข่งขันที่แตกต่างกัน

(3) ต้องมีการแข่งขัน (Competition) ซึ่งอาจตั้งเป็นโจทย์ปัญหาหรือเกมที่ผู้เข้าแข่งขันต้องตอบหรือเล่นให้รู้ผลแพ้ชนะ ทั้งนี้การแข่งขันในรายการเกมโชว์นั้นไม่ได้มุ่งเน้นความสามารถทางกายภาพ แต่จะมีรูปแบบการแข่งขันที่หลากหลาย เช่น แข่งความรู้หรือแข่งขันเรื่องไหวพริบปฏิภาณ เป็นต้น

(4) ต้องมีรางวัล ในรายการเกมโชว์นั้นต้องมีการให้รางวัลแก่ผู้ที่ชนะ เพราะรางวัลเป็นเสมือนเครื่องหมายแยกความแตกต่างระหว่างผู้แพ้และผู้ชนะ นอกจากนี้รางวัลยังทำหน้าที่เป็นแรงกระตุ้น (Motivation) ให้ผู้เข้าแข่งขันอยากใช้ความสามารถของตนเองออกมาอย่างเต็มที่

ทั้งนี้ผู้ผลิตรายการเหล่านี้มักจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในหลายรูปแบบในรายการ อาทิ การเข้าร่วมเป็นคนดูในห้องส่ง การสมัครเข้ามาแข่งขันในรายการ การร่วมตอบปัญหา การส่งชิ้นส่วนเข้าร่วมการจับสลากรางวัล เป็นต้น

นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2547: 366) ได้เสนอแนะข้อสังเกตเรื่อง “เวลา” ในรายการเกมโชว์ไว้ว่า “เวลา” เป็นตัวกำหนดรายการที่สำคัญที่สุด มีบทบาทควบคุมรายการให้เป็นไปตามที่ต้องการ เช่น แข่งขันว่าฝ่ายใดจะทำคะแนนได้มากที่สุด นอกจากนี้จะพบว่าการใช้เวลาในเกมโชว์จะค่อนข้างเคร่งครัดเนื่องจากต้องดำเนินการทุกอย่างให้จบภายในเวลาที่กำหนด ซึ่งเป็นโครงสร้างด้านเวลาของโทรทัศน์ ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของฝ่ายผู้ผลิตที่จะคิดสร้างสรรค์นอกจากนี้การสอดแทรกอารมณ์ขันและมุกตลกก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ได้รับการนำมาผสมผสานในรายการ เพื่อสร้างความน่าสนใจให้แก่รายการมากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้แม้ตามทฤษฎีของการแบ่งประเภทรายการนั้นสามารถจัดได้หลายประเภท อาทิ การแบ่งตามกลุ่มผู้ชม การแบ่งตามช่วงเวลาที่ออกอากาศ การแบ่งตามวัตถุประสงค์รายการ และการแบ่งตามประเภทของเนื้อหารายการ ทั้งนี้หากแบ่งตามประเภทของเนื้อหา

รายการอาจแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ได้แก่ รายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) รายการประเภทที่เป็นเรื่องแต่งขึ้นแบบละคร (Fiction) และรายการประเภทให้ความบันเทิง (Light Entertainment) แต่จะพบว่าในปัจจุบันการสร้างความความบันเทิงและความตลกนั้นได้เข้าไปสอดแทรกจนทำให้เส้นแบ่งประเภทรายการนั้นไม่มีความชัดเจน โดยจะพบว่าการแสดงความตลกได้เข้าไปสอดแทรกในรายการที่อิงกับความจริง (Non-Fiction) เช่น รายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิงเป็นจำนวนมาก รายการโทรทัศน์ไทยหลายรายการที่จัดอยู่ในประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) ไม่ได้นำเสนอสาระความจริงแบบจริงจังเช่นในอดีต แต่กลับมีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกให้เกิดขึ้นในรายการ ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการทำให้รายการเป็นที่นิยมในสังคม ด้วยเหตุนี้จากการศึกษาแนวคิดเรื่องประเภทรายการโทรทัศน์ ผู้วิจัยจึงจะดำเนินการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) และรายการประเภทให้ความบันเทิง (Light Entertainment) เพราะพบว่ามีการสร้างความตลกในรายการทั้งสองประเภทเป็นจำนวนมากในปัจจุบัน

2.2.4 แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชน

ในปัจจุบันสื่อสารมวลชนมีบทบาทสำคัญในการสื่อสารเป็นอย่างยิ่ง บทบาทของสื่อสารมวลชนได้เข้ามาแทนที่การสื่อสารระหว่างบุคคล การสื่อสารแบบเห็นหน้าค่าตา และการสื่อสารแบบปากต่อปาก ที่เคยปรากฏในอดีต และที่สำคัญคือสื่อสารมวลชนได้ทลายกำแพงเรื่องระยะเวลา ระยะทาง และจำนวนคน

กาญจนา มีศิลปวิกกัย (2553: 42-43) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของการสื่อสารมวลชนว่ามีความสำคัญในการพัฒนาคุณภาพและความสามารถทางความคิด และสติปัญญาของประชากรในประเทศ ทั้งในด้านศีลธรรม วัฒนธรรม วิชาการ และการพัฒนาด้านต่าง ๆ ทั้งนี้บทบาทหน้าที่ของการสื่อสารมวลชน มีดังนี้

(1) เป็นยามตรวจสอบ (The Mass Media as Watchman) ในการให้ข่าวสารและอธิบายเหตุการณ์ต่าง ๆ อย่างทันเหตุการณ์

(2) ส่งเสริมให้เกิดความรู้และสร้างเสริมประสบการณ์แก่ประชาชนอย่างกว้างขวาง (The Mass Media Can Widen Horizon) ในการนำสิ่งใหม่ ๆ มาให้ประชาชนรู้จักและสร้างเสริมประสบการณ์ที่ดีในการรู้จักและเข้าใจผู้อื่น

(3) เป็นผู้ก่อให้เกิดความน่าสนใจขึ้น (The Mass Media Can Focus Attention) ในการเป็นผู้นำเอาสิ่งต่าง ๆ มาทำให้น่าสนใจเพื่อประชาชน

(4) สร้างความทะเยอทะยานให้กับประชาชนได้ (The Mass Media Can Raise Aspiration) เพื่อการก่อเกิดการอยู่ดีกินดีและความต้องการชีวิตที่ดีขึ้น

(5) เป็นผู้สร้างบรรยากาศของการพัฒนาให้เกิดขึ้น (The Mass Media Can Create A Climate For Development) เพื่อสร้างบรรยากาศและกระตุ้นให้ประชาชนได้รับการพัฒนาอย่างกว้างขวาง

(6) ทำให้เกิดกระบวนการตัดสินใจในทางอ้อมทั้งในแง่ของทัศนคติและค่านิยมต่าง ๆ (The Mass Media Can Help Only Indirectly To Change Strongly Held Attitudes Or Valued Practices) เพื่อให้เกิดกระบวนการตัดสินใจในการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญซึ่งต้องอาศัยความเชื่อส่วนบุคคลและสื่อถึงบุคคลด้วย

(7) ส่งเสริมการตัดสินใจโดยผ่านข่าวสารไปทางสื่อบุคคล (The Mass Media Can Feed The Interpersonal Channels) เพื่อให้ประชาชนหรือผู้ที่เกี่ยวข้องรับข่าวสารจากสื่อมวลชนไปถ่ายทอดอีกทอดหนึ่ง เพื่อผลทางการตัดสินใจ

(8) สามารถสร้างสถานภาพให้บุคคลได้ (The Mass Media Can Confer Status) สื่อมวลชนสามารถยกย่องชมเชยอันเป็นการสร้างชื่อเสียงให้กับบุคคลได้

(9) สามารถขยายนโยบายของรัฐบาลให้เป็นที่เข้าใจหรืออภิปรายกันอย่างกว้างขวางขึ้นในหมู่ประชาชนแต่ละท้องถิ่นได้ (The Mass Media Can Broaden The Policy Dialogue) โดยแผนนโยบายในการพัฒนาจะได้รับการถ่ายทอดออกไปอย่างกว้างขวาง ประชาชนสามารถเข้าใจและปฏิบัติได้โดยง่าย

(10) สื่อมวลชนสามารถควบคุมหรือบังคับให้คนในสังคมปฏิบัติตามบรรทัดฐานของสังคมได้ (The Mass Media Can Enforce Social Norms) ผ่านการนำเสนอในสิ่งที่ถูกต้องเพื่อเป็นกรอบหรือบรรทัดฐานให้กับสังคม

(11) ช่วยสนับสนุนการมีรสนิยมที่ดี (The Mass Media Can Help Form Tastes) โดยเป็นการนำเสนอข้อมูลเพื่อส่งเสริมสิ่งที่ดี เช่น ความเป็นชาติ ความรักชาติ

(12) สามารถเปลี่ยนทัศนคติที่ยังไม่แน่นหรือค่อย ๆ เปลี่ยนทัศนคติบางอย่างให้มั่นคงขึ้น (The Mass Media Can Affect Attitudes Lightly Held And Slightly

Canalize Stronger Attitudes) ผ่านการนำเสนอข้อมูลหรือแนวทางที่ดีกว่า ซึ่งจะส่งผลต่อการเปลี่ยนทัศนคติให้คล้อยตามหรือมีทัศนคติที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้เกิดความเชื่อมั่นมากยิ่งขึ้น

(13) สื่อมวลชนทำหน้าที่ครู (The Mass Media As Teachers) โดยทำหน้าที่ให้การศึกษาและให้ความรู้แก่ประชาชนทั้งทางตรงและทางอ้อม

ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าสื่อมวลชนนั้นมีอิทธิพลต่อสังคมทั้งในระดับจุลภาคและมหภาค นอกจากนี้ อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (2547: 6-7) ได้ศึกษาหน้าที่ทางสังคมของสถาบันสื่อสารมวลชน ที่แม็คเควล (Denis Mcquail) ได้ประมวลไว้ในหนังสือชื่อ “Mass Communication Theory: An Introduction) โดยกล่าวว่าสถาบันสื่อสารมวลชนนั้นมี 5 ประการ ได้แก่

(1) การให้ข้อมูลข่าวสาร

- ให้ข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับเหตุการณ์หรือสภาวการณ์ต่าง ๆ ของสังคมตนเอง และสังคมโลก
- ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจต่าง ๆ
- ส่งเสริมความคิดใหม่ ๆ การปรับตัว และความเจริญก้าวหน้าทางสังคม

(2) การประสานส่วนต่าง ๆ ของสังคมเข้าด้วยกัน

- อธิบาย ตีความ และให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับความหมายของเหตุการณ์และข้อมูลข่าวสารที่นำเสนอออกไป
- ให้การสนับสนุนแก่สถาบันหลักของสังคมและบรรทัดฐานต่าง ๆ
- เสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม
- ประสานเชื่อมโยงกลุ่มคนและกิจกรรมต่าง ๆ เข้าด้วยกัน
- สร้างฉันทามติในสังคม
- กำหนดว่าเรื่องใดสำคัญมากน้อยกว่ากัน หรือการกำหนดวาระทางสังคม

(3) การสร้างความต่อเนื่องทางสังคม

- ถ่ายทอดวัฒนธรรมกระแสหลักของสังคมและยอมรับวัฒนธรรมย่อยหรือวัฒนธรรมทางเลือก และวัฒนธรรมใหม่ ๆ

- เสริมสร้างและทะนุบำรุงค่านิยมพื้นฐานของสังคม

(4) การให้ความเพลิดเพลินแก่สมาชิกสังคม

- ให้ความเพลิดเพลินบันเทิงใจแก่สมาชิกสังคม

- ลดระดับความเครียดและข้อขัดแย้งของสังคม

(5) การรณรงค์ทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ

- รณรงค์เพื่อเป้าหมายทางสังคมในด้านการเมือง สงคราม เศรษฐกิจ งานอาชีพ

องอาจ สิงห์ลำพอง (2557: 375) ได้อธิบายบทบาทของสื่อมวลชนต่อสังคมไว้ 6 ประการ ได้แก่

(1) บทบาทในการเสริมสร้างสติปัญญาแก่สาธารณชน (Enlightening The Public) ได้แก่ การเป็นแหล่งของข่าวสาร ซึ่งสาธารณะชนนำไปใช้ประกอบการตัดสินใจ และทำให้ได้รู้ถึงทัศนคติ แนวความคิดของคนที่อยู่ร่วมสังคมเดียวกันด้วยง

(2) บทบาทในการเกื้อกูลระบบทางการเมือง (Servicing The Political System) โดยสื่อมวลชนมีบทบาทในการแถลงแจ้งให้ประชาชนทราบเกี่ยวกับการบริหารงานของรัฐ เป็นผู้หยิบยกปัญหาสำคัญมาอภิปรายอย่างกว้างขวาง เพื่อเกื้อกูลวิถีทางดำเนินชีวิตในระบอบประชาธิปไตย

(3) บทบาทในการพิทักษ์เสรีภาพส่วนบุคคล (Safeguarding Personal Liberties) สื่อมวลชนจะคอยเฝ้ารัฐบาลมิให้กระทำการใดที่เป็นการบ่อนทำลายสิทธิ เสรีภาพส่วนบุคคล

(4) บทบาทในการหาผลประโยชน์ (Making A Profit) เพื่อให้สื่อมวลชนจะไม่ต้องตกเป็นเครื่องมือของบุคคลใดหรือกลุ่มใด สื่อมวลชนก็ต้องช่วยตัวเองในการหาผลประโยชน์

(5) บทบาทในการให้ความบันเทิง (Providing Entertainment) แม้จะปรากฏว่าสื่อมวลชนบางประเภทจะเน้นการบันเทิงมากเกินไป แต่ก็เป็นหน้าที่หนึ่งของสื่อมวลชน อย่างไรก็ตามสื่อมวลชนก็จะต้องไม่ลืมหน้าที่ในการให้ข่าวสาร ซึ่งเป็นหน้าที่หลัก

(6) บทบาทในการเกื้อกูลระบบเศรษฐกิจ (Servicing The Economic System) กระทำโดยการโฆษณา ซึ่งเป็นการขยายระบบเศรษฐกิจการค้าอย่างรวดเร็ว โดยการ

เป็นสื่อนำผู้ซื้อและผู้ขายให้มาพบกัน สื่อมวลชนยังต้องบริการข่าวสารทางเศรษฐกิจ เพื่อให้บริษัทร้านค้าได้ตัดสินวิถีทางในภายภาคหน้าด้วย

จากการศึกษาแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อสารมวลชนอาจกล่าวได้ว่าผู้ที่แสดงความตลกนั้นก็ดำรงอยู่ในสถานภาพสื่อมวลชนในสังคม ผ่านการทำหน้าที่ต่าง ๆ ในรายการโทรทัศน์เพื่อสื่อสารเรื่องราวและความคิด ตลอดจนข่าวสารที่สำคัญเพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ ซึ่งถือเป็นอีกบทบาทหนึ่งที่สำคัญของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยแต่ละยุคสมัย

จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ตามที่ผู้ศึกษาได้ดำเนินการทบทวนวรรณกรรมตามหัวข้อต่าง ๆ ข้างต้นนั้น ทำให้สังเกตได้ว่าความตลกหรืออารมณ์ขันนั้นถือเป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ โดยการสร้างความตลกหรืออารมณ์ขันมีความเป็นสากลที่พบในทุกภาษาและวัฒนธรรม อารมณ์ขันเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในจิตใจของมนุษย์ ที่นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการหลีกเลี่ยงความทุกข์ ยังเปรียบเสมือนกระจกอันสะท้อนให้เห็นถึงแก่นสารในการเรียนรู้ สภาพสังคม และวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ผ่านศิลปะการแสดงตลกอันมีวิวัฒนาการผ่านการสืบทอดและการสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเครื่องมือทางความคิดอันสำคัญของมนุษยชาติ การสร้างความตลกขบขันนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์ ทั้งนี้หากพิจารณาจากบริบทของสังคมไทยจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนานเช่นเดียวกับสังคมอื่น ๆ ในโลก ผ่านการรับอารยธรรมอินเดียในเบื้องต้น โดยมีการถ่ายทอดองค์ความรู้จากรุ่นสู่รุ่นอย่างมีขั้นตอน เปรียบเสมือนสถาบันหนึ่งทางนาฏกรรมที่มีรากฐานมาอย่างยาวนาน ที่นอกจากจะสร้างอารมณ์ขันแล้วยังสะท้อนผลผลิตทางความคิดหรือค่านิยมในแต่ละยุคสมัย โดยรูปแบบของการสร้างสรรค์ความตลกทั้งของไทยและของต่างประเทศนั้นมีวิธีการที่หลากหลาย ทั้งนี้ในปัจจุบันจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิงรูปแบบรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ในปัจจุบัน และก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม โดยความตลกได้เข้าไปสอดแทรกในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น มิใช่เพียงแค่รายการบันเทิงเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าผู้ที่แสดงความตลกนั้นดำรงอยู่ในสถานภาพสื่อมวลชนในสังคมปัจจุบัน ผ่านการทำหน้าที่ต่าง ๆ ในรายการโทรทัศน์เพื่อสื่อสารเรื่องราว ความคิด และมีส่วนสำคัญในการชี้นำสังคมได้เช่นเดียวกัน

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

3.1 รูปแบบการวิจัย

การศึกษาเรื่อง “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) และ “พรรณนาวิเคราะห์” (Descriptive Analysis) ผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย โดยจำกัดขอบเขตเฉพาะนาฏกรรมที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยมุ่งเน้นเฉพาะเฉพาะรายการประเภทที่อิงจากความจริงและรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ.2560 จำนวน 8 รายการ ทั้งนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทและความสำคัญของการแสดงตลกและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในฐานะที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย โดยผู้ศึกษาจะนำแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 มาเป็นเกณฑ์ในการดำเนินการศึกษา

การดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ระบุถึงแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา วิธีการเก็บข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวมรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูล โดยมีรายละเอียด ดังที่จะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

แหล่งข้อมูลที่ผู้ศึกษาใช้ในการดำเนินการศึกษา แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

3.2.1 แหล่งข้อมูลประเภทเอกสารและเอกสารออนไลน์ ได้แก่

3.2.1.1 เอกสารที่ใช้ประกอบด้วยเอกสารโบราณที่มีการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงตลก และจำอวด ที่ปรากฏในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอดีต เช่น กฎหมายตราสามดวง เอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พ.ศ. 1998 พระราชบัญญัติ

อากรมหรสพ การแสดงตลกหรือจำอวด อาทิ การแสดงตลกโขน ละครนอก หนังใหญ่ การสวดคฤหัสถ์ การเล่นเพลงปฏิพากย์ ระบำตลก ละครพันทาง ละครสังคีต ละครพูด การแสดงตลกคาเฟ่ การแสดงละครตลกสถานการณ์ และการแสดงตลกหรือการแสดงความตลกที่ปรากฏในสื่อต่าง ๆ ในสมัยปัจจุบัน เป็นต้น ทั้งนี้รวมถึงการศึกษาวรรณคดีและวรรณกรรมบทละครที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น ระเด่นลันไดและบทละครพูดชวนหัวในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะรวบรวมข้อมูลจากหอสมุดแห่งชาติและหอสมุดของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

3.2.1.2 เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงตลก มุกตลก และอารมณ์ขัน ที่ปรากฏในนาฏกรรมและสื่อบันเทิงทั้งของประเทศไทยและต่างประเทศ

3.2.1.3 เอกสารออนไลน์ ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา ซึ่งเป็นประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ. 2560 โดยวัดผลจากกระบวนการสนทนากลุ่ม (Focus Group) นักศึกษาหลักสูตรการแสดงศึกษา คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 40 คน ทั้งนี้รายการที่จะใช้เป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษามีจำนวน 8 รายการ ได้แก่

(1) รายการข่าวข้นคนเนชั่น (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(2) รายการสนามข่าว 7 สี (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(3) รายการเทยเที่ยวไทย The Route (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(4) รายการตลาดสดพระราม 4 (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(5) รายการ The Mask Singer (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(6) รายการรู้ไหมใครโสด (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(7) รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

(8) รายการคุณพระช่วย (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

3.2.2 แหล่งข้อมูลประเภทเทปรายการโทรทัศน์

ผู้ศึกษาเลือกเก็บข้อมูลรายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) และรายการประเภทให้ความบันเทิง (Light Entertainment) จำนวน 8 รายการ จากเทปบันทึกรายการที่ปรากฏในแหล่งข้อมูลออนไลน์ โดยข้อมูลในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้จะเป็นข้อมูลเฉพาะที่ออกอากาศช่วงปี พ.ศ. 2560 รายการละ 5 ตอน

3.2.3 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล ประกอบด้วย

ในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) บุคคลต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย ดังนี้

(1) คุณไอยเรศ งามแฉล้ม

อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง และเป็นผู้แสดงตลกโขนในการแสดงโขนพระราชทาน ประจำปี พ.ศ.2558-2561

(2) คุณสุเทพ อ่อนสะอาด

ผู้แสดงการสวดคฤหัสถ์ในนาม “คณะมหาเทพบันเทิงศิลป์”

(3) คุณยุทธกาญจน์ บุญสุวรรณ

ผู้แสดงการแสดงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ

(4) คุณสตานันท์ ครุฑพิเชฐ

ผู้แสดงตลกโขนในการแสดงโขนพระราชทาน ประจำปี พ.ศ.2558-2561 และแสดงการแสดงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ

3.3 ขอบเขตงานวิจัย

ในการศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย มุ่งศึกษาเฉพาะการแสดงตลกที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่ พ.ศ.2325-ปัจจุบัน ในการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาได้ทำการคัดเลือกกลุ่มข้อมูลรายการเฉพาะประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ.

2560 โดยรายการประเภทที่อิงจากความจริง ผู้ศึกษาเลือกศึกษารายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิง เพราะเป็นรายการที่สะท้อนให้เห็นว่ามีการนำเอาความตลกมาใช้ในการดำเนินรายการอย่างเด่นชัด ส่วนรายการประเภทให้ความบันเทิง ผู้ศึกษาเลือกศึกษารายการที่เป็นรายการเกมโชว์และทอล์คโชว์ ซึ่งผู้ศึกษากำหนดไว้ว่าจะเลือกศึกษาประเภทละ 2 รายการ รวม 8 รายการ รายการละ 5 ตอน

ทั้งนี้ผู้ศึกษาได้คัดเลือกรายการผ่านการกระบวนการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) กับนักศึกษาหลักสูตรการแสดงศึกษา คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 40 คน โดยหัวข้อในการสนทนากลุ่มนั้นเป็นการอภิปรายถึงรายการโทรทัศน์ที่มีการนำเอาความตลกมาใช้ในการดำเนินรายการ ที่ออกอากาศในปี พ.ศ.2560 โดยกำหนดไว้เบื้องต้นว่าให้พิจารณาตามประเภทของรายการโทรทัศน์ ทั้งนี้ผลจากการสนทนากลุ่มได้รายการที่ใช้เป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษาจำนวน 8 รายการ ได้แก่

(1) รายการข่าวข้นคนเนชั่น (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(2) รายการสนามข่าว 7 สี (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)

(3) รายการเทยเที่ยวไทย The Route (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(4) รายการตลาดสดพระราม 4 (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)

(5) รายการ The Mask Singer (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(6) รายการรู้ไหมใครโสด (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)

(7) รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

(8) รายการคุณพระช่วย (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

ตอนต่าง ๆ ของแต่ละรายการที่จะนำมาใช้ในการศึกษานั้น ผู้ศึกษาจะใช้กระบวนการสุ่มเลือก เนื่องจากฐานข้อมูลในเว็บไซต์ของแต่ละรายการนั้นอัพโหลดไฟล์เพื่อการรับชมย้อนหลังไม่ครบทุกตอน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องสุ่มเลือกเฉพาะตอนที่มีการอัพโหลดข้อมูลให้ชมย้อนหลังได้เท่านั้น ทั้งนี้ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษามีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
1	**ข่าวข้นคนเนชั่น**	-	24 มิ.ย. 2560
2			31 ก.ค. 2560
3			18 ส.ค. 2560
4			13 ก.ย. 2560
5			27 ธ.ค. 2560
6	**สนามข่าว 7 สี**	-	13 ก.พ. 2560
7			31 มี.ค. 2560
8			3 ก.ค. 2560
9			2 พ.ย. 2560
10			12 ธ.ค. 2560
11	**เทยเที่ยวไทย The Route**	ตอนที่ 271 เก็บตกภาคอีสาน จังหวัดกาฬสินธุ์	29 ม.ค. 2560
12		ตอนที่ 284 พาเที่ยว เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล	30 เม.ย. 2560
13		ตอนที่ 299 พาเที่ยว เมืองโบราณเฟิ่งหวง ประเทศจีน	21 ส.ค. 2560
14		ตอนที่ 304 พาเที่ยว ศูนย์ศิลปะวิถี และถ้ำเลเขากอบ จังหวัดตรัง	1 ต.ค. 2560
15		ตอนที่ 310 พาเที่ยว ชะอำ - หัวหิน	10 ธ.ค. 2560

ตารางที่ 2 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา (ต่อ)

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
16	ตลาดสดพระราม 4	ปอ-อรรณพ	19 มี.ค. 2560
17		ป๋อ-ณัฐวุฒิ	22 เม.ย. 2560
18		ลีเดีย-ศรัณย์รัชต์	24 มิ.ย. 2560
19		ดีเจมะตูม	18 พ.ย. 2560
20		รัศมีแข	2 ธ.ค. 2560
21	The Mask Singer	หน้ากากนักร้อง 1 EP.12 Group D	2 ก.พ. 2560
22		หน้ากากนักร้อง 2 EP.1 Group A	6 เม.ย. 2560
23		หน้ากากนักร้อง 2 EP.6 Semi-Final Group B	11 พ.ค. 2560
24		หน้ากากนักร้อง 2 EP.18 แชมป์ชนแชมป์	3 ส.ค. 2560
25		หน้ากากนักร้อง 3 EP.5 Group B	5 ต.ค. 2560
26	รู้ไหมใครโสด	EP.20	15 ม.ค. 2560
27		EP.31	2 เม.ย. 2560
28		EP.48	30 ก.ค. 2560
29		EP.53	3 ก.ย. 2560
30		EP.60	26 พ.ย. 2560

ตารางที่ 2 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา (ต่อ)

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
31	ทอล์ก-กะ-เทย Tonight	EP.57	8 ม.ค. 2560
32		EP.77	28 พ.ค. 2560
33		EP.87	6 ส.ค. 2560
34		EP.89	20 ส.ค. 2560
35		EP.97	6 พ.ย. 2560
36	คุณพระช่วย	-	8 ม.ค. 2560
37			9 เม.ย. 2560
38			18 มิ.ย. 2560
39			24 ก.ย. 2560
40			26 พ.ย. 2560

3.4 วิธีการเก็บข้อมูล

ในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ นอกจากผู้ศึกษาจะเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลประเภทเอกสารและสื่อออนไลน์ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงตลก และจำอวด แล้ว ผู้ศึกษายังใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยกระบวนการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ผ่านการสังเกตกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการที่เป็นกลุ่มข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา ตามขอบเขตที่กำหนด

ในด้านการเก็บข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ ผู้ศึกษาใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) เพื่อให้ได้คำตอบที่ครอบคลุมทั้งหมด ทั้งนี้เนื้อหาที่ได้รับการนำมาสร้างเป็นประเด็นสัมภาษณ์มีดังนี้

- สาเหตุที่การแสดงตลกได้รับความนิยมในสังคมไทย
- ความจำเป็นของการแสดงตลกในสังคมไทย
- ความหลงใหลในการใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพ
- การเลือกใช้เนื้อหาสาระและความตลกเป็นแก่นในการนำเสนอการแสดงหรือรายการโทรทัศน์
- ที่มาที่ไปของการสอดแทรกมุกตลกในการแสดงหรือรายการโทรทัศน์
- กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างเรื่องราวและคิดมุกตลก
- คำถามอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นขณะสัมภาษณ์

3.5 เครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการรวบรวมข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ นอกจากการใช้เครื่องบันทึกเสียงระหว่างการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) แล้ว ผู้ศึกษาได้สร้างเกณฑ์จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยเกณฑ์นี้เกิดจากการสังเกตการณ์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการต่าง ๆ ในปัจจุบัน จากนั้นผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดเรื่องบันไดตลก แนวคิดเรื่องตรรกะตลก แนวคิดเรื่องประเภทของความตลก วิธีแสดงความตลก กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันและทฤษฎีอารมณ์ขัน มาประมวลและสร้างเกณฑ์อันอาจสะท้อนขั้นตอนหรือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ดังนี้

3.5.1 การเล่นตลกกับภาษา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผู้มีส่วนร่วมในรายการสร้างขึ้นผ่านการเล่นถ้อยคำ คำคม การเปรียบเทียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำผวน การพูดกำกวม การใช้คำพ้องเสียง การใช้คำคล้องจอง การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง

3.5.2 การแสดงท่าทางที่ขบขัน กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการแสดงกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่ชวนผู้ชมให้เกิดอารมณ์ขัน

3.5.3 การล้อเลียนเสียดสี การล้อเลียนเสียดสี กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการนำพฤติกรรม บุคลิก ลักษณะท่าทาง ของผู้ที่ถูกอ้างถึง ผู้ที่มีส่วนร่วมในรายการหรือตนเอง ตลอดจนสถานการณ์ที่เกิดขึ้นหรือสถานที่ มาสร้างความตลกโดยการพูดแซว การพูด

ล้อเลียน การพูดเสียดสี การกล่าวอ้างถึง และการเลียนแบบท่าทาง โดยอาจเป็นการวิพากษ์ให้เห็นถึงความไม่เหมาะสมหรือไม่เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

3.5.4 ตลกโครมคราม กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่มุ่งสร้างความเจ็บตัวให้เกิดขึ้นแก่ผู้มีส่วนร่วมในรายการ

3.5.5 การพลิกความหมาย กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านการพูดหรือการกระทำในสถานการณ์นั้น โดยอาจแสดงผ่านการการตอบไม่ตรงคำถาม เพื่อพลิกความหมายหรือเปลี่ยนประเด็นที่กำลังดำเนินอยู่ หรือการพูดในสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการรับรู้โดยทั่วไป

3.5.6 ตลกโปกฮา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผ่านการพูดหรือการแสดงกิริยาท่าทางที่หยาบคาย หยาบโลน หรือลามกอนาจาร โดยหมายรวมถึงการแสดงออกทั้งทางตรงและทางอ้อม อันเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าสื่อถึงเรื่องเพศ

3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อแรกนั้น ผู้ศึกษาจะวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ที่มีการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงตลกปรากฏในนาฏกรรมไทยประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะเอกสารและหลักฐานการแสดงที่ปรากฏขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เพื่อประมวลผลและสะท้อนให้เห็นบทบาทและความสำคัญของการแสดงตลกที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่สอง นอกจากจะศึกษาผ่านกระบวนการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) แล้ว ผู้ศึกษาจะนำผลจากการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์เชิงลึก มาวิเคราะห์ร่วมกับเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สร้างขึ้นมา ตามที่ระบุไว้รายละเอียดไว้ในหัวข้อที่ 3.5 เครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทย ซึ่งอาจช่วยอธิบายขั้นตอน วิธีการ หรือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ที่ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์นั้น ผู้ศึกษาจะนำไปตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลว่ามีความสอดคล้องกับเกณฑ์อันเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาหรือไม่ อย่างไร ด้วยกระบวนการสนทนากลุ่ม (Focus Group) กับกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้คัดเลือกรายการโทรทัศน์จำนวน 8 รายการ อันเป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้

การตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ร่วมกับกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้คัดเลือกรายการโทรทัศน์ที่ใช้ในการศึกษา รวม 40 คนนั้น ผู้ศึกษาเริ่มต้นจากการสร้างความเข้าใจในนิยามความหมายของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกประเภทต่าง ๆ ที่ผู้ศึกษาได้สร้างขึ้นพร้อมกับการอธิบายตัวอย่าง เมื่อทุกคนเกิดความเข้าใจนิยามความหมายร่วมกันแล้ว ผู้ศึกษาจึงนำเอาผลการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในแต่ละสถานการณ์ของตอนต่าง ๆ อันเป็นกลุ่มข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา ไปอธิบายประกอบกับการชมวีดีทัศน์ของช่วงนั้น ๆ จากนั้นจึงเปิดประเด็นให้ผู้เข้าร่วมการตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมได้พูดคุยกันผ่านกระบวนการสนทนากลุ่ม ทั้งนี้การตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในแต่ละสถานการณ์นั้น ต้องมีผู้ที่มีความเห็นว่าถูกต้องเหมาะสมเป็นจำนวน 32 คนขึ้นไป หรือคิดเป็นค่าเฉลี่ย คือ ร้อยละ 80 ของผู้เข้าร่วมกระบวนการตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูล

นอกจากนี้ผู้ศึกษาจะได้นำข้อมูลที่ได้จากการตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมผ่านกระบวนการสนทนากลุ่มไปสอบทานกับผู้เชี่ยวชาญผ่านการจัดการประชุม เมื่อวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ.2562 เพื่อพิจารณาความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลอีกครั้ง ก่อนที่จะนำเสนอในรูปแบบวิทยานิพนธ์ต่อไป โดยผู้เชี่ยวชาญนั้นเป็นนักวิชาการด้านศิลปะการแสดง จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์ สังกัดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์ สังกัดคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3.7 การนำเสนอข้อมูล

ผู้ศึกษาจะใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลผลการศึกษาในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาที่ได้ตั้งไว้ โดยจะนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในบทที่ 4 และนำเสนอข้อมูลสรุปผลการศึกษา การอภิปรายผลการศึกษา และ

ข้อเสนอแนะแนวทางในการศึกษาเพิ่มเติม ในบทที่ 5 ทั้งนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงความตลกและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในฐานะที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย

ทั้งนี้ก่อนที่ผู้ศึกษาจะได้นำเสนอข้อมูลผลการศึกษาในรูปแบบวิทยานิพนธ์ ผู้ศึกษาได้นำเสนอข้อมูลสู่สาธารณะ จำนวน 4 ครั้ง และนำเสนอข้อมูลเพื่อให้ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นนักวิชาการด้านศิลปะการแสดงพิจารณาความถูกต้องเหมาะสม จำนวน 1 ครั้ง ดังนี้

3.7.1 นำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในโครงการสัมมนาภาควิชานาฏยศิลป์ เรื่อง “การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา ของหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต และหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต เพื่อพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์” ในวันที่ 14-15 มกราคม พ.ศ.2560 ณ โรงแรมเอเชียพัทยา จังหวัดชลบุรี จัดโดย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยการนำเสนอครั้งนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ข้อแรก ที่มุ่งศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย

3.7.2 นำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในการประชุมทางวิชาการ Chulalongkorn University - Yunnan University "Symposium of Traditional Performing Arts and Cultural Development" วันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2561 จัดโดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับมหาวิทยาลัยยูนนาน ณ มหาวิทยาลัยยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน โดยการนำเสนอครั้งนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ข้อแรก ที่มุ่งศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย

3.7.3 นำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในงานจุฬาวาทิต ครั้งที่ 204 วันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2561 ณ หอศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยการนำเสนอครั้งนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ข้อที่สอง ที่มุ่งศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

3.7.4 นำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในโครงการแลกเปลี่ยนเรียนรู้การวิจัยวัฒนธรรมสยามศึกษาศิลปะการแสดง วันที่16 สิงหาคม พ.ศ. 2561 จัดโดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ สาขาปรัชญา สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสภา ณ โรงแรมตะวันนา กรุงเทพมหานคร โดยการนำเสนอครั้งนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ที่มุ่งศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

3.7.5 นำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในการประชุมเพื่อตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลที่ได้จากการศึกษากับผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นนักวิชาการด้านศิลปะการแสดง จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์ สังกัดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์ สังกัดคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดยผู้เชี่ยวชาญได้ให้ข้อเสนอแนะไว้ ดังนี้

3.7.4.1 อธิบายระเบียบวิธีวิจัยให้ชัดเจนขึ้น โดยมุ่งเน้นการได้มาซึ่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

3.7.4.2 อภิปรายผลการศึกษาให้ครอบคลุมกับผลที่ได้รับจากการศึกษาข้อมูลการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย

3.7.4.3 เพิ่มข้อมูลการวิเคราะห์ที่เชื่อมโยงกับบริบทของสังคมไทย ในบทที่ 4

ทั้งนี้หลังจากที่ได้รับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ศึกษาได้นำข้อเสนอแนะได้ดำเนินการแก้ไขปรับปรุงข้อมูลวิทยานิพนธ์ตามที่ได้รับคำแนะนำ โดยเฉพาะเรื่องการเขียนอภิปรายผลการศึกษาที่ให้ครอบคลุมกับข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษามากยิ่งขึ้น

บทที่ 4
การวิเคราะห์การแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย

การศึกษา “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) และ “พรรณนาวิเคราะห์” (Descriptive Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย โดยจำกัดขอบเขตเฉพาะนาฏกรรมที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยมุ่งเน้นเฉพาะรายการประเภทที่อิงจากความจริงและรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ.2560 จำนวน 8 รายการ

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาในบทนี้ ผู้ศึกษาแบ่งข้อมูลการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลพัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย โดยลำดับตามยุคสมัยที่การแสดงตลกประเภทต่าง ๆ ได้ปรากฏขึ้นมาและได้รับความนิยมอย่างชัดเจน ทั้งนี้การแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยนั้น ผู้ศึกษาได้แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ การแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์ ซึ่งสามารถอนุมานถึงจุดกำเนิดและการแพร่กระจายได้จากหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ และการแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยในสมัยนี้ผู้ศึกษาได้แบ่งออกเป็น 3 ยุคสมัยย่อย ได้แก่ การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 4) การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 7) และการแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8 - ปัจจุบัน) ทั้งนี้เพื่อเป็นการสะท้อนให้เห็นพัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น และผู้ศึกษาจะอภิปรายผลการศึกษาในส่วนสรุปของบทที่ 4 และในหัวข้ออภิปรายผลการศึกษาในบทที่ 5 ต่อไป

2. การนำเสนอผลการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย จำนวน 8 รายการ ตามที่ระบุไว้ในขอบเขตของการดำเนินการวิจัย โดยนำเสนอตัวอย่างการวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในแต่ละรายการ และจะอภิปรายผลการศึกษาในส่วนสรุปของบทที่ 4 และในหัวข้ออภิปรายผลการศึกษาในบทที่ 5 ต่อไป

4.1 พัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย

สังคมไทยมักนิยมงานนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงและความสนุกสนาน การแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จนอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่นเป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

การแสดงตลกหรือจำอวดที่ปรากฏในสังคมไทยนั้นไม่มีจุดกำเนิดที่แน่ชัด อย่างไรก็ตามจากการสืบหาหลักฐานโบราณที่กล่าวถึงศิลปะการแสดงที่สะท้อนความรื่นเริงหรือความบันเทิงก็จะพบอยู่บ้าง ทั้งนี้สามารถแบ่งตามยุคสมัยได้ดังนี้

4.1.1 การแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์

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

ภาพนาฏยศิลป์ในสมัยสุโขทัยเริ่มชัดขึ้นดังที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 8 ในสมัยพระมหาธรรมราชา (ลิไท) ได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานเทศกาลไหว้พระพุทธบาทบนเขา

สุมนกูฏ พ.ศ. 1903 ความว่า *"มีระบำ ( ) เต้นเล่นทุกฉัน... ด้วยเสียงอัน สาธุการบูชา อีกด้วย ดุริยพาทย์ พิณ ฆ้อง กลอง เสียงดังสีพอันดินจักหล่มอันใส..."*

ในสมัยอยุธยาก็ปรากฏหลักฐานสำคัญที่ระบุถึงนาฏศิลป์ในสมัยนั้น ดังที่มีการกล่าวถึงการมหรสพต่าง ๆ ในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา โดยในหนังสือกฎหมายมณเฑียรบาล ได้ระบุว่า

> *"ในกรณีพบช้างสำคัญ และคล้องติดก็กำหนดให้มีมหรสพสมโภชเป็นการใหญ่ เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิทธี ๗ วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศเมื่อคล้องติดหนัง ๘ โรง รำ ๘ โรง โรงสมโพท ๗ วันเหล้นมหรรสพ ๑๕ วัน จึ่งเอาลงขนานเหล้นหนังรำรวดมาถึงพระนคร แลเมื่อถึง พระนครแล้วเล่นมหรรสพสมโพท ๑๕ วัน"*

(กรมศิลปากร, 2521: 43)

ในกฎหมายตรา 3 ดวง ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปีมหาศักราชที่ 1298 (พ.ศ. 1919) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ก็เป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์อีกฉบับหนึ่งที่มีการกล่าวถึงคำว่า "จำอวด" ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือนตำแหน่งหน้าที่ต่าง โดยในอดีตคำว่า "จำอวด" เป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นขบขันสำหรับละครมีทั้งเล่นรวมกับละคร หรือเล่นเฉพาะจำอวด ไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า "ตลก" นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย

> *"หมื่นเสนาะภูบาล เจ้ากรมขวา*
> *หมื่นโวหารพิรมย เจ้ากรมซ้าย นาคล ๔๐๐ ไร่*
> *นายโรง นา ๒๐๐*
> *ยืนเครื่องรอง*
> *นางเอก นาคล ๑๐๐*
> *ยืนเครื่องเลว*
> *นางเลว นาคล ๘๐*
> *จำอวด นา ๕๐"*

(กฎหมายตราสามดวง, 2505)

เอกสารสำคัญอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏการกล่าวถึงจำอวดในสมัยอยุธยา ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของผู้ที่ทำหน้าที่หรือประกอบอาชีพจำอวด คือ เอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พ.ศ. 1998 ซึ่งอยู่ในช่วงรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ.1991-2031) เอกสารดังกล่าวได้ระบุถึงศักดินาของผู้ที่มีหน้าที่ด้านกิจการละครอาทิ พนักงานหนัง หนักงานปี่พาทย์ พนักงานไม้สูง พนักงานไม้ต่ำ นายโรง นางเอก นางเลว และจำอวด ดังข้อความในหนังสือพระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1 ของกรมศิลปากร โดยมีข้อความระบุว่า

“ขุนสุวรรณพิจิตรจางวางนา ๔๐๐ พนักงานหนัง..

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

(กรมศิลปากร, 2534: 62)

ในหนังสือประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ ของ พระยาประมูลธนรักษ์จมื่นก่งศิลป์ และสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์ (2551: 34) ได้ปรากฏข้อความที่กล่าวถึงจำอวดในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ กษัตริย์พระองค์สุดท้ายในสมัยอยุธยา โดยข้อความนั้นสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงอำอวดฐานะนาฏกรรมอันเป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ และเป็นประโยชน์ในการสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม คือ การที่ประชาชนปลูกผักบุ้งเพื่อทำมาหากิน แต่กลับต้องเสียภาษี โดยที่สมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ก็ไม่ทรงทราบ ดังข้อความที่ว่า

"ปีมะเมีย จ.ศ.๑๑๒๔ วันอาทิตย์ ขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๑๒ มีสูริย์ วันจันทร์ 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 แต่เก็บผักบุ้งขายยังต้องเสียภาษี ว่าเช่นนี้ ๒ หน ๓ หน สมเด็จพระเจ้าเอกทัศแปลกพระไทย มีรับสั่งถามจึงได้ความว่า นายสังข์ไปเก็บภาษีผักบุ้งผิดพระราชบัญญัติก็ทรงพระพิโรธ ให้ชำระเงินคืนแล้วจะให้ประหารชีวิตร แต่งดโทษประหารชีวิตไว้ ในหนังสือนั้นว่า นายสังข์นี้ภายหลังไปเปนไส้ศึกพม่า)"

จากการศึกษาการแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์จากเอกสารสำคัญทางประวัติศาสตร์จะเห็นได้ว่าในสุโขทัยนั้นไม่ได้ปรากฏคำหรือข้อความที่กล่าวถึงคำว่าตลกหรือจำอวดอย่างชัดเจน มีเพียงข้อความที่สะท้อนภาพความสนุกสนานของผู้คนในสังคม แต่ในสมัยอยุธยานั้นสันนิษฐานได้ว่าการแสดงความตลกปรากฏผ่านศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ โดยมีการระบุถึงศักดินาของผู้แสดงเป็นจำอวดไว้ในเอกสารสำคัญทางประวัติศาสตร์ ซึ่งอาจสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการประกอบอาชีพเป็นจำอวดและสะท้อนการได้รับการยอมรับจากคนในสังคม

4.1.2 การแสดงความตลกที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์

4.1.2.1 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4)

การแสดงความตลกที่สำคัญและปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4) ที่ผู้วิจัยจะยกมานำเสนอในหัวข้อนี้ ประกอบไปด้วย การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงละครนอก บทละครนอกที่สำคัญ และวรรณกรรมล้อเลียนเรื่องระเด่นลันได ทั้งนี้การแสดงตลกที่ปรากฏในสมัยนี้สันนิษฐานว่าเริ่มปรากฏขึ้นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยได้รับอิทธิพลมาจาก "การสวดพระ" อันมีที่มาจากการสวดพระอภิธรรมศพเพื่อบำเพ็ญอุทิศส่วนกุศลให้

ผู้ตาย ซึ่งมีหลักฐานระบุว่าในงานศพแห่งหนึ่งได้นิมนต์พระภิกษุมา 4 รูป เพื่อสวดพระอภิธรรม โดยมีพระภิกษุชื่อนิลเป็นหัวหน้า การสวดดังกล่าวบังเอิญไปตั้งวงสวดประจันหน้ากับโรงมหรสพ ในระหว่างการสวดนั้นเสียงการแสดงมหรสพดังมากจนกลบเสียงพระสงฆ์ที่กำลังสวดพระอภิธรรม พระสงฆ์ก็พยายามเร่งเสียงแข่งขึ้นไปและเพิ่มลูกเล่น เช่น มุกตลกผสมผสานกับวิธีการแปลก ๆ ที่ใช้ในการสวด เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม แต่ก็ยังสู้การแสดงมหรสพไม่ได้ จึงเอาเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ มาร่วมร้องเล่นด้วย พร้อมกับลุกขึ้นรำลอยหน้าลอยตาเข้าจังหวะทำให้ผู้ชมเริ่มสนใจและเป็นที่นิยมชมชอบเป็นอย่างมาก เพราะไม่คิดว่าพระสงฆ์จะกล้าทำเช่นนั้น และจึงกลายเป็นของแปลกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา พระสงฆ์ที่รับนิมนต์สวดอภิธรรมก็เริ่มดำเนินรอยตามพระภิกษุนิล วิธีแสดงประเภทนี้จึงได้รับการเรียกขานว่า “สวดพระ” และเป็นที่นิยมในสังคมไทยช่วงรัชกาลที่ 1-4 เป็นอย่างมาก (ชนัญญา ใยลออ,2544 :15)

หลักฐานสำคัญที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 1 ปี พ.ศ.2347 อันเป็นข้อสันนิษฐานถึงความนิยมในการแสดงสวดพระ คือ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชได้ทรงแก้กฎหมายเกี่ยวกับพระสงฆ์ซึ่งเป็นกฎหมายหมวดหนึ่งในกฎหมายตราสามดวง เป็นทำนองมิให้พระสงฆ์เล่นตลกหยาบโลนเวลาสวด โดยทรงกล่าวถึงเรื่องนี้เอาไว้อย่างชัดเจนถึงพฤติกรรมอันไม่พึงประสงค์ของพระสงฆ์ ดังนี้

“กลางวันเข้าถ้ำร้อง ลคอน } *หยอกสีกา กลางคืนก็คลุมศีศะตามกัน*
ตีวงร้องปรบไก่ ดูจฆะราวาษ

ลางจำพวกเป็นนักสวด สัปบุรุษทายก นิมนสวดพระมาไลย
ไม่ต้องสวดตาม เนื้อความพระบาฬี ร้องเปนลำนำ

แขก
จีน
ญวณ } *แล้วฉันสาคูเปียกแกงบวด…”*
มอญ
ฝรั่ง

(กฎหมายตราสามดวง, 2505)

ในการสวดพระนั้นจะตั้งหีบบรรจุพระธรรมและมีพานธูปเทียนดอกไม้ตั้งบูชาข้างหน้า พระผู้สวดถือตาลปัตรรูปละเล่ม เมื่อสวดจนดึกดื่นเข้าก็เกิดอาการง่วงนอน จึงคิดหาวิธีแก้ง่วงขึ้น โดยการใช้เสียงเป็นจังหวะต่าง ๆ และหาวิธีการเล่น เช่น ขยับตลาปัตรและขยับตัวให้เข้ากับจังหวะเสียงสวดบ้าง เปิดตาลปัตรเพื่อเล่นหน้าเล่นตาบ้าง เมื่อสวดไปหลาย ๆ วัน และหลาย ๆ งาน ก็เกิดความเคยชินจึงสามารถออกท่าทางประกอบได้เป็นอย่างดี ซึ่งอาจมีฆราวาสบางคนซึ่งเคยบวชเป็นพระและเคยเป็นนักสวดมาก่อน เข้ามาร่วมสนุกกับพระด้วย ครั้นต่อมาก็ถือเป็นธรรมเนียมว่าตอนหัวค่ำคงสวด *“กุสลา ธมฺมา อกุสลา ธมฺมา อพฺยากตา ธมฺมา ฯลฯ หรือ นโม ตสฺสารหนฺตสฺส ภควนฺตสฺส สตฺถุโน ฯลฯ ”* ตามบทบาลีตามขนบธรรมเนียม แต่เมื่อถึงช่วงดึกหรือเมื่อมีผู้ออกปากนิมนต์ขึ้น ก็ทนอาราธนาไม่ได้จึงต้องฉลองศรัทธาด้วยการสวดพร้อมกับการออกท่าทางประกอบ เมื่อวิธีการนี้ได้รับความนิยมก็เกิดการเลียนแบบจนเกิดการประชันขันแข่งกันระหว่างพระแต่ละสำรับ ส่งผลให้เกิดการคัดเลือกเรื่องที่มุ่งเน้นอารมณ์ขันเพื่อนำมาใช้สวด ถ้าไม่ขบขันเฮฮาก็จะแพ้ เพราะไม่ได้รับความนิยม ในสมัยที่การสวดพระเฟื่องฟูนั้นในย่ามของพระนักสวดมักจะมีเครื่องประกอบการเล่น เช่น เครื่องแต่งหน้า แต่งหู หมวกแขก หมวกเจ๊ก กระจก เพียงแค่นั่งขันเข่าใช้นิ้วเท้าคีบด้ามตาลปัตรบังหน้า และวางกระจกบานเล็ก ๆ ไว้ตรงหน้าก็สามารถแต่งหน้าแปลก ๆ ได้ ทั้งนี้ผู้ชมในสมัยนั้นไม่รู้สึกเป็นของเสียหาย แต่กลับพากันชอบและสนับสนุน จึงเกิดการนิมนต์ไปสวดประกวดประชันกับการแสดงประเภทอื่น และมักจะชนะการแสดงประเภทอื่น ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าการสวดพระเป็นบ่อเกิดแห่งศิลปะการแสดงประเภทตลกขบขันที่สำคัญของไทย (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 35)

เมื่อการสวดพระได้รับความนิยมจากสังคมเป็นอย่างมาก พระนักสวดก็ยิ่งสวดด้วยความคึกคะนองมากขึ้น มีการแต่งกายเป็นพ่อเพลงแม่เพลงออกสวดเพลงพื้นบ้าน เริ่มปรากฏการใช้ถ้อยคำสองแง่สามง่ามในการสวดเพื่อสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชม พระภิกษุบางรูปหรือบางสำรับเริ่มมีการเดิมพันกันว่าฝ่ายใดจะชนะหรือแพ้ โดยเจ้าภาพต้องนำฝอยทองมาเป็นเดิมพัน บางครั้งก็มีการนำน้ำเมามาถวาย พระภิกษุผู้ทำหน้าที่สวดก็ดื่มฉลองศรัทธาและเริ่มฉันอาหารยามวิกาล ซึ่งกลายเป็นพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ดังนั้นในสมัยรัชกาลที่ 4 กรมธรรมการซึ่งมีหน้าที่ดูแลระเบียบวินัยของคณะสงฆ์จึงได้ออกประกาศห้ามภิกษุ สามเณร นำการขับร้อง และการละเล่นต่าง ๆ มาแทรกกับการสวด อันเป็นการขัดต่อพระวินัยที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ การสวดพระจึงเลิกไป คงเหลือแต่สวดพระอภิธรรมแบบธรรมดา แต่พวกชาวบ้านที่เคยเลียนแบบ

การสวดพระอยู่เห็นเป็นโอกาส และเป็นช่องทางที่จะหารายได้ จึงรวบรวมพรรคพวกจัดตั้งเป็น “วงสด” ขึ้น ซึ่งผู้สวดมักจะเป็นผู้ที่เคยผ่านการบวชแล้วสึกออกมา รวมทั้งพระภิกษุที่ทางคณะสงฆ์ออกคำสั่งให้สึกอันเนื่องมาจากประกาศของกรมธรรมการ การตั้งวงสวดเหล่านี้จะเลียนแบบพระสวดทุกอย่าง เช่น นำพระคาถาในพระอภิธรรมมาใช้สวด อุปกรณ์ที่ประกอบจะมีทั้งตาลปัตรและตู้พระอภิธรรมส่วนผู้สวดเป็นชาวบ้านจึงเรียกการสวดเช่นนี้ว่า “การสวดคฤหัสถ์” (มนตรี ตราโมท, 2504 : 102)

หลังจากที่สวดพระค่อย ๆ เสื่อมลง สวดคฤหัสถ์ก็เข้ามาแทนที่โดยยังคงรักษารูปแบบคล้ายกับการสวดพระ หากแต่เป็นเปลี่ยนเป็นฆราวาสทำหน้าที่เป็นผู้สวด โดยชาวบ้านไปจดจำรูปแบบการแสดงสวดพระมาเล่นกันต่อ และมีพระนักสวดที่สึกออกมาแล้วมาเล่น ดังที่มีคำนำหน้าเรียกนักสวดคฤหัสถ์แต่ก่อนว่า “ทิด” เช่น ทิดอ่ำ ทิดขวาน ทิดสุข เป็นต้น การสวดคฤหัสถ์มีรูปแบบคล้ายกับการสวดพระ โดยจะเล่นเฉพาะในงานศพเช่นเดียวกัน การสวดคฤหัสถ์จะนั่งสวดบน “ร้าน” แต่การสวดพระจะนั่งสวดบน “เตียง” อุปกรณ์ประกอบการแสดงคล้ายกัน คือ มีหีบพระธรรม แจกันใส่ดอกไม้คู่ ตะเกียงลาน เทียนคู่ และตาลปัตรตามจำนวนผู้เล่น ตะเกียงลานนี้แม้จะไม่ได้ใช้ก็จำเป็นต้องมีเพื่อบอกประวัติว่าแต่ก่อนนี้เราไม่มีไฟฟ้าใช้ ต้องใช้แสงสว่างจากตะเกียงไขลานเพื่อดูคัมภีร์ที่ใช้สวด การจัดสถานที่เล่นก็จัดกันอย่างที่พระสวดศพด้วยการตั้งตู้พระธรรมริมเตียงหรือด้านหน้ากึ่งกลางระหว่างซ้าย-ขวา ตะเกียงลาน เทียนคู่ แจกันดอกไม้ เผื่อที่ด้านหลังไว้สำหรับนักสวดนั่งสวดพร้อมตาลปัตร (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 36)

วิวัฒนาการของบทสวดคฤหัสถ์นั้นมี 4 แบบ เรียกว่า “พื้น” ได้แก่ พื้นพระอภิธรรม พื้นโพชฌงค์มอญ พื้นพระมาลัย และพื้นมหาชัย (นิสา เมลานนท์, 2541: 42-44) ดังนี้

1. พื้นอภิธรรม “อภิธรรม” แปลว่า ธรรมอย่างยิ่งหรือธรรมอย่างสูง อันเป็นหลักแห่งหมวด 3 ใน คัมภีร์พระอภิธรรมที่เรียกว่า “กุสลติก” กล่าวแต่เรื่องธรรมที่เป็นกุศล อกุศล และอัพยากฤตรวมทั้งสังขารวิญญาณ ซึ่งล้วนเป็นคำสอนให้รู้จักพิจารณาทั้งสิ้นการสวดพื้นนี้จะขึ้นต้นด้วยบทสวดพระสังคิณีว่า *“กุสะลา ธัมมา อะกุสะลา ธัมมา อัพยากะตา ธัมมาฯ กะตะเม ธัมมา กุสะลา ฯ ยัสมิง สะมะเย กามาวะจะรัง กุสะลัง จิตตัง อุปปันนัง โหติโส มะนัสสะสะหะคะตัง ญาณะสัมปะยุตตัง รูปารัมมะณัง วา สัททารัมมะณัง วา คันธารัมมะณัง วา ระสารัมมะณัง วา โผฏฐัพพารัมมะณัง วา ธัมมารัมมะณัง วา ยัง ยัง วา ปะนารัพภะ ตัสมิง สะมะ*

เย ผัสโส โหติอะวิกเขโป โหติ เย วา ปะนะ ตัสมิง สะมะเย อัญเญปิอัตถิ ปะฏิจจะสะมุปปันนา อะรูปิโน ธัมมา อิเม ธัมมา กุสะลา" ต่อจากนั้นจะมีการแยกไปหาการละเล่นอย่างอื่นบ้าง แล้ววกกลับมาหาบทสวดอีก (มนตรี ตราโมท, 2504: 102-103)

2. พื้นโพชฌงค์มอญ การสวดพื้นนี้ขึ้นต้นบทสวดว่า "หับเผย..... ฯลฯ" ต่อจากนั้นจะสวดด้วยบทกลอนภาษาไทย แต่ใช้สำเนียงรามัญ (มอญ) จึงเรียกบทว่า "บทมอญรำพัน" หรืออาจสวดด้วยคำเป็นภาษาบาลีแต่สำเนียงมอญก็ได้

3. พื้นพระมาลัย การสวดพื้นพระมาลัยจะแบ่งออกเป็น 7 ฉันท์ ได้แก่ ฉันท์ภูมิ ฉันท์ทิ่ม ฉันท์เกริ่น ฉันท์ห้าเห่ ฉันท์ขึ้นม้า ฉันท์ทอยใน ฉันท์ทอยนอก (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวิชิรญาณวโรรส, 2494: 48) การสวดพื้นนี้จะนำเนื้อความมาจาก "กาพย์มาลัยสูตร" ที่เรียกว่าพระมาลัย ซึ่งเขียนเป็นคัมภีร์ในสมุดข่อย เล่มขนาดใหญ่บรรจุในหีบที่เรียกว่า "หีบพระธรรม" ซึ่งนำมาวางไว้ข้างหน้าขณะที่สวดศพ ในพระสูตรนั้นได้เล่าเรื่องตอนที่พระมาลัยเถระชาวลังการับดอกบัว 8 ดอก จากทุคตะคนยากแล้วนพไปบูชาพระจุฬามณี ซึ่งเป็นพระเมาลีของพระพุทธองค์ที่พระอินทร์รับไปบรรจุไว้ในพระเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้พบปะและสนทากับพวกเทวดาน้อยใหญ่ต่าง ๆ โดยมีพระอินทร์เป็นผู้แนะนำและซักถามว่าเมื่อยังเป็นมนุษย์ได้ทำบุญสุนทานไว้อย่างไร จนได้สนทนากับพระศรีอารยเมตไตรยผู้ซึ่งจะมาอุบัติในมนุษยโลกเป็นพระพุทธเจ้าองค์ที่ห้า หลังจากที่ผ่านพ้นยุคประลัยกัลป์ไปแล้ว และเพื่อมนุษย์โลกจะได้มีความสุขอีกครั้งหนึ่ง ต่อจากนั้นพระเถระก็ได้ลงไปเยี่ยมเมืองนรก พวกสัตว์นรกก็พ้นทุกข์ชั่วคราวโดยได้สนทนาบอกถึงความชั่วของตนที่ทำไว้เมื่อครั้งยังเป็นมนุษย์ และให้ช่วยบอกญาติพี่น้องให้ทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้บ้าง ดังตัวอย่างในบทสวดตอนนี้ว่า "ยังมีเปรตหนึ่ง ลำบากหนักหนา กายานั้นใหญ่โต หัวนั้นเป็นโค ส่วนตัวนั้นเป็นคน เป็นต้น" (อาธ อารัทชถานนท์, 2520: 64-69) ในการสวดพื้นพระมาลัยนี้ นักสวดจะต้องทำเสียงให้น่ากลัว เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ฟังให้สอดคล้องกับเนื้อความที่ต้องการให้ผู้ฟังหวาดกลัวนรก จะได้ไม่ทำความชั่วต่อไป

4. พื้นมหาชัย เป็นพื้นสุดท้ายของบทสวดคฤหัสถ์ ซึ่งจะขึ้นต้นบทสวดว่า *"นโม เมพุทธเตรสสส...ฯลฯ"*

ทั้งนี้พื้นที่นิยมนำมาสวดมากที่สุดคือพื้นพระอภิธรรม ส่วนพื้นอื่น ๆ นั้นปัจจุบันหาชมได้ยากมาก การสวดพื้นอภิธรรมมีความสนุกสนานน่าชม โดยมีการสอดแทรก

มุกตลกและการแสดงแบบต่าง ๆ เข้าไปในขณะที่ทำการสวดด้วย แม้กระทั่งการดำเนินเรื่องตามเค้าโครงเรื่องที่วางไว้เพื่อสร้างบรรยากาศให้เป็นจริงเป็นจังด้วยการใช้น้ำเสียง สำเนียง และการแต่งกาย

วิธีการแสดงของสวดคฤหัสถ์เฉพาะพื้นพระอภิธรรม เริ่มต้นด้วยการลองเสียงเป็นทำนองแต่ไม่มีถ้อยคำ มีแต่ร้องว่า “เออเฮอะ เออ” หลายครั้ง ต่อจากนั้นจึงขึ้นบท “เอ๋ยกุสลา ฯลฯ” แล้วก็หาทางแยกสวดออกร้องเพลง ตัวตุ๊ยกับตัวภาษาก็ขึ้นรำแสดงท่าทาง มีการตีและตบกันด้วยตาลปัตรกันบ้าง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตลกโปกฮา (Farce) แล้วกลับสู่การสวดบทพระธรรมอีกนิดหน่อย ตัวภาษาตีกลองจะเข้าจังหวะเพลง ตัวตุ๊ยจะพูดแทรกประกอบโดยออกมุกตลกเล็กน้อย แล้วจึงร้องลำจีนกำกับท้ายกราว เพื่อให้ตัวตุ๊ยกับตัวภาษาออกรำทำบทประกอบ ต่อจากนั้นจึงแยกออกชุดจีน และชุดอื่น ๆต่อไป การแสดงชุดต่าง ๆของสวดคฤหัสถ์นี้มีมากมายหลายอย่าง เช่น ชุดภาษาญวน มอญ แขก ลาว พม่า เขมร ฝรั่ง เพลงฉ่อย และละคร โดยเป็นการแสดงที่เน้นไหวพริบและปฏิภาณของผู้เล่นเป็นสำคัญ อาจมีโครงเรื่องเป็นแกนหลักแต่ไม่มีการกำหนดบทสนทนาหรือการเขียนบทพูดของตัวละครแบบตายตัว อีกทั้งมิได้มีแบบแผนลำดับการเล่าเรื่องแต่อย่างใด ขึ้นอยู่กับความพอใจของคณะ ซึ่งแต่ละชุดก็มีวิธีการนำความเสนอความตลกขบขันสู่ผู้ชมที่แตกต่างกัน โดยปกติที่เล่นกันตามวัดหรือตามบ้าน จะลงมือเล่นกันตั้งแต่ค่ำบางครั้งก็เลิกเล่นตอนรุ่งสาง (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553: 4)

ในด้านจำนวนผู้แสดงนั้น แต่เดิมใช้นักสวด 4 คน เรียกว่า “สำรับ” นักสวดแต่ละคนมีหน้าที่ในการสวดต่างกันออกไป คือต้องสวดรับ สอด และ ส่ง ให้เกิดการประสมประสานกันโดยตลอด นักสวดทั้ง 4 คน จะต้องประสานงานกันตลอดเวลา ซึ่งถือเป็นหลักสำคัญของสวดคฤหัสถ์ กล่าวคือ นักสวดแต่ละคนต้องสามัคคีกัน ถ้าแตกสามัคคีกันแล้วจะแสดงไม่ได้หรือแสดงไม่ดีเท่าที่ควร ดังนั้นนักสวดรุ่นก่อน มักอยู่กินและนอนด้วยกัน เพื่อให้เกิดความกลมเกลียวเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพราะในการออก “ลูกเล่น” นั้น ผู้แสดงต้องมีไหวพริบและปฏิภาณที่ดี ลูกเล่นบางอย่างนั้นจะคิดขึ้นอย่างฉับพลันโดยเอาสิ่งที่อยู่ตรงหน้ามาเล่น ซึ่งผู้แสดงทั้งสำรับต้องรู้ใจกันจึงจะทำให้การออกลูกเล่นหรือการออกมุกนั้นเกิดความสนุกสนานและเป็นที่ประทับใจ ทั้งนี้นักสวดทั้ง 4 คน มีตำแหน่งในการนั่งค่อนข้างแน่นอน โดยนั่งเรียงกันจากซ้ายไปขวาของผู้ชมตามลำดับ โดยเริ่มจากตัวตุ๋ย (ตุ๊ย) คอหนึ่ง (แม่คู่) คอสอง และตัวภาษา ซึ่งทำหน้าที่ดังนี้ (นิสา เมลานนธ์, 2541: 64-66)

1. ตัวตุ๊ย หรือ ตัวตุ๋ย คือ ตัวตลกที่ทำหน้าที่สร้างอารมณ์ขัน โดยแสดงผ่านการขับร้อง การเจรจา และการทำสีหน้าท่าทางต่าง ๆ ตัวตุ๊ยมักมีรูปร่างลักษณะชวนขันอยู่ในตัวเอง ประกอบกับการเป็นคนช่างพูด เข้าใจเลือกคำที่ชวนให้เกิดความตลกขบขันมาพูด มีปฏิภาณดี จดจำแบบแผนการเล่นได้แม่นยำ รู้ทีท่าจังหวะที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ขันได้ อย่างไรก็ตามปกติแล้วในขณะแสดงตัวตุ๊ยมักเป็นผู้ที่ถูกทำร้ายร่างกายจากผู้ร่วมแสดงตลอดเวลา เช่น ถูกตีที่ศีรษะบ้าง ถูกผลักตกจากร้านบ้าง หรือถ้าบทสวดเป็นพื้นพระมาลัยมีเนื้อความบรรยายถึงสัตว์นรกต่าง ๆ ตัวตุ๊ยก็ต้องรับหน้าที่แสดงเป็นสัตว์นรกเหล่านั้นด้วย โดยมีตัวภาษารับบทบาทเป็นนายนิรยบาล (ยมบาล) กระทำทารุณกรรมต่อสัตว์นรกต่าง ๆ ซึ่งการกระทำดังกล่าวจุดประสงค์เพื่อให้การแสดงขบขันแก่ผู้ชมทั้งสิ้น ขณะเดียวกันก็รักษาแนวทางเดิมไว้ และต้องวกกลับเข้าบทสวดต่อไปให้ได้ทุกครั้ง ภายในสำรับสวดนั้นผู้ที่รับบทบาทหนักกว่าผู้อื่นก็คือตัวตุ๊ย โดยจะต้องพูดและคอยกระเซ้าเย้าแหย่ผู้ร่วมแสงตลอดเวลา เพื่อให้ผู้ชมเกิดความขบขัน

2. แม่คู่ บางทีเรียกว่า “คอหนึ่ง” รับบทบาทสำคัญในการสวด คือ เป็นผู้ขึ้นต้นบทสวดด้วยคาถาบาลี ที่ว่า *“กุสะลา ธัมมา อะกุสะลา ธัมมา อัพยากะตา ธัมมาฯ”* และมีหน้าที่ขึ้นต้นบทร้องทุกบท รวมทั้งเป็นผู้นำทางที่จะแยกการแสดงออกไปเล่นชุดต่าง ๆ เช่น แยกออกไปจับเรื่องชาดกบางตอนมาเล่น หรือแยกออกไปแสดงชุดภาษาต่าง ๆ เป็นต้นว่า ชุดพม่า จีน แขก ฝรั่ง และ ญวน เป็นต้น โดยแม่คู่จะเป็นหลักสำรับ เป็นผู้ซักไซ้ตัวตุ๊ยและตัวภาษาด้วยการสนทนาภาษาชุดที่เล่นเป็นการช่วยดำเนินเนื้อเรื่อง ถ้าเทียบกับการแสดงนาฏดนตรี (ลิเก) ตัวแม่คู่มีบทบาทคล้ายกับคนให้เรื่องหรือคนบอกบท ซึ่งต้องแสดงเองด้วย อีกทั้งแม่คู่ต้องเป็นผู้ซักถามตัวตลก (ตัวตุ๊ย) เพื่อให้ตัวตลกมีโอกาสออกมุกของตน ดังนั้นบุคลิกเด่นอีกอย่างหนึ่งของแม่คู่ คือ ต้องมีเสียงดี เสียงดัง แม่นเพลง แม่นวิธีการแสดงต่าง ๆ และต้องทราบแนวทางการเล่นของผู้อื่นเพื่อที่จะสอดแทรกเข้ามาอย่างฉับพลันได้เป็นอย่างดี

3. คอสอง จะนั่งกลางระหว่างคอหนึ่งกับตัวภาษาเพื่อรับบทบาทเป็นผู้ช่วยคอหนึ่งซึ่งมีคุณสมบัติคล้าย ๆ คอหนึ่ง คอยซักไซ้คอหนึ่ง ช่วงใดที่สามารถสอดแทรกเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความขบขันจะกระทำทันที และที่สำคัญคือเป็นหลักหรือเป็นตัวยืนในการสวด ตลอดจนการขับร้องเป็นภาษาต่าง ๆ โดยคอหนึ่งจะเป็นผู้ขึ้นต้นให้ก่อน ทั้งยังมีบทบาทช่วยตัวตุ๊ยในการออกมุกตลกด้วย บางครั้งสามารถทำหน้าที่แทนแม่คู่ได้ เพื่อผลัดเปลี่ยนให้แม่คู่ได้มีโอกาสพักบ้าง ดังนั้นนักสวดที่รับบทเป็นคอสองนี้จะต้องมีคุณสมบัติใกล้เคียง หรือเท่าเทียมกับ

แม่คู่ และต้องมีคุณสมบัติพิเศษทางด้านน้ำเสียง คือ ต้องมีเสียงไพเราะกังวานทั้งนี้เพราะเป็นตัวยืนในการสวดและการร้องส่งออกเพลงภาษาต่าง ๆ และยังทำหน้าที่ช่วยตัวตลกในการออกมุกต่าง ๆ ด้วย ปกติแล้วคอสองนี้จะถือไม้นวมที่ทำด้วยผ้าเย็บเป็นท่อนยาวรูปไม้ ยัดด้วยนุ่นไว้ตีหัวตัวตลก ซึ่งเป็นมุกประจำของการสวดคฤหัสถ์อีกแบบหนึ่ง

4. ตัวภาษา รับบทบาทแสดงเป็นตัวเอกทางด้านความสวยงาม เช่น เมื่อจะแสดง (สวด) ออกสิบสองภาษา ก็จะรับบทเป็นตัวภาษาต่าง ๆ หรือเป็นตัวนางและตัวแสดงอื่น ๆ ตามท้องเรื่อง ตัวภาษาก็ถือเป็นตัวหลักในการสวดเช่นกัน ดังนั้น นักสวดที่รับบทบาทตำแหน่งนี้นอกจากจะต้องมีเสียงดีร้องเพลงได้หลายทำนอง และพูดสำเนียงภาษาต่าง ๆ ได้ชัดเจนแล้ว ยังจะต้องมีรูปร่างลักษณะอันเหมาะสมที่จะแต่งตัวให้งดงามได้อีกด้วย

ดังนั้นจะเห็นได้ว่านักสวดแต่ละตำแหน่งจะมีบทบาทหน้าที่เฉพาะตัว ซึ่งในการสวดนั้น สิ่งสำคัญที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าเรื่องการรู้บทบาทหน้าที่ของตน คือ ความสามัคคีในขณะที่แสดงเพื่อให้เกิดความสอดคล้องประสานกันอย่างราบรื่น อันจะช่วยให้การสวดน่าฟังมากขึ้น

การแต่งกายของการสวดคฤหัสถ์ในยุคแรกที่เป็นการสวดพระ ผู้สวดมิได้แต่งหน้า ทาปาก หรือแต่งกายเหมือนอย่างละคร เพราะยังครองเพศบรรพชิตอยู่ การแต่งกายก็เป็นเพียงแค่ทัดดอกไม้ไว้ที่ข้างหูเท่านั้น เมื่อแย้มตาลปัตรออกคนก็พากันหัวเราะด้วยความขบขันด้วยเห็นว่าเป็นของแปลกในการที่พระทัดดอกไม้ ต่อมาเมื่อการสวดพระพัฒนามาเป็นการสวดคฤหัสถ์ การแต่งกายก็วิวัฒนาการตามไปด้วย คือ แต่งกายตามท้องเรื่องที่แสดงแต่มิได้แต่งอย่างครบเครื่อง อาจแต่งเพียงแต่ใช้สัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งตามท้องเรื่องนั้นแทน ซึ่งเมื่อผู้ชมเห็นเข้าก็สามารถเข้าใจได้ทันทีว่ากำลังออกชุดอะไร ประกอบกับการฟังสำเนียงขับร้องที่ตรงตามภาษาของชุดนั้นด้วย เช่น ถ้าออกชุดละครไกรทอง ตัวตุ๊ยก็จะแต่งกายด้วยชุดที่ทำให้ทราบว่ากำลังแสดงชุดไกรทอง คือ ใส่สังวาล (แต่สังวาลมีขนาดสั้นมาก เป็นมุกให้ดูขบขัน) ใส่ทับทรวงห้อยหน้า ห้อยข้าง บางทีก็สวมชฎาที่ทำเป็นรูปแปลก ๆ เพื่อให้ขบขัน ส่วนตัวภาษาจะแต่งเป็นตัวนาง นุ่งผ้าชิ่นมีเชิง ใส่เสื้อแขนกระบอก โพกศีรษะด้วยผ้าสีสันงดงาม และถ้าแสดงออกชุดญวน (ญวนยมราช) มีการสวมหมวก บางสำรับจะทำเป็นหมวกปีกใหญ่มาก มีเครื่องประดับหมวกรุงรังเรียกว่า “หมวกยมราช” มีหน้ากากซึ่งทำหน้าตาน่าเกลียดน่ากลัว เรียกว่า “หน้ากากยมราช”

ชุดแต่งกายยมราชนี้ใช้ตอนสวดบทบรรยายนรก หรือถ้าสวดออกภาษาไทย มักเล่นเพลงพื้นบ้านของไทย เช่น เล่นเพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย หรือเพลงเกี่ยวข้าว ตัวตุ๊ยกับตัวภาษาจะแต่งเป็นแบบพ่อเพลงกับแม่เพลง เป็นต้น (นิสา เมลานนท์, 2541: 67-68)

ในช่วงเวลาต่อมานักสวดคฤหัสถ์เริ่มแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าม่วงสีต่าง ๆ หรือผ้าพื้นโจงกระเบนมีผ้าขาวม้าสีสด หรือผ้าไหมสีต่าง ๆ คาดเอวหรือพาดบ่า ส่วนการแต่งหน้านั้นแต่งเพียงเล็กน้อย มีเพียงผัดหน้าทาแป้ง เขียนคิ้วและทาปากพอสมควร บางครั้งก็โพกศีรษะเป็นแบบต่าง ๆ ตามความต้องการ อาจมีอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงประกอบบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเป็นคณะใหญ่ ๆ ซึ่งนิยมเล่นออกสิบสองภาษานั้นจะมีเครื่องแต่งกายจำนวนมากใส่ไว้ในกระเป๋าย่าม โดยวางขนาบตู้พระอภิธรรมไว้ทั้งสองข้าง ซึ่งตัวที่จะแต่งกายตามแบบนั้น ๆ มักจะเป็นตัวภาษาและตัวตุ๊ย เมื่อได้เวลาแต่งกายแต่งหน้าก็จะกระทำบนร้าน (เตียง) ซึ่งเปรียบเสมือนห้องแต่งตัว โดยมีตาลปัตรเป็นฉากกำบัง บนร้านนี้ใช้เป็นที่นั่งแสดง (เวที) จัดรูปแบบเหมือนแท่นที่พระภิกษุนั่งสวดพระอภิธรรม สำหรับการแต่งกายนี้นักสวดภายในสำรับไม่จำเป็นต้องแต่งให้ครบทุกคน ผู้ที่ต้องแต่งยืนพื้น คือ ตัวตุ๊ยกับตัวภาษา โดยตัวภาษาจะแต่งเป็นแค่ตัวนางที่มีความงดงาม ยกเว้นเมื่อออกภาษาแขกเท่านั้นที่ตัวภาษาต้องแต่งกายเป็นชายแต่ยังคงความงามอยู่ (นิสา เมลานนท์, 2541: 68)

การสวดคฤหัสถ์ไม่ได้ใช้วงปี่พาทย์เป็นดนตรีประกอบ และไม่มีผู้เล่นเครื่องดนตรีแยกออกมาเป็นเอกเทศ ผู้สวดแต่ละคนจะช่วยกันเล่นเครื่องดนตรีโดยใช้วิธีการว่าใครมือว่างก็เล่นเครื่องดนตรีไปด้วย ไม่ได้กำหนดหน้าที่อย่างแน่นอนตายตัว ทั้งนี้เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงจะประกอบด้วย กรับเสภา ฉิ่ง ฆ้อง ปี่ และฉาบ เป็นต้น เครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ต่อมานิยมใช้ดนตรีปากเพราะสะดวกกว่า ดนตรีปากในที่นี้คือการขับร้องไล่ทำนองเพลง โดยเลียนเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ให้สอดคล้องประสานกันไปเสมือนว่ามีเครื่องดนตรีจริง ๆ ดังความเห็นของนายดอกดิน กัญญามาลย์ ที่กล่าวว่า *"การสวดคฤหัสถ์นั้น ดนตรีปี่พาทย์ก็ไม่มีเวลาจะรับเพลงก็ทำปากเป็นเสียงดนตรีเอาเอง ซึ่งก็ฟังเพราะกว่าเครื่องดนตรีเสียอีก เนื่องจากมีการประสานเสียง มีการกระแทกกระทั้น และมีการกระทุ้งเสียงสนุกสนาน"* (อเนก นาวิกมูล, 2522: 73) ดังนั้นคุณสมบัติพิเศษของนักสวดแต่ละคน คือ ต้องมีความแม่นยำในทำนองเพลงต่าง ๆ รู้จักเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ประกอบการแสดงและการขับร้องเพลง

วิธีการแสดงของนักสวดคฤหัสถ์แต่ละสำรับนั้นจะแตกต่างกันไปตามความถนัดและความนิยมของแต่ละท้องถิ่น แต่โดยหลักการแบบแผนทั่วไปแล้ว มักจะยึดหลักคล้ายกัน โดยเมื่อพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมจบแล้ว นักสวดคฤหัสถ์ทั้ง 4 คนจะขึ้นนั่งประจำที่และดำเนินการสวดต่อจากพระสงฆ์ เริ่มด้วยการลองเสียงเป็นทำนองโดยไม่มีเนื้อร้องว่า *"เออ - เฮอะ - เออ - เออ - เอย"* หลายครั้ง ซึ่งจะถือโอกาสออกมุกตลกเล็กน้อย ต่อจากนั้นเป็นการสวดนะโม 3 จบ ต่อด้วยการสวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์แบบเรียบ ๆ แล้วจึงสวด "กุสลา ธัมมา...." โดยตัวแม่คู่เป็นผู้ขึ้นต้นบทสวดว่า *"เอ๋ย...กุ...(เอนเสียงยาว) สลา..."* เมื่อสวดไปถึง "กามาวจร" ตรงคำว่า "กา" ตัวตุ๊ยมักจะร้องเสียง "ซัว" อันเป็นเสียงไล่นกไล่กา แล้วเล่นตลกกันอีกเล็กน้อย ตัวแม่คู่ก็จะ "ออกลำ" โดยมีคอสองเป็นผู้ช่วย โดยในขณะที่คอสองร้อง ตัวภาษาก็จะรำ และถ้าแม่คู่ร้อง ตัวตุ๊ยจะรำ เมื่อจบ "ออกลำ" แล้ว แม่คู่จะนำเข้าเรื่องพระธรรมอีกตั้งแต่ "อุปปนน" ไปจนถึง "โผฏฐพพารมมณ์ วา" แล้วแยกออก "หน้ากราว" คือ แม่คู่ร้องเป็นทำนองเสียงของลูกฆ้อง เพลงกราวนอก ตัวภาษาร้องเป็นทำนองกลองจังหวะเพลงกราวนอก ตัวตุ๊ยเข้าแทรกประกอบ แล้วแม่คู่จะนำ "ออกลำจีนกำกับท้ายกราว" เป็นทำนองจีนเข้าห้อง ให้ตัวภาษาและตัวตุ๊ยออกลำประกอบ ซึ่งบทที่ร้องนั้นแตกต่างกัน เช่น โจโฉกับกวนอู ซิยิ่นกุ้ยกับไซซุปุ่น และม้าเฉียวกับโจโฉ เป็นต้น (นิสา เมลานนท์: 2541: 70)

ต่อจากนั้นจะเป็นการแทรกมุกตลกเข้าไป นักสวดบางสำรับจึงมีการแสดงที่หยาบคายโลดโผน เช่น เล่นสิงโตคาบแก้ว หรือ มังกรคาบแก้ว คือ แข่งกันผายลมให้ดังและกระทำหลายครั้ง ใครผายลมได้มากจะเป็นฝ่ายชนะ หรือเล่นจุดพลุแข่งขันกัน คือ เอาสำลีปั้นเป็นก้อนกลม ๆ แล้วนั่งคุกเข่าโก้งโค้งถลกก้นไว้เอาสำลีจุกที่ง่ามก้นแล้วจุดไฟ ต่อจากนั้นจะผายลมอย่างแรงให้ก้อนสำลีลอยโร่แดงวาบขึ้นไปในอากาศ ถ้าของใครขึ้นสูง ผู้นั้นก็ชนะได้เหล้าหรือของอื่นเป็นรางวัล (อาธ อารัทชถานนท์, 2520: 64-69)

แม้แต่พระสงฆ์เองในขณะที่สวดอาจจะออกมุกด้วยการเขียนรูปที่ก้นแล้วถลกจีวรออกท่าออกทางอย่างชาวบ้าน (อเนก นาวิกมูล, 2522: 74) หลังจากนั้นแม่คู่จะนำกลับเข้าสู่ทำนองเพลงกราวนอกอีกท่อนหนึ่ง เมื่อจบแล้วตัวตุ๊ยจะร้องจังหวะกลอนไปอีกเล็กน้อย แล้วจึงแยกออกชุดต่าง ๆ ภายในสิบสองภาษา คือ ชุดภาษาลาว ชุดภาษาจีน ชุดภาษาตะลุง ชุดภาษามอญ ชุดภาษาพม่า ชุดภาษาแขก ชุดภาษาญวน ชุดภาษาฝรั่ง ชุดภาษาเขมร ชุดภาษาไทย (ละครหรือเพลงพื้นเมือง) ชุดภาษาข่า และชุดภาษาเงี้ยว การแสดงออกสิบสอง

ภาษานี้เป็นการพลิกแพลงหาวิธีการสวดให้ออกรสชาติสนุกสนานและพยายามแทรกมุกตลกลงไปในขณะที่กำลังสวดแต่ละภาษา โดยเลียนเสียงของแต่ละภาษาให้ใกล้เคียงที่สุด ซึ่งก่อนอื่นจะต้องนำเพลงหรือบทสวดมาดัดแปลงออกสำเนียงภาษานั้น ๆ ก่อน เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ฟัง

การออกสิบสองภาษาของนักสวดแต่ละสำรับจะคล้ายกัน ถ้าออกชุดภาษาไทยก็มักเล่นเรื่องจากละคร หรือไม่ก็เป็นเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงพวงมาลัย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงปรบไก่ และเพลงฉ่อย เป็นต้น แต่ถ้าออกชุดจีน มักเล่นชุดจีนแคะกินโต๊ะ ชุดจีนศรีธนญชัย หรือชุดขงเบ้งดูดาว ถ้าออกชุดเขมรจะเริ่มด้วยการร้องเพลงจ่าหน้า (จั่วหน้า) นำภาษาก่อนด้วยเพลงเขมรเขาเขียว ต่อจากนั้นร้องเพลงในตับขอมดำดิน แต่หากออกภาษาชุดญวน เมื่อร้องเพลงจั่วหน้าด้วยภาษาญวนแล้ว อาจตามด้วยการแสดงชุดพระยาน้อยชมตลาด ชุดมะโดดหนีบวช หรือมะเทิ่งเม้ยเจิง เป็นต้น (นิสา เมลานนท์, 2541: 71)

การออกชุดสิบสองภาษาเท่าที่นิยมแสดงกันมีเพียง 9 ภาษาเท่านั้น คือ จีน เขมร ญวน พม่า แขก มอญ ไทย ลาว และฝรั่ง โดยมีรายละเอียดดังนี้ (นิสา เมลานนท์, 2541: 74-80)

1. การออกชุดจีน เป็นการออกภาษาหนึ่งในจำนวนสิบสองภาษา ของนักสวดคฤหัสถ์ ชุดภาษาจีนนี้พอเริ่มต้นแสดง แม่คู่มักจะใช้ให้ตัวภาษาไปดูทัพที่ได้ยินเสียงตีกลองอยู่ แต่ไม่ได้เรื่องอะไร จึงให้ตัวตุ๊ยไปดูแทน แล้วตัวภาษาก็เกริ่นเป็นทำนองจีนให้ฟัง ทำนองที่เกริ่นนี้มักเป็นภาษาจีนแคะ และ ไหหลำ เมื่อส่งภาษากับตัวตลกจนเป็นที่รู้เรื่องดีแล้ว ก็มีการประกาศตัวผู้แสดงว่าใครแสดงเป็นตัวละครอะไร หลังจากนั้นตัวภาษาจึงเริ่มนำแสดงออกแบบจีน เช่น มีการทรงเจ้าเข้าผี ตัวตุ๊ยก็เล่นตลกเป็นหมอผีมาไล่ผี แล้วถูกผีทำร้าย แสดงไปสักครู่ก็จะเปลี่ยนแสดงชุดจีนแบบไทย ตัวภาษาเป็นผู้แสดงนำ โดยยังคงพูดสำเนียงเป็นจีน มีการแทรกมุกตลก โดยมากนักแสดงออกเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ เพลงเรือ ขับเสภา เทศน์แหล่กัณฑ์มหาพน ต่อจากนั้นเป็นบทเกี้ยวพาราสีกันบ้าง ตัดพ้อต่อว่ากันบ้าง โดยแทรกมุกตลกตลอดเวลา แล้วกลับมาเล่นงิ้ว มีการออกมุกหลายอย่างแล้วแปลให้ผู้ชมฟัง ท้ายสุดตัวภาษาก็ลากลับโดยร้อง “ลำส่งจีน”

2. การออกชุดเขมร เริ่มด้วยการร้องเพลงลงจั่วหน้าหรือจ่าหน้านำภาษาเช่นกัน เพลงที่นิยมนำมาใช้เป็นเพลงจั่วหน้าของชุดนี้ส่วนมากเป็นเพลงเขมรเขาเขียว

ใช้บทขับร้องในตับขอมดำดิน ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในสมัยพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวิติวงศ์ ที่ว่า “สุโขทัยผู้กอบเกิด บุญราย หนึ่งเฮย” (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 155) ต่อจากนั้นตัวภาษาก็เริ่มเกริ่นเป็นทำนองเขมร ตามด้วยคอสอง แม่คู่ และตัวตุ๊ยร้องเกริ่นทำนองเขมรตามลำดับ ชุดเขมรนี้ตัวตุ๊ยกับตัวภาษาจะแต่งกายแปลกกว่าชุดอื่น ๆ โดยปกติแล้วตัวภาษามักแสดงเป็นตัวนาง แต่เป็นตัวนางที่ต้องแต่งกายแต่งหน้าให้ดูน่าเกลียดขบขัน เพื่อให้เป็นไปตามเนื้อเรื่องที่ว่ามีชายหนุ่มคนหนึ่งเป็นชายรูปงาม เจ้าชู้และมีภรรยาหลายคน แม่คู่ต้องการจะแกล้งชายหนุ่มผู้นี้จึงแนะนำไปว่าในบ้านนี้มีหญิงงามอยู่คนหนึ่ง ให้ชายหนุ่มไปเกี้ยวหญิงคนนั้น ชายหนุ่ม (ตัวภาษา) อยากจะเห็นว่านางสวยจริงหรือไม่ จึงร้องเพลงเกี้ยวให้นางออกมาหาตน เมื่อนาง (ตัวตุ๊ย) ได้ยินเสียงเพลงเกี้ยวตนก็ออกมาดู พอชายหนุ่มเห็นนางเข้าก็เกิดความรู้สึกผิดหวังเพราะนางไม่ได้งดงามตามที่ตนจินตนาการไว้ กลับมีลักษณะตรงกันข้าม ฉะนั้นจึงเกิดความรังเกียจ พยายามขับไล่นาง แต่นางก็ไม่ยอมไป โดยนางบอกว่าถ้านางออกมาพบใครแล้วจะต้องเอาบุคคลผู้นั้นมาเป็นสามีของตนให้ได้ แม้ชายหนุ่มจะร้องเพลงด่าว่านางอย่างรุนแรง นางก็สามารถร้องโต้ตอบได้ การแสดงตอนนี้ถูกเรียกว่า “ตอนเขมรแก้กัน” ในที่สุดชายหนุ่มทนไม่ไหวจึงหนีนางไป จึงเป็นอันสิ้นสุดการแสดงชุดเขมร

3. การออกชุดญวน การแสดงชุดนี้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ญวนหน้าทับหรือญวนตับเล็ก และญวนตับใหญ่หรือญวนขรัวตา หรือญวนยมราช โดยจะนิยมแสดงประเภทที่ 2 ซึ่งมีตัวแสดงที่สำคัญ คือ ขรัวตาองค์ใต้และนางเหลย (สมัยโบราณชื่อสีกาเอี่ยม) มีสามีชื่อเย้อ ตัวภาษารับบทเป็นนางเหลย ตัวตุ๊ยรับบทเป็นขรัวตา การแสดงจะเริ่มด้วยการร้องเพลงจั่วหน้าเป็นภาษาญวน โดยเนื้อเรื่องมีอยู่ว่าสามีของนางเหลยตาย นางรำพึงรำพันถึงความยากลำบากของการเป็นหม้ายอย่างน่าเวทนา และได้เดินทางไปพบขรัวตา ต่อจากนั้นเป็นบทพูดจาตลกขบขันระหว่างนางเหลย เณร และขรัวตา จากนั้นจะเริ่มวกเข้าเรื่องโดยนางเหลยให้ขรัวตาช่วยตรวจดวงชะตาให้เพราะสามีตาย ขรัวตาเกิดรักนางเหลยขึ้นมา จึงพยายามเกี้ยวพาราสี นางจึงขอตะกรุดมหานิยม ขรัวตาขอให้นางรำพัดถวายแล้วนางจะลากลับ ขรัวตาไม่ยอมให้กลับและขังนางไว้ นางคิดว่าตนคงหนีไม่พ้นขรัวตาจึงขอเสี่ยงทายตามประเพณีญวน ถ้าขรัวตาเสี่ยงตามพบนางจะยอมเป็นคู่ ตอนเสี่ยงนี้อาจจะเสี่ยงเป็นคำพูดหรือร้อยแก้วคำกลอนก็ได้ ในที่สุดขรัวตาก็เสี่ยงตามพบทุกครั้ง นางจึงยอม แต่ขอให้เผาศพสามีเสียก่อน นางขอให้ขรัวตาจัดการละเล่นประกอบงานศพในวันรุ่งขึ้น เกี่ยวกับสวดเกงเต๊กและยมราชเทกระจาด (หรือเรียกว่า

จ๊อกงเต๊กกับเผาหัวยมราช) ให้สำเร็จเสียก่อน ขรัวตาก็รับปากว่าจะจัดการให้เรียบร้อย เมื่อขรัวตารับปากนางเหลยไปแล้วก็เกิดปัญหาขึ้นว่า จะหาตัวยมราชได้จากที่ไหนเพราะตัวยมราชต้องสั่งทำล่วงหน้า เมื่อสั่งทำหุ่นไม่ทัน ขรัวตาจึงจำเป็นต้องเป็นตัวยมราชเสียเอง โดยสวมหน้ากากยมราช ต่อจากนั้นเป็นการออกมุกตลก เช่น ตอนทำพิธีเรียกวิญญาณเข้าตัวยมราชนั้น ของสังเวยที่นำมาตั้งหายไปทีละชิ้นสองชิ้น บางทีก็มีเสียงของกินออกมาจากหุ่น ต่อก็ไปสวดเป็นขั้น ๆ เพื่อต้องการจับตัวคนที่ขโมยเครื่องเซ่น ซึ่งสงสัยว่าจะเป็นยมราชในที่สุดก็จับตัวยมราชได้ ต่อจากนั้นก็เล่นตลกอีกสักครู่ก่อนจบการแสดง

4. การออกชุดพม่า เริ่มแสดงด้วยการร้องเพลงจั่วหน้าเป็นภาษาพม่าก่อน ต่อจากนั้นก็แยกไปเล่นในแนวต่าง ๆ แทรกด้วยมุกตลก ชุดพม่านี้สามารถแบ่งเป็นชุดย่อยได้หลายชุด เช่น ชุดพม่าชนควาย ชุดพม่าตีกลองหรือลูกเกี้ยวแม่ เป็นต้น เนื้อเรื่องของชุดลูกเกี้ยวแม่นั้นมีอยู่ว่ามีหญิงผู้หนึ่งสามีตายขณะที่นางกำลังมีลูกอ่อน ต่อมามีเหตุให้นางต้องพลัดพรากจากลูก นางพยายามออกตามหาลูกเป็นเวลาหลายปีก็ไม่พบ จนลูกของนางโตและนางได้ทราบที่อยู่ของลูก นางจึงร้องเพลงเรียกให้ลูกออกมา เมื่อลูกออกมาพบและไม่รู้ว่านางคือแม่ของตน ทราบแต่ว่านางนั้นเป็นผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาสวยก็นึกรัก จึงร้องเพลงเกี้ยวนาง การแสดงตอนนี้มีชื่อว่า “พม่าเกี้ยวกัน” หรือ “ลูกเกี้ยวแม่” แต่นางไม่ยินยอมเพราะทราบว่าชายหนุ่มผู้นี้คือลูกชายของตน นางจึงลากลับ การแสดงชุดพม่าที่นิยมเล่นกันจะจบลงเพียงเท่านี้

5. การออกชุดแขก หลังจากร้องจั่วหน้าภาษาแขกแล้วจึงเข้าเรื่อง การแสดงแบ่งออกเป็นหลายชุดทำนองเดียวกับชุดพม่า เช่น ชุดแขกผัวเมีย ชุดแขกไหว้พระอาทิตย์ ชุดแขกรดน้ำมนต์ และชุดแขกเจ้าเซ็น เป็นต้น ชุดแขกเจ้าเซ็นนี้ ตัวภาษาออกก่อน บางทีก็เรียกชุดนี้ตามภาษานักสวดว่า “ชุดแขกสี่” เพราะนักสวดทั้ง 4 คน ต้องแต่งตัวเลียนแบบแขก แสดงท่าทาง และร่ายรำประกอบให้สอดคล้องกันไปด้วย บทร้องที่แสดงให้เห็นอุปนิสัยช่างตระหนี่ของพวกแขก โดยแทรกมุกตลกในคำพูดไปพร้อมกัน

6. การออกชุดมอญ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ชุดบวชมะโดด” เค้าโครงเรื่องมีอยู่ว่ามะโดดทะเลาะกับเมียชื่อลูกจันทร์ มะโดดน้อยใจเมียจึงหนีมาบวช นางลูกจันทร์จึงพยายามสืบหาและตามไปจบพบ นางคิดว่าถ้าหากนางบอกมะโดดด้วยข้อความที่ว่านางซึ่งเป็นเมียจะมารับมะโดดกลับบ้าน มะโดดคงจะไม่ยอมสึกเป็นแน่ นางจึงวางอุบายว่านางชื่อ

ลูกจันทร์เหมือนกันแต่เป็นคนละคนกับเมียมะโดด นางอาศัยอยู่บ้านข้างวัด นางลูกจันทร์ทั้งขอร้องและบังคับให้มะโดดสึก นางได้ร้องลำ ตัดพ้อต่าง ๆ มะโดดก็ยังคงยืนยันความคิดเดิม นางจึงขู่ว่าถ้าไม่สึกนางจะกินยาตาย มะโดดก็ไม่ได้มีท่าทีตกใจแต่อย่างใด แต่กลับบอกนางว่าจะขอยึดถือตามคำที่ได้ปฏิญาณไว้แต่แรกว่าจะบวชให้ครบ 7 พรรษา จึงจะสึก จากนั้นมะโดดก็เข้ากุฏิ นางลูกจันทร์ได้คร่ำครวญขอความเห็นใจจากมะโดดอย่างน่าสงสาร แล้วแกล้งทำเป็นกินยาตาย พระที่เป็นคู่สวดอุปัชฌาย์นั้นหลงรักนาง จึงได้แกล้งเป็นมะโดด เพื่อว่าตนจะได้มีโอกาสเกี้ยวพาราสี แต่มะโดดเกิดความหึงหวง จงตกลงใจสึก แล้วให้หาการละเล่นมาฉลอง ตอนนี้เองการแสดงจะแยกไปเป็นชุดอื่น เช่น ละคร หรือ เพลงฉ่อย เป็นต้น

7. การออกชุดไทย หรือละคร หรือเพลงพื้นบ้าน การสวดออกชุดไทยจะไม่มีเนื้อร้องตายตัว ผู้สวดต้องด้นเนื้อร้องเอง แต่เมื่อออกเป็นชุดละครส่วนมากนิยมแสดงละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนไกรทองเบิกน้ำลงไปตามนางวิมาลา การแสดงชุดนี้ตัวตุ๊ยรับบทเป็นชาละวัน โดยถูกแม่คู่และคอสองกลั่นแกล้ง ส่วนตัวภาษานั้นรับบทเป็นไกรทอง บางทีก็ใช้ตาลปัตรตีตัวตุ๊ย บางครั้งก็ผลักตัวตุ๊ยจนล้มลงไปหรือตกจากร้าน บางสำรับการแสดงจะออกชุดรามเกียรติ์ก่อน โดยใช้เนื้อเรื่องตอนรามสูร-เมขลา แล้วจะย้อนมาออกเรื่องไกรทอง โดยสมมติว่านางเมขลากลับชาติมาเกิดเป็นนางวิมาลา ส่วนรามสูรกลับชาติมาเกิดเป็นไกรทอง ระหว่างการแสดงจะแทรกมุกตลกไว้ตลอดทั้งคำพูดและท่าทาง เนื้อเรื่องจะดำเนินต่อไปว่าหลังจากที่ไกรทองฆ่าชาละวันแล้ว ไกรทองได้อยู่กินกับนางวิมาลาเป็นเวลานาน จึงคิดจะกลับไปยังเมืองมนุษย์โดยจะพานางวิมาลาขึ้นไปอยู่ด้วย แต่นางวิมาลาไม่ยอมและตัดพ้อไกรทอง ทั้งนี้ถ้าออกเพลงฉ่อยก็จะเล่นเป็นเพลงร้องว่าแก้กัน โดยตัวคอหนึ่งกับคอสองรับหน้าที่เป็นลูกคู่ คอยแกล้งตัวตุ๊ยและเข้าข้างตัวภาษาเพื่อให้ขบขัน ขณะที่ตัวภาษาร้องแม่คู่กับคอสองก็จะเป็นลูกคู่รับเพื่อเสริมให้หนักขึ้น พอตัวตุ๊ยร้องบ้างลูกคู่ก็จะพยายามหาวิธีการกลั่นแกล้ง และบางครั้งลูกคู่ก็จะรับคำของตัวตุ๊ยไปในแง่อัปมงคลต่าง ๆ แกล้งกันอยู่เช่นนี้จนตัวตุ๊ยโกรธมากขึ้น ก็จะไม่เล่นด้วย ตัวภาษาจึงได้ร้องปลอบและพยายามเอาใจตัวตุ๊ย ตัวตุ๊ยจึงได้ยอมเล่นต่อ แต่พอเล่นไปอีกสักระยะหนึ่งตัวตุ๊ยก็ถูกแกล้งอีกจนทนไม่ไหว ตัวตุ๊ยจึงบอกเลิกและเป็นอันว่ายุติการแสดงชุดนี้

8. การออกชุดลาว เริ่มแสดงโดยการร้องจั่วหน้านำภาษาลาวว่า *“โอ้แม่ช่อสละนานนานมาปะอยากจะสนทนา ฟังหัวข้อเถอะนะแม่ช่อระกำ มิให้ชอกช้ำไปด้วยน้ำวาจา งามพอใจพอตามิท่านทา ทาบาทลงรงมงกุฎภูษากับพิชัย อาวุธราชทาน โอ้ละหนอแม่*

หมวยหน้าใหญ่ เจ้าสิชื่อใดบอกอ้ายสิเด ยังบ่อสมคะเน จะต้องแหล่แล้วเอย ริดตี่โอ๋โอ๋หนอ แม่กลอยหน้ายาว เจ้าพึ่งรุ่นสาวข้อยสิเว้าแจ่มจันทร์ ก่งโองขุดมัน ข้อยบ่หันสำเนียง" ต่อจากนั้นตัวภาษากับตัวตุ๊ยจะผลัดกันขับร้องและต่อกลอน โดยการต่อกลอนของตัวตุ๊ยนั้นมักเป็นไปในแง่ไม่สุภาพ ต่อจากนั้นตัวภาษาจะร้องเพลงลาวต่าง ๆ ตัวตุ๊ยก็ร้องบ้างด้วยเพลงที่มีชื่อคู่กับเพลงที่ตัวภาษาร้อง แต่เพลงของตัวตุ๊ยนั้นเป็นเพลงที่คิดชื่อขึ้นใหม่ให้เกิดความตลก โดยตัวตุ๊ยจะคอยขัดจนตัวภาษาไม่สามารถขับร้องได้ ตอนท้ายจึงเปลี่ยนไปแสดงตามแบบศิลปะของลาว คือ แอ่วหรือตีผึ้ง

9. การออกชุดฝรั่ง เริ่มด้วยตัวแม่คู่หรือคอหนึ่งทำหน้าที่ร้องเพลงจั่วหน้า ซึ่งจะใช้ทำนองเพลงฝรั่งรำเท้า จากนั้นจึงดำเนินเรื่องโดยมีอยู่ว่า บ่อย (ตัวตุ๊ย) คนหนึ่งออกจัดโต๊ะ วิธีจัดโต๊ะทำความสะอาดก็มักใช้วิธีเช็ดถูตะเกียงลานบนตู้พระธรรม ระหว่างนั้นแม่คู่กับคอสองจะร้องเพลงมาร์ชตามแต่ถนัดเพื่อรอตัวภาษาแต่งตัว หลังจากตัวภาษาแต่งตัวเป็นแหม่มเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็จะเกริ่นทำนองฝรั่งแล้วพูดภาษาฝรั่งโดยมีตัวตุ๊ยคอยหาโอกาสแทรกมุกตลก แล้วแหม่มจะถามประวัติทุกข์สุขและเรื่องชั่วร้ายต่าง ๆ ของบ่อย บ่อยก็พยายามแก้ไปทุกเรื่อง ทั้งนี้จบเรื่องโดยบ่อยเกี้ยวแหม่มแต่แหม่มไม่ยอมตกลงด้วย

การสวดคฤหัสถ์นอกจากจะออกชุดภาษาต่าง ๆ แล้ว ยังมีการออกชุดเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถและความถนัดของนักสวดภายในสำรับ ตลอดจนความนิยมของผู้ชมในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยหลักสำคัญมีอยู่ว่าถ้าจะแสดงภาษาใด ตัวภาษาและตัวตุ๊ยก็จะต้องพูดเลียนเสียงภาษานั้น ๆ ให้ได้ ร้องเป็นเพลงได้แม่นยำ ด้วยทำนองที่ไพเราะตามภาษานั้น ๆ ผสมผสานกับการแสดงความตลกได้อย่างแนบเนียน

ในการสวดคฤหัสถ์บางสำรับอาจรวมหน้าที่ของแม่คู่กับคอสองเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งภาษาของนักสวดเรียกว่า "ใน" เป็นที่เข้าใจว่า ให้แม่คู่กับคอสองรับ คำว่า "ใน" ตรงกันข้ามกับคำว่า"ออก" ซึ่งหมายถึงการเปิดตาลปัตรออกให้ผู้ชมเห็นหน้า ตาลปัตรนี้จะถือไว้ในมือตลอดเวลา การวางตาลปัตรจะปรากฏเฉพาะในช่วงเวลาแต่งกายที่ต้องใช้มือทั้งสองช่วยเท่านั้น ตาลปัตรเปรียบเสมือนฉากที่ปิดกั้นอยู่ข้างหน้านักสวดแต่ละคน เบื้องหลังตาลปัตรก็เหมือนหลังฉากช่วยปิดบังการให้สัญญาณระหว่างผู้แสดง ว่าต่อไปจะออกชุดไหน หรือใช้บังในการแต่งหน้าแต่งตา เขียนคิ้ว โดยใช้หัวแม่เท้าคีบด้ามตาลปัตรไว้ นอกจากนี้ตาลปัตรยังใช้เป็นอุปกรณ์

ประกอบการแสดงในการออกมุกตลกด้วย โดยอาจใช้แทนอาวุธ เช่น ใช้แทนง้าวในการรำง้าว หรือใช้เป็นสัญญาณให้ผู้แสดงคนอื่นหยุดพูดหรือหยุดแสดงท่าทาง โดยการใช้ตาลปัตรตบตาลปัตรหรือตบตามร่างกายของนักแสดงคนอื่น แต่บางสำรับจะไม่ใช้ตาลปัตรมาตีกันประกอบการออกมุกตลก ด้วยเกรงว่าจะเป็นบาป เพราะถือว่าตาลปัตรเป็นของสูง (นิสา เมลานนท์, 2541: 72)

ทั้งนี้นักสวดแต่ละคนก่อนออกแสดงนั้นจะต้องกระทำพิธีไหว้ครู และพิธีครอบครูก่อนเพราะการสวดคฤหัสถ์ถือเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องการความประณีต ทั้งทางด้านกระบวนการพูดและการขับร้อง ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องได้รับการฝึกหัดมาเป็นอย่างดี ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยครูเป็นผู้ฝึกหัดให้ ครูจึงมีความสำคัญต่อศิษย์ตั้งแต่แรกเริ่มจนกระทั่งศิษย์มีความสามารถมากพอที่จะแสดงได้ หลังจากนั้นครูก็จะกำหนดพิธีไหว้ครูขึ้น ซึ่งเป็นการแสดงความระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิทยาการให้ตน และจะทำพิธีครอบครูให้ศิษย์เมื่อศิษย์มีความสามารถสูงขึ้น ดังนั้นศิษย์ที่จะได้รับการครอบครูต้องมีคุณวุฒิสูง มีความสุจริตใจต่อครู และมีความสามารถมากพอที่จะเป็นตัวแทนของครู ทั้งทางด้านการถ่ายทอดความรู้และการแสดง หรือแม้กระทั่งการประกอบพิธีไหว้ครูให้แก่ศิษย์ของตนในภายภาคหน้าได้ โดยพิธีไหว้ครูของการสวดคฤหัสถ์นั้นก็กระทำคล้ายกับพิธีไหว้ครูทางด้านโขน ละคร การนับถือครูก็เป็นไปในทำนองเดียวกันกับโขนละคร กล่าวคือ มีการนับถือเทพเจ้าเบื้องบนและเหล่าเทวดา เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระวิษณุกรรม พระปัญจสิงขร พระปรคนธรรพ พระภรตฤาษี พระนารทฤาษี พระพิราพ เทริด ครูประจำศิลปะ ทั้งหลาย พระเสื้อเมืองพระทรงเมือง พระสยามเทวาธิราช ตลอดจนครูผู้ถ่ายทอดความรู้ให้ (นิสา เมลานนท์, 2541: 73)

พิธีครอบครูของการสวดคฤหัสถ์กระทำโดยการจับตาลปัตร จับมือ จับเท้าในท่านั่งของศิษย์ และเชื่อกันว่านักสวดคนใดถ้ายังไม่เคยผ่านพิธีครอบครูแล้วออกแสดงจะทำให้เกิดอุปสรรคในการสวดหรือการแสดงครั้งนั้น เช่น ทำให้หูอื้อไม่ได้ยินเสียงจังหวะต่าง ๆ หรือลืมบทที่ตนเตรียมไว้แล้วเป็นอย่างดี จนไม่สามารถเข้าร่วมสำรับในการสวดให้สอดคล้องกับสมาชิกในสำรับเดียวกันได้ การสวดคฤหัสถ์นี้ถ้าเชื่อถือตามหลักไสยศาสตร์แล้วนับว่าเป็นการแสดงที่มีอาถรรพ์แรงกล้ามากที่สุดในจำนวนของการแสดงทั้งหลาย เพราะเท่ากับนำบทที่ใช้สวดศพ (บทสวดพระอภิธรรม) มาสวดล้อเลียนนั่นเอง แม้กระทั่งการซ้อม ก่อนออกแสดงหรือการฝึกหัดสำหรับนักสวดใหม่ เดิมจะต้องไปฝึกหัดกันในวัด หรือโบสถ์ร้างหรือป่าช้า นักสวดบางคน

ขณะฝึกจะเกิดอุปาทานเห็นเป็นรูปร่างของคนตายมาหลอกหลอน บางคนตกใจมากถึงกับเป็นไข้และเสียชีวิตก็มี (นิสา เมลานนท์, 2541: 74)

การสวดคฤหัสถ์มักจะจัดการแสดงในงานพิธีศพ ซึ่งในชั้นแรกเป็นการสวดสวมรอยแทนพระสงฆ์ (สวดพระ) เพื่อเป็นเพื่อนแม่ครัวและเจ้าภาพงานศพ หลังจากที่พระสงฆ์กลับแล้ว โดยจะเริ่มแสดงตั้งแต่สองทุ่มถึงสองยาม โดยจะเล่นหลังจากสวดพระ เพราะสมัยก่อนจะเผาศพก็เป็นเวลาสองยาม ส่วนประเพณีเผาศพตอนเย็นนั้นเพิ่งจะเริ่มปฏิบัติสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะกลางคืนต้องพรางไฟ เพื่อป้องกันการโจมตีจากทางข้าศึก การสวดคฤหัสถ์ได้รับความนิยมจนสมัยปลายรัชกาลที่ 7 จากนั้นจึงค่อยๆ สูญไป ด้วยเหตุที่ฝึกหัดยากและผู้คนเริ่มไม่นิยม (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 37) ในปัจจุบันนี้เริ่มมีผู้ฝึกหัดเพื่อการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงสวดคฤหัสถ์มากขึ้น และรายการทางโทรทัศน์ที่มุ่งเน้นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยก็เริ่มนำเสนอเนื้อหาว่าด้วยการสวดคฤหัสถ์มากขึ้น โดยจะพบว่ามีการจัดตั้งคณะสวดคฤหัสถ์ในพื้นที่ต่าง ๆ เกิดขึ้นในประเทศไทย และหลายคณะก็ได้รับเชิญให้ไปสาธิตการแสดงตามวาระโอกาสต่าง ๆ

ทั้งนี้การสวดคฤหัสถ์และการสวดพระมาลัยที่ปรากฏในยุคสมัยนี้มีรูปแบบที่เหมือนกัน โดยการสวดพระมาลัยเป็นประเพณีอันเนื่องมาจากงานศพ โดยธรรมเนียมแล้วเมื่อมีคนตายก็ต้องนิมนต์พระสงฆ์มาสวดที่บ้าน แต่ภายหลังที่พระสงฆ์กลับวัดแล้ว ถ้าไม่มีเครื่องดนตรีประโคมตอนดึก ก็จะเกิดความเงียบเหงา จึงเป็นเหตุให้ฆราวาสได้เลียนแบบพระสงฆ์ด้วยการสวดพระธรรมคัมภีร์เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา โดยเรื่องที่เหมาะที่สุด คือ เรื่องพระมาลัย ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับคนตาย โดยเขียนเป็นกลอนในสมุดข่อย ดังนั้นจึงเกิดเป็นประเพณีสวดพระมาลัยอันมีวัตถุประสงค์เพื่อระงับความเงียบเหงาในช่วงการเฝ้าศพ และเพื่อให้คนที่ยังมีชีวิตอยู่ได้มีสติยั้งคิด ได้คติธรรมปลงอนิจจัง เป็นเพื่อนเจ้าของบ้านสร้างบรรยากาศไม่ให้เศร้าสร้อยด้วยการฟังเรื่องของพระมาลัยซึ่งเป็นพระสงฆ์ผู้บรรลุธรรม มีอิทธิฤทธิ์เหาะเหินได้ สามารถเดินทางไปยังนรกและสวรรค์ และได้พบเห็นสภาพของมนุษย์ที่ทำชั่วตกนรกอันน่าเวทนา ต่างกับผู้ทำบุญกุศลความดีที่ได้ไปเกิดบนสวรรค์พบเทวดามีความสุข จึงนำมาสั่งสอนบอกเล่าให้มนุษย์คนทั่วไปรู้ถึงผลของกรรม ตระหนักในบาปบุญคุณโทษ และปฏิบัติตนในทางที่ชอบ โดยผู้ทำหน้าที่สวดพระมาลัยจะต้องเป็นคนอ่านหนังสือแตกฉาน เคยบวชเรียนมาก่อน คณะสวดพระมาลัยคณะหนึ่งมีจำนวน 4 คน คล้ายกับการสวดคฤหัสถ์ (หรือมากกว่าก็ได้) โดย

ทำหน้าที่เป็นแม่เพลง (แม่คู่) 2 คน เป็นลูกคู่ (คู่หู) 2 คน แต่ละคนจะถือตาลปัตร แต่งกายตามความสะดวกและตามยุคสมัย อาจแต่งกายเลียนแบบพระสงฆ์บ้าง หรือแต่งกายออกไปทางตลกขบขัน เพื่อเน้นความสนุกสนานบันเทิง บางคณะมีเครื่องดนตรีประกอบ เช่น กลอง รำมะนา ปี่ และขลุ่ย เป็นต้น เวลาสวดในบางครั้งมีการกระทุ้งด้ามตาลปัตร ออกท่าทางการรำ กระโดดโลดเต้น มักจะดื่มสุราบ้างเพื่อระงับความง่วงและปลุกเร้าใจให้มีอารมณ์สนุกอยู่เสมอ

การสวดพระมาลัยจะเริ่มด้วยการตั้ง “นะโม” เพื่อไว้ครูก่อนตามธรรมเนียม จากนั้นจึงดำเนินเรื่องซึ่งเรียกว่า “ตั้งในการ” คือ การกล่าวถึงประวัติของพระมาลัย จากนั้นจึงกล่าวบทที่เรียกว่า “สำหรับบท” คือ การกล่าวถึงพุทธประวัติและพระเกียรติคุณของพระองค์ และกล่าวบทที่เรียกว่า “พระเถร” คือ การกล่าวบทคุณพระมาลัยผู้เป็นต้นเรื่อง ต่อมาจึงกล่าวบทที่เรียกว่า “ฉันชา” คือ การบรรยายคุณของการสมาทานศีลโทษของการผิดลูกผิดเมียผู้อื่น และกล่าวบทที่เรียกว่า “เมียท่าน” คือ การบรรยายความชั่วช้าในการคบชู้ผิดศีลธรรม และปิดท้ายด้วยการกล่าวบทที่เรียกว่า “เบ็ดเตล็ด” หรือ “ลำนอก” ซึ่งเป็นการกล่าวนอกเรื่องพระมาลัย โดยมุ่งเน้นความตลกขบขัน

ในการสวดพระมาลัยนั้นมักปรากฏการเล่นเพลงออกภาษา หรือเรียกว่า “สิบสองภาษา” ซึ่งคล้ายกับการออกชุดสิบสองภาษาของการสวดคฤหัสถ์ ทั้งนี้การออกภาษา คือ การละเล่นเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ อย่างเบ็ดเตล็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ เรียกเพลงลูกบท (ไม่เป็นแม่บทหรือต้นแบบหลัก) โดยเรียกเพลงลูกบทเหล่านี้ว่าสิบสองภาษา ดังนั้นออกภาษากับกับสิบสองภาษาจึงใช้แทนกันได้ โดยในสมัยรัชกาลที่ 5 การแสดงละครพันทางซึ่งได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากการเล่นออกภาษา ก็นิยมเล่นออกภาษาต่าง ๆ โดยแต่งเรื่องราวตามเรื่องของกลุ่มคนชาติเหล่านั้น ซึ่งเป็นที่นิยมของผู้ชมเป็นจำนวนมาก เช่น พงศาวดารจีน พงศาวดารมอญ พงศาวดารพม่า พงศาวดารเขมรเขมร พงศาวดารลาว พงศาวดารแขก เป็นต้น ทั้งนี้สิบสองภาษา หมายถึง นานาประเทศ นานาชาติ หรือประเทศ (ชาติ) ต่าง ๆ จำนวนมาก ซึ่งมีใช้ทั่วไปในภาษาพูดตั้งแต่สมัยต้นอยุธยาหรือก่อนหน้านั้น แต่พบเป็นลายลักษณ์อักษรเก่าสุดในเพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยาว่าทุกประเทศสิบสองภาษา (แต่งราวเรือน พ.ศ. 2200 ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์) ยุคแรกมีขอบเขตจำเพาะบ้านเมืองรอบ ๆ เช่น ลาว เขมร มอญ พม่า เวียดนาม ชวา มลายู เป็นต้น แต่ยุคหลังขยายถึงโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกา โดย สิบสอง หมายถึง จำนวนมาก ซึ่งมีมากกว่าสิบสอง ไม่แค่สิบสองจริง ๆ จะมากกว่าเท่าไรก็ได้ ไม่จำกัด แต่ยกคำว่า

สิบสองเป็นจำนวนได้จากปีนักษัตรที่มี 12 นักษัตร ถือเป็นจำนวนศักดิ์สิทธิ์ จึงใช้เรียกจำนวนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์และมีความหมายทางดี เช่น สิบสองท้องพระคลัง สิบสองสนมนางกำนัล นางสิบสอง (ในนิทานเรื่องพระรถ นางเมรี เป็นนิทานบรรพชนมาจากลาว ถือเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์)ภาษาหมายถึง ภาษาพูดเป็นสำเนียงต่าง ๆ ถ้าพูดสำเนียงเดียวกันนับเป็นพวกเดียวกัน ถ้าสำเนียงต่างกันก็ไม่เป็นพวกเดียวกัน มีชาติกำเนิดต่างถิ่นกันถือเป็นคนละชาติภาษา

การเล่นสิบสองภาษามักมีเนื้อหาคำร้องที่แสดงความด้อยกว่าของคนอื่น และอวดความเหนือกว่าของชาวสยาม ด้วยการยกตนข่มท่าน ใช้ทำนองง่าย ๆ สั้น ๆ สนุก ส่วนหนึ่งมีที่มาจากทำนองเพลงเก่าของคนหลายเผ่าพันธุ์บนภาคพื้นทวีปของอุษาคเนย์ แต่บางส่วนก็ทำเลียนแบบสำเนียงอื่น โดยผู้เล่นสามารถเพิ่มได้ตามความต้องการ ทั้งนี้การเล่นออกภาษาได้วิวัฒนาการไปสู่การบรรเลงเป็นเพลงออกภาษา ในอดีตเพลงออกภาษาที่ใช้บรรเลงกันมาแต่เดิมใช้บรรเลงเฉพาะดนตรีล้วน ๆ ไม่มีการร้อง แต่ในปัจจุบันได้มีการนำเอาเนื้อร้องเข้าประกอบเพลงภาษาด้วย เพื่อเป็นการสร้างความสนุกสนาน เพลิดเพลินแก่ผู้ชมและผู้ฟัง

ทั้งนี้ในสมัยรัชกาลที่ 6 การสวดคฤหัสถ์ก็ยังคงปรากฏอย่างแพร่หลายในสังคมไทย คณะสวดคฤหัสถ์ที่มีชื่อเสียงที่สุดคือคณะนายเทิ้ม ซึ่งเป็นศิลปินที่มีปฏิภาณในเรื่องคำพูดมุกตลก การแสดงท่าทาง โดยคณะนายเทิ้มนิยมแสดงเป็นละครเรื่องไกรทอง และชุดมอญซื่อมะโดด มีผู้นิยมติดตามไปดูการแสดงของคณะนายเทิ้มตามวัดต่าง ๆ อย่างเนืองแน่น ทั้งนี้นายเทิ้มได้แสดงจำอวดถวายหน้าพระที่นั่งรัชกาลที่ 6 และพระองค์ทรงต้องพระราชหฤทัยในการแสดงเป็นอย่างยิ่ง นายเทิ้มจึงได้รับพระราชทานเสมาทองคำเป็นรางวัล และได้รับการโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามสกุลว่า “นาฏะคายี” โดยในยุคสมัยนี้นอกจากจะแสดงแบบผสมการเล่นเพลงออกภาษาแล้ว ยังมีการนำเพลงปฏิพากย์หรือเพลงพื้นบ้านมาจัดแสดงร่วมด้วย ดังหลักฐานที่ว่า

> *“คณะตานิล ตัวภาษาชื่ออำไรจำไม่ได้ เล่นเป็นเบ็ดเตล็ดมาก*
> *เหมือนกัน ที่สวดเล่นเบ็ดเตล็ดนั้น มีเล่นเป็นเพลงปรบไก่*
> *เพลงฉ่อย ยี่เกตอนออกแขก ลำตัด ฯลฯ”*
>
> (ขุนวิจิตรมาตรา, 2523: 57)

การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญและได้รับความนิยมในช่วงรัชกาลที่ 1-4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือ การแสดงละครนอก โดยละครนอกนั้นสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นละครที่แสดงกันนอกราชธานี แต่เดิมคงมาจากการละเล่นพื้นเมือง และร้องแก้กัน ต่อมาภายหลังจับเป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เป็นละครที่ดัดแปลงวิวัฒนาการมาจากละคร “โนห์รา” หรือ “ชาตรี” โดยปรับปรุงวิธีแสดงต่าง ๆ ตลอดจนเพลงร้อง และดนตรีประกอบให้แปลกออกไป ในยุคสมัยนี้ละครนอกถือเป็นนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมเป็นอย่างมากและยังคงได้รับการสืบทอดสู่ปัจจุบัน ผ่านการจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

ละครนอกแต่เดิมนั้นสันนิษฐานว่ามาจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวบ้านที่รำและร้องแก้กัน เช่น เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย แล้วภายหลังจึงจับเป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตภายในครอบครัวที่ทุกคนรู้เห็นและเข้าใจดีอยู่แล้ว เช่น ตอนชิงชู้ ลักพาหนี และตีหมากผัว ต่อมาเมื่อได้แบบอย่างมาจากละครชาตรี จึงได้ผูกเรื่องขึ้นโดยนำนิทานพื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งบทแสดงเป็นละคร ทั้งนี้ในสมัยอยุธยาสันนิษฐานว่ามีตัวละครเพียง 3-4 ตัว คือ มีตัวพระ 1 ตัว ตัวนาง 1 ตัว และตัวตลกอีก 1 ตัว เหมือนกับละครชาตรี ต่อมาเมื่อมีคนนิยมมากขึ้น กลุ่มผู้จัดการแสดงละครนอกจึงคิดแก้ไขกระบวนการเล่นละครให้ดีขึ้น โดยสร้างสรรค์ให้เกิดความวิจิตรพิสดารมากขึ้น โดยการเพิ่มตัวละคร คิดเครื่องแต่งตัวขึ้น และเริ่มนำเรื่องแปลก ๆ มาแสดง บทร้องซึ่งเดิมตัวละครจะร้องเป็นกลอนด้น ก็กลายเป็นการช่วยกันคิดและประพันธ์กลอนให้ไพเราะโดยกวี โดยมีการแต่งบทให้เป็นเรื่องราวที่แปลกและมีเค้าโครงเรื่องสลับซับซ้อนมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการมุ่งเน้นการออกมุก เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน ชื่นชอบ และประทับใจ ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าบทละครนอกในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะเหมือนกับบทละครชาตรี แต่ถ้าเป็นบทละครนอกในสมัยรัตนโกสินทร์จะเป็นกลอนแปด (สุมน มาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 125)

ละครนอกกำเนิดมาก่อนละครใน เมื่อประมาณสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา แต่สมัยก่อนไม่ได้เรียกว่าละครนอก จนกระทั่งกำเนิดละครใน ทั้งนี้เพราะเกิดจากการจัดระเบียบแบบแผนขึ้น จึงเรียกการแสดงละครซึ่งไม่ได้ดำเนินตามแบบแผนและกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัดว่า “ละครนอก” ซึ่งหมายถึงละครที่แสดงนอกพระราชฐาน (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507: 1) โดยละครนอกที่เล่นในกรุงเทพฯ สมัยก่อนที่จะมีการจัดรูปแบบสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท

ได้แก่ ละครที่มีเจ้าของ และละครประสมโรง โดยละครที่มีเจ้าของนั้น เจ้าของมักเป็นครูและเป็นตัวสำคัญในโรง ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า “นายโรง” ซึ่งมักจะเป็นตัวยืนเครื่อง อย่างไรก็ตามก็ปรากฏเจ้าของที่ไม่ได้เป็นตัวยืนเครื่องและไม่แสดงละครเองก็มี ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นก็ต้องหาตัวนายโรงต่างหาก เพราะนายโรงมีหน้าที่ต้องปฏิบัติเกี่ยวกับการแสดงทุกขั้นตอน อีกประเภทหนึ่งคือละครประสมโรง คือ ผู้ที่เล่นละครได้แต่ไม่ตั้งคณะละครเอง ดังนั้นจึงรับจ้างเล่นประสมโรงกับผู้อื่น (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507: 74-75)

ในยุคสมัยรัชกาลที่ 2 ละครนอกเป็นที่แพร่หลายและเจริญรุ่งเรือง โดยอาจเป็นผลมาจากการยกเลิกกฎหมายละครในซึ่งมีผลทำให้บุคคลทั่วไปสามารถเป็นเจ้าของคณะละครและมีละครเพื่อจัดการแสดงได้ อันเป็นการสนองต่อพระบรมราโชบายของพระมหากษัตริย์ที่ทรงวางไว้ว่า “ทรงเห็นว่ามีละครด้วยกันหลายโรงดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน” ดังนั้นละครจึงได้แพร่หลายและได้รับความสนใจทั้งจากเจ้าของโรง ผู้แสดง และผู้ชม ซึ่งนับเป็นวิวัฒนาการสำคัญของการละครไทย โดยคณะละครนอกที่สำคัญมีด้วยกันหลายโรง ทั้งคณะละครเจ้านาย คณะละครของขุนนางผู้ใหญ่ คณะละครของขุนนางผู้น้อย ตลอดจนละครของคหบดีผู้มีชื่อเสียง อาทิ คณะละครของกรมหมื่นมเหศวรศิวาวิวงศ์ คณะละครของพระองค์เจ้าดวงอาภา คณะละครของสมเด็จเจ้าพระยามหาศรีสุริยวงศ์ คณะละครของจางวางเผือก คณะละครของนายนวล และคณะละครของนายกรับ เป็นต้น (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 131-132)

ทั้งนี้นายโรงละครนอกจะเป็นผู้ปฏิบัติหน้าที่ช่วยคุมตัวละคร รวบรวมงานทั้งหมดในการจัดการแสดง จัดเวลา ตลอดจนเรียกเก็บค่าธรรมเนียมและอัตราค่าจ้าง ในยุคสมัยนี้มีละครจัดแสดงกันหลายโรง ซึ่งสร้างรายได้ให้แก่คณะละครต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ด้วยเหตุนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดฯ ให้ตั้งภาษีละครเมื่อปีมะแม พ.ศ. 2402 เพื่อให้เจ้าของโรงละครเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินเหมือนอย่างในต่างประเทศ โดยเรียกว่า ภาษีโขนละคร และในปี พ.ศ. 2435 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้ทรงปรับปรุงแก้ไขภาษีโขนละคร โดยเรียกว่า “อากรมหรสพ” ซึ่งระบุว่าละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก ต้องเสียภาษี 4 บาท ต่อเวลาที่เล่นจำนวน 1 วัน (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 130-133)

การแสดงละครนอกมีจุดมุ่งหมายในการแสดงเรื่องราวและเนื้อหามากกว่าการมุ่งเน้นการเสนอภาพความประณีตงดงามในการร่ายรำ โดยมุ่งดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว

โลดโผน และสร้างตลกขบขัน ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงที่สนุกสนาน หากในตอนใดมีช่องทางในการสอดแทรกมุกเพื่อเล่นตลกได้ ก็จะเล่นตลกตรงนั้นไปสักพัก โดยหยุดการดำเนินเรื่องไว้ ทั้งนี้ตัวแสดงที่เป็นตัวท้าว พระยา พระมหากษัตริย์ และนางพระยา อาจจะเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารได้ โดยไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผนจารีตประเพณี ดังนั้นบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงละครนอกต้องได้รับการประพันธ์ให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำทั่วไปในชีวิตประจำวันของสามัญชนหรือเรียกอีกอย่างว่าถ้อยคำตลาด เพื่อเปิดช่องไว้ให้เล่นตลกได้มาก ๆ แม้แต่อิริยาบถของตัวละครที่แสดงเป็นกษัตริย์ก็คล้ายกับอิริยาบถของชาวบ้านธรรมดาสามัญ ไม่ใช้คำราชาศัพท์ตามฐานะของตัวละคร แต่ใช้ถ้อยคำตลาด ศิลปะในการรำก็มุ่งเน้นความกระฉับกระเฉง ว่องไว เหมือนกิริยาของชาวบ้าน อิริยาบถต่าง ๆ ต้องเน้นให้กระปรี้กระเปร่า เป็นละครที่ชาวบ้านเรียกกันเป็นภาษาธรรมดาว่าละครตลาด ทั้งนี้เพื่อให้ทันใจผู้ชม (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 126)

การแสดงละครนอกได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 1-4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าบทละครนอกเป็นภาพสะท้อนสังคมไทยในด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ และขนบธรรมเนียมประเพณีของสังคมในยุคนั้น บทละครนอกในสมัยอยุธยาหลายเรื่องเป็นต้นเค้าของละครนอกฉบับพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยพระองค์ทรงปรับปรุงละครนอกด้วยการพระราชนิพนธ์บทละครนอกไว้ 5 เรื่อง ได้แก่ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2533: 142-144)

1. ไชยเชษฐ์ ตั้งแต่นางสุวิญชาถูกขับออกจากเมืองเหมันต์ จึงเดินทางไปกับนางแมวและได้พบพระกุมาร จากนั้นจึงเดินทางต่อไปจนถึงเมืองสิงหล ท้าวธรรมมึกกับนางแก้วสัจจาได้ทราบว่าพระไชยเชษฐ์ขับไล่นางสุวิญชาไปโดยไม่ไตร่ตรอง จึงบังคับให้ออกติดตามจนไปสู้รบกับนารายธิเบศร์ผู้เป็นโอรส แต่ศรศิลป์ไม่กินกันจึงทราบความจริง ดังนั้นจึงได้ไปงอนง้อท้าวสิงหลจนได้อภิเษกกับนางสุวิญชาอีกครั้งหนึ่ง รวมจำนวน 4 เล่มสมุดไทย

2. สังข์ทอง เดิมเป็นนิทานเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก เรียกชื่อว่าสุวัณณสังข์ชาดก (แต่ชื่อของผู้คนในเรื่องแตกต่างกับพระราชนิพนธ์) พระราชนิพนธ์ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบตอนพระสังข์ตีคลีชนะ และพานางรจนาและมารดากลับบ้านเมือง รวมจำนวน 17 เล่มสมุดไทย

3. คาวี เรื่องนี้เข้าใจว่าพระราชนิพนธ์เป็นเรื่องหลังสุด เดิมเป็นนิทานปัญญาสชาดกชื่อพหลาคาวีชาดก เรื่องนี้พระราชนิพนธ์ไว้จำนวน 4 เล่มสมุดไทย ตั้งแต่ตอนท้าวสรรณุราชได้ผอบบรรจุผม จนถึงตอนพระคาวีรบกับไวยทัต

4. มณีพิชัย พระราชนิพนธ์ตั้งแต่ตอนที่งูขบนางจันทรจนถึงพระมณีพิชัยขอไปอยู่กับพราหมณ์ รวมจำนวน 1 เล่มสมุดไทย

5. ไกรทอง เริ่มตั้งแต่นางวิมาลาตามไกรทองจนถึงไกรทองตามนางวิมาลากลับมาถ้ำ เรื่องนี้ทรงพระราชนิพนธ์เป็นสำนวนตลาดตลอดเรื่อง รวมจำนวน 2 เล่มสมุดไทย

ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าพระราชนิพนธ์ทั้ง 5 เรื่องข้างต้น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงตัดตอนเพียงบางส่วนมาพระราชนิพนธ์ในรูปแบบบทละครนอก ยกเว้นเรื่องสังข์ทองเพียงเรื่องเดียวที่พระองค์พระราชนิพนธ์ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 2) นอกจากนี้ในยุคสมัยเดียวกันยังปรากฏพระราชนิพนธ์บทละครนอกในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์อีก 1 เรื่อง คือ สังข์ศิลป์ชัย โดยพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ตอนพระสังข์ศิลป์ชัยถูกผลักตกเหวไปจนถึงท้าวเสนากุฎมารับเข้าเมืองพร้อมนางปทุม นางไกรสร และพระสิงหรา

บทละครนอกข้างต้น จำนวน 6 เรื่องนั้น เป็นบทละครที่เรียกว่า “ละครนอกแบบหลวง” ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดให้นางในแสดงละครนอก ซึ่งสันนิษฐานว่าเหตุที่พระองค์ทรงโปรดให้นางในได้แสดงละครนอกนั้นมี 2 ประการ คือ ประการที่หนึ่งนั้นในพระราชพิธีสำคัญนอกพระราชนิเวศน์ เช่น งานรับช้างสำคัญ งานฉลองวัด งานพระเมรุฯ จำเป็นต้องมีละครผู้หญิงของหลวงเพื่อจัดแสดงสมโภชน์ตามธรรมเนียม ครั้นจะเลือกเล่นเรื่องรามเกียรติ์ก็ซ้ำกับหนังใหญ่และโขน เล่นอุณรุทก็ไม่ตื่นเต้น หากจะเล่นเรื่องอิเหนาซึ่งมีท่าทางการรำประณีตก็จะไม่เหมาะกับรสนิยมของชาวบ้าน อีกทั้งเนื้อเรื่องก็ไม่เป็นที่คุ้นเคยของชาวบ้านที่จะติดตามเรื่องราวว่าใครเป็นใคร ทำอะไรกัน มีความเดิมมาว่าอย่างไร ชาวบ้านได้ดูหรือได้ชมแล้วอาจไม่เข้าใจและไม่เร้าใจพอ ดังจะเห็นได้ว่าทรงเลือกเรื่องจากละครนอกของเดิม เฉพาะตอนที่เล่นสนุกมาพระราชนิพนธ์ใหม่ ประการที่สองคือเป็นธรรมดาของศิลปินที่เมื่อสร้างสรรค์ผลงานชิ้นหนึ่งแล้วก็จะรู้สึกจำเจ และคิดขยับขยายสร้างสรรค์งานชิ้นใหม่สนอง

จินตนาการของตนเองต่อไป การสร้างสรรค์งานศิลป์ไม่ใช่การสร้างสรรค์จากอากาศธาตุ ศิลปินย่อมอาศัยวัตถุดิบโดยรอบมาเป็นปัจจัยปรุงแต่งให้เกิดจินตนาการทางศิลปะ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นศิลปิน เมื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านละครในจบสมบูรณ์แบบแล้ว ก็ย่อมจะทรงงานใหม่ ๆ ต่อไป จึงทรงสร้างสรรค์บทละครและการแสดงละครนอกแบบหลวงขึ้น ละครชนิดใหม่นี้แม้จะเรียกว่าละครนอก แต่ก็มีลักษณะผสมผสานระหว่างละครในและละครนอก (เดิม) ทำให้มีลักษณะเฉพาะเป็นละครอีกชนิดหนึ่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 90-91)

เรื่องที่นำมาใช้แสดงละครนอกมักเป็นนิทานที่มีเรื่องสนุก นำมาจากชาดกบ้าง นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ บ้าง ด้วยเหตุที่ละครนอกเป็นละครที่ชาวบ้านเล่น ดังนั้นหลักฐานย่อมมีไม่มาก บทละครบางเรื่องอาจจะไม่มีการจารึกลงในสมุดไทย เนื่องจากในสมัยก่อนการเขียนหนังสือเป็นเรื่องที่ยุ่งยากและสิ้นเปลือง อีกประการหนึ่งเมื่อกรุงศรีอยุธยาถูกพม่าตีแตก บทละครที่จารึกไว้ย่อมจะกระจัดกระจายสูญหายไปบ้าง ดังนั้นเท่าที่มีหลักฐานเหลืออยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณ จำนวน 19 เรื่อง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546: 332-333) ทรงวินิจฉัยว่าอาจเป็นบทละครตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจำนวน 14 เรื่อง ได้แก่ การะเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริย์วงศ์ นางมโนราห์ โม่งป่า มณีพิไชย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ โสวัต และสุวรรณหงส์ ส่วนอีก 5 เรื่องสันนิษฐานว่าเป็นบทละครสำนวนเก่ากว่ารัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ยังไม่ปรากฏชัดเจนว่าอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือไม่ ได้แก่ ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถเมรี ศิลป์สุริวงศ์ ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์มีบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2 อีก 6 เรื่อง คือ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี และสังข์ศิลป์ชัย โดยพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้ละครผู้หญิงของหลวงแสดง

นอกจากเรื่องที่เล่นละครนอกมาแต่เดิมแล้ว ในสมัยรัตนโกสินทร์ยังมีเรื่องอื่น ๆ อีก โดยนำเนื้อเรื่องมาจากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่ นิทานจีน เช่น เรื่องโกมินทร์ จากนิทานเปอร์เซียร์ เช่น เรื่อง ยุซัน จากนิทานของพราหมณ์ฮินดู เช่น เรื่องพระศรีเมือง เรื่องที่ปรับจากวรรณคดีสำหรับอ่าน เช่น จากลิลิตพระลอเป็นเรื่องพระลอนรลักษณ์ หรืออาจแต่งใหม่ เช่น เรื่องเทพวิไลย เป็นต้น (เสาวณิต วิงวอน, 2555: 89)

ทั้งนี้เรื่องที่สำคัญและได้รับการจัดแสดงบ่อยครั้งในปัจจุบัน คือ สังข์ทอง โดยความน่าสนใจของบทละครนอกเรื่องสังข์ทองฉบับพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อยู่ที่การเป็นวรรณคดีที่สร้างอารมณ์ขัน โดยมีการสร้างอารมณ์ขันปรากฏอยู่ตลอดเรื่อง ผ่านเนื้อเรื่อง ตัวละคร และภาษา หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทองแล้ว บทละครนอกเรื่องนี้ก็ได้รับความนิยมสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ได้รับการนำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ บ่อยครั้ง เช่น ละครรำ การ์ตูน ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ เป็นต้น การนำเสนอแต่ละรูปแบบมีเป้าหมายและวิธีการนำเสนอแตกต่างกัน แต่ลักษณะเด่นที่อยู่คู่กับสังข์ทองเสมอคืออารมณ์ขัน สังเกตได้จากเนื้อเรื่องและตัวละครในเรื่องสังข์ทอง เช่น เจ้าเงาะ ท้าวสามนต์ และหกเขย ซึ่งล้วนได้รับการจดจำในฐานะตัวละครที่สร้างอารมณ์ขันทั้งสิ้น ความนิยมนี้แสดงให้เห็นถึงความสามารถของกวีและแสดงให้เห็นว่าเรื่องสังข์ทองมีเนื้อหาเหมาะแก่รสนิยมของคนไทย สามารถสนองความต้องการของคนไทยได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การที่เรื่องสังข์ทองไม่เคยหายไปจากสังคมไทยยังแสดงให้เห็นว่าเรื่องสังข์ทองมีบทบาทหน้าที่ต่อสังคมไทยและสามารถทำหน้าที่ของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วยเช่นกัน (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 2)

การแสดงละครนอกนั้นจะมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เพื่อให้ผู้ชมได้รู้เรื่องราวมากที่สุด โดยสอดแทรกบทตลกขบขันและการเล่นอย่างโลดโผน บางครั้งจะปรากฏการใช้ถ้อยคำหยาบคายและสองแง่สามง่าม เนื่องจากเป็นที่พอใจของผู้ดู ถ้าหากตอนไหนมีช่องทางพอที่จะเล่นตลกได้ ก็มักจะเล่นบทตลกกันอยู่ตอนนั้นนาน ๆ โดยไม่คำนึงถึงเวลาที่ผ่านไป หรือคำนึงว่าบทตลกนั้นจะเหมาะกับเนื้อเรื่องตอนนั้นหรือไม่ ตัวละครที่เป็นท้าวพญามหากษัตริย์หรือนางพระยาอาจจะลดตัวลงมาเล่นตลกคลุกคลีกับพวกเสนาข้าราชบริพารได้ และบางตอนก็ละเลยขนบธรรมเนียมจารีตประเพณี ดังนั้นบทที่แต่งขึ้นสำหรับใช้เล่นละครนอกจึงต้องแต่งให้รวบรัด ไม่ใช้ภาษาที่หรูหรายากแก่การเข้าใจ ใช้ถ้อยคำอย่างตลาด เปิดช่องไว้ให้เล่นตลกได้มาก ๆ ต้องเน้นให้แคล่วคล่อง ปราดเปรียว เพื่อมิให้ผู้ชมรู้สึกว่าตัวละครทำบทอืดอาดไม่ทันใจ โดยการแสดงนั้นจะเริ่มด้วยปี่พาทย์โหมโรง เมื่อโหมโรงจบก็เข้าสู่เรื่อง ไม่มีการรำไหว้ครูเบิกโรงแบบละครชาตรี (เสาวณิต วิงวอน, 2555: 87)

ผู้แสดงละครนอกจะต้องร้องและรำอย่างคล่องแคล่วและกระฉับกระเฉง และสามารถคิดหาคำพูดมาใช้ในการเล่นได้อย่างทันท่วงทีทันกับเหตุการณ์ เพราะเวลาที่แสดงนั้น

ผู้แสดงจะต้องพูดเองและบางบทก็ต้องร้องเอง ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินเนื้อเรื่องหรือบทตลก เพลงที่ร้องและเพลงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการเล่นก็ต้องบรรเลงให้เหมาะสมกับบทบาทในการรำ คือ ใช้จังหวะค่อนข้างเร็ว โดยมักเป็นเพลงชั้นเดียวหรือเพลงสองชั้นที่มีจังหวะรวบรัด

เมื่อพิจารณาการสร้างอารมณ์ขันที่ปรากฏในบทละครนอกโดยภาพรวมนั้น สุธา ศาสตรี (2526) ได้ศึกษาโครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก จำนวน 20 เรื่อง ได้แก่ มโนราห์ โม่งป่า โสวัต สุวรรณหงส์ สุวรรณศิลป์ พระรถ ไกรทอง สังข์ศิลป์ชัย ศิลป์สุริย์วงศ์ ศิลป์สุริยา ไชยทัต พิมพ์สวรรค์ มณีพิชัย พิณสุริย์วงศ์ พิกุลทอง โคบุตร การเกด สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ และคาวี ซึ่งมีทั้งที่เป็นสำนวนเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา และพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพบว่าการสร้างความตลกที่เกิดขึ้นนั้นมักปรากฏผ่านการแสดงกิริยาท่าทางและวาจาของตัวละคร โดยสามารถวิเคราะห์วิธีการแสดงความตลกออกเป็น 15 วิธีการ ดังนี้

1. การตบตี หมายถึง การกระทำทางกายที่แสดงเจตนาร้ายต่อตัวละครอื่น ทั้งที่มีอาวุธหรือมือเปล่า

2. การขู่เข็ญ หมายถึง การแสดงกิริยาอันบ่งเจตนาที่จะทำร่ายร่างกาย

3. การแกล้ง หมายถึง การกระทำซึ่งเป็นผลทางร่างกายแก่ตัวละครอื่น แต่ไม่รุนแรง

4. ท่าทาง หมายถึง กิริยาอาการของตัวละครโดยผู้ดูสนใจเฉพาะผู้กระทำกิริยานั้น

5. การด่า หมายถึง การใช้วาจารุนแรงและเปิดเผย แสดงความโกรธ และความมุ่งร้ายต่อตัวละครอื่น

6. การพูดขู่ หมายถึง การกล่าววาจาอันบ่งเจตนาที่จะทำร้ายตัวละครอื่น

7. การเสียดสี หมายถึง การใช้วาจาเพื่อให้ตัวละครอื่นเจ็บใจหรืออายใจ แต่ไม่ตรงไปตรงมา โดยผู้พูดจะมีเจตนาร้ายหรือไม่ก็ตาม

8. การไล่เรียง หมายถึง การกล่าววาจาซักฟอกตัวละครอื่นเพื่อให้ความจริงบางอย่างประจักษ์

9. การลวง หมายถึง การพูดเพื่อให้ตัวละครอื่นเข้าใจผิด หรือไม่สงสัยเจตนาของผู้พูด

10. การยั่วแหย่ หมายถึง การกล่าววาจาล้อเลียนตัวละครอื่นโดยไม่มีเจตนาร้าย

11. การโอ้อวด หมายถึง การกล่าววาจาให้ตัวละครอื่นเข้าใจว่าผู้พูดมีความสามารถในเรื่องใดเรื่องหนึ่งเกินกว่าที่เป็นจริง หรือทั้งที่ไม่มีความจริง

12. การพร่ำเพ้อ หมายถึง การกล่าววาจาแสดงความวิตก ความน้อยใจ ฯลฯ เกินสมควร

13. การแก้ตัว หมายถึง การกล่าววาจา กลบเกลื่อนความผิดหรือให้ผู้พูดพ้นผิด

14. การขอโทษ หมายถึง การกล่าววาจารับผิดอย่างชัดเจน

15. การวิงวอน หมายถึง การกล่าววาจาเพื่อขอร้องตัวละครอื่นอย่างเกินสมควร

บทละครนอกเรื่องสำคัญและได้รับการดัดแปลงเป็นวรรณกรรมและละครโทรทัศน์หลายครั้งในประเทศไทย คือ บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อันเป็นเรื่องราวของพระราชโอรสของเมืองหนึ่งที่ประสูติมาเป็นหอยสังข์ จากนั้นพระมเหสีจันท์เทวีและพระสังข์จึงโดนเนรเทศไปจากเมือง โดยมีชาวบ้านเป็นผู้เลี้ยงดู วันหนึ่งพระสังข์แอบออกมาช่วยทำงาน เช่น หุงหาอาหาร ไล่ไก่ไม่ให้จิกข้าว เมื่อนางจันท์เทวีทราบก็ทุบหอยสังข์เสีย ในเวลาต่อมาท้าวยศวิมลผู้เป็นพระราชบิดาทรงเชื่อคำยุยงของพระนางจันทาเทวี ผู้เป็นมเหสีอีกคนหนึ่ง จึงสั่งทหารให้ไปจับตัวพระสังข์มาประหาร แต่ท้าวภุชงค์(พญานาค) ราชาแห่งเมืองบาดาลมาช่วยพระสังข์ไว้ และนำไปเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม ก่อนจะส่งให้นางพันธุรัตเลี้ยงดู วันหนึ่งนางพันธุรัตได้ไปหาอาหาร พระสังข์ได้แอบไปเที่ยวเล่นที่หลังวังและได้พบกับบ่อเงิน บ่อทอง รูปเงาะ เกือกทอง ไม้พลอง และพระสังข์ก็รู้ความจริงว่านางพันธุรัตเป็นยักษ์ จึงได้เตรียมแผนการหนีด้วยชุบตัวในบ่อทอง สวมรูปเงาะ กับเกือกทอง และขโมยไม้พลองเหาะหนีไป

เมื่อนางพันธุรัตทราบว่าพระสังข์หนีไป ก็ออกตามหาจนพบพระสังข์ จึงขอร้องให้พระสังข์ลงมา แต่พระสังข์ไม่ยอม นางพันธุรัตเขียนมหาจินดามนตร์ที่ใช้เรียกเนื้อเรียกปลาได้ไว้ที่ก้อนหิน ก่อนที่นางจะอกแตกตาย จากนั้นพระสังข์ได้ลงมาท่องมหาจินดามนตร์จนจำได้ และได้สวมรูปเงาะออกเดินทางต่อไป พระสังข์เดินทางมาถึงเมืองสามนต์ ซึ่งมีท้าวสามนต์และพระนางมณฑาปกครองเมือง ท้าวสามนต์และพระนางมณฑามีพระราชธิดา 7 พระองค์ พระธิดาองค์สุดท้องที่ชื่อรจนา มิได้เลือกเจ้าชายองค์ใดเป็นคู่ครอง ท้าวสามนต์จึงได้ให้ประกาศรับสมัครชายในเมืองเข้ารับการอภิเษกกับรจนา นางรจนาเห็นรูปทองภายในของเจ้าเงาะ จึงได้เสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ ทำให้ท้าวสามนต์โกรธมากจึงเนรเทศนางรจนาไปอยู่ที่กระท่อมปลายนากับเจ้าเงาะ

ท้าวสามนต์คิดจะกำจัดเจ้าเงาะทุกวิถีทาง จึงได้ให้เขยทั้งหมดไปจับปลามาให้ได้คนละร้อยตัว พระสังข์จึงได้ถอดรูปเงาะออกและท่องมหาจินดามนตร์จนได้ปลามานับร้อย ส่วนหกเขยจับปลาไม่ได้จึงเข้ามาขอพระสังข์เพราะคิดว่าเป็นเทวดา พระสังข์ก็ยินดีให้ แต่ต้องแลกกับปลายจมูกของทั้งหกเขย ต่อมาท้าวสามนต์ได้ให้เขยทั้งหมดไปหาเนื้อมาให้ได้คนละร้อยตัว พระสังข์ก็ใช้มหาจินดามนตร์จนได้เนื้อมานับร้อย ส่วนหกเขยก็หาไม่ได้อีกและได้เข้ามาขอพระสังข์ พระสังข์ก็ยินดีให้แต่ต้องแลกกับปลายหูของหกเขย

ในขณะเดียวกัน ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระอินทร์ อาสน์ที่ประทับของพระอินทร์เกิดแข็งกระด้าง ซึ่งเป็นสัญญาณว่ามีผู้มีบุญกำลังเดือดร้อน จึงส่องทิพยเนตรลงไปพบเหตุการณ์ในเมืองสามนต์ พระอินทร์จึงได้แปลงกายเป็นกษัตริย์ยกทัพไปล้อมเมืองสามนต์ ท้าทายให้ท้าวสามนต์ออกมาแข่งตีคลีกับพระองค์ หากท้าวสามนต์แพ้พระองค์จะยึดเมือง ท้าวสามนต์ส่งหกเขยไปแข่งตีคลีกับพระอินทร์แต่ก็แพ้ จึงจำต้องเรียกเจ้าเงาะให้มาช่วยตีคลี นางรจนาได้ขอร้องให้สามีช่วยถอดรูปเงาะมาช่วยตีคลี เจ้าเงาะถูกขอร้องจนใจอ่อนและยอมถอดรูปเงาะมาช่วยเมืองสามนต์และตีคลีจนชนะในที่สุด

หลังจากเสร็จภารกิจที่เมืองสามนต์แล้ว พระอินทร์ได้ไปเข้าฝันท้าวยศวิมล และเปิดโปงความชั่วของพระนางจันทาเทวี พร้อมกับสั่งให้ท้าวยศวิมลไปรับพระนางจันท์เทวีกับพระสังข์มาอยู่ด้วยกันดังเดิม ท้าวยศวิมลจึงยกขบวนเสด็จไปรับพระนางจันท์เทวีกลับมาและพากันเดินทางไปยังเมืองสามนต์

ในขณะที่ตามหาพระสังข์นั้น ท้าวยศวิมลและพระนางจันท์เทวีปลอมตัวเป็นสามัญชนเข้าไปอยู่ในวัง โดยท้าวยศวิมลเข้าไปสมัครเป็นช่างสานกระบุง ส่วนพระนางจันท์เทวีเข้าไปสมัครเป็นแม่ครัว วันหนึ่งพระนางจันท์เทวีก็ปรุงแกงฟักถวายพระสังข์ โดยพระนางจันท์เทวีได้แกะสลักชิ้นฟักเจ็ดชิ้นเป็นเรื่องราวของพระสังข์ตั้งแต่เยาว์วัย ทำให้พระสังข์รู้ว่าพระมารดาตามมาแล้ว จึงมาที่ห้องครัวและได้พบกับพระมารดาที่พลัดพรากจากกัน ท้าวยศวิมล พระนางจันท์เทวี พระสังข์ และนางรจนา ได้เดินทางกลับเมืองยศวิมล ท้าวยศวิมลได้สั่งประหารพระนางจันทาเทวี และสละราชสมบัติให้พระสังข์ได้ครองราชย์ต่อไป

กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบว่ามีกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน 3 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่ การสร้างอารมณ์ขันจากเนื้อเรื่อง การสร้างอารมณ์ขันจากลักษณะท่าทางของตัวละคร และการสร้างอารมณ์ขันจากภาษา (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 134)

ความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีผลต่อโครงเรื่อง ทำให้เรื่องดำเนินไปอย่างกระชับ รวดเร็ว และน่าสนใจ ความขัดแย้งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นเพื่อเพื่อให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเกิดความสนใจและรู้สึกสนุกสนาน โดยเหตุการณ์ความขัดแย้งจากความไม่ลงรอยกันของตัวละครมักสร้างความขบขัน เพราะผู้อ่านหรือผู้ชมมักจะได้เห็นตัวละครเอกแสดงความเหนือกว่าตัวละครปรปักษ์ การสร้างอารมณ์ขันจากเนื้อเรื่องหรือเหตุการณ์ที่มีความขัดแย้งแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่ไม่ลงรอยกันและความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับบริบท ความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่ไม่ลงรอยกันสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มคือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่เป็นสมาชิกในครอบครัวและความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่ไม่เป็นสมาชิกในครอบครัว โดยพบความไม่ลงรอยกันของตัวละครที่เป็นสมาชิกในครอบครัวมากที่สุด ส่วนความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับบริบทเป็นความไม่สอดคล้องกันระหว่างตัวละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 27-28)

ตัวอย่างของความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่เป็นสมาชิกในครอบครัว คือ ความขัดแย้งของท้าวสามนต์กับเจ้าเงาะที่มีความสัมพันธ์ในรูปแบบพ่อตากับลูกเขย โดยสาเหตุของความขัดแย้งเกิดจากนางรจนาซึ่งเป็นพระธิดาของท้าวสามนต์เลือกเจ้าเงาะซึ่งเป็นคนชั้นต่ำรูปร่างหน้าตาอัปลักษณ์เป็นคู่ครอง ทำให้ท้าวสามนต์อับอายและโกรธแค้น ท้าวสามนต์จึง

พยายามกำจัดเจ้าเงาะหลายครั้งแต่ก็ล้มเหลว และถูกเจ้าเงาะกลั่นแกล้งกลับทุกครั้ง ความขัดแย้งของตัวละครทั้งสองคนนั้นสร้างความขบขันเพราะผู้อ่านหรือผู้ชมรู้ทราบความจริงว่าเจ้าเงาะนั้นแท้จริงแล้วเป็นเจ้าชายของเมืองหนึ่งและมีรูปโฉมที่งดงามเพราะได้ชุบตัวได้ในบ่อเงินและบ่อทอง รวมถึงมีความสามารถรอบด้าน นอกจากนี้ผู้อ่านหรือผู้ชมยังได้เห็นเจ้าเงาะซึ่งเป็นตัวละครเอกกลั่นแกล้งท้าวสามนต์ ซึ่งเป็นตัวละครปรปักษ์ให้เกิดความหวาดกลัวได้ อีกทั้งยังทำให้ท้าวสามนต์ตกอยู่ในสถานการณ์ที่ไม่สอดคล้องกับสถานภาพของตนที่เป็นกษัตริย์และเป็นพ่อตา แต่กลับหวาดกลัวเจ้าเงาะซึ่งเป็นคนชั้นต่ำและเป็นบุตรเขยของตนเอง ดังที่ท้าวสามนต์คิดกำจัดเจ้าเงาะโดยการให้เหล่าลูกเขยแข่งกันหาเนื้อ ถ้าใครหาไม่ได้ตามจำนวนต้องถูกลงโทษประหารชีวิต เพราะคิดว่าเจ้าเงาะคงหาไม่ได้ แต่ผลกลับปรากฏว่าบุตรเขยทั้งหกคนแพ้ เจ้าเงาะชนะ แต่ท้าวสามนต์ไม่ลงโทษบุตรเขยทั้งหกคนตามที่ได้กล่าวไว้ เจ้าเงาะจึงกลั่นแกล้งท้าวสามนต์โดยการขู่ให้กลัว (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 28) ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

“เห็นท้าวสามนต์อยู่บนเตียง ก็ยืนเมียงเขม้นมองป้องหน้า
ขู่ตะคอกหลอกล้อพ่อตา เงื้อง่าทำทีจะตีรัน
เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ตื่นกลัวตัวสั่น
ไม่สู้ไม่รบหลบเป็นควัน งันงันงกงกพลัดตกเตียง
สำคัญว่าเงาะตีถูกศีรษะ สิ้นสติมานะร้องเต็มเสียง
นี่แน่ยายดูทีหรือที่เพรียง หัวข้าแตกกี่เสี่ยงไม่รู้เลย
นางมณฑาว่าไฮ้ที่ไหนนั่น เมื่อดีอยู่ทั้งนั้นนี่พ่อเอ๋ย
ตื่นเต้นเช่นนี้ข้ามิเคย ลูกเขยของตัวกลัวมันไย
ท้าวสามนต์ว่ากล้าก็อย่าหนี เหลือกำลังแล้วพี่ไม่อยู่ได้
ว่าพลางเหวี่ยงวัดสะบัดไป เมียยุดฉุดไว้พัลวัน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 140)

ความขัดแย้งอีกประเภทหนึ่ง คือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับบริบท โดยเป็นความขัดแย้งที่สร้างอารมณ์ขันจากความไม่สอดคล้องกันระหว่างตัวละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง เช่น ความขัดแย้งระหว่างชายชาวเมืองกับพิธีเลือกคู่ โดยเหตุการณ์ความไม่สอดคล้องท้าวสามนต์ให้ชายชาวเมืองเข้ารับการเลือกคู่จากรจนา โดยเหล่าชาวเมืองที่เข้ารับการ

เลือกคู่ต่างมีฐานะต่ำต้อย บางคนสูงอายุ บางคนมีร่างกายที่พิการ ซึ่งไม่เหมาะสมกับพระธิดารจนา จึงเป็นเหตุให้เกิดอารมณ์ขัน (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 44) ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

“ครั้นไก่ขันแซ่เสียงเที่ยงคืน ต่างคนต่างตื่นขึ้นแต่ดึก
ตกแต่งกายาโอฬารึก อื้ออึงอึกทึกไปทุกคน
บ้างทาแป้งแต่งตัวฉุยฉาย นุ่งลายนอกอย่างหางปัดสน
บ้างนุ่งห่มสมตัวตามจน สับสนอลหม่านไม่หลับนอน
พอท้องฟ้าขาวเช้าตรู่ ที่ใครอยู่บ้านใกล้ก็ไปก่อน
เนื่องแน่นถนนในนคร ค่อยผ่อนเข้าไปในวัง
ลางคนแก่เฒ่าเกือบเข้าโลง ก็เดินหอบหิ้งโครงมาข้างหลัง
ถือไม้เท้าโซเซเก้กัง เข้ามาด้วยเขามั่งไม่เจียมตน
ที่เป็นง่อยเพลียเสียแข้งขา ก็นั่งถดถัดมาตามถนน
เจ็บปวดไม่ว่าอุตส่าห์ทน เสลือกสลนกล่นเกลื่อนกันมา
คับคั่งทั้งท้องพระโรงชัย ผู้ดีปนเข็ญใจก็ไม่ว่า
อยากจะใคร่ได้องค์พระธิดา ต่างคิดสมบัติบ้าอยู่ทุกคน
บ้างชิงที่ตีต่อยปะเตะปะตะ เอะอะอึงคะนึงสับสน
ตำรวจวังถือหวายวิ่งวน ไล่ขู่ผู้คนอยู่เป็นควัน”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 89)

การสร้างตัวละครเป็นอีกกลวิธีหนึ่งในการสร้างอารมณ์ขันที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผ่านการสร้างรูปลักษณ์และบุคลิกของตัวละครอันเป็นลักษณะภายนอกของตัวละครให้บกพร่องหรือผิดปกติแตกต่างไปจากลักษณะปกติของมนุษย์ ผิดไปจากความคาดหวังของผู้อ่านหรือผู้ชม โดยพบว่าผู้ประพันธ์สร้างอารมณ์ขันจากตัวละครที่มีบุคลิกชอบกลั่นแกล้งผู้อื่น บุคลิกขลาดกลัว และบุคลิกโอ้อวดแต่ไร้ความสามารถ ส่วนการสร้างอารมณ์ขันผ่านพฤติกรรมของตัวละครผู้ประพันธ์จะให้ตัวละครแสดงพฤติกรรมที่ผิดไปจากปกติหรือแสดงพฤติกรรมไม่สอดคล้องกับสถานภาพของตนทำให้ผู้อ่านรู้สึกขบขัน ได้แก่ พฤติกรรมหลอกลวง พฤติกรรมทำร้าย พฤติกรรมโต้เถียง พฤติกรรมโกรธ พฤติกรรมเยาะเย้ย พฤติกรรมดูถูก พฤติกรรมอับอายขายหน้า พฤติกรรมกลัว พฤติกรรมแก้ตัว พฤติกรรมหยอกล้อ พฤติกรรมเขินอาย พฤติกรรมผิดหวัง

พฤติกรรมโอ้อวด พฤติกรรมพร่ำเพ้อ พฤติกรรมซุ่มซ่าม พฤติกรรมเหนื่อยอ่อน พฤติกรรมชุลมุนวุ่นวาย พฤติกรรมอิจฉาริษยา พฤติกรรมประชด พฤติกรรมเข้าใจผิด พฤติกรรมขี้เซา พฤติกรรมวิพากษ์วิจารณ์ พฤติกรรมเสียใจ พฤติกรรมเย่อหยิ่ง พฤติกรรมข่มขู่ พฤติกรรมง้องอน พฤติกรรมหึงหวง พฤติกรรมโลภ พฤติกรรมสงสัย พฤติกรรมหลอกล่อ พฤติกรรมเมามาย โดยตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมสูงและตัวละครที่เป็นสามัญชนนั้นแสดงพฤติกรรมที่น่าขบขันไม่แตกต่างกัน (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 134-135)

การสร้างอารมณ์ขันจากตัวละครที่บุคลิกโอ้อวด ดูถูกผู้อื่น แต่กลับไร้ความสามารถ เช่น พฤติกรรมของทั้งหกเขยที่มักโอ้อวดว่าตนเองนั้นมีความสามารถเหนือเจ้าเงาะ แต่เมื่อต้องแข่งขันกับเจ้าเงาะ กลับพ่ายแพ้และถูกเจ้าเงาะสั่งสอนด้วยการกลั่นแกล้งให้เกิดความหวาดกลัว ดังนี้

“เมื่อนั้น *หกเขยเกษมสันต์หรรษา*
ยิ้มพลางทางตอบเสนา *ผักปลาหน้านี้มีถมไป*
อย่าว่าแต่เท่านั้นท่านจะเอา *ถึงจะลงสำเภาก็รับได้*
อาสาพ่อตาแล้วเต็มใจ *จะหาให้สุดฤทธิ์ไม่บิดพลิ้ว*
สงสารแต่เงาะป่าประดาเสีย *จะพาเมียสุ่มซ้อนจนอ่อนหิว*
เต็มทีจะได้มาแค่ปลาซิว *ท้าวจะกริ้วโกรธาให้ฆ่าฟัน”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 112)

“เมื่อนั้น *หกเขยเข็ดขยาดไม่อาจสู้*
เหลียวซ้ายแลขวาหาประตู *เอ๊ะอยู่แล้วกระมังครั้งนี้*
บ้างเข้าแอบหลังภรรยา *รุนเมียออกหน้าเจ้าอย่าหนี*
ความกลัวตัวสั่นไม่สมประดี *เต็มทีลงนั่งภาวนา*
บ้างกำหมัดขัดเขมรหมายเขม้น *ทำเป็นว่าพี่นี้คนกล้า*
ครั้นเห็นเงาะถือไม้ใกล้เข้ามา *ก็วิ่งล้มถลาขาแข้งเพลีย*
ลางคนยืนนิ่งไม่วิ่งหนี *อุตส่าห์ทำใจดีแก้เบี้ย*
พูดจาอวดฮึกศึกหน้าเมีย *สู้เสียชีวิตไม่คิดกลัว*

ทำเหน็บรั้งตั้งมวยอยู่แต่นอก เห็นเจ้าเงาะเงื้อศอกก็กลอกหัว
ย่อท้อถอยหลังระวังตัว ต่างกลัวเงาะป่าทุกคนไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 126)

การสร้างอารมณ์ขันผ่านการสร้างตัวละครยังแสดงผ่านพฤติกรรมต่าง ๆ ดังที่ท้าวสามนต์แสดงพฤติกรรมกลัว เมื่อได้ยินเสียงอึกทึกตึงตังทั้งที่ไม่ทราบความจริงว่าเสียงนั้นคือเสียงของกองทัพพระอินทร์ที่ยกมาล้อมเมือง พฤติกรรมกลัวของท้าวสามนต์สร้างอารมณ์ขัน เนื่องจากท้าวสามนต์นั้นเป็นกษัตริย์ซึ่งมีสถานภาพทางสังคมที่สูง เป็นผู้ปกครองที่ควรแสดงให้เห็นถึงความสามารถและความกล้าหาญเหนือกว่าผู้อื่น แต่กลับแสดงพฤติกรรมหวาดกลัวเพียงแค่ได้ยินเสียงดังอึกทึกเท่านั้น

“เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ตระหนกตกประหม่า
ให้คิดคร้ามครั่นหวั่นวิญญาณ์ เหลียวซ้ายแลขวาละล้าละลัง
ความกลัวตัวสั่นงันงก เพ้อพกพูดจาเหมือนบ้าหลัง
ค่อยกระซิบถามเมียเงี่ยหูฟัง เสียงอะไรตึงตังดังเหมือนปืน
เอ๊ะกูอยู่แล้วนะเสนี เห็นไพรีจะมากมายหลายหมื่น
นี่หากว่ากล้าหาญพานยั่งยืน จึงไม่ตื่นตระหนกตกใจ
เสียแต่แก่ชราหูตามัว ทั้งตัวก็เจ็บปวดป่วยไข้
ถ้าหนุ่มแน่นแม้นเหมือนแต่ก่อนไซร้ จะเกรงกลัวอะไรกับไพรี
เหวยหมู่มาตยาข้าเฝ้า อย่างไรเล่าเราจะสู้หรือจะหนี
กูเห็นเหลือกำลังแล้วครั้งนี้ สุดที่จะต้านต่อให้ท้อแท้
ได้ยินคนข้างหลังกระทั่งไอ ตกใจจริงจริงออกวิ่งแร่
ร้องเรียกเมียตัวสั่นว่านั้นแน่ เสียงแซ่น่ากลัวทั้งรั้ววัง”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 145-146)

นอกจากนี้ในพระราชนิพนธ์บทละครนอกเรื่องสังข์ทองยังปรากฏกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันผ่านกลวิธีทางภาษา โดยแสดงผ่านการใช้ถ้อยคำระดับภาษาปาก ซึ่งช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจง่าย เป็นระดับภาษาที่ไม่สอดคล้องกับสถานภาพของตัวละคร และใช้เสียงของคำ

และเสียงสัมผัส การใช้คำขยายบอกลักษณะ คำขยายบอกความรู้สึก คำขยายบอกกิริยาอาการ และการสร้างอารมณ์ขันจากสำนวนและโวหารภาพพจน์ที่ปรากฏในเรื่อง (ไพศาล กรุมรัมย์, 2554: 135)

ในสมัยรัชกาลที่ 1-4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ยังมีวรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่ควรได้รับการกล่าวถึง เนื่องจากเป็นวรรณกรรมที่มีความโดดเด่นด้านการล้อเลียนและสร้างอารมณ์ขัน คือ วรรณกรรมเรื่องระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ซึ่งแต่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยจัดเป็นวรรณกรรมประเภทล้อเลียน (Parody)

วรรณกรรมเรื่องระเด่นลันไดใช้รูปแบบของบทละครอย่างเรื่องอิเหนา ทั้งนี้อาจมีความประสงค์ให้ผู้อ่านเกิดความคิดเชื่อมโยงกับวรรณกรรมตัวแบบอย่างใกล้ชิดยิ่งขึ้น นอกจากนี้บทละครก็ยังเป็นรูปแบบวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ความนิยมดังกล่าวเป็นอิทธิพลจากสมัยอยุธยาตอนปลายและส่งผลเรื่อยมา โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 2-3 โดยเนื้อเรื่องของระเด่นลันไดกล่าวถึงระเด่นลันไดซึ่งเป็นแขกขอทานที่มาอาศัยอยู่ในละแวกโบสถ์พราหมณ์ เสาชิงช้า วันหนึ่งได้เดินขอทานมาจนถึงบ้านของท้าวประดู่ ซึ่งเป็นแขกเลี้ยงวัว ระเด่นลันไดได้พบกับนางประแดะซึ่งเป็นภรรยาของท้าวประดู่ และได้เกิดความพึงใจกัน นางประแดะได้ให้ข้าวและปลาแห้งจำนวนหนึ่งแก่ระเด่นลันได ฝ่ายระเด่นลันไดเห็นว่านางประแดะมีใจตอบก็ลำพองถึงขั้นนัดแนะจะเข้าหานางประแดะในตอนกลางคืน เย็นวันนั้นท้าวประดู่กลับจากงานและพบว่าข้าวปลาพร่องไปจึงซักไซ้ไล่เรียงความจากนางประแดะ เมื่อทราบความจริงก็โมโหถึงขั้นทุบตีขับไล่นางประแดะออกจากบ้าน นางประแดะจึงคลาดกับระเด่นลันไดซึ่งปีนขึ้นเรือนตามที่นัดแนะกันไว้ ท้าวประดู่ซึ่งอยู่บนเรือนได้ต่อสู้ขัดขืนการกระทำอนาจารของระเด่นลันได เมื่อระเด่นลันไดทราบว่าคนที่ตนเข้าไปหานั้นไม่ใช่นางประแดะจึงรีบหนีลงจากเรือน ต่อมาจึงได้พบกับนางประแดะกลางทางและได้พานางประแดะไปยังที่อยู่ของตน รุ่งเช้านางกระแอทวายมาพบเข้าก็เกิดด่าทอหึงหวง ส่วนระเด่นลันไดก็ได้ว่ากล่าวไกล่เกลี่ยจนจบความ (โชษิตา มณีใส, 2544: 63)

เมื่อพิจารณาในแง่ตัวบทจะพบว่าวรรณกรรมเรื่องนี้แต่งตามลักษณะบทละครอย่างพิถีพิถัน โดยมีลักษณะของบทละครในเป็นหลักและมีลักษณะของบทละครนอกผสม คือ มุ่งเน้นสาระด้านความขบขัน แต่ความขบขันในบทละครนอกแตกต่างเรื่องระเด่นลันได

ในแง่กลวิธี กล่าวคือ ความขบขันในบทละครนอกมักเกิดจากการกำหนดให้ตัวละครวางตัวไม่เหมาะสมกับฐานะ (เช่นตัวละครมีฐานะสูงแต่วางตนราวกับคนชั้นต่ำ) แต่การกำหนดฐานะไม่เหมาะสมกับตัวละครที่ปรากฏในเรื่องระเด่นลันไดกล่าว คือ ตัวละครเป็นคนที่ต่ำต้อยแต่ถูกกำหนดฐานะไว้สูง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าระเด่นลันไดมิได้ต้องการเป็นบทละครในหรือละครนอก แต่เป็นบทละครล้อเลียนบทละครทั้งสองแบบนั้นด้วยการเสแสร้งยึดขนบและสัญนิยมต่าง ๆ (โชษิตา มณีใส, 2544: 45)

เรื่องระเด่นลันไดไม่เพียงล้อเลียนขนบละครด้านรูปแบบเพียงประการเดียว หากยังล้อเลียนด้วยการกำหนดให้มีบทสัญนิยมตามขนบละครในอย่างครบครันอีกด้วย เช่น บทชมโฉม บทชมธรรมชาติ บททรงเครื่อง บทเกี้ยวพาน บทเข้าพระเข้านาง บทอัศจรรย์ และบทครวญ ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นการล้อเลียนเรื่องอิเหนา เพราะบทสัญนิยมดังกล่าวเป็นบทพรรณนาตามธรรมเนียมละครใน ไม่ค่อยปรากฏในบทละครนอก (สุวรรณี อุดมผล, 2529: 131) ผลจากการใช้ขนบละครในดังกล่าวทำให้เห็นความขัดแย้งระหว่างรูปแบบและเนื้อหาได้อย่างน่าสนใจ เพราะเรื่องราวของขอทานสื่อความต่ำต้อยซึ่งเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกับความสูงส่งประณีตที่ขนบละครในเกี่ยวข้องอยู่ นอกจากนี้บทสัญนิยมดังกล่าวยังปรากฏในลักษณะบูดเบี้ยวลดค่าจากความสูงส่างดงามละเมียดละไม กลายเป็นความอัปลักษณ์ ขรุขระ และโลดโผนอย่างน่าขบขัน ซึ่งผู้อ่านอาจมองเห็นความจงใจล้อเลียนของผู้แต่งได้จากการนำบทเหล่านั้นมาเปรียบเทียบกัน (โชษิตา มณีใส, 2544: 49)

ตัวอย่างของการล้อเลียนวรรณกรรมเรื่องอิเหนาที่ปรากฏในเรื่องระเด่นลันได อาทิ บทชมโฉมในเรื่องอิเหนาที่อิเหนากล่าวชมความงามของนางบุษบาในช่วงการกล่อมบรรทม โดยชมว่านางบุษบามีความงามพริ้มเพราเอี่ยมสะอาง ใบหน้าผุดผ่องดังแสงจันทร์ยามทรงกลด ดวงตางดงามเหมือนดั่งดวงตาของกวาง คิ้วโก่งงดงามเหมือนคันศร ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

“สายสมรนอนเถิดพี่จะกล่อม เจ้างามพริ้งพร้อมดังเลขา
นวลละอองผ่องพักตร์โสภา ดังจันทราทรงกลดหมดราคิน
งามเนตรดังเนตรมฤคมาศ งามขนงก่งวาดดังคันศร
อรชรอ้อนแอ้นดงกินริน หวังถวิลไม่วายเว้นเอย”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 532)

ในเรื่องระเด่นลันไดนั้นก็ปรากฏการชมโฉมนางประแดะ ที่คล้ายกับการชมโฉมนางบุษบาในวรรณกรรมเรื่องอิเหนา แต่เป็นการชมโฉมนางประแดะนั้นเป็นการชมโฉมที่ไม่ตรงกับความงามตามอุดมคติที่คนทั่วไปยอมรับ จึงส่งผลให้เกิดอารมณ์ขันผ่านการผ่านการนำเสนอภาพความงามที่บิดเบี้ยว ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

“สูงระหงทรงเพรียวเรียวรูด งามละม้ายคล้ายอูฐกะหลาป๋า
พิศหัวตลอดเท้าขาวแต่ตา ทั้งสองแก้มกัลยาดังลูกยอ
คิ้วก่งดังกงเขาดีดฝ้าย จมูกละม้ายคล้ายพร้าขอ
หูกลวงดวงพักตร์หักงอ ลำคอโตตันสั้นกลม
สองเต้าห้อยตุงดังถุงตะเคียว โคนเหี่ยวแห้งรวบเหมือนบวบต้ม
เสวยสลายาจุกพระโอษฐ์อม มันน่าเชยชมนางเทวี”

(พระมหามนตรี, 2536: 4)

หากพิจารณาถึงบริบทในด้านต่าง ๆ ที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องระเด่นลันได จะพบว่าการสร้างตัวละครให้ในเรื่อง โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นพระเอกของเรื่องคือระเด่นลันไดนั้น เป็นการสร้างที่แปลกประหลาด แตกต่างจากวรรณกรรมในยุคสมัยนั้นอย่างชัดเจน เพราะ ตัวละครเอกฝ่ายชายมักจะสถานะทางสังคมที่สูงส่ง ไม่ใช่ขอทานอย่างระเด่นลันได นอกจากนี้หากพิจารณาในแง่กลวิธีการใช้ภาษาที่ปรากฏในเรื่องจะพบว่ามีการใช้ภาพพจน์อันก่อให้เกิดจินตภาพหลายรูปแบบ เช่น การใช้สัญลักษณ์ในบทอัศจรรย์ ที่มีการใช้สัญลักษณ์ เช่น ฝนตก ฟ้าร้องร้อง เช่นเดียวกับบทอัศจรรย์ทั่วไป แต่มีลักษณะความนึกเปรียบที่แปลกโลดโผน เช่น การกล่าวถึงสัตว์ประเภทอึ่งอ่าง คางคก นกกระจอก ซึ่งไม่ใช่สัตว์สวยงามน่าชมแต่อย่างใด (โชษิตา มณีใส, 2544: 111) ดังนี้

“อัศจรรย์ลั่นพิลึกกึกก้อง ฟ้าร้องครั่นครื้นดังปืนใหญ่
เกิดพายุโยนยวบสวบสาบไป หลังคาพาไลแทบเปิดเปิง
ฝนตกห่าใหญ่ใส่ซู่ซู่ ท่วมคูท่วมหนองออกนองเจิ่ง
คางคกขึ้นกระโดดโลดลองเชิง อึ่งอ่างเริงร่าร้องแล้วพองคอ
นกระจอกออกจากวิมานมะพร้าว ต้องฝนทนหนาวอยู่งอนหง่อ
ขนคางหางปีกเปียกจนมอซอ ฝนก็พอขาดเม็ดเสร็จบันดาล”

(พระมหามนตรี, 2536: 34-35)

จะเห็นได้ว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4) นั้นเป็นช่วงเวลาที่การแสดงตลกนั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย โดยเฉพาะการดำรงอยู่ในฐานะสิ่งบันเทิงเพื่อสร้างอันสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทย ดังที่ปรากฏการแสดงความตลกในการสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงละครนอก รวมถึงวรรณกรรมเพื่อการแสดงประเภทบทละครนอก และในวรรณกรรมล้อเลียนเรื่องระเด่นลันได

4.1.2.2 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5-7)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงเวลาระหว่างรัชกาลที่ 5-7 ศิลปะการแสดงตลกยังคงมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ในยุคสมัยนี้มีศิลปะการแสดงหลายประเภทเกิดขึ้น และยังคงที่สะท้อนให้เห็นถึงการใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการสร้างความบันเทิงและแฝงด้วยนัยการสื่อสารบางประการ ทั้งนี้การแสดงสำคัญที่ผู้ศึกษาจะนำเสนอในหัวข้อนี้ ได้แก่ การแสดงจำอวด ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน ระบำตลก การแสดงลิเก และละครพูดชวนหัว

การแสดงจำอวดเป็นศิลปะการแสดงที่สร้างความบันเทิงแก่คนไทยมานาน โดยเป็นการแสดงที่วิวัฒนาการมาจากการสวดคฤหัสถ์ การแสดงประเภทนี้ต้องอาศัยอารมณ์และความรู้สึกเป็นส่วนสำคัญ ทำให้เกิดการแสดงออกทางภาษาพูดผสมผสานกับภาษาท่าทาง ซึ่งทำให้ผู้ชมผู้ฟังเข้าใจเรื่องราวและรู้ซึ้งถึงอารมณ์ของผู้แสดงจนเกิดอารมณ์ขัน การแสดงประเภทนี้ต้องอาศัยการฝึกหัดที่มีการจัดระเบียบแบบแผนของการเล่นให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายที่วางไว้ และสามารถสืบทอดไปยังผู้แสดงรุ่นต่อ ๆ ไปได้ (นิสา เมลานนท์, 2541: 112)

การแสดงจำอวดถือเป็นการแสดงตลกประเภทการแสดงตลกทั้งเรื่อง โดยสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากการสวดคฤหัสถ์ การแสดงจำอวดในสมัยแรกเริ่มนั้นเป็นการละเล่นที่ใช้คั่นรายการหรือสลับรายการในช่วงที่ดนตรีเล่นจบแล้วออกเพลงสองชั้น โดยดูจากลักษณะของเพลงที่บรรเลงจบลงว่ามีแนวโน้มแบบไหนหรือสำเนียงใด ซึ่งจะแสดงออกถึงเชื้อชาติและประเภทการแสดงนั้น ๆ เช่น ถ้าเพลงนั้นมีสำเนียงมอญก็จะเล่นจำอวดเลียนแบบเกี่ยวกับมอญ ถ้าร้องเพลงตับอุณรุทก็จะแสดงจำอวดในแบบละคร เป็นต้น ซึ่งน่าจะเรียกว่า “การแสดงเบ็ดเตล็ด” มากกว่า “จะอวด” ทั้งนี้ผู้แสดงจะได้ใช้ความสามารถเฉพาะตัวได้อย่างเต็มที่ คือ ถ้าเป็นผู้ที่เล่านิทานเก่ง ก็อาจจะเล่านิทานตลกแทรก พอจบแล้วก็จะเริ่มการแสดงชุดต่อไป ในระยะแรกการแสดงที่จัดเป็นชุด ๆ นั้น ใช้ผู้แสดงเพียง 4 คน คล้ายกับการสวดคฤหัสถ์ ได้แก่ ตัวตุ๊ย ตัวแม่คู่ ตัวคอสอง และตัวภาษา (มนตรี ตราโมท, 2494: 153 – 156) แต่การสวดคฤหัสถ์เล่นได้เพียงครึ่งตัว คือ นั่งเล่นบนร้าน ออกท่าทางได้มากที่สุดก็เป็นการลุกขึ้นคุกเข่า โดยมือต้องถือตาลปัตรไว้เสมอ นาน ๆ ครั้งจะมีการลุกขึ้นยืนสักครั้ง ถ้ายืนก็ยืนบนร้านซึ่งผู้ที่จะยืนได้โดยมากคือตัวตุ๊ย ไม่มีฉากประกอบตามท้องเรื่อง ไม่มีดนตรีประกอบ การแต่งกายมีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ส่วนจำอวดนั้นเล่นได้ทั้งตัว คือ ยืนเล่นตลอดทั้งชุด มีการแต่งกายตามท้องเรื่องแต่ดัดแปลงให้ตลก มีดนตรีและฉากประกอบตามท้องเรื่อง (นิสา เมลานนท์, 2541: 57)

การแสดงจำอวดในระยะแรกปรากฏในลักษณะการละเล่นประกอบการแสดงชนิดอื่น จนกระทั่งได้มีการจัดตั้งคณะจำอวดขึ้น จึงเกิดเป็นการแสดงจำอวดเฉพาะที่ไม่ได้แทรกในการแสดงประเภทอื่น จำอวดที่แสดงอย่างเป็นเอกเทศเริ่มปรากฏขึ้นมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยในตอนต้นจะจำกัดจำนวนผู้แสดงไว้เพียง 4 คน โดยแบ่งหน้าที่ของนักสวดคฤหัสถ์ในการแสดงสวดคฤหัสถ์ ได้แก่ ตัวตุ๊ย ตัวแม่คู่ คอสอง และตัวภาษา ต่อมาเมื่อจำอวดสามารถยืนหยัดเป็นตัวของตัวเองได้แล้วก็สร้างลักษณะเฉพาะตัวทางด้านผู้แสดงขึ้นมา โดยเริ่มเพิ่มจำนวนผู้แสดงเป็น 5 คน และเริ่มให้ผู้หญิงเข้ามามีบทบาทในการแสดงด้วย โดยเฉพาะตอนที่มีระบำสลับฉาก ส่วนการแสดงในเรื่องจะไม่มีผู้หญิงปนเลย ทังนี้ตำแหน่งของผู้แสดง 5 คน ได้แก่ 1.แม่คู่ ซึ่งมีหน้าที่เดินเรื่องเป็นหลัก 2.ตัวซื่อ ทำหน้าที่แสดงเป็นคนซื่อคนโง่ ตามเนื้อเรื่องใครจะพูดอะไร ใครจะว่าอะไรก็เชื่อทั้งนั้น 3.ตัวภาษา ทำหน้าที่แสดงเป็นตัวต่างประเทศที่พูดภาษาไทยไม่ค่อยชัด เช่นเป็นชาวจีนกวางตุ้ง ไหหลำ ฮกเกี้ยน แขกอินเดีย ฝรั่ง มอญ และ ญวน เป็นต้น 4.ตัวฉลาด รับบทบาทฉลาดแกมโกง มักเอาเปรียบผู้อื่นตลอดเวลา และ

ที่สุดก็เสียทีพ่ายแพ้ตอนปลายเรื่องทุกครั้ง และ 5.ตัวนาง ที่แสดงเป็นผู้หญิง ซึ่งต้องแต่งให้แนบเนียน ขับร้องได้หลายแบบ เช่น ร้องลิเก ลำตัด เพลงฉ่อย และ เพลงในละคร เป็นต้น ตัวนางนี้ในระยะต่อมาใช้ผู้หญิงจริงแสดง (นิสา เมลานนท์, 2541: 113-114)

คณะจำอวดตลอดจนศิลปินจำอวดแบบแผนเก่าที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักกันอย่างดียิ่งในอดีตมีจำนวนมาก โดยจำอวดคณะแรกของไทย คือ คณะเสมาทอง ซึ่งมีผู้ร่วมแสดงทั้งหมด 5 คน เป็นผู้ชายล้วน ได้แก่ นายเจริญบุญกลิ่น (แม่คู่) นายฟ้อน คุ้มเดช (ตัวซื่อ) นายอบ บุญติด (ตัวภาษา) นายตุ๋ย ชำนาญประดิษฐ์ (คอสอง) นายทิ้ง มาฟมงคล (ตัวฉลาดทำหน้าที่คล้ายตัวตุ๊ย) ต่อจากคณะเสมาทองก็เกิดจำอวดชุดคนหนุ่มขึ้นชื่อว่า “คณะสี่สมิงชุดแรก” ประกอบด้วย นายเฉลิม บุญยเกียรติ (แม่คู่) นายผล วรศริน (คอสอง) นายเริ่ม เรียนรอบกิจ (ตัวภาษา) นายสนิธ เกษธนัง ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะ (ตัวตุ๊ย) จำอวดรุ่นต่อมาคือ “คณะสี่สมิง ชุดที่ 2” ชุดนี้จะมีผู้เล่นเกินชุดละ 4 คน ดังนี้ (1) หัวหน้าคณะ คือ นายสนิท เกษธนัง (2) นายขวัญ สุวรรณะ (3) นายจำรัส สุวคนธ์ (4) นายล้อม สุขกสิกร (5) นายนาวา เฮงสมเกียรติ (6) นางเขียน ไกรกุล (เป็นตัวตลก) และ (7) นางละม้าย มัฆวิบูลย์ (ตัวนาง) (นิสา เมลานนท์, 2541: 115)

จำอวดชุดที่เกิดขึ้นต่อจากคณะสี่สมอง ชุดที่ 2 ก็คือ “ชุดลูกไทย” หรือ “ชุดเทพไทย” คณะนี้มีผู้ร่วมคณะ 6 คนด้วยกัน คือ นายพฤหัส (สาหัส) บุญหลง นายสมพงษ์ พงษ์มิตร ดอกดิน กัญญามาลย์ นายจำรูญ น้อยทิพย์(หมวดจิ๋ม) นายสวง (ล้อต๊อก) ทรัพย์สำรวย และนายอบ บุญติด จำอวดอีกชุดหนึ่งที่มีชื่อเสียงในอดีต คือ ชุดของนายสุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม (พระสุคนธ์) มีผู้ร่วมคณะทั้งหมด 4 คน ได้แก่ นายสุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม (หัวหน้าคณะ) นายทองถม ปากลำโพง นายสนิท เสียงมหาราช และนายขื้น มั่งทองคำ นอกจากที่กล่าวมาแล้วยังมีจำอวดที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักบางท่าน แต่ไม่มีหลักฐานปรากฏว่าร่วมเล่นกับคณะใด เช่น นายพฤฒิธร รอดพึ่งพา หรือ “ดอกรัก” นายทองแถม เขียวแสงไข และนายเฉลิมศักดิ์ พุกกะนะสุต หรือก๊กเฮง ทั้งนี้จากที่กล่าวมาข้างต้น คือ คณะจำอวดตลอดจนศิลปินจำอวดแบบแผนเก่าที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในสังคมในอดีต (นิสา เมลานนท์, 2541: 116)

ด้านการแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้น ในอดีตผู้แสดงจะแต่งกายตามแบบแผนที่ยึดปฏิบัติกันด้วยการนุ่งผ้าม่วง แต่การนุ่งผ้าของจำอวดนั้นจะแตกต่าง

จากการนุ่งโจงกระเบนทั่วไป คือ มุมบนด้านหน้าที่จะม้วนเป็นชายกระเบนนั้น จะแลบชายผ้าเอาไว้เล็กน้อย จากนั้นจึงม้วนแล้วนุ่งโจงกระเบนโดยแผ่ชายผ้ามุมบนที่ได้เหลือเอาไว้นั้นให้กางออกเป็นปีกคล้าย ๆ ชายไหวชายแครง และยกกลีบผ้านุ่งให้กางออกไป ผู้แสดงบางคนจะนำไม้ไปค้ำไว้เพื่อให้กลับผ้านุ่งตั้งแข็ง ซึ่งจัดว่าเป็นมุกตลกของจำอวดอีกอย่างหนึ่ง เสื้อที่นำมาใช้ใส่แสดงจะตัดด้วยผ้าแพรหลากสี แขนสั้น คาดเอวด้วยผ้าแพรหรือผ้าไหม ส่วนการแต่งหน้าก็เริ่มจากการผัดหน้าด้วยแป้งค่อนข้างขาว แล้วเขียนคิ้วทาปากเล็กน้อย ใส่น้ำที่ผมเพื่อจะได้หวีให้เรียบ จากนั้นสวมเครื่องประดับ เช่น แหวนเพชร สร้อยคอ สร้อยข้อมือทองคำ นาฬิกาข้อมือเรือนทองและสายทอง ส่วนจำอวดทั่ว ๆ ไปนั้น มักแต่งกายแบบนุ่งผ้าโจงกระเบนที่เป็นผ้าพื้นนุ่งทับชายเสื้อคอพวงมาลัยมีผ้าขาวม้ายี่โป้คาดพุง ซึ่งนับเป็นเครื่องแต่งกายที่ขาดไม่ได้ โดยเฉพาะตัวตลกเพราะสามารถนำผ้าขาวม้านี้มาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการออกมุกตลก เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันได้ โดยผู้แสดงจะนำมาใช้ทำเป็นตัวสัตว์และอวัยวะของสัตว์บางชนิด เช่น งู นาค ปีกนก บังเหียนม้าเป็นต้น บางทีก็จะแสดงจำอวดเป็นเรื่อง เช่น จันทโครพ ตัวนางใช้ผู้ชายที่มีรูปร่างผอมสูงแสดงโดยนุ่งผ้าหน้านาง แต่นุ่งให้สั้นเต่อขึ้นมาเหนือเข่า ห่มผ้าห่มนางที่มีความยาวกว่าผ้านุ่งมาก มีเขาสัตว์สวมไว้ที่คอแทนจี้นาง และเพื่อนำไปใช้เป่าตอนออกมุกตลกด้วย ส่วนตัวพระจะเลือกคนที่รูปร่างเล็กกว่าตัวนาง พอกหน้าด้วยแป้งให้หนาจนขาว เขียนคิ้วให้หางคิ้วลากลงมาจนถึงโหนกแก้ม ทาปากสีแดงจัด มือถือพระขรรค์ที่มีลักษณะเหมือนไม้ตีพริก สำหรับผอบใช้หม้อดินเผาและมีไม้ตะขาบซึ่งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สำคัญในการออกท่าทางการแสดงตลก อย่างไรก็ตามในปัจจุบันนี้การแสดงจำอวดไม่ได้เคร่งครัดกับการแต่งกายตามธรรมเนียมที่เคยปฏิบัติมา (นิสา เมลานนท์, 2541: 116-117)

ในด้านดนตรีดนตรีประกอบการแสดงจำอวดนั้น นิยมใช้วงปี่พาทย์โดยอาจใช้วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ หรือวงเครื่องใหญ่ ทั้งนี้ไม่จำเป็นว่าจะต้องมีเครื่องดนตรีครบวง แต่ที่จะขาดไม่ได้ คือ ระนาด บางทีอาจมีเครื่องประกอบจังหวะอีกชิ้นหรือสองชิ้น เช่น ฉิ่งและกลอง ทั้งนี้จุดมุ่งหมายในการแสดงก็เพื่อความบันเทิง ทำนองเดียวกับการแสดงชนิดอื่นของไทย โดยเฉพาะในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ภาพยนตร์ยังไม่ค่อยมีฉาย การแสดงจำอวดจึงค่อนข้างเฟื่องฟู ดังนั้นโอกาสที่แสดงจำอวดก็คือการแสดงสลับกับดนตรีไทย สำหรับระยะเวลาที่ใช้แสดงจำอวด แต่เดิมนั้นจะยาวพอประมาณ กล่าวคือ ถ้าเริ่มแสดงตั้งแต่เวลา 20.00 น. ก็จะเลิกแสดงเวลาประมาณ 22.00 น. (ชนัญญา ใยลออ, 2544: 22)

ในอดีตนั้นการแสดงจำอวดจะเริ่มต้นด้วยตัวแม่คู่ซึ่งทำหน้าที่เดินเรื่องออกมาแสดงก่อน โดยการกล่าวอารัมภบทเพื่อนำเรื่องเพียงเล็กน้อย แล้วเรียกตัวแสดงอื่นออกมาทีละคน เริ่มจากเรียกตัวคอสองออกมาซักไซ้ ตามด้วยการเรียกตัวภาษาและตัวตลกเป็นลำดับ เมื่อออกมาครบแล้วก็จะเป็นการเจรจาโดยการแทรกบทตลกลงไป ดังนั้นผู้แสดงแต่ละคนจึงต้องมีความสามารถด้านการใช้วาทศิลป์ พยายามพูดให้สุภาพ แต่ก็สามารถเรียกเสียงหัวเราะได้ เช่น สนทนาซักถามทำนองการสอบเชาวน์ ซึ่งผู้ที่จะตอบได้นั้นต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบดี นอกจากนี้วิธีการบอกบทก็สามารถใช้เป็นการออกมุกตลกได้ คือ เมื่อต้นเสียงร้อง คนบอกบทก็จะบอกบทเดิมซ้ำ ๆ จนน่ารำคาญ และไม่อาจจะขับร้องต่อไปได้ เมื่อต้นเสียงทนไม่ได้ถึงกับต้องตะโกนออกไปว่า “ได้ยินแล้ว” หรือบางทีก็ใช้วิธีบอกบทดักหน้าคนร้อง คือ พอต้นเสียงอ้าปากทำท่าจะร้องคนบอกบทก็จะตะโกนบอกบทขึ้นก่อนอย่างกระชั้นชิด ทำให้ต้นเสียงไม่มีสมาธิจะขับร้องต่อไปได้ หรืออีกวิธีหนึ่งคือให้ลูกคู่คอยร้องแซงต้นเสียง เพื่อไม่ให้ต้นเสียงขึ้นเนื้อเรื่องบทต่อไปได้ เช่น เมื่อต้นเสียงร้องจบบทแรก ลูกคู่จะรับ พอต้นเสียงอ้าปากเตรียมจะขึ้นบทใหม่ ลูกคู่ก็ไม่ยอมหยุด โดยจะร้องบทแรกซ้ำ ๆ อยู่ต่อไป ซึ่งทำให้ต้นเสียงไม่มีโอกาสขับร้องต่อได้ ทั้งนี้กิริยาอาการที่ผู้แสดงจำอวดนิยมนำมาใช้ประกอบการออกมุกจนติดเป็นนิสัยขณะที่แสดง คือ การใช้มือจับและจัดกลีบผ้านุ่งให้เป็นกลีบโค้งอยู่เสมอ การถลกแขนเสื้อขึ้นไปที่หัวไหล่ การเสยผมขึ้นไปและการใช้มือเท้าสะเอว เป็นต้น (นิสา เมลานนท์, 2541: 117-118)

สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับศิลปะการแสดงแขนงนี้ที่ผู้เล่นจะละเลยไม่ได้คือการไหว้ครู นักแสดงทุกคนจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูก่อนออกแสดง ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงออกถึงการนับถือครู ในการประกอบพิธีไหว้ครูและการจัดเครื่องเซ่นสังเวยนั้น คล้ายกับการไหว้ครูของการแสดงโขนละคร และการสวดคฤหัสถ์ แต่การไว้ครูของการแสดงจำอวดจะไม่ประกอบพิธีใหญ่และครบเครื่องเซ่นเหมือนโขนและละคร พิธีครอบครูของการแสดงจำอวด ถ้าเป็นตัวตลกจะครอบหัวลิงค่าง ตัวแม่คู่ครอบศีรษะฤาษี ส่วนเครื่องเซ่นนั้นนิยมใช้ผลไม้ อาหารคาวมักเป็นของดิบ เช่น ไก่ดิบ หัวหมูดิบ (บางแห่งก็ใช้ของสุก) ซึ่งการที่ศิลปินจำอวดกระทำพิธีไหว้ครูนั้น ก็เพื่อเป็นการเคารพครู ขอความสวัสดิมงคลให้เกิดขึ้นกับตน และขออภัยถ้ามีความผิดพลาดอย่างใดเกิดขึ้น เช่น อาจรำหรือขับร้องผิดไปจากตำรา นอกจากนี้ยังมีการไหว้ครูก่อนออกแสดงแต่ละครั้ง โดยการจุดธูประลึกถึงครูผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้ บางคณะอาจมีการทำน้ำมนต์ประพรม

นักแสดง ซึ่งต้องใช้ดอกไม้ ธูป เทียน สำหรับบูชาพร้อมด้วยเงินยกครูจำนวน 6 บาท โดยเงินจำนวนนี้จะนำไปซื้อของเพื่อทำบุญระลึกถึงครูอาจารย์ (นิสา เมลานนท์, 2541: 118-119)

ในการแสดงจำอวดนั้นนิยมนำวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ลักษณวงศ์ จันทโครพ รณจักร และไกรทอง มาแสดง แต่จะดัดแปลงเนื้อหาบางส่วนเพื่อให้เกิดการตลก เช่น ถ้าเล่นเรื่องจันทโครพ ในตอนท้ายแทนที่โจรป่าจะฆ่าจันทโครพ กลับกลายเป็นจันทโครพเป็นผู้ฆ่าโจรป่าตาย เมื่อตัวแสดงอื่น ๆ ทักท้วงว่าการแสดงนี้ไม่ถูกต้อง จันทโครพกับนางโมราจะช่วยกันปลุกโจรป่าขึ้นมาแสดงใหม่ให้ถูกต้อง ต่อมาภายหลัง เรื่องที่จำอวดนำมาใช้แสดงจะวิวัฒนาการขึ้นโดยลำดับ มีการจัดเพิ่มเป็นชุด ๆ ทั้งนี้ในการแสดงชุดต่าง ๆ แต่ละคณะไม่จำเป็นต้องแสดงเหมือนกันทุกชุด คณะใดจะแสดงชุดไหนนั้นขึ้นอยู่กับความถนัดของคนในคณะ ซึ่งมีความถนัดแตกต่างกันออกไป การแสดงที่ได้รับความนิยม 5 ชุด ได้แก่ (นิสา เมลานนท์, 2541: 120-121)

1. ชุดสั่งอาหารจีน การแสดงชุดนี้จะแสดงมุกตลกด้วยชื่ออาหารแปลก ฟังดูน่าขบขันแต่แปลแล้วได้ความหมายว่าอาหารอะไร

2. ชุดหัดทหารใหม่ การแสดงชุดนี้ตีแผ่ชีวิตจริงในการเกณฑ์ทหาร และประวัติของทหารเกณฑ์ซึ่งแต่ละคนมาจากท้องถิ่นต่าง ๆ ฐานะความเป็นอยู่และความรู้ก็แตกต่างกัน ดังนั้น เมื่อมาฝึกร่วมกัน บางคนไม่เข้าใจระเบียบแถว เข้าแถวเรียงตามลำดับก็ไม่เป็น สูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกัน บางคนไม่รู้จักขวา-ซ้าย เมื่อผู้ฝึกสั่งให้ขวาหัน บางคนก็หันไปทางซ้าย เป็นต้น การออกมุกตลกของการแสดงชุดนี้ส่วนมากมักใช้คำพูดเป็นหลัก ส่วนคำร้องนั้นไม่ปรากฏ

3. ชุดส่งวิทยุ ชุดนี้ต้องแสดงตามตำนาน จะแสดงตามใจตนนั้นไม่ได้ ส่วนมากมักจะส่งเป็นแหล่ ซึ่งมีเนื้อหาไม่แน่นอน

4. ชุดต่อกลอน ผู้แสดงชุดนี้จดจำทำนองเพลงต่าง ๆ ได้อย่างแม่นยำ มีความรู้กว้างขวางในเพลงต่าง ๆ มีปฏิภาณไหวพริบดี แต่ละคนต้องสามารถร้องตอบในเพลง ๆ เดียวกัน เช่น คนหนึ่งขึ้นทำนองลิเก คนอื่นก็ต้องร้องลิเกโต้ตอบกันได้ หรืออีกคนขึ้นเป็นแหล่ คนในคณะก็ต้องร้องแหล่โต้ตอบได้เช่นกัน

5. ชุดดนตรีปาก การแสดงชุดดนตรีปากนี้จะไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง แต่จะใช้ปากร้องเป็นทำนองเพลงรับแทนปี่พาทย์ ฆ้อง กลอง ตะโพน หรือฉิ่ง

โดยแบ่งหน้าที่กันไป เช่น คนหนึ่งร้องแทนเสียงปี่พาทย์ อีกคนร้องแทนเสียงฆ้อง คนต่อไปก็ร้องแทนเสียงกลอง หรือตะโพน เป็นต้น ทุกคนต้องพยายามร้องให้ทำนองเพลงสอดคล้องประสานกันไปเหมือนกับมีดนตรีคอยรับคอยส่งจริง ๆ

หลักฐานสำคัญที่อาจสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมการแสดงบันเทิงโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการแสดงจำอวดที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 คือ การปรับปรุงการเก็บภาษีโขนละครที่เคยตั้งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยรัชกาลที่ 5 ได้ทรงปรับปรุงการเก็บภาษีและทรงตั้งชื่อว่า “อากรมหรสพ” เมื่อปี พ.ศ. 2435 ดังนี้

“ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก	*วันหนึ่ง ๔ บาท*
หนังตะลุง	*คืนหนึ่ง ๕๐ สตางค์*
สักวา	*คืนหนึ่ง ๑ บาท*
เสภา	*คืนหนึ่ง ๕๐ สตางค์*
ลิเก	*คืนหนึ่ง ๒ บาท*
จำอวดสวดศพ	*คืนหนึ่ง ๘ บาท”*

(กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 177)

จากข้อมูลข้างต้นสันนิษฐานได้ว่าการแสดงจำอวดสวดศพ หรือที่เรียกว่าสวดคฤหัสถ์ในอดีตนั้นคงจะได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จึงต้องเสียภาษีที่แพงเมื่อเทียบกับการแสดงประเภทอื่น ๆ เพื่อป้องกันไม่ให้มีการแสดงบ่อยครั้งก็เป็นได้

นอกจากนี้หากพิจารณาในแง่สถานภาพทางเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 จะพบว่ามีการกำหนดราคาค่าจ้างเหมาของละครและผู้แสดงที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ เพิ่มขึ้นจากราคาที่เคยปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยผู้ที่แสดงจำอวดก็ถูกกำหนดราคาค่าจ้างไว้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ค่าตัวนั้นมีความหลากหลายซึ่งขึ้นอยู่กับชื่อเสียงและความสามารถ ดังนี้

“พระ งานฉากวันละ ๑ บาท งานปลีก ๒๕ สตางค์ งานเหมาสลึงเฟื้อง
จำอวด งานฉาก ๑.๕๐ บาท งานปลีก ๑ บาท งานเมา ๕๐ สตางค์
นางเอก งานฉาก ๑.๕๐ บาท งานปลีก ๑ บาท งานเหมา ๗๕ สตางค์
นางรอง งานฉาก ๑ บาท งานปลีก ๗๕ สตางค์ งานเหมา ๕๐ สตางค์
นางกำนัล งานฉาก ๕๐ สตางค์ งานปลีก สลึงเฟื้อง งานเหมา ๑ สลึง
คนบอกบท งานฉาก ๑.๕๐ บาท งานปลีก ๑ บาท งานเหมา ๕๐ สตางค์
ลูกคู่ งานฉาก ๕๐ สตางค์ งานปลีก สลึงเฟื้อง งานเหมา ๕๐ สตางค์”

(กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 82-83)

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าช่วงที่ดังที่สุดหรือยุคทองของการแสดงจำอวด คือ ในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ถึงรัชกาลที่ 7 ต่อจนถึงต้นรัชกาลที่ 8 โดยบางคณะที่รัชกาลที่ 7 เรียกเข้าไปเล่นแล้วต้องพระราชหฤทัยก็พระราชทานเข็มเสมาทองคำ ซึ่งเป็นที่มาของการตั้งชื่อคณะตลกว่าตลกเสมาทอง ในปัจจุบันการแสดงจำอวดไม่ได้จำกัดผู้แสดงว่าจะต้องเป็นเพียง 5 คน เหมือนในอดีต เพราะบางเรื่องมีตัวละครมากแต่ผู้แสดงน้อย จึงจำต้องใช้ผู้แสดงซ้ำทำให้เหนื่อยเกินไป ดังนั้นถ้าเพิ่มจำนวนผู้แสดง นอกจากจะเป็นการช่วยผ่อนแรงผู้แสดงแล้วยังช่วยเพิ่มความสนุกให้แก่ผู้ชมได้ด้วย ถ้านักแสดงผู้ใดพูดเก่งก็ใช้เป็นตัวแม่คู่ (ตัวนำหรือตัวขัด) คอยขัดตัวตลก หรือพูดชักนำให้ตัวตลกออกมุกตลกของตนได้ เพราะถ้าขาดแม่คู่คอยนำ คอยขัด ลำพังตัวตลกพูดเพียงคนเดียวก็ไม่อาจทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันได้ ในทางตรงกันข้ามถ้ามีคนคอยขัดคอยหนุนก็สามารถเรียกเสียงหัวเราะได้ตลอด การแสดงจำอวดนั้นจะไม่แบ่งมุกกันเล่น แต่จะวางโครงเรื่องเอาไว้ก่อน เช่น ช่วง 10 นาทีแรก นาย ก. เป็นผู้เล่นมุก ช่วง 10 นาทีต่อมาเป็นหน้าที่ของนาย ข. หมุนเวียนกันไป เว้นแต่แม่คู่เท่านั้นที่ไม่มีโอกาสเล่นมุกตลกเลย เพราะต้องเป็นหลักให้ตัวแสดงอื่น ๆ ทั้งนี้บุคคลที่จะเป็นนักแสดงจำอวดได้ต้องประกอบด้วยคุณสมบัติ ได้แก่ ต้องพูดเก่งเพื่อที่จะพูดให้ผู้ชมหัวเราะได้ มีสติปัญญาที่เฉียบแหลม มีปฏิภาณไหวพริบที่ดี มีความเชื่อมั่นในตนเองสูง มีความรอบรู้ในเรื่องต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ต้องเข้าใจจิตวิทยาของผู้ชมว่าผู้ชมต้องการอะไรหรือทำอย่างไรผู้ชมจึงจะหัวเราะ และต้องมีความจำที่ดี โดยต้องจำเนื้อร้องและทำนองเพลงต่าง ๆ ได้อย่างแม่นยำ (นิสา เมลานนท์, 2541: 114-115)

การแสดงจำอวดเริ่มจัดตั้งเป็นคณะอย่างชัดเจนในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยในยุคแรกนั้นผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นคนที่เคยสวดคฤหัสถ์มาก่อน คณะที่มีชื่อเสียงมาก ได้แก่ “คณะเสมาทอง” ที่มีนายเจริญ บุญยกลิ่น เป็นแม่คู่ นายตุ๋ย ชำนาญประดิษฐ์ เป็นคอสอง นายอบ บุญติด เป็นตัวภาษา และนายทิ้ง มาฟมงคล เป็นตัวตุ๋ยหรือตัวตลก การแสดจำอวดในสมัยนี้จะแสดงคล้ายการแสดงตลกที่ปรากฏในปัจจุบัน คือ แสดงเป็นคณะ ๆ ละ 3-5 คน โดยอาจมีการร้องเพลงจำอวดในระหว่างแสดง เพลงจำอวดมีลักษณะคล้ายกับเพลงออกภาษาที่ผู้แสดงการสวดคฤหัสถ์และลำตัดมักยืมไปใช้เช่นกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 282) ดังที่ขุนวิจิตรมาตราเล่าว่า “*จำอวดที่เคยดูตั้งแต่เป็นเด็กเรื่อยมา บางคณะเล่นคล้ายยี่เกลูกบทก็มี ผิดกันแต่ไม่เล่นเป็นเรื่องนั้น ๆ โยตรง แต่มีร้องรำทำนองต่าง ๆ มาก คือ เล่นตลกพูดกันแล้วก็มีร้องเพลง แล้วแต่ว่าเหมาะกับที่จะร้องได้ เช่น ที่ได้ดูเห็นร้องเพลงเก่า จำได้ตั้งแต่เด็กเพลงหนึ่งว่า*

หอบเสื่อหนีเสือขึ้นต้นไม้ ปีนป่ายขึ้นไปแตนต่อยตบ
ถอยหลังลงมายังคาคบ พานพบงูเห่าตัวยาวรี
โลดโผนโจนลงในนที มาปะกุมภีท้าวพันวัง
สาวน้อยร้องชั่งคอนเรือมา รับพี่ด้วยรานะแม่คุณ
ได้ไปเป็นผัวแม่เนื้ออุ่น แทนคุณของเจ้านา

เพลงนี้ทำนองสอดแทรกอยู่ด้วยว่า ชะหน่อนีน้อย หน่อยนีน้อย น้องเอย เอ้อ เอ๋ย อยู่เป็นระยะ ๆ ไป เพลงหนึ่งร้อง

เจ้าดอกโสนบานเช้า ดอกคัดเค้าบานเย็น
ดอกประดู่คู่เล่น ป่านนี้ไม่เห็นมาเอย

เพลงร้องเป็นชาวนอก (ซึ่งการเล่นมหรสพหมายถึงชาวปักษ์ใต้)

ช้า ช้าปร๊อก ต้ำมะปร๊อก ปร๊อกแอ๊ก
พ่อแม่ไม่อยู่ จับหนูใส่กระบอก

เพลงจำอวดพวกนี้ ลางทียี่เกลูกบท และสวดคฤหัสถ์ก็ร้องบ้าง”

(ขุนวิจิตรมาตรา, 2523: 61-64)

การแสดงจำอวดยังคงได้รับความนิยมจากผู้คนในสังคมไทยจนถึงสมัยรัชกาลที่ 8 ในปี พ.ศ.2480 จอมพล ป.(แปลก) พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี มีนโยบายสร้างชาติเพื่อความเป็นไทย ในระยะนี้การเล่นจำอวดเฟื่องฟูมาก มีศิลปินในวัยหนุ่มสาวที่มีความรักในศิลปะการแสดงตลกได้จะตั้งคณะจำอวดประชันกันจำนวนมาก จึงทำให้การแสดงจำอวดเจริญถึงขีดสุด ทั้งนี้เพราะในช่วงระยะเวลาดังกล่าวไม่มีภาพยนตร์จากต่างประเทศเข้ามาฉาย จึงทำให้ประชาชนหันมานิยมชมละครและจำอวดกันมาก ส่งผลทำให้การแสดงจำอวดมีวิวัฒนาการต่อไป เกิดชุดการแสดงเพิ่มขึ้น เช่น ชุดสั่งอาหารจีน ชุดทหารหัดใหม่ ชุดส่งวิทยุ ชุดต่อกลอน ชุดดนตรีปาก เป็นต้น คณะไหนจะเล่นชุดใดนั้นขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้ร่วมคณะทั้งหมด โดยปกติการแสดงจำอวดเป็นชุดเหล่านี้ มักเล่นสลับการการแสดงดนตรี ไทยหรือดนตรีสากล ถ้าเป็นดนตรีก็มักมีการฟ้อนรำสลับการบรรเลงดนตรีไทย ถ้าเป็นดนตรีสากลก็จะมีการขับร้องเพลงไทยสากลและระบำฝรั่งประกอบ (นิสา เมลานนท์: 2541: 57-58)

ระยะต่อมาจำอวดคณะใหม่เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของการแสดงประเภทนี้ โดยนายสนิท เกษธนัง ขอร้องให้จมื่นมานิตย์นเรศวร์ (เฉลิม เศวตนันท์) เปลี่ยนชื่อการแสดงประเภทนี้เสียใหม่ว่า “ละครย่อย” โดยสาเหตุที่ต้องเปลี่ยนแปลงชื่อจากจำอวดเป็นละครย่อย เพราะจำอวดนั้นมักใช้ถ้อยคำไม่สุภาพหรือสองแง่สองมุม จึงไม่ปรารถนาที่จะแสดงอย่างจะอวด เกรงจะโดนดูถูกเหยียดหยาม จึงต้องการจะเปลี่ยนชื่อการแสดงของตนเสียใหม่ คำว่า “ละครย่อย” นี้ใช้เป็นทางการครั้งแรกในการออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียง โดยใช้เรียกควบคู่ไปกับคณะละครว่า “ละครย่อยคณะเกษธนนาฏ” ซึ่งนายสนิท เกษธนัง เป็นหัวหน้าคณะ ดังนั้นความหมายของละครย่อยในที่นี้จึงหมายถึงการแสดงที่ย่อส่วนมาจากละครใหญ่ ใช้ผู้แสดงมีจำนวนมากกว่าจำอวดแต่น้อยกว่าละครใหญ่ บางทีก็เรียกว่า “ตลกหน้าฉาก” (นิสา เมลานนท์: 2541: 58) หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “การเล่นหน้าม่าน”

ศิลปะการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่สำคัญในสมัยนี้ คือ ละครเสภา ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่ได้การสืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 5-7 การแสดงประเภทนี้มุ่งเน้นการขับเสภาทำนองต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ในการดำเนินเรื่องแทนการร้องว่าย พร้อมกับการออกมุกและท่าทางตลกขบขัน เมื่อขับเสภาเป็นลำนำให้ตัวละครรำใช้บทแล้ว จึงให้ปี่พาทย์รับและอาจมีเพลงร้องประกอบบ้างในบางช่วง โดยการเล่านิทานในเชิงบุคลาธิษฐานมักถือเป็นข้อปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยโบราณ เมื่อเล่าหลาย ๆ ครั้งเข้าก็เกิดความสนุกใน

การใช้โวหารมาผูกเป็นคำประพันธ์ให้คล้องจอง และใช้กรับขยับเป็นจังหวะ การเล่าละครเสภานิยมเล่ากันมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา ส่วนการขับเสภาจะเกิดขึ้นเมื่อใดนั้น ยังไม่มีหลักฐานที่ปรากฏแน่ชัด นอกจากที่ทราบกันว่าสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เป็นยุคสมัยที่ร้อยกรองไพเราะมากยุคหนึ่ง และการขับเสภาก็เป็นการแสดงด้านวาทศิลป์ ส่งเสริมบทร้อยกรองให้มีลักษณะสุนทรีย์ในด้านวรรณคดีอีกประการหนึ่ง (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 153)

ละครเสภาเหมาะกับการนำนิทานคำกลอนหรือตำนานวรรณคดีที่นิยมใช้ขับเสภาอยู่ก่อนแล้วมาเพิ่มตัวละครรำเข้าให้ดูเป็นละคร โดยเฉพาะบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนที่ได้รับการนำมาผูกเป็นคำพรรณนาเพื่อให้เล่าได้อย่างสะดวก นอกจากนี้ขุนช้างขุนแผนยังเป็นวรรณกรรมที่เหมาะสมกับการแสดงละครมาก เนื่องจากมีเนื้อหาที่สนุกสนานหลายตอน สามารถเลือกมาแสดงได้หลายสถานการณ์ ทั้งชิงรักหักสวาท แก้แค้น ประเพณี คารมภาษา คติสอนใจ ประชดประชัน ออดอ้อน เป็นต้น (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 154)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีเสภาเรื่องเกิดขึ้น 2 เรื่อง โดยเป็นบทเสภาแต่งใหม่ ได้แก่ เสภาเรื่องพระราชพงศาวดาร และเสภาเรื่องเซี่ยงเมี่ยง (ศรีธนญชัย) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้กวีช่วยกันแต่งเสภาเรื่องนิทราชาคริต เพื่อใช้ขับเสภาในเวลาทรงเครื่องใหญ่ โดยในช่วงนี้มีสิ่งที่น่าสนใจคือพวกขับเสภาแบบนอก ซึ่งใช้ภาษาพื้นบ้าน หันมาสนใจการขับเสภาสำนวนหลวง ซึ่งใช้ภาษากลางกรุง ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับพระราชวงศ์เธอกรมหมื่นกวีพจน์ปรีชา ได้ช่วยกันชำระขุนช้างขุนแผน แก้ไขกลอนให้เชื่อมติดกัน และจัดพิมพ์เป็นฉบับหอสมุดแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.2460 ซึ่งเป็นแบบแผนของการแสดงขับเสภา ต่อมาก็กลายเป็นละครเสภา ทั้งนี้การที่การแสดงขับเสภาได้รับการพัฒนาเป็นละครเสภาที่ได้รับความนิยม ก็เพราะองค์ประกอบสำคัญ คือ บทหรือเนื้อเรื่อง และตัวละครซึ่งมีบุคลิกลักษณะที่หลากหลาย (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 154)

เครื่องแต่งกายของการแสดงละครเสภานิยมใช้ชุดสามัญแทนการรัดเครื่องอย่างละครรำหรือละครพันทาง ทั้งนี้ละครประเภทนี้ได้รับการสันนิษฐานว่าเกิดจากการที่เจ้าของคณะละครต้องการให้ละครของตนแสดงแปลกกว่าของคณะอื่น ๆ และละครเสภาน่าจะ

แสดงเป็นงานเหมา คือ รับจ้างแสดงต่อเนื่องกันนานหลายวัน มีค่าจ้างถูก เช่นการแสดงตามโรงบ่อน จึงต้องหาวิธีลดค่าใช้จ่าย เช่น ค่าเครื่องแต่งกาย เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 157)

ละครเสภาสามารถจำแนกตามลักษณะการแสดงได้ 2 ประเภท ได้แก่ เสภาทรงเครื่อง และเสภารำ โดยเสภารำนั้นมีทั้งแบบสุภาพและแบบตลก ผู้ริเริ่มชื่อขุนรามเดชะ (ห่วง) บางท่านว่าขุนราม (โพ) ซึ่งเป็นกำนันตำบลบ้านสาย จังหวัดอ่างทอง เล่าลือกันว่าขับเสภาดี ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ขุนสำเนียงวิเวกกลอน (น่วม บุณยเกียรติ) ร่วมกับนายเกริ่มและนายพันได้คิดเสภาตลกขึ้นอีกชุดหนึ่งเลียนแบบขุนช้างขุนแผน โดยเล่นเรื่องพระรถเสน ตอนฤาษีแปลงสาร (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 149) ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าละครเสภาก็เป็นศิลปะการแสดงในนาฏกรรมไทยอีกประเภทหนึ่งที่บทบาทของความตลกได้เข้าไปสอดแทรกอยู่ในการแสดง เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่สังคม

การแสดงที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5-7 อีกประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมและสร้างบันเทิงผ่านการสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น คือ ละครชาตรีเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายทางภาคใต้ของประเทศไทย โดยเรื่องที่นิยมนำมาจัดแสดง คือ เรื่อง พระสุธนและนางมโนห์รา ทั้งนี้ผู้คนทั่วไปเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “โนห์ราชาตรี” เพราะชาวใต้มักจะชอบพูดตัดพยางค์หน้า ส่วนการแสดงละครชาตรีที่ปรากฏในกรุงเทพมหานครสืบทอดมาจากสมัยธนบุรี การแสดงคล้ายกับการแสดงโนราทางจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยสันนิษฐานว่าผู้ที่แสดงโนราติดตามเจ้าพระยานครเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 1 โดยคณะละครของเจ้านครฯ ได้เข้ามาร่วมการแสดงในงานฉลองพระแก้วมรกต และได้แสดงประชันกับละครผู้หญิงของหลวงด้วย

เมื่อ พ.ศ.2375 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) สมัยที่ยังเป็นเจ้าพระยาพระคลัง ได้ลงไปปราบและระงับเหตุการณ์รายทางหัวเมืองภาคใต้ พวกชาวใต้จึงอพยพตามมา รวมทั้งพวกที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีด้วย พวกนี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย ต่อมาเกิดการจัดตั้งเป็นคณะละคร โดยรับเหมาแสดงงานต่าง ๆ จนแพร่หลายและเกิดการฝึกหัดการแสดงสืบต่อกันมา (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 116)

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ.2387 ก็มีผู้ที่แสดงโนราอีกกลุ่มหนึ่งตามกองทัพเจ้าพระยาพระคลังเข้ามาอีกครั้งหนึ่ง และในครั้งนั้นโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ถนนหลานหลวง ซึ่งมีคนนิยมว่าจ้างไปแสดงแก้บนเพราะเห็นว่ามีวิทยาคม ทำให้การแก้บนศักดิ์สิทธิ์

กว่าละครชนิดอื่น ๆ ครั้นมีพระราชานุญาตให้หัดผู้หญิงเล่นละครได้ ละครโนราจึงปรับปรุงการแสดงของตนโดยการนำผู้หญิงมาแสดงเป็นตัวนางแทนผู้ชาย ดังนั้นจึงต้องปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับผู้หญิง จึงเริ่มมีการนำเครื่องละครยืนเครื่องอย่างละครนอกมาใช้บ้าง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 157-158)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น มีผู้คิดนำเอาละครชาตรีกับละครนอกมาผสมกัน เรียกว่า “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละครชาตรีเครื่องใหญ่” การแสดงประเภทนี้บางครั้งก็มีฉากแบบละครนอก แต่บางครั้งก็ไม่มีฉากอย่างละครชาตรี ดนตรีประกอบก็ใช้แบบผสม คือ ใช้เครื่องดนตรีของละครชาตรีผสมกับวงปี่พาทย์ของละครนอก โดยการแสดงจะเริ่มด้วยรำซัดชาตรี แล้วลาโรง จับเรื่องด้วยเพลง “วา” แบบละครนอก ส่วนเพลงและวิธีการแสดงก็ใช้ทั้งละครชาตรีและละครนอกปนกัน การแสดงแบบนี้ยังเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 116)

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้สันนิษฐานว่าละครชาตรีคงปรับปรุงมาจากการละเล่นพื้นเมืองที่เรียกกันว่า “โนรา” จึงบางครั้งเรียกรวมกันว่า “โนราชาตรี” และคำว่า “ชาตรี” เองซึ่งเป็นชื่อละครแบบนี้ก็ยังหาความหมายกันไม่ได้ว่าเหมาะสมจะหมาย ความว่าอย่างไร แต่วิธีการบางอย่างของละครชาตรีที่มีผู้แสดงเป็นหลักอยู่ 3 คน คือ ผู้แสดงเป็นผู้ชาย หมายถึงนายโรง หรือยืนเครื่อง 1 ผู้แสดงบทเป็นผู้หญิงหรือนาง 1 และตัวตลกหรือตัวแสดงบทเบ็ดเตล็ด 1 ทั้งละครประเภทนี้จะเดินทางไปจัดการแสดงตามหัวเมืองต่าง ๆ เหมือนกับละครของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรา” ซึ่งตามความหมายของคำว่า “ยาตรา” หมายถึง เดินหรือเคลื่อนย้าย ดั้งนั้นละครโนราชาตรีก็อาจปรับปรุงมาตามแบบละครยาตราของอินเดียก็เป็นได้ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 114)

ละครชาตรีเป็นการแสดงที่ดำเนินเรื่องแบบรวบรัด เรื่องที่นิยมนำมาแสดงละครชาตรี คือ เรื่องมโนห์ราและรถเสน โดยตัวละครที่สำคัญมีเพียง 3 ตัว เช่น เรื่องมโนห์รา มีพระสุธนเป็นตัวพระ นางมโนห์ราเป็นตัวนาง พรานบุญเป็นตัวตลก ส่วนเรื่องรถเสน มีพระรถเสนเป็นตัวพระ นางเมรีเป็นตัวนาง และม้าเป็นตัวตลก สำหรับตัวตลกในละครชาตรี แสดงเป็นตัวละครอื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นยักษ์ ฤาษี ยาย ตา และสัตว์ต่าง ๆ โดยก่อนเริ่มแสดงจะมีการโหมโรง โดยผู้แสดงจะแต่งตัวอยู่ข้างวงปี่พาทย์ พอลงวา ตัวพระ หรือตัวพระ-นางคู่หนึ่ง จะสวม

ชฎาขึ้นนั่งเตียง เริ่มรำซัดไหว้ครู การแสดงละครชาตรีทุกครั้งต้องไหว้ครูโดยผู้แสดงเป็นผู้ร้องเอง เมื่อร้องนำ 1 วรรคแล้วลูกคู่ก็รับวรรคที่สองซ้ำกันสามครั้ง แล้วตัวละครจึงร้องวรรคที่สามต่อไปเวียนลำดับจนครบตอน ขณะที่ร้องมีการตีกรับให้จังหวะ มีทับ และฉิ่งประกอบ ทั้งนี้บทไหว้ครูละครชาตรีนั้นมีหลายบท โดยมีตัวอย่างดังนี้

“ขานเอ ขานให้โนเนโนใน
ขานมาช้าต้อง ทำนองเหมือนวัวชักใย
เพลงครวญคิดขึ้นมา ทรหวนในหัวใจ
เพลงแม่นวลสำลีไม่ลืมใน ถึงจะไปไม่ลืมตัวแม่หนา
ลมเอยรวยรวย ยังหอมแต่รสแป้งทา
หอมรสครูข้า ส่งกลิ่นเข้ามาไรไร
หอมนาสาแด่ ลูกเหลียวไปแลสาไกล
หอมฟังสุราลัย ไกลเข้าในโรงเถิดแม่นาฯ
ลมเอยลมใด ที่พัดตั้งเมฆขึ้นมา
ลมว่าวอุตตรา พัดต่อด้วยลมสลาตัน
ลูกจะชักเอาไปเล่น กลางคืนมาเป็นกลางวัน
ไกลตลิ่งไกลฝั่ง เอากะชังมาเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเขานับปี แม่นวลสำลีนับเดือน
เอาเกาะกะชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอนน้องหนาฯ”

(สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 119)

เมื่อผู้แสดงหลังจากไหว้ครูเสร็จแล้วก็ดำเนินเรื่อง ตัวละครที่จะออกแสดงก็สวมเครื่องสวมศีรษะตามบทของตนแล้วขึ้นนั่งเตียง ในตอนดำเนินเรื่องนี้มีผู้บอกบทนำผู้แสดง ผู้แสดงจะร้องเองหนึ่งวรรคแล้วมีลูกคู่รับเช่นนี้ตลอด ผู้บอกบทจะบอกทั้งเนื้อเรื่องและเพลงที่ใช้ประกอบ เมื่อผู้แสดงร้องและรำไปจบตอนหนึ่งแล้ว จะมีการหยุดให้เจรจา ในครั้งแรกจะมีการแนะนำตัวว่า เป็นใคร ชื่ออะไร จะไปพบใครที่ไหน หรือจะทำอะไรต่อไป เมื่อเรื่องดำเนินแล้วก็จะมีการพบกับตัวละครอื่น ตอนนี้จะมีการโต้ตอบกัน เมื่อตัวละครแสดงบทบาทของตนจบ ก็นั่งลงข้างเตียงแล้วถอดเครื่องสวมศีรษะออก แสดงว่าพัก ผู้แสดงตัวอื่นก็แสดงบทบาทของตนต่อไป (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 121)

การดำเนินเรื่องของละครชาตรี มีวิธีดำเนินเรื่องเป็น 2 แบบ ได้แก่ แบบละครซ้อนละคร คือ ซัดไหว้ครู แล้วเริ่มด้วยพระสังข์ชนะคดี ท้าวสามลให้สมโภชพระสังข์เลียบเมืองแล้วมีมหรสพฉลอง มหรสพอย่างหนึ่งที่นำมาฉลองในงานคือละครชาตรี ซึ่งละครชาตรีก็จะดำเนินเรื่องต่อไป จะเป็นเรื่องสังข์ทองหรือเรื่องอะไรก็ได้ อีกแบบหนึ่งคือการดำเนินเรื่องโดยตรง โดยซัดไหว้ครูแล้วดำเนินเรื่องทันที เบิกโรงด้วยตัวพระเอกของเรื่อง เมื่อจบบทร้องตอนแรกก็มีการแนะนำตัว กล่าวเท้าความเนื้อเรื่องอย่างย่อ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องติดต่อกัน (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 122)

เรื่องที่แสดงในสมัยโบราณละครชาตรีนิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นเรื่องที่ใช้แสดงละครนอกส่วนมาก และนิยมคัดเลือกบทละครเฉพาะตอนที่สนุก และสามารถแทรกบทเจรจาได้เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน โดยบทละครชาตรีที่นำมาแสดงนั้น แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ บทพระราชนิพนธ์ละครนอก เช่น สังข์ทอง ตอนเสี่ยงพวงมาลัย ตอนนางมณฑาลงกระท่อม สังข์ศิลป์ชัย ตอนตกเหว ตอนเสนากุฎเข้าเมือง ไชยเชษฐ์ ตอนขับสุวิญชา ตอนนางแมวเย้ยซุ้ม ไกรทอง ตอนวิมาลาขึ้นเมืองมนุษย์ ขุนช้างขุนแผน ตอนแต่งงานพระไวย อีกประเภทหนึ่ง คือ บทละครชาตรีซึ่งนำจากบทละครนอก (สำนวนชาวบ้าน) เช่น เรื่อง แก้วหน้าม้า ตะเพียนทอง สังข์ทอง ตอนกำเนิดพระสังข์ โม่งป่า พระพิมพ์สวรรค์ สุวรรณหงส์ ตอนกุมพลถวายม้า พระรถเสน พิกุลทอง กายเพชร จำปาสี่ต้น เป็นต้น (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 124)

ทั้งนี้สันนิษฐานว่าละครชาตรีเป็นศิลปะการแสดงที่ใช้ในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และมีการดำเนินเรื่องที่แฝงไว้ด้วยอารมณ์ขัน จึงยังคงได้รับความนิยมในปัจจุบันยัง โดยได้รับการจัดแสดงทั่วไปทั้งในกรุงเทพมหานครและจังหวัดอื่น โดยเฉพาะในบริเวณศาลหลักเมืองหรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นที่พึ่งทางใจ ซึ่งมักจะมีการเชิญหรือว่าจ้างละครชาตรีไปจัดแสดงเพื่อแก้บนอยู่เสมอ

ศิลปะการแสดงของไทยอีกประเภทหนึ่งในสมัยนี้ที่แฝงด้วยความตลกและควรกล่าวถึง คือ ละครพันทาง โดยการแสดงประเภทนี้เป็นละครที่เกิดจากแนวผสมระหว่างการแสดงละครนอกเป็นหลักผสมกับกิริยาสามัญชน (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 150) ละครพันทางเริ่มขึ้นโดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงแสดงต่างไปจากละครแบบหลวง คือ แสดงบทพระราชนิพนธ์เรื่องดาหลังในรัชกาลที่ 1 และแสดงทางออกภาษาเพราะเป็นละครทางชวา

ซึ่งคงใช้เพลงและท่ารำที่มีกลิ่นอายทางชวาอยู่บ้าง โดยดำเนินการแสดงทางเดียวกับละครนอก แต่นำเรื่องภาษาต่าง ๆ มาแสดง เช่น พงศาวดารมอญพม่า เรื่องราชาธิราช พงศาวดารจีน เรื่องสามก๊ก ซุยถัง เป็นต้น

เนื่องจากละครพันทางเกิดขึ้นในยุคหลังจากละครดึกดำบรรพ์ ฉะนั้น ลีลาการร่ายรำจึงยังคงเป็นต้นเค้าในแบบละครนอกอยู่ จนกระทั่งเมื่อสมเด็จกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้นำละครแบบละครนอกมาปรับปรุงขึ้น และแสดงเรื่องพระลอซึ่งเป็นวรรณกรรมดั้งเดิมของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงได้รูปแบบละครพันทางที่มีลีลาการรำไทยผสมท่าฟ้อนของลาว มีฉากประกอบตามท้องเรื่อง ตัวละครทำท่าไปตามบท และบางครั้งผู้แสดงร้องเพลงเองตามบทแสดงนั้น ๆ ด้วย (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 151)

สำหรับที่มาของเพลงออกภาษาที่ใช้ในละครพันทางนั้น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงระบุข้อมูลไว้สาส์นสมเด็จ โดยทรงเล่าถึงที่มาของเพลงเหล่านี้ว่าน่าจะมาจากเพลงพื้นเมืองของชนชาติที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ดังนี้

> *“เพลงของเรามีชื่อเมืองต่างประเทศนำ เพื่อให้รู้ว่ามาแต่ไหนอยู่มาก เช่น เขมร มอญ พม่า แขก จีน ญวน กระทั่งฝรั่ง เป็นต้น ซึ่งพวกปี่พาทย์เขาเรียกกันว่า ภาษา แต่ฟังเพลงจะรู้ก็หาไม่ เพราะเขานำมาดัดเป็นไทยเสียหมดแล้ว ที่ว่าดัดนั้นไม่ได้ตั้งใจจะดัด หากแต่เป็นไปเอง เพราะเราไม่จำกัดลูกอะไรที่คล้ายกันก็ใช้แทนกันได้ทั้งนั้น จึงฟังเป็นเพลงไทยไป มีตัวอย่างจะเล่าถวาย วันหนึ่งเดินไปทางหน้าวังกรมหมื่นปราบ (ปรปักษ์) ได้ยินพวกมอญที่เข้าเฝ้าเล่นเครื่องสายกันอยู่ที่ประตู ได้ยินอยากจะรู้ต้องหยุดฟังอยู่เป็นนาน จึงรู้ว่า เพลงทะแย ๕ ท่อน ซึ่งเราได้ฝีมือระนาดกันนั่นเอง แต่เพราะเขาเล่นทางมอญผิดกับที่เราเล่นกันเป็นอันมาก จึงฟังรู้ได้ยาก ยังเพลงที่ร้องเรื่องนางซินเดอเรลลา คนปรับเพลงเขาก็ตั้งใจเอาเพลงฝรั่งปรับกับเรื่องฝรั่งเพื่อให้เป็นฝรั่ง แต่ฟังก็ไม่เห็นเป็นฝรั่งเลย”*

(กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506: 211-212)

ลักษณะเด่นของของการแสดงละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง คือ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 215)

1. แสดงต่อเนื่องแบบละครรำ โดยไม่มีการแบ่งเป็นฉาก ๆ

2. ตัวละครเจรจาเองโดยไม่มีบท ในรูปแบบเจรจาร้อยแก้ว

3. แต่งกายเลียนแบบเชื้อชาติต่าง ๆ ตามทัศนคติของไทย

4. ท่ารำเลียนแบบท่ารำชาติต่าง ๆ ซึ่งมีการเอาครูงิ้วและครูฝรั่งมาสอน เป็นต้น

5. การดำเนินเรื่องค่อนข้างเร็ว และเจือตลกมาก

6. เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องจากพงศาวดารต่างชาติและเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ

ทั้งนี้หากพิจารณาการแสดงละครพันทางอย่างละเอียดจะพบว่ามิใช่การแสดงให้เห็นถึงนาฏยศิลป์ไทยโดยตรง แต่เป็นการแสดงจินตนาการถึงชนชาตินั้น ๆ ผ่านสายตาของศิลปินไทย และนำเสนอในรูปของนาฏยศิลป์แต่พอเป็นเค้าเท่านั้น (สมพิศ สุขวิวัฒน์, 2539: 7-25)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ละครพันทางซึ่งมีหมื่นไววรนาถ (บุศ) ผู้ซึ่งเป็นบุตรของพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้นำคณะละครพันทางไปแสดง ณ ประเทศรัสเซีย ทวีปยุโรปเป็นครั้งแรก เมื่อราวปีพ.ศ.2442 โดยในช่วงแรกของการแสดงละครประเภทนี้ ยังไม่มีการตั้งชื่อว่าละครพันทาง จนกระทั่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์นำบทละครเรื่องพระลอมาปรับปรุงขึ้น และเมื่อนำออกแสดงและได้รับความสำเร็จเป็นที่พอใจของคนดูทั่วไปแล้ว ละครชนิดนี้จึงได้ชื่อว่า “ละครพันทาง” ซึ่งน่าจะสรุปได้ว่าเป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครประเภทต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้ว โดยเฉพาะละครนอกเป็นหลัก (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 153-154)

การแสดงละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พบว่าทรงดัดแปลงลีลาการร่ายรำใหม่ โดยเพิ่มท่ารำที่มาจากกิริยาท่าทางของชนชาติต่าง ๆ ประกอบกับท่าทีของสามัญชน เช่น ไปมา เข้ากับ ท่ารำตามแผน บางครั้งผู้แสดงต้องร้องเอง บางครั้งก็มีต้นเสียงและลูกคู่ โดยเรื่องที่แสดงมีบทละครพันทางที่แต่งใหม่มากกว่าโรงละครอื่น นอกจากนี้ยังพบว่าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนิพนธ์บทละครเรื่องพระลอ (ตอนกลาง) ขึ้นฝึกหัดปรับปรุงการแสดง โดยใช้ท่ารำของไทยผสมกับท่าฟ้อนของภาคเหนือ ใช้ทำนองเพลงสำเนียงลาวเป็นพื้น มีฉากเปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง นำเข้าไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระที่นั่งอภิเษกดุสิต ก็เป็นที่

พอพระราชหฤทัย ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงตั้งคณะละครขึ้น ชื่อว่า “คณะละครหลวงนฤมิตร” ได้ทรงนำพระราชพงศาวดารมาทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครพันทางขึ้น เช่น เรื่องวีรสตรีถลาง คุณหญิงโม เป็นต้น (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 146)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ยังคงปรากฏการสืบทอดละครพันทาง ดังที่เจ้าคุณจอมมารดาแพ พระสนมเอกในรัชกาลที่ 5 ซึ่งรัชกาลที่ 6 โปรดเกล้าฯ ให้เป็นเจ้าคุณประยูรวงศ์นั้น ได้เริ่มมีคณะละครพันทางขึ้น เมื่อท่านย้ายออกจากพระบรมหาราชวัง ไปอาศัยอยู่ที่สวนนอกใกล้สวนดุสิต โดยได้ริเริ่มจัดตั้งคณะละครแสดงแบบละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งได้ครูที่มาจากคณะละครของเจ้าคุณมหินทร์จำนวน 3 คน มาร่วมจัดตั้งคณะและฝึกซ้อม ในเวลาต่อมาคณะละครนี้มี ม.ล.อนิรุทธเทวา หรือพระยาอนิรุทธเทวา เป็นผู้จัดการและสืบทอดต่อมา ละครพันทางคณะนี้น่าจะเป็นผู้สืบทอดการแสดงแบบพันทางให้กับกรมศิลปากรต่อมาในช่วงยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 277)

ทั้งนี้องค์ความรู้ทางทฤษฎีและการปฏิบัติทางด้านการแสดงละครพันทาง ยังคงได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดผ่านการจัดการเรียนการสอนและการฝึกหัดการแสดงละครพันทางในสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน

การแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 7 คือ ละครสังคีต โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครประเภทนี้ ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์บทละครสังคีตไว้ 4 เรื่อง ได้แก่ หนามยอกเอาหนามบ่ง วิวาหพระสมุท มิกาโด และวั่งตี่ โดยละครสังคีตอาจเรียกได้อีกชื่อหนึ่งว่าละครพูดสลับลำ

ละครสังคีต คือ ละครที่ทีมั่งบทพูดและบทร้องเป็นส่วนสำคัญเสมอกัน จะตัดอย่างใดอย่างหนึ่งออกไปไม่ได้ เพราะต่างก็มีถ้อยคำที่เป็นเนื้อเรื่องสำคัญบรรจุอยู่ โดยละครสังคีตนั้นมีเนื้อเรื่องที่สนุกสนาน มีการขับร้องที่ไพเราะ เป็นการแสดงหมู่ที่งดงาม มีเครื่องแต่งกายและฉากที่งดงาม และในการแสดงแต่ละเรื่องนั้นจะต้องมีบทของตัวตลกประกอบด้วยเสมอ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 153) ทั้งนี้ตัวตลกมักจะแสดงความตลกผ่านการพูดและการแสดงกิริยาท่าทางประกอบตามบทบาทที่ได้รับ เช่น วั่งตี่ เป็นบทละครที่สร้างความตลกผ่านการล้อเลียนสังคมและเสียดสีพฤติกรรมของขุนนางที่อยู่ห่างไกลจากเมืองหลวง นอกจากนี้ยังมี

การตั้งชื่อตัวละครจากการเลียนเสียงของชื่ออาหารจีน ดังชื่อตัวละคร อาทิ ตะละเปา แฮ่กึ๊ง เต้าฮวย และปาช่องโก๋ เป็นต้น

ในสมัยรัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 7 นอกจากจะมีการแสดงจำอวดที่เป็นศิลปะการแสดงตลกที่โดดเด่นแล้ว การแสดงตลกหรือจำอวดยังได้เข้าไปแฝงอยู่ในการแสดงประเภทอื่น ๆ เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น ดังการแสดงตลกโขน ซึ่งถือเป็นการแสดงตลกประเภทที่แทรกอยู่ในการแสดงชนิดอื่น โดยอาจกล่าวได้ว่าการแสดงโขนนั้นมีผู้แสดง 5 ประเภทด้วยกัน แต่คนทั่วจะเข้าใจว่ามี 4 ประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง และตัวสุดท้ายที่เป็นตัวสำคัญคือ ตัวตลกหรือตัวประกอบ ซึ่งจะคอยทำหน้าที่เชื่อมเรื่องระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม และมักปรากฏตัวขึ้นมา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพักอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม โดยการพักนั้นเป็นการสอดแทรกให้มีบทตลกครบจำนวนในการให้ผู้ชมได้ผ่อนคลาย มิฉะนั้นก็อาจรู้สึกเบื่อหน่ายกับการชมฉากการยกทัพรบกันและการเจรจา ตัวตลกโขน เช่น ตัวฤาษีหรือตัวประกอบมีอิสระทั้งในการพากย์เอง พูดเอง ร้องเอง เล่นเอง ทั้งนี้ผู้แสดงบทตลกในการแสดงโขนจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณ จะต้องรู้เรื่องรามเกียรติ์และลักษณะของตัวละครอย่างละเอียด รู้ว่าอารมณ์ของตัวละครเป็นอย่างไรเพื่อจะได้สอดแทรกได้ถูกต้องตามจังหวะและสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ “รามเกียรติ์บทร้องและบทพากษ์” ขึ้นสำหรับเล่นโขน จำนวน 6 ชุด ได้แก่ ชุดสีดาหาย ตอนสำมะนักขาหึงและตอนตามกวาง ชุดเผาลงกา ชุดพิเภกถูกขับ ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา ตอนศุกะสาวันปลอมพล ตอนสุครีพหักฉัตร ตอนองคตสื่อสาร และชุดนาคบาศ โดยมีบทของจำอวดอยู่ด้วย นักแสดงตลกในสมัยนี้ได้รับการยกระดับฐานะและบทบาทในสังคมขึ้น โดยรัชกาลที่ 6 ทรงเรียกผู้ที่แสดงตลกโขนว่า “จำอวด” ทั้งนี้พระองค์ทรงชุบเลี้ยงและพระราชทานบรรดาศักดิ์จำอวดให้เป็นขุนนางหลายคนด้วยกัน ผู้ที่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เหล่านี้ถือว่าเป็นตลกหลวงประจำราชสำนัก โดยมีหน้าที่แสดงจำอวดประกอบการแสดงโขนหลวงและละครของหลวง นักแสดงจำอวดบางคนได้รับการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็นขุนนาง ซึ่งมีอยู่ 2 สำรับ ดังนี้

"พิเศษ

1. ประทาสบดี (สำริด เนตรประทาส) *ขุน*

สำรับ 1

2. ราชนนทิการ (จันทร์ ประทาส) *หมื่น*

3. สำราญสมิตมุข (แจ่ม ภาตประทาส) *พัน*

(อ๊อด ตามประทาส) *ขุน*

4. สนุกชวนเริง (หวอ เรียงเนตร) *ขุน*

5. บันเทิงชวนหัว (เบี้ยว วัชรประทาส) *หมื่น*

สำรับ 2

6. ช่วยสำเริงสรวล (สุข วัชรประทาส) *หมื่น*

7. ชวนสำเริงสราญ (แฉ่ง โชตินัฏ) *หมื่น*

8. สมานประทาสกิจ (แคล้ว วัชโรบล) *ขุน*

9. สมิตประทาสกร (เจิม นาคมาลัย) *หมื่น"*

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2516: 142)

นอกจากนี้ยังพบข้อมูลว่ายังมีผู้ที่แสดงบทบาทจำอวดแต่ยังไม่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เช่นกัน เช่น นายพันและนายเกริ่น ซึ่งต่างเป็น "ตลกหลวง" ประจำราชสำนักมีหน้าที่แสดงจำอวดประกอบการแสดงโขนหลวงและละครของหลวงในรัชสมัยนั้น โดยเป็นที่น่าสังเกตว่าราชทินนามของจำอวดหรือตลกหลวงนั้น มีนามสัมผัสกันสำรับละ 4 คน คนละเท่ากับสำรับนักสวด ทำให้น่าคิดว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวอาจทรงเห็นว่าศิลปะแห่งการเล่นจำอวดนั้นสืบทอดมาจากนักสวด หรืออาจโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมตั้งพระราชทินนามให้เป็นสำรับ ๆ เลียนแบบนักสวดก็ได้ (วีระ แก่นเพชร, 2539: 4)

การแสดงตลกของโขนนั้น ต้องยึดหลักแสดงไปตามเนื้อเรื่องของโขนชุดที่ตนแสดง จะแสดงตามใจตนเองนั้นไม่ได้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีความรู้ในวรรณคดีเรื่องที่นำมาใช้แสดงเป็นอย่างดี เช่น ทราบประวัติความเป็นมาของตัวโขนบางตัว และทราบเนื้อเรื่องสำคัญ ๆ บางตอนที่ตนต้องร่วมแสดง จึงได้มีการวางแบบแผนการเล่นไว้ล่วงหน้า เป็นต้นว่าถ้าเล่นตลกโขนตอนเกณฑ์พล ตัวตลกต้องทราบถึงสถานที่ซึ่งใช้สำหรับเกณฑ์พลแล้วพยายามหาสิ่งขบขันเกี่ยวกับสถานที่หรือคนในสถานที่นั้นมาล้อเลียน หรือถ้าเลือกตอนกระทำพิธีมาออกตลกก็ต้อง

รู้ว่าการกระทำพิธีที่ถูกต้องนั้นทำอย่างไร อุปกรณ์ชิ้นไหนเบิกจากส่วนราชการฝ่ายไหน หรือถ้าเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตอนถวายลิง ตัวจำอวดต้องรับบทเป็นฤาษีผู้ที่จะนำหนุมานไปถวายตัวแก่ทศกัณฐ์ เป็นต้น ตัวตลกต้องทราบว่าเรื่องจริงนั้นเล่นอย่างไร แล้วหาทางแยกออกมุกตลกของตน ซึ่งบางทีต้องล้อเหตุการณ์ในสังคมทางด้านต่าง ๆ ที่กำลังอยู่ในความสนใจของคนทั่วไปในช่วงเวลานั้นด้วย ดังนั้นคุณสมบัติพิเศษประจำตัวของผู้แสดง คือ มีไหวพริบที่เฉียบแหลม มีวาทศิลป์ มีความรู้รอบตัวกว้างขวาง และมีการตัดสินใจที่ดี (นิสา เมลานนท์, 2541: 45)

บรรดาตลกหลวงประจำราชสำนักมีหน้าที่แสดงจำอวดประกอบการแสดงโขนหลวงและละคอนของหลวงในรัชสมัยนั้น ไม่สามารถเล่นลอยดอกได้ ต้องอาศัยเรื่องต้องรู้เรื่องโขนละคอนดี มีแบบแผนวางไว้ให้ให้เล่น ศิลปะการแสดงตลกของโขนยึดหลักว่าต้องแสดงไปตามเนื้อเรื่องของโขนที่ตนแสดงร่วมด้วย จะแสดงตามใจชอบของตนนั้นไม่ได้ ดังนั้นผู้แสดงจึงจำเป็นต้องทราบประวัติความเป็นมาของตัวละครสำคัญบางตัว ทราบเนื้อเรื่องสำคัญ ๆ บางตอนที่ตนจะต้องร่วมแสดง ทั้งนี้เพื่อนำมาใช้ในการวางแผนเล่นได้อย่างเหมาะสม ดังนั้นตัวตลกจึงต้องมีปฏิภาณเฉียบแหลม มีความรู้รอบตัวกว้างขวาง มีวาทศิลป์ และมีการตัดสินใจดี จึงจะทำให้การตลกกระทำได้อย่างสมบทบาทและสร้างความสนุกสนานให้ผู้ชมได้เป็นอย่างดี เช่น ตลกโขนตอนเกณฑ์พลทั้งยักษ์และลิง ผู้แสดงตลกต้องรู้ว่าการเกณฑ์พลต้องมีสัสดี แล้วมีเรื่องอะไรขบขันเป็นเรื่องขวนหัวของสัสดีก็นำมาล้อ เช่น สัสดีในวันหนึ่งชอบนั่งหลับ ก็เอาเรื่องนั่งหลับมาเล่นล้อ แต่ต้องเป็นเรื่องที่คนโดยมากทราบและเข้าใจจึงจะขัน หรือตอนตลกตามหมอรักษากุมภกรรณ เมื่อตอนกุมภกรรณถูกสามทหารรุมรบจนหนีรอดมาได้เมื่อคราวถอนรัง ก็ต้องรู้แบบว่าจะเล่นอย่างไร เช่น ไปตามหมอตำแยมาบ้าง ตามหมอนวดมาบ้าง หรือตอนตีลิงคือถวายลิง จำอวดหรือตลกที่เป็นฤาษีต้องรู้ไม้เล่นของทศกัณฐ์และหนุมาน รวมทั้งวิธีการของคนพากย์และเจรจาด้วย จำอวดหรือตลกจึงต้องมีปฏิภาณเฉียบแหลม มีความรู้กว้างขวางหรือมีความรู้รอบตัว มีวาทศิลป์แตกฉาน นอกจากนี้อาจต้องทำหน้าที่อื่นอีกหลายอย่าง เช่น เป็นคนกลั้นกลด เป็นคนถือศรแผลง ยกเตียง เดินสาส์น เป็นต้น การแต่งกายตลกหลวงจะนุ่งผ้าเกี้ยวสวมเสื้อกระบอก คาดรัดประคด สวมหมวกหูกระต่าย ส่วนจำอวดโดยทั่วไปจะนุ่งผ้าม่วงสีโดยมากเป็นผ้าม่วงเชี่ยงไฮ้ และมีวิธีนุ่งที่แปลกกว่านุ่งผ้าธรรมดา คือ แลบชายมุมบนตอนข้างหน้าที่จะม้วนเป็นชายกระเบนไว้หน่อยหนึ่ง เมื่อม้วนและโจงกระเบนแล้วก็แผ่ชายผ้ามุมบนที่เหลือไว้นั้นให้เป็นปีกออกไปคล้ายชายไหวชายแครง โดยต้องยกปีกผ้านุ่งให้กาง สวมเสื้อแพรสีเนื้อดีคอพวงมาลัย คาดผ้าคาดพุง

หรือไหม ต้องผัดหน้าให้ขาวแต่งคิ้วแต่งปากเล็กน้อย ไว้ผมยาวอย่างที่เรียกว่าผมมัดใส่น้ำมันหวีเรียบ แต่งเครื่องประดับที่เป็นเพชรทอง โดยกิริยาอาการที่ติดจนเป็นนิสัยของจำอวดเวลาออกโรงแสดง คือ การใช้มือทั้งสองจัดกลีบผ้านุ่งข้างหลัง ดึงแขนเสื้อขึ้นไปหาหัวไหล่ เสยผม ท้าวสะเอว (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539: 38-39)

ตัวตลกในการแสดงโขนนอกจากจะปรากฏผ่านตัวละครมนุษย์ ฤาษี หรือลิง แล้ว อาจปรากฏผ่านการแสดงในบทบาทของตัวนางที่รับบทเป็นนางตลาด โดยนางตลาดหมายถึง ท่าทางที่ตัวนางรำเน้นบุคลิกเฉพาะบทบาทนั้น ๆ มีท่าทางกระฉับกระเฉง ฉะฉาน ว่องไว สะบัดสะบิ้ง เช่น ท่านางเบญกาย แม้ตอนที่แปลงกายเป็นสีดาแล้ว ก็ยังมีท่าทีที่ดูแล้วขัดกับบุคลิกของนางสีดา ท่าทางนางวารีในเรื่องพระอภัยมณี นางค่อมในเรื่องอิเหนา นางรื่นและนางโรยในเรื่องพระลอ และนางโนรีในเรื่องศรีธรรมโศกราช เป็นต้น ตัวแสดงที่ได้รับการฝึกในบทนางตลาดจะต้องได้รับการฝึกหัดให้เชี่ยวชาญในชั้นเชิงของในตลาด ซึ่งก็น่าจะตรงกับละครในรูปแบบสมัยใหม่ที่เรียกว่าตัวนางร้ายหรือ “ตัวอิจฉา” คือ ตัวละครที่ทำให้ละครมีสีสัน จะต่างกันตรงที่การฝึกละครไทยย่อมมีความประณีตในการใช้กิริยาท่าทาง ส่งผลให้กระบวน ท่ารำนั้นงดงามด้วยลีลาชัดเจน และผู้ที่แสดงที่มีความสามารถจะแสดงได้ทุกตัว ทั้งนี้นางกษัตริย์และนางตลาดแต่จะดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับผู้ชมที่จะเป็นผู้จะตัดสิน (วิมลศรี อุปรมัย, 2555, 202-203)

เรื่องที่แสดงในตลกโขนนิยมแสดงเป็นชุด ถ้าเป็นโขนมักจับชุดนางลอยแต่เนื้อเรื่องตอนท้ายแต่งขึ้นใหม่ให้ตลก โดยแทนที่หนุมานจะจับนางเบญกายไปถวายพระรามกลับกลายเป็นนางเบญกายจับหนุมานหนีบเข้าที่สะเอวไป เพราะนางเบญกายตัวใหญ่กว่าหนุมานมาก หากแสดงชุดทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์ จะเปลี่ยนเนื้อเรื่องจากที่ทศกัณฑ์เสียใจมากที่ไม่สามารถรบชนะ จึงคิดจะชุบตัวให้มีอิทธิฤทธิ์เพิ่มขึ้น จึงได้ทำพิธีที่อุโมงค์ เมื่อฝ่ายพลับพลาทราบก็ให้สุครีพ หนุมาน และนิลนลมาทำลายพิธี สามทหารเอกของพระรามเปิดปากอุโมงค์โดยวิธีล้างอาถรรพ์ด้วยการใช้น้ำล้างเท้าของผู้หญิง คือ นางเบญกายมารดราดเพื่อเปิดปากอุโมงค์แต่ไม่สามารถทำลายสมาธิของทศกัณฐ์ได้ ไม่ว่าจะทุบตีเครื่องของบูชาจนเสียหาย หรือถีบ เตะตบทศกัณฑ์จนตกจากแท่นก็ไม่สำเร็จ ในที่สุดจึงนำนางมณโฑเข้าไปในพิธี แล้วแสร้งล่วงเกินนางมณโฑ ทศกัณฑ์เห็นดังนั้นก็ไม่อาจดำรงสมาธิไว้ได้ พิธีจึงแตก แต่เมื่อจำอวดนำมาแสดงได้ดัดแปลงตอนท้ายว่าสุครีพ หนุมาน และนิลนล ไม่สามารถทำลายสมาธิของทศกัณฑ์ได้แม้จะล่วงเกินนางมณโฑให้เห็นแล้วก็ตาม จึงดำเนินเรื่องว่าสามทหารได้นำนกเขาตัวโปรดของ

ทศกัณฑ์มาปล่อยให้เห็น ทศกัณฑ์โกรธมากพิธีจึงแตก หรือหากจัดแสดงชุดสุครีพถอนต้นรัง ก็เปลี่ยนเนื้อหาของเรื่องเดิมจากที่พระรามให้สุครีพไปปราบกุมภกรรณ แต่กุมภกรรณมีเล่ห์เหลี่ยมอุบายที่แยบยลกว่าคิดหาวิธีลดกำลังสุครีพโดยการพูดยั่วให้สุครีพโกรธจะได้ขาดความยั้งคิด ในที่สุดก็ได้พูดหลอกให้สุครีพไปถอนต้นรังมาเพื่อลดกำลังของสุครีพ กุมภกรรณจึงรบชนะสุครีพ แต่ผู้แสดงจำอวดแสดงไปในทำนองว่าเมื่อสุครีพถอนต้นรังแล้ว สุครีพก็โดนตำรวจจับข้อหาทำลายป่า (นิสา เมลานนท์, 2541: 119-120)

วิธีการแสดงตลกโขนนอกจากจะใช้การสร้างความตลกจากวาทศิลป์แล้ว อาจเกิดขึ้นจากการสร้างอารมณ์ขันจากรูปร่างของนักแสดง เช่น การแสดงชุดนางลอย ผู้ที่รับบทเป็นนางเบญกายตัวใหญ่มาก แต่ผู้ที่แสดงเป็นหนุมานกลับใช้คนร่างเล็กกว่ามาก ทำนองแม่กับลูก วิธีพากย์ก็จะพากย์ล้อเล่นสองแง่สองมุม (นิสา เมลานนท์, 2541: 188)

อุปกรณ์ประกอบการเล่นตลกโขนที่สำคัญ คือ ไม้ตะขาบ ที่ทำด้วยไม้กระบอกผ่าซีก แล้วเกลาผิวออกจะได้ไม่หนัก ทางด้านที่ถือปาดให้เว้า ส่วนปลายปากให้ห่างตอนตีพยายามกดดันให้ปลายอ้าจะเกิดเสียงดัง คนที่ถูกตีก็ไม่ค่อยเจ็บ แต่ถ้าคนตีจับไม้ตะขาบไม่เป็นเวลาตีแล้วปลายไม้ตะขาบไม่อ้า คนที่ถูกตีจะเจ็บปวดมาก อุปกรณ์อีกชนิดหนึ่ง คือ ผ้าขาวม้ายี่โป้คาดพุง ซึ่งสามารถนำมาพับมาม้วนเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเลียนแบบอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของสัตว์เช่น ปีกนก หัวนก นาค งู บังเหียนม้า ฯลฯ โดยสามารถนำมาใช้เพิ่มประกอบในการออกมุกตลก (นิสา เมลานนท์, 2541: 46)

ทั้งนี้ในปัจจุบันยังคงมี “ตลกหลวง” บรรจุอยู่ในการแสดงโขน หรือที่เรียกว่า “ตลกกรมศิลป์” แม้จะไม่ได้มีการเรียนการสอนผ่านการบรรจุเป็นรายวิชา แต่ยังคงมีกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้และฝึกฝนจากรุ่นสู่รุ่น ดังที่ปรากฏช่วงของการแสดงตลกในการแสดงโขนพระราชทานในแต่ละปี

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังปรากฏการแสดงตลกอีกประเภทหนึ่ง ที่เรียกว่า “ระบำตลก” โดยพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทระบำตลกสำหรับสมโภชพระเสวตรวรวรรณ กับพระมหารพีพรรณคชพงศ์ ซึ่งแสดงโดยจำอวดผู้ชายที่มีชื่อเสียงในเวลานั้น ได้แก่ นายต่ายข้าหลวงเดิม เป็นพระอรชุน นายขำแตร เป็นนางเมขลา นายรุ่ง เป็นรามสูร การแสดงระบำตลกที่ปรากฏในสมัยนี้ส่วนใหญ่จะได้รับการจัดให้เป็นการแสดงชุดเบิกโรง

ก่อนการแสดงละครหลวง ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) ได้แสดงความเห็นไว้ว่า *"การแสดงชุดเบิกโรงเป็นระบำตลกแยกเป็นเอกเทศจากละครหลวงเช่นนี้ อาจเรียกได้ว่าเป็นละครชวนหัวคำกลอน ซึ่งแปลกไปจากประเพณีละครแต่เดิมมา นับเป็นพระอัจฉริยภาพของพระองค์ และเป็นละครแนวใหม่อีกแนวหนึ่งซึ่งเกิดในรัชกาลนี้ โดยพระมหากษัตริย์เป็นผู้ริเริ่มด้วยพระองค์เอง จริงอยู่อาจมีผู้เห็นว่าระเด่นลันไดของคุณพุ่ม กวีในรัชกาลที่ 3 ริเริ่มก่อน แต่นั่นเป็นบทสำหรับอ่าน ไม่ปรากฏว่ามีการนำมาแสดงเป็นละครในยุคนั้นแต่อย่างใด"*

การแสดงตลกลิเกเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงลิเก ซึ่งปรากฏอย่างเด่นชัดในประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อย่างไรก็ตามในสมัยรัชกาลที่ 4 สันนิษฐานว่ามีการแสดงลิเกแล้ว โดยสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) สันนิษฐานว่าการแสดงลิเกในสมัยนี้น่าจะเป็นการเล่นเพลงแบบลำตัดในปัจจุบัน คือ มีศิลปิน 2 ฝ่าย ฝ่ายละ 2-4 คน กล่าวแก้กลอนกันแบบด้นกลอนสด มีวงรำมะนาเป็นลูกคู่ประมาณ 4-6 คน ภาษาที่ใช้เดิมเป็นภาษามลายู เนื้อหาที่แสดงนั้นเป็นการสวดสรรเสริญพระอัลเลาะห์ ต่อมาก็ผสมผสานกับภาษาไทย และเริ่มปรากฏการเล่นเรื่องทางโลกย์ที่แฝงด้วยความตลก ทั้งนี้ในอดีตอาจจะแสดงเพื่อสร้างบุญกุศลในกลุ่มผู้นับถือศาสนาอิสลาม ต่อมาจึงกลายเป็นการแสดงแบบรับจ้างทั่วไป

การแสดงลิเกเป็นละครประเภทหนึ่งที่พระยาเพชรปาณีเป็นผู้ริเริ่มขึ้น การแสดงลิเกนั้นมีลักษณะคล้ายกับละครพูดสลับลำด้นกลอนสดแนวตลก ในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่าผู้แสดงแต่งกายด้วยเครื่องแบบข้าราชการพลเรือน โดยใช้ผู้แสดงเพศหญิงล้วน เนื้อเรื่องที่นำมาจัดแสดงนั้นนำมาจากเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงละครนอกและละครพันทาง ในช่วงเวลาต่อมาจึงเริ่มปรากฏนักแสดงที่เป็นผู้ชาย ทั้งนี้ลิเกนั้นมีวิวัฒนาการมาจากการแสดงประเภทต่าง ๆ ได้แก่ การสวดคฤหัสถ์ การสวดมุสลิม และเพลงพื้นบ้าน ในสมัยนี้ลิเกเป็นที่แพร่หลายเป็นอย่างมาก อาจเพราะเป็นการแสดงที่ฝึกหัดง่าย ค่าจ้างถูก และสนุกสนาน ทั้งนี้ลิเกนั้นได้รับความนิยมท่ามกลางความเฟื่องฟูของละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครร้อง ดังนั้นในเชิงธุรกิจการค้า ลิเกย่อมต้องพัฒนาการแสดงของตนให้ทันสมัยเพื่อสู้กับคู่แข่ง เช่น เมื่อละครดึกดำบรรพ์มีช้างพลายมงคลมาแสดงบนเวทีดึกดำบรรพ์ ลิเกก็เอาอย่างบ้าง ดังที่ปรากฏว่าลิเกวิกขุนวิจารณ์ที่ยานนาวาจัดแสดงเรื่องราชาธิราชตอนมะกะโทเลี้ยงช้าง ก็มีการนำช้างจริง ๆ มาแสดงเช่นกัน เมื่อถึงช่วงปลายรัชกาลที่ 5 ประมาณ พ.ศ. 2450 ลิเกก็แสดงเหมือนละครมากยิ่งขึ้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 222-223)

การแสดงลิเกเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยทักษะ ใช้ระยะเวลาฝึกหัดค่อนข้างนาน โดยมีวิธีฝึกหัดสองทาง ได้แก่ ฝึกหัดโดยตรงจากครูหรือพ่อแม่ เช่นเดียวกับการแสดงประเภทอื่น ๆ เช่น โนรา ที่ต้องอาศัยความอดทน อีกทางหนึ่งคือการฝึกหัดโดยการแอบจำมาปฏิบัติ เรียกว่า ครูพักลักจำ ซึ่งต้องสนใจเป็นพิเศษจึงจะสามารถทำได้ทั้งร้องรำ ทั้งนี้ผู้ที่แสดงลิเกมักจะฝึกพูดด้วยเสียงที่ไม่เคร่งครัดตามอักขรวิธี ความไม่พิถีพิถันนี้อาจจะสร้างความขบขันและเป็นที่ล้อเลียนของคนที่มีความรู้ แต่ระดับชาวบ้านมิได้ตระหนัก ฉะนั้นลิเกจึงได้รับการยอมรับจากบุคคลทั่วไปได้เป็นอย่างดี (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 157-158)

การแสดงตลกลิเกนั้นจะอยู่ในช่วงการออกแขก ซึ่งเป็นชุดสำคัญในการเล่นลิเก โดยมีแขกเป็นตัวตลกตัวยืน วิธีแสดงคล้ายกับจำอวดในปัจจุบัน เรียกว่า “ตลกซักแขก” มีวิธีเล่นหลายวิธีโดยเริ่มต้นจากการผู้ที่แสดงเป็นแขกร้องเกริ่นในโรงก่อน 3 ครั้ง ต่อจากนั้นแขกจะเต้นตามจังหวะเพลง ออกมาร้องกลางเวที โดยในขณะร้องนี้ปี่พาทย์จะบรรเลงประกอบไปด้วย เมื่อร้องไปไปสักระยะหนึ่งแล้ว แขกจะส่งสัญญาณให้ปี่พาทย์หยุดบรรเลง ทั้งนี้การให้สัญญาณทำได้หลายวิธี แต่ที่นิยมกันมากคือการยกนิ้วขึ้นเป็นสัญญาณ ต่อจากนั้นตัวนายจะออกไปยืนอยู่อีกด้านหนึ่งของโรง ซึ่งอยู่คนละข้างของเวทีที่แขกยืนอยู่ แล้วเจรจาเป็นเชิงปรารภว่า *“เสียงอึกทึกครึกโครมทั้งหน้าบ้านและหลังบ้าน จะเป็นศึกเหนือเสือใต้ หรือแขกบ้านแขกเมือง จีนจามสยามพม่ามาแต่ไหน”* การแสดงลิเกในสมัยโบราณนั้นบทเจรจาของตัวนายตอนเริ่มแรกมักจะเป็นไปในทำนองนี้ ต่อจากนั้นก็จะเป็นบทของตัวตลก ซึ่งมักจะแสดงเป็นคนใช้ ตัวนายจะเรียกคนใช้ออกมาทีละคน เป็นการออกมุกตลกโดยใช้ตัวตลกเล่นร่วมกันหลายคน แต่ละคนก็เล่นไปตามแนวของตน เมื่อแสดงไปพอสมควรแล้วก็จะเรียกตัวนายมาพูดกับแขก ทั้งนี้ตัวอย่างบทตลกซักแขก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522: 7-8) มีดังนี้

“ตัวตลก 1 : สวัสดีอาบัง
แขก : กาโหน่าฮี
ตัวตลก 1 : เฮ้ว ไอ้แขกฉิบหาย เห็นหน้ากูเป็นสีไปแล้วมั้ยล่ะ
แขก : ไม่ช่าย อีนี่กาโหน่าฮี เป็นภาษาแขก แปลว่าสวัสดี
ตัวตลก 2 : อ้าว ใครจะไปรู้ นึกว่าจู่ ๆ มาเห็นหน้ากูเป็นไอ้นั่น
ตัวตลก 1 : ดู๋ดูแล้วดูซินั่น ดันเสือกจุดเทียนออกมาด้วย
ไอ้บังมึงจุดเทียนออกมาทำไม

ตัวตลก 2 : *สงสัยจุดเทียนออกมากันหน้ามืดมั้ง*

แขก : *อีนี่ไม่ได้ซินาย หน้ามืดก็ติดคุกซินาย*

ตัวตลก 2 : *โธ่โว้ย ไอ้บังบ้า กูหมายความว่าหน้ามืงมันดำ ต้องเอาเทียนส่อง*

ตัวตลก 1 : *แล้วนี่ไปยังไงมายังไง ถึงมาเมืองไทยได้ล่ะ*

แขก : *อีนี่แขกมากันห่าโร้ยคนน่ะนาย อีนี่มารูกำปั้นนะนาย*

ตัวตลก 2 : *หา...อะไรนะ...มาอะไร..พูดใหม่ซิ*

แขก : *มารูกำปั้นน่ะ*

ตัวตลก 1 : *เฮ้ย รูกำปั้นมันจะมาได้ไงวะ*

แขก : *ทำไมจะมาไม่ได้นะนาย รูออกใหญ่โต*

ตัวตลก 2 : *ฮี้ ก็รูกำปั้นมันรูปนิดเดียว จะยัดกันมาได้ไงตั้งห้าร้อยคน*

แขก : *ไม่ช่ายนะนาย ไม่ช่ายรูกำปั้น รูกำปั้นลำหญ่าย ๆ ที่มีใบโต ๆ แล่นมาในทะเล*

ตัวตลก 1,2 : *อ๋อ..เรือกำปั่น*

ตัวตลก 2 : *นึกว่าอะไรโธ่ไอ้บัง เขาเรียกเรือกำปั่น*

แขก : *ก็รูกำปั่น เรือกำปั่น เหมือนกันแหละนาย*

ตัวตลก 1 : *แล้วนี่เอาเรือจอดไว้ไหนล่ะ*

แขก : *ตรงนี้เอง ตรงตูดเจ้านายคุณนี่แหละนาย*

ตัวตลก 1 : *ตูดเจ้านาย..เฮ้ย แล้วมันจอดได้อย่างไร*

แขก : *ได้ซินาย ก็เอารูเข้าไปเทียบข้าง ๆ ตูดซินาย*

ตัวตลก 2 : *เว้ย...ไอ้แขกนี่ มันจะเอาเรือเข้าไปจอดที่ตูดได้ไง มันเล็กนิดเดียวเท่านั้น ตูดใครวะจะใหญ่จนเรือเทียบได้ไอ้โง่*

แขก : *ก็ตูดเจ้านายคุณที่เป็นตูดใหญ่ ๆ อยูริมน้ำ ที่มีประตูหญ่าย ๆ มีหน้าต่าง หลาย ๆ บานไงล่ะนาย*

ตัวตลก 1 : *ปูโธ่โว้ย หลงฟังซะตั้งนาน อ้ายบังนี่ นั่นเขาเรียกว่าตึกเจ้าคุณไม่ใช่ตูด ไอ้บังนี่พูดจาเลอะเทอะใหญ่แล้ว*

แขก : *ก็นายฟังไม่ดีเองน่ะนาย อีนี้เขาเรียกว่าหูแชแหมกว่าหูหมานะนาย*

ตัวตลก 2 : *อ้าว..อ้าว พูดกันดี ๆ ดันเอาเราไปเทียบกับหมา หาเรื่องกันนี่หว่า อย่างนี้ต้องใช้กำลังกันหน่อย เฮ้ย รุมโว้ย*

(นายโรงออก)

นายโรง : *เฮ้ยเดี๋ยว..เดี๋ยว เรื่องอะไรกัน อาบังทำไมมารังแกลูกน้องฉัน*

แขก : *อีนี่ลูกน้องนายรังแกฉาน ไม่ช่ายฉันรังแก*

นายโรง : *ก็ฉันเห็นกับตานี่*

แขก(ป้อง) : *ตาถั่วฉิบหายเลย*

นายโรง : *อาบังว่าอะไรนะ*

แขก : *เปล่า ฉานว่าแขกกลับไปขายถั่วดีกว่า*

นายโรง : *อ้าว แล้ววันนี้มาทำไม ไม่ขายถั่ว*

แขก : *เห่เฮเฮเฮ้ เฮเห่เฮ เฮเห่เฮ เฮ้เฮาเฮเฮ*

สลามมานา ฮัดชาซาเก

ส้มตำอร่อยหนักหนา กินกับสุราอร่อยกว่าโรตี

เฮเลวังกา ท่านที่อ่านผ่านจงโชคดี”

(นิสา เมลานนท์, 2541: 122-123)

การเล่นจำอวดบทชักแขกนี้ บางคณะจะมีวิธีเล่นที่แปลกออกไป เช่น ยั่วให้แขกเล่นสวดไหว้พระ หรือหลอกจับมือแขกให้สลามแล้วเอามือแขกมาเช็ดก้น หรือบางทีก็พูดล้อกับแขก โดยเน้นยำข้อความที่แขกพูดไม่ชัด เพื่อนำมาเป็นมุกตลก เป็นต้น ต่อจากนั้นก็เริ่มเข้าเรื่อง การแสดงลิเกนี้สันนิษฐานว่ามาจากการแสดงชนิดหนึ่งของชาวชวามลายู และ ซุนดา เดิมเรียกชื่อการแสดงชุดนี้ว่า “บันตุนหรือบันตน” เริ่มเข้ามาในประเทศไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนคำว่า “ลิเก” ซึ่งเพี้ยนมาจาก “ดิเกร์”นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวไว้ว่า คำ ๆ นี้เป็นภาษามลายูหมายถึงการขับร้อง ซึ่งเดิมเป็นการสวดบูชาพระในศาสนาอิสลาม ดังนั้นการออกแขกก็เท่ากับว่าเป็นการสวดถวายตัวครั้งแรก หลักของการเล่นลิเกตลกนี้คล้ายกับการออกมุกตลกของการสวดคฤหัสถ์มาก แต่ตลกลิเกจะ

น่าดูมากกว่าตลกของสวดคฤหัสถ์เพราะตลกลิเกแสดงได้เต็มทั้งตัวจึงสามารถที่จะหาแง่มุมออกมุกตลกได้ง่ายกว่า (นิสา เมลานนท์, 2541: 124)

ทั้งนี้ลักษณะของการออกแขก สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 157) ดังนี้

1. การออกแขกหลังโรง คือ การออกแขกด้วยทำนองเพลงซัมเซ ซึ่งขึ้นต้นด้วยคำว่า “เฮ เห่ เฮ เฮ้” แล้วต่อด้วยเพลงประจำคณะ แล้วลงท้ายด้วยเพลงซัมเซอวยคนดู เป็นการจบกระบวนการออกแขกประเภทนี้ โดยผู้แสดงคนอื่น ๆ จะช่วยกันร้องอยู่หลังโรง

2. การออกแขกประกอบการระบำเบิกโรง เป็นการออกแขกโดยดำเนินขั้นตอนตามลักษณะการออกแขกหลังโรง แล้วต่อด้วยการรำหนึ่งชุดก่อนการแสดงลิเก ซึ่งเป็นการรำชุดสั้น ๆ เช่น พลายชุมพลออกศึก โนราบูชายันต์ หรือพม่ารำขวาน ซึ่งผู้แสดงล้วนเป็นเด็ก ๆ โดยมีจุดหมายเพื่อหัดให้ชินเวทีก่อนแสดงลิเกจริง ๆ

3. การออกแขกอวดตัว คล้ายกับกับการออกแขกประกอบการระบำเบิกโรง แต่เปลี่ยนจากการรำชุดเป็นชุดอวดตัวแสดงทั้งโรง โดยการร้องเพลงประจำคณะแล้วโต้โผหรือผู้กำกับก็แนะนำผู้แสดงแต่ละคน เมื่อใครได้รับการแนะนำแล้วก็เข้าโรง แต่ตัวแสดงต่อก็ไม่ต้องเข้าโรง แสดงชุดระบำต่าง ๆ ในชุดประเภทเบิกโรงได้ทันที

นอกจากตัวแขกที่สร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นแล้ว ตัวละครอีกประเภทหนึ่งที่สร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นในการแสดงลิเก คือ ตัวตามพระ ตัวนางโกง และตัวนางตลาด ซึ่งตัวละครที่กล่าวมาข้างต้นไม่ได้ปรากฏเฉพาะในการแสดงลิเกเพียงอย่างเดียว แต่ปรากฏในการแสดงอื่น ๆ อีกหลายประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือในการแสดงรูปแบบละคร

การแสดงลิเกที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นที่แพร่หลายในหมู่ชนชั้นล่างของสังคมไทยทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด การแสดงลิเกในยุคนี้ขุนวิจิตรมาตราได้อธิบายให้ฟังว่าลิเกปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงละครรำเข้าไปทุกที โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือด้านแบบแผนในการรำ เครื่องแต่งกายก็ได้รับการปรับปรุงให้หรูหรากว่าแรกเริ่ม ลิเกในยุคนี้ใช้ผู้ชายแสดงล้วน ความนิยมลิเกในกรุงเทพมหานครทำให้เกิดวิกลิเกขึ้นหลายวิก ทั้งนี้การแสดงลิเกใน

ยุคต้นใช้เพลงสองชั้นอย่างเพลงในละครรำ เช่น เพลงนาคราช เพลงสองไม้ เป็นต้น ต่อมาในรัชกาลนี้หัวหน้าคณะลิเกชื่อ นายดอกดิน เสือสง่า ได้ดัดแปลงเพลงมอญครวญ เป็นเพลงที่ใช้กลอนสดในลิเก คนทั่วไปเรียกกันว่าเพลงดอกดินหรือเพลงรานิเกลิง ดังที่มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 279) ดังนี้

> *"เพลงรานิเกลิงเป็นเพลงที่นายดอกดิน เสือสง่า ลิเกที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่งเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตน เพลงมอญครวญนั้น มีเนื้อร้องของลูกคู่ว่า รานิเกลิงเอ๋ยนิเกลิงจะกระอำมวยเกลิง อันเป็นเพลงที่ลิเกยังใช้ต่อในบทแสดงความเศร้าโศก แต่ที่นายดอกดินประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ได้ตัดทำนองเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นเพลงแสดงความรัก และใช้กลอนสัมผัสแบบเดียวกับมอญครวญของเดิม การดัดแปลงเพลงโศกมาเป็นเพลงรักนี้นับว่าถูกต้องตามแบบแผนดีมาก เพราะในทำนองรักย่อมมีโศกเจือปนอยู่เสมอ แม้เพลงละครโบราณ เพลงรักกับเพลงโศกที่ดัดแปลงจากกันและคล้ายคลึงกันที่สุดก็มีอยู่เป็นแบบแผน เช่น เพลงโอ้ชาตรีใน (เพลงรัก) กับเพลงโอ้ปี่ใน (เพลงโศก) เพลงโอ้ชาตรีนอก (เพลงรัก) กับเพลงโอ้ปี่นอก (เพลงโศก) เป็นต้น เพลงทั้ง ๒ คู่นี้ ต่างก็มีทำนองละม้ายกันที่สุด นอกจากเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นแบบรักหรือโศกเท่านั้น ดังนั้นในโบราณเพลงรานิเกลิงจึงใช้แต่ในบทเกี้ยว อย่างจะแยกออกไป ก็ใช้เสียงร้องแสดงตัว อันเป็นเชิงเกี้ยวความนิยมจากผู้ดูเท่านั้น*
>
> *(มนตรี ตราโมท, 2504: 75-76)*

ในสมัยรัชกาลที่ 7 การแสดงลิเกยังคงได้รับความนิยมในสังคมไทย ดังที่ปรากฏวิกลิเกเกิดขึ้นหลายวิกในสมัยนี้ ได้แก่

> *"วิกหมื่นสุข ตั้งอยู่ในตลาดทุเรียน บางลำพู*
> *วิกวัดสระเกศ ตั้งอยู่ในโรงเรียนสารพัดช่าง ปัจจุบัน (วิกเมรุปูน)*
> *วิกตลาดนานา ตั้งอยู่ตลาดนานาตรงข้ามโรงละครบุศยพรรณ*
> *วิกตลาดเจริญผล ตั้งอยู่ตลาดเจริญผล ข้างวัดช่างแสง"*
>
> (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 310)

ในอีกทางหนึ่งการแสดงลิเกที่มาจากการแสดงดิเกร์ของมลายูนั้น ได้รับการสันนิษฐานว่าเป็นต้นเค้าของการเล่นเพลงปฏิพากย์ หรือการแสดงลำตัดที่ปรากฏในปัจจุบัน โดยเริ่มจากการพัฒนาเป็นการร้องกลอนสดแก้กันหรือ ละกูยาว ก่อนจะเป็น ลิเกลำตัด และกลายเป็นการแสดงลำตัดหรือการแสดงสดที่สร้างความครื้นเครงให้ผู้ชมจากการผสมกลอนลำตัดเข้ากับกลอนเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงเรือ เพลงอีแซว หรือเพลงฉ่อย ที่ปรากฏในปัจจุบัน ทั้งนี้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดฯให้ข้าราชบริพารหาผู้ที่มีความสามารถทางการแสดงลำตัดไปแสดงถวายบ่อยครั้ง โดยเฉพาะในงานรื่นเริงสุดสัปดาห์ภายในพระราชวัง และยังปรากฏว่ามีผู้นำกลอนลำตัดใช้ในการสื่อสารมวลชนเชิงวิพากษ์อีกด้วย ดังที่ขุนวิจิตรมาตราได้กล่าวไว้ ดังนี้

> *"ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ลำตัดดูเหมือนจะเฟื่องฟูมาก ในพระราชวังดุสิตมีงานรื่นเริงภายใน (แบบงานอันเต) เป็นประจำทุกสัปดาห์อยู่เสมอ ในงานนี้หาการเล่นของคนภายนอกเข้าไปเล่นถวาย เช่น ละครจำอวด ฯลฯ ผลัดเปลี่ยนกันไปต่าง ๆ มีลำตัดวงผู้หญิงไปประชันกับลำตัดวงผู้ชาย ข้าพเจ้ารู้จักคุ้นเคยกับลำตัดผู้หญิงคนหนึ่งชื่อตาด เขามาเล่าว่า ตอนหนึ่งเขาร้องว่าวงผู้ชายว่าพวกแกอวดว่าเป็นเงินรักชาติ แต่เงินหกบาทยังไม่ยอมจะเสีย เขาว่ารัชกาลที่ ๖ ทรงพระสรวลลั่น และข้าราชสำนักอื่น ๆ ก็หัวเราะลั่นกันไปทั้งโรง ดูเหมือนได้รับพระราชทานรางวัลด้วย (เงินหกบาทคือเงินรัชชูปการ ซึ่งสมัยนั้นผู้ชายต้องเสียทุกปี) สมัยนั้นลำตัดขึ้นหน้ามากยังจำได้ว่าหนังสือพิมพ์รายวันและรายสัปดาห์ ๒-๓ ฉบับ นิยมแต่งกลอนลำตัดเสียดสีบุคคลและสังคมอยู่เสมอ"*
>
> (ขุนวิจิตรมาตรา, 2523: 61)

ทั้งนี้เพลงปฏิพากย์แสดงให้เห็นว่าการใช้อารมณ์ขันในชีวิตประจำวันนั้นอยู่ในวิถีชีวิตของไทยมาแต่อดีต นิยมร้องละเล่นกันในเทศกาลงานบุญหรือเพื่อผ่อนคลายหลังการทำงานหนักในแต่ละฤดูกาล สะท้อนปฏิภาณไหวพริบในภาษาและการเจรจาพาทีแบบพื้นบ้าน การแสดงลำตัดของหนุ่มสาวภาคกลางสนุกสนานได้ก็ด้วยจังหวะประคารมของพ่อเพลงแม่เพลงที่ร้องแก้กันแสบๆ คันๆ ประกอบกับลูกคู่ช่วยส่งจังหวะ ควบคู่ไปกับเสียงกลองรำมะนา ฉิ่ง กรับ

และจังหวะปรบมือ ใช้วิธีด้นสดพลิกเอาความรู้และเรื่องรอบตัวมาเฉือนประชันปัญญากันอย่างฉับไว หลายครั้งเป็นคำสองแง่สามง่าม

ในช่วงปี พ.ศ. 2485 รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางการแสดงละคร โดยลิเกได้ปรับตัว อาทิ เกิดการใช้ตัวแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2495 รัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม เห็นว่ามีลิเกอาชีพในไทยประมาณ 4,000 คน จึงคิดให้มีการประกวดลิเกเพื่อช่วยชาติต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ และตั้งแต่นั้นมาลิเกก็ได้รับการสนับสนุนเรื่อยมา (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 160-161)

จากที่กล่าวมาข้างต้นพอจะสรุปได้ว่าลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานของศิลปะพื้นบ้านหลายแขนง ที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่อดีต อันได้แก่ การสวดคฤหัสถ์ การเล่นเพลงออกภาษา การด้นกลอนสดแบบเพลงปฏิพากย์ และการสวดแขกหรือที่เรียกในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า ยี่เก มาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดง นอกจากนี้ยังรับเอารูปแบบและเนื้อหาของการแสดงละครนอกและละครพันทางมาใช้ โดยในระหว่างการดำเนินเรื่องนั้นมักจะใช้ความตลกเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น

ในยุคสมัยนี้การแสดงตลกที่สำคัญและควรศึกษาเป็นอย่างยิ่งอีกประเภทหนึ่ง คือ ละครพูดชวนหัว โดยนักวิชาการหลายท่านได้สันนิษฐานว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงริเริ่มละครพูดขึ้น ซึ่งช่วงแรกเป็นการแสดงในรูปแบบละครพูดสลับลำ คือ ละครที่มีบทพูดเป็นส่วนใหญ่และมีบทร้องหรือบทลำนำเพื่อแสดงอารมณ์ ต่อมาจึงได้ขยายรูปแบบการแสดงเป็นละครพูดล้วน โดยละครพูดเป็นละครที่ใช้ศิลปะในการพูดเพื่อดำเนินเรื่องเป็นการแสดงรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงการแสดงละครพูดในครั้งรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ว่า *“บางทีมีการสโมสรปีใหม่ โปรดให้เล่นละครสมัครเล่น ผู้ที่เล่นเจ้านายก็มี ขุนนางก็มี แล้วแต่ใครจะสมัครเล่น แต่เล่นเป็นละครพูด นับว่าละครพูดในภาษาไทยมีขึ้นเป็นครั้งแรกในครั้งนั้น นำเอาเรื่องละครรำ เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัยมาเล่นเป็นละครพูดบ้าง เอาเรื่องนิทานมาเล่นบ้าง”* (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 198)

ทั้งนี้เมื่อปี พ.ศ. 2422 หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ลิลิตนิทราชาคริตจบบริบูรณ์แล้ว ทรงโปรดฯให้สมาคม “แมจิกัล โซไซเอตี” โดยมีสมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ เป็นนายกสมาคม จัดการแสดงละครเรื่องนี้ขึ้น พระองค์ทรงเป็นผู้กำหนดตัวละครเอง โดยโปรดฯให้กรมหนึ่งทิวากรวงษ์ประวัติ เป็นอาบูหะซัน พระองค์เจ้าจิตรเจริญ คือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นตัวนางนาซาตอล ต่อมาในปี พ.ศ. 2425 รัชกาลที่ 5 ทรงโปรดฯให้จัดการแสดงละครเรื่องอิเหนาในงานเฉลิมพระราชมนเทียร พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในรูปแบบละครรำ แต่มีบทเจรจาซึ่งพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เองบ้าง โปรดให้พระเจ้าน้องยาเธอกรมหลวงพิชิตปรีชากร และเจ้านายพระองค์อื่นแต่งถวายบ้าง (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 155)

สาเหตุที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริเรื่องการจัดแสดงละครพูดนั้น อาจจะเกิดจากแรงจูงใจสามประการ ได้แก่ การศึกษาภาษาอังกฤษจำอวดของไทย และการเสด็จประพาสสิงคโปร์ โดยพระองค์ทรงศึกษาภาษาอังกฤษกับครูชาวต่างชาติหลายท่าน ซึ่งในการศึกษานั้นมักมีเรื่องสั้นหรือนิทานที่มีบทเจรจา เพื่อให้อ่านออกเสียง นิทานอาหรับราตรีอาจเป็นส่วนหนึ่งของแบบเรียนดังกล่าว จึงทรงนำมาพระราชนิพนธ์เป็นภาษาไทย หรือทรงมีความรู้ภาษาอังกฤษดีแล้ว จึงทรงอ่านในภายหลังและนำมาพระราชนิพนธ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 212)

ส่วนจำอวดหรือตลกโขนละครนั้นเป็นธรรมเนียมการแสดงมาแต่โบราณ โดยจำอวดนั้นเป็นละครพูดออกมุกตลกสั้น ๆ ส่วนตลกโขนละครมักเป็นตัวกากหรือตัวพลทหาร ซึ่งการแสดงโขนละครจะเปิดโอกาสให้แสดงตลกได้อย่างเต็มที่ในช่วงเวลาหนึ่งที่เหมาะสม ดังนั้นพระองค์อาจนำรูปแบบการแสดงตลกโขนละครมาเป็นแรงจูงใจในการจัดแสดงละครพูด นอกจากนี้อาจเพราะการที่พระองค์ได้เสด็จพระราชดำเนินไปที่ประเทศสิงคโปร์ และได้ทอดพระเนตรละครสมัครเล่น ซึ่งคงเป็นละครอย่างที่ชาวยุโรปนิยมกัน จึงอาจเป็นแรงบันดาลใจให้พระองค์ทรงจัดละครพูดให้สมาคมรอยัล มาจิคคัล โซไซเอตี หลังจากนั้นไม่นาน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 212)

ต่อมาเมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษาและเสด็จนิวัติพระนครแล้ว พระองค์ทรงสืบสานการแสดง

ละครพูดในประเทศไทยอย่างต่อเนื่อง โดยทรงเริ่มตั้ง “ทวีปัญญาสโมสร” ขึ้นในพระราชอุทยานสราญรมย์ แต่ในสมัยเดียวกันนี้ได้มีการตั้ง “สามัคยาจารย์สโมสร” โดยในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวอาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของละครพูด ประชาชนให้ความสนใจต่อละครประเภทนี้อย่างมาก เพราะเห็นว่าเป็นของแปลกและแสดงได้ง่าย พระองค์ทรงสนับสนุนละครพูดอย่างดียิ่ง โดยพระราชนิพนธ์บทละครพูดที่ดีเด่นเป็นจำนวนมาก ทรงร่วมในการแสดงด้วยหลายครั้ง และทรงร่วมจัดการแสดงละครตามวาระโอกาสต่าง ๆ และเพื่อกิจการด้านการกุศลโดยการแสดงละครพูดในสมัยแรกนั้นผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมาจึงเกิดการแสดงละครพูดแบบชายจริงหญิงแท้

ตลอดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น พระองค์ทรงแสดงพระอัจฉริยภาพและทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจในหลายสาขา ทั้งด้านการเมืองการปกครอง การทหาร การศึกษา การสาธารณสุข การต่างประเทศ และที่สำคัญที่สุดคือด้านวรรณกรรมและอักษรศาสตร์ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อยแก้วและร้อยกรองไว้นับพันเรื่อง กระทั่งทรงได้รับการถวายพระราชสมัญญาเมื่อเสด็จสวรรคตแล้วว่า "สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า"

ใน พ.ศ.2524 องค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ได้ยกย่องพระเกียรติคุณของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าทรงเป็นบุคคลสำคัญของโลก ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมในฐานะที่ทรงเป็นนักปราชญ์ นักประพันธ์กวีและนักแต่งบทละครไว้เป็นจำนวนมาก พระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระปรีชาสามารถด้านการละครเป็นอย่างยิ่ง พระองค์ทรงได้รับการถวายพระนามว่า “พระบิดาแห่งการละครพูดของไทย” โดยพระองค์ทรงนำการละครแบบตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในสังคมไทยเพื่อให้คนไทยได้รู้จักศิลปะการแสดงที่กำลังเป็นที่นิยมในประเทศทางตะวันตกสมัยนั้น จากนั้นมาศิลปะการแสดงประเภทละครพูดก็ได้รับความนิยมตราบถึงปัจจุบัน

ตลอดรัชสมัยพระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกาย เพื่อให้ประเทศไทยเจริญทัดเทียมอารยประเทศตะวันตก พระราชกรณียกิจที่เด่นที่สุดของพระองค์คือการส่งเสริมกิจการด้านการละครพูด ซึ่งจากการศึกษาพบว่าพระองค์ทรงสนพระราชหฤทัยในศิลปะการละครเป็นอย่างยิ่ง ดังเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดไว้กว่า 140 เรื่อง ทรงวิจารณ์บทละคร ทรงวิจารณ์บทบาทของตัวละคร และวิจารณ์การแสดง บางโอกาสก็ทรงร่วมแสดง รวมถึงทรงเป็นผู้จัดแสดงละครด้วย ที่สำคัญคือพระองค์ทรงพยายามเผยแพร่ศิลปะการละครพูด

เพื่อให้คนไทยทุกคนได้เรียนรู้และทำความเข้าใจเนื้อหาสาระในงานละครพูด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้รัชสมัยของพระองค์เป็นยุคทองของศิลปะการละครพูดอย่างแท้จริง

บทละครพูดพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีจำนวนมากกว่าร้อยเรื่องนั้น มีทั้งรูปแบบที่เป็นบทละครพูดร้อยแก้ว บทละครพูดคำฉันท์ บทละครพูดคำกลอน และบทละครพูดสลับลำ บทละครพูดพระราชนิพนธ์นี้มีทั้งบทละครพระราชนิพนธ์ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ ซึ่งได้แก่ภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศส

ความสนพระราชหฤทัยในด้านการละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น มีหลักฐานปรากฏในผลงานด้านการประพันธ์บทละคร การแสดง และการจัดแสดงละครจำนวนมาก โดยผลงานที่ปรากฏเป็นลำดับตามวันและเวลาที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ ทรงแสดง และทรงจัดแสดง (ปวริส มินา, 2556: 26-32) มีดังต่อไปนี้

บทละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชนิพนธ์ ได้แก่

พ.ศ. 2439 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง Line and Rudd (พระราชนิพนธ์เป็นภาษาอังกฤษ)

พ.ศ. 2450 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่อง Traitor (พระราชนิพนธ์เป็นภาษาอังกฤษ)

พ.ศ. 2451 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องความดีมีไชย

พ.ศ. 2454 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องเพื่อนตาย ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงแปลอย่างดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาอังกฤษเรื่อง My Friend Jarlet ของ อาร์โนลด์ โกลสเวิร์ดที้ (Arnold Golsworthy)

พ.ศ. 2456 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครร้องเรื่องตั้งจิตรคิดคลั่ง บทละครพูดเรื่องจัดการรับเสด็จ และบทละครพูดเรื่องหัวใจนักรบ

พ.ศ. 2457 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องหมิ่นประมาทศาล และบทละครพูดเรื่องต้อนรับลูก ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาอังกฤษ

พ.ศ. 2458 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องผู้ร้ายแผลง บทละครพูดเรื่องบ่วงมาร บทละครพูดเรื่องโพงพาง และบทละครพูดเรื่องเหลือแก้

พ.ศ. 2459 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่อง ร.ต.ล. นนทรี ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาฝรั่งเศส

พ.ศ. 2460 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องพระร่วง บทละครพูดเรื่องหมายน้ำบ่อหน้า บทละครพูดเรื่องคดีสำคัญ ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาฝรั่งเศสเรื่อง Un Client Sérieux ของ จอร์จ กูแตลน (Georges Courteline) บทละครพูดเรื่องวิไลเลือกคู่ ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาฝรั่งเศสเรื่อง Les Vivacités du Capitaine Tic ของ อูแชน ลาบิช (Eugène Labiche) และบทละครพูดเรื่องตบตา ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาฝรั่งเศสเรื่อง La Poudre aux Yeux ของ อูแชน ลาบิช (Eugène Labiche) เมื่อวันที่ 1 พฤศจิกายน

พ.ศ. 2461 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องหลวงจำเนียรเดินทาง ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงดัดแปลงจากบทละครพูดภาษาฝรั่งเศสเรื่อง Le Voyage de Monsieur Perrichon ของ อูแชน ลาบิช (Eugène Labiche) เมื่อวันที่ 21 เมษายน

พ.ศ. 2463 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครร้องเรื่องศกุนตลา บทละครพูดเรื่องขนมสมน้ำยา บทละครพูดเรื่องงดการสมรส บทละครพูดเรื่องหาโล่ห์ เมื่อวันที่ 9 เมษายน และบทละครพูดเรื่องกลแตก เมื่อวันที่ 14 กันยายน

พ.ศ. 2464 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องกุศโลบาย ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงแปลจากบทละครพูดภาษาอังกฤษเรื่อง A Royal Family ของ โรเบิร์ต มาร์แชล (Robert Marshell) บทละครพูดเรื่องตามใจท่าน ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงแปลจากบทละครพูดภาษาอังกฤษเรื่อง As You Like It ของ วิลเลี่ยม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) เมื่อวันที่ 21 มกราคม และบทละครพูดเรื่อง เสียสละ เมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม

พ.ศ. 2465 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องเสือเถ้า เมื่อวันที่ 11 เมษายน บทละครพูดเรื่องโรมิโอจูเลียต ซึ่งเป็นบทละครพูดที่ทรงแปลจากบทละครพูดภาษาอังกฤษเรื่อง Romeo and Juliet ของ วิลเลี่ยม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) วันที่ 1 มิถุนายน

พ.ศ. 2466 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่อง ฉวยอำนาจ และบทละครพูดคำฉันท์เรื่อง มัทนะพาธา เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม

พ.ศ. 2467 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครร้องเรื่อง พระร่วง และบทละครพูดเรื่องท้าวแสนปม

พ.ศ. 2468 ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่อง หนังเสือ เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม

ผลงานที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นมีจำนวนมากกว่าที่ได้ระบุไว้ตามข้อมูลข้างต้นอีกมาก ไม่ว่าจะเป็นบทละครรำ บทละครร้อง บทละครสังคีต บทละครพูดภาษาไทย บทละครพูดที่ทรงแปลจากภาษาต่างประเทศ และบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์เป็นภาษาต่างประเทศ แต่ไม่พบเอกสารที่ระบุวันและเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอื่น ๆ ไว้ อนึ่งพระราชนิพนธ์บทละครหลายเรื่องเป็นพระราชนิพนธ์ที่โดดเด่นและมีชื่อเสียง เช่น ฟอกไม่ขาว พระเกียรติรถ ท้าวแสนปม วิวาหพระสมุท ตามใจท่าน หนามยอกเอาหนามบ่ง เวนิสวานิช ล่ามดี เจ้าคุณเจ้าชู้ และมิตร์แท้ เป็นต้น นอกจากพระอัจฉริยภาพด้านการพระราชนิพนธ์บทละครแล้ว พระองค์ยังทรงแสดงละครอีกด้วย

ละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดง ได้แก่

พ.ศ. 2435 ทรงแสดง ตาโบล วิวังต์ โดยทรงรับบทเป็นพระนางโซบิเด ในเรื่อง นิทราชาคริต (พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)

พ.ศ. 2436 หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล สันนิษฐานว่าทรงแสดงจับระบำ ในงานเฉลิมพระชนมายุสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ

พ.ศ. 2439 ขณะที่มีพระชนมายุ 16 พรรษา พระองค์ทรงแสดงละครเรื่อง Line and Rudd ขณะประทับที่แอสค็อต (Ascot)

พ.ศ. 2440 ทรงแสดงละครเรื่องมิตร์แท้ (My Friend Jarlet) ของ อาร์โนลด์ โกลสเวิร์ดตี้ (Arnold Golsworthy) และ อี.บี. นอร์แมน (E.B. Norman) ในการรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่พระองค์เสด็จพระราชดำเนินที่ทวีปยุโรปครั้งแรก ณ เมืองเจนีวา ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม โดยทรงแสดงเป็นตัวละครหญิงชื่อ มารี เลอรูซ์ (Marie Leroux)

พ.ศ. 2445 ทรงแสดงละครเรื่อง In Honour Bound ของ ซิดนี่ย์ ลูซี่ กรุนดี้ (Sydney Lucy Grundy) โดยทรงแสดงเป็น ฟิลลิป เกรแฮม (Philip Graham) ที่พระตำหนัก เวสบูรี่ คอร์ท (Westbury Court) เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม และทรงแสดงเรื่อง The King's Command ของ คาร์ตัน เอช. เทอร์ริส (Carlton H. Terris) โดยทรงแสดงเป็น ฟรองซัว ดั๊ก เดอ มอร์บิฮัน (François Duc de Morbihan) ที่พระตำหนัก เวสบูรี่ คอร์ท (Westbury Court)

พ.ศ. 2449 ทรงแสดงละครเรื่องปล่อยแก่ โดยทรงแสดงเป็น หลวงเกียรติคุณฯ ซึ่งนับเป็นการทรงแสดงละครร่วมกับข้าราชบริพารเป็นครั้งแรกในประเทศสยาม ทรงแสดงละครเรื่อง วิวาหพระสมุท โดยทรงแสดงเป็น นายนาวาเอกเอ็ดเวิร์ด ไลออน เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม และทรงแสดงละครเรื่องบ่วงมารที่สวนศิวาลัย โดยทรงแสดงเป็นนายพลโท พระยาพิไชยรณฤทธิ์

พ.ศ. 2456 ทรงแสดงละครเรื่องหัวใจนักรบ โดยทรงแสดงเป็น นายหมวดเอกหลวงมณีราษฎร์บำรุง

พ.ศ. 2460 ทรงแสดงละครเรื่องต้อนรับลูก ณ สวนศิวาลัย โดยทรงแสดงเป็น นายอ่ำ ทรงแสดงละครเรื่องล่ามดี ทรงแสดงเป็น ยอน สมิท เนื่องในโอกาสวันขึ้นปีใหม่ ทรงแสดงละครเรื่องพระร่วง โดยทรงแสดงเป็นนายมั่น ปืนยาว ทรงแสดงดัมบ์ แครมโบ (ละครปริศนา) อยู่ในผู้แสดงฝ่าย ก. และทรงแสดงเป็น หัวหน้าบ่อนการพนัน เมื่อวันที่ 11 กันยายน ถึงวันที่ 3 ตุลาคม ณ ศาลาวรนาฏเวทีสถาน พระราชวังบางปะอิน และทรงแสดงละครเรื่องหมายน้ำบ่อหน้า ณ สวนศิวาลัย เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม โดยทรงแสดงเป็นหลวงประจงจัดอักษร ในโอกาสพระราชทานเลี้ยงสมาชิกจิตรลดาสภาคาร

พ.ศ. 2461 ทรงแสดงละครเรื่องหลวงจำเนียรเดินทาง ทรงแสดงเป็น หลวงจำเนียรวานิช

พ.ศ. 2463 ทรงแสดงละครเรื่องเนตรพระอิศวร ณ ค่ายหลวงโพธาราม เมื่อวันที่ 16-20 กุมภาพันธ์ โดยทรงแสดงเป็น เยมส์ วิลสัน ทรงแสดงละครเรื่องกลแตก ณ วังพญาไท เมื่อวันที่ 24-27 ธันวาคม โดยทรงแสดงเป็น พระเทพราชเสวี และพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีทรงแสดงเป็น พิมพา ทรงแสดงละครเรื่องเจ้าข้า, สารวัด ! ณ พระราชวังพญาไท โดยทรงแสดงเป็น ร.อ.บุญธรรม ธรรมโยธิน นายทหารประจำกรมทหารบกราบที่ 22 ทรงแสดงละครเรื่อง หัวใจนักรบ โดยทรงแสดงเป็น นายหมวดเอก

หลวงมณีราษฎร์บำรุง และทรงแสดงละครเรื่อง โพงพาง ที่พระราชวังพญาไท เมื่อวันที่ 6-7 พฤศจิกายน โดยทรงแสดงเป็น นายพลเรือโทพระยาสมุทโยธิน ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หม่อมเจ้าหญิงวัลลภาเทวีและหม่อมเจ้าหญิงลักษมีลาวัณ แสดงเป็นคุณหญิงสมุทโยธิน และนางสาวสายหยุด สมุททานนท์

พ.ศ. 2464 ทรงแสดงละครเรื่องมิตร์แท้ ที่พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 11 มีนาคม โดยทรงแสดงเป็น เอมิล ยาร์เลต์ การแสดงครั้งนี้เป็นการแสดงโดยมีพระราชประสงค์เก็บเงินบำรุงวัดเสนหา จังหวัดนครปฐม และทรงแสดงละคร กลแตก ที่พระราชวังปางปะอิน เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน โดยทรงแสดงเป็น หลวงสิทธิ์ศุภการ การแสดงครั้งนี้เก็บเงินเพื่อบำรุงเสือป่ารักษาดินแดนอยุธยา

พ.ศ. 2466 ทรงแสดงละครเรื่องผิดวินัย ณ ค่ายหลวงหาดเจ้าสำราญ เมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม โดยทรงแสดงเป็น มองซิเออร์ มาร์นิเยร์

พ.ศ. 2467 ทรงแสดงละครเรื่องพระร่วง โดยทรงแสดงเป็น นายมั่น ปืนยาว

พ.ศ. 2468 ทรงแสดงละครเรื่องวิวาหพระสมุท โดยทรงแสดงเป็น ท้าวมิดัส ณ พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน เมื่อวันที่ 23 และวันที่ 25 พฤษภาคม

นอกจากพระอัจฉริยภาพด้านการพระราชนิพนธ์บทละครและการแสดงละครแล้ว พระองค์ยังทรงให้ความสำคัญกับศิลปะการแสดงละครผ่านการเป็นผู้จัดการแสดงละครอีกหลายครั้ง โดยพระราชประสงค์เพื่อทำนุบำรุงกิจการในด้านต่าง ๆ อีกด้วย

ละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจัดแสดงมีดังนี้

พ.ศ. 2438 ทรงจัดแสดงละครเรื่อง Miss Honeybone ขณะประทับที่แอสค็อต (Ascot)

พ.ศ. 2452 ทรงจัดแสดงละครเรื่องปล่อยแก่ ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ในวโรกาสเสด็จประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม

พ.ศ. 2454 ทรงจัดแสดงละครเรื่องเพื่อนตาย ที่พระราชวังสนามจันทร์

พ.ศ. 2456 ทรงจัดแสดงละครเรื่องหัวใจนักรบ

พ.ศ. 2457 ทรงจัดแสดงละครเรื่องมหาตมะ ในงานเลี้ยงสมาชิกสโมสรสามเหลี่ยม

พ.ศ. 2458 ทรงจัดแสดงละครเรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง ในงานประจำปีของจิตรลดาสภาคาร เมื่อวันที่ 17 กันยายน โดยทรงแสดงเป็น สปีลมันน์

พ.ศ. 2459 ทรงจัดแสดงละครเรื่องวิวาหพระสมุท ทรงจัดแสดงละครเรื่อง เห็นแก่ลูก ถวายสมเด็จพระพันปีหลวงซึ่งทอดพระเนตร ณ พระราชอุทยานสราญรมย์ เรื่องนี้ทรงย่อเรื่องเป็นภาษาอังกฤษ พระราชทานชื่อว่า “For His Child” เป็นบทละครชุดแรกที่มีแสดงในประเทศไทยที่มีเนื้อหาแสดงให้เห็นถึงความรักอันยิ่งใหญ่ของบิดาที่มีต่อบุตร และทรงจัดแสดงละครเรื่องบ่วงมาร ณ สวนศิวาลัย เมื่อวันที่ 14-15 ตุลาคม

พ.ศ. 2460 ทรงจัดแสดงละครเรื่องหมายน้ำบ่อหน้า ณ สวนศิวาลัย เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม ในโอกาสพระราชทานเลี้ยงสมาชิกจิตรลดาสภาคาร

พ.ศ. 2461 ทรงจัดแสดงละครพูดเรื่องล่ามดี เพื่อเก็บเงินปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์ ทั้งนี้ทรงจัดแสดงเมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์

พ.ศ. 2463 ทรงจัดแสดงละครเรื่องโพงพาง งดการสมรสและเจ้าข้า, สารวัด ! ที่พระราชวังสนามจันทร์ และทรงจัดแสดงละครเรื่องเจ้าข้า, สารวัด! อีกครั้ง ณ พระราชวังพญาไท โดยครั้งนี้เป็นการแสดงละครพูดครั้งแรกที่ทรงโปรดให้จัดแสดงแบบ “ชายจริงหญิงแท้” จัดแสดงเมื่อวันที่ 6-7 พฤศจิกายน

พ.ศ. 2464 ทรงจัดแสดงละครเรื่องหาผัวให้เมีย ที่พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 21 มกราคม และทรงจัดแสดงละครเรื่องมิตร์แท้ ที่พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 11 มีนาคม

พ.ศ. 2465 ทรงจัดแสดงละครเรื่องเสือเถ้า ที่พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม โดยมีพระราชประสงค์เพื่อเก็บเงินซื้อปืนให้เสือป่า และจัดแสดงอีกครั้ง ณ พระราชวังสนามจันทร์ ระหว่างวันที่ 9-11 ธันวาคม โดยมีพระราชประสงค์เพื่อเก็บเงินบำรุงโรงเรียนราชินี จังหวัดนครปฐม

พ.ศ. 2467 ทรงจัดแสดงละครเรื่องแก้แค้น ณ พระที่นั่งนงคราญสโมสร พระราชวังดุสิต เมื่อวันที่ 25 ธันวาคม ซึ่งเป็นงานฉลองพระชนมายุ 60 พรรษาของสมเด็จพระศรีสวรินทราบรมราชเทวี พระมาตุฉาเจ้า

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้ศึกษาตั้งข้อสังเกตว่ามีบทละครพูดจำนวนมากที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์และทรงโปรดฯให้มีการจัดแสดงบ่อยครั้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัว

ทั้งนี้รูปแบบการสร้างอารมณ์ขันที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น มีทั้งรูปแบบการสร้างอารมณ์ขันผ่านการใช้ภาษา การสร้างอารมณ์ขันผ่านสถานการณ์ การสร้างอารมณ์ขันผ่านกิริยาที่น่าขบขันหรือลักษณะนิสัยของตัวละคร รวมถึงการสร้างอารมณ์ขันผ่านการเสียดสี โดยมีตัวอย่างดังนี้

ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องตบตา ปรากฏในเหตุการณ์ที่หมอคำพูดจาเชิงเสียดสีถึงความฉลาดอันประกอบด้วยเล่ห์เหลี่ยมที่แพรวพราวของนางปลั่งหลังจากที่นางปลั่งตบตาครอบครัวฝ่ายชายหนุ่มด้วยการเขียนลำดับของคนไข้ที่มาให้หมอคำรักษา เพื่อแสดงให้เห็นว่าหมอคำเป็นหมอที่มีชื่อเสียง ดังนี้

“เล็ก : มีผู้มาหาคุณหมอ ว่าจะขอให้ตรวจโรค

ปลั่ง : ดีแล้ว แต่ต้องรอเข้ามาตามลำดับเลข จะให้เข้ามาก่อนผู้ที่มีเลขต่ำกว่าไม่ได้ (เขียนเลขในกระดาษ ยื่นส่งให้เล็ก) เอ้าเอาไปให้เขา --- เลข 16 บอกให้เขาคอยก่อนนะ ถ้าคุณหมอพบได้จะให้ไปตามเข้ามา

(เล็กกลับเข้าโรงทางซ้าย)

หมอคำ : (พูดกับคนดู) เมียข้าพเจ้าเก่งจริง ๆ ให้ตายสิ”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506: 77-78)

ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องคดีสำคัญ ปรากฏรูปแบบการสร้างอารมณ์ขันผ่านสถานการณ์ ดังเห็นได้ในเหตุการณ์ตอนที่นายเฉลียว ฉลาดพูด ได้โกหกต่อทุกคนในศาลว่านายกูบเป็นเจ้าหน้าที่สำคัญ เป็นพ่อหม้าย มีลูกวัยเยาว์ถึงห้าคนที่ต้องเลี้ยงดู ต้องทำงานตั้งแต่เช้ามืดยันค่ำ และยังพูดจาเกินความจริงเพื่อให้ศาลเห็นใจนายกูบ แต่ขณะเดียวกันนายกูบเองก็ใช้วิธีการกระซิบพูดความจริงกับนายเฉลียว ฉลาดพูด โดยการกระซิบเป็นการใช้ฉากบังตา เพื่อสร้างสถานการณ์ว่าคนที่อยู่ในศาลนั้นไม่ทราบความจริงนอกจากนายเฉลียว นายกูบ และผู้ชม ดังนี้

“เฉลียว : นายกูบจำเลยผู้นี้เป็นเจ้าหน้าที่สำคัญผู้หนึ่ง

กูบ : (กระซิบดัง ๆ กับเฉลียว) เปล่านะครับ ! ผมเป็นคนจุดโคมตามถนนเท่านั้น !

เฉลียว : (พูดกับกูบ) อย่าอึงไปน่ะ ! (พูดกับศาลต่อไป) จำเลยเป็นผู้มีหน้าที่อันเป็นประโยชน์แก่ประชาชนชาวเมืองโลเลบุรีนี้ หาผู้ใดเปรียบเสมอเหมือนได้ยาก เปรียบเหมือนมัคคุเทศก์ผู้นำทางให้ผู้ที่สัญจรไปมาเดินสู่เคหะสถานได้โดยไม่หลงทาง แต่เป็นธรรมดาของมนุษย์ปุถุชนย่อมจะมีความเห็นแก่ตัวมาก เพราะฉะนั้นโมหจริตจึงมืดมนไปด้วยความริษยา ไม่รู้สึกคุณประโยชน์ของผู้อื่น และบุคคลอย่างเช่นจำเลยนี้ จึงมิได้มีผู้แลเห็นความดีความชอบ ขอให้ศาลคำนึงดูเถิดขอรับ จำเลยเป็นผู้ที่สมควรได้รับความกรุณาของโลกมากกว่าที่จะต้องมาตกอยู่ในที่อับอายเป็นจำเลยในศาลเช่นนี้ จำเลยเป็นพ่อหม้าย มีบุตรน้อย ๆ อยู่ในผ้าอ้อมถึงห้าคน—

กูบ : (กระซิบ) เมียผมยังอยู่นะครับ แล้วลูกผมก็มีคนเดียวเท่านั้น

เฉลียว : (กระซิบ) แกอย่าสอดสิน่า ! (พูดดังต่อไป) ลูกน้อยในผ้าอ้อมทั้งห้าคนนี้ จำเลยจำเป็นต้องหาเลี้ยงอยู่คนเดียว ประหนึ่งว่าเป็นทั้งบิดามารดาของทารก เหตุฉะนี้จำเลยจึงต้องทำงานตั้งแต่รุ่งจนค่ำทุก ๆ วันมิได้ขาด”

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512: 196-197)

ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องหมอจำเป็น ปรากฏการสร้างอารมณ์ขันโดยการใช้กิริยาท่าทางที่ขบขันหรือลักษณะนิสัยของตัวละคร โดยแสดงให้เห็นจากลักษณะท่าทางและพฤติกรรมหมื่นจำเนียรที่กระเถิบหนีอ้ายหลอ เนื่องจากอ้ายหลอไม่รู้ตัวว่าในขณะที่ตนเองกำลังต่อว่าภรรยานั้น ตนเองเคาะเท้าหมื่นจำเนียรไปพร้อมกัน และเมื่อหมื่นจำเนียรกระเถิบหนี อ้ายหลอก็กระเถิบไปเคาะตามโดยที่ไม่รู้ตัว ดังนี้

"อ้ายหลอ : (พูดพลางมือเคาะที่ตีนหมื่นจำเนียรพลาง) นี่แน่
แม่กลิ่น แกน่ะมันพูดมากเหลือเกินนัก คุณนายท่าน
ไม่อยากฟังแกพูดเลยทีเดียว (หมื่นจำเนียรถอยหนี
อ้ายหลอก็กระเถิบตามเคาะตีนอีก) แกไม่ควรจะมา
พูดเพ้อเจ้อในเรื่องที่นอกหน้าที่ของแก แกมีหน้าที่
แต่จะให้นมลูกท่านกิน ไม่ใช่หน้าที่จะมาสอน
คุณนาย คุณนายท่านควรจะรู้ดีกว่าแกว่า ท่านควร
จะจัดการอย่างไรให้เป็นประโยชน์ที่สุดแก่ลูกสาวท่าน
หมื่นจำเนียร : พอทีเถอะวะ พอที (กระเถิบหนี)
อ้ายหลอ : (กระเถิบตามและตีตีนนายอีก) ไม่ได้ขอรับ ผมต้อง
สอนเมียผม มันไม่ควรจะล่วงเกินใต้เท้าเลย (ทุบตีน
นายตูมใหญ่)
หมื่นจำเนียร : อุย ! เลิกที ๆ ช่างเถอะ ไม่ต้องสั่งสอน
เมียเอ็งอีกละ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511: 189-190)

ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องล่ามดี ปรากฏการสร้างอารมณ์ขันการเสริมขยายจุดเด่นในพฤติกรรมและลักษณะนิสัยของตัวละคร โดยเห็นได้ในเหตุการณ์ตอนที่นายจอนบอกตำรวจถึงข้อเดือดร้อนของนายยอน สมิท ซึ่งเผยให้เห็นพฤติกรรมโกหกได้อย่างชัดเจน ดังนี้

"นายตำรวจ : มาเที่ยวทำไมต้องขอพบฉันด้วยเล่า ?
ดูไม่มีมูลเลย
จอน : ประเดี๋ยวซิขอรับ -- -- คุณต้องให้ผมมีเวลา
แปลหน่อยซิ
สมิท : Tell him that the young man is confidential
clerk to a merchant in Penang, with connections
both in Bangkok and Singgora.
จอน : รู้แล้ว ! (พูดกับนายตำรวจ) ทำไมคนอังกฤษที่
มาเที่ยวสงขลา จึงอยากพบนายตำรวจภูธรหรือ
ขอรับ ! (เกาหัว) เพราะถูกขโมยเครื่องเพชร –
อ๊ะ ! ไม่ใช่ ถูกขโมยสมุดพก (นึกเรื่องออกแล้ว
ก็เลยพูดเรื่อย) นายคนนี้กำลังเดินขึ้นมาจาก
สถานีรถไฟ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512: 141)

สิ่งที่ได้รับจากพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวที่พระองค์ทรงสร้างสรรค์ ใช่ว่าจะเป็นบทละครพูดชวนหัวที่เน้นการสร้างอารมณ์ขันและความบันเทิงเพียงด้านเดียว หากแต่พระองค์ทรงเลือกสร้างสรรค์บทละครภาษาที่ทรงวินิจฉัยแล้วว่ามีทั้งอารมณ์ขันและมีแนวคิดที่สามารถนำมาใช้กับคนไทยและสังคมไทยได้ ดังพระราชประสงค์ของพระองค์ที่ต้องการใช้ละครเป็นสื่อในการอบรมสั่งสอนประชาชนทางอ้อม

แนวคิดสอนใจต่าง ๆ ปรากฏออกมาหลายรูปแบบ เช่น แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของการเป็นพ่อแม่ที่ดีนั้น ที่นอกจากการเลี้ยงดู ให้ความรัก และความเอาใจใส่ลูกแล้ว ยังรวมไปถึงการปกป้องลูกจากสิ่งไม่ดีทั้งปวง ซึ่งความไม่ดีประการหนึ่งที่ผู้เป็นพ่อแม่ไม่พึงประสงค์ให้เกิดขึ้นกับลูกของตนคือคำครหานินทา ดังที่ปรากฏในความตอนหนึ่งจากพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องตบตา ซึ่งเกิดจากการที่หมอคำผู้เป็นพ่อได้ทราบว่ามีการโจษจันกันถึงเรื่องที่นายฤกษ์ไปมาหาสู่ลูกสาวของตนเป็นประจำจึงต้องการที่จะตัดทางครหานินทาเหล่านั้น

"หมอคำ : ตามที่ฉันกล่าวเมื่อกี้นี้ คนอื่น ๆ มักจะคอยระแวง
คิดเห็นอะไรต่อมิอะไรไปต่าง ๆ แล้วก็พูดกันไม่ใคร่
เกรงใจใครด้วย จึงเป็นหน้าที่ของบิดามารด ผู้มีลูกสาว
ที่จะต้องคิดอ่านตัดทางครหานินทาเสียให้สิ้นเชิง
ปลั่ง : (พูดเบา ๆ กับสามี) ดีมาก
หมอคำ : ฉันขอให้นายฤกษ์พูดจาตรง ๆ ให้สมควรแก่
ลูกผู้ดีเถอะ"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506: 63-64)

บทบาทหน้าที่ของผู้ปกครองที่ดีปรากฏผ่านตัวละครผู้ใหญ่บ้านหง ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องหมอจำเป็น ผู้ใหญ่บ้านหงเป็นผู้ใหญ่บ้าน ซึ่งเป็นตำแหน่งในส่วนการปกครองสมาชิกในหมู่บ้าน การทำหน้าที่ของผู้ใหญ่หงในการห้ามปรามและระงับเหตุทะเลาะเบาะแว้งของตาสังและยายมา ซึ่งเป็นลูกบ้านนั้น แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของผู้ปกครองที่ดีได้อย่างชัดเจน ดังนี้

"ยายมา : ตา ! ตา ! หยุดที ! โอย ! ช่วยด้วย !
(ผู้ใหญ่บ้านหงวิ่งเข้ามา)
ผู้ใหญ่ : เฮ้ย ๆ ! อย่าน่า ๆ หยุดก่อน พุทโธ่หมอนี่ระยำ
เสียแสนชาติเทียวนา อะไรดีเมียได้นี่พ่อเอ๋ย
ยายมา : ก็ฉันอยากให้เขาดีละ แกจะทำไม
ผู้ใหญ่ : ถ้ายังงั้นในส่วนตัวฉันก็เต็มใจยอมด้วย
ยายมา : ก็นี่แกเข้ามาเกี่ยวด้วยทำไม ?
ผู้ใหญ่ : ฉันเข้าใจผิดไป หมายว่าแม่มาเรียกให้ช่วย"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511: 153)

ความขยันหมั่นเพียรเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้มีความเจริญก้าวหน้าและประสบความสำเร็จในชีวิต ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องตบตา ปรากฏการแสดงให้เห็นถึงคุณประโยชน์ของความขยันหมั่นเพียรที่ส่งผลให้สร้างเนื้อสร้างตัวได้ ผ่านตัวละครอาคง ซึ่งมีความขยันหมั่นเพียรในการประกอบอาชีพ แม้จะเป็นพ่อค้าที่มิได้มีกิจการที่สำคัญใหญ่โตก็ตาม แต่อาคงก็รักและภูมิใจในอาชีพของตน ทำให้สามารถตั้งตัวได้และเป็นผู้มีความสุข ความขยันหมั่นเพียรในการประกอบอาชีพของอาคง เป็นสิ่งที่ทำให้ประสบความสำเร็จและมีความสุขในชีวิต ดังบทสนทนาต่อไปนี้

"คง : ช่างเถอะพ่อรอด ฉันผ่านมาทางนี้ก็เลยแวะเข้ามา
ถามข่าว ฉันจะมานั่งอยู่นานไม่ได้ มีธุระ บ่ายสาม
นาฬิกาเรือฟืนจะมาถึง
รอด : อาละก็ช่างมีธุระไม่หยุดหย่อนเลย ไม่พักผ่อนบ้างเลยหรือ ?
คง : ก็พักบ้างซิพ่อรอด แต่ต้องให้เสร็จธุระเสียก่อน ที่จริงฉัน
มันเคยทำงานมาก ๆ เสียแล้ว อยู่ว่าง ๆ ก็รำคาญขอให้
นึกดูเถอะ เมื่อฉันแรกเข้ามากรุงเทพฯ มีอัฐติดกระเป๋ามา
เฟื้องสองไพเท่านั้นเอง ถ้าไม่ขยันจริง ๆ แล้วจะก่อร่าง
สร้างตัวได้ถึงเพียงนี้หรือ ?
รอด : ก็ดีแล้วอา ไม่มีใครเถียงว่าอาเก่งมาก แต่เมื่อได้ก่อร่าง
สร้างตัวขึ้นมาได้จนถึงเพียงนี้แล้ว ดูก็ถึงเวลาที่จะหา
ความสุขบ้างแล้ว
คง : อาก็มีความสุขอยู่แล้ว ไม่ลำบากอะไร งานมีทำอยู่
ตราบไร ก็สบายตราบนั้น การที่เป็นพ่อค้าฟืนไม่เห็น
เป็นของที่น่าอับอายอะไร"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506: 117-118)

ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องตบตา ปรากฏการแสดงความซื่อสัตย์สุจริตผ่านบทบาทของหมอคำ วิมะโลสถ ที่รักษาคนไข้ด้วยความสัตย์จริงตามจรรยาบรรณของแพทย์ ดังนี้

"ปลั่ง : คือเช่นนี้เป็นต้น เมื่อไรเคราะห์ดีมีคนไข้ให้ตรวจอาการ
คุณก็ไปพูดตัดประโยชน์ตัวเองเสียทุกครั้ง คุณมักพูดเสียว่า
"ไม่มีอะไรมากมายนัก อีกสองสามวันก็หาย"
หมอคำ : ก็จะไปทำให้คนไข้ตกใจเป็นประโยชน์อะไร ?
ปลั่ง : ท่าทางที่คุณวางถ้อยคำที่คุณพูด ทำให้รู้สึกว่าดูเหมือน
จะไม่มีอะไรยิ่งไปกว่ารักษาแผลยุงกัด หรือรักษาหนังเปื่อย
นิดหน่อยเท่านั้น ดิฉันเคยเห็นหมอหลายคนที่เป็นคนมีชื่อเสียง
มีผู้นิยมมาก เขาประพฤติคนละอย่างกับคุณทีเดียว
เมื่อไปตรวจอาการคนไข้ เขาไม่ได้ตั้งใจไปรักษาให้หายภายใน
สองวันเป็นอันขาด เขามักจะบอกทันทีว่า "การรักษาจะต้องกิน
เวลานาน, นาน มาก" แล้วก็เรียกหมออีกคนหนึ่งไปปรึกษากัน
หมอคำ : ก็เป็นประโยชน์อะไรละ ?
ปลั่ง : เป็นการเอื้อเฟื้อแก่เพื่อนแพทย์ ซึ่งเขาจะต้องทำตอบแทน
เราในวันอื่นน่ะซิคะ นี่แหละเป็นวิธีที่จะมีคนมาหามาก ๆ
หมอคำ : ฉันทำอย่างนั้นไม่ได้ ตะขิดตะขวงใจนัก"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2506: 52-53)

พระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องหมอเป็น ปรากฏแนวคิดเรื่องความเป็นสุภาพบุรุษ โดยพบว่าสุภาพบุรุษนั้นคือคนที่รู้จักสำนึกในความผิดและพร้อมแสดงความขอโทษ ดังที่นายเหลี่ยมรู้ตัวว่าการพาจินดาหนีไปจากบ้านนั้นเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้อง นายเหลี่ยมจึงพาจินดามากราบขอโทษหมื่นจำเนียร และกราบขอจินดาจากหมื่นจำเนียร ดังนี้

"เหลี่ยม : ผมพาแม่จินดามาคืนให้กะคุณพ่อ เพราะตกลงกัน
ทั้งสองคนว่าไม่ควรจะทำให้คุณพ่อได้ความเดือดเนื้อ
ร้อนใจ จะเป็นกรรมต่อไปภายหน้า ผมไม่คิดลักพา
ลูกสาวคุณพ่ออีกละขอรับ ผมจะกราบเท้าขอต่อคุณพ่อ
แต่โดยดี"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511: 196-197)

นอกจากนี้ความเป็นสุภาพบุรุษที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องหมอจำเป็น คือการไม่ฉวยโอกาสแตะต้องตัวหญิงสาวและพูดจาโอ้โลมในเชิงชู้สาว โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการกระทำต่อหญิงสาวที่เป็นภรรยาผู้อื่น ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสม ดังที่ตาสังได้กระทำต่อนางกลิ่นซึ่งเป็นภรรยาของอ้ายหลอ ซึ่งส่งผลให้อ้ายหลอไม่พอใจเป็นอย่างมาก ดังนี้

"ตาสัง : อ้อ ! ฉันไม่ทราบ ฉันมีความยินดีด้วยกะแกที่แก
ได้เมียดีเช่นแม่กลิ่นนี่ (ยื่นมือไปทางอ้ายหลอ
อ้ายหลอเข้าใจว่าจะจับมือกับตน ยื่นมือออกมาเพื่อรับ
คำนับ ตาสังกลับลอดใต้แขนอ้ายหลอไปจับเอามือ
นางกลิ่น)

อ้ายหลอ : (ผลักตาสังแล้วยืนขวางหน้าอีก) อย่าให้มันหนักนัก
ซิครับ

ตาสัง : ฉันก็มีความตั้งใจ แต่จะแสดงความยินดีด้วยกับแก
ในการที่มีเมียรูปงามนามเพราะ และเฉลียวฉลาด
เช่นแม่กลิ่นนี้ (ทำท่าจะจับมือคำนับ แต่พออ้ายหลอ
ยื่นมือมาเพื่อจะรับก็ลอดไปจับตัวนางกลิ่นเหมือน
อย่างก่อนอีก)"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511: 196-197)

แนวคิดอีกประการหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงผ่านพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัว คือ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ดังในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องล่ามดี ยังปรากฏประโยชน์ของการมีความรู้ภาษาอังกฤษ โดยจะสังเกตได้ว่าผู้ที่ประกอบอาชีพล่าม ซึ่งต้องมีความรู้ทางภาษาอังกฤษนั้น เป็นอาชีพที่ได้รับการยอมรับจากคนทั่วไปและได้รับค่าตอบแทนสูง ดังนี้

"(บ๋อยหยิบหมวกแก๊บให้นายจอน ที่หน้าหมวกมีหนังสือ
อังกฤษว่า "Interpreter")

บ๋อย : (ชี้หนังสืออังกฤษ) อังกิด !

จอน : เขาอ่านว่ากระไร

บ๋อย : อั๊วไม่สู้ (ออกไปทางซ้าย)

จอน : อั๊วก็ไม่รู้ ! (ใส่หมวก) คงหมายความว่าล่ามแน่ละ ! ฮือ !
อ้ายภาษาอังกฤษเราหรือมันก็รู้น้อยใจหายเทียว ถึงภาษา
ฝรั่งเศส เยอรมัน อะไรมันก็รู้ปาน ๆ กันอีกนั่นแหละ
อ้ายภาษาในโลกนี้ที่เราไม่รู้มันมีมากกว่าที่เรารู้มากเทียว !
(หัวเราะ) ล่ามเก่งพิลึกละเรา ! เมื่อทิดบุญวานให้มาแทน
ตัววันนี้ เกือบจะไม่ตกลงแล้วทีเดียว แต่เสียอ้อนวอนไม่ได้
แล้วก็การที่จะหางานอะไรที่ได้ค่าจ้างถึงวันละ ๓ บาท
ก็ยากอยู่ ! ทิดบุญว่าบางวันไม่มีชาวต่างประเทศมาเลย
หวังใจว่าวันนี้ก็จะปัดตลอดจะได้รอดตัวไปวันหนึ่ง"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512: 131-132)

แนวคิดด้านการศึกษาอีกประการหนึ่ง คือ การเห็นและสัมผัสกับสถานที่จริง ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเรื่องหลวงจำเนียรเดินทาง ปรากฏแนวทางการศึกษาหาความรู้จากนอกห้องเรียน ผ่านบทสนทนาของหลวงจำเนียรวานิช ที่สอนนางสาวโสภา ศังขะวรรณ ว่าการเดินทางไปเที่ยวยังภาคใต้ของประเทศไทยครั้งนี้ เป็นการพาไปเปิดหูเปิดตาและศึกษาหาความรู้จากธรรมชาติและสถานที่จริง ไม่ใช่การเรียนการสอนภายในสถานศึกษา ดังนี้

"หลวงจำเนียร : ลูกเอ๋ย มันเป็นความจำเป็นอยู่ที่พ่อจะต้อง
จัดการทรัพย์สมบัติให้เรียบร้อยเสียก่อน ...
พ่อค้าอย่างพ่อจะทิ้งงานการไปเสียง่ายๆ ไม่ได้
อีกประการหนึ่งพ่อรอให้ลูกเสร็จการเล่าเรียน
เสียก่อนแล้วจึงจะได้พาไปเที่ยวเปิดหูเปิดตา
เหมือนให้ธรรมชาติเป็นอาจารย์สอนต่อไป

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2529: 12)

จากการวิเคราะห์แนวคิดเรื่องการศึกษาแสวงหาความรู้ที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สะท้อนให้เห็นแนวพระราชดำริด้านการศึกษาของพระองค์ที่ทรงมุ่งหวังจะพัฒนาประเทศให้เจริญรุ่งเรืองทัดเทียม

นานาอารยประเทศด้วยการศึกษา ดังเห็นได้จากพระราชดำริที่เกี่ยวกับการศึกษาว่าการศึกษาเป็นเครื่องมือที่สามารถใช้พัฒนาประเทศชาติบ้านเมืองได้ หากทุกคนในชาติร่วมมือกันเสริมสร้างการศึกษาให้เจริญก้าวหน้า นอกจากนี้แนวพระราชดำริด้านการศึกษาของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงต้องการใช้การศึกษาเพื่อพัฒนาคนในชาติไทย ยังสะท้อนให้เห็นผ่านพระบรมราโชบายด้านการศึกษาที่ทรงพระราชทาน เช่น การตราพระราชบัญญัติประถมศึกษา การตราพระราชบัญญัติโรงเรียนราษฎร์ การประกาศจัดการมูลศึกษาของทวยราษฎร์ และการก่อตั้งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น

ผู้ศึกษาพบว่าหลายแนวคิดเป็นแนวคิดที่มีอยู่ในสังคมมาตั้งแต่อดีต ดังเช่นแนวคิดเรื่องคุณธรรมต่าง ๆ ได้แก่ ความกตัญญู ความซื่อสัตย์ ความขยัน ความประหยัด เป็นต้น แม้แนวคิดดังกล่าวจะมีมาในสังคมไทยแล้ว แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกระตุ้นเตือนให้คนไทยตระหนักและไม่ละเลยที่จะปฏิบัติตามแนวคิดดังกล่าว นอกจากนี้ยังมีหลายแนวคิดที่เป็นแนวคิดใหม่สำหรับคนไทยในรัชสมัยของพระองค์ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นแนวคิดที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงนำแนวคิดดังกล่าวมาแสดงให้เห็นผ่านบทพระราชนิพนธ์เพื่อต้องการให้ความรู้กับคนไทยให้สามารถปฏิบัติตนเพื่อแสดงความเป็นอารยะ เช่น แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ แนวคิดเรื่องความเป็นสุภาพบุรุษ แนวคิดเรื่องการเลือกคู่ครองด้วยตนเอง และที่สำคัญคือแนวคิดด้านการศึกษาหาความรู้ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวิสัยทัศน์อันกว้างไกลว่าต่อไปภายหน้าภาษาอังกฤษจักเป็นภาษาที่มีความจำเป็นและสำคัญยิ่ง จึงทรงแสดงให้เห็นผ่านบทพระราชนิพนธ์ว่าภาษาอังกฤษนั้นมีความสำคัญมากเพียงใด ฉะนั้นแล้วพระองค์จึงทรงใช้การละครเผยแพร่แนวคิดต่าง ๆ เพื่อให้ประชาชนรู้จักรักษาคุณธรรมและความประพฤติอันดีงาม และเพื่อให้ประชาชนมีความทันสมัย รู้ว่าภายนอกประเทศตนนั้นผู้คนมีแนวคิดและแนวการปฏิบัติเช่นไร การที่ทรงใช้ละครซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบหนึ่งเผยแพร่แนวคิดต่าง ๆ นั้น จะทำให้ประชาชนได้รับรู้แนวคิดอันหลากหลายด้วยตนเองโดยปราศจากการบังคับ นอกจากนี้ละครยังเป็นการจำลองชีวิตของคนให้เห็นอย่างเด่นชัด ประชาชนจึงสามารถเชื่อมโยงละครสู่ชีวิตจริงได้ การสอดแทรกแนวคิดผ่านละครนั้นจึงเป็นการสื่อสารประชาสัมพันธ์แนวคิดต่าง ๆ ไปสู่ประชาชนได้อย่างรวดเร็ว แม้ว่าการแสดงละครจะยังไม่เข้าถึงประชาชนทุกภาคส่วน แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีแนวพระราชดำริในการนำละครไปแสดงตามหัวเมืองต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ปกครองส่วนท้องถิ่นหรือ

ภูมิภาคที่มาเข้าเฝ้าและมีโอกาสรับชมการแสดงละครพูด ได้นำแนวคิดต่าง ๆ ไปเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สู่คนในปกครองของตนเองต่อไป

แนวคิดที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการใช้พระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวเป็นสื่อเพื่ออบรมสั่งสอนพสกนิกรชาวไทย ดังเห็นได้จากข้อคิดและข้อเตือนใจต่าง ๆ การแสดงให้เห็นผลดีของการมีคุณธรรมและความประพฤติที่เหมาะสมซึ่งเป็นลักษณะอันพึงประสงค์ของมนุษย์ ข้อเสียของการไม่มีคุณธรรมและประพฤติตนไม่เหมาะสม รวมถึงแนวพระราชดำริในการสั่งสอนประชาชนให้มีความซื่อสัตย์สุจริตและมีจรรยาบรรณต่อวิชาชีพ นอกจากนี้ยังสะท้อนเห็นได้ว่าพระองค์ทรงมุ่งหวังจะพัฒนาประเทศให้เจริญรุ่งเรืองทัดเทียมนานาอารยประเทศด้วยการศึกษา ซึ่งแนวคิดต่าง ๆ นั้นต่างสะท้อนให้เห็นว่าพระองค์มีพระราชประสงค์ที่จะสร้างคนไทยให้เป็นคนที่มีคุณภาพสร้างประเทศชาติให้เจริญทัดเทียมนานาอารยประเทศ และที่สำคัญคือสาระประโยชน์จากแนวคิดต่าง ๆ นั้นเป็นเครื่องประเทืองสติปัญญาที่ช่วยให้ผู้อ่านและผู้ชมได้ขัดเกลาตนเอง

ผลงานด้านการพระราชนิพนธ์บทละครพูด การแสดง และการจัดแสดงละครดังกล่าวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวข้างต้นนั้น นับว่าเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้เห็นว่าพระองค์เป็นผู้มีความสนพระราชหฤทัยด้านการละครเป็นอย่างยิ่ง ทรงให้การสนับสนุนกิจการละครอย่างต่อเนื่องมาเป็นลำดับและทรงพยายามทุกวิถีทางที่จะทำให้งานด้านละครในประเทศไทยเจริญก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น ความมีพระราชหฤทัยที่รักและทรงมีประสบการณ์สูงเกี่ยวกับงานด้านนี้ทำให้พระองค์สามารถสร้างสรรค์บทละครพูดและเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านการละครพูดเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งสะท้อนให้เห็นความมีพระอัจฉริยภาพของพระองค์ทั้งด้านการสร้างสรรค์บทพระราชนิพนธ์ การแสดง และการจัดแสดงละครพูด ด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงได้รับการยกย่องว่าทรงเป็นบิดาแห่งการละครพูด และในรัชสมัยของพระองค์นั้นถือได้ว่าเป็นยุคทองของละครพูด ดังปรากฏว่ามีประชาชนให้ความสนใจต่อละครประเภทนี้เป็นอย่างมาก ทั้งนี้การแสดงละครในรัชสมัยของพระองค์นั้นมิได้มุ่งเพียงความสนุกสนานเพลิดเพลินเท่านั้น แต่พระองค์ยังทรงเป็นนักประพันธ์พระองค์แรกในประเทศไทยที่ใช้บทละครเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ให้เกิดประโยชน์หลาย ๆ ด้าน เช่น ด้านเหตุการณ์บ้านเมือง ความคิด วัฒนธรรม และเป็นสื่อที่ช่วยอบรมจิตใจของประชาชนไปพร้อมกันด้วย นอกจากนี้การที่ทรงจัดให้มีการแสดง

ละครอยู่เสมอยังก่อให้เกิดประโยชน์ในกิจการกุศลด้านต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อสังคมอย่างยิ่ง ดังนั้นละครในยุคของพระองค์จึงมิได้เป็นศิลปะการแสดงที่มุ่งเพียงความบันเทิงเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่ช่วยสนับสนุนกิจการต่าง ๆ ของพระองค์อีกด้วย

อนึ่งละครพูดยังคงเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับการสืบทอดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองได้เกิดละครหลวงวิจิตรวาทการ เนื่องด้วยหลวงวิจิตรวาทการได้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ประกอบกับในระยะหลังการละครทุกประเภทขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร เพื่อสืบสานและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงของไทยมิให้สูญหาย ดังนั้นหลวงวิจิตรวาทการจึงพยายามรักษาละครพูดไว้ อย่างไรก็ตามละครพูดของหลวงวิจิตรวาทการนั้นเป็นละครประเภทปลุกใจให้เกิดความรักชาติ ส่วนใหญ่ใช้ประวัติศาสตร์ไทยมาเป็นเนื้อหาหลักของเรื่อง ทั้งนี้ลักษณะละครของหลวงวิจิตรวาทการ สามารถสรุปได้ดังนี้ (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 172-173)

1. ในด้านการแสดงมีลักษณะเหมือนละครพันทาง

2. เนื้อเรื่องนำมาจากเกร็ดความรู้ความเข้าใจด้านประวัติศาสตร์หรือพงศาวดารตอนใดตอนหนึ่งที่ปลุกใจให้รักชาติ สามัคคี ยึดมั่นในคุณธรรม

3. การแต่งกายจะไม่ยืนเครื่องเหมือนละครนอกและละครในนุ่งผ้าและใส่เสื้อง่ายกว่า รวดเร็วกว่า และต้นทุนการผลิตเครื่องแต่งกายน้อยกว่า

4. มีการแสดงสลับฉากเป็นหมู่เพื่อเสริมบรรยากาศหรือเนื้อหาในท้องเรื่อง เช่น พระเอกจากนางเอกไปรบเพื่อชาติบ้านเมือง เมื่อสลับฉากจึงเป็นระบำชุดภาพเธอ ซึ่งผู้แสดงออกมาในลีลาของระบำ แต่งกายแบบธงชาติเป็นกลุ่ม ขาว แดง น้ำเงิน ทั้งนี้เพื่อจูงใจให้ผู้ชมสร้างจิตสำนึกถึงชาติอันเป็นที่รัก หรือในเนื้อเรื่องแบบเดียวกัน แต่แทนที่จะเป็นระบำสลับฉากชุดภาพเธอ อาจเปลี่ยนเป็นชุดรำต่อสู้ด้วยอาวุธ หรือมิฉะนั้นก็เป็นสร้างจิตสำนึกชุดวิญญาณนักรบผู้เสียสละซึ่งไปสถิต ณ แดนสวรรค์ เป็นต้น

5. ลีลาการแสดง คำพูด และท่าทางประกอบ จะใช้ท่าทางเบา ๆ ดัดแปลงให้เข้ากับชีวิตจริง การเคลื่อนไหวของตัวละครก็เป็นไปโดยธรรมชาติ แต่มีความสง่างาม ใช้คำพูดเชิงปรัชญาเพื่อส่งอิทธิพลต่อผู้ชม ประกอบกับการเน้นย้ำความ

6. ใช้ดนตรีสากลประกอบเพลงไทยเดิม โดยเปลี่ยนอัตราโน้ตให้กระชับขึ้น

7. ใช้ตัวละครจำนวนมาก โดยตัวสำคัญหรือตัวเอกมีบทเจรจาคำคมสอดแทรกอยู่ในทุกสถานการณ์ ตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อให้ผู้ชมได้ข้อคิดและสติปัญญา

8. มีฉากที่หรูหราตามท้องเรื่อง

9. ให้แง่คิดในด้านปรัชญาและคุณธรรม

10. มุ่งเน้นการสร้างความสามัคคีและรวมพลังให้คนยึดมั่นในชาติ ศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์

ทั้งนี้บทละครพูดสำคัญของหลวงวิจิตรวาทการ ได้แก่ ราชธิดาพระร่วง (ละครรำ) เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี พระมหาเทวี สมเด็จพระเจ้ากรุงธน อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความเสียสละ ศึกถลาง พระยาผานอง อานุภาพแห่งความรัก และอานุภาพแห่งศีลสัตย์ เป็นต้น (วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 172)

จากการศึกษาข้อมูลด้านการแสดงละครพูดที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย อาจกล่าวได้ว่าละครพูด โดยเฉพาะพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ละเรื่องนั้นมีอรรถรสและอารมณ์ที่แตกต่างกัน ทั้งที่เป็นความรัก ความโศกเศร้า ความซาบซึ้ง ความสนุกสนาน และความตลกขบขัน และที่สำคัญก็คือพระองค์ทรงแฝงข้อคิดและคติสอนใจแก่ผู้อ่านได้อย่างน่าสนใจ เพราะพระองค์มีพระราชประสงค์ที่จะใช้บทละครของพระองค์เป็นสื่อสำคัญในการอบรมสั่งสอนและให้แง่คิดแก่ประชาชน

ปัจจุบันยังมีการนำพระราชนิพนธ์บทละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง การเผยแพร่และการจัดแสดงละครพูดพระราชนิพนธ์ของพระองค์จึงมีมาตั้งแต่ในรัชสมัยของพระองค์จนถึงปัจจุบัน ซึ่งทำให้เห็นได้ว่าพระองค์ทรงเป็นผู้มีความสนพระราชหฤทัย และสนับสนุนงานในด้านนี้มาเป็นลำดับอย่างแท้จริงและทรงพยายามหาวิธีการต่าง ๆ และนำประสบการณ์ที่ทรงเรียนรู้ในขณะที่ทรงศึกษาวิชาการณ ต่างประเทศมาปรับประยุกต์ให้งานละครในประเทศไทยมีการพัฒนาไปตามความเหมาะกับยุคสมัย โดยทรงเผยแพร่ให้ทั้งคนใกล้ชิดและคนในสังคมได้รับรู้และตื่นตัวกับศิลปะการละครพูดที่ในสมัยนั้นกำลังได้รับความนิยมในชาติตะวันตก ทั้งนี้พระองค์ได้ทรงสอดแทรกความรู้ด้านวัฒนธรรม ด้านการปกครอง รวมถึงข้อคิดในเรื่องต่าง ๆ ไว้ในบทละครพูดที่ทรงสร้างสรรค์ขึ้นอย่างแยบคาย ดังนั้นบทละครพูดชวนหัวของพระองค์จึงเป็นสื่อในการอบรมสั่งสอนประชาชนด้วย ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลให้การละครไทยเจริญก้าวหน้าทัดเทียมนานาอารยประเทศ นอกจากนี้การที่ทรงนำละครพูดมาเผยแพร่ในประเทศไทยจนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางนั้น ทำให้กล่าวได้ว่า

กิจการละครพูดนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาบ้านเมืองให้ก้าวไปสู่ความเป็นสากลและมีความเจริญทัดเทียมนานาอารยประเทศ และการที่มีการสืบทอดและจัดแสดงละครพูดพระราชนิพนธ์ของพระองค์มาตราบถึงปัจจุบันก็เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพอันสูงส่งทั้งทางด้านวรรณกรรมและด้านการละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เป็นอย่างดียิ่ง ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าละครพูดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ยังคงปรากฏอยู่ในสังคมไทย ดังที่บทละครพูดหลายเรื่องได้รับการบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับประถมศึกษาและระดับมัธยมศึกษา การเรียนการสอนด้านละครพูดในระดับอุดมศึกษา และการจัดแสดงละครพูดของคณะละครต่าง ๆ ที่ปรากฏในปัจจุบัน

จากการศึกษาวิวัฒนาการของการแสดงตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5-7) จะพบว่าเป็นช่วงเวลาที่มีศิลปะการแสดงเผยแพร่ในประเทศเป็นจำนวนมากและมีความหลากหลาย ทั้งการแสดงในราชสำนัก เช่น โขน ละครพันทาง ละครสังคีต ระบำตลก แบบพื้นบ้าน เช่น การแสดงจำอวด ละครชาตรี ละครเสภา ลิเก และการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ เช่น ละครพูดชวนหัว โดยทั้งสามรูปแบบข้างต้นต่างสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับของสังคมทั้งในระดับสูงและระดับล่างที่เปิดพื้นที่ให้การแสดงความตลกได้เข้าไปมีบทบาทในการดำเนินเรื่องมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการยกย่องเชิดชูผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงตลก โดยการแสดงตลกที่ปรากฏในสมัยนี้ทำหน้าที่สร้างความบันเทิงและแฝงด้วยแง่คิดต่าง ๆ แก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะละครพูดชวนหัวในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และหลายการแสดงได้กลายเป็นต้นเค้ารูปแบบศิลปะการแสดงที่ปรากฏในปัจจุบัน อันสะท้อนให้เห็นเส้นทางการเติบโตทางวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทยที่ยังคงได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดสู่ยุคสมัยต่อไป

4.1.2.3 การแสดงความตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน) การแสดงความตลกยังคงมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ในยุคสมัยนี้เป็นยุคที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากการปฏิวัติวิทยาศาสตร์ การปฏิวัติอุตสาหกรรม และการรับอิทธิพลด้านอุตสาหกรรมเทคโนโลยี สารสนเทศและการสื่อสาร อย่างเต็มรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ การส่งสัญญาณวิทยุโทรทัศน์ผ่านเครื่องรับสัญญาณ ในช่วงเวลานี้จะพบว่าศิลปะการแสดงในโรงนั้นลดจำนวนลง ศิลปินตลกได้ปรับตัวเองเข้าไปสร้างรายได้ผ่านการแสดงทางวิทยุโทรทัศน์และภาพยนตร์มากขึ้น ทั้งนี้ในหัวข้อ

นี้ผู้ศึกษาจะนำเสนอข้อมูลการแสดงตลกที่ปรากฏในช่วงเวลานี้ ได้แก่ การแสดงละครย่อย (การเล่นหน้าม่าน) ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์

ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน) ปรากฏการแสดงตลกที่สำคัญที่ควรกล่าวถึง คือ การแสดงละครย่อย (การเล่นหน้าม่าน) ซึ่งอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มองว่าคำว่า “จำอวด” ให้ความรู้สึกที่ไม่ดี สร้างความรู้สึกด้อยคุณค่า จึงเปลี่ยนไปใช้คำว่า ละครย่อย หรือละครย่อยเล่นหน้าม่าน โดยการเล่นหน้าม่าน คือ การแสดงตลกที่เริ่มเล่นแบบมีการเปลี่ยนฉากเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งในอดีตนั้นจะไม่มีการเปลี่ยนฉากใด ๆ โดยการเปลี่ยนฉากต้องมีการปิดม่าน ดังนั้นจึงมีการเล่นตลกระหว่างที่ปิดม่าน เพื่อให้ทีมงานการแสดงเขาได้เปลี่ยนฉากกันข้างหลังม่าน จึงเกิดการเรียกการแสดงตลกว่า “จำอวดหน้าม่าน” ต่อมาผู้แสดงก็รู้สึกน้อยใจที่ถูกเรียกว่าจำอวดเล่นแค่หน้าม่าน ดังนั้นจึงมีการเปลี่ยนเป็นเรียกว่า ละครย่อย นอกจากนี้ด้วยพัฒนาการทางเทคโนโลยีการสื่อสารจึงได้เกิดการแสดงตลกในรูปแบบละครย่อยทางวิทยุ และต่อมาก็เกิดการแสดงตลกคาเฟ่ และการแสดงละครตลกสถานการณ์ที่ได้รับความนิยมทางโทรทัศน์เป็นอย่างสูง

ทั้งนี้ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองเป็นช่วงเวลาที่เกิดนักแสดงจำอวดละครย่อยเกิดขึ้นหลายคณะ เช่น คณะเสมาทอง คณะลูกไทย คณะลูกประชาชน คณะเอกสิงห์ และคณะศรีเบญจา ในช่วงเวลานี้มีนักแสดงหน้าใหม่เกิดขึ้น เช่น จอก ดอกจันทร์ แจ๋ว ดอกจิก จิ๋ว ดอกจอก เสน่ห์ ล้อต๊อก สมพงษ์ ดอกดิน สหัส จำรูญ สุคนธ์ จุมพล และบังเละ เป็นต้น ช่วงเวลาดังกล่าวแม้จอมพล ป.พิบูลสงคราม จะมีคำสั่งให้เปลี่ยนชื่อการแสดงเป็น “หัสนาฏกรรม” แต่ผู้คนในสังคมมองว่าเป็นชื่อที่เรียกยาก จึงเรียกว่าละครย่อยมาตลอด ในช่วงเวลาต่อมาผู้ที่แสดงละครย่อยก็เข้ามารวมกับคณะละคร คือ เล่นรวมไปกับละคร ดังนั้นละครย่อยบนเวทีก็ค่อย ๆ หายไป (วีระ แก่นเพชร, 2539: 5-6)

ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าละครย่อยเป็นการแสดงที่วิวัฒนาการมาจากการแสดงจำอวด โดยละครย่อยนั้นเป็นชื่อที่ได้รับการบรรจุขึ้นเพื่อใช้แทนที่คำว่าการแสดงจำอวด เนื่องจากคำว่า “จำอวด” สร้างความรู้สึกในเชิงลบ จึงมีการเปลี่ยนแปลงเป็นละครย่อย หรือการเล่นหน้าม่านแทน โดยการเล่นหน้าม่าน คือ การแสดงตลกที่เริ่มเล่นแบบมีการเปลี่ยนฉากเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งในอดีตนั้นจะไม่มีการเปลี่ยนฉากใด ๆ โดยการเปลี่ยนฉากต้องมีการปิดม่าน ดังนั้น

จึงมีการเล่นตลกระหว่างที่ปิดม่านเพื่อให้ทีมงานการแสดงได้เปลี่ยนฉากกันข้างหลังม่าน จึงเกิดการเรียกการแสดงตลกว่า “จำอวดหน้าม่าน” ต่อมาผู้ที่แสดงตลกก็รู้สึกน้อยใจที่ถูกเรียกว่าจำอวดเล่นแค่หน้าม่าน ดังนั้นจึงมีการเปลี่ยนเป็นเรียกว่า ละครย่อย โดยช่วงเวลาที่เปลี่ยนคำว่าจำอวดเป็นละครย่อยนั้น เป็นช่วงระหว่างปี พ.ศ.2490 - 2500 ซึ่งเป็นช่วงเดียวกันกับที่ประเทศไทยเริ่มมีสถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ซึ่งเป็นสถานีแรก

เรื่องที่นำมาแสดงละครย่อยจะมี 2 ลักษณะ ได้แก่ แบบที่นำเรื่องราวของเก่าหรือบทละครจากวรรณคดีมาเล่น และแบบผูกเรื่องขึ้นมาเอง ซึ่งไม่มีหลักเกณฑ์แน่นอน เช่น การผูกเรื่องล้อเลียนสังคมหรือการเมือง เป็นต้น ทั้งนี้เรื่องที่ใช้แสดงจำอวดในปัจจุบันนี้มีแนวโน้มไปทางลักษณะที่ 2 เพราะสังคมในยุคปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปมาก จิตใจของมนุษย์ก็เปลี่ยนแปลงไปตามสิ่งแวดล้อมที่เจริญก้าวหน้าขึ้นตามลำดับ คนในยุคนี้จึงหันมาสนใจเรื่องสังคม ตลอดจนการบ้านการเมืองเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้การดำรงชีวิตเป็นไปได้อย่างมีความสุข และเพื่อการยอมรับทางสังคมด้วย การแสดงจำอวดในสมัยปัจจุบันจึงแตกต่างไปจากสมัยโบราณเป็นอย่างมาก ไม่นิยมจัดเป็นชุดเป็นตอนแต่จะจัดแสดงเป็นการแสดงสั้น ๆ แทรกกับการแสดงอื่น ๆ เช่น ดนตรี ละคร หรือภาพยนตร์ เป็นต้น ซึ่งจะแสดงเกร็ดปลีกย่อยได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้นเพราะเวลามีน้อย จึงจัดอยู่ในประเภทตลกหน้าฉากมากกว่าจำอวด (นิสา เมลานนท์, 2541: 121)

ทั้งนี้ในการแสดงตลกของไทยมักจะมีตัวละครประเภทหนึ่งที่สร้างอารมณ์ขันได้เสมอ เรียกว่า ตลกตามพระ โดยคำว่า “พระ” ในที่นี้ก็คือ พระเอกของเรื่อง แต่ไม่จำเป็นต้องเป็นตัวที่ถือบทสำคัญเสมอไป บุคลิกของพระเอกคือ มีรูปร่างหน้าตาเด่นกว่าผู้แสดงคนอื่น ๆ เป็นตัวผูกโยงเค้าโครงเรื่อง มีบทเกี่ยวพันกับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ

การแสดงละครต่าง ๆ ตัวเอกนอกจากจะเป็นพระเอกหรือนางเอกซึ่งมีความสำคัญแล้ว ตัวตลกก็จัดเป็นตัวสำคัญ โดยมักเรียกว่าตัวตลกตามพระ ทำหน้าที่สร้างความตลกผ่านการสอดจังหวะระหว่างที่ตัวเอกแสดง เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ ซึ่งตัวแสดงมีเสนา 2 คน เป็นตัวตลกคอยขัดจังหวะตอนเข้าพระเข้านาง เป็นต้น วิธีการเล่นตลกแบบนี้แตกต่างไปจากการเล่นตลกในโขน - ละคร แต่จะคล้ายคลึงกันในเรื่องแบบแผนการเล่น กล่าวคือ ต้องทราบเนื้อเรื่องของละครที่จะแสดงนั้นเป็นอย่างดี การแสดงจะหนักไปทางตลกเพียงอย่างเดียว บางทีก็มีอาจเสดงออกนอกเรื่องไปบ้าง แต่ไม่มากไม่เกินไป โดยต้องกลับมาสื่อสารให้เข้ากับเรื่องเดิมได้อีกครั้ง ซึ่งในปัจจุบันนี้จะพบตัวละครประเภทนี้ได้ทั่วไปละครโทรทัศน์และ

ภาพยนตร์ไทย โดยมักจะปรากฏในผ่านตัวละครเพื่อนพระเอก หือคนรับใช้ของตัวละครเอกในเรื่อง ซึ่งจะสังเกตได้ว่านักแสดงตลกมักจะได้รับบทบาทนี้

เมื่อคนในสังคมเริ่มให้การตอบรับสื่อบันเทิงที่นำเสนอผ่านโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น ผู้ที่แสดงละครย่อยก็เริ่มปรับตัวเข้าสู่การแสดงผ่านสถานีโทรทัศน์ในประเทศไทยเช่นเดียวกัน ในระยะแรกรายการตลกทางโทรทัศน์จะมีผู้แสดงที่มาจากเวทีจำอวดทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็น ทองแถม เขียวแสงใส ทองฮะ วงศ์รักไทย ก๊กเฮง สมพงษ์ พงษ์มิตร ล้อต๊อก ชูศรี มีสมมนตร์ เป็นต้น โดยรูปแบบและเนื้อหาจึงไม่แตกต่างไปจากที่เคยแสดงตามงานมหรสพ ต่อมาจึงได้มีศิลปินตลกที่เกิดขึ้นจากวงการโทรทัศน์ เช่น ท้วม ทรนง หรือเทิ่ง สติเฟื่อง เป็นต้น (เมธา เสรีธนาวงส์, 2539:2) รายการตลกในโทรทัศน์ได้รับความนิยมจากผู้คนในสังคมอยู่ระยะหนึ่ง พอผู้ชมเริ่มเบื่อก็มีการปรับเปลี่ยนผู้เล่นเพื่อให้ถูกใจผู้ชมมากขึ้น และเมื่อเกิดสถานีโทรทัศน์ช่องอื่น ๆ จะพบว่าสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้ในช่องสถานีต่าง ๆ คือ รายการตลก อย่างไรก็ตามเนื่องด้วยสื่อโทรทัศน์เป็นสื่อสาธารณะ การนำเสนอเนื้อหาของตลกจึงถูกจำกัด โดยเฉพาะการเล่นมุกประเภทหยาบโลน ลามกอนาจาร หรือการกล่าวพาดพิงถึงการเมืองซึ่งถือเป็นเรื่องต้องห้าม เหตุนี้จึงกลายเป็นจุดกำเนิดของการปรับตัวให้เข้ากับรูปแบบของสื่อสมัยใหม่ และนำมาสู่การแสดงตลกในรูปแบบตลกคาเฟ่ ที่จัดการแสดงตลกในสถานเริงรมย์ยามค่ำคืน

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเริ่มแพร่ภาพออกอากาศ จากนั้นก็เกิดสถานีโทรทัศน์ช่องอื่น ๆ ตามมา และสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้สำหรับรายการที่ออกอากาศคือ รายการตลก รายการตลกในโทรทัศน์เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมมากในขณะนั้น และเมื่อศิลปินตลกเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปแล้ว ในยุคต่อมาศิลปินตลกจึงไม่จำกัดตัวเองอยู่เพียงในวงการโทรทัศน์เท่านั้น แต่ยังเปิดตัวในสถานเริงรมย์ต่าง ๆ จนเป็นที่มาของ “ตลกคาเฟ่” ซึ่งเป็นคำพูดติดมาปากมาจนทุกวันนี้ ตลกคาเฟ่มีรากฐานดั้งเดิมมาจากการแสดงตลกพื้นบ้านหรือพวกตลกหน้าม่านซึ่งมีฐานที่มาของเนื้อหาจากวรรณคดีพื้นบ้านดั้งเดิม เช่น สังข์ทอง ไกรทอง จันทโครพ เป็นต้น ลักษณะสำคัญตลกคาเฟ่ คือ มีการนำเสนอแบบใกล้ชิดกับผู้ชม โดยออกมุกทั้งที่เป็นคำพูดและท่าทางอย่างไม่มีข้อจำกัด และไม่ต้องแสดงภายใต้ข้อจำกัดของเวลา ไม่มีการวางบท (Script) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความมีไหวพริบและความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าในการแสดงของนักแสดงตลกคาเฟ่ได้เป็นอย่างดี (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553: 8)

เมื่อการแสดงตลกคาเฟ่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จึงส่งผลให้เกิดการแสดงตลกคาเฟ่ผ่านรายการทางโทรทัศน์ รวมถึงการบันทึกเทปในรูปแบบวีดีโอเพื่อจัดจำหน่ายหรือเช่าร้านวีดีโอทั่วประเทศ ทั้งนี้ช่วงที่ตลกคาเฟ่เฟื่องฟูนั้น สถานบันเทิงยามค่ำคืนกลายเป็นศูนย์รวมของนักแสดงตลกทั่วประเทศไทย ในแต่ละคืนนั้นจะมีคณะนักแสดงตลกหลายคณะสับเปลี่ยนหมุนเวียนไปเล่นตลก บางคณะมีชื่อเสียงและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ก็จะเดินทางไปแสดง 2-3 แห่ง ต่อหนึ่งคืน

การแสดงของตลกคาเฟ่ในสื่อโทรทัศน์ยังคงถูกให้คุณค่าว่าเป็นรายการของคนชั้นล่างในสังคมและถูกจำกัดการนำเสนอเนื้อหาเนื่องจากโทรทัศน์เป็นสื่อสาธารณะ โดยในปี พ.ศ.2519 ได้มีคำสั่งของคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดิน ฉบับที่ 17 ลงวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ได้กำหนดเงื่อนไขเพิ่มเติมในการเสนอรายการโทรทัศน์ในลักษณะดังนี้ *"...คำพูดหรือข้อความที่ใช้ต้องสุภาพเรียบร้อยและไม่เป็นภาษาวิบัติ....ไม่เป็นการพาดพิงถึงบุคคลหรือสถาบันใดๆ อันอาจก่อให้เกิดความเสียหายหรือเป็นไปในทางลามกอนาจาร..."* ตลกจึงจำเป็นต้องตัดคุณลักษณะบางอย่าง เช่น การพูดคำหยาบ การเล่นมุกลามกอนาจาร ที่ถือเป็นเรื่องที่ต่ำที่สุดในสังคมทิ้งไป เพื่อให้เป็นที่ยอมรับมากขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ตลกคาเฟ่ทั้งหลายห่างหายจากวงการโทรทัศน์อยู่ชั่วระยะหนึ่ง (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553: 9)

อย่างไรก็ตามในช่วงปี พ.ศ.2530-2540 ด้วยกระแสการตอบรับสื่อประเภทโทรทัศน์ในประเทศไทย ส่งผลให้นักแสดงตลกต้องปรับตัวเองเพื่อให้เข้ามามีบทบาทในสื่อโทรทัศน์ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดรายการวาไรตี้ประเภทปกิณกะบันเทิง โดยใช้นักแสดงตลกมาเป็นผู้ดำเนินรายการ เช่น รายการยุทธการขยับเหงือก รายการสามคนอลเวง รายการขบวนการจี้เส้น และมีบางรายการที่มีช่วงตลกออกอากาศเป็นประจำ เช่น รายการวิก 07 เป็นต้น

ทั้งนี้ในช่วงเวลาที่ตลกคาเฟ่ห่างหายไปจากวงการจอแก้ว เพื่อปรับตัวเองในการพัฒนามุกตลกให้เหมาะสมกับสื่อโทรทัศน์ ตลกสายพันธุ์ใหม่ได้ถือกำเนิดขึ้น นั่นคือ "ตลกปัญญาชน" ซึ่งมีบทบาทอย่างมากในการผลิตรายการโทรทัศน์ รายการที่เปิดตัวและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ได้แก่ รายการ "เพชฌฆาตความเครียด" ออกอากาศทางช่อง 9 ในช่วงประมาณ พ.ศ.2527-2530 โดยเป็นรายการตลกที่ออกอากาศหลังข่าว ที่มีกลุ่มซูโม่สำอาง เช่น ซูโม่ตู้ (จรัสพงษ์ สุรัสวดี) ซูโม่เจี๊ยบ (วัชระ ปานเอี่ยม) ซูโม่ตุ๋ย (อรุณ ภาวิไล) ซูโม่เอ๋ (เกรียงไกร อมาตยกุล) ซูโม่เป๊ปซี่ (ธีรวัฒน์ ทองจิตติ) ซูโม่อิทธิ (อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์) ซูโม่โค้ก (สมชาย

เปรมประภาพงศ์) ซูโม่สุ ซูโม่กิ๊ก (เกียรติ กิจเจริญ) ปัญญา นิรันดร์กุล และภิญโญ รู้ธรรม เป็นผู้ดำเนินรายการหรือนักแสดง รายการนี้ภายหลังได้เปลี่ยนชื่อรายการเป็น “สูตรสำเร็จความเครียด” โดยใช้กลุ่มนักแสดงชุดเดิม ทีมงานส่วนใหญ่เป็นศิษย์เก่าจากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในรายการนี้จะมีมุกต่อเนื่อง โดยเป็นมุกที่เล่นซ้ำกันโดยแต่เปลี่ยนรายละเอียด เช่น “ภาษาไทยวันละคำ” ของปัญญา นิรันดร์กุล (ล้อเลียนรายการ “ภาษาไทยวันละคำ” ของ อ.กาญจนา นาคสกุล) “มุกเรียกแท็กซี่” ของซูโม่เป๊ปซี่ หรือ “มุกรอรถเมล์” และ“มุกสองเกลอ” ของซูโม่เอ๋และซูโม่อิฐ รวมถึงการเล่นมุกอื่น ๆ อีกเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้ผู้ที่ตั้งชื่อรายการเพชฌฆาตความเครียดนี้ คือ ซูโม่ตู้ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งกลุ่มซูโม่สำอาง เพื่อให้สื่อถึงการฆ่าความเครียดด้วยการติดตามชมรายการนี้ ซึ่งถือเป็นรายการต้นแบบแรก ๆ ของวงการโทรทัศน์ไทยยุคใหม่ที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์เข้ามาเป็นจุดเด่นของรายการ รายการนี้ผู้ชมในสมัยนั้นชื่นชอบเป็นอย่างมาก (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553: 9)

ตลกปัญญาชนมีลักษณะการเป็นตลกชวนหัว นำเสนอความตลกที่ดูมีไหวพริบเฉียบคม เน้นการล้อเลียนเสียดสีเรื่องราวในชีวิตประจำวันของสังคมทุนนิยม อีกทั้งยังไม่ปรากฏถึงความรุนแรง เช่น การเล่นตลกตีหัว หรือแม้แต่การเสนอถ้อยคำหยาบโลนสองแง่สามง่ามอย่างตลกคาเฟ่ซึ่งมีลักษณะเป็นการแสดงตลกโปกฮา อีกทั้งการแสดงตลกแบบปัญญาชนเป็นไปภายใต้ของสคริปต์หรือการวางบท (Script) ซึ่งแตกต่างจากตลกคาเฟ่อย่างสิ้นเชิง เนื่องจากตลกคาเฟ่จะเน้นการเล่นสดและเน้นไหวพริบกับเหตุการณ์เฉพาะหน้ามากกว่า (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553: 10)

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้นายธัญญา โพธิวิจิตร (เป็ด เชิญยิ้ม) ในฐานะนายกสมาคมตลกในขณะนั้นเกิดแนวคิดที่ต้องการยกระดับตลกที่แสดงอยู่ตามสถานบันเทิงให้เป็นที่ยอมรับของสาธารณะชนมากขึ้น โดยการเพิ่มพื้นที่การแสดงตลกทางโทรทัศน์ให้กับพวกนักแสดงตลกตามสถานบันเทิง เนื่องจากนักแสดงตลก และรายการตลกที่มีล้วนถูกมองว่าเป็นรายการของชนชั้นล่างของคนในสังคม ดังนั้นนายธัญญา โพธิวิจิตร จึงได้จัดตั้งบริษัทโคเมดี้ไลน์ จำกัด ขึ้นร่วมกับนายบำเรอ ผ่องอินทรีย์ หัวหน้าคณะตลกโน้ต เชิญยิ้ม พร้อมขอเช่าเวลาจากสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3 เป็นเวลา 1 ชั่วโมง เพื่อผลิตรายการและบริหารการขายโฆษณาเอง ทำรายการ “สังกะสีเชิญยิ้ม” ในรูปแบบละครจบในตอน ยาวหนึ่งชั่วโมง ออกอากาศเป็นประจำสัปดาห์ละหนึ่งครั้ง ในช่วงเวลา 22.00-23.00 น. โดยมีลักษณะการแสดงแบบละครชาตรีหรือลิเก แต่ปรับภาษา และวิธีการนำเสนอมุกให้เหมาะสมกับการออกอากาศ ตามระเบียบว่าด้วยวิทยุกระจายเสียงวิทยุโทรทัศน์ พ.ศ.2535 อย่างไรก็ตามเมื่อดำเนินการได้ระยะหนึ่งปรากฏ

ว่ารายการไม่ประสบความสำเร็จ จึงต้องปรับเปลี่ยนรายการใหม่มาเป็น “มุกหัวเราะ” และปรับรูปแบบรายการมาเป็นวาไรตี้ โดยมีโน้ต เชิญยิ้มเป็นพิธีกร พร้อมกับเชิญดารานักแสดงเข้าร่วมในรายการเพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม แต่รายการก็ยังไม่เป็นที่นิยม คณะผู้ผลิตรายการจึงมาทบทวนว่าทั้งที่กระแสความนิยมนักแสดงตลกในรายการโทรทัศน์มีค่อนข้างมาก ดังจะเห็นได้จากรายการต่าง ๆ ทั้งเกมโชว์ วาไรตี้ หรือละครตามสถานีโทรทัศน์แทบทุกช่องจะต้องมีนักแสดงตลกเข้ามาร่วมสร้างความบันเทิงในทุกรายการ แต่เพราะเหตุใดรายการที่เป็นตลกทั้งรายการจึงไม่ได้รับความนิยม จึงตั้งสมมติฐานของความล้มเหลวของรายการในช่วงที่ผ่านมาออกเป็น 3 ประการ (ชนัญญา ใยลออ, 2544: 42-45) ดังนี้

ประการแรก ผู้ชมอาจไม่ชอบรายการเนื่องจากนักแสดงตลกไม่สามารถเล่นแรง ๆ กับดารารับเชิญ หรือดารารับเชิญไม่สามารถรับมุกตลกได้ ทำให้มุกตลกที่ส่งออกมานั้นไม่บรรลุผลสำเร็จ ประการที่สอง คือ ผู้ชมไม่ชอบรายการที่มีพิธีกร และประการที่สาม คือ คณะผู้ผลิตรายการขาดประสบการณ์ในการผลิตงานด้านโทรทัศน์ แม้ว่าจะมีประสบการณ์จากการแสดงตลกตามสถานบันเทิงมายาวนาน แต่เมื่อเข้าสู่การแสดงผ่านสื่อโทรทัศน์ที่เป็นการแพร่ภาพไปยังมวลชน ซึ่งมีกรอบข้อบังคับในการแสดงต่างจากการแสดงในสถานบันเทิงที่ไม่มีกรอบข้อจำกัด แม้ว่าคณะผู้ผลิตและนักแสดงจะมีความสามารถและชื่อเสียงจาการเป็นนักแสดงตลกตามสถานบันเทิง แต่ไม่เพียงพอสำหรับการนำเสนอรายการตลกผ่านทางโทรทัศน์ ดังนั้นคณะผู้ผลิตรายการจึงมีแนวคิดว่าจะปรับเปลี่ยนรูปแบบรายการใหม่อีกครั้ง และเป็นที่มาของรายการก่อนบ่ายคลายเครียด ที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (ชนัญญา ใยลออ, 2544: 46)

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าในช่วงปี พ.ศ.2537-2539 ถือเป็นยุคเฟื่องฟูของนักแสดงตลก สังเกตได้จากคณะตลกที่มีชื่อเสียง เช่น คณะโน้ต เชิญยิ้ม คณะเป็ด เชิญยิ้ม คณะดู๋ดอกกระโดน และอื่นๆ ต้องเดินทางไปแสดงตลกตามสถานบันเทิงต่าง ๆถึง 5-6 แห่งในแต่ละคืน อาทิ วิลล่าคาเฟ่ พระรามเก้าคาเฟ่ เพชรสยามคาเฟ่ รวมทั้งสถานบันเทิงยามค่ำคืนในย่านกรุงเทพฯและปริมณฑล ขณะที่ช่วงกลางวันต้องไปบันทึกเทปรายการละคร หรือเป็นพิธีกรร่วมในรายการต่าง ๆทางสถานีโทรทัศน์ เช่น รายการชิงร้อยชิงล้าน รายการทไวไลท์โชว์ รายการระเบิดเถิดเทิง รายการขบวนการจี้เส้น เป็นต้น (ชนัญญา ใยลออ, 2544: 42) อย่างไรก็ตามด้วยกระแสการตอบรับสื่อโทรทัศน์ที่แพร่กระจายอย่างรวดเร็ว ก็เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้กิจการคาเฟ่เริ่ม

ซบเซา เพราะคนในสังคมเริ่มคุ้นเคยกับการรับชมสิ่งบันเทิงในเคหะสถานของตนเอง ประกอบกับศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่ได้รับโอกาสในการแสดงทางโทรทัศน์อย่างต่อเนื่อง คาเฟ่จึงกลายเป็นสถานที่รวมศิลปินหน้าใหม่เพื่อฝึกประสบการณ์ ซึ่งผู้ที่เข้ามาในคาเฟ่ก็ไม่พึงปรารถนาที่จะชมศิลปินตลกที่ยังไม่ชื่อเสียง ดังนั้นคาเฟ่ต่าง ๆ จึงเริ่มปิดกิจการลง

ทั้งนี้ในช่วงปี พ.ศ.2540-2555 เมื่อนักแสดงตลกได้ปรับเปลี่ยนตัวเองด้วยการย้ายมาแสดงทางภาพยนตร์และโทรทัศน์ ส่งผลให้ความตลกได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในธุรกิจบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อโทรทัศน์ที่จะพบว่ามีหลายรายการที่นำนักแสดงตลกมาเป็นตัวละครสำคัญ พิธีกร และผู้ดำเนินรายการ และที่สำคัญคือมีรายการโทรทัศน์ประเภทละครตลกสถานการณ์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อาทิ ชิงร้อยชิงล้าน ก่อนบ่ายคลายเครียด ระเบิดเถิดเทิง จ้อจี้ เป็นต่อ บางรักซอย 9 นัดกับนัด เฮง เฮง เฮง ตลก 6 ฉาก เป็นต้น ซึ่งละครตลกสถานการณ์แต่ละรายการนั้นต่างก็มีนักแสดงตลกเป็นตัวละครสำคัญในเรื่อง และใช้ความตลกเป็นสื่อในการนำเสนอเนื้อหาสาระของรายการ

หากพิจารณาจากรายการต่าง ๆ ที่ปรากฏนั้นจะพบว่ามี 3 บริษัทใหญ่ที่ทำหน้าที่ผลิตรายการที่มุ่งสร้างอารมณ์ขันผ่านการแสดงตลก ดังนี้

1. บริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด เป็นบริษัทที่สร้างสรรค์รายการปกิณกะบันเทิง (Variety) และเกมโชว์ที่หลากหลาย โดยมีนักแสดงตลกทำหน้าที่พิธีกรและผู้ดำเนินรายการ ตลอดจนรูปแบบของรายการที่ใช้ความตลกหรืออารมณ์ขันเป็นเนื้อหาหลักของรายการ อาทิ รายการชิงร้อยชิงล้าน รายการคุณพระช่วย รายการตลก 6 ฉาก และรายการปริศนาฟ้าแลบ เป็นต้น

2. บริษัทโคเมดี้ ไลน์ เป็นบริษัทที่สร้างกระแสการนำศิลปินตลกมาแสดงผ่านจอโทรทัศน์เป็นรายการแรก ๆ ในประเทศไทย โดยรายการโทรทัศน์ภายใต้บริษัทนี้ที่ได้รับความนิยมและยังคงดำเนินกิจการอยู่ คือรายการก่อนบ่ายคลายเครียด ที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3

3. บริษัทซีเนริโอ จำกัด เป็นบริษัทที่มุ่งเน้นการผลิตรายการละครตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) และได้รับการตอบรับจากสังคมไทยเป็นอย่างมาก โดยละครตลกสถานการณ์ที่เป็นที่รู้จัก อาทิ บางรักซอย 9 เป็นต่อ นัดกับนัด และเฮง เฮง เฮง เป็นต้น

หากพิจารณาจากทั้ง 3 บริษัทข้างต้นในปัจจุบันจะพบว่าบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด และบริษัทซีเนริโอ จำกัด ได้ดำเนินการถอดรายการส่วนใหญ่ของตนเองออกจากการออกอากาศทางช่องฟรีทีวี (ช่องอนาล็อก) และนำมาเผยแพร่ผ่านช่องสถานีใหม่ ซึ่งเป็นสถานีหลักของบริษัทตนเอง คือ ช่องเวิร์คพอยท์ทีวี และช่อง One ภายใต้ระบบเรียกกันว่า “ทีวีดิจิตอล”

ในช่วงปี พ.ศ.2556 เกิดรายการสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับในอาชีพตลก คือ รายการ เดอะ คอมเมเดียน 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 แต่ในปัจจุบันรายการข่าวหลายรายการ เช่น เรื่องเล่าเช้านี้ เช้านี้ที่หมอชิต สนามข่าว 7 สี หรือข่าวข้นคนเนชั่น ได้เปลี่ยนวิธีการนำเสนอข่าวเป็นการเล่าข่าว ซึ่งกระบวนการเล่านั้นเป็นการเล่าความจริงผสมผสานกับความคิดเห็นและทัศนคติของผู้รายงานข่าว ผ่านกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรูปแบบต่าง ๆ รายการข่าวบางรายการก็เปิดโอกาสให้ศิลปินตลกเข้าไปเป็นผู้ประกาศข่าว เช่น รายการเรื่องเล่าเช้านี้ที่ให้ โก๊ะตี๋ อารามบอย เป็นผู้ประกาศข่าวในช่วงข่าวบันเทิง ส่วนรายการประกวดร้องเพลงทางโทรทัศน์ ก็พบว่านักแสดงตลกได้นำความรู้ความสามารถของตนเองไปใช้ผ่านการทำหน้าที่เป็นกรรมการประกวดการตัดสิน หรือรายการประเภทสนทนา (Talk Show) ก็เปลี่ยนจากรูปแบบเนื้อหาที่จริงจังเป็นการใช้ความไม่จริงจังในการนำเสนอเนื้อหา เป็นต้น

ปัจจุบันจะพบว่าในช่องสถานีทีวีดิจิทัลต่างก็มีรายการปกิณกะบันเทิงให้เลือกรับชมกันเป็นจำนวนมาก เจ้าของธุรกิจหรือเจ้าของทุนกล้าลงทุนกับอารมณ์ขันเพราะมั่นใจว่าเสียงหัวเราะช่วยการันตีรายได้ ดังนั้นจึงพบว่าเกือบทุกรายการต่างมีศิลปินตลกหรือการมุ่งเน้นเนื้อหาที่สร้างอารมณ์ขันเป็นองค์ประกอบสำคัญประจำรายการ หลายรายการต่างใช้อารมณ์ขันเป็นตัวขับเคลื่อนรายการให้มีความสนุกสนานทั้งในรูปแบบของรายการหรือตัวของพิธีกรและแขกรับเชิญเอง เช่นเดียวกันกับละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ที่สะท้อนมุมมองต่าง ๆ ของการใช้ชีวิตและความเป็นมนุษย์ผ่านการแสดงความตลก

ในสมัยนี้การแสดงตลกยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นในอดีต แม้ศิลปะการแสดงรูปแบบใหม่จะไม่เกิดขึ้น แต่ก็จะพบว่าศิลปินตลกและบทบาทของการแสดงความตลกนั้นสามารถแทรกซึมเข้าไปในบริบททางการสื่อสารและบริบททางวัฒนธรรมด้านการรับชมสิ่งบันเทิงที่เปลี่ยนไปได้เป็นอย่างดี เมื่อเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยผ่านการเจริญเติบโตของสื่อวิทยุและโทรทัศน์ การแสดงตลกก็ได้พัฒนาไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น และยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดิม ผู้แสดงได้ปรับตัวไปตามพื้นที่ใหม่การแสดง สื่อสารกับผู้ชมผ่านจอโทรทัศน์ จนเกิดรายการตลกและการแสดงละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย นอกจากนี้การแสดงความตลกยังทำหน้าที่สะท้อนภาพสังคมไทยในแต่ละยุคแต่ละสมัยในรูปแบบของความสนุกสนานร่าเริงตามวิถีทางของคนไทยได้เป็นอย่างดี

ในปัจจุบันจะพบว่านักแสดงตลกได้ปรับเปลี่ยนตัวเองด้วยการย้ายมาแสดงทางภาพยนตร์และโทรทัศน์ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ความตลกได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในธุรกิจบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อโทรทัศน์ที่จะพบว่ามีหลายรายการที่นำนักแสดงตลกมาเป็นตัวละครสำคัญ พิธีกร และผู้ดำเนินรายการ และหลายรายการที่ไม่ใช่รายการที่มุ่งสร้างความอารมณ์ขัน ก็เลือกที่จะสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินรายการ เพื่อให้ผู้ชมนั้นมีอารมณ์ร่วมและติดตามรายการ

ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าความนิยมของผู้ชมที่ให้ความสนใจรายการประเภทบันเทิงผสมสาระความรู้ต่าง ๆ มากขึ้น เป็นแนวทางสำคัญที่ทำให้ผู้ผลิตรายการเลือกนำเสนอรายการที่ผู้ชมสามารถเสพได้ทั้งสาระและความบันเทิงไปพร้อมกัน ทำให้รายการโทรทัศน์เริ่มพัฒนาตัวเองเข้าสู่รูปแบบสาระบันเทิง ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหาที่ให้เป็นความรู้ สาระ ข้อมูล

ข่าวสาร และความบันเทิง ส่วนการที่จะเน้นเนื้อหาด้านความรู้สาระและบันเทิงมากน้อยขึ้นอยู่กับกลุ่มเป้าหมายผู้ชมเป็นหลัก ใช้เทคนิคหลากหลายในการนำเสนอ เช่น อาจมีดารานักแสดงมาร่วมรายการ หรือสอดแทรกอารมณ์ขันและมุกตลกเข้าไปในรายการเพื่อเพิ่มความสนุกสนานและชวนติดตาม ตลอดจนการนำเทคนิคเสียงหรือตัวอักษรเคลื่อนไหวเข้ามาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงช่องทางที่ศิลปินตลกสามารถแสดงความสามารถหรือบทบาทของความตลกยังคงปรากฏอยู่ได้ต่อไปท่ามกลางบริบททางวัฒนธรรมสิ่งบันเทิงที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา โดยผู้ศึกษาจะนำเสนอกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) ประเภทรายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิง และรายการให้ความบันเทิง (Light Entertainment) ประเภทรายการเกมโชว์และทอล์คโชว์ ในหัวข้อต่อไป เพื่อสะท้อนให้เห็นบทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ปัจจุบันที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จากการศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย ผู้ศึกษาพบว่าการแสดงความตลกนั้นสะท้อนผ่านการแสดงตลกที่ปรากฏในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยในสมัยสุโขทัย ไม่มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงการแสดงตลกไว้อย่างชัดเจน แต่ก็พอจะทราบได้ว่าในสมัยนี้มีการแสดงมหรสพที่มุ่งสร้างความบันเทิงดังที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 ศิลาจารึกหลักที่ 8 ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีหลักฐานบันทึกถึงคำว่า “จำอวด” ที่ปรากฏในกฎหมายตราสามดวงที่มีการอ้างถึงคำว่า “จำอวด” ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือนตำแหน่งหน้าที่ต่าง ๆ ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปี พ.ศ.1919 ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลที่กล่าวถึงคำว่าจำอวด ในเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พ.ศ.1998 ซึ่งอยู่ในช่วงรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) รวมถึงปรากฏในหนังสือประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ ของ พระยาประมูลธนรักษ์จมื่นก่งศิลป์ ที่กล่าวถึงจำอวดในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ โดยข้อความนั้นสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงจำอวดฐานะนาฏกรรมอันเป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ

ในสมัยรัชกาลที่ 1-4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นช่วงเวลาที่การแสดงตลกนั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย โดยเฉพาะการดำรงอยู่ในฐานะสิ่งบันเทิงเพื่อสร้างอันสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทย ดังที่ปรากฏการแสดงความตลกในการสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงละครนอก รวมถึงวรรณกรรมเพื่อการแสดงประเภทบทละครนอก และในวรรณกรรมล้อเลียนเรื่องระเด่นลันได

ในสมัยรัชกาลที่ 5-7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นช่วงเวลาที่มีการแสดงตลกเผยแพร่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากและมีความหลากหลาย ได้แก่ การแสดงจำอวด ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน ระบำตลก การแสดงลิเก และละครพูดชวนหัว โดยการแสดงต่าง ๆ ที่ระบุข้างต้นนั้นมีทั้งการแสดงในราชสำนัก การแสดงแบบพื้นบ้าน และการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับของสังคมทั้งในระดับสูงและระดับล่างที่เปิดพื้นที่ให้การแสดงตลกได้เข้าไปมีบทบาทในการดำเนินเรื่องมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการยกย่องเชิดชูผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงตลก โดยการแสดงตลกที่ปรากฏในสมัยนี้เป็นทำหน้าที่สร้างความบันเทิงและแฝงด้วยแง่คิดต่าง ๆ แก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะละครพูดชวนหัวในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และการแสดงหลายประเภทได้กลายเป็นต้นเค้ารูปแบบศิลปะการที่ปรากฏในปัจจุบัน อันสะท้อนให้เห็นเส้นทางการเติบโตทางวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทยที่ยังคงได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดสู่ยุคสมัยต่อไป

ในสมัยรัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน เป็นช่วงเวลาที่การแสดงตลกยังคงมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ในช่วงเวลานี้จะพบว่าศิลปะการแสดงในโรงนั้นลดจำนวนลง ศิลปินตลกได้ปรับตัวเองเข้าไปสร้างรายได้ผ่านการแสดงทางวิทยุโทรทัศน์และภาพยนตร์มากขึ้น การแสดงตลกที่สำคัญที่ปรากฏในสมัยนี้ ได้แก่ การแสดงละครย่อย (การเล่นหน้าม่าน) ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ การปรับตัวของศิลปินตลกสู่การสื่อสารทางโทรทัศน์ และบทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในรายการต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นว่าความตลกสามารถแทรกซึมเข้าไปในบริบททางการสื่อสารและบริบททางวัฒนธรรมด้านการรับชมสิ่งบันเทิงที่เปลี่ยนไปได้เป็นอย่างดี เมื่อเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย การแสดงตลกก็ได้พัฒนาไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น และยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดิม ผู้แสดงได้ปรับตัวไปตามพื้นที่ใหม่การแสดง จนเกิดรายการตลกและการแสดงละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาข้อมูลของการแสดงตลกที่นำมาใช้ในการศึกษาตามที่ได้แบ่งไว้ตามยุคสมัยที่ปรากฏและการได้รับความนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ผู้ศึกษาสามารถนำเสนอเป็นตารางสรุปรายละเอียดด้านต่าง ๆ ของการแสดงตลกในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 3 ตารางสรุปรายละเอียดด้านต่าง ๆ ของการแสดงตลกในสมัยรัตนโกสินทร์

การแสดง	รูปแบบ	จำนวนผู้แสดง	วิธีการแสดงความตลก	จุดประสงค์	ประเภท
การสวดพระ	ดั้งเดิม	4 คน	- พระนั่งสวดแล้วขยับตัวตามจังหวะการสวด - ออกมุกผ่านการเล่าเรื่องตลก และการเล่นกับภาษา - ใช้อุปกรณ์ (ตาลปัตร) สร้างความตลก	- สั่งสอน และสร้างความบันเทิง โดยแทรกอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา	ทั้งเรื่อง
การสวดคฤหัสถ์	ดั้งเดิม	4 คน	- ผู้แสดง (ฆราวาส) นั่งสวด บางครั้งก็ลุกขึ้นยืน เพื่อแสดงาทางที่สร้างความตลก - เล่าเรื่องตลกด้วยสำเนียงภาษาต่าง ๆ - ใช้ตาลปัตร ไม้ตะขาบ ผ้าผูกเอว เป็นอุปกรณ์ประกอบการออกมุก	- สร้างความบันเทิง ในระหว่างการอยู่เฝ้าศพในเวลากลางคืน และยังคงปรากฏอยู่ในปัจจุบัน แต่ดำรงอยู่ในฐานะการแสดงประเภทหนึ่ง - ได้รับอิทธิพลจากการสวดพระ	ทั้งเรื่อง
ละครนอก	ดั้งเดิม	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านการพูดและการแสดงท่าทางประกอบ ตามบทบาทที่ได้รับ - นำบทละครนอกมาจัดแสดง - มักสร้างความตลกด้วยการด้นสด	- สร้างความบันเทิงแก่ผู้คนในสังคม โดยการนำเอาบทละครนอกที่เป็นที่รับรู้ในสังคมมาจัดแสดง	ทั้งเรื่อง

การแสดง	รูปแบบ	จำนวนผู้แสดง	วิธีการแสดงความตลก	จุดประสงค์	ประเภท
การแสดงจำอวด	ดั้งเดิม	4-5 คน	- สร้างความตลกผ่านการพูดและการแสดงท่าทางประกอบ ตามเรื่องราวและบทบาทตัวละครที่ได้รับ - ปรากฏการแสดงความตลกผ่านการ	- มหรสพบันเทิง ที่ได้รับอิทธิพลจากการสวดคฤหัสถ์	ทั้งเรื่อง
ละครเสภา	ดั้งเดิม	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านถ้อยคำในการขับร้องคำกลอนตามบทเสภา ประกอบกับการแสดงกิริยาท่าทางตามบทบาทที่ได้รับ	- สร้างความบันเทิงแก่ผู้คนในสังคม โดยการนำเอาบทเสภาที่เป็นที่รู้จักในสังคมมาจัดแสดง โดยเฉพาะเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน	สอดแทรก
ละครชาตรี	ดั้งเดิม	1-2 คน	- สร้างความตลกผ่านการเจรจา การขับร้อง และการแสดงกิริยาท่าทางประกอบการแสดง - ดำเนินเรื่องอย่างรวบรัด - สร้างความตลกความการเล่นนอกบท - ผู้แสดงความตลกมักรับบทบาทเป็นนายพราน ยักษ์ ฤาษี คนแก่ และสัตว์ต่าง ๆ	- จัดแสดงเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ - สร้างความบันเทิงแก่ผู้คนในสังคม - นิยมจัดแสดงเรื่องมโนห์รา เรื่องพระรถเสน โดยบทละครชาตรีที่นำมาแสดงนั้น แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ บทพระราชนิพนธ์ละครนอก และบทละครนอก (สำนวนชาวบ้าน)	สอดแทรก

การแสดง	รูปแบบ	จำนวนผู้แสดง	วิธีการแสดงความตลก	จุดประสงค์	ประเภท
ละครพันทาง	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- แสดงต่อเนื่องแบบละครรำ โดยสร้างความตลกผ่านการเจรจา การแสดงลีลาท่าทางการรำ และการแสดงกิริยาท่าทางแบบสามัญชน ตามเนื้อเรื่องที่เป็นพงศาวดารแต่ละชาติ - ดำเนินเรื่องรวดเร็ว โดยแทรกความตลกเป็นระยะ ๆ คล้ายกับการแสดงละครนอก	- มหรสพบันเทิงรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5	สอดแทรก
ละครสังคีต	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านการพูดและการแสดงท่าทางตามบทบาทที่ได้รับ	- มหรสพบันเทิงรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 6	สอดแทรก
ตลกโขน	ดั้งเดิม	3-4 คน	- สร้างความตลกผ่านการพูด การล้อเลียนเสียดสีสังคม และการแสดงท่าทาง - มักดัดแปลงเรื่องราวที่ไม่ตรงกับเรื่องราวในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อสร้างความตลก	- เพื่อผ่อนคลายบรรยากาศในการชมการแสดงโขน และเพื่อให้ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อมากจนเกินไป	สอดแทรก
ระบำตลก	ปรับปรุงใหม่	ไม่กำหนด	- แสดงท่าทางตลกผ่านการระบำ ปรากฏในลักษณะการแสดงเบิกโรงเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชม	- เพื่อสร้างบรรยากาศและเร้าอารมณ์ผู้ชม ก่อนจะเริ่มชมการแสดงชุดหลัก	ทั้งเรื่อง

การแสดง	รูปแบบ	จำนวนผู้แสดง	วิธีการแสดงความตลก	จุดประสงค์	ประเภท
ลิเก	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านการพูดและการแสดงท่าทางประกอบ ตามบทบาทที่ได้รับ - มักสร้างความตลกช่วงการออกแขก เพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชม	- มหรสพบันเทิงที่เริ่มปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5	สอดแทรก
การเล่นเพลงปฏิพากย์	ดั้งเดิม	2 คนขึ้นไป	- สร้างความตลกผ่านการพูด การแสดงท่าทางประกอบ ตามบทบาทที่ได้รับ - มุ่งเน้นการสร้างความตลกผ่านการเล่นกับภาษา การล้อเลียนเสียดสี - มักสร้างความตลกด้วยการด้นสด	- มหรสพบันเทิงที่ในอดีตมักใช้เล่นในระหว่างการพักการดำเนินกิจกรรมร่วมกันของคนในชุมชนหรือสังคมหนึ่ง	ทั้งเรื่อง
ละครพูดชวนหัว	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านคำพูด บทสนทนา และการแสดงกิริยาท่าทาง ตามบทบาทของตัวละครที่ได้รับ	- มหรสพบันเทิงที่ได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 6 และเป็นที่มาของการแสดงละครทางโทรทัศน์ในปัจจุบัน - แฝงข้อคิดและแนวคิดด้านต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ชมได้นำไปพิจารณาถึงความเหมาะสมในลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตนเอง	ทั้งเรื่อง

การแสดง	รูปแบบ	จำนวนผู้แสดง	วิธีการแสดงความตลก	จุดประสงค์	ประเภท
ละครย่อย	ดั้งเดิม	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- ผูกเรื่องจากวรรณคดีและผูกเรื่องขึ้นมาเอง - สร้างความตลกผ่านการพูดและการแสดงท่าทางประกอบ ตามบทบาทที่ได้รับ - มีการล้อเลียนเสียดสีสังคมผ่านการแสดงความตลก	- มหรสพบันเทิง ที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงจำอวด - แสดงหน้าม่านเวที โดยแสดงคั่นการแสดงหลัก เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ของผู้ชมและเพื่อให้การแสดงหลักได้มีเวลาเปลี่ยนฉากการแสดง	ทั้งเรื่อง
ตลกคาเฟ่	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับจำนวนสมาชิกคณะตลก	- สร้างความตลกผ่านการพูด การแสดงกิริยาท่าทาง รวมถึงการใช้อุปกรณ์เพื่อสร้างความตลก - ดำเนินเรื่องตามโครงเรื่องที่ได้วางไว้ มักปรากฏการด้นสดเพื่อสร้างความตลก	- มหรสพบันเทิงยามค่ำคืน จัดแสดงในคาเฟ่ (Cafe)	ทั้งเรื่อง
ละครตลกสถานการณ์	ปรับปรุงใหม่	ขึ้นอยู่กับเรื่องที่แสดง	- สร้างความตลกผ่านการพูด การแสดงกิริยาท่าทาง การพลิกความหมายในสถานการณ์ ผ่านบทละครและบทบาทของตัวละครที่ได้รับ	- รายการบันเทิงทางโทรทัศน์ - แฝงข้อคิดและแนวคิดด้านต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ชมได้นำไปพิจารณาถึงความเหมาะสมในลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตนเอง	ทั้งเรื่อง

เมื่อพิจารณาข้อมูลตามตารางข้างต้นในด้านรูปแบบจะพบว่าสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ รูปแบบดั้งเดิมและได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยรูปแบบดั้งเดิมนั้นคือการแสดงตลกที่ปรากฏมาตั้งแต่อดีตและได้รับการสืบทอดมาเป็นลำดับ โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการแสดงไปบ้างตามยุคสมัย แต่ยังคงมีเค้าของการแสดงแบบเดิม เช่น การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงจำอวด ละครนอก ละครเสภา ละครชาตรี ตลกโขน การเล่นเพลงปฏิพากย์ และละครย่อย โดยอาจกล่าวได้ว่าการแสดงความตลกในการสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงจำอวด และละครย่อย เป็นการสืบทอดผ่านพัฒนาการสายหนึ่ง ส่วนการสืบทอดผ่านพัฒนาการอีกสายหนึ่ง คือ การรักษารูปแบบการแสดงตามที่ปรากฏขึ้นมาในสังคม ได้แก่ ละครนอก ละครเสภา ละครชาตรี ตลกโขน และการเล่นเพลงปฏิพากย์ ส่วนรูปแบบที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่นั้น เกิดจากการนำวิธีการแสดงในการแสดงบางประเภทของไทยมาผสมผสานกับวิธีการแสดงหรือรูปแบบการแสดงอันเป็นอิทธิพลของต่างชาติ ได้แก่ ละครพันทาง ละครสังคีต ระบำตลก ลิเก ละครพูดชวนหัว ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ โดยการแสดงที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่นี้จะเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

ในด้านจำนวนผู้แสดงจะพบว่าการแสดงตลกของไทยนั้น มักเป็นการแสดงที่ประกอบด้วยจำนวนผู้แสดงมากกว่าหนึ่งคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาถึงการสวดพระและการสวดคฤหัสถ์ อันเป็นต้นเค้าของการแสดงจำอวด การแสดงละครย่อย และตลกคาเฟ่ ที่ยังรักษารูปแบบการแสดง จำนวนผู้แสดง และบทบาทหน้าที่ในการสร้างความตลกของผู้แสดง ที่มีการทำหน้าที่เป็นคนปูเรื่อง คนชงมุก และคนตบมุก โดยมุ่งเน้นการแสดงความตลกผ่านการใช้ภาษา การล้อเลียนเสียดสี รวมถึงการแสดงท่าทางที่สร้างอารมณ์ขัน

ในด้านวิธีแสดงความตลกที่ปรากในแต่ละการแสดงนั้น จะพบว่าโดยส่วนใหญ่จะพบว่าแสดงความตลกผ่านคำพูดและการแสดงกิริยาท่าทาง โดยมีโครงเรื่องและลักษณะนิสัยของตัวละครคอยกำกับไว้ โดยอาจสร้างความตลกผ่านการด้นสดได้ตามจังหวะและโอกาส ทั้งนี้จุดประสงค์การแสดงตลกโดยส่วนใหญ่ คือ การสร้างความสนุกสนานและความบันเทิง อย่างไรก็ตามในการแสดงความตลกนั้นก็แฝงข้อคิดและแนวคิด เพื่อให้ผู้ชมได้เกิดการเรียนรู้และนำไปปรับใช้ ซึ่งถือเป็นวิธีการอบรมสั่งสอนรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏผ่านการใช้ความตลกเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ขัดเกลาสังคม

เมื่อพิจารณาข้อมูลที่ได้ศึกษาอาจกล่าวได้ว่าการแสดงตลกที่ปรากฏในประเทศไทยนั้น แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ การแสดงตลกทั้งเรื่อง ได้แก่ การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงละครนอก การแสดงจำอวด ระบำตลก การเล่นเพลงปฏิพากย์ ละครพูดชวนหัว การแสดงละครย่อย ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ อีกประเภทหนึ่ง คือ การแสดงที่ใช้การแสดงความตลกเข้ามาสอดแทรก ได้แก่ ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน และการแสดงลิเก ทั้งนี้ในปัจจุบันแนวโน้มของการใช้ความตลกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนั้นเริ่มปรากฏให้เห็นมากยิ่งขึ้นในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ

ทั้งนี้จากการศึกษาการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยทั้งในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์และสมัยรัตนโกสินทร์ อาจกล่าวได้ว่าสถานภาพของผู้ที่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพและเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงนั้น อยู่ในสถานะที่ได้รับการยอมรับในสังคมทั้งในระดับล่างและระดับสูง ดังจะเห็นว่าในสมัยอยุธยานั้นมีการกำหนดศักดินา ซึ่งเป็นลำดับ “ศักดิ์” ของบุคคลในสังคม โดยปรากฏการกำหนดศักดินาของจำอวดในกฎหมายตราสามดวงและเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน นอกจากนี้การกำหนดภาษีโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 4-5 และการกำหนดราคาค่าจ้างเหมาของการแสดงจำอวด ยังสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการแสดงความตลกของผู้คนในสังคมและการแพร่หลายของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคม และที่สำคัญคือการที่ผู้แสดงจำอวดได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงการได้รับพระราชทานเสมาทองคำ ยังสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของผู้แสดงจำอวดที่มีความสามารถและมีชื่อเสียง ที่ได้รับการยอมรับจากพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงในสังคม

4.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

ในปัจจุบันจะพบว่านักแสดงตลกได้ปรับเปลี่ยนตัวเองด้วยการย้ายมาแสดงทางภาพยนตร์และโทรทัศน์ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ความตลกได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่ปรากฏในธุรกิจบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อโทรทัศน์ที่จะพบว่ามีหลายรายการที่นำนักแสดงตลกมาเป็นตัวละครสำคัญ พิธีกร และผู้ดำเนินรายการ และหลายรายการที่ไม่ใช่รายการที่มุ่งสร้างความอารมณ์ขันก็เลือกที่จะสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินรายการ เพื่อให้ผู้ชมนั้นมีอารมณ์ร่วมและติดตามรายการ

แม้ตามทฤษฎีของการแบ่งประเภทรายการนั้นสามารถจัดได้หลายประเภท อาทิ การแบ่งตามกลุ่มผู้ชม การแบ่งตามช่วงเวลาที่ออกอากาศ การแบ่งตามวัตถุประสงค์รายการ และการแบ่งตามประเภทของเนื้อหารายการ ทั้งนี้หากแบ่งตามประเภทของเนื้อหารายการอาจแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ได้แก่ รายการประเภทที่อิงจากความจริง (Non-Fiction) รายการประเภทที่เป็นเรื่องแต่งขึ้นแบบละคร (Fiction) และรายการประเภทให้ความบันเทิง (Light Entertainment) แต่นักวิชาการด้านสื่อสารมวลชนในปัจจุบันมักจะพูดเป็นเสียงเดียวกันว่าไม่สามารถนำมาใช้ในการแบ่งประเภทรายการในสื่อโทรทัศน์ปัจจุบันได้ เนื่องจากผลงานของสื่อมวลชน (Media Product) จะประกอบไปด้วย 2 มิติ ได้แก่ เนื้อหาสาระ (Content) และรูปแบบ (Form) ซึ่งมีข้อถกเถียงในวงการนิเทศศาสตร์ว่ามิติไหนสำคัญกว่ากัน และมิติไหนเป็นตัวกำหนดที่สำคัญ (กาญจนา แก้วเทพ, 2542: 144) นอกจากนี้ปัจจุบันอำนาจของความบันเทิงนั้นเข้าไปสอดแทรกจนทำให้เส้นแบ่งประเภทรายการนั้นไม่มีความชัดเจน

ผู้ศึกษาได้สำรวจเบื้องต้นและพบว่าบทบาทของการแสดงความตลกได้เข้าไปสอดแทรกในรายการที่อิงกับความจริง เช่น รายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิงเป็นจำนวนมาก ซึ่งในอดีตรายการข่าวจะนำเสนอความจริง (Fact) ผ่านรูปแบบการนำเสนอแบบรายงานให้ทราบ แต่ในปัจจุบันรายการข่าวหลายรายการได้เปลี่ยนวิธีการนำเสนอข่าว เป็นการเล่าข่าว ซึ่งกระบวนการเล่านั้นเป็นการเล่าความจริงผสมผสานกับความคิดเห็นและทัศนคติของผู้รายงานข่าว ผ่านกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในรูปแบบต่าง ๆ

ทั้งนี้รายการโทรทัศน์ไทยหลายรายการที่จัดอยู่ในประเภทที่อิงจากความจริง ไม่ได้นำเสนอสาระความจริงแบบจริงจังเช่นในอดีต แต่กลับมีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกให้เกิดขึ้นในรายการ ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งในการทำให้รายการเป็นที่นิยมในสังคม ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจและควรได้รับการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ในการดำเนินการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาได้ทำการคัดเลือกกลุ่มข้อมูลรายการเฉพาะประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ.2560 โดยรายการประเภทที่อิงจากความจริง ผู้ศึกษาเลือกศึกษารายการข่าวและรายการสารคดีบันเทิง เพราะเป็นรายการที่สะท้อนให้เห็นว่ามีการนำเอาความตลกมาใช้ในการดำเนินรายการอย่างเด่นชัด ส่วนรายการประเภทให้ความบันเทิง ผู้ศึกษา

เลือกศึกษารายการที่เป็นรายการเกมโชว์และทอล์คโชว์ ซึ่งผู้ศึกษากำหนดไว้ว่าจะเลือกศึกษาประเภทละ 2 รายการ รวม 8 รายการ รายการละ 5 ตอน

ผู้ศึกษาได้คัดเลือกรายการผ่านการกระบวนการสนทนากลุ่ม (Focus Group) กับนักศึกษาหลักสูตรการแสดงศึกษา (Performance Studies) คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 40 คน โดยหัวข้อในการสนทนากลุ่มนั้นเป็นการอภิปรายถึงรายการโทรทัศน์ที่มีการนำเอาความตลกมาใช้ในการดำเนินรายการ ทั้งนี้รายการที่จะใช้เป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษามีจำนวน 8 รายการ ได้แก่

1. รายการข่าวข้นคนเนชั่น (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)
2. รายการสนามข่าว 7 สี (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว)
3. รายการเทยเที่ยวไทย The Route (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)
4. รายการตลาดสดพระราม 4 (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)
5. รายการ The Mask Singer (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)
6. รายการรู้ไหมใครโสด (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)
7. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)
8. รายการคุณพระช่วย (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

ตอนต่าง ๆ ของแต่ละรายการที่จะนำมาใช้ในการศึกษานั้น ผู้ศึกษาใช้กระบวนการสุ่มเลือก เนื่องจากฐานข้อมูลในเว็บไซต์ของแต่ละรายการและนั้นอัพโหลดไฟล์เพื่อการรับชมย้อนหลังไม่ครบทุกตอน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องสุ่มเลือกเฉพาะตอนที่มีการอัพโหลดข้อมูลให้ชมย้อนหลังได้เท่านั้น ทั้งนี้ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษามีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
1	**ข่าวข้นคนเนชั่น**	-	24 มิ.ย. 2560
2			31 ก.ค. 2560
3			18 ส.ค. 2560
4			13 ก.ย. 2560
5			27 ธ.ค. 2560
6	**สนามข่าว 7 สี**	-	13 ก.พ. 2560
7			31 มี.ค. 2560
8			3 ก.ค. 2560
9			2 พ.ย. 2560
10			12 ธ.ค. 2560
11	**เทยเที่ยวไทย The Route**	ตอนที่ 271 เก็บตกภาคอีสาน จังหวัดกาฬสินธุ์	29 ม.ค. 2560
12		ตอนที่ 284 พาเที่ยว เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล	30 เม.ย. 2560
13		ตอนที่ 299 พาเที่ยว เมืองโบราณเฟิ่งหวง ประเทศจีน	21 ส.ค. 2560
14		ตอนที่ 304 พาเที่ยว ศูนย์ศิลปะวิถี และถ้ำเลเขากอบ จังหวัดตรัง	1 ต.ค. 2560
15		ตอนที่ 310 พาเที่ยว ชะอำ - หัวหิน	10 ธ.ค. 2560

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา (ต่อ)

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
16	**ตลาดสดพระราม 4**	ปอ-อรรณพ	19 มี.ค. 2560
17		ป๋อ-ณัฐวุฒิ	22 เม.ย. 2560
18		ลีเดีย-ศรัณย์รัชต์	24 มิ.ย. 2560
19		ดีเจมะตูม	18 พ.ย. 2560
20		รัศมีแข	2 ธ.ค. 2560
21	**The Mask Singer**	หน้ากากนักร้อง 1 EP.12 Group D	2 ก.พ. 2560
22		หน้ากากนักร้อง 2 EP.1 Group A	6 เม.ย. 2560
23		หน้ากากนักร้อง 2 EP.6 Semi-Final Group B	11 พ.ค. 2560
24		หน้ากากนักร้อง 2 EP.18 แชมป์ชนแชมป์	3 ส.ค. 2560
25		หน้ากากนักร้อง 3 EP.5 Group B	5 ต.ค. 2560
26	**รู้ไหมใครโสด**	EP.20	15 ม.ค. 2560
27		EP.31	2 เม.ย. 2560
28		EP.48	30 ก.ค. 2560
29		EP.53	3 ก.ย. 2560
30		EP.60	26 พ.ย. 2560

ตารางที่ 4 ตารางแสดงข้อมูลรายการที่ใช้ในการศึกษา (ต่อ)

จำนวนตอนที่ศึกษา	รายการ	ชื่อตอน	วันที่ออกอากาศ
31	ทอล์ก-กะ-เทย Tonight	EP.57	8 ม.ค. 2560
32		EP.77	28 พ.ค. 2560
33		EP.87	6 ส.ค. 2560
34		EP.89	20 ส.ค. 2560
35		EP.97	6 พ.ย. 2560
36	คุณพระช่วย	-	8 ม.ค. 2560
37			9 เม.ย. 2560
38			18 มิ.ย. 2560
39			24 ก.ย. 2560
40			26 พ.ย. 2560

ทั้งนี้ผู้ศึกษาได้สร้างเกณฑ์จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก เพื่อนำมาใช้วิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยเกณฑ์นี้เกิดจากการสังเกตการณ์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการต่าง ๆ ในปัจจุบัน จากนั้นผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดเรื่องบันไดตลก แนวคิดเรื่องตรรกะตลก แนวคิดเรื่องประเภทของความตลก วิธีแสดงความตลก กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน และทฤษฎีอารมณ์ขัน มาประมวลและสร้างเกณฑ์อันอาจสะท้อนขั้นตอนหรือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ดังนี้

1. การเล่นตลกกับภาษา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผู้มีส่วนร่วมในรายการสร้างขึ้นผ่านการเล่นถ้อยคำ คำคม การเปรียบเทียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำผวน การพูดกำกวม การใช้คำพ้องเสียง การใช้คำคล้องจอง การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง

2. การแสดงท่าทางที่ขบขัน กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการแสดงกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่ชวนผู้ชมให้เกิดอารมณ์ขัน

3. การล้อเลียนเสียดสี กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่เกิดจากการนำพฤติกรรม บุคลิก ลักษณะท่าทาง ของผู้ที่ถูกอ้างถึง ผู้ที่มีส่วนร่วมในรายการ หรือตนเอง ตลอดจนสถานการณ์ที่เกิดขึ้นหรือสถานที่ มาสร้างความตลกโดยการพูดแซว การพูดล้อเลียน การพูดเสียดสี การกล่าวอ้างถึง และการเลียนแบบท่าทาง โดยอาจเป็นการวิพากษ์ให้เห็นถึงความไม่เหมาะสมหรือไม่เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

4. ตลกโครมคราม กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านกิริยาท่าทางของผู้มีส่วนร่วมในรายการที่มุ่งสร้างความเจ็บตัวให้เกิดขึ้นแก่ผู้มีส่วนร่วมในรายการ

5. การพลิกความหมาย กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกผ่านการพูดหรือการกระทำในสถานการณ์นั้น โดยอาจแสดงผ่านการการตอบไม่ตรงคำถาม เพื่อพลิกความหมายหรือเปลี่ยนประเด็นที่กำลังดำเนินอยู่ หรือการพูดในสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการรับรู้โดยทั่วไป

6. ตลกโปกฮา กล่าวคือ เป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผ่านการพูดหรือการแสดงกิริยาท่าทางที่หยาบคาย หยาบโลน หรือลามกอนาจาร โดยหมายรวมถึงการแสดงออกทั้งทางตรงและทางอ้อม อันเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าสื่อถึงเรื่องเพศ

ในการนับความถี่ของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในแต่ละรายการนั้น การสนทนาบางประโยคอาจอาจเป็นการสร้างความตลกมากกว่า 1 กลวิธี เช่นการพูดและแสดงท่าทางเพื่อสร้างความตลก ซึ่งผู้วิจัยจะนับทั้งหมด

ทั้งนี้จำนวนความถี่ของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ที่ปรากฏในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้นำไปตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลว่ามีความสอดคล้องกับเกณฑ์อันเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาหรือไม่ อย่างไร ด้วยกระบวนการสนทนากลุ่ม (Focus Group) กับกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้คัดเลือกรายการโทรทัศน์จำนวน 8 รายการ อันเป็นกลุ่มข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้

ในการนำเสนอกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการต่าง ๆ ที่นำมาเป็นข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะนำเสนอข้อมูลกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในแต่ละรายการโดยเรียงลำดับดังนี้

1. รายการข่าวข้นคนข่าว (รายการที่จากความจริง ประเภทข่าว)
2. รายการสนามข่าว 7 สี (รายการที่จากความจริง ประเภทข่าว)
3. รายการเทยเที่ยวไทย The Route (รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)
4. รายการตลาดสดพระราม 4 (รายการอิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง)
5. รายการ The Mask Singer (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)
6. รายการรู้ไหมใครโสด (รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน)
7. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)
8. รายการคุณพระช่วย (รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา)

4.2.1 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่น

รายการข่าวข้นคนเนชั่นจัดอยู่ในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว รายการนี้นำเสนอข่าวสารเกี่ยวกับสถานการณ์การเมือง เศรษฐกิจ สังคม บันเทิง กีฬา และวิเคราะห์สถานการณ์เด่นในรอบวัน โดยออกอากาศทุกวันจันทร์-ศุกร์ เวลา 20.15-22.15 และวันเสาร์-อาทิตย์ เวลา 21.30-22.30 ทางเนชั่นทีวี ช่อง 22 พิธีกรหลักที่ดำเนินรายการ 3 คน ได้แก่ กนก รัตน์วงศ์สกุล ธีระ ธัญไพบูลย์ และปรัชญา อรเอก

รายการนี้พิธีกรจะเล่าข่าวด้วยท่าทีที่ผ่อนคลาย เป็นกันเอง และใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย มีการกระเซ้าเย้าแหย่ระหว่างพิธีกรด้วยกันเองอยู่เป็นระยะ รวมถึงการใส่อารมณ์ร่วมลงไปในการเล่าข่าวแต่ละประเภทเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการดำเนินรายการ โดยมีการเสริมข้อมูลเพิ่มเติมจากเนื้อความข่าว รวมไปถึงเพิ่มเติมอารมณ์ขันด้วยการใช้ถ้อยคำเชิงเสียดสีเปรียบเทียบ การโต้ตอบระหว่างพิธีกรด้วยกัน และการแสดงท่าทางประกอบที่สร้างอารมณ์ขันตามเนื้อหาของข่าวที่เอื้อต่อการเพิ่มเติมแง่มุมทางอารมณ์

จำนวนตอนของรายการข่าวข้นคนเนชั่นที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการข่าวข้นคนเนชั่น ออกอากาศเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2560
2. รายการข่าวข้นคนเนชั่น ออกอากาศเมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2560
3. รายการข่าวข้นคนเนชั่น ออกอากาศเมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2560
4. รายการข่าวข้นคนเนชั่น ออกอากาศเมื่อวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2560
5. รายการข่าวข้นคนเนชั่น ออกอากาศเมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการข่าวข้นคนเนชั่น จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่น

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
ข่าวข้นคนเนชั่น	2	0	28	0	4	1

จากตารางข้างต้นจะพบว่าการล้อเลียนเสียดสีเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่นที่พบว่าปรากฏบ่อยที่สุด โดยผู้ดำเนินรายการข่าวข้นคนเนชั่นมักใช้การสร้างความตลกรูปแบบนี้ในการเล่าข่าวเพื่อเสียดสีในพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม รวมถึงการล้อเลียนบุคคลในการที่ได้กระทำบางอย่างอันเป็นการไม่สมควร ดังนี้

“กนก : ในเรื่องของท่านรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย พลเอก อนุพงศ์ เผ่าจินดา ที่ได้เคยไปอนุมัตินะครับให้โรงงานกระทิงแดงไปสร้างโรงงานทำน้ำดื่ม แล้วก็มีหนังสือเป็นหนังสือราชการเลยนะครับ อ้างว่าเป็นพื้นที่แห้งแล้ง ไม่มีการใช้ประโยชน์ แล้วก็ผ่านการทำประชาพิจารณ์ ไม่มีชาวบ้านคัดค้านนะครับ วันนี้ปรากฏว่าทางด้านของผู้ที่ใช้ชื่อว่าคุณไพบูลย์ บุญลา นะครับ เป็นประธานสภาชุมชนตำบลบ้านดง พร้อมกับคุณชูชาติ ผิวสว่าง รองประธานองค์กรชุมชนขอนแก่น ได้นำหนังสือสำเนาร้องคัดค้านที่เคยนำเสนอ

ต่อทางจังหวัดขอนแก่น และหนังสือประกอบการอนุญาตเรื่องการใช้ที่ดิน โดยชาวบ้านได้มีการนำหนังสือร้องคัดค้านตั้งแต่ระดับอำเภอ ระดับจังหวัด และระดับกระทรวง เพื่อขอคัดค้านการเข้ามาก่อสร้างในพื้นที่บ้านหนองแต้ แต่ไม่เป็นผลจนมีการก่อสร้างมาจนถึงทุกวันนี้ และจนต่อมารัฐก็ยังปล่อยให้เข้ามาเช่าพื้นที่สาธารณะใช้ประโยชน์ของโรงงานด้วยนะฮะ คือเรื่องเนี่ยชัดเจนนะครับว่ามีคนคัดค้าน แต่ทำไมเรื่องชงไปให้รัฐมนตรีมหาดไทยเซ็นต์จึงบอกว่าไม่มีชาวบ้านคัดค้าน นี่ล่ะฮะ นี่ล่ะฮะ ไอ้พวกนี้บังอาจแหกตา มท.1 (หัวเราะ) แล้วมท.1 ก็ให้เขาแหกตางี้ายง่าย เซ็นต์แก๊กไปเลย ดูสิฮะ เสียฟอร์มจริง ๆ มันมีสามัญสำนึกบ้างมั้ยเนี่ย เออไปทำประชาพิจารณ์มาในนี้ ก็บอกว่าไม่มีคนคัดค้านเลย ไม่มีคนคัดค้านเลยเป็นไปได้ยังไง ใช่มั้ยฮะ

ปรัชญา : ใช่ เป็นเอกฉันท์เลยนะ

กนก : ก็นั่นน่ะสิฮะ เป็นเอกฉันท์เลย ท่านน่าจะมีการแบบสอบสวนทวนความหน่อยมั้ย นี่ก็เซ็นต์ไปแล้ว

ธีระ : คือชาวบ้านหลายคนเขาก็สงสัยว่าไปทำประชาพิจารณ์กันตอนไหน แล้วทำไมมีชื่อผมอยู่ในการประชุม ทำไมผมไม่รู้เรื่อง (หัวเราะ)

กนก : (หัวเราะ)"

(ข่าวข้นคนเนชั่น, 13 กันยายน 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการนั้นได้เล่าข่าวผ่านกระบวนการปูพื้นเรื่องเพื่อผู้ชมเข้าใจที่มาที่ไปของข่าว ผ่านการใช้น้ำเสียงและถ้อยคำที่สร้างความเห็นอกเห็นใจชาวบ้านที่ได้รับผลกระทบ จากนั้นก็สร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสี โดยเป็นการเสียดสีรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยที่ลงนามในเอกสารเพื่ออนุมัติให้บริษัทแห่งหนึ่งตั้งโรงงานน้ำดื่มในพื้นที่สาธารณะโดยไม่พิจารณาเสียงคัดค้านจากชาวบ้านที่ได้รับผลกระทบ การเสียดสีครั้งนี้มุ่งเน้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันผ่านการใช้เสียงสูงและการลากยาวในคำว่า "งี้ายง่าย" และผ่านประโยคที่ว่า "*แล้วมท.1 ก็ให้เขาแหกตางี้ายง่าย เซ็นต์แก๊กไปเลย ดูสิฮะ เสียฟอร์มจริง ๆ*" ซึ่งเป็นการเสียดสีผู้ที่มีอำนาจอย่างรัฐมนตรีที่ลงนามในเอกสารโดยไม่พิจารณา

ถึงความเหมาะสมและการคัดค้าน เชื่อผู้ใต้บังคับบัญชาโดยไม่ไตร่ตรองให้รอบคอบว่ามีผู้ที่ได้รับผลกระทบ

อีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสีที่ปรากฏในรายการข้าวข้นคนเนชั่น มีรายละเอียดดังนี้

"ธีระ : มีสมาชิกพันทิปท่านหนึ่งเขาได้ตั้งกระทู้ชื่อว่ารถคันหนึ่งเกือบจะทำให้ผมตายยกครัวแล้วก็ได้เปิดเผยคลิปเหตุการณ์เฉียดตาย หลังจากที่รถเก๋งคันหนึ่งขับย้อนศรมาด้วยความเร็วเคราะห์ดีที่หักหลบทันแล้วก็ไม่ได้รับบาดเจ็บนะครับ

กนก : จะบอกว่ามันไม่รู้ได้มั้ย มันไม่รู้ว่าเฮ้ย เลนนี้มันสวนกันได้รึเปล่า

ปรัชญา : ถ้าไม่รู้แบบนี้นี่ไม่ควรได้ใบขับขี่แล้วนะครับ (หัวเราะ)

ธีระ : พูดถึงเรื่องถนนเนี่ยนะครับเคยคุยกับคนที่เขารณรงค์เรื่องอุบัติเหตุ เขาบอกว่าสภาพถนนในแบบที่ถูกต้องจริงๆ เนี่ยมันต้องมีพื้นที่ที่เขาเรียกว่าให้อภัยในความผิดพลาดของคนขับขี่ คือสองข้างทางเนี่ยต้องมีไหล่ทางประมาณสิบเมตรนะ สิบเมตรเนี่ยหมายความว่าต้องไม่มีบ้าน ไม่มีเพิง ไม่มีแม้กระทั่งต้นไม้ด้วยนะ เพราะเผื่อมันต้องหักหลบจะได้ไม่ไปชนต้นไม้ ไม่ตกข้างทาง

ปรัชญา: ในหลายๆ รัฐในหลายๆ ประเทศเนี่ยตรงข้างทางเขาจะมีเหมือนหญ้าที่เป็นโสลปลงไป เอาไว้เวลาหักหลบจะได้ลงทางทางไปจอดต่อๆ กันได้

กนก : ของเราก็มีนะ หลาย ๆ เส้นก็เป็นแบบนั้น หลายเมตรเหมือนกัน แต่ว่าขายวุ้นมะพร้าว ขายไก่ย่าง ขายปลาสลิดอะไรแบบเนี้ย

ธีระ : (หัวเราะ)

ปรัชญา : ขายหนูนา (หัวเราะ)

กนก : ใช่ ๆ เป็นพื้นที่ของเขา เป็นการใช้ประโยชน์อีกด้านหนึ่ง

ปรัชญา : บางทีถ้าไปขวาสุดก็จะมีมอไซด์ย้อนศรมาบ้าง ขวาสุดก็มีรถเก๋งย้อนศรมาบ้าง เรามีหมด ครบหมดทุกอย่างยกเว้นคนที่ทำถูกต้อง (หัวเราะ)"

(ข่าวข้นคนเนชั่น, 27 ธันวาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการนั้นแม้จะเล่าเรื่องการขับรถสวนเลน แต่เมื่อเล่าเหตุการณ์จบก็ชี้นำเข้าเรื่องอื่นที่เกี่ยวข้องกับข่าวนั้น คือ เรื่องมาตรฐานของถนนและระเบียบวินัยของประชาชนในการใช้ถนน ด้วยการเปรียบเทียบกับต่างประเทศ โดยเป็นการเสียดสีคนในสังคมไทยที่มักตั้งของขายบริเวณข้างถนน ดังที่กล่าวว่า “*ของเราก็มีนะ หลาย ๆ เส้นก็เป็นแบบนั้น หลายเมตรเหมือนกัน แต่ว่าขายวุ้นมะพร้าว ขายไก่ย่าง ขายปลาสลิดอะไรแบบเนี้ย*” และยังเสียดสีผู้ที่มีมักขับรถย้อนศร อันสะท้อนให้เห็นความมักง่ายที่ปรากฏในสังคมไทย ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมและไม่เป็นที่ยอมรับ ดังบทสนทนาที่ว่า “*บางทีถ้าไปขวาสุดก็จะมีมอไซด์ย้อนศรมาบ้าง ขวาสุดก็มีรถเก๋งย้อนศรมาบ้าง เรามีหมด ครบหมดทุกอย่างยกเว้นคนที่ทำถูกต้อง*”

นอกจากนี้ยังมีการล้อเลียนเสียดสีความรักของแม่ที่มีต่อลูก โดยที่ลูกนั้นถูกจับกุมเพราะเสพยาบ้า ด้วยความรักลูกมาก แม่จึงมาขอประกันตัวโดยลืมไปว่าตนเองนั้นก็มีหมายจับคดียาเสพติดเช่นกัน ดังนี้

> “*กนก : เป็นเรื่องของพระคุณแม่ เกิดขึ้นที่ท้องที่อุตรดิตถ์ ที่ สภ.เมืองชัยนาท เขาจับกุมตัวผู้ชายได้คนนึงนะครับ แล้วก็ผู้ชายคนนี้เนี่ยก็เสพยาบ้า แล้วก็ถูกจับกุมอยู่ที่โรงพัก แล้วผู้ชายคนนี้ก็ติดต่อแม่ให้มาช่วยประกันตัวหน่อย แม่ก็ไปแสดงตัวจะขอประกัน พอไปถึงตำรวจเห็นว่าหน้าตาแม่เนี่ยมันคุ้น ๆ ไหนมาขอดูบัตรประชาชนหน่อยซิ แม่ก็โชว์บัตรประชาชนให้ดู นะครับ ตำรวจเช็คแล้ว อ้าว มีหมายจับอยู่*
>
> *ธีระ : อ้าว (หัวเราะ)*
>
> *ปรัชญา : (หัวเราะตาม)*
>
> *กนก : มีหมายจับ นะครับ เสพยาเสพติด เสพยาเสพติด*
>
> *ปรัชญา : เอ้า (หัวเราะ)*
>
> *กนก : ตำรวจก็บอกว่าเรามีหมายจับอยู่ พอตำรวจทักปุ๊บ แม่หน้าเสียเลย ลืมไป*
>
> *ปรัชญา : ลืมไปว่ามีหมายจับอยู่*
>
> *กนก : ตำรวจก็เลยจับกุมตัวแม่ แม่ก็ยอมรับเสียงอ่อยเลย คือแม่ก็เป็นห่วงลูกอะ ก็เลยไม่ทันได้คิด ไม่ทันได้คิดหน้าคิดหลัง*

ด้วยความรักลูกนี่ล่ะฮะ (เสียงล้อเลียน) พระคุณแม่ ควรคิดพินิจให้ดี ว่าพระคุณแม่นี้

ธีระ : (หัวเราะ) จะมีอะไรเหมาะสม

ปรัชญา : โอ้ว่าแม่จ๋า ลูกคิดถึงค่าน้ำนม (หัวเราะ)

กนก : พอละ พอละ

ปรัชญา : ก็ติดคุกทั้งคู่เลยสิครับ ตอนนี้แม่ลูกก็ได้ใช้เวลาร่วมกันเลย

ธีระ : โถ ติดคุกเพราะลูกแท้ ๆ

ปรัชญา : ไม่ดิ แม่ก็ผิดตั้งแต่ต้น (หัวเราะ)

กนก : ด้วยความรักลูกนะฮะ

ปรัชญา : (หัวเราะ)

กนก : อย่าหัวเราะสิฮะ พระคุณแม่"

(ข่าวข้นคนเนชั่น, 18 สิงหาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการนั้นได้เสียดสีโดยแฝงน้ำเสียงเยาะเย้ยผู้เป็นแม่ที่กระทำความผิดในคดียาเสพติด จากนั้นก็หนีคดี แต่ก็มาถูกจับกุมอย่างง่ายดาย การเสียดสีครั้งนี้ยังเป็นการเสียดสีล้อเลียนในความรักของแม่ที่มีต่อลูกในทางที่ผิด โดยใช้บทเพลงค่าน้ำนม ซึ่งเป็นเพลงที่สังคมไทยรับรู้ร่วมกันว่าเป็นเพลงแทนความรักความผูกพันระหว่างแม่กับลูก เป็นสื่อในการสร้างความตลกขบขันในเหตุการณ์ครั้งนี้ นอกจากนี้จากบทสนทนาข้างต้นยังสื่อให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก ในรูปแบบการพลิกความหมายดังที่ผู้ดำเนินรายการได้บอกว่า *"เป็นเรื่องของพระคุณแม่"* จากนั้นก็เล่าเหตุการณ์เสมือนการปูพื้นให้ผู้ชมเข้าใจว่าเป็นข่าวเกี่ยวกับการจับกุมชายหนุ่มที่เสพยาบ้า โดยผู้ถูกจับกุมก็ขอให้แม่มาประกันตัว แต่กลับพลิกความหมายด้วยเล่าว่าผู้เป็นแม่ที่มาประกันตัวนั้นก็ถูกจับกุมเพราะมีหมายจับอยู่ ดังข้อความที่ว่า "*เป็นเรื่องของพระคุณแม่ เกิดขึ้นที่ห้องที่อุตรดิตถ์ ที่ สภ.เมืองชัยนาท เขาจับกุมตัวผู้ชายได้คนนึงนะครับ แล้วก็ผู้ชายคนนี้เนี่ยก็เสพยาบ้า แล้วก็ถูกจับกุมอยู่ที่โรงพัก แล้วผู้ชายคนนี้ก็ติดต่อแม่ให้มาช่วยประกันตัวหน่อย แม่ก็ไปแสดงตัวจะขอประกัน พอไปถึงตำรวจเห็นว่าหน้าตาแม่เนี่ยมันคุ้นๆ ไหนมาขอดูบัตรประชาชนหน่อยซิ แม่ก็โชว์บัตรประชาชนให้ดู นะครับ ตำรวจเช็คแล้ว อ้าว มีหมายจับอยู่"* ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่าการสร้างความตลก

แบบพลิกความหมาย เป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่นที่ปรากฏรองลงมาจากการล้อเลียนเสียดสี

การเล่นตลกภาษาเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่นที่ผู้ศึกษาพบว่าปรากฏร่วมกับการแสดงความตลกในกลวิธีอื่น โดยผู้ดำเนินรายการข่าวข้นคนเนชั่น มักใช้กลวิธีนี้ในการเล่าข่าวเพื่อสื่อสารเนื้อหาสาระสู่ผู้ชม โดยอาจเป็นการพยายามลดทอนความรุนแรงของเนื้อหาสาระ ดังนี้

"ปรัชญา : เฟซบุ๊กที่ชื่อว่าบิ๊กเกรียนเนี่ยเขาเอาคลิปของวัยรุ่นที่ขี่
มอเตอร์ไซด์ได้แบบไม่อายฟ้าอายดิน ไม่รู้จักถึงความเหมาะสม
ไม่รู้จักกาลเทศะ
กนก : คือขับด้วยความคึกคะนองอ่ะ ใช่มั้ย
ปรัชญา : ไม่ใช่คึกคะนองอย่างเดียวครับ ลองสังเกตสิฮะ คือมีผู้หญิง
นั่งอยู่ข้างหน้าแล้วก็หันหน้าเข้า แล้วก็นัวกันอยู่แบบเนี้ยครับ
ไม่รู้ว่าเขาจะท่ายากหรือว่าจะกายกรรมแบบสูตรพิเศษ
กนก : คือขับด้วยความคึกคะนัว ไม่ใช่คึกคะนอง
ปรัชญา : ใช่ ครับ คึกคะนัว (หัวเราะ)"

(ข่าวข้นคนเนชั่น, 27 ธันวาคม 2560)

จากบทสนทนาตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นถึงกลวิธีการเล่นตลกกับภาษา โดยการใช้คำว่า "นัว" ในคำว่า "คึกคะนัว" แทนที่คำว่า "นอง" ในคำว่า "คึกคะนอง" อันเป็นการเล่นคำด้วยเสียงพยัญชนะเดียวกัน ทั้งนี้คำว่า "นัว" เป็นคำสแลงในภาษาพูดของคนไทย โดยมีที่มาจากคำว่า "นัวเนีย" ซึ่งเป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง พัลวัน หรือพันกันจนยุ่ง โดยคำนี้มักถูกนำมาใช้ในแทนลักษณะอาการแสดงความรักอันรุนแรงของหนุ่มสาว นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างความตลกในรูปแบบการเสียดสีพฤติกรรมการแสดงความรักของหนุ่มสาวที่เสี่ยงอันตราย อาจสร้างความเดือนร้อนแก่ตนเองและสังคม และที่สำคัญคือเป็นพฤติกรรมการแสดงออกที่ผิดจากไปจากการยอมรับของสังคม

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการข่าวข้นคนเนชั่น พบว่ารายการนี้จะเป็นรายการข่าวที่รายงานสถานการณ์ข่าวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบวัน ผ่านรูปแบบการ

เล่าข่าว แม้เนื้อหาสาระของรายการนั้นมุ่งเน้นการนำเสนอความจริงของเหตุการณ์ต่าง ๆ แต่ผู้ดำเนินรายการก็มักจะสอดแทรกความความตลกผ่านกระบวนการเล่าข่าวอยู่เสมอ โดยพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนบุคคลที่ปรากฏในเนื้อหาที่มีพฤติกรรมไม่เป็นที่ยอมรับในสังคมเป็นส่วนใหญ่ ลำดับรองลงมาคือการพลิกความหมาย ลำดับที่สามคือการเล่นตลกกับภาษา และลำดับที่สี่คือตลกโปกฮา ทั้งนี้ผู้ศึกษาไม่พบการกลวิธีสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการแสดงท่าทางที่ขบขัน และตลกโครมคราม

4.2.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี

รายการสนามข่าว 7 สี จัดอยู่ในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว รายการนี้เป็นรายการเล่าข่าวที่เกิดขึ้นในรอบวัน ผสมผสานกับการรายงานข่าวภาคสนามที่ส่งตรงจากพื้นที่จริงด้วยเนื้อหาและภาพที่แตกต่างไปจากรูปแบบของรายการข่าวอื่น ๆ รายการนี้เป็นหนึ่งใน 3 รายการ ที่มีสถานะเทียบเท่ากับข่าวภาคเช้าของทางช่อง 7 โดยออกอากาศทุกวันจันทร์ - วันศุกร์ เวลา 07.30 - 09.50 น. ส่วนวันเสาร์และวันอาทิตย์จะใช้รายการว่าสนามข่าวเสาร์ - อาทิตย์ ออกอากาศทุกวันเสาร์ - วันอาทิตย์ เวลา 05.00 – 06.40 น. รวมถึงการถ่ายทอดสัญญาณคลื่นความถี่เสียงผ่านสถานีวิทยุกระจายเสียง เอฟเอ็ม 98.5 เมกะเฮิร์ตซ์

ผู้ประกาศข่าวของรายการนี้จะเล่าข่าวด้วยท่าทีเป็นกันเอง ไม่ตึงเครียดและจริงจังจนเกินไป โดยมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ดำเนินรายการด้วยกันเป็นระยะ ๆ และกับผู้ชมที่จะเห็นผ่านจอทีวี มีการพูดเล่น เย้าแหย่ สร้างอารมณ์ขัน แทรกระหว่างการรายงานข่าว และยังเพิ่มสีสันด้วยการใส่อารมณ์ลงไปในข่าว ด้วยการดึงเอาเหตุการณ์ภายในข่าวนั้นมาสร้างอารมณ์ร่วมเหมือนเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวเอง แล้วสอดแทรกมุกตลกที่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์ในข่าว หรือในบางช่วงที่ผู้ประกาศเป็นผู้ลงสนามทำข่าวเองก็อาจเล่าออกมาให้สนุกและขำขันผ่านเหตุการณ์ที่ผู้ประกาศได้พบเจอมา

รายการสนามข่าว 7 สีแบ่งช่วงรายการออกเป็น 9 ช่วงข่าวด้วยกัน ผลัดเวียนเปลี่ยนไปในแต่ละวันได้แก่ ข่าวหลัก คอลัมน์หมายเลข 7 อนุวัติจัดให้ กล้าลองกล้าลุย เจษฎาโอ้โฮ สนามข่าวตนดี ภาพเป็นข่าว สนามข่าวกีฬา และสนามข่าวบันเทิง โดยในบางครั้งมีการเชิญเสนาหอย ดาราที่มีทักษะด้านการแสดงตลก มาร่วมเป็นผู้ดำเนินรายการในบางช่วงด้วย

จำนวนตอนของรายการสนามข่าว 7 สี ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการสนามข่าว 7 สี ออกอากาศเมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560
2. รายการสนามข่าว 7 สี ออกอากาศเมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2560
3. รายการสนามข่าว 7 สี ออกอากาศเมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2560
4. รายการสนามข่าว 7 สี ออกอากาศเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560
5. รายการสนามข่าว 7 สี ออกอากาศเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการสนามข่าว 7 สี จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 6 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
สนามข่าว 7 สี	11	8	16	0	4	0

จากตารางข้างต้นจะพบว่าการล้อเลียนเสียดสีเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี ที่ปรากฏบ่อยที่สุด โดยผู้ดำเนินรายการข่าวสนามข่าว 7 สี มักใช้การสร้างความตลกรูปแบบนี้ในการเล่าข่าวเพื่อเสียดสีในพฤติกรรมไม่เหมาะสมหรือเหตุการณ์ที่ไม่ควรเกิดขึ้น รวมถึงการล้อเลียนเสียดสีบุคคล ดังนี้

“ณิชารีย์ : ไปดูภาพเหตุการณ์แปลกกันบ้าง ยังคงเกิดขึ้นที่ประเทศจีน
เมื่อสาวคนนี้ตัดสินใจกินหม้อไฟในรถค่ะ
เปรมสุดา : หืะ เดี๋ยว นี่เหรอคะ ในรถเลยเหรอคะ
ณิชารีย์ : ในรถเลยค่ะ
อนุวัต : คือเวลามันเร่งรีบมากหรือว่ามันยังไงครับ (หัวเราะ)

ณิชารีย์ : ก็เลยสงสัยว่าคุณจะรีบอะไรขนาดนี้ นี่ไม่ใช่กินข้าวปิ่นโต
ระหว่างไปโรงเรียนนะคะ แล้วนี่คือแบบจุดหม้อไฟเดือดๆ
แล้วก็ต้มกินในรถแบบนี้นะคะ

อนุวัต : อะยอมรับเลยว่าผมก็หิวแหละ แต่ว่าถ้ามันมีหิน มีหลุมมีบ่อ
แล้วมันเกิดอุบัติเหตุ ไอ้หม้อไฟนี่มันเดือดขึ้นมาลวกขาสวย ๆ
ของคุณผู้หญิงท่านนี้ล่ะก็”

(สนามข่าว 7 สี, 3 กรกฎาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการนั้นได้สร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสีพฤติกรรมของผู้หญิงคนหนึ่งที่รับประทานอาหารด้วยหม้อที่จุดไฟไว้ในขณะที่กำลังขับรถยนต์ ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมและเป็นอันตราย ทั้งนี้มีการขยายความผ่านการเปรียบเทียบกับการรับประทานอาหารในปิ่นโตในรถ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าพอจะเป็นพฤติกรรมที่สังคมยอมรับได้ เพื่อให้เห็นถึงความไม่เหมาะสมมากยิ่งขึ้น

อีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสีที่ปรากฏในรายการสนามข่าว 7 สี คือการเสียดสีการใช้งบประมาณในการก่อสร้างสนามกีฬาของจังหวัดสมุทรปราการที่สูงมาก แต่กลับสร้างไม่เสร็จและมีสภาพที่ใช้งานไม่ได้ ดังนี้

“สมโภชน์ : นี่คือสนามฟุตซอล ดูโครงสร้างตัวโครงเหล็กเนี่ย
ผมเรียกว่างูนะครับเลื้อยไปเลื้อยมาเนี่ยคุณผู้ชมดูสิครับ

(ภาพประกอบเป็นโครงสร้างอาคารที่บิดเบี้ยวผิดรูป)

ไปตรวจสอบกันที่สนามกีฬาจังหวัดสมุทรปราการ คุณผู้ชมดูครับ
งบประมาณของโครงการนี้จะเห็นว่าเริ่มมาตั้งแต่ปี 2555-2558
หกสนาม งบประมาณกว่าเก้าร้อยหกสิบห้าล้านบาท ทีนี้คุณผู้ชม
ดูภาพปัจจุบันครับ

(ภาพประกอบเป็นสนามกีฬาที่เหมือนสร้างไม่เสร็จ มีน้ำขังและตะใคร่น้ำเกาะ)

อนุวัต : เออเราอยากจะไปดำน้ำ”

(สนามข่าว 7 สี, 3 กรกฎาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการได้สร้างความตลกผ่านการเสียดสีการใช้งบประมาณที่สูงในการก่อสร้างสนามกีฬาฟุตซอล แต่ภาพปัจจุบันที่ปรากฏนั้นกลับกลายเป็นสนามกีฬาฟุตซอลที่มีน้ำท่วมขังสูง มีตะไคร่น้ำเกาะ ผู้ดำเนินรายการจึงเสียดสีด้วยการพูดประชดประชันว่าอยากจะไปดำน้ำ

กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการสนามข่าว 7 สี อันดับรองลงมาจากการล้อเลียนเสียดสี คือ การเล่นตลกกับภาษา ดังที่ผู้ดำเนินรายการนำเอาถ้อยคำ ความเปรียบ และสำนวนมาใช้สร้างความตลก เพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน ทั้งนี้ผู้ศึกษาพบว่าในแต่ละสถานการณ์ของการรายงานข่าวแต่ละข่าวที่เกิดขึ้นนั้น การเล่นตลกกับภาษามักจะปรากฏร่วมกับการสร้างความตลกในรูปแบบอื่น เช่น การล้อเลียนเสียดสี และการพลิกความหมาย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ณัชฐพงศ์ : คุณผู้ชมหลายคนชอบดูภาพตอนที่เจ้าหน้าที่เข้าไปบุกทลายบ่อนการพนัน วันนี้เรามีให้ดูอีกแล้ว ที่เชียงใหม่นะครับ เป็นบ่อนไฮโล ไปดูกันครับ

ณัชฐพงศ์ : (พูดประกอบภาพข่าวที่เป็นวงไฮโลแตกฮือ หนีไปคนละทิศละทาง) อยู่ไม่ไหวแล้วคุณเปรมสุดา

เปรมสุดา : แบบนี้เลย วงแตกเลยนะคะ เป็นภาพเหตุการณ์ขณะที่เจ้าหน้าที่สนธิกำลังจากหลายฝ่ายค่ะ ทั้งฝ่ายปกครอง จอมทอง ตำรวจ และทหาร เข้าปิดล้อมบุกจับกุมนักพนันไฮโลกลางสวนลำไยค่ะ ซึ่งก็อยู่ใกล้กับงานศพในพื้นที่หมู่ 12 แต่พอเห็นตำรวจเท่านั้นล่ะค่ะ ก็วิ่งหลบหนี แล้ววิ่งไปที่ไหนรู้ไหมคะ

ณัชฐพงศ์ : ไปไหนครับ

เปรมสุดา : วิ่งเข้าไปปะปนกับชาวบ้านที่ฟังเทศน์อยู่ในงานศพ ทีนี้ยังไม่พอบางส่วนเนี่ยวิ่งเข้าไปในสวนลำไย ทำให้สุดท้ายแล้วสามารถจับกุมนักพนันมาได้เพียงแค่สามคน พร้อมกับของกลางเป็นอุปกรณ์การพนัน และเงินสด 7,620 บาท และกระเป๋าสตางค์ของนักพนันอีกหนึ่งใบค่ะ

ณัชฐพงศ์ : คุณผู้ชมครับการจับกุมครั้งนี้สืบเนื่องมาจากมีชาวบ้านเนี่ย ร้องเรียนว่ามักจะมีเจ้ามือไฮโลเนี่ยไปเปิดบ่อนไฮโลตามงานศพ ทางเจ้าภาพก็ไม่อยากให้เข้ามาเล่น แต่กลุ่มนักพนันก็จะไปเปิดเล่นไฮโลใกล้กับงานศพนะครับ ไม่เว้นแม้กระทั่งวันมาฆบูชาที่ผ่านมา สร้างความรำคาญให้กับเจ้าภาพงานศพเป็นอย่างมากนะครับ และยังทราบว่าการแทงไฮโลในแต่ละรอบเนี่ยมีวงเงินสูงถึงหลายหมื่นบาทเลย เบื้องต้นเจ้าหน้าที่ได้เตรียมจับกุมนักพนันที่เหลือกลับมาดำเนินคดีต่อไปครับ

ศจี : ค่ะ เขาบอกว่าวิ่งกันป่าราบนี่เป็นแบบนี้นี่เองนะคะ”

(สนามข่าว 7 สี, 13 กุมภาพันธ์ 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินรายการได้สร้างความตลกด้วยกลวิธีการเล่นกับภาษาผ่านการใช้สำนวน “วิ่งป่าราบ” เพื่อสร้างจินตภาพและยังเป็นการล้อเลียนพฤติกรรมของนักเล่นพนันที่วิ่งหนีตำรวจอย่างไม่คิดถึงชีวิต นอกจากนี้จากเหตุการณ์ข่าวข้างต้น ยังเป็นการรายงานข่าวด้วยการสร้างความตลกรูปแบบการพลิกความหมาย ดังที่ผู้ดำเนินรายการได้กล่าวว่านักพนันบางคนวิ่งหนีเข้าไปปะปนกับคนที่กำลังฟังเทศน์ในงานศพ ซึ่งเป็นเสมือนคู่ตรงข้าม โดยการวิ่งหนีตำรวจคือความวุ่นวาย ส่วนการฟังเทศน์นั้นคือความเงียบสงบ

นอกจากนี้ยังปรากกฏการสร้างความตลกผ่านการใช้ภาษาประกอบกับการล้อเลียนเสียดสีในเหตุการณ์ ดังนี้

“ดรุณี : คุณ ๆ ที่รักถ้าเกิดอยากดูคุณอนุวัตร้องเพลงเดี๋ยว กิ๊กดู๋สงครามเพลงเงินล้าน เขาจะไปเป็นพี่เอไซยา ทีมงานโทรมาเล่าให้ฟังบอกว่าโอ้โหโหนเถาวัลย์หลงคีย์หลงป่ากันสุดฤทธิ์สุดพลังคุณ”

(สนามข่าว 7 สี, 3 กรกฎาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการเล่นตลกกับภาษาผ่านคำพูดที่ว่า *"โหนเถาวัลย์หลงคีย์หลงป่ากันสุดฤทธิ์สุดพลัง"* ซึ่งแสดงนัยให้ทราบว่าเสียงร้องเพลงของคุณอนุวัตที่ไปร้องเพลงด้วยการเลียนแบบเสียงของไชยา มิตรชัย ในรายการกิ๊กดู๋สงครามเพลงเงินล้านนั้น คุณอนุวัตร้องเสียงสูงจนไม่มีความไพเราะ นอกจากนี้ยังเป็นการล้อเลียนข้อบกพร่องในการร้องเพลงของคุณอนุวัตอีกด้วย

การเล่นตลกกับภาษาที่ปรากฏในรายการสนามข่าว 7 สี นอกจากจะปรากฏผ่านการรายงานข่าวและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่นำมาเสนอให้ผู้ชมรับทราบความเคลื่อนไหวในด้านต่าง ๆ ของสังคมแล้ว ยังปรากฏผ่านการพูดคุยหยอกล้อกันเองระหว่างผู้ดำเนินรายการด้วยกัน ดังนี้

"(อนุวัตทำท่าเลียนแบบอั้ม พัชราภา ในโฆษณาช่องเจ็ด พร้อมทำปาก ลิปซิ้งให้ดรุณีพูดสโลแกนช่อง)

ดรุณี : อ่ะคุณลองทำท่า ช่องเจ็ดเอชดี กด 35 โลกดิจิทัล โลกของคุณ อย่าลืมนะคะความสุขครบรสกดเบอร์เดียว 35

อนุวัต : กด 35 กับอั้ม และอ้ำอึ้งนะครับ"

(สนามข่าว 7 สี, 3 กรกฎาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการสร้างความตลกผ่านการใช้ภาษาโดยเป็นการเล่นคำพ้องเสียง คำว่า "อั้ม" และ "อ้ำ" โดยคำว่า "อั้ม" ในที่นี่หมายถึงนักแสดงชื่อ อั้ม พัชราภา ไชยเชื้อ ส่วน "อ้ำ" ในที่นี้มาจากคำว่า "อ้ำอึ้ง" นอกจากนี้ยังเป็นการเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการเพศหญิง (ดรุณี) โดยการสมมติว่าให้มีชื่อเล่นที่พ้องเสียงเดียวกับ อั้ม พัชราภา ไชยเชื้อ โดยให้ชื่อว่า "อ้ำอึ้ง" ซึ่งสะท้อนนัยให้เห็นถึงความแตกต่างและมีความหมายในทางลบ อีกทั้งยังเป็นการล้อเลียนลักษณะท่าทางและลักษณะการพูดเพื่อโฆษณาช่อง 7 HD ของ อั้ม พัชราภา ไชยเชื้อ ซึ่งเป็นดาราที่มีชื่อเสียงมากในวงการบันเทิงของประเทศไทย

ในรายการสนามข่าว 7 สี ผู้ศึกษาพบว่าเป็นรายการข่าวที่สามารถสร้างความตลกขบขันผ่านกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขันของผู้ดำเนินรายการได้เป็นอย่างดี ซึ่งแตกต่างจากรายการข่าวข้นคนเนชั่น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะรายการสนามข่าว 7 สี ได้จัดวางช่วงต่าง ๆ ไว้อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะการรายงานข่าวภาคสนามที่ต้องเดินไปในพื้นที่ข่าว ช่วงการรายงานข่าว

บันเทิงที่อนุญาตให้ผู้ดำเนินรายการสามารถยืนรายงานข่าวได้ รวมถึงความตั้งใจของผู้ผลิตรายการที่ต้องการให้เกิดความเป็นกันเองระหว่างผู้ดำเนินรายการกับผู้ชม และผู้ดำเนินรายการด้วยกันเอง ดังนั้นผู้ดำเนินรายการจึงสามารถแสดงท่าทางในการสร้างความตลกขบขันได้อย่างเต็มที่ แต่รายการข่าวข้นคนเนชั่นนั้น ผู้ดำเนินรายการรายงานข่าวด้วยท่าทางการนั่งเท่านั้น จึงไม่อาจแสดงบุคลิกท่าทางได้อย่างเต็มที่

ตัวอย่างของการแสดงท่าทางที่ขบขันในรายการสนามข่าว 7 สี มักปรากฏผ่านการแสดงออกด้วยท่าทางที่เกินจริง การร้องเพลง และการเต้น ของผู้ดำเนินรายการ เพื่อสร้างความตลกให้แก่ผู้ชม ดังที่ผู้ดำเนินรายการท่านหนึ่งร้องและเต้นเพลงต๊ะตุ่งตวง ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในประเทศไทย พร้อมกับการนำเสนอข่าวของอูเปีย อีซิล ศิลปินชาวอินโดนีเซียเจ้าของเพลงดังกล่าว ดังนี้

“อนุวัต : ไหนลองร้องให้ดูหน่อย
ดรุณี : (ร้องเพลงต๊ะตุ่งตวงพร้อมเต้น) ไปฟังต้นฉบับดีกว่า เดี๋ยวเขา
จะบอกว่าเอ๊ะทำไมดำน้ำ คืนนี้ค่ะมากันแล้วสำหรับสาวอูเปีย อีซิล
เจ้าของเพลงดังต๊ะตุ่งตวง ในรายการกิ๊กดู๋ สงครามเพลงเงินล้าน”

(สนามข่าว 7 สี, 3 กรกฎาคม 2560)

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการสนามข่าว 7 สี พบว่ารายการนี้เป็นรายการข่าวที่รายงานเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบวัน ผู้ดำเนินรายการจะสร้างความเป็นกันเองระหว่างผู้ดำเนินรายการด้วยกัน โดยมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ดำเนินรายการด้วยกันเป็นระยะ ๆ และระหว่างผู้ดำเนินรายการกับผู้ชม ด้วยการสอดแทรกความความตลกในระหว่างการดำเนินรายการอยู่เสมอ รวมถึงการแสดงท่าทางต่าง ๆ ในระหว่างการรายงานข่าว เพื่อสร้างอารมณ์ขันและความเป็นกันเอง ทั้งนี้ผู้ศึกษาพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยที่สุดคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนบุคคลที่ปรากฏในเนื้อหาข่าว ซึ่งมีพฤติกรรมที่อาจไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม รวมถึงการล้อเลียนผู้ที่ถูกอ้างถึงในรายการและผู้ร่วมดำเนินรายการ ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการเล่นตลกกับภาษา ลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขันของผู้ดำเนินรายการ และลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ทั้งนี้ผู้ศึกษาไม่พบการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม และตลกโปกฮา

4.2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการเทยเที่ยวไทย The Route

รายการเทยเที่ยวไทย The Route จัดอยู่ในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการนี้เป็นรายการสารคดีท่องเที่ยว โดยเริ่มออกอากาศวันที่ 8 ตุลาคม 2554 ทางช่องแบงชาแนล มีพิธีกรชุดแรกคือ นิติ ชัยชิตาทร (ป๋อมแป๋ม) ทัชชกร บุญลัภยานันท์ (ก๊อตจิ) สิบโทกิติพัทธ์ ชลารักษ์ (กอล์ฟ) ปัจจุบันออกอากาศทุกวันเสาร์ 23.15 น. ทางช่อง One หมายเลข 31 และอัปโหลดวีดีโอลงเว็บไลซต์ยูทูป (YouTube) ทางช่อง GMMTV และ LINE TV ปัจจุบันดำเนินรายการโดย กอล์ฟ-กิตติพัทธ์ ชลารักษ์ ก๊อตจิ-ทัชชกร บุญลัภยานันท์ เจนนี่ ปาหนัน และนิติ ชัยชิตาทร (ป๋อมแป๋ม) เฉพาะช่วงพ่อค้าแซ่บ

ทั้งนี้รายการเทยเที่ยวไทย The Route เป็นชื่อของรายการตั้งแต่เทปที่ 230 จนถึงปัจจุบัน โดยเพิ่มคำว่า The Route เข้ามาในชื่อ เนื่องจากเปลี่ยนแปลงเส้นทางการเดินทางและสถานที่บันทึกเทปให้ต่อเนื่องกันเป็นชุด ๆ โดยมีเป้าหมายเริ่มต้นและเป้าหมายสิ้นสุด ทำให้การเดินทางแต่ละครั้งสามารถบันทึกเทปออกอากาศได้หลายเทป โดยช่วงหลักของรายการประกอบด้วย

1. ช่วงเทยเที่ยวไทย ไปเที่ยวเลย เป็นช่วงแนะนำการเดินทาง จุดเด่น สถานที่เที่ยวที่น่าสนใจ กิจกรรม และการเข้าชม

2. ช่วงพ่อค้าแซ่บ เป็นช่วงแนะนำพ่อค้าและร้านค้าตามการแนะนำจากแฟนรายการ

3. ช่วง Wanna Be On Top เป็นช่วงการแข่งขันการถ่ายรูปของผู้ดำเนินรายการ โดยมีผู้ตัดสินคือนักท่องเที่ยว ดาราับเชิญ ผู้เชี่ยวชาญ หรือประชาชนทั่วไป

4. ช่วงต่อปาก ต่อคำ ต่อราคา เป็นช่วงการแนะนำตลาดตามสถานที่ท่องเที่ยว ทั้งตลาดสดหรือตลาดนัด ที่มีพ่อค้าแม่ค้าขายของ และมอบรางวัลคำคมกาละแมร์ให้กับพ่อค้าแม่ค้าที่พูดได้โดนใจ

ส่วนช่วงเสริมของรายการ ได้แก่

1. ช่วงเทยเที่ยวไทย ไปเที่ยวต่อ เป็นช่วงแนะนำการเดินทาง จุดเด่น สถานที่เที่ยวที่น่าสนใจ กิจกรรมและเข้าชม เช่นเดียวกับช่วงไปเที่ยวเลย

2. ช่วงมีเรื่องค่ะหมวด เป็นช่วงที่นำเอาเรื่องประหลาดที่พบเจอในกองถ่าย มาเล่าสู่กันฟัง

3. ช่วงด่ากอล์ฟระห่ำแตก เป็นช่วงที่คนในกองจะแซว กอล์ฟ-กิตติพัทธ์ ชลารักษ์ ในเรื่องต่าง ๆ เช่น ความขี้งก การแต่งตัว ความโบราณ เป็นต้น

4. ช่วงกอล์ฟก็สู้คน เป็นช่วงที่ กอล์ฟ-กิตติพัทธ์ ชลารักษ์ จะด่าคนอื่นกลับ เช่น ผู้ร่วมดำเนินรายการหรือทีมงานในกองถ่าย

5. ช่วงความป้าเป็ด เป็นช่วงที่ผู้ดำเนินรายการจะพูดถึงผู้จัดการกองถ่ายที่ชื่อเป็ด โดยมุ้งเน้นที่การล้อเลียนลักษณะนิสัยหรือพฤติกรรมที่ผิดไปจากคนทั่วไป

6. ช่วงข้อคิดเตือนใจจาก 4 เทย เป็นช่วงที่ผู้ดำเนินรายการจะพูดเพื่อให้ข้อคิดที่สร้างอารมณ์ขันแก่ผู้ชมรายการ

7. ช่วง Behind the Scenes เป็นช่วงที่นำเสนอภาพเบื้องหลังการทำรายการที่ไม่ได้ออกอากาศ

8. ช่วงยายขายของ เป็นช่วงที่ นิติ ชัยชิตาทร (ป๋อมแป๋ม) จะนำเสนอผู้สนับสนุนในรูปแบบ Tie-In สินค้าโดยจำลองสถานการณ์ต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากการไปเที่ยว

9. ช่วงด่าแบบผู้ดี ไม่มีคำหยาบ เป็นช่วงที่ผู้ดำเนินรายการจะสรรหาถ้อยคำหรือประโยคมาด่ากันโดยไม่มีคำหยาบปะปนอยู่ในข้อความนั้น ๆ

จำนวนตอนของรายการเทยเที่ยวไทย The Route ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการเทยเที่ยวไทย The Route ตอนที่ 271 เก็บตกภาคอีสาน จังหวัดกาฬสินธุ์ ออกอากาศเมื่อวันที่ 29 มกราคม พ.ศ. 2560

2. รายการเทยเที่ยวไทย The Route ตอนที่ 284 พาเที่ยว เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล ออกอากาศเมื่อวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2560

3. รายการเทยเที่ยวไทย The Route ตอนที่ 299 พาเที่ยว เมืองโบราณเฟิ่งหวง ประเทศจีน ออกอากาศเมื่อวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2560

4. รายการเทยเที่ยวไทย The Route ตอนที่ 304 พาเที่ยว ศูนย์ศิลปะวิถีและถ้ำเลเขากอบ จังหวัดตรัง ออกอากาศเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2560

5. รายการเทยเที่ยวไทย The Route ตอนที่ 310 พาเที่ยว ชะอำ – หัวหิน ออกอากาศเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการเทยเที่ยวไทย The Route จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 7 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก ในรายการเทยเที่ยวไทย The Route

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
เทยเที่ยวไทย The Route	97	25	86	3	35	27

จากตารางข้างต้นจะพบว่าการเล่นตลกกับภาษาเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในเทยเที่ยวไทย The Route ที่ปรากฏบ่อยที่สุด โดยผู้ดำเนินรายการนี้มักสร้างความตลกผ่านการเล่นคำคม คำผวน สำนวนโวหาร การเล่นเสียงคำด้วยเสียงสัมผัส คำคล้องจอง การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ ตลอดจนการกล่าวเกินจริง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“เจนี่ : เจนี่ใช้คอนเซปต์ว่า สดใสค่ะ
กอล์ฟ : ซื่อก็พูดอยู่ว่าสด ทำไมเอาของเน่ามาถ่ายอะ ก็เห็นอยู่ว่าของเน่ากล้าพูดว่าสดใส
ก็อตจิ : เหรอ ถ้าจะใสอะ ให้อย่างนึง แต่ไม่ใช่สดใสนะ เป็นศพใส นี่มาเกาะหลีเป๊ะเค้าต้องเปลี่ยนชื่อเลยนะ เป็นเกาะหลีว่าเพียก ถ้าไม่ใช่เกาะหลีว่าเพียกอะ เป็นเกาะหลีผอกก็ได้ มึงอะไปหลีผอกเขา”

(เทยเที่ยวไทย The Route, 30 เมษายน 2560)

บทสนทนาข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงการเล่นตลกกับภาษาผ่านการใช้คำผวนเพื่อสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น ดังคำว่า “หลีว่าเพียก ที่ผวนมาจากคำว่า เรียกว่าผี” และคำว่า “หลีผอก ที่ผวนมาจากคำว่า หลอกผี” นอกจากนี้เป็นการเล่นคำที่มีความหมายตรงกันข้ามคือคำว่า “สด” กับคำว่า “เน่า” และปรากฏการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกันคือว่า “สดใส” กับคำว่า “ศพใส” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างอารมณ์ขันและเพื่อล้อเลียนผู้ร่วมดำเนินรายการที่มักจะถูกล้อว่าหน้าตาเหมือนผี และยังนับได้ว่าเป็นการสร้างความตลกด้วยกลวิธีการพลิกความหมาย

การเล่นตลกกับภาษาที่ปรากฏในรายการเทยเที่ยวไทย The Route ยังสะท้อนผ่านการเล่นเสียงคำในภาษาถิ่น ดังนี้

“(ก็อตจิกับเจนี่กำลังเดินวนปั่นเส้นก๋วยเตี๋ยว)

กอล์ฟ : เออดูไปดูมาหล่อนสองคนช่วยกันทำอะ มันดูคล้ายการแข่งขันวัวลานเหมือนกันเนาะที่เอาวัวมาให้วิ่งวนกลม ๆ ไปเรื่อย ๆ อย่างเงี้ย

ก็อตจิ : ที่ภาคใต้นี่ร้านก๋วยเตี๋ยวเขาไม่มีเส้นบะหมี่ขายนะ เพราะว่าถ้าเขาสั่งกันทีอะมันจะเป็นแบบวุ่นวายกันทั้งร้านเลยอะ

กอล์ฟ : ทำไมอะ

ก็อตจิ : พี่ ๆ หมี่เหลืองอะ เฮ้ย ๆ ไหนวะไหนวะไหนวะ พี่หมี่เหลืองอะหมี่เหลืองอ่า

เจนี่ : พี่ๆ หมี่ขาว

ก็อตจิ : เอ้าเล่ามาดิ หมี่ขาวอะไรเล่ามาเลย

เจนี่ : เมื่อเช้า เอาเป็นขาวบันเทิงหรือขาวอาชญากรรม

ก็อตจิ : เอาเป็นข่าวอาชญากรรมอยากฟัง

เจนี่ : อ๋อนิเมื่อเช้ามีรถชนตรงหัวตะพานนิ

ก็อตจิ : อ๋อ เป็นขาวไม่ดี

เจนี่ : ภาคใต้เขาไม่เรียกหมี่ขาวนะ เขาเรียกหมี่ฮุ้น ใน ปตท. นี่ชั้นหมี่ฮุ้นอยู่”

(เทยเที่ยวไทย The Route, 1 ตุลาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นในรายการเทยเที่ยวไทย The Route จะพบว่าเป็นรูปแบบการสร้างความตลกผ่านการเล่นตลกกับภาษา โดยเป็นการเล่นกับเสียงของคำที่สามารถเทียบกับคำอื่นอันเป็นการสร้างความหมายที่แตกต่างได้ คือคำว่า “หมี่เหลือง” ที่เทียบเคียงกับคำว่า “มีเรื่อง” และคำว่า “หมี่ขาว” ที่เทียบเคียงกับคำว่า “มีข่าว” และคำว่า “หมี่ฮุ้น” ที่เทียบเคียงกับคำว่า “มีหุ้น” เมื่อเกิดการเทียบเคียงดังกล่าว จึงเกิดการเปลี่ยนความหมายในบริบทการสนทนา นอกจากนี้ยังปรากฏการเล่นตลกกับภาษาผ่านการเปรียบเทียบ โดยเปรียบท่าทางการเดินวนของผู้ร่วมดำเนินรายการเพื่อปั่นเส้นก๋วยเตี๋ยวว่าเหมือนกับการแข่งขันวัวลาน ดังข้อความที่ว่า “*เออดูไปดูมาหล่อนสองคนช่วยกันทำอะ มันดูคล้ายการแข่งขันวัวลานเหมือนกันเนาะที่เอาวัวมาให้วิ่งวนกลม ๆ ไปเรื่อย ๆ อย่างเงี้ย*” ซึ่งนับว่าเป็นการสร้างความตลกด้วยกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีได้อีกด้วย

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าหลายสถานการณ์ที่เกิดในรายการเทยเที่ยวไทย The Route มักปรากฏการสร้างความตลกผ่านการเล่นตลกกับภาษาที่พร้อมกับการล้อเลียนเสียดสี ดังที่ผู้ร่วมดำเนินรายการแสดงความตลกผ่านการใช้สำนวนและคำประพันธ์จากวรรณกรรม ซึ่งข้อความดังกล่าวนั้นนับเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการได้อีกด้วย ดังนี้

“กอล์ฟ : ชมเจนด้วยสำนวนไทยดีกว่า เจนเนี่ยสวยเหมือน
คางคกขึ้นวอเลยเนาะ
ก็อตจิ : ไม่ได้
กอล์ฟ : งั้นเอาใหม่ เจนนี่สวยเหมือนพวก หัวล้านได้หวีเลยเนาะ
สูงระหงทรงเพรียวเรียวชะลูด งามละไม้คล้ายอู่ฐกะลาป่า
พิศแต่หัวจรดเท้าขาวแต่ตา สองแก้มกัลยาดังลูกยอ”

(เทยเที่ยวไทย The Route, 1 ตุลาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะเห็นได้ว่าผู้ร่วมดำเนินรายการได้สร้างความตลกผ่านการเล่นตลกกับภาษา โดยการนำสำนวนว่า “คางคกขึ้นวอ” และคำประพันธ์ในวรรณกรรมเรื่องระเด่นลันได ที่เป็นการโฉมนางประแดะ มาใช้ในการเปรียบกับความงามของผู้ร่วมดำเนินรายการ ซึ่งสำนวนและคำประพันธ์ข้างต้นนั้นเป็นที่รับรู้ร่วมกันของคนในสังคมว่ามีความมีหมายในทางลบ อันสื่อให้เห็นถึงการสร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสีเช่นกัน

จากจำนวนความถี่ของรูปแบบการสร้างความตลกในรายการเทยเที่ยวไทย The Route ผู้วิจัยพบว่าการล้อเลียนเสียดสีเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏเป็นบ่อยลำดับสอง โดยการล้อเลียนเสียดสีที่ปรากฏในรายการมักเป็นการล้อเลียนผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันเอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"(ก็อตจิถือกระด้ง 1 ใบเตรียมถ่ายรูป)
ป๋อมแป๋ม : ถือกระด้งทำไมตั้งสองอันน่ะแม่
เจนี่ : ไม่ใช่ อีกอันคือหน้านาง"

(เทยเที่ยวไทย The Route, 29 มกราคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นแสดงนั้น ผู้ร่วมดำเนินรายการได้ล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันอง โดยนำลักษณะใบหน้าที่ใหญ่และบานของผู้ร่วมดำเนินรายการมาล้อเลียนว่าเหมือนกระด้ง อีกตัวอย่างหนึ่งที่ปรากฏการสร้างอารมณ์ขันด้วยการล้อเลียนเสียดสีลักษณะภายนอกของผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกัน คือ การล้อเลียนลักษณะของฟันที่ขึ้นซ้อนกันของผู้ร่วมดำเนินรายการ และล้อเลียนความไม่มีน้ำใจของผู้ดำเนินรายการ ดังนี้

"ก็อตจิ : นี่คือหินซ้อนนะคะ อุ้ยทำไมมันซ้อนได้ขนาดนั้น ไม่ใช่หินนะคะ
ฟันพี่กอล์ฟค่ะ อุ้ยขอโทษไม่ได้ตั้งใจเหลือบไปเห็น
เจนี่ : เค็มจังอะ ไม่ใช่น้ำทะเลนะ พี่กอล์ฟอะ มันไปเดินตลาดแล้ว
ไม่ซื้ออะไรสักอย่างเลย"

(เทยเที่ยวไทย The Route, 30 เมษายน 2560)

การสร้างความตลกด้วยกลวิธีการพลิกความหมายเป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่พบจำนวนการปรากฏเป็นลำดับที่สามในรายการเทยเที่ยวไทย The Route โดยมีตัวอย่างการสร้างความตลกดังนี้

"ก็อตจิ : ชิกเนเจอร์ที่ร้านที่ใครมาแล้วต้องสั่งคืออะไรคะ
พ่อค้า : (คิด)
ก็อตจิ : น้ำเปล่า"

(เทยเที่ยวไทย The Route, 1 ตุลาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงพ่อค้าแซ่บ ซึ่งเป็นการสัมภาษณ์พ่อค้าที่หน้าตาและรูปร่างดีที่เปิดร้านอาหารในที่ต่าง ๆ บทสนทนาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการสร้างความตลกด้วยการพลิกความหมาย โดยคนทั่วไปนั้นรับรู้ร่วมกันว่าซิกเนเจอร์คือเอกลักษณ์เด่นหรือสัญลักษณ์ แต่ผู้ร่วมรายการก็พลิกความหมายของการสนทนาด้วยการพูดว่า “น้ำเปล่า” ซึ่งเป็นของทั่วไปที่ร้านอาหารทุกร้านต้องมี ตรงข้ามกับการรับรู้ของคนทั่วไป

รายการเทยเที่ยวไทย The Route เป็นรายการที่สะท้อนภาพความสนุกสนาน ผู้ดำเนินรายการทั้งสามคนมีความสนิทสนมกันมาก จึงมีการหยอกล้อ ด่า และกลั่นแกล้งกันตลอดเวลา และหลายครั้งที่ปรากฏออกมาในลักษณะทะลึ่งตึงตัง หยาบคาย และลามกอนาจาร อันสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างอารมณ์ขันด้วยกลวิธีตลกโปกฮา ดังนี้

“ทีมงาน : จุงๆ อยากลงฟุตอ่ะแต่แบตหมด
ก็อตจิ : หล่อนก็ไปชาร์จสิ
ทีมงาน : (ชูปลั๊กให้ดู) มันเสียบไม่ได้
ก็อตจิ : หล่อนจะไปเสียบได้ยังไง หล่อนเป็นรับ”

(เทยเที่ยวไทย The Route, 21 สิงหาคม 2560)

ตัวอย่างข้างต้นเป็นการสร้างความตลกในรูปแบบตลกโปกฮา โดยคำว่า “เสียบ” ในบทสนทนานี้หมายถึงกิริยาอาการที่ผู้ชายนำอวัยวะเพศสอดใส่เข้าไป ส่วนประโยคที่ว่า *“หล่อนจะไปเสียบได้ไง หล่อนเป็นรับ”* บ่งบอกว่าผู้ร่วมดำเนินรายการที่สนทนาด้วยนั้นไม่ใช่ผู้ชาย ไม่มีการแข็งตัวของอวัยวะเพศ จึงไม่สามารถสอดใส่ ซึ่งในที่นี้ใช้คำว่า “เสียบ” แทน นอกจากนี้ยังมีอีกบทสนทนาหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างความตลกรูปแบบตลกโปกฮา ดังนี้

“กอล์ฟ : มีอีกคำถามนึงค่ะ (มองไปที่ธงที่ไกด์ถือซึ่งมีเขียนไว้ว่า
กรุงเทพปลาเยอะมาก) ทำไมกรุงเทพต้องมีปลาเยอะมากคะ
ไกด์ : เป็นชื่อที่น่ารักๆ ที่แบบคนไทยมองดูแล้วจำได้ง่าย จำแม่นด้วย
เพราะว่าลูกค้าหลงทางกันก็เลยทำตรงนี้ขึ้นมาครับผม
ก็อตจิ : เปลี่ยนก็ได้ถ้าเกิดอยากให้เป็นคำแปลกๆ แล้วก็จำได้
ตามกูมาอีดอก
เจนี่ : มองด้วยสิอีสัตว์

ก็อตจิ : เห็นมั้ยอีห่า อย่าแตกกลุ่มอีควาย
เจนี่ : จะไปแล้วอีเหี้ย”

(เทยเที่ยวไทย The Route, 21 สิหาคม 2560)

ตัวอย่างข้างต้นเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโปกฮา โดยผู้ดำเนินรายการใช้คำหยาบคายในระหว่างการสนทนาและการรับส่งมุกเพื่อสร้างความตลกให้เกิดขึ้น ดังที่ปรากฏคำว่า “อีดอก” “อีสัตว์” “อีห่า” “อีควาย” และ “อีเหี้ย” เป็นคำลงท้ายในแต่ละประโยค

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการเทยเที่ยวไทย The Route พบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นคำคม คำผวน สำนวนโวหาร การเล่นเสียงคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน คำคล้องจอง การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การกล่าวเกินจริง รวมถึงการนำคำประพันธ์จากวรรณคดีมาใช้ ส่วนรูปแบบการสร้างความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันเอง ลำดับที่สามคือการพลิกความหมาย ลำดับที่สี่คือตลกโปกฮา ลำดับที่ห้าคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

รายการนี้มีจุดเด่นที่การดำเนินรายการของผู้ดำเนินรายการทั้งสามคนที่มีความสนิทสนมกันมาก จึงมักจะแหย่กันตลอดเวลา ผ่านทั้งการล้อเลียน การหยอกล้อ การด่าทอ การกลั่นแกล้ง ซึ่งบ่อยครั้งที่มีสร้างความตลกผ่านการใช้ภาษา การเล่นล้อเลียนเสียดสี การพลิกความหมาย และการพูดหยาบคาย หยาบโลน ลามากอนาจาร โดยในแต่ละสถานการณ์ของรายการนี้มักปรากฏการสร้างความตลกที่มากกว่า 1 รูปแบบ และที่สำคัญคือมักจะนำจังหวะของการแสดงตลกที่มาใช้ โดยคนหนึ่งเป็นคนปูเรื่อง คนที่สองเป็นคนชงมุก และคนที่สามหรือคนที่หนึ่งจะตบมุก ซึ่งการเล่นจังหวะแบบนี้เกิดขึ้นบ่อยมากในรายการ ทั้งที่ผู้ดำเนินรายการทั้งสามคนนั้นไม่ได้เป็นนักแสดงตลกหรือผ่านการฝึกฝนทักษะการแสดงตลกกับผู้มีความรู้ด้านนี้โดยตรง แต่กลับการสร้างความตลกได้อย่างสมบูรณ์และเป็นธรรมชาติ ซึ่งอาจสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างความตลกนั้นอาจเกิดขึ้นได้จากพรสวรรค์ เมื่อประกอบกับการสั่งสมประสบการณ์ในการเล่นจึงอาจก่อให้เกิดความสมบูรณ์ทางการแสดง

4.2.4 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการตลาดสดพระราม 4

รายการตลาดสดพระราม 4 จัดอยู่ในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการนี้เป็นรายการสารคดีแนะนำสถานที่ท่องเที่ยวและสถานที่รับประทานอาหารต่าง ๆ ที่น่าสนใจและได้รับความนิยม โดยออกอากาศทุกวันเสาร์ทางช่อง 3 HD เวลา 16.30-17.15 น. ผลิตโดยบริษัทโพลีพลัส มีผู้ดำเนินรายการ คือ คะนึงนิจ จักรสมิทธานนท์ (รถเมล์) สุริวิภา กุลตังวัฒนา (แหม่ม) และปวันรัตน์ นาคสุริยะ (เหมี่ยว)

ในอดีตรายการตลาดสดพระราม 4 คือ รายการตลาดสดสนามเป้า ที่เคยออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ซึ่งออกอากาศเป็นเวลาถึง 11 ปี ทั้งนี้หากนับรวมถึงปัจจุบันที่ได้เปลี่ยนชื่อรายการและเปลี่ยนสถานีออกอากาศ ก็เป็นเวลากว่า 13 ปี ที่ออกอากาศต่อเนื่อง โดยลักษณะการดำเนินรายการจะมีการสมมติสถานการณ์เป็นละครขนาดสั้นก่อนเข้าช่วงการแนะนำแขกรับเชิญที่จะพาไปแนะนำสถานที่เที่ยวที่กินต่าง ๆ เพื่อเพิ่มสีสันให้กับรายการ รวมถึงในระหว่างการดำเนินรายการจะมีการหยอกล้อกันเองระหว่างพิธีกรหรือระหว่างพิธีกรกับแขกรับเชิญ

จำนวนตอนของรายการตลาดสดพระราม 4 ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการตลาดสดพระราม 4 ตอน ปอ-อรรณพ ออกอากาศเมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2560

2. รายการตลาดสดพระราม 4 ตอน ป๋อ-ณัฐวุฒิ ออกอากาศเมื่อวันที่ 22 เมษายน พ.ศ. 2560

3. รายการตลาดสดพระราม 4 ตอน ลีเดีย-ศรัณย์รัชต์ ออกอากาศเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2560

4. รายการตลาดสดพระราม 4 ตอน ดีเจมะตูม ออกอากาศเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

5. รายการตลาดสดพระราม 4 ตอน รัศมีแข ออกอากาศเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการตลาดสดพระราม 4 จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 8 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก ในรายการตลาดสดพระราม 4

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
ตลาดสดพระราม 4	17	11	14	2	8	1

จากตารางข้างต้นจะพบว่ารายการตลาดสดพระราม 4 ปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยแสดงผ่านการเล่นถ้อยคำภาษาของผู้ดำเนินรายการเพื่อสร้างอารมณ์ขัน ดังนี้

“แหม่ม : รัศมีขอ นะคะ
เหมี่ยว : รัศมีแข
แหม่ม : เป็นคนเข้ายิมบ่อย ออกกำลังกาย ตกลงหนูไปออกกำลังกาย
หรือไปส่องผู้คะ
รัศมีแข : ก็ทั้งสองอย่างค่ะ”

(ตลาดสดพระราม 4, 2 ธันวาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นจะพบว่าผู้ดำเนินได้สร้างอารมณ์ขันผ่านรูปแบบการเล่นกับภาษา โดยเป็นการตั้งใจพูดชื่อแขกรับเชิญในรายการผิด อันกล่าวได้ว่าเป็นการชงมุก จากนั้นแขกรับเชิญก็ตบมุกด้วยการพูดในสิ่งที่ถูกต้อง ซึ่งคำที่ผิดนั้นเป็นคำที่มีเสียงพยัญชนะต้นเป็นเสียงเดียวกัน คือ คำว่า “ขอ” และคำว่า “แข” และยังมีการใช้คำแสลงอันเป็นที่นิยมในปัจจุบัน คือ คำว่า “ส่องผู้” ซึ่งหมายถึงการมองผู้ชาย ทั้งนี้การกล่าวถึงการออกกำลังกาย การเข้ายิม (สถานที่ออกกำลังกาย) เป็นการสร้างความเข้าใจให้คนทั่วไปรับรู้ว่าเป็นคนรักสุขภาพ แต่เมื่อผู้ดำเนินรายการตั้งคำถามเพื่อหยอกล้อ คำตอบก็ได้รับจากแขกรับเชิญอันตีความได้ว่าการไปเข้ายิมบ่อย

นั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อออกกำลังกายและมองผู้ชาย ก็ยังสามารถนับเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการพลิกความหมายได้อีกด้วย

การเล่นกับภาษายังปรากฏผ่านการเล่นดัดแปลงคำ โดยเป็นคำที่มีเสียงคล้ายกันแต่มีความหมายที่แตกต่างกันกัน ดังที่ผู้ดำเนินรายการท่านหนึ่งได้เล่นคำว่า “สะอิ้ง” ซึ่งในที่นี้เป็นชื่อคน กับคำว่า “สะดิ้ง” ที่หมายถึง อาการดีดดิ้นจนเกินงาม คำข้างต้นนั้นผู้ดำเนินรายการพูดพร้อมกับแสดงท่าทางด้วยการชี้ไปที่ผู้ร่วมดำเนินรายการ ซึ่งนับเป็นการสร้างความตลกด้วยกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขัน ดังนี้

“*แหม่ม : คุณแม่ชื่อสะอิ้ง (ชี้ไปที่รถเมล์) แต่นี่สะดิ้งนะคะ*”

(ตลาดสดพระราม 4, 19 มีนาคม 2560)

กลวิธีการสร้างความตลกในรายการตลาดสดพระราม 4 ที่ปรากฏเป็นลำดับสอง คือ การล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้รวมดำเนินรายการด้วยกัน และแขกรับเชิญที่มาออกรายการ ดังนี้

“(มะตูมดูลุงสอนทอดขนมไข่เต่า)
ลุง : ดูนะฮะเวลาทอด
มะตูม : ดูว่า (ทำเสียงใหญ่เหมือนผู้ชายห้าว)
ลุง : ถ้ามีฟองแปลว่าร้อนใช้ได้ ใส่ลงทอดได้เลย
น้องเจ้าของร้าน : แล้วก็ต้องเขย่าตลอดค่ะ
(ลุงเขย่าน้ำมันกระเด็น มะตูมตกใจกรี๊ด)
เหมี่ยว : อ้าวแมนอยู่ดี ๆ สาวแตกซะงั้น”

(ตลาดสดพระราม 4, 24 มิถุนายน 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าแขกรับเชิญซึ่งเป็นที่รับรู้ร่วมกันของคนในสังคมว่าเป็นเพศที่สาม ได้แสร้งพูดด้วยการดัดเสียงให้ใหญ่เหมือนผู้ชาย แต่ต่อมาเมื่อเห็นน้ำมันในกระทะกระเด็นออกมา แขกรับเชิญก็ตกใจจนกลับมาเป็นตัวของตัวเองด้วยการร้องกรี๊ด ผู้ดำเนินรายการจึงล้อเลียนเสียดสีการแสร้งทำว่าเป็นผู้ชายด้วยการดัดเสียงให้ใหญ่ ซึ่งนับว่าเป็นกลวิธีการ

สร้างสรรค์ความตลกด้วยการล้อเลียนเสียดสี อีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนการสร้างล้อเลียนเสียดสี คือ การเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันที่เป็นคนให้ความสำคัญกับการรับประทานอาหาร ดังนี้

รถเมล์ : เรื่องนี้เรื่องใหญ่สำหรับพี่หนูเหมี่ยวมากก็คือเรื่องกิน งั้นเดี๋ยว
เราตามลิเดียกลับไปกินเกี๊ยวซ่าแสนอร่อยกันต่อดีกว่าค่า

(ตลาดสดพระราม 4, 24 มิถุนายน 2560)

การแสดงท่าทางที่ขบขันเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการตลาดสดพระราม 4 เป็นลำดับที่สาม โดยเกิดจากการมุ่งสร้างอารมณ์ขันผ่านการแสดงท่าทางของผู้ดำเนินรายการและแขกรับเชิญ ดังนี้

“แหม่ม : เมื่อวันก่อนลูกชายปอกทุเรียนหัวสั่นหัวคลอนเหงื่อแตกเลย
โอ้โห แล้วก็โวยวายลั่นบ้าน ใครปิดพัดลมๆ
รถเมล์ : แล้วมันเกี่ยวอะไร อ๋อ ร้อนๆ ใช้พลังเยอะ
แหม่ม : ไม่ใช่ มันปอกเกือบตาย ทุเรียนไม่ออกเลย
เหมี่ยว : คิดว่าทุเรียนลูกใหญ่ใช่ไหม ลูกแค่นิ
(ทำท่ายกปลายนิ้วก้อยขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นว่าทุเรียนมีขนาดเล็กมาก)”

(ตลาดสดพระราม 4, 24 มิถุนายน 2560)

การแสดงท่าทางด้วยการยกปลายนิ้วก้อยขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่พูดถึงนั้นมีขนาดเล็กมากของผู้ดำเนินรายการนั้น เป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยใช้ร่วมกับการสื่อสารด้วยวัจนภาษา เพื่อให้การสื่อสารความตลกนั้นสัมฤทธิ์ผลมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การแสดงความตลกด้วยการแสดงท่าทางที่ขบขันยังปรากฏอีกหลายแห่ง โดยปรากฏร่วมกับการสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีอื่น เช่น การเล่นตลกกับภาษา ดังนี้

“บิ๊ก : ตลาดน้ำอะไรน่ากลัวสุด
เกด : ตลาดน้ำเน่า
บิ๊ก : ไม่ใช่
เกด : ตลาดน้ำท่วม
บิ๊ก : ไม่ใช่

เกด : ตลาดอะไรวะ ยอมแล้ว
บิ๊ก : ตลาดน้ำคลองแฮ่ (ทำท่าผีหลอก)
เกด : ไม่ใช่แล้ว ที่นี่คือตลาดน้ำคลองแห"

(ตลาดสดพระราม 4, 24 มิถุนายน 2560)

บทสนทนาข้างต้นผู้ดำเนินรายการได้แสดงความตลกด้วยการทำท่าผีหลอก อันสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงท่าทางที่ขบขัน พร้อมกับการสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีการเล่นตลกกับภาษา ซึ่งผู้ดำเนินรายการได้เล่นคำว่า "แฮ่" กับคำว่า "แห" ซึ่งเป็นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน โดยคำว่า "แฮ่" ในบริบทนี้หมายถึง เสียงของผีที่มาหลอก ส่วนคำว่า "แห" ในบริบทการสนทนานี้หมายถึง "ตลาดน้ำคลองแห" ที่ตั้งอยู่ในอำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการตลาดสดพระราม 4 พบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นเสียงคำด้วยเสียงสัมผัส การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันเองหรือแขกรับเชิญ ลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยปรากฏผ่านการแสดงท่าทางของผู้ดำเนินรายการ ซึ่งในแต่ละสถานการณ์นั้นการแสดงท่าทางที่ขบขันมักปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกอื่น ๆ ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือตลกโครมคราม และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโปกฮา

4.2.5 **กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ** The Mask Singer

รายการ The Mask Singer จัดอยู่ในรายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน รายการนี้เป็นรายการที่บริษัทเวิร์คพ้อยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ได้ซื้อลิขสิทธิ์รูปแบบรายการจากบริษัท Munhwa Broadcasting Corporation (MBC) จากประเทศเกาหลีใต้ นำมาทำเป็นรูปแบบรายการของประเทศไทย ออกอากาศทางช่องเวิร์คพอยท์ หมายเลข 23 ดำเนินรายการโดย กันต์ กันตถาวร

ผู้ที่เข้ามาแข่งขันในรายการจะต้องเป็นผู้ที่ร้องเพลงได้และมาจากหลากหลายวงการ โดยให้เลือกเพลงที่ร้องจากเพลงที่ไม่เคยร้อง เพลงที่ไม่ถนัด หรือเพลงที่ไม่ใช่ประเภทที่ร้องอยู่เป็นประจำ และต้องเลือกว่าตนเองนั้นจะใส่หน้ากากและชุดอะไร

รายการนี้มีการรักษาความลับของผู้เข้าแข่งขันเริ่มตั้งแต่การจอดรถ ผู้เข้าแข่งขันต้องเปลี่ยนรถเพื่อไม่ให้ใครทราบ และให้ทีมงานไปรับเอาผ้าคลุมไว้แล้วเดินขึ้นไป ถ้าเป็นดาราที่มีผู้ติดตาม ผู้ติดตามก็ต้องใส่หน้ากาก แม้ในตอนซ้อมก็ยังต้องมีการใช้เครื่องดัดแปลงเสียง ส่วนผู้ที่ทราบ เช่น ช่างแต่งหน้า ช่างเสื้อ กรรมการในสตูดิโอ เวลาอัดรายการล่วงหน้าจะมีการเซ็นสัญญารักษาความลับทั้งหมด ทั้งนี้การเก็บความลับยังรวมไปถึงห้องตัดต่อและห้องตัดต่อเสียง

ในการประกวดแข่งขันแต่ละครั้ง (ซีซั่น) จะมีผู้เข้าแข่งขันทั้งหมด 32 คน แข่งขันร้องเพลงโดยปกปิดตัวตนด้วยชุดและหน้ากาก ซึ่งคณะกรรมการจะเป็นคนในวงการบันเทิงที่มีชื่อเสียง มีความรู้ความสามารถด้านการร้องเพลงและดนตรี มีความสามารถด้านการสร้างอารมณ์ขัน เป็นผู้ที่มักจะใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพในวงการบันเทิง รวมถึงศิลปินตลก โดยคณะกรรมการจะพยายามทายว่าใครที่สวมหน้ากากนั้น ๆ ช่วงที่สร้างความสนุกสนานและสร้างอารมณ์ขันมากที่สุดคือช่วงที่คณะกรรมการจะถามข้อมูลจากผู้เข้าแข่งขัน โดยจะพบว่ามีการสร้างความตลกในรูปแบบที่หลากหลาย

ในด้านลักษณะการแข่งขันนั้น ผู้ดำเนินรายการจะแจ้งชื่อเพลงและศิลปินที่ผู้เข้าประกวดแข่งขันแต่ละคนจะใช้ในการแข่งขัน หลังจากนั้นผู้เข้าแข่งขันแต่ละคนจะต้องแข่งกันร้องเพลงดังกล่าวจนจบเพลงทั้ง 2 คน แล้วคณะกรรมการทั้ง 7 คนจึงเริ่มทำการปรึกษา วิเคราะห์ และทายตัวตนของผู้เข้าแข่งขัน โดยคณะกรรมการทั้ง 7 คน และผู้ชมในห้องส่งจำนวน 169 คน จะลงคะแนนเสียงให้กับผู้เข้าประกวดแข่งขันในรอบการแข่งขันนั้น ๆ หลังจากนั้นทางรายการจะรวบรวมคะแนน แล้วประกาศผลการตัดสินหลังจากการซักถามเสร็จสิ้นลง

ทั้งนี้ในระหว่างการดำเนินรายการ จะมีการเย้าแหย่กันเองระหว่างกรรมการด้วยกัน ระหว่างกรรมการกับผู้ดำเนินรายการ หรือผู้ดำเนินรายการกับกรรมการ กรรมการกับผู้แข่งขัน และผู้ดำเนินรายการกับผู้เข้าแข่งขัน ผ่านคำถามหรือคำตอบที่เอื้อให้เกิดอารมณ์ขัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้รายการดำเนินไปด้วยความตลกขบขันและสนุกสนาน

จำนวนตอนของรายการ The Mask Singer ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการ The Mask Singer ตอน EP.12 Group D ออกอากาศเมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560

2. รายการ The Mask Singer ตอน EP.1 Group A ออกอากาศเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2560

3. รายการ The Mask Singer ตอน EP.6 Semi-Final Group B ออกอากาศเมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2560

4. รายการ The Mask Singer ตอน EP.18 แชมป์ชนแชมป์ ออกอากาศเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2560

5. รายการ The Mask Singer ตอน EP.5 Group B ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการ The Mask Singer จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 9 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ The Mask Singer

รายการ	**ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี**					
	การเล่นตลกกับภาษา	**การแสดงท่าทางที่ขบขัน**	**การล้อเลียนเสียดสี**	**ตลกโครมคราม**	**การพลิกความหมาย**	**ตลกโปกฮา**
The Mask Singer	58	28	48	3	32	14

จากตารางข้างต้นจะพบว่าการเล่นตลกกับภาษาเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ The Mask singer ที่ปรากฏบ่อยที่สุด โดยผู้ดำเนินรายการ แขกรับเชิญในฐานะคณะกรรมการ และผู้เข้าประกวดแข่งขัน มักใช้การสร้างความตลกรูปแบบนี้ในการสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น โดยมีตัวอย่างดังนี้

"กอล์ฟ : เคยมีวงดนตรีหรือว่าวงเกิร์ลกรุ๊ปอะไรยังงี้ไหมครับ
หน้ากากฮันบก : ก็มีวงอยู่ที่บ้านนะคะ ปกติก็จะเป็นเจ้า
กอล์ฟ : นั่นมันวงไพ่ครับผม"

(The Mask Singer, 2 กุมภาพันธ์ 2560)

บทสนทนาข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงที่กรรมการคนหนึ่งถามผู้เข้าประกวดแข่งขัน เพื่อนำข้อมูลไปใช้ในการทายว่าผู้เข้าประกวดแข่งขันเป็นใคร โดยเป็นการสร้างสรรค์ความตลกผ่านกลวิธีการเล่นกับภาษา ด้วยการเล่นคำพ้องเสียง คือ คำว่า "วง" โดยกรรมการใช้คำดังกล่าวในความหมายว่าวงดนตรี แต่ผู้เข้าประกวดแข่งขันใช้คำดังกล่าวในความหมายว่า วงไพ่ ซึ่งเป็นลักษณะการนั่งล้อมวง นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างความตลกแบบพลิกความหมายอีกด้วย ทั้งนี้กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการนี้ยังออกมาในรูปของการเล่นประโยคที่ซ้ำกัน เพื่อสร้างความตลก ดังนี้

"ไอซ์ : คุณเล่นละครด้วยไหมคะ
หน้ากากนาฬิกา : ถ้ามีคนจ้างผมก็เล่น
ครูอ้วน : คุณเล่นหนังด้วยไหมคะ
หน้ากากนาฬิกา : ก็ถ้ามีคนจ้างผมก็เล่น
หอย : คุณเล่นละครเวทีด้วยใช่มั้ยครับ
หน้ากากนาฬิกา : ก็ถ้ามีคนจ้างผมก็เล่น
ตั๊ก : แล้วสรุปว่าเคยเล่นไหมคะ (น้ำเสียงโมโห)"

(The Mask Singer, 5 ตุลาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นจะสังเกตได้ว่าเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษา โดยคณะกรรมการแต่ละคนได้ตั้งคำถามในลักษณะเดียวกันว่า "คุณเล่น.... ด้วยไหม" ส่วนผู้เข้าประกวดแข่งขันก็ตอบทุกคำถามด้วยคำตอบเดียวกัน คือ "ถ้ามีคนจ้างผมก็เล่น" จนกรรมการท่านหนึ่งเกิดความรำคาญที่ไม่ได้รับคำตอบ จึงตั้งคำถามด้วยน้ำเสียงที่แสดงความโมโห จึงทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน นอกจากนี้การเล่นตลกกับภาษายังปรากฏผ่านการดัดแปลงคำที่ออกเสียงคล้ายกันเพื่อสร้างความหมายใหม่ ดังนี้

“ตั๊ก : คุณเป็นคนผมหยักศกใช่ไหมคะ

หน้ากากโจ๊กเกอร์ : บางทีก็อยากให้มันร่าเริงไม่อยากให้มันโศกเท่าไหร่เลย”

(The Mask Singer, 5 ตุลาคม 2560)

การดัดแปลงคำที่ออกเสียงคล้ายกันเพื่อสร้างความหมายใหม่ข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างความตลกด้วยการเล่นตลกกับภาษา โดยเป็นการดัดแปลงคำว่า “หยัก” ให้กลายเป็นคำว่า “อยาก” และคำว่า “ศก” ให้กลายเป็นคำว่า “โศก” ด้วยการเปลี่ยนเสียงสระให้เป็นสระเสียงยาว ซึ่งก่อให้เกิดความหมายใหม่อันนับว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการพลิกความหมายด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการเล่นตลกกับภาษาในแต่ละสถานการณ์ที่ปรากฏในรายการ The Mask Singer มักปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกรูปแบบอื่น ๆ

จำนวนความถี่ของการสร้างความตลกที่พบในรายการ The Mask Singer ในลำดับที่สอง คือ การสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเกิดขึ้นระหว่างกรรมการกับผู้เข้าประกวดแข่งขัน รวมถึงคณะกรรมการล้อเลียนเสียดสีกันเอง ดังนี้

“หนึ่ง : เคยไปกินข้าวต้มร้านพี่ป๋องปะครับ

หน้ากากแมงมุม : ผมได้ยินว่าเจ๊งไปแล้วนี่ครับ”

(The Mask Singer, 11 พฤษภาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะเห็นได้ว่ากรรมการคนหนึ่งได้ชงมุกผ่านการตั้งคำถามว่าเคยไปกินข้าวต้มที่ร้านอาหารของกรรมการอีกหนึ่งไหม ผู้เข้าประกวดแข่งขันจึงตบมุกด้วยการล้อเลียนเสียดสีว่าร้านอาหารที่พูดถึงนั้นปิดกิจการไปแล้ว โดยการล้อเลียนเรื่องกิจการร้านอาหารของกรรมการท่านนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งในรายการ The Mask Singer นอกจากนี้ยังปรากฏการล้อเลียนพฤติกรรมและรูปลักษณ์ของกรรมการตัดสิน โดยผู้เข้าประกวดแข่งขัน ดังสถานการณ์ต่อไปนี้

“หอย : อีกาเผือก เสนาหอยเคยจีบคุณใช่มั้ยครับ

หน้ากากอีกาเผือก : ก็อย่างที่บอกค่ะ คุณส่งรูปไปทั่วอยู่แล้วนี่คะ

หอย : อย่ามาตอบเลี่ยง ๆ ครับ

ตั๊ก : อีกาเผือกคะ คุณชอบขี้หน้าอีหอยมั้ยคะ
หน้ากากอีกาเผือก : เกลียดค่ะ
นุ้ย : อีกาเผือกฮะ ถ้าคุณเจอกับพี่หอยคุณจะพูดอะไรกับพี่หอยฮะ
หน้ากากอีกาเผือก : เตี้ย”

(The Mask Singer, 11 พฤษภาคม 2560)

จากบทสนทนาในสถานการณ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่าผู้เข้าประกวดแข่งขันได้สร้างมุกตลกผ่านการตอบคำถามเพื่อล้อเลียนพฤติกรรมและรูปลักษณ์ของกรรมการท่านหนึ่ง ซึ่งก็คือ เสนาหอย ว่าเป็นคนเจ้าชู้ที่ชอบส่งรูปไปให้ผู้หญิงคนอื่น ๆ ทางช่องทางการสื่อสารต่าง ๆ และล้อเลียนรูปลักษณ์ของเสนาหอยว่าเป็นคนเตี้ย ซึ่งเป็นการนำเรื่องจริงมาล้อเลียนเสียดสี เพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน นอกจากนี้บทสนทนาข้างต้นยังสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีการเล่นกับภาษา ดังที่กรรมการท่านหนึ่งถามว่าชอบขี้หน้าเสนาหอยไหม แต่คำตอบที่ผู้เข้าประกวดแข่งขันตอบนั้น คือคำว่า “เกลียด” ซึ่งเป็นการเล่นคำที่มีความหมายตรงข้ามกัน คือ คำว่า “ชอบ” กับคำว่า “เกลียด”

กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่พบจำนวนความถี่ที่ปรากฏในรายการ The Mask Singer เป็นลำดับที่สาม คือ การพลิกความหมาย โดยมักปรากฏผ่านบทสนทนาที่ผู้เข้าประกวดแข่งขันเลี่ยงการตอบคำถามของคณะกรรมการ ด้วยการตอบไม่ตรงคำถาม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ป๋อง : ปัจจุบันนี้คุณมีผัวรึยัง
หน้ากากเกอิชา : น้อยกว่าพี่ตั๊กค่ะ”

(The Mask Singer, 2 กุมภาพันธ์ 2560)

“ครูอ้วน : บ้านคุณอยู่แถว ๆ รัตนาธิเบศร์รึเปล่าคะ
หน้ากากปลาหมึก : ไม่ได้ยินค่ะ พี่กันต์จีบขอไลน์อยู่”

(The Mask Singer, 2 กุมภาพันธ์ 2560)

นอกจากนี้ยังปรากฏการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการพลิกความหมาย ผ่านการตอบคำถามอย่างตรงไปตรงมา แต่คำตอบนั้นสร้างความขัดแย้งกับสิ่งที่ได้สร้างการรับรู้ไว้แก่ผู้ชมในตอนแรก ดังที่กรรมการท่านหนึ่งถามว่าผู้เข้าประกวดเคยร่วมงานกับคณะกรรมการคนไหนบ้าง ซึ่งผู้เข้าประกวดก็ตอบคำถามนั้นว่ามีจำนวน 3 ท่าน เมื่อกรรมการอีกท่านหนึ่งถามว่าผู้เข้าประกวดไม่อยากร่วมงานกับใครมากที่สุด ผู้เข้าประกวดก็ตอบคำถามด้วยคำตอบเดิม จึงเกิดอารมณ์ขันขึ้นในบทสนทนานี้ ดังนี้

“นุ้ย : ในทั้งหมดนี้คุณเคยร่วมงานกับใครมากที่สุดครับ

หน้ากากแพนเค้ก : ก็ป๋าเต้ป หนึ่ง หอย

ป๋าเต้ป : แล้วทั้งหมดนี้คุณไม่อยากร่วมงานกับใครมากที่สุดครับ

หน้ากากแพนเค้ก : ก็สามคนที่พูดมาล่ะครับ”

(The Mask Singer, 5 ตุลาคม 2560)

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการ The Mask Singer ผู้ศึกษาพบว่าการสร้างความตลกในรายการนี้มักปรากฏในช่วงที่รายการเปิดโอกาสให้คณะกรรมการสอบถามข้อมูลของผู้เข้าประกวดแข่งขัน เพื่อนำมาทายว่าผู้เข้าประกวดแข่งขันที่สวมหน้ากากและชุดต่าง ๆ เพื่อปิดบังใบหน้าและร่างกายนั้นเป็นใคร ภายใต้ระยะเวลาที่ทางรายการได้กำหนด ทั้งนี้ผู้ศึกษาพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏมากที่สุดในรายการนี้ คือ การเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นคำพ้องเสียง การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การซ้ำคำหรือประโยค และการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีกันระหว่างคณะกรรมการและผู้เข้าประกวดแข่งขัน ลำดับที่สามคือการแสดงพลิกความหมาย โดยปรากฏผ่านการเลี่ยงตอบคำถามอย่างตรงไปตรงมา ลำดับที่สี่คือการแสดงท่าทางที่ขบขัน ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

4.2.6 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสด

รายการรู้ไหมใครโสดจัดอยู่ในรายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน ผลิตรายการโดย บริษัท เดอะ วัน เอ็นเตอร์ไพรส์ จำกัด ดำเนินรายการโดย กิตติ เชี่ยววงศ์กุล ออกอากาศทางช่อง One หมายเลข 31 ทุกวันอาทิตย์ เวลา 20.20 – 21.50 น. โดยรายการนี้จะให้ผู้หญิงที่มีสถานะโสดสมัครเข้ามาเป็นแขกรับเชิญในรายการ เพื่อเลือกผู้เข้าแข่งขัน (เพศชาย) ที่ตนคิดว่ามีสถานะโสดเช่นกัน โดยผู้เข้าแข่งขันที่เป็นหนุ่มโสดทั้ง 5 คนนั้น จะมีเพียง 2 คนที่มีสถานะโสดจริง ๆ ทั้งนี้จะมีดาราับเชิญ 4 คน มาช่วยทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษา ซึ่งสาวโสดจะต้องคัดชายหนุ่มที่น่าสงสัยว่ามีสถานะไม่มองหญิง (มีแฟนเป็นผู้ชาย) มีเจ้าของ (มีภรรยาแล้ว) ออกไป ถ้าเลือกถูก (เลือกได้หนุ่มโสด) จะได้ไปรับประทานอาหารร่วมกัน แต่ถ้าเลือกผิดจะถูกลงโทษ และผู้เข้าแข่งขันคนนั้นจะได้ไปรับประทานอาหารกับคู่รักของเขาแทน และดาราที่มาทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาจะถูกลงโทษโดยการปั๊มตราคำว่า "พัง" บนที่หน้าผาก

รายการนี้แบ่งการแข่งขันออกเป็น 3 รอบ ได้แก่

รอบที่ 1 จะมีวีดีทัศน์แนะนำตัวชายหนุ่มแต่ละคน ซึ่งถ้าหากเป็นคนโสดเนื้อหาทั้งหมดจะเป็นความจริง แต่ถ้าหากเป็นคนที่มีเจ้าของหรือไม่มองผู้หญิงหญิง เรื่องราวในวีดีทัศน์อาจจะเป็นเรื่องจริงหรือไม่จริงก็ได้ ซึ่งในรอบนี้สาวโสดต้องคัดชายหนุ่ม 1 คนออกจากกลุ่ม

รอบที่ 2 ผู้ชายที่เหลือทั้ง 4 คนจะต้องทำบททดสอบที่ทางรายการเตรียมไว้ให้ เพื่อจับพิรุธของชายหนุ่มทั้งสี่ โดยแต่ละสัปดาห์จะแตกต่างกัน ในรอบนี้ต้องคัดชายหนุ่มออก 1 คน

รอบที่ 3 จะเปิดโอกาสให้ที่ปรึกษาได้ซักถามชายหนุ่มที่เหลืออยู่ทีละคน โดยจะมีคำสำคัญให้คนละหนึ่งคำ จากนั้นสาวโสดสามารถปรึกษากับทีมที่ปรึกษาได้ว่าจะเลือกชายหนุ่มคนไหน และที่ปรึกษาแต่ละคนจะต้องแนะนำให้สาวโสดเลือกชายหนุ่มคนไหน จากนั้นจะมีเวลาให้ชายหนุ่มทั้งสามคนสารภาพความในใจ และสาวโสดจะต้องนำช่อดอกไม้ไปมอบให้กับชายหนุ่มที่จะเลือก

ในระหว่างการดำเนินรายการนั้น ผู้ดำเนินรายการและคณะกรรมการที่เป็นดาราับเชิญ มักจะหยอกเย้ากับแขกรับเชิญ ผ่านการสร้างความตลกด้วยถ้อยคำบ่อยครั้ง รวมไปถึง

การหยอกล้อกันเองของคณะกรรมการ และการหยอกล้อผู้เข้าแข่งขัน เพื่อให้รูปแบบรายการที่เป็นการวิเคราะห์สถานะของผู้เข้าแข่งขันไม่เกิดความตึงเครียดจนเกินไป โดยจะสังเกตได้ว่าคณะกรรมการที่มาทำหน้าที่ให้คำปรึกษานั้น มักจะเป็นผู้มีชื่อเสียงในวงการบันเทิงที่มีความสามารถด้านการสร้างอารมณ์ขัน

จำนวนตอนของรายการรู้ไหมใครโสด ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการรู้ไหมใครโสด ตอน EP.20 ออกอากาศเมื่อวันที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2560

2. รายการรู้ไหมใครโสด ตอน EP.31 ออกอากาศเมื่อวันที่ 2 เมษายน พ.ศ. 2560

3. รายการรู้ไหมใครโสด ตอน EP.48 ออกอากาศเมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2560

4. รายการรู้ไหมใครโสด ตอน EP.53 ออกอากาศเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2560

5. รายการรู้ไหมใครโสด ตอน EP.60 ออกอากาศเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการรู้ไหมใครโสด จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 10 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสด

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
รู้ไหมใครโสด	50	21	29	1	13	15

จากตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสด จะพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการนี้มากที่สุด คือ การเล่นตลกกับภาษา โดยเมื่อวิเคราะห์ข้อมูลจะพบว่าเป็นการเล่นคำที่แสดงนัยการเปรียบเทียบ การใช้คำผิดความหมาย ไม่ตรงกับบริบทของการสถานการณ์ การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ ตลอดจนการใช้คำที่แสดงถึงการกล่าวเกินจริง หรือที่เรียกว่า อติพจน์ ซึ่งเป็นโวหารชนิดหนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างอารมณ์ขัน ตลอดจนเพื่อล้อเลียนเสียดสี ดังนี้

> *“มะตูม : น้องปริญเป็นชาย เราบอกเลยนะว่านอกจากเป็นผู้ชาย ยังเป็นผู้ชายที่นิสัยดีมากด้วย เค้าเคยบอกไว้นะครับพี่น้องชาวไทยครับ ว่าจะดูขนาดผู้ชายให้ดูที่จมูก คือจมูกเนี่ยนะครับ พี่เกลือลองมาดูสิครับ เป็นสันงุ้มแบบนี้บอกเลยว่าต้องแบบสุด ๆ เก็บไว้เป็นตัวเลือกนะครับเพราะถ้าคุณพลาดนี่คืออภิมหาช้างเผือกของอีพีนี้ หน่วยก้านเนี่ยมาตรฐานเกินชายไทยมาก เพราะว่าเค้ามีความสูงโปร่ง มีความกำยำ มีความนิสัยดี เพราะฉะนั้นแล้วเป็นไปไม่ได้เลยที่จะอยู่รอดเป็นโสดจนถึงทุกวันนี้ค่ะ”*
>
> (รู้ไหมใครโสด, 15 มกราคม 2560)

ข้อความข้างต้นอยู่ในในช่วงที่เปิดโอกาสให้คณะกรรมการได้วิเคราะห์ผู้เข้าประกวดว่าแข่งขันว่าเป็นผู้ชายโสด ผู้ชายที่มีแฟนแล้ว หรือผู้ชายที่ชอบผู้ชายด้วยกัน ซึ่งกรรมการท่านนี้ได้พูดชมผู้เข้าประกวดแข่งขันด้วยคำที่แสดงถึงการกล่าวเกินจริง ดังที่ใช้คำว่า “อภิมหาช้างเผือก” ซึ่งในที่นี้หมายถึงผู้เข้าประกวดแข่งขันคนนี้เป็นคนที่หน้าตาดี หุ่นดี หาคนแบบนี้ได้ยาก นอกจากนี้การเล่นตลกกับภาษายังปรากฏผ่านการใช้คำผิดความหมายไปจากบริบทของสถานการณ์ ดังนี้

“มะตูม : เอาล่ะ ๆ เด็ก ๆ หยุดเพ้อเจ้อกันได้แล้วจ้ะ เขาดูเป็นเด็กที่ถูกฝึกความเป็นระเบียบตั้งแต่เด็ก ดูแล้วเขาเป็นคนหน้าตาแบบว่าอมทุกข์ตลอดเวลา แบบว่าอยากจะระบายความเครียดอยากจะหาผู้หญิงดี ๆ สักคนนึง มีความกระเหี้ยนกระหือรือแต่ว่าทำไม่ได้เพราะว่าในครอบครัวสอนว่าลูก ลูกต้องวางตัวนะอย่าพึ่งนะ หาผู้หญิงให้ดี ๆ นะ อะไรอย่างนี้ เลยทำให้เขาทนไม่ไหว จึงต้องมารายการนี้เพื่อตามหารักแท้ค่ะ เค้าคือหนุ่มโสดในวันนี้เช่นกันค่ะคุณ”

(รู้ไหมใครโสด, 15 มกราคม 2560)

การใช้คำว่า “กระเหี้ยนกระหือรือ” ในข้อความข้างต้น เป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษา ซึ่งเป็นการใช้คำผิดความหมายไปจากบริบทของการ โดยคำว่า “กระเหี้ยนกระหือรือ” หมายถึง “ความกระหายที่จะทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ออกนอกหน้า โดยแฝงอารมณ์รุนแรง” ซึ่งมีความหมายในแง่ลบ ขัดแย้งกับนัยที่สะท้อนผ่านข้อความข้างต้นที่เป็นไปในทางบวก

การสร้างสรรค์ความตลกในรายการรู้ไหมใครโสดด้วยกลวิธีการเล่นตลกกับภาษามักปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบอื่น ๆ เช่น การล้อเลียนเสียดสี ซึ่งผู้ศึกษาพบว่าการล้อเลียนเสียดสีเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏจำนวนความถี่เป็นลำดับที่สองในรายการนี้ ดังบทสนทนาต่อไปนี้

“ต้น : สตอเบอรี่เหมาะสำหรับเขาแล้วครับเพราะเขาสตอบอแหลเขาอ้างตัวว่าเป็นหนุ่มโสด แต่เขามีเจ้าของแล้วครับ การชูไม้ชูมือไอเลิฟยู มือจะเหี่ยว ๆ เกรงใจแฟนที่บ้าน

ซาร่า : สังเกตสิ่งนึงที่แตกต่างออกมาจากบุรุษทั้ง 5 คน นั่นก็คือริมฝีปากของเขาที่ค่อนข้างจะทาลิปกลอสหนาไปหน่อย ก็เลยคิดตรงกับคุณแม่เลยว่า ไม่มองหญิงค่ะ”

(รู้ไหมใครโสด, 2 เมษายน 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นจะพบว่าการเล่นตลกกับภาษา ปรากฏจากการดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ โดยเป็นการดัดแปลงคำว่า “สตอเบอรี่” เป็นคำว่า “สตอบอแหล” โดยเป็นคำที่ใช้แทนคำว่า “ตอแหล” นอกจากนี้ยังปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการล้อเลียนเสียดสี ผ่านการล้อเลียนการทาลิปกลอสที่ริมฝีปากของผู้เข้าประกวดแข่งขันที่กำลังถูกพูดถึง เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น

การล้อเลียนเสียดสีที่ปรากฏในรายการรู้ไหมใครโสด นอกจากจะปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษาแล้ว ยังปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการพลิกความหมาย ดังนี้

“เกลือ : ตกลงคุณไม่เนิร์ดใช่มั้ย
ป๊อก : มันมีหลายเรื่องครับผม ก็แต่ก่อนก็เป็นแบบพี่แท็กนี่แหละครับ
แท็ก : เดี๋ยว ๆ ๆ ๆ ๆ
เกลือ : แสดงว่าแต่ก่อนคุณเป็นคนซั่วเหรอครับ”

(รู้ไหมใครโสด, 26 พฤศจิกายน 2560)

บทสนทนาข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่ามีจุดมุ่งหมายเพื่อล้อเลียนเสียดสีกรรมการคนหนึ่งของรายการ ที่มีบุคลิกลักษณะภายนอกคล้ายกับคนไม่ดี เพราะดูดุและมีรอยสักตามร่างกาย นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีการพลิกความหมาย โดยบทสนทนาที่เกิดขึ้นนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อสอบถามผู้เข้าประกวดแข่งขันเกี่ยวกับประสบการณ์ชีวิต แต่กลับกลายเป็นการเสียดสีกรรมการท่านหนึ่ง ทั้งนี้การล้อเลียนเสียดสียังปรากฏร่วมกับการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโปกฮา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“มะตูม : คุณปอคือเห็นวีทีอาร์แล้วแบบอยากโดนแทงเข่า ถ้าเกิดสังเกตจริง ๆ ตอนที่ทุกคนเดินออกมา ภายใน 5 คนเนี่ย คุณปอเป็นคนเดียวที่ยิ้มแบบเฟรนด์ลี่และจริงใจที่สุด เขามีความรู้สึกไม่เขินกล้อง ไม่เขินกูรูและอยากพรีเซนต์ตัวเองออกมาในเชิงบวก
คิว : แต่ลักษณะตอนนี้นี่หวงมากเลยนะ ยืนกุมตลอดเลยอ่ะ (ทำท่ายืนกุมเป้า) เหมือนกลัวหาย
มะตูม : หรือจะให้เขายืนแบบ (ทำท่ายืนแกว่งมือไปรอบเป้า)

คิว : คนบ้าอะไรจะยืนแบบนั้น

เกลือ : ไม่แน่เพราะบางคนออกมาแล้วเขายืนงี้ (ทำท่ายืนแอ่น)

ตั๊ก : ตายแล้วค่ะคุณ แอ่นขนาดนี้ยังไม่เห็นอะไรเลย

เกลือ : เอ่อ ช่วงล่างมีธุระ”

(รู้ไหมใครโสด, 3 กันยายน 2560)

จากบทสนทนาในสถานการณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างความตลกผ่านการล้อเลียนเสียดสี โดยเป็นการล้อเลียนท่ายืนของผู้เข้าประกวดแข่งขันคนหนึ่งที่ยืนโดยเอามือทั้งสองข้างมากุมไว้บริเวณหน้าด้านลำตัว ใกล้เคียงกับอวัยวะเพศ แม้จะเป็นท่าทางที่สะท้อนถึงความเป็นคนสุภาพเรียบร้อย แต่ก็ถูกคณะกรรมการล้อเลียนเสียดสี ทั้งนี้การล้อเลียนข้างต้นได้นำไปสู่การสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโปกฮา ดังที่กรรมการและผู้ดำเนินรายการได้พูดและแสดงท่าทางการยืนที่สื่อความหมายไปในทางหยาบโลนและลามกอนาจาร ดังการยืนแกว่งมือไปรอบเป้ากางเกง และการยืนแอ่นพร้อมกับการพูดล้อเลียนว่า *“แอ่นขนาดนี้ยังไม่เห็นอะไรเลย”* ซึ่งอาจสามารถตีความได้ว่าบุคคลเพศชายผู้นั้นมีอวัยวะเพศที่เล็ก แม้จะยืนแอ่นมาทางด้านหน้าก็ยังมองไม่เห็น”

กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการรู้ไหมใครโสดอีกกลวิธีหนึ่งที่พบจำนวนความถี่เป็นลำดับที่สาม คือ การแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยมักปรากฏผ่านการแสดงท่าทางของคณะกรรมการที่มาเป็นที่ปรึกษาให้กับหญิงโสดในแต่ละสัปดาห์ ดังนี้

“คิว : พอเจอความสวยเซ็กส์เข้าไป (แสดงสีหน้าและท่าทางหื่น)

มะตูม : อันนี้คือเราแล้วที่ลุก”

(รู้ไหมใครโสด, 3 กันยายน 2560)

การแสดงสีหน้าและท่าทางหื่นของกรรมการที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการแสดงท่าทางว่าให้ความสนใจและอยากใกล้ชิดกับหญิงโสดหน้าตาดีที่เป็นแขกรับเชิญในรายการ ซึ่งเป็นสร้างความตลกด้วยกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้เกิดขึ้น การแสดงท่าทางที่ขบขันยังสะท้อนผ่านการเสริมความไม่พอใจในการวิเคราะห์ข้อมูลอัน

ไม่เป็นโยชน์ของกรรมการ โดยแสดงผ่านผู้ดำเนินรายการ ดังที่ผู้ดำเนินรายการแสดงท่าทางตบกรรมการ ดังนี้

"มะตูม : อย่าไปวัดหนุ่มโสดจากวีทีอาร์เพียงแค่ไม่กี่นาที ว่าการที่เขาเอาแม่มาคอนเฟิร์มปุ๊บ กลายเป็นหนุ่มหล่อโปรไฟล์ดีขึ้นมาเลย อันนี้ไม่ใช่ เพราะฉะนั้นมะตูมคิดว่าเค้าน่าจะโสด

เกลือ : เอ้า จะพูดมาเพื่อ (ตั้งท่าง้างแล้วตบมะตูม) แล้วไอ้ที่พูดมาทั้งหมดคืออะไร (ตบอีก)"

(รู้ไหมใครโสด, 3 กันยายน 2560)

จากการศึกษากลวิธีการสร้างความตลกที่ปรากฏในรายการรู้ไหมใครโสด ผู้ศึกษาพบว่ารายการนี้มีกลวิธีการสร้างความตลกที่หลากหลาย โดยกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏมากที่สุดในรายการนี้ คือ การเล่นตลกกับภาษา ซึ่งมักแสดงผ่านการเล่นคำที่แสดงนัยการเปรียบเทียบ การใช้คำผิดความหมาย ไม่ตรงกับบริบทของการสถานการณ์ การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ ตลอดจนการใช้คำที่แสดงถึงการกล่าวเกินจริง หรือที่เรียกว่า อติพจน์ ซึ่งเป็นโวหารชนิดหนึ่ง ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยเป็นการล้อเลียนเสียดสีกันระหว่างคณะกรรมการด้วยกันเอง คณะกรรมการกับผู้เข้าประกวดแข่งขัน และคณะกรรมการกับผู้ดำเนินรายการ กลวิธีการสร้างความตลกที่พบจำนวนความถี่ในลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยมักจะแสดงการแสดงท่าทางของคณะกรรมการที่มาทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้กับแขกรับเชิญของรายการ ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

4.2.7 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight

รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight จัดอยู่ในรายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา รายการนี้ผลิตโดยบริษัทจีเอ็มเอ็มทีวี โดยมี นิติ ชัยชิตาทร (ป๋อมแป๋ม) เป็นผู้ดำเนินรายการ เริ่มออกอากาศครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ.2558 ปัจจุบันออกอากาศทุกวันพุธ

เวลา 22.45 น. ทางช่องOne หมายเลข 31 ด้วยบุคลิกและลักษณะนิสัยของผู้ดำเนินรายการ ทำให้รายนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

รายการนี้แบ่งออกเป็นหลายช่วง โดยมีช่วงพูดคุยกับแขกรับเชิญเป็นช่วงหลักในทุกสัปดาห์ และมีช่วงพิเศษต่าง ๆ ที่มักไม่ซ้ำกันในแต่ละสัปดาห์ โดยมีตัวอย่างดังนี้

ช่วงทอล์ก-กะ-... (คำใน ... คือ ชื่อเล่น ชื่อวงดนตรี ชื่อกลุ่ม หรือชื่อในวงการของแขกรับเชิญ) ช่วงนี้เป็นช่วงเวลาในการพูดคุยกับกลุ่มแขกรับเชิญที่เปลี่ยนไปในแต่ละสัปดาห์ ด้วยบรรยากาศที่เป็นกันเองบนโซฟาในห้องส่ง ซึ่งแขกรับเชิญในกลุ่มนั้นอาจเคยรู้จักกันหรืออาจไม่เคยร่วมงานกันมาก่อน

ช่วงฟรีฟอร์ม เป็นช่วงที่มีรูปแบบไม่แน่นอน จะเปลี่ยนไปตามความคิดและความต้องการของพิธีกร

ช่วงอาทิตย์ที่แล้วค่ะคุณ เป็นช่วงเล่าข่าวสารต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบ 1-2 สัปดาห์ก่อนหน้า ทั้งที่เกิดขึ้นในประเทศไทยและต่างประเทศ โดยผู้ดำเนินรายการจะสอดแทรกมุกตลกชวนขำขันในระหว่างการเล่าข่าวสารนั้น ๆ และอาจมีบุคคลที่เป็นข่าวมาปรากฏตัวให้พิธีกรสัมภาษณ์

ช่วงหอเจี๊ยะ เป็นช่วงการไปเยี่ยมหอของนักศึกษาของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ โดยไปสัมภาษณ์สภาพความเป็นอยู่ และให้นักศึกษาลองทำอาหารเมนูอร่อยร่วมกับพิธีกร

ช่วงยายกรุแตกหรือกรุเพลงเก่า เป็นช่วงที่นำเพลงที่เคยได้รับความนิยมในอดีต มาขับร้องโดยศิลปินหน้าใหม่ เพื่อให้ผู้ชมยุคสมัยใหม่ที่ไม่เคยได้ฟังได้รู้จัก และชวนให้ผู้ชมที่รู้จักอยู่แล้วได้ย้อนรำลึกถึงเพลงนั้น ๆ

ช่วงข่าวธุรกิจเธอ เป็นช่วงแจ้งข่าวสารต่าง ๆ ทั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับรายการ โดยมักจะเป็นข่าวสารเกี่ยวกับสินค้าหรือการจัดงานของผู้สนับสนุนรายการ

ช่วง PR ทุกอย่างให้ได้ภายใน 30 วินาที เป็นช่วงแจ้งข่าวสารหรือโฆษณาต่าง ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับรายการ เช่นเดียวกับช่วงข่าวธุรกิจเธอ แต่แตกต่างกันที่ในช่วงนี้เนื้อหาทุกอย่างจะถูกเผยแพร่ในเวลาเพียงแค่ 30 วินาที

ช่วง Special เป็นช่วงพิเศษเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ปกติมักจะมาแทนช่วงทั้งหมดของรายการในสัปดาห์นั้น ๆ โดยช่วง Special ที่เคยออกอากาศมาแล้ว เช่น ครบรอบ 1 ปี เป็นต้น

จำนวนตอนของรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือก เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ตอน EP.57 ออกอากาศเมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2560

2. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ตอน EP.77 ออกอากาศเมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2560

3. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ตอน EP.87 ออกอากาศเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2560

4. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ตอน EP.89 ออกอากาศเมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2560

5. รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ตอน EP.97 ออกอากาศเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight เป็นรายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา โดยการเชิญแขกรับเชิญมาพูดคุยเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและประสบการณ์ชีวิตให้แก่ผู้ชมได้รับทราบ ผ่านการตั้งคำถามของผู้ดำเนินรายการ ดังนั้นในระหว่างการดำเนินบทสนทนาเรื่องหนึ่งจึงเกิดกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่หลากหลายปะปนกัน ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าผู้ดำเนินรายการมักจะเป็นผู้เริ่มต้นหรือชี้นำไปสู่การสร้างความตลกขบขันในรายการผ่านมุกตลกต่าง ๆ ทั้งที่เป็นถ้อยคำและการแสดงท่าทาง

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 11 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลก
ในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
ทอล์ก-กะ-เทย Tonight	51	18	38	2	28	41

จากตารางข้างต้นจะพบว่ารายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยแสดงผ่านการใช้คำที่แสดงความเปรียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง โดยกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกรูปแบบการเล่นกับภาษามักเกิดร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกรูปแบบอื่น ๆ ดังนี้

"ป๋อมแป๋ม : จนทุกวันนี้เธอก็กลายเป็นไอดอลด้านความหยาบคาย
เคยมีคนมาเบรี้ยวใส่บ้างไหม
โอ๊ต : บางคนก็ชอบเข้ามาทำสนิทหรือบางคนที่เป็นเพื่อนเก่า ๆ ก็จะ
ทักมาหรือว่าเด็กอายุ 15 คุยกับเราเหมือนเราเป็นเพื่อนรุ่นเดียวกัน
ยังเงี้ย คือเด็กอะชอบอินบ็อกมาหาผมในไอจี ทวิตเตอร์ เฟซบุ๊ก
ทุกวันไม่ต่ำกว่าสิบยี่สิบข้อความ
ป๋อมแป๋ม : เขาส่งมาว่าไงอะ
โอ๊ต : พี่ด่าหนูหน่อยได้ไหมคะ พี่คะหนูกำลังจะสอบแล้ว ด่าให้หนู
ตั้งใจอ่านหนังสือหน่อย
ป๋อมแป๋ม : เด็กเติบโตมายังไงวะ ไม่เข้าใจ"

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 20 สิงหาคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการเล่นตลกกับภาษา ผ่านการเล่นคำว่า "ไอดอลด้านความหยาบคาย" โดยคำว่า "ไอดอล" เป็นคำทับศัพท์ภาษาอังกฤษ "Idol" อันหมายถึง บุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งเป็นความหมายในเชิง

บวก แต่เมื่อนำมาใช้เป็นคำนำหน้าคำว่า “ความหยาบคาย” ซึ่งมีความหมายในทางลบ จึงเกิดความตลกเกิดขึ้น โดยอาจกล่าวได้ว่าเป็นการดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ซึ่งขัดแย้งกับความหมายดั้งเดิมหรือขัดแย้งกับการรับรู้ของคนทั่วไปในสังคม ทั้งนี้จากบทสนทนาข้างต้นยังปรากฏกลวิธีการสร้างความตลกด้วยการล้อเลียนเสียดสี ดังที่ผู้ดำเนินรายการได้กล่าวว่า *“เด็กเติบโตมายังไงวะ ไม่เข้าใจ”* ซึ่งเป็นการพูดเสียดสีพฤติกรรมของเด็กคนหนึ่งที่ติดต่อให้แขกรับเชิญของรายการด่า เพื่อจะได้เกิดความตั้งใจในการอ่านหนังสือเตรียมสอบ นอกจากนี้กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยการเล่นกับภาษายังปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโปกฮา และการแสดงท่าทางที่ขบขัน ดังนี้

“ต้นหอม : เวลาไปเมืองนอกเขาจะมีใบขาเข้าขาออกให้เรากรอก เราก็เข้าที่ตรวจสแกน ก็เอานิ้วแตะยิ้มๆ เจสซี่ก็จะเดินนำไปก่อน เจสซี่จะคอยดูแลเราตลอด พอเราออกไปปุ๊บ เจสซี่บอกว่า ฉีกขาออก (แสดงสีหน้าตกใจ) เดี๋ยวนี้แม่งตรวจถึงข้างใน ต้องคิดว่ากูเอาอะไรยัดมาแน่เลยอะ เราก็เลยแบบ (ทำเสียงเจสซี่สั่ง) แล้ววางในตะกร้า (กลับเป็นเสียงตัวเอง) ตะกร้าคืออยู่บนเนี้ย เราก็คิด ฉีกขาออกแล้วเอาขาวางในตะกร้ากำลังจะยกแล้วนะ อีเจสซี่บอก อีโง่ กูหมายถึงฉีกใบขาออก”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 8 มกราคม 2560)

จากข้อความข้างต้นจะพบว่าเป็นการเล่าสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสนามบิน โดยปรากฏกลวิธีการเล่นตลกกับภาษาด้วยเล่นความหมายของคำว่า “ฉีกขาออก” โดยแขกรับเชิญที่เล่าเรื่องให้ฟังนั้นเข้าใจว่า “ฉีกขาออก” หมายถึงการแยกขา (อวัยวะ) ออกจากกัน เพื่อเตรียมเข้ารับการตรวจอาวุธที่สนามบิน แต่บุคคลที่ถูกกล่าวถึงในเรื่องสถานการณ์ที่แขกรับเชิญเล่าให้ฟังนั้นสื่อความหมายว่า ให้ฉีกบัตรขาออก เพื่อส่งให้กับเจ้าหน้าที่ตรวจคนเข้าเมืองของต่างประเทศ นอกจากนี้ยังปรากฏกลวิธีการสร้างความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม ผ่านการด่าด้วยถ้อยคำที่หยาบคาย และยังปรากฏการแสดงสีหน้าตกใจและการเลียนแบบเสียงของบุคคลที่แขกรับเชิญกล่าวถึงในสถานการณ์ข้างต้น ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ความตลกด้วยกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขัน

นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว การเล่นตลกกับภาษายังปรากฏผ่านการใช้สำนวนมาเป็นแสดงความเปรียบ โดยผู้ดำเนินรายการได้ใช้สำนวน “พระอิฐพระปูน” เพื่อเปรียบเทียบและล้อเลียนเสียดอาการนิ่งเงียบของผู้ชมในสถานที่ถ่ายทำรายการที่ไม่รู้จักชื่อจริงของแขกรับเชิญที่มีชื่อเสียง ดังนี้

“ป๋อมแป๋ม : แขกรับเชิญของเราในวันนี้ก็คือคุณธงไชย ทองกันทม (เงียบ)
โอ้โห นิ่ง ๆ นิ่งกันเป็นพระอิฐพระปูนเลยนะคะ พูดชื่อเมื่อกี้
อาจจะงงว่าเอ๊ะใครวะ แต่ถ้าบอกเขาด้วยอีกชื่อเนี่ยรับรอง
รู้จักกันทั้งประเทศแน่นอน เพราะฉะนั้นขอเสียงตบมือให้กับ
แขกรับเชิญของเราอีกที ปิงปอง ไดอารี่ตุ๊ดซี่”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 29 พฤษภาคม 2560)

การเล่นตลกกับภาษายังปรากฏผ่านการใช้คำที่ผิดไปจากที่บริบทของสังคมเข้าใจดังที่แขกรับเชิญของรายการกล่าวว่าลูกของตนเองนั้นมีความสามารถด้านการเห็นวิญญาณ ซึ่งเรื่องนี้ในบริบททางสังคมมองว่าไม่สามารถใช้ร่วมกับคำว่า “ความสามารถ” ได้ และเมื่อได้ฟังเช่นนั้น ผู้ดำเนินรายการก็สร้างสรรค์ความตลกผ่านการเสียดสีแขกรับเชิญว่าการมองเห็นวิญญาณนั้นเป็นความโชคร้าย ควรใช้คำว่า “ความซวย” ดังนี้

“โจ๊ก : ลูกสามคนมีความสามารถ เช่น คนโตวิญญาณมาเข้าร่างเขาได้
คนที่สองเขามองเห็นวิญญาณ คนที่สามก็จะมีแตกต่างกันออกไป

ป๋อมแป๋ม : อันนั้นคือความสามารถเหรอคะ ทำไมดูเหมือนเป็น
ความซวยยังไงก็ไม่รู้”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 5 พฤศจิกายน 2560)

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ผู้ศึกษาพบว่าการสร้างสรรค์ความความตลกในรูปแบบตลกโปกฮา มีจำนวนความถี่ของการปรากฏในรายการนี้เป็นลำดับที่สอง โดยรายการนี้ทั้งผู้ดำเนินรายการและพิธีกรมักจะแสดงความตลกด้วยการพูดหรือการแสดงกิริยาท่าทางที่หยาบคาย หยาบโลน หรือลามกอนาจาร ทั้งทางตรงและทางอ้อม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ป๋อมแป๋ม : เวลาอยู่ด้วยกันทำอะไรกันอะ

โอ๊ต : กินเหล้าครับ

ป๋อมแป๋ม : ขอไปกินด้วยดิ

โอ๊ต : โห มันจะปลอดภัยรึเปล่าอ่า ผมกลัวว่าถ้ากินเหล้าอยู่

แล้วผมจะได้ยินเสียงเดาะบาสรัวๆ (ทำเสียงให้เกิดขึ้นผ่านปาก)

เอาจริง ๆ ไม่ได้กลัวอะไรเลย กลัวมองหน้ากันไม่ติด

ป๋อมแป๋ม : ทุกอย่างจบในวงเหล้าได้ ฉันโอเค”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 20 สิงหาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นสะท้อนให้เห็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโปกฮา ผ่านทั้งคำพูดและการแสดงท่าทาง โดยคำพูดนั้นสื่อความหมายเรื่องเสียงในขณะมีเพศสัมพันธ์ จากคำว่า “เสียงเดาะบาสรัว ๆ” ส่วนการทำท่าทางนั้นเป็นการทำเสียงให้เกิดขึ้นผ่านปาก โดยการอ้าปากแล้วนำลิ้นไปแตะกระทบกับเพดานบน เพื่อให้เกิดเสียงที่สื่อนัยเกี่ยวกับการมีเพศสัมพันธ์ อีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความตลกแบบตลกโปกฮา ผ่านการเล่นมุกที่เกี่ยวข้องความหยาบโลนและความลามกอนาจาร มีดังนี้

“ป๋อมแป๋ม : ใครแพ้ก็จะถูกทำโทษด้วยการจับขังในเรือนจำคลองเปรม

เป็นเวลา 15 วัน แล้วก็โดนนักโทษเย็ดตูดนะคะ

โขน : เป็นเวลาอีก 15 ที

ป๋อมแป๋ม : ถ้าอย่างงั้นเดี๋ยวแพ้เลยก็ได้”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 5 พฤศจิกายน 2560)

คำว่า “เย็ดตูด” ที่ปรากฏในบทสนทนาข้างต้นนั้น แสดงถึงความลามากอนาจาร เป็นคำหยาบที่มีความหมายเกี่ยวกับเรื่องทางเพศ ที่หมายถึงการนำอวัยวะเพศชายสอดใส่ทางรูทวารหนัก ซึ่งเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกรูปแบบตลกโปกฮา นอกจากนี้บทสนทนาข้างต้นยังเป็นกลวิธีการสร้างความตลกในรูปแบบการพลิกความหมาย ดังที่ผู้ดำเนินรายการซึ่งเป็นคนตั้งกติกานั้น เมื่อทราบบทลงโทษก็รู้สึกชื่นชอบและขอยอมแพ้ อีกทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกภาษา ดังการเล่นคำว่า “15” ซ้ำกันไปมา ทั้งนี้นอกจากการใช้ถ้อยคำที่สื่อเรื่องเพศ

และความลามกอนาจารแล้ว รายการนี้ยังยังปรากฏการใช้คำหยาบคายในระหว่างการดำเนินรายการบ่อยครั้ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความตลก ดังนี้

“ป๋อมแป๋ม : ต่ำมาต่ำกลับ

“โอ๊ต : เออใช่ ถ้าใครต่ำมาเราต้องต่ำสู้มัน เพราะว่าเราอย่าไปยอมคนเหล่าเนี้ย มีหลายคนเข้ามาด่าผมในรายการเงี้ย โห รายแม่งไม่สนุกเลย แม่งสปอนเซอร์เต็มไปหมดเลย ผมก็เลยพิมพ์กลับไปว่าเอองั้นต่อไปกูไปนอนบ้านมึงนะไอ้สัตว์ กูไม่มีค่าไฟแล้ว ทำไมกูทำงานไม่ต้องได้ตังค์วีไง กูหายใจแล้วอิ่มวีไง รถกูเติมน้ำมันนะไม่ได้เติมผักบุ้ง ฉิบหาย โห บางอันน่ะ สปอนเซอร์เขามาเป็นขวดกูแทบเอาขวดยัดตูดอยู่แล้ว อะไรได้ตังค์กูทำหมดแหละ มึงมาเลยเนี่ยมึงทุบแก้วกูก็แดกเย็ดแม่ โหย เวลากูทำเป็นปีไม่ได้ตังค์กูไม่บ่นสักคำกูทำได้ตังค์เทปเดียวแม่งบอกรายการกูไม่สนุกมึงมานี่เลยไอ้เหี้ย”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 20 สิงหาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นจะพบว่ามีการใช้คำหยาบคายประกอบการเล่าเรื่องราวเพื่อสร้างอารมณ์ขัน ดังที่ปรากฏคำว่า “ไอ้สัตว์” คำว่า “เย็ด” และคำว่า“ไอ้เหี้ย” เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการสร้างความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษา ดังที่แขกรับเชิญกล่าวว่า “กูหายใจแล้วอิ่มวีไง” โดยคำว่า “อิ่ม” นั้นไม่ใช่คำกริยาที่ใช้กับการหายใจ เป็นการใช้คำที่ผิดความหมาย

จากการศึกษารายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ผู้ศึกษาพบจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการล้อเลียนเสียดสี เป็นลำดับที่สาม โดยมักปรากฏผ่านการล้อเลียนหรือพูดจาเสียดสีพฤติกรรมและรูปลักษณ์ของบุคคลที่ถูกกล่าวถึงในระหว่างการดำเนินรายการ ดังนี้

“แสตมป์ : คือผมอะชอบโดนประกาศว่าขอเชิญพบกับนักร้องอารมณ์ดี

ป๋อมแป๋ม : เออ

แสตมป์ : มึงเคยถามกูไหมว่าวันนี้อารมณ์กูเป็นยังไง แล้วถ้าวันนี้

อารมณ์แบบเฉยๆ ผมจะต้องทำหน้ายังไง”

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 6 สิงหาคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นเป็นการล้อเลียนเสียดสีพิธีกรทั่วไปที่มักจะตัดสินคนจากภาพลักษณ์ภายนอกที่ปรากฏ โดยมักจะประกาศว่าแขกรับเชิญในรายการซึ่งเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงนั้น เป็นคนอารมณ์ดีตามภาพลักษณ์ที่ปรากฏในสังคม นอกจากนี้ยังปรากฏการล้อเลียนลักษณะภายนอกของบุคคลที่มีชื่อเสียง ดังที่ผู้ร่วมดำเนินรายการล้อเลียนเสียงแหบอันเป็นเอกลักษณ์ของอดีตนักร้องของประเทศไทยที่รู้จักกันในชื่อ ต๊ะ บอยสเก๊าท์ ทั้งนี้ตัวอย่างที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงการรับส่งมุก ในลักษณะการชงมุกด้วยคำถาม และการตบมุกด้วยกลวิธีการสร้างความตลกแบบพลิกความหมาย ดังนี้

โอ๊ต : เห็นเงาตะคุ่ม ๆ เดินอยู่ข้างหลังเรา หันไปเป็นพี่ต๊ะบอยสเก๊าท์

บ้านอยู่ข้าง ๆ เดินมา (ทำเสียงแหบเลียนเสียงต๊ะ) โอ๊ต เป็นยังไงบ้าง

อยากจะหันไปแล้ว พี่ลูกอมไหม เดินสเลตก่อนนะพี่

ป๋อมแป๋ม : อีเหี้ย

โอ๊ต : ด่าพี่ต๊ะเหรอฮะ

ป๋อมแป๋ม : ด่ามึงนั่นแหละ

(ทอล์ก-กะ-เทย Tonight, 20 สิงหาคม 2560)

จากการศึกษารายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight ผู้ศึกษาตั้งข้อสังเกตว่ารายการนี้เป็นรายการประเภทสนทนา โดยเน้นการพูดคุยถ่ายทอดเรื่องราวและประสบการณ์ชีวิตของแขกรับเชิญที่มีชื่อเสียง ผ่านการตั้งคำถามของผู้ดำเนินรายการ ดังนั้นในระหว่างการดำเนินบทสนทนาในแต่ละเรื่อง จึงเกิดกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่หลากหลายปะปนกัน ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าผู้ดำเนินรายการมักจะเป็นผู้เริ่มต้นหรือชี้นำไปสู่การสร้างความตลกขบขันในรายการผ่านมุกตลกต่าง ๆ ทั้งที่เป็นถ้อยคำและการแสดงท่าทาง นอกจากนี้การที่รายการนี้ออกอากาศในช่วงเวลาดึก จึงปรากฏการใช้คำหยาบคายและการพูดเรื่องลามกได้ในรายการ

ทั้งนี้จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการทอล์ก-กะ-เทย ผู้ศึกษาพบว่ารายการนี้มีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยแสดงผ่านการใช้คำที่แสดงความเปรียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง ลำดับที่สองคือการตลกโปกฮา ที่มีการเล่นคำหยาบ คำที่สื่อถึงความลามกอนาจาร ตลอดจนการแสดงท่าทาง ลำดับที่สามคือการล้อเลียนเสียดสี ที่มักจะล้อเลียนเสียดสีบุคคลอื่นที่ถูกกล่าวถึงในบทสนทนา ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน ส่วนการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมครามนั้น ไม่ปรากกฏในข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

4.2.8 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการคุณพระช่วย

รายการคุณพระช่วยจัดอยู่ในรายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา รายการนี้ผลิตโดยบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) รายการคุณพระช่วยเป็นรายการที่ส่งเสริมวัฒนธรรมเต็มรูปแบบ ผ่านการบอกเล่าเรื่องราวของความเป็นไทยในบริบทต่าง ๆ ปัจจุบันดำเนินรายการโดย เท่ง เถิดเทิง (คุณพระเท่ง) และ ภาณุพันธ์ ครุฑโต (คุณพระพัน) ออกอากาศทางช่องเวิร์คพอยท์ทีวี หมายเลข 23 ทุกวันอาทิตย์ เวลา 09.15 - 10.15 น.

รายการคุณพระช่วยออกอากาศครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2547 และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จนส่งผลให้เกิดการจัดแสดงคอนเสิร์ตคุณพระช่วยในโรงละครต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ชมสัมผัสกับความงดงามทางวัฒนธรรม โดยในอดีตนั้นมีช่วงที่สำคัญ 3 ช่วง ได้แก่

1. ช่วงคุณพระประชัน คือ ช่วงที่เปิดโอกาสให้เยาวชนไทยได้มาแสดงฝีมือทุกด้านที่เป็นศิลปวัฒนธรรมไทย เช่น การประชันดนตรีไทย การประชันกลอนสด ซึ่งสิ่งเหล่านี้คือศิลปวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นชาติไทยอย่างชัดเจน โดยมีเยาวชนในช่วงคุณพระประชันเป็นผู้สืบสาน โดยช่วงนี้ได้ยุติในปี พ.ศ.2552 ทั้งนี้เอาช่วงจำอวดหน้าม่านมาลงแทน

2. ช่วงล้อมล้อมวงเล่า ล้อมวงเล่น เป็นช่วงของการแสดงดนตรีบทเพลงในความทรงจำของคนไทย ควบคู่กับการพูดคุยเกี่ยวกับบทเพลงและศิลปินต่าง ๆ กับผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี หรือตัวศิลปินเพลงนั้น

3. ช่วงจำอวดหน้าม่าน ช่วงนี้ถือเป็นช่วงสำคัญที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในรายการคุณพระช่วย ด้วยการฉ่อยที่ไม่เหมือนการแสดงฉ่อยทั่วไป ทำให้น้าโย่ง (พิเชษฐ์ เอี่ยมชาวนา) น้านงค์ (นงค์ ปิยะโชติ) และน้าพวง (พวง แก้วประเสริฐ) ซึ่งเป็นศิลปินตลกมาแสดงเพลงฉ่อย อันเป็นส่วนหนึ่งในการสืบสานศิลปะการแสดงของไทย ช่วงนี้มีชื่อเสียงในสังคมเป็นอย่างมากจนส่งผลให้เกิดรายการรายการสามน้าฮาฉ่อยข่าว และปัจจุบันช่วงจำอวดหน้าม่านได้แยกช่วงออกจากรายการคุณพระช่วย มาเป็นรายการจำอวดหน้าจอ

ปัจจุบันรายการคุณพระช่วยได้แบ่งช่วงรายการออกเป็น 5 ช่วง ได้แก่

1. คุณพระเชี่ยว เป็นช่วงของรายการที่นำภูมิปัญญาไทยและศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ มานำเสนอด้วยการพูดคุยกับคุณพระเชี่ยว ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้ที่มีความรู้ในเรื่องนั้น ๆ

2. คุณพระโชว์ เป็นช่วงนำเสนอการแสดงทางวัฒนธรรมไทยในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงดนตรีไทยควบคู่กับวงคุณพระช่วยออเคสตรา การแสดงฟ้อนรำ เป็นต้น

3. ฝาหรั่งเรียนไทย ช่วงนี้มีรูปแบบคล้ายช่วงคุณพระประชัน คือ มีการแบ่งทีมเป็น 2 ทีม แต่ละทีมนั้นเป็นชาวต่างชาติที่ต้องทำการเรียนรู้หรือลงมือทำเกี่ยวกับภูมิปัญญาพื้นบ้านไทย เช่น การทำอาหาร เป็นต้น โดยมีผู้เชี่ยวชาญซึ่งเป็นคนไทย คอยให้คำแนะนำและชี้แนะผู้เข้าแข่งขันชาวต่างชาติทั้งสองฝ่าย เมื่อเสร็จสิ้นก็จะตัดสินหาผู้ชนะต่อไป

4. ฟิล์มพูดได้ เป็นช่วงที่นำเสนอเรื่องราวในอดีตของไทยผ่านแผ่นฟิล์มย้อนยุค โดยมีผู้เชี่ยวชาญมาแนะนำและอธิบายเรื่องราวต่าง ๆ ควบคู่กับการฉายฟิล์มไปด้วย

5. ศิลปะแผ่นดิน ศิลปินแห่งชาติ เป็นช่วงที่ทางรายการได้เชิญศิลปินแห่งชาติสาขาต่าง ๆ มาพูดคุย อธิบาย และถ่ายทอดเรื่องราวของศิลปะแขนงนั้นของตน ซึ่งดำเนินรายการช่วงนี้โดย กรกันต์ สุทธิโกเศศ และวรางคนาง วุฑฒยากร

รายการคุณพระช่วยนั้น ผู้ดำเนินรายการจะดำเนินรายการผ่านเรื่องราวที่เป็นโจทย์ในแต่ละเทปที่มีลักษณะให้ความรู้เป็นหลัก แล้วสอดแทรกมุกตลกเพื่อความผ่อนคลายอยู่เป็นระยะ ทั้งด้วยรูปแบบการสร้างความตลกผ่านคำพูด ท่าทาง และการเสียดสีกันเองระหว่างผู้ดำเนินรายการ

จำนวนตอนของรายการคุณพระช่วย ที่ผู้ศึกษาได้สุ่มเลือกเพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลก มีจำนวน 5 ตอน ได้แก่

1. รายการคุณพระช่วย ออกอากาศเมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ.2560
2. รายการคุณพระช่วย ออกอากาศเมื่อวันที่ 9 เมษายน พ.ศ.2560
3. รายการคุณพระช่วย ออกอากาศเมื่อวันที่ 18 มิถุนนายน พ.ศ.2560
4. รายการคุณพระช่วย ออกอากาศเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ.2560
5. รายการคุณพระช่วย ออกอากาศเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2560

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการคุณพระช่วย จำนวน 5 ตอนข้างต้น ตามเกณฑ์ที่ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์ขึ้นมานั้น สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกด้วยตารางการนำเสนอ ได้ดังนี้

ตารางที่ 12 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกในรายการคุณพระช่วย

รายการ	**ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี**					
	การเล่นตลกกับภาษา	**การแสดงท่าทางที่ขบขัน**	**การล้อเลียนเสียดสี**	**ตลกโครมคราม**	**การพลิกความหมาย**	**ตลกโปกฮา**
คุณพระช่วย	28	10	18	0	13	1

จากตารางข้างต้นจะพบว่ารายการคุณพระช่วย ปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยแสดงผ่านการเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน และการเทียบคำเป็นภาษาอื่น ความตลกรูปแบบอื่น ๆ ดังนี้

“เท่ง : กระต่ายขูดมะพร้าว
พัน : โคโค่นัทแคว่ก ๆ”

(คุณพระช่วย, 24 กันยายน 2560)

บทสนนาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษา โดยเป็นการแปลคำภาษาไทยเป็นภาษาต่างประเทศอย่างไม่ถูกต้องตามการ

รับรู้ของคนทั่วไป นอกจากนี้ยังปรากฏการเล่นตลกกับภาษาผ่านการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน แต่มีความหมายที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน มาสร้างอารมณ์ขัน ดังนี้

“(เพลงประกอบละครเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้ดังขึ้น)

พัน : เพลงนี้มาจากซีรี่ย์เรื่องอะไรระหว่างเจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้กับเจ้าพ่อเซี่ยงจี๊

โน้ต : ยากนะยาก มันเป็นไปได้ทั้งสองช้อยนะครู

ครูสลา : เซี่ยงไฮ้ครับ

พัน : ถูกครับ ถามต่อเลยนะครับ

เท่ง : เดี๋ยว ๆ ถามก่อน ครูอันนี้ยากไหม

ครูสลา : ยาก

เท่ง : ยากเหรอ โอ้ ยอมครับครู ยากอะไร”

(คุณพระช่วย, 8 มกราคม 2560)

บทสนทนาข้างต้นเป็นการสร้างสรรค์ความตลกผ่านการเล่นตลกกับภาษา โดยเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกันในคำหน้าศัพท์ คือ คำว่า “เซี่ยง” ทั้งนี้อารมณ์ขันที่เกิดขึ้นเกิดจากการเทียบเคียงคำว่า “เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้” ซึ่งเป็นชื่อของลองละครต่างประเทศที่เป็นที่รับรู้ร่วมกัน กับคำว่า “เจ้าพ่อเซี่ยงจี๊” ซึ่งไม่สามารถเทียบเคียงกันในบริบทนี้ได้ เนื่องจากเซี่ยงจี๊คืออวัยวะหนึ่งในร่างกายของสัตว์ นอกจากนี้ในบทสนทนาข้างต้นยังเกิดกลวิธีการสร้างความตลกแบบพลิกความหมาย จากการที่ผู้ร่วมรายการคนหนึ่งได้ถามว่าคำถามที่ได้รับนั้นยากหรือไม่ ผู้ร่วมรายการที่ต้องทำหน้าตอบคำถามได้ตอบว่ายาก อารมณ์ขันจึงเกิดขึ้นเพราะเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกับความรู้สึกของคนทั่วไปที่รู้สึกว่าเป็นคำถามที่ง่ายมาก เนื่องจากเจ้าพ่อเซี่ยงจี๊นั้นเป็นเพียงการนำคำที่ออกเสียงคล้ายกันมาสร้างความตลกเท่านั้น

กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในรายการคุณพระช่วยเป็นลำดับที่สอง คือ การล้อเลียนเสียดสี โดยพบว่าการล้อเลียนเสียดสีที่เกิดขึ้นนั้นเป็นเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการและแขกรับเชิญของรายการ ดังนี้

“เท่ง : ฝรั่งที่ผมพามามาจากแอฟริกาใต้ เขาจะกลับก็ต่อเมื่อคดีที่โน่น
หมดอายุความฮะ
พัน : หนีคดีมานี่เอง แล้วมาสร้างคดีในนี้ไม่มีนะ
เท่ง : เขาคือมูซา อามิดู จอนสัน หรือโจอี้ การ์นา”

(คุณพระช่วย, 8 มกราคม 2560)

จากบทสนทนาข้างต้นผู้ดำเนินรายการได้ล้อเลียนเสียดสีแขกรับเชิญซึ่งเป็นศิลปินตลกชาวต่างประเทศ ที่มาอาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานาน โดยระหว่างที่อาศัยอยู่นั้นก็ประกอบอาชีพนักแสดงตลก เป็นคนที่พูดภาษาไทยได้ชัดมาก และเข้าใจการเล่นตลกแบบไทยเป็นอย่างดี ทั้งนี้การมาอาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานานจึงถูกนำมาล้อเลียนเสียดสีว่าเป็นเพราะหนีคดีความมาจากที่ประเทศอันเป็นบ้านเกิด จะได้กลับไปก็ต่อเมื่อคดีความที่นั่นหมดอายุความ

การล้อเลียนเสียดสียังปรากฏผ่านการล้อเลียนเสียดสีกันเองของผู้ร่วมดำเนินรายการ ดังนี้

“โย่ง : ฉันเปลี่ยนใจอยากกินแตงโม
นงค์ : ลูกโต ๆ เดี๋ยวจะจัดให้ (นงค์กินเองแล้วยื่นเปลือกให้อีกสองคน)
พวง : อยากกินแตงโม โอ้โห ซึ้งในน้ำใจ”

(คุณพระช่วย, 8 มกราคม 2560)

การล้อเลียนเสียดสีตามตัวอย่างข้างต้นนั้นเกิดขึ้นในช่วงการแสดงเพลงฉ่อย โดยผู้ร่วมรายการท่านหนึ่งได้กล่าวว่าอยากกินแตงโม จากนั้นผู้ร่วมดำเนินรายการในฐานะผู้แสดงก็ยื่นเปลือกแตงโมมาให้ ดังนั้นผู้ร่วมแสดงอีกคนจึงกล่าวเสียดสีว่าเป็นคนมีน้ำใจ ซึ่งขัดกับการรับรู้ของคนทั่วไปที่เข้าใจว่าการมีน้ำใจที่แท้จริงนั้นควรเป็นการยื่นแตงโมมาให้ ไม่ใช่การให้เปลือกแตงโม นอกจากนี้บทสนทนาข้างต้นยังปรากฏการสร้างสรรค์ความตลกด้วยแสดงท่าทางที่ขบขันผ่านการยื่นเปลือกแตงโม และการสร้างสรรค์ความตลกผ่านการพลิกความหมาย ด้วยการยื่นเปลือกแตงโมมาให้แทนการยื่นแตงโมที่สามารถรับประทานได้

กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการคุณพระช่วย ซึ่งพบจำนวนความถี่ที่เกิดขึ้นเป็นลำดับที่สาม คือ การพลิกความหมาย โดยแสดงผ่านการพลิกความหมายหรือเปลี่ยนประเด็นที่กำลังดำเนินอยู่ หรือการพูดในถึงสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการรับรู้โดยทั่วไป ดังนี้

“เท่ง : นี่บอกตรง ๆ นะตั้งแต่รู้จักฝรั่งมาคุณโรซี่สวยที่สุดเลย
โรซี่ : ขอบคุณค่า
เท่ง : มันนี่ มันนี่
โรซี่ : มันนี่ ไม่มีเลยค่า”

(คุณพระช่วย, 24 กันยายน 2560)

การสนทนาที่ปรากฏในรายการข้างต้นนั้น สะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการพลิกความหมาย โดยผู้ดำเนินรายการได้กล่าวชมแขกรับเชิญ โดยที่แขกรับเชิญนั้นเข้าใจว่าเป็นเพียงการชมในความสวยงามของรูปร่างหน้าตาเพียงเท่านั้น จึงกล่าวขอบคุณกลับไป แต่ผู้ดำเนินรายการก็เปลี่ยนประเด็นที่กำลังดำเนินอยู่ด้วยการแสดงวัตถุประสงค์ว่าที่ตนกล่าวชมไปนั้น เพื่อการแลกกับค่าตอบแทน นอกจากนี้การพลิกความหมายยังปรากฏผ่านการพูดในสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการรับรู้ของคนทั่วไปในเรื่องเพศชายที่คู่กับเพศหญิง ดังที่ผู้ดำเนินรายการท่านหนึ่งได้กล่าวว่าจะสอนการเล่นดนตรีให้กับผู้ดำเนินรายการเพศชายอีกท่านเพื่อเอาไปจีบผู้ชายด้วยกันเอง ผ่านการแสดงเพลงฉ่อย ดังนี้

“โย่ง : วันนี้เป็นวันดี เดี๋ยวจะสอนดนตรีให้นะสหาย ให้เพื่อนพวง
เอาไว้เล่นจีบสาวส่วนเพื่อนนงค์นั้นเล่าเอาไว้เล่นจีบชาย
นงค์ : จะบ้าเหรอ ผู้ชายจะไปจีบผู้ชายได้ไง

(คุณพระช่วย, 9 เมษายน 2560)

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในรายการคุณพระช่วย ผู้ศึกษาพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่มากที่สุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยเป็นการแปลคำภาษาไทยเป็นภาษาต่างประเทศอย่างไม่ถูกต้องตามการรับรู้ของคนทั่วไป และการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ลำดับที่สองที่พบคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการและแขกรับเชิญของรายการ ลำดับที่สามคือการพลิกความหมาย ลำดับที่สี่คือ

การแสดงท่าทางที่ขบขัน ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา ส่วนการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมครามนั้นไม่ปรากฏ

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์จำนวน 8 รายการที่ออกอากาศในปี พ.ศ. 2560 ได้แก่ รายการข่าวข้นคนเนชั่น รายการสนามข่าว 7 สี รายการเทยเที่ยวไทย The Route รายการตลาดสดพระราม 4 รายการ The Mask Singer รายการรู้ไหมใครโสด รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight และรายการคุณพระช่วย สามารถนำเสนอจำนวนความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏในแต่ละรายการ ตามกลวิธีการสร้างสรรค์ตลกที่ผู้ศึกษาได้สร้างและนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาวิเคราะห์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 13 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละรายการ

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
ข่าวข้นคนเนชั่น	2	0	28	0	4	1
สนามข่าว 7 สี	11	8	16	0	4	0
เทยเที่ยวไทย The Route	97	25	86	3	35	27
ตลาดสดพระราม 4	17	11	14	2	8	1
The Mask Singer	58	28	48	3	32	14
รู้ไหมใครโสด	50	21	29	1	13	15
ทอล์ก-กะ-เทย Tonight	51	18	38	2	28	41
คุณพระช่วย	28	10	18	0	13	1

จากข้อมูลการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการต่าง ๆ และจากตารางแสดงความถี่ของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละรายการ อาจสรุปได้ว่ารายการข่าวข้นคนเนชั่น เป็นรายการข่าวที่รายงานสถานการณ์ข่าวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบวัน ผ่านรูปแบบการเล่าข่าว แม้เนื้อหาสาระของรายการนั้นมุ่งเน้นการนำเสนอความจริงของเหตุการณ์ต่าง ๆ แต่ผู้ดำเนินรายการก็มักจะสอดแทรกความความตลกผ่านกระบวนการเล่าข่าวอยู่เสมอ โดยกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนบุคคลที่ปรากฏในเนื้อหาที่มีพฤติกรรมไม่เป็นที่ยอมรับในสังคมเป็นส่วนใหญ่ ลำดับรองลงมาคือการพลิกความหมาย ลำดับที่สามคือการเล่นตลกกับภาษา และลำดับที่สี่คือตลกโปกฮา ทั้งนี้ผู้ศึกษาไม่พบการกลวิธีสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการแสดงท่าทางที่ขบขัน และตลกโครมคราม

รายการสนามข่าว 7 สีเป็นรายการข่าวที่รายงานเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบวัน ผู้ดำเนินรายการจะสร้างความเป็นกันเองระหว่างผู้ดำเนินรายการด้วยกัน โดยมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ดำเนินรายการด้วยกันเป็นระยะ ๆ และระหว่างผู้ดำเนินรายการกับผู้ชม ด้วยการสอดแทรกความความตลกในระหว่างการดำเนินรายการอยู่เสมอ รวมถึงการแสดงท่าทางต่าง ๆ ในระหว่างการรายงานข่าว เพื่อสร้างอารมณ์ขันและความเป็นกันเอง ทั้งนี้กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนบุคคลที่ปรากฏในเนื้อหาที่มีพฤติกรรมไม่เป็นที่ยอมรับในสังคมเป็นส่วนใหญ่ รวมถึงการล้อเลียนผู้ที่ถูกอ้างถึงในรายการและผู้ร่วมดำเนินรายการ ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการเล่นตลกกับภาษา ลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขันของผู้ดำเนินรายการ และลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ทั้งนี้ไม่พบการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม และตลกโปกฮา

รายการเทยเที่ยวไทย The Route มีจุดเด่นที่การดำเนินรายการของผู้ดำเนินรายการทั้งสามคนที่มีความสนิทสนมกันมาก จึงมักจะแหย่กันตลอดเวลา ผ่านทั้งการล้อเลียน การหยอกล้อ การด่าทอ การกลั่นแกล้ง ซึ่งบ่อยครั้งที่มีสร้างความตลกผ่านการใช้ภาษา การเล่นล้อเลียนเสียดสี การพลิกความหมาย และการพูดหยาบคาย หยาบโลน ลามากอนาจาร โดยในแต่ละสถานการณ์ของรายการนี้มักปรากฏการสร้างความตลกที่มากกว่า 1 รูปแบบ และที่สำคัญคือมักจะนำจังหวะของการแสดงจำอวดมาใช้ โดยคนหนึ่งเป็นคนปูเรื่อง คนที่สองเป็นคนชงมุก และคนที่สามหรือคนที่หนึ่งจะตบมุก ซึ่งการเล่นจังหวะแบบนี้เกิดขึ้นบ่อยมากในรายการ ทั้งที่ผู้ดำเนินรายการทั้ง

สามคนนั้นไม่ได้เป็นนักแสดงตลกหรือผ่านการฝึกฝนทักษะการแสดงตลกกับผู้มีความรู้ด้านนี้โดยตรง แต่กลับการสร้างความตลกได้อย่างสมบูรณ์และเป็นธรรมชาติ ซึ่งอาจสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างความตลกนั้นอาจเกิดขึ้นได้จากพรสวรรค์ เมื่อประกอบกับการสั่งสมประสบการณ์ในการเล่น จึงอาจก่อให้เกิดสมบูรณ์ทางการแสดง การศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการเทยเที่ยวไทย The Route พบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นคำคม คำผวน สำนวนโวหาร การเล่นเสียงคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน คำคล้องจอง การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การกล่าวเกินจริง รวมถึงการนำคำประพันธ์จากวรรณคดีมาใช้ ส่วนรูปแบบการสร้างความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันเอง ลำดับที่สามคือการพลิกความหมาย ลำดับที่สี่คือตลกโปกฮา ลำดับที่ห้าคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

รายการตลาดสดพระราม 4 พบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏบ่อยสุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นเสียงคำด้วยเสียงสัมผัส การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการด้วยกันเองหรือแขกรับเชิญ ลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยปรากฏผ่านการแสดงท่าทางของผู้ดำเนินรายการ ซึ่งในแต่ละสถานการณ์นั้นการแสดงท่าทางที่ขบขันมักปรากฏร่วมกับกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกอื่น ๆ ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือตลกโครมคราม และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโปกฮา

รายการ The Mask Singer พบว่าการสร้างความตลกในรายการนี้มักปรากฏในช่วงที่รายการเปิดโอกาสให้คณะกรรมการสอบถามข้อมูลของผู้เข้าประกวดแข่งขัน เพื่อนำมาทายว่าผู้เข้าประกวดแข่งขันที่สวมหน้ากากและชุดต่าง ๆ เพื่อปิดบังใบหน้าและร่างกายนั้นเป็นใครภายใต้ระยะเวลาที่ทางรายการได้กำหนด ทั้งนี้กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏมากที่สุดในรายการนี้ คือ การเล่นตลกกับภาษา โดยมักสร้างความตลกผ่านการเล่นคำพ้องเสียง การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ การซ้ำคำหรือประโยค และการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยมักเป็นการล้อเลียนเสียดสีกันระหว่างคณะกรรมการและผู้เข้าประกวดแข่งขัน ลำดับที่สามคือการแสดง

พลิกความหมาย โดยปรากฏผ่านการเลี่ยงตอบคำถามอย่างตรงไปตรงมา ลำดับที่สี่คือการแสดงท่าทางที่ขบขัน ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

รายการรู้ไหมใครโสดมีกลวิธีการสร้างความตลกที่หลากหลาย โดยกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏมากที่สุดในรายการนี้ คือ การเล่นตลกกับภาษา ซึ่งมักแสดงผ่านการเล่นคำที่แสดงนัยการเปรียบเทียบ การใช้คำผิดความหมาย ไม่ตรงกับบริบทของการสถานการณ์ การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ ตลอดจนการใช้คำที่แสดงถึงการกล่าวเกินจริง หรือที่เรียกว่า อติพจน์ ซึ่งเป็นโวหารชนิดหนึ่ง ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกลำดับรองลงมาคือการล้อเลียนเสียดสี โดยเป็นการล้อเลียนเสียดสีกันระหว่างคณะกรรมการด้วยกันเอง คณะกรรมการกับผู้เข้าประกวดแข่งขัน และคณะกรรมการกับผู้ดำเนินรายการ กลวิธีการสร้างความตลกที่พบจำนวนความถี่ในลำดับที่สามคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน โดยมักจะแสดงผ่านการแสดงท่าทางของคณะกรรมการที่มาทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้กับแขกรับเชิญของรายการ ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา และลำดับสุดท้ายคือกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกแบบตลกโครมคราม

รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight มีกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกด้วยรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยแสดงผ่านการใช้คำที่แสดงความเปรียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง ลำดับที่สองคือการตลกโปกฮา ที่มีการเล่นคำหยาบ คำที่สื่อถึงความลามกอนาจาร ตลอดจนการแสดงท่าทาง ลำดับที่สามคือการล้อเลียนเสียดสี ที่มักจะล้อเลียนเสียดสีบุคคลอื่นที่ถูกกล่าวถึงในบทสนทนา ลำดับที่สี่คือการพลิกความหมาย ลำดับที่ห้าคือการแสดงท่าทางที่ขบขัน ส่วนการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมครามนั้น ไม่ปรากกฏในข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

รายการคุณพระช่วยพบว่ากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกที่ปรากฏมากที่สุดคือการเล่นตลกกับภาษา โดยเป็นการแปลคำภาษาไทยเป็นภาษาต่างประเทศอย่างไม่ถูกต้องตามการรับรู้ของคนทั่วไป และการเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน ลำดับที่สองที่พบคือการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งเป็นการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการและแขกรับเชิญของรายการ ลำดับที่สามคือการพลิก

ความหมาย ลำดับที่สี่คือการแสดงท่าทางที่ขบขัน ลำดับที่ห้าคือตลกโปกฮา ส่วนการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมครามนั้นไม่ปรากฏ

ผลการศึกษาข้างต้นสามารถสรุปได้ว่ารายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว พบว่านิยมสร้างความตลกผ่านกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีมากที่สุด ซึ่งเป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผู้ดำเนินรายการสร้างขึ้นด้วยการล้อเลียนเสียดสีข้อบกพร่องในความคิดและพฤติกรรมของบุคคลที่ถูกอ้างถึงในรายการและผู้ร่วมดำเนินรายการ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความคิดหรือพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม ขัดแย้งกับจารีต ธรรมเนียม ประเพณี หรือบรรทัดฐานทางสังคมที่คนส่วนใหญ่ยึดถือปฏิบัติ นอกจากนี้การสร้างความตลกในรายการผ่านกลวิธีการล้อเลียนยังเป็นการสั่งสอนผู้คนในสังคมในทางอ้อม ซึ่งในที่นี้คือผู้ที่รับชมรายการ เพื่อให้เข้าใจถึงความคิดและพฤติกรรมที่เหมาะสมและผลที่เกิดจากการประพฤติปฏิบัติในทางที่ไม่เหมาะสม ทั้งนี้ด้วยความที่เป็นรายการข่าวการนำเสนอเนื้อหาจึงตั้งอยู่บนการนำเสนอข้อมูลความจริง ดังนั้นความตลกจึงไม่ค่อยปรากฏในเนื้อหาของข่าวซึ่งเป็นเรื่องจริง (Fact) แต่ความตลกสอดแทรกอยู่ในวิธีการนำเสนอข่าวของผู้ดำเนินรายการแทน โดยผ่านทั้งการพูดและการแสดงท่าทางที่มุ่งล้อเลียนเสียดสี

ส่วนรายการประเภทอิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิงประเภทประกวดแข่งขัน รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา พบว่านิยมใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยผู้มีส่วนร่วมในรายการสร้างขึ้นด้วยการพูดผ่านการเล่นถ้อยคำ คำคม การเปรียบเทียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำผวน การพูดกำกวม การใช้คำพ้องเสียง การใช้คำคล้องจอง การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน การดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง

การสร้างความตลกผ่านกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขันนั้น แม้ว่าจะไม่ได้พบในอันดับต้น ๆ ของแต่ละรายการอันเป็นข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา แต่จากการศึกษาจะพบว่าการสร้างความตลกผ่านการแสดงท่าทางที่ปรากฏในแต่ละรายการนั้น มักเป็นการแสดงกิริยาท่าทางประกอบการพูดหรือการสร้างความตลกผ่านการเล่นกับภาษาและการล้อเลียนเสียดสี เพื่อขยายความหมายที่ต้องการสื่อสาร นอกจากนี้ยังปรากฏในรูปแบบการแสดงกิริยาท่าทางที่เกินจริง เพื่อชวนให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

เมื่อพิจารณาถึงด้านจำนวนผู้ที่แสดงความตลกในแต่ละรายการ ซึ่งปรากฏผ่านการทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินรายการ จะสังเกตได้ว่าโดยส่วนใหญ่นั้นแต่ละรายการจะประกอบด้วยผู้ดำเนินรายการมากกว่า 1 คน โดยแต่ละคนจะผลัดกันทำหน้าที่สร้างความตลก ผ่านสูตรการสร้างความตลกในลักษณะการเปิดเรื่อง การชงเรื่อง และการตบมุก ซึ่งเมื่อเทียบเคียงกับจำนวนผู้แสดงในการแสดงตลกประเภทต่าง ๆ ที่ใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาในหัวข้อ 4.1 แล้ว ก็จะพบว่ามีความคล้ายคลึงกัน

สูตรการสร้างความตลกดังกล่าวข้างต้น เป็นรูปแบบการสร้างความตลกที่ได้รับอิทธิพลจากการสวดคฤหัสถ์และการแสดงจำอวดที่เคยได้รับความนิยมในอดีต โดยผู้แสดงจะแบ่งเป็นสำรับ ซึ่งแต่ละสำรับก็จะมีผู้แสดงที่มีชื่อเรียกเฉพาะตัว ได้แก่ ตัวตุ๊ย คอหนึ่ง คอสอง และตัวภาษา ทำหน้าที่แตกต่างกันไป แต่หัวใจสำคัญคือการเล่าเรื่องตลกหรือสร้างความตลกผ่านสูตรที่เป็นการปูเรื่อง การชงเรื่อง และการตบมุก โดยปัจจุบันการสร้างความตลกด้วยรูปแบบนี้ก็ยังคงปรากฏผ่านนาฏกรรมและรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งยังคงได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากคนในสังคมไทย

ทั้งนี้จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน และรายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา มักปรากฏข้อความ (Pop-up Text) และเสียงพิเศษ (Sound Effect) เพื่อดึงดูดความสนใจ อันเป็นอิทธิพลจากรายการบันเทิงของประเทศเกาหลีใต้ ที่เข้ามาในประเทศไทยช่วง 10 ปีที่ผ่านมา ซึ่งบางครั้งก็สามารถสร้างความตลกให้เกิดขึ้นได้ แต่ผู้วิจัยไม่นับได้นำมานับ เนื่องจากหลายรายการใช้ข้อความ (Pop-up Text) และเสียงพิเศษ (Sound Effect) ทั้งรายการ เพื่อดึงดูดผู้ชมและเพื่อเป็นภาพแทนความสนุกสนานของรายการมากกว่าการจงใจสร้างความตลก

จากการศึกษายังพบว่าในอดีตจะพบว่าการสร้างความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม อันเป็นอารมณ์ขันที่เกิดจากการเห็นบุคคลอื่นเจ็บตัวทั้งจากการแข่งขันหรือการถูกกระทำผ่านอุปกรณ์การแสดงนั้นมักเกิดขึ้นบ่อยในรายการโทรทัศน์ แต่จากข้อมูลที่ได้ศึกษาพบว่าปัจจุบันไม่ค่อยปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความเจ็บตัวที่เกิดขึ้นนั้นอาจสะท้อนถึงความรุนแรงที่ปรากฏในรายการ ซึ่งไม่สอดคล้องกับการจัดระเบียบความ

เหมาะสมของการนำเสนอเนื้อหาผ่านสื่อโทรทัศน์ ตามประกาศของสำนักงานคณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ เรื่องหลักเกณฑ์การจัดทำผังรายการสำหรับการให้บริการกระจายเสียงหรือโทรทัศน์ พ.ศ. 2556

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ คือ รายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ที่เป็นข้อมูลในการศึกษานั้น การสร้างความตลกที่เรียกกันว่า “ตลกสังขาร” ซึ่งหมายถึง การล้อเลียนรูปร่างหน้าตาที่น่าเกลียด บุคลิกภาพที่ผิดแผกไปจากคนทั่วไป หรือล้อเลียนความพิการ มักจะปรากฏผ่านกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการ แต่ปรากฏไม่บ่อยนัก เพราะสังคมปัจจุบันตื่นตัวในเรื่องการให้ความสำคัญกับสิทธิเสรีภาพและความเท่าเทียมกันบนพื้นฐานความเป็นมนุษย์ โดยเฉพาะเรื่องความพิการนั้นจะไม่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ปัจจุบัน ซึ่งแตกต่างจากในอดีตที่ปรากฏการสร้างความตลกในลักษณะนี้ในการแสดงตลกคาเฟ่เป็นจำนวนมาก เพราะคณะตลกหลายคณะได้เปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความบกพร่องทางร่างกายและสมอง มาเป็นผู้แสดงในคณะตลก

อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ ในรายการโทรทัศน์ปัจจุบันนั้นเปิดพื้นที่ให้เพศที่สามได้เข้ามามีบทบาทในฐานะผู้ดำเนินรายการมากยิ่งขึ้น ซึ่งช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ของเพศที่สามในฐานะผู้ที่มีความรู้ความสามารถ มีอุปนิสัยที่ร่าเริง มีความรู้ มีความฉลาดทางความคิด และมีความฉลาดในการสร้างสรรค์ความตลก ผ่านการทำหน้าที่ผู้ดำเนินรายการโทรทัศน์ เช่น พิธีกร หรือคณะกรรมการตัดสินการประกวดแข่งขัน ซึ่งเป็นการสเริมสร้างการยอมรับในบทบาทของเพศที่สามในสังคมไทยอีกทางหนึ่ง

ทั้งนี้รายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ที่นำความตลกมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในรายการผ่านกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกประเภทต่าง ๆ อาจมีวัตถุประสงค์เพื่อสะท้อนทัศนคติและมุมมองเชิงความคิดของตนที่มีต่อเรื่องนั้น ๆ และที่สำคัญคือเพื่อขับเคลื่อนรายการให้น่าสนใจและได้รับความนิยม ต้องกับรสนิยมของคนไทยที่นิยมความสนุกสนานรื่นเริงและนิยมการลดระดับสิ่งที่เป็นความจริงจัง

จากการศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ตลอดจนกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการตลกทางโทรทัศน์ สะท้อนให้เห็นว่าการแสดงตลกของไทยนั้นมีพัฒนาการผ่านการสืบทอดด้วยกระบวนการอนุรักษ์และการ

สร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นการแสดงที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ โดยบทบาทของการแสดงความตลกนั้นเป็นเสมือนปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่สื่อถึงเอกลักษณ์สังคมไทย ตลอดจนเป็นการสื่อสารกับสังคมในทางอ้อม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อล้อเลียน เพื่อทำให้ความจริงจังเป็นสิ่งที่ไม่จริงจัง พูดถึงได้ และเพื่ออบรมสั่งสอน เป็นต้น

บทบาทของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ดำเนินไปอย่างแนบชิดกับสังคมและวิถีชีวิตของคนไทยมาแต่อดีต โดยมุ่งสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินจากความรู้สึกเหนือกว่า นอกจากนี้ในสังคมทุกสังคมย่อมมีกฎเกณฑ์ของสังคม ทั้งกฎเกณฑ์ที่บัญญัติเป็นกฎหมายและกฎเกณฑ์ที่เป็นกฎจารีตประเพณีซึ่งเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าสิ่งใดสามารถทำได้ สิ่งใดไม่สามารถทำได้ บทบาทของการแสดงความตลกยังสะท้อนให้เห็นถึงการลดความเครียดจากความคับข้องใจต่อกฎระเบียบของสังคม ต่อปัญหาในครอบครัวที่มีสถานะสูงกว่า หรือต่อชนชั้นผู้ปกครอง ซึ่งในชีวิตจริงบุคคลเหล่านี้ถือเป็นผู้ที่มีสถานภาพสูงในสังคม ไม่สามารถล่วงเกินได้ แต่การนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการวิพากษ์ผ่านความตลกสามารถกระทำได้

การแสดงตลกเป็นอีกเครื่องมือหนึ่งที่ได้รับความนิยมเพราะเป็นการจำลองชีวิตให้เห็นได้ในระยะเวลาอันสั้น ทำให้เห็นวิถีชีวิตแบบต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว การที่การแสดงตลกสร้างอารมณ์ขันผ่านเหตุการณ์ความขัดแย้ง ทำให้เห็นถึงบทบาทของการนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการอบรมสั่งสอนประชาชนได้อย่างชัดเจนขึ้น เพราะการนำสิ่งที่แตกต่างกันหรือตรงข้ามกันไม่ว่าจะเป็นวัตถุ บุคคล ความรู้สึกหรือความคิดมานำเสนอร่วมกันทำให้ผู้ชมเห็นลักษณะของแต่ละสิ่งได้ชัดเจนขึ้นกว่าการนำเสนอสิ่งนั้นเพียงลำพัง เมื่อพิจารณาว่าความตลกที่เกิดขึ้นในเรื่องมาจากพฤติกรรมในทางลบของตัวละคร ระเบียบแบบแผนที่นำเสนอผ่านการแสดงตลกจะเป็นแนวทางการประพฤติปฏิบัติตนของคนในสังคมว่าพฤติกรรมใดไม่เหมาะสมบ้าง ทำให้ผู้เสพสามารถแยกแยะพฤติกรรมที่ดีและไม่ดีได้ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงตลกสามารถขจัด บรรเทาปัญหา หรือลดทอนความรุนแรงที่อาจจะเกิดขึ้น ผ่านบทบาทของการนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการกล่อมเกลาและขัดเกลาความคิดทางสังคม

ทั้งนี้การกล่าวถึงจุดบกพร่องของสังคมอย่างตรงไปตรงมา ผ่านการแสดงความตลกในเรื่องราวนั้น ๆ จะช่วยลดทอนความรุนแรงของเรื่อง ผู้ที่ชมการแสดงจะรับชมด้วยความรู้สึกสนุกสนาน ขณะเดียวกันก็จะรู้สึกสมใจหรือสะใจ ผู้ถูกกล่าวถึงจะมีความรู้สึกเหมือนมีการสะกิด

แผลเป็น ที่ยังไม่หายดีรู้สึกเจ็บ ๆ คัน ๆ เรื่องทำนองนี้จึงได้รับความนิยมในการนำมาใช้ผ่านความตลก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะธรรมชาติของมนุษย์ชอบพูดถึงบุคคลอื่น และความตลกเป็นระยะอันสุนทรีย์ (Aesthetic Distance) ซึ่งคนไม่ถือสา

ความตลกนั้นอยู่คู่กับสังคมไทยมาตั้งแต่โบราณ จนชาติไทยเราได้ถูกกล่าวขานว่าเป็นชาติที่มีอารมณ์ขันรักความสนุกสนาน และเป็นโครงสร้างอารมณ์พื้นฐานของไทย ดังนั้นในบริบทด้านต่าง ๆ ของการดำเนินชีวิต คนไทยจึงสามารถเติมอารมณ์ความสนุกสนานลงไปตลอดเวลา ซึ่งเป็นโครงสร้างความรู้สึกที่แตกต่างจากโลกตะวันตก พื้นฐานของตลกไทยนั้นมีรากเหง้ามาจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน การแสดงมหรสพ และการละเล่นพื้นบ้านต่าง ๆ แม้ว่าในปัจจุบันบรรยากาศการละเล่นสนุกสนานของไทยในแบบพื้นบ้านเริ่มจะจางหายไป อันเนื่องมาจากการครอบงำของกระแสบริโภคทุนนิยมและพัฒนาการด้านเทคโนโลยีที่เข้ามามีบทบาทในการดำเนินชีวิต แต่บทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทยก็สามารถสอดแทรกและปรับตัวให้เข้ากับสภาพบริบทใหม่ได้เสมอ โดยการแสดงความตลกถือเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมในการสื่อสารอย่างหนึ่ง ที่มีลักษณะแตกต่างไปจากรูปแบบการสื่อสารหลักที่ใช้กันอยู่ในสังคม ด้วยการสื่อสารถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนเงื่อนไขของความผิดแปลกไปจากปกติ ในขณะที่แบบแผนการสื่อสารอื่นจะสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา

การแสดงความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทยปัจจุบันนั้นสะท้อนให้เห็นว่าความตลกนั้นสามารถทำลายกำแพงของประเภทรายการโทรทัศน์จากเดิมที่ศิลปินตลกสามารถแสดงออกได้เพียงแค่ในรายการโทรทัศน์ที่เป็นรายการตลกเท่านั้น ซึ่งเป็นเพียงพื้นที่เล็ก ๆ ที่ไม่ได้รับความสำคัญ เนื่องจากในแวดวงวิชาการมองว่ารายการสาระย่อมมีคุณค่ามากกว่ารายการบันเทิง แต่เมื่อได้ศึกษาถึงบทบาทของความตลกแล้วทำให้พบว่าบทบาทของความตลกถูกนำมาใช้อย่างหลากหลาย และที่สำคัญคือความตลกได้ก้าวข้ามกำแพงหรือเส้นแบ่งของความเป็นสาระและความบันเทิงได้อย่างสำเร็จ

ผู้ที่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพนั้น หากมีพรสวรรค์และเป็นที่รู้จักมักจะอยู่ในสถานะที่ได้รับการยอมรับในสังคมทั้งในระดับล่างและระดับสูง ดังจะเห็นว่าในสมัยอยุธยานั้นมีการกำหนดศักดินา ซึ่งเป็นลำดับ “ศักดิ์” ของบุคคลในสังคม โดยปรากฏข้อมูลการกำหนดศักดินาของจำอวดในกฎหมายตราสามดวงและเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน

นอกจากนี้การกำหนดภาษีโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 4-5 และการกำหนดราคาค่าจ้างเหมาของการแสดงจำอวด ยังสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการแสดงความตลกของผู้คนในสังคมและการแพร่หลายของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคม และที่สำคัญคือการที่ผู้แสดงจำอวดได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงการได้รับพระราชทานเสมาทองคำ ยังสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของผู้แสดงจำอวดที่มีความสามารถและมีชื่อเสียง ที่ได้รับการยอมรับจากพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงในสังคม ทั้งนี้หากพิจารณาถึงศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ปัจจุบันจะพบว่ามีจำนวนมาก และต่างมีฐานะที่มั่นคง รวมถึงผู้ที่ไม่ใช่ศิลปินตลก แต่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพก็จะได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดียวกัน

ปัจจุบันสังคมไทยได้ก้าวเข้าสู่ความเป็นสังคมแห่งเทคโนโลยีผ่านเครือข่ายระบบสื่อสังคมออนไลน์ การแสดงความตลกก็ยังคงเป็นส่วนสำคัญที่คนในสังคมให้การยอมรับ ผ่านการผลิตและถ่ายทอดออกมาในรูปแบบต่าง ๆ เช่น แอพลิเคชั่นรายการปกิณกะบันเทิงที่มุ่งสร้างอารมณ์ขัน สติ๊กเกอร์ในแอพลิเคชั่นไลน์ (LINE) ที่มีการนำภาพศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงมาล้อเลียน การสร้างเพจ (PAGE) ล้อเลียนเสียดสีทางเฟซบุ๊ก (FACEBOOK) และการล้อเลียนถ้อยคำที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน

บทที่ 5
บทนำสรุปผลการศึกษา อภิปรายผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ

การศึกษา “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) และ “พรรณนาวิเคราะห์” (Descriptive Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant Observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการของการแสดงความตลกในนาฏกรรมไทย โดยจำกัดขอบเขตเฉพาะนาฏกรรมที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ และศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย โดยมุ่งเน้นเฉพาะเฉพาะรายการประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ออกอากาศเฉพาะในปี พ.ศ. 2560 จำนวน 8 รายการ ทั้งนี้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการแสดงความตลกและกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในฐานะที่เป็นเสมือนสถาบันหนึ่งในนาฏกรรมไทยและเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดที่สะท้อนธรรมชาติและค่านิยมของสังคมไทย โดยผลการศึกษาสามารถสรุปได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการศึกษา

5.1.1 พัฒนาการของการแสดงตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทย

สังคมไทยมักนิยมงานนาฏกรรมที่สร้างความบันเทิงและความสนุกสนาน การแสดงตลกนั้นถือเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จนอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิงผ่านการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดที่สะท้อนมาจากความเป็นท้องถิ่น เป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

ในสมัยสุโขทัยไม่ปรากฏข้อมูลที่กล่าวถึงการแสดงตลก แต่มีเพียงข้อมูลที่พอจะสันนิษฐานได้ว่ามีมหรสพที่สร้างความบันเทิง ซึ่งได้รับการระบุไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 และศิลาจารึกหลักที่ 8 ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็ปรากฏข้อมูลที่มีการกล่าวถึงศิลปะการแสดงใน

กฎมณเฑียรบาล สมัยสมเด็จพระเจ้าพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา ส่วนการแสดงตลกนั้นมีหลักฐานบันทึกถึงคำว่า “จำอวด” ที่ปรากฏในกฎหมายตราสามดวง ที่มีการอ้างถึงคำว่า “จำอวด” ในข้อความที่กล่าวถึงศักดินาพลเรือนตำแหน่งหน้าที่ต่าง ๆ ซึ่งได้รับการประกาศใช้เมื่อปีมหาศักราชที่ 1298 (พ.ศ.1919) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 ช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนต้น นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลที่กล่าวถึงคำว่าจำอวด ในเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน พ.ศ.1998 ซึ่งอยู่ในช่วงรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) รวมถึงปรากฏในหนังสือประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ ของ พระยาประมูลธนรักษ์จมื่นก่งศิลป์ ที่กล่าวถึงจำอวดในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ กษัตริย์พระองค์สุดท้ายในสมัยอยุธยา โดยข้อความนั้นสะท้อนให้เห็นถึงการแสดงอำอวดฐานะนาฏกรรมอันเป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ และเป็นประโยชน์ในการสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ทั้งนี้ในอดีตคำว่า “จำอวด” เป็นคำที่ใช้เรียกพวกที่เล่นขบขันสำหรับละคร มีทั้งเล่นรวมกับละคร หรือเล่นเฉพาะจำอวด ไม่เกี่ยวกับละคร ส่วนคำว่า “ตลก” นั้น เดิมมักถูกใช้เรียกตัวเล่นขบขันของพวกหนังตะลุง รวมทั้งพวกที่เล่นขบขันของโขนด้วย

ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1-4) ปรากฏการแสดงตลกที่สำคัญ ได้แก่ การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ เพลงออกภาษาในการสวดพระมาลัย การแสดงละครนอกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รวมถึงบทละครเรื่องระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ซึ่งเป็นวรรณกรรมล้อเลียน ในสมัยนี้ช่วงเวลาที่การแสดงความตลกนั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย โดยเฉพาะการดำรงอยู่ในฐานะสิ่งบันเทิงเพื่อสร้างอันสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมไทย

การแสดงตลกที่สำคัญที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 5-7) ได้แก่ การแสดงจำอวด ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน ระบำตลก การแสดงลิเก และละครพูดชวนหัว การแสดงต่าง ๆ ที่ระบุข้างต้นนั้นมีทั้งการแสดงในราชสำนัก การแสดงแบบพื้นบ้าน และการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับของสังคมทั้งในระดับสูงและระดับล่างที่เปิดพื้นที่ให้การแสดงตลกได้เข้าไปมีบทบาทในการดำเนินเรื่องมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการยกย่องเชิดชูผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงตลก ทั้งนี้ในสมัยนี้ผู้ที่แสดงตลกได้รับการยกย่องเชิดชูจากพระมหากษัตริย์ ทั้งการได้รับการแต่งตั้งยศและการได้รับพระราชทานสิ่งของ

การแสดงที่สำคัญ เช่น การแสดงตลกโขนนั้น ตัวตลกในการแสดงโขนจะคอยทำหน้าที่เชื่อมเรื่องระหว่างผู้แสดงกับคนดู สอดแทรกให้มีบทตลกให้คนดูได้เกิดการผ่อนคลายจากการชมฉากยกทัพรบกันและการเจรจา ตัวตลกโขน เช่น ตัวฤาษีหรือตัวประกอบมีอิสระทั้งในการพากย์ พูด ร้อง เล่น ด้วยตนเอง โดยผู้แสดงบทตลกในการแสดงโขนจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณ จะต้องรู้เรื่องรามเกียรติ์และลักษณะของตัวละครอย่างละเอียด รู้ว่าอารมณ์ของตัวละครเป็นอย่างไร เพื่อจะได้สอดแทรกได้ถูกต้องตามจังหวะ ทั้งนี้ในปัจจุบันยังคงมีการสืบทอดและถ่ายทอดวิธีการแสดงตลกโขนอยู่ โดยเรียกว่า“ตลกหลวง” บรรจุอยู่ในการแสดงโขน หรือเรียกว่า “ตลกกรมศิลป์”

นอกจากนี้การแสดงละครพูดชวนหัวในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง โดยพระองค์ทรงสอดแทรกอารมณ์ขันลงไปในบทละครของพระองค์ด้วยกลวิธีต่าง ๆ กันอย่างแนบเนียน พร้อมกับนำเสนอแนวคิดผ่านการแสดงละครเรื่องนั้น ๆ เพื่ออบรมสั่งสอนประชาชน ทำให้พระราชนิพนธ์บทละครพูดของพระองค์น่าสนใจและมีสีสันมากขึ้น อีกทั้งในรัชสมัยของพระองค์ยังทรงยกระดับบทบาทของตลกขึ้นมา โดยพระองค์ได้ทรงเรียกตลกโขนว่า “จำอวด” และปรากฏการแสดงตลกโขนในงานมหรสพหลายแห่งซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง

ในช่วงสมัยนี้ยังมีการแสดงจำอวดอันที่มาจากการสวดคฤหัสถ์ โดยการสวดคฤหัสถ์นั้นมีข้อจำกัดเรื่องการออกลีลาท่าทาง สวดคฤหัสถ์มีคำศัพท์ที่ออกรสออกชาติเป็นจำนวนมาก การที่จะนั่งขย่มตัวไปมาเฉย ๆ ก็ไม่ได้อารมณ์อย่างถึงที่สุด จึงเกิดการเล่นจำอวด ซึ่งในช่วงแรกนั้นจำอวดต้องใช้ผู้เล่นไม่น้อยกว่า 4 คน เลียนแบบการสวดคฤหัสถ์ และในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ถึงรัชกาลที่ 7 ต่อจนถึงต้นรัชกาลที่ 8 ถือว่าเป็นยุคทองของจำอวด ทั้งนี้การแสดงจำอวดมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ จำอวดที่เล่นแทรกในการแสดงต่าง ๆ เช่น ตลกโขน ตลกละคร ตลกลิเก ตลกหนัง และจำอวดที่เล่นโดยเอกเทศ

ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 8-ปัจจุบัน) ปรากฏการแสดงตลกที่สำคัญ อาทิ ละครย่อย (การเล่นหน้าม่าน) ซึ่งอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มองว่าคำว่า “จำอวด” ให้ความรู้สึกที่ไม่ดีด้อยคุณค่า จึงเปลี่ยนไปใช้คำว่าละครย่อย หรือละครย่อยเล่นหน้าม่าน โดยการเล่นหน้าม่าน คือการแสดงตลกที่เริ่มเล่นแบบมีการเปลี่ยนฉากเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งในอดีตนั้นจะไม่มีการเปลี่ยนฉาก

ใด ๆ โดยการเปลี่ยนฉากต้องมีการปิดม่าน ดังนั้นจึงมีการเล่นตลกระหว่างที่ปิดม่าน เพื่อให้ทีมงานการแสดงได้เปลี่ยนฉากกันข้างหลังม่าน จึงเกิดการเรียกการแสดงตลกว่า “จำอวดหน้าม่าน” อย่างไรก็ตามผู้แสดงก็รู้สึกน้อยใจที่ถูกเรียกว่าจำอวดเล่นแค่หน้าม่าน ดังนั้นจึงมีการเปลี่ยนเป็นเรียกว่า ละครย่อย ต่อมาเมื่อประเทศไทยเริ่มมีการก่อตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์กระจายเสียง ผู้แสดงละครย่อยก็เริ่มเข้าไปมีบทบาทในการแสดงผ่านหน้าจอโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามด้วยระเบียบและกฎเกณฑ์ในการสื่อสารผ่านทางโทรทัศน์ ทำให้ผู้แสดงละครย่อยไม่สามารถออกมุกได้อย่างเต็มที่ ประกอบกับความนิยมในสถานบันเทิงยามค่ำคืน จึงทำให้ศิลปินตลกผันตัวเองไปแสดงตลกในสถานที่ดังกล่าว หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าตลกคาเฟ่

ด้วยพัฒนาการทางเทคโนโลยีการสื่อสารทางวิทยุโทรทัศน์ประกอบกับค่านิยมของคนไทยที่เปลี่ยนไปชมการแสดงผ่านทางโทรทัศน์มากขึ้น จึงส่งผลให้นักแสดงตลกเริ่มผันตนเองเข้าสู่วงการโทรทัศน์อีกครั้ง ในช่วงเวลานี้เกิดการแสดงละครตลกสถานการณ์ และรายการปกิณกะบันเทิงที่มีนักแสดงตลกเข้าไปมีบทบาทในตำแหน่ง ๆ ของรายการ ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง

เมื่อเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย ผ่านการเจริญเติบโตของสื่อวิทยุและโทรทัศน์ การแสดงตลกก็ได้พัฒนาไปตามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น และยังคงได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดิม โดยผู้แสดงได้ปรับตัวไปตามพื้นที่ใหม่การแสดง สื่อสารกับผู้ชมผ่านจอโทรทัศน์ จนเกิดรายการตลกและการแสดงละครตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตลกนั้นเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมบันเทิงที่ปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมได้อย่างแนบเนียนและสอดคล้องกับความต้องการของผู้คนแต่ละยุคสมัย

ปัจจุบันจะพบว่าในช่องสถานีโทรทัศน์ต่างก็มีรายการที่แสดงถึงความตลกให้เลือกรับชมกันเป็นจำนวนมาก เจ้าของธุรกิจหรือเจ้าของทุนกล้าลงทุนกับอารมณ์ขันเพราะมั่นใจว่าเสียงหัวเราะช่วยการันตีรายได้ ดังนั้นจึงพบว่าเกือบทุกรายการต่างมีศิลปินตลกหรือการมุ่งเน้นเนื้อหาที่สร้างอารมณ์ขันเป็นองค์ประกอบสำคัญประจำรายการ หลายรายการต่างใช้อารมณ์ขันเป็นตัวขับเคลื่อนรายการให้มีความสนุกสนานทั้งในรูปแบบของรายการหรือตัวของพิธีกรและ

แขกรับเชิญเอง เช่นเดียวกันกับละครโทรทัศน์ที่เป็นละครตลกสถานการณ์ที่สะท้อนมุมมองต่าง ๆ ของการใช้ชีวิตและความเป็นมนุษย์ผ่านอารมณ์ขัน

เมื่อพิจารณาข้อมูลตามตารางข้างต้นในด้านรูปแบบจะพบว่าสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ รูปแบบดั้งเดิมและได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยรูปแบบดั้งเดิมนั้นคือการแสดงตลกที่ปรากฏมาตั้งแต่อดีตและได้รับการสืบทอดมาเป็นลำดับ โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการแสดงไปบ้างตามยุคสมัย แต่ยังคงมีเค้าของการแสดงแบบเดิม เช่น การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงจำอวด ละครนอก ละครเสภา ละครชาตรี ตลกโขน การเล่นเพลงปฏิพากย์ และละครย่อย โดยอาจกล่าวได้ว่าการแสดงความตลกในการสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงจำอวด และละครย่อย เป็นการสืบทอดผ่านพัฒนาการสายหนึ่ง ส่วนการสืบทอดผ่านพัฒนาการอีกสายหนึ่ง คือ การรักษารูปแบบการแสดงตามที่ปรากฏขึ้นมาในสังคม ได้แก่ ละครนอก ละครเสภา ละครชาตรี ตลกโขน และการเล่นเพลงปฏิพากย์ ส่วนรูปแบบที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่นั้น เกิดจากการนำวิธีการแสดงในการแสดงบางประเภทของไทยมาผสมผสานกับวิธีการแสดงหรือรูปแบบการแสดงอันเป็นอิทธิพลของต่างชาติ ได้แก่ ละครพันทาง ละครสังคีตระบำตลก ลิเก ละครพูดชวนหัว ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ โดยการแสดงที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่นี้จะเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

ด้านจำนวนผู้แสดงจะพบว่าการแสดงตลกของไทยนั้น มักเป็นการแสดงที่ประกอบด้วยจำนวนผู้แสดงมากกว่าหนึ่งคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาถึงการสวดพระและการสวดคฤหัสถ์ อันเป็นต้นเค้าของการแสดงจำอวด การแสดงละครย่อย และตลกคาเฟ่ ที่ยังรักษารูปแบบการแสดง จำนวนผู้แสดง และบทบาทหน้าที่ในการสร้างความตลกของผู้แสดง ที่มีการทำหน้าที่เป็นคนปูเรื่อง คนชงเรื่อง และคนตบมุก โดยมุ่งเน้นการแสดงความตลกผ่านการใช้ภาษา การล้อเลียนเสียดสี รวมถึงการแสดงท่าทางที่สร้างอารมณ์ขัน

ในด้านวิธีแสดงความตลกที่ปรากในแต่ละการแสดงนั้น จะพบว่าโดยส่วนใหญ่จะแสดงความตลกผ่านคำพูดและการแสดงกิริยาท่าทาง โดยมีโครงเรื่องและลักษณะนิสัยของตัวละครคอยกำกับไว้ โดยอาจสร้างความตลกผ่านการด้นสดได้ตามจังหวะและโอกาส ทั้งนี้จุดประสงค์หลักของการแสดงตลกโดยส่วนใหญ่ คือ การสร้างความสนุกสนานและความบันเทิง อย่างไรก็ตามในการแสดงความตลกนั้นก็แฝงข้อคิดและแนวคิด เพื่อให้ผู้ชมได้เรียนรู้และนำไป

ปรับใช้ ซึ่งถือเป็นวิธีการการอบรมสั่งสอนรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏผ่านการใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการขัดเกลาสังคม

เมื่อพิจารณาข้อมูลที่ได้ศึกษาอาจกล่าวได้ว่าการแสดงตลกที่ปรากฏในประเทศไทยนั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ การแสดงตลกทั้งเรื่อง ได้แก่ การสวดพระ การสวดคฤหัสถ์ การแสดงละครนอก การแสดงจำอวด ระบำตลก การเล่นเพลงปฏิพากย์ ละครพูดชวนหัว การแสดงละครย่อย ตลกคาเฟ่ และละครตลกสถานการณ์ อีกประเภทหนึ่ง คือ การแสดงที่ใช้การแสดงความตลกเข้ามาสอดแทรก ได้แก่ ละครเสภา ละครชาตรี ละครพันทาง ละครสังคีต การแสดงตลกโขน และการแสดงลิเก ทั้งนี้ในปัจจุบันแนวโน้มของการใช้ความตลกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนั้นเริ่มปรากฏให้เห็นมากยิ่งขึ้นในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ

ทั้งนี้จากการศึกษาการแสดงความตลกที่ปรากฏในนาฏกรรมไทยทั้งในสมัยก่อนรัตนโกสินทร์และสมัยรัตนโกสินทร์ อาจกล่าวได้ว่าสถานภาพของผู้ที่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพและเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงนั้น อยู่ในสถานะที่ได้รับการยอมรับในสังคมทั้งในระดับล่างและระดับสูง ดังจะเห็นว่าในสมัยอยุธยานั้นมีการกำหนดศักดินา ซึ่งเป็นลำดับ “ศักดิ์” ของบุคคลในสังคม โดยปรากฏการกำหนดศักดินาของจำอวดในกฎหมายตราสามดวงและเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน นอกจากนี้การกำหนดภาษีโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 4-5 และการกำหนดราคาค่าจ้างเหมาของการแสดงจำอวด ยังสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการแสดงความตลกของผู้คนในสังคมและการแพร่หลายของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคม และที่สำคัญคือการที่ผู้แสดงจำอวดได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงการได้รับพระราชทานเสมาทองคำ ยังสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของผู้แสดงจำอวดที่มีความสามารถและมีชื่อเสียง ที่ได้รับการยอมรับจากพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงในสังคม

เมื่อวิเคราะห์ความสำคัญของการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทย จะพบว่าการแสดงตลกของไทยนั้นมีพัฒนาการผ่านการสืบทอดด้วยกระบวนการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นการแสดงที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ โดยบทบาทของการแสดงความตลกนั้นเป็นเสมือนปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่สื่อถึงเอกลักษณ์สังคมไทย

การแสดงความตลกในนาฏกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ดำเนินไปอย่างแนบชิดกับสังคมและวิถีชีวิตของคนไทยมาแต่อดีต โดยมุ่งสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินจากความรู้สึกเหนือกว่า ทั้งนี้เมื่อมนุษย์สามารถหัวเราะได้ ความทุกข์แม้มากมายเพียงใดก็จะสลายไปกับเสียงหัวเราะนั้น ถึงแม้ความทุกข์จะหายไปจากจิตใจเพียงชั่วคราวก็ตาม แต่ก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้จิตใจผ่อนคลายลดความตึงเครียดพร้อมที่จะต่อสู้กับอุปสรรคต่อไปได้ เพราะสิ่งที่สลายไปกับเสียงหัวเราะคือปมปัญหาที่สะสมอยู่ในจิตใจ

นอกจากนี้ในสังคมทุกสังคมย่อมมีกฎเกณฑ์ของสังคม ทั้งกฎเกณฑ์ที่บัญญัติเป็นกฎหมายและกฎเกณฑ์ที่เป็นกฎจารีตประเพณีซึ่งเป็นที่รับรู้ร่วมกันว่าสิ่งใดสามารถทำได้ สิ่งใดไม่สามารถทำได้ บทบาทของการแสดงความตลกยังสะท้อนให้เห็นถึงการลดความเครียดจากความคับข้องใจต่อกฎระเบียบของสังคม ต่อปัญหาในครอบครัวที่มีสถานะสูงกว่า หรือต่อชนชั้นผู้ปกครอง ซึ่งในชีวิตจริงบุคคลเหล่านี้ถือเป็นผู้ที่มีสถานภาพสูงในสังคม ไม่สามารถล่วงเกินได้ แต่การนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการวิพากษ์ผ่านความตลกสามารถกระทำได้

สังคมในแต่ละสังคมย่อมมีระเบียบแบบแผนในการประพฤติปฏิบัติตนของคนในสังคม โดยระเบียบแบบแผนนั้นเป็นสิ่งที่สังคมต้องอบรมสั่งสอนถ่ายทอดไปสู่คนรุ่นถัดไปเพื่อให้ประชาชนสามารถปฏิบัติตนได้อย่างถูกต้อง การแสดงตลกเป็นอีกเครื่องมือหนึ่งที่ได้รับความนิยม เพราะเป็นการจำลองชีวิตให้เห็นได้ในระยะเวลาอันสั้น ทำให้เห็นวิถีชีวิตแบบต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว การที่การแสดงตลกสร้างอารมณ์ขันผ่านเหตุการณ์ความขัดแย้ง ทำให้เห็นถึงบทบาทของการนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการอบรมสั่งสอนประชาชนได้อย่างชัดเจนขึ้น เพราะการนำสิ่งที่แตกต่างกันหรือตรงข้ามกันไม่ว่าจะเป็นวัตถุ บุคคล ความรู้สึกหรือความคิดมานำเสนอร่วมกันทำให้ผู้ชมเห็นลักษณะของแต่ละสิ่งได้ชัดเจนขึ้นกว่าการนำเสนอสิ่งนั้นเพียงลำพัง

อีกทั้งการนำเสนอความขัดแย้งถือเป็นการเปรียบเทียบอย่างหนึ่งที่สามารถแสดงให้เห็นถึงความคิดของผู้สร้างสรรค์เพราะในการเปรียบย่อมมีสิ่งหนึ่งดีสิ่งหนึ่งเลว สิ่งหนึ่งที่ถูกสิ่งหนึ่งที่ผิด เป็นต้น เมื่อพิจารณาว่าความตลกที่เกิดขึ้นในเรื่องมาจากพฤติกรรมในทางลบของตัวละคร ระเบียบแบบแผนที่นำเสนอผ่านการแสดงตลกก็จะเป็นแนวทางการประพฤติปฏิบัติตนของคนในสังคมว่าพฤติกรรมใดไม่เหมาะสมบ้าง ทำให้ผู้เสพสามารถแยกแยะพฤติกรรมที่ดีและไม่ดีได้ ความขัดแย้งในการแสดงตลกจึงเป็นการจำลองคำถามที่อาจเกิดขึ้นในใจคนในสังคม โดย

บทบาททางการแสดงของผู้แสดงเป็นผู้ตอบคำถามนั้นเองด้วย ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงตลกสามารถขจัด บรรเทาปัญหา หรือลดทอนความรุนแรงที่อาจจะเกิดขึ้น ผ่านบทบาทของการการนำมาใช้เป็นเครื่องมือในกล่อมเกลาและขัดเกลาความคิดทางสังคม

นอกจากนี้กระบวนการสืบทอดและการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางการแสดงตลกจากรุ่นสู่รุ่น เปรียบเสมือนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางวิชาการในสถาบันศึกษาทางนาฏกรรมอันมีรากฐานมาจากความเป็นท้องถิ่น ที่นอกจากจะสร้างอารมณ์ขันแล้วยังสะท้อนผลผลิตทางความคิดและค่านิยมในแต่ละยุคสมัย กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่สำคัญประการหนึ่ง ในการมีส่วนร่วมรักษาเสถียรภาพของวัฒนธรรมไทย (Maintain The Stability of Culture) ให้ยังคงปรากฏหรือนัยหนึ่งคือการสืบสานให้คงอยู่ต่อไป

5.1.2 กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย

การศึกษาด้านกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผ่านรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ โดยเป็นรายการประเภทที่อิงจากความจริง และรายการประเภทให้ความบันเทิง ที่ได้รับการนำเสนอทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ ในช่วงปี พ.ศ. 2560 จำนวน 8 รายการ รายการละ 5 ตอน ได้แก่ รายการข่าวข้นคนเนชั่น รายการสนามข่าว 7 สี รายการเทยเที่ยวไทย The Route รายการตลาดสดพระราม 4 รายการ The Mask Singer รายการรู้ไหมใครโสด รายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight และรายการคุณพระช่วย ผลการศึกษาสามารถแสดงเป็นตารางความถี่ของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกได้ ดังนี้

ตารางที่ 14 ตารางแสดงความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละรายการ

รายการ	ความถี่ของการสร้างสรรค์ความตลกที่พบในแต่ละกลวิธี					
	การเล่นตลกกับภาษา	การแสดงท่าทางที่ขบขัน	การล้อเลียนเสียดสี	ตลกโครมคราม	การพลิกความหมาย	ตลกโปกฮา
ข่าวข้นคนเนชั่น	2	0	28	0	4	1
สนามข่าว 7 สี	11	8	16	0	4	0
เทยเที่ยวไทย The Route	97	25	86	3	35	27
ตลาดสดพระราม 4	17	11	14	2	8	1
The Mask Singer	58	28	48	3	32	14
รู้ไหมใครโสด	50	21	29	1	13	15
ทอล์ก-กะ-เทย Tonight	51	18	38	2	28	41
คุณพระช่วย	28	10	18	0	13	1

จากตารางข้างต้นผลการศึกษาพบว่ารายการโทรทัศน์ไทย ไม่ว่าจะเป็นรายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว รายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา ล้วนปรากฏการใช้ความตลกเข้ามาเป็นส่วนประกอบเพื่อการสื่อสารเนื้อหาของรายการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือรายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน ที่จะนำเอาความตลกมาใช้ในระหว่างการดำเนินรายการบ่อยครั้ง

ผลการศึกษาแบบแยกประเภทรายการพบว่ารายการที่อิงจากความจริง ประเภทข่าว พบว่านิยมสร้างความตลกผ่านกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีมากที่สุด ซึ่งเป็นกลวิธีการสร้างความตลกที่ผู้ดำเนินรายการสร้างขึ้นด้วยการล้อเลียนเสียดสีข้อบกพร่องในความคิดและพฤติกรรมของบุคคลที่ถูกอ้างถึงในรายการและผู้ร่วมดำเนินรายการ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความคิดหรือพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม ขัดแย้งกับจารีต ธรรมเนียม ประเพณี หรือบรรทัดฐานทางสังคมที่คนส่วนใหญ่ยึดถือปฏิบัติ นอกจากนี้การสร้างความตลกในรายการผ่านกลวิธีการล้อเลียนยังเป็นการสั่งสอนผู้คนในสังคมในทางอ้อม ซึ่งในที่นี้คือผู้ที่รับชมรายการเพื่อให้เข้าใจถึงความคิดและพฤติกรรมที่เหมาะสมและผลที่เกิดจากการประพฤติปฏิบัติในทางที่

ไม่เหมาะสม ทั้งนี้ด้วยความที่เป็นรายการข่าวการนำเสนอเนื้อหาจึงตั้งอยู่บนการนำเสนอข้อมูลความจริง ดังนั้นความตลกจึงไม่ค่อยปรากฏในเนื้อหาของข่าวซึ่งเป็นเรื่องจริง (Fact) แต่ความตลกสอดแทรกอยู่ในวิธีการนำเสนอข่าวของผู้ดำเนินรายการแทน โดยผ่านทั้งการพูดและการแสดงท่าทางที่มุ่งล้อเลียนเสียดสี

ส่วนรายการประเภทอิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน รายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา พบว่านิยมใช้กลวิธีการสร้างความตลกด้วยกลวิธีการเล่นตลกกับภาษามากที่สุด โดยผู้มีส่วนร่วมในรายการสร้างขึ้นด้วยการพูดผ่านการเล่นถ้อยคำ คำคม การใช้ความเปรียบ การเล่นสำนวนโวหาร การเล่นคำผวน การพูดกำกวม การใช้คำพ้องเสียง การใช้คำคล้องจอง การเล่นคำด้วยเสียงสัมผัส การเล่นคำที่ออกเสียงคล้ายกัน และการดัดแปลงคำเพื่อสร้างความหมายใหม่ และการกล่าวเกินจริง

การสร้างความตลกผ่านกลวิธีการแสดงท่าทางที่ขบขันนั้น แม้ว่าจะไม่ได้พบความถี่ของการปรากฏในอันดับต้น ๆ ของข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา แต่จากการศึกษาจะพบว่าการสร้างความตลกผ่านการแสดงท่าทางที่ปรากฏในแต่ละรายการนั้น มักเป็นการแสดงกิริยาท่าทางประกอบการพูดหรือการสร้างความตลกผ่านการเล่นกับภาษาและการล้อเลียนเสียดสี เพื่อขยายความหมายที่ต้องการสื่อสาร นอกจากนี้ยังปรากฏในรูปแบบการแสดงกิริยาท่าทางที่เกินจริง เพื่อชวนให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

เมื่อพิจารณาถึงด้านจำนวนผู้ที่แสดงความตลกในแต่ละรายการ ซึ่งปรากฏผ่านการทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินรายการ จะสังเกตได้ว่าโดยส่วนใหญ่นั้นแต่ละรายการจะประกอบด้วยผู้ดำเนินรายการมากกว่า 1 คน โดยแต่ละคนจะผลัดกันทำหน้าที่สร้างความตลก ผ่านสูตรการสร้างความตลกในลักษณะการเปิดเรื่อง การชงเรื่อง และการตบมุก ซึ่งเมื่อเทียบเคียงกับจำนวนผู้แสดงในการแสดงตลกประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์จะพบว่ามีความคล้ายคลึงกัน

ทั้งนี้จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ ผู้ศึกษาพบว่าในรายการที่อิงจากความจริง ประเภทสารคดีบันเทิง รายการให้ความบันเทิง ประเภทประกวดแข่งขัน และรายการให้ความบันเทิง ประเภทสนทนา มักปรากฏข้อความ (Pop-up Text) และเสียงพิเศษ (Sound Effect) เพื่อดึงดูดความสนใจ อันเป็นอิทธิพลจากรายการบันเทิงของประเทศเกาหลีใต้ ที่เข้ามาในประเทศไทยช่วง 10 ปีที่ผ่านมา ซึ่งบางครั้งก็สามารถสร้างความ

ตลกให้เกิดขึ้นได้ แต่ผู้วิจัยไม่นับได้นำมานับ เนื่องจากหลายรายการใช้ข้อความ (Pop-up Text) และเสียงพิเศษ (Sound Effect) ทั้งรายการ เพื่อดึงดูดผู้ชมและเพื่อเป็นภาพแทนความสนุกสนานของรายการมากกว่าการจงใจสร้างความตลก

นอกจากนี้จากการศึกษายังพบว่าในอดีตจะพบว่าการสร้างความตลกด้วยกลวิธีตลกโครมคราม อันเป็นอารมณ์ขันที่เกิดจากการเห็นบุคคลอื่นเจ็บตัวทั้งจากการแข่งขันหรือการถูกกระทำผ่านอุปกรณ์การแสดงนั้นมักเกิดขึ้นบ่อยในรายการโทรทัศน์ แต่จากข้อมูลที่ได้ศึกษาพบว่าปัจจุบันไม่ค่อยปรากฏกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรูปแบบตลกโครมคราม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความเจ็บตัวที่เกิดขึ้นนั้นอาจสะท้อนถึงความรุนแรงที่ปรากฏในรายการ ซึ่งไม่สอดคล้องกับการจัดระเบียบความเหมาะสมของเนื้อหาที่ปรากฏผ่านสื่อโทรทัศน์ ตามประกาศของสำนักงานคณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่ารายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ที่นำความตลกมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในรายการ ผ่านกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกประเภทต่าง ๆ อาจมีวัตถุประสงค์เพื่อสะท้อนทัศนคติและมุมมองเชิงความคิดของตนที่มีต่อเรื่องนั้น ๆ และที่สำคัญคือเพื่อขับเคลื่อนรายการให้น่าสนใจและได้รับความนิยม ต้องกับรสนิยมของคนไทยที่นิยมความสนุกสนานรื่นเริง และนิยมการลดระดับสิ่งที่เป็นความจริงจัง

ข้อค้นพบที่ว่าความตลกได้สอดแทรกอยู่ในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ได้ผ่านกลวิธีการนำเสนอของผู้มีส่วนร่วมในรายการนั้นสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชนัญญา ใยลออ ที่ได้ศึกษาเรื่อง “การสื่อสารอารมณ์ขันของนักแสดงตลกรายการโทรทัศน์ก่อนบ่ายคลายเครียด” ซึ่งค้นพบว่าเมื่อนักแสดงตลกย้ายเวทีการแสดงมาอยู่ในสื่อโทรทัศน์ได้มีการปรับ เปลี่ยนการนำเสนอระดับความตลกเป็นประเภทตลกชวนหัว เน้นให้ผู้ชมอมยิ้มแทนที่จะฮาขำกลิ้งแบบสมัยก่อนด้วยการใช้มุกตลกเกี่ยวกับภาษา ความรู้สึก หรือการเสียดสีสังคม เข้ามาแทนมุกตลกที่ใช้ในวงเหล้า ถือได้ว่าเป็นจุดสำคัญในการยกระดับการแสดงตลกไทย อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของมุกตลกที่ถูกใช้ แม้จะเป็นมุกตลกที่อยู่ในขั้นบันไดขั้นล่าง แต่ก็ยังสามารถนำเสนอได้ในสื่อ

อีกทั้งยังสอดคล้องกับงานวิจัยของรุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ ที่ได้ศึกษาเรื่อง “ศักยภาพของมุกตลกและอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์” ซึ่งค้นพบว่ามุกตลกไม่ได้ถูกจำกัดพื้นที่

เฉพาะแต่รายการประเภทตลกอย่างเดียว แต่มุกตลกมีศักยภาพในการปรับตัวและมีคุณลักษณะที่หลากหลายไม่ตายตัว ทำให้มุกตลกปรากฏให้เห็นในรายการประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นรายการประเภทบันเทิงหรือรายการประเภทสาระ

อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาพบว่าปัจจุบันตลกสามารถนำองค์ความรู้และประสบการณ์ของตนเข้ามาสอดแทรกในรายการที่มีสาระได้ เพื่อผ่อนคลายจริงจังของเนื้อหารายการ รวมถึงผู้ดำเนินรายการที่ไม่ใช่ศิลปินตลกก็มักจะแสดงความตลกเพื่อผ่อนคลายความจริงจังของรายการ ซึ่งแตกต่างจากที่รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ ได้เคยระบุไว้ในว่าตลกพบข้อจำกัดในการที่จะสอดแทรกตัวเองเข้าไปในประเภทรายการบางประเภทที่ไม่ใช่รายการตลกโดยตรงหรือรายการประเภทสาระ เช่น รายการข่าว รายการสารคดี เนื่องจากธรรมชาติของตลกมีลักษณะเป็นเรื่องไม่จริง ล้อเล่นไร้สาระ ส่วนธรรมชาติของรายการประเภทสาระนั้นมีลักษณะของความจริง (Fact) เป็นเหตุเป็นผลน่าเชื่อถือ จึงเป็นไปไม่ได้เลยที่จะนำเอาคุณลักษณะของทั้งสองมารวมไว้ด้วยกันนั้น

การแสดงความตลกที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ไทยปัจจุบันนั้นสะท้อนให้เห็นว่าความตลกนั้นสามารถทำลายกำแพงของประเภทรายการโทรทัศน์จากเดิมที่ศิลปินตลกสามารถแสดงออกได้เพียงแค่ในรายการโทรทัศน์ที่เป็นรายการตลกเท่านั้น ซึ่งเป็นเพียงพื้นที่เล็ก ๆ ที่ไม่ได้รับความสำคัญ เนื่องจากในแวดวงวิชาการมองว่ารายการสาระมีคุณค่ามากกว่ารายการบันเทิง แต่เมื่อได้ศึกษาถึงบทบาทของความตลกแล้วทำให้พบว่าบทบาทของความตลกถูกนำมาใช้อย่างหลากหลาย และที่สำคัญคือความตลกได้ก้าวข้ามกำแพงหรือเส้นแบ่งของความเป็นสาระและความบันเทิงได้อย่างสำเร็จ

5.2 อภิปรายผลการศึกษา

ความตลกหรืออารมณ์ขันนั้นถือเป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ โดยการสร้างความตลกหรืออารมณ์ขันมีความเป็นสากลที่พบในทุกภาษาและวัฒนธรรม อารมณ์ขันเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในจิตใจของมนุษย์ ที่นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการหลีกเลี่ยงความทุกข์ ยังเปรียบเสมือนกระจกอันสะท้อนให้เห็นถึงแก่นสารในการเรียนรู้ สภาพสังคม และวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ผ่านศิลปะการแสดงตลกอันมีวิวัฒนาการผ่านการสืบทอดและการสร้างสรรค์มาอย่างยาวนาน เป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนองค์ความรู้และภูมิปัญญาในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเครื่องมือทางความคิดอันสำคัญของมนุษยชาติ การสร้างความตลกขบขันนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์

ทั้งนี้หากพิจารณาจากบริบทของสังคมไทยจะพบว่าศิลปะการแสดงตลกได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนานเช่นเดียวกับสังคมอื่น ๆ ในโลก โดยมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางการแสดงจากรุ่นสู่รุ่นอย่างมีขั้นตอน เปรียบเสมือนสถาบันหนึ่งทางนาฏกรรมที่มีรากฐานมาจากความเป็นท้องถิ่น เช่น ประเพณีหรือการละเล่นทางมุขปาฐะ ที่นอกจากจะสร้างอารมณ์ขันแล้วยังสะท้อนผลผลิตทางความคิดหรือค่านิยมในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้ในปัจจุบันจะพบว่าการแสดงความตลกได้กลายเป็นฟันเฟืองสำคัญในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนธุรกิจและเพิ่มมูลค่าให้แก่สินค้าบริการนั้น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อบันเทิง และก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวความคิดใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคม

สังคมไทยเป็นสังคมที่นิยมในความสนุกสนานรื่นเริง ทำให้อารมณ์ขันเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคนไทย คนไทยสามารถสร้างสรรค์อารมณ์ขันได้อย่างมีชั้นเชิง เป็นการแสดงนัยทางความคิดที่สะท้อนจากวิถีชีวิตและวัฒนธรรม นอกจากนี้หากพิจารณาบริบททางการสรรสร้างงานบันเทิงผ่านเทคโนโลยีในปัจจุบัน ก็จะพบว่ารายการโทรทัศน์หลายประเภทที่สอดแทรกความตลกเข้าไปในรายการจะได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง หลายรายการได้ใช้นักแสดงตลกมาทำหน้าที่พิธีกรประจำรายการ เป็นนักแสดงในบางช่วงของรายการ เป็นกรรมการตัดสิน รวมถึงเป็นตัวละครสำคัญในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ขันเป็นศิลปะและภูมิปัญญาที่สามารถสะท้อนธรรมชาติของคนไทยและสังคมไทยในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

ในการแสดงตลกนั้นผู้แสดงหรือศิลปินตลกเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ได้รับมอบหมายให้เป็นตัวกลางในการทำหน้าที่สื่อสารและตีความประเด็นหรือรายละเอียดของแนวคิดต่าง ๆ แม้ในบางการแสดง ผู้ที่แสดงความตลกจะถูกจัดให้เป็นเพียงตัวประกอบหนึ่ง แต่จะสังเกตได้ว่าบทบาทในการแสดงนั้นจะมีความโดดเด่น ผู้ที่แสดงความตลกมักจะสามารถดึงเหตุการณ์ในสังคมจริงของผู้ชมเข้ามาแทรกในระหว่างเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ได้ตลอดเวลา สามารถมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูได้ตลอดเวลาเช่นกัน ดังนั้นการที่ศิลปินตลกสามารถเข้าออกระหว่างโลกแห่งความเป็นมายาและโลกแห่งความจริงได้อย่างไหลลื่น เท่ากับเป็นการเสริมสร้างประสบการณ์แห่งความเป็นชีวิตในการมองและทำความเข้าใจโลกทั้งสองแบบได้อย่างเข้าใจ ดังนั้นจะสังเกตได้ว่าตัวตลกเป็นตัวละครที่มีความเฉลียวฉลาด มีสติปัญญา และมองโลกในมุมที่กว้างและต่างไป โดยไม่ว่าจะอยู่ในสื่อใด ผู้ที่ต้องแสดงความตลกก็มักจะได้รับบทบาทที่โดดเด่นเสมอ

ผู้ที่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพนั้น หากมีพรสวรรค์และเป็นที่รู้จักมักจะอยู่ในสถานะที่ได้รับการยอมรับในสังคมทั้งในระดับล่างและระดับสูง ดังจะเห็นว่าในสมัยอยุธยานั้นมีการกำหนดศักดินา ซึ่งเป็นลำดับ “ศักดิ์” ของบุคคลในสังคม โดยปรากฏข้อมูลการกำหนดศักดินาของจำอวดในกฎหมายตราสามดวงและเอกสารพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน นอกจากนี้การกำหนดภาษีโขนละครในสมัยรัชกาลที่ 4-5 และการกำหนดราคาค่าจ้างเหมาของการแสดงจำอวด ยังสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในการแสดงความตลกของผู้คนในสังคมและการแพร่หลายของการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคม และที่สำคัญคือการที่ผู้แสดงจำอวดได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงการได้รับพระราชทานเสมาทองคำ ยังสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของผู้แสดงจำอวดที่มีความสามารถและมีชื่อเสียง ที่ได้รับการยอมรับจากพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงในสังคม ทั้งนี้หากพิจารณาถึงศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ปัจจุบันจะพบว่ามีจำนวนมาก และต่างมีฐานะที่มั่นคง รวมถึงผู้ที่ไม่ใช่ศิลปินตลก แต่ใช้ความตลกเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพก็จะได้รับความนิยมจากคนในสังคมเช่นเดียวกัน

บทบาทของการแสดงความตลกที่ปรากฏในสังคมไทยสะท้อนให้เห็นว่าผู้ที่แสดงความตลกนั้นเป็นผู้ที่มีปฏิภาณเป็นพื้นฐานและมีทักษะในการสื่อสารสู่สังคม (Community Skill) โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงในเรื่องต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเรื่องที่เป็นเรื่องจริงจัง เรื่องศีลธรรม หรือเรื่องที่เป็นจุดบกพร่องของสังคม เมื่อตลกได้ใช้ปฏิภาณแห่งตนเองเข้ามาสื่อสารเรื่องดังกล่าว จะช่วยให้เรื่องนั้น ๆ มีน้ำหนักที่ลดลง ลดทอนความรุนแรงและสามารถสื่อสารสู่สังคมได้โดยไม่สร้างความรู้สึกว่ารุกล้ำพื้นที่ทางความคิด

การกล่าวถึงจุดบกพร่องของสังคมอย่างตรงไปตรงมา จะส่งผลให้เรื่องที่กล่าวถึงนั้นรุนแรงในระดับเป็นจริงเป็นจังมากขึ้น และอาจทำให้เกิดเรื่องราวใหญ่โต ผู้ที่ได้รับรู้จะรู้สึกหนักหรือเครียด และผู้ถูกกล่าวถึงจะรู้สึกไม่พอใจอย่างยิ่ง แต่การแสดงความตลกในเรื่องราวนั้น ๆ จะช่วยให้ลดทอนความรุนแรงและความจริงจังในเรื่องนั้น ๆ ลง ผู้ที่ชมการแสดงจะรับชมด้วยความรู้สึกสนุกสนาน ขณะเดียวกันก็จะรู้สึกสมใจ ส่วนผู้ถูกกล่าวถึงจะมีความรู้สึกเหมือนมีการสะกิดแผลเป็นให้รู้สึกเจ็บ ๆ คัน ๆ เรื่องทำนองนี้จึงได้รับความนิยมในการนำมาใช้ผ่านความตลก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะธรรมชาติของมนุษย์ชอบพูดถึงบุคคลอื่น และความตลกเป็นระยะอันสุนทรีย์ (Aesthetic Distance) ซึ่งคนไม่ถือสา

หากสังเกตจะพบว่าความตลกที่ปรากฏผ่านรายการโทรทัศน์นั้นเกิดจากมุกตลกที่มีความหลากหลาย โดยความหลากหลายนั้นสะท้อนให้เห็นถึงความฉลาดในด้านต่าง ๆ ของนักแสดงตลก ความหลายหลายที่เกิดขึ้นนั้นทำให้ผู้ผลิตรายการโทรทัศน์เลือกใช้บริการนักแสดงตลกให้เข้ามามีบทบาทในรายการโทรทัศน์มากขึ้น ด้วยเหตุนี้เราจึงเห็นนักแสดงตลกปรากฏอยู่ในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ดังจะเห็นได้ว่าตลกมีการปรับเปลี่ยนบทบาทของตัวเอง จากเดิมที่เป็นเพียงตัวช่วยหรือตัวเสริมผู้ดำเนินรายการหลัก แต่ปัจจุบันกลับมีการปรับตัวให้มีบทบาทใหม่เกิดขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการเป็นผู้ดำเนินรายการหลัก

การสอดแทรกมุกตลก หยอกล้อ แซว ล้อเลียน และการล้อเลียนตัวเอง แสดงให้เห็นถึงความฉลาดในการริเริ่มสร้างสรรค์และการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นบนเวที ศักยภาพและความฉลาดของนักแสดงตลกมีส่วนสำคัญในการปรับเปลี่ยนคุณลักษณะของรายการโทรทัศน์ จากการนำเสนอแบบเก่ากลายมาเป็นการนำเสนอแบบใหม่ ซึ่งถือเป็นจุดเด่น เพราะทำให้เกิดความหลากหลายมากขึ้นทั้งสำหรับผู้ผลิตรายการโทรทัศน์และผู้ชม

ความตลกที่ปรากฏในแต่ละรายการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือรายการที่มุ่งเน้นการนำเสนอเนื้อหาสาระที่เป็นความจริง และมีความจริงจัง ช่วยลดทอนความรุนแรงของเนื้อหาในรายการโทรทัศน์ และถือเป็นการเปิดพื้นที่ของตัวเองให้มีฐานอาณาเขตในรายการโทรทัศน์ได้ในทุกประเภท วิธีการลดทอนความรุนแรงของตลกนั้นมีหลากหลาย เช่น การใช้เสียงประกอบเพื่อเป็นตัวช่วยคลายความรุนแรง หรือการใช้ความสามารถผ่านการแสดงที่ดูเกินจริง ลอกเลียนแบบการ์ตูน นอกจากจะทำให้เนื้อหาที่นำเสนอไม่รุนแรงแล้ว ผู้ชมยังได้รับอารมณ์ขันเป็นกำไร ซึ่งต้องกับรสนิยมของคนไทยที่ชอบความสนุกสนานบันเทิง

ธรรมชาติของรายการโทรทัศน์นั้นจะมีบทโทรทัศน์เป็นหลักในการดำเนินเรื่องและนำเสนอเพื่อควบคุมให้องค์ประกอบของรายการเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งนักแสดงตลกก็หนีไม่พ้นข้อกำหนดเรื่องนี้ หากแต่บทโทรทัศน์ก็ไม่ได้เป็นปัญหาในการสร้างมุกตลกและอารมณ์ขัน เพราะในบางครั้งความตลกก็เกิดมาจากสถานการณ์ที่ไม่คาดคิด และเกิดขึ้นได้ทุกสถานการณ์ ในหลายรายการจะเห็นได้ว่าในขณะที่นักแสดงตลกกำลังเล่นกันตามบทโทรทัศน์ แต่เมื่อเกิดการหลุดคิวแทนที่จะได้เห็นผู้กำกับรายการจะสั่งคัทแล้วเริ่มถ่ายใหม่ นักแสดงตลกก็สามารถใช้ไหวพริบความฉลาดที่เกิดจากเล่น หรือความฉลาดในการแก้ไขปัญหา มาช่วยแก้สถานการณ์นั้นให้

กลายเป็นเรื่องตลกไปได้ ทำให้ผู้ชมได้เห็นอารมณ์ที่เป็นธรรมชาติ คล้ายกับได้เห็นภาพหลุดคิวของนักแสดง ทำให้เกิดเป็นมุกสด

ทั้งนี้ข้อผิดพลาดนั้นได้กลายเป็นสิ่งที่ผู้ชมยอมรับได้เพราะเกิดอารมณ์ขัน โดยจะพบว่ามุกตลกนอกบทมีให้เห็นบ่อยขึ้นในรายการโทรทัศน์ยุคปัจจุบัน เพราะเป็นการนำเสนอที่ผู้ชมได้เห็นความเป็นธรรมชาติของนักแสดงและธรรมชาติของอารมณ์ขัน ซึ่งถือเป็นเสน่ห์เฉพาะตัวของศิลปินตลก และแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวของกระบวนการผลิตรายการโทรทัศน์ ที่ยอมให้นักแสดงได้ใช้ความสามารถทางด้านการเล่นสด

การปรากฏตัวของศิลปินตลกผ่านการทำหน้าที่ต่าง ๆ ในรายการโทรทัศน์ เช่น พิธีกร ผู้ประกาศข่าว กรรมการตัดสินการประกวด ล้วนเป็นบทบาทใหม่ที่เปลี่ยนไปจากในอดีต ที่จะเห็นศิลปินตลกทำหน้าที่แสดงตลกหรือร้องเพลงเท่านั้น หากพิจารณาจะพบว่าบทบาทใหม่เหล่านี้ต่างได้รับการยอมรับจากสังคม ดังที่ปรากฏให้เห็นถึงการคงอยู่และการดำเนินหน้าที่นี้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าองค์ความรู้ที่ได้รับการสั่งสมมาจากการฝึกทักษะการแสดงความตลก เป็นองค์ความรู้ในรูปแบบสหวิทยาการ ที่ได้สร้างเสริมให้ผู้ที่ศึกษาเป็นผู้ที่มีความรู้รอบด้าน มีไหวพริบปฏิภาณ และมีทักษะในการสื่อสารสู่สังคม

อย่างไรก็ตามแม้ว่าเส้นทางแห่งการเป็นศิลปินตลกจะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนเป็นระยะเวลานาน ทั้งการฝึกปูเรื่อง ชงเรื่อง และการตบมุก โดยใช้พื้นฐานของลักษณะตลกพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบ เช่น ตลกชวนหัวและตลกโปกฮา แต่จากการศึกษาเรื่องบทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย ผู้ศึกษาสังเกตได้ว่าการแสดงความตลกของบุคคลที่ไม่ได้เติบโตมาในเส้นทางของการใช้ความตลกมาประกอบอาชีพนั้น บุคคลดังกล่าวก็สามารถทำได้อย่างมืออาชีพ อาทิ พิธีกรรายการทอล์ก-กะ-เทย Tonight หรือรายการเทยเที่ยวไทย The Route ทั้งที่บุคคลเหล่านี้ต่างไม่ได้ร่ำเรียนหรือฝึกฝนในศาสตร์แห่งความตลกมา ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างอารมณ์ขันนั้น ผู้ที่สร้างสรรค์ได้ดีอาจต้องเป็นบุคคลที่มีพรสวรรค์ทางด้านนี้ด้วยส่วนหนึ่ง และเมื่อได้รับโอกาสก็สั่งสมประสบการณ์จากการทำหน้าที่เป็นผู้สร้างความตลก จนเกิดความชำนาญ

ทั้งนี้จากการศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ต่าง ๆ ผู้ศึกษาพบว่ารายการโทรทัศน์ส่วนใหญ่จะใช้ผู้ดำเนินรายการหรือผู้มีส่วนร่วมในการดำเนินรายการมากกว่า 1

คน ซึ่งบางคนนั้นก็เป็นบุคคลที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงตลก แต่ในบางรายการก็ขับเคลื่อนโดยผู้ที่ไม่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงตลก แต่มีทักษะอันเป็นพรสวรรค์ติดตัว โดยแต่ละรายการนั้นมักจะสร้างมุกตลกให้เกิดขึ้นภายใต้สูตรการสร้างความตลก ที่เป็นการปูเรื่อง การชงเรื่อง และปิดท้ายด้วยการตบมุก ผ่านทั้งคำพูดและการแสดงกิริยาท่าทาง

สูตรการสร้างความตลกดังกล่าวข้างต้น เป็นรูปแบบการสร้างความตลกที่มีที่มาจากการสวดคฤหัสถ์และการแสดงจำอวดที่เคยได้รับความนิยมในอดีต โดยผู้แสดงจะแบ่งเป็นสำรับ ซึ่งแต่ละสำรับก็จะมีผู้แสดงที่มีชื่อเรียกเฉพาะตัว ได้แก่ ตัวตุ๊ย คอหนึ่ง คอสอง และตัวภาษา ทำหน้าที่แตกต่างกันไป แต่หัวใจสำคัญคือการเล่าเรื่องตลกหรือสร้างความตลกผ่านสูตรที่เป็นการปูเรื่อง การชงเรื่อง และการตบมุก โดยปัจจุบันการสร้างความตลกด้วยรูปแบบนี้ก็ยังคงปรากฏผ่านนาฏกรรมและรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งยังคงได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากคนในสังคมไทย

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ คือ รายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ที่เป็นข้อมูลในการศึกษานั้น การสร้างความตลกที่เรียกกันว่า “ตลกสังขาร” ซึ่งหมายถึง การล้อเลียนรูปร่างหน้าตาที่น่าเกลียด บุคลิกภาพที่ผิดแผกไปจากคนทั่วไป หรือล้อเลียนความพิการ มักจะปรากฏผ่านกลวิธีการล้อเลียนเสียดสีผู้ร่วมดำเนินรายการ แต่ปรากฏไม่บ่อยนัก เพราะสังคมปัจจุบันตื่นตัวในเรื่องการให้ความสำคัญกับสิทธิเสรีภาพและความเท่าเทียมกันบนพื้นฐานความเป็นมนุษย์ โดยเฉพาะเรื่องความพิการนั้นจะไม่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ปัจจุบัน ซึ่งแตกต่างจากในอดีตที่ปรากฏการสร้างความตลกในลักษณะนี้ในการแสดงตลกคาเฟ่เป็นจำนวนมาก เพราะคณะตลกหลายคณะได้เปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความบกพร่องทางร่างกายและสมอง มาเป็นผู้แสดงในคณะตลก

อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ ในรายการโทรทัศน์ปัจจุบันนั้นเปิดพื้นที่ให้เพศที่สามได้เข้ามามีบทบาทในฐานะผู้ดำเนินรายการมากยิ่งขึ้น ซึ่งช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ของเพศที่สามในฐานะผู้ที่มีความรู้ความสามารถ มีอุปนิสัยที่ร่าเริง มีความรู้ มีความฉลาดทางความคิด และมีความฉลาดในการสร้างสรรค์ความตลก ผ่านการทำหน้าที่ผู้ดำเนินรายการโทรทัศน์ เช่น พิธีกร หรือคณะกรรมการตัดสินการประกวดแข่งขัน ซึ่งเป็นการเสริมสร้างการยอมรับในบทบาทของเพศที่สามในสังคมไทยอีกทางหนึ่ง

ในปัจจุบันเทคโนโลยีการสื่อสารในรูปแบบสังคมออนไลน์เริ่มมีบทบาทในสังคมไทยมากยิ่งขึ้น เราจะพบว่าความตลกก็เริ่มเข้าไปมีบทบาทแง่มุมต่าง ๆ เช่น การเสียดสีเหตุการณ์ทางการเมืองด้วยข้อความหรือภาพที่มุ่งสร้างอารมณ์ขันในสื่อเฟซบุ๊ก การเผยแพร่คลิปวีดีโอที่แสดงความตลกของบุคคลในแต่ละช่วงวัยเพื่อสร้างอารมณ์ขันและการผ่อนคลาย การสร้างเพจเฟซบุ๊กเพื่อล้อเลียนเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมเพื่อเสียดสีผ่านกระบวนการลดทอนความรุนแรง รวมถึงการสร้างสติ๊กเกอร์ไลน์ด้วยคำพูดที่สร้างความตลก กิริยาท่าทางของตัวการ์ตูนที่สร้างความตลก และตัวการ์ตูนที่สร้างสรรค์จากบุคลิกลักษณะภายนอกของศิลปินตลกที่มีชื่อเสียง เพื่อสื่อสารกับบุคคลในสังคมออนไลน์ในลักษณะที่ไม่จริงจัง

ในการดำเนินการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาได้เรียนรู้จากปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาหลายประการ โดยปัญหาสำคัญที่เกิดขึ้น คือ การจัดประเภทของการแสดงตามยุคสมัยนั้น เป็นสิ่งที่ค่อนข้างยาก เพราะการแสดงตลกที่ปรากฏในสังคมไทยนั้นเป็นสิ่งที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา ดังนั้นผู้ศึกษาจึงเลือกจัดประเภทการแสดงตามที่ได้รับการนิยมในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้แม้ว่าข้อมูลกของการแสดงแต่ละประเภทนั้นจะหาได้ไม่ยาก แต่การทำความเข้าใจวิธีการแสดงความตลกในการแสดงตลกแต่ละประเภทนั้น ผู้ศึกษาต้องค้นหาข้อมูลภาพแสดงและตัวอย่างการแสดงในรูปแบบวีดีทัศน์ รวมถึงการเข้าไปสังเกตการณ์การแสดงที่เกิดขึ้นจริงตามโอกาสต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การนิยามความหมายของกลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกอันมีที่มาจากการศึกษาแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ และการสังเกตวิธีการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์นั้น ผู้ศึกษาใช้เวลาเรียนรู้และสร้างเกณฑ์นี้มากพอสมควร เพราะต้องพยายามนิยามความหมายของแต่ละกลวิธีให้มีความแตกต่างกันและต้องครอบคลุมวิธีการแสดงที่ปรากฏขึ้น และที่สำคัญคือในกระบวนการสนทนากลุ่มเพื่อตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของข้อมูลที่ผ่านการวิเคราะห์โดยผู้ศึกษานั้น ต้องอธิบายเหตุผลแก่ผู้เข้าร่วมการสนทนากลุ่มอย่างละเอียด เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน

จากการดำเนินการศึกษาครั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าการแสดงความตลกเปรียบเสมือนน้ำ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 นัย ได้แก่ น้ำที่หล่อเลี้ยงร่างกายของมนุษย์ เป็นส่วนประกอบสำคัญในการดำรงชีวิต ทำหน้าที่ในการสร้างสมดุลเพื่อควบคุมสุขภาพและสุขภาวะของมนุษย์ ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าคำว่า Humor ในภาษาละตินก็หมายถึงของเหลวในร่างกาย และอีกนัยหนึ่ง คือ น้ำบนผิวโลก ซึ่งปรากฏขึ้นมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล ดำรงอยู่คู่กับวิวัฒนาการแห่งสังคมโลก ทำหน้าที่

สร้างความสุขให้กับมนุษยชาติ ผ่านการเป็นองค์ประกอบสำคัญในฐานะวัตถุอันเป็นสสารที่สร้างนานาประโยชน์ให้แก่มนุษย์ แม้จะเกิดการระเหยไปบ้างตามกาลเวลา แต่ด้วยวัฏจักรการเคลื่อนที่ของน้ำ เมื่อมีการระเหยก็จะเกิดการคายระเหย การควบแน่น และนำมาสู่การตกตะกอนอีกครั้ง ดังนั้นจึงไม่เคยหายไป

ทั้งนี้หากเปรียบพัฒนาการของสังคมโลกเป็นดั่งภาชนะที่ได้รับการพัฒนาด้านรูปทรง ขนาด และสีสัน การแสดงความตลกในฐานะน้ำ ก็จะปรับเปลี่ยนไปตามบริบทแห่งพัฒนาการของภาชนะนั้น ๆ แต่ก็ยังคงปรากฏรูปลักษณ์ตราบเท่าที่วิวัฒนาการแห่งสังคมโลกยังคงสร้างสรรค์ภาชนะในรูปแบบสื่อบันเทิงรองรับอยู่เสมอ

5.3 ข้อเสนอแนะ

5.3.1 ควรศึกษาบทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ประเภทอื่น ๆ เพิ่มเติม เพื่อพิจารณาให้เป็นที่ประจักษ์ว่าเหตุใดการแสดงความตลกจึงเป็นที่นิยมในสังคมไทย

5.3.2 ควรศึกษามุกตลกแต่ละประเภทที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงรสนิยมของคนไทยที่มีต่อมุกตลก

5.3.3. ควรศึกษาเรื่องกลุ่มผู้ชมของการแสดงตลก ทั้งในรูปแบบเวทีและที่ปรากฏในรายการโทรทัศน์ เพื่อเป็นแนวทางให้แก่ผู้ผลิตต่อไป

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

กรมวิชาการ. (2531). *ศิลปะการละครเบื้องต้น 1-2 ตอนที่ 1*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กรมศิลปากร. (2521). *กฎหมายตราสามดวง*. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

_____. (2534). *พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์แห่งประเทศไทย.

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์. (2540). *เอกสารคำสอนรายวิชา 449202 หลักวรรณคดีวิจารณ์*. นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กาญจนา แก้วเทพ. (2542). *การวิเคราะห์สื่อแนวคิดและเทคนิค*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรงเทพฯ: นักพิมพ์ Higher Press.

กาญจนา มีศิลปวิกกัย. (2553). *ความรู้เบื้องต้นและทฤษฎีการสื่อสาร*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศรีปทุม.

กุลวดี มกราภิรมย์. (2528). *ประวัติการละครตะวันตก (ยุคกรีก-ยุคเอลิซาบีแธน)*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2552). *การละครตะวันตก สมัยคลาสสิค-ฟื้นฟูศิลปวิทยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กุสุมา รักษมณี. (2549). *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ.

ขุนวิจิตรมาตรา. (2523). *80 ปี ในชีวิตของข้าพเจ้า*. กรุงเทพฯ: บัณฑิตการพิมพ์.

โครงการจีนศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา ร่วมกับ คณะศิลปศาสตร์ และโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2549). *งิ้ว*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จินตนา ดำรงเลิศ. (2540). *วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จุมพล รอดคำดี. (2532). *สื่อมวลชนเพื่อการพัฒนา*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจตนา นาควัชระ. (2521). *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2538). *นาฏศิลป์อินโดนีเซีย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์ นิคม ทาแดง และไพบูลย์ คเชนทรพรรค์. (2546). *เอกสารประกอบการสอนชุดวิชาความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับวิทยุและโทรทัศน์ หน่วยที่ 1-7*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

โชษิตา มณีใส. (2544). *ระเด่นลันได วรรณกรรมอำพราง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ดวงมนต์ จิตร์จำนงค์. (2528). *หลังม่านวรรณศิลป์*. กรุงเทพฯ: เทียนวรรณ.

ดวงแข อ่อนหนู. (2537). *นาฏศิลป์เปรียบเทียบ*. กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏจันทรเกษม.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2508). *ตำนานละครอิเหนา*. พระนคร: คลังวิทยา.

_____. (2546). *ละครฟ้อนรำ: ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2533). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด.

เด่นดวง พุ่มศิริ. (2520). *ละครกรีก*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

_____. (2523). *ประวัติละครตะวันตก ตอนละครสมัยใหม่*. นครปฐม: หมวดวิชานาฏยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ตุ้ย ชุมสาย, ม.ล. (2516). *วรรณกรรมพินิจเชิงจิตวิทยา*. พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช.

เตือนตา สุวรรณจินดา. (2519). *ชาลี แชปลิน ความรุ่งโรจน์แห่งยุคสมัย*. กรุงเทพฯ: บริษัท เคล็ดไทย จำกัด.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (2527). *การละครไทย*. กรุงเทพฯ: อมรการพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2497). *ศิลปินแห่งละคอนไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2510). *นาฏศิลป์ไทย*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2516). *ศิลปะละคอนรำ หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศิวพร.

นพมาส แววหงส์, บรรณาธิการ. (2550). *ปริทัศน์ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. (2506). *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 22*. พระนคร: คุรุสภา.

นารี สาริกภูติ. (2524). *วัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวไทยเชื้อสายเขมร หมู่บ้านหัวสำโรงสระสองตอนและดงยาง*. ฉะเชิงเทรา: วิทยาลัยครูฉะเชิงเทรา.

นิตยา ชวี. (2546). *อารยธรรมจีน*. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

นิสา เมลานนท์. (2541). *การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. (2522). *รายงานการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย 23-25 มิถุนายน 2515 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ปวเรศวริยาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. (2551). *ประชุมจดหมายเหตุโหร รวม 3 ฉบับ*. กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. (2534). *เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปิ่น มาลากุล หม่อมหลวง. (2518). *งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พันทิพา มาลา. (2552). *การแสดงนาฏศิลป์และละครตะวันออก*. พระนครศรีอยุธยา: คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

พระมหานาค (วัดท่าทราย). (2503). *บุณโณวาทคำฉันท์*. พระนคร: กรมศิลปากร.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. (2550). *ลิเก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม.

พินิจ หุตะจิตดา, บรรณาธิการ. (2559). *ขุนช้างขุนแผน (ฉบับชำระใหม่) พร้อมอธิบายคำศัพท์*. กรุงเทพฯ: แสงดาว.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. *บทละครนอก*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาการ.

_____. (2514). *อิเหนา*. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2489). *บ่อเกิดรามเกียรติ์*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์

_____. (2506). *บทละครเรื่องหมิ่นประมาทศาล*, *ตบตา*, *ฉวยอำนาจ*, *หนามยอกเอาหนามบ่ง*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

_____. (2511). *ละครพูดเรื่องนินทาสโมสร*, *หมอจำเป็น*. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

_____. (2512). *ละครพูดเรื่องท่านรอง*, *คดีสำคัญ*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

_____. (2512). *ละครพูดเรื่องวั่งตี่*, *มิตรแท้*, *ล่ามดี*, *วิไลเลือกคู่*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

_____. (2529). *บทละครพูดเรื่องหลวงจำเนียรเดินทาง*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ษ.ไทยร่มเกล้า.

มนตรี ตราโมท. (2504). *การละเล่นของไทย*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. (2494). *งานสังคีตศิลป์*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

มหามนตรี,พระ. (2536). *บทละครเรื่องระเด่นลันได*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). *ระบำและละครในเอเชีย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. (2528). *นาฏศิลป์อินโดนีเซีย*. กรุงเทพฯ: บี.พี. บางกอกพรินติ้ง.

เรวดี คงสุวรรณ. (ม.ป.ป.). *นาฏศิลป์ประจำชาติจีน งิ้ว*. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.: อัดสำเนา.

วชิรญาณวโรรสม สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. (2494). *ธรรมสมบัติ*. พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

วิมลศรี อุปรมัย. (2555). *นาฏกรรมและการละคร*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีและการเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สดใส พันธุมโกมล. (2538). *ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัมพันธ์ ก้องสมุทร. (2544). *สมพงษ์ พงษ์มิตร ตลกหลวงของแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ.

สุธา ศาสตรี. (2526). *รายงานผลการวิจัยเรื่องโครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2532). *การละครไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2522). *ลิเก*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ.

_____. (2543). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2544). *นาฏศิลป์อินโดนีเซีย*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

_____. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2554). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว.

สุวรรณี อุดมผล. (2529). *วรรณกรรมการแสดงของไทย*. กรุงเทพฯ: ประกายพรึก.

แสง มนวิทูร. (2541). *นาฏยศาสตร์ แปลจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ของ ภรตมุนี*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). *วรรณคดีการแสดง*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

องอาจ สิงห์ลำพอง. (2557). *กระบวนการผลิตละครโทรทัศน์*. กรุงเทพฯ: บริษัท ซีเอ็ดยูเคชั่น จำกัด.

อภิโชค แซ่โค้ว. (2541). *งิ้ว*. กรุงเทพฯ: คอมแพคท์พริ้นท์.

อาธ อารัทชถานนท์. (2520). *สวดคฤหัสถ์*. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. (2536). *อารมณ์ขันในสื่อมวลชน*. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดวิจัยและพัฒนานิเทศศาสตร์.

_____. บรรณาธิการ. (2547). *สื่อสารมวลชนเบื้องต้น สื่อมวลชน วัฒนธรรม และ สังคม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอนก นาวิกมูล. (2522). "(นัก) สวดคฤหัสถ์หายไปไหน". *ศิลปวัฒนธรรม*, 1(2): 72-77.

_____. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด.

_____. (2545). *นาฏกรรมชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: สายธาร.

(2528). *หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ รองศาสตราจารย์เด่นดวง พุ่มศิริ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันอาทิตย์ที่ 4 สิงหาคม พุทธศักราช 2528*. กรุงเทพฯ: กองโรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารอากาศ

วิทยานิพนธ์ / งานวิจัย

ใกล้รุ่ง อามระดิษ. (2533). "ร้อยแก้วแนวขบขันของไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 – รัชกาลที่ 7." วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา เจริญเกียรติบวร. (2548). "การวิเคราะห์วาทกรรมเรื่องตลกภาษาไทย." วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์ ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คนางค์ บุญทิพ. (2545). "การวิเคราะห์สารจากตัวตลกหนังตะลุง." วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนัญญา ใยลออ. (2544). "การสื่อสารอารมณ์ขันของนักแสดงตลกรายการโทรทัศน์ก่อนบ่ายคลายเครียด." วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทัศนีย์ กระต่ายอินทร์. (2521). “อารมณ์ขันในวรรณกรรมร้อยแก้วของไทย ระหว่าง พ.ศ. 2453-2516.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร).

นันทกา พลอยแก้ว. (2521). “อิทธิพลของการละครตะวันตกในบทละครพูด พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปวริส มินา. (2556). “การสร้างสรรค์พระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจากบทละครสุขนาฏกรรมภาษาฝรั่งเศส.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรรณทิพา อุปลวรรณนา. (2540). “กลยุทธ์การใช้อารมณ์ขันในการโฆษณาทางโทรทัศน์.” วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แพรวพราว จีระวิพูลวรรณ. (2539). “การศึกษาเปรียบเทียบอารมณ์ขันในนวนิยายของ ชาร์ลส์ ดิคเกนส์ กับ มาร์ค ทเวน.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพศาล กรุมรัมย์. (2554). “อารมณ์ขันในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย.” ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เมธา เสรีธนาวงศ์. (2539). “การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอมุกตลกของรายการตลกทางโทรทัศน์และวีดิโอเทป.” วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รณชัย ยิ้มแย้ม. (2543). “การใช้อารมณ์ขันในภาพโฆษณาทางนิตยสาร.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมสาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานฤมิตศิลป์ ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ. (2553). “ศักยภาพของมุกตลกและอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์.” วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทยา พานิชล้อเจริญ. (2554). “การประกอบสร้างเชิงสังคมของอารมณ์ขันในรายการตลกสถานการณ์ทางโทรทัศน์ไทย.” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีระ แก่นเพชร. (2539). “การแสดงตลกในงานสื่อวีดิทัศน์ ระหว่างปี พ.ศ. 2536-2537.” วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพิศ สุขวิวัฒน์. (2539). “ผู้ชนะสิบทิศ: ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัตรา คูหากาญจน์. (2530). “การวิเคราะห์เนื้อหาด้านจริยธรรมในรายการโทรทัศน์.” วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาโสตทัศนศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล บัณฑุเศรณี. (2539). “อารมณ์ขันใน พล นิกร กิมหงวน ของ ป.อินทรปาลิต.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หนังสือภาษาต่างประเทศ

Aristotle. n.d. *Politics and Poetics*. Translated by Benjamin Jowett and Thomas Twining. NewYork: Growlier.

Blistein, Elmer M. (1971). *Comedy in Action.* Durham: N.C. Duke University Press.

_____. (1993). *The Encyclopedia Americana.* Chicago: III.

Corrigan, Robert Willoughby. (1981). *Comedy: meaning and form.* New York: Harper & Row.

Courteline, Georges. (1990). *Théâtre, contes, romans et nouvelles, philosophie, écrits divers et frangments retrouvés*. Paris: Editions Robert Laffont.

Fry, William F. Jr. (1963). *Sweet Madness: A Study of Humor*. Polo Alto, California: Pacific Book.

McGhee, Paul E. (1968) “Origin and Early Development of Incngruity - Based Humour”. *It’s a funny Thing, humour*. Oxford: Pergamon Press.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

25 อันดับทีวีดิจิตอล 2560. (2561). เข้าถึงเมื่อ 3 มกราคม. เข้าถึงจาก http://www.tvdigitalwatch.com/category/rating-25-channels/

ข่าวข้น คนเนชั่น. (2561). ข่าวข้นคนเนชั่น | 24 มิ.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=4lTABK1krg4

_____. (2561). ข่าวข้นคนเนชั่น | 31 ก.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=l9nAmxALAU0

_____. (2561). ข่าวข้นคนเนชั่น | 18 ส.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=itCtbPGZAXI

_____. (2561). ข่าวข้นคนเนชั่น | 13 ก.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=ET3djRwxK28

_____. (2561). ข่าวข้นคนเนชั่น | 27 ธ.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=3LEjPbs-qqg

จี้เส้นคอนเสิร์ต. (2559). เข้าถึงเมื่อ 4 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://cyberspaceandtime.com/[%E0%B8%88%E0%B8%B5%E0%B9%89%E0%

จำอวด ละครชาวบ้าน เสียดสีการเมืองกรุงเก่า. (2559). เข้าถึงเมื่อ 25 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://www.sujitwongthes.com/2016/02/siam11022559/

จำอวดหน้าจอ. (2559). เข้าถึงเมื่อ 2 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://prvtv.com/%E0%B8%88%E0%B8%B3%E0%B8%

จำอวดหน้าม่าน. (2559). เข้าถึงเมื่อ 1 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://tamroiphrabuddhabat.com/xmb/viewthread.php?tid=897

ชิงร้อย ชิงล้าน WOW WOW WOW. (2559). เข้าถึงเมื่อ 18 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://jad-pai.com/%20%E0%B8%8A%E0%B8%B4%E0%B8%87%E0%

แชมป์ เดอะ คอมเมเดียน. (2559). เข้าถึงเมื่อ 12 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://movie.sanook.com/34429/

ตลกหมอลำสุดฮอต. (2559). เข้าถึงเมื่อ 3 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://www.tvpoolonline.com/content/76468

ไทยรัฐทีวี. (2561). เวิร์คพอยท์ซื้อลิขสิทธิ์รายการเกาหลี The Mask Singer. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.thairath.co.th/content/744256

นาฏศิลป์ญี่ปุ่น. (2560). เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม. เข้าถึงจาก http://www.academia.edu/.

ปิดฉากบางรัก ซอย9 ลุยกองถ่ายครั้งสุดท้าย. (2559). เข้าถึงเมื่อ 5 ตุลาคม. เข้าถึงจาก http://movie.sanook.com/31903/

ปิดตำนานพระราม9 คาเฟ่. (2559). เข้าถึงเมื่อ 7 ตุลาคม. เข้าถึงจาก http://www.writtenepisodes.com/watch- video/zKMchLnuN3A/%E0%B8%A3

เป็นต่อ NEW SEASON. (2559). เข้าถึงเมื่อ 19 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://tvshow.tlcthai.com/%E0%B9%80%E0%B8%9B%E0%B9%87%E0%B8%99%E0%

เพลงพื้นเมืองภาคกลาง. (2559). เข้าถึงเมื่อ 25 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก https://sites.google.com/site/yingmifufu/prapheth-khxng-phelng-phun-ban

มาดูเรทติ้งรายการ The Mask Singer รอบแชมป์ชนแชมป์. (2561). เข้าถึงเมื่อ 15 กุมภาพันธ์. เข้าถึงจาก https://positioningmag.com/1120350

รีวิวหนัง พี่มาก..พระโขนง. (2559). เข้าถึงเมื่อ 21 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://pantip.com/topic/30767068

รายการก่อนบ่ายคลายเครียด. (2559). เข้าถึงเมื่อ 14 ตุลาคม. เข้าถึงจาก http://tvupyim.blogspot.com/2014/01/13-57_688.html

เรทติ้งรายการวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2560. (2561). เข้าถึงเมื่อ 15 กุมภาพันธ์. เข้าถึงจาก http://ratingtv.allstarplaza.com/

เรารักแก๊งค์สามซ่า. (2560). เข้าถึงเมื่อ 11 เมษายน. เข้าถึงจาก https://gang3cha.wordpress.com/about/

สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7. (2561). ช่อง 7 สี รุกศึกข่าวส่ง สนามข่าว 7 สี ลงจอ. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://activities.ch7.com/detail/94513

สมาคมศิลปินตลกร่วมใจถ่ายทำมิวสิควีดีโอ. (2559). เข้าถึงเมื่อ 30 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก https://www.pptvthailand.com/news/%E0%B8%9B%E0%B8%A3%E0%B8%B0%E0%B

หม่ำ เท่ง โหน่ง. (2559). เข้าถึงเมื่อ 2 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://www.prsociety.net/26338/

อดีตสุดยอดรายการทีวียอดนิยม. (2559). เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม. เข้าถึงจาก http://www.painaidii.com/most-like/mostlike-detail/002864/lang/en/

อาจารย์เสรี หวังในธรรม. (2559). เข้าถึงเมื่อ 21 พฤศจิกายน. เข้าถึงจาก http://board.narak.com/topic_light.php?No=161419

A Midsummer Night's Dream. (2560). เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2560. เข้าถึงจาก http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/globe-theatre/a-midsummer-nights-dream-2016

Ancient laughter: Aristophanis. (2560). เข้าถึงเมื่อ 12 เมษายน. เข้าถึงจาก https://phillipkay.wordpress.com/2012/05/18/ancient-laughter-aristophanes/

BRANDBUFFET. (2559). ครึ่งปี 59 "เวิร์คพอยท์" ครองเรตติ้งเบอร์ 3 ฟันกำไร 162 ล้าน เตรียมอัดคอนเท้นต์ใหม่อีกเพี๊ยบ. เข้าถึงเมื่อ 12 กันยายน. เข้าถึงจาก http://www.brandbuffet.in.th/2016/08/workpoint-digital-tv/

Bloggang. (2560). ประเภทตัวละครงิ้ว. เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2560. เข้าถึงจาก http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=operahouse-tang&month=08-2010&date=22&group=1&gblog=1

GMMTV. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight | EP.57 แขกรับเชิญ 'ต้นหอม ศกุนตลา'. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=DZHju6CfaM0

_____. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight | EP.77 แขกรับเชิญ ‘ปิงปอง ไดอาริ่ตุ๊ดซี่ส์’. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=5gpnU7iuMLw

_____. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight | EP.87 แขกรับเชิญ ‘แสตมป์ อภิวัชร์, DVICIO'. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=eKXS4WvGCAs

_____. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight | EP.89 แขกรับเชิญ 'โอ๊ต ปราโมทย์, ฮั่น อิสริยะ'. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=uU1B-efVpKA

_____. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight | EP.97 แขกรับแขกรับเชิญ ‘โจ๊ก So Cool, นักแสดงละคร ภารกิจลิขิตหัวใจ'. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=BG0mcELsUoo

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 271 | เก็บตกภาคอีสาน จังหวัดกาฬสินธุ์. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=kKfJDypZ-rk

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 282 | เทปพิเศษ วันเทยสาด’ สงกรานต์ 2560. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=e9_ckrNkIUE

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 284 | พาเที่ยว เกาะหลีเป๊ะ จ.สตูล. เข้าถึง เมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=jm4T5i50TJw

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 299 | พาเที่ยว เมืองโบราณเฟิ่งหวง ประเทศจีน. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=wimYkA3pfl0

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 304 | พาเที่ยว ศูนย์ศิลปะวิถี และถ้ำเล เขากอบ จ.ตรัง. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=kqG3vq1v8d0

_____. (2561). เทยเที่ยวไทย The Route | ตอน 310 | พาเที่ยว ชะอำ - หัวหิน. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=sq6wdokrGIc

Manager Online. (2561). ง่ายเนอะ! ย้ายวิก “ตลาดสดสนามเป้า” กลายเป็น “ตลาดสดพระราม 4” ออกช่อง 3 อาทิตย์นี้. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.manager.co.th/asp-bin/viewgallery.aspx?newsid=9590000098235&imageid=4253411

Mycitylinks. (2560). Dhanu Yatra. เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2560. เข้าถึงจาก http://mycitylinks.in/dhanu-yatra-this-dramatic-festival-portraying-the-life-of-lord-krishna-is-a-charmer/)

OKNATION. (2560). รับชมช่องเนชั่นทีวี. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://oknation.nationtv.tv/blog/8media/2016/05/17/entry-1

One31. (2561). รู้ไหมใครโสด | EP.20 | 15 ม.ค.60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=eNwbY-MJ51g

_____. (2561). รู้ไหมใครโสด | EP.31 | 2 เม.ย.60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Kj-0kAI3qmY

_____. (2561). รู้ไหมใครโสด | EP.48 | 30 ก.ค.60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=0RALrKUfkaM

_____. (2561). รู้ไหมใครโสด | EP.53 | 3 ก.ย.60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=MUtcCDNSVvs

_____. (2561). รู้ไหมใครโสด | EP.60 | 26 พ.ย.60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=xaScxXsk1hM

Polyplus Entertainment. (2561). ตลาดสดพระราม4 | 19 มี.ค. 2560 | ปอ-อรรณพ - “ก๋วยเตี๋ยวเรือสองแถว”. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=VkDCB5aIsG8

_____. (2561). ตลาดสดพระราม4 | 22 เม.ย. 2560 | ป๋อ-ณัฐวุฒิ. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Dos8W5YxwF4

_____. (2561). ตลาดสดพระราม4 | 24 มิ.ย. 2560 | ลีเดีย-ศรัณย์รัชต์. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=HKOH2V4KYXo

_____. (2561). ตลาดสดพระราม4 | 18 พ.ย. 2560 | “ดีเจมะตูม” แซ่บตลาดแตก! สวมบทแม่ค้า “ไข่เต่าซีสเยิ้ม”. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=hQTrqS6YxYY

_____. (2561). ตลาดสดพระราม4 | 2 ธ.ค. 2560 | “รัศมีแข” ทุ่มสุดตัวล้วงสูตร “หมูย่างซีอิ๊วขั้นเทพ”. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=qK_HBTT-O5M

Senbon Enma-do Nenbutsu Kyogen at Senbon Enma-do Temple. (2560). เข้าถึงเมื่อ 11 เมษายน 2560. เข้าถึงจาก http://eng.trip.kyoto.jp/plan/news/senbonenma-donenbutsukyogen2016_0426/

ThaiPR.Net. (2561). ทีวีไกด์: รายการ “รู้ไหมใครโสด” “ฟลุ๊ค” ผนึกกำลัง “ลูกเกด” สแกนหา “หนุ่มโสด” ให้สาวดีกรีมีมงฯ!!. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.ryt9.com/s/prg/2649626

TLC ทีวีย้อนหลัง. (2561). ทอล์ก-กะ-เทย Tonight. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://tvshow.tlcthai.com/%E0%B8%97%E0%B8%AD%E0%B8%A5%E0%B9%8C%E0%B8%81%E0%B8%81%E0%B8%B0%E0%B9%80%E0%B8%97%E0%B8%A2-tonight-20%E0%B8%AA%E0%B8%8460/

Watchlakorn. (2561). สนามข่าว 7 สี 13 ก.พ. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.watchlakorn.in/%E0%B8%AA%E0%B8%99% -video-159263

_____. (2561). สนามข่าว 7 สี 31 มี.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.watchlakorn.in/%E0%B8%AA%E0%B8%99% -video-166009

_____. (2561). สนามข่าว 7 สี 3 ก.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.watchlakorn.in/%E0%B8%AA%E0%B8%99% -video-179041

_____. (2561). สนามข่าว 7 สี 2 พ.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.watchlakorn.in/%E0%B8%AA%E0%B8%99% -video-193095

_____. (2561). สนามข่าว 7 สี 12 ธ.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก http://www.watchlakorn.in/%E0%B8%AA%E0%B8%99% -video-198521

Wayang Topeng. (2560). เข้าถึงเมื่อ 12 เมษายน 2560. เข้าถึงจาก http://jpgmag.com/photos/2081690

WorkpointOfficial. (2561). คุณพระช่วย | ล้อมวงเล่า ล้อมวงเล่น | คุณพระประชัน ผัดไทย | 8 ม.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=FPSHWLAAaSc

_____. (2561). คุณพระช่วย | คุณพระลูกทุ่ง อันปลั๊ก | 9 เม.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=g8-xY0pSWyE

_____. (2561). คุณพระช่วย | คุณพระประชัน ฝาหรั่งประชันไทย | 18 มิ.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=cUSpHLM3aHw

_____. (2561). คุณพระช่วย | ล้อมวงเล่าล้อมวงเล่น/ฝาหรั่งเรียนไทย | 24 ก.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=l9nKrAxm0go

_____. (2561). คุณพระช่วย | กลอนผญา | 26 พ.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=GadXhbalH6A

_____. (2561). THE MASK SINGER หน้ากากนักร้อง 1 | EP.12 | Group D | 2 ก.พ. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=jwDkWixk09Q

_____. (2561). THE MASK SINGER หน้ากากนักร้อง 2 | EP.1 | Group A | 6 เม.ย. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=hrwD4QTNJ9I

_____. (2561). THE MASK SINGER หน้ากากนักร้อง 2 | EP.6 | Semi-Final Group B | 11 พ.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=gebBc-L5FJo

_____. (2561). THE MASK SINGER หน้ากากนักร้อง 2 | EP.18 | แชมป์ชนแชมป์ | 3 ส.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Jtw0pB7XRrw

_____. (2561). THE MASK SINGER หน้ากากนักร้อง 3 | EP.5 | Group B | 5 ต.ค. 60. เข้าถึงเมื่อ 13 เมษายน. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=eb7U7likd7A

การสัมภาษณ์

ยุทธกาญจน์ บุญสุวรรณ. (2561, 12 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.

สตานันท์ ครุฑพิเชฐ. (2561, 12 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.

สุเทพ อ่อนสะอาด. (2561, 12 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.

ไอยเรศ งามแฉล้ม. (2561, 12 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.

ภาคผนวก

ภาพการแสดงตลกในแต่ละยุคสมัยและภาพการนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์

ภาพที่ 2 ภาพการแสดงตลกที่ปรากฏบนกระถางดินเผา ซึ่งนักวิชาการสันนิษฐานว่าเป็นภาพวาดที่บันทึกการแสดงตลกในยุคกรีก (ประมาณ 400 ปี ก่อนคริสตกาล) โดยอาจจะมาจากบทละครสุขนาฏกรรมของอริสโตฟานีส นักการละครสุขนาฏกรรมชาวกรีก ทั้งนี้นักวิชาการทางประวัติศาสตร์ได้พบหลักฐานว่าศิลปะการแสดงตลกในรูปแบบละครตลกแซเทอร์ (Satyr) ได้รับอนุญาตให้จัดแสดงในเทศกาลซิตีไดโอนีเซียเมื่อประมาณ 487 - 486 ปีก่อนคริสต์ศักราช โดยจัดแสดงหลังจากที่การแสดงละครโศกนาฏกรรมสิ้นสุดลง ละครตลกแซเทอร์จัดอยู่ในวรรณกรรมประเภทล้อเลียน (Parody) เรื่องที่ผูกขึ้นมามีทั้งเรื่องหนักสมองและเรื่องตลกปะปนกัน ละครตลกแซเทอร์ทำหน้าที่เป็นบทตลกคลายเครียด (Comic Relief) เพื่อให้คนดูกลับบ้านอย่างมีความสุขหลังจากดูละครหนักสมองมาแล้วถึง 3 เรื่องในวันนั้น

(ภาพจาก https://phillipkay.wordpress.com/2012/05/18/ancient-laughter-aristophanes/)

ภาพที่ 3 ภาพการแสดงละครเวทีเรื่อง A Midsummer Night's Dream โรงละคร Shakespeare's Globe ประเทศอังกฤษ เมื่อปี พ.ศ. 2559 จากบทประพันธ์ของวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) บทละครเรื่องนี้เรื่องนี้เป็นบทละครสุขนาฏกรรมที่ได้รับการจัดแสดงหลายครั้งจนถึงปัจจุบัน โดยจัดอยู่ในประเภทละครสุขนาฏกรรมจินตนิยม (Romantic Comedy) ที่นิยมใช้เรื่องราวที่เต็มไปด้วยจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ แต่ก็ยังเป็นเรื่องราวที่น่าเชื่อสมเหตุสมผล ตอนต้นเรื่องตัวละครต้องพบกับอุปสรรคเกี่ยวกับความรัก แต่จบลงด้วยความสุขซึ่งมักจะเป็นพิธีแต่งงาน บทบาทสำคัญที่ดึงดูดความสนใจเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมมักจะอยู่ที่ตัวละครที่มีลักษณะเป็นตัวตลก การแสดงตลกในสุขนาฏกรรมเหล่านี้ปรากฏทั้งจากการแสดงความขบขันในนิสัยใจคอและการทำร้ายร่างกาย บทเจรจาส่วนใหญ่เป็นภาษาที่ไพเราะ ตัวละครส่วนใหญ่ที่มีความน่าเชื่อถือ

(ภาพจาก http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/globe-theatre/a-midsummer-nights-dream-2016)

ภาพที่ 4 ภาพตัวละครตลก (โฉ่ว) ในการแสดงอุปรากรจีน (งิ้ว) ทั้งนี้ตัวตลก (โฉ่ว) ถือเป็นตัวละครที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ผู้ที่จะรับบทตลกจะต้องเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ มีประสบการณ์สูง รู้จักสร้างสถานการณ์ให้เกิดความสนุกสนาน โดยบทบาทของตัวตลกแบ่งเป็นตัวตลกผู้หญิง (โฉ่ว ตั้น) และตัวตลกผู้ชาย (โฉ่ว) โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ตลกฝ่ายบุ๋นและตลกฝ่ายบู๊ ผู้แสดงบทบาทตลกจะต้องระบายสีที่หน้า โดยระบายสีขาวที่จมูกตกแต่งด้วยเส้นดำให้รู้ว่าเป็นตัวตลก นอกจากนี้ยังต้องวาดลายอื่น ๆ บนใบหน้า

(ภาพจาก http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=operahouse-tang&month=08-2010&date=22&group=1&gblog=1)

ภาพที่ 5 ภาพการแสดงละครเคียวเง็น ของประเทศญี่ปุ่น โดยเคียวเง็นเป็นศิลปะการแสดงละครตลกที่มุ่งสะท้อนปัญหาต่าง ๆ ของสังคมร่วมสมัย เช่น การล้อเลียนสังคมชั้นสูงในญี่ปุ่น การแสดงปัญหาชีวิตของปุถุชนทั่วไป การตีแผ่ความบกพร่องและอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ในทุกชนชั้นผ่านการเสียดสีประชดประชัน การหยอกล้อ และการใช้ท่าทางเพื่อสร้างอารมณ์ขันด้วยอาการต่าง ๆ ในลักษณะเกินจริง ปัจจุบันบทละครที่ใช้สำหรับจัดการแสดงเคียวเง็นมีมากกว่า 200 เรื่อง โดยมักเป็นเรื่องตลกที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างเจ้านายกับคนรับใช้ สามีกับภรรยา พ่อตากับลูกเขย หรือเรื่องความโง่เขลา และการล้อเลียนลักษณะนิสัยอันไม่ควรประพฤติ

(ภาพจาก http://eng.trip.kyoto.jp/plan/news/senbonenmadonenbutsukyogen2016_0426/)

ภาพที่ 6 ภาพการแสดงละครยาตราหรือละครสันสกฤตของอินเดีย ในเทศกาลดานู ยาตรา เมื่อปี พ.ศ. 2559 การแสดงนี้จะพบว่าตัวละครตลกหรือที่เรียกว่าวิฑูษกะนั้นมีบทบาทที่สำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ในอดีตนั้นละครสันสกฤตจะให้ผู้ชายเป็นผู้แสดง ส่วนผู้หญิงทำหน้าที่ระบำ โดยไม่ได้เล่นเป็นเรื่องราว ต่อมามีการปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงแสดงเป็นเรื่องราวตามบทละครได้ ในการแสดงทุกครั้งจะมีตัวตลกติดสอยห้อยตามพระเอก 2 ประเภท คือ วิฑูษกะ ซึ่งเป็นตลกหลวง มีบทบาทหน้าที่สำคัญรองลงมาจากพระเอกและนางเอก โดยทำหน้าที่คอยติดตามรับใช้พระเอก ลักษณะนิสัยจะแสดงผ่านการพูดจาตลกโปกฮาและเสียดสีผู้อื่น เพื่อสร้างอารมณ์ขันให้กับผู้ชม

(ภาพจากhttp://mycitylinks.in/dhanu-yatra-this-dramatic-festival-portraying-the-life-of-lord-krishna-is-a-charmer/)

ภาพที่ 7 ภาพการแสดงโตเป็งของอินโดนีเซีย ทั้งนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) กล่าวถึงการแสดงโตเป็งว่าทุกคนจะสวมหน้ากากและร่ายรำอยู่ตลอดเวลา โตเป็งตัวเอกในชวาอาจเจรจาได้บ้าง แต่ในบาหลีจะใช้ดาลังเจรจาแทน หรือใช้ตัวละครที่เป็นผู้ติดตามเป็นผู้พูดแทน หน้ากากของโตเป็งมี 3 ชนิด คือ ชนิดที่ปิดเต็มหน้า ชนิดที่ปิดเต็มหน้าแต่ผ่าปากและกรามให้พูดได้ และชนิดที่ปิดครึ่งหน้าโดยเปิดให้ปากสามารถพูดได้อย่างเต็มที่ ทั้งนี้การแสดงโตเป็งมักจะมีตัวใดตัวหนึ่งทำหน้าที่เป็นตัวตลก ซึ่งที่พบเป็นตัวละครในชนชั้นกลางหรือมียศถาบรรดาศักดิ์

(ภาพจาก http://jpgmag.com/photos/2081690)

ภาพที่ 8 หมายรับสั่งสมัยกรุงธนบุรี ปีชวด โทศก จ.ศ. 1142 เท่ากับ พ.ศ. 2323 ว่าด้วยเครื่องเล่นต่าง ๆ ในงานพระศพเจ้าจอมมารดาฉิมใหญ่ มีโขน เพลงเทพทอง ละครเขมร งิ้วจีน งิ้วญวน หุ่นมอญ หุ่นลาว หนังไทย หนังจีน และดอกไม้เพลิงนานาชนิด เป็นงานหลวงที่ราษฎรได้รับความบันเทิงไปด้วย

(ภาพจาก เอนก นาวิกมูล. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด. หน้า 16)

ภาพที่ 9 การสวดคฤหัสถ์ ที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3
ภาพนี้เป็นการแสดงแบบสาธิตการสวดคฤหัสถ์แบบสมัยโบราณ ผู้แสดงสำรับหนึ่งมี 4 คน

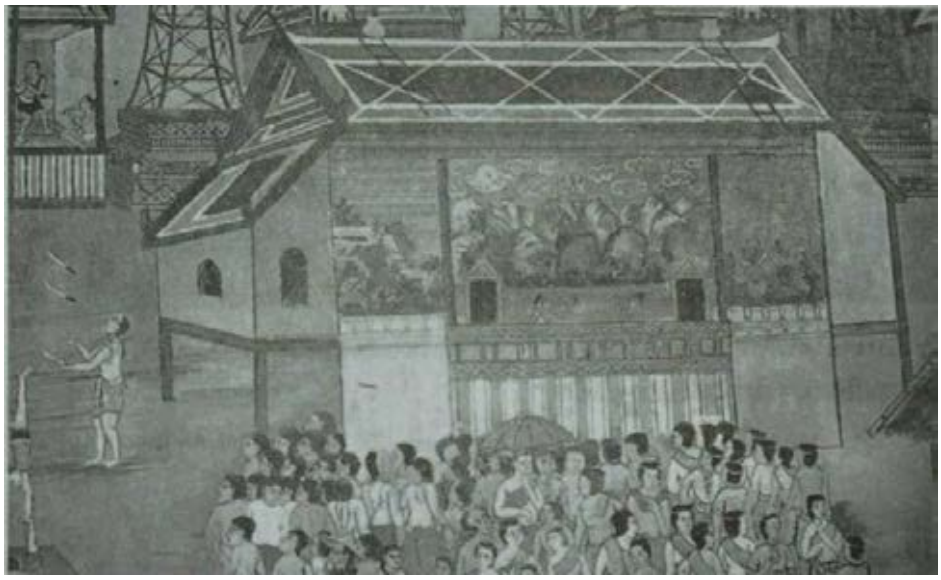
(ภาพจาก สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. หน้า 130)

ภาพที่ 10 การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง แต่งกายตามแบบตะวันตก
สันนิษฐานว่าจัดแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5

(ภาพจาก สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *นาฏศิลป์รัชกาลที่ 5*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว. หน้า 330)

ภาพที่ 11 การแสดงจำอวดชาวบ้านสมัยรัชกาลที่ 5 จำอวด 2 คน ยืนนุ่งโจงกระเบนในกลุ่มละครนอกหรือโนรา ที่ลานวัดพระบรมธาตุ นครศรีธรรมราช

(ภาพจากhttp://www.sujitwongthes.com/2016/02/siam11022559/)



ภาพที่ 12 ภาพวาดการแสดงหุ่นในงานเมรุทศกัณฑ์ วาดไว้ที่ระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ด้านซ้ายของภาพมีการโยนดาบ บนหลังคาโรงหุ่นมีหม้อน้ำและบันไดที่ใช้เมื่อเกิดไฟไหม้

(ภาพจาก เอนก นาวิกมูล. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด. หน้า 17)

ภาพที่ 13 การแสดงหมอลำ เมื่อต้นสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้หญิงไว้ผมปีก ผู้ชายไว้ผมมหาดไทย

(ภาพจาก เอนก นาวิกมูล. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด. หน้า 19)

ภาพที่ 14 พระราชบัญญัติอากรมหรสพ ร.ศ. 111 พ.ศ. 2435 สมัยรัชกาลที่ 5

(ภาพจาก เอนก นาวิกมูล. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด. หน้า 21-24)

ภาพที่ 15 ลิเกซึ่งเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 5

(ภาพจาก เอนก นาวิกมูล. (2542). *ราษฎรบันเทิง*. กรุงเทพฯ: บริษัท 2020 เวิลด์ มีเดีย จำกัด. หน้า 30)

ภาพที่ 16 การแสดงละครพูดชวนหัวเรื่องหลวงจำเนียรวานิช พ.ศ. 2461
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงเป็นหลวงจำเนียรวานิช

(ภาพจาก ปิ่น มาลากุล หม่อมหลวง. (2518). *งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช. หน้า 265)

ภาพที่ 17 การแสดงเพลงปฏิพากย์ของคณะแม่ต่วน

(ภาพจาก https://sites.google.com/site/yingmifufu/prapheth-khxng-phelng-phun-ban)

ภาพที่ 18 การแสดงลิเกของคณะหอมหวล นาคศิริ ตอนกินเลี้ยงแต่งงานพระไวย ขุนช้างขุนแผน

(ภาพจาก พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. (2550). *ลิเก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม. หน้า 45)

ภาพที่ 19 การแสดงตลกลิเก ออกมุกเกี่ยวกับเรื่องหลานจับอกน้าสาว

(ภาพจาก สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2522). *ลิเก*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ. หน้า 123)

ภาพที่ 20 การแสดงจำอวดหน้าม่าน ของสมพงษ์ พงษ์มิตร
หัวหน้าคณะเบ็ญจศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักแสดง)

(ภาพจาก สัมพันธ์ ก้องสมุทร. (2544). *สมพงษ์ พงษ์มิตร ตลกหลวงของแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ. หน้า 123)

ภาพที่ 21 การแสดงภาพยนตร์ไทยของดาราตลก สมพงษ์ พงษ์มิตร
ในสมัยที่ภาพยนตร์ไทยเฟื่องฟู

(ภาพจาก สัมพันธ์ ก้องสมุทร. (2544). *สมพงษ์ พงษ์มิตร ตลกหลวงของแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ. หน้า 122)

ภาพที่ 22 ศิลปินตลกที่มีชื่อเสียงในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ.2500-2520
ได้แก่ สนิท เกษธนัง จำรูญ หนวดจิ๋ม และสมพงษ์ พงษ์มิตร

(ภาพจาก สัมพันธ์ ก้องสมุทร. (2544). *สมพงษ์ พงษ์มิตร ตลกหลวงของแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ. หน้า 122)

ภาพที่ 23 การแสดงตลกโขน ประเภทสวมหัวเปิดหน้า ตลกลิง

(ภาพจาก นิสา เมลานนท์. (2541). *การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์. หน้า 125)

ภาพที่ 24 การแสดงตลกโขน บทฤาษี โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ

(ภาพจาก http://board.narak.com/topic_light.php?No=161419)

ภาพที่ 25 การแสดงตลกในคาเฟ่ (ตลกคาเฟ่) ได้รับความนิยมอย่างสูงในช่วงปี พ.ศ. 2520-2535

(ภาพจาก http://www.writtenepisodes.com/watch- video/zKMchLnuN3A/%E0%B8%A3)

ภาพที่ 26 การแสดงตลกในวงดนตรีลูกทุ่ง เมื่อกิจการคาเฟ่ซบเซา ศิลปินตลกบางคนกลับไปเล่นตลกในวงตรีลูกทุ่งหรือวงดนตรีหมอลำ วงดนตรีเหล่านี้เป็นแหล่งผลิตฝึกฝนฝีมือและทักษะด้านการแสดงตลก

(ภาพจาก http://www.tvpoolonline.com/content/76468)

ภาพที่ 27 รายการ “ยุทธการขยับเหงือก” โดยช่วงปี พ.ศ.2530 เป็นต้นมา โทรทัศน์ได้เข้ามามีบทบาทสังคมไทยมากขึ้น รายการปกิณกะบันเทิงก็เริ่มได้รับการผลิตและออกอากาศ ซึ่งเป็นอีกพื้นที่หนึ่งให้ศิลปินตลกและดาราได้สร้างชื่อเสียง โดยรายการยุทธการขยับเหงือกเป็นรายการแรก ๆ ที่มุ่งสร้างอารมณ์ขันผ่านพิธีกรตลกและรูปแบบรายการ

(ภาพจาก http://www.painaidii.com/most-like/mostlike-detail/002864/lang/en/)

ภาพที่ 28 การบันทึกภาพการแสดงตลกคาเฟ่ เมื่อเทคโนโลยีการบันทึกภาพวีดีโอได้รับการพัฒนา การแสดงตลกในช่วงปี พ.ศ. 2530-2540 ของคณะตลกที่มีชื่อเสียงที่ยังคงได้แสดงในคาเฟ่อยู่นั้น จะได้รับการบันทึกในรูปแบบวีดีทัศน์ และวางจำหน่ายตามร้านขายเทปและร้านเช่าวีดีโอ

(ภาพจาก http://cyberspaceandtime.com/[%E0%B8%88%E0%B5%E0%B9%89%E0%)

ภาพที่ 29 รายการ “ก่อนบ่ายคลายเครียด” ในช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา รายการก่อนบ่ายคลายเครียดเป็นอีกหนึ่งรายการที่ศิลปินตลกมารวมตัวกันเพื่อทำการแสดงผ่านจอโทรทัศน์ และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 อสมท

(ภาพจากhttp://tvupyim.blogspot.com/2014/01/13-57_688.html)

ภาพที่ 30 รายการ “คุณพระช่วย” เป็นรายการที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในช่วงปี พ.ศ. 2550 โดยมีช่วงจำอวดหน้าม่านเป็นจุดขายของรายการ มีศิลปินตลกที่มีความสามารถด้านเพลงพื้นบ้านมาแสดงความสามารถ ได้แก่ น้าโย่ง น้าพวง น้านงค์ มีศิลปินตลก เท่ง เถิดเทิง และ พันพลุแตก เป็นผู้ดำเนินรายการ รายการนี้สังกัดบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเม้นต์ จำกัด (มหาชน)

(ภาพจาก http://tamroiphrabuddhabat.com/xmb/viewthread.php?tid=897)

ภาพที่ 31 ละครตลกสถานการณ์ “บางรักซอย 9” ในช่วงปี พ.ศ. 2545-2555 เป็นละครที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นบทบาทของอารมณ์ขันที่มีต่อสังคมไทยได้อย่างชัดเจน

(ภาพจาก http://movie.sanook.com/31903/)

ภาพที่ 32 ละครตลกสถานการณ์ เป็นต่อ ในช่วงปี พ.ศ.2545-2555 เป็นละครตลกอีกเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ปัจจุบันได้รับการผลิตอีกครั้งและออกอากาศทางช่อง ONE

(ภาพจาก http://tvshow.tlcthai.com/%E0%B9%80%E0%B8%9B%E0%B9%8%99%E0%)

ภาพที่ 33 ภาพยนตร์ตลกเรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ภาพยนตร์ที่ทำรายได้เป็นอันดับหนึ่งของประเทศไทย เป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นค่านิยมของสังคมไทยที่มีต่ออารมณ์ขันได้อย่างชัดเจน

(ภาพจากhttp://pantip.com/topic/30767068)

ภาพที่ 34 ผู้เข้าประกวดในรายการ “เดอะ คอมเมเดียน” รายการประกวดค้นหาผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงตลกของประเทศไทย ซึ่งมีผู้สมัครเข้าประกวดเป็นจำนวนมาก

(ภาพจาก http://movie.sanook.com/34429/)

ภาพที่ 35 สมาชิกสมาคมศิลปินตลกแห่งประเทศไทย ศิลปินตลกในประเทศไทยส่วนใหญ่จะเข้ามาเป็นสมาชิกในสมาชิกสมาคมศิลปินตลกแห่งประเทศไทย โดยมี นายศรสุทธา กลั่นมาลี (ถั่วแระ เชิญยิ้ม) เป็นนายกสมาคมฯ ทั้งนี้การรวมกลุ่มกันเป็นสมาคมของศิลปินตลก สะท้อนให้เห็นถึงความเข้มแข็งและความร่วมมือกันของศิลปินตลกในประเทศไทย

(ภาพจากhttps://www.pptvthailand.com/news/%E0%B8%9B%E0%E0%B8%B0)

ภาพที่ 36 รายการ “ข่าวข้นคนเนชั่น” รายการข่าวที่มุ่งเน้นการรายงานข่าวด้วยรูปแบบการเล่าข่าว โดยมีการสอดแทรกทัศนคติและความคิดเห็นของผู้ประกาศข่าวเป็นบางครั้ง ออกอากาศทางช่อง Nation TV หมายเลข 22 ทุกวันจันทร์-พฤหัสบดี เวลา 20.15 - 22.15 น. วันศุกร์ เวลา 21.00 - 22.15 น. วันเสาร์ - วันอาทิตย์ เวลา 21.00 - 22.30 น.

(ภาพจากhttp://oknation.nationtv.tv/blog/8media/2016/05/17/entry-1)

ภาพที่ 37 รายการ “สนามข่าว 7 สี” รายการข่าวที่สร้างความเข้มข้น ครบถ้วน ในการรายงานของคนข่าวภาคสนามส่งตรงจากพื้นที่จริงด้วยเนื้อหา ภาพที่ฉีกและแตกต่างไปจากรูปแบบของรายการข่าวอื่น ๆ ออกอากาศทางช่อง 7 HD หมายเลข 35 ทุกวันจันทร์ - วันศุกร์ 07.30-09.50 น.

(ภาพจาก https://activities.ch7.com/detail/94513)

ภาพที่ 38 รายการ “เทยเที่ยวไทย The Route” รายการสารคดีบันเทิง มุ่งเน้นการนำชมสถานที่ท่องเที่ยวต่าง ๆ ปัจจุบันออกอากาศทางช่อง ONE หมายเลข 31 ทุกวันเสาร์ เวลา 23.15 น. ดำเนินรายการโดย กอล์ฟ-กิตติพัทธ์ ชลารักษ์ ก๊อตจิ-ทัชชกร บุญลัภยานันท์ และ เจนนี่ ปาหนัน รายการนี้ออกอากาศครั้งแรกวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2554 ทางช่องแบงแชนแนล

(ภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=e9_ckrNkIUE)

ภาพที่ 39 รายการ “ตลาดสดพระราม 4” เดิมชื่อ ตลาดสดสนามเป้า เป็นรายการแนะนำสถานที่ท่องเที่ยวและสถานที่รับประทานอาหารที่มีชื่อเสียง ออกอากาศทุกวันเสาร์ทางช่อง 3 HD หมายเลข 33 เวลา 16.30-17.15 น.

(ภาพจากhttp://www.manager.co.th/aspbin/viewgallery.aspx?newsid=9590000098235&imageid=4253411)

ภาพที่ 40 รายการ “The Mask Singer” เป็นรายการปกิณกะบันเทิงประเภทเรียลลิตี้เกมโชว์ โดยซื้อลิขสิทธิ์รูปแบบรายการจาก "Miseuteori Eumaksyo Bokmyeon-gawang" ที่เป็นลิขสิทธิ์ของบริษัท Munhwa Broadcasting Corporation (MBC) จากประเทศเกาหลีใต้ นำมาทำเป็นรูปแบบรายการของประเทศไทย ผลิตรายการโดยบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน)

(ภาพจาก https://www.thairath.co.th/content/744256)

ภาพที่ 41 รายการ “รู้ไหมใครโสด” เป็นรายการปกิณกะบันเทิง แนวเกมโชว์หาคู่เดท ออกอากาศทางช่อง ONE หมายเลข 31 ทุกวันอาทิตย์ เวลา 20.20 – 21.50 น. ผลิตรายการโดย บริษัท เดอะ วัน เอ็นเตอร์ไพรส์ จำกัด

(ภาพจาก http://www.ryt9.com/s/prg/2649626)

ภาพที่ 42 รายการ “ทอล์ก-กะ-เทย Tonight” เป็นรายการปกิณกะบันเทิง ประเภททอล์คโชว์ ออกอากาศทางช่องGMM 25 ทุกวันอาทิตย์ เวลา 22.15 - 23.15 น. ดำเนินรายการโดย นิติ ชัยชิตาทร

(ภาพจาก http://tvshow.tlcthai.com/%E0%B8%97%E0%B8%AD%E0%B8%)

ภาพที่ 43 การเก็บข้อมูลด้วยกระบวนสัมภาษณ์เชิงลึก
ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ความตลกในนาฏกรรมไทย วันที่ 12 พฤศจิกายน 2561

ภาพที่ 44 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในการประชุมทางวิชาการ Chulalongkorn University - Yunnan University "Symposium of Traditional Performing Arts and Cultural Development" วันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2561 จัดโดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับมหาวิทยาลัยยูนนาน ณ มหาวิทยาลัยยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน

ภาพที่ 45 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในงานจุฬาวาทิต ครั้งที่ 204 วันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2561 ณ หอศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 46 การนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” ในโครงการแลกเปลี่ยนเรียนรู้การวิจัยวัฒนธรรมสยามศึกษา ศิลปะการแสดง วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2561 จัดโดยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ สาขาปรัชญา สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสภา ณ โรงแรมตะวันนา กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 47 การสอบทานข้อมูลวิทยานิพนธ์หัวข้อ “บทบาทของการแสดงความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย” กับผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย วันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2562 ณ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายปวริส มินา

วัน เดือน ปี เกิด 12 กุมภาพันธ์ 2530

สถานที่เกิด จังหวัดร้อยเอ็ด

วุฒิการศึกษา
- ปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
  คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่อยู่ปัจจุบัน 88/148 หมู่บ้านสิวารัตน์ 10 ซอย 3 ตำบลบางแขม อำเภอเมือง
จังหวัดนครปฐม รหัสไปรษณีย์ 73000

ผลงานตีพิมพ์

ปวริส มินา. (2559). “พระอัจฉริยภาพด้านการสร้างสรรค์ฉากและสถานที่ในพระราชนิพนธ์บทละครพูดชวนหัวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจากบทละครสุขนาฏกรรมภาษาฝรั่งเศส”. *วารสารห้องสมุด*, ปีที่ 60 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน):13-20.

ปวริส มินา และ ณัฐภรณ์ สถิตวราทร. (2461). “มโนทัศน์อิสรเสรีและความเสมอภาคในสื่อทัศนศิลป์: กรณีศึกษาเนื้อหาและพื้นที่จัดแสดงผลงานสื่อทัศนศิลป์ในประเทศไทย พ.ศ. 2556-2560”. *วารสาร Veridien E-Journal*, Silpakorn University, ปีที่ 11 ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม): 2314-2331.

ปวริส มินา. (2561). “กลวิธีการสร้างสรรค์ความตลกในรายการโทรทัศน์ไทย”. *วารสาร Veridien E-Journal, Silpakorn University*, ปีที่ 11 ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม): 2300-2333.