# บทที่ 2

# แนวคิดทฤษฎี วรรณกรรมและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “นางมหรสพไทย : พัฒนาการทางอัตลักษณ์จากมหรสพหญิงโบราณถึงมหรสพปัจจุบัน” ผู้ศึกษาได้นำแนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมกับผลงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาเป็นหลักเกณฑ์พื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. แนวคิดเรื่องนางมหรสพ
2. แนวคิดเรื่องเพศภาวะกับศิลปะ
3. แนวคิดเรื่องศิลปะและบทบาทสตรีในสังคมชายเป็นใหญ่
4. แนวคิดเรื่องกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและการประกอบสร้างอัตลักษณ์สตรี
5. แนวคิดเรื่องร่างกายและเรื่องทางเพศในสังคมศักดินาและสังคมสมัยใหม่แบบผู้ชายเป็นใหญ่
6. วรรณกรรมและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

## 1. แนวคิดเรื่องนางมหรสพ

เรื่องของมหรสพหญิงที่เป็นประเด็นของการศึกษาในงานวิจัยนี้ มีต้นกำเนิดมาจากราชสำนัก โดยผู้มีอำนาจสูงสุดเป็นผู้สร้างมหรสพหญิงขึ้นมาเพื่อความบันเทิงในพื้นที่ส่วนตัวอันเป็นเขตหวงห้าม และเพื่อการเสริมสร้างอำนาจบารมี

สำหรับพื้นที่ที่เป็นเขตหวงห้าม (ห้ามคนนอกและผู้ชายเข้า) ที่มีประเพณีการคัดเลือกให้ผู้หญิงเข้าไปปรนนิบัติรับใช้นั้นมีอยู่ในพระราชวังของหลาย ๆ ประเทศในเอเชีย เช่น ในอินเดียเรียกว่า “ปูรดาห์”, ในเปอร์เซียเรียกว่า “เอนดีรัน” หรือ “เซนาเน่”, ในจีนเรียกว่า “จื่อจิ้นเฉิง”, ในตุรกีเรียกว่า “ฮาเร็ม” ส่วนในไทยเรียกว่า “เขตพระราชฐานชั้นใน”

ทั้งนี้ในฐานะของพระมหากษัตริย์ทุกประเทศ ได้มีสิทธิในการเลือกเฟ้นสิ่งที่ดีที่สุดให้กับตนเอง มีความชอบธรรมในการครอบครองแก้ว 7 ประการ คือ

1. นางแก้ว คือ พระมเหสีที่ดีเลิศ
2. ขุนพลแก้ว คือ แม่ทัพที่ดีเลิศ
3. ขุนคลังแก้ว คือ เสนาบดีคลังที่ดีเลิศ
4. จักรแก้ว คือ ราชศาสตราวุธที่ดีเลิศ
5. ศฤงคารแก้ว คือ ความสมบูรณ์ที่ดีเลิศ

6. ม้าแก้ว คือ ม้าที่ดีเลิศ

7. ช้างแก้ว คือ ช้างที่ดีเลิศ (อันเนื่องไปถึงช้างเผือก)

ดังนั้น ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงดังกล่าว จึงเป็นความพยายามในการค้นหา “นางแก้ว” ของพระมหากษัตริย์ เพื่อให้ได้มาซึ่งหน่อเนื้อที่มีคุณภาพดีที่สุด และพระองค์ทรงสามารถครอบครองนางแก้วได้มากกว่า 1 คนตามระบบมากเมีย (polygyny) (ดูรายละเอียดในบทที่ 1 หัวข้อที่ 2. จุดเริ่มต้นของศิลปะการแสดงมหรสพและนางมหรสพในราชสำนัก, น. 3) อันนำไปสู่การรักษาอำนาจในระบบพันธมิตรทางการเมืองของกษัตริย์ทุกประเทศ

สำหรับในราชสำนักไทย การคัดเลือกผู้หญิงไปเป็นพระมเหสี มักจะมาจากเชื้อพระวงศ์หรือเป็นธิดาคหบดีใหญ่ เช่น สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี ในรัชกาลที่ 1 ทรงเป็นธิดาของสมเด็จพระรูปศิริโสภาค มหานาคนารี (ทอง) ซึ่งเป็นคหบดีเชื้อสายมอญ, สมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี (หรือสมเด็จพระพันวษา) ในรัชกาลที่ 2 ทรงเป็นพระธิดาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์ (ทรงเป็นพระพี่นางพระองค์รองในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก), สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ในรัชกาลที่ 4 ทรงเป็นพระราชนัดดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น

ส่วนการคัดเลือกผู้หญิงไปเป็นภรรยาเจ้าในระดับรองลงมา (เจ้าจอมมารดาและเจ้าจอม) และบาทบริจาริกานั้นจะมาจาก “การถวายตัว” เข้าไปรับราชการภายในราชสำนัก ซึ่ง “การเข้าถึงกษัตริย์” นั้นมีหลากหลายรูปแบบด้วยกันคือ “วิริยาธิบดี (ความเพียรในราชการ) จิตาธิบดี (ความกล้าหาญในสงคราม) วิมังสาธิบดี (ความฉลาดในการดำเนินการพิพากษาความและอุบายในราชการต่าง ๆ)” (พรศิริ บูรณเขตต์, 2537, น. 44)

วิธีที่ง่ายที่สุดคือการเข้าถึงแบบ “ฉันทาธิบดี” หมายถึง การถวายสิ่งของต้องประสงค์ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากและมีผลต่อการกระชับความสัมพันธ์ต่อตัวผู้ถวายที่มาจากสถานภาพต่าง ๆ ตั้งแต่เจ้าเมืองประเทศราช ขุนนาง รวมไปจนถึงไพร่ฟ้าทั่วไป และ “สิ่งของ” ที่นำมาถวายแล้วสามารถทำให้ผู้ถวายเข้าถึงพระมหากษัตริย์ได้ในระยะยาวคือ “สาวงาม” ที่เป็นลูกเป็นหลานของตน

ผู้ที่มีโอกาสถวายสาวงามมากที่สุดคือเหล่าบรรดา “ขุนนาง” เพราะเป็นผู้ที่ทำงานใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์มากที่สุด และการถวายหญิงสาวจะช่วยสร้างความมั่นคงและก้าวหน้าในชีวิตราชการโดยทางลัด ดังนั้นการแลกหญิงสาวของขุนนางนั้นจึงเป็นหนึ่งในวิธีการสร้างอำนาจโดยทางลัดใน “ระบบขุนนาง” แห่งยุคศักดินา

อีกประเด็นหนึ่งคือการรักษาระยะห่าง (social distance) ระหว่างกษัตริย์กับขุนนางได้เกิดขึ้นจากกฎหมายจารีตอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร คือ บทลงโทษต่าง ๆ ในกรณีที่ขุนนางกระทำความผิดหรือทำอะไรไม่ถูกต้องตามพระราชหฤทัย ซึ่งเป็นโทษถึงประหารชีวิต การถวาย

สาวงามจึงเป็นหนทางที่ช่วยลดระยะห่างและความตึงเครียดตรงนี้ได้อย่างดี และโอกาสที่ผู้หญิงจะประสบความสำเร็จจากการถวายตัวนั้น นอกจากปัจจัยทางเส้นสายของผู้ใหญ่ที่ถวายเข้ามาแล้ว การเปิดตัวในฐานะ “นางมหรสพ” ก็จัดเป็นอีกหนทางหนึ่ง ทั้งนี้มหรสพหญิงในราชสำนักจัดเป็นศิลปะชั้นสูงในระดับแบบฉบับ (masterpiece) ผู้แสดงจึงต้องผ่านกระบวนการเลือกเฟ้นมาแล้วอย่างพิถีพิถัน และพวกเธอจะได้รับการถ่ายทอดทั้งวิชาศิลปะการแสดงมหรสพกับวิชากุลสตรีต่าง ๆ อย่างเข้มข้น การรับราชการเป็นนางมหรสพในราชสำนักจึงไม่ใช่เรื่องง่าย และผู้หญิงที่ถวายตัวเข้าไปก็ไม่สามารถเป็นได้ทุกคน

ดังนั้น “เขตพระราชฐานชั้นใน” ทั้งในประเทศไทยและประเทศอื่น ๆ จึงมีความหมายสำคัญในเรื่องของการเป็นต้นกำเนิดขององค์ความรู้ สรรพวิทยาการ และสรรพตำราต่าง ๆ ที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้คิดค้น ทดลอง สั่งสมและถ่ายทอดให้แก่สตรีชาววังทั้งหลายเหล่านั้น นอกจากนี้ยังหมายถึง การแข่งขันต่อสู้ทางการเมืองระหว่างหญิงชายและระหว่างผู้หญิงด้วยกันเองอีกด้วย เป้าหมายหลักคือ “การเป็นคนโปรดของผู้มีอำนาจสูงสุด” เพื่อความมั่นคงในหน้าที่การงานและเลื่อนขั้นสถานภาพ

สำหรับนางในนักสนมที่ถวายตัวเข้ามา เป้าหมายสูงสุดคือการเลื่อนขั้นไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามและมีทายาทให้แก่องค์พระมหากษัตริย์ (โดยเฉพาะพระโอรส) จึงสะท้อนให้เห็นว่าการให้ได้มาซึ่งความโปรดปรานของเหล่าบรรดานางสนม จะต้องมีการตอบสนองทางโลกียสุข ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 3 ขั้นตอนด้วยกันคือ

ขั้นที่ 1 การตอบสนองความต้องการทางกายในด้านต่าง ๆ หมายถึงการปรนนิบัติในแง่ของรูป รส กลิ่น เสียง เช่น การได้ดูมหรสพหญิงในราชสำนัก การลิ้มรสอาหารจากฝีมือสาวชาววัง และมีความสุขจากการได้กลิ่นกายหรือกลิ่นอาหาร เป็นต้น

ขั้นที่ 2 การตอบความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝัน (fantasy) ต่าง ๆ

ขั้นที่ 3 การตอบสนองความต้องการทางเพศ

ทั้งหมดนี้ ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2551, น. 70) เรียกว่าเป็น “การออกแบบตัณหา” (Passion design) ของผู้มีอำนาจสูงสุด ซึ่งหมายถึง “การออกแบบที่ทำให้วัสดุทุกอย่างมีความงามหรือมีสุนทรียะ แสดงให้เห็นถึงโลกที่ไม่ได้มีชีวิตแบบกินเพื่ออยู่ หรือมีชีวิตรอดแต่เพียงอย่างเดียวอีกต่อไป ชีวิตต้องมีความอภิรมย์” “สุนทรียศิลป์” หรือความพึงพอใจและความซาบซึ้งในศิลปะ จึงเป็นเรื่องที่ขาดไม่ได้ในความอภิรมย์

เมื่อมนุษย์ไม่ได้ดำเนินชีวิตเพียงแค่ตอบสนองความต้องการพื้นฐานของร่างกาย ดังนั้น การกิน อยู่ หลับ นอน จึงต้องดำเนินไปอย่างมีศิลปะ มีความปราณีตและพิถีพิถัน เช่น การรับประทานอาหารชาววังที่เป็นศิลปะการปรุงอาหารขั้นสูง การใช้มโหรีในการขับกล่อมเวลานอน เป็นต้น

นอกจากนี้ การมีเพศสัมพันธ์จึงไม่ใช่แค่เพียงกระทำเพื่อการไปถึงจุดสุดยอด (orgasm) เท่านั้น ยังต้องการมีเพศสัมพันธ์อย่างมีสุนทรียะด้วย เพราะการปรนนิบัติเพื่อตอบสนองความต้องการทางโลกียสุข ได้สะท้อนความจริงในอีกแง่มุมหนึ่งคือ “สามารถเป็นแรงกระตุ้นไปสู่ความต้องการทางเพศได้” เพียงแต่จะมีพิธีกรรมซับซ้อนปราณีตมากกว่าสามัญชน อันเป็นการบ่งบอกถึงบุญบารมี

สำหรับนางมหรสพ ผู้มีอำนาจสูงสุดได้ออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงมหรสพหญิง คือ บทละคร บทเพลง ฉาก แสง สี เสียง ลีลา ท่วงท่า ลักษณะรูปร่างหน้าตาของนางมหรสพผู้แสดง การแต่งกาย (Body carapace) ให้วิจิตรตระการตา ดูสูงส่งงดงามเป็นแบบฉบับ (masterpiece) ซึ่งหน้าที่ของมหรสพในราชสำนักที่กล่าวกันโดยทั่วไปคือ การถูกใช้สอยเพื่อความบันเทิงในราชนิเวศน์ งานพระราชพิธีต่าง ๆ และงานเฉลิมฉลอง แต่ในแง่มุมหนึ่งที่ไม่ค่อยได้กล่าวถึงกันคือ การใช้มหรสพหญิงในการตอบสนองความต้องการทางโลกียสุข โดยผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตจากปรากฏการณ์การครอบครองนางมหรสพไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม

ที่สำคัญคือการออกแบบให้ใช้ “ผู้หญิงแสดงล้วน” โดยวัตถุประสงค์ที่แอบแฝงในองค์ประกอบเหล่านี้คือการใช้ศิลปะการแสดงมหรสพเป็นสิ่งที่ตอบสนองจินตนาการเพ้อฝันต่าง ๆ ตลอดจนถึงจินตนาการทางเพศกับตัวผู้แสดง (ผู้หญิง) ที่รายล้อมเจ้าสำนัก (ผู้ชาย) อยู่ และฉาบหน้าด้วยการยกย่องผู้หญิงเหล่านี้ให้เป็นกุลสตรีชาววังผู้สูงส่ง หรือเป็นผู้หญิงในอุดมคติ

การที่ผู้หญิงจะได้มาซึ่งการเป็นนางมหรสพแห่งราชสำนักนั้น จะต้องผ่านกลไกการขัดเกลาและควบคุมจากท้าวนางต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่ดูแลนางในและครูมโหรีและครูละครอย่างเข้มข้น ทั้งในเรื่องของละครมโหรี กิริยามารยาท งานครัวและงานฝีมือเย็บปักถักร้อยต่าง ๆ อันปราณีตตามที่ผู้มีอำนาจสูงสุดออกแบบไว้

แต่ก็ไม่ใช่ว่านางมหรสพทุกคนจะได้รับความโปรดปรานถึงขั้นที่จะได้รับการเลือกเฟ้นไปหลับนอนทุกคน ซึ่งบางคนจะตอบสนองเพียงแค่ขั้นที่ 1 (การตอบสนองความต้องการทางกายในด้านต่าง ๆ) หรือขั้นที่ 2 (การตอบความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝันต่าง ๆ) และจบแค่นั้น ซึ่งนางมหรสพคนที่สามารถตอบสนองความต้องการทางโลกียสุขได้ถึงขั้นที่ 3 (การตอบสนองความต้องการทางเพศ) จะหมายถึงการเป็นผู้หญิงที่ได้ความโปรดปรานเป็นพิเศษและมีแนวโน้มในการเลื่อนขั้นสถานภาพไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามมากกว่านางในคนอื่น ๆ อันหมายถึงความสะดวกสบาย เพราะเมื่อเลื่อนขั้นไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามแล้วก็ไม่ต้องมาฝึกหัดการแสดงมหรสพอีกต่อไป ดังที่ธีรยุทธ ยวงศรี (2534, น. 57) กล่าวว่า “. . .หากตัวละครนางใดเป็นที่พอพระราชหฤทัยของในหลวงได้ขึ้นถวายงาน ตัวละครนางนั้นก็จะกลายเป็นนางห้ามหรือหม่อมห้ามทันที จะต้องย้ายไปอยู่ร่วมกับนางห้ามหรือหม่อมห้ามคนอื่น ๆ ไม่ต้องมาหัดละครอีกต่อไป. . .”

อย่างไรก็ตาม การออกแบบตัณหามีวัตถุประสงค์เพื่อ “สภาวะที่เหนือกว่าและดีกว่าเดิม” จัดเป็น “แรงปรารถนาสำคัญของการออกแบบ แรงปรารถนาที่จะบอกว่า “ฉันสิเหนือกว่า” ด้วยนัยดังกล่าว ทำให้การออกแบบไม่สามารถที่จะแยกตัวออกจากสำนึกทางชนชั้นไปได้. . . สภาวะที่คิดว่า “ก้าวหน้า” จึงดำเนินไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด การออกแบบแสดงถึงความต้องการความก้าวหน้าและเหนือกว่า มากกว่าที่จะพอใจกับสภาพที่เป็นอยู่ สำนึกแห่งความเป็น “อภิชาติยุค” ก็ทำให้การออกแบบเป็นสิ่งจำเป็น” (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2551, น. 70) ดังนั้น การดำเนินชีวิตทางโลกียสุขแบบราชสำนักจึงต้องใช้ศิลปะแขนงต่าง ๆ ในการออกแบบตัณหาด้วยประการนี้

นอกจากในพระราชวัง ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขตหวงห้ามดังกล่าว ยังได้มีอยู่ในพื้นที่อื่น ๆ อีกด้วย เช่น วังเล็ก บ้านของคหบดี ขุนนางหรือผู้มีอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ เป็นต้น ซึ่งจะมีทั้งในรูปแบบของการถวายตัวแบบราชสำนัก หรือในรูปแบบของการซื้อขายแลกเปลี่ยนผู้หญิงและการใช้ผู้หญิงขัดดอกล้างหนี้สิน ดังที่รัชกาลที่ 1 ได้ทรงตราพระราชกฤษฎีกาเกี่ยวกับการขายลูกเมียว่า “แต่นี้สืบไปเมื่อหน้า ถ้าทวยราษฎรมีทุกข์กังวลขัดสนเอาผู้คนลูกเมียมาขายฝากได้แก่ ผู้มีทรัพย์มาก ข้าทั้งหลายผูกดอกเบี้ยไป เอาดอกเบี้ยมาให้รายวันรายเดือนเป็นลาภแก่นายเงิน. . .” (กฎหมายตรา 3 ดวง เล่ม 5, น. 298, อ้างถึงใน บุญยงค์ เกศเทศ, 2532, น. 194)

จากข้อกฎหมายดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขตหวงห้ามของพื้นที่อื่น ๆ นอกวัง ได้มีอีกปัจจัยที่สำคัญจาก บิดาและสามีได้มี “อำนาจอิศระ” ตามกฎหมายเก่าเหนือภรรยาและบุตรที่จะยกให้ไปเป็นสมบัติของใครก็ได้

ซึ่งอำนาจอิศระ (หรืออำนาจอิสระ) หมายถึง อำนาจปกครอง อำนาจในการปกป้องคุ้มครองมิให้ผู้อื่นมาทำมิดีมิร้ายแก่หญิง อำนาจตักเตือนว่ากล่าว อำนาจในการลงโทษ รวมทั้งอำนาจในการจัดการทรัพย์สินของสตรีอีกด้วย ซึ่งการถวายตัวของผู้หญิงดังกล่าว อีกสาเหตุหนึ่งคือมาจากความไม่เสมอภาคกันระหว่างอำนาจของชายและหญิงในกฎหมายเก่า

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นับว่าเป็นจุดเปลี่ยนของวิถีชีวิตของนางมหรสพในราชสำนักที่สำคัญสมัยหนึ่ง เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าไม่ทรงโปรดละคร และให้ยกเลิกละครหลวงเสีย ส่งผลให้นางละครในราชสำนักกระจัดกระจายไปอยู่ตามบ้านเจ้านาย ขุนนางและตระกูลที่มีความมั่งคั่ง ซึ่งชนชั้นสูงเหล่านั้นได้ชุบเลี้ยงตัวละครต่าง ๆ ไว้ในบ้าน (ดูรายละเอียดในบทที่ 4 หัวข้อที่ 4. จุดเปลี่ยนวิถีชีวิตนางมหรสพในรัชกาลที่ 3, น. 86) โลกียสุขทางการละครจึงย้ายไปอยู่ในพื้นที่ส่วนตัวของชนชั้นสูงอื่น ๆ นอกวัง

อย่างไรก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่ 4 วิถีชีวิตของนางมหรสพได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ จากการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงออก “ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง”

เพื่อพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เอกชนมีละครผู้หญิงแบบราชสำนักได้ ซึ่งในก่อนหน้านี้ ได้มีพระราชบัญญัติห้ามมิให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิงไว้ในครอบครองโดยไม่ได้รับอนุญาต เพราะถือเป็นเครื่องราชูปโภค (ยกเว้นเจ้าพระยานครศรีธรรมราชเท่านั้นที่มีได้ เนื่องจากได้รับพระบรมราชานุญาตมาตั้งแต่สมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี) อันเป็นการเปิดเสรีในการแสดงละคร คณะละครเอกชนต่าง ๆ จึงได้นำหลักการคัดเลือกนางละครและหลักการแสดงละครผู้หญิงแบบราชสำนักมาใช้ในการสร้างศิลปะและสร้างรายได้เข้าสู่คณะ

นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลที่ 4 เจ้าของคณะหรือผู้สร้างเริ่มให้ความสำคัญกับความต้องการของตลาดมากขึ้น จึงจัดเป็นจุดเริ่มต้นของการเข้ามามีบทบาทของสาธารณะต่อนางมหรสพ ดังนั้นนางมหรสพจึงมิได้มีหน้าที่เพียงปรนนิบัติรับใช้หรือเป็นเครื่องแสดงอำนาจเจ้าสำนักเท่านั้น ยังมีหน้าที่ปรนนิบัติ (หมายถึงการแสดงมหรสพให้ผู้อื่นดู) คนดูทั่วไปโดยเน้นเรื่องการให้ความบันเทิงเพื่อตอบสนองจินตนาการที่คนดูทั่วไปไม่เคยสัมผัสมาก่อน หรือกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า เป็นการส่งผ่านโลกียสุขแบบละครผู้หญิงในราชสำนักออกสู่สาธารณะด้วยการตอบสนองใน 2 ขั้นตอนแรก คือ ขั้นที่ 1 การตอบสนองความต้องการทางกายในด้านต่าง ๆ หมายถึงการปรนนิบัติในแง่ของรูป (ทางสายตา) กับเสียง (ทางหู) และขั้นที่ 2 การตอบความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝัน (fantasy) โดยทุกคนสามารถเข้าชมละครผู้หญิงได้หากมีเงินจ่ายค่าเข้าชม ซึ่งการตอบสนองทางโลกียสุขต่อคนดูดังกล่าวจะสิ้นสุดลงเมื่อการแสดงจบ นอกจากนี้คนดูก็เริ่มมีส่วนในการกำหนดรูปแบบการแสดงและอัตลักษณ์ของนางมหรสพอีกด้วย

อีกประการหนึ่ง ราชสำนักสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มมีการยืดหยุ่นประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขตหวงห้าม พระองค์ทรงออก “ประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้าจอมอยู่งานกราบถวายบังคมลาออกได้ แลว่าด้วยเจ้าจอมมารดา แลหม่อมห้ามที่มีหม่อมเจ้ามีผัว” ใน พ.ศ. 2401 ซึ่งมีใจความทรงพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ “เจ้าจอมอยู่งานชั้นใน ชั้นกลาง ชั้นนอกทั้งปวง เว้นแก่เจ้าจอมมารดาในพระเจ้าลูกยาเธอ แลหม่อมพนักงานทุกตำแหน่ง แลเจ้าจอมเถ้าแก่ แลท่านเถ้าแก่ แลนางรำบำเรอทั้งปวงทุกคน” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547, น. 196) กราบถวายบังคมลาออกไปสมรสกับบุคคลสามัญได้ ยกเว้นเจ้าจอมมารดา เพราะจะเป็นการเสียเกียรติต่อพระเจ้าลูกเธอฯ นอกจากจะกราบถวายบังคมลาออกโดยไม่มีการสมรส เนื่องจาก “ทรงมีสนมเกินกว่าพระประสงค์ ประกอบกับมีราษฎรอยากได้พระองค์เป็นบุตรเขยมากมายเพื่อให้หลานได้เป็นเจ้า ทั้งนี้ นางสนมที่สามารถถวายบังคมลาออกไปได้ มักจะเป็นนางสนมที่ไม่ใช่คนโปรด และไม่เป็นที่สนพระทัยเท่าใดนัก” (เอ บี กริสโวลด์, 2508, น. 80)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขตหวงห้ามได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบอีกครั้ง ทั้งนี้เนื่องจากเป็นยุคสมัยแห่งการล่าอาณานิคม ด้วยความเกรงกลัวประเทศมหาอำนาจ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงทำการปฏิรูปประเทศที่เปลี่ยนระบบการปกครองใหม่หมด โดยให้ตรารระเบียบการปกครองขึ้นใหม่ แยกหน่วยราชการออกเป็นกรมกองต่าง ๆ บรรดาเจ้านายฝ่ายชายที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์ระดับท้าย ๆ อย่างหม่อมเจ้านั้น ถ้าต้องการมีความสำคัญเทียบเท่ากับพวกขุนนางจะต้องเข้ามารับราชการในกรมกองต่าง ๆ และการถวายธิดาจึงเป็นการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีมากขึ้นตามรูปแบบของการเมืองระบบอุปถัมภ์ (ดูรายละเอียดในบทที่ 4 หัวข้อที่ 2. นางมหรสพในฐานะที่เป็นระบบทางการเมือง, น. 63)

นางในกับนางมหรสพที่ถูกถวายตัวเข้าวังในรัชกาลนี้ จะได้รับการเน้นว่าควรจะมาจากตระกูลชั้นนำที่มีผลประโยชน์ทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น ตระกูลบุนนาค ตระกูลอมาตยกุล เป็นต้น ซึ่งตระกูลเหล่านี้ได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยให้ดำรงค์ตำแหน่งสำคัญที่สุดทางการเมือง จึงเปรียบเสมือนตัวแทนพระมหากษัตริย์ที่มีอำนาจควบคุมผลประโยชน์ของชาติอย่างมหาศาล ทั้งนี้เพื่อสร้างความเป็นปึกแผ่นให้แก่ประเทศในการหลีกเลี่ยงการตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศมหาอำนาจ จึงเป็นยุคสมัยที่ “พระมหากษัตริย์ทรงมีพระภรรยาเจ้าและภรรยาเจ้ามากที่สุด (127 คน)” (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 6) ซึ่งในจำนวนนั้นได้มีนางมหรสพรวมอยู่ด้วยหลายคนเช่นกัน

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขตหวงห้ามได้ถูกยกเลิกไปจากราชสำนัก อันเนื่องมาจากสาเหตุ 2 ประการ คือทรงขัดแย้งกับข้าราชบริพารแวดล้อมพระองค์ (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 9) และอีกสาเหตุหนึ่งคือกระแสค่านิยมผัวเดียวเมียเดียว (monogamy) จากตะวันตก ทำให้มีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสี (queen) เพียงพระองค์เดียวตามอย่างตะวันตก

อย่างไรก็ตาม กฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์พ.ศ. 2467 บังคับว่าจะต้องเป็นราชโอรส พระราชนัดดา (ผู้ชาย) พระเชษฐา พระอนุชา หรือพระญาติ (ผู้ชาย) เท่านั้นจึงจะสามารถสืบราชสันตติวงศ์ได้ อีกทั้งกฎหมายไม่อนุญาตให้ผู้หญิงเป็นผู้สืบราชสันตติวงศ์ ดังที่กล่าวว่า “ห้ามมิให้เอาราชนารีพระองค์ใด ๆ เข้าไว้ในลำดับสืบราชสันตติวงศ์เป็นอันขาด” (สุพจน์ ด่านตระกูล, 2549, น. 179) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงต้องทรงมีพระภรรยาทีละองค์ (ทั้งหมด 5 พระองค์) เพื่อให้ทรงได้พระโอรสแต่ไม่ประสบความสำเร็จ ดังนั้นค่านิยม “ผัวเดียวเมียเดียว” ที่ชนชั้นสูงรับมาจากตะวันตกจึงปฏิบัติตามได้ยากในยุคนั้น

อีกทั้งพระองค์ทรงโปรดปรานผู้หญิงที่มีความสามารถทางการแสดงมหรสพ (ละครพูด) ด้วย ผู้หญิงที่จะเข้ามาดำรงตำแหน่งพระมเหสีเพียงพระองค์เดียวนี้ จะต้องมีความสามารถทางการแสดงมหรสพหรืออาจเรียกได้ว่าเป็น “นางมหรสพสมัครเล่น” และยังต้องสามารถให้กำเนิดพระโอรสได้อีกด้วย (ดูรายละเอียดในบทที่ 5 หัวข้อที่ 3.2 การเปลี่ยนแปลงมหรสพหญิงในราชสำนักรัชกาลที่ 6, น. 119)

บทบาทของนางมหรสพได้มีการเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งในระบอบการปกครองประชาธิปไตย ได้เกิดรัฐประชาชนขึ้นมา ประชาชนทุกชนชั้นมีสิทธิในการเข้าถึงมหรสพหากมีเงิน มหรสพหญิงจึงได้กลายเป็นของสาธารณะอย่างเต็มตัว นางมหรสพจึงอยู่ภายใต้การควบคุมของประชาชน สื่อ (ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์) และเจ้าของสังกัด หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การเป็นคนของประชาชน” และนำพารายได้มาสู่เจ้าของสังกัดจนกลายเป็นธุรกิจ โดยนางมหรสพในยุคนี้จะถูกผูกมัดด้วยเอกสารสัญญาที่สามารถมีผลตามกฎหมายได้แทนสัญญาใจจากการถวายตัวและการถวายความจงรักภักดีในยุคศักดินา

บทบาทของนางมหรสพในยุคนี้จะเน้นการปรนนิบัติคนดูด้วยการให้ความบันเทิงทางอารมณ์และสิ้นสุดลงเมื่อคนดูเดินออกจากโรงละคร, โรงภาพยนตร์หรือปิดวิทยุโทรทัศน์ ดังนั้นมหรสพหญิงในช่วงนี้จึงแตกต่างจากยุคศักดินาตรงที่เป็นความบันเทิงที่ถูกแยกออกจากเรื่องการตอบสนองทางเพศอย่างชัดเจน หากผู้ชายต้องการดูมหรสพไปพร้อม ๆ กับการตอบสนองทางเพศจะต้องไปหาความสุขตามสถานบันเทิงต่าง ๆ

อย่างไรก็ตาม ด้วยจิตสำนึกแห่งความเป็น “อภิชาติยุค” ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้นก่อให้เกิดความพยายามช่วงชิงอำนาจในการออกแบบมหรสพหญิงของผู้ชาย จากชนชั้นสูง (เจ้านายและขุนนาง) ผู้มีอำนาจสูงสุดในระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ไปสู่รัฐและนายทุนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองไปสู่ระบอบประธิปไตย สุนทรียศิลป์จึงเปลี่ยนไปตามยุคสมัย องค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงมหรสพหญิงก็เปลี่ยนไปด้วยตามปัจจัยใหม่ ๆ ที่เข้ามามีอิทธิพลอย่างวัฒนธรรมตะวันตก เทคโนโลยีสมัยใหม่และเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ดังนั้น เป้าหมายของการออกแบบที่เกิดและดำรงอยู่ในสภาวะสมัยใหม่ ไม่ได้ใช้ปทัสถานของตัวเอง (ผู้ออกแบบ) หรือศิลปะเป็นตัวกำหนดเป้าหมาย แต่เป็นเป้าหมายที่อยู่นอกพื้นที่ของศิลปะ การผสมผสานระหว่างศิลปะ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเข้าด้วยกัน ดำเนินไปเพื่อเป้าหมายอื่น ๆ นอกเหนือจากความเป็นศิลปะล้วน ๆ การออกแบบไม่ได้มีเป้าหมายอยู่ที่การออกแบบเองแบบแรงปรารถนาหรือความอยากที่จะเกิดขึ้นในศิลปะ ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ ความงาม และสุนทรียะของสินค้าเหล่านี้ ล้วนแล้วแต่ถูกกำหนดโดยเป้าหมายทางเศรษฐกิจ เป้าหมายทางเศรษฐกิจจึงกลายมาเป็นเป้าหมายหลัก (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2551, น. 71)

นางมหรสพจึงได้เปลี่ยนสถานภาพจากการเป็นทรัพย์สินส่วนบุคคลไปเป็นคนของประชาชน และมีสภาพไม่ต่างจากสินค้าชนิดหนึ่งที่ได้รับการออกแบบภาพลักษณ์จากนายทุนให้เป็นไปตามความต้องการของตลาด เช่น การออกแบบภาพลักษณ์อันเซ็กซี่ของนักร้องและนักแสดงหญิงที่กำลังมาแรงในปัจจุบัน และทำการแพร่กระจายผ่านสื่อที่มาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี อย่างภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ ที่ให้ภาพ แสง สี เสียงที่สมจริง สร้างความตื่นเต้นเร้าใจต่อคนดู นางมหรสพก็จะได้รับผลตอบรับทั้งในด้านบวกและลบแตกต่างกันไป (ดูรายละเอียดในบทที่ 6)

ชี้ให้เห็นว่า เทคโนโลยีสมัยใหม่และวัฒนธรรมจากตะวันตกได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงและภาพลักษณ์ของนางมหรสพ แต่ในสังคมไทยกลับมีค่านิยมที่แปลกอยู่ประการหนึ่งคือ “การคลั่งดารา” ต้องการเป็นเจ้าของหรือผู้ครอบครอง คือ นางมหรสพห้ามแต่งงาน ห้ามท้อง ไม่อย่างนั้นจะหมดความนิยมทันที ซึ่งในมิติทางจิตวิทยาสังคมสามารถกล่าวได้ว่า การส่งผ่านค่านิยมการคลั่งดาราดังกล่าวเป็นการอนุรักษ์ค่านิยมเดิมของมนุษย์ เพราะเป็นค่านิยมที่มีรากเหง้ามาจากการครอบครองนางมหรสพในราชสำนักตั้งแต่ยุคศักดินา

ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ของราชสำนักส่วนหนึ่งจะขึ้นอยู่กับการปิดตัวของเหล่าบรรดาพระมเหสีและเจ้าจอมหม่อมห้ามไม่ให้มีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ผู้ชาย” ดังนั้น นางมหรสพในราชสำนักจะได้รับการควบคุม “เรื่องชู้สาว” เป็นหลัก ดังที่รัชกาลที่ 4 ได้กล่าวไว้ในประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้าจอมอยู่งานกราบถวายบังคมลาออกได้แลว่าด้วยเจ้าจอมมารดา แลหม่อมห้ามที่มีหม่อมเจ้ามีผัวว่า “. . .ห้ามแต่อย่าให้สนสื่อหาชู้หาผัว แต่ตัวยังอยู่ในราชการด้วยอุบายทางใดทางหนึ่งก่อนกราบบังคมทูลพระกรุณาเป็นอันขาดทีเดียว เป็นดังนั้นจะเสียพระราชกำหนดสำหรับแผ่นดินไป. . .” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547, น. 196)

ค่านิยมดังกล่าวได้ถูกส่งผ่านจากชนชั้นสูงไปสู่ชนชั้นอื่น ๆ และเปลี่ยนรูปแบบมาเป็นการคลั่งดาราจากสาธารณะแทน โดยปัจจุบันมีทั้งผู้ที่ต้องการครอบครองนางมหรสพทางจินตนาการและครอบครองจริง ๆ ซึ่งนางมหรสพมีสิทธิ์เลือกผู้ที่จะครอบครองเธอได้ แต่ต่างจากในยุคศักดินาที่เธอไม่มีสิทธิ์เลือกมากนัก และอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพได้ผันแปรไปตามความต้องการของตลาดตามระบบทุนนิยมที่เปรียบเสมือนสินค้าซื้อขายได้ในลักษณะของการว่าจ้าง โดยมีการจับจ้องเรื่องชู้สาวเป็นประเด็นหลักซึ่งจะกล่าวต่อไป

## 2. แนวคิดเรื่องเพศภาวะกับศิลปะ

ความหมายของเพศภาวะ (Gender) นักสตรีนิยมได้แยกให้แตกต่างจากคำว่าเพศสรีระ (Sex) ตรงที่เพศภาวะเป็นสภาวะที่แตกต่างกันระหว่างหญิงชายโดยมี “สังคม” เป็นตัวกำหนด ส่วนคำว่าเพศสรีระ เป็นสภาวะที่แตกต่างกันระหว่างหญิงชายโดยมี “ร่างกาย” เป็นตัวกำหนด เพื่อชี้ให้เห็นว่า เพศสรีระเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ แต่เพศภาวะเป็นสิ่งที่สามารถเปลี่ยนแปลงและรื้อสร้างความหมายเดิม ๆ เพื่อนำไปสู่การปลดปล่อยผู้หญิงได้

แนวคิดที่สนับสนุนการแบ่งแยกความหมายระหว่างเพศภาวะและเพศสรีระข้างต้น คือแนวคิดของ โจน สก๊อตต์ (Joan Scott) ได้กล่าวว่า เพศภาวะไม่ได้มีความหมายตายตัวอยู่แค่ทางชีวภาพ แต่เพศภาวะคือการจัดระเบียบทางสังคมภายใต้เงื่อนไขของความแตกต่างทางเพศ (sexual difference) และเพศภาวะเป็นความรับรู้อย่างหนึ่งที่สร้างความหมายที่แตกต่างให้แก่ร่างกาย และจูดิธ บัตเลอร์ (Judith Butler) ได้กล่าวว่า “เพศ” เป็นภาวะที่แตกต่างกันทางร่างกายระหว่างเพศหญิงและเพศชาย ไม่ได้เป็นแค่เรื่องทางชีววิทยาเพียงอย่างเดียว แต่เป็นภาวะความแตกต่างที่สังคมให้ความหมายไว้ และมีการสืบทอดความแตกต่างนี้จนกลายเป็นความรู้ โดยมีภาษาเป็นเครื่องมือในการสร้างความรู้ดังกล่าว (สุชาดา ทวีสิทธิ์, 2547, น. 8)

การแบ่งเพศภาวะในเกือบทุกสังคมมักจะถูกแบ่งว่าผู้หญิงเป็นเพศที่มีสภาวะบอบบาง อ่อนแอ ใช้อารมณ์ และเป็นผู้ถูกกระทำ ส่วนผู้ชายเป็นเพศที่มีสภาวะเข้มแข็ง แข็งแรง มีเหตุผล และเป็นผู้กระทำ เป็นต้น ซึ่งความแตกต่างระหว่างหญิงชายตรงนี้เป็นตัวกำหนดบทบาททางเพศ (Gender roles) คือกิจกรรมที่ได้รับมอบหมายและตำแหน่งทางสังคมของผู้ชายและผู้หญิง บทบาทเหล่านี้จะช่วยในการพิจารณาการได้รับโอกาสและเข้าถึงทรัพยากรด้วยสิทธิอำนาจ ความรับผิดชอบ และความคาดหวังทางสังคมต่อผู้ชายและผู้หญิงโดยขึ้นอยู่กับลักษณะความเป็นหญิงเป็นชายที่แต่ละสังคมและวัฒนธรรมกำหนด ในขณะที่บทบาทความเป็นหญิงชายสร้างความคาดหวังและข้อจำกัดบางอย่างต่อทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

อย่างไรก็ตาม มิติของความหลากหลายทางวัฒนธรรม (multicultural) ก็เป็นสิ่งที่ละเลยไม่ได้ ซึ่งในที่สุดแล้วนักสตรีนิยมเลือกที่จะหยิบใช้กรอบของเพศภาวะใหม่ในช่วง ค.ศ. 1980 ว่า เป็นสิ่งที่ประกอบสร้างขึ้นจากสังคมที่ชายเป็นใหญ่ผ่านกลไกเครื่องมือต่าง ๆ เช่น จารีต ประเพณี ศีลธรรม วัฒนธรรม ฯลฯ และส่งผ่านความเชื่อตามสถาบันกระแสหลัก ดังนั้นการอธิบายเพศภาวะของทั้งหญิงและชายในมุมมองของนักสตรีนิยมจึงมองว่า วัฒนธรรมสร้างความเป็นหญิงเป็นชายและสร้างความเป็นเพศ วัฒนธรรมเป็นผู้บอกว่า เราควรปฏิบัติตัวอย่างไร คิดอย่างไร และเราควรคาดหวังอะไรจากผู้อื่น และวัฒนธรรมเป็นผู้บอกว่า ผู้หญิงผู้ชายควรทำตัวอย่างไร เช่น ผู้หญิงใน

วัฒนธรรมไทยต้องเป็นคนเรียบร้อย ไม่พูดเสียงดัง ไม่สบถ ในขณะที่ผู้ชายไม่ถูกคาดหวังให้เป็นเช่นนั้น หรือภรรยาต้องเชื่อฟังสามี สามีต้องเป็นผู้นำครอบครัว หรือผู้หญิงต้องให้ความสำคัญกับหน้าที่ของเมียและแม่มากกว่าการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ผู้หญิงคนใดเป็นผู้เกี้ยวพาราสีผู้ชายก่อนผู้หญิงคนนั้นจะถูกตำหนิจากสังคม สิ่งเหล่านี้เป็นความคาดหวังที่สังคมมีต่อความเป็นหญิงความเป็นชายหรือเพศภาวะ ถ้าใครไม่ทำตามที่สังคมคาดหวังจะพบกับสิทธานุมัติ (sanction) จากสังคมในเชิงลบ เช่น การติฉินนินทา เยาะเย้ย หรือถากถาง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ทำให้หญิงชายในสังคมต้องปฏิบัติตามที่วัฒนธรรมในสังคมกำหนด (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, ม.ป.ป.)

นอกจากนี้ นักสตรีนิยมยังได้วิพากษ์วิจารณ์ว่า เพศภาวะที่สังคมสร้างขึ้นในปัจจุบันนั้นเต็มไปด้วยอคติ โดยทำให้ผู้ชายมีลักษณะพื้นฐานของความเป็นผู้เหนือกว่า เปิดเผยอย่างตรงไปตรงมา และเชื่อมั่นในความสำเร็จ ส่วนผู้หญิงประกอบขึ้นด้วยความอ่อนแอเปราะบาง ความต้องการที่จะถูกปกป้อง มีธรรมเนียมปฏิบัติของการสยบยอมและหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง (Brownmiller, 1984, p. 16)

ซึ่งความเชื่อในเรื่องเพศภาวะของผู้หญิงเช่นนี้จัดเป็นมายาคติ (Myth) หรือภาพลวงตาที่เกิดจากเล่ห์กลการสื่ออุดมการณ์ด้วยการพรางตาให้ดูเหมือนว่ามันเป็นสิ่งที่ถูกทำนองคลองธรรมและติดตัวผู้หญิง ทำให้ผู้หญิงมีสถานภาพเป็นรองในทุกมิติ (การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม)

ประเด็นที่สำคัญที่นักสตรีนิยมให้ความสำคัญอีกประเด็นหนึ่งคือ เพศภาวะเป็นเรื่องที่เชื่อมโยงกับเพศวิถีอย่างเลี่ยงไม่ได้ เพราะความไม่เท่าเทียมกันทางเพศภาวะที่มีอยู่จะแสดงออกให้เห็นได้ในรูปแบบความสัมพันธ์หญิงชายในเรื่องเพศวิถี สิ่งที่นักสตรีนิยมพยายามจะกระทำคือการแสดงให้เห็นอย่างแท้จริงถึงความแตกต่างของอำนาจชายที่มีเหนือต่อผู้หญิง หรือแท้ที่จริงแล้วเพศวิถีคือ การครอบงำของชาย (male dominance) หรือการพยายามทำให้เพศวิถีเป็นเรื่องของการจัดช่วงชั้นความสูงต่ำ (sexualize hierarchy) (ทางอำนาจและฐานะบทบาท) ที่สังคมกำหนดขึ้น ผู้ชายเป็นผู้ที่อยู่ในตำแหน่งแห่งที่ของการเป็นผู้กำหนดบทบาทการกระทำของทั้งหญิงและชายและพยายามที่จะทำให้ชายมีความได้เปรียบจากการกำหนดนั้น พฤติกรรมของหญิงชายจึงเป็นเพียงแค่การกระทำตามเพศสภาพที่ถูกกำหนดมาแล้วแทบทั้งสิ้น สิ่งที่สะท้อนได้ในเรื่องนี้คือ ผู้ชายใช้ความสัมพันธ์ระหว่างเพศเป็นเครื่องมือหรือวัตถุ แต่ผู้หญิงเป็นได้แค่วัตถุของความสัมพันธ์นี้ (จอมญาดา ชื่นประจักษ์กุล, 2548, น. 21)

กล่าวโดยสรุปคือ เพศภาวะเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยกระบวนการทางสังคมที่มีความหลากหลายในวัฒนธรรม สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาและเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ และไม่อาจแยกออกจากเพศวิถีได้

## 2.1 เพศภาวะในนาฏกรรมกับสังคม

ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาเกี่ยวกับนางมหรสพไทยครั้งนี้ ได้สอดคล้องกับแนวคิดการศึกษานาฏกรรมกับสังคมของ พอล สเปนเซอร์ (Paul Spencer) ซึ่งเป็นนักมานุษยวิทยาสากลณ มหาวิยาลัยลอนดอนที่กล่าวถึงการศึกษานาฏกรรมแนว “บังคับควบคุม” ว่าได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีสังคมแนวที่เรียกว่า ทฤษฎีหน้าที่นิยม แนวทางนี้จะมีพื้นฐานความคิดว่า นาฏกรรมเป็นเงื่อนไขอย่างหนึ่งในการรักษาระเบียบสังคมคือการทำให้คนรุ่นที่กำลังจะเติบโตขึ้นมาเป็นผู้ใหญ่เรียนรู้ และซึมซับเอากฎเกณฑ์ทางสังคมเข้าไว้ในตัวเองให้ได้สมบูรณ์ที่สุด ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ชนชั้นสูงในยุโรปมีธรรมเนียมการจัดงานสังคมเพื่อแนะนำตัวเด็กสาวที่กำลังจะก้าวเข้ามาเป็นสาวสังคมชั้นสูง ในงานนี้เด็กสาวทุกคนจะต้องแสดงฝีมือการเต้นรำซึ่งต้องฝึกมาเป็นอย่างดี เป็นการเต้นรำที่มีกระบวนท่ากำหนดไว้อย่างละเอียดอ่อน และทุกคนก็ต้องพยายามไม่ให้พลาดแม้แต่เล็กน้อย การเต้นรำของเดบูตอง (Debutante แปลว่า หญิงสาวที่เข้าสู่วงสังคมเป็นครั้งแรก) หรือเด็กสาวเหล่านี้มีคุณสมบัติของการเต้นที่แสดงแม่พิมพ์ของความเป็นกุลสตรีตามรสนิยมชนชั้นสูงในสมัยนั้น อาทิเช่น การแสดงถึงความสง่างาม ความมั่นใจในตนเอง ความสุขุมเยือกเย็นไม่เกิดอาการประหม่าต่อหน้าต่อหน้าสายตาของคนจำนวนมาก ลักษณะเหล่านี้เป็นมาตรฐานการวางตัวที่จะต้องฝึกหัดจนกลายเป็นเรื่องธรรมชาติของคนเหล่านี้ไปในแง่นี้ระบำเดบูตองนี้ดูจะมีหน้าที่ละม้ายคล้ายคลึงกับการรำเค็ทจัก ซึ่งแสดงถึงความเป็นชายชาตรีของชายชาวบาหลี หรือในทำนองเดียวกันเคยมีคำกล่าวในภาคใต้ของไทยในอดีตว่า ลูกผู้ชายที่แท้จริงจะต้องมีความสามารถสองอย่างคือ ขโมยควายเป็นและรำโนราเป็น (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2534, น. 10)

ซึ่งการขโมยควายและรำโนราจัดว่าเป็นงานที่จะต้องใช้พละกำลังมาก อันเป็นงานที่ผู้หญิงซึ่งมีสรีระอ่อนแอและบอบบางกว่าทำได้ลำบาก โดยเฉพาะในเรื่องของการรำโนรา แต่เดิมจัดเป็นการแสดงของผู้ชายมาก่อน ซึ่งมีท่ารำผาดโผนมากมาย และได้มีการปรับท่ารำให้เหมาะสมกับผู้หญิงในสมัยรัชกาลที่ 4 หลังจากทรงออก “ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง” ส่งผลให้อิทธิพลจากละครผู้หญิงในราชสำนักแพร่กระจายออกไปและเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงโนราดังกล่าว

หากมองในมุมมองสตรีนิยม จะเห็นได้ว่าจากแนวคิดดังกล่าวพยายามอธิบายถึงการแสดงที่เหมาะสมกับเพศภาวะทั้งชายและหญิง เพื่อที่จะนำเสนอถึงความเป็นชายและความเป็น

หญิงที่ดีของสังคมนั้น ๆ ซึ่งในแต่ละชาติตามตัวอย่างการแสดงมหรสพที่ยกมาได้สะท้อนจุดร่วมทางเพศภาวะที่เหมือนกันคือ “ผู้หญิงเป็นเพศที่บอบบาง อ่อนแอ และเป็นผู้ถูกกระทำ ส่วนผู้ชายเป็นเพศที่เข้มแข็ง แข็งแรง และเป็นผู้กระทำ” บทบาททางเพศของผู้ชายจึงเอื้ออำนวยต่อการได้รับมอบหมายให้มีตำแหน่งทางสังคมที่มีสิทธิและอำนาจในการเป็นผู้นำมากกว่า ส่วนบทบาททางเพศของผู้หญิงกลับมีแนวโน้มสู่การเป็น “แม่และเมีย” หรือ “กุลสตรี” อีกทั้งยังทำให้ดูเหมือนเป็นธรรมชาติทั้ง ๆ ที่มันเป็นการบังคับควบคุมผู้หญิงภายใต้สังคมชายเป็นใหญ่ ซึ่งโครงสร้างในลักษณะนี้จะปรากฏต่อนางมหรสพในทุกยุคสมัย แม้ว่าผู้บังคับควบคุมจะวิวัฒนาการจากหัวหน้าเผ่าไปสู่พระมหากษัตริย์ จนไปถึงนายทุนในปัจจุบัน แต่การแสดงมหรสพไทยได้ถ่ายทอดกฎเกณฑ์ทางเพศภาวะเช่นนี้มาโดยตลอดเพื่อเป็นการรักษาระเบียบสังคมแบบปิตาธิปไตย ซึ่งจะกล่าวต่อไป

ดังนั้น สำหรับความหมายของศิลปะการแสดงมหรสพในที่นี้ นอกจากจะมีความหมายในเชิงสุนทรียศิลป์และความงามตามที่เข้าใจกันทั่วไปแล้ว ผู้วิจัยคิดว่ายังมีความหมายสำคัญในแง่อื่น ๆ อีก ดังนี้

1) การสร้างภาพลักษณ์ (image) คือ ผู้หญิงสามารถใช้ศิลปะการแสดงมหรสพเพื่อเสริมสร้างภาพลักษณ์ภายนอกของตนให้ดูโดดเด่นมากกว่าผู้หญิงทั่วไป นางมหรสพหลายคนจึงดูเป็นผู้หญิงที่สวยสมบูรณ์แบบ เป็นผู้หญิงที่ผู้หญิงทั่วไปอยากเป็น

2) การสร้างมายาหรือบทบาท (perform) หมายถึง การแสดงความสามารถในการแสดงมหรสพไม่ว่าจะเป็นการร้อง รำ เล่นดนตรี หรือ การแสดง (acting) ของผู้หญิง

ความหมายของศิลปะการแสดงมหรสพในมุมมองมิติหญิงชายได้ดำเนินไปอย่างมีวัตถุประสงค์คือ เพื่อตอบสนองอุดมคติ (ideal type) ของสังคมในแต่ละยุคสมัยที่ได้กำหนดรูปแบบของ “ผู้หญิงในอุดมคติ” จากโครงสร้างสังคมที่มี “ชายเป็นใหญ่” ซึ่งมีผู้ชายเป็นผู้คุมอำนาจทางวัฒนธรรมกระแสหลักในทุกยุคตั้งแต่ยุคจารีตจนถึงยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัตร ดังนั้นรูปลักษณ์ภายนอกที่งดงามและจริตการแสดงออกจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างค่าให้ผู้หญิงมีอำนาจในการต่อรองกับผู้ชาย

ข้อสันนิฐานอีกประเด็นหนึ่ง ผู้วิจัยคิดว่าการที่ผู้ชายเป็นผู้สร้าง ผู้ออกแบบศิลปะการแสดงมหรสพให้แก่ผู้หญิงนั้นมีเบื้องหลังที่เกี่ยวกับเพศวิถี (Sexuality) ซึ่งในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้มองในเบื้องลึกว่าผู้ชายใช้แรงขับดันทางเพศ (Libido) ตามทฤษฎีฟรอยด์ เป็นพลังสำคัญในการสร้างมหรสพให้ผู้หญิงแสดง เมื่อผู้หญิงมีความเป็นรองทางเพศภาวะ การแสดงมหรสพจึงสะท้อนให้เห็นถึงการควบคุมจากผู้ชายที่ต้องการให้ผู้หญิงตกเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object) (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 5. แนวคิดเรื่องร่างกายและเรื่องทางเพศในสังคมศักดินาและสังคมสมัยใหม่แบบผู้ชายเป็นใหญ่, น. 34)

ดังนั้น เพศภาวะของนางมหรสพจึงมีสภาวะที่เหมือนกับผู้หญิงทั่วไปตามกรอบของวัฒนธรรมไทยดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น แต่ด้วยความที่นางมหรสพได้ถูกกำหนดให้เป็นผู้หญิงในอุดมคติของสังคมในทุกยุคสมัย จึงถูกคาดหวังในบทบาททางเพศ (Gender role) บางอย่างมากกว่าผู้หญิงทั่วไป เช่น การดูแลร่างกายให้ดูสวยกว่าผู้หญิงธรรมดาทั่วไป มีความสามารถพิเศษในการแสดง แต่ผู้อื่นสามารถละเมิดสิทธิส่วนบุคคลในตัวเธอได้โดยไม่ผิด อันเป็นการจัดการให้เธอกลายเป็นผู้หญิงในอุดมคติให้ได้ และถ้าเธอประพฤติตนผิดแผกไปจากลักษณะของผู้หญิงในอุดมคติของสังคม เธอจะถูกประนามและถูกจับจ้องมากกว่าผู้หญิงทั่วไป เป็นต้น

เพศภาวะของนางมหรสพที่ถูกสังคมคาดหวังอย่างเข้มข้นมากกว่าปกตินี้ ได้กลายเป็นมายาคติ (Myth) ของสังคมในทุกยุค ทำให้นางมหรสพแทบจะไม่มีความเป็นตัวของตัวเองเหลืออยู่และไร้ซึ่งอำนาจในการต่อรองอัตลักษณ์ของตนเอง

## 3. แนวคิดเรื่องศิลปะและบทบาทสตรีในสังคมชายเป็นใหญ่

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าอัตลักษณ์ของนางมหรสพมาจากการกำหนดของผู้ชายที่มีอำนาจเป็นผู้ครอบครองศิลปะการแสดงมหรสพ ในแต่ละยุคสมัยไม่ว่าจะเป็นพระมหากษัตริย์ เจ้านายหรือผู้ที่มีบรรดาศักดิ์ ไพร่หรือเอกชนทั่วไป รัฐบาล และนายทุน ซึ่งอำนาจในการครอบครองนี้เรียกว่า “อุดมการณ์ชายเป็นใหญ่” หรือ “ปิตาธิปไตย” (Patriarchy)

ปิตาธิปไตย เป็นระบบความคิดที่ให้ความสำคัญและคำนึงถึงผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ส่งผลให้ผู้หญิงตกอยู่ในสถานภาพที่เป็นรองด้วยการกำหนดกฎเกณฑ์ในการดำเนินชีวิตของผู้หญิงให้ดำเนินไปตามความต้องการในแบบที่ผู้ชายอยากให้เป็น โดยที่ผู้หญิงไม่สามารถเลือกหรือกำหนดแบบแผนชีวิตด้วยตนเองได้ในทุกมิติไม่ว่าจะเป็นสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม

สำหรับการศึกษาเรื่องนางมหรสพจะเกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีเรื่องชายเป็นใหญ่ในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

### 3.1 การเมืองเรื่องเพศ (Sexual Politics)

โดย เคท มิลเลทท์ (Kate Millett, 1971) ได้นำเสนอไว้ในหนังสือ Sexual politics ว่าเพศเป็นปัจจัยที่มีนัยยะทางการเมืองซึ่งมักจะถูกมองข้าม ซึ่งการเมืองในที่นี้ไม่ได้มีความหมายว่าเป็นการเมืองแบบทางการที่เป็นรูปแบบของการปกครอง แต่การเมืองในที่นี้คือ การสร้างความหมาย

และเป็นสิ่งที่กำหนดว่าผู้หญิงควรจะเป็นอย่างไรจากการใช้อำนาจควบคุมกำกับโดยผู้ที่มีอำนาจสูงสุด นั่นก็คือผู้ชาย โดยมิลเลทท์ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ทางเพศ (Sexuality) ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง ที่ผู้ชายได้ถือเอาอำนาจของตนเป็นใหญ่ในเรื่องนี้ทำให้เกิด “ปัญหาการเมือง” ขึ้น คือ ระบบชายเป็นใหญ่เป็นการครอบงำทางการเมืองที่สำคัญที่สุด ดำรงอยู่มาเนิ่นนานตั้งแต่ในประวัติศาสตร์ และปรากฏอยู่ทุกชนชั้นของสังคม ดังนั้นหนทางแห่งอำนาจในสังคมล้วนอยู่ในกำมือของผู้ชาย

เช่นเดียวกัน เมื่อผู้ชายเป็นผู้มีอำนาจทางการเมือง ก็มีอำนาจในการครอบครองศิลปะการแสดงมหรสพของผู้หญิงด้วย ซึ่งประเด็นนี้สามารถเห็นได้ชัดเจนจากการแบ่งหน้าที่ของมหรสพชายและหญิงในประวัติศาสตร์ โดยมหรสพชายจะเกี่ยวข้องกับ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ส่วนมหรสพหญิงจะเกี่ยวข้องกับ “การประโลมโลก” หรือตอบสนองเรื่องเพศวิถีของผู้ชาย (ดูรายละเอียดในบทที่ 4 หัวข้อที่ 1. ประวัติมหรสพหญิงกับข้อสังเกตในมุมมองสตรีนิยม, น. 54) เมื่อมหรสพหญิงมีประวัติความเป็นมาเช่นนี้ วิวัฒนาการต่อมาของมหรสพหญิงจึงอยู่ในกรอบและขนบธรรมเนียมการสร้างโดยผู้ชาย เพื่อผู้ชายแบบเดิม แต่มีรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไปตามปัจจัยต่าง ๆ ตามยุคสมัยเช่น อิทธิพลจากตะวันตก อุดมการณ์การสร้างชาติ ความเป็นรัฐนิยม การขยายตัวของสื่อ การขยายตัวทางเศรษฐกิจทุนนิยม เป็นต้น ซึ่งมีผู้ชายเป็นผู้ถืออำนาจและควบคุมปัจจัยต่าง ๆ ทั้งหมดนี้

แสดงให้เห็นได้ว่าในแต่ละยุคสมัยผู้ชายได้ใช้ศิลปะการแสดงมหรสพของผู้หญิงในการรับใช้อำนาจต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น เพศวิถี การเมืองการปกครอง และเศรษฐกิจ

### 3.2 **การเมืองเรื่องส่วนตัว** (Personal is political)

สำหรับเรื่องส่วนตัวที่ว่านี้เช่น ครอบครัว ความรัก ความสัมพันธ์ การเจริญพันธุ์ ฯลฯ ล้วนมีเรื่องทางการเมืองหรือการควบคุมกำกับของผู้ชายเข้าไปเกี่ยวข้อง โดยปิตาธิปไตยจะเข้ามาเกี่ยวข้องกับเนื้อตัวร่างกายของผู้หญิง คือ การควบคุมการเจริญพันธุ์ของผู้หญิง (Reproduction) ผู้หญิงจึงถูกนิยามด้วย 2 ความหมายหลักคือ

1. ผู้หญิงคือเพศแม่ สตรีนิยมมองว่าความเป็นแม่ไม่ใช่เรื่องธรรมชาติ แต่เป็นสถาบันทางการเมืองและเป็นอุดมการณ์ของรัฐ สังคม และครอบครัวที่ควบคุมกำกับให้ผู้หญิงต้องตั้งครรภ์ คลอดลูกและเลี้ยงดูลูก
2. ผู้หญิงคือวัตถุทางเพศ (Sex object) เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชาย ซึ่งในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ได้ให้ค่ากับความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ (heterosexuality) คือ

ความสัมพันธ์ระหว่างเพศภาคบังคับที่สังคมชายเป็นใหญ่ได้กำหนดว่าเป็นรูปแบบของความสัมพันธ์ที่ถูกต้อง ดีงาม ปกติ ส่งผลให้ผู้หญิงพยายามที่จะสร้างลักษณะของตนเองให้เข้าใกล้ความเป็นวัตถุทางเพศอย่างไม่ได้ตั้งคำถาม เช่น คุณค่าหลักของผู้หญิงจะถูกวัดจากความสวยงามเพื่อให้เป็นที่ดึงดูดใจทางเพศ คุณค่าของผู้หญิงโดยเฉพาะผู้หญิงสวยเปรียบเสมือนรางวัลที่มีค่าสำหรับผู้ชาย (กุลวดี พรหมมินทร์, 2549, น. 31)

ดังจะเห็นได้จากนางมหรสพปัจจุบันที่กล่าวกันว่า “ดาราเป็นคนของประชาชน” นั้นได้มีนัยยะเกี่ยวกับการจับจ้องเรื่องส่วนตัวให้เป็นประเด็นทางสาธารณะ เห็นได้จากข่าวบันเทิงตามสื่อต่าง ๆ ที่ตามติดเรื่องส่วนตัวของดารา และทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นปรากฏการณ์ปาปาราซซีที่แอบถ่ายชีวิตส่วนตัวออกมาเป็นภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เรื่องส่วนตัวของนางมหรสพในปัจจุบันจึงถูกทำให้เป็นเรื่องการเมืองทั้งหมด

ประเด็นการเมืองเรื่องส่วนตัวของนางมหรสพนั้นไม่ใช่เรื่องใหม่ แต่เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นมานานแล้ว เพราะนางมหรสพเป็นผู้หญิงที่สวยสมบูรณ์แบบ เป็นลักษณะเชิงอุดมคติ (Ideal type) ของสังคมที่ผู้ชายอยากครอบครองมาตั้งแต่ในยุคจารีตแล้ว

เริ่มจากในราชสำนัก ได้กำหนดให้นางมหรสพทำหน้าที่ปรนนิบัติเจ้าของสำนักเพื่อตอบสนองความต้องการทางโลกียสุขทั้ง 3 ขั้นตอน คือ การตอบสนองความต้องการทางกายในด้านต่าง ๆ (หมายถึง การปรนนิบัติในแง่ของรูป รส กลิ่น เสียง) การตอบความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝัน (fantasy) ต่าง ๆ และการตอบสนองความต้องการทางเพศ ดังที่กล่าวไปแล้วในแนวคิดเรื่องนางมหรสพ เมื่อนางมหรสพมีหน้าที่ปรนนิบัติเช่นนี้ ราชสำนักจึงต้องมีกฎระเบียบข้อบังคับในเรื่องส่วนตัวของนางมหรสพ โดยเฉพาะเรื่องเพศวิถี เพื่อผูกขาดตัวเธอไว้กับเจ้าสำนักเพียงผู้เดียว ดังนั้น เรื่องส่วนตัวของนางมหรสพจึงถูกทำให้เป็นเรื่องการเมือง เพื่อควบคุมรักษาความเป็นผู้หญิงในอุดมคติไว้ในทุกยุคทุกสมัย

### 3.3 **วัฒนธรรมของความโรแมนติก** (Culture of romance)

ชูลามิธ ไฟร์สโตน (Shulamith Firestone, 1970) กล่าวไว้ในหนังสือ The dialectic of sex ว่า ระบบชายเป็นใหญ่ได้ใช้วัฒนธรรมของความรักเพื่อให้ผู้หญิงเอาจิตใจและร่างกายมาผูกติดกับผู้ชายในฐานะคนรัก (เมียและแม่) ด้วยการเชื่อมโยงความรัก (romantic love) เข้ากับระบบความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงแบบรักต่างเพศ (heterosexuality) แต่เป็นการทำให้ผู้หญิงต้องดูแลเรื่องความสวยความงามของร่างกายเพื่อดึงดูดใจทางเพศ อันเป็นอุบายอันแยบยล

ของปิตาธิปไตยที่ทำให้ผู้หญิงสยบยอมทำตามในเรื่องเชิงสังวาสด้วยความรักโรแมนติกและความเซ็กซี่

ในประเด็นนี้ชี้ให้เห็นถึงการที่นางมหรสพเป็นอุดมคติ (Ideal type) ของสังคมอย่างที่เรียกว่าเป็น “คนโปรด” ของเจ้าสำนักในยุคจารีต จนกระทั่งถึงการเป็น “คนของประชาชน” ในปัจจุบันนั้น สาเหตุหนึ่งที่นางมหรสพเต็มใจปฏิบัติตามก็เพราะสังคมชายเป็นใหญ่ได้นำวัฒนธรรมของความโรแมนติกเข้ามาเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ระหว่างเพศแบบ heterosexuality ซึ่งวัฒนธรรมนี้ได้ผูกใจนางมหรสพให้เกิดการจงรักภักดี ยินยอมที่จะดูแลเรื่องความสวยงามของร่างกายให้มีเสน่ห์เย้ายวนทางเพศอย่างแยบยล โดยมีความรักเป็นตัวอำพรางตั้งแต่ในยุคจารีตจนถึงยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

## 4. แนวคิดเรื่องกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและการประกอบสร้างอัตลักษณ์สตรี

ในหนังสือพจนานุกรมทางสังคมวิทยา (Dictionary of sociology) Duncan ได้นิยามคำว่ากระบวนการขัดเกลาทางสังคมไว้ว่า “การอบรมให้รู้ระเบียบสังคม คือ กระบวนการเรียนรู้ระยะยาวของมนุษย์ที่จะทำให้บุคคลได้เรียนรู้ถึงค่านิยมที่สำคัญ ๆ ของสังคม ตลอดจนรูปแบบสัญลักษณ์ในระบบสังคมซึ่งบุคคลนั้น ๆ เข้าร่วมอยู่และนำมาใช้เป็นบทบาทในการแสดงออก” (Duncan, 1998, p. 170, อ้างถึงใน ชัยยุทธ ดาผา, 2534, น. 15-16) การขัดเกลาสังคมโดยทั่วไปถือได้ว่า เป็นกระบวนการของการเรียนรู้ทักษะ ความรู้ ค่านิยม แรงจูงใจ และบทบาทหน้าที่ที่เหมาะกับสถานภาพของแต่ละบุคคลในสังคมที่อาศัยอยู่ ดังนั้นการขัดเกลาทางสังคมในมุมมองสตรีนิยมจึงเป็นกระบวนการที่

1) เป็นกลไกการผลิตซ้ำทางสังคมและวัฒนธรรม (social and cultural reproduction) ทำให้เกิดความคุ้นชินกับการขัดเกลาจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง การขัดเกลาของเพศหญิงเองก็อยู่ภายใต้กลไกการผลิตซ้ำของวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ให้ผู้หญิงมีสถานภาพที่เป็นรอง

2) เป็นกลไกแห่งการควบคุมทางสังคม เนื่องจากสมาชิกของกลุ่มถูกนำให้ปฏิบัติตามวิถีทางของกลุ่มโดยสมัครใจหรือไม่ก็ตาม โดยการทำให้บรรทัดฐานและค่านิยมต่าง ๆ ของกลุ่มกลับกลายเป็นบรรทัดฐานและค่านิยมของตนเอง (โดยผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม) ซึ่งแท้ที่จริงแล้วสังคมเป็นผู้หยิบยื่นให้แต่ตนเองคิดว่าเป็นของตนเอง ดังนั้นผู้มีอำนาจที่เป็นคนกำหนดบรรทัดฐานและค่านิยมต่าง ๆ เหล่านี้คือผู้ปกครองในสังคมนั้น ๆ (มักจะเป็นผู้ชาย) ได้ถ่ายทอดมาสู่พ่อแม่ของเด็กผู้อบรมเลี้ยงดูให้เด็กมีพฤติกรรมเหมาะสมกับบทบาททางเพศของตน

เช่น การให้เด็กผู้หญิงเล่นตุ๊กตาหรือของเล่นจำพวกหม้อข้าวหม้อแกงเพื่อเตรียมตัวไปสู่ความเป็นแม่และเมีย ส่วนเด็กผู้ชายให้เล่นปืนหรือรถต่าง ๆ เพื่อนำไปสู่ลักษณะงานแบบผู้ชายหรือความเป็น “ผู้นำ” หากผู้หญิงจะข้ามไปเล่นของเล่นของผู้ชายบ้างพ่อแม่ก็อาจจะคัดค้านหรือทำโทษ เด็กก็จะเกิดความรู้สึกขัดแย้งเครียด ทำให้เกิดความรู้สึกว่าของเล่นผู้ชายไม่เหมาะสมกับบทบาททางเพศของตน และเด็กจะเลือกแสดงพฤติกรรมที่พ่อแม่ยอมรับ เปรียบเสมือนแกะที่เดินเข้าคอกเองโดยไม่ต้องบังคับเฆี่ยนตี

3) เป็นรากฐานแห่งการเรียนรู้บทบาททางเพศ (Gender role) เนื่องจากเราเกิดความเข้าใจโครงสร้างทางสังคม และตำแหน่งแห่งหนของเราภายในโครงสร้างดังกล่าว รวมทั้งความคาดหมายต่าง ๆ สำหรับคนในตำแหน่งแห่งงานนั้นตามเพศของตน เช่น “บุคคลที่มีสถานภาพเป็นผู้ชายก็มักจะถูกคาดหวังจากสังคมหรือบรรทัดฐานทางสังคมกำหนดไว้ว่า จะต้องมีความเข้มแข็ง อดทน กล้าหาญ เป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัว งานของผู้ชายจึงเป็นงานที่ใช้ความสามารถและเข้าสู่ในระดับผู้นำองค์กรได้มากกว่าเป็นต้น ส่วนบุคคลที่มีสถานภาพเป็นผู้หญิงก็ถูกคาดหวังจากสังคมว่า จะต้องมีความอ่อนหวาน นุ่มนวล มีหน้าที่ดูแลบ้าน ผู้หญิงจึงถูกมองว่างานบริการ (ครู พยาบาล เสมียน นักสังคมสงเคราะห์ ฯลฯ ) จะเหมาะกับผู้หญิงมากกว่า งานที่ใช้ความสามารถสูงหรือต้องเสี่ยง เพราะไม่เหมาะสมกับบทบาททางเพศของตน เป็นต้น การเรียนรู้บทบาทตามสถานภาพทางเพศของตนจะทำให้คนนั้นมีความเป็นเพศใดเพศหนึ่งสมบูรณ์ยิ่งขึ้น” (อารยา อินทรวรานนท์, 2547, น. 21-22)

4) เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับวิถีทางที่เราก่อรูปธำรง และเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ (Identity) ของเรา เหตุผลเพราะเราเคยเป็นใคร เราเป็นใคร และเราจะเป็นอะไรต่อไป เป็นสิ่งที่ผุดขึ้นจากเตาหล่อหลอมแห่งประสบการณ์ที่เราเรียกว่า “กระบวนการหล่อหลอมและขัดเกลาทางสังคม” สำหรับผู้หญิงนั้นได้ถูกทำให้เป็นเพศที่สอง (second sex) ที่จะต้องจำยอมในกระบวนการขัดเกลา ผู้หญิงจึงแปลกแยกจากตัวตนที่แท้จริงคือ ในความเป็นมนุษย์ผู้หญิงควรเท่าเทียมกับผู้ชาย

จากกระบวนการขัดเกลาทางสังคมในมุมมองสตรีนิยมทั้ง 4 ข้อข้างต้นจะสามารถแบ่งรูปแบบการขัดเกลาออกเป็น 2 ระดับด้วยกัน การขัดเกลาในวัยเด็ก เรียกว่า “การขัดเกลาทางสังคมขั้นปฐมภูมิ” (primary socialization) ซึ่งเป็นวัยที่อยู่ในระหว่างการเจริญเติบโต สามารถเปลี่ยนแปลงลักษณะบุคลิกภาพได้อีก และ “การขัดเกลาทางสังคมขั้นทุติยภูมิ” (secondary socialization) หรือการขัดเกลาในวัยผู้ใหญ่ในเรื่องของอาชีพ ความรับผิดชอบ แนวคิด และการปรับทัศนคติใหม่ ๆ โดยการขัดเกลาทั้ง 2 แบบ นอกจากจะอยู่ภายใต้ปัจจัยของความแตกต่างทางเพศสรีระ (sex difference) แล้วยังขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเชื้อชาติ ชนชั้น เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม (ที่มีชายเป็นใหญ่) ซึ่งนำไปสู่การสร้าง “อัตลักษณ์” หรือ “ตัวตน” (Identity) ของผู้หญิงตามข้อที่ 4

## 4.1 การสร้างอัตลักษณ์ของนางมหรสพ

รูปแบบของการสร้างอัตลักษณ์ที่ใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับงานวิจัยชิ้นนี้คือ “การสร้างอัตลักษณ์และปัจเจกภาพในแนวคิดหลังสมัยใหม่” โดย อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง “อัตลักษณ์” ว่า อัตลักษณ์เป็นภาพตัวแทน (representative) ที่ผู้หญิงแสดงออกถึงความเป็นหญิงที่ถูกขัดเกลามาตามตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม ส่วนปัจเจกภาพ (the subject) คือตัวตนที่แท้จริงของบุคคลที่เต็มไปด้วยพลังในการตระหนักรู้นั้นไม่สามารถแสดงออกได้จนกลายเป็นผู้ถูกกระทำ (object) ที่ต้องทำในสิ่งอื่นที่มันไม่ใช่และไม่ได้เกิดจากการตระหนักรู้ที่แท้จริงของตนเอง เนื่องจากเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับการขัดเกลาทางสังคมหรือบรรทัดฐานทางสังคมที่ผู้หญิงถูกกำหนดให้ต้องยึดถือ

ยกตัวอย่างเช่น การรำของเด็กผู้หญิงที่ฝึกฝนไปเป็นนางมหรสพแห่งราชสำนัก ระยะแรกจะรำไม่สวยหรือรำแข็งอยู่ ทำให้ครูผู้สอนต้องคอยเตือนหรือคอยดัดมือและจัดท่าให้อ่อนช้อย ซึ่งการรำของเด็กผู้หญิงนั้นเป็นอัตลักษณ์ที่พยายามแสดงออกถึงความเป็นสุดยอดกุลสตรีไทย ทั้งนี้ภายใต้ความเป็นกุลสตรีของนางมหรสพในราชสำนัก จะหมายถึงการได้ถูกขัดเกลาให้เป็น “ผู้ปรนนิบัติรับใช้” ด้านที่แสดงออกจึงต้องดูมีความซื่อสัตย์จงรักภักดี ดังที่ปรากฏในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ว่า

> . . .อันว่านางบำเรอทั้งหลายนั้นล้วนแต่ทรงลักษณะวิลาสลออเอี่ยมชำนาญในการบำรุงบำเรอพระราชหฤทัยสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินสิ้นกาละทุกเมื่อ. . . บ้างก็สันทัดในการสังคีตดีดสีขับไม้มโหรีพิณพาทย์แพนซอกลองชวา บ้างก็ชำนาญในการบรรเลงเพลงขับร้องสำเนียงเสียงอ่อนหวานโหยหวนยวนฤทัย บ้างก็เรียนรู้ฟ้อนรำบทบาทเป็นน่าชมอ่อนระทวยทอดกรงามดังเทพสุรางค์รำถึงเพลาบำเรอก็พรักพร้อมไม่ขาดหน้า. . . .
> (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2457, อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2539, น. 106)

แต่ในขณะเดียวกันการรำแข็ง ๆ จะเป็นการแสดงออกของปัจเจกที่มีนัยยะที่ต่อต้านอัตลักษณ์ หรือการไม่ยอมรับในสิ่งที่ตนแสดงออก เป็นต้น

อัตลักษณ์และปัจเจกภาพจึงเป็นสิ่งที่ซ้อนทับกันอยู่เรียกว่า “ความเป็นตัวเรา” (self) ที่ประกอบด้วยทั้งความรู้สึกที่เรามีต่อตนเองและความรู้สึกที่เราคิดว่าคนอื่นมีต่อตัวเรา ในแง่นี้ด้านตรงข้ามที่ไม่ได้แสดงออกมานั้น (the Absent) จะมีอยู่ควบคู่กันและเป็นสิ่งที่ใช้เปรียบเทียบกับด้านที่แสดงออก (the present) ให้ดูดีอยู่เสมอ

จะเห็นได้ว่าการนิยามอัตลักษณ์แฝงเร้นไว้ด้วยความขัดแย้งและความสัมพันธ์เชิงอำนาจของการแบ่งแยกกีดกัน ทำให้อัตลักษณ์ไม่อาจซ้อนทับสนิทกับปัจเจกภาพที่มันเป็นภาพ

ตัวแทนได้ และกระบวนการนี้ไม่อาจหยุดนิ่งตายตัวได้ด้วย เพราะการอิงอาศัยความหมายคู่ตรงข้ามในบริบทต่าง ๆ อาจขัดแย้งกันเอง

ดังนั้น การสร้างอัตลักษณ์ทางเพศ (Gender identity) ของนางมหรสพจึงประกอบด้วยกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับบุคคลอื่นในสังคมแวดล้อม โดยมีองค์ประกอบจากเรื่องเพศภาวะ การขัดเกลาทางสังคม การขัดเกลาทางวิชาชีพ และภาพลักษณ์ที่คนอื่นมอง ซึ่งผลจากปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เกิดการสะท้อนความเป็นนางมหรสพในยุคต่าง ๆ ที่แทบจะไม่มีความเป็นปัจเจกเหลืออยู่เลย

สตรีนิยมพยายามที่จะสร้างจิตสำนึกใหม่ให้แก่ผู้หญิงโดยมองว่า อัตลักษณ์ที่ถูกกำหนดจากภายนอกของผู้หญิงเต็มไปด้วยอำนาจปิตาธิปไตยที่สร้าง “ฝันเทียม” ให้ผู้หญิงมีตัวตนที่อยากจะเป็น (becoming) ในแบบที่สังคมปิตาธิปไตยสร้าง ผู้หญิงจึงอยู่ในสภาพที่ไร้พลัง (impotency) ปัจเจกภาพหรือตัวตนที่แท้จริงของผู้หญิงนั้นถ้ามีความเป็นอื่นก็ต้องเก็บกดไว้ไม่แสดงออกทั้ง ๆ ที่เป็นตัวตนที่มีจุดมุ่งหมาย (conscious self) เป็น “ฝันแท้” และตระหนักรู้อยู่เสมอว่าตนเองเป็นใครต้องการอะไร (What I am ? What I want to be?)

ในประเด็นนี้จะสอดคล้องกับปรัชญาเรื่อง “I” ของ Georg Wilhelm Friedrich Hegel ซึ่ง Hegel ได้แทนปัจเจกภาพด้วยคำว่า “I” ที่มีความเป็นปัจเจกเฉพาะตัว (particular individual) และจะสูญเสียความเป็นปัจเจกเฉพาะตัวก็ต่อเมื่อได้เชื่อมโยงความคิดเชิงเหตุผล (rational thought) เข้ากับ “สิ่งอื่น” ซึ่ง Hegel เรียกว่า “This” และ “That” หลังจากนั้นความเป็นปัจเจกเฉพาะตนจะถูกดูดซึม (absorbed) จนกลายมาเป็น “เหตุ-ผล” (subject-matter) ในแบบที่สังคมยอมรับ แต่ในขณะเดียวกันการตระหนักรู้ถึงตัวตนที่แท้จริง (I-awareness) ไม่สามารถเกิดขึ้นได้โดยลำพังจะต้องเข้าไปมีส่วนร่วมกับความแตกต่างในโลกที่มี “I” ตัวอื่นที่มีความเป็นปัจเจกเฉพาะตนอาศัยอยู่รวมกัน จึงจะสามารถตระหนักรู้ถึงตัวตนที่แท้จริงได้ ดังนั้น “I” จึงแสดงให้เห็นทั่วไป (universal) ว่าความเป็นปัจเจกเฉพาะตนที่รวมอยู่กับมันนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในการกำหนดอัตลักษณ์ และ “I” ไม่ใช่สิ่งของหรือสสารสำหรับ Hegel (Inwood, 1992, pp. 121-123)

อัตลักษณ์ของผู้หญิงเองก็เช่นกันไม่ใช่สิ่งที่ผู้ชายจะสามารถกำหนดได้ตามใจชอบ ผู้หญิงจึงมีสิทธิที่จะพูดว่า “ไม่” (women have the rights to say “No”) เพื่อนำไปสู่อัตลักษณ์ใหม่ที่มีจิตสำนึกแห่งเสรีภาพและเพศวิถีแห่งตนโดยมีปัจเจกภาพเป็นประธานไม่ใช่เป็นผู้ถูกกระทำเหมือนแต่ก่อน ผู้หญิงจึงจะสามารถมีอิสระในตนเองและมีอำนาจที่จะลิขิตชีวิตของตนเองได้ โดยไม่มีใครมาบงการให้เป็นไปตามความต้องการของใคร

## 5. แนวคิดเรื่องร่างกายและเรื่องทางเพศในสังคมศักดินา และสังคมสมัยใหม่แบบผู้ชายเป็นใหญ่

ความหมายของร่างกายในการศึกษาครั้งนี้ ไม่ได้มีความหมายแค่ในเชิงสุขภาพ การแพทย์ หรือชีววิทยาเท่านั้น แต่ยังมีความหมายทางสังคมด้วยในฐานะที่ร่างกายเป็นศูนย์กลางในการสร้างความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลที่เจ้าของร่างกายต้องการสื่อให้ผู้อื่นรับรู้ด้วยการจัดการกับร่างกายใน 2 ลักษณะคือ

1) การจัดร่างกายให้มีรูปร่างทรวดทรงและคุณลักษณะที่ปรารถนา เช่น การออกกำลังกายและเลือกรับประทานอาหารให้รูปร่างสมส่วน การใช้ครีมประทินผิวเพื่อให้ผิวดูอ่อนวัย เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการใช้วิทยาการสมัยใหม่ที่ทำให้ร่างกายก้าวพ้นขีดจำกัดทางธรรมชาติเพื่อให้ได้มาซึ่งร่างกายที่ปรารถนา เช่น การผสมเทียม การแปลงเพศ การศัลยกรรม เป็นต้น

2) การห่อหุ้มร่างกายด้วยเสื้อผ้าอาภรณ์และเครื่องประดับต่าง ๆ (cloth and ornament) ในที่นี้ผู้วิจัยเรียกว่า “Body carapace” ที่ใช้อำพรางรูปโฉมที่แท้จริงและเสริมบุคลิกให้ดูมีสถานภาพที่สูงขึ้น ซึ่งจะกล่าวต่อไปในแนวคิดเรื่องกระบวนการสร้างค่าให้กับตัวเองของผู้หญิง

สำหรับการศึกษาเรื่องร่างกายผู้หญิง (นางมหรสพ) ผ่านวิวัฒนาการทางมหรสพไทยนั้น ผู้วิจัยจะทำการศึกษาร่างกายนางมหรสพที่จัดการกับร่างกายตามลักษณะทั้ง 2 อย่างดังกล่าวในมุมมองทฤษฎีของ นอร์เบิร์ท เอเลียส (Norbert Elias) ที่กล่าวถึง “ร่างอารยะ” (Civilized body) และ ปิแอร์ บูร์ดิเยอร์ (Pierre Bourdieu) ในเรื่องของ “ร่างกายเป็นทุนทางกายภาพ” (Physical capital) ซึ่งกล่าวไว้ใน “เผยร่างพรางกาย” ของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2541) โดย 2 แนวคิดนี้มีจุดร่วมอยู่ตรงที่การให้ความหมายกับร่างกายว่า เป็นสิ่งที่ไม่ได้เสร็จสมบูรณ์มาตั้งแต่กำเนิด แต่จะได้รับการพัฒนาและแปรผันไปตามแรงขับดันทางสังคม

ดังนั้น ร่างกายได้มีความสัมพันธ์กับตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมของบุคคล ซึ่งบุคคลในแต่ละสังคมจะมองการควบคุมและการจัดการร่างกายว่าเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ได้รับสถานภาพความโดดเด่น และเกียรติยศ ร่างกายจึงเป็นส่วนที่ช่วยให้ความเหลื่อมล้ำทางสังคมนั้นยังมีอยู่ แต่แนวคิดทั้ง 2 ก็มีความแตกต่างกันตรงที่ Elias จะให้ความสำคัญในการบ่งชี้และติดตามกระบวนการทางประวัติศาสตร์ที่มีผลต่อการพัฒนาร่างอารยะ (ร่างกายที่ถูกทำให้ดีขึ้น เจริญขึ้น) โดยเน้นในกระบวนการที่แสดงผลโดยทั่วไปต่อบุคคลที่มีการเปลี่ยนแปลงร่างกาย ส่วน Bourdieu จะให้ความสำคัญกับร่างกายในฐานะที่เป็นสิ่งที่มีคุณค่าในสังคมสมัยใหม่ และมุ่งความสนใจไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและความไม่เท่าเทียมกันในสังคม

## 5.1 ทฤษฎี “ร่างอารยะ”

แนวคิดของ Elias กล่าวว่า “ร่างอารยะ” มีลักษณะที่ร่างกายคือเวทีแสดงจารีตทางพฤติกรรม โดยร่างอารยะนี้ถูกกำกับและสร้างขึ้นโดยจารีตในราชสำนักเพื่อให้มีความสามารถในการใช้เหตุผล และสามารถควบคุมอารมณ์ของตนมิให้แสดงผ่านร่างกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในขณะที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ดังนั้นร่างกายจะต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้อันยาวนานกว่าจะได้รับการยอมรับเข้าเป็นสมาชิกของสังคม ร่างกายจึงมิใช่รูปธรรมสำเร็จรูป แต่เปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการไปตามบริบทของสังคมซึ่งเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ด้วยการจัดหน้าฉากของร่างอารยะที่แสดงออกตามจารีตที่กำหนด และปิดบังการทำหน้าที่ตามธรรมชาติของร่างกายให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ของตนที่แตกต่างจากผู้อื่นอย่างชัดเจน ทำให้คนในสังคมเห็นว่าตนสามารถควบคุมอารมณ์และความรู้สึกให้อยู่ในที่ทางอันเหมาะสมหรือควบคุมร่างกายให้มีคุณลักษณะตามที่สังคมกำหนด และแสดงออกเฉพาะสิ่งที่สังคมคาดหวังหรือให้คุณค่า อีกทั้งยังช่วยให้บุคคลสามารถวางแผนและคาดการล่วงหน้าว่าควรปฏิบัติตัวอย่างไรเพื่อให้ได้ผลตามที่พึงประสงค์ในอนาคต ดังนั้น ราชสำนักได้สถาปนาจารีตที่ละเอียดลออในการจัดการร่างกาย เพื่อจำแนกคนบนพื้นฐานของสถานภาพและความสำคัญทางสังคม จะมีมาตรการแทรกแซงใครก็ตามที่ปฏิเสธมารยาทแบบราชสำนัก และมีแนวโน้มว่าคนจำนวนมากขึ้นเรื่อย ๆ จะรับมารยาทนี้มาปฏิบัติ รวมทั้งนำมันไปบังคับให้คนอื่นปฏิบัติตามอีกด้วย ในบริบทเช่นนี้ ร่างกายจึงกลายเป็นศูนย์กลางของระบบคุณค่าในราชสำนัก ตัวอย่างที่เห็นชัดอาจดูได้จากบุคคลที่มีความสำคัญที่สุดของราชสำนัก นั่นคือองค์พระมหากษัตริย์

ดังนั้น พัฒนาการของร่างอารยะเกี่ยวข้องกับ 3 กระบวนการสำคัญ คือ การกล่อมเกลาทางสังคม การฝึกให้รู้จักเหตุผล และการสร้างอาณาบริเวณเฉพาะของร่างกาย

กระบวนการแรก คือการปิดบังการทำหน้าที่ตามธรรมชาติของร่างกาย และเปลี่ยนร่างกายให้เป็นที่ทางและเวทีเพื่อแสดงจารีตทางพฤติกรรม ร่างกายตกเป็นเป้าของการรับรู้และถูกจัดการให้มีลักษณะทางสังคม และถูกนิยามในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับความเป็นธรรมชาติของชีวิต

กระบวนการที่สอง จะเกิดควบคู่กับกระบวนการแรก เอเลียส กล่าวว่า ในยุคกลางการกระทำสิ่งต่าง ๆ ตามแรงผลักดันตามธรรมชาติของคนเป็นเรื่องปกติ แต่ในกระบวนการที่ร่างกายเปลี่ยนให้เป็นร่างอารยะ ก็ทำให้เส้นแบ่งจิตสำนึกกับแรงกระตุ้นเกิดความชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยเรียกกระบวนการนี้ว่า “จิตอารยะ” (civilized mind) โดยจิตอารยะจะทำให้ร่างอารยะรู้จักควบคุมตนเองซึ่งแสดงออกผ่านการกระทำหรือที่เรียกกันว่า “มารยาท” หรือการรู้จักที่จะไม่ตอบสนองความต้องการโดยทันทีอันเป็นพัฒนาการของการอดกลั้น หากไม่สามารถควบคุมอารมณ์จน

กระทำการที่ละเมิดจารีตทางการประพฤติปฏิบัติ ความรู้สึกแรกจะที่เกิดขึ้นคือความเสียหน้า อัปยศและกระดากที่ตนเองเสียมารยาท และจิตอารยะจะถูกพัฒนาให้สูงขึ้นกลายเป็นความคิดที่มีเหตุผลและมี “ศีลธรรม” ในที่สุด เช่น จิตอารยะของผู้หญิงในราชสำนัก หมายถึงการควบคุมความต้องการที่แท้จริงของตนเองอย่างเข้มงวดให้มี “ความเป็นกุลสตรี” หรือ “ความเป็นผู้ดี” ที่มีมารยาทแบบราชสำนักแสดงออกสู่เรือนกาย อย่างการหมอบคลานเข้าเฝ้า การก้มหน้าไม่มองเจ้าชีวิต การใช้ราชาศัพท์ การแต่งกายให้ถูกระเบียบแบบแผน เป็นต้น

กระบวนการที่สาม เอเลียสได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างอาณาบริเวณให้แก่ร่างกายและตัวตนหรือ “อัตลักษณ์” (Identity) คือร่างกาย อารมณ์และการแสดงออกด้วยร่างกายต่างเป็นสิ่งที่ถูกขัดเกลาด้วยกระบวนการทำให้มีอารยะ และนับตั้งแต่ยุคกลาง (middle age) เป็นต้นมา คนเริ่มมองตัวเองในฐานะปัจเจกบุคคลซึ่งแยกและแตกต่างจากคนอื่น เปิดโอกาสให้คนไตร่ตรองเกี่ยวกับร่างกาย และการรับรู้ตนเองในฐานะตัวตนหรืออัตลักษณ์ที่แตกต่างจากคนอื่น ผลที่ตามมาคือการก่อกำแพงขึ้นระหว่างร่างกายของเรากับร่างกายของคนอื่น

แม้กระบวนการทำให้มีอารยะดูเหมือนจะมีพัฒนาการไปเรื่อย ๆ แต่กระบวนการนี้ก็มิได้ต่อเนื่องราบรื่นในทุกคน เพราะตัวแปรที่สำคัญคือการกระทำของมนุษย์ หากมนุษย์ไม่สามารถควบคุมกิจกรรมของตนให้เป็นไปตามที่วางแผนไว้จะเป็นตัวการทำให้ความมีอารยะย้อนกลับไปสู่ความป่าเถื่อนได้

นอกจากนี้กระบวนการพัฒนาของร่างอารยะทั้งสามดังกล่าวสามารถทำให้มนุษย์ปรับเปลี่ยนอวัยวะต่าง ๆ ทางชีวภาพจนสามารถมีร่างอารยะได้

หากมองในมุมมองสตรีนิยม การใช้ร่างกายของพระมหากษัตริย์เป็นตัวอย่างของร่างอารยะในฐานะเป็นสื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นนั้น แสดงให้เห็นถึงอำนาจในการกำหนดผู้อยู่ใต้อำนาจให้มีร่างกายตามที่ผู้มีอำนาจอยากให้เป็น และผู้ถืออำนาจนั้นคือ “ผู้ชาย” เห็นได้ชัดจากมารยาทในราชสำนักที่พระมหากษัตริย์ทรงกำหนด เช่น ในสมัยวิคตอเรียน ราชสำนักอังกฤษได้กำหนดความเป็นผู้ดีมีมารยาทของผู้หญิงว่าต้องแต่งกายให้มิดชิด ด้วยสามัญสำนึกหรือจิตอารยะแห่งการรักษาพรหมจรรย์เพื่อเสริมอำนาจของผู้ชาย โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นต้นแบบของการแต่งกายที่มิดชิด แต่จะกระทำด้วยจิตสำนึกที่ต่างกันคือ การแต่งกายของผู้ชายจะกระทำด้วยจิตสำนึกแห่งการแสดงตำแหน่ง อำนาจ และยศฐาบรรดาศักดิ์ โดยมีการแต่งกายของผู้หญิงเป็นตัวเสริมอำนาจบารมี เป็นต้น

อีกประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ขยายประเด็นจากทฤษฎีของเอเลียสคือ “ร่างอารยะทางชีวภาพ” หมายถึง การนิยามความเป็นอารยะตามลักษณะของร่างกาย เช่น ร่างกายของนักรบโรมันที่จะต้องกำยำ มีกล้ามท้อง กล้ามแขน ไหล่กว้าง ต้นขาล่ำ น่องเพรียว เป็นต้น แม้ว่าผู้ชายจะกำหนดร่างอารยะให้กับผู้ชายด้วยกันเอง แต่ในความเป็นจริงทางสังคมกระแสหลัก ผู้หญิงกลับถูก

ปลูกฝังให้ดูแลรักษาร่างกายมากกว่า เพราะเพศหญิงเป็นเพศที่ถูกกำหนดจากเพศชายผู้ถืออำนาจปิตาธิปไตยให้ขึ้นชื่อว่ามีความสวยงามทางสรีระร่างกายมากที่สุด

หากยกตัวอย่างร่างอารยะของผู้หญิงจะแสดงให้เห็นถึงการควบคุมให้ผู้หญิงมีร่างกายตามที่ผู้ชายปรารถนาอยากได้มาไว้ในครอบครอง เพื่อตอบสนองความต้องการทางร่างกาย (รูป รส กลิ่น เสียง และความต้องการทางเพศ) และอารมณ์ ไปตลอดจนถึงการเสริมอำนาจบารมีของปิตาธิปไตยในทุกยุคทุกสมัย เช่น ผู้หญิงตะวันตกชนชั้นสูงในยุควิคตอเรียนต้องสวมชุดรัดทรง (corsage) ให้เอวคอดกิ่วตามขนาดในอุดมคติคือ 16 นิ้ว แต่ปัจจุบันผู้หญิงไม่ต้องสวมชุดรัดทรงอีกต่อไป เพราะชุดรัดทรงได้ถูกกลืนเข้าไปอยู่ในร่างกายที่มาจากการกลัวอ้วน ผู้หญิงจึงต้องอดอาหารหรือเข้าคอร์สลดน้ำหนักทันทีที่รู้สึกว่าตัวเองอ้วน หรือการมัดเท้าของผู้หญิงจีนโบราณให้เล็กเท่าดอกบัวตูมที่เรียกว่า “ดอกบัวทองคำ” ซึ่งปัจจุบันการมัดเท้าได้เปลี่ยนรูปแบบมาเป็นการสวมรองเท้าส้นสูงหรือเรียกอีกอย่างว่า “การมัดเท้าสมัยใหม่” เพื่อให้ดูสูงเพรียวและมีบุคลิกสง่างาม หากถอดรองเท้าส้นสูงออกผู้หญิงจะขาดความมั่นใจ เป็นต้น

เมื่อนำทฤษฎีร่างอารยะมาพิจารณาในเรื่องของนางมหรสพจะทำให้เห็นปรากฏการณ์การตกหลุมพรางของปิตาธิปไตย คือ ภายใต้การยกย่องให้นางมหรสพเป็นผู้หญิงในอุดมคติ เป็นตัวอย่างของผู้หญิงที่มีความเป็นอารยะทั้งกายและจิต โดยผู้กำหนดร่างอารยะของนางมหรสพคือพระมหากษัตริย์จนถึงนายทุน (ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย) ตามยุคสมัย แท้จริงแล้วมันคือการทำให้ผู้หญิงเป็นวัตถุแห่งเสน่หา (Object choice) นั่นเอง ซึ่งจะกล่าวต่อไปในทฤษฎี “เพศวิถี”

## 5.2 ทฤษฎี “ร่างกายกับทุนทางกายภาพ”

สำหรับแนวคิดของ Bourdieu (ร่างกายกับทุนทางกายภาพ) ในการสร้างทุนทางกายภาพนั้น เป็นการพัฒนาส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เกิดคุณค่าตามที่ยึดถือกันมาในบริบททางสังคมของร่างกายนั้น ๆ และทำการแปรรูปทุนทางกายภาพ (Conversion of physical capital) ให้เป็นทุนทางเศรษฐกิจ (เงิน สินค้า และบริการ) ทุนทางวัฒนธรรม (การศึกษา) และทุนทางสังคม (เครือข่ายโยงใยในสังคมที่สามารถติดต่อกันเพื่อการผลิตสินค้าและบริการ) โดย Bourdieu ให้ความสำคัญกับกระบวนการที่ทำให้ร่างกายกลายเป็นสินค้า (Commodification) ในสังคมปัจจุบัน เช่น ผู้หญิงที่มีรูปร่างสูงโปร่งจะมีโอกาสเป็นนางแบบได้มากกว่าผู้หญิงทั่วไป เป็นต้น ซึ่งบุคคลสามารถพัฒนาร่างกายไปในทางที่ได้รับคุณค่าไม่เท่ากัน โดยชนชั้นสูงหรือชนชั้นที่มีอำนาจย่อมมีโอกาสที่จะแสวงหาหนทางดี ๆ ในการพัฒนาร่างกายให้ได้รับคุณค่ามากกว่า และทำให้ความเหนือกว่าของชนชั้นสูงหรือชนชั้นที่มีอำนาจนั้นเป็นเรื่องธรรมชาติ ตลอดจนพยายามรักษามูลค่าเชิงสัญลักษณ์

ทางร่างกายและความไม่เทียมกันทางสังคมให้ดำรงอยู่นานที่สุด และการแปรรูปทุนทางกายภาพให้เป็นทุนอื่น ๆ ข้างต้นจะอาศัยปัจจัยสำคัญ 3 ประการ ดังนี้

1. ตำแหน่งทางสังคม (social locations) คือตำแหน่งทางชนชั้นที่วัดได้จากวัตถุแวดล้อมในการดำรงชีวิตและระยะทางในการเข้าถึงสิ่งที่จำเป็น ได้แก่ การเงิน วัฒนธรรม และความต้องการทางสังคม ซึ่งทำให้เกิดการพัฒนาร่างกาย

2. ลักษณะทางกายภาพ (habitus) คือความสามารถของร่างกายในการตอบสนองต่อสถานการณ์แวดล้อม เช่น วิธีการเดิน การพูด การรับประทานอาหาร เป็นต้น โดยร่างกายจะเข้าสู่การผลิตซ้ำทางชนชั้นของสังคม เช่น การรับประทานอาหารของคนเมืองที่มีลำดับขั้นตอนอย่างละเอียดแตกต่างจากการรับประทานอาหารของคนชนบท, การแสดงลีลาตามบทบาทของนางละครในราชสำนักที่ปราณีตกว่าของชาวบ้าน เป็นต้น

3. รสนิยม (taste) คือการเข้าไปเป็นเจ้าของวิถีชีวิตที่มีความพิเศษบางอย่างด้วยความชื่นชอบ จะเป็นวิถีชีวิตที่หยั่งรากลงไปในการบังคับร่างกายให้อยู่ภายใต้เงื่อนไขทางวัตถุ และมักเป็นสิ่งที่นอกเหนือความจำเป็น เช่น การแต่งกายตามแฟชั่นในนิตยสาร เป็นต้น

สำหรับเรื่องของนางมหรสพ ในแต่ละยุคสมัยชนชั้นที่มีอำนาจจะช่วงชิงพื้นที่ในการนิยามและควบคุมบริเวณต่าง ๆ ทางสังคม อำนาจนี้ได้หลั่งไหลมาจากจากชนชั้นสูงหรือเจ้านายไปสู่รัฐบาลมาจนถึงชนชั้นกลางและกลุ่มนายทุนในปัจจุบัน โดยมีร่างกายของนางมหรสพเป็นเรื่องสำคัญที่ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเลิศ เพื่อผลประโยชน์ในการแปลงทุนทางกายภาพของนางมหรสพให้กลายเป็นสินค้า และผู้มีอำนาจซื้อเหล่านั้นหลัก ๆ คือ “ผู้ชาย”

## 5.3 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างค่าให้กับตนเองของผู้หญิง

การประเมินคุณค่าในตัวผู้หญิงไทยนั้นจะใช้ความสวยและบทบาททางเพศภาวะที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะของผู้หญิงเป็นหลัก เช่น การบ้านการเรือน การดูแลสามี การดูแลเด็ก การมีกิริยามารยาทอ่อนหวานในการเข้าสังคมเป็นต้น และคุณค่าของผู้หญิงดังกล่าวเกิดขึ้นด้วยพื้นฐานแห่งการเอาใจผู้ชายในฐานะแม่และเมีย เพราะผู้ชายเป็นผู้เลือก ผู้หญิงเป็นฝ่ายที่ถูกเลือก ซึ่งคุณสมบัติที่กล่าวมานี้จัดว่าเป็นคุณสมบัติพื้นฐานที่ช่วยสร้างค่าให้แก่ผู้หญิงในทุกยุคทุกสมัยและทุกชนชั้น นอกจากนี้บทบาททางเพศภาวะยังหนักหน่วงขึ้นอีกในช่วงยุคไทยพัฒนา (ร.7 เป็นต้นไป) จนถึงปัจจุบัน โดยผู้หญิงมีคุณสมบัติที่การศึกษา สามารถทำงานทั้งในและนอกบ้านได้

สำหรับผู้หญิงในฐานะนางมหรสพเกณฑ์การประเมินได้เพิ่มมากขึ้นกว่าผู้หญิงทั่วไปด้วยความเป็นหญิงที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จัก มีคนเห็นเป็นจำนวนมาก จึงถูกจับจ้องมากกว่า

โดยเฉพาะในเนื้อตัวร่างกายเพราะเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องเห็นก่อน เธอถูกคาดหวังและถูกให้คุณค่าเรื่องความสวยมากกว่าผู้หญิงทั่วไป เรื่องรูปสมบัติจึงถูกให้ความสำคัญไม่แพ้คุณสมบัติ

การสร้างค่าที่รูปสมบัติของนางมหรสพกระทำขึ้นเพื่อเป็นเกราะปกป้องร่างกายตนเองในที่นี้เรียกว่า “Body carapace” เปรียบเสมือนเต่าที่ใช้กระดองในการรักษาร่างกายให้ปลอดภัยจากศัตรู แต่สำหรับผู้หญิงใช้ Carapace เพื่อปกป้องตนเองออกจากรูปลักษณ์ของ “ผู้หญิงไม่งาม” และใช้พรางจุดบกพร่องที่ทำให้ตัวเองรู้สึกไม่มั่นใจหรือถูกลดคุณค่าจากสังคม

Body Carapace จึงจัดเป็นสิ่งที่ปกป้องอำพรางรูปโฉมที่แท้จริงของผู้หญิงเอาไว้เช่น การแต่งกาย การใส่ชุดชั้นในปรับสรีระ เครื่องประดับ เป็นต้น เพื่อทำให้ผู้หญิงดูสวยขึ้นหรือดูมีค่าขึ้น ซึ่ง Body Carapace ของผู้หญิงจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีทรัพย์สมบัติเพียงพอที่จะไปใช้ในการตกแต่งร่างกาย ดังนั้น Body Carapace ได้มีจุดเริ่มต้นจากแนวคิดของชนชั้นสูงผู้มีอันจะกินและมักจะกำหนดผู้หญิงให้มีความสวยตามทิศทางที่ต้องการ ดังคำกล่าวในเชิงอุปมาอุปไมยของ Laura Mulvey (2000, p. 535) ในหนังสือ Feminism and Film ว่า “Carapace ได้ซ่อนเร้นเนื้อหนังที่อ่อนแอและมีบาดแผลจากความสำเร็จทางชนชั้น การตกสะเก็ดของบาดแผลบ่งชี้ว่าบาดแผลนั้นมีพัฒนาการทางธรรมชาติที่เรียกว่าการปกป้อง (Protection)” การตกสะเก็ดในที่นี้หมายถึงการยอมรับใน Body carapace นั้น ๆ ว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม

สรุปได้ว่า Body carapace ได้เกี่ยวพันกับนางมหรสพในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

1. การสร้างค่าให้แก่ผู้หญิง คือ การสวม Carapace ของนางมหรสพเพื่อแสดงถึง “ความเป็นผู้หญิงในอุดมคติ” ตามอุดมคติ (ideal type) ของสังคมในแต่ละยุคสมัย โดยในเบื้องหลังนั้น กว่าจะสร้าง Body carapace ดังกล่าวได้ จะต้องอาศัยทุนทางกายภาพที่มีอยู่เดิมมาผ่านการฝึกฝนความสามารถในการแสดงมหรสพอย่างหนักหน่วงและไร้อำนาจในการต่อรอง เช่น การฝึกฝนรำละครอย่างห้ามล้างครู เพื่อการสวม Carapace ที่เป็นเครื่องละครที่สวยหรู บ่งบอกถึงความเป็นผู้หญิงในอุดมคติ เป็นต้น

2. การคุ้มครองป้องกันให้ปลอดภัย คือ Carapace ห่อหุ้มร่างกายและอำพรางจุดบกพร่องบนร่างกายของนางมหรสพไม่ให้เปิดเผยออกมา เพราะจุดบกพร่องต่าง ๆ บนร่างกายจะเป็นขั้วตรงข้ามกับอุดมคติของสังคม

3. การแสดงสังกัดและฐานะทางสังคม คือ ต้นสังกัดของนางมหรสพได้กำหนด Carapace ตามชนชั้นทางสังคม เช่น Carapace ของนางละครในราชสำนักมีความแตกต่างจากนางลิเกชาวบ้าน Carapace ของนักร้องสุนทราภรณ์แตกต่างจากนักร้องลูกทุ่ง เป็นต้น ดังนั้น Body Carapace จะสามารถระบุถึงสังกัดและชนชั้นรวมถึงตัวตนของนางมหรสพ (self identification) ที่ต้นสังกัดและชนชั้นนั้น ๆ อยากให้เป็น

4. การสร้างมายาคติ ซึ่งคำว่า “มายาคติ” (Myth) ในที่นี้ โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes, 1957, อ้างถึงใน นพพร ประชากุล, 2544, น. 4-7) ได้ให้ความหมายไว้ว่า

> การสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ หรืออาจกล่าวให้ถึงที่สุดได้ว่า เป็นกระบวนการของการลวงให้หลงอย่างหนึ่ง แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่า มายาคติเป็นการโกหกหลอกลวงแบบปั้นน้ำเป็นตัวหรือการโฆษณาชวนเชื่อที่บิดเบือนข้อเท็จจริง มายาคตินั้นมิได้ปิดบังอำพรางสิ่งใดทั้งสิ้น ทุกอย่างปรากฏต่อหน้าต่อตาเราอย่างเปิดเผย แต่เราต่างหากที่คุ้นเคยกับมันเสียจนไม่ทันสังเกตว่ามันเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรม เรานั่นเองที่ “หลง” คิดไปว่าค่านิยมที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติ หรือเป็นไปตามสามัญสำนึก
>
> . . .มายาคติจึงเป็นผลผลิตทางสังคมและวัฒนธรรมของคนกลุ่มหนึ่ง ชนชั้นหนึ่งหรือหลายกลุ่ม หลายชนชั้น มายาคติสัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมอย่างแน่นแฟ้นในฐานะเป็นบริบททางประวัติศาสตร์ที่กำหนดการดำรงอยู่ของมัน

สะท้อนให้เห็นว่า Body carapace ของนางมหรสพเป็นสิ่งที่ประกอบสร้างทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานจากการกำหนดของผู้ชายผู้กุมอำนาจทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม อันเป็นภาพลวงตาให้คนหลงเชื่อว่ามันเป็นเรื่องธรรมชาติ เป็นไปตามสามัญสำนึก เช่น Carapace ของดารานักร้องและนักแสดงหญิงในปัจจุบันจะต้องทันสมัยอยู่ตลอดเวลาหรือเป็นผู้นำแฟชั่น ให้แก่ผู้หญิงทั่วไป ซึ่งการเป็นผู้นำแฟชั่นในที่นี้คือมายาคติอย่างหนึ่ง อันเป็นการประกอบสร้างทางวัฒนธรรมจากนายทุน เป็นต้น

จากแง่มุมต่าง ๆ ทั้งหมดที่กล่าวมา Body carapace ของนางมหรสพ จัดเป็นผลพวงแห่งความสำเร็จของผู้กำหนด ซึ่งเป็นผู้มีอำนาจในแต่ละยุค ตั้งแต่พระมหากษัตริย์ รัฐ และนายทุน โดย Carapace ไม่เพียงแต่ปิดบังจุดบกพร่องบนร่างกายเท่านั้น แต่ยังปิดบังอำพรางตัวตนที่แท้จริงของนางมหรสพในทุกยุคสมัยอีกด้วย แม้ว่าในยุคโลกาภิวัตรที่สังคมถูกครอบงำโดยระบบทุนนิยมและความเป็นมวลชนที่ถูกเชื่อมโยงด้วยสื่อต่าง ๆ จะชื่นชมนางมหรสพใน “ความเป็นตัวของตัวเอง” หรือการสร้างตัวตนโดยการท้าทายในความไม่เหมือนผู้อื่น ก่อให้เกิดภาพลักษณ์ใหม่ที่ตรงข้ามกับความเป็นกุลสตรีไทยดั้งเดิม เช่น ความเป็นสาวเปรี้ยว สาวมั่น หรือสาวเซ็กซี่ เป็นต้น แต่แท้จริงแล้วสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นมาจากการกำหนดจากนายทุน ซึ่งจะกล่าวต่อไป

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า ร่างกายของนางมหรสพได้ถูกทำให้เป็นร่างอารยะและทุนทางกายภาพ ภายใต้กระบวนการสร้างค่าด้วยวัตถุประสงค์เดียวกันคือให้มีลักษณะเข้าใกล้ความน่ามีความสัมพันธ์ทางเพศ (sexualized body) และทำให้เกิดความรู้สึกรัญจวนใจ (sensualized

body) และตอบสนองพลังขับดันทางเพศ (Libido) ของผู้ชาย ผู้ชายจึงเป็นผู้ควบคุมและบงการเพศวิถี (Sexuality) ของผู้หญิงและนางมหรสพในทุกยุคทุกสมัย

## 5.4 ทฤษฎี “เพศวิถี”

สำหรับเรื่องเพศวิถี (Sexuality) หมายถึง วิธีปฏิบัติที่เกี่ยวกับความปรารถนาทางเพศในมุมมองจิตวิทยาเรื่องของ “ความต้องการทางเพศ” ของมนุษย์นั้นเป็นหนึ่งในสัญชาตญาณขั้นพื้นฐานของมนุษย์ซึ่งได้แก่ ความต้องการที่จะมีอำนาจ การอยู่รอด การปกป้องอาณาเขต การปกป้องเผ่าพันธุ์ ตลอดจนถึงความต้องการการยอมรับจากสังคม และความต้องการทางเพศจัดเป็นสัญชาตญาณที่รุนแรงที่สุดในความคิดของซิกมันต์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ซึ่งฟรอยด์ได้ให้ความสำคัญกับพลังขับดันทางเพศ (Libido) ของมนุษย์ว่าเป็นพลังที่อยู่ในสัญชาติญาณ (instinctual energy) โดยสัญชาตญาณดังกล่าวเป็นสัญชาตญาณดิบที่เรียกว่า “Id” และมีฮอร์โมนเพียงชนิดเดียวเท่านั้นที่อยู่เบื้องหลังของ Libido ของมนุษย์นั่นก็คือฮอร์โมนเทสโทสเทอร์โรน (Testosterone) หรือ “ฮอร์โมนเพศชาย” อันนำไปสู่การร่วมประเวณี (Sex) Libido จึงทำให้มนุษย์เพศผู้กลายเป็นสัตว์ที่ก้าวร้าวและต้องการเป็นผู้พิชิต

Libido ที่เกิดจากสัญชาตญาณดิบนั้นเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับระเบียบแบบแผนของพฤติกรรมที่เป็นอารยะ (civilized behavior) ที่ต้องการควบคุม Libido นำไปสู่ความตึงเครียดต่อทั้งสังคมและปัจเจกชน โดยความตึงเครียดดังกล่าวทำให้เกิดโรคชนิดหนึ่ง ฟรอยด์เรียกว่า “Neurosis” หรือโรคประสาทที่เกี่ยวกับความผิดปกติทางอารมณ์ ดังนั้น Libido จึงต้องเปลี่ยนรูปแบบให้กลายเป็นพลังที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมด้วยกระบวนการที่ฟรอยด์เรียกว่า “sublimation” คือการทำให้สูงส่ง (Libido, 2008)

เมื่อ Libido ทำให้มนุษย์เพศผู้กลายเป็นสัตว์ที่ก้าวร้าวและต้องการเป็นผู้พิชิตเห็นได้จากตัวอย่างของการต่อสู้เพื่อแย่งชิงมนุษย์เพศเมียอย่างเอาชีวิตเข้าแรกจากศึกชิงนางในประวัติศาสตร์อย่างเช่นเมืองทรอย (Troy) ได้ถูกทำให้กลายเป็นเรื่องสูงส่ง (sublimation) โดยใช้คำว่า “ศักดิ์ศรี” ฉาบหน้า

หากนำ Libido มาพิจารณาการสร้างศิลปะไทย จะเห็นได้ว่าผู้สร้างที่ส่วนใหญ่เป็นผู้ชายได้มี Libido เป็นพลังขับดันสำคัญให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะ เช่น วรรณคดีไทยเรื่องรามเกียรติ์ หรือขุนช้างขุนแผน เป็นเรื่องเกี่ยวกับศึกชิงนาง การแต่งนิราศต่าง ๆ ที่บรรยายถึงรสสวาทในความทรงจำกับหญิงคนรัก เป็นต้น แม้ว่าผู้สร้างศิลปะจะเป็นผู้หญิงก็ยังใช้ Libido แบบผู้ชายในการสร้าง เช่น วรรณคดีเรื่องอิเหนาเล็กและอิเหนาใหญ่ (ดาหลัง) ของเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิง

มงกุฎ พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกฐ ได้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นโดยให้มีพระเอก (อิเหนา) เป็นหนุ่มเจ้าชู้ สำรวย เป็นต้น

Libido จึงเป็นพลังขับดันสำคัญอย่างหนึ่งในการให้กำเนิดมหรสพหญิงของชนชั้นสูง แล้วถูกทำให้สูงส่ง (sublimation) ด้วยการใช้ภาษา การแสดง และลีลาอันปราณีตละเอียดอ่อน

สำหรับในมุมมองของสตรีนิยม โดยเฉพาะสตรีนิยมแนวสุดขั้ว (Radical feminism) มองว่าเพศวิถี (Sexuality) ไม่ใช่แค่เรื่องธรรมชาติและสัญชาตญาณของมนุษย์ที่มีความต้องการทางเพศตามมิติของชีววิทยาหรือจิตวิทยาเท่านั้น แต่เพศวิถีเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจ การควบคุม การต่อสู้ในระดับต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นระดับปัจเจก ครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศ รวมถึงเป็นภาพสะท้อนของความไม่เท่าเทียมกันระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย (Richardson, 1997)

ขณะเดียวกันแม้สังคมแบบชายเป็นใหญ่ ผู้หญิงจะถูกนิยามว่าเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object) ที่มีอยู่เพื่อสนองความต้องการทางเพศของผู้ชาย คุณค่าของผู้หญิงจึงถูกกำหนดหรือถูกตัดสินด้วยความงาม ขณะที่ในความเป็นจริงแล้วความสวยของผู้หญิงมีลักษณะที่เปลี่ยนไปตามช่วงเวลา คุณค่าของผู้หญิงจึงขึ้นอยู่กับลักษณะที่ปรากฏ (appearance) ของผู้หญิง ทำให้ภาพที่ปรากฏกลายเป็นแง่มุมที่สำคัญในชีวิตของผู้หญิง (Richardson, 1997)

ดังนั้น เพศวิถีที่เกี่ยวข้องกับความปรารถนาทางเพศจึงเป็นเรื่องของการสร้างความหมายทางสังคม เป็นเป้าหมายของการควบคุมทางสังคมและการเมือง เป็นพื้นที่ของการต่อต้านขัดขืนและเป็นพื้นที่ของการยอมจำนน รวมถึงการต่อสู้ในเรื่องต่าง ๆ เช่น สิทธิอนามัยเจริญพันธุ์ (reproductive rights) การใช้ความรุนแรงทางเพศ (sexual violence) การใช้ภาพผู้หญิงในสื่อกระตุ้นเร้าทางเพศ (pornography) เป็นต้น

จากนิยามดังกล่าวเพศวิถีจึงประกอบด้วยความหลากหลายภายใน ไม่ว่าจะเป็น อารมณ์ความรู้สึก เสน่หา การกดขี่ และการต่อสู้ ดังนั้นการศึกษาเพศวิถีของผู้หญิงในมหรสพไทยที่มีเกี่ยวข้องกับความสุนทรีย์ ในทางศิลปะ จึงต้องใช้เกณฑ์ดังต่อไปนี้

1. ผู้หญิงต้องเป็นแม่ (Motherhood) หรือเพศวิถีที่ก่อให้เกิดการสืบพันธุ์ (reproductive) ซึ่งความเป็นแม่ไม่ใช่เรื่องธรรมชาติ แต่เป็นสถาบันทางการเมือง เป็นอุดมการณ์ที่ควบคุมกำกับผู้หญิงให้ต้องท้อง คลอดลูกเลี้ยงดูลูก ในกรณีนี้จะเน้นใช้ในการวิเคราะห์นางมหรสพที่อยู่ในราชสำนักภายใต้กษัตริย์ผู้มีอำนาจสูงสุด ซึ่งนางมหรสพเหล่านี้หากมีความสามารถในการแสดงมหรสพ หรือมีความงามจนเป็นที่ต้องตาต้องใจของกษัตริย์แล้ว จะถูกนำตัวขึ้นถวายเพื่อสถาปนาขึ้นเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม จากนั้นหากให้กำเนิดหน่อเนื้อเชื้อกษัตริย์ กล่าวคือการรักษาสายเลือดบริสุทธิ์ของราชวงศ์ อันนำไปสู่การสร้างเครือข่ายทางอำนาจ นางมหรสพก็จะสามารถเลื่อนสถานภาพของตัวเองให้มีความมั่นคงและมีสถานะทางสังคมที่สูงขึ้นตามระบบศักดินาของไทย

2. ผู้หญิงเป็นวัตถุแห่งเสน่หา (Object choice) และรัญจวนใจชาย โดยแบ่งออกเป็น

- วัตถุทางเพศ (Sex object) การนิยามผู้หญิงในแบบนี้ทำให้ภาพของผู้หญิงถูกเชื่อมโยงเข้ากับความต้องการทางเพศของผู้ชาย นางมหรสพกลายเป็นวัตถุทางเพศที่ผู้ชายใช้กระตุ้นความกำหนัดเพื่อให้เกิดความปรารถนาทางเพศ ขณะเดียวกันก็มีหน้าที่ต้องเป็นตัวดับความปรารถนาทางเพศของผู้ชาย

การพูดถึงผู้หญิงในฐานะที่เป็นวัตถุทางเพศนี้ ทำให้ผู้หญิงมีค่าในฐานะถ้วยรางวัลของผู้ชาย กล่าวคือถ้าผู้ชายได้ครอบครองผู้หญิงที่ใคร ๆ ต่างยกย่องว่าสวยงาม ทำให้รู้สึกถึงความตื่นเต้นและยินดี (Richardson, 1997)

- วัตถุแห่งความบริสุทธิ์ (Object of virtue) จะเน้นใช้ในการวิเคราะห์นางมหรสพตั้งแต่ยุคสมัยใหม่ (รัชกาลที่ 5) เป็นต้นมา เนื่องจากเริ่มเกิดค่านิยมใหม่ที่ต้องการให้ผู้หญิงไทยรักษาความบริสุทธิ์หรือพรหมจรรย์ จนประเด็นเรื่องพรหมจรรย์ได้กลายเป็นเป้าโจมตีของนางมหรสพมาจนถึงปัจจุบัน

- วัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of sensuality) โดยมีมุมมองว่าผู้ชายต้องการดูนางมหรสพแสดง เพื่อตอบสนองความต้องการทางโลกหรือโลกียสุขโดยผ่านทางประสาทสัมผัสต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ตา หู จมูก กาย และใจ

- วัตถุแห่งมนต์เสน่ห์อันลี้ลับ (Object of charm) เป็นมุมมองซึ่งมองว่านางมหรสพที่มีจริต ลีลา และท่วงท่าการแสดงที่งดงามจะส่งผลให้เกิดความมีเสน่ห์อันลี้ลับ เช่น นางมหรสพที่แม้จะไม่สวยงาม หากแต่มีจริต กริยา ท่วงท่า และความสามารถในการแสดงมหรสพเป็นเยี่ยมแล้วก็สามารถทำให้เกิดความมีเสน่ห์อันลี้ลับขึ้นมา และทำให้ผู้ชายเกิดความหลงใหลขึ้นได้เช่นกัน เป็นต้น

3. ปัจจัยทางอายุ ชนชั้น ชาติพันธุ์ เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของผู้หญิงที่เป็นปัจจัยในการกำหนดเสน่หา ความรัญจวนใจ และอยากครอบครองจากผู้ชายผู้เป็นเจ้าของสังกัดและเจ้าของนางมหรสพ เช่น ในวังหลวง นางมหรสพหลายคนมาจากตระกูลขุนนางเก่าแก่ ดังนั้นการได้ครอบครองนางมหรสพจึงหมายถึงการเสริมสถานภาพและขยายอำนาจให้เข้มแข็งและยิ่งใหญ่สืบต่อไป

## 6. วรรณกรรมและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า งานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับนางมหรสพนั้น ได้มีงานศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในยุคจารีตถึงยุคสมัยใหม่ ที่เน้นศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิตในโครงสร้างเชิงอำนาจแบบศักดินาของผู้หญิงในราชสำนัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เริ่มจากในยุคจารีต ได้มีงานที่อธิบายถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์กับขุนนาง ที่ขุนนางพยายามเข้าถึงพระมหากษัตริย์โดยใช้นางละครในเป็นตัวกลางในการเชื่อมความสัมพันธ์ ได้แก่งานของ พรศิริ บูรณเขตต์ (2537) ซึ่งทำการศึกษาเกี่ยวกับ “นางละครในกับกลไกระบบอุปถัมภ์ : ภาพสะท้อนการเสนอสนองเพื่อสร้างอำนาจและความมั่นคงทางการเมืองในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์” ที่เน้นเรื่อง “ระบบขุนนาง” พบว่า ภาพความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ในงานศึกษาครั้งนี้ เป็นภาพสะท้อนความอ่อนแอของกลุ่มต่าง ๆ ที่จะต่อรองอำนาจในสังคมไทยว่า มีสภาพที่ขาดการจัดระบบสังคมแบบเป็นระเบียบ (corporation) เพราะอำนาจสูงสุดอยู่ที่คน ๆ เดียวโดยอาศัยกรอบเกณฑ์ ค่านิยม กฎจารีตเป็นเครื่องมือควบคุมอำนาจและรักษาบทบาทไว้ การถวาย “นางใน” ในฐานะที่เป็น “ของกำนัล” จึงเป็นทางออกอีกรูปแบบหนึ่งที่จะกระชับระยะห่างระหว่างผู้ปกครองและผู้ใต้ปกครองเพื่อสร้างความสัมพันธ์ โดยเฉพาะการถวายลูก เพราะการใกล้ชิดผู้มีอำนาจย่อมนำมาซึ่งการดำรงและขยายอำนาจ แม้ว่าที่มาของอำนาจนั้นจะมิได้เกิดจากการพัฒนาความรู้ความสามารถของตนเอง หากแต่เกิดจากการฝากแฝงตัวไปกับ “น้ำพักน้ำแรง” ของสตรีเพศก็ตาม

ส่วนวิถีชีวิตของผู้หญิงในราชสำนักภายหลังการถวายตัวในฐานะของกำนัลนี้ สาระ มีผลกิจ (2542) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับ “สตรีในราชสำนัก : ภาพลักษณ์และความเป็นจริง” พบว่า เขตพระราชฐานชั้นในในพระบรมมหาราชวังตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 สตรีในราชสำนักได้มีชีวิตความเป็นอยู่ภายในที่ถูกปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องต่อความต้องการของ “เจ้าของบ้าน” แต่ละองค์ โดยมีกฎระเบียบที่เป็นประเพณีปฏิบัติ เช่น กฎมณเฑียรบาลครอบคลุมอย่างกว้าง ๆ และมีท้าวนางคอยดูแลรักษา ทั้งนี้เพื่อให้ราชสำนักฝ่ายในคงความศักดิ์สิทธิ์ขององค์พระมหากษัตริย์ ส่วนกิจกรรมของผู้ที่อยู่ในราชสำนักฝ่ายในนั้นหากจะว่าไปแล้วก็ไม่ต่างจากบ้านทั่ว ๆ ไป ได้แก่ ดูแลบ้านช่อง ปรนนิบัติพ่อบ้านให้ได้รับความสุขสบาย เลี้ยงดูลูกหลานที่ยังเยาว์วัย ฝึกหัดคนข้าทาสบริวาร เพียงแต่เป็นบ้านที่มีแม่บ้านจำนวนมากและมีมาตรฐานของการอยู่ดีกินดีสูงกว่าบุคคลทั่วไป ชีวิตของหญิงชาววังจึงขับเคลื่อนอยู่ภายใต้กรอบแคบ ๆ ของกำแพงพระมหาราชวัง แม้จะมีการปรับเปลี่ยนลักษณะที่อยู่อาศัย เรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ที่มากับความสัมพันธ์กับโลกภายนอกและชาติตะวันตก แต่ก็ยังคงคติความคิดในการรับใช้เบื้องยุคลบาทเป็นสำคัญ

การดำเนินชีวิตของสตรีในราชสำนักเช่นนี้เปลี่ยนไปในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งยังคงเป็นองค์อุปการะและควบคุมสตรีราชสำนักอยู่ แต่ที่อยู่ของสตรีเหล่านี้ไม่ได้ถูกล้อมด้วยกำแพงวังอีกต่อไป มีการแตกตัวของเจ้านายฝ่ายในออกไปสู่วังอื่น ๆ ซึ่งปะปนกับบุคคลภายนอกมากขึ้น และการสลายตัวของราชสำนักฝ่ายในยังคงเกิดขึ้นเรื่อย ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 7 และหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พุทธศักราช 2575 ปัจจุบัน สตรีราชสำนักหรือหญิงชาววังจึงเป็นเพียงตำนานทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง

นอกจากนี้ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2545) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับสถานภาพของนางละครตามบริบททางสังคมตั้งแต่ยุคจารีตจนถึงยุคสมัยใหม่ ซึ่งสามารถนำมาประกอบการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของนางมหรสพในแต่ละยุคสมัยได้ คือเรื่อง “ผู้หญิงกับการฟ้อนรำ : พัฒนาการและความหมายในวัฒนธรรมไทย” พบว่า ในราชสำนักสมัยธนบุรีและต้นรัตนโกสินทร์ ยังคงมีระบำและละครผู้หญิงในราชสำนัก เพื่อใช้ในพระราชพิธีสำคัญ โดยเฉพาะละครผู้หญิงมีฐานะเสมือนเครื่องประดับพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ที่ห้ามผู้ใดทำเทียมหากไม่ได้รับพระบรมราชานุญาต

ฐานะของนางละครผู้หญิงในราชสำนักนั้น น่าจะมีบางส่วนได้เปลี่ยนฐานะไปเป็นเจ้าจอม หรือเมื่ออาวุโสขึ้นก็ได้เป็นครูละคร และเจ้าจอมละครบางท่าน มีพระโอรสซึ่งกลายมาเป็นผู้สืบทอดศิลปะการละครคนสำคัญ เช่น พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 4 กับเจ้าจอมมารดาเขียน อิเหนา ต่อมาได้เป็นเจ้าของคณะละครปรีดาลัยในรัชกาลที่ 5 เป็นต้น

แต่สภาพการณ์นี้ได้เปลี่ยนแปลงไปในประมาณครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.3-ร.4) โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 4 ได้มีการประกาศอนุญาตให้เอกชนหัดละครผู้หญิงได้ อันนำไปสู่การเกิดละครผู้หญิงนอกวัง และกลายมาเป็นละครเชิงพาณิชย์ที่ขยายตัวอย่างมากในเมือง เช่น กรุงเทพฯ เพื่อสนองความต้องการความบันเทิงของคนเมืองและชนชั้นกลางที่เริ่มมีฐานะดี ทำให้กิจการละครเฟื่องฟูมากถึงขนาดมีการตั้งภาษีละครขึ้นใน พ.ศ. 2402

ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา กิจการละครผู้หญิงจึงขยายตัวอย่างมากและได้เปลี่ยนบทบาททางสังคม จากที่เคยเป็นเครื่องประดับเกียรติยศของเจ้านายชั้นสูง มาเป็นเครื่องสนองความบันเทิงของคนเมืองที่เกิดจากการเติบโตทางการค้า การแสดงละครผู้หญิงในบริบทนี้จึงเป็นการแสดงเพื่อยังชีพแลกกับค่าจ้าง

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีละครเกิดใหม่จากเจ้านายและขุนนางชั้นสูง ทำให้บุคคลเหล่านี้ต่างก็อยากมีละครเพื่อความบันเทิงส่วนบุคคลและแสดงถึงฐานะเกียรติยศอันสูงส่งไปพร้อม ๆ กับเกิดคณะละครเอกชนที่รับจ้างแสดงตามงานต่าง ๆ

นางละครเหล่านี้จึงมีวิถีชีวิตที่หลากหลายตามสังกัดเหล่านั้นคือ สังกัดของชนชั้นสูง นางละครที่มีพื้นเพทางสังคมที่เป็นสามัญชน อาจมีเส้นทางชีวิตตามแบบของละครหลวงที่เปลี่ยนฐานะไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามได้ แต่ในทางตรงข้ามนางละครอื่นมีชีวิตรันทดกว่านี้มาก เช่น มีฐานะเป็นทาสติดหนี้เจ้าของคณะละครอยู่ จนเจ้าของละครมีกรรมสิทธิ์ในตัวละคร

แต่ในยุคหลังลงมา ตัวละครดูจะเปลี่ยนฐานะจากทาสมาเป็นเด็กที่มาพึ่งพิงหรือเป็นลูกจ้างมากกว่า อย่างไรก็ตามคนที่จะมาเป็นนางละครในคณะละครเอกชน จะมีพื้นฐานมาจากกลุ่มคนที่มีฐานะขัดสนเป็นส่วนใหญ่

ส่วนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนางมหรสพในยุคไทยพัฒนา (ยุคสร้างชาติ ยุคสื่อพัฒนา ยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์) จะพบงานศึกษาที่เกี่ยวกับผู้หญิงในภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ละครวิทยุ เพลงไทยสากล และเพลงลูกทุ่ง ที่เน้นการศึกษาประเด็นผู้หญิงผ่านบทละครและเนื้อหาของบทเพลง โดยมีผู้หญิงหรือนางมหรสพเป็นผู้สวมบทบาทของตัวละครหรือเป็นผู้ถ่ายทอดเนื้อเพลงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของผู้หญิงไทยภายใต้ความสัมพันธ์เชิงอำนาจชายเป็นใหญ่ในระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย

อีกประเด็นหนึ่งคืออิทธิพลของตะวันตก ซึ่งในยุคนี้นอกจากประเทศไทยจะรับเทคโนโลยีสื่อสารมวลชนมาจากตะวันตกแล้ว การเสนอภาพตัวละครหญิงเองก็มีลักษณะที่ตามแบบตะวันตกมาติด ๆ

อย่างการศึกษาเชิงเปรียบเทียบของ กาญจนา แก้วเทพ (2543) เรื่อง “ความเป็นตะวันออกและตะวันตกในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทย” โดยประเด็นหลักที่ศึกษาคือเรื่อง “ผู้หญิง” และ “ความสัมพันธ์ของผู้หญิงที่มีในสังคม” ได้ใช้ทัศนะในการวิเคราะห์แบบดูความสัมพันธ์ระหว่างเพศ (Gender analysis) พบว่า ในความเป็นตะวันออกและตะวันตกมีจุดร่วมและจุดต่างอยู่ตรงที่ เมื่อมีผู้หญิงเป็นตัวหลักของแก่นเรื่อง จะแสดงถึงความทุกข์ทรมานต่าง ๆ ของผู้หญิง แสดงให้เห็นว่าทัศนะหลักที่สังคมมีต่อความเป็นหญิงนั้นติดลบอย่างเรียกได้ว่า “การเกิดมาเป็นผู้หญิงนั้นเป็นโชคร้ายอย่างยิ่ง” เช่น ผลงานการวิเคราะห์สื่อมวลชนของแคนเตอร์และโจนส์ (Canter and Jones, 1983, อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2543, น.161)กล่าวว่า สำหรับผู้หญิงแล้ว แก่นเรื่องหลักจะประกอบด้วย 3S คือ Sin (บาป-ถ้าไม่ปฏิบัติพฤติกรรมทำตนให้เหมาะสม) Suffering (ถ้าพยายามฝ่าฝืนมาตรฐานของสังคมก็ต้องเดือดร้อน) และท้ายที่สุดคือ Sorrow (ความเศร้าเป็นชะตากรรมของผู้หญิงอยู่แล้ว)

อีกประเด็นหนึ่งคือ วงการสื่อมวลชนสมัยใหม่นั้นเป็นวงการของผู้ชายมาก่อน ดังนั้นก่อนปี ค.ศ. 1950 (พ.ศ. 2493) ในวงการภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดจะเป็นภาพยนตร์ที่ผู้ชายเป็นตัวเอกของเรื่องแทบทั้งสิ้น ซึ่งภาพยนตร์ไทยก็เช่นเดียวกันคือ ตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.

2475 ภาพยนตร์ไทยจะมีอยู่ 2 ลักษณะเท่านั้น คือ เน้นความเป็นชาย ความเป็นเจ้านาย สำหรับบทของนางเอกมีไว้เพื่อเสริมความแกร่งของพระเอกเท่านั้น

ส่วนละครโทรทัศน์หรือ Soap opera นั้นจะตรงกันข้าม เพราะละครโทรทัศน์เหล่านี้ถือกำเนิดมาในช่วงเวลาที่ต้องการนำเสนอให้แก่กลุ่มผู้ชม ซึ่งเป็นแม่บ้านเป็นหลัก ดังนั้นเนื้อหาของละครโทรทัศน์จึงมีผู้หญิงเป็นตัวเอกของเรื่อง

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันนี้ ทั้งภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ทั้งในตะวันตกและตะวันออกต่างก็มีเรื่องราวที่ผู้หญิงเป็นตัวเอกของเรื่องเพิ่มมากขึ้น และภาพลักษณ์ของนางเอกเริ่มเปลี่ยนไป คือมีความแข็งแกร่งมากขึ้น และบอกลาพรหมจรรย์ แต่ก็ยังมีที่แตกต่างกันจากประเพณีการเลือก (tradition of selection) คือ ทางตะวันตก มักจะเลือกผู้หญิงยุคใหม่เป็นผู้หญิงที่ต่อสู้กับปัญหาการงาน ในขณะที่ไทยมักจะสร้างภาพผู้หญิงเก่งให้เป็นผู้หญิงที่เก่งในการใช้ปากที่มีวาจาเชือดเฉือนกับนางร้าย

ประเด็นที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างตะวันตกกับตะวันออก (หมายถึงไทยโดยเฉพาะ) คือ ทัศนะของความขัดแย้ง ในตะวันตกตัวละครสตรีจะมีความขัดแย้งในการตัดสินใจเลือกระหว่างความรักและชีวิตครอบครัวกับความก้าวหน้าในอาชีพการงาน แต่ของไทยจะตรงกันข้ามคือเรื่องความรักกับเรื่องอาชีพการงานจะไปด้วยกันอย่างไม่ลงตัว เช่น ถ้ามีความรักก็จะสละอาชีพได้เลย หรือถ้ารักจะประกอบอาชีพก็อยู่เป็นสาวโสด เป็นต้น

ภาพลักษณ์ของตัวละครหญิงที่ค่อย ๆ โน้มเข้าหาตะวันตกนั้น ได้กลายเป็นภาพสะท้อนผู้หญิงในอุดมคติของไทยจากสุดยอดกุลสตรีที่เรียบร้อยไปหาความเป็นหญิงยุคใหม่ ที่ทันสมัย คล่องแคล่ว ดังในงานศึกษาของ จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2544) เรื่อง “ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2” ได้ศึกษาเกี่ยวกับการเสนอภาพนางเอกในช่วงนั้น พบว่า นางเอกคือกุลสตรีที่เพียบพร้อมไปด้วยรูปสมบัติ และทรัพย์สมบัติ เป็นลูกหลานผู้มีบุญหนักศักดิ์ใหญ่ และไม่ประกอบอาชีพอะไรเลย แล้วจะแต่งงานกับผู้ชายร่ำรวยภายใต้การตัดสินใจของพ่อและแม่ แม้ว่าตนเองจะไม่เห็นด้วย หากเป็นลูกคนธรรมดาจะทำงานตัวเป็นเกลียว แต่ภายหลังมักจะพบว่าตนเป็นลูกหลานของผู้ดีมีสกุล และจะต้องมีพระเอกมาคอยให้ความช่วยเหลือคุ้มครอง นอกจากนี้มักจะให้อภัยพระเอกที่นอกใจตนเอง

อย่างไรก็ตามภาพของนางเอกที่สามารถหาเลี้ยงตนเองได้ มีความมั่นใจในตนเอง เข้าสังคมได้ กล้าแสดงออกอย่างผู้หญิงตะวันตกมากขึ้นทั้งการแต่งกายและอื่น ๆ ได้ค่อย ๆ ก่อตัวขึ้นทีละน้อย ๆ ก่อนสงครามจะสิ้นสุด และไม่ว่าเธอจะมีความเก่งกาจสักแค่ไหน เธอก็ยังต้องยอมอ่อนข้อแก่พระเอกอยู่วันยังค่ำ ตามสภาพสังคมที่ยังยกย่องให้ “ชายเป็นใหญ่”

สะท้อนให้เห็นว่า ในความเป็นจริงทางสังคม แม้ผู้หญิงจะมีอัตลักษณ์ในแบบ “ผู้หญิงเก่ง” แล้ว ในสังคมที่มีชายเป็นใหญ่ก็ยังต้องการให้เธอสยบยอมต่ออำนาจ

นอกจากนี้ ผู้สร้างภาพยนตร์ยังต้องการที่จะเสนอภาพของผู้หญิงที่ขัดแย้งกับผู้หญิงในอุดมคติ เพื่อเป็นจุดขายของภาพยนตร์ อย่างงานศึกษาของ บงกช เศวตามร์ (2533) ได้ทำการศึกษาเรื่อง “การสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน ปี พ.ศ. 2528-2530” โดยเลือกศึกษาตัวละครผู้หญิง 4 กลุ่ม คือ แม่ เมียน้อย โสเภณี และผู้หญิงแกร่ง พบว่า แม้ภาพยนตร์จะพยายามสร้างภาพและชีวิตของผู้หญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนไปจากนางเอกที่ต้องเป็นกุลสตรีแล้ว แต่แท้จริงแล้วภาพยนตร์ไทยเองยังเห็นว่าผู้หญิงควรอยู่ในจุดของความเป็นหญิงไทยที่ไม่ห่างไกลไปจากแบบฉบับดั้งเดิมของนางเอกสมัยก่อนนัก

เทคนิคที่ภาพยนตร์ไทยใช้ในการยืนยันความคิดนี้ คือ การสื่อสารที่แอบแฝงอยู่ในการนำเสนอผ่านออกมาทางภาษาภาพยนตร์ เช่น ผู้หญิงเก่งจะต้องเลือกที่จะสูญเสียสิ่งใดสิ่งหนึ่งระหว่างชีวิตส่วนตัวกับการงาน หรือผู้หญิงที่สามารถใช้ประโยชน์จากผู้ชายได้ แท้จริงแล้วเธอจะสำนึกผิดอยู่ตลอดเวลา หรือแม่ที่ตัดสินใจเด็ดเดี่ยวปล่อยให้ลูกได้ดูแลตนเอง ก็ต้องทุกข์ใจด้วยความเหงาเนื่องจากคนที่อยู่รอบข้างไม่เห็นด้วยกับการกระทำของเธอ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามผู้กำกับการแสดงเหล่านี้ล้วนเป็นผู้ชาย การผลิตภาพยนตร์จึงล้วนเป็นมุมมองของผู้ชายทั้งสิ้น ดังนั้นผู้หญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานของสังคมซึ่งชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) จึงถูกลงโทษ หรือถูกทำให้เห็นว่า แท้จริงแล้วไม่ใช่ผู้หญิงเก่ง แต่เป็นผู้หญิงเจ้าเล่ห์มารยาหรือมีผู้ชักใยอยู่เบื้องหลัง

เช่นเดียวกันกับภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนในละครโทรทัศน์ ที่ปรากฏในงานของ รัชดา แดงจำรูญ (2538) ได้ทำการศึกษาเรื่อง “ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ปี 2535” จากละคร 6 เรื่องได้แก่ ไฟรักอสูร ทางโค้ง กาในฝูงหงส์ ชีวิตเปื้อนฝุ่น คุณหญิงนอกทำเนียบ และอรุณสวัสดิ์ พบว่า ละครเหล่านี้พยายามนำเสนอให้มองโสเภณีอย่างเห็นใจ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ต้องการให้ใครมาเลียนแบบ

แต่ถึงแม้แนวคิดจะเปลี่ยนไป แต่สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงน้อยมากหรือแทบจะไม่เปลี่ยนเลย คือ แนวคิดเรื่องบรรทัดฐานทางเพศที่ให้สิทธิต่าง ๆ แก่ผู้ชายมากกว่าผู้หญิง เปิดโอกาสให้ผู้ชายแสวงหาความสุขทางเพศ แต่เข้มงวดกับพฤติกรรมทางเพศของผู้หญิง เป็นเหตุให้โสเภณีกลายเป็นหญิงชั่ว

นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2543) ได้ศึกษาเรื่อง “ละครโทรทัศน์เกี่ยวกับการสร้างความเป็นหญิง” ซึ่งผลการศึกษาใกล้เคียงและสนับสนุนกับผลการศึกษาเรื่องความเป็นหญิงในภาพยนตร์ คือ สิ่งที่ละครโทรทัศน์สร้างสรรค์และสืบทอดขึ้นมาก็คือ “ผู้หญิงควรจะเป็นอะไร

และผู้หญิงควรจะทำอะไร” ด้วยเหตุฉะนี้ แม้ว่าโลกแห่งความเป็นจริงของสังคมไทยนั้น ผู้หญิงจำนวนมากมายมหาศาลจะทำมาหากินตัวเป็นเกลียว และจำนวนผู้หญิงที่ตัดสินใจอยู่เป็นโสดคนเดียวมีปริมาณเพิ่มขึ้นอยู่ตลอดเวลา แต่ในกระบวนการสร้างความเป็นหญิงในละครโทรทัศน์นั้น “ผู้หญิงไทยยังควรอาศัยผู้ชายเป็นคนหาเลี้ยงดู และหากผู้หญิงคนนั้นต้องการจะเป็นนางเอกแล้วละก็ เธอควรหาทางแต่งงานกับพระเอกให้จงได้”

ส่วนภาพลวงตาที่ทำให้มองดูว่าละครโทรทัศน์มีระลอกแห่งการเคลื่อนไหวนั้นก็คือความทันสมัยในเรื่องรูปแบบการใช้ชีวิต เครื่องแต่งกาย คำพูด อาชีพ รวมทั้งการผนวกขยับขยายเอาประเด็นใหม่ ๆ สอดแทรกเข้าไป เช่น ปัญหาสิ่งแวดล้อม การมีมิติการเมืองมากขึ้น เป็นต้น

แต่สำหรับในแง่ของวิธีคิดและทัศนคติต่อชีวิต หรือทัศนคติต่อชายและหญิงนั้น ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ยังมีการเคลื่อนที่ที่เชื่องช้าประดุจอาการเคลื่อนตัวของหอยทากฉะนั้น

นอกจากนี้ในละครวิทยุเองก็ได้ผลการศึกษาในเรื่องของความเป็นหญิงและความเป็นชายที่ไม่ต่างกับภาพยนตร์และละครโทรทัศน์มากนัก ดังในงานของ ศิวะพร หงษ์จินดาเกศ (2537) ได้ศึกษาเกี่ยวกับ “วิถีชีวิตประจำวันที่แสดงออกทางวาทกรรมในละครวิทยุคณะ “เกศทิพย์” พ.ศ. 2536” พบว่าบทละครวิทยุได้สอดแทรกความเป็นหญิงและความเป็นชายในสังคมไทยอยู่บางประการ คือ เน้นในเรื่องของความเป็นชายในอุดมคติว่า เกิดเป็นผู้ชายต้องมีการศึกษาในระดับสูงกว่าปริญญาตรี ต้องสำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศเพื่อยกระดับสถานภาพทางสังคมให้สูงขึ้น

สำหรับปมปัญหาหลักจะเป็นเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ หรือเรื่องชู้สาวของพระเอกนางเอกตามขนบธรรมเนียมของละครวิทยุ ซึ่งได้สะท้อนวาทกรรมที่เกี่ยวกับความรักในลักษณะพ่อแง่แม่งอน ที่ฝ่ายหญิงปิดบังอำพรางความรู้สึกที่แท้จริง ไม่เปิดเผยให้อีกฝ่ายหนึ่งรับรู้ได้โดยง่าย อันเป็นการเสนอสิ่งที่ถูกต้องต่อสังคมในเรื่องความรักงวนสงวนตัวของสตรี เพื่อย้ำเตือนถึงขนบธรรมเนียมที่ดีงามของไทย

ส่วนการศึกษาผู้หญิงในบทเพลงสากล ได้พบข้อแตกต่างอยู่ประการหนึ่งคือ นางมหรสพสามารถออกความคิดในการสร้างงานของตนเองได้ แต่ท้ายที่สุดก็ให้ผลสะท้อนความเป็นหญิงไทยที่เป็นภาพผลิตซ้ำ (Stereotype) อีกเช่นเคย ดังที่ปรากฏในงานของ มิตราภรณ์ อยู่สถาพร (2539) ศึกษาเรื่อง “การสร้างภาพความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ผ่านบทเพลงไทยสมัยนิยมระหว่างปี พ.ศ. 2527-2539” จากการศึกษาจากเนื้อเพลงและตัวนักร้อง พบว่า ลักษณะความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่ปรากฏในเนื้อเพลงมีทั้งหมด 3 ลักษณะ คือ ความเป็นผู้หญิงกล้า ผู้หญิงแกร่ง และผู้หญิงเก่ง อันเป็นลักษณะของฝ่ายเริ่ม (active) และเป็นฝ่ายวิพากษ์ (criticism) ในเรื่องความรักเป็นหลัก

ที่สำคัญคือนักร้องหญิงสามารถมีส่วนร่วมในการสร้างงานของตนเองด้วย เช่น การเล่นดนตรีหรือการประพันธ์เพลง เป็นต้น ร่วมกับโปรดิวเซอร์ (producer) และทีมงาน เพื่อปรับและดึงลักษณะที่เป็นส่วนตัวให้โดดเด่นออกมาภายใต้ความเป็นอุดมคติ (Ideal type) ของสังคมที่ชื่นชมผู้หญิง 3 ลักษณะดังกล่าว

จะเห็นได้ว่าแม้บทเพลงไทยในสมัยนิยมต้องการสื่อถึงความเป็นตัวของตัวเองของนักร้องหญิง แต่ทางผู้ผลิตมักจะเป็นฝ่ายกำหนดความคิดต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นแม้ค่านิยมในสังคมจะกำหนดให้ผู้หญิงเก่งกล้าแค่ไหน แต่ก็เป็นแค่ลักษณะภายนอกเท่านั้น ภายในยังแฝงด้วยความอ่อนแอเช่นผู้หญิงทั่วไปที่ต้องยึดถือผู้ชายเป็นหลักในชีวิต

เช่นเดียวกันกับงานศึกษาของ นันดา วีรวิทยานุกูล (2541) เรื่อง “การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งระหว่างปี พ.ศ. 2525-2540” พบว่า ในช่วงแรกได้มีการนำเสนอภาพของผู้หญิงหัวเก่าอยู่คือ สงวนท่าทีในด้านความรัก มักเป็นผู้ถูกกระทำ และมีความเป็นผู้หญิงหัวสมัยใหม่ขึ้นเรื่อย ๆ เช่น แสวงหาชีวิตที่ดีขึ้น การต่อสู้เพื่อให้หลุดพ้นจากการเอารัดเอาเปรียบทางเพศ การแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์สังคม ซึ่งบทเพลงประเภทอื่นมักไม่มีการนำเสนอในลักษณะดังกล่าว ด้วยปัจจัยเบื้องหลังของการสร้างเพลงลูกทุ่งที่มีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้านที่ผู้หญิงมีความกล้าแสดงออก และความต้องการของตลาดที่นิยมเนื้อหาเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนภาพผู้หญิงหัวสมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม การสะท้อนภาพผู้หญิงหัวสมัยใหม่ในเพลงลูกทุ่งนั้นมีวัตถุประสงค์หลักคือ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้หญิงชนบทที่เข้ามาทำงานในเมืองตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป ซึ่งทำให้ภาพผู้หญิงดูเข้มแข็งกว่าผู้หญิงชนบทในสมัยก่อน ส่วนใหญ่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์ส่งเสริมสิทธิสตรีแต่อย่างใด

จากวรรณกรรมและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนี้ ผู้ศึกษาเห็นว่าสามารถนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของนางมหรสพในชีวิตจริงได้ โดยนำข้อมูลเกี่ยวกับวิถีชีวิตในโครงสร้างเชิงอำนาจแบบศักดินาของผู้หญิงในราชสำนัก มาเชื่อมต่อกับการศึกษาที่เกี่ยวกับผู้หญิงในภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ เพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่ง ที่เน้นการศึกษาประเด็นผู้หญิงผ่านบทภาพยนตร์ บทละครและเนื้อเพลง และแบ่งข้อมูลออกเป็น 3 ยุค ซึ่งในแต่ละยุคจะมีศูนย์กลางการศึกษาอยู่ที่ “ความเป็นหญิงของตัวผู้แสดง” หรือนางมหรสพที่ผู้วิจัยได้ให้ความหมายใหม่ขึ้นมา (ดูรายละเอียดในบทที่ 1 หัวข้อนิยามศัพท์เฉพาะ, น. 13) ในมุมมองสตรีนิยม ซึ่งยังไม่พบผู้ศึกษาประเด็นผู้หญิงในมิติของศิลปะการแสดงในมุมมองสตรีนิยมที่เน้นตัวผู้แสดงเป็นหลัก

ดังนั้นผู้วิจัยจะทำการศึกษาประเด็นเรื่องอัตลักษณ์ของนางมหรสพไทยจากมหรสพหญิงโบราณถึงมหรสพปัจจุบันที่ผู้หญิงต้องเปลี่ยนสังกัดมาเรื่อย ๆ ตามยุคสมัยคือจากพระมหากษัตริย์

ที่เป็นเจ้าชีวิตไปจนถึงนายทุนผู้สร้างงานละครและงานเพลง และถึงแม้ว่านางมหรสพจะย้ายสังกัดไปตามยุค แต่ก็ยังคงอยู่ภายใต้โครงสร้างสังคมแบบชายเป็นใหญ่มาจนถึงปัจจุบัน โดยผู้วิจัยจะใช้ข้อมูลในวรรณกรรมและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนี้มาเป็นพื้นฐานในการศึกษาต่อไป