รหัสโครงการ SUT 2-202-41-12-19

รายงานการวิจัย

แต่งองค์ทรงเครื่อง: "ลิเก" ในวัฒนธรรมประชาไทย

Like in the Thai Popular Culture

คณะผู้วิจัย

หัวหน้าโครงการ : อาจารย์สุริยา สมุทคุปติ์

ผู้ร่วมวิจัย : 1. พัฒนา กิติอาษา

2. ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล

สาขาวิชาศึกษาทั่วไป

สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี ปีงบประมาณ พ.ศ. 2541

ผลงานวิจัยเป็นความรับผิดชอบของคณะผู้วิจัย

กันยายน 2541

ความนำ

มานุษยวิทยาว่าด้วย "ลิเก"

ลิเกไทยกับความทันสมัยและวัฒนธรรมประชา

ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ถือกำเนิดและเติบโตขึ้นมาในท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่ ลิเกไทยเป็นศิลปะการแสดงของชาวบ้านร้านตลาดที่เป็นผลผลิตของความทันสมัยในสังคมไทยไม่ใช่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านหรือศิลปะการแสดงราชสำนักอย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะว่าลิเกเริ่มต้นมาจากการผสมผสานเอาประเพณีสวดแขกในศาสนาอิสลามและประเพณีสวดศพของไทยเข้าด้วยกัน จากนั้นก็มาปรับเปลี่ยนอีกครั้งโดยใช้รูปแบบและเนื้อหาการแสดงของละครร้องและละครรำเป็นพื้นฐานสำคัญ ในที่สุดลิเกไทยก็รับเอาการด้นกลอนสดของการแสดงพื้นบ้านภาคกลางเข้ามาผสมผสานอีกต่อหนึ่งโดยเฉพาะเมื่อลิเกปรับจากลิเกทรงเครื่องมาเป็นลิเกลูกบทและได้รับความนิยมมากขึ้นในต่างจังหวัด

เหตุผลสำคัญที่พวกเรานำเสนอ "ลิเกไทย" โดยเชื่อมโยงสัมพันธ์กับความทันสมัยและวัฒนธรรมประชาไทย ได้แก่

ประการแรก ลิเกเกิดขึ้นในสังคมเมืองหลวงแล้วค่อยขยายตัวออกสู่ต่างจังหวัด จากเมืองออกสู่ชนบท จากจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางไปสู่ภูมิภาคอื่น ลิเกจึงเป็นศิลปะการแสดงที่ไม่ได้ยึดติดอยู่กับวัฒนธรรมเฉพาะท้องถิ่น แต่เป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมร่วมกันของชาวบ้านร้านตลาด (หรือชนชั้นผู้ใช้แรงงาน) ของไทย

ประการที่สอง ลิเกถือกำเนิดอย่างเต็มรูปแบบภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านาย (ข้าราชการ) แต่ลิเกก็ไม่ใช่ศิลปะการแสดงของชนชั้นผู้นำ เพราะลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่มีวัตถุประสงค์ในการหาเงินจากคนดูและถูกปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความต้องการและรสนิยมของคนดูซึ่งเป็นชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป ไม่ใช่รสนิยมและมาตรฐานทางศิลปะของชนชั้นผู้นำ ลิเกจึงได้รับการดูถูกดูหมิ่นจากชนชั้นผู้นำมาโดยตลอด

ประการที่สาม ลิเกถือกำเนิดขึ้นในบริบทของการเกิดชุมชนเมืองและการเปลี่ยนแปลงจากสยามเก่าให้เป็นสยามใหม่ หรือรัฐชาติไทยสมัยใหม่ ลิเกสะท้อนให้เห็นรสนิยมและความต้องการทางศิลปะและบันเทิงของชาวบ้านร้านตลาด ในขณะที่ชนชั้นผู้นำให้ความสนใจกับศิลปะการแสดงที่มีรากฐานมาจากอารยธรรมตะวันตกและชาวบ้านในชนบทก็มีศิลปะการแสดงและสื่อบันเทิงของตัวเองที่แตกต่างกันออกไป ชาวบ้านร้านตลาดในเมืองยึดเอาลิเกเป็นสื่อบันเทิงและศิลปะการแสดงของตน ลิเกเกิดขึ้นพร้อมกับกระแสวัฒนธรรมประชาที่ไม่ได้จำกัดตัวเองอยู่กับวัฒนธรรมเฉพาะท้องถิ่น

ประการที่สี่ เนื่องจากวัฒนธรรมประชายังเป็นผลผลิตของการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและการเกิดประชาสังคม ดังนั้น ลิเกจึงมุ่งที่จะพัฒนาการแสดงเพื่อหาเงินและให้ความ

บันเทิงแก่ผู้ชมที่มีกำลังเงินซื้อโดยตรงและนำเสนอสื่อบันเทิงที่ชาวบ้านร้านตลาดเข้าถึงและชื่นชอบโดยการพัฒนารูปแบบการแสดงให้ทันสมัยอยู่ตลอดเวลา ในที่สุด ลิเกก็ได้พัฒนาตัวเองจนกลายมาเป็นพาณิชยศิลป์ที่ยังคงได้รับความนิยมจากคนไทยจนกระทั่งปัจจุบัน

ครูบุญยัง ยอดทุ้ม, ไชยา กระทงหลงทาง, และเฮนรี่ ลิเกฝรั่ง

ในระหว่างที่พวกเราทำการศึกษาลิเกโคราชในปี 2539-2541 มีเหตุการณ์สำคัญหลายอย่างที่ได้รับการนำเสนอผ่านทางสื่อมวลชนที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงลิเกโดยตรง วันศุกร์ที่ 22 สิงหาคม 2540 เป็นวันแห่งความสูญเสียครั้งใหญ่ของชาวปี่พาทย์และลิเกไทย เมื่อพ่อครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) เสียชีวิตลงด้วยโรคหัวใจล้มเหลวรวมอายุ 73 ปี บรมครูท่านนี้เป็นเสมือนคลังวิชาความรู้และปูชนียบุคคลที่สำคัญที่สุดท่านหนึ่งของชาวปี่พาทย์และลิเกไทยโดยเฉพาะในแวดวงชาวปี่พาทย์และลิเกเมืองโคราช[1]

ในช่วงปลายเดือนตุลาคม 2540 ข่าวคราวของไชยา มิตรชัย พระเอกลิเกลูกทุ่งเงินล้านประสบอุบัติเหตุในระหว่างการถ่ายทำมิวสิควีดิโอเพลงลูกทุ่งยอดฮิตของเขาที่จังหวัดระยองก็ได้รับการนำเสนอทั้งทางโทรทัศน์ วิทยุและหนังสือพิมพ์รายวันอย่างคึกคัก พระเอกลิเกวัยรุ่นท่านนี้อยู่ในความสนใจของสื่อมวลชนนานนับสัปดาห์[2] ไม่ว่าการนำเสนอข่าวอุบัติเหตุและชีวิตส่วนตัวของไชยา มิตรชัยจะเป็นแผนการโปรโมทเทปเพลงโดยทีมงานของค่ายเพลงที่เขาสังกัดอยู่หรือไม่ก็ตาม พวกเราต้องยอมรับว่ายังไม่เคยมีพระเอกลิเกคนใดที่ประสบความสำเร็จในการใช้สื่อมวลชนสร้างภาพลักษณ์และตลาดผู้ชมได้มากเท่ากับพระเอกหนุ่มหน้าหวานรายนี้ ไชยา มิตรชัยได้ชื่อว่าเป็นพระเอกลิเกที่โด่งดังที่สุดและมาแรงที่สุดในปัจจุบัน (2540-2541) เขาได้รับรางวัลพระพิฆเณศทองประเภทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมประจำปี 2540 จากเพลงยอดนิยม "กระทงหลงทาง"[3]

เมื่อเร็ว ๆ นี้สังคมไทยก็คุ้นเคยกับข่าวคราวของนายเฮนรี่ สแตรี่ เจ้าของฉายาที่สื่อมวลชนตั้งให้ว่า "เฮนรี่ ลิเกฝรั่ง" สื่อมวลชนไทยต่างทึ่งและแปลกใจอย่างมากที่มีฝรั่ง (ชาวออสเตรียสัญชาติเยอรมัน) ชื่นชอบลิเกและลงทุนลงแรงฝึกหัดจนสามารถแสดงลิเกประจำสังกัดคณะสัญชัย-สมส่วน รุ่งฟ้าที่จังหวัดลพบุรี ลิเกฝรั่งท่านนี้และคณะลิเกต้นสังกัดได้รับเชิญไปปรากฏตัวในรายการโทรทัศน์หลายครั้งและเป็นข่าวอยู่ตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวันเป็นประจำ แต่ในที่สุดโศกนาฏกรรมที่ไม่มีใครคาดคิดก็เกิดขึ้น เมื่อเฮนรี่ประสบอุบัติเหตุรถจักรยานยนต์แหกโค้งชนเสาไฟฟ้าจนเสียชีวิตเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2541 "เฮนรี่ ลิเกฝรั่ง" จากไปอย่างไม่มีวันกลับท่ามกลางความ

---

[1] โปรดดูรายละเอียดใน *บุญยัง ทุ้มยอด: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)*. ณ เมรุวัดโพธิ์ อ. เมือง จ. นครราชสีมา. วันอังคารที่ 13 มกราคม พุทธศักราช 2541. (กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นติ้ง, 2541).

[2] *ไชยา มิตรชัย: พระเอกลิเกลูกทุ่งเงินล้าน ไม่ธรรมดา*. มปป. มปพ.

[3] "เจมส์-ไชยาคว้าพระพิฆเณศทอง." *ไทยโพสต์เอ็กซ์ไซท์*. 16 มิถุนายน 2541.

โศกเศร้าเสียใจของภรรยา ลูกๆ และพี่น้องเพื่อนฝูง ภรรยาของเฮนรี่เป็นชาวจังหวัดสิงห์บุรี ทั้งคู่มีลูกชาย 1 คน และลูกสาว 1 คน[4]

ภาพชีวิตของลิเกทั้ง 3 ท่านที่กล่าวมานี้อาจจะแตกต่างกันในรายละเอียด แต่ทั้งหมดเป็นภาพชีวิตจริงของลิเกตอนโศกนาฏกรรม มรณกรรมของครูบุญยังและเฮนรี่และข่าวอุบัติเหตุของพระเอกลิเกวัยรุ่นชื่อดังได้รับการนำเสนอโดยสื่อมวลชนอย่างคึกคัก พวกเรามองเห็นว่า ภาพชีวิตทั้ง 3 เหตุการณ์นี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ถึงอย่างไรเสีย "ลิเกไทย" ก็ยังคงยึดครองตำแหน่งแหล่งที่ในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงขวัญใจของชาวบ้านร้านตลาดไว้อย่างเหนียวแน่น ลิเกไทยยังคงมีมนต์ขลังอยู่เสมอ แม้ว่าจะต้องเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ทั้งครูบุญยัง เกตุคง เฮนรี่ สแตร์และไชยา มิตรชัย ต่างก็เป็นศิลปินขวัญใจชาวบ้านร้านตลาด เป็นคนของประชาชนโดยผ่านการนำเสนอเรื่องราวและภาพชีวิตของแต่ละคนทางสื่อมวลชน

ชีวิตของศิลปินลิเกทั้งสามท่านได้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปะการแสดงแขนงนี้ในสังคมไทยสมัยใหม่หลายอย่าง ครูบุญยัง เกตุคงได้ส่งผ่านวิชาปี่พาทย์และลิเกทรงเครื่องของท่านให้กับศิลปินรุ่นหลังอย่างงดงาม ภารกิจของท่านยิ่งใหญ่และทรงคุณค่า แต่นี้ต่อไปเป็นภารกิจในการสืบสานต่อวิชาชีพและศิลปะการแสดงแขนงนี้โดยปี่พาทย์และลิเกรุ่นลูกรุ่นหลานของท่าน มรณกรรมของพ่อครูบุญยังอาจเป็นการปิดฉากรูปแบบการแสดงลิเกทรงเครื่องและนาฏศิลป์ตามแบบฉบับดั้งเดิมโดยเฉพาะในแวดวงลิเกของชาวบ้านร้านตลาดในปัจจุบัน ลิเกยุคหลังศิลปินแห่งชาติท่านนี้มีทิศทางเป็นศิลปะการแสดงเพื่อปากท้องและเพื่อเอาใจคนดูมากกว่าลิเกทุกยุคทุกสมัยที่ผ่านมา ในความเป็นจริง ลิเกเป็นธุรกิจบันเทิงที่ทุกคนต่างก็คิดถึงความอยู่รอดของปากท้องมากกว่าความประณีตละเอียดอ่อนทางศิลปะและแบบแผนของวิชาชีพดั้งเดิมโดยเฉพาะในท่ามกลางมรสุมทางเศรษฐกิจของประเทศยุคไอเอ็มเอฟ

ส่วนไชยา มิตรชัยได้เปิดฉากในการเรียกร้องความสนใจจากสาธารณชน เขาและทีมงานชี้ให้เห็นว่าลิเกวัยรุ่นเป็นจุดขายของศิลปะการแสดงแขนงนี้ในสังคมไทยสมัยใหม่และที่สำคัญลิเกจะอยู่รอดต้องปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความต้องการของคนดูให้มากที่สุด การที่พระเอกลิเกกลายไปเป็นนักร้องลูกทุ่งหรือนักแสดงควบคู่ไปกับการเล่นลิเกประจำนั้นเป็นแนวทางใหม่ที่คณะลิเกไทยสมัยใหม่กำลังให้ความสนใจอย่างมาก ภาพลักษณ์ของพระเอกลิเกทุกวันนี้มีแนวโน้มที่จะเน้นความโดดเด่นของหนุ่มน้อย วัยหวาน หน้าหวานและมีความสามารถในการร้องเพลงลูกทุ่งหรือเพลงไทยสากลมากขึ้น ลิเกยังต้องอาศัยทีมงานในการโฆษณา ประชาสัมพันธ์และการตลาดเหมือนกับธุรกิจบันเทิงแขนงอื่น

ชีวิตลิเกฝรั่งของเฮนรี่ช่วยเติมสีสันให้กับลิเกไทยสมัยอย่างมาก เฮนรี่อาจจะเป็นฝรั่งคนแรกด้วยซ้ำที่สามารถแทรกตัวเข้ามาอยู่ในแวดวงของศิลปะการแสดงแขนงนี้อย่างเต็มตัว การที่ชาวลิเก

---

[4] "ลิเกฝรั่งขนานแท้ อนุรักษ์ศิลปไทยจนวาระสุดท้าย." *เบื้องหลังข่าวฆาตกรรม*. 3, 129 (7 สิงหาคม 2541): 4-5, 17.

ยอมรับและตรวจสอบการเข้ามาของเฮนรี่แสดงให้เห็นว่า ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ปรับเปลี่ยนตัวเองได้แทบทุกสถานการณ์ เป็นศิลปะการแสดงที่โอนอ่อนผ่อนตามสถานการณ์และยอมรับความคิดหรือนวัตกรรมใหม่ๆ อยู่ตลอดเวลา ยอมรับแม้กระทั่งความคิดและภาพลักษณ์ที่มีคนต่างชาติต่างภาษามาเป็นส่วนหนึ่งของวิชาชีพลิเก จริงอยู่การปรับเปลี่ยนตัวเองเป็นเอกลักษณ์ของลิเก แต่การเข้ามาของ "เฮนรี่ ลิเกฝรั่ง" ในช่วงสั้นๆ ได้ชี้ให้เห็นถึงมิติใหม่ของการปรับเปลี่ยนดังกล่าว เรือนร่างที่จะมาแสดงเป็นลิเกได้นั้นไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นไทยโดยชาติกำเนิดเท่านั้น เวทีลิเกไทยสมัยใหม่ยังเปิดกว้างสำหรับ "ร่างกาย" ที่มาแสดงลิเกโดยการเรียนรู้ ใจรัก และการยอมรับในมาตรฐานของวิชาชีพ วีรกรรมของเฮนรี่ สแตรี่ช่วยเปิดมิติใหม่ให้กับชาวลิเกอย่างไม่เคยเป็นและไม่เคยมีมาก่อน ใครจะไปรู้ว่าในอนาคตอาจจะมีลิเกฝรั่งหรือลิเกชาติอื่นๆ ตามมาอีกก็เป็นได้ ถ้าหากคนต่างชาติเหล่านั้นรู้ซึ้งและเข้าใจถึงจิตวิญญาณของลิเกไทย

"ลิเกโคราช" จากมิติทางมานุษยวิทยา

งานวิจัยชิ้นนี้ของพวกเราให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับการเมืองเรื่องภาพลักษณ์และร่างกายที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเกสมัยใหม่ พวกเราศึกษาภาคสนามโดยการติดตาม สัมภาษณ์ สังเกต และร่วมชมการแสดงของคณะลิเกโคราชระหว่างปี พ.ศ. 2539-2541 ลิเกโคราชและลิเกไทยที่พวกเรานำเสนอในรายงานวิจัยชุดนี้มีทั้งมิติทางประวัติศาสตร์ มิติทางวัฒนธรรม และมิติที่เน้นการวิเคราะห์ร่างกาย หรือการแต่งองค์ทรงเครื่องและกิจกรรมทางกายต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนเวทีลิเก พวกเราปฏิเสธความคิดที่ว่าลิเกทุกวันนี้ตกต่ำหรือไม่มีอะไรมากไปกว่าการแสดงแบบ "ลามกตลกเล่น" หรือน้ำเน่า พวกเราปฏิเสธความคิดที่ว่าลิเกเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านและไม่เห็นด้วยกับการพิจารณาลิเกจากมุมมองหรือมาตรฐานของหน่วยงานราชการ (เช่น กรมศิลปากร) หรือชนชั้นผู้นำลิเกเป็นมรดกของชนชั้นผู้ใช้แรงงานหรือที่เรียกกันว่าชาวบ้านร้านตลาดที่ไม่ยอมให้รสนิยมและความต้องการทางศิลปะของรัฐราชการไทยและตลาดทุนนิยมโลกเข้าไปแทรกแซง ทำไมเราจึงไม่มองหรือพิจารณาลิเกด้วยสายตาและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้านร้านตลาดหรือชนชั้นผู้ใช้แรงงานซึ่งเป็นทั้งผู้ผลิตและบริโภคศิลปะการแสดงแขนงนี้ ลิเกไม่ได้เล่นให้คนชั้นสูงชม ไม่ใช่สื่อบันเทิงของคนที่มีการศึกษาหรือคนที่กุมอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองของประเทศ

ลิเกไทยเป็นวัฒนธรรมและสถาบันในตัวเอง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่โดดเด่นและท้าทายอยู่นอกเหนือการควบคุมของอำนาจและสถาบันทางสังคมต่างๆ เพราะชีวิตลิเกขึ้นอยู่กับรสนิยมและความต้องการของคนดูเท่านั้น พวกเราพยายามศึกษาและทำความเข้าใจลิเกโดยหยิบยกเอาประเด็นปัญหาเรื่องภาพลักษณ์และร่างกายของลิเกขึ้นมาเป็นหน่วยในการวิเคราะห์ ร่างกายและภาพลักษณ์เกี่ยวกับร่างกายปรากฏอยู่แทบทุกฉากทุกตอนของการแสดง ความตลกขบขัน ความโศกเศร้าและความสนุกตื่นเต้นบนเวทีลิเกต่างก็มาจากการล้อเล่น เลียนแบบ หรือให้ความรุนแรงกับร่างกายของผู้แสดงทั้งสิ้นโดยเฉพาะร่างกายของตัวโจ๊กและตัวโกง ลิเกหนีไม่พ้นกิจกรรมทาง

กายภาพพื้นฐานในชีวิตมนุษย์ เช่น การกิน การร่วมเพศ การขับถ่ายของเสียหรือสิ่งปฏิกูลและการนอนหลับพักผ่อน ทั้งหมดนี้เป็นที่มาของมโนทัศน์ที่พวกเราเรียกว่า ความดิบหรือความจริงเชิงโลกียะและปฏิบัติการของร่างอุจาด

พวกเรานำเสนอว่า เสน่ห์ของลิเกไทยอาจจะอยู่ที่ความอลังการของเครื่องแต่งกาย พระเอกรูปหล่อหรือการแสดงที่ยอดเยี่ยมประทับใจ แต่โดยรวมแล้ว ลิเกได้ชี้ให้เห็นโลกและความจริงทางโลกียะและความดิบของมนุษย์ ไม่มีใครจะหนีพ้นกิจกรรม "กิน ขี้ ปี้ นอน" ซึ่งจริงแท้แน่นอนเหมือนกับสัจธรรมทางศาสนาข้อที่ว่าชีวิตย่อมวนเวียนอยู่กับการ "เกิด แก่ เจ็บ ตาย" ลิเกนำเสนอสัจธรรมด้วยการกลับเอาความดิบและความอุจาดขึ้นเหนือมายาคติของความงาม ความดีและความจริง รวมทั้งเอาเรือนร่างและรสนิยมทางศิลปะในอุดมคติมาล้อเลียนโดยใช้ปฏิบัติการของร่างอุจาดอัปลักษณ์

พวกเราเชื่อว่าแนวการศึกษาและวิเคราะห์ "ลิเก" ข้างต้นนี้เป็นเรื่องแปลกใหม่และค่อนข้างจะแหวกแนวออกไปจากธรรมเนียมปฏิบัติของวงวิชาการไทย อย่างไรก็ตาม พวกเราก็มองเห็นว่าภารกิจของนักวิชาการส่วนหนึ่งก็คือ ความกล้าหาญในการนำเสนอข้อค้นพบที่เห็นว่าอธิบายความเป็นจริงได้อย่างเป็นระบบและเป็นเหตุเป็นผล รวมทั้งเป็นข้อค้นพบที่เปิดมิติการมองความเป็นจริงจากแง่มุมใหม่ พวกเราหวังว่า ความพยายามข้างต้นนี้อาจเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการไทยโดยรวมและต่อการศึกษาวิเคราะห์ศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยต่อไปในอนาคต

คณะนักวิจัย

วสันตฤดู 2541

โคกห้วยยาง, โคราช

กิตติกรรมประกาศ

ตลอดระยะเวลาของการศึกษาภาคสนาม "ลิเกโคราช" พวกเราได้เรียนรู้เสมอว่าน้ำใจ ความเมตตาและความกตัญญูรู้คุณที่ผู้ชมมอบให้แก่ผู้แสดงเป็นส่วนสำคัญที่สุดในวิชาชีพลิเก ชาวลิเกโคราชเลี้ยงตัวเองได้ด้วยน้ำใจและความเมตตาสงสารฉันใด งานวิจัยของพวกเราก็ลุล่วงมาได้เพราะได้รับสิ่งเดียวกันนี้ทั้งจากชาวลิเก พ่อยก แม่ยก เจ้าภาพและผู้ชมลิเก พวกเราเป็นหนี้บุญคุณอย่างมหาศาลสำหรับความรู้ ประสบการณ์ชีวิตและเวลาอันมีค่าที่โต้โผ พระเอก นางเอก ตัวโจ๊ก ตัวโกงและผู้แสดงลิเกท่านอื่นๆ มอบให้เรา ศิลปินและผู้ชมทุกท่านที่พวกเราได้มีโอกาสสัมผัสและเรียนรู้ แท้ที่จริงก็คือ "ครู" ในเวทีชีวิตจริงผู้ประสาทความรู้และแง่คิดที่ทรงคุณค่าสำหรับนักเรียนมานุษยวิทยา

พวกเราได้รับความช่วยเหลือเกื้อกูลจากหน่วยงาน คณะบุคคลและผู้เกี่ยวข้องจำนวนมากในช่วงเวลากว่า 2 ปีของโครงการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารีให้ทุนอุดหนุนการวิจัยตลอดโครงการในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของงานทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นประจำปีงบประมาณ 2541 พวกเราขอขอบพระคุณ รศ. ดร. กริช สืบสนธิ์ คณบดีสำนักวิชาเทคโนโลยีสังคมที่ช่วยให้การบริหารโครงการทั้งหมดเป็นไปอย่างราบรื่น ณัฐกานต์ เสือโคล่ง ช่วยเป็นธุระจัดการในการเตรียมต้นฉบับและอ่านต้นฉบับของรายงานวิจัย พรประภา ซ้อนสุขและพงษ์พร จ่างโพธิ์ (สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี) อำนวยความสะดวกและประสานงานโครงการวิจัยมาตั้งแต่ต้น ขอขอบคุณเป็นพิเศษที่พรประภากรุณาช่วยสอบถามความหมายและคำอธิบายเกี่ยวกับคำศัพท์พื้นบ้านของชาวโคราชจากคุณพ่อให้หลายครั้ง ส่วนพงษ์พรก็มีน้ำใจช่วยเหลือค้นคว้าหนังสือและเอกสารเกี่ยวกับลิเกจำนวนหนึ่งด้วยความยินดี

ขอขอบคุณ รศ. ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่กรุณาเอื้อเฟื้อวิทยานิพนธ์เรื่อง "แม่ยก" ของอาจารย์ภัทรวรรณ ยงค์ชัย และแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็นทางวิชาการด้านมานุษยวิทยาอยู่เนืองๆ

นันทิยา พุทธะและผ่องพัตรา บุญระมาตรเป็นทั้งผู้ช่วยวิจัยในภาคสนามและผู้อ่านต้นฉบับให้รายงานฉบับนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยเฉพาะนันทิยานั้นต้องแบ่งเวลาจากลูกชายตัวน้อยๆ ของเธอให้กับงานชิ้นนี้เป็นกรณีพิเศษ กุสุมา พลศิลป์ และอรุณ พิลาชื่น นักศึกษาปริญญาโท ภาควิชามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้แบ่งเวลาจากการเรียนมาช่วยค้นคว้าและจัดทำบรรณนิทัศน์เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกมาตั้งแต่ต้น Leila Virtanen เพื่อนชาวแคนาดา-ฟินแลนด์ของพวกเราให้ความสนใจออกติดตามศึกษาลิเกโคราชร่วมกับพวกเราระยะหนึ่ง เธอมีส่วนกระตุ้นให้โครงการวิจัยของพวกเราดำเนินไปอย่างมีชีวิตชีวาด้วยความอยากรู้อยากเห็นและกระตือรือร้นของเธอ น่านรวี กิติอาษาและรุ่งนภา กิติอาษาเสียสละให้คุณพ่อจากซีแอตเติ้ลมาเขียนรายงานฉบับนี้ด้วยความเต็มใจ แม่ลูกทั้งสองยินดีที่จะใช้เวลาอยู่ด้วยกันตามลำพังในต่างแดนด้วยกำลังใจและความเข้มแข็งอดทนอย่างน่าชมเชยยิ่ง

ในตอนท้ายนี้ พวกเราขอเชิญชวนให้เพื่อนร่วมชุมชนวิชาการและผู้อ่านทั่วไปได้ร่วมตรวจสอบและวิพากษ์วิจารณ์ผลการวิจัยชุดนี้ของพวกเรา งานวิชาการจะมีความหมายก็ต่อเมื่อได้รับการอ่าน การวิพากษ์และการนำไปประยุกต์ใช้หรือขยายผลต่อในอนาคตเท่านั้น ความคิดเห็นทั้งหมดที่ปรากฏอยู่ในรายงานฉบับนี้เป็นความรับผิดชอบของพวกเราเอง ไม่ใช่หน่วยงานต้นสังกัดของพวกเราแต่อย่างใด ตลอดระยะเวลากว่าทศวรรษที่ผ่านมา พวกเราทำงานวิชาการด้วยความเชื่อมั่นในปฏิสัมพันธ์ทางความคิดระหว่างผู้ผลิตงานวิชาการและผู้อ่าน พวกเราจะรอคอยคำวิพากษ์วิจารณ์และแง่คิดต่างๆ จากผู้อ่านด้วยความกระตือรือร้นอยู่เสมอ

หากความรู้และข้อค้นพบจากงานวิจัยชุดนี้จะมีคุณค่าต่อวงวิชาการและสังคมไทยอยู่บ้าง คณะนักวิจัยก็ขอมอบคุณค่าเหล่านั้นเป็นวิทยบูชาแด่พ่อแก่ฤาษีผู้เป็นศูนย์กลางความเชื่อและความเคารพบูชาของชาวลิเกและศิลปินไทยทั้งปวง ขอพ่อแก่ได้โปรดคุ้มครองและชี้นำแสงสว่างทางความคิดและสติปัญญาแก่ศิลปินปี่พาทย์และลิเกโคราชทุกท่าน พวกเราขอมอบคุณความดีงามที่อาจมีอยู่บ้างในงานวิจัยชุดนี้ตอบแทนแด่ชาวลิเกโคราชทุกท่านดุจดั่ง "มาลัยธารน้ำใจ" จากผู้ชมที่เอื่อยไหล ฉ่ำเย็น...แต่ไม่เคยขาดสาย

คณะนักวิจัย

วสันตฤดู 2541

โคกห้วยยาง, โคราช

สารบัญ

ความนำ: มานุษยวิทยาว่าด้วย "ลิเก" ก

กิตติกรรมประกาศ ฉ

สารบัญ ซ

บทคัดย่อ ด

Abstract ต

บทที่ 1: บทนำ: ลิเกในวัฒนธรรมประชาไทย 1

ปัญหาและความสำคัญของการวิจัย 5

ความสำคัญของการวิจัย 6

คำถามสำคัญในการวิจัย 7

วัตถุประสงค์ในการวิจัย 8

การพัฒนากรอบแนวความคิดในการวิจัย 9

วัฒนธรรมประชา 10

ละครสังคม 15

การเมืองเรื่อง "ร่างกาย" 18

มานุษยวิทยาว่าด้วย "ร่างกาย" กับการศึกษาลิเกไทย 29

ระเบียบวิธีวิจัยและเบื้องหลังการวิจัย 30

การนำเสนอผลการวิจัย 33

บทที่ 2: ประวัติศาสตร์ลิเกไทย **34**

ที่มาของลิเก 34

กำเนิดลิเกไทย 35

ลิเกมาจากการผสมผสานกันระหว่างประเพณีการสวดแขก ของศาสนาอิสลามกับประเพณีสวดพระมาลัยในพุทธศาสนา 36

งานหน้าพระศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน 38

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับกำเนิดลิเกไทย 40

วิกลิเกพระยาเพชรปาณี: โรงลิเกขวัญใจชาวบ้าน 41

สู่ศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา 46

พ่อครูดอกดิน เสือสง่า 47

พ่อครูหอมหวล นาคศิริ: ราชาลิเกลูกบท 49

"อันลิเกลามกตลกเล่น รำเต้นสิ้นอายขายหน้า":
ปฏิกริยาจากชนชั้นผู้นำต่อลิเกไทย 53
ลิเกไทย: ถือกำเนิดและเติบโตในกระแสวัฒนธรรมประชา 55
รสนิยมทางด้านความบันเทิงกับการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย 55
การกดบังคับทางวัฒนธรรมจากชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทย 56
ลิเกกับงานศพ 56
คนดูเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย 56
เปิดกว้างและพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม 57
บทสรุป 57
ลำดับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญของลิเกไทย 58
บทที่ 3: บ่ายหน้าสู่เมืองย่าโม: ลิเกโคราชและชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียง **64**
กำเนิดลิเกโคราช 64
พ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยม เสือสง่า 66
วิกแม่เสงี่ยมแห่งเมืองโคราช 69
ความสำเร็จของวิกแม่เสงี่ยม 71
วิกลิเกอื่นๆ 72
พ่อครูบุญยัง เกตุคง: ผู้สืบทอดเจตนารมณ์ของพ่อครูเต็ก
และแม่เสงี่ยม เสือสง่า 74
ถนนลิเกแห่งเมืองย่าโม 79
หนองจะบก: เพิงพักแรมทางของพ่อค้าต่างถิ่น 79
จากหัวรถไปถึงสวายเรียง 82
สาเหตุของการก่อตั้งชุมชนลิเกแถวสมอราย-สวายเรียง 84
ลิเกวิทยุและยุคทองของลิเกเมืองโคราช 85
ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับกำเนิดและพัฒนาของชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี 87
ลิเกเมืองย่าโม: "พืชล้มลุก" แห่งย่านหัวรถไฟ-สวายเรียง 88
บทสรุป: ทำไมลิเกจึงกลายมาเป็นมหรสพคู่เมืองโคราช 89
พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกในเมืองโคราช 91
บทที่ 4: รัก-รบ-โศก-ตลก: ความเรียงว่าด้วยลิเกโคราช (2539-2541) **97**
กว่าจะมาเป็นคณะลิเกโคราช 99
ขึ้นป้าย-เปิดสำนักงาน 99
ชื่อคณะและตัวเอก: อัตลักษณ์ที่ขายได้ 100
"ลิเกชีวิต" ใน "ชีวิตลิเก" 102

ประสบการณ์ชีวิตของโต้โผ (หัวหน้าคณะ) 103
กว่าจะมาเป็นพระเอก-นางเอก 105
ตัวโกง ตัวโจ๊ก ผู้แสดงประกอบอื่นๆ 107
นักดนตรีประจำวงปี่พาทย์ 108
คนขับรถและคนงานประจำขบวนรถขนเวทีและอุปกรณ์ 108
ความสัมพันธ์ทางสังคมในคณะลิเก 110
เวทีลิเกสมัยใหม่: อลังการด้วยไฮเทคและแสงเสียง 110
เครื่องดนตรี 112
"การรับงาน" และวาระโอกาสในการแสดง 112
งานปลีก 113
งานวิก 114
ความเชื่อและข้อห้ามของชาวลิเก 116
พ่อแก่ 116
ครูอื่นๆ ที่ชาวลิเกนับถือ 117
ความเชื่อและข้อห้าม 118
ลิเกโคราชออกศึก 120
ออกเดินทาง 120
เตรียมตัวขึ้นเวที 121
แต่งองค์ทรงเครื่อง 121
ไหว้พ่อแก่-โหมโรง 122
ออกแขก 123
การแสดงรำนาฏศิลป์ชุดต่างๆ เพื่อเป็นเกียรติแก่เจ้าภาพ 124
การแสดงคอนเสิร์ต 124
เข้าเรื่อง-เริ่มแสดงตามท้องเรื่อง 125
การดำเนินเรื่อง 126
เนื้อเรื่องที่ลิเกโคราชแสดง 128
ตัวอย่างเนื้อเรื่องย่อของลิเกโคราช 129
ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับเนื้อเรื่องและการแสดงของคณะลิเกโคราช 132
บทสรุป: "ลิเกโคราช" ในโลกของความเป็นจริง 133
บทที่ 5: แต่งองค์ทรงเครื่อง: วาทกรรมบนเรือนร่างของลิเก **135**
"กินอย่างหมู นอนอย่างหมา":
ภาพลักษณ์พื้นฐานเกี่ยวกับ "ร่างกาย" ของผู้แสดงลิเก 136

"กิน[อยู่]อย่างหมู" 136
"นอนอย่างหมา" 138
"แต่งตัวอย่างเทวดา": อำพรางร่างธรรมชาติ-สร้างอัตลักษณ์ให้กับร่างใหม่ 139
ผัดหน้าทาแป้ง 140
แต่งองค์ทรงเครื่อง 141
จากร่างธรรมชาติเป็นร่างลิเก 143
ตัวพระตัวนาง: ร่างในอุดมคติกับบรรทัดฐานความงาม
ความดีและความจริงของสังคม 145
คุณสมบัติของตัวพระตัวนาง 145
บทบาทการแสดงของตัวพระตัวนาง 146
ตัวพระตัวนาง: ภาพลักษณ์ของร่างกายและชีวิตในอุดมคติของสังคมไทย 146
ตัวโจ๊ก ตัวโกง: ร่างอุจาดกับ "ความดิบ" ของมนุษย์ โลกและสังคม 149
แต่งอย่างไรให้อุจาดและตลกขบขัน 149
แสดงอย่างไรจึงจะดิบและสะใจ 150
ความดิบและความอุจาดบนเวทีลิเก 151
ความดิบประเภทแรก 151
การกินหรือการบริโภค 151
การขับถ่ายของเสียและสิ่งปฏิกูล 152
การร่วมเพศหรือสืบพันธุ์ 154
การพักผ่อนนอนหลับ 156
ความดิบประเภทที่สอง 157
ความดิบประเภทที่สาม 158
ความดิบประเภทที่สี่ 161
ปฏิบัติการของร่างอุจาด: การล้อเลียนเสียดสีชีวิตและสังคมไทยบนเวทีลิเก 162
ลิเกสมัยใหม่ใช้ร่างกายของผู้หญิงเป็นตัวการ 163
เรือนร่างและน้ำตาของผู้หญิงบนเวทีลิเก 164
กามารมณ์ของผู้หญิงบนเวทีลิเก 164
มารยาและความอกตัญญูของผู้หญิง 166
ร่างกายของผู้ชายบนเวทีลิเกไม่ใช่ร่างอุจาด 167
บทสรุป: มายาคติของการแต่งองค์ทรงเครื่องและร่างกายของลิเกสมัยใหม่ 168
บทที่ 6: เต้นกินรำกิน: แม่ยก ลิเกขอทานและศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา 171
ลิเก: อาชีพเต้นกินรำกิน 172

ทำไมต้องเต้นกินรำกิน 173
รายได้ของคณะลิเกและผู้แสดงลิเก 174
ค่าจ้าง 174
ค่าตัวนักแสดง 174
รางวัลจากเจ้าภาพ 175
รางวัลจากผู้ชมหน้าเวที 176
เงินรายได้จากการโฆษณาประชาสัมพันธ์ร้านค้าในบริเวณงาน 177
รางวัลจากพ่อยกแม่ยก 178
ออดอ้อนอ่อนหวาน: อิทธิพลของผู้ชม 178
ลิเกกับครกตำหมาก 179
ออดอ้อนผู้ชม 179
ขอบคุณและอวยชัยให้พรแก่เจ้าภาพและผู้ชม 181
ผู้ชมลิเกคือใคร 183
ผู้ชมลิเกต้องการอะไร 184
"ลิเกเหมือนเป็นของต้องสาปมาแต่โบราณ มันต้องมีผู้อุปถัมภ์จนได้": ความสัมพันธ์หลากมิติระหว่างแม่ยกกับลิเก 185
ทำไมลิเกต้องมีแม่ยก 185
แม่ยกคือใคร 186
แม่ยกมีกี่ประเภท 186
แม่ยกออฟ 187
ลิเกหลอกแม่ยกหรือแม่ยกหลอกลิเก: ทัศนะของลิเก 188
ลิเกหลอกแม่ยกหรือแม่ยกหลอกลิเก: ทัศนะของแม่ยก 192
ลิเกมองแม่ยก 193
แม่ยกมองลิเก 195
แม่ยกอุปถัมภ์กับแม่ยกพิศวาส 197
ไชยา มิตรชัยไม่อยากได้ยินคำว่า "แม่ยกพ่อยก" 198
ใครว่าลิเกเจ้าชู้ประตูดิน 199
หัวอกของนางเอกและลิเกฝ่ายหญิง 200
หัวอกเมียลิเก 201
ลิเกขอทาน: "เต้นกินรำกิน" ในยุคไอเอ็มเอฟ 202
บทสรุป: ลิเก: ศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา 205
บรรณานุกรม **207**

ตารางและแผนที่

ตารางที่ 4-1: เปรียบเทียบคณะลิเกโคราชในการแสดง "งานปลีก" และ "งานออกวิก/เปิดวิก/ปิดวิก" 116

ตารางที่ 6-1: อัตราค่าตัวของพระเอกโคราช พ.ศ. 2501-2539 175

แผนที่คณะลิเกเมืองนครราชสีมา 86-1

บรรณนิทัศน์สังเขปหนังสือและบทความเกี่ยวกับ "ลิเกไทย" 215

บทคัดย่อ

ลิเกไทยมีจุดเริ่มต้นและพัฒนาการมาอย่างไร ขยายตัวออกสู่หัวเมืองต่างจังหวัดได้อย่างไร ลิเกมีสถานภาพอย่างไรในวาทกรรมของชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทย "ร่างกาย" มีความหมายและความสำคัญอย่างไรในการแสดงลิเก วาทกรรมว่าด้วย "แม่ยก" "เต้นกินรำกิน" และ "ลิเกขอทาน" มีความหมายอย่างไรต่อวงการลิเกไทยและสังคมไทยสมัยใหม่ งานวิจัยชุดนี้พยายามตอบประเด็นคำถามข้างต้นนี้โดยใช้แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวิเคราะห์ลิเกไทยและใช้กรณีศึกษาจากคณะลิเกต่างๆ ที่ตั้งสำนักงานอยู่ริมถนนมุขมนตรี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา คณะนักวิจัยใช้วิธีการวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยาศึกษาคณะลิเกจำนวน 30 คณะและออกติดตามการแสดงสดของคณะลิเกดังกล่าวจำนวน 55 ครั้งระหว่างเดือนตุลาคม 2539-เดือนพฤษภาคม 2541 คณะนักวิจัยสัมภาษณ์โต้โผหรือหัวหน้าคณะ ผู้แสดงลิเกและนักดนตรีปี่พาทย์ (ทั้งชายหญิง) รวม 96 คน เจ้าภาพ แม่ยก พ่อยกและผู้ชมทั้งชายหญิงรวม 38 คน

ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าลิเกเป็นศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างไปอย่างศิลปะการแสดงพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของชนชั้นผู้นำ ลิเกเกิดขึ้นและพัฒนามาควบคู่กับความทันสมัยและการขยายตัวของสังคมเมือง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงเพื่อหาเงินจากผู้ชมโดยตรง รูปแบบและเนื้อหาของการแสดงลิเกจึงถูกกำหนดโดยรสนิยมและความต้องการทางศิลปะและบันเทิงของผู้ชมซึ่งเป็นสมาชิกของชนชั้นผู้ใช้แรงงาน (ชาวบ้านร้านตลาด) ลิเกเน้นการนำเสนอความจริงทางโลกียะของมนุษย์และสังคมโดยแสดงการล้อเลียน เสียดสีและเยาะเย้ยกิจกรรมทางกายของมนุษย์ กิจกรรมต่างๆ เช่น การกิน การขับถ่าย การร่วมเพศและการนอนเป็นที่มาของปฏิบัติการของร่างอุจาดและการนำเสนอความคิบของมนุษย์บนเวทีลิเก คณะนักวิจัยเชื่อว่าการแสดงที่เน้น "ความคิบของร่างอุจาด" ในลิเกเป็นเสียงสะท้อนและการประท้วงความอยุติธรรม ความยากจนและชีวิตในชายขอบของชนชั้นผู้ใช้แรงงานในสังคมไทยสมัยใหม่

Abstract

How has *Like*, the Siamese folk opera, developed over time and spread to Thailand's up-countries? How has *Like* been placed in the Thai hegemonic discourses of the Thai elite and the Thai state? What does the "body" mean in the *Like* performance? How and why do notions of "earning one's living on the stage" (เต้นกินรำกิน), "*Like* patroness" (แม่ยก), and "beggar's *Like*" (ลิเกขอทาน) become discursive cultural practices in Thai popular culture?

This research project addresses these questions through this anthropological study of Khorat *Like*. Some selected postmodernist concepts, such as body politics, grotesque body, popular culture, are employed. The *Like* fieldwork took place between October 1996 and May 1998. A total of thirty *Like* troupes were studied. Researchers observed more than fifty-five live *Like* performances and interviewed more than a hundred and thirty informants, representing *Like* performers, musicians, troupe owners, technicians, drivers, hosts, and audiences.

It is argued that *Like* represents a performing art and is at the heart of modern Thai popular culture. The form and pattern of *Like* set it apart from folk culture or the Siamese court's traditional performing arts. Its origin and development can be traced back to the reign of King Chulalongkorn, during the early modernization and urbanization of the Kingdom of Siam. Since its beginnings, *Like* has been a paid performing art. *Like* performers are professional artists, who earn a living from their performances. *Like*'s forms and contents reflect real life actions, indicating audiences' tastes and pleasures. Most of *Like*'s audiences are female members of the Thai working class.

It is also suggested that modern *Like* is a body-oriented genre of performing art. It conveys messages through human

beings' bodily needs, namely, eating, defecating, having sexual intercourse, and sleeping. These activities are presented on the *Like* stage, representing the raw, grotesque side of human beings. We also believe that modern Thai *Like* reflects reality as it is experienced by, and seen through, working class people, whose lives are conditioned by poverty, social inequality, powerlessness, and marginality. The real world and body-oriented aspects of *Like* humorous performances generate laughter, which is interpreted as a condemnation as well as a response to real life drama. These raw, hidden emotions and reactions should be read as signs of cultural protest.

บทที่ 1

บทนำ:

"ลิเก" ในวัฒนธรรมประชาไทย

ปี พ.ศ. 2540 เป็นช่วงเวลาสำคัญช่วงหนึ่งในหน้าประวัติศาสตร์ของวงการปี่พาทย์และลิเกไทยสมัยใหม่ กล่าวคือ มีปรากฏการณ์สำคัญอย่างน้อย 2 กรณีเกิดขึ้นกับ "ชีวิต" ของศิลปินคนสำคัญของวงการในปีดังกล่าว ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ มีนัยสำคัญค่อนข้างมากสำหรับนักวิชาการ นักวิจัยและนักศึกษาที่พยายามทำความเข้าใจ "ลิเก" ในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่

วันที่ 22 สิงหาคม 2540 เป็นวันที่วงการปี่พาทย์และลิเกไทยได้สูญเสียศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) และ "ครู" คนสำคัญที่สุดอีกท่านหนึ่ง เมื่อครูบุญยัง เกตุคงจบชีวิตที่โลดแล่นอยู่ในโลกดนตรีและนาฏศิลป์ไทยด้วยวัย 73 ปีที่โรงพยาบาลค่ายสุรนารี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา[1]

หลังจากนั้นไม่นาน ในช่วงสองสัปดาห์สุดท้ายของเดือนตุลาคม 2540 ข่าวอุบัติเหตุระหว่างการถ่ายทำมิวสิควิดีโอชุดหนึ่งของพระเอกลิเก-ลูกทุ่งยอดนิยม "ไชยา มิตรชัย" ก็ได้รับการโหมประโคมอย่างต่อเนื่องในหน้าหนังสือพิมพ์รายวันยักษ์ใหญ่ เช่น ไทยรัฐ เดลินิวส์ และข่าวสดพระเอกลิเกหนุ่มน้อยจากคณะลิเกเด็กกำพร้าวัดสระแก้ว จังหวัดอ่างทองกลายมาเป็นขวัญใจแม่ยกแฟนเพลงและแฟนลิเกทั่วประเทศอย่างรวดเร็ว ด้วยรูปร่างหน้าตาหล่อเหลา อรชรอ้อนแอ้นและบอบบางตามแบบฉบับของพระเอกลิเกขนานแท้ ชื่อเสียงของไชยา มิตรชัยก็ขจรขจายทั่วฟ้าเมืองไทยอย่างรวดเร็วประดุจไฟลามทุ่ง[2] ในที่สุดเพลงลูกทุ่งยอดฮิต "กระทงหลงทาง" ได้ส่งผลให้เขาได้รับรางวัลพระพิฆเนศทอง ประเภทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมประจำปี พ.ศ. 2540 เมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2541 ที่ผ่านมา การพิจารณารางวัลดังกล่าวนี้ดำเนินการโดยสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยและจัดขึ้นเป็นปีที่ 3 ติดต่อกันแล้ว[3]

ข่าวความตายของครูลิเกคนหนึ่งและข่าวอุบัติเหตุของพระเอกลิเก-นักร้องลูกทุ่งวัยรุ่นมีความสำคัญอย่างไรต่อวงการลิเกไทยสมัยใหม่ และเกี่ยวข้องกันอย่างไรกับโครงการศึกษา "ลิเกโคราชจากมิติทางมานุษยวิทยา" ของพวกเรา

ในระหว่างพิธีสวดอภิธรรมศพของครูบุญยัง เกตุคงที่วัดโพธิ์ อำเภอเมืองนครราชสีมา พวกเราในฐานะของนักเรียนมานุษยวิทยาที่กำลังศึกษาวิจัย "ลิเกโคราช" ได้มีโอกาสเข้าไปกราบ

---

[1] โปรดดูรายละเอียดใน *บุญยัง ทุ้มยอด: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยัง เกตุคง.* ณ เมรุวัดโพธิ์ อ. เมือง นครราชสีมา. วันอังคารที่ 13 มกราคม พุทธศักราช 2541. (กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นท์ติ้ง, 2541).

[2] *TV MAGAZINE ฉบับพิเศษศิลปินดัง: ไชยา มิตรชัย.* มปป.

[3] *ไทยโพสต์ เอ็กซ์ไซท์.* 16 มิถุนายน 2541.

การวะศพของครูลิเกผู้เลื่องชื่อและศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ท่านนี้ พร้อมกันนั้นก็ได้เริ่มต้นศึกษาภาคสนาม "ลิเกโคราช"[4] โดยการร่วมชมและสังเกตการแสดงของคณะลิเกที่มาแสดงในงานดังกล่าว คณะลิเกโคราชที่ผลัดกันขึ้นเวทีแสดงตลอดระยะเวลาหนึ่งสัปดาห์ ได้แก่ "คณะระเด่น ใจดี ลิเกไทยรัฐ" "คณะวรต้อ สิมานคร ลูกศิษย์พ่อเฉลิม มีดโต้ลอยลม ลูกอมกายสิทธิ์" "คณะสมจิตต์โชว์" "คณะกระต่ายขาว แสงเพชร ลิเกดังตลอดกาล ผลงานแฮปปี้ ผลงานยอดเยี่ยม หนึ่งไม่ใช่สอง" และ "คณะลูกเงาะ ผลงาม ลิเกดี ชื่อดัง" คณะลิเกเหล่านี้เป็นคณะลิเกที่มีชื่อเสียงที่สุดในวงการลิเกเมืองโคราชและแต่ละคณะต่างก็เป็นลูกศิษย์โดยตรงหรือได้เรียนรู้วิชาปี่พาทย์และลิเกจากครูบุญยังทั้งสิ้น

การใช้บรรยากาศงานศพของครูลิเกผู้ยิ่งใหญ่เป็นจุดเริ่มต้นของงานวิจัยอาจจะเป็นเรื่องที่ค่อนข้างแปลกและดูเหมือนว่าจะเป็นการเริ่มต้นไม่ค่อยสดใสมากนัก เพราะอย่างน้อยพวกเรารู้สึกว่าพวกเราได้ให้ความสนใจลิเกไทยและลิเกโคราชสายเกินไป พวกเราควรจะได้มีโอกาสเรียนรู้โดยตรงจากครูผู้คร่ำหวอดอยู่กับวงการลิเกและปี่พาทย์ทั้งของโคราชและเมืองหลวงมาตลอดชีวิตแม้ว่าพวกเราโชคร้ายที่พลาดโอกาสสำคัญดังกล่าว แต่ก็ยังถือได้ว่าความสนใจทางวิชาการเกี่ยวกับลิเกโคราชยังพอมีหนทางสำหรับการเรียนรู้อีกมากโดยเฉพาะการเรียนรู้จาก "มรดก" ที่ครูบุญยังเกตุคงได้มอบไว้ให้กับวงการลิเกไทย "มรดก" อาจจะหลงเหลืออยู่ในรูปของข้อเขียน เอกสาร หนังสือ บทสัมภาษณ์ และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่สื่อมวลชน นักวิชาการและลูกศิษย์ของท่านได้รวบรวมไว้ ที่สำคัญ "มรดกวิชาลิเกและปี่พาทย์" ที่สานุศิษย์ของท่านได้สานต่อในวงการลิเกโคราชยังเป็นขุมความรู้และแหล่งข้อมูลสำคัญที่สุดที่เปิดโอกาสให้พวกเราได้ติดตามศึกษาค้นคว้าอย่างใกล้ชิด

ส่วนความน่าสนใจต่อกรณีข่าวของไชยา มิตรชัยอยู่ที่สื่อมวลชนและสาธารณชนตั้งคำถามว่า อุบัติเหตุที่แพเวทีถ่ายทำมิวสิควีดีโอล่มกลางทะเลจนเป็นเหตุให้พระเอกวัยรุ่นเกือบจะเอาชีวิตไม่รอดนั้น เป็นอุบัติเหตุจริงหรือเป็นแผนการสร้างสถานการณ์เพื่อเปิดตัวนักร้องและเพิ่มยอดขายเทปเพลงชุดใหม่ กระแสข่าวเกี่ยวกับพระเอกนักร้องคนดังยังได้ขุดคุ้ยลงไปถึงว่าไชยา มิตรชัยเป็นลูกกำพร้าจากวัดสระแก้วจริงหรือไม่ บิดามารดาที่แท้จริงเป็นใคร รวมทั้งสุขภาพของพระเอกหนุ่มที่ต้องตรากตรำทำงานหนักโดยไม่มีเวลาพักผ่อนจนเป็นเหตุให้ติดเครื่องดื่มบำรุงกำลังยี่ห้อหนึ่ง

เป็นที่น่าสังเกตว่า ช่วงที่ข่าวคราวของไชยา มิตรชัยได้รับการโหมประโคมนั้นเป็นช่วงที่วิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจและการเมืองของประเทศกำลังตกต่ำถึงขีดสุด รัฐบาลของพลเอกชวลิต

---

[4] ในงานวิจัยชุดนี้ "ลิเกโคราช" หมายถึงคณะลิเกต่าง ๆ ที่ตั้งถิ่นฐานและปักหลักทำมาหากินอยู่ในเขตจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดใกล้เคียง พวกเราให้ความสนใจเป็นพิเศษกับคณะลิเกโคราชในชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี พวกเราเชื่อว่ารูปแบบการแสดงของ "ลิเกโคราช" ในปัจจุบันมีจุดเริ่มต้นมาจากการเผยแพร่ของคณะลิเกจากกรุงเทพฯ และจังหวัดอื่น ๆ ในภาคกลาง ทั้งนี้เพราะลิเกโคราชแบบดั้งเดิม ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากลิเกกลองยาวหรือลิเกอีสานนั้น ได้หมดไปแล้ว ลิเกโคราชที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบันเป็นผลมาจากการขยายตัวของลิเกภาคกลาง โดยเฉพาะการบุกเบิกของครูลิเกที่มีชื่อเสียง เช่น นายเด้ก เสือสง่า ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โปรดดูรายละเอียดใน วิไลรัตน์ พิกุลแก้วและสิริณา ต่อศรี. "ลิเกโคราชในอดีต." ใน *ของดีโคราช เล่มที่ 1*, หน้า 203-224. (นครราชสีมา: ศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรม, วิทยาลัยครูนครราชสีมา, 2523).

ยงใจยุทธถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักเพราะดำเนินนโยบายทางการเงินและการคลังผิดพลาดจนเป็นเหตุให้เงินตราสำรองต่างประเทศหมดไปกับนโยบายการป้องกันค่าเงินบาทที่ล้มเหลว และก่อให้เกิดปัญหาการขาดสภาพคล่องในระบบเศรษฐกิจอย่างรุนแรง สื่อมวลชนและสาธารณชนก็โหมโรงอภิปรายแสดงความคิดเห็นและเรียกร้องให้พลเอกชวลิตและคณะรัฐบาลแสดงความรับผิดชอบด้วยการลาออก ท่ามกลางความสับสนวุ่นวายทางเศรษฐกิจและการเมืองเช่นนี้เอง ข่าวคราวของพระเอกหนุ่มไชยา มิตรชัย กลับโด่งดังและได้รับความสนใจจากสื่อมวลชนและสาธารณชนมากจนผิดสังเกต ไม่น่าเชื่อว่าอุบัติเหตุของพระเอกลิเก-ลูกทุ่งชื่อดังจะได้รับความสำคัญมากกว่าความเป็นความตายของบ้านเมือง สื่อมวลชนกลุ่มหนึ่งได้ตั้งข้อสังเกตต่อกรณีนี้ว่า "ในช่วงสั้นๆ สังคมไทยจำเป็นต้องเสพข่าวของนักร้องพระเอกลิเกหน้าหวานทุกวัน...ทั้งแง่บวกและแง่ลบ ข่าวจึงไม่ได้แตกต่างจากระลอกคลื่นที่เกือบกลืนชีวิตของไชยา มิตรชัย กลางท้องทะเลเท่าไรนัก แต่ข่าวแบบนี้แหละที่กลบข่าวการขับไล่ 'บิ๊กจิ๋ว' จนสนิทจริง ๆ"[5]

อาจจะเป็นไปได้ว่า การโหมประโคมข่าวอุบัติเหตุและเบื้องหลังชีวิตของพระเอกลิเกวัยรุ่นให้ครึกโครมนั้น เป็นการขายข่าวแบบเกิดจริงของสื่อมวลชนและอาจเป็นการเบี่ยงเบนความสนใจของสาธารณชนให้หันเหไปจากสภาพวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจการเมืองและสภาพความจริงที่ขมขื่น นักข่าวสายบันเทิงท่านหนึ่งวิเคราะห์สถานการณ์ว่า "...ไชยา มิตรชัยถูกลอกคราบ กลายเป็นเหยื่ออันโอชะของสื่อมวลชน... ในสถานการณ์นี้ ทุกคนคือเหยื่อ แม้แต่คนอ่านซึ่งเป็นมิตรรักแฟนเพลงแฟนลิเก... การติดตามข่าวสารอย่างรอบด้านล้วนแต่นำมาซึ่งรายได้ให้กับหนังสือพิมพ์ตลอดสัปดาห์เต็มๆ"[6]

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาอีกด้านหนึ่งของกระแสข่าวดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ไชยา มิตรชัยอยู่ในความสนใจของสาธารณชนอย่างเห็นได้ชัด กลุ่มแม่ยกและแฟนเพลงแฟนลิเกของเขาต่างติดตามข่าวอุบัติเหตุ โทรศัพท์ติดต่อถามไถ่และเข้าเยี่ยมอาการที่โรงพยาบาลอย่างใกล้ชิด กลุ่มแม่ยกและแฟนเพลงแฟนลิเกของไชยายังได้แสดงความคิดเห็นต่อข้อถกเถียงที่ว่าไชยาเป็นเด็กกำพร้าจริงหรือไม่ พ่อบุญธรรมของเขากลายเป็นพ่อบังเกิดเกล้าผู้ต้องการใช้ความเป็นลูกกำพร้า (ปลอม) ของไชยาในการทำมาหากินจริงหรือไม่ ทำไมพ่อบุญธรรมจึงปิดบังเรื่องพ่อแม่จริงของเขา ไชยาเป็น "เกย์" หรือเปล่าเพราะหน้าตาหวานแหวว ท่าทางอ้อนแอ้นและบอบบางเหมือนผู้หญิงมาก[7] รวมทั้งยังได้วิจารณ์ตอบโต้การนำเสนอข่าวของหนังสือพิมพ์บางฉบับอย่างต่อเนื่อง การประโคมข่าวและสื่อโฆษณาอาจจุดกระแสความสนใจของสาธารณชนได้ แต่ความนิยมชมชอบหรือชื่นชมที่แฟนกลุ่มใหญ่มีต่อศิลปินในดวงใจนั้น เป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาและผลงานเป็นเครื่องพิสูจน์ ในกรณีของไชยา มิตรชัย หนุ่มน้อยผู้ก้าวมาจากคณะลิเกเด็กกำพร้า เริ่มฝึกหัดและแสดงลิเกมาตั้งแต่อายุไม่ถึง 10 ขวบ

---

[5] ทีมงานเฉพาะกิจ. "*ไชยา มิตรชัย: พระเอกลิเกลูกทุ่งเงินล้าน.*" มปพ. มปป., หน้า 7.

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16.

[7] "คำต่อคำถอดใจเรื่องเกย์ บทสัมภาษณ์ของไชยา มิตรชัย." *แพรวสุดสัปดาห์.* 352 (1 ตุลาคม 2540).

ก่อนที่จะมาโด่งดังเป็นขวัญใจแม่ยกทั้งประเทศ ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงกระแสความนิยมของสังคมไทยสมัยใหม่ที่มีต่อตัวนักแสดงผู้นี้และศิลปะการแสดงแขนงนี้

พวกเรามองเห็นว่าความโด่งดังของพระเอกลิเกไทย เช่น ไชยา มิตรชัย พงษ์ศักดิ์ สวนศรี สมศักดิ์ ภักดี หอมหวล นาคศิริ รวมทั้งพระเอกยอดนิยมในยุคก่อนหน้า อาจเป็นกุญแจดอกสำคัญในการทำความเข้าวัฒนธรรมประชาในสังคมไทยสมัยใหม่ได้อีกทางหนึ่ง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา ไม่ใช่วัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านเฉพาะถิ่น และที่สำคัญลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นผลผลิตของ "ความทันสมัย" ในสังคมไทย เป็นศิลปะการแสดงที่ผสานอารยธรรมต่างชาติกับเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของไทยได้อย่างลงตัว รวมทั้งเป็นศิลปะการแสดงที่ผสานเอาวัฒนธรรมสยามใหม่กับสยามเก่าให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน

ความตายของครูลิเกกับความโด่งดังของหนุ่มน้อยพระเอกลิเก-ลูกทุ่งเงินล้านคนล่าสุดเกิดขึ้นในช่วงเวลาห่างกันแค่ข้ามเดือนในปลายปี 2540 อาจเป็นความบังเอิญที่พวกเราเริ่มต้นโครงการวิจัยเรื่อง "การศึกษาลิเกโคราชจากมิติทางมานุษยวิทยา" ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกับปรากฏการณ์สำคัญข้างต้นนี้ แน่นอนว่า ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งของกฎธรรมชาติที่ไม่มีข้อยกเว้นอนิจลักษณ์เกิดขึ้นได้กับทุกชีวิตและทุกสรรพสิ่งไม่ว่าจะเป็นสังขาร เกียรติยศ ชื่อเสียงหรือความมั่งคั่ง ในฐานะของนักเรียนมานุษยวิทยา พวกเราไม่เพียงแต่พิจารณาความไม่เที่ยงของสองชีวิตดังกล่าวจากมุมมองของธรรมะ หากยังพยายามเรียนรู้และครุ่นคิดถึงว่า สองชีวิตที่ตรงข้ามกันราวกับตะวันรุ่งกับตะวันพลบนั้นควรจะได้รับการจัดระเบียบให้อยู่ในบริบททางประวัติศาสตร์ของลิเกไทยและกระแสวัฒนธรรมประชาในสังคมไทยสมัยใหม่อย่างไร ทำไม ตำนานชีวิตดังกล่าวควรจะมีความหมายอย่างไร โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับ "ตำนานชีวิตของลิเก" ทั้งหน้าฉากและหลังฉากของคณะลิเกที่พวกเราติดตามศึกษาในเขตอำเภอเมืองนครราชสีมาและอำเภอใกล้เคียงระหว่าง พ.ศ. 2539-2541

"ชีวิต" ของบรมครูลิเกผู้ล่วงลับกับ "ชีวิต" ของหนุ่มน้อยพระเอกลิเกดาวรุ่งเป็นเนื้อหาส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งของงานวิจัยชุดนี้ พวกเรามองเห็นว่าทั้งครูบุญยังและไชยา มิตรชัยต่างก็เป็นสัญลักษณ์หรือกุญแจดอกสำคัญในการเปิดประตูไปสู่การเรียนรู้และทำความเข้าใจเกี่ยวกับอดีตปัจจุบัน และอนาคตของลิเกในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่ การย้อนรอยชีวิตของครูบุญยังย่อมพาพวกเรากลับไปสู่อดีตและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกไทยทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับครูบุญยังและทั้งที่เกิดขึ้นและเป็นมาก่อนหน้าครู เรื่องราวชีวิตของครูผู้ล่วงลับย่อมเป็นสัญลักษณ์ของอดีต ส่วนชีวิตและงานของไชยา มิตรชัยย่อมบอกเล่าเรื่องราวในปัจจุบันขณะของลิเกไทย พวกเรายังได้เรียนรู้เกี่ยวกับอนาคตที่จะมาถึงของวงการลิเกไทยจากพระเอกหนุ่มดาวรุ่งผู้นี้ด้วย "ชีวิต" ของศิลปินทั้งสองท่านจึงสถิตย์อยู่ในรอยต่อของกาลเวลาและประวัติศาสตร์ของศิลปะการแสดงแขนงนี้เพื่อบอกเล่าเรื่องราวดังกล่าว งานของนักเรียนมานุษยวิทยาก็คือ การร้อยเรียงและ

ให้คำอธิบายต่อเรื่องราวของ "ชีวิต" จำนวนหนึ่งที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปินทั้งสองท่าน และที่ประกอบกันขึ้นเป็นอดีต ปัจจุบันและอนาคตของลิเกไทย

งานวิจัยของพวกเราไม่ได้เน้นประเด็นสำคัญในการอนุรักษ์หรือสืบทอดคุณค่าของศิลปะการแสดงแขนงนี้ที่ครูบุญยัง บรมครู และศิลปินรุ่นก่อนหน้าได้บุกเบิกและมอบไว้ให้กับสังคมไทย ไม่ได้นำเสนอประวัติความเป็นมา อย่างละเอียดหรือภาพรวมทุกแง่มุมของลิเกไทย แต่พวกเรามุ่งให้ความสนใจในการอธิบายความหมายและความสำคัญของ "ลิเก" ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชาไทยอย่างหนึ่ง รวมทั้งตอบคำถามที่ว่าลิเกมีพัฒนาการและกระบวนการอย่างไรในฐานะที่เป็นสื่อบันเทิงของคนธรรมดาสามัญในสังคมไทยนับตั้งแต่การเปิดประตูรับความทันสมัยจากประเทศตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เป็นต้นมา ลิเกมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตไทยและวัฒนธรรมประชาไทยอย่างไร ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

ปัญหาและความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยชุดนี้เป็นการวิเคราะห์และตีความหมายทางวัฒนธรรมของ "ลิเก" ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่สำคัญประเภทหนึ่งของไทยโดยอาศัยกรอบแนวคิด ทฤษฎีและระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยวิทยา คณะนักวิจัยประกอบด้วยนักเรียนมานุษยวิทยากลุ่มหนึ่งที่ให้ความสนใจ "ลิเก" ในฐานะที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของสังคมที่มีความหมายผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทยอย่างใกล้ชิดมานานนับศตวรรษ

งานวิจัยชุดนี้ให้ความสำคัญกับการพิจารณา "ลิเก" ในฐานะที่เป็น "สื่อบันเทิง" ซึ่งทำหน้าที่หลากมิติในท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมประชา (popular culture) ของไทย พวกเราเชื่อว่า "ลิเก" ไม่ได้ทำหน้าที่ "สะท้อน" สถานการณ์ทางสังคมและความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยเพียงอย่างเดียว หากยังได้วิพากษ์วิจารณ์ ผลิตซ้ำและสืบทอดระบบคุณค่าและความหมายทางวัฒนธรรมอีกจำนวนหนึ่ง การใช้คำว่า "สะท้อนสังคม" อาจจะไม่เพียงพอในการทำความเข้าใจความสลับซับซ้อนและละเอียดอ่อนของ "ลิเก" ในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมสมัยใหม่ นักวิชาการและสาธารณชนทั่วไปมองเห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับรูปแบบและเนื้อหาการแสดงของลิเกเพียงด้านเดียว งานวิจัยชุดนี้พยายามจะชี้ให้เห็นว่า "ลิเก" ยังมีมิติที่จรรโลงอุดมการณ์กระแสหลักและโลกทัศน์ดั้งเดิมของสังคมไทยแฝงเร้นอยู่โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาลิเกในระดับปฏิบัติการทางวาทกรรม (discursive practice) และการเมืองเรื่องวัฒนธรรมประชา (politics of popular culture) ที่เป็นบริบทแวดล้อมของลิเก

ภาพลักษณ์โดยรวมของ "ลิเก" ในสายตาของวงวิชาการและสาธารณชนก็คือ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชาในสังคมไทย กระบวนการกลายเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านนี้นับว่าน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะว่าเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมใด ๆ ก็ตามที่บ่งบอกถึงความเป็นพื้นบ้านพื้นถิ่นมักจะได้รับการปฏิเสธ กดบังคับ ชี้นำหรือดูถูกเหยียดหยามจากชนชั้นผู้นำ

และหน่วยงานของรัฐ (ในบางยุคสมัย) การพิจารณาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกอย่างละเอียดอาจช่วยให้พวกเรามองเห็นมิติทางการเมืองและวัฒนธรรมของความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างชนชั้นในสังคมไทยได้กระจ่างชัดมากขึ้น

อาจกล่าวได้ว่างานวิจัยชุดนี้เป็นผลการศึกษาชุดแรกที่วิเคราะห์และตีความหมาย ของลิเกจากมิติทางมานุษยวิทยาสมัยใหม่ คณะนักวิจัยให้ความสำคัญกับการค้นคว้าและวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร (และแนวคิดทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง) ควบคู่ไปกับนำเสนอผลการศึกษาวิจัยภาคสนามอย่างละเอียด ให้ความสำคัญทั้งอดีตและปัจจุบันของลิเก รวมทั้งพยายามให้ความสำคัญกับภาพรวมของลิเกไทยทั้งในระดับประเทศและสภาพการณ์ของคณะลิเกในระดับท้องถิ่น (ในที่นี้คือ ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี อำเภอเมืองนครราชสีมา)

ความสำคัญของการวิจัย "ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมที่อาศัยอยู่ในทุกภูมิภาคของประเทศ "ผู้ชม"หรือ "แฟน" ของศิลปการแสดงชนิดนี้ก็มาจากต่างชนชั้น ต่างชาติพันธุ์ ต่างพื้นฐานการศึกษา และต่างสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคม แม้ว่าลิเกจะได้รับความนิยมน้อยลงอย่างเห็นได้ชัดในสังคมไทยสมัยใหม่ แต่ลิเกยังคงเป็นศิลปะการแสดงที่อาจเรียกได้ว่าเป็นตัวแทนของสื่อบันเทิงดั้งเดิมที่ครองใจคนไทยได้อย่างมั่นคง

"ลิเก" ในสังคมไทยสมัยใหม่เป็นประเด็นการศึกษาที่ได้รับความสนใจค่อนข้างจำกัดทั้งจากนักวิชาการชาวไทยและชาวต่างประเทศ ผลการศึกษา "ลิเก" ในทางวิชาการที่สำคัญก็มีจำนวนไม่มากนักเมื่อเปรียบเทียบกับประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยเรื่องอื่นๆ เช่น พุทธศาสนา ชาติพันธุ์ บทบาททางเพศ การเมืองการปกครอง ระบบเศรษฐกิจ ฯลฯ ผลการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับ "ลิเก" ที่สำคัญของนักวิชาการไทย ได้แก่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์[8] สุภางค์ หิรัญบูรณะ (จันทวานิช)[9] ผะอบ โปษะกฤษณะและสุวรรณี อุดมผล[10] พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ[11] เจนภพ จบกระบวนวรรณ[12] และสุจิตต์ วงษ์เทศ[13] ส่วนการศึกษาลิเกไทยโดยนักวิชาการต่างชาติก็ยิ่งมีจำนวนจำกัดอย่างมาก[14]

---

[8] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *ลิเก.* กรุงเทพมหานคร: ห้องภาพสุวรรณ บางขุนพรหม, 2522. หนังสือเล่มนี้ปรับปรุงมาจากวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกที่ท่านนำเสนอต่อ University of Hawaii at Manoa ผลการวิจัยชุดเดียวกันนี้ยังได้ปรับเป็นบทความอีก 1 เรื่อง โปรดดูรายละเอียดใน Surapone Virulrak. "The Origins and Historical Development of Likay." In *Anuson Walter Vella,* pp. 316-37. Edited by Ronald D. Renard. (Honolulu, Hawaii: Southeast Asian Papers, Center for Asian and Pacific Studies, University of Hawaii at Manoa, 1986). และหนังสือเล่มล่าสุดที่สนับสนุนการพิมพ์โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, เจนภพ จบกระบวนวรรณ, และบุญเลิศ นาจพินิจ. ***ลิเก.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539)**

[9] สุภางค์ หิรัญบูรณะ. "ภาษาในวรรณกรรมชาวบ้าน (ภาษาลิเก)." ***วารสารธรรมศาสตร์.*** 7, 2 (2521). การค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับลิเกของท่านนำเสนอเป็นวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเมื่อปี พ.ศ. 2519 (Hiranburana, Supang. ***"Sociologie D'vn Theatre. Populaire Le Like."*** These de Doctorat de 3 eme Cycle, Soutenue, 1976).

[10] ผะอบ โปษะกฤษณะและสุวรรณี อุดมผล. ***วรรณกรรมประกอบการเล่น: ลิเก.*** (กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยฯ, กระทรวงศึกษาธิการ, 2522).

[11] พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. *ลิเก.* (นนทบุรี: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม, มปป).

[12] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. "พ่อครูหอมหวล นาคศิริ: ราชาลิเกลูกบท." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** 22, 9 (กันยายน 2526): 4-17.

[13] สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ลิเกเริ่มจากแขก แต่ไม่ใช่แขก ฆ่าละครแต่ต้องตายเพราะละคร." ***ศิลปวัฒนธรรม. 16, 8 (มิถุนายน 2538): 51-56.***

อย่างไรก็ตาม ยังมีข้อเขียนเกี่ยวกับ "ลิเก" ปรากฏอยู่ในรูปของบทความตามวารสารต่างๆ หนังสือพิมพ์รายสัปดาห์และหนังสือพิมพ์รายวันทั่วไป[15] แต่ข้อเขียนเหล่านี้ไม่ใช่การศึกษาทางวิชาการและไม่ได้เน้นการวิเคราะห์และตีความหมายทางวัฒนธรรมของ"ลิเก" มากนัก

ผลการศึกษาวิจัยที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีลักษณะสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ (1) ไม่ได้ทำการศึกษาวิจัยโดยนักมานุษยวิทยา (2) ไม่ได้นำเสนอโดยใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา (ยกเว้นวิทยานิพนธ์ของสุภางค์ หิรัญบูรณะ) และ (3) เป็นผลการศึกษา "ลิเกไทย" เมื่อทศวรรษที่ผ่านมาเป็นอย่างน้อย (ยกเว้น บทความและข้อเขียนต่าง ๆ ตามวารสารและหน้าหนังสือพิมพ์ที่ปรากฏให้เห็นอย่างสม่ำเสมอ) ผลงานของสุรพล วิรุฬห์รักษ์และคณะที่ตีพิมพ์เมื่อปี 2539 ก็อาศัยข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าระหว่างปี 2518-2522 เป็นหลัก

จากลักษณะสำคัญ 3 ประการนี้ทำให้พวกเราเริ่มมองเห็นถึงความจำเป็นในการศึกษาลิเกในสังคมไทยสมัยใหม่โดยอาศัยระเบียบวิธีวิจัยและแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา จากข้อมูลที่มีอยู่อย่างจำกัดของพวกเรานั้น ยังไม่มีนักมานุษยวิทยาที่ให้ความสนใจศึกษาวิจัย "ลิเก" อย่างจริงจัง ในขณะที่นักวิชาการสาขาอื่น เช่น สังคมวิทยา คติชนวิทยา ประวัติศาสตร์ นาฏศิลป์และศิลปการแสดง ฯลฯ ได้ให้ความสนใจศึกษา "ลิเก" มานานแล้ว พวกเราเชื่อว่าการศึกษาวิเคราะห์ "ลิเก" โดยนักมานุษยวิทยาน่าจะมีส่วนช่วยในการเปิดประเด็นการศึกษาต่างๆ เกี่ยวกับศิลปะการแสดงยอดนิยมแขนงนี้ให้กว้างขวางและลุ่มลึกมากยิ่งขึ้น

คำถามสำคัญในการวิจัย งานวิจัยชุดนี้พิจารณา "ลิเก" ทั้งในส่วนที่เป็นองค์ความรู้และการแสดงบนเวที รวมทั้งให้ความสนใจทั้งรายละเอียดเกี่ยวกับคณะลิเกและผู้แสดงลิเกในระดับปัจเจกบุคคล พวกเราตั้งคำถามในการวิจัยเรื่อง "ลิเก" ดังต่อไปนี้

1. "ลิเก" มีความหมายและความสำคัญอย่างไรในท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมประชาของสังคมไทยสมัยใหม่
2. "ลิเก" มีพัฒนาการทางประวัติศาตร์อย่างไรและถูกหล่อหลอมด้วยพลังของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมของสังคมไทยสมัยใหม่อย่างไรและทำไม คำว่า "สมัยใหม่" ในที่นี้หมายถึง ยุคสมัยที่สยามประเทศเริ่มรับเอาอารยธรรมตะวันตกและพัฒนาตัวเองไปสู่ความทันสมัยนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา

---

[14] ผลการศึกษา "ลิเก" โดยนักวิชาการชาวต่างชาติที่พวกเรารวบรวมได้ ก็คือ Smithies, Michael. "Likay." *Journal of the Siam Society, 59, 1 (1971):34-68.* นอกจากนี้ยังมี Dundi Mitchell นักศึกษาปริญญาเอกชาวออสเตรเลียที่ศึกษา "ลิเก" ที่กรุงเทพมหานครสำหรับวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกของเธอเมื่อประมาณ 10 ปีที่ผ่านมา

[15] โปรดดูบรรณนิทัศน์ท้ายเล่ม

3. ชุมชนลิเกในระดับท้องถิ่นมีจุดเริ่ม พัฒนาการหรือปรับตัวและดำรงอยู่ในสภาพปัจจุบันได้อย่างไรในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมสมัยใหม่

4. ผู้แสดงลิเกแต่ละคนจะต้องผ่านกระบวนการอะไรบ้าง เพื่อที่จะเรียนรู้บทบาทการแสดงของตนทั้งบนเวทีการแสดงและในชีวิตจริง รูปแบบและเนื้อหาการแสดงลิเกมีความหมายอย่างไร ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

5. ใครคือผู้ชมลิเก กลุ่มผู้ชม เช่น แม่ยก พ่อยกหรือแฟนลิเกมีพื้นฐานทางเศรษฐกิจและสังคมอย่างไร มีปฏิสัมพันธ์กับผู้แสดงอย่างไร และทำไม งานวิจัยชิ้นนี้จะนำเสนอรายละเอียดเกี่ยวกลุ่มผู้ชมที่เรียกว่า "แม่ยก" และผู้หญิงวัยกลางคนขึ้นไป ซึ่งเป็นผู้ชมหรือแฟนลิเกกลุ่มใหญ่ที่สุด

คำถามการวิจัยข้อที่ 1 และ 2 เน้นการวิเคราะห์และตีความหมายวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีมานุษยวิทยาสมัยใหม่และประวัติศาสตร์ของลิเกไทย ส่วนในกรณีของคำถามการวิจัยข้อที่ 3, 4, และ 5 พวกเราจะนำเสนอผลการศึกษาข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการแสดงของคณะลิเกต่าง ๆ จากชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา รวมทั้งการสัมภาษณ์สมาชิกของชุมชนอีกจำนวนหนึ่ง

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

งานวิจัยชุดนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้

1. เพื่ออธิบายความหมายและความสำคัญของศิลปะการแสดง "ลิเก" ในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่

2. เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกไทย โดยเฉพาะการพิจารณาปฏิบัติการทางวาทกรรมที่ชนชั้นผู้นำและหน่วยงานราชการไทยมีต่อศิลปะการแสดงแขนงนี้

3. เพื่อนำเสนอข้อวิเคราะห์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพัฒนาการของ "คณะลิเกโคราช" ในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมวัฒนธรรมของเมืองนครราชสีมา

4. เพื่อวิเคราะห์หาความหมายและความสำคัญของร่างกายและกิจกรรมพื้นฐานทางกาย (เช่น การกิน การขับถ่าย การร่วมเพศ

และการพักผ่อนนอนหลับ) ซึ่งปรากฏอยู่ในบริบทการแสดงของคณะลิเกโคราชสมัยใหม่

อนึ่ง งานวิจัยชุดนี้ไม่ได้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาเพื่อค้นหาข้อเสนอแนะและแนวทางในการอนุรักษ์ลิเกในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านหรือมรดกทางวัฒนธรรมของไทย เพราะการทำงานลักษณะดังกล่าว เป็นเนื้อหาส่วนที่อยู่นอกเหนือขอบเขตและความสนใจทางวิชาการของนักเรียนมานุษยวิทยา พวกเราให้ความสนใจกับการประยุกต์เอาแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาสมัยใหม่มาใช้ในการทำความเข้าใจ "ลิเก" ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม ขณะเดียวกันก็พยายามวิพากษ์วิจารณ์ด้วยว่า ข้อค้นพบจากการวิจัยของพวกเรามีส่วนช่วยให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวแนวคิดทางทฤษฎีทางมานุษยวิทยาสมัยใหม่อย่างไร รวมทั้งข้อค้นพบที่ได้นั้นแตกต่างจากความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับลิเกที่เราเคยมีมาแต่เดิมหรือไม่ อย่างไร

อย่างไรก็ตาม พวกเราก็ได้แต่หวังว่าผลการวิจัยครั้งนี้อาจจะเป็นประโยชน์ต่อหน่วยงานหรือกลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่ดังกล่าวในอนาคตไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

การพัฒนากรอบแนวความคิดในการวิจัย

งานวิจัยชุดนี้พยายามทำความเข้าใจ "ลิเก" ทั้งในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงหรือสื่อบันเทิงประเภทหนึ่งและปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง แนวความคิดพื้นฐานของพวกเราก็คือ "ลิเก" มีคุณสมบัติทั่วไปเหมือนกับสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม (cultural invention) อื่น ๆ ของมนุษย์ นั่นคือ มีความหมายทางวัฒนธรรมที่สลับซับซ้อนและมีมิติในการสื่อความหมายที่ซ่อนอยู่ ในแง่นี้ พวกเราพิจารณาลิเกในฐานะที่เป็นระบบภาษาชนิดหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยสัญญาณทางภาษา (linguistic sign) จำนวนมาก ดังนั้น ลิเกจึงไม่ได้มีความหมายเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งอยู่ในตัว "ลิเก" เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่มีความหมายหลากมิติ สลับซับซ้อนและเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงซุกซ่อนอยู่และรอให้ผู้ชมเป็นผู้อ่านหรือทำความเข้าใจความหมายในชั่วขณะนั้นหรือในบริบทของสถานที่และกาลเวลานั้น พวกเราปฏิเสธแนวความคิดในการพิจารณาหรือวิเคราะห์วัฒนธรรมใดๆ ว่ามีความหมายเป็นเนื้อเดียว เป็นองค์รวม เป็นสากล หรือมีลักษณะคงที่ตายตัว

นอกจากนี้ การศึกษาปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในลักษณะเดียวกับการอ่านสัญญาณของภาษานั้น ไม่ได้จบลงที่การมองเห็นหรือรู้และเข้าใจเท่านั้น หากมีขั้นการเขียนวิเคราะห์หรือการนำเสนอผลการศึกษาเป็นขั้นตอนสำคัญที่สุดในกระบวนการวิจัย งานของนักเรียนมานุษยวิทยาแท้ที่จริงก็คือ การเขียนวัฒนธรรม (writing culture)[16] หรือการนำเสนอวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิต

---

[16] โปรดดูรายละเอียดใน Clifford, James, and George E. Marcus., eds. ***Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.*** (Berkeley: University of California Press, 1986).

ของคนกลุ่มหนึ่งในรูปของงานเขียนทางชาติพันธุ์หรือ "ชาติพันธุ์นิพนธ์"[17] ในงานเขียนนี้เองที่ทำให้นักมานุษยวิทยาสมัยใหม่จำนวนมากเชื่อว่า เป็นปฏิบัติการที่มีเป้าหมายทางอุดมการณ์และการเมือง ซึ่งนักมานุษยวิทยามี "อำนาจ" ในการเขียนหรือนำเสนอความเป็นจริงทางวัฒนธรรมตามความคิดเห็นและประสบการณ์ของนักมานุษยวิทยาเอง การนำเสนอดังกล่าวนี้ก็เป็นไปได้ยากที่จะนำเสนอความเป็นจริงให้ครอบคลุมได้ทั้งหมด ไม่สามารถนำเสนอได้เหมือนอย่างที่ชาวบ้านหรือเจ้าของวัฒนธรรมมองเห็นและเข้าใจ นักมานุษยวิทยารุ่นใหม่ต้องยอมรับว่า เป็นไปไม่ได้ที่จะนำเสนอภาพรวมของวัฒนธรรมหรือนำเสนอวัฒนธรรมจากทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรมเอง ทั้งนี้เพราะในงานเขียนของนักมานุษยวิทยานั้น เป็นเพียงข้อคิด ความเห็น และประสบการณ์ทางวัฒนธรรมของนักมานุษยวิทยาคนนั้นในชั่วเวลานั้นและในบริบททางสังคมวัฒนธรรมนั้น นักมานุษยวิทยารุ่นใหม่จึงจำเป็นที่จะต้องระบุให้ชัดเจนว่า วัฒนธรรมที่จะนำเสนอในงานเขียนนั้นเป็นประสบการณ์ความคิดเห็นและข้อวิเคราะห์ของตัวนักมานุษยวิทยาเอง เป็นข้อวิเคราะห์ที่เกิดจากการใช้กรอบแนวความคิดทางทฤษฎีเฉพาะอย่าง รวมทั้งเป็นข้อเขียนที่เกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์หรือความจงใจเฉพาะอย่างอีกด้วย นักมานุษยวิทยารุ่นใหม่ต้องระลึกอยู่เสมอว่า พวกเขาทำได้เพียงแค่เป็นผู้เล่าเรื่องราวที่ได้เห็น ได้ยิน ได้ฟังมา และเล่าในแง่มุมที่ตัวเองเลือกจำมานำเสนอเท่านั้น

พวกเราตระหนักถึงข้อถกเถียงทางวิชาการข้างต้น ดังนั้น พวกเราจึงต้องประกาศตัวอย่างชัดเจนตั้งแต่ต้นว่า งานวิจัยหรืองานเขียนเกี่ยวกับลิเกชุดนี้เป็นการนำเสนอความเป็นจริงเกี่ยวกับลิเกจากแง่มุมที่พวกเรามองเห็น ได้สัมผัสและเลือกนำมาเสนอเท่านั้น พวกเราพยายามวิเคราะห์ลิเกจากแง่มุมเฉพาะเจาะจงโดยใช้ประโยชน์จากข้อมูลภาคสนามและข้อมูลเอกสารที่มีอยู่อย่างจำกัด ภาพลักษณ์ของ "ลิเก" ที่ปรากฏอยู่ในงานวิจัยชุดนี้จึงไม่จำเป็นต้องเหมือนหรือสอดคล้องกับที่ปรากฏอยู่ในผลงานของนักวิชาการหรือนักเขียนท่านอื่น

"ลิเก" ควรจะได้รับการพิจารณาโดยใช้กรอบมโนทัศน์ที่สำคัญ 3 ชุด ได้แก่ (1) วัฒนธรรมประชา (popular culture) (2) ละครสังคม (social drama) และ (3) การเมืองเรื่อง "ร่างกาย" (body politics) มโนทัศน์เหล่านี้จะได้การนำเสนอรายละเอียด อภิปรายและประเมินหาความเกี่ยวข้องกับการศึกษาลิเกในวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่ต่อไป

1. วัฒนธรรมประชา (Popular Culture) แม้ว่ามโนทัศน์เกี่ยวกับ "วัฒนธรรมประชา" จะมีมานานในวงวิชาการ แต่ความสนใจในการประยุกต์มโนทัศน์ดังกล่าวนี้มาใช้สำหรับการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมในวงการมานุษยวิทยา เป็นเรื่องค่อนข้างใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในราวทศวรรษที่ 1970 นี้เอง "วัฒนธรรมประชา" เป็นมโนทัศน์สำคัญของกลุ่มนักวิชาการในสาขาวิชาใหม่ที่เรียกว่า "วัฒนธรรมศึกษา" (cultural studies) ซึ่งมีลักษณะเป็นสหวิชาการทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ประกอบด้วยนักวิชาการสาขาต่าง ๆ เช่น วรรณคดีวิจารณ์ ภาษาศาสตร์ ภาษา

---

[17] ศัพท์บัญญัติของ ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล อาจารย์ประจำคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์--การติดต่อส่วนตัวกับอาจารย์สุริยา สมุทคุปติ์, สิงหาคม 2538.

และวรรณคดีอังกฤษ ประวัติศาสตร์ รัฐศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา ฯลฯ นักวิชาการในกลุ่มนี้มองเห็นว่า งานศึกษา "วัฒนธรรม" ที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นสมบัติของวิชามานุษยวิทยานั้น ไม่จำเป็นจะต้องถูกจำกัดโดยนักวิชาการเฉพาะสาขาอีกต่อไป "วัฒนธรรม" มีขอบเขตและความหมายครอบคลุมหลายสาขาวิชา มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับแทบทุกแง่มุมของชีวิตและสังคมมนุษย์ในช่วงเวลาต่าง ๆ ในประวัติศาสตร์ ดังนั้น การศึกษาวัฒนธรรมจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น วรรณคดี กฎหมาย หลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี หรือวิถีชีวิตของคนโดยตรง ควรที่จะได้รับความร่วมมือและการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ระหว่างนักวิชาการจากหลากหลายสาขาวิชา

ในขณะเดียวกัน การศึกษาวัฒนธรรมในบริบทของโลกสมัยใหม่ก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องตั้งเป้าหมายไว้เพื่อบันทึกสิ่งที่กำลังจะเลือนหายไปกับกาลเวลาเหมือนกับที่นักมานุษยวิทยายุคเริ่มแรกกระทำกัน "วัฒนธรรม" ในโลกสมัยใหม่ควรจะได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็น "เวที" หรือ "พื้นที่" ที่ปฏิบัติการของอำนาจและวาทกรรมระหว่างชนชั้นนำกับกลุ่มคนส่วนใหญ่ในสังคมเกิดขึ้น ต่อรอง ช่วงชิงและผลิตซ้ำอยู่ตลอดเวลา เนื้อหาของ "วัฒนธรรม" ไม่ได้หมายถึงแบบแผนของวิถีชีวิตที่ครั้งหนึ่งคนในสังคมดั้งเดิมยึดถือร่วมกันอีกต่อไป ในโลกสมัยใหม่ "วัฒนธรรม" เป็นผลผลิตของอุดมการณ์และอำนาจรัฐ เป็นผลผลิตของสื่อมวลชนและเป็น "สินค้า" ในระบบทุนนิยมที่ได้รับการผลิต นำเสนอและเผยแพร่ในสังคมหนึ่งเพื่อผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและอุดมการณ์ทางการเมืองของคนเฉพาะกลุ่ม นอกจากนี้ "วัฒนธรรม" ในสังคมโลกสมัยใหม่ยังเป็นผลผลิตของกระบวนการที่เรียกว่า "โลกาภิวัตน์" ที่ข้อมูลข่าวสาร อุดมการณ์ความคิด เทคโนโลยี เงินตราหรือผู้คนต่างก็ติดต่อและมีอิทธิพลต่อกันและกันข้ามพรมแดนรัฐชาติในความหมายดั้งเดิม "วัฒนธรรม" ในความหมายใหม่นี้เองที่นักวิชาการกลุ่มนี้เรียกว่า "วัฒนธรรมประชา" (popular culture)

สาขาวิชาใหม่ที่เรียกว่า "วัฒนธรรมศึกษา" จำนวนมากเกิดขึ้นในภาควิชาภาษาอังกฤษและวรรณคดีของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ในสหรัฐอเมริกา อังกฤษ และประเทศต่าง ๆ ในภาคพื้นทวีปของยุโรป นักวิชาการคนสำคัญในสาขาวิชาใหม่ ได้แก่ โทนี่ เบนเน็ทท์ (Tony Bennett), สจ็วต ฮอลล์ (Stuart Hall), จอห์น ฟิสค์ (John Fiske), เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said), และเรมอนด์ วิลเลี่ยม (Raymond William)

พวกเราเข้าใจว่า วิชาวัฒนธรรมศึกษาและการให้ความสำคัญกับการศึกษา "วัฒนธรรมประชา" เป็นรูปธรรมที่สำคัญในการประยุกต์เอามโนทัศน์และกรอบแนวคิดทางทฤษฎีของสำนักโพสท์โมเดิร์นนิสม์ (postmodernism) หรือโพสท์สตรัคเจอรัลลิสม์ (poststructualism) มาใช้ในการวิเคราะห์และอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของโลกสมัยใหม่ (โดยเฉพาะโลกยุคหลังสงครามเย็นและยุคของข้อมูลข่าวสารที่เรียกกันว่า 'ยุคโลกาภิวัตน์')

การตีพิมพ์หนังสือชื่อ **"วัฒนธรรมศึกษา" (Cultural Studies)** (Grossberg et. al 1992) ถือได้ว่าเป็นปฐมฤกษ์ของการสถาปนาสาขาวิชาอย่างเป็นทางการ เพราะหนังสือเล่มดังกล่าวเป็น

ผลผลิตของการประชุมสัมมนาของนักวิชาการจากทั่วโลกที่ให้ความสนใจประเด็นทางวิชาการร่วมกัน และหนังสือเล่มเดียวกันนี้ก็ได้บรรจุบทความจำนวนมากกว่า 40 เรื่องที่สำรวจและวิพากษ์องค์ความรู้และแนวคิดทางทฤษฎีประเด็นต่าง ๆ ไว้อย่างครอบคลุม นับตั้งแต่เรื่องบทบาททางเพศ ชาติพันธุ์ ผลพวงของลัทธิอาณานิคม การเมืองเรื่องร่างกาย การเมืองเรื่องวัฒนธรรม วัฒนธรรมบริโภคนิยม ศาสนาในสังคมสมัยใหม่ เรื่อยไปจนลัทธิชาตินิยมและอุดมการณ์ทางการเมือง

กล่าวโดยรวมแล้ว เนื้อหาของ "วัฒนธรรมศึกษา" ให้ความสำคัญกับประเด็นปัญหาทางวิชาการ 4 ประการ ได้แก่ ประการแรก การศึกษา "วัฒนธรรม" เป็นปฏิบัติการทางอุดมการณ์และการเมือง ใครเป็นคนลงมือศึกษาวิจัย ศึกษาเพื่ออะไรและทำไม เท่าที่ผ่านมาประวัติศาสตร์ของการศึกษาวัฒนธรรมมักจะกระทำโดยปัญญาชนและนักวิชาการซึ่งเป็นสมาชิกของชนชั้นนำหรือชนชั้นผู้ปกครองในลัทธิอาณานิคม และการทำลงไปเพื่อเป้าหมายทางการเมือง การปกครองและผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจของชนชั้นแทบทั้งสิ้น

ประการที่สอง การศึกษาวัฒนธรรมเป็นเรื่องของการนำเสนอ (representation) ไม่มีใครพูดความจริงได้ทั้งหมด องค์ความรู้ส่วนที่ปรากฏในข้อเขียนหรือผลการศึกษาวัฒนธรรมทุกประเภทเป็นเพียงความจริงบางส่วน (partial truth)[18] ซึ่งความจริงบางส่วนนี้เป็นผลมาจากมุมมองประสบการณ์และความคิดเห็นเฉพาะของผู้ศึกษาหรือผู้เขียนเกี่ยวกับวัฒนธรรมนั้นแทบทั้งสิ้น

ประการที่สาม การศึกษาวัฒนธรรมจะต้องมีนัยของการต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงอคติและการกดขี่ทางเพศ ประเด็นปัญหาข้อนี้ให้ความสำคัญกับการต่อสู้เรียกร้องสิทธิและความเสมอภาคทางเพศในวงวิชาการ ความเหลื่อมล้ำทางเพศจะต้องได้รับการศึกษาวิเคราะห์ทั้งในระดับโครงสร้างและอุดมการณ์ สังคมโลกสมัยใหม่ต้องเรียนรู้บทบาทและความสัมพันธ์ระหว่างเพศมิติต่างๆ ในสังคม เพราะเพศในฐานะที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมนั้นมีมากกว่าสองเพศ งานศึกษาวัฒนธรรมจำเป็นต้องนำเสนอแง่มุมเหล่านี้ให้ครอบคลุมและสอดคล้องกับความเป็นจริง

ประการที่สี่ การศึกษาวัฒนธรรมต้องให้ความสำคัญกับสิ ทธิและเสียงของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยและกลุ่มที่เสียเปรียบในแต่ละสังคม แม้ว่ากลิ่นอายของลัทธิล่าอาณานิคมจะจางหายไปจากสังคมโลกสมัยใหม่ แต่การเกิดรัฐชาติใหม่และวัฒนธรรมชนชั้นผู้นำในแต่ละประเทศนั้น ได้จำลองเอารูปแบบการปกครองและอุดมการณ์ทางการเมืองมาจากประเทศอาณานิคม ทำให้เกิดการแบ่งแยกชาติพันธุ์และวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มคนส่วนใหญ่ของประเทศกับกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ภายในดินแดนรัฐชาติเดียวกัน ดังนั้น การศึกษาวัฒนธรรมต้องตระหนักด้วยว่า สิทธิและเสียงของชนกลุ่มน้อยได้รับการกล่าวถึงเพียงพอหรือไม่ อย่างไรและทำไม

---

[18] Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." In ***Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography,*** pp.1-26. Edited by James Clifford and George M. Marcu. (Berkeley: University of Califonia Press, 1986).

ความหมายและความสำคัญ สตอเรย์ (Storey 1993:7-16) ได้ทบทวนความหมายของมโนทัศน์ "วัฒนธรรมประชา" ที่นักคิดนักทฤษฎีสำนักต่าง ๆ ได้ให้คำอธิบายไว้ ท่านจัดหมวดหมู่ความหมายของ "วัฒนธรรมประชา" ออกเป็นทั้งหมด 6 ประการ ได้แก่

ประการแรก วัฒนธรรมประชา หมายถึง วัฒนธรรมอะไรก็ตามที่เป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของคนจำนวนมาก นิยามข้อนี้ครอบคลุมเนื้อหาของวัฒนธรรมโดยทั่วไป แต่มีจุดอ่อนในแง่ที่ขาดขอบเขตที่ชัดเจนหรือไม่สามารถระบุลักษณะเฉพาะเจาะจงของวัฒนธรรม ซึ่งมีรายละเอียดปลีกย่อยและแตกต่างหลากหลายกันออกไป

ประการที่สอง วัฒนธรรมประชา หมายถึง วัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่ภายหลังจากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำหรือวัฒนธรรมหลวง (high culture) ในแง่นี้ วัฒนธรรมประชาหมายถึง วัฒนธรรมที่อยู่ตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำ หรือวัฒนธรรมของคนส่วนใหญ่ในสังคม

ประการที่สาม วัฒนธรรมประชา หมายถึง วัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ในความหมายนี้ให้ความสำคัญกับรูปแบบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมที่ถูกผลิต เผยแพร่และโฆษณาในตลาดสินค้าของระบบทุนนิยมสมัยใหม่ แฟชั่นเสื้อผ้าอาภรณ์ เครื่องแต่งตัว ดนตรี กีฬา ภาพยนตร์ ฯลฯ เป็นตัวอย่างของวัฒนธรรมประชาในความหมายนี้ ในแง่นี้วัฒนธรรมมวลชนมักจะถูกตีความหมายเชื่อมโยงกับการครอบงำทางวัฒนธรรมจากประเทศตะวันตกหรือประเทศอุตสาหกรรม

ประการที่สี่ วัฒนธรรมประชา หมายถึง วัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน เป็นวัฒนธรรมขนานแท้และดั้งเดิมของประชาชนหรือชาวบ้านทั่วไป ในแง่นี้ วัฒนธรรมประชาก็คือวัฒนธรรมของประชาเพื่อประชา

ประการที่ห้า วัฒนธรรมประชา หมายถึง พื้นที่หรือบริเวณของการต่อสู้ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มคนผู้มีอำนาจครอบงำในสังคม วัฒนธรรมประชาในแง่นี้ ไม่ใช่ทั้งของชนชั้นผู้นำ หรือชนชั้นผู้เสียเปรียบในสังคม แต่เป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากการต่อสู้ ต่อรองและช่วงชิงทางอุดมการณ์และผลประโยชน์ของคนส่วนใหญ่ในสังคมนิยามดังกล่าวนี้ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากมโนทัศน์อำนาจครอบงำ (hegemony) ของกรัมชี่ (Antonio Gramsci) นักมาร์กซิสม์คนสำคัญชาวอิตาเลียน

ประการสุดท้าย วัฒนธรรมประชา หมายถึง วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลังจากการพัฒนาอุตสาหกรรมและการเกิดชุมชนเมือง ความหมายข้อนี้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของสื่อมวลชนและการคมนาคมสื่อสารของโลกสมัยใหม่ช่วยให้การก่อรูปและขยายตัวของวัฒนธรรมในชุมชนขนาดใหญ่เป็นไปได้ วิถีการผลิตแบบอุตสาหกรรมและวิถีชีวิตในเมืองทำให้คนจำนวนมากเปลี่ยนแปลงไปจากวิถีชีวิตในสังคมเกษตรกรรมและวัฒนธรรมชนบทอย่างสิ้นเชิง โลกของความทันสมัยก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่เปลี่ยนวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม

ศูนย์บรรณสารและสื่อการศึกษา
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี

จากคำนิยามข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่า วัฒนธรรมประชามีลักษณะร่วมกันหลายประการ คือ (1) เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในสังคม (2) บางครั้งวัฒนธรรมประชาก็ไม่จำเป็นต้องเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ตรงข้ามกับวัฒนธรรมของชนชั้นนำเสมอไป แม้ว่าวัฒนธรรมประชาจำนวนมากจะถูกกดบังคับหรือปฏิเสธจากชนชั้นผู้นำในสังคม (3) วัฒนธรรมประชาเป็นที่ตั้งหรือพื้นที่ในการต่อรองระหว่างวัฒนธรรมหลวงกับวัฒนธรรมพื้นบ้านเฉพาะถิ่น เป็นรูปแบบของวัฒนธรรมที่เป็นผลผลิตของความทันสมัยหลังการพัฒนาอุตสาหกรรมและเศรษฐกิจแบบตลาด การเกิดเมืองและการพัฒนาเทคโนโลยีการติดต่อสื่อสารต่าง ๆ และ (4) วัฒนธรรมประชาเป็นการช่วงชิงในการนำเสนอทัศนะและความเข้าใจโลกและสังคม ดังคำอธิบายของฮอลล์ (Hall) ที่ว่า "วัฒนธรรมประชาคือ พื้นที่หรือบริเวณที่ความเข้าใจร่วมเกี่ยวกับสังคมถูกสร้างขึ้น วัฒนธรรมประชาเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเมืองของการให้ความหมาย เป็นความพยายามช่วงชิงที่จะให้คนในสังคมมองโลกในวิถีทางที่ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว"[19]

ในงานวิจัยชุดนี้ พวกเราพิจารณา "ลิเก" ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมประชา ไม่ใช่วัฒนธรรมพื้นบ้านด้วยเหตุผลหลายประการ[20]

ประการแรก ลิเกไม่ได้เกิดจากวัฒนธรรมเฉพาะถิ่น แต่เป็นการผสมผสานระหว่างบทสวดของแขกอิสลามกับบทสวดพระมาลัย (และบทสวดคฤหัสถ์ในเวลาต่อมา) เมื่อการสวดประกอบดนตรีดังกล่าวพัฒนามาเป็นรูปแบบการแสดงของลิเกในระยะแรก ความนิยมศิลปการแสดงแขนงนี้ขยายตัวออกไปทั่วทุกภาคของประเทศ รวมทั้งมีการประยุกต์ให้เกิดรูปแบบการแสดงหลายประการให้สอดคล้องความนิยมเฉพาะถิ่น เช่น ลิเกป่าในภาคใต้ หรือ ลิเกลาวในภาคอีสาน

ประการที่สอง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับการพัฒนาและกำหนดรูปแบบและทิศทางโดยผู้ชมหรือพลังอำนาจของผู้บริโภค ไม่ใช่หน่วยงานของรัฐหรือเจ้าของคณะ รสนิยมและความชื่นชอบของผู้ชมมีอิทธิพลอย่างมากในประวัติศาสตร์ลิเกไทย แม้อำนาจรัฐก็ยังไม่สามารถแทรกแซงหรือเข้าไปเปลี่ยนแปลงลิเกได้ อาจกล่าวได้ว่า เราสามารถทำความเข้าใจรสนิยมในด้านความบันเทิงของคนไทยส่วนใหญ่ได้ โดยพิจารณาจากรูปแบบการแสดงของลิเก

ประการที่สาม ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ประชาชนหรือคนธรรมดาสามัญเป็นเจ้าของ ผลิตและบริโภคอย่างครบวงจร ลิเกมีกำเนิดและพัฒนาตัวเองมาควบคู่กับการพัฒนาประเทศไปสู่ความทันสมัย ลิเกจึงมีลักษณะทางวัฒนธรรมของความทันสมัยและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดั้งเดิมอยู่ในตัว ลิเกจึงสะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ของคนไทยที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและกาลเวลาได้อย่างละเอียดอ่อนมากกว่าศิลปะการแสดงแขนงอื่น

---

[19] อ้างถึงใน Storey, John. ***An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture.*** (Athens: The University of Georgia Press, 1993), p. 5.

[20] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 2

2. ละครสังคม (Social Drama) มโนทัศน์นี้ช่วยให้เราพิจารณามิติต่าง ๆ ของละครจากการแสดง "ลิเก" นักวิชาการที่ศึกษาลิเกไทยหลายท่านชี้ให้เห็นว่า ลิเกเป็นรูปแบบการแสดงดั้งเดิมของไทยที่มีลักษณะใกล้เคียงกับละครสมัยใหม่ในความหมายของตะวันตกมากที่สุด สมิธีส์ (Smithies) เคยตั้งข้อสังเกตว่า ละครสมัยใหม่ (ละครพูดที่ไม่มีดนตรีประกอบ) ที่ได้รับการส่งเสริมโดยล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 และหลวงวิจิตรวาทการนั้นได้รับความนิยมในสังคมไทยค่อนข้างน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับละครที่นำเสนอในรูปแบบของการร้องและร่ายรำประกอบดนตรีไทย เช่น ลิเก ซึ่งมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทยอย่างกว้างขวาง[21]

ซีมัวร์-สมิธ (Seymour-Smith 1986:82) อธิบายว่าการศึกษาละครในเชิงมานุษยวิทยาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิเคราะห์พิธีกรรมและมานุษยวิทยาว่าด้วยศิลปะ "ละคร" มีความหมายค่อนข้างกว้างครอบคลุมถึงรูปแบบของการแสดงบทบาทและเหตุการณ์ในบริบทของพิธีกรรมหรือละครในวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตกมักจะมีประเพณีการแสดงละครที่ซับซ้อน บางครั้งต้องอาศัยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านที่ทำงานเต็มเวลาและนักแสดงอาชีพ ละครมักจะรวมเอาดนตรี การเต้นรำและการสื่อความหมายทางศาสนาและวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ในหลายกรณีละครไม่ได้แยกตัวเองออกมาเป็นสื่อบันเทิงล้วนๆ แต่เป็นการแสดงส่วนสำคัญของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ละครสามารถสื่อและสะท้อนความหมายทางสังคมวัฒนธรรมไปยังผู้ชมซึ่งเป็นสมาชิกของสังคมในมิติหรือแง่มุมที่รูปแบบการสื่อสารอื่นๆ ไม่สามารถกระทำได้ ละครช่วยให้ผู้ชมเข้าถึง "สาร" ด้วยการกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วม เกิดความประทับใจ เกิดความโกรธเกลียดและชิงชัง รวมทั้งเกิดความบันเทิงได้อย่างเร้าใจและเปี่ยมไปด้วยพลัง ละครที่ดีอาจสะกดผู้ชมให้ตะลึงพรึงเพริด อาจเติมแต่งจินตนาการให้ล่องลอย หรืออาจสร้างแรงกดดันในอารมณ์ให้เงียบเหงาเศร้าซึมหรือสะเทือนใจอย่างรุนแรง เป็นต้น

"ละครสังคม" เป็นมโนทัศน์สำคัญของนักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษวิคเตอร์ เทอร์เนอร์ (Victor W. Turner) ในการวิเคราะห์และตีความหมายพิธีกรรมทางศาสนาของชนพื้นเมืองเผ่าแดมบู (Ndembu) ในแซมเบีย[22] ท่านเชื่อว่า พิธีกรรมควรจะได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นละครที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้กับสมาชิกของสังคม พฤติกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบริบทของพิธีกรรมแท้ที่จริงก็คือ การแสดงบนเวทีหรือในโรงละครที่ผู้แสดงโลดแล่นตามบทบาทและฉากชีวิตที่ได้รับมอบหมาย "ละครสังคม" สะท้อนทั้งมิติสัญลักษณ์และพลวัตรของความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในชุมชน เพราะละครสังคมไม่ใช่สิ่งไกลตัว แต่หากรวมเอาเหตุการณ์ สถานการณ์และความเป็นจริงของสังคมเข้าไว้ในบทสนทนา การแต่งกาย และการออกภาษาท่าทางในระหว่างการแสดง ขณะเดียวกันในการแสดงละครผู้แสดงได้สื่อความคิดฝัน จินตนาการและความหมายไปยังผู้ชม ละครโดยทั่วไปมักจะประสบความสำเร็จในการกระตุ้นอารมณ์ร่วมและปฏิสัมพันธ์ทางความคิด

---

[21] Smithies. Ibid, p. 31.

[22] Turner, Victor W. *Dramas, Fields, and Metaphors.* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974).

หรือจินตนาการจากผู้ชม ทั้งความสนุกสนาน ตลกขบขัน เคร่งขรึมจริงจัง โกรธแค้น ชิงชังหรือแม้กระทั่งโศกเศร้าสลดหดหู่

นอกจากจะพิจารณาพิธีกรรมในฐานะที่เป็นการแสดงหรือละครรูปแบบหนึ่งแล้ว เทอร์เนอร์เชื่อว่า พิธีกรรมทางศาสนาจะสื่อความหมายผ่านทางสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นหน่วยย่อยที่สุดของพิธีกรรม ท่านแบ่งสัญลักษณ์ในพิธีกรรมออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ สัญลักษณ์หลัก (dominant symbol) และสัญลักษณ์รอง หรือสัญลักษณ์ที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการบรรลุเป้าหมายของการประกอบพิธีกรรม (instrumental symbol) ในการวิเคราะห์พิธีกรรมของชนเผ่าแดมบู ท่านเน้นความสำคัญของสัญลักษณ์หลักว่ามีบทบาทมากที่สุดในการสื่อความหมายทางสังคมของพิธีกรรม สัญลักษณ์หลักทำหน้าที่สำคัญ 3 ประการ คือ (1) กลั่นกรองความหมายให้ตกผลึกเข้มข้นและมีพลังในการให้คำอธิบาย (condensation) (2) สร้างเอกภาพของความหมายจากที่มีอยู่หลากหลายไร้ระเบียบให้รวมกันเป็นหนึ่งเดียวหรือมีระเบียบสอดคล้องกันในทางตรรกะ (unification of desparate meanings) และ (3) แบ่งความหมายที่ได้ให้ออกเป็นสองขั้ว (polarization of meanings) ได้แก่ ความหมายในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบรรทัดฐานของสังคมกับส่วนที่สะท้อนหรือผลิตซ้ำอุดมการณ์ของสังคม[23]

ในทัศนะของท่าน การค้นหาและเข้าถึงสัญลักษณ์หลัก เป็นหัวใจสำคัญในการทำความเข้าใจกระบวนการหรือเนื้อหาทั้งหมดของพิธีกรรมทางศาสนา สัญลักษณ์หลักส่วนมากจะมีหลายชุดแตกต่างกัน และแต่ละชุดจะทำหน้าที่หลักในการอธิบายความหมายของแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม ตัวอย่าง เช่น พวกเราประยุกต์แนวคิดของเทอร์เนอร์ไปใช้ในการศึกษาพิธีบุญบั้งไฟของชาวนาอีสาน โดยชี้ให้เห็นว่าตัวบั้งไฟ ปลัดขิก การแต่งกาย การละเล่นกับอวัยเพศชาย รวมทั้งการละเล่นต่าง ๆ ของผู้ชายในขบวนแห่และในระหว่างการจุดบั้งไฟ เป็นสัญลักษณ์หลักที่อธิบายความสำคัญของพิธีกรรมในฐานะที่เป็นพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ของชาวนาที่ต้องอาศัยน้ำฝนและความอุดมสมบูรณ์จากธรรมชาติ ขณะเดียวกัน สัญลักษณ์ดังกล่าวก็ชี้ให้เห็นถึง บทบาทและความสำคัญของเพศชายในโครงสร้างทางสังคมของหมู่บ้านอีสานได้อีกทางหนึ่ง พิธีกรรมยังช่วยลดความตึงเครียดเกี่ยวกับข้อห้ามหรือข้อบังคับทางเพศและความสัมพันธ์ทางสังคมอื่นๆที่อยู่นอกเหนือบริบทของพิธีกรรมได้อีกทางหนึ่ง[24]

เทอร์เนอร์นำเสนอว่า รูปแบบทางวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น ละคร พิธีกรรมทางศาสนา ระบบปรัชญาและผลงานทางศิลปะ มีคุณสมบัติตรงกันประการหนึ่งคือ ต่างก็มีความสามารถในการสร้างเงื่อนไขที่เรียกว่า ความกำกึ่ง (liminality) ลักษณะชายขอบ (marginality) และความอ่อนด้อยทางโครงสร้าง (structural inferiority) ให้เกิดขึ้นในระหว่างการแสดงหรือการประกอบ

---

[23] Turner, Victoer W. ***Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Rituals.*** (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), p. 28.

[24] สุริยา สมุทคุปติ์และพัฒนา กิติอาษา. ***สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟอีสาน: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา.*** พิมพ์ครั้งที่ 2. (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541).

พิธีกรรม[25] ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น "บรรยากาศ" พิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งเร้า เช่น เสียงดนตรี เสียงร้องเพลงหรือสวดมนต์ กลิ่นควันธูป การจัดไฟแสงสี การจัดฉาก และการแต่งกาย รวมทั้งการแสดงต่าง ๆ ของผู้ประกอบพิธีกรรมหรือผู้แสดง เงื่อนไขต่าง ๆ เหล่านี้ก่อให้เกิดบรรยากาศที่ความจริงกับความฝันและจินตนาการมาบรรจบกัน ในบรรยากาศนี้เองที่พิธีกรรมหรือศิลปะการแสดงต่าง ๆ ได้สร้างความปลาบปลื้มปีติ ประทับใจ เร้าอารมณ์และก่อให้เกิดความเศร้าสะเทือนใจอย่างรุนแรงแก่ผู้เข้าร่วมพิธีหรือผู้ชม

เทอร์เนอร์เรียกความสัมพันธ์ทางสังคมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบรรยากาศพิเศษนี้ว่า "ชุมชน" (communitas) แต่เป็นชุมชนในลักษณะที่ก้ำกึ่ง "ชุมชน" ในที่นี้เป็นความสัมพันธ์ทางสังคมของคนในระยะที่เปลี่ยนผ่านจากความเป็นจริงไปเป็นห้วงภวังค์ของความคิดฝันและจินตนาการที่ล่องลอยไปตามเนื้อเรื่องของการแสดง หรือขั้นตอนต่างๆ ของพิธีกรรม เมื่อทุกอย่างจบลง ทั้งผู้ชมและผู้แสดงต่างก็ต้องคืนกลับมาสู่โลกของความเป็นจริง กลับมาสวมบทบาทและความสัมพันธ์ทางสังคมที่ถูกกำหนดโดยกฎระเบียบและบรรทัดฐานทางสังคม ท่านนำเสนอว่า ทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและละครต่างก็ให้ตัวแบบของความคิดแก่ผู้ชม เมื่อการแสดงหรือการประกอบพิธีกรรมจบลง ผู้ชมและผู้เข้าร่วมพิธีกรรมย่อมได้รับแง่คิดและความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิตและสังคมบางอย่างจากประสบการณ์ที่ได้รับในการชมละครหรือการเข้าร่วมพิธีกรรม

อย่างไรก็ตาม ทั้งพิธีกรรมของชนเผ่าแดมบูหรือบุญบั้งไฟของชาวนาอีสานต่างก็ไม่ใช่ละครในความหมายที่เคร่งครัด แม้ว่าในพิธีกรรมดังกล่าวจะมีรูปลักษณ์ของละครปรากฏอยู่ แต่พิธีกรรมก็คือพิธีกรรม ยังมีลักษณะของละครอีกหลายประการที่ไม่อาจพบได้ในพิธีกรรมทางศาสนา

ประการแรก เทอร์เนอร์อาจจะไม่ได้คำนึงถึงว่า ละครกับพิธีกรรมทางศาสนาแตกต่างกันอย่างมากในแง่ที่ว่า โครงสร้างของการแสดงและเนื้อหาของละครและการแสดงบางประเภท เช่น ลิเก ลำตัดและหมอลำ จะไม่ถูกกำหนดไว้ตายตัวล่วงหน้า การแสดงดังกล่าวมีลักษณะของการด้นหรือไหลออกนอกบท (improvisation) ขึ้นอยู่กับทักษะ ความสามารถและปฏิภาณของผู้แสดง ในขณะที่พิธีกรรมทางศาสนาส่วนมากจะเคร่งครัดเป็นพิเศษกับขั้นตอนและการกระทำต่างๆ พิธีกรรมระบุข้อห้ามและแนวทางการปฏิบัติไว้อย่างชัดเจนเพราะเหตุผลของความศักดิ์สิทธิ์และประสิทธิผลของพิธีกรรม

ประการที่สอง ข้อด้อยประการต่อมาในความคิดของเทอร์เนอร์ ได้แก่ บรรยากาศพิเศษและประสบการณ์ที่ได้รับจากการเข้าร่วมพิธีกรรมกับการชมละครนั้นแตกต่างกันอย่างมาก ในพิธีกรรมบรรยากาศเน้นศรัทธาและอารมณ์ร่วมที่เคร่งขรึมและศักดิ์สิทธิ์ ส่วนละครกลับตรงข้าม ผู้ชมสามารถผ่อนคลาย หัวเราะ หรือร้องไห้ไปตามเนื้อหาของบทละคร แต่ท้ายที่สุดผู้ชมก็ยังรู้ตัวเสมอว่านี่คือละคร นี่คือความผ่อนคลายและการรับชมสื่อบันเทิงประเภทหนึ่ง ดังนั้น พิธีกรรมทาง

---

[25] Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969), p. 128-129.

ศาสนาจึงมีผลโดยตรงในการให้ประสบการณ์ เปลี่ยนสถานภาพทางสังคมหรือให้ความหมายใหม่แก่ชีวิตของผู้เข้าร่วมพิธี แต่ในละคร ประสบการณ์และอารมณ์ร่วมอาจมีผลกระทบต่อชีวิตและสถานภาพทางสังคมน้อยมาก หรือถ้ามีผลบ้างก็เป็นผลในทางอ้อม เป็นอิทธิพลที่มีต่อความคิดหรือโลกทัศน์ ซึ่งเป็นประสบการณ์ภายในของผู้ชมแต่ละคน ถ้าพิธีกรรมทางผ่าน เช่น บวชนาคหรืออยู่ไฟ ให้สถานภาพทางสังคมอย่างใหม่แก่คนที่เข้าร่วมพิธี คนที่นั่งชมลิเกเรื่อง "จันทโครพ" อาจจะได้เพียงความบันเทิงชั่วขณะ แง่คิดและความทรงจำเท่านั้น ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า พิธีกรรมเน้นความสำคัญของผู้เข้าร่วมพิธี แต่ในละครมีเพียงผู้แสดงสื่อสารบางอย่างไปยังผู้ชม ซึ่งผู้ชมมีอิสระหรือเสรีภาพในการเลือกรับสารค่อนข้างมาก ผู้ชมอาจคุยกับเพื่อน เดินไปซื้อลูกชิ้นปิ้งมานั่งกิน หรือนอนหลับก็เป็นได้ แต่ในพิธีกรรมทุกอย่างเป็นทางการและเป็นไปตามระเบียบแบบแผน

ประการสุดท้าย การค้นหาความหมายโดยการพิจารณาสัญลักษณ์หลัก ดังเช่นเทอร์เนอร์ใช้ในการศึกษาพิธีกรรม อาจเป็นเรื่องที่ค่อนข้างลำบากในการศึกษาละคร ในละครจะมีสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนและมีจำนวนมากกว่าในพิธีกรรมอย่างเห็นได้ชัด บางครั้งเราอาจจะต้องพิจารณาทั้งภาษาพูด เสียงดนตรี เสียงร้อง ภาษาท่าทาง เครื่องแต่งกาย ฯลฯ แต่อาจเป็นไปได้ว่าเรายังไม่สามารถระบุได้ว่าอะไรคือสัญลักษณ์หลักหรือรอง และความหมายของสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วนั้นคืออะไร ทำไม และละครทั้งหมดนั้นมีแก่นสำคัญอยู่ที่ใด เกี่ยวข้องกับสังคมและผู้ชมในชั่วขณะนั้นและเวลานั้นอย่างไร

พวกเรามองเห็นว่า การค้นหาสัญลักษณ์หลักและการทำความเข้าใจบรรยากาศพิเศษและความสัมพันธ์ทางสังคมที่เรียกว่า "ชุมชน" ตามที่เทอร์เนอร์นำเสนอนั้น มีน้ำหนักต่อการประยุกต์ใช้ในการศึกษาละครมากในแง่ที่ว่า ภาษาสัญลักษณ์ในพิธีกรรมหรือในบริบททางสังคมอื่นๆ มีความสามารถในการผลิตความหมายหลากมิติ หรือสัญลักษณ์แต่ละอย่างมีความหมายหลายอย่างอยู่ในตัว (multivocal character) ถึงกระนั้นก็ตาม พวกเราเชื่อว่า แนวการศึกษาเชิงสัญลักษณ์ของเทอเนอร์ค่อนข้างจะหยุดนิ่งและไม่คล่องตัวเมื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาศิลปะการแสดง เช่น ลิเกสมัยใหม่ ขั้นตอนและเนื้อหาของการแสดงลิเก รวมทั้งสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนเวทีลิเกมีพลวัตร ลื่นไหล และเกิดขึ้นในอัตราที่รวดเร็วกว่าพิธีกรรมทางศาสนาใด ๆ ศิลปะการแสดงที่มีลักษณะดิ้นไหลออกนอกบทและรวมเอาเนื้อหาของการแสดงหลายอย่างเข้าไว้ในตัว เช่น ลิเก การมุ่งทำความเข้าใจเฉพาะสัญลักษณ์หลักย่อมมีข้อจำกัดอย่างยิ่ง

ในงานวิจัยชุดนี้ พวกเราตอบสนองจุดด้อยทางทฤษฎีของเทอเนอร์ด้วยการเพิ่มกรอบแนวคิดทางทฤษฎีเกี่ยวการเมืองเรื่องร่างกาย (body politics) เข้าไปในการทำความเข้าใจศิลปะการแสดงลิเก

3. การเมืองเรื่อง "ร่างกาย" (Body Politics) มโนทัศน์เกี่ยวกับ "ร่างกาย" เป็นกรอบแนวคิดทางทฤษฎีอีกอย่างหนึ่งที่จะช่วยให้การทำความเข้าใจ "ลิเก" ได้อย่างลึกซึ้งและกระจ่างชัด ทั้งนี้เพราะลิเกและศิลปะการแสดงต่าง ๆ แท้ที่จริงก็คือ การใช้ร่างกายในฐานะที่เป็น "พาหนะ"

(vehicle) ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะโดยใช้ภาษากายและการแสดงออกทางกายต่าง ๆ เช่น ร้อง รำ แสดงตามบทบาทต่างๆ เล่นดนตรี ฯลฯ กิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแต่เกิดจากการฝึกฝนและควบคุมร่างกายให้ทำงานศิลปะตามที่ผู้แสดงแต่ละคนต้องการ ด้วยภาษาและการแสดงออกทางกายต่าง ๆ นี้เอง ที่ก่อให้เกิดความหมายทางสังคมวัฒนธรรมและความบันเทิงที่ผู้ชมตั้งตารอคอย

"ร่างกาย" เป็นมโนทัศน์สำคัญที่กำลังได้รับความสนใจจากนักวิชาการในสายสกุลโพสท์โมเดิร์นนิสม์และโพสท์สตรัคเจอร์รัลลิสม์เป็นอย่างมาก แม้ว่า "ร่างกาย" ของมนุษย์จะเป็นที่ตั้งของการศึกษาทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มานานหลายศตวรรษ แต่ความสนใจที่นักวิชาการรุ่นใหม่ที่มีต่อการตรวจสอบร่างกายในฐานะพื้นที่ของการศึกษานั้นแทบจะเรียกได้ว่าพลิกเปลี่ยนโฉมหน้าของร่างกายในฐานะที่เป็นที่ตั้งของวาทกรรมทางสังคม รวมทั้งได้รื้อถอนความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับร่างกายมนุษย์ที่เรามีอยู่โดยสิ้นเชิง

"ร่างกาย" ในวัฒนธรรมตะวันตก เนื้อหาสำคัญของ "วิชามานุษยวิทยาว่าด้วยร่างกาย" (anthropology of the body) ส่วนใหญ่จะเริ่มต้นจากความคิดทางปรัชญาตะวันตกที่เน้นการแบ่งแยกออกจากกันระหว่าง "จิต" กับ "กาย" และการพิจารณาว่าร่างกายของมนุษย์นั้นเป็นสิ่งที่เกิด แก่ เจ็บ ตายตามธรรมชาติ ร่างกายตามธรรมชาติของมนุษย์ต่างก็ประกอบด้วยองคาพยพที่ทำหน้าที่คล้ายกันทั้งชายและหญิง เช่น สืบพันธุ์ ต้องการอาหารและปัจจัยที่จำเป็นในการดำรงชีวิต ความแตกต่างระหว่างเพศและบทบาทหน้าที่ทางเพศเป็นความหมายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นภายหลัง พื้นฐานแนวคิดทางปรัชญาของตะวันตกดังกล่าวมีแหล่งที่มาสำคัญจากคำสอนของคริสตศาสนา โดยเฉพาะคำสอนของคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาธอลิคที่ทรงอิทธิพลอย่างมากก่อนยุคสมัยแห่งการปฏิวัติทางภูมิปัญญาในทวีปยุโรป และแนวคิดของนักปรัชญาคนสำคัญอีกหลายท่านที่เป็นนักคิดคนสำคัญของอารยธรรมตะวันตกสมัยใหม่ เช่น เรเน เดคาร์ต (Rene Descartes 1596-1650) จังจาร์ค รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau 1712-1778) เป็นต้น

ทั้งคำสอนดั้งเดิมของคริสตศาสนาและนักปรัชญาสมัยใหม่ ต่างก็เหมือนกันในแง่ของการให้ความสำคัญกับทวิลักษณ์ของจิตกับกาย และพลังทางศีลธรรมและจริยธรรมของจิตที่เหนือกว่ากาย จิตใจหรือจิตวิญญาณทำหน้าที่ในการควบคุมสั่งการการกระทำทางกาย ดังคำกล่าวที่ว่า "จิตเป็นนาย กายเป็นบ่าว" ร่างกายเป็นที่ตั้งของกามตัญหาซึ่งเป็นสิ่งชั่วร้ายและเป็นต้นเหตุของการแสวงหาความสุขในเพศรสซึ่งผิดไปจากความประสงค์ของพระผู้เป็นเจ้า[26] คำสอนของคริสตศาสนายังเน้นความสำคัญของเพศชายในฐานะของผู้ให้กำเนิดและผู้นำทางจิตวิญญาณ ดังที่ปรากฏอยู่ในพระคัมภีร์หลายตอน ส่วนความคิดของนักปรัชญาสมัยใหม่ โดยเฉพาะเดคาร์ต ให้ความสำคัญกับการแยกส่วนระหว่างจิตกับกาย ร่างกายของคนต้องอยู่ภายใต้การควบคุมของจิต ร่างกายของคน

---

[26] โปรดดูรายละเอียดใน ปิยฉัตร์และไชยันต์ ไชยพร. "เซ็กส์: กิจกรรมที่คุณชอบทำ แต่ไม่ชอบพูด..." ใน *เผยร่าง-พร่างกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา.* ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541), หน้า 63-103.

ควรจะได้รับการฝึกหัดเพื่อผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ การเมืองและการปกครอง แนวคิดดังกล่าวนี้เป็นที่มาของความคิดเชิงทวิลักษณ์ที่มีอิทธิพลอย่างมากในวงวิชาการมานุษยวิทยา เช่น ธรรมชาติ/วัฒนธรรม ผู้ชาย/ผู้หญิง ฯลฯ ทั้งยังมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งต่อความคิดในการแบ่งแยกบทบาททางเพศและการกดบังคับทางเพศระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง หรือการแบ่งแยกร่างกายและวัฒนธรรมที่เป็น "ของเรา" หรือ "เชื้อชาติของเรา" (คอเคเซียน Caucasian) ซึ่งอยู่ตรงข้ามกับ "คนอื่น/ผู้อื่น" หรือ "เชื้อชาติอื่น" ที่ยังคงป่าเถื่อนและล้าหลัง ภารกิจสำคัญของชาวยุโรปผู้เจริญด้วยอารยธรรมและสูงส่งทางจิตวิญญาณส่วนหนึ่งก็คือ ความจำเป็นในการนำเอาคำสอนพระผู้เป็นเจ้าไปเผยแพร่และเปลี่ยนแปลงคนพื้นเมืองทั่วโลกไปสู่อารยธรรมที่มีแบบแผนทางวัฒนธรรมของยุโรปเป็นศูนย์กลาง ความคิดดังกล่าวเป็นที่มาของการล่าอาณานิคม การค้าทาสผิวดำ การเหยียดสีผิว และสงครามโลกในศตวรรษต่อมา

วาทกรรมเกี่ยวกับการพิจารณาร่างกายในเชิงทวิลักษณ์และการพิจารณาร่างกายในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติมีอิทธิพลต่อวิชามานุษยวิทยาในระยะแรกผ่านทางแนวคิดของชาร์ล ดาร์วิน (Charles Darwin) และกลุ่มนักทฤษฎีสายสกุลวิวัฒนาการนิยม "ร่างกาย" เป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติและมีกระบวนการเลือกสรรเปลี่ยนแปลงตามธรรมชาติเหมือนกับสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ แม้ว่านักทฤษฎีกลุ่มนี้จะปฏิเสธพระเจ้าในฐานะพระผู้สร้างโลกและชีวิตสรรพสิ่ง แต่ความคิดเกี่ยวกับร่างกายยังคงเน้นการควบคุมร่างกายด้วยการให้ความสำคัญกับจิต เพราะความต้องการทางร่างกายทั้งหลายเป็นที่มาของความชั่วร้ายและปัญหาสังคมทั้งมวล อย่างไรก็ตาม ในตอนต้นศตวรรษที่ 20 นี้แนวคิดเกี่ยวกับร่างกายในวงวิชาการมานุษยวิทยาก็มีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปจากร่างกายธรรมชาติมาเป็นร่างกายที่ถูกอบรม ฝึกฝนและเปลี่ยนแปลงโดยกระบวนการทางวัฒนธรรมมากขึ้น กระบวนการทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันนี้เองที่ทำให้คนในสังคมต่างๆ มีแบบแผนและวิธีการปฏิบัติต่อร่างกายแตกต่างกัน ความแตกต่างดังกล่าวก็ไม่ได้หมายถึงความป่าเถื่อนไร้อารยธรรมเสมอไป นักทฤษฎีที่มีบทบาทสำคัญดังกล่าว ก็คือ มาร์เซล มอสส์ (Marcel Mauss) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส

วิธีปฏิบัติเกี่ยวกับร่างกาย (Body Techniques) ในปี 1934 มาร์เซล มอสส์ได้ตีพิมพ์ข้อเขียนที่ทรงอิทธิพลชิ้นหนึ่งในวงวิชาการมานุษยวิทยาว่าด้วยร่างกาย ข้อเขียนชิ้นนั้นได้แก่ บทความเรื่อง "วิธีปฏิบัติเกี่ยวกับร่างกาย" (Body Techniques)[27] ท่านนำเสนอว่า คนเรามีร่างกายเป็นเครื่องมือชิ้นแรกสุด เพราะเราสามารถฝึกหัด ดัดแปลงหรือปลูกฝังความรู้และวิธีปฏิบัติต่าง ๆ ลงไปในร่างกายโดยผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและการศึกษาอย่างเป็นทางการ ร่างกายของคนเราสามารถทำงานหรือทำกิจกรรมต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วยวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับร่างกายต่าง ๆ ข้อเขียนของท่านชี้ให้เห็นว่า ร่างกายของมนุษย์ไม่ใช่ร่างธรรมชาติอีกต่อไป เพราะมนุษย์เติบโต

---

[27] Mauss, Marcel. "Body Techniques." In ***Sociology and Psychology: Essays,*** pp. 96-123. (New York: Routledge & Kegan Paul, 1979[1934]).

มาควบคู่กับการเรียนรู้วิธีปฏิบัติต่างๆ เกี่ยวกับร่างกายของตน ซึ่งแท้ที่จริงก็คือสิ่งที่มอสส์เรียกว่า "บรรทัดฐานในการฝึกอบรมมนุษย์" (human norms of human training) บรรทัดฐานต่างๆ เหล่านี้มีความหมายครอบคลุมถึงกิจกรรมทุกอย่างที่มนุษย์ต้องกระทำในการดำรงชีวิต

ร่างกายกับภาพสะท้อนของโครงสร้างทางสังคม นักทฤษฎีคนสำคัญในกลุ่มนี้ ได้แก่ แมรี่ ดักลาส (Mary Douglas) และวิคเตอร์ เทอเนอร์ (Victor W. Turner) ทั้งสองท่านจัดเป็นนักมานุษยวิทยาที่มีชื่อเสียงของสำนักมานุษยวิทยาสังคมอังกฤษ (British Social Anthropology) ทั้งสองท่านพิจารณาร่างกายจากการวิเคราะห์และตีความหมายทางสัญลักษณ์และมองเห็นว่าความหมายต่างๆ ที่ได้จากการศึกษากิจกรรมทางสังคมของร่างกาย (เช่น พิธีกรรมทางศาสนา ข้อห้ามและวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับสิ่งปฏิกูลต่าง ๆ ของร่างกาย การรักษาพยาบาลพื้นบ้าน) ล้วนแต่เป็นภาพสะท้อนโครงสร้างความสัมพันธ์ของคนในสังคม และกระบวนการทางจิตวิทยาสังคมที่คนในชุมชนนั้นใช้เมื่อเผชิญกับสถานการณ์ต่าง ๆ ในชีวิต ดักลาสนำเสนอว่า "...ร่างกายคือสัญลักษณ์ของสังคม รวมทั้งอำนาจและอันตราย...[ที่]เกิดกับโครงสร้างของสังคม ซึ่งถูกผลิตซ้ำลงในร่างกายที่เล็กลง คือมนุษย์"[28] ร่างกายของมนุษย์ในทัศนะของท่านจึงเป็นเสมือน "สองร่างที่ซ้อนกันอยู่ในร่างเดียว" กล่าวคือมีร่างจำลองของแบบแผนหรือพลังอำนาจของสังคม (social body) แทรกทับอยู่ในเรือนร่างหรือเนื้อหนังมังสาของคน (physical body) ประเด็นนำเสนอของท่านก็คือ การควบคุมทางร่างกายต่าง ๆ ก็คือการแสดงออกของการควบคุมบังคับทางสังคม และร่างกายของมนุษย์ทุกคนเป็นภาพลักษณ์ของสังคม[29]

วิคเตอร์ เทอร์เนอร์ได้พิจารณามโนทัศน์เกี่ยวกับร่างกายตามที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมการรักษาพยาบาลของชนเผ่าแดมบูในแซมเบีย ท่านวิเคราะห์ความหมายจากสัญลักษณ์ของพิธีกรรมแล้วชี้ให้เห็นว่า การรักษาโรคทางกายเป็นกระบวนการทางจิตวิทยาสังคมของชนเผ่าในยามที่ชุมชนเผชิญสภาวะวิกฤติและเพื่อรักษาความเป็นปึกแผ่นในชุมชน สาเหตุของโรคและวิธีการรักษาส่วนมากเป็นผลมาจากความขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในสังคม การรักษาคนป่วยย่อมหมายถึงการรักษาอาการป่วยไข้ของชุมชนด้วย เพราะร่างกายของคนเป็นอุปมา (metaphor) ของร่างกายชุมชน[30]

แนวคิดเกี่ยวกับร่างกายของนักทฤษฎีในกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีโครงสร้างนิยมของนักมานุษยวิทยาโคลด เลวี่-สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) และทฤษฎีหน้าที่นิยมของนักสังคมวิทยาเอมิลี่ เดอไคม์ (Emile Durkheim)[31] ดังนั้น ทวิลักษณ์ระหว่างกายกับจิต ธรรมชาติกับ

---

[28] สายพิณ ศุขุทธมงคล และคณะ. "สำรวจทฤษฎี "ร่างกาย." ใน *เผยร่าง-พรางกาย.* อ้างแล้ว, หน้า 26.

[29] Douglas, Mary. "The Two Bodies." In ***Natural Symbols: Explorations in Cosmolology.*** (New York: Vintage Books, 1970), p. 70.

[30] Turner, Victor W. "A Ndembu Doctor in Action." In ***Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Rituals.*** (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), pp. 359-93.

[31] เดอร์ไคม์นำเสนอในหนังสือ ***"The Elementary Forms of the Religious Life."*** ที่มีชื่อเสียงของท่านว่า มนุษย์ต่างก็มีสองร่างในร่างเดียว ซึ่งเป็นพื้นฐานความคิดทางศาสนาที่แบ่งแยกร่างกายกับร่างที่เป็นวิญญาณ และวิญญาณไม่ใช่ผีแต่เป็นพลังงานพิเศษที่สามารถออกจากร่างกายธรรมชาติได้ ในแง่นี้ก็ตรงกับ

วัฒนธรรม พวกเรากับพวกเขา หรืออารยธรรมกับป่าเถื่อนล้าหลัง ยังคงมีอิทธิพลค่อนข้างมากต่อนักมานุษยวิทยา ความคิดเชิงทวิลักษณ์ดังกล่าวทำให้นักมานุษยวิทยามีอคติและมองไม่เห็นความหมายที่อยู่นอกเหนือจากลักษณะทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ของคู่ตรงข้ามดังกล่าว ในโลกของความเป็นจริง ความหมายและวาทกรรมของร่างกายมีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์และความสลับซับซ้อนมากกว่าลักษณะทวิลักษณ์ โดยเฉพาะความหมายที่เกิดจากการพิจารณา "ร่างกาย" ในฐานะที่เป็นหน่วยสัญญาณของภาษา (linguistic sign) เป็นที่ตั้งของวาทกรรม รวมทั้งผู้กระทำและผู้ถูกกระทำในปฏิบัติการทางวาทกรรมของสังคมชุดต่าง ๆ

ร่างอุจาดอัปลักษณ์ (Grotesque Body) ร่างกายเป็นผลผลิตของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเฉพาะแห่งและเฉพาะยุคสมัย อาจกล่าวได้ว่า มิคาอิล บัคทิน (Mikhail Bakhtin 1895-1975) นักภาษาศาสตร์ชาวรัสเซีย เป็นนักทฤษฎีคนสำคัญที่ชี้นำวงวิชาการในการให้ความสนใจกับร่างกายของคนที่ไร้เกียรติ ไร้อำนาจ และคนธรรมดาสามัญในบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง ท่านสนใจ "ร่างกาย" ของชาวบ้านยุโรปในขบวนแห่คาร์นิวัล ตลาดสด และที่สาธารณะอื่น ๆ ของชุมชนชาวนายุโรปในศตวรรษที่ 16 ซึ่งปรากฏอยู่ในนวนิยายของฟรังซัวร์ ราบเลส์ (Francois Rabelais 1494-1553) ท่านชี้ให้เห็นว่า ร่างกายของคนเหล่านี้เป็นร่างกายที่อยู่ใกล้ชิดกับวงจรชีวิตมากที่สุด เป็นร่างกายที่ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอยู่ที่ธรรมดาสามัญในพื้นที่สาธารณะ เช่น ดื่ม กิน นอน พูดจาส่งเสียงเอ็ดตะโร หัวเราะ ขบขัน ร้องไห้เสียใจ หรือขับถ่ายของเสีย (น้ำมูก น้ำลาย เหงื่อไคล ปัสสาวะ อุจจาระ) ฯลฯ บัคทินเชื่อว่าร่างกายและกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายของราบเลส์เป็นตัวอย่างของร่างกายที่เรียกว่า "ร่างอุจาดอัปลักษณ์" (grostesque body)[32] ในสายตาของรัฐ ศาสนาจักรหรือผู้มีการศึกษามักจะมองเห็นเพียงความอุจาด อัปลักษณ์และสกปรกโสมมในร่างกายของคนเหล่านี้เท่านั้น เพราะวัฒนธรรมของทางการและศาสนาจักรไม่มีที่ว่างสำหรับกิจกรรมที่อุจาดหรืออัปลักษณ์ทุกอย่างจะต้องเป็นแบบแผน เคร่งขรึม และมีระเบียบวินัย หรือแม้แต่มารยาทในบ้านเรือนสมัยนั้นก็ต้องหลีกเลี่ยงพฤติกรรมอุจาดอัปลักษณ์ต่าง ๆ ให้มากที่สุด[33]

อาจกล่าวได้ว่า งานเขียนของบัคทินได้แนะนำให้เราชื่นชมกับความสุนทรีย์ของร่างหรือรูปลักษณ์อุจาดที่ปรากฏอยู่ในการแสดง การละเล่น พิธีกรรม หรือในภาษาพูดและกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน (ชาวไร่ชาวนาของยุโรปสมัยกลาง) ความงามชนิดนี้ผู้คนในโลก

ความคิดในพุทธศาสนาเกี่ยวกับ "กายหยาบ" หรือร่างกายตามธรรมชาติ กับ "กายละเอียด" หรือ "กายทิพย์" ที่ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตาเปล่าและประสาทสัมผัสของคนธรรมดาสามัญ โปรดดูรายละเอียดใน Durkheim, Emile. ***The Elementary Forms of the Religious Life.*** Translated byJoseph Ward Swain. (New York: The Free Press, 1965), pp. 66-67.

[32] คำว่า "ร่างอุจาด" เป็นศัพท์บัญญัติของ ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รายละเอียดเกี่ยวกับ "ร่างกาย" ในความคิดของบัคทินก็ปรากฏอยู่ในบทความชุดล่าสุดของท่านด้วย โปรดดู ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. "ร่างในละครชาวบ้าน." ใน *เผยร่าง-พรางกาย.* อ้างแล้ว. หน้า 125-60.

[33] Bakhtin, Mikhail. ***Rabelais and His World.*** Translated by H. Iswolsky. (Bloomington: Indiana University Press, 1984), pp. 153-154.

สมัยใหม่ยากจะมองเห็นและเข้าใจ เพราะ "ความอหังการในวิทยาการใหม่ของมนุษย์ จนไม่สามารถเข้าใจปรัชญาแบบดั้งเดิมได้ เพราะปรัชญาของชาวไร่ชาวนานั้นไม่ได้เอามนุษย์เป็นพระเอก แต่มองไปที่วงจรธรรมชาติและวงจรชีวิตเป็นที่ตั้ง"[34] กิจกรรมอุจาดอัปลักษณ์ต่าง ๆ ของร่างกายที่ถูกนำมาล้อเลียน แสดงตลก และพูดถึงในขบวนแห่คาร์นิวัล หรือตลาดสด ล้วนแต่เกี่ยวข้องกับวงจรชีวิตและธรรมชาติ เช่น การเกิด การสืบพันธุ์ การขับของเสียออกจากร่างกาย การดื่มกิน การพักผ่อน การเจ็บป่วยและการตาย หรือปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ฝนตก แม่น้ำ ทะเล ภูเขา เป็นต้น ที่สำคัญ ส่วนของร่างกายที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุดก็คือ ร่างกายท่อนล่างและอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการขับถ่ายของเสีย การดื่มกิน การสืบพันธุ์ หรือการมีชีวิตอยู่โดยรวม เช่น อวัยวะเพศ ตูด พุงพลุ้ย ตา ปาก จมูก ใบหู ฯลฯ

ในทัศนะของบัคทิน หัวใจสำคัญในการทำความเข้าใจความงามในร่างกายและภาษาอุจาดอัปลักษณ์อยู่ที่การเข้าถึงโลกทัศน์ของชาวบ้านที่ว่า ร่างอุจาดอัปลักษณ์กับร่างที่งดงามตามบรรทัดฐานของสังคมไม่ได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เวทีสาธารณะ เช่น ขบวนแห่ ตลาดสดหรืองานบุญ เป็นการจำลองโลกอีกโลกหนึ่งที่นำเอาความอุจาดอัปลักษณ์มาบรรจบกับความงามและบรรทัดฐานของสังคม โลกียะมาผสมผสานกับโลกุตระ และชีวิตถูกนำมาเทียบเคียงกับความตาย เหมือนกับที่ท่านชี้ให้เห็นในข้อเขียนของท่านตอนหนึ่งว่า "...ภาพลักษณ์ของชีวิตและความตาย การเกิด สิ่งปฏิกูลและอาหารต่างก็ถูกนำมารวมกันและผูกยึดเข้าด้วยกันด้วยปมเงื่อนของความอุจาดอัปลักษณ์ ตรงนี้เองที่เป็นทำเลที่ตั้งของร่างกาย ซึ่งท่อนบนกับท่อนล่างของร่างกายหลอมรวมเข้าด้วยกัน"[35] การพิจารณาร่างกายในแง่นี้ก็สะท้อนให้เห็นความคิดหลักของบัคทินในการมองว่า "ชีวิตมนุษย์นั้น ไม่ได้สมบูรณ์พร้อมมาโดยกำเนิด ชีวิตมนุษย์เป็นบางสิ่งบางอย่างที่เปิดเผยและเต็มไปด้วยส่วนที่ขาดหายและบกพร่อง"[36] และที่สำคัญ "...ชีวิตของมนุษย์ไม่สามารถเข้าไปรับรู้ถึงประสบการณ์ในขณะที่ตนเองเกิดและตายด้วยตนเอง จะมีก็แต่ชีวิตของคนอื่นเท่านั้นที่จะช่วยเติมประสบการณ์ส่วนนี้ให้ ดังนั้น คนเราจึงไม่สามารถเป็นวีรบุรุษในชีวิตของตนเองได้ คนเราจึงต้องใช้ชีวิตอยู่ในสถานการณ์ที่วีรกรรมของตนเองจะประจักษ์ได้ก็เฉพาะในการรับรู้ของผู้อื่น..."[37]

ในบทความเรื่อง "ร่างกายในจิตนาการ" (The Imaginary Body) ซูซาน สจ็วต (Susan Stewart) กลับไปหาแนวคิดเกี่ยวกับร่างอุจาดอัปลักษณ์ (grotesque body) ของมิคาอิล บัคทิน สจ็วตชี้ให้เห็นว่าร่างกายอุจาดอัปลักษณ์ในรูปของความมหึมา เทอะทะเกินความเป็นจริง (gigantic form) เป็นเพียงศูนย์รวมขององคาพยพเท่านั้น ในร่างอุจาดอัปลักษณ์ (เช่น รูปยักษ์ เปรต หรือผีกระสือในวัฒนธรรมไทย) อวัยวะสืบพันธุ์และอวัยวะของร่างกายแต่ละส่วนจะถูกตกแต่งให้ดู

---

[34] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. อ้างแล้ว, หน้า 131.

[35] Bakhtin, Mikhail, Ibid, p. 163.

[36] Ibid, p. 364.

[37] Dentith, Simon. ***Bakhtinian Thought: An Introductory Reader.*** (London: Routledge, 1996), p. 7.

เหมือนว่ามีชีวิตที่แยกต่างหากจากร่างกายโดยรวม ยกตัวอย่างเช่น สิบมือของทศกัณฑ์ ตับไตไส้พุงของผีกระสือ หัวของผีหัวขาดต่างก็ถูกตกแต่งให้เกินจริงจนดูเหมือนว่าอวัยวะเหล่านั้นเป็นร่างกายและชีวิตเฉพาะที่แยกออกจากตัว ร่างอุจาดอัปลักษณ์จึงเป็นร่างที่เหนือจริงและเป็นร่างที่อวัยวะภายในถูกนำกลับออกมาแทนที่อวัยวะภายนอก ในที่นี้ ร่างกายอุจาดอัปลักษณ์จึงเป็นสัญลักษณ์ของการมองโลกแบบกลับหัวกลับหาง หรือ "พลิกฟ้าคว่ำแผ่นดิน" (symbolic inversion) นั่นคือ โครงสร้างอำนาจและการจัดระเบียบความสัมพันธ์ในสังคมถูกรื้อถอนและจัดระเบียบใหม่แบบพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ ส่วนที่เคยอยู่ในตำแหน่งที่สูง เป็นทางการและเต็มไปด้วยอำนาจถูกกลับด้านมาเป็นส่วนที่ต่ำต้อยและธรรมดาสามัญ ส่วนที่เคยเป็นโลกุตระก็เป็นโลกียะ หรือส่วนที่เคยสวยงามก็ถูกทำให้น่าเกลียดน่ากลัว เป็นต้น การมองโลกแบบดังกล่าวนี้จะเกิดขึ้นได้ก็เฉพาะในเทศกาล ขบวนแห่หรือพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น[38]

ร่างอุจาดอัปลักษณ์ในทัศนะของสจ็วตก็คือความเหนือจริงและการเฉลิมฉลองความสามารถในการผลิตและสืบพันธุ์ของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ร่างอุจาดอัปลักษณ์ควรได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นงานศิลปะและเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ที่ผู้ชมต้องให้ความสนใจและค้นหาความหมายอย่างลึกซึ้ง[39]

แง่คิดประการสำคัญที่พวกเราได้เรียนรู้จากการพิจารณาร่างอุจาดอัปลักษณ์ของบัคทินก็คือ วาทกรรมของร่างกายเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงโลกในส่วนที่การควบคุมของอำนาจรัฐและศาสนจักรเข้าไปไม่ถึง บรรยายภาพชีวิตของสามัญชนในท่ามกลางการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยจากสมัยกลางไปสู่สมัยใหม่ของยุโรป ขณะเดียวกันก็นำเสนอ "เสียง" (voice) ของการต่อต้านหรือการขบถที่เกิดขึ้นในโลกที่อยู่ตรงข้ามกับความเคร่งขรึม เป็นทางการ เต็มไปด้วยอำนาจและความหรูหราฟุ่มเฟือยของรัฐ ชนชั้นผู้นำ ผู้มีการศึกษาและศาสนาจักร พวกเรามองเห็นว่า บัคทินได้มอบแนวทางในการพิจารณาร่างกายจากแง่มุมที่มักจะถูกมองข้ามโดยเฉพาะในวงวิชาการสมัยใหม่ รวมทั้งให้แง่คิดในการวิเคราะห์ร่างกายและกิจกรรมของร่างกายที่มักจะถูกห้ามปราม ถูกกดบังคับหรือถูกปรับเปลี่ยนเสียใหม่โดยหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้อง หรือคนที่ไปจากนอกชุมชน[40] ในความเป็นจริง ร่างกายและภาษาอุจาดอัปลักษณ์สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในทุกสังคมวัฒนธรรม บัคทิน

---

[38] Stewart, Susan. "The Imaginary Body." In ***On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.*** (Durham and London: Duke University Press, 1993), pp. 105-106.

[39] Ibid., p. 108.

[40] ตัวอย่างสำคัญในบริบทสังคมวัฒนธรรมไทยสมัยใหม่ ได้แก่ ความพยายามของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยร่วมกับข้าราชการและนักวิชาการในท้องถิ่นในการจัดขบวนแห่และเนื้อหาสำคัญของประเพณีบุญบั้งไฟของชาวบ้านอีสานเสียใหม่ โดยการตัดขบวนแห่ที่มีการล้อเลียนหรือละเล่นเกี่ยวกับสัญลักษณ์เพศชายออกไป (เช่น ปลัดขิกทำด้วยไม้ ตุ๊กตาไม้ชาย-หญิงในท่าร่วมเพศ การแต่งกายเลียนแบบผู้หญิงของผู้ชาย เป็นต้น) โปรดดู การอภิปรายประเด็นดังกล่าวนี้ใน นิธิ เอียวศรีวงศ์. ***ท่องเที่ยวบุญบั้งไฟในอีสาน: บุญบั้งไฟต้องรับใช้ชาวโลธร ไม่ใช่ชาวโลธรรับใช้บุญบั้งไฟ.*** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2536). และ ข้อเขียนของพวกเรา สุริยา สมุทคุปติ์ และพัฒนา กิติอาษา. ***สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟ: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา.*** พิมพ์ครั้งที่ 2. (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541).

ได้ท้าทายให้เราเข้าไปค้นหาความเป็นจริงจากความอุจาดอัปลักษณ์ที่เป็นของต้องห้ามในวัฒนธรรมสมัยใหม่

ในงานวิจัยชิ้นนี้พวกเราให้ความสนใจกับความอุจาดอัปลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเกทั้งหน้าฉากและหลังฉาก ทั้งบนเวทีและลานที่นั่งของผู้ชม พวกเราเชื่อว่า การพิจารณาวาทกรรมของร่างกายและภาษาอุจาดอัปลักษณ์ดังกล่าว จะเป็นช่องทางอย่างหนึ่งในการค้นหาความหมายของลิเกในบริบทของวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่

ร่างกายกับปฏิบัติการของอำนาจและความรู้ "ร่างกาย" ในทัศนะของนักวิชาการรุ่นใหม่ไม่ได้หมายถึงร่างกายที่มีมาตามธรรมชาติอีกต่อไป เพราะร่างกายในฐานะที่เป็นประชาชนในรัฐสมัยใหม่นั้นเป็นที่ตั้งรองรับปฏิบัติการทางวาทกรรมของอำนาจและกลไกการควบคุมต่าง ๆ ของรัฐและสถาบันทางสังคม การพิจารณาปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับอำนาจและความรู้เป็นเนื้อหาสำคัญในแนวคิดทางทฤษฎีของมิเชล ฟูโค (Michel Foucault 1927-1984) นักปรัชญานามกระเดื่องในยุคปัจจุบันชาวฝรั่งเศส "ร่างกาย" ที่ฟูโคให้ความสนใจ ได้แก่ ร่างกายที่ถูกติดตาม สอดแนม ควบคุม ฝึกหัดในเกิดระเบียบวินัย ท่านเรียกร่างกายลักษณะนี้ว่า "ร่างกายที่ว่านอนสอนง่าย" (docile body)[41] ร่างกายชนิดนี้เป็นผลผลิตมาจากการฝึกหัดให้เกิดระเบียบวินัย การอบรมสั่งสอนให้รู้กฎระเบียบ การฝึกหัดให้มีสุขภาพแข็งแรงและทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพในทางเศรษฐกิจ แต่เชื่องและง่ายต่อการปกครองควบคุม

ในการตรวจสอบมิติต่าง ๆ ของ "ร่างกายมนุษย์" ที่เป็นผลมาจากการทำงานของสถาบันทางสังคมสมัยใหม่ เช่น กามารมณ์ การควบคุมประชากร โรคจิต อาชญากรรม และการลงทัณฑ์ ฟูโคได้ชี้ให้เห็นว่า อำนาจและการควบคุมที่รัฐและสถาบันทางสังคมต่าง ๆ กระทำต่อประชากรของรัฐนั้น แท้ที่จริงเป็นการกระทำที่ละเอียดอ่อนและกระทำโดยตรงต่อร่างกายของปัจเจกชน ร่างกายของปัจเจกชนได้รับการอบรมสั่งสอน ฝึกหัด ควบคุมและลงโทษด้วยเทคนิควิธีที่แยบคาย ซับซ้อนและคิดคำนวณวางแผนไว้อย่างละเอียดแล้ว แทบจะไม่มีปัจเจกชนคนใดรู้เท่าทันเทคนิควิธีในการสอดแนมควบคุม (surveillance) การลงโทษ (punishment) และวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับร่างกาย (bodily techniques) ส่วนใหญ่ที่รัฐและสถาบันทางสังคมสมัยใหม่นำมาใช้ในการควบคุมประชากร การปกครอง การลงทัณฑ์อาชญากร การควบคุมพฤติกรรมทางเพศ การนิยามความบ้าและการรักษาผู้ป่วยโรคจิต การจัดการศึกษาภาคบังคับ การฝึกกำลังทหาร หรือแม้กระทั่งการจัดการควบคุมคนงานในโรงงานสมัยใหม่ ฟูโคเรียกวิธีการเหล่านี้ว่า "เทคโนโลยีของอำนาจ" (technology of power) และเรียกวิธีการใช้อำนาจผ่านเทคโนโลยีหรือเครื่องมืออย่างแยบยลนี้ว่า "กลยุทธหรือแท็ค ติคของอำนาจ" (tactic) หรือ "เทคนิคของอำนาจ" (technique) ซึ่งส่วนใหญ่จะถูกใช้เพื่อผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและการเมืองของรัฐหรือสถาบันสังคมสมัยใหม่เอง รัฐและสถาบันเหล่านี้มองเห็นว่า "ร่างกายของ

---

[41] Foucault, Michel. ***Discipline & Punish: The Birth of the Prison.*** Translated by Alan Sheridan. (New York: Vintage Books, 1977), p. 138.

มนุษย์จะมีพลัง (ในทางเศรษฐกิจและการเมือง) ก็ต่อเมื่อร่างกายนั้นถูกฝึกให้ทำงานอย่างมีประสิทธิภาพและถูกกระทำให้เชื่องว่านอนสอนง่าย"[42]

วาทกรรมของอำนาจและความรู้ที่รัฐและสถาบันทางสังคมต่างๆ กระทำต่อร่างกายของมนุษย์ยังปรากฏอย่างชัดเจนในเรื่องกามารมณ์และการควบคุมประชากร รัฐและศาสนจักรใช้ปฏิบัติการทางวาทกรรมเกี่ยวกับร่างกายเพื่อควบคุมความต้องการทางเพศและอัตราการเกิดของประชากรจากมิติต่าง ๆ เช่น การสร้างมาตรฐานความผิดชอบชั่วดีเกี่ยวกับพฤติกรรมทางเพศโดยการจำกัดความต้องการทางเพศของผู้หญิงโดยให้เหตุผลว่าเป็นฮีททีเรีย การห้ามการสำเร็จความใคร่ด้วยตัวเองของเด็กเพราะจะเป็นอันตรายต่อสุขภาพและเป็นการผิดข้อห้ามทางศีลธรรมของศาสนา สนับสนุนการแต่งงานของคู่สมรสที่เหมาะสมและมีความรับผิดชอบ และการนิยามพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศว่าเป็นความผิดปกติพร้อมกับกำหนดวิธีรักษา[43] ปฏิบัติการทางวาทกรรมเหล่านี้ต่างก็วางอยู่บนพื้นฐานของการผลิตความรู้และความจริงเพื่อใช้เป็นกลวิธีทางการเมืองของรัฐและสถาบันทางสังคมต่าง ๆ เพื่อควบคุมและต่อสู้กับความต้องการทางร่างกายของมนุษย์

แนวความคิดเกี่ยวกับร่างกายของฟูโคจะโดดเด่นเป็นพิเศษเมื่ออธิบายปรากฏการณ์ของร่างกายในส่วนที่เกี่ยวข้องกับอำนาจรัฐและสถาบันทางสังคม คำถามที่ตามมาก็คือ ฟูโคจะอธิบายวาทกรรมของอำนาจและความรู้อย่างไรในกรณีที่ร่างกายและกิจกรรมของร่างกายต่างๆ ไม่ได้ถูกกดบังคับโดยอำนาจภายนอก ยกตัวอย่าง เช่น ร่างกายของผู้แสดงลิเกและร่างกายของผู้ชมการแสดงลิเก ร่างเหล่านี้อยู่ในบริบทของการแสดงที่แทบจะเรียกได้ว่า ไม่ได้ตกเป็นเป้าหมายจากการกระทำของอำนาจภายนอกใด ๆ ในสถานการณ์เช่นนี้ ฟูโคจะอธิบายท่าร่ายรำของพระเอก ท่าเต้นของหางเครื่อง หรือคำพูดสองแง่สามง่ามของตัวตลกว่าอย่างไร

พวกเราคิดว่า คำถามเหล่านี้สามารถแก้ไขได้ด้วยการค้นหาที่มาของอำนาจและความรู้ที่อยู่เบื้องหลังการแสดงของร่างกายต่างๆ ในบริบทของการแสดงลิเก แน่นอนว่าอำนาจรัฐไม่ได้ปรากฏตัวโดยตรงในบริบทดังกล่าว ไม่มีกรมศิลปากรไปคอยกำกับควบคุม แต่ร่างกายของผู้แสดงและผู้ชมก็มักจะขึ้นอยู่กับอำนาจและความรู้ชนิดหนึ่งเสมอ ในแง่นี้ คำตอบอาจอยู่ที่พลังอำนาจของศิลปะการแสดง (ลิเก) ในฐานะที่เป็นวิชาชีพที่ฝึกฝนผู้แสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม เมื่อประกอบกับเทคโนโลยีต่าง ๆ เช่น เครื่องดนตรี เครื่องเสียง เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ร่างกายของผู้แสดงจึงถูกเปลี่ยนมาเป็นพาหนะของอำนาจที่ผลิตและส่งผ่านความบันเทิงและรสชาติของการแสดงไปยังผู้ชม ในความหมายนี้วินัยและจรรยาบรรณของวิชาชีพ (discipline) ก็คือ "เทคโนโลยีของอำนาจที่มองไม่เห็น" (an invisible technology of power)[44] ที่คอยบังคับ ควบคุมและกำกับให้

---

[42] Foucault, Michel. Ibid, p. 26.

[43] Foucault, Michel. ***The History of Sexuality Volume I: An Introduction.*** (New York: Vintage Books, 1980), pp. 104-105.

[44] การตีความแนวคิดของฟูโคดังกล่าวนี้เป็นของนักมานุษยวิทยาแอน แอนนักนอสท์ (Dr. Ann S. Anagnost) ดังที่ปรากฏในบทความชุดหนึ่งของท่าน Anagnost, Ann S. "The Politics of Ritual Displacement." In ***Asian Visions of Authority: Religion and the Modern States of East and Southeast Asia.*** Edited by Charles F. Keyes, Laurel Kendall, and Helen Hardacre. (Honolulu: University of Hawaii Press, 1994), p. 229.

ผู้แสดงลิเกแสดงบทบาทต่าง ๆ ของตนเมื่ออยู่บนเวที "เทคโนโลยีของอำนาจที่มองไม่เห็น" นี้เป็นเสมือนพลังอำนาจที่กำกับร่างกายให้แสดงโลดแล่นไปตามบทบาทและเนื้อเรื่องเพื่อผลิตอรรถรสของความบันเทิงที่ผู้ชมชื่นชอบ และด้วยเทคโนโลยีชนิดนี้เองที่ร่างกายของผู้แสดงลิเกก็กลายสภาพมาเป็นสินค้าในโลกของลิเก เป็นความงามและรสของความบันเทิงที่เกิดจากศิลปะการแสดงที่ผู้ชมหรือเจ้าภาพต้องควักกระเป๋าจ่ายค่าจ้างหรือตบรางวัลด้วยการคล้องพวงมาลัยประดับด้วยธนบัตรใบสีแดงหรือสีม่วงในระหว่างการแสดง

อย่างไรก็ตาม จุดอ่อนประการสำคัญที่ฟูโคไม่สามารถตอบได้ในการศึกษาลิเก ก็คือ ในบริบทพิเศษ เช่น ในระหว่างการประกอบพิธีกรรม บนเวทีละคร ทั้งร่างกายของผู้แสดงและผู้ชมดูเหมือนว่าจะมีอิสระจากการควบคุมของอำนาจรัฐและบรรทัดฐานของสังคม หรือสร้างบรรยากาศที่แตกต่างจากโลกของความเป็นจริงไปเป็นโลกของภวังค์ฝัน ภายใต้บรรยากาศพิเศษเช่นนี้แนวคิดของฟูโคไม่มีคำตอบในการอธิบายร่างกายได้กระจ่างชัดนัก

ร่างกายในกระแสวัฒนธรรมบริโภค แนวคิดเกี่ยวกับร่างกายในกระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยมของปีแอร์ บูดิร์เยอ (Pierre Bourdieu) ไมค์ เฟเธอร์สโตน (Mike Featherstone) และซูซาน วิลลิส (Susan Willis) ตอบข้อด้อยของฟูโคเกี่ยวกับการสร้างภาพลักษณ์และร่างกายที่พึงปรารถนาทั้งในบริบทของการแสดงและในสังคมสมัยใหม่ได้หลายแง่มุม ข้อเขียนของนักวิชาการเหล่านี้ให้ความสำคัญกับการพิจารณาร่างกายในฐานะที่เป็นสินค้า เป็นที่ตั้งของความทะยานอยากในการบริโภค และเป็นปลายทางของความปรารถนาของคนที่ต้องการจะมีร่างกายที่สมบูรณ์ แข็งแรง และมีเรือนร่างตามค่านิยมความงามของยุคสมัย เช่น ผู้ชายมีกล้ามเนื้อเป็นมัดๆ ผู้หญิงที่ผอมบางแต่สมบูรณ์แข็งแรงไร้ไขมันส่วนเกิน หนังตาสองชั้น จมูกโด่ง หรือผิวขาว เป็นต้น ลักษณะร่างกายที่พึงปรารถนาเหล่านี้ต่างก็ได้มาด้วยการบริโภคสินค้าสมัยใหม่ รวมทั้งการใช้เทคโนโลยีการแพทย์และโภชนาการสมัยใหม่เข้าช่วย ดังนั้น ร่างกายของคนในสังคมบริโภคจึงเป็นเป้าหมายของสื่อโฆษณาสมัยใหม่ ซึ่งเนื้อหาเต็มไปด้วยการกระตุ้นความอยากของผู้บริโภคด้วย "สาร" ที่ดึงดูดเร้าใจ หลอกล่อและบังคับโดยที่ผู้บริโภคไม่รู้ตัว

บูดิร์เยอได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากมาร์เซล มอสส์ โดยเฉพาะการพัฒนามโนทัศน์เกี่ยวกับแหล่งที่อยู่ทางสังคม (habitus) เพื่ออธิบายความสามารถที่ร่างกายของแต่ละคนตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมและสถานการณ์รอบตัว ทั้งที่โดยอาศัยการเรียนรู้ใหม่และโดยความคุ้นเคย[45] บูดิร์เยอพิจารณาร่างกายในฐานะที่เป็นต้นทุนทางกายภาพที่สามารถแปรรูปเป็นต้นทุนทางเศรษฐกิจและสังคมได้ภายหลัง ท่านให้ความสนใจกับความหมายทางสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ประทับอยู่บนร่างกายของแต่ละคน และกระบวนการที่ผู้คนทั้งในฐานะของปัจเจกชนและสมาชิกของชนชั้นลงทุนเพื่อเพิ่มมูลค่าของทุนที่มีอยู่ในร่างกายของตนด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การศึกษา การใช้แรงงาน

---

[45] Lock, Margaret. "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge." ***Annual Reveiw of Anthropology***. 22 (1993): 133-55.

การใช้ความสามารถพิเศษ (เช่น กีฬา ดนตรี การแสดง) หรือการคบค้าสมาคมกับคนที่สังกัดชนชั้นเดียวกันมีสถานภาพทางเศรษฐกิจสังคมใกล้เคียงกันและมีรสนิยมคล้ายคลึงกัน เป็นต้น ท่านเรียกกระบวนการดังกล่าวนี้ว่า "กระบวนการทำให้ร่างกายมีสภาพเป็นสินค้า" (commodification)[46] ในทัศนะของท่าน ร่างกายเป็นทั้งต้นทุนทางกายภาพ (physical capital) และต้นทุนเชิงสัญลักษณ์ (symbolic capital)[47] ที่เจ้าของเรือนร่างสามารถนำมาใช้ประหนึ่งเครื่องมือเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ทางเศรษฐกิจ การเมืองและสังคมของตน คนเราต่างดิ้นรนเพื่อที่จะเพิ่มมูลค่าของร่างกายในทางเศรษฐกิจและสังคมโดยใช้ทั้งต้นทุนทางเศรษฐกิจ (เงินทุนและเทคโนโลยีต่างๆ) ต้นทุนทางสังคม (การศึกษา เครือข่ายทางสังคม) และต้นทุนทางสัญลักษณ์ (เกียรติยศ ศักดิ์ศรี หน้าตา ชาติตระกูล หรือความเชื่อถือไว้วางใจ)

แนวความคิดของเฟเธอร์สโตนอาจช่วยเสริมหรือขยายต่อความคิดบูดิร์เยอในแง่ที่ว่า ในกระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยม ร่างกายถูกสื่อโฆษณาสมัยใหม่โหมประโคมและถูกทำให้เชื่อว่าร่างกายเป็นพาหนะที่จะนำไปสู่ความพึงพอใจและการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ของแต่ละคน ท่านนำเสนอว่าจริง ๆ แล้วร่างกายในวัฒนธรรมบริโภคมีสองร่างที่ซ้อนทับกันอยู่ นั่นคือ ร่างภายใน (inner body) และร่างภายนอกหรือภาพลักษณ์ (outer body) ร่างภายใน หมายถึงสุขภาพและเงื่อนไขต่าง ๆ ที่ใช้ในการบำรุงรักษาหรือซ่อมแซมร่างกายเมื่อเผชิญกับโรคภัยไข้เจ็บหรือความสึกหรอต่าง ๆ เนื่องจากอายุที่เพิ่มมากขึ้น ส่วนร่างภายนอก หมายถึงภาพลักษณ์ภายนอก ท่าทางและการควบคุมการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของร่างกายในที่สาธารณะ ในวัฒนธรรมบริโภคนั้น ร่างทั้งสองนี้ถูกทำให้หลอมรวมกันเป็นหนึ่ง เพราะเป้าหมายในการรักษาสุขภาพให้แข็งแรงสมบูรณ์เป็นการเสริมสร้างภาพลักษณ์ภายนอกให้โดดเด่น มีเสน่ห์และตรงกับบรรทัดฐานความงามของสังคม[48] เมื่อถึงที่สุดแล้ววัฒนธรรมบริโภคก็ทำให้คนยอมเหนื่อยในการออกกำลังกาย ยอมอดหิวเพื่อลดน้ำหนักและควบคุมอาหาร ยอมลงทุนเพื่อซื้อเครื่องสำอางค์และอุปกรณ์เสริมความงามและรักษาสุขภาพ รวมทั้งยอมเจ็บตัวเพื่อให้ศัลยแพทย์เฉือนส่วนเกินทิ้งไปหรือเสริมแต่งส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เต่งตึง อวบอิ่มหรือโค้งนูนตามความปรารถนา ทั้งนี้ก็เพื่อความสุขและความพึงพอใจที่ได้จากการเป็นเจ้าของเรือนร่างทรงเสน่ห์ติดตาต้องใจของเพศตรงข้าม ในที่นี้ก็ตรงกับข้อสรุปของโคเวิร์ด (Coward) ที่ว่า "เราสามารถเปลี่ยนทัศนคติของเราได้ หากเราปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงบางอย่างในร่างกายของเรา"[49]

---

[46] Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." อ้างถึงใน สายพิณ ศุพุทธมงคลและคณะ. อ้างแล้ว, หน้า 34-35.

[47] Bourdieu, Pierre. "Symbolic Capital." In ***The Logic of Practice.*** Translated by Richard Nice. (Stanford, California: Stanford University Press, 1990), pp. 112-21.

[48] Featherstone, Mike. "The Body in Consumer Culture." In ***The Body: Social Process and Cultural Theory.*** Edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth, and Bryan S. Turner. (London: SAGE Publications, 1991), p. 171.

[49] Coward, Rosalind. ***Female Desires: How They Are Sought, Bought, and Packaged.*** (New York: Grove Press, 1985), p. 22.

แนวความคิดเกี่ยวกับการพิจารณา "ร่างกาย" ในฐานะของสินค้าในวัฒนธรรมบริโภคนิยมของเฟเธอร์สโตนดังกล่าวนับว่าสอดคล้องกับข้อเขียนของซูซาน วิลลิส[50] วิลลิสพิจารณาร่างกายในสังคมบริโภคนิยมในฐานะของชีวิตที่ต้องผลิตและค้นหาอัตลักษณ์ของตัวเอง อัตลักษณ์ของร่างกายในสังคมสมัยใหม่เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับการบริโภคสินค้าชนิดต่างๆในตลาดทุนนิยม ในแง่นี้ วิลลิสแสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจของทุนนิยมที่รุกล้ำและบีบบังคับชีวิตของปัจเจกชนในสังคมสมัยใหม่ การตอบสนองความต้องการพื้นฐานและความอยากในการบริโภคในสังคมสมัยใหม่ถูกนิยามใหม่ออกมาในรูปของการซื้อหรือชอปปิ้ง ในกระบวนการนี้เองที่สินค้าได้เข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตของคนโดยผ่านสื่อโฆษณาสมัยใหม่ที่ทรงอิทธิพล สินค้าในสังคมสมัยใหม่ได้เข้ามาเป็นตัวกลางแทนที่ความสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ คนเรารู้จักกัน จินตนาการถึงกันและรู้สึกได้ถึงอัตลักษณ์ที่มีอยู่ร่วมกันได้ก็ด้วยการบริโภคสินค้าชนิดเดียวกัน แต่งกายด้วยแฟชั่นเหมือนกัน เสพอาหาร ดูหนังฟังเพลงและมีรูปแบบการพักผ่อนหย่อนใจคล้าย ๆ กัน[51]

งานเขียนของวิลลิสได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องสินค้าและมายาภาพเกี่ยวกับสินค้า (commodities and commodity fetishism) ของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ท่านได้ประยุกต์มโนทัศน์เหล่านี้ไปอธิบายอิทธิพลของโครงสร้างเศรษฐกิจทุนนิยมที่ครอบงำและบงการชีวิตประจำวันของคน ส่วนที่น่าสนใจมากที่สุดในงานเขียนชิ้นนี้ของท่านก็คือ การแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของสินค้าและวัฒนธรรมบริโภคที่มีอิทธิพลต่อการก่อรูปของอัตลักษณ์ ความคิดเกี่ยวกับบทบาททางเพศและชาติพันธุ์ที่มีต่อคนสมัยใหม่ ท่านแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลดังกล่าวที่มีต่อชีวิตของเด็กโดยใช้ตุ๊กตายอดนิยมในท้องตลาด เช่น บาร์บี้ หรือ ฮีแมน เป็นกรณีศึกษา การเล่นกับตุ๊กตาเหล่านี้ช่วยให้เด็กสร้างจินตนาการเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการเปลี่ยนแปลงจากวัยเด็กเข้าสู่วัยรุ่น ขณะเดียวกันก็เป็นการเตรียมเด็กเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัว เด็กเป็นวัยที่ยังไม่มีบทบาทในฐานะของผู้ผลิตหรือผู้ให้กำเนิดหรืออบรมเลี้ยงดูสมาชิกใหม่ในสังคม[52] แต่วัยเด็กก็สามารถมีบทบาทในฐานะที่เป็นผู้บริโภคได้และเป็นผู้บริโภคที่ไร้เดียงสา ถูกหลอก ถูกกระตุ้นหรือครอบงำได้ง่ายที่สุด

มานุษยวิทยาว่าด้วย "ร่างกาย" กับการศึกษาลิเกไทย

ในงานวิจัยชุดนี้ พวกเราศึกษา "ลิเก" ในฐานะที่เป็นศิลปการแสดงและปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดจากการใช้ "ร่างกาย" และเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางกายจำนวนหนึ่ง ร่างกายในที่นี้หมายถึงผู้แสดงลิเก ผู้ชม และกลุ่มคนฝ่ายต่าง ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ร่างกายของคนในศิลปะการแสดงแขนงนี้เป็นที่ตั้งของวาทกรรมและความหมายทางสังคมวัฒนธรรมจำนวนหนึ่ง

---

[50] Willis, Susan. ***A Primer for Daily Life.*** (London and New York: Routledge, 1991).

[51] Ibid., p. 33.

[52] Ibid., p. 26.

แนวคิดทางทฤษฎีเกี่ยวกับร่างกายที่ได้นำเสนอในหัวข้อที่ผ่านมามีทั้งประโยชน์และข้อจำกัด แนวคิดของนักทฤษฎีทั้งหมดเกิดขึ้นและพัฒนาในบริบททางสังคมวัฒนธรรมของประเทศตะวันตก โดยเฉพาะยุโรปและสหรัฐอเมริกา แนวคิดส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากปรัชญาการมองโลกในเชิงทวิลักษณ์ที่แบ่งแยกระหว่างกายกับจิตออกจากกันอย่างชัดเจน ตั้งแต่เดคาร์ตมาจนถึงฟูโคหรือบัคทิน ความคิดในเชิงทวิลักษณ์ยังไม่ได้รับการท้าทายหรือตรวจสอบอย่างจริงจัง ทำให้มองดูประหนึ่งว่าความคิดดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ของวิธีคิดแบบตะวันตก ร่างกายของคนจึงมีสองส่วนเสมอ เช่น ร่างทางสังคมกับร่างทางกายภาพ (แมรี ดักลาส) ร่างภายนอกกับร่างภายใน (เฟเธอร์สโตน) ร่างในอุดมคติกับร่างอุจาดอัปลักษณ์ (บัคทิน) ร่างที่ว่านอนสอนง่ายกับร่างที่ผิดไปจากบรรทัดฐานทางสังคม เช่น นักโทษ คนบ้า คนที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศ (ฟูโค) ตัวอย่างของความคิดเชิงทวิลักษณ์เหล่านี้นับว่ามีอิทธิพลอย่างมากในการศึกษาเกี่ยวกับร่างกายของมนุษย์ในวัฒนธรรมตะวันตก

ร่างกายมีความหมายอย่างไรในวัฒนธรรมไทย ความคิดทวิลักษณ์และการแบ่งแยกดังกล่าวใช้ได้กับการศึกษาร่างกายของลิเกได้หรือไม่ ร่างกายของลิเกไทยควรจะได้รับการวิเคราะห์อย่างไรทำไม ประเด็นคำถามเหล่านี้ ชี้ให้เห็นว่าแนวคิดเกี่ยวกับร่างกายของนักทฤษฎีตะวันตกควรจะถูกนำมาใช้ด้วยความระมัดระวัง ร่างกายในวัฒนธรรมไทยมีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ พื้นฐานทางปรัชญาและถูกหล่อหลอมมาด้วยกระบวนการที่แตกต่างจากตะวันตก โดยเฉพาะในช่วงก่อนการเปิดประเทศรับอารยธรรมตะวันตกในรัชสมัยของรัชกาลที่ 4 และ 5 อย่างไรก็ตามแนวคิดและวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับร่างกายของคนไทยในกระแสวัฒนธรรมบริโภคมีความใกล้ชิดและได้รับอิทธิพลโดยตรงจากสื่อมวลชน และอำนาจการครอบงำของวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้น เช่น การประกวดนางงาม ความนิยมชมชอบลักษณะทางกายเฉพาะอย่าง (ผอม ผิวขาว หนังตาสองชั้น จมูกโด่ง ใบหน้าเรียวยาว ฯลฯ)

พวกเรามองเห็นว่า ร่างกายในบริบทของการแสดงลิเกอาจเป็นพาหนะอย่างหนึ่งในการทำความเข้าใจมโนทัศน์เกี่ยวกับร่างกายในวัฒนธรรมไทยสมัยใหม่ ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ตั้งอยู่บนรอยต่อระหว่างวัฒนธรรมสยามเก่ากับสยามใหม่และได้รับความนิยมอยู่ในกระแสวัฒนธรรมประชาสมัยใหม่อย่างเหนียวแน่น "ร่างกาย" ของลิเกอาจเป็นที่ตั้งของวาทกรรมที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่อาจจะเป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจสังคมวัฒนธรรมไทยสมัยใหม่มิติต่างๆ ได้อีกทางหนึ่ง

ระเบียบวิธีวิจัยและเบื้องหลังการวิจัย

งานวิจัยชุดนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยและกระบวนการศึกษาทางมานุษยวิทยามาตั้งแต่ต้น พวกเราเริ่มต้นให้ความสนใจ "ลิเก" ด้วยเหตุผลสำคัญ 2 ประการ คือ ประการแรก การทำงานที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารีทำให้พวกเรามีโอกาสใกล้ชิดกับ "คณะลิเก" โดยไม่รู้ตัว เนื่องจาก

เมืองโคราชหรือนครราชสีมามีชื่อเสียงอย่างมากในฐานะที่เป็นเมืองหลวงของลิเกที่อยู่นอกเหนือไปจากกรุงเทพฯ และภาคกลาง ทุกครั้งที่พวกเรามีโอกาสเข้าไปทำธุระในตัวเมือง ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรีที่เต็มไปด้วยสำนักงานและป้ายโฆษณาคณะลิเกนับว่าดึงดูดความสนใจของพวกเราค่อนข้างมาก ประการที่สอง การแสดงของคณะลิเกตามย่านต่าง ๆ ของเมืองโคราชและอำเภอใกล้เคียงเป็นสิ่งที่พวกเราพบเห็นอยู่เป็นประจำ คำถามที่พวกเราให้ความสนใจก็คือ ทำไมศิลปะการแสดงแขนงนี้จึงได้รับความนิยมมากเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในเขตอำเภอเมืองและอำเภอใกล้เคียงของจังหวัดนครราชสีมา อาจเป็นไปได้ว่า "ลิเก" มีความหมายทางสังคมวัฒนธรรมต่อผู้ชมมากกว่าสื่อบันเทิงทั่วไป

เมื่อพวกเราตัดสินใจศึกษา "ลิเกโคราชจากมิติทางมานุษยวิทยา" และเค้าโครงการวิจัยได้รับงบประมาณสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารีตอนต้นปี 2540 งานแรกสุดที่พวกเราลงมือทำก็คือ เริ่มค้นคว้าข้อมูลเอกสารทุกประเภทเกี่ยว "ลิเก" ทั้งลิเกโคราชและลิเกภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย นักวิจัยผู้ช่วยที่กำลังเรียนต่อระดับบัณฑิตศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร (กุสุมา พลศิลป์และอรุณ พิลาชื่น) มีส่วนช่วยอย่างมากในการค้นคว้าเอกสารและทำบรรณนิทัศน์เอกสารทุกชิ้น การจัดทำบรรณนิทัศน์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลิเกเป็นการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับลิเกจากมิติต่าง ๆ เช่น ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา วรรณคดี รวมทั้งประวัติเกี่ยวกับผู้แสดงและคณะลิเกคนสำคัญตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน องค์ความรู้เหล่านี้ นับว่าเป็นพื้นฐานสำคัญทั้งในระหว่างการศึกษาภาคสนามและการเขียนรายงานนำเสนอผลการศึกษา พวกเราได้เรียนรู้ถึงกำเนิดและพัฒนาการของศิลปะการแสดงแขนงนี้ โรงลิเกในระยะเริ่มต้น พระเอกลิเกที่มีชื่อเสียงในยุคต่าง ๆ เช่น ดอกดิน เสือสง่า หอมหวล นาคศิริ สมศักดิ์ ภักดี พงษ์ศักดิ์ สวนศรี ไล่มาจนถึงพระเอกลิเก-ลูกทุ่งเงินล้านยอดนิยมคนล่าสุดอย่างไชยา มิตรชัย

จากข้อมูลเอกสาร พวกเรายังมีโอกาสตั้งคำถามเกี่ยวกับแง่มุมต่าง ๆ ของศิลปะการแสดงแขนงนี้ เช่น ชีวิตในโรงลิเกเป็นอย่างไร กระบวนการที่ผู้แสดงแต่ละคนต้องเผชิญกว่าจะกลายมาเป็นลิเกอาชีพนั้นเป็นอย่างไร ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ทำไมสังคมไทยโดยเฉพาะชนชั้นผู้นำและผู้มีการศึกษาและฐานะทางเศรษฐกิจสังคมสูงจึงมีทัศนคติในทางลบต่อศิลปการแสดงแขนงนี้ ทำไมผู้ชมหรือแฟนลิเกส่วนใหญ่จึงเป็นผู้หญิงตั้งแต่วัยกลางคนขึ้นไป ลิเกไทยทุกวันนี้สื่อ "สาร" อะไรกับผู้ชมนอกจากความบันเทิงและสนุกสนาน ในภาวะเศรษฐกิจตกต่ำช่วง พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาคณะลิเกมีวิธีการเอาตัวรอดอย่างไร ในขณะที่ ทางราชการให้การสนับสนุนคณะลิเกที่มีชื่อเสียงและครูลิเกจำนวนมากวิตกกังวลกับภาพพจน์ของ "ลิเกขอทาน" หรือการแสดงลิเกที่ประยุกต์เอาลูกทุ่งหรือการแสดงคอนเสิร์ตของวงดนตรีสมัยใหม่ สถานการณ์จริงของคณะลิเกเขตอำเภอเมืองนครราชสีมาเป็นอย่างไร ใครเป็นผู้ผลิตวาทกรรมเกี่ยวกับ "ลิเกขอทาน" และวาทกรรมเหล่านี้มีผลอย่างไรต่อคณะลิเกในระดับท้องถิ่น เช่น นครราชสีมา นักแสดงลิเกอาชีพที่พวกเรามีโอกาสสัมภาษณ์มี "ปฏิกริยา" ต่อวาทกรรมดังกล่าวอย่างไร

จากประเด็นคำถามต่าง ๆ เหล่านี้ พวกเราเริ่มออกศึกษาภาคสนามโดยการติดตามชมการแสดงคณะลิเกคณะต่างๆ จากชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี ซึ่งไปเปิดการแสดงตามวาระโอกาสและสถานที่ต่างๆ ระหว่างเดือนตุลาคม 2539 ถึงเดือนพฤษภาคม 2541 พวกเรามีโอกาสชมการแสดงของคณะลิเกโคราชทั้งหมดจำนวน 55 ครั้ง จากคณะลิเกโคราชจำนวน 30 คณะ รวมทั้งมีโอกาสสัมภาษณ์หัวหน้าหรือผู้จัดการคณะลิเก 18 คน (ผู้ชายทั้งหมด) นักแสดงลิเกชาย 49 คน หญิง 17 คน ครูดนตรีไทยและนักดนตรีปี่พาทย์ประจำคณะลิเกจำนวน 12 คน (ชาย 10 คน หญิง 2 คน) รวมทั้งผู้ชมและผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องอีกจำนวน 38 คน (ชาย 13 คน หญิง 25 คน)

เป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า ลิเกโคราชนั้นแสดงข้ามคืน เปิดโหมโรงประมาณสองหรือสามทุ่มแล้วเล่นไปจนถึงหัวรุ่ง พวกเราจำเป็นต้องศึกษาภาคสนามด้วยการติดตามชมการแสดง สังเกตพฤติกรรม หาโอกาสพูดคุยสัมภาษณ์ รวมทั้งบันทึกเหตุการณ์ในระหว่างการแสดงของลิเกแต่ละคณะในช่วงเวลาดังกล่าว การทำงานภาคสนามตอนกลางคืนเป็นบรรยากาศใหม่สำหรับพวกเรา แม้ว่าจะเหน็ดเหนื่อยและง่วงนอน แต่ชีวิตชีวาที่อยู่ทั้งหน้าฉากและหลังฉากช่วยให้พวกเรารู้สึกได้ถึงความตื่นเต้นและสนุกสนานตลอดเวลา คณะลิเกโคราชที่พวกเราศึกษาทุกคณะต่างก็ให้การต้อนรับแนะนำ และสละเวลาสำหรับการพูดคุยหรือสัมภาษณ์ด้วยความเต็มใจยิ่ง การติดตามการแสดงของคณะลิเกช่วยให้พวกเราเข้าถึงบรรยากาศและบริบทของการแสดงแต่ละครั้ง ซึ่งจะแตกต่างกันออกไปตามสถานที่และกาลเวลา ลักษณะการแสดงลิเกโคราชที่พวกเราศึกษาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ แสดงตามที่ได้ตกลงทำสัญญาว่าจ้างในงานพิธีต่างๆ เช่น งานศพ งานบวชหรืองานแก้บน เป็นต้น การแสดงประเภทนี้เรียกว่า “งานปลีก” ส่วนการแสดงของคณะลิเกอีกประเภทหนึ่งคือ “ลิเกปิดวิก” หรือบางครั้งก็เรียกว่า “เปิดวิก” หรือ “ออกวิก” ลักษณะการแสดงประเภทหลังนี้ การจัดการทุกอย่างตั้งแต่เตรียมตัว เช่าสถานที่ เก็บค่าชม ฯลฯ เป็นของคณะลิเกเองทั้งหมดและคณะลิเกมักจะ “ปิดวิก” แสดงอยู่ที่เดียวกันอย่างน้อย 3 วัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้ชม ในบริบทของการแสดงลิเกทั้ง 2 แบบนี้เอง พวกเราได้สัมภาษณ์เจ้าภาพ หัวหน้าคณะ ผู้แสดงคนสำคัญ และกลุ่มผู้ชมแฟนลิเก รวมทั้งได้ติดตามการแสดงที่เต็มไปด้วยชีวิตชีวาอย่างยิ่ง

นอกจากนี้แล้ว พวกเรายังมีโอกาสศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี ซึ่งเป็นศูนย์รวมคณะลิเกของเมืองโคราชมานานหลายทศวรรษ พวกเราออกเดินสำรวจตามตรอกซอกซอยของชุมชน แวะสอบถามผู้อาศัยอยู่ในชุมชนและขออนุญาตสัมภาษณ์ สมาชิกชุมชนจำนวนหนึ่งให้ความร่วมมือกับพวกเราด้วยดี บางคนก็เป็นอดีตพระเอก นางเอกหรือตัวผู้ร้ายของคณะลิเก หลายคนก็ยังคงเล่นลิเกเป็นอาชีพ หลายคนก็เลิกแสดงแล้วแต่หันมาฝึกสอนลูกหลานให้เจริญรอยตามในโลกของลิเก บรรยากาศในชุมชนโดยทั่วไปก็เหมือนกับย่านที่อยู่อาศัยของคนที่มีรายได้ต่ำในเมืองใหญ่ทั่วไป ด้านหน้าที่ติดถนนเป็นสำนักงานสำหรับติดต่อธุรกิจ และร้านค้าที่เกี่ยวข้องกับลิเก เช่น ร้านเขียนป้ายโฆษณา ร้านเสริมสวยและแผงลอยขายอาหาร เครื่องดื่มและข้าวของเครื่องใช้ที่จำเป็น

ในการย้อนอดีตคณะลิเกโคราช พวกเรายังมีโอกาสสัมภาษณ์เจ้าหน้าที่ประจำสถานีวิทยุแห่งหนึ่งของเมืองโคราชจำนวน 2 คน เจ้าหน้าที่เหล่านี้เป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่บอกเล่าเรื่องราวเมื่อครั้งลิเกยังเป็นรายการออกอากาศยอดนิยมครองใจแฟน ๆ ที่อยู่ห่างไกลออกไป "ลิเกโคราช" รุ่งเรืองถึงขีดสุดเมื่อ 30-40 ปีที่ผ่านมา

พวกเราเริ่มต้นกระบวนการวิเคราะห์และตีความหมายผลการศึกษา โดยการจัดระเบียบให้กับข้อมูลทั้งที่ได้จากการศึกษาเอกสารและจากการศึกษาภาคสนาม วิธีการสำคัญของพวกเราก็คือเขียนรายงานจากบันทึกสนาม แยกข้อมูลโดยใช้การ์ดขนาด 5x7 นิ้วโดยแบ่งแยกตามประเด็นสำคัญของการศึกษา เช่น ประวัติของคณะลิเก ประวัติชีวิตของพระเอกและนางเอก ขั้นตอนในการแสดง วาระโอกาสในการแสดง เนื้อเรื่องที่แสดง เป็นต้น ส่วนแนวการวิเคราะห์ การเลือกใช้ประโยชน์จากแนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและการจัดการอื่นๆ เป็นผลมาจากทำงานร่วมกันภายในของคณะนักวิจัยอย่างใกล้ชิด

การนำเสนอผลการวิจัย

เนื้อหาสำคัญของการศึกษาลิเกโคราชเชิงมานุษยวิทยาแบ่งออกเป็น 6 บท พวกเราพยายามจัดระบบการนำเสนอผลการศึกษาให้เนื้อหาแต่ละบทมีทั้งประเด็นคำถาม การนำเสนอข้อมูลและการวิเคราะห์ตีความหมายข้อมูลให้อยู่ในบทเดียวกัน **บทที่ 1** กล่าวถึงประเด็นปัญหาการวิจัย กรอบแนวคิดทางทฤษฎีและระเบียบวิธีวิจัย **บทที่ 2** นำเสนอพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกไทยโดยรวมนับตั้งแต่รุ่งอรุณของศิลปะการแสดงแขนงนี้จนถึงปัจจุบัน **บทที่ 3** นำเสนอประวัติศาสตร์ของการขยายตัวของลิเกจากเมืองหลวงและภาคกลาง รวมทั้งกำเนิดของดงลิเกริมถนนมุขมนตรีแห่งเมืองโคราช **บทที่ 4** ให้ความสำคัญกับรูปแบบ เนื้อหาและความหมายของลิเกโคราชสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลมาจากการศึกษาภาคสนามของพวกเรา **บทที่ 5** นำเสนอผลการวิเคราะห์ความหมายของ "ร่างกาย" ในการแสดงลิเก และ**บทที่ 6** กล่าวถึงวาทกรรมของการเต้นกินรำกินในสังคมไทย โดยใช้กรณีของแม่ยกและลิเกขอทานเป็นเนื้อหาสำคัญ ในบทสุดท้ายนี้ พวกเราได้นำเสนอข้อสรุปเกี่ยวกับลักษณะสำคัญของ "ลิเก" ในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่อีกด้วย

บทที่ 2
ประวัติศาสตร์ลิเกไทย

ลิเกเริ่มต้นจากบทสวดทางศาสนาก่อนที่จะกลายมาเป็นสื่อบันเทิงของสามัญชน พัฒนาการของลิเกดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยของสยามประเทศ เนื้อหาสำคัญของบทนี้นำเสนอว่า ลิเกเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมประชาหรือวัฒนธรรมตลาดในสังคมไทยสมัยใหม่ ประวัติศาสตร์ของลิเกสะท้อนให้เห็นถึงกำเนิดและพัฒนาการของศิลปะการแสดงที่คนธรรมดาสามัญต้องการ รวมทั้งได้ชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านความบันเทิงและรสนิยมในการพักผ่อนหย่อนใจที่มีลักษณะเฉพาะของสามัญชนไทย

กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมประชาของไทยในด้านสื่อบันเทิงที่เริ่มขึ้นในช่วงเวลาเดียวกับการเปิดประเทศรับวัฒนธรรมตะวันตกสามารถพิจารณาได้จากประวัติศาสตร์ของศิลปะการแสดงแขนงนี้

เนื่องจากกำเนิดและพัฒนาการของลิเกไทยได้รับการศึกษาและนำเสนออย่างละเอียดโดยนักวิชาการและผู้รู้หลายท่านแล้ว[1] การทบทวนประวัติศาสตร์ลิเกของพวกเราจึงเป็นการให้ความสนใจต่อประเด็นการศึกษาที่ยังไม่ได้รับการกล่าวถึง หรือเลือกนำเสนอแง่มุมที่พวกเราเห็นว่าเกี่ยวข้องการวิจัยของพวกเรามากเป็นพิเศษ ประวัติศาสตร์ของลิเกในที่นี้จึงเป็นประวัติศาสตร์ที่เกิดจาก "มุมมอง" ของพวกเรา ไม่ใช่การบันทึกเหตุการณ์หรือลำดับพัฒนาการของคณะลิเกต่าง ๆ อย่างละเอียดทุกแง่มุม

ที่มาของลิเก

นักวิชาการและผู้รู้เกี่ยวกับที่มาของลิเกไทยต่างลงความเห็นตรงกันว่า ต้นแบบของลิเกเรียกว่า "ดจิเก" ซึ่งเป็นการสวดบูชาพระอัลล่าห์ของพวกมุสลิมนิกายเจ้าเซ็น (ซิอิท) ซึ่งนำเข้ามายังเมืองไทยโดยมุสลิมที่เข้ามารับราชการในราชสำนักอยุธยา อีกทางหนึ่งที่ลิเกเข้ามากรุงเทพฯ คือมากับพวกไทยอิสลามทางปักษ์ใต้ กรณีหลังนี้ ได้รับการสนับสนุนจากความเห็นในพระนิพนธ์ตอนหนึ่งของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพที่กล่าวว่า "...ชื่อที่เรียกว่า "ยี่เก" นั้นพวกมลายูเมืองปัตตานี เขาเรียกว่า "ดิเก" หมายความว่าขับร้องลำนำต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวแก่การรำเต้น พวกที่เล่นรำเต้นเขาเรียกว่า "มายง" เห็นจะตรงกับพวกที่เราเรียกว่า "ละครแขก" มาแต่ก่อนนั่นเอง"[2] ใน

---

[1] งานเขียนที่สำคัญเกี่ยวกับลิเก ได้แก่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และคณะ. *ลิเก.* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539). พลาดิสัย สิทธิธัญกิจ. *ลิเก.* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บันทึกสาร, มปป.). เจนภพ จบกระบวนวรรณ. *ยี่เก: จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล."* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา. 2524). *บุญยัง ยอดทุ้ม: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง.* ณ เมรุวัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา. 13 มกราคม 2541. (กรุงเทพมหานคร: พิมเณศพริ้นติ้ง, 2541).

[2] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ.* เล่มที่ 17. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505), หน้า 265.

ทำนองเดียวกัน ว. ชยางกูรก็ลงความเห็นว่า "...ไทยอิสลามในปัตตานีว่ามีคำหนึ่ง คือ ดิเก แปลว่า ขับร้องลำนำต่าง ๆ ไม่เกี่ยวกับการรำเต้น"[3]

การค้นคว้าของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ชี้ให้เห็นว่า รากคำศัพท์ของ "ดจิเก" มาจาก คำว่า ซิกรุ (Zikr) หรือ ซิกิร (Zikir) ในภาษาอาหรับใช้เรียกพิธีสวดสรรเสริญพระอัลล่าร์ เป็นการนั่งสมาธิให้จิตมุ่งไปที่พระผู้เป็นเจ้าสูงสุดของชาวมุสลิม ต่อมา คำดังกล่าวเกิดการออกเสียงเปลี่ยนเป็น ดฮิกิร (Dhikir) ท่านอธิบายว่า "ดฮิกิรนี้ พวกอิหร่านนำมายังอินเดียในสมัยราชวงศ์โมกุล แล้วเรียกเพี้ยนเป็น ดฮิกร และนำมาเผยแพร่ในเกาะสุมาตรา เกาะชวาและแหลมมลายู พอนานเข้าคนพื้นเมืองก็เรียกเพี้ยนเป็น ดจิกิร (Dikr) วิธีสวดยังคงนั่งล้อมวงกับพื้นอย่างซิกริในสมัยโบราณ แต่มีกลองระบานาตีประกอบ ดจิกรนี้แพร่หลายขึ้นมาทางเหนือจนถึงจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูลในภาคใต้ของประเทศไทย แล้วเปลี่ยนเสียงเรียกไปตามภาษามาเลย์ถิ่นว่า ดจิเก (Dikay) ดจิเกนี้ เมื่อเดินทางตามชาวไทยมุสลิมเข้ามาถึงกรุงเทพฯ คนกรุงก็เรียกตามสบายปากว่า ยี่เก เพราะคำว่า ดจิ ออกเสียงได้ยากในภาษาไทยจึงเปลี่ยนเป็น ยิ แล้วลากเสียงตามสบายเป็น ยี่ดจิเก จึงกลายเป็นยี่เกในภาษาไทยที่ใช้เรียกกันมาร่วม 100 ปี"[4]

ในที่สุดคำว่า "ยี่เก" ในภาษาไทยก็ถูกเปลี่ยนเสียงจาก ย เป็น ล จาก ยี่เก เป็น ลิเก หลักฐานของการใช้คำว่า ลิเก นี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์อ้างถึงบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 เรื่อง "Notes on the Siamese Theatre" (พ.ศ. 2454)[5] ว่าเป็นหลักฐานการใช้คำ ลิเก (Like) ที่เก่าแก่ที่สุดและได้รับความนิยมมากที่สุดโดยเฉพาะในภาษาเขียน ส่วน ยี่เก มักพบในภาษาพูด ต่อมารัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงครามได้เปลี่ยนคำว่า ลิเก ให้เป็น "นาฏดนตรี" ใน พ.ศ. 2485 แต่ความพยายามดังกล่าวก็ไม่ได้ผลในระยะยาว เมื่อหมดยุคสมัยของท่าน คำว่า ลิเก ก็กลับคืนมาได้รับความนิยมในภาษาไทยเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน[6]

กำเนิดลิเกไทย

การพิจารณาที่มาของ "ลิเกไทย" ข้างต้นให้ความสำคัญอย่างมากกับมิติทางภาษาศาสตร์ จนบางครั้งทำให้เรามองเห็นเพียงความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของคำในภาษาต่าง ๆ ในขณะที่บริบทของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวในทางประวัติศาสตร์และสังคมวัฒนธรรมขาดหายไป พวกเราคิดว่า การพิจารณาลิเกในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงหรือผลผลิตทางวัฒนธรรม จำเป็นต้องให้ความสำคัญบริบทดังกล่าวอย่างละเอียด

---

[3] ว. ชยางกูร. "บ่อเกิดของลิเก." *สังคมศาสตร์ปริทัศน์*. 5, 1 (2510): 42.

[4] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539), หน้า 2.

[5] Maha Vajiravudh, King. "Notes on the Siamese Theatre." In *The Siamese Theatre: A Collection of Reprints from the Journals of the Siam Society*, pp. 3-27. Edited by Mattani Rutnin. (Bangkok: Thammasat University, 1975[1911]).

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ลิเกมาจากการผสมผสานกันระหว่างประเพณีการสวดแขกของศาสนาอิสลามกับประเพณีสวดพระมาลัยในพุทธศาสนา สุรพล วิรุฬห์รักษ์นำเสนอในบทความภาษาอังกฤษชุดหนึ่งของท่านว่า ลิเกไทยพัฒนามาจากการผสมผสานกันระหว่างบทสวดในศาสนาอิสลามกับบทสวดพระมาลัยในงานศพของไทย ประเพณีการสวดพระมาลัยในงานศพนี้ต่อมาได้พัฒนาเป็น "บทสวดคฤหัสถ์" เมื่อพระนักเทศน์ถูกห้ามไม่ให้สวดในทำนองที่เน้นความตลกขบขันและความบันเทิงมากกว่าหลักธรรมะในสมัยรัชกาลที่ 4[7]

ทั้งประเพณีสวดแขกและสวดพระมาลัยได้รับความนิยมในสังคมไทยมานาน ดังที่กล่าวมาบ้างแล้วว่า ประเพณีสวดแขกหรือสวดบูชาพระอัลล่าห์ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คำว่าบทสวด "ดิเก" หมายถึงการรำลึกถึงองค์พระอัลล่าห์ (the Remembering of Allah) การสวดดังกล่าวนี้เป็นการสวดที่มีทำนองเฉพาะของตนและสวดประกอบกับเครื่องดนตรีชุดหนึ่งมีกลองรำมะนาเป็นหลัก พวกอิสลามนิกายเจ้าเซ็น (ซิอิท) มักจะสวดดิเกในวาระโอกาสที่สำคัญต่าง ๆ ทั้งในงานมงคลและอวมงคล รวมทั้งหาโอกาสสวดถวายพระพรหรือช่วยการพระราชกุศลถวายพระมหากษัตริยและเจ้านายไทยอยู่เนือง ๆ เพราะพวกเจ้าเซ็นถือว่าเขาเป็นคนนับถือศาสนาที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ ตรงนี้เองที่เป็นเหตุผลสำคัญให้การสวดแขกดังกล่าวได้รับความนิยม เพราะคนไทยทั่วไปนิยมชมชอบการสวดแขกตามเจ้านายและผู้มีอำนาจวาสนา เมื่อมีงานวาระโอกาสสำคัญ เช่น งานวันเกิด หรือทำบุญบ้านในโอกาสต่าง ๆ ต้องหาพวกแขกมาสวด ถ้างานใดมีการสวดแขกถือว่าเจ้าภาพมีหน้ามีตาและมีอำนาจวาสนา ในที่สุดก็กลายเป็นค่านิยมขึ้นมา เพลงสวดแขกก็ได้รับความนิยม ทำให้มีคนแสดงเป็นพวกนักสวดมากขึ้น ทั้งที่เป็นแขกโดยกำเนิดและคนไทยที่หันมาหัดร้องหัดเล่น[8]

ส่วนประเพณีการสวดพระมาลัยในงานศพของไทยก็มีประวัติมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเช่นกัน แต่การสวดพระมาลัยกลายมาเป็นเพียงการสวดที่เน้นความบันเทิงมากกว่าธรรมะในสมัยรัชกาลที่ 2 และ 3 เพราะพระสงฆ์ในสมัยนั้นพยายามเทศน์และแสดงประกอบที่ให้ความตลกขบขันแก่ฆราวาส[9] ตอนที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในการสวดพระมาลัยเรียกว่า "สวดออกภาษา" ซึ่งเป็นการสร้างความตลกขบขันโดยการแสดงเลียนแบบชาวต่างชาติ ออกภาษามีทั้งหมด 12 ภาษา ดังนั้นจึงนิยมเรียกว่า "ออกสิบสองภาษา" สุดจิตต์ ดุริยประณีต หัวหน้าวงดนตรีดุริยประณีตได้เรียงลำดับการออกภาษาทั้ง 12 ภาษาตามแบบแผนดั้งเดิมดังนี้

"1. เส่เหลเมา (เงี้ยว) [ไทใหญ่ในภาคเหนือของไทย]

---

[7] Surapone Virulrak. "The Origins and Historical Development of Likay." *Ibid.*

[8] ดึกฤทธิ์ ปราโมช. อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ. อ้างแล้ว, หน้า (15)-(16).

[9] หลักฐานทางวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็แสดงให้เห็นถึง การใช้ความตลกขบขันและการละเล่นเพื่อสอนธรรมะหรือศีลธรรมแก่ผู้อ่าน ดังที่เจตนา นาควัชระนำเสนอไว้ในบทความของท่านว่า "...การใช้การเล่นสื่อธรรมะเป็นสิ่งที่เราถนัด..." (หน้า 42) และ "เราแสดงออกซึ่งความคิดเชิงนามธรรมด้วยสิ่งที่เป็นรูปธรรม" (หน้า 45) โปรดดูรายละเอียดใน เจตนา นาควัชระ. "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี." ใน *รายงานผลการสัมมนาเรื่อง "วิธีคิดของคนไทย" ครั้งที่ 1.* จัดโดยคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ สาขาปรัชญาร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. ณ ห้องประชุมสารนิเทศ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 18 มีนาคม 2539, หน้า 42, 45.

2. กราวแขกเงาะ (เงาะปักษ์ใต้)

3. จีนปังหลัง (จีน)

จีนขิมเล็ก (จีน)

จีนไจ๋ยอ (จีน)

4. เขมรเหลือง (เขมร)

เขมรเร็ว (เขมร)

5. ตลุงบ้องตัน (ไทยปักษ์ใต้)

6. ลาวชมดง (ลาว)

7. เกริ่นแขก (ชวา)

แขกยิงนก (ชวา)

8. แขกตุ่มมะสะอัด (อินเดีย)

แขกมัสสะตุม (อินเดีย)

9. กราวมอญ (มอญ)

10. พม่ารำขวาน (พม่า)

สร้อยทุงเล (พม่า)

11. สร้อยญวน (ญวน)

ญวนทอดแห (ญวน)

12. ฝรั่งยีแฮม (ฝรั่ง)

มาร์ชทูยอเยียร์ (ฝรั่ง)"[10]

เมื่อพระสงฆ์ถูกห้ามไม่ให้สวดสิบสองภาษาในสมัยรัชกาลที่ 4 โอกาสในการแสดงและการสวดดังกล่าวจึงเป็นของนักสวดฆราวาสหรือชาวบ้าน ทำให้การสวดดังกล่าวเป็นที่รู้จักกันในนามของ "สวดคฤหัสถ์" ต่อมามีการผสมผสานกันกับบทสวดแขกจนกลายเป็นยี่เกสิบสองภาษา ยี่เกรำมะนาและยี่เกปี่พาทย์ กระบวนการผสมผสานและพัฒนาการดังกล่าวนี้เกิดขึ้นในราวทศวรรษที่ 2433[11] ดังนั้น เราอาจกล่าวได้ว่า แม้ว่ากำเนิดของลิเกอาจจะสลับซับซ้อนและเป็นกระบวนการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่ใช้เวลา แต่เนื้อหาสำคัญก็คือ "สวดแขก" ผสมกับ "สวดไทย" ผลลัพธ์ที่ได้ก็คือ ลิเกของชาวบ้านร้านตลาดที่ได้รับการพัฒนาและปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น ดังที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระวินิจฉัยว่า "...พิเคราะห์ดูก็เห็นได้ว่าเอาเค้าการ

---

[10] อ้างถึงในสุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 23. อุทิศ นาคสวัสดิ์ เรียกเพลงมาร์ชทูยอเยียร์ว่า "เพลงฝรั่งเดิน (Marching Through Georgia)"

[11] Surapone Virulrak. *Ibid.*, pp. 322-27.

สวดของแขก...แล้วมาปรุงกับการเล่นลูกหมด "สิบสองภาษา" ในกระบวนสวดศพไทย เพราะเอาแขกสวดเข้ามาสมทบจึงเรียกว่า "ยี่เก" ตามคำภาษามลายู"[12]

งานหน้าพระศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน การแสดงดิเกร์หรือการสวดแขกที่เป็นต้นแบบของการแสดงลิเกในปัจจุบันได้รับการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรเป็นครั้งแรกในงานหน้าพระศพของสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน (พระนามที่เป็นที่รู้จักในหมู่ประชาชนรุ่นหลังก็คือ พระนางเรือล่ม) สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพมีโอกาสทอดพระเนตรการสวดแขก ท่านทรงบันทึกเหตุการณ์ครั้งนั้นไว้ว่า "...เมื่อมีกงเต๊กเป็นงานหลวงครั้งนั้น คนทั้งหลายคงจะเห็นเป็นการทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอย่างกว้างขวางผิดกับที่เคยมีมาแต่ก่อน เป็นเหตุให้พระสยามิศรภักดี...เป็นแขกอาหรับ พวกเราเรียกกันว่า "ขรัวหยา" ซึ่งเป็นเขยสู่ข้าหลวงเดิม กราบทูลขอเอาพวกสวดแขกอิสลามเข้ามาสวดช่วยการพระราชกุศลและทูลรับรองว่าไม่ขัดกับคติศาสนาอิสลาม... ไปดูเห็นล้วนเป็นแขกเกิดในเมืองไทย ทราบภายหลังว่าเป็นชาวเมืองนนทบุรี นั่งขัดสมาธิถือรำมะนาล้อมเป็นวง จะเป็นวงเดียวหรือสองวงจำไม่ได้แน่ แต่นั่งสวดโยกตัวไปมาสวดเป็นลำนำอย่างแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา..."[13]

ในปีเดียวกันนั้น สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพยังได้มีโอกาสชมการแสดงสวดแขกในลักษณะเดียวกันในงานเฉลิมพระชันษาสมเด็จพระราชินีวิกตอเรียที่สถานฑูตอังกฤษ และงานพระเมรุสมเด็จพระนางสุนันทาที่ท้องสนามหลวง ท่านบันทึกเหตุการณ์ทั้งสองดังนี้

"...[งานเฉลิมพระชันษาสมเด็จพระราชินีวิกตอเรีย] ...เมื่อเดินเที่ยวดูการมหรสพต่าง ๆ ไปเห็นพวกนักสวดแขกชาวเมืองไทยนั่งเป็นวงตีรำมะนาสวดประชันกันอยู่ 2 ปะรำ วงในปะรำหนึ่งเห็นจะกำลังเล่นลูกหมด เห็นเอารำมะนาใบ ๑ ขึ้นตั้ง จุดเทียนข้างหลังส่องแสงไฟให้หนังรำมะนาเป็นจอ แล้วเอารูปหนังตะลุงตัวเล็กๆ ขึ้นเชิด พอเห็นหม่อมฉันก็นึกว่าพวกนักสวดแขก ก็จะเป็นทำนองเดียวกับพวกนักสวดคฤหัสถ์ของไทยเรานั่นเอง คือเอาสวดธรรมในกุฎีเป็นเค้า ไปคิดสวดให้สนุกจนเป็นเครื่องเล่น"[14]

"เมื่อพระราชทานเพลิงแล้ว ทำบุญ ๗ วัน ณ วัดพุทธนิเวศน์ พวกพระญาติดูเหมือนว่าจะเป็นพระยาราชภักดี (โค) กราบทูลว่าพวกข้าขอคิดเฝ้ารวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัวเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในงานนั้น ก็โปรดให้เล่นตามประสงค์ ปลูกปะรำที่เล่นกั้นฉากหน้าโรงและในโรงเหมือนโรงละคร มีพวกแขก(หรือไทยแต่งตัวเป็นแขก) ถือรำมะนานั่งเป็นวงอยู่หน้าโรงแทนปี่พาทย์ แรกเล่นพวกนักสวดๆ ลำนำแขกเข้ากับรำมะนาโหมโรงสักครู่หนึ่ง แล้วมีตัวคนเล่นแต่[ง]เป็นแขกฮินดูออกมาจากในโรง มาร้องลำนำเต้นเข้ากับจังหวะรำมะนาและเพลงสวด ประเดี๋ยวหยุดเจรจา มีคนแต่งตัวเป็นไทยออกมาถามกิจธุระ

---

[12] อ้างแล้ว, หน้า 264.

[13] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, *สาส์นสมเด็จ*, เล่ม 17, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505), หน้า 262.

[14] อ้างแล้ว, หน้า 263.

แขกฮินดูบอกว่าจะมารดน้ำให้เกิดสวัสดิมงคล แล้วก็ร้องและเต้นอีกพัก๑ หมดชุดก็เข้าโรง ต่อนั้น คนเล่นแต่งตัวเป็นชาติต่าง ๆ เช่น ญวน จีน ฝรั่ง เป็นต้น พวกละ ๒ คน ๓ คน ออกมาเล่นทีละพวก พวกแต่งชาติเป็นชาติไหนก็ร้องรำตามชาตินั้น เล่นเป็นชุดๆ ต่อกันไปจนหมด มิได้เล่นเป็นเรื่องติดต่อกัน..."[15]

จากบทพระนิพนธ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า การผสมผสานระหว่างสวดแขกกับสวดไทยได้เป็นรูปเป็นร่างขึ้นอย่างชัดเจนแล้ว การสวดดังกล่าวก็ได้รับความนิยมค่อนข้างมากในช่วงดังกล่าว (พ.ศ. 2423) ดังที่ปรากฏในบทพระนิพนธ์ชุดเดียวกันนี้ตอนที่ว่า "ต่อมาคนพวกนั้นก็เที่ยวเล่นตามแต่จะมีใครหา"[16] ขณะเดียวกัน รูปแบบการแสดงก็ค่อนข้างลงตัว คือเอาชุดแขกรดน้ำมนต์เบิกโรงเพราะถือว่าเป็นการให้พรแก่ผู้ชมและบอกกล่าวเริ่มต้นการแสดง และจะแสดงออกภาษาต่าง ๆ แต่ยังไม่ได้พัฒนาถึงขั้นเล่นเป็นเรื่องราว มีเครื่องแต่งตัววิจิตรบรรจงและบทเจรจา เช่น ละคร

ข้อความในพระนิพนธ์ในสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพข้างต้น ยังมีคุณค่าอย่างมากในแง่ของการพิจารณาบริบทของการแสดงยี่เก (สวดแขกผสมสวดไทย) ในระยะเริ่มแรก การแสดงยี่เกที่ได้รับการบันทึกดังกล่าวเป็นการแสดงในงานพระศพและงานเฉลิมพระชันษาของเจ้านายคนสำคัญของสยามและสมเด็จพระราชินีแห่งเครือจักรภพอังกฤษ ซึ่งเป็นประเทศมหาอำนาจของโลกในสมัยนั้น การปรากฏตัวของยี่เกและลิเกในเวลาต่อมาก็ยังคงสัมพันธ์กับประเพณีการเกิดโกนจุก การบวชและการตายอย่างเหนียวแน่น นอกจากนี้การปรากฏตัวของยี่เกในเวทีสาธารณะต่อสายตาของเจ้านาย ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่และแขกบ้านแขกเมืองในเวลานั้น ย่อมถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้อยู่ในความสนใจของสังคม ศูนย์กลางของสังคมสยามในเวลานั้นขึ้นอยู่ราชสำนักและเจ้านายทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ประชาชนชาวสยามมีแนวโน้มที่จะรับและคล้อยตามความนิยมหรือแฟชั่นทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีเจ้านาย และขุนนางข้าราชการเป็นผู้นำ ราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็เป็นเสมือนศูนย์กลางของการรับวัฒนธรรมจากตะวันตกและแหล่งศูนย์กลางผูกขาดการผลิตซ้ำและแพร่กระจาย "วัฒนธรรมแห่งชาติ" ของสยามประเทศ

ดังนั้น เมื่อยี่เกมีโอกาสเข้าถึงความนิยมของเจ้านาย สามัญชนย่อม "เอาอย่าง" ด้วยความรวดเร็ว ในที่สุด สวดแขกหรือยี่เกก็กลายมาเป็นการแสดงยอดนิยมอย่างหนึ่ง เมื่อได้รับความสนใจและความนิยมจากสาธารณชนมาก ๆ พวกนักสวดหรือผู้แสดงยี่เกทั้งหลายย่อมถือโอกาสพัฒนาศิลปะการแสดงทั้งรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับความต้องการของคนดูมากยิ่งขึ้น จนในที่สุดก็ถึงขั้นที่พัฒนามาเป็นการแสดงยี่เกในโรงหรือวิกลิเกเพื่อเก็บเงินจากผู้ชม เมื่อมีการเก็บเงินค่าดูยี่เกจึงกลายมาเป็นมหรสพชนิดหนึ่งควบคู่กับละครและการแสดงอย่างอื่นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

---

[15] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ*. เล่ม 17. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505), หน้า 263-64.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับกำเนิดลิเกไทย

ประการแรก เมื่อพิจารณากำเนิดและพัฒนาการในระยะแรกของบทสวดทางศาสนาและการแสดงที่เป็นต้นแบบของการแสดงลิเก จะเห็นได้ว่าลิเกถูกปรับเปลี่ยนและดัดแปลงจนให้กลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่สอดคล้องกับรสนิยมและวิถีชีวิตของคนไทย ดังที่ผู้รู้เกี่ยวกับลิเกสองท่านได้สรุปว่า "ลิเกเริ่มจากแขก แต่ไม่ใช่แขก"[17] หรือยี่เกของไทยนั้น "มาจากเพลงสวดของแขก ส่วนการแสดงน่ะ...ยี่เกน่ะ...ไทยแท้ เป็นแขกอยู่ตอนออกแขกนิดหนึ่งเท่านั้น"[18] ดังนั้น เราอาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าประวัติศาสตร์และพัฒนาการของลิเก แท้ที่จริงก็คือ กระบวนการปรับเปลี่ยน ผสมผสานและดัดแปลงประเพณีการสวดทางศาสนาที่เรียกว่า "สวดแขก" และ "สวดไทย" ให้กลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่สอดคล้องกับรสนิยมทางด้านความบันเทิงและวิถีชีวิตของคนไทย

ประการที่สอง กำเนิดของลิเกสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของ "แขก" และวัฒนธรรมอิสลามที่มีต่อวัฒนธรรมสยามในช่วงเวลาที่สยามกำลังเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย สุจิตต์ วงษ์เทศตั้งข้อสังเกตว่า คนไทยโดยทั่วไปมีความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมกับแขกมาช้านาน แขกอิสลามที่เข้ามาเมืองไทยก็มีทั้งขุนนางลงมาถึงสามัญชนและยาจก วัฒนธรรมของแขกจึงเกิดการแลกเปลี่ยนหรือผสมผสานกับวัฒนธรรมของชาวสยามทั้งในระดับชนชั้นผู้นำและสามัญชน ในขณะที่วัฒนธรรมตะวันตกมักจะเข้ามาในสยามผ่านชนชั้นผู้นำและขุนนางเท่านั้น พัฒนาการทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5 แบ่งออกเป็นสองสาย คือ "สายขุนนาง--รับอิทธิพลฝรั่งเอาอย่างละครโอเปร่าของยุโรปเข้ามาปรับกับละครไทยเป็นละครดึกดำบรรพ์ สายสามัญชน--รับอิทธิพลแขกอิสลามเข้ามาปรับปรุงการละเล่นอย่างไทยๆ กลายเป็นลิเกและลำตัด"[19] ในแง่นี้ วัฒนธรรมของแขกเป็นส่วนที่สามัญชนของไทยเข้าถึงได้โดยตรงและมีประสบการณ์ร่วมกับวัฒนธรรมเหล่านั้นได้ด้วยตัวเอง ทำให้การเรียนรู้ในการผสมผสานหรือดัดแปลงเพื่อรับวัฒนธรรมนั้นไม่มีความจำเป็นต้องกระทำผ่านชนชั้นผู้นำหรือขุนนาง สามัญชนของไทยจึงมีพลังอำนาจและอิสระค่อนข้างมากในกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดังกล่าว ดังจะเห็นได้จากบทบาทของคนดูหรือผู้ชมที่มีต่อการแสดงลิเก คณะลิเกจะโด่งดังรุ่งโรจน์หรือล้มไม่เป็นท่าก็ขึ้นอยู่กับรสนิยมและความนิยมชมชอบของผู้ชมเป็นสำคัญ

ประการที่สาม ลิเกไม่ได้เกิดขึ้นและได้รับความนิยมเพียงชั่วเวลาข้ามคืน ความข้อนี้สำคัญมากในการศึกษาประวัติศาสตร์ลิเก ลิเกไม่ได้โผล่ขึ้นมาแล้วได้รับความนิยมในทันทีที่ได้แสดงในงานสำคัญและได้รับการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ประวัติศาสตร์และพัฒนาการของศิลปะการแสดงทุกแขนงมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป ผสมผสานและเปลี่ยนแปลงจากจุดเล็ก ๆ และใช้เวลา ไม่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างถอนรากถอนโคนหรือการปฏิวัติพลิกโฉมหน้าในประวัติศาสตร์ของลิเก

---

[17] สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ลิเกเริ่มจากแขก แต่ไม่ใช่แขก..." *ศิลปวัฒนธรรม.* 16, 8 (มิถุนายน 2538): 51-72.

[18] ศึกฤทธิ์ ปราโมช. อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ. อ้างแล้ว, หน้า [16].

[19] อ้างแล้ว, หน้า [21].

วิกลิเกพระยาเพชร: โรงลิเกขวัญใจชาวบ้าน

พลาดิสัย สิทธิธัญกิจสันนิษฐานว่า ลิเกหรือยี่เก "...ปรับเปลี่ยนมาเล่นอย่างละครหรือร้องรำนั้น คงจะเกิดขึ้นพร้อมกับละครนอกที่เผยแพร่มาสู่ชาวบ้าน ราว พ.ศ. 2433-2434 [ในช่วงนี้] ตัวละครต้องร้องเอง รำเองและเจรจาเอง และเปลี่ยนจากการใช้วงรำมะนา (อย่างการเล่นลำตัด) มาใช้วงปี่พาทย์แทน หากจะพูดว่า เป็นการสร้างเพื่อเล่นละครให้เหมาะสมกับชาวบ้านที่ช่วยให้ดูง่ายและรวดเร็วขึ้น...ก็น่าจะใช้ได้"[20]

ความพยายามในการปรับเปลี่ยนการแสดงยี่เกในลักษณะข้างต้นเป็นเหตุผลสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้ชาวบ้านทั่วไปนิยมศิลปการแสดงแขนงนี้มากขึ้น จากประเพณีการสวดแขกและสวดคฤหัสถ์ดั้งเดิมของไทยได้กลายมาเป็นการแสดงยี่เก และในที่สุดก็ได้รับการพัฒนามาถึงขั้นสำคัญอีกขั้นหนึ่ง เมื่อมีขุนนางจำนวนหนึ่งเปิดวิกให้ยี่เกแสดงเพื่อเก็บเงินค่าดูจากผู้ชม ยี่เกในขั้นนี้ได้ยกระดับตัวเองจากที่เคยเป็นคณะนักสวดที่มีสภาพกึ่งสมัครเล่นกึ่งอาชีพเพราะรอรับงานแสดงเฉพาะเมื่อมีคนมาจ้างวาน มาเป็นนักแสดงอาชีพ มีผู้จัดการแสดงที่เรียกว่า "โต้โผ" หรือ "ตั้วโผ" มีสถานที่เล่นประจำเรียกว่า "วิกลิเก" หรือ "โรงลิเก" และที่สำคัญมีผู้ชมที่พร้อมจะเสียเงินค่าชมเพื่อเข้าไปรับอรรถรสความบันเทิงจากการแสดงของคณะยี่เก

วิกลิเกในระยะแรกเป็นการเลียนแบบโรงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงในสมัยนั้น วิกลิเกที่มีชื่อเสียงและได้รับการกล่าวขวัญถึงว่าเป็นวิกลิเกแห่งแรก ได้แก่ วิกลิเกพระยาเพชรปาณี ซึ่งตั้งอยู่บ้านของพระยาเพชรปาณีเอง บริเวณหน้าวัดราชนัดดานอกกำแพงเมืองริมคลองโอ่งอ่าง สันนิษฐานว่าวิกลิเกแห่งนี้คงจะเปิดระหว่าง พ.ศ. 2439-2441[21]

พ่อครูทองเจือ โสภิตศิลป์เล่าถึงกำเนิดวิกลิเกพระยาเพชรปาณีไว้ดังนี้ "คำว่ายี่เก มาเกิดขึ้นที่บ้านพระยาเพชรปาณีซึ่งอยู่ตรงข้ามวัดราชนัดดากรุงเทพฯ การเก็บเงินเกิดจากคนมาดูการตีรำมะนา เจ้าของบ้านจึงหาของมาบังกั้น เก็บค่าดูคนละพสเดียว เมื่อคนดูมากก็เก็บเพิ่มคนละอัฐิ และขณะนั้นท่ารำยังไม่มี พระยาเพชรปาณีจึงไปขอตัวละครที่ดีจากพระยามหินทร์ให้มาหัดท่ารำและขยายบริเวณบ้านให้กว้าง เก็บค่าดูเพิ่มขึ้น พร้อมทั้งสร้างเครื่องแต่งตัว ให้นุ่งเยียรบับ สวมมงกุฎและมงกุฎกษัตรี (เป็นขี้รัก) และใช้วงปี่พาทย์มารับร้องแทนรำมะนา ยี่เกสมัยนั้นยังไม่มีกลอนด้น แสดงแต่เรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เรื่องแรกที่แสดงที่วิกพระยาเพชรปาณีคือ เรื่องลักษณาวงศ์ แสดงสัปดาห์ละสองครั้ง ในวันที่หยุดเป็นวันซ้อมการแสดงและในเวลาแสดงก็ใช้ตะเกียงวอชิงตันจุดเพื่อแสงสว่าง และยี่เกวิกนี้เป็นลิเกทรงเครื่องวิกแรกในเมืองไทย"[22]

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกการพูดคุยกับพระยาเพชรปาณีและประสบการณ์ของท่านเมื่อครั้งได้รับเชิญให้ไปชมการแสดงที่วิกลิเกพระยาเพชรปาณีไว้ดังนี้

---

[20] พลาดิสัย สิทธิธัญกิจ. *สิเก*. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม, มปป.), หน้า 17.

[21] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 29.

[22] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ประวัติลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย*. (พฤศจิกายน 2529): 20.

"เมื่อพระยาเพชรปาณี (ตรี) ตั้งโรงยี่เกให้คนดูอยู่ที่บ้านหน้าวัดราชนัดดา แกเชิญหม่อมฉันไปดูครั้ง๑ และมานั่งอยู่ด้วยตลอดเวลาเล่น หม่อนฉันมีโอกาสจึงถามความสงสัยบางอย่างในกระบวนการเล่นยี่เก ว่าเหตุไฉนจึงคิดทำเครื่องเล่นยี่เกหรูหรานอกรีตต่าง ๆ เช่น ใส่ปันจุเหร็จยอดใส่สังวาล แพรสายตะพาย และโบว์แพรที่บ่าเป็นต้น

แกบอกว่าแต่งอย่างนั้นผู้หญิงเห็นว่าสวย มักติดใจชอบไปดู มีผู้หญิงไปดูมาก พวกผู้ชายก็มักพากันไปดูพวกผู้หญิง ก็การตั้งโรงยี่เกเป็นข้อสำคัญอยู่ที่อยากให้มีคนชอบไปดูให้มาก จึงต้องคิดแต่งตัวยี่เกไปทางอย่างนั้น

ถามต่อไปว่า หน้าพาทย์เล่นยี่เก เหตุใดจึงใช้แต่เพลงเชิดเป็นพื้น ทั้งบทร้องและกระบวนการฟ้อนรำดูก็ไม่เอาใจใส่ให้เป็นอย่างประณีต

แกตอบว่าคนที่ชอบดูยี่เกไม่เอาใจใส่ในการขับร้องฟ้อนรำหรือเพลงปี่พาทย์ ชอบแต่ ๓ อย่าง คือให้แต่งตัวสวย อย่าง๑ ให้เล่นขบขัน อย่าง๑ กับเล่นให้เร็วทันใจ อย่าง๑ ถ้าฝืนความนิยมคนก็ไม่ชอบดู

หม่อมฉันฟังอธิบายก็ต้องชมว่าแกช่างสังเกต และรู้จักจับความนิยมของคนดู จะติไม่ได้ เพราะกิจที่เล่นยี่เกก็เพื่อที่จะหาเงินค่าดู เล่นอย่างใดจะได้เงินมากแกก็ต้องเล่นอย่างนั้น"[23]

บทพระนิพนธ์บทนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงความสามารถและสายตาอันยาวไกลของพระยาเพชรปาณีผู้เป็นเจ้าของวิกลิเกแห่งนี้ หากกล่าวถึงบทบาทขุนนางท่านนี้ในการยกระดับการแสดงยี่เกด้วยภาษาสมัยใหม่ ก็จะเห็นได้ว่า ท่านได้เริ่มต้นจากการหาจุดขายของสินค้า (ยี่เก) วิเคราะห์กลุ่มผู้ชมและทำความเข้าใจความต้องการของผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ พระยาเพชรปาณีใช้วิธีคิดแบบพ่อค้าวาณิชมากกว่าวิธีคิดของขุนนางในการเปลี่ยนศิลปะการแสดงชิ้นนี้ให้เป็น "สินค้า" แล้วเสนอขายในตลาดผู้ชมกลุ่มใหญ่ของเมืองหลวงในเวลานั้น ท่านต้องการหาเงินค่าดูจากผู้ชม และรู้ด้วยว่าผู้ชมอยากดูอะไรและยี่เกในเวลานั้นมีอะไรโดดเด่นที่สามารถนำมาตอบสนองความต้องการของผู้ชมได้ ท่านก็ค้นพบว่า ยี่เกในเวลานั้นเป็นศิลปะการแสดงที่เพิ่งเป็นรูปเป็นร่าง เป็นการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานของการสวดแขกและสวดไทย ดังนั้นจึงเป็นการแสดงที่ยังไม่มีแบบแผนตายตัวและยังมีที่ว่างเพียงพอสำหรับการปรับเปลี่ยนหรือประยุกต์ให้เหมาะสมกับความต้องการของตลาดคนดู ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงที่ชอบสวยชอบงาม ชอบความตลกขบขัน ความสนุกสนานและชอบการเดินเรื่องที่รวดเร็วทันใจ พระยาเพชรปาณีจึงลดเพลงหน้าพาทย์และการฟ้อนการรำที่ซับซ้อนและไม่ตรงกับความนิยมของคนดูลง ในแง่นี้ พระยาเพชรปาณีได้เป็นเจ้าของวิกหรือโต้โผยี่เกท่านแรกที่เริ่มวางรากฐานให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้สอดคล้องกับความนิยมของคนดูและเล่นเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมเป็นหลัก ที่สำคัญต้องมีรายได้เป็นตัวเงินเหมือนกับที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงตั้งเป็นข้อสังเกตเกี่ยวกับหลักการทำงานของเจ้าของวิกยี่เกที่มีชื่อท่านนี้ไว้ว่า

---

[23] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. สาส์นสมเด็จ. เล่ม 17. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505), หน้า 265-66.

"แกช่างสังเกตและรู้จักจับความนิยมของคนดู จะติไม่ได้เพราะกิจที่เล่นยี่เกก็เพื่อจะหาเงินค่าดู เล่นอย่างใดจะได้เงินมากแกก็ต้องเล่นอย่างนั้น"[24]

พระยาเพชรปาณีย์ยังได้สร้างความแปลกใหม่ให้กับการแสดงยี่เกในยุคสมัยของท่านด้วยการใช้ผู้แสดงผู้หญิงและเริ่มปรับการแสดงโดยการรับเอาอิทธิพลของละครเข้ามา หรือเล่นลิเกทรงเครื่องเป็นเรื่องราวอย่างละครมากขึ้น แทนที่จะเล่นเป็นชุดสั้นๆ แบบเดิม สุรพล วิรุฬรักษ์ให้ข้อสรุปเกี่ยวกับการปฏิวัติวงการลิเกของพระยาเพชรปาณีดังนี้

"1. ขยายเรื่องให้ยาวเป็นอย่างละคอน ไม่เป็นชุดสั้น ๆ เหมือนก่อน

2. นำเครื่องแต่งข้าราชการชั้นสูงสมัย ร. 5 มาดัดแปลงใช้ให้หรูหรา ไม่แพ้ละครรำ เครื่องลิเกนี้ต่างไปจากเครื่องแต่งกายของลิเกบันตนและลิเกลูกหมด อันเป็นเครื่องแต่งกายปกติชน เพียงแต่สีสดใสเป็นพิเศษ

3. ลดการใช้รำมะนาลงเป็นเพียงประกอบการแสดงออกแขกเบิกโรงเท่านั้น

4 เกิดมีการรำอย่างละครบ้างแต่คุณภาพไม่ได้มาตรฐาน

5. มีการนำผู้หญิงคือพวกหม่อม (เมียน้อย)[25] ของพระยาเพ็ชรมาเล่นลิเกเป็นครั้งแรก"[26]

ควรกล่าวด้วยว่า วิกลิเกในสมัยนั้นไม่ได้มีเพียงวิกพระยาเพชรปาณีเพียงแห่งเดียว หากยังมีวิกลิเกเกิดขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกันอีกหลายแห่ง เช่น วิกโรงหวยสามยอด (หรือวิกหม่อมสุภาพ) วิกหลวงสันทนาการกิจ ริมคลองใกล้สะพานหันและวิกบ้านข้าวหลาม วิกลิเกเหล่านี้ล้วนแต่ตั้งขึ้นภายหลังเลียนแบบวิกพระยาเพชร ซึ่งถือว่าเป็นต้นแบบวิกลิเกและเป็นวิกที่ได้รับความนิยมสูงสุดจากคนดูในสมัยนั้น ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) อธิบายรูปร่างลักษณะของวิกลิเกในสมัยนั้นว่า "ปลูกเป็นโรงมีหลังคาจั่ว ทางเข้าอยู่ทางหน้าจั่ว เป็นประตูเล็กๆ มีม่านกั้นเวลาแสดง สองข้างเป็นที่ขายตั๋ว เดินตรงเข้าไปเป็นเวทีใหญ่ บนเวทีทางซ้ายและขวามีคอกเตี้ย ๆ จุได้คอกละ 4-5 คน เรียกว่าชั้นบ๊อกซ์ ตรงกลางเป็นเวทีปูพรมผืนใหญ่บนเตียง ทางขวาเป็นที่ตั้งปี่พาทย์ ฉากเป็นผ้าผืนใหญ่สีสด ไม่มีภาพเขียนอย่างเดี๋ยวนี้ มีประตูเข้าออกทั้ง 2 ข้าง มีม่านแหวกกั้นไว้ ด้านหลังเป็นที่แต่งตัว รอบ ๆ เวทีเป็นเก้าอี้มีพนัก 2-3 แถว ถัดไปเป็นอัฒจันทร์สูงชัน 3-4 ชั้นโดยรอบ ไม่มีห้องน้ำเพราะคนไทยสมัยก่อนอั้นได้เก่ง"[27]

นอกจากจะเล่นตามวิกลิเกที่กล่าวมาแล้ว ยังมีคณะลิเกบางส่วนออกเร่แสดงตามงานวัดและแสดงตามโรงบ่อน ซึ่งมีอยู่ทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 5 ลิเกยึดเอาโรงบ่อนเป็นที่ทำมาหากินจนกระทั่ง

---

[24] อ้างแล้ว, หน้า 266.

[25] พลตรีพระอานุภาพไตรภพ (จำรัส เทพหัสดิน ณ อยุธยา 2425-2504) เขียนถึงการหัดละครและการนำผู้หญิงมาเล่นลิเกของพระยาเพชรปาณีว่า "ก่อนที่เดียวทั้งตัวพระและตัวนางลิเกล้วนเป็นผู้ชายเล่น แต่ท่านเจ้าคุณเพ็ชรฯ เปลี่ยนเอาผู้หญิงมาหัดอย่างละคร แต่ก็ยังคงเล่นเป็นลิเกเพราะการหัดละครแบบไทยนั้น ถ้าจะให้ดีจริงๆ ต้องกินเวลา ทั้งต้องการครูที่ดีด้วย ทั้งสอนหัดตัวละครและลิเกรุ่นสาวขึ้นมาก็มักเป็นหม่อมหรือเมียน้อยของท่านเจ้าคุณเสียโดยมาก เฉพาะอย่างยิ่งที่เป็นตัวสำคัญ แล้วท่านก็ปกครองเขาเหล่านั้นอย่างเมียน้อย" อ้างใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 34.

[26] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 34.

[27] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 30.

โรงบ่อนถูกสั่งห้ามและปิดกิจการจนหมดในสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2460) พระยาอนุมานราชธนเขียนเล่าไว้เกี่ยวกับเรื่องนี้ในหนังสือ ***"ฟื้นความหลัง"*** ของท่านว่า "...ถ้า[บ่อนใด]ตั้งอยู่ในย่านมีคนไทยมาก เช่น โรงบ่อนบ้านทวาย ก็มักมีละครรำบ้าง แอ่วลาวบ้าง เพลงปรบไก่บ้างให้คนดู ภายหลังเมื่อเกิดมีลิเกแล้ว ก็มีลิเกบ้าง คนที่เป็นเจ้าของละครเจ้าของลิเกก็ได้อาศัยงานเหมาจากโรงบ่อน ซึ่งเล่นเป็นประจำคราวละ 10 วัน 15 วัน หรือตั้งเดือนก็เคยมี เป็นลำไพ่สำหรับเป็นค่าใช้จ่ายเพิ่มเติม ด้วยตนเลี้ยงคนเป็นตัวละครเป็นจำนวนมากและการแสดงก็ไม่ต้องพิถีพิถันอะไรกันนัก สักแต่ว่าเล่นได้ก็พอ"[28]

กล่าวโดยรวมแล้ว จะเห็นได้ว่ากำเนิดและพัฒนาการของลิเกที่เกิดขึ้นอย่างเต็มรูปแบบในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นเกิดขึ้นในบริบทที่สยามประเทศกำลังเปิดประตูไปสู่ความทันสมัยอย่างเต็มตัว ความทันสมัยนำมาซึ่งการขยายตัวของกรุงเทพฯและการเพิ่มจำนวนประชากรในเมือง ทำให้กรุงเทพฯ กลายมาเป็นศูนย์กลางทางการค้า การเมืองการปกครองและวัฒนธรรม รวมทั้งความเจริญด้านต่างๆ ทั้งในระดับประเทศและระดับภูมิภาค สภาพแวดล้อมและความเป็นอยู่แบบเมืองทำให้ประชากรในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลาง ขุนนางข้าราชการ พ่อค้าวานิชและสามัญชนแสวงหารูปแบบความบันเทิงและการพักผ่อนหย่อนใจที่เหมาะสมกับรสนิยมของตน ประชากรกรุงเทพฯ กลุ่มดังกล่าวไม่ใช่คนชนบทหรือชาวไร่ชาวนาอีกต่อไป แต่เป็นคนที่มีการศึกษามากขึ้น มีรายได้เป็นตัวเงินมากขึ้น ประกอบอาชีพอิสระนอกภาคเกษตรกรรมมากขึ้น เช่น ค้าขาย รับจ้าง หรือทำงานเป็นเสมียนตามห้างร้าน และที่สำคัญชนชั้นกลางและสามัญชนในเมืองกรุงเทพฯ เริ่มแสวงหารสนิยมทางด้านศิลปะ ความบันเทิงและการพักผ่อนหย่อนใจที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เอกลักษณ์ที่อยู่กึ่งกลางระหว่างวัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำกับวัฒนธรรมพื้นบ้านในชนบทที่มีรากฐานมาจากสังคมเกษตรกรรม พวกเราเข้าใจว่า บริบทดังกล่าวนี้ทำให้ลิเกกลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่เน้นความถูกอกถูกใจชาวบ้านชาวเมือง ศิลปะการแสดงที่เน้นการเก็บ "เงินค่าดู" และศิลปะการแสดงที่เน้นความขบขันและดำเนินเรื่องรวดเร็วทันอกทันใจคนดูมาตั้งแต่เริ่มแรก

พวกเรามองเห็นว่า ลักษณะสังคมเมืองของกรุงเทพฯ ในรัชสมัยของพระพุทธเจ้าหลวงนั้นเอื้ออำนวยอย่างมากกับกำเนิดของลิเกและหล่อหลอมให้ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ผู้แสดงมุ่งหารายได้เป็นสำคัญและผู้ชมก็มุ่งที่จะตักตวงรสความบันเทิงหรือ "ความถูกใจ" ให้คุ้มกับค่าดูที่เสียไป ตรรกะเช่นนี้เป็นตรรกะของความทันสมัย และเป็นตรรกะที่หาไม่ได้ในศิลปการแสดงที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของราชสำนักและชนชั้นผู้นำ ตรรกะอีกข้อหนึ่งที่อยู่เบื้องหลังพัฒนาการของลิเกในสมัยนั้นก็คือ ลิเกถูกกำหนดด้วยความต้องการของตลาดหรือรสนิยมของคนดู ไม่ใช่แบบแผนหรือความงามทางศิลปะดั้งเดิมในความหมายของชนชั้นนำ เงินที่ได้จากคนดูมีความหมายอย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตของผู้แสดงลิเกและรูปแบบการแสดง อาจกล่าวได้ว่า ลิเกอาจเป็นศิลปะการแสดงแขนงแรก ๆ

---

[28] พระยาอนุมานราชธน, ***ฟื้นความหลัง***. อ้างใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 37-38.

ที่ประกาศตัวอย่างเปิดเผยว่าเล่นเพื่อเงินและเพื่อตอบสนองความต้องการของคนดูที่จ่ายค่าดู รวมทั้งไม่ได้ขึ้นตรงต่ออำนาจและการอุปถัมภ์ของเจ้านายหรือผู้มีบุญวาสนาคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ

ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีมหรสพและสถานบันเทิงเริงรมย์หลายอย่างที่ตอบสนองต่อความต้องการของชนชั้นกลางและสามัญชนในเมือง เช่น โรงบ่อน โรงหวย ซ่องโสเภณี โรงงิ้ว โรงละคร โรงลิเก ฯลฯ สถานบันเทิงและรูปแบบมหรสพดังกล่าวนี้ตอบสนองต่อความต้องการของประชากรในระดับล่างของกรุงเทพฯ ที่เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วด้วยเหตุผล 2 ประการ ประการแรก การประกาศยกเลิกระบบทาสทำให้เกิดแรงงานอิสระจำนวนมากในเขตเมือง เพราะทาสที่ได้รับการปลดปล่อยจากมูลนายจำนวนหนึ่งได้กลายมาเป็นแรงงานอิสระในเมืองและใช้ชีวิตอยู่ในเมือง แม้ว่าไพร่ทาสที่ได้รับการปลดปล่อยส่วนใหญ่จะกลายไปเป็นชาวนาเช่าเพื่อผลิตข้าวเพื่อส่งออกสนองต่อความต้องการข้าวในตลาดโลก ประการที่สอง แรงงานคนจีนจำนวนมากได้หลั่งไหลเข้ามาทำงานโยธาในกรุงเทพฯ ทำให้เกิดชุมชนคนจีนขึ้นตามย่านต่างๆ รัฐบาลสยามในสมัยนั้น เพิ่งจะสูญเสียรายได้จากการผูกขาดการค้าสำเภากับต่างประเทศเนื่องจากการทำสนธิสัญญากับชาติมหาอำนาจต่างๆ รัฐต้องพึ่งรายได้ที่เก็บจากภาษีอากรต่าง ๆ มากขึ้น อากรมหรสพและสถานบันเทิงที่กล่าวมานี้ก็เป็นช่องทางหนึ่งในการเพิ่มรายได้ของรัฐ รัฐบาลสยามในรัชสมัยของพระพุทธเจ้าหลวงได้ลงทุนในการพัฒนาสาธารณูปโภคพื้นฐานของกรุงเทพฯ อย่างมาก เช่น ขุดคลอง สร้างถนน กิจการรถไฟฟ้า ขยายกิจการโรงไฟฟ้า ฯลฯ ทั้งหมดนี้เป็นพื้นฐานสำคัญรองรับการขยายตัวอย่างรวดเร็วของเมืองกรุงเทพฯ ในขณะนั้น[29]

นอกจากนี้ กรุงเทพฯ นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมามีสถานภาพเป็นชุมชนเมืองนานาชาติ หรือเมืองศูนย์กลางที่เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของประชากร คนต่างชาติต่างภาษาได้มารวมกันอยู่ในกรุงเทพฯ เช่น แขก จีน ฝรั่ง ลาว เขมร พม่า มอญ ฯลฯ ความแตกต่างทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของประชากรกรุงเทพฯ ทำให้เกิดการผสมผสานและการติดต่อทางวัฒนธรรมระหว่างประชากรกลุ่มต่างๆ มากขึ้น กำเนิดและพัฒนาการของลิเกในอีกแง่หนึ่งก็มาจากกระบวนการผสมผสานดังกล่าวนี้ระหว่างแขกอิสลามกับไทย ร่องรอยของการสวดแขกยังปรากฏอยู่ในตอน "ออกแขก" ก่อนการแสดงลิเกทุกครั้ง

ความแตกต่างหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของประชากรกรุงเทพฯในสมัยนั้นยังสะท้อนออกมาในการแสดง "ยี่เกสิบสองภาษา" ซึ่งดัดแปลงมาจากบทสวดสิบสองภาษา การแสดงลิเกตอน "ออกสิบสองภาษา" สะท้อนให้เห็นถึงโลกทัศน์ของชาวสยามที่มีต่อความแตกต่างหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมในสมัยนั้น โดยนำเสนอในรูปแบบของศิลปะการแสดงที่เน้นความตลกขบขันและล้อเลียนลักษณะคนต่างชาติต่างภาษา "ออกสิบสองภาษา" ใช้วรรณคดีเป็นแหล่งอ้างอิง เช่น ภาษามอญ ดัดแปลงมาจากเรื่องราชาธิราชตอนพระยาน้อยชมตลาด ภาษา

---

[29] โปรดดูรายละเอียดใน สมภพ มานะรังสรรค์. *แนวโน้มพัฒนาการเศรษฐกิจไทยในช่วงก่อนและหลังการปฏิรูปการปกครองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536).

ลาว จากเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนนางลาวทอง เป็นต้น จริงๆ แล้ว การแสดงลิเกตอน "ออกสิบสองภาษา" เป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของคนต่างชาติต่างภาษาในทัศนะของชาวสยามเอง โดยให้ภาพลักษณ์ดังกล่าวปรากฏในเครื่องแต่งกาย บทร้อง บทเจรจาและภาษาท่าทางของผู้แสดง เป็นภาพลักษณ์ของ "คนอื่น" หรือ "ชาติอื่น" ในทัศนะของคนสยาม และเป็นภาพลักษณ์ที่ผู้ชมชาวสยามต้องการจะเห็นต้องการจะได้ยินได้ฟัง เพราะเป็นที่มาของความตลกขบขันและความรื่นเริงบันเทิงใจ ลิเกในแง่นี้จึงนำมาซึ่งเสียงหัวเราะของผู้ชมและรายได้ที่เป็นตัวเงินของผู้แสดง

ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในบรรยากาศของ "รุ่งอรุณ" ของความทันสมัยในสยามและจุดกำเนิดของวัฒนธรรมประชาที่แยกตัวเองออกมาจากวัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำที่มีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นเรื่อย ๆ และวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีรากฐานอยู่ที่ชนบทและสังคมเกษตรกรรม วัฒนธรรมประชาดังที่พบได้ในลิเกจึงเกิดขึ้นจากการผสมผสานทั้งวัฒนธรรมจากต่างชาติและวัฒนธรรมพื้นบ้านดั้งเดิมของตน ขณะเดียวกัน ก็เป็นวัฒนธรรมที่ถูกกำกับด้วยตรรกะของความทันสมัยและตรรกะของทุนนิยมอีกด้วย ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมประชามีพลังอำนาจมากขึ้น ชนชั้นกระฎุมพีและสามัญชนในเมืองขยายตัวมากขึ้น ผลผลิตทางวัฒนธรรมของคนกลุ่มนี้ก็เริ่มกระจายออกไปสู่ชาวบ้านในต่างจังหวัดมากขึ้น

ภายใต้บริบทดังกล่าวนี้ช่วยให้เรามองเห็นสภาพความเป็นจริงเมื่อวิกลิเกเมืองหลวงแตกคณะลิเกเร่เริ่มเกิดขึ้น ลิเกได้กลายมาเป็นศิลปะการแสดงของชาวบ้านชาวเมืองอย่างเต็มตัว

สู่ศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา

นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 เรื่อยมาจนถึงสองทศวรรษแรกของพุทธศตวรรษที่ 26 (2454-2520) ซึ่งกินเวลา 76 ปีโดยประมาณ วงการลิเกไทยก้าวเข้าสู่ยุคทองหรือยุคที่ศิลปะการแสดงแขนงนี้ได้รับความนิยมถึงขีดสุดและได้พัฒนาตัวเองให้ก้าวไกลทั้งในด้านคุณภาพและปริมาณ ลิเกในยุคทองยังมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทยและสังคมการเมืองไทยอย่างชนิดที่เรียกว่าไม่มีใครคาดคิดมาก่อน จากบทสวดแขกและบทสวดไทยกลายมาเป็นยี่เกที่ชนชั้นผู้นำตั้งข้อรังเกียจ แต่ลิเกก็ได้พิสูจน์ตัวเองว่าเป็นศิลปะการแสดงที่ครองใจชาวบ้านร้านช่องมากกว่าการแสดงแขนงอื่นใด ลิเกเข้าถึงชีวิตและจิตใจของชาวบ้านทั้งในเมืองและชนบท ทั้งในเมืองกรุงและภูธร ลิเกในช่วงเวลาดังกล่าวได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่อย่างเต็มตัว

ประวัติศาสตร์ของลิเกไทยช่วงดังกล่าวนี้ สามารถพิจารณาได้จากชีวิตและผลงานของบรมครูของวงการลิเกไทยต่างยุคต่างสมัยกันสองท่าน ได้แก่ พ่อครูดอกดิน เสือสง่า และพ่อครูหอมหวล นาคศิริ [30]

---

[30] พวกเราตระหนักถึงข้อจำกัดเรื่องข้อมูลเกี่ยวกับครูลิเกท่านอื่น ๆ ที่อาจมีบทบาทและความสำคัญต่อพัฒนาการของลิเกไทยไม่น้อยกว่าครูลิเกที่ได้รับการนำเสนอในบทนี้ ประวัติศาสตร์ลิเกไทยไม่ได้เป็นเนื้อเดียว ไม่ได้ราบรื่นและไม่ได้เป็นเส้นตรงเหมือนที่พวกเราปรากฏในงานเขียนของพวกเราและนักวิชาการ

พ่อครูดอกดิน เสือสง่า (2407-2477?) ชีวประวัติของครูลิเกท่านนี้เป็นเสมือนตำนานหรือนิยายปรัมปราเล่ากันปากต่อปากจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งในวงการลิเก ไม่มีใครรู้ความจริงเกี่ยวกับชีวิตของท่านมากนัก โดยเฉพาะชีวิตในวัยเด็กและการเริ่มหัดเล่นลิเกก่อนหน้าที่จะโด่งดังเลื่องลือไปทั่วลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เกร็ดชีวิตบางตอนของท่านเป็นเรื่องที่คนเล่าลือต่อๆ กันมาราวกับนิทานหรือตำนานชีวิตของมหาบุรุษ ชีวิตพ่อครูดอกดินก็เหมือนกับศิลปินผู้ยิ่งใหญ่อีกหลายท่านที่ผลงานและชื่อเสียงเป็นที่ประจักษ์ต่อโลกก็ต่อเมื่อร่างกายได้แตกดับไปแล้ว แม้แต่ปี พ.ศ. ที่ท่านเสียชีวิตและอายุของท่านก็ยังคงคลุมเคลือตราบจนทุกวันนี้ (2541) แทบทุกอย่างเกี่ยวกับชีวิตทั้งในและนอกโรงลิเกของพ่อครูดอกดินเป็นเสมือนตำนานมุขปาฐะของวงการลิเกไทย

การศึกษาประวัติชีวิตที่ละเอียดที่สุดของบรมครูลิเกท่านนี้เป็นผลงานของเจนภพ จบกระบวนวรรณ ซึ่งตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2524[31] พ่อครูดอกดิน เสือสง่า เกิดที่บางแก้ว อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม ไม่มีใครจดจำปีเกิดของท่านได้อย่างแน่นอนแต่ประมาณกันว่า ท่านเกิดในราว พ.ศ. 2407 ในครอบครัวชาวนา เมื่อยังเล็ก ครูดอกดินต้องออกรับจ้างทั่วไป ไม่ว่างานหนักหรืองานเบา ท่านไม่มีโอกาสได้ร่ำเรียนเขียนอ่านเหมือนอย่างเด็กคนอื่น ๆ จนกระทั่งเติบใหญ่ขึ้นมาก็ออกเรือจ้างแจวรับส่งคนโดยสารขึ้นล่องตามลำน้ำนครชัยศรี พ่อครูเป็นคนอาภัพมาตั้งแต่เด็กด้วยรูปร่างหน้าตาผิวพรรณไม่สวยงามเหมือนคนอื่น ตัวดำ ผมหยักศก จะเดินจะเหิรก็ไม่ค่อยถนัดเท่าไหร่ เพราะเคยเป็นง่อยมาตั้งแต่เด็ก ครูดอกดินแจวเรือจ้างอยู่ได้ไม่นานเห็นว่ายึดอาชีพนี้เป็นหลักไม่ได้แน่ ท่านจึงเริ่มหัดลิเกในที่สุด ซึ่งก็ไม่มีใครรู้ชัดว่าครูลิเกของท่านเป็นใคร อยู่ที่ไหน

ชีวิตลิเกของครูดอกดินพบกับความเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ เมื่อท่านได้พบว่า "แม่ชื้อ" ผู้เป็นภรรยาคู่ชีวิตและผู้อยู่เบื้องหลังผลงานคณะลิเกอันยิ่งใหญ่ของท่าน มีเรื่องเล่ากันว่า แม่ชื้อเป็นลูกสาวผู้ดีมีฐานะร่ำรวย มีทัศนคติต่อลิเกเหมือนกับผู้ดีทั่วไปว่า ลิเกเป็นของต่ำ ลามกจกเปรต ไปดูแล้วจะใจแตกเสียคน มีอยู่ครั้งหนึ่งเดินไปตลาดกับสาวใช้ พอผ่านพ่อครูดอกดินตัวดำ สักลายเต็มตัว นุ่งผ้าขาวม้าผืนเดียว เสื้อไม่ใส่ กำลังกวาดลานหน้าโรงลิเกอยู่ เมื่อรู้จากพวกสาวใช้ว่านี่คือ พระเอกดอกดิน แม่ชื้อผู้เย่อหยิ่งถึงกับหลุดปากว่า "นี่ล่ะหรือดอกดิน พระเอกลิเกชื่อดัง ตัวดำยังกะส้นตีนไม่เห็นจะสวยจะงามตรงไหนเลย" ไม่กี่วันต่อมาแม่ชื้อ รูปทอง ดอกฟ้าผู้หยิ่งยโสก็ต้องหอบผ้าตามพ่อครูดอกดิน เพราะยาเสน่ห์ในขวดน้ำหอมที่พ่อครูฝากแม่ค้าไปให้และมนต์ขลังผูกใจของพระเอกลิเก แม่ชื้อคนนี้เองที่มีลูกติดชื่อ นายเต็ก เสือสง่า พระเอกลิเกชื่อดังของคณะและได้รับการถ่ายทอดวิชาลิเกจากพ่อครูดอกดินอย่างครบกระบวน ก่อนที่ท่านจะตัดสินใจมุ่งหน้าสู่เมืองโคราชเพื่อสร้างอาณาจักรลิเกอันรุ่งเรืองในเวลาต่อมา ดังที่พวกเราจะนำเสนอในบทต่อไป

ท่านอื่น ๆ จริง ๆ แล้ว ความนิยมแพร่หลายและอิทธิพลของลิเกที่มีต่อสังคมไทยนั้น เป็นผลมาจากการทำงานอย่างหนักของศิลปินและคณะลิเกร่วมสมัยอีกจำนวนมาก วงวิชาการไทยจำเป็นต้องค้นคว้าประเด็นการศึกษาเหล่านี้ต่อไปอีก

[31] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, 2524.

พ่อครูดอกดินเป็นลิเกภูธร ท่านพาคณะออกเร่แสดงทางเรือล่องขึ้นลงตามเขตลุ่มน้ำในภาคกลาง ลิเกดอกดินที่ว่าดัง ๆ นั้น หาใช่ลิเกดังในกรุงไม่ แต่เป็นลิเกที่ดังในเขตชนบทบ้านนอกคอกนิคมโดยเฉพาะแล้วในละแวกริมฝั่งแม่น้ำในเขตนครชัยศรี แม่น้ำสุพรรณ เลยไปถึงแม่น้ำราชบุรี (แม่กลอง) หรือแถวเมืองกาญจน์ เมืองเพชร สมุทรสงคราม สุพรรณบุรี สิงห์บุรี อ่างทอง อยุธยา นครปฐม และสมุทรสาคร มหาชัยแล้ว ไม่มีลิเกคณะไหนโด่งดังเทียบเท่าดอกดินได้เลย[32] สุรพล วิรุฬห์รักษ์เขียนถึงท่านไว้ว่า "นายดอกดิน เสือสง่า ถึงแม้ว่าจะมีชื่อเสียงมากก็ไม่นิยมเล่นตามวิกใดเป็นเวลานานๆ พอใจจะเร่ไปกับคณะของตนทั้งหมดในเรือข้าวขนาดใหญ่มีทุกอย่างในเรือนั้น เมื่อไปถึงชุมชนใดก็ปลูกโรงแสดง นานๆ จะเข้ามากรุงเทพฯ และมักเล่นที่วิกเมรุปูน จอดเรือไว้ที่ท่าแปดตำรวจ[33]

ทั้งสุรพล วิรุฬห์รักษ์และเจนภพ จบกระบวนวรรณต่างก็ลงความเห็นตรงกันว่ามรดกที่พ่อครูดอกดินมอบไว้ให้กับวงการลิเกไทย คือ (1) เพลงรานิเกลิง เพลงที่ชาวลิเกถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของลิเกไทยและสืบทอดมาจนทุกวันนี้ สันนิษฐานว่าพ่อครูดอกดินแต่งเพลงนี้ขึ้นในราว พ.ศ. 2445 (2) แสดงแบบชายจริงหญิงแท้ โดยเฉพาะคู่พระคู่นางสองพี่น้อง นายเต๊กกับนางละออง เสือสง่า เนื่องจากคณะลิเกดอกดินเป็นคณะลิเกเครือญาติ ผู้แสดงส่วนใหญ่ใกล้ชิดกันมากทำให้คุ้นเคยกันดี และแสดงได้ถึงบทถูกใจผู้ชม และ (3) ปฏิวัติการร้องแต่ยึดแบบการรำตามแบบแผนดั้งเดิมของลิเกทรงเครื่อง คณะลิเกดอกดินเคร่งครัดกับแบบแผนการร้อง การรำและเอาจริงเอาจังกับการแสดง ตัวพ่อครูดอกดินเองได้ชื่อว่าเป็นลิเกที่แสดงลิเกอย่างมืออาชีพ ซ้อมบททั้งร้อง รำและเจรจาอยู่เป็นประจำ รวมทั้งลงทุนเตรียมฉากการแสดงตามท้องเรื่องให้สมจริง และสร้างความตื่นเต้นแปลกใหม่ให้กับผู้ชมอยู่เสมอ ผู้ชมจึงคลั่งไคล้ไหลหลงลิเกดอกดินเหมือนกับที่เจนภพ จบกระบวนวรรณเขียนไว้ว่า "ถ้าลิเกดอกดินมาเล่นที่ไหน วิกไม่แหกคนก็เหยียบกันคอหัก"[34] หรือ "ลิเกดอกดินไม่ต้องมีพ่อยกแม่ยกเหมือนอย่างเดี๋ยวนี้ เพราะตัวดอกดินเองย้ำนักย้ำหนาและถือเอามาก ๆ คอยสั่งสอนลูกศิษย์ลูกหาลูกหลานอยู่เสมอว่า เรามาเล่นเอางาน ไม่ใช่มาเล่นเพื่อทิ้งงาน ต้องเล่นจริงจังมันจะได้มาหาต่อไปอีก"[35]

นอกจากนี้ พ่อครูดอกดินยังมีชื่อเสียงอย่างมากในเรื่องเวทย์มนต์และคาถาอาคม ท่านใช้วิชาของท่านในการทำเสน่ห์เมตตามหานิยมจากคนดูและใช้วิชาอาคมเอาชนะศัตรูที่มุ่งร้ายอย่างได้ผล "ของ" หรือ "อาคม" ที่มีคนกล่าวถึงมากที่สุดได้แก่ (1) กลองใหญ่ 3 ลูก ชื่อวิเชียร โมรา และสานนท์ที่สามารถตีโหมโรงเรียกคนดูได้ราวกับมีมนต์สะกด (2) สาลิกามหาเสน่ห์ ท่านติดไว้ที่ฟันทำให้ทุกคนต้องมนต์เสน่ห์ยามที่มายิ้มหรือพูดคุยกับท่าน และ (3) เพชรจะหลีก ที่ทำให้ท่าน

---

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

[33] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 46.

[34] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, หน้า 37.

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

แผ้วพาลจากคมอาวุธและการข่มขู่ของโจรผู้ร้าย[36] พ่อครูดอกดินจึงเป็นศิลปินลิเกผู้มีบุคลิก "นักเลงแบบไทย ๆ" อย่างเต็มตัว เช่น เมตตากับลูกน้อย เจ้าชู้ในเชิงรัก และไม่ยอมแพ้ให้กับศัตรู

พ่อครูหอมหวล นาคศิริ: ราชาลิเกลูกบท (2442-2521) ถ้าหากพ่อครูดอกดินเป็นราชาลิเกทรงเครื่อง พ่อครูหอมหวล นาคศิริ ลูกศิษย์ของท่านก็เป็นราชาลิเกลูกบท เมื่อสิ้นพ่อครูดอกดินในราวปลายรัชกาลที่ 7 วงการลิเกไทยก็ได้พ่อครูหอมหวล นาคศิริเป็นผู้สืบทอดและสร้างตำนานความยิ่งใหญ่ให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้ครองใจคนไทยสืบต่อมา "เพลงรานิเกลิงของพ่อครูดอกดินจะไม่กลายเป็นสัญลักษณ์ของลิเกไทยเลย หากไม่มีศิษย์เอกของท่านคนนี้มาคิดค้นต่อ และเสริมแต่งให้เพลงรานิเกลิงให้ยาวขึ้น ร้องง่ายขึ้นและได้ความละเอียดกระจ่างมากขึ้น"[37]

พ่อครูหอมหวล นาคศิริเป็นคนบ้านห้วยทราย ตำบลโพธิ์ลาว อำเภอมหาราช จังหวัดอยุธยา เกิดเมื่อ พ.ศ. 2442 เมื่อเป็นเด็กหัดแสดงลิเกแถวบ้าน ครั้น พ.ศ. 2456 ติดตามคณะลิเกดอกดินมาจากบ้านเมื่อครั้งคณะลิเกดอกดินไปเปิดการแสดงใกล้บ้าน พ่อครูหอมหวลเกิดในครอบครัวของศิลปินพื้นบ้าน กล่าวคือ แม่เป็นแม่เพลงเรือและเพลงเกี่ยวข้าวคารมจัดแห่งบ้านห้วยทราย เขตมหาราช อยุธยา ส่วนพ่อเป็นกำนันบ้านหัวไผ่ เมืองอ่างทอง พ่อครูหอมหวลจึงมีพื้นฐานในการด้นกลอนแบบเพลงพื้นบ้านมาพอสมควร ก่อนที่จะเริ่มหัดลิเกกับพ่อครูดอกดินต่อมาก็มาหัดกับครูแกรแห่งมหานาค จนได้ลูกสาวครูแกรชื่อว่า แม่เกสร เป็นภรรยา แม่เกสรคนนี้มีบทบาทสำคัญในคณะลิเกหอมหวลเวลาต่อมา เพราะท่านมีความเชี่ยวชาญในกระบวนการรำเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเหตุนี้คณะลิเกหอมหวลจึงคล่องทั้งกระบวนรำและกระบวนด้นกลอนสดแบบเพลงพื้นบ้าน

ชีวิตของพ่อครูหอมหวลโลดแล่นอยู่ในช่วงวิกฤติทางการเมืองของไทยในสมัยเปลี่ยนพุทธศตวรรษ ท่านเผชิญกับความยากลำบากช่วงสงครามโลกครั้งที่สองและนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในขณะเดียวกัน ชีวิตศิลปินลิเกของท่านยังได้ผ่านความสับสนวุ่นวายทางการเมืองของประเทศอันเนื่องมาจากเหตุการณ์ที่ล้นเกล้ารัชกาลที่ 8 สิ้นพระชนม์และนโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์ของรัฐบาล เหตุการณ์ทางการเมืองดังกล่าวนี้มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับตำนานชีวิตลิเกอันยิ่งใหญ่ของท่าน

ในปี พ.ศ. 2485 อาชีพลิเกไทยกลายมาเป็นอาชีพที่อยู่ภายใต้การควบคุมของรัฐบาล เมื่อคณะรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงครามประกาศยกมาตรฐานศิลปะการแสดงของชาติ โดยที่ลิเกไม่ได้จัดอยู่ในศิลปะการแสดงอันสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ ลิเกถูกจัดให้อยู่ในศิลปะการแสดงสาขาที่เรียกว่า "นาฏดนตรี" หรือ "การละคอนที่เฉลี่ยให้ความสำคัญแก่ดนตรี การขับร้อง คำพูดและบทบาท"[38] ผู้แสดงลิเกจะต้องผ่านการทดสอบโดยกรมศิลปากรจึงจะได้รับ

---

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26-28.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 56.

[38] เต็มสิริ บุณยสิงห์ อ้างในสุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2539, หน้า 54.

บัตรประจำตัวศิลปิน เพื่อแสดงว่าผู้แสดงท่านนั้นมีความรู้ความสามารถในการแสดงที่ได้ผ่านการรับรองจากทางราชการแล้ว

ในฐานะที่เป็นหนึ่งในลิเกเอกแห่งยุค พ่อครูหอมหวลต้องมีเหตุเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมือง โดยเฉพาะเมื่อรัฐบาลจัดประกวดลิเกเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์เมื่อ พ.ศ. 2495 เป็นที่รู้กันทั่วไปว่าพ่อครูหอมหวลพลาดรางวัลในการประกวดครั้งนั้น เพราะการด้นกลอนสดของท่านหลายครั้งได้กระทบกระทั่งผู้มีอำนาจทางการเมืองในคณะรัฐบาล เช่น ตอนที่ว่า

"มองดูนาฬิกา	เห็นเวลายังไม่หมด
จะขอร้องกลอนสด	ไอ้ที่บทกระเซ้า
ว่ากันอย่างสดสด	อยู่ในบทปฏิภาณ
ท่านผู้ฟังนั่งอยู่นาน	ต้องการไหมเล่า
บ้างปล้นจี้ตีชิง	ยิงทิ้งตายเกลื่อน
ทั้งฝิ่นเถื่อนก็ประเคน	ค้ากันเป็นระนาว
ผู้ใดเสวยอำนาจ	ก็ถือโอกาสเข้าใส่
ยกโขยงโกงกันใหญ่	ไม่รู้ว่านายหรือบ่าว
แต่สิ่งฝังตรึงใจ	ของชาวไทยทุกคน
ฝ่าบาทมหิดล	ถูกปลงพระชนม์ตายเปล่า..."[39]

พ่อครูหอมหวลด้นกลอนสดบทนี้ขณะทำการแสดงออกอากาศอยู่ที่กรมโฆษณาการ ผลปรากฏว่าด้นยังไม่จบกลอน เสียงร้องของท่านก็ถูกตัดไม่ให้ออกอากาศทันทีท่ามกลางความฉงนสนเท่ห์ของผู้ชมที่อยู่หน้าเวทีและผู้ฟังที่ติดตามการเสียงของท่านทางวิทยุ การด้นกลอนสดที่ใช้ถ้อยคำง่าย ๆ และตรงไปตรงมากระทบผู้มีอำนาจวาสนาของประเทศในขณะนั้นอย่างจัง การค้าฝิ่นเถื่อน การคอรัปชั่นในวงราชการ อาชญากรรม และการผูกขาดอำนาจแบบเผด็จการของท่านผู้นำในขณะนั้น (จอมพล ป. พิบูลสงคราม จอมพลผิน ชุณหะวัณและพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์) เมื่อย้อนกลับไปพิจารณาการด้นกลอนลิเกดังกล่าวในบรรยากาศทางการเมืองสมัยนั้น ต้องนับได้ว่าศิลปินลิเกชื่อก้องเช่น พ่อครูหอมหวล ได้ทำหน้าที่ศิลปินเพื่อประชาชนอย่างแท้จริง ท่านได้พูดแทนประชาชน เถียงแทนประชาชน และสะท้อนให้เห็นว่าคนไทยในขณะนั้นคิดและรู้สึกอย่างไรต่อสถานการณ์บ้านเมือง "เสียง" กลอนด้นสด ๆ ของท่านโด่งดังเพราะพูดความจริงในขณะที่คนทั่วไปไม่มีใครกล้าพูด กล้าเถียงหรือกล้าแสดงความคิดเห็นในเวทีสาธารณะ

---

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 80.

การใช้เวทีลิเกวิพากษ์การเมืองในสมัยหลังการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ยังปรากฏให้เห็นในกลอนด้นอมตะของพ่อครูหอมหวลบทที่ว่า

"พระยาพหลเป็นต้นเหตุ
บวรเดชเป็นต้นเรื่อง
ขับเจ้าเข้าป่า
แล้วยกเอาหมามานั่งเมือง"[40]

สุจิตต์ วงษ์เทศเขียนเล่าว่ากลอนบทนี้ต่างก็ไม่มีใครอยากฉายซ้ำ ไม่มีใครต้องการเปิดเผยให้รู้ว่าต้นตอคนคิดกลอนด้นได้แบบสะใจแบบนี้เป็นใครและมีวัตถุประสงค์อะไร เพราะทุกคนรู้ว่าเนื้อหากลอนได้กระทบกระทั่งผู้มีอำนาจในคณะราษฎร์อย่างรุนแรง "ผู้คนรุ่นก่อนๆ ก็มักกระซิบกระซาบบอกกันแล้วย้ำว่าอย่าไปพูดที่ไหน เพราะจะเสียหาย"[41] กลอนลิเกอมตะบทนี้จึงมีฐานะเป็นเพียงเสียง "กระซิบกระซาบ" จากปากต่อปากพร้อมกับการปกปิดให้เจ้าของคนด้นบทกลอนมีสถานะเป็น "ลิเกนิรนาม" ตลอดระยะเวลาที่คณะราษฎร์ครองอำนาจเป็นอย่างน้อย ดูเหมือนว่าสุจิตต์ วงษ์เทศ เป็นคนแรกที่ระบุที่มาของบทกวีลิเกบทนี้อย่างเป็นลายลักษณ์อักษรและพิมพ์เผยแพร่ต่อสาธารณชน ดังข้อความที่ท่านเขียนว่า "ผมคิดว่าเหตุการณ์ก็ผ่านมานมนานกาเลแล้ว คุณค่าของ "กวีลิเก" บทนี้มีอยู่มาก จึงขอระบุไปว่าที่ผมได้ยินมานั้นเขาว่า "พ่อครูหอมหวล" นั่นแหละเป็นเจ้าของ "กวีลิเก" บทนี้"[42]

ภายหลังการค้นกลอนสดที่อื้อฉาวที่กรมโฆษณาการ พ.ศ. 2495 คราวนั้น ท่านจอมพล ป. ก็เรียกพ่อครูหอมหวล นาคศิริ ราชาลิเกลูกบทเข้าพบ ซึ่งการพบปะกับท่านผู้นำครั้งนั้นได้เปิดช่องให้พ่อครูหอมหวลเข้าไปโลดแล่นในเวทีการเมือง ดังที่เจนภพ จบกระบวนวรรณบันทึกไว้ในข้อเขียนของท่านดังนี้

"เลิกเล่นวันนั้น จอมพล ป. ให้ตามตัวไปหาด่วน ถามว่า "เอ็งจะเอายังไง ทำไมถึงร้องว่าข้า"

หอมหวลก็ตอบว่า ไม่ได้ว่าท่านเลยสักนิด เพราะบทต่อไปมันเป็นยังงี้ แล้วก็ร้องกลอนให้ฟัง จบแล้วจอมพล ป. ชอบใจมาก ถามว่า "แล้วเอ็งน่ะความรู้อะไรวะ"

หอมหวลตอบเต็มปากเต็มคำ "สิบตำรวจโทขอรับ"

ท่านก็ปรบมือแล้วให้เงินรางวัลมาแสนบาทสำทับว่า "ข้าจะให้เอ็งลงสมัครผู้แทน"[43]

---

[40] สุจิตต์ วงษ์เทศ. อ้างแล้ว, หน้า 43.
[41] สุจิตต์ วงษ์เทศ. อ้างแล้ว, หน้า (44).
[42] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.
[43] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, หน้า 82.

ในปี พ.ศ. 2500 พ่อครูหอมหวลก็ลงสมัครผู้แทนที่จังหวัดอ่างทองถิ่นเกิด พ่อครูหอมหวลทุ่มเทหาเสียงอย่างหนักและใช้ความถนัดในเชิงลิเกในการหาเสียงอย่างได้ผล แต่ในที่สุดท่านกลับพลาดตำแหน่งทางการเมืองอันทรงเกียรติให้กับผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่นภายใต้การสนับสนุนของพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ การเลือกตั้งครั้งนั้นถือว่าเป็นการเลือกตั้งที่อื้อฉาวที่สุดในประวัติศาสตร์การเมืองไทย เมื่อผิดหวังจากการเลือกตั้ง ท่านก็ประกาศเลิกยุ่งเกี่ยวกับการเมือง มุ่งหน้าที่จะเล่นลิเกอย่างเดียว อย่างไรก็ตาม พ่อครูหอมหวลก็ยังคงความสัมพันธ์อันดีกับท่านผู้นำอยู่สม่ำเสมอ เอาคณะลิเกไปแสดงเนื่องในโอกาสวันเกิดหรือวันขึ้นปีใหม่ที่บ้านท่านผู้นำเป็นประจำ

มรดกที่พ่อครูหอมหวลมอบไว้ให้กับวงการลิเกไทย อาจพิจารณาได้จาก

1. การค้นกลอนสดแบบเพลงพื้นบ้าน พ่อครูได้รับอิทธิพลเพลงพื้นบ้านจากพื้นเพดั้งเดิมของท่านและนำมาประยุกต์ใช้กับการร้องลิเกอย่างได้ผล ท่านมีส่วนทำให้เพลงรานิเกลิงของพ่อครูดอกดินกลายมาเป็นสัญลักษณ์ของวงการลิเกไทย

2. ปฏิวัติการเล่นเรื่องจากธรรมเนียมลิเกทรงเครื่องยุคครูดอกดิน ซึ่งนิยมเล่นเรื่อง "นารีสีใส" หรือพวกจักรๆ วงศ์ๆ มาเป็นเรื่องที่ทันสมัยทันเหตุการณ์ ทำให้เกิดการปฏิวัติเครื่องแต่งกายของลิเกตามมา เช่น ใส่เครื่องแบบทหารเรือ หรือใส่เสื้อผ้าของคนธรรมดาตามบุคลิกของตัวละครจริง ในแง่นี้ ทำให้คณะลิเกหอมหวลได้ชื่อว่า เป็นลิเกลูกบทที่มีชื่อเสียง

3. การแตกสาขาของลูกศิษย์คณะลิเกในเครือ "ศิษย์หอมหวล" ในช่วงบั้นปลายของชีวิตลิเกของพ่อครูและช่วงหลังจากการถึงแก่กรรมของท่าน คณะลิเกหอมหวลได้แตกสาขาออกเป็นคณะย่อย ๆ นับร้อยคณะ ทั้งที่เป็นศิษย์หอมหวลโดยตรงและคณะที่เกี่ยวข้องกับพ่อครูหอมหวลในด้านต่าง ๆ เจนภพ จบกระบวนวรรณใส่รายชื่อคณะลิเกในเครือหอมหวลที่ท่านสำรวจได้ในปี พ.ศ. 2521-2522 ว่ามีมากกว่า 35 คณะ[44]

4. พ่อครูหอมหวลเป็น "แบบอย่าง" ในการใช้ศิลปะการแสดงลิเกเพื่อสะท้อนปัญหาสังคมและการเมือง ท่านใช้ความเจนจัดในเชิงกลอนด้นของท่าน "พูด" แทนชาวบ้านชาวเมืองอย่างได้ผล ทำให้พ่อครูหอมหวลได้ชื่อว่า "ศิลปินเพื่อประชาชน" คนหนึ่ง จะว่าไปแล้ว แบบอย่างในการเล่นลิเกลูกบทและลิเกกลอนด้นที่ "ถูกอกถูกใจ" ผู้ชม ดังเช่นพ่อครูหอมหวลนั้น หาได้ยากมากในลิเกรุ่นหลัง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ถึงกับกล่าวว่า "ยุคมืด" ของลิเกไทยได้มาเยือนภายหลังจากที่พ่อครูหอมหวลลาโรงและมรณกรรมของท่านใน พ.ศ. 2521[45] ลิเกถูกเพลงลูกทุ่งแย่งความนิยมไปครองและลิเกก็ไม่มีวันกลับมาครองใจแฟนได้ยิ่งใหญ่เท่ายุคพ่อครูดอกดินและพ่อครูหอมหวลอีกต่อไป

---

[44] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, หน้า 102.

[45] อ้างแล้ว, หน้า 61.

"อันลิเกลามกตลกเล่น รำเต้นสิ้นอายขายหน้า":
ปฏิกริยาจากชนชั้นผู้นำต่อลิเกไทย

กำเนิด พัฒนาการและความนิยมชมชอบที่ลิเกได้รับจากผู้ชมตลอดช่วงเวลาร่วมศตวรรษที่ผ่านมา ไม่ใช่ภาพลักษณ์ในทางบวกมากนักสำหรับชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทย (ก่อนทศวรรษที่ 2520) ถึงอย่างไรเสีย ลิเกก็ยังคงถูกตราว่าเป็นศิลปการแสดงของชาวบ้านร้านตลาด ไม่ใช่ศิลปะการแสดงขั้นสูงที่สะท้อนให้เห็นแบบแผนหรือความงามทางศิลปะในทัศนะของชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทย หลายครั้งที่ลิเกถูกกล่าวถึงอย่างตรงไปตรงมาว่าเป็น "ของต่ำ" พวกเราจะนำเสนอทัศนะของชนชั้นผู้นำและรัฐราชการที่มีต่อลิเกจากเหตุการณ์ที่สำคัญดังนี้

1. เมื่อสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงชักถามพระยาเพชรปาณี เมื่อครั้งพระองค์เสด็จไปชมลิเกในวิกพระยาเพชร พ.ศ. 2445 ท่านตรัสถามคำถามสำคัญหลายข้อ แต่ถ้อยคำที่ท่านใช้ในคำถามหลายแห่งสะท้อนให้เห็นถึงทัศนะบางอย่างที่คนชั้นสูงมีต่อการแสดงลิเก เช่น ท่านถามว่า "เหตุไฉนจึงคิดทำเครื่องเล่นยี่เก***หรูหรานอกรีต...***"[46] และ "หน้าพาทย์เล่นยี่เก เหตุใดจึงใช้แต่เพลงเชิดเป็นพื้น ทั้งบทร้องและกระบวนฟ้อนรำดูก็***ไม่เอาใจใส่ให้เป็นอย่างประณีต***"[47] ถ้อยคำเหล่านี้สะท้อนความเป็นจริงของการแสดงลิเก แต่ความหมายโดยนัยอาจชี้ให้เห็นถึงความไม่พอใจแกมรำคาญและความคิดในทางลบที่มีต่อศิลปะการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานสวดแขกและสวดไทย รวมทั้งการหยิบยืมเอาเครื่องแต่งกายและดนตรีของชนชั้นผู้นำมาดัดแปลงให้ "นอกรีต" และ "ไม่เอาใจใส่ให้เป็นอย่างประณีต"

2. เมื่อครั้งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ประทานคำอธิบายที่มาของคำว่า "ลูกบท" ในการแสดงลิเกลูกบทว่าน่าจะมีที่มาจากคำว่า "ลูกหมด" ซึ่งเป็นภาษาปี่พาทย์ ท่านใช้คำว่า "ลางที***ฟังไม่ได้ศัพท์ จับมากระเดียด*** เรียกว่า ลูกบท ก็มี"[48] ลิเกเอาภาษาของเพลงปี่พาทย์และเสภารำมาประยุกต์ใช้ แต่ก็ยังใช้กันแบบรู้ไม่จริงและเข้าใจผิด จนในที่สุดคำว่า "ลิเกลูกบท" ก็ติดปากมาจนถึงทุกวันนี้

3. พระนิพนธ์บทดอกสร้อยของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพข้างล่างนี้ถือได้ว่า เป็นสบประมาทและดูหมิ่นศิลปินลิเกอย่างรุนแรงที่สุด

"บทเอ๋ยบทดอกสร้อย ใช้แต่งให้เด็กน้อยเจ้าสรวลเส
จงร้องเล่นเป็นเวลาผ่อนฮาเฮ แทนลำนำยี่เกที่จำมา
อันยี่เกลามกตลกเล่น รำเต้นสิ้นอายขายหน้า
ไม่ควรจะจดจำเป็นตำรา มันจะพาเสียคนป่นปี้เอย"[49]

---

[46] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ*. อ้างแล้ว, หน้า 265.--เน้นและตัวเอียงโดยคณะผู้เขียน

[47] เรื่องเดียวกัน, หน้า 266.--เน้นและตัวเอียงโดยคณะผู้เขียน

[48] นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ*. เล่ม 18. อ้างในสุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 18-19.

[49] อ้างใน ว. ชยางกูร. อ้างแล้ว, หน้า 44.--เน้นและตัวเอียงโดยคณะผู้เขียน

พระนิพนธ์บทนี้เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2480 สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงตั้งพระทัยจะใช้บทดอกสร้อยให้นักเรียนท่องจำแทนกลอนลิเกที่แพร่หลายและมีอิทธิพลอย่างมากในสมัยนั้น ทองเจือ โสภิตศิลป์บันทึกปฏิกริยาของเหล่าศิลปินลิเกในสมัยนั้นตามที่ท่านได้ฟังผู้อาวุโสเล่าต่อมาไว้ดังนี้

"นักเรียนที่พ่อมีอาชีพลิเก เมื่อไปโรงเรียนแล้วก็นำบทดอกสร้อยมาอ่านที่บ้าน พ่อก็คิดว่าทำไมมีข้อความประณามผู้มีอาชีพลิเกเช่นนี้ เมื่อเรื่องแพร่หลายไป ก็มีหัวหน้าคณะลิเกที่แสดงตามวิกต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ ได้นัดมาประชุมหารือกัน จึงตกลงให้พ่อครูเจือ นาคะมาลัยเป็นตัวแทนของลิเกเข้าพบกับท่านเจ้าของบทดอกสร้อย และเรียนถามความคิดเห็นที่นำบทดอกสร้อยนี้ออกมา ท่านก็เล่าว่าหญิงรับใช้อยู่ในบ้านท่านมานานไปชมลิเก รักชอบและตามไปอยู่ด้วยกัน และเคยดูลิเกแสดงตลกหยาบคาย ตัวแทนลิเกที่เข้าพบจึงเรียนท่านว่า หญิงชายรักกันก็ธรรมดา ลิเกแสดงตลกไม่สุภาพก็มีบ้าง แต่ลิเกก็เป็นอาชีพสุจริต ผู้แสดงลิเกก็มีทั้งคนดีและคนไม่ดี เช่นเดียวกันกับผู้ที่ทำงานอาชีพอื่น ๆ ย่อมมีทั้งคนดีและคนไม่ดี ใครผิดใครถูกก็ว่ากันไปแต่ละคน ลิเกที่เป็นคนดีก็มีอยู่มาก ท่านเจ้าของบทดอกสร้อยจึงกรุณาไม่ให้เอาหนังสือฉบับนี้ให้นักเรียนเรียนอีกต่อไป..."[50]

สุจิตต์ วงษ์เทศบอกว่าบทดอกสร้อยนี้เป็นการ "ด่าไล่หลัง"[51] ของชนชั้นผู้นำผู้เป็นเจ้าของแบบแผนศิลปะการแสดงต่าง ๆ ที่ถูกลิเกนำมาดัดแปลง ส่วนเจนภพ จบกระบวนวรรณถือว่ากลอนบทนี้เป็นการ "ประจาน" แสดงให้เห็นว่า "ในยุคก่อนนั้น ลิเก ได้รับการดูแคลนอย่างที่สุด เรียกว่าต่ำเตี้ยติดดินทีเดียว โงหัวไม่ขึ้น เงยหน้าสบตาใครไม่ได้ ออกปากบอกกับใครว่าเป็นลิเกก็เกรงเขาจะรังเกียจเดียดฉันท์"[52] เพราะลิเกเป็นพวกเต้นกินรำกิน

4. สุจิตต์ วงษ์เทศวิเคราะห์ต่อไปอีกว่า เหตุผลหนึ่งที่ลิเกไม่ได้รับการยอมรับจากชนชั้นผู้นำและทางราชการไทย อาจเนื่องมาจากการใช้ภาษา ซึ่งเป็นที่มาของการพูดและเล่นตลกแบบสองแง่สามง่าม หรือบางครั้งก็หยาบโลนไปเลย ท่านเขียนไว้ว่า "ภาษาพูดนี้เองเป็นผลมาจากผู้แสดงลิเกส่วนใหญ่มีความรู้ทางด้านการศึกษาหนังสือในโรงเรียนน้อย อ่านออกเขียนได้น้อยหรือไม่มี ดังนั้นจึงไม่สันทัดที่จะใช้ภาษาของคนชั้นสูงได้อย่างถูกต้อง ภาษาลิเกจึงเต็มไปด้วยภาษาชาวบ้านที่ออกสำเนียงอย่างชาวบ้านเนื่องจากผู้แสดงเป็นชาวบ้านที่มีการศึกษาในโรงเรียนต่ำกว่าคนอื่น"[53]

5. ทัศนะในทางลบที่ชนชั้นสูงหรือคนไทยบางกลุ่มมีต่อลิเกยังคงได้รับการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน แม้ว่าทางราชการจะให้การยอมรับลิเกมากขึ้นและสื่อมวลชนก็นำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับลิเกมากขึ้น แต่ทัศนะดังกล่าวก็ไม่ได้หมดไปอย่างง่าย ๆ ยกตัวอย่าง เช่น เมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม จัดรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ขึ้นที่โรงละครแห่งชาติและได้เชิญคณะลิเกสมศักดิ์

---

[50] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." วารสารวัฒนธรรมไทย. (พฤศจิกายน 2529): 37.

[51] สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ลิเกเริ่มจากแขก..." *ศิลปวัฒนธรรม.* 16, 8 (มิถุนายน 2538): 56.

[52] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, หน้า 3.

[53] สุจิตต์ วงษ์เทศ. "คำนำเสนอ: ความเป็นมาของลิเก." ใน เจนภพ จบกระบวนวรรณ. อ้างแล้ว, หน้า (64).

ภักดี เจ้าของสมญาลิเก "เงินล้าน" ไปแสดงในรายการเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2518 ปรากฏว่า "มีศิลปินอาวุโสหลายท่านไม่เห็นด้วย เพราะเห็นว่าลิเกเป็นของต่ำ"[54] ทุกวันนี้ ทัศนคติทางลบที่สังคมไทยมีต่อลิเกอาจสะท้อนออกมาให้เห็นหลายรูปแบบ ดังสะท้อนให้เห็นในคำกล่าวที่ว่า "ลิเกขอทาน" "ลิเกเจ้าชู้ประตูดิน" "พูดจา/แต่งตัวยังกะลิเก" หรือแม้กระทั่งการวิเคราะห์วัฒนธรรมไทยว่า เป็น "วัฒนธรรมลิเก"[55] ที่ผู้คนพึงพอใจอยู่กับการสมมติที่หนีไปจากโลกของความเป็นจริง ไม่กล้าเผชิญกับความเป็นจริงและแก้ปัญหาด้วยสติปัญญาและความกล้าหาญ

ลิเกไทย: ถือกำเนิดและเติบโตในกระแสวัฒนธรรมประชา

การทบทวนกำเนิดและพัฒนาการของลิเกไทยมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และการนำเสนอประวัติของสองลิเกเอกแห่งยุค ช่วยให้เราได้ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงแขนงนี้หลายประการ ได้แก่

1. รสนิยมทางด้านความบันเทิงกับการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย ลิเกเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมประชาไทย กำเนิดและพัฒนาการของ "ลิเก" ถูกกำหนดด้วยรสนิยมและอำนาจทางเศรษฐกิจของชาวบ้านชาวเมืองร้านตลาด หรือสามัญชน รสนิยมทางด้านความบันเทิงในที่ไม่ใช่ของชนชั้นสูง ขณะเดียวกันก็ไม่ใช่รสนิยมด้านความบันเทิงของชาวบ้านทั้งหมด ลิเกรับเอาอิทธิพลศิลปะการแสดงของชนชั้นผู้นำ เช่น ละครนอก เพลงปี่พาทย์ กระบวนการรำและการแต่งกาย มาดัดแปลงเป็นของตนเอง ในเวลาต่อมาก็รับเอากระบวนการด้นกลอนสดแบบเพลงพื้นบ้านเข้ามาผสมผสานเป็นเอกลักษณ์ของตนเมื่อลิเกได้แพร่หลายออกไปยังหัวเมืองต่าง ๆ และชาวบ้านต่างจังหวัดโดยเฉพาะภาคกลางหัดเล่นหัดแสดงจนมีชื่อเสียงไม่แพ้ลิเกเมืองกรุง

แม้ว่าลิเกจะอยู่กึ่งกลางวัฒนธรรมทั้งสองกระแส แต่กลุ่มผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่สุดของลิเกก็คือชาวชนบทหรือชาวเมืองที่มีพื้นเพมาจากชนบท ดังนั้นรสนิยมด้านความบันเทิงของลิเกจึงสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวบ้านอย่างชัดเจน รสนิยมในที่นี้ได้แก่ เน้นเรื่องทางโลกย์หรือโลกียะ ไม่ใช่โลกุตระ เน้นที่ความสนุกสนาน ตลกขบขัน ไม่ใช่เคร่งขรึมเอาจริงเอาจังแบบทางการหรือศิลปะการแสดงของชนชั้นสูง เน้นการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วทันใจ ไม่ใช่การเน้นความงามทางศิลปะที่อ่อนช้อย ยืดยาด และที่สำคัญผู้ชมลิเกต้องการเนื้อเรื่องและรูปแบบการแสดงที่ทันสมัยและเหมาะสมสอดคล้องกับสถานการณ์ในชีวิตประจำวัน ในแง่นี้ สุจิตต์ วงษ์เทศเชื่อว่า "ความต้องการ[ทางด้านความบันเทิง]ของชาวบ้านกับความงามทางศิลปสวนกัน..."[56] มีศิลปะการแสดงไม่กี่ชนิดเท่านั้นที่เข้าใจและเข้าถึงวิญญาณในด้านนี้ของชาวบ้าน และหนึ่งในจำนวนไม่กี่ชนิดนั้นก็คือ

---

[54] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 61.

[55] วาณิช จรุงกิจอนันต์. "วัฒนธรรมลิเก." *มติชนสุดสัปดาห์*. 14, 722 (24 มิถุนายน 2537): 62.

[56] สุจิตต์ วงษ์เทศ. "คำนำเสนอ: ความเป็นมาของลิเก." ใน เจนภพ จบกระบวนวรรณ. *ยี่เก: จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล."* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2524), หน้า (58).

"ลิเก" ศิลปะการแสดงที่ถูกวางรากฐานให้เป็นศิลปะการแสดงของมวลชนหรือของสามัญชน และเป็น "กิจ...ที่หาเงินค่าดู เล่นอย่างใดได้เงินมากก็ต้องเล่นอย่างนั้น"[57] มาตั้งแต่เริ่มแรก

2. การกดบังคับทางวัฒนธรรมจากชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทย (บางสมัย) ดังที่กล่าวมาแล้วว่า ลิเกไม่ได้กำเนิดและพัฒนาการมาอย่างอิสระ แต่กระบวนการพัฒนาศิลปะแขนงนี้ถูกตรวจสอบและตกเป็นเป้าสายตาและการวิพากษ์วิจารณ์ของชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทยมาโดยตลอด จริงอยู่ที่มีการใช้อำนาจกฎหมายคุกคามและควบคุมพัฒนาการของลิเกค่อนข้างน้อย และเป็นไปในช่วงเวลาสั้น ๆ (สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม) แต่การ "ด่าไล่หลัง" (คำของสุจิตต์ วงษ์เทศ) หรือการ "ประจาน" (คำของเจนภพ จบกระบวนวรรณ) ที่ชนชั้นผู้นำมีต่อลิเกนั้นเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง การแสดงความคิดเห็นในลักษณะนี้มีผลกระทบต่อจิตใจของผู้แสดงลิเกและมีอิทธิพลต่อทัศนคติของสาธารณชนต่อวิชาชีพลิเกอย่างลึกซึ้ง อาจกล่าวได้ว่า ชนชั้นผู้นำและราชการไทย (บางสมัย) ไม่ได้ให้การยอมรับลิเก พยายามหาทางกดบังคับและควบคุมทั้งโดยตรงและโดยการผลิตค่านิยมและทัศนคติในทางลบต่อศิลปะการแสดงแขนงนี้ แต่เนื่องจากลิเกเกิดและเติบโตในวัฒนธรรมประชา เกิดและเติบโตโดยอาศัยความนิยมชมชอบจากสาธารณชน ลิเกจึงไม่มีใครเป็นเจ้าของโดยตรง ชีวิตของลิเกจึงเติบโตต่อไปได้ตราบใดที่ยังมีคนดูจ่ายค่าดูในรูปแบบต่าง ๆ อำนาจรัฐไม่อาจควบคุมวัฒนธรรมประชาได้ทั้งหมด

3. ลิเกกับงานศพ เป็นที่น่าสังเกตว่า การปรากฏตัวของลิเกที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้นั้นเกิดขึ้นทั้งในงานศพและงานวันเกิด หรือทั้งงานมงคลและอวมงคล ความสัมพันธ์ระหว่างลิเกกับประเพณีต่าง ๆ เกี่ยวกับการตาย (เช่น ทำบุญหน้าศพ ทำบุญ 7 วัน 100 วัน ทำบุญกรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับ) เป็นไปอย่างใกล้ชิดและดำเนินมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน (2541) อาจเป็นไปได้ว่า ในงานศพเจ้าภาพต้องการให้คนมาชุมนุมกันมาก ๆ จะได้เป็นเพื่อนญาติผู้ตายในช่วงเวลาวิกฤติของครอบครัว ลิเกจึงเป็นมหรสพที่เหมาะสมกับวัตถุประสงค์ดังกล่าว นอกจากนี้ลิเกก็ถือกำเนิดขึ้นมาจากบทสวดในงานศพ เช่น สวดแขก สวดพระมาลัยและสวดคฤหัสถ์ บทสวดดังกล่าวนี้เน้นการสร้างความสนุกสนานและตลกขบขันแก่ผู้ฟัง ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์เดียวกันกับการแสดงลิเกสมัยใหม่ ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า ลิเกไทยยังคงรักษาเอกลักษณ์ของสื่อบันเทิงในงานศพ ขณะเดียวกันก็พัฒนาตัวเองขึ้นมาเป็นสื่อบันเทิงที่ประสบความสำเร็จในเชิงธุรกิจและครองความนิยมของคนดูตามยุคสมัย

4. คนดูเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย เป็นที่น่าสนใจว่ากลุ่มผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่สุดของลิเกยังคงเป็นผู้หญิง โดยเฉพาะผู้หญิงในวัยกลางคนขึ้นไป ผู้ชมกลุ่มนี้ให้การสนับสนุนลิเกอย่างเหนียวแน่นและไม่คลอนแคลนมาตั้งแต่สมัยวิกลิเกพระเพชรปาณีในสมัยรัชกาลที่ 5 จะว่าไปแล้ว รสนิยมทางด้านความบันเทิงและแรงสนับสนุนทางเศรษฐกิจของผู้ชมกลุ่มนี้มีส่วนกำหนดทิศทางการพัฒนา

---

[57] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. อ้างแล้ว, หน้า 266.

ของลิเกมากกว่าผู้ชมกลุ่มอื่น และผู้ชมกลุ่มนี้เป็นที่มาของมโนทัศน์เรื่อง "แม่ยก" ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากต่อความอยู่รอดของคณะลิเกยุคหลังพ่อครูหอมหวล นาคศิริ (ทศวรรษที่ 2520-ปัจจุบัน)

5. เปิดกว้างและพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม (หรือตลาด) ลิเกเกิดและเติบโตในวัฒนธรรมประชาหรือวัฒนธรรมตลาด ดังนั้น คุณสมบัติโดดเด่นของลิเกอีกข้อหนึ่งก็คือ เป็นศิลปะการแสดงที่เปิดกว้าง พร้อมที่จะปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด เช่น แสดงเรื่องใหม่ ๆ ที่ผู้ชมสนใจ ใช้เครื่องแต่งกายที่ทันสมัย หรือปรับเอาการแสดงอื่น ๆ เข้ามาใช้ เช่น เพลงลูกทุ่ง ดนตรีร็อค หรือแม้กระทั่งจังหวะการเต้นดิสโก้หรือบั๊มพ์ตามสมัยนิยม คุณสมบัติข้อนี้ไม่ใช่เรื่องแปลกประหลาดและไม่ใช่เรื่องที่จะต้องถูกตำหนิติเตียน หากเราทำความเข้าใจกำเนิดและพัฒนาการของลิเกอย่างละเอียด ลิเกเป็นวัฒนธรรมตลาด เปลี่ยนไปตามความต้องการของตลาดและอยู่รอดได้ด้วยความต้องการของตลาด นี่คือปรัชญาของลิเกที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5

บทสรุป

ลิเกเป็นผลผลิตของความทันสมัยในสังคมไทย เกิดขึ้นและพัฒนาตัวเองมาควบคู่กับการพัฒนาประเทศไปสู่ความทันสมัยของสังคมไทย กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ประวัติศาสตร์ของลิเกไทยก็คือ ประวัติศาสตร์ประชาชนว่าด้วยการกำเนิดของสยามใหม่ในด้านศิลปะการแสดง ถ้าจะกล่าวให้กระชับก็ต้องพูดว่า ลิเกเป็นศิลปะการแสดงสมัยใหม่ในวัฒนธรรมประชาไทย ลิเกไม่ใช่ศิลปะการแสดงที่มาแต่โบราณ แต่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมของประชาไทยเมื่อราวหนึ่งศตวรรษที่ผ่านมานี้เอง

การพิจารณา "ลิเก" จึงไม่ควรจำกัดอยู่เฉพาะเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือศิลปะการแสดงท้องถิ่นที่เป็นผลผลิตของภูมิปัญญาไทย แต่ต้องมาเสื่อมความนิยมลงเพราะการรุกรานของวัฒนธรรมตะวันตกและความทันสมัย ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริง ลิเกพัฒนาตัวเองกลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่ครองใจชาวบ้านมาเพียงศตวรรษเศษเท่านั้น การพิจารณาลิเกด้วยทัศนะดังกล่าวค่อนข้างจะเป็นการมองลิเกในลักษณะที่หยุดนิ่ง และแยกส่วนกันเด็ดขาดระหว่างพื้นบ้านกับสมัยใหม่หรือระหว่างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยดั้งเดิมกับวัฒนธรรมฝรั่งมังค่าจากต่างประเทศ ในความเป็นจริง ลิเกมีลักษณะพลวัตและพลังที่พร้อมที่จะซึมซับการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับสถาพทางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป

ลิเกเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมประชาหรือวัฒนธรรมตลาด กล่าวคือ ไม่ใช่ผลผลิตของชนชั้นผู้นำและไม่ใช่ผลผลิตของไพร่หรือสามัญชนล้วนๆ ลิเกไม่ใช่ศิลปะการแสดงที่เกิดจากวิถีชีวิตและสังคมเกษตรกรรม แต่เป็นศิลปะการแสดงที่เกิดพร้อมกับการเกิดชุมชนเมืองหรือวัฒนธรรมชนชั้นกลางก่อนที่จะขยายตัวออกไปยังชาวบ้านชาวเมืองทั่วไป ลิเกออกจากมหานครออกไปสู่ต่างจังหวัด

จากจังหวัดใหญ่ไปสู่จังหวัดเล็ก ในที่สุดก็ตั้งหลักปักฐานอย่างหนาแน่นที่ต่างจังหวัด[58] ขุนนางแล
เศรษฐีที่ให้ความสนใจด้านศิลปะการแสดงมีความสำคัญอย่างมากต่อพัฒนาการและความก้าวหน้
ของลิเกไทยนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

ลิเกสะท้อนให้เห็นถึงพลังอำนาจและภูมิปัญญาของชนชั้นกลางและสามัญชนของไทยใ
การผลิตและพัฒนาสื่อบันเทิงที่สอดคล้องกับรสนิยมทางศิลปะและความบันเทิงของตน ขณะเดียวกั
ลิเกก็เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมประชาที่ยืนยันและประกาศรสนิยมเกี่ยวกับความงามแล
ความบันเทิงของตนโดยไม่ยอมให้วัฒนธรรมของชนชั้นผู้นำและรัฐราชการไทยเข้ามาควบคุมกำกั

พวกเรามองเห็นว่า ลิเกไม่ใช่ศิลปะการแสดงที่แสดงออกถึงความเป็นขบถในทางวัฒนธรร
และรสนิยมด้านความบันเทิง ไม่ได้ต่อต้านอำนาจการครอบงำของรัฐและชนชั้นนำอย่างเปิดเผ
เพียงแต่พยายามส่งสารให้ผู้มีอำนาจทั้งหลายรู้ว่า ไม่มีใครเป็นเจ้าของศิลปะการแสดงแขนงนี้อย่า
แท้จริง ไม่มีอำนาจของผู้ปกครองคนใดจะกดบังคับหรือควบคุมแนวทางการแสดงของลิเกได้ แม้แ
ผู้แสดงลิเกแท้ ๆ ก็ไม่อาจทำงานดังกล่าวได้ เพราะลิเกถูกกำหนดและควบคุมโดยรสนิยมของผู้ช
หรือคนดู ลิเกจึงเป็นสมบัติของส่วนรวมหรือวัฒนธรรมประชา

ลำดับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญของลิเกไทย

สมัยกรุงศรีอยุธยา

"ลิเกเดิมทีเรียกว่า ดจิเก เป็นการสวดบูชาพระอัลล่าห์ของพวกมุสลิมนิกายเจ้าเซ็น (ซิอิท
ซึ่งนำเข้ามายังเมืองไทยโดยพวกมุสลิมที่เข้ามารับราชการเป็นนักเทศขันทีในราชสำนักอยุธยา..."
(สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539:2)

"คนไทยได้พบกับอิสลามในรูปเจ้าเซ็นก่อนคนอื่น สมัยกรุงศรีอยุธยาน่ะเป็นเจ้าเซ็นเกือบ
ทั้งหมด ตระกูลบุนนาคทั้งตระกูลนี้ก็เจ้าเซ็นทั้งนั้น" (ศึกฤทธิ์ ปราโมช อ้างในสุจิตต์ วงษ์เทศ
2524: (14))

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ประมาณสมัยรัชกาลที่ 2-3

พระครูศรีมหาโพธิคณารักษ์แห่งวัดใหม่กรงทอง ปราจีนบุรี ได้พบคำที่มาของคำลิเกหรือ
ดิเกว่า...มาจากคำว่าดิเกร์หรือดิกรของแขกซิไอร์ แขกพวกนี้เป็นชาวอิหร่านได้เข้ามาในประเทศไทย

---

[58] ในบทที่ 3 พวกเราจะนำเสนอประวัติศาสตร์ของลิเกโคราช ซึ่งเป็นผลมาจากการย้ายถิ่นของคณะลิเกเมืองหลวงและคณะลิเกภาคกลางเข้าไปตั้งถิ่นฐานและขยายศิลปะการแสดงแขนงนี้ให้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในโคราชและจังหวัดต่าง ๆ ในภาคอีสาน

ราว ๆ สมัยรัชกาลที่ 2 หรือรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ เมื่ออยู่ในประเทศไทยได้กระทำพิธีทางศาสนาของเขา เช่น ร้องดิกรสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า (ว. ชยางกูร 2510:42-43)

พ.ศ. 2423 (22, 23, 26 มิ.ย. และ 3 ก.ค.)

พระสยามิศรภักดี (ขรัวหยา) กราบทูลขอเอาพวกนักสวดแขกอิสลามเข้ามาสวดช่วยการพระราชกุศลในงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ (พระนางเรือล่ม) (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา 2505: 262; สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539:5-6)

พ.ศ. 2423 (24 พ.ค.)

พวกนักสวดแขกชาวเมืองไทยนั่งเป็นวงดีรำมะนาสวดประชันกันอยู่ 2 ปะรำงานเฉลิมพระชันษาสมเด็จพระราชินีวิกตอเรียที่สถานฑูตอังกฤษ "...พวกนักสวดแขกก็จะเป็นทำนองเดียวกับพวกนักสวดคฤหัสถ์ของไทยเรานั่นเอง คือเอาการสวดธรรมในกุฎีเป็นเค้า ไปคิดสวดให้สนุกจนเลยเป็นเครื่องเล่น" (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา 2505: 263)

พ.ศ. 2423

"พระยาราชภักดี (โค) กราบทูลว่าพวกข้าขอเฝ้าคิดรวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัวเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณ" ในงานพระเมรุสมเด็จพระนางสุนันทาที่ท้องสนามหลวง "พิเคราะห์ดูแล้วก็เห็นได้ว่าเอาเค้าการสวดของแขก... แล้วมาปรุงกับการเล่นลูกหมด "สิบสองภาษา" ในกระบวนสวดศพของไทย เพราะเอาแขกสวดเข้ามาสมทบจึงเรียกว่า "ยี่เก" ตามคำภาษามลายู..." (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา 2505: 263-64)

พ.ศ. 2433 (ร.ศ. 108)

ลิเกของจางวางแย้ม วิธีการเล่นไม่เหมือนละคร ไม่มีพระเอกนางเอกแสดงเป็นชุด ๆ เรียกว่า สิบสองภาษา เครื่องดนตรีประกอบก็มีแต่รำมะนา (กลองหน้าเดียว) (ว. ชยางกูร 2510: 43)

พ.ศ. 2435

พลตรีพระยาอานุภาพไตรภพ (จำรัส เทพหัสดิน ณ อยุธยา) เขียนถึงประสบการณ์ที่ไปดูลิเกในวัยเด็กว่า เล่นเรื่องเดียว เครื่องพิณพาทย์ตะโพนก็ไม่มี เห็นใช้แต่รำมะนา ๒-๓ ใบ เล่นเรื่องนางหอยแครง เปิดโรงด้วยการออกแขก ซึ่งประกอบด้วยชุดแขกรดน้ำมนต์และซักแขก ต่อมาก็เข้า

เรื่องเรียกว่า ชุดแขกแดง เล่นตามเนื้อเรื่อง การร้องเพลงตลอดจนการพูดตัดเสียงแปร่งเป็นแขก ทั้งหมด (อ้างในสุจิตต์ วงษ์เทศ 2524: [24])

พ.ศ. 2439-2441

สันนิษฐานว่าวิกลิเกแห่งแรกของไทยคือ วิกพระยาเพชรปาณี ริมคลองโอ่งอ่างตรงวัดเทพธิดาเปิดทำการแสดงเป็นครั้งแรก ประมาณกันว่า พ.ศ. 2440 น่าจะเป็นช่วงเวลาที่ใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 29)

ในช่วงนี้เองที่เกิดคำว่า "วิก" ขึ้นเป็นครั้งแรก สุจิตต์ วงษ์เทศเขียนไว้ว่า "เมื่อลิเกมีคนดูมากขึ้น ก็มีคนคิดปลูกโรงลิเกเก็บค่าดูตามอย่างโรงละครปริ้นสเธียเตอร์ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง คำว่าวิกนั้นมาจากคำว่า Week ในภาษาอังกฤษ แต่มีความหมายเปลี่ยนไป เพราะเจ้าคุณมหินทร์ปิดประกาศหน้าโรงว่า วิก นี้จะแสดงเรื่องนั้นเรื่องนี้โดยใช้คำว่า วิก แทนคำว่าสัปดาห์หรือช่วง 7 วันโดยประมาณที่มีเดือนหงาย สะดวกต่อการสัญจรไปมาของคนดู...ชาวบ้านไม่รู้คิดว่าเป็นศัพท์ใหม่ให้เรียกแทนโรงเลยเรียกต่อปากกันสั้น ๆ ว่า วิก แต่นั้นมา" (2524: 15)

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพประทานคำอธิบายเพิ่มเติมว่า "...เล่นเป็น "วิก" คือเล่นตอนมีแสงเดือนแต่วันขึ้น 8 ค่ำ ไปจนแรม 8 ค่ำ ตามแบบละครเจ้าพระยามหินทร" (2505:264)

พ.ศ. 2445

ประมาณกันว่าเป็นช่วงที่นายดอกดิน เสือสง่า ครูลิเกชื่อดังแห่งยุคคิดเพลงรานิเกลิง เพลงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเกที่ได้รับการสืบทอดมาจนถึงคณะลิเกในยุคปัจจุบัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 46) ต่อมานายหอมหวล นาคศิริ ลูกศิษย์ของนายดอกดินและลิเกชื่อดังในยุคต่อมาได้นำมาปรับปรุงให้ได้ไพเราะและได้รับความนิยมสูงสุดเมื่อท่านผสมลีลาด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบและความเป็นกวีลิเกที่มีคารมเฉียบคมของท่านเข้าไป

เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2524: [10]) ยกย่องบรมครูลิเกทั้งสองท่านดังนี้ "๑. ยุคลิเกทรงเครื่อง ถือพ่อครูดอกดิน เสือสง่า เป็นยุคทอง ๒. ยุคลิเกลูกบท ให้ถือเอาพ่อครูหอมหวล นาคศิริเป็นยุคทอง"

พ.ศ. 2471

ตั้งสถานีวิทยุ ๑ ปณ. ลิเกมีโอกาสได้แสดงออกอากาศเป็นครั้งแรก ได้แก่ คณะสุชิน เทวะผลิน ต่อมามีคณะสนิท เกตุทะนังเล่นออกอากาศเป็นประจำ คณะหลังนี้ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคณะเกตุทนนาฏ ทั้งสองคณะได้เล่นออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยของกรมโฆษณาการใน พ.ศ. 2473 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 56)

พ.ศ. 2480

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพนิพนธ์ดอกสร้อยบทที่มีเนื้อความเกี่ยวกับลิเกในทางลบ

"บทเอยบทดอกสร้อย ใช่แต่งให้เด็กน้อยเจ้าสรวลเส
จงร้องเล่นเป็นเวลาผ่อนฮาเฮ แทนลำนำยี่เกที่จำมา
อันลิเกลามกตลกเล่น รำเต้นสิ้นอายขายหน้า
ไม่ควรจะจดจำเป็นตำรา มันจะพาเสียคนป่นปี้เอย"

(อ้างถึงใน ว. ชยางกูร 2510:44)

นายทองเจือ โสภิตศิลป์เขียนเล่าปฏิกริยาของศิลปินลิเกต่อบทดอกสร้อยดังกล่าวว่า "...มีหัวหน้าคณะลิเกที่แสดงตามวิกต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ ได้นัดมาประชุมหารือกัน จึงตกลงให้พ่อครูเจือนาคะมาลัย เป็นตัวแทนของลิเกเข้าพบกับท่านเจ้าของบทดอกสร้อย และเรียนถามความคิดเห็นที่นำบทดอกสร้อยนี้ออกมา ท่านก็เล่าว่าหญิงรับใช้อยู่ในบ้านท่านมานานไปชมลิเก รักชอบและตามไปอยู่ด้วยกัน และเคยดูลิเกแสดงตลกหยาบคาย ตัวแทนลิเกที่เข้าพบจึงเรียนท่านว่า หญิงชายรักกันก็ธรรมดา ลิเกแสดงตลกไม่สุภาพก็มีบ้าง แต่ลิเกก็เป็นอาชีพสุจริต ผู้แสดงลิเกก็มีทั้งคนดีและคนไม่ดีเช่นเดียวกันกับผู้ที่ทำงานอาชีพอื่น ๆ ย่อมมีทั้งคนดีและคนไม่ดี ใครผิดใครถูกก็ว่ากันไปแต่ละคน ลิเกที่เป็นคนดีก็มีอยู่มาก ท่านเจ้าของบทดอกสร้อยจึงกรุณาไม่ให้เอาหนังสือฉบับนี้ให้นักเรียนเรียนอีกต่อไป" (ทองเจือ โสภิตศิลป์ 2529: 37)

เหตุการณ์ดังกล่าวนี้เกิดขึ้นหลังการเผยแพร่บทดอกสร้อยในปี พ.ศ. 2480 ไม่นาน ผู้เขียนไม่ได้ระบุช่วงเวลาลงไปอย่างชัดเจน

พ.ศ. 2485

รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงครามออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร แบ่งละคอนของไทยออกเป็น 3 ประเภท คือ อุปรากร นาฏกรรมและนาฏดนตรี ลิเกใกล้เคียงกับนาฏดนตรีมากที่สุดเพราะเฉลี่ยความสำคัญให้กับดนตรี การขับ คำพูด และบทบาท ในช่วงนี้ผู้แสดงลิเกต้องไปสอบความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์กับกรมศิลปากร ผู้ที่สอบผ่านจะได้รับบัตรประจำตัวและมีสิทธิ์เล่นลิเกเป็นอาชีพ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 54)

พ.ศ. 2486

ผลจากการควบคุมของกรมศิลปากรและนโยบายของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำให้คณะลิเกเริ่มมาใช้ "ชายจริงหญิงแท้" ในการแสดง ทองเจือ โสภิตศิลป์ ศิลปินพื้นบ้านดีเด่นสายลิเก ประจำปี พ.ศ. 2528 เขียนเล่าไว้ว่า "คนชมลิเกยุคนั้นชอบผู้แสดงเป็นชายทั้งหมด ลิเกที่มีชายจริงหญิงแท้เพิ่งจะมามีแสดงกันมากเมื่อ พ.ศ. 2486 เมื่อผู้ชมเรียกลิเกว่า นาฏดนตรี แต่ผู้แสดงลิเกที่เป็นหญิงรุ่นแรกและแสดงอยู่ต่างจังหวัดก่อนจะเรียกลิเกว่านาฏดนตรี คือ แม่ครูลออง เสือสง่า

แม่ครูยุพิน (แจ๋ว) เสือสง่า ลูกสาวของพ่อปู่ครูดอกดิน เสือสง่า เจ้าของผู้แต่งทำนองเพลงหม่วยเกริ เพลงร่านิเกริง และทำนองร่านิเกริง..." (2529: 24)

เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2524) ศึกษาประวัติของพ่อครูดอกดิน เสือสง่าอย่างละเอียด นำเสนอว่าคณะลิเกดอกดินเป็นคณะแรกที่เริ่มใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ โดยเฉพาะคู่พระคู่นา ระหว่างสองพี่น้องนายเต็ก เสือสง่าและนางละออง เสือสง่า ทั้งสองท่านมีชื่อเสียงในระหว่างสมัย รัชกาลที่ 6 และ 7

พ.ศ. 2495

ประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ คณะสุชิน เทวะผลินชนะเลิศ เล่นเรื่อง "ชาติกับปัญญา" คณะลิเกที่เข้าประกวดต้องส่งบทในเจ้าหน้าที่เป็นผู้พิจารณาเสียก่อน รัฐบาลในสมัยนั้นพิจารณา เห็นว่าประชาชนนิยมดูลิเกกันมาก และผู้แสดงลิเกอาชีพในเวลานั้นมีจำนวนถึง 4,000 คน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539:57)

พ.ศ. 2500

ครูบุญยงค์และครูบุญยัง เกตุคง สองพี่น้องแห่งคณะลิเกเกตุคงดำรงศิลป์ ชนะเลิศการประกวดลิเกของกรมประชาสัมพันธ์ โดยแสดงเรื่อง "ปฐพีขวานทอง" ผู้แสดงเป็นพระเอกคือ นายบุญสม อยุธยา (พร ภิรมย์) ทั้งสองท่านเข้ารับถ้วยรางวัลชนะเลิศจากพลโทสุรจิต จารุเศรณี อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์เมื่อวันศุกร์ที่ 2 พฤษภาคม 2501 (ทองเจือ โสภิตศิลป์ 2530: 67-68)

พ.ศ. 2506

คณะลิเกสุรางรัตน์ได้แสดงออกอากาศทางโทรทัศน์เป็นครั้งแรกทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ของกรมประชาสัมพันธ์ในรายการประกวดลิเกทางโทรทัศน์ ดำเนินรายการโดยสุรางค์ ดุริยพันธ์ มีลิเกเข้าประกวด 46 คณะ ใช้เวลาดำเนินการประกวดนานถึง 10 ปี คณะลิเกที่ชนะเลิศได้แก่ คณะทองเจือ โสภิตศิลป์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 58)

พ.ศ. 2518 (18 พฤษภาคม)

สมศักดิ์ ภักดี ลิเกเงินล้านและลิเกลูกทุ่งได้รับเชิญให้ไปแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ที่โรงละคอนแห่งชาติ นับเป็นเกียรติยศของวงการลิเก แม้ว่าจะมีเสียงต่อต้านว่าลิเกเป็นของต่ำก็ตาม สมศักดิ์ ภักดีมีส่วนอย่างมากในการยกระดับภาพลักษณ์ลิเกให้เป็นศิลปะการแสดงที่สูงค่ามากขึ้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ 2539: 61)

พ.ศ. 2521 (14 มีนาคม)

พระอธิการหอมหวล คนฺธศิริ (หอมหวล นาคศิริ ราชาลิเภลูกบท) มรณภาพ นับเป็นเกียรติประวัติของวงการลิเกที่มีคณะลิเกนับร้อยมาเปิดการแสดงในงานศพของครูลิเกนามกระเดื่องท่านนี้

บทที่ 3
บ่ายหน้าสู่เมืองย่าโม:
ลิเกโคราชและชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียง

เมื่อประมาณ 56 ปีมาแล้ว (ราว พ.ศ. 2485) พ่อครูเต๊ก เสือสง่าและแม่เสงี่ยม เสือสง่า สองสามีภรรยาที่คร่ำหวอดอยู่กับวงการลิเกเมืองหลวงมาตลอดชีวิตได้ตัดสินใจนำคณะลิเกของท่านมาเยือนเมืองโคราช

ไม่ว่าการตัดสินใจของท่านทั้งสองจะเป็นเพราะต้องการหนีภัยสงครามโลกครั้งที่สองที่กำลังระอุอยู่ในเมืองหลวง หรือเพราะต้องการเข้าประกวดลิเกชิงรางวัลครั้งใหญ่ของเมืองย่าโมในเวลานั้น แต่การตัดสินใจครั้งนั้นเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของการขยายตัวของลิเกเมืองหลวงมาสู่หัวเมืองใหญ่ทางภาคอีสานแห่งนี้ การตัดสินใจของปรมาจารย์ทางลิเกนามกระเดื่องและโต้โผลิเกหญิงมือฉมังครั้งนั้นเป็นเสมือน "ต้นธาร" อันไม่รู้จบของประวัติศาสตร์ลิเกเมืองโคราช ทั้งสองท่านคือผู้บุกเบิกที่แท้จริงของวงการลิเกเมืองโคราช

ในอดีตโคราชเคยเป็นชุมทางรถไฟที่นำเอาคณะลิเกจากภาคกลางมุ่งหน้าสู่ที่ราบสูง ทุกวันนี้ (2541) ชุมทางสายนี้ อาจจะไม่มีขบวนรถไฟของ "คณะลิเกพเนจร" โดยสารขึ้นล่องอย่างคึกคักและคับคั่งเหมือน 20-30 ปีที่ผ่านมา แต่ทุกวันนี้เมืองโคราชก็ได้ชื่อว่าเป็นศูนย์กลางของลิเกที่สำคัญที่สุดทางหัวเมืองภาคอีสาน ถนนมุขมนตรีย่านหัวรถไฟและตลาดสวายเรียงได้ชื่อว่าเป็น "ดงลิเกแห่งเมืองย่าโม"[1] เนื่องจากย่านดังกล่าวเป็นทำเลที่ตั้งของสำนักงานและที่อยู่อาศัยของชาวลิเกตลอดระยะเวลากว่า 30 ปีที่ผ่านมา

เนื้อหาสำคัญของบทที่ 3 นี้จะนำเสนอพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของการแสดงลิเกในเมืองโคราช โดยจะให้ความสำคัญกับเส้นทางการอพยพของคณะลิเกจากภาคกลางเข้ามาทำมาหากินในเมืองโคราชและบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของเมืองโคราชที่เอื้ออำนวยและหล่อเลี้ยงศิลปะการแสดงแขนงนี้มาตลอดระยะเวลากว่า 50 ปีที่ผ่านมา ทำไมคณะลิเกจากภาคกลางและภาคเหนือตอนล่างจึงบ่ายหน้ามาปักหลักทำมาหากินที่เมืองย่าโม ทำไมลิเกจึงกลายมาเป็นมหรสพที่ครองใจคนโคราชทั้งในเมืองและชนบทที่ห่างไกลออกไป มีเงื่อนไขและกระบวนการสำคัญอะไรบ้างที่ทำให้ลิเกกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชาแห่งเมืองโคราช

กำเนิดลิเกโคราช

อันที่จริง คนโคราชเคยมีศิลปะการแสดงลิเกประจำถิ่นที่เรียกว่า "ลิเกกลองยาว" หรือ "ลิเกโคราช" ซึ่งเป็นการแสดงลิเกของคนพื้นบ้านที่มีรูปแบบและเนื้อหาใกล้เคียงกับลิเกทรงเครื่อง

---

[1] อานันท์ นาคคง. "ชมดงลิเก เสน่ห์แห่งมหรสพโคราช." ใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* (กรุงเทพมหานคร: พิมเมศพริ้นติ้ง, 2541), หน้า 225-302.

และลิเกลูกบทที่แพร่เข้ามาจากภาคกลาง ผู้แสดงลิเกกลองยาวตัวพระจะนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อสีมีสังวาล สวมเทริด ตัวนางนุ่งผ้าชิ่นทอพื้นเมือง สวมเสื้อสี มีเครื่องประดับ สวมเทริด ส่วนตัวประกอบอื่นๆ มักจะแต่งตัวคล้ายตัวตลกของลิเกทั่วไป จะไม่มีการออกแขกแต่ออกระบำก่อนดำเนินเรื่องคล้ายลิเกภาคกลาง อาจมีการแสดงคล้ายรีวิวของดนตรีลูกทุ่งประกอบเรื่อง

ในระยะแรกลิเกโคราชนิยมเล่นนิทานพื้นบ้านของโคราช เช่น ศุภมิตรเกสินี อินทปัตถา ปราจิตอรพิม ต่อมาจึงนำเอาบทละครนอกจากภาคกลางเข้ามาเล่น ลิเกกลองยาวร้องทำนองเพลงไทยเดิม ไม่มีเพลงทำนองรานิเกลิงอันเป็นสัญลักษณ์ของลิเกภาคกลาง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ ฆ้องโหม่งและกลองยาว มักแสดงในหมู่บ้านตามเทศกาลและประเพณีสำคัญ เช่น สงกรานต์และวันสำคัญทางศาสนาอื่นๆ คณะลิเกกลองยาวของโคราชที่มีชื่อเสียงได้แก่ คณะนายเขียว คณะแม่เหรียญทองและคณะตาต่วน เนื่องจากผู้แสดงลิเกโคราชหรือลิเกกลองยาวไม่ได้ยึดการแสดงลิเกเป็นอาชีพ แสดงเฉพาะช่วงที่ว่างจากการทำไร่ทำนาหรืออาชีพหลักอย่างอื่น ดังนั้น ในระยะหลังจึงขาดการสืบทอดวิชา ทำให้ลิเกกลองยาวสูญหายอย่างรวดเร็วภายหลังการเข้ามาของลิเกจากภาคกลาง สุรพล วิรุฬห์รักษ์บันทึกไว้ว่า มีหลักฐานแสดงไว้ว่าลิเกกลองยาวแสดงครั้งสุดท้ายที่จังหวัดสุรินทร์ใน พ.ศ. 2500 เป็นลิเกกลองยาวคณะ ส. เมืองอิสานแห่งจังหวัดกาฬสินธุ์ นายเขียวครูลิเกกลองยาวคนสุดท้ายของเมืองโคราชถึงแก่กรรมในราว พ.ศ. 2525 หลังจากนั้น ก็ไม่ปรากฏว่ามีการแสดงลิเกกลองยาวในเมืองโคราชอีกเลย[2]

อาจกล่าวได้ว่า ลิเกกลองยาวสูญหายไปจากโลกของมหรสพเมืองโคราชเพราะพลังการ "รุก" ของลิเกเมืองหลวงและลิเกภาคกลางซึ่งมีพลังอำนาจเหนือกว่าและมีลักษณะของ "มืออาชีพ" มากกว่า ลักษณะของลิเกอาชีพดังกล่าวนี้มีความสำคัญที่สุดต่อการสืบทอดและพัฒนาศิลปะการแสดงแขนงนี้ คณะลิเกที่ดำเนินงานโดยชาวบ้าน เล่นเป็นครั้งคราวตามเทศกาลหรือตามช่วงที่มีเวลาว่างย่อมไม่อาจได้รับความนิยมเท่าเทียมกับคณะลิเกของมืออาชีพที่ทุกคนในคณะมีอาชีพอย่างเดียวคือเล่นลิเก นอกจากนี้ คณะลิเกอาชีพยังมีการแบ่งงานกันทำตามทักษะและความสามารถเฉพาะด้าน เช่น นักดนตรี โต้โผ ผู้แสดงฝ่ายต่างๆ ทุกคนต้องดิ้นรนทำงานเพื่อเลี้ยงปากเลี้ยงท้องของตนและครอบครัว รายได้ขึ้นอยู่กับค่าจ้างที่ได้รับจากเจ้าภาพและค่าดูที่ได้จากคนดูในลักษณะต่าง ๆ ดังนั้น คณะลิเกอาชีพต้องพัฒนาตัวเองทั้งศิลปะการแสดงและรูปแบบการดำเนินธุรกิจอยู่เสมอเพื่อสร้างความนิยมให้กับคนดู ในแง่นี้เราอาจพูดได้ว่าลิเกกลองยาวสูญหายไปกับกาลเวลาเพราะปรับตัวไม่ทันกับพลังการรุกในเชิงตลาดของลิเกภาคกลางและไม่ได้พัฒนาตัวเองให้เป็นศิลปะการแสดงสมัยใหม่ที่มีฐานะของ "สื่อบันเทิง" ที่คนกลุ่มหนึ่งใช้ดำเนินธุรกิจเพื่อความอยู่รอดของปากท้องและในฐานะของสื่อบันเทิงที่เข้าถึงรสนิยมและความนิยมชมชอบของคนดูที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

---

[2] โปรดดูรายละเอียดใน วิไลรัตน์ พิกุลแก้ว (โสมศรีทำ) และสิริณา ต่อศรี. "ลิเกโคราชในอดีต." ใน *ของดีโคราช เล่มที่ 4 สาขาการศึกษาและบันทนาการ*. อ้างแล้ว, หน้า 203-208.

เมื่อไม่มีลิเกกลองยาวหรือลิเกพื้นบ้านของโคราชอีกต่อไป ในการวิจัยครั้งนี้ พวกเราจึงใช้คำว่า "ลิเกโคราช" ในความหมายของการแสดงลิเกและคณะลิเกที่มาจากภาคกลางแล้วมาตั้งหลักปักฐานและขยายตัวอยู่ในเมืองโคราชนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา

พ่อครูเต็ก และแม่เสงี่ยม เสือสง่า เป็นที่น่าสังเกตว่าประวัติชีวิตและผลงานของพ่อครูเต็ก เสือสง่า (2434-2500) ได้รับการกล่าวถึงค่อนข้างน้อยในข้อเขียนทางวิชาการและข้อเขียนทั่วไปเกี่ยวกับลิเก ทั้งๆ ที่พ่อครูลิเกคนนี้เป็นพระเอกลิเกเรืองนามในยุคของพ่อครูดอกดินและโด่งดังก่อนหน้าพระเอกลิเกรุ่นน้อง เช่น พ่อครูหอมหวล นาคศิริ คนรุ่นหลังรู้จักคุณูปการของพ่อครูเต็กในนามของพระเอกชื่อดังประจำคณะลิเกดอกดินและครูลิเกผู้บุกเบิกวงการลิเกโคราชเท่านั้น[3] พวกเราคิดว่าชีวิตและผลงานดังกล่าวของพ่อครูเต็กควรจะได้รับการกล่าวถึงอย่างละเอียดมากกว่าที่เป็นอยู่

พ่อครูเต็ก เสือสง่าเกิดในราวปี พ.ศ. 2434 และเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2500 รวมอายุทั้งสิ้น 66 ปี ท่านเป็นลูกบุญธรรมของพ่อครูดอกดิน เสือสง่า ท่านเป็นลูกติดท้องของแม่ชื้อ รูปทอง ม่ายสาวลูกติดผู้หลงใหลเสน่ห์ของพ่อครูดอกดิน จนต้องหอบลูกหนีตามไปเป็นลิเกเรือเร่กับคณะของพ่อครูดอกดิน แม่ชื้อเป็นลูกของคนจีนเจ้าของร้านขายทองในตลาดแห่งหนึ่ง ด้วยความที่เป็นลูกเชื้อจีนจึงขาวเหลือง เมื่อเข้าเครื่องแล้วพ่อครูเต็กจะสวยเหมือนผู้หญิง คนลิเกเขาถือว่าหล่อ เลยได้เป็นพระเอกและเล่นประจำคู่กับนางลอออง เสือสง่า (2441-2508) น้องสาวร่วมมารดาที่เกิดจากพ่อครูดอกดิน ทั้งคู่เป็นคู่พระคู่นางที่มีชื่อเสียงขจรขยายไปทั่วลุ่มน้ำเจ้าพระยาในสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 พ่อครูเต็กและแม่ครูลออง เสือสง่าเล่นได้ถึงใจผู้ชมเป็นพิเศษ เพราะเล่นด้วยกันมานานตั้งแต่เด็กๆ "ทั้งสองคนเลยเล่นได้สมบทสมบาทมากกว่าคนอื่นๆ ด้วยเป็นพี่น้องกันจะกอดจะรัดจะจูบกันจริงๆ ก็ทำได้ไม่เคอะเขิน"[4]

ประวัติชีวิตของพ่อครูเต็กในวัยเด็กและวัยหนุ่มแทบจะไม่มีใครบันทึกไว้เลย นอกจากกล่าวถึงว่าท่านได้เรียนวิชาลิเกจากพ่อครูดอกดินจนแตกฉาน จนกระทั่งสามารถรับบทเป็นพระเอกประจำคณะและออกเร่เล่นลิเกไปกับเรือของพ่อครูไปทั่วร้อยเอ็ดเจ็ดย่านน้ำของภาคกลาง พอพ่อครูดอกดินแก่ตัวลง พ่อครูเต็กก็กลายมาเป็นผู้นำคณะลิเกศิษย์เสือสง่า ในที่สุดพ่อครูดอกดินก็ตัดสินใจยุติชีวิตลิเกเรือเร่ ท่านตัดสินใจขึ้นบกที่ท่าแปดตำรวจแล้วเช่าตึกแถวอยู่ในตลาดเสาชิงช้า ส่วนพ่อครูเต็ก เสือสง่าก็พาคณะเล่นประจำที่วิกเมรุปูน (ปัจจุบันวิกนี้รื้อไปแล้วกลายเป็นโรงเรียนสารพัดช่าง วัดสระเกศ) ใกล้ ๆ บ้านบาตรนั่นเอง เมื่อพ่อครูดอกดินถึงแก่กรรมในราว พ.ศ. 2477 พ่อครูเต็ก เสือสง่า ลูกชายและลูกศิษย์คนสำคัญของพ่อครูดอกดินก็เป็นแม่งานในการจัดงานศพของพ่อที่วัดดวงแข (หัวลำโพง) งานใหญ่มาก ตั้งศพอยู่ 3 คืน มีโขนและลิเกมาร่วมงานอย่างคับคั่ง[5]

---

[3] พลาดิสัย สิทธิรัญกิจ. *ลิเก.* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม, มปป.), หน้า 44.

[4] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. *ยี่เก: จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล."* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2524), หน้า 19.

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43, 50.

ช่วงหลังจากที่พ่อครูดอกดินถึงแก่กรรมและก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง (ประมาณ พ.ศ. 2477-2484) เป็นที่เข้าใจกันว่า พ่อครูเต็กและคณะศิษย์เสือสง่ายังคงเล่นประจำที่วิกเมรุปูน และใช้ชีวิตอยู่ในเมืองหลวง ช่วงเวลาดังกล่าวนี้วงการลิเกเมืองหลวงต่างก็คราคร่ำด้วยคณะลิเกที่เกิดใหม่จำนวนมาก ขณะเดียวกันก็มีคณะลิเกชื่อดังจากภูธร เช่น อยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี ชัยนาท ชลบุรี และนครสวรรค์เริ่มพัฒนาฝีมือตัวเองจนมีชื่อเสียง และหลายครั้งได้เข้าไปเทียบรัศมีลิเกเมืองหลวงโดยการปิดวิกแสดงในเมืองหลวง ลิเกภูธรที่โด่งดังขึ้นมาได้สร้างแบบแผนการแสดงของตัวเองขึ้นมาใหม่ นั่นคือ ได้พัฒนาลิเกลูกบทขึ้นมาทาบรัศมีลิเกทรงเครื่องแบบดั้งเดิมที่คณะของพ่อครูดอกดินและนายเต็ก เสือสง่าเป็นต้นแบบ ราชาลิเกลูกบทที่มีชื่อเสียงโด่งดังในการด้นกลอนสดและการดำเนินเรื่องได้ถูกใจผู้ชมลิเกมากที่สุด ได้แก่ พ่อครูหอมหวล นาคศิริ ผู้ซึ่งครั้งหนึ่งเป็นศิษย์ร่วมคณะพ่อครูดอกดินและเคยแสดงร่วมกับพ่อครูเต็กมาแล้วนั่นเอง ทองเจือ โสภิตศิลป์ระบุว่าในปี พ.ศ. 2480 ครูเต็ก เสือสง่าทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะ สมัยนั้นเรียกว่าโต้โผหรือตั้วโผที่มีชื่อเสียงอยู่ที่วิกลิเกตลาดทุเรียน[6]

เนื่องจากพวกเราไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของพ่อครูเต็ก เสือสง่าอย่างละเอียด เราไม่รู้ว่าท่านมีภรรยากี่คน แต่งงานอย่างเป็นทางการกับใคร ที่ไหน อย่างไร แต่มีหลักฐานแน่ชัดว่าช่วงก่อนสงครามโลกนี้ ภรรยาของพ่อครูเต็กชื่อ แม่เสงี่ยม คู่ชีวิตที่อยู่ด้วยกันยืนยาวและมีบทบาทเกื้อหนุนในการสร้างอาณาจักรลิเกแห่งเมืองโคราชในช่วงต่อมา

เมื่อเวลาล่วงเลย พ.ศ. 2480 ไม่นานนัก ก็เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพาลุกลามเข้ามาถึงโรงลิเกต่างๆ ในเมืองกรุง ครูเต็กและแม่เสงี่ยมก็ตัดสินใจหิ้วเครื่องมือเครื่องใช้ในคณะลิเกของตนหลบลูกระเบิดเครื่องบิน ขึ้นรถไฟบ่ายหน้าสู่โคราชเมืองย่าโม นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า จริงๆ แล้ว ทั้งสองท่านเดินทางมาโคราชครั้งแรกเพราะต้องการเข้าประกวดลิเกชิงรางวัลของ ฯพณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งจัดขึ้นที่เมืองโคราชในปี พ.ศ. 2485 โดยนายประสงค์ เกษมราช นักการเมืองและสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของจังหวัดนครราชสีมาในขณะนั้น ผลการประกวดปรากฏว่าคณะลิเกศิษย์เสือสง่าของพ่อครูเต็ก เสือสง่าชนะเลิศการประกวด ได้รับเงินและถ้วยรางวัลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี[7] เมื่อสงครามโลกครั้งที่สองสงบลง ทั้งพ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยมสองคนตายายก็ตัดสินใจร่วมกันว่าจะไม่ย้อนกลับไปเล่นลิเกกรุงเทพฯ อีกต่อไป จะสร้างเมืองโคราชให้เป็นอาณาจักรลิเกให้จงได้ พ่อครูเต็ก เสือสง่าอายุ 51 ปีในปี พ.ศ. 2485

หลังจากตั้งหลักอยู่โคราชได้ไม่นาน พ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยมก็มีโอกาสต้อนรับลูกศิษย์คนสำคัญจากเมืองหลวงท่านหนึ่ง ลูกศิษย์คนนี้คือ พ่อครูบุญยัง เกตุคง (2467-2540) ต่อมาได้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ในปี พ.ศ. 2534 ครูบุญยังเป็นผู้หนึ่งที่ได้มีโอกาสมาเล่น

---

[6] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ประวัติลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย.* (พฤศจิกายน 2529): 22.

[7] วิไลรัตน์ พิกุลแก้ว (โสมศรีคำ) และสิริณา ต่อศรี. "ลิเกโคราชในอดีต." อ้างแล้ว, หน้า 204.

ลิเกร่วมกับพ่อครูเต็กที่โคราช ทั้งยังได้ปวารณาตนเป็นลูกศิษย์ขอเรียนวิชาลิเกจากพ่อครูเต็กอย่างละเอียด ครูบุญยังเล่าถึงพ่อครูเต็กในการให้สัมภาษณ์ครั้งหนึ่งว่า

"... ตอนหลังคุณลุงเต้ก เสือสง่า แกย้ายกลับไปอยู่โคราช ไปหัดแถว ๆ นั้น จนกระทั่งแกแสดงวิกผูกวิกแสดง ผมก็ได้ข่าวว่าแกเชี่ยวชาญมากๆ เพราะแกได้เที่ยวเข้าไปหา เสาะหาวิชา ไปเรียนละคร เรียนโขนเรียนทุกอย่าง เรียนแม้กระทั่งของทางปักษ์ใต้ (โนรา) ... เรียนเป็นพระลักษมณ์ พระรามแกนิ่มนวล ไปเป็นยักษ์ก็สง่าผ่าเผย จนกระทั่งคุณลุงเต้กเรียนจบทศกัณฑ์ลงสวน ฉุยฉายทศกัณฑ์... วิชาพวกนี้เราต้องไปเรียน ผมก็มุ่งไปโคราชเลย"[8]

อันที่จริง พ่อครูบุญยังเรียกครูเต็กว่า "ลุง" เพราะพ่อของครูบุญยัง (ครูพยอม เกตุคง หรือที่ชาวลิเกรุ่นก่อนเรียกว่า พยอม เชิด เพราะรำเชิดได้สวยงามเป็นที่เลื่องลือ) เรียกครูเต็กว่า "พี่" เมื่อท่านมาสมัครเรียนวิชาลิเกและเล่นลิเกที่โคราชครั้งนั้น ท่านยังขอจดหมายรับรองจากพ่อมาถึงครูเต็กด้วย เพราะพ่อของครูบุญยังเป็นลิเกรุ่นน้องของพ่อครูเต็กและให้ความเคารพนับถือซึ่งกันและกัน ครูบุญยังใช้เวลาเล่นลิเกและเรียนวิชาลิเกกับพ่อครูเต็กแบ่งออกเป็นหลายช่วง แต่เมื่อรวมเวลาทั้งหมด (ไม่รวมช่วงที่ท่านมาตั้งหลักปักฐานในบั้นปลายชีวิตที่โคราช) แล้วประมาณ 17-18 ปี ท่านรับใช้พ่อครูเต็กจนวาระสุดท้ายของท่านในราวปี พ.ศ. 2500 พ่อครูเต็กเสียชีวิตด้วยวัณโรค งานศพของพ่อครูเต็กจัดขึ้นที่เมรุวัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

แม่เสงี่ยม ภรรยาคู่ชีวิตของพ่อครูเต็กคนนี้เป็นกำลังสำคัญในการสร้างกระแสความนิยมในการแสดงลิเกสำหรับผู้ชมเมืองโคราชมาตั้งแต่ต้น อานันท์ นาคคงเล่าถึงแม่เสงี่ยม เสือสง่าไว้ว่า "ไม่ทราบว่าครูเต้กได้นางเสงี่ยมเป็นภรรยาตั้งแต่เมื่อไรและอย่างไร แต่เท่าที่พวกลิเกเก่าเล่ามานั้น แม่เสงี่ยมเป็นผู้หญิงที่มีฐานะดีและเก่งกาจสามารถมากคนหนึ่ง แม้ไม่ได้เป็นลิเกโดยตรง แต่ก็มีบทบาทในการบริหารกิจการลิเกของคณะเสือสง่าอยู่มากทีเดียว เมื่อสิ้นบุญพ่อครูดอกดิน แม่เสงี่ยมก็เป็นหลักในการช่วยดูแลกิจการของศิษย์เสือสง่าอย่างเข้มแข็ง"[9] เพราะแม่เสงี่ยมอยู่ในฐานะภรรยาของพ่อครูเต็ก เสือสง่าผู้เป็นหัวหน้าคณะ

จะว่าไปแล้ว การทำงานของพ่อครูเต็กกับแม่เสงี่ยมเปรียบได้กับการแบ่งงานกันทำตามความถนัดและทักษะของแต่ละคน แต่มีเป้าหมายเดียวกันคือทำมาหากินเลี้ยงตัวเองและครอบครัว ขณะเดียวกันก็เป็นการทำงานเพื่อสร้างอาณาจักรลิเกเมืองโคราชหรือสร้างกระแสความนิยมในศิลปะการแสดงแขนงนี้ให้กับชาวเมืองย่าโมในทศวรรษที่ 2490 และ 2500 พ่อครูเต็กจัดการและดูแลเรื่องการแสดงของลิเกประจำวิก ส่วนแม่เสงี่ยมทำหน้าที่เป็นโต้โผจัดหาลิเกที่มีชื่อจากเมืองหลวงมาแสดง และทำงานด้านการตลาดและประชาสัมพันธ์ในภาษาสมัยใหม่ เพราะแม่เสงี่ยม "เป็นผู้ที่มีบุคลิกดีมากคนหนึ่ง ด้วยเป็นสาวเมืองกรุงมาก่อน จึงดูคล่องแคล่วเฉลียวฉลาด แต่งตัวรสนิยมสูง

---

[8] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์: บุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." อรณา, ผู้สัมภาษณ์. ***พลอยแกมเพชร***, 6, 121 (14 กุมภาพันธ์ 2540). อ้างถึงใน *บุญยัง ทุ้มยอด*... อ้างแล้ว, หน้า 176.

[9] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 239.

ตัดผมสวยเก๋ วางท่าเป็นผู้ดีมีสกุล สง่างามน่าเกรงขาม มีกลิ่นตัวหอมฟุ้งด้วยเครื่องประทินโฉมอย่างดี แต่ถ้าพูดถึงอุปนิสัยใจคอก็นักเลงเก่งกล้า[ยากจะ]หาใครเปรียบ สามารถเข้ากันกับคนใหญ่คนโตในบ้านเมืองโคราชสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นเจ้าเมืองโคราชคนเดิม จอมพลผิน ชุณหะวัณ หรือจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ สมัยที่ไปประจำที่ค่ายทหารโคราช และขณะนั้นยังไม่ได้เป็นนายพล ...เคยมานิยมชมชอบตัวลิเกของแม่เสงี่ยมด้วยกันทั้งนั้น โดยเฉพาะจอมพลผินเคยมาประจบแม่เสงี่ยมขอกินหมากบ่อย ๆ ส่วนจอมพลสฤษดิ์ก็เป็นพ่อยกลิเกตัวยงคนหนึ่งของโคราชทีเดียว"[10]

ความกว้างขวางและชื่อเสียงของแม่เสงี่ยมในสมัยนั้นเป็นที่เลื่องลือไปทั่ว "บารมี" ของแม่เสงี่ยมเกิดจากความสัมพันธ์อันดีกับข้าราชการและผู้มีอำนาจในท้องถิ่นผสมกับนิสัยใจคอแบบนักเลงของท่าน แม่เสงี่ยมเป็นคนตัดสินใจเด็ดเดี่ยว กล้าหาญ กล้าได้กล้าเสียและมีสมัครพรรคพวกมาก บุคลิกนักเลงโตในร่างของผู้หญิงหาได้ยากในยุคนั้น ในเมืองโคราชนอกจากวีรกรรมของท้าวสุรนารีหรือย่าโมแล้ว คนโคราชในเวลานั้นมองไม่เห็นใครอีกเลยนอกจากแม่เสงี่ยม เสือสง่าเจ้าของวิกลิเกคนนี้คนเดียว ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้ท่านได้รับสมญาจากคนในท้องถิ่นว่า "ย่าโมหมายเลขสอง"[11] มีเรื่องเล่ากันในหมู่คนโคราชสมัยนั้นว่าแม่เสงี่ยมเคยแสดงบารมีด้วยการ "ด่า" ตำรวจที่เข้าตรวจค้นและจะจับแม่เสงี่ยมขณะที่กำลังตั้งวงเล่นไพ่จนตำรวจผู้น้อยเหล่านั้นหัวหดไป[12]

วิกแม่เสงี่ยมแห่งเมืองโคราช เมื่อประมาณ 40 ปีที่ผ่านมา บริเวณสี่แยกหัวมุมตรงข้ามกับห้างคลังพลาซ่า (ใหม่) ในปัจจุบันเป็นทำเลที่ตั้งของวิกลิเกภูธรที่ได้มาตรฐานที่สุดของเมืองไทยและเป็นศูนย์รวมของยอดมหรสพแห่งยุคของเมืองโคราชในสมัยนั้น บริเวณดังกล่าวเป็นที่ตั้งของ "วิกแม่เสงี่ยม" ที่ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ทั้งพลเรือนและทหารตำรวจ รวมทั้งพ่อค้าคหบดีของเมืองย่าโมมาชมการแสดงลิเกชั้นนำที่เจ้าของวิกจัดหามาจากเมืองหลวงเป็นประจำ บริเวณสี่แยกใหญ่กลางเมืองโคราชดังกล่าวก็เป็นที่รู้จักกันในนาม "สี่แยกวิกแม่เสงี่ยม" คนโคราชเมื่อ 30-40 ปีที่ผ่านมาไม่มีใครไม่รู้จักวิกลิเกแม่เสงี่ยมแห่งนี้ แต่จะมีคนโคราชเพียงบางส่วนเท่านั้นที่มีกำลังเงินเพียงพอในการจ่ายค่าผ่านประตูและค่ารางวัลต่างๆ ให้กับผู้แสดงลิเกเป็นประจำ พ่อยกและแม่ยกสำหรับคณะลิเกในวิกแห่งนี้ต้องกระเป๋าหนักพอสมควร เมื่อวัดกันด้วยมาตรฐานการครองชีพในสมัยนั้น

คุณยายอายุ 75 ปี เล่าประสบการณ์ตอนไปดูลิเกวิกแม่เสงี่ยมเมื่อราว 50 ปีที่ผ่านมาให้พวกเราฟังว่าวิกแม่เสงี่ยมมีชื่อเสียงมาก คนนิยมไปดูลิเกแม่เสงี่ยม "ยายติดลิเกวิกแม่เสงี่ยม สมัยก่อนมีแต่ผู้ใหญ่ดู ไม่มีเด็กดูเพราะเล่นดี เขาเล่นเรื่องละ 3 วันบ้าง 5 วันบ้าง ยายต้องเดินไปดูเพราะบ้านอยู่ไกล กลางคืนลิเกเลิกเล่น 6 ทุ่ม กว่าจะเดินกลับถึงบ้านก็ราวตีหนึ่ง ตอนเดินกลับมักจะเห็นนักโทษชายตักขี้จากแถววิกในเมือง มีรถม้าวิ่งแต่ยายไม่มีเงินขึ้น ต้องเดินกลับบ้านกับเพื่อนๆ ที่ติด

---

[10] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 243.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ลิเกด้วยกันอีก 5-6 คน ลิเกสมัยก่อนเล่นเป็นเรื่องเป็นราว เป็นระเบียบ ร้องรำสวย ไม่เหมือนทุกวันนี้ที่เอาแต่เล่นตลก"[13]

พวกเราไม่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการก่อสร้างวิกลิเกภูธรมาตรฐานแห่งนี้มากนัก เช่น ไม่ทราบว่าสร้างปีไหน สิ้นค่าก่อสร้างเท่าไร ที่ดินหรือสถานที่ก่อสร้างนั้นเป็นของใคร แม่เสงี่ยมตกลงกับเจ้าของที่ดินอย่างไร อย่างไรก็ตาม พวกเราสันนิษฐานว่าวิกลิเกแห่งนี้น่าจะก่อสร้างและเริ่มเปิดทำการเป็นครั้งแรกประมาณก่อน พ.ศ. 2490 หรือหลังจากที่พ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยมย้ายเข้ามาอยู่โคราชไม่นาน อย่างไรก็ตาม ในระหว่างการศึกษาภาคสนามของพวกเรา หัวหน้าคณะลิเก "พานทอง ก้องฟ้า" และภรรยาจำได้ว่า "วิกลิเกแม่เสงี่ยมมีมาประมาณ 46 ปีแล้ว (พ.ศ. 2494)"[14]

อานันท์ นาคคงบรรยายสภาพของวิกแม่เสงี่ยมไว้ว่า เจ้าของ "ลงทุนสร้างเป็นโรงเรือนไม้กั้นรั้วไม้ประกอบสังกะสีอย่างประณีต ความยาวประมาณ 15 เมตร จุคนดูได้เต็มที่ประมาณ 400 คน สร้างที่นั่งเป็นอัฒจันทร์ยกพื้นสูงติดฝาผนังทั้งสองด้าน ตรงกลางเป็นเก้าอี้ยาวตั้งเรียงกัน เว้นช่องทางเดินไว้ตรงกลางสุด ด้านหน้าสุดเป็นเก้าอี้หวายอย่างดี เรียกว่าชั้นพิเศษ เป็นที่นั่งอย่างโก้สำหรับพวกผู้ดีมีฐานะ ติดตั้งระบบไฟแสงเสียง... มีที่กินที่นอนและส้วมของลูกน้องคณะลิเกรวมอยู่ในบริเวณหลังวิกเสร็จสรรพ ตัวแม่เสงี่ยมและครูเต็กนอนห้องชั้นบนของวิก มีระเบียบในการตีระฆังเรียกทานอาหารเช้าเย็นเป็นเวลาพร้อมกัน มีเวรยามทำความสะอาดและเฝ้าระวังความปลอดภัยเป็นประจำ"[15] ส่วนค่าดูลิเกของวิกแม่เสงี่ยม ก่อน พ.ศ. 2490 คิดในอัตราผู้ใหญ่ 1 บาท เด็ก 50 สตางค์ พอหลัง พ.ศ. 2500 ผู้ใหญ่ 2 บาท เด็ก 1 บาท[16] ต่อมาในช่วงก่อนหน้าที่จะปิดกิจการ (ราว พ.ศ. 2505-2510) ค่าดูลิเกวิกแม่เสงี่ยมขึ้นเป็น 3 บาทสำหรับชั้นพิเศษติดกับเวที 2 บาทสำหรับที่นั่งตรงกลางถัดมาจากชั้นพิเศษ และ 1 สลึงสำหรับที่นั่งแถวหลังและด้านข้างทั้งสองข้าง ซึ่งอยู่ห่างเวทีออกไป[17]

แม่เสงี่ยมใช้ระบบ "หกคืนยกหนึ่งคืน"[18] ในการจ่ายค่าจ้างคณะลิเกที่มาเล่นในวิก ความหมายของระบบนี้ก็คือ คณะลิเกจะได้ค่าจ้างเพียงห้าคืนแรกที่แสดง ส่วนคืนที่หกเงินค่าผ่านประตูทั้งหมดจะตกเป็นของแม่เสงี่ยมเจ้าของวิกทั้งหมด เงินส่วนนี้จะใช้เป็นค่ากับข้าว ค่าน้ำ ค่าไฟและค่าใช้จ่ายอื่น ๆ ที่โต้โผต้องเป็นคนรับผิดชอบ ระบบนี้ถือได้ว่าเป็นธรรมเนียมของลิเกไทยมาตั้งแต่สมัยเริ่มตั้งวิกลิเก วิกในกรุงและวิกภูธรต่างก็ยึดถือระบบนี้เป็นประหนึ่งสัญญาการจ้างงานแบบไม่เป็นลายลักษณ์อักษร พ่อครูบุญยัง เกตุคงเล่าถึงระบบนี้ว่าภาษาลิเกจะเรียกสั้น ๆ ว่า "หกวันยก" หรือ "วิกหนึ่งยก" ท่านได้ให้สัมภาษณ์ถึงชีวิตของผู้แสดงลิเกในระบบดังกล่าวมีใจความตอนหนึ่ง

---

[13] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกสนาม: วิกลิเกแม่เสงี่ยม.* 28 ตุลาคม 2540.

[14] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกสนามสำนักงานคณะลิเก "พานทอง ก้องฟ้า."* 30 ตุลาคม 2540.

[15] อ้างแล้ว, หน้า 240.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 242.

[17] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกสนาม คณะลิเก "พานทอง ก้องฟ้า."* 30 ตุลาคม 2540.

[18] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 242.

ว่า "ชีวิตลิเกลำบากนะหนูนะ จะได้ค่าตัวแค่ 5 วัน อีกวันหนึ่งเราต้องยกให้โต้โผเขา เล่นฟรีนะคะ โต้โผคือคนที่หางานให้ ก็น่าเห็นใจเขาอยู่น่ะ เพราะ หนึ่ง ตีตั๋วสมัยนั้นต้องมีอากรแสตมป์ ทำพลาดนิดเดียวสรรพากรมาตรวจก็โดนจับ สอง ค่าวิกล่ะ ค่าไฟล่ะ ค่าน้ำล่ะ ค่าอาหารล่ะ เขาต้องออก 2 มือ เข้ากับเย็นโต้โผต้องเลี้ยง ก็สมควรให้เขาวันหนึ่งเลย"[19]

วิกลิเกแม่เสงี่ยมยังคงได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงยุคสงครามเวียดนามที่ทหารอเมริกันเข้ามาตั้งฐานทัพในโคราชและใช้โคราชเป็นกองบัญชาการใหญ่ ในยุคนี้ "คนขึ้น [วิกแม่เสงี่ยม] มาก ผู้ลากมากดีชอบไปดูลิเกวิกนี้ เขาเอาลิเกจากกรุงเทพฯ มาเล่น แต่โต้โผลิเกอยู่โคราช... ตอนสงครามเวียดนาม ค่ายเฟรนด์ชิพ (Friendship) ฝรั่งเข้ามาตั้งที่โคราช เงินดีมาก ฝรั่งมีแฟน ผู้หญิงก็พาไปดูลิเก"[20] ช่วงนี้คาดว่าน่าจะอยู่ในราว พ.ศ. 2505-2508 ซึ่งเป็นระยะเริ่มต้นของการใช้โคราชและจังหวัดอื่น ๆ (เช่น อุดรธานี อุบลราชธานี นครพนม) เป็นฐานทัพของทหารอเมริกันในสงครามเวียดนาม ระยะนั้นวิกแม่เสงี่ยมยังคงได้รับความนิยมอยู่ แต่ก็มีสัญญาณหลายอย่างที่ส่อให้เห็นว่าความยิ่งใหญ่ของวิกลิเกแห่งนี้กำลังจะจบลง ผู้ให้ข้อมูลคนเดียวกันนี้เล่าให้ฟังว่า ช่วงหลังวิกนี้จัดฉายภาพยนตร์สลับกับการแสดงลิเกในบางวัน บารมีและชื่อเสียงของแม่เสงี่ยมเริ่มลดความขลังลงอย่างมากเมื่อภาพยนตร์และวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาแย่งคนดู ลิเกต้องประสบภาวะซบเซาอย่างถึงที่สุด แม้ว่าช่วงหลังนี้พ่อครูบุญยังและ "คณะลิเกเกตุคงดำรงศิลป์" จะรับอาสาจัดการแสดงลิเกและดูแลกิจการวิกทั้งหมดแทนหลังมรณกรรมของพ่อครูเต็กใน พ.ศ. 2500 และแม่เสงี่ยมที่เริ่มเบื่อหน่ายและชราภาพมากแล้ว ในที่สุด พ่อครูบุญยังและพรรคพวกแห่งคณะเกตุคงดำรงศิลป์ก็ทวนกระแสไม่ไหวต้องคืนวิกลิเกให้กับแม่เสงี่ยมซึ่งต่อมาได้ปิดกิจการลงอย่างถาวรในราวก่อนปี พ.ศ. 2510[21] แต่ข้อมูลของอานันท์ นาคคงระบุว่าวาระสุดท้ายของวิกแม่เสงี่ยมอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2512-2513[22]

ความสำเร็จของวิกแม่เสงี่ยม ช่วงเวลาสองทศวรรษของวิกแม่เสงี่ยมได้สร้างกระแสความคึกคักให้กับชีวิตกลางคืนของเมืองโคราชไม่น้อย วิกแม่เสงี่ยมเป็นศูนย์กลางของการเผยแพร่ลิเกจากเมืองหลวงและภาคกลางมาสู่เมืองโคราชและกลายมาเป็นตำนานอันยิ่งใหญ่ของวงการลิเกเมืองย่าโม ความสำเร็จในช่วงเวลาสั้นของวิกลิเกแห่งนี้เกิดจากเงื่อนไขหลายประการ ได้แก่

ประการแรก ลิเกกรุงเทพฯ ในทศวรรษที่ 2490 และ 2500 ถือได้ว่าเป็นสุดยอดของมหรสพหรือสื่อบันเทิงแห่งยุค ลิเกเป็นเสมือนแฟชั่นทางวัฒนธรรมของเมืองหลวงส่งออกมายังต่างจังหวัด ลิเกจึงสร้างกระแสความนิยมคลั่งไคล้ให้กับคนต่างจังหวัดได้ไม่ยาก โดยเฉพาะจังหวัดที่มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมใกล้ชิดกับภาคกลาง เช่น นครราชสีมา

---

[19] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." *พลอยแกมเพชร.* อ้างถึงใน *บุญยังทุ้มยอด...* อ้างแล้ว, หน้า 182.

[20] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนาม คณะลิเก "พานทอง ก้องฟ้า."* 30 ตุลาคม 2540.

[21] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. อ้างแล้ว.

[22] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 252

ประการที่สอง แรงหนุนของข้าราชการ ผู้นำและผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่น ข้อนี้อาจพิจารณาได้จากบทบาทของผู้นำทางทหาร ผู้แทนราษฎรและคหบดีคนสำคัญของจังหวัดต่างก็เป็นแฟนลิเกของวิกแห่งนี้ กระแสความนิยมในสมัยนั้นเกิดจากอิทธิพลของผู้นำเป็นสำคัญ

ประการที่สาม บารมีของแม่เสงี่ยม บุคลิกภาพและความเป็นผู้นำของแม่เสงี่ยมได้ส่งผลให้วิกลิเกและการดำเนินธุรกิจเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วโดยเฉพาะในระยะแรกของทศวรรษที่ 2490

ประการที่สี่ ศิลปินลิเกชั้นครู เช่น ครูเต็กและครูบุญยัง มีส่วนผลักดันให้วิกแม่เสงี่ยมมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้เพราะวิกแม่เสงี่ยมเป็นวิกลิเกของผู้ดีมีเงิน ดังนั้น รสนิยมในด้านความบันเทิงย่อมต้องการศิลปินและคณะลิเกที่มีคุณภาพสูงและเข้าถึงแบบแผนดั้งเดิมของลิเกเมืองหลวงที่โดดเด่นทั้งการร้องและการรำ

ประการสุดท้าย ลิเกเป็นศิลปะการแสดงและมหรสพที่อยู่ในกระแสของสังคมไทยในช่วงนั้น ข้อนี้อาจพิจารณาได้จากการที่รัฐบาลทหารในสมัยนั้นส่งเสริมการแสดงและการประกวดลิเกอย่างแพร่หลาย รวมทั้งใช้การแสดงลิเกเพื่อผลประโยชน์ทางการเมือง เช่น ต่อต้านคอมมิวนิสต์ ปลุกกระแสชาตินิยมและผลิตซ้ำอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ คณะลิเกจำนวนมากต้องแต่งบทและเล่นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการ "เทิดทูนชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ส่งเสริมความสามัคคี... ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมอันดี โดยสอดแทรกคำขวัญ คำคม คติ ข้อเตือนใจไว้ในบทแสดง"[23] ลิเกที่เล่นออกอากาศตามสถานีวิทยุต้องส่งบทหรือเนื้อร้องไปให้เจ้าหน้าที่ของกรมประชาสัมพันธ์ตรวจสอบเสียก่อน ถ้ามีการบันทึกเสียงก่อนออกอากาศเจ้าหน้าที่ก็จะตรวจว่าเนื้อหาในเทปกับบทที่เขียนส่งมานั้นตรงกันหรือไม่

วิกลิเกอื่น ๆ ช่วงที่วิกลิเกแม่เสงี่ยมกำลังรุ่งโรจน์ในทศวรรษที่ 2490 และ 2500 ถือได้ว่าเป็นยุคทองช่วงหนึ่งของลิเกเมืองโคราช คำเล่าลือเกี่ยวกับบารมีของแม่เสงี่ยมและชื่อเสียงของบรมครูลิเก เช่น พ่อครูเต็ก เสือสง่าเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในอาณาจักรลิเกเมืองไทยยุคนั้น โคราชได้กลายมาเป็นแหล่งทำมาหากินที่สำคัญของคณะลิเกน้อยใหญ่จากเมืองหลวงและจังหวัดต่างๆในที่ราบลุ่มภาคกลาง ภายใต้สถานการณ์ดังกล่าว ความนิยมของชาวโคราชที่มีต่อลิเกเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้เกิดวิกลิเกตามย่านต่าง ๆ ของเมืองและเขตชุมชนขนาดใหญ่อีกหลายแห่ง ได้แก่

1. วิกสวนพริกไทย เป็นวิกลิเกขนาดประมาณ 100 ที่นั่ง ตั้งอยู่แถวสวนพริกไทยและศรีษะละเลิง .จากการสัมภาษณ์ชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในละแวกนั้น พบว่าวิกลิเกนี้มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกับวิกแม่เสงี่ยมในตัวเมือง วิกสวนพริกไทยเปิดทำการในช่วงทศวรรษที่ 2500 เจ้าของวิกเป็นคนบ้านศรีษะละเลิง สร้างวิกลิเกไว้ให้คณะลิเกมาเช่าแสดง คณะลิเกที่มาแสดงส่วนใหญ่มาจากภาคกลาง เช่น อ่างทอง อยุธยา และมีบางคณะเป็นลิเกในท้องถิ่น เช่น คณะลิเกบ้านต่างตา คณะลิเกที่มีชื่อเสียงประจำวิกสวนพริกไทย ได้แก่ คณะศรีสำเริง คณะสมยศ คณะสมส่วน เป็นต้น คนดูลิเก

---

[23] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย.* (มกราคม 2530): 64.

วิกนี้เป็นชาวบ้านในละแวกใกล้เคียง ค่าดูประมาณ 2-3 บาท ลิเกแสดงไม่เกินเที่ยงคืนหรือตีหนึ่ง จุดตะเกียงเจ้าพายุเพราะสมัยนั้นยังไม่มีไฟฟ้า ส่วนใหญ่เล่นเรื่องที่เอามาจากหนังสือ เช่น สังข์ทอง บางคณะก็เล่นเรื่องนิยาย เช่น ทาสน้ำตา ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงและเด็กๆ ไม่ค่อยมีผู้ชายไปดูลิเก จะมีบ้างก็พวกหนุ่ม ๆ ตามไปดูสาว ๆ ชาวบ้านบางคนเรียกวิกลิเกแห่งนี้ว่า วิกศรีสำเริง เรียกตามคณะลิเกที่สร้างชื่อให้กับวิก[24] แม้ว่าจะมีผู้ชมลิเกบางส่วนมาจากในเมืองโคราช ผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่สุดของวิกลิเกแห่งนี้เป็นชาวบ้านที่มีฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมต่ำกว่าผู้ชมของวิกแม่เสงี่ยมอย่างเห็นได้ชัด

2. วิกหนองจะบก ชื่อวิก "หนองจะบก" มักจะเป็นชื่อวิกลิเกที่มักจะได้รับการกล่าวถึงเทียบเคียบกับวิกแม่เสงี่ยมในฐานะวิกลิเกในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน แม้ว่าวิกหนองจะบกจะมีขนาดเล็กกว่า ไม่ทันสมัยและไม่ได้รับความนิยมเท่ากับวิกแม่เสงี่ยม แต่วิกลิเกที่นี่ก็เป็นเวทีของลิเกที่ยังไม่มีชื่อเสียงที่มาจากภาคกลางและเป็นวิกลิเกสำหรับคนดูลิเกที่เป็นชาวบ้านร้านช่องทั่วไป

คนโคราชรุ่นเก่าเรียกวิกหนองจะบกตามชื่อคณะลิเกที่มาแสดงประจำจนมีชื่อเสียง นั่นคือ "วิกสุรินทร์ หนูทอง" วิกนี้เกิดหลังวิกแม่เสงี่ยม ตาอายุ 84 ปีเล่าว่า "วิกสุรินทร์ หนูทองเป็นวิกชั่วคราว เล่นอยู่ประมาณ 4-5 ปี เขาเล่นตลอดปี คนดูลิเกทุกคืนแต่ไม่เยอะ คนดูส่วนมากเป็นผู้หญิงนั่งเคี้ยวหมากไปดูลิเกไปด้วย"[25] วิกลิเกและชุมชนในบริเวณหนองจะบกได้กลายมาเป็นศูนย์กลางของชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรีที่จะได้รับการอภิปรายอย่างละเอียดในตอนต่อไป

3. วิกพ่อจรัส อำเภอสูงเนิน ในช่วงทศวรรษ 2500 ลิเกภาคกลางได้เข้ามาเปิดการแสดงตามตำบลและอำเภอรอบนอกเมืองโคราชค่อนข้างคึกคัก ชาวโคราชก็ให้การต้อนรับคณะลิเกต่าง ๆ อย่างอบอุ่น หัวหน้าคณะลิเก "พานทอง ก้องฟ้า" เล่าประสบการณ์ชีวิตลิเกของท่านว่า เมื่อเป็นเด็กเรียนหนังสือจบชั้น ป. 4 แล้วมาหัดเล่นลิเกกับพี่สาวที่จังหวัดลพบุรี คณะลิเกของพี่สาวเคยมาเปิดการแสดงที่ "วิกพ่อจรัส" ตั้งอยู่หน้าวัดใหม่อัมพร อำเภอสูงเนิน[26] จากคำให้สัมภาษณ์ดังกล่าวนี้พวกเราเชื่อว่า อาจมีวิกลิเกอีกหลายแห่งเกิดขึ้นในทศวรรษที่ 2500 ตามชุมชนใหญ่หรือย่านตลาดการค้ารอบ ๆ เมืองโคราช เช่น ปักธงชัย โชคชัย หัวทะเล ฯลฯ

4. โรงลิเกประจำวัด[27] ในช่วงเวลาเดียวกับความรุ่งโรจน์ของวิกแม่เสงี่ยมในเมืองโคราช ลิเกได้กลายมาเป็นมหรสพขวัญใจชาวโคราชทั่วไป ชาวโคราชทั้งที่อาศัยอยู่ในเมืองและชนบท ทั้งที่เป็นข้าราชการ พ่อค้าและคหบดีและชาวไร่ชาวนาต่างชื่นชอบลิเกกันทั่วหน้า โดยเฉพาะคณะลิเกจากเมืองหลวงยิ่งได้รับความนิยมอย่างมาก ความนิยมแพร่หลายของลิเกในโคราชนี้อาจวัดได้จาก

---

[24] สุริยา สมุทคุปติ์ และพัฒนา กิติอาษา. *บันทึกสนาม: วิกสวนพริกไทย.* 12 กรกฎาคม 2541.

[25] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกสนาม: วิกสุรินทร์ หนูทอง.* 2 พฤศจิกายน 2540.

[26] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. อ้างแล้ว, 30 ตุลาคม 2540.

[27] ในระหว่างการศึกษาภาคสนามของพวกเราพบว่า โรงลิเกถาวรประจำวัดได้ถูกรื้อถอนไปเกือบหมดแล้ว เพราะคณะลิเกสมัยใหม่มีเวทีทันสมัยเป็นของตัวเอง เข้าภาพไม่จำเป็นต้องเตรียมเวทีชั่วคราวไว้ให้ ในปัจจุบัน (2541) เวที เครื่องเสียงและเครื่องดนตรีของคณะลิเกโคราชหลายคณะได้มาด้วยการเช่าแสดงเป็นครั้งคราว--คณะนักวิจัย

โรงลิเกที่แต่ละวัดได้สร้างไว้สำหรับการแสดงลิเกในงานประจำปี วัดขนาดใหญ่ในเมืองโคราช และหมู่บ้านรอบนอกต่างก็สร้างโรงลิเกถาวรไว้ประจำวัดแทบทั้งสิ้น เช่น วัดพายัพ วัดอัมพวัน วัดหลักร้อย ฯลฯ ลิเกได้รับการว่าจ้างให้มาแสดงในงานวัดประจำปี และงานมงคลและอวมงคลที่เจ้าภาพติดต่อไป เช่น กฐิน ขึ้นบ้านใหม่ บวชนาค โกนจุก หรืองานศพ งานเหล่านี้เจ้าภาพต้องเป็นฝ่ายปลูกสร้างเวทีลิเกชั่วคราวเอง เพราะในสมัยนั้นยังไม่มีเวทีลอยฟ้าหรือเวทีเคลื่อนที่ คุณตาวัย 68 ปี เล่าว่า "สมัยก่อนลิเกต้องขึ้นรถไฟไป จากนั้นลงเดิน ขึ้นเกวียน ลิเกสมัยก่อนมีแต่กระเป๋าใส่เครื่องแต่งตัวกับชุดแสดง เจ้าภาพต้องเตรียมไฟ (ตะเกียงเจ้าพายุ) เวที และข้าวปลาอาหาร"[28] แต่พอถึงราว พ.ศ. 2507 บางคณะเริ่มใช้เครื่องปั่นไฟเล็กๆ แต่เมื่อเดินทางไปยังหมู่บ้านไกลๆ ออกไป ต้องใช้รถบ้าง เกวียนบ้าง บางครั้งต้องลงเรือข้ามน้ำข้ามคลองไป[29]

งานบุญต่าง ๆ ของชาวโคราชจะไม่ยิ่งใหญ่สมบูรณ์แบบในความรู้สึกของเจ้าภาพและแขกที่มาร่วมงาน หากงานบุญนั้นปราศจากลิเก ความข้อนี้ก็ตรงกับข้อสังเกตของอดีตนางเอกลิเกท่านหนึ่งที่ย้ายมาจากอยุธยามาทำมาหากินอยู่โคราชนานกว่า 30 ปีที่ว่า "คนโคราช ถ้าตายวันนี้ เย็นนี้ก็หาลิเกมาเล่นงานศพแล้ว"[30] ธรรมเนียมประจำถิ่นของชาวโคราชข้อนี้เองที่ได้หล่อเลี้ยงให้ลิเกกลายมาเป็นมหรสพยอดนิยมคู่กับชาวโคราชตลอดระยะเวลากว่า 50 ปีที่ผ่านมา

พ่อครูบุญยัง เกตุคง: ผู้สืบทอดเจตนารมณ์ของพ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยม เสือสง่า พ่อครูเต็กและแม่เสงี่ยม เสือสง่าได้รับการจดจำในฐานะผู้บุกเบิกวงการลิเกโคราช ทั้งในแง่ของการแสดงและการประกอบธุรกิจวิกลิเก จิตวิญญาณของผู้บุกเบิกทั้งสองท่านได้รับการสานต่อโดยลูกศิษย์คนสำคัญของพ่อครูเต็กและต่อมาได้กลายมาเป็นบรมครูและศิลปินแห่งชาติผู้มีคุณูปการมหาศาลทั้งต่อวงการลิเกและปี่พาทย์ของเมืองโคราช บรมครูผู้สืบทอดเจตนารมณ์ท่านนั้นก็คือ "พ่อครูบุญยัง เกตุคง"

ครูบุญยัง เกตุคง (2467-2540) เป็นศิลปินผู้อุทิศทั้งชีวิตของท่านเพื่องานศิลปะที่เป็นชีวิตจิตใจของท่าน งานศิลปะที่ว่านี้ก็คือ ปี่พาทย์และลิเกไทย ซึ่งท่านได้เรียนรู้และฝึกฝนจนแตกฉานมาตลอดชีวิตของท่าน รวมทั้งได้ก้าวสู่จุดสูงสุดในวิชาชีพในการทำหน้าที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ในบั้นปลายชีวิตของท่าน[31] ชีวิตศิลปินของท่านเริ่มต้นในเมืองหลวง ผกผันและเปลี่ยนแปลงไปตามชะตาชีวิตและผ่านทุกข์ผ่านสุขอยู่ในเมืองหลวงมาอย่างโชกโชน

พ่อครูบุญยังเรียนเครื่องดนตรีไทย "จนถึงขั้น" เกือบทุกชนิดมาตั้งแต่วัยเด็กพร้อมกับพี่ชายของท่าน (ครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ. 2531) ก่อนที่จะหันเหเข้าสู่วงการลิเก

---

[28] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: การเดินทางไปแสดงของคณะลิเกในอดีต*. 30 ตุลาคม 40.

[29] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: การเดินทางไปยังสถานที่แสดงของคณะลิเกในอดีต*. 30 ตุลาคม 40.

[30] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: การแสดงลิเกปิดวิกของคณะวันฉลิม*. 7 ตุลาคม 2540.

[31] ประวัติชีวิตและผลงานอย่างละเอียดของครูบุญยัง เกตุคง โปรดดูบทความเรื่อง "ประวัติชีวิตและผลงานของนายบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)" และบทสัมภาษณ์ของท่านที่ตีพิมพ์ในนิตยสาร "พลอยแกมเพชร" (กุมภาพันธ์ 2540) ข้อเขียนทั้งสองชุดนี้รวมอยู่ในหนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพของท่าน *บุญยัง ทุ้มยอด*. อ้างแล้ว.

เมื่ออายุ 16 ปี (พ.ศ. 2483) ในบทความเรื่อง ***"ประวัติชีวิตและผลงาน นายบุญยัง เกตุคง..."*** บันทึกเหตุการณ์ตอนที่พ่อครูบุญยังตัดสินใจเข้าสู่วงการลิเกว่า "...นายบุญยังเข้าสู่วงการลิเกด้วยความคับแค้นเจ็บใจ น้อยใจ ผิดกับนักแสดงลิเกคนอื่นๆ สาเหตุเพราะนายบุญยังเป็นนักดนตรีต้องบรรเลงประกอบการแสดงทั้งคืน ตั้งแต่สองทุ่ม (20.00 น.) ถึงสองยามเศษ (24.00 น.) ได้ค่าจ้างเพียงสองสลึง (50 สตางค์) แต่ตัวลิเกได้ค่าจ้างถึง 6 สลึง (1.50 บาท) ทั้งๆ ที่ปฏิบัติงาน (การแสดง) น้อยกว่ากันมาก"[32] ความข้อนี้ก็ตรงกับคำให้สัมภาษณ์ของท่านที่ว่า "ผมอยากเป็นลิเก ที่อยากเป็นลิเกเพราะรายได้ปี่พาทย์มันน้อย สู้ตัวลิเกไม่ได้ ผมก็เลยไปหัดลิเก...ก็เที่ยวไปครับ ขอเค้า ไปบางกระบือ บางซื่อ มีวิกก็เข้าไป ยกมือไหว้โต้โผเค้า ขอผมเป็นเสนาด้วยคนเถอะ สมัยนั้นมันก็ได้แค่ห้าสตังค์เท่านั้น..."[33]

ครูลิเกคนแรกของท่านคือ ครูวาด เม็ดขนุน ครูคนต่อมาได้แก่ ครูสนิท จรกา ครูบุญยังในขณะนั้นเล่นลิเกเป็นลูกโรงพร้อมกับเรียนวิชาลิเกจากหัวหน้าคณะลิเกที่มีชื่อเสียงหลายคณะ รวมทั้งคณะของพ่อตัวเองที่วิกอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บางช่วงท่านก็หยุดการแสดงลิเกไปเป็นนักดนตรีตามเดิมเพราะพี่ชาย (ครูบุญยงค์ เกตุคง) ไม่เห็นด้วยกับการแสดงลิเก พี่ชายบอกว่าเล่นลิเกพออายุมากขึ้นแล้วจะหากินลำบาก ให้มาช่วยกันเล่นวงปี่พาทย์ต่อไปจะดีกว่า

ความเป็นคนที่ใฝ่รู้และขวนขวายหาวิชาความรู้ของครูบุญยัง ทำให้ท่านตัดสินใจมุ่งหน้าสู่เมืองโคราชเพื่อขอเรียนวิชาลิเกจากพ่อครูเต็ก เสือสง่า ปรมาจารย์ผู้เป็นเลิศในกระบวนรำและลิเกทรงเครื่อง การตัดสินใจมุ่งหน้าสู่โคราชครั้งแรกน่าจะเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองเกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2485-2486 หลังจากที่ครูเต็กกับแม่เสงี่ยมได้ย้ายไปตั้งหลักปักฐานอยู่ที่โคราชได้ไม่นาน ความจริง ครูบุญยังรู้จักพ่อครูเต็กก่อนหน้านั้นแล้ว ท่านเรียกครูเต็กว่า ลุง เพราะพ่อของครูบุญยังเรียกครูเต็กว่า พี่ ครูบุญยังหัดร้องหัดรำลิเกอยู่กับครูเต็กครั้งแรกประมาณ 2 ปีเศษ ครูเต็กก็กรุณาถ่ายทอดวิชาให้ด้วยความเต็มใจ หลังจากนั้นครูบุญยังก็กลับมาแสดงลิเกที่กรุงเทพฯ อีก

ต่อมาในราวกลางทศวรรษที่ 2490 ได้ร่วมกับพี่ชายและนายบุญสม อยุธยา (พร ภิรมย์) ตั้งคณะเกตุคงดำรงศิลป์ รับงานแสดงทั่วไป รวมทั้งเข้าประกวดลิเกทางวิทยุของกรมประชาสัมพันธ์จนได้รับรางวัลชนะเลิศในปี พ.ศ. 2500 ตอนประกวดคณะเกตุคงดำรงศิลป์เล่นเรื่อง "ปฐพีขวานทอง" โดยมีนายบุญสม อยุธยาแสดงเป็นพระเอก แต่ทำพิธีมอบรางวัลในวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2501 เพราะเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ทำการรัฐประหารขึ้นสู่อำนาจแทนจอมพล ป. พิบูลสงครามในปี พ.ศ. 2500 และอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ก็เปลี่ยนจาก ม.ล. ขาบ กุญชร มาเป็นพลโทสุรจิต จารุเศรณี[34]

---

[32] อ้างใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* อ้างแล้ว, หน้า 23.

[33] "บนสัมภาษณ์ ลลนานัดพบครูบุญยัง เกตุคง." *ลลนา*. 307. ปีกษ์แรก (ตุลาคม 2528). อ้างใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* อ้างแล้ว, หน้า 141.

[34] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ประวัติลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย*. (มีนาคม 2530): 67-68.

ในราวปี พ.ศ. 2495 จุดเปลี่ยนครั้งสำคัญของคณะลิเกเกตุคงดำรงศิลป์ก็เกิดขึ้นเมื่อครูบุญยงค์ผู้เป็นพี่บอกเลิกไม่เล่นลิเกอีกต่อไป จะทุ่มเทให้กับปี่พาทย์อย่างเดียวและเข้ารับราชการในกรมโฆษณาการ แต่ครูบุญยงค์ก็ยังคงมาช่วยคณะลิเกเมื่อมีงานสำคัญ เช่น งานประกวดลิเกทางวิทยุ เป็นต้น แม้ครูบุญยังจะคอยประคับประคองคณะลิเกต่อมาได้ระยะหนึ่ง แต่ในที่สุดคณะลิเกเกตุคงดำรงศิลป์ก็ถึงเวลาที่ทุกคนต้องแยกทางกันไป ครูบุญยังใช้โอกาสช่วงนี้แสวงหาความรู้วิชาลิเกเพิ่มเติมโดยการหวลกลับมาสู่เมืองโคราชเป็นคำรบสอง ย้อนกลับมาเล่นลิเกและเป็นลูกศิษย์ครูเต็กอีกครั้ง ครูบุญยังเล่าเหตุการณ์ตอนนั้นว่า "ท่าน[พ่อครูเต็ก]รู้จักบิดาผม บิดาเคยฝาก ตอนนั้นผมยังไม่ได้ไป แต่ไปตอนผมโตแล้ว เรียกว่าเป็นพระเอกแล้ว ไปอยู่กับท่าน ท่านก็ตั้งวิก มีการแสดงที่วิกโคราช กลางคืนเล่นให้ท่าน กลางวันขอวิชาท่าน คือผมเจ็บใจพวกลิเก รุ่นใหญ่นี่ คือวิชาเราไม่ถึงเค้า--แต่ก่อนนี้เค้าเหยียดหยามกันนะฮะผมก็เรียนกับครูเต็กมีเป็นตำรา--เป็นตับ ก็คือพระราชนิพนธ์ล้นเกล้าฯ ร. 2 ...อิเหนานี่ร้ายที่สุด เล่นก็ยาก..."[35]

ย้อนกลับมาหาครูเต็กคราวนี้ ครูบุญยังพบว่าปรมาจารย์ของท่านนั้นชราภาพมากแล้ว ทั้งยังเจ็บป่วยด้วยโรคประจำตัว (วัณโรค) ท่านมีความรู้สึกว่ายังมีกระบวนท่าทางนาฏศิลป์อีกจำนวนมากที่ท่านจำเป็นต้องเรียนรู้ แม้ในสถานการณ์ที่สุขภาพของผู้เป็นบรมครูจะไม่เอื้ออำนวยมากนัก ท่านเล่าว่า "จริง ๆ ตอนนั้นครูเต็กเปิดวิกที่โคราช ผมก็เล่นที่กรุงเทพฯ แล้ว พอผมไปขอวิชา แกเลยจับตัวผมไปเป็นพระเอกของแก ตอนนั้นผมอายุ 40 ปีแล้ว เล่นจนชำนาญแล้ว แต่รู้สึกว่าวิชามันยังไม่พอ ผมก็ไปขอท่าเงาะ พลายชุมพล แล้วกำลังจะต่อทศกัณฑ์ลงสวน ฉุยฉายทศกัณฑ์...ทีนี้ตอนท่ากระทกตัว คุณลุงเต็กแกเป็นวัณโรคอยู่แล้ว กระทกตัว 3 ปีงเท่านั้นแหละ เลือดออก ต้องหยุด ผมเลยหาหมอมาฉีดยาให้ เลยไม่ได้อันนี้"[36]

เมื่อรวมระยะเวลาทั้งหมดของการเรียนลิเก แสดงลิเกและใช้ชีวิตอยู่ที่โคราชของครูบุญยังท่านบอกว่าประมาณ 17-18 ปี ช่วงเวลาดังกล่าวนี้นับจากหลังครูเต็กเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2500 และช่วงเวลาที่ต้องดูแลกิจการวิกลิเกตอบแทนคุณครูและแม่เสงี่ยมจนกระทั่งวิกปิดกิจการในตอนปลายทศวรรษที่ 2500 ในช่วงเวลาทั้งหมดนี้ดูเหมือนว่า ท่านจะมีความสุขมากที่สุดก็ตอนเรียนแบบตัวต่อตัวกับครูเต็กภายใต้บรรยากาศอันเงียบสงัดของโรงลิเกตอนเช้ามืด เรียนแบบ "ลักลอบ" เพราะไม่ต้องการให้คนอื่นมาเห็น ท่านจดจำบรรยากาศเหล่านี้ได้อย่างแจ่มชัด "...คุณลุงเต็กแกหวงวิชาครับ ลิเกเขานอนกันในวิกหมด ทีนี้บ้านพักของลิเกอยู่ข้างล่าง ลุงเต็กอยู่ข้างบนเป็น 2 ชั้น ผมก็นอนข้างล่าง สักประมาณตีสี่กว่า ๆ ผมต้องตื่นไปเคาะ คุณลุง ๆ แกจะ "ฮื่อ" ...พอฮื่อ เราก็ลงได้ลงมาล้างหน้าอาบน้ำอาบท่า แกสั่งไว้อย่างนั้น พอดีตีห้ากว่าเราจะได้รำ พอสว่างพวกลิเกมาแล้วหยุดแล้ว กลัวจัด กลัวคนขโมย ให้ผมคนเดียว"[37]

---

[35] อ้างใน บุญยัง ทุ้มขอด... *อ้างแล้ว*, หน้า 144.

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 176.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 178.

ครูบุญยัง เกตุคงได้ชื่อว่าเป็นผู้หนึ่งที่มีความเพียรเป็นเลิศและมีใจรักในการแสวงหาความรู้จากปรมาจารย์ทั้งในทางปี่พาทย์และลิเกอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย ท่านไม่เพียงแต่ต้องการหาวิชาความรู้จากบรมครูไว้ใส่ตัวเท่านั้น หากแต่เป้าหมายสูงสุดของท่านคือการเป็นครู ซึ่งในความหมายของท่านก็คือ ครูผู้มีปณิธานในการถ่ายทอดกระบวนวิชาทั้งปี่พาทย์และลิเกที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนให้กับคนรุ่นหลัง ท่านมองเห็นว่าอนาคตของนาฏกรรมไทยอยู่ที่คนรุ่นใหม่ คนรุ่นครูเต็กหรือรุ่นของท่านเองเมื่อตายไปแล้ว วิชาความรู้ก็จะสูญหายไป ท่านเคยให้สัมภาษณ์หลายครั้งว่า "...ผมอยากเรียนเป็นครูเขา เพราะฉะนั้น ผมต้องเรียนหมด อิเหนาผมก็เรียนจากนางจินตหราจนไปถึงเมืองดาหา บุษบา ไปรบกริชกะหมังกุหนิงเข้าเฝ้าไปเห็นนางบุษบาเข้า สวยงามหลงใหล จนกระทั่งไปไหว้พระปฏิมา..."[38] นี่คือวิสัยทัศน์ของพ่อครูบุญยังและนี่คือที่มาของความอุตสาหะและความเพียรพยายามในการเรียนรู้ของท่าน

กล่าวกันว่า พ่อครูบุญยังเป็นพระเอกลิเกขวัญใจพ่อยกและแม่ยกเมืองโคราชมากที่สุดคนหนึ่งในยุคสมัยของท่าน ทั้ง ๆ ที่ท่านเริ่มเล่นลิเกที่วิกแม่เสงี่ยมเมื่อมีอายุมากแล้ว (มากกว่า 40 ปี) แต่ท่านยังมีเสน่ห์เพราะเป็นลิเกทรงเครื่องต้นฉบับที่มีลีลาทางนาฏศิลป์และการร้องค้นตามตำรับที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรมครู ท่านเคร่งครัดในแบบแผนการร้องและการรำ ทั้งยังมีฝีมือเจนจบในกระบวนเครื่องปี่พาทย์ พ่อครูบุญยังเล่าว่าท่านมีทั้งพ่อยกและแม่ยก ซึ่งแต่ละคนนั้นเรียกได้ว่ารักและผูกพันกันอย่างมากทั้งในและนอกโรงลิเก

ท่านเล่าเรื่องพ่อยกคนสำคัญของท่านคนหนึ่งไว้ว่า "...ผมอยู่โคราชนานมากๆ เลยครับ จนกระทั่งผมมีพ่อยก ใครมีแม่ยกก็มีไป แต่ผมมีพ่อยก เพราะผมช่วยครูเต็กรับงานแล้วแต่แสดงเป็นพระเอกอยู่ ...พ่อยกผมชื่อพ่อพิศาล บุณยะมัย อยู่กรมทางฯ แกชอบผมรำ ก็พาเมียแกลูกแกมาดู ถูกอกถูกใจ โอ๊ย...ให้รางวัลทุกคืน พอเย็นๆ จะให้คนมารับผมไปที่กรมทางฯ ไปทานอาหาร แกชอบทำครัว พอไปถึง 'ลูกเอ๊ย มาแล้ว มากินข้าว พ่อจะต้มยำ' ต้มยำของแกต้องใส่นมตราหมีอร่อย ฝีมือเก่ง ...แล้วแกมีที่ที่อยู่กิโล 16 จะไปทางอำเภอปักธงชัยนะครับ แกมีอยู่ 100 ไร่ แกก็เอาใบเหยียบย่ำ เราเรียกใบอะไร น.ส. 3 ใช่มั๊ย มาตัดแบ่งเลย ให้ผม 50 ไร่ ของแก 50 ไร่ แกก็บอกว่ามีเงินแล้วก็มาซื้อลวดมาขึงแบ่งก็แล้วกัน"[39]

ส่วนแม่ยกของท่านที่เมืองโคราชก็มีหลายคนทั้งที่เป็นแม่ยกขาประจำและแม่ยกขาจร ท่านจึงมีทั้งภรรยาตัวจริงและแฟนอีกจำนวนหนึ่งเหมือนกับท่านบอกไว้ว่า "ที่เขาว่ารถไฟ เรือเมล์ ยี่เกตำรวจ--เจ้าชู้ นี่จริงครับ" และ "ชีวิตผมไม่เคยแต่งงานหรอกครับ"[40]

ในฐานะที่พ่อครูบุญยังคลุกคลีอยู่กับวงการลิเกเมืองโคราชมานาน ท่านมีโอกาสได้สอนทั้งวิชาปี่พาทย์และวิชาลิเกให้กับลูกศิษย์ชาวโคราชจำนวนหนึ่ง ท่านมีความเห็นว่าลิเกเมืองโคราช

---

[38] อ้างใน *บุญยัง ทุ้มยอด...*, หน้า 178.

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 180-181.

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 181.

ต่างจากลิเกเมืองกรุงหลายประการ คนโคราชนิยมชมชอบลิเกก็จริง แต่คนโคราชก็มีธรรมเนียมอย่างหนึ่งที่อาจจะไม่เป็นผลดีต่อผู้แสดงคือ การแสดงตลอดคืนตั้งแต่หัวค่ำยันหัวรุ่ง นอกจากนี้ ผู้แสดงลิเกต้องแข่งขันกันเอง ทำงานหนักหามรุ่งหามค่ำในช่วงฤดูที่มีงานชุก (เช่น ช่วงออกพรรษา) ทำให้ไม่มีเวลาพักผ่อน ท่านเล่าว่า "ลิเกทางโคราชลำบากมาก เพราะทางกรุงเทพฯ หรือฝั่งธนฯ นี่เขาแสดงกันอย่างแผลงที่สุดจะตีหนึ่ง โคราชไม่ได้ต้องฟ้าแจ้งจางปางเลย ต้องให้เห็นเลยถึงจะเลิก ทีนี้งานมันชุกน่ะหนูขา เอาล่ะสิ ทำยังไงล่ะ ตีสี่นี่มันจะร้องกันไม่ถูกแล้ว ไม่มีปฏิภาณแล้ว ก็ม้าไงนี่...เป็นบ่อเกิดของการใช้ยาเสพติด ...ปี่พาทย์ก็ตายกันหลายคนเหมือนกันเพราะยานี่ เพราะมันมีทุกคืนนี่หนูขา อย่างวันนี้แสดงที่โคกสะอาด พรุ่งนี้ต้องขึ้นรถไฟไป หรือถ้ามีรถก็นั่งไปบุรีรัมย์ ก็มีเวลาหลับนกกันไป พอไปถึง อ้าว...ได้เวลาแล้วขึ้นแสดงอีกแล้ว พอแสดงบุรีรัมย์เสร็จสรรพแล้วอีกวันย้อนกลับมาสระบุรี เอาเวลานอนที่ไหน ก็กินยา กินยากันมาก ปี่พาทย์ตายไปหลายคน ลูกศิษย์ผมก็ตายไป กินเข้าไปแล้วก็ไปแก้ไม่ง่วงอยู่ทั้งคืน"[41]

ชีวิตศิลปินลิเกในทัศนะของพ่อครูบุญยังไม่ใช่ชีวิตที่สุขสบาย ลิเกไม่ใช่อาชีพที่สร้างความมั่งคั่งร่ำรวยให้ใครได้ ลิเกเป็นงานศิลปะ แต่ศิลปะการแสดงแขนงนี้เป็นพาณิชยศิลป์ที่ขึ้นอยู่กับความนิยมชมชอบและกำลังเงินของผู้ชม ผู้แสดงต้องใช้วิชาลิเกทำมาหากินในเชิงธุรกิจที่เต็มไปด้วยการแข่งขันตลอดเวลา ความยากลำบากที่พ่อครูบุญยังผ่านมาตลอดชีวิตได้ย้ำเตือนให้ท่านและลิเกรุ่นลูกหลานของท่านได้ตระหนักว่า อาชีพลิเกคือ "อาชีพที่ต้องเต้นกินรำกิน" "...คำว่าเต้นกินรำกินนี้ถูกต้องได้กับพวกลิเก ถ้าไม่มีเสียงกลอง ไม่ได้เต้นกิน ไม่ได้รำกิน อดแล้วครับ จนแล้วครับ"[42]

กล่าวโดยสรุปแล้ว ประวัติชีวิตและผลงานของพ่อครูบุญยังมีความสำคัญต่อพัฒนาการของวงการลิเกโคราชอาจแบ่งออกเป็น 4 ประการดังนี้

ประการแรก **เรียนวิชา** คำนี้เป็นเสมือนเครื่องหมายการค้าของพ่อครูบุญยังเลยก็ว่าได้ ชีวิตศิลปินของท่านให้คุณค่ากับการดิ้นรนขวนขวายและเสาะแสวงหาครูผู้เชี่ยวชาญในวิชาแต่ละอย่าง สำหรับท่านแล้ว การเรียนรู้เป็นจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดของชีวิต เมื่อได้มีโอกาสเรียนรู้แล้ว ท่านก็เอาใจใส่ฝึกฝนจนเกิดความแตกฉาน เชื่อฟังคำสั่งสอนของครูอย่างเคร่งครัดและกตัญญูกตเวทิตาต่อครูอย่างไม่มีขีดจำกัด ด้วยหัวใจของนักเรียนที่ยิ่งใหญ่นี้เองที่ทำให้ท่านตัดสินใจมาเยือนโคราชและในที่สุดก็ตั้งหลักปักฐานอยู่ที่โคราชอย่างถาวร

ประการที่สอง **เล่นลิเกให้กับครูเต็กและแม่เสงี่ยม เสือสง่า** การที่พ่อครูบุญยังมีโอกาสมาเล่นและเรียนวิชาที่วิกแม่เสงี่ยม ไม่ได้ทำให้ท่านกลายมาเป็นลิเกชั้นครูเพียงอย่างเดียว หากยังเป็นการเอานำเอาศิลปะการแสดงลิเกทรงเครื่องและวิชาปี่พาทย์ตามแบบฉบับของเมืองหลวงมาเผยแพร่ให้คนโคราช เป็นการจุดกระแสความนิยมและรสนิยมในการดูลิเกให้กับคนโคราชไปในตัว

---

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 190-191.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 194.

ประการที่สาม **สอนและถ่ายทอดวิชาปี่พาทย์และลิเกให้กับลูกศิษย์** ในช่วงทศวรรษที่ 2520 และ 2530 พ่อครูบุญยังได้กลายมาเป็นเสาหลักของวงการปี่พาทย์และลิเกของเมืองโคราช ท่านใช้วัดโพธิ์เป็นศูนย์กลางในการถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆ ของท่านให้กับลูกศิษย์ชาวโคราชจำนวนมาก สลับกับหน้าที่ของศิลปินแห่งชาติและครูดนตรีของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ

ประการที่สี่ **ใช้ชีวิตบั้นปลายอยู่ที่เมืองโคราช** พ่อครูบุญยังกลายมาเป็นคนโคราชอย่างสมบูรณ์ ท่านมีบ้าน มีคู่ชีวิตและมีลูกศิษย์ลูกหาจำนวนมากที่นี่ ท่านเคยให้สัมภาษณ์ว่า "...ผมรู้สึกว่าโคราชเป็นประเทศที่ผมอยู่สบาย สร้างปี่พาทย์สร้างเครื่องลิเกเอาไว้บูชา ถึงไม่เล่นก็ต้องบูชาแล้วก็หัดลูกศิษย์ เด็กที่พ่อแม่จนเอามาทิ้งไว้กับวัดมั่ง ให้พระเลี้ยง ผมก็รับไปอยู่ด้วย เลี้ยงเสร็จสรรพต่อเพลงหัดปี่พาทย์ให้ หัดลิเกให้ ตอนนี้มีหลายคนเป็นโต้โผหลาย ๆ คณะแล้ว"[43] ความรักและความผูกพันที่พ่อครูปี่พาทย์และลิเกท่านนี้มีต่อเมืองโคราชสะท้อนให้เห็นจากคำพูดตอนหนึ่งที่ท่านพูดกับลูกศิษย์คนสนิทของท่านว่า "ถ้ากูตายไอ้แก๊ะ มึงเอากูไปไว้วัดโพธิ์และเผาที่วัดโพธิ์เพราะแม่กูตายโคราช ครูกูตายโคราช กูก็ต้องตายที่โคราช"[44]

ถนนลิเกแห่งเมืองย่าโม

ในขณะที่วิกแม่เสงี่ยมกำลังเข้าสู่วาระสุดท้ายในปลายทศวรรษที่ 2510 ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรีย่านหัวรถไฟ สวายเรียงและหนองจะบกได้ถือกำเนิดและขยายตัวอย่างรวดเร็วประหนึ่งจะประกาศตัวว่า บัดนี้ศูนย์กลางของลิเกเมืองโคราชได้ย้ายออกจากกลางเมืองมาอยู่บริเวณชุมชนนอกเมืองที่เรียกว่า "หนองจะบก" ชุมชนลิเกแห่งนี้ได้รับช่วงภารกิจทางประวัติศาสตร์ต่อจากวิกแม่เสงี่ยมและวิกอื่นๆ นับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา ไม่มีย่านใดในเมืองโคราชจะเป็นแหล่งรวมของคณะลิเกและศิลปินลิเกอย่างหนาแน่นและยาวนานได้เท่ากับย่านหัวรถไฟ-สวายเรียง หรือที่พวกเราเรียกว่า "ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี"[45]

ประวัติศาสตร์ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการขยายตัวของเมืองโคราชในฐานะที่เป็นเมืองหน้าด่านที่เป็นศูนย์กลางการค้า การคมนาคมและการเมืองการปกครองของภูมิภาค ความเป็นเมืองหน้าด่านของโคราชนี้เองที่นำเอาผู้คนจากต่างถิ่น ต่างภาษา และต่างวัฒนธรรมมารวมกัน ชุมชนลิเกแห่งหัวรถไฟและตลาดสวายเรียงนี้ก็เป็นเอกลักษณ์ของเมืองหน้าด่านรูปแบบหนึ่งที่ได้นำเอาวัฒนธรรมและผู้คนต่างถิ่นเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองนี้

หนองจะบก: เพิงพักแรมทางของพ่อค้าต่างถิ่น เราอาจกล่าวได้ว่าเมื่อนับจากช่วงทศวรรษที่ 2490 ย้อนกลับไปในอดีต ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรียังไม่ปรากฏอยู่ในแผนที่ของเมืองโคราช

---

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 194.

[44] ฉลอง ฝ้ายโกกสูง. "กราบคารวะเทิดทูนควงวิญญาณ คุณพี่บุญยัง เกตุคง." ใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* อ้างแล้ว, หน้า 62.

[45] ถนนมุขมนตรีตั้งชื่อตามพระนามของเจ้าพระยามุขมนตรี (อวบ เปาวโรหิต) อุปราชประจำมณฑลอีสานท่านแรก ได้รับการแต่งตั้งในปี พ.ศ. 2465 โปรดดูเพิ่ม วิภาคพจนกิจย์. *ประวัติศาสตร์อีสาน.* ฉบับพิมพ์ครั้งที่สอง. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530), หน้า 413.

เลย ไม่มีป้ายลิเกและไม่มีห้องแถวสำนักงานของคณะลิเกแข่งกันขึ้นบานสะพรั่ง แต่บริเวณทั้งหมด เป็นเพียงป่ารกร้าง พงไม้ และเพิงพักแรมทางของพ่อค้าต่างถิ่นที่ปลูกไว้ริมหนองน้ำสาธารณะขนาดใหญ่ที่คนโคราชเรียกกันมาหลายชั่วอายุคนว่า "หนองจะบก"

ในระหว่างการศึกษาภาคสนามของพวกเราในปลายปี 2540 ยายวัย 75 ปี ผู้ที่อาศัยอยู่ในชุมชนหนองจะบกมาชั่วชีวิตเล่าให้พวกเราฟังว่า "หนองจะบกเดิมเป็นหนองน้ำกว้าง น้ำในหนองใส สะอาด กินได้ ใช้ได้เพราะเป็นน้ำฝน ตรงที่เป็นถนนสี่แยกก่อนเข้าหนองจะบกเดิมเป็นลำปรุ[46] กว้างประมาณ 2-3 เมตร ไหลมาจากบ้านมะขามเฒ่า บ้านใหม่แล้วผ่านย่านสวายเรียง ชาวบ้านขุดเป็นท้องร่องเอาน้ำมาใช้ในสวน ตอนเด็กๆ เห็นลุงวันกับยายทองสุขทำสวนทุเรียน ลูกดกอย่างใหญ่ เวลาเงาะออกลูกก็ดกเต็มไปหมด... คลองลำปรุไหลผ่านหน้าโอซาก้า (สถานอาบอบนวดมีชื่อกลางเมืองโคราชปัจจุบัน--2541) ไปลงทุ่งสว่างพอเขาสร้างถนนมิตรภาพเลยถูกถมเป็นถนนแทน เมื่อก่อนถนนมุขมนตรีเป็นถนนกรวดลูกรังยาวไปถึงบ้านภูเขาลาด แต่ช่วงในเมืองจะราดยาง"[47]

ภาพของหนองจะบกที่คุณยายท่านนี้เล่าให้พวกเราฟังเป็นอดีตส่วนหนึ่งของเมืองโคราช เมื่อครั้งยังไม่มีถนนมิตรภาพ ยังไม่มีค่ายทหารอเมริกันที่หลักกิโลเมตรที่ 7 ของถนนนครราชสีมา-ปักธงชัย-กบินทร์บุรี แต่เป็นภาพของหนองน้ำใหญ่ริมทางผ่านที่เป็นบริเวณ "สามแยกปักธงชัย" ในปัจจุบัน หนองจะบกในเวลานั้นเป็นทางผ่านเข้าออกเมืองโคราชตามถนนมุขมนตรี ขณะเดียวกันก็เป็นทางผ่านออกไปสีคิ้ว สูงเนินและดงพญาเย็นก่อนที่จะลงสู่ที่ราบภาคกลาง และยังเป็นทางแยกออกไปปักธงชัยและฝั่งทะเลตะวันออกอีกด้วย ดังนั้น หนองจะบกจึงเป็น "ชุมทาง" ของพ่อค้าทั้งทางใกล้ทางไกลและการคมนาคมระหว่างหัวเมืองในภาคอีสานกับที่ราบภาคกลางและหัวเมืองทางฝั่งทะเลตะวันออก ลักษณะหนองน้ำใสสะอาดขนาดใหญ่ ทุ่งหญ้าเลี้ยงสัตว์ริมหนองและยังเป็นที่รกร้างไม่มีบ้านเรือนมาตั้งอยู่เนื่องจากเป็นบริเวณ "ท้ายเมือง" ของโคราช "หนองจะบก" ในอดีตจึงเป็นเสมือน "สวรรค์" ของพ่อค้าและนักเดินทางที่นำขบวนสินค้าขึ้นล่องผ่านบริเวณนี้ น้ำกินน้ำใช้ น้ำอาบ เพิงพักแรมทางและทุ่งหญ้าเลี้ยงสัตว์ก็มีอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์ตามธรรมชาติ

ยายคนเดียวกันนี้ยังได้เล่าถึงบรรยายกาศการค้าบริเวณทางผ่านริมหนองจะบกเมื่อประมาณ 50-60 ปีที่แล้วว่า "บริเวณหนองจะบก มีศาลาพักที่คนนำปลาแห้ง ปลาเค็มและปลาย่างมาจากเขมรมาวางขาย บรรทุกเกวียนมา 9 วัน 10 วัน แถวนี้เป็นทางผ่าน มีศาลาพัก 2 หลัง ขบวนเกวียนมักจะเดินทางมาหน้าแล้ง ไม่มีโจร พอจะตั้งที่พักก็หันท้ายเกวียนชนกันแล้วก็จัดเป็นที่นอนพัก พวกลาวก็ต้อนวัวควายมาขาย พักกันที่ศาลา มีทุ่งนาเลี้ยงวัวควายด้วย ส่วนมากมักจะมาพักในช่วงหน้าแล้งเดือน 3 เดือน 4 ชาวเมืองปัก (ปักธงชัย) ก็นำอ้อย น้ำอ้อยและกล้วยมาวางขายที่นี่ด้วย"[48]

---

[46] อ่านว่า "ปะหลุ" เป็นคำพื้นบ้านโคราช แปลว่า ท้องร่องหรือลำห้วยขนาดเล็ก--ขอบคุณ ผศ. ปรีชา อุยตระกูลแห่งสถาบันราชภัฏนครราชสีมา คุณพรประภา ช้อนสุขและคุณเพ็ญของพรประภา ที่กรุณาอธิบายความหมายของคำนี้--คณะนักวิจัย

[47] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ประวัติการตั้งถิ่นฐานชุมชนสวายเรียง.*** 28 ตุลาคม 2540.

[48] สุริยา สมุทคุปต์. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 75 ปี: การค้าขายบริเวณหนองจะบกในอดีต.*** 28 ตุลาคม 2540.

ยายเล่าว่าพ่อค้ามีทั้งคนเขมร (จากสุรินทร์และบุรีรัมย์) ลาว (จากขอนแก่นและหัวเมืองอีสานอื่น ๆ) และคนเมืองปักธงชัย พ่อค้าที่มาจากแดนเขมรนำเอาปลาแห้งปลาเค็มมาขาย นายฮ้อยลาวก็ต้อนวัวควายเพื่อจะนำลงไปขายที่ภาคกลาง และคนเมืองปักเอากล้วย อ้อยและสินค้าพื้นเมืองมาขาย บริเวณหนองจะบกในอดีตน่าจะคึกคักทั้งด้วยกิจกรรมทางการค้าและการพักแรมของพ่อค้าต่างถิ่นโดยเฉพาะในช่วงฤดูแล้ง ในระหว่างพักแรมที่บริเวณนี้ พ่อค้าและคนเดินทางต่างถิ่นเหล่านี้ก็อาศัย "น้ำอาบน้ำใช้...จากลำปรุ ไหลมาจากบ้านมะขามเฒ่า คลองใหญ่อยู่ที่นั่น นักโทษในเมืองก็ใช้น้ำจากลำปรุ ลำปรุมีน้ำไหลตลอดปี น้ำจากหนองจะบกจะใช้เป็นน้ำกิน บริเวณหนองจะบกมีบัวขึ้นเต็ม มีต้นตาลขึ้นเป็นแนว ชาวบ้านใช้น้ำจากหนองจะบกเป็นน้ำกิน พื้นที่นี้เป็น "ทางผ่าน" มีแหล่งน้ำกินจากหนองจะบก แหล่งน้ำใช้จากลำปรุ มีทุ่งนาเลี้ยงสัตว์ คนก็มาพักอาศัยเมื่อผ่านไปมาขายของขายวัวควายตลอด"[49]

น่าสังเกตว่า น้ำหนองจะบกนั้นใสสะอาดถึงขั้นที่ใช้เป็นน้ำกิน (น้ำดื่ม) ได้ ผู้ให้ข้อมูลอีกท่านหนึ่งอธิบายว่า สาหตุที่ต้อง "กิน" น้ำจากหนองจะบกเพราะว่า "บ้านหลังคามุงแฝก น้ำฝนไหลผ่านหลังคาแฝกรองใส่ตุ่มมันมีสีแดง"[50] ส่วนน้ำลำปรุก็ไหลผ่านชุมชนหลายแห่งที่อยู่ทางต้นน้ำทำให้ไม่สะอาดเท่ากับน้ำธรรมชาติในหนองจะบก

ส่วนคนที่อาศัยอยู่ในตัวเมืองโคราชก็เดินทางออกมาค้าขายกับตลาดย่อมๆ บริเวณทางผ่านริมหนองจะบก เมื่อพิจารณาที่ตั้งของหนองจะบกด้วยทัศนะของคนท้องถิ่นในสมัยนั้น จะเห็นได้ว่าหนองจะบกตั้งอยู่ตรงกลางระหว่างย่านการค้ากลางเมืองโคราชและสถานีรถไฟกับชุมชนหมู่บ้านใหญ่ ๆ ที่อยู่ต้นลำปรุโดยมีถนนมุขมนตรี (ทางเกวียน) เป็นตัวเชื่อม เมื่อมีพ่อค้าต่างถิ่นผ่านมา ชาวบ้านทั้งสองฝั่งของเมืองโคราชต่างก็มีโอกาสมาค้าขายและแลกเปลี่ยนสินค้าซึ่งกันและกัน เหมือนกับคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูลอีกท่านหนึ่งที่ว่า "ถนนทางเกวียน พวกโคราชเดินมาขายของ ต้องมัดคบไฟก้านมะพร้าวมา โคราชมีไฟฟ้าเฉพาะในเมือง กันดารแต่ไม่มีคนฆ่ากัน ตีชิงวิ่งราวก็ไม่มี เดี๋ยวนี้มีแต่คนใจอำมหิต แต่ก่อนพอมีบุญมีงานที่ไหนก็พากันไป ไม่ใครฆ่ากัน คนก็ไปมาค้าขายกันมาจากในเมือง จากแถวหัวรถไฟ หนองจะบก และแถวหลักร้อย กองพระทราย สวนพริกไทย ศรีษะละเลิง ภูเขาลาด มะขามเฒ่า"[51]

อย่างไรก็ตาม ความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ที่เข้ามาเปลี่ยนโฉมหน้าของหนองจะบกก็เกิดขึ้นในราวปี พ.ศ. 2496 นั่นคือ ทางราชการได้ประกาศใช้พื้นที่ของหนองจะบกทั้งหมดเป็นที่ตั้งของสถานีประมงน้ำจืดของจังหวัดนครราชสีมา เจ้าหน้าที่อาวุโสของสำนักงานประมงท่านหนึ่งเล่าว่า "ในปี พ.ศ. 2496 ทางกรมประมงทำหนังสือถึงผู้ว่าราชการจังหวัดขอใช้พื้นที่สาธารณะบริเวณ

---

[49] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 75 ปี: หนองจะบกในอดีต*. 28 ตุลาคม 2540.

[50] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 57 ปี: ประวัติการตั้งสถานีประมง*. 13 ตุลาคม 2540.

[51] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 75 ปี: หนองจะบกในอดีต*. 28 ตุลาคม 2540.

หนองจะบกเพื่อสร้างเป็นสถานีประมงน้ำจืดของจังหวัด"[52] หนองจะบกในฐานะที่พักแรมและตลาดของพ่อค้าต่างถิ่นจึงกลายมาเป็นที่ตั้งของส่วนราชการที่สำคัญของจังหวัดนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ในปี พ.ศ. 2526 รายงานของสถานีประมงจังหวัดนครราชสีมาระบุว่า "สถานีฯ ตั้งอยู่ที่ตำบลหนองจะบก อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ด้านหน้าของสถานีติดกับถนนมุขมนตรี ด้านหลังติดกับเขตของสถานีรถไฟ อยู่ห่างจากถนนมิตรภาพประมาณ 12 กิโลเมตร มีเนื้อที่ 39 ไร่ 3 งาน 19 ตารางวา เป็นที่สร้างบ่อปลาและอาคารบ้านพัก 9 ไร่ นอกจากนั้นเป็นเนื้อที่คูน้ำล้อมรอบสถานี"[53]

จากหัวรถไฟถึงสวายเรียง ข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามของพวกเราชี้ให้เห็นว่า ชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรีมีจุดเริ่มต้นจากชุมชนย่านหัวรถไฟก่อนที่จะร่นขยายไปยังบริเวณตลาดสวายเรียงและฝั่งตรงข้ามกับหนองจะบกที่กลายเป็นที่ทำการของสถานีประมงไปแล้ว ทางรถไฟสายกรุงเทพฯ-แก่งคอย-สระบุรี-นครราชสีมา ซึ่งเปิดทำการครั้งแรกใน พ.ศ. 2443 สมัยรัชกาลที่ 5[54] ไม่เพียงแต่ช่วยลำเลียงสินค้าและแรงงานจากที่ราบสูงลงไปยังกรุงเทพฯและที่ราบภาคกลางในขาล่องเท่านั้น หากยังเป็นเส้นทางคมนาคมที่ลำเลียงเอาคณะลิเกจากกรุงเทพฯและจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางเข้ามาทำมาหากินในเมืองโคราชในขาขึ้นอีกด้วย สถานีรถไฟโคราชและย่านที่ชาวโคราชเรียกว่า "ย่านหัวรถไฟ" เป็นทั้งศูนย์กลางการค้าและการคมนาคมที่สำคัญของเมืองโคราชมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 2460-2470 ความขวักไขว่จอแจและคึกคักของกิจกรรมการค้าและการสัญจรของผู้โดยสารบริเวณสถานีรถไฟโคราชและย่านการค้าดังกล่าว ปรากฏอยู่ในบทกวีที่ชื่อ "**กาพย์รถไฟหลวง**" ซึ่งเป็นกลอนนิราศแบบพื้นบ้านอีสานแต่งโดยพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (สิริจันโท จันทร์) กวีชาวจังหวัดอุบลราชธานี ท่านมีโอกาสเดินทางโดยสารรถไฟผ่านเมืองโคราชลงไปยังกรุงเทพฯ ในราวทศวรรษที่ 2460 ท่านบรรยายสภาพการค้าขายและการสัญจรของผู้คนในย่านหัวรถไฟที่ท่านประสบมาดังนี้

"รถเขาจรแยกกันโคราช แต่กรุงเทพฯ สุดเขตอุดร
ทางโคจรเกิ่งกลางโคราช เมืองโคราชเป็นที่สำคัญ
รถโฮมกันคนหลายสู่มื้อ มีของซื้อของแลกของขาย
คนทั้งหลายไปมาบ่ขาด มีตลาดแต่ข้างวัดกลาง
ตามฮิมทางขายของทุกแห่ง เขาซ่างแต่งไว้ค่องไว้งาม
มีไปตามฮิมทางหลายเส้น เขาบ่เว้นทางใหญ่ในเวียง

---

[52] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 57 ปี: ประวัติการตั้งสถานีประมง.* 13 ตุลาคม 2540.

[53] สถานีประมงจังหวัดนครราชสีมา. *รายงานประจำปี พ.ศ. 2526.* (กรุงเทพมหานคร: กองประมงน้ำจืด, กรมประมง, กระทรวงเกษตรและสหกรณ์, 2526. หน้า 5.

[54] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับประวัติการก่อสร้างทางรถไฟสายกรุงเทพฯ-นครราชสีมาและผลกระทบต่อชุมชนชาวนาโคราช ฯ ในรายงานการวิจัยชุดหนึ่งของพวกเรา สุริยา สมุทคุปติ์และคณะ. *กรวด-หิน-ดิน-ทราย: รัฐ ทุนนิยมและชาวนาอีสานในยุคโลกาภิวัตน์.* (นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2538).

มีฮ้านเฮียงขายของสุดยอด มีตลอดเถิงหัวตะโมน"[55]

กวีท่านนี้ได้บอกให้เราทราบถึงความคึกคักของธุรกิจการค้าย่านหัวรถไฟหรือถนนมุขมนตรีที่ทอดยาวเข้าสู่ใจกลางเมือง ซึ่งเต็มไปด้วยร้านค้าและตลาดขายของ เส้นทางรถไฟจึงเป็นเหมือนเส้นเลือดสำคัญหล่อเลี้ยงตัวเมืองโคราชในช่วงก่อนการตัดถนนมิตรภาพผ่านดงพระยาเย็นและถนนมิตรภาพในช่วงก่อนสงครามเวียดนาม อย่างไรก็ตาม ความคึกคักพลุกพล่านของย่านหัวรถไฟในสายตาของคนผ่านทางเช่นกวีท่านนี้ จะแตกต่างกับประสบการณ์และความทรงจำของผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งที่เป็นคนอาศัยอยู่ในพื้นที่ ท่านเล่าว่า ย่านหัวรถไฟและสวายเรียงในราวทศวรรษ 2490 และ 2500 ยังเปลี่ยวร้างอยู่มาก "แถวนี้เป็นสวนมะพร้าว มีบ้านสุเหร่าแขก เมื่อก่อนเป็นตึกแถวระหว่างวัดสมอรายกับโรงเรียนมารีย์วิทยา แถวนี้ไม่มีเลย ฝั่งสถานีรถไฟยาวไปถึงห้าแยกนิ้งหน่อง (ห้าแยกรถไฟ) ไม่มีบ้านคนอยู่เลย ตลาดสวายเรียงยังไม่มี บ้านคนก็ไม่มี เดิมเป็นป่าหย่อมๆ มีไม้เล็ก มีต้นโพธิ์ใหญ่ตรงปากทางเข้าซอยตลาด ตรงฝั่งข้ามมีร้านค้าขายของชำอยู่ห่างๆ ด้านหลังลึกเข้าไปเป็นสวนฝรั่งสวนมะพร้าว ไม่มีไม้อย่างอื่นเพราะดินไม่ดี"[56]

ความแตกต่างตรงนี้อาจอธิบายได้ว่า ประการแรก เป็นไปได้หรือไม่ว่าความคึกคักพลุกพล่าน (ตามที่บรรยายในบทกวี) ของสถานีรถไฟเกิดขึ้นเฉพาะช่วงทศวรรษ 2560 และ 2470 ซึ่งเป็นช่วงแรกของการเปิดทางเดินรถไฟและยังเป็นช่วงที่การเดินทางส่วนใหญ่ต้องพึ่งรถไฟเพราะยังไม่ได้ตัดถนนผ่านดงพระยาเย็นและถนนมิตรภาพ ประการที่สอง เป็นไปได้หรือไม่ว่า กวีต่างถิ่นท่านนั้นบรรยายภาพเฉพาะช่วงเวลาพลุกพล่านตอนกลางวัน ซึ่งเป็นเวลาที่รถไฟเข้าออกสถานีเพื่อรับส่งคนโดยสารและร้านค้าย่านสถานีเปิดทำการ ท่านไม่ได้ให้ความสนใจกับบริเวณชุมชนโดยรอบและสภาพชุมชนช่วงที่ไม่มีรถไฟเข้าออก ภาพชีวิตที่ปรากฏในบทกวีเป็นแง่มุมที่เลือกนำเสนอจากสายตาและความทรงจำของผู้เขียนและในชั่วขณะที่ผู้เขียนได้ประสบเหตุการณ์ด้วยตนเอง ภาพชีวิตดังกล่าวไม่ได้ครอบคลุมความเป็นจริงทั้งหมดของชุมชนย่านหัวรถไฟและสวายเรียง ประการสุดท้าย ทศวรรษที่ 2490 และ 2500 ย่านหัวรถไฟและสวายเรียงยังคงเป็นทางผ่านเข้าออกตัวเมือง หรือที่ชาวโคราชเรียกว่า "ท้ายเมือง" ห่างจากศูนย์กลางของเมืองบริเวณประตูเมืองและอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ดังนั้นการตั้งถิ่นฐานยังเบาบางอยู่มาก

สำนักงานและชุมชนของคณะลิเกเริ่มขยายต่อจากแถวหัวรถไฟกระจายออกไปถึงบริเวณที่เรียกว่าตลาดสวายเรียงในปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2497 "...ซอยสวายเรียงมีบ้านไม่กี่หลัง บริเวณสถานีประมงเดิมเป็นหนองน้ำขนาดใหญ่ เรียกว่า หนองจะบก ตลาดสวายเรียงยังไม่มี เป็นป่ารก ข้างวัด

---

[55] อ้างใน จารุวรรณ ธรรมวัตร. "ภาพสะท้อนสังคมในวรรณกรรมอีสานหลังการปฏิรูปการปกครองหัวเมืองอีสาน." ใน *วัฒนธรรมพื้นบ้าน: กรณีอีสาน.* (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2532), หน้า 185.--คำว่า "หัวตะโมน" ในภาษาถิ่นโคราชหมายถึง ที่เนิน (ภาษาอีสานเรียก โพนหรือด้อย) ในที่นี้หมายถึงบริเวณวัดหนองบัวรอง ซึ่งเป็นที่สูงเมื่อเดินทางไปจากแถวหัวรถไฟ--พวกเราขอขอบพระคุณคุณพ่อและคุณพรประภา ช้อนสุขที่กรุณาช่วยค้นหาความหมายของคำนี้

[56] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 61 ปี: ชุมชนลิเกในอดีต.* 9 ธันวาคม 2540.

หนองจะบกจะมีสวน บ้านเถ้าแก่เอ้เป็นห้องแถว 2 ชั้น 3-4 ห้องอยู่ตรงข้ามสถานีประมง บริเวณ บ้านของคณะลิเกสมจิตต์โชว์ เดิมเป็นที่ดินของหลวงไพรีพ่ายฤทธิ์ ถัดไปเป็นที่ของหลานแก แต่ขายต่อให้ใครไม่รู้แล้วสร้างเป็นโรงเลี้ยงหมู ต่อมาเป็นโรงงานทำเส้นหมี่ แถวนั้นมีห้องแถว 8-9 ห้อง"[57] ต่อมาไม่นานก็มีคณะลิเกเข้ามาเช่าห้องแถวเปิดสำนักงานขึ้น ดังที่ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งเล่าว่า "แถวนี้เป็นป่าช้า ต้นสาบเสือขึ้นเต็ม เป็นสวนหมาก สวนฝรั่ง สวนมะพร้าว ตอนลุงย้ายเข้ามาถนนเป็นลูกรังแดงๆ แล้วมีโรงถ่านเป็นโกดังเก็บถ่าน มีลิเกคณะถนอมทรงเช่าอยู่ ลิเกคณะนี้มาจากลพบุรี หัวหน้าคณะเป็นคนลพบุรีมาได้เมียที่สระบุรี เขาดังมาก มักเล่นเรื่อง ทหารคู่พระทัย อยู่มาหลายปีก็ย้ายออกไปอยู่ตึกแถว สมัยนั้นสำนักงานประมงมีแล้ว แต่ยังน้อยอยู่ ซอมซ่อแล้วเป็นป่ารกทึบ เดินเข้าไปก็กลัวผี"[58]

สาเหตุของการก่อตั้งชุมชนลิเกแถวสมอราย-สวายเรียง ในราวทศวรรษ 2490 และ 2500 คณะลิเกและชุมชนลิเกเริ่มก่อตัวขึ้นบริเวณหัวรถไฟก่อนที่จะขยายตัวไปย่านตลาดสวายเรียงในช่วงเวลาต่อมา สภาพบ้านเรือนบริเวณสถานีรถไฟเป็นห้องแถวไม้และบ้านเช่าราคาถูก บริเวณดังกล่าวนี้เองคณะลิเกที่มาจากกรุงเทพฯ และจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลางได้ขึ้นป้ายโฆษณาเพื่อดึงดูดความสนใจจากคนเดินทางผ่านไปมากับเจ้าภาพที่เดินทางโดยสารรถไฟมาหาจ้างลิเก หัวหน้าคณะลิเกท่านหนึ่งอธิบายถึงเหตุผลการเกิดชุมชนลิเกริมสถานีรถไฟว่า "(ถนนมุขมนตรีย่านหัวรถไฟ) ตรงนี้เป็นตลาดลิเก มีลิเกหลายคณะอยู่รวมกัน เจ้าภาพวิ่งหาง่าย บอกว่าหัวรถไฟเจ้าภาพก็จะรู้ทันที เพราะลิเกตั้งอยู่แถวนี้มาก่อน ลูกหลานที่แยกออกมาตั้งคณะลิเกก็ตั้งแถวนี้ เพราะเจ้าภาพหาง่าย ลงรถไฟมาก็เดินมาหาเลย ลิเกจึงได้มารวมกันอยู่แถวนี้ บางทีเจ้าภาพมาไกลก็นอนค้างคืนที่โรงแรมฟ้าสางหรือศรีนคร ตอนนั้นเป็นบ้านไม้สองชั้น เจ้าภาพมาทีละ 10-20 คนมาเป็นเพื่อนกัน ถ้าลิเกย้ายไปแถวอื่น เจ้าภาพก็จะหายาก เจ้าภาพก็บอกลูกหลานให้มาหาลิเกแถวหัวรถไฟ ลิเกจึงอยู่ที่นี่มานาน ถ้าย้ายไปแถวอื่นก็ไม่ค่อยมีงาน"[59]

เหตุผลข้างต้นก็ตรงกับคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูลอีกท่านหนึ่งที่บอกว่า "พื้นที่นี้(หัวรถไฟและสวายเรียง)อยู่ท้ายเมือง ไม่เจริญ ถนนลูกรัง ห้องแถวไม้ ไฟฟ้า น้ำประปายังไม่มี แต่คนต้องผ่านเข้าออกเมือง ค่าเช่าบ้านห้องแถวถูก น้ำก็ตักจากประมงใช้ฟรี ไม่ต้องเสียค่าเช้ง พวกลิเกก็มาตั้งรกรากอยู่มาก ขึ้นป้ายก็ง่ายเพราะอยู่ติดถนน ลิเกต้องอยู่ติดถนน"[60]

นอกจากค่าเช่าราคาถูก มีแหล่งน้ำกินน้ำใช้ธรรมชาติ ใกล้สถานีรถไฟและเส้นทางคมนาคมแล้ว ชุมชนลิเกยังเกิดขึ้นเพราะการอพยพมาตั้งถิ่นฐานของคณะลิเกที่เป็นญาติพี่น้อง หรือกลุ่มคนที่มาจากท้องถิ่นเดียวกันและต้องการประกอบอาชีพอย่างเดียวกัน การรวมกลุ่มในลักษณะนี้

---

[57] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ประวัติการตั้งถิ่นฐานย่านสวายเรียง*. 28 ตุลาคม 2540.

[58] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 72 ปี: ชุมชนสวายเรียงในอดีต*. 8 ธันวาคม 2540.

[59] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 81 ปี: สาเหตุของการเกิดชุมชนลิเกแถวหัวรถไฟ-สวายเรียง*. 9 ธันวาคม 2540.

[60] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 45 ปี: ประวัติชุมชนสวายเรียง*. 7 ตุลาคม 2540.

ยังเอื้อประโยชน์ในแง่ของการรับงานเมื่อมีเจ้าภาพมาติดต่ออีกด้วย ดังคำให้สัมภาษณ์ของหัวหน้าคณะลิเกอีกสองท่านที่พวกเราอ้างถึงต่อไปนี้

"ลิเกต้องจับกลุ่มกันเพราะเจ้าภาพจะได้หาง่าย อีกอย่างหนึ่งคณะลิเกต้องพึ่งพาอาศัยกันอย่างเจ้าภาพมาหาแต่เขารับงานเต็มแล้ว เขาก็จะเชียร์เจ้าภาพมาหาเรา ส่วนใหญ่ก็เป็นคณะลิเกที่สนิทสนมกันหรือเป็นญาติกัน เลยต้องจับกลุ่มกัน แต่ถ้าหากคณะไหนมีชื่อเสียงแล้วก็จะแยกออกไปอยู่ต่างหากก็ได้"[61]

"สันนิษฐานว่า ที่ใดมีคนตั้งถิ่นฐาน คนภาคเดียวกัน มีอาชีพเดียวกันก็มาอยู่ด้วยกัน ตามกันมาแบบพี่น้อง เช่าห้องเขาอยู่ พออยู่ไปมีเงินก็ซื้อที่ปลูกบ้าน บางคนบอกว่าถ้าโยกย้ายแล้วรวยทำมาค้าขายขึ้นก็มาอยู่ด้วยกัน"[62]

ข้อมูลของอานันท์ นาคคงชี้ให้เห็นว่าชุมชนลิเกย่านหัวรถไฟและสวายเรียงเริ่มขึ้นในราวหลัง พ.ศ. 2500 ไม่นานนัก มีคณะลิเกในท้องถิ่น 2-3 คณะมาขอแบ่งเช่าห้องแถวจากเจ้าของชื่อเสี่ยลิ้ม อรุณสวัสดิ์ เพื่อรับงานเร่ ตระเวนออกไปแสดงรอบนอกตัวจังหวัด หรือปลูกโรงแสดงชั่วคราว รวมทั้งรับงานแก้บนหน้าอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ศาลหลักเมืองและงานประจำปีของจังหวัด ลิเกรุ่นแรกที่มาเปิดสำนักงานบริเวณนี้ได้แก่ คณะ ส.ส ปราณีศิลป์ คณะแสงมณี ดาวรุ่ง และคณะเสมาเนรมิตร เป็นต้น ต่อมาคณะลิเกจากจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลาง เช่น อยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุโขทัย นครสวรรค์ ฯลฯ ย้ายเข้ามาทำมาหากินที่โคราชและมาตั้งสำนักงานบริเวณนี้มากขึ้น โดยเฉพาะช่วง พ.ศ. 2513-2518 ซึ่งเป็นช่วงที่อาจเรียกได้ว่า "ยุคทอง" ของลิเกโคราช สำนักงานลิเกแถวหัวรถไฟและตลาดสวายเรียงเพิ่มขึ้นนับร้อยคณะ[63] ช่วงดังกล่าวก็เป็นช่วงที่ทหารอเมริกันเข้ามาตั้งฐานทัพอยู่ที่โคราชในสงครามเวียดนามและได้เพิ่มกำลังพลจำนวนมากในช่วงเวลาดังกล่าว ฐานทัพอเมริกันได้กระตุ้นเศรษฐกิจของเมืองโคราชให้เจริญถึงขีดสุดและคณะลิเกก็มีโอกาสได้รับส่วนแบ่งจากความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจนั้นด้วย

ในราวปี พ.ศ. 2512 ป้าคนหนึ่งเกิดที่โนนสูงแต่ย้ายเข้ามาอยู่ในเมืองโคราชในปีนั้นเล่าว่าย่านหัวรถไฟและสวายเรียงมีคณะลิเกจำนวนมากแล้ว แต่ยังไม่เจริญ ตึกใหญ่ๆ ไม่มี แต่มีห้องแถวไม้จำนวนมาก ป้าบอกว่าพวกลิเก คนปั่นสามล้อและกรรมกรรับจ้างอาศัยอยู่ย่านนี้ค่อนข้างมากจนแออัดเหมือนสลัม[64] สามล้อกับกรรมกรรับจ้างขนสัมภาระจากรถไฟอาศัยอยู่ในย่านนี้มากเป็นพิเศษ

ลิเกวิทยุและยุคทองของลิเกเมืองโคราช พวกเรามีโอกาสสัมภาษณ์กับเจ้าหน้าที่และนักจัดรายการของสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยและสถานีวิทยุประจำท้องถิ่น 3 (วปถ. 3) ประจำจังหวัดนครราชสีมาในการศึกษาภาคสนาม เจ้าหน้าที่ของทั้งสองสถานีให้ข้อมูลตรงกันว่า

---

[61] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 55 ปี: สาเหตุที่ลิเกอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม.* 30 ตุลาคม 2540.

[62] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 55 ปี: สาเหตุที่ลิเกอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม.* 30 ตุลาคม 2540.

[63] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 256-57.

[64] สุริยา สมุทคุปติ์และพัฒนา กิติอาษา. *สัมภาษณ์หญิง อายุประมาณ 45 ปี: ชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียง.* 16 กรกฎาคม 2541.

รายการลิเกทางวิทยุเคยได้รับความนิยมสูงสุดในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2507-2520 สถานีวิทยุประจำท้องถิ่น 3 (วปถ. 3) นครราชสีมาเคยจัดประกวดลิเกและถ่ายทอดการแสดงสดออกอากาศโดยตั้งเวทีลิเกภายในบริเวณที่ทำการของสถานีวิทยุแห่งเก่าในค่ายสุรนารีมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2514 โดยมีบริษัทโอสถสภาเด็กเฮงหยูเป็นผู้สนับสนุนรายการที่สำคัญ คณะลิเกต้องส่งเทปและบทเนื้อเรื่องที่แสดงให้เจ้าหน้าที่ตรวจก่อนทุกครั้ง แม้ว่าเจ้าหน้าที่และผู้จัดรายการของทั้งสองสถานีไม่ได้เก็บหลักฐานการแสดงลิเกแต่ละคณะที่แสดงออกอากาศในช่วงนั้นไว้ แต่ทุกท่านลงความเห็นตรงกันว่าการถ่ายทอดการแสดงลิเกทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์ช่วยเพิ่มความนิยมของลิเกออกไปอย่างกว้างขวาง[65]

อานันท์ นาคคงเขียนบรรยายบรรยากาศของชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียงยุครุ่งเรืองไว้ว่าประมาณ พ.ศ. 2515-2518 ลิเกในโคราชมีงานกันชุกชุมทุกคณะตลอดทั้งปีทั้งงานหา งานประชันงานออกวิทยุท้องถิ่นของสถานีวิทยุโคราช โดยการสนับสนุนของบริษัทโอสถสภาเด็กเฮงหยู ผู้จัดรายการลิเกทางวิทยุที่มีแฟนติดตามมากที่สุดคือ คุณอาโอเล่ จัดประกวดลิเกยอดนิยมถ่ายทอดสดทางวิทยุ มีเงินรางวัลจำนวนมากและถ้วยทองตราคิเลนเป็นเดิมพัน ทำให้กระแสความนิยมลิเกขยายไปทั่วภาคอีสานและข้ามฝั่งโขงไปถึงประเทศลาวด้วย[66]

ผู้แสดงลิเกอาวุโส 3 ท่านจากชุมชนลิเกเมืองโคราชได้เล่าประสบการณ์การแสดงลิเกที่ประเทศลาวในช่วงระยะเวลาต่างกัน ท่านแรกเคยพาคณะไปเร่แสดงที่อุดรธานี หนองคายและนครพนมในปี พ.ศ. 2493 จากนั้นนายทหารฝรั่งเศสท่านหนึ่งมาชมแล้วติดใจจึงจ้างไปแสดงต่อที่เมืองท่าแขก ตรงข้ามกับนครพนม ต่อมาในปี 2500 มีคนลาวมาเหมาไปแสดงที่เวียงจันทน์และปี พ.ศ. 2503 ที่เมืองปากเซ ท่านจำได้ว่าคณะลิเกจากกรุงเทพฯ หลายคณะก็ไปแสดงที่เวียงจันทน์และหลวงพระบาง คนลาวดูลิเกไทยก็เข้าใจ แต่ไม่มีระบบ "แม่ยก" เหมือนที่เมืองไทย[67] ท่านที่สองไปแสดงที่เวียงจันทน์กับคณะสมส่วนศิลป์ในปี พ.ศ. 2510 แสดงที่โรงละครแห่งชาติของลาว เป็นการแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม แสดงนานประมาณ 3 เดือน ผู้ชมลาวชมดูรำต่าง ๆ เช่น พม่ารำขวาน ม้าย่อง เป็นต้น คืนหนึ่งเก็บเงินได้ 10,000 กีบ (อัตราแลกเปลี่ยนขณะนั้น 100 กีบมีค่าเท่ากับ 4 บาท) คนดูก็มีผู้หญิงมากกว่าผู้ชายและสาวลาวชอบมีแฟนลิเกไทยเพราะถือว่าโก้เป็นแฟชั่นอย่างหนึ่งในสมัยนั้น[68] และท่านสุดท้ายไปแสดงที่เวียงจันทน์ ปากเซและจำปาศักดิ์กับลิเกคณะ ส.ส. ปราณีศิลป์ของหมวดสมศักดิ์ เชิญศักดิ์ในสมัยที่จอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี[69]

ในยุคทองของลิเกโคราชนี้เอง ชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียงต้องให้การต้อนรับสมาชิกใหม่ที่เป็นคณะลิเกต่างถิ่นที่หลั่งไหลเข้ามาทำมาหากินในเมืองโคราชจำนวนมาก ลิเกเหล่านี้มาจาก

---

[65] สุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์เจ้าหน้าที่และนักจัดรายการวิทยุ.* 29 ตุลาคม 2540.

[66] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 256.

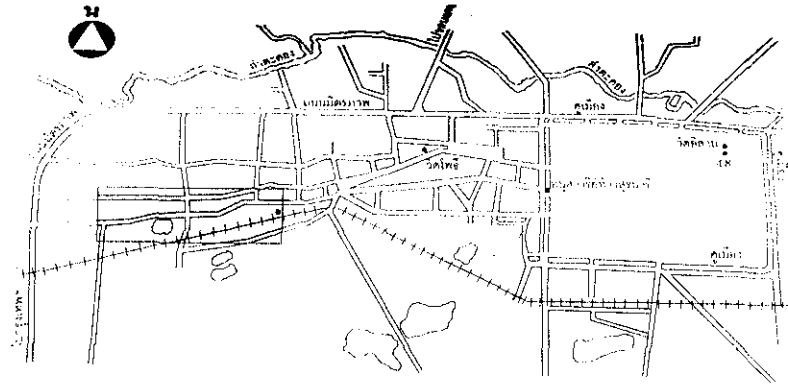
[67] สุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 64 ปี: การแสดงลิเกที่ประเทศลาว.* 2 พฤศจิกายน 2540.

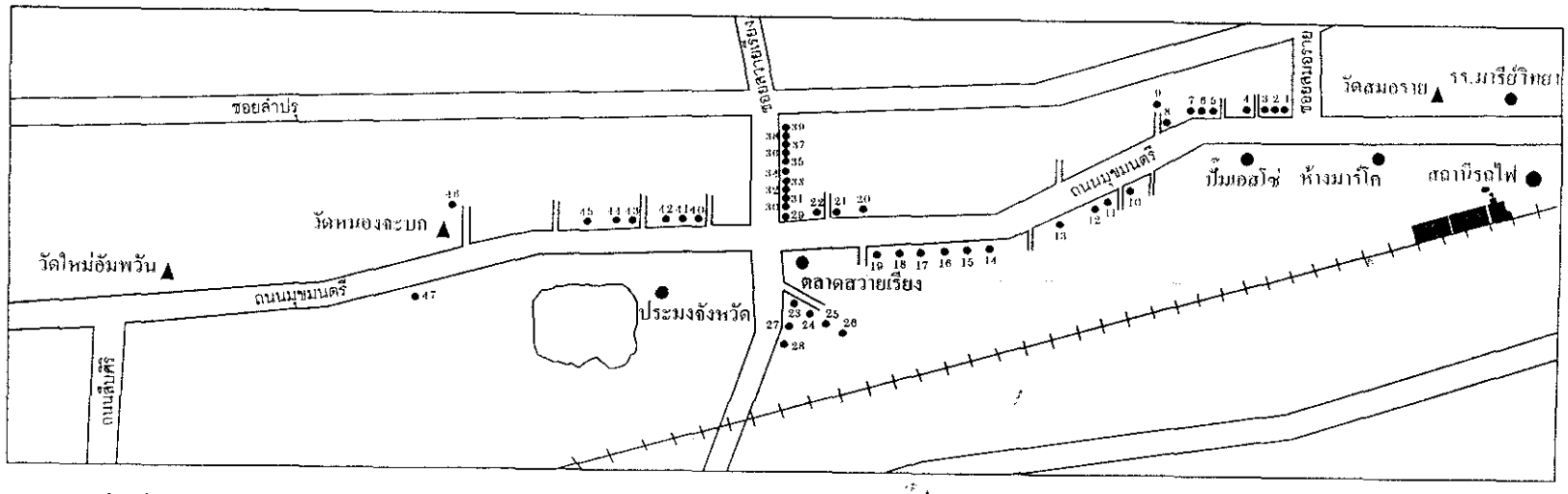
[68] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 56 ปี: การแสดงที่เวียงจันทน์.* 29 พฤศจิกายน 2540.

[69] สุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 58 ปี: การแสดงลิเกที่ประเทศลาว.* 10 ธันวาคม 2540.

แผนที่คณะลิเก
เมืองนครราชสีมา

(สำรวจเมื่อวันที่ ๑๐ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๐)





1. ดัศวิน ก้องฟ้า
2. เพชรน้อย เทพพนม
3. มนต์รัก เมืองลิมา
4. รุ่งชัย วัยรุ่น
5. กาเหว่าเสียงสวรรค์
6. พรเลิศ เมืองราช
7. สมยศ ลูกอ่างทอง
8. ทองใบ รุ่งโรจน์
9. เอกชัย มิตรประชา
10. เพชรน้อย บัณฑิตศักดิ์
11. มนตรี รุ่งรังสรรค์ ไก่แก้วเสียงกังวาล
12. กลินธูป สุโขทัย
13. จุฬาทอง
14. ระเด่น ใจดี
15. ทองหยด บุญยืน
16. ณรงค์พร ทรงพล
17. สมอาจน้อย
18. เสกสรรค์ บุญวงศ์
19. พงษ์เพชร เบญจพร
20. ลูกชาย&ลูกสาว สมจิตต์ไชว์
21. ครรชิต ฤทธิไกร
22. พานทอง ก้องฟ้า
23. นิรันดร์ จันทร์เพ็ญ
24. ลูกเงาะ ผลงาม
25. บุญยัง เสียงเสน่ห์
26. ประเทืองศิลป์โล่ทอง
27. ระเบงน้อย
28. พระเอกจ๊ะเอ๋
29. ชมพูทอง
30. วิชาญ พระขรรค์ชัย
31. ศรรัก เพชรวิเชียร
32. ราเชน ราชบุตร
33. แสนรัก อินทรา
34. เพทาย แสงประทีป
35. รักษ์ทัย ภูธร
36. ลักขณา ธานี
37. พงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร
38. รักชาติ ศิริชัย
39. ไพรวัลย์น้อย
40. เสน่ห์ ยอดนิยม
41. กระต่ายขาว แสงเพชร
42. วิโรจน์ไชว์
43. ปราโมทย์ ลูกบ้านโพธิ์
44. แก่งคอย ร้อยแก้ว
45. ชัยพร ลูกบ้านแพน
46. ศรีแพร พระพรหม
47. นิยม รุ่งสุริยา
48. วรต้อ สิมานคร

ที่มา: อานันท์ นาคคง. "ชมดงลิเก เสน่ห์แห่งมหรสพโคราช" ใน **บุญยัง ยอดทุ้ม: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก).** หน้า 225-302.

นครสวรรค์ พิจิตร อุตรดิตถ์ สุโขทัย อุทัยธานี สิงห์บุรี ลพบุรี สระบุรี อ่างทอง อยุธยา ราชบุรี กรุงเทพฯ และจังหวัดอื่น ๆ ในภาคกลาง แต่ที่มามากที่สุดคือลิเกจากอยุธยาและอ่างทอง ที่เรียกกันว่า ลิเกบางปะหัน ลิเกหัวรอ ลิเกท่าเรือและลิเกป่าโมก ผู้แสดงลิเกเหล่านี้ บ่ายหน้าสู่เมืองย่าโมทั้งที่มาแบบเป็นคณะและมาแบบแยกตัวเพื่อเล่นเป็นตัวประกอบ นักดนตรีหรือทำงานอื่นๆ ตามที่คณะที่รับงานได้จะจ้างวาน[70]

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับกำเนิดและพัฒนาการของชุมชนลิเกริมถนนมุขมนตรี

คำบอกเล่าจากความทรงจำและข้อมูลที่นำเสนอมาข้างต้นนี้ได้ให้แง่คิดและความเข้าใจเกี่ยวกับกำเนิดและพัฒนาการของชุมชนลิเกแห่งถนนมุขมนตรีหลายประการ

ประการแรก ชุมชนทางผ่านท้ายเมือง กำเนิดและพัฒนาการของชุมชนลิเกริมหนองจะบกตลาดสวายเรียงและหัวรถไฟเป็นเสมือนรอยต่อระหว่างอดีตกับปัจจุบันของพื้นที่ ซึ่งเคยเป็นเพิงพักของพ่อค้าต่างถิ่นและตลาดการค้าที่คนในเมืองโคราชกับพ่อค้าต่างถิ่นได้พบปะและทำการค้าขาย ชุมชนลิเกยังคงรักษาเอกลักษณ์ของทางผ่านเข้าออกตัวเมืองโคราช และชุมชนท้ายเมือง (ตัวเมืองอยู่ที่ย่านการค้า ประตูเมืองและอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี) ไว้อย่างเหนียวแน่น เจ้าภาพและคณะลิเกจากต่างถิ่นต่างเมืองยังคงมาพบปะกัน ใช้ชีวิตร่วมกันเป็นชุมชนและติดต่อธุรกิจกันในย่านนี้

ประการที่สอง เส้นทางรถไฟและถนนมุขมนตรี เส้นทางคมนาคมทั้งสองนี้เป็นเสมือนเส้นเลือดสำคัญที่สุดของชุมชนลิเกแห่งนี้ เพราะเจ้าภาพจะมาจ้างงาน หรือการเดินทางเข้าออกของคณะลิเกต้องอาศัยเส้นทางคมนาคมทั้งสองนี้ ชุมชนลิเกจำเป็นต้องตั้งอยู่ติดเส้นทางคมนาคมที่สำคัญของเมือง

ประการที่สาม แหล่งที่อยู่อาศัยในย่านเดียวกับกรรมกรรับจ้างและคนปั่นสามล้อ เป็นที่น่าสนใจว่า ชุมชนของผู้แสดงลิเกตั้งอยู่ร่วมกับเพื่อนบ้านที่เป็นกลุ่มผู้ใช้แรงงาน อาชีพลิเกกับอาชีพผู้ใช้แรงงานอาจจะมีวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน แต่คนกลุ่มนี้ก็เหมือนกันอย่างมากที่ต้องดิ้นรนทำมาหากินเลี้ยงปากท้องของตนเองและครอบครัวแบบวันต่อวันโดยไม่มีหลักประกันความมั่นคงสำหรับอนาคตมากนัก ชุมชนย่านหัวรถไฟ-สวายเรียงจึงเป็นที่อยู่อาศัยและสถานที่ประกอบอาชีพของชนชั้นผู้ใช้แรงงานย่านหนึ่งของเมืองโคราช

ประการที่สี่ ชุมชนลิเกหัวรถไฟและสวายเรียงเกิดขึ้นในบริเวณพื้นที่ชายขอบทั้งในทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรมของเมืองโคราช ทุกวันนี้ (2541) คนโคราชจำนวนมากยังเข้าใจว่าผู้คนที่อยู่อาศัยในชุมชนเป็น "คนนอก"[71] หมายถึงอยู่อาศัยนอกใจกลางเมืองและเป็นคนต่างถิ่นที่เข้ามาทำมาหากินในเมืองโคราชชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้นแม้ว่าลิเกหลายคณะจะตั้งหลักอยู่ที่โคราชอย่าง

---

[70] อานันท์ นาคคง. อ้างแล้ว, หน้า 257.

[71] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 87 ปี: ลิเกต่างถิ่น*. 28 ตุลาคม 2540.

ถาวรก็ตาม "คนนอก" ในที่นี้อาจรวมถึงข้อเท็จจริงที่ว่าผู้แสดงลิเกส่วนใหญ่มีพื้นเพมาจากกรุงเทพฯ และจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางและภาคเหนือตอนล่าง ในขณะที่คนโคราชโดยกำเนิดแล้วประสบความสำเร็จในอาชีพลิเกมีจำนวนน้อยกว่าอย่างเห็นได้ชัด

ทัศนะการมองลิเกจากต่างถิ่นว่าเป็น "คนนอก" พิจารณาได้จากคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีพื้นเพเป็นคนโคราชดังต่อไปนี้ "ลิเกภาคกลางมาโคราชมีเงินทุกคน เพราะไม่มีเวลากินเที่ยว เพราะเล่นจนสว่างทุกคืน กลางวันก็นอน ตื่นขึ้นมาไปเล่นลิเกก็กินข้าวเช้าภาพ เล่นเสร็จก็นอน ไม่มีเวลาไปซื้ออะไรกิน ยิ่งคนขี้เหนียวยิ่งเก็บเงินได้ ลิเกภาคกลางมาอยู่ 3-4 ปี มากระเป๋าใบเดียว แต่เก็บเงินได้เป็นหมื่นสองหมื่น เงินทองเหลือเก็บ สมมติมากัน 200 คน ประมาณ 100 คนจะมีเงินเก็บจนซื้อที่ดินเป็นของตนเองได้ สร้างบ้านเรือนตั้งหลักปักฐานอยู่โคราชเลย ยิ่งเมื่อก่อนที่ดินโคราชราคาถูก"[72] ผู้ให้ข้อมูลท่านนี้พูดเป็นนัยว่าผู้แสดงลิเกที่มีพื้นเพอยู่โคราชมีฐานะทางเศรษฐกิจไม่ดีเท่าลิเกต่างถิ่นจากภาคกลางและลิเกต่างถิ่นนี้มักจะมีบทบาทในคณะลิเกเหนือคนท้องถิ่น เช่น เป็นโต้โผ พระเอก นางเอก หรือเจ้าของคณะ ในขณะที่คนในท้องถิ่นโคราชไม่ค่อยมีทั้งเงินและอำนาจในการจัดการคณะลิเก

ลิเกเมืองย่าโม: "พืชล้มลุก" แห่งย่านหัวรถไฟ-สวายเรียง

"ลิเกเปรียบเสมือนพืชล้มลุก"[73] คุณตาผู้คลุกคลีอยู่กับวงการลิเกและชุมชนลิเกย่านหัวรถไฟ-สวายเรียงมาตลอดชีวิตได้กล่าวกับพวกเราตอนหนึ่งในระหว่างการเก็บข้อมูลภาคสนาม ทัศนะของผู้เฒ่าท่านนี้สะท้อนให้เห็นถึงการตกผลึกของประสบการณ์อันยาวนานในชุมชนลิเกเมืองโคราชของท่าน ท่านเคยผ่านมาแล้วทั้งยุคทองและยุคตกต่ำของวงการลิเกเมืองโคราช ผ่านร้อนผ่านหนาวบนถนนลิเกมาตลอดช่วงชีวิต ท่านเข้าใจว่า ลิเกมีวันล้มและมีวันลุกเหมือนกับพืชล้มลุกที่ล้มหายตายไปในช่วงหนึ่งเพื่อที่จะกลับมาเติบโตอีกครั้งเมื่อเงื่อนไขต่างๆ เอื้ออำนวยให้ ลิเกยังมีลมหายใจต่อไปยังไม่ถึงวันตายง่ายๆ อย่างที่สาธารณชนทั่วไปเข้าใจ เพราะลิเกยังคงปรับตัวเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบและเนื้อหาการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมอยู่ตลอดเวลา

สภาพของชุมชนลิเกในปัจจุบัน (2540-2541) ไม่คึกคักเท่ากับช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากจำนวนสำนักงานของคณะลิเกต่างๆ ที่ขึ้นป้ายโฆษณาอยู่บริเวณหัวรถไฟ-สวายเรียง ภาวะซบเซาของลิเกเริ่มขึ้นอย่างจริงจัง "ในราวปี พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา คณะลิเกหายไปจากหัวรถไฟ-สวายเรียงอย่างมากในช่วงปี 2530 เพราะช่วงนี้เป็นช่วงที่หนังเร่(ภาพยนตร์กลางแปลง)เฟื่องฟูมาก แต่พอมีโทรทัศน์มากขึ้นคนก็เริ่มกลับมาหาลิเก มีเจ้าภาพเข้ามาบ้าง ทำให้พวกลิเกพออยู่ได้"[74] ผู้ให้ข้อมูลของเราแทบทุกท่านก็ปรับทุกข์กับพวกเราว่า ช่วงปีสองปีที่ผ่านมานี้งานน้อยลง

---

[72] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: สาเหตุที่ลิเกภาคกลางมาอยู่โคราช*. 28 ตุลาคม 2540.

[73] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 68 ปี: ชุมชนลิเกสวายเรียง*. 30 ตุลาคม 2540.

[74] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 45 ปี: ช่วงลิเกซบเซาในโคราช*. 27 ตุลาคม 2540.

อย่างเห็นได้ชัดโดยเฉพาะในสภาพที่บ้านเราต้องเผชิญหน้ากับความตกต่ำทางเศรษฐกิจของประเทศ เจ้าภาพไม่ค่อยมีเงินและไม่ค่อยมีใครมาจ้างวานเหมือนแต่ก่อน คณะลิเกต้องดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดด้วยวิธีต่างๆ เช่น ออกปิดวิกแสดงตามที่ต่างๆ ลดอัตราค่าจ้างลงและหาหนทางประหยัดรายจ่ายภายในคณะด้วยวิธีต่าง ๆ หลายคณะต้องปรับรูปแบบและเนื้อหาการแสดงเพื่อเอาใจคนดูหรือดึงดูดผู้ชมตามยุคตามสมัย เช่น เพิ่มช่วงแสดงที่เรียกว่า "คอนเสิร์ต" เพิ่มเพลงลูกทุ่งและเพลงไทยสากลยอดนิยม เพิ่มหางเครื่องที่ใส่ชุดและเต้นโชว์แล้วถูกใจผู้ชมมากขึ้น รวมทั้งดำเนินเรื่องรวดเร็วทันใจมากขึ้น ลิเกหลายคณะก็ต้องหาวิธีดึงดูดและชักจูงใจให้ผู้ชมมอบเงินรางวัลให้กับผู้แสดงของคณะของตนมากขึ้น เช่น จัดเตรียมมาลัยไว้ขาย จัดช่วงประกวดแข่งขันมาลัยน้ำใจจากผู้ชม เปิดโอกาสให้ผู้แสดงเดินลงจากเวทีเพื่อมารับรางวัลจากผู้ชม หรือบางคณะก็ให้ผู้แสดงถือขันออกเรี่ยไรเงินจากผู้ชมไปเลย กลยุทธทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งของการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดของคณะลิเก ซึ่งต้องเสียค่าใช้จ่ายจำนวนมากในการเดินทางและเปิดการแสดงแต่ละครั้ง บางครั้งกลยุทธเหล่านี้ก็เป็นดาบสองคมสำหรับคณะลิเก เพราะด้านหนึ่งก็เป็นการกระทำเพื่อปากท้องและความอยู่รอดของคณะ แต่อีกด้านหนึ่งก็เสี่ยงต่อการถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็น "ลิเกขอทาน" รายละเอียดต่างๆ เกี่ยวกับคณะลิเกโคราชยุคปัจจุบัน พวกเราจะกล่าวถึงในบทต่อไป

ชุมชนลิเกหัวรถไฟ-สวายเรียงในปัจจุบันยังต้องเผชิญกับปัญหาค่าเช่าสำนักงานและที่อยู่อาศัย ซึ่งราคาเพิ่มมากขึ้นทุกปีและหลายครั้งที่เจ้าของห้องแถวต้องไล่ที่สำนักงานลิเก เพราะต้องการพื้นที่ในการสร้างตึกสมัยใหม่ เมื่อสร้างตึกเสร็จแล้วค่าเช่าย่อมสูงขึ้น เช่น "จาก 1,000-2,000 บาท กลายเป็น 4,000-5,000 บาท ทำให้คณะลิเกแบกรับภาระค่าใช้จ่ายขนาดนั้นไม่ได้ ต้องถอยร่นเข้าไปหาห้องเช่าในซอยซึ่งราคาถูกกว่าห้องที่ติดถนน"[75] หรือไม่ก็ย้ายหนีออกไปทำมาหากินจังหวัดอื่นไปเลย ในระยะหลังนี้ คณะลิเกโคราชจำนวนหนึ่งได้ย้ายไปปักหลักที่นครสวรรค์ เพราะงานแสดงที่นครสวรรค์มีมากกว่าและนครสวรรค์ก็เป็นศูนย์กลางของภาคเหนือตอนล่างและภาคกลางตอนบน แนวโน้มของความนิยมศิลปะการแสดงแขนงนี้ในบริเวณดังกล่าวย่อมสดใสกว่าจังหวัดต่าง ๆ ในภาคอีสานซึ่งมีหมอลำและวงดนตรีลูกทุ่งเป็นมหรสพที่มีบทบาทสำคัญมานาน

บทสรุป:

ทำไมลิเกจึงกลายมาเป็นมหรสพคู่เมืองโคราช

เนื้อหาสำคัญของบทที่ 3 นี้ต้องการตอบคำถามสำคัญที่ว่า "**ทำไมลิเกจึงกลายมาเป็นมหรสพคู่เมืองโคราช**" หรือมีเงื่อนไขอะไรบ้างที่ทำให้ลิเกซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่มีต้นกำเนิดอยู่ที่กรุงเทพฯ และภาคกลางได้หยั่งรากลึกในวัฒนธรรมประชาของเมืองโคราชทั้ง ๆ ที่ลิเกและชุมชนลิเกในเมืองนี้มีอายุราวครึ่งศตวรรษเท่านั้น

---

[75] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 60 ปี: การเช่าห้องแถวของลิเกถนนมุขมนตรี.* 28 ตุลาคม 2540.

เมื่อพิจารณากำเนิดและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกโคราชแล้ว จะเห็นได้ว่าคำตอบที่มีต่อคำถามข้างต้นอาจพิจารณาได้จากเหตุผลและเงื่อนไขต่าง ๆ ต่อไปนี้

ประการแรก **ความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมภาคกลางในด้านทำเลที่ตั้งทางภูมิศาสตร์** ที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ทำให้เมืองโคราชเป็นเมืองหน้าด่านระหว่างที่ราบสูงภาคอีสานกับที่ราบภาคกลางและชายฝั่งทะเลตะวันออก โคราชยังเป็นศูนย์กลางทางการค้า การคมนาคมและทางการเมืองการทหารมายาวนาน ดังนั้น การไหลเวียนของผู้คนและวัฒนธรรมต่างถิ่นจึงเกิดขึ้นและเป็นไปภายในเขตแดนของเมืองศูนย์กลางหรือเมืองทางผ่านแห่งนี้

ประการที่สอง **โคราชเป็นรอยต่อทางวัฒนธรรมและเป็นสุดแดนของวัฒนธรรมสยาม** ลิเกเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมสยามในช่วงการเปิดประเทศและเมืองโคราชถ้าพิจารณาจากศูนย์กลางพระราชอาณาจักร (กรุงเทพฯ) ไม่ใช่เมืองหน้าด่านทั่วไป แต่เป็นเมืองชายแดนหรือเขตแดนทางการเมืองและทางวัฒนธรรมของพระราชอาณาจักรสยาม ความข้อนี้ก็ชัดเจนอยู่ในชื่อเมือง (นครราชสีมา) อยู่แล้ว ดังนั้น วัฒนธรรมโคราชจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมสยามหรือไทยภาคกลาง ไม่ใช่ลาวหรือเขมร วัฒนธรรมโคราชจึงพร้อมที่จะรับเอาลิเกซึ่งเกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงของแขก ราชสำนักและพื้นบ้านภาคกลาง เข้ามาเป็นของตน คนโคราชค่อนข้างจะคุ้นเคยกับบทกลอนด้น บทเจรจาหรือการแต่งกายของลิเกที่แพร่เข้ามาจากกรุงเทพฯ

ประการที่สาม **คนโคราชใช้ "ลิเก" เป็นเครื่องหมายเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่จะแบ่งแยกว่าคนโคราชเป็น "ไทย" ไม่ใช่ "ลาวอีสาน"** สำหรับชาวโคราชแล้ว ลิเกเป็นมากกว่าศิลปะการแสดงแขนงหนึ่ง ลิเกแสดงให้เห็นถึงความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมระหว่างโคราชกับกรุงเทพฯ และภาคกลาง คนโคราชไม่ใช่ลาวอีสาน เมื่อพิจารณาจากบริบททางการเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา การพิจารณาลิเกในแง่นี้ยิ่งชัดเจนมากขึ้น คนโคราชพยายามอย่างยิ่งที่จะประกาศตัวว่าเป็น "ไทย" และอยู่ใกล้ชิดทางวัฒนธรรมกับกรุงเทพฯ ลิเกเป็นตัวอย่างแฟชั่นทางวัฒนธรรมหรือความทันสมัยที่ผลิตขึ้นที่กรุงเทพฯ แล้วได้รับความนิยมอย่างมากในเมืองโคราช อาจกล่าวได้ว่า สำหรับโคราชในทศวรรษที่ 2490 และ2500 ลิเกกรุงเทพฯ เปรียบได้กับคอนเสิร์ตของดารานักร้องจากต่างประเทศหรือภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดสำหรับสังคมไทยในทศวรรษปัจจุบัน โคราชในสมัยนั้นพยายาม "ตาม" วัฒนธรรมกรุงเทพฯ เหมือนกับสังคมไทยสมัยใหม่กำลังวิ่งตามกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีสหรัฐอเมริกาเป็นศูนย์กลาง

ประการที่สี่ **บทบาทของครูลิเก โต้โผลิเกคนสำคัญและผู้นำท้องถิ่น** บรมครูของวงการปี่พาทย์และนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน เช่น พ่อครูเต็ก เสือสง่า พ่อครูบุญยัง เกตุคง โต้โผคนสำคัญ เช่น แม่เสงี่ยม เสือสง่า หรือนักการเมืองและข้าราชการทหารตำรวจในท้องถิ่นต่างก็มีบทบาทสำคัญในการสร้างกระแสความนิยมของลิเกในเมืองโคราช โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 2490 และ 2500 ศิลปินและผู้นำเหล่านี้ให้กำเนิดชีวิตใหม่แก่ลิเกในเมืองโคราช ทั้งยังได้วางรากฐานในทาง

ศาสตร์และศิลป์ของคณะลิเกและปี่พาทย์เมืองโคราช เมื่อลิเกติดตลาดหรือได้รับความนิยมจากผู้ชม ลิเกจึงกลายมาเป็นธุรกิจบันเทิงอย่างเต็มตัวโดยมีชุมชนลิเกย่านหัวรถไฟ-สวายเรียงเป็นศูนย์กลาง

ประการสุดท้าย **ประเพณี ค่านิยมและแรงสนับสนุนของผู้ชมในท้องถิ่น** พื้นฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวโคราชเป็นเสมือนดินอุดมที่พร้อมให้ต้นไม้ลิเกหยั่งรากลึกและเติบโตในเมืองโคราช งานประเพณีของคนโคราช เช่น งานวัดประจำปี งานโกนจุก ขึ้นบ้านใหม่ บวชนาค งานศพ หรืองานทั้งมงคลและอวมงคล ต่างต้องการลิเกมาสร้างความบันเทิงให้แขกที่มาช่วยงานหรือเพื่อนบ้านแทบทั้งสิ้น การจัดหาลิเกมาแสดงในงานประเพณีต่างๆ ได้กลายมาเป็นค่านิยมของคนโคราชอย่างหนึ่ง คนโคราชเชื่อว่า การจัดงานบุญต่างๆ ต้องกระทำให้สมเกียรติ ต้องลงทุนลงแรงเต็มที่ จัดหาอาหาร เครื่องดื่มและมหรสพมาแสดงให้แขกและเพื่อนบ้านได้ชมอย่างเต็มอิ่ม จนบางครั้งเจ้าภาพต้องหมดตัวหรือเป็นหนี้เป็นสิน ค่านิยมที่ว่านี้คนโคราชเรียกว่า **"หน้าใหญ่ใจยาว"**[76] หน้าตาจิตใจหรือเกียรติยศของคนที่ปรากฏในที่สาธารณะ (เช่น งานบุญประเพณีต่างๆ ที่ตนเป็นเจ้าภาพ) ต้องยิ่งใหญ่ ต้องสมเกียรติและต้องให้เพื่อนบ้านยอมรับยกย่อง เงินทองหรือทรัพย์สมบัติเป็นสิ่งที่มาทีหลังหน้าตาหรือศักดิ์ศรี "หน้าใหญ่ใจยาว" เป็นบุคลิกภาพในอุดมคติของคนโคราชทั้งชายและหญิง เปรียบเทียบได้กับคนใจนักเลง ใจใหญ่ ใจป้ำหรือที่คนโคราชทุกวันนี้เรียกว่า "ใจสปอร์ต"[77]

เจ้าของคณะลิเกท่านหนึ่งบอกว่า ***"คนโคราช ตายลงวันนี้ เย็นนี้ต้องหาลิเกมาเล่นแล้ว"***[78] คำพูดดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นค่านิยมของชาวโคราชที่เอื้ออำนวยต่อการขยายตัวของธุรกิจลิเกและศิลปะการแสดงลิเกในเมืองโคราช ลิเกจะอยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเจ้าภาพและผู้ชมที่ให้ความสนใจติดตามและสนับสนุน ในทำนองเดียวกัน ลิเกโคราชอยู่ได้ด้วยค่านิยมและประเพณีของคนโคราชเอง ลิเกจึงยืนยงเป็นมหรสพคู่เมืองมากว่ากึ่งศตวรรษแล้ว

พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของลิเกในเมืองโคราช

ไม่ปรากฏปีแน่ชัด

ลิเกกลองยาวเข้ามาในโคราชโดยนายคงกับนายเขียว ปรายจะบก สองพี่น้องเป็นผู้ริเริ่มนำเข้ามาเล่นที่บ้านต่างตา... ขณะนั้นยังไม่ได้ตั้งเป็นคณะ นิยมเล่นกันภายในหมู่บ้านและบริเวณใกล้เคียงเท่านั้น เมื่อนายคงถึงแก่กรรม นายเขียวจึงตั้งคณะลิเกโคราชขึ้นครั้งแรกในอำเภอเมือง ถือว่าเป็นคณะแรกและครั้งแรกของจังหวัดด้วย โดยใช้ชื่อว่าคณะนายเขียว หรือมรกตศิลป์ แต่คน

---

[76] พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตชาวโคราชใช้สำนวน "หน้าใหญ่ใจยาว" อธิบายเอกลักษณ์ของคนโคราชโดยเฉพาะผู้ชายไว้ในเพลงของเขาหลายเพลง เช่น เพลง "โคราช 31" ท่อนที่ว่า "เมืองโคราชที่เขาฉาบด้วยปูนซีเมนต์ มีนกกระเต็นกระโดดเต้นบนตอติ้วตาย มี*คนหน้าใหญ่*อยู่หัวรถไฟขึ้นรถเมล์แดง ชอบแต่เมล์แดงถูกแพงขอให้แดงไว้ก่อน" หรือเพลง "ศุกร์เฒ่าเสาร์นอน" ท่อนที่ว่า "...ตัวไม่ใหญ่แต่*หน้าใหญ่ใจยาว* เงินเดือนเงินดาวน์เป็นน้ำซึมบ่อทราย" ทั้งสองเพลงนี้อยู่ในอัลบั้มชุด "ขี้มเหงาๆ" (เอ็มจีเอ: 2531)

[77] สุริยา สมุทคุปต์และพัฒนา กิติอาษา. ***สัมภาษณ์หญิง อายุประมาณ 45 ปี: หน้าใหญ่ใจยาว.*** 16 กรกฎาคม 2541.

[78] สุริยา สมุทคุปต์. ***สัมภาษณ์ หญิงอายุ 45 ปี: ความนิยมลิเกของคนโคราช (ลิเกปิดวิกคณะวันฉลิม).*** 7 ตุลาคม 2540.

ทั่วไปนิยมเรียก "คณะนายเขียว" มากกว่า นายเขียวถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2525 อายุ 77 ปี ไม่ปรากฏว่ามีใครสืบทอดวิชาลิเกกลองยาวหรือลิเกโคราชสืบต่อจากนายเขียว (วิไลลักษณ์ พิกุลแก้ว (โสมคำศรี) และสิริณา ต่อศรี 2538: 203-204)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539: 66-69) อธิบายว่าลิเกกลองยาวเกิดจากการเอาหมอลำมาประยุกต์เข้ากับการแสดงลิเกของภาคกลาง เคยได้รับความนิยมในเขตจังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์และร้อยเอ็ด ทุกวันนี้ไม่มีลิเกกลองยาวอีกต่อไป แต่มีหมอลำเรื่องต่อกลอนหรือหมอลำหมู่ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจากชาวอีสานทั่วไป ในทัศนะของสุรพล วิรุฬห์รักษ์และผู้ศึกษาลิเกที่ไม่ใช่คนอีสานอีกหลายท่านมักจะเรียกหมอลำเรื่องต่อกลอนหรือหมอลำหมู่ว่า "ลิเกลาว" โดยการยึดเอาลิเกของภาคกลางเป็นศูนย์กลาง ในขณะที่คนอีสาน (เชื้อสายลาว) โดยทั่วไปไม่ใช้คำนี้เลย การเรียกลิเกลาว จึงเป็นทัศนะของคนภาคกลาง คนโคราชหรือคนที่ไม่ใช่ลาวอีสาน ทั้งยังเป็นทัศนะที่เอาลิเกเป็นศูนย์กลางอย่างเห็นได้ชัด

หลัง พ.ศ. 2480

จนกระทั่งล่วงเลย พ.ศ. 2480 ไปไม่นานนัก ก็เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา ลุกลามเข้ามาถึงโรงลิเกเมืองกรุง แม่เสงี่ยมและครูเต็กก็ตัดสินใจหิ้วเครื่องมือเครื่องใช้ในคณะลิเกของตนหลบลูกระเบิดเครื่องบิน ขึ้นรถไฟเดินทางมุ่งหน้าไปปักหลักอยู่ที่เมืองโคราช

เมื่อสงครามสงบ สองคนตายายก็ตัดสินใจร่วมกันว่าจะไม่ย้อนกลับไปเล่นลิเกกรุงเทพฯ อีกต่อไป จะสร้างเมืองโคราชให้เป็นอาณาจักรลิเกให้จงได้

แม่เสงี่ยม...ปลูกโรงลิเกและบ้านพักอย่างถาวรใกล้แนวต้นตาลเยื้องศาลนครราชสีมา อยู่ฝั่งตรงข้ามสนามมวยเก่าของเมืองโคราช... สมัยก่อนเป็นที่รู้จักกันในนาม "สี่แยกวิกแม่เสงี่ยม" (อานันท์ นาคคง 2541: 239-40).

พ.ศ. 2485

คณะนายเต็ก เสือสง่า ได้ชื่อว่าเป็นลิเกกรุงเทพฯ เพราะนายเต็ก เสือสง่าเดินทางมาจากกรุงเทพฯ มาอยู่เมืองโคราชเมื่อ พ.ศ. 2485 โดยนายประสงค์ เกษมราช ผู้แทนราษฎร จังหวัดนครราชสีมาขณะนั้นเป็นผู้ติดต่อมาแสดงเพื่อประกวดประชันกับลิเกคณะต่างๆที่วิกเฉลิมวัฒนา ปรากฏว่าคณะนายเต็กชนะเลิศได้รับถ้วยเกียรติยศจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในเรื่อง "ราชาธิราช" นายเต็กจึงอยู่แสดงลิเกในจังหวัดนครราชสีมาเรื่อยมาจนถึงแก่กรรม

พ.ศ. 2487

แม่เสงี่ยมเป็นโต้โผจัดลิเกที่มีชื่อเสียงที่สุด ทุ่มทุนจัดหาเครื่องประกอบฉากประกอบเรื่องให้ดูสมจริง และขยันสรรหาตัวผู้แสดงมาร่วมคณะได้บ่อยๆ แม่เสงี่ยมเองก็ลงทุนเดินทางไปกลับกรุงเทพฯ-โคราชเป็นประจำเพื่อชักนำดาราลิเกที่มีชื่อเสียงจากเมืองกรุงมาร่วมงานกันที่โคราช พวกลิเกที่ขึ้นรถไฟตามแม่เสงี่ยมมาโคราชนั้น ส่วนใหญ่มาด้วยความเต็มใจ ส่วนเหตุผลอื่น ๆ ได้แก่ (1) อยากเปลี่ยนบรรยากาศ (2) บารมีความดังของแม่เสงี่ยม (แม่เสงี่ยมได้ฉายาว่า "ย่าโม 2" เข้าหาผู้ใหญ่ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติได้อย่างกว้างขวาง) (3) ค่าแรงรายได้ที่โคราชดีกว่ากรุงเทพฯ ซึ่งกำลังอยู่ในสภาวะที่ซบเซา (4) ได้มาเรียนรู้วิชาลิเกกับพ่อครูเต็ก เสือสง่า ครูลิเกผู้เลื่องชื่อ (อานันท์ นาคคง 2541: 244)

ก่อน พ.ศ. 2490

วิกแม่เสงี่ยมเก็บค่าเข้าดูลิเก ผู้ใหญ่ 1 บาท เด็ก 50 สตางค์ (อานันท์ นาคคง 2541: 242)

พ.ศ. 2493-2494

ครูบุญยัง เกตุคง ครูบุญยงค์ เกตุคงและพรรคพวกมาเปิดแสดงลิเกที่วิกแม่เสงี่ยม รวมทั้งแสดงวิชาปี่พาทย์ให้ชาวโคราชได้ประจักษ์ ครูบุญยังแสดงลิเกที่วิกและเรียนวิชาจากครูเต็กได้ประมาณสองปีเศษก่อนที่จะลากลับกรุงเทพฯ (อานันท์ นาคคง 2541: 245-46)

ก่อน พ.ศ. 2500

รายชื่อของคณะลิเกโคราชที่สำคัญในสมัยนั้น ได้แก่ คณะนายเขียวแห่งบ้านต่างตา คณะเหรียญทองแห่งบ้านลำตะคอง คณะสุรินทร์ หนูทอง คณะดาวเรือง สกุลไทย คณะหินยวน คณะหมวดสมศักดิ์ คณะจ่าพยอม และคณะต่างๆ ที่แสดงประจำที่วิกแม่เสงี่ยม

หลัง พ.ศ. 2500

ค่าเข้าดูลิเกวิกแม่เสงี่ยมเพิ่มเป็น ผู้ใหญ่ 2 บาท เด็ก 1 บาท ค่าแรงของพวกลิเกที่มาเล่นแม่เสงี่ยมใช้ระบบหกคืนยกหนึ่งคืน หมายถึงผู้ร่วมงานได้รับค่าแรงเพียงห้าคืนแรกเท่านั้น ส่วนคืนที่หกจะตกเป็นของแม่เสงี่ยมทั้งหมด (อานันท์ นาคคง 2541: 242) ชุมชนลิเกย่านหัวรถไฟ-สวายเรียงเริ่มก่อตัวขึ้นเพราะเป็นเขตท้ายเมือง ริมทางผ่านเข้าออกเมืองและติดกับเส้นทางรถไฟ ซึ่งเป็นเส้นทางคมนาคมที่สำคัญที่สุดในสมัยนั้น

คณะลิเกโคราชที่สำคัญในราว พ.ศ. 2500 ได้แก่ คณะเสมา นิรมิตร คณะสมส่วนศิลป์ คณะ ส.ส. ปราณีศิลป์ คณะพยุงศิลป์ คณะเฉลิมศิลป์ คณะประเสริฐสุข คณะ ส. ศรกายสิทธิ์ และ

คณะสุรินทร์ หนูทอง ทุกคณะมีที่ทำการอยู่ในย่านหัวรถไฟ-สวายเรียง ยกเว้นคณะสุรินทร์ หนูทอง ซึ่งตั้งอยู่ที่หนองไผ่ล้อม

พ.ศ. 2503-2504

ครูบุญยัง เกตุคงย้อนกลับมาแสดงที่วิกแม่เสงี่ยมและเรียนวิชาเพิ่มเติมจากครูเต็ก เสือสง่า ครูบุญยังกลับมาโคราชครานี้หลังจากที่ท่านรวมกับพี่ชายและชาวคณะ "เกตุคงดำรงศิลป์" ชนะเลิศการประกวดนาฏดนตรีทางวิทยุ ชิงถ้วยรางวัลของจอมพล ป. พิบูลสงครามในปี พ.ศ. 2501 ท่านมีชื่อเสียงแล้ว แต่ยังต้องการความรู้และประสบการณ์จากครูเต็กผู้ยิ่งใหญ่ ครูบุญยังปวารณาตัวดูแลรับใช้ครูเต็กในบั้นปลายของชีวิตและดูแลวิกแม่เสงี่ยมในระยะสุดท้ายแทน (อานันท์ นาคคง 2541: 246)

พ.ศ. 2509-2510

ชุมชนลิเกถนนมุขมนตรีบริเวณสมอราย-สวายเรียงเพิ่มจำนวนมากขึ้นเพราะคณะลิเกจากจังหวัดต่างๆ ทางภาคกลางเข้ามาหากินในเขตนครราชสีมา แล้วใช้พื้นที่ดังกล่าวเป็นที่อยู่อาศัย เพราะค่าเช่าราคาถูก และมีน้ำท่าอุดมสมบูรณ์ คณะลิเกเหล่านี้เป็นทางเลือกของผู้ชมที่อยู่รอบนอกเมืองโคราชที่ไม่มีโอกาสเข้ามาชมลิเกที่วิกแม่เสงี่ยม

พ.ศ. 2512-2513

แม่เสงี่ยมปิดกิจการวิกลิเก แล้วกลับคืนสู่กรุงเทพฯ (อานันท์ นาคคง 2541: 252) แต่ข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามของพวกเราพบว่า วิกแม่เสงี่ยมน่าจะปิดตัวลงก่อน พ.ศ. 2510 ผู้ให้ข้อมูลบางท่านประมาณว่า น่าจะอยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2507-2508

พ.ศ. 2513-2515

คณะลิเกจากภาคกลางและภาคเหนือตอนล่างหลั่งไหลเข้ามาทำมาหากินในเขตนครราชสีมามากขึ้นและเช่าห้องแถวริมถนนมุขมนตรีนับร้อยคณะ ลิเกรุ่นแรก ๆ ที่มาเช่าห้องแถวได้แก่ คณะส.ส ปราณีศิลป์ คณะแสงมณีดาวรุ่งและคณะเสมา เนรมิตร เจ้าของห้องแถวชื่อ เสี่ยลิ้ม อรุณสวัสดิ์ พื้นเพของคณะลิเกในภาคกลางส่วนใหญ่มาจากอยุธยา อ่างทอง นครสวรรค์ ฯลฯ ชาวลิเกเล่ากันปากต่อปากว่า มาอยู่โคราชนี้ดี หากินง่าย คนชอบติดต่อไปแสดง ไม่ว่าจะเป็นเล่นแก้บนท้าวสุรนารี งานประจำปีจังหวัดหรืองานวัดไหน ๆ นิยมขึ้นป้ายโฆษณาลิเกกันทั้งนั้น (อานันท์ นาคคง 2541: 256)

พ.ศ. 2515-2518

ช่วงนี้เป็นยุคทองของชุมชนลิเกบนถนนมุขมนตรี เล่ากันว่าลิเกในโคราชมีงานกันชุกชุมทุกคณะตลอดทั้งปี ทั้งงานหา งานประชัน งานออกวิทยุท้องถิ่นของสถานีวิทยุโคราชโดยการสนับสนุนของบริษัทโอสถสภาเต็กเฮงหยู ช่วงนี้ลิเกได้รับความนิยมไปทั่วภาคอีสานและมีโอกาสไปแสดงถึงประเทศลาว (อานันท์ นาคคง 2541: 257)

พ.ศ. 2520

แม่เสงี่ยมเสียชีวิตด้วยโรคชรา แม่เสงี่ยมกลับไปอยู่กับลูกสะใภ้ที่กรุงเทพฯ หลังจากปิดกิจการวิกลิเกแม่เสงี่ยมที่โคราช (อานันท์ นาคคง 2541: 252)

พ.ศ. 2522

ผลการสำรวจลิเกโคราชพบว่าทั้งจังหวัดมีมากกว่า 200 คณะ เฉพาะที่ดงลิเกถนนมุขมนตรีมีจำนวน 62 คณะ จากการสำรวจครั้งนั้น นครราชสีมาเป็นจังหวัดที่มีคณะลิเกมากที่สุดรองจากกรุงเทพฯ (ผะอบ โปษะกฤษณะและสุวรรณี อุดมผล 2523: 6)

พ.ศ. 2534

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้นายบุญยัง เกตุคง เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2534 และได้เข้ารับพระราชทานโล่และเข็มเชิดชูเกียรติจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต เมื่อวันอาทิตย์ที่ 23 กุมภาพันธ์ 2535 (โปรดดู "ประวัติชีวิตและผลงาน นายบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)" ใน ***บุญยัง ทุ้มยอด...***)

พ.ศ. 2538

ศศิธร ธัญลักษณานันท์และคณะ (2538: 218-219) สำรวจรายชื่อคณะลิเกถนนมุขมนตรีได้ทั้งหมด 53 คณะ อีกประมาณ 2 ปีต่อมาอานันท์ นาคคงและคณะสำรวจจำนวนคณะลิเกถนนมุขมนตรีพบว่ามี 53 คณะเท่าเดิม แต่มีแนวโน้มที่จะลดจำนวนลงเรื่อย ๆ (2541)

พ.ศ. 2540 (22 สิงหาคม)

ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) และบรมครูของวงการปี่พาทย์และลิเกของเมืองโคราชเสียชีวิตด้วยโรคหัวใจล้มเหลวที่โรงพยาบาลค่ายสุรนารี อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา รวมอายุ 73 ปี

พ.ศ. 2541 (13 มกราคม)

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานใ
พิธีพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคงที่เมรุวัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา คณะลิเ
และวงปี่พาทย์ลูกศิษย์ของครูบุญยัง เกตุคง รวมตัวกันแสดงในงานหน้าศพของครูอย่างคึกคัก เพื่อ
แสดงความกตัญญูกตเวทีต่อบรมครูผู้มีคุณูปการต่อวงการลิเกและปี่พาทย์ของเมืองโคราช

บทที่ 4

รัก-รบ-โศก-ตลก:
ความเรียงว่าด้วยคณะลิเกโคราช (2539-2541)

เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ 2540 พ่อครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติและปรมาจารย์แห่งวงการปี่พาทย์และลิเกไทยผู้ใกล้ชิดกับวงการลิเกเมืองโคราชมานานได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการฝึกหัดผู้แสดงลิเกรุ่นใหม่และภาพรวมของลิเกสมัยใหม่มีความตอนหนึ่งว่า

"...เราต้องเรียนให้รู้แจ้งเห็นจริง ถึงจะแสดงศิลปะนั้นได้สวยงาม ลิเกสมัยนี้กับสมัยก่อนถึงต่างกันมาก ***สมัยนี้เขาใช้แต่ฉากพิสดารหรือออกมารำนิดๆ แล้วเขาก็คว้าไมค์ พอคว้าได้เสร็จสรรพเขาก็จะร้องเพลงสากล นี่ลิเกสมัยปัจจุบันนี้ที่ผมได้เห็น ศักดิ์ศรีก็หมด คนเขาก็ดูถูก*** ...เวลาผมไปต่อท่าให้พวกเด็กๆ ผมก็จะสอนว่า ***เธอไม่รำไม่อะไรเลยไปร้องเป็นสากลซะนี่ มันไม่ใช่ลิเกแล้วหนา ลิเกมันต้องมีรบยักษ์รักนาง*** หรือมันครึไปเราก็ตัดเทวดาออกซะให้เป็นพระอาจารย์ก็ได้ ให้มันมีติดๆ ไว้บ้าง อย่าไปคิดนะว่าพระจันทโครพไม่ดี นั่นแหละเป็นตัวอย่างลิเกละ"[1]

ในทัศนะของบรมครูท่านนี้ ลิเกเป็นงานศิลปะ ลิเกจะเป็นลิเกที่มีคุณภาพได้ผู้แสดงต้องเข้าถึง "หัวใจ" ของศิลปะการแสดงแขนงนี้ที่ได้รับการสืบทอดมาหลายชั่วอายุคน ทั้งในส่วนที่เป็นการร้อง การร่ายรำและดนตรีปี่พาทย์ประกอบ ลิเกอาจจะประยุกต์เปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสมของยุคสมัยได้ แต่ "หัวใจ" และ "จิตวิญญาณ" ของศิลปะต้องยังอยู่และได้รับการสืบทอดต่อไปอย่างเคร่งครัด

ทัศนะของพ่อครูบุญยัง เกตุคง ที่พวกเราได้อ้างถึงนี้เป็นความเห็นของผู้เป็นครูและศิลปินอาวุโส เป็นทัศนะที่เป็นตัวแทนของหลักการและจรรยาบรรณของวิชาชีพและเป็นทัศนะที่พิจารณาศิลปะเพื่อความงามและคุณค่าทางศิลปะ ทัศนะดังกล่าวนี้อาจเป็นสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับโลกของความเป็นจริง พวกเรายกเอาข้อความที่ได้จากการศึกษาภาคสนามการแสดงลิเกโคราชต่อไปนี้มาเปรียบเทียบกับความเห็นของพ่อครูบุญยัง

สุริยา สมุทคุปต์หัวหน้าโครงการวิจัยของเราได้บันทึกไว้ในสมุดบันทึกภาคสนามเล่มหนึ่งเกี่ยวกับทัศนะของเจ้าของคณะและผู้แสดงลิเกในการประเมินสถานภาพปัจจุบันของ "ลิเกโคราช" ดังต่อไปนี้

"ผมถามแม่ของ "วันเฉลิม" พระเอกลิเกวัยรุ่นยอดนิยมแห่ง "คณะลิเกวันเฉลิม" ว่า "ทำไมคนโคราชยังคงชอบลิเกอยู่ในปัจจุบัน"

---

[1] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." ใน ***บุญยัง ทุ้มยอด...*** (กรุงเทพมหานคร: พิมเณศพริ้นติ้ง, 2541), หน้า 190.--เน้นความและตัวเอียงโดยคณะผู้เขียน

แม่ของวันเฉลิมตอบว่า "เพราะ***ลิเกมีความอลังการ*** ดูจากเวทีโอ่โถง 2 ชั้น เครื่องดนตรีโค้งมอญผสมกับคอมโบ้ เครื่องแต่งกายลิเกก็พราวระยิบระยับไปด้วยเพชร ชุดผู้หญิงก็สวยงาม"

ส่วนพระเอกวัยรุ่นยอดนิยม "วันเฉลิม" ก็ตอบคำถามเดียวกันว่า "เพราะ***ลิเกมีการประยุกต์เก่ง ทันสมัย*** ประยุกต์ทั้งเพลงลูกทุ่งลูกกรุง แต่งตัวแบบสากลตอนร้องเพลงลูกทุ่งลูกกรุง เครื่องแต่งตัวลิเกก็สวย ราคาเรือนหมื่นเรือนแสน ลิเกยังรู้จักประยุกต์ศัพท์วัยรุ่นและเรื่องราวทันสมัยต่าง ๆ มาใช้ในการแสดง... ลิเกเป็นอัจริยะ ประยุกต์เก่ง"[2]

อาจกล่าวได้ว่า ทัศนะของสองแม่ลูกแห่งคณะลิเกวันเฉลิมสามารถใช้เป็นตัวแทนของคณะลิเกโคราชและคณะลิเกไทยสมัยใหม่ได้ค่อนข้างครอบคลุมพอสมควร จากการศึกษาภาคสนามของพวกเราพบว่า คณะลิเกส่วนใหญ่น่าจะเห็นด้วยกับความคิดที่ว่า ลิเกในโลกของความเป็นจริงต้องดิ้นรนต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของปากท้อง คณะลิเกไม่เคยรีรอที่จะประยุกต์ทั้งเนื้อหาและรูปแบบการแสดงเพื่อให้ลิเกเป็นที่ "ถูกอกถูกใจ" ของผู้ชม

เป็นที่น่าสนใจที่ฝ่ายแรกที่ความเห็นว่า ลิเกที่เอาแต่ร้องเพลงสากลหรือเล่นฉากพิสดารนั้นแทบจะไม่ใช่ลิเกและไม่มีศักดิ์ศรี ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งเห็นว่า การประยุกต์ให้ทันสมัย เช่น มีคอนเสิร์ต มีหางเครื่อง หรือมีเครื่องแต่งตัวราคาแพงเป็นสิ่งที่ผู้ชมชื่นชอบและทำให้คณะลิเกอยู่รอด เจ้าของคณะและผู้แสดงก็เลี้ยงตัวเองได้ ในขณะที่ ทัศนะของพ่อครูบุญยังเกี่ยวกับคุณค่าทางศิลปะและความเคร่งครัดในแบบแผนดั้งเดิมของลิเกทรงเครื่องเป็นตัวแทนทัศนะของครู ศิลปินอาวุโสและทิศทางของศิลปะการแสดงแขนงนี้ในอุดมคติ ทัศนะของสองแม่ลูกแห่งคณะลิเกวันเฉลิมเป็นตัวแทนของคณะลิเกนับร้อยที่อยู่ในโลกของความเป็นจริง ในทางปฏิบัติ ลิเกเป็นศิลปะการแสดงเพื่อตลาด เป็นพาณิชยศิลป์ไม่ใช่ศิลปะบริสุทธิ์ และเป็นเครื่องมือในการทำมาหากินของบรรดาศิลปินที่มีพื้นฐานทางครอบครัวมาจากชนชั้นผู้ใช้แรงงานในสังคมไทยสมัยใหม่

ลิเกโคราช (ที่พวกเราเลือกมาเป็นตัวแทนลิเกไทยสมัยใหม่) มีองค์ประกอบ ลักษณะสำคัญ รูปแบบและเนื้อหาการแสดงอย่างไร ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ลิเกในปัจจุบันแตกต่างจากลิเกสมัยก่อนอย่างไร ลิเกในความเป็นจริงแตกต่างจากลิเกในอุดมคติอย่างไร ทำไม มีเงื่อนไขสำคัญอะไรบ้างที่ทำให้ลิเกต้องกลายมาเป็นศิลปะเพื่อตลาดและธุรกิจบันเทิงอย่างเต็มรูปแบบในปัจจุบัน

เนื้อหาสำคัญของบทที่ 4 จะตอบคำถามสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น โดยการให้ความสำคัญกับคณะลิเกโคราชจำนวนหนึ่งที่ออกทำการแสดงในช่วงเวลาที่พวกเราลงมือศึกษาภาคสนามในช่วงปลายปี 2539 จนถึงกลางปี 2541 พวกเราพิจารณา "ลิเก" บนเวทีการแสดงสดและบริบทของการแสดง ไม่ใช่ลิเกในฐานะที่เป็นทฤษฎีหรือภาพนามธรรมที่เป็นข้อสรุปรวมทั่วไป พวกเราต้องการเขียนความเรียงเชิงชาติพันธุ์วรรณาเกี่ยวกับ "ลิเกโคราช" ที่อยู่ในระหว่างการแสดงจริง ลิเกที่อยู่ใน

---

[2] สุริยา สมุทคุปต์. ***บันทึกหลังการสัมภาษณ์คณะลิเกวันเฉลิม***. 23 มกราคม 2541.--เน้นความและตัวเอียงโดยคณะผู้เขียน

ระหว่างการแสดงสดบนเวทีต่อหน้าผู้ชมเท่านั้นจึงจะเรียกว่า "ลิเก" ที่แท้จริง ลิเกจะแสดงความเป็นลิเกให้ปรากฏก็ต่อเมื่อได้แต่งองค์ทรงเครื่องแล้วโลดเต้นไปตามบทต่างๆ บนเวทีเท่านั้น

กว่าจะมาเป็นคณะลิเกโคราช

*"ระเด่นใจดี ลิเกไทยรัฐ" "**ลูกสาวลูกชายสมจิตต์โชว์** (เดิมชื่อสมจิตต์โชว์)" "**ทองหยด บุญยืน** ลิเกดีจากกรุงศรีอยุธยา นางเอกปริญญาตรีคนแรกของเมืองไทย" "**มนตรี รุ่งรังสรรค์** ลิเกทีวีสี ดารา วีดีโอ" "**ประเทืองศิลป์โล่ทอง**" "**เสกสรรค์ บุญวงศ์** เทพบุตรยิ้มหวาน หลานย่าโม" "**วิโรจน์โชว์** ลิเกดนตรี เจ้าเก่าของแท้ พระเอกวันเฉลิม" "**ชมพูทอง** ลิเกวิทยุ ศิลปินวัยรุ่น" "**มนต์รัก เมืองสิมา** พระเอกหนุ่มยอดกตัญญู" "**วิชาญ พระขรรค์ชัย หรือคณะ ช. พระขรรค์** ลิเกวัยรุ่นมาตรฐาน" "**พานทอง ก้องฟ้า** ลิเกคุณภาพ เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง" "**พระเอกจ๊ะเอ๋** ลิเกวัยรุ่นหนุ่มสาวและลิเกมาตรฐาน ผลงานดี" "**ไก่แก้วเสียงกังวาล** ทีมงานเยี่ยม อุปกรณ์มาตรฐาน ดาราหนุ่มสาวครบชุด" "**พรเลิศ เมืองราช** ลิเกคอนเสิร์ต พระเอกยอดนักแหล่" "**วรต้อ สิมานคร** ลูกศิษย์พ่อเฉลิม มีตโต้ลอยลม ลูกอมกายสิทธิ์" "**กระต่ายขาว แสงเพชร** ลิเกดังตลอดกาล ผลงานแฮปปี้ ผลงานยอดเยี่ยม หนึ่งไม่ใช่สอง..."*

ขึ้นป้าย-เปิดสำนักงาน ชื่อคณะลิเกที่กล่าวมานี้เป็นเพียงตัวอย่างส่วนหนึ่งที่พวกเรารวบรวมมาจากป้ายโฆษณาหน้าสำนักงานคณะลิเกที่เรียงรายอยู่ริมถนนมุขมนตรีย่านหัวรถไฟและตลาดสวายเรียง ป้ายโฆษณาเหล่านี้ไม่เพียงแต่ประกาศตัวเองให้คนที่สัญจรไปมาได้รู้ว่าสำนักงานนี้รับติดต่อทางธุรกิจให้กับคณะลิเก หากยังทำหน้าที่ดึงดูดสายตาทั้งเจ้าภาพและคนผ่านทางด้วยการบรรยาย "สรรพคุณ" หรืออัตลักษณ์ (self-identity) อันโดดเด่นที่ลิเกแต่ละคณะมีไม่เหมือนกัน อัตลักษณ์ที่ลิเกแต่ละคณะเลือกมานำเสนอให้เป็นจุดขายนั้นถูกสร้างขึ้นด้วยการคัดสรรสำนวนภาษาที่กระชับ สื่อความและประณีตก่อนที่จะถูกบรรจุลงในป้ายโฆษณาหน้าสำนักงาน

สำนักงานของคณะลิเกโคราชเป็นห้องเช่าภายในอาคารห้องแถวริมถนนมุขมนตรี ส่วนใหญ่เป็นห้องเดี่ยว ภายในมีโต๊ะทำงาน ชุดเก้าอี้รับแขก มีรูปถ่ายของคณะลิเกโดยเฉพาะตัวพระตัวนางเพื่อแสดงให้ผู้มาติดต่อธุรกิจได้ชมเป็นตัวอย่าง รูปถ่ายมีหลายขนาดทั้งที่ใส่กรอบตั้งโต๊ะและขยายใหญ่ติดไว้ตามฝาผนัง รูปถ่ายของคณะลิเกถูกจัดไว้ให้โดดเด่นสะดุดตาทุกคนที่เข้าไปติดต่อในสำนักงาน

เฉพาะตัว "ป้ายโฆษณา" ของคณะลิเกนับว่าเป็นกลวิธีทางการตลาดที่น่าสนใจสำหรับธุรกิจลิเกสมัยใหม่ "ขึ้นป้าย" ในภาษาของลิเกสมัยใหม่เป็นการประกาศตัวให้กลุ่มคนที่มีศักยภาพที่จะเป็นเจ้าภาพหรือผู้ซื้อในอนาคตได้รับรู้ พร้อมกับให้ข้อมูลที่จำเป็นและดึงดูดใจไว้อย่างกระชับรัดกุม ขณะเดียวกัน "ขึ้นป้าย" ยังเป็นการบอกเล่าให้บรรดาคณะลิเกอื่นๆ ได้รู้ว่า มีเพื่อนร่วมวิชาชีพหรือคู่แข่งทางธุรกิจเกิดขึ้นอีกคณะหนึ่งแล้ว เพื่อนหรือคู่แข่ง (แล้วแต่กรณี) จะได้รู้ว่าสินค้าที่

ประกาศตัวผ่านป้ายและสำนักงานนั้นมีเอกลักษณ์หรือจุดขายเหมือนหรือแตกต่างไปจากตัวเอ
อย่างไร ดังนั้น การขึ้นป้ายโฆษณาของคณะลิเกก็เหมือนกับการดำเนินธุรกิจของบริษัทอื่น ๆ ต่า
กันแต่เพียงว่าบริษัท "ลิเก" ขายศิลปะการแสดงและรสความบันเทิงที่ประกอบไปด้วย "รัก-รา
โศก-ตลก" ให้กับผู้มาติดต่อไปแสดงในวาระโอกาสต่างๆ

เนื่องจากป้ายโฆษณาเป็นสื่อในการทำธุรกิจที่สร้างรายได้ให้กับกิจการคณะลิเก ป้ายโฆษณ
จึงเป็นทรัพย์สินที่เจ้าของต้องแจ้งเสียภาษีให้กับทางเทศบาลนครนครราชสีมา เจ้าของป้ายและ
สำนักงานหลายท่านให้ข้อมูลกับพวกเราว่า ป้ายขนาดใหญ่เสียภาษีปีละ 200 บาท ป้ายขนาดเล็
เสียปีละ 150 บาท[3] นอกจากนี้ เจ้าของคณะลิเกหลายท่านย้ำว่าป้ายและสำนักงานมีความสำคัญ
อย่างมากต่อธุรกิจลิเก ถ้าไม่จำเป็นจะไม่ย้ายที่อยู่หรือเปลี่ยนป้ายชื่อคณะง่ายๆ เพราะเจ้าภาพมักจะ
ติดต่อว่าจ้างคณะลิเกจากสำนักงานและชื่อเสียงคณะที่ตัวเองคุ้นเคยเป็นอันดับแรก เจ้าของคณะลิเ
ส่วนใหญ่ยังรวมกลุ่มกัน "ขึ้นป้าย-เปิดสำนักงาน" อยู่ในละแวกห้องแถวเดียวกัน เพื่อว่าในกรณีที่
คณะใดคณะหนึ่งคิวไม่ว่างก็จะได้แนะนำ (ภาษาลิเกเรียกว่า "เชียร์") ให้เจ้าภาพผู้มาติดต่อให้ไปห
คณะลิเกที่สนิทสนมและตั้งอยู่ใกล้เคียงกัน

ชื่อคณะและตัวเอก: อัตลักษณ์ที่ขายได้ (marketable identity)[4] พวกเรามองเห็นว่าชื่อ
คณะลิเกและ "ฉายา" บรรยายคุณภาพที่ปรากฏข้างต้นนี้เป็น "อัตลักษณ์ที่ขายได้" ของแต่ละคณะ
ในที่นี้ ลิเกก็เหมือนสินค้าอย่างหนึ่งที่ต้องการการโฆษณาและกลยุทธทางการตลาด ชื่อและคำ
บรรยายในป้ายโฆษณาที่แต่ละคณะแสดงให้เห็นอยู่ในย่านหัวรถไฟและตลาดสวายเรียงต่างก็เป็น
การประดิษฐ์ฉายาบรรยายคุณภาพที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ที่แต่ละคณะเชื่อว่าเป็นจุดขายที่สำคัญ
ที่สุด และเป็นจุดขายที่สามารถดึงดูดใจลูกค้าได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นความจริงที่ว่า ผลงานและ
ชื่อเสียงคำเล่าลือของคณะลิเกมีความสำคัญต่อการตัดสินใจของลูกค้า แต่เจ้าของและโต้โผคณะลิเก
โคราชก็ยังเชื่อว่าชื่อคณะและสมญาหรือฉายาบรรยายคุณภาพที่ขึ้นป้ายไว้ก็มีความสำคัญไม่ยิ่ง
หย่อนไปกว่าผลงานการแสดงบนเวทีจริง

การตั้งชื่อคณะ ชื่อตัวเอก และฉายาบรรยายคุณภาพเป็นเรื่องของความเชื่อทางศาสนาไม่
น้อยไปกว่าความพึงพอใจของผู้เป็นเจ้าของ กระบวนการตั้งชื่อนี้เริ่มขึ้นตั้งแต่เริ่มแรก หรืออาจจะ
เริ่มต้นขึ้นในชั่วขณะที่แต่ละคนตัดสินใจที่จะมีกิจการคณะลิเกเป็นของตนเองก็ว่าได้ ทั้งนี้เพราะ
การที่สาธารณชนจะรู้ได้ว่ามีลิเกคณะนั้นคณะนี้อยู่ในโลกก็รู้ได้จากชื่อคณะ ชื่อตัวเอก หรือฉายา

---

[3] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: การเสียภาษีป้าย.* 18 พฤศจิกายน 2540. ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุราว 35 ปี: การเสียภาษีป้าย.* 12 ธันวาคม 2540.

[4] คำว่า "อัตลักษณ์ที่ขายได้ (marketable identity)" เป็นมโนทัศน์ที่คิดและประดิษฐ์ขึ้นโดย Prof. Charles F. Keyes (Department of Anthropology, University of Washington, Seattle WA 98195) ท่านใช้เป็นครั้งแรกในบทความเรื่อง "Who Are the Lue Revisited?..." เพื่ออธิบายอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของชาวไทลื้อ ที่ครั้งหนึ่งได้รับการมองข้ามว่าล้าสมัยและเชย แต่ทุกวันนี้กลายมาเป็นของมีค่าและถูกผลิตซ้ำเพื่อขายให้กับนักท่องเที่ยว อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เหล่านี้ ได้แก่ ผ้าทอประเภทต่าง ๆ เครื่องจักสาน หรือแม้แต่รูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นบ้าน โปรดดู Keyes, Charles F. "Who Are the Lue Revisited? Ethnicity in Laos, Thailand, and China. (Cambridges, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, The Center for International Studies, 1992). (A Working Paper).

บรรยายคุณภาพเท่านั้น เจ้าของคณะลิเกท่านหนึ่งเล่าให้ฟังว่า ก่อนตั้งคณะลิเกต้องตั้งชื่อคณะไว้ จากนั้น "ต้องไปดูดวงว่าราศีตรงกับเราหรือไม่ การตั้งชื่อต้องดูว่าดีหรือไม่ บางทีก็ไม่เอาชื่อจริง [ของหัวหน้าคณะ] ดวงกับชื่อต้องตรงกัน ไปหาหลวงพ่อวัดหงษ์ หลวงพ่อดีวัดหนองจอก[ในโคราช] ส่วนมากลิเกจะไปหาหลวงพ่อสององค์นี้กันเยอะ ไปแทบทุกคนเลย ถ้าชื่อกับดวงผู้เป็นเจ้าของคณะไม่คล้องจองกันก็ตั้งได้ไม่นาน ถ้าดวงไม่ดีก็กลับไปหาหลวงพ่ออีก เปลี่ยนชื่อก็ได้ สมมติว่าตั้งชื่อมาแล้ว 2 ปี แต่ธุรกิจไม่ดีเลย ก็กลับไปหาหลวงพ่อเปลี่ยนอักขระใหม่ เอาเฉพาะอักษรหรือคำไม่ดีออก เอาชื่อใหม่เพิ่มเข้าไปนิดหน่อย อย่างชื่อ "เทพบุตรเงินล้าน" ตอนแรกก็มาจากเทพบุตรเงินผ่อนเพราะว่าคณะเราผ่อนอุปกรณ์การแสดงแทบทุกอย่าง พอเอาชื่อไปให้หลวงพ่อดู (หลวงพ่อดี วัดหนองจอกโคราช) ท่านเจิมให้แล้วก็เปลี่ยนชื่อให้เป็น "ลิเกเงินล้าน" (เทพบุตรเงินล้าน)"[5]

อันที่จริง เจ้าของหรือหัวหน้าคณะไม่ได้พึ่งพระทั้งหมด พระเอกลิเกชื่อดังท่านหนึ่งบอกว่า "...ฉายาของแต่ละคณะเป็นของใครของมัน ไม่เกี่ยวกัน ถ้าไม่พอใจก็เปลี่ยนฉายาภายหลังได้"[6] บางครั้งเจ้าของคณะต้องเป็นคนคิดชื่อและฉายาเตรียมไว้ก่อน แล้วนำชื่อเหล่านั้นไปปรึกษาพระ แล้วขอความเห็นจากพระ หลังจากที่ให้ท่านตรวจดูดวงชะตาราศีจากวันเดือนปีเกิดและฤกษ์อื่น ๆ แล้ว ถ้าหลวงพ่อหรือพระอาจารย์ทัก เจ้าของหรือหัวหน้าคณะลิเกมักจะปฏิบัติตามคำแนะนำของพระเสมอ

โดยทั่วไป ชื่อและฉายาของคณะลิเกโคราชส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นที่มาของ "อัตลักษณ์ที่ขายได้" จากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่

1. ชื่อจริงของเจ้าของคณะ เช่น สมจิตต์โชว์ วิโรจน์โชว์ หรือประเทืองศิลป์โล่ทอง

2. พื้นเพดั้งเดิมของตัวเอกหรือผู้ก่อตั้งคณะลิเก เช่น สมยศ ลูกอ่างทอง ปราโมทย์ ลูกบ้านโพธิ์ มนต์รัก เมืองสิมา ชัยพร ลูกบ้านแพน ทองหยด บุญยืน "ลิเกดีจากอยุธยา" หรือกลิ่นธูปสุโขทัย

3. ชื่อเสียงและความสัมพันธ์ทางเครือญาติกับตัวเอกรุ่นเก่าแก่ที่เจ้าภาพและผู้ชมคุ้นเคยมานาน เช่น ลูกสาวลูกชายสมจิตต์โชว์ หรือ เพชรน้อย เทพพนม "สุดยอดลูกทุ่งลิเกไทยทีวีสีช่อง 9 ลิเกเงินล้าน สมศักดิ์ ภักดีรับประกันคุณภาพ"

4. อัตลักษณ์พิเศษของตัวเอกประจำคณะ

4.1 วัย เช่น ลิเกวัยรุ่นหนุ่มสาว ศิลปินวัยรุ่นครบทีม ลิเกวัยรุ่นเมืองโคราช

4.2 การศึกษา เช่น นางเอกปริญญาตรีคนแรกของประเทศไทย

---

[5] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 20 ปี: ขั้นตอนการตั้งคณะลิเก.* 12 พฤศจิกายน 2540.

[6] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 20 ปี: ขั้นตอนการตั้งคณะลิเก.* 12 พฤศจิกายน 2540.

4.3 บุคลิกพิเศษ เช่น ยอดกตัญญู เทพบุตรยิ้มหวานหลานย่าโม พระเอกหน้าหวาน

4.4 ความสามารถพิเศษ เช่น พระเอกยอดนักแหล่ ลิเกนักแหล่จากนครสวรรค์

5. เกียรติยศหรือเครื่องหมายรับประกันคุณภาพที่ทางคณะได้รับ เช่น ลิเก 3 ใบประกาศเกียรติบัตรจาก รมช. เชาวรินทร์ ลัทธศักดิ์ศิริ หรือ ลิเกทีวีสีช่อง 11 สทท. พิษณุโลก

6. โฆษณาสินค้า เช่น ลิเกไทยรัฐ

7. การแสดงที่โดดเด่นของคณะ เช่น ลิเกลูกทุ่ง ลิเกลูกทุ่งคนใหม่ ลิเกคอนเสิร์ต

8. ความพร้อมของอุปกรณ์ในการแสดง เช่น ระนองน้อย "ลิเกมาตรฐาน ลูกหลานระนองน้อย อุปกรณ์ไม่น้อย เวทีลอย ปีพาทย์มอญ" เสน่ห์ ยอดนิยม "ศิลปินวัยรุ่นครบทีม ลิเกเล่นดี เวทีพร้อม" หรือ ไก่แก้วเสียงกังวาล "ทีมงานเยี่ยม อุปกรณ์มาตรฐาน ดาราหนุ่มสาวครบชุด" เป็นต้น

อย่างไรก็ตามการขึ้นป้ายและเปิดสำนักงาน รวมทั้งการโฆษณาอัตลักษณ์และจุดขายของลิเกแต่ละคณะดังที่ปรากฏในป้ายนั้นไม่ใช่จุดเริ่มต้นของคณะลิเก ลิเกทั้งในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงและธุรกิจบันเทิงมีจุดเริ่มต้นมาจากที่เดียวกัน นั่นคือ ประสบการณ์ชีวิตของคนผู้เป็นเจ้าของคณะและผู้แสดง ลิเกนำเสนอเรื่องราวชีวิตของคนฉันใด เบื้องหลังของการก่อตั้งและบริหารจัดการคณะลิเกก็เต็มไปด้วยตำนานและรสชาติต่าง ๆ ของชีวิต ดังที่พวกเราเรียกว่า "ลิเกชีวิตในชีวิตลิเก" พวกเราเริ่มต้นบรรยาย "ลิเกชีวิตในชีวิตลิเก" ด้วยการทำความเข้าใจป้ายโฆษณา สำนักงานและชื่อของคณะลิเก เพราะว่าทั้งหมดนี้เป็น "สื่อสัญญาณ" (sign) ทางกายภาพที่พวกเราใช้เป็นจุดเริ่มต้นและเป็นใบเบิกทางเพื่อเข้าหาเรื่องราวและตำนานชีวิตที่อยู่เบื้องหลัง

"ลิเกชีวิต" ใน "ชีวิตลิเก"

สำหรับชาวลิเกแล้ว "โลกนี้เหมือนลิเกโรงใหญ่"[7] ชีวิตทุกคนที่เวียนว่ายอยู่ในชุมชนลิเกต่างก็ประจักษ์ในความจริงข้อนี้ ชีวิตจริงกับชีวิตลิเกที่ออกฉากโลดแล่นอยู่หน้าเวทีจะแตกต่างกันอย่างไรในเมื่อชีวิตทั้งสองส่วนต่างก็มีแสดงบท "รัก รบ โศก ตลก" เหมือนกัน พวกเรามีโอกาสสัมภาษณ์ พูดคุยและสังเกตวิถีชีวิตของโต้โผ พระเอก นางเอก ตัวโกง ตัวโจ๊ก ตัวประกอบ นักดนตรีรวมทั้งคนขับรถและเด็ก "คอนวอย" ที่บริการขนส่งและติดตั้งเวที เครื่องเสียง เครื่องดนตรีและอุปกรณ์ในการแสดงต่าง ๆ ของคณะลิเกโคราชจำนวนหนึ่ง ผู้ให้ข้อมูลเหล่านี้ได้ชี้ให้เราเห็นว่าชีวิตบนเวทีลิเกเป็นเพียงการแสดงหรือการสมมติ ผู้แสดงโลดแล่นไปตามบทบาทที่ได้รับการกำหนดไว้แล้ว แต่ในชีวิตจริง "รัก รบ โศก ตลก" เป็นเรื่องของปากท้อง ครอบครัวและความอยู่รอดของชีวิตคนจริงๆ ไม่ใช่การสมมติอีกต่อไป ทุกคนต้องต่อสู้ ดิ้นรนและแข่งขันกันอยู่ตลอดเวลา

---

[7] ข้อความนี้ปรากฏในบทร้องออกแขกของคณะลิเกเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ (ลูกชายคณะสมอาพน้อย) "...โลกนี้เหมือนลิเกโรงใหญ่...เล่นบทหมองหม่น พระเอกเป็นเศษขึ้นนายทุน...ความรักสับสน..." ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์*. 21 มกราคม 2541.

ประสบการณ์ชีวิตของโต้โผ (หัวหน้าคณะ) โต้โผของคณะลิเก "วิชาญ พระขรรค์ชัย" เล่าประสบการณ์ชีวิตในการก่อตั้งคณะลิเกของท่านดังนี้

"ผมเป็นคนจังหวัดพิจิตร แฟนเป็นคนบ้านเดียวกันและเคยเล่นลิเกมาด้วยกัน แต่พอแต่งงานมีลูกแล้วไม่ได้เล่นลิเกอีก ตอนแรกมีลูกพี่ลูกน้องคนหนึ่งมาได้เมียอยู่ทางโคราช เขาชวนมาเล่นก็หากินเรื่อยมา อยู่กับคณะวันรุ่ง สุริยา ซึ่งหัวหน้าคณะเป็นคนพิจิตรเหมือนกัน ตอนที่ผมมาเล่นลิเกที่โคราชอายุมากแล้ว ประมาณ 35-40 ปีแล้ว ตอนนั้นก็ไม่ได้จำกัดว่าต้องประจำอยู่กับใคร คณะใดมาหาไปเล่นช่วยก็ไป

สมัยนั้นลิเกทีมงานใหญ่ดังกว่าคนอื่นคือคณะมิตร เมืองราช สมจิตต์โชว์ ระนองน้อย ช่วงที่ยังมีฝรั่งอยู่ (ช่วงปี พ.ศ. 2505-2515) ผมก็เดินทางไปๆ มาๆ เพราะครอบครัวยังอยู่ที่พิจิตร ลิเกดัง ๆ สมัยนั้นค่าตัว 35-40 บาท ยังไม่เจริญ ไม่มีแม่ยก และผมก็ไม่สนใจด้วย คิดแต่จะหาเงินเลี้ยงลูก ให้ลูกโตขึ้นมาได้ อยู่โคราชได้นานประมาณ 14-15 ปีแล้ว ต่อมาก็ตั้งคณะลิเกของตัวเองให้ชื่อว่า "วิชาญ พระขรรค์ชัย" ตั้งมาได้ 10 กว่าปีแล้ว โต้โผหรือพระเอกของคณะนี้เป็นลูกชายผมเอง ผมหัดให้เล่นมาตั้งแต่อายุ 13-14 ปี หัดตอนอยู่บ้าน จากนั้นแกลงไปลุยหาประสบการณ์กับลิเกกรุงเทพฯ คณะพรศักดิ์ ลูกสิงห์ แล้วมาอยู่คณะพานทอง ก้องฟ้าของอำนาจ ทิพยเนตร พอลูกอายุได้ 18-19 ปี ก็ตั้งคณะของตนเอง

คณะผมเริ่มต้นจากซื้อเครื่องเสียงจาก "พานทอง ก้องฟ้า" ราคา 9,000 บาท ตอนนั้นไม่มีเงิน จ่ายไปก่อนแค่ 4,000 บาท ที่เหลือจ่ายทีหลัง จากนั้นก็จ้างเขาเขียนป้ายคณะ ชื่อคณะผมตั้งเอง ผมเคยบวชเรียนมาเลยตั้งชื่อเองได้ "วิชาญ" เป็นชื่อตัวลูกชาย ส่วน "พระขรรค์ชัย" มีที่มาสองทาง "ชัย" เอามาจากชื่อบ้านเกิดผม "บ้านเกยชัย" ส่วนพระขรรค์พระแสงเป็นของสูงหน่อยอย่างของในหลวง พระองค์ไหนดัง ๆ เราก็เอา[พระขรรค์]ไปเจิม ไปหาหลายองค์... ผมเช่าฉากจากคณะพานทอง ช่วงนั้นใช้ 3 ผืน ราคาเช่าผืนละ 100 บาทต่อคืน สมัยนั้นเป็นเวทีวัด เวทีที่ชาวบ้านสร้างไว้ เช่ารถ 6 ล้อราคาไม่ต่ำกว่า 1,000 บาทต่อคืน เครื่องดนตรีทั้งหมดก็ต้องเช่า เล่นครั้งแรกใช้เฉพาะกลองทัด ตะโพน ระนาดและฉิ่งฉาบ..."[8]

ในทัศนะของโต้โผท่านนี้ ชีวิตในวงการลิเกก็คือการเรียนรู้และต่อสู้กับอุปสรรคต่างๆ เพื่อความอยู่รอด นับว่าโต้โผลิเกท่านนี้ค่อนข้างโชคดีที่เริ่มต้นชีวิตลิเกจากทักษะที่เรียนรู้มาตั้งแต่วัยเด็กและอาศัยความสัมพันธ์ทางเครือญาติในดำเนินธุรกิจลิเก แต่เมื่อถึงเวลาที่ท่านเริ่มตั้งคณะลิเกเป็นของตัวเอง โต้โผท่านนี้ก็เหมือนกับโต้โผลิเกในเมืองโคราชอีกหลายคนในแง่ที่ว่า มีข้อจำกัดเรื่องเงินทุน ส่วนใหญ่เริ่มต้นด้วยใจรัก ใจสู้ และอาศัยสถานการณ์ในการเริ่มก่อตั้งคณะลิเก แทบทุกคณะเริ่มจากการเช่าอุปกรณ์การแสดง เช่ารถบรรทุก เช่าเวทีและที่สำคัญคณะผู้แสดงที่เป็นลูกหลาน ญาติพี่น้องหรือลูกน้องที่สนิทชิดเชื้อไว้ใจกันได้

---

[8] ศิลปกิจ ตีขันติกุล, *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: ประวัติการก่อตั้งคณะลิเกวิชาญ พระขรรค์ชัย*, 18 พฤศจิกายน 2540.

สถานการณ์ของโต้โผของคณะ "ลูกเงาะ ผลงาม" ก็คล้ายคลึงกับคณะ "วิชาญ พระขรรค์ชัย" ดังที่กล่าวมาข้างต้น โต้โผท่านนี้เล่าว่า "คณะลูกเงาะ ผลงามตั้ง พ.ศ. 2525 ตอนนั้นมีเครื่องเสียงและอุปกรณ์การแสดงของตนเองแล้ว ฉากเป็นผ้าเขียนเอง รับงานครั้งแรกเป็นงานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีที่จังหวัดกาฬสินธุ์ รถยังไม่มี เวทีก็ยังไม่มี ต้องเช่าทั้งสองอย่าง... ช่วงตั้งคณะ ลิเกกำลังซบเซา เดิมอยู่กับน้องชาย คณะแสนรัก อินทรา ซึ่งตั้งในปี พ.ศ. 2522 ผมอยู่กับน้องชายก็จัดการทุกอย่างในคณะ เราสอนเด็กให้หัดลิเกด้วย พวกเด็กจรจัดไม่มีพ่อแม่ โรงลิเกก็เหมือนวัด คนพลัดบ้านเมืองมาขออาศัยนอน อาศัยกิน บางคนก็รับใช้ดี บางคนขโมยของในคณะก็มี บางคนก็มาหัดลิเก พอน้องขอแยกคณะไปเป็นของตัวเอง ผมสงสารเด็กๆ ที่ฝึกมาแต่ยังไม่เก่ง ออกไปเล่นเองไม่ได้ ผมเลยตั้งคณะขึ้นมาแล้วเดินสายไป "ปิดวิก" แถวร้อยเอ็ด ยโสธร ตอนแรกไปเช่าศาลาวัดเก็บเงินคนดู ปีต่อมาก็ไปเช่าโรงมวยในเมืองร้อยเอ็ดเล่นอยู่เป็นปี พอมีฐานะอยู่ดีกินดีขึ้นมาหน่อยก็เลยกลับมาโคราชในปี 2535"[9]

โต้โผหรือหัวหน้าคณะส่วนใหญ่จะก้าวขึ้นมาจากตัวเอกของคณะ เนื่องจากคณะลิเกส่วนใหญ่เป็นลิเกระบบครอบครัว หรือผู้แสดงส่วนใหญ่มีความเกี่ยวพันทางเครือญาติกันอย่างใกล้ชิด ดังนั้น เมื่อหัวหน้าคณะอายุมากขึ้นจนเล่นเป็นพระเอกไม่ได้ ก็มักจะปลดระวางตัวเองแล้วไปรับหน้าที่ด้านการจัดการทั่วไปในคณะ ปล่อยให้ลูกสาวลูกชายวัยรุ่นขึ้นมาทำหน้าที่พระเอก-นางเอกประจำคณะต่อไป

โต้โผหลายท่านก็ยอมรับว่า การบริหารจัดการคณะลิเกลำบากเพราะเป็นการปกครองคนและเป็นการรอมชอมผลประโยชน์ให้กับสมาชิกในวงที่มีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันให้ลงตัวและทำงานร่วมกันต่อไปได้อย่างราบรื่น โต้โผท่านหนึ่งยอมรับว่า "...ลิเกควบคุมยาก ไม่มีวินัยเหมือนทหาร มันนึกจะไปมันก็ไป นึกจะขาดมันก็ขาด"[10] ปัญหาตรงนี้ได้สร้างความลำบากใจให้กับโต้โผอย่างมาก เพราะคณะลิเกเป็นการทำงานร่วมกันเป็นทีม ผู้แสดงและสมาชิกทุกคนในทีมงานมีความสำคัญต่อการแสดงเหมือนกันหมด หากขาดสมาชิกคนใดคนหนึ่งไปก็จะทำให้การแสดงแต่ละครั้งเกิดอุปสรรค โต้โผต้องใช้จิตวิทยาในการบริหารมากเป็นพิเศษ เหมือนกับที่โต้โผของคณะสมอาจน้อยที่เล่าว่า โต้โผต้อง "...เสมอภาค ไม่มีรักพี่เสียดายน้อง บางคณะไม่มีลูกหลานก็ต้องเหลื่อมล้ำกันตามความสามารถ คณะของผมเป็นลิเกครอบครัว ค่าตัวที่แตกต่างกันและความอิจฉาริษยาอาจนำมาซึ่งความแตกแยกในคณะ เราต้องเน้นที่ความสามัคคี ในคณะก็มีปากเสียงกันบ้าง แต่โต้โผต้องสั่งให้เงียบได้ ถ้าเขาเกรงเรา เขาก็เงียบ แต่ถ้าไม่ไหวจริงๆ และเราพิจารณาว่าถ้าขาดเขาไปเราก็ไม่เสียงาน เราก็ต้องตัดสินไป ปกครองลิเกจะเฉียบขาดเหมือนทหารไม่ได้ ต้องรู้จักอะลุ้มอล่วย เราควรอยู่ด้วยกันแบบพ่อแม่ลูกหรือญาติพี่น้อง เพราะเราต้องพึ่งพาเขา"[11]

---

[9] ศิลปกิจ ดี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 45 ปี: ประวัติการก่อตั้งคณะลิเกลูกเงาะ ผลงาม.* 27 ตุลาคม 2540.

[10] ศิลปกิจ ดี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 62 ปี: การจัดการคณะลิเก.* 17 ตุลาคม 2539.

[11] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์โต้โผคณะสมอาจน้อย.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

นอกจากจะจัดการดูแลคณะลิเกทั้งหมด นับตั้งแต่ทำสัญญารับงานไปจนถึงจบการแสดงแต่ละครั้ง โต้โผยังต้องคอยอำนวยการให้การแสดงแต่ละครั้งลุล่วงไปด้วยดี โต้โผต้องคอยกำกับดูแลอยู่หลังเวทีตลอดเวลาเพื่อให้แน่ใจว่า ทุกคนรู้หน้าที่และพร้อมที่จะทำตามหน้าที่รับผิดชอบ รวมทั้งคอยดูแลเรื่องอาหารและเครื่องดื่มต่างๆ (เช่น น้ำเปล่า น้ำอัดลม กาแฟ ข้าวต้ม) ในช่วงที่มีการแสดงจนถึงรุ่งเช้า พวกเรามักจะเห็นภาพที่โต้โผหรือภรรยาคอยจัดซื้อเครื่องดื่มบำรุงกำลัง เช่น กระทิงแดงหรือลิโพวิตันดีและส่งให้นักแสดงแต่ละคน แล้วแต่ละคนจะไหว้รับของจากมือโต้โผ อย่างนอบน้อม นักแสดงของคณะสมอาจน้อยคนหนึ่งบอกว่า "พวกกระทิงแดง หัวหน้าจะเอามาให้ ถ้าขาดเหลือต้องซื้อกินเอง กรณีพี่ต้องใช้กระทิงแดง 2 ขวด กาแฟ 1 แก้วในการแสดงตลอดคืน"[12]

หัวหน้าคณะหรือโต้โผหลายคนทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงที่ชาวลิเกเรียกว่า "คนให้เรื่อง" "คนบอกบท" หรือ "คนเตี๊ยมเรื่อง" คนให้เรื่องจะเป็นต้องมีประสบการณ์ในการแสดงมาอย่างโชกโชนและรู้เรื่องที่จะให้คณะลิเกแสดงทุกแง่ทุกมุม ผู้แสดงของคณะอัศวิน ก้องฟ้าคนหนึ่งบอกว่า "เราต้องฟังคนให้เรื่อง แม้เราจะรู้เรื่องดีแล้ว เราเคยเล่นตัวนั้นมาแล้วแต่เราต้องฟังเพราะบางทีเขาอาจจะเปลี่ยนทางเล่น เรื่องที่เล่นจะเหมือนกันแต่ "ทางเล่น" จะต่างกัน"[13] ทุกคณะจะต้องมี "คนเตี๊ยมเรื่อง" 1 คนและมักจะเป็นคนที่มีความสามารถ ไหวพริบปฏิภาณและประสบการณ์ในการแสดงมาพอสมควร ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งกล่าวถึงคนให้เรื่องของคณะอัศวิน ก้องฟ้าว่า "เขาเคยเล่นเป็นตัวโกง แสดงเป็นผู้หญิงแก่ๆ เราก็จ้างเขามาเพราะเขามีหัวทางนี้ สมองเขาเก่ง แต่งได้หลายเรื่อง คนบอกบทจะต้องจำตัวแสดงได้ทุกตัว บอกได้ทุกตัว จำได้ทุกอย่าง..."[14]

กว่าจะมาเป็นพระเอก-นางเอก ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ผู้ชายมีบทบาทสำคัญมากกว่าผู้หญิง พระเอกได้รับความสนใจมากกว่านางเอก นักดนตรีวงปี่พาทย์เป็นผู้ชายล้วน และสมาชิกของคณะมากกว่าครึ่งหนึ่งเป็นผู้ชาย ความแตกต่างทางเพศในศิลปะการแสดงแขนงนี้อาจมีเหตุผลมาจากจุดเริ่มต้นของยี่เกที่เป็นของผู้ชายล้วน ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวแขกหรือตัวตลกต่างเป็นใช้ผู้ชายทั้งสิ้น การแสดงชายจริงหญิงแท้เพิ่งจะได้รับความนิยมในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองมานี้เองโดยเฉพาะนโยบายการปฏิวัติทางวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงครามที่กำหนดให้ลิเกต้องเปลี่ยนไปเป็น "นาฏดนตรี"

"ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่พระเอกได้รับความสนใจมากกว่านางเอก แต่ทั้งพระเอกและนางเอกประจำคณะมักจะเป็นลูกหลานหรือญาติพี่น้องของโต้โผหรือเจ้าของคณะลิเกซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของคณะลิเกทั่วไป พระเอกวันเฉลิมแห่งคณะวิโรจน์โชว์เป็นลูกชายของโต้โผหรือหัวหน้าคณะ ส่วนแม่ซึ่งเป็นนางเอกยุคแรกของคณะทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศ วันเฉลิมเป็นพระเอกวัยรุ่นวัยหวานที่กำลังได้รับความนิยมจากแม่ยกและแฟนลิเกเมืองโคราช เขาหัดเล่นลิเกมาตั้งแต่

---

[12] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ผู้แสดงฝ่ายชาย: คณะสมอาจน้อย.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[13] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: คนเตี๊ยมเรื่อง.* 15 ธันวาคม 2540.

[14] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: คนเตี๊ยมเรื่อง.* 15 ธันวาคม 2540.

อายุยังน้อย ชีวิตเขาเกิดและเติบโตมากับคณะลิเกของผู้ปกครอง ผ่านชีวิตที่ยากลำบากเมื่อครอบครัว ประสบปัญหาทางเศรษฐกิจเมื่อเขายังเป็นเด็ก แต่ในที่สุดผู้เป็นพ่อก็สามารถก่อตั้งคณะวิโรจน์โชว์ จนมีชื่อเสียง พระเอกวันเฉลิมกำลังได้รับการสนับสนุนให้เดินตามรอยลิเกยุคใหม่ที่ประสบผล สำเร็จในการร้องเพลงลูกทุ่ง เช่น ไชยา มิตรชัยหรือสุธิราช วงศ์เทวัญ

ในระหว่างการแสดงสดแต่ละครั้งทางคณะจะเน้นการแสดงคอนเสิร์ตและให้พระเอกวันเฉลิม โชว์น้ำเสียงอันไพเราะและแสดงให้เห็นไหวพริบปฏิภาณในการร้องและแสดงลิเก ตัวอย่าง เช่น ใน การแสดงครั้งหนึ่ง พระเอกวันเฉลิมร้องลิเกว่า หลงรักนางเอกนันทพรมา "เจ็ด" วัน แต่ยังไม่ได้ ร่วมหลับนอนกับเธอเลย เพราะเธอบอกว่าเป็นประจำเดือนบ้าง ปวดหัวบ้าง เขาร้องว่า "คืนนี้เป็น คืนที่เจ็ด แต่ยังไม่ได้..." เขาร้องค้างไว้อย่างนั้นเพื่อให้พูดชมต่อเอาเอง แต่เสียงแม่ซึ่งทำหน้าที่ผู้ให้ เรื่องพูดเตือนว่า "วันเฉลิมกำลังคิดอะไรอยู่..." ผู้ชมก็โห่ร้องแสดงความพออกพอใจ จากนั้นวันเฉลิม ก็จงใจร้องกลอนลิเกที่ไม่สมบูรณ์นี้อีก 2-3 ครั้ง แล้วหยุดเว้นไว้เหมือนกับลังเลตัดสินใจไม่ได้ว่าจะ พูดคำนั้นออกมาหรือไม่ การร้องแล้วหยุดแต่ละครั้งก็เรียกเสียงเฮจากผู้ชมได้ทุกครั้ง แต่ในที่สุดเขา ก็ร้องออกมาว่า "แม้อยู่ร่วมกับนันทพรมาเป็นวันที่เจ็ด แต่ยังไม่ได้เฮ็ดอิหยังเลย..." คนดูก็โห่ร้อง กึกก้องด้วยความชอบใจและโล่งใจในที่สุด[15]

ตลอดระยะเวลาการติดตามชมการแสดงสดของคณะลิเกโคราช พวกเราพบแบบแผนที่เป็น เอกลักษณ์ของการแสดงลิเกอย่างหนึ่ง นั่นคือ ทุกอย่างจะเอาตัวพระเอกเป็นศูนย์กลาง การแสดง คอนเสิร์ต การปล่อยตัวผู้แสดงหรือการดำเนินเรื่องจะเริ่มต้นจากดาวร้าย ตัวโจ๊ก ตัวโกง พระรอง นางรอง นางเอกและค่อยมาเป็นพระเอก เหมือนกับการกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความอยากรู้อยากเห็น อยากชื่นชมพระเอกมากขึ้น ผู้ประกาศก็จะบรรยายคุณภาพต่าง ๆ ของพระเอกอย่างเลิศลอยและพูด ซ้ำๆ กันสลับกับการประกาศอย่างอื่นอยู่ตลอดเวลา ที่สำคัญ คำบรรยายคุณภาพของพระเอกนั้น ล้วนแต่ให้ภาพลักษณ์ในทางบวกทั้งนั้น เช่น พระเอกหน้าหวาน เทพบุตรสุดหล่อ พระเอกยอด กตัญญู พระเอกขวัญใจวัยรุ่น พระเอกวัยหวาน ฯลฯ ไม่มีตัวผู้แสดงตัวใดเลยที่จะได้รับความสนใจ ในการแสดงได้เท่ากับพระเอก พระเอกจึงเป็นชีวิตจิตใจและทุกสิ่งทุกอย่างของคณะลิเก แต่ละคณะ จะประสบความสำเร็จหรือล้มเหลวก็ขึ้นอยู่กับว่าพวกเขาประสบความสำเร็จในการสร้างภาพลักษณ์ และโฆษณาให้พระเอกประจำคณะได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมมากน้อยแต่ไหน แม่ยก พ่อยก หรือผู้ชมจึงพุ่งความสนใจแทบทั้งหมดไปที่ตัวพระเอกประจำคณะเป็นส่วนใหญ่

ส่วนนางเอกหรือนางรองประจำคณะเป็นเพียงผู้แสดงหลักคนหนึ่งเท่านั้น เธอมีบทบาทใน การแสดงแต่เธอไม่ได้รับความสนใจจากผู้ชมมากนัก โดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมที่เป็นหญิงในวัยกลางคน ขึ้นไป มาลัยน้ำใจและเงินรางวัลหลงเหลือมาถึงมือนางเอกค่อนข้างน้อย บางครั้งก็น้อยกว่าตัวโจ๊ก ประจำคณะเสียอีก นางเอกมีลักษณะเหมือนกับพระเอกอย่างหนึ่งคือ อายุน้อย รูปร่างหน้าตาสวย

---

[15] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: คณะลิเกวิโรจน์โชว์ (พระเอกวันเฉลิม).* 23 มกราคม 2541.

งามโดดเด่น และมีความสามารถในการร้องการรำ ตัวเอกส่วนใหญ่จะได้รับการฝึกหัดมาจากผู้ปกครองตั้งแต่อายุยังน้อย นางเอกสาววัยรุ่นลูกสาวหัวหน้าลิเกคณะพานทอง ก้องฟ้า เล่าถึงสถานการณ์ภายในคณะของเธอว่า

"คณะลิเกของพ่อตั้งมากว่า 20 ปีแล้ว พ่อเป็นคนลพบุรี สำนักงานอยู่แถวสวายเรียง ทั้งคณะมีนักแสดงประจำ 16-17 คน ปี่พาทย์ 9 คน เวทีของเราเช่าจากศรีสุเทพบริการ เจ้าของเวทีเป็นเพื่อนกับพ่อ พ่อแสดงด้วยกันตลอดเพิ่งมาหยุดไปได้ 2 ปีนี้เอง ส่วนแม่ไม่ได้เป็นลิเก เปิดร้านเป็นตัวแทนขายอาหารเป็ดไก่อยู่แถวหลักเมือง (โคราช) หนูอยู่กับพ่อที่สำนักงานสวายเรียง แม่ก็ไปๆ มาๆ ลิเกคณะพ่อมีแต่คนมีอายุ เขาไม่ค่อยสนใจแม่ยกกันและช่วงนี้ก็ไม่ค่อยมีงาน ทั้งคณะมีหนูอายุน้อยคนเดียว (19 ปี) คณะอื่นเป็นลิเกวัยรุ่นได้เพราะลูกหลานเขาเยอะ แต่หนูไม่มีพี่น้อง เป็นลูกสาวคนเดียว ทั้งคณะมีผู้หญิง 6 คน ที่เหลือเป็นผู้ชายทั้งหมด"[16]

ตัวโกง ตัวโจ๊ก ผู้แสดงประกอบอื่น ๆ นอกจากตัวพระตัวนาง แล้วยังมีพระรอง นางรอง ตัวโกงหรือดาวร้ายทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ตัวโจ๊กซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นผู้ชาย และผู้แสดงประกอบอื่น ๆ แม้ว่าผู้แสดงเหล่านี้จะไม่ได้รับการกล่าวถึงจากคนให้เรื่องมากนัก แต่ทุกตัวละครก็มีบทบาทสำคัญในการชูโรง โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นตัวตลกหรือตัวโจ๊ก ผู้ชมส่วนใหญ่มักจะชื่นชอบพออกพอใจกับตัวตลกที่แสดงเก่งและสรรหามุขตลกที่อยู่นอกเหนือความคาดหมายของผู้ชม ดาวร้าย ตัวโกงและตัวตลกเป็นตัวละครที่สามารถแสดงบทโดยใช้คำพูดตรงไปตรงมาหรือสองแง่สามง่ามได้อย่างอิสระ ทั้งยังสามารถแสดงท่าเต้นท่าแสดงที่เกี่ยวข้องการร่วมเพศหรือการยั่วยวนทางเพศได้พอสมควร การแสดงหรือใช้คำพูดในลักษณะนี้จะเป็นของต้องห้ามสำหรับตัวพระตัวนาง ผู้แสดงในกลุ่มนี้มักจะมีอายุมากกว่าตัวพระตัวนาง

ตัวตลกหรือตัวโจ๊กของคณะลิเก "เพทาย แสงประทีป" เล่าถึงความสำคัญของผู้แสดงบทนี้ว่า "เป็นตัวโจ๊กต้องปากไว หัวไว แต่ต้องระวังคำหยาบ ลิเกกรุงเทพฯ ไม่เอาโจ๊กเด่น แต่ลิเกโคราชโจ๊กจะโดดเด่นเป็นรองแค่พระเอก คนดูก็ชอบดูพระเอก นางเอกแล้วก็โจ๊ก ตัวโกงกลัวตัวโจ๊ก ตัวโจ๊กกลัวพระเอก พระเอกกลัวตัวโกง ในบทตัวโกงจะดุอย่างไร ตัวโจ๊กสามารถหยอกได้ แต่ตอนพระเอกด่าตัวโจ๊ก ตัวโจ๊กจะสวนคืนไม่ได้ เพราะเป็นลูกน้องเขา ตัวโจ๊กเล่นให้คนดูขำทั้งคืนได้ถึงเรียกว่าเล่นดี หน้าตาต้องตลก ท่าทางกวนๆ บางคนหน้าตาบูดเบี้ยวนิดหน่อยก็ทำให้คนดูขำได้เหมือนกัน ตัวโกงควรจะติดตลกนิดหน่อย เพราะถ้าโกงตลอดเรื่องคนดูก็เซ็ง เวลาเล่นหน้าเวทีเต็มที่เลย แล้วแต่ว่าคุณจะร้องจะรำอย่างไร แต่บางทีหัวหน้าคณะก็เร่งเวลา เราก็ต้องรีบ"[17] ตัวตลกเอกของคณะลิเกพงษ์เพชรก็เล่าในทำนองเดียวกันว่า "ลิเกไม่ใช่เล่นง่ายๆ มันอยู่ที่ไหวพริบของใครของมัน อยู่ที่ความจำ การแสดงของผมไม่ใช่ทะลึ่ง สมัยนี้คนมีการศึกษา ตลกไม่จำเป็นต้องพูดจา

---

[16] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 19 ปี: ข้อมูลคณะพานทอง ก้องฟ้า*. 9 ตุลาคม 2540.

[17] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 19 ปี: บทบาทนักแสดงคณะเพทาย แสงประทีป*. 11 มกราคม 2541.

หยาบคาย พูดให้กำกวม ไม่ให้โจ่งแจ้งก็ใช้ได้แล้ว การหัดเป็นตลกนี้เป็นพรสวรรค์ของแต่ละคน เลียนแบบกันไม่ได้ ตลกแต่ละคณะจะเล่นแนวไม่เหมือนกัน บางครั้งคำพูดของผมก็เอามาจากตลกห้องอาหาร..."[18]

นักดนตรีประจำวงปี่พาทย์ พวกเรามีข้อมูลเกี่ยวกับนักดนตรีประจำคณะลิเกค่อนข้างน้อย เนื่องจากนักดนตรีต้องเล่นประจำอยู่ในตำแหน่งที่แยกตัวออกไปเป็นเอกเทศ พวกเราทราบเพียงว่านักดนตรีปี่พาทย์ประจำวงลิเกเป็นนักดนตรีไทยอาชีพ หลายคณะมีวงดนตรีไทยเป็นของตนเอง บางคณะก็จ้างเป็นรายตัว และดนตรีไทยบางคณะก็มาจากวงปี่พาทย์ประจำวัด การออกแสดงกับคณะลิเกเป็นการหารายได้พิเศษอย่างหนึ่ง โต้โผของลิเกคณะหนึ่งเล่าถึงนักดนตรีประจำคณะของตนว่า "ตอนนี้คณะผมมีวงปี่พาทย์เครื่องมอญ รายจ่ายค่าคนตี 4,000 บาทต่อคืน ปี่พาทย์ 7 คน ผู้ชายทั้งนั้น ตีให้ลิเกทั้งคืนมันเหนื่อยเลยไม่มีผู้หญิงมาตี เล่นลิเกไม่เหนื่อยเท่าตีปี่พาทย์ เพราะมีโอกาสพักแต่ปี่พาทย์ไม่ได้พักเลย คนตีระนาดเอกได้ 600 บาทต่อคืน ระนาดทุ้ม 500 บาทต่อคืน ฆ้องมอญและกลอง 400-500 บาทต่อคืน ฉิ่งฉาบประมาณ 200-300 บาทต่อคืน คนตีระนาดเอกเป็นเสมือนครูของวงต้องได้ค่าตัวเยอะกว่าคนอื่น"[19]

คนขับรถและคนงานประจำขบวนรถขนเวทีและอุปกรณ์ คณะลิเกโคราชจำนวนมากต้องมีทีมงานคนขับรถและพนักงานที่เรียกว่า "เด็กประจำรถคอนวอย" ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการเคลื่อนย้ายเวที เครื่องเสียง และอุปกรณ์การแสดงสำหรับการแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ คนขับรถประจำคณะลิเกระเด่น ใจดีซึ่งเป็นคณะลิเกที่มีชื่อเสียงมานานของเมืองโคราชให้ข้อมูลว่า "ผมขับรถขนเวทีและอุปกรณ์มาตั้งแต่ค่าแรง 50 บาท ทุกวันนี้เขาจ้าง 700 บาทต่อครั้ง แต่ก่อนผมขับรถอย่างเดียว สมัยนั้นเป็นรถบรรทุกสี่ล้อ เวทีเล็กขนาดประมาณ 6x6 เมตร เวทีทุกวันนี้ขนาดใหญ่ 12x12 เมตร สมัยก่อนไม่มีไฟแสงสีมาก หลอดไฟก็ไม่มาก เครื่องดนตรีก็ไม่มีเครื่องมอญ มีเฉพาะระนาด 1 ราง ตะโพนไทย ตะโพนมอญ ฉาบ ฉิ่ง ใช้รถบรรทุกสี่ล้อ 1 คันก็ขนได้แล้ว ทั้งคณะมีนักแสดง 10-12 คน มีนักดนตรี 4 คน"[20]

จากการศึกษาภาคสนามลิเกโคราช พวกเราพบว่าองค์ประกอบของคณะลิเกอาจแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ แกนหลักของคณะ ได้แก่ โต้โผหรือเจ้าของคณะ ผู้ประกาศเรื่อง พระเอก นางเอก หรือตัวรองบางตัว และแกนรองหรือทีมงานของคณะ ได้แก่ ผู้แสดงเป็นตัวโกง ตัวโจ๊ก นักดนตรี คนขับรถ คนทำความสะอาด เด็กประจำรถคอนวอย เด็กรับใช้ประจำคณะ ฯลฯ แกนหลักของคณะส่วนใหญ่มักจะเป็นสมาชิกในครอบครัวเดียวกัน เกี่ยวดองกันทางสายเลือดหรืออย่างน้อยต้องเป็นคนที่สนิทชิดเชื้อไว้ใจกันมากเป็นพิเศษ คณะลิเกแต่ละคณะจะขาดสมาชิกในแกนหลักไม่ได้เลย สมาชิกที่เป็นแกนหลักของคณะกุมอำนาจการตัดสินใจ มีบทบาทสำคัญทั้งในและนอกโรงลิเก

---

[18] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 32 ปี: ทักษะการแสดง.* 11 ธันวาคม 2541.

[19] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: การจัดการภายในคณะวิชาญ พระขรรค์ชัย.* 18 พฤศจิกายน 2540.

[20] สุริยา สมุทกุปต์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 39 ปี: คนขับรถประจำคณะระเด่น ใจดี.* 20 ธันวาคม 2540.

รวมทั้งเป็นจุดศูนย์กลางทางธุรกิจการเงินและการจัดการทุกอย่างของคณะลิเก ดังนั้นเจ้าของลิเกแต่ละคณะจำเป็นต้องเอาคนในครอบครัวของตนเข้าไปเป็นผู้ประกาศหรือคนให้เรื่อง พระเอก นางเอก หรือผู้แสดงหลัก ส่วนผู้แสดงและสมาชิกในกลุ่มทีมงานส่วนใหญ่เป็นคนที่มาจากภายนอกคณะ บางคนก็มาร่วมงานเป็นครั้งคราวเท่านั้น สมาชิกในกลุ่มนี้จะได้รับค่าจ้างเป็นงวดๆ และได้ค่าจ้างน้อยกว่ากลุ่มแกนหลัก

การหาผู้แสดงมาร่วมคณะลิเกเฉพาะกิจเกิดขึ้นอยู่เสมอในการแสดงของคณะลิเกโคราช ในกรณีที่คณะลิเกขาดผู้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ใช่ผู้แสดงหลัก ก็มักจะ "หา" ตัวผู้แสดงที่ต้องการ ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งเล่าว่า "เรารู้จักกันหมด คนนี้หากินโดยการเล่นตำแหน่งอะไร เราขาดตัวโจ๊กก็ไปหาตัวโจ๊ก ลิเกโคราชรู้จักกันหมด แต่ที่สนิทสนมมากไม่ค่อยมี ลิเกส่วนใหญ่จะไม่เกี่ยงว่าเป็นคณะไหน ถ้าคนไหนว่างเราก็ไปช่วยกัน แล้วแต่คนไหนจะว่าง เราก็ไปถามว่า 'วันนี้มีงานหรือเปล่า ไปกับใคร ว่าง ๆ ไปช่วยพี่บ้างนะ'"[21] ผู้แสดงเป็นตัวเจ้าประจำ "คณะอัศวิน ก้องฟ้า" ก็เล่าให้เราฟังในลักษณะเดียวกันว่า "ลิเกหามาผสมไม่ยาก รู้จักกันหมด วันนี้มีงานหรือเปล่า ไปช่วยกูหน่อยสิ ถ้าคนไหนเคยเล่นด้วยกันมาก่อน เล่นเป็นยังไง ถ้าเล่นใช้ได้เราก็หามาอีก อย่างเราขาดตัวโจ๊กก็หาคนที่เล่นโจ๊กดี เล่นไม่ดีก็ไม่หามา อย่างเรามีเพื่อนคนหนึ่ง กะว่าจะไปหาแต่เขาติดงานอื่น เขาก็จะแนะนำว่าคนนั้นคนนี้เล่นดี เราอาจจะให้เขาพาไปหาพาไปแนะนำก็ได้ ...ก็ค่อยๆ ทำความรู้จักกันไป หากมาเล่นแล้วไม่เข้ากัน เราก็จะแนะนำว่าฉากหน้าเอาใหม่ ส่วนใหญ่เรื่องที่เล่นก็ผ่านๆ กันมาแล้วทั้งนั้น อาจจะแตกต่างกันนิดหน่อย แต่ทุกคนก็เคยเล่นมาแล้ว"[22]

เงื่อนไขประการหนึ่งที่เอื้อให้เกิดการหาช้างหรือวานลิเกคณะอื่นมาร่วมแสดง ก็คือ มีผู้แสดงลิเกอิสระจำนวนหนึ่งทั้งที่เป็นคนโคราชเองและที่อพยพมาจากจังหวัดต่างๆ ทางภาคกลางอยู่ในชุมชนลิเกโคราช ตัวผู้แสดงในกลุ่มนี้มีประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในการแสดงลิเกเฉพาะตำแหน่งพอสมควร เช่น ตัวโจ๊ก ตัวโกง ตัวเจ้า เป็นต้น ส่วนใหญ่เป็นผู้แสดงที่มีอายุพอสมควร มีภาระทางครอบครัวและไม่มีต้นสังกัดอย่างถาวร ผู้แสดงกลุ่มนี้เปรียบได้กับแรงงานอิสระที่เข้ามาสนับสนุนให้ธุรกิจลิเกดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่อง พวกเขาต้องการเงินรายได้แต่ไม่ต้องการผูกมัดตัวเองไว้กับคณะลิเกคณะใดคณะหนึ่งที่ไม่แน่ใจนักว่าจะมีงานให้เขาแสดงทุกวัน แรงงานกลุ่มนี้เปรียบเสมือนลูกจ้างรายวัน เขาต้องการรายได้ประจำวันที่เป็นเงินสดเพื่อนำมาใช้จ่ายในครอบครัว ขณะเดียวกันก็ต้องการความเป็นอิสระที่จะเลือกไปทำงานกับคณะที่ให้ข้อเสนอและเงื่อนไขการทำงานที่เป็นประโยชน์กับตนเองมากที่สุด โต้โผลิเกบางคณะถึงกับออกปากว่า ผู้แสดงกลุ่มนี้ "บางทีรับปากเราแล้ว กลับคืนคำเสียเฉยๆ เขาบอกว่าติดไปนั่นไปนี่ ถ้าเรารู้จักว่าคนไหนเล่นลิเกเป็นเรา

---

[21] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุประมาณ 80 ปี: การหานักแสดงร่วม.* 12 ธันวาคม 2540.

[22] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: การหาลิเกมาร่วมแสดง.* 14 ธันวาคม 2540.

ก็ไปหา ถ้ารู้จักบ้านเขาก็ไปหาที่บ้านเลย บางคนก็ไปหาตามสำนักงานก็มี ถ้าช่วงไหนคณะต้นสังกัดเขาไม่มีงาน เขาก็จะมาเล่นช่วยเรา"[23]

ความสัมพันธ์ทางสังคมในคณะลิเก ในหนังสือเรื่อง ***"ลิเกเปื้อนยิ้ม"*** นาท บุญน้อยเขียนเล่าว่า "ลิเกบางคณะจะถูกเพื่อนลิเกด้วยกันเรียกในเชิงล้อเลียนว่า "คณะโคตรบันเทิงศิลป์" เพราะเป็นญาติกันทั้งคณะ โต้โผเป็นนายโรง พ่อเป็นคนให้เรื่อง แม่เป็นนางโจ๊ก ลูกชายเป็นพระเอก ลูกคนเล็กเป็นพระรอง ลูกสะใภ้เป็นนางเอก พี่ชายสะใภ้เป็นตัวโกง เมียตัวโกงเป็นนางรอง น้องสาวของนางรองเป็นนางโกง น้องชายโต้โผเป็นอำมาตย์ฝ่ายซื่อ มีเมียเป็นคนหุงข้าว น้องชายของเมียที่หุงข้าวเป็นคนเก็บประตูโดยมีเมียเป็นคนขายตั๋ว หลานชายของสะใภ้เป็นฝ่ายเสนาและธุรการ มีหน้าที่รับใช้ทั่วไปรวมทั้งกวาดวิก น้องสาวของเมียโต้โผเป็นคนคุมเครื่องแต่งตัว ลูกชายตีระนาดเอก ผัวตีตะโพนและกลอง ลูกสาวคนเล็กตีฉิ่งฉาบ เรียกว่าทั้งโรงไม่มีคนอื่นเลย"[24] แม้ว่าคำล้อเลียนข้างต้นนี้จะมีมูลความจริงอยู่มาก แต่ทุกอย่างก็ไม่ได้ตายตัว ความจริงที่พวกเราค้นพบในคณะลิเกโคราชก็คือ กลุ่มสมาชิกของแกนหลักเท่านั้นที่เป็นญาติพี่น้องกัน ส่วนตัวรอง ๆ ลงมาอาจเป็นญาติห่าง ๆ คนที่รู้จักกันหรือผู้ร่วมงานเฉพาะกิจที่มาจากคณะอื่น

ในคณะลิเกโคราช ผู้ให้ข้อมูลหลายท่านอธิบายสาเหตุที่คณะลิเกมีแนวโน้มที่จะเป็น "ลิเกแบบครอบครัว" ว่า "คนอาชีพเดียวกัน ไปไหนก็ไปด้วยกัน คู่ครองส่วนมากก็เป็นลิเกด้วยกัน ลิเกอาจมีแฟนเป็นคนตีระนาด คนตีกลอง ไปด้วยกันได้ไม่มีปัญหา มีลูกก็ให้คนแก่เลี้ยงอยู่กับบ้าน คนแก่ก็คือคนที่ปลดระวางจากการเล่นลิเก"[25] บางท่านก็บอกว่า "ส่วนมากลิเกจะแต่งกับคนที่เป็นลิเกเหมือนกัน ถ้าแต่งกับคนที่ไม่ใช่ลิเกมักจะลำบาก เพราะเดือนหนึ่งลิเกอยู่บ้าน 2 วัน เมียก็จะไม่ค่อยเข้าใจ"[26] ในคณะลิเกกระต่ายขาว แสงเพชรซึ่งเป็นคณะลิเกขนาดใหญ่ มีครอบครัวของผู้แสดงจำนวน 3 ครอบครัวร่วมเล่นลิเกในอยู่ในทีมงานของคณะ[27]

เวทีลิเกสมัยใหม่: อลังการด้วยไฮเทคและแสงเสียง

ทุกวันนี้ไม่มีวิกลิเกในความหมายของโรงลิเกถาวรอย่างโรงภาพยนตร์อยู่ในโคราชอีกต่อไปแล้ว ลิเกโคราชแทบทุกคณะต้องเช่าเวทีไปใช้ในการแสดงไม่ว่าจะเป็นการแสดงแบบออกวิก (บางครั้งก็เรียก "ปิดหรือเปิดวิก") หรือแบบงานปลีก เจ้าของคณะลิเกหลายท่านบอกว่า เวทีลิเกหากสร้างเองต้องลงทุนราว 100,000 บาท (บางคนก็บอกว่าต้องใช้ทุนสูงถึง 300,000-400,000 บาท) คณะลิเกในโคราชส่วนใหญ่จึงต้องเช่าจากบริการเช่าเวทีที่ชื่อ "ศรีสุเทพ" อำเภอโนนไทย

---

[23] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุประมาณ 30 ปี: การหาลิเกร่วมแสดง.*** 14 ธันวาคม 2540.

[24] อ้างถึงใน อัจฉราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน." ***สารคดี.*** 80, 7 (ตุลาคม 2534): 96.

[25] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 52 ปี: การมีครอบครัวของลิเก.*** 16 ตุลาคม 2539.

[26] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 19 ปี: ชีวิตครอบครัวของลิเก.*** 9 ตุลาคม 2540.

[27] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 50 ปี: ครอบครัวของผู้แสดงในคณะกระต่ายขาว แสงเพชร.*** 12 ธันวาคม 2539.

อัตราค่าเช่าถ้าเป็นการแสดงในงานปลีกภายในโคราชและอำเภอใกล้เคียง เช่น ปักธงชัย โชคชัย คืนละ 3,500 บาท แต่ถ้าแสดงต่างจังหวัดคืนละ 4,500 บาท ส่วนงานออกวิกต้องจ่ายวันละ 150 บาทหรือเดือนละ 4,500 บาท เมื่อเช่าเวทีลิเกไปแล้วต้องจ่ายค่าเช่าทุกครั้งไม่ว่าทางคณะลิเกจะได้เล่นหรือไม่[28] (เช่น ถ้าฝนตกหนักคณะลิเกส่วนใหญ่จะไม่เล่นเพราะไม่มีคนดู)

ชาวลิเกถือว่าเวทีหรือโรงลิเกเป็นหน้าเป็นตาของคณะ เวทียิ่งใหญ่ยิ่งดี ยิ่งใช้เครื่องเสียงทันสมัย ตกแต่งด้วยไฟแสงสีมากเท่าใด ลิเกคณะนั้นก็จะได้รับการกล่าวขวัญถึงอย่างยิ่งใหญ่เท่านั้น ลิเกบางคณะยกเวทีขึ้นเป็นสองชั้น ตั้งวงปี่พาทย์อยู่ชั้นบน ตั้งเตียงนั่งสำหรับการแสดงลิเกไว้ชั้นล่าง หันหน้าเข้าผู้ชม ด้านหลังเป็นฉากผืนใหญ่เขียนป้ายชื่อคณะลิเกและฉายาต่าง ๆ อย่างวิจิตรบรรจง เวทีลิเกจะโดดเด่นเป็นพิเศษในช่วงกลางคืนที่อากาศมืดแล้วไฟแสงสีที่เปิดขึ้น จะช่วยขับให้ฉากรูปต่าง ๆ ด้านหลัง รวมทั้งตัวผู้แสดงในชุดต่างๆ ให้โดดเด่น ต้องตาต้องใจผู้ชมมากยิ่งขึ้น

การใช้พื้นที่ของเวทีมักจะแบ่งออกเป็นสองส่วน ด้านหน้าฉากจัดไว้เป็นพื้นที่สำหรับวางเครื่องดนตรี ที่นั่งของนักดนตรีและพื้นที่สำหรับการแสดง ส่วนด้านหลังฉากจะแบ่งย่อยออกเป็นสองส่วน ส่วนที่อยู่ใต้ฉากหันหลังให้กับผู้ชมเป็นที่นั่งของผู้แสดงฝ่ายหญิง โดยมีกระเป๋าใส่เสื้อผ้าและเครื่องสำอางค์วางเป็นที่กำบัง ส่วนด้านหลังสุดเป็นแถวที่นั่งของผู้แสดงฝ่ายชาย ตรงกลางมีรูปหัวพ่อแก่ใส่กรอบติดไว้ที่ต้นเสา มีถาดบรรจุซองดอกไม้ ธูปเทียน ผ้าขาวพับไว้ใต้ซอง และเงินค่าครู มีถ้วยบรรจุข้าวและกับข้าวสำหรับไหว้พ่อแก่ ก่อนการแสดงแต่ละครั้งผู้แสดงต้องทำพิธีไหว้ครูไหว้พ่อแก่ก่อน พื้นที่ด้านหลังเวทีเป็นพื้นที่ค่อนข้างเอนกประสงค์ ผู้แสดงลิเกพักผ่อนอิริยาบถ แต่งตัว เตรียมตัวแสดง รับประทานอาหารรวมทั้งนอนหลับในกรณีที่ต้องทำการแสดงข้ามคืน[29]

โดยทั่วไป ผู้แสดงแต่ละคนมักจะมีที่นั่งที่แน่นอนของตนเองในการใช้พื้นที่หลังเวที "เด็กคอนวอย" หรือพนักงานที่รับผิดชอบในการตั้งเวทีและจัดสัมภาระจะรู้โดยอัตโนมัติว่าผู้แสดงหญิงชายและตัวอื่นๆ จะอยู่ที่ใด เด็กคอนวอยก็จะจัดสัมภาระของแต่ละคนไว้อย่างเป็นระเบียบ หัวหน้าคณะท่านหนึ่งบอกว่า "ในโรงลิเกประจำของเรา ขึ้นมาทุกคนก็มีที่ประจำเลย ที่ของใครของมันอย่างสามีภรรยาก็นั่งใกล้กัน มีอะไรจะได้อาศัยกัน อย่างลุงเนี่ยะ พอแต่งงานแล้วก็ไม่เคยสนใจใครอีกเลย จะนั่งเป็นครอบครัว แต่ก็มีบางคนที่คิดจะหาแฟนใหม่ก็แยกกันนั่ง"[30] อย่างไรก็ตาม บางคณะก็ไม่ได้ระบุตำแหน่งที่นั่งอย่างตายตัว แต่ทุกคนนั่งที่เดิมด้วยความเคยชินและที่สำคัญ "ผู้หญิงกับผู้ชายต้องแยกกัน ผู้หญิงให้นั่งใต้เครื่องดนตรี มีกระเป๋าสัมภาระเป็นกำบังให้มิดชิดหน่อย เวลาเปลี่ยนเสื้อผ้าจะไม่ต้องประเจิดประเจ้อ ผู้ชายเปลี่ยนที่โล่ง ๆ ก็ไม่เป็นไร"[31]

---

[28] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 51 ปี: การเช่าเวที.* 17 กันยายน 2540.

[29] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: เวทีลิเก.* 30 พฤศจิกายน 2539.

[30] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 50 ปี: การเลือกที่นั่งบนโรงลิเก.* 12 ธันวาคม 2539.

[31] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 53 ปี: การแบ่งที่นั่งระหว่างชาย-หญิงบนโรงลิเก.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

เครื่องดนตรี คณะลิเกโคราชใช้เครื่องปี่พาทย์เป็นเครื่องดนตรีหลักเหมือนกับธรรมเนียมปฏิบัติของลิเกทั่วไป แต่ในระยะหลังคณะลิเกเกือบทุกคณะในโคราชได้ประยุกต์เอาเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า แซกโซโฟน ฯลฯ การผสมเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้าไปภายในลิเกสมัยใหม่เรียกว่า "คอมโบ้" เครื่องปี่พาทย์ใช้ระหว่างการแสดงลิเก แต่เครื่องคอมโบ้ใช้ในการแสดงที่เรียกว่า "คอนเสิร์ต" ที่ผู้แสดงออกมาร้องเพลงลูกทุ่งและไทยสากลยอดนิยม แล้วมีหางเครื่องออกมาเต้นประกอบดนตรีเพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ชมก่อนการแสดง ช่วงคอนเสิร์ตเป็นการปรับตัวของคณะลิเกให้ตรงกับความต้องการของกลุ่มผู้ชมวัยรุ่นโดยการเลียนแบบวงดนตรีลูกทุ่งและคอนเสิร์ตเพลงป๊อปหรือร็อคยอดนิยมในแต่ละช่วง

เครื่องปี่พาทย์ประจำคณะลิเกประกอบด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง กลอง ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ เดิมมีคนเครื่องดนตรีเฉพาะระนาดเอก กลองตะโพนและฉิ่งฉาบ มีนักดนตรีแค่ 3 คน ค่าจ้างเดิมไม่เกิน 1,000 บาท แต่ทุกวันนี้ (2539-2540) ต้องใช้นักดนตรีถึง 12 คน ค่าจ้างตั้งแต่ 3,000 บาทขึ้นไปจนถึง 7,000 บาท[32] นักดนตรีท่านหนึ่งเล่าว่า "เล่นดนตรีไทยเป็นอาชีพ เล่นพวกเครื่องหนัง ได้แก่ กลอง ตะโพนมอญ ตะโพนไทย กลองทัด หัดเล่นดนตรีไทยมาตั้งแต่ออกโรงเรียนชั้น ป. 6 ตอนนี้ตีประจำอยู่ที่คณะสมจิตต์โชว์ ถ้าลิเกไม่มีงานก็ไปรับตีงานต่าง ๆ ที่มีคนมาจ้าง ได้ค่าตัวคืนละ 400 บาท"[33] นักดนตรีอาวุโสท่านหนึ่งเล่าถึงอดีตและปัจจุบันของดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงของคณะลิเกในโคราชว่า "สมัยนั้นลุงอายุ 23 ปี (พ.ศ. 2507) ไม่ค่อยมีคณะไหนดัง มันเหมือนๆ กันหมด การแสดงก็เหมือนกัน ไม่มีคณะไหนแสดงดีแสดงไม่ดี อุปกรณ์ก็ไม่ครบเหมือนกัน คณะนี้ไม่มีปี่พาทย์ คณะนั้นไม่มีเครื่องไฟ เดี๋ยวนี้มันมีครบทุกอย่าง มีอุปกรณ์เหมือนกันทุกคณะ มีอะไรมันต้องแข่งกัน"[34]

ยานพาหนะ คณะลิเกโคราชมียานพาหนะหลายประเภทหลายขาดแล้วแต่ขนาดของทีมงานและกำลังเงินของแต่ละคณะ บางคณะมีรถบัสขนาดใหญ่ ขนาดกลาง รถบรรทุกสิบล้อหรือหกล้อสำหรับบรรทุกเวทีและขนสัมภาระต่างๆ ส่วนผู้แสดงตัวพระตัวนางและเจ้าของคณะมักมีรถเก๋งนั่งส่วนตัวหรือรถปิคอัพ ในกรณีที่แสดงในเขตใกล้กับสำนักงาน ผู้แสดงบางท่านก็ใช้รถจักรยานยนต์ส่วนตัว หัวหน้าคณะลิเกส่วนใหญ่มักจะมีโทรศัพท์มือถือ ใส่สร้อยทอง แหวนทอง พระเครื่องกรอบทอง นาฬิกาและเครื่องประดับมีค่าต่างๆ

"การรับงาน" และวาระโอกาสในการแสดง

โดยทั่วไป คณะลิเกแสดงในงานสำคัญ 2 อย่าง ได้แก่ งานปลีกกับงานออกวิก (บางครั้งก็เรียก "เปิดวิก" หรือ "ปิดวิก")

---

[32] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ปี่พาทย์ อดีต-ปัจจุบัน.* 28 ตุลาคม 2540.

[33] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 30 ปี: ปี่พาทย์ อดีต-ปัจจุบัน.* 8 มกราคม 2540.

[34] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 56 ปี: อุปกรณ์ลิเก.* 10 ธันวาคม 2540.

งานปลีก หมายถึง งานที่มีเจ้าภาพมาว่าจ้างให้ไปแสดงเนื่องในวาระโอกาสต่าง ๆ เช่น งานศพ งานบรรจุอัฐิ งานบวชนาค งานบุญประจำปี งานฉลอง งานแก้บน งานไหว้ครู งานฝังลูกนิมิตร งานยกช่อฟ้าอุโบสถ งานฉลองพัดยศ งานงิ้วหรือฉลองศาลเจ้าของคนไทยเชื้อสายจีน เป็นต้น คณะลิเกรับแสดงทั้งในงานมงคลและอวมงคล แต่มีงานมงคลอยู่งานหนึ่งที่เป็นงานต้องห้ามสำหรับคณะลิเกก็คือ งานแต่งงานหรือพิธีมงคลสมรส ชาวลิเกบอกว่างานนี้เป็นมงคลสำหรับคู่บ่าวสาวและญาติพี่น้อง แต่พ่อแก่ฤาษีที่ชาวลิเกเคารพนับถือไม่ชอบและไม่ยินยอมให้ศิลปะการแสดงแขนงนี้ไปแสดงเพื่อเฉลิมฉลองให้คู่บ่าวสาว การแต่งงานในความหมายหนึ่งก็คือพิธีกรรมที่อนุญาตให้การมีเพศสัมพันธ์ของคู่หนุ่มสาวเป็นไปตามครรลองประเพณี แต่ชาวลิเกถือว่าพ่อแก่ไม่โปรด ถ้าคณะลิเกใดฝ่าฝืนไปเล่นในงานแต่งงานก็มักจะมีอันเป็นไปต่างๆ นานา จนต้องสลายคณะไปในที่สุด

ชาวลิเกเรียกการแสดงที่ทำสัญญาว่าจ้างอย่างเป็นทางการว่า "งานปลีก" (บางคณะก็เรียกจนติดปากว่า "งานหา") แต่ที่จริงรายได้ที่ได้จากการแสดงงานเช่นนี้กลับเป็นรายได้หลักของคณะลิเกโคราช คณะลิเกโคราชมักจะกำหนดอัตราค่าแสดงของตนโดยพิจารณาจากระยะทางใกล้ไกลของสถานที่ที่จะต้องเดินทางไปแสดง ถ้าแสดงในโคราชอัตราค่าจ้างจะอยู่ระหว่าง 20,000-30,000 บาทต่อคืน ถ้าอยู่ต่างจังหวัดห่างไกลออกไปก็ตกประมาณ 30,000-40,000 บาทต่อคืน คณะลิเกที่มีขนาดใหญ่และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไปมักจะเรียกค่าแสดงสูงกว่าคณะลิเกขนาดเล็ก ตัวอย่าง เช่น "คณะกระต่ายขาว แสงเพชรตั้งอัตราค่าแสดงภายในโคราช 30,000 บาทต่อคืน จังหวัดต่างๆ ในภาคกลาง เช่น อ่างทอง สุพรรณบุรี 37,000-40,000 บาท"[35] "คณะสมจิตต์โชว์ตั้งราคาไว้ที่ 30,000 บาทขึ้นไปสำหรับจังหวัดต่างๆ ในภาคกลาง สระบุรีคืนละ 32,000 บาท และภายในโคราช 25,000 บาท"[36] และคณะวันเฉลิม ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าสองคณะข้างต้นกำหนดอัตราว่าจ้าง "ในโคราช 25,000 บาท จังหวัดทางภาคกลาง เช่น อยุธยา สุพรรณบุรี 32,000 บาทขึ้นไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะทางใกล้ไกล"[37]

งานปลีกที่กล่าวมาข้างต้นแทบทุกงานจะเริ่มต้นจากการติดต่อของเจ้าภาพกับโต้โผ หัวหน้าคณะหรือคนรับงานที่สำนักงาน เจ้าภาพอาจโทรศัพท์เข้ามาติดต่อก่อน เมื่อตกลงกันได้ก็จะนัดวันเซ็นสัญญาและวางเงินมัดจำกันประมาณ 10-20% ของค่าจ้างทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม งานงิ้วซึ่งเป็นงานฉลองศาลเจ้าประจำปีตามย่านตลาดหรือชุมชนเมืองขนาดใหญ่จะเป็นงานปลีกเพียงงานเดียวที่โต้โผหรือหัวหน้าคณะไปติดต่อเสนอราคาให้กับคนจัดการเรื่องมหรสพฉลองศาลเจ้าที่เรียกว่า "เถ้านั้ง" ในการจัดงานฉลองศาลเจ้าจะมีกรรมการจัดงานหลายคนแต่เถ้านั้งจะเป็นคนที่ถือเงินและกุมอำนาจในการตัดสินใจเลือกมหรสพที่มาแสดง คณะลิเกโคราชส่วนใหญ่บอกว่างานงิ้วมักจะไม่ได้ค่าจ้างที่น่าพอใจนักเพราะเจ้าภาพถือว่าจ้างมาให้เจ้าดู ค่าจ้าง

---

[35] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 48 ปี: อัตราค่ารับงานแสดง.* 16 ตุลาคม 2539.

[36] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 62 ปี: อัตราค่ารับงานแสดง.* 17 ตุลาคม 2539.

[37] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 18 ปี: อัตราค่ารับงานแสดง.* 17 กันยายน 2540.

งานงิ้วจะอยู่ระหว่าง 5,000-7,000 บาท แม้ว่าราคาค่าจ้างจะถูก แต่ก็ต้องเล่นเพราะยังดีกว่าไม่มีงานไม่ได้ทำอะไรเลย[38]

งานวิก ชาวลิเกเรียกงานวิกว่า "ออกวิก" "เปิดวิก" และ "ปิดวิก" ทั้งสามชื่อนี้มีความหมายอย่างเดียวกัน งานวิกเป็นงานที่ลิเกออกเร่เปิดการแสดงตามย่านตลาดหรือชุมชนในช่วงที่ว่างจากงานปลีก โดยเฉพาะในช่วงเข้าพรรษา โต้โผคณะลิเกโคราชหลายท่านบอกว่า งานวิกช่วยให้คณะลิเกนอกฤดูของงานปลีกอยู่รอดได้ ในการออกแสดงงานวิกคณะลิเกจะได้เงินรายได้จำนวนหนึ่ง มีโอกาสได้งานปลีกถ้าได้รับความสนใจจากเจ้าภาพ มีโอกาสได้เจอแม่ยกพ่อยกหรือผู้อุปถัมภ์ตามพื้นที่ต่างจังหวัดต่างอำเภอออกไป และที่สำคัญในงานวิกจะเป็นโอกาสสำหรับผู้แสดงฝึกหัดจะได้ขึ้นเวทีออกแสดงต่อหน้าผู้ชมอย่างจริงจัง บรรยากาศในงานวิกไม่ได้เคร่งครัดในเรื่องการแสดงและคณะลิเกมีอิสระในการเลือกรูปแบบและเนื้อหาในการแสดง รวมทั้งมีอำนาจในการตัดสินใจว่าจะเริ่มและเลิกการแสดงช่วงใด ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า "เราต้องออกวิกเพราะลูกน้องเราเยอะ บางคนก็ไม่มีอาชีพหลัก เล่นวิกยังมีโอกาสได้[เงิน]รางวัล อีกอย่างคณะเราเอาเด็กกำพร้ามาฝึกเล่นลิเก เราฝึกวิชาให้เขาเป็นวิทยาทานเพื่อจะได้ทำมาหากินต่อไป บางคนก็มาจากสลัม มาจากวัดมาหัดลิเก ออกวิกก็เพื่อฝึกเด็กไปในตัว เพราะตามงานปลีกต้องเล่นจริงจัง ต้องเล่นให้ดีที่สุดและใช้ผู้แสดงที่ดีที่สุดที่เรามีอยู่"[39]

คณะลิเกต้องจัดการเรื่องขออนุญาตใช้สถานที่ ขออนุญาตใช้เสียงตอนกลางคืน เช่าสถานที่ตกลงค่าไฟฟ้าและจัดการเรื่องอื่นๆ ด้วยตนเองทั้งหมด "เราต้องไปดูทำเลก่อนว่าตรงไหนจะลงวิกได้ ถ้าเราเล่นดีมักจะมีเจ้าภาพมาหา บางครั้งก็ไปหาคนที่รู้จักในท้องถิ่นให้เขาแนะนำว่าตรงไหนพอจะเล่นวิกได้บ้าง เราไปเล่นวิกก็หวังที่จะมีงานปลีกตามมาภายหลัง"[40] โต้โผคณะหนึ่งให้ข้อมูลว่า "ออกวิกเราต้องเช่าทุกอย่าง เราไม่มีเงินทุนเพียงพอ แต่ละอาชีพต้องลงทุน เวทีต้องเช่าที่โคราชแบบชั้นเดียวที่ใช้อยู่นี้ต้องจ่ายเดือนละ 6,000 บาท ค่าไฟ 3,000 บาทต่อคืน ค่าเช่าเครื่องเสียง 3,000 บาทต่อคืน ค่าน้ำแล้วแต่จะจ่ายให้กับเจ้าของสถานที่ ค่าเช่าเครื่องปี่พาทย์คืนละ 150 บาท ค่านักดนตรีคืนละ 200 ต่อคน ค่านักแสดง 70-100 บาทต่อคืนต่อคน"[41] อย่างไรก็ตาม รายได้ในการแสดงออกวิกไม่แน่นอนและมักจะได้น้อยกว่าการแสดงงานปลีกอย่างเทียบกันไม่ได้ ในการแสดงออกวิกคณะลิเกจะใช้วิธีให้ผู้แสดงเดินลงจากเวทีถือขันเดินเรี่ยไรจากผู้ชมและพ่อค้าแม่ค้าในบริเวณงาน ในช่วงระหว่างการแสดงผู้แสดงและผู้ให้เรื่องต่างก็พูดจาโน้มน้าวหรือออดอ้อนขอความเมตตาสงสารจากผู้ชมเพื่อขอเงินรางวัลจากผู้ชมตลอดเวลา คณะลิเกโดยมากมีเทคนิคในการ "ขอ" เงินรางวัลจากผู้ชมแตกต่างกันไป เช่น การประกวดมาลัยน้ำใจ การแสดงหรือร้องเพลงตามคำขอ

---

[38] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: การแสดงงานงิ้ว.* 14 ธันวาคม 2540.

[39] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 45 ปี: สาเหตุของการเปิดวิก.* 17 กันยายน 2540.

[40] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 35 ปี: การออกวิก.* 8 ธันวาคม 2540.

[41] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: ค่าใช้จ่ายในการออกวิก.* 4 พฤศจิกายน 2540.

ของผู้ชม การพูดจายกย่องขอบคุณผู้อุปถัมภ์อย่างออกหน้าออกตา การช่วยโฆษณาหรือประชาสัมพันธ์ร้านค้าในบริเวณงาน เป็นต้น

พวกเราบันทึกวิธีการหาเงินรางวัลในการแสดงออกวิกของคณะลิเกที่มีชื่อของโคราชคณะหนึ่งไว้ดังต่อไปนี้ "ลิเกปิดวิกคืนนี้มีคนดูมากที่สุดเท่าที่เราเคยดูมา ชาวบ้านผู้หญิงในวัย 50 ปีขึ้นไป 2-3 คนยืนคุยกับภรรยาโต้โผว่า ชาวบ้านแถวนี้เป็นคนมีน้ำใจ ช่วยเหลือกันดีมาก งานศพงานบุญไม่ต้องพูดถึง มาช่วยกันทั้งแรงงานและกำลังทรัพย์ ผีไม่มีญาติชาวบ้านยังช่วยกันจัดงานศพให้มาแล้ว คณะลิเกคณะนี้ได้จัดช่วง "ธารน้ำใจ" เพื่อประกวดพวงมาลัยที่ผู้ชมนำไปมอบให้ผู้แสดงที่แต่ละคนชื่นชอบ พวงมาลัยมีทั้งพวงมาลัยดอกไม้สดและดอกไม้แห้ง ซึ่งทางคณะลิเกได้นำมาจำหน่ายในงาน แม่ยกและผู้ชมทั่วไปก็มาซื้อ ชาวคณะก็เอาเงินขายพวงมาลัยไปสมทบกับเงินที่ได้จากการถือขันเรี่ยไร พอผ่านการแสดงไประยะหนึ่ง ทางคณะประกาศว่า คืนนี้เป็นคืนสุดท้ายของการออกวิกจะจัดให้มีการประกวดลิเกขวัญใจหมู่บ้านสีจานขึ้น ให้ผู้ชมนำพวงมาลัย "ธารน้ำใจ" (แม่ยกเย็บเงินติดไว้ด้วย) ไปคล้องคอลิเกที่แต่ละคนชื่นชอบ ผู้ชมก็แห่กันไปซื้อพวงมาลัยและติดธนบัตรไปมอบให้กับดาราลิเกที่หน้าเวทีและในขณะที่ถือขันออกเรี่ยไรเงินจากผู้ชม ช่วงนี้ผู้ชมมีโอกาสถ่ายรูป ห้อมล้อม หอมแก้ม (ดาราลิเกผู้ชาย--พระเอกกับพระรอง) จับมือและโอบกอดดารา ท่ามกลางเสียงหัวเราะและโห่ร้องด้วยความปีติยินดี..."[42] ด้วยเทคนิควิธีอันแยบยล ทำให้คณะลิเกที่แสดงในคืนนั้นมีรายได้จากการปิดวิกมากเป็นพิเศษ

งานวิกเปิดโอกาสให้คณะลิเกได้เดินทางไปเปิดการแสดงตามจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศ ในแต่ละปีจะมีคณะลิเกโคราชเดินทางไปเปิดวิกแสดงตามจังหวัดต่าง ๆ ในภาคใต้ ภาคกลางและเกือบทุกจังหวัดในภาคอีสาน ประสบการณ์ในการเดินทางและออกวิกต่างสถานที่ห่างไกลช่วยให้คณะลิเกได้เรียนรู้สถานการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงของศิลปินและนักเดินทางที่ต้องเร่หางานต่างถิ่น คณะลิเกอาจพบกับโชคชะตาที่ผกผันจนถึงกับไม่มีเงินค่ารถกลับบ้าน เพื่อนร่วมงานเสียชีวิตกระทันหัน อุบัติเหตุ หรือแม้กระทั่งโจรผู้ร้าย แต่ก็มีบ้างที่โชคดีได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่นจากเจ้าบ้านและแม่ยกกระเป๋าหนัก หัวหน้าคณะลิเกคณะหนึ่งเล่าว่า "ไปเล่นวิกที่ระนอง ติดใจไปเกือบทุกปี เราไปอย่างยาจก ไป "ล้วงจิตใจ" คนดูที่นั่น ไปเล่นนครศรีธรรมราชเขตติดต่อกับภูเขาที่มีผู้ก่อการร้าย แต่ไม่เคยได้รับอันตราย เขาสืบทราบว่าเราไม่มีเจ้าหน้าที่แปลกปลอมมาเป็นสายสืบ เขาก็ไม่ยุ่งกับเรา เราไปเช่าพื้นที่ทำเวทีเล่นเป็นอาทิตย์เป็นเดือนแล้วแต่คนดูจะเมตตา ผมเคยทำลิเกล้อมผ้าเก็บค่าดู 5 บาท 10 บาท ตอนหลังก็ใช้ขันลงไปขอบริจาคเป็นลิเกขอทานก็มี แล้วแต่ผู้ชมจะให้ โชควาสนาดีก็จะได้เงินเยอะ พอมีตังค์เสียค่าเช่าอุปกรณ์ ค่าน้ำ ค่าไฟ ค่าอาหาร ค่าน้ำมันรถฯลฯ เล่นวิกไปก็ฝึกคนของเราไปด้วย"[43]

ความเหมือนและความแตกต่างระหว่างงานปลีกและงานวิกพิจารณาได้จากตารางที่ 4-1

---

[42] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนามลิเกปิดวิก: บ้านสีจาน*. 23 มกราคม 2541.

[43] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์โต้โผคณะสมอาจน้อย*. 9 กุมภาพันธ์ 2540.

ตารางที่ 4-1: เปรียบเทียบคณะลิเกโคราชในการแสดง "งานปลีก" และ "งานออกวิก/เปิดวิก/ปิดวิก"

หัวข้อ	งานปลีก	ออกวิก/เปิดวิก/ปิดวิก
ช่วงเวลาที่ใช้ในการแสดง	ประมาณ 20.30-06.00 น.	ประมาณ 20.30-22.30 น.
ชุดแสดง	มากกว่า 1 ชุด	1 ชุด
ขั้นตอนการแสดง	โหมโรง-ออกแขก-เข้าเรื่อง-คอนเสิร์ตปิดท้าย	โหมโรง-ออกแขก-เข้าเรื่อง-คอนเสิร์ตปิดท้าย (เน้นการแสดงคอนเสิร์ต)
เจ้าภาพ	มีเจ้าภาพ	ไม่มีเจ้าภาพ
วัตถุประสงค์ในการแสดง	หารายได้	หางานปลีก หาแม่ยกพ่อยก หารายได้ และฝึกนักแสดงใหม่
ฉาก	ไม้อัด	ผ้า
โรงลิเก	แบบสองชั้น (ลอยฟ้า)	แบบชั้นเดียว
ปี่พาทย์	เครื่องมอญ	ไทยเครื่องห้า
สถานที่แสดง	เจ้าภาพจัดให้	คณะลิเกจัดหาเอง
รายได้ของนักแสดง	200-500 บาท/คน/คืน	70-100 บาท/คน/คืน
จำนวนนักแสดง	15-30 คน	7-15 คน

ที่มา: สุริยา สมุทคุปต์และศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***บันทึกสนามลิเกโคราช.*** ตุลาคม 2539-พฤษภาคม 2541.

ความเชื่อและข้อห้ามของชาวลิเก

คณะลิเกโคราชและคณะลิเกทั่วไปมีศูนย์กลางความเชื่ออยู่ที่ "ครู" ซึ่งในที่นี้ได้แก่ พระฤาษีนารอดหรือที่รู้จักกันทั่วไปว่า "พ่อแก่" และครูประเภทอื่นๆ ศิลปินลิเกก็เหมือนกับศิลปินแขนงอื่นๆ ที่นับถือและเคารพบูชาครูผู้ประสิทธิประสาทวิชาให้ ความเชื่อและข้อห้ามต่างๆ ของคณะลิเกต่างมีศูนย์กลางอยู่ที่พ่อแก่และครูประเภทต่างๆ ที่ชาวลิเกนับถือ

พ่อแก่ คณะลิเกโคราชทุกคณะจะมีหิ้งพ่อแก่ทั้งในสำนักงานและในโรงลิเก ส่วนใหญ่หัวหน้าคณะหรือโต้โผจะทำพิธีไหว้พ่อแก่ทุกครั้งก่อนจะเริ่มการแสดง ฤาษีพ่อแก่เป็นครูผู้ประสิทธิประสาทวิชาเป็นครูลิเกและละคร พ่อครูบุญยัง เกตุคง ปรมาจารย์ทางปี่พาทย์และลิเกเล่าให้พวกเราฟังในระหว่างงานไหว้ครูปี่พาทย์และลิเกประจำปี 2539 ที่วัดโพธิ์ว่า "ส่วนมากลิเกจะมีศรีษะพ่อแก่ (ฤาษี) ไว้เป็นครู เขาไหว้ให้พ่อแก่ช่วยให้มีงานมากๆ พ่อแก่คือพระฤาษีองค์หนึ่ง ชื่อจริงๆ คือพระ

ฤาษีนารอด"[44] ในโรงลิเก "หิ้งพ่อแก่จะตั้งไว้ตรงกลางหันหน้าไปทางทิศตะวันออก ให้เอาไว้ตรงหัวนอนหรือหิ้งพระแล้วแต่สถานที่ แต่ต้องนำศีรษะพ่อแก่ติดไปด้วยทุกครั้ง เรายึดถือเหมือนเป็นประมุขของคณะ เราต้องถวายข้าว ดอกไม้และธูปเหมือนกับไหว้พระ ก่อนจะกินข้าวต้องไหว้พ่อแก่ เราถือว่าเราแสดงลิเก เหมือนเราได้เงินได้ทองมาจากพ่อแก่ ต้องระลึกถึงพระคุณท่าน"[45] ผู้ให้ข้อมูลหญิง (อายุ 55 ปี) ท่านหนึ่งบอกว่า "แม่ขอให้ลูก ๆ นับถือพ่อแก่ เพราะแม่และลูก ๆ มีชีวิตมีเงินทองเลี้ยงลูกและครอบครัวมาก็เพราะพ่อแก่ แม่มีหัวพ่อแก่เก็บไว้ตั้งแต่เริ่มเล่นลิเก แม่หากินมากับลิเก รักพ่อแก่ พ่อของแม่สั่งสอนมา พ่อแก่เป็นพ่อคนที่สองรองจากพ่อจริงๆ เราต้องเคารพครูบาอาจารย์ไม่อย่างนั้นไม่เจริญ"[46]

โดยทั่วไป คนที่ทำพิธีไหว้พ่อแก่ก่อนการแสดงก็คือ หัวหน้าคณะหรือโต้โผ แต่บางคณะก็อนุญาตให้ภรรยาทำแทนก็ได้ การไหว้พ่อแก่ของคณะสมอาจน้อยให้เวลาค่อนข้างมาก หัวหน้าคณะใช้ผ้าขาวพาดบ่าเฉียงลงใต้รักแร้ นั่งร่ายถาคาอยู่นาน ส่วนภรรยาจุดธูปไหว้พ่อแก่อยู่ข้าง ๆ หัวหน้าคณะหยดเทียนใส่ขันน้ำทำน้ำมนต์ แล้วใช้ใบมะยมพรมน้ำมนต์ให้แก่ลูกน้องทุกคนทั้งที่นั่งอยู่ด้านหน้าและด้านหลังเวที เป็นการอวยพรและเอาฤกษ์เอาชัยสำหรับการแสดงที่กำลังจะเริ่มขึ้น ส่วนคณะกระต่ายขาวมีหัวหน้าคณะและภรรยาเป็นคนทำพิธีบูชาพ่อแก่ จุดธูปไหว้คนเดียวครั้งเดียว ส่วนนักแสดงร่วมคณะคนอื่นๆ นั่งยกมือไหว้อย่างเดียว ทั้งหมดนี้กระทำในช่วงโหมโรงก่อนการแสดง[47] ชาวลิเกเชื่อว่า "การโหมโรงเป็นการเชิญพ่อแก่เสด็จลงมา ชาวลิเกทุกคนก่อนออกแขกและออกแสดงต้องยกมือไหว้พ่อแก่ก่อน ต้องไหว้ 3 ครั้ง พ่อแก่จะอยู่กับเราตลอดจนกว่าจะจบการแสดง ทำอะไรต้องจุดธูปเทียนบอกพ่อแก่ตลอด ถ้าแสดงถึงสว่างก็ต้องจุดธูปจนสว่าง ต้องแสดงความเคารพไม่เกี่ยวว่าแสดงตอนกลางวันหรือกลางคืน ตอนเลิกยกมือไหว้ก็พอ"[48] ชาวลิเกส่วนใหญ่มียันต์ พระเครื่องและเครื่องรางของขลังอื่นๆ ติดตัว หรือห้อยไว้บนแท่นพ่อแก่ ตัวตลกหรือโจ๊กฝ่ายชายบางท่านก็มีปลัดขิกเป็นเครื่องเคารพบูชาส่วนตัว

ครูอื่นๆ ที่ชาวลิเกนับถือ โต้โผลิเกบางท่านบอกว่าชาวลิเกต้องไหว้ครูทั้งหมด 4 ประเภท ได้แก่ ครูเทพเทวดา ครูพระฤาษี ครูมนุษย์ทั้งชายและหญิงและครูอสูรย์[49] บางท่านก็บอกว่า ครูที่ชาวลิเกให้ความนับถือมีอยู่ 3 ประเภทได้แก่ ครูพักลักจำ ครูแนะครูนำและครูสั่งครูสอน "ครูพักลักจำคือ ครูที่เราไปแอบจำแอบดูเขามา แล้วเอามาเล่นต่อ ครูแนะครูนำคือ คนที่คอยบอกว่าเวลาออกไปแสดงต้องทำอย่างนั้นอย่างนี้ ก็ถือว่าเป็นครู ส่วนครูสั่งครูสอนคือครูเราที่สอนให้ร้องให้รำ

---

[44] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ครูบุญยัง เกตุคง: พิธีไหว้ครูปี่พาทย์-ลิเกประจำปี พ.ศ. 2539.* 16 ตุลาคม 2539.

[45] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: การวางหิ้งพ่อแก่.* 17 ตุลาคม 2539.

[46] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 55 ปี: ความเชื่อของชาวลิเก.* 19 พฤศจิกายน 2540.

[47] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกสนาม: รูปแบบการไหว้พ่อแก่* . 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[48] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชาย อายุ 40 ปี: พ่อแก่.* 22 พฤศจิกายน 2540.

[49] ธุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: ครูลิเก.* 27 ตุลาคม 2540.

กรณีหลังนี้เราต้องไหว้และฝากตัวเป็นศิษย์โดยตรง"[50] ดังนั้น "ลิเกรุ่นเยาว์ต้องไหว้พ่อแก่ ไหว้ครู และไหว้ผู้อาวุโสในคณะก่อนออกแสดงทุกครั้ง พอเล่นเสร็จก็ต้องขอขมาลาโทษ"[51] นักแสดงรุ่นพี่หรือนักแสดงอาวุโสในคณะเดียวกันถือว่าเป็นครูแนะครูนำ ชาวลิเกโคราชมีประเพณีไหว้พ่อแก่และครูอื่นๆ เป็นประจำทุกปีที่วัดโพธิ์ อำเภอเมืองนครราชสีมา โดยจัดร่วมกับคณะปี่พาทย์เรียกว่า "พิธีไหว้ครูปี่พาทย์-ลิเก" ในงานดังกล่าวจะมีปรมาจารย์ทางปี่พาทย์ทำหน้าที่เป็น "พิธีกร" หรือประธานผู้ทำหน้าที่ในการประกอบพิธีทั้งหมด รวมทั้งครอบครูและจับมือให้กับลูกศิษย์ ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติทำหน้าที่อันทรงเกียรติจนกระทั่งวาระสุดท้ายของท่าน

ความเชื่อและข้อห้าม พวกเรารวบรวมความเชื่อและข้อห้ามที่สำคัญที่ชาวลิเกโคราชถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการประกอบวิชาชีพลิเก ลิเกแต่ละคณะอาจมีความเชื่อและข้อห้ามที่เหมือนและแตกต่างกันไป แต่ความเชื่อและข้อห้ามที่นำเสนอในที่นี้ชาวลิเกโคราชต่างยอมรับและยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาโดยตลอด

1. ความเชื่อเกี่ยวกับโชคชะตา หรือ "ดวง" คณะลิเกแต่ละคณะจะประสบความสำเร็จมากน้อยไม่เหมือนกัน ความแตกต่างตรงนี้อธิบายได้ด้วยความเชื่อเรื่องดวงและโชคชะตา ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว มนุษย์ไม่มีพลังอำนาจอันใดไปเปลี่ยนแปลงหรือต้านทานได้ ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งอธิบายว่า "ลิเกอาศัยดวงและวิชาประกอบกัน บางปีดวงไม่ดีก็ไม่มีงานเล่น ในโลกลิเกทีมงานดีแต่ไม่มีงานเล่นก็ถือว่า ดวงของหัวหน้าคณะไม่ดี มีเจ้าภาพมาจ้างก็เรียกว่าดวงดี ชาวลิเกถือพ่อแก่และโชคชะตาเป็นหลัก"[52]

2. บางท่านก็มีคาถาประจำตัวและต้องท่องคาถาก่อนเล่นลิเกทุกครั้ง รวมทั้งยังมีเคล็ดส่วนตัวอีกจำนวนหนึ่ง ผู้แสดงลิเกหญิงท่านหนึ่งเล่าว่า "ก่อนเล่นต้องท่องคาถา: นะผูกจิต โมผูกใจ สังโฆหลงใหล ผูกใจผู้พบเห็น เอามนุษย์มาแย่งกันนะ เอานะมาอย่ากันมนุษย์ จิตตังชะโนนะ ชะโนนะ-- นั่งหันหน้าไปทางทิศตะวันออก ล้างหน้าแล้วแต่งหน้าก่อนออกโรงทุกครั้ง (ฉากแรก) ต้องท่องคาถานี้"[53]

3. ห้ามหันหน้าโรงลิเกไปทางทิศตะวันตก โรงลิเกอาจหันหน้าไปทางทิศเหนือ ใต้หรือตะวันออกได้ แต่ทิศตะวันตกเป็นทิศต้องห้าม เพราะจะถือว่าเป็นทิศที่นำเอาความตกต่ำมาเยือน[54]

4. บางคณะก็ถือว่า "เมื่ออยู่ในโรงลิเกจะนั่งกอดเข่าอมทุกข์ ไม่ร่าเริงไม่ได้"[55] การแสดงลิเกเป็นงานศิลปะที่ผู้แสดงต้องทุ่มเทอย่างเต็มที่เพื่อสร้างความบันเทิงตอบแทนให้กับผู้ชม

---

[50] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 21 ปี: ครูลิเก.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[51] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 33 ปี: แสดงความเคารพผู้อาวุโส.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[52] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 45 ปี: ความเชื่อ.* 27 ตุลาคม 2540.

[53] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 50 ปี: ความเชื่อ.* 15 ธันวาคม 2540..

[54] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: ความเชื่อ.* 2 มกราคม 2541.

[55] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: ข้อห้าม.* 16 ธันวาคม 2540.

5. บางคณะจะจัดให้ "ผู้ชายนั่งในตำแหน่งที่เหนือกว่าผู้หญิงหรือนั่งในทิศเหนือหรือตะวันออก ผู้ชายจะต้องอยู่ในตำแหน่งที่เหนือกว่าผู้หญิงจึงจะเป็นมงคล"[56]

6. ผ้ายันต์และเหรียญหลวงพ่อคูณ หลวงพ่อคูณเป็นเกจิอาจารย์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดทั้งในเมืองโคราชและจังหวัดอื่นๆ ชาวลิเกโคราชต่างก็ยึดถือวัตถุมงคลต่าง ๆ ของเกจิอาจารย์ท่านนี้เป็นที่พึ่ง

7. รูปภาพของอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีและประตูชุมพล บางคณะจะใช้ท้าวสุรนารีและประตูชุมพลเพื่อแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของเมืองโคราช นอกจากความขลังและความเป็นสิริมงคลแล้ว สัญลักษณ์ของเมืองโคราชดังกล่าวยังมีความหมายในการสร้างภาพลักษณ์ให้กับคณะอีกด้วย ภาพลักษณ์และความหมายของท้าวสุรนารีและประตูชุมพลเป็นการประกาศให้ผู้ชม(โดยเฉพาะชาวโคราช)ได้ทราบว่าลิเกคณะนี้เป็นลูกหลานชาวโคราชเหมือนกับผู้ชมท่านอื่นๆ

8. พระบรมฉายาลักษณ์ของเสด็จพ่อ ร. 5 บางคณะมีพระบรมฉายาลักษณ์ของเสด็จพ่อ ร. 5 ซึ่งคนไทยจำนวนมากเชื่อว่าท่านเป็นองค์เทพที่นำเอาความเมตตามหานิยมและความโชคดีมาให้แก่ผู้ที่นับถือ เสด็จพ่อ ร. 5 เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในแวดวงของพ่อค้าและนักธุรกิจขนาดเล็ก

9. ห้ามรับแสดงในงานแต่งงาน ไม่ว่าเจ้าภาพจะให้ราคาแพงเท่าใดก็ตามเพราะพ่อแก่ไม่ชอบ ชาวลิเกถือว่างานแต่งงานเป็นงานซวย[57]

10. ห้ามนำอาหารบางประเภทมารับประทานในโรงลิเก ได้แก่ เป็ด หอย และปู จะนำมาซึ่งความแตกแยกในคณะ ขาดความสามัคคี ห้ามฆ่าสัตว์ในโรงลิเกอย่างเด็ดขาด จะประกอบอาหารต้องฆ่าจากที่อื่น สุราไม่ห้าม การแต่งกายก็ขอไม่ให้อุจาดสายตาก็พอแล้ว เพราะลิเกเป็นของเก่าโบราณ นางโกงจะแต่งยั่วพระเอกอย่างไรก็ได้แต่อย่าให้ผิดประเพณี[58]

11. ห้ามนำเอาดอกลั่นทมไปไหว้พ่อแก่ เพราะจะนำมาซึ่งความทุกข์ระทมขมขื่น แต่ผลไม้จะใช้อะไรก็ได้ กล้วย แอปเปิ้ล องุ่น หรือส้มก็ได้[59] แต่บางคณะก็บอกว่าพุทรา มังคุดและลางสาดใช้ไหว้พ่อแก่ไม่ได้ ชื่อไม่เป็นมงคล เป็นชื่อที่ทำให้ความนิยมและชื่อเสียงสร่าง "ซา" "คุด" และ "สาด" เซลงไป[60]

12. ปลัดขิกเป็นเครื่องรางของขลังที่ตัวโจ๊กชายให้ความนับถือ คณะลิเกที่มีตัวโจ๊กเป็นโต้โผก็จะมีปลัดขิกห้อยอยู่ใต้หิ้งพ่อแก่[61] อย่างไรก็ตาม ปลัดขิกไม่ได้รับความนิยมมากนักในบรรดาชาวลิเกโคราช คงจะมีเฉพาะตัวโจ๊กชายหรือตัวโกงชายเท่านั้นที่นิยมใช้เครื่องรางของขลังชนิดนี้

---

[56] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: ความเชื่อ.* 15 ธันวาคม 2540.

[57] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 45 ปี: ข้อห้าม.* 27 ตุลาคม 2540.

[58] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 45 ปี: ข้อห้าม.* 27 ตุลาคม 2540.

[59] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 50 ปี: ความเชื่อ.* 15 ธันวาคม 2540.

[60] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 56 ปี: ความเชื่อ.* 16 ธันวาคม 2540.

[61] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: คณะลิเกลูกเงาะ ผลงาม.* 26 สิงหาคม 2540.

13. ห้ามนำระบำโป๊ เช่น เต้นจ้ำบ๊ะหรืออะโกโก้ มาแสดงบนเวทีลิเกอย่างเด็ดขาด มีเรื่องเล่าว่า เคยมีโผลิเกคณะหนึ่งนำเอาจ้ำบ๊ะมาแสดงตอนดึกทั้งๆ ที่รู้ว่าเป็นของต้องห้าม การฝืนข้อห้ามนี้เป็นเหตุให้ลิเกคณะนั้นต้องมีอันล้มไป ชุดแสดงลิเกของผู้หญิงต้องปกปิดมิดชิดพอสมควร พ่อแก่ห้ามการเปลือยหรือโป๊อย่างเด็ดขาด ชาวลิเกยึดถือข้อห้ามนี้อย่างเคร่งครัด

ลิเกโคราชออกศึก

พวกเราเลือกนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบและขั้นตอนการแสดงของคณะลิเกโคราชโดยการเริ่มต้นบรรยายตั้งแต่เริ่มออกเดินทาง ขึ้นเวที ไหว้ครู โหมโรง ออกฉากไปจนจบการแสดง เนื่องจากข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงสดมีปริมาณมาก (พวกเราติดตามสังเกตและบันทึกการแสดงสดของคณะลิเกโคราชจำนวน 55 ครั้งจากลิเก 30 คณะ--คณะลิเกทั้งหมดในย่านหัวรถไฟ-สวายเรียงมีทั้งหมดประมาณ 54 คณะ) รายละเอียดที่จะนำมาเสนอต่อไปนี้จึงเป็นการเลือกนำเสนอข้อมูลจากคณะต่าง ๆ ที่พวกเราคิดว่าสามารถให้ภาพรวมของการแสดงแต่ละขั้นตอนได้อย่างชัดเจน พวกเรามีโอกาสติดตามคณะลิเกโคราชทั้งในการแสดงงานปลีกและงานวิก โดยเริ่มต้นจากการเก็บข้าวของและอุปกรณ์ต่างๆ ออกเดินทางจากสำนักงานย่านหัวรถไฟ-สวายเรียง

ออกเดินทาง เมื่อโต้โผหรือหัวหน้าคณะรับงานแสดงจากเจ้าภาพก็จะเขียนโปรแกรมการแสดงและกำหนดการเดินทางไว้ที่กระดานติดป้ายประกาศในสำนักงานของแต่ละคณะ ผู้แสดงแต่ละคนและสมาชิกในทีมงานแต่ละฝ่ายก็จะมาดูป้ายปิดประกาศและจดเอากำหนดการนัดหมายต่างๆ รวมทั้งเตรียมตัวให้พร้อม ช่วงก่อนออกเดินทางหัวหน้าคณะต้องรับผิดชอบในการติดต่อผู้แสดงสมทบตำแหน่งต่างๆ ที่ทางคณะขาดโดยอาจจะติดต่อจากคณะอื่นที่ไม่มีงานในช่วงนั้นหรือผู้แสดงอิสระ

เมื่อวันออกเดินทางมาถึง ผู้แสดงและทีมงานฝ่ายต่างๆ มาพร้อมกันที่สำนักงานตามเวลาที่นัดหมายกันไว้ ทุกคนต่างรู้หน้าที่ของตนเองในการเตรียมข้าวของและอุปกรณ์ที่จะใช้ในการแสดงและขนขึ้นรถบรรทุกให้พร้อม พวกเราบันทึกบรรยากาศการเตรียมตัวออกเดินทางไปแสดงครั้งหนึ่งของคณะลิเกกระต่ายขาว แสงเพชรไว้ดังนี้

"เวลา 16.10 น. เดินทางไปถึงสำนักงานกระต่ายขาว แสงเพชรบริเวณหน้าสถานีประมงเยื้องตลาดสวายเรียง รถบัสสีฟ้าของคณะจอดอยู่ฝั่งตรงข้ามกับสำนักงาน บริเวณหน้าและภายในสำนักงานมีสมาชิกและทีมงานของคณะมานั่งรออยู่ประมาณ 10 คน มีกระเป๋าเสื้อผ้าจำนวนหนึ่งวางอยู่บนพื้น ผู้หญิงยังไม่ได้แต่งหน้าแต่งตัว ทุกคนนุ่งชุดธรรมดา บางคนนุ่งกางเกงขายาวสวมเสื้อเชิ๊ต บางคนนุ่งกางเกงยีนส์เสื้อยืด

เวลา 16.30 น. รถบัสเคลื่อนขบวนมาจอดหน้าสำนักงาน คนที่รออยู่ก็ขนกระเป๋าสัมภาระขึ้นรถ ขนของใครของมัน ไม่มีการช่วยเหลือกัน เมื่อทุกอย่างพร้อมรถเคลื่อนขบวนตรงไปบ้าน

เจ้าภาพที่อยู่จอหอ (ห่างจากเมืองโคราชประมาณ 12 กม.) ส่วนรถคอนวอยที่ขนเวทีและเครื่องเสียง เครื่องดนตรีเดินทางไปติดตั้งล่วงหน้าแล้ว"[62]

ตอนบ่ายแดดเริ่มอ่อน สำนักงานลิเกริมถนนมุขมนตรีต่างขวักไขว่เป็นพิเศษ คาราวานลิเกเตรียมตัวจะออกศึก ราวสี่โมงเย็นคณะลิเกที่เดินทางออกไปเล่นตามสถานที่ต่างๆ ในรัศมีประมาณ 100 กิโลเมตรจากตัวเมืองโคราชก็เริ่มเคลื่อนขบวน ส่วนคณะที่แสดงต่างจังหวัดหรือต่างอำเภอไกลออกไปก็ต้องนัดหมายและออกเดินทางกันแต่เนิ่นๆ คาราวานของคณะลิเกที่บรรทุกเอาความบันเทิงไปแลกกับเงินรางวัลและค่าจ้างจากเจ้าภาพและผู้ชม นี่คือภาพรวมของลิเกโคราช...ออกศึก

เตรียมตัวขึ้นเวที เนื่องจากระยะทางระหว่างตัวเมืองโคราชกับบ้านเจ้าภาพตั้งอยู่ใกล้กันมาก ทางคณะกระต่ายขาว แสงเพชรใช้เวลาเดินทางไม่นานนักก็ถึงที่หมาย

"เวลาประมาณ 17.00 น. เดินทางมาถึงบ้านเจ้าภาพ เวทีลิเกและอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ ตั้งไว้พร้อมแล้ว เมื่อลงจากรถบัส ผู้แสดงต่างก็ขนกระเป๋าเสื้อผ้าและเครื่องสำอางค์ของตนลงจากรถ วางของตามตำแหน่งที่นั่งประจำของตนบนเวที ทุกคนรู้งานรู้หน้าที่ของตนอย่างมืออาชีพ บางคนก็นั่งคุยกัน บางคนก็นอนพักเอาแรง เนื่องจากสถานที่แสดงอยู่ใกล้ ทีมงานบางส่วนเดินทางด้วยพาหนะของตนเอง ผู้ชายที่เดินทางมาพร้อมกับรถบัสเป็นผู้แสดงเพียง 3-4 คนเท่านั้น ส่วนอีก 4 คนเป็นนักดนตรีปี่พาทย์ พวกนักดนตรียืนคุยกันอยู่หน้าเวที คุยกันถึงเรื่องไม้ตีระนาดที่ครูบุญยัง (เกตุคง) ขายให้ คนหนึ่งบอกว่าเป็นของครูบุญยงค์ (พี่ชายครูบุญยัง) อีกคนบอกว่าไม่น่าจะใช่ เพราะถ้าใช่แกจะขายให้เหรอ ของเก่าแก่ขนาดนั้น...

ผู้แสดงที่ผม (ศิลปกิจ) มีโอกาสคุยด้วยบอกว่า ในการเดินทางออกแสดงต่างสถานที่ ต้องเตรียมกาต้มน้ำ กาแฟ เทียน ไฟฉายมาใช้เป็นการส่วนตัว เขาให้เหตุผลว่าที่ต้องเตรียมเทียนและไฟฉายก็เพราะว่า การแสดงลิเกต้องใช้ไฟมาก บางครั้งไฟดับ กว่าจะติดอีกครั้งต้องใช้เวลา ด้วยความรอบคอบจึงต้องเตรียมมาใช้เป็นการส่วนตัว ผู้แสดงที่เป็นสามีภรรยากันมักจะนั่งด้วยกัน ส่วนคนอื่นก็นั่งปะปนกันไม่ได้แยกหญิงหรือชาย พระเอกหรือนางเอก ภรรยาหัวหน้าคณะจะนั่งตรงที่วางกล่องพ่อแก่ (ฤาษี) และทำหน้าที่จัดเตรียมเครื่องบูชาและจุดธูปไหว้พ่อแก่..."[63]

ในกรณีที่เป็นการแสดงตามสถานที่ที่ห่างไกล คณะลิเกมักจะไปถึงสถานที่ตั้งแต่ตอนบ่ายเพื่อเตรียมตัวอาบน้ำและรับประทานอาหารให้พร้อม เจ้าภาพจะเป็นฝ่ายเตรียมอาหารและเครื่องดื่มเลี้ยงในกรณีที่เป็นงานปลีก แต่ถ้าเป็นงานวิกโต้โผหรือหัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดูแลเรื่องอาหารการกินสำหรับทีมงานผู้แสดงและทั้งหมด

แต่งองค์ทรงเครื่อง การแต่งหน้าแต่งตาและเครื่องแต่งกายจะเริ่มขึ้นในช่วงเวลาประมาณ 19.00 น. พวกเรามีโอกาสบันทึกบรรยากาศการแต่งองค์ทรงเครื่องของคณะลิเกกระต่ายขาว แสงเพชร

---

[62] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *บันทึกสนาม: คณะกระต่ายขาว แสงเพชร.* 12 ธันวาคม 2539.

[63] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *บันทึกสนาม: คณะกระต่ายขาว แสงเพชร.* 12 ธันวาคม 2539.

ขณะที่เตรียมเปิดการแสดงที่บ้านโนนตาสุก อำเภอเมืองนครราชสีมา เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2539 ดังนี้ "...ผู้แสดงทั้งชายหญิงเริ่มแต่งหน้าอย่างประณีต เสร็จแล้วก็แต่งผมและใส่เครื่องแต่งกายสำหรับแสดง ผู้ชายบางคนโกนหนวด ผู้หญิงบางคนก็แปรงฟัน ใช้เครื่องสำอางค์ทาหน้า แต่งทรงผม ใส่ขนตาปลอม ใช้ดินสอเขียนคิ้ว ลงมาสคาราที่ขอบตา เครื่องประดับต่างๆ ก็ใส่ตามที่บทบาทการแสดงของแต่ละคนจะกำหนดให้ ผู้แสดงทั้งชายและหญิงแต่งหน้าแต่งผมอย่างคล่องแคล่วราวกับว่าเป็นนักแต่งหน้าแต่งผมมืออาชีพ ทุกคนเปลี่ยนเสื้อผ้าได้อย่างเรียบร้อย ไม่ประเจิดประเจ้อ..."[64]

นักวิจัยของเราอีกท่านหนึ่งก็บันทึกความประทับใจที่มีต่อการแต่งองค์ทรงเครื่องของลิเกคณะเดียวกันและวาระโอกาสเดียวนี้ดังต่อไปนี้ "...หลังจากที่แต่ละคนแต่งหน้าทาปากเสร็จแล้ว สังเกตว่าจะดูหล่อดูสวยขึ้นมาทันตา แม้แต่คนที่มีโอกาสสัมภาษณ์ด้วยตอนหัวค่ำก็แทบจำเค้าหน้าเดิมไม่ได้ ชุดที่สวมใส่ในช่วงเย็นกับชุดที่เตรียมขึ้นเวทีแสดงก็แตกต่างกันมาก จากชุดชาวบ้านธรรมดา (นุ่งผ้าถุงใส่เสื้อเชิ๊ต) มาเป็นกระโปรงฟู (มีระบายรอบตัว) เปิดไหล่..."[65]

บรรยากาศในการแต่งองค์ทรงเครื่องของลิเกแต่ละคณะที่พวกเรามีโอกาสได้ศึกษาจะมีลักษณะคล้ายคลึงกัน ทุกคนรู้หน้าที่และงานของตนเป็นอย่างดี เพื่อนนักแสดงที่นั่งอยู่ด้วยกันก็จะช่วยเหลือกันในการแต่งตัว เช่น จัดเสื้อผ้าให้เข้าที่เข้าทาง หรือช่วยกันวิจารณ์ว่าแต่งหน้าได้ที่หรือยัง ส่วนสามีภรรยากันก็ช่วยเหลือกันและกัน ในระหว่างนี้บางคณะจะมีเด็กรับใช้ทั่วไปอยู่ประจำทำความสะอาดเวที เก็บภาชนะใส่อาหารหรือหยิบของใช้ต่าง ๆ ให้ผู้แสดงที่กำลังวุ่นอยู่กับการแต่งองค์ทรงเครื่อง

ไหว้พ่อแก่-โหมโรง ในระหว่างที่นักแสดงกำลังแต่งตัวอยู่นั้น หัวหน้าคณะหรือภรรยาจะเป็นผู้ทำพิธีจุดธูปบอกกล่าวอัญเชิญพ่อแก่ฤาษี ซึ่งเป็นการไหว้ครูของคณะลิเกก่อนเริ่มต้นการแสดง ขั้นตอนนี้แต่ละคณะจะมีรายละเอียดมากน้อยต่างกัน บางคณะก็ให้ผู้แสดงทุกคนมาไหว้หัวพ่อแก่ด้วยกัน บางคณะเจ้าของหรือหัวหน้าจะสวดมนต์ ร่ายคาถาหรือปลุกเสกน้ำมนต์แล้วพรมน้ำมนต์ให้ทั้งนักดนตรีและนักแสดง จากนั้นนักดนตรีเริ่มประจำที่พร้อมจะบรรเลงปี่พาทย์โหมโรง ส่วนนักแสดงที่ยังแต่งตัวไม่เสร็จก็กลับไปแต่งตัวแต่งหน้าต่อไป จนกว่าจะถึงขั้นออกแขกและเริ่มแสดงตามขั้นตอนต่างๆ หลังจากไหว้พ่อแก่เสร็จแล้ว หัวหน้าคณะผู้หญิงแห่งคณะวันเฉลิม (วิโรจน์โชว์) จะเอาแป้งเจิมที่หน้าผากของผู้แสดงทุกคนพร้อมกับพูดว่า "ให้ใครเห็นว่าสวย น่ารัก ให้คนชอบคนหลงลงทุกครั้งก่อนการแสดงเลย"[66]

พวกเราบันทึกขั้นตอนไหว้พ่อแก่-โหมโรงของคณะลิเกกระต่ายขาว แสงเพชรไว้ดังนี้

"20.45 น. ทำพิธีไหว้พ่อแก่โดยเมียเจ้าของคณะ

---

[64] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนามการแสดงสดของคณะกระต่ายขาว แสงเพชร.* 12 ธันวาคม 2539.

[65] ศิลปกิจ ตีขันดีกุล. *บันทึกสนามการแสดงสดของลิเกคณะกระต่ายขาว แสงเพชร.* 12 ธันวาคม 2539.

[66] ศิลปกิจ ตีขันดีกุล. *บันทึกการแสดงสดของคณะวันเฉลิม: ไหว้พ่อแก่.* 23 มกราคม 2541.

20.55 น. ทดสอบเครื่องเสียง เปิดไมโครโฟนทุกตัว นักดนตรีเริ่มทดสอบและตั้งเสียงเครื่องดนตรีของตนเอง ก่อนเริ่มบรรเลงโหมโรง นักแสดงยกมือไหว้ สวดมนต์สั้น ๆ ยกมือขึ้นลูบหน้าตัวเอง ช่วงนี้ไม่ค่อยมีใครคุยกันเลย ทุกคนทำงานของตัวเองอย่างจริงจัง เพื่อเตรียมตัวให้พร้อมกับการแสดงที่จะมาถึงในไม่ช้า"[67] ชาวลิเกเล่าว่าช่วงโหมโรงมีความสำคัญมากเพราะเป็นการอัญเชิญพ่อแก่ให้เสด็จลงมาคุ้มครองและอวยชัยให้พรให้การแสดงคืนนี้ลุล่วงไปด้วยดี

ออกแขก ความแตกต่างระหว่างออกแขกของคณะลิเกโคราชกับคณะลิเกภาคกลาง ก็คือลิเกโคราชไม่มีตัวแขก (ผู้แสดงแต่งตัวเป็นแขก) ออกมาให้ซักแขก เล่นตลกแล้วบอกว่าคืนนี้จะแสดงเรื่องอะไร การออกแขกของลิเกโคราชเป็นการร้องอยู่หลังโรงมีทั้งเสียงชายหญิงร้องช่วยกันเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ชาวลิเกโคราชเข้าใจตรงกันว่า สาเหตุที่ต้องออกแขกเพราะว่าต้อง "เคารพถึงที่มาของลิเก ลิเกมาจากแขก เขาเป็นเจ้าของมาก่อน นึกถึงเขา นึกถึงที่มา ก่อนเล่นก็ออกแขกให้เขาหน่อย ให้รู้ต้นตอมันมายังไง"[68] หัวหน้าคณะลิเกหลายท่านอธิบายที่มาของการออกแขกโดยการอ้างถึงกลอนบทที่ว่า

"เดิมลิเกเฮฮามาจากแขก เป็นของแปลกไทยแปลคิดแก้ไข
มาเป็นศาสตร์นาฏศิลปินไทย เล่นทีไรออกทีแรกแขกทุกที"[69]

โดยทั่วไปการออกแขกเป็นเสมือนการร้องโหมโรงเรียกคนดูและบอกคนดูให้รู้ว่า ตอนนี้คณะลิเกพร้อมที่จะทำการแสดงแล้ว แต่ละคณะจะมีบทร้องออกแขกเป็นแบบฉบับหรือเอกลักษณ์ของตัวเอง บางคณะออกแขกด้วยการร้องเพลงทำนองแหล่แบบภาคกลาง บางคณะก็ร้องเฮฮ่าแล้วใช้การพูดบอกกล่าวผู้ชม แต่บางคณะก็มีบทร้องที่ประณีตเป็นแบบฉบับของตนเอง พวกเรามีโอกาสบันทึกบทร้องออกแขกของคณะเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ (ลูกชายสมอาจน้อย นักแหล่จากนครสวรรค์) ไว้ดังต่อไปนี้

"ชีวิตเรานี้...บทบาทโลเลเป็นเหมือนลิเกโรงใหญ่ มีโศกมีสุข มีนางเอกมีพระเอก คนรวยเป็นเจ้านายคนจนเป็นขี้ข้า...สร้างโครงเรื่องเอา แต่งบทร้อง บทพระเอก บทชาวนา เปิดฉากชีวิตมืดวาสนาเพียงแค่คนจน ความรักสับสน พระเอกไม่เคยได้เป็น บทเจนจัด บทความปวดร้าว ถูกแก่งแย่ง นางเอกไม่ดีอย่างเขา ชีวิตเศร้าเพราะเรื่องลิเก เจียมศักดิ์ ลูกสิงห์มาแล้วจ้า...ได้เวลาแล้ว เสียงแขกเฮฮา เจียมศักดิ์เขามาฝากฝัง โปรดช่วยกันเชียร์เสียงดังๆ ชอบลิเกร่ำร้อง...อย่าพึ่งชิงชัง

---

[67] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสด: คณะลิเกกระต่ายขาว แสงเพชร.* 12 ธันวาคม 2539.

[68] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: ที่มาของลิเก.* 14 ธันวาคม 2540.

[69] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 50 ปี: การออกแขก.* 22 พฤศจิกายน 2540.

เจียมศักดิ์เขามามากมาย เราคนไทย เราลิเกเต้นกินรำกิน ไม่เคยเหยียดหยาม ผู้ชมชายหญิง เพลิดเพลินฮาเฮ มาชมลิเกยอดนิยมนะจ๊ะ"[70]

การแสดงรำนาฏศิลป์ชุดต่างๆ เพื่อเป็นเกียรติแก่เจ้าภาพ หลังจากโหมโรงและออกแขกเสร็จแล้ว ผู้ประกาศหรือโฆษกประจำคณะก็ออกมาทักทายกับผู้ชม ขอบคุณเจ้าภาพ แจ้งรายการการแสดงในคืนนี้รวมทั้งออดอ้อนขอความเมตตาสงสารจากผู้ชม จากนั้นลิเกคณะใหญ่ๆ และมีชื่อเสียงจะเริ่มแสดงชุดรำนาฏศิลป์ชุดต่าง ๆ เพื่อเป็นเกียรติแก่เจ้าภาพ ในกรณีที่เป็นการแสดงในงานหน้าศพ ทางคณะลิเกก็จะจัดชุดนางรำไปรำหน้าศพให้กับเจ้าภาพเป็นพิเศษ เจ้าภาพจะเป็นฝ่ายจัดเตรียมเงินรางวัลไว้ให้แก่บรรดานางรำของลิเก ตัวอย่างเช่น คณะลิเกระเด่น ใจดีเล่นงานหน้าศพของครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติที่วัดโพธิ์เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2540 ทางคณะได้จัดนางรำจำนวน 10 คนลงไปรำหน้าศพบนศาลาที่ตั้งโลงศพแล้วกลับมารำต่ออีกหลายชุดบนเวที เช่น รำมโนราห์ รำไทยสี่ภาค ฯลฯ เนื่องจากการแสดงในคืนนั้น ทางคณะระเด่น ใจดีรับเป็นเจ้าภาพงานศพของบรมครูท่านนั้น ทางหัวหน้าคณะจึงรับหน้าที่ควักกระเป๋ามอบเงินรางวัลให้กับนางรำของคณะแต่ละคน[71]

คณะลิเกโคราชส่วนใหญ่จะเตรียมนางรำและชุดรำชุดต่าง ๆ ไว้แสดง เพราะผู้แสดงลิเกผู้หญิงส่วนใหญ่จะมีความสามารถในการรำนาฏศิลป์ชุดต่างๆ ได้เป็นอย่างดี นาฏศิลป์ทั้งการร้องและการรำเป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดของการแสดงลิเกโดยเฉพาะลิเกทรงเครื่องตามแบบฉบับดั้งเดิม คณะลิเกคณะเล็กก็จะมีนางรำประมาณ 4-5 คนเพื่อรำอวยพรในวาระโอกาสต่างๆ รำถวายมือในโอกาสที่แสดงฉลองศาลเจ้าหรือแก้บน ฯลฯ อย่างไรก็ตาม คณะลิเกโคราชหลายคณะไม่มีชุดรำนาฏศิลป์ ในการแสดงงานออกวิกคณะลิเกส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญกับการแสดง "คอนเสิร์ต" เพื่อเรียกผู้ชมมากกว่าการแสดงนาฏศิลป์ตามแบบฉบับดั้งเดิม

การแสดงคอนเสิร์ต คณะลิเกโคราชและคณะลิเกสมัยใหม่นิยมเรียกการร้องเพลงลูกทุ่งหรือเพลงไทยสากลที่กำลังได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้นว่า "คอนเสิร์ต" บางคณะก็เรียกว่า "คอนเสิร์ต 7 สี" เลียนแบบรายการถ่ายทอดสดการแสดงคอนเสิร์ตของสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ช่วงการแสดงคอนเสิร์ตของลิเกจะเริ่มขึ้นหลักจากโฆษกประจำคณะออกมากล่าวทักทายกับผู้ชม แนะนำตัว ขอบคุณเจ้าภาพรวมทั้งบอกรายการแสดงในค่ำคืนนี้ ในการแสดงคอนเสิร์ต ผู้แสดงลิเกทั้งชายและหญิงจะผลัดกันออกมาร้องเพลงยอดนิยมโดยมีหางเครื่องสาว ๆ ใส่ชุดสั้น ๆ ออกมาเต้น "รีวิว" ประกอบเพลงชุดต่างๆ นักร้องชายแต่งตัวด้วยชุดสูทสากลหรือเสื้อผ้าทันสมัย ส่วนนักร้องหญิงก็ใส่ชุดราตรี ชุดกระโปรงทั้งสั้นและยาวสีสันสวยงาม ในช่วงนี้ผู้ประกาศก็เชิญชวนให้ผู้ชมมอบเงินรางวัลและพวงมาลัยให้กับนักร้องหรือหางเครื่องที่แสดงได้ประทับใจ

---

[70] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *คณะลิเกเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ (ลูกชายสมอาจน้อย): ออกแขก*. 21 มกราคม 2541.

[71] พัฒนา กิติอาษา. *บันทึกสนามการแสดงสดคณะลิเกระเด่น ใจดี*. 24 สิงหาคม 2540.

เพลงลูกทุ่งยอดนิยมที่คณะลิเกนำมาร้องในช่วงการแสดงคอนเสิร์ตระหว่างปี 2539-2541 ได้แก่ "ขอให้เจ้าภาพจงเจริญ" (วงสามโทน) "ขอให้รวย" (พุ่มพวง ดวงจันทร์) "สั่งนาง" และ "จดหมายผิดซอง" (มนต์สิทธิ์ คำสร้อย) "รักน้องพร" (สดใส รุ่งโพธิ์ทอง) "เลิกแล้วค่ะ" (อาภาพร นครสวรรค์) "พกเมียมาด้วยเหรอ" (ยุ้ย ญาติเยอะหรือจริยา ปรีดากุล) "กราบเท้าย่าโม" (สุนารี ราชสีมา) "กระทงหลงทาง" "ไม่ธรรมดา" และ "องค์เดียวในโลก" (ไชยา มิตรชัย) "ขอเป็นพระเอกในหัวใจเธอ" (สุธิราช วงค์เทวัญ) ฯลฯ เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงที่คณะลิเกนำมาขับร้องในช่วงคอนเสิร์ตไม่เพียงแต่เป็นเพลงยอดนิยมที่ผู้ชมคุ้นหูอยู่แล้ว หากยังเป็นเพลงที่มีเนื้อหาในการยกย่องให้เกียรติ รวมทั้งออดอ้อนเจ้าภาพ ผู้ชมและผู้มีอุปการะคุณ (ขอให้เจ้าภาพจงเจริญ, ขอให้รวย) บางเพลงมีเนื้อหาเทิดทูนและเชิดชูอุดมการณ์ชาติ ศาสนาและองค์พระมหากษัตริย์ (องค์เดียวในโลก) และบางเพลงยังเน้นเอกลักษณ์ของคนโคราชและเมืองโคราช (กราบเท้าย่าโม)

คณะลิเกโคราชจำนวนมากยังใช้การร้องเพลงลูกทุ่ง แหล่ หรือเพลงไทยสากลเป็นส่วนสำคัญในการแสดงตลก การแสดงสลับเรื่องในรอบดึกรวมทั้งการแสดงส่งท้ายในตอนหัวรุ่ง ในการแสดงงานวิกยิ่งมีการแสดงคอนเสิร์ตมากขึ้นเพราะคณะลิเกถือว่า คอนเสิร์ตเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมได้ แสดงง่ายเพราะนักแสดงแต่ละคนมีความสามารถในการร้องเพลงอยู่ในตัว ขณะเดียวกันการแสดงคอนเสิร์ตยังสามารถหาเงินรางวัลจากพ่อยกแม่ยกและผู้ชมได้ง่าย โดยเฉพาะในกรณีที่มีการร้องเพลงตามคำขอ ผู้แสดงลิเกโดยเฉพาะตัวโจ๊กหรือตัวโกงจะพูด "ปากหวาน" ทันทีว่า "ถ้าผมร้องแล้ว แม่ต้องให้รางวัลผมนะ"[72]

เข้าเรื่อง-เริ่มแสดงตามท้องเรื่อง พวกเราบันทึกการเริ่มต้นการแสดงของลิเกคณะเพทายแสงประทีปในงานกาชาดประจำปีที่บริเวณศาลากลางจังหวัดนครราชสีมาเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2541 ไว้ดังนี้

"20.15 น. กราบคุณแม่ๆ ที่มาดูการแสดงของพวกเรา คืนนี้เป็นคืนสุดท้ายของงาน ขอฝากพระเอกและศิลปินไว้ในอ้อมอกของแม่ ๆ ถ้าเรายังมีความดีอยู่ก็ขอให้ติดต่อเราได้ที่สำนักงานสวายเรียงหรือโทรศัพท์ที่เบอร์ 01-661104 ขอบรรเลงเพลงสาธุการเลยเพื่อไม่ให้เสียเวลา

20.45 น. (วงปี่พาทย์หยุดบรรเลง เปิดเพลงลูกทุ่งของจักรพันธ์ อาบครบุรี โฆษกประจำคณะออกมาประกาศ) กราบเรียนเชิญทุกท่านหาเสื่อสาดมานั่งหน้าเวที คณะนี้เป็นลิเกน้องใหม่แสดงมาประมาณปีเศษ ติดต่อเราได้ที่สำนักงานสวายเรียง

20.50 น. (ร้องเพลงออกแขก แล้วต่อด้วยเพลงลูกทุ่ง...) เพทาย แสงประทีปมาแล้วคร้าบ... ได้เวลาแล้ว...ลิเกมากหน้า...เพทายมา...ชอบลิเก (ร้องเพลงออกแขกคล้ายทำนองเพลงแหล่แบบภาคกลาง)

---

[72] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: เปิดวิกช่วงเข้าพรรษา*. 9 ธันวาคม 2540.

21.05 น. (ร้องทำนองรานิเกลิง) ขอกราบเรียนเชิญทุกๆ ท่านให้มาช่วยกันชม น้องพี่ได้โปรดปรานี ผมเป็นลิเกลูกย่าโมราชสีมา มีแต่ลิเกวัยรุ่น บอกผู้ชมที่มาดูโปรดอุ้มชูเพทาย ถ้าดูบทบาทแล้วรับรองท่านต้องชื่นชอบ รับรองสนุก อย่าหนีจาก มีงานรีบเร่งเมื่อไหร่ไปหาเพทายมาชม...ขอฝากลิเกหน้าใหม่กับทุกท่าน เรามีเวทีลอยมาตรฐาน ซอยสวายเรียงหนองจะบก หรือติดต่อขอนามบัตรที่ด้านหลังเวที...

เราจะเริ่มเรื่อง "ดวงใจแม่"...ได้ ณ บัดนี้..."[73]

คณะลิเกหลายคณะเปิดฉากการแสดงทันทีที่การร้องเพลงออกแขกจบลง การบอกเรื่องเพื่อเริ่มต้นแสดงจะแทรกด้วยการโฆษณาประชาสัมพันธ์คณะของตัวเองรวมทั้งบริษัทห้างร้านที่ให้การอุปถัมภ์คณะลิเกในการแสดงแต่ละครั้ง ดังเช่น กรณีของคณะเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ที่พวกเราบันทึกไว้ดังนี้

"เจียมศักดิ์แสดงแล้วจ้า... เจียมศักดิ์มาแล้ว มาแล้วจ้า มาแล้วจ้า พ่อจ๋า แม่จ๋า พระเอกเจียมศักดิ์เล่นแล้วจ้า...ลีลาออกมารำ... เจียมศักดิ์มาแล้วจ้า สิบนิ้วก้มกราบถึงตักพ่อจ๋าแม่จ๋า พ่อค้าแม่ค้าทุกแผง ผู้มีเมตตาทุกท่านถึงเวลานัดแล้ว ขอเชิญชมฝีมือศิลปิน... จะได้พบกันในท้องเรื่องสนุกสนานเฮฮา... "ศึกรักบัลลังก์เลือด" บริษัทเสรีภัณฑ์ จำกัด ควบคุมการก่อสร้างโดยคุณวิทยา... ต้องการแผงร้านค้าติดต่อคุณพรชัย...แผง 38, 39 บริการอาหารตามสั่ง แผง 99, 100 มีไอสครีมกะทิสด แผง 119 โอวัลตินจ่าสุเทพ--จราจรใจดี ไม่มีจับ ร้านเบียร์สดเหมียว หนึ่งเหยือกมีกับแกล้ม ที่นั่งเย็นๆ จิบเบียร์สบายๆ... ขอจูงมือท่านผู้มีเกียรติหาความสำราญจากผลงานการแสดงของพวกเราในท้องเรื่อง "ศึกรักบัลลังก์เลือด"... (จากนั้นผู้แสดงเป็นตัววายร้ายฝ่ายชายก็ออกฉาก...)"[74]

การดำเนินเรื่อง สุรพล วิรุฬห์รักษ์แบ่งประเภทของเนื้อเรื่องที่ลิเกนครสวรรค์แสดงออกเป็น 3 ประเภทคือ พระเอกล้างแค้นตัวโกง นางเอกล้างแค้นพระเอกและฝ่าแฝดดี-ชั่ว ท่านอธิบายต่อไปอีกว่า คนแต่งเรื่องสำหรับแสดงลิเกจะมีบทบาทสูง เป็นทั้งคนคิดเรื่องทั้งหมดและคนให้เรื่องหรือกำกับการแสดงในช่วงที่ผู้แสดงออกทำหน้าที่ของตนอยู่หน้าเวที คนแต่งเรื่องไม่ได้แต่งหรือจินตนาการเรื่องเอาเองแต่พลิกแพลงเอาโดยพิจารณาจำนวนและความสามารถของตัวลิเกในงานวันนั้นๆ โดยทั่วไปการดำเนินเรื่องของลิเกจะช้าในตอนต้นเพราะเสียเวลากับการร้องการรำและการแนะนำตัวเพื่อปูเรื่อง ที่สำคัญท่านย้ำว่า ลิเกสมัยใหม่ที่ท่านได้ประสบมาไม่เคยเล่นจนจบเรื่อง "เพราะเมื่อถึงเวลาประมาณ 23.00 น. ตัวตลกก็เริ่มออกลวดลายไปต่างๆ จนคนดูพอใจสนุกสนานไม่สนใจว่าเรื่องราวจะเป็นอย่างไรจนหมดเวลาของการแสดงในคืนนั้น แต่ถ้าเป็นการแสดงปิดวิกตอนจบต้องระทึกใจชวนให้คนดูมาดูในคืนถัดไป"[75]

---

[73] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงคณะเพทาย แสงประทีป*. 11 มกราคม 2541.

[74] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ (ลูกชายสมอาจน้อย)*. 21 มกราคม 2541.

[75] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *ลิเก*. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539), หน้า 233.

ข้อค้นพบของท่านส่วนใหญ่ก็สอดคล้องกับผลการศึกษาภาคสนามของพวกเราที่โคราช โดยเฉพาะต่อประเด็นที่ว่า "ผู้แต่งหรือคนเรื่องจะกำหนดโครงเรื่องเท่านั้น รายละเอียดตัวลิเกเล่นสดเอาเอง เรื่องที่แต่งก็ไม่ใช่ใหม่ถอดด้าม บางครั้งก็จำเขามาบ้าง บางครั้งก็เล่นซ้ำบ้าง..."[76]

เมื่อพวกเราถามถึงที่มาของเรื่องที่คณะลิเกโคราชนำมาแสดง ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งเล่าว่า "เรื่องที่ลิเกเล่น เขาประพันธ์มาตั้งนานแล้ว บางทีเอามาจากหนังสืออิงประวัติศาสตร์ หนังสือนิยาย ของไม้ เมืองเดิม เช่น ชายผ้าเหลือง เกวียนหัก แผลเก่า ทางเสือผ่าน คน(ให้เรื่อง)ที่เก่งเล่นมานานก็เอาเรื่องจากหนังสือมาดัดแปลง ใครดัดแปลงได้ดีก็ดังไป บางทีหนังสือการ์ตูนเล่มละบาท นั่งแต่งเรื่องตอนจะไปเล่นงาน เลือกเอาตอนสำคัญมาดัดแปลงเอา เนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะคล้ายๆ กัน แต่ต่างกันอยู่ที่คนให้เรื่องจะให้เราเล่นไปทางไหน บางคณะก็หนักไปทางรำ บางคณะหนักไปทางร้อง บางทีเรื่องไม่เคยเล่น พอเล่นๆ ไปก็มาเข้าแนวที่เราเคยเล่นมาก่อน ลิเกโคราชใช้วิธีจำเรื่องเอา เรื่องที่เคยเล่นกันมาแล้วก็ดัดแปลงเอา"[77] บางท่านก็บอกว่า "... เรื่องทุกเรื่องมีที่มา คนดูเขารู้เรื่องมาก่อนแล้ว ส่วนใหญ่เป็นเรื่องชาวบ้านธรรมดา อย่างเรื่อง "น้ำตาสาวเหนือ" มีหนุ่มข้าราชการไปทำงานที่เชียงใหม่ไปเจอสาวเหนือ หลงรัก แต่พ่อแม่ของหนุ่มหาสาวไว้ให้แล้ว เมื่อพาเมียสาวเหนือกลับบ้าน พ่อแม่ไม่ยอมรับ เรื่องนี้เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นมาก่อนคล้ายๆ "สาวเครือฟ้า" เรื่องที่เราเล่นบางเรื่องก็เป็นเรื่องอิงประวัติศาสตร์ เช่น 'เลือดสุพรรณ'"[78]

ในทัศนะของผู้ให้มูลทั้งสองท่าน เรื่องที่เล่นมีที่มาจากหนังสือนิยาย หรือนิยายอิงประวัติศาสตร์ เรื่องเล่า หนังสือการ์ตูนรวมทั้งประสบการณ์ในชีวิตจริง ที่มาเหล่านี้อาจเป็นเพียงแหล่งอ้างอิงเพราะจากการศึกษาภาคสนามพวกเรากลับเห็นว่า เรื่องที่เล่นส่วนใหญ่ไม่ได้มาจากแหล่งข้างต้น แต่มาจากความทรงจำและประสบการณ์ของคนให้เรื่องเป็นหลัก แม้จะมีการเอ่ยถึงที่มาจากวรรณคดีและนวนิยายในการสัมภาษณ์ แต่ในเวทีแสดงจริงทุกอย่างเกิดจากการดัดแปลงจินตนาการระหว่างแสดงและการบอกทิศทางการดำเนินเรื่องของคนให้เรื่องหรือผู้กำกับการแสดง ลิเกโคราชไม่ได้บันทึกเนื้อเรื่องเป็นลายลักษณ์อักษรก่อนการแสดง แต่ทุกอย่างมาจากคนให้เรื่อง ความจำและทักษะของผู้แสดงเป็นสำคัญ ผู้ให้ข้อมูลสำคัญท่านหนึ่งบอกว่า "ถ้าเล่นต่างคณะ เขาจะมาเล่าเรื่องให้เราฟังว่า เราเป็นตัวนั้นตัวนี้ ถ้าเป็นคณะที่เคยเล่นด้วยกันมานานจะเป็นที่รู้กันเอง เรื่องที่เล่นก็รับต่อๆ มาจากรุ่นพ่อ ต้องคนเก่งจริงๆ จึงจะแต่งเรื่องเองได้ เรื่องแสดงส่วนมากคล้าย ๆ กัน คนเล่นต่างกันบ้าง พลิกแพลงเองบ้าง"[79] ส่วนอีกท่านหนึ่งแสดงทัศนะว่า "เรื่องแสดงจำตกทอดต่อกันมา เอาแน่นอนไม่ได้ ถ้าเป็นเรื่องเก่าต้องยึดหลักเขาไว้ เช่น พระอภัยมณี อิเหนา เรื่องสมัยใหม่ไม่มีใครเป็นเจ้าของ จำตกทอดกันมา จำไม่ได้ว่าใครเป็นเจ้าของเรื่อง คนไหนให้เรื่องได้ก็ยกให้เป็น

---

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 232.

[77] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 34 ปี: เรื่องที่แสดง.*** 19 พฤศจิกายน 2540.

[78] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 30 ปี: เรื่องที่ใช้แสดง.*** 22 พฤศจิกายน 2540.

[79] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 30 ปี: เนื้อเรื่องที่แสดง.*** 20 พฤศจิกายน 2540.

ผู้กำกับ ผมเอาเค้าเรื่องของคนอื่นมาแล้วยัดกลอนใส่เข้าไป เอาตอนนั้นตอนนี้มาแต่งใหม่ ทุกคนอ้างได้แต่เรื่องจะเป็นของผมคนเดียวไม่ได้ จำตกทอดกันมา ไม่รู้ว่าใครเขียน ไม่เหมือนนักแต่งเพลงเขามีกรรมสิทธิ์(ลิขสิทธิ์)ของเขา"[80]

คนให้เรื่องของลิเกโคราชคณะหนึ่งบอกว่า "แหล่งที่มาของการแต่งเรื่องลิเกสมัยใหม่อาจหาได้จากละครโทรทัศน์และหนังอินเดียซึ่งทั้งสองอย่างเน้นเรื่องราวของชีวิตจริงที่ไปกันได้กับการแสดงลิเก"[81] ตัวอย่างเรื่องที่มาจากละครโทรทัศน์ ได้แก่ ดวงไฟในพายุ (อัศวิน ก้องฟ้า) แรงริษยา (ทองหยด บุญยืน) กุหลาบไร้หนาม (ทองหยด บุญยืน) กากับหงส์ (ศรรัก เพชรวิเชียร) ฯลฯ คนให้เรื่องลิเกเหล่านี้เอาชื่อเรื่องและเค้าเรื่องมาดัดแปลงเพื่อใช้ในการแสดงลิเก เพราะว่าละครโทรทัศน์เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในหมู่ผู้ชมอยู่แล้ว แม้ว่าเรื่องในลักษณะนี้ผู้ชมรู้เรื่องและเข้าใจเรื่องอยู่แล้ว แต่การแสดงของลิเกดัดแปลงและเพิ่มสีสันบรรยากาศใหม่เข้าไป หรือบางครั้งเนื้อเรื่องก็ไม่เกี่ยวกับเค้าเดิมหรือชื่อเรื่องเดิมเลย ในกรณีของการออกแสดงงานวิกคณะลิเกต้องเล่นติดต่อกันหลายๆ คืน ที่ทำได้เช่นนั้นเพราะลิเกพลิกแพลงเรื่องออกไปได้หลายแง่มุม บางครั้งเรื่องที่แสดงก็เหมือนกัน แต่ต่างกันที่ตัวละครและทางเล่น เปลี่ยนเนื้อหา อยากให้ดีก็เปลี่ยน "ทางเล่น" เรียกว่า "เปลี่ยนแนวเล่น"[82] บางท่านก็บอกว่าการแสดงเรื่องลิเกซ้ำกันเปรียบเสมือนกับ "เรากินแกงหลายหม้อ"[83] หรือการกินแกงชนิดเดียวกันแต่ปรุงหลายหม้อหลายรสจากแม่ครัวหลายคน คณะลิเกที่เล่นเรื่องซ้ำกันมักจะประกาศให้ผู้ชมทราบในตอนเริ่มแสดง

เนื้อเรื่องที่ลิเกโคราชแสดง พวกเรามีโอกาสติดตามการแสดงของลิเกโคราชจำนวน 30 คณะและมีโอกาสบันทึกเนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 44 เรื่อง ในจำนวนนี้มีอยู่ 4 เรื่องที่คณะลิเกนำไปแสดงซ้ำกันแต่ต่างวาระและโอกาส เนื้อเรื่องที่แสดงส่วนใหญ่มักจะมีโครงเรื่องและเนื้อหาสำคัญที่คล้ายคลึงหรือใกล้เคียงกัน พวกเราจัดแบ่งเนื้อเรื่องที่คณะลิเกนำไปแสดงออกเป็นกลุ่มสำคัญดังนี้

1. ธรรมะชนะอธรรมะ หรือความดีชนะความชั่ว ได้แก่ ดอกฟ้าในมือมาร (ระเด่น ใจดี) ผู้ชนะใจนาง (พงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร)

2. กฎแห่งกรรมและพรหมลิขิตชะตาชีวิต ได้แก่ โอรสสองไฟ (ชมพูทอง) ราชโอรสฝาแฝด (สุริยา ภักดี) กากับหงส์ (ศรรัก เพชรวิเชียร) ราชินีชาวไร่ (พงษ์เพชร เบญจพร)

3. เทิดทูนอุดมการณ์ชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์ ได้แก่ ชาติกับพ่อ (ชมพูทอง)

4. บูชาคุณธรรม เช่น ความซื่อสัตย์ต่อความรัก ความจงรักภักดีต่อเจ้านาย ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ รักศักดิ์ศรีและเกียรติยศของตน และความสัมพันธ์ทางสายโลหิต ได้แก่ สองพี่น้อง

---

[80] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 56 ปี: เนื้อเรื่องที่แสดง.* 29 พฤศจิกายน 2540

[81] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 50 ปี: ที่มาของเรื่องลิเก.* 20 ธันวาคม 2540.

[82] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: เรื่องที่ลิเกแสดง.* 24 กันยายน 2540.

[83] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 45 ปี: เรื่องที่ลิเกแสดง.* 23 มกราคม 2541.

ลูกคนไหนดีแน่ (กระต่ายขาว แสงเพชร) สุดแค้นแสนรัก (ระเด่น ใจดี) ขุนทัพเมียเถื่อน (สุริยา ภักดี) ราชาบ้ารัก (วันเฉลิม) รักข้าเหนือชีวิต (มนตรี รุ่งรังสรรค์) พระคุณแม่ (รักชาติ ศิริชัย) ลูกคืนเดียว (อัศวิน ก้องฟ้า) ใจพี่ใจน้อง (ระเด่น ใจดี) ฯลฯ

เนื่องจากคณะลิเกโคราชส่วนใหญ่ไม่ได้เล่นจนจบเรื่อง ไม่ได้เคร่งครัดในการดำเนินเรื่องตามบท ไม่มีการแต่งบทร้อง บทรำหรือบทเจรจาไว้ล่วงหน้าและผู้แสดงก็ไม่ได้เล่นตามบทอย่างตายตัว ดังนั้นเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จึงไม่ค่อยปะติดปะต่อกันมากนัก ทั้งยังไม่ได้สื่อคติธรรมหรือแก่นสำคัญของเรื่องอย่างจริงจัง พวกเราเข้าใจว่าการจัดแบ่งประเภทข้างต้นสามารถกระทำได้ค่อนข้างรวบรัดเพียงบางส่วนเท่านั้น ในความเป็นจริง การแสดงของลิเกแต่ละคณะอาจจะสื่อความหมายมากกว่าแก่นสำคัญเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่กล่าวมาข้างต้น หรือบางครั้งไม่ได้มุ่งสาระเลย

พวกเราเชื่อว่า การวิเคราะห์เนื้อเรื่องที่ลิเกแสดงอาจกระทำได้ในระดับหนึ่งเท่านั้น เพราะลิเกมีเพียงคนให้เรื่องกำกับเพียงทิศทางเท่านั้น บทพูด บทร้องและการแสดงแทรกต่างๆ เป็นเรื่องของการเตรียมระหว่างผู้แสดง ปฏิภาณไหวพริบและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ผู้ชมไม่ได้ให้ความสนใจที่สาระตามโครงหลักของเรื่อง แต่สนใจที่ความสามารถในการลื่นไหลออกนอกบท จินตนาการและบทร้องบทเจรจาที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะของผู้แสดง ที่สำคัญผู้ชมสนใจที่ "อารมณ์" มากกว่า "ตรรกะ" หรือ "เหตุผลความสอดคล้องลงตัว" ของแต่ละฉากแต่ละองก์ที่ประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องทั้งหมด พวกเราเชื่อว่าส่วนที่ลิเกสื่อสารมาให้ผู้ชมได้มากที่สุดและตรงที่สุดก็คือ อารมณ์ความรู้สึก (รัก รบ โศกและตลก) อารมณ์เหล่านี้สื่อกันด้วยการใช้ภาษาที่รุนแรง ตรงไปตรงมา สองแง่สามง่าม การแสดงท่าทางที่เกินจริง (เว่อร์) รวมทั้งการแต่งองค์ทรงเครื่องที่พรางความจริงแต่สร้างจินตนาการใหม่ให้กับผู้ชมได้ ดังนั้น เนื้อเรื่องจึงมีความสำคัญน้อยกว่าการแสดงของผู้แสดงแต่ละตัว[84]

ตัวอย่างเนื้อเรื่องย่อของลิเกโคราช

1. "เมียนอกกฎหมาย" (คณะแสนรัก อินทิรา)

กล่าวถึงราชบุตรฝ่ายซ้ายชื่อว่า "ทรงกลด" หลงรัก "กลอย" หญิงบ้านป่า แต่กลอยชอบพอกับ "กล้า" ซึ่งมีเพื่อนชื่อ "กล้วย" กล้าเป็นเด็กวัดจึงนัดเจอกับกลอยที่หลังวัด ราชบุตรทรงกลดตามมาเจอจึงต่อสู้แย่งนางกับกล้า ผลปรากฏว่าราชบุตรทรงกลดแพ้ จึงกลับไปยกกองทัพมาฉุดกลอยเข้าวังจะข่มขืนเป็นเมีย กล้าจะเข้าไปช่วย แต่กล้วยเพื่อนรักขออาสาไปช่วยเอง กล้วยจึงปลอมตัวเข้าไปช่วยกลอยในวัง กลอยหนีออกมาพบกล้าแต่ราชบุตรทรงกลดก็ตามหาจนเจอ จึงเกิดการต่อสู้กันอีก...[85]

---

[84] การอภิปรายความหมายของการแต่งองค์ทรงเครื่องและการแสดงของลิเกบทต่างๆ โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5

[85] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะแสนรัก อินทิรา*. 20 พฤศจิกายน 2540

2. "รักต่างแดน" (คณะฉัตรชัย ยอดรัก)

"กล่าวถึงเมืองลานนาไทยมีองค์หญิงผกามาศครองเมือง มีหลานสาวสุดสวยชื่อว่าเพ็ญแข องค์หญิงได้ประกาศให้ทหารภายในเมืองมาประลองฝีมือเพื่อหาผู้ชนะแต่งงานกับเพ็ญแข ขุนพลเล็บสิงห์เป็นคนหนึ่งที่แอบชอบเพ็ญแข แต่เพ็ญแขไม่ชอบด้วยเพราะได้ปันใจให้กับสัญญาผู้เป็นทหารเอกแล้ว สัญญามีเพื่อนสนิทสองคนชื่อว่า กบ กับ เขียด การประลองฝีมือปรากฏสัญญาเป็นฝ่ายชนะและได้รับการแต่งตั้งให้เป็นแม่ทัพยกกองทัพไปรบกับเมืองมอญ (หงสาวดี) และสามารถยึดครองเมืองได้ แม่ทัพสัญญาพบรักกับเม้ยจามรี ต่างก็ชอบพอกันจนกลายเป็นผัวเมียกันในที่สุด แม่ทัพสัญญาบอกให้เพื่อนสองคนกลับไปบอกองค์ผกามาศว่าตนยึดกรุงหงสาวดีไว้ได้แล้ว กล่าวถึงเมืองลานนาไทย ขุนพลเล็บสิงห์เห็นว่าปลอดคนแล้วและเหลือตัวเองเป็นคนเฝ้าเมืองจึงคิดปลุกปล้ำเพ็ญแข เพ็ญแขวิ่งไปหาองค์หญิงผกามาศ จึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น โชคดีที่เจ้ากบและเขียดมาช่วยไว้ทันและขับไล่ขุนพลใจชั่วออกจากเมือง องค์หญิงผกามาศสั่งให้เจ้ากบและเขียดไปตามแม่ทัพสัญญากลับมาโดยด่วน เมื่อสัญญาทราบเรื่องจึงต้องตัดใจทิ้งเมียรักชาวมอญกลับลานนา"[86]

3. "หนึ่งหญิงสามชาย" (คณะราเชน ราชบุตร)

"หลวงลำพองมีน้องชาย 2 คน ชื่อว่าศรเพชรกับพาน หลวงลำพองออกดอกเงินกู้ แต่เงินที่เอามาออกดอกนั้นเอามาจากโสพิศอีกทีหนึ่ง หลวงลำพองสัญญาไว้ว่าจะให้น้องชาย (ศรเพชร) แต่งงานกับคุณโสพิศ หลวงลำพองมีลูกหนี้ชื่อว่ายายพลอย แต่ยายพลอยตายไม่มีเงินใช้หนี้ จึงยกลูกสาวชื่อแพรวให้มาเป็นคนรับใช้ ทั้งหลวงลำพองและพานต่างหลงรักแพรว วันหนึ่งศรเพชรถูกสั่งพักราชการจึงกลับมาหาพี่ชาย ศรเพชรมาพบแพรว หลงรักและได้เสียกัน แต่ศรเพชรต้องแต่งงานกับคุณนายโสพิศ พานผู้น้องจึงรับเป็นพ่อเด็กที่เกิดจากแพรว..."[87]

4. "สุดแค้นแสนรัก" (คณะระเด่น ใจดี)

"เทพอมรเป็นพี่ชายต่างมารดาของเทพทัต มีน้องสาวอีกคนหนึ่งชื่อว่าเทพกัญญา มีหลานชายชื่อเทพมนตรีซึ่งไปเรียนวิชาที่วัด เมื่อเมืองว่างกษัตริย์ลงต้องมีการสรรหากษัตริย์ใหม่ เทพอมรไม่ต้องการที่จะเป็นเจ้าเมือง เทพทัตและเทพมนตรีจึงแข่งขันกัน ชาวเมืองรู้ว่าเทพมนตรีเป็นคนดี เทพทัตนิสัยพาลเป็นคนไม่ดี เทพทัตหาเสียงโดยการให้เงินกับผู้ที่จะเลือกตน ผลปรากฏว่าเทพมนตรีชนะ ทางเทพอมรให้ทหารไปตามเทพมนตรีกลับมาครองเมือง ทางเทพทัตด้วยความอยากเป็นกษัตริย์มากจึงวางแผนดักปล้นเทพมนตรีกลางทางและหาทางกำจัดเทพมนตรีเสีย..."[88]

5. จักรพรรดิ์ใจเพชร (คณะระเด่น ใจดี)

"กษัตริย์ฟ้าลั่นแห่งนครโยทะกาฝันว่าเด็กชายเกิดใหม่ที่มีปานแดงกลางฝ่ามือซ้ายจะเป็นผู้ที่มาฆ่าตน จึงสั่งให้ทหารยกทัพไปเมืองโกสัมพีเพื่อค้นหาตัวเด็กคนนั้น ที่เมืองโกสัมพี มเหสี

---

[86] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะฉัตรชัย ยอดรัก.* 5 พฤศจิกายน 2540.

[87] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะราเชน ราชบุตร.* 4 มกราคม 2541.

[88] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะระเด่น ใจดี.* 20 ธันวาคม 2540.

ศรีประภาของกษัตริย์ศรีวิชัยได้ให้กำเนิดโอรสผู้ชายมีปานแดงกลางฝ่ามือ ฟ้าลั่นแม่ทัพจากโยทะกา นครยกทัพมาตีเมืองโกสัมพี วีรเสนแม่ทัพยกทัพออกไปต่อสู้แต่สู้ไม่ได้ ชาวเมืองโกสัมพีต้องแตกหนี ศรีประภาอุ้มลูกชายไปฝากไว้ที่วัด มเหสีอีกองค์อุ้มลูกชายหนีไปฝากไว้กับวีรเสน ฟ้าลั่นไล่ล่า วีรเสนจับได้และเอาลูกชายมาเป็นของคนเองตั้งชื่อว่า คชสิงห์ ส่วนลูกชายคนที่อยู่วัดชื่อ อนันตชัย 20 ปีผ่านไปทั้งสองเติบโตเป็นหนุ่ม คชสิงห์เป็นคนก้าวร้าววางแผนฆ่าวีรเสน โดยไม่รู้ว่าวีรเสนเป็นผู้มีพระคุณ ส่วนอนันตชัยมารู้ภายหลังว่าตนเป็นลูกกษัตริย์ศรีวิชัยที่ถูกกษัตริย์เมืองโยทะกายกทัพมารุกราน เขาจึงยกทัพไปตีเมืองโยทะกาล้างแค้น..."[89]

6. ยุพราชเสี่ยงรัก (คณะอัศวิน ก้องฟ้า)

"กล่าวถึงเมืองหนึ่งมีทหารเอกชื่อ คชบาล มีกษัตริย์หญิงชื่อว่า รัชนี คชบาลแอบรักรัชนี แต่องค์หญิงไม่เล่นด้วยจึงไล่ปล้ำ กล่าวถึงเมืองหนึ่งมีโอรส 3 องค์ คนพี่ชื่อเพทายไปเรียนวิชาปกครอง คนกลางชื่อไพฑูรย์เรียนไสยศาสตร์ น้องคนเล็กเป็นคนเฝ้าเมือง ต่อมาสั่งให้ทหาร (ไก่กับกุ้ง) ไปตามพี่ทั้งสองกลับเมือง ระหว่างทางกลับเมืองไพฑูรย์ไปเจอเหตุการณ์ที่คชบาลกำลังไล่ปล้ำรัชนีจึงเข้าไปช่วย ได้รัชนีมาเป็นเมียและสัญญาว่าจะมาสู่ขอภายใน 7 วัน เมื่อทุกคนกลับถึงเมืองจึงมีการเปิดพินัยกรรม เพทายได้เป็นกษัตริย์ครองเมือง วังหน้าให้ไพฑูรย์ แต่คนที่เป็นกษัตริย์ต้องมีมเหสีโดยใช้วิธีการเสี่ยงว่าวทอง ทหารกุ้งเป็นคนวิ่งร่อนว่าว ทหารไก่ขี่ปลัดชิกไล่ตาม กล่าวถึงครอบครัวของชาวป่าชื่อพลอย มีลูกสาว 2 คนชื่อประภากับพิศเพลิน ประภาถูกแม่กลั่นแกล้งและถูกไล่ออกจากบ้าน โกสัยมาช่วยประภาและเล่าเรื่องว่าวเสี่ยงทายให้ฟัง ประภาเก็บว่าวได้แต่ถูกพิศเพลินน้องสาวแย่งเอาไป จนได้เป็นมเหสี โกสัยบอกความจริงแก่กษัตริย์เพทาย เพทายปลอมตัวสืบหาประภา ในที่สุดก็ได้ประภามาเป็นมเหสี ส่วนไพฑูรย์ก็แต่งงานกับรัชนี..."[90]

7. "แรงริษยา" (คณะทองหยด บุญยืน)

"สิงห์คำรณเป็นข้าราชการผู้ใหญ่ของเมืองหนึ่งที่มีองค์หญิงประกายฟ้าเป็นเจ้าเมือง สิงห์-คำรณแอบรักหลานสาวชื่อประกายแก้ว แต่ประกายแก้วไม่รักตอบ สิงห์คำรณขู่จะยึดเมืองหากประกายแก้วไม่ยอม ประกายฟ้าจึงตกลงแต่ต้องไปรบกับกษัตริย์จักรา ประกายแก้วเป็นแม่ทัพยกไปด้วยกัน เมืองลานนามีแม่ทัพชื่อศรีน้ำ ทหารชื่อกุ้งและไก่ เมื่อสองทัพยกมารบกัน ปรากฏว่าทัพของประกายแก้วแพ้ สิงห์คำรณไปฟ้องประกายฟ้าว่าประกายแก้วไปเข้าข้างศัตรู แต่ประกายแก้วบอกว่าใช้ความสาวเข้าล่อแต่ไม่สำเร็จ ประกายฟ้าจึงส่งสาส์นไปท้ารบกับจักราอีก..."[91]

---

[89] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะระเด่น ไอดี.* 13 มกราคม 2541.

[90] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกสนามการแสดงสดคณะอัศวิน ก้องฟ้า.* 14 ธันวาคม 2540

[91] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะทองหยด บุญยืน.* 24 มกราคม 2541.

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับเนื้อเรื่องและการแสดงของคณะลิเกโคราช

จากเรื่องย่อที่พวกเรานำเสนอข้างต้นและเรื่องต่างๆ ที่ได้รับการจดบันทึกไว้จากการศึกษาภาคสนามคณะลิเกในโคราช พวกเราตั้งข้อสังเกตประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

ประการแรก วางโครงเรื่องภายใต้กรอบที่เรียกว่า "จักรๆ วงศ์ๆ" แต่ใช้วิธีการเล่าเรื่องใหม่และตีความหมายเรื่องใหม่ แม้ว่าเนื้อเรื่องลิเกเกือบทั้งหมดจะเป็นเรื่องที่เรียกกันทั่วไปว่า "จักร์ ๆ วงศ์ ๆ" แต่เนื้อเรื่องเหล่านี้ได้รับการดัดแปลงให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนไป ตัวอย่างเช่น การเลือกตั้งกษัตริย์ การซื้อคะแนนเสียง (สุดแค้นแสนรัก) ทหารตัวโกงปล้ำนางเอกที่เป็นตัวเจ้า (ยุพราชเสี่ยงรัก)

ประการที่สอง ผู้ชายใช้อำนาจและกำลังบังคับผู้หญิงและผู้ที่อ่อนแอกว่า เนื้อเรื่องเช่นนี้ปรากฏให้เห็นอยู่ในเนื้อเรื่องทั่วไป ตัวโกงผู้ชายมักแสดงอำนาจโดยการใช้กำลังบีบบังคับ ข่มขู่และข่มขืนตัวผู้หญิง ผู้หญิง คนยากคนจนและสามัญชนตกเป็นเหยื่อของผู้มีอำนาจ (ผู้ชาย) อยู่ตลอดเวลา

ประการที่สาม พระเอกเป็นทหารผู้มีคุณธรรมและความรู้ความสามารถ ตัวเอกส่วนใหญ่เป็นทหารเอก น้องชายกษัตริย์หรือชายหนุ่มสามัญแต่มีคุณธรรม มีความรู้ความสามารถ เนื้อหาของลิเกหลายเรื่องเริ่มแสดงให้เห็นว่าตัวเอกฝ่ายชายใช้ประสบความสำเร็จในชีวิตหรือขึ้นสู่อำนาจด้วยความรู้ความสามารถมากกว่าบุญญาธิการ หรือชาติกำเนิด

ประการที่สี่ นางเอกยากจน ชาวป่าหรืออยู่ในตำแหน่งที่ต้องการความช่วยเหลือ โดยใช้ความสาว ความสวยและความเป็นผู้หญิงเป็นสื่อ ชีวิตนางเอกถูกทำให้สมบูรณ์ด้วยการแต่งงานกับพระเอกหลังจากที่ต้องต่อสู้ฟันฝ่าอุปสรรคต่างๆ ในชีวิต

ประการที่ห้า เนื้อเรื่องถูกร้อยเรียงเข้าด้วยกันโดยการล้างแค้น ความอิจฉาริษยา ความโกรธแค้น ความเศร้าโศกและความตลกขบขัน อารมณ์เหล่านี้เป็นเอกลักษณ์ของลิเกที่ปรมาจารย์ท่านหนึ่งสรุปว่า ลิเกต้องมี "รัก โศก รบ ตลก" (ครูทองเจือ โสภิตศิลป์)

ประการที่หก เนื้อเรื่องและการแสดงของลิเกเกือบทั้งหมดไม่ได้จบสมบูรณ์แบบในตัวเอง คณะผู้แสดงจำนวนมากก็ไม่ได้ให้ความสนใจกับความสมบูรณ์ของเรื่อง แต่ให้ความสนใจที่ปฏิกิริยาและปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้แสดงลิเกมีสัมผัสที่อ่อนไหวและไวต่อปฏิกิริยาของผู้ชมมาก เป็นพิเศษโดยเฉพาะในการแสดงงานวิก บางครั้งพวกเราก็พบว่าลิเกจะยุติการแสดงตามเนื้อเรื่องกลางคันแล้วหันไปเล่นคอนเสิร์ต หรือเล่นตลกโดยไม่จำเป็นต้องบอกกล่าวต่อผู้ชม บางครั้งก็เปลี่ยนบทหรือแสดงออกนอกบทไปเลย พวกเราเข้าใจว่าคณะลิเกต้องการสร้างความพึงพอใจให้กับผู้ชม สร้างความนิยมชื่อเสียงด้วยการเอาใจคนดูและต้องการเงินรางวัลจากคนดูเพื่อความอยู่รอด การแสดงตามเนื้อเรื่องที่ไม่ตรงกับความสนใจของคนดูต้องได้รับการปรับเปลี่ยน ที่สำคัญ คณะลิเกเกือบทั้งหมดเล่นเรื่องไปตามทักษะ ประสบการณ์และจินตนาการของแต่ละคน โดยมีคนให้เรื่อง

กำกับหรือให้แนวทางกว้างๆ เท่านั้น จึงเป็นไปได้ที่เนื้อเรื่องไม่ปะติดปะต่อ ไม่เป็นเนื้อเดียวกัน และไม่ได้ให้แก่นสารสำคัญเมื่อเปรียบเทียบกับละครโทรทัศน์ ละครเวที หรือภาพยนตร์

บทสรุป: "ลิเกโคราช" ในโลกของความเป็นจริง

พ่อครูทองเจือ โสภิตศิลป์เขียนไว้ว่า เนื้อหาของลิเกโดยรวมไม่ว่าจะเป็นยุคใดสมัยใดจะต้องมี "รัก โศก รบ ตลก"[92] ส่วนพ่อครูบุญยัง เกตุคงก็บอกว่าลิเกโดยเฉพาะลิเกทรงเครื่องตามแบบฉบับของท่านเป็น "...ศิลปะ มีรบยักษ์รักนางมีพระฤาษี"[93] พวกเราเข้าใจว่า "ลิเก" ในความหมายของพ่อครูทั้งสองท่านก็คือศาสตร์และศิลป์ที่จะสื่ออารมณ์และเรื่องราวจำลองมิติทางโลกียะของโลกที่ประกอบขึ้นด้วย "รัก รบ โศกและตลก" ไปยังกลุ่มผู้ชม

ลิเกในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงมุ่งสื่อความงามและศิลปะที่ให้ความหมายของชีวิตจริงที่เน้นความสำคัญของเรื่องโลกียะหรือธรรมดาโลกย์ ไม่มีโลกุตระธรรมหรือสัจจะธรรมจากการแสดงลิเก แต่มีอารมณ์รัก โลภ โกรธ หลง ริษยา อาฆาตหรือตลกขบขัน ในขณะเดียวกันก็ไม่มีผู้ชมคนใดที่ต้องการใฝ่หาสัจธรรมและโลกุตรธรรมที่แฝงมากับสื่อบันเทิงเช่นลิเก เหมือนกับที่ผู้ให้เรื่องของคณะลิเกคณะหนึ่งบอกว่า "คนแก่จะชอบเรื่องชีวิต เมียหลวง-เมียน้อยและนิทานพื้นบ้าน ส่วนคนหนุ่มสาวชอบแบบบู๊ โศกและตลก"[94]

ลิเกเป็นศิลปะการแสดงของชาวบ้านร้านตลาด หรือชนชั้นผู้ใช้แรงงาน ทั้งผู้แสดงและผู้ชมเป็นคนกลุ่มเดียวกัน มีพื้นเพทางครอบครัว สถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคมไม่แตกต่างกันมากนัก คณะลิเกอาจจะตั้งสำนักงานหรืออยู่อาศัยในเมือง ส่วนกลุ่มผู้ชมมีทั้งที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านชนบทและย่านชุมชนต่างๆ ในเมือง แต่ผู้ชมส่วนใหญ่ของลิเกมีลักษณะเป็นคนยากคนจน ผู้ใช้แรงงาน แม่ค้าตามตลาด กรรมกร สามล้อ ชาวไร่ชาวนา ฯลฯ พวกเราเรียกคนกลุ่มนี้ในสังคมว่า "คนชายขอบ" (marginalized people) และเรียกวิถีชีวิตของคนกลุ่มนี้ว่า "ชีวิตชายขอบ" (life on the margin) อาจจะมีผู้ชมจำนวนหนึ่งที่เป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษาและสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคม แต่ผู้ชมกลุ่มนี้มีจำนวนน้อยและส่วนใหญ่ก็มีพื้นฐานครอบครัวมาจากชนชั้นผู้ใช้แรงงานมาก่อน พวกเรามองเห็นว่าลิเกเป็นศิลปะการแสดงหรือสื่อบันเทิงของชนชั้นผู้ใช้แรงงานในสังคมไทยได้เพราะว่า ลิเกไม่เพียงแต่มีพื้นฐานทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมจากชนชั้นเดียวกันกับผู้ชม หากยังได้ "พูด" หรือ "นำเสนอ" รูปแบบและเนื้อหาการแสดงที่ถูกอกถูกใจชนชั้นเดียวกัน ศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมประชาไม่ได้ยึดติดที่แบบแผน รสนิยมและบรรทัดฐานว่าด้วยความดี ความงามและความจริงที่ชนชั้นผู้นำยอมรับและกำหนดขึ้นมาเป็นแบบแผน รสนิยมและบรรทัดฐานของสังคม

---

[92] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." วารสารวัฒนธรรมไทย. มกราคม 2530: 64.

[93] บุญยัง เกตุคง. อ้างแล้ว, หน้า 189.

[94] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: เรื่องลิเกที่คนชอบ.* 16 ตุลาคม 2539.

อย่างไรก็ตาม ผู้แสดงลิเกในฐานะที่เป็น "ศิลปิน" มีสถานะที่แตกต่างจากผู้ชม เพราะศิลปินอยู่ในตำแหน่งของ "ตัวกลาง" ที่ใช้ศาสตร์และศิลป์ของวิชาชีพสะท้อนความเป็นจริงของโลกและชีวิตของกลุ่มคนชายขอบ การเข้าไปอยู่ในตำแหน่งคนกลางได้จะต้องได้รับการฝึกหัด เรียนรู้และสร้างสมประสบการณ์ รวมทั้งยอมรับเอาอัตลักษณ์ใหม่เพื่อช่วยให้ตัวเองมองเห็น เข้าใจ และหาวิธีการสื่อสารหรือนำเสนอสาระบันเทิงแก่ผู้ชม ในแง่นี้ ผู้แสดงลิเกต้องมีวิถีชีวิตที่เป็นของตนเอง เช่น แสดงลิเกกลางคืน นอนตอนกลางวัน ใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในโรงลิเก ฯลฯ และมีวิธีคิดและวิธีการมองโลกแบบลิเก เช่น การสมมติเรื่อง การแก้ปัญหาโดยการอาศัยโชคและปาฏิหาริย์ เชื่อเรื่องดวงชะตาราศรี ตั้งความหวังในการเมตตาอุปถัมภ์ของแม่ยกหรือพ่อยก ฯลฯ นอกจากนี้ การรวมกลุ่มหรือสมาคมกับเพื่อนร่วมวิชาชีพและจรรยาบรรณของวิชาชีพ (เช่น ประเพณีไหว้ครู ความเชื่อเรื่องพ่อแก่ฤาษี) ยังมีส่วนทำให้ชาวลิเกแตกต่างไปจากชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป ลิเกเลี้ยงชีพด้วยการแสดงศิลปะ ในขณะที่ผู้ชมส่วนใหญ่ยังชีพด้วยแรงงานและทักษะฝีมือที่แตกต่างกันออกไป ถึงกระนั้นก็ตาม ลิเกยังคงมีฐานะเป็นศิลปะการแสดงของคนชายขอบ หรือศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมประชา

ประสบการณ์ในการศึกษาภาคสนามคณะลิเกโคราชของพวกเราชี้ให้เห็นว่า "ลิเก" มีพัฒนาการในเชิงพาณิชย์มากขึ้น การแข่งขันในเชิงธุรกิจมีมากขึ้นและเป้าหมายการทำมาหากินเพื่อความอยู่รอดและปากท้องของคณะลิเกมีความชัดเจนมากขึ้นเรื่อยๆ วิชาปี่พาทย์และลิเกกลายมาเป็นประหนึ่งเทคนิควิธีหรือเครื่องมือทำมาหากินโดยการเน้นการตอบสนองความต้องการของคนดูเป็นหลัก ลิเกปรับเปลี่ยนและประยุกต์ให้เป็นลิเกลูกทุ่งและลิเกรูปแบบต่างๆ นอกจากนี้ ลิเกโคราชสมัยใหม่มีลักษณะเป็นเหมือนกิจการธุรกิจของครอบครัวมากขึ้น การถ่ายทอดวิชาชีพและการบริหารจัดการของคณะลิเกยึดเอาความสัมพันธ์ในครอบครัวและเครือญาติเป็นสำคัญ

ชีวิตโดยรวมของผู้แสดงลิเกสมัยใหม่อาจสะท้อนให้เห็นจากคำให้สัมภาษณ์ของนักแสดงท่านหนึ่งที่บอกว่า "เราอยู่กันด้วยใจรัก ถ้าหากรวยแล้วเราคงไม่มาเล่นลิเกหรอก คนที่มาเล่นลิเกคือคนจน มาเป็นลิเกอย่างนี้มันสบายหน่อย ถึงเวลาเราก็แสดง เป็นอาชีพที่สบาย... พ่อแม่เราจน ไม่มีสิทธิ์ส่งเราให้เรียนสูงๆ ได้ ก็มาหัดลิเก คนรวยเขาไม่รำลิเกหรอก เขาทำกิจการอย่างอื่น ไอ้เรามันทำอะไรไม่ได้ ไปรับจ้างเขาก็ทำไม่ได้ ไม่เคยทำเลย เคยแต่เล่นลิเก"[95]

---

[95] อัจฉรา ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน." *สารคดี*. 2, 80 (ตุลาคม 2534): 96.

บทที่ 5
"แต่งองค์ทรงเครื่อง":
วาทกรรมบนเรือนร่างของลิเก

โต้โผลิเกโคราชท่านหนึ่งเล่าให้พวกเราว่า ชีวิตโดยรวมของชาวลิเกนั้นสามารถอธิบายได้ด้วยอุปมาอุปไมยที่ว่า ***"กินอย่างหมู นอนอย่างหมา แต่งตัวอย่างเทวดา"***[1]

ท่านให้คำอธิบายต่อไปอีกว่าที่ชาวลิเกได้ ***"กินอย่างหมู"*** เพราะเจ้าภาพเลี้ยงดูปูเสื่ออย่างดี ทั้งอาหารการกิน เครื่องดื่มและของขบเคี้ยวหรือแม้กระทั่งเครื่องดื่มบำรุงกำลัง (เช่น กระทิงแดง หรือเอ็ม-100/150) อาหารที่เจ้าภาพนำมาเลี้ยงดูจะเป็นอาหารพิเศษเนื่องจากเป็นอาหารในงานบุญประเพณี เจ้าภาพเตรียมเครื่องดื่มทั้งสุรา เบียร์และน้ำอัดลมไว้ต้อนรับแขกและคณะลิเกอย่างเหลือเฟือ ส่วนในการแสดงงานวิก โต้โผหรือหัวหน้าคณะก็เตรียมข้าวปลาอาหาร น้ำชากาแฟ และเครื่องดื่มบำรุงกำลังไว้ให้ชาวลิเกอย่างเพียงพอ

ชาวลิเกต้อง ***"นอนอย่างหมา"*** เพราะไม่มีบ้านจะนอน ต้องพักผ่อนนอนหลับตามโรงลิเก ชาวลิเกอาศัยโรงลิเกเป็นเสมือนบ้านในช่วงออกแสดงตามงานต่างๆ ใช้เสื่อปูพื้นกระดานของเวทีแล้วก็นอนรวมกันทั้งคณะในโรงเดียวกัน โดยไม่แบ่งแยกว่าใครแสดงเป็นเจ้า เสนา ไพร่หรือสามัญชน พระเอก นางเอกหรือว่าโจรร้าย ชีวิตลิเกต้องออกเร่ร่อนไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ ชาวลิเกจึงต้องเปลี่ยนที่กินที่นอนในโรงลิเกจากที่หนึ่งไปยังที่หนึ่งอยู่เป็นประจำจนดูประหนึ่งว่าชาวลิเกเป็นคนไร้บ้าน

ชาวลิเก ***"แต่งตัวอย่างเทวดา"*** เพราะเวลาแสดงต้องแต่งหน้าแต่งตาและใส่ชุดลิเกอย่างสวยงามวิจิตรบรรจง ผัดแป้งตามเนื้อตัวขาวผ่องเป็นยองใย แต่งหน้า เขียนคิ้ว ทาปาก ฯลฯ จากนั้นก็สวมชุดที่ประดับด้วยเพชรพลอยส่องประกายระยิบระยับยามต้องแสงไฟ ผู้แสดงเปลี่ยนไปจากคนธรรมดาสามัญที่มีเนื้อหนังมังสาและรูปร่างหน้าตาเหมือนกับผู้ชมและคนทั่วไปให้กลายมาเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวเจ้า ตัวโจ๊ก ตัวโกงหรือตัวต่างๆ ด้วยความอลังการของเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย

พวกเรามองเห็นว่าอุปมาอุปไมยข้างต้นนี้ได้เปิดประเด็นสำหรับการทำความเข้าใจศิลปะการแสดงแขนงนี้จากมิติทางทฤษฎีของวิชามานุษยวิทยาสมัยใหม่ โดยเฉพาะการพิจารณา "ร่างกาย" ของผู้แสดงลิเกและการใช้ร่างกายสื่อความหมายต่างๆ ในการแสดงลิเก พวกเราเชื่อว่า คำกริยา "กิน-นอน-แต่งตัว" ล้วนแต่เป็นการกระทำต่อร่างกายเพื่อตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางกายภาพและด้วยเหตุผลทางศิลปะ ขณะเดียวกัน "หมู-หมา-เทวดา" เป็นอุปมาที่นำมาเปรียบกับร่างกายของผู้แสดงแต่ละคนอันเป็นผลลัพธ์จากคำกริยาหรือการกระทำข้างต้น

---

[1] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ หญิงอายุ 80 ปี: คำเปรียบเทียบลิเก.* 9 ธันวาคม 2540.

เนื้อหาสำคัญของบทที่ 5 พยายามจะตอบคำถามที่ว่าคู่ของคำกริยาและอุปมาทั้ง 3 คู่ (กิน-หมู) (นอน-หมา) และ (แต่งตัว-เทวดา) นี้มีความหมายอย่างไร สำคัญอย่างไรต่อคณะลิเกสมัยใหม่ ทำไมจึงเป็นอย่างนั้น วิถีชีวิตของกลุ่มศิลปินที่แต่งตัวและแสดงบทโลดแล่นราวกับ "เทวดา" บนเวทีแสดง แต่กลับกินอยู่หลับนอนราวกับ "หมู-หมา" นั้นมีความหมายอย่างไร ร่างกายของผู้แสดงลิเกชายหญิงมีความหมายและความสำคัญอย่างไรและกิจกรรมพื้นฐานทางกาย เช่น กิน ขับถ่าย ร่วมเพศ และนอนหลับพักผ่อนมีความหมายอย่างไรในการแสดงลิเก ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

"กินอย่างหมู นอนอย่างหมา":
ภาพลักษณ์พื้นฐานเกี่ยวกับ "ร่างกาย" ของผู้แสดงลิเก

"การกินอยู่-หลับนอน" เป็นกิจกรรมพื้นฐานของมนุษย์เช่นเดียวกับการขับถ่ายสิ่งปฏิกูลออกจากร่างกายและการสืบพันธุ์ มนุษย์ทุกคนต้องกระทำกิจกรรมเหล่านี้ตราบเท่าที่ยังมีชีวิตและลมหายใจอยู่ ชีวิตของศิลปินหรือผู้แสดงลิเกก็เหมือนกับชีวิตมนุษย์คนอื่นๆ ที่ต้อง "กิน-ขี้-ปี้-นอน"[2] แต่ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับกิจกรรมพื้นฐานของชีวิตผู้แสดงลิเกอยู่ที่ว่า จริงหรือที่มีคนกล่าวว่าชาวลิเก "กิน[อยู่]อย่างหมู นอนอย่างหมา" ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

"กิน[อยู่]อย่างหมู" พวกเราเข้าใจว่าผู้ให้ข้อมูลท่านนั้นจงใจที่จะให้อุปมา "หมู" หมายถึงการกินอยู่ของชาวลิเกเพื่อนร่วมวิชาชีพของท่านเฉพาะในช่วงที่คณะลิเกออกแสดงตามงานปลีกซึ่งเป็นช่วงที่เจ้าภาพจัดอาหารและเครื่องดื่มไว้บริการชาวลิเกอย่างเหลือเฟือ เมื่อคณะลิเกรับงานแสดงจำนวนมากและออกแสดงติดต่อกันตลอดทั้งเดือน (ชาวลิเกเรียกช่วงเวลาเช่นนี้ว่า "งานชุก") อาหารการกินและสภาพความเป็นอยู่ของคณะลิเกย่อมดีขึ้นไปด้วย การยกเอา "หมู" มาบรรยายลักษณะการกินอยู่ของลิเกไม่ได้หมายความว่าชาวลิเกแต่ละคนกินอาหารปริมาณมากจนอ้วนพีเหมือนหมู (กินจุ) แต่หมายถึงชีวิตชาวลิเกช่วงออกงานปลีกนั้นสบาย มีคนเตรียมสำรับอาหารการกินไว้บริการอย่างเหลือเฟือ จะกินเท่าไรก็ได้ ขาดเหลืออะไรก็ร้องขอจากเจ้าภาพของงานได้โดยเฉพาะในกรณีของเจ้าภาพมีน้ำใจและมีกำลังทรัพย์เพียงพอ พอกินเสร็จชาวลิเกก็เตรียมตัวทำงานแสดงซึ่งในทัศนะของชาวบ้านร้านตลาด หรือแม้แต่ผู้แสดงลิเกเองก็เข้าใจว่า การแสดงลิเกเป็นงานเบาสบาย เป็นงานที่ใช้ศิลปะ ใช้ความสามารถในการร้อง การรำและการแสดง ไม่ใช่ใช้หยาดเหงื่อแรงกายหรือต้องกรำแดดกรำฝนในการทำมาหากิน

ทัศนะที่มองว่า "ลิเก" เป็นงานสบายอาจพิจารณาได้จากคำให้สัมภาษณ์ของผู้แสดงลิเกท่านหนึ่งที่เล่าว่า "ผมเป็นลูกชาวนา เมื่อก่อนพ่อแม่ไม่ชอบให้แสดงลิเก เพราะเป็นอาชีพเต้นกินรำกิน เขาไม่ชอบ แต่ผมว่าลิเกดีกว่าอย่างอื่นนะ ร้องลิเกมีความสุข ***ไปถึงก่อนกินก่อน อิ่มทีหลัง*** ถึง

---

[2] ในที่นี้ พวกเราจำเป็นต้องใช้ภาษาพูดแบบชาวบ้านร้านตลาดเพื่อสื่อความหมายกิจกรรมทางกายของมนุษย์ ร่างกายเป็นที่ตั้งและเป็นผู้กระทำของกิจกรรมพื้นฐานของชีวิตเหล่านี้ซึ่งเป็นความจริงทางโลกียะของโลกมนุษย์

เวลาแสดงผัดหน้าแต่งตัว มีความสุขดี ดูอย่างพวกปี่พาทย์ซิ ลิเกเล่นสองทุ่ม ปี่พาทย์ต้องมาแล้ว ห้าหกโมง มานั่งตีโหมโรงไปเถอะ ตีกันจนเมื่อย พอเลิกแล้วยังต้องเก็บโน่นขนนี่ ลิเกอย่างพวกผมซิสบาย เล่นเสร็จแล้วกลับบ้านได้เลย..."[3] ในทัศนะของผู้แสดงลิเกท่านนี้ ผู้แสดงลิเกสบายกว่านักดนตรีปี่พาทย์ที่อยู่ร่วมคณะเดียวกัน แน่นอน อาชีพลิเกย่อมสบายกว่าการทำนาหรืองานใช้แรงงานอย่างอื่น ดังนั้น เมื่องานสบาย รายได้งาม (เพราะงานชุก) และอาหารการกินบริบูรณ์ (เพราะน้ำใจและบริการจากเจ้าภาพ) ชาวลิเกอดไม่ได้ที่จะเปรียบเทียบชีวิตในยามสุขสมบูรณ์ของตนกับ "หมู" ที่เอาแต่กินกับนอน ทำงานเบาสบายและที่สำคัญผู้แสดงแต่ละคนจะมีความสุขใจมากเป็นพิเศษเมื่อได้แต่งองค์ทรงเครื่องโลดแล่นไปตามบทบาทต่างๆ ออกฉากแสดงในโลกของจินตนาการรวมทั้งเมื่อได้มอบความสุขความบันเทิงให้กับผู้ชมจำนวนมาก

อย่างไรก็ตาม ชาวลิเกไม่ได้ "กินอยู่อย่างหมู" เสมอไป โอกาสที่จะได้ "กินอยู่อย่างหมู" นั้นเกิดขึ้นเฉพาะในช่วงงานปลีกที่มีเจ้าภาพดูแลเรื่องอาหารการกินให้เท่านั้น ในการออกเร่แสดงงานวิกและในชีวิตจริงชาวลิเกต้องดิ้นรนต่อสู้ เพราะงานไม่ได้ชุกตลอดทั้งปีและไม่ได้ออกแสดงงานปลีกที่มีเจ้าภาพใจบุญเสมอไป ช่วงที่ว่างงานหรือรองาน (ช่วงเข้าพรรษา--ฤดูฝน) คณะลิเกจำนวนมากต้องออกงานวิกโดยการยกคณะไปเปิดทำการแสดงตามย่านตลาดหรือย่านชุมชนต่างๆ เพื่อหารายได้เลี้ยงปากท้องตัวเองและเพื่อฝึกนักแสดงใหม่ของคณะ ในช่วงนี้ โต้โผหรือหัวหน้าคณะเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องอาหารการกินของผู้แสดงร่วมคณะซึ่งอาหารการกินย่อมไม่อุดมสมบูรณ์เท่ากับกรณีที่เจ้าภาพเตรียมไว้ให้ บางคณะเตรียมข้าวสาร อาหารแห้งและเครื่องครัวติดรถไปด้วยในการแสดงวิก ชาวลิเกต้องขอความเมตตาจากผู้ชมโดยแลกความบันเทิงจากการแสดงลิเกกับเงิน ข้าวสาร พริก หอม กระเทียมหรืออาหารอื่นๆ ที่ผู้ชมจะมีน้ำใจนำมามอบให้ มีหลายกรณีที่ชาวลิเกต้อง "อด" หรือดิ้นรนด้วยวิธีต่างๆ เพื่อความอยู่รอด เช่น เอาชุดเครื่องเพชรหรือเครื่องดนตรีเข้าโรงรับจำนำ

หัวหน้าคณะวิโรจน์โชว์เล่าถึงประสบการณ์ช่วงที่ตกต่ำแทบจะเอาชีวิตไม่รอดเมื่อไปปิดวิกแสดงที่นครศรีธรรมราชในปี พ.ศ. 2523 ท่านพบอุปสรรคและความยากลำบากต่างๆ เช่น เจ้าภาพเบี้ยวค่าจ้าง ไปแสดงลิเกในหมู่บ้านของผู้นำคอมมิวนิสต์ในท้องถิ่น สมาชิกของคณะหลายคนแยกวง ท่านพาครอบครัวมาเริ่มต้นใหม่กับญาติฝ่ายภรรยาที่สุพรรณบุรี คณะลิเกของท่านในช่วงที่ต้องล้มลุกคลุกคลานทุกคนต้องกินอยู่แบบอดๆ อยากๆ บางครั้งต้องเอาเครื่องดนตรีเข้าโรงรับจำนำหรือพาสมาชิกในคณะไปรับจ้างตัดอ้อยซึ่งเป็นงานที่ไม่เคยทำมาเลยตลอดชีวิต รถบัสของคณะก็ถูกบริษัทยึดไปเพราะไม่มีเงินผ่อนค่างวด[4] ชาวลิเกโคราชส่วนมากต่างก็ผ่านประสบการณ์เหล่านี้มาอย่างโชกโชนโดยเฉพาะในช่วงที่ลิเกตกต่ำ หางานไม่ได้ เจ้าภาพไม่มีเงินจ้างและออกไปปิดวิกแสดงก็ไม่มีคนดู เป็นต้น ดังนั้น ชาวลิเกไม่ได้ "กินอยู่อย่างหมู" เสมอไป มีบางช่วงเวลาที่ชาวลิเก

---

[3] อังณราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน." *สารคดี*. 7, 80 (ตุลาคม 2534), หน้า 96.--เน้นคำและตัวเอียงโดยคณะนักวิจัย

[4] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนาม: ประวัติคณะลิเกวิโรจน์โชว์*. 9 ธันวาคม 2540.

ต้องกินอยู่อย่างอดๆ อยากๆ เช่นกัน ช่วงเวลาของความยากลำบากนี้มักจะมีมากกว่าช่วงที่มีกินมีใช้อย่างอุดมสมบูรณ์หรือร่ำรวยเพราะ "อาชีพลิเกมาจากคนยากคนจน..."[5] ชาวลิเกน้อยคนที่จะได้มีโอกาส "กินอยู่อย่างหมู" ตลอดไป จะมีบ้างก็เฉพาะพระเอกหรือผู้แสดงบางคนที่โชคดีมีแม่ยกหรือผู้อุปถัมภ์ที่ร่ำรวยและมีน้ำใจ

"นอนอย่างหมา" อุปมาข้อนี้หมายถึง ลักษณะการกินอยู่หลับนอนของชาวลิเกตามโรงลิเกที่ต้องเร่ร่อนไปเรื่อยๆ ชาวลิเกอาศัยโรงลิเกเป็นบ้านที่สอง หรือบางคนก็ยึดเอาโรงลิเกเป็นบ้านถาวรก็มี ตำนานชีวิตของปรมาจารย์หลายท่านก็เติบโต โด่งดังและจบชีวิตจบบทบาทที่โลดแล่นอยู่ในโลกมายาอยู่ในโรงลิเก พื้นที่ของโรงลิเกทั่วไปแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ หลังโรงและหน้าโรง "ส่วนหน้าโรงหรือเวทีลิเกเป็นส่วนที่สร้างความฝันให้บรรเจิด เป็นจุดกำเนิดแห่งจินตนาการร่วมกันระหว่างคนดูกับผู้เล่น... ส่วนของหลังโรงลิเกคือโลกแห่งความจริงที่พวกเขาไม่อาจปฏิเสธได้ เป็นสถานที่กินอยู่หลับนอน เป็นห้องเตรียมตัวก่อนการแสดง พื้นที่ทุกตารางนี้ถูกใช้สอยอย่างเต็มที่"[6] พวกเรามีโอกาสเข้าไปร่วมสังเกตชีวิตหลังโรงของลิเกโคราชตลอดการศึกษาภาคสนาม ชาวลิเกโคราชใช้พื้นที่ส่วนนี้ทั้งกินอยู่ หลับนอน แต่งองค์ทรงเครื่อง เตรียมตัวแสดง ร้องเพลงออกแขก รวมทั้งพักผ่อนอิริยาบถระหว่างการแสดง ชาวลิเกต้องนอนรวมๆ กันอยู่ในพื้นที่ที่จำกัดนี้เอง

นอกจากการนอนไม่เป็นที่เป็นทาง "อย่างหมา" แล้ว ลักษณะการนอนอีกอย่างหนึ่งที่ชาวลิเกที่ชาวลิเกโคราชคุ้นเคยก็คือ การ ***"หลับนก"*** หรือการนั่งสัปหงกบนรถระหว่างการเดินทางไปแสดงจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง พ่อครูบุญยัง เกตุคงให้สัมภาษณ์ถึงประสบการณ์ความเหนื่อยยากของชาวลิเกในการ "หลับนก" ในระหว่างที่ท่านออกเร่แสดงกับลูกศิษย์ของท่านคณะหนึ่งว่า

"...ผมเคยไปกับคณะสมจิตต์โชว์ลูกศิษย์ผมยืนหยัดอยู่ได้ 7 คืน คืนที่ 8 ผมบอกไปกันเถอะ ฉันไม่ไปขอนอน ขอนอน มันนอนไม่อิ่มนะครับ นอนนกอย่างนี้ไม่ไหว ทรมาน ขอพัก 2 วัน 3 วัน เดี๋ยวไปใหม่ จนกระทั่งไม่มีเสียง อ้าว...เสียงไม่มี กินเหล้าเข้าไป กินเพียวๆ ไม่ต้องไปเลือก เจ้าภาพมีอะไรให้ก็กินเข้าไป เสียงแหบแห้งจนออกไปร้อง (ทำเสียงแหบ) มันทุเรศเหมือนกันนะ ความที่อยากได้สตางค์ (หัวเราะ)"[7]

ชาวลิเกทุกคนต่างเรียนรู้และคุ้นเคยทั้งการนอนหลับพักผ่อนแบบ "นอนอย่างหมา" และ "หลับอย่างนก" เพราะวิถีชีวิตในคณะลิเกที่ต้องออกเดินทางเร่ร่อนไปแสดงยังสถานที่ต่างๆ แต่ละคนตระหนักถึงความจำเป็นดังกล่าว เพราะลิเกจะพักผ่อนหลับนอนให้สบายเหมือนคนปกติทั่วไปไม่ได้ งานแสดงต้องมาก่อน งานคือที่มาของเงินเลี้ยงชีพ ชาวลิเกต้องเล่นลิเกหาเงินไว้ก่อน จะเหนื่อยยากบ้าง นอนหลับพักผ่อนไม่เพียงบ้างก็ไม่เป็นไร เพราะช่วงงานชุกมีไม่มากนักในแต่ละปี ลิเกแต่ละคณะต้องแข่งขันกันหางาน หาเจ้าภาพมาว่าจ้าง และหาผู้อุปถัมภ์ในคณะเลี้ยงตัวเองอยู่ได้

---

[5] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์พงษ์พชร เบญจพร: สถานภาพของลิเก.* 10 ธันวาคม 2540.

[6] อัจฉราวดี น่วงสนิท. อ้างแล้ว, หน้า 96.

[7] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." ใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* อ้างแล้ว, หน้า 191.

เป็นที่น่าสังเกตว่า ถ้าหากกิจกรรมพื้นฐานของชีวิตด้านโลกียะของมนุษย์ (ความดิบ) ประกอบด้วยการ "กิน-ขี้-ปี้-นอน" ในอุปมาอุปไมยที่ผู้ให้ข้อมูลของเรากล่าวถึงในตอนต้นไม่ได้กล่าวถึงกิจกรรมพื้นฐานอีกสองอย่าง ได้แก่ การขับถ่ายสิ่งปฏิกูลออกจากร่างกาย หรือที่เรียกรวมๆ ว่า "ขี้" และการสืบพันธุ์ซึ่งรวมเอาพฤติกรรมในการตอบสนองความต้องการหรือความพึงพอใจทางเพศ ผู้ให้ข้อมูลของเราท่านนี้จะจงใจไม่กล่าวถึงหรือไม่ เป็นสิ่งที่พวกเราไม่อาจจะรู้ได้ พวกเราตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากกิจกรรมพื้นฐานของชีวิตทั้งสี่เป็น "ความดิบ" ของคน แต่วัฒนธรรมของแต่ละสังคมมีแนวโน้มที่จะทำให้การกินอยู่และการหลับนอนเป็นความดิบที่สังคมยอมให้ปรากฏในภาษาพูดและเป็นกิจกรรมสาธารณะอย่างเปิดเผย หรืออย่างน้อยทุกคนสามารถพูดถึงการกินและการนอนได้อย่างไม่ตะขิดตะขวงใจ แต่คนส่วนใหญ่จะปิดบังหรือกันเอากิจกรรมทางเพศและการขับถ่ายสิ่งปฏิกูลให้เป็นกิจกรรมที่กระทำในพื้นที่ส่วนตัวหรือเป็นความลับเฉพาะ ดังนั้น การกล่าวถึงกิจกรรมทางเพศและการขับถ่ายสิ่งปฏิกูลในที่สาธารณะ จึงต้องมีข้อห้ามและบรรทัดฐานทางสังคมอีกหลายอย่างมากำกับควบคุม เมื่อวิธีคิดของคนในสังคมเป็นเช่นนี้ ผู้ให้ข้อมูลของพวกเราท่านนั้นจึงนึกไม่ถึง หรือนึกได้แต่ไม่กล้าพูดถึงเรื่องเพศและเรื่องสิ่งปฏิกูลต่อหน้าพวกเราซึ่งเป็นคนแปลกหน้าในระหว่างการสัมภาษณ์ก็เป็นได้

อย่างไรก็ตาม พวกเราได้ค้นพบว่าบนเวทีการแสดงของลิเกโคราชที่พวกเรามีโอกาสศึกษาและในชีวิตจริงนั้นเต็มไปกิจกรรมและภาษากายที่แสดงออกให้เห็นถึงความจริงพื้นฐานทางโลกียะทั้งสี่ (กิน-ขี้-ปี้-นอน) ดังที่พวกเราจะนำเสนอในตอนข้างหน้า

"แต่งตัวอย่างเทวดา":
อำพรางร่างธรรมชาติ-สร้างอัตลักษณ์ให้กับร่างใหม่

สำหรับชาวลิเกแล้ว การผัดหน้าทาแป้งและการแต่งองค์ทรงเครื่องเป็นเสมือนหัวใจหลักของการแสดง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่ขาดการแต่งองค์ทรงเครื่องไม่ได้เลย การผัดหน้าทาแป้งและการแต่งองค์ทรงเครื่องเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่งที่ผู้แสดงลิเกบรรจงกระทำบนเรือนร่างของตนเองเพื่อที่จะเปลี่ยนร่างกายของตนเองจากร่างธรรมชาติหรือจากเนื้อหนังมังสาทั่วไปให้กลายมาเป็น "สื่อ" หรือ "เครื่องมือ" ในการแสดงออกทางศิลปะ ผู้แสดงลิเกทุกคนมี "ร่างกาย" ของตนเองเป็นเครื่องมือชิ้นแรกสุดและสำคัญที่สุดในการทำงานด้านศิลปะการแสดงชิ้นนี้ ร่างกายที่เป็นทั้งชิ้นงานทางศิลปะในตัวและเป็นสื่อในการสร้างจินตนาการ อารมณ์ความรู้สึกและความบันเทิงให้กับผู้ชมต้องได้รับการฝึกหัด ตกแต่ง ดัดแปลงและใส่ระเบียบวินัยมาพอสมควรจึงจะได้รับอนุญาตให้ออกโลดแล่นไปตามบทบาทต่างๆ บนเวทีลิเก

ชาวลิเกโคราชเชื่อว่า การผัดหน้าทาแป้งและการแต่งองค์ทรงเครื่องเป็นช่องทางเดียวเท่านั้นที่เปลี่ยนแปลงร่างกายหรือสังขารของคนธรรมดาให้กลายมาเป็นร่างกายของลิเก ไม่มีชาวลิเกคนใดเล่นลิเกได้โดยปราศจากการผัดหน้าทาแป้งและแต่งองค์ทรงเครื่อง ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า

การแต่งองค์ทรงเครื่อง "เป็นความเคยชินอย่างหนึ่ง [หน้าตาของผู้แสดง]ดูกลางวันกับกลางคืนแตกต่างกัน พอเข้าไฟ ผัดหน้าทาแป้งเข้าไปแล้วสวยงาม ดูดีไปหมด แต่พอมาดูกลางวันแทบจะดูไม่ได้เลย"[8] ในทัศนะของผู้ให้ข้อมูลท่านนี้ การผัดหน้าทาแป้งและการแต่งองค์ทรงเครื่องของผู้แสดงลิเกเป็นเทคนิคของการเสริมสวยที่ใช้ประโยชน์จากความมืดของกลางคืนและแสงไฟ ความมืดจะช่วยอำพรางสีผิวที่แท้จริง รอยตีนกา และรูปร่างหน้าตาตามธรรมชาติ ขณะเดียวกันแสงไฟที่ส่องกระทบสีสันของแป้ง เครื่องสำอางค์ต่างๆ และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายทำให้ผู้ชมมองเห็นร่างกายใหม่และอัตลักษณ์ใหม่ของผู้แสดงที่เต็มไปด้วยความอลังการ สวยงามและตระการตา

ผัดหน้าทาแป้ง พ่อครูทองเจือ โสภิตศิลป์ ลิเกอาวุโสและศิลปินพื้นบ้านดีเด่นได้เขียนเล่าถึงการผัดแป้งแต่งหน้าของลิเกไทยในอดีต (ประมาณทศวรรษที่ 2480-2500) ไว้อย่างละเอียดว่า

"โต้โผหรือตั้วโผ หรือที่เรียกกันว่าหัวหน้าคณะจะมีกล่องเครื่องผัดหน้าไว้ให้ลิเกทุกคน ฝุ่นขาวสำหรับผัดหน้านั้นโต้โผหรือตั้วโผจะซื้อฝุ่นขาวเป็นห่อ มีขายตามร้านขายยาจีนเรียกกันว่าฝุ่นจีน มาเทใส่กล่องผัดหน้าไว้ และซื้อฝุ่นสีแดงมาใส่ไว้สำหรับทาแก้มให้เป็นสีชมพูก่อน แล้วจึงผัดหน้าด้วยฝุ่นขาวทับลงไป หากแสดงลิเกกลางวัน ลิเกรุ่นก่อนๆ นิยมใช้ขมิ้น ซึ่งมีสีเหลืองผสมฝุ่นขาวผัดหน้า ดูหน้าเป็นสีเหลืองอ่อนๆ และโต้โผหรือตั้วโผก็จะมีน้ำมันตานีใส่ขวดเล็กๆ ผูกติดอยู่กับกล่องผัดหน้า... ส่วนดินสอเขียนคิ้วนั้นก็จะมีหมึกจีนสีดำเป็นแท่ง เวลาเขียนคิ้วก็มีหมึกจีนสีดำเป็นแท่ง เวลาเขียนคิ้วก็จุดไม้ขีดไฟ สลัดให้ไฟดับแล้วจุ่มน้ำให้เย็น เอาปลายไม้ขีดนั้นมาสีกับหมึกจีนที่เปียกน้ำ สีดำก็จะติดปลายไม้ขีดนำมาเขียนคิ้วและเขียนขอบตาล่าง ที่ปากจะใช้สีแดงทาเรียกว่าสีชาติ คือสีแดงติดอยู่ในแผ่นกระดาษแข็งทองปิดอยู่และพับกลับไปกลับมาเป็นแผ่นเล็ก ลิเกที่แสดงเป็นตัวนางบางคนก็ใช้สีชาตินี้ทาแก้มแดงๆ รองพื้นก่อน แล้วจึงเอาฝุ่นขาวผัดหน้าทับลงไป ตรงแก้มจะเป็นสีชมพู หมึกจีนที่เขียนคิ้วและสีชาติก็ต้องซื้อตามร้านเครื่องยาจีนเช่นกัน การเขียนคิ้วของศิลปินลิเกต่อๆ มา ก็ใช้มีดตัดจากเนื้อมะพร้าวห้าวให้เป็นแท่งยาวๆ และนำมาเผาไฟ แล้วมาเขียนขอบตาดูสวยสดกว่าหมึกจีน..."[9]

เครื่องสำอางค์ที่ใช้สำหรับการแต่งหน้าของชาวลิเกทุกวันนี้เปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม และผู้แสดงแต่ละคนต้องรับผิดชอบจัดซื้อจัดหามาเอง นักแสดงแต่ละคนจะมีกล่องเหล็กสำหรับเก็บเสื้อผ้า ชุดแสดงและอุปกรณ์แต่งหน้า และกล่องพลาสติคอีกหนึ่งใบสำหรับใส่เครื่องสำอางค์กล่องใส่ของ (กะลัง) เหล่านี้เป็นของส่วนตัวของนักแสดงแต่ละคน ส่วนใหญ่จะใส่กุญแจเก็บไว้ที่สำนักงานและมีเด็กขนของประจำคณะเป็นผู้รับผิดชอบในการขนย้ายและจัดตั้งให้ประจำที่ของนักแสดงแต่ละคนในโรงลิเก อุปกรณ์แต่งหน้าที่สำคัญในกล่อง ได้แก่ แป้งฝุ่นผัดหน้ายี่ห้อเมเยอร์ ดินสอเขียนคิ้ว ขนตาปลอม พู่กัน ลิปสติก น้ำยาแขกสำหรับเขียนสีดำที่ไรตา และดินสอจิ้มน้ำยาแขกทาขอบตา พระเอกคณะลิเกสมอาจน้อยบอกว่า "เครื่องแต่งหน้าเหล่านี้[ราคา]รวมแล้วไม่เกิน

---

[8] ศิลปกิจ ดีขันติกุล. *อัมภาษณ์ชายอายุ 56 ปี: สาเหตุที่ลิเกต้องแสดงกลางคืน.* 30 กันยายน 2540.

[9] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย.* (ธันวาคม 2529): 33.

200 บาท ของพวกนี้ต้องจัดเตรียมเอง ของใครของมัน ของใครหมดแล้วต้องหาซื้อมาใส่กล่องไว้ให้พร้อม"[10] เครื่องสำอางค์ของฝ่ายหญิงก็คล้ายๆ กัน ผู้แสดงที่มีเงินพอก็จะใช้เครื่องสำอางค์มียี่ห้อราคาแพง เหมือนกับที่ผู้แสดงท่านหนึ่งเล่าให้ฟังว่า "แป้งที่ใช้ผัดหน้ายี่ห้อเมเยอร์ ตลับละ 10 บาท หากมีเงินก็ใช้คัฟเวอร์มาร์ค ตลับละ 200 บาท แล้วแต่คนมีตังค์ มีตังค์เขาก็ใช้ของแพง แป้งผัดหน้าของเพียซ์ตลับละ 200 บาท พู่กันทาปากของคัฟเวอร์มาร์คอันละ 70-80 บาท น้ำหอมขวดละ 200-300 บาท ของพวกนี้มีขายตามร้านขายเครื่องสำอางค์ทั่วไป บางคนก็ซื้อที่คลังพลาซ่า บางคนก็ไปที่ร้านยายอ้วนแถวมาร์โค ซึ่งมีชุดลิเกขายด้วย"[11]

แต่งองค์ทรงเครื่อง ชุดหรือเครื่องแต่งกายที่ใช้สวมใส่ในการแสดงลิเกสมัยใหม่ไม่ค่อยมีรูปแบบที่แน่นอนตายตัว "...เพราะลิเกมีเครื่องแต่งกายของตนเอง ใครจะพอใจแต่งอย่างใดก็ได้ แต่ส่วนใหญ่ก็แต่งตามๆ กัน"[12] ชุดแสดงของคณะลิเกโคราชในระยะแรก (ก่อน พ.ศ. 2500) "ตัวพระนุ่งโจงกระเบน ตัวนางนุ่งผ้าจีบหน้านาง ต่อมาก็มีเครื่องแต่งตัวแบบเช่าเอา หัวหน้าไปเช่ามา ผู้แสดงลิเกก็ไปแต่ตัว ยกมาเป็นหีบเป็นลังแล้วเลือกเอาเอง พระเอกจะนุ่งกางเกง(สนับเพลา) และมีโจงกระเบนทับ สวมเสื้อสีคอกลม แขนกระบอก ชุดเพชรจะมีเฉพาะตัวเจ้า ตัวธรรมดาไม่มี แต่ทุกวันนี้ใครๆ ก็อยากสวยอยากหล่อเท่ากับตัวเอก ...พอช่วงหลังปี 2530 พระเอกเริ่มนุ่งกระโปรง เขาบอกว่าเป็นขุนศึกอะไรทำนองนั้น แต่ดูๆ แล้วมันเหมือนพม่ามากกว่า"[13] ครูดนตรีไทยอาวุโสท่านหนึ่งบอกว่าในราวทศวรรษที่ 2500 และ 2510 "[ลิเก]สมัยก่อนจน ต้องแต่งตัวแบบอนาถา แต่งตามความเป็นจริงให้สมกับอารมณ์[และบทบาท] ผู้หญิงหากเป็นเชื้อพระวงศ์ก็ต้องแต่งผ้ายกชุดหนึ่งราคานับพันบาท ผ้าม่วงจะให้ถูกน้ำไม่ได้ เวลาเก็บต้องมีที่พับ ต้องรักษาอย่างดี ผ้าม่วงผืนละ 600 บาท ต้องซื้อจากร้านขายผ้าจีนย่านสำเพ็ง สมัยนั้นก๋วยเตี๋ยวชามละบาท น้ำมันแก๊สลิตรละหกสลึง"[14]

โดยทั่วไป ชุดแสดงของตัวพระ-ตัวนางของคณะลิเกโคราชแบ่งออกเป็น "ชุดเพชร" กับ "ชุดเลื่อม" โดยเรียกตามวัสดุสะท้อนแสงที่นำมาประดับตกแต่งตัวเสื้อ ชุดเพชรราคาแพงกว่าชุดเลื่อมเพราะเพชรเทียมที่นำมาประดับนั้นราคาสูงถึงเม็ดละ 5 บาท พระเอกลิเกท่านหนึ่งบอกว่า "ตอนนี้ผมมีชุดแสดง 4 ชุด ชุดเลื่อม โครงเสื้อ เสื้อ ผ้าพันหัว กระโปรง สนับแข้ง เลื่อมที่ประดับเสื้อราคาขีดละ 150 บาท เพชรปลอมที่ประดับเสื้อเม็ดละ 5 บาท แต่ถ้าเป็นเพชรมือสองเม็ดละ 3 บาท ทั้งหมดราคาประมาณ 3,000 บาท เก็บไว้ในลังเสื้อผ้าใส่กุญแจล็อคไว้ที่สำนักงาน"[15] ผู้แสดงตัวเจ้าและตัวโกงของคณะลิเกระเด่นก็ให้ข้อมูลในลักษณะเดียวกันว่า "ถ้าเราเสริมเครื่องแต่งตัวให้ดูสวย จะทำให้โต้โผมีชื่อเสียง ผมมีทั้งหมด 5 ชุดแต่วันนี้ใส่แค่ชุดเดียวเพราะเล่นบทคนแก่

---

[10] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 21 ปี: อุปกรณ์แต่งหน้า*. 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[11] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 15 ปี: อุปกรณ์แต่งหน้า*. 21 พฤศจิกายน 2540.

[12] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *ลิเก*. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539), หน้า 199.

[13] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ชุดลิเกในอดีต*. 28 ตุลาคม 2540.

[14] ศิลปกิจ ตี่ขันดิแล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: การแต่งตัวของลิเกในอดีต*. 30 กันยายน 2540.

[15] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 21 ปี: ชุดแสดงลิเก*. 9 กุมภาพันธ์ 2540.

อย่างเดียว ชุดเพชรชุดหนึ่งใช้เพชรประมาณ 5,000 เม็ด แล้วแต่ลวดลายที่ออกแบบมา... ชุดเพชรของเราไม่มีทุนมากก็ใช้เพชรมือสอง บางครั้งก็ซื้อต่อจากเพื่อนลิเกด้วยกัน ส่วนเสื้อชุดหนึ่งราคาประมาณ 3,000-3,500 บาท..."[16] ในระหว่างการศึกษาภาคสนาม พวกเราสังเกตเห็นว่าผู้แสดงลิเกหลายท่านก็ใช้พลาสติคสะท้อนแสงแทนชุดเลื่อมและชุดเพชรเพราะว่าราคาถูกกว่า ชุดบางชุดก็เก่ามีรอยด่างเหมือนถูกใช้งานมานานแล้ว ชุดลิเกส่วนใหญ่จะเปลี่ยนทุก 2 ปี โดยการแกะเอาส่วนที่สะท้อนแสงไว้แล้วเปลี่ยนโครงเสื้อเสียใหม่[17]

เนื่องจากชุดลิเกโดยเฉพาะชุดเพชรมีราคาแพง ชาวลิเกโคราชหลายท่านได้นำชุดแสดงแทนทรัพย์สินที่สามารถ "จำนำ" ได้ในยามเดือดร้อน ชาวลิเกโคราชบอกว่า "เจ้าของร้านรับจำนำชุดลิเกเจ้าหนึ่งชื่อ ตามุ้ย แกเป็นคนจีน บ้านอยู่หน้าปั๊มน้ำมันเอสโซ่ใหม่ ตรงข้ามกับวัดใหม่อัมพะวัน แกรับจำนำชุดลิเก ดอกเบี้ยร้อยละ 10 แต่บางครั้งลิเกบางคณะที่มีฐานะดีกว่าก็เปิดรับจำนำให้ราคาดีกว่าและดอกเบี้ยถูกกว่าพ่อค้าคนจีน เสื้อเพชรราคา 20,000-30,000 บาท เข้าโรงจำนำจะได้แค่ 5,000 บาท เสื้อเพชรนะ...ตอนสร้างมีราคาเป็นหมื่นแต่จำนำได้แค่ 2,000 บาท ชุดแสดงสร้างยากแต่จำนำได้นิดเดียว...ช่วงเข้าพรรษาคนอื่นเขาค้าขาย แต่เราไม่รู้จะทำอะไร ก็เอาเสื้อเพชรไปจำนำไว้ก่อน"[18]

ชุดแสดงหนึ่งชุดประกอบด้วยเสื้อ กางเกง กระโปรง ผ้าโพกหัวหรือขนนกประดับ (กรณีของผู้ชาย) ขนนกที่เสียบประดับเรียกว่า "ขนนกตะกรุม"[19] และ "ขนนกตะกราม"[20] ขนนกเป็นเครื่องประดับของชุดลิเกที่ค่อนข้างหายากและมีราคา "ขนนกตะกรุมสีขาวล้วน ราคา 7,000 บาท บางครั้งแค่ก้านเดียวราคา 500 บาท ก้านขนที่สวยๆ จะหายากมาก ส่วนขนนกตะกราม ตรงปลายออกสีดำนิดหน่อย พุ่มหนึ่งราคา 2,000 บาท พุ่มหนึ่งมีประมาณ 10-12 ก้าน ขนนกพวกนี้หายากกว่าทองคำเสียอีก เพราะทองคำเราหาซื้อได้ถ้ามีเงิน แต่ขนนกหาซื้อไม่ได้ แม้ว่าจะมีเงิน ไม่ค่อยมีใครให้ยืม ถ้าใครอยากหามาแต่งก็ต้องลงทุนซื้อในราคาแพง"[21]

นอกจากนี้ คณะลิเกแต่ละคณะยังมีชุดรำและชุดหางเครื่องเป็นของตัวเอง ชุดดังกล่าวมักจะเป็นสมบัติของทางหัวหน้าคณะที่ต้องเตรียมไว้ให้ผู้แสดง ชุดดังกล่าวไม่มีรูปแบบตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับความพอใจและรสนิยมของแต่ละคณะ ชุดรำของบางคณะก็มีชฎา ส่วนตัวชุดเป็นชุดราตรียาวแขนกุดหรือเปิดไหล่ ส่วนชุดหางเครื่องก็เป็นชุดสั้นๆ สีสดใส บางชุดก็มีระบายและจีบรอบตัวเป็นต้น

---

[16] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชายอายุ 30 ปี: ชุดแสดงลิเก.* 21 พฤศจิกายน 2540.

[17] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกธนาคณะลิเกสมอจน้อย: ชุดแสดง.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[18] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชายอายุ 26 ปี: ร้านจำนวนชุดลิเก.* 15 ธันวาคม 2540.

[19] นกชนิดหนึ่ง หัวล้าน ตัวใหญ่และสูงคล้ายนกกระสา อ้างใน *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525.* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2525), หน้า 325.

[20] นกชนิดหนึ่ง ตัวใหญ่ หัวล้านแดง มีถุงลมคล้ายลูกโป่งห้อยอยู่ที่หน้าอก ชอบกินปู ปลาและสัตว์เล็กๆ อ้างใน *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525,* หน้าเดียวกัน.

[21] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ ชายอายุ 38 ปี: ขนนกเครื่องประดับของลิเกชาย.* 23 กันยายน 2540.

เจ้าของร้านตัดชุดลิเกแห่งหนึ่งในย่านหัวรถไฟเล่าถึงงานรับจ้างตัดชุดลิเกว่า "เริ่มเปิดร้านรับตัดชุดลิเกมาตั้งแต่ พ.ศ. 2524 ตอนนั้นตัดชุดไทย ชุดบูติคธรรมดาและรับเสริมสวยด้วย ต่อมาในปี พ.ศ. 2528 เปลี่ยนมารับตัดชุดลิเกเพียงอย่างเดียว แยกร้านเสริมสวยออกไป ไม่เคยเรียนตัดชุดลิเกมาก่อนแต่ก็ปรับและใช้ความสามารถของตนเอง ชุดลิเกที่เริ่มตัดเป็นแบบเกาะอก แบบยกทรงท่อนล่างเป็นผ้า ไม่มีปักและอาจมีเสื้อกั๊กมาคลุมเพื่อจะได้ประหยัดผ้า ราคาชุดละ 700, 800, และ 1,000 บาท ผ้าที่ใช้เป็นผ้าโอร่อนสวรรค์ ส่วนมากตัดชุดผู้หญิงไม่ได้ตัดชุดผู้ชาย (พระเอก) เพราะไม่มีช่างลงลายฉลุ ในปี พ.ศ. 2534 เปลี่ยนมาตัดชุดราตรีใหม่ตามสมัยนิยม ราคาชุดใหญ่ 3,200-3,500 บาท ราคาที่ร้านถูกกว่าร้านที่ลพบุรี อ่างทอง เพราะเราตัดเย็บและปักเองทั้งหมด ไม่ได้จ้างคนช่วย... สั่งซื้อผ้าและเครื่องประดับจากกรุงเทพฯ โทรศัพท์สั่งเอาเพราะซื้อที่โคราชแพงกว่าเท่าตัว แต่ซื้อค้ายและกระดุมตามร้านต่างๆ ในโคราช ทุกวันนี้ [2540] ตัดชุดนักร้องไว้ขาย แต่ชุดลิเกและชุดหางเครื่องต้องมาสั่งล่วงหน้า ชุดพระเอกราคา 3,500 บาท สั่งฉลุลวดลายที่กรุงเทพฯ แล้วมาปักเพชรเอง"[22]

จากร่างธรรมชาติมาเป็นร่างลิเก ชาวลิเกโคราชทุกคนต่างก็ตระหนักดีว่า "ผัดหน้าทาแป้ง" และ "แต่งองค์ทรงเครื่อง" เป็นงานหรือหน้าที่ที่แต่ละคนต้องรับผิดชอบ เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทุกคนต้องเตรียมตัวให้พร้อมก่อนการแสดง เหมือนกับผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งที่บอกว่า "แต่งหน้าเป็นหน้าที่ของตัวแสดง ทีแรก[ผู้แสดงอาวุโส]อาจช่วยแต่งให้ ต่อไปต้องรับผิดชอบแต่งเอง แต่งออกมาแล้วจะขี้เหล่ก็ช่าง ใครแต่งดีก็ถือว่าเป็นพรสวรรค์"[23]

ศิลปะของ "การผัดหน้าทาแป้ง" และ "การแต่งองค์ทรงเครื่อง" อยู่ที่การพรางร่างกายที่แท้จริง แล้วเปิดเผยหรือสร้างอัตลักษณ์และร่างกายลิเกขึ้นมาให้โดดเด่นอยู่ในจินตนาการและการรับรู้ของผู้ชม ชาวลิเกพรางสีผิวส่วนที่อยู่นอกร่มผ้าทั้งตามเนื้อตัว ใบหน้า คอ แขน ขา ฯลฯ โดยการผัดแป้งให้ทั่ว สำหรับเหตุผลสำคัญในการปิดบังสีผิวตามธรรมชาตินั้น ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า "ทาแป้งให้ขาว หน้าเราขาว เวลาเข้าไฟมันจะดูนวลสวย คนดำทาให้ขาวจะนวลสวย แต่งหน้า ทรงผม การแต่งตัวไม่เกี่ยวกับบทที่ได้รับ เราแต่งของเรา แต่เล่นให้ตรงบทบาทที่ได้รับมา การแต่งหน้าแล้วแต่ใครแต่งได้สวยไม่สวย ทรงผมก็เปลี่ยนง่ายแล้วแต่เราจะพอใจ"[24]

นอกจากนี้การแต่งหน้ายังช่วยพรางหน้าตาที่แท้จริงของตนและ "หลอกตา" ผู้ชมให้มองเห็นเฉพาะความสวยงามของร่างกาย ไม่ใช่ความจริงที่ว่า สังขารของแต่ละคนต่างก็เหี่ยวแห้ง ร่วงโรยไปตามกาลเวลา สังขารและอวัยวะส่วนต่างๆ ตามธรรมชาติของแต่ละคนก็ไม่ได้สวยงาม สอดคล้องกับบรรทัดฐานความงามของสังคมไปทั้งหมด บางส่วนเล็กเกินไป บางส่วนก็ใหญ่เกินไป การผัดแป้งแต่งหน้าและการแต่งองค์ทรงเครื่องจึงจำเป็นต้องพรางร่างธรรมชาติให้มิดชิด ขณะเดียวกัน

---

[22] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 40 ปี: ร้านตัดเสื้อพิศมัย.* 12 พฤศจิกายน 2540.

[23] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 48 ปี: การแต่งหน้าของผู้แสดง.* 16 ตุลาคม 2539.

[24] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนามคณะทองใบ รุ่งโรจน์.* 8 มีนาคม 2541.

ก็ต้องสร้างอัตลักษณ์ลวงตาที่สวยงามให้กับร่างใหม่ ยามที่ผู้ชมได้เห็นหน้าตาและบทบาทการแสดงแล้วชวนให้เกิดจินตนาการเคลิบเคลิ้มหลงใหล ดังเช่นคำบอกเล่าของผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งที่ว่า "คนไหนตาตี่ เขาต้องทาให้มันโต ๆ เวลาดูไกล ๆ อย่างเราตาโตอยู่แล้วก็ไม่ต้องทำ อย่างแต่งหน้าใครแต่งแบบไหนแล้วขึ้น ก็คงจะแต่งแบบนั้นไปตลอด หากเปลี่ยนไปแต่งอย่างอื่นมันจะไม่ขึ้น ไม่สวยเหมือนเดิม"[25]

ร่างกายของคนเรานั้น ชาวลิเกถือว่า "ใบหน้า" เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด ใบหน้า (รวมทั้งศีรษะ) ประกอบด้วยอวัยวะสำคัญที่สุดเมื่อพิจารณาจากมุมมองของการ "ผัดหน้าทาแป้ง" อวัยวะดังกล่าว ได้แก่ ดวงตา ขนตา ขอบตา คิ้ว แก้ม จมูกและริมฝีปาก อวัยวะหรือองค์ประกอบของใบหน้าและศีรษะเป็นจุดรวมของความสนใจและเป็นอวัยวะที่แต่คนละใช้ในการสื่อภาษาและท่าทาง เช่น การร้อง การพูด การเจรจา รวมทั้งการส่งอวัจนะภาษาอื่นๆ ผ่านที่สีหน้าและแววตา ดังนั้น การผัดหน้าทาแป้งและตกแต่งทรงผมจึงมีความสำคัญเป็นอันดับแรกสำหรับผู้แสดงลิเก

แม้ว่าชาวลิเกจะบอกว่าการแต่งหน้าจะไม่มีรูปแบบและหลักการที่แน่นอน แต่ละคนเรียนรู้เอง แต่งอะไรก็ได้ที่เข้ากับใบหน้าของตนเองหรือแต่งแล้วดูสวยงาม (ภาษาลิเกเรียกว่า "แต่งขึ้น") แต่พวกเราค้นพบว่า หลักการง่ายๆ ของการผัดหน้าทาแป้งก็คือ ให้ทาทุกส่วนที่คนดูจะมองเห็นหรือส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ไม่มีเสื้อผ้า ถุงเท้า ถุงน่องหรือเครื่องประดับอื่นๆ ปกปิดไว้ ดังเช่นผู้แสดงท่านหนึ่งบอกไว้ว่า "ทาแป้ง จะทาส่วนที่คนดูเห็นเนื้อ ถ้าเสื้อปิดอยู่ก็ไม่ต้องทาและทาเพื่อให้รับกับใบหน้า"[26] ผู้แสดงลิเกอีกท่านหนึ่งก็บอกไว้ตรงกันว่า การผัดหน้าทาแป้งนั้น "จะทาเฉพาะหน้าก็ไม่ได้ ถ้าอย่างนั้นมันเหมือนหน้ากาก มันหลอกเรา ต้องทาให้กลมกลืนกันไปหมด ไม่ใช่หน้าขาวแต่คอแดงแขนแดง มันก็ไม่ได้"[27] สุรพล วิรุฬห์รักษ์ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการแต่งหน้าของลิเกในการศึกษาของท่านว่า "เรื่องแต่งหน้าลิเกนี้ แต่งได้เก่งทุกคนเพราะแต่งอยู่แทบทุกวันจนชำนาญ สามารถแก้ไขจุดบกพร่องบนใบหน้าจนดูงามผิดหูผิดตากว่าใบหน้าปกติอย่างลิบลับ พระเอกลิเกบางคนพอล้างหน้าออกแล้วดูแทบไม่ได้ทีเดียว"[28]

นอกจากนี้ หลักการสำคัญของการผัดหน้าทาแป้ง การแต่งองค์ทรงเครื่องและการแสดงทั่วไปของลิเกโคราชอีกข้อหนึ่งก็คือ "งานปลีกต้องแต่งพิถีพิถันกว่างานออกวิก ต้องแต่งให้ดี เล่นให้ดีเพื่อให้เจ้าภาพและผู้ชมเกิดความประทับใจ เราอาจจะได้งานต่อไปอีก"[29] หลักการข้อนี้เป็นเสมือนข้อตกลงที่ทุกคนรับรู้ร่วมกันทั้งฝ่ายเจ้าภาพและชาวลิเกโดยไม่เคยระบุไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ชาวลิเกทุกคนตั้งใจแต่งหน้า แต่งตัวและแสดงบทบาทของตนเต็มความสามารถในงานปลีกเพราะทุกคนรู้ว่างานปลีกรายได้เป็นกอบเป็นกำ เจ้าภาพเตรียมทั้งข้าวปลาอาหารและเงินรางวัลไว้

---

[25] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนามคณะอัศวิน ก้องฟ้า.* 16 ธันวาคม 2540.

[26] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 19 ปี: การทาแป้ง.* 12 ธันวาคม 2539.

[27] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนามคณะลิเกอัศวิน ก้องฟ้า.* 16 ธันวาคม 2540.

[28] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *ลิเก.* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539), หน้า 195-96.

[29] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 30 ปี: เครื่องแต่งตัวผู้หญิง (คณะลิเกฉัตรชัย ยอดรัก).* 5 พฤศจิกายน 2540.

ให้พร้อมสรรพ นักแสดงทุกคนต่างก็ตระหนักถึงงานอันทรงเกียรติของตนในการมอบความสุข ความบันเทิงตอบแทนแก่เจ้าภาพและผู้ชมอย่างเต็มที่

ควรกล่าวด้วยว่า ผู้แสดงลิเกส่วนใหญ่จะใช้เวทย์มนต์คาถาและไสยศาสตร์เข้ามาช่วยเสริมให้การผัดหน้าทาแป้งและการแต่งองค์ทรงเครื่องของตนมีเสน่ห์และถูกตาต้องใจแก่ผู้ชม เวทย์มนต์คาถาเหล่านี้ถือว่าเป็นความลับเฉพาะตัว แต่ละคนมีรูปแบบและวิธีการใช้ไม่เหมือนกัน บางท่านก็ได้ "มาจากพ่อแม่ หรือจากพระเกจิอาจารย์วัดต่างๆ [บางท่าน]ก็เสกแป้งผัดหน้าให้ผัดแล้วมีราศีต้องใจคนดู เสกดินสอเขียนคิ้วเขียนตาให้ตามีเสน่ห์สบตาใครขอให้ใหลหลง เสกลิปสติกทาปากให้มีเสียงไพเราะมีสำนวนจับใจ ด้นกลอนไม่มีติดขัด [ตัวอย่างคาถาเหล่านี้ ได้แก่]... นะจังงัง นะเมตตา นะปัถมัง นะมหาระรวย นะหน้าทอง หรือคำย่อในบทสวดมนต์เจ็ดตำนานบางบทเป็นต้น..."[30] ผู้แสดงอาวุโสหลายท่านบอกว่า "ของเหล่านี้จะสัมฤทธิ์ผล[หรือไม่] ขึ้นอยู่กับอำนาจจิตและความตั้งใจจริงต่อการแสดง"[31]

ตัวพระตัวนาง:
ร่างในอุดมคติกับบรรทัดฐานความงาม ความดีและความจริงของสังคม

"พระเอก" และ "นางเอก" เป็นตัวแทนของร่างกายและชีวิตในอุดมคติของสังคมไทย ตัวพระตัวนางเป็นศูนย์กลางของความสนใจของผู้ชม เป็นตัวชูโรงหรือหัวใจของการแสดงแต่ละครั้งและเป็น "จุดขายหลัก" ในการดำเนินธุรกิจของคณะลิเกสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยการแข่งขันและต้องอาศัยการสร้างภาพลักษณ์ในการโฆษณาประชาสัมพันธ์

คุณสมบัติของตัวพระตัวนาง โดยทั่วไป ไม่ใช่ผู้แสดงทุกคนจะมีความสามารถแสดงบทพระเอกนางเอกได้ ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่าผู้ที่จะเล่นเป็นตัวพระตัวนางต้องมีคุณสมบัติดังนี้ "เสียงดี หล่อ/สวย ภูมิรู้และไหวพริบปฏิภาณดี ผิวขาว (ผิวดำคล้ำก็ได้ถ้าแต่งตัวขึ้น) ยังอายุน้อยอยู่ในวัยหนุ่มสาว"[32] หรือคุณสมบัติดีเด่น "5 ข้อ" คือ "... รำดี ร้องดี แสดงดี หน้าตาดีและเสียงดี"[33] อย่างไรก็ตาม ผู้ให้ข้อมูลบางท่านก็ได้จัดลำดับความสำคัญของคุณสมบัติต่างๆ ข้างต้นว่า "พระเอก... รูปร่างต้องเป็นหนึ่ง รูปร่างหน้าตาดีมาก่อน สันทัดคน ต่อมาต้องเสียงดี แล้วเล่นดีร้องเก่ง"[34] คนที่รูปร่างหน้าตาไม่ดีเป็นพระเอกหรือนางเอกไม่ได้ และคนที่มีอายุมากเกินไปก็เล่นตัวเอกไม่ได้ เหมือนกับที่ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า "พระเอกช่วงวัยรุ่นตั้งแต่ 15 ปีจนถึงวัยเบญจเพสเป็นช่วงที่

---

[30] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 196.

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[32] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกสนาม: คุณสมบัติพระเอก/นางเอก.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[33] สุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 68 ปี: คุณสมบัติพระเอกลิเก.* 30 ตุลาคม 2540.

[34] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 56 ปี: ลักษณะของพระเอก.* 30 กันยายน 2540.

คนดูนิยมมาก หากอายุเลย 30 ปีขึ้นไปคนจะไม่นิยม เด็กๆ อายุน้อยเวลาออกไปแสดงผิดคนดูก็ให้อภัย"[35]

บทบาทการแสดงของตัวพระตัวนาง สุรพล วิรุฬห์รักษ์บรรยายบทบาทและความสำคัญของพระเอกและนางเอกดังต่อไปนี้ "**ตัวพระเอกคือ** ตัวเอกของเรื่องทำหน้าที่ดำเนินเรื่องโดยตลอด จึงมีจำนวนหน้าพาทย์มากที่สุดในการแสดงแต่ละครั้ง บทของตัวพระเอกโดยทั่วไป จะเป็นผู้ชำนาญทั้งบทรักและบทรบไม่นิยมเล่นตลกโปกฮา นอกจากจะส่งบทให้ตัวตลกตามพระไปออกมุขฮา การร้องการเจรจาแม้จะเป็นบทโกรธก็สำรวม ผู้แสดงมีอายุเฉลี่ยตั้งแต่ 16-30 ปี **ตัวนางเอกคือ** คู่รักแท้ของพระเอกและเป็นตัวเดินเรื่อง บางครั้งเรื่องจะเน้นที่ตัวนางเอกมาก เรียกได้ว่าเรื่องเป็นของนางเอก ก็อาจจะมีจำนวนหน้าพาทย์มากกว่าพระเอกด้วยซ้ำไป บทบาทของนางเอกโดยทั่วไปเป็นบทรักกับบทเศร้า ไม่นิยมเล่นตลกโปกฮา นอกจากจะส่งบทให้ตลกตามพระ ผู้แสดงมีอายุเฉลี่ยตั้งแต่ 16-30 ปี"[36] พระเอกและนางเอกดูเหมือนว่าจะเคร่งขรึม สำรวม เอาจริงเอาจังกับชีวิตรวมทั้งมีวาสนาและชาติกำเนิดสูงส่งเนื่องจากกรรมเก่าจากชาติที่แล้วและมีความรู้ความสามารถยอดเยี่ยม พระเอกและนางเอกมักจะประสบปัญหาและความยุ่งยากในชีวิต แต่ด้วยความรู้ความสามารถ ด้วยชาติกำเนิดดั้งเดิมและด้วยความช่วยเหลือของญาติพี่น้อง ทหารและบริวารใต้ความอุปถัมภ์ ปัญหาต่าง ๆ มักจะลุล่วงไปได้ ส่วนใหญ่ชีวิตในท้องเรื่องของลิเกมักจะจบลงด้วยความสุขสมหวังของพระเอกและนางเอก

ตัวพระตัวนาง: ภาพลักษณ์ของร่างกายและชีวิตในอุดมคติของสังคมไทย พวกเรามีเหตุผลอยู่หลายประการที่จะนำเสนอว่า ตัวพระตัวนางในการแสดงลิเกคือ ภาพลักษณ์ของร่างกายและชีวิตในอุดมคติของกลุ่มผู้ชมลิเก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านร้านตลาดหรือชนชั้นผู้ใช้แรงงานทั้งในเมืองและชนบท เหตุผลต่าง ๆ ได้แก่

ประการแรก ร่างกายของพระเอกนางเอกสอดคล้องกับบรรทัดฐานความงามของสังคม พระเอกในวัยหนุ่มแน่น รูปร่างบอบบาง ไม่เล็กหรือใหญ่จนเกินไป เค้าหน้าหล่อ เมื่อแต่งหน้าแล้วสวยหวานเหมือนกับที่คณะลิเกหลายคณะโฆษณาว่า "พระเอกหน้าหวาน" "เทพบุตรหน้าหวาน" เป็นต้น ส่วนนางเอกก็ต้องเป็นสาวสวย ใบหน้าและเรือนร่างงดงาม นอกจากนี้ตัวพระตัวนางต้องมีเสียงไพเราะเพราะพริ้ง ส่วนบทบาทการแสดงสามารถฝึกหัดกันได้ ผู้แสดงลิเกหลายท่านต่างก็วิตกเหมือนกันว่า ลิเกสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะขายรูปร่างหน้าตาของตัวพระตัวนางมากกว่าความสามารถในการแสดง "ลิเกรุ่นแรกเวลาหัดต้องไปอยู่รับใช้ช่วยทำนาให้บ้านครู พอมาอยู่ในโรงคนเก่งๆเขาก็ใช้เอา ทุกวันนี้คนฝึกลิเกสบาย ศิลปินน้อยลง คนสมัยนี้ไม่ต้องใช้วิชาเอาแต่หนุ่มสาว สวยๆ หล่อๆ แต่ก่อนต้องเอาตัวเก่งๆ สมัยนี้ง่าย... รูปร่างสวย แค่แต่งหน้าร้องเพลงก็มีรถเก๋งมีมือถือ..."[37]

---

[35] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: ลิเกวัยรุ่น (คณะอัศวิน ก้องฟ้า).* 15 ธันวาคม 2540.

[36] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 177.

[37] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: ทัศนะต่อการเป็นลิเกอดีต-ปัจจุบัน.* 24 กันยายน 2540.

อดีตนักแสดงอาวุโสอีกท่านหนึ่งก็บ่นแกมรำคาญในทำนองที่ว่า ความหนุ่มสาวและเรือนร่างที่สวยงามหรือหล่อมาก่อนฝีมือในการแสดงและความพากเพียรในการเรียนรู้วิชา ท่านบอกว่า "ลิเกสมัยนี้กับ 20-30 ปีก่อนไม่เหมือนกัน แต่ก่อนกว่าจะเป็นลิเกต้องร้องเพลง ต่อกลอน ต้องปีบนวดให้คนที่มีความรู้ เขาจะกินอะไรต้องวิ่งไปซื้อให้ ผู้ใหญ่เป็นผู้ใหญ่ เด็กเป็นเด็ก สมัยนี้ลิเกมีอายุยังต้องวิ่งไปซื้อโอเลี้ยงให้เด็ก เดี๋ยวนี้ร้องเพลงลูกทุ่ง 4-5 เพลงก็เล่นได้แล้ว ออกไปร้องเพลงออกตัวว่าเป็นตัวนั้นตัวนี้ แล้วก็เดินเข้าหลังโรง... อะไร อะไรก็เอาหนุ่มสาวเข้าว่า"[38]

อันที่จริง ความนิยมชมชอบที่มีต่อพระเอกนางเอกหนุ่มสาวที่รูปร่างหน้าตาสะท้อนให้เห็นความต้องการในการบริโภคภาพลักษณ์และจินตนาการเกี่ยวกับร่างกายของผู้ชมมากกว่าอย่างอื่น ผู้ชมลิเกสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะ "เห่อ" และ "คลั่งไคล้" รูปร่างหน้าตาของผู้แสดงมากกว่าผู้ชมในอดีต ซึ่งชื่นชมความสามารถในการแสดง ปฏิภาณไหวพริบและความสามารถในการด้นกลอน ร่างกายของตัวพระตัวนางเป็นตัวแทนของความดีและความงามในจินตนาการของผู้ชม ผู้ชมปรารถนาที่จะเห็นและชื่นชมกับร่างกายงดงามในอุดมคติเหล่านั้นทั้งบนเวทีและในโลกของความเป็นจริง ผู้ชมพร้อมที่เสียเงิน เสียเวลา และทรัพยากรอย่างอื่นเพื่อที่จะได้เข้าถึงภาพลักษณ์และความงามเหล่านั้นจากการชมลิเก กรณีของแม่ยกพ่อยกและผู้อุปถัมภ์อื่นๆ แสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะ "เข้าถึง" และ "บริโภค" ภาพลักษณ์ในอุดมคติ (รวมทั้งมายาคติเกี่ยวกับร่างกาย) อย่างชัดเจนกว่าผู้ชมกลุ่มอื่นๆ ดังที่พวกเราจะนำเสนอในบทต่อไป

ประการที่สอง ตัวพระตัวนางเป็นสัญลักษณ์ของการพิทักษ์ธรรม ปราบปรามความชั่วร้าย จรรโลงคุณธรรมและศีลธรรมของสังคม ตัวพระตัวนางไม่ได้มีความสำคัญที่ความสวยงามของเรือนร่างเพียงอย่างเดียว บทบาทการแสดงส่วนใหญ่จะใช้พระเอกนางเอกเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะในการปราบปรามฝ่ายอธรรม เป็นตัวแทนคนดีที่ต่อสู้กับคนพาล หรือเป็นสัญลักษณ์ของความถูกต้อง ยุติธรรมและชอบธรรม สัญลักษณ์เหล่านี้ปรากฏอยู่ในบทร้องของพระเอกของคณะลิเกคณะหนึ่งดังนี้

"เหมือนฟ้าฟาดแทบชาสิ้น ฝ่ายไอ้เมืองแทบสิ้นใจตาย
ฟังคำไขขององค์ชัยสิทธิ์ ไอ้เมืองมันคิดยังไม่ถึง
ให้ไปตัดหัวนารีนั้น องค์นรังสรรค์คงไม่ทราบ
คนดีดีชีวิตต้องดับ เรามองภาพนิ่งอึ้ง
เห็นทีรำพึงน้องต้องดับ ไม่มีใครช่ วยจับมือดึง"[39]

---

[38] ศิลปกิจ ดี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ทัศนะต่อการฝึกลิเกอดีต-ปัจจุบัน*. 28 ตุลาคม 2540.

[39] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 229.

กลอนเจ้าต่อไปนี้บรรยายถึงตัวพระเอกที่ตกยาก เมื่อคราวต้องร่ำเรียนวิชาจากครูอาจารย์ก็ต้องมีมานะพากเพียรในการขวนขวายหาวิชาความรู้ใส่ตัวเพื่อจะกอบกู้ชาติบ้านเมืองและฟื้นฟูราชวงศ์ของตนเองในวันข้างหน้า

"...ลูกกำพร้าต้อยต่ำ มาพึ่งพระธรรมแสงเทียน
ผมร่ำเรียนอยู่กับพระครู ฝากตัวเป็นศิษย์ผมเฝ้ามานะแนบเนียน
ผมขัดสนทนอุตส่าห์ เป็นลูกกำพร้าต้องเพียร"[40]

ในกรณีของทหารผู้เป็นข้ารับใช้ฝ่ายพระเอกหรือนางเอกส่วนใหญ่จะเป็นคนดีมีคุณธรรมและจงรักภักดีต่อเจ้านาย ดังเช่นกลอนลิเกต่อไปนี้

"ผมมีศักดาเป็นข้าแผ่นดิน ไม่เคยผิดศีลซื่อสัตย์
เกิดเป็นชายเชื้อตายเพื่อชาติ ได้เกียรติประวัติสมหวัง
เกียรติศักดิ์นักสู้ ทหารทุกผู้ยอมพลี
แนวหน้าเตรียมรบไม่ลี้ เพื่อให้น้องพี่แนวหลัง
พี่น้องแนวหลังน้ำใจไม่แล้ง ช่วยเป็นแม่แรงกำลัง"[41]

ประการที่สาม ชีวิตของตัวพระตัวนางในการแสดงเป็นตัวแทนของความสุขและชีวิตในอุดมคติที่มีทั้งอำนาจบารมี บุญญาบารมี ปัญญาบารมีและเงินตราบารมี ชีวิตในแง่นี้เป็นชีวิตที่ค่อนข้างสมบูรณ์พร้อม พระเอกและนางเอกส่วนมากมีพร้อมทั้งรูปสมบัติ ทรัพย์สมบัติและปัญญาความรู้ คุณสมบัติเหล่านี้มักจะหาไม่ค่อยได้ในโลกของความเป็นจริง บทกลอนลิเกที่เรียกว่า "บทเจ้า" มีความตอนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจและความมั่งคั่งของพระเอกดังนี้

"ราชบุตรสุดสบาย สุขใจกายหอมกรุ่น
เกียรติประกาศราชนิกูล อยู่ในไอยสูรย์สูงส่ง
คิดไต่เต้ากล่าวตาม หวังเป็นผู้นำภายหน้า
ครองอำนาจราชอาณา ตามวงศาประสงค์
ถ้าใจไม่หมิ่นอธิปไตย ต้องเลิศวิไลดำรง"[42]

---

[40] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะระเด่น ใจดี.* 13 มกราคม 2541.

[41] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนามกลอนลิเก: กลอนทหาร.* 22 พฤศจิกายน 2540.

[42] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกสนามกลอนลิเก: กลอนเจ้า.* 22 พฤศจิกายน 2540.

ตัวโจ๊ก ตัวโกง:
ร่างอุจาดกับ "ความดิบ" ของมนุษย์ โลกและสังคม

บทบาทการแสดงบนเวทีลิเกที่พวกเราได้ประสบมาเป็นเสมือนการจำลองโลกของความเป็นจริงมาไว้ จำลองเอาบทบาท เรื่องราวและวิถีชีวิตของคนในสังคมสมัยใหม่ ในการแสดงลิเกมีประกอบด้วยบทบาทสำคัญ 2 ส่วนคือ ส่วนที่ว่าด้วยความดี ความงามและความจริงตามบรรทัดฐานและอุดมคติของสังคมกับส่วนที่พวกเราเรียกว่าความดิบของมนุษย์ โลกและสังคม ส่วนแรกปรากฏให้เห็นในบทบาทของตัวพระตัวนางหรือบริวาร ส่วนหลังปรากฏในบทบาทของตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ แม้ว่าการแสดงลิเกแต่ละครั้งจะมีทั้งฝ่ายพระเอกนางเอกและตัวโจ๊กตัวโกง ทั้งฝ่ายเจ้า เสนาและไพร่ฟ้าสามัญชน แต่พวกเรามองเห็นว่า บทบาทของฝ่ายตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าตัวพระตัวนาง บทบาทดังกล่าวสะท้อนให้เห็น "ความดิบ" ที่ปรากฏให้ทั้งในภาษาพูด ภาษาท่าทางและการแต่งองค์ทรงเครื่องของผู้แสดง ความดิบและความอุจาดมักจะปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งมากกว่าความงาม ความดีและความจริงบนเวทีลิเกโดยเฉพาะเมื่อพิจารณาจากกิจกรรมและปฏิบัติการของ "ร่างอุจาด" ของตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ

แต่งอย่างไรให้ "อุจาด" และ "ตลกขบขัน" ตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวผู้แสดงตัวรองอื่น ๆ น่าจะมีหลักการสำคัญบางอย่างในการ "แต่งองค์ทรงเครื่อง" ที่แตกต่างจากตัวพระตัวนาง กล่าวคือผู้แสดงทุกคนต้องการผัดแป้งแต่งหน้าและการแต่งองค์ทรงเครื่องให้เกิดความสวยงาม ตระการตาและวิจิตรบรรจง ทุกคนต้องการอำพรางร่างหรือสังขารตามธรรมชาติของตนแล้วสร้างอัตลักษณ์ให้กับร่างใหม่และบทบาทใหม่บนเวทีลิเก แต่ตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ ทั้งฝ่ายชายและหญิงไม่ได้เน้นที่ความงามตามบรรทัดฐานของสังคม ในทางตรงข้ามกลับเน้นที่หลักการที่ว่า "แต่งอย่างไรให้อุจาดและตลกขบขัน"

โดยทั่วไป ร่างกายของตัวโจ๊กและตัวโกงทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเป็นตัวแทนของ "ร่างอุจาด" ที่ปรากฏให้เห็นในการแสดงลิเก ร่างของผู้แสดงเหล่านี้เป็นร่างอุจาดเพราะว่า ผู้แสดงกลุ่มนี้มีอายุมากกว่าตัวพระเอกนางเอกหรือพระรองนางรอง (ประมาณ 20-45 ปี) เมื่อมีอายุมากร่างกายก็เปลี่ยนแปลงไปตามอายุ เช่น ผู้ชายลงพุง น้ำหนักเพิ่มขึ้น หัวล้าน ผิวหนังเหี่ยวย่น บางคนก็ฟันหน้าบางซี่หายไป ส่วนผู้หญิงหลายคนก็น้ำหนักเพิ่ม มีพุง ร่างกายอวบอ้วน สะโพกขยายเบอะบะ บางคนก็น่องโต เป็นต้น ตัวโจ๊กหรือตัวโกงบางท่านก็มีรูปร่างหน้าตา "อุจาด" โดยธรรมชาติ เช่น ฟันหลอ หัวล้าน ปากยื่น เป็นต้น ผู้แสดงเหล่านี้ต่างมีชุดแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตน เช่น โจ๊กฝ่ายชายบางท่านก็ใช้ชุดลูกเสือสามัญรุ่นใหญ่ ชุดตำรวจหรือชุดทหาร นำมาดัดแปลงให้ดูตลกขบขัน โดยแต่งหน้าเข้มๆ ผัดหน้าขาวจัด ทาปากแดงจัด เติมหนวดหรือเขียนคิ้วบิดเบี้ยว ในสายตาของผู้ชม ชุดโจ๊กส่วนมากเป็นชุดแต่งตัวของคนบ้าหรือคนเพี้ยนสติไม่ดี ส่วนตัวโจ๊กฝ่ายหญิงมักจะใส่ชุดราตรียาวสีสดและเข้ม เช่น ม่วง เหลืองหรือแสด ตัวชุดอาจจะมีเลื่อมหรือเพชรปลอมปักไว้

ชุดเหล่านี้มักจะเปิดไหล่เว้าลึกหรือเปิดไหล่ของผู้สวมใส่ ส่วนขาก็เว้าสูงจนถึงต้นขาเพื่อเปิดเผยโคนขาอวบอิ่ม ขาวนวลแต่ส่วนใหญ่จะล่ำสันอุดมไปด้วยไขมันส่วนเกิน

โดยทั่วไป ตัวโจ๊กและตัวโกงของแต่ละคณะนั้น ฝ่ายชายมักจะอายุน้อยกว่าฝ่ายหญิง อายุและประสบการณ์ในการแสดงและประสบการณ์ชีวิตจริงจะเป็นประโยชน์ต่อตัวโจ๊กฝ่ายหญิงมากเป็นพิเศษ ตัวโจ๊กฝ่ายหญิงต้องการความจัดจ้านในเวทีชีวิตและเวทีการแสดงเพื่อช่วยให้การแสดงของ "ร่างอุจาด" และ "บทบาทการแสดงที่อุจาด" ประสบความสำเร็จ ส่วนตัวโจ๊กฝ่ายชาย แม้ว่าอายุจะน้อยกว่า แต่ด้วยความกล้าหาญ เปิดเผย เชื่อมั่นและความเป็นผู้ชายทำให้ผู้ชมยอมรับบทบาทการแสดงได้ไม่ยาก ไม่ว่าจะเป็นบทพูดจาหรือแสดงท่าเกี่ยวการมีเพศสัมพันธ์ ใช้คำด่าอย่างตรงไปตรงมาหรือการมีปฏิสัมพันธ์ตอบโต้กับผู้ชมบางกลุ่มในระหว่างการแสดง เช่น รับเหล้า เบียร์ น้ำอัดลมหรือของกินจากผู้ชม หรือลงไปพูดคุย ออดอ้อนหรือรับรางวัลจากพ่อยกแม่ยก เป็นต้น

แสดงอย่างไรจึงจะ "ดิบ" และ "สะใจ" ศิลปะของผู้แสดงบทตัวโจ๊กหรือตัวโกงอยู่ที่ว่า ทำอย่างไรจึงจะตีบทให้แตกด้วยการแสดงความดิบของมนุษย์ (กิน-ขี้-ปี้-นอน) ให้เป็นที่สะใจแก่ผู้ชม ดูเหมือนผู้แสดงลิเกเหล่านี้เข้าใจดีว่า ความตลกขบขันและเสียงหัวเราะของผู้ชมส่วนใหญ่จะเกิดจากการกระตุ้นด้วยคำพูด คำด่าและการแสดงกริยาอาการที่เกี่ยวข้องกับความดิบของมนุษย์โดยตรง ยิ่งเป็นผู้ชมในกลุ่มของชาวบ้านร้านตลาดหรือชนชั้นผู้ใช้แรงงานด้วยแล้ว ตัวโจ๊กหรือตัวโกงแสดงถึงความดิบ (กิน-ขี้-ปี้-นอน) ได้ตรงไปตรงมามากเท่าไรก็ยิ่งจะมีเสียงหัวเราะหรือโห่ฮาด้วยความชอบใจมากขึ้นเท่านั้น ความข้อนี้ก็ตรงกับคำอธิบายของนายสี ตลกเอกของคณะลิเกในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่ว่า "เมื่อออกมาจากฉากก็ต้องดูคนดูเสียก่อนว่ามีคนชั้นสูงหรือชั้นกลางหรือชั้นต่ำมาดูอยู่มาก ถ้าคนชั้นสูงมาดูมาก ต้องเล่นให้ขันโดยละเมียด ไม่เจือด้วยหยาบ จึงจะถูกใจคนชั้นสูง ถ้าเห็นคนชั้นกลางมาดูต้องเล่นให้เป็นสองง่าม คือจะเป็นดีก็ได้หยาบก็ได้จึงจะถูกอกถูกใจคนดูชั้นกลาง ถ้าเห็นคนชั้นต่ำมาดูมาก ต้องเล่นให้หยาบง่ามเดียวจึงจะพึงใจเขา ตกเป็นว่าเล่นไปตามนิสัยแห่งคนดูแล้วแต่เขาจะพึงใจ..."[43]

พวกเราเชื่อว่าตัวโจ๊กตัวโกงของคณะลิเกโคราชในปัจจุบันต่างก็ได้ยึดถือหลักการวิเคราะห์ชนชั้นและรสนิยมของผู้ชมเหมือนกับบรมครูท่านนี้ ประสบการณ์ที่พวกเราได้เรียนรู้จากการศึกษาภาคสนามได้ชี้ให้เห็นว่า ผู้ชมหรือแฟนลิเกเกือบทั้งหมดเป็นสมาชิกของชนชั้นผู้ใช้แรงงาน ชาวบ้านร้านตลาดทั้งที่อยู่ในเมืองและในชนบท ดังนั้น รสนิยมและบรรทัดฐานว่าด้วยความงาม ความดีและความจริงเกี่ยวกับศิลปะและความบันเทิงจึงสอดคล้องกับสิ่งที่นายสีเรียกว่า "ง่ามเดียว" หรือเล่นอย่างตรงไปตรงมาไม่ว่าเรื่องที่ตัวโจ๊กตัวโกงนำมาเล่นนั้นจะเกี่ยวกับการกินอยู่ การขับถ่ายของเสียหรือสิ่งปฏิกูล การสืบพันธุ์และการพักผ่อนนอนหลับ กิจกรรมทางกายเหล่านี้เป็นที่มาของเสียง

---

[43] กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า อ้างใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์. อ้างแล้ว, หน้า 43.

หัวเราะ ความตลกขบขัน เสียงโห่ฮาและความสะใจของผู้ชมชาวบ้านร้านตลาด ในขณะที่ชนชั้นกลางและชนชั้นสูงมองเห็นว่าเป็นเรื่องต่ำช้า หยาบโลนและไร้รสนิยม กิจกรรมของร่างกายเหล่านี้เป็นที่มาของทัศนะในการพิจารณาร่างกายในฐานะที่เป็นที่ตั้งหรือศูนย์รวมของความชั่วร้าย เป็นความต้องการดิบตามธรรมชาติที่ทำให้มนุษย์ไม่แตกต่างไปจากสัตว์โลกชนิดอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม เวทีลิเกไม่ใช่วัด โรงเรียน สถานที่ราชการหรือเคหสถานอื่นๆ ในโลกของความเป็นจริงเวทีลิเกเป็นโลกสมมติที่จำลองเอาความดิบ ความอุจาด และความหยาบโลนของมนุษย์และสังคมมารวมไว้ในระนาบเดียวกันกับความงาม ความดีและความจริงที่ตัวพระตัวนางเป็นผู้นำเสนอ พวกเราค่อนข้างจะมั่นใจว่า บนเวทีลิเกมีความดิบมากกว่าความงาม มีบทบาทของตัวโจ๊กและตัวโกงสำคัญมากกว่าตัวพระตัวนาง และมีร่างอุจาดมากกว่าร่างในอุดมคติ

ความดิบและความอุจาดบนเวทีลิเก

พวกเราแบ่งประเภทของ "ความดิบ" ที่ได้รับการนำเสนอในการแสดงบทบาทของตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ บนเวทีลิเกดังต่อไปนี้

ความดิบประเภทแรก "ความดิบ" อันเนื่องมาจากการนำเสนอกิจกรรมพื้นฐานของร่างกายในการแสดงลิเกอย่างโจ่งแจ้งตรงไปตรงมา กิจกรรมดังกล่าวได้แก่ การกิน การขับถ่ายของเสียและสิ่งปฏิกูล การร่วมเพศหรือสืบพันธุ์และการพักผ่อนนอนหลับ

การกินหรือการบริโภค กิจกรรมพื้นฐานในการตอบสนองต่อความต้องการอาหารของร่างกายเกิดขึ้นอย่างเปิดเผยในระหว่างการแสดงลิเก ผู้แสดงลิเกโดยเฉพาะตัวโจ๊กและตัวโกงทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชายได้กล่าวถึงการดื่ม กิน และบริโภคในบทร้องและเจรจา รวมทั้งได้ปฏิบัติการดื่มกินอย่างโจ่งแจ้งโดยการรับเอาแก้วเครื่องดื่ม (เหล้า เบียร์หรือน้ำอัดลม) ที่มีผู้ชมนำมาให้หน้าเวทีแล้วดื่มต่อหน้าผู้ชมทันที ถ้ามีอาหารหรือเครื่องดื่มมาเสนอให้หน้าเวที ส่วนใหญ่ผู้แสดงเหล่านี้จะไม่ปฏิเสธ ในการแสดงเปิดวิกผู้แสดงลิเกคนสำคัญของคณะจะผลัดกันถือขันเดินลงเวทีไปขอเรี่ยไรเงินจากผู้ชม ถ้ามีอาหารกิน ของขบเขี้ยวหรือเครื่องดื่ม ผู้แสดงเหล่านั้นก็ร่วมจะดื่มกินด้วยเพราะถือว่าเป็นสินน้ำใจจากผู้ชม เมื่อคณะลิเกออกไปแสดงปิดวิกในย่านตลาด โฆษกและผู้แสดงคนสำคัญของคณะก็ถือโอกาสประชาสัมพันธ์แผงลอยอาหารของพ่อค้าแม่ค้า รวมทั้งแนะนำให้ผู้ชมไปซื้ออาหารและเครื่องดื่มจากแผงหรือร้านที่ให้การสนับสนุนทั้งการเงินและอาหารแก่คณะลิเก

ในการแสดงงานปลีก โฆษกของคณะและผู้แสดงลิเกคนสำคัญของคณะจะกล่าวขอบคุณเจ้าภาพ พ่อครัวและแม่ครัวสำหรับอาหารมื้อพิเศษที่นำมาต้อนรับคณะลิเก ตัวอย่างเช่น ตัวตลกของคณะทองหยด บุญยืนกล่าวคำขอบคุณว่า "ขอบคุณท่านเจ้าภาพ มีทั้งน้ำพริกปลาร้าจัดหาเอามาให้ขอบคุณแม่ครัวหลายๆ แต่น่าเสียดายที่มีคั่วหมี่ (ผัดหมี่) เรียกเงินจากเจ้าภาพได้คนละ 20 บาท คือ

จิดี"[44] ตัวโจ๊กท่านนี้กล่าวขอบคุณในเชิงตลกแกมหยอก แต่ชาวลิเกส่วนใหญ่กล่าวขอบคุณสำหรับข้าวปลาอาหารจากเจ้าภาพและแม่ครัวอย่างซาบซึ้งกินใจ เช่น พระเอกวันเฉลิมกล่าวขอบคุณว่า "ขอบคุณท่านเจ้าภาพ ขอบคุณแม่ครัวทุกคนสำหรับอาหารมื้อเย็น อาหารมื้อพิเศษนี้อร่อยและมีความหมายอย่างยิ่งต่อชาวคณะของเรา ข้าวทุกคำ น้ำทุกกลืนวันเฉลิมจะขอจดจำบุญคุณไปตลอด..."[45]

ควรกล่าวด้วยว่า การแสดงลิเกทุกครั้งเกิดขึ้นและเป็นไปท่ามกลางพฤติกรรมการดื่มกินของผู้ชม พวกเราสังเกตเห็นว่าผู้ชมลิเกต้องมีอาหาร เครื่องดื่ม ของขบเขี้ยวและของกินเล่นต่างๆ ไว้ใกล้ตัว พ่อค้าแม่ค้าก็นำอาหารเครื่องดื่มมาขายในงาน เจ้าภาพก็เตรียมอาหารไว้ให้แขกที่มาช่วยงานพิธีกรรมที่คณะลิเกได้รับการว่าจ้างให้มาทำการแสดง ผู้ชมลิเกดื่มกินอย่างอิสระเสรีควบคู่ไปกับการหาความบันเทิงจากการชมลิเก

ในระหว่างการแสดงลิเก การดื่มกินถูกกล่าวถึงโดยให้ความหมายทั้งโดยตรงและโดยนัย ความหมายโดยตรงของการดื่มกินและบริโภคก็คือ การตอบสนองความหิว ความกระหายและความอยากกินอยากดื่มที่ร่างธรรมชาติของแต่ละคนมีต่ออาหาร รวมทั้งปฏิกิริยาที่ร่างกายต้องการขับถ่ายอาหารที่กินเข้าไปออกมา เป็นที่รู้กันว่า การดื่มกินหรือบริโภคอาหารโดยทั่วไปไม่ได้สร้างความตลกขบขัน แต่การดื่มกินที่ผิดธรรมชาติหรือดื่มกินอาหารที่ก่อให้เกิดการขับถ่ายของเสียอย่างกระทันหันและรุนแรงมักจะเป็นที่มาของความขบขันถ้าได้รับการกล่าวถึงในที่สาธารณะอย่างโจ่งแจ้ง เช่น ตัวโจ๊กฝ่ายหญิงของคณะราเชน ราชบุตรพูดตอนหนึ่งว่า "ก่อนไป... ขอฉี่รดบ้านหน่อย นั่งฉี่เพราะวันนี้ไม่ได้กินส้มตำ"[46] ถ้าเธอกินส้มตำรสจัดๆ มา เธออาจจะท้องเสียท้องเดินก็ได้ ไม่ใช่ "ฉี่" อย่างเดียว และถ้าท้องเสียท้องเดินก็คงจะเรี่ยราดมากกว่านี้

ความหมายโดยนัยของการดื่มกินอาจจะมีหลายอย่าง แต่ที่ชาวลิเกนิยมใช้มากที่สุดก็คือ ใช้การดื่มกินอาหารเป็นอุปมาอุปไมยกับความต้องการทางเพศและการมีเพศสัมพันธ์ เช่น "กินอยู่กับปาก อยากอยู่กับท้อง" หรือ "หน้าอย่างมึง ไม่มีวันได้กินกูหรอก" ตัวโจ๊กฝ่ายหญิงมักจะล้อเล่นหรือเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้กราวใหญ่เมื่อเธอใช้มือลูบไล้บริเวณเป้ากางเกงของพระเอกผู้แสดงบทเป็นกษัตริย์หรือเจ้าชายหนุ่ม โดยการแสดงความอยาก "ดื่มกิน" ราวกับว่าส่วนของร่างกายที่ซ่อนอยู่ในเป้ากางเกงของพระเอกเป็นอาหารอันโอชะพลางพูดขึ้นว่า "มีน้อยกินตามน้อย ของเจ้ามันสูง" ฝ่ายพระเอกก็ตวาดเอาอย่างรุนแรงว่า "อีนี่ทะลึ่ง!"[47]

การขับถ่ายของเสียและสิ่งปฏิกูล กิจกรรมพื้นฐานข้อนี้ส่วนใหญ่เกี่ยวเนื่องมาจากการดื่มกิน แต่กิจกรรมอย่างอื่น เช่น การร่วมเพศ การหลับนอนหรือภาระกิจการงานอย่างอื่นก็นำมาซึ่งการขับถ่ายของเสียและสิ่งปฏิกูลต่างๆ ออกจากร่างกายได้ เช่น เหงื่อไคล น้ำลาย น้ำมูก น้ำตา ฯลฯ

---

[44] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะทองหยด บุญยืน.* 24 มกราคม 2541.

[45] พัฒนา กิติอาษา. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม.* 21 มิถุนายน 2541.

[46] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะรานเชน ราชบุตร.* 5 มกราคม 2541.

[47] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเฉียมศักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

สิ่งปฏิกูลที่สำคัญที่สุดที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเก ได้แก่ อุจจาระ (ขี้) และ ปัสสาวะ (เยี่ยว) ตัวโจ๊กและตัวโกงจะกล่าวถึงขี้และเยี่ยวบ่อยครั้งมากในระหว่างการแสดง อาจเป็นไปได้ว่า ทั้งขี้และเยี่ยวเป็นของเสียจากร่างกายที่เด่นชัดมากที่สุด มีปริมาณมากที่สุด สกปรกที่สุด และ "อุจาด" มากที่สุดทั้งกลิ่น สี และรูปร่างลักษณะ ในกระบวนการขับถ่ายของเสียทางกายทั้งหลาย ขี้กับเยี่ยวมีข้อปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อนมากำกับอยู่มากที่สุด ทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลทางสุขอนามัย อารมณ์ความรู้สึกและวัฒนธรรม นอกจากนี้ ขี้และเยี่ยวถูกขับถ่ายออกมาจากอวัยวะของร่างกายที่ถือว่าเป็น "ของต้องห้าม" "ส่วนลี้ลับเฉพาะตัว" อวัยวะดังกล่าวคือ ทวารหนักและอวัยวะเพศ ดังนั้น ขี้และเยี่ยวจึงเป็นสุดยอดของสิ่งปฏิกูลที่ขับออกจากอวัยวะต้องห้ามของร่างกายมนุษย์

เป็นที่น่าสนใจว่า ตัวโจ๊กและตัวโกงของคณะลิเกโคราชจำนวนมากใช้คำว่า "ขี้" และ "เยี่ยว" ในความหมายใหม่ ไม่ได้กล่าวถึงขี้และเยี่ยวในฐานะที่เป็นสิ่งปฏิกูลโดยตรง แต่เป็นสิ่งปฏิกูลที่ถูกนำไปเกี่ยวเนื่องกับกิจกรรมทางเพศหรือบรรยายความรักความใคร่ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง ยกตัวอย่าง เช่น ตัวโจ๊กผู้หญิงบ่นอุบว่า "ขี้ก็แล้ว เยี่ยวก็แล้ว สับปหงกก็แล้ว ก็ยังไม่ได้กินอีก..."[48] ในที่นี้นางพูดถึงความอดทนและรอคอยที่นางต้องการมีเพศสัมพันธ์กับสามี นางรอแล้วรอเล่าเข้าห้องน้ำไปขี้ไปเยี่ยวแล้วนั่งรอจนง่วงก็ยังไม่มีวี่แววว่าคนรักของเธอซึ่งง่วงนอนและเหนื่อยอ่อนจะยอมให้เธอได้สุขสมหวังเสียที สามีของเธอก็ตอบด้วยความรำคาญว่า "ฉันรู้เธอต้องการอะไร ฉันขอ... ตอนนี้ยังเหนื่อย เอาไว้ตอนตีห้า ฉันจะให้ล้างหน้าไก่"[49] "ล้างหน้าไก่" ในที่นี้หมายถึงการร่วมเพศในช่วงเช้ามืดซึ่งเป็นช่วงที่ไก่ขันบอกเวลาปลุกให้คนรู้ถึงการมาเยือนของเช้าวันใหม่ "ไก่" ในที่นี้ยังอาจจะหมายถึงอวัยวะเพศชายที่ตื่นขึ้นในตอนเช้าพร้อมกับเสียงไก่ขันหลังจากการพักผ่อนมาตลอดคืน

"กูรักอีมักจีจนขี้แตกขี้แตน"[50] ตัวโจ๊กอีกท่านหนึ่งใช้อุปมาขี้และเยี่ยวบรรยายความรักของเขาที่มีต่อตัวโจ๊กฝ่ายหญิงอย่างรุนแรงสะใจและเห็นภาพลักษณ์อย่างโจ่งแจ้ง ความรักเมื่อนำมาเข้าคู่กับขี้และเยี่ยวจึงเป็นภาพอุจาดที่สมบูรณ์แบบ ความรักที่ชายหนุ่มมีต่อหญิงสาวตามบรรทัดฐานความงามของสังคมมักถูกเปรียบเปรยด้วยความบริสุทธิ์ของดอกไม้ ความอ่อนไหวชวนฝันและงดงามของโลกและชีวิต หรือไม่เช่นนั้นก็บรรยายว่า "รักกันปานจะกลืน[กิน]" แต่บนเวทีลิเกที่ร่างอุจาดได้รับการอนุญาตให้ปรากฏ ความรักถูกบรรยายด้วยการนำมาเปรียบเทียบกับสิ่งปฏิกูลหรือของเสียที่ถูกขับออกมาจากร่างกาย ความรักจึงเป็นความรักแบบรุนแรง เกินเลยขอบเขตและเกินความจริง ในภาษากวีหรือภาษาทั่วไป การเปรียบเทียบว่า "รักกันประดุจจะกลืนกิน" ถือว่าเป็นการเปรียบเทียบแบบธรรมดาที่ทุกคนเข้าใจได้ แต่ตัวโจ๊กท่านนี้นำมาเสนอต่อให้อีกอย่างสะใจว่า

---

[48] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนามการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม.* 17 กันยายน 2540.

[49] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[50] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะเจียมหรักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

"ไอ้เจ้าความรักนะ...กลืนกินยังไม่พอหรอก ต้องให้ร่างกายย่อยสลายขับถ่ายออกมาเป็นขี้เป็นเยี่ยว จึงจะถึงใจ" นี่คือความมันส์รุนแรงสะใจแบบเหนือจริงของความรักบนเวทีลิเก

"ขอบคุณพ่อแม่ทั้งหลายที่มาชมลิเกวันนี้... รักเป้า สงสารเป้า กรุณาอย่าเยี่ยวรดเป้า"[51] มุขตลกของตัวโจ๊กท่านนี้เลียนแบบการพูดขอบคุณแฟนเพลงของสายัณห์ สัญญาราชาลูกทุ่งผู้โด่งดังที่ทศวรรษที่ 2520 เจ้าของฉายาออดอ้อนแฟนเพลงด้วยเสียงแหบมหาเสน่ห์ นักร้องท่านนี้ใช้คำแทนตัวเองด้วยชื่อเล่น "เป้า" ตัวโจ๊กท่านนี้เริ่มต้นด้วยเต้นท่าลิงยุกยิกซุกซนไปมารอบ ๆ เวที พร้อมกับพูดออดอ้อนตามสไตส์สายัณห์ สัญญา แต่หักมุมอย่างเจ็บปวดว่า "กรุณาอย่าเยี่ยวรดเป้า" คำว่า "เป้า" ที่นี้ก็คือเป้ากางเกง มุขตลกนี้ดูราวกับว่าเป็นการเจาะจงเตือนผู้ชมที่เป็นสุภาพบุรุษไปในตัวว่าเวลา "ฉี่" หรือ "เยี่ยว" "กรุณาเพิ่มความระมัดระวังเป็นพิเศษ ประเดี๋ยวจะเลอะเอา" ความอุจาดนี้เกิดจากการขับถ่ายของเสียซึ่งเป็นเรื่องส่วนตัวแต่ถูกนำมาเปิดเผยในที่สาธารณะต่อหน้าผู้ชมทุกเพศทุกวัย ความลับของสุภาพบุรุษทุกคนถูกนำมาเปิดเผยและล้อเลียนบนเวทีลิเกอย่างเสมอภาค ดูเหมือนว่าไม่มีผู้ชายท่านใดจะได้รับการยกเว้นจากการล้อเลียนกิจกรรมทางกายดังกล่าว

การร่วมเพศหรือสืบพันธุ์ กิจกรรมพื้นฐานทางกายข้อนี้ถือได้ว่าเป็นศูนย์กลางของการแสดงบนเวทีของเหล่าตัวโจ๊ก ดาวร้ายและเหล่าพลพรรคตัวโกงทั้งหลาย กิจกรรมทางเพศจัดว่าเป็นกิจกรรมทางกายของมนุษย์ที่ได้รับการกล่าวถึง แสดงท่าเลียนแบบและจำลองสถานการณ์มากในการแสดงลิเกโดยเฉพาะตัวโจ๊กและดาวร้าย เรื่องเพศสัมพันธ์ได้รับการนำเสนออย่างเปิดเผยโจ่งแจ้งและตรงไปตรงมาบนเวทีลิเกแม้ว่าชาวลิเกส่วนใหญ่จะมีข้อห้ามสำหรับกิจกรรมต่างๆ ที่ถือว่าเป็นเรื่องลามกอนาจาร (เช่น เต้นจ้ำบ๊ะ อะโกโก้) ตัวอย่างเช่น บทเจรจาของตัวโจ๊กที่แสดงเป็นทหารกับราชฑูตต่างเมืองดังต่อไปนี้ "Hello, what's your name?" "Yes" "พอกูไปหา มันพูด Yes พอมึงไปมันพูด Yet"[52] หรือบทสนทนาระหว่างมังโป (ดาวร้ายชาย) และมักจี (ดาวร้ายหญิง) ดังต่อไปนี้

"**มังโป:** ...Hello พ่อมึงเป็นนิโกร I am sorry แม่มึงเป็นกะหรี่... แม่กูเลิกตั้งนานแล้ว

มักจี: ไอ้นี่มันจะมาไม้ไหน ตามตื๊อทุกวี่ทุกวัน น้ำตาไหลเต็มหน้าเวที ตีบทโศกหน่อยระนาด...

มังโป: พี่รักเธอ

มักจี: กูไม่ได้รักมึง (ทันใดนั้น นางขึ้นยืนบนเตียง เอามือสองข้างกดหัวมังโปแล้วถูไปมาตรงอวัยวะเพศของตนเอง)

มังโป: อีห่านี่...ถูจนน้ำไหล

---

[51] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกทองหยด บุญยืน.* 24 มกราคม 2541.

[52] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะรวมชน ราชบุตร.* 5 มกราคม 2541.

มักจี: มึงอยากเป็นผัวกูใช่มั้ย กูจะมีผัวสัก 99 คนแล้วถึงจะเอามึงเป็นคนที่ 100

มังโป: อีห่า...ยังงี้รถไฟเข้าไปได้ทั้งขบวน"[53]

ผู้ชมดูเหมือนว่าจะชอบใจกับมุขตลกข้างต้นนี้ค่อนข้างมาก บ้างหัวเราะอย่างสะใจ บ้างตะโกนบอกให้เอาอีก บ้างก็โห่ฮาด้วยความชอบใจ การจงใจเล่นคำว่า "Yet" ในภาษาอังกฤษให้ตรงกับคำที่แปลว่าการร่วมเพศในภาษาไทยนั้นตรงไปตรงมาและโจ่งแจ้ง ภาพลักษณ์เช่นนี้ก็ตรงกับความก้าวร้าวทางเพศของตัวโจ๊กหญิงที่พูดถึงการกดศีรษะของตัวโจ๊กฝ่ายชายและการมีผัวอย่างเต็มปากเต็มคำ "เพศสัมพันธ์" เป็นกิจกรรมทางกายที่วัฒนธรรมไทยไม่อนุญาตให้แสดงในที่สาธารณะหรือไม่อนุญาตให้เล็ดลอดออกมาในภาษาพูดหรือเขียนแบบสุภาพ แต่ตัวโจ๊กสามารถนำมาล้อเล่นได้บนเวทีลิเกต่อหน้าผู้ชมที่เป็นชาวบ้านร้านตลาดได้ราวกับว่าการมีผัวหรือการมีเพศสัมพันธ์ช่างเป็นเรื่องธรรมดาสามัญเช่นเดียวกับการกิน การขับถ่ายและการนอน

การผิดประเวณีของผู้หญิงที่สังคมไทยลงโทษอย่างรุนแรงก็เป็นรูปแบบหนึ่งของเพศสัมพันธ์ที่ถูกนำเสนอในการแสดงมุขตลกของลิเกโคราชหลายคณะ ตัวอย่างของบทสนทนาต่อไปนี้กล่าวถึงการมีชู้ของดาวร้ายฝ่ายหญิงซึ่งเล่นได้อย่างถึงอกถึงใจผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง

"...ดิฉันเป็นดาราตอแหล ไปเล่นที่ไหนเชื่อมั้ยล่ะแม่ ไม่ได้ตอแหลไม่มันส์ ดิฉันเองมีนามว่า 'ดวงมาร' หนุ่มๆ พ่อหม้ายทั้งหลายเสียใจด้วย ดิฉันมีผัวแล้ว ผัวชื่อหลวงเดือน แก่ งี่เง่า อีดอาดแอบไปมีชู้รัก ชื่อพระยาขวางโลกผู้เป็นชู้หนุ่ม นัดชู้รักมาหาความสุขยามผัวแก่ไม่อยู่ ห่างชู้แล้วใจจะขาด..."[54]

พอเห็นหน้าชู้รัก นางก็ผวาเข้าไปซบอกระริกระรี้พร้อมกับพูดว่า "ว้าว... เห็นชู้แล้วอยากแก้ผ้า..." แต่พอสามีจับได้เธอกลับหลั่งน้ำตาใช้มารยาหญิงแก้ตัว หลวงเดือนผู้เป็นสามีกลับบ้านมาทันเวลา ชู้รักกระโดดเรือนหนีไปทัน "... คนเล่าลือจะไม่เชื่อเลย แต่นี่เห็นชายผู้นั้นกระโดดหนีไปกับตา หลงบูชาว่าเธอเป็นผู้หญิงงามเลิศ เธอตอบสนองให้กับผัวด้วยการมีชู้ บอกมานะว่าชายชู้เป็นใคร" นางร้ายก็รำพันปนสะอื้นว่า "... ทำไมพี่ไม่ฟังหูไว้หู นางไม่เคยคิดนอกใจผัว"

หลวงเดือนโต้กลับว่า "ไม่จริง...ผ้าขาวม้าของใคร จับได้คาหนังคาเขา อย่าเอาน้ำตาเป็นเครื่องย้อมใจ เมียแอบสวมเขาให้ผัวเมื่อไหร่ไม่รู้ มายาหญิงหลายร้อยเล่มเกวียน ...นับตั้งแต่วันนี้เป็นต้นไป เราขาดจากความเป็นผัวเมียกัน ลูกที่เกิดมามันเป็นลูกชายชู้ ไสหัวออกไปให้พ้นนางผู้หญิงหลายใจ"[55]

สันดานเจ้าชู้ของผู้ชายไทยเป็นพฤติกรรมทางเพศอีกอย่างหนึ่งที่ตัวโจ๊กและตัวโกงนำเสนอบนเวทีลิเก การนำเสนอดังกล่าวไม่ได้กระทำในลักษณะของการวิพากษ์วิจารณ์ เรียกร้องหาความเป็นธรรมหรือหาหนทางแก้ไข แต่เป็นการล้อเลียนที่สะท้อนให้เห็นว่าหญิงมีวิธีการจัดการกับพวก

---

[53] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะเฉียมศักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

[54] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะทองใบ รุ่งโรจน์.* 8 มีนาคม 2541.

[55] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะทองใบ รุ่งโรจน์.* 8 มีนาคม 2541.

ผู้ชายเจ้าชู้ เช่น "ผู้ชายเจ้าชู้จะถูกผู้หญิงตบ" แต่ผู้ชายก็โต้กลับทันควันว่า "ผู้หญิงคนไหนตบ ต้องถูกจูบ..." และขณะที่ผู้หญิงตบนั้นฝ่ายชายก็ก้มดูขนจักกะแร้ของผู้หญิงพร้อมกับบอกว่า "ขนจักกะแร้โผล่ นั่นแหละอีจีแน่ๆ"[56] การแสดงมุขนี้ตัวโจ๊กทั้งฝ่ายชายและหญิงลงมือปฏิบัติการอย่างสมบทบาท ฝ่ายหญิงออกแรงเงื้อมือตบ ฝ่ายชายผวาเข้าจูบ(หอมแก้ม) ฝ่ายหญิงเงื้อจะตบซ้ำอีก ฝ่ายชายก้มส่องดูขนรักแร้แล้วเอาความลับส่วนตัวที่ฝ่ายหญิงมีขนรักแร้ขึ้นรุงรังมาโพนทะนาให้โลกได้รับรู้ จากนั้นก็ผลัดกันรุกรับและโต้ตอบกันไปมาอย่างสะใจผู้ชม

ตัวโจ๊กฝ่ายชาย 2 คนฟันดาบสู้รบกันแต่ก็ยังสรรหามุขตลกว่าด้วยกิจกรรมทางเพศเข้ามาสอดแทรกอย่างได้จังหวะ เช่น "มึงเล่นลิเกไม่เป็น โดนฟันต้องร้องโอ๊ยสิโว้ย..." อีกฝ่ายตอบว่า "อะไรนะ... โดนฟันต้องมีอารมณ์ตอบสนองสิถึงจะถูก มีลูบไล้มีไซ้ต่างหาก เจ้าภาพจ้างมาสองหมื่นสามหมื่น จิมาฟันเจาะแจะได้หรือ"[57] อย่างไรก็ตาม โจ๊กของคณะลิเกบางคณะก็ใช้วาทศิลป์ในการนำเสนอบทเกี้ยวพาราสีได้อย่างน่าฟังว่า "แม่กุหลาบหนามคม พี่อยากดมแก้เขิน... แม่กุหลาบหนามเรียว พี่ขอเหนี่ยวหน่อยๆ"[58] การฟัน การลูบไล้และการเด็ดดมล้วนแต่เป็นภาษาที่ให้ภาพลักษณ์เกี่ยวกับกิจกรรมทางเพศแทบทั้งสิ้น

การพักผ่อนนอนหลับ กิจกรรมทางกายข้อนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงของตัวโจ๊กและตัวโกงค่อนข้างน้อย อาจกล่าวได้ว่าชาวลิเกไม่ได้แสดงบทบาทการนอนหลับเพื่อพักผ่อนร่างกายอย่างเดียวโดด ๆ แต่นอนหลับเพื่อปฏิบัติกิจกรรมอย่างอื่นต่อไปอีก เช่น กิจกรรมทางเพศ การฆาตกรรม นอนตาย ฯลฯ

ตัวพระรองท่านหนึ่งพร่ำรำพันในบทกลอนลิเกต่อไปนี้เพื่อบอกถึงชีวิตเร่ร่อนพเนจรไร้ที่นอนเป็นหลักแหล่งของตัวเอง

"เหมือนนกขมิ้นเหลืองอ่อน ค่ำนี้จะไปนอนที่ไหน
ครั้นไปนอนกลางทุ่ง ก็ไม่มีมุ้งจะกาง
จะไปนอนตามโรงแรม ก็ไม่มีอัฐิ
จะไปนอนในโบสถ์ ก็กลัวหลวงพ่อจะบ่น
จะมีบ้างไหมบ้านไหนยังว่าง ให้อินคำไปค้างสักคน"[59]

กลอนลิเกบทนี้ออกจะเน้นแสดงความตลกเบาๆ มากกว่าจะเคร่งขรึมจริงจัง แต่ก็บอกให้รู้ถึงความสำคัญของการนอนพักผ่อนในชีวิตจริงของชาวลิเกมากกว่าตัวละครในเรื่องหรือลักษณะการนอนของผู้ชมอาชีพอื่นๆ เนื้อหาทั้งหมดของกลอนก็คือ ชีวิตลิเกยังต้องเร่ร่อนไร้ที่นอนเป็นหลักแหล่ง ในที่นี้เปรียบเทียบกับ "นกขมิ้นเหลืองอ่อน" ผู้หาที่นอนพักพิง แต่เมื่อถึงที่สุดแล้ว ชาว

---

[56] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[57] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[58] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกระเด่น* ใจดี. 9 มีนาคม 2541.

[59] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร*. 16 มีนาคม 2541.

ลิเกต้องการผู้อุปถัมภ์ที่มีเมตตาและน้ำใจที่จะให้ที่พักผ่อนหลับนอนแก่คนพเนจรนั่นเอง เพราะคนพเนจรท่านนี้ไม่ปรารถนาที่จะไปนอนตามทุ่ง โรงแรมหรือโบสถ์ด้วยอุปสรรคต่างๆ สู้ออดอ้อนขอที่นอนที่พักพิงฟรีจากบรรดาพ่อยกและแม่ยกไม่ได้

อาจเป็นไปได้ว่า กิจกรรมการนอนหลับพักผ่อนเป็นกิจกรรมที่ร่างกายต้องหยุดนิ่งหรือยุติการเคลื่อนไหวหรือการแสดงออกไว้ในชั่วขณะหนึ่ง ดังนั้น ชาวลิเกจึงไม่นิยมที่จะนำเอากิจกรรมทางกายชนิดนี้มากล่าวถึงอย่างโดดๆ ในระหว่างการแสดง จะมีบ้างก็ตอนที่ตัวเอกนอนหลับพักผ่อนแล้วให้ตัวโจ๊กตามตัวเอกนั่งเฝ้า หรือตอนเจ้าหญิงเข้าห้องพระบรรทม เป็นต้น

ควรกล่าวด้วยว่า การนอนพักผ่อนเกิดขึ้นตลอดเวลาทั้งหลังเวทีและด้านล่างของเวทีที่มีผู้ชมนั่งชมหรือนอนชมอยู่ ชาวลิเกที่เสร็จสิ้นภารกิจแล้วก็นอนหลับพักผ่อนรอพักพวกอยู่หลังเวที ส่วนผู้ชมที่ง่วงมาก เช่น เด็ก หรือผู้ใหญ่บางคนก็นอนหลับเหยียดยาวอยู่บนเสื่อรองนั่ง ตัวโจ๊กหลายคณะก็ได้ล้อเลียนเสมอว่า "นี่แม่ใหญ่มานอนเฝ้าลิเกบ้อ..." หรือ "นอนไปเลย เล่นเสร็จแล้วลิเกจิปลุกกลับบ้านดอก"

ความดิบประเภทที่สอง "ความดิบ" อันเนื่องมาจากการล้อเลียนบรรทัดฐานของสังคม ได้แก่ จริยธรรมและศีลธรรมทางศาสนา ค่านิยมในการเคารพญาติผู้ใหญ่และผู้อาวุโส ความกตัญญูรู้คุณ ความเมตตากรุณา ฯลฯ ตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวร้ายของคณะลิเกส่วนใหญ่ฉนัดที่จะหยิบยกเอาบรรทัดฐานทางสังคมขึ้นมาล้อเลียนระหว่างการแสดง การล้อเลียนบรรทัดฐานดังกล่าวเป็นการมองความจริงและสังคมแบบกลับด้าน จากสิ่งที่สังคมบอกว่าเป็นไปไม่ได้มาเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ จากที่สังคมห้ามศักดิ์สิทธิ์มาเป็นส่วนที่คนธรรมดาสามัญก็กระทำได้ การล้อเลียนดังกล่าวนี้เหมือนกับตัวโจ๊กเหล่านั้นจะบอกกับผู้ชมว่า ไม่มีใครสมบูรณ์แบบ ชีวิตที่หลุดพ้นไปจากกิเลสหรือกิจกรรมที่เรียกว่า "กิน-ขี้-ปี้-นอน" นั้นช่างหายากเหลือเกิน

การตกลงแบ่งเวลาเพื่อใช้สามีร่วมกันระหว่างเมียน้อยเมียหลวงเป็นสิ่งที่หาได้ยากในชีวิตจริง เพราะเมียน้อยกับเมียหลวงคือคู่รักคู่แค้นที่ไม่มีวันญาติดีกันเลย ตัวโจ๊กหญิงของคณะลิเกคณะหนึ่งจัดการแบ่งให้ดังนี้ "อีเมียน้อยผิวพรรณยังเต่งตึง อีนี่นมไม่เหี่ยว มึงเอาไปวันที่ 30 วันเดียวก็พอ ส่วนฉันสาริกาได้วันที่ 1-29 เพราะเสด็จพี่รักฉัน... อีหน้าโง่ขี่มอเตอร์ไซค์ชนหมา...อย่าขึนมาต่อรองนะมึง"[60] นี่คืออำนาจที่เมียหลวงในฐานะที่เป็นเมียถูกต้องตามกฎหมายมีอยู่เหนือเมียน้อย แต่เมียน้อยก็มีข้อได้เปรียบตรงที่ความสาวความสดและมารยาหญิง ถ้าเมียน้อยรู้จักออดอ้อนสามี

ความดิบที่ตัวโจ๊กกล่าวถึงศาสนาปรากฏในบทเจรจาต่อไปนี้ "เมื่อวานเจ็บใจ พระวัดใต้ยกพวกมาตีกับพระวัดเหนือ หมั่นไส้เพราะพระวัดใต้ใส่หมวกกันน็อคบิณฑบาต"[61] และ "แม่ชีคิดถึงผัว จะหนีไปตามผัวด้วย"[62] พระเกเรและแม่ชีมีผัวล้วนแต่เป็นการสะท้อนความจริงที่ปรากฏให้

---

[60] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 10 ธันวาคม 2540.

[61] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเฉียมศักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

[62] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 10 ธันวาคม 2540.

เห็นในสังคมไทยสมัยใหม่ การล้อเล่นกับความเป็นจริงของลิเกเป็นการเรียกเสียงหัวเราะและความขบขันจากผู้ชม ไม่ใช่การวิพากษ์วิจารณ์สังคมโดยตรง แต่เสียงหัวเราะและความขบขันที่เกิดขึ้นก็เท่ากับว่าผู้ชมได้รับรู้ความจริงและมองความจริงอันเดียวกันนี้ด้วยมิติใหม่หรือมุมมองใหม่ ในที่นี้เป็นมุมมองของความตลกขบขันที่ในชีวิตจริงไม่ค่อยมีใครมองเห็นกัน ตัวโจ๊กใช้ศิลปะในการเล่าเรื่องและการแสดงกะเทาะเอาความดิบที่อยู่ในตัวมนุษย์ทุกคนออกมา แล้วให้ผู้ชมได้หัวเราะเยาะเย้ย แม้ว่าทั้งผู้เล่าและผู้ชมจะไม่มีอำนาจไปทำอะไรได้เลยในโลกของความเป็นจริง แต่เมื่ออยู่ต่อหน้าเวทีลิเกทุกคนมีสิทธิ์ที่ระเบิดเสียงหัวเราะอย่างสะใจ กระทืบเท้า เป่าปาก โห่ฮาหรือตะเบ็งเสียงร้องด้วยความสาแก่ใจ เพราะความดิบนี้แฝงอยู่ในตัวมนุษย์ทุกผู้ทุกนามไม่ว่ามนุษย์คนนั้นจะเป็นผู้ทรงศีล ผู้ทรงศักดิ์หรือสามัญชนคนธรรมดา

ความดิบประเภทที่สาม "ความดิบ" อันเนื่องมาจากการล้อเลียนโครงสร้างความสัมพันธ์ความอยุติธรรมและความอัปลักษณ์ของสังคม ตัวโจ๊กและตัวโกงของลิเกบอกกับพวกเราเสมอว่าไม่มีสังคมใดสมบูรณ์พร้อม ไม่มีชีวิตคนใดที่สมบูรณ์แบบ ทั้งชีวิตคนและชีวิตสังคมมีด้านอัปลักษณ์แฝงอยู่ควบคู่กับด้านดีงามเสมอ ความอัปลักษณ์ของสังคมไทยสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเก ได้แก่ เพศพาณิชย์ในรูปแบบต่างๆ การพนันโดยเฉพาะหวยเถื่อน หนี้สินและความยากจน และการใช้อำนาจปราศจากความชอบธรรมของผู้มีอำนาจในสังคม

เพศพาณิชย์ในสังคมไทยสมัยใหม่ปรากฏให้เห็นในรูปแบบต่างๆ เช่น โสเภณี (กะหรี่) หมอนวด ตัวโจ๊กหรือตัวโกงของคณะลิเกโคราชไม่ได้กล่าวถึงเพศพาณิชย์เหล่านี้ในลักษณะที่เป็นปัญหาหรือความอัปลักษณ์ของสังคมแต่อย่างใด แต่พูดถึงกะหรี่หรือหมอนวดในฐานะที่เป็นอาชีพหรือการทำมาหากินของคนกลุ่มหนึ่ง ชั่วขณะที่ดาวร้ายทั้งชายและหญิงของคณะลิเกกล่าวถึงหมอนวดก็ดีโสเภณีก็ดี ดูเหมือนว่าพวกเขากำลังพูดถึงหรือเล่นบทการแสดงของคนใกล้ตัวหรือเรื่องราววิถีชีวิตที่แสนจะคุ้นเคย ดังตัวอย่างของการสนทนาต่อไปนี้

"**หยอย:** หุ่นอย่างนางค้างคืนเท่าไหร่

กรรณิการ์: 200 บาท

หยอย: ไปต่างจังหวัดลดเท่าไหร่

กรรณิการ์: 250 บาท

หยอย: ค่าตัวเท่าไหร่

กรรณิการ์: 400-500 บาท

หยอย: ค้างคืน ชั่วคราว ออกบ่อยมั๊ย

กรรณิการ์: กระท่อนกระแท่น"[63]

---

[63] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเพชาย แสงประทีป*. 11 มกราคม 2541.

การเจรจาต่อรองค่าตัวเช่นนี้เป็นการจำลองฉากชีวิตจริงของโสเภณีหรือนางบังเงา ผู้ชายพิจารณาอัตราค่าบริการทั้งแบบค้างคืน ชั่วคราวและนอกสถานที่โดยพิจารณาจากทรวดทรงเรือนร่างของฝ่ายหญิง ความตลกขบขันบนเวทีลิเกเกิดขึ้นเพราะว่าผู้แสดงฝ่ายหญิงนั้นอายุระหว่าง 35-40 ปีด้วยเรือนร่างที่อวบอัดไปด้วยไขมันส่วนเกิน ใบหน้าที่ได้รับการตกแต่งเข้มจนเกินงามและเรือนร่างล้วนเตี้ย เมื่อประกอบจริตแบบแก่โลกย์ของฝ่ายหญิงแล้ว ความขบขันทั้งหมดจึงเกิดขึ้นจากความน่าเกลียดทั้งของร่างอุจาดหรือพฤติกรรมการแสดงที่อุจาดเกินงามนั่นเอง

"**กษัตริย์หนุ่ม**: ดวงเนตรสองข้างมีไว้ทำอะไร

เสนา: สอดส่องหาของดี... เอ๊ยข้าศึก

กษัตริย์หนุ่ม: พระกรสองข้าง

เสนา: จับนมคนแก่... เล่นไพ่

กษัตริย์: สิ่งที่ข้าโปรดปรานมากที่สุด

เสนา: พระองค์โปรดปรานหมอนวด"[64]

ตัวโจ๊กท่านนี้เล่นตลกร้ายอย่างเจ็บปวดเมื่อเขายกเอา "กษัตริย์" ผู้เป็นเจ้าชีวิตของเขาตามท้องเรื่องมาเข้าคู่กับ "หมอนวด" เขาเอาร่างกายผู้ชายอันศักดิ์สิทธิ์สูงส่ง ควรค่าแก่การเคารพบูชามาเกลือกกลั้วกับร่างกายของหญิงผู้มีอาชีพที่สังคมรังเกียจ เอาเรื่องเพศสัมพันธ์ที่ควรจะได้รับการปกปิดอย่างมิดชิดมาเปิดเผยบนเวทีลิเกต่อหน้าสาธารณะ

สันดานติดการพนันของคนไทยโดยเฉพาะหวยเถื่อนเป็นมุขตลกที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของตัวโจ๊กและตัวโกงของคณะลิเกโคราช มุขนี้สะท้อนให้เห็นถึงความจริงที่ว่าคนไทยโดยเฉพาะชาวบ้านร้านตลาดฝากความหวังไว้กับการซื้อหวยเถื่อนอย่างงมงาย ผู้ชมลิเกและชาวบ้านร้านตลาดเกือบทั้งหมดต่างก็ชื่นชอบและติดการพนันชนิดนี้อย่างไม่ลืมหูลืมตา ชีวิตและความสุขของชาวบ้านร้านตลาดเกือบทั้งหมดฝากไว้กับหวย ในขณะที่การทำมาหากินในชีวิตประจำวันเป็นเรื่องของความเหนื่อยยาก ท้อแท้และแทบจะสิ้นหวัง เมื่อความบ้าหวยรุนแรงถึงที่สุด ชาวบ้านร้านตลาดแทบจะมองเห็นทุกอย่างรอบตัวเป็นตัวเลขและการใบ้หวยไปหมด ดังที่ตัวโจ๊กท่านหนึ่งล้อเล่นกับพฤติกรรมบ้าหวยดังต่อไปนี้ "แม่ใหญ่อายุเท่าไร น่าจิบอกแต่เช้าจิได้ซื้อ... เห็นหมากัดกัน 49 เดินเหยียบขี้ 45 แม่ยายให้ฉัน 'วิ่ง 4' แต่ฉันบอกว่า 'นอน 4' ก็จิตายอยู่แล้ว..."[65] "วิ่ง 4" หมายถึงการซื้อหวยโดยยึดเอาเลข 4 เป็นหลัก แสดงว่าคนนั้นอาจได้เลข 4 เป็นเลขเด็ดและมั่นใจกับเลขนี้เป็นพิเศษ แต่ตัวโจ๊กท่านนี้เอาคำ "เลข 4" มาล้อเล่นโดยการพูดเป็นภาษาโคราชว่า "นอนสี่" ซึ่งหมายถึงการร่วมเพศในท่านอน สำหรับเขาแล้วเป็นไปไม่ได้จะทำกิจกรรมทางเพศในท่าวิ่ง

---

[64] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. ***บันทึกการแสดงสดคณะลิเกระเด่น ไอดี.*** 13 มกราคม 2541.

[65] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. ***บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.*** 16 มีนาคม 2541.

นอกจากหวยแล้ว ชาวบ้านยังนิยมเล่นโบกเบี้ย คนบ้าเล่นโบกก็เป็นที่มาของเรื่องตลกต่อไปนี้ "บ้านฉันเล่นโบก เวลาเขย่าตารางๆ คุกๆ พ่อฉันมีเงินสองพันห้า ตกเย็นหมดตูด กลับมาบ้านบอกแม่หาข้าวให้กินที แม่ไม่มีเงินเลยต้มผักกับแจ่วให้กิน พ่อม้วนผักเข้าปากก็นับคู่ จิ้มแจ่วนับคี่ แม่ฉันเดียดหลายเลยเอาผ้าถุงคลุมหัวพ่อฉัน ดูดี้...คู่หรือคี่ พ่อบอก...ดำล้วน มีงอกผสม ตีไม่แตกปลาย..."[66] นี่คือมุขตลกอันเนื่องมาจากความดิบที่เกิดจากความบ้าการพนันของชาวบ้าน แม้แต่ความโกรธอย่างสุดขีดจนถึงขั้นการแสดงอาการประทุษร้ายที่ผู้ชายไทยทั่วไปถือว่าเป็นการดูหมิ่นศักดิ์ศรีอย่างรุนแรง (การเอาผ้าถุงคลุมหัวผู้ชาย) ของภรรยา สามีที่บ้าการพนันยังตีความพฤติกรรมดังกล่าวในบริบทของการพนันอย่างงมงายไม่ลืมหูลืมตา คนบ้าหวยบ้าการพนันตามที่ตัวโจ๊กเล่าให้พวกเราฟังนั้นเป็นเหมือนคนที่หลุดลอยไปจากโลกของความจริงและความทุกข์ยากในชีวิตประจำวันไปแล้ว

หนี้สิน ความยากจน และการใช้อำนาจปราศจากความชอบธรรมของผู้มีอำนาจในสังคมเป็นเนื้อหาสำคัญในมุขตลกและการแสดงของคณะลิเกโคราช เนื้อเรื่องมีหลายรูปแบบ เช่น กษัตริย์หรืออำมาตย์ไร้คุณธรรม เศรษฐีหรือเจ้าหนี้หน้าเลือด หรือเสนาทหารทรยศกดขี่บีฑาประชาราษฎร์ ดังเช่น บทร้องของขุนพลจอมโกงต่อไปนี้

"อยู่ในบ้านพักภาคภูมิ	ขุนพลหนุ่มผู้หนึ่ง
จิตผนึกนึกคนึง	อยากจะเป็นหนึ่งก้าวหน้า
อยากเสี่ยงชีวิตคิดหวัง	ชิงบัลลังก์ครองราชย์
ถ้ามีจังหวะปฏิวัติ	จะไม่อืดอาดออือ้า
จะชั่วชาติพาดช่อง	ต้องให้ถึงก้องโลกา"[67]

ขุนพลท่านนี้ประกาศก้องว่าจะยึดราชบัลลังก์ จะหาโอกาสปฏิวัติและจะแสดงความชั่วให้เป็นที่ประจักษ์ ขุนพลท่านนี้ลืมไปสิ้นว่าทหารต้องพลีชีพเพื่อชาติและราชบัลลังก์ ความโฉดชั่วและบ้าอำนาจยิ่งจะส่งผลรุนแรงต่อชีวิตของคนรอบข้างและประชาราษฎร์เมื่อมันเกิดขึ้นกับตัวกษัตริย์เอง ในเรื่อง "ธิเบตคลั่งรัก" พระราชาธิเบตหลงรักอนันตพรน้องสาวของมหาดเล็กของตนเองอยากได้นางมาเป็นมเหสีทั้งๆ ที่นางไม่ยอม พระองค์ใช้กำลังทำร้ายตบตี ด่าว่าอย่างรุนแรง เช่น "มึงร้องไห้ พ่อมึงตายเหรอ ตอนนี้กูกำลังมีอารมณ์...เสือกร้อง กูรู้มึงยังไม่เคยผ่านมือชาย ได้แต่บีบน้ำตา..." เมื่อเห็นว่าใช้วิธีไม้แข็งไม่ได้ผล พระราชาบ้ารักก็ใช้วิธีบังคับให้ชาตรีผู้เป็นพี่ชายของอนันตพรและมหาดเล็กของตนช่วยเกลี้ยกล่อม พระราชาตรัสต่อหน้าชาตรีว่า

"ชาตรี...กูเรียกมึงเข้าเฝ้าตอนดึก มึงเชื่อมั๊ยว่า น้องมึงอยู่กับกู 7 วัน กูยังไม่เคยได้เสียหลับนอนกับมันเลย น้องมึงมีข้ออ้างสารพัด สงสัยน้องมึงมีอะไรรังเกียจกู กูมีให้ทุกอย่าง ชาตรี...มึงรัก

---

[66] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

[67] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกสมยศ ลูกอ่างทอง.* 22 พฤศจิกายน 2540.

น้องมึง มึงรักแม่มึง มึงรักไอ้เต่า สรุปมึงรักทุกๆ คนที่อยู่ในครอบครัวมึง มึงต้องบังคับอนันตพรให้เป็นเมียกู ไม่อย่างนั้น... มึงถูกประหารเจ็ดชั่วโคตร..."[68]

บทแสดงตอนนี้ดูแล้วโหดและดิบมากเป็นพิเศษ รวมทั้งเป็นบทที่แหวกไปจากธรรมเนียมของลิเกที่พระเอกกลายมาเป็นกษัตริย์ใจโฉดบ้าอำนาจและบ้ารัก ความน่าสนใจของบทอยู่ที่การแสดงให้เห็นถึงอำนาจดิบและความดิบทางกายที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่ คนทุกคนไม่ว่าจะมาจากวรรณะหรือชนชั้นใด ถ้าไม่มีคุณธรรมมากำกับ ก็จะตกอยู่ใต้อิทธิพลของความดิบอย่างเสมอกัน เนื้อหาที่คล้ายคลึงกันนี้ยังเกิดขึ้นกับเศรษฐีเงินกู้ที่ใช้อำนาจเงินบังคับเอาหญิงอื่นมาเป็นเมีย ใช้อำนาจเงินทำร้ายครอบครัวของลูกหนี้ เพราะว่าต้องการลูกสาวหรือเมียของลูกหนี้ เช่น "เจ้าหนี้อานนท์และสหายมาตามทวงหนี้จากยายเพยแม่ของแผน เพราะได้ข่าวว่ายายเพยถูกหวย" ยายเพยป่วยตาย แผนผู้เป็นลูกชายไม่มีเงินค่ายารักษาพยาบาลแม่และไม่มีเงินใช้หนี้ที่กู้มาด้วยอัตราดอกเบี้ยสูงถึงร้อยละ 50 เมื่อไม่ได้เงิน เจ้าหนี้อานนท์ก็จัดการใช้สมุนไปแย่งเมียคนสวยของแผนมาเป็นของตน[69]

เป็นที่น่าสนใจว่าผู้หญิง คนยากจนเข็ญใจ ทหารผู้น้อยและสามัญชนล้วนแต่ตกเป็นเหยื่อของอำนาจดิบและความรุนแรงของผู้มีอำนาจทั้งสิ้น นี่คือ การจำลองสถานการณ์จริงของสังคมไทยสมัยใหม่ให้ปรากฏบนเวทีลิเก เป็นการจำลองจากความเป็นจริงที่สลับซับซ้อนมาสู่เนื้อหาการแสดงที่ง่าย ตรงไปตรงมาและเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้ชมทุกคนเข้าถึงและจับต้องสัมผัสได้

ความดิบประเภทที่สี่ "ความดิบ" อันเนื่องมาจากล้อเลียนสัจจะเกี่ยวกับชีวิตและโลกมนุษย์ ตัวโจ๊ก ตัวโกงและผู้แสดงลิเกอื่นๆ มีความสามารถในการล้อเล่นกับสัจจะเกี่ยวกับโลกและชีวิตจากแง่มุมของความตลกขบขัน ผ่อนคลายและไม่เคร่งขรึม ท่านเหล่านี้ใช้เวทีลิเกในการนำเสนอทัศนะเกี่ยวกับชีวิตจากแง่มุมที่คนเราไม่ได้นึกถึงในชีวิตประจำวัน เช่น มองเรื่องเคร่งเครียดให้ตลกขบขัน มองเรื่องความศักดิ์สิทธิ์หรืออุดมคติเป็นของเล่นหัว หรือมองความจริงที่เต็มไปด้วยตรรกะโดยใช้ทัศนะและตรรกะชุดใหม่ที่เต็มไปด้วยความบูดเบี้ยวและบิดเบือนจนแทบจะมองไม่เห็นของเดิม แต่ด้วยตรรกะชุดใหม่ที่บูดเบี้ยวนี้นำมาซึ่งทัศนะการมองความจริงชุดใหม่ที่เต็มไปด้วยความตลกขบขัน เสียงหัวเราะ เสียงโห่ฮาสะใจ รวมทั้งแง่คิดใหม่ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับโลกทัศน์และประสบการณ์ชีวิตของผู้ชมแต่ละคนด้วย ตัวอย่างความดิบที่เกิดจากการล้อเลียนชีวิตและความจริงของโลก ได้แก่

"ชีวิตจะดำรง ต้องโกงให้แหลก เพราะไม่อยากแดกความดี"[70] ปรัชญาชีวิตที่ตัวโจ๊กท่านนี้นำเสนอเป็นการแดกดันการคอรัปชั่นและโกงกินในสังคมไทยอย่างร้ายกาจ นี่คือการมองชีวิตและโลกว่าความดีหรืออุดมคติเป็นสิ่งที่กินไม่ได้ กินไม่อิ่มและคนที่ยึดมันทั้งความดีและอุดมคติมักจะไปไม่รอดในสังคมไทยสมัยใหม่ ตัวโจ๊กท่านนี้บอกว่าต้องโกงให้ถึงที่สุดเลยถ้าใครอยากอยู่รอด

---

[68] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม*, 23 มกราคม 2541.

[69] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกฉัตรชัย ยอดรัก*, 23 กันยายน 2540.

[70] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร*, 16 มีนาคม 2541.

ทัศนะเช่นนี้ไม่ใช่การสนับสนุนคอรัปชั่น แต่เป็นการกระทบกระเทียบและแดกดันการคอรัปชั่น ซึ่งเป็นปัญหาสังคมที่หยั่งรากลึกในทุกสาขาอาชีพของคนไทยและยากที่จะหาทางเยียวยา

"อีกไม่กี่ปีโลกจะแตก ดินจะแยกสลาย พวกคนทั้งโลกต้องตาย จะทำไฉนกัน เสียดายกะหรี่จัง กลัวจะสูญพันธุ์..."[71] ตัวโจ๊กท่านนี้เริ่มปรัชญาชีวิตแบบเบี้ยวๆ ของท่านด้วยการเตือนให้ทุกคนได้รู้ถึงสัจธรรมของการสิ้นสุดของโลกมนุษย์ที่เชื่อกันว่าจะมาถึงสักวันหนึ่ง ไม่ช้าก็เร็ว เมื่อถึงวันนั้นมนุษย์ทั้งโลกต้องตาย คนเราจะทำอย่างไรกัน ท่านเลยรำพึงรำพันว่า โลกแตกทุกอย่างก็สูญสลาย แต่สิ่งที่ท่านนี้เสียดมเสียดายและอาลัยอาวรณ์มากที่สุดคือ "โสเภณี" นี่คือการหักมุมในเชิงปรัชญาที่รุนแรง เป็นการเหวี่ยงจากขั้วของโลกุตระกลับมายังขั้วโลกียะอย่างไม่มีใครคาดคิด ในขณะที่ผู้ฟังและผู้ชมกำลังเคลิบเคลิ้มและคาดว่าคนเล่าจะต้องเตือนให้คนเราตั้งอยู่ในความไม่ประมาท หรือสังวรณ์ในความไม่เที่ยงของสรรพสิ่ง แต่ทันใดนั้นตัวโจ๊กกลับหักมุมเอา "กะหรี่" หรือ "โสเภณี" ขึ้นมานำเสนอ เอาร่างกายของหญิงงามเมืองมายืนเด่นขวางวิถีแห่งโลกุตระแบบนึกไม่ถึง คนจะเป็นจะตายทั้งโลก แต่ตัวโจ๊กท่านนี้กลับบ่นรำพึงรำพันว่า "เสียดายกะหรี่จัง กลัวจะสูญพันธุ์" ฟังดูแล้วคล้ายกับว่าชีวิตของเขา ชีวิตของผู้ชายไทยและสังคมไทยโดยรวมจะดำรงอยู่ไม่ได้ หากขาดร่างกายของผู้หญิงที่มีอาชีพโสเภณีไป

"กว่าจิได้ออกมันเหงื่อไหลไคลย้อย แม่ใหญ่มาสะเดาะเคราะห์จักยี่สิบ มาเล่นลิเกหากะตังค์ไม่ได้มาเล่นเอาเครือตดหมา[72] เมื่อไร..."[73] ตัวโจ๊กท่านนี้เหมือนกับบอกกล่าวชีวิตของผู้แสดงลิเกเองให้ผู้ชมได้รับรู้ว่า ตัวเองมาเล่นก็เพื่อหาเงิน กว่าจะได้เล่นลิเกก็ต้องดิ้นรนฝึกฝน ใช้เวลาพอสมควร ว่าแล้วตัวโจ๊กท่านนี้ก็ล้อเล่นกับผู้ชมด้วยการพูดทีเล่นทีจริงกับแม่ใหญ่ท่านหนึ่งว่า ขอรางวัลสัก 20 บาทเป็นประเดิมหน่อย เล่นลิเกก็เพื่อหาเงินไม่ใช่เล่นเพื่อการกุศลหรือเล่นเอาแค่ "เครือตดหมา" ที่ไม่มีค่าอะไร ชาวลิเกจะอยู่ไม่ได้หากปราศจากแรงทรัพย์และแรงศรัทธาจากผู้ชม ตัวโจ๊กท่านนี้นำเอาความจริงของชีวิตลิเกมาประกาศต่อหน้าผู้ชม เปิดเผยธาตุแท้ของตัวเองอย่างตรงไปตรงมาเพื่อขอความเมตตาจากผู้ชม ตัวโจ๊กท่านนี้ใช้ภาษาพื้นบ้านโคราชในการเล่าเรื่องตอนนี้ ดังนั้น เนื้อหาของสารจากคำพูดและแววตาท่าทางเข้าถึงหัวใจของผู้ชมได้ไม่ยาก

ปฏิบัติการของร่างอุจาด:
การล้อเลียนและเสียดสีชีวิตและสังคมไทยบนเวทีลิเก

"ร่างกาย" เป็นเครื่องมือพื้นฐานที่สำคัญที่สุดในการแสดงลิเก ผู้แสดงลิเกทุกคนต่างก็ใช้ร่างกายของตนเป็นทั้งเครื่องมือในการสร้างสรรค์งานศิลปะและภาพสะท้อนของงานแสดงของตน

---

[71] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเฉียมศักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

[72] "เครือตดหมา" หรือ "ตดหมูตดหมา" หมายถึง "ต้นกระพังโหม, ตูดหมูตูดหมาก็เรียก" *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525.* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2525), หน้า 312.

[73] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 11 ธันวาคม 2540.

กล่าวคือ ร่างกายเป็นผู้กระทำหรือผู้แสดง ขณะเดียวกันในระหว่างการแสดงนั้นภาพลักษณ์ต่างๆ เกี่ยวกับร่างกายก็ปรากฏขึ้นและถูกกล่าวถึงในแง่มุมต่างๆ อยู่ตลอดเวลา

"ร่างกาย" ที่ปรากฏอยู่ในบริบทของการแสดงลิเกอาจแบ่งเป็นสองประเภท ได้แก่ ร่างในอุดมคติหรือร่างที่สอดคล้องกับบรรทัดฐานและรสนิยมความงามของสังคมไทย ในที่นี้ก็คือ ตัวพระตัวนางและตัวรองอื่นๆ ที่อยู่ฝ่ายพระเอกและนางเอก และร่างอุจาดของตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวร้ายอื่นๆ จากการศึกษาภาคสนามลิเกโคราช พวกเราค้นพบว่าบนเวทีลิเก้นั้นร่างอุจาดกลับมีบทบาทสำคัญมากกว่าร่างในอุดมคติ จริงอยู่ที่การดำเนินเรื่อง ศูนย์กลางของการแสดงแต่ละครั้งและหัวใจของแต่ละคณะอยู่ที่ตัวพระตัวนาง แต่บนเวทีลิเกนั้น ร่างอุจาดของตัวโจ๊กและตัวโกงได้รับความสนใจสูงสุดจากผู้ชม รวมทั้งมีบทบาทค่อนข้างโดดเด่นและอิสระในแสดง หากเปรียบเทียบเวทีลิเกเป็นเสมือนตึก ร่างในอุดมคติและบทบาทอันเคร่งขรึมจริงจังของพระเอกนางเอกก็เป็นเสมือนโครงสร้างหลัก เช่น เสา โครงหลังคา ส่วนร่างอุจาดและบทบาทตลก โกงหรือสรวลเสเฮฮาของตัวโจ๊กและตัวโกงเป็นส่วนที่ทุกคนมองเห็นจากภายนอกอย่างเด่นชัด เช่น สีสันของฝาผนัง หลังคาและส่วนประกอบภายนอก

ในการแสดงลิเกโคราชสมัยใหม่ คณะลิเกส่วนมากเน้นความตลก สนุกสนานและความครึกครื้นของคอนเสิร์ตเพลงยอดนิยมและลูกเล่นของตัวโจ๊กและตัวโกง แนวโน้มดังกล่าวนี้ทำให้พวกเรามองเห็นว่า เวทีลิเกสมัยใหม่เป็นการจำลองโลกของความเป็นจริง จำลองวิถีชีวิตของคนในสังคมสมัยใหม่แล้วนำเสนอมิติของความอุจาด ตลกขบขัน และเน้นกิจกรรมพื้นฐานของร่างกาย (กิน-ขี้-ปี้-นอน) อย่างโจ่งแจ้งมากขึ้น กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ การ "พลิกฟ้าคว่ำแผ่นดิน" โดยการพูดความจริงอย่างตรงไปตรงมา กล่าวถึงสันดานดิบ ความกักขพะของคนและความต้องการทางกายภาพของร่างกายอย่างหมดเปลือก พวกเราเรียกเนื้อหาสำคัญของการแสดงลิเกดังกล่าวว่า "ปฏิบัติการของร่างอุจาด" ดังที่พวกเรานำเสนอในตอนที่ผ่านมา

ลิเกสมัยใหม่ใช้ร่างกายของผู้หญิงเป็นตัวการ เมื่อพิจารณาภาพรวมของการแสดงลิเกและปฏิบัติการทั้งของร่างอุดมคติและร่างอุจาด ทั้งฝ่ายตัวพระตัวนางและฝ่ายตัวโจ๊กตัวโกง จะเห็นได้ว่าร่างกายของผู้แสดงฝ่ายหญิงเป็นที่ตั้งของความอุจาดมากกว่าผู้แสดงฝ่ายชาย พวกเรานำเสนอว่าผู้หญิงบนเวทีลิเกเป็นฝ่ายถูกกระทำด้วยอำนาจของผู้ชาย (นางเอก นางรองและตัวแม่) และผู้หญิงกลายมาเป็นฝ่ายกระทำในการแสดงถึงความดิบและความอุจาด (ตัวโจ๊ก ตัวโกงหรือดาวร้ายฝ่ายหญิง) กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ ลิเกสมัยใหม่ใช้ประโยชน์จากร่างกายของผู้หญิงในการแสดงความดิบหรือความต้องการทางกายของมนุษย์ ในขณะที่ผู้ชมให้เกียรติและยกย่องบทบาทและรูปร่างหน้าตาของผู้แสดงฝ่ายชาย ไม่ว่าจะเป็นพระเอก พระรอง ตัวตลกหรือดาวร้าย ในคณะลิเกสมัยใหม่ผู้ชายได้รับเกียรติยศสูงสุดและรายได้สูงสุด ส่วนผู้หญิงได้รับผลตอบแทนน้อยกว่าทั้งรายได้ที่เป็นตัวเงิน ชื่อเสียงและเกียรติยศ ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงนางเอกและดาวร้ายฝ่ายหญิงรับบทหนักโดยเฉพาะในการสื่อความอุจาดและความดิบของมนุษย์อันเป็นที่มาของเสียงหัวเราะและ ความบันเทิงที่

ผู้ชมรอคอย ความข้อนี้เป็นการจำลองความเป็นจริงเกี่ยวกับสถานภาพชาย-หญิงในสังคมไทยทั้งสังคมดั้งเดิมและสังคมสมัยใหม่ที่ว่า "ผู้ชายเป็นกำลังทางเกียรติยศ ผู้หญิงเป็นกำลังทางเศรษฐกิจของครอบครัว"[74] ประเด็นนำเสนอข้างต้นนี้มีหลักฐานสนับสนุนและตัวอย่างจากเวทีลิเกดังนี้

เรือนร่างและน้ำตาของผู้หญิงบนเวทีลิเก ดังที่พวกเรานำเสนอมาแล้วว่า นางเอกลิเกต้องหุ่นดี หน้าตาสวยงาม เสียงดีและแสดงเก่งเข้าถึงบทบาท ส่วนใหญ่บทบาทการแสดงที่นางเอกถนัดและได้รับมอบหมายให้แสดงประจำก็คือ บทโศกบีบน้ำตา บทลูกสาวหรือน้องสาวที่มักจะถูกพระราชา ขุนพลหรือผู้มีอำนาจใช้กำลังข่มขืน บังคับให้เป็นเมียน้อย หรือทำร้ายจิตใจต่างๆ นานา นางเอกลิเกจึงเป็นตัวแทนของผู้หญิงไทยที่อยู่ในฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมสูงแต่ต้องถูกกระทำด้วยอำนาจของผู้ชายที่หล่อนต้องเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยในรูปแบบต่าง ๆ ดังตัวอย่างของบทแสดงลิเกต่อไปนี้

"กล่าวถึงราชันย์ (พี่ชายของราเชนกับราชู) แค้นใจที่ไม่ได้บัลลังก์ ราชันย์หลงรักลิต้าแต่ลิต้ากลับมาชอบราชูน้องชายของตน เมื่อราชูออกไปตลาด ลิต้าอยู่ในกระท่อมคนเดียว เจ้าราชันย์จึงเข้าไปข่มขืนลิต้าจนสลบ เมื่อราชูกลับมาเห็นภาพบาดตาบาดใจ ทั้งๆ ที่แค้นแต่ก็ตัดสินใจหนีไปเพราะไม่ต้องการฆ่าเมียและชายชู้ เมื่อลิต้าตื่นขึ้นมาจึงออกตามหาราชู เพื่ออธิบายความจริงให้ราชูฟัง พร้อมกับบอกว่าตนเองแท้งลูกเสียแล้ว ราชูแค้นใจจึงออกตามแก้แค้นราชันย์"[75] นางเอกที่ชื่อลิต้านอกจากจะถูกบังคับข่มขืนอย่างรุนแรง ยังต้องแบกรับความผิดเพื่อไปแก้ตัวกับผู้เป็นสามีอีก ผู้ชายที่กระทำต่อเธอก็ไม่ใช่ใครที่ไหน หากเป็นพี่ชายของสามีของตนนั่นเอง

นางเอกของลิเกสมัยใหม่ได้รับบทในลักษณะนี้เป็นประจำ แม้จะเป็นคนมีบุญญาบารมีมีวาสนาดี แต่ต้องพบอุปสรรคต่าง ๆ ต้องต่อสู้ฝ่าฟัน ส่วนใหญ่นางเอกจะไม่ประสบความสุขความสำเร็จในชีวิตจนกว่าจะได้แต่งงานกับพระเอกผู้เปี่ยมด้วยคุณธรรมและความรักความเข้าใจ หรือไม่อย่างนั้นนางเอกก็ต้องฟาดฟันกับเมียน้อยหรือนางอิจฉาตลอดทั้งเรื่องเพื่อแย่งชิงพระเอก พวกเรายังไม่พบการแสดงลิเกคณะใดที่นางเอกต่อสู้ฝ่าฟันและประสบความสำเร็จได้ด้วยความสามารถของตนเองและยืนอยู่บนลำแข้งของตนเอง หรือประกอบอาชีพอิสระที่ไม่ต้องพึ่งผู้ชาย

กามารมณ์ของผู้หญิงบนเวทีลิเก อาจกล่าวได้ว่าการแสดงออกทั้งคำพูดและภาษาท่าทางเกี่ยวกับกามารมณ์ของผู้หญิงเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงความดิบและความอุจาดในบทตลกและบทร้ายของลิเกสมัยใหม่ ส่วนใหญ่ดาวร้ายหรือโจ๊กฝ่ายหญิงรับบทนี้อย่างเปิดเผยและแสดงได้อย่างถึงอกถึงใจของผู้ชม ดูเหมือนว่าผู้ชมชื่นชอบที่จะบริโภคคำพูดและภาพลักษณ์ที่เกี่ยวกับกามารมณ์ของผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย เสียงหัวเราะ โห่ฮาและความสะใจจะเกิดจากการล้อเลียนหรือการเล่นเกี่ยวกับร่างกายของผู้หญิง เรื่องเพศและกามารมณ์ของผู้หญิงและท่าทางในการมีเพศสัมพันธ์ของผู้หญิงมากกว่าเรื่องเดียวกันนี้ของผู้ชาย ทั้งนี้อาจเป็นไปได้ว่า ยิ่งเรื่องใดที่สังคมปิดบังหรือมีข้อห้าม

---

[74] นิธิ เอียวศรีวงศ์และอคิน รพีพัฒน์. "ผ้าขาวม้ากับผ้าชิ้น และกางเกงใน." *ศิลปวัฒนธรรม.* 12, 2 (ธันวาคม 2533): 106-16.

[75] ศิลปกิจ ดีชันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะฉัตรชัย ยอดรัก: เรื่องย่อ "ลูกขอทาน."* 16 กันยายน 2540.

เรื่องนั้นก็ยิ่งจะอยู่ในสำนึกและความสนใจของคน เมื่อมีโอกาสนำมาเสนอในเวทีสาธารณะเช่นเวทีลิเก ผู้ชมจึงให้ความสนใจอย่างเนืองแน่น ตัวอย่างบทบาทการแสดงเกี่ยวกับกามารมณ์และร่างกายของผู้หญิง ได้แก่

"ฉันมีนาน้อยอยู่ 1 ไร่ แม่เขาให้ฉันมา มานึกน้อยใจนักหนา...ฉันนึกขึ้นมาเพราะว่านาฉันใหญ่เกินตัว"[76] ตัวโจ๊กท่านนี้เล่าถึงเครื่องเพศของตนเองให้ผู้ชมฟังโดยใช้สัญลักษณ์ของ "ที่นา" ผู้ชมชอบใจเมื่อรู้ว่าที่นาของโจ๊กหญิงท่านนี้มีขนาดใหญ่จนทำให้เธอกลุ้มอกกลุ้มใจ

ตัวอย่างต่อมา เป็นปฏิบัติการของตัวโจ๊กฝ่ายหญิงอีกท่านหนึ่งเมื่อออกฉากครั้งแรก เธอเล่าว่ามาเปิดวิกแสดง "คืนนี้คืนที่สี่แล้ว ฉันยังไม่ได้ผัวเลย คืนนี้จั๊กจะได้หรือเปล่าก็ไม่รู้ (ร้องกลอนลิเก) เอวแม่ 45 อก 46 ไอ้นั่นอีกไม่นับ ฉันอ้วนแต่หนุ่มเอาฉันไม่เจ็บ... เต้นส่ายสะโพกอย่างนี้ ได้แน่...ผัว เห็นคนตีกลอง 2 คนนั่นเสร็จแล้วไอ้นาย... (ต่อมาเธอร้องเพลงลูกทุ่ง "พกเมียมาด้วยเหรอ" ของยุ้ย ญาติเยอะ--เต้น ส่ายสะโพกในท่าร่วมเพศอย่างรุนแรง มีเด็กผู้หญิงเอาเงินรางวัลมามอบให้เธอรับรางวัล แต่สายตาเธอจับจ้องอยู่ที่ผู้ชายคนหนึ่งแล้วพูดขึ้นว่า) ... คืนนี้จะเอาคนดูนั่นแหละมาทำผัว เห็นอ้วนๆ อย่างนี้...เด้งดีนัก"[77] ตัวโจ๊กท่านนี้พกพาร่างกายอวบอัดของเธอและชุดราตรียาวแหวกถึงต้นขาส่ายสะโพกไปมาอย่างสะใจ ทั้งเต้าทั้งเด้งตลอดเพลงและตลอดเวลาที่เธอออกฉากมาครั้งแรกของคืนนั้น

ตัวโจ๊กหญิงท่านต่อมาแสดงความก้าวร้าวทางเพศและกามารณ์ของผู้หญิงชัดเจนมากขึ้น เพราะเธอเป็นพระคู่หมั้นแล้วทหารนำเธอเข้าฝ่ากษัตริย์ ทหารยุ่งกับหยอยนำจันทราเข้าฝ่ากษัตริย์หนุ่ม

"**หยอย:** นำคู่หมั้นทูลเกล้า... ไอ้นั่น 8 โล เอว 26

ยุ่ง: สวยมาก หุ่นนางแบบ นิสัยเป็นอย่างไร

หยอย: เรียบร้อยหุ่นนางแบบถังน้ำมัน 200 ลิตร

กษัตริย์: เมื่อไหร่จะมาโว้ย รอนานแล้ว

จันทรา: (เอามือกุมที่หว่างขา แลบลิ้นเลียปาก มองดูกษัตริย์หนุ่มอย่างมีเลศนัย จากนั้นก็ร้องเพลง "หล่อจริง...กษัตริย์" พอร้องเพลงจบก็จัดการขึ้นปล้ำกษัตริย์บนแท่นเลย)[78] ฉากที่นางดาวร้ายจันทราไปปล้ำกษัตริย์อยู่บนแท่นบรรทมได้สร้างเสียงหัวเราะชอบใจให้กับผู้ชมอย่างมากผู้หญิงกลายมาเป็นผู้กระทำแต่เป็นการแสดงความต้องการและความก้าวร้าวทางเพศที่ละเมิดบรรทัดฐานของสังคมอย่างรุนแรง บทสนทนาของทหารสองคนก็วิพากษ์วิจารณ์ทรวดทรงของผู้หญิงโดยใช้คำเปรียบแบบเหนือจริง "หุ่นนางแบบถังน้ำมัน 200 ลิตร"

---

[76] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะเจียมหักดิ์ ลูกสิงห์.* 21 มกราคม 2541.

[77] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

[78] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะเพชาย แสงประทีป.* 11 มกราคม 2541.

โฆษกหรือคนให้เรื่องของคณะลิเกแต่ละคณะก็สร้างภาพลักษณ์ของตัวโจ๊กหรือดาวร้ายฝ่ายหญิงโดยเน้นที่กามารมณ์และความต้องการทางเพศของเธอ จนดูราวกับว่าเธอเป็นวัตถุทางเพศอย่างเดียว ไม่ได้มีบทบาทอย่างอื่นเหลือไว้ให้เธอในการแสดงเลย พอเธอออกฉากมาก็ต้องแสดงเกี่ยวกับกามารมณ์ทั้งคำพูด ท่าเต้นและภาษาท่าทางอย่างอื่น เช่น ตัวโจ๊กหญิงท่านหนึ่งได้รับการแนะนำก่อนออกฉากว่า "ขอเชิญท่านผู้ชมพบกับ...ดาวร้ายฝ่ายหญิง เจ้าของฉายาดาราสะโพกดอกไม้ไหว" จากนั้นเธอก็ปรากฏกายเต้นประกอบดนตรีจังหวะเร้าใจพร้อมกับพูดว่า "หนุ่มๆ แถวนี้มีบ้างมั๊ย พ่อหม้ายก็ได้ที่มีใจรักดาวร้ายสักคน... (เค้า ส่าย และโยกสะโพกอย่างรุนแรงติดต่อกันนานนับนาที) ความมันส์ไม่เคยปรานีใคร เกิดมาเต้นโดยเฉพาะ เต้นจนมดลูกเคลื่อนแล้วฉัน"[79]

มารยาและความอกตัญญูของผู้หญิง พวกเราพบเห็นเนื้อเรื่องของลิเกที่เน้นมารยาและความอกตัญญูของผู้หญิงอยู่เนืองๆ ผู้หญิงมีน้ำตาและจริตหญิงเป็นอาวุธในการต่อกรกับผู้ชายที่มีกำลังกายและอำนาจทางเศรษฐกิจและสังคมอื่นๆ เป็นเครื่องมือ ผู้หญิงยังใช้ความสาวความสวยของตนเป็นเครื่องมือต่อรองอำนาจกับผู้ชาย ในระบบการแต่งงาน ผู้หญิงสวยย่อมมีโอกาสในการเรียกค่าสินสอดเงินทองสูง ดังเช่นตัวอย่างต่อไปนี้

"**หญิง:** อยากได้เงินสัก 10 ล้าน

ชาย: กระจอก เงินมีเป็นปี๊บ สินสอดเท่าไหร่ว่ามาเลย...

หญิง: ค่าน้ำนม 60 ล้าน ไม่มากหรอก ขอค่าน้ำนมหยดเดียวหนึ่งแสน ทองหมั้นล่ะ

ชาย: ที่บ้านทำทอง จะเอาเท่าไหร่

หญิง: ทองรูปพรรณหรือ

ชาย: เปล่า... ทองม้วน

หญิง: ตุ้มหูเพชร ตะปิ้งเพชร เข็มขัดนาค กางเกงในเพชร ให้เตรียมไว้ให้พร้อมอีกสามวันค่อยยกขันหมากมา"[80]

บทเจรจาข้างต้นนี้เกินจริงและเน้นความขบขันมากกว่าที่ควรจะเป็นในเนื้อเรื่อง แต่ก็สะท้อนให้เห็นถึงว่า ระบบการคิดค่าสินสอดทองหมั้นและค่าน้ำนมในพิธีสู่ขอนั้นแท้ที่จริงก็คือ การตีค่าตัวของเจ้าสาวในทางเศรษฐกิจ อันที่จริงในสถานการณ์จริงมีพิธีกรรมและระบบคุณค่าอย่างอื่นในสังคมที่ซับซ้อนกว่านี้ แต่ผู้แสดงลิเกคณะนี้เน้นเฉพาะส่วนที่ตีค่าเป็นเงินทองและทรัพย์สินได้ วิธีคิดของผู้แสดงลิเกที่ให้ความสำคัญกับเงินมากกว่าคุณค่าอย่างอื่นโดยเฉพาะความกตัญญูรู้คุณของผู้ให้กำเนิดปรากฏให้เห็นในตัวอย่างต่อไปนี้

"**ลูกสาว:** แม่เข้ามาได้ยังไง

แม่: ถามทหารว่าเมียเจ้าอยู่ไหน เขาบอกทางมา

---

[79] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกระเด่น ใจดี.* 9 มีนาคม 2541.

[80] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 11 ธันวาคม 2541.

ลูกสาว: แม่ไม่ได้พูดนะว่าเป็นแม่

แม่: แถวบ้านลือว่าได้ผัวเป็นเจ้า ผัวเอ็งอยู่ไหน บอกว่าแม่ยายมา

ลูกสาว: บ้าสิแม่...เป็นไปไม่ได้ สภาพแม่ยาย สภาพแม่สกปรกมอมแมมเหมือนขอทานทุเรศตายล่ะ

แม่: แม่จะอยู่ในสภาพไหนก็เป็นแม่เอ็ง

ลูกสาว: แม่มายังไงก็กลับไปอย่างนั้น ฉันจะปิดเรื่องนี้เป็นความลับ ฉันจะไม่มีแม่ กลับไปอยู่บ้านนอกประสาแม่ไป...

แม่: คำหล้า...ผีห่าซาตานตนใดสิงตัวเจ้า แม่หวังฝากผีฝากไข้ น้ำนมแม่แต่ละหยดให้ลูกดื่มกินมันมีค่ามากมาย น้ำนมคือสายเลือดแม่ น้ำนมแม่ทำให้เจ้าได้ดิบได้ดี นึกถึงค่าน้ำนมบ้างซิ...

ลูกสาว: นึกทวงบุญคุณ...แกจะขายมั๊ย ชั่งกิโลใส่ปี๊บมาเลย คิดราคามาเลย

แม่: แม่เจ็บปวด ค่าน้ำนมแม่ตีราคาไม่ได้

ลูกสาว: นิยายน้ำเน่า แกทวงค่าน้ำนม เราจะได้เห็นดีกัน

แม่: ได้โปรดฟังแม่

ลูกสาว: ไม่มีเวลา นับแต่วันนี้ฉันไม่ใช่ลูกแก แกไม่ใช่แม่ฉัน"[81]

สาวคำหล้าเป็นลูกอกตัญญู ได้ดีมีสุข เป็นมเหสีของเจ้าชายผู้ร่ำรวยแล้วลืมแม่ผู้เป็นขอทานซอมซ่อ เมื่อแม่ไปเยี่ยมในรั้วในวังกลับแสดงความรังเกียจและโกรธแค้นที่แม่ทวงบุญคุณจนถึงขั้นตัดแม่ตัดลูกกัน เป็นที่น่าสนใจว่า อะไรที่ทำให้ผู้หญิงคนนี้ลืมตัวลืมกำพืดของตน ยศฐาบรรดาศักดิ์ความมั่งคั่งร่ำรวยและชีวิตใหม่ที่สุขสบายอาจทำให้สาวคำหล้าเปลี่ยนไปตามที่ระบุในท้องเรื่อง แต่เนื้อหาที่ชัดเจนอย่างหนึ่งก็คือ ผู้หญิงบนเวทีลิเกมักจะได้รับบทที่ให้ภาพลักษณ์ในทางลบต่อผู้หญิงโดยรวม ผู้หญิงถูกใช้ให้เป็นตัวการในการสื่อความดิบ ความอุจาดและการละเมิดบรรทัดฐานความงามและความดีต่าง ๆ ของสังคม

ร่างกายของผู้ชายบนเวทีลิเกไม่ใช่ร่างอุจาด พวกเราเชื่อว่า ภาพลักษณ์ของผู้ชายบนเวทีลิเกกลับตรงกันข้ามกับผู้หญิง ไม่ว่าผู้ชายจะเป็นพระเอก พระรอง ตัวเจ้า ตัวเสนา ตัวโจ๊กหรือตัวโกง ผู้ชายก็ยังคงได้รับเกียรติทั้งในเนื้อเรื่องและความเอื้อเฟื้อเห็นอกเห็นใจจากผู้ชม ในบทลิเก ผู้ชายเป็นผู้มีอำนาจ เป็นผู้กระทำและเป็นผู้กำหนดชะตากรรมของผู้หญิงและประชาราษฎร์ทั้งปวง ผู้แสดงฝ่ายชายมักจะได้รับการนำเสนอภาพลักษณ์ของตัวเองในเชิงบวก เช่น บทกลอนลิเกของเจ้าต่อไปนี้

"มาเรียนวิชาหาความรู้ เอาไว้เป็นครูสอนศิษย์
เป็นนักปราชญ์ราชบัณฑิต มีสานุศิษย์...ต้องหมั่นท่องหมั่นเขียน
จะได้คงแก่เรียนจะได้ไม่ผิด จะเรียนอะไรต้องเรียนให้รู้
ไม่ใช่งูๆ ปลาๆ เป็นตาอินตานาคนเขาจะว่า

---

[81] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

ต้องเรียนรู้เป็นคนฉลาด ประเทศชาติจะได้โชติช่วง
ประเทศชาติจะได้ไม่เป็นห่วง วิชาไม่ใช่แอก
ใครรู้จะต้องแบกสะบั้น ผมเรียนรู้ให้สมเป็นชาติชายชาญ"[82]

ภาพลักษณ์ของผู้แสดงฝ่ายชายมักจะโอ่อ่า อลังการและสมเกียรติไม่ว่าผู้ชายจะรับบทเช่นไร ผู้ชายยังคงเป็นผู้นำและผู้มีอำนาจเสมอแม้บนเวทีการแสดงลิเกที่เต็มไปด้วยการสมมติและความเหนือจริง ตัวโจ๊กและตัวโกงฝ่ายชายมักจะเป็นผู้แสดงที่หน้าตาดี มีเสน่ห์และสามารถออดอ้อนความเห็นใจจากพ่อยกแม่ยกได้โดยไม่ยากเมื่อเปรียบเทียบกับฝ่ายหญิง ร่างของตัวโจ๊กและตัวโกงฝ่ายชายแสดงความอุจาดและความดิบออกมาไม่แพ้ฝ่ายหญิง แต่ดูเหมือนว่าผู้ชมจะชื่นชอบ ชื่นชมและยอมรับผู้ชายได้ง่ายกว่าผู้หญิง ในขณะที่ตัวโจ๊กฝ่ายหญิงต้องลงทุนเอาเรือนร่างอันอุจาดออกมาเปิดเผย เอากามารมณ์ที่ควรจะปกปิดออกมาแสดง ต้องแสดงความก้าวร้าวออกมาและมักจะถูกฝ่ายชายล้อเลียนเกี่ยวกับร่างกายต่างๆ นานา

บทสรุป:
มายาคติของการแต่งองค์ทรงเครื่องและร่างกายของลิเกสมัยใหม่

พ่อครูบุญยัง เกตุคง ปรมาจารย์ปี่พาทย์และลิเกผู้ล่วงลับได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า "ลิเกเป็นการแสดงเรื่องราวที่กะเทาะเปลือกสังคม ผัวเจ้าชู้ มีเมียแล้วยังมีเมียอีก แล้วก็หึงหวงกันบ้านแตกสาแหรกขาด มีเรื่องพรรณนี้ไม่หนีเรื่องอื่นแล้ว จะมีแทรกเรื่องกบฏซึ่งก็ไปแทรกเรื่องการเมือง เช่น รับราชการแล้วไม่ได้ดี สู้คนอื่นเขาไม่ได้ ความหมายเรื่องลิเกผมให้คำพูดได้แต่เพียงว่ามันเป็นการกะเทาะเปลือกสังคม"[83] ทัศนะของบรมครูท่านนี้ช่วยให้เรามองเห็นภาพรวมของเนื้อเรื่องของลิเกว่าเป็นเรื่องของการจำลองความเป็นจริงในสังคมมาไว้บนเวทีลิเกโดยเฉพาะเรื่องการแย่งผัวแย่งเมีย

พวกเราไม่ปฏิเสธทัศนะของพ่อครูบุญยังที่ว่า "ความหมายเรื่องของลิเก...เป็นการกะเทาะเปลือกสังคม" แต่เมื่อพิจารณาทั้งเนื้อเรื่อง บทบาทการแสดงของผู้แสดงแต่ละตัว คำพูดและภาษาท่าทางต่างๆ การแต่งตัว รวมทั้งบริบทของการแสดงลิเกโคราชสมัยใหม่ที่พวกเราได้มีโอกาสเรียนรู้ จะเห็นได้ว่าบนเวทีลิเกมีความหมายมากกว่าการแย่งผัวแย่งเมีย หรือการกะเทาะเปลือกสังคมเพียงอย่างเดียว

พวกเราใช้ประโยชน์จากแนวคิดเกี่ยวกับการเมืองว่าด้วยร่างกาย (body politics) และร่างอุจาด (grotesgue body) ของมิคาอิล บัคทิน (Mikhail Bakhtin) นักภาษาศาสตร์ชาวรัสเซีย พวกเราเห็นว่า บนเวทีลิเกเป็นเวทีของการประท้วงต่อค่านิยม รสนิยมและบรรทัดฐานความงาม ความดีและความจริงในสังคม เมื่อพิจารณารูปแบบของร่างอุจาดและความดิบต่างๆ ของมนุษย์ที่ปรากฏอยู่

---

[82] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนามการแสดงชุดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร*. 11 ธันวาคม 2540.

[83] อ้างใน อัจฉราวดี บ่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน." อ้างแล้ว, หน้า 98.

ในบริบทของการแสดงลิเก พวกเรามองเห็นว่าความอุจาดและความดิบของมนุษย์และสังคมไม่ใช่ความหยาบคายที่ปราศจากสาระและความหมาย ในทางตรงกันข้าม ลิเกเป็นเวทีของการสื่อพฤติกรรมในเชิงต่อต้านของกลุ่มคนผู้ใช้แรงงานในสังคมที่มีต่อความอยุติธรรมทางเศรษฐกิจและการเมืองในสังคม ลิเกสื่อภาษาขบถผ่านร่างอุจาด คำหยาบ ความงามที่ไร้รสนิยม คำด่า รวมทั้งการแต่งองค์ทรงเครื่องที่เกินจริงและพรางลักษณะตามธรรมชาติของร่างกาย ในที่นี้พวกเราให้ความสนใจของความอุจาดและความดิบของมนุษย์ผ่านกิจกรรมพื้นฐานของมนุษย์ที่เรียกว่า การดื่มกิน การขับถ่ายสิ่งปฏิกูล การมีเพศสัมพันธ์และการพักผ่อนนอนหลับ (กิน-ขี้-ปี้-นอน)

การผัดหน้าทาแป้ง การแต่งองค์ทรงเครื่อง และการแสดงเกี่ยวกับการ "กิน-ขี้-ปี้-นอน" เป็นที่มาของความดิบและความอุจาด ร่างอุจาดและความดิบที่ปรากฏอยู่บนเวทีลิเกเป็นเสียงหัวเราะเยาะ เย้ยหยัน เสียดสีและล้อเลียนบรรทัดฐานและรสนิยมว่าด้วยความงามและความดีของสังคม ชาวลิเกไม่ได้จำลองโลกมาเพียงอย่างเดียว แต่ได้นำเรื่องราวต่างๆ ในชีวิตจริงมาเล่าใหม่ พร้อมกับเติมตรรกะและทัศนะใหม่ที่ทำให้ความศักดิ์สิทธิ์ เคร่งขรึมเคร่งเครียด และเหตุผลที่ยึดถือกันอย่างจริงจังในชีวิตจริงกลายมาเป็นความตลกขบขัน ผ่อนคลายและเสียงหัวเราะ พวกเราเชื่อว่าบนเวทีลิเกเต็มไปด้วยการต่อต้านและประท้วงของร่างอุจาดที่ปรากฏออกมาผ่านเสียงหัวเราะ ความตลกขบขัน การเสียดสีล้อเลียน ลิเกสื่อทัศนะที่มีต่อโลกความเป็นจริงของกลุ่มคนชายขอบและชีวิตในบริเวณชายขอบของสังคมและเป็นการแสดงออกทางศิลปะเพื่ออธิบายโครงสร้างความอยุติธรรมทางเศรษฐกิจและการเมืองในสังคม ไม่ใช่การยอมจำนนต่อชีวิต

พวกเราปฏิเสธความคิดทางทฤษฎีของกรัมซี่และนีโอมาร์กซิสม์ที่ว่า ลิเกคือตัวแทนในการผลิตซ้ำอุดมการณ์กระแสหลักและการครอบงำทางอุดมการณ์ของสังคม ลิเกช่วยจรรโลงความอยุติธรรมทางเศรษฐกิจและการเมืองในสังคม กรัมเซียนมองพลังอำนาจการครอบงำจากภายนอกที่รุนแรงและชนชั้นผู้ใช้แรงงานถูกมอมเมาจนไม่มีทางออก เสียงหัวเราะและสื่อบันเทิงราคาถูกเช่นลิเกจึงเป็นทางออกของชีวิตที่ช่วยให้คนมีชีวิตอยู่ไปวันๆ จริงๆ แล้ว ผู้แสดงลิเกและผู้ชมลิเกไม่ได้ถูกครอบงำจากอุดมการณ์กระแสหลักและโครงสร้างอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองของสังคมและลิเกไม่ใช่ยาเสพติดที่มอมเมาและครอบงำทางอุดมการณ์ทางชนชั้นของกลุ่มผู้ใช้แรงงาน

ในบนเวทีลิเกมีทั้งความพยายามในการจำลองและเลียนแบบโลกและความเป็นจริงและการประท้วง ล้อเลียนและกระทบกระเทียบเสียดสี มีทั้งโลกข้างบนและโลกข้างล่าง การแสดงลิเกเป็นการกลับเอาส่วนบนส่วนศักดิ์สิทธิ์สูงส่งและส่วนที่เป็นบรรทัดฐานหรือรสนิยมว่าด้วยความดีความงามและความจริงของสังคมให้มาอยู่ข้างล่าง จากนั้นก็เอาส่วนที่ว่าด้วยความอุจาดและความดิบของมนุษย์ไว้ข้างบนโดยการจำลอง ล้อเลียนและเสียดสี การกระทำดังกล่าวเป็นการประท้วงด้วยเสียงหัวเราะตลกขบขัน ด้วยความโศกเศร้าครำ่ครวญและด้วยการแสดงความดิบทางกายออกมาในเวทีสาธารณะ

ลิเกเป็นอาวุธในการสื่อสารของคนจน เป็นสื่อบันเทิงในการเปิดเผยความจริงดิบหรือมิติทางโลกียะของชีวิต สื่อที่ป่าวร้องให้โลกรู้ถึงวิถีชีวิตของคนในชายขอบ คนที่ไม่ได้รับความเหลียวแล คนที่ไม่มีบ้านจะอยู่ ทำงานหาเช้ากินค่ำ เสียงหัวเราะ ร้องไห้ น้ำตาและสิ่งปฏิกูลของร่างกาย นั่นแหละคือคำตอบคืออาวุธของคนจน แต่ลิเกก็ไม่ใช่ "อาวุธของผู้อ่อนแอ" (the weapon of the weak) ในความหมายของการต่อต้านทั้งแบบเผชิญหน้าและไม่เผชิญหน้า ลิเกเพียงแต่บอกให้โลกรู้ถึงความจริงอีกด้านหนึ่ง ลิเกนำเสนอโลกที่เอาด้านอัปลักษณ์อยุติธรรมขึ้นก่อน เน้นที่โลกข้างล่างไม่ใช่โลกข้างบน รวมทั้งให้ความสำคัญกับร่างกายท่อนล่าง ร่างกายที่เบอะบะอุจาดตา ร่างกายที่ถูกตกแต่งจนเกินงามและร่างกายที่ถูกพรางไว้จนเกินจริง ถึงที่สุดแล้ว ลิเก "พูด" แทนใจและความรู้สึกนึกคิดของชนชั้นผู้ใช้แรงงาน เช่น ชาวบ้านชนบท ชาวไร่ชาวนา กรรมกร สามล้อ คนงาน และพ่อค้าแม่ขายตามตลาดในเมือง

บทที่ 6

เต้นกินรำกิน:

แม่ยก ลิเกขอทานและศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา

"...คำว่าเต้นกินรำกินนี้ถูกต้องได้กับพวกลิเก
ถ้าไม่มีเสียงกลอง ไม่ได้เต้นกิน ไม่ได้รำกิน อด์แล้วครับ จนแล้วครับ"[1]

ครูบุญยัง เกตุคง (2467-2540)
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)

พระเอกหนุ่มชื่อดังของลิเกเมืองโคราช "มนต์รัก เมืองสิมา" เล่าถึงภาพรวมของความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกโคราชสมัยใหม่ให้พวกเราฟังว่า "ชีวิตลิเกจะลำบากถ้าไม่มีคนมาชอบ หมดงานก็ไม่มีเงิน ไม่มีรายรับเลย แต่ลิเกจะไปได้ดีถ้ามีคนมาชอบ ขอเงินเขาเป็นแสนก็ยังทำได้ ทำงานกินเงินเดือนเป็นปีกว่าจะได้ถึงแสน ลิเกดีก็ได้เงินเร็ว จะรวยได้ก็เพราะแม่ยก ส่วนค่าตัวก็พอได้กินไปเรื่อยๆ แม่ยกอยากได้ตัวเรา เราอยากได้เงินเขา...ก็ต้องแลกกัน ลิเกในโคราชจะตั้งคณะได้ 90% มาจากการช่วยเหลือของแม่ยกหรือพ่อมีแม่ยกแล้วสืบทอดมายังลูก... ทุกอย่างมาจากแม่ยกทั้งนั้น"[2]

ส่วนพระเอกลิเกโคราชอีกท่าน (พงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร) ได้กล่าวกับผู้ชมในการแสดงปิดวิกครั้งหนึ่งว่า "วันนี้ท่านผู้มีเกียรติมากันน้อย มากันไม่พร้อมหน้าพร้อมตา มาชมกันทุกคืนก็เห็นใจท่าน ขอให้ช่วยกันไปเรื่อยๆ เหนื่อยนักก็พักก่อน ลูกหลานยังคงอยู่ที่นี่ ระยะนี้เงินทองหายาก พวกผมลงไปเก็บรอบละ 20-30 บาท ค่าตัว[นักแสดง]คนหนึ่งก็ตก 50-60 บาท วันนี้เก็บได้ 500 กว่าบาท บางวันเหลือ 100-200 พอได้ค่ากับข้าว ค่าปี่พาทย์ ค่าตัวนักแสดงหญิง ส่วนนักแสดงผู้ชายบางทีก็ยอมอด ค่าแต่งหน้าค่าแป้ง 700-800 บาท เดี๋ยวนี้อะไรๆ ก็แพง แป้งตลับละ 250 บาท ท่านเหนื่อยก็พักก่อน แต่เราพักไม่ได้ ถ้าพักเราก็ต้องอด เราลงไปเก็บเงินรอบละ 20-30 บาท 3-4 รอบก็เป็นเงินหลายสิบ หรือท่านจะเบื่อพวกเราแล้ว ถ้าเหนื่อบ่ากว่าแรงเราก็จะหยุด..."[3]

ภาพชีวิตจริงของลิเกโคราชที่พระเอกทั้งสองท่านนำเสนอมาข้างต้นนี้ค่อนข้างจะแตกต่างกัน ภาพแรกเป็นภาพของคณะหรือผู้แสดงลิเกที่มีแม่ยกหรือผู้อุปถัมภ์ ฐานะความเป็นอยู่จึงค่อนข้างสบาย ในขณะที่ภาพหลังเป็นชีวิตลิเกยามต้องล้มลุกคลุกคลาน ออกเปิดวิกแสดงแล้วถือขันเรี่ยไรเงินจากผู้ชมอย่างเหนื่อยอ่อนและท้อแท้ ภาพชีวิตทั้งสองภาพเป็นส่วนหนึ่งของภาพลักษณ์ลิเกในการรับรู้ของคนไทย โดยทั่วไปสังคมไทยได้สร้างภาพลักษณ์แบบเหมารวมเกี่ยวกับ "ลิเก" ขึ้นมา

---

[1] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." ใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* (กรุงเทพมหานคร: พิมเณศพริ้นติ้ง, 2541), หน้า 194.

[2] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 25 ปี: แม่ยก.* 15 ธันวาคม 2540.

[3] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร.* 25 กันยายน 2540.

ชุดหนึ่ง ได้แก่ "ลิเกเต้นกินรำกิน" "ลิเกเจ้าชู้ประตูดิน" และ "ลิเกขอทาน" ภาพลักษณ์ทั้งหมดนี้มีความหมายในทางลบต่ออวิชาชีพลิเกและชาวลิเกโดยรวม

เนื้อหาสำคัญของบทที่ 6 พยายามจะนำเสนอทัศนะและความคิดเห็นของชาวลิเก รวมทั้งข้อค้นพบจากการศึกษาภาคสนามลิเกโคราชที่มีต่อภาพลักษณ์ในเชิงลบที่มีต่อลิเก พวกเราไม่ต้องการที่จะนำเสนอแค่เพียงข้อเท็จจริงเกี่ยวกับภาพลักษณ์ดังกล่าวในวงการลิเกเป็นอย่างไรและทำไมจึงเป็นเช่นนั้น หากยังต้องการให้คำอธิบายด้วยว่า สังคมไทยมีเงื่อนไขและกระบวนการทางสังคมวัฒนธรรมอะไรบ้างที่เอื้ออำนวยให้เกิดภาพลักษณ์ของการ "เต้นกินรำกิน" "ขอจากแม่ยกพ่อยก" และ "ขอทาน" เกิดขึ้นกับคณะลิเกโคราชและลิเกไทยโดยรวม

ลิเก: อาชีพเต้นกินรำกิน

ชาวลิเกเกือบทุกคนตระหนักมาตั้งแต่ต้นแล้วว่า วิชาชีพของพวกเขาในสายตาของสังคมไทยนั้นไม่ได้เป็นเส้นทางสู่ฝันสายเกียรติยศเช่นอาชีพอย่างอื่น คนไทยและสังคมไทยตราเอาไว้นานแล้วว่าอาชีพแสดงภาพยนตร์ แสดงละคร และร้องรำทำเพลงทั้งหลายเป็นอาชีพ "เต้นกินรำกิน" คำนี้มีความหมายโดยนัยว่า การร้องรำทำเพลงเป็นอาชีพดังกล่าวเป็นอาชีพที่ไม่แน่นอน ไม่มั่นคง และผันผวนค่อนข้างมาก แม้ว่าอาชีพเต้นกินรำกินอาจจะทำเงินได้มากในช่วงที่ผู้แสดงกำลังรุ่งโรจน์ แต่ในระยะยาวไม่มีใครรับประกันอะไรได้เลย ศิลปินบางท่านอาจประสบความสำเร็จในชีวิตและครอบครัว แต่บางท่านก็แทบจะไร้ที่ซุกหัวนอนและเอาชีวิตไม่รอด

ชาวลิเกโคราชอธิบายความผันผวนและไม่มั่นคงของวิชาชีพด้วยมโนทัศน์ที่เรียกว่า "ดวง" หรือ "โชคชะตา" "ทุกอย่างมันอยู่ที่ดวง ถ้าดวงตกต่ำชีวิตก็ลำบากเป็นธรรมดา"[4] ในทัศนะของชาวลิเกโคราช การประสบผลสำเร็จในชีวิตการแสดงหรือที่เรียกว่า "ดัง" นั้น จะต้องถึงพร้อมด้วยความสามารถบนเวที การลงทุนด้านอุปกรณ์การแสดง สมาชิกในทีมงานและสิ่งที่เรียกว่า "ดวง" ผู้ให้ข้อมูลของเราท่านหนึ่งยืนยันว่า "การแสดงหน้าเวที เราต้องเล่นให้ดี ชุดเราก็ต้องให้สวย คนดูจะได้ชอบ คนเขาชอบดูแต่ชุดสวยๆ งามๆ ทั้งนั้น... เราลงทุนใครก็อยากดู แต่ความดังก็อยู่ที่ 'ดวง' ด้วย"[5]

ในที่นี้ "ดวง" เป็นคำอธิบายความเสี่ยงและความผันผวนของชีวิตลิเก แน่นอนว่าลิเกแต่ละคณะแต่ละคนจะ "ดัง" ได้ก็เพราะความสามารถ ความพร้อมของทีมงานและการอุปถัมภ์ของแม่ยกพ่อยก แต่พวกเขาก็ยังรู้สึกว่าไม่มีใครสามารถควบคุมหรือกำหนดได้ว่าความดังจะมาเยือนหรือไม่ จะดังเมื่อไหร่หรือดังอย่างไร เป็นต้น ความเชื่อในเรื่องโชคชะตา วาสนาหรือ "บุญทำกรรมแต่ง" เป็นเรื่องที่อยู่นอกเหนือการควบคุมของมนุษย์ ชีวิตเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องของกรรมและพรหมลิขิตที่เข้ามามีอิทธิพลต่อความเชื่อและวิถีชีวิตของชาวลิเก (รวมทั้งคนไทยทั่วไป)

---

[4] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 25 ปี: แม่ยก.* 15 ธันวาคม 2540.

[5] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 34 ปี: ปัจจัยที่ทำให้คณะมีชื่อเสียง.* 12 ธันวาคม 2540.

ทำไมต้องเต้นกินรำกิน พ่อครูบุญยัง เกตุคง บรมครูปี่พาทย์และลิเกแห่งเมืองโคราชและศิลปินแห่งชาติผู้ล่วงลับเล่าถึงชีวิตศิลปินเต้นกินรำกินของท่านว่า "เมื่อตอนเต้นกินรำกินหนุ่มๆ นั่น...อดมื้อกินมื้อครับ ถ้าไม่ได้แสดงวิกก็ไม่มีงาน ไม่มีรายได้อื่น... นอกจากคนเขาเคยเห็นหรือเคยได้ยินชื่อเสียง เขาก็จะมาหา แต่ก็ไม่ใช่ว่าจะได้แสดงทุกวัน วันไหนแสดง เราก็ได้ อาจจะได้วันนี้อีกสิ้นเดือนถึงจะได้อีก...ก็หมดละสิ ...คำว่าเต้นกินรำกินนี้ถูกต้องได้กับพวกลิเก ถ้าไม่มีเสียงกลองไม่ได้เต้นกิน ไม่ได้รำกิน อดแล้วครับ จนแล้วครับ"[6] บรมครูท่านนี้ผ่านร้อนผ่านหนาวมาตลอดชีวิตของท่าน ผ่านอุปสรรคและความยากลำบากบนถนนสายเต้นกินรำกินมานานก่อนที่จะได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในบั้นปลายชีวิตของท่าน ชาวลิเกได้เรียนรู้จากชีวิตของครูท่านนี้และได้ประจักษ์ด้วยตัวเองว่ารสชาติของการเต้นกินรำกินแท้ที่จริงก็คือรูปแบบหนึ่งของความทุกข์ยากลำบากของชีวิตอันเนื่องมาจากความขัดสนยากจนนั่นเอง

ในยุคสมัยของพ่อครูบุญยัง ลิเกยังชีพด้วยการเล่นลิเกตามวิกหรือโรงลิเกและการรับ "งานหา" ตามที่มีคนว่าจ้างเป็นหลัก ลิเกโคราชสมัยใหม่ไม่มีวิกหรือโรงลิเกมาตรฐานอยู่ใจกลางเมืองเหมือนในอดีต ชาวลิเกโคราชสมัยใหม่ต้องออกแสดงตาม "งานปลีก" และ "งานวิก" เพื่อหารายได้ยังชีพรวมทั้งเพื่อหาโอกาสหาแม่ยกพ่อยกผู้ใจบุญ ช่วงออกพรรษาหรือฤดูแล้งเป็นช่วงเวลาที่งานปลีกชุกชุม ชาวลิเกโคราชส่วนใหญ่ก็หักโหมออกงานติดๆ กัน เหมือนกับจะรู้ว่าวงจรชีวิตของลิเกจะลำบากเมื่อช่วงเข้าพรรษา (ฤดูฝน) มาเยือน เมื่อฤดูงานปลีกผ่านไป ฤดูงานวิกก็มาเยือนซึ่งก็หมายถึงรายได้ลดน้อยถอยลง หลายคณะต้องตัดสินใจออกเร่เปิดวิกแสดงไปตามย่านชุมชนต่างๆ ทั้งในและนอกจังหวัด ช่วงนี้เองที่ชาวลิเกโคราชถือว่า เป็นช่วงที่ยากลำบากมากที่สุดในรอบปี มีชาวลิเกโคราชหลายท่านเรียกวงจรชีวิตเช่นนี้ว่า "พืชล้มลุก" ตอนที่พืชล้มลุกคลุกคลานจนต้องออกเร่เปิดวิกแสดงนั้น ไม่ค่อยมีชาวลิเกท่านใดจะชอบใจมากนักเพราะเป็นช่วงที่ยากลำบากมากที่สุด บางครั้งถึงขั้นต้องแสดงเพียงเพื่อจะได้มีข้าวกินและมีเงินจ่ายค่าเช่าไปวันๆ เท่านั้น

พระเอกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชรได้ประกาศในตอนต้นของการแสดงปิดวิกของท่านครั้งหนึ่งว่า "เมื่อคืนฝนตกคณะเราไม่ได้เล่น...เลยไม่มีเงิน ขณะนี้นางเอกลงไปรับธารน้ำใจจากผู้มีเมตตา ถ้าอยากให้คณะพงษ์ศักดิ์เล่นนานๆ ตอนกลางวันมีอาหารก็นำมาให้ลิเกด้วย ขอให้ช่วยกันคนละ 5 บาท 10 บาท ...น้องๆ ที่ห้อยโหนตามข้างรถเดี๋ยวจะตก ขอให้ลงมาดูข้างล่างดีกว่า เดี๋ยวเป็นอะไรไปพ่อแม่จะมากล่าวโทษว่าเป็นเพราะมาดูลิเก น้องที่แต่งชุดนักเรียน ถ้าตกลงมาไปเรียนไม่ได้ ขอให้นั่งลงหรือลงจากรถ... ค่าเช่าเวทีที่ด่านเกวียนยังติดค้างอยู่ ค่างวดรถก็ไม่ได้ส่งมา 3 เดือนแล้ว ออกวิกมา 4 เดือนขาดทุนไป 30,000 บาท เสื้อเพชรไปอยู่โรงจำนำ 3 ตัวแล้ว"[7]

ลิเกออกวิกทุกคณะตกอยู่ในสถานการณ์ที่ไม่ต่างจากคณะที่พวกเรายกมาเป็นตัวอย่างนี้ ชาวลิเกทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวโจ๊ก ตัวโกงและคนให้เรื่องต่างก็ได้อ้อนวอน และขอความเมตตา

---

[6] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." ใน *บุญยัง ทุ้มยอด...* (กรุงเทพมหานคร: พิมเณศพริ้นติ้ง, 2541), หน้า 194.

[7] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร.* 25 กันยายน 2540.

สงสารและธารน้ำใจรูปแบบต่างๆ จากผู้ชม ชาวลิเกเหล่านี้ย้ำเสมอว่าถ้าไม่มีแรงสนับสนุนจากผู้ชม ทั้งที่เป็นตัวเงิน อาหาร เครื่องดื่มและทรัพยากรอื่นๆ คณะลิเกจะอยู่ไม่ได้ เมื่อตอนปิดท้ายการแสดงคืนนั้น พระเอกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชรผู้ลงมือกำกับการออดอ้อนและขอความเมตตาจากผู้ชมด้วยตนเองถึงกับใช้คำว่า "รอดตายไปอีกวัน" เขาประกาศขอบคุณผู้ชมและปิดการแสดงคืนนั้นว่า "... บอกต่อๆ ไปนะครับว่า พงษ์ศักดิ์ยังแสดงอยู่ที่นี่คืนพรุ่งนี้ ขอบคุณผู้ชมที่มอบธารน้ำใจให้กับเรารวมทั้งหมด 3 รอบในคืนนี้ ทำให้พวกเรารอดตายไปอีกวัน ขอบคุณพี่คนที่มาถ่ายรูปที่ให้แบงก์ร้อย... ขอบคุณหลายท่านที่บริจาคค่าน้ำค่าไฟให้กับเรา..."[8]

รายได้ของคณะลิเกและผู้แสดงลิเก ชาวลิเกมีรายได้จากการแสดงในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

1. ค่าจ้าง หมายถึง ค่าจ้างที่เกิดจากการทำสัญญาว่าจ้างระหว่างเจ้าภาพกับหัวหน้าหรือโต้โผของคณะลิเก รายได้ส่วนนี้เป็นเงินก้อนใหญ่ที่คณะจะได้ก่อนที่จะนำมาแบ่งเป็นค่าใช้จ่ายในการแสดงของคณะแต่ละครั้ง เช่น ค่าตัวผู้แสดงและนักดนตรีแต่ละคน ค่าเช่าเวที ค่าเช่าเครื่องดนตรี ค่าแรงงานของคนขับรถและคนงาน ค่าน้ำ ค่าไฟ ค่าใช้จ่ายในการเดินทาง ฯลฯ ค่าจ้างงานปลีกที่คณะลิเกโคราชได้รับในช่วงปี พ.ศ. 2539-2541 จะไม่ต่ำกว่า 20,000 บาท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดของทีมงานและชื่อเสียงของแต่ละคณะ[9] ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งเล่าว่าค่าจ้างลิเกโคราชเมื่อประมาณ 40 ปีที่แล้ว (2500) อยู่ในอัตรา "... 2,700 บาทต่อคืน อีก 10 ปีต่อมา (2510) ขึ้นเป็น 4,700 บาทต่อคืน เมื่อประมาณ 20 ปีที่ผ่านมา (2520) อัตราค่าจ้างขึ้นเป็น 5,000-6,000 บาท ลิเกโคราชเพิ่งขึ้นราคาเป็น 20,000 บาทขึ้นไปเมื่อ 3-4 ปีที่ผ่านมานี้เอง มันขึ้นราคากันจนเจ้าภาพจะเฉาตายอยู่แล้ว เมื่อก่อนจัดงานบวชลูก มีเงิน 40,000-50,000 บาทมีลิเกมาแสดงแถมยังเลี้ยงคนได้อีก แต่เดี๋ยวนี้ต้องใช้เงินเป็นแสน"[10]

2. ค่าตัวนักแสดง ค่าตัวของผู้แสดงลิเกแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความสำคัญของบทบาท ความสามารถและประสบการณ์ในการแสดงของแต่ละคน ขนาดและชื่อเสียงของคณะ รวมทั้งขึ้นอยู่กับทางโต้โผของแต่ละคณะอีกด้วย ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า นักแสดงค่าตัวลิเกที่สูงสุดคือพระเอก ในราว พ.ศ. 2501 พระเอกได้ค่าตัวประมาณ 60-70 บาท[11] ต่อมาได้เขยิบสูงขึ้นตามเวลาที่ผ่านไปดังที่ปรากฏในตารางที่ 6-1 ส่วนค่าตัวของนักแสดงตัวอื่น เช่น นางเอก นางรอง ตัวโจ๊ก ตัวโกงก็ได้รับลดหลั่นกันลงมาโดยจะแตกต่างกันประมาณ 100-200 บาท ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2539-2540 ผู้แสดงบทตัวโกงรุ่นเล็ก (นักแสดงที่ยังไม่เจนเวที) ได้ค่าตัว 200-300 บาทต่อคืน ส่วนพวกรุ่นใหญ่ที่เล่นเก่งแล้วได้ 500 บาทต่อคืน[12] ส่วนตัวประกอบก็จะได้รับประมาณ 150 บาทต่อ

---

[8] สุริยา สมุทคุปต์. ***บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร.*** 25 กันยายน 2540.

[9] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

[10] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ค่าตัวนักแสดงและค่ารับงานแสดง.*** 28 ตุลาคม 2540.

[11] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 62 ปี: ค่าตัวนักแสดง.*** 17 ตุลาคม 2539.

[12] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 33 ปี: ค่าตัวนักแสดง.*** 9 กุมภาพันธ์ 2540.

คืน[13] เด็กประจำรถเวทีและอุปกรณ์ 250 บาทต่อคนต่อคืน นักดนตรีประมาณ 500 บาทต่อคนต่อคืน แต่บางคณะ (เช่น สมจิตต์โชว์) ก็จะจ่ายตัวโจ๊ก ตัวโกง ตัวพระ ตัวนางเท่ากันหมดในอัตรา 500 บาทต่อคืน เพราะถือว่าทุกคนมีหน้าที่เท่าๆ กัน[14]

อัตราค่าตัวของนักแสดงและทีมงานที่กล่าวมานี้เป็นอัตราการแสดงในงานปลีก ส่วนในงานวิกแต่ละคนจะได้รับประมาณ 70-100 บาทเท่านั้น เมื่อออกวิกทุกคนต้องทำงานและรับรายได้ตามสถานการณ์จริง บางครั้งอาจจะต้องแสดงเพียงเพื่อให้ได้เงินคุ้มค่าเช่า ค่าน้ำ ค่าไฟ ค่าเครื่องแต่งตัว และค่ากินอยู่แต่ละวันเท่านั้น

ตารางที่ 6-1: อัตราค่าตัวของพระเอกลิเกโคราช พ.ศ. 2501-2539

ช่วงเวลา (พ.ศ)	อัตราค่าตัว (บาท) ต่อคืน
2515	80
2523	120
2524	150
2526	200
2527	250
2530	300-400
2534	500
2536	600
2539	700-1,000

ที่มา: ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: พัฒนาการของอัตราค่าจ้างนักแสดง.*** 16 ตุลาคม 2539. **หมายเหตุ:** ค่าตัวพระเอกในปี 2540-2541 ยังคงไม่แตกต่างจากปี 2539 มากนัก--คณะนักวิจัย

3. รางวัลจากเจ้าภาพ ธรรมเนียมสำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงงานปลีกหรืองานหาของคณะลิเกก็คือ การแสดงฟ้อนรำชุดต่างๆ เพื่อให้เกียรติแก่เจ้าภาพตามวาระโอกาส เช่น งานศพ งานบวช งานแก้บน ฯลฯ ตอนท้ายของการแสดงชุดพิเศษเหล่านี้ เจ้าภาพจะต้องมอบเงินรางวัลแก่ผู้แสดง (นางรำ) นอกจากนี้ในระหว่างการแสดงคอนเสิร์ตลูกทุ่งหรือการออกฉากแสดงครั้งแรกในคืนนั้นของผู้แสดงสำคัญของคณะ เช่น ตัวพระ ตัวนางหรือตัวโจ๊ก เจ้าภาพต้องเตรียมเงินรางวัลไว้ให้

---

[13] สุริยา สมุทคุปต์. ***บันทึกสนาม: ค่าตัวนักแสดง.*** 30 พฤศจิกายน 2539.

[14] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 62 ปี: ค่าจ้างทีมงาน.*** 17 ตุลาคม 2539.

ผู้แสดงแต่ละคน เงินรางวัลที่ได้กับเจ้าภาพมีจำนวนไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับฐานะและน้ำใจของเจ้าภาพ แต่ส่วนใหญ่จะได้ประมาณคนละ 100-200 บาทขึ้นไป โฆษกประจำคณะจะทำหน้าที่ประกาศให้ผู้แสดงออกมารับรางวัลพร้อมกับกล่าวคำขอบคุณ สรรเสริญเยินยอและอวยชัยให้พรแก่เจ้าภาพอย่างไพเราะเพราะพริ้ง

4. รางวัลจากผู้ชมหน้าเวที (ไม่รวมแม่ยกพ่อยกที่ให้รางวัลเป็นกรณีพิเศษ) นอกจากเจ้าภาพแล้วยังมีผู้ชมทั่วไปที่ประทับใจการแสดงมอบเงินรางวัลให้ผู้แสดงในระหว่างการแสดงชุดต่างๆ นักแสดงเกือบทุกคนจะได้รับรางวัลนับตั้งแต่หางเครื่อง นักร้อง ตัวโกง ตัวโจ๊ก ตัวรอง ไปจนถึงตัวพระตัวนาง ผู้แสดงแต่ละคนจะได้รับรางวัลมากน้อยต่างกันแล้วแต่ความพึงพอใจและชื่นชอบของผู้ชม ส่วนใหญ่การแสดงงานปลีกจะมีผู้ชมมอบรางวัลมากกว่างานวิก ในงานปลีกผู้ชมจะนำเงินรางวัลหรือพวงมาลัยไปมอบให้ผู้แสดงที่ตนประทับใจที่หน้าเวที ผู้แสดงไม่ต้องลงจากเวทีมารับรางวัล บางคณะก็ออกกฎห้ามไม่ให้ผู้แสดงลงเวทีเพื่อรับรางวัลจากผู้ชมเพราะไม่ต้องการถูกกล่าวหาว่าเป็นลิเกขอทาน ในการแสดงงานปลีก "รางวัลที่แต่ละคนได้รับก็เป็นของคนนั้นเลย ไม่เกี่ยวกับทางคณะ เป็นของใครของมัน คนที่ได้รับรางวัลเต็มคอก็เป็นของเขา ไม่ต้องแบ่งใคร เพราะการได้รับรางวัลเป็นความสามารถในการแสดงของแต่ละคน บทเศร้าเล่นดี บทตลกเล่นดีก็ได้รางวัล"[15]

ในงานแสดงปิดวิก รางวัลจากผู้ชมถือว่าเป็นรายได้หลักของคณะ ดังนั้น ทางคณะจำเป็นต้องให้ผู้แสดงหลัก เช่น พระเอก นางเอกหรือตัวโจ๊ก ลงจากเวทีไปถือขันเรี่ยไรจากผู้ชม รางวัลที่ได้จากการบริจาคตกเป็นของคณะเพราะหัวหน้าคณะเป็นคนจ่ายค่าตัว ค่าอาหารการกิน ค่าเช่าที่ ค่าน้ำค่าไฟและค่าเช่าอุปกรณ์ แม้ว่าเงินรางวัลที่ผู้แสดงแต่ละคนได้จะตกเป็นกรรมสิทธิ์ส่วนตัวของผู้แสดงแต่ละคน แต่เงินรางวัลที่แต่ละคนได้รับจากผู้ชมในการแสดงงานวิกจะน้อยมาก ดังที่พวกเราจะได้เรียนรู้จากสถานการณ์ของคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชรต่อไปนี้

"...รอบเมื่อกี้ได้ 120 บาท จ่ายค่าตัวก็หมดแล้ว ค่าตัวชาย 70 บาทบวกรางวัล ค่าตัวหญิง 80 บาทแต่รางวัลได้น้อย คืนนี้คนมากแต่เงินน้อย หลายคนถามว่าจะเล่นอยู่ที่นี่นานมั๊ย พงษ์ศักดิ์บอกว่าจะอยู่ได้ไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้มีเมตตา เล่นมา 3 คืนยังควักเนื้ออยู่เหมือนเดิม จำนำเสื้อเพชรไป 3 ตัว ก็คงอยู่ไม่ได้ ไม่ต้องให้ผมมาก ขอรอบละ 5 บาทเหมือนซื้อปลาทูให้แมว น้องเล็กๆ ขอคนละบาท บางที่นั่งอยู่ด้วยกัน 3 คนให้คนละบาทก็ยังดี รอบแรกเก็บได้แค่ 3 บาท พงษ์ศักดิ์จะอยู่ได้อย่างไร...พงษ์ศักดิ์จะลุ้นรอบสุดท้าย อย่าให้ขาดทุนมาก 100, 200 ก็ยังดี ช่วยกันคนละ 5 บาท คนละ 10 บาท ยืมกันก่อนถ้าไม่มี พงษ์ศักดิ์จะลงไปเก็บเอง..."[16]

เงินรางวัลที่ผู้แสดงแต่ละคนจะได้รับจากผู้ชมค่อนข้างน้อย ในการแสดงงานปลีกจะได้ประมาณ 100-200 บาท ในงานออกวิกผู้แสดงแต่ละคนอาจจะได้มากน้อยแตกต่างกัน เช่น ตัวพระ

---

[15] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 35 ปี: รางวัล.* 8 ธันวาคม 2540.

[16] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์ศักดิ์ ปิ่นเพชร.* 25 กันยายน 2540.

ตัวนางหรือตัวโจ๊กจะได้รางวัลมากกว่าตัวอื่น ๆ ผู้แสดงฝ่ายชายได้รางวัลมากกว่าผู้แสดงฝ่ายหญิง ผู้ให้ข้อมูล (หญิง) ท่านหนึ่งบอกว่า "รางวัลที่ดีที่สุด [ที่เธอได้รับในงานวิก] 30-40 บาท งานปลีกได้เยอะ 100-200 บาท แต่วันนี้ได้ 5 บาท ถ้าร้องเพลงถึงจะได้เงิน สมัยนี้คนชอบฟังเพลง ไม่ค่อยชอบร้องกลอน คนดูเขาพอใจการแสดง เสียงเพลง เล่นสนุกดี เขาก็ตบรางวัลให้"[17] นักแสดงฝ่ายชายท่านหนึ่งก็พูดในทำนองเดียวกันว่า "...เล่นงานวัด งานงิ้ว รางวัลไม่ค่อยได้ นอกจากมีคนชมการแสดงเยอะจริงๆ จึงจะได้รางวัล หากเป็นงานปลีกก็จะได้รางวัลจากเจ้าภาพ"[18] บางท่านก็บอกว่า ลิเกจะหวังอะไรไม่ได้จากการแสดงงานวิก "...เราไม่ค่อยมีค่าตัวหรอก หากินไปวันๆ พอให้ถึงช่วงออกพรรษา ช่วงเข้าพรรษาพระไม่ให้เข้าไปแสดงในวัด พระจำพรรษา อาศัยคนที่สงสารเราจริงๆ...เราจึงจะอยู่ได้"[19]

ผู้แสดงเป็นตัวโกงท่านหนึ่งบ่นถึงพฤติกรรมที่ไม่แน่นอนและความลำเอียงในการให้รางวัลของคนดูว่า "เล่นเป็นตัวโกงไม่ค่อยได้รางวัลเพราะต้องเล่นให้คนเกลียด เว้นแต่ตอนที่เจ้าภาพคล้องพวงมาลัยให้ทั้งโรง บางงานก็ได้รางวัลเพราะคนชอบโกง พระเอก นางเอกและตลกจะได้รางวัลเยอะ พระเอกหล่อนางเอกสวยใครก็ชอบ เลยทำให้เขาได้รางวัลเยอะ ตัวโกงถึงหล่อก็ไม่ได้ คนดูก็บอกว่า 'ไอ้นายโกงดีแท้ๆ' แต่รางวัลไปยื่นให้พระเอกกับโจ๊กโน่น ผู้ชมบางบ้านก็ชอบโจ๊ก บางทีโจ๊กได้เยอะกว่าพระเอก แต่บางบ้านพระเอกได้เป็นพันเป็นหมื่น โจ๊กได้ 10 บาท"[20]

5. เงินรายได้จากการโฆษณาประชาสัมพันธ์ร้านค้าในบริเวณงาน ในการแสดงปิดวิกตามย่านชุมชนและตลาด ชาวลิเกหารายได้มาจุนเจือคณะด้วยการรับประชาสัมพันธ์หน้าเวทีให้กับร้านค้าหรือแผงลอยขายอาหารต่างๆ เช่น ในการเปิดการแสดงที่ตลาดอำเภอปักธงชัย นครราชสีมา คณะลิเกสุริยา ภักดีก็ประกาศโฆษณาซ้ำแล้วซ้ำอีกว่า "ตลาดปักธงชัยเมืองใหม่ขายของราคาถูก อาหารอร่อย ก๋วยเตี๋ยว ยำ ผัดไทย ยำคอหมูย่าง..."[21] โฆษกของคณะกระตุ้นให้ผู้ชมสนใจในอาหารและเครื่องดื่มต่างๆ ที่มีขายอยู่ในตลาด จากนั้นเวลาให้พระเอกนางเอกหรือตัวโจ๊กถือขันลงไปเรี่ยไรเงินจากเจ้าของแผงลอยขายอาหารพร้อมกับขอบริจาคจากผู้ชมทั่วไป คณะลิเกเจียมศักดิ์ ลูกสิงห์ก็ ใช้วิธีเดียวกันนี้เมื่อไปปิดวิกแสดงที่ตลาดเพิ่มทรัพย์ไพศาล หมู่บ้านการเคหะ อำเภอเมืองนครราชสีมา โฆษกใช้วิธีการเขียนข้อความโฆษณาลงในแผ่นกระดาษแล้วอ่านเป็นช่วงๆ สลับกับการแสดงดังต่อไปนี้

"เมื่อเข้ามาในตลาดเพิ่มทรัพย์ก็เชิญเลือกซื้อหาของหวานของคาว ทางตลาดเพิ่มทรัพย์ไพศาลจัดจำหน่ายทุกสิ่งทุกอย่าง ผลไม้ปั่น กาแฟเย็น ลูกชิ้นทอดก็มี ร้านเจ๊น้อยล็อก 8-9 ซ่าหริ่ม หมูสะเต๊ะ หอยทอด ผัดไทย ร้านคุณแดงล็อก 264 ร้านถังน้ำแข็ง จะทานกาแฟโอเลี้ยงต้องร้านจ่า

---

[17] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 36 ปี: รางวัล.* 9 ธันวาคม 2540.

[18] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 26 ปี: เงินรางวัล.* 14 ธันวาคม 2540.

[19] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 25 ปี: ค่าตัว.* 25 กันยายน 2540.

[20] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 39 ปี: รางวัล.* 28 มกราคม 2541.

[21] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนามการแสดงสดคณะลิเกสุริยา ภักดี.* 3 พฤศจิกายน 2540.

สุเทพ จราจรกองเมือง ใจดี จอดผิดล็อกล้อแต่พูดคุยกันได้ ร้านน้องอร...มียำเล็บมือนาง ต้มยำรวมมิตร ต้มยำปลากระพง เลือกซื้อเลือกหากันได้ จะทานเบียร์พร้อมกับแกล้ม บรรยากาศร่มเย็น สดชื่น ฟังเพลงเพราะๆ บรรยากาศน่านั่ง...เชิญเลยนะครับ"[22]

รายได้ที่คณะลิเกได้จากร้านค้าขึ้นอยู่กับจำนวนแผงลอยร้านค้าในงานหรือในตลาด แม้ว่าเงินที่พ่อค้าแม่ค้าจ่ายให้กับคณะลิเกจะเป็นการบริจาคและสินน้ำใจ ร้านค้าส่วนใหญ่จ่ายครั้งละ 20-30 บาทในแต่ละรอบที่ทางคณะลิเกถือขันลงมารับการบริจาค พวกเราบันทึกการเก็บเงินร้านค้าของลิเกคณะหนึ่งดังนี้ "ผู้หญิงถือขันลงมาเก็บเงินจากร้านค้าทุกๆ ร้าน เก็บครั้งเดียวต่อคืน เก็บจากร้านค้าได้ประมาณคืนละ 2,000-3,000 บาท ส่วนการเก็บเงินจากคนดูก็เก็บไปด้วย ถ้าคนดูมากก็ลงมาเก็บเงินหลายครั้ง"[23]

6. รางวัลจากพ่อยกแม่ยก รางวัลจากพ่อยกแม่ยกเป็นรายได้ส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งที่หัวหน้าคณะและผู้แสดงลิเกแต่ละคนได้รับ ชาวลิเกต่างก็ยอมรับตรงกันว่า ถ้าไม่มีพ่อยกแม่ยกยื่นมือเข้ามาเป็นผู้อุปถัมภ์คณะลิเกก็ยากที่จะเลี้ยงตัวอยู่ได้และแทบจะเป็นไปไม่ได้ที่จะยกระดับการแสดงของตัวเองให้ทันสมัย อลังการตา และเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมในวงกว้าง เนื่องจากความสัมพันธ์ระหว่างลิเกกับแม่ยกหรือพ่อยกละเอียดอ่อน สลับซับซ้อนและไม่ได้จำกัดอยู่เพียง "เงินรางวัล" ดังนั้น พวกเราจึงตัดสินใจนำเสนอข้อมูลและข้อวิเคราะห์ในส่วนนี้อย่างละเอียดในหัวข้อต่อไป

ออดอ้อนอ่อนหวาน: อิทธิพลของผู้ชม

ลิเกเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งที่อ่อนไหวและปรับตัวเองให้สอดคล้องกับรสนิยมและความต้องการของผู้ชมอยู่ตลอดเวลา ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคณะลิเกกับผู้ชมเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่พวกเราเชื่อว่าเป็นคุณสมบัติประการแรกสุดของศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา ผู้ชมในวงกว้างมีบทบาทสำคัญอย่างมากในการกำหนดทิศทาง รูปแบบและเนื้อหาของลิเกค่อนข้างมาก ผู้แสดงลิเกท่านหนึ่งแสดงความคิดเห็นในประเด็นนี้ว่า "ในภาวะเศรษฐกิจตกต่ำเช่นนี้ [2540-2541] ชาวลิเกคิดอย่างเดียวก็คือ ทำอย่างไรถึงจะให้คนดูกินใจ[ประทับใจ] เราต้องแข่งขันกันทำยังไงให้คนเห็นใจ อาชีพลิเกลำบาก หากคนดูไม่ชอบหรือแสดงได้ไม่ดีก็ไม่มีทางได้เงิน"[24] ความข้อนี้ก็ตรงกับแก่นสำคัญของศิลปะการแสดงแขนงนี้ที่พระยาเพชรปาณีเจ้าของวิกลิเกแห่งแรกได้วางรากฐานไว้เมื่อศตวรรษที่ผ่านมาแล้วสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพท่านทรงวินิจฉัยไว้ว่า "...กิจที่เล่นยี่เกก็เพื่อที่จะหาเงินค่าดู เล่นอย่างใดจะได้เงินมาก...ก็ต้องเล่นอย่างนั้น"[25]

---

[22] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกเฉียมศักดิ์ ลูกสิงห์.* 22 มกราคม 2541.

[23] สุริยา สมุทคุปติ์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 10 ธันวาคม 2540.

[24] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 38 ปี: อาชีพลิเกในสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ.* 23 กันยายน 2540.

[25] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ.* เล่มที่ 17. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2505), หน้า 266.

ลิเกกับครกตำหมาก อันที่จริงอิทธิพลที่คนดูมีต่อการแสดงลิเกมีมานานนับตั้งแต่เมื่อแรกกำเนิดของศิลปะการแสดงแขนงนี้ในสมัยรัชกาลที่ 5 อิทธิพลและปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวไม่ได้แสดงออกมาในรูปของเงินค่าดูเพียงอย่างเดียว แต่สื่อออกมาด้วยการวิพากษ์ วิจารณ์ โห่ฮาหรือตะโกนบอกแสดงอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้แสดงได้รู้อย่างตรงไปตรงมา พ่อครูทองเจือ โสภิตศิลป์เขียนเล่าถึงปฏิบัติการ "ครกตำหมาก" ของผู้ชมที่เป็นหญิงสูงอายุในวิกลิเกเมืองกรุงก่อนการกินหมากจะถูกรัฐบาลสั่งห้ามในปลายทศวรรษที่ 2480 ดังต่อไปนี้

"เมื่อผู้เขียน...เริ่มหัดลิเกใหม่ๆ [ราว พ.ศ. 2480] และเป็นตัวเสนาอยู่นั้น ผู้ชมลิเกที่เป็นหญิงสูงอายุโดยมากนิยมกินหมากและเวลาเข้าชมลิเกในวิกก็จะเอาห่อหมากและครกตำหมากไปด้วย ผู้ชมลิเกสมัยนั้นจะนั่งประจำที่นั่งชมลิเกประจำ ไม่ย้ายไปนั่งที่อื่นและคืนไหนมาช้าก็สั่งคนเก็บตั๋วให้เอากระดาษหนังสือพิมพ์ไปปูวางจองที่ไว้ก่อน หากลิเกแสดงไม่สนุก เช่น ร้องเพลงนานหรือพูดนาน ชักช้าไม่ทันใจก็จะตำหมากแรงๆ เสียงปังๆ ผู้ชมที่อยู่มุมเวทีอีกด้านหนึ่งก็จะตำหมากขึ้นพร้อมกันสามสี่ครก ผู้ชมส่วนมากก็จะเฮฮา ผู้แสดงลิเกก็ทราบว่าแสดงช้าไปไม่ถูกใจ จะรีบกลับเข้าฉาก บางครั้งลิเกตัวโกงแสดงบทโกงมากไป ผู้ชมที่อยู่ใกล้เวทีก็ขว้างครกตำหมากขึ้นมาบนเวทีก็มี ผู้ชมทั้งเวทีก็จะฮาชอบใจ การขว้างครกตำหมากนานๆ จะมีสักครั้ง นี่แหละเป็นที่มาของคำที่ว่า 'ลิเกกับครกตำหมาก' ปัจจุบันนี้ผู้ชมลิเกไม่กินหมากแล้ว คำว่าลิเกกับครกตำหมากจึงหมดไป"[26]

ออดอ้อนผู้ชม เสียงครกตำหมาก เสียงโห่ฮา เสียงตะโกนวิพากษ์วิจารณ์หรือเสียงหัวเราะชอบใจล้วนแต่เป็นปรอทชี้วัดอุณหภูมิอารมณ์ความรู้สึกและความนิยมของผู้ชม ชาวลิเกส่วนใหญ่ไวและอ่อนไหวต่อตัวชี้วัดเหล่านี้มากเป็นพิเศษรวมทั้งมีความสามารถยอดเยี่ยมในการเข้าถึงจิตใจของผู้ชมในสถานการณ์ต่างๆ ชาวลิเกมีวิธีการและศิลปะหลายอย่างที่จะตอบคำถามว่า ทำอย่างไรจึงจะชนะใจผู้ชม ทำอย่างไรจึงจะให้ผู้ชมเมตตาสงสาร ทำอย่างไรจึงจะให้ผู้ชมควักกระเป๋ามาสนับสนุนตัวเอง คำตอบต่อคำถามเหล่านี้นอกจากจะอยู่ที่ศิลปะในการแสดง การร้องและการรำแล้ว ดูเหมือนว่าชาวลิเกต้องพึ่งพาและใช้ประโยชน์จากศิลปะใน "การออดอ้อนอ่อนหวาน" อยู่ตลอดเวลา ชาวลิเกโคราชเรียกศิลปะดังกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า "การทำคะแนนสงสาร"[27]

ในการแสดงเปิดวิกครั้งหนึ่ง พระเอกพงษ์เพชร เบญจพรเปิดฉากการแสดงด้วยการออดอ้อนคนดู ขอความเมตตาสงสารด้วยการบอกเล่าถึงความยากลำบากของชีวิต ตัวเองนั้นทั้งจนกายเพราะขาดทรัพย์สมบัติและจนใจเพราะขาดคู่ครองมาเคียงข้าง พระเอกท่านนี้ประกาศอย่างเปิดเผยว่าต้องการแม่ยกหรือผู้อุปถัมภ์จากท่านผู้ชม

"พี่น้องที่เคารพรักที่มาชมการแสดงของคณะพงษ์เพชร เบญจพร ขอขอบพระคุณในความอุปการะของทุกท่าน ขอบคุณแม่ค้าแม่ขายที่ให้ความเมตตาช่วยเหลือ เราจะแสดงที่นี่นานแค่ไหน

---

[26] ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." *วารสารวัฒนธรรมไทย.* (ธันวาคม 2529), หน้า 36.

[27] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 35 ปี: การเรียกความสงสารจากคนดู.* 29 พฤศจิกายน 2540.

ขึ้นอยู่กับการอุปการะของท่าน เราแสดงเพื่อหาเลี้ยงปากเลี้ยงท้อง... มาดูลิเกอย่างผม ผู้ชมไม่ต้องระแวง บทรักเล่นได้ไม่ต้องชี้แจง เวลาแสดงแข็งแกร่งอยู่หน้าเวที ในชีวิตจริงเกี้ยวผู้หญิงไม่เป็น ชีวิตลำบากยากเข็ญ หาแฟนยาก ขาดผู้เคียงบ่าเคียงไหล่... ลิเกคนนี้ยังไม่มีคู่ครองเลย จะมีสาวไหนที่รวย ไม่แก่มาให้ความสงสาร พี่ขอสัญญา น้ำตาไม่ให้ไหล จะหัดให้น้องร้องรำลิเก อย่าไปเชื่อใครเขาใส่ร้ายลิเกว่าเจ้าชู้มีคู่เป็นร้อยเป็นพัน... จะมีสาวใดที่ใจตรงกันจะมอบรางวัลให้ พี่จะรับหมั้นเป็นแฟนสักคน..."[28]

พระเอกอีกท่านหนึ่งก็ออกลูกอ้อนในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ เน้นการนำเสนอตัวเองว่าลำบากยากจน ขาดคู่ครอง ขาดคนเมตตาสงสารและต้องการแม่ยกและผู้อุปถัมภ์ "...โปรดอย่าทิ้งพระเอก ขอก้มกราบแทบตักพ่อบ้าน แม่บ้านผู้ใจบุญ โปรดเมตตาเจือจุน จะถือเป็นพระคุณไม่มีวันลืม สงสารลูกหลานลิเกคนยากด้วย ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่ให้การสนับสนุน นักแสดงจะอยู่ได้ก็อาศัยน้ำใจของพ่อแม่พี่น้อง โปรดเมตตาพวกผมหน่อยนะครับ สงสารลูกหลานบ้าง ลูกหลานศรรักเอง... จะบอกให้รู้ว่ายังขาดหญิงชายอุ้มชู..."[29] หรือลีลาออดอ้อนของพระเอกที่ต่างออกไป "...ลิเกคนจน มาดูผมด้วยช่วยเป็นแรงใจ ผมไม่มีเงินล้านแต่มีความลำบากมาจากธนบุรี มีแต่เสื้อผ้าติดตัว ช่วยเวทนาผมหน่อยเอาบุญ..."[30]

ส่วนลีลาลูกอ้อนของดาวร้ายหรือตัวโจ๊กของคณะเดียวกันนี้ก็ยิ่งประกาศให้เห็นอย่างตรงไปตรงมาเลยว่า เขาต้องการอะไร เขาบอกว่า "ดาวร้ายไม่หล่อ แต่ขอให้สงสาร ขอให้ผู้ชมอดทนเมตตาสงสาร ชีวิตผมอยู่อย่างหลบๆ ซ่อนๆ ไม่มีสาวมาเสื่อมใส ถึงเป็นม่ายผมก็เอา ผมมีแต่ทุกข์ชอกช้ำระกำดวงใจ เห็นใจเถอะนะแม่จ๋า... พูดแล้วไม่อาย ถึงเป็นม่ายก็เอา..."[31]

ชาวลิเกต่างก็ตระหนักดีว่าการออดอ้อนของพวกเขาแต่ละครั้งก็คือ การทำคะแนนสงสารที่ต้องการกลวิธี แต่ละคนก็มีกลวิธีของตนเองในการเรียกคะแนนสงสาร บางท่านก็บอกว่า การแสดงลิเกเพื่อหาเงินจากผู้ชม ซึ่งก็คือการที่ "เราขอคะแนนสงสารจากผู้ชม มีรถมีราก็ไม่ต้องเอามาเพราะคนดูเห็นเข้าจะว่า มันมีรถ เรายังไม่มี จะไปให้รางวัลมันทำไม มันขับรถเก๋งเราเดิน... เราต้องอยู่ในระดับปานกลาง ไม่รวย ไม่ทำตัวให้สูง เราทำคะแนนสงสาร"[32]

นอกจากการทำตัวให้เหมาะสม ไม่รวยหรือไม่มอซอจนเกินไปแล้ว ชาวลิเกทุกคนต่างก็เรียนรู้เกี่ยวกับการแสดงความเคารพนบนอบ การอ่อนน้อมถ่อมตน มีสัมมาคารวะ วางสีหน้าให้ยิ้มแย้มแจ่มใสเป็นมิตรอยู่ตลอดเวลา รวมทั้งพูดจาไพเราะเพราะพริ้ง ยกย่องให้เกียรติกับผู้ชมตลอดเวลา กริยามารยาทเหล่านี้ล้วนแต่มีส่วนช่วยอย่างมากในการออดอ้อนขอความเมตตาจากผู้ชมให้

---

[28] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกพงษ์เพชร เบญจพร.* 10 ธันวาคม 2540.

[29] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกศรรัก เพชรวิเชียร.* 9 ธันวาคม 2540.

[30] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกสุริยา ภักดี.* 3 พฤศจิกายน 2540.

[31] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกศรรัก เพชรวิเชียร.* 9 ธันวาคม 2540.

[32] ศิลปกิจ ตี่จันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 35 ปี: การเรียกความสงสารจากคนดู.* 29 พฤศจิกายน 2540.

ประสบผลสำเร็จ ชาวลิเกจะเอาชนะใจคนดูได้ด้วยคุณสมบัติเหล่านี้โดยเฉพาะเมื่อความสัมพันธ์ได้พัฒนาไปสู่ความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกที่ลึกซึ้งต่อไป

ขอบคุณและอวยชัยให้พรแก่เจ้าภาพและผู้ชม เมื่อได้รับรางวัลแล้ว ทั้งผู้แสดงลิเกผู้นั้นและโฆษกประจำคณะต่างก็แสดงความขอบคุณและอวยชัยให้พรแก่เจ้าภาพและเจ้าของรางวัลแต่ละชิ้น ผู้แสดงที่ถูกเรียกมารับรางวัลส่วนใหญ่ก้มลงกราบอย่างนอบน้อม หรือไหว้ถอนสายบัวอย่างสวยงามสำหรับผู้แสดงฝ่ายหญิง ในระหว่างนั้นโฆษกก็ประกาศสรรเสริญเกียรติคุณเจ้าของรางวัล เพื่อให้ผู้ชมทั้งหมดได้รับรู้ บางครั้งก็เชิญชวนผู้ชมปรบมือให้เกียรติร่วมกันด้วย ในแง่นี้พวกเราเห็นว่าคำขอบคุณและสรรเสริญเยินยอที่ทางคณะมอบให้กับแม่ยกหรือเจ้าของรางวัลเป็นเหมือนกับการมอบเกียรติยศอย่างหนึ่งต่อหน้าสาธารณชน โดยที่แม่ยกหรือเจ้าของรางวัลนั้นใช้เงินรางวัลแลกกับเกียรติยศและหน้าตาที่จะได้รับเมื่อทางคณะลิเกประกาศ พวกเราได้บันทึกตัวอย่างคำขอบคุณและอวยชัยให้พรที่คณะลิเกมอบให้กับเจ้าภาพและผู้อุปถัมภ์ในวาระและโอกาสต่าง ๆ ดังนี้

ในงานแสดงปลีก โฆษกของคณะมนตรี รุ่งรังสรรค์กล่าวคำขอบคุณเจ้าภาพว่า "กราบขอบพระคุณคุณย่าคุณยายที่มาให้กำลังใจการแสดงของคณะเราในงานบรรจุอัฐิคุณพ่อเล้ง กราบขอบพระคุณแม่เปลื้องพร้อมบุตรธิดา คุณแม่พรวนที่มีพระคุณกับทางคณะของเรา สำหรับเจ้าภาพและลูกหลานก็ขอให้มีความสุข และชาวแก่งคอยก็ขอให้มีความสุข ถูกหวย รวยเป็นมหาเศรษฐีทุกๆ ท่าน"[33] หลังจากการแสดงอีกไม่กี่ฉากต่อมาก็ขอบคุณอีกครั้งว่า "ขอให้เจ้าภาพจงมีแต่ความสุขความเจริญ ขอให้ทุกท่านจงมีความสุขยิ่งๆ ขึ้นไป กลับบ้านขอให้หลับฝันดีถูกหวย คิดเงินให้ได้เงิน คิดทองให้ได้ทอง ให้เงินให้ทองไหลมากองเต็มบ้าน"[34] เนื้อหาสำคัญของคำอวยพรและขอบคุณมักจะวนเวียนอยู่ที่ความร่ำรวยมั่งคั่งด้วยเงินทองและทรัพย์สมบัติ การประสบโชคลาภก้อนโตด้วยการถูกหวยและความสุขสมบูรณ์ทางกายและใจ

ในกรณีของการแสดงในงานแก้บน คณะลิเกสมยศ ลูกอ่างทองกล่าวขอบคุณเจ้าภาพดังนี้ "เจ้าภาพ... ได้หาลิเกมาแก้บนเจ้าพ่อแล้ว บัดนี้กิจการงานทุกอย่างได้สำเร็จสมความปรารถนา ขอให้เจ้าพ่อรับทราบไว้ จะได้ไม่ต้องตามทวง ขอให้เจ้าพ่อคุ้มครองครอบครัวนายสมชายให้คิดสมดังปรารถนาด้วยเทอญ เจ้าภาพหมดหนี้หมดสินกับบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์แล้ว พร้อมกับทำโครงการมาเจสตี้สูงเนินจนสำเร็จอย่างงดงาม ขอให้รวยๆ ขอให้เงินทองไหลมาเทมา..."[35] พระเอกหัวหน้าคณะบอกว่างานแก้บนจะต้องขอบคุณเจ้าภาพด้วยและบอกกล่าวให้กับเจ้าพ่อในนามของเจ้าภาพด้วย งานแก้บนก็มีหลายกรณี "เจ้าภาพบางคนเขาก็บอก บางคนก็ไม่บอกเรื่องที่เขาบนไว้ เท่าที่เคย

---

[33] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกมนตรี รุ่งรังสรรค์.* 29 พฤศจิกายน 2540.

[34] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

[35] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *บันทึกสนามการแสดงสดคณะลิเกสมยศ ลูกอ่างทอง.* 22 พฤศจิกายน 2540.

พบมาก็มีกรณีบนให้หายจากการเจ็บไข้ได้ป่วย ให้ขายรถ ขายบ้านหรือขายที่ได้ เขาบนให้ร่ำรวย พอเจ้าพ่อมาช่วยได้เขาก็แก้บนด้วยการมาจ้างเราไปแสดง"[36]

คณะลิเกเกือบทุกคณะได้เตรียมการแสดงรำนาฏศิลป์ชุดต่างๆ ไว้เพื่ออวยพรและให้เกียรติแก่เจ้าภาพเป็นแล้วแต่กรณี การแสดงชุดเหล่านี้จะกระทำต่อหน้าเจ้าภาพ เมื่อการแสดงจบลงเจ้าภาพก็จะได้รับเชิญให้มามอบพวงมาลัยหรือเงินรางวัลสำหรับนางรำทุกคน โฆษกของทางคณะก็จะอวยพรและขอบคุณ ดังเช่นตัวอย่างต่อไปนี้ "แม่เฮียง พิกุล เจ้าภาพ รำอวยพรให้กับแม่เฮียงและวงศาคณาญาติ ผู้แสดงระบำชุดศรีวิชัยทั้ง 8 นาง ล้วนแต่เป็นลูกหลานระเด่น ใจดี เราขออวยพรให้แม่เฮียงพร้อมกับคณาญาติ ขอให้รวยตลอดชีวิต อย่าให้เจ็บไข้ได้ป่วย ถูกล็อตเตอรี่ 12 ล้านบาท คิดเงินให้ได้เงิน คิดทองให้ได้ทอง"[37]

ในการแสดงงานออกวิก คำขอบคุณและอวยพรก็จะแตกต่างกันออกไปแล้วแต่สถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ในการแสดงปิดวิกของคณะวันเฉลิม โฆษกประกาศขอบคุณผู้มีอุปการคุณดังต่อไปนี้ "ขอกราบขอบพระคุณตำรวจทุกท่านที่อำนวยความสะดวก กราบขอบพระคุณอาจารย์เตชา เจ้าของสถานที่ ขอบคุณพ่อคล้าย คุณพ่อร้านกาแฟที่มีความกรุณาให้ลูกหลานต่อไป ขอให้ครอบครัวคุณพ่อคุณแม่มีแต่ความเจริญ ขอให้ครอบครัวพ่อแม่ทุกท่านมีความสุขความเจริญ ขอให้พ่อแม่บ้านสีจานร่ำรวยทุกคน..."[38] พร้อมกันนั้นโฆษกก็ได้ฝากฝังพระเอกวัยรุ่นของคณะไว้ในอ้อมใจของผู้ชมว่า "ขอฝากพระเอกวันเฉลิม หนุ่มน้อยอายุ 18 ปี เป็นเด็กที่รู้จักบุญคุณคน เพราะตัวเองสอนเสมอว่าคนที่ไม่รู้คุณคนจะอยู่ไม่ได้... เราพยายามสอนเด็กในคณะว่าไม่ให้เย่อหยิ่ง เพราะยังมีคนที่เก่งกว่าเราอีกเยอะ..."[39]

ผู้ชมส่วนใหญ่มักจะทนลูกออดลูกอ้อนของชาวลิเกไม่ได้ หลายคนก็ควักกระเป๋าให้กับคณะลิเกครั้งละมากๆ คนที่ให้ความอุปถัมภ์มักจะบอกว่า "สงสารลิเก อยากให้อยู่เล่นนาน ๆ ลิเกไม่ได้มาเล่นที่นี่เกือบ 10 ปีแล้ว... คนดูแถวนี้ไม่ชอบดู อยากให้เขาอยู่ได้ ให้เขามีค่าเช่าที่ ค่าไฟ ค่าเช่าเวที สงสารเขา"[40] แม่ค้าแตงโมวัย 52 ปีท่านหนึ่งพูดว่า "เรามาดูลิเกแล้วกระเป๋าแห้ง ลิเกกลับไปกระเป๋าตุง"[41] แม่ค้าคนนี้เหมือนกับบ่นรำคาญให้ตัวเองที่ใจอ่อนหลงคารมณ์ลูกอ้อนของลิเก เพราะคืนนั้นแกใส่ขันบริจาคให้ลิเกไป 80 บาทและซื้อพวงมาลัยหมดไป 100 กว่าบาท อย่างไรก็ตาม มีผู้ชมบางกลุ่มก็มองภาพลักษณ์ของลิเกที่แตกต่างออกไป ผู้ชมที่เป็นผู้ชายจำนวนหนึ่งมองว่าพวกลิเกชอบหลอกล่อ เอาความอ่อนหวาน ปากหวานและศิลปะการแสดงเขามาหลอกเอาเงินคนดู พ่อค้าขายของเร่คนหนึ่งที่ติดตามหากินกับคณะลิเกโคราชมานานแสดงทัศนะว่าในชีวิตจริงชาวลิเก

---

[36] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

[37] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกการแสดงสด: คำกล่าวอวยพรต่อเจ้าภาพ*, 21 พฤศจิกายน 2540.

[38] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม*, 23 มกราคม 2541.

[39] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม*, 9 ตุลาคม 2540.

[40] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 40 ปี: ความรู้สึกที่มีต่อลิเกออกวิก*, 25 กันยายน 2540.

[41] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดคณะลิเกวันเฉลิม*, 23 มกราคม 2541.

จะเปลี่ยนไปเป็นคนละคนกับที่เคยเห็นอยู่บนเวทีแสดง "พวกลิเกเป็นเหมือนพวกเซียนเหยียบเมฆ คนดีๆ ไม่ค่อยมาเป็นลิเก โรงลิเกเป็นที่รวมของพวกเหลือขอ เรื่องด่ากันไม่มีใครสู้ลิเกได้หรอก ถ้าชาวบ้านจะไปด่ากับลิเก...รับรองสู้ไม่ได้ ต้องถอยไปอีก 10 ก้าว หน้าฉากเวลาแสดงกับชีวิตจริงของลิเกเป็นเรื่องหน้ามือกับหลังมือ หน้าเวทีอ่อนหวานนอบน้อม แต่ในชีวิตจริงเป็นคนละเรื่อง ลิเกใจร้อน ผมรู้ดีเพราะได้ยินพวกลิเกเขาคุยกัน ผมค้าขายตามโรงลิเกมานาน"[42]

ผู้ชมลิเกคือใคร โดยทั่วไป ผู้ชมลิเกส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย (ประมาณร้อยละ 70-80) และเป็นผู้หญิงวัยกลางคนและสูงอายุมากกว่าวัยอื่น ผู้ชมลิเกเกือบทั้งหมดเป็นชาวบ้านร้านตลาดหรือสมาชิกของชนชั้นผู้ใช้แรงงาน เมื่อคณะลิเกเปิดการแสดงในหมู่บ้านชนบท กลุ่มผู้ชมลิเกได้แก่ ชาวบ้านผู้มีอาชีพทำไร่ทำนา หรือคนงานรับจ้างตามโรงงาน เมื่อคณะลิเกไปเปิดการแสดงในชุมชนชานเมืองหรือตามย่านตลาดการค้าในเมือง ผู้ชมก็ได้แก่ กลุ่มแม่ค้าในตลาดหรือแผงลอยข้างถนน แม่บ้าน คนงานตามโรงงาน กรรมกร คนปั่นสามล้อหรือผู้มีอาชีพรับจ้างทั่วไป พวกเราบันทึกการสังเกตกลุ่มผู้ชมลิเกในหมู่บ้านชนบทแห่งหนึ่งดังนี้ "เวลาประมาณ 21:30 น. ผู้ชมเริ่มทยอยมานั่งเต็มหน้าเวที ส่วนใหญ่จะเป็นหญิงอายุ 30 ปีขึ้นไป หญิงกลุ่มนี้จะหอบลูกจูงหลานมาด้วย แต่ละคนเอาเสื่อมาปูนั่งมีเด็กทั้งชายและหญิงอยู่รวมกัน ลักษณะการแต่งตัวแบบชาวบ้านทั่วไป คือ นุ่งผ้าถุง สวมเสื้อกันหนาวสีหม่นๆ มีผ้าห่มผืนเล็กๆ ห่มกันลมเย็น ช่วงนี้มีคนดูประมาณ 60 คน เป็นชายมากกว่าหญิง"[43] อีกประมาณหนึ่งชั่วโมงต่อมา จำนวนผู้ชมเพิ่มขึ้นเป็นประมาณ 250 คน มีวัยรุ่นทั้งชายหญิงมาดูลิเกด้วย วัยรุ่นชอบดูช่วงคอนเสิร์ตลูกทุ่งที่ผู้แสดงลิเกผลัดกันออกมาร้องเพลงและมีหางเครื่องเต้นประกอบไปด้วย ผู้ชมเริ่มลดจำนวนลงเมื่อถึงเวลา 23:30 น.[44] แม้ว่าผู้ชมในช่วงดึกจนถึงตอนเช้ามืดจะลดลงมาก แต่คณะลิเกจำเป็นต้องแสดงให้จบจนถึงเวลาที่ระบุไว้ในสัญญาที่ตกลงไว้กับเจ้าภาพ ซึ่งส่วนใหญ่จะถึง 06.00 น. ของวันรุ่งขึ้น

ชาวลิเกโคราชตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับคนดูหรือแฟนของตนไว้หลายประการ ได้แก่

1. ชาวลิเกโคราชมองเห็นว่าคนดูทุกวันนี้เป็นคนที่มีการศึกษามากกว่าคนดูในอดีต เหมือนกับผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งบอกว่า "เมื่อก่อนพวกหาเช้ากินค่ำเป็นคนมาดูลิเก แต่เดี๋ยวนี้มีการศึกษาขึ้นมาหน่อย"[45] อาจเป็นไปได้ว่าระดับการศึกษาทั่วไปของคนในสังคมสูงขึ้นและคนหนุ่มสาวในวัยเรียนและคนที่มีการศึกษาชื่นชอบกับการแสดงในช่วงคอนเสิร์ตเพลงยอดนิยมของคณะลิเกก็เป็นได้ แต่ระดับการศึกษาและฐานะทางเศรษฐกิจสังคมของคนดูลิเกโดยทั่วไปยังไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก คนดูส่วนใหญ่ยังเป็นชาวบ้านร้านตลาด ชาวไร่ชาวนาและแม่ค้าแม่ขายในตลาดเหมือนเดิม เหมือนกับข้อมูลที่ได้จากผู้แสดงลิเกหญิงท่านหนึ่งบอกว่า "ส่วนมากคนดูลิเกจะเป็นชาวบ้านหรือไม่ก็ทำงาน

---

[42] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 52 ปี: พ่อค้า*. 25 กุมภาพันธ์ 2541.

[43] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *บันทึกการแสดงสดบ้านโนนตาสุก*. 12 ธันวาคม 2539.

[44] สุริยา สมุทคุปต์. *บันทึกสนาม: คนดูลิเก*. 30 พฤศจิกายน 2539.

[45] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 41 ปี: ฐานะของคนดูลิเก*. 23 กันยายน 2540.

ธรรมดา พวกข้าราชการไม่ค่อยชอบดู พวกพ่อค้าแม่ค้า พวกทำไร่ทำนาจะมาดู ในเมืองจะเป็นพวกแม่ค้าที่ชอบดูลิเก พวกรับจ้างกับพวกแม่ค้า[จะมีจำนวน]สูสีกัน"[46]

2. คนดูเปลี่ยนอาชีพจากภาคการเกษตรมาเป็นภาคอุตสาหกรรมและบริการในเมืองมากขึ้น จากทำไร่ทำนามาเป็นรับจ้างตามโรงงานหรือค้าขายในตลาดมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้สังเกตได้จากพฤติกรรมการดูลิเกของผู้ชม ดังที่ผู้แสดงลิเกท่านหนึ่งบอกว่า "คนดูสมัยนี้ต่างจากเมื่อก่อน คนดูสมัยนี้ถึงตีหนึ่งก็กลับบ้านหมด นั่งดูก็เฉพาะกลุ่มเจ้าภาพ 10-20 คน เมื่อก่อนนั่งดูจนสว่างเพราะเมื่อก่อนคนทำไร่ทำนา ง่วงก็ไม่ไปทำงานซะ แต่สมัยนี้ทำอย่างนั้นไม่ได้ ไม่ไปทำงานเขาก็ไล่ออกหรือไม่ได้เงิน..."[47]

3. คนดูลิเกยังคงเป็นกลุ่มผู้หญิงวัยกลางคนและวัยสูงอายุอย่างเหนียวแน่นไม่เปลี่ยนแปลง ผู้แสดงลิเกหลายท่านบอกว่า ผู้หญิงชอบลิเกเพราะชอบความอ่อนช้อยของนาฏศิลป์ ชอบดูเสื้อผ้าและการแต่งตัวที่สวยงามตื่นตาตื่นใจและชอบพระเอกลิเกรุ่นหนุ่ม หน้าตาหล่อเหลา และออดอ้อนเอาใจเก่ง[48] ในระหว่างการศึกษาภาคสนามครั้งหนึ่งมีการจัดแสดงลิเกประชันกับหมอลำ พวกเรามีโอกาสสังเกตกลุ่มผู้ชมของศิลปะการแสดงทั้งสองประเภทพบว่า ผู้ชายวัยหนุ่มและวัยดึกทั้งหลายชื่นชอบกับการแสดงหมอลำที่เน้นการร้อง การลำ และการเต้นโชว์ในจังหวะเร็วเร้าใจและใช้ผู้แสดงหญิงสาวแต่งตัวชุดสั้นๆ หมอลำประยุกต์เอาดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้า กลองชุด ออร์แกนไฟฟ้า ฯลฯ เข้ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น พิณ แคน โหวด ส่วนผู้หญิงวัยกลางคนและวัยสูงอายุส่วนใหญ่นั่งชมลิเกที่กำลังเดินเรื่องเคล้ากับเสียงปี่พาทย์เอื่อยไหล และเนิบช้าประกอบกับความชดช้อยอ่อนหวานในการร่ายรำของผู้แสดง พวกเรามองเห็นว่า หมอลำสมัยใหม่ (เช่น หมอลำซิ่ง หมอลำร็อค) นำเสนอรูปแบบและเนื้อหาการแสดงเพื่อดึงดูดผู้ชายมากขึ้น เน้นการแสดงเรือนร่างของหญิงสาวมากขึ้นและเปิดโอกาสให้ผู้ชายที่กินเหล้าเมาได้ออกไปร่วมเต้นบนลานหน้าเวที ส่วนลิเกยังคงเน้นกลุ่มคนดูผู้หญิงเหมือนเดิม[49]

ผู้ชมลิเกต้องการอะไร ผู้ชมลิเกไม่ได้ต้องการเพียงเพื่อความบันเทิงและการพักผ่อนหย่อนใจจากการชมลิเก พวกเราเชื่อว่าผู้ชมที่นั่งชมลิเกแต่ละครั้งที่ปรากฏในการศึกษาภาคสนามได้อะไรมากกว่าการนั่งชมลิเกเพียงอย่างเดียว

ประการแรก ผู้ชมได้บรรยากาศของงานบุญหรืองานเฉลิมฉลองที่หาไม่ได้ในชีวิตประจำวัน บรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสนุกสนาน มีชีวิตชีวาเพราะหน้าเวทีลิเกเป็นที่รวมของเพื่อนบ้านพรรคพวก พี่น้องรวมทั้งคนแปลกหน้าต่างถิ่น ทุกคนมาพบปะกันด้วยวัตถุประสงค์อย่างเดียวกันคือ ต้องการชมลิเก

---

[46] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: กลุ่มผู้ชมลิเก.*** 5 มกราคม 2541.

[47] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ความแตกต่างระหว่างคนดูในอดีตกับปัจจุบัน.*** 28 ตุลาคม 2540.

[48] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 52 ปี: ผู้ชม.*** 5 มกราคม 2541.

[49] สุริยา สมุทคุปต์. ***บันทึกการแสดงสดคณะลิเกไก่แก้ว เสียงกังวาล.*** 30 พฤศจิกายน 2539.

ประการที่สอง ผู้ชมได้ความอิสระปราศจากการบังคับควบคุมของอำนาจในลานหน้าเวทีลิเก จริงๆ แล้ว บนลานเวทีลิเกเป็นสถานที่ผู้ชมมีอิสระในการนั่ง นอน พูดคุย กินเหล้า กินอาหาร ของขบเคี้ยวหรือมีปฏิสัมพันธ์ตอบโต้กับผู้แสดงลิเก ไม่มีใครบังคับควบคุมใครได้ หรือหากมีการควบคุมอยู่บ้างก็ไม่ได้เคร่งครัดมากนัก เช่น อาจจะมีมารยาททางสังคม หรือกฎหมายของบ้านเมืองในกรณีที่มีเหตุการณ์รุนแรง

ประการที่สาม ลานเวทีลิเกเป็นลานประกาศเกียรติยศและหน้าตาของเจ้าภาพและผู้อุปถัมภ์คณะลิเกเมื่อคนเหล่านั้นมอบรางวัลให้ผู้แสดงลิเกแล้วโฆษกของคณะลิเกประกาศสรรเสริญ เยินยอและขอบคุณ ส่วนผู้ชมก็ร่วมเป็นสักขีพยาน การให้รางวัลลิเกเป็นการสร้างเกียรติยศ บารมีและหน้าตาของผู้อุปถัมภ์ได้ทางหนึ่ง

ประการที่สี่ ผู้ชมหญิงต้องการ "บริโภค" หรือชื่นชอบกับภาพลักษณ์ของผู้แสดงลิเก ผู้ชมเหล่านี้ต่างยินดีที่จะเสียเงินให้รางวัลแก่ผู้แสดงลิเกเพื่อแลกกับความสุขและความพึงพอใจที่ตนเองได้รับ

ประการที่ห้า ผู้ชมหลายท่านบอกว่าลิเกช่วยผ่อนคลายความเครียด ระบายอารมณ์และปลดปล่อยความทุกข์ที่ผู้ชมแต่ละคนเผชิญอยู่ในชีวิตประจำวัน ผู้ชมหญิงวัย 48 ปีท่านหนึ่งเล่าว่า "ลิเกให้ความสุขช่วยระบายอารมณ์ ช่วยปล่อยสมองและประสาท อยากมีจิตใจสบาย ไม่มีใครมาบังคับเรา..."[50] ส่วนผู้ชมอีกท่านหนึ่งบอกว่า "ดูลิเกแก้เหงา ถ้ามีลิเกก็ตามไปดูตลอด แต่ไม่เคยตบรางวัลเพราะไม่มีเงิน"[51]

"ลิเกเหมือนเป็นของต้องสาปมาแต่โบราณ มันต้องมีผู้อุปถัมภ์จนได้"[52] : ความสัมพันธ์หลากมิติระหว่างแม่ยกกับลิเก

ทำไมลิเกจึงต้องมีแม่ยก พ่อเฒ่าลิเกคนหนึ่งผู้ใช้ชีวิตอยู่กับวงการลิเกโคราชมาอย่างโชกโชนได้เล่าถึง "แม่ยกกับลิเก" จากประสบการณ์ชีวิตว่า "ลิเกเหมือนเป็นของต้องสาปมาแต่โบราณ มันต้องมีผู้อุปถัมภ์จนได้ อย่างวันนี้ไม่มีข้าวกิน เดี๋ยวก็มีคนเอามาให้ ลิเกกับแม่ยกมีมาทุกรุ่นตั้งแต่โบราณจนถึงทุกวันนี้ คิดว่าชาติก่อนคงเคยอุปถัมภ์กันมา พอมาเห็นกันเข้าก็กลัวไม่มีอยู่มีกิน ไม่เทียมหน้าเทียมตาคนอื่น ฝ่ายลิเกผู้ชายส่วนใหญ่เห็นว่าได้เงินมาง่ายๆ ก็จ่ายง่าย ไม่คิด ติดการพนันเพื่อนฝูงชักจูงไปหาสิ่งเสพติด เดี๋ยวนี้ยิ่งรายได้มากคืนละ 500 บาทหรือ 800 บาท บางทีแม่ยกให้บ้าง ทีละ 10,000-20,000 บาท ถ้าไม่เล่นการพนันจนงอมแงม ลิเกไม่จนหรอก พออยู่พอกิน... แม่ยกแม่อุปถัมภ์เวทนาสงสารเป็นลูกเต้า..."[53] ทัศนะของพ่อเฒ่าลิเกท่านนี้ให้ภาพรวมของความ

---

[50] สุริยา สมุทคุปติ์. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 48 ปี: ผู้ชม.*** 5 มกราคม 2541.

[51] สุริยา สมุทคุปติ์. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 60 ปี: ผู้ชม.*** 5 มกราคม 2541.

[52] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 72 ปี: แม่ยก.*** 8 ธันวาคม 2540.

[53] เรื่องเดียวกัน, เล่มเดียวกัน.

สัมพันธ์ระหว่างแม่ยกพ่อยกกับชาวลิเกสมัยใหม่ได้อย่างน่าสนใจ แม่ยกในทัศนะของท่านเป็นผู้อุปถัมภ์ แม่ยกกับลิเกเป็นตัวแทนของความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ที่เป็นพื้นฐานสำคัญของวัฒนธรรมไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน

เหตุผลสำคัญที่สุดที่ลิเกไทยต้องมีผู้อุปถัมภ์หรือแม่ยกก็คือ เพื่อความอยู่รอดของปากท้อง ลำพังรายได้จากค่าตัวหรือค่าดูจากผู้ชมไม่เพียงพอสำหรับการเลี้ยงปากท้อง ดังนั้นจึงไม่ต้องไปคิดถึงการลงทุนพัฒนาการแสดงและติดตั้งอุปกรณ์การแสดงให้ทันสมัย พระเอกลิเกเงินล้าน สมศักดิ์ ภักดีพูดอย่างตรงไปตรงมาเลยว่า ลิเกขาดแม่ยกไม่ได้ "ถ้าเราไม่มีผู้อุปถัมภ์เราก็แย่ มีแต่ตายกับตาย อย่างค่าแสดงคืนหนึ่งก็ไม่กี่บาท ไหนจะค่าเสื้อผ้า ค่าเครื่องสำอาง กินอยู่อีกล่ะ ก็ได้พวกแม่ๆ นี่แหละคอยเมตตาช่วยเหลือ"[54]

แม่ยกคือใคร ครูทองเจือ โสภิตศิลป์เขียนเล่าถึงที่มาและความสำคัญของแม่ยกต่อคณะลิเกในทศวรรษที่ 2490-2510 ว่า "ผู้ชมลิเกโดยมากจะเป็นผู้หญิงสูงอายุและผู้ชมลิเกจะเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย ผู้หญิงที่มีอาชีพเป็นแม่ค้าแม่ขาย เย็นค่ำเลิกการค้าแล้วก็มาชมลิเก หรือผู้หญิงที่สูงอายุลูกเติบโตทำการงานหรือพ้นภาระของแม่ไปแล้วก็มาพักผ่อนหย่อนใจด้วยการชมลิเกและ...พบกับผู้แสดงลิเก เมื่อก่อนลิเกจะแสดงหรือเลิกการแสดงแล้วก็ทักถามว่าพรุ่งนี้ลิเกสนุกหรือไม่สนุก หรือพูดว่าพรุ่งนี้แม่มาไม่ได้ แม่มีธุระจะไปที่โน่นที่นั่น ลิเกก็อายุคราวลูกหลานก็จะพูดว่า พรุ่งนี้ลิเกสนุก แม่ต้องมาชมลิเกนะครับ พบปะกันบ่อยๆ ครั้ง ลิเกก็เรียกผู้ชมที่สูงอายุว่าแม่และผู้ชมลิเกก็เรียกผู้แสดงลิเกอายุน้อยว่าลูก นี่แหละเป็นที่มาของคำว่าลิเกมีแม่ยก คือยกย่องขึ้นเป็นแม่..."[55]

อัจฉราวดี ม่วงสนิท ก็ให้คำอธิบายและความหมายของแม่ยกในลักษณะทีคล้ายคลึงกัน "แม่ยกคือ กลุ่มคนดูที่มีความชอบและหลงใหลในตัวผู้เล่นลิเก อาจจะเป็นแบบลูกหลาน หรือแบบชู้สาวก็แล้วแต่วัตถุประสงค์ของแต่ละคน แม่ยกมักจะเป็นพวกสาวใหญ่ แม่ม่ายสามีตาย แม่ม่ายสามีเผลอ คนกลุ่มนี้จะเป็นผู้ยื่นมือเข้ามาอุปการะ ให้รางวัลเป็นเงิน เป็นของเพื่อสนับสนุนลิเก สำหรับคำว่า 'แม่ยก' มีที่มาอย่างไรไม่ปรากฏ บ้างก็ว่ามาจากความหมายว่ายกย่องให้เป็นแม่ หรือแม่ที่เขายกย่อง ลิเกเองก็มักชอบเรียกแม่ยกของเขาอย่างสุภาพว่า 'ผู้อุปถัมภ์'"[56]

แม่ยกมีกี่ประเภท "แม่ยก" จากความหมายข้างต้นนี้อาจแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ แม่ยกเสน่หา และแม่ยกพิศวาส[57] แม่ยกเสน่หาเข้ามาอุปถัมภ์ค้ำชูลิเกด้วยความชื่นชอบและถือว่าลิเกเป็นลูกหลาน แม่ยกกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นหญิงสูงอายุ ไม่ต้องการเข้ามามีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกับลิเก แต่แม่ยกพิศวาสเข้ามาด้วยเหตุผลของความรักและความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาว แม่ยกพิศวาสมักมีอายุไม่มากประมาณ 30-40 ปี เป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตาม แม่ยกทั้งสองประเภทมี

---

[54] อัจฉราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดินศิลปินพื้นบ้าน." *สารคดี*. 2, 80 (ตุลาคม 2534):97.

[55] ทองเจือ โสภิตศิลป์. อ้างแล้ว, หน้า 35-36.

[56] เรื่องเดียวกัน, เดียวกัน.

[57] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *ลิเก*. อ้างแล้ว, หน้า 186. ภัทรวรรณ ยงค์ชัย (2540) เรียกแม่ยก 2 ประเภทข้างต้นว่า "แม่ยกอุปถัมภ์กับแม่ยกพิศวาส"

คุณสมบัติตรงกันหลายอย่างนั่นคือ ชื่นชอบลิเกเป็นชีวิตจิตใจ มีเวลาและทรัพย์สินเงินทองเพียงพอที่จะไปทุ่มเทให้กับผู้แสดงลิเกที่ตนเองชื่นชอบ รวมทั้งมีความสามารถในการเข้าหาและสร้างความสัมพันธ์กับผู้แสดงลิเกที่ตนเองคลั่งไคล้ใหลหลง

ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งได้จัดแบ่งประเภทของแม่ยกจากที่ท่านได้ประสบมาว่า ในวงการลิเกเมืองโคราช "แม่ยกมีหลายประเภท ได้แก่ (1) **ผู้หญิงแก่มาอุปถัมภ์** สงสาร นับถือเอาเป็นลูกเป็นหลาน (2) **ผู้หญิงแก่ชอบชายหนุ่ม** หวังจะได้ชายหนุ่มไปเสพสุขด้วย (3) **แม่ยกหน้าเวที** เป็นแฟนๆ ประจำ ซื้อพวงมาลัยให้ มอบเงินให้ (4) **แม่ยกขนมห่อ** มีเงินร้อยสองร้อย ซื้อข้าว ซื้อขนมมาฝากลิเกถุงสองถุง บางทีวันไหนมีเงินก็แต่งตัวดีมาล่อ"[58] พวกเรามองเห็นว่าจากจำนวนแม่ยกทั้ง 4 ประเภทนี้ ภาพลักษณ์ของแม่ยกประเภทที่ 2 หรือที่เรียกว่า "แม่ยกพิศวาส" ได้รับความสนใจมากที่สุดทั้งในการรับรู้ของชาวลิเกด้วยกันเองและการรับรู้ของสังคมทั่วไป ทั้งๆ ที่แม่ยกลิเกมีหลายประเภท แต่แม่ยกพิศวาสหรือความสัมพันธ์เชิงชู้สาวระหว่างแม่ยกกับลิเกได้กลายมาเป็นตัวแทนเกือบทั้งหมดของความสัมพันธ์ที่เรียกว่า "แม่ยกกับลิเก" ในสายตาของสาธารณชน

"**แม่ยกออฟ**" พ่อเฒ่าวัย 64 ปีเล่าเรื่องแม่ยกให้พวกเราฟังว่า "แม่ยกมีหลายอย่าง ทั้งพวกยกแข้งยกขาและแม่ยกจริงๆ พวกยกแข้งยกขานั้น เขาชอบคุณ จะเอาคุณไปนอนด้วย มีเงินหน่อยก็จะเอาไปค้างคืน มีหมื่นสองหมื่นบาท พูดง่ายๆ ก็คือไปขายน้ำนั่นแหละ เราต้องดูว่าคนที่มามีเงินเท่าไหร่ จะเอาคนไหน ลิเกบนโรงเลือกเอาได้ จะสู้ราคาได้หรือเปล่า... อยากได้ของดีก็ต้องแพงหน่อย เล่นพระเอกต้องหมื่นบาทขึ้นไป เล่นเจ้า เล่นโกงราคาก็ลดลงมา ตกลงกันได้ก็หิ้วกันไป ตอนเช้าต้องกลับมา อย่างนี้เรียกว่า "แม่ยกออฟ" เหมือนกับนักร้อง แต่แม่ยกจริงๆ เขาก็อุปถัมภ์ขาดเหลืออะไรก็บอกเขา จะเอาอะไร เท่าไหร่ก็ได้ ไม่เกี่ยงว่าจะต้องมีอะไรกับเขา เป็นความรักแบบลูก แม่ยกส่วนใหญ่ทำกิจการหลายอย่าง มีกะตังค์เยอะ พอรู้ว่าลูกกูไม่มีรถเก๋งขี่ เขาก็ซื้อให้ขอให้เอ่ยปาก พวกสร้อยพวกทองไม่ต้องพูดถึง...อย่างเราจะไปเล่นประชันกับคณะอื่นก็ไปบอกเขาให้ช่วยไปคล้องพวงมาลัย เขาก็จะเตรียมไว้เป็นหมื่น คือว่าลูกใครลูกมัน ลิเกต้องมีแม่หลายคนอย่างผม[เล่นออกวิก]อยู่ที่นี่คืนๆ หนึ่งเก็บได้ไม่กี่บาท แต่รายจ่ายมาก ก็มีแม่ๆ มาช่วย"[59]

"แม่ยกออฟ" ตามความเห็นของผู้ให้ข้อมูลท่านนี้ก็คือ แม่ยกที่ชอบ 'ออฟ' หรือหิ้วลิเกหนุ่มที่ตนเองชื่นชอบไปเป็นคู่นอนชั่วครั้งชั่วคราว คำว่า 'ออฟ' น่าจะมาจากภาษาอังกฤษว่า "off duty" แปลว่า สิ้นสุดงานหรือหน้าที่ในความรับผิดชอบแต่ละครั้ง คำนี้เป็นที่รู้จักในวงการของคนเที่ยวกลางคืนตามไนท์คลับ บาร์ ห้องอาหาร สถานเริงรมย์ต่างๆ หรือแม้กระทั่งซ่องโสเภณีว่าหมายถึงการตกลงต่อรองราคาพิเศษเพื่อ 'หิ้ว' หญิง/ชายไปขายบริการทางเพศแบบค้างคืนนอกสถานเริงรมย์ อาจจะไปที่โรงแรม ที่พักของลูกค้าหรือสถานที่อื่น ๆ ที่ทั้งสองฝ่ายพอใจ ราคาค่า

---

[58] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: แม่ยก.* 16 ตุลาคม 2539.

[59] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: แม่ยก.* 4 พฤศจิกายน 2540.

บริการทางเพศของการออฟจึงสูงกว่าราคาบริการในสถานที่ จริงๆ แล้วคำนี้ไม่ค่อยพบในวงการลิเก ผู้ให้ข้อมูลเกือบทั้งหมดไม่ได้พูดถึงศัพท์แสลงคำนี้ (ยกเว้นผู้ให้ข้อมูลท่านนี้) พวกเราเชื่อว่าผู้ให้ข้อมูลท่านนี้จงใจใช้คำว่า "แม่ยก[ชอบ]ออฟ" เพื่อเปรียบเปรยกับกรณีที่ผู้ชายนักเที่ยวไป "หิ้ว" นักร้อง หมอนวด หรือหญิงให้บริการทางเพศตามสถานเริงรมย์ต่างๆ มากกว่าที่ใช้เพื่อวิพากษ์วิจารณ์แม่ยกบางท่านและพฤติกรรมของเพื่อนร่วมวิชาชีพตนเอง

อย่างไรก็ตาม ทัศนะที่ว่าแม่ยกชอบมีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกับลิเกหนุ่มเป็นทัศนะที่ชาวลิเกด้วยกันเองยอมรับว่าเป็นความจริง ลิเกบางท่านถึงกับพูดว่า "ส่วนมากแม่ยกกับลิเก 100% เป็นทำนองชู้สาว แรกๆ ก็บอกว่าเป็นลูกหลาน พอทุ่มเทเงินมากๆ ก็รวบหัวรวบหาง ต้องนอนกับเขาเลย พวกคนอายุมากก็ต้องนอนด้วย เงินจึงจะไหลดี ถ้าไม่กล้านอน เงินไม่ค่อยไหล"[60] บางท่านก็เชื่อว่า "แม่ยกหลงลิเกไม่ถือว่า[เป็นเรื่อง]ต่างวัย"[61] หรือบางท่านก็พูดอย่างเปิดเผยว่า "ลิเกส่วนมากผิดศีลข้อที่สาม...ก็พวกแม่ม่ายผัวเผลอพกความต้องการทางเพศมาด้วย"[62]

ลิเกหลอกแม่ยกหรือแม่ยกหลอกลิเก: ทัศนะของลิเก ดังที่ได้กล่าวในตอนที่ผ่านมาแล้วว่าความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกเป็นเรื่องละเอียดอ่อนสลับซับซ้อน เราไม่อาจพูดได้ว่าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งมีอำนาจควบคุมหรืออุปถัมภ์อีกฝ่ายเพียงอย่างเดียว และไม่อาจมองอย่างง่ายๆ ว่าแม่ยกอุปถัมภ์ลิเกด้วยความชื่นชมและความสุขใจในฐานะที่เป็นผู้ให้ล้วนๆ ในวงการลิเกโคราชที่พวกเราได้เรียนรู้จะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์แม่ยกกับลิเกเต็มไปด้วยการวิเคราะห์และคิดคำนวณเกี่ยวกับผลประโยชน์ที่แต่ละฝ่ายจะได้จากความสัมพันธ์ด้วยกันทั้งสองฝ่าย คำถามของฝ่ายลิเกก็คือ จะได้อะไร มากน้อยแค่ไหนและเมื่อไหร่จากแม่ยกแต่ละคนที่ตัวเองตัดสินใจเข้าไปมีความสัมพันธ์ด้วย หนุ่มลิเกจะค้นหาข้อมูลและตัดสินใจได้อย่างรวดเร็วว่าแม่ยกที่แต่ละคนรำรวยขนาดไหน สามีหรือลูกจะเข้ามารบกวนหรือไม่ แม่ยกคนไหนที่ควรจะมีไมตรีในระยะยาวด้วย คนไหนควรจะคบเพียงชั่วครั้งชั่วคราว ส่วนแม่ยกก็คิดอยู่เสมอว่าจะต้อง "ลงทุน" มากน้อยแค่ไหนจึงจะได้ลิเกหนุ่มรูปงามมาครองหรือจะเรียกร้องความสนใจจากพระเอกหน้าหวานเสียงเสน่ห์ที่ตนเองหลงใหล

พ่อเฒ่าพระเอกลิเกเก่าผู้คร่ำหวอดอยู่แม่ยกมาแล้วอย่างน้อย 25 ปี ท่านเล่าถึง "การอ่านเกม" หรือวิเคราะห์แม่ยกจากประสบการณ์ของท่านดังนี้

"เขา[แม่ยก]มาแบบไหนเราต้องแยกแยะ มาแบบยกแข้งยกขาหรือเปล่า แม่ยกส่วนใหญ่ขั้นแรกก็พาเราไปห้องอาหาร เขาพาเราไปเอง หลังจากนั้นก็ไปต่อที่โรงแรม เขามาสืบ[สอบถาม]ดูด้วยว่าเรามีเมียหรือเปล่า เขารู้เพราะลิเกนอนอยู่บนโรงลิเกมันมิดชิดที่ไหน มันไม่ใช่บ้าน เขาต้องรู้ บางทีก็ให้คนมาติดต่อ เขาไม่ทำอะไรประเจิดประเจ้อ... เท่าที่ผมผ่านมาแม่ยกชอบคนหนุ่มๆ คนแก่

---

[60] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 55 ปี: แม่ยก.* 7 ตุลาคม 2540.

[61] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 56 ปี: แม่ยก.* 30 กันยายน 2540.

[62] สุริยา สมุทคุปติ์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: แม่ยก.* 27 ตุลาคม 2540.

เล่นดีร้องดีเท่าไรเขาก็ไม่ชอบ ผมเป็นพระเอกเก่า ไม่มีว่างเลย ไปทุกคืน จนบางครั้งก็ได้แค่ครั้งเดียวเพราะเราแสดงดึกกว่าจะเลิก ทุกวันก็ไม่ไหว บางครั้งเขาก็ไม่พอใจเพราะเขาต้องการอีก

พอลิเกเลิกแม่ยกก็เอารถเก๋งมารับหลังโรง ถอดเครื่องลิเก หน้ายังล้างไม่ทันเพราะกลัวแม่ยกหน้าเวทีจะเห็น ไปล้างที่โรงแรม แม่ยกพวกนี้ข้าราชการทั้งนั้น มีระดับ เขาไม่มาดูลิเกทุกคืนหรอก ถ้าเขาชอบก็จะให้คนมาติดต่อ คนนั้นคนนี้อยากพบคุณ เขาก็เอารถมารับ ไม่ประเจิดประเจ้อ ผมอายุ 20 กว่าปีมีแม่ยกเรื่อยมาจนอายุ 40 ปีก็ยังมีแม่ยก พออายุ 55 ปี ผมโดนผู้หญิงด่าเพราะของของเรามันไม่แข็ง ไม่สู้ เขาเป็นครูที่กำแพงเพชรแต่เป็นคนกรุงเทพฯ ตอนนั้นผมไปเล่นกำแพงเพชร 5 วัน เขาอายุ 40 กว่าปีแล้ว มีลูกมีผัว แต่เขาไม่ได้อยู่ด้วยกัน สมัยนั้นไม่ได้เงินมากหรอก พอเราได้เขาแล้ว เขาจะซื้อของให้เราเอง บางครั้งเขาไปแล้วก็เอาเงินยัดไว้ที่หมอนที่เรานอน บางทีโดนหลอกหน้าแหกมาหลายครั้ง นัดเราไปแล้วไม่มีเงินจ่ายค่าอาหาร จนเราต้องเอาบัตรประชาชนมัดจำไว้แล้วกลับไปจ่ายทีหลัง ผมตั้งกฎเอาไว้เลยว่า หากจะมาเอาลิเกในโรงผม ต้องตกลงไว้เลยเอาเงินไว้ให้ก่อน ลูกเต้าหรือคนอื่นๆ ผมก็จะสั่งสอนไว้เลย อะไรก็ตามที่ได้กะตังค์ต้องทำ ความอายเอาไว้ทีหลัง..."[63]

แนวการวิเคราะห์และประสบการณ์เกี่ยวกับแม่ยกของพระเอกลิเกเก่าท่านนี้เน้นเรื่องเงินทองหรือผลประโยชน์ที่ลิเกแต่ละคนควรจะได้มากเป็นพิเศษ ท่านเตือนไม่ให้ลิเกรุ่นลูกรุ่นหลานไปมองแม่ยกด้วยสายตาบริสุทธิ์ไร้เดียงสา ลิเกต้องรู้เท่าทันเหลี่ยมคนที่เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เพราะความสัมพันธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการทำมาหากินของลิเก ถ้ามัวแต่เสียรู้ลิเกจะเอาอะไรมาเลี้ยงปากท้องของตัวเองและครอบครัว

ประสบการณ์ของพระเอกลิเกชื่อดังอีกท่านหนึ่งของคณะลิเกโคราชปัจจุบันได้ให้แง่คิดกับพวกเราว่าการสร้างไมตรีและรักษาไมตรีเพื่อเอาชนะใจแม่ยกสมัยใหม่นั้นเป็นศาสตร์และศิลป์ของวิชามนุษยสัมพันธ์ขั้นสูงที่มีให้เรียนเฉพาะใน 'มหาวิทยาลัยชีวิต' ของลิเกหนุ่มเท่านั้น พระเอกท่านนั้นเล่าว่า "ผมมีแม่มาติดแต่ไม่มาก จริงๆ ลิเกมีแม่ยกทุกคนแหละ แม่ยกคนก่อนของผมเป็นข้าราชการ ผัวรวย ผัวไปนอก (ทำงานต่างประเทศ) รักผมแบบลูก เขาสงสาร พระเอกบางคนดวงดีก็ได้เยอะ ที่ได้เยอะจะมาจากแม่ยกสาวๆ เราไปนอนกับเขา ก็มีแม่ยกมาจากหลายที่นะ ขอนแก่น ครบุรี ในเมืองโคราชก็มี เราไปแสดงปีดวิกเป็นเดือนเป็นปี เขามาดูทุกวัน เราเอาขันลงไปหาเขา เขาก็ชอบ จะมีแม่ยกต้องไปแสดงงานวิก... ของแบบนี้มันอยู่ที่ดวงด้วย พอผมได้เมียดวงก็ตกไปเลย ปัจจุบันก็ไม่มีแม่ยก ดวงไม่ค่อยดี แม่ยกบางคนไม่ชอบคนมีเมียเลย บางคนก็ไม่ว่าอะไร พวกที่รักเราแบบชู้สาวจะอยู่ในวัยกลางคน

บางทีลิเกก็เหมือนเป็นเทวดา เข้าตลาดชี้เอาโน่นเอานี่เวลามีคนมาชอบ ลิเกต้องมีแม่ยกหรือคนอุปถัมภ์ ลิเกส่วนมากอยู่ได้เพราะแม่ยก ตั้งคณะมีรถก็เพราะเงินแม่ยก ลำพังเงินตัวเองไม่มีทาง

---

[63] ศิลปกิจ ตี่จันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: แม่ยก*. 4 พฤศจิกายน 2540.

รวยได้... ชีวิตลิเก[แขวน]อยู่บนเส้นด้าย ไม่รู้ว่าผัวเขาจะมาเมื่อไหร่ อันตรายเหมือนกัน ถ้าไม่มีแม่ยกก็เอาตัวไม่รอด แม่ยกเป็นรากฐานให้ลิเก...

ตอนผมอายุย่างเข้า 20 ปีกำลังเนื้อหอม มีแม่ยกอ้วนๆ เราเล่นงานปลีกมาเหนื่อยๆ เขาก็ให้นอนในรถเก๋ง แล้วพาเข้าโรงแรม... ตื่นมาก็เอาข้าวมาให้กิน จากนั้นเขาก็ให้ทำให้ คลุมโปงทำๆ ให้เขา เขาก็พาไปซื้อทองให้ 2 บาท ต้องรีบเพราะต้องไปเล่นงานปลีกต่อที่กรุงเทพฯ ตอนนั้นผมก็มีแม่ยกจากครบุรี แม่ยกคนอ้วนๆ เหมารถตู้ตามไป ไปเจอกัน ผมยังเด็กไม่รู้จะทำยังไง เขาดึงทึ้งแย่งกัน... แม่ยกครบุรีอายุ 40 กว่า ชอบทำตัวเป็นเด็กๆ ไฟแรงสูง เขารวย มีไร่มันสำปะหลัง แต่เราไม่เคยไปบ้านเขาสักที"[64]

ศาสตร์และศิลป์ในการคบหาแม่ยกของชาวลิเกโคราชที่พวกเรารวบรวมได้มีดังนี้

1. ให้ "จับ" แม่ยกประเภทที่เรียกว่า "ตัวใหญ่เงินถึง" แม่ยกประเภทนี้มีฐานะร่ำรวยและพร้อมที่จะทุ่มเทเงินทองและทรัพย์สินต่างๆ ให้กับพระเอกลิเกที่ตนเองพึงพอใจ ชาวลิเกบอกต่อกันมาว่าถ้ามีโอกาสคบกับแม่ยกลักษณะนี้ให้สร้างไมตรีไว้ เอาอกเอาใจให้ถึงที่สุด พระเอกลิเกโคราชท่านหนึ่งบอกว่า "เขามาเราก็ปะเหลาะขอเงินไปเรื่อยๆ ถ้าเขาชอบเราก็มาคุยกันหลังโรง พอไปเที่ยวห้างเราก็ให้เขาซื้อของให้ 'พี่กางเกงตัวนี้สวยจังเลย ซื้อให้[ชื่อเล่น]หน่อยนะ'... ถ้าคนไหนไม่ซื้อเราก็ไม่คบ พวกตัวใหญ่เงินถึงแล้วแต่เราจะขอ เราก็บอกว่าแม่ไม่สบายมั่ง ก็โกหกไปเรื่อย แม่โทรมาพ่อเข้าโรงพยาบาล ขอเขา 5,000 บาทเขาก็ให้ หรือแกล้งบอกว่าเราร้อนเงิน ที่ได้มากที่สุดคือ 19,000 บาทเพราะบอกว่าจะดาวน์รถให้ที่บ้าน พ่อแม่ไม่มีรถไปขายของ เงินที่ได้มาเราก็ให้พ่อแม่เก็บ..."[65]

2. อะลุ้มอล่วยหรือโอนอ่อนผ่อนตามสถานการณ์ในเรื่องของความสัมพันธ์ทางเพศ ลิเกผู้ชายส่วนใหญ่ไม่ชอบที่จะมีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกับผู้หญิงสูงอายุ แต่หลายท่านจำเป็นต้องทำใจเพราะไม่ต้องการให้แม่ยกเสียใจและยังต้องการเงินทองสนับสนุนของแม่ยกอยู่นั่นเอง ลิเกส่วนใหญ่ใช้ศิลปะในการหาทางออกหรือแก้สถานการณ์แบบบัวไม่ให้ช้ำน้ำไม่ให้ขุ่นได้อย่างน่าสนใจ พระเอกคนหนึ่งบอกว่า ตอนไปปิดวิกแสดงที่ภาคใต้ "...จะนอนที่โรงลิเก บางทีเขามาชวน 'คืนนี้ไปนอนบ้านพี่นะ' 'ไปนอนโรงแรมกับพี่มั้ย' เราไม่เคยเพราะเขาอายุมากเหมือนแม่ เราก็เอาน้องเอาเพื่อนไปกันเยอะๆ แต่เราไปเที่ยวคาราโอเกะกับเขาตอนหลังแสดงเสร็จ หรือไปเที่ยวห้างตอนกลางวัน"[66] ลิเกผู้ชายบางท่านก็ตั้งหลักเกณฑ์ส่วนตัวไว้เลยว่า "อายุหลัก 40 ปีขึ้นไปเป็นแม่ จะไม่นอนด้วย แต่หลัก 40 ปีลงมาเรียกพี่ พวกนี้กับพวกสาวๆ อายุ 20 กว่า เราจะนอนด้วย... คนทั่วไปมองว่าแม่ยกกับลิเกต้องได้กัน แต่จริงๆ ไม่ใช่ บางคนตีรวมไปหมด แม่บางคนเป็นแม่จริงๆ แม่ยกไม่ใช่คนแก่มาได้กับลิเก [คนที่มาได้กับลิเก]ส่วนมากเป็นกลางคนที่เราเรียกเขาว่าพี่ ถ้าสาวๆ มาชอบเรา เราจะ

---

[64] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 25 ปี: แม่ยก.* 15 ธันวาคม 2540.

[65] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 21 ปี: แม่ยก.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

[66] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 21 ปีช แม่ยก.* 9 กุมภาพันธ์ 2540.

ลงทุนออกค่าโรงแรม ไม่ใช่เขามาเลี้ยงเราตลอด ผมบอกทั้งแม่และพี่ตลอดเวลาว่า ถ้าช่วยผมแล้วหนักใจ ก็ไม่ต้องมาช่วย...มันบาป..."[67] นี่คือส่วนหนึ่งของเคล็ดสำคัญที่ลิเกทุกคนยึดถือประจำใจ "...คนไหนมีเงินเราก็เอาใจเขาหน่อย เราอยากได้เงินเขาก็ต้องไปกับเขา"[68]

3. โดยทั่วไป ชาวลิเกมีจรรยาบรรณของวิชาชีพและคติประจำใจว่า จะไม่หลอกลวง ข่มขู่หรือกรรโชกทำร้ายแม่ยก ทุกคนต้องเตือนตัวเองเสมอว่า แม่ยกมาช่วยเหลือเกื้อกูลหรือเมตตาสงสารก็เป็นบุญคุณล้นเหลือแล้ว ลิเกโคราชเชื่อกันว่าแต่ละคนมีแม่ยกได้ก็เพราะว่า "บทบาทการแสดงดี แต่งตัวสวยงาม มีวาทศิลป์ และมีความสามารถในการใช้บทกลอนยกย่องสรรเสริญผู้อุปการะ"[69] พระเอกและหัวหน้าคณะลิเกโคราชท่านหนึ่งกำชับกับลูกน้องในคณะว่า "...ผมจะเตือนเขาตลอดว่า อย่าไปขู่เขา เขามาให้เราเพราะว่าชอบเรา สมัยนี้เขาต้องชอบเราจริงเขาจึงจะช่วย เขาต้องดูว่าให้แล้ว เราทำตามที่ขอไว้จริงหรือเปล่า สมัยนี้แม่ยกฉลาด ลิเกมีเยอะ ถ้าลิเกนิสัยไม่ดีฉันก็เลิกคบได้ พวกลิเกนิสัยไม่ดีต้องปรับตัว เคยแข็งกระด้างก็ต้องอ่อนโยน อย่างผมเวลาขอ[เงินทอง]เขา บอกว่าจะเอามาซื้อเครื่องขยายเสียง ก็เอามาซื้อให้เขาเห็น บอกว่าจะเอามาทำฉากก็เอามาทำให้เขาเห็นเลย..."[70] แทนการหลอกลวงหรือข่มขู่ ชาวลิเกเอาชนะใจแม่ยกด้วยการออดอ้อนอ่อนหวาน "ลิเกที่จะมีแม่ยกต้องมารยาทดี เรียบร้อย รู้จักอ้อน [ปากหวาน] แม่อย่างนั้นแม่อย่างนี้ จะได้แม่ยกเยอะ ต้องปะเหลาะให้เป็น..."[71]

4. ชาวลิเกโคราชต่างก็บอกต่อกันมาว่า ถ้าหลีกเลี่ยงได้ก็ให้เลี่ยงไปเลยสำหรับแม่ยกที่ยังมีสามีและครอบครัว ความหึงหวงของสามีจะนำปัญหาและความยุ่งยากต่างๆ มาให้กับชาวลิเกอย่างมาก บางครั้งก็รุนแรงถึงขั้นลงไม้ลงมือทำร้ายร่างกาย บางรายก็ถึงกับเอาชีวิตไม่รอด ลิเกบางรายก็ถูกลูกๆ ของแม่ยกมาเตือนเอาว่า อย่าไปหลอกเอาเงินเอาทองคนแก่ หรือไม่ก็ถูกสามีตามข่มขู่ไม่ให้ได้ทำมาหากินอย่างปกติสุข ผู้แสดงบทเจ้าของลิเกโคราชคณะหนึ่งเล่าว่า "พวกแม่ยกที่มาหาเราเป็นม่าย ถ้ารู้ว่ามีผัวเราไม่ยุ่งด้วย ไปยุ่งด้วยอันตราย หลบได้หลบไปเลย ถ้ามาตื๊อเราก็บอกไปตรงๆ ว่า 'มีผัวเราไม่ยุ่ง' ลูกของแม่ยกบางคนก็มาบอกเราว่า ขออย่าไปหลอกแม่เขาเลย ลูกเขาเป็นใหญ่เป็นโต แต่ทำงานอยู่ที่อื่น ไม่มีเวลามาอยู่ใกล้แม่เขา คนแก่อยากมีคนเอาใจ เราไปเอาใจ เขาก็รักเราเป็นลูกแท้ๆ เราใกล้ชิดกับแม่ยิ่งกว่าลูกของเขาจริงๆ เสียอีก...เขาผูกเป็นลูกเป็นเต้า คนอีสานเขาใช้ด้ายผูกข้อมือเป็นลูก"[72]

5. แม้ว่าแม่ยกบางท่านจะไม่สนใจเรื่องส่วนตัว แต่ลิเกส่วนใหญ่จะปิดบังสถานภาพสมรสที่แท้จริงของตน ผู้แสดงลิเกหลายท่านบอกว่าถ้าแม่ยกรู้ว่าตัวเองมีลูกมีเมียแล้ว แม่ยกจะไม่ชอบ

---

[67] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 38 ปี: แม่ยก.* 24 มกราคม 2541.

[68] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 34 ปี: แม่ยก.* 29 พฤศจิกายน 2540.

[69] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 64 ปี: แม่ยก.* 27 ตุลาคม 2540.

[70] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 38 ปี: แม่ยก.* 24 มกราคม 2541.

[71] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: แม่ยก.* 18 พฤศจิกายน 2540.

[72] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: แม่ยก.* 22 พฤศจิกายน 2540.

ไม่มาคบด้วยและในที่สุดรายได้จากแม่ยกก็หมดไป พระเอกลิเกท่านหนึ่งบอกว่า "พอแม่ยกรู้ว่าผมมีลูกเมีย ผมก็เริ่มตก แม่ยกส่วนใหญ่ที่รู้ความจริงแล้วจะผละหนีหมด คนที่มาติดลิเกส่วนมากเป็นแม่ม่าย บางคนมีลูกผัวแล้วก็ยังมาหาลิเก ไม่รู้ว่าคิดอย่างไรเหมือนกัน...อยู่กับผัวไม่เสียเงิน มาอยู่กับลิเกเสียเงิน เรื่องได้จากลิเก...ไม่มีเลย"[73]

เมื่อชาวลิเกมี "สูตรลับ" ในการจับแม่ยก ฝ่ายแม่ยกโดยเฉพาะแม่ยกพิศวาสก็มีขั้นตอนในการเข้าครองหัวใจพระเอกลิเกคนโปรดของตนเช่นกัน ภัทรวรรณ ยงค์ชัยค้นพบว่า "ศาสตร์และศิลป์" ดังกล่าวนี้สามารถสรุปรวมเป็นขั้นตอนได้ 4 ขั้น[74] ได้แก่

1. ปลาตอดเบ็ด หมายถึง ขั้นที่แม่ยกติดตามไปชมลิเกที่ตนเองประทับใจและชื่นชมอยู่เป็นประจำ ให้รางวัลหน้าเวทีและเริ่มสร้างความสัมพันธ์ส่วนตัวกับผู้แสดงลิเก

2. ปลากินเบ็ด หมายถึง ขั้นที่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงลิเกกับแม่ยกเริ่มพัฒนาไปสู่ความรักใคร่ชอบพอและความสัมพันธ์ส่วนตัวอย่างลึกซึ้ง ในขั้นนี้แม่ยกต้องทุ่มเทเงินทองและทรัพย์สินต่างๆ เพื่อสนับสนุนผู้แสดงลิเกรวมทั้งเพื่อรักษาความสัมพันธ์ในยืนยาวต่อไป

3. ปลาไม่เข็ดเบ็ด หมายถึง ขั้นที่ผู้แสดงลิเกส่วนใหญ่เริ่มออกลวดลายในการเรียกร้องเงินทองหรือรางวัลต่างๆ จากแม่ยก จนหลายคนใช้คำว่า "ปลอกลอก" บางครั้งแม่ยกที่ติดใจ หลงใหลหรือคลั่งไคล้ก็ต้องยอมทุ่มเทให้ต่อไปอีก เพราะเกรงว่าลิเกคนนั้นจะทิ้งตนไปหาแม่ยกคนใหม่ ส่วนฝ่ายลิเกก็อ้างว่ามีความจำเป็นหรือเดือดร้อนเรื่องเงินทอง

4. ปลาเข็ดเบ็ด หมายถึง ขั้นที่ความสัมพันธ์เดินทางมาถึงจุดแตกหัก ทั้งสองฝ่ายต่างก็ต้องยอมรับความเป็นจริงว่าต่างฝ่ายต่างก็สวมหน้ากากเข้าหากัน ต่างฝ่ายต่างก็ต้องการผลประโยชน์จากกันและกันในรูปแบบต่างๆ ในขั้นนี้แม่ยกจะ "เข็ด" กับการปลอกลอกหรือหมดเปลืองทั้งตัวทั้งใจแต่ในท้ายที่สุดผู้แสดงลิเกก็ไม่จริงใจ หรือฝ่ายลิเกก็อาจจะ "เข็ด" ที่เจอลวดลายแม่ยกที่เบื่อแล้วเขี่ยตนทิ้ง แล้วก็ไปหาลิเกคนใหม่ที่ถูกใจมากกว่า

การใช้อุปมา "ปลากับเบ็ด" เป็นเรื่องที่น่าสนใจเพราะว่า การตกเบ็ดเป็นการกระทำที่หวังผลฝ่ายเดียว อาจเป็นไปได้ว่าอุปมาดังกล่าวนี้มีที่มาจากวงการลิเกเอง ผู้แสดงลิเกมองแม่ยกที่เข้ามาติดพันกับตนเองเหมือนกับปลาที่เข้ากินเหยื่อที่ตนเองล่อเอาไว้ ผู้แสดงลิเกมองเห็นอย่างชัดเจนว่าวิชาชีพของตนรวมทั้งเสน่ห์จากเรือนกายและศิลปะการแสดงต่างเป็นเครื่องล่อดึงดูดให้แม่ยกเข้ามาหาและกำลังเงินกำลังทรัพย์จากแม่ยกคือที่มาของรายได้หลักของตนเอง อย่างไรก็ตาม พวกเราเข้าใจว่า ไม่ใช่ลิเกเป็นฝ่ายใช้เบ็ดตกปลาอย่างเดียว แม่ยกเองก็ใช่ว่าจะยอมให้หลอกได้อย่างง่ายๆ

ลิเกหลอกแม่ยกหรือแม่ยกหลอกลิเก: ทัศนะของแม่ยก ในการศึกษาภาคสนาม พวกเรามีโอกาสได้พูดคุยกับแม่ยกลิเกหลายท่าน แต่ส่วนใหญ่จะเป็นแม่ยกหน้าเวทีและแม่ยกอุปถัมภ์ ไม่ใช่

---

[73] ศิลปกิจ ตีขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 58 ปี: แม่ยก.* 18 พฤศจิกายน 2540.

[74] ภัทรวรรณ ยงค์ชัย. *"แม่ยก: การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับคนดูเปรียบเทียบกรุงเทพมหานครกับพิษณุโลก."* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ไทยศึกษา), มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2540.

แม่ยกออฟหรือแม่ยกพิศวาส แม่ยกกลุ่มหลังนี้จะปิดบังภาพลักษณ์ของตัวเองอย่างมาก เนื่องจากความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวระหว่างแม่ยกกับลิเกเป็นเรื่องส่วนตัวและถูกปิดไว้เป็นความลับ แม่ยกจะไม่เปิดเผยความสัมพันธ์ดังกล่าวให้ใครรู้โดยเฉพาะคนแปลกหน้า พวกเราจึงไม่มีข้อมูลจากแม่ยกในกลุ่มนี้โดยตรงนอกจากคำบอกเล่าและข้อมูลจากฝ่ายพระเอกหรือผู้แสดงลิเกฝ่ายชาย

คุณป้าวัย 52 ปีและเป็นแม่ยกลิเกหน้าเวทีคนหนึ่งบอกว่า "แม่ยกคือคนที่ดูลิเกแล้วชอบ รับลิเกมาเป็นลูกเป็นหลาน ผูกเป็นลูกเป็นหลาน มีอะไรก็ไปมาหาสู่กัน แม่ยกสาวก็มี คนแก่ก็มี แต่เป็นคนมีเงิน คนมีเงินเขาก็ให้เงิน คนไม่มี เขาก็ให้อย่างอื่น เราไม่รู้"[75] คุณป้าท่านนี้แสดงความเคลือบแคลงสงสัยเหมือนกันว่า ความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกนั้นอาจมีแง่มุมอื่นเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย นอกเหนือไปจากการอุปการะเรื่องเงินทองแล้วมีเรื่องความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวแฝงอยู่หรือไม่

คุณป้าแม่ยกหน้าเวทีวัย 55 ปีพูดอย่างตรงไปตรงมาเลยว่า แม่ยกกับลิเกมีความสัมพันธ์ทางเพศกันเป็นเรื่องธรรมดา ป้าเล่าว่า "ป้าเคยรู้จักพระเอกลิเกที่มีแม่ยกรุ่นแม่มาติดพัน มันก็ไม่รู้จะทำอย่างไร มันเป็นอาชีพ บางครั้งก็ต้องไปนอนกับเขาได้เงินทีละ 5,000 บาท พวกผู้หญิงก็อายุมากแล้ว ไม่ดูอายุของตัวเอง เห็นพระเอกแต่งตัวสวยๆ ก็ชอบ เอาเงินรางวัลไปให้เขา ไปเสนอให้เขาเอง เคยมีแม่ยกจากอำเภอโนนไทย ผัวไปทำงานเมืองนอก เห็นลิเกแต่งตัวสวยๆ เอาเงินไปให้เขา ผัวกลับมารู้เรื่องเข้า มายิงคาโรงลิเก เรื่องแบบนี้มีมาแล้ว... พวกแม่ยกต้องมีเงิน ถ้าไม่มีพวกลิเกไม่มองหรอก ไม่ให้เข้าใกล้ด้วย ตัวโกงโดนดึงมาหอมแก้มตอนที่เขาให้เงิน มันก็ไม่รู้จะทำยังไง มันคงจะขยะแขยงนะ ป้าไม่คอยชอบดูลิเกเท่าไหร่หรอก แต่ชอบดูพวกแม่ยก บางคนก็แย่งกัน แข่งกันว่าคนไหนมีเงินมากกว่ากัน บางทีแม่ยกหึงกัน ทะเลาะกัน ไอ้พวกหน้าเวทีน่ะจิ๊บจ๊อย แม่ยกขาใหญ่ๆ ต้องให้พวงมาลัยข้างละ 100 ข้างละ 500..."[76]

แม้ว่าจะแม่ยกที่พวกเรามีโอกาสพูดคุยด้วย จะไม่เปิดเผยความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวของตนกับพระเอกลิเกให้เรารู้ แต่แม่ยกทุกคนจะพูดถึงพฤติกรรมของแม่ยกคนอื่นในทางชู้สาวอย่างเปิดเผย เป็นอันรู้กันว่าแม่ยกและผู้ชมลิเกที่เป็นผู้หญิงต่างก็ไม่มีทางปฏิเสธได้ว่าไม่มีเรื่องทางเพศหรือชู้สาวในความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเก แม่ยกจำนวนหนึ่งใช้เงินเพื่อที่จะเอาชนะใจพระเอกลิเกที่ตนเองปรารถนา เมื่อมีการแข่งขันกันระหว่างแม่ยกด้วยกันเพื่อที่จะเรียกร้องความสนใจจากพระเอก การแข่งขันนั้นส่วนใหญ่จะวัดกันด้วยกำลังเงินและทรัพย์สินที่แต่ละคนจะทุ่มให้ได้

ลิเกมองแม่ยก ภาพลักษณ์ของแม่ยกที่พวกเราได้เรียนรู้จากลิเกผู้ชายมีลักษณะสำคัญ 2 ประการคือ แม่ยกคือผู้หญิงที่มีฐานะร่ำรวย ใจดีและมีเมตตา และแม่ยกคือสาวแก่แม่ม่ายที่มีความต้องการความสุขทางเพศและความสุขทางใจอื่น ๆ ที่ได้จากการอยู่ใกล้ชิดกับชายหนุ่ม ลิเกมองแม่ยกในฐานะที่เป็นแหล่งรายได้สำคัญของตนโดยที่ลิเกยอมเอาร่างกายตนและศิลปะในการสร้าง

---

[75] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 52 ปี: แม่ยก.* 16 ตุลาคม 2539.

[76] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 55 ปี: แม่ยก.* 5 มกราคม 2541.

มนุษยสัมพันธ์ของตนเข้าแลก ทัศนะเช่นนี้จะเห็นได้ชัดจากคำบอกเล่าของพระเอกลิเกโคราชชื่อดังท่านหนึ่งที่บอกว่า "แม่ยกกับลิเก 100% เป็นทำนองชู้สาว... แม่ยกต้องมีหลายๆ คน คนหนึ่งช็อท [ขาดเงินสดในมือ]ก็ไปหาอีกคนหนึ่ง เรามีแม่ยกหลายคนได้ ถ้าเขาจับได้เราก็ต้องแก้ตัวไป ถ้าเป็นของกันและกันแล้ว มันก็เคลียร์กันง่ายเพราะเขารักเราแล้ว เราจะมีแม่ยกคนเดียวก็ต่อเมื่อ คนนั้นต้องรวยมากๆ เราจะกินของเขาไปได้ตลอดชีวิต แม่ยกสาวๆ ก็มีแต่มันได้น้อย คนแก่ๆ ได้ทั้งบ้านทั้งรถ..."[77]

ทัศนะของลิเกชายอีกท่านหนึ่งยิ่งยืนยันความคิดของชาวลิเกที่ว่าแม่ยกคือ ผู้หญิงแก่ รวย และชอบเด็กหนุ่มประเภท "เอ๊าะเอ๊าะ" ท่านเล่าว่า "อาชีพนักแสดงจะมีเสน่ห์ที่ผู้หญิงหลงใหล... บางทีแสดงแค่ครึ่งคืน ก็มานัดเราไปทานข้าวต้ม อย่างนี้ก็ต้องไป ถ้าไม่ไปก็ไม่ใช่ลูกคนแล้ว สัญญาแล้วต้องทำตามสัญญา ถ้าผู้หญิงแก่มากๆ ก็พูดว่า 'ไปเที่ยวกับแม่' ถ้าอายุไม่มากก็พูดพี่ เจ๊... บางทีผู้หญิงระดับสูง คุณหญิงคุณนายหนีผัวมาเที่ยวต่างจังหวัด แล้วมาติดลิเกก็มี ลิเกก็คิดว่า 'แก่ก็แก่เถอะว่ะ เอาเงินไว้ก่อน'...ผู้หญิงบางคนมันแรด บางคนก็ว่าลิเกที่ไม่สนใจตัวเขาว่า 'เอาหมูมาลูถึงปาก มันยังไม่อยากกิน'..."[78] อดีตพระเอกลิเกเนื้อหอมท่านหนึ่งถึงกับบ่นให้พวกเราฟังว่า "...สมัยนี้ผู้หญิงหาผู้ชายไปนอนด้วย ไม่ใช่สมัยผู้ชายหาผู้หญิงไปนอน มันตามฝรั่งไปหมด เขาคิดว่ามีเงินทำอะไรก็ได้ [ผู้หญิงลักษณะนี้]สมัยก่อนมีน้อย แต่เดี๋ยวนี้ไปที่ไหนก็เจอทุกที่ บางทีมาด้วยกัน 3 คน เป็นเพื่อนกัน แย่งกัน อาศัยใครเงินหนากว่ากัน ยิ่งแถวพัทยายิ่งพนันกันเลยว่า ใครจะเอา[พระเอกลิเก]ไปนอนได้ก่อนกัน"[79]

พระเอกอีกท่านหนึ่งอธิบายให้พวกเราได้รู้ว่าผู้หญิงคนไหนเป็นแม่ยกหรือไม่ให้ดูได้จากลักษณะดังนี้ "แม่ยก เขาจะแต่งตัวเว่อร์ ใส่ทองเต็มแขน เดินกับลิเก เราจะรู้ได้ทันทีว่าเป็นแม่ยก ที่ดูออกก็คือแม่ยกจะไปกับลิเก ถ้าแม่ยกมาหา เราก็ต้องไปเดินกับเขา ถ้าไม่ไปเขาก็หาว่าเรามีเมียกลัวเมียเห็น แม่ยกเมื่อก่อนหลอกง่าย แต่เดี๋ยวนี้ยาก แม่ยกฉลาดกว่าลิเก ถ้าเรามีเมีย... อย่าหวังว่าจะมาช่วยเรา"[80] แม่ยกทุกวันนี้มีเล่ห์เหลี่ยม ทันคนและไม่ยอมให้ลิเกหลอกง่ายๆ ลิเกเก่าท่านหนึ่งบอกว่า "เรากลัวข้อครหาว่าไปหลอกเขา ฝ่ายแม่ยกเล่นแบบถ้าพอใจเราก็เอาไปนอนด้วย ซื้อสายสร้อยให้ พอเราไปติดหญิงอื่น ก็มาด่าว่า มาเอาของคืนทีหลัง มีตัวอย่างให้เห็นบ่อยๆ..."[81]

เป็นที่น่าสังเกตว่า ชาวลิเกโคราชผู้ชายและลิเกไทยทั่วไปจะใช้สรรพนามบุรุษที่สาม "เขา" ตลอดเวลาที่มีการพูดถึงแม่ยกหรือผู้อุปถัมภ์ของตน คำสรรพนาม "เขา" ในภาษาไทยส่วนใหญ่หมายถึงบุรุษเพศ แต่ชาวลิเกเอามาใช้เมื่ออ้างถึง "แม่ยก" ซึ่งเป็นสตรีเพศและใช้จนติดปาก ชาวลิเกไม่เคยใช้คำว่า "เธอ" หรือ "หล่อน" ในการพูดถึงแม่ยกหรือผู้อุปถัมภ์ของตนเองเลย ทำไมจึงเป็น

---

[77] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 35 ปี: แม่ยก.* 7 ตุลาคม 2540.

[78] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: แม่ยก.* 16 ตุลาคม 2539.

[79] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: แม่ยก.* 22 พฤศจิกายน 2540.

[80] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. สัมภาษณ์ชาย อายุ 35 ปี: แม่ยก. 7 ตุลาคม 2540.

[81] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: แม่ยก.* 16 ตุลาคม 2539.

เช่นนั้น ในขณะที่ข้อมูลส่วนนี้อาจจะไม่มีน้ำหนักเพียงพอ แต่พวกเราอาจตั้งเป็นข้อสังเกตได้ว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่ในจิตใต้สำนึกของชาวลิเกนั้น แม่ยกคือผู้กุมอำนาจทางเศรษฐกิจ สังคมและกามารมณ์ในรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเก ชาวลิเกใช้สรรพนามผู้ชายเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและการครอบงำของแม่ยกหรือผู้หญิงในความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ที่พวกเราได้นำเสนอมาแล้ว แม่ยกอาจมีอำนาจเหนือพระเอกได้แบบชั่วครั้งชั่วคราวเท่าที่เงินทองและเสน่ห์เรือนกายจะเอื้ออำนวยให้ แต่ลิเกผู้ชายก็รู้อยู่แก่ใจตลอดเวลาว่า ถ้าไม่มีแม่ยกมาอุปถัมภ์ชีวิตศิลปินและปากท้องของครอบครัวตัวเองจะไปไม่รอด ชาวลิเกจึงยกให้แม่ยกเป็น "เขา" หรือผู้ชายเมื่ออยู่ต่อหน้าและยอมเล่นบทของผู้หญิงที่จะต้องออดอ้อนอ่อนหวาน พะเน้าพะนอ เอาอกเอาใจ ปรนเปรอแล้วหาโอกาสปะเหลาะขอเงินทองหรือสิ่งของที่ตนเองอยากได้ รูปแบบความสัมพันธ์เช่นนี้จะตรงข้ามกับความสัมพันธ์ของชาย-หญิง สามี-ภรรยา ผู้ชายที่แต่งงานแล้ว-เมียน้อย ฯลฯ ดังที่เป็นอยู่ในสังคมไทยทั่วไป

แม่ยกมองลิเก แม่ยกมองลิเกจากมุมมองของผลประโยชน์เช่นเดียวกัน แม่ยกได้ความสุขความพอใจที่ได้อุปการะลิเกที่ตนเองชื่นชมและรักใคร่เหมือนลูกหลาน ได้รับเกียรติยศและหน้าตาที่คณะลิเกให้การยกย่องทั้งต่อหน้าสาธารณชนและในความสัมพันธ์ส่วนตัว ที่สำคัญแม่ยกประเภทแม่ยกพิศวาสก็จะได้ความสุขทางเพศและความสุขทางใจที่มีชายหนุ่มรูปงามมาพะเน้าพะนอเอาอกเอาใจอยู่ใกล้ๆ แม่ยกพิศวาสพึงพอใจกับความสุขชั่วครั้งชั่วคราวที่ได้รับ รวมทั้งยังรู้สึกได้ถึงอำนาจของตนเองอันเนื่องมาจากกำลังซื้อของเงินและทรัพย์สมบัติที่ตนเองมีอยู่ ลิเกผู้ชายท่านหนึ่งบอกว่า "พวกแม่ยกมักจะคิดว่า 'เรามีตังค์ มันไม่ค่อยมีตังค์ อ่อยๆ มันหน่อย เดี๋ยวก็ได้' พวกนี้เป็นพวกคนแก่หวังฟันหนุ่มๆ"[82] อำนาจเหนือผู้ชายแบบชั่วคราวทั้งในด้านกำลังเงิน กามารมณ์และการปรากฏตัวในที่สาธารณะที่แม่ยกได้จากลิเกนี้เป็นอำนาจที่ผู้หญิงหาได้ยากในสังคมไทยทั่วไป นอกเหนือจากความสัมพันธ์ของแม่ยกกับลิเกแล้ว ผู้หญิงเหล่านี้ก็คือแม่บ้าน ภรรยา สาวแก่ แม่ม่ายหรือยายที่ใช้ชีวิตอยู่ด้วยความเงียบเหงาหรือเหินห่างจากสามีหรือลูกหลาน การเป็นแม่ยกลิเกจึงมีส่วนช่วยผู้หญิงเหล่านี้ทั้งในทางจิตใจและสังคม แม้ว่าพวกเธอต้องใช้ต้นทุนแลกมาในราคาแพง เธอใช้ทั้งทรัพย์สิน เงินทองและร่างกายของตนเพื่อจะแลกความสุขและอำนาจเหนือผู้ชายแบบชั่วครั้งชั่วคราว

นอกจากนี้ ความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกยังเป็นเวทีในการทำสงครามศักดิ์ศรีระหว่างผู้หญิงกับผู้หญิงด้วยกันเองในการช่วงชิงพระเอกที่ตนเองชื่นชอบ หรือในการแข่งขันประกวดประชันพวงมาลัยธารน้ำใจระหว่างคณะลิเกที่ตนเองสนับสนุนกับคู่แข่ง แม่ยกจะไม่ยอมเรื่องศักดิ์ศรีและหน้าตาเลยโดยเฉพาะเมื่อรู้ว่าคู่แข่งที่ท้าทายตัวเองนั้นเป็นแม่ยกหรือผู้หญิงด้วยกัน ศักดิ์ศรีและหน้าตาในที่นี้แข่งกันด้วยการทุ่มเงินทองและทรัพย์สินให้กับพระเอกลิเกหรือคณะลิเก

---

[82] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: แม่ยก. 16 ตุลาคม 2539.

โดยที่พระเอกและคณะลิเกจะทำหน้าที่เป็นผู้ตัดสินท่ามกลางการคอยชมคอยเชียร์ของผู้ชมในกรณีของการประชันขันแข่ง แต่ในการแย่งพระเอกคนเดียวกัน แม่ยกก็จะแสดงความหึงหวงออกมาแสดงความเป็นเจ้าของอย่างออกหน้าออกตา บางครั้งก็ตามมาด้วยการปะทะคารมและลงไม้ลงมือ แต่ท้ายที่สุดพระเอกลิเกหรือผู้ชายนั่นเองจะเป็นผู้ตัดสินชี้ขาด พระเอกมักจะเลือกแม่ยกคนที่รวยกว่า สาวกว่าและสวยกว่าเสมอ

ในสายตาของแม่ยก เรือนร่างของพระเอกหรือผู้แสดงลิเกฝ่ายชายคือ ร่างกายในอุดมคติหรือร่างในความปรารถนาของผู้หญิง เมื่อพระเอกลิเกแต่งองค์ทรงเครื่องเข้าไปแล้ว ร่างของเขาก็เปลี่ยนจากชายธรรมดาสามัญไปเป็นพระเอกหน้าหวาน เทพบุตรเสียงเสน่ห์ พระเอกวัยรุ่น ฯลฯ เมื่อบวกกับกริยามารยาทและลีลาการร้องการรำที่เต็มไปด้วยความนุ่มนวล อ่อนช้อยและสวยงามบนเวที ร่างของลิเกผู้ชายจึงเป็นร่างกายที่อยู่ในความปรารถนาของแม่ยกได้ไม่ยาก พระเอกลิเกจะเน้นที่ความหนุ่มแน่น ความหล่อเหลาสวยงามและเครื่องแต่งตัวอลังการ ทั้งหมดนี้ก็เพื่อที่สร้างเสน่ห์และดึงดูดความสนใจของผู้ชมทั้งหมด แม่ยกจึงยอมทุ่มเทเงินทองและทรัพย์สินอื่นๆ เพื่อที่จะเข้าถึงและอยู่ใกล้ชิดกับเรือนร่างในอุดมคติของพระเอกลิเก ในใจของแม่ยกต้องการสนับสนุนอุปการะทั้งด้วยความพิศวาสและเสน่หา แต่ลึกๆ แล้วแม่ยกต้องการเอาชนะและอยู่เหนือผู้หญิงและผู้ชมคนอื่นด้วย ปล่อยให้คนอื่นฝันถึงพระเอกสุดหล่อหน้าหวานไปเถิด แต่เราสามารถจับต้องสัมผัสหรือ[บังคับ]ให้เขามาเอาใจพะเน้าพะนอเราได้

พระเอกลิเกโคราชชื่อดังท่านหนึ่งบอกกับพวกเราว่า แม่ยกที่มาหาลิเกก็เปรียบได้กับคำกล่าวที่ว่า "ผัวไปเที่ยวนักร้อง เมียก็มาติดลิเก"[83] คำกล่าวนี้มีความหมายคล้ายกับว่าการมาคบกับพระเอกลิเกเป็นการแก้แค้นหรือแก้เผ็ดสามีหรือพ่อบ้าน แต่จริงๆ แล้ว แม่ยกส่วนใหญ่เป็นหญิงสาวแก่แม่ม่าย ดังนั้น พฤติกรรมการคบหาพระเอกหรือผู้แสดงลิเกฝ่ายชายของแม่ยกน่าจะเป็นการประท้วงสังคมมากกว่า ประท้วงที่สังคมไทยมักจะอนุญาตหรือให้เสรีภาพกับฝ่ายชายในการคบหากับเพศตรงข้ามทั้งๆ ที่ตนเองแต่งงานมีครอบครัวแล้ว

ในท้ายที่สุด ความสัมพันธ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกน่าจะเป็นเสรีภาพรูปแบบหนึ่งที่ผู้หญิงไทยมีอยู่ในการสนับสนุนศิลปะการแสดงและศิลปินที่ตนเองชื่นชอบ จริงๆ แล้ว ผู้หญิงไทยที่เป็นแฟนลิเกใช้ความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์และอำนาจทางเศรษฐกิจของตนในการโอบอุ้มค้ำจุนศิลปะการแสดงแขนงนี้มาตั้งแต่เริ่มต้น เหมือนกับที่พระยาเพชรปาณีเจ้าของวิกลิเกแห่งแรกท่านได้แสดงให้เห็นเมื่อกว่าศตวรรษที่ผ่านมาแล้ว พวกเราได้เรียนรู้จากชาวลิเกโคราชว่า หากปราศจากพลังการสนับสนุนของแม่ยกและคนดูผู้หญิง ก็ไม่แน่ใจนักว่าศิลปะการแสดงแขนงนี้จะยืนหยัดและพัฒนาตัวเองมาได้ถึงขั้นที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

---

[83] ศิลปกิจ ตี่ขันดิกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 24 ปี: แม่ยก.* 9 ธันวาคม 2540.

แม่ยกอุปถัมภ์กับแม่ยกพิศวาส เมื่อเร็วๆ นี้วิทยานิพนธ์ของภัทรวรรณ ยงค์ชัยได้ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง "แม่ยกลิเก" ที่อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกและกรุงเทพมหานคร งานวิจัยดังกล่าวนี้ได้แบ่งแม่ยกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ แม่ยกอุปภัมภ์กับแม่ยกพิศวาส ผู้วิจัยมีโอกาสติดตามสัมภาษณ์และคลุกคลีกับทั้งคณะลิเกและกลุ่มแม่ยกทั้งสองกลุ่มอย่างใกล้ชิด ข้อค้นพบสำคัญของงานวิจัยอยู่ที่ความแตกต่างของแม่ยกทั้งสองกลุ่มในด้านต่างๆ เช่น การศึกษา ฐานะทางเศรษฐกิจ สถานภาพการสมรส อายุและปัจจัยทางเศรษฐกิจสังคมอื่นๆ ผู้วิจัยสรุปว่า แม่ยกพิศวาสส่วนใหญ่มีอายุยังน้อย มีฐานะการเงินค่อนข้างดี มีความอิสระทางเพศ มีการศึกษาค่อนข้างสูงเมื่อเปรียบเทียบกับแม่ยกอุปถัมภ์ แม่ยกพิศวาสส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ในขณะที่แม่ยกอุปถัมภ์ส่วนใหญ่ได้แก่ แม่ยกในอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก เป็นผู้หญิงสูงอายุ การศึกษาต่ำกว่า รายได้น้อยกว่าไม่มีอิสระทางเพศและมีจำนวนบุตรโดยเฉลี่ยมากกว่าแม่ยกพิศวาส[84]

ความพยายามในการเปรียบเทียบและการหาข้อสรุปทั่วไปดังกล่าวอาจมีส่วนให้งานวิจัยข้างต้นมองข้ามความแตกต่างหลายและความซับซ้อนของทั้งสองประเภท ความเป็นจริง แม่ยกอุปถัมภ์หรือแม่ยกพิศวาสสามารถพบได้ทั้งที่กรุงเทพมหานครและจังหวัดอื่นๆ ไม่จำเป็นว่าแม่ยกพิศวาสมีแนวโน้มที่จะอยู่ในกรุงเทพฯและแม่ยกอุปถัมภ์อยู่ต่างจังหวัด ประเด็นคำถามที่ควรจะได้รับการวิเคราะห์ต่อไปก็คือ "ปรากฏการณ์แม่ยก" ดังกล่าวมีความหมายอย่างไรต่อความคิดเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ระหว่างเพศในสังคมไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะเมื่อแม่ยกพิศวาสเริ่มเป็นปรากฏการณ์ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในวงการลิเกสมัยใหม่

ในงานวิจัยลิเกโคราชนั้น พวกเรามีข้อจำกัดอย่างมากในการเข้าถึงกลุ่มผู้ชมที่เรียกว่า "แม่ยก" เนื่องจากพวกเราเป็นนักวิจัยผู้ชายและไม่มี "รอยต่อ" ทางสังคมที่จะเข้าถึงกลุ่มแม่ยกโดยเฉพาะแม่ยกพิศวาสได้อย่างลึกซึ้ง ข้อมูลที่เราได้ส่วนใหญ่มาจากผู้แสดงลิเกและแม่ยกหน้าเวที อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่พวกเราได้เรียนรู้จากงานวิจัยของภัทรวรรณ ยงค์ชัยนับว่าเป็นประโยชน์อย่างมากในการคิดวิเคราะห์แง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับบทบาททางเพศของผู้หญิงในสังคมไทยสมัยใหม่ เป็นไปได้หรือไม่ว่า ปรากฏการณ์แม่ยกเป็น "ช่องทาง" อันหนึ่งในวัฒนธรรมไทยที่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงแสดงบทบาทของ "ผู้อุปถัมภ์" หรือ "ผู้กระทำ" ในเวทีสังคมสมัยใหม่ ผู้หญิงกลุ่มที่เรียกว่าแม่ยกมีความพร้อมทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและความเป็นอิสระในการคบหาและสร้างความสัมพันธ์กับผู้แสดงลิเก บทบาทดังกล่าวนี้ แม่ยกเป็นผู้ที่มีสถานภาพทางสังคมสูงกว่าผู้แสดงลิเกโดยเฉพาะเมื่อความสัมพันธ์ดังกล่าวเกิดขึ้นในเวทีสาธารณะ เช่น หน้าเวทีแสดงลิเก หรือต่อหน้าสาธารณชน ผู้แสดงลิเกต้องเป็นฝ่ายออดอ้อน ยกย่องเชิดชู บรรยายคุณงามความดีและเคารพนอบน้อมต่อแม่ยก แม้ว่าทั้งฝ่ายผู้แสดงลิเกและแม่ยกต่างก็คิดคำนวณผลประโยชน์จากกันและกันอยู่ตลอดเวลา แต่ปรากฏการณ์แม่ยกก็เป็นตัวอย่างอันหนึ่งที่สังคมเปิดโอกาสให้ผู้หญิง "กระทำ" ต่อผู้ชายได้ แม่ยก

---

[84] ภัทรวรรณ ยงค์ชัย. *"แม่ยก: การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างลิเกกับคนดูเปรียบเทียบกรุงเทพมหานครกับพิษณุโลก."* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ไทยศึกษา), มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2540.

เป็นตัวแทนปฏิบัติการทางอำนาจของผู้หญิง แม่ยกโดยเฉพาะแม่ยกพิศวาสชี้ให้สังคมไทยสมัยใหม่เห็นว่า ผู้หญิงมีอำนาจทางเศรษฐกิจและสังคมในการเลือก เขี่ยทิ้ง หรือเป็นฝ่ายเสนอบริการทางเพศต่อผู้ชายก็ได้ ผู้หญิงไม่จำเป็นต้องเป็นช้างเท้าหลัง เป็นแม่บ้านที่ดี หรือเป็นเมียที่จงรักภักดีอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือนเสมอไป บทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิงในสังคมไทยสมัยใหม่มีความแตกต่างหลากหลายและซับซ้อนมากกว่าที่เคยเป็นมาในอดีต

ไชยา มิตรชัยไม่อยากได้ยินคำว่า "แม่ยกพ่อยก" ภาพลักษณ์ของแม่ยกในทางชู้สาวไม่ได้ฝังแน่นอยู่เฉพาะในการรับรู้ของสาธารณชนเท่านั้น แม้แต่พระเอกลิเกชื่อดังที่สุดของเมืองไทยใน พ.ศ. 2540-2541 ไชยา มิตรชัยก็ยังมีความรู้สึกในทางลบต่อคำว่า "แม่ยก" พระเอกหนุ่มเคยให้สัมภาษณ์ว่า "...คนภายนอกวงการนี้เขาจะมองว่าคนที่มาติดลิเกจะมาในลักษณะชู้สาว ผมอยากแก้ภาพพจน์ อย่ามองอย่างนั้นเลย ***คำว่าแม่ยกพ่อยกผมไม่อยากได้ยิน*** แต่ดึกดำบรรพ์ลิเกเขาเรียกกันมาอย่างนี้ แต่ถ้าเปลี่ยนคำนี้ได้อยากเปลี่ยนเป็นพ่อคุณแม่คุณ เพราะพวกเขาดีมากๆ เลย ผมไม่รู้ว่าเมื่อก่อนเป็นยังไงแต่ที่ผมประสบมาทุกคนมีน้ำใจและดีกับผมมาก ๆ... บางทีคนที่มาติดผมไม่จำเป็นต้องมีฐานะร่ำรวย คนแก่ๆ ทางบ้านก็แย่ะ แกรักเราเหมือนลูกแต่ไม่มีอะไรมาให้ บางทีเข้ามาหาแล้วพูดว่า ไอ้หนูแม่อยากให้จังเลยลูก ขอแม่กอดให้ชื่นใจหน่อยเถอะ ผมแทบน้ำตาไหลเลยนะ แกมีความสบายใจ แกรักเราเหมือนลูก บางทีได้ยินข่าวคนเอาไปลือว่าผมถูกยิง ผมรถคว่ำ แกขึ้นมาร้องไห้ ซึ่งเราไม่ใช่ลูกแต่แกรักเรา ได้ยินแล้วมีความสุขก็เลยรักเขา"[85]

ประสบการณ์ ชีวิตและเส้นทางสู่ดวงดาวของพระเอกยอดนิยมท่านนี้นับว่าแตกต่างกับชาวลิเกโคราชที่พวกเราได้ประสบมาอย่างสิ้นเชิง แม้ว่าไชยาจะเหมือนกับพระเอกและชาวลิเกทุกคนที่ต้องดิ้นรนและต่อสู้กับอุปสรรคต่างๆ แต่เขามาจากลูกกำพร้าวัดสระแก้ว อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของทางวัดและหลวงพ่อ แต่หนุ่มน้อยไชยามีประสบการณ์ในทางบวกอย่างมากต่อพ่อคุณและแม่คุณที่ให้การสนับสนุนตัวเขาและชาวคณะ เขาเล่าว่า "ตั้งแต่แสดงลิเกมาจนบัดนี้ ได้รถจากผู้ชมที่ให้เพราะสงสารพวกผม 12 คันแล้ว หรือมากกว่านั้นจำไม่ได้ส่วนมากจะเป็นรถตู้รถเก๋ง ได้คันใหญ่ที่สุดคือ รถบัสคันใหญ่ต่อใหม่ๆ ยี่ห้อเบนซ์ถ้าคิดเป็นเงินก็เกือบ 10 ล้านบาทตกแต่งเพียบทั้งวิทยุทีวีและสิ่งอำนวยความสะดวกพร้อม คนให้คือป้ายิ้ม เจ้าของยิ้มยิ้มทรานสปอร์ตอยู่แถวสะพานพุทธทั้งป้าทั้งลุงรักผมเหมือนลูกเคยขอให้ผมเลิกแสดงลิเก ผมจะเรียนอะไรก็ได้ตามใจ จะส่งไปเรียนถึงเมืองนอก ผมทำตามที่คุณป้าขอไม่ได้เพราะมีครอบครัวใหญ่ น้องๆ ที่ต้องดูแลอีกหลายคน กำลังกินกำลังนอน กำลังเรียนทั้งนั้น... ผมไม่รู้ว่าจะมีศิลปินคนใดได้สินน้ำใจจากผู้ชมแค่ไหนเพียงไรอาจมากกว่าผมก็ได้... ถ้าเอาสินน้ำใจทั้งหมดที่ได้มาแปรสภาพเป็นเงินคงหลายสิบล้านบาท..."[86]

ภาพลักษณ์ในทางบวกและความซาบซึ้งในกลุ่มพ่อคุณแม่คุณที่ให้การอุปถัมภ์ดังกล่าว ทำให้ไชยาปฏิเสธคำว่า "แม่ยก" ในความหมายของแม่ยกพิศวาสที่ต้องการเข้ามามีความสัมพันธ์ฉันท์

---

[85] "ไชยา มิตรชัย เสน่ห์แรงตรงไหน." ***ทีวีพูล***. 8, 393 (5-11 ธันวาคม 2540):24.

[86] เรื่องเดียวกัน, หน้า 25.

ชู้สาวกับพระเอกลิเก ไชยาบอกว่า "...ผมไม่อยากเรียกว่า 'แม่ยก' เลยเพราะคำๆ นี้ทำให้ครอบครัวแตกแยกกันมาแล้ว เรียกแฟนลิเกดีกว่า คำๆ นี้บางทีแฟนเขามาได้ยินเข้า ภรรยาเขาไปเป็นแม่ยกลิเก บางทีรับไม่ได้..."[87]

ในวงการลิเกโคราช มีพระเอกลิเกรุ่นเก่าหลายท่านที่มีความทรงจำและภาพลักษณ์ในทางบวกของแม่ยกและพ่อยกเช่นเดียวกับพระเอกชื่อดัง ไชยา มิตรชัย ตัวอย่างเช่น นางเอกลิเกเก่าท่านหนึ่งจดจำน้ำใจและความดีของกลุ่มแม่ยกของท่านที่มาจากเวียงจันทน์ ท่านเคยไปแสดงที่เวียงจันทน์แล้วมีแม่ยกจากฝั่งลาวตามมาหาที่โคราช ท่านเล่าว่า "แม่ยกเวียงจันทน์รักเราเหมือนลูก เขามาพักเป็นอาทิตย์ๆ มาทำกินกันเอง ซื้อทองให้ ซื้อแหวนซื้อสร้อยให้ก่อนกลับไป บางทีก็ทิ้งเงินไว้ให้ใช้ แม่ยกที่เวียงจันทน์มาเป็นกลุ่มหลายคน บ้านหลังนี้สร้างเสร็จก็เพราะแม่ยกเวียงจันทน์ช่วยเหลือ แต่ทุกวันนี้ขาดการติดต่อกันมาเกือบ 30 ปีแล้ว"[88]

พระเอกลิเกโคราชท่านหนึ่งมีแม่ยกอุปถัมภ์ที่รักและผูกพันกันมากจากลพบุรี ติดต่อและให้การอุปการะกันมานานหลายปี แม่ยกท่านนี้เป็นเจ้าของที่ที่ทางคณะลิเกไปเปิดการแสดง ต่อมา "แกตายด้วยโรคหัวใจ ตอนนั้นอายุมากแล้ว ตอนเขาเข้าโรงพยาบาลเราก็ไปเยี่ยม ผมเอาลิเกไปช่วยงานศพของแก ราคาถูกหน่อยเพราะเราไม่มีทุนจะออกค่าใช้จ่ายทั้งหมด เราเสนอตัวเป็นเจ้าภาพด้วย เราช่วยในฐานะที่เป็นลูกของแม่..."[89]

ใครว่าลิเกเจ้าชู้ประตูดิน ภาพลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้แสดงลิเกฝ่ายชายก็คือความเจ้าชู้ โดยทั่วไปสาธารณชนไทยมองเห็นว่าลิเกชายโดยเฉพาะพระเอกแต่ละคนมีผู้หญิงมาติดพันหลายคน พระเอกลิเกส่วนใหญ่จึงถูกมองว่าเป็นคนเจ้าชู้ มากรัก หลายใจ พ่อครูบุญยัง เกตุคงเล่าถึงภาพลักษณ์ของลิเกในแง่นี้ว่า "ที่เขาว่ารถไฟ เรือเมล์ ยี่เก ตำรวจ...เจ้าชู้ นี่จริงครับ แต่อาชีพอื่นเป็นเพราะอะไร ผมไม่ทราบ เฉพาะอาชีพลิเกนะครับ มันต้องจากบ้านไป เดี๋ยวไปที่นั่น เดี๋ยวไปที่นี่ เราก็สร้างศรัทธาก็มีคนมาชอบ เสร็จสรรพเราก็ชอบๆ กัน ไม่ใช่เจ้าชู้นะครับ ไม่ใช่เจ้าชู้เรื่อยไป เขามีมิตรจิตกับเรา เราก็มีมิตรใจตอบเขาไป... มี[เมีย]แยะ แยะจริงๆ มีหลายคนแต่ไม่มีปัญหา เพราะผมเป็นคนจริง เวลาผู้หญิงเขาถามว่ามีเมียมาแล้วใช่มั้ย ผมบอกว่ามี มีลูกด้วย ผู้หญิงเขาก็คิดว่า 'เอ๊ะ! พูดตรงดี'... เขาก็ชอบที่ไม่โกหกตอแหลเขา ผมพูดตรงๆ เขาถามว่าทำไมถึงมาเล่นที่นี่ อ้าว! ก็จนน่ะสิถึงมาเล่นลิเก จะได้ปะทะปะทังชีวิตไปวันหนึ่งๆ"[90]

ชาวลิเกโคราชหลายคนพยายามปฏิเสธการรับรู้แบบเหมารวมที่บอกว่า ลิเกเจ้าชู้ประตูดิน อดีตพระเอกท่านหนึ่งบอกว่า "คนทั่วไปคิดว่าลิเกเจ้าชู้ จริงๆ ไม่ใช่...ความจริงคนดูไปชอบคนแสดงเอง พอมาชวนไปทานข้าวต้มกันหน่อย หวังทอดสะพาน พอไม่ไปก็หาว่าจองหอง พอไปก็

---

[87] *ไชยา มิตรชัย: พระเอกลิเกลูกทุ่งเงินล้าน 'ไม่ธรรมดา'.* มปป., หน้า 15.

[88] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 55 ปี: แม่ยก.* 19 พฤศจิกายน 2540.

[89] ศิลปกิจ ตี่จันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 20 ปี: แม่ยก.* 12 พฤศจิกายน 2540.

[90] บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์ครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." ใน *บุญยัง ตุ้มยอด.* (กรุงเทพมหานคร: พิมเณศพริ้นติ้ง, 2541), หน้า 181-82.

หาว่าเจ้าชู้... ผู้ชายชอบผู้หญิงสวย ผู้หญิงชอบผู้ชายหล่อ คนดู(ผู้หญิง)มาขอเพลง ขอจับมือ ชวนไปกินข้าวต้มได้คุยได้พูดก็ถูกใจกันขึ้นมา..."[91] พระเอกลิเกไม่ใช่คนเจ้าชู้แต่เมื่อมีผู้หญิงมาเสนอตัวให้หลายคนก็จำเป็นต้องตอบสนอง เป็นพระเอกก็ย่อมมีผู้หญิงหลายคนเป็นธรรมดา

อย่างไรก็ตาม เมื่อย้อนกลับไปพิจารณาชีวิตรักของพระเอกชื่อดังตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ตั้งแต่พ่อครูดอกดิน เสือสง่า พ่อครูหอมหวล นาคศิริ ไล่มาจนถึงพ่อครูบุญยัง เกตุคง ท่านเหล่านี้ล้วนแต่มีผู้หญิงหลายคน เป็นอันรู้กันในแวดวงลิเกว่า ลิเกไม่มีโอกาสแต่งงานเป็นตัวเป็นตนเพราะ "ชีวิตลิเกอยู่กันง่าย เลิกกันง่าย พระเอกรูปหล่อไปเล่นที่ไหนก็มีพวกแม่ม่ายมาชอบ"[92] "[...ลิเกกับแม่ยกหรือลิเกกับผู้หญิงทั่วไป]... ไม่ค่อยมีพันธะอะไร ถ้าไปจดทะเบียน[สมรส]แล้วเลิกร้างกัน เราก็ไม่มีอะไรให้เขา อย่างผู้หญิงชวนไปจดทะเบียน เราก็ไปถ้าคิดจะอยู่ด้วยกันจริงจัง แต่ส่วนมากใช้วิธีไปบอกพ่อแม่ผู้หญิง หากพ่อแม่ไม่ชอบเราก็ใช้วิธีขอขมาเอา"[93]

หัวอกของนางเอกและลิเกฝ่ายหญิง ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่มีผู้ชายเป็นศูนย์กลาง ผู้ชายเป็นผู้แสดงที่มีบทบาทสำคัญที่สุดและผู้หญิงเป็นผู้ชมกลุ่มใหญ่ที่สุด ในอดีตการแสดงลิเกใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน การแสดงแบบชายจริงหญิงแท้เพิ่งจะเริ่มขึ้นในราวหลังสงครามโลกครั้งที่สองมานี้เอง ดังนั้น บทบาทของผู้แสดงฝ่ายหญิงในโรงลิเกจึงเป็นรองฝ่ายชายอย่างเห็นได้ชัด แม้แต่ตัวแสดงระดับนางเอกหรือนางรองยังได้รับความสนใจจากผู้ชม (ส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง) น้อยกว่าตัวตลกหรือตัวโกงฝ่ายชาย และที่สำคัญผู้ชมและแม่ยกจะไม่ค่อยให้เงินรางวัลหน้าเวทีแก่ผู้หญิงอย่างเป็นกอบเป็นกำเหมือนกับลิเกฝ่ายชาย

ผู้แสดงฝ่ายหญิงท่านหนึ่งบอกกับพวกเราว่า "รางวัลสูงสุดที่พี่เคยได้คืนเดียว 700 บาท เล่นเป็นนางบ้า ลูกหาย ตามหาลูก เราเล่นตีบทแตกวันนั้นเลยได้มาก ส่วนผู้ชายไม่ต้องพูดถึง รางวัลเขาได้เยอะ 7,000-8,000 เป็นหมื่น บางทีพวกแม่ยกเขามาหา ลิเกผู้ชายได้รางวัลมาก...ได้รางวัลดี พอผู้ชายออกไปเล่นทุกตัวจะได้รับรางวัล ออกไปแค่รำฉากเดียวก็ได้แล้ว ผิดกับผู้หญิงที่เล่นแทบตายก็ไม่ได้รางวัล ส่วนมากคนดูลิเกเป็นหญิงแก่ๆ ผู้ชายที่ไหนมานั่งดูลิเกจนสว่าง หายากมาก อาจจะมีบ้างที่มานั่งเฝ้าแฟนจนสว่าง ลิเกผู้หญิงส่วนใหญ่จะได้รางวัลจากผู้ชาย คนเมาหรือไม่ก็แสดงดีจนผู้หญิงด้วยกันเอารางวัลให้ แต่ก็น้อย...จะมีผู้หญิงที่ไหนมาชอบผู้หญิงด้วยกัน"[94]

ลิเกผู้หญิงได้รางวัลจากคนดูน้อยเพราะแม่ยกส่วนใหญ่ไม่สนใจลิเกผู้หญิงและพ่อยกมีจำนวนน้อย ลิเกผู้หญิงยังต้องระมัดระวังตัวเองค่อนข้างมากในการคบหากับพ่อยกหรือผู้อุปถัมภ์ แวดวงของคนลิเกดูเหมือนว่าจะไม่ค่อยยอมรับถ้าหากมีนางเอกหรือลิเกหญิงออกไปข้างนอกกับพ่อยก ดังที่ผู้ให้ข้อมูลท่านหนึ่งเล่าว่า "มีเหมือนกันที่ผู้ชาย [พ่อยก] มาอุปถัมภ์นางเอก แต่เป็นส่วนน้อย

---

[91] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: ลิเกเจ้าชู้.* 16 ตุลาคม 2539.

[92] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: สาเหตุที่ลิเกเลิกร้ากัน.* 9 ธันวาคม 2540.

[93] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 40 ปี: การแต่งงานของลิเก.* 22 พฤศจิกายน 2540.

[94] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 35 ปี: รางวัล.* 8 ธันวาคม 2540.

ถ้าเป็นผู้ชายยังวัดใจได้ว่าไปกับแม่ยกจะเป็นอย่างไร เราพอรู้ได้ แต่ถ้าผู้หญิงไปกับพ่อยก คนเขาจะมองอย่างไร ใครที่ไหนจะยอมไปเสี่ยง"[95] ตัวลิเกหญิงเองก็ยอมรับถึงข้อจำกัดนี้ "ผู้ชายมีภาษีดีกว่า เขาหาแม่ยกประเภทที่กระเป๋าหนักและยอมทุกอย่างได้ เราเป็นผู้หญิง เราไปสุงสิงกับใครไม่ได้ แค่ขึ้นเวทีมาพูดคุยหรือแค่ชอบพอเฉยๆ... บางทีก็มีผู้ชายที่มีเมียแล้วมาชอบ มาติด ถ้าเปรียบเทียบลิเกกับนักร้อง นักร้องเสนอตัว แต่เราต้องเสงี่ยมเจียมตัว เรารู้ว่าถ้าเขาเบื่อเรา ก็จะไปจากเรา เราไม่เคยคุยกับเขา ถ้าเขามาชอบเราเองก็ให้เงินเอง"[96] ทัศนะของนางเอกลิเกท่านนี้ดูเหมือนจะบอกถึงความจริงที่ว่า ลิเกหญิงมีบทบาทรองลิเกผู้ชายทั้งในด้านการแสดงและในการได้รับการสนับสนุนจากแม่ยก พลังอำนาจทางด้านการเงินที่พ่อยกให้กับนางเอกและลิเกฝ่ายหญิงย่อมเปรียบกันไม่ได้เลยกับที่แม่ยกทุ่มให้กับพระเอกและลิเกฝ่ายชาย

หัวอกเมียลิเก ในคณะลิเกแต่ละคณะมักจะมีลิเกชายหญิงที่แต่งงานกันหรือมีความสัมพันธ์ฉันท์สามีภรรยากัน ในกรณีที่ฝ่ายชายเป็นพระเอกหรือผู้แสดงหน้าตาดีแล้วมีแม่ยกมาติดพันด้วย ฝ่ายหญิงต้องตกอยู่ในสภาพที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกเหมือนกัน โดยทั่วไปทั้งคู่จะช่วยกันปิดบังสถานภาพสมรสที่แท้จริงของฝ่ายชาย โดยบอกว่าฝ่ายชายยังเป็นโสด ไร้คู่ครอง ส่วนฝ่ายหญิงก็ไม่แสดงตัวใกล้ชิดเป็นเจ้าของอย่างออกหน้าออกตา หรือไม่จัดที่นั่งที่นอนในโรงลิเกติดกัน เมียลิเกท่านหนึ่งบอกว่า "ถ้าแม่ยกขึ้นมาบนโรงลิเก เราเป็นเมียก็จะเฉยไปเลย ทำเป็นไม่รู้จัก มันเป็นอาชีพ แม่ยกกับลิเกเป็นของคู่กัน เป็นที่รู้กันว่าเมื่อการแสดงเสร็จสิ้นลง ผู้หญิงอยู่เฝ้าโรงลิเก ผู้ชายลงไปกับแม่ยก แม่ยกบางคนถ้ารู้ว่ามีเมียแล้วก็จะถอยเลย บางคนทวงของรางวัลคืนก็มี"[97]

ลิเกฝ่ายหญิงอีกท่านหนึ่งที่เราสัมภาษณ์เป็นแฟนที่คบหากันมานานและรักกันแต่ยังไม่ได้แต่งงานกัน ฝ่ายชายเนื้อหอมมีแม่ยกหลายคน เธอเล่าถึงหัวอกของแฟนที่สามีต้องออกไปไหนมาไหนกับแม่ยกว่า "...แฟนมีแม่ยกหลายคนอยู่หลายจังหวัด เคยเจอแม่ยกเขาสองครั้ง แต่เราต้องทำเป็นไม่รู้จักกับแฟนเรา ถ้ามีแฟนก็เหมือนกับไปหลอกเขาก็จะไม่ได้เงิน แม่ยกเขาเป็นคนปักษ์ใต้ เคยไปเจอที่สุพรรณบุรี เขามีรถส่วนตัว มากันหลายคน เขาเล่นหวย เล่นไพ่แต่กิจการอย่างอื่นเราไม่รู้ เขาเป็นใหญ่อยู่แถวนั้น ไม่มีสามีเพราะแม่ยกส่วนมากเป็นม่าย แม่ยกอีกคนอยู่ที่สุรินทร์ เคยเจอแม่ยกคนที่มาจากปักษ์ใต้เพราะเขามาเยี่ยมที่โคราช แฟนก็พาไปกินข้าวด้วยกัน แล้วบอกว่าเราเป็นน้องสาว ก็กินข้าวกับเขา เราก็ไม่ได้คิดอะไร อายุเขาก็ 40 กว่าแล้วมาด้วยกัน 2 คนมาเครื่องบิน แฟนก็ต้องไปกับเขา ต้องค้างคืนด้วย เขาต้องหาเงิน ชีวิตลิเกก็ต้องเป็นอย่างนี้ ต้องทำใจ..."[98]

อย่างไรก็ตาม เมียลิเกหลายคนก็ทำใจไม่ได้หรือตีสีหน้าได้ไม่สนิท ทั้งๆ ที่ หลายคนยึดคติประจำใจที่ว่า "หวงน่ะไม่หวง แต่อย่าควงให้เห็น" เมียลิเกท่านเล่าถึงหัวอกของเมียที่ต้องกินน้ำ

---

[95] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์ชาย อายุ 43 ปี: พ่อยก.*** 16 ตุลาคม 2539.

[96] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: ลิเกหญิงกับผู้ชาย.*** 24 กันยายน 2540.

[97] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 30 ปี: แม่ยก.*** 5 พฤศจิกายน 2540.

[98] ศิลปกิจ ตีขันติกุล. ***สัมภาษณ์หญิง อายุ 19 ปี: แม่ยก.*** 9 ตุลาคม 2540.

ใต้ศอกอย่างเหลืออดว่า "...หนูไม่ถูกกับมัน[แม่ยก] หมั่นไส้ มันขับรถเก๋งไปกรุงเทพฯ ไปๆ มาๆ แม่ยกคนนี้ขายหวย ออกเงินกู้ ตอนไปเล่นลิเกที่ตลาดพระโขนงก็เจอมัน [อายุ]แก่กว่าแม่หนูอีก เมื่อคืนนี้มันมา หนูไม่สนใจไล่มันหนี แต่มันก็ไม่หนี เมื่อคืนก่อนขับหายไปกับแฟนหนู หายไปไหนไม่รู้ นั่งกินเหล้าบนเวทีทั้งคืนจนสว่างก็ยังไม่เลิก เพิ่งมาหยุดกินตอนสายๆ นี้เอง

แม่ยกคนนี้ให้เงิน ให้พวงมาลัยเงินหน้าเวที ซื้อของให้ ซื้อมอเตอร์ไซค์ให้ราคา 60,000 บาท ตอนนี้จอดอยู่ที่หน้าบ้าน แม่ยกคนนี้รวยที่สุด นอกจากมอเตอร์ไซค์ก็ให้เสื้อเพชร เงินทอง ขาดเหลืออะไรบอกเขา เขาก็ให้ทุกอย่าง แฟนมีแม่ยกหลายคน แม่ยกคนนี้ก็รู้ว่าเราเป็นผัวเมียกัน เขาเคยให้รางวัลหนู 500-1,000 บาท แต่ให้แฟน 10,000-30,000 บาท แหวนเพชรก็เคยให้ พวกแม่ม่ายเป็นโรคจิตหรือเปล่า ชอบให้แฟนไปนอนด้วยทั้งๆ ที่แก่กว่าแม่หนูอีก หนูไม่เคยต่อว่า เพราะแม่ยกให้แฟน แฟนก็เอามาให้หนู หนูอดเปรี้ยวไว้กินหวาน กินนานๆ ไม่ต้องต่อว่าแม่ยกหรอก"[99]

อย่างไรก็ตาม ชาวลิเกโคราชส่วนใหญ่ก็มองเห็นว่า คนที่เป็นเมียควรจะทำใจ สาเหตุที่สามีตัวเองต้องทำอย่างนั้นเพราะมันเป็นอาชีพ เป็นการทำมาหากินเลี้ยงครอบครัวอย่างหนึ่งและที่สำคัญสามีภรรยาต้องเข้าใจร่วมกันว่า การไปกับแม่ยกเป็นเพียงชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น เมียลิเก "ต้องทำใจ มันเป็นผลประโยชน์ร่วมกัน หมายความว่าผัวได้มา เมียก็ต้องได้ มีผลประโยชน์มา เมียก็ไม่ค่อยมีปัญหา ลิเกน้อยรายที่จะทิ้งเมียไปอยู่กับแม่ยก เมื่อเราร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมา เมื่อได้ดีมีสุขก็ต้องอยู่ด้วยกัน บางคนแม่ยกจับได้ว่าลิเกมีเมีย ลิเกก็ต้องยอมรับ แม่ยกต้องทำใจ จะทำยังไงได้ก็มาชอบผัวเขา"[100]

ลิเกขอทาน:
"เต้นกินรำกิน" ในยุคไอเอ็มเอฟ

ภาพลักษณ์ของ "ลิเกขอทาน" มักจะเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงได้ยากเมื่อมีการกล่าวถึงลิเกไทยสมัยใหม่ ทำไมลิเกไทยจึงได้รับการตราหน้าว่าเป็นขอทาน ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับภาพลักษณ์เช่นนี้เป็นอย่างไร และที่สำคัญชาวลิเกเองมีปฏิกิริยาอย่างไรต่อคำกล่าวหาที่รุนแรงเช่นนี้ พวกเราพยายามตอบคำถามต่างๆ เหล่านี้โดยใช้ข้อมูลที่พวกเราได้เรียนรู้จากการศึกษาลิเกโคราชและจากผลการศึกษาที่เกี่ยวข้อง

ในราวต้นปี พ.ศ. 2540 พ่อครูบุญยัง เกตุคงได้เล่าถึงความสลดหดหู่เมื่อท่านได้ประสบกับสิ่งที่ท่านเรียกว่าความตกต่ำของวิชาชีพลิเกไว้ดังนี้ "... วันหนึ่งมีลิเกมาเล่นใกล้บ้านผม ผมไปดูแล้วก็สลดใจ ออกมาก็หยิบไมค์ขึ้นมาร้องเพลงสากลกับเพลงลูกทุ่ง ลิเกสมัยก่อนเขามีหลัก แต่เดี๋ยวนี้

---

[99] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์หญิง อายุ 33 ปี: แม่ยก*, 2 มกราคม 2541.

[100] ศิลปชัย ตี่จันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 55 ปี: การปิดบังสถานภาพการแต่งงาน*, 16 ธันวาคม 2540.

เขาไม่มีครับ อย่างพอเกี้ยวนางเสร็จสรรพจูงกันได้ก็เข้าโรงแสดงว่าเรียบร้อยแล้ว...จบกันเท่านั้น มิหนำซ้ำบางคณะตัวพระเอกนางเอกออกมาถือขันขอสตางค์คนดู คล้ายๆ กับเป็นลิเกขอทาน มันไม่ถูกต้อง วันนั้นเดินไปดูเลยไปซื้อข้าวสารให้กระสอบหนึ่ง เวทนาเขา มันไม่มีค่าตัวกัน ขอข้าวกินไปมื้อๆ หนึ่ง มันตกต่ำถึงขนาด"[101] หรือคำให้สัมภาษณ์ที่ว่า "... ลิเกตกอับสุดขีดถึงกับต้องไปเล่นกันริมทางรถไฟริมถนน พระเอกนางเอกถือบาตรลงมาเรี่ยไรเงิน ทุกอย่างมันตกต่ำมาก..."[102]

ทำไมลิเกต้องออกเล่นแล้วถือขันลงไปเรี่ยไรเงินจากผู้ชม หัวหน้าคณะลิเกท่านหนึ่งตอบคำถามข้างต้นนี้ว่า "ที่พวกผมไปเล่นตามตลาดเพราะงานวิกเดี๋ยวนี้ไม่มีแล้วครับ ต้องอาศัยแสดงตามตลาด พอแสดงเสร็จสรรพก็ใช้พระเอกมั่ง พระรองมั่งลงไปถือขันเรี่ยไร บางทีผมนั่งอยู่บนเวทีเล่นไปด้วยดูมือคนส่งไปด้วย เพราะถ้าเราไม่ดู เวลาลิเกเลิกแล้ว เราจะเอาข้าวเอาแกงที่ไหนมากิน จะต้องเกี่ยวต้องดูด้วยเหมือนกัน อย่างเวลาพอเสียงดัง 'ก๊อง' ผมละใจหาย เพราะมันเสียงของเศษสตางค์แล้ว แต่ถ้าเสียงเงียบๆ ก็ดีใจหน่อย แสดงว่าเป็นแบงก์ เรื่องค่าตัวไม่ต้องพูดถึง ขอเพียงมีเงินให้ค่าไฟ ค่าที่ ค่าข้าวก็พอแล้ว"[103]

คำบอกเล่าของหัวหน้าคณะลิเกท่านนี้ได้บอกถึงสภาพการณ์และการดิ้นรนต่อสู้ของคณะลิเกโดยเฉพาะคณะลิเกที่มีขนาดเล็ก ไม่มีชื่อเสียงและไม่มีดาราลิเกเพียงพอที่จะดึงดูดกำลังเงินสนับสนุนจากแม่ยกได้เพียงพอ ชาวลิเกโคราชท่านหนึ่งกล่าวตอบโต้ข้อกล่าวหา "ลิเกขอทาน" อย่างตรงไปตรงมาว่า "เราเอาศิลปะมาแลกค่าน้ำเงินของพ่อแม่พี่น้อง ท่านไม่ให้ก็นั่งชมไปเถอะ ท่านพูดว่าเราเป็นลิเกขอทาน ให้มาบาทสองบาทมาหาว่าเราเป็นลิเกขอทาน มันไม่ถูก เราเอาการแสดงมาแลก ไม่ใช่ขอทาน เสื้อเพชรชุดเท่าไหร่ เครื่องแต่งหน้าแต่งตัวเท่าไหร่"[104]

ชาวลิเกเหล่านี้เหมือนกับจะบอกสภาพความเป็นจริงที่ว่า จะมีลิเกกี่คนที่โด่งดังมีแม่ยกพ่อยกมาอุปถัมภ์จนร่ำรวยและยกระดับชีวิตของตนเองและครอบครัวให้สุขสบายได้ ในความเป็นจริงลิเกเป็นศิลปะการแสดงเพื่อความอยู่รอดและปากท้องของผู้แสดง ลิเกเป็นอาชีพหรือเครื่องมือในการทำมาหากินของคนกลุ่มหนึ่งที่เรียกตัวเองว่า ผู้แสดง โต้โผ นักดนตรีปี่พาทย์ รวมทั้งเด็กประจำรถขนของ ติดตั้งเวทีและอุปกรณ์การแสดง คนกลุ่มนี้ยืนยันว่า พวกเขาไม่ได้มาขอทานใครกิน แต่พวกเขาใช้ศิลปะมาแลก พวกเขาลงทุนลงแรงในการแสดงแต่ละครั้ง ไม่ได้มาขอใครฟรีๆ ลงทุนในการติดตั้งเครื่องเสียง เวทีและอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ ลงทุนจ่ายค่าไฟค่าน้ำและค่าเช่าสถานที่ ลงทุนค่าเครื่องสำอางค์ที่ใช้ในการผัดหน้าทาแป้ง ลงทุนตัดชุดสวย หรูหรา อลังการ และที่สำคัญลงแรงลงความคิดในการแสดงทั้งในส่วนที่เป็นคอนเสิร์ต ร้องรำทำเพลงตามบทลิเกและดนตรี

---

[101] บุญยัง เกตุคง อ้างใน อัจฉราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดินศิลป์ในพื้นบ้าน." *สารคดี*. 2, 80 (ตุลาคม 2534):98.

[102] เจนภพ จบกระบวนวรรณ อ้างใน อัจฉราวดี ม่วงสนิท. อ้างแล้ว, หน้า 99.

[103] อ้างใน อัจฉราวดี ม่วงสนิท. อ้างแล้ว, หน้า 93.

[104] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 85 ปี: ทัศนะต่อคำว่า 'ลิเกขอทาน.'* 5 มกราคม 2541.

ปี่พาทย์ ทุกส่วนที่ประกอบกันขึ้นเป็นการแสดงลิเกแต่ละครั้งล้วนแต่มาจากการลงทุนลงแรงที่หวังผลตอบแทนในทางธุรกิจทั้งสิ้น

นอกจากนี้ ชาวลิเกไม่ได้บังคับขู่เข็ญผู้ชมให้จ่ายเงิน ทุกอย่างมาจากความสมัครใจ ความเมตตาสงสารและน้ำใจจากผู้ชม เจ้าภาพและพ่อยกแม่ยก ส่วนคำออดอ้อนเพื่อขอเงินรางวัลและสินน้ำใจอื่นๆ จากผู้ชมถือว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของชาวลิเก นี่คือการใช้ศิลปะการแสดงเพื่อ "หาเงิน" ทำอย่างไรจะให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ เมื่อเกิดความประทับใจแล้ว ทำอย่างไรจึงจะทำให้ผู้ชมตัดสินใจควักกระเป๋าก้าวเดินออกมาหน้าเวทีเพื่อมอบรางวัลให้กับผู้แสดงแต่ละคน

จะเห็นได้ว่ากลุ่มคนที่กล่าวถึงลิเกขอทานตั้งใจจะวิพากษ์วิจารณ์กลุ่มลิเกที่ทำให้วิชาชีพและศิลปะการแสดงแขนงนี้ตกต่ำ ไร้รสนิยมทางศิลปะและไร้ความอาย คนกลุ่มนี้ ได้แก่ ชนชั้นผู้นำ ชนชั้นกลางผู้มีการศึกษาและฐานะทางเศรษฐกิจและสังคม ครูลิเก ศิลปินลิเกอาวุโสรวมทั้งคณะลิเกใหญ่ที่มีชื่อเสียงและมีฐานะทางการเงินมั่นคง ตัวอย่างของการวิพากษ์วิจารณ์ลิเกขอทานในวงการลิเกโคราชอาจพิจารณาได้จากคำกล่าวต่อไปนี้ "ลิเกคณะอื่นออกเล่นขอเงิน เป็นลิเกขอทาน แต่เราไม่ทำ เสียชื่อ เสียมาด เรารักษามาตรฐาน ต้องรักษาไม่ให้หมดไป มีงานก็เล่น ไม่มีงานก็ไม่เล่น ใช้เงินที่เก็บไว้ตลอดปี ลิเกมันล้มลุก"[105]

ควรกล่าวด้วยว่า ลักษณะที่เรียกว่าลิเกขอทานนั้น ได้แก่ การแสดงตามวิกในช่วงเข้าพรรษาหรือฤดูฝน ซึ่งเป็นช่วงที่ลิเกแต่ละคณะไม่มีงาน ทุกคนต้องดิ้นรนหาทางเลี้ยงปากท้องของตนเองและสมาชิกในคณะ ถ้าเป็นการแสดงงานปลีกหรืองานอื่นๆ ในฤดูที่มีเจ้าภาพมาว่าจ้างตามปกติจะไม่มีลิเกคณะใดเลยออกไปเร่แสดงตามวิก ถ้ามีรายได้พอเลี้ยงปากท้องตัวเองพวกเราก็เชื่อว่าไม่มีลิเกคณะใดปรารถนาที่จะถูกตราหน้าว่าเป็น "ขอทาน" ไม่มีใครอยากจะแต่งชุดพระเอกชุดนางเอกแล้วเดินลงเวทีถือขันไปขอบริจาคจากผู้ชม ทุกคนต่างก็ตะขิดตะขวงใจแทบทั้งสิ้น ฝ่ายผู้ชมก็กระอักกระอวนใจ ผู้ขอก็ไม่สบายใจ แต่ทุกฝ่ายไม่มีทางเลือกมากนัก เมื่อไม่ให้อย่างเต็มใจก็ต้องลงไปขอตัวต่อตัว หรือใช้วิธีการออดอ้อนหรือวิธีอื่นเพื่อให้ได้มาซึ่งเงินทองหรือข้าวปลาอาหารประทังชีวิตในยามที่ตกต่ำ

ช่วงที่เศรษฐกิจตกต่ำตั้งแต่กลางปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ชาวลิเกโคราชยิ่งประสบความยากลำบากขึ้นอีกหลายเท่า หัวหน้าคณะลิเกท่านหนึ่งบอกว่า "ธรรมดาช่วงออกพรรษาจะมีงานแล้ว แต่ปีนี้ไม่มีงาน ปัจจุบัน (2540) ถ้าเจ้าภาพหาลิเกราคา 20,000 บาท เขาว่าราคาแพงเกินไป เขาไปหาอย่างอื่นที่ราคาถูกกว่า 8,000-10,000 บาท (เช่น เพลงโคราช เพลงโคราชซิ่ง หมอลำซิ่ง หมอลำร็อค ฯลฯ)"[106] บางท่านก็บอกว่า อัตราค่าจ้างของคณะลิเกโคราชทุกวันนี้แพงเกินไป "คณะที่เคยมีงาน 25 คืนในหนึ่งเดือน ปีนี้อาจเหลือ 15 คืน เคยมี 15 คืนต่อเดือนก็จะเหลือ 5 คืน แถวถนนสวายเรียงมีลิเก 50-60 คณะ แต่ละวันมีออกไปเล่นไม่เกิน 4-5 คณะ บ้านเมืองมันเศรษฐกิจไม่ดี อีก

---

[105] สุริยา สมุทคุปต์. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 68 ปี: ลิเกขอทาน.* 30 ตุลาคม 2540.

[106] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 45 ปี: สำนักงานลิเกลูกเงาะ ผลงาม.* 27 ตุลาคม 2540.

อย่างค่าจ้างก็แพงมาก จากที่เคยจ้าง 5,000 บาทขึ้นเป็น 7,000-8,000 บาท ทุกวันนี้ต้องจ้างไม่ต่ำกว่า 20,000 บาทต่อคืน ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าไปเห็นทางกรุงเทพฯ คิดค่าจ้างแพงก็เอาตามเขา อ้างว่าลิเกกรุงเทพฯ เล่นแค่ครึ่งคืนยังได้ตั้งเยอะ แต่ลิเกโคราชเล่นยันสว่างก็น่าจะตั้งราคาสูงได้ คน[เจ้าภาพ]เลยไม่มีเงินจ้าง"[107]

ในยุคที่เรียกว่า "ยุคไอเอ็มเอฟ" อาจเป็นยุคหนึ่งที่ชาวลิเกโคราชและชาวลิเกไทยทั่วไปต้องเตรียมรับและปรับตัวกับสถานการณ์ที่ยากลำบากเช่นเดียวกับกลุ่มคนวิชาชีพอื่น วงจรเช่นนี้ชาวลิเกส่วนใหญ่มองเห็นและคุ้นเคยมาพอสมควรเพราะนี่คือวงจรของ "พืชล้มลุก" ที่เวียนมาเยือนอีกวาระหนึ่งแล้ว

บทสรุป:

ลิเก: ศิลปะการแสดงในกระแสวัฒนธรรมประชา

จากการศึกษาลิเกโคราชอย่างละเอียด พวกเรามองเห็นความสำคัญของศิลปะการแสดงแขนงนี้ในฐานะที่เป็นตัวแทนของศิลปะการแสดงหรือรูปแบบของสื่อบันเทิงในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยสมัยใหม่ ลิเกเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชา (popular culture) หรือกระแสวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่ไม่ใช่ทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้าน (วัฒนธรรมราษฎร์) หรือวัฒนธรรมราชสำนัก ลิเกในกระแสวัฒนธรรมประชาไทยประกอบด้วยคุณลักษณะสำคัญ 6 ประการต่อไปนี้

1. "ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่มีจุดกำเนิดอยู่ในวิถีชีวิตของคนธรรมดาสามัญที่เรียกว่า "ประชาชน" คนกลุ่มนี้ประกอบด้วยชนชั้นผู้ใช้แรงงานซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของรัฐชาติไทยสมัยใหม่ เช่น ชาวไร่ ชาวนา กรรมกร พ่อค้า แม่ค้า หรือชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป

2. "ลิเก" ไม่ใช่ศิลปะการแสดงของชนชั้นผู้นำ (elite) ซึ่งเต็มไปด้วยแบบแผน ความเคร่งครัดเป็นทางการและความศักดิ์สิทธิ์ จริงๆ แล้ว ชนชั้นผู้นำดูถูกดูหมิ่นและกล่าวหาว่าลิเกไร้รสนิยมทางศิลปะ หยาบคายหรือที่เรียกว่า "ลามกตลกเล่น"

3. "ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่เน้นปฏิสัมพันธ์โดยตรงระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม รวมทั้งเป็นศิลปะการแสดงที่อ่อนไหวและปรับตัวต่อความต้องการและรสนิยมทางศิลปะของผู้ชมอยู่ตลอดเวลา ลิเกจะอยู่ไม่ได้ถ้าฝืนกระแสความนิยมของคนดู ในแง่นี้ลิเกได้พัฒนาความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างแม่ยกกับลิเกที่ซับซ้อนขึ้นมาเพื่อตอบสนองปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว

4. "ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่มุ่งหารายได้เพื่อเลี้ยงปากท้องของผู้แสดงและครอบครัว ในแง่นี้ลิเกเป็นศิลปะเชิงพาณิชย์ที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อการบริโภคในตลาดธุรกิจบันเทิง

5. "ลิเก" เป็นศิลปะการแสดงที่นำเสนอความเป็นจริงในเชิงโลกียะของมนุษย์และโลกความจริงทางโลกียะเกิดจากการจำลองและล้อเลียนความดิบอุจาดอันเนื่องมาจากกิจกรรมทางกาย

---

[107] ศิลปกิจ ตี่ขันติกุล. *สัมภาษณ์ชาย อายุ 60 ปี: ผลกระทบจากเศรษฐกิจตกต่ำ.* 28 ตุลาคม 2540.

พื้นฐานของมนุษย์ กิจกรรมดังกล่าวได้แก่ การกิน การร่วมเพศสืบพันธุ์ การขับถ่ายของเสียหรือสิ่งปฏิกูลและการนอนหลับพักผ่อน ชาวบ้านร้านตลาดเรียกกิจกรรมเหล่านี้ว่า "กิน ขี้ ปี้ นอน"

6. "ลิเก" และศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมประชาอื่นๆ (เช่น หมอลำ ลำตัด หนังตะลุง) มีนัยของการประท้วง ล้อเลียนและเสียดสีชีวิตและโครงสร้างทางสังคมแฝงอยู่ ชาวบ้านร้านตลาดสื่อความคิดดังกล่าวโดยการจำลองโลกและความเป็นจริงมาไว้บนเวทีการแสดง จากนั้นก็นำเสนอการแสดงที่เน้นความดิบและอุจาดของร่างกาย เน้นการเล่นหัวกับสิ่งที่สังคมถือว่าศักดิ์สิทธิ์สูงส่ง เน้นการสร้างความตลกขบขันให้กับผู้ชมโดยการเปิดเผยหรือแสดงกิจกรรมทางกายต่าง ๆ ที่ต้องห้ามหรือสงวนไว้เฉพาะในที่ส่วนตัวบนเวทีหรือต่อหน้าสาธารณชน ในสายตาของชาวบ้านร้านตลาดกิจกรรมทางกายคือ การหัวเราะเยาะเย้ย เสียดสีและเย้ยหยันต่อชีวิตและโลกที่เต็มไปด้วยกฎระเบียบ ข้อห้าม ชนชั้นและความอยุติธรรมทางสังคมต่างๆ

ศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมประชาสื่อความเป็นจริงที่ว่า มนุษย์เราจะยากดีมีจน จะรวยล้นฟ้าหรือยากจนข้นแค้น จะเป็นนายหรือไพร่ ทุกคนต่างก็มีกิเลสตัณหาเหมือนกัน "กิน ขี้ ปี้ นอน" เหมือนกัน และเวียนว่ายอยู่ในวัฏจักรของการเกิด แก่ เจ็บ ตายเหมือนกัน ไม่มีมนุษย์หน้าไหนหลีกหนีความจริงเหล่านี้ได้พ้นเลย...แม้แต่คนเดียว ใยมนุษย์ต้องจริงจัง เคร่งเครียดและเอาเป็นเอาตายกับชีวิตตลอดเวลาด้วยเล่า ทำไมไม่ลองมองโลกและชีวิตด้วยความผ่อนคลาย ปลดปล่อยและอิสระไร้กฎเกณฑ์ดูบ้าง ทำไมเราจึงไม่มองความเป็นจริงด้านที่ไม่เป็นเหตุเป็นผลและด้านที่สังคมถือว่าต่ำ หยาบและไร้รสนิยมดูบ้าง ชาวลิเกเหมือนจะบอกเราว่าชีวิตไม่มีอะไรจีรังยั่งยืน ทุกอย่างเป็นเรื่องของการแสดงตามบทลิเกชีวิต ไม่ว่าเจ้า ไพร่หรือเสนาต่างก็ดิ้นรนต่อสู้เพื่ออำนาจและผลประโยชน์ของตนทั้งนั้น ในท้ายที่สุดแล้ว ชีวิตก็เดินไปสู่จุดจบที่ปลายทางเดียวกัน

บรรณานุกรม

"คำต่อคำถอดใจเรื่องเกย์ บทสัมภาษณ์ของไชยา มิตรชัย." ***แพรวสุดสัปดาห์.*** 352 (1 ตุลาคม 2540).

จารุวรรณ ธรรมวัตร. "ภาพสะท้อนสังคมในวรรณกรรมอีสานหลังการปฏิรูปการปกครองหัวเมืองอีสาน." ใน ***วัฒนธรรมพื้นบ้าน: กรณีอีสาน.*** หน้า 184-190. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2532.

เจตนา นาควัชระ. "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี." ใน ***รายงานผลการสัมมนาเรื่อง "วิธีคิดของคนไทย"*** ครั้งที่ 1, หน้า 25-56. จัดโดยคณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาปรัชญา ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. ณ ห้องประชุมสารนิเทศ, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 18 มีนาคม 2539.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. ***ยี่เก: จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล."*** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2524.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. "พ่อครูหอมหวล นาคศิริ: ราชาลิเกลูกบท." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** 22, 9 (กันยายน 2526): 4-17.

"เจมส์-ไชยาคว้าพระพิฆเนศทอง." ***ไทยโพสต์ เอ็กซ์ไซท์.*** 16 มิถุนายน 2541.

"ไชยา มิตรชัยเสน่ห์แรงตรงไหน." ***ทีวีพูล.*** 8, 393 (5-11 ธันวาคม 2540): 23-25.

ไชยา มิตรชัย: พระเอกลิเกลูกทุ่งเงินล้าน 'ไม่ธรรมดา.' มปป. มปพ.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ***สาส์นสมเด็จ.*** เล่ม 17. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505.

เติม วิภาคพจนกิจย์. ***ประวัติศาสตร์อีสาน.*** ฉบับพิมพ์ครั้งที่สอง. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530.

ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ประวัติลิเก ประสบการณ์ของชีวิต สารคดีลิเก." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** (พฤศจิกายน 2529): 18-24.

ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** (ธันวาคม 2529): 33-38.

ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** (มกราคม 2530): 57-65.

ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ประวัติลิเก." ***วารสารวัฒนธรรมไทย.*** (มีนาคม 2530): 65-69.

TV MAGAZINE ฉบับพิเศษศิลปินดัง: ไชยา มิตรชัย. กรุงเทพมหานคร: ANIMATE PRINT AND DESIGN, มปป.

ไทยโพสต์เอ็กซ์ไซท์. 16 มิถุนายน 2541.

นาท บุญน้อย. ***ลิเกเปื้อนยิ้ม.*** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2524.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ***ท่องเที่ยวบุญบั้งไฟในอีสาน: บุญบั้งไฟต้องรับใช้ชาวยโสธร ไม่ใช่ชาวยโสธรรับใช้บุญบั้งไฟ.*** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2536.

นิธิ เอียวศรีวงศ์ และอคิน รพีพัฒน์. "ผ้าข้าวม้ากับผ้าซิ่นและกางเกงใน." ***ศิลปวัฒนธรรม.*** 12, 2 (ธันวาคม 2533): 106-16.

นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ***สาส์นสมเด็จ.*** เล่ม 18. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2505.

บุญยัง ทุ้มยอด: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก). ณ เมรุวัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา. 13 มกราคม 2541. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นติ้ง, 2541.

บุญยัง เกตุคง. "บทสัมภาษณ์: บุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ." อรณา, ผู้สัมภาษณ์. ***พลอยแกมเพชร.*** 6, 121 (14 กุมภาพันธ์ 2540). อ้างถึงใน ***บุญยัง ทุ้มยอด: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิง***

ศพครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก), หน้า 159-95. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นติ้ง, 2541.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. ***เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา.*** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. "ร่างในละครชาวบ้าน." ใน ***เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา***, หน้า 125-60. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

ปิยฤดี ไชยพรและไชยันต์ ไชยพร. "เซ็กส์: กิจกรรมที่คุณชอบทำ แต่ไม่ชอบพูด..." ใน ***เผยร่าง-พร่างกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา,"*** หน้า 63-103. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

ผะอบ โปษะกฤษณะ และสุวรรณี อุดมผล. ***วรรณกรรมประกอบการเล่น: ลิเก.*** กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยฯ, กระทรวงศึกษาธิการ, 2522.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2525.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. ***ลิเก.*** นนทบุรี: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม, มปป.

ภัทรวรรณ ยงค์ชัย. ***"ลิเก: การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับคนดูเปรียบเทียบ เปรียบเทียบกรุงเทพมหานครกับพิษณุโลก."*** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ไทยศึกษา), มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2540.

"ลิเกฝรั่งขนานแท้ อนุรักษ์ศิลปไทยจนวาระสุดท้าย." ***เบื้องหลังข่าวฆาตกรรม.*** 3, 129 (7 สิงหาคม 2541): 4-5, 17.

ว. ชยางกูร. "บ่อเกิดของลิเก." ***สังคมศาสตร์ปริทัศน์.*** 5, 1 (2510): 41-46.

วาณิช จรุงกิจอนันต์. "วัฒนธรรมลิเก." ***มติชนสุดสัปดาห์.*** 14, 722 (24 มิถุนายน 2537): 62

วิไลรัตน์ พิกุลแก้ว และสิริณา ต่อศรี. "ลิเกโคราชในอดีต." ใน ***ของดีโคราช เล่มที่ 1.*** หน้า 203-224. นครราชสีมา: ศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรม, วิทยาลัยนครราชสีมา, 2523.

ศศิธร ธัญลักษณานนท์ และคณะ. "ลิเกภาคกลางในจังหวัดนครราชสีมา." ***ของดีโคราช เล่ม 4 สาขาการกีฬาและนันทนาการ.*** หน้า 209-224. นครราชสีมา: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม, สถาบันราชภัฏนครราชสีมา, 2538.

สมภพ มานะรังสรรค์. ***แนวโน้มพัฒนาการเศรษฐกิจไทยในช่วงก่อนและหลังการปฏิรูปการปกครองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

สถานีประมงจังหวัดนครราชสีมา. ***รายงานประจำปี พ.ศ. 2526.*** กรุงเทพมหานคร: กองประมงน้ำจืด, กรมประมง, กระทรวงเกษตรและสหกรณ์, 2526.

สายพิณ ศุพุทธมงคล และคณะ. "สำรวจทฤษฎี 'ร่างกาย.'" ใน ***เผยร่าง-พรางกาย...,*** หน้า 15-50. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ลิเกเริ่มจากแขกแต่ไม่ใช่แขก ฆ่าละครแต่ต้องตายเพราะละคร." ***ศิลปวัฒนธรรม.*** 16, 8 (มิถุนายน 2538): 51-56.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. "คำนำเสนอ: ความเป็นมาของลิเก." ใน ***ยี่เก: จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล,"*** หน้า (13)-(68). เจนภพ จบกระบวนวรรณ, เขียน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2524.

สุภางค์ หิรัญบูรณะ. "ภาษาในวรรณกรรมชาวบ้าน (ภาษาลิเก)." ***วารสารธรรมศาสตร์.*** 7, 2 (2521) : 2-13.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ***ลิเก.*** กรุงเทพมหานคร: ห้องภาพสุวรรณ บางขุนพรหม, 2522.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, เจนภพ จบกระบวนวรรณ, และบุญเลิศ นาจพินิจ. ***ลิเก.*** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539.

สุริยา สมุทคุปติ์และพัฒนา กิติอาษา. ***สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟอีสาน: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา.*** พิมพ์ครั้งที่ 2. นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.

สุริยา สมุทคุปติ์และคณะ. ***กรวด-หิน-ดิน-ทราย: รัฐ ทุนนิยมและชาวนาอีสานในยุคโลกาภิวัตน์.*** นครราชสีมา: ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2538. (เอกสารอัดสำเนา).

อัจฉราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก: ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน." ***สารคดี.*** 80, 7 (ตุลาคม 2534): 84-101.

อานันท์ นาคคง. "ชมดงลิเก เสน่ห์แห่งมหรสพโคราช." ใน ***บุญยัง ยอดทุ้ม: ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)***, หน้า 225-302. ณ เมรุวัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา. วันที่ 13 มกราคม 2541. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นติ้ง, 2541.

Anagnost, Ann S. "The Politics of Ritual Displacement." In ***Asian Visions of Authority: Religion and the Modern States of East and Southeast Asia,*** pp. 221-54. Edited by Charles F. Keyes, Laurel Kendall, and Helen Hardacre. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.

Bakhtin, Mikhail. ***Rabelais and His World.*** Translated by H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984[1965].

Bourdieu, Pierre. "Symbolic Capital." In ***The Logic of Practice,*** pp. 112-21. Translated by Richard Nice. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." In ***Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education.*** New York: Greenwood Press, 1986.

Clifford, James. "Introduction: Partial Truth." In ***Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography***, pp. 1-26. Edited by James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.

Clifford, James, and George E. Marcus, eds. ***Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.*** Berkeley: University of California Press, 1986.

Coward, Rosalind. ***Female Desires: How They Are Sought, Bought, and Packaged.*** New York: Grove Press, 1985.

Dentith, Simon. ***Bakhtinian Thought: An Introductory Reader.*** London: Routledge, 1996.

Douglas, Mary. "The Two Bodies." In ***Natural Symbols: Explorations in Cosmology,*** pp. 65-81. New York: Vintage Books, 1970.

Durkheim, Emile. ***The Elementary Forms of the Religious Life.*** Translated by Joseph Ward Swain. New York: The Free Press, 1965.

Featherstone, Mike. "The Body in Consumer Culture." In ***The Body: Social Process and Cultural Theory,*** pp. 170-96. Edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth, and Bryan S. Turner. London: SAGE Publications, 1991.

Fiske, John. ***Understanding Popular Culture.*** London and New York: Routledge, 1989.

Foucault, Michel. ***The History of Sexuality Volume I: An Introduction.*** New York: Vintage Books, 1980.

Foucault, Michel. ***Discipline & Punish: The Birth of the Prison.*** Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1977.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds., ***Cultural Studies.*** London: Routledge, 1992.

Hiranburana, Supang. ***"Sociologie D'vn Theatre. Populaire Le Like."*** These de Doctorat de 3 eme Cycle, Soutenue, 1976.

Keyes, Charles F. ***"Who Are the Lue Revisited? Ethnicity in Laos, Thailand, and China."*** Cambridges, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, The Center for International Studies, 1992. (A Working Paper).

Lock, Margaret. "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge." ***Annual Reveiw of Anthropology.*** 22 (1993): 133-55.

Maha Vajiravudh, King. "Notes on the Siamese Theatre." In ***The Siamese Theatre: A Collection of Reprints from the Journals of the Siam Society,*** pp. 3-27. Edited by Mattani Rutnin. Bangkok: Thammasat University, 1975[1911].

Mattani Rutnin, ed. ***The Siamese Theatre: A Collection of Reprints from the Journals of the Siam Society.*** Bangkok: The Sompong Press, 1975.

Mauss, Marcel. "Body Techniques." In ***Sociology and Psychology: Essays,*** pp. 96-123. New York: Routledge & Kegan Paul, 1979[1934].

Seymour-Smith, Charlotte. ***Macmillan Dictionary of Anthropology.*** London: Macmillan Press, 1986.

Smithies, Michael. "Likay." ***Journal of the Siam Society.*** 59, 1 (1971) :34-76.

Stewart, Susan. "The Imagery Body." In ***On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection,*** pp. 104-31. Durham and London: Duke University Press, 1993.

Storey, John. ***An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture.*** Athens: The University of Georgia Press, 1993.

Surapone Virulrak. "The Origins and Historical Development of Likay." In ***Anuson Walter Vella,*** pp. 316-37. Edited by Ronald D. Renard. Honolulu, Hawaii: Southeast Asian Papers, Center for Asian and Pacific Studies, University of Hawaii at Manoa, 1986.

Turner, Victor W. ***Dramas, Fields, and Metaphors.*** Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

Turner, Victor W. ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.*** Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969.

Turner, Victor W. ***The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual.*** Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.

Willis, Susan. ***A Primer for Daily Life.*** London and New York: Routledge, 1991.

บรรณนิทัศน์สังเขปหนังสือและบทความเกี่ยวกับ "ลิเกไทย"

ไขศรี. "ลิเก นาฏกรรมแห่งวิถีไทย". **กินรี**. 12, 6 (มิถุนายน 2538) : หน้า 54-56.

ผู้เขียนได้ข้อมูลจากการสังเกตการณ์การแสดงของลิเกคณะหนึ่ง และศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ได้นำเสนอเกี่ยวกับลิเกดังนี้

"ลิเก" มีต้นกำเนิดมาจาก "เพลงดิเกร์" คือเพลงสวดของพวกเจ้าเซ็น ซึ่งเป็นมุสลิมกลุ่มหนึ่งที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทย ด้วยความไพเราะจึงเป็นที่นิยมในหมู่เจ้านายชั้นสูง ต่อมาคนไทยได้นำเพลงสวดไปหัดขับ มีการผูกเป็นเรื่องสั้น ๆ ร้องเพลงปันตนสลับกับการตีรำมะนา กลายเป็น "ลิเกบันตน" ต่อมามีผู้นำลิเกบันตนมาผสมผสานกับเพลงปี่พาทย์เป็นการเล่นแบบใหม่คือ "ลิเกลูกบท" และมีการพัฒนาการเรื่อยมาจนกลายเป็น "ลิเกทรงเครื่อง" จากที่เคยแต่งกายธรรมดาก็มีการแต่งกายหรูหราสวยงาม เล่นเรื่องยาวขึ้น โดยมีละครรำเป็นแม่แบบ การเล่นเน้นความสวยงามของเสื้อผ้าเครื่องทรง เล่นตลกขบขัน ดำเนินเรื่องรวดเร็วเพื่อให้ถูกใจผู้ชม เรื่องที่เล่นก็มีเรื่องชิงรักหักสวาท เรื่องเกี่ยวกับการทำดีได้ดี เรื่องชาดก มีการสอดแทรกคติสอนใจ ลิเกนอกจากมีเล่นที่ภาคกลางแล้ว ภาคอื่น ๆ ก็มีการเล่นโดยมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน เช่น ลิเกล้านนาหรือลิเก๋พายัพ ภาคเหนือ ภาคอีสานมีลิเกอีสาน และลิเกกลองยาว ภาคใต้มีลิเกป่าและลิเกฮูลู

คึกฤทธิ์ ปราโมช , ม.ร.ว. "ลิเก". **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย-ธรรมศาสตร์, 2515. หน้า 95-96.

ผู้เขียนเป็นผู้ที่มีผลงานด้านการเขียนมากมาย ทั้งปริมาณและคุณภาพ จนได้รับการยกย่องเป็น "ศิลปินแห่งชาติ" งานที่เขียนมีหลายประเภทได้แก่ นวนิยาย เกร็ดประวัติศาสตร์ ศาสนา บทความทางการเมือง และพวกเบ็ดเตล็ดสารคดี ผู้เขียนได้นำเสนอบทความเรื่องลิเก ไว้ดังนี้

ลิเก เริ่มมีการแสดงในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ลงมาจนถึงต้นรัชกาลที่ 5 คำว่า "ลิเก" มาจากภาษาเปอร์เซียว่า "ดิเกร์" คือการร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้าของแขกเจ้าเซ็นที่นับถือศาสนาอิสลาม ในครั้งแรกการร้อง "เพลงดิเกร์" ของพวกแขกเจ้าเซ็นจะนำมาร้องถวายพระพรกษัตริย์เมื่อมีงานในราชวัง และนำมาร้องในงานมงคลต่างๆ ของพวกเจ้านายเพื่อแสดงให้สังคมเห็นถึงความมีบุญวาสนา หลังจากนั้นคนไทยจึงได้นำมาหัดร้องจนกระทั่งกลายเป็นการแสดงแบบไทยที่เรียกว่า "ลิเก" หรือ "ยี่เก" มีเหลือเค้าของแขกเพียงก่อนแสดงต้องมีการออกแขก ลิเกที่แสดงคือ "ลิเกลูกบท" มีการแต่งกายตามสมัยไม่มีการทรงเครื่องมากมาย และมีการร้องรำเป็นเรื่องราว เมื่อมีคนนิยมมากขึ้นจึงได้เล่นเป็นลิเกทรงเครื่อง แต่งตัวเหมือนละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นเครื่องเบาแบบละครนอก นำเรื่องจากละครนอกและเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่มาแสดง ผู้แสดงเป็นชายล้วน ความนิยมของ

ผู้ชมที่มีต่อลิเกส่งผลให้ละครนอกเสื่อมความนิยมและสูญหายไปในสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะลิเกเป็นต้นเหตุ

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. "พ่อครูหอมหวล นาคศิริ" ราชาลิเกลูกบท". **ว. วัฒนธรรมไทย.** 22, 9 (กันยายน 2526) : หน้า 4-17.

หอมหวล นาคศิริ ศิษย์เอกครูดอกดิน เสือสง่า คือศิลปินคนสำคัญผู้สานต่อความรุ่งเรืองของลิเกต่อจากพ่อครูดอกดิน และราชาลิเก เป็นครูผู้ยิ่งใหญ่ของศิลปินลิเกยุคปัจจุบัน หอมหวลถือเป็นผู้ปฏิวัติการเล่นลิเก จากการเล่นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือเรื่องนารีสีไส มาเล่นเรื่องที่ประยุกต์แต่งขึ้นเอง เรื่องที่ดัดแปลงมาจากตำนานหรือเรื่องของนักประพันธ์มีชื่อ เช่น เรื่องขุนศึก ของไม้เมืองเดิม เป็นต้น วิธีการร้องเน้นการด้นกลอนสดที่ไพเราะ การแต่งกายยึดอย่างลิเกลูกทุ่งหรือลิเกลูกบท คือไม่เน้นการทรงเครื่องที่งดงามตระการตามากนัก มีการนำการแต่งกายอย่างละครพันทางมาประยุกต์ใช้ การดำเนินเรื่องรวดเร็ว ทันสมัย มีการจัดฉาก ไฟ แสง สี อย่างสมจริง มีการประยุกต์เอาเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองมาร้องแทรกประกอบการเล่นลิเก และยังเป็นผู้ริเริ่มนำลิเกออกอากาศทางวิทยุเป็นคนแรก นอกจากนั้น หอมหวล นาคศิริ ยังเป็นผู้แต่งเสริม ดัดแปลงเพลงรานิเกลิง ของครูดอกดิน จนกลายมาเป็นเพลง เอกลักษณ์ของลิเกจนปัจจุบัน การปฏิวัติการเล่นลิเกอย่างมากมายนี้เอง ส่งผลให้ทางการยอมรับศิลปินลิเกจนได้รับการยกย่องเทียบเท่าศิลปินสาขาอื่น ๆ ของกรมศิลปากร จนมีชื่อเรียก ลิเกใหม่ว่า "นาฏดนตรี"

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. "พ่อครูดอกดิน เสือสง่า ลิเกรานิเกลิง". **ว.วัฒนธรรมไทย**. 22, 9 (กันยายน 2526) : หน้า 62-75.

ก่อนสมัยรัชกาลที่ 6 การเล่นลิเกเป็นที่ดูถูกเหยียดหยาม ถือเป็นอาชีพเต้นกินรำกิน ตลกลามก รัชกาลที่ 6 ทรงแก้คำสบประมาทโดยการลงเล่นเสียเองในทุกบทบาท จนไม่มีใครกล้ากล่าวหาอีก ยุคนี้ลิเกที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากที่สุดคือลิเกคณะนายดอกดิน เสือสง่า ซึ่งเป็นคณะลิเกทรงเครื่องที่ยึดถือท่ารำตามแบบฉบับอย่างเคร่งครัด และเป็นคณะแรกที่ประยุกต์การละเล่นมาเป็นแบบใช้ชายจริงหญิงแท้ สามารถแสดงบทเข้าพระเข้านางได้สมจริง ตัวเด่นที่เล่นมี 3 ตัว คือ นายผกา น้องชายแท้ๆ ของดอกดิน เล่นเป็นตัวโกง พระเอกคือนายเต็กบุตรบุญธรรม นางเอกคือแม่ละอองลูกสาว นิยมเล่นเรื่องนารีไส คือเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่ต้องทรงเครื่อง เช่น เรื่องขุนช้าง-ขุนแผน พระสังข์ทอง แก้วหน้าม้า เป็นต้น เพลงประกอบการแสดงมี 3 เพลง คือ เพลงสองไม้ เพลงนารีไส และเพลงรานิเกลิง ซึ่งเพลงรานิเกลิงเป็นเพลงที่ครูดอกดินประดิษฐ์ขึ้นเอง มีผู้สันนิษฐานว่าประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญ ที่เป็นเพลงเศร้า มาเป็นเพลงรัก ดอกดิน เสือสง่า ถือเป็นบรมครูทางลิเก มีลูกศิษย์ลูกหามากมายที่มีชื่อเสียง อาทิเช่น หอมหวล นาคศิริ, นายพูน เรืองนนท์, นายหรั่ง เรืองนาม เป็นต้น

เจนพบ จบกระบวนวรรณ. "บทลิเกเรื่องพระอภัยมณี ตอนชีเปลือยอาละวาด." **ว. ดุรุปริทัศน์.** 11 (สิงหาคม 2529): 70-79.

ผู้เขียนได้นำเสนอ**บทลิเกที่เขียนขึ้นเป็นพิเศษเพื่อร่วมฉลอง 200 ปี สุนทรภู่** และบูชาครู บูชาพ่อแก่ของศิลปินลิเกที่ทำให้มีศิลปะลิเกมาร่วม 5 รัชกาล โดยมีเรื่องย่อดังต่อไปนี้

"พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทรมาอยู่เกาะแก้วพิสดารกับท่านโยคีเลยได้เสียกับนางเงือก กระทั่งนางเงือกท้องได้ 3 เดือน พระอภัยมณีซึ่งตอนนั้นบวชเป็นพระฤาษีแล้วก็มาบอกลาว่าจะติดเรือกลับไปยังเมืองรัตนาบ้านเมืองของตนเพื่อเยี่ยมพระราชบิดาพระราชมารดาซักปีครึ่งจึงจะย้อนกลับมารับนางเงือก

ฝ่ายนางเงือกที่อยู่เกาะแก้วพิสดารพบครบกำหนดสิบเดือนก็คลอดบุตรเป็นชายหน้าตาเหมือนพระอภัยแต่แข็งแรงบึกบึนเป็นพิเศษ พระโยคีผู้วิเศษรักดังแก้วตาจึงให้ชื่อว่าสุดสาคร นางเงือกผูกข้อมือลูกไว้ด้วยพระธำมรงค์ของพระอภัยมณี

สุดสาครร่ำเรียนวิชาอาคมทุกอย่างจากพระโยคี เพียงอายุ 3 ขวบก็เก่งกล้าแหวกว่ายน้ำดำลงไปเจอม้ามังกร เป็นม้าประหลาด หน้าเป็นมังกร ตัวสีนิล แต่มีหางเหมือนนาค มีพลกำลังมหาศาลมีอิทธิฤทธิ์ผิดม้าธรรมดา สุดสาครชอบใจอยากจะจับขี่เล่นแต่ม้ามังกรไม่ยอมไล่กัดจนสุดสาครต้องถอยกลับไปหาพระโยคี พระโยคีเล็งญาณรู้แจ้งว่าเป็นม้าคู่บุญจึงเสกหวายให้สุดสาครเอาไปคล้องคอ สุดสาครจึงจับม้ามังกรได้ และกลายเป็นเพื่อนสนิทรักใคร่กันมาแต่บัดนั้น

สุดสาครถามพระโยคีเรื่องพ่อจนรู้ว่าชื่อพระอภัยมณีตอนนี้กำลังครองเมืองผลึกและกำลังจะต้องรบกับชาวลังกา จึงบอกลาพระโยคีและมารดาออกตามหาพระบิดากับม้ามังกร ครองหนังเสือเป็นฤาษีองค์น้อยถือไม้เท้าทิพย์ปักปิ่นทองของพระอภัย

สุดสาครมุ่งหน้าไปบนยอดคลื่นทางทิศพายัพตามคำพระโยคีจนถึงเมืองร้างรบกับยักษ์และผีดิบ 7 วัน 7 คืน ทำท่าจะแย่ นึกถึงอาจารย์พระโยคีก็เหาะไปช่วยเดินทางต่อกระทั่งถึงเกาะพนมที่พำนักของชีเปลือยพราหมณ์ชราเจ้าเล่ห์ผู้หลอกอวดตัวเป็นผู้วิเศษหากินกับชาวเรือที่ผ่านไปมา สุดสาครมาเจอชีเปลือยกำลังนอนหลับอยู่ พอตื่นขึ้นก็ตกใจแต่แกล้งถามจนรู้ความว่าจะตามหาพระบิดาจึงหลอกว่ารู้จัก แต่หนทางข้างหน้าลำบากจะต้องฝ่าไฟกรด แล้วหลอกถามเรื่องต่างๆ จนรู้พลางบอกจะต่อวิชาคาถาวิเศษข้ามไฟกรดได้ให้แต่ต้องไปนั่งพนมมือหลับตาบนปากเหว วางไม้เท้าวิเศษไว้ก่อน สุดสาครหลงเชื่อเลยถูกผลักตกเหวสลบไป ชีเปลือยคว้าไม้เท้าวิเศษแล้วบังคับม้ามังกรหนีจากไปจนถึงเมืองการเวก

ม้ามังกรได้จังหวะก็วิ่งหนีกลับมาหาสุดสาครที่เกาะพนม สุดสาครสลบไปสามวันสามคืนกระทั่งค่อยๆ ฟื้นจึงนึกถึงพระโยคี ท่านก็เหาะมาช่วยอีกครั้งพลางสั่งสอนว่าอย่าไว้วางใจมนุษย์ที่ไม่คุ้นเคยมิเช่นนั้นจะได้รับอันตรายอย่างใหญ่หลวง สุดสาครได้สติก้มกราบรับคำ พระโยคีก็เหาะหายไป สุดสาครก็ขี่ม้ามังกรออกตามหาไม้เท้าวิเศษของตนคืน" การแสดงลิเกเรื่องนี้ที่ เอ.ยู.เอ.

ระหว่างวันที่1-5 กรกฎาคม 2529 เพื่อการศึกษา เพราะโดยทั่วไปเขาไม่นิยมเขียนบทแต่นิยมบทลิเก กลอนสด ซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้แสดง

ชลประคัลภ์ คงหนู. "สะยังบังเหอเบซา...ลิเกป่า กับลมหายใจที่รวยริน ตามเวลาแห่งอายุขัย". **เนชั่นสุดสัปดาห์**. 1, 14(11-17 กันยายน 2535) : หน้า 50-51.

ผู้เขียนทำการศึกษาโดยการสัมภาษณ์และได้นำเสนอเรื่องเกี่ยวกับลิเกป่าได้ดังนี้

"ลิเกป่า" เป็นศิลปะพื้นบ้านของ 4 จังหวัดภาคใต้ คือ ตรัง กระบี่ พังงา และสตูล ไม่มีผู้ใดทราบแน่ชัดว่ามีต้นกำเนิดมาจากที่ใด แต่คนส่วนใหญ่เล่าต่อ ๆ กันมาว่ามีการเล่นมาก่อนที่เกาะศรีพญา จังหวัดกระบี่ แล้วจึงแพร่ออกไปจนเป็นที่นิยม ลิเกป่ามีผู้เล่น 14-20 คน โดยแบ่งลูกคู่ 6 คน สำหรับตีรำมะนา ฆ้องคู่ ฉิ่งและปี่ การแสดงจะวางโครงเรื่องไว้คร่าว ๆ ผู้แสดงต้องอาศัยความชำนาญและไหวพริบปฏิภาณในบทร้อง บทบรรยาย และบทเจรจา โดยการด้นกลอนสด ๆ ด้วยภาษาถิ่นไปตามบทบาทการแสดงที่ได้รับ ในปี พ.ศ. 2512 เมื่อรัฐบาลมีนโยบายปฏิวัติเขียว ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นไปสู่ยุคเสื่อมของลิเกป่า คนในชนบทมีสิ่งบันเทิงหลายรูปแบบเข้ามาให้เลือกตลอด จนลิเกป่าไม่สามารถพัฒนาการแสดงของตนเองให้เป็นที่นิยมของผู้ชม ลิเกป่าจึงค่อย ๆ สูญหายไปตามกาลเวลา

ชวน เพชรแก้ว. "ลิเกป่า". **ชีวิตไทยปักษ์ใต้ ชุดที่ 3** , นครศรีธรรมราช : ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช, 2523. หน้า 47-49.

ผู้เขียนได้กล่าวว่า ลิเกป่า หรือลิเกรำมะนา เป็นลิเกระดับพื้นบ้านหรือแบบสมัครเล่นธรรมดา มีกลองรำมะนาเป็นอุปกรณ์ให้จังหวะในการร้องเป็นสำคัญ และมีลักษณะคล้ายกลอง "ระบานา" ของชาวมลายู จึงสันนิษฐานกันว่าลิเกป่าน่าจะได้แบบมาจากมลายู เป็นที่นิยมเล่นกันมากในพื้นบ้านทางจังหวัดภาคใต้ โดยเฉพาะจังหวัดนครศรีธรรมราช ปัจจุบันหาดูได้ยากเพราะอิทธิพลของสิ่งใหม่ที่เข้ามาแทนที่ อาทิ ลิเกของภาคกลางที่มีการแต่งกายและเนื้อเรื่องที่น่าดูน่าชมกว่า หรือวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามา จึงทำให้ลิเกป่าลดความนิยมลง

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. "ลิเกเขมร". **ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน**, มหาสารคาม : สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (มหาวิทยาลัยมหาสารคามใน ปัจจุบัน), 2532. หน้า 57.

ผู้เขียนเป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับศิลปะการฟ้อนรำเป็นอย่างยิ่ง ได้นำเสนอเกี่ยวกับการเล่นลิเกเขมร ไว้ดังนี้

ลิเกเขมร เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศกัมพูชา โดยคนไทยชื่อ " ตาเปาะ" เป็นคนนำเข้ามา ลักษณะคล้ายลิเกไทย บทร้องและเจรจาเป็นภาษาเขมร มีรำประกอบ

พองาม อาจมีระบำสลับฉากหรือสอดแทรกในเรื่องเช่น รำอาไย หรือกระโนบติงตอง เรื่องที่แสดงนำมาจากนิทานพื้นบ้าน ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ยกเว้นตัวตลกเป็นผู้ชาย การแต่งกายแบบพื้นบ้านสวมมงกุฎเฉพาะตัวพระตัวนาง มีซอตตรัวเอก กลองรำมะนา กรับ ฉิ่ง และฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประกอบ เริ่มแสดงด้วยการไหว้ครูก่อนแล้วจึงเข้าสู่เรื่อง ลิเกเขมรมีเล่นในแถบอีสานใต้ ในจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ แต่ไม่เป็นที่นิยม

ชีวิต 2 ราชายี่เก. **ฟ้าเมืองไทย**. 13, 637 (4 มิถุนายน 2524) : 29, 34.

ผู้เขียนเล่าถึงชีวิตของพระเอกลิเก 2 คน โดยเริ่มที่ดอกดิน เสือสง่า ชาวนครปฐม แม้ว่าจะเป็นคนขี้ริ้วขี้เหร่ ผิวดำ แต่มีความสามารถในการเล่นลิเกมาก ตระเวนเล่นลิเกอยู่ทางภาคกลางและภาคตะวันตก เมื่ออายุประมาณ 50 ปี ได้ย้ายคณะเข้ามาปักหลักตั้งโรงลิเกในกรุงเทพฯ บริเวณตลาดเสาชิงช้า ชีวิตของท่านจะเกี่ยวพันอยู่กับลิเกจนกระทั่งเสียชีวิต เป็นพระเอกลิเกที่มุ่งเล่นลิเกเพื่อผลงานเป็นอย่างยิ่ง ส่วนหอมหวล นาคศิริ เป็นชาวอ่างทองเป็นศิษย์ของดอกดิน เสือสง่า ได้ออกตระเวนเล่นลิเกทั่วทุกภูมิภาค และในราวปี 2490 ได้เข้ามาเล่นลิเกในกรุงเทพฯ บริเวณตลาดทุเรียน บางลำพู จนมีชื่อเสียงโด่งดังมาก ลักษณะของเรื่องที่เล่นจะแหวกแนวโดยหลีกเลี่ยงเรื่องที่เป็นจักร ๆ วงศ์ ๆ นำเรื่องที่นิยมและเข้ากับยุคนั้นมาเล่น หอมหวล นาคศิริ เป็นครูลิเกคนสำคัญที่มีลูกศิษย์มากมายและกระจายออกไปตั้งคณะใหม่ไม่น้อยกว่า 30 คณะ

ดำรง หนูทอง. "ลิเกมหาชาติทรงเครื่อง เอกลักษณ์ของลิเกภาคใต้". **ศิลปวัฒนธรรม**. 13, 3 (มกราคม 2535) : หน้า 116-118.

ผู้ศึกษาศึกษาโดยการสัมภาษณ์หัวหน้าคณะลิเกแก้วราหูที่บ้านโคกงาม หมู่ 3 ต.บ้านใหม่ อ.ระโนด จ.สงขลา "ลิเกมหาชาติทรงเครื่อง" คือลิเกที่เล่นเฉพาะเรื่องพระเวสสันดรเท่านั้น การแสดงจะสลับกับพระเทศน์ กำเนิดขึ้นเมื่อประมาณ 100 ปีก่อน โดยได้รับการฝึกหัดจากคนเพชรบุรี ปัจจุบัน มี 2 วง คือ วงแก้วราหู และวงดาวรุ่งดวงใหม่ซึ่งแยกออกไปจากวงแก้วราหู ลิเกจะใส่หัวโขน เครื่องดนตรีบรรเลงคล้ายวงลิเกทั่วไป วงแก้วราหูมีชื่อเสียงทั่วไปในภาคใต้และต่างประเทศ เช่น มาเลเซียและสิงค์โปร์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์หนึ่งของภาคใต้

เด่นดวง พุ่มศิริ. "ลิเกบันตน". **ว.มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษครบรอบ 40 ปี มศก.** : หน้า 164-176.

บันตน เดิมเป็นการเล่นในบทเบ็ดเตล็ดของลิเกเลียบและอุเละ ของชาวปัตตานีเชื้อสายมลายู การร้องบันตนหรือปะตง เป็นกลอนคล้ายกลอนแปดของไทย เนื้อร้องกล่าวถึงธรรมชาติ ความรัก ใช้ร้องเป็นเพลงเกี้ยวระหว่างชายหญิง ใช้กล่อมเด็กและที่นิยมกันมากที่สุดคือการใช้ร้องว่าโต้ตอบกันในเรื่องที่ไม่ดีให้ตลกขบขัน จนเกิดการละเล่นแบบใหม่คือ "ลิเกบันตน" ในสมัย

รัชกาลที่ 5 ผู้ริเริ่มคือ หะยีแดง ครูพันโด่ง ครูซัน และครูหมัดตุ๊ ต่อมาหะยีแดง แบ่งการเล่นออกเป็น 2 แบบ คือ ลิเกลำตัดกับลิเกลูกบท ลิเกลำตัดหรือลำตัดในปัจจุบัน การเล่นมุ่งให้เกิดความขบขัน พูดจาสองง่ามสองกลอน ยุคแรกเล่นด้วยชายล้วน ต่อมามีพัฒนาการเรื่อยมาจนกระทั่งมีผู้หญิงร่วมเล่นด้วย การเล่นในระยะแรกมุ่งประชันแข่งขัน ปัจจุบันไม่ได้ประชันกันจริงจังกลายเป็นวงเดียวกันที่เรียกว่า "ลิเกผัวเมีย" ส่วนลิเกลูกบท ร้องเดินเนื้องเรื่องอย่างลำตัด จับเรื่องต่างๆ มาเล่น เช่น พระยาน้อยชมตลาด อาบูหะซัน แขกดำ แขกขาว เป็นต้น หรือเรื่องที่แต่งขึ้นเอง ผู้แสดงเป็นชายล้วน การเล่นมีการแต่งตัว ในครั้งแรกมีการประชันแข่งขันกันอย่างลำตัด ต่อมาได้มีพัฒนาการปรับปรุงการเล่นเป็นแบบละคร ร้องเพลงอย่างละคร มีปี่พาทย์รับแทนรำมะนา และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนมาเป็นลิเกในปัจจุบัน

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. "ลิเก" **ในการละครไทย**. กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์, มปป. หน้า 143-150.

ผู้เขียนศึกษาข้อมูลจากเอกสารมือสองเพื่อเป็นเอกสารประกอบการเรียนวิชาวรรณคดีบทละคร ที่เปิดสอนในหลักสูตรภาคภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และได้กล่าวถึงลิเกไว้ว่า

ลิเก ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ลิเกแบ่งเป็น 2 สาขาคือ ละกูเยา ซึ่งเป็นต้นเค้าของลำตัด และฮันดาเลาะ เป็นต้นเค้าของลิเก ประมาณปี 2435 ฮันดาเลาะได้เปลี่ยนเป็นลิเกบันตน และได้พัฒนาเป็นลิเกลูกบทในเวลาต่อมา ช่วงก่อนปี 2441 ได้เกิดวิกลิเกครั้งแรกคือ วิกของพระยาเพชรปราณี (ตรี) และท่านยังเป็นผู้เริ่มนำผู้หญิงเข้ามาแสดงลิเกเป็นครั้งแรกจากที่แสดงด้วยชายล้วน และในช่วงนี้ลิเกยังได้พัฒนาเป็นลิเกทรงเครื่องที่มีรูปแบบการแต่งกายสวยงามหรูหรา เลียนแบบมาจากการแต่งกายของเจ้านาย ในการแสดงลิเก ผู้แสดงต้องคิดค้นกลอนสดเอง ซึ่งส่วนมากใช้กลอนหัวเดียว เครื่องดนตรีใช้ปี่พาทย์ตั้งแต่ลิเกลูกบทแทนการใช้รำมะนาแบบเดิม และนับจากลิเกทรงเครื่องมาเรื่องที่นำมาเล่นนำมาจากละครนอก ละครใน ละครพันทางและเรื่องที่แต่งขึ้นเอง ลิเกนิยมใช้ฉากท้องพระโรง ฉากสวน หรือยุคหลัง ๆ มีการสร้างฉากด้วยเทคนิคแปลก ๆ เพื่อจูงใจผู้ชมและยังมีแสดงออกทางวิทยุและโทรทัศน์ด้วย ลิเกเป็นละครของชาวบ้านที่เล่นแพร่หลายโดยเฉพาะในเขตจังหวัดนครราชสีมา นครสวรรค์ ลพบุรี และอยุธยา เป็นต้น

ทองเจือ โสภิตศิลป์. "ลิเก". **ว.วัฒนธรรมไทย**. 26, 3 (มีนาคม 2530) : หน้า 57-65.

ผู้เขียนเป็นศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาลิเก ประจำปีพุทธศักราช 2528

กล่าวถึงประวัติของลิ เกว่า ลิเกเป็นการแสดงอย่างหนึ่งของชาวมลายูที่เรียกว่า "ยี่เก" การแสดงลิเกของไทยใช้ชื่อว่า ลิเก แบบแขก แต่ศิลปะการแสดงใช้แบบพื้นบ้านเมืองไทย ไม่ว่าจะเป็นการรำ การร้อง การพูด การแต่งกาย ลักษณะของการแสดงลิเกสามารถแบ่งตามช่วงเวลาต่าง ๆ เป็น

ลิเกห้าสมัย ดังนี้ 1) ลิเกสมัยต้น เรียกว่า ยะเก เล่นประกอบรำมะนา ไม่แสดงเป็นเรื่องเป็นราว ผู้แสดงเป็นชายล้วน 2) ลิเกสมัยรอง เรียกว่า ยี่เก แสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ มีปี่พาทย์บรรเลง ผู้แสดงเป็นชายล้วน 3) ลิเก สมัยกลาง เรียกว่า ลิเกทรงเครื่อง ทุกคนแต่งทรงเครื่อง แสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือที่เรียกว่านครีศรีใส เรื่องนิยายก็มีเล่น ผู้เล่นแต่งตัวลูกบท มีปี่พาทย์บรรเลง ผู้แสดงเป็นชายล้วน 4) ลิเกสมัยใหม่ เรียกว่า นาฏดนตรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2486 แต่งตัวทรงเครื่อง สำหรับผู้แสดงเป็นเจ้าแต่งตัวลูกบท แสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ 5) ลิเกปัจจุบัน เรียกว่า ลิเก แต่งตัวลูกบททั้งเสื้อและผ้า มีดนตรีสากลบรรเลงประกอบการแสดง ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้

ปัจจุบันลิเกมีงานแสดงน้อยลง เนื่องจากไม่มีคนนิยมชมและไม่มีเวทีแสดง

นางนวล, นามแฝง. "ชีวิตที่ไม่เหมือนลิเก ของ สมศักดิ์ ภักดี". **วาไรตี้**. 1, 10(พฤษภาคม 2536) : หน้า 228-233.

บทสัมภาษณ์ สมศักดิ์ ภักดี เกี่ยวกับเรื่องราวชีวิตของการเป็นลิเก

สมศักดิ์ ภักดี มีชื่อจริงว่า บุญยิ่ง โสภักดี เกิดในครอบครัวที่พ่อแม่เป็นพระเอกนางเอกลิเก ฐานะทางบ้านตอนเด็กค่อนข้างยากจนจึงเรียนหนังสือไม่จบ ป.1 เริ่มเล่นลิเกตั้งแต่อายุ 6 ขวบ โดยเล่นเป็นตัวประกอบก่อน พออายุประมาณ 14 ปี ก็ได้เล่นเป็นพระเอกแทนพ่อจนมีชื่อเสียง และเมื่อได้เล่นลิเกออกโทรทัศน์ชื่อของสมศักดิ์ก็โด่งดังและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป จนเรียกกันโดยทั่วไปว่า "พระเอก ลิเกเงินล้าน" ซึ่งมีแม่ยกชื่นชอบมากมาย

ประพนธ์ เรืองณรงค์. "ลิเกป่า". **สมบัติไทยมุสลิมภาคใต้ : การศึกษาคติชาวบ้านไทยมุสลิมจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส,** กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2527. หน้า 108-117.

ผู้เขียนปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี งานของผู้เขียนเขียนขึ้นจากบันทึกข้อมูลสนาม ศึกษาจากผู้รู้ และค้นคว้าเอกสารประกอบ ได้นำเสนอเกี่ยวกับลิเกไว้ดังนี้

ลิเกป่า บางทีก็เรียกว่า ลิเกบก หรือลิเกแขกแดง เป็นการแสดงอย่างหนึ่งที่พบในท้องถิ่นหมู่บ้านชาวไทยมุสลิมฝั่งทะเลตะวันตก ได้แก่ จังหวัดกระบี่ ตรัง พัทลุง และสตูล ลิเกป่าต่างจากลิเกฮูลู ตรงที่นอกเหนือจากการแสดงออกแขกเพื่อแสดงให้เห็นถึงปฏิภาณไหวพริบ ยังมีการแสดงเป็นเรื่องราว ส่วนลิเกฮูลูจะมีการขับกลอนโต้ตอบคารมโดยใช้ภาษามลายูเพียงอย่างเดียว ไม่มีการแสดงเป็นเรื่องราว ตัวละครของลิเกป่ามี 3 ตัวคือ แขกแดง ยาหยี และเสนา มีการแสดงออกแขกก่อนจะแสดงเป็นเรื่องราว เครื่องดนตรีประกอบการแสดงมี รำมะนา โหม่ง ฉิ่ง และปี่

ประพันธ์ เรืองณรงค์. "ลิเกฮูลู-ลำตัดไทยมุสลิม". **เอกลักษณ์ไทย.** 1 (กุมภาพันธ์ 2520) : 65-71.

จากการสัมภาษณ์ผู้รู้และการศึกษาจากเอกสาร ผู้เขียนได้นำเสนอเกี่ยวกับลิเกฮูลู ดังนี้

ลิเกฮูลู คือ การเล่นขับกลอนเพลงโต้ตอบกัน สันนิษฐานว่ามีแหล่งกำเนิดในท้องที่อำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี และอำเภอปันนังสะตาร์ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา มีพัฒนาการมาจากการละเล่นที่เรียกว่า "ปันตนอินัง" ซึ่งเป็นการแสดงโดยใช้ขับกลอนโต้ตอบกันไม่แสดงเป็นเรื่องเป็นราว เริ่มแรกการแสดงลิเกฮูลู ใช้ผู้ชายล้วน ต่อมาภายหลังจึงได้มีผู้หญิงมาร่วมแสดง การตั้งวงหรือตั้งคณะลิเกฮูลู คณะหนึ่งมีลูกคู่ประมาณ 10 กว่าคน ผู้ร้องเพลงและขับร้องมีประจำคณะอย่างน้อย 2-3 คน มีรำมะนาและลูกแซ็กเป็นเครื่องดนตรีบรรเลง ท่วงทำนองดนตรีประกอบมีอย่างน้อย 3 จังหวะคือ สโลว์แมมโบสโลว์ และจังหวะนาฏศิลป์อินเดีย

ลิเกฮูลู เป็นที่นิยมของชาวไทยภาคใต้มาก มีการแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานมาแกปูโละ, งานเมาลิด, งานฮารีรายอ และยังมีการจัดลิเกฮูลูออกอากาศทางวิทยุเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนทั่วไป

ปัญญา นิตยสุวรรณ. "ลิเก". **ศิลปากร.** 22, 3(กันยายน 2521) : หน้า 63-67.

ผู้เขียนทำงานที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องลิเกและได้นำเสนอดังนี้

"ลิเก" มีต้นแบบมาจากการแสดง "ดิเกร์" ของชาวมลายู เข้ามาแสดงเมืองไทยครั้งแรกสมัยต้นรัชกาลที่ 5 ที่วังบูรพาภิรมย์ในงานบุญวันเกิดท่านเจ้าของวัง การแสดงครั้งแรกแบ่งเป็น 2 อย่าง คือ 1) ฮันดาเลาะ ที่กลายเป็นแบบของลิเก และ 2) ละกูเยา ซึ่งเป็นต้นแบบของลำตัด การแสดงช่วงแรก ๆ ยังมีการร้องบันตนและตีรำมะนาประกอบอย่างมลายู ผู้แสดงเป็นชายล้วนเรียกว่า "ลิเกบันตน" และต่อมาก็ได้พัฒนาเป็น "ลิเกลูกบท" และ "ลิเกทรงเครื่อง" ตามลำดับ การแสดงลิเกมุ่งความรวดเร็ว ผู้แสดงต้องมีไหวพริบในการร้องและพูด ไม่มีการบอกบท ขั้นตอนการแสดงเริ่มด้วยการโหมโรง ต่อด้วยออกแขกแล้วจึงเริ่มแสดงเรื่องราว เพลงที่ใช้ประกอบการร้องมี เพลงด้นหงส์ทอง เพลงสองไม้ เพลงโนเน เพลงตะลุ่มโปงและเพลงร่านิเกริง มีปี่พาทย์เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ในปี พ.ศ. 2485 "ลิเก" ได้รับการบัญญัติศัพท์ใหม่เป็น "นาฏดนตรี"

เผอิญ ไทยสม. "ลิเก สมบัติวัฒนธรรมคู่บ้านคู่เมือง". **เดลินิวส์ฉบับหลัง.** 16242 (2 เมษายน 2537): หน้า 30.

"ลิเก" ถือเป็นสมบัติคู่บ้านคู่เมืองที่สืบสานต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีต้นกำเนิดมาจากบทสวดของอิสลาม ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของลิเกคือ ผู้แสดงมีการใช้ลีลา ท่าทาง ท่วงทำนองเนื้อร้องที่วิจิตรบรรจง มีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงประกอบ แต่งกายด้วยชุดหรูหราสวยงาม นายดอกดิน เสือสง่า ผู้ประพันธ์เพลง "รานิเกลิง" อันโด่งดัง ถือได้ว่าเป็นบรมครูของลิเกไทย

ที่มีส่วนทำให้ลิเกมีชื่อเสียง และนายหอมหวล นาคศิริ ศิษย์เอกของนายดอกดินก็ถือได้ว่าเป็นผู้สร้างชื่อให้กับลิเกไทยต่อเนื่องจากนายดอกดิน การแสดงลิเกได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลามาจนกระทั่งถึงปัจจุบันนอกจากการปรับเปลี่ยนเครื่องกายให้เข้ากับยุคสมัยแล้ว เครื่องดนตรีที่จากเดิมมีระนาดวง ฆ้อง ปี่ กลอง ตะโพนประกอบ ก็ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสตริงคอมโบ้ คือ กลองยาร์ทเพื่อความอลังการยิ่งใหญ่ มีการนำเอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาประกอบ ซึ่งลิเกไทยก็จะยังคงมีการเปลี่ยนแปลงต่อไปตราบเท่าที่สังคมไทยยังไม่เห็นคุณค่าของศิลปะการแสดงลิเกอย่างที่เป็นอยู่ทุกวันนี้

พนิดา สงวนเสรีวานิช. อันเนื่องมาแต่ "ซากูฮร". **ศิลปวัฒนธรรม**. 16, 8 (มิถุนายน 2538) : หน้า 56-73.

ลิเก มีต้นกำเนิดมาจาก "ซิกรุ" หรือ "ซิกิร" ซึ่งเป็นเพลงสวดสรรเสริญพระอัลล่าห์ของแขกอาหรับแขกเปอร์เซียร์ หรือที่รู้จักกันว่าแขกสุหนี่ เมื่อเข้าสู่เมืองไทยลิเกค่อย ๆ ห่างหายออกจากศาสนามากขึ้น มุ่งเข้าสู่การบันเทิง และเนื่องจากลิเกเป็นศิลปะที่ไม่ค่อยมีกฎเกณฑ์ตายตัว มีการปรับตัวไปตามสภาพแวดล้อมและความต้องการของสังคม ลิเกจึงได้มีแสดงตามภาคต่าง ๆ แตกต่างกันไป ได้แก่ 1) "ลิเกฮูลู" และ "ลิเกป่า" เป็นการละเล่นของภาคใต้ "ลิเกฮูลู" เป็นการละเล่นของพวกมุสลิมที่อาศัยอยู่ใน 4 จังหวัดชายแดน ได้แก่ ปัตตานี ยะลา สตูล นราธิวาส เป็นการเล่นร้องโต้ตอบกันด้วยภาษายาวี "ลิเกป่า" เป็นการละเล่นของไทยพุทธในแถบชายฝั่งทะเลอันดามัน เช่น ตรัง กระบี่ พังงา สตูล และจังหวัดใกล้เคียง เช่น พัทลุง นครศรีธรรมราช เรื่องที่เล่นมีทั้งเรื่องของมุสลิมและไทย ต่อมาได้มีการปรับปรุงเอาเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ มาเล่น หรือเรื่องที่แต่งขึ้นเองมาเล่น และนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่มาประกอบ 2) "ลิเกลูกบท" และ "ลิเกทรงเครื่อง" ของภาคกลางมีพัฒนาการมาจากการเล่นลิเกป่นตนของไทยมุสลิม ต่อมาได้มีการนำเอาป่นตนไปแสดงประกอบการบรรเลงเพลงลูกบท กลายเป็น "ลิเกลูกบท" แล้วได้มีการนำลิเกลูกบทไปดัดแปลงเครื่องแต่งกายให้หรูหราสวยงาม แสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร เดินเรื่องเร็วเรียกว่า "ลิเกทรงเครื่อง" และลิเกก็ได้มีพัฒนาการเรื่อยมากลายเป็น ลิเกเร่ ลิเกลูกทุ่ง ลิเกหางเครื่อง ลิเกคาราโอเกะ เป็นต้น 3) "ลิเกล้านนา" หรือ "ลิเกพายัพ" แสดงในภาคเหนือแถบเชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน เดิมจะใช้ภาษากลางในการแสดง มีเพียงตัวตลกที่ใช้ภาษาเหนือ การแต่งกายเป็นแบบสมัยใหม่ ท่ารำออกไปทางการฟ้อน ต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวนางเอกเป็นแบบภาคเหนือ การแสดงช่วงกลางวันใช้ภาษาเหนือทั้งหมด แต่ช่วงกลางคืนจะพูดภาษากลาง 4) "ลิเกกลองยาว" เป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงลิเกภาคอีสาน เป็นการผสมผสานระหว่างลิเกกับรำกลองยาว และนอกจากนี้ยังมี 5) "ลิเกอีสาน" เกิดจากการผสมผสานระหว่างลิเกกับหมอลำ แสดงเรื่องราวในท้องถิ่น

ปัจจุบันการเล่นลิเกได้รับความนิยมน้อยลง แม้ว่าลิเกจะพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบการเล่นให้ทันตามยุคสมัยก็ตาม

พราวพรรณ พันธุ์สมบุญ. "ลิเก" **ในสุนทรียของนาฏศิลป์ไทย (นาฏ 101)**. มปท, 2524 : 51-55.

ผู้เขียนเป็นอาจารย์สอนนาฏศิลป์ เคยเป็นผู้จัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยบนเวทีมาหลายครั้ง ได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารประกอบกับความรู้เดิมที่มีอยู่ จึงได้นำเสนอเรื่องราวของลิเกไว้ตอนหนึ่งของหนังสือดังนี้

"ลิเก" เกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 มีต้นกำเนิดมาจากการสวดเพื่อบูชาพระเจ้าในศาสนาอิสลาม ต่อมาได้มีผู้นำไปดัดแปลงเพื่อความบันเทิง ลิเกแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ลิเกบันตน ลิเกลูกบท และลิเกทรงเครื่อง ลิเกที่แสดงอยู่ในปัจจุบันคือลิเกทรงเครื่อง การแสดงลิเกจะเดินเรื่องรวดเร็ว ตลกขบขัน แต่งกายสวยงาม ไม่มีการบอกบท ผู้แสดงต้องมีปฏิภาณในการร้องและเจรจา นิยมเล่นเรื่องที่นำมาจากละครนอกละครใน เรื่องพงศาวดาร เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่หรือนวนิยาย ผู้แสดงเดิมเป็นชายล้วน คณะที่แสดงแบบชายจริงหญิงแท้คณะแรกคือ คณะนายหอมหวล นาคศิริ เพลงที่ใช้ร้องมีเพลงหงส์ทอง รานิเกลิง โนเน และมาลัยแปลง มีปี่พาทย์เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง และในปี 2485 ลิเกก็ถูกจัดเข้าสู่การแสดงประเภท "นาฏดนตรี"

พิจิตร ศรีศิลป์. "ลิเก นาฏศิลป์พื้นบ้านของคนไทย น่าเสียดายพบวันใกล้สูญพันธุ์เต็มที". **เดลิมิเร่อร์**. 10, 3639 (10 ตุลาคม 2531) : 14.

ผู้เขียนศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และการศึกษาเอกสารประกอบ ได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับลิเกไว้ดังนี้

"ลิเก" ได้รับอิทธิพลมาจากแขกมุสลิมแถบประเทศอินโดนีเซีย เป็นศิลปะพื้นบ้านที่ได้รับการฟื้นฟูมาครั้งหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 4 และในช่วงสมัยรัชกาลที่ 8 ถือได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของลิเกไทย เนื่องจากเป็นศิลปะการแสดงที่ใช้ภาษาฟังเข้าใจง่าย และราคาไม่แพง จึงได้รับความนิยมจากชาวบ้านร้านตลาดเป็นอย่างมาก กลายเป็นความบันเทิงที่ขาดไม่ได้ในสมัยนั้น จนทำให้เกิดโรงลิเก คณะลิเก และ นักแสดงลิเกที่มีชื่อเสียงอย่างมากมาย เมื่อมาถึงยุคปัจจุบันลิเกกลายเป็นของล้าสมัยในสังคมไทยที่กำลังเสื่อมความนิยมไปเรื่อย ๆ ใกล้สูญหายไปเต็มที แม้ว่าลิเกจะมีการพัฒนาตัวเองมากขึ้นโดยการนำระบบแสดง สี เสียง เครื่องแต่งกาย ตลอดจนฉากประกอบการแสดง พร้อมทั้งพัฒนาเรื่องราวที่แสดงให้ทันก็ตาม สาเหตุที่ทำให้ลิเกไทยใกล้สูญหายก็คือ คนไทยมีนิสัยชอบของนอก เห็นว่าวัฒนธรรมต่างชาติ ดีกว่าวัฒนธรรมของตนนั่นเอง

พูนพิศ อมาตยกุล. "เพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกทรงเครื่อง". **สยามรัฐ**. 41, 13943 (5 มิถุนายน) : 17.

ผู้เขียนเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะการแสดงลิเก โดยเฉพาะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงลิเก จึงได้รวบรวมความรู้ที่ได้จากการศึกษาเอกสาร จากการได้ฟังคำบอกเล่าของผู้รู้ และจากที่ได้มี

โอกาสเข้าชมการแสดงลิเกหลายครั้ง จึงได้นำเสนอเรื่องเกี่ยวกับเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกทรงเครื่องดังนี้

เพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกทรงเครื่องนอกจากเพลงพื้นฐานที่ใช้กันโดยทั่วไปคือ เพลงรานิเกลิง โนเน ตะลุ่มโปง และเพลงหงส์ทอง เพลงที่ลิเกใช้ยังมีอีกมากมายกว้างขวางไม่แพ้ละครนอกละครใน ส่วนมากเป็นเพลงสองชั้นและชั้นเดียว เพลงถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ช่วยเพิ่มความสนุกสนานให้กับการแสดงลิเกที่สำคัญตัวหนึ่ง การเลือกใช้เพลงจะมากน้อยเพียงไรขึ้นอยู่กับความรู้และความชำนาญของผู้แสดง รวมไปถึงผู้บรรเลงเพลงปี่พาทย์ที่ต้องได้เพลงมาก ๆ เพื่อที่จะบรรเลงรับกับลิเกได้ การที่ลิเกได้นักบรรเลงดนตรีเก่ง ๆ คอยบรรเลงเพลงช่วยสอดให้ได้หยุดช่องว่างในการร้อง ผู้แสดงก็จะเบาแรงขึ้น เพลงที่เลือกใช้จะมีลักษณะกระทัดรัดและฟังเข้าใจง่าย เหมาะสำหรับชาวบ้านทั่วไป บางเพลงออกไปในแนวตลกก็มี วงปี่พาทย์วงหนึ่งจะมีผู้เล่นประมาณ 7 คน มากที่สุดไม่เกิน 10 คน เครื่องดนตรีมี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน และฉิ่ง ถ้าเล่นเรื่องที่มี "ออกภาษา" ก็ต้องเพิ่มเครื่องดนตรีภาษาเข้าไปด้วย

เพทาย อรรถศิลป์. "สายทอง ภูธร" อีกทางเลือกของลิเกภาคกลาง". **ศิลปวัฒนธรรม**. 16, 8 (มิถุนายน 2538) : หน้า 66-69.

ผู้เขียนศึกษาโดยการสัมภาษณ์ ลิเกคณะสายทอง ภูธร ลิเกชนะเลิศโล่ทองคำฝังเพชร

ลิเกในปัจจุบันต้องมีการต่อสู้ทุกวิถีทางเพื่อความอยู่รอด ต้องหาสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เช่น การพัฒนาฉาก แสง สี เสียง ให้เกิดความแปลกใหม่ในรูปแบบของการแสดงเพื่อดึงดูดใจผู้จ้างผู้ชมและยังต้องยอมตั้งราคาค่าจ้างในราคาถูก เพื่อให้มีงานแสดงตลอดปี สำหรับค่าตัวนักแสดงตัวพระ-ตัวนาง ได้ประมาณคืนละ 500 บาท ส่วนตัวอื่น ๆ ได้ประมาณคืนละ 150-300 บาท ผู้ให้เรื่องจะได้เรื่องละ 1,000 บาท ต่อการแสดงหนึ่งครั้ง

ไพบูลย์ ดวงจันทร์. "ลิเกฤาจะสิ้นแผ่นดินสยาม". **สยามรัฐ**. 48, 14887 (19 มกราคม 2537) : 7

ผู้เขียนกล่าวถึงลิเกว่าเป็นการละเล่นที่ลอกเลียนมาจากการเล่นของแขกดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมของคนไทย เป็นที่นิยมกันมากทั้งชาวกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด นับตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงแม้จะได้รับการดูถูกเหยียดหยามบ้างก็ตามแต่ลิเกก็จัดเป็นมหรสพพื้นบ้านที่เข้าถึงประชาชนโดยเฉพาะความมีอิสระในรูปแบบการละเล่นสอดแทรกสาระอันใดก็ได้เพื่อให้เข้ากับสถานการณ์ ซึ่งจัดเป็นลักษณะเด่นของลิเกและทำให้ลิเกสามารถคงอยู่จนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าลิเกจะได้รับความสนใจน้อยลงเพราะศิลปะทางตะวันตกเข้ามาแพร่หลายแต่ลิเกก็ยังได้รับความนิยมอยู่ในต่างจังหวัด หรือแม้แต่หมู่นิสิตนักศึกษาและแวดวงนักวิชาการที่พยายามช่วยกันรักษาเพื่อให้ลิเกคงอยู่เป็นศิลปะพื้นบ้านของไทยต่อไป

ภาษิต จิตภาษา. "ลิเกลูกบทมาจากไหน แล้วลิเกแม่บทเป็นอย่างไร". **ศิลปวัฒนธรรม.** 14, 2 (สิงหาคม 2535) : หน้า 76-80.

ผู้เขียนเป็นผู้ที่มีความรู้ในเรื่องลิเกดีท่านหนึ่ง ได้เคยเขียนบทความเกี่ยวกับลิเกหลายครั้งด้วยกัน และในบทความนี้ผู้เขียนได้นำเสนอเรื่องเกี่ยวกับลิเกลูกบทไว้ดังนี้

ลิเกลูกบทดัดแปลงมาจากการแสดงบันตน โดยจะเล่นต่อจากการบรรเลงปี่พาทย์หรือเครื่องสาย คำว่า "ลูกบท" มีต้นกำเนิดมาจากการสวดคฤหัสถ์ของพระซึ่งมีการสวดมาตั้งแต่ประมาณช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 ต่อมาฆราวาสได้นำมาสวดเพื่อการบันเทิง ลิเกทรงเครื่องเป็นวิวัฒนาการของลิเกลูกบท โดยจะแต่งเครื่องทั้งตัวลิเกและดนตรี ใช้ปี่พาทย์รับเท่านั้น ลิเกลูกบทและลิเกทรงเครื่องถือเป็นลิเกประเภทเดียวกันแต่ที่เรียกแตกต่างกันก็เนื่องมาจากเรื่องที่เล่น ถ้าเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่มีพระมหากษัตริย์ ต้องแต่งตัวด้วยเครื่องทรงที่จำลองมาจากกษัตริย์และพวกอำมาตย์ ก็เรียกว่าลิเกทรงเครื่อง ถ้าเล่นเรื่องชาวบ้าน ก็จะแต่งตัวแบบชาวบ้านไม่ทรงเครื่องอย่างกษัตรีย์ เรียกว่า ลิเกลูกบท

ภาษิต จิตภาษา. "ความอมตะของลิเก". **ศิลปวัฒนธรรม.** 16, 9 (กันยายน 2538) : หน้า 76-79.

ผู้เขียนนำเสนอว่า สมัยก่อนการแสดงลิเกเป็นที่นิยมมาก ต่อมาเมื่อมีวิทยุและโทรทัศน์บทบาทของลิเกจึงลดน้อยลง แต่ลิเกก็ยังสามารถคงอยู่ได้เพราะลิเกได้ปรับตัวโดยนำการละเล่นอย่างอื่นมาผสมผสานกันกับการเล่นของแต่ละภาค เช่น หมอลำอีสานที่แต่งกายเป็นลิเกอีสาน เป็นต้น ลิเก เข้ามาในเมืองไทยโดยแขกอินเดียนำเข้ามาเผยแพร่ ในปัจจุบันได้มีการดัดแปลงทั้งบทพูด บทร้อง เครื่องแต่งกาย ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมตามสถานการณ์ เมื่อก่อนลิเกจะสะท้อนสภาพบ้านเมืองอย่างมาก แต่ปัจจุบันจะเน้นเรื่องเครื่องแต่งกายเพื่อดึงดูดความสนใจ มีบทรักที่ดูจริงจังมากขึ้น

ภิญโญ จิตธรรม. "ลิเกป่า" . **ว.วัฒนธรรมไทย.** 20, 10 (ตุลาคม 2525) : 44-50.

ลิเกป่า หรือลิเกแขกแดง หรือ ลิเกบก รูปแบบการเล่นเป็นแบบแขกอาหรับ มีเล่นทั่วไปในภาคใต้ที่กระบี่ พัทลุง นครศรีธรรมราช สงขลา สตูล ลิเกคณะหนึ่งมีผู้เล่น 20-25 คน ระยะแรกเล่นด้วยชายล้วน ต่อมาภายหลังจึงได้มีผู้หญิงมาร่วมเล่น ตัวละครในการแสดงมี 3 ตัวคือ แขกแดง ยาหยี และ เสนา มีรำมะนา โหม่ง ฉิ่ง ปี่ เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ส่วนมากมักแสดงในงานรื่นเริง เช่น ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน งานประเพณีต่าง ๆ นิยมแสดงเวลากลางคืน

มุกหอม วงษ์เทศ. "หรุ่มโต้ระกี่" มี "ซีหมุน" มาเป็น "ยี่เก". **ศิลปวัฒนธรรม.** 16, 8 (มิถุนายน 2538) : หน้า 66-69.

จากการเดินทางไปกับบริษัทนำเที่ยว เพื่อนำชมขุมทรัพย์แห่งตุรกี และจากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ประกอบการเขียน ผู้เขียนจึงได้นำเสนอเป็นบทความดังนี้

หรุ่มโต้ระกี่ หมายถึง ประเทศตุรกี ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดศาสนาอิสลามนิกาย "เมฟเลวี" หรือ "เมาลาวี" มีนักบวชประจำนิกายที่เรียกตัวเองว่า "ดัรวีช" หลักสำคัญของนิกายคือการเข้าถึงพระเจ้าแบบรหัสนัยหรือแบบลี้ลับ เน้นเรื่องทางจิตวิญญาณ การสวดซิกรฺ และการเต้นรำรอบตัวที่เรียกว่า "ซีหมุน" และต่อมาพิธีสวดสำคัญที่เรียกว่า "ซิกรฺ" , "ดิกรฺ" หรือ "ซิเกรฺ" ตามสำเนียงชาวบ้าน ก็ได้เพี้ยนมาเป็น "ยี่เก" หรือ "ลิเก" ในเวลาต่อมา

มูลนิธิกุศลศิลป์. "ลิเกทรงเครื่อง" **ชุดนัฏกานุรักษ์** การพิมพ์ นนทบุรี : มูลนิธิ , (253-) 1 ตลับ (90 นาที). เสียง, สี, 1/2 นิ้ว.

สาระสำคัญโดยสรุป ลิเกทรงเครื่องเป็นลิเกอย่างโบราณ คือผู้แสดงจะใส่เครื่องลิเกทำด้วยเงินแท้ ล้วนงดงามยากที่จะเห็นในปัจจุบัน ทั้งยังมีวิธีการเล่นอย่างโบราณ เต็มไปด้วยศิลปะชั้นสูง เช่น การร้องโต้ตอบด้วยกลอนสด การต่อสู้กันด้วยท่าที่เร้าใจคล่องแคล่ว ลิเกชุดนี้จับเค้าความของโรมิโอจูเลียตมาดัดแปลงให้เป็นเจ้าชายสุริยาและเจ้าหญิงจันทรจิรา

เยาวนุช ชัยสวัสดิ์ และ วัชราภรณ์ กังสดาลย์. "เครื่องทรงลิเก" ยี่ห้อย่องเซี้ยง". **ศิลปวัฒนธรรม**. 16, 8 (มิถุนายน 2538) : หน้า 64-65.

ผู้เขียนเน้นศึกษาโรงรับจำนำ "ยี่ห้อย่องเซี้ยง" ซึ่งเป็นโรงรับจำนำเครื่องทรงลิเกเก่าแก่รายหนึ่ง เปิดบริการโรงรับจำนำมานานกว่า 113 ปีมาแล้ว

ลิเก เมื่ออยู่ในช่วงว่างงาน ขาดรายได้ โดยเฉพาะในช่วงที่ลิเกถึงยุคตกต่ำในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงได้มีการนำเอาเครื่องทรงต่าง ๆ ในการแสดงลิเก อาทิเช่น อินทรธนู สายรัดเอว เครื่องยอด ซึ่งเมื่อก่อนมักจะทำจากเงินแท้ไปจำนำ ราคารับจำนำขึ้นอยู่กับน้ำหนักเงินเป็นสำคัญ มีกำหนดระยะเวลาไถ่คืนไม่เกิน 4 เดือน ลิเกเมื่อมีงานหรือมีเงินก็จะมาไถ่คืนไป ทำเช่นนี้อยู่เป็นประจำ ส่วนสินค้าที่หลุดจำนำมีลิเกคณะอื่นมาขอซื้อไปเนื่องจากราคาถูกกว่าซื้อใหม่ ในปัจจุบันการจำนำเครื่องทรงลิเกยังมีอยู่ แต่จะเป็นการจำนำกับคนคุ้นเคยแทน เพราะถ้าไม่มีการไถ่ถอนคืนยังคงสามารถนำไปปรุงแต่งขายให้กับลิเกด้วยกันในราคาถูกกว่าการซื้อใหม่

รัฏดา ลาภหนุน. "ลิเกงานบุญล้านนา ลมหายใจแห่งศรัทธาที่ไม่รู้จบ" **ไลฟ์แอนด์เดคอร์**. 4, 48 (สิงหาคม 2538) : หน้า 121-125.

ผู้เขียนได้เน้นศึกษาคณะลิเกล้านนาเก่าแก่คณะหนึ่ง ได้กล่าวถึงลิเกภาคเหนือว่า สมัยก่อนลิเกเล่นให้เจ้าเมืองดู เป็นลิเกคุ้ม ต่อมาเมื่อออกจากคุ้มจึงมีการถ่ายทอดและเล่นสืบต่อกันมาเรื่อย ๆ จุดสำคัญของการเล่นอยู่ที่กลอนลิเก ซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถในการคิดค้นแต่งกลอนของแต่ละบุคคล แสดงให้เห็นถึงไหวพริบปฏิภาณและพรสวรรค์ของลิเก ลิเกต้องมีการขอขมาพ่อแก่แม่แก่ก่อนถึงจะเล่นได้ นิยมเล่นนิยายธรรมพื้นเมืองภาคเหนือ เกี่ยวกับการเสวยพระชาติของพระพุทธเจ้า

เช่น จันทรกุมาร จำปาทิพย์ เป็นต้น ส่วนการเล่นนิยายเศร้าสะเทือนใจก็มี เช่น น้ำตาพ่อ, ปลาบู่ทอง การเล่นเน้นความกระชับรวดเร็วของเรื่องและความตระการตาของเครื่องทรง ลิเกล้านนาเล่น 2 เวลา คือ รอบกลางวันกับรอบกลางคืน รายได้ตกรอบละ 200 บาท ช่วงที่มีงานมากคือช่วงเดือนมกราคมถึงพฤษภาคม และการเล่นลิเกยังถือเป็นการเล่นสำคัญและขาดไม่ได้ในงานบุญปอยหลวง ซึ่งเป็นงานบุญสำคัญของล้านนา

ลิเก ศิลปะบันเทิงพื้นบ้านไทย. **รักลูก**. 7, 77(มิถุนายน 2532) : หน้า 190-193.

ผู้เขียนได้เล่าความเป็นมาของลิเกว่า ชาวมุสลิมที่อพยพเข้ามาในสมัยอยุธยาได้นำลิเกมาเล่นก่อน ชาวไทยจึงนำมาเล่นและดัดแปลงมาเรื่อยๆ ถึงปัจจุบัน ลิเกได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่ก่อนมีเพียงกลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรี ต่อมาได้มีการนำเครื่องปี่พาทย์มาบรรเลงแทนรำมะนา พัฒนาการแต่งกายให้มีความปราณีตโดยดัดแปลงมาจากชุดขุนนาง เรื่องที่เล่นแต่ก่อนเป็นเรื่องเล่าสั้นๆ ต่อมาได้นำเรื่องจากละครนอกละครในหรือเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่มาเล่น ผู้ที่หัดเล่นลิเกจะต้องหัดท่ารำพื้นฐาน หรือท่ารำแม่บทให้ได้ก่อน ท่องจำเนื้อเรื่องกลอนแปดให้ได้ เมื่อเก่งขึ้นผู้แสดงก็จะสามารถด้นกลอนสดตามไหวพริบและปฏิภาณของตน ซึ่งนำไปสู่ความมีอรรถรสทางภาษาและเป็นศิลปะของลิเก ปัจจุบันลิเกได้ดัดแปลงรูปแบบการแสดง เช่น เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย มีการนำเพลงลูกทุ่งมาประกอบ ทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดของลิเกที่ต้องแข่งขันกับความบันเทิงที่มีหลายรูปแบบในปัจจุบัน

ลิเก. **นิเทศสาร**. 4, 2 (ตุลาคม 2518) : 108-116.

ผู้เขียนศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ผศ. สุรพล วิรุฬพรักษ์ การศึกษาจากหนังสือและจากข้อมูลที่ได้จากการเก็บแบบสอบถามมาเป็นข้อมูลประกอบการเขียน รายละเอียดของเนื้อหากล่าวถึงการละเล่นลิเกว่ากำเนิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 จากนักบวชอิสลามและคนไทยนำมาปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เข้ากับลักษณะของความนิยมของคนไทย การเล่นลิเกพัฒนาการมาเรื่อย ๆ ทั้งในเรื่อง ภาษา เนื้อเรื่อง เครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกาย ลิเกหรือยี่เกเป็นการละเล่นพื้นเมืองที่เข้าถึงประชาชนได้ดี จึงเป็นสื่อสำคัญที่รัฐบาลใช้ลิเกเป็นเครื่องมือทางการเมืองในหลายสมัย ลิเกได้รับการดูถูกจากผู้มีรสนิยมสูงว่าไม่มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์อันเนื่องจากการมองไม่ถึงแก่นสารของลิเกและการเอาตัวเองเป็นมาตรวัดนั่นเอง ความเป็นเลิศทางศิลปะของผู้แสดงลิเกเป็นสิ่งที่บอกถึงสุนทรียศาสตร์อย่างแท้จริงเนื่องด้วยการด้นกลอนสดที่เข้ากับเนื้อหาของเรื่องโดยมิได้เตรียมมาแต่อย่างใด เพียงแต่รู้บทบาทว่าตนแสดงเป็นใครจาก "โต้โผ" หรือหัวหน้าการแสดง การเล่นลิเกมีทั้งเล่นในโรงลิเกตามตลาดหรือเปิดวิก และการไป "เป็นขาจร" แสดงตามสถานที่ต่าง ๆ หรือ "ปิดวิก" ด้วยชุดแต่งกายที่สะดุดตาและความเป็นเลิศในการร้อง พระเอกลิเกจึงจะมีผู้อุปถัมภ์อยู่เสมอหรือที่เรียกว่า

"แม่ยก" อาชีพการแสดงลิเกเป็นอาชีพหนึ่งที่ หาเลี้ยงตนเองได้ แต่ก็มีบางช่วงที่ต้องอัตคัดขัดสน หรือบางครั้งก็ต้องเลิกรากันไป

ศูนย์สังคีตศิลป์. "ลิเก". **การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์**, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์ 2529. หน้า 63-66.

ลิเก เดิมเป็นการขับร้องเพื่อสวดบูชาพระศาสดาในศาสนาอิสลาม ต่อมาได้มีผู้นำมาแปลงเป็นลำนำต่าง ๆ เพื่อประชันกัน หลังจากนั้นจึงได้มีการพัฒนารูปแบบไปสู่การละเล่นอย่างละคร จุดประสงค์หลักคือมุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขันถูกใจผู้ชม การเล่นรวดเร็ว พูดจาในทางตลกคะนอง มีการแต่งตัวหรูหรา บาดตา สิ่งสำคัญของการเล่นลิเกคือ ไม่มีการบอกบทหรือดูหนังสือ ผู้แสดงต้องคิดคำร้องเป็นกลอนสดด้วยปฏิภาณของตน เรื่องที่เล่นเลียนแบบมาจากละครรำ อาทิ ขุนช้างขุนแผน แก้วหน้าม้า หรือนำมาจากพงศาวดาร ได้แก่ ราชาธิราช, สามก๊ก เป็นต้น เครื่องดนตรีประกอบการแสดงคือปี่พาทย์ เพลงสัญลักษณ์ประกอบการแสดงมี 3 เพลง คือ หงษ์ทอง, มอญครวญ, และรานิเกลิง ลิเกในระยะแรกยังให้ความสำคัญต่อศิลปะการร่ายรำ แต่ระยะต่อมาจนถึงปัจจุบันปรากฏว่า ลิเกที่รักษาไว้ซึ่งศิลปะการร่ายรำมีน้อยมาก

สโมสรศิลปวัฒนธรรม. "ลึกลงไปในหัวใจของลิเก". **ศิลปวัฒนธรรม**. 7, 1(พฤศจิกายน 2528): หน้า 28-31.

เป็นบทความที่เขียนขึ้นจากการสัมภาษณ์นักแสดงลิเกที่มาร่วมในงานการกุศลการจัดลิเกรวมโรงเพื่อนำเงินรายได้ไปเป็นงบประมาณพิเศษช้างครูอาวุโสทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร สรุปใจความได้ดังนี้

เหตุที่แสดงเป็นลิเกเพราะใจรักหรือบางคนก็มีพ่อแม่ญาติพี่น้องเป็นนักแสดงลิเกมาก่อน รายได้ ในการเล่นลิเกตกประมาณคืนละ 200-300 บาท ถือได้ว่าสามารถเลี้ยงตนเองได้ แม้ว่ารายได้จากการเล่นลิเกในปัจจุบันไม่ดีเหมือนเมื่อก่อน ช่วงที่มีงานมากคือช่วงหลังฤดูการเก็บเกี่ยวหรือออกพรรษาแล้ว ช่วงที่มีงานน้อยมากคือช่วงเข้าพรรษา ในปัจจุบันลิเกคณะใหญ่มักประสบปัญหาคือ มีงานสู้คณะเล็กๆ ไม่ได้ เนื่องจากคณะเล็กสามารถรับงานราคาถูกและเปิดวิกเล่นได้บ่อย ๆ และพบว่าลิเกรุ่นใหม่ ๆ มักละเลยเรื่องศิลปะท่ารำการร้องลิเก โดยอาศัยรูปร่างหน้าตามากกว่าความสามารถ

ในปัจจุบันมีการเล่นลิเกออกอากาศทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์ ทางวิทยุมีออกอากาศที่สถานี ส.ส.ส. (เสียงสามยอด), รักษาดินแดน, ปตอ., ยานเกราะ ทางโทรทัศน์ออกอากาศที่ช่อง 9 รายการลิเกรวมดาว

สุจิต บัวพิมพ์. "เพลงฮูลู". **มรดกไทย**, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ , 2538. หน้า 60.

ผู้เขียนปัจจุบันดำรงตำแหน่งนักวิชาการวัฒนธรรม ศูนย์วัฒนธรรมพื้นบ้านแห่งชาติ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์และจากการศึกษาข้อมูลเอกสาร เน้นศึกษาเรื่องดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย 4 ภูมิภาค ได้นำเสนอเรื่อง "เพลงฮูลู" ไว้ดังนี้

เพลงฮูลูหรือ ลิเกฮูลู เป็นการร้องคล้ายลำตัด มีกลองรำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ใช้ภาษาถิ่นคือภาษามลายูร้องเป็นกลอนโต้ตอบกัน ผู้เล่นวงหนึ่งมีประมาณ 8-10 คน เป็นคนร้อง 2-3 คน นอกจากนั้นเป็นลูกคู่ และเล่นดนตรีประกอบ เดิมเล่นด้วยชายล้วนมีผู้หญิงมาร่วมเล่นภายหลัง เนื้อหาเป็นการโต้ตอบยั่วเย้ากันและบทกลอนตลกสองแง่สองง่ามคล้ายลำตัดของภาคกลาง

สุจิต บัวพิมพ์. "ลิเก". **มรดกไทย**, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ , 2538. หน้า 63-64.

ผู้เขียนปัจจุบันดำรงตำแหน่งนักวิชาการวัฒนธรรม ศูนย์วัฒนธรรมพื้นบ้านแห่งชาติ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจากการศึกษาข้อมูลเอกสาร เน้นศึกษาเรื่องดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทยใน 4 ภูมิภาค ได้นำเสนอเกี่ยวกับ ลิเก ไว้ดังนี้

ลิเก เป็นการแสดงพื้นบ้านที่เคยนิยมในภาคกลาง มีวิวัฒนาการมาจากการแสดงของชาวมุสลิมภาคใต้ เป็นการแสดงเพื่อความเป็นสิริมงคล ลิเก แบ่งออกเป็น 2 สาย คือ ลำตัด กับลิเกทรงเครื่อง การแสดงไม่ค่อยยึดแบบแผนการร่ายรำ ใช้กลอนหกในการร้อง มีปี่พาทย์เป็นเครื่องดนตรีบรรเลง เดิม ผู้แสดงแต่งกายแบบมุสลิม ต่อมาจึงได้พัฒนาการแต่งกายให้หรูหราสวยงามตระการตา เรื่องที่เล่นนิยมเล่นเรื่องสั้น ๆ ต่อมาจึงได้นำเรื่องจากวรรณคดีจักร ๆ วงศ์ ๆ มาเล่น จนปัจจุบันได้นำเรื่องจากนวนิยายมาเล่น มักเล่นเรื่องยาว เล่นติดต่อกัน 3-4 คืน ลิเกได้มีพัฒนาการการเล่นเรื่อยมา เช่น ลิเกลอยฟ้า มีการเน้นฉาก แสง เสียง และเครื่องแต่งกาย แต่ลิเกก็ยังไม่เป็นที่นิยมนักในปัจจุบัน

สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ลิเก เริ่มจาก "แขก" แต่ไม่ใช่ "แขก" ฆ่า "ละคร" แต่ต้องตายเพราะ "ละคร". **ศิลปวัฒนธรรม.** 16, 8 (มิถุนายน 2538). 51-56.

ลิเก หรือ ยี่เก เพี้ยนมาจากภาษาเปอร์เซียว่า ซิกร์ หรือ ซิเกร์ เริ่มมีพัฒนาการเล่นในกรุงเทพฯ ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยการนำเอา "สวดแขก" มาปรับปรุงเข้ากับการเล่นลูกหมด "สิบสองภาษา" ในการสวดศพไทย และได้มีการพัฒนาการเล่นเรื่อยมาจนกระทั่งกลายเป็นการเล่นเป็นเรื่องราวอย่างละคร มี วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบการบรรเลงแทนการใช้กลองรำมะนาแบบแขก การแสดงไม่เน้นการขับร้อง ท่ารำ และเพลงปี่พาทย์ แต่จะเน้นการแต่งกายให้หรูหราสวยงาม การเล่นมุ่งให้เกิดความตลกขบขัน เล่นรวดเร็วทันใจผู้ชม จากลักษณะการเล่น เครื่องแต่งตัว ท่ารำการร้อง และการเล่นมุ่งตลกขบขันรวดเร็วทันใจ แสดงให้เห็นถึงการทลายกรอบของละครที่

เล่นเฉพาะในหมู่ชนชั้นสูง มาสู่การเล่นเพื่อชนชั้นสามัญ แต่ต่อมาภายหลังลิเกก็ได้สร้างกรอบของตัวเองขึ้นมาอย่างละครที่ตัวเองได้ทลายลงไป

สุชนันท์ กันยารัตน์. "ลิเกกับสังคมไทย". **เจ้าพระยา**. 1, 29(12 สิงหาคม 2520) : 12.

ผู้เขียนได้นำเสนอเรื่องราวของลิเกกับสังคมไทยไว้ดังนี้

ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์และแบบฉบับเป็นของตัวเอง สามารถปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมและสามารถเข้าถึงจิตใจของประชาชนได้เป็นอย่างดี ลิเกมีต้นกำเนิดมาจากแขกยังหาข้อสรุปไม่ได้ว่าเป็นประเทศใด เมื่อเข้ามาเมืองไทยก็พัฒนาเป็นลิเกบันตน ลิเกลูกบทและลิเกทรงเครื่อง แต่ก่อนผู้แสดงเป็นชายล้วน มักเล่นตลกแบบสองแง่สองมุม ลิเกจึงเป็นของต้องห้ามสำหรับผู้หญิง การเล่นลิเกแสดงให้เห็นถึงปฏิภาณของผู้เล่นที่สามารถด้นกลอนสดได้อย่างถึงใจผู้ชมซึ่งไม่ใช่เรื่องง่าย เรื่องราวที่นำเสนอเป็นการย่อเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม ความเชื่อของคนในสังคมออกมาเป็นเรื่องราว นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้วยังมีการสอดแทรกคติธรรมเพื่อสอนใจคนดูเอาไว้ด้วย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. "ลิก" **ในชุดไทยศึกษาเล่ม 2 วัฒนธรรมพื้นบ้าน-ศิลปกรรม**. (2) กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536. หน้า 499-575.

เนื้อหาเรื่องลิเกในหนังสือเล่มนี้เป็นฉบับย่อที่นำมาจากหนังสือเรื่อง "ลิเก" ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งได้ใช้เวลาในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องของลิเกนานกว่า 3 ปี โดยวิธีการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและบรรดาศิลปินไม่น้อยกว่า 300 ท่าน ร่วมกับการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารเพื่อนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับลิเกดังนี้

"ลิเก" มีต้นกำเนิดมาจากบทสวดชาวฮิบรู ต่อมาชาวอิสลามได้นำไปใช้ไปประยุกต์เพื่อความบันเทิง เมื่อเข้าสู่เมืองไทยลิเกก็มีพัฒนาการเป็นลิเกบันตน ลิเกลูกบทและลิเกทรงเครื่องตามลำดับ ผู้แสดงในครั้งแรก ๆ เป็นชายล้วน ต่อมาในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้บังคับให้ลิเกแสดงแบบชายจริงหญิงแท้และให้เปลี่ยนชื่อเป็น "นาฏดนตรี" ลิเกถือว่าเป็นศิลปะที่มีการปรับตัวตลอดเวลา และไม่มีรูปแบบที่แน่นอน เช่น มีการนำไปผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นบ้าง กับเพลงหรือเครื่องดนตรีที่เป็นที่นิยมบ้าง กลายเป็นลิเกที่มีชื่อเรียกต่าง ๆ เช่น ลิเกหมอลำ ลิเกลูกทุ่ง ลิเกอโกโก้ เป็นต้น แต่เรื่องราวที่เล่นก็ยังคงวนเวียนเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ การชิงรักหักสวาท การแสดงลิเกจะเน้น 3 อย่างคือ ตลก รวดเร็วและแต่งกายสวยงาม เพื่อให้ถูกใจผู้ชมซึ่งส่วนใหญ่เป็นหญิงมีอายุระหว่าง 30-50 ปี การศึกษาน้อย และในจำนวนนี้จะมีแม่ยกที่คอยมอบรางวัลให้แก่พระเอก ส่วนนางเอกหรือตัวโกง ฯลฯ ไม่มีโอกาสได้รางวัล

อัจฉราวดี ม่วงสนิท. "ลิเก ศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน". **สารคดี**. 2, 80(ตุลาคม 2534) : หน้า 91-101.

ผู้เขียนทำสารคดีเกี่ยวกับเรื่อง "ลิเก" โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้รู้ และการเข้าร่วมชมการแสดงลิเกพร้อมทั้งสัมภาษณ์ผู้แสดง จึงได้นำเสนอดังนี้

"ลิเก" เป็นศิลปะที่ไม่เคยหยุดนิ่งอยู่กับที่หรือยึดติดกับรูปแบบ มีการปรับตัวอยู่เสมอ เพราะลิเกยึดหลักปรัชญาที่ว่า เล่นตามใจคนดู คนดูพอใจอย่างไรก็เล่นอย่างนั้น ลิเกจึงผูกพันกับชาวบ้านมานานกว่าร้อยปี ในอดีตที่ผ่านมาลิเกได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก แต่ปัจจุบันลิเกก็มาถึงยุคเสื่อมแม้จะมีการพัฒนารูปแบบเป็นลิเกไฮเทค ลิเกสตริบ ลิเกคอนเสิร์ต ลักษณะการแสดงรวบรัดฉับไว ตัดท่ารำ ลดการร้องกลอนสด แทรกบทตลกมากๆ แต่งกายเน้นสวยงาม เพื่อให้เข้ากับสมัยนิยมแต่ก็พบว่ามีบางคณะ เท่านั้นที่ยังยืนหยัดอยู่ได้ จนกระทั่งลิเกบางคณะต้องลดศักดิ์ศรีใช้ขันเรี่ยไรเงินคนดูที่เรียกว่า "ลิเกขอทาน" ทั้งนี้เพราะคนที่ดูลิเกส่วนใหญ่เป็นหญิงวัยกลางคนซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อยในสังคม และในจำนวนนี้ก็มี "แม่ยก" ซึ่งถือว่าเป็นผู้ที่มีความผูกพันกับลิเกโดยเฉพาะกับ "พระเอกลิเก" มาเนิ่นนาน เป็นผู้ให้เงินให้ของและให้กำลังใจ และเป็นผู้ที่ทำให้คณะลิเกจำนวนไม่น้อยสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้

ระบบบรรณสารและสื่อการศึกษา
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี