บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิเคราะห์ ชีวิตและผลงานของ สวง ทรัพย์สำรวย (ล้อตือก) มีแนวคิดอยู่ 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. แนวคิดเรื่อง "ตลก"
    1.1 ตรรกะของเรื่องตลก
    1.2 กระบวนการแสดงตลกของไทย
    1.3 แนวคิดเรื่องชีวิตและคุณสมบัติของนักแสดงตลก

2. แนวคิดเรื่องการศึกษาชีวิตประวัติบุคคล

1. แนวคิดเรื่อง "ตลก"

1.1 ตรรกะของเรื่องตลก

อารมณ์ขัน หรือ ตลก เป็นการเล่นกับความหมายที่มีแบบแผนแน่นอนอยู่แล้ว (Institutionalized Meaning) และความหมายใหม่มีลักษณะแหวกจากกรอบที่วางไว้ (อ้างไว้ใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ 2536 : 32)

เรื่องตลกขำขันเกิดขึ้นจากการเล่นกับความหมาย รูปแบบง่าย ๆ คือ การทำให้เรื่องที่เสนอผิดไปจากความหมายโดยทั่วไป เรื่องตลกมักจะเอาเรื่องราวต่าง ๆ มาล้อเลียนทำให้ความหมายเปลี่ยนไป หรือกลับหน้าเป็นหลังเสีย ซึ่งเรื่องธรรมดา ๆ ก็กลายเป็นเรื่องตลกขึ้นมาได้ ความหมายที่เรากล่าวถึงในที่นี้ หมายถึง ระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ อาทิ ภาษา ดนตรี การแต่งกาย และกิริยาท่าทาง ที่เป็นตัวกลางในการถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของบุคคลและของสังคมโดยส่วนรวม ระบบความหมายหรือระบบสัญลักษณ์นี้มีแบบเฉพาะของตนเอง ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นสถาบันประกอบด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ สมาชิกของสังคมจะเข้าใจและสามารถใช้สัญลักษณ์เหล่านี้ก็ต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้ในสังคมนั้น ๆ โดยทั่วไปแล้ว การเรียนรู้แบบแผนของสถาบันทางสังคม เป็นการปมเพาะให้สมาชิกประพฤติปฏิบัติตามแบบแผนที่วางไว้ แต่ในขณะเดียวกันก็มี

สมาชิกที่ขบถ หรือเบี่ยงเบนออกไปนอกกฎเกณฑ์อยู่เสมอ ๆ ซึ่งทำให้ต้องมีการปรับแบบแผนอยู่เป็นระยะ ๆ

เราเคยแต่สนใจที่จะหัวเราะเมื่อดูตัวตลกแสดง หรือพูดกระตุ้นอารมณ์ขันของเรา แต่เราไม่เคยทราบว่าตลกที่เราดูอยู่นั้นมีลักษณะอย่างไร ในเมื่อตลกคือการเล่นกับความหมาย ดังนั้น การเล่นตลกจึงมีวิธีเล่นอันเป็นลักษณะของการสร้างโดยอาศัยหลักดังนี้ คือ

I. การเล่นตลกกับภาษา
II. การเล่นตลกกับสามัญสำนึก
III. การเล่นตลกกับอารมณ์ความรู้สึก
IV. การเล่นตลกกับเรื่องในชีวิตประจำวัน
V. การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต

การเล่นตลกกับภาษา

โดยทั่วไป การใช้ภาษาจะมีไวยากรณ์และรูปแบบประโยคคอยกำกับให้เป็นแบบแผนเดียวกัน เมื่อไหร่ก็ตามที่เราพูดผิดไปจากแบบแผนที่กำหนดเอาไว้ สิ่งที่เราพูดจะกลายเป็นเรื่องน่าขันไปในทันที การเล่นถ้อยคำหรือการเล่นสำนวนโวหารต่าง ๆ เป็นรูปแบบที่นิยมกันมากของการเล่นตลกกับภาษา วิธีการก็คือ การนำเอาโครงสร้างเดิมของภาษา เช่นรูปประโยค หรือกลุ่มคำนำมากลับเสียใหม่จากซ้ายไปขวา หรือขวาไปซ้าย (จาก กข เป็น ขก เป็นต้น)

บทละครเรื่อง "พระมะเหลเถไถ" ของคุณสุวรรณ (2536) ก็เป็นการเล่นตลกกับภาษาในอีกรูปแบบหนึ่ง โดยการเลียนสัมผัสนอกสัมผัสในตามฉันทลักษณ์ของกลอนแต่เป็นการเลียนแบบที่เล่นกับเสียงของคำ เมื่ออ่านออกเสียงแล้วฟังดูหน้าขันเข้าทำนองบทประพันธ์ประเภท Absurd

เมื่อนั้น
พระมะเหลเถไถมะไหลถา
ลถิตย์ยังแท่นทองกะโปลา
ศุขาปาลากะเปเล
วันหนึ่งพระจึงมะหลีกตีก
มะเหลไถไพรพรีกมะรีกเข

แล้วจะไปเที่ยวชมมะลมเต
มะโลโตโปเปมะลูตู
ตริแล้วพระมเหลจึงเป่าปะ
มะเลไตไคลคละมะหรูจู๋
จรจรัลต้นตัดพลัดพลู
ไปสู่ประสาทท้าวโปลา ฯ 6 คำ ฯ เพลงช้า

การเล่นสำนวนโวหารต่าง ๆ และการเล่นคำผวนในเพลงพื้นบ้าน ก็จัดเข้าในจำพวกการเล่นตลกกับภาษา อย่างไรก็ดี การเล่นตลกแบบนี้ไม่จำกัดเฉพาะภาษาพูดหรือภาษาเขียนเท่านั้น ยังสามารถใช้ได้กับระบบสัญลักษณ์อย่างอื่น ๆ เช่น ดนตรี หรือภาพเขียน ซึ่งนักเล่นตลกเอาต้นแบบมาล้อให้ผิดไปจากเดิม แต่ยังคงลีลาหรือสไตล์ทางศิลปะต้นแบบเอาไว้บางส่วนเพื่อให้รู้ว่าเอางานของศิลปินคนใดมาล้อเลียน ในปัจจุบันเราจะพบการเล่นตลกในแนวนี้มากในงานประเภทศิลปะนิยมและงานโฆษณา อย่างเช่นโฆษณาแฟลตปลาทอง ที่นำเอาสไตล์ของศิลปินนักร้องระดับโลกอย่าง ไมเคิล แจ็คสัน , มาดอนน่า ฯลฯ มาล้อเลียน

ทั้งนี้การเล่นตลกกับภาษาภายใต้เงื่อนไขของเวลา สถานที่ บุคคล และวัฒนธรรม ซึ่งแต่ละแห่งก็จะมีความแตกต่างกันไป

การเล่นตลกกับสามัญสำนึก

ในการจัดระเบียบสังคมแต่ละสังคมต่างมีกฎเกณฑ์ว่า เรื่องใดสามารถพูดคุยกันได้อย่างเปิดเผย และเรื่องใดบ้างเป็นเรื่อง "ต้องห้าม" หรือเป็นเรื่องเพ้อฝันที่เป็นจริงไปไม่ได้ กฎเกณฑ์เหล่านั้นเป็นที่รู้กันโดยทั่วไปจนกลายเป็นสามัญสำนึกของสมาชิกในสังคมนั้น

การล้อเลียนเป็นเรื่องที่เข้าใจกันว่าเป็นเรื่องของสามัญสำนึกนี้ มักจะเรียกกันว่า เป็นเรื่องตลกไร้สาระ หรือ Absurd คือเข้าทำนองเป็นเรื่องที่รู้กันอยู่แล้วว่าเป็นไปไม่ได้ แต่เป็นการแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ โดยเล่นกับความคิดที่ โง่ หรือ บ้า มาก ๆ หรือการเล่นตลกโดยการใช้ตรรกะแบบฉลาดแกมโกง นักเล่าเรื่องตลกฉกาจ ๆ มักจะชอบเล่นตลกแบบนี้ เพราะเขาสามารถเสนอมุขตลกที่คมคายชนิดที่คนฟังจะคาดไม่ถึง

การที่นาย ก. เอาตัวรอดโดยการกลับสามัญสำนึกของคนหรือพยายามที่จะอธิบายสิ่งที่ตรงข้ามกับสามัญสำนึกของคน การที่นาย ก. ไปขนของบ้านคนอื่น สามัญสำนึกของคนจะบอกว่าเขาคือขโมย และกระทำผิด แต่เมื่อตำรวจจะจับ นาย ก. ก็เล่นตลกกับสามัญสำนึก โดยบอกว่าเขากำลังทำความหวังดีให้เพื่อน โดยกำลังขนกระถางต้นไปให้เพื่อนตื่นเต้นทั้ง ๆ ที่เขากำลังขนต้นไม้ลงมาเพื่อจะขโมยไปขาย ตลกประเภทนี้จะให้ความรู้สึกคล้าย ๆ ฉลาดแกมโกง แต่ก็สามารถเรียกเสียงหัวเราะได้จากความคาดไม่ถึงนี่เอง

การเล่นตลกกับอารมณ์ความรู้สึก

มนุษย์เรียนรู้วิธีการแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกจากวัฒนธรรม สังคมมีแบบแผนที่กำหนดไว้แล้วว่าควรมีการแสดงออกอย่างไร แต่การเล่นตลกกับอารมณ์ความรู้สึกจะนำเอาสิ่งที่เชื่อว่าเป็นการแสดงออกที่ถูกที่ควรมาล้อเล่น ในตอนแรก เราจะรู้สึกเจ็บลึก ๆ เมื่อฟังเรื่องตลกแนวนี้ แต่เสียงหัวเราะจะช่วยให้ความเจ็บปวดหรือความกระดากอายค่อย ๆ เลือนหายไป อย่างเช่นการที่ตลกนำเอาเรื่อง ภาวะเศรษฐกิจยุ IMF ที่มีคนตกงาน มาล้อเลียน

การเล่นตลกกับเรื่องของอารมณ์ความรู้สึก เป็นเรื่องที่ค่อนข้างละเอียดอ่อน บางครั้งแทนที่จะตลกกลายเป็นการตอกย้ำความเจ็บปวด เรื่องตลกในแนวนี้มักจะนำเอาเรื่องเกี่ยวกับความตาย ความเจ็บป่วย หรือความรู้สึกในเรื่องเพศ ที่เราเก็บซ่อนไว้ในส่วนลึกออกมาเสนอในอีกแง่มุมหนึ่ง โดยทั่วไปแล้ว มักจะเป็นเรื่องต้องห้ามหรือเรื่องแสลง มีคนจำนวนมากไม่ยอมรับว่าการเล่นตลกแบบอารมณ์ความรู้สึกที่เรียกว่า Black Humour นี้ เป็นส่วนหนึ่งของการเผชิญหน้ากับปัญหาบางปัญหาที่บางครั้งสังคมก็ไม่มีคำตอบสำเร็จรูปมาให้ พวกเขาเห็นว่านอกจากจะไม่ตลกแล้วเรื่องแบบนี้ยังไร้สนิยมอีกด้วย

การเล่นตลกกับเรื่องในชีวิตประจำวัน

ความขี้เล่นของมนุษย์ ทำให้สามารถหยิบเอาเรื่องรอบตัวขึ้นมาล้อเลียนได้ตลอดเวลาไม่ว่าจะเป็นเรื่องในครอบครัว เรื่องระหว่างมิตรสหาย เรื่องศิลปวัฒนธรรม หรือเรื่องการเมืองที่ทุกคนมีประสบการณ์ร่วมในชีวิตประจำวัน วิธีการเล่นตลกกับเหตุการณ์เหล่านี้ ทำได้หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับเจตนาของเจ้าของอารมณ์ขันว่าต้องการเล่นตลกแบบจำอวด หรือว่าต้องการล้อเลียนอย่างเบา ๆ เพื่อหยอกเย้าหรือเสียดสีรุนแรง

ถ้าเป็นการเล่นตลกแบบแรก ที่มุ่งหมายให้เกิดความขบขันเป็นหลัก วิธีการที่ใช้มักเลือกการเลียนแบบที่เรียกว่า Parody เช่น การเอาทำนองเพลงของนักดนตรีบรมครูมาล้อ โดยการเล่นคีย์เสียงหรือโน๊ตบางตัวให้เพี้ยนไปจากต้นฉบับ ปัจจุบันการเล่นตลกแบบล้อเลียน เริ่มถูกนำมาใช้มากขึ้นในรายการโทรทัศน์ จะเห็นได้จากลีลาของพิธีกรบางคน หรือรายการที่จัดขึ้นมาโดยเฉพาะ เช่น รายการเวทีวาที

การเล่นตลกประเภทเสียดสีหรือ Satire นอกจากจะสร้างความขบขันแล้ว ยังทำให้ผู้เล่นเกิดความสะใจที่ได้หัวเราะใส่คนอื่นหรือเป็นการระบายความคับข้องใจบางประการซึ่งโดยปกติถูกเก็บกดเอาไว้ การเล่นตลกในแนวนี้มักจะเป็นการเล่นตลกเสียดสีการเมือง หรือวิพากษ์วิจารณ์สังคม ความสัมพันธ์ในครอบครัวหรือสถาบันทางสังคมอื่น ๆ ตัวอย่างของการเล่นตลกประเภทเสียดสีที่เราเห็นเป็นประจำคือ การ์ตูนการเมืองในหนังสือพิมพ์ต่าง ๆ ทั้งประเภทช่องเดียวและหลายช่องจบ (Comic Strip)

นอกจากนี้ การเล่นตลกประเภทเสียดสียังสามารถนำเสนอในรูปแบบอื่น ๆ ได้อีกเช่น ละครแนวเสียดสีทั้งเรื่อง หรือเป็นบางส่วนของเรื่อง หรือเป็นบุคลิกของตัวละครบางตัว ผู้เขียนอาจใช้การเสียดสีลึก ๆ แบบ Ironic ที่ทำให้คนดูหัวเราะหึ ๆ อยู่ในลำคอ หรือยิ้มน้อย ๆ หรืออาจใช้การถากถางหรือเหน็บแนมแบบ Sarcastic ที่มีความรุนแรงหรือทิ่มแทงอย่างตรงไปตรงมา บางครั้งก็ฆ่าตัวละครเพื่อให้เกิดความสะใจ

สำหรับละครตลกโดยทั่วไปมักเรียกกันว่า Comedy ซึ่งเน้นความตลกขบขัน การนำเสนออาจใช้ลักษณะของการเล่นตลกแบบล้อเลียน ผสมผสานกับการเล่นตลกประเภทเสียดสีบ้าง แต่บ่อยครั้งละครประเภทตลกก็มักแทรกอยู่ในละครแนวเศร้า (Tragedy) ทำให้เส้นแบ่งระหว่างอารมณ์เศร้าและอารมณ์ขันปนเปกันจนแยกไม่ออก ตัวอย่างเรื่องหลายรสแบบนี้ เป็นรูปแบบหลักรูปแบบหนึ่งของภาพยนตร์ไทยที่มีตัวตลกคอยจี้เส้นคนดู และชี้ให้เห็นแง่มุมที่ขำขันของตัวเอก วิธีการนี้ทำให้แกนเรื่องดำเนินไปโดยไม่ทำให้คนดูเครียดจนเกินไป อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง "แสนรัก" ที่ ล้อต๊อก แสดงนำในเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องแสนรัก เป็นภาพยนตร์ชีวิต แต่ล้อต๊อกก็มีมุขตลกแทรกให้หัวเราะได้เป็นบางช่วง

รูปแบบของการนำเสนออารมณ์ขันในชีวิตประจำวันที่มีการถ่ายทอดมาจากอดีต คือ เทพนิยาย (Fairy Tale) และนิทานสอนใจ (Fable & Parable) เรื่องเหล่านี้มักจะไม่ล้าสมัย เพราะพูดถึงเรื่องความดีความชั่วของมนุษย์ในแง่มุมที่ขบขัน เช่น เทพนิยายชุดของ ฮันส์ คริสเตียน

แอนเดอร์สัน หรือเรื่องเทพารักษ์กับคนตัดต้นไม้ เทพนิยายมักจะไม่อยู่ในกฎเกณฑ์ของผู้ใหญ่ แต่ร่วมในจินตนาการของเด็ก ๆ ทำให้เรื่องมีพลัง และมีเสน่ห์ นอกจากนี้ยังมักมีข้อคิดทางปรัชญาแฝงอยู่แทบทุกเรื่อง

อารมณ์ขันในเทพนิยายก็ดี นิทานสอนใจก็ดี ล้วนใช้วิธีการแบบเสียดสีเพื่อให้เกิดความเปรียบเทียบระหว่างเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน และสภาพเหตุการณ์ที่เป็นอุดมคติ เพราะเนื้อหาส่วนใหญ่มักพูดถึงมนุษย์กับความดีงาม ดังนั้น ด้านหนึ่งเท่ากับเป็นการเตือนสติให้เราประพฤติปฏิบัติตัวตามแนวอุดมคติ อีกด้านหนึ่งก็เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ที่สังคมเห็นว่ามีพฤติกรรมเบี่ยงเบนไปจากมาตรฐาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บุคคลที่เป็นผู้นำทางการเมืองหรือผู้นำศาสนา อย่างไรก็ดี การใช้อารมณ์ขันแบบเสียดสีต้องใช้อย่างระมัดระวังให้อยู่ในขอบเขตของเรื่องตลกขบขัน มิเช่นนั้นแล้ว อาจจะกลายเป็นเรื่องเหลวไหลหรือการนินทาว่าร้ายกันเป็นการส่วนตัว

การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต

นักสังคมวิทยา เช่น Zijderveld (อ้างไว้ใน อุบลรัตน์ ศิริยาศักดิ์ 2536 : 43) เห็นว่าพฤติกรรมทางสังคมของคนเรานั้นมีแบบแผนที่แน่นอนซึ่งเกิดจากการปฏิบัติจนเป็นกิจวัตรและเป็นข้อตกลงร่วมกัน จนในที่สุดกลายเป็นสถาบันทางสังคมขึ้นมา สมาชิกของสังคมจะรับรู้แบบแผนการปฏิบัติตัวตามบทบาทที่ตนสวมอยู่ เช่น คนที่เป็นหมอและคนไข้ต่างมีก็มีการปฏิบัติเฉพาะของตนเมื่อต้องปะทะสังสรรค์กัน เมื่อเราเรียนรู้บทบาทการเป็นคนไข้แล้ว ไม่ว่าจะไปพบหมอคนไหน เราก็เข้าใจว่าต้องปฏิบัติตนเช่นไร หรือในกรณีความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก หรือครูกับศิษย์ก็เช่นเดียวกัน แบบแผนที่มีลักษณะค่อนข้างตายตัวนี้คือกลไกที่ทำให้สมาชิกของสังคมสามารถปะทะสังสรรค์กันได้ เหมือนกับที่เราเข้าใจการทำงานของเครื่องจักรตัวหนึ่ง เมื่อเราไปพบเครื่องจักรตัวเดียวกันในที่อื่น ๆ อีก เราก็จะเข้าใจกลไกทำงานได้ทันที

การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต คือ การทำให้แบบแผนที่ซ้ำซากเสมือนหนึ่งการทำงานของเครื่องจักรเกิดอาการสะดุด หรือหันเหไปจากทิศทางที่คาดเอาไว้ อารมณ์ขันจึงทำให้ระบบที่เป็นอยู่รวนไปชั่วขณะหนึ่ง เช่น การกลับบทบาทระหว่างหมอกับคนไข้ หรือแม่กับลูก ตลกหลวงในราชสำนักโบราณมีหน้าที่เล่าเรื่องขำขันให้พระราชาฟัง ซึ่งก็คือการเล่นกับความหมายที่มีแบบแผนแน่นอน แต่ด้วยเหตุที่มีอาชีพเป็นตลกหลวงเขาจึงสามารถละเมิดกฎเกณฑ์บางอย่างได้แม้กระทั่งการล้อเลียนตัวพระราชา ตลกหลวงก็มีสิทธิทำได้ อารมณ์ขันในลักษณะนี้คือ การใส่ชีวิตเข้าไปในแบบแผนที่เป็นกลไกซ้ำซาก ตัวอย่างที่เรารู้จักกันดี คือ นิทานเรื่อง

ศรีชนญชัยกับความคิดพลิกแพลงเอาตัวรอดจากสถานการณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การล้อเลียนพระเจ้าแผ่นดินและผู้หลักผู้ใหญ่

Peter Berger สรุปว่า เรื่องตลกเกิดจากช่องว่างของความหมายและมุขตลกคือตัวที่ชี้ให้เห็นถึงความหมายที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง เป็นต้นว่า การเทียบเคียงภาพของปราชญ์ซึ่งทรงภูมิปัญญากับภาพล้อของปราชญ์ที่กางเกงหลุด ภาพล้อเช่นนี้อยู่นอกเขตของภาพเก่า ๆ หรือ Stereotype ที่เราคุ้นเคย ทำให้ชีวิตมีรสชาติรื่นรมย์ไม่จำเจ

แนวคิดที่กล่าวมานี้ เป็นการบอกถึงลักษณะของการเล่นตลกว่ามีกี่รูปแบบ อย่างไรบ้าง เพื่อที่จะนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ลักษณะการเล่นตลกของล้อต๊อก

1.2 กระบวนการแสดงตลกไทย

ตลก มีความสำคัญและอยู่คู่กับสังคมไทยมานาน จากหนังสือสูจิบัตรการแสดง ของศิลปินแห่งชาติ 2538 เขียนเกี่ยวกับเรื่องของ ตลก หรือ จำอวด ไว้ว่า

"จำอวด" เป็นการแสดงตลกที่มีมาแต่โบราณ โดยบุคคลหรือนักแสดงได้ใช้คำพูดหรือกิริยาท่าทางแสดงออกให้ผู้ดูหรือผู้ชมการแสดงนั้น แสดงกิริยาขบใจสนุกสนานด้วยการยิ้ม หัวเราะ ตบมือ เป็นต้น

ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า "จำอวด" ไว้ว่า

"จำอวด" : น. ตลก, ผู้แสดงขบขัน ว. สำหรับอวด, สำหรับเล่นขบขัน

หนังสือบางเล่มอธิบายความหมายของคำว่า "จำอวด" ว่า คือการนำสิ่งที่จำได้มาอวดหรือแสดงให้ชม ถึงอย่างไรคำว่า "จำอวด" และ คำว่า "ตลก" น่าจะเป็นคำที่มีความหมายอย่างเดียวกัน คือ ผู้ที่ทำหน้าที่สร้างความขบขันให้เกิดแก่คนดูคนฟังในการแสดง

วิธีการแสดง หากเป็นการแสดงจำอวดหรือตลกแต่เดิม ซึ่งมักใช้ในการแสดงโขนละครนั้น มักยึดหลักเนื้อเรื่องของโขนละครเป็นหลัก แต่จำอวดปัจจุบันซึ่งไม่ได้แสดงร่วมในการแสดงโขน

ละคร แต่เป็นการแสดงโดยเอกเทศไม่ขึ้นกับใคร มักนิยมแสดงแบบ "ลอยดอก" คือ เล่นไปตามอารมณ์ ไม่ต้องยึดหลักเรื่องราวอะไร อาศัยใช้มุข (แนวทางการใช้คำพูดหรือท่าทาง) ในการแสดงต่อ ๆ กัน

อุปกรณ์ประกอบ จำอวดหรือตลกโบราณมักใช้อุปกรณ์ในเรื่องเป็นเครื่องประกอบการแสดงเพื่อความสนุกสนาน เช่น ไม้ตะขาย และดนตรีในเรื่อง จำอวดในปัจจุบันมักใช้จานอะลูมิเนียมหรือกระดาษและใช้ดนตรีสากลประกอบ

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้เขียนถึงประวัติความเป็นมาของตลกไทย ไว้ในบทบรรณาธิการของหนังสือศิลปวัฒนธรรมไว้ดังนี้

สมัยต้นกรุงศรีอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นอีก คำว่า "ตลก" มีความหมายไม่ดี และยังไม่มีความหมายถึงการละเล่นหรือการแสดงใด ๆ ถ้าจะเรียกผู้มีความสามารถพิเศษในการทำเรื่องสนุก ๆ จะใช้คำว่า "จำอวด"

บทพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน กำหนดให้จำอวดมีศักดินา 50 สังกัดอยู่ในพวกพนักงานหนัง (ใหญ่) ซึ่งมีขุนสุวรรณพิจิตร เป็นหัวหน้าควบคุม และมีพนักงานหลายฝ่าย คือ ช่างดอกไม้เพลิง พนักงานปี่พาทย์ พนักงานไม้ต่ำไม้สูง รวมทั้งพวกพากย์กับเจรจา นอกจากนั้นยังมีนายโรง ยืนเครื่องรอง นางเอก ยืนเครื่องเลว และนางเลวรวมอยู่ด้วย ตรงนี้น่าคิดว่า พวกนี้เป็นพวกหนึ่งต่างหากหรือเป็นพวกเดียวกับพนักงานหนัง (ใหญ่) ถ้าเป็นพวกหนึ่งต่างหากก็อาจจัดเป็นพวกระบำหรือละคร แต่ถ้าเป็นพวกเดียวกับพนักงานหนัง (ใหญ่) ย่อมแสดงให้เห็นเค้าว่า หนัง (ใหญ่) สมัยต้นกรุงศรีอยุธยามีคนเล่นจริง ๆ ออกมาเล่นสลับฉากแล้ว ในจำนวนนั้นมีจำอวดด้วย

เมื่อลาลูแบร์ได้ดูการแสดง โขน ละคร และระบำ ที่ราชสำนักสมัยสมเด็จพระนารายณ์จัดให้ จึงจัดให้มีการบันทึกตอนหนึ่งว่า

"ระบำ เป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิง ไม่มีบทบรรยายฟ้อน มีแต่เชิงโย้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และทำ (ทั้งสองประการพร้อม ๆ กันได้) โดยไม่เหน็ดเหนื่อยอะไรนัก เพราะวิธีร่ายรำของเขานั้นก็เป็นเพียงการวนเป็นรูปวงกลมอย่างเดียวเท่านั้นเอง มิได้โลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน มีแต่บิดตัวกับแขนมากหน่อยเท่านั้น ไม่ต้องประคับประคองกันแต่ประการใด แม้กระนั้นก็มีชาย 2 คน มาเจรจากับคนดูด้วยถ้อยคำตลกโปกฮา คนหนึ่งกล่าวในนามของผู้แสดงฝ่ายชาย

อีกคนหนึ่งกล่าวในนามของผู้แสดงฝ่ายหญิง ผู้แสดงเหล่านี้ไม่ได้มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดอะไร" (สันต์ ท. โกมลบุตร แปลเป็นภาษาไทย พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2510)

ชาย 2 คนที่มาเจรจากับคนดูด้วยถ้อยคำตลกโปกฮานี่แหละคือ "จำอวด"

แต่อันที่จริงสมัยนั้นยังไม่พบคำว่า "ตลก" และไม่อาจระบุได้แน่นอนว่าคำว่า "ตลก" มาจากภาษาอะไร? เริ่มใช้ครั้งแรกเมื่อไร? และมีความหมายอย่างไร? แต่ในกฎหมายตราสามดวงเรื่องกฎพระสงฆ์ที่ตราขึ้นสมัยรัชกาลที่ 1 พบคำว่า "ตลก" ในความหมายไม่ดี

เมื่อกล่าวถึงพระสงฆ์ที่เทศนาในสมัยนั้นมีข้อความพรรณาว่า

"มิได้มีความสังเวทเลื่อมใสเปนธรรมคารวะ ฟังเอาแต่ถ้อยคำตลกชะนองอันหาผลประโยชน์มิได้"

"แล้วก็มาสำแดงถ้อยคำตลกชะนองหยาบช้า เหนแต่ลาภสการเลี้ยงชีวิต มิได้คิดที่จะร่ำเรียนสืบไป"

ด้วยเหตุนี้ จึงชวนให้สงสัยว่าจำอวดจะมาจากการละเล่นหรือการแสดง แต่ตลกจะมาจากการสวด เช่น สวดคฤหัสถ์ในงานศพ หรือเทศน์มหาชาติ ภายหลังต่อมาก็ปะปนกันจนคำว่า "ตลก" ติดปากคนมากกว่า จึงใช้สืบมาจนถึงทุกวันนี้ในความหมายที่ดีขึ้น

ธนิต อยู่โพธิ์ (อ้างถึงใน วีระ แก่นเพชร, 2539 : 2) ได้เรียบเรียงถึงตลกไว้ในหนังสือ "ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย" ไว้ดังนี้

"จำอวด" แต่เดิมคงจะใช้เรียกพวกที่เล่นสำหรับละคร เช่น มีการกำหนดไว้ในกฎหมายศักดินาโบราณ รวมกับผู้แสดงละครตัวอื่น ๆ ดังนี้

(1) นายโรง	นา 200
(2) ยืนเครื่องรอง	นาคนละ 100
(3) นางเอก	
(4) ยืนเครื่องเลว	นาคนละ 80

(5) นางเลว

(6) จำอวด นา 50

แต่พวกจำอวดอาจมีวิธีเล่นเฉพาะเรื่องเฉพาะพวกจำอวดเอง ไม่เกี่ยวกับละคร ก็คงจะมีเฉกเช่นที่กล่าวไว้ในกลอนเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนทำศพนางวันทอง มีว่า

"จำอวดเอาอ้ายค่อมเข้าต้อมเมือง พูดจาอาเสียงสนั่นโรง"

จำอวดในตอนนี้มีระบุถึง "อ้ายค่อม" เข้าใจว่ามิได้เล่นกับละคร อาจเล่นเป็นสำรับต่างหาก เช่น นักสวดหรือจำอวดในชั้นหลังนี้ก็ได้ หรืออาจเป็นตัวจำอวดหรือตัวตลกซึ่งมีสมญาประจำตัวแต่เล่นแทรกปนไปกับละครก็ได้ เช่น ในการเล่นหนังตะลุงทางจังหวัดพัทลุง เขามีตัวหนังตลก 3 ตัว มีสมญาว่า อ้ายกลั้ง 1 อ้ายยอดทอง 1 อ้ายบินหลา 1 หนังตะลุงในกรุงก็ดูเหมือนจะมี อ้ายปาด 1 อ้ายเปลือย 1 ส่วนตลกหุ่นก็มี อ้ายโหนกกับอ้ายกลับ แต่อ้ายค่อมจำอวดที่กล่าวถึงในกลอนเสภาข้างต้นนั้น อาจเป็นจำอวดประกอบหุ่นก็ได้ เพราะยังมีกล่าวไว้ข้างต้นในกลอนเสภาบทนั้นอีกคำหนึ่งว่า

"พวกหุ่นเชิดชักยักย้ายท่า
คนเจรจาสองข้างต่างถุ้งเถียง"

คุณชูชีพ ช่ำชองยุทธ หรือคุณท้วม ทรนง (อ้างถึงใน วีระ แก่นเพชร, 2539 : 5) ซึ่งเป็นตลกชื่อดังในอดีตได้ให้รายละเอียดถึงตลกว่า :

เมื่อก่อน (ประมาณรัชกาลที่ 6) เขาไม่มีจำอวดหรือละครย่อย มีแต่สวดคฤหัสถ์ มีผู้แสดงอยู่ 4 คน ไม่มีผู้หญิงแต่มีตัวนางอยู่คนหนึ่ง มีตัวตุ๋ย กับคอหนึ่ง คอสอง มีหีบพระธรรมตั้งอยู่ใบหนึ่งมีตาลปัตรคนละอัน มีเทียนจุดอยู่เล่มหนึ่ง เขาจะเล่นหรือแต่งตัวกันตรงนั้นเอง โดยใช้ตาลปัตรบังเอาไว้เล่นกันสนุกมาก โดยเฉพาะท่าออกภาษา หมายถึง การพูดภาษาจีน ญวน แขก มอญ พม่า ฯลฯ การสวดคฤหัสถ์นี้มีเฉพาะงานศพเล่นแก้เหงาคนมาในงานเท่านั้น

ต่อมา หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (ประมาณหลังปี พ.ศ. 2488) การสวดคฤหัสถ์นี้ก็เริ่มเลือนหายไปเป็นจำอวด ตัดเอาตาลปัตรออกไปเพราะเกะกะ การแต่งตัวก็แต่งกันหลังฉาก หน้าฉากมี

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เตียงอยู่ตัวหนึ่ง ทั้งหมดที่แสดงก็ออกมา แต่ไม่ออกกันมาทั้งหมด ออกมากันสองคนก่อน พอเล่นให้คนฮาเข้าที่ดีแล้ว ทีนี้ก็ทยอยออกมาจนครบชุดเรียกว่าฮากันไม่ขาดระยะ สิ่งที่จำอวดจะขาดไม่ได้ก็คือ ไม้ตะขายใช้ตีหัวเมื่อไรฮาเมื่อนั้น ไม้ตะขายทำมาจากกระบอกไม้ไผ่เอามาผ่าจนถึงโคนเพื่อกันตีไม่ให้เจ็บ แต่ดีดัง ถ้าคนตีไม่เป็น ก็เล่นเอามืนหรือหัวแตกได้ ในชุดจำอวดนี้เท่าที่จำได้มี นายทิ้ง มาฟมงคล นายตุ๋ย ข้านาญประดิษฐ์ (บิดานายจำรัก ข้านาญประดิษฐ์) นายฟ้อน คุ้มเดช และอีกมากมาย ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็ได้เสียชีวิตกันหมดแล้ว แต่ความเด็ดขาดในการแสดงก็ยังเป็นแนวทางของคนรุ่นใหม่ใช้แสดงมาจนถึงทุกวันนี้

เมื่อชุดจำอวดรุ่นเดอะได้ทิ้งมรดกเอาไว้ ก็มีคณะใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาแทน ชุดนี้เรียกตัวเองว่าคณะละครย่อย เล่นกันเป็นทีม เช่น ทีมสี่สมิง ทีมนี้นับว่าเป็นทีมที่ฮิตที่สุดในเวลานั้น สงครามโลกครั้งที่สอง ทำให้นักแสดงจำอวดละครย่อยเกิดขึ้นมาอีกหลายคณะ อาทิ เสมาทอง , ลูกไทย ลูกประชาชน , เอกสิงห์ , ศรีเบญจา ฯลฯ ในช่วงนี้ก็มีนักแสดงหน้าใหม่เกิดขึ้นมา เช่น จอก ดอกจันทร์ , แจ๋ว ดอกจิก , จิ๋ว ดอกจอก , เสน่ห์-ล้อต๊อก-สมพงษ์ , ดอกดิน - สหัส , จำรูญ-สุคนธ์-จุมพล (ตะบันไฟ) , บังเละ ฯลฯ สมัยนั้นเป็นสมัยของท่านจอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้เปลี่ยนเป็น "วัฒนาธรรม" ก็มาจากละครย่อยนั่นเอง แต่เรียกยากจึงเรียกว่าละครย่อยเหมือนเดิมจนกระทั่งกลายมาเป็นคณะตลกในปัจจุบัน

ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้เขียนถึงกระบวนการแสดงตลกแบบไทยไว้ในนิตยสารศิลปวัฒนธรรม เดือนกรกฎาคม 2539 ไว้ว่า การแสดงตลกของไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบันนั้น คนที่ไม่เคยชินกับวัฒนธรรมไทย แล้วมานั่งดูตลกไทยจะรู้สึกอัศจรรย์ใจอย่างหนึ่งว่า ตลกไทยนั้นใช้มุขซ้ำกันอยู่เสมอ มุขอย่างนี้เคยเรียกเสียงฮาได้โดยคณะนี้ ก็มีคณะอื่นลอกเลียนเอาอย่างมาแสดงบ้าง ที่น่าอัศจรรย์ก็คือ สามารถเรียกเสียงฮาได้อย่างเก่านั่นเอง ทั้ง ๆ ที่หลายคนในหมู่ผู้ดูรู้มุขนั้นอยู่แล้ว เพราะเป็นนักดูตลกคาเฟ่ประจำ

สถานการณ์ทำทองเดียวกันนี้เกิดขึ้นในวงการเล่าเจี๊ยะเช่นกัน เจี๊ยะก่อม (การเล่าเรื่องขำขันล้านนา) หลายเรื่องที่เล่าแล้วฮากันลั่นนั้น ได้ฟังกันมาไม่รู้จะกี่ครั้งแล้ว บางทีก็คนเล่าคนเดิมนั่นแหละเป็นคนเล่าเรื่องนี้มาหลายครั้งแล้ว และคนที่ฮาดังที่สุดก็ยังเป็นคนเก่านั่นเอง คนที่ชินกับตลกฝรั่งจะแปลกใจว่าทำไมถึงเป็นอย่างนี้ นักวิจารณ์บางคนถึงกับดูหมิ่นตลกไทย ๆ ไปเลยว่าเป็นตลกชั้นต่ำ

ตลกไทยไม่ได้เป็นการแสดงปฏิภาณของผู้เล่าเช่นเดียวกับศิลปะก่อนสมัยใหม่แขนงอื่น ๆ ไม่มีเอกบุคคลที่เป็นผู้สร้างศิลปะขึ้นมา แต่ศิลปะเกิดจากการสั่งสมสร้างสรรค์สืบทอดกันมาเรื่อย ๆ ตลกไทยไม่ได้เน้นความสามารถเฉพาะตัวของตัวตลก แต่เป็นการแสดงภูมิปัญญาที่เป็นมรดกร่วมกันทั้งของผู้แสดงและของผู้ชม นี่เป็นเหตุผลอย่างหนึ่งที่เห็นได้ง่าย ๆ

แต่ยังมีเหตุผลอีกอย่างหนึ่งที่เกี่ยวพันกับสิ่งที่เราพูดกันมา นั่นก็คือมุขตลกเหล่านี้ย้ำเตือนให้ผู้ฟังผู้ชมคิดถึงอีกด้านหนึ่งของตัวเอง และของผู้อื่นที่ร่วมชีวิตและร่วมโลกของเขา การชมตลกหรือการฟังเล่าเจี๊ยเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนรู้ชีวิตและคน ในขณะที่ผู้เจนชีวิตแล้วก็อยากฟังเพื่อฮาให้สะใจกับความจริงอีกด้านหนึ่งซึ่งตนเองก็รู้อยู่เต็มอก แต่พูดไม่ได้ ในแง่นี้ตลกมีความละม้ายพิธีกรรม นอกจากจะให้การเรียนรู้แล้วยังสร้างบริบทที่อนุญาตให้ทำหรือพูดอะไรที่ทำและพูดไม่ได้เต็มที่ในชีวิตปกติ

ตลกไทยไม่ "ตลกคนเดียว" เหมือนกับตลกแบบ บ๊อบ โฮป ก็เนื่องจากติดขัดทางเทคนิค ตลกแบบ บ๊อบ โฮป นั้น เล่นคนเดียวและทำทุกอย่าง เพียงแต่แสดงความคิดเห็นก็ไม่แปลกอะไร แต่ในบางกรณีจำเป็นต้องจำลองสถานการณ์ด้วย เช่นจำลองการสนทนาโต้ตอบระหว่างคน ก็ตัวคนเดียวนั่นแหละที่ต้องทำเอง เทคนิคแบบนี้ไม่เหมาะกับตลกไทย ๆ

เทคนิคเช่นนี้เหมาะกับตลกแบบฝรั่ง เพราะเป็นการแสดงความสามารถของตัวตลกว่าสามารถเห็นความไม่ปกติในสิ่งปกติได้มากและแหลมคมอย่างไร ในขณะที่ตลกไทยต้องการแสดงภูมิปัญญาของวัฒนธรรมที่เตือนให้มองมนุษย์จากทั้งแง่สว่างและแง่มืด การจำลองสถานการณ์จึงควรมีลักษณะโต้ตอบแบบละครมากกว่าการเล่าคนเดียว เพราะการมองเห็นแง่มืดของมนุษย์นั้นไม่ได้เป็นสติปัญญาอันลึกล้ำของเอกบุคคลที่เป็นนักแสดง

สรุปก็คือ ปรัชญาเป็นพื้นฐานของมุขตลกไทยนั้น ไม่อาจเสนอในลักษณะ "ตลกคนเดียว" ได้ และถ้าขืนเสนอก็จะหมดพลังไปเป็นอันมาก ตลกไทยไม่ค่อยจะอยู่โดด ๆ วรรณกรรมที่เป็นตลกลูกเดียวไม่ปะปนอย่างอื่นเลยนั้นแทบจะไม่มี ที่เรียกกันว่า "หัสนิยาย"เช่น พล นิกร กิมหงวน มาเกิดในสมัยหลัง หนังตลุงที่มีแต่ตลกก็ไม่มี ส่วนการแสดงจำอวดนั้นเคยเป็นการแสดงสลับฉากหรือการแสดงหน้าม่าน แม้แต่ตลกคาเฟ่ปัจจุบันนี้ก็ยังปะปนกับการร้องเพลง หรือบางแห่งอาจมีการแสดงอื่น ๆ อยู่มากกว่านี้ (ในปีที่ทำ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เริ่มมีตลกอย่าง อุดม แต้พานิช ที่สามารถแสดงตลกคนเดียว หรือที่เรียกว่า Stand up Comedy ได้แล้ว)

ฉะนั้นการแสดงตลกไทยนอกจากไม่แสดงคนเดียวแล้ว ยังไม่แสดงอย่างเดียวอีกด้วย แต่ต้องเป็นการแสดงผสมปนเปไปกับการแสดงอย่างอื่น ถ้าคิดว่าตลกไทย ๆ คือความจริงอีกด้านหนึ่งที่กล่าวมาแล้วแต่ต้น ก็สมควรอยู่แล้วที่ตลกไม่สมควรอยู่โดด ๆ เพราะทำให้ความจริงไม่สมบูรณ์พอ เนื่องจากตลกเป็นเพียงด้านเดียวของความจริงเท่านั้น

ดูเหมือนนับตั้งแต่โบราณมาแล้วที่ในการแสดง ตัวตลกย่อมไม่ทรงเครื่อง ส่วนใหญ่ตลกของหนังตลุงไม่ได้ทรงเครื่องอะไรทั้งสิ้น และแต่งกายตามที่ชาวบ้าน (ในสมัยโบราณ) แต่ง เพราะตลกต้องแต่งตัวเหมือนชาวบ้านนี่เอง ในสมัยหนึ่งเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปแล้ว จำอวดกลับนิยมนุ่งผ้านุ่ง สวมเสื้อคอกลมลายดอก ๆ และปะแป้งขาวอย่างที่ชาวบ้านเองก็ทำ ดูเหมือนจำอวดต้องหา "เครื่อง" มาทรงให้แตกต่างจากผู้ชม แต่ที่จริงจำอวดเพียงแต่แต่งกายเลียนแบบชาวบ้านเท่านั้น เสียแต่ว่าเป็นชาวบ้านที่ผิดยุคสมัยไป

ความพยายามของนักแสดงตลกที่ต้องการเสนอตนเองในภาพที่ไม่มีการปิดบังตกแต่งเช่นนี้มีนัยแฝงอยู่ด้วย ตัวตลกบนเวทีต้องการจะลบล้างเส้นที่แบ่งระหว่างความเป็นส่วนตัวกับความเป็นสาธารณะออกเสีย เช่น การไม่ทรงเครื่องของตัวตลกหนังตลุงก็ตาม หรือการผัดแป้งหน้าขาวอกของจำอวดก็ตาม เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นส่วนตัวทั้งสิ้น แต่กลับเอาความเป็นส่วนตัวนั้นแสดงบนเวทีหรือแสดงในที่สาธารณะอย่างเปิดเผย

ได้กล่าวแล้วว่า ตลกมักจะขึ้น "มึงมาพาโวย" และพูดจาเป็นกันเองอย่างมาก ๆ ไม่ว่าจะพูดกันเองหรือพูดกับผู้ชม สำนวนภาษาที่ตลกใช้ก็เป็นสำนวนภาษาในแดน "ส่วนตัว" ไม่ใช่แดนสาธารณะ การที่ตลกมักจะเอาเรื่องที่ถูกมองว่าหยาบโลนมาใช้เป็นมุขอยู่เสมอ ก็เป็นการสลับสิ่งที่เป็นส่วนตัวกับสาธารณะกันเสียอีกอย่างหนึ่ง

เมื่อนึกถึงหน้าที่ของตลกในวัฒนธรรมไทยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว การพลิกกลับแดนสาธารณะและแดนส่วนตัวก็ตาม หรือการทำให้เส้นแบ่งระหว่างสองแดนนี้ไม่ชัดเจนก็ตาม ล้วนลอดคล้องกับปรัชญาพื้นฐานของการสร้างมุขตลกในวัฒนธรรมไทยทั้งสิ้น นั่นคือการเตือนให้นึกถึงด้านที่เป็นส่วนตัวในสิ่งต่าง ๆ ที่เรามักจะเคยชินเฉพาะภาพที่เป็นสาธารณะ

แนวคิดที่กล่าวมาอันเกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของตลกไทยและกระบวนการแสดงตลกของไทย บางส่วนนำไปใช้เป็นแนวทางการศึกษา และบางส่วนจะนำไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการอภิปรายผลดังที่จะได้กล่าวต่อไป

1.3 แนวคิดเรื่องชีวิตและคุณสมบัติของนักแสดงตลก

คนเล่นตลกทุกคนมีหน้าที่สร้างรอยยิ้ม สร้างเสียงหัวเราะ ให้เกิดแก่ผู้ชม "อะไร" เป็นตัวหล่อหลอมที่ทำให้เขาเหล่านั้นสามารถสร้างเสียงหัวเราะให้เกิดแก่พวกเราได้เป็นเรื่องที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง ชีวิตของตลกนั้นน่าสงสาร ชีวิตของคนเหล่านี้ กว่าจะก้าวมาเป็นตลกที่โด่งดังอย่างในปัจจุบันผ่านความลำบากมามาก ส่วนใหญ่เป็นคนต่างจังหวัดที่มีฐานะยากจน มีพื้นฐานการแสดงจากการติดสอยห้อยตามคณะลิเก หรือวงดนตรีลูกทุ่งบ้าง ต้องอดทนและฟันฝ่าอุปสรรค์นานาประการกว่าจะลืมตาอ้าปากได้อย่างในปัจจุบัน มีคนเคยกล่าวไว้ว่า "ตลกนั้น บางครั้งหน้าฉากสนุกสนาน แต่หลังฉากนั้นทุกข์ระทม" เรื่องนี้มีเค้าความจริงอยู่มากทีเดียว ดังเช่นในกรณีของชูศรี มีสมมนต์ ที่ได้เขียนไว้ในหนังสือ "กว่าจะได้เป็นชูศรี"เมื่อปี 2532 ไว้ว่า

"เมื่อตัวตลกมีน้ำตานั้น มันเป็นน้ำตาที่ขึ้งกว่าบทตลกหลายเท่า ก็เป็นธรรมดาตามธรรมชาติมนุษย์เรา เมื่อแต่งงานมีเหย้ามีเรือนแล้ว เราก็ต้องมีลูก ยิ่งมีลูกเราก็ต้องยิ่งสู้เพื่อลูก ตอนนั้นท้องลูกคนที่สอง ท้องได้หกเดือนแล้ว ชูศรียังเต้นบัลเล่ย์ ร้องเพลงได้ เอากระโปรงสุ่มไก่คลุมท้องมองไม่เห็นออกไปเต้นได้ เราต้องเต้นต้องรำเพื่อจะทำกินให้มากที่สุด เพื่อรายได้จะได้ไม่ต่ำจะได้เลี้ยงลูกได้ ตอนนั้นสามคนพ่อแม่ลูก เรามีเถาปิ่นโตติดตัวไปด้วยเพราะเราไม่มีเวลาที่จะนั่งทำกินอยู่กับบ้าน เมื่อถึงเวลาไม่ได้ออกฉาก เราก็ล้อมวงเปิดเถาปิ่นโตรับประทานกันหลังโรงละคร บางทีก็ข้างหลีบโรงละคร ชีวิตตอนนั้น เรารู้สึกว่าเราเป็นพวก 'เต้นกิน รำกิน' จริง ๆ อย่างที่มีผู้เปรียบไว้ในสมัยก่อน

ชูศรีทำงานหนักมากจนกระทั่งคลอดลูกคนที่สอง งานของชูศรีมากจนทำให้หน้าที่ทางบ้านบกพร่องไป ความรักถึงจะมีอยู่แต่เมื่อความจนเข้ามาก็เบียดไล่ที่ความรักเข้าก็เกิดเหตุได้เหมือนกัน ตอนนั้นชูศรีคิดถึงแต่ลูก ทำงานเพื่อลูก แต่ก็อาจจะลืมนึกถึงสามีไปบ้าง

วันหนึ่งเราถึงกับมีปากเสียงกันที่หลังฉากโรงละครศาลาเฉลิมไทย เขาเงื้อมือเหวี่ยงทำร้ายชูศรี ชูศรีก็ไม่ทันระวังตัวไม่คิดว่าเขาจะออกไม้ออกมือขนาดนั้น เลยพลัดตกหลุม คือเป็นหลุมช่องกว้างขนาดใหญ่ ที่เฉลิมไทยเขาจะเป็นฉากหมุน เวลาเปลี่ยนฉากให้เร็วได้ หลุมตรงช่องว่างนั้นกว้างมาก มีพวกเศษไม้ที่ทำฉากทิ้งแล้ว กระป๋องเศษอาหาร แล้วก็น้ำครำอยู่ในหลุมนั้น มันเป็นหลุมที่ไม่ลึกมากนัก อยู่สูงจากเวทีมากหน่อย ชูศรีตกลงไปไม่ถึงกับคอหัก แต่จมน้ำครำเลอะเทอะไปทั้งตัว พอดีถึงบทที่ต้องออกฉาก ก็ต้องออกไปในลักษณะอย่างนั้น ก็เลยทำเป็นมุขตลกซะ

ว่า กัดกับหมามา นี่คือส่วนหนึ่งของชีวิตที่ น้ำตาตลกที่มันซึ้งยิ่งกว่าบทตลกของตัวเองหลายเท่านัก"

คุณศรีหนุ่ม เชิญยิ้ม ก็ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องของ "น้ำตาตลก" ไว้ว่า

"ตอนนั้นกำลังรอเล่นตลกอยู่ที่คาเฟ่แห่งหนึ่ง กำลังจะขึ้นเวทีอยู่แล้ว ก็มีเด็กวิ่งมาบอกว่า 'พี่ ๆ พ่อพี่เสียแล้ว' ความรู้สึกตอนนั้นมันบอกไม่ถูก เสียใจมาก จะกลับเลยก็ทำไม่ได้เพราะงานรออยู่ ก็ต้องขึ้นเวทีไปเล่น แต่จะไปทำเสียใจให้คนดูเห็นได้ยังไง ขึ้นเวทีแล้วก็ต้องทำตัวร่าเริงแจ่มใส สนุกสนาน แต่ในใจของเราไม่มีใครรู้หรอกว่าเสียใจกับเรื่องของพ่อแค่ไหน พอเล่นเสร็จ ผมบอกกับคนดูว่า ก่อนที่ผมจะขึ้นมาเล่นได้สักครู่ ผมได้รับข่าวว่า พ่อผมเสียแล้ว ผมขอตัวกลับก่อนนะครับ คนดูนี่อึ้งเลย หลายคนก็ให้กำลังใจนะ พอลงจากเวทีได้ก็รีบกลับบ้านเลย"

นี่คือชีวิตของตลกที่ไม่เหมือนกับ "ชีวิต" ในอาชีพอื่น ๆ ถ้าเป็นชีวิตของคนทำงาน ราชการ , เอกชน หรือห้างร้านต่าง ๆ เวลามีปัญหาในชีวิตที่ไม่สบายใจก็สามารถลาหยุดได้ แต่ชีวิตของศิลปินตลกไม่ใช่เช่นนั้น ชีวิตของตลกหน้าที่รับผิดชอบจะต้องมาก่อน ซึ่งตลกจะต้องท่องประโยคในภาษาอังกฤษที่ว่า "The show must go on" ให้ขึ้นใจ

สำหรับแนวคิดเรื่องคุณสมบัติของนักแสดงตลกยังไม่เคยมีใครรวบรวมไว้ แต่จากการที่ได้ค้นคว้าจากหนังสือ "กว่าจะได้เป็นชูศรี" และ "ชาลี แชปลิน ความรุ่งโรจน์แห่งยุคสมัย" พร้อมกับได้สัมภาษณ์ คุณโน๊ต เชิญยิ้ม และ คุณศรีหนุ่ม เชิญยิ้ม ก็พอจะสรุปแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องคุณสมบัติของนักแสดงตลกได้ดังนี้

1.3.1 นักแสดงตลกจะต้องมีความสามารถหลายด้าน

นักแสดงตลกจะต้องมีความสามารถในหลาย ๆ ด้านไม่ว่าจะเป็น การแสดง , การร้องเพลง ฯลฯ จากหนังสือ "กว่าจะได้เป็นชูศรี" กล่าวไว้ว่า ก่อนที่ชูศรีจะได้เป็นดาราตลกหญิงซึ่งมีชื่อเสียงโด่งดัง ก็มีพื้นฐานการแสดงโดยเริ่มต้นเรียนที่โรงเรียนศิลปากร ซึ่งชูศรีได้เรียนทั้งการรำละคร ร้องเพลง เต้นบัลเล่ย์ หลังจากนั้นชูศรีก็ได้เข้าร่วมงานกับคณะผกาวลี ของคุณครูลัดดา ศาสตรายนต์

"อันที่จริงความดังของชูศรีเกิดขึ้นโดยบังเอิญจริง ๆ คือตอนคุณครูลัดดาเปิดการแสดงเรื่องจีน เรื่อง สามจูสง ชูศรีก็ได้รับบทถนัดคือเป็นเด็กรับใช้ของนางเอก ฉากหนึ่งพระเอกสามจูสง

ไปรบกลับมา ได้รับบาดเจ็บด้วย นางเอกก็สั่งเด็กรับใช้ (ขูศรี) ให้ไปเอาอ่างน้ำพร้อมกับผ้าพันแผล เพื่อมาทำแผลให้พระเอก เด็กรับใช้ขูศรี แต่งชุดจีนมีหางเปีย แต่ไม่รู้วันนั้นถักหางเปียอีท่าไหน หางเปียมันแข็งที่อกว่าธรรมดา พอถึงบทที่นางเอกเรียกให้เอาเครื่องปฐมพยาบาลคืออ่างน้ำที่ว่านั่นออกมาจากหลังฉาก ออกมากลางเวที ตอนนั้นก็ยังประหม่าอยู่ อายุก็เพิ่งสิบห้าสิบหก ตัวก็กลมเป็นขนมครก เวลาถืออ่างน้ำออกมาก็ต้องระวังน้ำไม่ให้หก เวลาเดินก็เลยต้องเดินทิ้งส้นเท้านิด ๆ เจ้าหางเปียที่มันแข็งที่ออยู่ก็เลยเกิดอาการ "กระดิก ๆ" ขึ้นมา คนดูก็เลยฮาครืนออกมาโดยไม่ได้ตั้งใจ ตัวเองก็ตกใจ หน้าตื่นเลย กลัวว่าครูจะดุว่าทำอะไรผิดบทไปหรือเปล่า หรือว่ากางเกงจีนที่นุ่งอยู่เกิดขาดวิ่นส่วนไหนขึ้นมาละมัง ท่าทางที่เกิดจากการสงสัยตัวเองผสมกับความประหม่าจริง ๆ ตามธรรมชาติเลยทำให้คนดูฮากันใหญ่ หลังจากนั้นครูก็เลยให้เล่นบทตลกเรื่อยมา"

นอกจากขูศรีจะมีความสามารถในทางการแสดงแล้ว ยังมีความสามารถในด้านการร้องเพลง , การรำ , การสร้างภาพยนตร์ ซึ่งได้แก่เรื่อง แม่ค้าหาบเร่ และ ในฝูงหงษ์

เช่นเดียวกันกับ ชาลี แชปลิน ก่อนที่ชาลีจะกลายมาเป็นดาราตลกชื่อก้องโลก เขาก็มีพื้นฐานการแสดงมาก่อน โดยครูคนแรกของเขาก็คือแม่ของเขานั่นเอง แม่ของชาลีเป็นนักแสดงละครเวทีคนหนึ่ง แม่จะหาเวลาว่างสอนชาลีให้แสดงในบทบาทต่าง ๆ ที่เธอเคยแสดงมาก่อน ชาลีสนุกและชอบมันมาก มีอยู่ครั้งหนึ่งขณะที่ชาลีนั่งเล่นกับเพื่อน ๆ ในตอนพักกลางวัน ชาลีท่องโคลงตลกที่แม่เคยสอนชื่อ "แมวของมิสพริสซิลล่า" ให้กับเพื่อนคนหนึ่งฟัง บังเอิญครูประจำชั้นที่นั่งอยู่ใกล้ ๆ ได้ยิน และหัวเราะชอบใจในลีลาท่าทางของเขา และอนุญาตให้ชาลีท่องโคลงบทนั้นให้เพื่อน ๆ ในชั้นเรียนฟังอีกครั้งหนึ่ง ต่อจากนั้นครูก็พาชาลีตระเวนไปท่องตามชั้นเรียนต่าง ๆ จนใคร ๆ ก็จำโคลงบทนี้ได้ (อ้างถึงใน เตือนตา สุวรรณจินดา,.2523 : 31)

จากพื้นฐานการแสดงตรงนี้ทำให้ชาลีกลายมาเป็นดาราตลกของโลกในเวลาต่อมา หลังจากชาลีประสบความสำเร็จในการแสดงแล้ว ชาลีก็มีความคิดริเริ่มที่จะสร้างภาพยนตร์ของตัวเองขึ้นมาบ้างและภาพยนตร์ของเขาเกือบทุกเรื่องก็เป็นที่ชื่นชอบของคนดู เช่น Modem Time , City Light , The Circus (เรื่องนี้ ชาลี ได้รับรางวัลเป็นครั้งแรกในฐานะทั้งการกำกับการแสดงและนักแสดง)

1.3.2 นักแสดงตลกจะต้องมีความรับผิดชอบ

ความรับผิดชอบกับนักแสดงเป็นของคู่กัน ในเรื่องนี้ โน๊ต เชิญยิ้มได้ให้ทรรศนะในเรื่องนี้ว่า

"ความรับผิดชอบกับนักแสดงเป็นสิ่งที่ต้องไปด้วยกัน จะต้องแบ่งเวลาให้ถูก เวลาจะรับงานก็จะต้องดูว่าเรามีเวลาให้เขาหรือไม่ ไม่ใช่ว่างกเงินก็รับหมด แต่จริง ๆ แล้วทำงานให้เขาได้ไม่เต็มที่ อย่างผมนี่ มีทั้งเล่นคาเฟ่ รายการโทรทัศน์ ผมก็ต้องจัดเวลาให้ดี ไม่ให้เจ้าของรายการเขาว่าเอาได้ อย่างวันนี้ ช่วงเช้าถึงบ่ายอัดรายการก่อนบ่ายคลายเครียด กว่าจะเสร็จก็เย็น แล้วก็ต้องมาอัดรายการ 07 ที่ JSL อีก นี่ผมก็นั่งมอเตอร์ไซด์มา ยังมาสายเลย นอกจากจะต้องรับผิดชอบในเรื่องของเวลาแล้ว ยังจะต้องรับผิดชอบในเนื้อหาในการแสดงอีก เช่น ไม่ดูถูกคนดู แต่งตัวให้สุภาพเรียบร้อย ไม่พูดจาหยาบคาย ลามก เรื่องนี้ผมต่อต้านมาก จริง ๆ แล้วตลกเล่นให้ตลกได้โดยไม่จำเป็นต้องหยาบคายหรือลามกอนาจาร ถ้าจะให้ดีก็ต้องแทรกสาระหรือข้อคิดลงไปด้วย เรื่องนี้ผมทำเสมอ เป็นการตอบแทนสังคมและเป็นความรับผิดชอบของตลกต่อสังคม"
(สัมภาษณ์ โน๊ต เชิญยิ้ม, วันที่ 25 มิถุนายน 2540)

1.3.3 นักแสดงตลกจะต้องหาความรู้ใหม่ ๆ ใส่ตัวอยู่เสมอ

การหาความรู้ใหม่ ๆ ใส่ตัวนี้ เป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญมากของตลก การหาความรู้ใหม่นี้ก็ทำได้หลายวิธีเช่น อ่านหนังสือ ดูโทรทัศน์ ดูวิดีโอ ฟังวิทยุ ฯลฯ ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ เหล่านี้ ตลกสามารถจะนำมาปรับใช้เป็นมุขต่าง ๆ ในการทำงานได้

1.3.4 นักแสดงตลกจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณที่ดี

ในการแสดงตลกนั้น การรับ - มุข เป็นสิ่งสำคัญ และในการรับ - มุข จะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณมาก เพราะตลกคาเฟ่นั้นมีรูปแบบในการเล่น อยู่ 3 แบบ คือ แบบที่มีแกนเรื่อง แบบที่ไม่มีแกนเรื่องและแบบผสม แม้จะไม่มีบทที่แน่นอนตายตัว แต่ตลกจะมีการแบ่งโครงสร้างการแสดงไว้แน่นอน ประกอบด้วย ตัวปูเรื่องหรือแม่คู่เป็นตัวส่งมุข มีตัวดิ้นเพื่อเพิ่มอรรถรส ตัวเจ็บ ตัวโง่และตัวอีสาน ในการเล่นตลกแบบนี้ ทุก ๆ คนที่อยู่ในโครงสร้างจะต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณอันเป็นคุณสมบัติส่วนตัวให้มากที่สุดเพื่อที่จะได้รับส่งมุขกันให้ทันไม่ให้เกิดมุขตาย
(อ้างถึงใน วีระ แก่นเพชร, 2539)

แนวคิดในเรื่อง ชีวิตและคุณสมบัติของนักแสดงตลกนี้ เป็นการกล่าวถึงชีวิตและคุณสมบัติของนักแสดงตลกบางส่วน และจะนำมาเปรียบเทียบศึกษากับข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษา โดยรายละเอียดจะอยู่ในบทของการอภิปรายผลต่อไป

2. แนวคิดเรื่องการศึกษาชีวิตประวัติบุคคล (Life History)

การศึกษาบันทึกประวัติชีวิตบุคคล ใช้กันมากในการศึกษาเชิงมนุษยวิทยาหรือชาติพันธุ์วิทยา ซึ่งเป็นการศึกษาเกี่ยวกับสังคมเล็ก หรือศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มคนต่าง ๆ ที่น่าสนใจในสังคมนั้น การศึกษาระดับลึกในเชิงประวัติชีวิตบุคคล จึงเป็นการศึกษาถึงภูมิหลังของบุคคลแต่ละคน รวมไปถึงการศึกษาถึงความคาดหวังและปฏิกิริยาต่าง ๆ ที่ผู้ให้ข้อมูลมีต่อประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตของตนเองในขณะที่เติบโต และได้รับการพัฒนาขึ้นมาในสภาพแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรม ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

ดังนั้น การบันทึกประวัติชีวิตบุคคลก็คือ การบันทึกเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง การศึกษาด้วยวิธีการบันทึกประวัติชีวิตบุคคลนี้ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบใดก็ตาม ๆ ดประสงค์หลักก็เพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจต่อสถานการณ์และเหตุการณ์ต่างๆที่เป็นประสบการณ์ของแต่ละบุคคลแต่ละคนนั่นเอง การวิเคราะห์เหตุการณ์เหล่านี้ มักจะเน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของปัจจัยทางด้านสภาพแวดล้อมที่มีความสำคัญต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตของคนเราหรือ ของบุคคลนั้น ๆ รวมทั้งความเป็นมาหรือพัฒนาการของปัจจัยเหล่านั้นด้วย

การศึกษาด้วยการใช้วิธีการบันทึกประวัติชีวิตบุคคลโดยนักมานุษยวิทยาในช่วงที่ผ่านมามีแนวทางสำคัญ ๆ อยู่ 4 แนวด้วยกันคือ

แนวคิดที่หนึ่ง : บันทึกประวัติชีวิตซึ่งใช้บุคคลเดียว หรือกลุ่มบุคคลเป็นหน่วยในการศึกษาโดยที่บุคคลหรือกลุ่มบุคคลดังกล่าว สามารถเป็นตัวแทนของกลุ่มที่ศึกษาได้เป็นอย่างดี ผลการศึกษาในลักษณะนี้จะสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มคน ๆ นั้นได้อย่างลึกซึ้ง เช่น งานศึกษาของเรดิน (Radin, 1913,1920,1926) เป้าหมายของเรดินที่จะทำบันทึกและประวัติชีวิตบุคคลนั้นก็เพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงการค้นหาหนทางต่าง ๆ ที่ดีกว่าสำหรับชีวิตของบุคคลแต่ละคน อย่างไรก็ตาม การนำเสนอและการอภิปรายของเรดินนั้น มุ่งไปที่แบบแผนทางวัฒนธรรมมากกว่าเรื่องของการปรับตัวทางสังคม หรือการปรับตัวของปัจเจกบุคคล

แนวคิดที่สอง : เป็นการนำเอาข้อมูลจากบันทึกประวัติชีวิตมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างแนวความคิด เพื่ออธิบายปรากฏการณ์และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมหนึ่ง ผลงานในลักษณะนี้ที่มีชื่อเสียง คือ ผลงานของ หลุยส์ (Lewis, 1959, 1961) ซึ่งเป็นผลงานที่มีคุณค่ามากในแง่ของการสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรม

หลุยส์ได้วิเคราะห์งานอย่างเป็นระบบ โดยแสดงให้เห็นอย่างแจ่มชัดว่า บันทึกประวัติบุคคลนั้น บรรจุเนื้อหาและรายละเอียดต่าง ๆ ไว้ครบถ้วนซึ่งสามารถสะท้อนและอธิบายแง่มุมต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมไว้ในหลายด้านด้วยกัน งานของหลุยส์ได้แสดงให้เห็นถึงผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่มีต่อปัจเจกบุคคล และในทำนองเดียวกันปัจเจกบุคคลก็มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและสถาบันต่าง ๆ ด้วยเหมือนกัน (Langness and Frank, 1981 : 25-26)

แนวทางที่สาม : เป็นการนำบันทึกประวัติชีวิตบุคคลมาใช้เพื่อเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของโฉมหน้าและจุดเด่นของวัฒนธรรมต่าง ๆ ซึ่งโดยปกติแล้ว ไม่เคยได้รับการเสนอไว้อย่างละเอียดในการศึกษาด้วยวิธีอื่น ๆ ด้วยบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว ทำให้เกิดการเชื่อมโยงทางการศึกษาทางด้านมานุษยวิทยากับการเขียนบันทึกประวัติชีวิตบุคคลให้เป็นลายลักษณ์อักษรมากขึ้น เช่น การศึกษาสถานภาพและตำแหน่งของสตรีของโทมัส (Thomas, 1981) หรือบันทึกประวัติชีวิตบุคคลในการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาของโชสแต็ก (Shostack, 1983) ที่ชื่อ NISA เป็นต้น

แนวทางที่สี่ : นักวิชาการบางคน เช่น วิลสัน (Wilson, 1975) ได้ใช้บันทึกประวัติชีวิตบุคคลเพื่อแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมเบี่ยงเบนในสังคม อย่างไรก็ตาม การนำเสนอดังกล่าวนี้ เป็นการนำเสนอที่ละเอียดและแตกต่างไปจากการศึกษาอื่น ๆ ทางด้านบุคลิกภาพและจิตวิทยา เช่น เรื่อง "ระหว่างสองวัฒนธรรม" (Between Two Cultures) ของ พ็อคกี้ (Poggie, 1975) เป็นการเสนอบันทึกประวัติชีวิตที่ละเอียดอ่อนของ รามอน กอนซาเลส ซึ่งเป็นชาวเม็กซิกันที่ได้รับการเลี้ยงดูและเติบโตมาในสังคมอเมริกันนานถึง 40 ปี ทำให้เขาไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับสังคมเม็กซิกันได้ กลไกในการแก้ปัญหาของเขาก็คือ การหลีกเลี่ยงหรือปฏิเสธที่จะเผชิญกับสถานการณ์ต่างๆ ที่จะก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้น คุณลักษณะดังกล่าวของ รามอน เป็นลักษณะของมนุษย์อีกจำนวนมากในโลก ที่รู้สึกว่าตัวเองไม่ได้เป็นสมาชิกของกลุ่มวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง

การศึกษาวงจรชีวิต (Life Cycle Studies)

การศึกษาวงจรชีวิต หรือที่เรียกว่า เป็นการศึกษาจุดเชื่อมต่อหรือขั้นตอนของชีวิต เป็นการศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนต่าง ๆ ที่สำคัญของชีวิต เช่น ช่วงแรกเกิด ช่วงวัยรุ่นช่วงต้น ช่วงกลางวัยผู้ใหญ่ ช่วงสูงอายุ และช่วงของการตาย นอกจากนี้จะเป็นการศึกษาเกี่ยวกับปัจเจกบุคคลแต่ละคน โดยมองบุคคลเหล่านี้เป็นส่วนประกอบของกลุ่มคนไปด้วย และในขณะเดียวกันก็ศึกษาด้วยว่า สมาชิกแต่ละคน มีการผสมกลมกลืนกันภายในกลุ่มอย่างไร

นอกจากนี้ การศึกษาวงจรชีวิต เป็นการศึกษาที่เน้นในเรื่องของประสบการณ์ ทัศนคติ และค่านิยมของปัจเจกบุคคล และศึกษาว่าแต่ละบุคคลนั้น มีวิธีเผชิญหน้าหรือการแก้ปัญหาและความคาดหวังต่อสังคมอย่างไรบ้าง

Plath มองว่า การเจริญเติบโตของปัจเจกบุคคลเป็นเหตุการณ์ที่มีความสำคัญสำหรับมนุษย์ทั้งทางด้านวัฒนธรรมและด้านชีวภาพการเจริญเติบโตของมนุษย์จึงควรได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นการสร้างประวัติชีวิตของบุคคลแต่ละคนด้วย เช่น ปัจเจกบุคคลก็คือตัวละคร และประวัติชีวิตก็คือบทที่ต้องแสดงในโรงละครของสังคมนั่นเอง โดยแต่ละบุคคลหรือแต่ละตัวละครจะมีบทบาท และบุคลิกที่เป็นตนเองและแตกต่างกัน สำหรับวัฒนธรรมในที่นี้คือ บทบาทและสถานภาพต่าง ๆ ที่แต่ละคนมีอยู่อย่างสลับซับซ้อนและต่อเนื่องกัน ตามแบบแผนวัฒนธรรมที่ตนเองดำรงอยู่ บุคคลแต่ละคนจะได้รับการผสมกลมกลืนเข้าสู่ระบบต่าง ๆ ทั้งทางครอบครัวและสังคม โดยในช่วงแรกจะเป็นช่วงเวลาของการขัดเกลาทางสังคม ขั้นต่อมาเป็นช่วงเวลาของการสวมบทบาทต่าง ๆ ที่หลากหลายแตกต่างกัน และต่อมาบทบาทเหล่านั้นจะทำให้เกิดแบบแผนในการดำรงชีวิตของแต่ละคนตั้งแต่เกิด มีชีวิตอยู่ จนถึงตาย

กระบวนการต่าง ๆ ของการปรับตัวทั้งภายในและภายนอกในตัวแต่ละบุคคลและระหว่างบุคคล เป็นกระบวนการที่สืบทอดมาจากประสบการณ์ชีวิต โดยที่ปฏิกิริยาโต้ตอบส่วนบุคคลที่ได้รับการสะสมมาเป็นเวลานาน ต่อแบบแผนต่าง ๆ ทางวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้คือ ดัชนี หรือ เครื่องชี้วัดที่สำคัญว่า บุคคลหนึ่ง ๆ จะมีการเจริญเติบโตในลักษณะใดในสังคมและวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ

แนวความคิดหลักของการศึกษาวงจรชีวิต คือ การพิจารณาถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรม บุคคล และกลุ่มผู้ที่ใกล้ชิดที่มีอายุ หรือ พื้นฐานทางประสบการณ์ใกล้เคียงกัน ทั้งนี้

การเจริญเติบโตของมนุษย์ ควรได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นการสร้างประวัติของบุคคลแต่ละคน

วัฒนธรรม บุคคล หรือ อุปนิสัย และกลุ่มผู้ใกล้ชิดที่มีพื้นฐานทางอายุหรือประสบการณ์ใกล้เคียงกัน จะรวมตัวกัน เพื่อที่จะก่อให้เกิดการจัดรูปแบบหรือแบบแผนชีวิตบุคคลแต่ละคน ตั้งแต่การเริ่มต้นของชีวิต ในระหว่างที่มีชีวิตอยู่ จนกระทั่งชีวิตได้สิ้นสุดลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็คือประวัติชีวิตบุคคลนั่นเอง โดยที่มีวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดบทบาทของแต่ละบุคคล ในทางกลับกันบุคลิกของแต่ละคนจะทำหน้าที่แปลความหมายของบทบาทเหล่านั้น

การศึกษางจรชีวิตในรูปแบบของประวัติชีวิตบุคคลที่เราจะศึกษานั้นอยู่ในรูปของชีวประวัติ (Biographies) ซึ่งจะเป็นเรื่องราวของบุคคลได้เล่าเกี่ยวกับชีวิตของตนเองและได้รับการเผยแพร่ ปรุงแต่งโดยผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยจะเป็นผู้ที่เลือกเฟ้นเอาประสบการณ์ต่าง ๆ คำกล่าวหรือถ้อยแถลง และการกระทำต่าง ๆ มาตีความและแสดงให้เห็นถึง แนวเรื่อง (Theme) หรือแบบแผนที่ปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ในสังคมหรือวัฒนธรรมหนึ่ง รวมทั้งแบบแผนพฤติกรรมที่เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานโดยทั่ว ๆ ไป "ชีวประวัติ" จึงมักไม่ใช่เรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมาจากผู้ที่เราทำการศึกษาอย่างคำต่อคำ แต่มักจะเป็นการตีความหมายจากประสบการณ์ชีวิตและเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นในชีวิตของปัจเจกบุคคล ที่อาจจะผิดเพี้ยนไปจากการบรรยายเกี่ยวกับตนเองของผู้นั้นได้ อย่างไรก็ตาม ความจริงและประเด็นต่าง ๆ ยังคงเป็นสิ่งเดียวกับเรื่องราวที่ได้รับฟังมาจากเจ้าของประวัติ

ทฤษฎีปรัชญาของประวัติศาสตร์

แถมสุข นุ่มนนท์ กล่าวไว้ในการพิจารณาถึงเบื้องหลังที่ผลักดันให้มนุษย์ทำสิ่งที่ตนทำอยู่หรือเบื้องหลังแห่งพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งมี 6 ทฤษฎี

ทฤษฎีที่ 1 เป็นทฤษฎีที่เก่าแก่ที่สุด ก่อให้เกิดการเขียนประวัติศาสตร์ที่เรียกว่าพงศาวดารขึ้น กล่าวคือ ทฤษฎีนี้ถือว่า สิ่งที่ผลักดันให้คนเกิดพฤติกรรมคือ อิทธิพลของคนสำคัญในแต่ละยุค เพราะคนสำคัญ เป็นผู้มีอิทธิพลเหนือสังคม สามารถผลักดันให้คนที่อ่อนแอกว่า มีความเจริญน้อยกว่า เปลี่ยนแปลงไปตามแนวคิดของตน

ทฤษฎีที่ 2 ถือว่า สิ่งที่ผลักดันมนุษย์ให้เปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์ คือ สภาพเศรษฐกิจ เพราะสภาพเศรษฐกิจก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในระบบการปกครองระบบเศรษฐกิจ และระบบสังคมที่เป็นอยู่เดิม คาร์ล มาร์กซ์ ได้นำทฤษฎีนี้มาใช้ คนทั้งหลายจึงคิดว่าเป็นทฤษฎีของพวกคอมมิวนิสต์สร้างขึ้น แต่ความจริงแล้วทฤษฎีนี้มีมาก่อน คาร์ล มาร์กซ์

ทฤษฎีที่ 3 ถือว่า เป็นสิ่งที่ผลักดันให้มนุษย์ทำอะไรต่าง ๆ คือ สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เช่นประเทศที่อยู่ใกล้ทะเล มีกฎหมาย ขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างหนึ่ง ประเทศที่อยู่ในทะเลทรายก็มีกฎหมาย ขนบธรรมเนียมประเพณีไปอีกอย่างหนึ่ง

ทฤษฎีที่ 4 ถือว่าความเชื่อในทางศาสนาเป็นสิ่งที่ผลักดันให้มนุษย์ประกอบกรรมต่างกันและเป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดว่ามนุษย์ควรสร้างสังคมของตนอย่างไร

ทฤษฎีที่ 5 ถือว่าความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคมมนุษย์ เช่น ประเทศที่มีความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ จะมีระบบสังคมอย่างหนึ่ง ประเทศที่ไม่มีความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ จะมีระบบสังคมอีกอย่างหนึ่ง

ทฤษฎีที่ 6 เป็นทฤษฎีที่ใหม่ที่สุด และมีคนเชื่อถือมากที่สุด ทฤษฎีนี้ถือว่าการจะเข้าใจอะไรเป็นสิ่งที่ผลักดันมนุษย์ให้ทำพฤติกรรม ต้องศึกษาโดยผ่านวิชา 2 วิชา คือ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ทฤษฎีนี้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงความหมายของวิชาประวัติศาสตร์ว่า ประวัติศาสตร์มิได้หมายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตเท่านั้น แต่รวมถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในปัจจุบันด้วย

แนวคิดเรื่อง การศึกษาชีวิตประวัติบุคคลนี้ จะนำมาศึกษาล้อต๊อก ในใช้ในการวิเคราะห์อิทธิพลของ สังคม ,สถาบัน , องค์กร ที่อยู่ล้อมรอบตัวล้อต๊อก จนกระทั่งทำให้ล้อต๊อกสามารถยืนยงอยู่ในวงการตลกได้อย่างยาวนาน ตลอดจนศึกษา วงจรชีวิตที่เน้นในเรื่องของประสบการณ์ ทัศนคติและค่านิยมของล้อต๊อก และศึกษาว่าล้อต๊อกนั้น มีวิธีเผชิญหน้าหรือการแก้ปัญหาและความคาดหวังต่อสังคมอย่างไร

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาประวัติชีวิตของบุคคลตลอดจนถึงเรื่องตลก มีผู้ศึกษามาก่อนหน้านี้ แต่การศึกษาชีวิตบุคคลก็เป็นการศึกษาบุคคลในวงการอื่น ๆ ที่ไม่ใช่วงการตลกหรือนักแสดง แต่เมื่อพิจารณาถึงลักษณะร่วมกันของการศึกษาแล้วจะพบว่าบางส่วนจะมีความคล้ายคลึงกัน หรือมีแนวทางในการศึกษาใกล้เคียงกัน ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาชีวิตและผลงานของ สวง ทรัพย์สำรวย (ล้อต๊อก) ดังนั้นงานวิจัยที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จึงเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการวางแนวทางเพื่อการศึกษา

1.ในปีพ.ศ. 2521 สุวิมล ธนะผลเลิศ ได้ศึกษาเรื่อง "ชีวประวัติและผลงานของประยูร จรรยาวงศ์" โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาชีวประวัติและผลงานของ ประยูร จรรยาวงศ์ เพื่อให้เข้าใจถึงชีวิตและผลงานของท่านในด้านต่าง ๆ

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ประยูร จรรยาวงศ์ ไม่ได้ศึกษาการเขียนภาพการ์ตูนมาจากที่ใด แต่ประสบผลสำเร็จการเขียนการ์ตูนมาจากความพยายามและได้มีใจรักในด้านนี้ เริ่มเขียนการ์ตูนเป็นอาชีพตั้งแต่ พ.ศ. 2481 ประยูร จรรยาวงศ์ ยึดหลักในการดำเนินชีวิตละเว้นความชั่ว ทำในสิ่งที่ควรทำและมีเมตตากรุณา เป็นผู้มีอารมณ์ขันมีความพอใจและพร้อมที่จะสนทนาปราศรัยกับทุกคนที่ยินดีจะพูดกับเขา ประยูร จรรยาวงศ์ หลีกเลี่ยงการโฆษณาตัวเองทุกประเภท มีความทะนงในตัวเองและมีจิตใจเป็นอิสระไม่ยอมผูกพันกับหนังสือพิมพ์ฉบับใดฉบับหนึ่งโดยเฉพาะ หากเขียนภาพล้อและการ์ตูนให้หนังสือพิมพ์หลายฉบับตามใจชอบ ผลงานสร้างสรรค์ของเขาจะยังคงมีต่อไป นับได้ว่าเป็นบุคคลที่สมควรอย่างยิ่งที่จะได้รับการยกย่องเป็นตัวอย่างนักหนังสือพิมพ์และนักศิลปะที่ดี

ผลงานของ ประยูร จรรยาวงศ์ จะมีจุดมุ่งหมายเป็นการเสนอข่าวเหตุการณ์ทั่วไป ล้อเลียนเสียดสีการเมืองและสังคม ให้ความจรรโลงใจและความเพลิดเพลินแก่ผู้อ่านอยู่ในขั้นดีเยี่ยม ด้านเนื้อหาสาระเป็นการคัดเลือกข่าวที่น่าสนใจหรือย้ำข้อคิดเห็นเพื่อก่อให้เกิดความรับผิดชอบต่อชาติ และสังคม ถ่ายทอดความรอบรู้ต่าง ๆ ภาษาที่ใช้มีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองอยู่ในขั้นดี ด้านภาพเป็นภาพกึ่งการ์ตูนกึ่งภาพเหมือนให้อารมณ์ขันแต่แฝงด้วยข้อคิดจึงเป็นภาพการ์ตูนสำหรับผู้ใหญ่มากกว่าสำหรับเด็ก โดยที่ภาพเขียนของเขามีลักษณะของการริเริ่มสร้างสรรค์ในรูปแบบของตนเองอย่างเด่นชัด

สำหรับการศึกษา ชีวิตและผลงานของ สวง ทุรัพย์สำรวย (ล้อต๊อก) นั้นสามารถนำเอาชีวประวัติและผลงานของ ประยูร จรรยาวงศ์ มาเป็นแบบอย่างในการศึกษาได้ เช่น เป็นแบบอย่างในการตั้งคำถามในเรื่องราวต่าง ๆ ของล้อต๊อก ตลอดจนถึงวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

2.ในปีพ.ศ. 2539 เมธา เสรีธนาวงศ์ ได้ศึกษาเรื่อง "การวิเคราะห์ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอมุขตลกของรายการตลกทางโทรทัศน์และวิดีโอเทปโดยมีจุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์สาระสำคัญของรายการตลก และการสะท้อนค่านิยมของสังคมต่าง ๆ ของสังคมไทย สำหรับกลวิธีการสร้างมุขตลกได้พิจารณาจากมุขตลกแต่ละมุขเพื่อทราบว่ามีองค์ประกอบอะไรโดยใช้แนวคิดตรรกะของตลก

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของรายการตลกทางโทรทัศน์และวิดีโอเทปเป็นการผสมผสานกันระหว่างรูปแบบของ "จำอวด" และ "ละครย่อย" โดยมีลักษณะใดมากน้อยกว่ากันขึ้นอยู่กับเงื่อนไขต่าง ๆ ของการสร้างสรรค์รายการ ได้แก่ผู้ผลิต ผู้แสดง ข้อกำหนดทางสื่อโทรทัศน์ ในส่วนของเนื้อหาของรายการตลกทางโทรทัศน์และวิดีโอเทป มุ่งเสนอเรื่องที่เป็นประเด็นของสังคมตามลำดับจากมากไปน้อย ในเรื่องของสถาบันนันทนาการ สถาบันสื่อสารมวลชน สถาบันเศรษฐกิจ สถาบันครอบครัว สถาบันการปกครอง และเรื่องที่เป็นประเด็นของบุคคลในเรื่องของสังขาร เรื่องลามก กลวิธีการนำเสนอก็จะเป็น การเล่นตลกในชีวิตประจำวัน การเล่นตลกกับกลไกของชีวิต การเล่นตลกกับภาษา การเล่นตลกกับความรู้สึก และการเล่นตลกกับสามัญสำนึก

3.ในปีพ.ศ. 2539 วีระ แก่นเพชร ได้ทำการศึกษา "การแสดงตลกในงานสื่อวิดีทัศน์ระหว่างปี พ.ศ. 2536 - 2537 โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อทราบถึงกระบวนการผลิตและการนำเสนอการแสดงตลกในสื่อวิดีทัศน์ รวมถึงเทคนิคของสื่อวิดีทัศน์ที่นำมาใช้เสริมอารมณ์ของสื่อและเพื่อทราบถึงโครงสร้าง รูปแบบ และเนื้อหาการแสดงตลกที่ปรากฏอยู่ในสื่อวิดีทัศน์

ผลการวิจัยพบว่า กระบวนการผลิตวิดีทัศน์ตลก ไม่ได้ใช้เทคนิคพิเศษของสื่อเพื่อเสริมอารมณ์ของสื่อให้คงไว้มากนัก และเป็นกระบวนการในระดับทุนต่ำ เป็นเสมือนการบันทึกเหตุการณ์เท่านั้น โครงสร้างของตลกมีลักษณะเป็นกลุ่ม ส่วนโครงสร้างการแสดงประกอบด้วยตัวปูเรื่อง มีแม่คู่เป็นตัวรับมุข มีตัวดิ้นเพิ่มอรรถรส ตัวเจ็บ ตัวโง่และตัวอีสาน ไม่มีตัวตลกประเภทเดี่ยวหรือประเภทคู่เลย รูปแบบการแสดงตลกก็แบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ แบบมีแกนเรื่อง แบบที่ไม่มีแกนเรื่อง และแบบผสม เนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในสื่อโทรทัศน์ก็มีหลากหลาย ส่วนใหญ่เป็นการเล่นตลกกับเรื่องราวในชีวิตประจำวันใช้การนำเสนอในลักษณะบทเปิด การสร้างความหมายและ

สัญญะต่าง ๆ เป็นไปเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมเป็นหลักโดยมิได้มีความหมายเพื่อการรณรงค์ใด ๆ

งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอมุขตลกของรายการตลกทางโทรทัศน์และวิดีโอเทป" และ "การแสดงตลกในงานสื่อวิดีทัศน์ระหว่างปี พ.ศ. 2536 - 2537" เป็นการปูพื้นฐานให้ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของตลก โครงสร้างของตลกตลอดจนวิธีการเล่นตลกและการนำเสนอผลงานผ่านวิดีโอเทป เพื่อที่สามารถนำไปใช้ประกอบการศึกษา "ชีวิตและผลงานของ สวง ทรัพย์สำรวย (ล้อต๊อก)" ได้ โดยเฉพาะการศึกษาในเรื่องของผลงานของล้อต๊อก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

I 17938117