บทที่ 5

ยุคสมัยใหม่ (สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 6)

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นี้จัดว่าเป็นยุคสมัยแห่งการปฏิรูป ซึ่งเกิดจากแนวคิดของพระองค์เองเพื่อให้เท่าทันตะวันตก พระองค์จึงทรงเป็นพระเจ้าแผ่นดินและผู้นำคณะก้าวหน้าไปพร้อม ๆ กัน

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือ ด้านการเมืองเริ่มวางรากฐานประชาธิปไตย ด้านศาสนาก็เริ่มตัดความเชื่อเรื่องโชคลางต่าง ๆ ที่ผูกพันกับพุทธศาสนาในไทยมาเป็นเวลาหลายร้อยปี เปลี่ยนความเชื่อเหล่านี้ว่าเป็นเรื่องพิสูจน์ไม่ได้ ขัดกับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์

ด้านเศรษฐกิจอนุสนธิสัญญาเบาริงที่ไทยทำกับอังกฤษทำให้ไทยเปิดประตูธุรกิจส่งออก และการค้าแต่เดิมซึ่งเคยติดต่อกับจีนต้องเปลี่ยนไปให้ความสำคัญกับชาติตะวันตก จากการค้าแบบผูกขาดก็กลายเป็นการค้าเสรี และเกิดระบบเจ้าภาษีนายอากร

สำหรับเรื่องการเก็บเงินค่าภาษีอากรนั้น ในรัชกาลที่ 4 มีการเก็บภาษีใหม่ ๆ หลายชนิด เช่น ภาษีโรงเรือน ภาษีการพนัน และที่เกี่ยวข้องกับนางมหรสพคือ “ภาษีโขนละคร” (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 1. การเปลี่ยนแปลงทางมหรสพหญิงในรัชกาลที่ 4, น. 99)

เมื่อรัชกาลที่ 4 ทรงมีแนวคิดที่ต้องการให้สยามประเทศดูเป็นประเทศที่มีอารยะ ประกอบกับการเก็บภาษีโขนละคร ได้ส่งผลสำคัญต่อมหรสพหญิงด้วยเช่นกันคือ เริ่มจากทรงมีพระราชประสงค์ให้ละครไทยเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาประเทศ ทำให้เกิดการก่อรูปของละครในระบบทุนนิยมแบบปิตาธิปไตย โดยมีประกาศอนุญาตให้เอกชนมีละครผู้หญิงไว้ในครอบครองได้ จากที่เคยเป็นของต้องห้ามและสงวนไว้เป็นเครื่องราชูปโภค

ต่อมาเมื่อเอกชนนิยมเล่นละครผู้หญิงกันมากขึ้น รัชกาลที่ 4 ได้ทรงออกประกาศตั้งพิกัดภาษีโรงละครขึ้นมา ค่านิยมการแสดงละครนอกวังจึงเปลี่ยนไปจากเดิมนิยมผู้ชายเล่นเปลี่ยนมาใช้ผู้หญิงเล่นแทน อันเป็นการเปิดเสรีในการแสดงละคร คณะละครเอกชนต่าง ๆ จึงได้นำหลักการคัดเลือกนางละครและหลักการแสดงละครผู้หญิงแบบราชสำนักมาใช้ในการสร้างศิลปะและสร้างรายได้เข้าสู่คณะ

อย่างไรก็ตาม เมื่อละครผู้หญิงของหลวงได้เผยแพร่สู่สาธารณะ ก็ส่งผลให้วิถีชีวิตของนางมหรสพมีความแตกต่างหลากหลายภายในมากขึ้น

1. การเปลี่ยนแปลงทางมหรสพหญิงในรัชกาลที่ 4

ในรัชกาลที่ 4 ได้กลับมามีละครผู้หญิงในราชสำนักขึ้นอีกครั้งหนึ่งหลังจากที่ยกเลิกไปในรัชกาลที่ 3 บรรดาคณะละครเอกชนที่แอบแสดงเลียนแบบต่างพากันหยุดแสดง เนื่องจากกลัวว่าจะเป็นการแข่งพระบารมี แต่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเกรงว่าจะเกิดความเสียหายต่อการละครไทย เพราะทรงเล็งเห็นว่าละครไทยเป็นสิ่งที่เชิดหน้าชูตาประเทศ โดยพระองค์โปรดให้ออกประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงในปี พ.ศ. 2398 แต่ยังคงห้ามเรื่องเครื่องแต่งกายละครที่เลียนแบบของสูง ดังนี้

<u>ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง</u>

ด้วยพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหารพลเรือนในพระบรมมหาราชวังและบวรราชวังให้รู้จงทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย มีลครผู้หญิงแต่ในวังหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดลครผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละครผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดลคร เปนแต่ว่าทรงแข่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบ ๆ อยู่กันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นลครผู้ชายผู้หญิงก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีลครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เปนเกียรติยศแผ่นดิน เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าละครในหลวงมีขึ้น ก็หาใครเล่นละครเหมือนอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดแลชอบอยู่ การอันนี้มิทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้างก็จะได้โปรดให้หาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลบ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกแต่รัดเกล้ายอดอย่าง ๑ เครื่องแต่งตัวลงยาอย่าง ๑ พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่าง ๑ เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่าง ๑ แล้ว อย่าให้ฉุดบุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่สมัครเข้ามาเปนละคร ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่าง ๑ ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด. . .

ประกาศมา ณ วันอังคาร เดือน ๙ แรม ๗ ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก

(ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547, น. 77-78)

จากการประกาศครั้งนี้ทำให้เกิดละครผู้หญิงอย่างแพร่หลายในคณะละครเอกชนต่าง ๆ โดยเฉพาะ คณะละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งเคยมีละครไว้เพื่อประดับเกียรติยศและเพื่อความบันเทิงเฉพาะตนนั้น ก็เริ่มคิดหาประโยชน์จากการรับจ้างแสดงละครผู้หญิงของตน บทบาทของนางมหรสพจึงมิได้เป็นเพียงเพื่อใช้ปรนนิบัติเจ้าของตัวเธอแต่เพียงผู้เดียว ยังมีหน้าที่ปรนนิบัติ (หมายถึงการแสดงมหรสพให้ผู้อื่นดู) คนดูทั่วไปโดยเน้นการให้ความบันเทิงเพื่อตอบสนองจินตนาการที่คนดูทั่วไปไม่เคยสัมผัสมาก่อน โดยทุกคนสามารถเข้าชมละครผู้หญิงได้หากมีเงินจ่ายค่าเข้าชม

เจ้าของคณะได้มีผลประโยชน์จากการจัดการแสดงละครผู้หญิงอย่างมาก ทำให้เกิดการตั้งพิกัดภาษีโขนละครขึ้น ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 359) กล่าวว่า

> อันเหตุที่ละครเล่นหาประโยชน์ได้ในรัชกาลที่ 4 มากกว่าแต่ก่อนนั้น ก็เนื่องด้วยพระราชทานอนุญาตให้หัดละครผู้หญิงกันได้ทั่วไป เพราะแต่ก่อนละครผู้หญิงที่เล่นให้ประชาชนดูมีแต่ละครหลวง (หรือละครวังหน้าเมื่อในรัชกาลที่ 3) นาน ๆ จะมีครั้งหนึ่ง ถึงมีราษฎรก็ไม่ใคร่จะได้โอกาสดูทั่วถึงกัน ครั้นละครผู้หญิงมีขึ้นแพร่หลาย ราษฎรดูได้ง่ายก็ชอบใจดู เจ้าของงานที่อยากจะให้งานของตนครึกครื้น ตลอดจนนายบ่อนเบี้ยที่อยากจะให้ราษฎรไปบ่อนให้มาก ต่างก็หาละครผู้หญิงไปเล่น ละครได้รับงานบ่อย ๆ เจ้าของคณะละครก็ได้ผลประโยชน์มากขึ้น เพราะฉะนั้นจึงโปรดให้ตั้งภาษีละครขึ้น เมื่อปีมะแม พ.ศ. 2402 อ้างเหตุในท้องตราว่า เพราะเห็นเจ้าของละครทั้งปวงได้ผลประโยชน์มาก ควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้าง เหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ จึงโปรดให้ตั้งภาษีขึ้น เรียกว่า ภาษีโขนละคร จีนนิ่มได้เป็นขุนสัมมัชชาธิการเจ้าภาษีคนแรก รับผูกภาษีละครในจังหวัดกรุงเทพฯ หัวเมืองอีก 26 เมือง เป็นเงินหลวงปีละ 4,400 บาท

ในระบบเจ้าภาษีนายอากรนั้น ทางราชการมักมอบหมายให้เอกชนรับเหมาไปจัดการเก็บส่งรัฐ โดยที่เอกชนได้ผลประโยชน์ด้วย ซึ่งพ่อค้าชาวจีนมักเป็นผู้ได้ประมูลงานนี้ และได้รับบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางอีกด้วย หรือเรียกว่าเจ้าภาษี โดยนัยยะนี้ กิจกรรมมหรสพหญิงได้พัฒนาจากราชสำนักไปสู่สาธารณะควบคู่ไปกับกิจการมหรสพของไพร่ เช่น ละครชาตรี ละครเสภา เพลงพื้นบ้านต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งมักจะแสดงตามฤดูกาลหลังเก็บเกี่ยวหรือเทศกาลงานต่าง ๆ ทางศาสนาที่สำคัญคือ ทำให้เกิดค่านิยมทางเพศภาวะใหม่ขึ้นมาคือ “ผู้หญิงเล่นละครได้ดีกว่าผู้ชาย” ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 358) กล่าวว่า

> อันเหตุที่ละครผู้ชายเปลี่ยนเป็นละครผู้หญิงไปโดยมากนั้น เพราะเมื่อหัดละครผู้หญิงกันได้โดยเปิดเผย ความปรากฏว่าหาเด็กผู้หญิงเป็นละครได้ง่ายกว่าหาเด็กผู้ชาย ประการ ๑ หัดละครผู้หญิงค่าใช้จ่ายน้อยกว่าหัดละครผู้ชาย เพราะละครผู้หญิงเย็บ

> ปักเครื่องแต่งตัวได้เองเป็นต้นนั้นประการ ๑ และผู้ที่มีงานต่าง ๆ พอใจหาละครผู้หญิงไปเล่น เพราะประชาชนชอบดูละครผู้หญิงด้วยอีกประการ ๑ ด้วยเหตุเหล่านี้ จึงมีผู้นิยมหัดละครผู้หญิงมากขึ้นโดยลำดับ. . .

อย่างไรก็ตามการนิยมใช้ผู้หญิงเล่นละครนี้กลับไม่เป็นผลดีต่อผู้หญิงเลย เพราะเจ้านายและขุนนางที่เป็นเจ้าของคณะละครได้ใช้อำนาจบารมีไปบังคับฉุดคร่าผู้หญิงชาวบ้านมาเป็นนางละครของตน อันเนื่องมาจากการเกิดระบบทุนนิยมแบบปิตาธิปไตย ที่ผู้ชายกุมอำนาจทางเศรษฐกิจ ซึ่งต้องการดูผู้หญิงเล่นละคร เพราะถูกใจผู้ชายมากกว่าที่ผู้ชายดูกันเอง อีกประการหนึ่งคือ ค่านิยม “เจ้าว่างามก็ว่างามตามเจ้า” ของคนไทยทุกยุคทุกสมัยที่นิยมสิ่งบริโภค อุปโภครวมทั้งศิลปและวิถีการดำเนินชีวิตแบบเจ้าและชนชั้นสูง เพื่อแสดงความมั่งคั่งและการได้เลื่อนฐานะทางสังคม

จากการที่ผู้ชายครองเวทีในมหรสพไพร่ได้กลายมาเป็นผู้หญิง แม้กระทั่งละครร้องตลอดไปจนถึงละครเพลงก็ใช้ผู้หญิงเป็นพระเอก ในขณะที่ผู้ชายคงรักษาอาชีพของตนไว้ได้แต่เพียงการแสดงโขน การละเล่นของหลวงและการละเล่นพื้นบ้านบางชนิดเท่านั้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น. 375) นับเป็นกรณีพิเศษอย่างหนึ่งของวิวัฒนาการทางมหรสพไทย ดังรูปของละครคณะบุศยมหินทร์ที่ปรากฏอยู่ ดังนี้

ภาพที่ 2

ละครคณะบุศยมหินทร์ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

ที่มา: “รัฐบาลจอมพล ป. ส่งเสริมหรือย่ำยีดนตรีไทย,” โดย ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, *ศิลปวัฒนธรรม, 20*(11), น. 119.

จากรูป สังเกตได้ว่าผู้รำละครจะเป็นผู้หญิงทั้งหมดทั้งพระ นาง ยักษ์ เจ้าเงาะและตัวประกอบอื่น ๆ ส่วนนักดนตรีล้วนเป็นผู้ชาย ดังนั้น โดยมุมมองทางสตรีศึกษา ร่างกายผู้หญิงจึงเป็นที่ต้องการของชนชั้นที่มีอำนาจ และเกิดค่านิยมที่ว่าร่างกายผู้หญิงมีความสามารถเหนือกว่าผู้ชายในเชิงละครคือรำได้อ่อนช้อยสวยงามกว่า และยังเย็บชุดละครได้เอง อันเป็นเพศภาวะของการเป็นแม่บ้านที่มีอยู่เดิม เป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย ร่างกายผู้หญิงได้เปรียบเมือนสินค้าที่นำพารายได้มหาศาลให้แก่คณะละคร ส่งผลให้เกิดการฉุดคร่าลูกหลานชาวบ้านมาหัดเป็นนางละครในคณะตนจนเป็นที่เดือดร้อน ชาวบ้านบางคนถึงกับทำลายร่างกายผู้หญิงไม่ให้เหลือทุนทางกายภาพเพียงพอที่จะไปเป็นนางละคร เช่น บางคน “ให้ลูกสาวหยอดยาให้ตาบ่วย ทำเป็นแผลเอายากัดทาให้ป่วยไม่รู้หายจนกลายเป็นมะเร็ง หรือแกล้งให้ลูกสาวทำมารยาว่าเป็นง่อยเปลี้ยเสียจริต” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2495, น. 6) ซึ่งธรรมเนียมนี้ รัชกาลที่ 4 ทรงเล็งเห็นว่าเป็น “ธรรมเนียมชั่วร้าย” ภายใต้แนวคิดแห่งความเป็นอารยะของพระองค์ จึงทรงออกประกาศห้ามธรรมเนียมชั่วร้ายเหล่านี้ว่า

> โปรดเกล้าให้หมื่นวิลัยในวัดบวรนิเวศน์ตีพิมพ์ศิลาเป็นหมายประกาศออกห้ามเลิกธรรมเนียมเจ้านายจับเด็กไทยมาหัดโขนละคร แลห้ามไม่ให้จับบุตรีจีนมาหัดงิ้ว ห้ามไม่ให้ฉุดหญิงมาเป็นหม่อมห้ามดุจครั้งกรุงเก่าต่อไป ห้ามไม่ให้ประพฤติเช่นนี้เป็นอันขาดทีเดียว ด้วยทรงพระราชดำริเห็นว่าเป็นธรรมดามนุษย์บุตรย่อมเป็นที่รักของบิดามารดาทุกชาติทุกภาษา ทั้งผู้ดีและไพร่เสมอกัน เมื่อเจ้านายไปฉุดบุตรของราษฎรมาหัดโขนละครเป็นหม่อมห้ามนั้น ฝ่ายบิดามารดาวงศาคณาญาติของเขาก็เป็นที่คับแค้นใจหนักหนา แต่ว่าเขาเป็นไพร่พูดจาทุ่มเถียงไม่ได้ด้วยมีอำนาจน้อย ก็ต้องพลอยนิ่งไปเพราะกลัวอำนาจใหญ่ ถ้าหากจะมีผู้หนึ่งผู้ใดมีอำนาจใหญ่กว่าเจ้า เขาจะมาทำกับเจ้าเหมือนเจ้าทำกับราษฎรไพร่นั้น เจ้านายเหล่านั้นก็จะได้รับผลแห่งความโทมนัสน้อยใจเหมือนกัน เพราะฉะนั้นแบบแผนอย่างธรรมเนียมเจ้านายในกรุงเก่า มีอำนาจจับเด็กจับหญิงซึ่งเป็นเพื่อนมนุษย์ร่วมชาติเดียวกันหาควรไม่ คิดไปดูเหมือนธรรมเนียมโจรป่าหามีเมตตาจิตแก่กันแลกันไม่ ธรรมเนียมเช่นนี้มาจากกรุงเก่า เป็นอย่างธรรมเนียมชั่วร้ายเหลือเกิน ไม่สมควรจะประพฤติเลย เพราะฉะนี้จึงได้หมายประกาศสั่งให้ยกเลิกธรรมเนียมนี้เสียโดยเด็ดขาด (ประยุทธ สิทธิพันธ์, 2505, น. 311)

จากประเด็นดังกล่าว สะท้อนให้เห็นความเป็นยุคบุกเบิกการเคลื่อนไหวเรื่องสิทธิสตรีได้เป็นอย่างดี ซึ่งหลังจากการประกาศยกเลิกธรรมเนียมฉุดคร่าผู้หญิงมาหัดละคร ต่อมาได้ทรงวินิจฉัยชี้ขาดกรณีอำแดงเหมือนกับนายริดโดยออกพระราชบัญญัติลักษณะลักพา พ.ศ. 2408 ให้ผู้หญิงมีสิทธิเลือก “ผัว” ได้ตามชอบใจ และประกาศยกเลิกพระราชบัญญัติเรื่องผัวขายเมีย บิดาขายบุตร

ในปลายรัชกาลเมื่อ พ.ศ. 2410 อีกด้วย ผู้หญิงจึงเริ่มมีสิทธิในการต่อรองเงื่อนไขความสัมพันธ์กับผู้ชายได้บ้างเล็กน้อยเมื่อเทียบกับในยุคจารีตที่ไม่มีอำนาจในการต่อรองใด ๆ เลย

อย่างไรก็ตามค่านิยมเรื่องรักต่างเพศในราชสำนักก็ยังคงเป็นผัวเดียวหลายเมีย (polygamy) เหมือนเดิม คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงมีพระชายาหลายคนตามธรรมเนียมเดิม คือ 34 พระองค์ และพระราชโอรสธิดาจำนวนทั้งหมด 82 พระองค์

สำหรับเจ้าของคณะละครเอกชนต่าง ๆ เมื่อมหรสพเอกชนต่าง ๆ ได้จัดการแสดงออกสู่สาธารณะ เจ้าของคณะยังมีความพยายามที่จะครอบครองนางมหรสพไว้เหมือนเดิมเช่นเดียวกันกับในราชสำนัก อีกทั้งนางมหรสพได้มีหน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือปรนนิบัติคนดูด้วยการให้ความบันเทิงและตอบสนองจินตนาการในแบบที่เจ้าเคยได้รับในพื้นที่ส่วนตัว โดยมหรสพที่เกิดใหม่จากการแข่งขันทางเศรษฐกิจนี้ไม่ว่าจะเป็นละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง ลิเก และละครเพลง ล้วนรับอิทธิพลจาก “การใช้ผู้หญิงแสดงล้วน” จากราชสำนัก

นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงทางมหรสพไทยนี้ได้เข้าสู่ความเป็นปัจเจกชนนิยม (individualism) ที่เอกชนมีเสรีภาพเต็มที่ทางเศรษฐกิจเพื่อสะสมทุนเป็นเจ้าสมบัติ ซึ่งเจ้าสมบัติในที่นี้คือ เจ้าของคณะละครเอกชนและเจ้าภาษีที่มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลายซึ่งเป็นผู้ชาย และสมบัติก็คือเงินและผู้หญิงนั่นเอง

2. มหรสพหญิงกับการช่วงชิงพื้นที่ความเป็นใหญ่จากผู้ชาย

การช่วงชิงพื้นที่ความเป็นใหญ่จากผู้ชายในมุมมองสตรีนิยม คือ การเป็นใหญ่ของผู้ชายในพื้นที่สาธารณะและในพื้นที่ทางศิลปะ ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตจากประวัติของมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ ในยุคสมัยใหม่นี้ได้แก่ มโหรีหญิง ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง ลิเก และภาพยนตร์ (ดูรายละเอียดในภาคผนวก) ได้เกิดปรากฏการณ์ที่ผู้ชายต้องการจะริเริ่ม ครอบครองและควบคุมศิลปะรวมถึงตัวนางมหรสพในสังกัด ส่วนผู้หญิงมีบทบาทเป็นเพียงผู้ร่วมงาน ผู้แสดงสืบสานงานละครต่อจากผู้ชาย และถูกครอบครองเป็นภรรยา

เริ่มจาก “มโหรีหญิง” ได้เปลี่ยนมาใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงในกระแสหลักแทนผู้หญิง ทั้งนี้เป็นผลมาจากการนิยมละครผู้หญิงจากประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงในรัชกาลที่ 4 บรมครูทางดนตรีไทยตามนัยประวัติจะมีผู้ชายเป็นพื้น

แม้ว่าวงมโหรีหญิงจะเสื่อมความนิยมในกระแสหลักไปแล้ว แต่เจ้าสำนักก็ยังคงครอบครองนางมโหรีฝีมือดี ๆ ไว้เป็นภรรยาอีกมากมาย โดยนางมโหรีคนสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาเป็นกรณีศึกษาครั้งนี้ได้แก่ เจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล, เจ้าจอม ม.ร.ว สดับ ลดาวัลย์, นางเจริญ

พาทยโกศล (จากวังบ้านหม้อ) (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 141) ทั้งนี้เนื่องจากนางมโหรียังเป็นที่จับจ้องอยู่เหมือนเดิม ที่ชัดเจนที่สุดคือ เป็นวัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of sensuality) ที่ตอบสนองเจ้าสำนักผ่านทางหูด้วยการบรรเลงขับกล่อม จนเกิดจินตนาการและมีความปรารถนาอยากจะครอบครองผู้หญิงที่เป็นต้นเสียง

ส่วนละครผู้หญิงยังคงใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงในกระแสหลักอยู่ท่ามกลางกระแส “นาฏยพานิช” โดยการออกแบบตัณหาจะเริ่มมีการใช้ปัจจัยเชิงพานิชเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งมีเป้าหมายหลัก 2 ประการคือ เพื่อให้บรรลุความปรารถนาที่อยากให้สิ่งใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นในศิลปะ และเป้าหมายทางเศรษฐกิจ ทั้งนี้จัดเป็นการพัฒนาละครผู้หญิงในราชสำนักให้มีรูปแบบแปลกใหม่ โดยผู้แสดงไม่ได้มีความสามารถเพียงแค่การรำอย่างเดียว จะต้องมีความสามารถทางการร้องด้วย ในขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างความตื่นตาตื่นใจและดึงดูดคนดูด้วยการนำเสนอการแสดงละครผู้หญิงรูปแบบใหม่เพื่อสร้างรายได้ให้แก่คณะของตน

แต่มหรสพที่เกิดใหม่ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเกิดจากวังเล็กหรือคณะละครเอกชนล้วนเกิดจากการคิดค้นของผู้ชายทั้งสิ้น เพราะผู้ชายมีการศึกษาหรือมีความรู้หนังสือดีกว่า เช่น พระยามหินทรศักดิ์ธำรง ผู้คิดค้นละครพันทางและเจ้าของโรงละครปริ้นซ์ เธียเตอร์ได้นำวรรณคดีจากพงศาวดารต่างชาติมาแสดง, เจ้าพระยาเทเวศรฯ ได้คิดค้นการแสดงละครดึกดำบรรพ์จากการไปดูโอเปร่าที่ยุโรป, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนำเค้าการแสดงของละครพันทางและละครดึกดำบรรพ์มาผสมผสานกับละครบังสะวัน (Malay opera) ที่เข้ามาเล่นในกรุงเทพฯ พระยาเพชรปราณีเป็นผู้ริเริ่มการแสดงลิเกด้วยการผสมผสานการละเล่นสวดคฤหัสถ์กับสวดยิเกหรือสวดแขก เป็นต้น สะท้อนให้เห็นถึงโลกทัศน์ของชายไทยผู้มีการศึกษาที่กว้างขึ้น ก้าวสู่ความเป็นสากล และมีการหยิบยืมถ่ายเททางวัฒนธรรมแห่งความเป็นสยามกับความเป็นนานาชาติ

สำหรับผู้หญิง แม้ว่าผู้หญิงจะเป็นทั้งบรมครูและผู้แสดงมาก่อน แต่กลับมีฐานะอย่างมากแค่เพียงผู้ปรับปรุงและประดิษฐ์ท่ารำหรือสืบสานงานละครต่อจากผู้ชายเท่านั้น เช่น หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ หรือหม่อมต่วนในกรมพระนราฯ เป็นผู้ช่วยแต่งเพลงในละครร้อง, หม่อมพร้อม ในกรมพระนราฯ นางเอกเรื่องสาวเครือฟ้าผู้มีชื่อเสียงแห่งยุค, หม่อมเข็ม กุญชร ในเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำและควบคุมการฝึกหัดละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

สะท้อนให้เห็นว่า ฐานะของผู้หญิงผู้ช่วยในการสร้างงานศิลปะ ส่วนใหญ่จะอยู่ในฐานะภรรยาของเจ้าของคณะ ทั้งนี้การให้ผู้หญิงมาทำหน้าที่สานประโยน์และฝึกหัดผู้หญิงให้เป็นละครจัดว่าเป็นเรื่องยากเอาการอยู่ และการที่จะผูกมัดผู้หญิงไว้ใช้งานในคณะของตนไว้ให้ได้ จึงต้องใช้วิธีการ “ครอบครองเป็นภรรยา” อันเป็นหนทางที่ผูกมัดผู้หญิงได้ดีที่สุด (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.1 การครอบครองนางมหรสพ, น. 106)

นอกจากมหรสพของเอกชนจะได้รับการออกแบบให้อยู่ใน “สภาวะที่เหนือกว่าและดีกว่าเดิม” มากกว่าพอใจกับสภาพที่เป็นอยู่ด้วยการ “เดินตามเจ้า” โดยการปรับเปลี่ยนรูปแบบเข้าหาละครผู้หญิงแบบหลวงที่มีอยู่เดิม และใช้ผู้หญิงแสดงมากขึ้นจากการนิยมใช้ผู้ชายแสดงล้วน

อีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญคือ ผู้นำประเทศในยุคสมัยใหม่นี้มีวิสัยทัศน์ที่กว้างขึ้นจากการเปิดรับตะวันตก แต่ทัศนคติในการเป็นผู้นำของผู้หญิงยังไม่ได้รับความไว้วางใจแม้แต่น้อย ทั้ง ๆ ที่ผู้หญิงเองก็มีความสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะได้เหมือนกันแต่มักจะได้รับการมองข้าม ดังจะเห็นได้จากทัศนคติของเจ้านายในยุคนั้น เช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ทรงพระนิพนธ์ “คำอธิบาย” หนังสือเรื่องนางนพมาศหรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ซึ่งตัวเอกเป็นผู้หญิงที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงในการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมจากปณิธานที่ว่า

> “ข้าน้อยผู้ชื่อว่านพมาศ จะตั้งใจทำกิจการให้มีชื่อเสียงปรากฏอยู่ในแผ่นดินให้จงได้” พระองค์ก็มิได้ทรงกล่าวถึงประเด็นนี้ไว้เลย กลับทรงให้ความสำคัญแก่หนังสือเรื่องนี้ในแง่ที่ว่า เป็นหนังสือที่ “พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์แทรกไว้ตอน ๑ เปรียบเทียบกิริยาอาการของข้าราชการฝ่ายในเป็นเชิงบริภาษ” พระนิพนธ์ “คำอธิบาย” หนังสือเรื่องนางนพมาศ จึงไม่เพียงแต่ละเลยที่จะทำให้ผู้อ่านมองเห็นศักยภาพในเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมของผู้หญิงเท่านั้น ยังทำให้ผู้อ่านมุ่งที่จะได้รับรู้ความบกพร่องในด้านต่าง ๆ ของผู้หญิงจนกระทั่งถูกพระมหากษัตริย์ทรง “บริภาษ” อีกด้วย (สายชล สัตยานุรักษ์, 2546, น. 283)

จากทัศนคติดังกล่าว ส่งผลให้ผู้หญิงดูเหมือนจะหมดศักยภาพในเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ เป็นได้แค่เพียงนางมหรสพที่เป็นสมบัติของทั้งส่วนบุคคลและสาธารณะหรือเจ้าของคณะละครที่สืบสานงานต่อจากผู้ชาย รวมไปถึงหมดศักยภาพในการเป็นผู้นำทั้งทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในระบบโครงสร้างสังคมแบบปิตาธิปไตย

สะท้อนให้เห็นว่า แม้ประเทศสยามเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกผ่านทางชนชั้นสูง แต่จะรับในส่วนที่ไม่ลดทอนอำนาจชายเป็นใหญ่ที่มีมาตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมสถานภาพและอำนาจของผู้ชายอีกด้วย

3. วิถีชีวิตนางมหรสพในยุคสมัยใหม่

นับตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นไป ได้เกิดละครชนิดใหม่ที่มีวิวัฒนาการมาจากละครผู้หญิงของหลวงมากขึ้น ส่งผลให้การตั้งคณะละครขยายไปสู่วังเล็กและเอกชนอย่างแพร่หลาย นางมหรสพต้องมีความสามารถทั้งทางการร้องและการรำ อีกทั้งยังมีวิถีชีวิตที่หลากหลายมากขึ้น ตั้งแต่นางละครในวังเล็กหรือชนชั้นสูงที่สามารถเลื่อนสถานภาพไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามได้ ไปจนถึงนางละครอื่นที่มีวิถีชีวิตที่รันทดจากการถูกฉุดคร่า ดังจะเห็นได้จากการประกาศห้ามฉุดคร่าลูกสาวชาวบ้านในรัชกาลที่ 4 ที่กล่าวไปแล้ว หรือไม่ก็เป็นบิดามารดา ผู้ปกครองที่มีฐานะปานกลางหรือค่อนข้างจะขัดสนนำบุตรธิดาหรือหลานมาฝากเรียนกับคณะละครเอกชน

จากระบบการ “นำเข้า” นางมหรสพของคณะเอกชนลักษณะนี้เอง อาจจะเป็นที่มาของสำนวนไทยว่า “เต้นกินรำกิน” (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2545, น. 69) ซึ่งมีนัยยะของการดูแคลนอย่างมาก ถือว่านางมหรสพหรือผู้แสดงมหรสพเป็นพวกคนชั้นต่ำ อำนาจน้อย ในขณะเดียวกัน อัตลักษณ์ของนางมหรสพจะพัฒนาจากการเป็นบุคคลที่มีเจ้าของกลายเป็นบุคคลสาธารณะเพิ่มขึ้น โดยปรากฏการณ์นี้จะชัดเจนที่สุดในยุคมหรสพผ่านสื่อ ซึ่งจะกล่าวต่อไป

3.1 การครอบครองนางมหรสพ

การครอบครองนางมหรสพในที่นี้ หมายถึง การครอบครองนางมหรสพมาเป็นภรรยาลำดับขั้นต่าง ๆ ของเจ้าของสังกัด เป็นการผูกมัดนางมหรสพมิให้หนีไปไหน ซึ่งมาจากการถวายตัวเข้าวังหลวงและวังเล็กต่าง ๆ ส่วนตามคณะละครเอกชนอื่นที่ไม่ได้เป็นเจ้านาย จะมาจากการรับนางมหรสพเข้าสังกัด และบางคนจะได้เลื่อนสถานภาพไปเป็นภรรยาเจ้าของคณะ เช่นเดียวกับการเลื่อนสถานภาพของนางมหรสพในวัง โดยผู้วิจัยได้แบ่งพื้นที่การศึกษาไว้ทั้งหมด 3 พื้นที่ด้วยกันคือ วังหลวง วังเล็ก และคณะละครเอกชนทั่วไป ดังนี้

3.1.1 การครอบครองนางมหรสพในวังหลวง

แม้ว่าในรัชกาลที่ 4 เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงทางมหรสพครั้งใหญ่และเริ่มมีการตื่นตัวทางด้านสิทธิสตรีจากอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก แต่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงมีพระชายาหลายคนตามธรรมเนียมเดิม ดังที่กล่าวไปแล้วในหัวข้อการเปลี่ยนแปลงทางมหรสพหญิงในรัชกาลที่ 4

ในประเด็นนี้ เอ บี กริสโวลด์ (2508, น. 79-80) ได้แสดงทัศนะไว้ในหนังสือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้ากรุงสยามว่า

> การมีสนมเป็นจำนวนมากเช่นนี้ไม่ได้หมายความว่าเป็นการสนุกสนานส่วนพระองค์ของพระราชาเท่านั้น แต่คล้ายกับพระอินทร์ เทพเจ้าผู้มีนางอัปสรเป็นจำนวนพัน ๆ บำรุงบำเรออยู่บนสวรรค์ ประเพณีก็สนับสนุนด้วยว่าพระราชาควรต้องมีสนมหลายคน นอกจากนี้การมีสนมหลายคนก็เป็นเครื่องสนับสนุนทางการเมืองด้วย พระราชาอาจผูกความซื่อสัตย์ของเจ้าประเทศราชและขุนนางผู้มีอำนาจได้โดยทรงรับธิดาของท่านเหล่านั้นมาเป็นเจ้าจอม นอกจากนี้พระมหากษัตริย์ก็สมควรที่จะมีผู้สืบราชสมบัติต่อลงมาจากพระองค์อีกหลายองค์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงผนวชอยู่ถึง 27 ปี ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของพระองค์ที่จะต้องทดแทนเวลาที่เสียไป จึงทรงมีพระราชโอรสธิดาให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้

แสดงให้เห็นว่า ในสมัยของพระองค์เป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงประเทศให้เท่าทันตะวันตก แต่การมีพระสนมก็ยังเป็นไปตามประเพณีโบราณ ซึ่งการมีพระโอรสพระธิดามากเป็นยุทธวิธีอย่างหนึ่งในการสร้างความมั่นคงทางการเมือง โดยมีเครือราชวงศ์บุตรหลานเป็นบุคคลสำคัญในการบริหารบ้านเมืองและรักษาพระราชอำนาจ นอกจากการมีกลุ่มขุนนางคู่ใจเป็นพันธมิตร

แต่ประเพณีการใช้ผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติเจ้าสำนักในเขตหวงห้ามของยุคนี้แตกต่างจากยุคก่อนตรงที่ พระองค์ทรงมีประกาศฉบับหนึ่งที่พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้าจอมหม่อมห้ามเหล่านี้กราบถวายบังคมลาออกไปสมรสกับบุคคลสามัญได้ ยกเว้นเจ้าจอมมารดาเพราะจะเป็นการเสียเกียรติต่อพระเจ้าลูกเธอฯ คือ “ประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้าจอมอยู่งานกราบถวายบังคมลาออกได้ แลว่าด้วยเจ้าจอมมารดา แลหม่อมห้ามที่มีหม่อมเจ้ามีผัว” ใน พ.ศ. 2401 มีเนื้อความดังนี้

> ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประกาศปฏิญาณไว้เป็นสัจความจริงแก่เจ้าจอมอยู่งานชั้นใน ชั้นกลาง ชั้นนอกทั้งปวง เว้นแก่เจ้าจอมมารดาในพระเจ้าลูกยาเธอ แลหม่อมพนักงานทุกตำแหน่ง แลเจ้าจอมเถ้าแก่ แลท่านเถ้าแก่ แลนางรำบำเรอทั้งปวงทุกคน ด้วยบัดนี้ไม่ได้ทรงหวงแหนท่านผู้ใดผู้หนึ่งไว้ในราชการด้วยการข่มเหงกักขังดอก ทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงตามสมัคร แลเห็นแก่ตระกูล แลความชอบของท่านทั้งปวง จึงทรงพระกรุณาชุบเลี้ยง พระราชทานเบี้ยหวัดผ้าปี แลเครื่องยศบรรดาศักดิ์โดยสมควร บัดนี้ท่านทั้งปวงก็ทำราชการมานานแล้ว ใคร ๆ ไม่สบาย จะใคร่กราบถวายบังคมลาออกนอกราชการไปอยู่วังเจ้า บ้านขุนนาง บ้านบิดามารดา จะมีลูกมีผัวให้สบายประการใด ก็อย่าให้กลัวความผิดเลย ให้กราบทูลถวายบังคมลาโดยตรง

> แล้วก็จะโปรดให้ไปตามปรารถนาโดยสะดวกไม่กักขังไว้ แลไม่ให้มีความผิดแก่ผู้นั้น แลผู้ที่จะเป็นผัวนั้นเลย. . .แต่เจ้าจอมมารดา ในพระเจ้าลูกเธอจะโปรดให้ออกนอกราชการไปมีผัวไม่ได้ จะเสียพระเกียรติยศพระเจ้าลูกเธอไป เมื่อใคร่จะออกนอกราชการเพียงจะอยู่กับพระเจ้าลูกเธอไม่มีผัวก็จะทรงพระกรุณาโปรด. . . (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2547, น. 196-197)

ทั้งนี้ เนื่องจาก “ทรงมีสนมเกินกว่าพระประสงค์ ประกอบกับมีราษฎรอยากได้พระองค์เป็นบุตรเขยมากมายเพื่อให้หลานได้เป็นเจ้า ทั้งนี้ นางสนมที่สามารถถวายบังคมลาออกไปได้มักจะเป็นนางสนมที่ไม่ใช่คนโปรด และไม่เป็นที่สนพระทัยเท่าใดนัก” (เอ บี กริสโวลด์, 2508, น. 80)

อย่างไรก็ตาม ด้วยความที่บรรยากาศในราชสำนักไทย พระมหากษัตริย์ทรงห้อมล้อมไปด้วยพระสนมเช่นนี้ประกอบกับการที่พระองค์ทรงมีแนวคิดที่จะพัฒนาประเทศดังกล่าวจึงโปรดให้พระราชโอรสธิดาเรียนภาษาอังกฤษกับนางแอนนา เลียวโนเวนส์ (Mrs. Anna Leonowens) ครูจากอังกฤษ จึงกลายเป็นประเด็นที่ “ล่อเป้า” ให้นางแอนนานำไปเขียนหนังสือขึ้น 2 เล่มคือ “ครูหญิงชาวอังกฤษ ณ ราชสำนักไทย” (The English Governess at the Siamese court) และ “ความรักในฮาเร็ม” (The Romance of The Harem) หลังจากที่เธอเดินทางกลับไปแล้ว เธอได้ชมเชยพระองค์ว่ามีความรู้เฉียบแหลม มีความมุ่งมั่นมากในการพัฒนาประเทศ แต่ในเรื่องของการเป็นสามีและหัวหน้าครอบครัวแล้วกลับตรงกันข้าม เธอกล่าวว่าพระองค์ทรงเต็มไปด้วยความฉุนเฉียวโมโหร้าย และตัณหาราคะ เพราะสำหรับสตรีชาวยุโรปสมัยนั้นที่ได้รับอิทธิพลของศาสนาคริสต์ ถือว่าการมีผัวเดียวเมียเดียว (monogamy) เป็นศีลข้อบังคับในบัญญัติ 10 ประการ ดังนั้นแอนนาจึงเห็นว่าการมีภรรยาหลายคนเป็นเครื่องแสดงอย่างดีถึงตัณหาราคะของผู้ชายที่ไม่มีวันสิ้นสุด ความคิดนี้สวนทางกับสังคมชั้นสูงของไทยอย่างสิ้นเชิงที่มองการมีภรรยาหลายคนเป็นการแสดงอำนาจบารมีและประกันความมั่นคงทางการเมือง

เมื่อในราชสำนักยังคงไว้ซึ่งค่านิยมผัวเดียวหลายเมีย (polygamy) อย่างเดิม การครอบครองนางมหรสพในราชสำนักจึงไม่ต่างจากในยุคจารีต คืออยู่ภายใต้การเมืองระบบอุปถัมภ์ที่นางมหรสพได้รับการถวายตัวจากขุนนางเพื่อสร้างความมั่นคงในหน้าที่การงานแก่ตนเอง ทั้งเต็มใจก็ดีและไม่เต็มใจก็ดี ทั้งยังเป็นเรื่องไม่แปลกที่ เมื่อหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงออกประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง ให้เอกชนมีละครผู้หญิงได้ แต่ด้วยท่ามกลางสังคมที่มีชายเป็นใหญ่ประกอบกับการกุมอำนาจทางเศรษฐกิจ จึงเกิดปัญหาการใช้อำนาจของตนเองฉุดคร่าผู้หญิงมาหัดละคร จนต้องทรงประกาศห้ามในภายหลัง

สำหรับนางมหรสพคนสำคัญของวังหลวงในรัชกาลที่ 4 ที่ได้ทรงครอบครองไว้คือ เจ้าจอมมารดาวาด เจ้าจอมมารดาเขียน เจ้าจอมมารดาสุ่น เจ้าจอมมารดาเอมและเจ้าจอมมารดาห่วง (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 141)

ถึงแม้ว่าระบบผัวเดียวหลายเมียจะสวนทางกับความเป็นอารยะในสายตาชาวตะวันตกเพียงใด ในรัชกาลที่ 5 กลับเป็นยุคที่มีบาทบริจาริกามากที่สุด ทรงมีพระมเหสีและเจ้าจอมกว่าหนึ่งร้อยคน (127 คน) (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 6) และเจ้านายพี่น้องได้ถวายบุตรหลานผู้หญิงเข้ามาเยอะ ทั้งนี้ เกิดจากการปฏิรูปประเทศที่เปลี่ยนระบบการปกครองใหม่หมด โดยให้ตราระเบียบการปกครองขึ้นใหม่ แยกหน่วยราชการออกเป็นกรมกองต่าง ๆ บรรดาเจ้านายฝ่ายชายที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์ระดับท้าย ๆ อย่างหม่อมเจ้านั้น ถ้าต้องการมีความสำคัญเทียบเท่ากับพวกขุนนางจะต้องเข้ามารับราชการในกรมกองต่าง ๆ การถวายธิดาจึงเป็นการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างพระมหากษัตริย์มากขึ้นตามรูปแบบของการเมืองระบบอุปถัมภ์

เหล่าบรรดานางในรวมทั้งนางมหรสพที่ถูกถวายตัวเข้าวังในรัชกาลนี้ ได้เน้นว่าควรจะมาจากตระกูลชั้นนำที่มีผลประโยชน์ทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น ตระกูลบุนนาค ตระกูลอมาตยกุล ตระกูลกัลยาณมิตร ตระกูลกุสุมลจันทร์ ตระกูลเกตุทัต ตระกูลเพ็ญกุล ตระกูลพิศลบุตร ตระกูลโรจนดิศ ตระกูลสุนทรศาลทูล ตระกูล ณ เชียงใหม่ ตระกูลสนิทวงศ์ ณ อยุธยา ตระกูล ณ นคร ตระกูลบุณยรัตพันธุ์ ตระกูลเทพหัสดิน ณ อยุธยา ตระกูลมาลากุล ณ อยุธยา ตระกูลสุจริตกุล ฯลฯ ซึ่งตระกูลเหล่านี้ได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยให้ดำรงค์ตำแหน่งสำคัญที่สุดทางการเมือง จึงเปรียบเสมือนตัวแทนพระมหากษัตริย์ที่มีอำนาจควบคุมผลประโยชน์ของชาติอย่างมหาศาล ในรัชกาลที่ 5 จึงกลายเป็นยุคที่มีนางในหรือบาทบริจาริกามากที่สุดในประวัติศาสตร์

ดังนั้น เกณฑ์ทางเพศวิถีในเรื่องของชนชั้น ชาติพันธุ์ เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของผู้หญิงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากในการกำหนดเสน่หา ความรัญจวนใจ และอยากครอบครองจากจากชายผู้เป็นเจ้าชีวิตของนางมหรสพ

นางมหรสพคนสำคัญของวังหลวงในรัชกาลที่ 5 คือ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี เจ้าจอมมารดาทับทิม เจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล เจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์ เจ้าจอมเพิ่ม และเจ้าจอมละม้าย (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 141)

ระบบการรักษาความเหนียวแน่นของผลประโยชน์ต่าง ๆ และการเก็บรักษาผู้หญิงไว้ในกลุ่มเริ่มจะสลายไปในรัชกาลที่ 6 เนื่องจากทรงขัดแย้งกับข้าราชบริพารแวดล้อมพระองค์ (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 9) และอีกสาเหตุหนึ่งคือกระแสค่านิยมผัวเดียวเมียเดียว (monogamy)

จากตะวันตก ทำให้มีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสี (queen) เพียงพระองค์เดียว ซึ่งมีตระกูลชั้นนำเพียง 2 ตระกูลเท่านั้นที่ถวายธิดาคือตระกูลวรวรรณและสุจริตกุล

อย่างไรก็ตามก้าวขึ้นมาในตำแหน่งพระมเหสี (queen) เพียงตำแหน่งเดียวของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากผู้หญิงต้องมีความสามารถทางด้านการแสดงมหรสพแล้ว (หรืออาจเรียกได้ว่า “นางมหรสพสมัครเล่น”) ยังต้องมีความสามารถในการมีหน่อเนื้อที่เป็นราชโอรสเพื่อสืบทอดราชบัลลังก์อีกด้วย อันเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในการขึ้นตำแหน่งพระมเหสีของค่านิยมในสมัยนั้น (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.2 การเปลี่ยนแปลงมหรสพหญิงในราชสำนักรัชกาลที่ 6, น. 119)

นางมหรสพคนสำคัญของวังหลวงในรัชกาลที่ 6 คือ สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา พระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลภาเทวี และพระนางเธอลักษมีลาวัณ ล้วนทรงมีความสามารถทางการแสดงละครร้องและละครพูด

ดังนั้นปัจจัยสำคัญในการครอบครองนางมหรสพของวังหลวงในยุคนี้ จึงไม่แตกต่างจากในยุคจารีตคือ การมีหน่อเนื้อเพื่อขยายอำนาจ และใช้เป็นวัตถุแห่งสเน่หาและรัญจวนใจชาย (Object choice) โดยที่ไม่สามารถต่อรองกับอำนาจชายเป็นใหญ่ได้ เช่น ในกรณีของพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลภาเทวี พระคู่หมั้นในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงคิดจะต่อรองพระราชอำนาจ คือหลังจากที่รัชกาลที่ 6 ได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชพิธีหมั้นแล้ว องค์หญิงได้ทูลเกล้าฯ ถวายคืนหนังสือศกุนตลาที่ทรงพระราชนิพนธ์พระราชทานเมื่อประกาศทรงหมั้นในคราวก่อน พร้อมกันนี้ได้ทรงใช้หมึกขีดเส้นใต้คำกลอนที่นางศกุนตลาต่อว่าท้าวทุษยันต์ในทำนองประชดประชัน จนได้รับโทษถูกกักบริเวณให้อยู่แต่ในวังส่วนพระองค์ขององค์หญิงเองจนสิ้นรัชกาล (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.3.4 การแข่งขัน การกลั่นแกล้งและการลงโทษ, น. 136) เป็นต้น

3.1.2 การครอบครองนางมหรสพในวังเล็ก

จากการที่ทั้งวังเล็กและคณะละครเอกชนได้แข่งขันกัน สร้างละครชนิดใหม่ที่พัฒนามาจากละครผู้หญิงแบบหลวง เพื่อหลีกหนีความจำเจ และสร้างความแตกต่างจากคณะอื่น ๆ ไว้เป็นจุดขาย เช่น ละครร้องของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เป็นต้น นับแต่นั้นมาคนก็หันไปนิยมละครแบบใหม่มากกว่า เนื่องจากดูง่ายกว่าดำเนินเรื่องรวดเร็วและเป็นของแปลกใหม่ เป็นผลละครในและละครนอกแบบหลวงทั้งของราชสำนักและของเอกชนที่เคยแสดงมาแต่เดิมเสื่อมความนิยมลง

อย่างไรก็ตาม ค่านิยมเรื่องการถวายบุตรหลานเข้าไปศึกษาวิชากุลสตรีในวังหลวงและวังเล็กยังคงมีอยู่ สำหรับวังเล็กยุคสมัยใหม่ จัดว่าเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาเช่นเดียวกับวัง

หลวงและโรงเรียนในยุคที่ขยายตัวทางการศึกษานี้ ผู้ใหญ่จึงนิยมถวายบุตรหลานเข้าไปเพื่อร่ำเรียนศิลปวิทยาการของกุลสตรี เพราะจะยึดติดอยู่กับหลักการว่าศิลปวิทยาการเกิดจากในวัง เพื่อความมีหน้ามีตาว่าบุตรหลานของตนผ่านการอบรมมาแล้วด้วยดี โดยวังเล็กที่ขึ้นชื่อเรื่องการแสดงมหรสพในยุคสมัยใหม่ มีดังต่อไปนี้

<u>ละครในคุ้มหลวงของเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์</u>

เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์ ทรงเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งในคุ้มหลวงต่าง ๆ ก็จัดเป็นศูนย์กลางของศิลปะเหมือนกับราชสำนัก ดังที่ ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง (2538, น. 81) ได้กล่าวเกี่ยวกับมหรสพในคุ้มหลวงของเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์ ว่า

> สมัยนั้นคุ้มหลวงของ “พ่อเจ้าอินทร์” ก็เช่นเดียวกับคุ้มหลวงยุคก่อน ๆ คือ กระหึ่มและอึงอรอยู่ด้วยเสียงมโหรีปี่พาทย์ฆ้องกลองที่บรรเลงคลอกับเสียงขับร้องและเข้าจังหวะการฟ้อนรำของบรรดาศิลปินนวยนาดเยื้องกราย ละครคุ้มเป็นที่ยกย่องกันทั่วเชียงใหม่ว่าเป็นเลิศ เพราะคุ้มหลวงแห่งเดียวคือจุดศูนย์กลางของนาฏศิลป์และดุริยางค์ และที่รวมของความยิ่งใหญ่ทั้งมวล

เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์ ทรงมีเจ้าจอมหม่อมละครหลายท่าน และหม่อมที่โดดเด่นที่สุดอย่างหาใครมาเทียมยากคือ “หม่อมวาด อิเหนา” ที่ขึ้นชื่อลือชาเรื่องความสวยและความสามารถในการแสดงมหรสพ “ขนาดคณะละคร “วงศ์วิวัฒน์” อันลือชื่อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว หลานกุญชร ณ อยุธยา) ในกรุงเทพฯ เมื่อลองแข่งขันกับละครคุ้มแล้ว ก็ยอมศิโรราบต่อหม่อมวาด จนท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ถึงกับมอบดอกไม้ประดับเพชรเป็นรางวัล” (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง, 2538, น. 83)

<u>คณะละครหลวงนฤมิตรหรือปรีดาลัยของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์</u>

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับเจ้าจอมมารดาเขียน หรือเขียน อิเหนา ทรงมีความสามารถในการเขียนบทละครพันทางและละครร้อง เริ่มแรกทรงตั้งเป็นคณะละครพันทาง แล้วได้เปลี่ยนเป็นละครร้องภายหลัง เนื่องจากได้ทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครร้องขึ้น พระองค์ได้ทรงนำละครโอเปร่าฝรั่งมาปรับปรุงให้เหมาะกับรสนิยมคนไทย เมื่อทรงริเริ่มขึ้นแล้วก็เกิดความนิยมแพร่หลายกว้างขวางออกไป

นอกจากนี้ยังทรงตั้งโรงละครชื่อ “วิมานนฤมิตร” ซึ่งละครของพระองค์เรียกกันว่า “ละครหลวงนฤมิตร” โดยมีเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ฝึกหัดและประดิษฐ์ท่ารำ ต่อมาเกิดไฟไหม้

จึงทรงสร้างโรงละครขึ้นใหม่ชื่อว่า “ปรีดาลัย” ต่อมาพระนางเธอลักษมีลาวัณผู้ทรงเป็นธิดาและทรงเป็นพระมเหสีในรัชกาลที่ 6 ได้เป็นผู้สืบทอดละครปรีดาลัยต่อจากพระบิดา

กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงมีชายานับสิบคน ในจำนวนนั้นได้มีนางมหรสพอยู่ด้วยและที่มีชื่อเสียงโด่งดังคือหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ (มีความสามารถทางนาฏศิลป์ ดนตรี และการแต่งเพลง และต่อมาเป็นผู้สืบทอดงานละครคณะหลวงนฤมิตรต่อจากพระสวามี) หม่อมผัน วรวรรณ (ผู้โด่งดังจากการแสดงเป็นพระลอ) และหม่อมพร้อม (ผู้โด่งดังจากการแสดงเป็นสาวเครือฟ้าจนได้รับรางวัลจากรัชกาลที่ 5)

ประเด็นที่สำคัญคือ ได้ปรากฏหม่อมละครคนหนึ่งชื่อว่า “ภักตร์” อันเป็นสาเหตุของคดีดังที่เรียกว่า “คดีพญาระกา” ซึ่งกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้แต่งบทละครดูหมิ่นกรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์ โดยทรงนำเค้าโครงเรื่องของชองติแคลมาดัดแปลงเป็นบทละครเรื่อง “ปักษีปกรณัม” ที่มีเนื้อหาเสียดสีดูหมิ่นหม่อมภักตร์กับกรมหมื่นราชบุรีดิเรกฤทธิ์

เหตุเกิดจากหม่อมภักตร์ได้หนีออกจากวังโดยเหตุขุ่นเคืองพระองค์ และไปแจ้งความกับพระยายมราชที่โรงพักพลตระเวน หลังจากนั้นพระยายมราชได้ฝากหม่อมภักตร์ให้อยู่ในความคุ้มกันของกรมหมื่นราชบุรีดิเรกฤทธิ์ซึ่งเป็นเสนาบดีกระทรวงยุติธรรม โดยหม่อมภักตร์ไม่ประสงค์ที่จะกลับไปคืนดีกับกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์อีก

ส่งผลให้กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เกิดแรงบันดาลใจในการเขียนบทละครเรื่องนี้ โดยเปรียบเทียบว่านางไก่ยี่ปุ่น (หม่อมภักตร์) หนีจากพระยาระกา (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) ไปอาศัยอยู่กับพญานกเค้าแมว (กรมหมื่นราชบุรีดิเรกฤทธิ์) แล้วทำชู้กับพญานกเค้าแมวนั้น จึงเท่ากับว่าเป็นการหมิ่นประมาทว่ากรมหมื่นราชบุรีดิเรกฤทธิ์ทำชู้กับหม่อมภักตร์

จากคดีพญาระกาดังกล่าวส่งผลให้กรมพระนราฯ ต้องโทษจำคุก 1 ปี ส่วนหนังสือปักษีปกรณัม ให้เผาทิ้งทั้งต้นฉบับและที่โรงพิมพ์

หม่อมภักตร์ได้จัดเป็นกรณีตัวอย่างของการต่อรองอัตลักษณ์ ซึ่งจะกล่าวต่อไปในหัวข้อที่ 4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพยุคสมัยใหม่ (น. 141)

<u>คณะละครวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา</u>

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ทรงเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ

ได้ทรงจัดฝึกละครขึ้นที่วังสวนกุหลาบ เกิดจากพระประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัยเสด็จกลับจากการศึกษาจากประเทศอังกฤษเพื่อทรงร่วมพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบรมชนก

> นาถ และก่อนที่จะเสด็จกลับไปทรงศึกษาต่อ ได้ทูลขอให้พระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ พระเชษฐาให้ทรงหัดละคร 4 ตัว (พระ นาง ยักษ์ ลิง) เพื่อเป็นตัวละครในวังของพระองค์ท่าน วังสวนกุหลาบจึงเปิดรับสมัครเด็กหญิงเข้ามาหัดเป็นละคร ปรากฏว่ามีเด็กหญิงจำนวนประมาณ 150 คนมาสมัคร ทรงรับไว้ทั้งหมดและประทานที่อยู่ เบี้ยเลี้ยงคนละ 3 บาทต่อเดือน และโปรดให้อยู่ในความดูแลของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมมารดาแจ่มในรัชกาลที่ 5) โดยข้าหลวงที่เข้ามาถวายตัวเป็นละครมีอายุแตกต่างกัน แบ่งออกเป็น 5 รุ่น (สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น. 8)

โดยหนึ่งในข้าหลวงจาก 150 คนนั้น ได้มีนางละครรูปงามผู้หนึ่งได้เป็นหม่อมในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ และเป็นครูละครที่มีชื่อเสียงคือท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และคณะละครวังนี้มีชื่อเสียงเรื่องละครดึกดำบรรพ์

<u>คณะละครวังเพชรบูรณ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกกรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย</u>

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกทรงเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ เสด็จกลับมาจากประเทศอังกฤษและเสด็จมาประทับ ณ วังเพชรบูรณ์ราวกลางปี พ.ศ. 2462 และทรงรับการโอนตัวละครจากวังสวนกุหลาบมาทั้งโรง ต่อมาตัวละครเหล่านั้นก็ได้สร้างชื่อเสียงให้แก่วังเพชรบูรณ์ในด้านละครดึกดำบรรพ์อีกครั้ง และหนึ่งในนางละครที่โอนมา ได้เป็นหม่อมในเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก คือ หม่อมระวี (ระวี ไกยานนท์)

<u>คณะละครดึกดำบรรพ์ (วังบ้านหม้อ) ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์</u>

เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว หลาน กุญชร ณ อยุธยา) เป็นบุตรของพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ กับหม่อมศิลา และเป็นผู้ให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นละครชนิดใหม่ในรัชกาลที่ 5 ร่วมกับกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศรฯ เป็นเจ้าของโรงละครดึกดำบรรพ์แห่งวังบ้านหม้ออีกด้วย

ในเรื่องของการครอบครองนางมหรสพนั้น มีหลายคนด้วยกัน ดังที่ พิมพ์เพชร บัวทอง (2546, น. 13) กล่าวว่า

> เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ มีภรรยาหลายคน ส่วนใหญ่เป็นศิลปินดาราในคณะละคร ซึ่งท่านได้จัดตั้งร่วมกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ แต่ท่านมิได้ยกย่องภรรยาคนใดเป็นเอกภริยา คงถือภรรยาทุกคนมีศักดิ์เสมอกัน คนทั่วไปออกนามเรียกภรรยาท่านว่าหม่อมเหมือนกัน

หม่อมละครคนสำคัญคือ หม่อมเข็ม (ประดิษฐ์ท่ารำและควบคุมการฝึกหัด) หม่อมคร้าม (เป็นตัวยักษ์และเป็นครูของคุณหญิงนัฏกานุรักษ์) หม่อมมาลัย (เป็นตัวพระเอก เป็นมารดาของ ม.ล. บุปผา กุญชร หรือนักเขียนผู้มีนามปากกาว่า “ดอกไม้สด” ต่อมาได้เป็นครูสอนร้องเพลงในวังเพชรบูรณ์) หม่อมจันทร์ (เป็นตัวคาวี และเป็นมารดาของพลโท ม.ล. ขาบ กุญชร) หม่อมเนย (คนร้อง) หม่อมเปรม (คนร้อง) หม่อมเจริญ (คนร้อง ต่อมาคือ นางเจริญ พาทยโกศล) หม่อมพร้อม (อิเหนา) หม่อมเลื่อนกับหม่อมวัน (บุษบา) หม่อมละมัย (ตัวนาง) และหม่อมต่วน (หรือศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก ต่อมาเป็นครูของกรมศิลปากร)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จะเห็นได้ว่า ปัจจัยสำคัญในการครอบครองนางมหรสพในวังเล็ก นอกจากต้องการสร้างเครือข่ายอำนาจด้วยการสืบทอดทายาท และใช้เป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชายประเภทต่าง ๆ เหมือนอย่างในวังหลวงแล้ว ยังใช้เป็นผู้ช่วยออกแบบสร้างงานตามการออกแบบของผู้ชายในฐานะเจ้าของคณะอีกด้วย (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 2. มหรสพหญิงกับการช่วงชิงพื้นที่ความเป็นใหญ่จากผู้ชาย, น. 103)

อีกประเด็นหนึ่งคือใช้นางมหรสพในการแข่งขันประชันกับคณะอื่น ๆ เพื่อชิงความเป็นหนึ่งและสร้างชื่อเสียงภายใต้ระบบทุนนิยมแบบปิตาธิปไตย เช่น การประชันระหว่างละครในคุ้มหลวงของเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์กับคณะละครดึกดำบรรพ์แห่งวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์ โดยหม่อมวาด (อิเหนา) ในเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์เป็นผู้มีชัยในการประชัน จนคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ยอมศิโรราบถึงกับมอบรางวัลให้หม่อมวาด และนางเจริญ พาทยโกศล หรือหม่อมเจริญในเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ได้เป็นนักร้องคนสำคัญในการประชันจากงานประชุมเล่นสักวาที่สวนศิวาลัยในพระบรมมหาราชวังของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น

โดยนัยนี้จะเห็นได้ว่า ร่างกายของนางมหรสพในยุคนี้เริ่มถูกทำให้กลายเป็นสินค้า (commodification) โดยมีนางมหรสพเป็นตัวแข่งขันและจุดขายของคณะ ทุนทางกายภาพได้ถูกเปลี่ยนให้เป็นทุนทางเศรษฐกิจ และจะชัดเจนมากขึ้นในยุคไทยพัฒนาที่เป็นยุคแห่งระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัว โดยนายทุนได้ก้าวเข้ามามีอำนาจในการกำหนดวิถีชีวิตของนางมหรสพ ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

อย่างไรก็ตาม นางมหรสพในวังเล็ก มีชีวิตที่อิสระกว่า เนื่องจากเจ้าของวังเล็กมีอำนาจน้อยกว่าในวังหลวง นางมหรสพจึงสามารถต่อรองต่อการครอบครองด้วยอำนาจปิตาธิปไตยได้บ้าง เช่น หม่อมภักตร์ในกรมพระนราฯ ที่หนีออกไปแจ้งความต่อพระยายมราชที่โรงพักพลตระเวนว่ากรมพระนราฯ ใช้กำลังทำร้ายร่างกาย และไม่ต้องกลับไปเล่นละครปรีดาลัยอีกเลย คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ได้เจรจาต่อรองปฏิเสธการเป็นหม่อมห้ามของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ได้สำเร็จ (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 141)

เป็นต้น ซึ่งแตกต่างจากวังหลวงที่ต้องยอมจำนนต่อพระราชอำนาจแต่โดยดี เพราะพระมหากษัตริย์ยังทรงเป็นเจ้าชีวิตอยู่ตามระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์

3.1.3 การครอบครองนางมหรสพในคณะละครเอกชนทั่วไป

ในยุคสมัยใหม่ จัดเป็นยุคเฟื่องฟูของคณะละครเอกชน (คณะละครของผู้มีบรรดาศักดิ์และสามัญชน) โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 5 ได้มีการเลิกทาสโดยไม่ต้องสังกัดมูลนาย และมีการเปิดเสรีทางการค้า มหรสพหญิงจึงเริ่มมีบทบาทที่นอกเหนือจากการสร้างเสริมอำนาจบารมี กับเพื่อสร้างความบันเทิงในพื้นที่ส่วนตัวอย่างในวังหลวง วังเล็กและบ้านของผู้มีอำนาจ ไปเป็นเพื่อการค้าเชิงพาณิชย์มากขึ้น ดังนั้นหากใครมีทุนทางเศรษฐกิจเพียงพอที่จะเป็นเจ้าของคณะละครได้ ก็สามารถครอบครองนางมหรสพในสังกัดของตนไปเป็นภรรยาได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตามรายละเอียดของคณะละครเอกชนเหล่านี้ไม่ได้มีบันทึกเรื่องการครอบครองนางมหรสพไว้อย่างละเอียดชัดเจนเหมือนกับในวังหลวงหรือวังเล็ก ยิ่งเจ้าของคณะเป็นผู้มีบรรดาศักดิ์น้อยลงไปจนถึงสามัญชน จะยิ่งไม่ค่อยมีการบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับคณะละครเหล่านั้นเลย ดังนั้นตัวอย่างที่ยกมาในงานวิจัยนี้จึงเป็นตัวอย่างส่วนหนึ่งเท่าที่สืบค้นได้ ดังนี้

<u>คณะละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์</u>

สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นบุตรของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) กับท่านผู้หญิงจันทร์ เป็นผู้สำเร็จราชกาลแผ่นดินในรัชกาลที่ 4 และเป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

คณะละครของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ จัดเป็นคณะละครเอกชนที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากที่สุดคณะหนึ่งในรัชกาลที่ 4 เล่นละครในและละครนอกแบบหลวง นอกจากนี้ยังมีชื่อเสียงเรื่องมโหรีปี่พาทย์อีกด้วย ซึ่งแอนนา เลียวโนเวลส์ ได้บรรยายถึงบรรยากาศการแสดงมหรสพหญิงในบ้านของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ไว้ในหนังสือเรื่อง “แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม” ว่า

> จากผ้าม่านผืนใหญ่ที่กั้นอยู่ในห้อง เสียงขลุ่ยที่ดังลอยออกมาอย่างแผ่วเบาและไพเราะโหยหวนเปิดฉากการแสดง หญิงสาว 12 คนถือพัดเงินและทองคำปรากฏร่างออกมาจากเบื้องหลังผ้าม่าน พวกเขาเหล่านั้นนั่งลงบนพื้นตรงหน้าที่นั่งอยู่กลางห้องแล้วเริ่มพัดให้ท่านเจ้าคุณและภรรยาของท่าน (คุณหญิงผัน) หญิงสาวอีกหมู่หนึ่งรูปร่างสะสวยน่ารักและหัวเราะอย่างร่าเริงนั่งอยู่เบื้องหลังเครื่องดนตรีมากมายหลายชนิด ทำให้นางแอนนาระลึกถึงปี่ขลุ่ยพิณและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ของชาวตะวันตก พวกผู้หญิงเหล่านั้นเล่นดนตรีเข้าจังหวะกับเสียงขลุ่ย

ตอนกลางห้อง พวกผู้หญิงจะร่ายรำยืนเรียงกันเป็นแถว หญิงสาวเหล่านั้นมีผิวเนื้อสองสีค่อนข้างขาว พวกผู้หญิงในหมู่นั้นมีประมาณ 20 คน ทุกคนคาดเข็มขัดทองคำและห่อหุ้มร่างกายด้วยแพรพรรณบาง ๆ หญิงเหล่านั้นก้มศีรษะอย่างสุภาพ มือประสานกันอย่างอ่อนน้อม นัยน์ตาที่ทอดมองดูพื้นอย่างขลาด ๆ อยู่ใต้ขนตายาว หญิงเหล่านั้นประดับร่างกายด้วยผ้าผืนยาวที่บานพริ้วอยู่รอบ ๆ ตัว ผ้านั้นเป็นผ้ายกไหมทองชนิดที่มีราคาแพง ที่ตรงปลายนิ้วมือมีเล็บทองคำยาวถึง 6 นิ้วสวมไว้. . .

พวกนักร่ายรำแยกไปยืนรวมกันเป็นสองแถว ขณะที่เสียงดนตรีบรรเลงขึ้นอย่างไพเราะแล้ว พวกเขาเหล่านั้นคุกเข่าพนมมือก้มกราบจนศีรษะจดพรมตรงหน้าท่านเจ้าคุณ (วีณา ศรีธัญรัตน์ และคณะ, 2526, น. 84-85)

ด้วยบรรยากาศที่แวดล้อมไปด้วยนางมหรสพนี้เองซึ่งแอนนากล่าวว่า “ผู้ชายคนเดียวในห้องที่เต็มไปด้วยผู้หญิง” สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์จึงมีหม่อมห้ามเป็นนางมหรสพอยู่หลายคนด้วยกัน ที่เป็นนางละครสำคัญ ๆ คือ หม่อมแก้ว (ไกรทอง) หม่อมแย้ม (อิเหนา ต่อมาเป็นครูละครในคณะละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง) หม่อมศิลา (ยักษ์) หม่อมแสง (จินตะหรา) หม่อมวัน (นางเอก) หม่อมหุ่น (ตัวนาง) หม่อมเพื่อน (หนุมาน)

ส่วนนางมโหรีคนสำคัญคือ หม่อมสุด (ซอสามสาย ได้เป็นครูของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เจ้าของวังบางขุนพรหม) และหม่อมบุนนาค (ซอสามสาย) ซึ่งทั้งสองเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้น

<u>คณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง</u>

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นบุตรของหลวงจินดาพิจิตรและนางมอญ เป็นผู้ให้กำเนิดละครชนิดใหม่ในรัชกาลที่ 4 คือ “ละครผสมสามัคคี” ต่อมาในรัชกาลที่ 5 นิยมเรียกละครประเภทนี้ว่า “ละครพันทาง” และเป็นเจ้าของโรงละคร “ปริ๊นซ์ เธียเตอร์”

นางมหรสพคนสำคัญที่เป็นภรรยาพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งต่อมาล้วนเป็นครูละครของคณะเจ้าจอมมารดาแพในรัชกาลที่ 5 เท่าที่สืบค้นได้ คือ หม่อมกลีบ (เป็นตัวนายโรงและครู) หม่อมเป้า (เป็นตัวเงาะ) หม่อมเปลี่ยน (เป็นตัวท้าวสามนต์) และหม่อมเครือ (เป็นตัวมังรายกะยอฉะวา)

นอกจากนี้ยังมีอีก 2 คนซึ่งเป็นพี่น้องกัน (ไม่ทราบชื่อ) ได้ตกเป็นข่าวลงหนังสือพิมพ์สยามไสมย (สยามสมัย) ว่าหนีตามผู้ชายไปจนได้รับโทษเฆี่ยน 50 ที (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.3.4 การแข่งขัน การกลั่นแกล้งและการลงโทษ, น. 136)

วิกลิเกของพระยาเพชรปาณี

พระยาเพชรปาณี (ตรี) บุตรหลวงชำนาญอนุศาสน์ (รอด) เป็นผู้ริเริ่มการแสดงลิเกจากละครพูดสลับลำด้นกลอนสดแนวตลก

ในประเด็นของการร้อยนางมหรสพนี้ พลตรี พระยาอานุภาพไตรภพ เล่าถึงการนำผู้หญิงมาเล่นลิเกของพระยาเพชรปาณีไว้ว่า ". . .หัดตัวละครและลิเกรุ่นสาวขึ้นมาก็มักเป็นหม่อมหรือเป็นเมียน้อยของท่านเจ้าคุณเสียโดยมาก เฉพาะอย่างยิ่งที่เป็นตัวสำคัญ แล้วท่านก็ปกครองเขาเหล่านั้นอย่างเมียน้อย" (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 59)

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยไม่พบข้อมูลที่ใดว่า ในบรรดาภรรยาหรือนางมหรสพเหล่านั้นมีใครบ้าง และใครเป็นนางลิเกที่สำคัญ

อย่างไรก็ตาม เจ้าของวิกลิเกในยุคสมัยใหม่นี้นิยมการมีหลายคนเช่นเดียวกัน แม้ว่าในยุคต่อจากพระยาเพชรปาณี ลิเกจะนิยมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ดังนั้น เหล่าบรรดาภรรยาของเจ้าของวิกมักจะเป็น "คนดู" ตามที่ต่าง ๆ ที่วิกลิเกนั้น ๆ ไปแสดง เช่น พ่อครูดอกดิน เสือสง่า เท่าที่สืบทราบได้ มีทั้งหมด 3 คน นอกนั้นเป็นภรรยารุ่นเด็ก ๆ ที่ติดตามมาได้แล้วก็เลิกกันไป เป็นต้น

คณะละครเอกชนอื่น ๆ

ในยุคสมัยใหม่นี้ได้มีคณะละครเอกชนเกิดขึ้นมากมาย โดยนายพลอย หอพระสมุทรได้เขียนไว้ในบทความเรื่อง "เรื่องเล่นละคร" ซึ่งนำมาตีพิมพ์ไว้ในหนังสือ "เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย" เรียกได้ว่าเป็นงานชาติพันธุ์วรรณนา (ethnography) ของละครไทยชิ้นแรกที่เขียนด้วยคนที่มีชีวิตอยู่ในสมัยนั้น (ปลายรัชกาลที่ 5) ซึ่งเป็นยุคที่ละครเอกชนเฟื่องฟู ได้เล่าเกี่ยวกับเรื่องการครอบครองนางมหรสพไว้แบบรวม ๆ (โดยไม่ได้เจาะจงเป็นคณะ ๆ ซึ่งรายละเอียดตรงนี้จะพาดพิงถึงการครอบครองนางมหรสพของเชื้อพระวงศ์ลำดับท้าย ๆ บางท่านไว้เล็กน้อย) ดังนี้

> . . .เมื่อ (นางละครในสังกัด) มีอายุสมควรที่จะครองเย่าครองเรือนตามธรรมเนียมกิริยาสามีได้แล้ว ท่านผู้เป็นนายที่ใจอารีก็ตกแต่งให้ตามควร แต่ก็คงมิให้พ้นไปจากหมู่นายนั้น การจัดแจงให้มีเย่ามีเรือนอย่างนี้ ก็ย่อมเป็นเครื่องผูกใจให้แน่นหนาขึ้นอีกชั้นหนึ่ง แต่การเลี้ยงดูหญิงสาวมาก ๆ นั้น ย่อมเป็นการยากมิใช่เล่น เขาเล่าให้ฟังว่าเกือบเหมือนเลี้ยงนกกระจอกไม่ค่อยจะเชื่องได้โดยง่าย คือหวังใจไม่ได้ว่าเขาจะอยู่จนตลอดความต้องการของเราหรือไม่ ถ้าตัวนายเป็นผู้ชาย มีอำนาจอยู่บ้างก็พอค่อยยังชั่ว ถ้านายเป็นหญิงแล้วก็ยากนัก นอกจากความอารีประนีประนอมบำรุงเลี้ยงโดยแบ่งทุนหุ้นส่วน หรือหาเครื่องประดับประดาตกแต่งเจือจานให้เป็นที่ยินดีจึ่งจะมีอาลัยติดต่ออยู่ได้นาน การที่ทำเช่นนี้ก็เพื่อจะให้เขาเห็นอกเห็นใจว่าเรารักเขาเสมอ

> ญาติ เปรียบประดุจบุตรในท้อง หรือน้องในไส้ ด้วยน้ำใจสอดส่องดูแลมิให้อนาทรร้อนใจด้วยเหตุต่าง ๆ แล้ว ก็ดีกว่าที่จะหากินทางอื่นบางอย่าง ถ้าจะพรรณนาไปแล้วเรื่องนี้ค่อนอยู่ข้างจะยืดยาวมาก ขอรวบรัดตัดความเพียงเท่านี้ (พลอย หอพระสมุทร, 2534, น. 39)

เจ้าของคณะมหรสพในกลุ่มนี้จัดว่าเป็นกลุ่มที่มีอำนาจน้อยกว่าใน 2 กลุ่มแรก โดยลดหลั่นตามบรรดาศักดิ์ แต่ผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ๆ บางคนอย่างสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ยังคงต้องการครอบครองนางมหรสพเพื่อเสริมสร้างอำนาจบารมีมากกว่าในเชิงพาณิชย์เหมือนในวังหลวง ในขณะที่ผู้มีบรรดาศักดิ์บางคนมีวัตถุประสงค์ในเชิงพาณิชย์เพิ่มเข้ามาอย่างในวังเล็ก เนื่องจากเจ้าของคณะเป็นผู้คิดค้นละครชนิดใหม่ขึ้นมา อย่างคณะละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงหรือวิกลิเกของพระยาเพชรปาณี

ส่วนเจ้าของคณะที่เป็นสามัญชน จะสามารถครอบครองนางมหรสพไว้ได้ด้วยความเป็นชายกับอำนาจเงินตรา เพราะหากมีเจ้าของคณะเป็นผู้หญิงจะทำให้การเก็บรักษานางมหรสพไว้ในคณะตลอดนั้นยากลำบากกว่า แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ผู้หญิงมีความเป็นรองทางเพศภาวะในทุกสถานภาพ แม้ว่าจะอยู่ในฐานะเป็นโต้โผหรือเจ้าของคณะเหมือนผู้ชาย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่านางมหรสพของกลุ่มนี้จะมีชีวิตที่อิสระที่สุด แต่ก็ยังต้องยอมจำนนต่ออำนาจของเจ้าของคณะแต่โดยดี เช่น ได้มีข่าวลือเรื่องหม่อมละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์หนีตามผู้ชายไปจนลงในหนังสือพิมพ์สยามไสมยว่าและได้ทำโทษเฆี่ยนหลังคนละ 50 ที และจากงานเขียนของ พลอย หอพระสมุด (2534, น. 39) ได้สนับสนุนประเด็นนี้ว่า “. . .ต่างคนก็ย่อมมีความปรารถนารำพึงที่จะเป็นโสด (ออกไปใช้ชีวิตอิสระ) อยู่ด้วยกันทุกคน เว้นแต่ยังไม่มีช่องโอกาสที่จะปลีกออกตามลำพังของตน หรือยังขัดขวางทางใดทางหนึ่งด้วยอำนาจและอาญาของนาย”

ทั้งนี้ นางมหรสพในคณะละครเอกชนไม่มีโอกาสศึกษาหาความรู้ให้รอบรู้ได้มากเท่านางมหรสพในวังหลวงกับวังเล็ก จึงไม่สามารถต่อรองอำนาจชายเป็นใหญ่ได้ (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.3.2 ค่านิยมเกี่ยวกับเพศภาวะของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 124)

3.2 การเปลี่ยนแปลงมหรสพหญิงในราชสำนักรัชกาลที่ 6

ในรัชกาลที่ 6 กลับเป็นยุคสมัยที่ฝ่ายในมีจำนวนน้อยที่สุดในประวัติการณ์ ทรงมีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสีเพียงพระองค์เดียว สาเหตุหลักมาจากพระราชประสงค์เป็นสำคัญ เนื่องจากทรงเป็นกษัตริย์องค์แรกที่จบการศึกษาจากต่างประเทศ อาจเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้พระองค์ทรงเปิดรับแนวคิดเรื่องผัวเดียวเมียเดียว (monogamy) มาจากตะวันตก

ประกอบกับราชสำนักในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น มีแบบแผนที่แตกต่างจากรัชกาลพระราชบิดา เนื่องจาก “ทรงมีความแตกแยกกับพระบรมวงศานุวงศ์และมีเหล่าข้าราชบริพารที่มีอิทธิพลกลุ่มหนึ่งรายล้อมพระองค์ ในแง่นี้ อาจกล่าวได้ว่าราชสำนักในรัชกาลที่ 6 เป็นราชสำนักที่ค่อนข้างปิดตัว” (สาระ มีผลกิจ, 2542, น. 9)

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้หญิงที่เข้ามาเป็นฝ่ายในมักจะมาจากการพบปะสมาคมที่มีการแสดงละครพระราชนิพนธ์ในหมู่ชนชั้นสูง และมีการถวายธิดาจากเชื้อพระวงศ์และขุนนางคนสนิทเพียง 2 ท่านเท่านั้น คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์กับเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี

อย่างไรก็ตาม การสืบทอดรัชทายาทที่เป็นราชโอรสเป็นเรื่องสำคัญที่สุดในสมัยนั้น เนื่องจาก “กฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์ พ.ศ. 2467” บังคับว่าจะต้องเป็นราชโอรสพระราชนัดดา (ผู้ชาย) พระเชษฐา พระอนุชา หรือพระญาติ (ผู้ชาย) เท่านั้น จึงจะสามารถสืบราชสันตติวงศ์ได้ เพราะกฎหมายไม่อนุญาตให้ผู้หญิงเป็นผู้สืบราชสันตติวงศ์ ดังที่กล่าวไว้ในมาตรา 13 ว่า “ในกาลสมัยนี้ยังไม่ถึงเวลาอันควรที่ราชนารีจะได้เสด็จขึ้นทรงราชย์เป็นสมเด็จพระแม่อยู่หัวบรมราชินีนาถ ผู้ทรงสำเร็จราชการสิทธิ์ขาดอย่างพระเจ้าแผ่นดินโดยลำพังแห่งกรุงสยาม ฉะนั้นท่านห้ามมิให้เอาราชนารีพระองค์ใด ๆ เข้าไว้ในลำดับสืบราชสันตติวงศ์เป็นอันขาด” (สุพจน์ ด่านตระกูล, 2549, น. 179)

ดังนั้น พระองค์ทรงต้องมีพระภรรยาทีละองค์ ซึ่งหลายท่านไม่สามารถมีรัชทายาทได้ ประกอบกับทรงถอนหมั้นกับพระคู่หมั้นองค์แรก (พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี) เป็นเหตุให้พระองค์ทรงมีพระสนม 5 องค์ เพื่อให้ได้พระโอรสแต่ไม่สำเร็จ มีเพียงรัชทายาทเป็นพระธิดาเพียงพระองค์เดียวกับพระนางสุวัทนา วรราชเทวี ดังนั้นค่านิยม “ผัวเดียวเมียเดียว” จึงปฏิบัติตามได้ยาก

อย่างไรก็ตาม ด้วยความอยากเป็นอารยะทำให้การเก็บรักษาผู้หญิงไว้ในกลุ่มเหมือนอย่างในรัชกาลที่ 5 ไม่สามารถทำได้ ประเพณีการคัดเลือกผู้หญิงเข้ามาปรนนิบัติรับใช้ในเขต

พระราชฐานได้สูญสลายไป หลังจากรัชกาลนี้ การมีผู้หญิงมาปรนนิบัติห้อมล้อมและแสดงมหรสพแบบวัฒนธรรมเดิมจึงไม่มีในราชสำนักไทยอีกต่อไป

ที่สำคัญคือ ราชสำนักยังต้องการรวบรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางอยู่ ประกอบกับเรื่องการสืบทอดทายาทเป็นเรื่องสำคัญที่สุดในสายตาของสังคมยุคนั้นต่อการขึ้นตำแหน่งเป็นพระมเหสี ดังนั้น บทบาททางเพศที่สำคัญของนางมหรสพอีกประการหนึ่งคือ การเป็นแม่ที่จะต้องตั้งครรภ์สร้างทายาทให้แก่พระมหากษัตริย์ เพื่อการสืบทอดอำนาจทางการเมืองตามเกณฑ์เรื่องเพศวิถีที่ก่อให้เกิดการสืบพันธุ์

นอกจากนี้ การแสดงมหรสพในราชสำนักรัชกาลที่ 6 ได้เปลี่ยนมาเป็นนิยมการสร้างชาติเป็นหลัก ทรงโปรดให้ใช้ผู้ชายล้วนแสดงเป็นละครพูด เพื่อไว้ดูกันเองในหมู่ข้าราชบริพาร พวกเสือป่าและพรานหลวงดู เพื่อเสริมสร้างอุดมการณ์ในการสร้างชาติและระเบียบวินัยทางสังคม แล้วทรงเปลี่ยนมาใช้ชายจริงหญิงแท้แสดงในภายหลัง ซึ่งบทละครพระราชนิพนธ์ใหม่ ๆ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการสะท้อนปัญหาบ้านเมืองในยุคนั้นเพื่อปลุกใจผู้นำประเทศ ละครพระราชนิพนธ์เหล่านี้จึงไม่เป็นที่สนใจกับคนไทยในยุคต่อมาเพราะเป็นเรื่องเฉพาะยุค

อีกปรากฏการณ์หนึ่งที่สำคัญในยุคนี้คือการโอนงานกรมโขน กรมปี่พาทย์ กรมช่าง และกองเครื่องสายฝรั่งซึ่งกระจายอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ มารวมกันแล้วจัดตั้งเป็นกรมมหรสพ อีกทั้งทรงตั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ขึ้นเพื่อให้การศึกษาแก่เยาวชนชายในเรื่องศิลปะสาขาดนตรี นาฏยศิลป์ และช่างศิลป์ควบคู่ไปกับวิชาสามัญ “ทำให้นาฏยศิลป์ไทย โขน ละคร มีความรุ่งเรืองมากในรัชกาลนี้. . .” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 280) ต่อมาในรัชกาลที่ 7 ได้โอนงานจากกรมมหรสพมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

ในประเด็นนี้ สืบเนื่องจากการที่ผู้ชายเป็นใหญ่และเป็นผู้ช่วงชิงพื้นที่ความเป็นใหญ่มาโดยตลอดจึงส่งผลให้มีการให้ศึกษาอย่างกว้างขวางทางด้านมหรสพแก่ผู้ชายสามัญชนก่อน และยังพระราชทานราชทินนามแก่พวกโขนหลวงกับนักดนตรีหลวง (ผู้ชาย) อีกด้วย เช่น โขนหลวงพระระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภาตร) พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) หลวงภรตกรรมโกศล (มงคล สุมนนัฏ) ขุนเจนภรตกิจ (แปลก มงคลนัฏ) และนักดนตรีผู้ชาย พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น

ส่วนผู้หญิงที่เป็นนางมหรสพสามัญชนกลับมีสถานภาพอย่างมากที่สุดคือครูผู้สอนที่อยู่ตามคณะละครต่าง ๆ โดยนำเอาคีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์แบบราชสำนักมาเป็นต้นแบบในการสืบทอดให้อนุชนรุ่นหลังเพื่อการอนุรักษ์

นอกจากนี้ ในรัชกาลที่ 6 ยังเป็น “ยุคทองแห่งละครร้องและลิเก” ส่งผลให้เกิดค่านิยมใหม่ที่นิยมให้ผู้หญิงแสดงละครร้องและผู้ชายเล่นลิเก อันเป็นค่านิยมตามเพศภาวะเดิมของทั้งสองเพศตั้งแต่ในยุคจารีตแล้ว คือ ละครร้องนิยมเรื่องประโลมโลกตามเพศภาวะนางมหรสพในฐานะผู้ปรนนิบัติ ส่วนลิเกเน้นตลกขบขันอย่างในละครนอกหรือละครผู้ชายล้วน เพื่อความสนุกถึงใจคนดู และเป็นที่นิยมของชนชั้นล่างห่างเขตบันเทิงในกรุง

พอมาถึงตอนปลายรัชกาลที่ 6 ละครไทยต่าง ๆ เหล่านี้เป็นอันต้องซบเซาลงเพราะการก้าวเข้ามาของสื่อบันเทิงชนิดใหม่ คือ “ภาพยนตร์” เพราะเป็นของแปลกที่ดูสมจริงกว่า ราคาถูกกว่าและไม่ต้องเตรียมโรงให้ยุ่งยาก ทำให้ประชาชนหันไปสนใจสื่อบันเทิงชนิดนี้เป็นอย่างมาก นับว่าในรัชกาลนี้การละครไทยได้เปลี่ยนแปลงไปในทุกระดับ และเริ่มเปลี่ยนแปลงในเชิงปริมาณในวงการธุรกิจบันเทิง

นางมหรสพคนแรกที่เป็นนางเอกภาพยนตร์คือ “เสงี่ยม นาวีเสถียร” ซึ่งยังคงเป็นข้าราชการในกรมมหรสพอยู่ ภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ของเธอจึงยังคงไม่แตกต่างจากนางมหรสพในราชสำนัก ส่วนนางมหรสพที่แสดงภาพยนตร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 7 เป็นต้นไป (ยุคขยายตัวของภาพยนตร์) ได้มีภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ที่แตกต่างหลากหลายมากขึ้น ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

3.3 หลักการและข้อปฏิบัติของนางมหรสพกับกระแสทุนนิยมและวัฒนธรรมตะวันตก

ในช่วงรอยต่อรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 นี้ เป็นยุคล่าอาณานิคมของจักรวรรดินิยมตะวันตก ประเทศรอบข้าง ล้วนตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษและฝรั่งเศส รัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 จึงทรงการปฏิรูปประเทศให้ทันสมัยในสายตาของตะวันตก ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ประเทศสยามปิดจุดอ่อนของประเทศในแถบนี้ที่ตะวันตกใช้เป็นหนึ่งในข้ออ้างหลาย ๆ ข้อที่ทำให้ประเทศต่าง ๆ เป็นเมืองขึ้นด้วยเหตุผลล้าหลัง ป่าเถื่อนและไม่ทันสมัย จนในที่สุดประเทศไทยก็รอดพ้นจากการตกเป็นเมืองขึ้นของชาติตะวันตก

การปฏิรูปครั้งนี้ได้ส่งผลสำคัญ คือได้มีการเลิกทาสในรัชกาลที่ 5 ประกอบกับมีการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจครั้งสำคัญ คือ การเปิดประเทศมากขึ้นและระบบการผลิตเพื่อยังชีพเปลี่ยนมาเป็นระบบการผลิตเพื่อการค้า แรงงานถูกระดมไปใช้ในการผลิต แทนที่การถูกเกณฑ์ไปช่วยราชการ

นอกจากนี้ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ชนชั้นสูงของไทยได้รับเอาแนวคิด วิทยาการและเทคโนโลยีของตะวันตกเข้ามาใช้พัฒนาบ้านเมืองในด้านต่าง ๆ เห็นได้จากการศึกษาตะวันตกอย่างเข้มข้นของราชสำนัก เช่น การให้แหม่มแอนนา เลียวโนเวลส์เข้ามาสอนภาษาอังกฤษแก่ฝ่ายใน

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การเสด็จประพาสยุโรปเป็นครั้งแรกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและการส่งพระโอรสไปศึกษายังต่างประเทศ หรือพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระมหากษัตริย์ไทยพระองค์แรกที่จบการศึกษาจากต่างประเทศ เป็นต้น ส่งผลให้วัฒนธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้าสู่สังคมไทยอย่างรวดเร็ว

สำหรับในเรื่องของมหรสพหญิง สืบเนื่องมาจากในยุคสมัยใหม่นี้ รัชกาลที่ 4 พระราชทานอนุญาตให้หัดละครผู้หญิงกันได้ทั่วไปแล้วเป็นที่นิยม และโปรดให้มีการตั้งภาษีโขนละครขึ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินเหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ อันเป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงปัจจัยทั้ง 2 อย่าง คือ ทุนนิยมและวัฒนธรรมตะวันตกที่รับเข้ามา

ปัจจัยทั้ง 2 นี้นอกจากจะส่งผลให้วังเล็กและเอกชนเกิดการคิดค้นมหรสพหญิงชนิดใหม่ ๆ ออกโรงแข่งกันแล้ว ยังส่งผลต่อวิถีชีวิตของนางมหรสพในแง่ต่าง ๆ ที่จะต้องดำเนินไปตามอุดมคติของผู้ชายที่เปลี่ยนไป ดังนี้

3.3.1 หลักการแสดงมหรสพหญิงในยุคสมัยใหม่

เมื่อละครรูปแบบใหม่ได้ถือกำเนิดขึ้นมา ละครหลวงที่มีมาแต่เดิมเริ่มลดบทบาทจากการแสดงเพื่อความบันเทิงในพระราชนิเวศน์มาจัดแสดงเฉพาะในพระราชพิธีที่สำคัญ ๆ ในรัชกาลที่ 5 จึงจัดเป็นยุคสุดท้ายที่ละครในของหลวงออกแสดง เพราะละครชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นมาได้ตอบโจทย์รสนิยมของคนดูที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา และกลายเป็นที่นิยมมากกว่า

ชนชั้นมูลนายผู้คิดค้นละครชนิดใหม่ก็ได้สร้างหลักการใหม่ ๆ ที่แตกตัวออกมาจากหลักการของละครในของหลวงให้ผู้หญิงยึดเป็นหลักปฏิบัติตามวิถีอาชีพของนางมหรสพคือ การแสดงไม่ได้ใช้ความสามารถเพียงการรำอย่างเดียว นางมหรสพจะต้องมีความสามารถทางการร้องและการแสดง (acting) อีกด้วย ในขณะเดียวกัน นางมหรสพเหล่านี้ไม่ได้เจาะจงว่าต้องเป็นนางในเหมือนนางมหรสพในราชสำนัก จะใช้ผู้หญิงทั่วไปแสดง และผู้หญิงที่เคยเป็นนางมหรสพในราชสำนักมาก่อนนั้นมักจะเป็นครูสอนตามวังเล็กในยุคนี้

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว น่าจะอธิบายได้ว่าเป็นการส่งผ่านความสามารถทางการแสดงมหรสพ และ “จริตมารยา” เฉพาะของนางมหรสพจากนางในมาสู่นางนอก (ผู้หญิงนอกวัง) ซึ่งความสามารถทางการแสดงมหรสพของนางมหรสพในยุคนี้ แตกต่างจากในยุคจารีตอย่างเห็นได้ชัด คือ จะต้องมีความสามารถมากกว่า 1 อย่าง อย่างละครพันทางกับละครดึกดำบรรพ์จะต้องทั้งร้องและรำ ละครร้องเน้นร้องควบคู่กับการแสดง (acting), ลิเกต้องมีทั้งความสามารถทางการรำ

และการร้อง แต่ไม่ต้องประณีตมาก และภาพยนตร์ที่เน้นเรื่องบทบาทการแสดงให้เหมือนการใช้ชีวิตประจำวัน

มหรสพหญิงชนิดใหม่เหล่านี้ แม้ว่าจะมีการรับวัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามาผสมผสานจนทำให้หลักการแสดงมีความแตกต่างจากละครผู้หญิงของหลวง แต่ก็ยังไม่หลุดจากขนบธรรมเนียมของละครผู้หญิงของหลวงมากนักคือ ยังเน้นให้ผู้หญิงแสดงออกถึงความเป็นหญิงในกรอบของกุลสตรีชั้นสูงที่เรียบร้อย สงบเสงี่ยมอยู่ ยกเว้นละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงและลิเกของพระยาเพชรปราณีที่ดัดแปลงให้ผู้หญิงแสดงอย่างละครนอกของผู้ชายที่สอดแทรกบทตลกมาก

อีกประเด็นหนึ่ง ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่า หลักการแสดงมหรสพของผู้หญิงในยุคสมัยใหม่นี้มีวิวัฒนาการเข้าสู่ “ความเหมือนจริง” มากขึ้นเรื่อย ๆ ประกอบกับเริ่มเปลี่ยนจากการใช้ผู้หญิงล้วน ๆ แสดงมาเป็นชายจริงหญิงแท้ตามอย่างตะวันตก

นอกจากนี้ วรรณกรรมและบทละครในยุคนี้ก็ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกอีกเช่นกัน คือ เนื้อเรื่องจากเดิมที่จะเน้นเรื่องราวประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ และมีการแสดงอภินิหารเหาะเหินเดินอากาศหรือเวทมนต์คาถาเกินจริงของตัวละคร มาเป็นเนื้อเรื่องที่มีความสมจริง (romantic) มากขึ้น โดยวรรณกรรมเรื่องแรกที่มีเนื้อเรื่องแบบสมจริงคือเรื่อง “เงาะป่า” ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีลักษณะเป็น “วรรณกรรมโศกนาฏกรรม” (tragedy) แบบตะวันตก ด้วยการนำชีวิตของชนกลุ่มน้อยที่ไม่อยู่ในสายตาของสังคมมาพระราชนิพนธ์ โดย “มิได้ทรงตั้งใจสำหรับไปแสดงเป็นละคร เพียงแต่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเล่นพอให้เพลินพระราชหฤทัยในระหว่างที่ทรงพักฟื้นจากการประชวร” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 219)

อย่างไรก็ตาม วรรณกรรมเรื่องเงาะป่าได้เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกันกับ “พระราชบัญญัติเลิกทาส” (พ.ศ. 2448) แสดงให้เห็นถึงแนวพระราชดำริว่า “มนุษย์นั้น มีความเสมอเหมือนกันในด้านอารมณ์และความรู้สึก แม้จะต่างเพศผิวพันธุ์ จะเจริญหรือล้าหลังก็ตามที” (ยุพร แสงทักษิณ, 2541, น. 174)

สำหรับในส่วนที่สะท้อนพระราชนิยมเรื่องความเป็นหญิง ได้สะท้อนผ่านตัวละครเอกของเรื่องคือ “นางลำหับ” ซึ่งรูปงามและ “มีคุณธรรม เป็นกุลสตรี ยึดมั่นในกรอบประเพณี มีมารยาทงาม รู้จักรักนวลสงวนตัว มีความมั่นคงในความรักและซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อผู้เป็นสามีที่สุด” (ยุพร แสงทักษิณ, 2541, น. 179) อันค่านิยมทางเพศภาวะของหญิงไทยที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมวิคตอเรียนในยุคนั้น ที่ผู้หญิงจะต้องมีความงามพร้อมในทุกด้าน ซึ่งเป็นการช่วยเชิดชูหน้าตาให้แก่สามี ที่สำคัญคือห้ามมีเพศสัมพันธ์ก่อนแต่งงาน จัดเป็นการทวิมาตรฐาน (double standard) ทางเพศภาวะผู้หญิง เพราะผู้ชายไม่ได้รับการคาดหวังจากกรอบมาตรฐานเดียวกันนี้

วรรณกรรมอีกประเภทหนึ่งที่นำเข้ามาจากตะวันตกคือ “วรรณกรรมแปลและแปลงจากต่างประเทศ” ซึ่งได้ดัดแปลงไปเป็นบทละครประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 6 ได้ปรากฏบทละครพูดและบทละครร้องที่แปลและแปลงจากต่างประเทศที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น เวนิสวานิช (Merchant of Venice) โรมิโอและจูเลียต (Romeo and Juliet) ตามใจท่าน (As you like it) วิวาห์พระสมุทร (Andromeda) มิกาโด (Mikado) ฯลฯ

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ได้สะท้อนถึงพระราชนิยมเรื่องความเป็นผู้หญิงตะวันตกที่ต้องการให้เกิดขึ้นในเพศภาวะของหญิงไทยจากตัวเอกของเรื่องอีกเช่นกัน ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่าง “นางปอร์เชีย” จากเรื่องเวนิสวานิช ซึ่งเป็นสาวผมทองรูปงาม มีฐานะร่ำรวยคือเป็นธิดาของเศรษฐีใหญ่แห่งเมืองเบ็ลมอนต์ จึงมีอำนาจในการเลือกคู่ครอง มีฝีปากกล้าในการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ชาย และมีความเฉลียวฉลาดจากการปลอมตัวเป็นทนายหนุ่มว่าความในชั้นศาลให้พระเอก (บัสสานิโย) ชนะจากคดีเงินกู้ได้ โดยเพศภาวะของผู้หญิงตะวันตกนี้แบบนางปอร์เชียนี้ผู้วิจัยคิดว่าได้ปรากฏชัดเจนในพระคู่หมั้น พระชายาและพระมเหสีของพระองค์

อย่างไรก็ตาม เส้นแบ่งระหว่างโลกของมายากับโลกของชีวิตจริงเริ่มมีแนวโน้มว่าบางลง ๆ ตั้งแต่ในปลายรัชกาลที่ 6 นี้ และจะชัดเจนมากที่สุดในยุคสื่อพัฒนาที่เทคโนโลยีภาพ แสง สี เสียงจากการแสดงมหรสพบนภาพยนตร์และโทรทัศน์สมจริง ดังคำกล่าวที่ว่า “โลกนี้คือละคร” นางมหรสพในจอแก้วและจอเงินจึงแทบจะเป็นคน ๆ เดียวกัน และส่งผลต่ออัตลักษณ์หรือตัวตนที่แท้จริง โดยปัจจัยที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงก็คือตะวันตกอีกเช่นเคย

3.3.2 ค่านิยมเกี่ยวกับเพศภาวะของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่

ปัจจัยสำคัญในการเปลี่ยนแปลงทางเพศภาวะของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่นี้คือ “การเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก” ส่งผลให้คนไทยโดยเฉพาะชนชั้นสูงได้รับเอาความคิดความเป็นผู้หญิงแบบวิคตอเรียน “อิทธิพลดังกล่าวทำให้ผู้หญิงในสมัยนี้ต้องเป็นผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาอบรมเรื่องกิริยามารยาท การพูด การแต่งตัวให้มิดชิด การรักษาศีลธรรม และเรื่องการรักษาพรหมจรรย์เป็นสิ่งที่สำคัญอย่างมาก ผู้หญิงมีเพศสัมพันธ์ได้ก็เพียงเพื่ออุ้มท้องสืบพันธุ์ อันเป็นหน้าที่ของผู้หญิงเท่านั้น ผู้หญิงจึงเป็นเพียงภาชนะรองรับความกำหนัดของผู้ชาย และผู้หญิงในวัฒนธรรมวิคตอเรียนเป็นผู้หญิงที่มีความงามพร้อมในทุกด้าน ซึ่งเป็นการช่วยเชิดชูหน้าตาให้แก่สามี เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงเกียรติยศของสามี และสังคมในช่วงเวลานั้นด้วย อิทธิพลวัฒนธรรมวิคตอเรียนจึงกลายเป็นรูปแบบของความสวยของผู้หญิง โดยเฉพาะเมียเจ้าและเมียข้าราชการหรือเรียกได้ว่าเป็นมาตรฐานหรือมาด “ผู้ดี” นั่นเอง” (ธนาวรรณ อยู่ประยงค์, 2545, น. 3)

ดังนั้น น่าจะอธิบายได้ว่า กุลสตรีไทยในยุคนี้นอกจากจะมีร่างอารยะแล้ว ยังต้องได้รับการขัดเกลาให้มีจิตที่เป็นอารยะอีกด้วย เพื่อให้ร่างกายรู้จักควบคุมตนเองและแสดงออกผ่านการกระทำที่เรียกว่า “มารยาท” ด้วยความอดทนอดกลั้น โดยเก็บความต้องการที่แท้จริงไว้ หากเสียมารยาทจะทำให้รู้สึกละอายใจ ขายหน้าโดยอัตโนมัติ ซึ่งจิตอารยะจะถูกพัฒนาให้สูงขึ้นกลายเป็นศีลธรรมแบบวิคตอเรียนคือ การรักษาพรหมจรรย์ โดยวัดคุณค่าของผู้หญิงด้วยพรหมจรรย์ ผู้หญิงจะต้องเก็บพรหมจรรย์ของตนเองไว้จนกว่าจะถึงวันแต่งงาน หากเสียไปก่อนผู้หญิงจะรู้สึกอัปยศ ไร้ค่า

อย่างไรก็ตาม ในยุคนี้จัดเป็นยุคที่มีการศึกษาตะวันตกอย่างเข้มข้น เพื่อป้องกันการเป็นอาณานิคมของมหาอำนาจและความเป็นอารยะ ส่งผลให้เรื่องความรู้พื้นฐานในวิชาหนังสือมีความสำคัญคือภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ซึ่งความรู้หนังสือจะนำไปสู่บทบาทของผู้หญิงในพื้นที่สาธารณะและงานนอกบ้านที่ผู้หญิงต้องเก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้าน อันเป็นคุณสมบัติของผู้หญิงตะวันตกในยุควิคตอเรียน ผู้หญิงไทยจึงต้องรับภาระหนักเป็นสองเท่าของผู้ชาย

นอกจากนี้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ยังเป็นยุคสมัยแห่งการปฏิรูปการศึกษาครั้งสำคัญ ทรงโปรดเกล้าให้ตั้งโรงเรียนหลวงแห่งแรกใน พ.ศ. 2427 คือโรงเรียนสำหรับราษฎรวัดมหรรณพาราม ต่อมาในปี พ.ศ. 2444 ได้ทรงเล็งเห็นความสำคัญในการศึกษาของผู้หญิงจึงทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งโรงเรียนสตรีขึ้น คือ โรงเรียนบำรุงสตรีวิทยา ทำให้รูปแบบมารยาทและแนวคิดที่สร้างร่างอารยะดังกล่าวไม่ได้จำกัดแค่ชนชั้นสูงเท่านั้น แต่ยังได้ขยายไปสู่สามัญชนมากขึ้น

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์แล้ว เป็นยุคที่สตรีตะวันตกหลังยุควิคตอเรียนเริ่มได้รับการศึกษาที่สูงขึ้น ประกอบอาชีพที่หลากหลาย เริ่มมีบทบาททางการเมือง และมีส่วนร่วมทางสังคมมากขึ้น ดังนั้นในยุคสมัยใหม่นี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของเพศภาวะผู้หญิงแบบทวิมาตรฐาน (double standard) ที่ผู้หญิงต้องเก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้าน แต่จะเป็นไปในลักษณะที่เสริมงานของผู้ชาย จากการทวิมาตรฐานทางเพศภาวะของผู้หญิงเช่นนี้จัดว่าเป็นการเสริมความแข็งแรงให้แก่สุภาษิตสอนหญิงโบราณที่คาดหวังให้ผู้หญิงเก่งแต่เรื่องปรนนิบัติสามีและงานบ้าน โดยเฉพาะค่านิยมเรื่องรักษาพรหมจรรย์ได้ส่งผลสำคัญต่อนางมหรสพนับจากยุคสมัยใหม่เป็นต้นไปมาจนถึงปัจจุบัน แต่กรอบมาตรฐานเดียวกันนี้ไม่ได้ถูกคาดหวังจากผู้ชาย

ทั้งหมดนี้เป็นแบบแผนความประพฤติระหว่างบุคคลและผู้หญิงในสังคมผ่านร่างอารยะอันโยงใยถึงอุดมการณ์ทางการเมืองและสังคมในห้วงเวลานี้ที่ทั้งเกรงกลัวและยกย่องความเป็นตะวันตก

สำหรับเรื่องบทบาทเพศภาวะทั่วไปของนางมหรสพ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทตามพื้นที่ คือในวังหลวง วังเล็กและคณะละครเอกชนทั่วไป

<u>บทบาททางเพศภาวะของนางมหรสพในวังหลวง</u>

บทบาททางเพศภาวะของนางมหรสพในวังหลวงที่เพิ่มเข้ามาคือ การมีมารยาทในการสมาคมซึ่งเป็นบทบาทที่สำคัญอีกประการหนึ่งในฐานะแม่บ้านแม่เรือน สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดที่เปลี่ยนไปของเจ้านายที่รับเอาแนวคิดนี้จากตะวันตก เจ้านายฝ่ายในเริ่มมีโอกาสทำหน้าที่ในการต้อนรับแขกเมือง โดยเฉพาะมหรสพหญิงชนิดใหม่บางชนิด ราชสำนักได้ยกระดับให้เป็นของหลวงเพื่อแสดงรับรองแขกเมือง คือ “ละครร้องของหลวง” ในรัชกาลที่ 5

ดังนั้น ผู้หญิงในราชสำนักจึงต้องทำหน้าที่ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง คือ เป็นทั้งผู้ดูแลความเรียบร้อยในการจัดงานต้อนรับ และร่วมต้อนรับแขก ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการเพิ่มพื้นที่ในการดำเนินชีวิตของนางในจากที่เคยดำเนินชีวิตอยู่ในพื้นที่ส่วนตัวออกมาสู่พื้นที่สาธารณะ

อีกประเด็นหนึ่งคือการมีความรู้ในวิชาหนังสือและภาษาอังกฤษของนางใน จัดเป็นบทบาททางเพศที่สำคัญในความเป็นอารยะ อันเป็นอิทธิพลของผู้หญิงในสมัยวิคตอเรียนที่เริ่มมีการศึกษามากขึ้น ซึ่งได้มีตัวอย่างของนางมหรสพที่มีความสามารถในด้านนี้ควบคู่ไปกับด้านมหรสพและด้านงานบ้านด้วย เช่น พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงได้รับการศึกษาอักษรไทยเหนือควบคู่ไปกับอักษรไทยภาคกลาง และได้รับการถ่ายทอดด้านนาฏศิลป์จากพระบิดา ทั้งยังทรงเชี่ยวชาญในการเล่นดนตรีไทยคือ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ กับดนตรีสากลอย่างเปียโนและแมนโดลิน, เจ้าจอมมารดาเพิ่ม หรือแย้มอิเหนา ในรัชกาลที่ 5 นอกจากจะมีความสามารถทางการรำละครแล้ว ยังมีความสามารถในทางกวีอีกด้วย และเจ้าจอม ม.ร.ว สดับ ลดาวัลย์ ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งนอกจากจะโปรดให้เป็นต้นเสียงมโหรีแล้ว ยังโปรดให้เรียนหนังสือทั้งภาษาไทยภาษาอังกฤษรวมทั้งหัดงานฝีมือตลอดจนงานอาหารคาวหวานจนเชี่ยวชาญ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แม้สังคมเริ่มคาดหวังให้ผู้หญิงรู้หนังสือ มีส่วนร่วมทางการเมืองบ้างแล้ว แต่หากผู้หญิงมีหัวสมัยใหม่และตระหนักในเรื่องสิทธิสตรีอย่างขัดแย้งกับผู้ชายเกินไป ก็ยังไม่เป็นที่ปรารถนาของผู้ชายในยุคนั้น

ดังในกรณีของพระเจ้าวรวงศ์เธอวัลลภาเทวี (พระธิดาในกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) ทรงเป็นพระคู่หมั้นในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีความสามารถมากทั้งการแสดงมหรสพและมีความรู้หนังสือ คือ ทรงแสดงเป็นนางเอกละครพูดเรื่องศกุนตลา กลแตกและโพงพางคู่กับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อีกทั้งยังทรงมีความสามารถในเชิงกวีอีกด้วย

แต่ในระหว่างที่ทรงเป็นพระคู่หมั้น ได้มีเหตุการณ์ที่ทำให้รัชกาลที่ 6 ต้องโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชพิธีหมั้น เนื่องจากองค์หญิงได้ทรงนิพนธ์บทความเรื่อง “ดำริหญิง” ตีพิมพ์ลง

หนังสือดุสิตสมิตรายปักษ์ฉบับพิเศษ เนื่องในวโรกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าอยู่เมื่อปี พ.ศ. 2463 ซึ่งเป็นบทความที่ทรงกล่าวเปรียบเทียบความเหลื่อมล้ำระหว่างชายหญิงในเรื่องสิทธิหน้าที่ค่อนข้างแข็งกร้าวและหนักแน่นในสายตาของคนในสมัยนั้น ทรงกระเทาะเปลือกให้เห็นถึงสภาพสังคมไทยระบอบศักดินา ที่ชายกดขี่หญิงดุจดังทาส ดังนี้

> ข้าพเจ้าผู้หนึ่งเปนหญิง มีประสงค์จะสนทนาระหว่างเพื่อนหญิงด้วยกันว่า เราควรจะเลิกกระทำตัวอย่างที่เขาเรียกกันว่า “ผู้หญิงเปนควาย ผู้ชายเปนคน” เสียสักที เพราะความจริงเราก็คนผู้หญิง มิได้ผิดจากมนุษย์ธรรมดาไปด้วยประการใดเลย คืออย่างไร? หญิงโดยมากมักจะบูชาว่า ชายเปนมนุษย์ที่วิเศษกว่าตัว เทือกเทวดา ทั้งนี้เพราะในบ้านโดยมาก ชายเปนเจ้าบ้านมีอำนาจบังคับบัญชากดขี่หญิง การที่ชายได้อำนาจไปมากมายเช่นนั้น ตามความเข้าใจของข้าพเจ้าคิดว่า คงเปนเพราะหญิงมิได้ถือน่าที่ ๆ ตนควรประพฤติ. . .
>
> เมื่อหญิงรู้น่าที่ควรกระทำให้ถูกธรรมชาติของตัวว่า ควรหนักเบาเพียงไร เช่นของที่เราชอบใช้ต้องถนอมใช้ให้เปนไปแต่พอทน ความเอาใจรู้จักผ่อนสั้นยาว รู้จักถนอมสิ่งที่ตัวรัก นี่เปนสมบัติของหญิงควรรู้จัก อย่างเช่นคำโบราณท่านกล่าวไว้ว่า “อย่าหักด้ามพร้าด้วยหัวเข่า” เมื่อกระทำได้ตามน่าที่ของตนก็นับว่าเปนคน จะไม่ต้องรับความกดขี่จากชาย และชายจะต้องส่งอำนาจให้แก่เราโดยปราศจากความร้องขอ และในเมื่อเราเป็นคน เราต้องนับถือตนว่าตนเปนผู้จะต้องทำประโยชน์ให้แก่ชาติบ้านเมือง หาใช่เกิดมาแล้วตายไปเท่านั้นไม่ (กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร, 2545, น. 125-131)

หลังจากบทความชิ้นนี้ได้รับการตีพิมพ์ลงในหนังสือดุสิตสมิต เมื่อปีพุทธศักราช 2463 ผลปรากฏว่า พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีทรงได้รับการต่อต้านจากสังคมอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะในหมู่ขุนนางทั้งหลาย ซึ่งสร้างความโกรธเคืองอย่างยิ่ง นับเป็นมิติใหม่ที่เกิดขึ้นในหมู่พระราชวงศ์ฝ่ายในและผู้หญิงไทย ที่ยังไม่เคยมีผู้ใดหาญกล้าแสดงความจริงเช่นนี้ออกมา

> ในส่วนพระองค์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเอง ก็ทรงชื่นชมสนับสนุนในความคิดขององค์หญิงเป็นอย่างยิ่ง ถึงขนาดเคยทรงพระราชนิพนธ์บทความอันเกี่ยวกับสิทธิและความเสมอภาคของสตรี ลงในนิตยสารต่าง ๆ มาแล้วมากมาย แต่ในเมื่อผู้ซึ่งจะมาเป็นว่าที่พระมเหสีของพระองค์ ได้กลายเป็นที่ไม่พอใจสบอารมณ์ของกลุ่มบุคคลในเวลานั้นเป็นอันมาก และแผ่ขยายวงกว้างมากขึ้น อีกทั้งทรงเห็นว่าพระคู่หมั้นมีพระทัยค่อนข้างแข็งกระด้าง ทรงเกรงว่าจะไปด้วยกันไม่ได้ และอาจมีปัญหาตามมา

ภายหลัง ซึ่งอาจจะกระเทือนต่อราชบัลลังก์ จึงโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชพิธีหมั้นดังกล่าว (กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร, 2545, น. 130-131)

จากปรากฏการณ์ข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่า การบุกเบิกนำเสนอเรื่องของสิทธิสตรีที่เป็นมุมมองใหม่ต่อสังคมของพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีนั้นยังไม่ประสบผลสำเร็จ พระองค์จึงจัดเป็นตัวอย่างของนางมหรสพที่ถูกเล่นงานจากปิตาธิปไตย อันเป็นอำนาจที่เหนือกว่า ส่งผลให้ถูกลดทอนสถานภาพลง

<u>บทบาททางเพศภาวะของนางมหรสพในวังเล็ก</u>

นางมหรสพในวังเล็กนั้น ได้มีบทบาททางเพศภาวะเช่นเดียวกับในวังหลวง คือ มีความสามารถทางการแสดงที่หลากหลายทั้งการร้องรำและเล่นดนตรี รู้วิชาทั้งงานบ้าน หนังสือ ภาษาอังกฤษและการต้อนรับแขก

เริ่มจากประเด็นของ “การมีความสามารถทางการแสดงที่หลากหลาย” ของนางมหรสพในวังเล็ก ซึ่งจัดว่าอยู่ในระดับที่ต้องเผชิญกับการแข่งขันทางธุรกิจมหรสพของเหล่าบรรดาคณะละครเอกชนด้วยกันที่แข่งขันกันสร้างละครชนิดใหม่ และพยายามสร้างจุดขายของตนเอง ดังนั้นนางมหรสพที่มีความสามารถมากกว่าหนึ่งอย่างคือ ทั้งร้องและรำได้จึงได้เปรียบกว่า

จากการศึกษาได้พบนางมหรสพในวังเล็กที่มีความสามารถทั้งทางการร้องและการรำอยู่หลายคน เช่น ในวังบ้านหม้อต้นกำเนิดของละครดึกดำบรรพ์ได้มีหม่อมที่มีความสามารถทั้งทางการร้องและการรำคือ หม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยาในพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงค์ฤทธิ์ หม่อมจันทร์ กุญชร ณ อยุธยากับหม่อมมาลัย กุญชร ณ อยุธยาในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และในคณะละครหลวงนฤมิตรกับละครปรีดาลัยของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ที่แสดงละครพันทางและเป็นต้นกำเนิดของละครร้อง ได้มีหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ เป็นผู้สันทัดในเรื่องนาฏศิลป์กับการแต่งหรือจัดทำนองเพลง และบรรเลงจะเข้ เป็นต้น

นอกจากนี้ นางมหรสพที่เป็นหม่อมของเจ้านายบางท่านได้มีอีกบทบาทหนึ่งที่สำคัญคือ “ภาษาอังกฤษกับการสมาคมและการร่วมต้อนรับแขก” เช่นเดียวกันกับนางมหรสพในวังหลวง โดยวังเล็กบางวัง ราชสำนักได้มอบหมายให้จัดแสดงมหรสพหญิงเพื่อรับรองแขกเมืองด้วยเช่นกัน คือ ละครพันทางของกรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์และละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์

ตัวอย่างนางมหรสพ เช่น ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่นอกจากจะมีความสามารถทางการแสดงนาฏศิลป์แล้ว ยังต้องเรียนรู้ภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสกับมารยาทสังคม เพื่อปฏิบัติภารกิจในการเลี้ยงรับรองต่าง ๆ เมื่อครั้งเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ เป็นต้น

นอกจากนี้ “วิชาหนังสือหรือวิชาสามัญ” ก็เป็นอีกหนึ่งในบทบาททางเพศของนางมหรสพในวังเล็กที่เพิ่มเข้ามาเช่นเดียวกันกับในวังหลวง ยกตัวอย่างเช่น ตารางการฝึกหัดนาฏศิลป์ที่วังสวนกุหลาบ ซึ่งมีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวดกวดขัน มีตารางการฝึกตั้งแต่เช้าตรู่และดำเนินตลอดไปทั้งวัน และมีวิชาสามัญรวมอยู่ในนั้นด้วย เช่น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2548, น. 2)

เวลา 05.00 น.	เริ่มฝึกหัด รำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่สนามหน้าพระตำหนัก เมื่อรำเพลงช้าเพลงเร็วจนจบกระบวนท่าแล้ว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระจะแยกไปเต้นเสา (ฝึกหัดเพื่อให้มีกำลังขาแข็งแรง) แล้วแยกไปเต้นแม่ท่ายักษ์ และออกกราว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวนางก็จะแยกไปเต้นแม่ท่าลิง
07.00 น.	พักอาบน้ำ
08.00 น.	รับประทานอาหารเช้า
09.00 น.	เริ่มเรียนวิชาสามัญ
12.00 น.	พักกลางวัน
13.00-16.00 น.	ซ้อมการแสดงทั้งโขน-ละคร
16.00 น. เป็นต้นไป	พักผ่อนตามอัธยาศัย
20.00-24.00 น.	ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่องละครใน ละครนอก ละครพันทาง รวมทั้งโขน

อย่างไรก็ตาม ในเรื่องของวิชาหนังสือยังไม่มีใครเก่งเท่านางมหรสพในวังหลวงที่บางคนมีความสามารถถึงขั้นเป็นกวี

แต่พอเมื่อมีการย้ายตัวละครจากวังสวนกุหลาบไปยังวังเพชรบูรณ์แล้ว วิถีชีวิตของนางมหรสพก็ต้องเปลี่ยนแปลงอีกครั้งด้วยบทบาททางเพศที่เพิ่มขึ้น เนื่องจากทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ทรงมีพระประสงค์ที่จะให้พวกละครมีความรู้ความสามารถที่จะออกไปเป็น “แม่บ้านที่ดี” มิใช่เพียงแต่รำละครได้เท่านั้น ดังนั้นจึงมีวิชาที่จะต้องเรียนเพิ่มเติมจากละครและวิชาสามัญคือการฝีมือได้แก่ การร้อยมาลัยกับการตัดเย็บเสื้อผ้าและเครื่องนุ่งห่มต่าง ๆ และทำอาหารเครื่องคาวหวาน

สะท้อนให้เห็นว่า บทบาททางเพศที่สำคัญที่สุดนั้นมีความเหมือนกันกับในวังหลวงคือ “การเป็นเมียที่ดี” ที่คอยปรนนิบัติเอาใจสามี ดังจะเห็นได้จากพระประสงค์ของเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ข้างต้นที่ให้นางละครออกไปเป็นแม่บ้านที่ดี อันเป็นค่านิยมที่ติดตัวผู้หญิงในทุกยุคทุกสมัย

<u>บทบาททางเพศภาวะของนางมหรสพในคณะละครเอกชนอื่น ๆ</u>

ในคณะละครเอกชนทั่ว ๆ ไปจะไม่ได้มีบทบาททางเพศที่หลากหลายมากเท่ากับนางมหรสพในวังหลวงและวังเล็ก หัวหน้าคณะจะคาดหวังเพียงให้มีความสามารถทางการแสดงหรือด้านอื่น ๆ ที่เหมาะกับศิษย์แต่ละคน ซึ่งเป็นบทบาทเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งตามความเหมาะสมของแต่ละคนว่าจะให้เป็นผู้แสดง ผู้ดูแลรักษาเครื่องละคร หรือคนบอกบทหากแสดงไม่ได้

นอกจากนั้นก็คาดหวังให้อยู่ในโอวาทว่านอนสอนง่าย ไม่ก้าวร้าว รุนแรง เพราะการบริหารคณะจะเป็นไปในลักษณะพ่อกับลูกหรือแม่กับลูก ซึ่งผู้บริหารหรือโต้โผก็คือครูนั่นเอง

ในประเด็นนี้ หากศิษย์มีความจำดี ปัญญาเฉียบแหลม อุปนิสัยละเอียดอ่อน ลึกซึ้ง สุภาพอ่อนน้อม ครูจะพยายามสร้างศิษย์คนนั้นให้ขึ้นมาแทนตัวเองในอนาคต แต่สำหรับศิษย์คนไหนไม่สามารถรับได้ ครูก็จะแนะนำให้ไปศึกษาหรือปฏิบัติงานอย่างอื่นแทน เช่น การผลิตบำรุงรักษาเครื่องละคร เครื่องดนตรีแทน หรืออาจแนะนำให้เรียนวิชาสามัญ เพื่อจะได้อ่านหนังสือออกกลับมาเป็นคนบอกบท ควบคุมจัดการแสดงในบางครั้งแทนครู ซึ่งบทบาทเหล่านี้ ได้สะท้อนผ่านหลักฐานที่เป็นการบันทึกเป็นช่วง ๆ โดยประมาณ ดังนี้ (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2534, น. 58-59)

05.00-08.00 น. ทุกคนต้องตื่นขึ้นมาทำความสะอาดร่างกายแล้วแยกเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายแรกมีหน้าที่บริการ และแยกตัวไปประกอบอาหารเช้า ทำความสะอาดที่พักอาศัยและปรนนิบัติสามี ภรรยา และบุตรหลานของครู ส่วนฝ่ายที่มีหน้าที่ต้องเข้ารับการฝึกหัดถ่ายทอดกระบวนรำต่าง ๆ จากครู ก็จะต้องมานั่งหักแขน ดัดมือ รอครู อาจมีการทบทวนท่ารำร่วมกับน้องใหม่ ศิษย์รุ่นน้อง โดยมีรุ่นพี่รำนำหน้า พ่อครูหรือแม่ครูก็จะมาแก้ไข แนะนำ และเพิ่มเติมให้แต่ตามโอกาสและเวลาที่มี

08.00-10.00 น. เป็นช่วงเวลาอิสระ อาจไปอาบน้ำ รับประทานอาหารเช้า ทำธุรกิจส่วนตัว พักผ่อนตามอัธยาศัย

10.00-12.00 น. พ่อครูหรือแม่ครูจะเรียกมาซ้อมเข้าเรื่องสำหรับรุ่นพี่ที่ออกโรงแสดงได้แล้ว รุ่นน้องจะต้องมานั่งดู นั่งจำ หรืออาจถูกให้ทำตามเป็นการปูพื้นฐานขั้นแรก จากนั้นอาจถูกทำให้รำตีบทหรือสอนร้องทำนองต่าง ๆ เพิ่มเติมให้

12.00-14.00 น. พักรับประทานอาหารกลางวัน พักผ่อน ทำธุรกิจส่วนตัว

14.00-17.00 น. มักจะเป็นช่วงแนะนำวิธีการผลิต บำรุงรักษาอุปกรณ์การแสดง อาทิ ให้ปักเสื้อพระ ผ้าห่มนาง ห้อยหน้า-เจียรบาท ลายธรรมดาด้วยเลื่อมและดิ้น คนที่ยังปักไม่ดีไม่เก่งอาจหัดให้ปักสนับเพลา กรองคอไปก่อน แต่หากวันไหนต้องซักทำความสะอาดก็จะเลื่อนไปทำตอนเช้า เพื่อให้ทันแสงแดด (ทำให้แห้ง) ก่อนพระอาทิตย์ตกดิน

17.00-20.00 น. เป็นการเตรียมตัวรับประทานอาหารเย็น และทำธุรกิจส่วนตัว

สะท้อนให้เห็นว่าคณะละครเอกชนเหล่านี้ มีรูปแบบการขัดเกลาที่เข้มงวดน้อยกว่าในวังหลวงและวังเล็กมาก เพราะจะแยกความถนัดเป็นคน ๆ ไป แต่ก็ไม่แยกจากการเป็น “แม่บ้านที่ดี” เหมือนนางมหรสพในวังหลวงและวังเล็ก ดังที่สะท้อนจากตารางดังกล่าวว่า ในช่วงเช้านางมหรสพในคณะละครเอกชนจะมีหน้าที่ในการประกอบอาหารเช้า ทำความสะอาดที่พักอาศัยและปรนนิบัติสามี ภรรยา และบุตรหลานของครู

3.3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับความงามของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่

ความงามในที่นี้คือความงามของร่างกายและสิ่งที่ห่อหุ้มร่างกาย (Body carapace) ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากยุคจารีต ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากรัชกาลที่ 4 โปรดให้ข้าราชการแต่งกายเข้าเฝ้า และพระองค์ก็โปรดแต่งกายที่เป็นทั้งแบบยุโรปและแบบผสม คือ ท่อนบนฉลองพระองค์แบบยุโรป ท่อนล่างเป็นแบบไทยคือโจงกระเบน ดังจะเห็นได้จากพระบรมฉายาลักษณ์โดยทั่วไป แต่สมเด็จพระบรมราชินีและสตรีทั้งปวงยังคงแต่งแบบไทยคือนุ่งโจงห่มสไบ

> ในต้นรัชกาลที่ 5 การแต่งกายยังคงคล้ายในรัชกาลก่อนสำหรับฝ่ายชาย. . .ส่วนสตรีชาววังตั้งแต่พระบรมราชินีลงมาสวมเสื้อแขนหมูแฮมอย่างควีนวิคตอเรียของอังกฤษ สวมเครื่องประดับ ห่มผ้าสไบจักรีบรมราชวงศ์แบบสะพายเฉวียงบ่า นุ่งผ้าจีบหน้านางสำหรับชุดทั่วไป สวมเสื้อลูกไม้แขนพอง มีสายรัดเอวเรียกว่ากิ๊บ นุ่งโจงกระเบน สวมถุงน่อง สวมรองเท้าสันสูงถือพัด. . .เสื้อผ้าอันเป็นแฟชั่นในราชสำนักก็เป็นที่นิยมและเจริญรอยตามในหมู่ประชาชนทำนอง “เจ้าว่างามก็งามไปตามเจ้า” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 217)

จากปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการแต่งกายดังกล่าว น่าจะอธิบายได้ว่าความเป็นอารยะแบบเดิมของไทยได้ถูกแทนที่ด้วยความหมายใหม่ คือ ความเป็นอารยะแบบอารยะประเทศ หรือตะวันตก ซึ่งได้รับผ่านทางราชสำนัก ร่างอารยะของไทยก็เปลี่ยนความหมายไปด้วย Carapace ที่ควบคุมร่างกายผู้หญิงอยู่จึงต้องมิดชิดขึ้น ซึ่งผันแปรตามวัฒนธรรมการรักนวลสงวนตัวหรือการรักษาพรหมจรรย์ตามแนวคิดของวิคตอเรียน

ต่อมาในรัชกาลที่ 6 ได้มีพระราชนิยมเกี่ยวกับร่างกายผู้หญิงว่า “นุ่งผ้าซิ่น ฟันขาว เกล้ามวย” องค์ประกอบที่สำคัญคือ “ฟัน” จากที่เคยนิยม “ฟันดำดุจนิล” แบบผู้หญิงกินหมากกลายเป็น “ฟันขาวดุจไข่มุก” แทนเพื่อให้ดูเป็นอารยะประเทศ

ส่วนเครื่องแต่งกายผู้หญิงนิยมสวมเสื้อตัวบางหลวม ๆ ทำจากลูกไม้ฝรั่งกับผ้าซิ่นและสร้อยไข่มุก

สังเกตได้ว่า ลักษณะความงามของผู้หญิงล้านนาที่ผสมผสานกับผู้หญิงแบบวิคตอเรียน ได้มีอิทธิพลต่อร่างอารยะของผู้หญิงสยามในช่วงรัชกาลนี้

ร่างกายและความงามในอุดมคติของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่

สำหรับนางมหรสพ ในเรื่องของความงามก็ยังคงความพิถีพิถัน ซึ่งในประเด็นนี้ผู้วิจัยจะขออ้างอิงหลักการคัดเลือกนางละครหลวงในรัชกาลที่ 7 ของอาคม สายาคม (2525, น. 52-54) อันเป็นมาตรฐานความงามของนางมหรสพอย่างในอุดมคติ ดังนี้

วิธีเลือกตัวพระ

ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า ซึ่งจะต้องเป็นคนหน้ารูปไข่ คือมีใบหน้ายาว คิ้วดกพอสมควร จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูไม่พิการ และมีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึงยาวรับกับใบหน้า ทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้ส่วนสัดดี

ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือจะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่ง ไม่เป็นคนไหล่ยก และหลังไม่โก่ง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควร

ตรวจดูแขน จะต้องไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป และไม่พิการ เช่นแขนคอก หรือลีบและงอไม่ได้ มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอหรือพิการแต่ประการใด และมีนิ้วมือครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ กลมคล้ายลำเทียนเมื่อตั้งมือดูนิ้วมือตกท้องนาคก็ยิ่งดี

ตรวจดูต่อมาที่ขาทั้ง 2 ขา คือ ขาทั้ง 2 ไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้วจะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง คือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดยเฉพาะตัวพระจะต้องมีรูปร่างสูงกว่าตัวนางจึงจะใช้ได้ ผิวเนื้อดำหรือขาวไม่จำกัด

วิธีเลือกตัวนาง

ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า จะต้องเป็นคนมีใบหน้ายาวหรือกลมก็ได้ คิ้วดกพอประมาณ จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูสมบูรณ์ ไม่เล็กไม่ใหญ่จนเกินไป มีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึงยาวรับกับใบหน้า ทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และทุกส่วนของใบหน้าจะรับกันดี

ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือ จะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่ง ไม่เป็นคนไหล่ยก ไม่เป็นคนไหล่งุ้ม และหลังจะต้องไม่โก่ง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมหรือแบนก็ใช้ได้

ต่อไปก็ตรวจดูที่แขน คือแขนไม่สั้นและยาวจนเกินไป ไม่เป็นคนแขนพิการ เช่น แขนคอกหรือแขนลีบ เวลาจับงอแขนดูยืดเข้ายืดออกได้ มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง และดูนิ้ว

มือทั้ง 5 นิ้ว ไม่หงิกงอหรือพิการแต่อย่างใด มีนิ้วมือครบทั้ง 5 นิ้ว นิ้วกลมคล้ายลำเทียนหรือนิ้วตกท้องนาคก็ยิ่งดี

ตรวจดูที่ขาทั้ง 2 ข้าง คือขาทั้ง 2 จะต้องไม่คดหรือโก่งและเกพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่า ๆ กันคือ ไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ ส่วนสัดของตัวนางจะต้องเป็นคนรูปร่างโปร่งและจะต้องต่ำกว่าตัวพระรูปร่างสันทัดคน ผิวเนื้อไม่จำกัดว่าจะผิวดำหรือขาว แต่ถ้าผิวขาวหน่อยก็จะดี

จากคุณสมบัติความงามของนางละครหลวงดังกล่าว ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่ามีเกณฑ์ที่ใกล้เคียงกับลักษณะของนางมหรสพที่จัดว่าเป็นผู้หญิงในอุดมคติในยุคจารีต จะแตกต่างกันเล็กน้อยคือ นิยมใบหน้ารูปไข่เพิ่มเติมเข้ามาจากใบหน้ากลม นิยมจมูกโด่งแทนจมูกที่ได้รูป และนิยมรูปร่างสูงโปร่งแทนรูปร่างเล็ก ดังนั้นความงามแบบผู้หญิงตะวันตกจึงมีอิทธิพลต่อนางมหรสพไทยอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ ความงามของผู้หญิงตะวันตกได้เป็นที่ชื่นชมยกย่องพอ ๆ กับเพศภาวะของผู้หญิงแบบวิคตอเรียน อันเป็นอุดมคติ (Ideal Type) ของสังคมในยุคสมัยใหม่ ดังในบทละครเรื่องเวนิสวานิช ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแปลมาจากบทละครของวิลเลียม เชกสเปียร์ เรื่อง Merchant of Venice และพระราชนิพนธ์บทละครเป็นคำกลอนในตอนที่พระเอกชมภาพวาดของนางปอเชียร์ ดังนี้

. . .ดูตาหล่อน	ราวจะรับ	จับตาพี่
หรือเงาส่อง	มองดูที	คล้ายเฉลย
รับพี่ยา	โอษฐ์ยิ้ม	พริ้มชวนเชย
ทนต์เจ้าเอย	ราวมุกดา	น่าชื่นใจ
ส่วนผมนาง	นายช่าง	ราวแมงมุม
ประชุมเส้น	สายทอง	แสนผ่องใส
ฉลาดนัก	รู้จัก	เชิงชักใย
ดังดวงใจ	แห่งผู้ชาย	คล้ายแมงวัน
แต่ดวงเนตร	แสนวิเศษ	ช่างไฉน
จึงเขียนได้	ครบคู่	ดูคมสัน. . .

(ประยุทธ สิทธิพันธ์, 2509, น. 394-395)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่านางมหรสพไทยหลายคน อาจจะไม่มีรูปร่างหน้าตาที่ผสมตะวันตกตามที่ผู้ชายคาดหวังได้ แต่ในยุคนี้มีวิธีการแก้ไขด้วยการแต่งหน้าด้วยเครื่องสำอางค์ตะวันตกที่ผู้ชายรับเข้ามา

ศิลปะการแต่งหน้าและการแต่งกายของนางมหรสพ

เดิมทีเดียวตัวละครไทยผัดหน้าและผัดตัวด้วยแป้งฝุ่นของจีน ผัดหน้าและลำตัวแขนขาให้ดูขาวเนียน แล้วใช้ดินสอถ่านเขียนคิ้ว ใช้กระดาษแดงที่เรียกว่าลิ้นจี่เพราะมีสีแดงดังสีลิ้นจี่ทำให้ปากแดงโดยเม้มริมฝีปากกับกระดาษจนปากเป็นสีระเรื่อ ได้กลายเป็นวิธีการแต่งหน้าที่ดูไม่งามในยุคนี้

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์จึงได้ทรงเขียนเรื่อง “ศิลปะการแต่งหน้า” เป็นครั้งแรกไว้ในสาส์นสมเด็จ ลงวันที่ 26 พ.ย. 2481 ว่าวิชาแต่งหน้าท่านทรงเรียกว่าวิชา “สรีสำรวย” คำว่า “สรี” มาจากภาษาเขมรแปลว่า “สตรี” และคำว่า “สำรวย” มาจากภาษาสันสกฤตแปลว่า “ทำให้สวย”

ท่านมีแนวคิดว่าบางครั้งความเป็นธรรมชาติของใบหน้านางละครก็ไม่ได้สมบูรณ์แบบเสมอไป จึงควรพิจารณาก่อนแต่งหน้าว่าใบหน้ามีจุดบกพร่องตรงไหนก็ให้แก้ไขด้วยเครื่องสำอางดังที่ปรากฏในสูตรการแต่งหน้าละครดึกดำบรรพ์ เช่น

> นางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ที่มีปากกว้าง จมูกแบน คิ้วและตาชิดกัน ขาตะไกรใหญ่ วิธีที่ทรงแก้ไขคือ ปากกันปลายบน กันริมล่าง 2 ข้าง กลางไว้ ลบขาวให้แคบหน่อย ตาบวกท้ายล่าง คิ้วกันขึ้นเหนือคิ้วเดิม ลบใต้ปาก ผัดเติมคาง ผัดสันจมูกและหน้าแง ลบขาตะไกรพ่วง ผัดขาตะไกรบน เติมหน้าช้อง และคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ เป็นผู้ที่มีปากหนาแคบ ตาเล็กมาก โหนกแก้มสูง วิธีที่ทรงแก้ไข ลบปากจะงอยและตุ้มล่าง ต่อไพรให้กว้างและงอน คิ้วกดหัวต่ำกว่าคิ้วเดิม หางคิ้วปัดงอนขึ้น ตาต่อหางและเติมหลังหัวตาถ่วงลงนิด ลบโหนกแก้ม ลบขาตระไกรบน เติมขาตะไกรล่าง ลบใต้ตา (สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506, น. 38)

นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเองก็ทรงพิจารณาเห็นว่าการแต่งหน้าแบบเดิมของละครไทยนั้นไม่งาม ทรงโปรดทดลองแต่งหน้าตัวละครเสียใหม่ด้วยเครื่องสำอางของฝรั่งดังพระราชหัตถเลขาที่ทรงพระราชทานมายังพระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์ที่กำลังนั่งชมการแสดงโขนอยู่หน้าเวทีว่า “. . .ขอให้ดูหน้า “นางตรีชดา” สักหน่อย เพราะฉันได้เป็นผู้ผัดเอง ใช้สีสำหรับแต่งหน้าอย่างฝรั่ง ความประสงค์ของฉันอยากให้หน้าใกล้คนสักหน่อย ผัดฝุ่นอย่างละครไทยหน้ามันไม่เปนคน เหมือนไม่ใช่เนื้อใช่หนัง ทาเอาเหมือนฉาบปูนกำแพง มันจะเปนเรื่องอะไร. . .” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 303-304)

จะเห็นได้ว่าความงามของนางมหรสพนั้นลื่นไหล เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ซึ่งการแต่งหน้าเริ่มมีวิวัฒนาการไปสู่การแต่งหน้าให้ใกล้เคียงกับใบหน้าธรรมชาติมากขึ้น โดยผสมผสาน

กับความงามแบบผู้หญิงตะวันตกดังที่กล่าวไปแล้ว ซึ่งเป็นความงามในอุดมคตินี้สามารถแก้ไขใบหน้าได้ด้วยเครื่องสำอางค์

ส่วนลิเกยังใช้วิธีการแต่งหน้าแบบดั้งเดิมอยู่คือ

การแต่งหน้าลิเกได้แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนด้วยกันคือ ผัดหน้า เขียนคิ้ว และทาปาก โดยการผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจีนเป็นตลับแข็ง ๆ สีขาว ผัดให้เนียนทั้งใบหน้าและลำคอ จากนั้นเอาก้านธูปเหลาแหลม ๆ จุ่มน้ำแล้วฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปล่อยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย เสร็จแล้วนำลิ้นจี่หรือชาด ซึ่งเป็นกระดาษสีแดงพับกลาง แล้วใช้ริมฝีปากเม้มลงไป

ในกรณีที่ลิเกแสดงเรื่องที่มีตัวละครแปลก ๆ เช่น ยักษ์ นางหน้าหยก ก็จะเขียนหน้ากันเป็นพิเศษ เช่น เขียนหน้ายักษ์เป็นลายกนกอย่างหัวโขน หรือละเลงหน้าให้ดูน่าเกลียดด้วยสีคร่ำ ๆ เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522, น. 245-246)

สำหรับเรื่องการแต่งกาย สิ่งที่ห่อหุ้มร่างกายหรือ Body Carapace ของนางมหรสพเองก็เปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน คือ ในรัชกาลที่ 5 ชุดยืนเครื่องของนางมหรสพสามารถใช้ Carapace เหมือนอย่างของสูงได้จากที่เคยห้ามไว้บางอย่าง อย่างจอนหูและดอกไม้ทัดซึ่งสร้างความหรูหราให้แก่ Carapace นางมหรสพมากขึ้น เป็นการเรียกความสนใจจากคนดูท่ามกลางการแข่งขันในเชิงธุรกิจมหรสพ

ในประเด็นนี้จะเห็นได้ชัดจากการแต่งกายของนางลิเกวิกพระยาเพชรปาณีที่สวมใส่เครื่องแต่งกายแบบ “นอกรีต” เช่น ใส่ปันจุเหร็จยอด ใส่สังวาลย์แพรสายตะพายและโบว์แพรที่บ่าเป็นต้น ซึ่งพระยาเพชรปาณีให้ความคิดเห็นต่อสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า “แต่งอย่างนั้นผู้หญิงเห็นว่าสวย มักติดใจชอบไปดู มีผู้หญิงไปดูมาก พวกผู้ชายก็มักพากันไปดูผู้หญิง ก็การตั้งโรงยี่เกเป็นข้อสำคัญ อยู่ที่อยากให้คนชอบไปดูให้มาก จึงต้องแต่งตัวยี่เกไปทางนั้น” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522, น. 58)

นอกจากนี้ยังมี Carapace ที่หลากหลายมากขึ้นตามละครที่เกิดใหม่ เช่น ละครพันทางมี Carapace ตามลักษณะเชื้อชาติ เช่น แสดงเรื่องมอญก็แต่งแบบมอญ แสดงเรื่องจีนก็แต่งแบบจีน ละครร้องกับละครพูดก็มีทั้งแต่งกายแบบละครพันทางและแบบในชีวิตประจำวันตามท้องเรื่องเป็นต้น

สังเกตได้ว่าแม้จะมีการแต่งกายให้ดูหรูหราขึ้น แต่ในขณะเดียวกันการแต่งกายก็ยังมีแนวโน้มเข้าสู่ชีวิตประจำวัน และมีความสัมพันธ์กับการแต่งหน้าแบบสรีสำรวยของกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ที่ทรงเปลี่ยนแปลงการแต่งหน้าของนางมหรสพด้วยการแก้ไขจุดบกพร่องและใกล้เคียงกับธรรมชาติมากขึ้น

ดังนั้น เรื่องการแต่งหน้าและการแต่งกายของนางมหรสพในยุคนี้จึงมีความสำคัญในประเด็นการแสดงสังกัดและฐานะทางสังคม เนื่องจากมีมหรสพหญิงเกิดขึ้นหลายชนิดท่ามกลางการแข่งขันในเชิงธุรกิจมหรสพ รูปแบบการแต่งหน้าและการแต่งกายจึงต้องผันแปรไปตามลักษณะเชิงอุดมคติของสังคม (Ideal type) ของเจ้าสังกัดกับคนดูกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งความสวยงามของ ภาพลักษณ์ภายนอกจึงได้กลายเป็นธรรมชาติหรือสามัญสำนึกของนางมหรสพในสังกัดต่าง ๆ ไป แท้จริงแล้วมันเป็นมายาคติที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากผู้ชาย

ถึงแม้ว่า ร่างกายที่เคยถูกห่อหุ้มด้วยเครื่องละครและถูกฉาบไว้เหมือนปูนอย่างหนาแน่นได้ถูกเผยออกมากขึ้น แต่เบื้องหลังของร่างกายนางมหรสพที่เป็นความสำเร็จของผู้ชายยังอ่อนแอและไร้อำนาจเหมือนเดิม ซึ่งสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนในประเด็นการแข่งขัน การกลั่นแกล้งและการลงโทษ

3.3.4 การแข่งขัน การกลั่นแกล้งและการลงโทษ

ในวังหลวง เมื่อมีนางในขึ้นไปเป็นคนโปรด ผลข้างเคียงที่ตามมาคือเกิดการแข่งขันหึงหวงและการกลั่นแกล้งกันระหว่างนางในเช่นเดียวกันกับในยุคจารีต ซึ่งสร้างความหวาดระแวงให้แก่พระภรรยาเจ้าผู้นั้นเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 5 ได้พบหลักฐานที่เป็นเรื่องเล่าของพระภรรยาเจ้าที่เป็นนางมหรสพองค์นั้น ๆ โดยตรง เช่น ในกรณีของพระราชชายาเจ้าดาราศมี ได้ตรัสเล่าประทานท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี นัดดาที่ทรงเลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็ก ถึงชีวิตในวังสบายกายแต่ไม่สบายใจ จึงอยากกลับเมืองเชียงใหม่วันละร้อยครั้ง โดยตรัสเป็นภาษาพื้นเมืองว่า “ใคร่ปี๊กบ้านวันละร้อยเตื้อ” (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2539, น. 172, อ้างถึงใน พรศิริ บูรณเขตต์, 2540, น. 208) ขนาดเจ้าคุณจอมมารดาแพ (เจ้าคุณพระประยูรวงศ์) เองที่ได้รับขนานนามว่าเป็นเจ้าจอมมารดาที่แรงที่สุดเพราะถือว่าตนเองเป็นสะใภ้หลวงคนแรกและคนเดียวที่รัชกาลที่ 4 ทรงให้อภิเษกกับเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ (รัชกาลที่ 5) ยังได้กล่าวถึงเจ้าดาราศมีในลักษณะเห็นอกเห็นใจว่า “มาไกลนึกสงสารเขา เหมือนแขกต่างเมืองมา พวกที่อยู่ในนี้สิ ฉันไม่ไว้หน้าใครทั้งนั้น” (ประยุทธ สิทธิพันธ์, 2509, น. 280)

การกลั่นแกล้งที่ส่งผลรุนแรงอีกกรณีหนึ่งคือ กรณีของเจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์ ทรงเล่าไว้ในตอนที่รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสยุโรปว่า เมื่อเสด็จกลับ ทรงซื้อเครื่องเพชรพระราชทานเอง ตลอดจนพระราชทานตู้ของที่ระลึก แล้วจัดของเข้าแต่งตั้งในตู้นั้นด้วยพระองค์เอง “. . .ทำให้เจ้าจอมหลายท่านอิจฉาริษยา ถึงใช้วิธีส่อเสียดยุแหย่ กล่าวหาในข้อร้ายหลายประการ เหลียวไปก็พบแต่ศัตรู คุณจอมนั้นส่อเสียดว่าอย่างนั้น คุณจอมนี้ว่าอย่างนี้ ตรองดูทีหรือข้าพเจ้าจะย่อยยับแค่ไหน” ดังนั้นเจ้าจอม ม.ร.ว สดับ จึงคิดสั้นด้วยการดื่มน้ำยาล้างรูป แต่ความทราบถึงรัชกาลที่ 5

เสด็จมาดูแล และให้แพทย์ประจำพระองค์ชาวต่างประเทศมาช่วยชีวิตไว้ได้ (ศรุตานุสรณ์, 2526, น. 27, อ้างถึงใน พรศิริ บูรณะเขตต์, 2540, น. 210)

จะเห็นได้ว่า นางในคนเก่าคนแก่ของราชสำนัก ต่างก็พยายามรักษาอำนาจและสิทธิของตนเองไว้ด้วยการแสดงบทบาทเชิงรุกอย่างการพูดจาส่อเสียดยุแหย่ ซึ่งบางครั้งก็กลายเป็นการลงโทษประหารชีวิตนางในผู้น้อยทางอ้อมได้เหมือนกัน อย่างในกรณีของเจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์ และจากการพยายามฆ่าตัวตายจึงเป็นสัญญาณเตือนนางในอื่นให้อยู่ในส่วนสิทธิ์ของตนเองอย่างเข้มงวดอีกด้วย ดังนั้น ในกรณีนี้นอกจากนางในจะต้องยอมจำนนและระแวดระวังต่ออำนาจของเจ้าชีวิตแล้ว ก็ยังต้องยอมจำนนและระแวดระวังต่ออำนาจของนางในกันเองอีกด้วย

อีกพื้นที่หนึ่งที่ค้นพบคือในคุ้มหลวงของเจ้าอินทวโรรส สุริยวงศ์ แห่งนครเมืองเชียงใหม่ ได้มีการกล่าวขานกันว่า

> หม่อมวาด อิเหนา หม่อมละครคนโปรดผู้โด่งดัง ออกโรงครั้งใดไม่เคยพลาดที่ถูกขานชื่อเรียกตัวออกมาหน้าเวทีบ่อยที่สุด ยิ่งไปกว่านั้นบางคนยังเต็มใจมอบแก้วแหวนเงินทองให้แก่หม่อมวาดอันเป็นสุดที่รักและโปรดปรานของเขา พวกผู้หญิงด้วยกันก็อิจฉาตาร้อนได้แต่ครำ่ครวญอยู่ในใจว่าทำอย่างไรถึงจะมีบุญวาสนา เกิดมาท่ามกลางการหวังปองของทั้งหญิงชาย (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง, 2538, น. 82)

จากกรณีนี้เห็นได้ว่า การมีต้นทุนทางกายภาพตามอุดมคติของสังคมประกอบกับมีความสามารถในการแสดงมหรสพก็เปรียบเสมือนดาบสองคมที่ทั้งการเป็นคนโปรดของเจ้าสำนักและได้รับเกียรติในสังคม แต่ในขณะเดียวกันก็ยังเป็นที่อิจฉาและถูกจับจ้องจากคนในสังคมด้วย ซึ่งประเด็นการถูกจับจ้องจากคนในสังคมจะส่งผลต่ออัตลักษณ์ของนางมหรสพอย่างชัดเจนในยุคสื่อพัฒนาเป็นต้นไปที่มหรสพสามารถเข้าถึงคนดูได้ทุกครัวเรือน คนดูมีส่วนอย่างมากในการกำหนดอัตลักษณ์ของนางมหรสพ ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

<u>การลงโทษนางมหรสพ</u>

สำหรับเรื่องการลงโทษนางมหรสพ ในวังหลวงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ปรากฏกรณีของคุณชุ่ม บุนนาค บุตรสาวเจ้าพระยาศรีพิพัฒน์ (แพ บุนนาค) ซึ่งมีศักดิ์เป็นป้าของ ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องโครงกระดูกในตู้ว่า

> คุณชุ่มรำละครเป็นเจ้าเงาะได้สวยงาม และต่อมาเมื่อเป็นครูละครก็ได้คิดท่าเจ้าเงาะของตนขึ้นเองเป็นที่เลื่องลือ ต่อมาเมื่อเจ้าจอมมารดาแพในรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นคนในสกุลบุนนาคได้หัดละครผู้หญิงขึ้นในพระบรมมหาราชวัง คุณชุ่มก็เข้าไปสอนละครให้ท่านอยู่ในวัง เป็นพระเอกละครที่มีผู้หญิงติดกันมาก เพื่อให้สมกับที่เป็นพระเอก คุณชุ่มแต่งตัวและไว้ผมเผ้าเหมือนผู้ชาย คือนุ่งผ้าพื้นผ้าม่วงชักชายให้ใหญ่ ใส่เสื้อมิสกรี

ผ้าป่าน สูบบุหรี่สะพานโตและได้ประพฤติการณ์แบบชาววังเรียกว่า “เล่นเพื่อน” กับบรรดาแฟนละครซึ่งมีสตรีบรรดาศักดิ์รวมอยู่ด้วย ต่อมาความทราบฝ่าละอองธุลีพระบาทจึงโปรดให้ชำระความเป็นสัตย์ และให้ลงพระอาญาแห่ตระเวนรอบวัง แล้วสักหน้าไล่ออกจากพระบรมมหาราชวังไป การสักหน้านั้นเป็นจุดเล็ก ๆ สามจุดลงบนหน้าผากเพื่อให้สังเกตเห็นได้ คนที่ถูกสักหน้าแล้วนั้นจะเข้าไปในพระราชวังอีกไม่ได้เด็ดขาด (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2514, น. 117-118)

ในเรื่องโทษของการเล่นเพื่อนนี้ ได้เป็นการเน้นย้ำประเด็นความสัมพันธ์ภาคบังคับระหว่างชายและหญิง (heterosexuality) ว่าถูกทำนองคลองธรรมของเจ้าสำนัก เนื่องจาก hetero sexuality ทำให้ผู้หญิงตกหลุมพรางของการเป็นวัตถุทางเพศ (Sex Object) เฉพาะผู้ชายอย่างไม่ต้องตั้งคำถาม หากผู้หญิงจะมานิยมกันเองกลับถูกกำหนดให้เป็นเรื่องเสื่อมเสีย เนื่องจากเป็นการล่วงละเมิดต่ออำนาจชายเป็นใหญ่ในเรื่องของสิทธิ์การเป็นเจ้าของวัตถุทางเพศดังกล่าวนั่นเอง

การลงโทษนางมหรสพด้วยการสักหน้าจัดเป็นการลงโทษเชิงประจาน ซึ่งนอกจากจะมีความหมายเพื่อให้แบ่งแยกจากกลุ่มคนในราชสำนักแล้ว ยังเป็นการปิดโอกาสถาวรที่นางมหรสพผู้นั้นจะสามารถใช้ชีวิตได้อย่างปกติในสังคมอีกด้วย

อีกกรณีหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 หลังจากได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชพิธีหมั้นกับพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีแล้ว องค์หญิงได้ทูลเกล้าฯ ถวายคืนหนังสือศกุนตลาที่ทรงพระราชนิพนธ์พระราชทานเมื่อประกาศทรงหมั้นในคราวก่อน พร้อมกันนี้ได้ทรงใช้หมึกขีดเส้นใต้คำกลอนที่นางศกุนตลาต่อว่าท้าวทุษยันต์ในทำนองประชดประชันพระเจ้าอยู่หัวว่า

“พูดง่าย ๆ คล่อง ๆ เหมือนร่องน้ำ จะหาจริงสักคำเก็บไม่ได้”

และในอีกตอนหนึ่งว่า

“จงทรงพระเจริญเถิดราชา ตัวข้าขอลาแต่บัดนี้”

“กล่าวกันว่า หลังจากพระเจ้าอยู่หัวทรงทอดพระเนตรหนังสือเล่มนั้นแล้วพระองค์กริ้วโกรธมากถึงกับทรงมีรับสั่งให้ควบคุมพระองค์หญิงไว้ในพระราชวังชั้นในจนสิ้นรัชกาล” (กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร, 2545, น. 131-132)

แม้ว่าจะไม่ได้ลงโทษด้วยการทำร้ายร่างกาย แต่การลงโทษด้วยการกักบริเวณดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อสภาพจิตใจของผู้ถูกลงโทษ เพราะหลังจากนั้นพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าวัลลภาเทวีทรงมุ่งศึกษาธรรมะอย่างสันโดษตัดขาดจากโลกภายนอกจนสิ้นพระชนม์ จัดเป็นการเล่นงานจากปิตาธิปไตยในอีกรูปแบบหนึ่งโทษฐานที่องค์หญิงทรงมีพระทัยแข็งเกินหญิงอื่นซึ่งผิดต่อความคาดหวังที่สังคมมีต่อความเป็นหญิง

ส่วนในวังเล็ก ได้ปรากฏกรณีการลงโทษในระหว่างการฝึกซ้อมและการฝึกวิชากุลสตรีอื่น ๆ ทั้งนี้เมื่อต้องฝึกศาสตร์ชั้นสูง การควบคุมก็ต้องเคร่งครัดไปด้วย เช่น การฝึกซ้อมในวังเพชรบูรณ์ ซึ่งเฉลย ศุขะวณิช ผู้เคยเป็นนางละครในวังเพชรบูรณ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับการฝึกซ้อมว่า “. . . กลางคืนซ้อมละคร หัดร้องเพลง ซ้อมร้องเพลง ถูกตีบ่อย อ้าปากกว้างไม่ได้ บังคับร้องเพลงไม่ให้อ้าปากกว้าง ครูคอยใช้ไม้กระทุ้งจ้องปาก ไม่ให้เห็นฟัน. . .” (พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์, 2538, น. 77)

การฝึกซ้อมละครดึกดำบรรพ์ในวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้วางกฎระเบียบของการขาดซ้อมของนางมหรสพว่า “ให้เฆี่ยนไม่น้อยกว่า 5 ที” (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 143)

สำหรับการฝึกหัดวิชากุลสตรีอื่น ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเคยเป็นหม่อมในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้กล่าวถึงการฝึกวิชากุลสตรีในวังสวนกุหลาบว่า

> . . .ตอนบ่ายสามโมง ร้อยมาลัยกับทำการฝีมือ ทำดอกไม้ ตอนเย็นบ่ายห้าโมงปล่อยพัก สองทุ่มหัดละครใหม่ถึงสามทุ่ม ถ้าใครไม่ง่วงนอนให้ปักสะดึง ฉันก็ปักไม่ค่อยเป็น ทีแรกฉันก็ตัดลวดทิ้งใต้ถุน เขามาเห็นเข้าเขาก็ตีฉัน สิ่งที่ฉันชอบคือปั้นขนมจีบ ทีแรก ฉันเอาแป้งคลึงเป็นตัวไส้เดือน คลึงจนแป้งดำ ผู้ใหญ่มาเห็นเข้าก็มาหักมือฉัน. . . (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547, น. 43)

จากการบอกเล่าดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า การควบคุมนางมหรสพจำนวนมากทั้งพฤติกรรมและการฝึกซ้อมนั้นเด็ดขาดมาก มีทั้งผู้หญิงลงโทษกันเองในฐานะครูกับศิษย์ภายใต้การบัญชาของนายผู้ชายหรือเจ้าสำนัก เนื่องจากมหรสพของวังเล็กจะต้องอยู่ท่ามกลางการแข่งขันทางเศรษฐกิจ และการฝึกวิชากุลสตรีก็เกี่ยวเข็ญไม่แพ้กัน เพราะเป็นงานยากเหมือนกัน และเป็นการไม่ให้เสียชื่อว่าวังเล็กเป็นแหล่งผลิตและขัดเกลาเบญจกัลยาณี ซึ่งแท้จริงแล้วความเป็นเบญจกัลยาณีดังกล่าวเกิดจากโครงสร้างเชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมระหว่างหญิงชาย ซึ่งผู้หญิงจะต้องได้รับการขัดเกลามากกว่าในฐานะผู้ปรนนิบัติรับใช้ที่จะต้องยอมจำนน

ส่วนในคณะละครเอกชน ได้ปรากฏกรณีของนางละคร 2 คน ซึ่งเป็นภรรยาของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ ได้มีข่าวลือจนลงในหนังสือพิมพ์สยามไสมยว่า “เวลาสามยามเศษ ละครสองพี่น้อง ปีนหลังคาหนีไปกับผู้ชายอยู่ฟากข้างโน้น และได้ทำโทษเฆี่ยนหลังคนละ 50 ที” อันสะท้อนให้เห็นว่า การลงโทษนางมหรสพของคณะละครเอกชนนั้น ไม่ต่างอะไรจากการลงโทษทาสในเรือน ซึ่งเป็นเรื่องที่รับรู้และยอมรับกันในสังคมสมัยนั้น

โดยงานเขียนของนายพลอย หอพระสมุด (2534, น. 39) ได้สนับสนุนประเด็นนี้เป็นอย่างดีว่า นางมหรสพในคณะละครเอกชนเหล่านี้

> . . .ต่างคนก็ย่อมมีความปรารถนารำพึงที่จะเป็นโสด (ออกไปใช้ชีวิตอิสระ) อยู่ด้วยกันทุกคน เว้นแต่ยังไม่มีช่องโอกาสที่จะปลีกออกตามลำพังของตน หรือยังขัดขวางทางใดทางหนึ่งด้วยอำนาจและอาญาของนาย จึ่งไม่อาจปลีกออกจากหมู่นั้น ๆ ได้ เพราะผู้ที่เป็นหัวหน้าในการรวบรวมละคร มักลงทุนทรัพย์ออกช่วยมาไว้เป็นละครของตนโดยมาก

ทั้งนี้ เจ้าของคณะละครเอกชนได้อาศัยอำนาจในการควบคุมและลงโทษนางมหรสพ 2 อย่างรวมกันคือ อำนาจทางสังคมและอำนาจทางเศรษฐกิจ เนื่องจากไม่ได้มีอำนาจทางสังคมอย่างเบ็ดเสร็จเท่ากับพระมหากษัตริย์หรือบรรดาเจ้านายในวังเล็ก ดังที่นายพลอย หอพระสมุด (2534, น. 39) กล่าวว่า

> ถ้าชั้นเด็ก ๆ สาวที่เกี่ยวข้องอยู่ในพิกัดกะเบียณอายุ ก็ทำเป็นสัญญา ยอมยกเงินให้เป็นรายปีตามแต่จะตกลงกัน และยังได้รับรางวัลเป็นรำไพ่คล้ายมีหุ้นส่วนแบ่งปันกันอีกชั้นหนึ่งตามคราวที่เล่นได้เงินมากและน้อย ในส่วนเงินกำไรที่ไปเล่นได้มานั้น ย่อมเป็นเครื่องล่อใจทำความอาลัยมิให้เบื่อหน่าย กลับกลายไปอย่างใดอย่างหนึ่งได้

นางมหรสพที่อยู่นอกวังทั่วไป ก็ยังอยู่ในฐานะเป็นรองทั้งทางสังคมและเศรษฐกิจ ไม่สามารถเลือกหรือกำหนดแบบแผนชีวิตด้วยตนเองได้ เพราะปิตาธิปไตยได้กำหนดกฎเกณฑ์การดำเนินชีวิตในแบบที่ผู้ชายอยากให้เป็น ร่างกายของนางมหรสพจึงเปรียบเสมือนสินค้าสามารถแลกเปลี่ยนด้วยเงินตรา

จากที่กล่าวมาทั้งหมด สามารถอธิบายได้ว่าจากยุคจารีตถึงยุคสมัยใหม่ ชนชั้นสูงมีความพยายามอย่างมากในการสร้างทุนทางกายภาพให้แก่นางมหรสพ แต่ในขณะเดียวกัน เพื่อไม่ให้เกิดสภาวะยอมจำนนไม่กล้าต่อต้าน เมื่อมีการสร้างก็ต้องมีการทำลายควบคู่ไปด้วย ซึ่งการทำลายร่างกายที่เป็นทุนนั้นจะยิ่งเป็นการตอกย้ำคุณค่าและความหมายทุนทางกายภาพของนางมหรสพให้มีความสำคัญมากขึ้น อย่างไรก็ตามการธำรงค์รักษามูลค่าเชิงสัญลักษณ์ของร่างกายนั้นเป็นเรื่องยาก เพราะบริบททางสังคมเปลี่ยนไป แต่อำนาจชายเป็นใหญ่ยังคงเดิม

ส่งผลให้เบื้องหลังของ Body Carapace ของนางมหรสพทุกชนชั้นนั้นทั้งอ่อนแอและไร้อำนาจ เพื่อดำเนินตามวัตถุประสงค์ของเจ้าของสังกัดคณะคือการตกเป็นวัตถุทางเพศ และเป็นสินค้าเพื่อรักษาผลประโยชน์ ส่งเสริมฐานะทางสังคมและสร้างรายได้ทางเศรษฐกิจให้แก่ผู้เป็นเจ้าของนั่นเอง

4. อัตลักษณ์ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่

อัตลักษณ์ (ภาพตัวแทนที่ผู้หญิงแสดงออกถึงความเป็นหญิง ซึ่งถูกขัดเกลามาตามตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม) ของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่นี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมนางมหรสพคนสำคัญจากทั้ง 3 พื้นที่คือ วังหลวง วังเล็ก และคณะละครเอกชนทั่วไป ซึ่งมีอัตลักษณ์ หลากหลายรูปแบบ แต่นางมหรสพในยุคนี้สามารถต่อรองอัตลักษณ์ของตนเองได้บ้างในช่วงรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีทั้งทำได้สำเร็จและไม่สำเร็จ โดยผู้วิจัยได้แบ่งออกตามรัชกาล ดังนี้

4.1 นางมหรสพในรัชกาลที่ 4

4.1.1 เจ้าจอมมารดาวาด

เจ้าจอมมารดาวาด หรือแมว อิเหนา เป็นธิดาของนายสมบุญ เป็นมหาดเล็กหลวงในรัชกาลที่ 3 เริ่มเข้าไปอยู่ในรั้วในวังเมื่อคุณนาคซึ่งเป็นป้าที่เลี้ยงดูมาตั้งแต่เล็กได้นำไปถวายตัวกับรัชกาลที่ 4 ผ่านทางสมเด็จพระนางโสมนัส และเป็นลูกศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้มในรัชกาลที่ 2 และประสูติพระโอรส 1 พระองค์ คือ พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าโสณบัณฑิต (กรมขุนพิทยลาภพฤฒิธาดา ทรงเป็นต้นสกุล โสณกุล ณ อยุธยา)

“เจ้าจอมมารดาวาดได้ขึ้นชื่อว่าเป็นพระเอกที่รำได้สวยและสง่าน่าพิศวง ตัวที่เคยรำเป็นมานั้นคือ นารายณ์ปราบนนทุกข์ พระอรชุน อิเหนา พระราม อินทรชิต ท้าวดาหา ท้าวมาลีวราช และเทวดาที่ลงมาตีคลีกับพระสังข์” (พิมาน แจ่มจรัส, 2506, น. 320) ด้วยนิสัยและบุคลิกลักษณะเป็นคนที่กว้างขวาง มีบริวารมาก เฉียบขาด เป็นผู้นำ จึงได้รับการแต่งตั้งให้เป็นท้าววรจันทร์ (ตำแหน่งของพระสนมเอกมีความหมายว่าผู้เป็นใหญ่แห่งท้าวนางทั้งปวง) ในรัชกาลที่ 5

นอกจากนี้ยังมีความสามารถเรื่องทำอาหารอร่อยอีกด้วย จนได้รับพระราชดำรัสชมเชยโดยเฉพาะหมูผัดจนถึงโปรดให้ตีฆ้องร้องป่าวทั่วพระราชสำนักว่า “ได้เสวยหมูผัดของท้าววรจันทร์เป็นหมูผัดชนิดหนึ่ง ซึ่งทำดีเกือบเหมือนที่เคยเสวยครั้งรัชกาลก่อน แต่ยังไม่ดีเหมือนทีเดียว ถ้าใครทำได้เหมือนแต่ก่อน จะพระราชทานน้ำตาลสามเท่าลูกฟักเป็นรางวัล” (พิมาน แจ่มจรัส, 2506, น. 325)

จากข้อความข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่า เจ้าจอมมารดาวาด เป็นที่โปรดปรานเนื่องจากมีความสามารถเชิงศาสตร์แห่งการปรนนิบัติมากกว่า 1 อย่างคือทั้งการแสดงมหรสพและอาหารอร่อย อันเป็นการตอบสนองทางโลกียสุขทางสายตากับทางลิ้น ไปตลอดจนถึงบนเตียงนอน ถึงแม้จะมีความเฉียบขาดเป็นผู้นำ แต่ก็เป็นการทำหน้าที่ช่วยควบคุมผู้หญิงที่มีอยู่มากในราชสำนักแทน

พระมหากษัตริย์ในตำแหน่งท้าววรจันทร์ ซึ่งมีหน้าที่ควบคุมความประพฤติของนางในทั้งหมด อันเปรียบเสมือนผู้ถืออำนาจปิตาธิปไตยแทนพระมหากษัตริย์

4.1.2 เจ้าจอมมารดาเขียน

เจ้าจอมมารดาเขียน หรือเขียนอิเหนา เป็นธิดาท่านอ้นและท่านอิ่ม สิริวันต์ โดยสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ ทรงรับไปไว้ ณ พระตำหนักตึกในพระบรมมหาราชวังชั้นใน ได้ทรงจัดให้มีครูฝึกเป็นละครพร้อมกับพระญาติหรือข้าหลวงอื่น ๆ หลายคน

> ครูในครั้งนั้นคือคุณน้อย จรกา ละครในรัชกาลที่ 2 เมื่ออายุ 8 ขวบ เมื่อสิ้นสมเด็จฯ (รัชกาลที่ 2) แล้วละครก็เลิก ตัวละครบางคนก็ออกไปอยู่กับบิดามารดา บางคนก็คงอยู่กับเจ้าจอมมารดาเงิ้วชนนีสมเด็จฯ เจ้าจอมมารดาเขียนคงอยู่ไปตามเดิม แต่เจ้าจอมมารดาเงิ้วจัดให้ออกไปหัดละครกับครูผู้ชายชื่อครูบัวที่วังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ . . .ที่หัดกับครูบัวนี้เป็นส่วนละครนอก ส่วนละครในได้หัดกับครูชั้นรัชกาลที่ 2 อีกหลายคน จนเมื่อละครหลวงมีขึ้นในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาเงิ้วก็นำเจ้าจอมมารดาเขียนกับคนอื่น ๆ ที่เคยเป็นละครของสมเด็จฯ ขึ้นถวายตัวพร้อมกันหมด ท่านเหล่านั้นได้เป็นพระสนมจนเป็นเจ้าจอมมารดามีพระองค์เจ้าหลายท่านด้วยกัน (ส. พลายน้อย, 2535, น. 35, อ้างถึงใน พรศิริ บูรณเขตต์, 2537, น. 48)

คุณเขียน อิเหนา ได้เป็นเจ้าจอมมารดาเขียน มีพระโอรส 1 องค์คือ พระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าวรวรรณากร (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) และเป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 กับเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำละครพันทางให้แก่คณะหลวงนฤมิตร

จากประวัติของเจ้าจอมมารดาเขียน ได้เป็นนางมหรสพที่มีชีวิตอยู่ในช่วงรอยต่อระหว่างรัชกาลที่ 2 - รัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงจุดเปลี่ยนของละครในราชสำนัก โดยรัชกาลที่ 3 ทรงรังเกียจการละครเป็นส่วนพระองค์จึงโปรดให้ยกเลิก ส่งผลให้บรรดานางละครกระจัดกระจายไปตามบ้านของชนชั้นสูง หรือบางคนได้กลับบ้านของตนไปอาศัยอยู่กับบิดามารดา (ดูรายละเอียดในบทที่ 4 หัวข้อที่ 4. จุดเปลี่ยนวิถีชีวิตนางมหรสพในรัชกาลที่ 3, น. 86) ส่วนเจ้าจอมมารดาเขียนได้รับการฝึกหัดจากครูในบ้านของชนชั้นสูง ซึ่งมีทั้งครูผู้ชาย (สอนละครนอก) และครูผู้หญิงจากราชสำนักในรัชกาลที่ 2 (สอนละครใน) สะท้อนให้เห็นว่าตามบ้านของชนชั้นสูงเหล่านี้ที่นางละครกระจายออกไปในรัชกาลที่ 3 ได้มีการแสวงหาบุคคลที่เก่งที่สุด มีความเชี่ยวชาญเฉพาะศาสตร์เข้ามาถ่ายทอดศาสตร์แห่งการปรนนิบัติให้แก่ผู้หญิงเหมือนอย่างในราชสำนัก และท้ายที่สุดก็ได้ถูกนำไปถวายตัวและไปเป็นคนโปรดของผู้มีอำนาจสูงสุด

เมื่อละครหลวงกลับมามีขึ้นอีกครั้งในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่มีการแข่งขันกันในเชิงธุรกิจมหรสพนี้ นางมหรสพจากวังหลวงจึงมีบทบาทเพิ่มขึ้น อย่างในกรณีเจ้าจอมมารดาเขียนนี้ ได้นำประสบการณ์มาจากการแสดงมหรสพในราชสำนักมาถ่ายทอดให้แก่นางละครพันทางที่เกิดขึ้นใหม่ เพื่อให้นางมหรสพมีความสามารถในการตอบสนองทางโลกียสุขด้านต่าง ๆ แก่เจ้าสำนัก (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในบทที่ 2 หัวข้อที่ 1. แนวคิดเรื่องนางมหรสพ, น. 14) และให้ความบันเทิงหรือตอบสนองจินตนาการแก่คนดู

4.2 **นางมหรสพรัชกาลที่** 5

4.2.1 **พระราชชายา เจ้าดารารัศมี**

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นพระธิดาองค์สุดท้ายลำดับที่ 11 ของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ 7 กับพระแม่เจ้าไกรสร (พระธิดาพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงศ์ พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ 6) และทรงประสูติพระธิดากับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี แต่เมื่อมีพระชนมายุเพียง 3 พรรษาก็ประชวรสิ้นพระชนม์ นับแต่นั้นมาก็มิได้ทรงมีพระโอรสพระธิดาอีกเลย

ในประเด็นการสิ้นพระชนม์ของพระธิดานี้ “หม่อมเจ้าจงจิตถนอม ดิศกุล ได้ตรัสเล่าว่า สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงได้ทรงมีพระราชดำรัสแก่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า “ฉันผิดไปแล้ว ลูกเขาควรจะเป็นเจ้าฟ้า” พระองค์ทรงหมายถึงว่า โดยฐานันดรศักดิ์ของเจ้าดารารัศมีนั้นก็ทรงเป็นเจ้านายฝ่ายเหนือ ฉะนั้นพระราชธิดาก็ควรจะเป็นเจ้าฟ้าโดยชาติกำเนิดเหมือนกัน เนื่องจากมารดาเป็นเจ้า แต่นี่พระองค์ทรงโปรดเกล้าแต่งตั้งเป็น “พระองค์เจ้า” ก็เท่ากับไปลดพระยศศักดิ์ต่ำลงมา จึงเป็นสาเหตุให้พระราชธิดาสิ้นพระชนม์ตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ ซึ่งเป็นลักษณะการตัดพ้อต่อว่าตัวพระองค์เอง จะเท็จจริงอย่างไรก็แล้วแต่ความเชื่อของแต่ละบุคคล” (กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร, 2545, น. 60-61)

อย่างไรก็ตาม ประเด็นนี้สะท้อนถึงการแบ่งชนชั้นตามเชื้อชาติ อันเป็นค่านิยมการรักษาสายเลือดบริสุทธิ์ของผู้มีอำนาจสูงสุดในสมัยนั้น เนื่องจากเจ้าดารารัศมีทรงเป็นเจ้าต่างเมือง พระราชธิดาจึงมิได้รับการสถาปนาให้เป็นเจ้าฟ้าในเบื้องต้น

ทั้งนี้ การเป็นพระชายาของเจ้าดารารัศมีนั้นมีเหตุผลทางการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้อง คือ นครเชียงใหม่ขณะนั้นมีฐานะเป็นเมืองประเทศราชของอาณาจักรสยามมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว ครั้นล่วงมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ความสัมพันธ์ระหว่างกรุงเทพฯ กับเชียงใหม่ก็ยังไม่แน่นแฟ้นตามพระบรมราโชบายที่จะรวมกรุงสยามให้เป็นปึกแผ่นมั่นคงพร้อมที่จะเผชิญภัยจากชาติ

มหาอำนาจตะวันตกที่มุ่งแสวงหาดินแดนตะวันออกเป็นอาณานิคม พระราชชายา เจ้าดารารัศมีจึงเป็นตัวกลางเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างเมืองทั้งสอง ด้วยการเข้ามาเป็นเครือญาติ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่เหนียวแน่นที่สุด

อย่างไรก็ตาม การประสานประโยชน์ดังกล่าวจะไม่บังเกิดผลเท่าที่ควร หากผู้หญิงที่ถวายตัวมาจากเมืองอื่นไม่มีคุณสมบัติของความเป็นหญิงเพียงพอที่จะสร้างความโปรดปราน นอกจากนี้ยังอาจก่อให้เกิดการดูถูกจากเจ้านายฝ่ายในองค์อื่น ๆ ในเรื่องของเชื้อชาติได้ ดังนั้นพระชายา เจ้าดารารัศมีจึงต้องปกป้องตนเองด้วยคุณสมบัติของความเป็นหญิงที่มีความสามารถรอบด้าน

เริ่มจากเมื่อทรงพระเยาว์ ได้รับการศึกษาอักษรไทยเหนือควบคู่ไปกับอักษรไทยภาคกลาง นับว่าทรงเป็นผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาดีมากในสมัยนั้น ทรงมีพระปรีชาในการประพันธ์โคลง กลอน สักวา และเพลงซอ และยังทรงมีฝีพระหัตถ์ในเรื่องเย็บปักถักร้อยอีกด้วย

นอกจากนี้เมื่อมีวิทยาการตะวันตกแพร่หลายมาสู่สยาม ก็ทรงสนพระทัยเรียนรู้ที่เช่น การถ่ายรูป

ส่วนในเรื่องของความสามารถเชิงมหรสพ ได้รับการถ่ายทอดจากพระบิดาซึ่งเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ โดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงเป็นผู้ริเริ่มแบบแผนนาฏศิลป์ของเชียงใหม่ ประดิษฐ์ฟ้อนเมืองเหนือ ได้แก่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านเม่เล้ ฟ้อนมอญ และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ต่อมาเมื่อเสด็จกลับเชียงใหม่ครั้งหลังสุดก็ได้ทรงนำละครเรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องสุวรรณหงส์ และนารายณ์ปราบนนทุกมาดัดแปลงให้เข้ากับศิลปะละครรำทางภาคเหนือ

ในเรื่องของดนตรีไทย ทรงศึกษามหรสพของทางภาคกลางจนเชี่ยวชาญการเล่นจะเข้ ซอด้วง ซออู้ และดนตรีสากลเช่น เปียโน แมนโดลิน และทรงมีผลงานนิพนธ์เพลงชื่อน้อยใจยา

ด้วยความสามารถที่หลากหลาย พระองค์จึงทรงรวบรวมผู้เชี่ยวชาญทางด้านงานฝีมือและมหรสพเข้ามาฝึกหัดข้าหลวงของพระองค์ในวัง ซึ่งพระตำหนักของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีจะแตกต่างไปจากตำหนักอื่น ๆ ด้วยบรรดาข้าหลวงชาวเหนือทั้งปวงจะนุ่งซิ่น กินเมี่ยง เกล้ามวย และเจรจากันด้วยถ้อยภาษาคำเมืองที่ไพเราะ อ่อนหวาน ซึ่งตัวพระองค์เองก็ได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยจากรัชกาลที่ 5 ให้เสด็จออกรับแขกเมือง

จากการที่ทรงรับราชการสนองพระมหากรุณาธิคุณด้วยความจงรักภักดี เป็นที่โปรดปราน ดั้งนั้นในปี พ.ศ. 2436 จึงทรงได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ปฐมจุลจอมเกล้าฝ่ายใน ซึ่งมีผู้ได้รับพระราชทานพิเศษเพียง 2 ท่าน เท่านั้นที่มิได้มีพระอิสริยยศเป็นพระภรรยาเจ้าคือ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี และเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (เจ้าจอมมารดาแพ)

จากประวัติข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่า การที่เจ้าดารารัศมีเสด็จมาประทับในวังหลวง จึงต้องพบกับการกดขี่ที่ซ้อนกันอยู่ 2 มิติ คือ เพศภาวะ (Gender) และเชื้อชาติ (Race) พระนางทรงหาทางออกด้วยการใช้คุณสมบัติของความเป็นหญิงในอุดมคติของสมัยนั้น เป็นเครื่องต่อรองเพื่อสร้างความโปรดปรานและรอดพ้นจากการแข่งขันชิงดีชิงเด่นระหว่างนางในด้วยความรู้หนังสือ ความสามารถในเชิงมหรสพทั้งทางนาฏศิลป์ของเมืองเชียงใหม่ ดนตรีไทยและดนตรีสากล โดยได้นำความรู้ทางด้านศาสตร์แห่งการปรนนิบัติเจ้าสำนักจากคุ้มหลวงเข้ามาสู่วังหลวงคือ การฟ้อนต่าง ๆ นอกจากนี้ เพศภาวะของผู้หญิงคุ้มหลวงสามารถเข้ากันได้ดีกับเพศภาวะของผู้หญิงในราชสำนักสยามที่มีอยู่เดิม ทั้งยังมีภาพลักษณ์ที่เรียบร้อยอ่อนหวาน แต่ยอมจำนนมากกว่าอีกด้วย ความแปลกแยกจึงกลายเป็นความโดดเด่นในสายตาของผู้ชายในยุคนั้น

อย่างไรก็ตามดูเหมือนว่า เจ้าดารารัศมีจะสามารถสร้างอาณาบริเวณให้แก่ร่างกายและตัวตน คือ การมองตนเองในฐานะปัจเจกบุคคลซึ่งแยกและแตกต่างจากคนอื่น แต่ความจริงแล้วอัตลักษณ์ของพระนางเป็นอัตลักษณ์แบบผสมระหว่างผู้หญิงเหนือและผู้หญิงภาคกลางชั้นสูงทั่วไปที่ไม่แปลกแยกจากกันมากนัก

4.2.2 เจ้าจอมมารดาทับทิม

เจ้าจอมมารดาทับทิม “เป็นธิดาพระยาอัพภันตริกามาตย์ (ดิศ โรจนดิศ) เข้าวังเมื่ออายุได้ 6 ขวบ โดยเจ้าจอมมารดาเที่ยงฝากให้คุณท้าววรคณนันท์ (หุ่น) ฝึกสอนด้วย ท่านเป็นเจ้าจอมละครในรัชกาลที่ 2 อยู่กับเจ้าจอมหุ่นอย่างเป็น “ลูกศิษย์” เพราะท่านรับไปเลี้ยงดูเหมือนกับเป็นลูกของท่าน. . .ท่านให้อยู่กินด้วยกันกับท่านและฝึกหัดสั่งสอนตั้งแต่ขั้นต้น จนในที่สุดคุณทับทิมได้ถวายตัวเป็นละครหลวง

แต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ท่านผู้ใหญ่เลือกให้เป็นนาง ได้ขึ้นครูต่อเจ้าจอมมารดาลูกจันทร์รัชกาลที่ 2 แล้วเจ้าจอมอรุณบุษบาในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นบุตรหลานคุณท้าววรคณนันท์ฝึกหัดให้ต่อมา. . .เมื่อตอนรุ่นสาว รับราชการเป็นละครหลวงในรัชกาลที่ 5 ต่อมาฝีมือฟ้อนรำของท่านดียิ่งนัก จนขึ้นชื่อลือนามว่าเป็นชั้นนางเอกในละครหลวงสมัยนั้น ต่อมาพอเป็นสาว รัชกาลที่ 5 ก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ชุบเลี้ยงเป็นเจ้าจอมทับทิมถึง พ.ศ. 2419 เจ้าจอมมารดาทับทิมทรงครรภ์ พระเจ้าลูกเธอก็ออกจากละคร สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงทรงพระกรุณาโปรดฯ พระราชทานตำหนักเจ้านายหมู่หนึ่งให้อยู่เป็นอิสระอย่างเจ้าจอมมารดา (ส. พลายน้อย, 2535, น. 354, อ้างถึงใน พรศิริ บูรณเขตต์, 2537, น. 49)

ทรงมีพระโอรสและพระธิดารวมทั้งสิ้น 3 องค์คือ พระองค์เจ้าชายจิรประวัติวรเดช (จอมพล พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงไชยศรีสุรเดช) พระองค์เจ้าหญิงประเวศวรสมัย (พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าประเวศวรสมัย) พระองค์เจ้าชายวุฒิชัยเฉลิมลาภ (พลเรือเอก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสิงหวิกรมเกรียงไกร)

เจ้าจอมทับทิมนั้นนับว่าเป็นพระสนมเอกที่รัชกาลที่ 5 ทรงโปรดปรานมากเนื่องจากเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม กิริยามารยาทเรียบร้อยสงบเสงี่ยม อันเป็นแบบฉบับแห่งหญิงชาววังที่ดี นอกจากนี้สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงชีวิตความเป็นอยู่และอุปนิสัยของเจ้าจอมมารดาทับทิมว่า “. . .ได้ยินแต่คนชมอยู่เสมอว่าท่านเป็นผู้มีอัธยาศัยดี ไม่มีใครเกลียดชัง มีแต่คนชอบทั้งวัง และว่าท่านทำราชการด้วยความจงรักภักดีต่อใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาทมาก. . .” (ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, 2546, น. 244)

เจ้าจอมมารดาทับทิมได้เป็นตัวอย่างของอัตลักษณ์นางมหรสพที่พึงประสงค์เหมือนในยุคจารีต อันเป็นการขัดเกลาทางสังคมตั้งแต่ขั้นปฐมภูมิ (ในวัยเด็ก) ที่ถวายตัวเข้ามาตั้งแต่ 6 ขวบ และจากการที่เจ้าจอมหุ่นเลี้ยงดูอย่างลูกแท้ ๆ สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเด็กผู้หญิงที่หน้าตาดี เรียบร้อย ไม่ดื้อหรือยอมจำนน ผู้ใหญ่จึงให้ความรักใคร่เอ็นดู และทำการอบรมฝึกหัดให้เป็นนางเอกละคร เพื่อให้เป็นที่ต้องตาต้องใจจากเจ้าสำนัก และเป็นโอกาสในการเลื่อนขั้นไปเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม

ถึงแม้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 5 จะรับวัฒนธรรมตะวันตกแล้วที่นิยมผู้หญิงแบบวิคตอเรียน คือ มีการศึกษา รู้วิชาหนังสือ จัดเป็นเพศภาวะที่มีนัยยะของการเป็นผู้กระทำ (active) มากขึ้น แต่อัตลักษณ์แบบกุลสตรีไทยดั้งเดิมก็ยังจัดว่ามีความสมบูรณ์แบบและเป็นลักษณะเชิงอุดมคติของสังคม (Ideal type) อยู่คือ มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านมหรสพ รูปร่างหน้าตางดงามและเรียบร้อยสงบเสงี่ยม มีภาพรวมแบบยอมจำนน (submissive)

4.2.3 เจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล

เจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล เป็นบุตรีพระยาธรรมสารนิติวิชิตภักดี (พลับ อมาตยกุล) กับท่านขรัวยายแสง มีพระราชธิดา 1 พระองค์

> เจ้าจอมมารดาเหม อยู่ในพระบรมมหาราชวังตั้งแต่เด็ก ได้เรียนขับร้องจนสามารถขับร้องเพลงตับมโหรีโบราณได้ เรียนมโหรีเครื่องสี่และเครื่องหกแบบโบราณสมัยอยุธยา เป็นพนักงานมโหรีฝ่ายใน เป็นผู้บรรเลงมโหรีเครื่องสี่ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อทรงว่างพระราชกิจ โดยมีเจ้าจอมประคอง อมาตยกุล สีซอสามสาย เจ้าจอมสังวาลย์ อมาตยกุล ดีดกระจับปี่ เจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล

และเจ้าจอมมารดาวาด ขับร้องและตีเครื่องกำกับจังหวะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549, น. 214-215)

ในกรณีของเจ้าจอมมารดาเหม อมาตยกุล ได้สะท้อนถึงการเน้นคุณสมบัติที่พึงประสงค์เรื่องการมาจากตระกูลชั้นนำ (อมาตยกุล) ที่มีผลประโยชน์ทางการเมืองและเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเจ้าจอมในตระกูลอมาตยกุลได้ถวายตัวเข้ามาเพื่อตั้งเป็นวงมโหรีหญิงทำหน้าที่ขับกล่อมในเขตพระราชฐานชั้นใน อันเป็นการตอบสนองโลกียสุขทางหูจนเป็นที่โปรดปราน แล้วเลื่อนขั้นเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามกันทั้งกลุ่ม ในขณะเดียวกัน ยังเป็นตัวกลางในการเชื่อมอำนาจและรักษาผลประโยชน์ต่าง ๆ ระหว่างขุนนางกับกษัตริย์ภายใต้ระบบอุปถัมภ์

4.2.4 เจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์

เจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์ เป็นธิดาของหม่อมเพิ่ม ลดาวัลย์ พระโอรสในกรมหมื่นภูมินทรภักดี (พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) กับหม่อมช้อยแห่งสกุล “นครานนท์” และทรงเป็นเจ้าจอมลำดับสุดท้ายของรัชกาลที่ 5 ในช่วงระยะเวลาเพียง 4 ปี

เมื่ออายุได้เพียง 11 ขวบ หม่อมยายพาไปถวายตัวเป็นข้าหลวงในพระตำหนักพระอัครชายาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสุทธาสินีนาฏ โดยโปรดให้เรียนหนังสือทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ รวมทั้งหัดงานฝีมือตลอดจนอาหารคาวหวานจนเชี่ยวชาญ

นอกจากนี้ยังมีใบหน้างดงาม บุคลิกคล่องแคล่วว่องไว และมีชีวิตชีวาสดใสตามวัย และคุณสมบัติที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งก็คือความสามารถทางการแสดงมหรสพ มีน้ำเสียงไพเราะอ่อนหวาน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงโปรดปรานจากการเป็นต้นเสียงมโหรี ดังในบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าในรัชกาลที่ 5 ว่า “แม่เสียงเพราะเอย น้ำเสียงเจ้าเสนาะ เหมือนดังใจพี่จะขาด เจ้าร้องลำนำ ยิ่งซ้ำพิศวาส พี่ไม่วายหมายมาด รักเจ้าเสียงเพราะเอย” (ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, 2546, น. 302)

> นอกจากนี้ ด้วยความเป็นเด็ก จึงมีอุปนิสัยเปิดเผย ตรงไปตรงมา อารมณ์ร้อน ทำให้เกิดผลเสียคือ ท่านเป็นเจ้าจอมที่ได้รับพระราชหัตถเลขาและของฝากจากทุกแห่งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จไปถึง เมื่อได้รับครั้งใดท่านก็แสดงอาการดีใจจนก่อให้เกิดความริษยาต่อคนรอบข้าง เรื่องที่ร้ายแรงที่สุดก็คือ เรื่องที่เจ้าจอมท่านหนึ่งกล่าวหาว่าท่านไม่ซื่อตรงจงรักต่อเบื้องพระยุคลบาท ทำให้ท่านเกิดความวิตกกังวลไปต่าง ๆ โดยเฉพาะเกรงจะทำให้สิ้นพระเมตตา ด้วยความที่อายุยังน้อย (17 ปี) ขาดความยั้งคิดท่านจึงตัดสินใจทำลายชีวิตตนเองด้วยการดื่มน้ำยาล้าง

รูป แต่แพทย์ประจำพระองค์มารักษาช่วยชีวิตไว้ได้ทัน (ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, 2546, น. 308)

ต่อมาหลังจากที่รัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับมีอายุเพียง 20 ปี จัดเป็นผู้หญิงที่พรั่งพร้อมด้วยคุณสมบัติและทรัพย์สมบัติจนเป็นที่จับตามองของคนรอบข้างว่าท่านจะครองตนเป็นหม้ายได้ตลอดไปหรือไม่ แต่ท่านหันไปศึกษาธรรมะจึงครองตนเป็นหม้ายไปตลอดจนสิ้นอายุขัย

สำหรับในกรณีของเจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์นี้ ได้รับความโปรดปรานจากความสวย ความสดใสแบบเด็กและมีความสามารถในการตอบสนองโลกียสุขทางหู ด้วยการเป็นต้นเสียงมโหรี

อย่างไรก็ตาม จากประเด็นการถูกกล่นแกล้งดังกล่าวได้สะท้อนถึง การได้รับการกดขี่ 2 มิติคือทั้งทางเพศภาวะและความเป็นเด็ก เพราะเป็นเจ้าจอมคนสุดท้ายและอ่อนวัยมากที่สุด และด้วยความเป็นเด็กที่ซ้อนทับกับความเป็นผู้หญิงจึงไม่สามารถอดทนอดกลั้นควบคุมร่างอารยะในแบบกุลสตรีของราชสำนักที่มีกิริยามารยาทอ่อนหวาน เรียบร้อย สงบเสงี่ยมไว้ได้ จึงได้รับการลงโทษจากบุคคลรอบข้าง คือ เหล่าบรรดานางในที่เป็นคู่แข่งคอยอิจฉาริษยานินทาว่าร้าย เพราะถึงแม้ว่าจะรูปงามและมีความสามารถทางมหรสพประกอบกับมีชาติตระกูลที่ดีจนเป็นที่ผูกใจ แต่หากไม่ได้รับความไว้วางใจจากผู้มีอำนาจสูงสุด ก็สามารถนำไปสู่การลงอาญาและบั่นทอนสถานภาพอย่างรวดเร็วและรุนแรง ดังนั้น ด้วยความกลัวที่จะไม่ได้เป็นคนโปรดของเจ้าสำนักประกอบกับการเป็นเด็กผู้หญิงจึงส่งผลรุนแรงถึงขั้นฆ่าตัวตาย

นอกจากนี้ ด้วยความเป็นเด็กผู้หญิงนี้เอง ถึงแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงเสด็จสวรรคตไปแล้ว เจ้าจอม ม.ร.ว. สดับ ลดาวัลย์ยังเป็นที่จับจ้องในเรื่องเพศวิถีจากบุคคลรอบข้าง แต่ก็ยังเลือกที่จะรักษาอัตลักษณ์ในแบบที่ผู้มีอำนาจสูงสุดต้องการ คือ การเป็นนางในที่สามารถควบคุมเรื่องพฤติกรรมทางเพศของตนเองไม่ให้มีความสัมพันธ์กับใครนอกจากเจ้าสำนักตามที่เคยได้รับการขัดเกลาจากราชสำนัก

4.2.5 **เจ้าจอมเพิ่ม**

เจ้าจอมเพิ่ม เป็นธิดาขุนสมุทรสาคร (ยอด) เข้าถวายตัวในรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่อายุเพียง 5 ขวบ และได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในตำแหน่งละครสำรับเล็ก เป็นลูกศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้ม (แย้ม อิเหนาในรัชกาลที่ 2) และเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 ตอนอายุ 17 ปี

นอกจากความสามารถในเชิงละครแล้ว เจ้าจอมเพิ่มยังมีความสามารถในเชิงกวีอีกด้วย โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้พระยาศรีสุนทรโวหารสอนหนังสือและ

โคลงฉันท์กาพย์กลอนให้แก่เจ้าจอมเพิ่มที่มุขกระสัน พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และทรงเห็นว่าเจ้าจอมเพิ่มมีหน่วยก้านในทางกวี สามารถเป็นกวีหญิงแห่งราชสำนักได้ จึงทรงพระราชทานเงิน 3 ชั่ง และหีบหมากกาไหล่ทองให้เป็นรางวัล

เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ทรงเห็นว่า การเป็นกวีนั้นควรจะได้มีประสบการณ์กว้างขวาง จึงโปรดให้โดยเสด็จพระราชดำเนินบ่อย ๆ เพื่อเป็นคู่โต้ของพระองค์ ดังตัวอย่างการตอบโต้ด้วยกาพย์ห่อโคลง ดังนี้

พระราชนิพนธ์กาพย์ห่อโคลง

โฉมเฉิดเลิดลักษณ์ล้ำ ควรชม
ดุจเทพประสาทสม เสกให้
มารยาทแยบคายคม ควรเสน่ห์ ถนอมแฮ
กลั้วกลิ่นเสาวคนธ์ไล้ เฟื่องฟุ้งวรองค์
โฉมเฉิดเลิดลักษณ์ล้ำ งามคมขำควรเชยชม
ดุจเทพประสาทสม รมย์กลิ่นรื่นชื่นชูใจ

นิพนธ์กาพย์ห่อโคลง

นอบนบเคารพไท้ ทูลฉลอง
ดุจเทพเสกเดิมของ โปรดเกล้า
ควรข้าพระบาทรอง ละอองบาท
บ่ใช่คู่ควรเคล้า ทราบแท้แก่ใจ
น้อมเกล้าทูลแด่ไท้ ดุจเสกไซร้เกินเจตนา
ควรรองพระบาทา หาใช่คู่ภูวไนย

(พิมาน แจ่มจรัส, 2544, น. 260)

พอมาถึงรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชทานสัญญาบัตรให้เจ้าจอมเพิ่มเป็นท้าวภัณฑสารนุรักษ์ ตำแหน่งพระคลังใน

เจ้าจอมเพิ่มเป็นตัวอย่างของนางมหรสพอีกคนหนึ่งที่มีความรู้ความสามารถมากกว่า 1 อย่าง คือมีความสามารถในเชิงกวีเพิ่มเข้ามาด้วย สะท้อนให้เห็นว่ารัชกาลที่ 5 ทรงโปรดผู้หญิงที่มีความรู้ทางวิชาหนังสือเช่นกัน

สำหรับในกรณีนี้เจ้าสำนักได้ใช้ความรู้ทางวิชาหนังสือของนางมหรสพในการตอบสนองความสุขและความรัญจวนใจทางจินตนาการเพ้อฝัน อันอาจจะนำไปสูการกระตุ้นเร้าทางเพศวิถี ด้วยการสร้างเป็นสุนทรียศิลป์ผ่านบทกวีด้วยบทชมโฉม โดยมุ่งหมายให้นางมหรสพตอบโต้กลับมาในรูปแบบของการยอมจำนนต่ออำนาจบารมีที่มิอาจเอื้อม

พอถึงรัชกาลที่ 6 เจ้าจอมเพิ่มจึงมีความรู้ความสามารถเพียงพอที่จะดำรงตำแหน่งท้าวภัณฑสารนุรักษ์หรือเสมียนพระคลังในได้ ความรู้หนังสือในที่นี้จึงเป็นไปในลักษณะ “เสริมงานผู้ชาย” อย่างชัดเจน โดยผู้ชายได้อาศัยเพศภาวะของผู้หญิงที่มีความละเอียดรอบคอบในการเสริมงานของตนเอง

4.2.6 หม่อมวาด

หม่อมวาด หรือหม่อมวาด อิเหนา ในเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 มีพื้นเพมาจากชาวบ้านหนองหมูบุ่น อำเภอสารภี ซึ่งแต่เดิมเป็นลูกสาวชาวนาที่เฝ้านาและทำนาให้แก่เจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์นั่นเอง

ด้วยความที่มีรูปโฉมงดงามโดดเด่น จึงมีราชรถมารับให้หม่อมวาดเข้าถวายตัวไปเป็นนางละครในคุ้ม และเป็นพระเอกละครที่ขึ้นชื่อว่ามีหน้าตาสวยและลีลาท่ารำงามมากอย่างหาคนเทียมยาก ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง (2538, น. 81-83) ได้พรรณนาถึงความงามและลีลาของหม่อมวาดไว้ว่า

> . . .ยิ่งในบทละครเรื่องอิเหนาด้วยแล้ว ผู้ดูที่เป็นชายก็ต้องนิ่งเงียบเหมือนถูกสะกด หญิงก็ต้องเพ่งตาดูแทบไม่กระพริบ เพราะว่าตัวอิเหนาหรือหม่อมวาดซึ่งสมัยเป็นเด็กสาวยัง 15-16 มีความงามเพริศพริ้งไม่มีใครเหมือนอีกแล้ว หม่อมวาดมิได้สวยงามแต่อย่างเดียว ทว่ายังพกเอาความมีเสน่ห์พราวไปทั่วใบหน้าและเรือนร่างอีกด้วย
>
> หม่อมวาดสามารถดึงดูดจิตใจของชาวเชียงใหม่ให้หลงใหลใฝ่ฝัน จนใครที่ดูละครแม่บุนนาค แม่ชะม้อย และแม่เลื่อน (คณะละครร้องที่มีชื่อเสียงในรัชกาลที่ 6) ในระยะหลัง ๆ นี้เกิดความรู้สึกเปรียบเทียบทันทีว่าจะหาตัวแสดงคนไหนสวยบาดใจดุจหม่อมวาดไม่มีเลย
>
> . . .ความจริงนั้นหม่อมวาด มิใช่แต่จะเก่ง จะสวย จะแสดงเป็นตัวพระได้แนบเนียนในสายตาของชาวคุ้มและชาวบ้านแห่งเชียงใหม่เท่านั้น ขนาดคณะละคร

"วงศ์วิวัฒน์" อันลือชื่อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ในกรุงเทพฯ เมื่อลองแข่งขันกับละครคุ้มแล้ว ก็ยอมศิโรราบต่อหม่อมวาด จนท่านเจ้าพระยาเทเวศร์ถึงกับมอบดอกไม้ประดับเพชรเป็นรางวัล. . .

หลังจากนั้นไม่นานได้เกิดเหตุการณ์หม่อมวาดหนีตามนายบุญมาคนทำครัวไป เมื่อถูกจับได้ หม่อมวาดได้รับโทษโดนเฆี่ยนถึง 50 ที และจำคุกจนสิ้นสมัยของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่พระองค์นี้

จากกรณีของหม่อมวาดสะท้อนให้เห็นว่า เกณฑ์ทางเพศวิถีในเรื่องของปัจจัยทางชนชั้น เศรษฐกิจ การเมืองและสังคมของผู้หญิงไม่ได้เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดเสน่หา หรือการพิจารณาการให้เลื่อนขั้นไปเป็นหม่อมห้ามอย่างในวังหลวง นางมหรสพมีเพียงมีทุนทางกายภาพและความสามารถทางมหรสพก็สามารถเป็นบันไดในการก้าวจากลูกชาวนาไปเป็นหม่อมในคุ้ม แต่ก็ต้องแลกกับชีวิตที่ไม่อิสระ โดยเฉพาะเรื่องเพศตรงข้าม ซึ่งหากควบคุมความต้องการของตนเองไม่ได้ แม้ว่าจะสวยและเก่งกาจเป็นที่เลื่องลือขนาดไหน ก็ต้องถูกลงโทษด้วยการทำลายทุนทางกายภาพที่สวยงามนั้นไม่ให้แปลงเป็นทุนอื่น ๆ ได้อีกเลย เพราะผู้ชายในฐานะผู้มีอำนาจสูงสุดทั้งวังหลวงและวังเล็กต่างก็ต้องการให้นางมหรสพที่มีตำแหน่งเป็นหม่อมห้ามเป็นวัตถุแห่งสเน่หาของตนเพียงผู้เดียว

4.2.7 **ม.ล. ต่วนศรี วรวรรณ**

ม.ล. ต่วนศรี วรวรรณ เป็นธิดาของ ม.ร.ว. ตาบ มนตรีกุล และท่านยิ้ม มนตรีกุล (สิริวันต์) ได้สมรสกับกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีบุตรธิดา 2 คน คือพลตรีพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ และหม่อมเจ้าศิวากร วรวรรณ

ม.ล. ต่วนศรี ได้รับยกย่องว่าเชี่ยวชาญทางการละครฟ้อนรำเป็นเยี่ยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เริ่มแรกได้หัดละครร้องคณะหนึ่งเป็นของตนเอง เรียกกันว่าละครหม่อมหลวงต่วน โดยยังไม่มีโรงละครจึงต้องอาศัยเช่าโรงละครผู้อื่นแสดง แต่แสดงได้ไม่นานก็ต้องเลิก เพราะกำลังหม่อมต่วนผู้เดียวทำได้ไม่ตลอด ส่วนกรมพระนราฯ ทรงติดราชการ

จนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้หาละครหม่อมหลวงต่วนมาเล่นทำขวัญต้นลิ้นจี่ในพระราชวังดุสิต ตั้งแต่นั้นมาละครหม่อมหลวงต่วนจึงได้จัดตั้งขึ้นใหม่ภายใต้ชื่อ "ละครหลวงนฤมิตร" ที่นิยมอย่างมาก

ต่อมากรมพระนราฯ ได้ตั้งโรงละครปรีดาลัยขึ้น ก็มีคนไปดูกันมาก ตลอดจนแสดงในโอกาสต้อนรับชาวต่างชาติเป็นประจำ โดยหม่อมหลวงต่วนเป็นผู้ฝึกละครและจัดแต่งทำนองเพลง

ทั้งยังมีความสามารถทางการสมาคมกับชาวต่างชาติ อันเป็นเพศภาวะแบบใหม่ที่ชนชั้นสูงรับเข้ามาจากตะวันตก

จะเห็นได้ว่าในยุคที่ทุนนิยมก่อตัว นางมหรสพที่มีความสามารถหลากหลายยิ่งช่วยให้เกิดความน่าพิจารณาทั้งในเชิงของการตกเป็นวัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of sensuality) และในทางเศรษฐกิจการค้า คือ ได้เป็นหม่อมที่โปรดปราน มีความสามารถในการตอบสนองโลกียสุขทางสายตา อีกทั้งยังเป็นผู้มีส่วนในการสร้างมหรสพตามเจตนารมณ์ของผู้ชายเพื่อทำรายได้เข้าคณะ

อย่างไรก็ตาม ในกรณีของหม่อมต่วน สะท้อนให้เห็นถึงประเด็นที่ลำพังผู้หญิงไม่มีกำลังพอในการคิดมหรสพได้เองกับการกุมอำนาจทางเศรษฐกิจ ต้องอาศัยพึ่งพาผู้ชายผู้เป็นสามีและการยอมรับจากผู้มีอำนาจสูงสุด เพราะสังคมชายเป็นใหญ่ไม่ได้เปิดโอกาสให้ผู้หญิงเป็นผู้คิดค้นสร้างสรรค์การแสดงมหรสพ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าสังคมไม่ได้คาดหวังให้ผู้หญิงขึ้นมาเป็นผู้นำ แม้ผู้หญิงจะมีความสามารถมากมายหลากหลายก็ตาม ผู้หญิงจึงต้องตกอยู่ในสถานภาพเป็นรองโดยที่ไม่สามารถกำหนดแบบแผนชีวิตได้ด้วยตนเอง

4.2.8 **หม่อมภักตร์**

หม่อมภักตร์ เป็นหม่อมละครอีกคนหนึ่งของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เข้ามาอยู่ที่คณะหลวงนฤมิตรตั้งแต่อายุ 13 ปี ได้ฝึกหัดเป็นละคร โตขึ้นได้เป็นหม่อมละครอยู่มาจนเดือนพฤศจิกายน ร.ศ. 128 หม่อมภักตร์ได้หนีออกจากคณะไป

เหตุเกิดจากกรมพระนราฯ ตบตีหม่อมภักตร์จนเกิดความโกรธ จึงหนีมาแจ้งความต่อเจ้าพระยายมราช และได้ส่งต่อไปอยู่ในความดูแลของกรมหมื่นราชบุรีดิเรกฤทธิ์ จนเกิดเป็นคดีพญาระกาขึ้น (ดูรายละเอียดในหัวข้อ 3.1 การครอบครองนางมหรสพ, น. 106) ส่งผลให้กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ต้องโทษจำคุก 1 ปี ส่วนหนังสือปักษีปกรณัม ให้เผาทิ้งทั้งต้นฉบับและที่โรงพิมพ์

การเกิดคดีนี้ หลังจากที่หม่อมภักตร์จะต้องยอมจำนนต่อการทุบตี เพราะเป็นอำนาจโดยชอบธรรมของผู้ชายในฐานะ “สามี” ในยุคนั้นที่สามารถทุบตีภรรยาได้ไม่ต่างจากทาสในเรือนอย่างถูกกฎหมาย แต่กรมพระนราฯ อาจจะทำโทษเกินกว่าเหตุที่อยู่ในขอบเขตของกฎหมาย หม่อมภักตร์ซึ่งอยู่ในพื้นที่ของวังเล็กจึงใช้อำนาจทางกฎหมายต่อรองได้บ้าง ซึ่งแตกต่างจากนางมหรสพในวังหลวงหรือกรณีของหม่อมวาดในคุ้มหลวงของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ที่ต่อรองอำนาจไม่ได้เลย เพราะเจ้าสำนักเป็นถึงผู้มีอำนาจสูงสุด หรือเป็นผู้ออกกฎหมายบ้านเมืองเสียเอง ดังนั้นการต่อรองอัตลักษณ์ของนางมหสพในยุคนี้สามารถทำได้บ้างหากเจ้าสำนักไม่ใช่ผู้มีอำนาจสูงสุด

4.2.9 คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์

คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ เป็นบุตรของนายเนียมและนางเมือง การสาสนะ ได้เข้าไปอยู่ในวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ ได้เป็นลูกศิษย์ของหม่อมคร้าม กุญชร ณ อยุธยา

ตั้งแต่เริ่มฝึกหัดเป็นละคร ก็จัดว่ามีแววจะได้เป็นตัวเอก คือได้ฝึกเป็นตัวยักษ์กับหม่อมคร้ามจนชำนาญ มักจะแสดงเป็นตัวรามสูรร่วมกับหม่อมละมัย กุญชร ณ อยุธยา

ในบรรดาตัวละครของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ชั้นสำคัญคือตัวนายโรง นางเอก นางรอง ตัวยักษ์ที่สำคัญ ๆ ล้วนได้เป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศรฯ หมด ซึ่งมีเพียงคุณเทศคนเดียวที่ไม่ได้เป็น ซึ่งคุณหญิงเทศได้เล่าให้ลูกรุ่นเล็กคนหนึ่งของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ฟังว่า

> ท่านเคยให้ป้าขึ้นไป ป้าได้เรียนถามท่านว่า : ท่านอยากจะใช้อิฉันไหม ท่านตอบว่า : ใช้เอ็งทำอะไร ป้าก็เรียนท่านว่า : ใช้ให้เป็นละครให้ท่านน่ะซีเจ้าคะ ท่านถามว่า : ถ้าจะใช้เอ็งแล้วจะต้องทำยังไง ป้าตอบท่านว่า : ถ้าท่านจะให้รับใช้เป็นละคร อิฉันจะไม่ไปอยู่ที่อื่น จะรับใช้ท่านจนกว่าท่านจะไม่ใช้ แต่ถ้าจะใช้ให้อิฉันเป็นละคร อิฉันขอความกรุณาว่าถ้าอิฉันออกจากบ้านไป ขออย่าให้ต้องเอาผ้าคลุมหน้า ตั้งแต่นั้นมาท่านก็ไม่ให้ป้าขึ้นไปอีกเลย (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. และ สมภพ จันทรประภา, 2511, น. ค)

ผู้วิจัยจึงยกตัวอย่างกรณีของคุณหญิงเทศในฐานะเป็น “ผู้ต่อรองอัตลักษณ์” ในระบบชายเป็นใหญ่คุณหญิงเทศได้ใช้ประโยคสนทนาที่ว่า “รับใช้เป็นละคร” หมายถึง การให้แสดงละครในคณะของเจ้าพระยาเทเวศน์ ส่วนประโยคที่ว่า “ใช้ให้เป็นละคร” น่าจะหมายถึง การให้เป็นเมียหรือนางบำเรอ และท่านไม่ต้องการเป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศรฯ จึงวางตัวให้ไม่มีจริตมารยาที่ต้องตามรสนิยมของเจ้าสำนักด้วยการพูดจาตรงไปตรงมาแบบขวานผ่าซาก แต่มีวิธีการพูดที่สุภาพแนบเนียนแบบสาวชาววัง เป็นการย้ำให้เห็นว่า นางมหรสพที่ต้องการเลื่อนสถานภาพถ้ามีฝีมือกับความรู้ แต่ไม่มีจริตมารยาหญิงก็ไม่สามารถทำให้ตนเองเลื่อนสถานภาพจากคนธรรมดาไปเป็นหม่อมได้

อีกประเด็นหนึ่งที่คุณหญิงเทศกล่าวอย่างตรงไปตรงมาว่า “ถ้าอิฉันออกจากบ้านไปขออย่าให้ต้องเอาผ้าคลุมหน้า” น่าจะแสดงให้เห็นถึงนัยยะของค่านิยม “ผัวเดียวเมียเดียว” (monogamy) จากตะวันตกที่เริ่มเข้ามามีบทบาทต่อทัศนคติของคนไทย และตะวันตกจะต่อต้านการมีภรรยาหลายคนว่าแสดงถึงตัณหาราคะของผู้ชายที่ไม่มีวันสิ้นสุด ทำให้ผู้หญิงเริ่มต่อรองและไม่ยอมรับที่จะเป็นเมียน้อยเมียรองหรือเมียเก็บของใคร โดยคุณหญิงเทศได้สมรสเป็น

ภรรยาหลวงคนเดียวกับพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นข้าราชการอยู่ในกรมมหรสพ และมีบุตรด้วยกัน 3 คน

ต่อมาในรัชกาลที่ 6 คุณหญิงเทศได้เข้าไปเป็นครูละครหลวง และแสดงละครถวายตัวในบทต่าง ๆ ครั้งหนึ่งแสดงได้สบพระราชหฤทัยมาก จึงทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานตราจตุถจุลจอมเกล้า จึงได้มีตำแหน่งเป็น “คุณหญิง” และได้เลื่อนตราจุลจอมเกล้าเป็นชั้น 3 ในปี พ.ศ. 2462 นอกจากนั้นยังได้รับพระราชทานเข็มพระพระปรมาภิไธยราม ร. ชั้น 2 และยังได้รับพระราชทานเสมา ร.ร. 6 ชั้น 2 เข็มข้าหลวงเดิม

ที่สำคัญที่สุดคือการได้รับ “พระราชทานเจิม” เป็นเหตุให้คุณหญิงเทศกล้าครอบโขนให้แก่ผู้เป็นศิษย์ไปจำนวนหนึ่งโดยแน่ใจว่า “จัญไรไม่กิน” เพราะตามคติทางนาฏศิลปะ โขนนั้นต้องใช้ครูผู้ชายครอบ (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. และสมภพ จันทรประภา, 2511, น. ฉ.)

ภาพที่ 3

คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลปไทย

ที่มา: ประพันธุ์ สุคนธะชาติ, 2522, *พระพิราพ*, น. 26.

นอกจากนี้ใน พ.ศ. 2504 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน ทรงโปรดให้บันทึกภาพการรำ “ออกองค์พระพิราพ” ซึ่งจัดเป็นท่ารำที่ศักดิ์สิทธิ์และสำคัญที่สุดในวิชาการละครไทย โดยคุณหญิงเทศได้รับพระบรมราชโองการให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทให้ช่วยตรวจสอบการบันทึกท่ารำด้วย เพื่อเก็บไว้เป็นแบบแผนที่สมบูรณ์

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความคิดที่สมัยใหม่มาก ทรงกล้าล้มล้างความเชื่อโบราณที่ศักดิ์สิทธิ์ เคร่งครัด นับว่าคุณหญิงเทศนอกจากจะประสบความสำเร็จในการต่อรองอัตลักษณ์ของตนเองให้รอดพ้นจากการเป็นหม่อมของเจ้าสำนักได้แล้ว ยังสามารถใช้ความรู้ความสามารถเชิงมหรสพในการก้าวเข้ามาในพื้นที่ของผู้ชาย ซึ่งเป็นพื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์เหนือการประโลมโลกได้สำเร็จ จนได้รับมอบอำนาจจากพระมหากษัตริย์ในการยืนอยู่ในพื้นที่ที่ผู้หญิงทั่วไปเข้าไม่ถึง

คุณหญิงเทศได้เป็นผู้หญิงเพียงคนเดียวในประวัติศาสตร์มหรสพไทยที่สามารถทำหน้าที่ประกอบพิธีครอบครูได้

4.2.10 **นางเจริญ พาทยโกศล**

นางเจริญ พาทยโกศล เป็นบุตรของนายชื่นและนางแห รุ่งเรือง เมื่ออายุได้ 10 ปี ได้ติดตามหม่อมตลับซึ่งมีศักดิ์เป็นป้าเข้าไปอยู่ในวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ และได้ฝึกหัดขับร้องเป็นหลักอยู่ในวังบ้านหม้อกับหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศรฯ และครูหลายท่าน กับฝึกหัดนาฏศิลป์กับหม่อมเลื่อน และนางเจริญเป็นหนึ่งในจำนวนภรรยาหลายคนของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ซึ่งมีธิดาด้วยกัน 2 คน

นางเจริญเป็นนักร้องที่มีเสียงไพเราะมาก เป็นที่โปรดปรานของเจ้านายหลายพระองค์ ซึ่งได้รับคัดเลือกให้เป็นต้นเสียงในการบรรเลงดนตรีไทยตามแบบอย่างวิธีการเล่นคอนเสิร์ตของฝรั่งร่วมกับวงดุริยางค์ทหารตั้งแต่อายุ 12 ปี ดังนั้นเมื่อมีงานสำคัญ ๆ นางเจริญจะต้องเข้าร่วมแสดงเสมออย่างขาดมิได้ และเป็นครูสอนขับร้องของวังบ้านหม้อ

นอกจากนี้ยังได้ร่วมแสดงละครอีกด้วย ซึ่งมักจะได้รับบทบาทที่เน้นเรื่องขับร้องเป็นสำคัญ เช่น พระลักษมีเรื่องอุณรุท นางประทุมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น ซึ่งในเรื่องการแสดงละครนี้ นางเจริญไม่ค่อยสนใจเท่าใดนัก เพราะคิดว่ารูปร่างหน้าตาไม่สวย แต่ก็ได้รับคัดเลือกหลายครั้ง เนื่องจาก สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ (ทรงทำหน้าที่ด้านบทละคร บรรจุเพลง ออกแบบฉากให้แก่คณะละครดึกดำบรรพ์) ทรงเห็นว่าส่วนบกพร่องของใบหน้าตัวละครสามารถแก้ไขได้ด้วยวิชา “สรีสำรวย” และได้ทรงบันทึกการแก้ไขใบหน้าให้แก่นางเจริญไว้ด้วย (ดูรายละเอียดในหัวข้อ 3.3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับความงามของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 131)

จากประวัติของนางเจริญ จะเห็นได้ว่าเกณฑ์ทางเพศวิถีเรื่องปัจจัยทางชนชั้น การเมืองและสังคมของนางมหรสพในวังบ้านหม้อนี้ก็ไม่มีความสำคัญเท่ากับวังหลวงอีกเช่นกัน เพราะนางเจริญเป็นลูกสาวของสามัญชน แต่นางเจริญยังจัดว่าเป็นนางมหรสพที่ตกเป็นวัตถุแห่งเสน่หาอันลี้ลับ (Object of charm) อย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นผู้หญิงที่หน้าตาไม่สวยแต่มีเสน่ห์ในรูปแบบอื่นคือ มีจริตในน้ำเสียงเป็นเยี่ยม ก็สามารถเป็นที่โปรดปรานได้อีกเหมือนกัน

ต่อมาในปี พ.ศ. 2452 เจ้าพระยาเทเวศรฯ เจ็บป่วยเป็นทุพพลภาพ นางเจริญได้ออกจากวังบ้านหม้อไปอยู่สำนักดนตรีพาทยโกศล และใช้ชีวิตร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล (หัวหน้าสำนัก) ซึ่งจางวางทั่วได้มีภรรยาและลูกอยู่แล้วกับนางปลั่ง (คงศรีวิไล) พาทยโกศล ผู้มีเชื้อสายนักดนตรีจากจังหวัดนนทบุรี มีบุตรธิดา 8 คน แต่ได้ถึงแก่กรรมตั้งแต่เยาว์วัย 6 คน เหลือเพียง 2 คน คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง พ.ศ. 2530) และนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล (ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงปี่พาทย์แห่งวังบางขุนพรหม)

เมื่อได้สมรสอีกครั้งหนึ่งกับนางเจริญมีบุตรธิดา 4 คน แต่ได้ถึงแก่กรรมตั้งแต่ยังเยาว์วัยทั้งหมด เมื่อนางปลั่ง พาทยโกศลได้ถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2472 ก็ได้ทำหน้าที่เป็นแม่บ้านแต่เพียงผู้เดียว นอกจากนี้ยังได้ฝึกสอนแบบฉบับการร้องเพลงให้กับวงดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล และยังสอนการต่อเพลงให้กับบุตรธิดาทั้งสองคนด้วย

วงดนตรีสำนักนี้ สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตได้ทรงรับเป็นวงดนตรีของวังบางขุนพรหมด้วย นางเจริญได้เป็นกำลังสำคัญของทั้ง 2 คณะคือเป็นทั้งนักร้อง ครูสอนขับร้อง ควบคุมการแสดงละคร เป็นผู้บรรจุทำนองเพลงต่าง ๆ และหน้าพาทย์สำคัญ ๆ ลงในบทละคร ส่งผลให้ทั้ง 2 คณะมีชื่อเสียงในการขับร้องเพลงไทย

สะท้อนให้เห็นว่า แม้จะมีชีวิตที่อิสระสามารถย้ายสังกัดได้ แต่ด้วยความที่ยังตกเป็น Object of charm นี้เอง แม้จะเคยมีลูกกับเจ้าสำนักคนเก่ามาแล้วก็ยังต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจบงการทางเพศวิถีกับเจ้าสำนักคนใหม่ โดยมีบทบาททางเพศที่โดดเด่นเพิ่มขึ้นมาอีกบทบาทหนึ่ง คือแม่บ้านที่ดี เป็นการย้ำชัดว่าระบบผัวเดียวหลายเมียกับการครอบครองนางมหรสพนั้นมีอยู่ในคณะมหรสพทุกพื้นที่

4.3 นางมหรสพรัชกาลที่ 6

จากการศึกษาเกี่ยวกับนางมหรสพในรัชกาลที่ 6 นี้ พบว่า บางคนได้มีโอกาสก้าวเข้ามามีตำแหน่งสูงสุดคือ “พระมเหสี” ดังนั้น ในวังหลวง ความหมายของนางมหรสพได้เปลี่ยนไป เนื่องจากในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสี

เพียงพระองค์เดียวตามอย่างตะวันตกที่มีตำแหน่ง “Queen” เพียงตำแหน่งเดียว ประเพณีการคัดเลือกนางมหรสพตามความหมายเดิม (ผู้หญิงที่ถูกฝึกหัดขึ้นเพื่อใช้แสดงมหรสพโดยเฉพาะ) เข้ามาเป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามจึงจางหายไป

แต่ในขณะเดียวกันพระองค์ก็ทรงโปรดทอดพระเนตรการแสดงมหรสพด้วย ดังนั้น ผู้ที่จะมาดำรงค์ตำแหน่งเป็นพระมเหสีเพียงพระองค์เดียวนี้ ทรงโปรดผู้หญิงที่มีสถานภาพเป็นเชื้อพระวงศ์หรือบุตรีของขุนนางใหญ่ที่มีความสามารถทางการแสดงมหรสพด้วย แต่ไม่ได้รับการขัดเกลาให้เป็นนางมหรสพโดยเฉพาะ อาจเรียกได้ว่าเป็น “นางมหรสพสมัครเล่น” ก็ได้

ดังนั้น ความหมายของนางมหรสพในวังหลวงแห่งรัชกาลที่ 6 จะมีความหมายในเชิงบวกหมายถึง ผู้หญิงราชนิกูลผู้มีเพศภาวะแบบผู้หญิงสมัยใหม่ที่มากด้วยความรู้ความสามารถทั้งทางการแสดงมหรสพและความรู้หนังสือ ส่วนความหมายของนางมหรสพในวังเล็กและคณะละครเอกชนจะยังคงเดิม คือ เป็นนางมหรสพอาชีพที่เต้นกินรำกินอยู่ตามสังกัดคณะบันเทิงต่าง ๆ

4.3.1 **พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี**

พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี ทรงพระนามเดิมว่า หม่อมเจ้าหญิงวรรณวิมล วรวรรณ เป็นพระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์กับหม่อมอินทร์ วรวรรณ และพระองค์ทรงมีศักดิ์เป็นพระราชนัดดาของรัชกาลที่ 4

ทรงมีพระราชปฏิพัทธ์ครั้งแรกกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในงานประกวดภาพเขียนที่พระราชวังพญาไท หลังจากนั้น ก็ทรงมีพระบรมราชโองการประกาศหมั้นก่อนจะอภิเษก และทรงโปรดเกล้าฯ สถาปนาหม่อมเจ้าหญิงวัลลภาเทวีขึ้นเป็น “พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี”

พระวรกัญญาปทานฯ ทรงมีความสามารถในเชิงวรรณศิลป์และทรงร่วมแสดงละครเรื่องศกุนตลา กลแตกและโพงพาง และร่วมงานพระราชพิธีกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวคุณสมบัติที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ มีรูปโฉมงดงามประกอบกับเป็นสาวสมัยใหม่ มีความเป็นตัวของตัวเองค่อนข้างสูง จากการได้รับการศึกษาทางวิชาหนังสือ ซึ่งในสมัยก่อนยังไม่ค่อยมีสตรีสมัยใหม่มากนัก ดังที่ปรากฏในบทความเรื่อง “ดำริหญิง” ตีพิมพ์ลงหนังสือดุสิตสมิตรายปักษ์ฉบับพิเศษ ซึ่งเป็นบทความที่ทรงกล่าวเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างชายหญิงในเรื่องสิทธิหน้าที่ที่เปรียบเสมือน “ผู้หญิงเป็นควาย ผู้ชายเป็นคน” (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.3.2 ค่านิยมเกี่ยวกับเพศภาวะของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 124) ทำให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่าพระคู่หมั้นมีพระทัยค่อนข้างแข็งกระด้าง จึงโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชพิธีหมั้น

หลังจากทรงถอนหมั้นแล้ว ความเด็ดเดี่ยวของเจ้านายองค์นี้คือ องค์หญิงได้ทูลเกล้าฯ ถวายคืนหนังสือศกุนตลาที่ทรงพระราชนิพนธ์พระราชทานเมื่อประกาศทรงหมั้นในคราวก่อน และทรงใช้หมึกขีดเส้นใต้คำกลอนที่นางศกุนตลาต่อว่าท้าวทุษยันต์ในทำนองประชดประชันพระเจ้าอยู่หัวว่าในทำนองว่า พระองค์เป็นผู้ที่เชื่อถือในคำพูดไม่ได้ (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.3.4 การแข่งขัน การกลั่นแกล้งและการลงโทษ, น. 136) ส่งผลให้พระองค์ทรงกริ้วและรับสั่งลงโทษควบคุมพระองค์หญิงไว้ในพระราชวังชั้นในจนสิ้นรัชกาล

สะท้อนให้เห็นว่าพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี มีความต้องการที่จะต่อรองอัตลักษณ์ของผู้หญิงให้มีสิทธิเสรีภาพเท่าเทียมผู้ชายด้วยการปฏิเสธกระบวนการหล่อหลอมและขัดเกลาทางสังคมที่ทำให้ผู้หญิงถูกทำให้เป็นรอง (Second sex) และพยายามสร้างจิตสำนึกใหม่ให้แก่ผู้หญิงทั่วไปให้ตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงว่าเป็นคนเหมือนผู้ชาย มีสิทธิเท่าเทียมกันในการพัฒนาประเทศชาติให้เจริญรุ่งเรือง ซึ่งแนวคิดในการตระหนักถึงสิทธิสตรีขององค์หญิงนี้ได้สวนทางกับความเป็นหญิงที่สังคมส่วนใหญ่คาดหวัง ดังนั้นจึงได้รับการต่อต้านว่าทรงหัวแข็งเกินไป

การต่อรองอัตลักษณ์ในครั้งนี้เป็นหนึ่งในสาเหตุให้รัชกาลที่ 6 ทรงถอนหมั้นและลงโทษควบคุมตัวองค์หญิงอยู่ภายในวัง อันสะท้อนข้อเท็จจริงว่า การก้าวออกมาเรียกร้องสิทธิสตรีอย่างแรงกล้าในแบบของพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีนี้ต้องประสบความล้มเหลวในยุคสมัยใหม่หรือกล่าวได้ว่าเป็นบุกเบิกการเคลื่อนไหวของสิทธิสตรี ซึ่งต่างจากการต่อรองในแบบของคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ที่มีลักษณะประนีประนอมกว่า และกระทำเพียงเพื่อให้รอดพ้นจากการถูกกดขี่ในระดับปัจเจกเท่านั้น อย่างไรก็ตาม อาจกล่าวได้ว่าพระองค์ทรงเป็นนักสตรีนิยมรุ่นแรกของไทย

4.3.2 **พระนางเธอลักษมีลาวัณ**

พระนางเธอลักษมีลาวัณ ทรงเป็นพระขนิษฐภคินีต่างมารดาของพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี ทรงมีพระนามเดิมว่า หม่อมเจ้าหญิงวรรณพิมล วรวรรณ เป็นพระธิดาพระองค์ที่ 14 ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์กับหม่อมหลวงตาด มนตรีกุล โดยองค์หญิงได้เฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทในงานประกวดภาพเขียน ณ โรงละครวังพญาไทเช่นเดียวกันกับพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี

พระนางเธอลักษมีลาวัณ ทรงมีพระปรีชาสามารถทางด้านวรรณกรรม ทรงพระนิพนธ์โคลงกลอนอยู่เสมอ จนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงชักชวนไปแสดงละครในวังหลวง และโปรดให้แสดงเป็นนางเอกในพระราชนิพนธ์หลายเรื่องคือ วิวาห์พระสมุทร กุศโลบาย

กลแตก หัวใจนักรบ โพงพาง และหลวงจำเนียรเดินทาง นับเป็นสตรีท่านแรกที่ได้รับบทนางเอกในละครพูด ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพอพระทัยในเรื่องความสามารถทางการละครที่เยี่ยมยอด อีกทั้งทรงโปรดในพระอัธยาศัยที่สงบเสงี่ยมเรียบร้อย

หลังจากที่ทรงมีพระราชปฏิพัทธ์กัน 8 เดือน รัชกาลที่ 6 ก็ทรงมีพระบรมราชโองการถอนหมั้น กับพระเชษฐภคินีของพระนางเธอลักษมีลาวัณ ซึ่งนอกจากสาเหตุที่จะไม่สบพระอัธยาศัยของพระคู่หมั้นแล้ว อีกสาเหตุหนึ่งคือทรงเปลี่ยนพระทัย ดังในกลอนพระราชนิพนธ์ที่ทรงพระราชทานให้พระนางเธอลักษมีลาวัณอยู่เนือง ๆ

รักสมรย้อนคะนึงแสนขึ้งจิต
ที่คิดผิดมาแต่ก่อนถอนใจใหญ่
แม้มิมัวหลงเลยเชยอื่นไป
ก็คงได้ชื่นอุรามานานวัน. . .

และอีกบทกลอนหนึ่งกล่าวว่า

นึกถึงเมื่อให้กล่องน้องยังห่าง
ยังแรมร้างมิได้รักสมัครสม
ชอบกันฐานพี่น้องต้องอารมณ์
ตามนิยมเยี่ยงแยบแบบวงศ์วาร
โอ้วยงงหลงชมที่ผิด
จึงมิได้ใกล้ชิดยอดสงสาร
จนต้องแสนขึ้งค้อนร้อนรำคาญ
ไร้สราญเหลือล้นจนวิญญา. . .

(กันยาบดี, 2539, น. 40-41)

จากบทกลอนข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่า พระนางเธอลักษมีลาวัณ ทรงมีความรู้ในวิชาหนังสือเหมือนกับพระเชษฐภคินี (พระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี) แต่ทรงแสดงออกในทางที่ต้องพระราชอัธยาศัยของพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมากกว่า ซึ่งแตกต่างจากพระเชษฐภคินีที่ใช้ความรู้หนังสือในการต่อต้านอำนาจปิตาธิปไตย ส่งผลให้เกิดความไม่พอพระราชหฤทัย ดังเห็นได้จากการพรรณาตามบทกลอนที่กล่าวว่า “โอ้วยงงหลงชมที่ผิด จึงมิได้ใกล้ชิดยอดสงสาร”

การเปรียบเทียบความแตกต่างของอัตลักษณ์ความเป็นหญิงระหว่างคู่พี่น้องทั้งสองพระองค์นี้ ได้ส่งเสริมให้พระนางเธอลักษมีลาวัณเป็นที่โปรดปรานมากดังในกลอนพระราชนิพนธ์ว่า

ถึงยามนอน พี่นอน ถอนใจใหญ่
แว่วเสียงใส รีบขยัน ขึ้นรับขวัญ
เห็นรูปนาง ข้างเตียง เคียงหมอนนั้น
หายโศกศัลย์ นอนยิ้ม กระหยิ่มใจ
เมื่อลมโชย โอยกลิ่น ผกากรอง
มาถูกต้อง นาสา พาฝันใฝ่
ถึงยามเมื่อ ประโลม โฉมอุไร
หอมชื่นใจ ยอดมิ่ง ยิ่งมาลี
นึกถึงตา วนิดา เมื่อแลจับ
นึกถึงโอษฐ์ ยิ้มรับ สำรวลพี่
นึกถึงแก้ม นางแฉล้ม ราวสุรีย์
นึกถึงองค์ ราวสำลี ที่นิ่มนวล
เมื่อยามกอด ยอดชีวิต ติดอุรา
ชื่นนาสา สูดดอม กลิ่นหอมหวล
จุมพิตโอษฐ์ ราวโภช- ชนาชวน
ให้ลิ้มรส เสน่ห์ยวน เย้ากมล
เมื่อไรจูบ ลูบประโลม โฉมเฉลา
ก็ยิ่งเร้า ให้ตระกอง น้องอีกหน
ยิ่งเห็น ยิ่งงามมาก ยิ่งอยากยล
ยิ่งได้เชย นิรมล ยิ่งอยากเชย

(ประยุทธ สิทธิพันธ์, 2509, น. 406-407)

กลอนบทนี้จัดเป็นกลอนที่สะท้อนให้เห็นถึงประเด็นการแสดงออกทางเพศวิถีอย่างตรงไปตรงมาในสุนทรียศิลป์ของการเขียนโคลงกลอน ที่สำคัญคือ การได้สะท้อนเรื่องการปฏิบัติทางเพศวิถีมาแบบตะวันตก ดังวรรคตอนที่กล่าวว่า “จุมพิตโอษฐ์ ราวโภช-ชนาชวน” ซึ่งชี้ให้เห็นถึงความต้องการส่วนลึกของผู้ชายที่มีอำนาจเหนือกว่า จำกัดนางมหรสพให้อยู่ในขอบเขตของการเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object)

ส่งผลให้มีทัศนคติที่ดีต่อผู้หญิงที่ยอมจำนนมากกว่า แม้ว่าภายนอกจะดูเหมือนตระหนักถึงเรื่องสิทธิสตรีแล้วก็ตาม

รัชกาลที่ 6 ได้ทรงหมั้นกับพระองค์หญิงในปี พ.ศ. 2464 และสถาปนาเป็นพระนางเธอในปี พ.ศ. 2465 แต่พระนางเธอลักษมีลาวัณไม่สามารถมีพระครรภ์ได้ดังพระประสงค์ที่ทรง

ต้องการมีราชโอรสไว้สืบราชบัลลังก์ตามกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์พ.ศ. 2467 (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.2 การเปลี่ยนแปลงมหรสพหญิงในราชสำนักรัชกาลที่ 6, น. 119) ประกอบกับยังมิได้จัดพิธีอภิเษกสมรส จึงทรงตัดสินพระทัยแยกกันอยู่ โดยพระองค์หญิงทรงแยกไปประทับ ณ พระตำหนักซอยพร้อมพงศ์

ถึงแม้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสีเพียงพระองค์เดียว แต่เรื่องการตั้งครรภ์ได้เป็นเกณฑ์ในการตัดสินและวัดคุณค่าของผู้หญิงในสายตาของสังคมสมัยนั้น พระมเหสีในยุคนี้จึงได้รับความโปรดปรานระยะยาวจากการมีความสามารถในการตั้งครรภ์เป็นหลัก หากไม่ทรงตั้งครรภ์จะผูกใจได้แค่ในระยะสั้นเท่านั้น แม้ว่าในอดีตจะเคยโปรดปรานมากแค่ไหนก็ตาม

ต่อมา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอภิเษกสมรสและสถาปนากับนางมหรสพองค์ใหม่คือ สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา ขึ้นมาเป็นพระมเหสีแทน เนื่องจากทรงพระครรภ์

หลังจากนั้นพระนางเธอลักษมีลาวัณ ได้ทรงเอาพระทัยใส่ในงานวรรณกรรมและมหรสพ คือ ทรงพระนิพนธ์โคลงกลอน บทละคร นวนิยาย และทรงเป็นเจ้าของ “คณะละครปรีดาลัย” อันเป็นการสืบสานงานต่อจากพระบิดา

สะท้อนให้เห็นอีกประการหนึ่งว่า นางมหรสพตามพระราชนิยมของรัชกาลที่ 6 นั้นได้หลุดกรอบจากเพศภาวะเดิมที่ผู้หญิงชั้นสูงต้องพึ่งพาสามีเป็นหลัก มาสู่กรอบทางเพศภาวะของหญิงยุคใหม่ที่เก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้าน สามารถพึ่งพาตนเองได้แต่ยังต้องเชื่อฟังสามี

4.3.3 **สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา**

สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา ทรงมีชื่อเดิมว่า ประไพ สุจริตกุล เป็นธิดาของเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (ปลื้ม สุจริตกุล) กับท่านผู้หญิงสุธรรมมนตรี (กิมไล้ สุจริตกุล) และเป็นน้องสาวของพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) ซึ่งเป็นพระสนมเอกอีกท่านหนึ่งของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อ พ.ศ. 2454 เจ้าพระยาสุธรรมมนตรีได้นำเข้าเฝ้าถวายตัวต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และทรงอภิเษกสมรสและแต่งตั้งเป็น “พระอินทราณี” ที่พระสนมเอกเมื่อปี พ.ศ. 2464 ซึ่งเป็นปีเดียวกันกับที่ทรงอภิเษกสมรสและแต่งตั้งพระสุจริตสุดา (พระเชษฐภคินี) เป็นพระสนมเอก

สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจีฯ ทรงสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนราชินี มีความถนัดในวิชาภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ศิลปหัตถกรรมการฝีมือ และการกีฬา ส่วนทางด้านมหรสพ

ทรงโปรดปรานวิชาด้านดนตรีและการละคร จึงได้มีโอกาสแสดงละครร่วมกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และเป็นที่โปรดปราน เนื่องจากทรงมีความสามารถในเชิงการขับร้องอย่างดีเยี่ยม

ต่อมาในปี พ.ศ. 2465 ทรงสถาปนาขึ้นเป็น พระวรราชชายาเธอ พระอินทรศักดิ์ศจี พร้อมกับพระราชทานตราปฐมจุลจอมเกล้าฯ เพราะทรงตั้งพระครรภ์ และเมื่อใกล้กำหนดคลอดได้ทรงสถาปนาขึ้นเป็นสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระบรมราชินี

แต่พระกุมารทรงตก (ตกเลือด) ถึง 2 ครั้งที่ทรงพระครรภ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีพระบรมราชโองการว่าด้วยการออกพระนาม ให้ออกพระนามว่า สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา เมื่อ พ.ศ. 2468 ซึ่งเป็นการลดพระยศ

ดังนั้น แม้ว่าสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี พระวรราชชายา จะทรงมีพระปรีชาสามารถและมีพระราชอัธยาศัยต้องพระราชหฤทัยมากเพียงใด แต่เกณฑ์ทางเพศวิถีที่ผู้หญิงต้องเป็นแม่ (Motherhood) นั้นสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด เนื่องจากหากไม่สามารถมีรัชทายาทได้ ซึ่งในสมัยนั้นเท่ากับว่าไม่สามารถรับราชการฉลองพระเดชพระคุณในตำแหน่งราชินีได้อย่างสมบูรณ์ เช่นเดียวกับพระสุจริตสุดาที่ได้ดำรงค์ตำแหน่งเพียงพระสนมเอกกับพระนางเธอลักษมีลาวัณทรงดำรงค์ตำแหน่งเพียงพระคู่หมั้น เพราะไม่สามารถมีรัชทายาท (พระราชโอรส) ได้ตามกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์ พ.ศ. 2467

ต่อมาในปี พ.ศ. 2467 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับพระสนมเอกและทรงอภิเษกสมรสอีกท่านหนึ่งคือพระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี ซึ่งทรงพระครรภ์และประสูติพระธิดาในปี พ.ศ. 2468 แต่ยังมิได้สถาปนาขึ้นเป็นพระบรมราชินี เนื่องจากเมื่อพระธิดาประสูติได้เพียง 2 วัน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระประชวรด้วยโรคพระโลหิตเป็นพิษในพระอุทรและเสด็จสวรรคตเสียก่อน

4.3.4 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (แผ้ว สุทธิสมบูรณ์) เป็นธิดาของนายเฮงและนางสุทธิ สุทธิสมบูรณ์ เข้าไปอยู่ในวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาตั้งแต่อายุ 8 ขวบ โดยอยู่ในความดูแลของท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) และได้รับการฝึกหัดละครกับครูจากราชสำนักและคณะละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ต่าง ๆ เช่น เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์) ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาเขียน และเจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้มในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาสศรีสุริยวงศ์ หม่อมครูอึ่งในสมเด็จพระบัณฑูรฯ

ท่านผู้หญิงแผ้วจัดว่า เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์เป็นเลิศ และเป็นผู้ที่มีหน้าตาสวยได้รูป จึงเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ จากการแสดงเป็นนางดรสา ชุด ดรสาแบหลาในเรื่องอิเหนา หน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งจากการแสดงครั้งนี้สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงโปรดให้ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นหม่อมห้ามทันที แล้วนำความกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแต่งตั้งเป็นสะใภ้หลวง และโปรดเกล้าฯ ให้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ

นอกจากความสามารถในเชิงละครแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความรู้ในวิชาหนังสืออีกด้วยคือเรียนจบหลักสูตรวิชาสามัญจากโรงเรียนในวังสวนกุหลาบในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีความรู้ทั้งภาษาฝรั่งเศสและภาษาอังกฤษ

ในระหว่างที่ท่านผู้หญิงแผ้วดำรงค์ตำแหน่งภรรยาเจ้าในฐานะหม่อมห้ามในสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ได้มีบทบาททางเพศที่สำคัญดังนี้ (สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น. 36)

1. การเรียนรู้มารยาทสังคมของสตรีชาววังชั้นสูงในฐานะภริยาเจ้า ได้แก่ มารยาทในการเข้าสังคมในงานเลี้ยงรับรองแขกของสำนักพระราชวัง วัฒนธรรม การแต่งกาย ทั้งกลุ่มบุคคลชั้นสูงในราชสำนักและกลุ่มบุคคลชั้นสูงจากต่างประเทศ การได้เรียนรู้กิจกรรมอื่น ๆ ภายในวัง ได้แก่ การใช้เวลาว่างขี่ม้า

2. การได้เรียนรู้ถึงความเป็นผู้นำในบทบาทภรรยาเจ้านาย ได้แก่ การกำกับดูแลข้าราชการบริพาร ด้วยความเมตตาตลอดจนการได้รับมอบหมายจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ให้กำกับดูแลพิธีสำคัญในวัง

ที่กล่าวมานี้คือตัวอย่างการได้รับการอบรมของผู้หญิงสามัญชนที่เข้าไปอยู่ในวัง และเรียนรู้ขนบธรรมเนียมประเพณีแบบโบราณที่ผสมผสานตะวันตกได้อย่างลงตัว

อย่างไรก็ตาม ท่านผู้หญิงแผ้วได้ใช้ชีวิตสมรสประมาณ 10 ปีสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ก็เสด็จทิวงคต จากนั้นอีกนานพอสมควรได้สมรสใหม่กับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว. ตัน สนิทวงศ์) โดยมีชีวิตสมรสอีกรูปแบบหนึ่ง ได้เรียนรู้บทบาททางเพศของการเป็นแม่บ้านเป็นหลัก เนื่องจากมีบุตรกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี 4 คน ทั้งยังต้องไปใช้ชีวิตในต่างแดนในฐานะภริยาทูต ซึ่งมีคำสั่งจากกรุงเทพฯ ให้ย้ายไปเป็นทูตทหารที่ประเทศฝรั่งเศสและอีกหลายประเทศ ทำให้ได้เรียนรู้ถึงวัฒนธรรมตะวันตกต่าง ๆ ได้แก่ ประเพณี การแต่งกาย ภาษา และมารยาทสังคม

จากประวัติของท่าผู้หญิงแผ้ว สะท้อนให้เห็นว่า นางมหรสพในวังเล็กเองก็มีบทบาททางเพศไม่ต่างจากในวังหลวง และแม้ว่าจะแต่งงานใหม่ไปอยู่กับเจ้านายที่ยศฐาบรรดาศักดิ์น้อยลง ก็ยังคงบทบาทเช่นเดิม เพียงแต่บริวารน้อยลง การเป็นผู้นำของเหล่าบริวารจึงไม่จำเป็น

โดยมีบทบาทแม่บ้านเข้ามาแทนที่ ซึ่งบทบาททางเพศของผู้หญิงนี้ได้ผันแปรไปตามบทบาทหน้าที่ของสามีทั้งสิ้น

เมื่อกลับมาอยู่ที่ประเทศไทยเป็นการถาวร หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร (ธนิต อยู่โพธิ์) ได้เรียนเชิญให้ท่านผู้หญิงแผ้วดำรงค์ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย

ในยุคกรมศิลปากรนี้ (รัชกาลที่ 7) เป็นยุคที่มหรสพหญิงแบบเก่าทั้งมโหรีและละครรำต่างไม่ได้อยู่ในกระแสหลักแล้ว จัดเป็นการเก็บเข้ากรุของศาสตร์แห่งการปรนนิบัติแบบเก่า โดยศาสตร์แห่งการปรนนิบัติแบบใหม่ได้อยู่ในรูปของมหรสพผ่านสื่อต่าง ๆ

อีกประเด็นหนึ่งคือการเรียนรู้และรับตะวันตกของท่านผู้หญิงแผ้ว จะรับมาในลักษณะที่เสริมบทบาทของสามีคือ มารยาทการสมาคมต่าง ๆ และเสริมศิลปะการแสดงมหรสพแบบดั้งเดิมให้แปลกตาออกไป เช่น นำระบำม้าจากประเทศโปรตุเกสมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำแบบไทย เป็นต้น อย่างไรก็ตาม นางมหรสพแบบโบราณเหล่านี้ไม่ได้เป็นที่จับจ้องในกระแสหลักอีกต่อไป แต่จะอยู่ในฐานะเป็น “ผู้อนุรักษ์ศิลปะไทย” แทน

จากวิวัฒนาการทางมหรสพหญิงที่นิยมการแสดงและการดำเนินเรื่องรวดเร็วกว่ามหรสพหญิงในยุคจารีต ส่งผลในยุคสมัยใหม่นางมหรสพมีอัตลักษณ์ความเป็นหญิงที่ดูปราดเปรียวมากขึ้น

ประการแรก คือ การมีความสามารถทางการแสดงมหรสพมากกว่า 1 อย่าง โดยพื้นฐานคือการร้อง การรำ และการแสดง (acting) แต่ยิ่งมีความสามารถหลากหลายเท่าใดก็จะยิ่งเป็นที่จับจ้องจากเจ้าของคณะเพื่อทำการครอบครองมากขึ้น โดยการจับจ้องนี้ ไม่ใช่เพียงแค่ตกเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชาย (Object choice) เท่านั้น แต่นางมหรสพยังถูกใช้เป็นสินค้าหรือจุดขายที่นำพารายได้เข้าสู่คณะสังกัด ส่งผลให้นางมหรสพมีฐานะสำคัญคือ “การเป็นบุคคลสาธารณะ” และทำการปรนนิบัติ (ให้ความบันเทิง) ตอบสนองโลกียสุขทางตาและทางหูแก่บุคคลอื่นที่นอกเหนือจากเจ้าของคณะอีกด้วย

ประการที่สอง คือ ในเรื่องของความเป็นหญิงทั่วไปของนางมหรสพยังคงเดิม เพียงแต่มีเพศภาวะใหม่บางอย่างจากอิทธิพลของผู้หญิงวิคตอเรียนเข้ามากำหนดวิถีชีวิตบ้าง ซึ่งโดยรวมสังคมในยุคนี้คาดหวังให้ผู้หญิงรู้หนังสือด้วย เพื่อที่จะได้เก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้านดังที่ปรากฏในสุภาษิตสอนหญิง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

อันสตรีที่งามด้วยความรู้ เป็นที่ชูโฉมเชิดเลิศเฉลา
แต่อย่าเพียรเรียนเล่นพอเป็นเรา ต้องเรียนเอารู้ดีจึงมีคุณ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2543)

นางมหรสพในสังกัดของชนชั้นสูงของยุคนี้หลายคนจึงต้องเรียนวิชาหนังสือควบคู่ไปกับวิชามหรสพด้วยถึงจะเป็นที่โปรดปราน ที่สำคัญคือในรัชกาลที่ 5 ได้เป็นจุดเริ่มต้นของค่านิยม “รักษาพรหมจรรย์” จากวัฒนธรรมวิคตอเรียนที่ชนชั้นสูงรับเข้ามาเสริมสุภาษิตสอนหญิงของเดิมให้แข็งแรงขึ้น และได้กลับกลายเป็นเป้าโจมตีนางมหรสพ อันเป็นการทวิมาตรฐานทางเพศภาวะ (double standard) มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจะกล่าวต่อไป

ความสำเร็จของนางมหรสพในยุคนี้ หากเป็นนางมหรสพในราชสำนักจะยังคงเดิมเหมือนอย่างในยุคจารีต เพียงแต่ในรัชกาลที่ 6 จะเน้นความสำคัญกับการตั้งครรภ์หรือ “การเป็นแม่” (Motherhood) เป็นพิเศษ เนื่องจากทรงมีพระประสงค์ที่จะมีพระมเหสีเพียงพระองค์เดียว และมีความจำเป็นอย่างมากในการมีหน่อเนื้อเป็นราชโอรสเพื่อขยายอำนาจตามกฎมณเฑียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์ พ.ศ. 2467 การเป็นแม่จึงเป็นสถาบันทางการเมืองหรืออุดมการณ์ที่ควบคุมกำกับผู้หญิงให้ต้องท้อง คลอดลูกเลี้ยงดูลูก

ส่วนนางมหรสพในวังเล็กและคณะละครเอกชนเองก็มีขั้นแห่งความสำเร็จคล้าย ๆ กับในยุคจารีต ดังที่ครูละครท่านหนึ่งให้สัมภาษณ์กับปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูลว่า “นางละครนั้น เป็นเส้นทางชีวิตไปสู่บันไดสามขั้น ขั้นแรกคือ การได้เป็นดาราที่มีบทบาทเด่น ขั้นที่สองคือ การได้ถวายตัว และขั้นที่สาม หากมีโอรสธิดา ก็จะได้เป็นพระสนมเอกหรือเป็นภรรยาที่มีความสำคัญ” (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2545, น. 84)

อย่างไรก็ตาม วิชาหนังสือดังกล่าวสามารถสร้างจิตสำนึกใหม่ ๆ แก่นางมหรสพให้สามารถกำหนดเป้าหมายสูงสุดได้ด้วยตนเอง แต่จะต้องใช้ให้ถูกทาง ในที่นี้หมายถึง “ใช้ในการเสริมงานของผู้ชาย” อย่างในกรณีของคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ได้รับพระราชทานเจิมครอบครูโขนละคร และเป็นหนึ่งในคณะผู้ตรวจสอบท่าออกองค์พระพิราพ ซึ่งเป็นการรำหน้าพาทย์สูงสุดของผู้ชาย สะท้อนให้เห็นถึงการใช้วิชาหนังสือเพื่อเสริมงานมหรสพของผู้ชายจนสามารถเข้าไปมีบทบาทในพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ที่เคยสงวนไว้สำหรับผู้ชายโดยเฉพาะ

แต่หากใช้ในทางที่เป็นปรปักษ์กับผู้ชาย จะได้รับการต่อต้านจากสังคมอย่างหนัก ดังในกรณีของพระวรกัญญาปทาน พระองค์เจ้าวัลลภาเทวีที่ทรงกล่าวเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างชายหญิงในเรื่องสิทธิหน้าที่ที่เปรียบเสมือน “ผู้หญิงเป็นควาย ผู้ชายเป็นคน” ของระบบศักดินาลงในบทความเรื่องดำริหญิง จนเป็นหนึ่งในสาเหตุที่รัชกาลที่ 6 ทรงประกาศถอนหมั้น อันเป็นการลดทอนสถานภาพและอำนาจทางสังคมของพระองค์หญิง

ดังนั้น ถึงแม้ว่าวิชาหนังสือจะมีความสำคัญต่อผู้หญิง สามารถนำพานางมหรสพบางคนให้หลุดออกจากวงจรเดิม ๆ ไปสู่อัตลักษณ์ใหม่ที่ตระหนักรู้ถึงความต้องการที่แท้จริงของตนเอง มีความกล้าต่อรองกับอำนาจปิตาธิปไตยได้ แต่ในขณะเดียวกัน ยังเปรียบเสมือนดาบสองคมที่จะทำให้นางมหรสพบรรลุความสำเร็จและความล้มเหลวจากการแสดงตัวตนที่แท้จริงได้อีกเช่นกัน