บทที่ 4

ยุคจารีต (สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ถึงรัชกาลที่ 3)

1. ประวัติมหรสพหญิงกับข้อสังเกตในมุมมองสตรีนิยม

เมื่อผู้ชายมีอำนาจในการครอบครองศิลปะ ในยุคจารีตพระมหากษัตริย์มีสถานภาพเป็นถึงสมมติเทพที่เป็นทั้ง “เจ้าแผ่นดิน” และ “เจ้าชีวิต” เอาไว้ด้วย ศิลปะจึงถูกกำหนดจากเจ้าชีวิตให้ผู้อยู่ใต้อำนาจเป็นผู้แสดง ดังนั้น รูปแบบของการแสดงมหรสพชายและหญิงจึงได้รับการออกแบบด้วยสุนทรียศิลป์ที่แตกต่างกัน

ในกรณีของรัฐไทย สุนทรียศิลป์ของมหรสพชายที่ผู้มีอำนาจสร้างขึ้นจะเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ในสถาบันกษัตริย์เพื่อแสดงอำนาจ ยกตัวอย่างเช่นการแสดงโขนของผู้ชาย “เรื่องรามเกียรติ์มีความหมายสำหรับกษัตริย์แต่ก่อนมาก เห็นได้จากกรุงเก่าที่ต้องชื่ออโยธยาหรืออยุธยาและพระมหากษัตริย์ครั้งกรุงเก่าพระปรมาภิไธยล้วนขึ้นต้นด้วยคำว่าราม ทั้ง ๆ ที่ไม่ใช่ภาษาของเรา แสดงให้เห็นว่าเรานิยมบุญญาธิการของพระรามในเรื่องรามายณะของแขกที่แพร่เข้ามาในแถบนี้ มันก็เรื่องสมมติพระองค์เองเป็นพระรามนั่นเอง เมืองของพระรามก็ต้องชื่ออยุธยา (มีชื่อเต็มว่าอโยธยาศรีรามเทพนคร) ให้เข้าชุด” (ภาษิต จิตรภาษา, 2534, น. 25) หรือในอีกกรณีหนึ่ง การที่วงปี่พาทย์ของไทยนิยมใช้ผู้ชายเล่นก็เพราะความศักดิ์สิทธิ์อีกเช่นกันคือ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงอัญเชิญพระผู้เป็นเจ้า ฤๅษี เทวดา ครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีมงคลต่าง ๆ โดยห้ามไม่ให้ผู้หญิงบรรเลง สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่เชื่อว่าผู้หญิงเป็นเพศต่ำ สกปรกมีประจำเดือน จึงไม่สามารถอยู่ในฐานะเป็นสื่อกลางที่เชื่อมต่อระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ ซึ่งถ้ามองในมุมนี้สุนทรียศิลป์หรือการออกแบบตัณหา (Passion design) ของมหรสพผู้ชาย จะดูสะท้อนถึงทัศนคติของศาสนาและของรัฐ ซึ่งเชิดชูความยิ่งใหญ่ของผู้ชายเหนือผู้หญิง

เมื่อเจ้าสำนักกำหนดมหรสพของผู้ชายด้วยกันเองให้เป็นเครื่องแสดงความขลังความศักดิ์สิทธิ์และอำนาจตามสุนทรียศิลป์แห่งการเสริมบารมี สุนทรียศิลป์ในมหรสพหญิงเองก็ใช้ในการเสริมอำนาจบารมีอีกเช่นกัน แต่ผู้หญิงเป็นเพศที่ด้อยกว่าจึงถูกใช้เสริมอำนาจในอีกรูปแบบหนึ่งคือ ใช้ในการประโลมโลก ดังจะเห็นได้จากปรากฏการณ์การใช้มโหรีหญิง นางระบำและนางละครในการปรนนิบัติให้ความสำราญแก่เจ้าสำนักในเขตพระราชฐานชั้นในที่ผู้ชายห้ามเข้าอันเป็นพื้นที่แห่งอำนาจทางการเมืองและระบบชายเป็นใหญ่ (Patriarchy)

ก่อนอื่นผู้วิจัยจะขอท้าวความถึงประวัติความเป็นมาของมหรสพหญิงในราชสำนักแต่ละประเภทพอสังเขป ซึ่งมีทั้งหมด 3 ประเภทด้วยกันคือ มโหรีหญิง ระบำ และละครผู้หญิง (ละครใน) หลังจากนั้นจะเจาะจงที่ประเด็นหญิงชายทีละหัวข้อต่อไป

1.1 มโหรีหญิง

มหรสพหญิงที่มีหลักฐานเก่าแก่ที่สุดคือภาพปูนปั้นประดับฐานเจดีย์ในสมัยทวารวดี ประมาณพุทธศตวรรษที่ 12-14 อยู่ที่เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี เป็นรูปนักดนตรีและนักร้องผู้หญิงมีชื่อเรียกว่า “ดุริยดนตรี นางทั้งห้า” ซึ่งบรรเลงเพียะหรือพิณน้ำเต้า 1 คน บรรเลงพิณห้าสาย 1 คน ตีกรับ 1 คน ตีฉิ่ง 1 คน และนักร้องขับลำอีก 1 คน

ภาพที่ 1
ภาพปูนปั้นดุริยดนตรี 5 นาง

ที่มา: “ทวารวดี ประวัติศาสตร์ยุคต้นของสยามประเทศ.” โดย ธิดา สาระยา, 2542, *ศิลปวัฒนธรรม*, *20*(11), น. 81.

พนักงาน “ดุริยดนตรี 5 นาง” นั่งพับเพียบเรียบร้อย เป็นชาววังนางกำนัล เก็บหัวเข่ามิดชิดแต่ไม่ปิดนมเพราะไม่สวมเสื้อ มีแค่เพียงท่อนสไบพาดคล้องบ่าไว้ อันเป็นประเพณีท้องถิ่นในภูมิภาคนี้ และน่าจะมีพัฒนาการเกี่ยวข้องกับจารึกศาลเจ้าลพบุรี จังหวัดลพบุรี (ราวพุทธศตวรรษที่ 16) ที่ระบุว่าบริจาคข้าทาสผู้หญิงเป็น “นางระบำ

> 1 คน นักร้อง 1 คน นักดีด 1 คน นักสี 1 คน" มีหน้าที่กระทำบำเรอถวายรับใช้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 2) และจะเป็นต้นแบบมโหรีผู้หญิงในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542, น. 186-187)

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีได้พบหลักฐานของมโหรีผู้หญิงในภาพจิตรกรรมและภาพจำหลักมากมาย รวมทั้งมีหลักฐานอยู่ในคำให้การขุนหลวงหาวัดระบุไว้ชัดเจนว่า "ครั้นเวลายามเศษแล้ว ทรงฟังนายเวรมหาดเล็กอ่านตรวจรายชื่อมหาดเล็กนอนเวร แล้วนางกำนัลเกณฑ์ทำมโหรี บ้างก็ขับรำทำเพลงเกณฑ์นางบำเรอแล้วก็เข้าที่ประทม อันราชกิจนี้ตามประเพณีกษัตริย์มิได้ขาดวัน" (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542, น. 193)

ประเพณีการใช้นางมหรสพบรรเลงดนตรีหรือร่ายรำถวายก่อนที่พระมหากษัตริย์จะเข้าบรรทมนั้น ถูกสร้างขึ้นเพื่อสร้างความเกษมสำราญใจแก่พระมหากษัตริย์ในที่บรรทม เป็นประเพณีที่มีมานานในรัฐราชาของโลกตะวันออกไม่ว่าจะเป็นจีน อินเดีย ตะวันออกกลาง อินโดจีน รวมทั้งสยามด้วย ในมุมมองส่วนหนึ่ง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ได้สืบเนื่องมาจากสมัยพุทธกาลตั้งแต่พระพุทธเจ้ายังทรงเป็นเจ้าชายสิทธัตถะแห่งกรุงกบิลพัสดุ์

> ได้ทรงอาศัยอยู่ในปราสาทสามฤดูที่พระเจ้าสุทโธทนะสร้างให้ ซึ่งพระประยูรญาติทั้งหลายได้ถวายธิดาของตนเป็นนางขัตติยกัญญารับใช้เบื้องยุคลบาล โดยพระบิดาทรงอภิเษกสมรสให้เจ้าหญิงยโสธราเป็นองค์อัครมเหสี. . . เจ้าชายสิทธัตถะทรงแวดล้อมด้วยเหล่าขัตติยานารี ประทับสำราญในปราสาทสามฤดู เวลาเข้าบรรทมก็ทรงมีเหล่านางระบำร่ายรำถวายให้ทรงพระเกษม (ภาพประวัติของพระพุทธเจ้าพร้อมคำอธิบายพุทธประวัติ, ม.ป.ท., น. 27)

วิวัฒนาการอีกประการหนึ่งของมโหรีหญิงนั้นมาจากการ "ขับไม้" ของพวกพราหมณ์ (ผู้ชาย) ที่ใช้ในการทำพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์คือ ทำสมโภชพระมหาเศวตฉัตรและสมโภชต่าง ๆ เมื่อการขับไม้ได้กลายเป็นมโหรีหญิงในราชสำนัก กลับกลายเป็นศาสตร์แห่งปรนนิบัติที่ใช้ขับกล่อมและผ่อนคลายประมุขของรัฐราชาและรัฐจักรวรรดิเวลาเข้าบรรทม

จะเห็นได้ว่า วัตถุประสงค์การแสดงขับไม้ของผู้ชายกับมโหรีหญิงนั้นมีความหมายแตกต่างกันระหว่าง "การแสดงเพื่อเสริมความขลังความศักดิ์สิทธิ์" ของผู้ชายในที่แจ้ง กับ "การแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการทางโลกียสุข" ที่นางมหรสพให้บริการกับเจ้าชีวิตในที่ลับส่วนตัวที่ชายอื่นเข้าไม่ถึง

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่มโหรีหญิงใช้ในการทำหน้าที่ปรนนิบัติขับกล่อมคือ แบบแผนมโหรีที่รับมาจากชาวบ้าน ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ (2542, น. 194-201) กล่าวว่า ได้พัฒนามาจากกาพย์กลอนเพลงชาวบ้านประเภทเพลงเรือ มาแต่งเป็นคำขับลำคร่ำครวญเชิงสังวาสและเชิงอื่น ๆ ทั่วไปเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างบทร้องเพลงพัดชาที่แต่งขึ้นใหม่ในภายหลังว่า

⊙ ข้าทูลลอองนั่งอยู่ทั้งหลาย
เหล่าถวายสังคีตบรรลือเสียง
บำเรอลำนำจำเรียง
เคียงข้างพระแท่นบัลลังก์ใน
บังเกิดสำหรับขับกล่อม
เพราะพร้อมสำเนียงเสียงใส
จงเสวยสุขรมย์บรรทมไท
ไสยาสน์อรแอบแนบเนื้อ
เอกองค์นงรามย่อมงามสม
ด้วยบรมสมภารพระก่อเกื้อ
ละองค์ละองค์ประกอบชอบเชื้อ
ควรอะเคื้อคู่เคียงเรียงรมย์
อันซึ่งเฝ้าฝ่ายปลายพระบาท
เดียรดาษด้วยนางนักสนม
สงบเสงี่ยมเคียมคัลเมื่อบรรทม
สมสวัสดิ์พิพัฒน์สถาวร
งามสง่าดังพระยาสีหราช
เอนอาสน์ด้วยนางไกรสร
อำนาจหวาดไหวไปทุกนคร
โอนอ่อนถวายนางนงเยาว์
มงคลบรรณาการเกลื่อนกลาด
ขอส่งดอกไม้มาศเงินเฉลา
ทุกขวบปี (มิขาดคลาศ) เทียวเทา
ใฝ่เฝ้าบังคมคัลพระบาทา
จงจำเริญไชยาอานุภาพ
ให้ปราบราบทั่วทุกภาษา
อันต่างประเทศนานา
จงมาพึ่งพระโพธิสมภาร
ฯลฯ

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542, น. 194-201)

สะท้อนให้เห็นว่า ภาษาที่ใช้ในเพลงกลอนเชิงสังวาสที่รับอิทธิพลมาจากชาวบ้าน เมื่อเข้ามาอยู่ในราชสำนักแล้วจะมีการปรับแต่งให้สละสลวยมากขึ้น แต่ความหมายยังคงเดิมคือ สะท้อนให้เห็นถึงความต้องการทางเพศวิถี (Sexuality) ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสุนทรียศิลป์ในบทร้องมโหรีของชนชั้นสูง

หน้าที่หลักของนางมโหรีคือขับกล่อมเพื่อความบันเทิงทั่วไป ซึ่งในบทร้องเพลงพัดชานี้ได้กล่าวถึงหน้าที่ของนางมโหรีอย่างหนึ่งคือขับกล่อมพระมหากษัตริย์ให้บรรทมอีกเช่นกัน (จงเสวยสุขรมย์บรรทมไท ไสยาสน์อรแอบแนบเนื้อ) ที่มีนางในนักสนมนอนอยู่ข้างกายกษัตริย์ผู้งามสง่าและทรงอำนาจ (งามสง่าดังพระยาสีหราช เอนอาสน์ด้วยนางไกรสร) โดยนางในนักสนมเหล่านั้นมาจากการถวายตัว (อำนาจหวาดไหวไปทุกนคร โอนอ่อนถวายนางนงเยาว์)

นอกจากนี้ มโหรีหญิงยังเป็นที่นิยมในหมู่เจ้านายและขุนนาง ดังที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์เรื่องตำนานมโหรีของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2463, อ้างถึงใน สงัด ภูเขาทอง, 2539, น. 238) ดังนี้

> . . .เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีพระราชกำหนดห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละคอนผู้หญิง มีได้แต่ของหลวง เพราะฉะนั้นผู้ที่มีบริวารมาก เช่น เจ้านายและขุนนาง เป็นต้น จึงมักหัดผู้หญิงเป็นมโหรี หัดผู้ชายเป็นละคอนและเป็นปี่พาทย์เป็นประเพณีสืบมา ครั้นถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้เลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย พระราชทานพระบรมราชานุญาตว่า ใคร ๆ จะหัดละคอนผู้หญิงก็ให้หัดได้ตามใจชอบ เมื่อมีพระบรมราชานุญาต ดังนั้นการที่เคยหัดผู้หญิงเป็นมโหรีก็ไปหัดละคอนเสียเป็นพื้น คนทั้งหลายชอบดูละคอนผู้หญิงก็หาใคร่จะมีใครหัดมโหรีผู้หญิงอย่างแต่ก่อนไม่. . .

จากหลักฐานดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าผู้มีอำนาจอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากกษัตริย์ ต่างก็ต้องการให้ผู้หญิงทำหน้าที่บรรเลงดนตรีขับกล่อมในพื้นที่ส่วนตัวเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม มโหรีหญิงได้เสื่อมความนิยมลงไปและเปลี่ยนมานิยมละครผู้หญิงแทนในรัชกาลที่ 4 นางมหรสพนอกราชสำนักจึงได้เปลี่ยนรูปแบบการปรนนิบัติเจ้าสำนักในพื้นที่ส่วนตัว ซึ่งจะกล่าวต่อไปในบทที่ 5

เมื่อเอกชนและผู้มีอำนาจหันมานิยมละครผู้หญิง วงมโหรีจึงเล่นได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายสืบมาจนปัจจุบัน ด้วยค่านิยมที่เกี่ยวกับเพศภาวะของนางมหรสพนี้ สังคมจึงมองว่าผู้หญิงเหมาะที่จะเล่นดนตรีในวงเครื่องสาย ส่วนผู้ชายเหมาะที่จะเล่นเครื่องดนตรีปี่พาทย์ที่มีแนวการบรรเลงที่โลดโผนกว่าและยังต้องใช้แรงในการบรรเลงมากกว่า อย่างไรก็ตาม บรมครูทางดนตรีไทยส่วนมากล้วนเป็นผู้ชาย ซึ่งอาจจะมาจากค่านิยมทางเพศภาวะแห่งความเป็นหญิงในสมัย ร. 4 ที่

ผู้หญิงเล่นละครได้สวยงามกว่าผู้ชาย ทำให้นางมหรสพที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่คือนางละครมิใช่นางมโหรี และเจ้าจอมหม่อมมโหรีมีจำนวนน้อยกว่าเจ้าจอมหม่อมละครมาก

จากข้อสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยสันนิษฐานได้ว่า นางละครในราชสำนักน่าจะมีคุณสมบัติเป็นที่โปรดปรานมากกว่า สังเกตได้จากการเลือกเฟ้นนางละครนั้นมีรายละเอียดมากกว่านางมโหรี โดยเฉพาะในเรื่องของรูปร่างหน้าตา อีกทั้งยังมีบันทึกการเลือกเฟ้นรูปร่างหน้าตาของนางละครในราชสำนักออกมาเป็นตำราที่เกี่ยวข้องโดยตรงอีกด้วย (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.1 หลักการการคัดเลือกนางมหรสพและการถวายตัว, น. 67) ซึ่งไม่มีตำราเกี่ยวกับการเลือกเฟ้นรูปร่างหน้าตาของนางมโหรีในราชสำนักแต่อย่างใด ดังนั้นนางละครจึงต้องมีต้นทุนทางกายภาพที่ดีกว่านางมโหรี

1.2 ระบำผู้หญิง

นอกจากนี้ในสมัยอยุธยายังมีมหรสพอีกประเภทหนึ่งคือ “ระบำ” ซึ่งมีหลักฐานว่าใช้บำรุงบำเรออยู่คู่กับวงดนตรีหญิงในราชสำนักชนิดหนึ่ง อันเป็นวงดนตรีที่ภายหลังวิวัฒนาการไปเป็นวงมโหรีหญิง ดังที่ระบุในอนิรุทธคำฉันท์ ว่า “ระงมดนตรี” และ “จับระบำ” ดังนี้

⊙ ย่อมลูกท้าวไท
สมบูรณ์บัวใส		วิไลยอาภา
ลออเอววรรณ		ลวาดเอวลา
พิศเพี้ยนพักตรา		เปรียบตรูบูรณ์จันทร์
⊙ ยอกรประนม
เหนือเกล้าบังคม		บังคัลเคียมคัล
สาวศรีอัปสร		อาจอับสาวสวรรค์
ถึงถวายกำนัล		กำหนดนานา
⊙ บ้างจับระบำ
แออวยนวยรำ		ปรีดิ์เปรมพักตรา
ยยิ้มแย้มโอษฐ		ม่ายเมียงหางตา
เห็นหื่นหรรษา		สุดสิ้นใจรัก
⊙ คือเทพอัปสร
สรรพสรรพาภรณ์		เรืองรองตระศักดิ์
เสด็จลงจากฟ้า		ยาตรหล้าเลิศลักษณ์
ค่าใครเชยชัก		ทราบสิ้นสุดสมอง

⊙ จำเรียงสานเสียง

ประอรประเอียง	กรกรีดเพยียทอง
เต่งติงเพลงพิณ	ปี่แคนทรลอง
สำหรับลบอง	ลเบงเฉ่งฉันท์

⊙ ระงมดนตรี

คือเสียงกระวี	สำเนียงนิรันดร์
บรรสานเสียงถวาย	เยียผลัดเปลี่ยนกัน
แลพวกแลพรรค์	บรรสานเสียงดูริย์

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542, น. 242-245)

"ย่อมลูกท้าวไท" หมายถึงลูกสาวของเหล่าบรรดาเจ้านายและขุนนางที่ถวายตัวเข้ามาเป็นนางมหรสพในราชสำนัก ซึ่งในบทกลอนนี้ก็ได้สะท้อนให้เห็นถึงความสวย รัญจวนใจของนางมหรสพที่กระตุ้นแรงปรารถนาทางเพศของผู้ชายอีกเช่นกัน คือการพรรณนาถึงความงามที่เปรียบเสมือน "สาวศรีอัปสร" แสดงให้เห็นว่านางในราชสำนักนั้นเป็นผู้หญิงที่ได้รับการขนานนามว่างามที่สุด ทั้งยังมีความสามารถในการใช้จริตมารยาหญิงผ่านการแสดงระบำ (ยยิ้มแย้มโอษฐม่ายเมียงหางตา) และการเล่นดนตรี (ประอรประเอียง กรกรีดเพยียทอง) ที่กระตุ้นเร้าให้เกิดความปรารถนาในตัวนางในเหล่านั้น (เห็นหื่นหรรษา สุดสิ้นใจรัก)

นอกเหนือจากประเด็นเพศวิถีที่แอบแฝงมาในบทกลอน จุดที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือการเปรียบนางมโหรีและนางระบำเหล่านี้ว่าเป็น "สาวศรีอัปสร" หรือ "เทพอัปสร" ซึ่งในประเด็นนี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงการรับลัทธิเทวราชจากกัมพูชาในสมัยอยุธยาเป็นราชธานีได้ไม่นาน (ช่วงพุทธศตวรรษที่ 19) ที่ยกย่องพระมหากษัตริย์ว่าเป็นสมมติเทพ มีนางมหรสพไว้ประดับบารมี การเปรียบนางมหรสพเหมือนนางอัปสรเองก็อาจจะเกิดจากการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับกัมพูชา เพราะนางอัปสรเขมรมีความหมายที่ซับซ้อนอยู่มากและผูกพันกับตำนาน ศาสนสถาน และประวัติศาสตร์ หลายยุคหลายสมัย (Phim and Thompson, 1999, อ้างถึงใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2545, น. 63)

นอกจากนี้ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2545, น. 64) ได้พิจารณาบทร้องและท่ารำของระบำโบราณ ที่สันนิษฐานว่าอาจจะสืบต่อมาจากราชสำนักอยุธยา คือ

ระบำสี่บท เป็นระบำที่เชื่อกันว่าอาจจะโบราณที่สุดชุดหนึ่ง และยกย่องกันว่าเป็นบทรำที่เป็นแบบฉบับที่เรียกกันว่า "ระบำใหญ่" ซึ่งเนื้อร้องของเพลงสี่บทล้วนบรรยายถึงเทพบุตร เทพธิดาที่มีความยินดีปรีดาพากันจับระบำรำฟ้อน เช่น เนื้อเพลงพระทอง

บางตอนรับว่า “เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาทุกราศี ทั้งเทพธิดานารี สุขเกษมเปรมปรีดิ์เป็นสุดคิด เทพบุตรจับระบำทำท่า นางฟ้ารำฟ้อนอ่อนจริต. . .”

อย่างไรก็ตาม หากมองในมุมมองสตรีนิยม การเปรียบพระมหากษัตริย์เป็นเทพบนพื้นพิภพ และนางมหรสพเปรียบเสมือนนางฟ้านางสวรรค์ที่ทำหน้าที่อีกประการหนึ่ง คือ การเฉลิมพระเกียรติ นั่นคือ “การแสดงอำนาจชายเป็นใหญ่” (Patriarchy) ซึ่งประมุขแห่งรัฐราชาหรือรัฐจักรวรรดิมีสิทธิอันชอบธรรมที่จะอิ่มเอมกับความสุขอันสูงสุดในระดับเหนือมนุษย์ คือระดับสวรรค์ชั้นดุสิตเทวาลัย

ต่อมา เมื่อมีละครผู้หญิงเกิดขึ้น คำว่านางระบำจึงถูกแทนที่ด้วย “นางละคร” ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

1.3 ละครผู้หญิง

เมื่อมีการจับระบำมาก ๆ ก็เกิดการวิวัฒนาการไปเป็น “ละครผู้หญิง” หรือที่เรียกกันภายหลัง (สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์) ว่า “ละครใน” ได้พบหลักฐานครั้งแรกในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ ดังนี้

ฝ่ายฟ้อนละครใน	บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี	กลลับบแลชาย
ล้วนสรรพสกรรจ์นาง	อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย	จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย	บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร-	พตร่วมฤดีโลม

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542, น.249)

จากหลักฐานดังกล่าว สังเกตได้ว่าการใช้ถ้อยคำสำนวน สะท้อนให้เห็นถึงการชมความงามของนางละครในราชสำนักด้วยประโยคที่ว่า “ล้วนสรรพสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย” หมายถึงใช้ผู้หญิงแสดงล้วน และ “ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน” ชี้ให้เห็นว่านางละครในก็มีลักษณะเหมือนนางมโหรีและนางระบำ คือเป็นการตอกย้ำว่านางในเหล่านี้จัดเป็นผู้หญิงที่ได้รับการเลือกเฟ้นแล้วว่างามที่สุด มีความสามารถในการกระตุ้นเร้าให้เกิดจินตนาการเพ้อฝัน (fantasy) ต่าง ๆ

ทั้งนี้ เพราะละครผู้หญิงเป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างโขน ละครนอก และระบำ คือ เรื่องที่เล่น (รามเกียรติ์) เอามาจากโขน กระบวนการเล่นและชื่อเรียกว่า “ละคร” เอามาจากละครนอก วิธีร้องและวิธีรำเอามาจากระบำ แต่ตัวละครจะไม่ร้องบทเองเหมือนละครนอก และ

ละครผู้หญิงจะเน้นกระบวนรำที่ปราณีตงดงามอันเกิดจากการใส่จริตของลีลาท่ารำเป็นหลัก ละครผู้หญิงจึงนำเสนอ (present) ตัวผู้แสดงอย่างเต็มที่

นอกจากนี้ละครผู้หญิงหรือละครใน ได้รับการยกย่องให้เป็นเครื่องราชูปโภคท่ามกลางวัตถุเกียรติยศต่าง ๆ ที่แสดงถึงอำนาจบารมีของพระมหากษัตริย์ ดังที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 231-232) กล่าวไว้ในตำนานเรื่องละครอิเหนาว่า “แต่ก่อนมามีพระราชบัญญัติห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละคอนผู้หญิง ด้วยละคอนผู้หญิงเป็นของพระเจ้าแผ่นดิน ทรงพระดำริให้หัดนางในขึ้นสำหรับเล่นในการพระราชพิธีในพระราชนิเวศน์ เสมออย่างเป็นเครื่องราชูปโภคอันหนึ่ง ซึ่งผู้อื่นมิควรทำเทียม”

นางละครในราชสำนักจึงมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ในยุคจารีตเป็นอย่างมาก และต่อมาได้มีการยกเลิกพระราชบัญญัตินี้ในรัชกาลที่ 4 (ยุคสมัยใหม่)

นอกจากนี้ ละครในได้มีวิวัฒนาการสำคัญไปเป็น “ละครนอกแบบหลวง” ในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่จัดว่าเป็น “ยุคทองของละครใน” เนื่องจากทรงปรับปรุงบทละครและท่ารำให้มีความสมบูรณ์มากขึ้นจนเป็นแบบฉบับ และทรงนำละครนอกของชาวบ้านมาปรับปรุงให้อยู่ในแบบแผนของราชสำนัก คือ ใช้ภาษาที่ไพเราะ มีบทตลกบ้างแต่ไม่มากเหมือนของเดิม ตลอดจนรูปแบบการแสดงเหมือนละครในทุกประการ แต่การดำเนินเรื่องและการรำจะกระชับ รวดเร็วกว่า และความช้าแบบดั้งเดิมเริ่มสร้างความน่าเบื่อจึงหายไปในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้

อย่างไรก็ตาม จากประวัติของมหรสพทั้ง 3 ชนิด เมื่อพิจารณาในมุมมองของสตรีนิยมจะเห็นได้ว่าเนื้อหาคำประพันธ์ของหลักฐานต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนางมหรสพทุกประเภท ได้ซ่อนเร้นบางสิ่งเกี่ยวกับเรื่องเพศวิถีคือ เมื่อผู้ชายขึ้นมาเป็นใหญ่ในสังคมจะต้องมีผู้หญิงมาคอยปรนนิบัติรับใช้ จนผู้หญิงเหล่านั้นถูกกำหนดให้กลายเป็น “ผู้หญิงในอุดมคติ” (Ideal type) ของสังคม ในยุคนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลของการฟื้นฟูละครในของรัชกาลที่ 2 ปรากฏว่าได้มีนางมโหรีและนางละครในราชสำนักหลายคนได้เลื่อนสถานภาพไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามมากกว่าในรัชกาลก่อน คือในรัชกาลที่ 1 จะมี 3 คน (เจ้าจอมมารดาอิ่ม อิเหนา, เจ้าจอมมารดาป้อม สีดา และเจ้าจอมมารดาบุญนากสีดา) ส่วนในรัชกาลที่ 2 มีทั้งหมด 6 คน (เจ้าจอมมารดาศิลา (ขับร้อง), เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา, เจ้าจอมมารดาศรี สีดา, เจ้าจอมมารดาอัมพา กาญจหนา, เจ้าจอมมารดาเอม บุษบา และเจ้าจอมอำพัน อิเหนา) (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 5. อัตลักษณ์ของนางมหรสพยุคจารีต, น. 90)

2. นางมหรสพในฐานะที่เป็นระบบทางการเมือง

ระบบการเมืองในที่นี้ คือ การเมืองในระบบอุปถัมภ์ในมุมมองสตรีนิยม ที่มีนางมหรสพเป็นผู้มีบทบาทต่าง ๆ ในการเมืองระบบดังกล่าว

ระบบอุปถัมภ์ เกิดจากระบบขุนนางภายใต้การปกครองแบบศักดินาในสมัยอยุธยาตอนต้น เมื่อมีการรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลางโดยเฉพาะในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เพื่อให้เกิดการลดหลั่นในระดับความสำคัญของอำนาจ ได้ก่อให้เกิดชนชั้นอย่างเห็นได้ชัด คือ ระหว่างชนชั้นปกครองได้แก่พวกเจ้าขุนมูลนาย กับชนชั้นที่อยู่ภายใต้การปกครองคือพวกไพร่ทาส ซึ่งชนชั้นปกครองแบ่งออกได้ 2 ระดับ คือ

1) ระดับบน ประกอบด้วย พระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์และขุนนางชั้นเสนาบดี

2) ระดับล่าง ประกอบด้วย ขุนนางข้าราชการ โดยชั้นนี้คนธรรมดาสามารถหาช่องทางไต่เต้าขึ้นมาได้

ระดับล่างนี้ จัดเป็นความหวังของบรรดาไพร่ทาส (ผู้ชาย) ทั้งหลายที่อยากเลื่อนสถานภาพไปเป็นขุนนางข้าราชการ หากเป็นไปไม่ได้ ก็อาจหาทางสนับสนุนส่งเสริมลูกหลานให้เป็นแทนด้วยการนำลูกหลานไปฝากฝังกับเจ้านาย ทำให้เกิดเป็นระบบอุปถัมภ์ขึ้นภายในสังคมไทย

จากโครงสร้างความสัมพันธ์เช่นนี้ทำให้เกิดค่านิยมยกย่องผู้ชายที่รับข้าราชการเป็นขุนนางหรือเจ้าคนนายคน และเปิดโอกาสให้ผู้ชายมีภรรยาได้หลายคนรวมถึงมีนางบำเรอได้ตามอำเภอใจโดยมีกฎหมายมารองรับ คือพระอัยการลักษณะผัวเมีย พ.ศ. 1904 ได้แบ่งประเภทของผู้หญิงไว้ 3 ประเภท คือ (สังข์ พัธโนทัย, 2513, น. 29-30)

1) เมียกลางเมือง หมายถึง เมียหลวง

2) เมียกลางนอก หมายถึง เมียน้อยหรืออนุภรรยา

3) เมียกลางทาสี หมายถึง เมียที่เป็นทาส ซึ่งเป็นผู้หญิงที่กำลังตกทุกข์ได้ยาก และผู้ชายไถ่ตัวมาเลี้ยงเป็นภรรยา

ดังนั้น พ่อแม่ที่ยากจนขัดสนอาจนำลูกสาวไปฝากเป็นข้ารับใช้ในบ้านเจ้านาย

สะท้อนให้เห็นได้ว่า ระบบอุปถัมภ์ คือ การครอบงำทางการเมืองแบบชายเป็นใหญ่อันเกิดจากแนวคิดที่ผู้ชายยกตนเองเป็นใหญ่จากความสัมพันธ์ทางเพศ ขุนนางผู้หญิงจึงไม่มีในประวัติศาสตร์ไทย ผู้หญิงเป็นได้แค่เพียงวัตถุทางเพศ (Sex object) ที่ใช้ความงามหรือต้นทุนทางร่างกายเป็นอาวุธสำคัญในการยกฐานะทางสังคมของตนและครอบครัวในฐานะเมียระดับต่าง ๆ หรือนางบำเรอ หรือมีฐานะเหมือนสมบัติของผู้ชายที่ซื้อขายได้ ซึ่งฐานะของผู้หญิงทั้งหมดนี้ถูกผู้ชายกำหนดขึ้นเพื่อรักษาผลประโยชน์ของตนเองด้วยการสร้างกติกาการไต่เต้าทางสังคม

บรรดาเจ้านายคนชนชั้นสูงจะมีค่านิยมอุดมการณ์เกี่ยวกับ “บทบาทของผู้หญิงในอุดมคติ” ว่า ต้องเป็นแม่บ้านแม่เรือนที่ดี คือ เอาอกเอาใจสามี รักนวลสงวนตัว เป็นช้างเท้าหลัง สงบเสงี่ยม ยอมรับให้ผู้ชายเป็นผู้กุมอำนาจ ผู้หญิงมีหน้าที่เพียงพยายามผูกใจสามีให้ได้ โดยไม่ต้องทำหน้าที่ในการทำงานหาเลี้ยงครอบครัวเช่นผู้หญิงชาวบ้าน แต่อาจเป็นเครื่องสร้างความสัมพันธ์เกี่ยวดองทางเครือญาติ ทางการแต่งงานกับครอบครัวในชนชั้นเดียวกันด้วยการเป็นเมียในระบบการเมืองแห่งอำนาจที่ผู้ชายเป็นผู้เล่น โดยมีการแลกเปลี่ยนผู้หญิงเพื่อสร้างฐานผูกขาดอำนาจในชนชั้นตนเอง

สำหรับการแลกเปลี่ยนผู้หญิงในระบบอุปถัมภ์ที่เป็นประเด็นของการศึกษาครั้งนี้คือ การแลกเปลี่ยนระหว่างพระมหากษัตริย์กับขุนนางและคนธรรมดา ด้วยการเข้าถึงกษัตริย์แบบ “ฉันทาธิบดี” หรือการถวายสิ่งของที่ต้องประสงค์ เช่น ต้นไม้ดัดหรือปลาเงินปลาทอง เป็นต้น แต่สิ่งของเหล่านี้เป็นแค่สิ่งของตามสมัยนิยมซึ่งสามารถเข้าถึงพระมหากษัตริย์ได้เพียงชั่วขณะ แต่การถวาย “สาวงาม” จะเป็นการเข้าถึงในระยะยาวมากกว่า และเป็นที่นิยมมาก ดังที่กล่าวไว้ในเพลงยาวท้ายพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องไกรทองในสมัยรัชกาลที่ 1 ว่า

เหล่าขุนนางต่างถวายบุตรี ที่มีแต่บุตรชายถวายหลาน
ปะที่เป็นหมันบุตรกันดาน คิดอ่านไกล่เกลี่ยน้องเมียมา
ทั้งจีนแขกลาวพวนญวนทวาย ต่างถวายลูกเต้าเอาหน้า
เขมรมอญชาวชุมพรไชยา ทุกภาษามาพึ่งพระบารมี

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2497, น. 50)

จากเพลงยาวดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าขุนนางมีโอกาสที่จะถวายสาวงามได้มากที่สุด จึงมีความพยายามอย่างมากในการหาสาวงามรอบตัวมาถวาย เพราะขุนนางเป็นผู้ที่ทำงานใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์มากที่สุด และเป็นผู้รักษาพระราชอำนาจทางการปกครองและผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจไว้อย่างมหาศาล

อย่างไรก็ตาม แม้ขุนนางจะมีความสำคัญต่อพระมหากษัตริย์มากเพียงใดก็ยังมีการรักษาระยะห่าง (social distance) ระหว่างกษัตริย์กับขุนนาง เพื่อความปลอดภัยของราชบัลลังก์ด้วยการกำหนดบทลงโทษในกฎมณเฑียรบาล เช่น “การให้ริบราชบั่นคอ ริบเรือน ให้เอามะพร้าวห้าวยัดปาก ฆ่าเสียเจ็ดโคตร เป็นต้น สถานภาพของขุนนางภายใต้กฎมณเฑียรบาลจึงเปรียบเหมือนการยืนบนเส้นด้ายที่ต้องทรงตัวให้อยู่ในที่ทางของตน ไม่อย่างนั้นอาจล้มลงหรือตกเชือกจนได้รับอันตราย” (พรศิริ บูรณเขตต์, 2537, น. 44)

แม้ว่าขุนนางจะมีอำนาจสู้พระมหากษัตริย์ไม่ได้ แต่ก็ยังมีอำนาจเหนือไพร่ ทาส และผู้หญิง จึงสามารถใช้อำนาจทางสังคมและทางการเมืองทำให้ผู้หญิงสยบยอมในการถวายตัว

พร้อมทั้งเต็มใจที่จะเผชิญกับเงื่อนไขของการเป็นนางในอีกมากมาย (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3. วิถีชีวิตของนางมหรสพในยุคจารีต, น. 66)

เดิมในรัฐจักรวรรดิ การถวายธิดาของเจ้าเมืองประเทศราชให้ไปเป็นสนมหรือเป็นตัวประกันความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อเจ้าจักรพรรดิ ถือเป็นธรรมเนียมการปฏิบัติปกติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในจักรวรรดิจีนและจักรวรรดิมุสลิม รวมทั้งรัฐสยามด้วย ในการเมืองแห่งอำนาจของสังคมชายเป็นใหญ่ ผู้หญิงจึงเป็นตัวกลางกระชับความสัมพันธ์เพื่อลดระยะห่าง และสร้างความมั่นคงทางหน้าที่การงานให้แก่ขุนนางได้ด้วยการฝากฝังความดีความชอบของขุนนางไว้กับความสำเร็จของผู้หญิง โดยเฉพาะหากผู้หญิงสามารถก้าวไปเป็นคนโปรดได้มากเท่าใด ย่อมหมายถึงความพึงพอใจที่กษัตริย์มีให้แก่ขุนนางมากขึ้นเท่านั้น ในประเด็นนี้ แสดงให้เห็นชัดเจนถึงการพึ่งพา “มารยาหญิง” ของขุนนางในการก้าวสู่อำนาจ

สำหรับหนทางในการก้าวไปเป็นคนโปรดนั้น ผู้หญิงจะต้องผ่านกระบวนการขัดเกลาเพื่อไปเป็น “นางในหรือกุลสตรีชาววัง” ให้มีเพศภาวะตามค่านิยมเรื่องผู้หญิงในอุดมคติของยุคจารีตดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น และความสำเร็จของผู้หญิงและขุนนางจะมีโอกาสเกิดขึ้นได้มากกว่าหากผู้หญิงได้ถวายตัวไปเป็น “นางมหรสพ” อันเป็นกุลสตรีที่มีความสามารถพิเศษในการร้องรำทำเพลงให้ความบันเทิง เพราะในบริบททางสังคม นางมหรสพมีผลต่อการแสดงอำนาจและบารมีเฉพาะตัวของผู้ปกครองแผ่นดิน

การถวายผู้หญิงที่เป็นนางมหรสพจึงถือว่า ขุนนางผู้นั้นได้ช่วยสร้างอำนาจบารมีอันเป็นปึกแผ่นแก่พระมหากษัตริย์ ขุนนางจึงได้รับความไว้วางใจ ความพึงพอใจ และนำมาซึ่งความมั่นคงในตำแหน่งหน้าที่หรือมีโอกาสเลื่อนขั้นเลื่อนตำแหน่งให้สูงขึ้น เนื่องจากนางมหรสพ โดยเฉพาะนางละครเป็นเครื่องราชูปโภคเฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น

ดังนั้น การแสดงมหรสพ ได้จัดเป็นหน้าที่ที่ถูกกำหนดโดย “เพศภาวะแห่งความเป็นหญิง” ที่สังคมคาดหวังจากผู้หญิงชั้นสูง ละครผู้หญิงที่เป็นศิลปะอันซับซ้อนที่สุดจึงถูกยกย่องให้สูงส่ง เป็นของสงวนเฉพาะพระมหากษัตริย์ แต่แท้จริงแล้วเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อการตอบสนองความต้องการทางโลกียสุขต่าง ๆ หรือเพื่อกระตุ้นความรู้สึกรัญจวนใจอันนำไปสู่การมีเพศสัมพันธ์

เพศวิถีจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้นางมหรสพ โดยเฉพาะนางละครในราชสำนักหลายคนได้เลื่อนสถานภาพไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม โดยผู้มีอำนาจสูงสุดเริ่มจากการใช้เกณฑ์ทางเพศวิถีที่เป็นปัจจัยทางชนชั้น ชาติพันธุ์ เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของผู้หญิงเป็นพื้นฐานในการพิจารณา ทำให้เมื่อพิจารณาจากประวัติของนางมหรสพที่เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามในยุคนี้ ก็ล้วนมีบิดาเป็นขุนนางแทบทั้งสิ้น

ปัจจัยทางเพศวิถีที่ตามมาคือ นางมหรสพได้กลายเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชาย (Object choice) ประเภทต่าง ๆ คือ วัตถุทางเพศ (Sex object) (การเป็นวัตถุที่ผู้ชายใช้เป็นกระตุ้นความกำหนัดเพื่อให้เกิดความปรารถนาทางเพศ ขณะเดียวกันก็มีหน้าที่ต้องเป็นตัวดับความปรารถนาทางเพศของผู้ชาย), วัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of sensuality) (การตอบสนองความต้องการทางโลกหรือโลกียสุขโดยผ่านทางประสาทสัมผัสต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ตา หู จมูก กาย และใจ) และวัตถุแห่งมนต์เสน่ห์อันลี้ลับ (Object of charm) (การมีจริต ลีลา และท่วงท่าการแสดงที่งดงามจะส่งผลให้เกิดความมีเสน่ห์อันลี้ลับที่นอกเหนือจากความสวยงามของร่างกาย) ซึ่งปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้จะนำไปสู่สถานภาพของเจ้าจอมหม่อมห้ามได้

เมื่อนางมหรสพได้ก้าวผ่านการเป็นวัตถุแห่งเสน่หาดังกล่าวแล้ว หากเป็นที่โปรดปรานของเจ้าสำนักมาก ๆ จะนำมาสู่เพศวิถีในปัจจัยสุดท้ายคือ เพศวิถีที่ก่อให้เกิดการสืบพันธุ์ (reproductive) และได้เลื่อนสถานภาพไปเป็นเจ้าจอมมารดา ก็จะยิ่งสร้างความดีความชอบให้แก่ขุนนางผู้ถวายมากขึ้นไปอีก

ดังนั้นความเป็นเมียและแม่ของนางมหรสพในยุคจารีตที่อยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์นี้จึงดำเนินไปตามความหมายเรื่องเพศวิถีที่ไม่เท่าเทียม ในรูปแบบของความสัมพันธ์ทางเพศแบบหญิงกับชาย (heterosexuality) ซึ่งทำให้ผู้ชายสามารถเข้าถึงร่างกายของผู้หญิงได้และใช้อำนาจพันธนาการชีวิตผู้หญิงให้ยอมทำตามในเรื่องเชิงสังวาสด้วยความรัก ความจงรักภักดี และความเกรงกลังต่ออำนาจอย่างเลี่ยงไม่ได้ เพราะมีบทลงโทษหากกระทำผิดหรือกระทำการที่ขัดต่อจารีตประเพณี และที่ร้ายแรงที่สุดคือการมีชู้ที่มีโทษถึงขั้นประหารชีวิต

ในขณะเดียวกัน ผู้หญิงก็สามารถแปรต้นทุนทางร่างกายและจริตให้กลายเป็นอำนาจต่อรอง เป็นเครื่องมือที่จะดำรงอยู่อย่างสุขสบายในสังคมชายเป็นใหญ่

3. **วิถีชีวิตของนางมหรสพในยุคจารีต**

ก่อนที่ผู้หญิงจะก้าวเข้ามาเป็นนางมหรสพที่ทำหน้าที่ปรนนิบัติรับใช้ด้วยการให้ความบันเทิงเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินสำนักนั้น จะต้องผ่านขั้นตอนต่าง ๆ และเผชิญกับชะตากรรมอีกมากมาย ดังที่ปรากฏในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ตอนนางเรวดีผู้เป็นมารดาให้โอวาทนางนพมาศก่อนถวายตัวว่า

> เจ้าจะไปอยู่ในพระราชนิเวศน์แต่ผู้เดียวไกลบิดามารดา เจ้าจงอุตสาห์รักษาตัวทุกเช้าค่ำ ควรจะคารวะยำเกรง ท่านผู้ในจงนบนอบ แม้จะทำกิจราชการเฝ้าแหน จงประพฤติจริตกิริยาหมอบคลานให้เรียบร้อยต้องที่ต้องทาง อย่าทำรี ๆ ขวาง ๆ ให้เขา

ว่า อย่าทำเซ่อ ๆ ซ่า ๆ ให้ท่านหัว อย่าประพฤติตัวเก้อ ๆ ขวย ๆ ให้คนล้อ อย่าทำลับ ๆ ล่อ ๆ ให้เขาถาก อย่าทำโปก ๆ ปาก ๆ ให้ท่านว่ากิริยาชั่ว จงแต่งตัวให้งามต้องตาคน จงประพฤติตนให้ต้องใจท่านทั้งหลาย จงฝากตัวมูลนายให้กรุณา คอยระวังเวลาราชการอย่าเมินประมาท ให้พระเจ้าแผ่นดินต้องเรียกหาคอยท่าตัวหาควรไม่ (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2539, น. 72)

คำสั่งสอนว่าที่นางสนมก่อนเข้าวังสะท้อนให้เห็นว่า นางในจะต้องคอยระวังตัวทุกฝีก้าวเมื่อเข้าไปใช้ชีวิตท่ามกลางผู้มีบุญหนักศักดิ์ใหญ่ ซึ่งโอวาทดังกล่าวสะท้อนแนวคิดเรื่องร่างอารยะเป็นอย่างดี คือการใช้จิตที่เป็นอารยะควบคุมร่างกายให้แสดงออกอย่างเหมาะสม ถูกกาลเทศะ ทั้งยังตกแต่งร่างกายให้งามด้วยการแต่งกาย (Body carapace) แบบสาวชาววัง อันเป็นวิถีชีวิตในราชสำนักที่นางมหรสพเองก็ต้องประสบ โดยผู้วิจัยจะขอกล่าวเกี่ยวกับวิถีชีวิตในราชสำนักของนางมหรสพทีละหัวข้อ ดังนี้

3.1 หลักการคัดเลือกนางมหรสพและการถวายตัว

การคัดเลือกนางมหรสพนั้นปัจจัยที่มาอันดับแรกคือ เรื่องของ “ต้นทุนทางกายภาพ” ที่เหมาะสมแก่การเป็นสตรีชาววัง เพราะในยุคจารีต พระมหากษัตริย์ทรงมีอำนาจเบ็ดเสร็จ จึงมีโอกาสที่จะทำให้ร่างกายเป็นโครงการได้หลายทางกว่า โดยจะเน้นการปรับปรุงลักษณะภายนอกของร่างกายที่จะปรากฏต่อสายตาผู้อื่นเพื่อเป็นมูลค่าเชิงสัญลักษณ์ในการแสดงอำนาจและความเหนือกว่าชนชั้นอื่น ๆ

ดังนั้นการคัดเลือกโดยอาศัยทุนทางร่างกายเป็นเกณฑ์ นางมหรสพต้องมีลักษณะใกล้เคียงกับหญิงงามในอุดมคติสมัยนั้นไม่มากก็น้อย โดยเฉพาะนางละครจะเคร่งครัดในเรื่องนี้มากกว่านางมโหรี ซึ่งผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างการพรรณาถึงลักษณะความงามของสตรีในอุตรกุรุทวีปโดยละเอียด อันสะท้อนถึงความงามของผู้หญิงไทยในอุดมคติจาก “ไตรภูมิพระร่วง” ดังนี้

. . .ฝูงผู้หญิงอันอยู่ในแผ่นดินนั้นงามทุกคน รูปทรงเขานั้นบ่มิต่ำบ่มิสูงบ่มิพีบบ่มิผอมบ่มิขาวบ่มิดำ สีสมบูรณ์งามดังทองอันสุกเหลืองเรืองเป็นที่พึงใจฝูงชายทุกคนแล นิ้วตีนนิ้วมือเขานั้นกลมงามนะแน่ง เล็บตีนเล็บมือเขานั้นแดงงามดังน้ำครั่งอันท่านแต่งแล้วแลแต้มไว้ แลสองแก้มเขานั้นใสงามเป็นนวลดังแกล้งเอาแป้งผัด หน้าเขานั้นหมดเกลี้ยง ปราศจากมลทินหาเฝ้าไฝบ่มิได้ แลเห็นดวงหน้าเขาใสดุจดวงพระจันทร์อันเพ็งบูรณ์นั้น. . .มีลำแข้งลำขานั้นงามลำกล้วยทองฝาแฝด. . .ท้องขานั้นงามราบเรียงลำตัวเขานั้นอ้อนแอ้นเกลี้ยงกลมงาม แลเส้นขนนั้นก็ละเอียดอ่อนนัก แลเส้นผมเขา

นั้นละเอียดอ่อนนัก 8 เส้นผมเขาจึงเท่าผมเรานี้เส้นหนึ่ง แลผมเขานั้นดำงามดังปีกแมลงภู่ เมื่อประลงมาเถิงริมบ่าเบื้องต่ำ แลมีปลายผมเขานั้นงอนเบื้องบนทุกเส้น แลเมื่อเขานั่งอยู่ก็ดี ยืนอยู่ก็ดี เดินไปก็ดี ดังจักแย้มหัวทุกเมื่อ. . . (พระมหาธรรมราชาลิไท, 2509, น. 86, อ้างถึงใน บุญยงค์ เกศเทศ, 2532, น. 62)

เมื่อพิจารณาแล้ว จะเห็นว่าไม่มีผู้หญิงคนไหนจะมีรูปร่างหน้าตาเช่นนี้ได้ แต่คตินิยมนี้ดูจะมีอิทธิพลมาตลอดทุกยุคทุกสมัย กล่าวคือ ลักษณะของสตรีที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่ามีรูปร่างงดงามนั้นจะต้องมีสีรีระที่บอบบาง ทรวดทรงองค์เอวกลมกลึงได้สัดส่วน วรรณคดีในอยุธยา ธนบุรี รัตนโกสินทร์ ตลอดจนวรรณกรรมในสมัยปัจจุบันก็ยังนิยมพรรณนาภาพของสตรีในรูปแบบเดิม (บุญยงค์ เกศเทศ, 2532, น. 63)

ลักษณะร่างกายดังกล่าว อาจจะจัดได้ว่าเป็นพื้นฐานของร่างอารยะทางชีวภาพของนางมหรสพที่ได้รับยกย่องว่าเป็นผู้หญิงในอุดมคติในทุกยุคทุกสมัยด้วยเช่นกัน

หากเปรียบเทียบกับราชสำนักในตุรกีหรือที่เรียกกันว่า “ฮาเร็ม” จะได้นางในมาจากตลาดค้าทาส โดยเจ้าเมืองทั้งหลายจะหาซื้อทาสสาว ๆ ส่งเข้าไปถวายเป็นบรรณาการแก่สุลต่าน (ประมุขแห่งราชารัฐในรัฐอิสลาม) เป็นประจำ และเมื่อถึงวันกูร์บานรัม (วันบวงสรวง) จะมีประเพณีที่พระราชมารดาจะเลือกหาทาสสาวถวายสุลต่านพระราชโอรสของนางปีละ 1 คน

“ผู้หญิงเหล่านี้จะมาจากดินแดนที่มีฐานะยากจน และชื่อเสียงของฮาเร็มก็เป็นที่ร่ำลือว่ามีแต่ความสุขสบาย ดังนั้นพ่อแม่จึงไม่รู้สึกผิดแต่อย่างใดที่จะขายลูกสาวให้ ทั้งยังพูดจาโน้มน้าวจนลูกสาวยินดีที่จะไปเป็นทาสในฮาเร็มของสุลต่านแต่โดยดี” (มนันยา, 2543, น. 35-37)

ขั้นตอนต่อไป ก่อนที่จะนำตัวทาสสาวเข้าไปอยู่ในวังฮาเร็มของพระราชวังท็อปกะปิยูนุค (ขันที) ก็จะต้องตรวจดูอย่างละเอียดเสียก่อนว่า ทาสเหล่านั้นมีสุขภาพแข็งแรง ไม่ได้พิการหรือมีข้อบกพร่องแต่อย่างใด เมื่อเป็นที่พอใจทุกอย่างแล้ว จึงจะนำไปถวายให้พระราชมารดาทอดพระเนตรต่อไป

ดังนั้น ประเด็นเรื่องของชนชั้น ชาติตระกูลและเส้นสายของผู้หญิงที่ถวายตัวเข้ามาในราชสำนักไทย จัดเป็นปัจจัยสำคัญในการพิจารณามากกว่าในฮาเร็มของตุรกี ตรงที่ผู้หญิงตุรกีที่ได้รับการคัดเลือกให้เป็นนางในจะเป็นใครมาจากไหนก็ได้ เพียงแต่มีต้นทุนทางกายภาพตามที่ต้องการก็พอ ส่วนของไทยจะนิยมพวกลูกขุนนางที่มีชาติตระกูล เพราะมีภาษีดีกว่าในการเลื่อนขั้นไปเป็นภรรยากษัตริย์ เพื่อให้เหมาะสมกับฐานะ “สิ่งแสดงค่า” ของสำนัก อันสะท้อนให้เห็นถึงการแบ่งชนชั้นในยุคศักดินา โดยเกณฑ์ทางเพศวิถีในเรื่องของปัจจัยทางชนชั้น ชาติพันธุ์ เศรษฐกิจ

การเมือง และสังคมของผู้หญิงไทยมีบทบาทอย่างมากในการกำหนดเสน่หา ความรัญจวนใจ และอยากครอบครองจากผู้มีอำนาจสูงสุด

โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้าจะพิจารณาให้เป็นนางละครที่เข้ามารับบทเด่น ก็จะยิ่งถูกพิจารณาอย่างเข้มงวดมากขึ้น ราชสำนักจึงนิยมนำลูกสาวขุนนางที่มีผลประโยชน์ทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ขึ้นมาเล่นเป็นตัวเอกมากกว่าลูกสาวบ้านธรรมดา ซึ่งมักจะเล่นเป็นตัวประกอบอื่น ๆ อันเป็นการรักษาความเหนียวแน่นของผลประโยชน์ต่าง ๆ และเก็บรักษาผู้หญิงไว้ในกลุ่ม โดยใช้ระบบ “เส้นสาย” เป็นแนวทางในการเสนอตัวสู่การเป็นนางมหรสพชั้นแนวหน้า

อย่างไรก็ตาม เมื่อผู้หญิงสามารถผ่านด่านแรก หรือการพิจารณาต้นทุนทางกายภาพและชาติตระกูลแล้วก็จะนำไปสู่ “การถวายตัว”

ในราชสำนักไทย เรื่องของวิธีการถวายตัวจะมีอยู่ 2 ขั้นด้วยกัน คือขั้นแรกผู้ปกครองจะฝากฝังบุตรหลานสาวของตนเอง ซึ่งมักจะอยู่ในวัยเด็กอายุราวสิบต้น ๆ กับเจ้านายในวัง (ส่วนใหญ่เป็นเจ้านายผู้หญิงที่เป็นเจ้าจอมหรือท้าวนางต่าง ๆ) มาให้พิจารณา ถ้าผ่านก็จะทำการอบรมกิริยามารยาทและวิชาการเรือนเบื้องต้นให้รู้ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาววัง แล้วค่อย ๆ เรียนวิชากุลสตรีเหล่านี้ในขั้นสูงขึ้นไปเรื่อย ๆ ตามวัย

ผู้หญิงที่เข้ามาถวายตัวในขั้นนี้ไม่จำเป็นต้องผ่านการพิจารณาจากพระมหากษัตริย์ แต่จะเน้นกระบวนการขัดเกลาและปลูกฝังให้มี “จิตอารยะ” (civilized mind) ที่ทำให้ร่างกายรู้จักควบคุมตนเองแล้วแสดงออกมาในรูปแบบของกิริยามารยาทต่าง ๆ ของชาววัง และการเสริมความงามของร่างกายด้วยเสื้อผ้าอาภรณ์และเครื่องประดับต่าง ๆ (Body carapace) ร่างกายจึงเปลี่ยนเป็นร่างอารยะ (Civilized body) ในที่สุด

หลังจากนั้น จะมีการถวายงาน หากเกิดเป็นที่โปรดปรานของกษัตริย์ก็จะมีการถวายตัวในขั้นที่ 2 คือถวายตัวไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม ซึ่งจะมีพิธีอย่างเป็นทางการ

3.2 การฝึกวิชาความรู้และจริตมารยา

ในการถวายตัวขั้นแรกนั้น เมื่อเข้ามาแล้วต้องได้รับการขัดเกลาทางสังคมด้วยวิชาของสาวชาววังต่าง ๆ อันเป็นประเพณีที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว ซึ่งเป็นการศึกษาแบบ “ประเพณีนิยม” เริ่มจากการขัดเกลาทางสังคมขั้นปฐมภูมิ (primary socialization) หรือการขัดเกลาในวัยเด็ก แม้ว่าผู้หญิงจะถวายตัวเมื่ออยู่ในวัยสาวแล้วก็ตาม จะต้องผ่านการอบรมขั้นนี้เช่นเดียวกัน คือ

เบื้องต้นฝึกหัดมารยาทและกิริยาวาจาให้รู้จักมีสัมมาคารวะก่อนแล้วจึงให้เรียนหนังสือกับการเรือนต่าง ๆ ในแบบที่เด็กจะทำได้ (ตรงกับชั้นประถมศึกษา) รู้แล้วจึงให้เรียนชั้นสูงกว่านั้นต่อขึ้นไป (ชั้นมัธยมศึกษา) เช่น ให้ทำเครื่องแต่งตัวได้เอง และเริ่มสอนเย็บปักถักร้อย ทำกับข้าวของกิน ทั้งยังสอนให้รู้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาด้วย แต่การสอนหนังสือนั้น เมื่ออ่านออกเขียนได้แล้วก็เป็นอันยุติ ซึ่งในชั้นนี้จัดว่าเทียบเท่ากับชั้นกลาง (มัธยมศึกษา) ถึงตอนนี้เวลาท่านผู้สอนซึ่งเป็นท้าวนางหรือคุณเถ้าแก่จะออกไปสมาคมที่ไหน ก็มักจะให้ลูกศิษย์ถือหีบหมากตามหลังไปด้วย เพื่อจะให้เห็นกิริยามารยาทและลักษณะการสมาคมของท่านผู้หลักผู้ใหญ่ในกิจการต่าง ๆ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2525, น. 90-92)

การถือหีบหมากตามหลังผู้ใหญ่ บางครั้งจะทำให้เจ้าสำนักเห็น ถ้าเกิดถูกใจขึ้นมาก็จะเรียกไปดูตัว เช่น ในกรณีของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ในรัชกาลที่ 5 ทรงพบกันครั้งแรกในตอนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ยังดำรงค์พระยศสมเด็จลูกยาเธอ โดยเจ้าคุณประยูรวงศ์ถือหีบหมากเสวยตามพระองค์ใหญ่โสมไปวังหน้าเพื่อไปดูละครวังหลวง เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ทอดพระเนตรเห็นก็เกิดต้องพระทัย แล้วตรัสบอกพระองค์ใหญ่โสมว่าโปรดจะใคร่ได้เป็นหม่อมห้าม และนำไปสู่การถวายตัวขั้นที่ 2 ดังกล่าว เป็นต้น

การศึกษาแบบประเพณีนิยมอีกช่วงหนึ่งเป็นการศึกษาเล่าเรียนในเชิงความถนัดและทักษะขั้นสูงของแต่ละสำนักที่สังกัด อันเป็นการขัดเกลาทางสังคมขั้นทุติยภูมิ (secondary socialization) หรือการขัดเกลาในวัยผู้ใหญ่ในเรื่องของอาชีพ เช่น

งานฝีมือพวกเย็บปักถักร้อยตั้งแต่เสื้อผ้าไปจนถึงเครื่องละคร พัดยศ งานดอกไม้ เช่น มาลัย ดอกไม้แขวนทั้งแบบพวงหรือกระเช้า การจัดพาน ทำบุหงา เป็นต้น งานเครื่องสำอางค์ เช่น ทำน้ำอบน้ำปรุง อบผ้า ย้อมผ้า ฟั่นเทียน ทำธูป งานการครัวหรือห้องเครื่องนับว่าเป็นงานที่สำคัญอีกสิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการเป็นกุลสตรีทั้งการทำอาหารคาวอาหารหวาน พร้อมทั้งปรุงและตกแต่งอาหารเพื่อให้อาหารดูน่ารับประทานและรสชาติอร่อยในตำรับของชาววัง การศึกษาในกิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้หญิงนำไปใช้ในชีวิตจริงและเป็นพื้นฐานสู่การรับราชการฝ่ายในตามหน้าที่ โดยผู้ที่มีแววจะได้รับพระราชทานตำแหน่งพนักงานด้านต่าง ๆ เช่น ภูษามาลา ห้องเครื่องและนางละคร เป็นต้น โดยจะได้รับค่าตอบแทนเป็นเบี้ยหวัด (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 25)

การแสดงมหรสพจึงเป็นทุนทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ที่มีรูปแบบการฝึกฝนที่ยากลำบากไม่แพ้การศึกษาประเภทอื่น

ดังนั้น เมื่อผู้หญิงมีทุนทางกายภาพที่เพียงพอต่อการเข้ามาเป็นนางใน ขั้นตอนต่อมาคือทุนทางกายภาพได้ถูกเสริมให้มีต้นทุนทางวัฒนธรรม เพื่อเพิ่มมูลค่าในตัวตนของว่าที่นางสนมกำนัล อันได้แก่ ความรู้ความชำนาญในวิชาแม่ศรีเรือนเป็นพื้นฐาน ทำให้ผู้หญิงมีอำนาจบางอย่างในการชักจูง โน้มน้าวเจ้าสำนักได้ด้วยกระบวนการขัดเกลาทางสังคมที่เรียกว่าการศึกษาแบบประเพณีนิยมดังกล่าวทั้งขั้นปฐมภูมิและทุติยภูมิ ภายใต้เงื่อนไขทางเพศภาวะที่สังคมคาดหวังจากผู้หญิงชั้นสูงให้มีบทบาททางเพศ (Gender role) ตามที่กำหนดคือ มีความเป็นเลิศทางวิชาแม่ศรีเรือนเหล่านั้นมากที่สุด ซึ่งการเรียนรู้บทบาททางเพศนี้ทำให้มีความเป็นผู้หญิงที่สมบูรณ์แบบตามอุดมคติมากยิ่งขึ้น

การมีต้นทุนทางร่างกายและทางวัฒนธรรมสูง ทำให้ผู้หญิงในราชสำนักสามารถสร้างความมั่นคงทางเศรษฐกิจให้กับตนเอง โดยได้เบี้ยหวัดและของพระราชทานตอบแทนอื่น ๆ อีกมากมาย ในขณะเดียวกันก็เสริมอำนาจทางการเมืองให้กับตัวเธอและวงศ์ตระกูลของพวกเธอ โดยมีเธอเป็นตัวกลางในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์กับขุนนางในระบบอุปถัมภ์ (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 2. นางมหรสพในฐานะที่เป็นระบบการเมือง, น. 63)

การฝึกฝนนางมหรสพในยุคจารีตนี้ จึงเกิดจากการ "บังคับควบคุม" ตามแนวคิดการศึกษานาฏกรรมของ พอล สเปนเซอร์ ซึ่งมหรสพแบบราชสำนักได้เป็นเงื่อนไขอย่างหนึ่งในการรักษาระเบียบสังคม ที่ผู้หญิงต้องซึมซับเอากฎเกณฑ์ทางสังคมเขามาไว้ในตัวเองให้ได้สมบูรณ์ที่สุด นางมหรสพจึงมีคุณสมบัติของการแสดงที่แสดงถึงความเป็นกุลสตรีที่ดูสงบเสงี่ยมเรียบร้อยตามรสนิยมของชนชั้นสูงสมัยนั้น อันเป็นเพศภาวะของกุลสตรีชาววังที่เป็นมาตรฐานในการวางตัวและฝึกหัดหรือเป็นการกระทำตามเพศภาวะ (doing gender) อย่างสม่ำเสมอจนดูเหมือน "ธรรมชาติ" ของผู้หญิงเหล่านั้นไป ทั้ง ๆ ที่เป็นการบังคับควบคุมผู้หญิงจากปิตาธิปไตย ซึ่งมาตรฐานกฎเกณฑ์แห่งความเป็นกุลสตรีของนางมหรสพในยุคจารีตจะเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง ในบุคลิกภาพของนางมหรสพในยุคปัจจุบัน ซึ่งจะกล่าวต่อไปในบทที่ 6 ยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัตน์

ดังนั้น ในราชสำนักจึงเป็นแหล่งรวมศิลปะวิทยาการที่ได้รับยกย่องว่าเป็นชั้นเลิศที่สุด ซึ่งผู้มีอำนาจสูงสุดจะออกแสวงหาคนเก่ง ๆ และมีชื่อเสียงมากที่สุดมาเป็นผู้ฝึกฝนนางในเพื่อการนี้โดยเฉพาะ อย่างครูละครที่มีชื่อเสียงที่สุดในรัชกาลที่ 1 คือนายบุญยัง เป็นตัวนายโรง และนายบุญมี เป็นตัวนาง ซึ่งเป็นผู้ชายทั้งคู่ แต่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ โปรดให้เข้าไปสอนนางในได้ในบริเวณเขตพระราชฐานชั้นกลาง

จะเห็นได้ว่า ราชสำนักพยายามที่จะร้อยคนที่มีชื่อเสียงมากที่สุดเข้าไป ถึงแม้ครูผู้ฝึกฝนนางในจะเป็นผู้ชายก็ตาม แต่ถ้าขึ้นชื่อว่า "เก่งที่สุด" ก็จะถูกเรียกเข้าวังเพื่อสร้างศิลปะวิทยาการชั้นสูง ทั้ง ๆ ที่แท้จริงแล้วศิลปะวิทยาการชั้นสูงที่เป็นของผู้หญิงเหล่านี้ถูกสร้างขึ้น

นอกเหนือจากเพื่อเสริมอำนาจหรือเพื่อรับรองแขกบ้านแขกเมืองแล้ว อีกจุดประสงค์หนึ่งที่มักไม่ค่อยกล้าวถึงคือการใช้ในการปรนนิบัติทางโลกียสุข ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 3 ขั้นตอนด้วยกันตามแนวคิดเรื่องนางมหรสพ คือ

ขั้นที่ 1. การตอบสนองความต้องการทางกายในด้านต่าง ๆ หมายถึงการปรนนิบัติในแง่ของรูป รส กลิ่น เสียง คือ การที่มีผู้หญิงมาล้อมรอบคอยปรนนิบัตินวดเฟ้นไปพร้อม ๆ กับการลิ้มรสอาหารจากฝีมือสาวชาววัง ซึ่งเจ้าสำนักจะได้รับความสุขจากการได้กลิ่นกายหรือกลิ่นอาหารและการได้ดูมหรสพหญิงในราชสำนัก

ขั้นที่ 2. การตอบความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝัน (fantasy) ต่าง ๆ

ขั้นที่ 3. การตอบสนองความต้องการทางเพศ

สำหรับนางมหรสพ ได้ถูกสร้างมาเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ชายโดยเฉพาะตั้งแต่การแสดงมหรสพ ซึ่งหากบางคนได้รับความโปรดปรานก็จะได้รับคัดเลือกให้ไปปรนนิบัติถึงบนเตียงเช่นเดียวกับเกอิชาในญี่ปุ่น ซึ่งเป็นผู้หญิงที่ถูกฝึกมาให้ความบันเทิงแก่ผู้ชายในที่ลับที่มีลักษณะเป็นโรงน้ำชา งานเลี้ยง และงานสังสรรค์ต่าง ๆ พวกเธอต้องฝึกศิลปะในการปรนนิบัติหลายอย่าง ได้แก่ การเล่นดนตรี (โดยเฉพาะชามิเซน) การขับร้อง การเต้นรำ การชงชา การจัดดอกไม้ รวมถึงเรื่องบทกวีและวรรณคดีจากสำนักเกอิชาเป็นเวลาอย่างน้อย 5 ปี และเกอิชาจะไม่หลับนอนกับแขกผู้ชายเหล่านั้น จนกว่าจะมีการประมูลมิซัวเกะหรือการประมูลพรหมจรรย์ ซึ่งเป็นธรรมเนียมการขายพรหมจรรย์ที่ถูกต้อง และผู้ชายที่เข้ามาประมูล (เรียกว่าดันนะ) จะได้ตัวเกอิชาไปเมื่อสามารถประมูลพรหมจรรย์ของเธอได้ในราคาแพงที่สุด ผู้ชายที่จะหลับนอนกับเกอิชาได้จะต้องมีอำนาจเงินเป็นหลักไม่ใช่อำนาจทางการเมืองอย่างนางมหรสพไทย

ดังนั้น จริตมารยาหญิงต่าง ๆ จึงต้องแฝงมากับการขัดเกลาเรื่องมารยาท การวางตัว การพูดจาและการแสดงลีลาของนางมหรสพ เพื่อสร้างเสน่ห์ให้กับตนเอง เพราะการขัดเกลาเหล่านี้มีจุดประสงค์หลักบางอย่างแอบแฝงอยู่ นั่นก็คือ เพื่อให้ผู้หญิงสามารถเลื่อนสถานภาพทางสังคมให้ไปเป็น “คนโปรด” ในฐานะเมียในระดับต่าง ๆ ของเจ้าสำนัก อันนำมาซึ่งสิทธิพิเศษอีกมากมาย ซึ่งจะกล่าวต่อไปในหัวข้อที่ 3.4 การเลื่อนขั้น รางวัล กับการแข่งขันและการกลั่นแกล้ง (น. 80)

3.3 มโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของนางมหรสพและความศักดิ์สิทธิ์

มโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของนางมหรสพในที่นี้ ผู้วิจัยอาศัยการวิเคราะห์จากองค์ประกอบ 2 อย่างด้วยกันคือ บทกลอนที่พรรณาถึงความงามของผู้แสดง และความงามของร่างกายนางมหรสพที่เป็นอุดมคติในสมัยนั้น โดยองค์ประกอบทั้ง 2 อย่างนี้จะสะท้อนให้เห็นถึง

อัตลักษณ์ของนางมหรสพในด้านที่ "พึงประสงค์" อันนำไปสู่การเป็นคนโปรดและการเลื่อนขั้นไปเป็นบาทบริจาริการะดับต่าง ๆ

นอกจากนี้อัตลักษณ์ดังกล่าวยังได้เกี่ยวพันกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพราะมหรสพไทยเป็น "ของมีครู" ผู้หญิงจะต้องผ่านขั้นตอนการไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดการสยบยอมที่จะปฏิบัติตาม ดังนั้นความงามและความศักดิ์สิทธิ์จึงไม่สามารถแยกออกจากกันได้

3.3.1 **มโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของความงามของมโหรีหญิงในราชสำนัก**

จากหลักฐานที่เป็นโคลงบทหนึ่งในหนังสือจินดามณี ได้กล่าวถึงวงมโหรีหญิงว่า

นางขับขานเสียงแจ้ว พึงใจ
ตามเพลงกลอนกลใน ภาพพร้อม
มโหรีบรรเลงไฉน ซอพาทย์
ทับกระจับปี่ก้อง เร่งเร้ารัญจวน

(สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540, น.239)

อันสะท้อนให้เห็นว่า นางมโหรีได้ยึดหลักการบรรเลงแบบ "กล่อม" อย่างเรียบร้อยไพเราะ ไม่อึกทึกครึกโครมเหมือนวงปี่พาทย์ที่ผู้ชายเล่น สร้างความ "เร่งเร้ารัญจวน" อย่างผู้ดีตามเพศภาวะผู้หญิงในราชสำนักที่จะต้องเรียบร้อย สำรวม สงบเสงี่ยม

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยไม่พบการบรรยายถึงความงามของนางปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบละครเหมือนกับนางมโหรีที่มีหลักฐานเป็นคำกลอนพรรณาถึงความไพเราะที่ผู้หญิงเล่นในเชิงพิศวาสและแอบแฝงเรื่องเพศวิถี น่าสันนิษฐานได้ว่าอาจเป็นคน ๆ เดียวกัน และถูกนางละครช่วงชิงพื้นที่ความโดดเด่นตรงนี้ไป

อีกประการหนึ่งคือ นางมโหรีไม่ได้เคร่งครัดเรื่องรูปร่างหน้าตาและเครื่องแต่งกาย (Body carapace) เท่ากับนางละคร เพราะการบรรเลงมโหรีไม่มีบทละครที่บรรยายว่านางมโหรีจะต้องมีรูปร่างหน้าตางามอย่างไรเหมือนนางละคร ที่จะมีบทละครบรรยายถึงความงามของตัวละคร ทำให้ราชสำนักจะต้องเฟ้นหาผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาบุคลิกลักษณะใกล้เคียงกับตัวละครนั้น ๆ ให้มากที่สุด และ Body carapace จะแต่งกายตามราชนิยมของราชสำนัก

ในยุคจารีตโดยทั่วไป นางมโหรีนิยมนุ่งสไบจีบกับโจงกระเบนหรือผ้าถุง และไว้ผมปีกเพื่อให้ดูเรียบร้อย มีค่าควรแก่การบรรเลงภายใต้สังกัดราชสำนัก และดูดีมีอารยะกว่า Carapace ของสาวชาวบ้านที่มักจะเปลือยกายท่อนบน เปิดเผยรูปโฉมที่แท้จริง แต่สะท้อนให้เห็นถึงเนื้อหนังที่มีอำนาจการต่อรองสูงกว่า มีอิสระที่จะแต่งกายได้ตามอำเภอใจภายนอกเขตของฮาเร็ม ส่วนเนื้อหนังของนางมโหรี จัดเป็นเนื้อหนังที่อ่อนแอ ยอมจำนน ไร้ซึ่งอำนาจในการต่อรอง Body carapace ของ

เธอจึงทำให้เธอดูมีรูปโฉมที่สวยงามขึ้น สูงส่งขึ้น และมีค่าขึ้นมากกว่าผู้หญิงชาวบ้าน แต่ยังไม่สะดุดตามาก และไม่ได้จัดการละเอียดลออกับร่างกายมากเท่า "เครื่องละคร" ของนางละคร

3.3.2 มโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของละครผู้หญิงในราชสำนัก

ในฐานะที่ละครผู้หญิงหรือละครในได้รับการยกย่องให้เป็นเครื่องราชูปโภค ละครผู้หญิงจึงเป็นศิลปะที่มีความปราณีตงดงามกว่าศิลปะชาวบ้านอย่างชัดเจน รวมถึงนาฏศิลปินด้วย ดังจะเห็นได้จากพระนิพนธ์ของกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ ได้ชมเชยไว้เป็นคำโคลงว่า

ละคอนจอมจักรพรรดิเจ้า ธรณินทร์
ล้วนเหล่าเยาวยุพิน ผ่องหน้า
โฉมตรูคู่นางอินทร์ อรรคราช
ใครพิศจิตเจียนบ้า บ่นเพ้อละเมอฝัน ฯ

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2497, น. 51-52)

จากคำโคลงดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่า ราชสำนักจึงเป็นที่รวมของนางละครที่จัดว่าเป็นผู้หญิงที่งามที่สุด ผู้ชายหมายปองมากที่สุด เพราะรากฐานของการกำหนดความงามที่ว่านี้ คือ "แรงขับดันทางเพศ" (Libido) ที่ชนชั้นผู้มีอำนาจนำมาใช้ออกแบบศิลปะการแสดงมหรสพ ซึ่งคำโคลงนี้สามารถสะท้อน Libido ได้เป็นอย่างดี (ใครพิศจิตเจียนบ้า บ่นเพ้อละเมอฝันฯ) แต่เป็น Libido ที่ถูกทำให้สูงส่งมีค่า ความหมาย และความปราณีตเชิงอุดมคติด้วยกระบวนการที่ฟรอยด์เรียกว่า "sublimation" (โฉมตรูคู่นางอินทร์ อรรคราช)

นอกจากนี้ใน "ยุคทองของละครใน" ในรัชกาลที่ 2 เครื่องแต่งกายของนางละครได้รับการออกแบบให้งามและประณีต "ด้วยสีสันของเสื้อผ้าที่สดใสพร้อมการปักที่ละเอียดอ่อนเครื่องศิราภรณ์และถนิมพิมพาภรณ์ที่จัดทำอย่างประณีตและสวมใส่ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า" (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น. 96)

เครื่องแต่งกาย (Body carapace) ดังกล่าวเรียกว่าชุดยืนเครื่องพระนาง เป็นชุดที่เลียนแบบมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นเจ้าต่าง ๆ ในยุคนี้จะนิยมใส่เล็บทอง (แต่ในปัจจุบันไม่ใส่แล้ว) เพื่อแสดงถึงความสูงศักดิ์ ดังที่เซอร์ ยอน โบว์ริง เขียนไว้ในหนังสือเรื่องเซอร์ ยอน โบว์ริงเมื่อเข้ามาเมืองไทย พ.ศ. 2398 ว่า ". . .เล่นเรื่องพระประวัติพระเจ้าแผ่นดิน ดังที่เคยเป็นอยู่ในวังทุกวัน แต่งตัวอย่างสวยงาม ตัวละครที่เป็นตัวเจ้าแผ่นดินกับพระมเหสีนั้นได้สวมเล็บยาวหลายนิ้วทำด้วยทองคำ ซึ่งเล็บยาวนั้นเป็นเครื่องหมายว่า เป็นผู้ดีมีตระกูลอันสูงศักดิ์. . ." (เพ่ง พ, ป, บุนนาค, 2502, น. 78, อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 27)

Body carapace ของนางละครจึงเป็นสิ่งบ่งบอกถึงยศฐาบรรดาศักดิ์ของตัวละคร และที่เห็นชัดเจนอีกสิ่งหนึ่งคือเครื่องประดับศีรษะ ซึ่งพัชรา บัวทอง ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

> ในสมัยโบราณเจ้าจอมหม่อมห้ามทั้งหลายก็ลงแสดงด้วยในบางครั้ง การแต่งกายก็คงจะแต่งตัวให้สวยแข่งกัน ถึงแม้จะไม่ได้เป็นตัวเอกก็ตาม จะได้ไม่น้อยหน้าเจ้าจอมหม่อมคนอื่น ๆ จึงทำให้เครื่องแต่งกายเหมือนกันตั้งแต่ตัวละครชั้นเจ้านายถึงคนรับใช้ ส่วนเครื่องประดับศีรษะจะต่างกันไปตามยศฐาบรรดาศักดิ์ เช่น พระเอกหรือกษัตริย์เมืองต่าง ๆ ใส่ชฎา, นางเอกหรือพระมเหสีใส่รัดเกล้ายอด, พระพี่เลี้ยงใสของนางเอกใส่ปันจุเหร็ด, พระพี่เลี้ยงของนางเอกใส่รัดเกล้าเปลว, เสนาอำมาตย์ใส่หูกระต่าย, นางกำนัลใส่กระบังหน้า (อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 28)

สะท้อนให้เห็นว่า Body carapace ได้มีหน้าที่อีกอย่างหนึ่งคือช่วยขับดันลีลาการร่ายรำที่ฝึกฝนมาอย่างหนักหน่วงให้มีความโดดเด่นต้องตาต้องใจเจ้าสำนักมากยิ่งขึ้น แม้จะมีตำแหน่งเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามเหมือน ๆ กัน ส่งผลให้เกิดการแข่งขันกันด้วย Body carapace ของเหล่าบรรดาเจ้าจอมหม่อมละคร ที่ใช้ปกปิด ซ่อนเร้น อำพรางจุดบกพร่องต่าง ๆ บนร่างกาย เพื่อยกให้ตนเองเป็นผู้หญิงในอุดมคติหรือใกล้เคียงมากที่สุด แม้จะไม่ได้รับบทสำคัญ อันเป็นเกมส์การแข่งขันของผู้หญิงที่มีต้นเหตุมาจากปิตาธิปไตย ที่จะต้องผูกใจเจ้าสำนักผู้เป็นใหญ่ไว้ให้ได้

นอกจากนี้ ยังมีการออกกฎห้ามเอกชนเลียนแบบเครื่องละครของหลวง เพราะเครื่องละครเหล่านี้เลียนแบบมาจากเครื่องยศศักดิ์ของบรรดาเจ้าทั้งหลาย จึงมีพระราชกำหนด พ.ศ. 2337 ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีเนื้อความว่า

> เจ้าต่างกรมแลข้าทูลละอองธุลีพระบาท ผู้รักษาเมือง ผู้รั้งกรมการ (และ) ช่าง (เครื่อง) โขน (เครื่อง) ละครทุกวันนี้แต่งยืนเครื่องแต่งนางย่อมทำมงกุฎ ชฎา ชายไหวชายแครง กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด นุ่งโจงไว้หางหงส์ ต้องอย่างเครื่องต้นอยู่ ไม่ควรหนักหนา ต่อมาห้ามมิให้ทำเช่นนั้นเป็นอันขาด แลกำหนดให้แต่งตัวยืนเครื่องนุ่งผ้าตีปีกผ้าจีบโจงอย่างโขนก็ตาม แต่งตัวนางแต่รัดเกล้า อย่าให้มีกรรเจียกจร ดอกไม้ทัด ถ้าผู้ใดมิฟังทำให้ผิดกฎรับสั่งจะเอาตัวเป็นโทษจงหนัก (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 237)

เนื่องจาก Body carapace เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงสังกัดชนชั้น การห้ามปรามดังกล่าวจึงเป็นสัญลักษณ์ของการรักษาอำนาจ ดังนั้น Body carapace ของนางมหรสพในราชสำนักจึงเป็นผลพวงจากความสำเร็จของชนชั้นปกครองในระบบศักดินา เนื่องจากว่าเป็น Carapace ที่เปี่ยมไปด้วยพลังการสร้างค่าสูงสุดแก่หญิงผู้สวมใส่

ต่อมาการออกกฎห้ามเรื่องเครื่องละครได้ถูกยกเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 5 ละครรำจึงแต่งตัวกันตามชอบไปพร้อม ๆ กับละครชนิดใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นมาในยุคนี้ ซึ่งจะกล่าวต่อไปในบทที่ 5

นอกจากนี้ร่างอารยะทางชีวภาพจึงถูกกำหนดอย่างปราณีตเพื่อให้รับกับเครื่องแต่งกายด้วย เพื่อให้นางมหรสพกลายเป็นผู้หญิงในอุดมคติได้อย่างสมบูรณ์

อีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญคือ คนรำงามและประณีต ด้วยการเลือกสรรรูปร่าง หน้าตา บุคลิกที่เหมาะสมกับตัวละครซึ่งได้พรรณาความงดงามไว้ในบทละครอย่างเลอเลิศ และบุคคลที่ได้รับเลือกให้มาแสดงละครในย่อมมีพื้นเพด้านกิริยามารยาทและอารมณ์ที่ประณีต พร้อมที่จะทำให้ตัวละครงามและประณีตได้อย่างสมบูรณ์ (สุรพล วิรุฬรักษ์, 2547, น. 96)

โดยความงามของตัวละครนั้น ผุสดี หลิมสกุล (2537, น. 10-25) ได้กล่าวไว้ว่า

> จะต้องงามทั้งรูปร่าง หน้าตา และผิวพรรณ ตัวละครที่แสดงละครในสมัยโบราณนั้นมักจะมีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม โดยเฉพาะตัวเอกหรือพระเอกนางเอก ซึ่งตัวละครเหล่านี้จะถูกคัดเลือกจากพวกนางสนมหรือเจ้าจอมในวัง หรือกล่าวได้ว่าตัวละครงาม ๆ มักจะเป็นที่โปรดปรานของพระเจ้าแผ่นดินและได้รับเป็นเจ้าจอมหลายต่อหลายคน เรียกกันว่าเจ้าจอมคนรำหรือเจ้าจอมละครหรือหม่อมคนรำ

ตัวละครโดยเฉพาะตัวสำคัญ ๆ ในละครเรื่องอิเหนา อุณรุทและรามเกียรติ์จะต้องถูกคัดเลือกมาอย่างเหมาะสม ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา ผิวพรรณ จะต้องคัดเลือกให้งามและตรงตามบทพระราชนิพนธ์ ดังเช่น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (2515, น. 202, อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 11) ได้พระราชนิพนธ์บทพระอุณรุทชมนางอุษาในเรื่องอุณรุทว่า

พิศพักตร์งามพักตร์ผุดผ่อง	ดังแว่นทองทิพมมาศฉายฉาน
พิศเกศเกสรสุมณฑาน	ปากเกศแก้วกัลยาณี
พิศขนงก่งกันดังศรศิลป์	พิศเนตรดั่งนิลจำรัสศรี
พิศทรงนาสาไม่ราคี	ดั่งขอแก้วมณีพรายพรรณ
พิศโอษฐ์งามเอี่ยมเทียมจะแย้ม	พิศแก้มเปรียบปรางทองสวรรค์
พิศกรรณเพียงกลีบบุษบัน	พิศศอคอสุวรรณหงษ์จร
พิศถันดั่งดวงปทุมมาศ	อันโอภาสกลีบกลัดเกสร
พิศกรดั่งงวงคเชนทร	นิ้วน้อยอรชรดั่งกลึงกลม
พิศสรรพงามสารพางค์องค์	พิศทรงงามทรงประเสริฐสม
วิไลลักษณ์เลิศล้ำขำคม	พิศชมงามชวนให้ยวนใจ

นอกจากนี้ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (2514, น. 517, อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 12) ได้พระราชนิพนธ์บทอิเหนาชมนางบุษบา ๆ ไว้ในเรื่องอิเหนาว่า

สายสมรนอนเถิดพี่จะกล่อม	เจ้างามจริงพริ้งพร้อมดังเลขา
นวลละอองผ่องพักตร์โสภา	ดังจันทราทรงกลดหมดมลทิน
งามเนตรดังเนตรมฤคมาศ	งามขนงวงวาดดังคันศิลป์
อรชรอ้อนแอ้นดังกินริน	หวังถวิลไม่เว้นวานเอย

ความงามของนางเอกละครในจึงสามารถสรุปได้ ดังนี้

รูปร่าง-รูปร่างเล็ก เอวบาง อรชรอ้อนแอ้น

ใบหน้า-กลม เกลี้ยงเกลา

ผิวพรรณ-ผุดผ่อง เหลืองนวล

คิ้ว-โก่ง

ตา-ดำ

แก้ม-สีมะปรางทอง

หู-สวยเหมือนกลีบดอกบัว

จมูก-ได้รูปทรงสวย

ปาก-อิ่ม มุมปากขึ้นคล้ายกระจับ

คอ-ยาว

แขน-กลมเรียว (ต้นแขนใหญ่และเรียวลงมาถึงปลายแขน เหมือนงวงช้าง)

นิ้วมือ-กลมเรียว (โคนนิ้วใหญ่ ปลายเล็ก)

หน้าอก-เต่งตึง

รูปแบบความงามที่กล่าวมานี้ เป็นความงามในอุดมคติของคนไทย ซึ่งมักจะเปรียบเทียบจากสิ่งต่าง ๆ ที่เห็นว่าสวยงาม เช่น พระจันทร์วันเพ็ญ ซึ่งมนุษย์ทุกคนจะชื่นชมว่าสวยและมีความสุขที่ได้เห็น หรือดวงตาของกวางที่มีความดำสนิทและแวววาวเมื่อต้องแสงไฟในยามค่ำคืน หรือปากสีแดงด้วยการกินหมากในสมัยโบราณ เป็นต้น

นอกจากนี้ นางละครยังต้องปรับร่างกายทางชีวภาพด้วยการดัดนิ้ว ดัดแขน ดัดมือให้งอน และดัดหลังให้แอ่น เพื่อความอ่อนช้อยในการแสดง ร่างกายนางมหรสพในราชสำนักจึงเป็น "สัญลักษณ์แห่งคุณค่า" หรือ "ร่างอารยะของผู้หญิง" ในสังคมศักดินา ทั้งยังได้รับการยกย่องว่าเป็นร่างกายของกุลสตรีในอุดมคติของผู้ชาย

ดังนั้น การมีร่างอารยะของผู้หญิงจึงเปรียบเสมือนการตกหลุมพราง เพราะหญิงงามเปรียบเสมือนรางวัลที่มีค่าสำหรับผู้ชาย ที่สมฐานะของทั้งขุนนางที่นำมาถวายตัวและพระมหากษัตริย์ แต่แท้จริงแล้วร่างอารยะที่ว่านี้ก็คือวัตถุทางเพศ (Body as sex object) ที่ถูกทำ

ให้ดีขึ้นเจริญขึ้นตามแบบที่ผู้ชายชนชั้นสูงกำหนดเท่านั้น ทำให้คุณค่าหลักของนางมหรสพอยู่ที่ความงามของร่างกายและ Body carapace

ส่วนความงามของพระเอกในวรรณคดีนั้น มิได้ทรงบรรยายไว้อย่างละเอียด เนื่องจากการชมความงามจะเป็นเรื่องของสตรีเพศ แต่จะชมความงามของพระเอกในลักษณะเปรียบเทียบกับสิ่งที่เหนือมนุษย์หรือเหนือธรรมชาติเป็นส่วนมาก เช่น เทวดา หรือพระอาทิตย์ ดังในบทละครเรื่องอิเหนาว่า

ครั้นได้เห็นองค์พระทรงธรรม์ งามดั่งอสัญแดหวา
พิศวงงงไปไม่พริบตา ทั่วทั้งไพร่ฟ้าประชากร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2510, น. 42,
อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 15)

หรือในบทละครเรื่องอุณรุท นางกินรีทั้งห้าชมพระอุณรุทว่า

“. . . . . งามดั่งนารายณ์รังสรรค์
รัศมีดั่งสีรวีวรรณ พักตร์ผ่องเพียงจันทร์อำไพ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2515, น. 508,
อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 15)

นอกจากตัวละครงามแล้ว เรื่องความสามารถในการแสดงก็เป็นส่วนสำคัญไม่แพ้กัน ซึ่งส่วนมากบทบาทในการแสดงแต่ละตอนจะต้องอวดฝีมือการร่ายรำ และในส่วนของตัวประกอบอื่น ๆ หรือตัวที่มีบทเด่นเฉพาะตอนใดตอนหนึ่ง รูปร่างหน้าตาจะมีความสำคัญเป็นรอง เรื่องความสามารถจะถูกนำมาพิจารณาเป็นอันดับแรก

สังเกตได้ว่าร่างอารยะของพระเอกละครจะเปรียบเทียบกับร่างอารยะของพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นตัวอย่างของร่างอารยะและควบคุมความเป็นอารยะนั้น ทั้งยังมีร่างกายในลักษณะที่เป็นร่างอารยะจริง ๆ คือร่างกายเป็นที่มาของอำนาจในการควบคุมทุกสิ่งทุกอย่างรวมถึงการเป็นเจ้าชีวิตของทั้งผู้หญิง ไพร่ และทาส

แต่ตัวผู้แสดงเป็นตัวพระ ก็คือผู้หญิงที่จะต้องยึดมั่นในกฎเกณฑ์ของการแสดงและมารยาทในราชสำนักตามที่เจ้าชีวิตกำหนด เพราะสิ่งที่สำคัญในการเรื่องการเลือกตัวละครอีกอย่างหนึ่งคือ “บุคลิกและอุปนิสัย” ส่วนตัวของผู้แสดง จะต้องใกล้เคียงกับกับตัวละครนั้น ๆ เช่น ตัวพระ ตัวนางจะต้องมีท่าทางเป็นผู้ดี สำรวมกิริยามารยาทและคำพูด มีความสง่างามและภูมิฐาน อย่างที่เรียกว่า “ทีท้าวทีพญา” หมายถึงมีความสง่า ภูมิฐาน เนื่องจากเป็นคุณสมบัติของพระมหากษัตริย์และพระมเหสี

ส่วนนางอิจฉาหรือนางตลาดจะมีบุคลิกที่ตรงกันข้ามคือกระโดกกระเดก ไม่เรียบร้อย ไม่เป็นผู้ดี และผู้ชายที่เป็นตัวโกงก็จะต้องเลือกคนที่มีรูปร่างแข็งแกร่ง ทะมัดทะแมง คล่องแคล่ว ว่องไวหรือเจ้าชู้กรุ้มกริ่ม ทั้งนี้เพื่อการแสดงบทบาทให้ "ตีบทแตก" และได้อรรถรส (ผุสดี หลิมสกุล, 2537, น. 23-25)

ตรงจุดนี้อาจเป็นสาเหตุให้นางละครที่เป็นตัวประกอบไม่ได้รับความโปรดปรานมาก เท่าตัวเอก เพราะมีบุคลิกห่างไกลจากอุดมคติ อย่างไรก็ตาม ตัวประกอบเหล่านั้นจะไม่เรียบร้อย หรือเจ้าชู้กรุ้มกริ่มเฉพาะในบทบาทเท่านั้น หากเลยเถิดมาในชีวิตจริงจะเสี่ยงต่อการถูกลงโทษ ซึ่งจะกล่าวต่อไปในหัวข้อที่ 3.5 การควบคุมและการลงโทษในราชสำนัก (น. 84)

อย่างไรก็ตาม การแสดงมหรสพหญิงได้เกี่ยวดองอย่างแนบแน่นกับ "ความศักดิ์สิทธิ์" อันเป็นการทำให้ผู้หญิงสยบยอมที่จะเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชาย (Object Choice) อย่างไม่มีข้อสงสัย

3.3.3 **ความศักดิ์สิทธิ์**

ความศักดิ์สิทธิ์ทางการมหรสพไทยโดยทั่วไปจะเกี่ยวข้องกับ "การไหว้ครู" และครูใน ที่นี้นอกจากจะหมายถึงครูที่เป็นมนุษย์แล้ว ยังมีความหมายรวมไปถึงครูที่เป็นเทวดาอีกด้วย ซึ่ง จะต้องมีการบวงสรวงบูชาเป็นพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และดนตรีไทย

สาเหตุที่จะต้องไหว้ครูที่เป็นมนุษย์ เพื่อลำลึกนึกถึงบุญคุณครูผู้สั่งสอนวิชาความรู้ และเป็นการขอขมาลาโทษที่ได้ล่วงเกินหรือกระทำความประมาทพลาดพลั้งต่าง ๆ ส่วนสาเหตุที่ จะต้องบูชาบวงสรวงครูที่เป็นเทวดานั้น หากพิจารณาจากตำนานแล้วเป็นเรื่องพิศดารเหนือเหตุผล

ทั้งนี้การไหว้ครูเกิดจากอุดมคติของการแสดงมหรสพตะวันออก เชื่อว่ามหรสพเป็น ศิลปะสูงสุดที่พระเจ้าประทานแก่มนุษย์ วิวัฒนาการมหรสพหญิงจึงมาจากการกระทำบำเรอสิ่ง ศักดิ์สิทธิ์ มาสู่การกระทำบำเรอ (การปรนนิบัติรับใช้) สมมติเทพที่เป็นมนุษย์ (ดูรายละเอียดใน บทที่ 1 หัวข้อที่ 2. จุดเริ่มต้นของศิลปะการแสดงมหรสพและนางมหรสพในราชสำนัก, น. 3) ศิลปะ ในแง่นี้จึงมีความผูกพันกับสังคมชายเป็นใหญ่จากเงื่อนไขของความศักดิ์สิทธิ์มาสู่การเป็นผลิตผล ส่วนหนึ่งของปิตาธิปไตยที่มีบทบาทเป็นเครื่องสะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างหญิงชายใน ด้านต่าง ๆ เช่น ความเชื่อ เศรษฐกิจ การเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ ทัศนคติ อารมณ์ การใช้เหตุผล และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ของคนทั่วไปในแต่ละยุคสมัย โดยผู้หญิงมีสถานภาพเป็นรอง ไม่มี ความสามารถในการครอบครองเท่าผู้ชายในมิติต่าง ๆ เหล่านี้

สำหรับนางมหรสพการกลับไปประลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น เพื่อเป็นการตระหนักถึงคุณค่าของตนเองในฐานะเป็นศิษย์มีครูและสาวชาววังที่ได้รับการยกย่องให้มีเกียรติในสังคมไปพร้อม ๆ กับการสยบยอมต่ออำนาจที่เหนือกว่าด้วยการยอมปฏิบัติตามเงื่อนไขต่าง ๆ อย่างไม่มีข้อสงสัย แม้ว่าเธอจะกลายเป็นวัตถุของความสัมพันธ์เช่นเดียวกับต้นไม้ดัดหรือปลาเงินปลาทองที่ขุนนางนิยมนำไปถวาย หรือวัตถุแห่งความเสน่หาและรัญจวนใจชาย ก็ตาม

ประเด็นที่สำคัญในเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์อีกประเด็นหนึ่งคือ ได้มีเพลงหน้าพาทย์ที่ห้ามไม่ให้ผู้หญิงหัดรำและบรรเลงเลยคือ “เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ” ถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุดที่ใช้อัญเชิญพระพิราพและบรรเลงประกอบการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ตอน พระพิราพลงสวน ผู้ที่จะหัดรำหรือบรรเลงเพลงนี้ต้องเป็นผู้ที่เคยบวชเรียนเป็นภิกษุแล้วและมีอายุไม่ต่ำกว่า 30 ปี และทางนาฏศิลป์จะต้องเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์หรือพระเท่านั้น ละครในของหลวงจึงไม่สามารถแสดงตอนพระพิราพลงสวนนี้ได้

ในประเด็นเพลงหน้าพาทย์นี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ฮินดูผ่านทางชนชั้นสูง เพื่อสนับสนุนอำนาจของตนเองหรืออำนาจชายเป็นใหญ่ด้วยการกีดกันผู้หญิงออกจากพื้นที่ที่ใช้แสดงอำนาจอันสูงสุดหรือพื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์ นอกจากผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ใช้ผู้หญิงแล้ว ครูเทวดาต่าง ๆ ไปตลอดจนถึงครูผู้ประกอบพิธีล้วนเป็นผู้ชายทั้งสิ้น เพราะศาสนาพราหมณ์ฮินดูมองว่าเพศหญิงเป็นเพศที่ต่ำกว่า ด้วยการตัดสินจากเพศสรีระ คือ การมีประจำเดือนเป็นเรื่องสกปรก มีมลทิน สามารถทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เสื่อมได้ ทำให้เพศภาวะของผู้หญิงเป็นรองตามไปด้วยโดยปริยาย

3.4 การเลื่อนขั้น รางวัล กับการแข่งขันและการกลั่นแกล้ง

เรื่องของตำแหน่งและยศของนางในที่เป็นภรรยาเจ้าในลำดับขั้นต่าง ๆ ในหนังสือพระราชนิพนธ์เรื่อง “ธรรมเนียมราชตระกูลในกรุงสยาม” ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (อ้างถึงใน สาระ มีผลกิจ, 2547, น. 103) ได้กล่าวถึงผู้หญิงมีศักดิ์ไว้ตั้งแต่พระอัครมเหสีจนถึงนางห้าม อดีตโบราณมาไม่มีการเรียกชื่อตำแหน่งดังกล่าวอย่างแน่ชัดแต่ประการใด อีกทั้งยังไม่เคยมีการอภิเษกพระมเหสีเลยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ตามกฎมณเฑียลบาลเก่าแบ่งเรียกออกได้เป็น 3 ชั้น ชั้น 1 เรียกพระมเหสี ชั้น 2 เรียกพระอัครชายา ชั้น 3 เรียกแม่ยั่วเมือง ทั้ง 3 ชั้นมีตำแหน่งพระราชโอรสธิดาที่สมเด็จลูกเธอทั้งสิ้น บางทีเรียกเป็นอัครมเหสีใหญ่ ราชมเหสีขวา พระมเหสีซ้าย พระราชเทวี พระมเหสี พระอัครชายา ไม่มีอะไรกำหนดเป็นแน่แท้ ทำให้ไม่สามารถเทียบได้กับ

ตำแหน่ง "Queen" ของตะวันตกได้ เพราะของตะวันตกดำรงตำแหน่งเพียงองค์เดียว" ที่มาแบ่งกันอย่างชัดเจนคือในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกันคือ

1) กลุ่มพระมเหสีเทวี หรือพระภรรยาเจ้า ซึ่งมี 5 ลำดับชั้นคือ พระบรมราชินีนาถ, พระบรมราชเทวี, พระราชเทวี, พระอัครชายาเธอ และพระราชชายา

2) กลุ่มสตรีสามัญชน เรียกว่า เจ้าจอม และเรียกว่าเจ้าจอมมารดาเมื่อให้กำเนิดพระเจ้าลูกเธอ สำหรับเจ้าจอมที่เป็นทรงโปรดหรือเจ้าจอมที่มีลูกมักจะได้เลื่อนขั้นเป็นพระสนมเอก รองลงมาคือพระสนม (ซึ่งก่อนที่จะมาเป็นเจ้าจอมจะเรียกว่านางอยู่งานหรือนางกำนัล)

สิ่งที่น่าแปลกอย่างหนึ่งคือ "ตั้งแต่อดีต ตำแหน่งสมเด็จพระบรมราชินี พระมเหสี "ไม่มีศักดินากำหนด" เหมือนตำแหน่งเจ้านาย (บุรุษเพศ) ทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน" (สาระ มีผลกิจ, 2547, น. 104) มีเพียงเครื่องยศที่เป็นภาชนะสำหรับกินหมากที่พระราชทานเหล่านางในนักสนมตามชั้นต่าง ๆ ลดหลั่นกันไป ดังนี้

1) ชั้นพิเศษ ในตำแหน่งพระมเหสีเทวี จะได้พระราชทานรับหีบและพานหมากเสวยทำด้วยทองคำลงยาราชาวดี
2) ชั้นที่ 1 ในตำแหน่งพระสนมเอก จะได้รับพระราชทานพานทอง หีบหมากลงยาเป็นพานหมากมีเครื่องในทองคำ กับกระโถนทองคำ
3) ชั้นที่ 2 ในตำแหน่งเจ้าจอมมารดาหรือเจ้าจอมอยู่งานซึ่งทรงพระเมตตา (ทรงโปรดปราน) ยกย่องเป็นชั้นสูงเรียก "พระสนม" จะได้รับพระราชทานหีบหมากทองคำลงยาราชาวดี
4) ชั้นที่ 3 ในตำแหน่งเจ้าจอม จะได้รับพระราชทานหีบหมากทองคำ
5) ชั้นที่ 4 ในตำแหน่งนางอยู่งานหรือนางกำนัล (บางคนที่ทรงโปรดปราน) ซึ่งทรงใช้สอยในพระราชมณเฑียร จะได้รับพระราชทานหีบเงินกาไหล่ทอง" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2457, น. 51-52, อ้างถึงใน พรศิริ บูรณเขตต์, 2540, น. 68-69)

จะเห็นได้ว่า การพระราชทานเครื่องยศแก่นางในนักสนมนี้ พระมหากษัตริย์มักจะทรงใช้ความโปรดปรานส่วนพระองค์เป็นเกณฑ์ในการตัดสิน และการที่นางในนักสนมเหล่านี้ไม่มีศักดินาเฉกเช่นผู้ชาย เพราะว่าพวกเธอใช้ชีวิตอยู่แต่ในเขตพระราชฐานชั้นใน จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องครอบครองที่ดิน อันเป็นชีวิตที่สุขสบายแต่ขาดความเป็นอิสระเสรี

แต่ในประเด็นการเลื่อนขั้นและรางวัลนี้จะทำให้เห็นปรากฏการณ์ของการแปลงทุนทางกายภาพให้เป็นทุนทางสังคม (ตำแหน่งและยศ) และทุนทางเศรษฐกิจ (เครื่องยศ) อันนำมาซึ่งสิทธิพิเศษอีกมากมายคือ ชีวิตที่สุขสบาย มีผู้รับใช้ มีอำนาจบงการนางในผู้ด้อยกว่า ทั้งยังทำให้

ผู้นำมาถวายตัว (ที่ส่วนใหญ่เป็นขุนนาง) ได้รับความสุขสบายไปด้วย คือ มีชื่อเสียง มีความมั่นคงในหน้าที่การงาน มีความสัมพันธ์กษัตริย์ที่แน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้น อันมาจากการสร้างความก้าวหน้าด้วยการพึ่งพา “มารยาหญิง” ที่ต้องกับพระราชนิยมมากที่สุด

นอกจากนี้หากคนโปรดมี “หน่อเนื้อ” ซึ่งหมายถึงทายาทแห่งกษัตริย์ อันเป็นการขยายขอบเขตพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ ก็จะยิ่งสร้างความมั่นคงถาวรให้แก่สิทธิพิเศษเหล่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งหน่อเนื้อที่เป็นพระราชโอรส เพราะหมายถึงการเป็นว่าที่ผู้สืบทอดราชบัลลังก์ภายใต้โครงสร้างเชิงอำนาจแบบชายเป็นใหญ่

เมื่อมารยาหญิงเป็นสิ่งสำคัญในการนำมาซึ่งการเลื่อนขั้น รางวัล และสิทธิพิเศษต่าง ๆ เหล่านี้ จึงเป็นผลให้ทำให้เกิดการแข่งขันและการกลั่นแกล้งกันตามมาเพื่อให้ตนเองได้ขึ้นแท่นเป็นคนโปรด หรือเมื่อขึ้นแท่นแล้วก็ไม่ต้องการให้ใครมาทัดเทียม

ตัวอย่างการแข่งขันระหว่างนางใน เช่น

สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี (คุณหญิงนาค) พระมเหสีพระองค์แรกของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นมเหสีที่หึงหวงรุนแรงมาก คือ เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ได้รับการแต่งตั้งเป็นสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกยกทัพไปตีเมืองเวียงจันทน์และเชิญพระแก้วมรกตมาที่เมืองกรุงธนบุรี ได้นำนางเชลยชาวเวียงจันทน์คนหนึ่งชื่อแว่น (เจ้าจอมแว่น) เอามาเลี้ยงเป็นอนุภรรยา

ด้วยความที่คุณแว่นเป็นที่รักใคร่หลงใหลมาก จึงกลับมีฐานะสำคัญ เป็นที่เกรงกลัวของผู้ใกล้ชิดจนถึงกับได้นามสมญาว่า “คุณหญิงเสือ” เมื่อมาอยู่ในเขตเดียวกับคุณหญิงนาค ก็เหมือนเสือสองตัวอยู่ในถ้ำเดียวกัน ทำให้เกิดปากเสียงทะเลาะกับคุณหญิงนาคอยู่บ่อย ๆ

จนกระทั่งคืนหนึ่งคุณหญิงนาคถึงกับถือดุ้นแสมไปยืนคอยดักเจ้าจอมแว่นอยู่ในที่มืดบนนอกชานเรือน เมื่อคุณแว่นเดินออกมาจากเรือนหลังใหญ่ซึ่งเป็นที่อยู่ของสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก คุณหญิงนาคก็เอาดุ้นแสมตีหัวอย่างแรง จนคุณแว่นร้องว่า “เจ้าคุณเจ้าขา คุณหญิงตีหัวฉัน” ทำให้เจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกโกรธเคืองอย่างมาก ส่งผลให้ชีวิตคู่ของทั้งสองต่อมาต่างคนต่างอยู่และเคารพฐานะซึ่งกันและกัน โดยมิได้พูดจาแสดงความรักใคร่ต่อกันอีก

อย่างไรก็ตามจากความขี้หึงของคุณหญิงนาคนี้เอง ส่งผลให้เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ปราบดาภิเษกจึงเป็นพระมหากษัตริย์มีบาทบริจาริกาน้อยมาก (วิบูล วิจิตรวาทการ, 2543, น. 107-113)

อีกกรณีหนึ่งคือ กรณีของเจ้าจอมมารดาอัมพาในรัชกาลที่ 2 ได้ปรากฏประเด็นการเกลียดชังริษยาจากนางในคนอื่น ๆ ออกมาเป็นกาพย์ ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 ดังนี้

. . .สายหยุดพุดจีบจีน
เจ้ามีสินพี่มีศักดิ์
คนทั้งวังเขาชังเจ้านัก
แต่พี่รักเจ้าคนเดียว. . .

(ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, 2540, น. 188)

จากประโยคที่กล่าวว่า “คนทั้งวังเขาชังเจ้านัก” นั้นมีสาเหตุมาจากเจ้าจอมมารดาอัมพาเป็นคนจีนลูกสาวเจ้าสัวเตากระทะที่ร่ำรวยมาก อีกทั้งยังมีความสามารถทางการละคร โดยรับบทเป็นกาญจหนาในเรื่องอิเหนา จึงเป็นที่โปรดปรานมาก โดยเจ้าจอมมารดาอัมพาประสูติพระราชโอรสธิดาถึง 6 พระองค์ ซึ่งมากกว่าเจ้าจอมมารดาใด ๆ ทั้งหมดดังในประโยค “แต่พี่รักเจ้าคนเดียว” จึงทำให้คนทั้งวังพากันอิจฉาและเกลียดชัง (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 5. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคจารีต, น. 90)

สำหรับในฮาเร็มของประเทศตุรกีเองก็มีการกลั่นแกล้งคนโปรดของกษัตริย์เช่นเดียวกัน เช่น ในศตวรรษที่ 17 ในรัชสมัยของสุลต่านเมห์เหม็ดที่ 4 ทรงโปรดปรานกุลนัช สุลตาน่ากับนางทาสชื่อกุลเบยัซ ซึ่งเป็นนางทาสคนโปรดที่เข้ามาทีหลัง ส่งผลให้ความรักใคร่ของสุลต่านกับพระสนมเอกกุลนัชจืดจางลง กุลนัชจึงเกิดความหึงหวงอย่างรุนแรง

“วันหนึ่งขณะที่กุลเบยัซกำลังนั่งชมความงามของท้องทะเลอยู่บนโขดหิน พระสนมเอกก็ย่องเข้าไปข้างหลัง และผลักนางทาสตกลงไปจากหน้าผาจมน้ำตาย” (มนันยา, 2543, น. 44-45)

การแข่งขันและกลั่นแกล้งกันนี้ เปรียบเสมือนเป็นบทลงโทษจากนางในคนหนึ่งกระทำกับนางในอีกคนหนึ่ง โทษฐานเป็นคนโปรดหรือคิดจะเบียดบังรัศมี ซึ่งต้นเหตุคือปิตาธิปไตยที่ยกย่องผู้หญิงในอุดมคติ เมื่อพวกเธอมาอยู่รวมกันจึงต้องเกิดการแข่งขันเพื่อแย่งชิงความเป็นสุดยอด

ดังนั้น การถูกกลั่นแกล้งจึงเสี่ยงต่อการได้รับบทลงโทษด้วยเช่นกัน การเป็นคนโปรดของพระมหากษัตริย์จึงไม่ใช่เรื่องง่าย แม้ชีวิตจะสุขสบายแต่ในขณะเดียวกันก็แขวนอยู่บนเส้นด้าย ดังนั้นการมีสถานภาพทางสังคมที่สูงขึ้นอย่างรวดเร็ว จึงเป็นการแลกเปลี่ยนด้วยการสูญเสียความเป็นปัจเจกบุคคลของนางใน หากไม่สามารถควบคุมตนเองได้ สถานภาพก็จะถูกบั่นทอนอย่างรวดเร็วและรุนแรงเช่นกัน

แต่ในกรณีการกลั่นแกล้งนี้เป็นการลงโทษโดยพลการ สำหรับบทลงโทษที่เป็นจารีตนั้นได้บัญญัติไว้แล้วในราชสำนักทุกชาติ ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3.5 การควบคุมและการลงโทษในราชสำนัก

ในเรื่องของบทลงโทษนางในในราชสำนักไทยที่เป็นจารีตจะมีหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น การลดเบี้ยหวัด การเฆี่ยนตี ปลดจากตำแหน่ง เป็นต้น ซึ่งการลงโทษดังกล่าว หากเป็นนางในที่เป็นเจ้าหรือเชื้อพระวงศ์จะรับรู้กันแค่เฉพาะในกลุ่ม ไม่ว่าความผิดจะร้ายแรงขนาดไหนก็ตามเพื่อปกป้องไม่ให้ราชวงศ์เสื่อมเสีย แต่หากเป็นนางในที่มาจากสามัญชนจะกระทำในลักษณะเชิงประจานให้ผู้คนรับรู้เป็นวงกว้างเหมือนการเชือดไก่ให้ลิงดู และความผิดที่ร้ายแรงที่สุดและสมควรจะประจานมากที่สุดคือการคบชู้สู่ชายที่มีโทษถึงขั้นประหารชีวิตเลยทีเดียว

ประเด็นของการคบชู้สู่ชายนี้ จัดว่าเป็นประเด็นที่สำคัญมาก จะต้องปลูกฝังอยู่ในจิตอารยะของเหล่าบรรดาบาทบริจาริกาและนางในทุกคน เพราะจุดประสงค์หลักของการควบคุมฝ่ายในคือ การควบคุมพฤติกรรมทางเพศและการแสดงออกให้สมฐานะ อาทิ การควบคุมการปฏิสัมพันธ์กับบุรุษเพศ โดยเฉพาะความสัมพันธ์เชิงชู้สาว การจำกัดโอกาสแสดงตัวทางสังคมของฝ่ายใน ตลอดจนการปฏิเสธความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศหรือการเล่นเพื่อน (พรศิริ บูรณเขตต์, 2540, น. 48)

ร่างอารยะจึงเป็นเวทีในการแสดงจารีตทางพฤติกรรมที่ถูกกำกับและสร้างขึ้นโดยราชสำนักให้มีความสามารถในการควบคุมทั้งความรู้สึกและพฤติกรรมต่าง ๆ โดยเคร่งครัด และใช้ชีวิตโดยเพศภาวะของผู้หญิงในราชสำนัก ซึ่งเป็นที่คาดหวังให้เป็นแบบฉบับเฉพาะของราชสำนัก

ดังนั้น การคบชู้สู่ชาย จึงเป็นการดูหมิ่นเหยียดหยามพระบรมเดชานุภาพเป็นอย่างมาก โทษประหารจึงเป็นโทษที่สาสมที่สุดตามทัศนคติของคนในยุคนั้นที่ว่า “สำหรับผู้หญิงไม่มีอะไรเลวไปกว่าการคบชู้สู่ชาย” ซึ่งกฎหมายตรา 3 ดวงในสมัยรัชกาลที่ 1 ได้กล่าวว่า “. . .ผู้ใดทำชู้ด้วยชแม่พระสนม ให้ฆ่าผู้นั้นเสีย 3 วันจึ่งให้ตาย ส่วนผู้หญิงนั้นให้ฆ่าเสียด้วย. . .” (พรศิริ บูรณเขตต์, 2540, น. 49)

จะเห็นได้ว่าในกฎหมายตรา 3 ดวง กำหนดให้ประหารทั้งหญิงและชายให้ตายภายใน 3 วันโดยมิได้ระบุวิธีการประหารชีวิตเอาไว้ โดยวิธีที่เป็นจารีตประเพณีคือการตัดคอด้วยดาบเพชฌฆาต แต่พอเอาเข้าจริงกษัตริย์ทรงใช้วิธีการต่าง ๆ ตามแต่เห็นว่าสมควร และเป็นเช่นนี้มาตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว เช่น หม่อมอุบลและหม่อมฉิม มเหสีที่โปรดปรานของพระเจ้ากรุงธนบุรี จนเป็นที่อิจฉาริษยาจากหม่อมคนอื่น ๆ และโดนข้อกล่าวหาฟ้องร้องจากหม่อมประทุมว่าทั้งคู่เป็นชู้กับฝรั่งในวัง กับคนรำสาวสวยอีก 4 คน จนมเหสีทั้งคู่ได้รับโทษประหารด้วยการให้ฝีพายทนายเลือกไปทำชำเราประจาน เฆี่ยนเอาน้ำเกลือราด ผ่าอกเอาเกลือทา ตัดมือตัดเท้าทั้งชายและหญิง ซึ่งวิบูล วิจิตรวาทการ (2543, น. 88-90) ได้บรรยายถึงวิธีการประหารมเหสีไว้ว่า

ทรงให้เฆี่ยนด้วยหวายทั้งสององค์ และเมื่อเนื้อบนหลังขาดเป็นแผลเหวอะหวะ ก็เอาน้ำเกลือราดบนแผลให้เจ็บปวดแสบแสนสาหัส ระหว่างที่ยังไม่ตายและมีสติอยู่นั้น ทรงให้เฉือนมือและเท้าออกทั้งสองข้าง และในที่สุดก็ผ่าอก ซึ่งเป็นการผ่าแบบช้า ๆ ผ่าไปเอาเกลือทาไปให้โอดครวญกรีดร้องโหยหวนไปตามความทุกข์ทรมาน

การผ่าอกในสมัยโบราณนั้น ใช้ดาบกรีดเนื้อระหว่างเต้านมทั้งสองข้างตั้งแต่คอหอยลงไปจนถึงลิ้นปี่ เฉือนไปเอาเกลือทาปนเลือดจนถึงกระดูกจึงเฉาะซี่โครงด้วยขวาน แหวกอกออกให้เห็นปอดและหัวใจเต้นอยู่ข้างใน จนในที่สุดมเหสีทั้งสอง ไม่สามารถทนความเจ็บปวดได้อีกต่อไป จึงสิ้นพระชนม์ทั้งคู่ หม่อมอุบลนั้นเพิ่งตั้งครรภ์ได้เพียงสองเดือน จึงสูญเสียชีวิตไปพร้อมกับทารก

ส่วนคนรำที่เป็นนางมหรสพอีก 4 คนก็ถูกประหารพร้อมกับหม่อมฉิมและหม่อมอุบลด้วย

นอกจากนี้ยังมีเจ้าจอมอีกท่านหนึ่งที่ต้องโทษประหารคือเจ้าจอมอิ่มในรัชกาลที่ 3 “ซึ่งต้องโทษว่ามีเพลงรักใคร่กับพระศรีภักดีลูกขุนปรึกษา มีความผิดโทษถึงประหารชีวิต” (ส. พลายน้อย, 2506, น. 328)

ชี้ให้เห็นว่านางในโดยทั่วไปจัดเป็นกลุ่มทางสังคมที่มีลักษณะปิดตัวจากสังคมภายนอก อยู่ภายใต้กฎระเบียบอย่างเคร่งครัดตามกฎมณเฑียรบาล เนื่องจากเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดและทำหน้าที่รับใช้พระมหากษัตริย์โดยตรง เปรียบเสมือนเงาสะท้อนพระราชอำนาจของมหากษัตริย์ ทั้งนี้ความศักดิ์สิทธิ์ของราชวงศ์จะขึ้นอยู่กับการที่ผู้หญิงเหล่านี้แยกตัวออกจากผู้ชายที่ไม่มีสิทธิทางกฎหมายและธรรมเนียมที่จะติดต่อพบปะด้วย การคบชู้สู่ชายจึงเป็นการทำลายความศักดิ์สิทธิ์ของราชวงศ์จึงมีโทษอย่างร้ายแรง ร่างกายของนางในที่เคยเป็นทุนทางกายภาพก็ไม่สามารถจะเปลี่ยนเป็นทุนอย่างอื่นได้อีก โดยจะถูกทำลายทิ้งให้สิ้นซากด้วยวิธีการที่ “ป่าเถื่อน” ในมุมมองของ Elias ซึ่งราชสำนัก นอกจากจะสถาปนาจารีตที่ละเอียดลออในการจัดการร่างกายของผู้หญิงในอุดมคติแล้ว ยังสถาปนาจารีตที่ละเอียดลออในการทำลายร่างกายของผู้หญิงนอกรีตเหล่านั้นอีกด้วย

อีกทั้งยังสะท้อนว่า ปิตาธิปไตยได้เข้ามาจัดการกับเรื่องส่วนตัวของผู้หญิงให้เป็นประเด็นทางการเมืองตามทฤษฎีการเมืองเรื่องส่วนตัว อันเป็นการควบคุมการเจริญพันธุ์ (reproduction) ของผู้หญิง เพราะการสืบพันธุ์เป็นการขยายอำนาจของเจ้าสำนัก หากผู้หญิงของตนไปสืบพันธุ์กับผู้อื่นจะนำไปสู่การลดทอนอำนาจ หรืออาจมีเสี้ยนหนามสั่นคลอนราชบัลลังก์

เช่นเดียวกันกับการลงโทษในฮาเร็มตุรกีที่สุลต่าน (กษัตริย์) สามารถลงโทษประหารนางในได้ตามอำเภอใจ เช่น รัดคอให้ตาย เอาดาบฟันคอด้วยน้ำมือของสุลต่านเอง เป็นต้น แต่การลงโทษแบบจารีตของตุรกีคือการจับถ่วงน้ำที่ช่องแคบบอสพอรัส

นอกจากการห้ามเล่นชู้แล้ว อีกประเด็นหนึ่งคือ “การเล่นเพื่อน” ก็เป็นเรื่องต้องห้ามอีกเช่นกัน เพราะความสัมพันธ์ภาคบังคับระหว่างหญิงชาย (heterosexuality) ได้ถูกให้ความหมายว่าถูกทำนองคลองธรรม ดีงามในสายตาของผู้มีอำนาจสูงสุด ดังจะเห็นได้จากคำสั่งสอนเรื่องการเล่นเพื่อนของนางใน ซึ่งการเล่นเพื่อนนี้เป็นปัญหาที่อยู่คู่เขตพระราชฐานชั้นในในทุกยุคทุกสมัย ดังเช่นเนื้อความในเพลงยาวและสักวา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทานเตือนฝ่ายในในพระองค์ว่า

การสิ่งใดไม่ดีเรามิชอบ　　อ้อนวอนปลอบจงจำอย่าทำหนา
ก็ไม่ฟังขืนขัดอัธยา　　ยิ่งกับว่าตอไม้ไม่ไหวติง
ที่ข้อใหญ่ชี้ให้เห็นเรื่องเล่นเพื่อน　　ทำให้เฟือนราชกิจผิดทุกสิ่ง
ถ้าจะเปรียบเนื้อความไปตามจริง　　เสมอหญิงเล่นชู้จากสามี. . .

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2496, น. 41-42,
อ้างถึงใน พรศิริ บูรณเขตต์, 2540, น. 52)

จากคำสั่งสอนดังกล่าว สะท้อนให้เห็นอีกแง่มุมหนึ่งว่าเจ้าสำนักมีความต้องการครอบครองผู้หญิงเพื่อตอบสนองทางเพศวิถีให้กับตนเพียงผู้เดียว ไม่ต้องการให้ผู้หญิง (เล่นเพื่อน) หรือผู้ชายอื่น (เล่นชู้) เข้ามามีส่วนร่วมทางเพศวิถีกับผู้หญิงของตน แต่ตนเองสามารถใช้อำนาจปิตาธิปไตยในการกำหนดความสัมพันธ์ที่ให้อภิสิทธิ์แก่ตนเองในการร่วมประเวณีกับผู้หญิงคนไหนก็ได้ โดยที่ไม่ต้องการที่จะผูกขาดกับใครคนใดคนหนึ่ง อันเป็นความไม่เท่าเทียมของความสัมพันธ์ระหว่างเพศในยุคจารีต

4. จุดเปลี่ยนวิถีชีวิตนางมหรสพในรัชกาลที่ 3

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นับว่าเป็นจุดเปลี่ยนของวิถีชีวิตของนางมหรสพในราชสำนักที่สำคัญสมัยหนึ่ง เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าไม่ทรงโปรดละคร ส่งผลให้นางละครในราชสำนักกระจัดกระจายไปอยู่ตามบ้านเจ้านาย ขุนนางและตระกูลที่มีความมั่งคั่ง ซึ่งชนชั้นสูงเหล่านั้นได้ชุบเลี้ยงตัวละครต่าง ๆ ไว้ในบ้าน ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 347-348) กล่าวไว้ในตำนานละครเรื่องอิเหนาว่า

ถึงรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรังเกียจการเล่นละคร พอเสวยราชย์ก็โปรดให้เลิกละครหลวงเสีย ไม่ทรงเล่นละครจนตลอดรัชกาล เล่ากันมาว่าถึงโขนข้าหลวงเดิมซึ่งโปรดให้ฝึกหัดไว้เมื่อครั้งยังเป็นกรม เมื่อเสด็จผ่านพิภพแล้วก็โปรดให้เลิกเสียด้วย

> แต่การที่เลิกละครหลวงครั้งนั้นกลับเป็นเหตุให้เล่นละครกันขึ้นแพร่หลายกว่าแต่ก่อน เพราะผู้นิยมแบบอย่างละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 มีมาก แต่ก่อนไม่กล้าเอาอย่างไปเล่น ด้วยเกรงว่าจะเป็นการแข่งของหลวง ครั้นละครหลวงเลิกเสียแล้วผู้มีบรรดาศักดิ์สูงก็พากันหัดละครตามแบบหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ขึ้นหลายแห่ง ส่วนเจ้านายนั้นมีกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพเป็นต้น ตลอดจนเจ้านายต่างกรมและหากรมมิได้ก็หลายพระองค์ ส่วนขุนนางก็มีตั้งแต่เสนาบดีเป็นต้น ต่างหัดละครหลวงขึ้นตามกัน

เมื่อสิ่งที่เคยยกย่องว่าเป็นเครื่องราชูปโภคได้แพร่ขยายไปนอกวัง ผู้เป็นเจ้าสำนักจึงตำหนิผู้เลียนแบบ เนื่องจากสิ่งที่เคยใช้แสดงอำนาจของตนเพียงผู้เดียวได้ถูกผู้อื่นหยิบไปใช้บ้าง ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 348-349) กล่าวว่า

> ความที่ว่าพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคร แต่ไม่ทรงห้ามปรามผู้อื่นที่เล่นละคร ข้อนี้ในประกาศกระแสรับสั่งครั้งรัชกาลที่ 4 เมื่อพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิงได้นั้น ก็กล่าวความว่า “พระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละครเป็นแต่ว่าทรงแช่งชักติเตียนจะมิให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ ด้วยกันหลายราย. . .
>
> เมื่อพิเคราะห์ดูในเวลานี้ก็ดูเหมือนจะแลเห็นได้ว่า เพราะเหตุใดจึงไม่ทรงห้าม เพราะพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรังเกียจการเล่นละครเป็นส่วนพระองค์ จึงทรงเลิกละครหลวงเสีย เมื่อทรงทราบว่าใครหัดละครขึ้นก็ย่อมจะทรงติเตียนเป็นธรรมดา แต่มิได้มีพระราชประสงค์จะให้เลิกละครเสียทั้งนั้นทีเดียว เพราะละครเป็นการเล่นสำหรับบ้านเมืองมาแต่โบราณ แม้งานมหรสพหลวงก็ยังต้องเล่นละครอยู่ตามประเพณี ข้อที่ทรงรังเกียจเฉพาะแต่การที่ผู้มีบรรดาศักดิ์หัดละคร
>
> แต่ฝ่ายข้างผู้ที่หัดเล่นละครก็มีข้ออ้างอย่างหนึ่งว่า แบบและบทละครซึ่งพระบาทสมเด็จ พระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงไว้ เป็นของประณีตบรรจงไม่เคยมีเสมอเหมือนมาแต่ก่อน ถ้าทอดทิ้งเสียไม่มีใครฝึกหัดให้เล่นละครรักษาไว้ แบบแผนละครหลวงก็จะสูญไปเสีย

อีกประเด็นหนึ่งคือเรื่อง “มโหรีหญิงในราชสำนัก” ซึ่งผู้วิจัยไม่พบหลักฐานว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้ยกเลิกไปพร้อม ๆ กับละครผู้หญิงด้วยหรือไม่ แต่คาดว่าน่าจะทรงให้ยกเลิกไปพร้อม ๆ กัน เนื่องจากรูปแบบมโหรีหญิงได้มีวิวัฒนาการสำคัญคือมีการเพิ่มเครื่องดนตรีให้มีจำนวนมากขึ้นจนเกิดเป็นวง “มโหรีเครื่องคู่” และเป็นที่นิยมอย่าง

แพร่หลายเป็นวงกว้างไปสู่สามัญชน ซึ่งจากเดิมมโหรีหญิงจะเป็นที่นิยมเฉพาะในกลุ่มขุนนางหรือผู้มีบรรดาศักดิ์เท่านั้น

สำหรับสาเหตุที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรังเกียจการเล่นละครและมโหรีเป็นการส่วนพระองค์นั้น ผู้วิจัยไม่พบหลักฐานใด ๆ ที่บ่งบอกถึงสาเหตุที่แท้จริง ซึ่งผู้วิจัยได้สันนิษฐานว่าอาจเป็นเพราะสาเหตุ 2 ประการ คือ

1) พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวอาจจะมีความสนพระทัยในพระราชกรณียกิจทางด้านอื่นที่ทรงเห็นว่า “จำเป็น” มากกว่า เช่น การสร้างวัดบวรนิเวศวิหาร วัดเทพธิดารามและวัดราชนัดดาราม, โปรดเกล้าฯ ให้ผู้รู้นำตำราต่าง ๆ มาจารึกลงในศิลาตามศาลารอบพุทธาวาสวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, โปรดเกล้าฯ ให้กรมหลวงวงศาธิราชสนิทแต่งตำราเรียนภาษาไทยขึ้นเล่มแรกของไทยคือ หนังสือจินดามณี, การทำสัญญาค้าขายกับนายเฮนรี เบอร์นี ในปี พ.ศ. 2368 หรือที่เรียกว่า “สนธิสัญญาเบอร์นี” ฯลฯ ซึ่งอาจทรงมองว่าการทำนุบำรุงละครผู้หญิงของหลวงเพื่อความบันเทิงส่วนพระองค์นั้นเป็นเรื่องไร้สาระ ฟุ่มเฟือย

2) มีความเชื่อกันว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์นิทานเรื่อง “นางนกกระต้อยตีวิดโลเล” กับเรื่อง “นางช้างแสนงอน” แทรกใน “ตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์” หรือตำหรับนางนพมาศ ซึ่งนิทานเปรียบทั้ง 2 เรื่องนี้เป็นบทวิพากษ์ข้อด้อยสตรี ดังพระนิพนธ์คำอธิบายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

> พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระสมมติอมรพันธุ์ได้เคยทรงสดับพระกระแสรับสั่งในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า ข้าราชการฝ่ายในที่เป็นผู้เฒ่าผู้แก่รับราชการมาแต่ในรัชกาลที่ 3 ได้เคยกราบบังคมทูลฯ ว่า หนังสือเรื่องนางนพมาศนี้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์แทรกไว้ตอนหนึ่งเปรียบเทียบกิริยาอาการของข้าราชการฝ่ายในเชิงบริภาษ แต่จะเป็นตรงไหนไม่ปรากฏ เมื่อข้าพเจ้าได้ทราบความข้อนี้มาตรวจต้นฉบับดู เห็นความในตอนนางนพมาศเจรจากับบิดามารดาเมื่อก่อนจะเข้าไปรับราชการ คือตั้งแต่หน้า ๒๖ จนหน้า ๕๖ ในหนังสือพิมพ์ฉบับนี้เป็นความว่าเปรียบเทียบนิสัยหญิง. . . (กุสุมา รักษมณี, 2534, น. 124)
>
> ถ้าเป็นเช่นนั้นจริง บทวิพากษ์สตรีในตอนท้ายเรื่องที่ว่าด้วย “ความประพฤติแห่งนางสนม” ก็น่าจะเป็นพระราชนิพนธ์ด้วย เพราะความคิดสอดคล้องกัน และถ้อยคำสำนวนก็เฉียบขาดและคมคายไม่แพ้กัน ความน่ารำคาญและน่าหมั่นไส้ของจริตกริยาของเหล่านางสนมปรากฏในคำเปรียบเปรยของกวี เช่น เลื้อยไปเลื้อยมาเหมือนรากดิน ไว้จริตกิริยาเหมือนปอมข่าง (กิ้งก่า) แล่นเร็วเหมือนปูลม ฯลฯ . . . (กุสุมา รักษมณี, 2534, น. 124)

จากข้อสันนิษฐานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรังเกียจผู้หญิงที่มากด้วยจริตมารยาจนเกินงามเป็นการส่วนพระองค์ จึงไม่แปลกที่ทรงตั้งข้อรังเกียจละคร เพราะในมุมหนึ่งวิชาละครจัดเป็นศาสตร์แห่งการปรนนิบัติที่จะต้องอาศัยการเสแสร้งแกล้งทำมากที่สุด เพราะเป็นการแสดงที่ไม่ใช่เรื่องจริง อาจจะทำให้ทรงมีอคติว่าพวกนางละครเป็นผู้หญิงที่ไม่มีความจริงใจก็เป็นได้

อย่างไรก็ตาม การใช้ชีวิตครอบครัวของพระองค์ ยังคงอยู่ในระบบ “ผัวเดียวหลายเมีย” (Polygamy) ตามประเพณีในยุคนั้น ทรงมีพระมเหสี เจ้าจอมรวมทั้งสิ้น 47 องค์ มีพระราชโอรสและพระราชธิดาทั้งหมด 52 องค์ และหนึ่งในพระภรรยาเจ้าได้มีนางละครอยู่ในจำนวนนั้นด้วยคือ “เจ้าจอมมารดาปุก เกนหลง” ซึ่งฝึกเป็นนางละครหลวงมาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 1 และเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 3 มีพระธิดา 1 องค์ คือ พระองค์เจ้าหญิงจามรี สะท้อนให้เห็นว่า ถึงแม้เจ้าจอมมารดาปุก เกนหลงจะเคยเป็นนางละคร แต่อาจจะเป็นนางละครที่ไม่ได้มีจริตมารยาจนเกินงาม

อย่างไรก็ตาม ด้วยเหตุผลในเชิงอนุรักษ์ดังที่กล่าวมา พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมิได้ทรงห้ามปรามให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงตามแบบหลวง และผลที่ตามมาคือเจ้านายและขุนนางต่าง ๆ ต้องการหัดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เดียวกันกับพระมหากษัตริย์ คือ เป็นเครื่องประดับเกียรติยศ ซึ่งเป็นการตามอย่างการเป็นเครื่องราชูปโภคในราชสำนัก อันเป็นวิถีทางในการแสดงอำนาจ และผู้มีอำนาจต่างก็ต้องการเป็นเจ้าของพื้นที่ส่วนตัวที่รายล้อมไปด้วยผู้หญิงดั่งเขตพระราชฐานชั้นในในยุคจารีตที่นิยมการมีผัวเดียวหลายเมีย (polygamy) แบบชายเป็นใหญ่ที่มองผู้หญิงเป็นวัตถุแห่งเสน่หา

ดังเช่น คณะละครของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (ต้นสกุลทินกร) ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ (2516, น. 71) กล่าวว่า

> ท่านได้เลี้ยงเด็กหญิงชายไว้คู่หนึ่งฝึกหัดให้เป็นละคร ผู้ชายมีฝีมือดีให้แสดงเป็นตัวนายโรง (พระเอก) ส่วนผู้หญิงก็ให้เป็นตัวนาง (นางเอก) คนผู้หญิงน่ารักน่าเอ็นดู ครั้นเจริญวัยขึ้น เด็กทั้งสองต่างก็รักใคร่กัน ท่านเจ้าของละครก็รู้ในทีท่า แต่ท่านก็ผูกใจรักเด็กหญิงนั้นอยู่เหมือนกัน

จากคำบอกเล่าดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นว่านางมหรสพตามบ้านหรือคณะละครเอกชนเองก็ประสบชะตากรรมคล้าย ๆ กับนางมหรสพในราชสำนัก ที่ความสวยและความสามารถของเธอเป็นที่น่าหมายปองต่อเจ้าสำนัก

ต่อมาได้มีการประกาศอนุญาตให้เอกชนหัดละครผู้หญิงได้ในรัชกาลที่ 4 ส่งผลให้นางมหรสพไม่ได้มีบทบาทในการปรนนิบัติเพียงแค่เจ้าสำนักเท่านั้น ยังปรนนิบัติสาธารณชนทางสายตาด้วยการแสดงมหรสพให้แก่บุคคลภายนอกดูอีกด้วย ซึ่งจะกล่าวต่อไปในบทที่ 5

อีกปรากฏการณ์หนึ่งที่สำคัญคือ เมื่อละครผู้หญิงในราชสำนักได้แพร่หลายสู่วังเล็กและตามบ้านของชนชั้นสูงแล้ว ละครชนิดนี้ยังส่งผลต่อละครชาวบ้านอย่างละครชาตรีที่เปลี่ยนรูปแบบจากใช้ผู้ชายแสดงเป็นหลักมาเป็นผู้หญิงแสดงและรัดเครื่องอย่างละครผู้หญิงในราชสำนักแทนการเปลือยอกอย่างเครื่องแต่งกายโนรา ทั้งนี้เพราะการเอาอย่างราชสำนักจะทำให้ละครชาวบ้านดูดีมีอารยะมากขึ้น

จะเห็นได้ว่า ความเป็นหญิงในอุดมคติได้ไหลบ่าลงมาจากราชสำนักสู่คณะละครเอกชนไม่ว่าจะเป็นวังเล็กหรือบ้านขุนนาง อันเป็นคุณสมบัติทางเพศภาวะและร่างกายของผู้หญิงที่ผู้ชายหมายปอง ต่างต้องการจะครอบครองไว้ประดับบารมี เสริมอำนาจ ขยายอำนาจ และสร้างฮาเร็มส่วนตัว ด้วยการนิยมในสิ่งเดียวกันกับ “พระราชนิยม”

5. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคจารีต

อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคจารีตนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมประวัติของนางละครและนางมโหรีที่เป็นเจ้าจอมหม่อมมโหรีและหม่อมละครต่าง ๆ ซึ่งขึ้นชื่อว่าเป็น “บรมครู” ของวงการนาฏศิลป์และดนตรีไทย แต่ในยุคที่นางมหรสพเหล่านี้มีชีวิตอยู่นั้น พวกเธอมีสถานภาพเสมอผู้ปรนนิบัติรับใช้พระมหากษัตริย์ในราชสำนัก โดยเท่าที่สืบค้นประวัติของนางมหรสพได้นั้น การบันทึกข้อมูลเหล่านี้ยังไม่ละเอียด แต่ผู้วิจัยเห็นควรให้บันทึกไว้เป็นขั้นต้น เนื่องจากกลัวสูญหายและคาดหวังอยากให้ผู้สนใจทำการศึกษาต่อและค้นคว้าโดยละเอียดต่อไป โดยจะเริ่มต้นจากสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นต้นไป ซึ่งก่อนหน้านี้ไม่มีการบันทึก ในยุคจารีตจึงแบ่งออกเป็นรัชกาลที่ 1-3 ดังนี้

5.1 นางมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 1

5.1.1 เจ้าจอมมารดาอิ่ม

เจ้าจอมมารดาอิ่มหรืออิ่มอิเหนา เป็นธิดาเจ้าพระยารัตนาธิเบศร์ (ต้นสกุล รัตนกุล) เป็นละครหลวงมาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี เล่าลือกันว่างามมาก และมีพระธิดา 1 พระองค์คือ พระองค์เจ้าหญิงจักรจั่นหรือพระองค์เจ้าหญิงสุมาลี

5.1.2 เจ้าจอมมารดาป้อม

เจ้าจอมมารดาป้อมหรือป้อมสีดา เป็นธิดาของพระยารัตนจักร (หงส์ทอง) มีพระธิดา 1 พระองค์คือ พระองค์เจ้าหญิงเรไร พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสเล่าถึงคำเล่าลือ “ว่างามมาก เมื่อได้เห็นเป็นผู้ใหญ่แล้ว” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2497, น. 58)

5.1.3 เจ้าจอมบุญนาก

เจ้าจอมบุญนากหรือบุญนากสีดา มีบิดาเป็นจีน มารดาเป็นญวณ ซึ่งไม่ได้เป็นข้าราชการ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสว่า “เมื่อในรัชกาลที่ 1 ได้ทำราชการสนองพระเดชพระคุณในพระบรมมหาราชวัง โปรดพระราชทานเบี้ยหวัดให้ถึง 10 ชั่ง” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2497, น. 52) แต่ไม่มีหลักฐานบอกว่าดีอย่างไรจึงเป็นที่โปรดปราน มีแต่คำเล่าลือว่างามมาก

จากตัวอย่างเจ้าจอมละครทั้ง 3 พระองค์ ล้วนได้รับบทเป็นพระเอกนางเอก จะเห็นได้ว่ามีการบันทึกถึงการกล่าวขานในเรื่องของความงามอย่างไร้ที่ติตามอุดมคติ ดังนั้นจิตใจก็ต้องเป็นจิตอารยะที่ตระหนักถึงสังคมที่ตนเองอาศัยอยู่ ทำให้สามารถควบคุมความเป็นปัจเจกภาพให้กลายเป็นอัตลักษณ์ของนางมหรสพที่เป็นแหล่งรวมสุดยอดแห่งความเป็นหญิงคือ สวยที่สุด สงวนท่าทีมากที่สุด แสดงศิลปะได้งามที่สุด และปรนนิบัติผู้ชายเก่งที่สุด อันเป็นอัตลักษณ์ได้รับการยกย่อง แต่สุดท้ายจบลงด้วยการปรนนิบัติบนเตียงนอน

อย่างไรก็ตามในรัชกาลนี้ อาจเป็นยุคสมัยที่เก่าแก่ การบันทึกเกี่ยวกับนางมหรสพจึงยังไม่ละเอียดเท่าในรัชกาลที่ 2 ซึ่งได้ตีแผ่รายละเอียดต่าง ๆ มากขึ้น ทำให้เห็นภาพของนางมหรสพในหลากหลายแง่มุมมากขึ้น

5.2 นางมหรสพสมัยรัชกาลที่ 2

5.2.1 เจ้าจอมมารดาศิลา

เจ้าจอมมารดาศิลาเป็นธิดาท่านขรัวยายฟักทอง มีพระโอรสและพระธิดา 5 พระองค์ ที่มีชื่อเสียงในทางดนตรีคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์

เจ้าจอมมารดาศิลา มีความสามารถในการขับร้องอย่างดียิ่ง ได้รับพระราชทานบทพระราชนิพนธ์จากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยให้บรรจุเพลงขับร้องถวายอยู่เสมอ ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา หม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา ในวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2549, น. 173)

ในกรณีของการเป็นคนโปรดของเจ้าจอมมโหรีนี้ เกิดจากการตอบสนองทางโลกียสุขด้วยสุนทรียศิลป์แห่งการใช้สุ้มเสียง คือเมื่อได้ยินเสียงแล้วทำให้เคลิบเคลิ้มเกิดจินตนาการถึงผู้ขับร้องจนอยากเจอตัว นอกจากนี้ยังได้สืบทอดวิชาขับร้องซึ่งเป็นหนึ่งในศาสตร์แห่งการปรนนิบัติเจ้าสำนักให้แก่ลูกศิษย์ซึ่งต่อมาได้ไปเป็นหม่อมในวังเล็กคือวังบ้านหม้อของกรมพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ในรัชกาลที่ 5 โดยการขัดเกลาทางสังคมนำไปสู่การผลิตซ้ำทางอัตลักษณ์ทางเพศ (Gender identity) ของนางมหรสพในฐานะผู้ปรนนิบัติรับใช้แบบเดิม ๆ

5.2.2 เจ้าจอมมารดาแย้ม

เจ้าจอมมารดาแย้มหรือแย้มอิเหนา เป็นธิดาของพระยาไกรเพชรรัตนสงครามภักดีพิริยพาหะ (ทองดี) ซึ่งเป็นพระยานครสวรรค์ มีพระธิดา 1 องค์ คือ พระองค์เจ้าหญิงมารยาตร พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสเล่าไว้ว่า “ได้หัดมาแต่เดิมทำบททำบาทรำเต้นดี แต่คนทั้งปวงไม่เล่าลือนับถือว่ารูปพรรณดี” พอถึงรัชกาลที่ 4 ได้เป็นครูละครหลวงหัดตัวอิเหนาให้แก่เจ้าจอมหม่อมละครต่าง ๆ และเป็นที่เล่าลือเรื่องฝีไม้ลายมือมาก ลูกศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้มที่มีชื่อเสียงคือ เจ้าจอมมารดาวาด อิเหนาในรัชกาลที่ 4 และหม่อมแย้ม อิเหนา (เจ้าจอมมารดาแย้มได้ประทานชื่อของท่านให้ลูกศิษย์เพื่อเป็นตัวแทนของท่าน) ซึ่งเป็นครูละครของท้าวราชกิจจวรภัตร (แพ) และเป็นครูคณะละครผสมสามัคคี ของท่านเลื่อนฤทธิ์

จากประวัติของเจ้าจอมมารดาแย้ม จะเห็นได้ว่า ไม่ได้เป็นเจ้าจอมที่สวยเลิศเลอเหมือนเจ้าจอมหม่อมละครในรัชกาลที่ 1 แต่ก็ยังเป็นคนโปรดจนได้เลื่อนขั้นเป็นเจ้าจอมมารดา ทั้งนี้เนื่องจากในรัชกาลที่ 2 จัดเป็นยุคทองแห่งละครในที่ได้กำหนดเน้นกระบวนรำไว้อย่างปราณีต นางละครที่รำสวยมาก ๆ ถึงแม้จะหน้าตาไม่งามมากก็ถือว่าเป็นการชดเชยกันได้

ในประเด็นนี้ชี้ให้เห็นถึงปรากฏการณ์ของการเป็นวัตถุแห่งมนต์เสน่ห์อันลี้ลับ (Object of charm) ที่ผู้หญิงไม่จำเป็นต้องสวยแต่ก็มีปัจจัยอื่น ๆ ที่ทำให้เธอดูมีเสน่ห์ในตัว นอกจากนี้ยังได้ทำการผลิตซ้ำอัตลักษณ์อีกเช่นกัน โดยเฉพาะการตั้งชื่อลูกศิษย์ให้เหมือนตนเพื่อให้เป็นตัวตายตัวแทน อัตลักษณ์ของนางละครที่เป็นผู้ปรนนิบัติให้ความสำราญ จึงฝังแน่นอยู่ในตัวผู้หญิงที่เข้ามารับหน้าที่แทนต่อไปในยุคสมัยใหม่ (รัชกาลที่ 4-รัชกาลที่ 6)

5.2.3 เจ้าจอมมารดาศรีใหญ่

เจ้าจอมมารดาศรีใหญ่หรือศรี สีดา เป็นธิดาของเจ้าพระยาศรีธรรมาธิราช (บุญรอด ต้นสกุล บุณยรัตพันธุ์) ได้เป็นละครรุ่นเล็กมาตั้งแต่อายุ 12 ปี เมื่อครั้งสิ้นรัชสมัยของพระเจ้ากรุงธนบุรี ต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 มีพระธิดา 2 องค์คือ พระองค์เจ้าหญิงจักรจั่นและพระองค์เจ้าหญิงบุปผา และทรงเป็นเจ้าจอมมารดาที่รัชกาลที่ 2 โปรดปรานมาก แต่ภายหลังท่านมีรูปร่างอ้วนใหญ่โตจึงเรียกกันว่า “เจ้าคุณพี” มีคำกลอนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ทรงกล่าวถึงรูปพรรณสัณฐานของท่านเมื่อครั้งทรงเล่นเรือประภาสในสวนขวาว่า “จับได้เรือเจ้าคุณพี ท่านเป็นผู้ดีมาแต่แผ่นดินโน้น ท่านงามนักเจียวเมื่อสาว เดี๋ยวนี้อ้วนราวกับตะโพน” พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ตรัสเล่าไว้ว่า “แต่เมื่อได้เห็นตัวนั้นเป็นผู้ใหญ่ มีพระองค์เจ้าแล้วถึง ๒ องค์ รูปพรรณแปรปรวนอ้วนพีจึงได้เรียกชื่อนี้อยู่จนตาย” (ส. พลายน้อย, 2506, น. 292-293)

จากประวัติดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า เจ้าจอมองค์นี้ถวายตัวเข้าวังมาเป็นละครรุ่นเล็กตั้งแต่ยังเด็ก เนื่องจากราชสำนักได้คัดเลือกเด็กที่มีแววฉลาดและมีต้นทุนทางกายภาพเพียงพอมาหัดละคร เจ้าจอมมารดาศรีใหญ่จึงได้ใช้ความสามารถเชิงละครไต่เต้าขึ้นมาจากเด็กหญิงสามัญชนมาเป็น “เจ้าคุณ” ได้ แต่เมื่อสามารถแปลงทุนทางกายภาพไปเป็นอำนาจทางเศรษฐกิจ อำนาจทางวัฒนธรรม และอำนาจทางสังคมจนสามารถขึ้นไปอยู่ในตำแหน่งเจ้าจอมมารดาได้แล้ว เจ้าจอมมารดาศรีอาจจะเห็นว่าไม่จำเป็นต้องรักษาร่างกายให้คงเดิมดังอุดมคติอีกต่อไป จึงปล่อยตัวให้อ้วนไปจนแก่ตาย

การปล่อยตัวของผู้หญิงเช่นนี้ ได้แสดงให้เห็นนัยยะของการยอมรับให้สามีไปมีภรรยาอื่นแต่โดยดีตามค่านิยมการอนุญาตให้ผู้ชายมีภรรยาได้หลายคน ซึ่งเป็นค่านิยมเรื่องรักต่างเพศที่เหมาะสมในสายตาผู้นำประเทศของสมัยนั้น

5.2.4 เจ้าจอมมารดาอัมพา

เจ้าจอมมารดาอัมพาหรืออัมพา กาญจหนา เป็นธิดาพระอินทรอากร เป็นชาวจีนเรียกกันว่าเจ้าสัวเตากระทะ เป็นเจ้าจอมที่ประสูติในประเทศจีน เมื่อวัยเยาว์ได้รับการเลี้ยงดูตามขนบธรรมเนียมของกุลสตรีจีน เช่น การมัดเท้า จนอายุได้ 8 ขวบจึงเดินทางมาเมืองไทย และทรงเป็นเจ้าจอมที่รัชกาลที่ 2 โปรดปรานมาก และมีโอรสธิดารวมกันมากถึง 6 พระองค์คือ พระองค์เจ้าชายปิตถา (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นภูบาลบริรักษ์) พระองค์เจ้าชายปราโมช (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนวรจักรธรานุภาพ) พระองค์เจ้าหญิงกัณฐา พระองค์เจ้าหญิงกัลยาณี และพระองค์เจ้าหญิงกนิษฐน้อยนารี (พระราชธิดาองค์สุดท้ายในรัชกาล)

แม้ว่าจะมีเชื้อสายจีนแท้ ๆ แต่การปฏิบัติตนในฐานะเจ้าจอมมารดานั้นเป็นไปตามระเบียบแบบแผนของกุลสตรีไทยอย่างเข้มงวด พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของท่านไว้ในหนังสือโครงกระดูกในตู้ มีความตอนหนึ่งว่า “. . .เจ้าจอมมารดาอัมพานั้น ผู้ใหญ่ที่เคยรู้จักท่านเล่าให้ฟังว่า ท่านเป็นคนเจ้าระเบียบเรียบร้อย การแต่งกายของท่านนั้น แต่งแบบนางในตลอดมาจนสิ้นชีวิต คือนุ่งผ้าจีบ และห่มสไบสีตามวันตลอดมา แม้แต่เมื่อชาววังนุ่งโจงเป็นสมัยนิยมขึ้นมาท่านก็มิได้นุ่งตาม. . .” (ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, 2540, น. 191) ส่วนทางด้านการละครท่านได้หัดละครผู้หญิงโรงใหญ่ไว้โรงหนึ่ง เป็นละครนอกในรัชกาลที่ 3 จัดเป็นครูละครที่มีคนนับถือและยำเกรงมากเพราะเป็นคนเจ้าระเบียบ ซึ่งตัวละครในสังกัดของท่านก็เป็นครูละครโรงอื่นอีกหลายโรง

จากการได้เป็นคนโปรดเพราะความเป็นกุลสตรีที่มีระเบียบเรียบร้อยของเจ้าจอมมารดาอำภานั้น เกิดการได้รับการขัดเกลาทางสังคมที่ผสมผสานกันระหว่างความเป็นผู้หญิงจีน ซึ่งความเป็นผู้หญิงจีนโบราณนั้น ปราณี วงษ์เทศ (2535, น. 87) กล่าวว่า

> ได้ถูกผู้ชายจีนในสังคมและวัฒนธรรมจีนเหยียดให้ต่ำต้อยโดยเปรียบให้เป็น “ส้วม” และสามารถซื้อขายให้กับผู้ชายคนใดคนหนึ่งที่ไม่เคยรู้จักมักจี่กันมาก่อนเลย หรือที่เรียกกันว่า “คลุมถุงชน” ทำให้ผู้หญิงจีนมีเพศภาวะที่สงบเสงี่ยม ขี้อาย เก็บเนื้อเก็บตัว ไม่มีปากเสียง เชื่อฟังผู้ชาย ผู้หญิงจีนจึงมีความอดทนสูงและเจ้าระเบียบเพื่อเป็นป้องกันตนให้ปลอดภัยจากการถูกเหยียดหยาม ทุบตี หรือกระทำทารุณต่าง ๆ จากครอบครัวของสามีตนจนกว่าจะมีลูกชายถึงจะเป็นที่ยอมรับ

สำหรับเรื่องการมัดเท้าก็เป็นการควบคุมผู้หญิงอย่างหนึ่งในวัฒนธรรมจีน จำกัดพื้นที่ให้ผู้หญิงอยู่แต่ในบ้าน โดยเฉพาะผู้หญิงในตระกูลที่ร่ำรวยและชนชั้นสูง (อย่างในกรณีเจ้าจอมมารดาอัมพา) แทบจะไม่มีโอกาสสัมผัสกับโลกภายนอก นอกจากญาติในครอบครัวเท่านั้น ร่างอารยะทางชีวภาพของผู้หญิงจีนจึงกำหนดให้มีเท้าเล็กเท่าดอกบัวตูม

เมื่อความเป็นกุลสตรีจีนของเจ้าจอมมารดาอัมพาได้ถูกผสมผสานเข้ากับความเป็นกุลสตรีชาววังแล้ว ผลลัพธ์ที่ได้คือ เพศภาวะที่ยอมจำนน เชื่อฟังสามี เป็นระเบียบเรียบร้อย ทั้งยังเป็นละครซึ่งเป็นเพศภาวะพิเศษอีกด้วย แสดงให้เห็นถึงความลงตัวระหว่างเพศภาวะของผู้หญิงทั้ง 2 ประเทศที่รับใช้ปิตาธิปไตยเหมือนกัน เจ้าจอมมารดาอำภาจึงได้กลายเป็นที่โปรดปรานมากของรัชกาลที่ 2 แม้จะได้รับบทเป็นนางกาญจหนาซึ่งเป็นเพียงตัวนางรองในเรื่องอิเหนา สังเกตได้จากการมีพระโอรสและพระธิดามากถึง 6 พระองค์

นอกจากนี้ ประเด็นที่แตกต่างและเป็นขั้วตรงข้ามกับเจ้าจอมมารดาศรีใหญ่ คือ เจ้าจอมมารดาอัมพาไม่ปล่อยเนื้อปล่อยตัว ถึงแม้ว่าจะมีลูกมา 6 คนแล้ว ยังสามารถรักษารูปร่างได้ดี ทำให้สวม Carapace ของนางในยุคจารีตคือนุ่งผ้าจีบและห่มสไบจนสิ้นชีวิต โดยไม่นุ่งโจงกระเบนตามยุคสมัยใหม่ (รัชกาลที่ 4-6)

อย่างไรก็ตาม กว่าที่จะก้าวมาสู่สถานภาพของเจ้าจอมมารดาได้ ต้องอาศัยความอดทนสูงมากจากการขัดเกลาตามเพศภาวะทั้งในแบบจีนและไทย รวมทั้งการขัดเกลาขั้นทุติยภูมิของความเป็นนางละคร เมื่อขึ้นมาเป็นใหญ่จึงไม่แปลกที่จะเป็นที่เคารพยำเกรงของบรรดานางในชั้นผู้น้อยต่าง ๆ ด้วยความเป็นคนเจ้าระเบียบดังที่ตนเคยถูกกระทำมา ซึ่งคล้าย ๆ กับเป็นการแก้แค้นของผู้หญิงที่กระทำกับผู้หญิงด้วยกันเองเพื่อให้ได้มาซึ่งความโปรดปรานจากผู้ชาย

5.2.5 เจ้าจอมมารดาเอมและเจ้าจอมอำพัน

เจ้าจอมมารดาเอม เป็นธิดาของพระยารัตนจักร (หงส์ทอง) เล่นเป็นตัวบุษบาคู่กับเจ้าจอมอำพัน มีพระโอรสคือ พระองค์เจ้าชายอรุณวงศ์หรือกรมหลวงวรศักดาพิศาล ต้นสกุล อรุณวงศ์

ส่วนเจ้าจอมอำพัน เป็นธิดาของเจ้าพระยารัตนาพิพิธ (สน) ต้นสกุล สนธิรัตน์ ซึ่งเป็นสมุหนายกในรัชกาลที่ 1 เจ้าจอมอำพันเป็นพระเอกคู่กับเจ้าจอมมารดาเอมที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ดังที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสเล่าไว้ว่า "ถึงทอดหลัง เมื่อทรงอิเหนาพระเอกนางเอกที่ออกชื่อระบือลือเล่า (ก็) แต่พันบุตรเจ้าพระยารัตนาพิพิธเป็นพระเอก (และ) เอมบุตรพระยาจักราราชมนตรีเป็นนางเอก" (ส. พลายน้อย, 2506, น. 309)

เจ้าจอมหม่อมละครทั้ง 2 ท่านนี้ จัดเป็นนางมหรสพที่ได้รับความโปรดปรานจากการแสดงเข้าคู่กันเป็นพระเอกนางเอก ซึ่งที่เป็นที่หมายปองดังในคำกลอนที่แสดงออกว่า "ใครพิศจิตเจียนบ้า บ่นเพ้อละเมอฝัน" ที่แฝงเร้นด้วยเรื่องทางเพศวิถี (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.3 มโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของนางมหรสพและความศักดิ์สิทธิ์, น. 72) อันเกิดจากการดูนางมหรสพหลาย ๆ คน ซึ่งแต่ละคนล้วนงาม ๆ ทั้งนั้น แต่ที่โดดเด่นที่สุดจะไม่พ้นผู้ได้รับบทพระเอกนางเอก เจ้าสำนักจึงปรารถนาที่จะครอบครองไว้ทั้งสองคน

5.3 นางมหรสพสมัยรัชกาลที่ 3

5.3.1 เจ้าจอมมารดาปุก

เจ้าจอมมารดาปุกหรือปุก เกนหลง เป็นธิดาของท่านเจ้าพระยารัตนาพิพิธ (สน สนธิรัตน์) ได้ฝึกหัดเป็นละครหลวงตั้งแต่รัชกาลที่ 1 และได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 3 มีพระธิดา 1 องค์ คือ พระองค์เจ้าหญิงจามรี

สะท้อนให้เห็นว่า แม้รัชกาลที่ 3 ทรงรังเกียจการละครแต่ก็ยังไม่วายที่จะมีคนโปรดเป็นนางละคร ซึ่งเป็นถึงเจ้าจอมมารดา เป็นการเน้นชัดถึงความเป็นอุดมคติ (Ideal type) ในสังคมยุคจารีตของนางมหรสพ

จากที่กล่าวมาทั้งหมดสามารถสรุปความสำเร็จของนางมหรสพในยุคจารีตได้ทั้งหมด 5 จุดด้วยกันคือ

จุดที่ 1 การผ่านกลไกการเลือกเฟ้นเข้ามาเป็นนางใน

จุดที่ 2 การมีความสามารถเชิงมหรสพจากการร่ำเรียนฝึกฝนจะทำให้มีสถานภาพที่มั่นคงยิ่งขึ้น

จุดที่ 3 เมื่อถวายตัวและมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับผู้ปกครองในจุดนี้ จะได้รับการสถาปนาหรือแต่งตั้งอย่างเป็นทางการ เช่น หม่อมห้าม นางสนม เจ้าจอม

จุดที่ 4 หากมี “หน่อเนื้อ” ให้กับผู้ปกครองเป็น “ราชธิดา” จะได้รับการสถาปนาเป็นเจ้าจอมมารดา

จุดที่ 5 หากมี “หน่อเนื้อ” ให้กับผู้ปกครองเป็น “ราชโอรส” จะมีความมั่นคงที่สุด เนื่องจากให้กำเนิดผู้สืบสันตติวงศ์ในโครงสร้างเชิงอำนาจแบบชายเป็นใหญ่

จะเห็นได้ว่าการขัดเกลาทางเพศภาวะจะทำให้ได้มาซึ่งจุดที่ 1 และ 2 โดยจุดที่ 2 จะได้รับการขัดเกลาให้มีคุณสมบัติของการเป็นนางมหรสพจนเป็นที่โปรดปรานแก่ผู้ปกครองและเข้ามาอยู่ในจุดที่ 3 ซึ่งในจุดนี้ แม้ว่าจะแสดงถึงความมั่นคงทางสถานภาพในระดับหนึ่ง แต่ผู้หญิงจะได้รับความกดดันในสถานภาพที่มีขึ้นก็ต้องมีตกหากไม่รับการโปรดปรานอย่างต่อเนื่อง และสถานภาพจะมั่นคงมากที่สุดเมื่อได้ก้าวเข้ามาอยู่ในจุดที่ 4 และจุดที่ 5 ดังนั้น เพศวิถีที่ก่อให้เกิดการสืบพันธุ์หรือการเป็นแม่ (Motherhood) จึงเป็นตัวที่ทำให้ช่องว่างหรือระยะห่างระหว่างผู้ปกครองกับผู้หญิงที่เข้ามาถวายตัวนั้นลดลง ส่งผลให้สถานภาพของผู้หญิงสูงขึ้นอย่างรวดเร็ว อีกทั้งยังเป็นการรักษาสายเลือดบริสุทธิ์ของราชวงศ์ อันนำไปสู่การสร้างเครือข่ายทางอำนาจ

แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องควบคุมจิตใจให้แสดงออกผ่านร่างอารยะด้วยการแลกเปลี่ยนกับการถูกจารีตหรือกฎเกณฑ์ของราชสำนักที่ควบคุมอยู่ทั้งร่างกายและจิตใจ เพราะการเข้าใกล้อำนาจอันนำมาซึ่งการยอมรับนับหน้าถือตาในสังคมจะผกผันกับการสูญเสียความเป็นปัจเจกบุคคลของผู้หญิง ถ้าหากควบคุมร่างกายและจิตใจไม่ได้เมื่อใด สถานภาพก็จะถูกบั่นทอนอย่างรวดเร็วและรุนแรง

นอกจากนี้การเข้าสู่ความสำเร็จของนางมหรสพทั้ง 5 จุดดังกล่าว ยังเป็นการบ่มเพาะอำนาจของผู้ปกครองและขุนนางผู้ถวายอีกด้วย คือถ้านางมหรสพประพฤติตัวดีจนเป็นที่โปรดปรานก็จะส่งผลต่อความเจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงานและความสัมพันธ์ทางเครือญาติจะเริ่มเกิดขึ้นในจุดที่ 3 และจะกระชับแนบแน่นในจุดที่ 4 และ 5

สำหรับตัวผู้ปกครองการมีภรรยาเป็นนางในที่ดีจะมีภาพลักษณ์ที่ทรงดำรงพระราชอิสริยะยศได้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้นอัตลักษณ์โดยรวมของนางมหรสพในยุคจารีตนี้จะเหมือนกับนางในหรือนางบำเรอที่กล่าวถึงในตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ดังนี้

> . . .อันว่านางบำเรอทั้งหลายนั้นล้วนแต่ทรงลักษณะวิลาสลออเอี่ยมชำนาญในการบำรุงบำเรอพระราชหฤทัยสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินสิ้นกาละทุกเมื่อ จะว่าข้างรูปร่างก็งามเหมือนหล่อเหลาเกลากลึง จะว่าข้างทรวดทรงก็งามประหนึ่งนางกินนร จะดูดวงพักตร์ลักขณาก็งามเพราพริ้มยิ้มแย้ม จะพิศผิวพรรณวรรณะก็เป็นนวลเหมือน

> นวลจันทร์ จะดูจริตกิริยาก็งามละไมละม่อมพร้อมพริ้ง จะฟังสำเนียงเสียงเจรจาก็เสนาะเพราะจับจิต จะตกแต่งกายานุ่งห่มก็งามสมดูคมขำ จะใกล้เคียงกับผู้ใดก็หอมกลิ่นเสาวคนธรวยรื่น บ้างก็สันทัดในการสังคีตดีดสีขับไม้มโหรีพิณพาทย์แพนซอกลองชวา บ้างก็ชำนาญในการบรรเลงเพลงขับร้องสำเนียงเสียงอ่อนหวานโหยหวนยวนฤทัย บ้างก็เรียนรู้ฟ้อนรำบทบาทเป็นน่าชม อ่อนระทวยทอดกรงามดังเทพสุรางค์รำถึงเพลาบำเรอก็พรักพร้อมไม่ขาดหน้า. . . (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2457, อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2539, น. 106)

เมื่อร่างอารยะของนางมหรสพในราชสำนัก เป็นแหล่งรวมแห่งความเป็นสุดยอดกุลสตรีไทยในยุคนี้ นางมหรสพจึงไม่สามารถพัฒนาร่างอารยะไปสู่กระบวนการที่ 3 ตามแนวคิดของ Elias ได้คือ การสร้างอาณาบริเวณให้แก่ร่างกายและอัตลักษณ์ด้วยจิตสำนึกจากตนเอง นางมหรสพไม่สามารถมองตนเองในฐานะปัจเจกบุคคลได้ เพราะราชสำนักได้ยกย่องให้เจ้าสำนักเป็น “เจ้าชีวิต” และโยงความสำคัญของการแสดงมหรสพเข้ากับสิ่งศักดิ์สิทธิ์คือ “ห้ามล้างครู” แต่เบื้องหลังกลับแอบแฝงไปด้วยการใช้มหรสพในตอบสนองความต้องการต่าง ๆ ทางโลกียสุขทั้งทางกาย (รูป รส กลิ่น เสียง) ทางจินตนาการเพ้อฝัน ตลอดไปจนถึงความต้องการทางเพศ

ดังนั้น ส่งผลให้นางมหรสพในยุคนี้ต้องตกเป็นวัตถุแห่งเสน่ห์หาและรัญจวนใจต่าง ๆ คือ วัตถุทางเพศ วัตถุแห่งความบริสุทธิ์ วัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข และวัตถุแห่งเสน่ห์อันลี้ลับ (ดูรายละเอียดในบทที่ 2 หัวข้อที่ 5. แนวคิดเรื่องร่างกายและเรื่องทางเพศในสังคมศักดินาและสังคมสมัยใหม่แบบผู้ชายเป็นใหญ่, น. 34) อย่างสยบยอมและไม่มีข้อสงสัยภายใต้อัตลักษณ์ของกุลสตรีที่ดูสูงส่งในยุคนี้