บทที่ 6

ยุคไทยพัฒนา (สมัยรัชกาลที่ 7 ถึงปัจจุบัน)

ในบทที่ 6 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษานางมหรสพในยุคไทยพัฒนา โดยแบ่งออกเป็น 3 ยุคย่อย ๆ คือ ยุคสร้างชาติ (สมัยรัชกาลที่ 7-2500) ยุคสื่อพัฒนา (พ.ศ. 2501-2520) และยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ (พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน) ทั้งนี้ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นระยะเวลาที่มหรสพไทยได้ขยายตัวเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยปัจจัยหลายประการ คือ การเมืองที่รัฐบาลขึ้นมามีอำนาจในการกำหนดนโยบายต่าง ๆ แทนพระมหากษัตริย์ ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม และอิทธิพลของตะวันตกที่ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ได้ส่งผลต่ออัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพในแต่ละยุคสมัย

ยุครัฐนิยม (สมัยรัชกาลที่ 7 ถึง พ.ศ. 2500)

1. มหรสพหญิงกับการเปลี่ยนแปลงภายใต้ความผันผวนทางการเมืองและเศรษฐกิจ

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีระยะเวลาอันสั้นเพียงแค่ 9 ปีเท่านั้น แต่ได้มีเหตุการณ์สำคัญที่ส่งผลกระทบต่อมหรสพหญิง คือ วิกฤตเศรษฐกิจอันเนื่องมาจากการผันผวนทางเศรษฐกิจในตลาดโลก และยังส่งผลสร้างความไม่พอใจแก่คนบางกลุ่ม อันนำไปสู่การปฏิวัติการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นระบอบประชาธิปไตยที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข

ในช่วงสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2468-2475 นั้น รัชกาลที่ 7 ได้ทรงแก้ปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำด้วยการยุบเลิกหน่วยงานบางหน่วย มีผลให้ต้องยกเลิกกรมมหรสพที่ก่อตั้งขึ้นในรัชกาลที่ 6 รวมทั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ คงไว้แต่กรมปี่พาทย์บางส่วนและข้าราชการกรมโขนบางคนที่มีฝีมือโดยโอนไปรวมไว้ในกระทรวงวังในปี พ.ศ. 2468 แต่ 1 ปีต่อมาก็โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกองมหรสพและเรียกศิลปินสำคัญกลับเข้ามารับราชการตามเดิมด้วยมีงานพระราชพิธีที่จำเป็นต้องมีมหรสพหลวงในที่สุด

ปรากฏการณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ความนิยมในภาพยนตร์แทนที่ละครเวทีแบบเก่า (ละครรำ ละครร้องและละครพูด) ซึ่งในรัชกาลที่ 7 จัดเป็นยุคขยายตัวของภาพยนตร์ และพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยในภาพยนตร์เป็นอย่างมาก ได้ทรงพระราช

นิพนธ์บทภาพยนตร์และกำกับการแสดงภาพยนตร์ทั้งหมด 3 เรื่องด้วยกันคือ แหวนวิเศษ ชิงนาง และพระเจ้ากรุงจีน ทรงโปรดให้สร้างโรงภาพยนตร์สำหรับพระนครขึ้นชื่อว่า “ศาลาเฉลิมกรุง” เนื่องจาก “คงทรงเล็งเห็นว่าภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิงชนิดใหม่ที่นิยมแพร่หลายและคนไทยผลิตเองได้ และในอนาคตจะเป็นสื่อบันเทิงที่เข้ามาแทนที่สื่อละครเวที” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 327) โดยศาลาเฉลิมกรุงเปิดทำการฉายภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2476

มหรสพชนิดใหม่อีกชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในช่วงนี้คือ ละครเพลง (พ.ศ. 2470) ซึ่งเป็นละครที่ใช้เพลงไทยบรรเลงด้วยวงดนตรีสากลและร้องเนื้อเต็ม หรือใช้เพลงสากล โดยในยุคแรกเริ่มของละครเพลงนี้ยังคงใช้ผู้หญิงแสดงล้วนเป็นหลัก ซึ่งจัดเป็นละครที่ยังคงรูปแบบการแสดงแบบมหรสพหญิงในราชสำนัก อันสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนรูปแบบการปรนนิบัติคนดูด้วยการให้บันเทิงจากการรำมาเป็นการร้องและการแสดง (Acting) ที่รับรูปแบบมาจากตะวันตกแทน และมหรสพอีกประเภทหนึ่งคือ ละครวิทยุ (พ.ศ. 2474) ซึ่งนิยมเล่นเรื่องชวนหัวแบบจำอวด โดยมหรสพเหล่านี้จะเฟื่องฟูมากขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

อย่างไรก็ตาม ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เล็กน้อย มหรสพต่าง ๆ ได้เปลี่ยนรูปแบบมาใช้ “ชายจริงหญิงแท้” เป็นกระแสหลักแทนการใช้ “ผู้หญิงแสดงล้วน” ตามรูปแบบการแสดงของตะวันตก

ต่อมาในช่วงประชาธิปไตยหรือหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้มีการดำเนินงานจัดตั้งกรมศิลปากรขึ้นมาใหม่ในปี พ.ศ. 2476 โดยสังกัดกระทรวงธรรมการ ซึ่งมีแผนกละครและสังคีตในกองศิลปวิทยาการของกรมนั้นรับผิดชอบด้านนาฏยศิลป์ไทย และดนตรีไทย และเตรียมการโอนกองมหรสพและกองช่างวังนอกในสังกัดกระทรวงวังไปสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งสำเร็จเสร็จสิ้นเมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2478 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 341) โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีคนแรก

ในปีเดียวกันนี้เอง ได้มีคำสั่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงธรรมการ คือ พระสารสาสน์ประพันธ์ให้ตั้งโรงเรียนนาฏยดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป) เพื่อดำเนินการศึกษาด้านการแสดงและโขนละคร โดยมีครูอาจารย์จากวังเล็ก กองมหรสพ และคณะละครเอกชนต่าง ๆ

มหรสพหญิงแบบเก่านี้ได้ถูกเก็บเข้าไปอยู่ในกรมศิลปากร นางมหรสพในกรมศิลปากรจึงไม่ได้อยู่ในฐานะวัตถุแห่งเสน่หา (Object Choice) อย่างในอดีตอีกต่อไป แต่จะมีสถานภาพเป็น “ผู้อนุรักษ์ศิลปะไทย” ในบทบาทของครูและนักเรียนแทน จัดเป็นการฟื้นฟูศิลปะการแสดงมหรสพแบบเก่าด้วยการเผยแพร่ออกสู่สามัญชน โดยตัวผู้วิจัยเองก็เคยเป็นหนึ่งในนักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป สาขาดุริยางค์ไทย

ในส่วนของภาคเอกชน ธุรกิจภาพยนตร์ไทยและละครเพลงเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย รวมทั้งยังมีมหรสพที่เกิดขึ้นใหม่คือละครเวที (ชายจริงหญิงแท้ พ.ศ. 2476) จนกระทั่งเข้าสู่สมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 กิจการภาพยนตร์ได้หยุดชะงักลง เนื่องจาก

> กองทัพญี่ปุ่นยกพลขึ้นบกที่ประเทศไทยในวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2484 ไทยไม่สามารถต้านทานทัพของญี่ปุ่นได้ รัฐบาลไทย (สมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม) จึงต้องทำสัญญาเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่นและประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตร
>
> ผลจากการตัดสินใจครั้งนี้ส่งผลกระทบต่อกิจการโรงหนังทั่วประเทศเป็นอย่างมาก เนื่องจากหนังที่ฉายอยู่ในประเทศไทยและทั่วโลกขณะนั้น เป็นหนังที่มีแหล่งกำเนิดมาจากฮอลลิวู้ด ประเทศสหรัฐอเมริกาซึ่งเพิ่งประกาศตัวเข้าร่วมฝ่ายสัมพันธมิตรได้ไม่นานนัก เมื่อไทยอยู่ในฐานะคู่สงคราม การนำเข้าหนังจากฮอลลิวู้ดจึงไม่สามารถทำได้อีกต่อไป. . . (ธนาทิพ ฉัตรภูติ, 2547, น. 26)

ส่งผลให้ละครเพลงกับละครเวทีเป็นที่นิยมมาก โดยในช่วงสงครามคณะละครเหล่านี้นอกจากจะแสดงในโรงละครแล้ว ยังนิยมจัดแสดงตามโรงหนังต่าง ๆ ที่ดัดแปลงมาเป็นโรงละครอันเนื่องมาจากภาวะการขาดแคลนภาพยนตร์ดังกล่าว เช่น ศาลาเฉลิมกรุง ศาลาเฉลิมไทย ศาลาเฉลิมบุรี (โรงภาพยนตร์สิงคโปร์) เป็นต้น ส่วนละครวิทยุ ได้เป็นที่นิยมในกลุ่มแม่บ้าน ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชีวิตประจำวันเป็นหลัก

ในช่วงสงครามนี้เอง ได้กำเนิดเพลงไทยสากลขึ้น โดยบทเพลงในช่วงนี้ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงรำวงและเพลงรับใช้นโยบายรัฐบาล เพื่อรณรงค์วัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ในการสร้างชาติให้เป็นอารยะ ซึ่งได้สะท้อนเพศภาวะใหม่ของผู้หญิงไทยที่มีส่วนในการช่วยผู้ชายสร้างชาติ และนางมหรสพได้มีฐานะเป็นตัวแทนของผู้หญิงยุคใหม่แบบรัฐนิยม (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.2 ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ, น. 180)

จากนโยบายการสร้างชาติให้เป็นอารยะนี้เองได้ส่งผลสำคัญต่อ “ลิเก” ซึ่งจัดเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมจากชนชั้นล่างมาอย่างยาวนานและต่อเนื่อง แต่ตามนโยบายรัฐดังกล่าวส่งผลให้ศิลปะพื้นบ้านเช่น ละครชาตรี ลิเก หุ่นกระบอก กลายเป็นศิลปะที่ด้อยสุนทรียรส เป็นของคนชั้นต่ำ จึงให้ยกเลิกเสีย ทำให้คณะ “ละครชาตรีและหุ่นกระบอกเป็นจำนวนมากต้องเลิกเล่น หันไปประกอบอาชีพอื่น แล้วหายสาบสูญไปเกือบหมด” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522, น. 84)

แต่ลิเกก็ยังปรับรูปแบบการแสดงเข้าหานโยบายการสร้างชาติด้วยการเปลี่ยนชื่อเป็น “นาฏดนตรี” ตามพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร (พ.ศ. 2485) ทำให้ลิเกต้องเปลี่ยนจากการใช้ผู้ชายแสดงล้วนมาเป็นชายจริงหญิงแท้ อันจัดเป็นการออกแบบรูปแบบ

มหรสพโดยรัฐบาล เพื่อรับใช้อุดมการณ์ของรัฐตามแรงปรารถนาที่ต้องการให้มหรสพชาวบ้านดูมีอารยะและความก้าวหน้าตามแบบตะวันตก

ดังนั้น มหรสพหญิงที่มีวิวัฒนาการในตั้งแต่ในยุครัฐนิยมนี้เป็นต้นไป จึงใช้ชายจริงหญิงแท้ทั้งหมด ส่งผลให้วัฒนธรรมการแสดงมหรสพแบบราชสำนักที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนเพื่อปรนนิบัติตอบสนองทางโลกียสุขของผู้ชายที่เป็นเจ้าสำนักได้หมดไป

นอกจากนี้ ค่านิยมการห้ามถูกเนื้อต้องตัวระหว่างนักแสดงหญิงชายก็หมดไปด้วยเช่นกัน อันเป็นการออกแบบตัณหารูปแบบใหม่ ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความตื่นเต้น ดูสมจริง ด้วยการกระตุ้นจินตนาการของผู้ดูในวงกว้าง หรือเรียกได้ว่าเป็น “ตัณหาสาธารณะ” เป้าหมายของการออกแบบจึงไม่ได้มีเป้าหมายหลักที่จะบรรลุในความเป็นศิลปะ แต่เป็นเป้าหมายทางเศรษฐกิจและการเมือง

โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่จับจ้องกันมากคือ “บทเลิฟซีน” (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 2. ภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพโดยรวมจากการแสดงมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ ในยุครัฐนิยม, น. 172) เพราะการใช้ผู้หญิงแสดงล้วนแบบดั้งเดิมนั้น นอกจากจะมีความหมายในเชิงการตอบสนองโลกียสุขแล้ว ยังมีความหมายในเชิงสงวนผู้หญิงไว้ให้เป็นของเจ้าสำนักแต่เพียงผู้เดียวอีกด้วย ด้วยวัฒนธรรมของ “ผู้หญิงข้าใครอย่าแตะ” อยู่ในรูปแบบที่เรียกว่า “นางห้าม” หรือ “หม่อมห้าม” รวมอยู่ในนั้น

ดังนั้นการใช้ชายจริงหญิงแท้ แม้ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่มาจากตะวันตก แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในวัฒนธรรมไทยแล้ว จะกลับกลายเป็น “การจับจ้องนางมหรสพ” มากกว่าจับจ้องที่ผู้ชาย เพราะการที่ผู้หญิงแสดงบทเลิฟซีน นอกจากจะเป็นการระบายความเก็บกดทางเพศของวัฒนธรรมไทยที่ชนชั้นสูงเคยมองว่าเป็นเรื่องบัดสีบัดเถลิง ไม่ควรแสดงออกสู่สาธารณะแล้ว ยังจัดเป็นการกระทำที่สวนทางกันกับค่านิยม “รักษาพรหมจรรย์” ซึ่งคุณค่า “ความเป็นคน” ของผู้หญิงได้ถูกผูกติดอยู่กับเนื้อเยื่อบาง ๆ ชิ้นนี้มาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 5 มาจนถึงปัจจุบัน

เมื่อบทเลิฟซีนแบบชายจริงหญิงแท้ถูกปลดปล่อยออกสู่สาธารณะ จึงเป็นบทบาทที่เรียกความสนใจจากคนดูและทำเงินได้มากตามกรอบความคิดของทุนนิยมแบบปิตาธิปไตยมาจนถึงยุคปัจจุบันเลยทีเดียว

หลังจากสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2488 มหรสพเหล่านี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกครั้ง คือ ภาพยนตร์ได้ฟื้นตัวขึ้นมา มีโรงภาพยนตร์และค่ายภาพยนตร์ใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมายและเฟื่องฟูมาก เช่นเดียวกันกับละครวิทยุที่เฟื่องฟูมากในช่วง พ.ศ. 2500 ได้มีคณะละครวิทยุเกิดขึ้นมากมาย และเป็นที่นิยมของคนฟังในทุกครัวเรือน สำหรับเพลงไทย

สากล วงดนตรีต่าง ๆ ก็เริ่มสลายไปหมด คงเหลือแต่วงดนตรีของกรมโฆษณาการหรือ “วงสุนทราภรณ์” เพียงวงเดียวเท่านั้นที่ยังคงได้รับความนิยม

นอกจากนี้ในช่วงหลังสงครามโลกได้มี ฝ่ายสัมพันธมิตรเข้ามาอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก เป็นเหตุให้เกิดบาร์เบียร์และเบียร์ฮอลล์ขึ้นหลายแห่งด้วยกัน ในช่วงนี้ นักร้องและนักดนตรีของไทยส่วนใหญ่นิยมเล่นดนตรีสากลตามสถานเริงรมย์เหล่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่บาร์ห้อยเทียนเหลาและภัตตาคารเก้าชั้น ซึ่งเป็นสถานเริงรมย์ที่มีชื่อเสียงมาก (ศมกมล ลิมปิชัย, 2536, น. 29)

ปรากฏการณ์ดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่ารูปแบบการปรนนิบัติของมหรสพหญิงมีความแตกต่างจากในยุคศักดินาอย่างเห็นได้ชัดตรงที่การตอบสนองทางการบันเทิงได้ถูกแยกขาดออกจากการตอบสนองทางเพศ โดยการตอบสนองทางเพศจะเข้าไปอยู่ในพื้นที่ของสถานเริงรมย์อย่างไนท์คลับหรือบาร์ต่าง ๆ แทน ส่วนการตอบสนองในเชิงโลกียสุขทางสายตาและทางหู สามารถหาได้จากการดูและการฟังมหรสพ โดยเฉพาะผู้ชายที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจ ปรากฏการณ์นี้จะชัดเจนขึ้นหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นไปจากสถานเริงรมย์ที่เฟื่องฟูมากคือ “ไนท์คลับ” ซึ่งจะมีนักร้องหญิงที่มีชื่อเสียงจากวงสุนทราภรณ์ได้ออกจากวงไปร้องเพลงตามสถานเริงรมย์เหล่านี้หลายคนด้วยกัน (ดูรายละเอียดในยุคสื่อพัฒนา หัวข้อที่ 2.3 นักร้องลูกกรุงและนักร้องเพลงสตริงหญิงกับสถานบันเทิง, น. 203)

มหรสพอีกชนิดหนึ่งที่ถือกำเนิดขึ้นมาในช่วงนี้คือ “ละครโทรทัศน์” (พ.ศ. 2498) สถานีโทรทัศน์แห่งแรกคือช่อง 4 บางขุนพรหม แต่ในระยะแรกเริ่มนี้ยังจัดเป็นสื่อที่มีราคาแพง และสัญญาณยังไม่กว้างไกลนัก

อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนในสมัยรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลย์สงคราม (พ.ศ. 2481-2500) จากการมีนโยบายสร้างชาติให้เป็นอารยะ และภาพรวมของเนื้อหาในมหรสพหญิงช่วงนี้จะเกี่ยวข้องกับนโยบายรัฐและการเชิดชูวีรบุรุษ และการประโลมโลกที่มีโครงเรื่องมาจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของสามัญชนเป็นสำคัญหรือที่เรียกว่า Romanticism

นางมหรสพในยุคนี้ถูกเรียกว่า “ดารา นักร้อง นักแสดง” จัดเป็นผู้ปรนนิบัติคนดูด้วยการตอบสนองจินตนาการทางสายตาและเสียง โดยมีสื่อควบคุมและเผยแพร่ภาพนางมหรสพให้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง นางมหรสพตั้งแต่ในยุครัฐนิยมเป็นต้นไปจะเปรียบเสมือนสินค้าที่ซื้อได้ขายได้ในลักษณะของการว่าจ้างให้แสดงผลงานและแปรรูปไปเป็นสินค้าบันเทิงประเภทต่าง ๆ แต่พวกเธอมีสิทธิ์เลือกงานโดยผ่านความสัมพันธ์ทางเงินตราและข้อสัญญาผูกมัดที่เป็นเอกสารกับเจ้าของสังกัดคณะ ในขณะเดียวกันพวกเธอยังมีสิทธิ์เลือกผู้ชายที่จะครอบครองพวกเธอผ่านความสัมพันธ์ทางเงินตราได้อีกเช่นกัน อันเป็นการจับจ้องจากสังคมชายเป็นใหญ่นั่นเอง

2. ภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพโดยรวมจากการแสดงมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ ในยุครัฐนิยม

มหรสพหญิงที่เป็นที่นิยมในกระแสหลักของยุครัฐนิยมนี้ คือ ลิเก ภาพยนตร์ ละครเพลง ละครเวที ละครวิทยุ เพลงไทยสากล และละครโทรทัศน์ (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในภาคผนวก) เมื่อศึกษาจากประวัติ จะเห็นได้ว่าผู้สร้างมหรสพ ล้วนเป็นเจ้าของเงินทุน ซึ่งเป็นสามัญชนเสียส่วนใหญ่ อันเป็นมหรสพในความหมายใหม่ที่หลุดออกจากวังหลวงในยุคจารีตอย่างสิ้นเชิง ซึ่งแต่เดิมผู้สร้างจะเป็นเจ้า และไม่มีการแบ่งส่วน (segment) ตามกลุ่มเป้าหมาย (target group) (หมายถึงกลุ่มคนดูที่จำแนกออกตามเพศ อายุ วัย และชนชั้น) โดยจะสร้างขึ้นเพื่อรับใช้อำนาจของตนเองเท่านั้น แต่สำหรับในยุครัฐนิยมนี้จะสร้างขึ้นเพื่อรับใช้รัฐบาลและประชาชน จึงมีการแบ่งส่วนตามกลุ่มเป้าหมาย เช่น เพลงไทยสากลสำหรับชนชั้นสูงและชนชั้นกลาง ลิเกสำหรับชนชั้นล่าง ละครวิทยุสำหรับกลุ่มแม่บ้าน ภาพยนตร์และละครโทรทัศน์สร้างขึ้นเพื่อเจาะกลุ่มเป้าหมายตามโครงเรื่อง เป็นต้น แต่สิ่งที่เหมือนกันคือ มหรสพเหล่านี้มักจะถูกสร้างขึ้นโดยผู้ชาย

ดังนั้น ภาพตัวแทนของความเป็นหญิงที่แสดงออกผ่านมหรสพต่าง ๆ จึงเป็นการฉายผ่านสายตาของผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ ประกอบกับวงการสื่อมวลชนสมัยใหม่ อย่างภาพยนตร์ วิทยุ และโทรทัศน์ ก็เป็นวงการของผู้ชายมาก่อนตั้งแต่ต้นกำเนิดในตะวันตกแล้ว

ที่สำคัญคือ รัฐไทยได้จัดการควบคุมเรื่องส่วนตัวของผู้หญิงให้เป็นนโยบายในการรณรงค์ให้ผู้หญิงมีคุณสมบัติเป็นแม่และเมียที่ดีหรือเป็นดอกไม้ของชาติ หรือ แม่พิมพ์ของชาติ ภาพตัวแทนความเป็นหญิงที่ปรากฏผ่านบทบาทการแสดงเหล่านั้น จึงเป็นภาพที่ตายตัวในรูปแบบของผู้หญิงเป็นเพียงสัญลักษณ์ วิธีการนำเสนอภาพของตัวละคร จึงมีลักษณะแบบเรียบ (flat) ไม่สมจริง หรือไม่ก็สุดโต่ง 2 ด้าน หากเป็นตัวละครดี ก็จะดีราวกับไม่มีที่ติ หากเป็นตัวร้ายก็หาข้อดีไม่ได้เลย

ทัศนศิลป์ดังกล่าว ส่งผลให้ภาพลักษณ์ของนางเอกยุครัฐนิยมที่ต้องสวยอยู่ตลอดเวลาและไม่ก้าวร้าว เป็นสาวบริสุทธิ์ที่ไม่เคยถูกกอดจูบจากใครนอกจากพระเอก และมีความหนักแน่นทางด้านศีลธรรมจริยธรรม อดทน ทำความดี เอาความดีชนะความชั่ว ส่วนนางร้ายก็ร้ายราวกับนางปีศาจ และเป็นผู้หญิงที่ไม่บริสุทธิ์เพื่อเสริมภาพลักษณ์ความเป็นผู้หญิงที่ดีให้กับนางเอก เรื่องราวมักจะจบลงโดยธรรมะชนะอธรรม ความชั่วต้องพ่ายแพ้ นางร้ายต้องถูกลงทัณฑ์ โดยมีผู้ชายเป็นตัวเอกของเรื่องที่เน้นความเป็นชายและความเป็นเจ้านาย และมีนางเอกเอาไว้เสริมความแข็งแกร่งของพระเอกเท่านั้น

นอกจากนี้ ยังสามารถพบลักษณะความเป็นหญิงแบบนางเอกนี้ในนักร้องเพลงไทยสากล ดังเช่นนักร้องหญิงของวงสุนทราภรณ์ที่มักจะยืนเฉย ๆ หรือแสดงกิริยาตามเพลงอย่างนุ่มนวลกุลสตรี ไม่ออกท่าทางมาก และแต่งหน้าทำผมแบบรัฐนิยม (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับร่างกายและการแต่งกายของนางมหรสพ, น. 182)

ดังนั้น มหรสพหญิงในยุครัฐนิยมได้สะท้อนให้เห็นว่า ภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพที่เป็นอุดมคติในยุครัฐนิยม จะเน้นถึงคุณลักษณะของความเป็นผู้ดี เป็นกุลสตรีที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความงาม และดีพร้อมทั้งกิริยา วาจา มารยาท และมีบทบาทจำกัดอยู่เพียงการเป็นภรรยาที่ดี บุตรที่ดี และแม่ที่ดีตามนโยบายรัฐ แต่เบื้องหลังยังคงเป็นเพศที่อ่อนแอ และเป็นฝ่ายรับผลกระทบจากการกระทำของผู้อื่น โดยเฉพาะในเรื่องของความรัก ผู้หญิงต้องเป็นฝ่ายตั้งรับ และคอยรองรับอารมณ์ ความรู้สึก และตัณหาของผู้ชาย

สำหรับปรากฏการณ์สำคัญที่เป็นจุดเปลี่ยนภาพตัวแทนของนางมหรสพที่ปรากฏในมหรสพหญิงยุคนี้คือ “กำเนิดฉากเลิฟซีนที่ดูสมจริงในภาพยนตร์”, “มหรสพหญิงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ภายใต้นโยบายรัฐบาลและตะวันตก” และ “ภาพตัวแทนความเป็นหญิงจากการแสดงลิเก”

2.1 กำเนิดฉากเลิฟซีนที่ดูสมจริงในภาพยนตร์

การแสดงฉากเลิฟซีน (love scene) ในละครไทยประเภทต่าง ๆ ของยุครัฐนิยมไม่ว่าจะเป็นลิเก ละครเพลง ละครเวที ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ในยุคต้น ๆ จะไม่ค่อยมีฉากเลิฟซีนระหว่างชายหญิงปรากฏให้เห็นมากนัก หากต้องมีฉากเลิฟซีนก็จะมีลักษณะที่ไม่สมจริง อย่างการแสดงลิเกจะใช้ท่ารำกึ่งการแสดง (acting) พอเป็นสัญลักษณ์ให้คนดูเข้าใจ ละครเพลงและละครเวทีใช้วิธีการ acting แบบหลบมุม ละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ในยุคต้นจะใช้มุมกล้อง ทั้งนี้ เนื่องจากสังคมสมัยนั้นมีทัศนคติว่าการเปิดเผยเรื่องเพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องน่าอายตามวัฒนธรรมของชนชั้นสูงที่มีมาตั้งแต่ในยุคจารีต

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2470 ได้มีภาพยนตร์เรื่องแรกที่มีฉากจูบระหว่างพระเอกนางเอกที่ดูสมจริงแบบตะวันตกเข้ามาสร้างความฮือฮาให้แก่ผู้ชม เพราะเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน และอาจเป็นเพราะเป็นการแสดงที่ขัดกับภาพตัวแทนของนางเอกในยุคนั้นที่จะต้องมีความเป็นกุลสตรี

ภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่มีฉากเลิฟซีนจนเกิดเป็นกรณีพิพาทคือเรื่อง “หลงทาง” ซึ่งเข้าฉายในปี พ.ศ. 2474 สืบเนื่องจากหนังสือพิมพ์ไทยใหม่ ได้ลงข้อความว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ชักจูงมนุษย์ไปสู่การขาดศีลธรรมหรือก่อให้เกิดกิเลสราคะ และอีก 2 วันต่อมาหนังสือพิมพ์ศรีกรุงได้ลงข่าวแก้ว่าหนังสือพิมพ์ไทยใหม่อิจฉาริษยาและมุ่งร้ายต่อกิจการภาพยนตร์ไทย โดยกล่าวว่า

เพราะถ้าหลงทางเป็นเรื่องที่ประชาชนไม่สมควรจะดูแล้ว เหตุไฉนจึงได้รับพระราชทานพระราชดำริชมเชยจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) และเป็นที่พอพระราชหฤทัยพระเจ้าพี่ยาเธอ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน และทั้งยังได้ผ่านการตรวจพิจารณาจากเจ้าหน้าที่กองตรวจภาพยนตร์ด้วยเล่า. . . (สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ, 2545, น. 36)

เหตุการณ์นี้ได้บานปลายจนถึงขั้นฟ้องร้องกัน

ฝ่ายโจทก์ (หนังสือพิมพ์ศรีกรุง) ก็ว่าตนถูกหมิ่นประมาททำให้เสียชื่อเสียงและเสียผลประโยชน์ทางอาชีพ ได้รับรายได้ต่ำกว่าควร ส่วนจำเลย (หนังสือพิมพ์ไทยใหม่) ก็ว่าเป็นการแสดงความเห็นเพื่อประโยชน์ส่วนรวม เพราะภาพยนตร์ของโจทก์ทำให้เสื่อมเสียเกียรติของชาติ ผิดทั้งจารีตและธรรมนิยมของไทย เช่น มีการเล้าโลมกอดจูบพระเอกอุ้มนางรองมาป้อนอาหาร นางเอกอยู่บนเตียงห่มผ้าขนหนูผืนเดียว เป็นต้น ในที่สุดคดีก็สิ้นสุดลงว่า จำเลยพ้นมลทินโดยสิ้นเชิงตามคำฟ้องแรก แต่มีความผิดบางส่วนที่โจทก์ฟ้องเพิ่มเติม. . . (สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ, 2545, น. 37)

ภาพที่ 4

ฉากเลิฟซีนจากเรื่องหลงทาง

ที่มา: จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2*, น. 74.

โดยคดีนี้จัดเป็นคดีแรกแห่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ซึ่งชี้ให้เห็นว่า แม้ว่าเจ้าจะมีความคิดตามตะวันตกไปแล้ว แต่คนไทยส่วนมากยังยึดติดอยู่กับค่านิยมแบบชนชั้นสูงโบราณที่มองว่า “เรื่องเพศเป็นเรื่องบัดสีบัดเถลิง” ผนวกซ้อนกันกับค่านิยมรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิงที่เกิดขึ้นทีหลัง (รัชกาลที่ 5)

ปรากฏการณ์ที่ยืนยันข้อเท็จจริงนี้ได้เป็นอย่างดีคือ “ละครเวทีของหลวงวิจิตรวาทการ” ที่จัดการแสดงในระหว่างปี พ.ศ. 2477-2500 หากต้องมีฉากเลิฟซีนในละครบางเรื่องจะเปลี่ยนจากการใช้ชายจริงหญิงแท้มาเป็นผู้หญิงแสดงล้วน ดังที่หลวงวิจิตรวาทการ (2479, น. 9, อ้างถึงใน ฤดีชนก รพิพันธุ์, 2546, น. 68) กล่าวว่า

> . . .ในการแสดงละครของกรมศิลปากรนั้น ข้าพเจ้ามีความปรารถนาอย่างยิ่งที่จะทำตามพระปรารภของพระองค์จุลจักรพงษ์ ทรงเขียนไว้ในวิจารณ์เรื่องเลือดสุพรรณ คือให้ชายแสดงบทชายจริง ๆ หญิงแสดงบทหญิงจริง ๆ ได้เคยลองทำมาบ้างแต่ไม่สู้ได้ผลดีเพราะต้องห้ามการถูกเนื้อต้องตัวและต้องการเขียนบทบาทที่ไม่มีเรื่องรักใคร่เลย แม้กระนั้น ผู้ปกครองของนักเรียนหรือข้าราชการ ผู้แสดงยังตั้งข้อรังเกียจมา จึงเป็นอันว่าในบทบาทที่จำเป็นต้องมีการถูกเนื้อต้องตัวหรือในเรื่องรักระหว่างหญิงกับชายนั้น กรมศิลปากรยังคงใช้ผู้หญิงแสดงเป็นชายต่อไป และคงต้องเป็นเช่นนี้อีกนาน. . .

จากปรากฏการณ์ของการแสดงฉากเลิฟซีนดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงความสับสนทางวัฒนธรรม ซึ่งแม้ว่าเจ้านายบางท่านจะเปลี่ยนความคิดเป็นเห็นดีเห็นงามกับการแสดงออกทางเพศของตัวละครหญิงในภาพยนตร์แล้ว แต่ในสังคมกระแสหลักยังคงมีอคติต่อการแสดงออกเรื่องเพศในที่สาธารณะ และส่งผลร้ายต่อนางมหรสพ เพราะด้วยระบบทวิมาตรฐานทางเพศภาวะเรื่อง “การรักษาพรหมจรรย์” ร่างกายผู้หญิงจึงถูกทำให้เป็นวัตถุแห่งการจ้องมองในที่สาธารณะดังคำกล่าวหาของฝ่ายโจทก์ (หนังสือพิมพ์ศรีกรุง) ว่า “นางเอกอยู่บนเตียงห่มผ้าขนหนูผืนเดียว” และมีการตีความไปในทางลบ คือ ร่างกายผู้หญิงมีความเย้ายวนชวนให้เกิดกิเลสตัณหาพามนุษย์ไปสู่การขาดศีลธรรม ฉากเลิฟซีนที่ใช้ชายจริงหญิงแท้นี้จึงส่งผลเสียหายต่อผู้หญิงเพียงฝ่ายเดียวในทุกยุคทุกสมัย แต่ในขณะเดียวกันฉากเลิฟซีนกลับเป็นฉากที่คนชอบดูในทุกยุคทุกสมัยด้วยเช่นกันนับตั้งแต่ยุครัฐนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ยุครัฐนิยมจึงจัดเป็นยุคบุกเบิกของการใช้นางมหรสพสร้างความตื่นเต้นตามตัณหาของสาธารณะด้วยฉากเลิฟซีน อันเป็นการแสดงออกซึ่งความปรารถนาทางเพศอย่างตรงไปตรงมาของผู้ชาย โดยไม่ต้องพรรณาแฝงไว้ในโคลงกลอนเหมือนอย่างในอดีต เพื่อเรียกร้องความสนใจจากคนดูและสร้างรายได้เข้าสังกัด

2.2 มหรสพหญิงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ภายใต้นโยบายรัฐบาลและตะวันตก

เมื่อจอมพล ป. พิบูลย์สงครามขึ้นเป็นผู้นำประเทศในปี พ.ศ. 2481 นโยบายสำคัญของรัฐบาล คือ การสร้างชาติให้เจริญทัดเทียมกับมหาอำนาจตะวันตก โดยเน้นนโยบายปฏิรูปวัฒนธรรมตามอย่างวัฒนธรรมตะวันตก วิธีการปลูกฝังวัฒนธรรมตะวันตกของรัฐบาลสามารถจูงใจประชาชนได้เป็นอย่างดี ทำให้การปรับปรุงวัฒนธรรมโดยใช้มาตรฐานของวัฒนธรรมตะวันตกประสบความสำเร็จ วิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมเริ่มปรับเปลี่ยนเป็นการใช้ชีวิตแบบสังคมตะวันตก และทำให้วัฒนธรรมด้านความบันเทิงแบบตะวันตกหลาย ๆ อย่างเช่น การเต้นรำหรือลีลาศ เป็นค่านิยมของยุคสมัย (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550, น. 54)

สำหรับมหรสพหญิงในยุคนี้ ได้เป็นเครื่องมือของรัฐในการสร้างชาติ ซึ่งจอมพล ป. เป็นผู้ที่สนใจในการแต่งเพลงปลุกใจ การทำละครและการสร้างภาพยนตร์มาตั้งแต่ก่อนดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี เพราะเชื่อมั่นว่าสิ่งเหล่านี้ สามารถใช้เป็นสื่อในการเผยแพร่สิ่งต่าง ๆ ที่ผู้จัดทำต้องการไปยังประชาชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ (นันทิรา ขำภิบาล, 2530, น. 128) เช่น การสร้างภาพยนตร์เรื่อง “เลือดทหารไทย” ของหลวงสารานุประพันธ์ การสร้างละครปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการหรือที่เรียกกันว่าละครกรมศิลปากร โดยละครเรื่องที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคือเรื่อง “เลือดสุพรรณ” การแต่งเพลงปลุกใจประกอบละครกรมศิลปากรและกระจายผ่านสื่อวิทยุ อย่าง “เพลงตื่นเถิดชาวไทย” “เพลงอยุธยา” เป็นต้น

นอกจากนี้ รัฐบาลยังใช้เพลงไทยสากลในการเผยแพร่นโยบาย เช่น เพลง “สวมหมวก” เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนสวมหมวก เพลง “ไก่แก้ว” เพื่อปลูกฝังให้ประชาชนรักชาติและเป็นผู้นำ เพลง “รำวง” เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนรำวง เป็นต้น บทเพลงเหล่านี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เพราะเป็นเพลงที่ร้องง่าย ฟังง่าย และมีเนื้อหาเหมาะกับสถานการณ์ในยุครัฐนิยม

แม้แต่ลิเกเองก็ต้องปรับตัวเองด้วยการปรับเนื้อหาให้สอดคล้องกับนโยบายรัฐบาล คือ เมื่อจอมพล ป. เห็นว่าประชาชนชอบลิเกกันมาก จึงคิดให้มีการประกวดลิเกวิทยุต่อต้านคอมมิวนิสต์ขึ้น ซึ่งคณะของสุชิน เทวผะลิน ชนะเลิศในการประกวดครั้งนี้

ในยุคสร้างชาติของ จอมพล ป. พิบูลย์สงคราม จึงเป็นยุคแห่งจุดเริ่มต้นของการสื่อสารไร้พรหมแดน สื่อได้เข้ามามีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตประจำวันของประชาชนทั้งประเทศ ด้วยความเจริญทางเทคโนโลยี ทำให้วิทยุและโทรทัศน์เป็นมหรสพชนิดใหม่ที่เข้าถึงทุกครัวเรือนโดยไม่ต้องออกไปดูเหมือนแต่ก่อน ส่วนหน้าที่หลักของนางมหรสพคือ เป็นเครื่องมือในการสร้างชาติ ด้วยการเป็นตัวแทนของหญิงยุคใหม่ และปรนนิบัติคนทั้งประเทศด้วยการให้ความบันเทิงทางสายตา

และทางหู จากเดิมที่ปรนนิบัติเฉพาะคนที่ออกไปดูการแสดงบนเวที ด้วยการร้องเพลงและเล่นละครผ่านทั้งทางเวทีและสื่อต่าง ๆ (ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์) โดยมีรัฐเป็นหัวเรือใหญ่ในการกำหนดและควบคุมอัตลักษณ์ของนางมหรสพให้เป็นแบบรัฐนิยม และผู้ที่มีหน้าที่รองลงมาก็คือต้นสังกัดค่ายเพลงและละครต่าง ๆ

จะเห็นได้ว่า ศิลปะที่ถูกควบคุมจากราชสำนักไปสู่รัฐ ทำให้ความหมายกว้างขึ้นมากกว่าเป้าหมายทางโลกียสุข โดยการใช้นางมหรสพเป็นเครื่องมือในกลไกการควบคุมอัตลักษณ์ของคนทั้งประเทศให้ดูมีอารยะตามอย่างตะวันตกด้วย จัดเป็นการออกแบบตัณหาด้วยจิตอารยะหรือจิตสำนึกแห่งความเป็น “อภิชาติยุค” หรือความปรารถนาที่จะดำรงชีวิตอยู่ในยุคที่เจริญก้าวหน้ามากที่สุด

อย่างไรก็ตาม รัฐและเจ้าของสังกัดในฐานะผู้มีอำนาจในการกำหนดสื่อและนางมหรสพนี้ นอกจากมีความต้องการที่จะกำหนดอัตลักษณ์ของนางมหรสพแล้ว ยังมีความต้องการที่ครอบครองนางมหรสพที่สวย ๆ ดัง ๆ เอาไว้ตามประสาผู้มีอำนาจที่ปรารถนาอยากเป็นเหมือนในอดีตอีกด้วย ซึ่งจะกล่าวต่อไป

2.3 ภาพตัวแทนความเป็นหญิงจากการแสดงลิเก

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลย์สงครามได้ออก “พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช 2485” ขึ้น เพื่อควบคุมการแสดงละครไทยอย่างมีวัฒนธรรมในสายตาของตะวันตก มีเนื้อหาครอบคลุมข้อปฏิบัติเกี่ยวกับแสดงทุกประเภทให้เป็นไปตามแบบแผนที่กำหนด เช่น กำหนดรูปแบบการแสดงทุกประเภทให้ได้มาตรฐานตามที่กรมศิลปากรกำหนด โดยกำหนดมาตรฐานความสามารถของศิลปินเพื่อให้การแสดงมีคุณภาพ เช่น มีบทประพันธ์ชัดเจน ใช้วาจาสุภาพ แต่งกายสุภาพ เป็นต้น

พระราชกฤษฎีกาฉบับนี้ ได้ควบคุมการแสดงละครไทยทุกประเภท และไม่ส่งผลใดๆ ต่อการแสดงมหรสพหญิงที่เป็นแบบแผนของชนชั้นสูงในยุคก่อน เช่น ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น เพราะมีบทประพันธ์ที่ชัดเจนและเน้นความประณีตงดงามตามแบบแผนของราชสำนัก

แต่การแสดงที่จัดว่าเป็นมหรสพหญิงของยุคนี้ และได้รับผลกระทบมากที่สุดคือ “ลิเก” เช่นเดียวกันกับละครชาตรีและหุ่นกระบอกที่เป็นมหรสพอันเก่าแก่ได้ถูกรัฐบาลสั่งห้ามเล่น เนื่องจากถูกมองว่าเป็นของต่ำไม่เหมาะกับวัฒนธรรมไทยในสมัยนั้น ส่วนลิเกได้เปลี่ยนชื่อไปเป็น “นาฏดนตรี” เพื่อให้สอดคล้องกับการจัดระบบวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงละครตามพระราชกฤษฎีกา ทำให้ลิเกอยู่รอดในยุครัฐนิยม

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ในยุคนี้รัฐได้ขึ้นมามีอำนาจในการกำหนดวิถีแห่งศิลปะและการสถาปนาร่างและจิตอารยะของนางมหรสพแทนราชสำนัก ซึ่งลิเกจัดเป็นการแสดงที่ดูไม่เป็นอารยะ รัฐจึงต้องควบคุมไม่ให้ผู้แสดงศิลปะพื้นบ้านชนิดนี้แสดงออกตามแรงผลักดันตามธรรมชาติเหมือนอย่างในอดีต นางลิเกจึงมีลักษณะความเป็นหญิงแบบอารยะที่รัฐ (ชนชั้นสูง ผู้ชาย) ต้องการมากที่สุด (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.2 ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ, น. 180)

อย่างไรก็ตาม ลิเกก็ยังถูกมองว่าเป็นของต่ำไม่เหมาะกับวัฒนธรรมไทยในสมัยนั้น จากภาพตัวแทนความเป็นหญิงจากการแสดงลิเกที่แปลกแยกจากมหรสพประเภทอื่น เพราะจัดเป็นนางมหรสพจากกลุ่มรากหญ้า ถึงแม้ว่าลิเกนิยมแสดงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือเรื่องจากวรรณคดีต่าง ๆ แต่ก็มักจะแสดงกิริยาแบบติดตลกหรือใช้คำราชาศัพท์ผิด ๆ เช่น ทรงหัวเราะ การที่ตัวเอกที่เป็นเจ้าพูดกับตัวเสนาว่ามึงรีบเสด็จไปก่อน เสร็จแล้วกูจะตามไป เป็นต้น เนื่องจากตัวผู้แสดงมีความรู้น้อย ทำให้นางลิเกมีภาพตัวแทนความเป็นหญิงที่เปรียบได้กับของต่ำ

อีกทั้งการสั่งห้ามเล่นลิเกและให้เปลี่ยนชื่อเป็นนาฏดนตรีของรัฐบาล ยุครัฐนิยมจึงเรียกได้ว่าเป็นจุดจบของลิเก จากที่เคยเป็นยุคทองในรัชกาลที่ 6 เพราะหลังจากนั้นลิเกก็ไม่ได้เป็นการแสดงที่อยู่ในความนิยมกระแสหลักอีกต่อไป โดยจะเป็นที่นิยมเฉพาะกลุ่มซึ่งมักจะมาจากชนชั้นรากหญ้า

หากนำปรากฏการณ์ใหม่ของภาพยนตร์และลิเกมาเปรียบเทียบกัน จะสามารถเห็นได้ถึงความซับซ้อนของการกดขี่ คือ ฉากเลิฟซีนในภาพยนตร์ ก่อให้เกิดความสับสนทางวัฒนธรรมว่าการแสดงความสมจริงแบบตะวันตกดังกล่าวเป็นเรื่องที่ดูดีมีรสนิยม หรือบัดสีบัดเถลิง ส่วนนางลิเกได้กลายเป็นผู้หญิงชั้นต่ำ เพื่อเปรียบเทียบและสนับสนุนให้มหรสพหญิงชนิดอื่นที่อยู่ในความนิยมกระแสหลักดูสูงส่ง มีอารยะ

ดังนั้น การสร้างฉากเลิฟซีนที่ดูสมจริง จัดเป็นความพยายามในการทำให้แรงขับดันทางเพศดูสูงส่ง (Libido sublimation) ให้เกิดมีขึ้นในมหรสพกระแสหลัก ด้วยการให้ผู้หญิงที่ควรจะรักงวนสงวนตัวสวมบทบาทและแสดงออกทางเพศวิถีอย่างตรงไปตรงมา อันเป็นหลุมพรางที่ทำให้นางมหรสพตกเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object) โดยการใช้สัญชาตญาณทางเพศของมนุษย์มาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาผลกำไรจากธุรกิจภาพยนตร์

3. หลักการและข้อปฏิบัติของนางมหรสพในยุครัฐนิยม

3.1 หลักการแสดงมหรสพประเภทต่าง ๆ

หลักการแสดงมหรสพของนางมหรสพในยุคนี้คล้าย ๆ กับยุคสมัยใหม่อยู่อย่างหนึ่ง คือ การคาดหวังให้นางมหรสพมีความสามารถมากกว่า 1 อย่างในเรื่องของการแสดง อย่างลิเกที่ใช้ความสามารถทั้งร้องและรำ ละครเพลงและละครเวทีจะใช้ความสามารถทั้งทางการแสดง (acting) ร้องเพลงไทยสากล จินตลีลา และบัลเล่ห์ แต่ในยุครัฐนิยมจะนิยมใช้ชายจริงหญิงแท้แสดงเป็นกระแสหลักตามอย่างตะวันตกเพื่อความสมจริงมากขึ้น

ความสมจริงที่มาจากตะวันตกอีกประการหนึ่งคือ ความสมจริงในแง่ของเทคโนโลยีสื่อสารมวลชนอย่างภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ นางมหรสพจึงต้องเข้าใจถึงการทำงานและข้อจำกัดของเทคโนโลยีต่าง ๆ เหล่านั้น เช่น การเข้าใจถึงจุดดีและจุดบอดของไมโครโฟนของนางละครวิทยุกับนักร้องเพลงไทยสากล การออกเสียงและการแสดงท่าทางที่แตกต่างกันระหว่างละครเวทีกับภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ คือ ละครเวทีจะใช้เทคนิค Over acting เพื่อส่งความรู้สึกถึงผู้ชมให้ทั่วถึงทั้งโรงละคร ส่วนภาพยนตร์และละครโทรทัศน์นั้นไม่จำเป็น เพราะเทคโนโลยีช่วยให้การจับภาพและเสียงของนางมหรสพได้อย่างชัดเจนทุกอิริยาบถ คนดูจึงสามารถเห็นบทบาทและลีลาการแสดงของนางมหรสพได้ชัดเจนกว่าการดูบนเวที เป็นต้น

จากอิทธิพลของตะวันตกดังกล่าว มหรสพหญิงในยุคนี้ส่วนใหญ่จึงเน้นการแสดงที่สมจริงทั้งการร้องและการแสดงให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกให้คนดูเกิด “ความเชื่อ” และ “จินตนาการ” ที่เหมือนจริงมากกว่าในยุคก่อน ๆ

ดังนั้น นอกจากนางมหรสพจะต้องมีความสามารถหลากหลายแล้ว ยังต้องซื่อสัตย์กับตนเองเพื่อช่วยผลักดันให้มีความเชื่อมั่นในสถานการณ์ที่สมมติ และสร้างแรงกระตุ้นให้ดูเหมือนธรรมชาติในการสร้าง “อัตลักษณ์ใหม่” คืออัตลักษณ์ของตัวละครที่ตนเองสวมบทบาทอยู่ โดย “ความเป็นปัจเจก” และ “อัตลักษณ์” จะต้องซ้อนทับกันสนิทให้มากที่สุดทั้งภายในและภายนอก

ที่สำคัญคือ นอกจากคนดูจะคล้อยตามกับบทบาทการแสดงแล้ว ยังให้ความสนใจในชีวิตจริงของนางมหรสพมากขึ้นด้วย เพราะในความเป็น “คนของประชาชน” ที่คนดูสามารถกำหนดอัตลักษณ์และให้คะแนนความนิยมในตัวนางมหรสพ ดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3.2 ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงครามได้กำหนดบทบาททางเพศภาวะของผู้หญิงไทยให้มีลักษณะเพียบพร้อมตามแบบฉบับของผู้หญิงตะวันตก เพื่อพัฒนาสตรีให้เจริญทัดเทียมอารยะประเทศ คือ ให้เป็นผู้ที่มีความรอบรู้ความสามารถในงานบ้าน การดูแลบุตรและงานนอกบ้าน แต่ยังคงคุณลักษณะเพศภาวะของกุลสตรีไทยไว้คือ มีความนุ่มนวล อ่อนหวาน เรียบร้อย รักษาพรหมจรรย์ มีมารยาทในการเข้าสังคม และมีการศึกษา

สำหรับการใช้ลัทธิชาตินิยมในการดำเนินนโยบายผู้หญิงนั้น ได้ให้ความสำคัญกับคุณค่าของแม่และเมียเท่า ๆ กัน ซึ่งแตกต่างจากในสมัยศักดินาที่ชนชั้นสูงจะให้ความสำคัญต่อบทบาทความเป็นเมียมากกว่า

ทั้งหมดนี้คือคุณสมบัติของ “แม่พิมพ์ของชาติ” หรือ “ดอกไม้ของชาติ” ซึ่งเป็นคำขวัญยกย่องผู้หญิงที่จอมพล ป. สร้างขึ้น โดยคาดหวังให้ผู้หญิงมีคุณสมบัติที่ต้องเก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้าน เพราะปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจที่กำลังขยายตัว (นันทิรา ขำภิบาล, 2530) ซึ่งการยกสถานภาพของผู้หญิงในที่นี้นอกจากจะเป็นการเดินตามผู้ชายแล้ว ยังเป็นการเพิ่มภาระในบทบาททางเพศภาวะของผู้หญิงให้หนักขึ้นอีกด้วย ดังที่ปรากฏใน “เพลงดอกไม้ของชาติ” ของท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลย์สงคราม เพื่อปลุกใจผู้หญิงให้ปฏิบัติตามนโยบาย ดังนี้

ขวัญใจดอกไม้ของชาติ งามวิลาศนวยนาฏร่ายรำ
เอวองค์อ่อนงาม ตามแบบนาฏศิลป์
ชี้ชาติไทยเนาถิ่น เจริญวัฒนธรรม
งามทุกสิ่งสามารถ สร้างชาติช่วยชาย
ดำเนินตามนโยบาย สู้ทนเหนื่อยยากตรากตรำ

(นันทิรา ขำภิบาล, 2530, น. 318)

การตกเป็นเครื่องมือในการสร้างชาติของนางมหรสพในยุครัฐนิยมดังกล่าว ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตว่ามีลักษณะเดียวกันกับที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเคยใช้นางมหรสพที่เป็นเจ้านายแสดงละครพูดเกี่ยวกับการปลุกใจให้รักชาติ สถานภาพของนางมหรสพในยุครัฐนิยมเริ่มแรกจึงเป็นนักแสดงและครูจากกรมศิลปากรที่เล่นละครรำและร้องเพลงไทยเดิมมาก่อน อย่างนางเอกภาพยนตร์คนแรกของไทยคือ เสงี่ยม นาวีเสถียร หรือนักร้องเสียงโซปราโนคนแรกของไทยคือ นภา หวังในธรรม อันสะท้อนให้เห็นว่านางมหรสพจากกรมศิลปากร จัดเป็นต้นแบบของอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพไทย ที่มีรากฐานมาจากความเป็นหญิงของชนชั้นสูงในสมัยโบราณ

ต่อมาเมื่อนางมหรสพมีสถานภาพเป็นบุคคลทั่วไป ซึ่งในยุคนี้เป็นยุคที่ผู้หญิงต้องมีความรอบรู้ทั้งงานในบ้านและงานนอกบ้าน ประกอบเป็นยุคแห่งการบุกเบิกของสื่อสารมวลชน

นางมหรสพจึงต้องมีความสามารถในเชิงมหรสพให้หลากหลาย ซึ่งบางคนเรียกได้ว่าเป็น “ไม้จิ้มฟันยันเรือรบ” เลยทีเดียว เช่น นักแสดงละครเวที อย่าง สุพรรณ บูรณะพิมพ์ เคยเป็นนักร้องประจำวงทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์มาก่อน และยังมีความสามารถในการเขียนบท กำกับละคร พากย์ภาพยนตร์ และ กัณฑรีย์ น. สิมะเสถียร ก็เคยเป็นนักร้องประจำวงทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์มาก่อนเหมือนกัน และยังเล่นละครโทรทัศน์ช่อง 4 อีกด้วย และทั้งสองคนนี้สามารถเล่นได้ทั้งบทนางเอกและบทร้ายอย่างตีบทแตก เป็นต้น

นักแสดงภาพยนตร์อย่าง รัตนาภรณ์ อิทรกำแหง เคยผ่านงานแสดงมาเกือบครบทั้งหมด คือภาพยนตร์ ละครเวที ละครวิทยุและละครโทรทัศน์, อมรา อัศวนนท์ ป็นนักแสดงภาพยนตร์และผู้จัดละครโทรทัศน์ทางช่อง 4 บางขุนพรหม และช่อง 7 เป็นหัวหน้าคณะอมรมานต์ เป็นต้น

นักร้องสุนทราภรณ์ อย่าง “มัณฑนา โมรากุล” กับ “ศรีสุดา รัชตะวรรณ” มาจากคณะละครวิทยุ “จารุกนก” โดยเฉพาะมัณฑนามีความสามารถทั้งการพากย์ภาพยนตร์ แสดงละครเวที, “รวงทอง ทองลั่นทม” เป็นทั้งนักร้อง นักแสดงละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ นักจัดรายการเพลงทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์, “สวลี ผกาพันธุ์” มีผลงานด้านศิลปะการแสดงหลายแขนงคือ ร้องเพลงไทยสากล แสดงละครเพลง แสดงและพากย์ภาพยนตร์ แสดงละครเพลงทางโทรทัศน์ เป็นต้น หรือนักแสดงละครวิทยุอย่าง “จีรภา ปัญจศีล” สามารถพากย์และแสดงภาพยนตร์ได้ เป็นต้น

ส่วนมหรสพของกลุ่มชนชั้นล่าง คือ บรรดานางลิเกในสมัยจอมพล ป. จะต้องสอบความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์จากกรมศิลปากรให้ผ่าน เพื่อให้ได้บัตรประจำตัวเทียบเท่าศิลปิน อันเป็นความพยายามของรัฐที่จะทำให้นางลิเกมีคุณสมบัติทางเพศภาวะที่เข้าใกล้ในแบบที่พึงประสงค์ให้มากที่สุด

จากประเด็นการมีความสามารถอันหลากหลายนั้น ได้สะท้อนให้เห็นว่า นางมหรสพในยุคนี้จะต้องมีความสามารถทางการแสดงที่หลากหลายเพื่อให้สัมพันธ์กันกับหลักการแสดงมหรสพแต่ละประเภทดังที่กล่าวไปแล้ว และอีกประการหนึ่งคือเพื่อเป็นการเสริมงานของผู้ชายในฐานะที่เป็นผู้บุกเบิกก่อตั้งวิกและสังกัดต่าง ๆ ตลอดไปจนถึงเพื่อตอบสนองนโยบายรัฐอีกด้วย ดังนั้นการขัดเกลานางมหรสพในยุคนี้จึงเน้นในเรื่องของการขัดเกลาทางวิชาชีพที่หลากหลาย

อย่างไรก็ตาม เรื่อง “จริตมารยา” ที่มาจากการขัดเกลาดังกล่าว เป็นเรื่องที่ขาดไม่ได้ ซึ่งพวกเธอมักจะได้รับการขนานนามจากจริตมารยาเฉพาะตัว เช่น ชวลี ช่วงวิทย์ ได้รับฉายาว่า “สาริกาน้อยเสียงใส” จากการที่สามารถโหนเสียงได้สูงมาก และลีลาอรชรอ้อนแอ้น เล่นหูเล่นตาเหมือนตั้งใจและมีความสุขในการร้องเพลง, วรนุช อารีย์ หรือ “น้ำมนต์ก้นบาตร” จากเสียงที่นุ่มนวล เยือกเย็นที่ชวนเคลิบเคลิ้ม เป็นต้น

ถึงแม้ว่านางมหรสพในยุคนี้มีการศึกษากันหลายคน ซึ่งการศึกษาสูงสุด คือ ม.6 ซึ่งจัดเป็นการดำเนินเพศภาวะไปตามความคาดหวังของรัฐบาล แต่ประเด็นนี้ยังไม่มีความสำคัญมากเท่ากับความสามารถทางการแสดงบทบาทที่จะต้องใช้จริต ลีลา น้ำเสียงและท่วงท่าการแสดงที่งดงาม อันสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญแก่นางมหรสพยุคนี้ในฐานะเป็นวัตถุแห่งมนต์เสน่ห์อันลี้ลับ (Object of charm) ที่มีอยู่เฉพาะตัวบุคคล

3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับร่างกายและการแต่งกายของนางมหรสพในยุครัฐนิยม

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามนี้ ได้มีความเห็นว่า การแต่งกาย (Body carapace) ของผู้หญิงไทยยังไม่เหมาะสมแก่ความเป็นอารยะประเทศ จึงเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของผู้หญิงให้ดูทันสมัยทัดเทียมอารยะประเทศ จากการรณรงค์ให้ผู้หญิงไทยแต่งกายให้เป็นระเบียบเหมือนกัน คือ ไว้ผมยาว สวมเสื้อ สวมผ้าถุง สวมกระโปรง สวมหมวก สวมรองเท้า และแต่งกายให้ถูกกาละเทศะ เช่น งานรัฐพิธี งานพระราชพิธี งานราตรี งานศพ งานแต่งงาน ฯลฯ

ส่วนในเรื่องของความสวยงามของเรือนร่างในยุคนี้ รัฐจะเน้นเรื่องการดูแลร่างกายให้มีสุขภาพที่สมบูรณ์แข็งแรง ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ เพื่อบ่งบอกถึงคนในครอบครัวคือลูกและสามีว่ามีสุขภาพร่างกายที่สมบูรณ์ด้วยเช่นกัน ตามค่านิยมทางเพศภาวะของผู้หญิงที่รัฐมุ่งให้ความสำคัญกับการเป็นแม่และเมียที่ดี

อีกประการหนึ่งคือ ในช่วง พ.ศ. 2482 ได้เกิดกลุ่มทุนเกี่ยวกับธุรกิจทางด้านความงาม ได้มีการโฆษณาเครื่องสำอางค์ผ่านนิตยสารและหนังสือพิมพ์ เช่น สบู่ ครีมบำรุงผิว แป้งผัดหน้า รูช (ลิปสติก) เป็นต้น เพื่อตอบสนองความงามในอุดมคติที่เน้นความงามตามธรรมชาติหรือสวยอย่างธรรมชาติ คือผู้หญิงควรมีผิวพรรณที่เกลี้ยงเกลาตลอดเรือนร่างโดยเครื่องสำอางค์ที่ใช้แต่งหน้ามีจุดประสงค์เพื่อให้ใกล้เคียงกับธรรมชาติมากที่สุด ผู้หญิงจึงควรเลือกสีเครื่องสำอางค์ให้เข้ากับลักษณะหน้าตาและสีผิวของตน และทรงผมที่นิยมที่สุดในยุคนี้คือผมดัดลอนแสกกลางหรือแสกข้าง การแต่งกายก็ควรแต่งให้รับกับรูปร่างและสีเครื่องสำอางบนใบหน้าด้วย

จะเห็นได้ว่า ทั้งรัฐและนายทุนมีความพยายามที่จะจัดการเรื่องความสวยของผู้หญิงด้วยแนวคิดที่ขัดแย้งกัน คือ รัฐจะเน้นให้ผู้หญิงแต่งกายเหมือน ๆ กันและมีร่างกายแข็งแรง ส่วนนายทุนจะเน้นเรื่องความมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้หญิงแต่ละคนเพื่อให้มีช่องทางทางการตลาดในการขายสินค้า โดยจุดลงตัวระหว่างรัฐและนายทุนทำให้เห็นภาพผู้หญิงที่แต่งกายเหมือน ๆ กันตามโอกาสต่าง ๆ และแต่งหน้าดูเป็นธรรมชาติ อันเป็นร่างอารยะทางชีวภาพในยุคจอมพล ป. นี้

ดังนั้น Body carapace และเรือนร่างของนางมหรสพส่วนใหญ่ได้ผันแปรไปตามแนวคิดของรัฐนิยมที่ให้ความสำคัญกับบุคลิกภาพและความงามของผู้หญิงเป็นอย่างมาก และเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างชาติให้มีความศิวิไลซ์ และเป็นเครื่องยืนยันถึงการเลื่อนสถานภาพของนางมหรสพอีกด้วย อย่างกรณีของ รวงทอง ทองลั่นทม ได้รับฉายาว่า “ลูกเป็ดขี้เหร่” เนื่องจากตอนเข้าวงการแรก ๆ มีท่าเดินที่กระโดกกระเดกเหมือนลูกเป็ดและแต่งตัวไม่เป็น เมื่อได้ปรับปรุงบุคลิกภาพและการแต่งตัว ประกอบกับมีความสามารถในการร้องเพลงสุนทราภรณ์มากขึ้น ก็ได้เจริญเติบโตเป็นนางหงส์ในวงการที่สวยงาม หรือเป็นนักร้องแถวหน้า เพราะมีบุคลิกภาพตามที่สังคมคาดหมาย เป็นต้น

ภาพที่ 5

การแต่งกายแบบรัฐนิยมของนักร้องวงสุนทราภรณ์

ที่มา: “บ้านคนรักสุนทราภรณ์,” ม.ป.ป., *Websuntaraporn*.

ภาพที่ 6

การแต่งกายของวิไลวรรณ วัฒนพานิช ขณะรับรางวัล

พระสุรัสวดีสาขานักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม

ที่มา: “ขอประวัติคุณวิไลวรรณครับ,” โดย คนเชียงใหม่, 2550, *Thaifilm*.

จากรูปภาพการแต่งกายข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่า Body carapace ของนางมหรสพแบบรัฐนิยมนี้ โดยปกติจะเน้นความมิดชิดเรียบร้อยตามแบบฉบับของกุลสตรีแบบรัฐนิยมที่สะท้อนถึงความเป็น “แม่พิมพ์ของชาติ” หรือ “ดอกไม้ของชาติ”

อย่างไรก็ตาม ในยุครัฐนิยมได้มี Carapace อีกรูปแบบหนึ่งที่สวนกระแสคือ เปิดเผยร่างกายบ้างประปราย ตามบทบาทและคำสั่งของต้นสังกัด ดังรูป

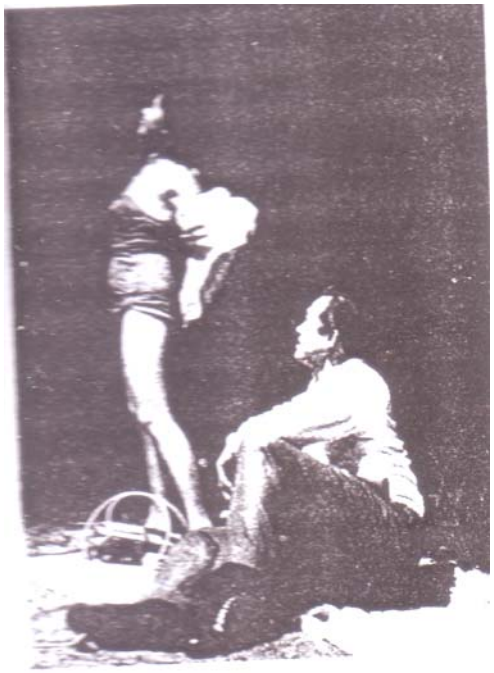
ภาพที่ 7

การแต่งกายแบบเปิดเผยร่างกายของดาราภาพยนตร์ (มานี สุมนนัฏ)

ที่มา: กาญจนาคพันธุ์, ม.ป.ป., *ยุคเพลงหนังและละครในอดีต*, น. (5).

ภาพที่ 8

การแต่งกายแบบเปิดเผยร่างกายของนักแสดงละครเวที (สุพรรณ บูรณะพิมพ์)



ที่มา: “แด่...สุพรรณ บูรณะพิมพ์,” โดย ลมูล อติพยัคฆ์, 2528, *สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร*, น. 76.

ทั้งนี้ ถือเป็นการกระทำที่ท้าทายคติอนุรักษ์นิยมของสังคมไทยที่เน้นการปกปิดเรือนร่างของผู้หญิง โดยวัตถุประสงค์จากการแต่งกายดังกล่าวคือเพื่อสร้างความตื่นเต้นให้แก่และคนดู ซึ่งอาจจะมีวัตถุประสงค์เดียวกันกับฉากเลิฟซีนในภาพยนตร์ ดังที่ สุพรรณ บูรณพิมพ์ ได้ใส่ชุดว่ายน้ำครั้งแรกและครั้งเดียวในการถ่ายภาพยนตร์เรื่องฮั่นซูหยินของคณะไท-ทรรศน์ โดยลมูล อติพยัคฆ์ ได้บรรยายไว้เป็นคำกลอนว่า

“สุพรรณ” โฉมโลมฤดีสวมกี่เพ้า
แบบแหวะเว้าผ่าโหว่โชว์ท่อนขา
ชุดอาบน้ำรัดติ้วผิวสีงา
ช่างหวือหวาโรมานซ์สะท้านทรวง

(ลมูล อติพยัคฆ์, 2528, น. 76)

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า แม้ในยุคนี้จะเน้นให้นางมหรสพส่วนใหญ่มี Body carapace แบบมิดชิดตามรัฐนิยม แต่คนดูโดยเฉพาะผู้ชายก็ยังอดที่จะจินตนาการถึงเนื้อหนังมังสาที่อยู่ใต้ Carapace ของนางมหรสพไม่ได้ เพราะแรงขับทางเพศ (Libido) ที่อยู่เบื้องหลังพฤติกรรมที่เป็นอารยะของผู้ชายนั้นทรงพลังมากตามทฤษฎีของฟรอยด์ ซึ่งจะเห็นได้จากปรากฏการณ์ของ “นางมหรสพในลุคเซ็กซี่” โดยเฉพาะการเข้ามาของ “ดาวยั่วในภาพยนตร์” ที่สะท้อนถึงการตอบสนองเรื่องเพศวิถีของผู้ชายโดยตรง และจะชัดเจนขึ้นในยุคสื่อพัฒนาซึ่งจะกล่าวต่อไป

นอกจากนี้ เรื่องความสวยงามของรูปร่างหน้าตายังได้มีการนิยมนางมหรสพที่มีรูปร่างหลากหลายแบบด้วยกัน อย่าง สุพรรณ บูรณะพิมพ์ มีช่วงขาเรียวยาว ผิวสีงา ตามคำกลอน, มานี สุมนนัฏ มีใบหน้าที่คมคายแบบไทย ๆ และรูปร่างสง่างาม ทำให้หลวงภรตกรรมโกศลตัดสินใจชักนำเธอเข้าสู่วงการภาพยนตร์, สวลี ผกาพันธุ์ มีหน้าตาสวยแบบลูกครึ่ง (ไทย-เดนมาร์ก) รูปร่างสมส่วน

การนิยมความงามของนางมหรสพที่หลากหลายขึ้นนี้ เกิดจาก “คนดู” เริ่มเข้ามามีบทบาทในการกำหนดรสนิยม (taste) ของตนเอง จากการนำเสนอของนายทุนในยุคที่ธุรกิจบันเทิงเริ่มขยายตัว เพื่อให้นางมหรสพสามารถแปลงทุนของร่างกายให้กลายเป็นสินค้าและบริการที่ตอบสนองจินตนาการให้แก่คนดูที่มีรสนิยมหลากหลายได้

อีกประเด็นหนึ่งคือ Body carapace ของนางลิเกยุคนี้ มี 2 ลักษณะด้วยกันคือ “ลิเกทรงเครื่อง” สวมเสื้อผ้าเยียรบับ แขนสั้นมีระบาย ใช้สังวาลย์ดอกใหญ่ ติดโบว์ที่ไหล่และติดผีเสื้อทับอีกทีหนึ่ง และสวมมงกุฎทรงโตและป้อม ทำด้วยเงินติดเพชร อันเป็นพัฒนาการการแต่งกายของลิเกให้ดูสวยงามอลังการมากขึ้นกว่าในยุคก่อน เพื่อให้สะดุดตาและดึงดูดผู้ชม

อีกลักษณะหนึ่งคือ “ลิเกลูกบทเพชร” “นางลิเกแต่งชุดไทยประยุกต์ตามอย่างชุดวัฒนธรรมหญิงไทยของท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ไม่สวมถุงเท้ารองเท้า” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522, น. 253-254)

ส่วนเรื่องการแต่งหน้าลิเกได้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น เนื่องจาก

> ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สินค้าประเภทเครื่องสำอางค์มีเข้ามาจำหน่ายมากขึ้น พวกลิเกก็หันไปนิยมใช้เครื่องสำอางค์สมัยใหม่ วิธีแต่งหน้าคือ เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ทาแก้ม ติดขนตาปลอม อาจจะแต่งเลียนแบบร้านเสริมสวยบ้าง ดูจากนิตยสารดารา ภาพยนตร์ต่าง ๆ บ้าง จากภาพยนตร์ไทยบ้าง แม้แต่ทรงผมตัวนางก็เดินตามแฟชั่นของยุคตลอดเวลา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522, น. 245-246)

อย่างไรก็ตาม สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522, น. 247) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการแต่งตัวลิเกว่า

> การแต่งตัวลิเกโดยทั่วไปเมื่อดูใกล้ ๆ จะน่าเกลียด เพราะใช้สีจัดและตัดเส้นหนา ทำให้ผู้มีรสนิยมสูงรังเกียจ แต่เขาเหล่านั้นหารู้ไม่ว่า การแต่งหน้าเช่นนี้เป็นวิวัฒนาการอันเกิดจากความชำนาญของลิเกเอง การแต่งหน้าบาง ๆ แบบละครเวทีนั้นจะดูซีดเกินไปไม่รับกับเครื่องแต่งตัวลิเกที่มีสีจัดและประดับเพชรแพรวพราว นอกจากนี้ไฟประดับเวทีลิเกนั้นไม่สว่างนัก ถ้าไม่แต่งให้เข้มหน้าจะดูซีดเช่นกัน

ทั้งนี้ เนื่องจากรัฐได้ก้าวขึ้นมามีอำนาจในการกำหนดร่างอารยะและทุนทางกายภาพให้มีร่างกายและ Body carapace แบบรัฐนิยมเป็นหลัก คือโดยรวมเน้นความเป็นธรรมชาติ ดูมีสุขภาพดี ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ดังนั้นนางลิเกที่แต่งหน้าแต่งตัวจัดจ้าน ถือเป็นการขัดกับนโยบายของรัฐจึงได้รับการรังเกียจ สะท้อนให้เห็นถึงการแบ่งชนชั้นของนางมหรสพด้วย Body carapace

ในประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่านางลิเกในยุครัฐนิยมได้รับการกดขี่ซ้อนทับกันอยู่ 2 มิติ คือ “ความเป็นหญิง” และ “ความเป็นชนชั้นล่าง” จึงมิใช่เรื่องแปลกที่ไม่พบการบันทึกเกี่ยวกับนางลิเกในอดีตอย่างละเอียดเหมือนกับพระเอกลิเกหรือเจ้าของคณะในประวัติลิเกและประวัติละครไทย

อย่างไรก็ตาม นางมหรสพจำเป็นที่จะต้องปลอมตัวด้วย Body carapace เพื่อให้คนดูเชื่อหรือที่เรียกกันว่าอินกับตัวละคร ดังที่ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ (2528, น. 182-183) กล่าวว่า

> การเล่นละครเป็นการที่เราสมมติเป็นตัวโน้นตัวนี้ใช่ไหม เราต้องปลอมตัวเราให้เป็นตัวโน้นตัวนี้ตามเนื้อเรื่อง การปลอมตัวเรารู้ว่าตัวนี้มันเป็นอย่างไร แล้วแต่งหน้าแต่งตาตามเมคอัพต่าง ๆ ให้มันตรงตัวนั้น เมคอัพละครเป็นเรื่องสำคัญ ฉันถือว่าเป็นการ

> แปลงตัวปลอมตัวจนเราเชื่อว่าเราเป็นคนนั้น ไม่ใช่เราเดินออกไปแล้ว เรารู้ว่าเราเป็นเรา สุพรรณคือสุพรรณ เป็นสุพรรณที่ออกไปกินข้าวต้มข้างนอกไม่ได้หรอก นี่คือจุดสำคัญที่จะโน้มน้าวให้ผู้ชมเกิดเชื่อว่า อ้อนี่เป็นตัวละครในเรื่องนั้นจริง ๆ ยิ่งเป็นบทละครของนวนิยายที่เขาพิมพ์ขาย คนรู้มาครั้งแรกแล้วว่าเป็นอย่างไร ถ้าลักษณะตัวละครไม่เป็นดังภาพที่เขาคิดไว้ เขาจะร้องว้า เลิกดู. . .

การปลอมตัวด้วย Body carapace ดังกล่าวจึงจัดเป็นการสร้างมายาคติ (Myth) ซึ่ง Carapace ของนางมหรสพเป็นการประกอบสร้างทางวัฒนธรรมที่มีรัฐ นายทุนหรือผู้ชายเป็นผู้กำหนด เพื่อให้สมกับบทบาทของตัวละคร และถูกกลบเกลื่อนให้กลายเป็นเรื่องธรรมชาติหรือสามัญสำนึกของนางมหรสพ หลอกตนเองและคนดูเชื่อว่าเป็นตัวละครนั้น ๆ ให้มากที่สุดจนแทบจะเป็นคน ๆ เดียวกันกับตัวจริงของเธอ ส่งผลให้พวกเธอต้องระวังเรื่องการวางตัวทางสังคมในชีวิตจริง

3.4 การครอบครองนางมหรสพในยุครัฐนิยม

ค่านิยมผัวเดียวเมียเดียว (monogamy) จากตะวันตกที่เข้ามาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 6 ก็เป็นแนวคิดที่พิสูจน์ความศิวิไลซ์ มีอารยธรรมในยุครัฐนิยมนี้ด้วยเช่นกัน เนื่องจากการไหลผ่านมาทางการศึกษา อันเป็นความคาดหวังประการหนึ่งทางเพศภาวะของทั้งผู้หญิงและผู้ชายไทยที่มีการศึกษาดี มีความทันสมัยแบบตะวันตก “รัฐบาลจอมพล ป. จึงเห็นความจำเป็นที่จะต้องสร้างแนวคิดและจิตสำนึก ให้ประชาชนเห็นความสำคัญของการมีครอบครัวแบบผัวเดียวเมียเดียว ด้วยการสร้างแนวคิดที่ว่าในชีวิตสมรสนั้นหญิงและชายมีความเท่าเทียมกัน” (นันทิรา ขำภิบาล, 2530, น. 180-181)

แต่ในความเป็นจริงแล้วก็มิได้เป็นเช่นนั้นเสมอไปเมื่อพิจารณาจากปรากฏการณ์เรื่อง “การครอบครองนางมหรสพ” ของผู้ชายที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองไม่ว่าจะเป็นผู้นำประเทศ เจ้าของสังกัด หรือคนดูที่มีฐานะดี

ตัวอย่างเช่น จากบทสัมภาษณ์ สุพรรณ บูรณพิมพ์ กล่าวว่า

> สมัยละครผู้หญิง (ละครเพลงและละครเวทีที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนในช่วงแรก) ผู้ชายก็ไปดู อย่างหลายคนเล่าว่า พวกอาเสี่ยทั้งหลายก็ไปติด แหม. . .ฉันเสียดาย ฉันเกิดไม่ทันยุคนั้น มิฉะนั้นฉันคงได้หลายตังค์ คือสมัยก่อนเขาไม่ได้ตกรางวัลด้วยช่อดอกไม้ คือ มีช่อดอกไม้และจะมีซองใส่เงินติดไป มิฉะนั้นพวงมาลัยเขาก็ติดธนบัตรพับเป็นดอกไม้ติดไปเลย (นิดดา หงษ์วิวัฒน์, 2528, น. 181)

อีกกรณีหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือกรณีของ “เจ้าของวิกลิเก” อย่าง หอมหวล นาคศิริ ซึ่งมีภรรยานับร้อย แต่เท่าที่สืบทราบได้มีทั้งหมด 13 คน ซึ่งหนึ่งในนั้นเป็นนางเอกลิเกที่มีชื่อเสียงแห่งยุคคือ “เกษร นาคศิริ” (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 103) และในกรณีของ เสน่ห์ โกมารชุน ซึ่งเป็นนักร้องของวงหัสดนตรีของกองทัพเรือ ต่อมาได้เป็นเจ้าของคณะลิเกและคณะละครเสน่ห์ศิลป์ และเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตร โดยเรื่องที่สร้างชื่อเสียงคือ “โบตั๋น” กับ “แม่นาคพระโขนง” ได้ปรากฏประเด็นนี้ในบันทึกของครูเบญจมินทร์ แจ้งว่ามีภรรยาหลายคนจนนับไม่ถ้วยทีเดียว แต่ละคนสวยหยาดเยิ้มระดับนางเอกทั้งนั้น ทั้งลิเกและละคร (สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, 2527, น. 16) เป็นต้น

นอกจากนี้ นางมหรสพยังสามารถ “ตกเป็นข่าวซุบซิบ” ในประเด็นนี้ได้ ซึ่งมีทั้งเรื่องจริงและไม่จริง อย่าง มัณฑนา โมรากุล ด้วยความมีน้ำเสียงไพเราะเป็นเสน่ห์ ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม เกิดนิยมในตัวเธอ และหยิบยื่นให้เป็นกรณีพิเศษหลายครั้ง เช่น ให้เงินใส่ซองตราครุฑหรือตราไก่คราวละหลายร้อยบาท จนเป็นที่ซุบซิบนินทาว่า ได้เคยตกเป็น “คนหนึ่งของจอมพล” ในเรื่องนี้ มัณฑนาเล่าว่า

> ความจริงท่านจอมพลเป็นสุภาพบุรุษที่น่านับถือคนหนึ่ง และมีความเมตตาต่อเธออย่างจริงใจ จริงอยู่เคยมีผู้มาติดต่อชี้ชวนในเรื่องนี้ จนมีข่าวเข้าไปถึงบิดา ซึ่งขณะนั้นอยู่ในแดน 6 บางขวาง ทำให้บิดาโกรธหนัก เธอได้เสนอต่อผู้ที่มาทาบทามว่า หากจอมพล ป. ปล่อยหลวงสิริราชทรัพย์ออกจากบางขวาง (บิดาของมัณฑนาที่กำลังจำคุกข้อหาเป็นปรปักษ์กับรัฐบาลร่วมกับนักการเมืองอีกหลายคน) ให้เป็นอิสระได้แล้ว ก็ยินดีจะทดแทนบุญคุณ แต่จอมพลไม่สามารถจะรับข้อเสนอนั้นได้ เธอจึงปฏิเสธข้อเสนอทุกประการ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2538, น. 65)

นอกจากนี้ ยังมีการบันทึกเรื่องค่านิยมผัวเดียวหลายเมียของเจ้าของสังกัดขึ้นอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร อย่าง พรานบูรพ์ บรมครูทางละครเพลง ได้มีการบันทึกไว้ในหนังสืออนุสรณ์พรานบูรพ์ในส่วนของประวัติว่ามีภรรยา 2 คน (ไม่ใช่นางมหรสพ) เป็นต้น

ในประเด็นนี้ จากการศึกษาพบว่า ไม่ค่อยมีการบันทึกเรื่องการมีภรรยาหลายคนของเจ้าของสังกัดคณะมากเหมือนในยุคผัวเดียวหลายเมีย (ยุคจารีตกับยุคสมัยใหม่) ส่วนใหญ่จะบันทึกไปว่า เจ้าของสังกัดมหรสพต่าง ๆ มีภรรยาเพียงคนเดียว

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นว่า ในสังคมไทยยังคงความคิดทั้ง 2 ชุดคือ “ผัวเดียวหลายเมีย” กับ “ผัวเดียวเมียเดียว” โดยที่ความคิดชุดหลังยังไม่สามารถปักรากแทนที่ความคิดชุดแรกได้ ประกอบกับการยึดค่านิยมเรื่องการรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิงที่เข้ามาในยุค

ก่อนหน้านี้ (ยุคสมัยใหม่) ส่งผลให้นางมหรสพถูกจับจ้องในเรื่องเพศวิถีจากสังคมมากขึ้น ดังนั้น การครอบครองนางมหรสพจึงเป็นประเด็นซุบซิบที่ไม่ธรรมดา ซึ่งแตกต่างจากในยุคผัวเดียวหลายเมีย

ถึงแม้ว่า นางมหรสพมีอำนาจในการต่อรองในเรื่องนี้มากขึ้น อย่างในกรณีของ มัณฑนา โมรากุล เพราะผู้มีอำนาจหรือเจ้าของคณะไม่ใช่เจ้าชีวิตเหมือนในยุคก่อน แต่สังคมก็ยังคงมองว่าพวกเธอเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชายอีกเช่นเคย ประเด็นที่เห็นได้ชัดคือ “การตกเป็นวัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข” (Object of sensuality) ตอบสนองความต้องการทางโลกของผู้ชายทั้งทางตา หู จมูก กาย และใจจากความงามของร่างกาย Body carapace และบทบาทการแสดงของพวกเธอ ประกอบกับ “การตกเป็นวัตถุแห่งความบริสุทธิ์” (Object of virtue) จากค่านิยมเรื่องการรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิง แต่กลับทำให้ผู้ชายอยากค้นหามากขึ้น ซึ่งทั้ง 2 ประเด็นนี้ส่งผลให้มีผู้มีอำนาจทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ (ผู้ชาย) มีความต้องการที่จะร้อยนางมหรสพไปพร้อม ๆ กับการตกเป็นเป้าโจมตีจากสังคมด้วยการเป็นข่าวเชิงชู้สาวกับผู้มีอำนาจเหล่านั้น

3.5 การควบคุมและการลงโทษจากรัฐและสังคม

3.5.1 อคติเรื่อง “เต้นกินรำกิน”

มหรสพหญิงในยุคนี้ แม้ว่าจะมีส่วนช่วยในการสร้างชาติ แต่เรื่องของค่านิยมการรังเกียจอาชีพ “เต้นกินรำกิน” ที่เกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 4-5 ได้ฝังแน่นอยู่ในทัศนคติคนไทยจำนวนมากในยุคนี้ ดังที่ จุรี โอศิริ (2542, น. 253) กล่าวว่า

> ยุคนั้น พ่อแม่บ้านไหน ไม่มีใครส่งเสริมยินดีให้ลูกหลานไปเล่าเรียนเป็นนักร้อง นักดนตรี นักแสดง เชื่อมั่นว่า เป็นอาชีพที่น่ารังเกียจ เต้นกินรำกิน ใครยึดอาชีพนี้ มีแต่คนดูแคลนไม่ยกย่อง จะฮือฮาชื่นชมแต่เพียงเฉพาะบนเวที จะยิ้มทักทายแต่เฉพาะในงานที่เขาจ้างมา เจอกันที่อื่นเขาก็ไม่รู้จักทักทาย

ซึ่งอาชีพที่สังคมสมัยนั้นยกย่องมากที่สุดคือ “ข้าราชการ” เนื่องจากเป็นอาชีพของชนชั้นอำนาจที่มีหลักประกันและบำเหน็จบำนาญ

> สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ซึ่งสุวัฒน์ วรดิลก (2528, น. 120) กล่าวว่า
>
> สุพรรณเคยอุทิศตัวรับใช้หน่วยงานของราชการ, สถานศึกษา, และองค์กรต่าง ๆ หลายต่อหลายแห่ง เช่นเดียวกับบรรดาศิลปินนักแสดง, นักร้อง ซึ่งเมื่อมีการยกป้าย “เพื่อสาธารณกุศล” ขึ้น แต่ละคนต่างบ่ายหน้าเข้าไปร่วมมือร่วมใจด้วยเสมอ แต่ผลที่ได้รับคืนมานอกจากคำเยินยอที่หวานชื่น หรือของที่ระลึกเล็ก ๆ น้อย ๆ แล้ว พวกเขาจะถูกลืม ทั้งนี้เพราะก้นบึ้งจิตใจของผู้มีอำนาจครอบงำสังคมไทยส่วนใหญ่รู้สึกตรงกัน “มันก็แค่พวกเต้นกินรำกิน”. . .

ถึงแม้ว่า ทั้ง ๆ ที่นางมหรสพหลายคนที่มีชื่อเสียงในยุคนี้มักจะมีการศึกษา มีส่วนช่วยส่งเสริมนโยบายสร้างชาติ และบางคนก็เป็นข้าราชการกรมประชาสัมพันธ์ที่มีภาพลักษณ์ภายนอก นางมหรสพบางคนจะเป็นแบบอย่างของร่างอารยะที่ถูกสถาปนาขึ้นโดยรัฐบาล แต่ลึกลงไปในทัศนคติสังคมก็ยังมองว่าเป็นอาชีพเต้นกินรำกินที่ใช้ร่างกายมากกว่าสมองแล้วของคนชั้นต่ำ ดูไร้การศึกษา ไร้เกียรติ ไร้ศักดิ์ศรี เมื่อเทียบกับอาชีพรับราชการสาขาอื่น ๆ ที่ใช้สมอง จะดูมียศมีเกียรติมากกว่า ส่งผลให้นางมหรสพได้รับการยกย่องในบทบาทการแสดงไปพร้อม ๆ กับการดูหมิ่นที่เปรียบเสมือนเป็นการลงโทษ

3.5.2 การลงโทษเรื่องชู้สาว

ประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งคือการควบคุมและการลงโทษเรื่องชู้สาว ซึ่งจัดว่าเป็นประเด็นเดิม ๆ ที่มีมาตั้งแต่เมื่อมหรสพหญิงยังอยู่ในราชสำนักยุคจารีต และยังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยในยุคจารีตราชสำนักจะควบคุมด้วยกฎมณเฑียลบาล ส่วนยุครัฐนิยม นางมหรสพจะถูกควบคุมและลงโทษประเด็นนี้จากเจ้าของสังกัดและคนดู ส่งผลให้นางมหรสพบางคนต้องออกวงการเมื่อคิดที่จะแต่งงานมีครอบครัว เช่น มานี สุมนนัฏ “ได้ออกไปใช้ชีวิตครอบครัวโดยสมบูรณ์ร่วมกับสง่า สามโกเศศ ผู้เป็นสามี หลังจากนั้น เธอก็ไม่ได้กลับมาสู่โลกภาพยนตร์อีกเลยจนวาระสุดท้ายของชีวิต” (กองบรรณาธิการ, 2547)

ชี้ให้เห็นว่า เทคโนโลยีสมัยใหม่และวัฒนธรรมจากตะวันตกได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงและภาพลักษณ์ของนางมหรสพ แต่ในสังคมไทยกลับมีค่านิยมที่แปลกอยู่ประการหนึ่งคือ “การคลั่งดารา” ต้องการเป็นเจ้าของหรือผู้ครอบครอง คือ นางมหรสพห้ามแต่งงาน ห้ามท้อง ไม่อย่างนั้นจะหมดความนิยมทันที ซึ่งในมิติทางจิตวิทยาสังคมสามารถกล่าวได้ว่า การส่งผ่านค่านิยมการคลั่งดาราดังกล่าวเป็นการอนุรักษ์ค่านิยมเดิมของมนุษย์ เพราะเป็นค่านิยมที่มีรากเหง้ามาจากการครอบครองนางมหรสพในราชสำนักตั้งแต่ยุคศักดินา และปรากฏการณ์นี้จะเด่นชัดไปจนถึงยุคสื่อพัฒนา (พ.ศ. 2501-2520) เลยทีเดียว

อีกกรณีหนึ่งคือหากนางมหรสพแต่งงานไปแล้ว แต่ยังต้องการที่จะอยู่ในวงการมายาก็สามารถมีปัญหากับสามีได้เช่นกัน เพราะหน้าที่การงานของเธอต้องมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชายแบบเหมือนจริง ดังในกรณีของ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ได้ถ่ายรูปโฆษณาที่ต้องกอดกับพระเอกจนถูกสามีบ่นว่า “รูปนี้ทำไมต้องกอดกันแน่นนัก” (แทนเงา, 2528, น. 120)

จะเห็นได้ว่าในยุครัฐนิยมนี้ เรื่องการควบคุมและการลงโทษนางมหรสพในเรื่องชู้สาวมีความหมายเช่นเดียวกันกับกฎมณเฑียรบาลที่มีจุดประสงค์หลักในการควบคุมเรื่องชู้สาวของนางในจากในยุคจารีต ประกอบกับค่านิยมเรื่องการรักษาพรหมจรรย์ในยุคสมัยใหม่ทำให้ประเด็นนี้เป็นที่ถูกจับจ้องมากที่สุดประเด็นหนึ่ง

ทั้งนี้ การถูกควบคุมและการลงโทษจะแลกมาด้วยเงินค่าตัวที่ค่อนข้างสูงสำหรับนางมหรสพทั่วไปของยุคนี้ ยกเว้น “ลิเก” ซึ่งเป็นมหรสพของชนชั้นล่าง ที่ไม่สามารถเก็บเงินค่าเข้าชมได้แพง เพราะผู้ชมไม่มีกำลังทรัพย์ นางลิเกจึงค่อนข้างเป็นอิสระจากการควบคุมและการลงโทษเรื่องส่วนตัว แต่จะไม่เป็นอิสระจากรัฐเพราะเป็นมหรสพต้องห้ามดังที่กล่าวไปแล้ว

4. **อัตลักษณ์โดยรวมของนางมหรสพในยุครัฐนิยม**

อัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพในยุครัฐนิยมนี้ จะได้รับการคาดหวังให้เก่งทั้งงานในบ้านและนอกบ้าน โดยเน้นความสำคัญของ “แม่และเมีย” เท่า ๆ กัน อีกทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้หญิงมีการศึกษา มีส่วนร่วมทางการเมือง เศรษฐกิจ การปกป้องประเทศช่วงสงครามในรูปแบบที่เดินตามหลังผู้ชายตามนโยบายสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม และความสามารถเหล่านั้นได้มีความสำคัญพอ ๆ กันกับความสวยงามของรูปร่างหน้าตาและจริตมารยาหญิง ดังที่ปรากฏในเพลง “ดวงจันทร์วันเพ็ญ” ของท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลย์สงคราม ซึ่งเป็นภริยาของผู้นำประเทศ และจัดว่าเป็นผู้นำของหญิงสมัยใหม่ในยุคนั้น

ดวงจันทร์วันเพ็ญ	ลอยเด่นอยู่ในนภา
ทรงกลดสดสี	รัศมีทอแสงงามตา
แสงจันทร์อร่าม	ฉายงามส่องฟ้า
ไม่งามเท่าหน้า	นวลน้องยองใย
งามเอยแสนงาม	งามจริงยอดหญิงชาติไทย
งามวงพักตร์ยิ่งดวงจันทรา	จริตกิริยานิ่มนวลละไม
วาจากังวาน	อ่อนหวานจับใจ
รูปทรงสมส่วน	ยั่วยวนหทัย
สมเป็นดอกไม้	ขวัญใจชาติเอย

(นันทิรา ขำภิบาล, 2530, น. 319)

ดังนั้น นโยบายผู้หญิงในยุคนี้ จึงแฝงเร้นไปด้วยความรู้สึกเชิงเพศวิถีอยู่เบื้องหลัง (รูปทรงสมส่วน ยั่วยวนหทัย) โดยผู้หญิงจึงตกเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจชาย (Object choice) อย่างไม่ต้องสงสัย

สำหรับนางมหรสพ กระบวนการขัดเกลาทางวิชาชีพ จะช่วยทำให้นางมหรสพสามารถดำเนินชีวิตในโลกมายาได้ตามความคาดหวังของรัฐและสังคมที่ควบคุมพวกเธออยู่ เพราะนางมหรสพมีส่วนร่วมในการส่งเสริมและรณรงค์นโยบายรัฐ ไปพร้อม ๆ กับการให้ความบันเทิงที่ตอบสนอง

จินตนาการผ่านทางสายตาและทางหูแก่คนดูผ่านเทคโนโลยีด้านสื่อสารมวลชน (วิทยุ โทรทัศน์) ซึ่งประชาชนสามารถชมมหรสพได้ในที่พักอาศัย

นางมหรสพในยุคนี้จึงต้องมีภาพลักษณ์ที่ดำเนินตามอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐนิยม มีลักษณะเป็นที่รวมของ “ความสาว ความสวย ความดี ความเสียสละ ความรักชาติ และความก้าวหน้า” อย่างไม่มีตำหนิคือ โดยเฉพาะภาพลักษณ์นางเอกที่ไม่เคยมอมแมม ไม่เคยท้อง ไม่เคยอารมณ์เสีย ฯลฯ เรียกว่า “ผู้หญิงที่เป็นเพียงสัญลักษณ์” ซึ่งภาพลักษณ์นางเอกเช่นนี้เป็นภาพเดียวกันกับนักร้องนำวงสุนทราภรณ์ เพียงแต่เปลี่ยนจากการใช้ความสามารถทางการแสดงไปเป็นการร้องที่ไม่มีการเคลื่อนไหว (movement) มากนักเพื่อให้ดูเป็นผู้หญิงที่เรียบร้อยอ่อนหวาน สงบเสงี่ยม อันเป็นภาพมายาของนางมหรสพที่คนดูให้ความสนใจเช่นเดียวกันกับรูปร่างหน้าตาและ Body carapace

นางมหรสพในยุคนี้จึงต้องปลอมตัวในแบบรัฐนิยมเป็นหลัก ด้วยการหลอกทุก ๆ คน รวมถึงตัวเอง ดังที่ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ (2528, น. 183) กล่าวว่า

“การปลอมตัวผู้แสดงถือว่าเป็นเรื่องสำคัญ ต้องปลอมให้ได้ ต้องทำให้ได้ก่อนที่จะไปหลอกคนอื่น ต้องหลอกตัวเองเสียก่อน ถ้าเราเชื่อว่าเราเป็นตัวละครตัวนั้น”

นอกจากนี้ จากการวางตัวและการรักษาภาพลักษณ์ที่ไม่ด่างพร้อย ประกอบกับมีความสามารถทางการร้องและการแสดง ส่งผลให้นางมหรสพที่มีฝีมือในยุคนี้หลายคนได้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” ภายหลัง เช่น สวลี ผกาพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล-ขับร้อง) พ.ศ. 2532, เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล-ขับร้อง) พ.ศ. 2534, รวงทอง ทองลั่นทม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล-ขับร้อง) พ.ศ. 2539, จุรี โอศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักพากย์-นักแสดง) พ.ศ. 2541 เป็นต้น

โดยเบื้องหลังของความเป็นศิลปินแห่งชาติของนางมหรสพเหล่านั้น พวกเธอได้ตกเป็นวัตถุแห่งเสน่หาอย่างเห็นได้ชัด อย่างในกรณีของ รวงทอง ทองลั่นทม ได้ขับร้องเพลง “เพ้อฝันไป” คำร้องโดย ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ ที่แสดงถึงแรงขับดันทางเพศของผู้ชายที่ได้แสดงออกผ่านทางศิลปะการแต่งเพลงอย่างตรงไปตรงมา

จะว่าเราเพ้อฝันไป
ก็แล้วไฉนถึงจริง
มีฉันเธอครบทุกสิ่ง
สองเราแอบอิง
แอบอิงสิงสู่กัน
ไม่ว่าที่รักหรือชัง

มันหวานไปทั้งชีวัน
มันหวามมันหวิวพลิ้วสั่น
ร้อนแรงดุดัน
ดุดันแล้วโอนอ่อน. . .

(นิวัติ กองเพียร, 2547, น. 35)

จากเนื้อหาของบทเพลงดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ความหมายของเพลงนี้ เป็นการแสดงออกถึงความปรารถนาทางเพศของผู้ชายผ่านการขับร้องของผู้หญิง ซึ่งนิวัติ กองเพียร (2547, น. 35) ถึงกับกล่าวว่า “ขอให้ฟังเสียงรวงทอง ทองลั่นทม จะได้ความรู้สึกที่งดงามและเข้าถึงความรู้สึกเชิงสังวาสอันตระการตา”

อีกประเด็นหนึ่งคือการเริ่มมีฉากเลิฟซีนปรากฏในภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะในเรื่อง “หลงทาง” จนตกเป็นกรณีพิพาท แสดงถึงความสับสนทางวัฒนธรรมว่า การแสดงบทบาทของผู้หญิงเช่นนี้สมควรหรือไม่ ถึงแม้ว่า “เจ้า” จะเห็นดีเห็นงามด้วย แต่ในขณะเดียวกัน ในสังคมกระแสหลักนางมหรสพยังเป็นผู้ถ่ายทอดค่านิยมการมุ่งเน้นให้ผู้หญิงรักงวนสงวนตัว โดยมีทัศนคติว่าผู้หญิงที่เสียพรหมจรรย์ก่อนแต่งงาน เป็นผู้หญิงที่ไร้ค่า ดังที่ปรากฏในเพลง “ชีวิตหญิง” คำร้องโดยแก้ว อัจฉริยะกุล ขับร้องโดยมัณฑนา โมรากุล ดังนี้

โอ้ชีวิตหญิงเอย
น่าเชยก็ครั้งยังสาว
มีค่าเพียงครั้งคราว
รุ่นราวเนื้อสาวยังนวล
เมื่อยามสาวนวลเต็มที่
สมสง่ามีราศียียวน
เมื่อหมดยางหายนวล
ค่าควรก็ไร้ราคา
เทียบชีวิตหญิงงาม
เปรียบความก็แม้นบุปผา
พอหมู่แมลงรู้ท่า
ต่างพากันมาทันใด
ดูดชิมลิ้มรสกลิ่น
แล้วกลับบินอย่างสิ้นอาลัย
เมื่อได้ชมสมใจ

ก็จากไปดอกไม้ก็ตรม
นี่แหละหนาหญิงเอย
อย่าเลยอย่าเชื่อคำคม
เราต้องควรสงวนอารมณ์
อย่าชื่นชมหลงลมรำพัน
หากชายหมายชมเล่น
เหลือแต่เดนต้องเร้นซ่อนกัน
เลือกคู่สู่สมพรหมจรรย์
ศักดิ์สาวนั้นจะไร้มลทิน

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2538, น. 103)

จากบทเพลงดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงค่านิยมการรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิง โดยเฉพาะนางมหรสพที่ต้องรักษาไว้อย่างหนาแน่น เพราะเรื่องนี้เป็นเรื่องที่คนดูให้ความสนใจเป็นอย่างมาก นางมหรสพในยุคนี้จึงมีคู่หรือแต่งงานไม่ได้ เพราะคะแนนนิยมจะตกทันทีเมื่อพรหมจรรย์ของเธอถูกผูกขาดโดยผู้ใดผู้หนึ่ง ซึ่งค่านิยมนี้เกิดขึ้นท่ามกลางค่านิยมการล่าพรหมจรรย์ของผู้ชายดังคำร้องที่ว่า “หากชายหมายชมเล่น เหลือแต่เดนต้องเร้นซ่อนกัน” อันแสดงถึงความเอารัดเอาเปรียบในเรื่องเพศวิถีจากผู้ชาย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าสังคมส่วนมากยังมีอคติดูถูกดูแคลนต่ออาชีพเต้นกินรำกินและเป็นที่จับจ้อง แต่การที่นางมหรสพยังเต็มใจที่จะยึดอาชีพนี้ เพราะเป็นอาชีพที่ได้รับค่าตอบแทนสูง จึงต้องแลกเปลี่ยนด้วยการควบคุมปัจเจกภาพของตนเองอย่างหนาแน่นให้มีอัตลักษณ์ความเป็นหญิงแบบที่รัฐและสังคมต้องการ

ยุคสื่อพัฒนา (พ.ศ. 2501 ถึง พ.ศ. 2520)

1. มหรสพหญิงกับการเปลี่ยนแปลงภายใต้การพัฒนาของสื่อ การเมือง และระบบทุนนิยม

อิทธิพลจากตะวันตก ในยุคสื่อพัฒนายังจัดว่าเป็นอิทธิพลที่สำคัญที่สุดในการกำหนดพัฒนาการทางมหรสพหญิง นอกจากจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจาก “ผู้หญิงแสดงล้วน” มาเป็น “ชายจริงหญิงแท้” อย่างถาวรเพื่อความสมจริงแล้ว ทางด้านเทคโนโลยีสื่อสารมวลชนไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ วิทยุ และโทรทัศน์ ที่เผยแพร่ภาพของนางมหรสพในบทบาทต่าง ๆ ยังได้รับการพัฒนาทางเทคนิคให้มีความสมจริงมากขึ้นเรื่อย ๆ

มหรสพหญิงในกระแสหลักของยุคสื่อพัฒนาที่เป็นประเด็นในการศึกษาครั้งนี้คือ ภาพยนตร์ เพลงลูกกรุง เพลงสตริง ละครโทรทัศน์ และเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมีวิวัฒนาการตามช่วงเวลาต่าง ๆ ดังนี้

เริ่มจากในช่วง พ.ศ. 2500-2506 จัดเป็นยุคเร่งรัดพัฒนาประเทศของรัฐบาลจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัตน์ โดยได้อาศัยอำนาจการเมืองแบบเผด็จการผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจครั้งสำคัญ ด้วยการล้มระบบทุนนิยมรัฐที่ใช้มาตั้งแต่สมัยจอมพล ป. มาเริ่มเปิดเสรีทางการค้าและการลงทุนภายในแนวคิดการพัฒนาเศรษฐกิจ (ธีรยุทธ บุญมี, 2548, น. 12) ส่งผลให้เกิดการลงทุนเชิงธุรกิจต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง โดยธุรกิจบันเทิงได้เกิดการก่อตั้งคณะ สังกัดหรือค่ายต่าง ๆ มากมายไปพร้อม ๆ กับการพัฒนาทางเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน

> มหรสพที่ขยายตัวแผ่กว้างเข้าถึงคนดูทุกระดับชั้นมากที่สุดคือ “ภาพยนตร์” เกิดการแบ่งตลาดการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ออกเป็นสายตามภูมิภาค คือสายเหนือ สายอีสาน สายใต้ และสายแปดจังหวัดรอบพระนคร เกิดระบบทุ่มโฆษณาแข่งขันกันตั้งแต่การประโคมข่าวทางสื่อมวลชนก่อนการถ่ายทำ การทำใบปิดโฆษณาขนาดมหึมาติดตั้งริมถนน การโฆษณาทางวิทยุและโทรทัศน์ไปจนถึงการจัดรายการพิเศษบนเวทีโรงภาพยนตร์ในรอบปฐมทัศน์ (โดม สุขวงศ์, 2533, น. 41)

ในขณะเดียวกัน ประมาณปี พ.ศ. 2500 เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่ถือกำเนิดขึ้นในสังคมเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ช่วง พ.ศ. 2498-2499 ได้พัฒนาเป็นรูปแบบที่สัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านมาปรับปรุงเป็นรูปแบบเพลงไทยสากล สอดแทรกคำร้อง การใช้ภาษาของท้องถิ่นบอกเล่าเรื่องราวชีวิตของชาวชนบทในแง่มุมต่าง ๆ และได้กลายเป็นเอกลักษณ์ใหม่เฉพาะตัวของแนวเพลงนี้หรือที่เรียกกันว่า “เพลงลูกทุ่ง”

ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 ละครโทรทัศน์ของไทยทีวีสีช่อง 4 ได้มีผู้นิยมชมกันมาก คณะละครก็มีมากขึ้นตามลำดับ อีกทั้งยังได้รับการพัฒนาทางด้านเทคนิคใน พ.ศ. 2504 โดยเริ่มใช้เทปโทรทัศน์ (video tape) ในการอัดละครซึ่งช่วยอำนวยความสะดวกให้แก่ทุกฝ่าย

ละครวิทยุเองก็เช่นเดียวกัน เมื่อเทคโนโลยีการตัดต่อและการบันทึกเสียงเข้ามาแพร่หลายในวงการวิทยุเมืองไทยในช่วงปี พ.ศ. 2503 การผลิตละครวิทยุก็ได้ใช้ประโยชน์จากสิ่งเหล่านี้ในการพัฒนาเสียงพูด เสียงดนตรี และเสียงประกอบให้สมจริงและเข้าถึงจินตนาการของผู้ฟังมากขึ้น

ในช่วงหลังปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ได้มีวงดนตรีจากตะวันตกเข้ามาแพร่หลายในไทย เช่น วง The Beatle วง The Shadow และศิลปินเดี่ยวชื่อดังอย่าง Elvis Presley หรือ Cliff Richard อันเป็นการเข้ามาของอิทธิพลอเมริกันที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ของนักร้องไทย

ส่วนเพลงไทยสากลประเภทเพลงลูกกรุงแนวเดิม อย่างของวงดนตรีสุนทราภรณ์หรือเพลงของสุเทพ วงศ์กำแหง, สวลี ผกาพันธ์, ธานินทร์ อินทรเทพ, ชรินทร์ นันทนาคร นั้นก็ยังคงได้รับความนิยมมาโดยตลอด

ต่อมาในปี พ.ศ. 2506 ได้มีคำสั่งจากรัฐบาลห้ามโฆษณาทางวิทยุทุกแห่ง ให้เหลือเพียงสถานีวิทยุ ท.ท.ท. หรือ อ.ส.ม.ท. ในปัจจุบันที่ยังโฆษณาได้ แต่ต้องอยู่ในความควบคุมและการตรวจสอบการโฆษณาและรายการต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด ความเฟื่องฟูของละครวิทยุจึงดับวูบลง

หลังจากสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ (พ.ศ. 2506) เป็นต้นไป การพัฒนาของมหรสพหญิงและสื่อต่าง ๆ ได้เจริญก้าวหน้าควบคู่ไปกับการขยายตัวทางธุรกิจบันเทิงอย่างต่อเนื่อง เริ่มจากในปี พ.ศ. 2507 ได้มีรายการชื่อ “เพลงลูกทุ่ง” ออกอากาศทางช่อง 4 และได้รับความนิยมจากคนดูมากขึ้นเรื่อย ๆ อีกทั้งยังเรียกเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดว่าเพลงลูกทุ่งตามชื่อรายการนั้นมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเพลงลูกทุ่งนี้ได้เข้ามาแทนที่เพลงพื้นบ้านต่าง ๆ

จุดพลิกผันวงการเพลงลูกทุ่งอีกประการหนึ่งคือ ในวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2511 สุรพล สมบัติเจริญ หรือราชาเพลงลูกทุ่งไทยในสมัยนั้นเสียชีวิตจากการถูกยิง โดยการตายของสุรพลครั้งนี้ทำให้กระแสความนิยมเพลงลูกทุ่งขึ้นสูงสุด เพลงลูกทุ่งจึงไม่ได้เป็นที่นิยมเพียงแค่ชาวชนบทอีกต่อไป เพราะคนกรุงเองก็หันมานิยมเพลงลูกทุ่งกันด้วย

เมื่อเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายเป็นวงกว้าง ส่งผลให้การแข่งขันระหว่างวงดนตรีลูกทุ่งเกิดขึ้นอย่างมากมายในช่วงปี พ.ศ. 2513-2515 ทำให้แต่ละวงต้องคิดหาวิธีการดึงดูดคนดูด้วยการพัฒนานักเต้นประจำวงขึ้นมา หรือที่เรียกกันว่า “หางเครื่อง” ที่จะออกท่าเต้นอย่างพร้อมเพรียงกันและแต่งกายด้วยชุดที่หรูหรา ซึ่งต้องใช้ทุนอย่างมหาศาลเพื่อเรียกร้องความสนใจจากคนดู และการใช้หางเครื่องได้กลายเป็นธรรมเนียมของเพลงลูกทุ่งมาจนถึงปัจจุบัน (ศิริพร กรอบทอง, 2547)

สำหรับภาพยนตร์ ได้มีเหตุการณ์ไม่คาดฝันเกิดขึ้นคือการเสียชีวิตของพระเอกยอดนิยม มิตร ชัยบัญชา ซึ่งหล่นลงมาจากการห้อยโหนบันไดเชือกเฮลิคอปเตอร์ขณะเข้าฉากถ่ายทำเรื่อง “อินทรีทอง” ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันในวงการภาพยนตร์ไทย เพราะมิตร ชัยบัญชา ได้กลายเป็นเงื่อนไขสุดท้ายที่ทำให้การสร้างภาพยนตร์ไทย 16 มิลลิเมตรแบบพากย์ที่รุ่งเรืองมากว่า 20 ปีต้องสิ้นสุดลง เนื่องจากภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตรส่วนใหญ่ที่สร้างค้างอยู่ได้ให้มิตร ชัยบัญชา แสดงเป็นพระเอก ภาพยนตร์เหล่านี้จึงต้องเลิกสร้างไปโดยปริยาย หลังจากนั้นผู้สร้างภาพยนตร์จึงค่อย ๆ หันไปสร้างภาพยนตร์ไทยมาตรฐาน 35 มิลลิเมตรเสียงในฟิล์มแทน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 ก็ไม่มีใครสร้างภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตรอีกเลย

นอกจากนี้ ยังได้เกิดผู้สร้างภาพยนตร์ที่มีแนวคิดแบบหัวก้าวหน้าที่จะยกระดับคุณค่าทางศิลปะภาพยนตร์ไทยด้วยการเสนอสิ่งใหม่ ๆ เข้าสู่วงการ เปี๊ยก โปสเตอร์เป็นผู้นำในกลุ่มนี้ ได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง “ดวง” (2514) และ “ชู้” (2515) โดยเฉพาะเรื่องหลังนี้รับการยกย่องจากนักวิจารณ์ว่ามีความห้าวหาญในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ (โดม สุขวงศ์, 2533, น. 41-42)

ทางด้านของเพลงลูกกรุง เมื่อเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงสุนทราภรณ์ ได้เกษียณราชการในปี พ.ศ. 2515 วงดนตรีสุนทราภรณ์จึงเริ่มเสื่อมความนิยมลง นักร้องเพลงลูกกรุงในช่วงนี้จึงนิยมร้องเพลงอัดแผ่นเสียงควบคู่ไปกับการเป็นนักร้องตามไนท์คลับและบาร์ต่าง ๆ อันเป็นผลมาจากการที่ฝ่ายสัมพันธมิตร (อเมริกัน) ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง โดยสถานเริงรมย์เหล่านี้ได้เป็นแหล่งพักผ่อนของทหารอเมริกัน ส่งผลให้ธุรกิจบันเทิงและธุรกิจทางเพศเติบโตอย่างรวดเร็ว

ในปี พ.ศ. 2516 ประเทศไทยต้องประสบความผันผวนทางการเมืองครั้งยิ่งใหญ่จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งหลังจากเกิดเหตุการณ์นี้จัดเป็นช่วง “ประชาธิปไตยเบ่งบาน” ที่นิสิต นักศึกษาและประชาชนเข้ามามีบทบาททางการเมืองในช่วงนั้นมาก โดยสิ่งที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงทั่วไปคือได้เกิดขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิและความเสมอภาคของสตรีขึ้น นอกจากนี้สหประชาชาติยังประกาศปีสตรีสากลเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2518

เหตุการณ์ดังกล่าวได้ส่งผลต่อวิวัฒนาการของมหรสพหญิงเป็นอย่างมาก ที่เด่นชัดที่สุดคือเพลงสตริงที่เรียกว่าเพลง “เพื่อชีวิต” ที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับชีวิตที่ได้รับการกดขี่ไม่มีสิทธิเสรีภาพ ไม่ได้รับความเป็นธรรม จึงได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างมาก โดยเฉพาะในหมู่นักศึกษาและกรรมกรทั่วไป โดยวงคาราวาน ซึ่งนำโดยสุรชัย จันทิมาธร ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการเรียกร้องความเป็นธรรม

สำหรับทางด้านภาพยนตร์ หลังจากที่เรื่อง “ชู้” ประสบความสำเร็จ หลังจากนั้นได้เกิดภาพยนตร์แนวเรื่องเดียวกันตามมาอีกหลายเรื่อง เช่น “ตลาดพรหมจารี” (2516) ของสักกะ จารุจินดา “เขาชื่อกานต์” (2516) ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นต้น

ต่อมาในปี พ.ศ. 2519 ละครโทรทัศน์ได้พัฒนาเทคนิคการใช้เทปโทรทัศน์ให้ดีขึ้น และสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 4 ได้เปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 ด้วยเหตุผลการเปลี่ยนแปลงระบบออกอากาศที่เปลี่ยนมาใช้ระบบภาพสีและเปลี่ยนช่องสัญญาณมาออกอากาศทางคลื่นความถี่ช่อง 9 จนในที่สุดคณะรัฐมนตรีได้มีมติเมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2520 ให้ยกเลิกบริษัทไทยโทรทัศน์ จำกัดและจัดตั้งองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (อ.ส.ม.ท.) ขึ้นดำเนินการแทน (ชัยนันต์ สันติวาสะ, 2546, น. 20) และมีการจัดละครโทรทัศน์มากกว่าช่องอื่น ๆ คือมีการจัด

ละครเรื่องยาวแสดงติดต่อกันตั้งแต่วันจันทร์ถึงวันศุกร์แบบ T.V. serial หรือ Soap operas ซึ่งเป็นละครตลาดที่คนดูชอบ เรื่องที่มีชื่อเสียงมากได้แก่ ทัดดาวบุษยา รักประกาสิตและสกาวเดือน

จากวิวัฒนาการของมหรสพหญิงในยุคสื่อพัฒนาที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ สะท้อนให้เห็นถึงปรากฏการณ์ที่นายทุนและคนดูได้มีส่วนอย่างมากในการกำหนดความเป็นหญิงของนางมหรสพให้สอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป ภายใต้ความสมจริงของสื่อทั้งภาพและเสียง ตลอดไปจนถึงบทบาททางการแสดงของนางมหรสพที่แทบจะดูเป็นเนื้อเดียวกันกับชีวิตจริง

เมื่อผู้คนต่างก็ดูมหรสพจากสื่อต่าง ๆ โดยเฉพาะวิทยุ และโทรทัศน์ ซึ่งจัดเป็นมหรสพที่เข้าถึงทุกครัวเรือน และโรงภาพยนตร์กับเวทีคอนเสิร์ต ได้กลายเป็นมหรสพข้างนอกที่ได้รับความนิยมแทนที่ละครเวทีประเภทต่าง ๆ ที่มีมาตั้งแต่อดีต ทำให้คนดูมีความใกล้ชิดกับมหรสพมากขึ้น เพราะมีให้ดูทั้งในบ้านและนอกบ้าน เส้นกั้นระหว่าง “โลกมายา” กับ “โลกแห่งความเป็นจริง” จึงค่อย ๆ บางลงในยุคนี้

การปรนนิบัติสาธารณะของนางมหรสพจะเน้นการให้ความบันเทิงที่ตอบสนองทางด้านจินตนาการทางสายตาและทางหูมากกว่าเซ็กซ์และการเมืองอย่างในยุคศักดินา ดังนั้น มหรสพหญิงในช่วงนี้ได้มีแตกต่างจากยุคศักดินาตรงที่ เป็นความบันเทิงที่ถูกแยกออกจากเรื่องการตอบสนองทางเพศ หากผู้ชายต้องการดูมหรสพไปพร้อม ๆ กับการตอบสนองทางเพศจะต้องไปหาความสุขตามสถานบันเทิงต่าง ๆ

อย่างไรก็ตาม อัตลักษณ์และวิถีชีวิตของนางมหรสพได้เปลี่ยนไป ทั้งยังถูกสังคมจับจ้องมากขึ้นทั้งในบทบาทการแสดงและในเรื่องส่วนตัว ซึ่งจะกล่าวต่อไป

2. ภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพโดยรวมจากการแสดงมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ ในยุคสื่อพัฒนา

จากปัจจัยทางความก้าวหน้าของเทคโนโลยี การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจและการเข้ามาของวัฒนธรรมอเมริกันดังกล่าว ได้ส่งผลต่อภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพจากการแสดงมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ โดยปรากฏการณ์ที่โดดเด่นในยุคนี้คือ กำเนิดดาวยั่วและนางเอกเซ็กซี่ในภาพยนตร์, กำเนิดนักร้องลูกทุ่งหญิง และนักร้องลูกกรุงและนักร้องเพลงสตริงหญิงกับสถานบันเทิง

2.1 กำเนิดดาวยั่วและนางเอกเซ็กซี่ในภาพยนตร์

รูปแบบของมหรสพใหม่ที่ขยายตัวแผ่กว้างเข้าถึงคนดูทุกระดับชั้นมากที่สุดในช่วง พ.ศ. 2500 คือ “ภาพยนตร์” ได้มีการแบ่งตลาดการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ออกเป็นสายตามภูมิภาค

และเกิดระบบทุ่มโฆษณาแข่งขันกัน ด้วยปัจจัยดังกล่าวได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ของนางมหรสพ ที่เด่นชัดที่สุดคือ “ภาพลักษณ์ของดาวยั่วและนางเอกเซ็กซี่ในภาพยนตร์”

สืบเนื่องจากในสังคมตะวันตก ยุคสื่อพัฒนานี้ตรงกับช่วงคริสศตวรรษที่ 60 ปลาย ๆ-70 จัดว่าเป็นช่วงที่พลังของขบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีกำลังพัฒนาถึงขีดสุดในกลุ่มยุโรปตะวันตกและในสหรัฐอเมริกา ไม่ใช่เฉพาะในหมู่ปัญญาชนเท่านั้น แต่รวมไปถึงสังคมในวงกว้างอีกด้วย ทั้งนี้กระแสความรุนแรงทางการเมืองที่ประกอบด้วยแรงกดดันที่เป็นประสบการณ์ส่วนตัว ได้ส่งผลให้ปัญญาชนและนักกิจกรรมทางการเมืองสนใจที่จะเสนอปัญหาความไม่เท่าเทียมกันและสถานะของผู้หญิงในสังคมที่ชายเป็นใหญ่โดยผ่านทางสื่อภาพยนตร์ ทั้งในรูปแบบที่เป็นตัวหนังสารคดี หนังอิสระและหนังบันเทิง (สุบงกช ชลิตเรืองกุล, 2535, น. 16) แม้แต่ในฮอลลีวู้ดเองก็ได้ผลิตหนัง “ผู้หญิง” ทั้งในรูปแบบของการเชิดชูสิทธิสตรีและสะท้อนปัญหากดขี่ทางเพศในรูปแบบต่าง ๆ

ในอีกมุมหนึ่งยังมีเนื้อหาท้าทายกรอบศีลธรรม เซ็กซ์ และความรุนแรง แต่แนวคิดที่ใช้เรื่องเพศแสดงเสรีภาพนั้นไม่ได้เกิดขึ้นแต่เฉพาะในอเมริกา มันได้ขยายไปยังประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก

โดยในสหรัฐอเมริกา “ฉากกามารมณ์” ถูกนำมาใช้ให้เป็นเสมือนเครื่องหมายของการแสดงเสรีภาพของคนตั้งแต่ในยุค 60 ตอนปลาย สาเหตุส่วนหนึ่งมาจากการเข้าร่วมสงครามเวียดนามของสหรัฐในช่วงต้นทศวรรษที่ 60 ทำให้มีคนหนุ่มสาวสูญหายไปในสงครามเป็นจำนวนมาก จนเกิดการตั้งคำถามกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ทำให้เกิดปรากฏการณ์ต่อต้านขนบและความคิดเก่าที่มีอยู่ในสังคม (สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ, 2545, น. 40)

อิทธิพลดังกล่าว เมื่อมีภาพยนตร์จากต่างประเทศที่ใช้ฉากกามารมณ์เป็นเครื่องมือในการเรียกร้องความสนใจจากคนดูในประเทศไทยได้สำเร็จ โดยเฉพาะภาพยนตร์จีน จนมีกระแสว่าภาพยนตร์ที่ทำเงินจะต้องมีบทโป๊เปลือยของผู้หญิงรวมอยู่ด้วยได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงของภาพยนตร์ไทยและภาพลักษณ์ของนางมหรสพ คือ การเข้ามาของ “ดาวยั่วในภาพยนตร์” ซึ่งคุณสมบัติของนักแสดงเหล่านี้นอกจากจะต้องสวยแล้ว จะต้องใจกล้าในการเล่นบทโป๊ถึงเปลือย และนักแสดงกลุ่มนี้จะปรากฏในหนังไทยเกือบทุกเรื่องในยุคสื่อพัฒนา โดยเรื่องแรกคือเรื่อง “รักริษยา” ออกฉายใน พ.ศ. 2501 และดาวยั่วคนแรกคือ “พงษ์ลดา พิมลพรรณ” และหลังจากนั้นก็มีตามมาอีกหลายคน เช่น ปรียา รุ่งเรือง, มาลาริน บุนนาค, โขมพัสตร์ อรรถยา เป็นต้น

เมื่อมีปรากฏการณ์ภาพลักษณ์ของดาวยั่วเกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทย ปรากฏการณ์ที่ตามมาติด ๆ คือภาพลักษณ์ของ “นางเอกเซ็กซี่” ซึ่งอาจเกิดจากปัจจัยสำคัญ 2 ประการคือ เริ่มเกิดการเรียกร้องสิทธิสตรีไทยเพื่อส่วนรวมในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งมาจากกลุ่มชนชั้นกลาง และมีความเด่นชัดขึ้นในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ได้เกิดกระแส

เรียกร้องให้รัฐบาลหันมาสนใจผู้หญิงด้อยโอกาสและความเสมอภาคในรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2517 จากประชาชนทั้งประเทศ

อีกปัจจัยหนึ่งคือ ได้มีคนรุ่นใหม่ที่สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยก้าวเข้ามาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์รวมถึงผู้กำกับการแสดงเช่น ยุทธนา มุกดาสนิท, ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ (ศุภักษร), วีระประวัติ วงศ์พัวพันธ์, เพิ่มพล เชยอรุณ เป็นต้น

ทั้ง 2 ปัจจัยดังกล่าวอาจจะส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพ โดยเฉพาะนักแสดงในกลุ่ม “นางเอก” ที่มีภาพตัวแทนที่ดูเป็นตัวตน มีเลือดมีเนื้อเหมือนผู้หญิงจริง ๆ มากกว่าในยุครัฐนิยมที่มีลักษณะแบนเรียบ (flat) ซึ่งจัดเป็น “ความเป็นหญิง” ที่แสดงออกถึงความเป็นมนุษย์มากขึ้น โดยภาพยนตร์ที่จัดว่าเป็นจุดเปลี่ยนของภาพลักษณ์นางเอกและสร้างความฮือฮามากที่สุดคือเรื่อง “สาวขบเผาะ” นางเอกของเรื่องคือ “ผึ้ง สุวรรณแพทย์” ออกฉายใน พ.ศ. 2515 จัดเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่นางเอกจะต้องเปลือยทั้งเรื่อง

ดังนั้น ภาพของความเป็นหญิงที่ไม่เคยได้รับบทนางเอกมาก่อนอย่างภาพของ “โสเภณี” และ “เมียน้อย” ก็สามารถขึ้นมาเป็นนางเอกได้อย่างไม่ต้องสงสัย อย่างภาพยนตร์เรื่อง “เทพธิดาโรงแรม” (วิยะดา อุมารินทร์ เป็นนางเอก) กำกับการแสดงโดย ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล สามารถทำรายได้อย่างถล่มทลายพร้อมด้วยคำชมจากนักวิจารณ์ในหน้าข่าวบันเทิงว่า “เป็นหนังที่น่าสนใจและเป็นก้าวใหม่ของวงการหนังไทย” (สลิตตา ทรัพย์ภิญโญ, 2545, น. 42)

การตอบสนองจินตนาการทางเพศผ่านทางสายตาและทางหูของดาวยั่วและนางเอกเซ็กซี่ในยุคสื่อพัฒนานี้ นับว่าได้รับการปลดปล่อยจากพื้นที่ส่วนตัวออกสู่สาธารณะมากขึ้น ซึ่งในยุคก่อนหน้านี้ (ยุครัฐนิยม) ภาพยนตร์เรื่อง “หลงทาง” ที่มีฉากเลิฟซีนเป็นเรื่องแรก อันเป็นการเริ่มฉายภาพของดาวยั่ว ได้สร้างความสับสนทางวัฒนธรรมของคน 2 กลุ่มระหว่างคนหัวเก่าที่มองเรื่องเพศเป็นเรื่องบัดสีบัดเถลิง กับคนหัวสมัยใหม่ที่มองว่าฉากกามารมณ์มีส่วนทำให้ภาพยนตร์ออกมาสมจริง

แต่สำหรับยุคสื่อพัฒนาความขัดแย้งดังกล่าวได้หายไปด้วยปัจจัยการขยายตัวทางสิทธิเสรีภาพของสังคมและการกำเนิดของผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ อย่างไรก็ตามวัตถุประสงค์สำคัญของการสร้างภาพยนตร์ในยุคนี้คือ “เงินตรา” ทั้ง 2 ปัจจัยดังกล่าวได้ผลักดันให้ผู้สร้าง (ซึ่งล้วนเป็นผู้ชาย) เกิดการใช้ร่างกายของผู้หญิงให้เป็นวัตถุแห่งความบริสุทธิ์ (Object of virtue) ที่น่าค้นหาและวัตถุทางเพศ (Sex object) เพื่อกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็นของคนดู จนกลายเป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนถึงการเสพย์ติดทางเพศ (sex addiction) ของสังคมไทยในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี

2.2 กำเนิดนักร้องลูกทุ่งหญิง

ช่วงหลัง พ.ศ. 2500 ความเป็นชนชั้นได้ทลายลง ซึ่งเกิดขึ้นในระยะที่มีการถ่ายเททางวัฒนธรรมระหว่างเมืองเข้าสู่ชนบท พร้อม ๆ กับระบบทุนนิยมที่เข้าไปในชนบท ขณะเดียวกันชาวชนบทได้หลั่งไหลเข้ามาเป็นแรงงานในเมืองเพื่อต้องการหาโอกาสชีวิตที่ดีกว่า จึงจัดว่าเป็นการนำวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าสู่เมือง

สำหรับผู้หญิง เนื้อเพลงมักจะสะท้อนเกี่ยวกับชีวิตของผู้หญิงชนบทที่เข้ามาทำงานในเมืองกรุง แต่บทเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพได้ชัดเจนที่สุด คือ บทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอาชีพนักร้อง ซึ่งเป็นอาชีพหนึ่งที่สาวชนบทใฝ่ฝัน หากประสบความสำเร็จในเมืองกรุง หนุ่มบ้านนาก็จะตัดพ้อว่าอย่าลืมแฟน แต่หนทางสำเร็จในวงการเพลงของผู้หญิงชนบทเหล่านี้จะมีอุปสรรคมากมาย นักร้องสาวบางคนต้องยอมสูญเสียพรหมจรรย์เพื่อแลกกับการได้อัดเสียงลงแผ่น ดังในเพลง “ลาแล้วราชบุรี” ของ ส. ลือเนตร ว่า “. . .เพื่อนมันบอกข่าวมาว่า เดี๋ยวนี้หนาเจ้าเป็นดารานักร้องเสียงดี อยู่ในสังกัดสัญญาผูกมัดมากมี ต้องเสียพรหมจารีย์ก่อนที่จะได้อัดแผ่น. . .” (จินตนา ดำรงค์เลิศ, 2533, น. 260)

ในอีกกรณีหนึ่งคือ การตกเป็นเหยื่อกามารมณ์ของผู้จัดการวงดนตรีหรือหัวหน้าวงดนตรี โดยบุคคลเหล่านี้หลอกลวงว่าจะปั้นเธอให้เป็นนักร้องที่โด่งดังต่อไป ดังที่ปรากฏในเพลง “น้ำตาสาวบ้านนอก” ของ ชลธี ธารทองว่า “. . .พ่อขา. . .นี่น้ำตาหางเครื่องรินไหล พ่อจะรู้หรือไม่ลูกพ่อหมองไหม้ดังไฟผลาญ โอ้นรกในกรุงผู้ชายล้วนเสือสิงห์มากหลายหมายขย้ำฮุบเหยื่อ เหลือกำลังฝืนสู้หมู่มาร ตกเข้าอุ้งเล็บเป็นเมียผู้จัดการ ทรมานคิดถึงบ้านของตัว. . .” (จินตนา ดำรงค์เลิศ, 2533, น. 261)

ทั้ง 2 บทเพลงดังกล่าวได้สะท้อนถึงการแสดงออกในลักษณะของการล่อลวงจากผู้ชายที่เป็นเจ้าของสังกัดคณะหรือผู้จัดการวงโดยที่ฝ่ายหญิงไม่เต็มใจ โดยที่ผู้ชายไม่จำเป็นต้องรับผิดชอบความผิดในโทษฐานกระทำผิดบรรทัดฐานทางสังคมเท่าผู้หญิง ซึ่งส่งผลให้ผู้หญิงอย่างนางมหรสพถูกจับจ้องในฐานะที่เป็นวัตถุแห่งความบริสุทธิ์ (Object of virtue) ที่น่าค้นหาและลิ้มลองอย่างเห็นได้ชัด

ปรากฏการณ์ดังกล่าวจัดเป็นการแสดงออกถึงการกดขี่ข่มเหงทางเพศวิถีจากผู้ชายที่มีอำนาจในการครอบครอง ซึ่งหากเปรียบเทียบกับในยุคศักดินา ผู้ครอบครองอาจจะเป็นเจ้าชีวิตหรือเป็นเจ้านายที่มีอำนาจเบ็ดเสร็จ นางมหรสพจะไม่มีอำนาจต่อรองใด ๆ ทั้งสิ้นจากการถูกครอบครอง แต่ในยุคสื่อพัฒนานางมหรสพมีอำนาจต่อรองและมีสิทธิเลือกมากขึ้น หากผู้ชายต้องการครองครองโดยที่เธอไม่เต็มใจ ก็อาจจะต้องหาช่องทางในการล่อลวง และเอารัดเอาเปรียบจากการที่ผู้หญิงถูกทวิมาตรฐานทางเพศภาวะเรื่องการรักษาพรหมจรรย์ เพราะเมื่อเธอเสียพรหมจรรย์ไป

แล้ว เธอจะถูกผูกขาดและกลายเป็นทาสรองรับอารมณ์ของผู้ชายคนนั้น ๆ ไปตลอดชีวิต ซึ่งมีลักษณะไม่ต่างจากเหล่าบรรดาข้ารองบาทหรือผู้หญิงทาสในสมัยศักดินา เพียงแต่รูปแบบการกดขี่เปลี่ยนไปเท่านั้น

2.3 นักร้องลูกกรุงและนักร้องเพลงสตริงหญิงกับสถานบันเทิง

ในช่วง พ.ศ. 2515 เป็นต้นมา จัดเป็นยุคที่นักร้องเพลงลูกกรุงนิยมร้องเพลงอัดแผ่นเสียงและยังมีอาชีพเป็นนักร้องตามไนท์คลับและบาร์ต่าง ๆ โดยมีนักร้องหญิงที่มีชื่อเสียงจากวงสุนทราภรณ์ผันตนเองไปเป็นนักร้องตามไนท์คลับและบาร์เหล่านั้น เพราะรายได้ดีกว่า เช่น ดาวใจ ไพจิตร, รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส, โฉมฉาย อรุณฉาน, บุษยา รังสี เป็นต้น และยังมีนักร้องเพลงสตริงหญิงที่มีชื่อเสียง เช่น ฉันทนา กิติยพันธ์ สุดา ชื่นบาน เป็นต้น โดยจะขับร้องเพลงสากลเป็นหลักตามอิทธิพลของวัฒนธรรมอเมริกัน

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยมองว่า การตอบสนองทางเพศของนางมหรสพ “ส่วนหนึ่ง” ได้ถูกแยกออกจากพื้นที่การตอบสนองโลกียสุขทางสายตาและทางหูในกระแสหลัก (ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์) ไปอยู่ในพื้นที่ของสถานบันเทิง

ไนท์คลับและบาร์ต่าง ๆ เหล่านี้ ก็คือสถานที่หาความสำราญทางโลกียสุขทั้งทางกาย (รูป รส กลิ่น เสียง) ทางจินตนาการเพ้อฝัน และทางเพศของผู้ชายที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจ เนื่องจากสถานที่เหล่านี้มักเต็มไปด้วยนักร้อง นักเต้น และโสเภณี โดยนักร้องและนักเต้นหญิงเหล่านี้จะแตกต่างจากโสเภณีตรงที่สามารถเลือกและต่อรองในการขายบริการให้แก่แขกผู้ชายได้ โดยเฉพาะนักร้องดัง ๆ ผู้ชายจะต้องมีฐานะร่ำรวยจึงจะสามารถเข้าถึงตัวเธอได้ เช่น นักร้องหญิงที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่ง ได้ตกเป็นภรรยาคนที่ 2 ของชายผู้มีอำนาจทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจผู้หนึ่ง เป็นต้น

แม้ว่ามหรสพหญิงในยุคสื่อพัฒนานี้ ต่างก็ได้รับรูปแบบการแสดงที่อาศัยเทคนิควิทยาการจากวัฒนธรรมตะวันตก แต่ในขณะเดียวกัน ภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพที่ปรากฏในมหรสพหญิงเหล่านี้ได้นำเอาแนวคิดและอุดมการณ์แบบไทย ๆ มาผสม เพราะมีความสัมพันธ์กับผู้ชมเชิงโครงสร้าง และโครงสร้างดังกล่าวคือโครงสร้างสังคมแบบชายเป็นใหญ่นั่นเอง ภาพตัวแทนต่าง ๆ ที่ปรากฏจึงยังคงสะท้อนถึงความเป็นผู้ถูกจับจ้องและถูกกระทำของผู้หญิงในฐานะผู้แสดง

3. หลักการและข้อปฏิบัติของนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา

3.1 หลักการแสดงมหรสพประเภทต่าง ๆ

หลักการแสดงของนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา มีความแตกต่างจากในยุครัฐนิยมอยู่ประการหนึ่งคือ มหรสพชนิดหนึ่งจะเน้นให้นางมหรสพมีความสามารถเฉพาะทาง นั่นคือ “ภาพยนตร์” ทั้งนี้เพราะเป็นยุคเฟื่องฟูถึงขีดสุดของภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตร บทบาทต่าง ๆ ที่นางมหรสพแสดงออกไปบนจอเงินเหล่านั้นจะติดตัวนางมหรสพไปตลอด ดังในปรากฏการณ์ต่าง ๆ เช่น การจับคู่ให้แก่ดาราคู่ขวัญอย่างมิตร-เพชรา สมบัติ-อรัญญา ดาราภาพยนตร์ดัง ๆ จะมีผลงานหลายสิบเรื่องไปจนถึงเป็นร้อย ๆ เรื่อง ดาวยั่วไม่สามารถขึ้นมาเป็นนางเอกได้ นักร้องลูกทุ่งอย่าง บุปผา สายชล ได้ผันตนเองไปแสดงภาพยนตร์แล้วไม่สามารถกลับมาประสบความสำเร็จในวงการเพลงลูกทุ่งได้อีก (“นักร้องไทย,” 2551) และดาราภาพยนตร์สมัยนั้นหากไปแสดงละครโทรทัศน์จะถือว่าตกอันดับหรือเป็นการลดระดับตนเอง (มยุรา เศวตศิลา, 2543, น. 44) เป็นต้น

สำหรับหลักการแสดงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เน้นความสมจริงเหมือนในยุคก่อน รวมทั้งละครวิทยุเองก็มีการพัฒนาให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงความสมจริงในจินตนาการมากขึ้น จากการเล่าเรื่องแบบนิทานด้วยการบรรยายและการพรรณนา เปลี่ยนมาเป็นการใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องแทน ทำให้ผู้ฟังมีความรู้สึกร่วมกับตัวละครและเนื้อเรื่องโดยไม่ถูกขัดอารมณ์จากการบรรยาย

บทบาทของนางมหรสพที่เข้ามาใหม่ในยุคนี้คือดาวยั่ว อันเป็นที่จับจ้องและเป็นตัวชูโรงที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ไทยสมัยนั้น นางมหรสพจะต้องมีความใจกล้าเป็นพิเศษมากกว่าผู้หญิงอื่นทั่วไป ดังที่ สมบัติ เมทะนี (NaMe, 2550) กล่าวว่า “. . .ดาวยั่วเขาต้องเล่นสมจริง เล่นให้สมบทบาท ต้องมากอดมาจูบ เอาลิ้นเข้ามา เมื่อเขาเล่นสมจริงเราก็ต้องสมจริงด้วย คือถ้าเล่นไม่สมจริงไม่มีทางดัง อย่างชฎาพร วชิรปราณี เขาสวยด้วย เล่นเก่ง เขาก็ดังมาก ดาวยั่วต้องกล้าที่จะเปลื้องผ้า จูบจริง เล่นให้สมบทบาท. . .”

แสดงให้เห็นว่าบทบาทของดาวยั่ว เป็นการแสดงออกถึงการเปลี่ยนแปลงทางทัศนคติของสังคมต่อเพศวิถีจากอนุรักษ์นิยมไปสู่เสรีนิยม ดาวยั่วกลับเปรียบเสมือนเป็นโสเภณีทางสายตา (visual whore) อันเป็นบทบาทอย่างหนึ่งของนางมหรสพที่แสดงออกอย่างตรงกันข้ามกับกรอบของ “ผู้หญิงที่ดี” แต่สังคมกลับคาดหวังให้พวกเธอแสดง ให้พวกเธอเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object) ที่กระตุ้นความกำหนัดของผู้ชายโดยตรง

ส่วนเพลงลูกกรุง เพลงสตริงและเพลงลูกทุ่งต้องการความสามารถเฉพาะทางที่แตกต่างกันในเรื่องของ “ลีลา” และเน้นที่คุณภาพของเสียงมากกว่ารูปร่างหน้าตา นักร้องหญิงในยุคนี้จึงจัดเป็นวัตถุแห่งเสน่ห์อันลี้ลับ (Object of charm) อย่างชัดเจน แตกต่างจากในปัจจุบันที่นักแสดง

กับนักร้องเพลงสตริงเน้นที่หน้าตาเป็นหลัก คุณภาพของการแสดงและเสียงเป็นรอง ซึ่งจะกล่าวต่อไปในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

ดังนั้นในยุคสื่อพัฒนา ความนิยมชมชอบจากคนดูเป็นปัจจัยในการกำหนดที่สำคัญที่สุด นางมหรสพในยุคนี้จึงจัดเป็นบุคคลของสาธารณะอย่างเต็มตัว ไม่ใช่เป็นบุคคลของรัฐบาลเหมือนอย่างในยุครัฐนิยม นางมหรสพจึงต้องปรนนิบัติสาธารณะด้วยการตอบสนองจินตนาการคนดูทั้งทางสายตาและทางหูโดยอาศัยฝีมือการแสดงเป็นหลักทั้งในเรื่อง บทบาท ลีลา และเสียงดีรองลงมาคือเรื่องรูปร่างหน้าตา ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3.2 **ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ**

ความเป็นหญิงยุคใหม่ของผู้หญิงไทยทั่วไปในยุคสื่อพัฒนานี้ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา เนื่องจากอิทธิพลการเรียกร้องความเสมอภาคจากสังคมตะวันตก โดยข้อเรียกร้องของสตรีไทยคือ “การที่มักจะอ้างกันว่า “ชายเป็นช้างเท้าหน้า หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” นั้น หญิงไทยเชื่อว่าช้างเท้าหน้าและเท้าหลังนั้นจะต้องเจริญเติบโตพัฒนาไปพร้อม ๆ กัน ช้างจึงจะเดินไปได้อย่างดี เปรียบเสมือนหญิงไทยถ้าไม่ได้รับการศึกษา ไม่ได้รับการดูแลสุขภาพอนามัยให้แข็งแรง ไม่มีการเจริญเติบโตทางสมอง และยอมรับรู้ความเปลี่ยนแปลงในสังคมเพียงพอ แทนที่จะเดินเคียงคู่ไปกับชายได้กลับจะต้องเป็นภาระถ่วงความเจริญของชาย ดังนั้น ถ้าแม้จะยังยืนยันให้หญิงไทยเป็นเพียงภรรยาและมารดาดังที่เคยเชื่อกันมาก็ตาม ก็จำเป็นที่จะต้องพัฒนาหญิงให้เป็นภรรยาและมารดาที่ดี มิฉะนั้นเมื่อหญิงซึ่งรวมกันเป็นประชากรกว่าครึ่งประเทศไม่สามารถเป็นพลังได้แล้ว ประเทศก็ย่อมจะไม่เจริญ และถ้าหญิงไทยไม่มีคุณลักษณะที่อบรมกล่อมเกลานิสัยลูกหลานที่เกิดขึ้นมาได้อย่างถูกวิธีแล้ว ก็นับว่าเยาวชนสมัยต่อ ๆ ไปจะไม่ใช่เป็นพลังของชาติอีกเช่นกัน ด้วยเหตุนี้ สตรีไทยจึงต้องการได้รับความยกย่อง ต้องการโอกาสในการศึกษา การประกอบอาชีพ ตลอดจนการมีอำนาจตัดสินกิจการภายในครอบครัว และมีความเสมอาคทางการเมืองและกฎหมายเท่าเทียมกับชาย หญิงไทยไม่ต้องการถูกกดขี่หรือเหยียดหยามดังแต่ก่อน” (สภาสตรีแห่งชาติในพระบรมราชินูปถัมภ์, 2518, น. 210-211)

จะเห็นได้ว่า การเรียกร้องสิทธิสตรีในยุคนี้ยังยึดผู้หญิงให้ติดอยู่กับการเป็นแม่และเมียที่ดี โดยเพิ่มภาระงานนอกบ้านเข้ามาเป็นหญิงยุคใหม่ที่มีบทบาททางเพศแบบ “เปลก็ไกว ดาบก็แกว่ง” แม้ว่าจะมีการเรียกร้องให้ผู้หญิงมีสิทธิเสมอภาคกับผู้ชายในทุก ๆ ด้าน แต่ในขณะเดียวกันก็หมายถึงผู้หญิงต้องรับภาระหนักกว่าผู้ชายถึง 2 เท่า อันเป็นคุณสมบัติของผู้หญิงในอุดมคติของยุคนี้

สำหรับนางมหรสพ ได้มีหลายคนมาจากเวทีประกวด ซึ่งการประกวดนางงามก็คือการค้นหาผู้หญิงในอุดมคติที่มีลักษณะ “เรียบร้อยเป็นสง่าในท่าที ชวนให้นิยมและเกรงขาม มีความเชื่อมั่นและเป็นตัวของตัวเอง สามารถพึ่งตนเองได้โดยไม่จำเป็นต้องขอความช่วยเหลือจากผู้อื่น และในขณะเดียวกันจะต้องรักษาลักษณะของหญิงงามคือความอ่อนหวาน” (สภาสตรีแห่งชาติในพระบรมราชินูปถัมภ์, 2518, น. 215-216) ซึ่งสอดคล้องกับข้อเรียกร้องข้างต้นที่คุณสมบัติเหล่านี้จะนำไปสู่การพัฒนาผู้หญิงให้เป็นภรรยาและมารดาที่ดี

ยกตัวอย่างเช่น อรัญญา นามวงศ์ ได้ตำแหน่งรองอันดับหนึ่งจากการประกวดนางสาวไทยปี พ.ศ. 2508 โดยในปีนั้น อาภัสรา หงษ์สกุล ได้ตำแหน่งไป, เพชรา เชาวราษฎร์ ชนะเลิศการประกวดธิดาเมษาฮาวาย (จัดโดยสำนักงานสลากกินแบ่งรัฐบาล), สุภัค ลิขิตกุล เคยได้รับตำแหน่งรองอันดับหนึ่งมิสบางกอก, สุทิศา พัฒนุช ได้รับตำแหน่งรองอันดับหนึ่งจากการประกวดนางสาวไทยปี พ.ศ. 2509 โดยจีรนันท์ เศวตนันท์ ได้ตำแหน่งนางสาวไทย, นัยนา ชีวานันท์ ได้รับตำแหน่งธิดาชาวไร่กับมิสแฟซ่า, วันดี ศรีตรัง เคยเข้าประกวดนางงามตรังและนางงามทักษิณ, มาลาริน บุนนาค เป็นนางงามออด๊าซคนแรก (พ.ศ. 2512) เป็นต้น

ทั้งนี้ คุณสมบัติความเป็นหญิงที่พึงประสงค์ของนางมหรสพดังกล่าวได้เกิดขึ้นภายใต้เบ้าหลอมต่าง ๆ ที่ขัดเกลามาตั้งแต่เยาว์วัยหรือการขัดเกลาขั้นปฐมภูมิ (Primary socialization) โดยเบื้องหลังของการประกวดนางงามในทุกเวที จะต้องมีค่ายสังกัดหรือสปอนเซอร์สนับสนุน การประกวดนางงามจึงอาจเรียกได้ว่าเป็น “การครอบครองนางมหรสพรูปแบบใหม่” ด้วยอำนาจของนายทุนและสื่อเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจล้วน ๆ ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากในยุคศักดินาที่นิยมการครอบครองนางมหรสพแบบผูกขาดจากเจ้าชีวิตและเจ้าของคณะที่นิยมครอบครองนางมหรสพแบบผูกขาดด้วยการนำมาเป็นภรรยา โดยมีเป้าหมายเพื่อเสริมสร้างอำนาจบารมีและการสร้างรายได้ทางเศรษฐกิจ

3.2.1 ภูมิหลังของนางมหรสพสมัยใหม่และกระบวนการขัดเกลา

เบ้าหลอมที่ยังคงทนในทุกยุคทุกสมัยคือเบ้าหลอมของ “กุลสตรี” เห็นได้ชัดจากนางมหรสพที่มีฐานะปานกลางถึงมั่งคั่งร่ำรวย เช่น เพชรา เชาวราษฎร์ กล่าวถึงการขัดเกลาแบบกุลสตรีไทยของเธอว่า “พ่อแม่ดิฉันเลี้ยงลูกอย่างเคร่งครัดมาก ลูกสาวต้องเป็นกุลสตรี ต้องพูดเสียงเบา ๆ ห้ามเอะอะโวยวาย ต้องนั่งพับเพียบ เวลาเดินก็ต้องเขย่งปลายเท้า ห้ามเดินลงส้น เพราะบ้านเป็นพื้นไม้ . . .” (ชัยโรจน์, 2549)

พิศมัย วิไลศักดิ์ เป็นลูกกำพร้าตั้งแต่เด็ก ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยจำเรียงพุทธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์-ละคร พ.ศ. 2531 นำไปเลี้ยงดูในวังหลวง,

สุภัค ลิขิตกุล “มาจากครอบครัวที่มีระเบียบแบบแผน อยู่ในขนบธรรมเนียมประเพณีไทยอย่างแท้จริง ทำให้สุภัคกลายเป็นหญิงสาวที่ขี้อายอ่อนหวาน และเป็นคนว่านอนสอนง่าย. . .” (ชัยโรจน์, 2549)

สมสุข กัลย์จาฤก ได้มีเพ็ญ สินสุข (มารดา) เป็นผู้หญิงที่มีความเป็นกุลสตรีเต็มตัว มีฝีมือในการเย็บปักถักร้อย และได้นำความสามารถนี้ทำมาหากินนำเงินมาใช้จ่ายกันในครอบครัวที่มีกันอยู่สองคนแม่ลูก และยังแบ่งเงินไว้ส่วนหนึ่งเพื่อการศึกษาของบุตรสาว เป็นผู้หญิงที่สงบเสงี่ยมเรียบร้อย ไม่เคยมีปากเสียงกับใคร ดำเนินชีวิตอย่างราบเรียบ แบบอย่างเช่นนี้เองที่คุณสมสุข กัลย์จาฤก ได้รับและถือปฏิบัติตลอดมา (ขจีรัตน์ หินสุวรรณ, 2542, น. 51)

มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 13) กล่าวว่า

> ตั๊กเป็นเด็กที่ถูกเลี้ยงมาค่อนข้างจะโบราณ ไม่เคยมีวัยเด็กที่ได้เที่ยวเล่นซุกซนเหมือนเด็กอื่น ๆ เริ่มต้นที่คุณแม่ซึ่งถูกเลี้ยงมาแบบไทย ส่วนจะเรียกว่าผู้ดีหรือไม่นั้น อยู่ที่คนจะให้ความหมาย แต่ที่แน่ ๆ ผู้หญิงในบ้านเราต้องคลานเข่าถ้าจะเข้าหาผู้ใหญ่ ต้องมีกิริยามารยาทงดงาม ผู้หญิงต้องเป็นแม่บ้านแม่เรือนและต้อง. . .ต้อง. . .ต้อง. . .เพราะความที่ครอบครัวตั๊กเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวที่อยู่ร่วมชายคากับตระกูลบุนนาคที่เลี้ยงคุณแม่มา พอคุณแม่แต่งงานก็อยู่ในบ้านนั้นต่อมาอีก ตั๊กเลยโตที่นั่น. . .ที่บ้านหลังนั้น และได้รับการอบรมบ่มนิสัยให้รู้ซึ้งถึงคุณสมบัติของกุลสตรีมาโดยตลอด. . .

จากกรณีของมยุรา เศวตศิลา ที่กล่าวว่าครอบครัวของเธอเป็นส่วนร่วมชายคาเดียวกันกับตระกูลบุนนาค ทำให้เธอมีความเป็นกุลสตรีที่เรียบร้อย แต่ก็ยังมีนางมหรสพคนหนึ่งที่มาจากตระกูลนี้แต่เธอกลับเป็น “ดาวยั่ว” ของวงการบันเทิง นั่นคือ มาราลิน บุนนาค อย่างไรก็ตามเธอก็ยังมีจิตสำนึกของความเป็นกุลสตรีตามเบ้าหลอมเดิมที่ขัดเกลาเธอมา ดังที่เธอกล่าวว่า

> . . .ดิฉันเองก็มาจากครอบครัวที่พอใช้ได้มีฐานะ แต่ดิฉันเองก็แสดงภาพยนตร์อยู่ไม่นานค่ะไม่กี่ปีก็เฟดออกจากวงการไปเลย บางทีคนอาจมีความรู้สึกว่าออกเร็วเกินไป . . .แต่คิดว่าบางทีคนเรามันก็เต็ม มันอิ่ม เพราะภาพของเราในบทเซ็กซี่สตาร์ บางครั้งออกมาไม่สวยงามเท่าไหร่ แม้เราจะไม่ได้ทำก็ตาม เรามีคุณพ่อคุณแม่ เรายังอยู่กับคุณพ่อคุณแม่ คิดว่าเราเฟดตัวเองออกมาอยู่ตรงไหนแล้วสบายใจมากกว่าเราก็ทำ (“นางงามออด๊าชคนแรกปี พ.ศ. 2512-มาลาริน บุนนาค”, 2546)

การที่เธอเป็นดาวยั่วอยู่ในวงการได้ไม่นาน เนื่องจากในกระบวนการที่ร่างกายเปลี่ยนเป็นร่างอารยะ ทำให้เกิดจิตอารยะ (civilized mind) ตามไปด้วย เพื่อควบคุมร่างกายไม่ให้แสดงการกระทำตามแรงผลักดันตามธรรมชาติ เรื่องเซ็กซ์ของมนุษย์เองก็เป็นหนึ่งในการกระทำที่ต้อง

ควบคุม โดยเฉพาะผู้หญิง เมื่อดาวยั่วต้องเล่นบทบาทนี้ แม้จะเป็นการแสดงหรือภาพมายา ก็ยังต้องเกิดความละอายใจ

สำหรับนางมหรสพที่มีฐานะยากจน จะเกิดจากเบ้าหลอมแบบ “ผู้หญิงรากหญ้า” ที่มีบทบาททางเพศที่จะต้องรับผิดชอบทั้งงานบ้านและงานนอกบ้านตั้งแต่วัยเด็กก่อนที่จะเข้าสู่วงการบันเทิงอย่างเรียกได้ว่า “จากดินสู่ดาว” นางมหรสพกลุ่มที่สามารถเห็นปรากฏการณ์นี้ได้ชัดคือนักร้องลูกทุ่ง เช่น เรียม ดาราน้อย มีอาชีพหลักของครอบครัวคือทำสวน, บุปผา สายชล เล่นลิเกอยู่ในคณะสายพิณวัฒนาของครอบครัวมาตั้งแต่เด็ก, น้ำอ้อย พรวิเชียร มาจากครอบครัวชาวไร่ชาวนาที่มีฐานะทางครอบครัวไม่ค่อยดีนัก, ผ่องศรี วรนุช เริ่มทำงานกับละครเร่คณะคุณหนูโดยเป็นเด็กรับใช้ ก่อนที่จะได้ร้องเพลงสลับฉากจนเป็นนางเอกของคณะ เป็นต้น

และยังมีนางมหรสพกลุ่มอื่น ๆ อีก เช่น นัยนา ชีวานันท์ “มีฐานะทางบ้านที่จนมากมาก่อน เคยขายน้ำแข็งไสหน้าโรงเรียนแห่งหนึ่งในนครสวรรค์” (คนรักหนังไทยและนัยนา, 2543) วันดี ศรีตรัง “ไม่มีโอกาสได้เรียนหนังสือ เพราะฐานะไม่ดี พอโตเป็นสาวก็ออกมาเรียนตัดเย็บเสื้อผ้าที่ร้านแถวถนนวรคีรี” (คนเหลียน, 2550) รัชนี จันทรังษี (2534, น. 103) กล่าวว่า

> จากเด็กที่ไม่รู้ว่าพ่อแม่คือใคร เมื่อจำความได้ก็รู้ว่าตัวเองมาอยู่ในครอบครัวที่ฐานะปานกลางผู้ใจบุญที่ขอฉันมาเลี้ยง ตอนนั้นท่านไม่มีลูกผู้หญิง. . .ซึ่งจนบัดนี้ ฉันก็ยังหารู้ไม่ว่าพ่อแม่ฉันคือใคร ชีวิตฉันแสนจะลำเค็ญต้องทำงานบ้านทุกอย่างตั้งแต่ถูบ้าน ซักผ้า หาบน้ำจากคลองไปใส่ตุ่มให้ทุกคนในบ้านใช้ (สมัยนั้นยังไม่มีน้ำประปา) ความรักความอบอุ่นที่ได้ก็ดูจะน้อยเต็มที เพราะคุณแม่เกิดมีลูกผู้หญิงกับพ่อใหม่อีกคน ฉันจึงตกอยู่ในสภาพคนใช้ในบ้าน จะดีหน่อยก็ตรงที่ได้เรียนหนังสือเท่านั้น แต่ก็ต้องพยายามช่วยตนเองหาเงินเรียนเอง ตอนปิดเทอม ต้องไปเป็นลูกจ้างเขาห่อยาบ้าง ล้างขวดยาบ้าง. . .ตอนเย็น ๆ ต้องไปขายของอีก. . .

รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส “เด็กหญิงรุ่งฤดีเป็นเด็กเรียบร้อย มีเล่นซนบ้างนิดหน่อยตามประสาเด็ก แต่ว่าความจำเป็นในเงื่อนไขพิเศษของครอบครัวที่ขาดพ่อ คือต้องช่วยแม่ทำงาน (ขายขนม) ทำให้เด็กหญิงตัวน้อยต้องรู้จักรับผิดชอบแบ่งเวลาให้ถูก เล่นเป็นเล่น งานเป็นงาน. . .” (วราภรณ์ พวงไทย, 2537, น. 2) ดาวใจ ไพจิตร กล่าวว่า “พ่อยึดมั่นในคติต่าง ๆ เอาไว้พอแรงโดยเฉพาะคติของจีนที่ว่า “เรียนไปสูง ๆ จะมีประโยชน์อะไรถ้าไม่รู้จักทำมาค้าขาย” ดังนั้นพ่อจึงสอนให้ลูก ๆ ทุกคนซึ่งมีโอกาสเรียนน้อยลงให้รู้จักค้าขายมากขึ้น. . .น้ำตาลสด ไอติมหวานเย็น เราแข่งกันรับเขามาขาย กระทั่งโรตีสายไหมก็ขาย พ่อยังสอนนอกจากแข่งกันขาย เราต้องแข่งกันเก็บเงินด้วย ถือได้ว่าเป็นการสอนที่ถูกต้อง. . .” (รพีพร, 2529, น. 29)

สังเกตได้ว่า นางมหรสพในยุคนี้ไม่จำเป็นที่จะต้องมาจากตระกูลดีมีฐานะ เพราะคนที่มาจากตระกูลดีเหล่านั้นและคนทั่วไปจะได้รับการศึกษามากขึ้น และมักจะไม่เลือกที่จะเข้าวงการบันเทิงอันเนื่องมาจากอคติเรื่อง “เต้นกินรำกิน” ที่ยังคงอยู่ในบรรทัดฐานของสังคม (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 3.5 การควบคุมและการลงโทษจากสื่อและสังคม, น. 220)

ปัจจัยทางชนชั้น ชาติพันธุ์ เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของผู้หญิงจึงไม่สามารถเป็นปัจจัยในการกำหนดเส่นหาและความรัญจวนใจได้อีกต่อไป เพียงแค่นางมหรสพมีต้นทุนทางกายภาพและความสามารถทางการแสดงมหรสพที่ดี ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับเห็นแววว่าจะปั้นเธอให้เป็นดาราดังได้ด้วยการใช้จุดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นวัตถุดิบในการสร้างงานบันเทิงเพื่อดึงดูดความนิยมจากคนดู

ดังนั้น การศึกษา ชาติตระกูลและฐานะในชีวิตส่วนตัวของนางมหรสพจะไม่สำคัญเท่ากับจริตมารยาอันเปรียบเสมือนมนต์สะกดที่แฝงมากับฝีมือในการแสดง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างเช่น เพชรา เชาวราษฎร์ โดยกองบรรณาธิการ (2547) กล่าวว่า

> ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่หรือที่โดดเด่นของเพชราคือการแสดงที่เป็นไปตามธรรมชาติหรือตามสัญชาตญาณ ซึ่งเธอถ่ายทอดออกมาในกรอบของขนบการแสดงหรือการละเล่นพื้นบ้านตลอดจนขนบทางนาฏลักษณ์แบบไทย ผนวกซ้อนกับกรอบหรือขนบของภาพยนตร์ไทย ทำให้เกิดแบบฉบับของการแสดง โดยเฉพาะการแสดงในบทบาท นางเอกของภาพยนตร์ไทย ซึ่งเธอค่อย ๆ พัฒนาขนบนี้ขึ้นมาเบื้องหน้ากล้องถ่ายภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตร

พิศมัย วิไลศักดิ์ ได้รับฉายาว่า “นางเอกนาฏศิลป์” โด่งดังจากการรำฉุยฉายพราหมณ์ในบทนางเอกเรื่องการระเกด, กรรณิการ์ ธรรมเกษรกับศิริพร วงศ์สวัสดิ์ เรียกได้ว่าเป็นดาราฝีปากกล้าของช่อง 4 บางขุนพรหม, รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส มีจริตเสียงหวานปนเศร้าและอาภัพ ส่งผลให้เพลงเอาความขมขื่นไปทิ้งแม่โขง เป็นที่นิยมอยู่ในอันดับ 1 ของทุกสถานีวิทยุในช่วงปี พ.ศ. 2514 และดังยาวนานที่สุดเป็นประวัติการณ์, น้ำอ้อย พรวิเชียร โดดเด่นจากเพลงช้า ๆ หวาน ๆ สมกับชื่ออย่างเพลง “สาวครวญจากสวนแตง” และ “สัญญารักปากช่อง”, ขวัญจิต ศรีประจันต์ เป็นแม่เพลงอีแซวและได้นำเอาวิธีการร้องเพลงพื้นบ้านภาคกลางนี้มาผสมผสานกับเพลงลูกทุ่งได้อย่างลงตัว, ผ่องศรี วรนุช หรือ “ราชินีเพลงลูกทุ่ง” คนแรกของไทย ที่มีน้ำเสียงหวานหยดย้อยราวกับน้ำผึ้งเดือนห้า, ฉันทนา กิติยพันธ์ กับ สุดา ชื่นบาน มีพลังเสียงแนวดราม่าที่เข้าถึงอารมณ์ผู้ฟังเป็นอย่างมาก เป็นต้น

ทั้งนี้ ในยุคที่สื่อขยายตัว นางมหรสพได้เปรียบเสมือนสินค้าที่สามารถซื้อได้ขายได้ในลักษณะของการว่าจ้างและแปรรูปไปเป็นสินค้าบันเทิงประเภทต่าง ๆ ที่จะต้องใช้บทบาททางการร้องและการแสดงเพื่อปรนนิบัติคนดูทั้งประเทศด้วยการให้ความบันเทิง เสมือนตกเป็นวัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of Sensuality) ทางประสาทสัมผัสตาและหูให้คนดูนำภาพมายาเหล่านั้นไปจินตนาการว่าเป็นจริง

3.2.2 **ความเป็นแม่และเมียของนางมหรสพ**

การปรนนิบัติสาธารณะ (การให้ความบันเทิง) ของนางมหรสพ ได้กระทำควบคู่ไปกับจิตสำนึกของการเป็นแม่และเมียที่ดีตามบทบาททางเพศ หรือความเป็นผู้หญิงที่ดีที่สังคมคาดหวังในทุกยุคทุกสมัย เช่น หม่อมกมลา ยุคล ณ อยุธยา อดีตนางเอกภาพยนตร์ ต่อมาเป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์บริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ร่วมกับหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งเธอจะต้องช่วยสามีทำงานและทำหน้าที่แม่บ้านไปพร้อม ๆ กัน ดังที่กล่าวว่า “เรื่องทาน ท่านมุ้ยทานง่าย แต่เป็นคนไม่ทานถั่วงอกกับขึ้นฉ่าย ท่านเป็นนักเรียนประจำมาก่อน ตอนเด็กคงทานมาเยอะ ลูกชายก็เหมือนกันไม่ทานถั่วงอก ท่านจะมีความสุข ถ้าเวลาอยู่บ้านแล้วเราทำอะไรให้ท่านทาน ถ้ามีเวลาก็จะเข้าครัวทำอาหารให้ท่าน กางตำราทำบ้าง มีอะไรก็ลองทำไปเรื่อย. . . (ปริศนา, 2544)

มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 137) กล่าวว่า “ดูไปก็เหมือนคนไฮเปอร์. . .แต่ทุกอย่างที่ออกมาจากระบบความคิดของตั๊กเหล่านี้กลายเป็นความเคยชินและความสุขที่ขาดไม่ได้ในชีวิตไปแล้ว เพราะตั๊กคิดเสมอว่า เสน่ห์ปลายจวักที่แท้ ไม่ใช่เพียงแค่ทำอาหารอร่อยเท่านั้น ยังมีเรื่องการวางตัว การดูแลตัวเอง เรื่องเซ็กซ์ และอีกจิปาถะที่ประกอบกันขึ้นมาเป็น “เสน่ห์” ของผู้หญิง”

กรรณิการ์ ธรรมเกสร กล่าวว่า “. . .แอ้อยากเป็นแม่บ้านที่น่ารักอย่างเดียว เพราะเหน็ดเหนื่อยกับงานมากและนานพอดู” (อารีย์ นักดนตรี, 2530, น. 55)

สมสุข กัลย์จาฤก กล่าวว่า “งานหลักคือแม่บ้าน เลี้ยงลูกดูแลบ้าน เพราะเราเป็นแม่บ้าน เป็นความรับผิดชอบของเราที่ต้องดูแลบ้าน แล้วเราก็รักลูกเรา เราก็รักบ้านเรา เราก็ทำไปถึงเดี๋ยวนี้ก็ยังทำ” (ขจีรัตน์ หินสุวรรณ, 2542, น. 89)

รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส “รุ่งฤดีดำเนินตามครรลองของภรรยาที่ดี งานเพลงก็มิได้บกพร่อง ส่วนงานแม่บ้านโดยเฉพาะเสน่ห์ปลายจวักเธอก็ไม่เป็นสองรองใคร เนื่องเพราะเธอรักการทำอาหารเป็นชีวิตจิตใจ. . .” (วราภรณ์ พวงไทย, 2545, น. 82)

ทั้งนี้ เพศภาวะอันหนักหน่วงที่จะต้องเก่งดีมีความสามารถรอบด้านนั้นเกิดจากจิตสำนึกแห่งความเป็นหญิงของนางมหรสพเอง ดังที่ มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 119) กล่าวว่า

> คุณผู้ชายที่มาแอบอ่านเรื่องราวของตั๊ก ก็ขอให้รักภรรยาให้มาก ๆ นะคะ รู้ไว้เลยไอ้ที่ว่าเกิดเป็นหญิงแท้จริงแสนลำบากน่ะ. . . จริงกว่าที่คุณคิดอีก เพราะนอกจากจะต้องเป็นเพศที่มีภาระประจำเดือน ต้องท้อง ต้องคลอดลูกให้คุณแล้ว ต้องรักสวยรักงามเพื่อความภาคภูมิใจของสามีอันเป็นที่รัก ต้องระมัดระวังกิริยาอาการ ต้องใช้จิตวิทยาสารพัด เช่น แกล้งโง่ในบางเรื่อง และฉลาดในบางสถานการณ์ ต้องอ้อนทั้งที่น้อยใจ ต้องทำงานช่วยเหลือครอบครัว ในขณะเดียวกันก็ต้องดูแลบ้านอีก. . .และยังต้อง. . .ต้อง. . .ต้อง. . .แต่ที่ผู้หญิงทำได้สารพัดที่ว่ามาเพราะ “รัก” น่ะเอง

ดังนั้น ประเด็นวัฒนธรรมของความโรแมนติก (Culture of romance) ก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ระบบชายเป็นใหญ่ได้ใช้ความรักให้ผู้หญิงนำร่างกายและจิตใจมาผูกติดในฐานะคนรัก ให้ผู้หญิงต้องดำเนินไปตามบทบาททางเพศของเมียและแม่ และต้องดูแลเรื่องความสวยความงามของร่างกายเพื่อดึงดูดใจทางเพศอีกด้วย

หากผู้หญิงปฏิเสธการเป็นเมียและแม่ที่ดีจะเกิดความละอายใจ อย่างในกรณีของดาวใจ ไพจิตร ที่เธอกล่าวว่า

> . . .คุณแอ๊ด (สามี) เป็นคนดีมากแต่โชคชะตาชีวิตดาวใจจะหยุดอยู่กับที่ตรงนี้ไม่ได้ ต้องเดินหน้าต่อไป อายุก็แค่ 17 จะยอมเป็นยายเพิ้งเลี้ยงลูกอยู่กับบ้าน หุงข้าว ซักผ้าให้ผัวเป็นไปไม่ได้หรอก หมูจำเป็นต้องดิ้นรนไปสู่เส้นทางที่ใฝ่ฝันไว้อย่างมั่นคง ทางไปสู่ความสำเร็จในชีวิตการเป็นนักร้อง. . .อาจเป็นความคิดที่ไม่ถูกต้อง แต่บางครั้งความใฝ่ฝันก็อาจอยู่เหนือเหตุผล. . . (รพีพร, 2529, น. 55)

การใช้ความรักมาผูกติดกับผู้หญิงเช่นนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นอุบายอันแยบยลของปิตาธิปไตย ที่ทำให้นางมหรสพผู้หญิงรวมถึงทุกคนเกิดความละอายใจที่จะไม่ปฏิบัติตาม

3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับร่างกายและการแต่งกายของนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา

เรื่องของความสวยความงามของนางมหรสพในยุคนี้ ได้เกิดจากการกำหนดของนายทุน คือ เจ้าของสังกัดและกลุ่มธุรกิจความงามที่ขยายตัว โดยเฉพาะหลังปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา ความสวยของผู้หญิงถูกนิยามว่าหมายถึง การมีสุขภาพพลานามัยสมบูรณ์แข็งแรง โดยเริ่มมีการผลิตเครื่องออกกำลังกายและอาหารเสริมขึ้นมา กลุ่มธุรกิจดังกล่าวได้ให้ความสำคัญต่อทรวดทรงของผู้หญิง และนำเอาความสำคัญของอาหารเข้ามาสัมพันธ์กับเรื่องสุขภาพร่างกาย โดยประโยชน์จากการรับประทานอาหารที่บำรุงร่างกายแล้วจะทำให้ผู้หญิงสวยขึ้นได้ น่าสังเกตได้ว่า “ความอ้วน” ที่ในปัจจุบันนี้ดูเป็นปัญหาสำคัญของผู้หญิง สำหรับในยุคนี้ความคิดเรื่องความอ้วน ผู้หญิงก็เริ่มรับความคิดนี้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง (ธนาวรรณ อยู่ประยงค์, 2545, น. 12)

กลุ่มธุรกิจอีกกลุ่มหนึ่งที่เข้ามามีบทบาทสำคัญเรื่องความสวยความงามคือ ธุรกิจเครื่องสำอางค์ ได้เกิดผลิตภัณฑ์มากมายที่เน้นเฉพาะจุดคือตา แก้ม ปาก และเล็บ เช่น อายชาโดว์ อายลายเนอร์ บรัชออน ลิปสติก ยาทาเล็บ เป็นต้น ที่กำหนดแฟชั่นการแต่งหน้าไปตามฤดูกาล โดยภาพรวมความงามในอุดมคติที่เกิดจากการแต่งหน้าในยุคนี้คือ เน้นตาคม ติดขนตาปลอม ปากแดง คิ้วโก่งเรียวเล็ก อันเป็นความงามแบบผู้หญิงในยุคซิกตี้ตามอย่างตะวันตก หากเปรียบเทียบกับการใช้เครื่องสำอางค์ในยุคแรกเริ่ม (สมัยรัชกาลที่ 5) หรือวิชา “สรีสำรวย” ของกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ เครื่องสำอางค์และรูปแบบความงามในอุดมคติต่างก็นำเข้าจากตะวันตกเช่นเดียวกัน แต่ในยุคแรกเริ่มเจ้านายจะเป็นผู้นำเข้ามา (ดูรายละเอียดในบทที่ 5 หัวข้อที่ 3.3.3 ค่านิยมเกี่ยวกับความงามของนางมหรสพในยุคสมัยใหม่, น. 131)

สำหรับในยุคสื่อพัฒนา ความงามของนางมหรสพจัดเป็นร่างอารยะที่ถูกกำหนดโดยนายทุน ซึ่งธุรกิจความงามเหล่านี้ได้วิวัฒนาการไปเป็นสถานเสริมความงามกับการศัลยกรรม

ทรงผมเองก็เช่นเดียวกัน ทรงดัดลอนแสกข้างหรือแสกกลางที่มีมาตั้งแต่สมัยจอมพล ป. ได้ล้าสมัยลง ทำให้เกิดผมทรงใหม่ ๆ ที่เป็นที่นิยมในเวลาต่อมา เช่น ผมยาวตรงแสกกลาง ผมหยิกยาว ผมบ๊อบ ผมสวอน ผมซอยสั้น เป็นต้น

ภาพที่ 9

การแต่งกายตามแฟชั่นของนางเอกภาพยนตร์ (เพชรา เชาวราษฎร์)

ที่มา: “ทำเนียบประวัติดาราไทย,” โดย ชัยโรจน์, 2549, *Thaiflim*.

ส่วนเรื่องการแต่งกาย ได้เปลี่ยนจากรัฐนิยมมาเป็นสมัยนิยม ทำให้เกิดเสื้อ กางเกง กระโปรง รองเท้าทรงต่าง ๆ ออกมามากมายและเป็นที่นิยมไปตามยุคสมัย เช่น เสื้อเชิ้ต เสื้อยืดทั้ง

แขนสั้นแขนยาว กระโปรงนิวลุค กระโปรงมินิสเก๊ิต กางเกงขาสามส่วน กางเกงฮอทแพนท์ กางเกงขาบาน กางเกงยีนส์ รองเท้าส้นตึก รองเท้าส้นสูง ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มธุรกิจที่เข้ามาใหม่อีกอย่างหนึ่งคือธุรกิจเครื่องประดับพลาสติก เช่น สร้อยคอ สร้อยข้อมือ ต่างหู กิ๊ป ที่หลากหลายรูปแบบและสีสัน ให้ผู้หญิงได้เลือกมาสวมใส่ให้เข้ากับเสื้อผ้า

อีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญคือ นางมหรสพจะต้องมีทุนทางกายภาพที่เพียงพอต่อการแต่งตัวตามแฟชั่น โดยเฉพาะมินิสเก๊ิต เสื้อรัดรูป กางเกงรัดรูป กางเกงฮอทแพนท์ และชุดว่ายน้ำ ซึ่งจะเน้นทรวดทรงองค์เอวที่ผอมเพรียวและขาเรียวงาม หากนางมหรสพไม่มีทุนทางกายภาพเพียงพอก็ไม่สามารถแต่งตัวให้สวยตามยุคสมัยได้ ดังรูป

ภาพที่ 10

การแต่งกายชุดว่ายน้ำของนางเอกภาพยนตร์ชื่อดังในยุคสื่อพัฒนา

ที่มา: “ดาวยั่วในหนังไทย,” โดย HOF, 2550, *Oknation*.

ทั้งนี้ การเปิดเผยร่างกายของนางมหรสพ ได้เป็นการแต่งตัวตามกระแสแฟชั่นที่ถูกกำหนดโดยนายทุนท่ามกลางการแข่งขันทางธุรกิจบันเทิง ดาราทุกคนจึงปฏิเสธไม่ได้ แม้ว่าภาพลักษณ์ดังกล่าวจะตรงกันข้ามกับความเป็นกุลสตรีอย่างสิ้นเชิง ทั้งนี้ เพื่อสร้างความตื่นเต้นและกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็นของคนดู

นอกจากนี้ “ชุดราตรี” ได้เป็น Carapace ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของนักร้องลูกกรุง ซึ่งเป็น “การปรับให้มีความทันสมัยมากขึ้นตามอย่างนักร้องตะวันตกที่เน้นความหรูหราของเครื่องแต่งกาย ประกอบกับนักร้องหญิงในยุคนั้น นอกจากจะร้องเพลงอัดแผ่นเสียง ยังมีอาชีพเป็นนักร้อง

ตามไนท์คลับและบาร์ต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ การแต่งตัวจึงค่อนข้างสำคัญ” (มิตราภรณ์ อยู่สถาพร, 2539, น. 26)

ภาพที่ 11

การแต่งกายชุดราตรีของนักร้องกรุง (ดาวใจ ไพจิตร)

ที่มา: “การสร้างภาพความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ผ่านบทเพลงไทยสมัยนิยม ระหว่างปี พ.ศ. 2527-2539,” โดย มิตราภรณ์ อยู่สถาพร, 2539, *วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, น. 63.

การแต่งกายหรูหราของนักร้องลูกกรุงได้ถูกใช้ในการดึงดูดลูกค้า (โดยเฉพาะผู้ชาย) ให้เข้ามาใช้บริการต่าง ๆ ในไนท์คลับและบาร์ และเหตุผลที่อาจจะแอบแฝงมากับการธุรกิจดังกล่าวคือ การนำไปสู่การครอบครองนางมหรสพและตอบสนองทางเพศวิถีแก่ผู้ชายที่มาหาความสำราญ โดยนักร้องลูกกรุงที่มีชื่อเสียงบางคนได้ถูกผู้ชายที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองครอบครองจากการไปเที่ยวไนท์คลับนี้เอง

ส่วนนักร้องลูกทุ่ง ก็ได้รับอิทธิพลการแต่งกายหรูหราจากตะวันตกด้วยเช่นเดียวกัน และเพื่อให้เกิดความทัดเทียมกับนักร้องลูกกรุง ในขณะเดียวกัน “การนุ่งสั้น” ก็จัดเป็น Body carapace ที่ได้รับความนิยมควบคู่ไปด้วย เนื่องจากส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลการแต่งกายจากนักร้องเพลงป็อปอเมริกัน โดยนักร้องที่เป็นที่กล่าวขวัญถึงเรื่องการนุ่งสั้นมากที่สุดคือ วิภารัตน์ เปรื่องสุวรรณ

และ อรวรรณ-รวิวรรณ สร้อยหงส์พราย มักจะนุ่งกางเกงฮ้อทแพ้นท์ สวมถุงน่องกับรองเท้าบู๊ทยาว ๆ ทั้งนี้ รวมถึงหางเครื่องของวงดนตรีบางวงอีกด้วย

ภาพที่ 12
การแต่งกายนุ่งสั้นของหางเครื่องวงดนตรีผ่องศรี วรนุช

ที่มา: “วงดนตรีที่สายัณห์ สัญญา เคยอยู่มาในอดีต,” โดย Phongit Chanthanasaro, ม.ป.ป., *Sayanfanclub*.

กลวิธีดังกล่าว ได้เป็นกลวิธีที่ใช้ในการโฆษณาและสร้างภาพเพื่อดึงดูดความนิยมจากคนดูอีกเช่นกัน จากการแต่งกายหรูหรา การเปิดเผยร่างกาย และการใช้หางเครื่องเริ่มกลายเป็นธรรมเนียมของเพลงลูกทุ่งมาจนถึงปัจจุบันเลยทีเดียว ดังนั้น Body carapace ของนักร้องลูกทุ่งหญิง ได้สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างมายาคติ (Myth) หรือการประกอบสร้างทางวัฒนธรรมที่กำหนดโดยผู้ชาย จนกลายเป็นภาพลวงตาให้ทุกคนหลงเชื่อว่าเป็นธรรมเนียมหรือเป็นเรื่องธรรมชาติ ซึ่งแท้จริงแล้วคือการตกเป็นวัตถุทางเพศ (Sex object) คล้าย ๆ กับดาวยั่วนั่นเอง

สำหรับ Body carapace ของนางมหรสพในกลุ่มดาวยั่ว ซึ่งคุณสมบัติของนักแสดงเหล่านี้ นอกจากจะต้องสวย มีทุนทางกายภาพที่สำคัญคือหน้าอกโตและสะโพกผายแล้ว ยังต้องใจกล้าในการเล่นบทโป๊หรือถึงเปลือยด้วย อันเป็นการแสดงออกถึงการท้าทายอำนาจปิตาธิปไตยอย่างสุดขั้ว ในขณะที่ทุนของร่างกายของดาวยั่วได้เปลี่ยนให้เป็นทุนทางเศรษฐกิจเพื่อกระตุ้นเร้าความรู้สึกทางเพศของผู้ชายโดยตรง (commercialized by sex)

ภาพที่ 13
การแต่งกายของดาวยั่ว (โขมพัสตร์ อรรถยา)

ที่มา: “ดาวร้ายระบือนาม,” โดย pipat, 2550, *Reurnthai*.

อย่างไรก็ตาม ดาวยั่วส่วนใหญ่มักจะอยู่ในวงการบันเทิงได้ไม่นาน เพราะอิ่มตัวจากการมีภาพลักษณ์ดังกล่าวเช่นเดียวกับมาราลิน บุนนาคดังที่กล่าวไปแล้ว (ดูรายละเอียดหัวข้อที่ 3.2 ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ, น. 205)

ดังนั้น Body carapace ที่เปิดเผยเนื้อหนังมังสาของดาวยั่วที่ดูเหมือนท้าทายอำนาจชายเป็นใหญ่และกระตุ้นแรงขับดันทางเพศของผู้ชายในระดับสาธารณะ แท้จริงแล้วก็คือเนื้อหนังมังสาที่ไร้อำนาจ โดยปิตาธิปไตยสั่งให้พวกเธอแก้ผ้าไปพร้อม ๆ กับความละอายใจแห่งจิตอารยะ แม้ว่ามันจะเป็นเพียงแค่ภาพมายาหรือการแสดงก็ตาม

3.3.1 **ผลกระทบจากการสร้างร่างกายและเครื่องแต่งกายของนางมหรสพ**

เรื่องของรูปร่างหน้าตาของนางมหรสพแต่ละคนในยุคสื่อพัฒนานี้ ได้มีการนิยามถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวกันมากขึ้น เช่น เพชรา เชาวราษฎร์ นางเอกนัยน์ตาหยาดน้ำผึ้ง, ลลนา สุลาวัลย์ นางเอกเขี้ยวเสน่ห์, ภาวนา ชนะจิต ไข่มุกแห่งเอเชีย, เมตตา รุ่งรัตน์ ไข่มุกดำแห่งเอเชีย, สุภัค ลิขิตกุล นางเอกก้านยาว, ปรียา รุ่งเรือง อกเขาพระวิหาร, โขมพัสตร์ อรรถยา โป๊แต่ไม่เปลือย, อรวรรณ-รวิวรรณ สร้อยหงส์พราย ขาอ่อนเงินล้าน เป็นต้น ความงามที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละ

บุคคลนี้ได้มี Body carapace เป็นเครื่องอำพรางจุดบกพร่องและขยายจุดเด่นของนางมหรสพให้กลายเป็นจุดขาย

แต่ในทางตรงกันข้าม หากนางมหรสพดูแลร่างกายไม่ดีพอ จะส่งผลข้างเคียงจากความสวยและการสร้างภาพลักษณ์ผ่านทางร่างกายเป็นอย่างมาก ดังที่นางมหรสพบางคนประสบ เช่น เพชรา เชาวราษฎร์ ปัจจุบันตาของเธอบอดสนิท เนื่องจาก

> สาเหตุเป็นเพราะดิฉันร้องไห้เยอะ ไม่ได้พักดวงตา และขับรถเองตลอด ประกอบกับสมัยนั้น ถ่ายหนังต้องใช้ไฟแรง หรือใช้รีเฟล็กซ์เยอะ ช่วงหลัง ๆ ที่ถ่ายหนังเรื่อง “ไทยใหญ่” เมื่อปี 2513 ดิฉันเริ่มแสบตา ถูกแอร์รถยนต์ก็แสบ แต่ดิฉันก็ยังขับรถไปถ่ายหนังต่างจังหวัดเอง และอดทนแสดงภาพยนตร์จนถึงเรื่องสุดท้ายคือ “ไอ้ขุนทอง” เข้าฉายในปี 2520” ซึ่งมีผลกระทบต่อชีวิตและจิตใจเป็นอย่างมาก ซึ่งเธอกล่าวว่า “จนถึงตอนนี้ก็เป็นเวลากว่า 20 ปีแล้ว ที่ดิฉันใช้ชีวิตอยู่ในโลกมืด ตลอดเวลาที่รักษาตัวอยู่ 16-17 ปี กว่าตัวจะหายบวม ปัจจุบันดิฉันปิดบ้าน ไม่ออกไปไหน ไม่ให้ใครเห็น เพราะดิฉันทำใจไม่ได้ ยอมรับตัวเองไม่ได้ พอนึกถึงคำว่า “เพชราตาบอด” ขึ้นมาครั้งใด น้ำตาจะไหลพรากทุกครั้ง ใช้เวลาทำใจอยู่หลายปี แต่จนถึงทุกวันนี้ก็ยังอยากกลับมามองเห็นเหมือนเดิม อยากดูเบอร์โทรศัพท์เอง อยากเห็นสีสัน อยากขับรถเอง อยากตัดสินใจอะไรด้วยตัวเอง (ทีมข่าวหน้าสตรี, 2549)

นางมหรสพอีกคนหนึ่งคือ สาริกา กิ่งทอง ซึ่งมักจะสวม Carapace แบบผู้ชาย แต่ก่อนที่จะสวมได้ต้องมีการใช้ผ้าพันทรวงอกเพื่อปิดบังสัญลักษณ์ความเป็นสตรีเพศ ซึ่งในกรณีหลังนี้ จัดเป็นการปรับแต่งร่างกายให้พ้นขีดจำกัดทางธรรมชาติ เพื่อให้ได้ทรวดทรงที่ปรารถนานั่นคือการมีสรีระแบบผู้ชายเพื่อสร้างความแปลกใหม่ และเป็นจุดสนใจ ดังรูป

ภาพที่ 14

การแต่งกายแบบผู้ชายของสาริกา กิ่งทอง

ที่มา: “วงดนตรีที่สายัณห์ สัญญา เคยอยู่มาในอดีต,” โดย Phongit Chanthanasaro, ม.ป.ป., *Sayanfanclub*.

ต่อมา สาริกาได้เสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งเต้านมจากการใช้ผ้าพันหน้าอกตอนร้องเพลงเพื่อที่จะปลอมตัวเป็นผู้ชายนี้เอง

ดังนั้น ถึงแม้ว่าทั้งเพชราและสาริกามีความพยายามที่จะแปลงทุนของร่างกายให้ก้าวพ้นขีดจำกัดทางธรรมชาติ เพื่อให้ได้ร่างกายที่ปรารถนาของนายทุนผู้กำหนดในกลุ่มต่าง ๆ อันนำมาซึ่งสถานภาพ ความโดดเด่น เกียรติยศและเงินตรา โดยนายทุนต้องการจะใช้ร่างกายของนางมหรสพทั้ง 2 คนนี้ด้วยวัตถุประสงค์ที่ต่างกันคือ เพื่อสร้างเสน่ห์อันเย้ายวนใจจากนัยตาของเพชรา หรือเพื่อความแปลกแหวกแนวจากรูปร่างหน้าตาและ Body carapace ที่เหมือนผู้ชายของสาริกา แต่ทั้งสองต้องกลายเป็นดาวดับด้วยการสูญเสียร่างกายที่ปกติไป คือ เพชราตาบอด และสาริกาเป็นมะเร็งเต้านมจนเสียชีวิต

3.4 การครอบครองนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา

ในยุคสื่อพัฒนา มหรสพเป็นสิ่งที่หาฟังและหาดูได้ง่ายแม้แต่ในบ้าน นางมหรสพล้วนอยู่ในสายตาของคนดูทั้งประเทศ รวมทั้งสามารถทราบข่าวคราวต่าง ๆ ของดารานักร้องได้ตามสื่อวิทยุ โทรทัศน์ นิตยสารดาราและหนังสือพิมพ์

แม้ว่ายุคนี้ “คนดู” มีส่วนอย่างมากในการเป็นผู้กำหนดอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพ เพราะนางมหรสพได้กลายเป็น “คนของประชาชน” ดังนั้น ผู้ชายไม่ว่าจะเป็นเจ้าของ ผู้กำกับ หัวหน้าวงดนตรีจากสังกัดคณะบันเทิงต่าง ๆ หรือผู้ชายที่มีอำนาจทางการเมืองและทางเศรษฐกิจเพียงพอ เมื่อได้เห็นภาพบทบาทการแสดงของนางมหรสพทางภาพยนตร์ โทรทัศน์ และฟังเสียงจากวิทยุ แผ่นเสียงและในไนท์คลับ ถ้าหากรู้สึกอยากเจอตัวจริงหรือเข้าไปสัมผัสอย่างใกล้ชิด จะมีโอกาสเป็นไปได้สูง ดังนั้น คนดูสามารถครอบครองนางมหรสพได้ และนางมหรสพเองก็สามารถเลือกที่จะตอบรับหรือปฏิเสธก็ได้

ตัวอย่างของประเด็นการครอบครองนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนานี้ ผู้วิจัยไม่สามารถระบุชื่อได้ เนื่องจากเป็นเพียงข่าวซุบซิบที่โด่งดังในสมัยนั้น เช่น ผู้กำกับและผู้สร้างภาพยนตร์ราชนิกูลผู้หนึ่ง ได้ครอบครองนางเอกภาพยนตร์ไว้เป็นภรรยาถึง 2 คนด้วยกันจากภรรยาทั้งหมด 4 คน โดยนางเอกภาพยนตร์คนแรกมีภาพลักษณ์เป็นนางเอกเซ็กซี่ในสังกัด ซึ่งเป็นภรรยาคนที่ 2 ได้มีข่าวดังในช่วงปลาย พ.ศ. 2517 ว่าตั้งครรภ์กับผู้กำกับผู้นี้และคลอดโอรส แต่เธอไม่ได้มีการสมรสเป็นหม่อม และนางเอกภาพยนตร์อีกคนหนึ่ง เป็นชายาคนที่ 4 และมีการสมรสเป็นหม่อม, นางเอกภาพยนตร์คนหนึ่ง ซึ่งโด่งดังจากการรำฉุยฉายพราหมณ์ในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจนผู้นำประเทศคนหนึ่งขอดูเธอรำจริง ๆ, อดีตผู้นำประเทศอีกคนหนึ่ง มีข่าวลือเกี่ยวกับเรื่องการครอบครองผู้หญิงสวย ๆ ไว้นับร้อยชีวิตและในจำนวนนี้มีนางมหรสพอยู่ด้วยหลายคน, นางเอกภาพยนตร์คนหนึ่งโด่งดังจากภาพยนตร์ตลกที่สามีของเธอเป็นผู้สร้างและผู้กำกับ แต่เธอไม่สามารถมีทายาทให้แก่สามีของเธอได้ สามีของเธอจึงแอบไปสร้างครอบครัวกับภรรยาใหม่ เมื่อเธอรู้ความจริงจึงมีข่าวหย่าร้างกัน, นางเอกภาพยนตร์คนหนึ่ง โด่งดังจากการเป็นนางเอกหนังบู๊ ได้มีนายตำรวจนายหนึ่งซึ่งมีภรรยาแล้วพยายามที่จะร้อยเธอให้เป็นภรรยาน้อยแต่ไม่สำเร็จ, นักร้องจากวงดนตรีชื่อดังผู้หนึ่งได้ตกเป็นภรรยาน้อยของผู้ก่อตั้งวงดนตรีและเป็นครูเพลงชื่อดังผู้หนึ่งของประวัติศาสตร์เพลงไทยสากล, นักร้องจากวงดนตรีชื่อดังผู้หนึ่ง ได้ตกเป็นภรรยาคนที่ 2 ของตุลาการชื่อดังผู้หนึ่ง และเธอยังสามารถปรองดองกับภรรยาคนแรกของสามีเธอได้ โดยสามารถออกงานสังคมร่วมกับสามีเธอและภรรยาคนแรกของเขาได้ จนสามีของเธอได้รับการขนานนามว่า “นักรักผู้ยิ่งใหญ่”, นักแสดงละครวิทยุชื่อดังผู้หนึ่ง ได้ตกเป็นภรรยาคนที่ 4 ของเจ้าของสังกัด

ปรากฏการณ์ดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่าอาชีพนางมหรสพ จัดเป็นอาชีพที่สามารถยกสถานภาพของผู้หญิงได้โดยใช้ร่างกายเป็นต้นทุนในการเลือกสามีที่มีฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมดี

แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง ยังนับได้ว่าเป็นผลพวงมาจากค่านิยมผัวเดียวหลายเมีย (polygamy) ประกอบกับค่านิยมรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิงที่ยังคงฝังรากลึกมาจนถึงยุคนี้ แม้ค่านิยมผัวเดียวเมียเดียว (monogamy) จะอยู่ในจิตสำนึกที่เป็นอารยะของผู้ชายมาตั้งแต่ในยุครัฐนิยม แต่ในขณะเดียวกัน ค่านิยมการรักษาพรหมจรรย์ก็ยังอยู่ในจิตอารยะของผู้หญิงมาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ยาวนานกว่า ส่งผลให้ผู้ชายมีอิสระในการร่วมเพศ โดยผู้ชายสามารถกระทำได้ด้วยวิธีการหลบ ๆ ซ่อน ๆ หรือกระทำได้โดยเปิดเผย ชอบธรรม แต่ผู้หญิงต้องรักษาพรหมจรรย์ไว้ให้กับผู้ชายที่จะมาแต่งงานด้วยเท่านั้น ดังนั้น ปรากฏการณ์การครอบครองนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา สามารถยืนยันข้อเท็จจริงที่ว่า การดำเนินความสัมพันธ์ระบบชายหญิง (heterosexuality) ยังคงเป็นสิ่งที่เหลื่อมล้ำและไม่เท่าเทียมกัน

3.5 การควบคุมและการลงโทษจากสื่อและสังคม

3.5.1 อคติเรื่อง “เต้นกินรำกิน”

เรื่องของอคติอาชีพเต้นกินรำกิน ก็ยังคงเป็นค่านิยมที่ฝังรากลึกจากราว ๆ รัชกาลที่ 4-5 มาจนถึงยุคสื่อพัฒนาอีกเช่นกัน สังเกตได้จากประสบการณ์ของนางมหรสพในยุคนี้ เช่น มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 41)

> . . .ด้วยความมั่นใจถึงขีดสุดที่มีในตอนนั้น “การแสดง” จึงแซงลิ่ว เพราะเราได้เจอในสิ่งที่เรารัก ซึ่งจริง ๆ ก็เริ่มตั้งแต่ได้ถ่ายงานโฆษณาแล้ว ที่ทำให้ตั๊กมั่นใจว่า “เลือกไม่ผิดเลย” ทั้งที่ไม่มีใครในครอบครัวเห็นด้วย ตรงนี้ที่ยาก เพราะนอกจากจะคิดหนักแล้วยังเจอแรงต้านจากคนใกล้ตัวอีก นอกจากแม่ที่ไม่ค่อยเห็นด้วยเท่าไหร่ พี่ชายนี่ถึงกับประกาศก้องว่า “แกอย่าบอกใครนะว่าเป็นน้องฉัน” ด้วยความที่อายว่าจะต้องมีน้องสาวเป็นคนเต้นกินรำกิน ไม่ร่ำไม่เรียน

รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส คือ เมื่อพล.ต.ต. จรัส เพ็งเจริญ ได้มาทาบทามสู่ขอ ฝ่ายของเพื่อนฝูงและผู้ใต้บังคับบัญชาของผู้การได้แสดงความไม่เห็นด้วย อีกทั้งยังร่วมคัดค้านอย่างหัวชนฝาว่า “คิดดีแล้วหรือที่จะมีแฟนเป็นนักร้อง” “มีผู้หญิงสวย ๆ หน้าที่การงานดี ๆ อีกเยอะแยะมากมายให้ท่านเลือก” “ไปไม่รอดหรอก เชื่อเถอะ” (วราภรณ์ พวงไทย, 2545, น. 69)

ดาวใจ ไพจิตร ต้องการที่ร้องเพลงเพื่อเป็นรายพิเศษตามคำเชิญของสถานเริงรมย์ในจังหวัดต่าง ๆ แต่ได้รับการคัดค้านจากสามี (ปรีดี สุจริตกุล) ซึ่งเป็นผู้พิพากษาตุลาการประจำจังหวัดภูเก็ตว่าให้ยกเว้นที่จังหวัดภูเก็ต นอกเสียจากการร้องเพื่อการกุศล จนเธอตัดพ้อว่า “. . .ทำไมนะ

การที่เมียซึ่งเป็นนักร้องอาชีพสุจริต มีผัวแล้วเป็นขุนนางผู้ใหญ่ เมียไม่ควรมาทำมาหากินที่ภูเก็ต ทำให้ผัวเสียหายอย่างนั้นหรือ. . .” แต่เธอก็ต้องยอมเข้าใจถึงความต่ำต้อยของสถานภาพผู้หญิงเต้นกินรำกินที่สามารถบั่นทอนอำนาจหน้าที่ของฝ่ายชายได้ ดังที่กล่าวว่า “. . .กระทั่งผู้ใหญ่ที่นับถืออีกท่านหนึ่งได้ชี้แจงให้หมูเข้าใจข้าราชการตุลาการ ต่างกับข้าราชการหน่วยอื่น ๆ งานในหน้าที่ปฏิบัติในพระปรมาภิไธย ดังนั้น ผู้พิพากษา จึงเป็นตำแหน่งงานที่ได้รับยกย่องในด้านเกียรติยศและเป็นหน่วยงานที่มีอำนาจสูงสุด. . .หมูจึงเข้าใจ” (รพีพร, 2529, น. 99)

เรื่องอคติอาชีพเต้นกินรำกินดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนเป็นบทลงโทษที่ทำให้นางมหรสพต้องเจียมตัวและรู้สึกต่ำต้อย เนื่องจากยุคสื่อพัฒนาได้คาดหวังให้ผู้หญิงมีการศึกษามากขึ้น และอาชีพที่เป็นที่นิยมของผู้หญิงในยุคนี้มักจะเป็นงานในลักษณะช่วยส่งเสริมแบ่งเบาภาระของผู้ชาย เช่น พยาบาล เลขานุการ แอร์โฮสเตส เป็นต้น ส่งผลให้ “อาชีพดารา” ได้กลายเป็นบทบาททางเพศที่สังคมสมัยนั้นไม่พึงประสงค์

ตรงกันข้ามกับในปัจจุบันที่ความหมายของคำว่าเต้นกินรำกินเปลี่ยนไปในทางบวก การเป็นดารากลับเป็นหนึ่งในวิถีทางของการสร้างฐานะ สร้างชื่อเสียงและยกระดับสถานภาพทางสังคม แม้แต่ชนชั้นสูงหรือเหล่าบรรดาไฮโซก็อยากเป็นดารา ทั้งนี้การเป็นดารา นอกจากจะได้ค่าตัวที่สูงมากแล้ว ยังได้กลายเป็นหนึ่งในกลยุทธ์เพื่อโปรโมทธุรกิจของตนเองอีกด้วย อันสะท้อนให้เห็นว่า การเกิดและการจางหายของค่านิยมเต้นกินรำกินของแต่ละยุคสมัยได้ถูกกำหนดโดยชนชั้นสูงหรือผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจนั่นเอง

3.5.2 การเป็นคนของประชาชน

ภาพลักษณ์และบทบาทอันหลากหลายที่ปรากฏในโลกมายาของยุคสื่อพัฒนานี้ ได้มีความขัดแย้งกับในชีวิตจริงของนางมหรสพ ที่ยังคงอยู่ภายใต้การควบคุมเรื่องชู้สาวและพรหมจรรย์ตามค่านิยมของสังคมอย่างเคร่งครัด ดังที่ อารีย์ นักดนตรี (2546, น. 327) กล่าวว่า “สมัยนั้นถ้าดาราคนไหนเกิดแต่งงาน แฟน ๆ จะเลิกรักทันที กล่าวคือ ตราบใดที่เรายังเป็นนางสาวอยู่เขาจะรู้สึกเป็นเจ้าเข้าเจ้าของ อยากจะรักเงาในจอก็รักไป มันเป็นความสุขใจอย่างหนึ่ง แต่พอแต่งงานแล้วเขาจะเลิกรัก. . .”

มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 40) กล่าวว่า “เรื่องภาพพจน์ดารา โดยเฉพาะนางเอกในยุคนั้นเป็นเรื่องละเอียดอ่อนมาก...ก..ก ต้องเป็นกุลสตรี ไม่มีแฟน หรือถึงมีก็ต้องซ่อนไว้ไม่ให้ใครรู้ใครเห็น ออกหน้าไม่ได้เป็นอันขาด มิฉะนั้นจะหมดความนิยมไปเลย”

สะท้อนให้เห็นว่า เรื่องส่วนตัวของนางมหรสพถูกทำให้เป็นเรื่องการเมืองอย่างเห็นได้ชัด ส่งผลให้เกิดการริดรอนสิทธิเสรีภาพที่นางมหรสพควรจะได้รับ โดยเฉพาะเรื่องของเพศวิถีที่ใน

ชีวิตจริงนางมหรสพห้ามเปิดเผยต่อสาธารณะว่ามีสามี แต่งงาน และท้อง เช่นเดียวกับในยุครัฐนิยม (ดูรายละเอียดในยุครัฐนิยม หัวข้อที่ 3.5 การควบคุมและการลงโทษจากรัฐและสังคม, น. 190) อันเนื่องมาจากเป็นการส่งผ่านค่านิยมการคลั่งดารา ซึ่งในมุมมองจิตวิทยาสังคมจัดเป็นการอนุรักษ์ค่านิยมเดิมของมนุษย์ โดยค่านิยมดังกล่าวเป็นค่านิยมที่มีรากเหง้ามาจากการครอบครองนางมหรสพในราชสำนักตั้งแต่ยุคศักดินา

ดังนั้น นางมหรสพคือ บุคคลของสาธารณะที่จะต้องได้รับการควบคุมเรื่องการวางตัวในสังคม การขัดเกลาขั้นทุติยภูมิ (secondary socialization) หรือการขัดเกลาทางอาชีพจากต้นสังกัดได้เป็นสิ่งสำคัญ ดังในกรณีของ อารีย์ นักดนตรี (2546, น. 103) ได้กล่าวถึงการห้ามเพื่อนหรือแขกผู้ชายเข้ามาในที่ทำงานว่า “. . .มีกฎซึ่งพวกเรารู้กันเองว่า ห้ามนำเพื่อหรือแขกผู้ชายเข้าไปนั่งคุยกันในห้องแต่งตัว ห้องส่ง ห้องประกาศ ใครไปมาหาสู่ก็ต้องรออยู่ตรงนี้แหละ (ห้องพักพนักงาน) เดี๋ยวดอกฟ้าจะเดินออกมาพบ เวลาคุยกันก็ต้องคุยสุภาพ จะมายื้อยุดฉุดแขนโอบไหล่กันไม่ได้ นายเอาตายเลยแหละ”

นัยนา ชีวานันท์ เป็นดาราที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลปั้นมาเป็นนางเอกค่ายละโว้ภาพยนตร์ รุ่นเดียวกับพระเอกสรพงษ์ ชาตรีนางเอก ซึ่งค่ายละโว้จะได้รับการดูแลเข้มงวดและอบรมทุกอย่างตั้งแต่การแต่งตัว การวางตัว และการรับหนัง โดยช่วงที่เธอเข้ามาวงการ ความสวยน่ารักของเธอทำให้เจ้าของบริษัทภาพยนตร์ต่าง ๆ อยากได้เธอมาเป็นนางเอก ช่วงนั้นพร้อมสิน สีบุญเรือง หรือ พันคำ ผู้กำกับและผู้สร้างภาพยนตร์จากสีบุญเรืองฟิล์มกำลังจะสร้างภาพยนตร์เรื่องทิวาหวาม และเล็งบทนางเอกที่ชื่อวันวิสาห์ในเรื่องไว้ที่นัยนา แต่ตอนนั้นค่ายละโว้ภาพยนตร์หวงเธอมาก คงเป็นเพราะเห็นว่า ยังมีประสบการณ์น้อยมาก อยากจะให้ฝึกปรือฝีมือจากเล่นหนังในค่ายไปก่อน จึงไม่ยอมปล่อยตัวนัยนามาเล่นทิวาหวาม (คนรักนัยนาและหนังไทย, 2543)

รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส ได้รับการอบรมจากเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงสุนทราภรณ์ว่า “อย่าหลงใหลได้ปลื้ม ถ้าใครจะเข้ามาเวลาเราร้องเพลง การออกงาน การเจอะเจอผู้ใหญ่ ควรจะรู้จักกาละเทศะ ไม่ควรทำตัวกรี๊ดกร๊าด หรือทำตัวเสมือนไม่มีครูบาอาจารย์ มีมารยาทในเรื่องรับประทาน เรื่องเหล้า เรื่องบุหรี่ห้ามเด็ดขาด” (วราภรณ์ พวงไทย, 2545, น. 10)

จากตัวอย่างการควบคุมนางมหรสพดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า เมื่อร่างอารยะได้กลายเป็นทุนทางการค้าสำหรับนางมหรสพที่ต้องแสดงผ่านสื่อเข้าถึงประชาชนทุกครัวเรือน ร่างอารยะในการแสดงมารยาทจึงเป็นเรื่องสำคัญมากต่อภาพพจน์ นางมหรสพจะต้องเป็นผู้มีกิริยามารยาทเหมาะสมในการวางตัว นอบน้อมถ่อมตนต่อผู้ใหญ่ โดยเฉพาะคนดูทุกเพศทุกวัยเปรียบเสมือน “ผู้ใหญ่” ของนางมหรสพ

ในกรณีนี้ เมื่อประชาชนเปรียบเสมือนผู้ใหญ่ของนางมหรสพ ส่งผลให้นางมหรสพเป็นคนของประชาชนที่จะต้องยินยอมให้ผู้อื่นมาก้าวก่ายทั้งเรื่องงานและเรื่องส่วนตัว โดยมีร่างอารยะของนางมหรสพที่ความอ่อนน้อมถ่อมตนและอ่อนหวานกว่าผู้ชายจะสามารถป้องกันตนเองให้รอดพ้นจากข่าวเสีย ๆ หาย ๆ ได้ หากเป็นผู้ไม่มีมารยาทจะทำให้ถูกสื่อประโคมข่าวโจมตีจนคะแนนนิยมตกได้ ต่อไปก็จะไม่มีผู้จัดจ้างไปแสดง

อีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญคือ บทบาทการแสดงที่ล้ำเส้นความเป็นกุลสตรีโดยเฉพาะ “บทเลิฟซีน” ก็สามารถส่งผลกระทบในทางลบต่อชีวิตจริงของนางมหรสพได้อีกเช่นกัน เช่น มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 172) กล่าวว่า

> เรื่องที่ตั๊กต้องมีบทเล่นเลิฟซีนกับพีท ทองเจือใน “ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ”. . .มีฉากหนึ่งที่เล่นกับพีทต้องทำเหมือนถอดเสื้อเพื่อที่จะเปลี่ยนเพราะถูกฝนมา บรรยากาศตอนนั้นคือกลางคืน ในป่ามีกองไฟที่พระเอกจุดไว้ให้ไออุ่น ตั๊กต้องทำท่าถอดเสื้อ ซึ่งมุมกล้องจะออกมาเหมือนโป๊มาก แล้วจากนั้นก็เป็นเลิฟซีนซึ่งนอกจากจะเคยผ่านบทอย่างนี้ในเนื้อนางมาแล้ว ก็ยังผ่านบทอย่างนี้ในชีวิตจริงมาด้วย. . .ฉะนั้นกะอีแค่ใช้มือโลมเล้าลูบหลังเนี่ย. . .ของกล้วย ๆ เลยค่ะ. . .แต่สำหรับคนดู โดยเฉพาะคนดูที่เป็นเพื่อนกับคุณพ่อคุณแม่สามีดูแล้วท่าทางจะไม่ค่อยสบายเท่าไหร่ เพราะถึงกับโทรไปหาคุณแม่แล้วถามว่า ทำไมปล่อยให้ลูกสะไภ้ไปเล่นละครแบบนี้. . .

วิยะดา อุมารินทร์ ได้แสดงฉากเลิฟซีนในภาพยนตร์และได้รับฟีดแบกในแง่ลบจากคนดูผู้หนึ่งว่า “ความจริงเธอน่าจะรับบทที่มีความหมายกับเรื่องมากกว่านี้ นอกจากโป๊เปลือยไปวัน ๆ บางเรื่องระยะหลังถึงกับแก้ผ้าเลยนะ น่าเกลียดมาก” (ชายธง, 2550)

จากประเด็นความขัดแย้งดังกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงการถูกใช้เป็นวัตถุทางการค้า (commodification) ของนางมหรสพให้แก่นายทุน นายทุนจึงต้องผลิตซ้ำ (reproduction) ภาพของนางมหรสพที่ขัดต่อความเป็นกุลสตรีและค่านิยมรักษาพรหมจรรย์จนกลายเป็นภาพซ้ำ (stereotype) แห่งยุคสื่อพัฒนา เพื่อสร้างความแปลกใหม่และความตื่นเต้นให้แก่คนดู

เมื่อเกิดความขัดแย้งทางค่านิยมเช่นนี้ ส่งผลให้ร่างกายของนางมหรสพยิ่งเป็นที่น่าจับจ้องทั้งในและนอกจอมากขึ้น ๆ จนถึงยุคปัจจุบัน

4. อัตลักษณ์โดยรวมของนางมหรสพในยุคสื่อพัฒนา

ยุคสื่อพัฒนาจัดเป็นยุคที่สื่อบันเทิงต่าง ๆ ได้มีการพัฒนาให้สมจริงมากขึ้นทั้งภาพยนตร์ วิทยุและโทรทัศน์ หรือเป็นยุคที่ธุรกิจบันเทิงขยายตัว โดยมีนายทุนเจ้าของสังกัดและคนดูเป็นผู้มีบทบาทมากที่สุดต่อการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดและโครงทางสร้างที่มีชายเป็นใหญ่

อีกทั้งยังเป็น “ยุคแห่งการขยายตัวของเสรีภาพ” ได้ส่งผลสำคัญต่อภาพตัวแทนของนางมหรสพจากการแสดงมหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ โดยได้เปลี่ยนไปจากภาพผู้หญิงที่เป็นเพียงสัญลักษณ์ตายตัวกลายเป็นผู้หญิงที่เหมือนผู้หญิงจริง ๆ มากขึ้น ที่สำคัญคือการแสดงออกถึงภาพตัวแทนของการเป็น “ผู้หญิงไม่ดี” ของนางมหรสพที่เป็นนางเอกและการนำเข้าดาวยั่วจากอิทธิพลของอเมริกันที่ต้องการแสดงถึงเสรีภาพ (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 2. มหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ กับภาพตัวแทนความเป็นหญิงของนางมหรสพโดยรวม, น. 199) และอำนาจเงินจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดที่ทำให้นางมหรสพสยบยอมและอยู่ภายใต้การบงการ

โดยเฉพาะภาพยนตร์ ซึ่งจัดเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ 16 มิลลิเมตร เห็นได้จากปรากฏการณ์นางเอกภาพยนตร์ หลายคนมีผลงานหลายสิบเรื่องไปจนถึงเป็นร้อย ๆ เรื่อง เช่น เพชรา เชาวราษฎร์ ได้แสดงภาพยนตร์มากว่า 300 เรื่อง, พิศมัย วิไลศักดิ์ มีฉายาว่านางเอกนาฏศิลป์และดาราเงินล้าน เธอมีผลงานการแสดงประมาณ 300 เรื่องเช่นเดียวกัน ซึ่งทั้งเพชราและพิศมัยอาจจะเป็นนางเอกที่ผลงานแสดงเยอะที่สุดในเมืองไทย แต่ไม่มีการบันทึก ลลนา สุลาวัลย์ นางเอกเขี้ยวเสน่ห์หรือนางเอกหลายสิบล้าน มีผลงานการแสดงประมาณ 50 เรื่อง เป็นต้น

ประกอบกับการกำเนิดปรากฏการณ์ดาวยั่วหรือนางเอกเซ็กซี่ที่เรียกว่า “เงินมาผ้าหลุด” อันนำพารายได้มหาศาลเข้าสู่สังกัดผู้สร้างและตัวนางมหรสพเอง โดยมีจริตมารยาและความเย้ายวนทางเพศจากบทบาทการแสดงเป็นหลัก ส่วนความสวยเป็นรอง ซึ่งความสวยดังกล่าวเรียกได้ว่าเป็นความสวยที่มีเสน่ห์เฉพาะตัวของแต่ละบุคคล หรือเป็นวัตถุแห่งเสน่หาอันลี้ลับ (Object of charm)

นอกจากนี้ การถูกครอบครองและตอบสนองทางเพศของนางมหรสพ “ส่วนหนึ่ง” ได้ถูกแยกออกจากพื้นที่การตอบสนองโลกียสุขทางสายตาและหูในกระแสหลัก (ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์) ไปอยู่ในพื้นที่ของสถานบันเทิงที่เป็นไนท์คลับหรือบาร์ต่าง ๆ ดังในปรากฏการณ์ของนักร้องลูกกรุง

สำหรับเพลงลูกทุ่ง ประเด็นที่สำคัญของงานวิจัยชิ้นนี้คือ ได้สะท้อนภาพนางมหรสพที่ถูกล่อลวงทางเพศจากผู้จัดการวงดนตรีหรือหัวหน้าวงดนตรี ที่จะหลอกว่าจะปั้นเธอให้เป็นนักร้องดัง (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 2. มหรสพหญิงประเภทต่าง ๆ กับภาพตัวแทนความเป็นหญิง

ของนางมหรสพโดยรวม, น. 199) ทั้งนี้พวกเธอได้เป็นตัวแทนของนักร้องลูกท่งหญิงหลาย ๆ คนที่จะต้องประสบกับความทุกข์ทรมาณจากการถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบทางเพศ

อย่างไรก็ตาม เมื่อมีความเป็นไปได้ที่นางมหรสพจะโด่งดังถึงขีดสุด ก็มีความเป็นไปได้ที่จะ “ตกอับ” ด้วยเช่นกัน เพราะธุรกิจบันเทิงในยุคนี้มีการแข่งขันที่สูงมากขึ้นกว่าในยุคก่อน ๆ อย่างละอองเพชร แสงพราว นักร้องลูกทุ่ง บางเพลงของเธอก็เป็นเพลงระดับอมตะอย่างเพลง “บวชพระดีแน่” แต่เธอกลับไม่เป็นที่รู้จักของแฟนเพลง จนน่าจะได้ชื่อว่าเป็นนักร้องอาภัพตัวจริงของวงการเพลงลูกทุ่งไทย ซึ่งปัจจุบันเธอมีรายได้จากการรับจ้างล้างจานอยู่ที่ร้านอาหารตามสั่งของญาติ (“นักร้องไทย,” 2551)

ในขณะเดียวกัน นางมหรสพที่เคยโด่งดังมาก ๆ ก็สามารถตกอับได้อีกเช่นกัน แต่จะตกอับในลักษณะที่ใช้ร่างกายรับงานแสดงมากเกินไปจนร่างกายไม่เหลือทุนทางกายภาพเพียงพอให้แปลงเป็นทุนทางการค้าได้อีก อย่างในกรณีของเพชรา เชาวราษฎร์ตาบอด และสาริกา กิ่งทอง เป็นมะเร็งเต้านมจนเสียชีวิต

ที่สำคัญคือ แม้นางมหรสพจะมีการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นหญิงที่หลากหลายแต่การรับรู้เรื่องนางมหรสพยังอยู่ในวังวนเดิม ๆ ที่ถูกนิยามด้วยผู้ชายที่เป็นเจ้าสังกัดหรือสามีของเธอ นั่นคือ การขัดเกลาทางอาชีพทั้งการแสดงบทบาท การแต่งตัว การวางตัว การรับงานแสดงจากเจ้าของสังกัดและการเป็นแม่และเมียที่ดีของสามี

ส่งผลให้จิตสำนึกที่เป็นอารยะของนางมหรสพ นอกจากจะรู้สึกว่าตนเองเป็นผู้หญิงที่ต้องเป็นช้างเท้าหลังแล้ว ยังรู้สึกว่าตนเองต่ำต้อยจากอคติ “เต้นกินรำกิน” ซึ่งแม้ว่าจะเป็นความคิดแบบโบราณแต่ก็ยังทรงพลังเพียงพอที่จะต้องตระหนักอยู่เสมอว่า “ต่ำต้อย” ดังที่ มยุรา เศวตศิลา (2543, น. 86) กล่าวว่า

> สิ่งที่ตั๊กพยายามจะเข้าใจทุกคนในครอบครัวเขา (สามี) ตลอดเวลาหลังจากที่ผ่านวันเปิดตัวครั้งแรกนั้นมาได้ คือ. . .สิ่งที่เขาสร้างสมมาด้วยความยากลำบากไม่ว่าจะเป็นชื่อเสียง ศักดิ์ศรี เขาคงไม่อยากให้มันหมองมัว เพราะผู้หญิงที่เขาไม่แน่ใจว่าดีพอสำหรับที่จะมาเข้าร่วมวงศ์ตระกูลหรือเปล่า เพราะเรามันคนเต้นกินรำกิน!!! ซึ่งปัจจุบันก็ยังตระหนักอยู่เสมอ

การเต้นกินรำกินในยุคนี้ จัดเป็นสิ่งที่ล่อแหลมมาก เพราะมีการนำเสนอร่างกายของนางมหรสพที่มี Body carapace เปิดเผยเนื้อหนังมังสาออกสู่สาธารณะ เพื่อกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็นและอารมณ์ทางเพศของผู้ชายอย่างเห็นได้ชัดภายใต้ค่านิยมการรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิงที่ยังคงฝังแน่นอยู่ในจิตอารยะของผู้หญิง นางมหรสพจึงต้องแก้ผ้าไปพร้อม ๆ กับความละอายใจ เพราะผู้ชายโดยทั่วไปก็ยังยึดมั่นว่าผู้หญิงที่รักษาพรหมจรรย์เป็นผู้หญิงที่ดี แต่ผู้ชาย

กลับชอบดูภาพผู้หญิงเปลื้องผ้าและฉากเลิฟซีน เข้าข่ายสุภาษิต “มือถือสาก ปากถือศีล” ดังที่นิวัติ กองเพียร หรือ “เกจินู้ด” กล่าวว่า “ใช่ คนไทยเป็นอย่างนี้ คือคุณรังเกียจว่ารูปโป๊ไม่ดีอย่างโน้นอย่างนี้ แต่สุดท้ายก็ดู นี่คือมือถือสาก ปากถือศีล คุณบอกว่าเฮ้ย การไปเอาเด็กมันผิด แต่คุณก็ไปแอบเอาเด็ก อาบอบนวดไม่ดีคุณก็ไปอาบอบนวด และเป็นกันทุกชนชั้น ตั้งแต่คนยากคนจนยันเศรษฐีหรือแม้แต่นักการเมือง” (Focus Team, 2546)

ทั้งนี้เพราะการแสดงเสรีภาพในยุคที่มีการขยายตัวทางสิทธิขั้นพื้นฐานต่าง ๆ รวมทั้งสิทธิสตรีดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ในขณะเดียวกันได้เป็นเสรีภาพที่แท้จริงทางการแสดงออกซึ่งความต้องการทางเพศของผู้ชายที่สามารถทำให้นางมหรสพแก้ผ้าให้ดูผ่านทางศิลปะการแสดงได้เลย โดยไม่จำเป็นต้องมีลีลา ท่ารำ การแสดงหรือการร้องที่เป็นนัยยะแฝงเหมือนอย่างในยุคก่อน ๆ และสุนทรียศิลป์ (ที่มาจากแรงขับดันทางเพศ) ที่ใช้ในการออกแบบมหรสพหญิงดังกล่าวได้ถูกกำหนดโดยเป้าหมายหลักทางเศรษฐกิจที่อยู่นอกเหนือเป้าหมายทางศิลปะ ซึ่งไม่ใช่เสรีภาพที่แท้จริงของนางมหรสพเลยแม้แต่นิดเดียว เพราะภายใต้การสร้างอัตลักษณ์ความเป็นหญิงที่แตกต่างหลากหลายเหล่านั้น การรับรู้เรื่องความเป็นหญิงนางมหรสพก็ยังอยู่ในวังวนเดิม ๆ ที่ถูกนิยามจากผู้ชาย และเป็นเช่นนี้มาจนถึงปัจจุบัน

ยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ (พ.ศ. 2521 ถึงปัจจุบัน)

1. มหรสพหญิงกับการเปลี่ยนแปลงภายใต้ระบบทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

ในยุคนี้ จัดว่าเป็นยุคที่ความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ วิทยาศาสตร์เทคโนโลยีในโลกตะวันตก ทำให้เกิดการพัฒนาสู่สังคมสารสนเทศผ่านความก้าวหน้าทางวิทยาการหลัก ๆ 4 ชนิด ได้แก่ คอมพิวเตอร์ เลเซอร์ ดาวเทียมสื่อสารและโทรศัพท์มือถือ โลกจึงได้กลายเป็นหนึ่งเดียวกันมากขึ้นผ่านการสื่อสารคมนาคมสมัยใหม่ที่เรียกกันว่า “โลกาภิวัฒน์” (globalization) และการไหลบ่าของข่าวสารจำนวนมหาศาลได้ถูกนำมาใช้ประโยชน์ในแง่ต่าง ๆ อย่าง “ก้าวทันโลก” ในทุก ๆ ประเทศ ซึ่งการรู้จักใช้ข้อมูลก้าวหน้าจะเป็นที่มาของอำนาจและความเจริญมาสู่ประเทศนั้น ๆ แต่ในขณะเดียวกัน ยุคโลกาภิวัฒน์ก็ได้ทำให้ประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทย ต่างพากันเดินตามรอยพัฒนาแบบทุนนิยมตะวันตก

ยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ ได้จัดเป็นยุคที่มีการแข่งขันทางธุรกิจอย่างเข้มข้น รวมทั้งธุรกิจบันเทิงที่เกิดสังกัดภาพยนตร์ ค่ายเพลงและละครต่าง ๆ มากมาย โดยมหรสพหญิงในกระแส

หลักแห่งยุคที่เป็นประเด็นในการศึกษาครั้งนี้คือ ภาพยนตร์ เพลงสตริง ละครทีวี และเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมีวิวัฒนาการตามช่วงเวลาต่าง ๆ ดังนี้

ในช่วงปี พ.ศ. 2520 ได้เกิดผลงานที่จัดว่าดีเด่นและมีบทบาทสำคัญต่อวงการภาพยนตร์ไทยในระยะนั้นได้แก่ “ครูบ้านนอก” (2521) ของบริษัทดวงกมลมหรสพ อีกเรื่องหนึ่งคือ “แผลเก่า” (2529) ของบริษัทเชิดไชยภาพยนตร์ ทั้งสองเรื่องนี้ได้รับคำยกย่องจากนักวิจารณ์และสามารถทำสถิติรายได้สูงเป็นประวัติการณ์ทั้งคู่ ก่อให้เกิดการสร้างเลียนแบบภาพยนตร์แนวนี้เพิ่มขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ไทยต่างก็ได้รับเชิญเข้าร่วมประกวดและฉายในงานมหกรรมภาพยนตร์นานาชาติหลายแห่ง ภาพยนตร์ไทยจึงเริ่มออกสู่สากล (โดม สุขวงศ์, 2533)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 นี้นับว่าเป็นช่วงสำคัญที่วงการเทปเพลงไทยสากลเริ่มเติบโตและมั่นคงขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากความตื่นตัวของวัยรุ่นที่หันมาฟังเพลงไทยแนวใหม่สูงขึ้น ส่วนเพลงไทยสากลแนวเดิมซึ่งมีลักษณะการขับร้องเดี่ยว เช่น สุเทพ วงศ์กำแหง, ธานินทร์ อินทรเทพ, สวลี ผกาพันธ์, ดาวใจ ไพจิตร ฯลฯ นั้นเริ่มเสื่อมความนิยมลง” (บุญยงค์ ศุทธวิโรจน์, 2530, น. 63-64, อ้างถึงใน ศมกมล ลิมปิชัย, 2536, น. 39)

ในช่วงนี้ ได้มีนักร้องชาวต่างประเทศก็เริ่มเข้ามาเปิดคอนเสิร์ตแสดงในประเทศไทยมากขึ้น วงดนตรีแนวสตริงนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 เป็นต้นมาได้เริ่มเสนอการแสดงที่มีแสง สี เสียงบนเวทีเหมือนกับนักร้องต่างประเทศ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ทำให้วงดนตรีลูกทุ่งต้องแข่งขันกับวงดนตรีสตริงในเรื่องของการแสดง แสง สี เสียงมากขึ้น ทั้งยังปรับปรุงให้เหมือนกับการแสดงจากต่างประเทศอีกด้วย

สำหรับละครโทรทัศน์ ก็ได้พบกับความเปลี่ยนแปลงอีกครั้งคือ ช่วงปลายปี 2524 กบว.ได้ขอความร่วมมือจากสถานีทุกช่องให้บรรจุรายการที่ผลิตขึ้นเองในประเทศแทนรายการต่างประเทศ (ซึ่งหมายถึงละครจีน) คือ ในช่วงเวลาหลังข่าว เวลาประมาณ 20.45-21.15 น. ให้สถานีเสนอรายการที่ผลิตในประเทศเป็นเวลาติดต่อกันอย่างน้อยครึ่งชั่วโมง ทั้งนี้จะเป็นรายการอะไรก็ได้ สถานีโทรทัศน์แต่ละช่องจึงมุ่งผลิตรายการโทรทัศน์ออกอากาศหลังข่าว 20.00 น. กันทุกช่อง ซึ่งเป็นละครประเภท Soap Operas เช่นกัน และได้ดำเนินยุทธวิธีมาจนกระทั่งปัจจุบัน (อรวรรณ ศุขะวาที, 2533)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2527 ได้เกิดการปฏิวัติแนวเพลงลูกทุ่งครั้งแรกโดยนักร้องคนสำคัญคือ “พุ่มพวง ดวงจันทร์” เธอได้เข้าสังกัดอโซน่า โปรโมชั่น ซึ่งได้กำหนดแนวนโยบายสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้แก่เธอ เช่น เพลงอื้อฮือหล่อจัง จากการประพันธ์เพลงของลพ บุรีรัตน์ ได้นำดนตรีแนวสตริงเข้ามา และต่อมาเมื่อเธอย้ายสังกัดเข้าสู่บริษัท ซี บี เอส ก็เป็นเพลงลูกทุ่งแบบอีเล็คโทรนิคหรือไฮเท็ค

ตามแบบวงดนตรีสตริงในขณะนั้น และยังมีการถ่ายทำมิวสิควีดีโอในต่างประเทศ นับเป็นการยกระดับมาตรฐานของลูกทุ่งเป็นอย่างมาก (ศิริพร กรอบทอง, 2547)

สำหรับเพลงสตริง นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 เป็นต้นมา เพลงสตริงได้กลายมาเป็น “สินค้า” ที่บรรดาผู้ประกอบธุรกิจต่างมุ่งแข่งขันกันผลิตและสร้างสรรค์ออกมานี้เพื่อผลประโยชน์ทางการค้า ประกอบกับอุปกรณ์เครื่องเสียงต่าง ๆ ล้วนทันสมัยมากยิ่งขึ้น เมื่อใดก็ตามที่บริษัทใดบริษัทหนึ่งได้เสนอผลงานเพลงในแนวที่แหวกไปจากตลาดและได้รับความนิยมจากผู้ฟัง บริษัทเทปเพลงอื่น ๆ ก็จะหันมาผลิตและสร้างสรรค์เพลงในแนวเดียวกัน ซึ่งทำให้ผลงานเพลงที่ออกมาถึงแม้ว่าจะมีการพัฒนาคุณภาพมากขึ้น แต่ทว่าเนื้อหาและทำนองดนตรีก็มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันจนบางครั้งผู้ฟังไม่สามารถแยกออกได้ว่าเป็นนักร้องคนใด (ศมกมล ลิมปิชัย, 2536, น. 44)

ในปี พ.ศ. 2535 วงการเพลงลูกทุ่งต้องสูญเสียนักร้องคนสำคัญคือ พุ่มพวง ดวงจันทร์ เมื่อวันที่ 13 มิถุนายน และชีวิตเธอก็เป็นเช่นเดียวกับสุรพล สมบัติเจริญ ที่การตายสร้างแรงตื่นตัวให้วงการลูกทุ่ง เธอจึงได้เป็น “ราชินีเพลงลูกทุ่ง” อีกคนหนึ่งของวงการที่นักร้องลูกทุ่งในปัจจุบันหลายคนยึดเป็นแบบอย่าง (ศิริพร กรอบทอง, 2547)

ส่วนวงการภาพยนตร์ได้เกิดการพัฒนาทางเทคโนโลยีขึ้นปี พ.ศ. 2538 เริ่มมีผู้ลงทุนสร้างโรงภาพยนตร์แบบมัลติเพล็กซ์หรือรวมกลุ่มทันสมัยและไฮเท็คในศูนย์การค้าที่เกิดขึ้นมากมายในกรุงเทพฯ และตามเมืองใหญ่ ๆ ซึ่งโรงหนังเหล่านี้ประสบความสำเร็จอย่างไม่น่าเชื่อทั้งที่เก็บค่าตั๋วแพงกว่า โรงและจอก็ไม่ใหญ่แต่จะพิถีพิถันกับระบบเสียง แตกต่างจากสมัยก่อนที่แข่งขันกันที่หน้าจอใหญ่ นอกจากนี้ยังช่องทางใหม่ในการประชาสัมพันธ์หนังคือ “อินเตอร์เน็ต”

ปัจจุบันวงการภาพยนตร์ขยายตัวเป็นอย่างมาก มีผู้สร้างภาพยนตร์อิสระและนายทุนใหม่ ๆ เกิดขึ้นหลายราย มีการนำไปฉายและเปิดตัวในเทศกาลภาพยนตร์ที่ต่างประเทศทุก ๆ ปี และภาพยนตร์ที่จัดว่าเป็นภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ของประเทศในยุคนี้คือภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่ทุ่มทุนสร้างกว่า 400 ล้านบาท ออกฉายในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2544 และทำรายได้สูงสุดในประวัติการณ์คือ 700 ล้านบาท

จากวิวัฒนาการของมหรสพหญิงในยุคนี้ เห็นได้ว่ามหรสพหญิงมีลักษณะเป็น “อภิมหามหรสพ” (mega entertainment) อันเป็นอุตสาหกรรมบันเทิงที่มหรสพอยู่รายล้อมตัวผู้บริโภคจากการแข่งขันการทำการตลาดของธุรกิจบันเทิงด้วยการโฆษณาผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งในที่อยู่อาศัย (เช่น วิทยุ, โทรทัศน์, อินเตอร์เน็ต เป็นต้น) และนอกบ้าน (เช่น ป้ายโฆษณาหรือจอ L.C.D ตามถนน, ย่านศูนย์การค้า, รถไฟฟ้า ฯลฯ) ตลอดจนการสร้างโรงภาพยนตร์ที่มีระบบแสงสีเสียงที่ทันสมัย สมจริง และการเปิดร้านขายสิ่งบันเทิงที่มีอยู่เกลื่อนกลาด

อันสะท้อนให้เห็นในมุมมองร่างกายของนางมหรสพ ได้ถูกใช้เป็นทุนทางการค้าที่สำคัญในการนำพารายได้มหาศาลสู่นายทุน โดยใน “กลไกของธุรกิจบันเทิงที่มักทำให้ดารานักร้องเป็นธุรกิจสินค้า เมื่อเป็นสินค้า จุดขายไม่ต้องอาศัยความสามารถก็ได้ แต่อาจอยู่ที่ตัวดารานักร้องที่ขายความเป็นตัวตนของบุคคล” (สุริวงศ์ เอื้อปฏิภาณ, 2541, สัมภาษณ์, อ้างถึงใน อังธิดา ลิมป์ปัทมปาณี, 2540, น. 162-163) ส่งผลให้อัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพมีลักษณะแตกต่างหลากหลาย และดูเหมือนเป็นปัจเจกหรือเป็นตัวของตัวเองมากขึ้นทั้งในจอและนอกจอ แต่ในความเป็นจริงแล้วกลับตรงกันข้าม พวกกลับเธอสูญเสียความเป็นปัจเจกบุคคลและความเป็นส่วนตัวอยู่ไม่น้อย ทั้งนี้เพราะความรวดเร็วฉับไวของสื่อและทุนนิยมเป็นตัวการสำคัญ ซึ่งจะกล่าวต่อไป

2. หลักการและข้อปฏิบัติของนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

2.1 หลักการคัดเลือกผู้แสดงมหรสพประเภทต่าง ๆ

ในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์นี้ เป็นยุคที่มหรสพหญิงอยู่ในรูปแบบของอุตสาหกรรมบันเทิง การรับนางมหรสพเข้าสังกัดจึงมีขั้นตอนที่ค่อนข้างจะเป็นระบบ มีการพิจารณาอย่างถี่ถ้วน เนื่องจากทางต้นสังกัดต้องลงทุนอย่างมหาศาลในการสร้างผลงานและภาพลักษณ์ให้แก่นักร้องนักแสดงในสังกัดให้โดดเด่นด้วยบุคลิกเฉพาะตัว บทบาทการแสดง ตลอดจนเสื้อผ้าหน้าผม อันเป็นจุดขายในยุคที่มีการแข่งขันทางธุรกิจบันเทิงสูงนี้ (ดูรายละเอียดในภาคผนวก)

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า การคัดเลือกนางมหรสพแต่ละประเภทเปรียบเสมือนระบบการคัดเลือกนางในยุคจารีตที่ต้องการผู้หญิงที่ดีที่สุด สวยที่สุด เข้ามาปฏิบัติหน้าที่ปรนนิบัติสร้างความพึงพอใจและสร้างอำนาจให้แก่เจ้าสำนัก แต่สำหรับในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ จะมีข้อแตกต่างตรงที่ นางมหรสพจะนำพามาซึ่งอำนาจเงินตราแก่เจ้าสังกัดในระบบทุนนิยมแทนอำนาจทางการเมืองอย่างในระบอบศักดินา โดยมีคนดูในท้องตลาดที่สามารถกำหนดอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของนางมหรสพได้ด้วยคะแนนนิยม เพราะการทดสอบคัดเลือกนักร้องและนักแสดงมักจะพิจารณาความเหมาะสมทางการตลาดเป็นอันดับต้น ๆ ส่วนความสามารถทางการแสดงเป็นรองเพราะสามารถพัฒนาได้

ประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งคือ อาชีพนางมหรสพจะอยู่ภายใต้ “ระบบอุปถัมภ์” ซึ่งในยุคจารีต ระบบอุปถัมภ์เป็นระบบทางการเมืองในระบอบศักดินาที่มีการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์กันระหว่างขุนนางกับพระมหากษัตริย์โดยมีนางมหรสพ (ซึ่งอาจเป็นลูกหรือหลานสาวของขุนนาง) เป็นตัวกลางในการเชื่อมความสัมพันธ์จากการถวายตัวทั้งสมัครใจและไม่สมัครใจ โดยมีหน้าที่

สำคัญคือใช้การแสดงมหรสพตอบสนองความต้องการทางโลกียสุขของเจ้าสำนักทั้งทางการร้องและการรำให้เป็นที่พึงพอใจจนกลายเป็น “คนโปรด” อันส่งผลต่อสถานภาพทางสังคมของนางมหรสพที่สูงขึ้นจากหญิงสามัญชนสู่การเป็นเจ้าจอมหม่อมห้าม และความมั่นคงต่อหน้าที่การงานของขุนนางผู้ถวาย ซึ่งกษัตริย์จะมีอำนาจเบ็ดเสร็จเป็นเจ้าชีวิตของนางมหรสพ

แต่สำหรับระบบอุปถัมภ์ในยุคนี้ นางมหรสพมีอำนาจในการตัดสินใจได้ด้วยตนเอง ซึ่งล้วนเป็นความสมัครใจ โดยระบบอุปถัมภ์แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ระบบค่ายสังกัดและระบบอุปถัมภ์ส่วนตัว

ในระบบค่ายสังกัดและบริษัทต่าง ๆ นี้ มาจากการเซ็นสัญญาของนางมหรสพกับทีมงานผู้ผลิตหรือต้นสังกัดหลังจากผ่านกระบวนการคัดเลือกแล้ว โดยผู้อุปถัมภ์มีหน้าที่ในการสรรหาบทบาทที่เหมาะสมให้แก่นางมหรสพ และนางมหรสพจะมีงานแสดงและได้รับความอุปถัมภ์อย่างต่อเนื่อง

นอกจากนี้ทางค่ายสังกัดมักจะได้รับการสนับสนุนทางด้านเงินทุนจากบรรดาผู้สนับสนุน (sponsor) และจะโฆษณาผลงานไปยังผู้บริโภค การเข้าค่ายสังกัดจึงสามารถทำให้นางมหรสพโด่งดังอย่างรวดเร็ว มีงานเข้ามาอย่างต่อเนื่อง และมีฐานะที่ดีขึ้นอย่างรวดเร็วตามไปด้วย

ลักษณะที่ 2 คือ ระบบอุปถัมภ์ส่วนตัว จะมาจากความพึงพอใจส่วนตัวของผู้มีอำนาจในการวางตัวแสดง หรือมีความสนิทสนมกันแล้วชักชวนมาเข้าวงการ จนกระทั่งเป็นนักแสดงประจำที่เห็นอยู่บ่อยครั้ง และเป็นที่ทราบกันดีว่านักแสดงคนนั้น ๆ มาจากบริษัทผู้ผลิตใด ที่เรียกกันว่า “เด็กฝาก” ซึ่งจะได้รับโอกาสการเข้าสู่การพิจารณาเร็วและสะดวกกว่านางมหรสพคนอื่น ๆ

อย่างไรก็ตาม ภาพลักษณ์และการกระทำของนางมหรสพเปรียบเสมือนกระจกเงาที่เป็นตัวแทนในการสร้างภาพลักษณ์ให้แก่ค่ายสังกัดหรือบริษัทบันเทิง พฤติกรรมของนักร้องนักแสดงคนนั้น ๆ ก็ส่งผลต่อสังกัดโดยตรง นางมหรสพจึงต้องถูกควบคุมทุกอย่าง ตั้งแต่การสอบประวัติส่วนตัว การแสดงบทบาท การวางตัวในสังคมและเรื่องส่วนตัวทั่วไป เพื่อรักษาคะแนนนิยมไว้ไม่ให้ตก ทุนทางกายภาพของนางมหรสพจะได้แปลงให้เป็นทุนทางการค้า สร้างรายได้ให้แก่บริษัทได้อย่างต่อเนื่อง นางมหรสพจึงต้องรักษา “ความเป็นหญิงที่ดี” ในสายตาของสังคมไว้ แม้ว่าบทบาทและภาพลักษณ์ที่ปรากฏต่อสายตาคนดูจะไม่ใช่ก็ตาม หากเธอรักษาความเป็นผู้หญิงที่ดีไม่ได้ ก็จะนำไปสู่การลงโทษจากต้นสังกัดและสังคม

ดังนั้น แม้ว่าวงการบันเทิงจะทำให้พวกเธอมีฐานะมั่งคั่งร่ำรวยได้อย่างรวดเร็ว หากเป็น “คนโปรด” ของสาธารณะ แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถทำให้นางมหรสพบางรายถึงกับตกอับอย่างรวดเร็วและรุนแรงได้เช่นกัน จนต้องออกจากวงการบันเทิงไปในที่สุด เปรียบเสมือนสถานภาพของ

นางมหรสพที่เป็นนางห้ามของราชสำนักในยุคจารีต ที่มีขึ้นมีลงและมีการลงโทษตามพฤติกรรมและพฤติกรรมที่ถูกควบคุมและถูกจับจ้องมากเป็นพิเศษก็หนีไม่พ้น “พฤติกรรมทางเพศ” ในเชิงชู้สาว

2.2 ความเป็นหญิงยุคใหม่ของนางมหรสพ

ความเป็นหญิงไทยยุคใหม่สำหรับผู้หญิงไทยทั่วไป ระบบทุนนิยม ทำให้ผู้หญิงยุคใหม่ต้องออกจากบ้านมาทำงานนอกบ้าน แต่ยังคงต้องรับผิดชอบงานบ้านอยู่เหมือนเดิมอย่าง “มือก็ไกว ดาบก็แกว่ง” หรือ “งานหลวงมิให้ขาด งานราษฎ์มิให้เว้น” อันเป็นบทบาททางเพศที่ผู้หญิงต้องรับบทหนักถึง 2 เท่า ซึ่งสามารถกล่าวด้วยข้อสรุปสั้น ๆ ว่า “เมื่อวัฒนธรรมเก่าถูกกระทบด้วยวัฒนธรรมตะวันตก เมื่อนั้น การ “กดขี่” ทางเพศจากผู้ชายกลับรุนแรงขึ้นเสียอีก” (จิตราภรณ์ วนัสพงศ์, 2537, น. 38)

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ “การสร้างภาพลวงตาทางอาชีพ” อย่างอาชีพทางสื่อสารมวลชนที่มีผู้หญิงเข้ามาทำงานอยู่อย่างมากมายจนสามารถสร้างภาพลวงตาได้ว่า อาชีพนี้เปิดโอกาสให้ทุกคนทุกเพศอย่างไม่มีการเลือกปฏิบัติ แต่หากเจาะลึกลงไปในรายละเอียดแล้วจะพบว่า ตำแหน่งระดับสูงหรือตำแหน่งบริหาร และลักษณะงานบางงาน อย่างผู้กำกับหรือนักแต่งเพลงจะเป็นผู้ชายเสียส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นจำนวนหญิงชายที่ไม่สมดุลกัน

นั่นคือ “เบื้องหลัง” ส่วน “เบื้องหน้า” หรือพื้นที่ที่นางมหรสพยืนอยู่กลับมีจำนวนหญิงชายที่สมดุลกัน ดาราดังก็ได้รับค่าตัวพอ ๆ กันทั้งหญิงชาย ซึ่งเป็นภาพลวงตาทางอาชีพอีกเช่นกัน เนื่องจากพวกเธอหนีไม่พ้น “ความเป็นหญิงยุคใหม่”

2.2.1 ปรากฏการณ์ “แม่อยากให้ลูกเป็นดารา” กับการจางหายของอคติ “เต้นกินรำกิน”

ปรากฏการณ์ใหม่ที่ผู้วิจัยค้นพบในยุคนี้คือ ปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “แม่อยากให้ลูกเป็นดารา” จัดเป็นปรากฏการณ์ที่ตรงกันข้ามกับอคติ “เต้นกินรำกิน” อย่างสิ้นเชิง จากเดิมที่แต่ละครอบครัว มักจะไม่สนับสนุนให้ลูกเป็นดารา แต่ในยุคนี้ นางมหรสพกลับได้รับการขัดเกลาทางอาชีพ และได้รับการสนับสนุนอย่างเต็มที่ โดยเฉพาะจาก “แม่” ของพวกเธอ ที่เป็นผู้คอยเฝ้าระวังเรื่องการวางตัวและปกป้องชื่อเสียงของลูกสาวในขณะทำงาน เพื่อให้ลูกมีภาพลักษณ์เป็น “ผู้หญิงดี” ในสายตาสังคม ดังตัวอย่างเช่น นันทิดา แก้วบัวสาย ได้เข้าสู่วงการบันเทิงจากการที่แม่ของเธอพาไปเข้าสมัครการประกวดร้องเพลงของสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 และได้รับรางวัลนักร้องสมัครเล่นยอดเยี่ยมประจำปี 2521 และในปีต่อมาก็ได้รับรางวัลนักร้องสมัครเล่นยอดเยี่ยมแห่งเอเชีย พร้อมกับออกอัลบั้ม “I who have nothing” กับทางช่อง 3

ปรียานุช ปานประดับ (2541, น. 30-34) กล่าวว่า หลังได้รับตำแหน่งรองนางสาวไทยปี พ.ศ. 2531 (ปีเดียวกันกับภรณ์ทิพย์ นาคหิรัญกนกได้รับตำแหน่งนางสาวไทยและนางงามจักรวาล) และตามมาด้วยตำแหน่งมิสเอเชียแปซิฟิก ซึ่งแม่ของเธอเป็นทั้งผู้ส่งเข้าประกวด เป็นพี่เลี้ยงนางงาม และเป็นผู้สนับสนุนให้ปรียานุชเซ็นสัญญาเป็นดาราในสังกัดช่อง 7

บงกช คงมาลัย แม่ของเธอได้กล่าวถึงการเล่นฉากเลิฟซีนในภาพยนตร์เรื่องบางระจัน ว่า

> ตลอดเวลาที่ตั๊กเข้าวงการตั้งแต่อายุประมาณ 13-14 ปี แม่อยู่กับน้องมาตลอด ไม่ได้รู้สึกว่าน้องเขาดังในทางอื้อฉาวเลย แต่คนรู้สึกกันไปเอง อย่างหนังเรื่องแรก “บางระจัน” ที่น้องเขาเล่น มันก็เป็นยุคสมัยที่ต้องใส่ตะเบงมาน นุ่งน้อยห่มน้อย ซึ่งน้องเขาได้รับบทแบบนี้ ก็ต้องใส่ชุดแบบนี้ แล้วบทที่ตั๊กได้รับ จะต้องเป็นเมียของเมฆ มันก็ต้องมีบทเลิฟซีน ตอนถ่ายก็ไม่ใช่ว่านัวเนียกันนาน เดี๋ยวเทค เดี๋ยวเทค ไม่ได้ออกมาลามก แล้วตอนนั้นแม่ก็อยู่ด้วย มันคือการแสดง ไม่ใช่เรื่องจริง (Icygang, ม.ป.ป.)

อุษามณี ไวทยานนท์ กล่าวว่า “แม่ก็อยู่กับขวัญทุกที่อยู่แล้วไม่ว่าจะไปไหน ดิลิเวอร์รี่ทุกที่ค่ะ. . .แม่ก็ไปส่งที่กองถ่าย สปา กลับบ้าน ไปเที่ยวกับเพื่อน” (“ขวัญ ไม่สะท้านมีแต่ข่าวฉาว”, 2550)

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่า วงการบันเทิงยังคงปนเปื้อนลักษณะของ “เส้นสาย” แบบเดิม ๆ ที่มีมาตั้งแต่ในยุคศักดินา อย่างการถวายตัวของนางมหรสพจากตระกูลขุนนางดัง ๆ ที่มีความใกล้ชิดกับสถาบันกษัตริย์ คล้าย ๆ กับในยุคปัจจุบัน เส้นสายจะมาจากความสนิทสนมกันเป็นการส่วนตัวระหว่างคนที่ทำงานในวงการบันเทิงกับครอบครัวของนางมหรสพ ถึงแม้ว่าจะเป็นยุคแห่งเสรีภาพ แต่เงื่อนไขเรื่องเส้นสายก็ยังคงมีความสำคัญต่อความสำเร็จ

ในอีกแง่มุมหนึ่ง วงการบันเทิงอาจเรียกได้ว่าเป็นพื้นที่ที่เสี่ยงต่อการ “เสียสาว” และถูก “ล่อลวง” นางมหรสพหลายคนจึงต้องมีแม่มาคอยคุมเวลาทำงาน สะท้อนให้เห็นถึงความเป็น “มาตาธิปไตย” (Matriarchy) หรือการมีแม่เป็นศูนย์กลางในการอบรมเลี้ยงดูลูกของคนไทยในหลาย ๆ ครอบครัว เพราะแม่เป็นบทบาททางเพศที่สำคัญของผู้หญิง ที่จะต้องเลี้ยงดูลูกและใกล้ชิดกับลูกมากกว่าพ่อ ซึ่งมักจะทำงานนอกบ้าน ในกรณีนี้แม่ได้มีบทบาทอีกประการหนึ่งคือปกป้องชื่อเสียงและรักษาผลประโยชน์ของลูกสาวที่เป็นดารา

2.2.2 บทบาททางเพศของนางมหรสพทั้งในบ้านและนอกบ้าน

ในปัจจุบัน ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า นางมหรสพเริ่มมีแนวโน้มที่จะปฏิเสธการเป็นแม่และเมียที่ดีตามกรอบเพศภาวะเดิมที่อยู่คู่ผู้หญิงไทยมาช้านาน จากข่าวการหย่าร้างของคู่ดาราเกิดขึ้นอยู่บ่อย ๆ ยกตัวอย่างเช่น สิเรียม ภักดีดำรงค์ฤทธิ์ กับ บิลลี่ โอแกน, มาช่า วัฒนพาณิชย์ กับ อำพล ลำพูน, มีเรีย เบนเนเนตตี้ กับ สมชาย เข็มกลัด, วรรณสา ทองวิเศษ กับ สุรัช ทับวัง, ปนัดดา วงศ์ผู้ดี กับ วีรพงศ์ พิพิธสุขสันต์, นิโคล เทริโอ กับ จิระศักดิ์ ปานพุ่ม เป็นต้น โดยแต่ละคู่มักจะอ้างเหตุผลเดิม ๆ “บ้างก็บอกไลฟ์สไตล์ไม่เหมือนกัน บ้างก็เข้ากันไม่ได้ ล้วนมีข้ออ้างที่คล้าย ๆ กัน และตบท้ายด้วยว่าไม่เกี่ยวกับมือที่สาม” (“ไขปริศนา “คู่รักดารา” เสี่ยงหย่าร้างมากกว่าจริงหรือ?,” 2551, น. 23)

จากปรากฏการณ์การหย่าร้างของคู่ดาราที่ดูเหมือนจะมีเปอร์เซ็นต์มากขึ้นทุกวันนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า นางมหรสพในยุคนี้ส่วนใหญ่จะรับบทบาทนอกบ้านที่ค่อนข้างหนัก เนื่องจากการรักษาตนเองให้อยู่ในความนิยมนาน ๆ จะต้องมีความสามารถพิเศษหลากหลาย และมีการศึกษาที่ดี

เริ่มจาก นางมหรสพหลายคนมักจะมีความสามารถในวงการบันเทิงที่หลากหลายมากกว่า 1 อย่าง เรียกได้ว่าเป็น Combo Set เพราะในยุคนี้จัดเป็นยุคแห่งการแจ้งเกิดดาวดวงใหม่ซึ่งนักแสดงหน้าใหม่ถูกผลิตขึ้นเรื่อย ๆ ตามการขยายตัวของธุรกิจบันเทิง หากนางมหรสพมีความสามารถเพียงด้านเดียว อาจทำให้เด็กหน้าใหม่เข้ามาแทนที่ได้ ดังนั้นการมีความสามารถหลากหลายจะช่วยให้นางมหรสพรับงานบันเทิงได้ในปริมาณมาก และทำงานอยู่ในวงการได้นานขึ้น เช่น นางมหรสพในกลุ่มนักแสดง ลินดา ค้าธัญเจริญ, กาญจนาพร ปลอดภัย, นวลปรางค์ ตรีชิด, เมทินี กิ่งโพยม, ศรีริตา เจนเซ่น เป็นนางแบบแคทวอร์คและนักแสดง, นาตยา แดงบุหงา เป็นนักแสดงและเป็น “เจ้าแม่พรีเซ็นเตอร์” สินค้าต่าง ๆ, สินจัย เปล่งพาณิชย์ เป็นนักแสดงทั้งทางโทรทัศน์และละครเพลง, เพ็ญพักตร์ ศิริกุล นางแบบนู้ด นักแสดงและนักร้อง, สิเรียม ภักดีดำรงค์ฤทธิ์ เป็นนักแสดง นางแบบและพิธีกร, อริสรา กำธรเจริญ เป็นนักแสดง ผู้ประกาศข่าวและพิธีกร, วรนุช วงษ์สวรรค์ เป็นนักแสดงที่มีความสามารถทางรำไทย, ศิริลักษณ์ ผ่องโชค เป็นนักแสดงที่มีความสามารถทางการร้องเพลงลูกทุ่งและหมอลำ, น้ำทิพย์ จงรัชตะวิบูลย์ นักแสดง นักร้อง นางแบบและพิธีกร, ญาณิน วิสมิตะนันท์ เป็นนักแสดงหนังบู๊ที่มีดีกรีเป็นนักกีฬาเทควันโด้สายดำ ฯลฯ

นางมหรสพในกลุ่มนักร้องสตริง เช่น นันทิดา แก้วบัวสาย เป็นทั้งนักแสดงนักร้องที่สามารถร้องเพลงได้ทั้งแนวสตริง สากล ลูกกรุงและลูกทุ่ง, เสาวลักษณ์ ลีละบุตร เป็นทั้งนักร้องและนักแต่งเพลง, ใหม่ เจริญปุระ เป็นนักร้องและนักแสดง, มาช่า วัฒนพาณิชย์ เป็นนักแสดง นักร้องและนางแบบ, สุนิสา สุขบุญสังข์ เป็นนักร้อง นักแสดง พิธีกรและนักจัดรายการวิทยุ, อมิตา ทาทา ยัง เป็นนักร้อง นักแสดงและนางแบบ ฯลฯ

นางมหรสพในกลุ่มนักร้องลูกทุ่ง เช่น พุ่มพวง ดวงจันทร์, จินตรา พูนลาภ และอาภาพร นครสวรรค์ นักร้องลูกทุ่งและนักแสดงภาพยนตร์, ฝน ธนสุนทรและดาว มยุรี นักร้องลูกทุ่งและนักแสดงละครโทรทัศน์ เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า ร่างกายของนางมหรสพได้ถูกแปรรูปทุนทางกายภาพให้เป็นทุนทางเศรษฐกิจ (เงิน, สินค้า, บริการ) หลากหลายรูปแบบ เพื่อตอบสนองโลกียสุขทางสายตาและทางหูของคนดูได้อย่างต่อเนื่อง อันเป็นการปรนนิบัติสาธารณะที่ไม่ซ้ำซากจำเจ และไม่ทำให้น่าเบื่อ

อีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญคือ “การศึกษา” ในยุคที่นางมหรสพถูกทำให้เป็นสินค้า จุดขายจึงไม่ได้อาศัยความสามารถอย่างเดียว แต่อาจจะขายที่ความเป็นตัวตนของบุคคล โดยการศึกษาหรือเพศภาวะพึงประสงค์ของผู้หญิงไทยยุคใหม่ ได้ถูกรวมให้เป็นหนึ่งในเกณฑ์การพิจารณาคัดเลือกนักร้องและนักแสดง เพื่อเป็นการส่งเสริมภาพลักษณ์ที่ดี น่าชื่นชม การศึกษาขั้นต่ำคือปริญญาตรี และยังมีนางมหรสพหลายคนมีการศึกษาที่สูงกว่านี้ โดยเฉพาะ “อริสรา กำธรเจริญ” ที่มีการศึกษาสูงถึงระดับปริญญาเอก

นางมหรสพหลายคนจะต้องรับภาระทำงานไปด้วย เรียนไปด้วย และเป็นเรื่องที่ยากมาก หากต้องทำหน้าที่ทั้ง 2 อย่างไปพร้อม ๆ กัน ยิ่งเป็น “ดาราคิวทอง” ทำให้ชีวิตเปรียบเสมือน “หุ่นยนตร์” เลยทีเดียว ดังที่ จารุณี สุขสวัสดิ์ กล่าวว่า

> ทางผู้สร้างบอกว่า ถ้าอยากเรียนก็เชิญไปเรียนอย่างเดียวไม่ต้องทำงาน แต่เราอยากทำงานไปด้วยเรียนไปด้วย ก็เลยต้องเลือกพาณิชย์ด้วยความหวังว่า จะมีเวลาให้งานแสดงเยอะ แต่พอไปเรียนจริง ๆ ปรากฏว่าต้องมีเวลาเรียนเต็ม 80 เปอร์เซ็นต์ เบี้ลถูกครูเรียกไปคุยบ่อยมาก พอเริ่มมีชื่อเสียงจากเรื่องบ้านทรายทอง แล้วก็เลยได้เป็นดาราคิวทอง มีรถกองถ่ายมารับที่โรงเรียน ถ่าย กันจนถึงเช้า บางวันได้อาบน้ำมาเรียน บางวันอาบน้ำไม่ทัน การทำงานช่วงนั้นจะเป็นหุ่นยนต์มาก (วันดี สันติวุฒิเมธี, ม.ป.ป.)

ดังนั้น ความหมายแฝงของตัวอย่างที่กล่าวมาคือ หากนางมหรสพมีร่างกายที่เปรียบเสมือนหุ่นยนตร์ได้ อาจจะหมายถึงการเป็นสุดยอดดารา

นอกจากนี้ ในยุคแห่งการสื่อสารไร้พรหมแดน ได้มีนางมหรสพหลายคนมีผลงานปรากฏแก่สายตาชาวต่างชาติหรือที่เรียกกันว่า “โกอินเตอร์” เช่น อมิตา ทาทา ยัง ได้เข้าไปเป็นนักร้องในสังกัดค่ายเพลงอินเตอร์ฯ โคลัมเบีย ซึ่งได้ออกเทปวางจำหน่ายและไปแสดงคอนเสิร์ตทั่วเอเชีย, พิชญ์นาฏ สาขากร ได้ไปแสดงภาพยนตร์เรื่อง “The Fatality” ของค่ายไรท์บิยอนด์ฟิล์มประเทศไต้หวัน, นภคประภา นาคประสิทธิ์ ได้ร่วมแสดงภาพยนตร์เรื่อง “First Bite” ของประเทศแคนาดา, ซาร่า มาลากุล เลน ได้เซ็นสัญญากับบริษัท ICM ซึ่งเป็นบริษัท 1 ใน 4 ยักษ์ใหญ่ของ

ฮอลลิวู้ดเพื่อร่วมงานแสดงกับทีมงานระดับโลก และเธอกำลังจะมีผลงานภาพยนตร์เรื่องใหม่ของฮอลลิวู้ด, ปานวาด เหมมณี กำลังจะมีผลงานแสดงร่วมกับพระเอกชื่อดังแห่งฮอลลิวู้ด นิโคลัส เคจ ซึ่งนิโคลัสได้ซื้อลิขสิทธิ์ภาพยนตร์เรื่อง “Bangkok Dangerous” มาสร้างใหม่โดยเปลี่ยนชื่อเป็น “Big Hit in Bangkok” เป็นต้น

นางมหรสพในยุคนี้เปรียบเสมือนทั้งเครื่องจักรที่ใช้ผลิตและเป็นสินค้าของนายทุน ดังจะเห็นได้จากจะต้องมีความสามารถหลายอย่างที่สามารถผลิตและแปลงร่างกายให้เป็นสินค้าที่หลากหลายแล้ว บางคนยังสามารถเป็นสินค้าส่งออกได้ด้วยการโกอินเตอร์ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นสินค้าที่น่าจับจ้องมากที่สุด เพราะการโกอินเตอร์จะส่งผลให้ภาพลักษณ์ของพวกเธอหวือหวาขึ้นตามความต้องการของนายทุนผู้เป็นเจ้าของธุรกิจบันเทิง ซึ่งมักจะเป็นผู้ชายเสียเป็นส่วนใหญ่ และนิยมที่จะแปรรูปนางมหรสพตามรสนิยมของผู้ชายด้วยกัน โดยการกำหนดภาพลักษณ์ของนางมหรสพไทยผสมผสานกับภาพลักษณ์ของนางมหรสพตะวันตก อันสะท้อนถึงความเป็นผู้หญิงตะวันตกยุคใหม่ที่มีลักษณะสำคัญคือ กล้าเปิดเผยเรือนร่าง และกระตุ้นเร้าทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง ซึ่งตรงกันข้ามกับเพศภาวะแบบผู้หญิงวิกตอเรียนที่ชนชั้นสูงนำเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 อย่างสิ้นเชิงที่แต่งกายมิดชิด เรียบร้อย รักษาศีลธรรม แต่วัฒนธรรมของผู้หญิงวิกตอเรียนที่ติดค้างอยู่ในสังคมไทยคือการรักษาพรหมจรรย์จนกว่าจะถึงวันแต่งงาน ทั้ง ๆ ที่ในตะวันตกวัฒนธรรมดังกล่าวได้จางหายไปนานแล้ว แต่กลับเป็นเป้าโจมตีที่น่ากลัวที่สุดสำหรับนางมหรสพ (ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 2.5 การควบคุมและการลงโทษจากสื่อและสังคม, น. 247)

ด้วยบทบาททางเพศอันหนักหน่วงของนางมหรสพที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ อาจส่งผลให้พวกเธอไม่สามารถปฏิบัติหน้าที่แม่และเมียได้ดีพอ เช่นเดียวกันกับผู้หญิงทั่วไป ซึ่ง “การที่หญิงโสดในกรุงเทพมหานครในช่วงปลายทศวรรษ 1990 มีสูงขึ้นมาก ส่วนใหญ่คือผู้มีการศึกษา มีอาชีพ ตลอดจนสถิติการหย่าร้างในกรุงเทพมหานครสูงขึ้น และส่วนใหญ่หญิงเป็นฝ่ายขอหย่าขาด ย่อมเป็นอีกปรากฏการณ์ทางสังคมอีกอย่างหนึ่งที่แสดงว่าสถาบันผัวมิใช่หนทางเดียวหรือหนทางตันสำหรับหญิงอีกต่อไป แนวโน้มทั้งสองประการนี้เป็นสัญญาณแสดงว่าหญิงก็ต้องการมีชีวิตอยู่อย่างเป็นไทแก่ตัว ไม่ตกอยู่ใต้อำนาจของใคร” (สุกัญญา หาญตระกูล, 2537, น. 89) การหย่าร้างจึงได้แสดงถึงการมีอำนาจต่อรองมากขึ้นของฝ่ายหญิงที่จะไม่ยอมเป็นช้างเท้าหลังอีกต่อไป

2.3 ค่านิยมเกี่ยวกับร่างกายและการแต่งกายของนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

ในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ จัดเป็นยุคอภิมหามหรสพ (mega entertainment) หรืออุตสาหกรรมบันเทิงที่มีกระบวนการสร้างฉาก แสง สี เสียงที่สมจริงด้วยคนจำนวนมาก ต้องใช้เงินจำนวนมากกับการผลิต ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น โดยร่างกายและการแต่งกายของนางมหรสพได้เป็นปัจจัยสำคัญที่สุดปัจจัยหนึ่งในอุตสาหกรรมบันเทิง เช่น วงดนตรีลูกทุ่งแต่ละวงจะมีสมาชิกนับร้อยขึ้นไป บางวงดนตรีใช้เสื้อผ้านับพันชุดต่อคืน เป็นต้น

นางมหรสพต้องเปลี่ยนรูปลักษณ์ (look) อยู่ตลอดตามกาลเวลาจนกลายเป็นผู้นำแฟชั่นเสื้อผ้า เพื่อสร้างสีสันและความแปลกใหม่ให้แก่วงการบันเทิงไปพร้อม ๆ กับการดูแลร่างกายไม่ให้ร่วงโรยไปตามวัย โดยเฉพาะดาราหญิง ดังที่ สิเรียม โอแกน (2544, น. 32) กล่าวว่า “ค่าใช้จ่ายของดารานั้นมีเยอะมาก ยิ่งถ้าเป็นผู้หญิงก็ต้องซื้อเสื้อผ้า เครื่องแต่งตัว เครื่องสำอางค์ เครื่องประดับ ยังมีรายการเครื่องดูแลบำรุงผิวพรรณ ทั้งครีม ทั้งโลชั่น และอื่น ๆ อีกจิปาถะ จะไม่ซื้อก็ไม่ได้ ด้วยอาชีพดารานี้ถือเรื่องสวยงามเป็นสำคัญ. . .”

สะท้อนให้เห็นว่า กลุ่มธุรกิจความงามทั้งเสื้อผ้าและเครื่องสำอางค์ต่าง ๆ ต่างมุ่งแสวงหาผลประโยชน์โดยใช้เรื่องความสวยอย่างอารยะของนางมหรสพเป็นเครื่องมือในการแสดงอัตลักษณ์ของผู้หญิงในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีทั้งจุดเด่นจุดด้อยด้วยการทำการตลาดและโฆษณาของผลิตภัณฑ์ความงามผ่านทางร่างกายของนางมหรสพในฐานะเป็นผู้นำเสนอสินค้า (presenter) และผู้นำแฟชั่นให้แก่กลุ่มธุรกิจต่าง ๆ เช่น จากละครแต่ละเรื่อง และงานเพลงแต่ละอัลบั้ม จะมีกลุ่มธุรกิจความงามเหล่านี้มาเป็นผู้สนับสนุน (sponsor) การแต่งหน้าทำผม และการแต่งกาย การใช้นางมหรสพที่มีชื่อเสียงเป็นผู้นำเสนอสินค้าด้วยค่าตัวถึง 7 หลักอย่างนางเอกสาวเบอร์หนึ่งของเมืองไทย พัชราภา ไชยเชื้อ ที่เป็นผู้นำเสนอสินค้าเครื่องสำอางค์ยี่ห้อหนึ่ง เป็นต้น

ทั้งนี้ เพราะในระบบทุนนิยมจะต้องแข่งขันกันผลิตและจำหน่ายสินค้าให้ได้ครั้งละมาก ๆ การจ้างนางมหรสพที่โด่งดังที่สุดมาเป็น Presenter และจ่ายค่าตัวที่แพงที่สุดนั้น ได้เป็นการแสดงออกถึงการเป็นสินค้าที่ขายดี มีคุณภาพมากที่สุด

โดยกลุ่มธุรกิจเหล่านี้จะอำพรางจุดด้อยของนางมหรสพไว้แล้วดึงจุดเด่นของแต่ละคนออกมาให้ดูมีอารยะ และจะต้องปรับเปลี่ยนจุดเด่นนี้ให้แปลกตาออกไปเรื่อย ๆ ตามกระแสนิยมเพื่อขยายการขายสินค้าและบริการบนร่างอารยะของนางมหรสพอย่างไม่มีวันสิ้นสุด ส่งผลให้นางมหรสพมีร่างกายแบบอุดมคติที่ผู้หญิงหลาย ๆ คนใฝ่ฝันอยากจะเป็น

2.3.1 การศัลยกรรม : การนำร่างกายมาเป็นต้นทุนและสินค้า

ในยุคที่มีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการแพทย์ ทำให้นางมหรสพสามารถเปลี่ยนลักษณะทางกายภาพของร่างกายที่มีอยู่ตามธรรมชาติให้กลายเป็นร่างกายที่มีลักษณะตามที่พึงประสงค์ได้ด้วยการ “ศัลยกรรม” เช่น การทำตา เสริมจมูก ฉีดคาง ทำโบท็อกซ์ เสริมหน้าอก ฯลฯ ซึ่งเป็นที่นิยมมาก ช่วยให้นางมหรสพสามารถปรับแต่งร่างกายได้ทันที ต่างจากในยุคจารีตที่ต้องกระทำอย่างค่อยเป็นค่อยไปอย่างการดัดนิ้วให้งอน ดัดแขนให้โก่ง ดัดหลังให้แอ่น เป็นต้น เพื่อให้ร่างอารยะดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ของราชสำนัก ส่วนในปัจจุบันมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นใบเบิกทางในการทำงานและหารายได้ ดังที่ ปณิตา พัฒนาหิรัญ กล่าวว่า

> หนิงทำศัลยกรรมที่จมูกอย่างเดียวค่ะ ถ้าหนิงไม่ได้ทำงานในวงการบันเทิง หนิงจะรู้สึกเฉย ๆ แต่เมื่อทำงานนี้อาชีพเราหน้าตามีส่วนสำคัญ สาเหตุที่ตัดสินใจเสริมจมูกเพราะเวลาเข้าฉากโดนแสงไฟ หน้าหนิงจะดูแบน สมัยก่อนหนิงอาศัยไลท์เฉดสีที่จมูก พออยู่ในกล้องจะดูสวย แต่พออยู่กับแสงปกติดูจมูกเราดำ ๆ (“สวยเพื่องาน ดาราพึ่งมีดหมอ,” 2550)

โดยเฉพาะนักร้องลูกทุ่งในปัจจุบัน จะนิยมทำศัลยกรรมใบหน้ามากที่สุดไม่เพียงแต่นักร้องหญิงเท่านั้น นักร้องชายเองก็นิยมไปทำศัลยกรรมใบหน้าเช่นกัน สาเหตุมาจากการมีสื่อโทรทัศน์ที่ช่วยในการประชาสัมพันธ์งานเพลงลูกทุ่งได้อย่างทั่วถึง ดังที่ ชลธี ธารทอง กล่าวว่า “. . . ยุคนี้เป็นยุคธุรกิจพาณิชย์ศิลป์ เป็นยุคที่สื่อมันแรง สื่อกว้างไกลมาก ทีนี้ชักหันเหมาที่หน้าตารูปร่าง เพราะการสร้างนักร้องสมัยก่อนกับสมัยนี้ผิดกันลิบโลก เดี๋ยวนี้เขาถือว่าทีวีสำคัญ จะนำเสนอนักร้องศิลปินแต่ละคนจะต้องรูปร่างหน้าตาดีไว้ก่อน เสียงมาทีหลัง ผมได้ยินมาอย่างนี้. . . ” (ประเสริฐ ช่วยแก้ว, 2543, น. 46)

ปัจจุบันจึงมีนักร้องลูกทุ่งหญิงมากมายไปทำศัลยกรรมใบหน้า เช่น สุนารี ราชสีมา, อาภาพร นครสวรรค์, ดาว มยุรี, ยุ้ย ญาติเยอะ, จันทร์จวง ดวงจันทร์ ฯลฯ ทั้งนี้เพราะพวกเธอล้วนมาจากชนบท ซึ่งในสังคมกระแสหลักจะไม่นิยมลักษณะหน้าตาแบบพื้นบ้าน ดังที่ อาภาพร นครสวรรค์ กล่าวว่า “ฮายไม่ได้ทำอะไรมากมาย แค่ตากับจมูก เราเป็นนักร้อง ก็ต้องสวยนิดหนึ่งนะ ไม่ใช่ดูไม่ได้เลย แล้วจะเรียกคนให้มาดูเรายังไง. . .” (Deedeejang, 2547)

การศัลยกรรมใบหน้าของนักร้องลูกทุ่ง จัดเป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการที่สังคมปฏิเสธร่างกายแบบชนชั้นรากหญ้าหรือชนชั้นแรงงานอย่างชัดเจน คือ การละทิ้งใบหน้าแบบผู้หญิงพื้นบ้านไทยที่มีจมูกแบน ใหญ่ ตาไม่โต ซึ่งเป็นใบหน้าที่บ่งบอกถึงความต่ำต้อย ล้าหลังทางชนชั้นไปสู่ลักษณะทางกายภาพดูมีอารยะขึ้นอันเป็นแนวโน้มเข้าสู่ใบหน้าแบบผู้หญิงตะวันตก คือ ตาโตจมูกโด่ง เพื่อยกระดับสถานภาพของตนเอง

แต่ในขณะเดียวกัน ร่างกายของพวกเธอได้ตกเป็นเครื่องมือในการทำการค้าของนายทุนเจ้าของธุรกิจบันเทิงและสินค้าต่าง ๆ ตลอดจนคลินิกหรือโรงพยาบาลที่หากินบนร่างอารยะของผู้หญิง ด้วยการใช้นางมหรสพเป็นผู้นำเสนอสินค้า (presenter) ให้แก่โรงพยาบาลที่พวกเธอไปศัลยกรรม แม้จะต้องแลกมาด้วยความเจ็บปวดก็ตาม

ภาพที่ 15

ภาพเปรียบเทียบการศัลยกรรมของนางมหรสพทั้งก่อนและหลัง

ที่มา: “ย้อนรอย ดูดาราศัลยกรรม,” โดย Moonlight, 2549, *Teenee*.

ภาพที่ 16

การใช้นางมหรสพเป็น Presenter ให้แก่โรงพยาบาลศัลยกรรมความงาม

ที่มา: "ไม่ใช่แค่สวย แต่ต้องสวยอย่างมั่นใจ," โดย โรงพยาบาลบางมด, 2550, *นิตยสารทีวีพูล, 17*(881) น. 21.

จากร่างกายธรรมชาติของนางมหรสพก็เป็นอะไรที่น่าจับจ้องอยู่แล้ว ทำให้ประเด็นนางมหรสพศัลยกรรมกลายเป็นประเด็นที่ทำให้สังคมจับจ้องร่างกายของนางมหรสพมากขึ้น โดยเฉพาะในปัจจุบันกระแสการแต่งตัวใน look เซ็กซี่มาแรง และการเป็นดาราจะแต่งตัวธรรมดาไม่ได้

ในยุคนี้กระแส "ดาราโชว์เต้า" จึงมาแรงมาก การเสริมหน้าอกหรือ "เต้านม" ได้ส่งผลให้นางมหรสพบางคนมีรูปร่างหน้าตาธรรมดา ไม่ถึงกับโดดเด่น แต่ขนาดหน้าอกใหญ่ก็เป็นจุดสนใจ

ได้มาก ทำให้มีงานเข้ามาเยอะอย่าง สุมนต์รัตน์ วัฒนาเศลารัตน์ (ปีใหม่) ได้รับฉายาว่า “เต้าพารวย” หรืออาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าการไต่เต้าโดยใช้ “เต้าไต่”

ทั้งนี้ในสังคมชายเป็นใหญ่ ได้มีมายาคติเรื่องความงามและมีนัยยะของ “เพศวิถี” เชื่อมโยงกับสรีระผู้หญิงในส่วนของเต้านม จนทำให้ผู้หญิงเคยชินกับภาพที่ถูกนำเสนอภายใต้กรอบที่ผู้ชายกำหนดให้ ซึ่งเต้านมที่สวยที่สุดของผู้หญิงในอุดมคติของผู้ชายคือ “นมที่ตั้งเต้าตูม เต่งจนฐานนมชิดกัน ปลายเต้าคล้อยลงนิด ๆ หัวนมงอนขึ้นหน่อย ๆ และเบนออกจากกันน้อย ๆ ” (ภาษิต จิตภาษา, 2548, น. 213)

ภายใต้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม เต้านมของนางมหรสพได้ถูกนายทุนซึ่งเป็นเจ้าของสังกัดหรือผู้สร้างมหรสพใช้เป็นแหล่งหารายได้ ซึ่งหากนางมหรสพไม่มีต้นทุนทางกายภาพเพียงพอจึงต้องพึ่งพาการศัลยกรรมเพื่อเพิ่มขนาดทรวงอกให้ใหญ่ขึ้น ดูเต่งตึงไม่หย่อนยานเพื่อสอดรับกับจินตนาการและความคาดหวังทางสังคมมากกว่าที่จะแสดงออกถึงความเป็นตัวเอง หากนางมหรสพไม่มีเต้านมตามภาพที่สังคมวาดไว้จะเกิดความทุกข์ สูญเสียความมั่นใจในตนเอง และมองว่าตัวเองมีปมด้อย หวาดระแวงว่าอาจทำให้คะแนนนิยม “ตก” ได้

ดังนั้น การเปิดเผยเต้านมทั้งของธรรมชาติและไม่ธรรมชาติออกสู่สาธารณะอย่างการถ่ายแบบนิตยสาร การเดินแบบ การออกงานต่าง ๆ สามารถทำให้นางมหรสพตกเป็นเป้าสายตาของสื่อกับสังคมขึ้นได้ อีกทั้งยังเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในวงกว้าง

ภาพที่ 17
การออกงานด้วยเครื่องแต่งกายแบบเปิดเผยทรวงอก
จากนิตยสารประเภทซุบซิบดาราและปาปาราซซี

ที่มา: "โอ้แม่เจ้า! มาริสา เต้าทะลัก," 2550, *นิตยสาร Star Clip, 1*(11), น. 42.

2.3.2 ภาพลักษณ์ "เซ็กซี่" ของนางมหรสพและผลกระทบ

การแสดงถึงความเซ็กซี่ของนางมหรสพด้วยตัวตน หรือ Body carapace ได้เปรียบเสมือนหลุมพรางของระบบทุนนิยมแบบปิตาธิปไตยที่ใช้เงินเป็นตัวล่อให้พวกเธอละทิ้งความเป็นปัจเจกบุคคลเข้ามาติดกับดักของการเป็นวัตถุแห่งความรัญจวนใจในโลกียสุข (Object of sensuality) ที่ตอบสนองความต้องการทางโลกทั้งทางตาและทางหู ร่างกายนางมหรสพจึงตกเป็นเหยื่อของนายทุน ซึ่งสามารถเห็นได้ชัดเจนจากภาพของศุภักษร ไชยมงคล ในพิธีลงนามเซ็นต์สัญญาระหว่างคณะกรรมการตรวจสอบบริษัทนำเข้าเสื้อแบรนด์เนมชื่อดังกับบริษัทตัวแทนจำหน่ายหุ้นแห่งหนึ่ง โดยให้ผู้ชายซึ่งเป็นผู้บริหารระดับสูงของบริษัทเหล่านี้ทั้ง 2 คน ใช้มือจุ่มสีแล้วประทับลงบนหน้าท้องของเธอ

ภาพที่ 18

การประทับมือเซ็นสัญญาบนหน้าท้องของศุภักษร ไชยมงคล

ที่มา: “เสรีพิสุทธิ์กับหน้าท้องกระแต,” โดย วริศรา วุฒิกุล, 2550, *Oknation*.

นอกจากนี้ ภาพลักษณ์ที่เซ็กซี่ของพวกเธอ ก็สามารถส่งผลร้ายตามมาในชีวิตจริงได้อีกเช่นกัน เช่น อารยา เอฮาเก็ต ได้ถ่ายแฟชั่นเซต “มาริลีน มอนโร” ลงนิตยสารฉบับหนึ่ง เป็นเหตุให้เธอต้องแยกทางกับแฟนหนุ่มที่คบหากันมา 7-8 ปี เพราะแม่ของฝ่ายชายไม่ยอมรับ และในกรณีของ อมิตา ทาทา ยัง ได้ถูก ระเบียบรัตน์ พงษ์พานิช นายกสมาคมเสริมสร้างครอบครัวให้อบอุ่นและเป็นสุข ได้วิพากษ์วิจารณ์และทำหนังสือถึงประธานกรรมการบริษัทบีอีซี-เทโร เอนเตอร์เทนเม้นต์ จำกัด ถึงการแต่งกายที่ไม่เหมาะสม และท่าทางประกอบการร้องเพลงร่วมกับแดนเซอร์ชายของเธอว่าส่อเจตนาในทางยั่วยุทางเพศ ไม่เหมาะสมกับวัฒนธรรมไทย เป็นต้น

ชี้ให้เห็นว่า หากนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์นี้ มีภาพลักษณ์ที่ขัดแย้งกับความเป็นผู้หญิงที่ดีหรือความเป็นกุลสตรี Body carapace ที่พวกเธอสวมใส่แทนที่จะเพิ่มค่าจะกลับกลายเป็นการลดค่าให้ต่ำลง เพราะสังคมไทยเป็นสังคมที่มีหลักเกณฑ์ทางความดีความชั่วว่า “เป็นผู้หญิงให้ปกปิดร่างกายบางส่วนเอาไว้ให้มิดชิด” (กาญจนา แก้วเทพ, 2543, น. 245) อันเป็นค่านิยมที่ผูกติดกับการรักษาพรหมจรรย์ของผู้หญิงที่ยังอยู่คงทนถาวรคู่กับความเป็นหญิงไทย

นางมหรสพหลายคนจึงต้องปฏิเสธเรื่องความเซ็กซี่ของตนเองต่อการให้สัมภาษณ์ โดยมักจะกล่าวในเชิงไม่คิดว่าตนเองเซ็กซี่ เช่น หยาดทิพย์ ราชปาล

> จริง ๆ หยาดไม่ได้เปลี่ยนภาพลักษณ์ตัวเองเลย เพียงแต่หยาดโตขึ้นทุกคนก็เลยมองว่าหยาดเซ็กซี่ขึ้น แล้วก็ไม่เคยรู้ด้วยว่าคนอื่นมองภาพหยาดเป็นยังไง หยาดรู้สึกว่าเราโตขึ้น แต่งตัวมากขึ้น ซึ่งหยาดก็ไม่ได้โป๊ด้วยนะ อย่างถ่ายแบบทำไมถึงถ่ายเซ็กซี่ล่ะ ซึ่งหนังสือคนบอกว่าเซ็กซี่ ก็ดีใจกับตรงนี้ แต่คำว่าเซ็กซี่ไม่ได้หมายความว่าต้องโป๊ หลายคนถามเราก็บอกเขาไปว่ามันไม่โป๊ คือต้องขอขอบคุณที่บอกว่าหยาดเซ็กซี่ แต่หยาดก็ยังมองว่าตัวเองไม่เซ็กซี่อยู่ดี (“หยาดทิพย์ ราชปาล”, ม.ป.ป.)
>
> วรนุช วงษ์สวรรค์ “. . .เขาก็บอกว่าดูเซ็กซี่คิขุ ไม่ค่อยเห็นอะไร ไม่ค่อยได้เห็นนุ่นในแบบนี้เท่าไหร่ ในเว็ปก็จะบอกว่าน่ารักดี. . .รูปร่างนุ่น ไม่ได้ดูเซิญชวน ลิมิตของนุ่นก็คงมีประมาณแค่นั้น อย่างชุดว่ายน้ำก็มีติดต่อเข้ามาทุกปี แต่นุ่นคงได้แค่นั้นจริง ๆ เราไม่ควรถ่ายอะไรบ่อย” (“นุ่น-วรนุช วงษ์สวรรค์”, ม.ป.ป.)

ที่แย่กว่านั้นคือ การที่สื่อและสังคมจับจ้องเรื่องความเซ็กซี่มากเกินไป ได้ส่งผลให้ดาราหน้าใหม่บางคนที่หวังดังเพียงชั่วข้ามคืนอย่าง โชติรส สุริยะวงศ์ กับ ต้องรัก อัศวรักษ์ มีความเข้าใจที่ผิดว่าทำตัวเซ็กซี่แล้วจะดัง พวกเธอจึงได้แต่งตัวเซ็กซี่อย่างเกินขอบเขตไปเข้าร่วมงานประกาศผลรางวัลสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 16 จนถูกต้นสังกัดลงโทษ โดยโชติรส ถูกแบนจากการแสดงภาพยนตร์จนต้องออกจากวงการ และต้องรักถูกพักงานแสดงภาพยนตร์ระยะยาว ดังที่สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ เจ้าของค่ายสหมงคลฟิล์ม ได้กล่าวต่อว่าโชติรสอย่างรุนแรงว่า

> เอมี่ไม่ใช่ดาราในสังกัด เพียงแต่มาแสดงหนังเรื่องสวยซามูไร และรู้สึกไม่พอใจการกระทำของดาราสาวผู้นี้ จึงได้เรียกผู้กำกับการแสดงภาพยนตร์เรื่องสวยซามูไรมาพบและสั่งให้ตัดภาพทุกภาพของเอมี่ออกจากภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากบริษัทสหมงคลไม่ใช่บริษัทสร้างหนังโป๊และไม่ชอบให้นักแสดงไปทำตัวอย่างนั้น เพราะเป็นภาพที่ไม่ดี. . .ผมบอกแล้วว่าถ้าจะใส่กันอย่างนี้ก็สร้างหนังเซ็กซ์ให้สักเรื่อง จะได้หมดเรื่องหมดราว บริษัทก็ได้ประโยชน์ แต่นี่บริษัทไม่ได้ประโยชน์ หนังที่เขาเล่นผมอยากให้ดูว่าไม่เคยให้ใส่โป๊สักนิดเดียว แล้วไปทำตัวแบบนี้เพื่ออะไรกัน คุณอยากดังก็ต้องดังเพราะเล่นหนังดี คนดูชอบ ถ้าอยากจะมาแก้ผ้าดังก็ทำหนังให้มาจับแก้ผ้าเลย แล้วเอมี่เป็นนักศึกษาธรรมศาสตร์ ความรู้ดีนะ พ่อเป็นถึงนายพลทหารแต่มาทำตัวแบบนี้ โอ้โหผมไม่อยากเชื่อว่าเขากล้าทำแบบนี้ (กระปุกดอทคอม, ม.ป.ป.)

ทั้งนี้นอกจาก Body carapace จะสามารถเพิ่มค่าและลดค่าความเป็นหญิงของนางมหรสพได้ดังที่กล่าวไปแล้ว อีกประการหนึ่ง ยังบ่งบอกถึงสังกัดและฐานะทางสังคม ซึ่ง Carapace

ของทั้งโชติรสและต้องรักจัดเป็น Carapace ที่เซ็กซี่ก็จริง แต่ถูกสังคมมองว่าดูชั้นต่ำไร้รสนิยมหรือที่เรียกกันว่า “เซ็กซี่แบบไม่มี class” จึงกลายเป็น Carapace ที่สวมใส่แล้วกลายเป็นการฆ่าตัวเองแทนที่จะช่วยส่งเสริมให้พวกเธอมีชื่อเสียงโด่งดัง มีงานเข้ามาเยอะดังที่ตั้งใจ

ภาพที่ 19

การแต่งกายของโชติรส สุริยะวงศ์ ที่ถูกลงโทษจากต้นสังกัด

ที่มา: “ย้อนรอย "เอมี่" กับชีวิตก่อนเป็นหน้าหนึ่ง,” 2550, *Komchadluek*.

สะท้อนให้เห็นได้ว่า อาชีพนางมหรสพได้ถูกสื่อจับจ้องร่างกายในประเด็นความเซ็กซี่มากจนเกินไป ประกอบกับในระบบทุนนิยมเช่นนี้ล้วนมีแต่ผู้หญิงอยากแจ้งเกิดในวงการบันเทิงเพื่อหวังรวยทางลัด โดยเบื้องหลังคือทุนนิยมแบบปิตาธิปไตย ที่สร้างแรงจูงใจจากเงินตราให้พวกเธอหมกมุ่นแต่ความสวยงามความเซ็กซี่ของร่างกาย อีกทั้งพวกเธอยังไม่มีอำนาจทั้งที่จะปกปิดร่างกายตนเอง และไม่มีอำนาจพอที่จะขับไล่ความรู้สึกละอาย รู้สึกผิดให้หลุดพ้นจากจิตใจได้อีกด้วย

2.4 การครอบครองนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

ในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์นี้ จัดเป็นยุคแห่งข้อมูลข่าวสาร การศึกษานางมหรสพในประเด็นนี้ทำให้พบทั้งเรื่องจริงและข่าวลือหรือข่าวซุบซิบที่สังคมคอยจับจ้อง ซึ่งอาจเป็นการสร้างกระแสให้แก่ตัวนางมหรสพ หรืออาจเกิดจากผู้ไม่ประสงค์ดีปล่อยข่าวออกมาเพื่อทำลายชื่อเสียงของนางมหรสพในยุคที่พวกเธอแข่งกัน “ดัง”

ประเด็นการครอบครองนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์นี้ ยังคงเป็นประเด็นเดิม ๆ เหมือนอย่างในยุครัฐนิยมและยุคสื่อพัฒนา คือ นางมหรสพจะถูกครอบครองจากเจ้าของสังกัดคณะ, นักการเมือง, ผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจหรือที่เรียกกันว่า “เด็กเสี่ย” หรือ “เสี่ยเลี้ยง” แต่ได้มีปรากฏการณ์ใหม่อย่างหนึ่งเข้ามาคือ การถูกครอบครองจากเหล่าบรรดา “ไฮโซ”

การถูกครอบครองจากเหล่าบรรดา “ไฮโซ” จัดเป็นความนิยมของการเสนอข่าวในวงการบันเทิงของยุคนี้ นางมหรสพมักถูกมองว่า การตกเป็นข่าวข้องเกี่ยวกับเหล่าบรรดาผู้ชายชนชั้นสูง ได้เป็นบันไดแห่งการสร้างชื่อเสียง ดังในบทความ “แฉกลเม็ดเด็ดดวงดารา 10 วิธีปีนป่ายให้ได้เกิด” กล่าวว่า “วิธีการ “หาแฟนไฮโซ” เป็นทางเลือกง่าย ๆ แต่ได้ผลถึง “3 เด้ง” จะเป็นเด้งไหนบ้างไปลองเดากันเอง ฉะนั้นอย่าแปลกใจถ้าเห็นดารา-นักร้อง ทั้งที่ดังและยังไม่ดัง พยายามนัวเนียนุงนังอยู่ข้างกาย “ไฮโซหนุ่มนักธุรกิจ” หรือ “ลูกชายนักการเมืองดัง” การจะใช้วิธีนี้ให้ได้ ผลดีต้อง “สวย เริ่ด เชิด ๆ แต่ไม่หยิ่ง”. . .ถ้า “เหยี่ยวข่าว” ถามต้องรีบปฏิเสธบอกแค่ “คนรู้จัก” เท่านั้นนะ ห้ามผลีผลามบอกเป็น “แฟน” เด็ดขาด เพราะเปอร์เซ็นต์ “โดนทิ้ง” สูงมั่ก ๆ รู้ไว้ซะ “ไฮโซ” มักไม่ต้องการการผูกมัด แค่ควงกันขำ ๆ วันไหน “เบื่อ” เราก็ยังเหลือ “ความดัง” เอาไว้หากิน!! อ้อ! โปรดยินดีรับตำแหน่ง “ของเล่นไฮโซ” ด้วยล่ะ ถึงจะครบสูตร” (“แฉกลเม็ดเด็ดดวงดารา 10 วิธีปีนป่ายให้ได้เกิด,” 2550)

นางมหรสพที่ขึ้นชื่อว่ามีภาพลักษณ์เป็น “ของเล่นไฮโซ” เช่น ไปรยา สวนดอกไม้, ภัทรธิดา พัชรวีระพงษ์ และอภิษฎา เครือคงคา โดยอภิษฎา ได้แสดงทัศนะต่อข้อกล่าวหาว่า “ไอซ์ว่าเป็นการดูถูกกัน สมมติคบไฮโซแล้วเลิกกันก็กลายเป็นว่าโดนไฮโซทิ้ง น่าจะเปิดมุมมองใหม่ได้แล้ว ปัจจุบันไฮโซตะหากที่วิ่งเข้าหาดารา ดาราไม่ได้เป็นฝ่ายเข้าไปอยากเป็นแฟนนะ” (“ไอซ์ ฉุน ของเล่นไฮโซ แฉกลับ ดาราตกเป็นเหยื่อ,” 2550)

การปฏิเสธข้อกล่าวหาดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่า การตกเป็นของเล่นไฮโซได้เป็นการนำเสนอข่าวประเด็นใหม่ของนางมหรสพระดับบน ที่พวกเธอได้ตกเป็นวัตถุทางเพศ ทำให้ผู้หญิงมีค่าในฐานะเป็นถ้วยรางวัลของผู้ชาย กล่าวคือ ถ้าผู้ชายได้ครอบครองผู้หญิงที่ใคร ๆ ต่างยกย่องว่าสวยงาม ทำให้รู้สึกถึงความตื่นเต้นและยินดี (Richardson, 1997) ส่วนสื่อกลับมีมุมมองในแง่ลบ

ว่าพวกเธอยินดีที่จะตกเป็นวัตถุทางเพศดังกล่าวเพื่อความดัง ซึ่งในความจริงแล้วก็มิได้เป็นเช่นนั้นเสมอไป

ส่วนนางมหรสพระดับล่างหรือนักร้องลูกทุ่ง ประเด็นการครอบครองที่เด่นชัดที่สุดยังคงเป็นไปในลักษณะ “สมภารกินไก่วัด” หรือการถูกครอบครองจากเจ้าของคณะ หัวหน้าวง และผู้จัดการส่วนตัวเช่นเดิม ซึ่งสะท้อนให้เห็นในบทเพลง “นักร้องบ้านนอก” ของ พุ่มพวง ดวงจันทร์ ประพันธ์โดยไวพจน์ เพชรสุพรรณว่า

> . . .เมื่ออยู่เมืองกรุง ใจก็มุ่งแต่อยากจะดัง ด้วยความหวังอยากจะเป็นดารา ลำบากลำบนก็จะทนก้มหน้า ก่อนจะจากบ้านมา เพื่อนมันว่าให้อาย ก่อนจากบ้านนาเพื่อนมันว่าให้ซ้ำทรวง ไปเป็นนักร้องให้เขาล้วง มันเจ็บในทรวงไม่หาย ไม่เด่นไม่ดังจะไม่หันหลังกลับไป ทุกวันคืนนอนร้องไห้ อีกเมื่อไหร่จะโชคดี. . .

บทเพลงดังกล่าวได้สะท้อนชีวิตจริงของพวกเธอ อย่างเจ้าของเพลง พุ่มพวง ดวงจันทร์ แม้ว่าเธอจะเป็นนักร้องคนสำคัญที่เป็นจุดเปลี่ยนของภาพลักษณ์นักร้องลูกทุ่งหญิงจากการออกอัลบั้มชื่อ “อื้ออือ. . .หล่อจัง” ที่มีเนื้อหาของเพลงแสดงถึงลักษณะของผู้หญิงสมัยใหม่ที่สวย มีเสน่ห์ กล้าแสดงออก มีความมั่นใจในตนเองและกล้าแสดงออกในเรื่องเพศ ซึ่งเธอได้เปลี่ยนทรงผมจากผมยาวไปเป็นทรงผมตัดสั้นและแต่งกายทันสมัย

แต่ในชีวิตจริงกลับตรงกันข้าม เพราะ “เมื่อครั้งอยู่ในสังกัดวงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณ เธอได้พบรักกับ ธีระพล แสนสุข หัวหน้าวง และทั้งคู่ได้แยกตัวออกมาตั้งวงดนตรีของตนเองชื่อ “น้ำผึ้ง เมืองสุพรรณ” แต่ต่อมาสามีของเธอกลับเปลี่ยนใจไปรักกับน้องสาวของเธอเอง ซึ่งเป็นนักร้องต่างสังกัด และเธอยอมสละสามีให้น้องสาวโดยแต่โดยดี” (วิศนุ ทรัพย์สุวรรณ, 2535, น. 81-83)

ดาวมยุรี ได้แอบไปมีครอบครัวกับผู้จัดการส่วนตัว มนูญ พิมพาทอง จนตั้งครรภ์ 7 เดือนถึงออกมาเปิดเผยว่าเธออยู่กินกับสามีมาเกือบ 20 ปีแล้ว และที่แย่กว่านั้นคือสามีของเธอเคยแอบหนีไปแต่งงานใหม่ถึง 2 รอบ (“วิบากกรรมของดาว มยุรี กับชีวิตที่ได้ไม่คุ้มเสีย,” 2550)

จากกรณีของราชินีเพลงลูกทุ่งและดาวมยุรีดังกล่าว สะท้อนความจริงในแง่ที่ว่าแม้ว่านางมหรสพในกลุ่มนักร้องลูกทุ่งจะมีภาพลักษณ์ที่หลุดกรอบจากเพศภาวะแบบกุลสตรีไปมาก อีกทั้งยังมีสิทธิเสรีภาพในการต่อรองเช่นเดียวกันกับนางมหรสพในระดับบน แต่พวกเธอมักจะยังไม่ได้รับการศึกษาเพียงพอที่จะต่อรองกับสามีของพวกเธอได้ พวกเธอจึงต้องยอมจำนนให้การดำรงไว้ซึ่งค่านิยมโบราณที่เรียกว่าผัวเดียวหลายเมียให้เป็นอมตะต่อไป โดยที่พวกเธอบางคนอาจจะไม่เต็มใจ

อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางค่านิยมผัวเดียวเมียเดียวของปัจจุบันนี้ การมีภรรยาหลายคนตามค่านิยมโบราณแบบในยุคจารีตและยุคสมัยใหม่ได้กลายเป็นประเด็นซุบซิบนินทาทั้งเรื่องจริงและไม่จริง และยังสามารถนำไปใช้ดูถูก ดูแคลนและโจมตีนางมหรสพได้ทางตรง โดยที่ฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายเสียหายมากกว่า จากความเป็นรองทางเพศที่ต้องพ่ายแพ้ต่ออำนาจทางเศรษฐกิจของผู้ชาย การเป็นดาราจึงเสี่ยงต่อการตกเป็นเหยื่อมากที่สุดอย่างหนึ่ง คล้าย ๆ กับการเป็นเมียน้อย เมียเก็บหรือโสเภณี

2.5 การควบคุมและการลงโทษจากสื่อและสังคม

ในช่วงแรกของยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ (ประมาณพ.ศ. 2521-2529) สังคมในวงการบันเทิงยังมีสภาพไม่ต่างจากยุคสื่อพัฒนา (พ.ศ. 2501-2520) เท่าใดนัก โดยเฉพาะนางมหรสพที่มีชื่อเสียงโด่งดัง จะไม่สามารถหาความเป็นส่วนตัวได้เลย ดังที่ จารุณี สุขสวัสดิ์ กล่าวว่า

> สมัยก่อนไม่มีทางที่จะเห็นนักแสดงมาเดินตามห้างสรรพสินค้า เพราะต้องเก็บตัวงานที่มีมากมายเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ต้องเก็บตัวอยู่กับบ้านอยู่แล้ว อยู่ ๆ จะออกไปซื้อของปากซอยนี่ไม่มีทาง เปิ้ลอยู่ในยุคที่ไม่ได้เป็นตัวของตัวเอง ต้องมีสังกัด จะถูกสั่งเลยว่าห้ามออกไปไหนมาไหน มีอยู่ครั้งหนึ่งเปิ้ลไปเดินเซ็นทรัล กลับมาก็เป็นเรื่องใหญ่เลยถูกเรียกไปอบรมว่าถ้าอยากได้อะไรก็ให้คนอื่นไปซื้อ (วันดี สันติวุฒิเมธี, ม.ป.ป.)

นอกจากนี้สังคมยังคงมองพวกเธอว่าเป็นพวกเต้นกินรำกิน ซึ่งจารุณี กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า

> สังคมยังมองว่าดาราเป็นพวกเต้นกินรำกิน ยิ่งตอนนั้นเราเป็นนักเรียนด้วย ถึงขั้นเกือบถูกไล่ออก ตอนที่เริ่มเล่นหนังเปิ้ลเรียนอยู่ชั้น ม.ศ 3 อีก 2 เดือนจะสอบไล่ เขาไม่ให้สอบเพราะมีข่าวออกมาว่าเราไปเล่นหนังเรื่องนี้ และหนังกำลังจะออกฉาย ตอนนั้นเริ่มมีข่าวโปรโมตลงหนังสือพิมพ์แล้ว ทางโรงเรียนถือว่าทำให้เสื่อมเสียชื่อเสียง ก็เป็นเรื่องเป็นราวุ่นวายทางผู้ใหญ่ต้องเอาบทไปให้โรงเรียนดูว่าเป็นบทไม่เสื่อมเสียในที่สุดก็ได้สอบ (วันดี สันติวุฒิเมธี, ม.ป.ป.)

ในปัจจุบัน นางมหรสพมีสิทธิเสรีภาพมากขึ้น เพราะการขยายตัวของธุรกิจบันเทิงทำให้มีคนประกอบอาชีพดารามากขึ้น ซึ่งบางคนก็ยึดเป็นอาชีพหลัก บางคนยึดเป็นอาชีพเสริม อย่างไรก็ตามแม้นางมหรสพจะมีความเป็นอิสระมากขึ้นจากการควบคุมของต้นสังกัดเมื่อเปรียบเทียบกับในช่วงต้น ๆ ของยุคนี้ คือมีสิทธิที่จะเลือกงาน สามารถออกความคิดเห็นในผลงานของตนเองได้ เช่น นักร้องบางคนมีส่วนร่วมต่อการแต่งเพลงในอัลบั้มของตนเอง เป็นต้น

ดังนั้น การควบคุมและการลงโทษนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์ ได้มีรูปแบบที่เปลี่ยนไป แต่ความรุนแรงไม่แพ้กัน ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอนำเสนอปรากฏการณ์เด่น ๆ ที่เข้ามาใหม่ในยุคนี้คือ ปรากฏการณ์ “ปาปาราซซี”, ปรากฏการณ์ “ภาพหลุด” และ “คลิปหลุด” และความเป็น “คนของประชาชน” กับความต้องการ “ความเป็นส่วนตัว” ของนางมหรสพ

2.5.1 ปรากฏการณ์ “ปาปาราซซี”

“ปาปาราซซี” จัดเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่ “นำเข้า” มาจากตะวันตก มีต้นกำเนิดจากประเทศอิตาลี ใน พ.ศ. 2502 “มีที่มาจากตัวละครคนหนึ่งในภาพยนตร์อิตาลีเรื่อง La Dolce Vita โดยตัวละครตัวนั้นเป็นช่างภาพ ชื่อ “ปาปาราซซี” มีบุคลิกไม่พึงประสงค์ คือ จ้องมองดูผู้คน สะกดรอยพร้อมที่จะกระโจน และคอยสร้างความเสียหายให้คนดังด้วยการแอบถ่ายภาพ” (หัวเห็ดโคน, 2548)

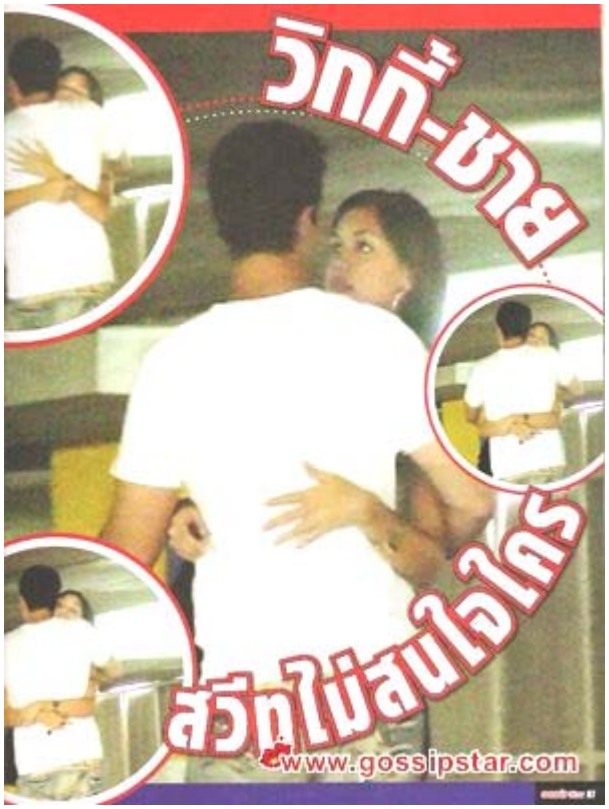
ปาปาราซซี จึงหมายถึงช่างภาพผู้ติดตามคนดังไปแทบทุกที่เพื่อคอยเก็บภาพในยามรู้ตัวบ้างและไม่รู้ตัวบ้าง เพื่อไขความลับคนดังด้วยหลักฐานที่เป็นภาพแอบถ่ายหรือภาพหลุดต่าง ๆ ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวกลายเป็นวัฒนธรรมที่ขยายตัวไปทั่วโลก “โดยเฉพาะประเทศที่เต็มไปด้วยสังคมชั้นสูง และเสพสังคมบันเทิงเป็นหลัก” (หัวเห็ดโคน, 2548)

ปรากฏการณ์ปาปาราซซีได้ถูกนำเข้ามาในเมืองไทยมาได้ระยะเวลาพอสมควรแล้ว โดยจะเกิดขึ้นกับสังคมบันเทิงเป็นหลัก และความลับดาราที่สังคมให้ความสนใจมากที่สุดก็ไม่พ้น “เรื่องชู้สาว” ซึ่งมักจะมีการพาดหัวข่าวและลงภาพถ่ายในชีวิตส่วนตัวเกี่ยวกับเรื่องนี้อย่างต่อเนื่องตามหน้าหนังสือพิมพ์ ข่าวบันเทิงในโทรทัศน์ตลอดจนถึงในอินเตอร์เน็ต และจะเป็นข่าวที่อยู่คู่กับวงการบันเทิงมาอย่างต่อเนื่องและขาดไม่ได้ จัดเป็นเรื่องที่คนดูให้ความสนใจอยากรู้อยากเห็นเป็นอย่างมาก

ดังที่คอลัมข่าวบันเทิงหนังสือพิมพ์ไทยรัฐกล่าวว่า “อาชีพดารา “ดังดี” และก็ “มีเงิน” ใคร ๆ ก็อยากเป็น แต่เมื่อมีข้อดี ก็มีข้อเสีย!. . .อย่ามาร้องแรกแหกกระเฉอว่า “มีสิทธิส่วนตัว” ถ้างั้นโปรด “ม้วนเสื่อ” ออกไปหาอาชีพใหม่ทำ รับรองไม่มีใครอยากรู้เรื่อง เมื่อเช้ากินข้าวหรือยัง. . . ตอนนี้เป็นแฟนใคร? และยิ่งต้องทำใจหรือปลงให้ตก หากคุณเป็นเหยื่อ “ปาปาราซซี” ทำอะไรที่ไหนกับใครไม่มีความลับ!” (บันเทิงทีวี, 2550, น. 32)

ภาพที่ 20

ภาพหลุดและภาพแอบถ่ายในชีวิตประจำวันจากปาปาราซซี



ที่มา: “ภาพหวานบาดใจออม “วิกกี้-ชาย” สวีทไม่สนใจใคร,” โดย Gossip, 2550, *Gossipstar*.

อันสะท้อนให้เห็นว่า ร่างกายของนางมหรสพได้ถูกทำให้เป็นของสาธารณะที่ถูกครอบงำโดย “ลัทธิถ้ำมอง” (Voyeurism) จากการจ้องมองของผู้ชาย อันเป็นการกระทำในเชิงตักตวงและการล่วงล้ำทางเพศของผู้ชายที่ได้รับการส่งเสริมด้วยกลอุบายการถูกทำให้เป็นวัตถุอันบริสุทธิ์ (Object of virtue) ของผู้หญิง (Judd and Jenna, 2549) แต่กลับส่งผลให้นางมหรสพบางคนได้รับการลงโทษจากต้นสังกัดในโทษฐานทำให้ต้นสังกัดเสื่อมเสียชื่อเสียงจากเรื่องส่วนตัวที่ควรจะเป็นสิทธิส่วนบุคคล

ดังในกรณีของ ไปรยา สวนดอกไม้ ที่มีภาพแอบถ่ายขณะจูบปากกับแฟนกลางห้าง ทำให้ได้รับการว่ากล่าวตักเตือนถึงพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมจากสุรางค์ เปรมปรีดิ์ ผู้บริหารช่อง 7 ว่า “เราทำจดหมายไปให้เขาเซ็นรับทราบถึงความประพฤติที่ไม่ควรปฏิบัติ ทำแบบนี้ไม่ได้ คือ เขาเป็นสมาชิกในสังคม ซึ่งวัฒนธรรมไทยการทำแบบนี้มันไม่เหมาะสม ทุกคนต้องดูแลตัวเอง ทุก

อาชีพต้องมีจรรยาบรรณ อย่างอาชีพนักแสดงต้องมีจรรยาบรรณเหมือนกัน ฉะนั้น เขาก็ต้องรู้น่าจะโตได้แล้ว" ("สั่งเชือด "ปู" เลิฟซีน," 2550, น. 28)

ปรากฏการณ์ดังกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงความยากลำบากในการดำเนินชีวิตของนางมหรสพในยุคนี้ ที่จะต้องสร้างภาพลักษณ์ที่ดีอยู่ตลอดเวลาทั้งในหน้าที่การงานและชีวิตส่วนตัว โดยเฉพาะเรื่องชู้สาว เช่นเดียวกับในยุคจารีตที่กฎระเบียบของนางในจะเน้นการควบคุมความประพฤติเรื่องชู้สาวมากที่สุด อันเป็นนัยยะของสังคมที่ต้องการให้พวกเธอตกเป็นวัตถุแห่งเสน่หาและรัญจวนใจที่ผูกขาดโดยผู้ชายเพียงคนเดียว แต่ในยุคปัจจุบันได้เปลี่ยนไปเป็นการผูกขาดโดยประชาชนทั้งประเทศ

จากความพยายามในการขุดคุ้ยเรื่องชู้สาวของนางมหรสพของบรรดานักข่าวและปาปาราซซี ได้ทวีความรุนแรงขึ้น คือ เปลี่ยนมาเป็นการถ่ายภาพหลุดของนางมหรสพในอิริยาบถต่าง ๆ ดังที่คอลัมข่าวบันเทิงหนังสือพิมพ์ไทยรัฐกล่าวว่า

> เนื่องจากดาราถูกไล่ล่ามาหลายปี ทีนี้เลยไม่ค่อยกล้าพา (แฟน) โชว์ตัวตามสถานที่สาธารณะเท่าไหร่ พอภาพเริ่มอัตคัด ช่างภาพปาปาราซซีจึงหันไปแนวทางอื่น ด้วยเหตุนี้ในรอบปีจึงมีภาพ "นม จิ๋ม ตูด" ออกมาเกลื่อน! ไม่เพียงเท่านั้น โลกในยุคไซเบอร์เน็ตอย่างทุกวันนี้ อินเตอร์เน็ตยังเป็น "สื่อ" อีกช่องทางในการ "แพร่ภาพลับเฉพาะ". . . (บันเทิงทีวี, 2550, น. 32)

ทั้งนี้ภาพหลุดต่าง ๆ จากปาปาราซซีได้สร้างความเสียหายและความอึดอัดใจให้แก่นางมหรสพในการประกอบอาชีพ ดังที่ เจนี่ เทียนโพธิ์สุวรรณ กล่าวว่า

> เจนี่อยู่วงการมาตั้งแต่ยังไม่มี จนถึงยุคปาปาราซซีรุนแรง ตอนไม่มีเราก็มีชีวิตใส ๆ เรียนไปด้วยทำงานไปด้วย จนถึงปาปาราซซีรุนแรงเดี๋ยวนี้ถึงขั้นวิตก คือไม่ได้แต่งตัวหวือหวา แต่บางทีเราควบคุมไม่ได้ อย่างไปเดินแบบ ไปงานโชว์ตัว ชุดที่เขาจัดมาให้อาจวาบหวิวนิดหนึ่ง นั่งเรียบร้อยแล้วก็ยังถ่ายซ้อนแล้วซ้อนอีก บางครั้งมันมากเกินไปจนน่าเกลียด. . .บางทีเห็นพี่ปาปาราซซีนอนอยู่ที่พื้นแล้ว ขณะที่เราต้องเดินไปโพสท่า ซึ่งก็เหมือนเราเดินไปฆ่าตัวตาย บางทีอึดอัดนะเพราะเราก็ต้องนำเสนองานของเรา. . . (พรสวรรค์ เหลืองอ่อน, 8 กันยายน 2550, น. 17)

ภาพที่ 21

ภาพหลุดของสงวน (ต้องรัก อัศวรักษ์)

ที่มา: “เกาะอกไหล ต้องรักเผยเสื้อหลวม-น้ำหนักลด ยันเปล่าโชว์,” 2548, *Icygang*.

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น สะท้อนให้เห็นว่า เบื้องหลังของภาพหลุดต่าง ๆ ส่วนหนึ่งเกิดจากการทำงานร่วมกันอย่างดีราวกับกิ่งทองใบหยกระหว่างปาปาราซซีกับต้นสังกัด stylist หรือ designer ที่สั่งให้พวกเธอเซ็กซี่เพื่องาน อันเป็นการแสดงออกถึงการปลุกเร้าทางเพศวิถีผ่านงานศิลปะการแสดงอย่างชัดเจน โดยที่ไม่ต้องปิดบัง แอบแฝง แต่ผู้ได้รับการโทษคือนางมหรสพเพียงผู้เดียว แม้ว่าตามนัยยะทางศิลปะของ “นม จิ๋ม ตูด” เป็นสิ่งสวยงามของสรีระเพศหญิง เป็นอวัยวะที่มีคุณค่าดึงดูดสายตาให้ชวนมอง แต่โดยนัยยะของสังคมไทย จัดเป็นของสงวนของผู้หญิงไทยที่ควรปกปิดไว้ให้มิดชิด การเปิดเผยโดยเจตนาหรือไม่เจตนาก็ตาม ทำให้เกิดการสื่อความหมายไปในเชิงลบทั้งสิ้น คือ ความเป็นผู้หญิงไม่ดี ใจกล้าและวัตถุทางเพศ

ดังนั้นการทำงานตามหน้าที่ จากการได้รับคำสั่งให้แต่งกายวาบหวิวนั้น กลับกลายเป็นความเสี่ยง สามารถมีโอกาสที่จะพลาดพลั้งและเกิดภาพที่ไม่เหมาะสมต่อเพศภาวะของหญิงไทยได้ ถึงแม้ว่าเจ้าตัวจะไม่เต็มใจให้ภาพหลุดออกมา แต่พวกเธอก็ไม่มีอำนาจพอที่จะควบคุม ห้าม

ปรามการเผยแพร่ภาพหลุดเหล่านั้นได้ เพราะอำนาจของเธอได้ถูกบั่นทอนไปกับภาพหลุดที่เป็นของสงวนเหล่านั้นไปแล้ว

2.5.2 ปรากฏการณ์ “ภาพหลุด” และ “คลิปหลุด

ภาพและคลิปหลุดจากพื้นที่ส่วนตัว ได้เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ส่งผลรุนแรงต่อชื่อเสียงของนางมหรสพไม่แพ้กัน จากการถูก “มือดี” นำออกมาเผยแพร่ด้วยวิธีการต่าง ๆ นานา เช่น กู้ไฟล์ภาพจากคอมพิวเตอร์หรือโทรศัพท์มือถือ ถูกขโมยภาพ เป็นต้น ซึ่งผู้ไม่ประสงค์ดีเหล่านี้ส่วนใหญ่คือคนใกล้ตัว ร้านอัดรูป และร้านรับซ่อมอุปกรณ์อิเล็กทรอนิค

ภาพที่ 22
ภาพหลุดจากพื้นที่ส่วนตัว (ไปรยา สวนดอกไม้)

ที่มา: “ภาพหลุดปู ไปรยาควงไฮโซนัทนอนเตียง-กอดจูบ-โชว์เนินอก,” โดย Daradaily, 2550, *Daradaily*.

เมื่อมีภาพหลุดหรือคลิปหลุดจากพื้นที่ส่วนตัวเช่นนี้หากเป็นเพียงภาพตัดต่อหรือคลิปวีดีโอของคนหน้าคล้ายก็สามารถปฏิเสธได้ แต่ถ้าหากเป็นเรื่องจริง นางมหรสพจะต้องออกมาขอโทษหรือแก้ตัวเพราะกระทำความผิดทั้ง ๆ ที่เป็นสิทธิส่วนบุคคล อย่างกรณีของ ไปรยา สวนดอกไม้ “ยืนยันว่าเป็นภาพที่ถ่ายกันเล่น ๆ และเป็นภาพที่เจ้าตัวบอกผ่านมาว่าได้ถ่ายไว้เอง ซึ่งก็ยอมรับว่า

ภาพดังกล่าวหวือหวามากทีเดียว พร้อมทั้งขอโทษ ขอโพยกับแฟน ๆ ละครอีกด้วยถึงภาพที่แพร่กระจายออกมาขณะนี้" (Daradaily, 2550)

หากเป็นภาพหรือคลิปที่แรงกว่านั้น หมายถึง เป็นภาพหรือคลิปที่เปิดเผยส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมากเท่าไหร่ก็จะส่งผลรุนแรงต่อชีวิตและชื่อเสียงมากเท่านั้น อย่างในกรณีของ ใหม่ เจริญปุระ ที่มีภาพหลุดเป็นอัลบั้มนู้ดส่วนตัวจนเป็นข่าวหน้าหนึ่ง ซึ่งเป็นช่วงชีวิตที่เธอเครียดมากที่สุด เพราะเธอไม่สามารถหยุดทำงานได้ ดังที่กล่าวว่า

> ช่วงที่มีข่าว ข่าวร้ายหรือเรื่องส่วนตัวร้าย ๆ ที่เกิดขึ้นในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง แต่ที่แย่ที่สุดก็คือเราต้องรับสภาพโดยตรง ถ้าเป็นคนปกติธรรมดาเขาก็อาจขอหยุดงานไปเลยสามเดือน แต่ของใหม่นี่เป็นแบบงานยังพลาดไม่ได้ งานยังต้องออกมาดี มันเลยเหมือนเป็นความกดดันที่ไม่รู้จะไปลงตรงไหน. . . (ทีมงานเจาะใจ, 2545, น. 148)

อิสราภรณ์ จันทรโสภาคย์ (หรือแอนนาวงแจมป์) ได้มีคลิปวีดีโอเรทเอ็กซ์ของเธอกับแฟนออกมาเผยแพร่ทางอินเตอร์เน็ต จนเป็นข่าวใหญ่ ได้ส่งผลให้เธอต้องปลีกตัวออกจากวงการและถึงกับคิดสั้นฆ่าตัวตาย ดังที่กล่าวว่า

> ทำแล้วด้วย (น้ำตาไหล) ทำหลายครั้ง แอนนากอดกับแม่ร้องไห้กันทุกวัน เราจะตายกันสองคน ตอนนั้นแอนนาคิดว่าเราจะมีชีวิตอยู่ไปทำไม ทำไมสังคมโหดร้ายกับแอนนาอย่างนี้ ตลอดชีวิตแอนนาไม่เคยทำร้ายใคร แอนนาอยู่กับครอบครัวตลอด แม้แต่ข่าวกับผู้ชายแอนนาก็ไม่เคยมี แฟนก็ไม่เคยมีกับเขา เดินไปไหน ๆ กัน 4 คน (วงแจมป์) ก็ไม่เคยมีผู้ชายมอง ส่วนมากก็จะไปมอง 3 คนนั้น บอกตามตรงว่ามันเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีเลยที่คิดฆ่าตัวตาย แต่มันเป็นความคิดชั่ววูบเท่านั้น ก็ได้ครอบครัว พ่อแม่พี่น้อง ญาติ ๆ เพื่อน ๆ คอยให้กำลังใจตลอด ไม่อยากให้เราคิดสั้น สงสารแต่พ่อเพราะต้องออกไปเจอผู้คนทุกวัน ต้องเจอคำถามซ้ำไปซ้ำมา แต่พ่อก็แข็งแรงและอดทนมากเก็บความรู้สึกทุกอย่าง พ่อจะโทรมาหาแอนนาตลอด คุยโน้นคุยนี้ไปเรื่อย ก่อนจะวางสายทุกครั้งพ่อก็จะบอกว่าอย่างคิดสั้นนะ ถ้าแอนนากับแม่เป็นอะไรไป พ่อก็อยู่ไม่ได้เหมือนกัน (Gossip star, 2549)

ภาพที่ 23
คลิปหลุดจากพื้นที่ส่วนตัว (อิสราภรณ์ จันทรโสภาคย์)

ที่มา: “ศดส.จับร้านโมบายขายคลิปXสาวคล้ายแอนนา,” โดย Admin, 2549, *Lawyerthai*.

ปรากฏการณ์ปาปาราซซี ภาพหลุดและคลิปหลุดจึงเป็นปรากฏการณ์ที่ควบคุมและลงโทษนางมหรสพโดยตรงให้พวกเธอระวังตัวทุกฝีก้าว และแสดงให้เห็นว่า เรื่องส่วนตัวของนางมหรสพได้ถูกทำให้เป็นเรื่องการเมืองทั้งหมด (Personal is political) โดยเฉพาะเรื่องความรัก ความสัมพันธ์ และการเจริญพันธุ์ เพราะการเป็นคนของประชาชน พวกเธอต้องถูกครอบครองจากสาธารณะในรูปแบบของลัทธิถ้ำมองจากการจ้องมองของผู้ชาย

ทั้งนี้ การกระทำของผู้ชายที่รักเพศตรงข้ามร่วมสมัยจะมองข้อมูลทางสายตาอย่างสนุกเพลิดเพลินในสิ่งซึ่งเสนอแนะถึงการล่วงล้ำก้ำเกิน และความด้อยกว่าของอวัยวะเพศของผู้หญิง อันนี้เป็นปฏิบัติการที่กลายเป็นสิ่งที่มีค่าเท่ากับการกระทำอันหนึ่งของการล่วงล้ำทางเพศที่การจ้องมองของผู้ชายได้เจาะทะลุและครอบครองหรือเป็นเจ้าของร่างกายของผู้หญิงโดยปราศจากการยินยอมของผู้หญิง (Judd and Jenna, 2549)

อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นว่า อัตลักษณ์ของนางมหรสพยังคงผูกติดกับความเป็นผู้หญิงในอุดมคติแบบดั้งเดิมอยู่ ซึ่งดูเหมือนสังคมไทยต้องการให้พวกเธอกลับไปมีเพศภาวะแบบเดิม ๆ คือการเป็นกุลสตรีที่มีมารยาทสงบเสงี่ยม ดังที่คอลัมน์ข่าวบันเทิงหนังสือพิมพ์ไทยรัฐกล่าวว่า “ซึ่งถ้าจะว่าไปสาเหตุก็มาจาก “ประมาท” จะลุกจะนั่งก็ให้ระวัง เห็นมะผู้ใหญ่สั่งสอนเรื่องมารยาทไทย ๆ

ก็หัดจำไว้บ้าง" (ไทยรัฐ, 2550, น. 32) แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวก็เหมือน "ปากว่าตาขยิบ" เพราะสิ่งเหล่านั้นเป็นเรื่องที่สังคมกระหายใคร่รู้ โดยที่พวกเธอไม่มีสิทธิแม้แต่จะปิดบังเรื่องส่วนตัว

2.5.3 ความเป็น "คนของประชาชน" กับความต้องการ "ความเป็นส่วนตัว" ของนางมหรสพ

การเป็น "คนของประชาชน" ของนางมหรสพ แม้ว่าภายนอกจะดูสวยงาม คือ มีชื่อเสียงและมีฐานะ แต่ในความเป็นจริงแล้ว นางมหรสพก็คือปุถุชนคนธรรมดาที่ต้องการความเป็นส่วนตัว ดังที่ จารุณี สุขสวัสดิ์ กล่าวถึงความยากลำบากของการเป็นดาราว่า

> มันยากมากตรงที่เราก็เป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดา การที่จะทำให้ทุกคนพอใจในทุก ๆ เวลามันทำไม่ได้ เมื่อใดที่เรารู้สึกว่าเราป่วย อ่อนแอ ไม่มีแรง มีอารมณ์โมโหใคร เราจะถูกมองว่าเป็นคนเลวทันที เรื่องการแสดงไม่ยาก เพราะการแสดงเป็นการสมมุติขณะทำงาน แต่การวางตัวนี่สิยาก คนดูเขามีความติดว่าเราเป็นเช่นภาพในหนัง เราต้องดี เป็นนางฟ้า บางทีเขาทักเราด้วยกิริยาที่ไม่ดี พูดไม่ดีกับเรา เราก็โต้ตอบบ้างเขาก็มองว่าเราเลว เพราะวาดภาพเราไว้สูงเกินไป (วันดี สันติวุฒิเมธี, ม.ป.ป.)

แคทลียา แมคอินทอช ในช่วงที่เธอมีชื่อเสียงโด่งดังจากการเป็น "เจ้าหญิงแห่งวงการบันเทิง" เธอก็เป็นหนึ่งในดาราที่ต้องการความเป็นส่วนตัว ซึ่งเธอเล่าว่า

> แหม่มเหมือนคนที่อยู่ในที่แจ้ง ทุกคนจะเห็นเรา แต่เราจะไม่เห็นทุกคน เวลาทำอะไรก็จะถูกจับตามองไปหมด บางทีทานข้าว ไปซื้อของกับเพื่อน อยากจะสนุกสนาน กรี๊ดกร๊าด ดี๊ด๊าบ้าง. . . ก็จะ. . . เอ๊ะ! เดี๋ยวคนอื่นเขาจะติฉินนินทาได้ว่ากิริยามารยาทไม่งาม ยอมรับนะคะว่าเวลาไปเมืองนอก หรือไปที่ไหนไกล ๆ ที่ไม่รู้จักจะรู้สึกสบาย จะทำอะไรก็ได้ จะนั่งกินไอติมริมถนนกับเพื่อนก็ได้. . .ไม่ใช่ว่าเราหยิ่งนะคะ แต่มีบ่อยครั้งที่เราไม่สบาย ป่วย ปวดท้อง ปวดฟัน หรือมีปัญหาที่ในขณะนั้นเราต้องการความเป็นส่วนตัวบ้าง แต่เราไม่สามารถจะหลีกเลี่ยงได้ แหม่มมั่นใจว่าทุกครั้งที่มีคนเข้ามาคุย แหม่มไม่เคยชักสีหน้าหรือพูดจาไม่ดีกับเขาเลยสักครั้ง ยอมรับค่ะว่าบางครั้งต้องฝืนยิ้ม แต่ก็ต้องคิดอยู่เสมอว่า คนที่เขาเข้ามาหาเรานั้นก็เพราะเขาชื่นชมเรา มันไม่ใช่เรื่องถ้าเราจะไปลงกับเขา แต่บางครั้งก็อยากให้เขาเข้าใจเราบ้างเหมือนกัน
>
> ("แหม่ม คัทลียา กับ เวลา (ส่วนตัว) ที่ได้มา," 2548)

การเป็นคนของประชาชน จึงต้องควบคุมการแสดงออกทางร่างกายไว้อย่างหนาแน่นมากกว่าคนธรรมดาทั่วไป ให้เป็นร่างอารยะที่แสดงจารีตทางพฤติกรรมที่ถูกกำกับและสร้างขึ้นจากชนชั้นสูงโบราณ และแพร่ขยายไปสู่ชนชั้นกลางและชนชั้นล่างผ่านระบบการศึกษาตั้งแต่ประมาณ

รัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งผู้หญิงควรจะมีความสงบเสงี่ยม สงวนท่าทีในอากัปกริยาต่าง ๆ ทั้งการเดิน การนั่ง และการพูดจา

หากต้องการความเป็นส่วนตัว ก็อาจจะต้องแลกมาด้วยการออกจากวงการหรือการเสียชื่อเสียงอย่าง แคทลียา แมคอินทอช ที่เธอออกมาแถลงข่าวเรื่องตั้งครรภ์หลังจากที่เธอตั้งครรภ์ได้ 5 เดือนแล้ว ซึ่งก่อนหน้านี้เธอปิดบังความจริงมาตลอด ด้วยการอ้างว่าอ้วนขึ้นจากการรับประทานยาสตรีเบนโล ทำให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรงถึงการโกหกปิดบังของเธอ และเธอได้เดินทางไปคลอดลูกที่ต่างประเทศ แล้วกลับมาเมืองไทยเพื่อแถลงข่าวขอโทษ และพยายามกลับเข้าวงการอีกครั้งด้วยการผลิตรายการเกี่ยวกับแม่และเด็กชื่อ “คัทลียา” กับเป็นนางเอกละคร แต่ไม่ประสบความสำเร็จ ปัจจุบันนี้เธอได้ความเป็นส่วนตัวอย่างเต็มเปี่ยม ไม่มีสื่อและสังคมอยากจับจ้องพร้อมด้วยฉายาใหม่ในแง่ลบของเธอว่า “เจ้าหญิงเบนโล” และ “กู่ไม่กลับ”

ตรงกันข้ามกับกรณีของ จินตหรา พูนลาภ คือ เมื่อความจริงที่เธอสมรสแล้วถูกเปิดเผยหลังจากที่ปิดบังมาตลอด 13 ปี เพราะเธอมีความเป็นกุลสตรีไทยแบบดั้งเดิมฝังแน่นอยู่ในจิตอารยะเมื่อพลาดพลั้งขึ้นมาจึงเกิดความละอายใจ ดังที่จินตหรากล่าวว่า “พื้นฐานชีวิตเป็นคนหัวโบราณ พ่อแม่สอนมาแบบนี้ จินเป็นคนไม่ค่อยกล้าที่จะทำหรือพูดอะไร จะคิดไม่ออก. . .” (“แฟนเพลงรับได้ น้องจินมีคู่,” 2550, น. 15)

แต่หลังจากมีข่าวเปิดเผยออกไปกลับได้รับการยอมรับจากสังคมทั้งเพื่อนร่วมวงการและแฟนเพลง ไปตลอดจนถึงนักเล่นอินเตอร์เน็ตต่างร่วมแสดงความยินดีเสียเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งยิ่งยงยอดบัวงาม นักร้องลูกทุ่งชายชื่อดัง และเป็นเพื่อนในวงการให้ความคิดเห็นว่า

> ผมเชื่อว่าแฟนเพลงทุกคนยอมรับได้อยู่แล้ว ไม่ต้องซีเรียสหรอก การมีคู่ครอง มีแฟนไม่ใช่เรื่องน่าเกลียด คนสมัยนี้ใจกว้างมาก ยิ่งถ้ารู้ว่าเรามีแฟนมีครอบครัวเขายิ่งจะยินดีด้วยมากกว่าเกลียด ดูอย่างพี่ผึ้ง พุ่มพวง ดวงจันทร์ซิ ตอนมีคู่มีทายาทก็บอกกล่าว ซึ่งทุกคนก็ยังให้การสนับสนุนเหมือนเดิม. . . (“แฟนเพลงรับได้ น้องจินมีคู่,” 2550, น. 15)

จากปรากฏการณ์ที่ขัดแย้งกันของนางมหรสพที่เป็นนักแสดงกับนักร้องลูกทุ่งนี้สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมที่แตกต่างกันระหว่างกลุ่มคนที่ติดตามผลงานของแคทลียา ซึ่งเป็นคนเมืองที่อยู่ในกระแสทุนนิยม มีการแข่งขันทางเศรษฐกิจสูง ปราศจากการพึ่งพาอาศัยและน้ำใจไมตรีช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันอย่างสังคมเกษตรกรรมของชาวชนชทที่เป็นแฟนเพลงของจินตหราและพุ่มพวง

อย่างไรก็ตามทั้งนายทุน นางมหรสพและบรรดาสื่อ ต่างก็ทำงานเพื่อเงินด้วยกันทั้งหมดตามสภาพสังคมในยุคปัจจุบันที่เป็นสังคมข่าวสารและทุนนิยม ซึ่งกลไกของธุรกิจบันเทิงมักทำให้ดารานักร้องเป็นธุรกิจสินค้า เมื่อเป็นสินค้าจุดขายจึงไม่ได้อาศัยความสามารถทางการ

แสดงเพียงอย่างเดียว แต่จะขายความเป็นส่วนตัวของดาราด้วย เพราะเป็นเรื่องที่คนดูให้ความสนใจใคร่รู้โดยเฉพาะใน “แง่ลบ” เนื่องจากเป็นแง่ที่สร้างความตื่นเต้น ฮือฮาให้แก่สังคมมากกว่าด้านบวก ดังนั้น การถูกรุกล้ำเรื่องส่วนตัวจึงทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงขั้นละเมิด และถือว่าเป็นเรื่องธรรมดา ไม่ผิด ซ้ำยังเป็นการยืนยันว่าได้ข่าวมาจริงจากหลักฐานที่เป็นภาพและคลิปวีดีโอทำให้นางมหรสพผู้ตกเป็นเหยื่อไม่สามารถโต้แย้งได้

การกระทำดังกล่าว จัดเป็นการกระทำที่ปราศจากจิตสำนึกแห่งความเห็นอกเห็นใจและตอกย้ำความด้อยกว่าของความเป็นหญิงของนางมหรสพที่ยังคงต้องรักษามารยาท รักษาพรหมจรรย์ไปพร้อม ๆ กับการกลายเป็นวัตถุทางเพศของผู้ชายไปตลอดกาล

3. อัตลักษณ์โดยรวมของนางมหรสพในยุคทุนนิยมกับโลกาภิวัฒน์

ในยุคนี้ ระบบทุนนิยมได้ก่อตัวและดำรงอยู่ได้ด้วยการดึงผู้หญิงออกจากบ้านมาทำงานนอกบ้าน ในด้านหนึ่งดูเหมือนว่าโลกสมัยใหม่ของผู้หญิงดูจะกว้างขึ้น เพราะได้พ้นชายคาบ้านสู่ที่ทำงาน ทำให้ผู้หญิงดูมีหน้าที่การงานเท่าเทียมกับผู้ชาย แต่ทัศนคติพื้นฐานโดยส่วนรวมต่อผู้หญิงยังไม่เท่าเทียมตามเท่าใดนัก ซึ่งผู้หญิงในอาชีพนักร้องนักแสดงมีอัตลักษณ์ที่สะท้อนทัศนคติแห่งความไม่เท่าเทียมนี้ได้เป็นอย่างดี

ในระบบธุรกิจบันเทิง นางมหรสพจะกลายเป็นสินค้า ดังที่ ปรียานุช ปานประดับ (2541, น. 107) กล่าวว่า “นุชคิดเสมอว่าตัวเองเป็นสินค้า นุชจะต้องสร้างอิมเมจสินค้าให้ดูดี เป็นที่เชื่อถือของคนดูเสมอ”

นางมหรสพได้กลายเป็นสินค้าที่ถูกสังคมจ้องมองอย่างกระตือรือร้น แสวงหาสิ่งแปลก ๆ ใหม่ ๆ ซึ่งการจ้องมองเช่นนี้เป็นลักษณะ “การจ้องมองแบบผู้ชาย” นางมหรสพจึงถูกสร้างให้มีรูปลักษณ์ (look) เฉพาะตัวเพื่อตอบสนองจินตนาการ (fantacy) ของคนดูแต่ละส่วน (segment) ส่งผลให้นางมหรสพหันมาดูแลความงามของร่างกายเครื่องสำอางค์ Body carapace และการศัลยกรรม

จากการขยายตัวของธุรกิจความงามเหล่านี้ ได้อยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมแบบปิตาธิปไตยที่มีส่วนกระตุ้นให้ผู้หญิงหมกมุ่นอยู่แต่กับ look ของตนเองให้ดูดี มีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลาด้วยการโฆษณาสินค้า และโฆษณาหลายชิ้นได้ใช้นางมหรสพเป็นผู้นำเสนอสินค้า (presenter) ซึ่งสินค้าบางชิ้นสร้างพยายามสร้างกระแสนิยมด้วยการอัดฉีดค่าตัวของนางมหรสพที่มีชื่อเสียงโด่งดังถึง 7 หลัก เพื่อสร้างมายาคติให้ผู้หญิงเกิดความต้องการแบบลวง ๆ (false need) และดิ้นรนที่จะมีความงามแบบที่ผู้ชายปรารถนา

นอกจากนี้กระแสแฟชั่น look ที่มาแรงที่สุดคือ look เซ็กซี่จากอิทธิพลตะวันตก และเป็น look ที่สื่อจับจ้องมากที่สุด เพราะเป็นแหล่งหารายได้ของเหล่าบรรดาปาปาราซซีที่จ้องจะแอบถ่าย ละลาบละล้วงของสงวนที่คนดูอยากรู้อยากเห็นอย่าง “นม จิ๋ม ตูด” ซึ่งทั้ง look เซ็กซี่และวัฒนธรรมของปาปาราซซีเช่นนี้มีความขัดแย้งกับวัฒนธรรมไทยอย่างสิ้นเชิง ที่เน้นให้ผู้หญิงปกปิดของสงวนไว้ให้มิดชิด จึงต้องกลายเป็นการสร้างความเสียหายให้แก่ภาพลักษณ์และชื่อเสียงของนางมหรสพคนนั้น ๆ

ดังนั้น แม้ว่านางมหรสพจะทำการตกแต่ง ปรับเปลี่ยนร่างกายด้วยเครื่องสำอางค์ Body carapace หรือการศัลยกรรมก็ตาม ล้วนเป็นการตกหลุมพรางของอำนาจปิตาธิปไตย คือ แม้ว่าพวกเธอจะดูสวยขึ้น ดูมีอารยะขึ้นกว่าเดิม แต่แท้จริงแล้วเป็นเพียงการเปลี่ยนจาก “วัตถุทางเพศชิ้นเก่าที่ไม่สวย” ไปเป็น “วัตถุทางเพศชิ้นใหม่ที่สวยขึ้น” เท่านั้น

อีกประเด็นหนึ่งที่ส่งผลรุนแรงไม่แพ้กันในยุคแห่งการสื่อสารไร้พรหมแดนหรือโลกาภิวัฒน์นี้ คือ การเปิดเผยภาพหลุดและคลิปหลุดในรูปแบบของการเสนอข่าวผ่านสื่อต่าง ๆ และที่แพร่หลายที่สุดคือทางอินเตอร์เน็ต ทั้งนี้ เพราะในระบบธุรกิจบันเทิงยุคนี้มีความสำคัญตรงที่ดาราต้องขายความเป็นส่วนตัวไปพร้อม ๆ กับบทบาท ฝีมือการแสดงและรูปร่างหน้าตา ส่งผลให้ข่าวจริงกับการสร้างข่าวปะปนกัน เพราะผู้นำเสนอข่าวต้องการขายข่าวเพื่อหารายได้ ภาพหลุดและคลิปหลุดเหล่านั้น ได้ปรากฏทั้งภาพจริงและภาพคนหน้าเหมือน ซึ่งหากเป็นภาพจริงก็มักจะส่งผลเสียหายรุนแรงต่อชื่อเสียงในหน้าที่การงาน ถึงขนาดทำให้นางมหรสพบางคนถึงขั้นต้องออกจากวงการบันเทิงโดยไม่สามารถกลับมาได้อีกอย่าง อิสราภรณ์ จันทรโสภาคย์ (หรือแอนนาวงแจมป์) และจัดเป็นการละเมิดสิทธิส่วนบุคคลอย่างชัดเจน

จะเห็นได้ว่า การที่สื่อมุ่งเน้นนำเสนอประเด็นเรื่องความเซ็กซี่ ภาพหลุดหรือคลิปหลุดต่าง ๆ ของนางมหรสพนั้น เป็นข่าวที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมแต่ประการใด มีแต่ส่งผลร้ายต่อนางมหรสพทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม เป้าหมายสูงสุดของนางมหรสพในยุคนี้ ไม่ใช่การตกเป็นภรรยาของเจ้าของสังกัดเหมือนอย่างในอดีต แต่คือการ “โกอินเตอร์” เพื่อเป็นการการันตีในความมั่นคงทางหน้าที่การงานและรายได้ แต่บางครั้งความเป็นผู้หญิงตะวันตกก็ไม่สามารถไปกันได้กับความเป็นหญิงไทย ดังในกรณีของ ระเบียบรัตน์ พงษ์พานิช นายกสมาคมเสริมสร้างครอบครัวให้อบอุ่นและเป็นสุข (มหาชน) ได้วิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสมของท่าเต้นทาทา ยังในงานคอนเสิร์ต “TaTa Young live in Phuket” ผ่านหนังสือถึงประธานกรรมการบริษัทบีอีซี-เทโร เอนเตอร์เทนเมนต์ จำกัด ว่า

> การแสดงคอนเสิร์ตของนักร้องสาวดังกล่าวในแต่ละครั้ง จะมีผู้เข้าชมจำนวนมาก และกลุ่มผู้เข้าชมส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเด็กและเยาวชน ดังนั้นถ้าเราย้ำค่านิยมที่ผิด ๆ เช่น การแสดงออกที่ส่อเจตนาไปถึงท่าของการยั่วยุทางเพศ การไม่รักนวลสงวนตัว การนำดนตรีมาผูกยึดกับเรื่องเพศสัมพันธ์ ในขณะที่สังคมไทยยังมีวัฒนธรรมให้ลูกผู้หญิงรักษาความเป็นหญิงไทย เป็นกุลสตรีให้รักนวลสงวนตัว อาจจะส่งผลให้เด็กและเยาวชนหมกมุ่นในเรื่องเพศ อยากรู้ อยากทดลอง เห็นเรื่องการมีเพศสัมพันธ์เป็นเรื่องปกติธรรมดาตามที่ผู้ใหญ่ผลิตไว้ในสื่อโดยผ่านดารานักแสดง นำไปสู่การมีเพศสัมพันธ์อายุน้อยลง ๆ จึงขอเรียกร้องให้ผู้ที่เกี่ยวข้องโปรดพิจารณาตักเตือนบุคคลที่เกี่ยวข้อง ในการผลิตสื่อทางการบันเทิงออกสู่สาธารณะ โดยขอให้คำนึงถึงผลกระทบที่จะเกิดขึ้นกับเด็กและเยาวชนต่อไปด้วย
>
> ภาพที่ปรากฏดังกล่าวเป็นภาพที่ไม่เหมาะสม หมิ่นเหม่และขัดศีลธรรมจรรยาอันดีงามของไทย ทำลายภาพพจน์ศักดิ์ศรีของความเป็นหญิงไทย ที่สำคัญจะเป็นแบบอย่างในทางลบให้กับเด็กและเยาวชนนำไปสู่ปัญหาที่เกิดขึ้นกับเยาวชนไม่รู้จักจบสิ้น ไม่ว่าจะเป็นปัญหาการติดเชื้อเอดส์ การตั้งครรภ์ไม่พึงประสงค์ ตามด้วยการทำแท้ง การทอดทิ้งเด็กทารก เป็นต้น (“เจ๊เบียบฉุนท่าสยิว ซัดทาทายัง ทำสังคมเสื่อมทราม,” 2550)

จากข้อวิพากษ์วิจารณ์ทาทา ยังดังกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงความคงทนถาวรของความเป็นกุลสตรี โดยเฉพาะเรื่อง “การรักษาพรหมจารีย์” ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริง

> ทุกวันนี้มีผู้หญิงจำนวนน้อยคนมากที่สามารถรักษากฎเหล็กของกุลสตรีในการรักษาพรหมจารีของตนไปจนถึงวันแต่งงานได้. . .แต่ในความคิดของผู้ชายบางกลุ่มก็ยังไม่ยอมเปลี่ยนความคิดว่าพรหมจารีของหญิงเป็นสิ่งมีค่า เพราะฉะนั้นตนจะต้องทำลายเสียให้ได้ รายการ “เปิดบริสุทธิ์” (พร้อม ๆ กับรายการย้อมแมวขาย) จึงมีอยู่เกลื่อนกลาด (กาญจนา แก้วเทพ, 2535, น. 173)

ซึ่งไม่เพียงแต่ผู้ชายเท่านั้น ผู้หญิงเองก็ยังยึดติดกับค่านิยมเรื่องพรหมจารีย์ว่าเป็นเรื่องคอขาดบาดตาย และถูกใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดสถานภาพความสูงต่ำทางสังคม อันเป็นความคิดโบราณที่มีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 แล้ว จึงเห็นได้ว่า ความคิดของทั้งผู้ชายและผู้หญิงบางกลุ่มก็ยังถูกกักขังไว้อยู่กับอดีตกาล ซึ่งปรากฏการณ์ “เจ้าหญิงเบนโล” ของแคทลียา แมคอินทอช ก็เป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่ยืนยันข้อเท็จจริงนี้ได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม การแสดงออกทางเพศหรือความเซ็กซี่ของนางมหรสพ เปรียบเสมือนเป็นการตบหน้าทีเดียวพร้อม ๆ กันทั้งสองข้างของผู้หญิงจากอำนาจปิตาธิปไตย ในด้านหนึ่งมาตรฐาน

ของสังคมชายเป็นใหญ่บังคับให้พวกเธอนุ่งผ้าปกปิดของสงวนและรักษาพรหมจรรย์ แต่อีกด้านหนึ่งกลับใช้อำนาจเงินเปลือยร่างกายของพวกเธอออกมาตีแผ่เป็นชิ้น ๆ นางมหรสพได้กลายเป็นวัตถุแห่งการถูกจ้องมองที่ต้องแก้ผ้าไปพร้อม ๆ กับความละอายใจที่ไม่สามารถจะแสดงบทบาททางเพศตามที่สังคมชายเป็นใหญ่สร้างให้

ดังนั้น ถึงแม้ว่านางมหรสพในยุคนี้จะมีภาพลักษณ์ที่แสดงถึงตัวตนของผู้หญิงหลากหลายรูปแบบเช่น เรียบร้อย อ่อนหวาน น่ารัก เปรี้ยว เซ็กซี่ ห้าว ไฮโซ ฯลฯ ภายใต้อัตลักษณ์โดยรวมคือ “ความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่” ที่มีความคิดริเริ่ม กล้าแสดงออก กล้าต่อรอง มีความมั่นใจในตนเอง แต่อัตลักษณ์ความเป็นหญิงของมหรสพทุกประเภทที่สังคมไทยคาดหวังยังคงวนเวียนอยู่ที่เดิม “เหมือนเหล้าเก่าในขวดใหม่” อันเป็นมายาคติที่ยังคงอยู่คู่นางมหรสพและผู้หญิงไทยทั่วไปอย่างไม่มีวันสิ้นสุด