การที่องค์ผู้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องลำ คัดสรรตัวผู้เล่นละคร ทรงกะการ และเปิดโอกาสให้เจ้านายผู้ทรงรับเป็นตัวละครได้แสดงฝีมือซึ่งมีอยู่บริบูรณ์ให้ปรากฏเช่นนี้ จึงเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งซึ่งแสดงถึงพระอัจฉริยลักษณ์ด้านนาฏยศิลป์ ทั้งในพระราชสถานะผู้อำนวยการสร้าง ผู้คัดเลือกตัวละคร และผู้เขียนบท

องค์พยานที่ยืนยันถึงความสำเร็จของบทร้องลำพระราชนิพนธ์ และการจัดเล่นละครครั้งนั้นเป็นอย่างดี ได้แก่ ความประทับพระราชหฤทัยจากที่เคยทอดพระเนตรการเล่นละคร และทรงสดับ **บทร้องลคร เรื่องนิทราชาคริช** ที่ว่า *"รู้สึกว่าเพราะจับใจ แลสนุกอย่างเยี่ยมยอด"*[๑๘] ซึ่ง สมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า ทรงพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ.๒๔๕๖ หลังจากเวลาผ่านมานานกว่า ๔๐ ปี

สำหรับพระราชนิพนธ์ **บทละครเรื่องเงาะป่า** นั้น ได้มีผู้เชิญมาศึกษาแล้วอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเท่าที่พบมักอาศัยฉบับที่ตีพิมพ์แล้วมาเป็นข้อมูล แต่ในการศึกษาครั้งนี้ จะเชิญ **"ฉบับลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้านิภานภดล กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี"**[๑๙] มาเป็นฉบับหลัก และฉบับสอบชำระใหม่ ที่พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ.๒๕๔๐ เป็นฉบับรอง สำหรับใช้พิจารณาเทียบเคียง

ผู้ที่ได้อ่านพระราชนิพนธ์ "คำนำ" จำนวนหนึ่ง มีความเข้าใจตรงกันว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ ด้วยมีพระราชประสงค์จะให้เป็นบทร้องส่ง มิใช่บทเล่นละคร ประกอบกับการที่ฉบับพิมพ์ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.๒๔๔๙ โดย โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ ซึ่งจ่าหน้าปกหนังสือว่า **เรื่องเงาะป่า**[๒๐] ก็มีเฉพาะแต่เพียงบทร้อง จึงเป็นการเสริมย้ำความเชื่อดังกล่าวให้หนักแน่นขึ้นอีก กับทั้งเมื่ออ่านฉบับซึ่งตีพิมพ์ครั้งที่ ๒ เมื่อล่วงรัชกาลแล้ว โดย โรงพิมพ์ไทย ก็ยิ่งทำให้ปักใจเชื่อมั่นขึ้นไปอีกว่า ต่อเมื่อทรงปรับย่อให้เหมาะสำหรับเล่นละครรำแล้ว จึงเรียกว่า **บทลคร เรื่อง เงาะป่า**[๒๑] ดังปรากฏอยู่บนหน้าปกหนังสือฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ นั้น และเป็นเล่มที่มักใช้เป็นต้นฉบับในการพิมพ์ครั้งต่อ ๆ มา จนถึงบัจจุบัน

แต่เมื่อได้พิจารณาต้นฉบับลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี ซึ่ง *"เขียนด้วยหมึกดำมีรอยขีดฆ่าเขียนด้วยดินสอหลายตอน"*[๒๒] แล้ว ทำให้เกิดข้อสันนิษฐานใหม่ขึ้นว่า ความในพระราชนิพนธ์ "คำนำ" ดังกล่าว น่าจะมีความหมายว่า ในชั้นแรกเมื่อเริ่มทรงพระราชนิพนธ์นั้นตั้งพระราชหฤทัยจะให้เป็นบทร้องส่งจริง แต่ครั้นทรงพระราชนิพนธ์ต้นเรื่องไปแล้ว ก็เปลี่ยนพระราชหฤทัยและลีลาการพระราชนิพนธ์ใหม่ให้มีลักษณะเป็นบทลคร ดังปรากฏความในบาทที่ ๒ ของโคลงพระราชนิพนธ์ท้ายเรื่อง ว่า *"เรื่อง หลากเล่นลคร ก็ได้"*[๒๓] ข้อสันนิษฐานดังกล่าวนี้ มีที่มาจากข้อสังเกต ๕ ประการ คือ

---

[๑๘] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๑๔. หน้า ๑ - ๒.

[๑๙] ฉบับลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้า นิภานภดล กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี. ใน ***บทละคร เรื่อง เงาะป่า***. (ม.ป.ท., ๒๕๔๐).

[๒๐] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***เรื่องเงาะป่า***. (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๕).

[๒๑] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทลคร เรื่อง เงาะป่า***. (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๕๖)

[๒๒] คณะผู้สอบชำระ. "เรื่องควรรู้ และการสอบชำระพระราชนิพนธ์บทละคร "เงาะป่า"." ใน ***บทละคร เรื่อง เงาะป่า*** (ม.ป.ท., ๒๕๔๐). หน้า ๑๖.

[๒๓] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๒๐. หน้า ๔๘๒.

ประการที่ ๑ ทรงขึ้นต้นบทพระราชนิพนธ์ด้วยกลอนแปดจำนวน ๑๔ คำกลอน เป็น "คำเริ่ม" เพื่อเกริ่นการณ์ จากนั้น จึงเข้าสู่เรื่องด้วยบทร้องแนะนำตัวคนังในเพลงช้าปี่ ว่า *"มาจะกล่าวบทไป"*[๒๔] ซึ่งเรียกตามนาฏยศัพท์ว่า "ตั้งคนัง" ต่อมาเป็นบทดำเนินเรื่อง ทรงพระราชนิพนธ์ว่า *"วันหนึ่ง ให้คิดรำพึงถึงสหาย"*[๒๕] อันมีเนื้อความใกล้เคียงกับต้นเรื่อง **ไกรทอง** พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่กรอกเพลงร้องเพลงเดียวกัน คือ เพลงปีนตลิ่ง และมีบทร้องใกล้เคียงกันว่า *"วันหนึ่ง ให้คิดคำนึงถึงบ้าน"*[๒๖] และเมื่อถึงฉากนาฏการที่ไม้ไผ่ปรากฏตัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์คำขึ้นต้นบทว่า "เมื่อนั้น" เป็นครั้งแรก จากนั้นก็ทรงใช้คำว่า "เมื่อนั้น" และ "บัดนั้น" เป็นคำบ่งสถานะของตัวละครในเรื่องตามขนบการแต่งกลอนบทละครต่อเนื่องไปจนจบพระราชนิพนธ์

ประการที่ ๒ ทรงระบุว่าจะต้องมีการ "เจรจา" แทรก เมื่อจบบทร้องตอนใดบ้าง ไว้ตั้งแต่แรกทรงพระราชนิพนธ์ ซึ่งหากมีพระราชประสงค์ให้เป็นบทร้องแต่เพียงโสดเดียวแล้ว ก็ไม่มีความจำเป็นใด ๆ ที่จะต้องทรงกำหนดให้มีการเจรจาแทรกบทร้องเลย

ดังเช่น ท้ายฉากนาฏการที่คนัง และไม้ไผ่แบ่งอาหารกันกินนั้น มีลายพระหัตถ์ทรงด้วยหมึกว่า *"แล้วปันกันกินเล่นเปนกุลียุค สรวลสนุกเฮฮาประสาใจ ฯ ๖ คำ เจรจา ฯ"*[๒๗] และมีลายพระหัตถ์ทรงด้วยดินสอขีดคำว่า "เจรจา" ออก รวมทั้งมีคำว่า *"เส้นเหล้า เจรจา"*[๒๘] ต่อท้าย ก่อนจะเริ่มฉากนาฏการใหม่คือตั้งขมพลาเป็นต้น ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่า ทรงกำหนดให้มีเจรจาแทรกไว้แต่แรกทรงพระราชนิพนธ์แล้ว ต่อภายหลังเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทร้องเพลงเส้นเหล้า และแขกไทรขึ้น สำหรับแทรกเข้าไประหว่างฉากนาฏการทั้งสอง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี จึงทรงขีดฆ่า และแก้ไขไว้ในฉบับลายพระหัตถ์ตามที่ปรากฏบทร้องในฉบับพิมพ์ พ.ศ.๒๔๕๖ นั้น

ประการที่ ๓ ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องเกี้ยวพาราสี ระหว่างตาวางซองกับนางถิ่งเงาะ ให้มีลีลาเป็นบทโต้ตอบ และพระราชทานพระราชดำริให้ขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จัดเพลงร้องสลับกันให้ฟังได้ถนัดว่าเป็นบทร้องของผู้ใด ในการนั้น ขุนเสนาะดุริยางค์ได้กรอกเพลงโลมนอกกับบทของตาวางซองและร่ายสำหรับบทของนางถิ่งเงาะ บทร้องที่กล่าวถึงนี้ มีว่า

โลมนอก	*ปากจัด เฝ้าสบิ้งสบัดไปถึงไหน*
ร่าย	*อะไรตกนี่หนออ่อลูกไม้ เห็นจะเปนพระไทรท่านแกล้งเย้า*
โลมนอก	*เจ้าประมาณน้ำหน้าว่านางไม้ ไม่เชื่อพี่นี่อะไรดูเถิดเอ้า สู้แสร้งปาลูกไม้มาให้เรา*

---

[๒๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๒๓๖.

[๒๕] เพิ่งอ้าง.

[๒๖] พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. "ไกรทอง," ใน **บทละครนอกพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒**. กรุงเทพมหานคร: ทวีการพิมพ์, ๒๕๒๕), หน้า ๓๗๕.

[๒๗] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๒๐. หน้า ๒๔๖.

[๒๘] เพิ่งอ้าง.

ร่าย *เอะเอาลงมาอีกหรือไร*

โลมบอก *จงเก็บไว้เปนพยานการสำคัญ ได้เทวัญเปนสักขีมีที่ไหน ซึ่งว่าฟันหักจะเสียไป*

ร่าย *มาอีกหลายใบเจียวคราวนี้ ลองชิมลิ้มดูหวานแฮะ*

โลมบอก *ใช่จะแคะค่อนว่ามารศรี กลับหน้าตาจิ้มลิ้มจุ่มจิ่มดี เมื่อก่อนมีเหยินงอกออกเสียงาม น้อยหรือน้องต้องตัวเฝ้าสะดุ้ง*

ร่าย *เอะยุ่งมาปึงปึงหนึ่งลองสาม นี่เทวดาเห็นว่าเราตะกราม เลยหยาบหยามแกล้งปามาร่ำไป...*[๒๙]

ประการที่ ๔ บทร้องอวยพรบ่าวสาวในงานวิวาห์ฮเนากับนางลำหับนั้น มีลายพระหัตถ์ระบุชื่อตัวละครกำกับไว้ว่าบทใดเป็นบทร้องเดี่ยวของตัวละครใด บทใดเป็นบทร้องคู่ของตัวละครคู่ใด และบทใดเป็นบทร้องหมู่ของตัวละครทั้งฉาก ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นวิธีการที่ทรงใช้กำกับการขับร้องละครไว้แต่แรกแล้ว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทองย่อน (เงาะฮอ) *ลูกรัก จงดูเยี่ยงพยัคฆโคร่งใหญ่ ถึงร้ายกาจอาจหาญปานใด มิได้ทำร้ายแก่ลูกเมีย*

(ดองยิบ) *บุญเหลือ จงดูเยี่ยงแม่เสืออย่าอ่อนเอี้ย รักตัวผู้ดูลูกเฝ้าฦกเลีย มีศัตรูสู้เสียชีวิตรแทน*

(มาเนาะ ฮอยเงาะ) *สองเจ้า จงจำคำผู้เฒ่าให้มั่นแม่น ผัวอย่าดุเมียอย่าดื้อถือเคียดแค้น รักกันมั่นแม้นพยัคฆา*

(ทั้งหมด) *น่าฟังเนาะน่าฟังช่างวิงวอน ขออวยพรอยู่ด้วยกันให้หรรษา บอแอ็ดบอแอ็ดโว้โห่หุยฮา จงแกล้วกล้าแคล่วคล่องทั้งสองคน ...*

เวสสุกรรม (ลำหับ) *ดวงบุปผามาลีไม่มีจิต ยังหันหาอาทิตย์ที่แสงฉัน เมื่อยามค่ำน้ำค้างพร่างไพรวัน รับแสงจันทร์อบอุ่นไม่ขุ่นมัว...*[๓๐]

ลักษณะเช่นเดียวกันนี้ปรากฏซ้ำอีกครั้ง เมื่อถึงบทชมดงเพลงเขนงของนางวังคอน และเพลงน้ำค้างของนางมือซังด้วย

ประการที่ ๕ ทรงกำกับวิธีการเล่นของบรรดาเงาะหนุ่มสาว แทรกไว้ในระหว่างการเต้นรำ ว่า *"โปรยดอกไม้ฟายมือหนึ่ง"*[๓๑] และ *"โปรยดอกไม้อีกฟายมือหนึ่ง"*[๓๒] การทรงกำกับวิธีเล่นละครดังที่ปรากฏช่วยย้ำความเชื่อ สร้างความมั่นใจ และสนับสนุนข้อสันนิษฐานใหม่นี้ให้หนักแน่นขึ้น

นอกจากนั้น ประโยชน์ที่ได้รับจากการพิจารณาต้นฉบับลายพระหัตถ์อีกประการหนึ่ง ก็คือ ได้เห็นวิธีการที่ทรงตัด – ต่อ บทละครเรื่องนี้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะหากศึกษาพระราชนิพนธ์เรื่องนี้จากฉบับพิมพ์ฉบับต่าง ๆ แล้ว จะแลเห็นเพียงว่าความตอนใดที่มีจำนวนคำกลอนมาก ก็ทรงปรับย่อให้สั้นลง เพื่อให้เหมาะแก่การเล่นละคร (ตามนัยที่เข้าใจกัน) และพระราชนิพนธ์ที่ทรงปรับย่อนั้น จะพิมพ์อยู่ในเครื่องหมายนขลิขิตต่อท้ายพระราชนิพนธ์สำนวนเดิม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

---

[๒๙] เพิ่งอ้าง. หน้า ๒๙๕ - ๒๙๗

[๓๐] เพิ่งอ้าง. หน้า ๓๓๕ - ๓๓๙.

[๓๑] เพิ่งอ้าง. หน้า ๓๔๒.

[๓๒] เพิ่งอ้าง. หน้า ๓๔๔.

อันที่วิวาหมงคล *ปลูกไว้ใต้ต้นตะเคียนป่า*
โคนเติบแปดอ้อมมหิมา *ร่มรุกขชายาเป็นลานเตียน*
ช่วยกันทุบปราบราบรื่น *โรยทรายรายพื้นให้แลเลี่ยน*
แต่งไม้รอบขอบเขตแนบเนียน *ตัดทางอ้อมเวียนไม่ขวกขวน*
บ้างปลูกแคร่แม่พ่อแลบ่าวสาว *เกรียวกราวขนรับสับสน*
ช่วยกันมากมายหลายสิบคน *บัดดลก็เสร็จดังจินดา* ฯ ๖ คำ ฯ
เมื่อนั้น *สองเงาะซึ่งเป็นหัวหน้า*
ไปหาพ่อเล่าแถลงแจ้งกิจจา *การนั้นข้าจัดพร้อมพรัก* ฯ ๒ คำ ฯ
(อันที่วิวาหมงคล *ปลูกไว้ใต้ต้นตะเคียนป่า)*
(กระบือเผือกผลไม้นานา *ทั้งสุราเมรัยชัยบาน)*
(สงข่าวเล่าบอกทั่วถึง *เตรียมการอื้ออึงทั้งหมู่บ้าน)*
(ครั้งสำเร็จเสร็จสรรพ์มิทันนาน *ไปแจ้งการบิดาว่าพร้อมพรัก)*[๓๓]

แต่เมื่อได้ศึกษาจากต้นฉบับลายพระหัตถ์แล้ว จึงได้แลเห็นว่าวิธีที่ทรงใช้ตัด – ต่อ สำนวนเดิมให้เป็นสำนวนใหม่ ซึ่งเหมาะแก่การนำไปเล่นละครนั้น มี ๒ วิธี ด้วยกัน คือ

วิธีการแรก มีลายพระหัตถ์คำว่า *"**ตัด**"* อยู่หน้าบทที่ไม่มีพระราชประสงค์จะให้ใช้ร้องละคร และเมื่อถึงบทซึ่งมีพระประสงค์จะให้เป็นบทร้องต่อเนื่องกับบทก่อนหน้าบทที่ทรงตัดออก ก็จะมีลายพระหัตถ์คำว่า *"**จับ**"* อยู่หน้าบทนั้น ตัวอย่างต่อไปนี้ มาจากฉบับลายพระหัตถ์ซึ่งมีคำว่า "ตัด" และ "จับ" กำกับอยู่ แต่ในฉบับตีพิมพ์ฉบับอื่น ๆ ยังคงปรากฏบทร้องที่ทรงตัดออกแล้ว

ชมโฉม *พิศภักตรเพียงปลงเมื่อทรงกลด ลออหมดมิได้มีรอยผิไฝ เนตรคมขำดำดังเขดสลักใจ*
แลวิไลยปากหูดูติดตา... นึกกระหยิ่มอิ่มใจพันทวี เฝ้ายิ้มแย้มยินดีอยู่มิวาย ฯ ๘ คำ ฯ
ตัด ร่าย *เมื่อนั้น ชมพลาตาเขม้นเห็นมุ่งหมาย เห็นฮเนากระหยิ่มยิ้มพราย ให้ขุ่นแค้นระคายเคืองใจ*
เคลื่อนขยับจับบาเดะแล้วได้คิด จะรงับให้สนิทมิใคร่ไหว ครั้นจะอยู่ดูงานต่อไป แม้นไม่ยั้งได้
จะเสียการ จึงเสแสร้งแกล้งว่ากับอ้ายแค ถูเจ็บแท้อยู่ไม่ได้จะไปบ้าน มึงไปกับกูหน่อย
ไม่เนิ่นนาน แล้วจึงมาดูงานให้หนำใจ ว่าพลางทางพากันแหวกคน ดั้นด้นเดินออกมานอกได้
กระซิบสั่งข้อความตามคิดไว้ แล้วรีบไปยังทับฉับพลัน ฯ ๘ คำ เชิด ฯ
ตัด *เมื่อนั้น เงาะแคจำคำถนัดมั่น แล้วกลับไปในที่ประชุมนั้น สังเกตสำคัญดูแยบคาย* ฯ ๒ คำ ฯ
จับ *เมื่อนั้น สองเงาะเฒ่าชื่นชมสมหมาย...*[๓๔]

จากตัวอย่างที่เชิญมานี้ สามารถอนุมานได้ว่าองค์ผู้ทรงพระราชนิพนธ์คงจะมีพระราชวินิจฉัยว่าหากคงบทร้องที่เป็นฉากนาฏการของชมพลา และเงาะแคไว้ตามเดิมแล้ว ก็จะเป็นการหน่วงเรื่อง และทำให้

---

[๓๓] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทละคร เรื่อง เงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, ๒๕๑๒), หน้า ๕๑.

[๓๔] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๒๐, หน้า ๓๓๐ - ๓๓๒

บทร้องของฉากนาฏการหลัก คือ งานวิวาห์ฮเนากับนางลำหับขาดตอน จึงทรงตัดทิ้ง ๒ บท และจับบทเงาะยอกับมาเนาะ มาต่อเนื่องกับบทฮเนาซมโฉมนางลำหับทันที โดยไม่ต้องทรงแก้สัมผัสกลอนแต่อย่างใด

วิธีการที่ ๒ แทรกบทพระราชนิพนธ์ใหม่ลงไประหว่างบรรทัดโดยไม่ทรงขีดฆ่าบทของเดิมทิ้ง และ หรือ แทรกพระราชนิพนธ์ใหม่ลงระหว่างบรรทัด และขีดเส้นใต้วรรคหรือบทเดิมที่ไม่ต้องพระราชประสงค์แล้ว รวมทั้งปรากฏลายพระหัตถ์คำว่า ***"ไม่ใช้"*** กำกับไว้หน้าบทซึ่งมีพระราชประสงค์จะตัดทิ้งด้วย อาทิ

ไม่ใช้ ปราสาททอง *นึกไปก็ให้แหนงฤาแกล้งเล่น ... คงไม่ทนทุกข์ได้ไปถึงไหน จะตายตามลูกไป*

ปราสาททอง *โอ้บิดรมารดาน่าสงสาร จะรำคาญขุ่นข้องหมองศรี* ๒ คำ

เป็นผี ร่ำพลางนางแสนโศกี เพียงว่าชีวีจะมรณา ฯ ๖ คำ โอด ฯ[๓๕]

แต่เป็นที่น่าเสียดายอย่างยิ่งว่า ในฉบับตีพิมพ์ทุกฉบับ มิได้แสดงให้เห็นทั้งวิธีการ และผลจากการที่ทรงตัด – ต่อ ลักษณะนี้ให้ปรากฏ และส่งผลสืบเนื่องให้ยังคงมีบทร้องทั้งพระราชนิพนธ์สำนวนเดิม และสำนวนใหม่ อยู่รวมกันในฉบับตีพิมพ์ครั้งต่าง ๆ ด้วย ดังเช่นบท *"อันที่วิวาหมงคล ปลูกไว้ใต้ต้นตะเคียนป่า..."* ซึ่งลงไว้ข้างต้น

จากที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด สรุปได้ว่าพระราชนิพนธ์ **บทร้องละคร เรื่องนิทราชาคริช** ก็ดี **บทละครเรื่องเงาะป่า** ก็ดี ต่างแสดงถึงพระปรีชาญาณเห็นการณ์ไกลในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครให้เหมาะแก่ศักยภาพ และความสามารถของผู้เล่น รวมทั้งพระอัจฉริยลักษณ์ในการพระราชนิพนธ์บทสำหรับเล่นละคร ให้ดำเนินเรื่องได้ต่อเนื่อง กระชับ และสะดวกแก่การเล่นละครด้วย

๒. บทพระราชนิพนธ์ที่ทรงขึ้นโดยมีพระราชประสงค์จะให้ผู้อ่านบทละคร และ/หรือ ผู้ดูละคร บังเกิดความรู้สึกขบขัน

บทละครพระราชนิพนธ์ประเภทนี้ มีจำนวน ๔ เรื่อง แบ่งได้เป็น ๒ ประเภท คือ

๒.๑ บทละครซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยความสำราญพระราชหฤทัยเป็นหลัก รวม ๓ เรื่อง ได้แก่ **บทระบำตลก วงศเทวราช** และ **ปัญหายายแก่** ดังจะกล่าวถึงเป็นรายเล่ม ตามลำดับต่อไปนี้

บทระบำตลก

บทพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ ได้รับการกล่าวถึงอย่างเป็นทางการครั้งแรก ใน "อธิบายว่าด้วยพระราชนิพนธ์บทกลอน" ความว่า *"พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสันทัดแต่งบทกลอนมาแต่ทรงพระเยาว์ เมื่อเสด็จประทับอยู่ ณ พระตำหนักเดิมสวนกุหลาบ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ระบำแลบทละคอนระบำนั้น ได้มาเล่นเมื่อเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้วครั้งหนึ่ง เดี๋ยวนี้หาบทไม่ได้ น่ากลัวจะสูญ"*[๓๖]

---

[๓๕] เพิ่งอ้าง. หน้า ๓๑๙ - ๓๒๐.

[๓๖] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. "อธิบายว่าด้วยพระราชนิพนธ์บทกลอน," ใน ***พระราชนิพนธ์ไดอรีซีมทราบ กับตามเสด็จประพาสไทรโยค***. (ม.ป.ท., ๒๔๕๖), หน้า ๒๘

ต่อมา ได้ทรงพระนิพนธ์ถึงอีกครั้งหนึ่ง ใน **ตำนาน เรื่อง ลครอิเหนา** ว่า *"ครั้นสมโภชพระเศวตวรวรรณกับพระมหารพีพรรณคชพงศ์เข้าโรงใน ในรัชกาลที่ ๕ โปรดให้มีลครหลวงที่โรงลครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตอนเย็นเล่นจับระบำตลก ตัวลครเลือกล้วนแต่จำอวดผู้ชายที่มีชื่อเสียงในเวลานั้นมาเล่นประสมโรง นายต่ายข้าหลวงเดิมเป็นตัวพระอรชุน นายขำแตรเป็นตัวนางเมขลา นายรุ่งเป็นตัวรามสูร บทระบำนั้นทรงพระราชนิพนธ์ไว้ แต่เมื่อยังเสด็จประทับอยู่พระตำหนักสวนกุหลาบ ในรัชกาลที่ ๔ เล่ากันว่าขบขันนัก"*[๓๗] และทรงพระนิพนธ์อธิบายขยายความไว้ในเชิงอรรถด้วยว่า *"บทระบำตลกที่ทรงพระราชนิพนธ์เดี๋ยวนี้เป็นแต่จำกันได้คนละเล็กละน้อย หาฉบับให้ตลอดไม่ได้"*[๓๘]

จากข้อมูลเท่าที่ปรากฏ สันนิษฐานได้ว่าทรงพระราชนิพนธ์ **บทระบำตลก** ขึ้น ตั้งแต่ครั้งยังทรงดำรงพระยศเป็นกรมขุนพินิจประชานาถ เจริญพระชันษาราว ๑๔– ๑๕ พรรษา ในช่วงปลายปีขาล พ.ศ. ๒๔๐๙ จนถึงต้นปีมะโรง พ.ศ.๒๔๑๑ และมีพระราชธิดากับ ม.ร.ว.แข (เจ้าจอมมาดา ม.ร.ว.แข) แล้ว ๑ พระองค์ เป็นระยะที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เสด็จไปประทับ ณ พระตำหนักสวนกุหลาบ และพระราชทานคุณแพ (เจ้าคุณพระประยูรวงศ์) ให้เป็นอัครบริจาริกาแล้ว เท่านั้น

ตราบจนกรมศิลปากรพบว่า *"ที่ในหอสมุดแห่งชาติมีหนังสือเป็นตัวพิมพ์ดีดรักษาไว้เรื่องหนึ่ง พิมพ์เป็นชื่อเรื่องไว้ว่า 'บทระบำตลก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อยังเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ'"*[๓๙] และนำมาพิมพ์เผยแพร่ ใน พ.ศ.๒๔๗๘ พระราชนิพนธ์เรื่องนี้จึงปรากฏสู่สาธารณะ

แต่อาจด้วยเหตุว่ามีการตีพิมพ์เพียงครั้งเดียว และคงจะมีจำนวนพิมพ์ไม่มากนัก จึงไม่เป็นที่แพร่หลาย ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อ วินัย จินดารักษ์ **วิเคราะห์บทร้อยกรองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ใน พ.ศ. ๒๕๔๐ นั้น ก็ไม่ปรากฏว่าได้เชิญพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ มาเป็นข้อมูลประกอบการศึกษาด้วย เป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะมีพระราชประสงค์ให้ เรื่อง **บทระบำตลก** เป็นบทสำหรับเล่นออกโรงจริง ๆ ตั้งแต่แรกที่ทรงพระราชนิพนธ์หรือไม่นั้น ไม่อาจตอบได้แน่ชัด แต่น่าจะเป็นเรื่องซึ่งทรงพอพระราชหฤทัยอยู่ไม่น้อยทีเดียว ดังจะเห็นว่าเมื่อสบโอกาสเหมาะ คือ ในปีที่ ๓ แห่งรัชสมัย เมื่อคราวมีงานสมโภชช้างเผือก ๒ ช้าง เข้าโรงใน ปีมะเมีย พ.ศ.๒๔๑๓ พระราชนิพนธ์เรื่องนี้ก็ได้เล่นออกโรง[๔๐] ดังกล่าวมาแล้ว

---

[๓๗] ด้ารงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ***ตำนาน เรื่อง ลครอิเหนา***. (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔), หน้า ๑๕๖ - ๑๕๗.

[๓๘] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๕๗.

[๓๙] กรมศิลปากร. "คำอธิบาย," ใน ***พระราชนิพนธ์บทระบำตลก ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๗๘), ไม่มีเลขหน้า.

[๔๐] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในรัชกาลที่ ๕ ปีมะโรง พ.ศ.๒๔๑๑ - ปีระกา พ.ศ.๒๔๑๖***. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี), หน้า ๔๑.

หากพิจารณาเนื้อความ จะเห็นได้ชัดว่าทรงพระราชนิพนธ์ล้อ **บทละครจับระบำ** คือ เดินเรื่องตั้งแต่บทจับระบำเทวดานางฟ้าในเพลงสี่บท ตั้งนางเมขลา ตั้งพระวรุณ ตั้งรามสูร รามสูรชิงแก้วนางเมขลา พระวรุณรบกับรามสูร เขาพระสุเมรุทรุด ตั้งพระอิศวร พระวิษณุกรรม์ตามพระวรุณ กับรามสูรเข้าเฝ้า และจบเรื่องลงที่เทวดาชักเขาพระสุเมรุ และมีหลายคำกลอนที่ใกล้เคียงกับบทละคร เรื่อง **ระเด่นลันได** ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) กับบทละคร เรื่อง **พระมะเหลเถไถ** ของ คุณสุวรรณ อาทิ พรรณนาลักษณะของนางเมขลา ว่า *"ผิวเนื้อเป็นนวลล้วนขี้ไคล วิลัยเหมือนหนังแขกเมื่อแรกมี"*[๔๐] กล่าวถึงทิพยาหารของพระวรุณ ว่า *"เปิดม่านเห็นข้าวดังกับหนังปลา"*[๔๑] เสริมสร้อยท้ายไวพจน์แทนนามพระอิศวรว่า *"เมื่อนั้น พระจอมภพลบโลกระหลาป่า"*[๔๒] และพรรณนาบทอวดอิทธิฤทธิ์ของรามสูรคล้ายกับบทของระเด่นลันได ว่า *"...เราจะอวดฤทธาให้เอ็งเกรง กลัวเราทั้งในใต้หล้า แต่ชั้นหมากูเตะยังร้องเอ่ง ไส้เดือนกิ้งกือลือครื้นเครง คนตายเองกูดีไม่มีความ ... ได้เห็นฤทธิ์เราหรือหาไม่ นานไปกลัวท่านจะสั่นหัว มิใช่จะแสร้งแกล้งอวดตัว..."*[๔๔] เป็นอาทิ

จำเป็นต้องกล่าวไว้ ณ ที่นี้ด้วยว่า มีบทร้องบางคำกลอนที่โลดโผน และมีน้ำเสียงติดอยู่ข้างจะ "โลน" อยู่บ้าง ดังตัวอย่างบทจับระบำเทวดานางฟ้าในเพลงพระทอง ที่ว่า *"นางฟ้าเหยียบบ่าเทพบุตร"*[๔๕] บทรามสูรชิงแก้วนางเมขลาว่า *"แสงแก้วเข้าตาขุนยักษ์ มืดนักหาเห็นอะไรไม่ ล้มลงด้วยพลันทันใด เมขลาดิ้นจิ้งเข้ามา แล้วเอาส้นตีนปักกระบาน ขุนมารปิ้มจะม้วยสังขาร์..."*[๔๖] และบทพระวรุณรบกับรามสูร ว่า *"เมื่อนั้น จึงพระวรุณใจหาญ รับรองป้องกันประจันบาน โผนทะยานเหยียบบ่ากุมภัณฑ์ ขุนยักษ์บีบคั้นลูกคันทะ วรุณแทบจะม้วยอาสัญ..."*[๔๗] เป็นต้น

เมื่อพินิจลีลาการทรงพระราชนิพนธ์ และน้ำเสียงที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ ประกอบกับข้อความสั้น ๆ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ว่า *"เล่ากันว่าขบขันนัก"* ดังกล่าว แม้จะยังหาข้อยุติไม่ได้ชัดว่าบรรดาท่านผู้ได้ดูการเล่นระบำตลกครั้งนั้น รู้สึกขำกับบทพระราชนิพนธ์ที่ได้ยิน หรือรู้สึกตลกกับท่าทีการเล่นของตัวละครที่ได้เห็น หรือทั้ง ๒ ประการ ประกอบกัน จนทำให้เล่าสืบต่อกันมา ก็ตาม แต่เชื่อว่าคงไม่มีผู้ใดรู้สึกว่าเป็นการกล่าวเกินจริง หากจะสรุปไว้ในชั้นต้นนี้ก่อนว่าทรงพระปรีชาสามารถพระราชนิพนธ์บทระบำให้ชวนหัวได้ และสำเร็จประโยชน์ยิ่งขึ้นไปอีก เมื่อทรงคัดสรร *"จำอวดผู้ชายที่มีชื่อเสียงในเวลานั้นมาเล่นประสมโรง"* ดังกล่าวมาแล้วนั้นด้วย

---

[๔๐] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***พระราชนิพนธ์บทระบำตลก ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๗๘), หน้า ๒.

[๔๒] เพิ่งอ้าง.

[๔๓] เพิ่งอ้าง. หน้า ๗.

[๔๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๔ - ๕.

[๔๕] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑.

[๔๖] เพิ่งอ้าง. หน้า ๔.

[๔๗] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕.

วงศเทวราช

เมื่อ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเชิญบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง **วงศเทวราช** ทั้ง ๑๔ เล่มสมุดไทย มาแบ่งเป็น ๒ ภาค เรียกว่า ภาคที่ ๑ และภาคที่ ๒ สำหรับนำไปพิมพ์คู่กัน ใน พ.ศ.๒๔๖๙ นั้น ได้ทรงพระนิพนธ์แถลงมูลเหตุที่นำมาตีพิมพ์ และความเป็นมาของเรื่องไว้ ใน "คำนำ" ด้วย

กล่าวเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับความเป็นมา ซึ่งทรงเรียกว่า *"ตำนานการที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละคอนเรื่องวงศเทวราช"*[๔๘] นั้น มีข้อความที่พิจารณาแล้วเห็นว่าเป็นสาระอันพึงสังเกต และมีนัยสำคัญ ดังจะยกมาแลดง และใส่หมายเลขกำกับไว้ เพื่ออธิบายขยายความต่อไป ดังนี้

> *เดิมเมื่อหลวงพัฒนพงศภักดี (ทิม สุขยางค์) เมื่อยังเป็นขุนจบพลรักษ์ ในกรมพระสุรัสวดี เป็นผู้สำหรับแต่งบทละครให้เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเล่น ขุนจบพลรักษ์แต่งบทละคอนเรื่องวงศเทวราชขึ้นตามความคิดและความสามารถของตน ทำนองเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงจะเห็นไม่สมควรเล่นละคอนได้ ขุนจบพลรักษ์จึงส่งบทนั้นไปให้พิมพ์ขาย... พ.ศ.๒๔๒๗ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวประชวรไข้ทรงรำคาญพระราชหฤทัย จึงโปรดฯ ให้หาหนังสือบทกลอนซึ่งยังไม่เคยทรงฟัง มาอ่านถวายพอแก้รำคาญ ได้หนังสือบทละครเรื่องวงศเทวราชมาอ่านถวาย ไม่ทรงทราบว่าเป็นของผู้ใดแต่ง แต่ทรงสังเกตเห็นวิปลาสด้วยความเขลาเดาสวดของผู้แต่ง... (๑) ฟัง 'มันไส้' จึงทรงพระราชนิพนธ์แต่งต่อล้อ ... (๒) ทรงพระราชนิพนธ์อยู่จนหายประชวรก็เลิก หนังสือซึ่งทรงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้จึงมีอยู่แต่ฉบับข้างที่ กับที่พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายฝ่ายใน คัดสำเนาไปน้อยฉบับด้วยกัน*[๔๙]

ข้อความหมายเลข (๑) ว่า *"ฟัง 'มันไส้' จึงทรงพระราชนิพนธ์แต่งต่อล้อ"* นี้เอง ที่เป็นสาเหตุให้มีบทวิเคราะห์บางฉบับ กล่าวถึงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ว่า *"ถ้าจะเอาสาระประโยชน์โดยแท้จริงนั้นไม่ได้ แต่ถ้าจะอ่านเล่นเพลิน ๆ เพื่อความสนุกสนานและขบขัน เรื่องนี้มีอยู่ทุกตอน"*[๕๐] ซึ่งเป็นคำพิพากษ์ที่ "ฉกรรจ์" อยู่ เพราะหากผู้วิเคราะห์ได้ติดตามอ่าน "คำนำ" หนังสือ เรื่อง **วงศเทวราช** สำนวน ของ หลวงพัฒนพงศ์ภักดี ซึ่งราชบัณฑิตยสภานำมาพิมพ์ หลังจากที่เชิญบทพระราชนิพนธ์มาตีพิมพ์ไปเพียง ๒ เดือนเศษ แล้ว ก็อาจจะไม่ด่วนสรุปดังเช่นที่กล่าวมานั้น และคงจะมุ่งค้นหาสาระประโยชน์จากบทละครพระราชนิพนธ์ให้กว้างขวาง และถ่องแท้ต่อไป ข้อความใน "คำนำ" ดังกล่าว มีว่า

---

[๔๘] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. "คำนำ," ใน ***วงศเทวราช พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗ ภาคที่ ๑***. (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙), ไม่มีเลขหน้า

[๔๙] เพิ่งอ้าง.

[๕๐] ทวีศักดิ์ ญาณประทีป. ***วรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๓๒), หน้า ๒๕๔

หนังสือซึ่งหอพระสมุดฯ พิมพ์มาแต่ก่อนแล้ว เคยถือเป็นหลักอย่างหนึ่งว่าพิมพ์แต่หนังสือซึ่งแต่งดีหรือมีประโยชน์... หนังสือเรื่องวงศเทวราชของหลวงพัฒนพงศ์ภักดีจะนับว่าเป็นหนังสือแต่งดีไม่ได้... ถ้าว่าด้วยประโยชน์ บทละคอนสำนวนหลวงพัฒนพงศ์ภักดี... มีประโยชน์อยู่ที่จะประกอบให้พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงบริบูรณ์[๑๐]

หากพิจารณาบทละครพระราชนิพนธ์ เรื่อง **วงศเทวราช** ในแง่วรรณศิลป์แล้ว จะพบว่ามีอยู่หลายตอนที่ทรงคุณค่า และแสดงถึงความตั้งพระราชหฤทัยในการทรงพระราชนิพนธ์ ดังจะนำบทลงสรงทรงเครื่องของนางบุษบง และเทวราช ก่อนเข้าพิธีอภิเษก และบทพรรณนานาฏการในมณฑปพิธี มาใช้เป็นตัวอย่างโดยลำดับ ดังนี้

ชมตลาด *ให้นางสรงทิพวารี ลอยด้วยมาลีเกสร*
ทรงสุคนธ์รวยรินกลิ่นขจร พักตร์ผัดเพียงศศิธรอำไพ
ภูษาเยียรบับพื้นตอง ลายแย่งกรวยทองสุกใส
ห่มตาดแดงปักดิ้นดูวิไลย สอดใส่สังวาลบานพับ
ทองกรสวมนวมทรงสร้อยสอิ้ง ทับทรวงเพริศพริ้งเพ็ชรประดับ
เข็มขัดพลอยอร่ามงามวับ กุณฑลเถือกรยับยอดจินดา
สวมทรงมงกุฎเอกอนงค์ ธำมรงค์เพ็ชรพรายทั้งซ้ายขวา
ทรงฉลองพระบาทรัตนา สี่เทพธิดาพาคลาไคล ฯ

...

โหน *แล้วทรงสุคนธ์ปนปรุง เพื่องฟุ้งตรลบอบกลิ่น*
สนับเพลาเป็นรูปนาคิน เยียรบับทรงเข้าบิณฑ์พื้นแดง
ฉลองพระองค์ตาดปักปีกแมงทับ เลื่อมดุนดิ้นสลับเป็นลายแย่ง
ผ้าทิพกลีบสลับพลับแพลง ชายไหวชายแคลงเรืองอุไร
รัดพระองค์ทรงสอนสายกระสัน พาหุรัดสุวรรณดอกไม้ไหว
ทองกรกนกรัตนอำไพ สอดใส่ฉลองศอสังวาลวรรณ
ตาบทิพทับทรวงพวงเพชร ธำมรงค์เรือนเก็จฉายฉัน
มงกุฎกัญเจียกจรสุวรรณ ทรงอุบะสวรรค์กลิ่นขจร ฯ

...

ต่างคนคลาดเข้าไปจุดเทียน ติดแว่นส่งเวียนเจริญศรี
ห้ารอบตามระบอบโบราณมี แล้วดับอัคคีโบกควัน

ฯ มหาไชย ๔ คำ ฯ

---

[๑๐] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. "คำนำ," ใน ***บทละคอนเรื่องวงศเทวราช หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) แต่ง อันเป็นมูลเหตุให้พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ต่อล้อ.*** (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙), ไม่มีเลขหน้า.

นพสูรถวายสังข์วารี *เจิมภูมีแลองค์สาวสรรค์*
วิเรนทรนั้นถือช้อนสุวรรณ *ถวายมะพร้าวขวัญทั้งสององค์*
ราชสุบรรณนั้นถือด้ายควาด *แล้วผูกคาดถวายพรดังประสงค์*
อันกรุงกษัตริย์ทุกพระองค์ *อวยสวัสดิมงคลถวายไชย ฯ*[๕๒]

ด้วยเหตุที่วัตถุประสงค์หลักของบทความนี้ มุ่งหมายจะเชิญบทละครพระราชนิพนธ์มาศึกษาโดยใช้นาฏยกระบวนทัศน์ เป็นหลัก ฉะนั้น จึงจะไม่แสดงความเห็นในที่นี้ ว่าบทพระราชนิพนธ์ที่เชิญมาเป็นตัวอย่างข้างต้น มีประโยชน์ต่อการศึกษาทั้งในแง่วรรณศิลป์ และประวัติศาสตร์อย่างไรบ้าง แต่จะชี้ให้เห็นว่าบทลงสรงทรงเครื่องทั้ง ๒ บท มีคุณค่าในแง่นาฏยศิลป์เช่นไร เพราะหากคำนึงว่าบทลงสรงทรงเครื่องนั้นเป็นบทสำหรับแสดงกระบวนรำประเภทอวดฝีมือแล้ว ก็จะเห็นว่าพระราชนิพนธ์บทลงสรงทรงเครื่องทั้งตัวนางและตัวพระดังกล่าว พรรณนาลักษณะเครื่องแต่งกายได้ครบถ้วนตามขนบนิยม ไม่มีเนื้อร้องคำใดเป็นอุปสรรคต่อการประดิษฐ์ท่ารำ ทั้งเป็นที่เชื่อได้ว่าสามารถจะนำไปรำ "ใช้บท" ได้อย่างดี และมีชั้นเชิงนาฏยศิลป์ด้วย

หากพิจารณาในด้านการกรอกเพลงร้อง ก็กล่าวได้ว่าบทลงสรงทรงเครื่องทั้ง ๒ บท ข้างต้นกรอกเพลงร้องถูกต้องตรงตามขนบนิยม และหากศึกษาเพลงที่ทรงกรอกประกอบบทลงสรงทรงเครื่องบทอื่น ๆ ต่อไปอีก ก็จะพบว่าทรงรอบรู้เรื่องเพลงร้อง และทรงสรรเพลงร้องมากรอกสำหรับบทต่าง ๆ ได้อย่างน่าชื่นชม เพราะนอกจากจะทรงใช้เพลงชมตลาด และโทน เป็นหลักแล้ว ยังทรงใช้เพลงโทนท่วงทำนองที่หลากหลาย และเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ซึ่งนิยมใช้ประกอบบทลงทรงทรงเครื่องด้วย อาทิ เพลงโทนลงสรงมอญ[๕๓] และโทนลีลากระทุ่ม[๕๔] เป็นต้น

ไม่เฉพาะเพียงบทลงสรงทรงเครื่องเท่านั้น เพราะยังทรงกรอกเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ไว้เป็นจำนวนมากอีกด้วย เหตุที่เชื่อว่าทรงกรอกเพลงในบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ด้วยพระองค์เองนั้น มีข้อมูลอ้างอิงเป็นหลักฐานจากข้อความหมายเลข (๒) ในหน้า ๑๔ ที่ว่า *"ทรงพระราชนิพนธ์อยู่จนหายประชวรก็เลิก... หนังสือสิ่งทรงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ จึงมีอยู่แต่ฉบับข้างที่ กับที่พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายฝ่ายในจัดสำเนาไปน้อยฉบับด้วยกัน"* ดังจะอภิปรายต่อไปนี้

ข้อความวรรคที่ว่า *"ทรงพระราชนิพนธ์อยู่จนหายประชวรก็เลิก"* มีเนื้อหาตรงกันกับกลอนพระราชนิพนธ์ท้ายบทละคร ที่ว่า *"วันที่แต่งหนังสือนี้มีน้อยนัก เขียนเขียนพักพักหยุดผ่อนผัน แล้วสำเร็จเสร็จสี่สิบสามวัน มิได้ตรวจตรากันเลยสักที... จึงออกเบื่อจบบทพจมาน จงทราบการโดยคดีเท่านี้เอย*[๕๕]

---

[๕๒] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***วงศเทวราช พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รงพระราชนิพนธ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗ ภาคที่ ๑.*** (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙), หน้า ๑๙๐ - ๑๙๓.

[๕๓] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๗.

[๕๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๙๗.

[๕๕] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***วงศเทวราช พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รงพระราชนิพนธ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗ ภาคที่ ๒.*** (พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙), หน้า ๒๓๒.

จึงมีความเป็นไปได้มากว่า เมื่อทรงพระราชนิพนธ์แล้วเสร็จ ก็มิได้ทรงเอาพระราชหฤทัยใส่แต่อย่างใดอีกต่อไป บทละครพระราชนิพนธ์ *"จึงมีอยู่แต่ฉบับข้างที่ กับที่พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายฝ่ายใน คัดสำเนาไปน้อยฉบับด้วยกัน"* เท่านั้น และด้วยสาเหตุดังกล่าวมานี้ ประกอบกับการที่ปรากฏเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ต่อเนื่องตลอดเรื่อง จึงทำให้มั่นใจได้ว่าขณะที่ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อเรื่องนั้น ก็ทรงกรอกเพลงกำกับไปด้วยในเวลาเดียวกัน มิได้มีการตรวจแก้ และพระราชทานให้ผู้อื่นกรอกเพลงถวายภายหลัง ดังเช่นที่ทรงกระทำเมื่อคราวทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง เงาะป่า ในเวลาต่อมา[๕๖]

บรรดาเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่ทรงกรอกไว้ในบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ ส่วนใหญ่ยังเป็นที่รู้จักกันอยู่ในปัจจุบัน มีเพลงร้อง ๖ เพลง เท่านั้น ที่ยังไม่พบผู้ทราบทางร้อง และทางบรรเลง ได้แก่ เพลงจีนกุ้งกั้ง[๕๗] จีนไพเราะ[๕๘] จีนรับแขก[๕๙] ช้าแขกวิลันดา[๖๐] ทองย้อย[๖๑] และฝรั่งกินโต๊ะ[๖๒]

จุดเด่นเป็นที่สังเกตเกี่ยวกับวิธีการที่ทรงกรอกเพลง คือ แม้ว่าจะทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ ขึ้นด้วยพระอารมณ์ขันเช่นไร ก็ตาม แต่ก็จะทรงคัดสรรเพลงมากรอกกำกับบทร้องตามปกตินิยมเสมอ อาทิ ทรงกรอกเพลงโอ้ไห้[๖๓] โอ้ปี่[๖๔] และควญกบเต้น[๖๕] กับบทโศกบทต่าง ๆ และทรงกรอกเพลงหน้าพาทย์ตามสถานภาพตัวละคร หรือสถานการณ์ เช่น บทเดินทางจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่ง ก็จะทรงคัดสรรเพลงหน้าพาทย์มากรอกลงกำกับบทตามขนบนิยมเช่นกัน ตัวอย่างเช่น เพลงกลม[๖๖] สำหรับบทเทวราชเหาะ ชุบ[๖๗] สำหรับบทนางพระพี่เลี้ยง ช้า[๖๘] สำหรับบทนางเลื่อนลอยฟ้า กราวนอก[๖๙] สำหรับบทยกทัพของเทพเปือและกลองโยน[๗๐] สำหรับบทกระบวนเสด็จของสุลต่าน เป็นต้น

---

[๕๖] สดับ ลดาวัลย์, เจ้าจอม ม.ร.ว.. "เรื่องบ่อเกิดของพระราชนิพนธ์ "เงาะป่า"," ใน ***เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่ ๕.*** กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๖), หน้า ๔๙ - ๕๐.

[๕๗] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๒. หน้า ๑๐๒.

[๕๘] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๑๕.

[๕๙] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๑๗.

[๖๐] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๖๙.

[๖๑] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๗๗.

[๖๒] เพิ่งอ้าง. หน้า ๒๐๘.

[๖๓] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๒.

[๖๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๒๒.

[๖๕] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๕. หน้า ๓๓.

[๖๖] เพิ่งอ้าง. หน้า ๔๑.

[๖๗] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๑.

[๖๘] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๒.

[๖๙] เพิ่งอ้าง. หน้า ๘๖.

[๗๐] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๒ หน้า ๕๗.

ต่อไปนี้ จะแสดงบทพระราชนิพนธ์ที่กอปรด้วยพระอารมณ์ขัน แต่ทรงกรอกเพลงร้อง และพลงหน้าพาทย์ตามขนบนิยม เป็นตัวอย่างพอสังเขป เพียง ๖ บท

๑) *เมื่อนั้น* *เทวราชรูปทองผ่องใส*
ผาดแผลงสำแดงฤทธิไกร *โดดขึ้นเกยไชยฉับพลัน*
จึ่งเอานิ้วพระกนิษฐา *สอดปลอกภูษาขมีขมัน*
งอนิ่วหิ้วพระศรสุวรรณ *ขึ้นได้ไม่ทันพริบตา ฯ*

ฯ เชิดฉิ่ง ฯ[๗๑]

๒) ร้องเชิด *เสด็จขึ้นเกยมณีตลีตลาน* *ภูบาลเลยทรงม้าต้น*
หัตถ์ซ้ายกุมศรฤทธิรณ *หัตถ์ขวาจุมพลทรงดาบไทย*
เผ่นขึ้นยังพื้นคัคณานต์ *แกว่งดาบห้าวหาญสุกใส*
ไล่ฟันดวงจันทร์ทันใด *ด้วยฤทธิไกรมหิมา ฯ*

ฯ กลองแขก ๔ คำ ฯ[๗๒]

๓) ฝรั่งรำดีน *เมื่อนั้น* *กษัตราสามนต์น้อยใหญ่*
ต่างคนจับคู่นางใน *แล้วเต้นรำไปตามดนตรี*
เต้นวอลย์กาหลบแล้วแลนเซีย *คลอเคลียเปลี่ยนอนงค์ไม่คงที่*
ครั้นแตรเป่ามิสเซเกอก็ยินดี *เต้นตามวิธีวนไป ฯ*

ฯ แตรเพลง ๔ คำ ฯ[๗๓]

๔) *บัดนั้น* *อาลักษณ์ผู้มียศถา*
ถวายบังคมคัลวันทา *แล้วอ่านราชอักษราไปพลัน ฯ*

ฯ ๒ คำ ฯ

เอกบท *หนังสือสัตย์สุจริตจิตต์ขาว* *ยืนยาวชั่วอาทิตย์แลจันทร์หัน*
ตัวข้าแลพระเจ้าแลทรงธรรม์ *สรรค์เปนสุลต่านธิบดี...*[๗๔]

๕) *เมื่อนั้น* *เทวดานางฟ้าทั่วหน้า*
ครั้นเห็นเทพเปอมรณา *ต่างคนปรีดาเปนพ้นไป*

...

ต่างองค์โปรยทิพบุบผชาติ *เกลื่อนกลาดไปทั่วทั้งป่า*
บ้างปั้นเกยเล็กเล็กโยนลงมา *ให้ผ่านฟ้าทรงเล่นสำราญใจ ฯ*

ฯ สาธุการ ๖ คำ ฯ[๗๕]

---

[๗๑] เพิ่งอ้าง. หน้า ๖.

[๗๒] เพิ่งอ้าง. หน้า ๙.

[๗๓] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๕. หน้า ๑๓ - ๑๔.

[๗๔] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๒. หน้า ๕๕.

[๗๕] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๕๕. หน้า ๙๑ - ๙๒.

๖) *สั่งเสร็จก็ดุ่มดำเนินไป ตามเนินแนวไศลไม่เหลียวหลัง*
เสาะหากล้วยไปในป่ารัง มิได้หยุดยั้งรั้งรา ฯ
ฯ เชิดฉิ่ง กลองแขก ๔ คำ ฯ
ตัดได้กล้วยพลันมิทันนาน มีใจชื่นบานเปนหนักหนา...[๗๖]

อาจกล่าวได้ว่า แม้ เรื่อง **วงศเทวราช** จะเกิดขึ้นจากพระราชประสงค์จะ *"ทรงพระราชนิพนธ์แต่งต่อล้อ"* และเมื่อทรงพระราชนิพนธ์จบแล้ว ก็มิได้ติดพระราชหฤทัยที่จะทรงแก้ไขใด ๆ ก็ตาม แต่ก็แสดงถึงพระปรีชา และองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับวิธีการกรอกเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ลงในบทละคร ให้ปรากฏได้ชัดเจน

ส่วนข้อที่ว่าเมื่อเชิญบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องนี้มาเล่นแล้ว จะงดงามตามนาฏยลักษณ์ของละครรำมากน้อยเพียงใดนั้น คงไม่อาจตอบได้ เพราะมีข้อมูลเพียงว่าในการสโมสรพระราชทานเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ ปีระกา พ.ศ.๒๔๒๘ หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำรัสพระราชทานพร และเครื่องฉลากแก่พระบรมวงศานุวงศ์แล้ว ก็ *"เสด็จไปประทับเตนท์ในชาลาหน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ทอดพระเนตร์ละครพระพิศาลศุภผลเล่นถวายเรื่องวงศ์เทวราช เวลา ๓ ยาม เสด็จขึ้น"*[๗๗] ซึ่งเป็นการสโมสรปีใหม่ ลำดับถัดจากปีที่ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ (ปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗) เพียงปีเดียวเท่านั้น

ปัญหายายแก่

แม้จะยังไม่อาจยืนยันได้แน่ชัดว่า เรื่อง **ปัญหายายแก่** เป็นบทพระราชนิพนธ์ เพราะปรากฏตัวบทรวมพิมพ์ใน **สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** เพียงแหล่งเดียวเท่านั้น ก็ตาม แต่เมื่อพิจารณาลีลาการแต่ง และน้ำเสียงในเรื่องแล้ว ก็มีเค้ารางที่พอจะเชื่อได้ว่าเป็นบทพระราชนิพนธ์จริง

นอกจากนั้น แม้จะเห็นชัดเจนว่ามิได้มีพระราชประสงค์จะทรงพระราชนิพนธ์ **ปัญหายายแก่** เป็นบทละคร แต่ผู้ที่ได้อ่านเรื่องนี้แม้เพียงเล็กน้อย ก็คงเห็นพ้องต้องกันว่า มีพระราชเจตนาที่จะนำวิธีการวางรูปบทสนทนาของบทละครพูด มาใช้พระราชนิพนธ์เรื่องนี้โดยแท้

ด้วยเหตุทั้ง ๒ ประการข้างต้น จึงเห็นสมควรนำ เรื่อง **ปัญหายายแก่** มาจัดรวมเข้าไว้ในกลุ่ม (๒.๑ บทละครซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยความสำราญพระราชหฤทัยเป็นหลัก) นี้ เพื่อศึกษาต่อไป

ปัญหายายแก่ เป็นบทถาม – ตอบ และโต้ตอบกันของตัวละครหญิง ๒ คน คือ ถ. และ ต. ซึ่งน่าจะเป็นคุณพนักงานซึ่งมีหน้าที่จัดเตรียมฉลองพระองค์ และพระภูษาทรง เนื้อหาแบ่งเป็น ๒ ช่วง ช่วงแรก *"ว่าด้วยเครื่องแต่งพระองค์"*[๗๘] และช่วงหลัง *"ว่าด้วยวิธีติดพระตรา"*[๗๙]

---

[๗๖] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๒๗.

[๗๗] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๑๙.*** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์,๒๔๘๗), หน้า ๒.

[๗๘] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. "ปัญหายายแก่," ใน ***สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** (กรุงเทพมหานคร: สยาม, ๒๕๒๗), หน้า ๕๖๑.

[๗๙] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๖๕.

ในส่วนซึ่งเกี่ยวกับวันเวลาที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น พอจะสันนิษฐานได้จากเนื้อความบางตอนในเรื่อง กล่าวคือ เมื่อพิจารณาข้อความที่ว่า *"ต. ในปีนี้เป็นปีทวีธาภิเษก ควรจะทรงตรา ๔ ดวง"*[๔๐] เป็นหลักที่ทำให้กำหนดปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ได้ว่า คือ พ.ศ.๒๔๔๖ และเมื่อนำข้อความอีกตอนหนึ่ง ที่ว่า

ถ. *ไม่ได้แต่งเองก็จำยากอยู่ ฉลองพระองค์ขาวยุทธนาธิการนี้ทรงเวลาไรคะ*

ต. *ทรงเวลาเต็มยศใหญ่ เช่นพยุหยาตรา หรือมีการเลี้ยงในวัง*

ถ. *ดิฉันได้ยินว่า ทหารเขาถวายอะไรเมื่อวานซืนนี้ สำหรับทรงเวลาไรคะ*

ต. *อ้อถูกละ เขาเรียกว่าคทา สำหรับทรงกับฉลองพระองค์สำรับนี้เมื่อเวลาติดสายสร้อย ฉันก็ไม่สู้สันทัดอย่างธรรมเนียม เพราะพึ่งมีมาใหม่ ควรจะจำไว้*

ถ. *เมื่อวันเสด็จศาลายุทธนาธิการ ก็ไม่ได้ทรงฉลองพระองค์ขาว ไม่ได้ติดสายสร้อย ทำไมถึงได้ทรงคทาล่ะคะ*

ต. *อ๋อ - - นั่นเป็นวันสมโภช หรือถ้าเป็นการประชุมในส่วนทหาร แต่งพระองค์เต็มยศจาตุรงค์ก็ได้*

ถ. *ถ้ายังงั้น ครึ่งยศแต่งอย่างไรล่ะคะ*

ต. *ถ้าครึ่งยศแล้ว ไม่ทรงสายสะพายเป็นอันขาด*[๔๑]

มาประกอบการสันนิษฐานแล้ว ก็จะสามารถชี้ชัดได้ว่าทรงพระราชนิพนธ์ เรื่อง **ปัญหายายแก่** นี้ ขึ้นภายหลังวันที่ พลโท พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าจิรประวัติวรเดช กรมหมื่นนครไชยศรีสุรเดช (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช) ทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย "คทาจอมพล" เนื่องในการพระราชพิธีทวีธาภิเษก ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อ วันที่ ๑๖ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๔๖[๔๒] ได้ไม่นานนัก อย่างแน่นอน

สำหรับมูลเหตุที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น เมื่อพิจารณาน้ำเสียง และเนื้อความในบทถาม – ตอบแล้ว ก็พอจะอนุมานได้ว่าเกิดขึ้นด้วยเหตุ ๒ ประการ คือ มีพระราชประสงค์จะให้เป็น "คู่มือ" ของคุณพนักงานผู้มีหน้าที่รับผิดชอบเตรียมฉลองพระองค์สำหรับทรงในการพระราชพิธี หรือวาระสำคัญต่าง ๆ เป็นประการแรก อีกประการหนึ่ง น่าจะเป็นเพราะ "เสียงบ่นกระปอดกระแปด" ของคุณพนักงานในเวลาที่เกิดความสับสน และมีปัญหาในการจัดเตรียมเครื่องแต่งพระองค์ ตลอดจนการติดดวงตราต่าง ๆ ถวาย คงจะทราบถึงพระกรรณ ดังนั้น จึงมีพระราชประสงค์จะทรงพระราชนิพนธ์ "ยั่วล้อ" โดยทรงเรียกว่า *"ยายแก่"* ดังบทเริ่มเรื่อง ต่อไปนี้

ถ. *ดิฉันเห็นในหลวงท่านทรงเครื่อง ๓ อย่าง หรือ ๔ อย่างเท่านั้น ไม่เห็นแปลกอะไร ทำไมถึงได้เกิดความกันตึงตัง ๆ เสมอ ไม่เห็นต้องเลือกสีแพรสีผ้าให้ถูกกันให้เปลี่ยนตามวัน เหมือนเช่นเรา ๆ แต่งกัน ไม่เห็นน่าจะเกิดความอะไรได้*

ต. *นี่แน่ะหล่อน มันเป็นด้วยแก่แล้วหลง ๆ ลืม ๆ นั้นอย่างหนึ่ง นึกอยากจะให้ดีพุ่งไปนั้นอย่างหนึ่ง มีทำนุ่งธรรมเนียมอึดอัดใจ ฉลองพระองค์ ๆ นี้ จะทรงสนับเพลาอย่างโน้นก็ไม่ได้ พระแสงองค์นี้*

---

[๔๐] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๗๐.

[๔๑] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๖๗ - ๕๖๘.

[๔๒] กระทรวงกลาโหม. **จอมทัพไทยและเอกลักษณ์การทหารของแผ่นดิน**. (กรุงเทพมหานคร: พับลิคบิสเนสพรินท์, ๒๕๓๕), หน้า ๒๕๓.

จะทรงกับฉลองพระองค์สำรับโน้นก็ไม่ได้ เฉพาะงานนี้ต้องทรงอย่างนี้ งานนั้นต้องทรงเช่นนี้ น้อยก็จริง แต่มันอัดใจ[๕๓]

อย่างไรก็ตาม แม้จะทรงพระราชนิพนธ์เพื่อ "ยั่วล้อ" ดังกล่าวแล้ว แต่บทถาม - ตอบ ในเรื่องก็ให้สาระประโยชน์เกี่ยวกับการจัดเตรียมเครื่องแต่งพระองค์เต็มยศ และครึ่งยศ รวมทั้งการติดดวงตราถวายอย่างละเอียด ซึ่งนอกจากจะพระราชทานความรู้แล้ว ยังทรงแทรกบทถาม – ตอบ ที่ขวนหัว เป็นระยะ ๆ อาทิ ขณะจะเปลี่ยนเรื่องจากการติดดวงตราสำหรับฉลองพระองค์เต็มยศเป็นฉลองพระองค์ครึ่งยศ ต่อไปนี้

ถ. *ตรานพรัตนนั้นงานศพทรงแมะคะ*

ต. *ไม่ทรงเป็นอันขาด ถ้าเช่นนั้นแล้ว จักรีกับจุลจอมเกล้าเท่านั้น*

ถ. *ที่ว่านี้ทั้งเต็มยศครึ่งยศหรือคะ*

ต. *เมื่อพูดกันแต่เต็มยศ หล่อนเอาครึ่งยศเข้ามาปน*

ถ. *ถ้ายังงั้น ครึ่งยศแต่งอย่างไรล่ะคะ*

ต. *ถ้าครึ่งยศแล้ว ไม่ทรงสายสะพายเป็นอันขาด*

ถ. *ถ้าเช่นนั้น ดวงตราทรงอะไรล่ะคะ จักรี หรือนพรัตน หรือจุลจอมเกล้า ถ้ายังงั้นสร้อยพระศอจักรีทรงด้วยหรือไม่คะ*

ต. *ถ้าทรงนพรัตน หรือจุลจอมเกล้าแล้ว ทรงสร้อยจักรีด้วยไม่ได้เป็นอันขาด*

ถ. *อีอันเบื่ออ้ายดำเป็นอันขาดนี้เสียจริง ๆ ตราช้างเผือก ตรามงกุฎไม่งาม เพราะไม่เป็นเพชร สายสะพายสีแดงงาม ทรงตราจักรี จุลจอมเกล้า และ นพรัตน ๓ ดวง แล้วทรงสายสะพายช้างเผือกสีแดง ก็จะงามดี สีชมพูออกจืด จะทรงเช่นนี้ไม่ได้หรือคะ*

ต. *ฉันขี้เกียจตอบ จะอธิบายก็ยืดยาวไป ขอบอกแต่ว่าไม่ได้เป็นอันขาด*[๕๔]

บทถาม – ตอบ อีกบทหนึ่ง ที่ประกอบด้วยอารมณ์ขัน และเป็นกลการประพันธ์ที่ช่วยจำกัดขอบเขตสาระของเรื่องให้พอเหมาะ คือ บทเริ่มต้น ช่วงที่ ๒ "ว่าด้วยวิธีติดพระตรา" ดังนี้

ถ. *ตราฝรั่งเครื่องต้นมีมากหรือคะ*

ต. *มีมากหลอน*

ถ. *ทำไมนั้นไม่ใคร่จะเห็นท่านทรง*

ต. *ท่านไม่ทรงดอกหล่อน ทรงแต่ตราไทย เมื่อไรแขกเมืองมา ท่านถึงจะทรงตราเมืองนั้น*

ถ. *เอ๊ะ - - อย่างนั้นมิงอมหรือ ถ้าแขกเมือง ๆ ไหนมา ทำไมเราจะไปรู้*

ต. *เขาหมายมาสิหล่อน*

ถ. *เขาหมายมาก็เถอะค่ะ ทำไมเราจะรู้ว่าตราดวงไหนของเมืองไหน*

ต. *หล่อนอย่าเพ่ออยากเรียนตราฝรั่งเลย เรียนติดตราไทยให้ได้เสียก่อนเถอะ*

ถ. *ทำไมไม่ทรงทั้ง ๕ ดวง พร้อมกันหมดหรือคะ*

ต. *ท่านไม่ทรงน่ะสิจึงได้ลำบาก ถ้าทรงพร้อมกันเสียเสมอ ๆ ก็ง่ายดี*[๕๕]

---

[๕๓] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๗๙.

[๕๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๖๘.

[๕๕] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๘๐.

บทถาม – ตอบ ทั้ง ๒ บท ที่ยกมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความใคร่รู้ และช่างซักช่างถาม ของ ด. เท่า ๆ กับที่ฉายพื้นอารมณ์ ของ ต. ให้ปรากฏชัด จนไม่จำเป็นต้องอธิบายขยายความใด ๆ อีก

ฉะนั้น แม้เนื้อเรื่องจะมุ่งที่สาระ และไม่มีคำอธิบายกิริยาอาการใด ๆ ของคู่สนทนาเลย ก็ตาม แต่จินตภาพก็ย่อมจะบังเกิดขึ้นได้เองในความคิดคำนึงของผู้อ่าน ทั้งนี้เพราะทรงคุมลักษณะของตัวละครทั้งคู่ไว้คงที่ สม่ำเสมอ และคมชัด ง่ายแก่การจะจับสังเกต และไม่จำเป็นต้องใช้จินตนาการในการอ่านเท่าใดนัก ซึ่งนับได้ว่าเป็นพระปรีชาในการทรงพระราชนิพนธ์บทสนทนาตามแบบบทละครพูดชวนหัว อย่างแท้จริง

๒.๒ บทละครพูดซึ่งพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่สำหรับเจรจาแทรกในบทละครรำ มีจำนวน ๑ เรื่อง ได้แก่ **บทเจรจา ลครอิเหนา**

เมื่อมีการเชิญบทพระราชนิพนธ์เรื่องนี้มาจัดพิมพ์ครั้งแรกนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระนิพนธ์อธิบายชัดเจนว่า *"บทเจรจาที่พิมพ์ในสมุดเล่มนี้ พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เองบ้าง โปรดให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงพิชิตรปรีชากร แต่งถวายบ้าง บางทีอาจจะมีของเจ้านายพระองค์อื่นอีกบ้าง แต่ส่วนพระองค์อื่นนั้นหาทราบแน่ไม่"*[๘๖]

แต่อาจเป็นเพราะเหตุว่า บทเจรจาส่วนที่เป็นพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร นั้น ตีพิมพ์ครั้งเดียว ใน **ประชุมพระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร (พระองค์เจ้าคัคณางยุคล)** และไม่เป็นที่พบเห็นแพร่หลายนักด้วย ฉะนั้น จึงปรากฏว่ามีรายงานการค้นคว้าหลายฉบับ ที่ผู้ศึกษา **บทเจรจา ลครอิเหนา** ประสงค์จะถวายพระเกียรติคุณด้านการพระราชนิพนธ์บทละคร แด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มักจะพลั้งพลาดนำบทพระนิพนธ์มาใช้เป็นตัวอย่างประกอบด้วยความเข้าใจผิด คิดว่าเป็นบทพระราชนิพนธ์อยู่เสมอ บทเจรจาซึ่งมีผู้นิยมยกมาเป็นตัวอย่างด้วยความไม่รู้ดังกล่าว ได้แก่ บทที่ ๖ ชาวเมืองมาดู อิเหนาเข้าเมือง และบทที่ ๗ ชาวเมืองชมอิเหนา ซึ่งเป็นตอนที่มีบทของตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ หลากหลาย ในลักษณะเดียวกับการออกสิบสองภาษานั่นเอง

บทเจรจา ลครอิเหนา เป็นบทละครพูดที่ทรงพระราชนิพนธ์ให้มีเสียงสัมผัสรับกันประปรายตามสมควร เพราะ *"เป็นของแต่งสำหรับตัวลครเจรจาแซกสลับกับบทลครของเดิม"*[๘๗] ในคราวที่ละครหลวงเล่นละครในสมโภชพระนคร ๑๐๐ ปี เมื่อปีมะเมีย พ.ศ.๒๔๒๕ แต่มีชื่อเรียกต่าง ๆ กันไปบ้าง ตามวาระที่พิมพ์ ได้แก่ **บทเจรจา ลครอิเหนา**[๘๘] **คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา**[๘๙] และ **บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา**[๙๐]

---

[๘๖] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 'อธิบายบทเจรจาลครอิเหนา," ใน ***บทเจรจา ลครอิเหนา***. (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔), หน้า (๑).

[๘๗] เพิ่งอ้าง, หน้า (๒).

[๘๘] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทเจรจา ละครอิเหนา***. (พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔).

[๘๙] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา***. (พระนคร: โรงพิมพ์น่ำเชียง, ๒๔๘๐).

[๙๐] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (ม.ป.ท., ๒๕๒๐).

ส่วนฉบับที่พิมพ์ครั้งที่ ๓ พ.ศ.๒๕๑๖ นั้น ที่หน้าปกเขียนว่า **บทเจรจา ลครอิเหนา** เหมือนฉบับพิมพ์ครั้งแรก แต่จ่าหัวเรื่องในเล่มว่า **คำเจรจาลครอิเหนา**[๙๑] สำหรับการศึกษาครั้งนี้ จะเรียกชื่อตามฉบับพิมพ์ครั้งแรก อันเป็นฉบับที่ *"พิมพ์ตามต้นฉบับเดิม ซึ่งเขียนเอาสำเนียงพูดเป็นข้อสำคัญ"*[๙๒]

จากการสำรวจเอกสาร ได้พบว่าบทพระราชนิพนธ์ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ.๒๔๘๐ นั้น มีข้อมูลบางประการที่น่าสนใจ ซึ่งหากนำมาพิจารณาประกอบกับการศึกษาบทพระราชนิพนธ์แล้ว จะแสดงให้เห็นถึงพระอารมณ์ขัน กับทั้งพระปรีชาสามารถแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้อย่างชัดเจน และมีความน่าสนใจยิ่ง เพราะเป็นมุมมองใหม่ที่ยังไม่เคยมีผู้ใดศึกษามาก่อน ข้อมูลซึ่งกล่าวถึงนี้ ได้แก่ *"นามท่านที่เป็นครู และท่านที่เป็นตัวละคร"*[๙๓] ซึ่งเจ้าจอมมารดาสมบูรณ์ได้สืบค้น และรวมรวมมาพิมพ์ไว้

เมื่อสำรวจ *"นามท่านที่เป็นครู และนามท่านที่เป็นตัวละคร"* ดังกล่าว พบว่ามีท่านที่เป็นครูหลายท่าน เป็นตัวละครซึ่งร่วมเล่นละคร เมื่อ พ.ศ.๒๔๒๕ ด้วย ได้แก่ คุณองุ่น คุณท้าวโสภา (เล็ก) คุณท้าวชื่น คุณเถ้าแก่สารภี ท้าวศรีสัจจา (อิ่ม) ท้าวอินทร์สุริยา (เปลี่ยน) และคุณเถ้าแก่ลำใย โดยเฉพาะ ๓ ท่านสุดท้ายที่เอ่ยนามนั้น รับบทเป็น "ท้าวอิ่ม" "ท้าวเปลี่ยน" และ "คุณป้าลำใย" ตามลำดับ

ข้อค้นพบนี้ จุดประกายให้มีความสนใจจะศึกษาตัวละครประกอบ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างขึ้น ใน **บทเจรจา ลครอิเหนา** โดยจะพิจารณาจากบทสนทนาเป็นหลัก และเพื่อให้การศึกษา **บทเจรจา ลครอิเหนา** อันเป็นบทละครพูดนี้สมบูรณ์ขึ้น จึงจะพิจารณาคำกำกับการเล่นที่ทรงพระราชนิพนธ์แทรกไว้ในบทเจรจา ควบคู่กันไปด้วย ดังจะอภิปรายต่อไปนี้

ลักษณะเด่นของ **บทเจรจา ลครอิเหนา** คือ เห็นได้ชัดเจนมาก ว่าขณะที่ทรงพระราชนิพนธ์บทตัวละครประกอบซึ่งเป็นบรรดาคุณข้างในทั้งหลายนั้น ทรงสำราญพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง ทรงจำลองภาพความคึกคักตื่นเต้นของคุณข้างใน เมื่อถึงเวลาต้องตระเตรียมตัวโดยเสด็จไปประทับแรมนอกพระราชฐานได้อย่างละเอียด และชวนขัน ทรงนำนามบุคคล ชื่อสถานที่ เหตุการณ์ และสมัยนิยม มาแทรกไว้ในบทสนทนาเป็นระยะ ๆ ซึ่งเชื่อได้ว่าจะทำให้ทั้งท่านผู้ทรงเล่น และเล่นเป็นตัวละคร ตลอดจนบรรดาท่านผู้ชม ที่ส่วนใหญ่เป็นเจ้านายฝ่ายใน และคุณข้างใน บังเกิดความขบขัน และหรรษาไปกับเนื้อหาของบทเจรจาเป็นอย่างมาก

กล่าวเฉพาะวิธีที่ทรงนำนามบุคคลจริงมาใช้ และ/หรือ แทรกไว้ในบทเจรจาพระราชนิพนธ์เพื่อร่นระยะห่างระหว่างโลกของละครกับโลกแห่งความเป็นจริงให้ใกล้ชิดกันมากขึ้นนั้น มี ๓ วิธี ด้วยกัน คือ

๑. **เอ่ยนามบุคคลจริงชัดเจน** บุคคลผู้มีตัวตนจริงซึ่งทรงนำมาเอ่ยถึงในบทพระราชนิพนธ์นี้ มีทั้งท่านที่ยังมีชีวิตอยู่ และหาชีวิตไม่แล้วในเวลานั้น แต่เชื่อได้ว่าต้องเป็นผู้ซึ่งที่ประชุมชนนั้นรู้จักดี อาทิ

---

[๙๑] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทเจรจา ลครอิเหนา และ ตำนาน เรื่อง ละครอิเหนา***. (กรุงเทพมหานคร: ศูนย์การพิมพ์, ๒๕๑๖).

[๙๒] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๘๙.

[๙๓] สมบูรณ์ , เจ้าจอม ในรัชกาลที่ ๕. "คำปรารภ," ใน ***บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. (พระนคร: โรงพิมพ์น่ำเชียง, ๒๔๘๐), หน้า (ก).

มลาหรอ *อุ๊ย ตามแต่หล่อนจะโกรธจะกริ้ว ที่จะให้ฉันนุ่งขี้ริ้วไม่ยอมจนตาย พุโธ่ ผ้าต่วนคุณพ่อซื้อเจ็กจิ๋วมาให้ใหม่ใหม่ หล่อนก็เอาไปเสียทั้งสามผืน...*[๙๔]

...

ปะหนัน *ซื้ออะไร เอาที่ไหนมา ดูผ้าต่วนเถอะ เจ็กจิ๋วฤานี่*

ยาหยา *ผ้าเขาสั่งไปนานแล้ว แต่แม่ทองคำยังไม่ตาย เขาจะขายผืนละยี่สิบแปด ฉันเห็นว่าแพง ต่อก็ไม่ให้*

ปะหนัน *อุ๊ย ยี่สิบแปดใครจะซื้อได้ เอาเถอะถ้าให้ยี่สิบสี่ จะเอาสักสองผืน*[๙๕]

๒. ไม่ออกนามโดยตรง แต่เนื้อความมีนัยให้เข้าใจได้ว่าหมายถึงบุคคลใด นามบุคคลที่ทรงกล่าวถึงด้วยวิธีเช่นนี้ มีอยู่ทั้งในบทเจรจาทั่วไป และประเภท "เรื่องซุบซิบที่ลือฉาว" ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บุหลัน *ถมไป ใหม่ใหม่ อย่ากลัว ยังเย็บค้างอยู่ห้างแบดแมนก็หลายอย่างด้วยกัน ฉันเตือนแหม่มเมื่อตะกี้ แหม่มว่าจะเย็บให้ทัน ถุงตีนแพรคุณพ่อสั่งมาใหม่ใหม่ ก็มีเป็นหลายคู่ ถมไปเครื่องนุ่งห่มฉันมีเป็นตู้*[๙๖]

...

ส้าหรี *หีบใคน่ะหล่อน ทำไมฉันไม่ได้เห็น*

มลาหรอ *หีบรายนั้นน่ะเป็นไร หีบรายปีมะโรงน่ะหล่อนไม่ได้เห็นฤา เมื่อมีลครโรงหล่อเขาไปกินปีออกโรง*

ส้าหรี *อะไรหึ ฉันนึกไม่ออก*

สุบัง *อ๊อ ฉันนึกได้แล้ว แม่ส้าหรีไม่เห็นหรอกแม่มลาหรอ*

ส้าหรี *เรื่องราวมันเป็นยังไง บอกให้ฉันรู้มั่ง*

มลาหรอ *รู้ละจะซื้อหรือ หีบรายนี้เจ้าของเขามั่งมีมาก เมื่อก่อนอยู่ที่ในวัง แม่ยาหยาแน่ เขาเป่นคนสนิท เขาเปนคู่คิดคู่อ่าน เขาเสียใจว่าอยู่ในวังมานานไม่ได้หีบทอง เขาถึงทำหีบเพ็ชรใบนี้ ให้เห็นว่ามีดอกมิใช่เดิมตรอง แต่ที่อยากได้หีบหลวงสักใบ พอจะได้เปนเกียรติยศ คอยคอยอยู่นานเห็นไม่ได้การก็อ่อนใจ พอมีเหตุก็บอกออก เว้นแต่ยังไม่ไป ใคใคช่วยกันห้ามปรามก็ไม่ฟัง ว่าต่อรับสั่งถึงจะอยู่ได้ แล้วก็ให้ประทานหีบทองเสียสักใบ พออย่าให้ต้องขายหน้ากับคนที่เขามาใหม่ใหม่ มีคนรับแกก็รออยู่น้านนาน แต่เห็นไม่ได้การก็เสียใจ บอกว่าห่วงตึกจะออกไป*

สุบัง *อุ๊ย หมั่นไส้ ไปแล้วยังอวดดีว่าหนีออกมาได้ ท่านโปรดปรานมากมาย แต่ตัวไม่สบายไม่เต็มใจ ถึงจะได้หีบทองหีบหยองก็ไม่เห็นดีอะไร เขาว่าผู้ชายตอมกราวกราว...*[๙๗]

---

[๙๔] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๘๙. หน้า ๔๕.

[๙๕] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๙.

[๙๖] เพิ่งอ้าง. หน้า ๔๘.

[๙๗] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๖ - ๕๗.

๓. กำหนดชื่อตัวละครให้ตรงกับนามท่านผู้ที่ต้องเล่นเป็นตัวละครนั้น ๆ วิธีการนี้เองที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้กับท่านผู้เป็นครู ๓ ท่าน ซึ่งได้เอ่ยนามไปแล้วข้างต้น คือ ทรงพระราชนิพนธ์บท "ท้าวอิ่ม" ให้ท้าวศรีสัจจา (อิ่ม) เล่น "ท้าวเปลี่ยน" ให้ท้าวอินทร์สุริยา (เปลี่ยน) เล่น และ "คุณป้าลำไย" ให้คุณเถ้าแก่ลำไยเล่น ซึ่งเมื่อพิจารณาบทเจรจาแล้ว จะเห็นว่าทรงพระราชนิพนธ์ให้ตัวละครทั้งสามมีลักษณะเฉพาะบางอย่าง ที่สันนิษฐานได้ว่าคงจะทรงนำพฤติกรรมจริงของแต่ละท่านนั้นเองมาเป็นบทบาท และบทเจรจาของตัวละคร อาทิ คุณลำไยผู้ที่บรรดาคุณข้างในมักแวะเวียนไปขอให้กันไรผมให้เสมอ และเป็นผู้ที่ชอบฟังธรรมเทศนามาก ดังเมื่อแรกปรากฏตัวในละครนั้น ก็เพิ่งจะกลับจากไปฟังเทศน์[๙๘] และเมื่อจบฉากนาฏการก็จะไปฟังเทศน์ที่โรงทาน[๙๙] อีกครั้ง

สำหรับท้าวเปลี่ยนนั้น ไม่มีบทที่แสดงลักษณะชัดเจนนัก แต่มีบทเจรจาของท้าวอิ่มบทหนึ่งตอนที่เล่นสะบ้าแพ้ แล้วถูกปรับให้ลุกขึ้นรำ ในชั้นแรกท้าวอิ่มไม่ยอมรำ แต่เสนอให้ท้าวเปลี่ยนเป็นผู้รำแทน บทมีว่า *"...แม่เปลี่ยนน่ะแน่ะ หล่อนซั่งร่างามเหมือนคุณวรจันทร์ ไปให้หล่อนรำเถอะ"*[๑๐๐] ซึ่งเมื่อท้าวเปลี่ยนได้ยินดังนั้น ก็ลุกขึ้นแสดงความพร้อมที่จะรำแทนทันที จนผู้อื่นต้องทักท้วง ในที่สุด ท้าวอิ่มจึงยอมลุกขึ้นรำเอง

บทท้าวอิ่มซึ่งท้าวศรีสัจจา (อิ่ม) เป็นผู้เล่นนั้น เป็นตัวละครประกอบที่ได้รับการแจกบทให้มากเด่น และมีน้ำเสียงยั่วล้อที่สุด กล่าวคือ ทรงพระราชนิพนธ์ให้เป็นตัวละครซึ่งพื้นอารมณ์เสียง่าย เมื่อได้ฟังหรือเห็นอะไรที่ผิดหูผิดตา ก็มักจะฉุนเฉียว เอะอะโป้งปัง ไม่ยอมสงบลงง่าย ๆ และหากมีใครห้ามปรามแล้วก็มักจะประกาศว่า *"จะเอาไปเผี่ยนไปฆ่าที่ไหนก็เอาไปเถอะ"* บ้าง หรือบ่นว่า *"จะลาออกจากราชการ"* บ้างเสมอ ดังตัวอย่าง ต่อไปนี้

มะดีหวี	*อุ้ย รำคาญคุณท้าวนี่นัก ยังไม่ยังทันไรก็โมโหออกโรม โรม ไปเปล่าเปล่านี้*
ท้าวอิ่ม	*อ้าว ก็เมื่อเห็นยังงี้ก็พูดไปน่ะแหละ กลับกริ้วเอาว่าพูด ทีนี้จะได้ไม่พูดละเอาเถอะ คราวนี้ไม่พูดละ พูดไม่ได้ละ ไม่พูด ไม่พูดละ เมื่อพูดผิดก็เอาออกเสียจากราชการเถอะ ไม่อยากทำหรอก*
บาหยัน	*อุ้ย ท่านจะพูดฤาไม่พูดอะไรก็นิ่งเสียมั่งเถอะเจ้าค่ะ*
ท้าวอิ่ม	*โอ อย่าสอดนะ อย่าสอด ข้าทำราชการมาก่อนเจ้า ข้ารู้นะ รู้ดอก เมื่อไม่ให้พูด จะได้ไม่พูด แต่ว่าผิดก็อย่ามาลงเอาอีแก่นี่นะ ประเดี๋ยวนี้อะไรอะไรก็ท้าวอิ่ม ท้าวอิ่ม นี่แหละ เอาเถอะไม่พูดละ ท้าวนางอื่นท่านมีดอก (ลุกขึ้นเดินไปนั่งห่าง ๆ กอดมือ แหงนหน้าเคี้ยวหมากบ่น) ยังงี้ละทำราชการไม่ได้เห็นจะต้องออก เจ็บใจนัก*[๑๐๑]

...

---

[๙๘] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๓ - ๕๔.

[๙๙] เพิ่งอ้าง. หน้า ๕๙ - ๖๐.

[๑๐๐] เพิ่งอ้าง. หน้า ๙๐.

[๑๐๑] เพิ่งอ้าง. หน้า ๗๗ - ๗๘.

บาหยัน *นั่นอะไรล่ะเจ้าคะ อิฉันบอกให้ไปเที่ยวหา นิว่าใครเทลาะเอาละ*

ท้าวอิ่ม *ก็หามันไม่เห็นนี่นะ จะเอาไปเมี่ยนไปฆ่าที่ไหนก็เอาไปเถอะ*

บาหยัน *ก็ท่านไม่หายังนี้ มันจะเห็นที่ไหนล่ะเจ้าคะ ราชการนะเจ้าคะ (บาหยันกลับไป)*

ท้าวอิ่ม *เอ๊า ให้เที่ยวหาก็หามันไป ให้ตีนหักตายโหงเสียรู้แล้วรู้รอดไป (ไปหากับนางกำนัลทั้งปวง เดินบ่นพึมพำ แล้วตะโกน) นางยุโบล แม่ยุโบลเจ้าขา ไปเสียข้างไหนล่ะเจ้าคะ (บ่น) จะรู้ที่ไปหาข้างไหนน่ะ ยังงี้ละเต็มทีละ ไม่เคยพบเคยเห็น (ตะโกน) คุณนายยุโบลเชิญมานี่เถิดเจ้าข้า อิฉันเจ็บเท้านักเจ้าข้า (นั่งบ่น) โอ๊ย นั่นมีอย่างฤา คนหนึ่งไปข้างไหนเสียแล้ว กลับใช้ให้เรามาหา จะรู้ที่ไปหาที่ไหน ยังงี้ฤาชอบแต่ให้ผู้ชายเขาช่วยกันค้นหาในป่าดูซิ ถึงจะถูก แต่พวกผู้หญิงใครจะไปเห็น เอาเถอะ ไม่หาไม่แหหละ จะเอาไปเมี่ยนไปฆ่าที่ไหนก็เอาไปเถอะ...*

หลายคน *ยังไงล่ะคุณเจ้าขา ท่านไปหาไม่ได้ฤา*

ท้าวอิ่ม *(ยืนท้าวสะเอว) โอ้ย ไปหาไปแหมันที่ไหน ตีนจะหักจะด้วนเสียแล้วนี่ ไม่หาละจะเอาไปฆ่าไปเมี่ยนอะไรเสียก็เอาไปเถอะ*[๑๐๒]

เชื่อได้ว่า เวลาที่นำบทเจรจาดังกล่าวไปเล่นออกโรงในครั้งนั้น ทั้งตัวท่านผู้เล่นเป็นท้าวอิ่มตัวละครอื่น ๆ และบรรดาท่านผู้ชมทั้งหลายที่รู้จักท้าวศรีสัจจา (อิ่ม) ย่อมจะรู้สึกขำขันกันทั่วหน้า และคงจะขันหนักขึ้นไปอีก หากท้าวศรีสัจจาไม่ยอมเล่นให้สมบท และประกาศว่า *"จะเอาไปเมี่ยนไปฆ่าที่ไหนก็เอาไปเถอะ"* หรือ *"ยังงี้ละทำราชการไม่ได้ เห็นจะต้องออก"* นับเป็นพระปรีชายิ่งที่ทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาให้เข้ากับลักษณะเฉพาะตัวของผู้เล่น สมเหมาะกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย เพื่อผลสำเร็จในเวลาที่นำละครไปเล่นออกโรง

จากบทเจรจาที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้น จะเห็นว่าทรงพระราชนิพนธ์คำกำกับการเล่นแทรกไว้ในระหว่างบทเจรจาด้วยเสมอ จึงเท่ากับว่าทรงกำกับการเล่นละครผ่านตัวบทพระราชนิพนธ์ด้วยนั่นเอง เพราะนอกจากจะทรงพระราชนิพนธ์การออกท่าทางของตัวละคร และการเข้าออกโรงละครแล้ว ยังคาดได้ว่าในขณะที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น คงจะทรงคะเนแล้วว่าจะปลูกโรงที่ใด ตอนใดจะใช้สถานที่จริง และตัวละครจะต้องเล่นกับสถานที่นั้น ๆ อย่างไร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ยาหยา *ว่ายก็ได้จะเป็นไรมี คอยดูเถอะให้ดีดี*
(นางยาหยาว่ายไปเป็นท่าต่าง ๆ ตะแคงบ้าง หงายบ้าง ว่ายข้ามสระบ้าง พวกที่ดูพากันชมอีออออไปต่าง ๆ แต่พากันขึ้นหมด นางสะเปียเอาลูกมะตาดทุบทั่วตามคั่นอัฒจันท์แล้ว พอนางยาหยาข้ามไปถึงฝั่งสระฟากโน้น) ...
(...นางยาหยาตกใจรีบว่ายมาเร็วเร็ว เหนื่อยอ่อนเต็มที่ ว่ายเต็มกระเดือก พอมาพอมาถึงบันไดก้าวขึ้นลื่นล้ม ตกน้ำลงไปใหม่ ขึ้นอีกล้มอีก สามหนสี่หน พวกนั้นล้อ เฮ ๆฮา ๆ ทีหลังจึงขึ้นมาบนบกได้)[๑๐๓]

---

[๑๐๒] เพิ่งอ้าง. หน้า ๑๑๒ - ๑๑๔.

[๑๐๓] เพิ่งอ้าง. หน้า ๙๕.

บทพระราชนิพนธ์ตอนซึ่งเด่นที่สุด และเหมาะจะใช้เป็นตัวอย่างแสดงถึงพระราชจินตนาการที่ทรงใช้ระหว่างพระราชนิพนธ์บทเจรจา และคำกำกับการเล่นแทรกลงระหว่างบทร้องของเดิม เพื่อให้สามารถเล่นละครได้น่าดูตรงตามพระราชประสงค์ คือ บทที่ ๒๓ ท้าวล่าสำเข้าเฝ้าท้าวดาหา ดังต่อไปนี้

บท	*ลดองค์ลงเหนือบัลลังก์อาสน์*	*หมู่อมาตย์แวดล้อมหลายหลั่น*
จรกา	*(ยิ้ม ถวายบังคมสี่ครั้ง)*	
บท	*เห็นท้าวล่าสำมาอภิวันท์*	*พระผินผันภักตร์ตรัสประภาษไป*
จรกา	*(พลอยประนมมือไปด้วย แล้วหันหน้ามาบอกแก่เสนา) พี่ฉัน ดี ดี หี้*	
บท	*ดูก่อนระตูผู้ทรงนาม*	*ค่อยมีความผาสุกฤาไฉน*
จรกา	*(ยิ้ม ถวายบังคม แล้วหันมาว่าแก่เสนา) รับสั่งกับพี่ฉัน (แล้วสกิดท้าวล่าสำ) กราบทูล กราบทูล หี้*	
บท	*ครองบุรีราชฐานสำราญใจ*	*ฤาทุกข์โศกโรคไภยพาธา*
จรกา	*(หันหน้ามาว่าแก่เสนา มือชี้ล่าสำ) แข็งแรง ไม่ใคร่จะเป็นคนขี้โรคขี้ไภย หี้ ...*	
บท	*เมื่อนั้น*	*ท้าวล่าสำสนองพระบรรหาร*
จรกา	*(สกิดท้าวล่าสำขนาบไป ประนมมือหัวเราะกับท้าวดาหาบ้าง แล้วหันมาว่ากับเสนา) กราบทูล*	
บท	*ว่ามิได้มีเหตุเภทพาล*	*อยู่สำราญเป็นสุขสวัสดี*
จรกา	*(สกิดท้าวล่าสำ) กราบทูล กราบทูล*	
บท	*ด้วยเดชานุภาพพระภูวไนย*	*ปกไปได้เย็นเกษี*
จรกา	*(พลอยไหว้ท้าวดาหาด้วย แล้วเอามือสกิดเท้าล่าสำ ทำหน้าเกิดความสองสามครั้ง)*	
บท	*ไพร่ฟ้าประชาชนมนตรี*	*ในธานีเกษมเปรมปรา*
จรกา	*(หันมาว่าแก่เสนา) ในเมืองล่าสำสบาย สบายมาก หี้*[๑๐๔]	

บทของจรกาบทที่ ๒ และบทรองสุดท้าย ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์คำกำกับการเล่นไว้ข้างต้น เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าขณะที่ทรงพระราชนิพนธ์นั้น ทรงจินตนาการภาพละครกำลังเล่นออกโรงไปด้วยอย่างแน่นอน ฉะนั้น เมื่อทอดพระเนตรเห็นในจินตภาพว่าตัวละครที่เล่นเป็นท้าวล่าสำกำลังรำใช้บทท่าถวายบังคม จึงทรงพระราชนิพนธ์ให้จรกา *"พลอยประนมมือไปด้วย..."* และ *"พลอยไหว้ท้าวดาหาด้วย..."* ดังกล่าว และการที่ทรงพระราชนิพนธ์ให้จรกาชอบใช้เสียงงท้ายที่ฟังแปร่งหู ตลอดจนมีบทบาท และบทเจรจาซึ่งสอแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้ไม่รู้ความเหมาะควรกับกาละเทศะนั้น ล้วนแต่เป็นวิธีที่ทรงกำกับการเล่นผ่านตัวบททั้งสิ้น

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ทั้ง **ปัญหายายแก่** และ **บทเจรจา ลครอิเหนา** เป็นบทพระราชนิพนธ์ที่แสดงให้ประจักษ์ถึงพระปรีชาสามารถในการพระราชนิพนธ์บทละครพูด ทั้งยังทำให้เห็นพระอัจฉริยลักษณ์ในการทรงกำกับ และอำนวยการเล่น ผ่านบทพระราชนิพนธ์ได้ด้วย

---

[๑๐๔] เพิ่งอ้าง. หน้า ๓๗ - ๓๘

สรุป

เมื่อนำผลการศึกษาบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้ง ๗ เรื่อง มาประมวลเข้าด้วยกันแล้ว ได้คำตอบว่าการพิจารณาตัวบทด้วยนาฏยกระบวนทัศน์เช่นนี้ ช่วยแสดงให้เห็นถึง พระอัจฉริยลักษณ์ และพระปรีชาญาณแห่งองค์ผู้ทรงพระราชนิพนธ์ ทั้งในพระราชสถานะผู้เขียนบทละคร ผู้กรอกเพลง ผู้คัดเลือกตัวละคร ผู้กำกับ และผู้อำนวยการเล่นละคร ได้จริง สอดคล้องกับรายงานผลการวิจัย ของ ศาสตราจารย์สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่สรุปว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว *"ทรงสนพระทัย และทรงพระปรีชาสามารถในนาฏยศิลป์ไทย ทั้งเก่า และใหม่"*[๑๐๕]

นอกจากนั้น ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิเคราะห์ด้วยนาฏยกระบวนทัศน์ครั้งนี้ คือ ช่วยสนับสนุน และเสริมให้ผลการศึกษาบทละครพระราชนิพนธ์ผ่านกระบวนทัศน์อื่น ๆ ที่เคยมีผู้อภิปราย และนำเสนอไว้แล้วนั้น มีน้ำหนักค่าความน่าเชื่อถือเพิ่มขึ้นด้วย จึงอาจกล่าวได้ว่า ความพยายามที่จะทดลองนำนาฏยกระบวนทัศน์มาใช้ศึกษาบทละครพระราชนิพนธ์ในครั้งนี้ ได้ผลเป็นที่น่าพึงพอใจตามสมควร ตามส่วนแห่งความสนใจ

---

[๑๐๕] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.๒๓๒๕ - ๒๔๗๗.* (กรุงเทพมหานคร: อัดสำเนา, ๒๕๔๑), หน้า ๑๐/๒๓.

ภาคผนวก

บทความชิ้นนี้จะไม่มีความสมบูรณ์เลย หากไม่สามารถจุดประกายให้มีผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับบทละครพระราชนิพนธ์เพิ่มเติมต่อไป เพื่อขยาย **"เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย"** ให้ลึกซึ้ง และกว้างขวางขึ้นอีก จึงสมควรจะต้องกล่าวถึงบทละครซึ่งเคยมีผู้บอกเล่า อ้างอิง และสันนิษฐานว่าเป็นพระราชนิพนธ์ รวม ๔ เรื่อง ได้แก่ เรื่อง **โจร ๔๐ ผัวกลัวเมีย พนันงดความโกรธ** และ **แม่ม่ายทรงเครื่อง** ไว้พอสังเขปด้วย ดังนี้

เรื่อง **โจร ๔๐** เป็นละครที่เล่นออกโรงในงานเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ พ.ศ.๒๔๒๐ ซึ่งการเล่นละครครั้งนั้น *"มีบทร้องด้วย ๖ ท่อน เข้าใจว่าจะเป็นบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๕"*[๑๐๖] ตามที่ ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี สันนิษฐานไว้ และเป็นข้อมูลตรงกับใน **จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน** ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ว่า *"ขึ้นค่ำ ๑ เดือน ๕ ปีฉลู ยังเป็นอัฐศก จุลศักราช ๑๒๓๘...เวลาค่ำแต่งตัวเป็นปชา เจ้านายแต่งต่าง ๆ กัน...นั่งโต๊ะเวลา ๒ ทุ่ม ๔ ทุ่มเลิก จับฉลากต่าง ๆ...แล้วเล่นกลแลเชียเตอจนรุ่ง ปีนี้เล่นเรื่องโจร ๔๐ กระเษมศรีเป็นอาลิบาบา ทองเป็นน้อง แถมเป็นบาบามัศเตฟา กรมเจริญเป็นนายโจร จิตรเป็นมยิพา มีคำร้องด้วย ๖ ท่อน"*[๑๐๗] แต่ทว่าไม่มีข้อมูลใดเลยที่ชี้ชัดว่า *"คำร้อง ๖ ท่อน"* ในการเล่นละครครั้งนั้น เป็นบทพระราชนิพนธ์ ทั้งยังไม่สามารถค้นหา *"คำร้อง ๖ ท่อน"* ที่กล่าวถึงมาศึกษาได้ในปัจจุบันด้วย

การเล่นกล และเล่นละครในงานสโมสรสำราญ ภายหลังการเลี้ยงโต๊ะวันปีใหม่ จะเริ่มมีขึ้นตั้งแต่ปีใดไม่ทราบแน่ชัด แต่มีหลักฐานยืนยันว่า ในการเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ พ.ศ.๒๔๑๙ (ปีชวด จุลศักราช ๑๒๓๗) นั้น ได้มีการเล่นกลแล้ว ดังความใน **หนังสือ COURT ข่าวราชการ เล่ม ๒** ว่า *"เวลา ๒ ยามเศษ เสด็จมาที่กลางชลาด้านตวันตกแห่งพระที่นั่งบรมราชสถิตย์มโหฬาร ประทับร้อนด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายหน้าฝ่ายในเปนอันมาก ที่ชลาหน้าโรงกลทอดพระเนตรเล่นกลของรอยยัลมายิเกมต์ โซเซเอดตี แลกลนี้เล่นสนุกนัก แลเล่นอยู่จนเวลา ๑๐ ทุ่มเศษ"*[๑๐๘] กระทั่งถึงปีถัดมา จึงมีการเล่นกล และเล่นละคร เรื่อง **โจร ๔๐** ดังกล่าวแล้ว

ต่อมาถึง พ.ศ.๒๔๒๑ การเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ในพระบรมมหาราชวัง ก็มีการเล่นกล และละครอีกเช่นเคย ดังข้อความในพระราชนิพนธ์ **จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน** ว่า *"วันพุธขึ้น ๕ ค่ำ เดือน ๕ ปีขาล ยังเป็นนพศก ๑๒๓๙... ค่ำเจ้านายแต่งแฟนซีมาดินเน่อ ๒ ทุ่มเลิกโต๊ะ ไปรับของฉลากแล้วลงไปเล่นกลและลครเล่นเรื่องตาบอดและสัตว์ป่า เรื่องตารุ่ง จนเช้าโมงหนึ่ง"*[๑๐๙]

---

[๑๐๖] ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ม.ร.ว.. ***พระประวัติกรมหมื่นทิวากรวงษ์ประวัติ***. (พระนคร: มิตรสยาม, ๒๕๑๗), หน้า ๘๖.

[๑๐๗] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๑***. (พระนคร: โรงพิมพ์สยามพณิชยการ), ๒๔๗๖. หน้า ๑ - ๒.

[๑๐๘] ***หนังสือ COURT ข่าวราชการ เจ้านาย ๑๑ พระองค์ทรงช่วยกันแต่ง เล่ม ๒***. (พระนคร: โรงพิมพ์ไท), ๒๔๖๖. หน้า ๑๙ - ๒๐.

[๑๐๙] จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๗***. (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร), ๒๔๗๗. หน้า ๑.

เนื้อเรื่องละคร *"เรื่องตารุ่ง"* ตามที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเรียกอย่างลำลอง ใน **จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน** ข้างต้นนั้น เป็นเรื่องของสามีภรรยาคู่หนึ่งที่ภรรยามีนิสัยชอบข่มสามี พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นทิวากรวงษ์ประวัติ ทรงเล่นเป็น *"ตัวตาผัวชื่อรุ่ง กรมหมื่นอดิศรอุดมเดชเป็นเมียชื่อยายจั่น ในที่สุดของเรื่องกลับกลายเป็นว่าผัวชกเมีย ๆ ก็เลยกลัวผัวไม่กล้าข่มเหงอีกต่อไป"*[๑๐๐] และละครเรื่องนี้ ก็คือ เรื่อง **ผัวกลัวเมีย** ตามชื่อที่ ม.ร.ว. ศุภวัฒย์ เกษมศรี บันทึกไว้ และปรากฏชื่อรวมอยู่ในรายการ *"พระราชกรณียกิจ ด้านการเขียนบทละคร"*[๑๐๑] เป็นครั้งแรก

แต่เมื่อกลับไปทบทวนข้อความจากพระราชนิพนธ์ **จดหมายหมายเหตุพระราชกิจรายวัน** เกี่ยวกับการเล่นละคร *"เรื่องตารุ่ง"* ซ้ำอีกครั้ง ทำให้มีความเชื่อว่านอกจากเสด็จลงทอดพระเนตรละครแล้ว ก็คงจะมิได้มีส่วนเกี่ยวข้องใด ๆ กับการเล่นละครครั้งนั้นเป็นแน่ ตราบจนถึงงานสโมสรปีใหม่ปีต่อมา คือ พ.ศ.๒๔๒๒ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง ในการจัดเล่นละคร **นิทราชาคริช** ดังได้กล่าวถึงโดยละเอียดในบทความมาแล้ว และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า เป็น *"คราวสุดท้าย"*[๑๐๒] ที่มีการเล่น "ละครพูดขั้นเดิม" ในกาลมงคลปีใหม่ด้วย

ในส่วนของละคร เรื่อง **พนันงดความโกรธ** ซึ่งปรากฏชื่อรวมอยู่ในรายการเดียวกับ เรื่อง **ผัวกลัวเมีย** ด้วยนั้น พบข้อมูลเกี่ยวกับละครเรื่องนี้เพียงสั้น ๆ ในบันทึกความทรงจำ ของ ขุนวิจิตรมาตรา ว่า *"ดูเหมือนจะมีขึ้นในงานฉลองหอพระสมุดวชิรญาณ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๔๓๒"*[๑๐๓] เท่านั้น

สำหรับบทละคร เรื่อง **แม่ม่ายทรงเครื่อง** เป็นเรื่องที่ ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เคยกล่าวถึงในระหว่างการสนทนาอย่างไม่เป็นทางการครั้งหนึ่ง[๑๐๔] ว่าท่านผู้ใหญ่เคยเล่าให้ท่านฟังว่า คราวที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศในทวีปยุโรป ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.๒๔๔๐ นั้น ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดเรื่องนี้ ส่งกลับมายังประเทศไทย เพื่อพระราชทานแด่ "สมเด็จพระรีเยนต์" (สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ขณะทรงดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์) เนื้อเรื่องละครกล่าวถึงสตรีที่สามีต้องจากบ้านไปแดนไกลชั่วคราว แต่ท่านผู้ใหญ่ผู้เล่าก็มิได้เคยเห็นตัวบท หรือชมการเล่นละครเรื่องนี้เลย

หากข้อมูลเพียงน้อยนิดเกี่ยวกับบทละคร ๔ เรื่อง นี้ จะจุดประกาย หรือเป็นต้นทางให้บรรดาผู้ที่สนใจศึกษาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ติดตามสืบค้นให้พบตัวบท และหาหลักฐานมาสนับสนุน และ/หรือ คัดค้าน ต่อไปแล้ว ก็จะเป็นประโยชน์แก่การศึกษาในสาขามนุษยศาสตร์ อย่างยิ่ง

---

[๑๐๐] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๑๐๖.

[๑๐๑] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. "พระราชกรณียกิจ ด้านการเขียนบทละคร," ใน ***นาฏยศิลป์รัชกาลที่ ๕***. (แผ่นโปร่งใส) หน้า ๒๙.

[๑๐๒] อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ ๑๕๘.

[๑๐๓] วิจิตรมาตรา, ขุน. ***๘๐ปีในชีวิตข้าพเจ้า***. (กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตการพิมพ์), หน้า ๔๓.

[๑๐๔] ศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และนายจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ณ บ้านเลขที่ ๙ ซอยพระพินิจ (ซอยสวนพลู) เขตสาทร กรุงเทพมหานคร เมื่อ วันที่ ๒๐ ตุลาคม พ.ศ.๒๕๓๗

บรรณานุกรม

เอกสารฉบับตีพิมพ์

กระทรวงกลาโหม. ***จอมทัพไทยและเอกลักษณ์การทหารของแผ่นดิน***. กรุงเทพมหานคร: พับลิคบิสเนสพรินท์, ๒๕๓๕.

กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. เงาะป่า ฉบับลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้า นิภานภดล กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี. ใน ***บทละครเรื่องเงาะป่า***. ม.ป.ท., ๒๕๔๐.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***บทเบิกโรงละครหลวง พระบรมราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๔***. (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสมรรัตนศิริเขษฐ โปรดให้พิมพ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๖๓). พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๓.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา***. (เจ้าจอมสมบูรณ์ รัชกาลที่ ๕ พิมพ์แจกในงานทำบุญ อายุ ๖๐ ปี เมื่อปีฉลู พ.ศ.๒๔๘๐). พระนคร: โรงพิมพ์น่ำเชียง, ๒๔๘๐.

_____. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปีเถาะ จุลศักราช ๑๒๔๑***. (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้เจ้าภาพตีพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ พระปฏิเวทย์วิศิษฏ์ (สาย เลขยานนท์) ณ เมรุวัดธาตุทอง วันเสาร์ ที่ ๒๑ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๑๓). พระนคร: แสงทองการพิมพ์, ๒๕๑๓.

_____. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในรัชกาลที่ ๕ ปีมะโรง พ.ศ.๒๔๑๑ - ปีระกา พ.ศ.๒๔๑๖***. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๗.

_____. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๑***. (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทาน ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอรุณวดี ปีระกา พ.ศ.๒๔๗๖). พระนคร: โรงพิมพ์สยามพณิชยการ, ๒๔๗๖.

_____. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๗***. (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาอำมาตย์โท หม่อมเจ้าธำรงศิริ ศรีธวัช ป.ม., ต.ช., ว.ป.ร. ๓, ร.จ.พ. วันที่ ๒ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๔๗๗ ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๗.

_____. ***จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาค ๑๙***. (สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โปรดให้พิมพ์พระราชทานในงานพระเมรุ สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าฟ้าวลัยอลงกรณ์ กรมหลวงเพชรบุรี ณ พระเมรุท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ ๑๔ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๘๔). พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๗.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. จับระบำพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๕. ใน ***บทลครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ ๑ ที่ ๒ ที่ ๔ ที่ ๕ และพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ.*** (แจกในการพระกฐินพระราชทาน พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ณ บวรมงคล พระพุทธศักราช ๒๔๖๖). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๖.

_____. ***บทเจรจา ลครอิเหนา.*** (พระนางเจ้า สุขุมาลมารศรี พระราชเทวีโปรดให้พิมพ์ ในงานฉลองพระชัณษาชายิด เมื่อปีระกา พ.ศ.๒๔๖๔). พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔.

_____. ***บทเจรจา ลครอิเหนา และ ตำนาน เรื่อง ละครอิเหนา.*** (พิมพ์เป็นธรรมบรรณาการ ในงานฌาปนกิจศพ คุณแม่ส้มจีน กาญจนวัฒน์ ณ ฌาปนสถาน วัดธาตุทอง กรุงเทพมหานคร วันที่ ๑๐ พฤษภาคม พ.ศ.๒๕๑๖).กรุงเทพมหานคร: ศูนย์การพิมพ์, ๒๕๑๖.

_____. ***บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางเนื่อง อุมะวิชนี ณ ฌาปนสถานกองทัพอากาศ วัดพระศรีมหาธาตุ วันที่ ๒๖ เมษายน พุทธศักราช ๒๕๒๐). ม.ป.ท., ๒๕๒๐.

_____. ***บทลคร เรื่อง เงาะป่า.*** (พระราชทานกรรมสิทธิ แก่สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้านิภานภดล). พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๕๖.

_____. ***บทละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, ๒๕๑๒.

_____. ปัญหายายแก่. ใน ***สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** กรุงเทพมหานคร: สยาม, ๒๕๒๗.

_____. พระราชนิพนธ์บทร้องลคร เรื่องนิทราชาคริช. ใน ***ลิลิต นิทราชาคริช.*** (พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับตำนานแสบทร้องลคร เจ้านายทรงเล่นเรื่องนิทราชาคริช ในรัชกาลที่ ๕ สมเด็จพระมาตุจฉาเจ้าฯ พระบรมราชเทวี โปรดฯ ให้พิมพ์ในงานเฉลิมพระชันสาครบ ๖๐ ปี บริบูรณ์ เมื่อปีจอ พ.ศ. ๒๔๖๕). พระนคร: โรงพิมพ์ไท, ๒๔๖๕.

_____. ***พระราชนิพนธ์บทระบำตลกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** (พิมพ์แจกเป็นที่ระลึกในงานมงคลทำบุญฉลองอายุครบ ๖๐ ทัศ ของเจ้าจอมมารดาเลื่อน ในรัชกาลที่ ๕ เมื่อวันที่ ๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ.๒๔๗๘). พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๗๘.

_____. ***เรื่องเงาะป่า.*** (พระราชทานให้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้านิภานภดล ซึ่งได้ทรงคัดเขียน จดบาญชีรับกรรมสิทธิ์เป็นส่วนของพระองค์ท่าน รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๕). พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๔๙.

_____. ***วงศเทวราช พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗ ภาคที่ ๑.*** (พระเจ้าพี่นางเธอ พระองค์เจ้าอัพภันตรีปชา พระองค์เจ้าทิพยาลังการ โปรดให้พิมพ์ในงารพระราชทานเพลิงศพ เจ้าจอมมารดาแส รัชกาลที่ ๕ ท จ ว, รัตน จ ป ร, เมื่อปีขาล พ.ศ. ๒๔๖๙). พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ***วงศเทวราช พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อปีวอก พ.ศ.๒๔๒๗ ภาคที่ ๒.*** (พระเจ้าวรวงศเธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล โปรดให้พิมพ์ในงารพระราชทานเพลิงศพ เจ้าจอมมารดาแส รัชกาลที่ ๕ ท จ ว, รัตน จ ป ร, เมื่อปีขาล พ.ศ.๒๔๖๙). พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ***ตำนาน เรื่อง ลครอิเหนา.*** (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ แต่งถวายพระนางสุขุมาลมารศรี พระราชเทวี ในงานฉลองพระชัณษาชายิด เมื่อปีระกา พ.ศ.๒๔๖๔). พระนคร: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔.

_____. ***พระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก่อนเสวยราชย์.*** (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พิมพ์ในงานพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่ยาเธอ เจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช กรมขุนสงขลานครินทร ครบปัญญาสมวาร ณ วันที่ ๑๓ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๗๒). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๒.

_____. ***ระเบียบตำนานลคร เล่นที่วังวรดิศ.*** (ในงานฉลองพระชนมายุครบ ๖๐ ทัศ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ เล่นคืนที่ ๒ วันที่ ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๕) พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๕.

_____. อธิบายว่าด้วยพระราชนิพนธ์บทกลอน. ใน ***พระราชนิพนธ์ไดอรี่ซีมทราบ กับตามเสด็จประพาสไทรโยค.*** (พระเจ้าพี่ยาเธอ กรมหลวงจันทบุรีนฤนาถ กับหม่อมเจ้าหญิงอับศรสมาน โปรดให้พิมพ์แจกในการศพหม่อมเจ้าชาย (พุฒ)). ม.ป.ท., ๒๔๕๖.

ทวีศักดิ์ ญาณประทีป. ***วรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๓๒.

ประพจน์ อัศววิรุฬหการ. วรรณคดีและการแสดงนิทราชาคริต. ใน ***จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเฉลิมฉลอง ๑๕๐ ปี พระบรมราชสมภพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.*** (เอกสารประกอบการประชุมวิชาการ เรื่อง นิทราชาคริต วันศุกร์ที่ ๑๓ มิถุนายน ๒๕๔๖ ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย). กรุงเทพมหานคร: เอกสารอัดสำเนา, ๒๕๔๖.

พัฒนพงศ์ภักดี, หลวง. ***บทละคอนเรื่องวงศเทวราช หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) แต่ง อันเปนมูลเหตุให้พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ต่อล้อ.*** (พระวิมาดาเธอฯ กรมพระสุธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา โปรดให้พิมพ์เปนมิตรพลี ในการเปิดตึกมาลินี ซึ่งสร้างเปนอนุสาวรีย์ แห่งสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้าฯ กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญา พระธิดา เมื่อวันที่ ๓๐ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๖๙). พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ, ๒๔๖๙.

พิชิตปรีชากร, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวง. ***ประชุมพระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร.*** (หม่อมหลวงรสลิน คัคนางค์ พิมพ์สนองพระคุณคุณย่า หม่อมสุ่น คัคนางค์ ยุคล วันที่ ๕ มีนาคม พุทธศักราช ๒๔๙๓). พระนคร: โรงพิมพ์ตรีรณสาร, ๒๔๙๓.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. *บทละครนอกพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒*. กรุงเทพมหานคร: ทวีการพิมพ์, ๒๕๒๕.

วิจิตรมาตรา, ขุน. *๘๐ ปี ในชีวิตข้าพเจ้า*. (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดี ที่ ๙ ตุลาคม ๒๕๒๓). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตการพิมพ์, ๒๕๒๓.

วินัย จินดารักษ์. วิเคราะห์บทร้อยกรองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. กรุงเทพมหานคร: อัดสำเนา, ๒๕๔๐.

ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ม.ร.ว.. ***พระประวัติกรมหมื่นทิวากรวงษ์ประวัติ***. (พิมพ์แจกในงานฉลองครบ ๖ รอบ ม.จ.วัฒยากร เกษมศรี). พระนคร: มิตรสยาม, ๒๕๑๐.

สดับ ลดาวัลย์, เจ้าจอม ม.ร.ว.. เรื่องบ่อเกิดของพระราชนิพนธ์ "เงาะป่า". ใน ***เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับในรัชกาลที่ ๕***. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๖.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ***นาฏยศิลป์รัชกาลที่ ๕***. (สำเนาแผ่นโปร่งใส และเอกสารประกอบการบรรยายเสนอผลงานวิจัย ของ ภาคีสมาชิก ประเภทวิจิตรศิลป์ สาขาวิชานาฏกรรม ต่อที่ประชุมสำนักศิลปกรรม วันที่ ๕ พฤศจิกายน ๒๕๔๖ ณ ราชบัณฑิตยสถาน). กรุงเทพมหานคร: อัดสำเนา, ๒๕๔๖.

_____. ***วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.๒๓๒๕ - ๒๔๗๗***. (รายงานการวิจัยเงินทุนจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร: อัดสำเนา, ๒๕๔๑.

หนังสือ COURT ข่าวราชการ เจ้านาย ๑๑ พระองค์ทรงช่วยกันแต่ง เล่ม ๒. (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภานุพันธุวงศ์วรเดช โปรดฯ ให้พิมพ์ในงารฉลองพระชัณษา เมื่อปีกุญ พ.ศ.๒๔๖๖). พระนคร: โรงพิมพ์ไท, ๒๔๖๖.

เอกสารฉบับตัวเขียน

จับระบำตลก. ห้องเอกสารโบราณ, หอสมุดแห่งชาติ. หมู่กลอนบทละคร เลขที่ ๑๘๑. ตู้ที่ ๑๑๕ ชั้น ๔/๓ มัดที่ ๒๑๗.

ระเบียบการแสดงละครต่าง ๆ. ห้องเอกสารโบราณ, หอสมุดแห่งชาติ. หมู่กลอนบทละคร เลขที่ ๑ - ๖. ตู้ที่ ๑๑๔ ชั้น ๑/๓ มัดที่ ๑๓/ก.

เรื่องอิเหนา จัดโรงละคร. ห้องเอกสารโบราณ, หอสมุดแห่งชาติ. หมู่กลอนบทละคร เลขที่ ๕๐๔ - ๕๐๖ และ ๕๐๘. ตู้ที่ ๑๑๔ ชั้น ๔/๑ มัดที่ ๒๐๓.

เรื่องอิเหนา เบ็ดเตล็ด. ห้องเอกสารโบราณ, หอสมุดแห่งชาติ. หมู่กลอนบทละคร เลขที่ ๕๐๗. ตู้ที่ ๑๑๔ ชั้น ๔/๑ มัดที่ ๒๐๓.

**เอกสารประกอบการประชุม ห้ามใช้อ้างอิง

โครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ: เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

26-27 สิงหาคม 2547
คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"ฝรั่งมองสังคมไทยและชาวสยามในสมัยรัชกาลที่ 4"

วราภรณ์ ก.ศรีสุวรรณ ผู้เสนอบทความ
อ.ดร. ธีรวัต ณ ป้อมเพชร ผู้นำการถกบทความ

วันศุกร์ที่ 27 สิงหาคม 2547
9.00 – 10.30 น. ห้อง 203 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์

โดยการสนับสนุนของ
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

สังคมไทยและชาวสยามในสมัยรัชกาลที่ 4 ในทัศนะขององรี มูโอต์

วราภรณ์ ก.ศรีสุวรรณ*

การศึกษาภาพสังคมและผู้คนในอดีตจากเอกสารร่วมสมัยนับว่าเป็นวิธีสะท้อนภาพที่ใกล้เคียงความจริงได้มากที่สุด ทั้งนี้ การมองตัวเองอาจทำให้เห็นภาพในด้านเดียว เราจึงต้องการมุมมองและทัศนะที่แตกต่างและหลากหลายออกไป ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงที่ชาวตะวันตกเดินทางเข้ามาในประเทศสยามมาก และมีงานเขียนที่น่าสนใจอยู่หลายเล่ม เอกสารที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาคือหนังสือ ***Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine*** (บันทึกการเดินทางในราชอาณาจักรสยาม กัมพูชา ลาวและดินแดนตอนกลางของอินโดจีน) ขององรี มูโอต์[1] นักธรรมชาติวิทยาฝรั่งเศสซึ่งเดินทางเข้ามาในสยามระหว่างปี พ.ศ. 2401-2404 (ค.ศ. 1858-1861) โดยมีจุดประสงค์เพื่อสำรวจราชอาณาจักรสยาม กัมพูชา ลาวและกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณลุ่มแม่น้ำแม่โขง[2]

องรี มูโอต์ (Henri Mouhot ค.ศ. 1826-1861) เป็นชาวเมืองมงเบลิอาร์ซึ่งตั้งอยู่ทางภาคตะวันออกของฝรั่งเศส เขาเริ่มชีวิตนักเดินทางตั้งแต่อายุ 18 ปี เริ่มจากไปรัสเซีย อิตาลี เยอรมัน ก่อนจะตั้งรกรากที่อังกฤษ ที่นี่ เขาได้แรงบันดาลใจมาจากการอ่านหนังสือว่าด้วยสยาม จึงเสนอโครงการสำรวจทางธรรมชาติวิทยากับราชสมาคมภูมิศาสตร์แห่งกรุงลอนดอน (The Royal Geographical of London) และได้รับความสนับสนุนด้วยดี เขาทุ่มเททั้งแรงกายแรงใจเพื่อการสำรวจ เก็บตัวอย่างสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม สัตว์เลื้อยคลาน ปลา แมลงและเปลือกหอยในสยามและอินโดจีน มูโอต์บันทึกความรู้สึกเมื่อได้ค้นพบสิ่งแปลกใหม่ว่า

> *"แม้ว่าสิ่งที่ได้พบเจอแต่ละชิ้นนั้นจะนำไปสู่ความก้าวหน้าในวิทยาการด้านธรรมชาติวิทยาแม้เพียงเล็กน้อยก็ตาม ข้าพเจ้ารู้สึกพอใจเพื่อตระหนักได้ว่าการค้นคว้าทางโบราณคดี กีฏวิทยาและสัตววิทยาของข้าพเจ้าในดินแดนแถบนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์แก่มวลสมาชิกแห่งชาติอังกฤษผู้ยิ่งใหญ่และมีน้ำใจแก่*

---

* เป็นส่วนหนึ่งของงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ***La société thaï et les Siamois au milieu du XIXe siècle d'après Henri Mouho t*** สาขาฝรั่งเศสศึกษา คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. ที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษา สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

[1] หนังสือเล่มนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสารรอบโลก ***(Le Tour du Monde)*** ในปี ค.ศ. 1863 ต่อมาหนังสือตีพิมพ์อีกหลายครั้งเป็นภาษาฝรั่งเศส (1863, 1872,1882, 1989, 1999) ภาษาอังกฤษ (1864, 1986, 1989, 2000) ภาษารัสเซีย (1868) และภาษาอิตาเลียน (1871) และเล่มที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ฉบับภาษาฝรั่งเศส ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1989

[2] MOUHOT, ***Voyage dans les royaumes de Siam,...*** 9.

นักธรรมชาติวิทยาผู้ยากไร้[3]

ความยากลำบากในการเดินทางและความไม่คุ้นเคยกับสภาพภูมิอากาศแบบร้อนชื้นทำให้สุขภาพของมูโอต์อ่อนแอลง และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2404 ด้วยไข้ป่าที่เมืองหลวงพระบาง

หนังสือเล่มนี้หนา 319 หน้า มีทั้งหมด 28 บท กล่าวถึงการเดินทางในสยาม 16 บท ในกัมพูชา 10 บท และในลาว 8 บท มูโอต์บันทึกการเดินทางอยู่ 4 เส้นทางซึ่งมีจุดตั้งต้นการเดินทางแต่ละครั้งที่เมืองบางกอก มูโอต์เริ่มต้นชีวิตนักเดินทางหลังจากมาถึงประเทศสยามในเดือนกันยายน พ.ศ. 2401 คือระหว่างเดือนตุลาคมถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2401 (ค.ศ. 1858) เริ่มการเดินทางจากบางกอก ขึ้นไปทางอยุธยา ผ่านสระบุรี แล้วกลับบางกอก เป็นการสำรวจเส้นทางที่จะไปหลวงพระบาง เส้นทางที่สอง ระหว่างเดือนธันวาคม พ.ศ. 2401 (ค.ศ. 1858) ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2403 (ค.ศ. 1860) มูโอต์เดินทางไปจันทบูรทางเรือ ขึ้นฝั่งที่เมืองกัมโพช (Kampôt) และเดินเท้าเข้าไปแถบตอนกลางของกัมพูชา การเดินทางครั้งนี้เป็นครั้งที่นานที่สุด ใช้เวลาประมาณ 15 เดือน เส้นทางที่สาม เดินทางทางเรือเพื่อไปพักผ่อนที่เพชรบุรีในเดือนพฤษภาคมถึงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2403 (ค.ศ. 1860) ส่วนเส้นทางสุดท้ายระหว่างเดือนกันยายน พ.ศ. 2403 (ค.ศ. 1860) ถึงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2404 (ค.ศ. 1861) เดินทางขึ้นไปทางตะวันออกเฉียงเหนือโดยมีจุดหมายปลายทางอยู่ที่เมืองหลวงพระบางและจะล่องเรือตามแม่น้ำโขงลงมาที่กัมพูชา แต่การเดินทางครั้งสุดท้ายไม่สำเร็จลุล่วงเพราะมูโอต์เสียชีวิตก่อน

ขณะพำนักอยู่ที่บางกอกและระหว่างการเดินทาง มูโอต์ได้พบเห็นและสัมผัสชีวิตความเป็นอยู่ของชาวสยามโดยตรง และได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับสังคมสยามไว้อย่างน่าสนใจ นอกจากจะบันทึกประสบการณ์การเดินทางด้วยตัวอักษรแล้ว ยังมีภาพวาดลายเส้นที่สะท้อนให้เห็นสภาพทางภูมิศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุ สถาปัตยกรรม วิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณีต่างๆของประชาชนในแถบอินโดจีนอย่างละเอียดและสวยงาม นับว่าหนังสือเล่มนี้เสนอข้อมูลที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสามารถนำมาใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ประกอบการศึกษาภาพสังคมสยามและชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นอย่างดี

มูโอต์เสนอภาพสังคมไทยและชาวสยามไว้หลายด้านคือ การเมือง เศรษฐกิจและสังคม บุคลิกภาพของชาวสยาม วิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณีและอุปนิสัยใจคอ โดยอาศัยข้อเขียนของชาวตะวันตกรุ่นก่อนมาเป็นข้อมูลเบื้องต้น จากประสบการณ์ชีวิต ความช่างสังเกตและทัศนะวิพากษ์วิจารณ์ของตัวเขาเอง ทำให้การนำเสนอภาพสังคมไทยและชาวสยามมีแง่มุมที่น่าสนใจ

---

[3] ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์, แปล. "การเดินทางสู่อินโดจีน ตอนประเทศสยาม" ใน ***รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ชุดที่ 4***. 93. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2541).

เริ่มจากการมองโครงสร้างทางการเมืองไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 เขาเขียนไว้ในบทแรกของหนังสือว่า

> *กว่า 10 ปีที่ข้าพเจ้าพำนักในรัสเซีย ข้าพเจ้าประสบเหตุการณ์น่าสยดสยองของระบอบแบบกดขี่และระบบทาส และที่สยาม ข้าพเจ้ายังเห็นเหตุการณ์ที่น่าเศร้าและน่าเวทนาไม่แพ้ที่รัสเซีย ที่นี่ ผู้ที่มีฐานะต่ำกว่าจะยอบกายอันสั่นเทาลงต่อหน้าผู้สูงศักดิ์กว่า แค่คุกเข่าลงหรือก้มกราบและแสดงท่าทีอ่อนน้อม เชื่อฟังและปฏิบัติตามคำสั่งของนาย สังคมทั้งหมดตกอยู่ในสภาพหมอบราบคาบแก้วทั่วทุกหัวระแหง ทาสทรุดตัวลงหน้านาย ผู้ใหญ่และเด็กคุกเข่าต่อหน้าผู้นำหมู่บ้าน แม่ทัพนายกองหรือพระสงฆ์ และทุกคนพึงหมอบกราบหน้าองค์พระมหากษัตริย์*[4]

จากประสบการณ์ในรัสเซีย มูโอต์นำมาเปรียบเทียบกับสังคมไทยว่าเป็นสังคมที่อยู่ใน "สภาพหมอบราบ"ในทุกระดับสังคม สะท้อนให้เห็นว่าสยามปกครองด้วยระบอบการปกครองแบบกดขี่ (despotisme) มีกษัตริย์เป็นประมุข เป็นเจ้าชีวิตผู้ทรงอำนาจและผู้ที่มีฐานะทางสังคมสูงสุด ตามโครงสร้างทางสังคมและการปกครองแล้ว ยังมีข้าราชการที่มีอำนาจและฐานะทางสังคมรองจากพระมหากษัตริย์ ส่วนประชากรสยามทั้งหมด (ถือว่าเป็นชนกลุ่มใหญ่แต่ไม่มีปากเสียง) อยู่ในฐานะไพร่หรือทาส มูโอต์ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าฐานะทางสังคมเป็นตัวกำหนดหน้าที่ทางสังคมคือ ผู้อยู่ใต้บังคับบัญชาต้องปฏิบัติตามคำสั่งของผู้บังคับบัญชา ทำให้เห็นความสัมพันธ์และความแตกต่างระหว่างชนชั้นข้าราชการและประชาชนหรือไพร่ได้ชัดเจนแม้จะไม่มีการแบ่งชนชั้นวรรณะตามอย่างของอินเดีย มูโอต์ให้คำจำกัดความหน้าที่ของ"พลเมืองสยามที่ดี"ไว้สั้นๆแต่กินความลึกซึ้งว่า "*ชาวสยามที่ดีจักรู้ว่าเมื่อได้ยินแล้วก็ต้องเชื่อฟังและทำตาม*"[5] และยกตัวอย่างอภิสิทธิ์และการแสดงอำนาจของ"เจ้านาย"ไว้ด้วย

> *"ถ้าพวกเจ้านายต้องการสร้างบ้านสักหลังและในเมื่อแรงงานก็ไม่มีราคาค่างวดอะไร ก็จะเกณฑ์พวกบ่าวไพร่มาสร้างบ้านโดยใช้หวายเป็นเครื่องกำกับให้ทำงาน...ถ้าจำเป็นจริงๆ ก็รื้อบ้านของเพื่อนบ้านออก ไม่มีอะไรง่ายไปกว่านี้อีกแล้ว "*[6]

แรงงานจากไพร่ที่รับราชการที่เรียกว่า "เข้าเดือน" จะไม่ได้รับค่าตอบแทนใดๆ จากรัฐหรือจะเลือกจ่ายส่วยแทนการรับราชการก็ได้ หน้าที่ของชาวสยามอีกอย่างก็คือการจ่ายภาษีให้รัฐตามที่จะกำหนด ส่วนสถานภาพของ

---

[4] MOUHOT, ***Voyage dans les royaumes de Siam,...*** 16

[5] ibid., 38.

[6] ibid., 38.

ทาสนั้น มูโอต์กล่าวว่าเป็นความทุกข์ทรมานของชาวสยามเพราะพวกเขามีค่าเพียงสินค้าชิ้นหนึ่งของนายและสามารถตกลงซื้อขาย "มนุษย์" กันได้อย่างง่ายดายเพียงเพื่อชำระหนี้สินที่เกิดจากการกู้ยืมหรือการพนัน มูโอต์เห็นว่าการเข้าเดือนและส่วยเป็นภาระที่หนักมาก แต่ขณะเดียวกันก็อดแปลกใจต่อความไม่เดือดเนื้อร้อนใจของชาวสยามต่อสถานภาพของตนเอง จนถึงกับปรารภว่า

> *"...ข้าพเจ้ายังประหลาดใจไม่หายถึงความสดชื่นร่าเริงและความไม่ทุกข์ไม่ร้อนที่ชาวสยามแสดงออกมา ทั้งๆที่พวกเขาต้องแบกภาระอันหนักหน่วงและยังต้องจ่ายส่วยสาอากรในอัตราที่สูงลิ่ว แต่สภาพภูมิอากาศที่สบายๆ อุปนิสัยอ่อนโยนโดยเนื้อแท้ของชาวพื้นเมือง และความเป็นทาสที่ฝังลึกจากคนรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่ง ทำให้พวกเขาลืมความกังวลส่วนตัวและความขมขื่นที่ได้รับมาจากระบอบการปกครองแบบกดขี่"*[7]

มูโอต์วิพากษ์โครงสร้างสังคมสยามไว้ด้วยว่าถ้าชาวสยามได้เป็นไทจาก"ระบอบการปกครองแบบกดขี่" ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติจะช่วยให้พวกเขาดำรงชีพได้อย่างสบายและมีความสุข เพราะวิถีชีวิตปกติของชาวสยามเรียบง่าย ผูกพันกับธรรมชาติและไม่ฟุ้งเฟ้อหรือต้องการเครื่องอำนวยความสะดวก[8]

> *"ประชาชนในประเทศนี้จะมีความสุขเพียงใดถ้าพวกเขาไม่ต้องจมปลักอยู่กับความเป็นทาสที่ต่ำช้าที่สุด ธรรมชาติอันอุดมสมบูรณ์เปรียบเสมือนแม่ที่แสนดีตามใจลูกจนเสียคน เป็นแม่ที่ทำทุกอย่างให้ลูก ต้นไม้ในป่าเป็นผักและผลไม้รสโอชะ ในแม่น้ำ ทะเลสาบและตามหนองน้ำก็มีปลาชุกชุม ใช้ไม้ไผ่เพียงไม่กี่ลำก็พอสร้างบ้านได้หลังหนึ่ง น้ำหลากช่วยให้พื้นดินอุดมสมบูรณ์เป็นพิเศษ ณ ที่นี้ ชาวสยามเพียงแค่หว่านเมล็ดและปลูกพืชเอาไว้ ที่เหลือจากนั้นเป็นหน้าที่ของพระอาทิตย์ พวกเขาทั้งไม่รู้จักและไม่ต้องการข้าวของหรูหราซึ่งเป็นเครื่องอำนวยความสะดวกในชีวิตสำหรับชาวยุโรป"*[9]

ฉะนั้นแล้วชาวสยามจึงไม่ต้องดิ้นรนเพื่อการอยู่รอดมากนักเพราะธรรมชาติให้ปัจจัยสำคัญทุกอย่างในการดำรงชีวิตแก่ชาวสยามแล้ว มูโอต์ยังบรรยายกิจวัตรประจำวันที่ชาวสยามโปรดปรานเอาไว้ด้วยว่า

---

[7] MOUHOT, *Voyage dans les royaumes de Siam*.... 46-48.

[8] ibid., 65-66.

[9] ibid.,

ไพร่ฟ้าชาวสยามก็เหมือนกับข้าแผ่นดินอื่นๆ คือนิยมใช้ชีวิตส่วนใหญ่ไปกับการละเล่น หาความเพลิดเพลินจากการบันเทิงเริงรมย์ ซึ่งข้าพเจ้าอาจกล่าวว่าเป็นช่วงชีวิตที่ดีที่สุดก็ว่าได้ การละเล่นทุกรูปแบบเริ่มต้นขึ้นหลังจากเสร็จเรื่องปากท้องแล้ว จากนั้นก็ไม่วิตกอะไรอีกจนกระทั่งรู้สึกหิวอีก ผู้คนทุกวัยต้องได้ครื้นเครงเฮฮา มีเครื่องขยับจังหวะในมือเสมอตั้งแต่เช้าจรดเย็น ส่วนเด็กๆ พากันเล่นตีห่วง ซ่อนแอบ กระโดดข้างหลัง ตี่จับ ปิดตาไล่จับ เล่นลูกข่างและอื่นๆอีก สุดแต่จะประดิษฐ์กันขึ้นมา เข้าใจว่าเป็นการละเล่นที่ตีตรามาจากยุโรป สำหรับคนโต ก็เล่นสะกา หมากรุก ทอดลูกเต๋า ไพ่นกกระจอก แม้แต่เล่นว่าวซึ่งที่บ้านเราจะเล่นกันเฉพาะเด็กๆ ส่วนผู้เล่นบ้างก็จงใจมาเพื่อการนี้ บ้างมาผสมโรงโดยบังเอิญ เล่นกันเต็มที่ บางคนพนันขันต่อ เสียจนหมดตัวเหลือแต่กางเกงตัวจ้อยไว้กันอุจาดตา[10]

ชีวิตของชาวสยามไม่ได้ราบเรียบและสุขสบายนัก เนื่องจากหน้าที่ที่พึงกระทำนอกจากการเป็นไพร่ คือ การจ่ายภาษีและส่วยสาอากร ซึ่งเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่มูโอต์แสดงทัศนะวิพากษ์วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาว่ารัฐขูดรีดประชาชนมากเกินไป เก็บภาษีทุกอย่างตั้งแต่สมาชิกในครอบครัว บ้าน ที่นา ต้นไม้ สัตว์เลี้ยง เป็นต้น เมื่อรัฐเก็บเงินรายได้ของประชาชนไปเกือบหมด ประชาชนจึงไม่มีทุนรอนไปขยายกิจการ มูโอต์เล่าสภาพของครอบครัวชาวจีนที่เขารู้จักและเห็นมาว่า

"ความทุกข์ยากของอาแปะในขณะนี้ก็คือ แกมีหนี้สินอยู่ประมาณ 50 บาท และต้องจ่ายดอกเบี้ยให้เจ้าหนี้ปีละ 10 บาทเพราะชาวสยามคิดอัตราดอกเบี้ยเงินกู้ปกติประมาณ 20-30 เปอร์เซ็นต์ นอกจากนี้แกยังมีภาระที่จะต้องจ่ายค่าภาษีสำหรับลูกชาย 2 คนอีกเป็นเงิน 12 บาท บ้าน 1 หลังเป็นเงิน 4 บาทรวมทั้งเตาหลอมโลหะและหมูอีกอย่างละ 1 บาท และยังต้องเสียภาษีเงินได้จากการเพาะปลูกพริกไทย 5 บาท หมาก 1 บาท พลู 1 บาท และโกโก้อีก 2 สลึง รวมเป็น 39 บาท ในขณะที่แกมีรายได้ต่อปีเพียง 40 บาท เพราะฉะนั้นเงินเพียง 1 บาทที่เหลือหลังจากหักค่าใช้จ่ายทั้งหมดแล้ว อาแปะคงไม่สามารถนำไปทำอะไรได้"[11]

---

[10] MOUHOT, *Voyage dans les royaumes de Siam*,... 41

[11] ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์, แปล. "การเดินทางสู่อินโดจีน ตอนประเทศสยาม" ใน ***รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ชุดที่*** 3. 283-284. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2538).

น่าคิดว่าชีวิตชาวบ้านที่มูโอต์ยกเป็นตัวอย่างคือชาวจีนซึ่งขึ้นชื่อเรื่องความขยัน ก็ยังแทบไม่เหลือรายได้ ถ้าเป็นชาวสยามที่วันๆ หมดไปกับการบันเทิงและไม่ได้ทำมาหากินจริงจัง จะมีชีวิตที่แร้นแค้นสักเพียงใด

ส่วนการพัฒนาประเทศนั้น มูโอต์กล่าวว่าสยามจำเป็นต้องปรับปรุงประเทศให้เจริญและทันสมัย เมื่อเปิดสัมพันธไมตรีกับชาติตะวันตก แต่สยามยังไม่พร้อมที่จะรับความเปลี่ยนแปลงใดๆ ทั้งทางด้านกฎหมายและด้านการค้า ทั้งที่เป็นเพราะอำนาจในการปกครองและการค้าอยู่ที่พระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่ ส่วนประชากรชาวสยามมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย ผูกพันกับธรรมชาติ ถูกเกณฑ์เป็นไพร่จนไม่มีเวลาและทุนรอนขยายกิจการของตน

เมื่อพิจารณาทัศนะของมูโอต์ เราจะเห็นว่าเขาสนใจเศรษฐกิจและการใช้ทรัพยากรธรรมชาติของสยามอยู่ไม่น้อย เขาอธิบายว่าสยามยังพัฒนาประเทศได้ช้าแม้จะเป็นประเทศเกษตรกรรมที่อุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งมีสาเหตุมาจากลักษณะโครงสร้างทางสังคมและบุคลิกลักษณะนิสัยของชาวสยามเอง มูโอต์เห็นว่าชาวสยามเป็นคนเกียจคร้าน เฉื่อยชา รักสนุก เชื่อโชคลาง แต่วิถีชีวิตเรียบง่ายและอุปนิสัยโอบอ้อมอารีนั้นส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากความอุดมสมบูรณ์ของประเทศ เขาวิเคราะห์ว่าสังคมและประชาชนเป็นปัจจัยสำคัญที่เกื้อหนุนซึ่งกันและกันต่อการพัฒนาของประเทศ และยังเสนอวิธีแก้ปัญหานี้ว่ารัฐบาลควรปรับปรุงระบอบการปกครองและสนับสนุนการเกษตรและการค้าของประชาชนให้มากขึ้นด้วยการยกเลิกการเกณฑ์ไพร่ ทาสและลดอัตราการเก็บส่วยสาอากรลง มูโอต์เชื่อว่าระบบการปกครองแบบกดขี่ รวมถึงอัตราภาษีที่สูงลิ่ว การเกณฑ์ไพร่ การฉ้อราษฎร์บังหลวงของข้าราชการ และความล่าช้าในการดำเนินการทางการค้าล้วนเป็นสาเหตุสำคัญขัดขวางการเติบโตทางเศรษฐกิจของสยาม

> *"ประเทศยังไม่พร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านกฎหมายอย่างกระทันหัน และผู้คนยังคงเพาะปลูกแค่เพียงพอต่อการบริโภคเท่านั้น ยิ่งกว่านั้นจำนวนประชากรชาวสยามมีน้อยและยังเป็นคนขี้เกียจอีก การเกษตรส่วนใหญ่จึงอยู่ในมือของชาวจีน"*[12]

และ

> *"ถ้าประเทศนี้ปกครองด้วยกฎหมายที่ดี ถ้างานและการเกษตรได้รับการสนับสนุนแทนที่จะดูถูกและข่มขู่ประชาชน ถ้ารัฐบาลไม่ปกครองประเทศด้วยระบอบกดขี่และระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้า*

---

[12] MOUHOT, *Voyage dans les royaumes de Siam*.... 12.

สถานภาพของทาสไม่ต่ำต้อยจนเกินไป ล้วนกีดขวางการผลิตตามที่พวกเขาต้องการ เพราะยิ่งทำได้มากเท่าไหร่ ก็ต้องเสียภาษีมากเท่านั้น ฉะนั้นแล้วบนพื้นดินอันอุดสมบูรณ์แห่งนี้ ผู้คนคงจะมีชีวิตที่ดีกว่านี้[13]"

อย่างไรก็ดี การเสนอภาพสังคมไทยในแง่มุมดังที่กล่าวมาแล้วนี้สะท้อนทัศนคติของชาวตะวันตกไว้ชัดเจนด้วยเช่นกันโดยเฉพาะการถือตัวว่าเจริญและมีอารยธรรมสูงกว่าชาวตะวันออก บ่อยครั้งที่มูโอต์เปรยว่า ตะวันตกน่าจะเป็นต้นแบบให้ตะวันออก จะได้เจริญเช่นเดียวกับตะวันตก แสดงให้เห็นความรู้สึกที่เหนือกว่า(ในทุกๆด้าน) คนตะวันตกมองว่าประเทศอื่นโดยเฉพาะประเทศทางตะวันออกด้อยกว่าตนทุกประการ แม้แต่การให้รายละเอียดเรื่องรูปร่างหน้าตาของชาวสยาม มูโอต์ก็ใช้คำคุณศัพท์ที่มีความหมายในเชิงลบ

บุคลิกของชาวสยามจดจำได้ไม่ลำบากนักจากท่าทาง<u>ปวกเปียกและขี้เกียจ</u> <u>โหงวเฮ้งบอกลักษณะข้ารับใช้</u> จมูกบี้ โหนกแก้มสูง <u>แววตาเฉื่อยและไม่เฉลียวฉลาด</u> รูจมูกกว้าง ปากอ้า ริมฝีปากเปรอะคราบน้ำหมากและฟันดำเหมือนไม้มะเกลือ พวกเขาโกนศีรษะยกเว้นตรงผมจุกกลางกระหม่อม[14]

การเสนอแบบอย่างของความเจริญในประเทศตะวันตกเช่นประเทศฝรั่งเศสให้เป็นแม่แบบแก่ประเทศสยามสะท้อนให้เห็นทัศนคติของชาวตะวันตกว่าตนเหนือกว่าชาวตะวันออกอย่างชัดเจน *"[...] รายละเอียดเล็กน้อยพวกนี้แสดงให้ข้าพเจ้าเห็นว่าคนเหล่านี้ก็มีหัวจิตหัวใจอยู่เหมือนกัน วันหนึ่ง พวกเขาจะกระจ่างและเจริญขึ้นเมื่อได้ติดต่อกับเรา (ฝรั่งเศส) จะได้ปลุกสติปัญญาที่หลับใหลให้ตื่นขึ้นเสียที"[15]* ทัศนะนี้ปรากฏเห็นไว้นับแต่ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และพัฒนาไปสู่ปฏิบัติการทางการเมืองคือการล่าอาณานิคม

...

เพื่อให้เข้าใจทัศนะมุมมองของอองรี มูโอต์ได้ชัดเจนขึ้น เราคงต้องย้อนมาพิจารณาภูมิหลังทางสังคมฝรั่งเศสในสมัยของเขา คือช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 การเมืองฝรั่งเศสในขณะนั้นอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อและเป็นระยะทดลอง"ของใหม่" มีการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองทั้งในระดับผู้นำและโครงสร้างการปกครองสลับกันถึง 3 ระบอบ คือ ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (La Monarchie de Juillet หรือ La Restauration 1830-1848) ระบอบสาธารณรัฐ (La Seconde République 1848-1852) และระบอบ

---

[13] ibid., 208.

[14] MOUHOT, *Voyage dans les royaumes de Siam*,... 17.

[15] ibid., 18.

จักรวรรดิ (Le Second Empire 1852-1870) แม้กระนั้นแนวโน้มทางการเมืองก็เป็นประชาธิปไตยมากขึ้นเมื่อเทียบกับรูปแบบทางการเมืองในอดีต ส่วนทางด้านเศรษฐกิจนั้น นับแต่ปี ค.ศ. 1840 ถึงยุคจักรวรรดิถือว่าเป็นยุคที่เศรษฐกิจฝรั่งเศสรุ่งเรืองมากอีกยุคหนึ่ง ความเฟื่องฟูนี้มาจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และการทำเหมืองแร่ จึงมีการปรับปรุงสาธารณูปโภคหลักเช่น ถนน ทางรถไฟและเส้นทางเดินเรือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรถไฟและเรือกลไฟได้เชื่อมโยงเมืองหลวงกับเมืองอุตสาหกรรมสำคัญๆเอาไว้ อีกทั้งยังช่วยให้การขนส่งสินค้าเป็นไปด้วยความรวดเร็วและมีปริมาณมากขึ้น อุตสาหกรรมหลักในสมัยนั้นเป็นการทำเหมืองแร่ การถลุงโลหะ อุตสาหกรรมน้ำตาลและการทอผ้า กลุ่มชนชั้นกระฎุมพีเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจโดยเป็นเจ้าของธนาคาร[16] บริษัทห้างร้าน และการลงทุนของประเทศ ทั้งยังมีอิทธิพลและอำนาจทางการเมืองอีกด้วย การพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมในยุคนั้น ทำให้โครงสร้างทางสังคมเปลี่ยนไป เกิดชนชั้นใหม่ในสังคม 2 กลุ่ม คือ ชนชั้นกลางที่พัฒนาเป็นนายทุนและขยายอิทธิพลในวงการเมืองแทนกลุ่มอำนาจเดิมที่ค่อยๆ เสื่อมลง (กษัตริย์ พระและขุนนาง) และชนชั้นกรรมาชีพ ซึ่งเพิ่มจำนวนขึ้นตามการขยายตัวของโรงงานอุตสาหกรรม การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางเศรษฐกิจยังทำให้วิถีชีวิตและทัศนคติของชาวฝรั่งเศสเปลี่ยนไป เงินตราเริ่มเป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิต ผู้คนเริ่มหันไปสู่วิถีชีวิตแบบทุนนิยมมากขึ้น

จากการเมืองที่ผกผัน ชีวิตในเมืองใหญ่ที่เร่งรีบและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และอุตสาหกรรม ทำให้ชาวฝรั่งเศสรุ่นใหม่เกิดมโนสำนึกเรื่องอิสรภาพ แนวคิดใหม่ที่ปรากฏในสังคมฝรั่งเศสนับแต่ช่วงต้นศตวรรษคือ กระแสโรแมนติก ความสนใจในตะวันออกและความก้าวหน้าทางวิทยาการมีส่วนกระตุ้นให้ชาวฝรั่งเศสรุ่นใหม่มีวิญญาณนักผจญภัย อยากรู้อยากเห็นสิ่งใหม่ๆ และเดินทางไปแสวงหาในต่างแดน

ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 แนวคิดโรแมนติกถือเป็นกระแสที่บ่งชี้สภาวะจิตใจและมีอิทธิพลต่อการมองโลก มองชีวิตของชาวฝรั่งเศส แนวคิดนี้ให้ความสำคัญกับอารมณ์ ความรู้สึก จินตนาการ ธรรมชาติและปัจเจกบุคคล การแสดงออกของพวกโรแมนติกที่ปรากฏในงานศิลปะวรรณกรรมในแต่ละรุ่นจะต่างกัน รุ่นแรกจะแสดงความรู้สึกในทางลบและรุนแรงเช่น เหงา เศร้าสร้อย สิ้นหวัง คิดถึงความรุ่งโรจน์ในอดีต เป็นชาวฝรั่งเศสที่ไม่พอใจในสังคมที่ตนอยู่และต้องการหนีไปให้ไกลจากสภาพเดิมๆ จึงหาทางหนีให้พ้นจากสังคมของตัวโดยการเก็บตัว หรือไปอยู่กับธรรมชาติ หรือเดินทางไปต่างถิ่น การเดินทางไป"แดนอื่น"

---

[16] การขยายตัวของธนาคารในฝรั่งเศสเป็นเครื่องบ่งชี้พัฒนาการของกระแสทุนนิยมได้อย่างดี ในปี 1848 มี le Comptoir d'Escompte de Paris ในปี 1852 ส่วน le Crédit Foncier และ le Crédit Mobilier ก่อตั้งขึ้นในปี 1859 le Crédit Industriel et Commercial และ le Crédit Lyonnais ในปี 1863 la Société Générale ก่อตั้งเมื่อปี 1864 มี la Banque des Pays-Bas และ la Banque de Paris ในปี 1869 la Banque de l'Union parisienne ก่อตั้งขึ้นในปี 1874 la Banque d'Indochine ในปี 1875 la BNCI ก่อตั้งขึ้นในปี 1901 และมี l'Union parisienne ในปี 1906 Gabriel DE BROGLIE. ***Le XIX^e^ siècle : l'éclat et le déclin de la France***. Paris : Perrin, 1995,179.

(aller ailleurs) เกิดขึ้นในช่วงเดียวกับที่รัฐบาล Monarchie de Juillet[17] มีนโยบายส่งเสริมการค้าและหาตลาดในต่างประเทศเพิ่มเติม[18] มีการส่งมิชชันนารีไปตามประเทศในเอเชียมากขึ้น นับแต่ปี พ.ศ. 2362 (ค.ศ. 1819) และเริ่มมีรายงานเรื่องราวจากต่างแดนตีพิมพ์ในนิตยสารมากขึ้นโดยมากมักเป็นบันทึกของมิชชันนารี หรือเป็นงานวรรณคดีย้อนยุค หรือเรื่องเล่าจากแดนไกลยิ่งกระตุ้นความกระหายใคร่รู้ของชาวฝรั่งเศสอย่างต่อเนื่อง ในช่วงปี พ.ศ. 2363 (ค.ศ. 1820) มูโอต์ถือกำเนิดท่ามกลางกระแสโรแมนติกและเป็นคนร่วมสมัยกับนักเขียนชื่อดังเช่นโฟลแบรต์ โบดแลร์ เป็นต้น อีก 20 ปีต่อมา เมื่อโตเป็นหนุ่มใหญ่ กระแสโรแมนติกเริ่มลดระดับความรุนแรงทางอารมณ์ คุณสมบัติของพวกโรแมนติกที่มีอยู่ในตัวของมูโอต์จึงเป็นวิญญาณนักผจญภัยที่แสวงหาการเดินทางไป"แดนอื่น" (Ailleurs) เพื่อรู้จัก"ผู้อื่น" (l'Autre) และสนใจธรรมชาติ

การเดินทางไปยัง"แดนอื่น"เท่ากับเป็นการเพิ่มผลงานศึกษาเกี่ยวกับประเทศอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และชีวิตของชนพื้นเมือง ข้อมูลเหล่านี้ยังมีส่วนร่วมสำคัญในการวางพื้นฐานการศึกษาตะวันออกหรือบูรพาคดีศึกษา (Orientalisme) นั่นเอง จากบันทึกการเดินทางของมูโอต์กล่าวถึงการค้นพบนครวัดโดยบังเอิญ ชีวิตดั้งเดิมของชาวเสตียง วิถีชีวิตในสังคมไทยและเส้นทางสู่ประเทศจีนล่องไปตามแม่น้ำโขงทำให้ชาวฝรั่งเศสตื่นเต้นและตื่นตัวกับบันทึกการเดินทางเล่มนี้ จนกระทั่งรัฐบาลของพระเจ้านโปเลียนที่ 3 หันมาให้ความสำคัญกับประเทศแถบอินโดจีนและก่อตั้งสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ (l'Ecole française d'Extrême-Orient) ในเวลาต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2444 (ค.ศ. 1901) ความสนใจศึกษาดินแดนตะวันออกของฝรั่งเศสมีมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 คือ การก่อตั้งสถาบันภาษาตะวันออก (l'Ecole des Langues Orientales ou Langues'O) ในปี พ.ศ. 2341 (ค.ศ. 1798) และสถาบันอียิปต์ศึกษา(l'Institut d'Egypte)ในปีเดียวกัน

สังคมฝรั่งเศสกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 แตกต่างจากสังคมไทยโดยสิ้นเชิงทั้งด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม จึงทำให้มูโอต์ที่มาจากสังคมที่การค้ารุ่งเรืองและมีประสบการณ์จากโลกกว้างเสนอภาพสังคมไทยและชาวสยามว่าเป็นสังคมเกษตรกรรมแบบศักดินา ประชาชนอยู่ภายใต้ระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราช การค้าเสรีในประเทศยังไม่เปิดกว้างสำหรับชาวสยาม ส่วนภาพของชาวสยามที่ปรากฏมักเป็นคนเกียจคร้าน เฉื่อยชา ไม่ใช้ประโยชน์จากทรัพยากรให้คุ้มค่า เชื่อโชคลางและรักสนุก แต่เป็นคนใจดี เรียบง่ายและเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ แม้ว่ามูโอต์จะไม่ได้รับรู้เหตุการณ์บ้านเมืองฝรั่งเศสถึง 10 ปี แต่ก็

---

[17] รัฐบาลฝรั่งเศสสมัย Monarchie de Juillet (ค.ศ.1830-1848) ภายใต้พระราชอำนาจของพระเจ้าหลุยส์-ฟิลิปส์ ทรงดำเนินนโยบายทางการเมืองอย่างเป็นกลางเพื่อประสานความขัดแย้งของกลุ่มการเมืองต่างๆ เช่น พวกนิยมราชวงศ์บูร์บองส์ พวกนิยมนโปเลียน พวกนิยมระบบสาธารณรัฐ พวกสังคมนิยม เป็นต้น และทรงสนับสนุนระบบเศรษฐกิจเสรีและการเดินเรือไปทุกทิศเพื่อแสวงหาตลาดใหม่ๆ

[18] Sunanta FABRE. ***Le Siam dans l'opinion française de 1815-1868***. Avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères, des Services culturels de l'Ambassade de France à Bangkok, 1999, III

ได้ประสบการณ์จากการพำนักที่ประเทศรัสเซีย ซึ่งปกครองโดยพระเจ้าซาร์และระบบทาส เมื่อมาเห็นสังคมสยามจึงกล่าวว่า "*เห็นเหตุการณ์ที่น่าสยดสยองไม่แพ้ที่รัสเซีย*"

...

ในอดีต นับย้อนหลังไปถึงสมัยอยุธยา ชาวฝรั่งเศสเขียนบันทึกเกี่ยวกับอาณาจักรสยามไว้หลายเล่มจนถึงข้อเขียนของมูโอต์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ล้วนสะท้อนให้เห็นภาพของสังคมและชาวสยามไว้หลากหลาย ผู้วิจัยขอนำทัศนะขององครี มูโอต์ไปเปรียบเทียบทัศนะของชาวฝรั่งเศสรุ่นก่อนอีก 3 คนคือ นิโกลาส์ แชร์แวส[19] ราชทูตลาลูแบร์[20] และมุขนายกมิสซังปาลเลอกัวซ์[21] เพื่อให้เข้าใจประวัติความเป็นมา ทัศนะ มุมมองและความสนใจของชาวฝรั่งเศสที่มีต่อสังคมไทยโดยรวม ผู้วิจัยเลือกงานเขียนฝรั่งเศสเกี่ยวกับเมืองไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีและใช้อ้างอิงอยู่เสมอได้แก่ งานเขียนของแชร์แวส เรื่อง ***L'Histoire naturelle et politique du royaume de Siam***[22] (***ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม***) ของลาลูแบร์ เรื่อง ***Du Royaume de Siam***[23] (***ราชอาณาจักรสยาม***) และของมุขนายกมิสซังปาลเลอกัวซ์ เรื่อง ***Description du royaume thaï ou Siam***[24] (***เล่าเรื่องกรุงสยาม***) สองเล่มแรกเป็นงานในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ส่วนเล่มหลังตีพิมพ์ในคริสต์ศตวรรษที่ 19

การนำข้อเขียนต่างยุค ต่างประเภทมาเปรียบเทียบกันเพื่อแสดงให้เห็นว่าทัศนะความคิดของชาวฝรั่งเศสที่มีต่อประเทศสยามในยุคใดก็ตาม ก็ยังเป็นไปในรูปในรอยเดิม เพียงแต่แนวคิด รูปแบบและวัตถุ

---

[19] นิโกลาส์ แชร์แวส (ค.ศ.1662-1729) เป็นหนึ่งในคณะผู้ติดตามสังฆราชปัลลู เดินทางมาถึงอาณาจักรสยามเมื่อปี ค.ศ. 1681 พำนักอยู่ที่อยุธยา 4 ปีก่อนเดินทางกลับฝรั่งเศสพร้อมกับคณะทูตของราชทูตเดอ โชมองต์เมื่อครั้งเดินทางมาเจริญสัมพันธไมตรีกับพระนารายณ์อย่างเป็นทางการครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1685

[20] ชิมง เดอ ลาลูแบร์ (ค.ศ. 1643-1729) เดินทางมาอาณาจักรสยามในฐานะราชทูตในพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เมื่อวันที่ 27 กันยายน ค.ศ. 1687 และเดินทางออกจากสยามวันที่ 3 มกราคม ค.ศ. 1688 เป็นเวลา 3 เดือน 6 วัน ในปี ค.ศ. 1693 ลาลูแบร์ ได้รับคัดเลือกเป็นสมาชิกราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศส และได้รับคัดเลือกเป็นสมาชิกบัณฑิตยสภาสาขาจารึกและอักษรศาสตร์ในปีต่อมา

[21] มุขนายกมิสซังปาลเลอกัวซ์เป็นมิชชันนารีเดินทางเข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 3- รัชกาลที่ 4 พำนักอยู่ถึง 24 ปีก่อนตีพิมพ์ ***Description du royaume thaï ou Siam***. และเป็นพระสหายของรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่พระองค์ยังทรงผนวชอยู่ที่วัดสมอราย และปาลเลอกัวซ์เป็นเจ้าอธิการวัดคอนเซ็ปซีออง (วัดบ้านเขมร) ทั้งสองฝ่ายต่างแลกเปลี่ยนภาษาและวิชาความรู้ซึ่งกันและกัน โดยฝ่ายปาลเลอกัวซ์ถวายพระอักษรภาษาอังกฤษและภาษาละตินแก่ทูลกระหม่อมพระ ส่วนพระองค์ทรงสอนภาษาไทย ภาษาบาลีและขนบธรรมเนียมไทยให้ปาลเลอกัวซ์

[22] GERVAISE, Nicolas. ***Histoire naturelle et politique du royaume de Siam***. Paris : Cl. Barbin, 1688. 331 p.

[23] LA LOUBERE, Simon de. ***Du Royaume de Siam***. Paris : Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD, 1691, 2 tomes

[24] PALLEGOIX, Jean-Baptiste. ***Description du royaume thaï ou Siam***. Paris, n.p., n°12, 1854. 488 p.

ประสงค์ในการเขียนงานจะกำหนดแนวทางการนำเสนอผลงานให้แตกต่างกันไป เริ่มจากผลงาน 2 เล่มในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ก่อน ถือว่างานสองชิ้นนำเสนอข้อมูลโดยละเอียด เล่มแรกคือ ***L'Histoire naturelle et politique du royaume de Siam*** ของแชร์แวส เป็นงานร่วมสมัยกับ ***Du Royaume de Siam*** ของลาลูแบร์ ตีพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2231 (ค.ศ. 1688) แบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ภาคใหญ่คือ ภาคแรกว่าด้วยลักษณะทางภูมิศาสตร์และธรรมชาติ ภาคที่สองว่าด้วยขนบธรรมเนียมของราษฎร กฎหมายและส่วนที่เกี่ยวกับรัฐบาล ภาคที่สามว่าด้วยศาสนาพุทธและภาคที่สี่ว่าด้วยพระเจ้าแผ่นดินและราชสำนัก ส่วนงานของลาลูแบร์ ถือว่าเป็นงานศึกษาทางมานุษยวิทยาสยามในสมัยอยุธยาชิ้นแรก มี 2 เล่ม เล่มแรกแบ่งเป็น 3 ตอนคือว่าด้วยประเทศสยาม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวสยามและจารีตของชาวสยามตามชั้นบุคคลในฐานะต่างๆ ส่วนเล่มสอง เป็นการรวมเรื่องเบ็ดเตล็ดเข้าด้วยกัน เช่น ภาพต้นไม้ การคำนวนทางดาราศาสตร์และคณิตศาสตร์ พุทธศาสนา เป็นต้น

ส่วนมุขนายกมิสซังปาลเลอกัวซ์ เป็นพระสหายของรัชกาลที่ 4 และพำนักอยู่ในสยามนานถึง 24 ปี ก่อนจะตีพิมพ์หนังสือเรื่อง ***Description du royaume thaï ou Siam*** (***เล่าเรื่องกรุงสยาม***) ในปี พ.ศ. 2397 (ค.ศ. 1854) แบ่งเนื้อหาออกเป็นบท มี 15 บท เช่น สภาพภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียม การค้า ภาษาและวรรณคดี ฯลฯ โดยมีจุดประสงค์เพื่อเผยแพร่แก่ผู้สนใจโดยเฉพาะผู้สนใจเผยแผ่ศาสนาคริสต์ในสยาม

งานเขียนทั้งสามเล่มนี้มีวิธีการนำเสนอเนื้อหาอย่างเป็นระบบคือ มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็นบทและหัวข้อ จึงทำให้เนื้อหาต่อเนื่องและไม่กระจัดกระจาย ในขณะที่งานเขียนของมูโอต์นั้นต่างออกไปเพราะเป็นบันทึกการเดินทางเรียงตามลำดับเวลา จึงทำให้รายละเอียดเกี่ยวกับสังคมไม่ต่อเนื่องและเป็นระบบนัก ทั้งนี้เพราะผู้เขียนบันทึกทุกสิ่งที่พบเห็นในแต่ละวันเสมือนบันทึกประจำวัน มูโอต์เรียนรู้ชีวิตของชาวสยามในชนบทจากการสังเกต และสัมผัสด้วยตัวเองระหว่างการเดินทางสำรวจธรรมชาติ ส่วนชาวฝรั่งเศสคนอื่นเข้ามาในสยามในฐานะราชทูต เช่น ชิมง เดอ ลาลูแบร์ หรือมากับคณะสังฆราชฝรั่งเศสเช่น นิโคลาส์ แชร์แวส หรือมิชชันนารีเช่น มุขนายกมิสซังปาลเลอกัวซ์ ต่างเข้าถึงองค์พระประมุขและผู้รู้ของประเทศ จึงทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับประเทศสยามและชาวสยามเป็นระบบกว่าของมูโอต์

เนื่องจากคนฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 17 แทบไม่รู้จักสยามเอาเสียเลย ดังนั้นผู้บันทึกเกี่ยวกับอาณาจักรสยามในช่วงนี้จึงให้ความสำคัญกับรายละเอียดทุกด้าน ครอบคลุมหลายสาขา นับเป็นแหล่งข้อมูลเบื้องต้นให้ผู้อ่านรู้จักสยามมากขึ้น แชร์แวสให้เหตุผลการตีพิมพ์หนังสือเล่มนี้ว่าเพื่อสนองความอยากรู้อยากเห็นของเพื่อนๆ ส่วนลาลูแบร์ ต้องเขียนรายงานเกี่ยวกับประเทศสยามถวายพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ฉะนั้นงานสองเล่มนี้จึงจัดและนำเสนอข้อมูลอย่างเป็นระบบเพื่อความเข้าใจของผู้อ่าน ลาลูแบร์เล่าวิธีการทำงานของเขาไว้ว่า

การที่จะเขียนจดหมายเหตุด้วยความสุจริตจริงใจอย่างเดียวเท่านั้นยัง

ไม่พอจะเป็นจดหมายเหตุที่ถูกต้องแท้จริงขึ้นมาได้ จำเป็นที่จะต้องผนวกความสว่างกระจ่างแจ้งให้แก่ความสุจริตใจนั้นด้วย และจำต้องสืบเสาะให้รู้เรื่องราวเป็นอย่างดีแล้วก่อนที่จะนำมาบอกเล่าให้ผู้อื่นทราบต่อไป ข้าพเจ้าจึงได้พิจารณาสอบถามพยายามศึกษาให้ถึงแก่นเท่าที่ข้าพเจ้าสามารถจะทำได้ ก่อนที่จะเดินทางไปถึงประเทศสยาม ข้าพเจ้าได้อ่านจดหมายเหตุทั้งเก่าและใหม่บรรดาที่มีผู้เขียนขึ้นไว้เกี่ยวกับประเทศต่างๆ ทางภาคพื้นบูรพาทิศ จนทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกว่าการตระเตรียมตัวโดยทำนองนี้ เป็นเครื่องช่วยอย่างมากมายในเมื่อข้าพเจ้าไม่มีโอกาสอยู่ที่นั่นได้นานวันพอ ให้ข้าพเจ้าได้รับข้อสังเกตและรู้จักประเทศสยามที่ข้าพเจ้าได้ไปอยู่เพียงสามเดือนดียิ่งขึ้น ซึ่งถ้าปราศจากจดหมายเหตุเหล่านั้นเสียแล้ว ถึงข้าพเจ้าจะใช้เวลาสักสามปี ก็คงไม่ได้ข้อสังเกตและรู้จักประเทศสยามดีถึงเท่านี้[25]

การเข้าถึงชาวสยามโดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นนำของประเทศเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้ผู้เขียนได้รายละเอียดเกี่ยวกับสังคมอย่างถูกต้อง

ทัศนะของชาวฝรั่งเศสทั้งสามน่าสนใจ แม้ว่าจะต่างกรรม ต่างวาระ เราจะเห็นว่าผู้เขียนแสดงทัศนะบางอย่างร่วมกันเช่น ด้านการเมืองการปกครองของสยาม ทุกคนเห็นตรงกันว่าเป็นระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และกษัตริย์มีอำนาจเบ็ดเสร็จ แชร์แวสเห็นว่ากษัตริย์ปฏิบัติตนเสมือนพระเจ้าและมีพิธีการมากมาย ลาลูแบร์เสริมภาพชาวสยามขณะอยู่ต่อหน้าพระองค์ว่าหมอบกราบโดยใช้เข่าและข้อศอก ส่วนปาลเลอกัวซ์ให้พระบรมนามาภิไธยต่างๆของพระมหากษัตริย์ ซึ่งแต่ละพระนามสื่อสิทธิและอำนาจของพระมหากษัตริย์ ในขณะที่มูโอต์วิพากษ์รูปแบบการปกครองและยังเพิ่มเติมประเด็นเรื่องความไม่เท่าเทียมทางสังคม

สำหรับด้านเกษตรกรรม ชาวฝรั่งเศสมักบันทึกรายละเอียดเรื่องความอุดมสมบูรณ์ ต้นไม้ ผลไม้ และทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งงานของลาลูแบร์นับว่าเด่นกว่าคนอื่นเพราะมีภาพประกอบอย่างละเอียดและสวยงาม ส่วนมูโอต์จะเน้นเรื่องทรัพยากรที่น่าจะมีประโยชน์ต่อยุโรปอยู่บ่อยครั้งพร้อมทั้งแทรกความเห็นส่วนตัวเรื่องการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรของชาวสยาม ในส่วนที่เกี่ยวกับการค้าของสยามนับแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ ข้อเขียนของทุกคนเห็นตรงกันว่าการค้าสยามไม่ขยายตัวเพราะระบบไพร่และอัตราภาษี ปาลเลอกัวซ์เพิ่มเติมเรื่องความยากลำบากในการขายสินค้าที่สยามว่า *"ถ้าใครคิดจะมาค้าขายกับประเทศสยามแล้ว ต้องนำกำปั่นมาสามลำ ลำหนึ่งบรรทุกของขวัญบรรณาการมาจิ้มก้องพระเจ้าแผ่นดิน*

---

[25] เดอ ลาลูแบร์, ซีมอง. ***จดหมายเหตุลาลูแบร์ฉบับสมบูรณ์ เล่ม 1***. แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า, 2510. หน้า 6-7.

และพวกเสนาบดี ลำหนึ่งบรรทุกสินค้า อีกลำหนึ่งบรรทุกความอดทนมาด้วย"[26] มีแต่แซร์แวสกลับเห็นว่าการค้าในสยามคึกคักเพราะมีเรือค้าขายจำนวนมาก แม้มูโอต์ไม่ให้อัตราภาษีเช่นเดียวกับปาลเลอกัวซ์บันทึกอัตราภาษีว่าจะต้องจ่ายเท่าไรไว้อย่างละเอียด ตัวอย่างที่ยกขึ้นมาทำให้ผู้อ่านนึกถึงสภาพสังคมในสมัยนั้นได้เช่นกัน

ส่วนที่ว่าด้วยโครงสร้างทางสังคม แซร์แวส ลาลูแบร์และปาลเลอกัวซ์ต่างแบ่งชนชั้นในสังคมตามวิธีเฉพาะของตัวเอง แซร์แวสแบ่งสังคมไทยไว้ประมาณ 3 กลุ่มชนชั้น คือ พระมหากษัตริย์ พระสงฆ์และไพร่ฟ้าประชาชน ลาลูแบร์แบ่งได้ถึง 5 กลุ่มคือ พระมหากษัตริย์ ขุนนาง ไพร่ ทาสและพระสงฆ์ ส่วนมูโอต์นั้นแบ่งตามปาลเลอกัวซ์ กล่าวคือแบ่งสังคมไทยออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กษัตริย์ ขุนนางและประชาชน บทบาทของขุนนางและของประชาชนเป็นประเด็นที่ได้รับความสนใจ โดยลาลูแบร์กล่าวถึงสถานภาพของขุนนางว่า ไม่มีรายได้ แต่จะได้รับของพระราชทานทุกอย่างเช่น บ้าน สัตว์ แรงงานและที่ดิน และระบุถึงแหล่งรายได้สำคัญของขุนนางว่า *"อยู่ที่การฉ้อราษฎร์บังหลวง ขุนนางเจ้ากรมทบวงการทั้งปวง ก็ถ้อยทีถ้อยอาศัยร่วมใจกันในการปล้นราษฎรอันเป็นเหตุให้เกิดการให้สินบาทคาดสินบนกันขนานใหญ่"*[27] ปัญหาเรื่องนี้ยังมีอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์และดูเหมือนจะหนักข้อขึ้น ดังที่ปาลเลอกัวซ์ได้กล่าวไว้เช่นกัน *"พวกเจ้าเมืองมีอำนาจมาก ฉะนั้นจึงมักฉกฉวยโอกาสทำการบีบคั้นราษฎรที่ยากจน เป็นเหตุให้ต้องหาอยู่บ่อยๆ และเอาตัวรอดได้ก็แต่โดยการมอบเงินเป็นอันมากแก่เจ้าผู้ครองนครหรือขุนนางชั้นผู้ใหญ่ที่ตนสังกัดอยู่เท่านั้น"* ส่วนมูโอต์เห็นผลเสียที่เกิดจากปัญหานี้และเล่าประสบการณ์ตรงที่เมืองเขาคอก บทสนทนาระหว่างเจ้าเมืองกับผู้แจ้งข่าวเรื่องช้างเผือกสะท้อนให้เห็นความแตกต่างระหว่างชนชั้นออกมาทางฐานะทางสังคม ลักษณะท่าทางและการใช้ภาษา[28] และมูโอต์ยังได้เรียนรู้สำนวน "ทำนาบนหลังไพร่" ด้วยตนเอง

สถานภาพของพลเมืองสยามเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ชาวฝรั่งเศสสนใจและพยายามทำความเข้าใจ แซร์แวสบันทึกไว้ว่า *"ราษฎรทุกคนต้องทำงานให้หลวงปีละ 6 เดือน"* การแบ่งกลุ่มและงานในหน้าที่ไว้ 3 ชั้นคือ *"ชั้นแรกได้แก่บุคคลที่เข้ารับราชการในพระองค์ ชั้นที่สองคือพวกที่ถูกเกณฑ์ไปทำงานโยธาและชั้นที่สามเข้าทำงานรับใช้ประจำตัวขุนนาง"*[29] ลาลูแบร์บันทึกไว้ว่างานที่ราษฎรต้องทำเป็นงานหนัก พลเมืองชาวสยามจะถูกขึ้นทะเบียนเป็นทหาร แต่ไม่ได้ไปรบและต้องทำงานตามที่พระมหากษัตริย์ทรงสั่งให้ทำ[30] ลาลูแบร์ยังระบุไว้อีกว่างานหนักจนไม่มีใครอยากทำ ก็เลยยอมเป็นทาสผู้อื่น แม้ว่าทาสต้องทำงานหนักและ

---

[26] ปาลเลอกัวซ์. ***เล่าเรื่องกรุงสยาม***. แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า, 2520. 307.

[27] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 361.

[28] Mouhot. ibid., 264-266.

[29] แซร์แวส, นิโกลาส์. ***ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม***. แปลโดยสันต์ ท.โกมลบุตร. พระนคร : ก้าวหน้า, 2506. 131.

[30] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 436.

อาจจะถูกโบย แต่ทาสไม่ต้องรับราชการ เพียงแต่ทำงานให้นายงานเพียงคนเดียว ดังนั้นชาวสยามจึงยอมเป็นทาสมากกว่าเป็นไพร่ฟ้าหน้าใส[31] ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ภาระหน้าที่ของพลเมืองชาวสยามยังหนักหนาและโครงสร้างทางสังคมแทบไม่ต่างจากสมัยอยุธยามากนัก แต่อย่างไรก็ดี ปาลเลอกัวซ์อดเปรียบเทียบกับสถานภาพของชาวสยามกับทาสในฝรั่งเศสว่า*"คนไทยมีมนุษยธรรมต่อทาสมาก ใช้ให้ทำงานแต่โดยสมควรและได้รับการปฏิบัติดีกว่าคนพวกรับใช้ในประเทศฝรั่งเศสเสียอีก"*[32] สำหรับมูโอต์ เขาถ่ายทอดภาพพ่อแม่ขายลูก สามีขายภรรยา กระบวนการยุติธรรม ความขัดสนหรือความอดอยากและแม้กระทั่งสัญญาว่าจะยกทั้งกายและใจให้เป็นสมบัติของนาย จากประสบการณ์ในประเทศรัสเซียทำให้เขามองว่าทาสในสยามนั้นต้องทนทุกข์ (Caput mortuum) แสนสาหัส ซึ่งสะท้อนความไม่เท่าเทียมกันในสังคมสยามขณะนั้น

ส่วนบุคลิกลักษณะของชาวสยาม ทุกคนจะให้รายละเอียดตั้งแต่รูปร่างหน้าตา เครื่องแต่งกาย นิสัยและความประพฤติของชาวสยาม โดยรวมเห็นว่าชาวสยามเป็นคนเรียบง่าย เอื้อเฟื้อ ต้อนรับขับสู้และไม่จองหอง แต่วิจารณ์ว่าชาวสยามเป็นคนเกียจคร้าน เฉื่อยชา ยอมโอนอ่อนผ่อนตามและเชื่อโชคลาง ส่วนคำถามที่ว่าวิถีชีวิตที่ใกล้ชิดกับธรรมชาติและเรียบง่ายมีส่วนทำให้ชาวสยามเกียจคร้านหรือไม่ จากทัศนะของชาวฝรั่งเศสที่เลือกมาศึกษา พบว่าทุกคนเห็นตรงกัน ความเกียจคร้านเป็นข้อบกพร่องร้ายแรงของชาวสยามและทำให้เสียโอกาสดีๆบางอย่างไป แซร์แวสเห็นว่าประเทศสยามหมดโอกาสที่จะเป็นประเทศที่ร่ำรวยที่สุดเพราะไม่รู้จักคุณค่าของทรัพยากร[33] ลาลูแบร์กล่าวว่าศิลปวิทยาการต่างๆจะถดถอยเพราะความเกียจคร้านในการศึกษาของชาวสยาม[34] ส่วนปาลเลอกัวซ์ระบุว่าการส่งออกข้าวอาจเพิ่มขึ้น 2-3 เท่าหากชาวสยามไม่ขี้เกียจจนเกินไป[35] อย่างไรก็ดี แซร์แวสวิเคราะห์ความเกียจคร้านของชาวสยามไว้ดังนี้

---

[31] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 344.

[32] ปาลเลอกัวซ์. เรื่องเดียวกัน, 282.

[33] แซร์แวส. เรื่องเดียวกัน, 128. «*เหมืองแร่ดีบุก เหล็กและดินประสิว ฝ้าย ไหมและเครื่องหอม ซึ่งมีอยู่เป็นอันมากในราชอาณาจักรสยามนั้น อาจจะทำให้ประเทศนี้มั่งคั่งที่สุดในชมพูทวีป ถ้าทรัพยากรธรรมชาติเหล่านี้ตกอยู่ในมือของชนชาติที่รู้จักทำให้มันมีคุณค่าขึ้น*»

[34] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 267. «*ชาวสยามพิเคราะห์อะไรรู้ง่าย และรู้ได้แจ่มแจ้งแทงตลอด การเจรจาโต้ตอบก็เฉียบแหลมและว่องไว ข้อคัดค้านของเขาก็มีเหตุผลอันถูกต้อง ในชั้นแรกก็พยายามเลียนแบบไปพลางก่อน และภายในวันต้นๆ ไม่กี่วันก็เป็นคนงานที่มีฝีมือพอใช้ได้ จนกระทั่งเชื่อกันว่า ถ้าได้ศึกษาสักหน่อยแล้วก็จะเป็นผู้เก่งกาจได้ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาวิทยาการในชั้นสูง หรือว่าศิลปวิทยาการที่ยากเพียงใด แต่ความเกียจคร้านที่ไม่สามารถเอาชนะได้ของเขาได้ทำลายความหวังเสียหมดสิ้นไปในทันทีทันใด*»

[35] ปาลเลอกัวซ์. เรื่องเดียวกัน, 18

"ตามปกติเขาจะเป็นกังวล ก็เฉพาะสิ่งที่อำนวยประโยชน์ให้แก่ตัวเขาเท่านั้น และความเกียจคร้านที่เขาได้รับมาโดยกำเนิดนั้น ทำให้เขาพอใจในชีวิตอันสันโดษ สะดวกสบายและสงบ เหนือกว่าความสำราญ เกียรติหรือความมั่งคั่งใดๆอันจะพึงได้จากการทำงาน"[36]

แต่ในทัศนะของมูโอต์ ชาวสยามยิ่งเกียจคร้านมากกว่าใครเพราะละเลยการใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาตินั่นเอง จะเห็นได้ว่าความเกียจคร้านมีส่วนทำให้ประเทศไม่ก้าวหน้าเท่าที่ควรโดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจ เมื่อความเกียจคร้านมีมาก ความเฉื่อยชาและความไม่ทุกข์ร้อนก็เข้ามาแทนที่ กำลังที่จะพัฒนาเศรษฐกิจและการค้าของสยามจึงไม่มีเพราะชาวสยามใช้เวลาเพื่อการบันเทิงหรืออยู่เฉยๆ[37]

ลาลูแบร์อนุมานที่มาของความเกียจคร้านไว้ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 ว่า

"เมื่อพ้นกำหนดเกณฑ์และกลับมาถึงบ้าน ผู้ชายส่วนมากก็ไม่รู้ที่จะทำงานอะไรให้เป็นล่ำเป็นสัน [...] เช่นนี้จึงพออนุมานได้ว่าชีวิตชาวสยามนั้นดำเนินไปด้วยความเกียจคร้านเป็นประมาณ เขาแทบไม่ได้ทำอะไรเลยเมื่อพ้นจากงานราชการงานหลวงมาแล้ว [...] ได้แต่นั่ง เอนหลัง กิน เล่น สูบยาแล้วนอนไปวันหนึ่งๆ เท่านั้น[38]

ในขณะที่ มูโอต์เห็นต่างจากลาลูแบร์ โดยวิเคราะห์ว่านิสัยเกียจคร้านมาจากปัจจัยหลักๆ ดังนี้ โครงสร้างทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคมไทยทั้งระบบ ธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ ภูมิอากาศและอุปนิสัยของชาวสยามเอง อาจกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมไทยที่หล่อหลอมบุคลิกนี้ขึ้นมา[39]

อีกประเด็นหนึ่งที่ชาวฝรั่งเศสมักพูดถึงกันเสมอคือเรื่องพุทธศาสนาและพระสงฆ์ ผู้เขียนมักมองว่าชายชาวสยามอาศัยผ้าเหลืองเพื่อหลีกเลี่ยงงานราชการหรือเพื่อสิทธิพิเศษบางประการของพระสงฆ์ จนต้องมีการสอบภาษาบาลีเพื่อคัดเลือกผู้ที่ตั้งใจบวชจริง ดังที่ลาลูแบร์ให้คำจำกัดความว่าเป็น"อาชีพที่ทำกำไรดี"[40] ส่วนปาลเลอกัวซ์มองว่าพระมีรายได้มาจากการทำบุญของพุทธศาสนิกชน ทัศนะเหล่านี้มีปรากฏ

---

[36] แซร์แวส. เรื่องเดียวกัน, 57.

[37] MOUHOT, ***Voyage dans les royaumes de Siam,...*** 46-48.

[38] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 223-224.

[39] MOUHOT, ibid., 46-48.

[40] ลาลูแบร์. เรื่องเดียวกัน, 514.

ซ้ำในบันทึกของมูโอต์ทั้งสิ้นโดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าผู้เป็นพระจะได้รับการยกเว้นการเกณฑ์ไพร่และสิทธิ์การผ่านด้านศุลกากร[41]

เพื่อเปรียบเทียบงานเขียนของมูโอต์กับงานศึกษาสังคมสยามของชาวฝรั่งเศสที่เลือกมา 3 เล่ม เราคงต้องประมวลความเป็นมาของข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์ทัศนะของมูโอต์ที่ปรากฏในหนังสือ ***Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine*** เริ่มจากด้านข้อมูล ไม่ว่าแซร์แวส ลาลูแบร์ หรือ ปาลเลอกัวซ์ต่างเข้าถึงชนชั้นปกครองของสยาม ซึ่งคนกลุ่มนี้ดูจะเป็นผู้ที่มีความรู้และเข้าใจสถานการณ์ของประเทศมากกว่าชาวบ้าน ข้อมูลที่ได้ไปจึงค่อนข้างเป็นทางการและเป็นระบบ ในขณะที่มูโอต์ต้องเดินทางออกไปตามหัวเมือง ติดต่อกับข้าราชการหรือชาวบ้านตามหัวเมืองมากกว่า เนื่องจากเขาเดินทางสำรวจเส้นทางต่างๆ ที่ชาวตะวันตกน้อยคนจะผ่าน นับเป็นการได้สัมผัสสังคมด้วยตัวเอง นอกจากนี้ มูโอต์ได้ยังข้อมูลจากมิชชันนารีที่พำนักอยู่ตามหัวเมือง ทั้งยังได้อ่านหนังสือที่เขียนถึงประเทศสยาม[42]และนำมาใช้อ้างอิงรายละเอียดที่เขาไม่แน่ใจ เช่นเมื่อพูดถึงช้าง มูโอต์ยอมรับตรงๆ ว่า *"ข้าพเจ้านำรายละเอียดส่วนใหญ่มาจากเรื่องเล่าของบุคคลที่น่าเชื่อถือที่มีมาก่อนหน้านี้มากกว่าข้อสังเกตของตนเอง"*[43] ก่อนหน้านี้ มูโอต์ได้ให้เหตุผลไว้แล้วว่า เหตุใดจึงจำเป็นต้องอ้างอิงงานเขียนเรื่องอื่นๆและเชื่อว่า

> *"การพำนักเพียงชั่วระยะหนึ่งอาจทำให้เข้าใจผิดได้ และข้าพเจ้าขอย้ำอีกครั้งว่าข้าพเจ้าเอ่ยถึงสิ่งที่ข้าพเจ้าเห็น และความประทับใจตามที่รู้สึกเป็นอิสระจากความคิดของนักเดินทางคนอื่นซึ่งอาจบิดเบือนความคิดของข้าพเจ้าได้ แต่ข้าพเจ้าขอตั้งข้อสังเกตว่าบางทีความรู้สึกครั้งแรกก็เลือนลาง และข้าพเจ้าก็ไม่แน่ใจในการพินิจพิเคราะห์ของตัวเอง จึงต้องอ้างตามความเห็นของผู้อื่นบ้าง"*[44]

มูโอต์มักอ้างอิงข้อเขียนของปาลเลอกัวซ์โดยแทรกความเห็นส่วนตัวลงไปบ่อยครั้ง เช่น ในประเด็นเรื่องบุคลิกลักษณะของชาวสยาม ปาลเลอกัวซ์บรรยายไว้อย่างเป็นกลางว่า

---

[41] Mouhot, ibid., 248-249.

[42] มูโอต์อ่านงานเขียนเรื่อง ***The Kingdom and people of Siam*** ของ Sir John Bowring และ ***Description du royaume de Siam*** ของ Mgr. Pallegoix ก่อนที่จะเสนอโครงการสำรวจธรรมชาติกับราชสมาคมภูมิศาสตร์แห่งกรุงลอนดอน

[43] Mouhot. ibid., 252-254.

[44] MOUHOT, op. cit., 112-113.

รูปพรรณสันทัด สูงประมาณ 5 ปีเอด์ 2 ปูซ องคาพยพส่วนล่างแข็งแรงและได้สัดส่วนดี ลำตัวยาว ไหล่กว้าง และหน้าอกผึ่งผาย ลำคอสั้นและศีรษะได้สัดส่วน มือใหญ่และผิวพรรณเขียวคล้ำ ส่วนบนของใบหน้าผากแคบ ใบหน้าตอบระหว่างโหนกแก้มกว้าง และคางเสี้ยม ดวงตาดำและลึก นัยน์ตาขาวเป็นสีเหลืองอ่อนๆ จมูกค่อนข้างแบน รูจมูกว้าง ริมฝีปากยื่นเล็กน้อย เส้นผมสีดำราวกับนิลและหยาบ รักษาไว้ส่วนหนึ่งบนศีรษะ เรือนผมส่วนอื่นโกนออกทั้งสิ้น เขาถอนเคราและหนวดอันเกิดขึ้นที่คางและริมฝีปาก ผู้หญิงก็ไว้ผมกระจุกหนึ่งบนศีรษะเหมือนกัน แต่ไม่ไว้เท่าของผู้ชาย ใส่น้ำมันและหวีเรียบร้อยอยู่เสมอ[45]

ส่วนมูโอต์ บรรยายไว้ดังนี้

บุคลิกของชาวสยามจดจำได้ไม่ลำบากนักจากท่าทาง<u>ปวกเปียกและเกียจคร้าน</u> <u>โหงวเฮ้งบอกลักษณะข้ารับใช้</u> จมูกบี้ โหนกแก้มสูง <u>แววตาเฉื่อยและไม่เฉลียวฉลาด</u> รูจมูกกว้าง ปากอ้า ริมฝีปากเปรอะคราบน้ำหมากและฟันดำเหมือนไม้มะเกลือ พวกเขาโกนศีรษะยกเว้นตรงผมจุกกลางกระหม่อม [...] พวกผู้หญิงก็ไว้ผมแบบเดียวกัน[46]

เป็นไปได้หรือไม่ว่าการที่มูโอต์บันทึกบุคลิกภาพของชาวสยามดังที่มองเห็นอย่างตรงไปตรงมา เพราะไม่มีส่วนได้ส่วนเสียทางการเมืองหรือความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับฝรั่งเศส ดังได้กล่าวข้างต้นแล้วว่ามูโอต์เดินทางเข้ามาในฐานะนักธรรมชาติวิทยาอิสระ ไม่สังกัดสถาบันใด จึงไม่ต้องแสดงท่าทีอย่างนักการทูตหรือนักการศาสนาที่ต้องสงวนความเห็นไว้บ้างในบางครั้ง

กล่าวโดยสรุป ผลงานสามเล่มของแซร์แวส ลาลูแบร์ และปาลเลอกัวซ์ มีการจัดการข้อมูลและการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประเทศสยามอย่างเป็นระบบ คือ แบ่งเนื้อหาตามหัวข้อ ส่วนงานเขียนของมูโอต์แบ่งออกเป็นบทเช่นกัน แต่ใช้วิธีการจัดข้อมูลต่างออกไปเพราะเรียงเนื้อหาตามลำดับการเดินทาง ตามลำดับเวลาและสิ่งที่พบเห็น ชื่อของแต่ละบทจะเป็นชื่อสถานที่หรือเหตุการณ์สำคัญๆระหว่างการเดินทาง เช่น *บทที่ 25 การเดินทางสู่เขาคอก ข้ามเหือกเขาดงพญาไฟ ขุนนางกับช้างเผือก ข้อสังเกตจากนักธรรมชาติวิทยาและนายพราน* (*Voyage à Khao-Khoc. Traversée de la Dong-Phya-Phay, ou forêt du Roi-de-Feu. Le*

---

[45] ปาลเลอกัวซ์. เรื่องเดียวกัน, 181.

[46] MOUHOT, ibid., 17

mandarin et l'éléphant blanc. Observation de moraliste, de naturaliste et de chasseur) เป็นต้น ผู้อ่านงานบันทึกการเดินทางเล่มนี้จะรู้สึกเหมือนได้เดินทางไปพร้อมๆกับมูโอต์

เสน่ห์ของหนังสือเล่มนี้อยู่ที่ภาพลายเส้นประกอบสวยงาม โดยมากเป็นทัศนียภาพ สถานที่สำคัญ วิถีชีวิตชาวสยามและบุคคลสำคัญๆ ดร.สุนันทา ฟาเบรอ ผู้ศึกษาเรื่องสยามในประชามติฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ระบุว่าภาพประกอบและภาพวาดลายเส้นที่สวยงาม[47]ซึ่งนิยมใช้กันมากในสมัยนั้นเป็นวิธีสื่อสารอีกอย่างหนึ่งสำหรับชาวฝรั่งเศสที่ไม่รู้หนังสือรู้จักสยามในแง่มุมที่หลากหลายและแตกต่างออกไป ทั้งยังแสดงทัศนะไว้ด้วยว่ามูโอต์เป็นนักสังเกตการณ์ที่ละเอียดละอออยู่บ้าง หากรายละเอียดในภาพลายเส้นไม่ปรากฏข้อผิดพลาดเลย[48] ส่วนเอนก นาวิกมูล นักค้นคว้าวิจัยสังคมไทยในอดีตกล่าวไว้ว่าเราสามารถศึกษาประวัติศาสตร์ไทยจากองค์ประกอบอื่นๆ นอกจากงานเขียน เช่น ภาพประกอบ เป็นต้น ดังตัวอย่างผลงานเรื่อง***ภาพสยามของ อองรี มูโอต์***[49] ซึ่งผู้เขียนนำเสนอภาพสังคมไทยจากภาพเก่าๆ ในอดีตจากหนังสือของมูโอต์

ในวงวิชาการไทย คุณค่าผลงานของมูโอต์ชิ้นนี้อยู่ตรงที่เป็นเอกสารชั้นต้นสมัยรัชกาลที่ 4 การศึกษาสังคมในสมัยนั้นสามารถหาข้อมูลที่เป็นหลักฐานชั้นต้นได้จากจดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 ***พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*** และ***พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4*** ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงเหตุการณ์และพระราชภาระกิจของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์มากกว่าจะกล่าวถึงชีวิตของประชาชนทั่วไป แหล่งข้อมูลอีกทางหนึ่งได้แก่งานศึกษาวิจัยสังคมในสมัยรัตนโกสินทร์อย่างเป็นระบบโดยนักวิชาการยุคหลัง เล่มแรกคือเรื่อง ***สังคมไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325-2416)***[50] ของ ม.ร.ว. อคิน รพีพัฒน์ ศึกษาโครงสร้างของสังคมไทยและวิวัฒนาการการเปลี่ยนแปลง โดยเสนอไว้ว่าสังคมไทยแบ่งได้ 2 กลุ่มคือ กลุ่มชนชั้นสูงและชนชั้นล่าง ชนชั้นสูงประกอบด้วยเชื้อพระวงศ์และขุนนางทำหน้าที่ปกครองประเทศ ส่วนชนชั้นล่างประกอบด้วยไพร่และทาสรับผิดชอบงานเกษตรกรรม อีกเล่มเป็นงานศึกษาของ ศ. ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ ***วัฒนธรรมกระฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์***[51] ศึกษาเรื่องชนชั้นกลางจากงานวรรณคดีในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ พบว่าเศรษฐกิจไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์อยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างเศรษฐกิจแบบยังชีพ

---

[47] Sunanta. ***Le Siam dans l'opinion française*** de 1815-1868, 35.

[48] ibid.,37

[49] เอนก นาวิกมูล. ***ภาพสยามของอองรี มูโอต์ (Old Siam of Henri Mouhot)***. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2542.

[50] อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. ***สังคมไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325-2416)***. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลโดย ม.ร.ว. ประกายทอง สิริสุขและพรรณี สรุงบุญมี กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2516. 359 หน้า. แปลจาก ***The Organization of Thai society in the early Bangkok period, 1782-1873***. Ithaca, New York : Cornell University. 1969.

[51] นิธิ เอียวศรีวงศ์. ***วัฒนธรรมกระฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์***. มูลนิธิโครงการตำราสังคม-ศาสตร์และมนุษยศาสตร์. 2525. 221 หน้า.

กับการส่งออก กลุ่มที่ได้ประโยชน์มากที่สุดคือกลุ่มชนชั้นนำของประเทศกับชาวจีนอพยพ ส่วนประชาชนยังคงยึดอาชีพเกษตรกรรมเพียงอย่างเดียว เมื่อเปรียบเทียบกับงานศึกษาวิจัยของนักวิชาการไทยแล้ว ทัศนะของมูโอต์ที่สะท้อนภาพสังคมไทยและชาวสยามในบันทึกการเดินทางเล่มนี้นับได้ว่าเป็นแหล่งข้อมูล"เพิ่มเติม" ที่สะท้อนภาพสังคมและผู้คนในแง่มุมที่เรา"ชาวสยาม"เองกลับไม่เคยสังเกตมาก่อน

บันทึกการเดินทางของมูโอต์เรื่อง ***Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine*** นี้มีจุดเด่นอยู่ที่เป็นเอกสารร่วมสมัยสะท้อนภาพสังคม บุคลิกภาพชาวสยามและเหตุการณ์ทางการเมืองการปกครองสมัยรัชกาลที่ 4 ตามทัศนะและความเข้าใจของนักเดินทางฝรั่งเศส ข้อเขียนนี้ทำให้คนอ่านฝรั่งเศสเข้าใจวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในดินแดนตะวันออก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่าจากการเดินทาง ธรรมชาติ สถานที่ต่างๆ และทัศนะของผู้เขียนที่มีต่อสังคมไทยและชาวสยาม นอกจากนี้วิธีการประพันธ์และภาพลายเส้นช่วยเสริมให้หนังสือเล่มนี้มีชีวิตชีวา อ่านสนุก ทั้งเมื่อผู้เขียนไม่มีพันธะทางการเมือง การค้าหรือการศาสนาใดๆ จึงแสดงความคิดเห็นได้เต็มที่และตรงไปตรงมา วิธีนำเสนอความคิดเห็นของมูโอต์มักจะเริ่มจากการตั้งข้อสังเกตหรือข้อสมมติฐาน แล้วพยายามวิเคราะห์และสรุปผล

กล่าวได้ว่า เอกสารหรือบันทึกของชาวตะวันตกที่กล่าวถึงสยามหรือเมืองไทย เป็นอีกทางเลือกหนึ่งของการศึกษาภาพสังคมไทยและชาวสยามในสมัยต่างๆ นับเป็นหลักฐานข้อมูลมีคุณูปการต่อวงการไทยศึกษาอยู่ 3 ประการคือ ประการแรก เป็นการเติมเต็มข้อมูลในส่วนที่ไม่มีในเอกสารไทย ทำให้ภาพสังคมและผู้คนที่ได้ชัดเจนและสมบูรณ์ขึ้น ประการที่สอง ทำให้เราคนไทยต้องศึกษาค้นคว้าสังคมตะวันตกเพื่อให้เข้าใจทัศนะมุมมองว่ามีความเป็นมาอย่างไร และประการสุดท้ายคือ เอกสารตะวันตกสะท้อนให้เห็นภาพบ้านเมืองและผู้คนในมุมมองที่เราเองอาจมองข้ามหรือละเลยไป ทั้งนี้ไม่ว่าจะสอดคล้องหรือขัดแย้งกับความเป็นจริงก็ล้วนแต่เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการทั้งสิ้น ในทางกลับกันการนำเสนอภาพที่แตกต่างออกไปช่วยให้เราเห็นภาพสังคมไทยในอดีตหลากหลายขึ้นและเข้าใจได้ว่าพื้นฐานทางสังคม ทัศนคติและความแตกต่างทางวัฒนธรรมทำให้ภาพสังคมไทยพร่าเลือนไป อย่างไรก็ดี การศึกษาสังคมไทยและชาวสยามจากเอกสารตะวันตกอาจมีข้อจำกัดเช่นกัน ถ้าเราไม่ได้ศึกษาภูมิหลังทางสังคมและจุดประสงค์ของการเดินทางของผู้เขียนเพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการประเมินค่าเอกสารชิ้นนั้นๆ ทั้งนี้เพื่อให้สามารถวินิจฉัยความเที่ยงตรงในการนำข้อมูลมาใช้ประโยชน์ในการค้นคว้าวิจัย

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาต่างประเทศ

BOUSSEL, Patrice, et alii. ***L'Histoire de la vie française : Les Révolutions 1789-1871***. Paris : Editions de l'Illustration, 343 p.

CARON, Jean-Claude. ***La France de 1815 à 1848***. Collection Cursus-Histoire Paris: Armand Colin, 2000. 193 p.

DE BROGLIE, Ga

briel. ***Le XIX^{e} siècle : l'éclat et le déclin de la France***. Paris : Perrin 1995. 338 p.

DUBY G. et MANDOU, R. ***Histoire de la civilisation française***. T.2 XVII^{e}-XX^{e} siècle. Paris : Armand Colin, 1968. 378 p.

FABRE, Sunanta. ***Le Siam dans l'opinion française de 1815-1868***. Avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères, des Services culturels de l'Ambassade de France à Bangkok, 1999. En polycopiés. 172 p.

GERVAISE, Nicolas. ***Histoire naturelle et politique du royaume de Siam***. Paris : Cl. Barbin, 1688. 331 p.

JACQ-HERGOUALC'H, Michel. ***Etude historique et critique du livre de Simon de La Loubère "Du Royaume de Siam"***. Paris : éditions Recherche sur les civilisations, 1987. 647 p.

LA LOUBERE, Simon de. ***Du Royaume de Siam***. Paris : Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD, 1691, 2 tomes.

MILNER, Max. ***Le Romantisme I 1820-1843***. Paris : Arthaud. 1973. 405 p.

MOUHOT, Henri. ***Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine***. Genève : Olizane, 1989. 319 p

PALLEGOIX, Jean-Baptiste. ***Description du royaume thaï ou Siam***. Paris, n.p., n°12, 1854. 488 p.

PERNAUD, Régine. ***Histoire de la bourgeoisie en France***. Paris : Seuil. 1960.

PICHOIS, Claude. ***Le Romantisme II 1843-1869***. Paris : Arthaud. 1979. 565 p..

ROBICHEZ, Jacques. ***XIX^{e} Siècle français : le siècle romantique***. Paris : Seghers. 1962. 253 p.

RUSS, Jacqueline. ***L'aventure de la pensée européenne : une histoire des idées occidentales***. Paris : Armand Colin. 1995. 298 p.

SAID, W. Edward, ***L'Orientalisme: l'orient créé par l'occident***. Paris : Seuil, 1980. 422 p. trad. de l'américain par Catherine Malamoud.

หนังสือภาษาไทย

กรมศิลปากร. " การเดินทางสู่อินโดจีน ตอนประเทศสยาม" แปลโดยศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์. ใน ***รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์ชุดที่ 3***. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2538. 207-300.

_____. " การเดินทางสู่อินโดจีน ตอนประเทศสยาม" แปลโดยศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์. ใน ***รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์ชุดที่ 4***. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2541. 80-157.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ. ***พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว***. งานฉลอง 84 ปี มหามกุฏราชวิทยาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์. กรุงเทพฯ : มปท. 2521. 429 หน้า

จีระนันท์ พิตรปรีชา. ***ตำนานนักเดินทาง***. กรุงเทพฯ : สารคดี. 2543. 316 หน้า

ชัย เรืองศิลป์. ***ประวัติศาสตร์สังคมไทยสมัยพ.ศ. 2352-2453 ด้านสังคม***. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เรืองศิลป์. 2519. 553 หน้า

เดอ ลาลูแบร์, ซีมอง. ***จดหมายเหตุลาลูแบร์ฉบับสมบูรณ์ เล่ม 1***. แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า, 2510. 640 หน้า

เดอ ลาลูแบร์, ซีมอง. ***จดหมายเหตุลาลูแบร์ฉบับสมบูรณ์ เล่ม 2***. แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า, 2510. 388 หน้า

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. ***พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4 เล่ม 1***. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2504. 251 หน้า.

นิโกลาส์ แซร์แวส. ***ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม***. แปลโดยสันต์ ท.โกมลบุตร. พระนคร : ก้าวหน้า, 2506. 308 หน้า.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ***วัฒนธรรมกระฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์***. มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. 2525. 221 หน้า.

นันทา โชติกะพุกกณะ. ***ประวัติศาสตร์ยุโรป คริสตศตวรรษ 19-20 (1815-1914)***. กรุงเทพฯ : พรหมประสิทธิ์การพิมพ์. 2519. 272 หน้า.

ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2401-2404. พระนคร : คุรุสภา, 2504. 333 หน้า.

ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2405-2411. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร. 2511. 417 หน้า.

ปาลเลอกัวซ์. ***เล่าเรื่องกรุงสยาม***. แปลโดยสันต์ ท. โกมลบุตร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า, 2520. 930 หน้า.

วริยา ศิวะศริยานนท์และทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์. ***บุคลิกภาพและลักษณะนิสัยของคนไทยในทัศนะของชาวตะวันตก สมัยอยุธยา–พ.ศ. 2475***. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช. 2523. 179 หน้า.

สรรค์ รังสฤษฎ์. ***วิวัฒนาการแห่งสังคมสยาม (ภาคต้น)***. กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองสมัยการพิมพ์, 2522. 176 หน้า.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. ***สังคมไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325-2416)***. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลโดย ม.ร.ว. ประกายทอง สิริสุขและพรรณี ลรุงบุญมี กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2516. 359 หน้า. แปลจาก

The Organization of Thai society in the early Bangkok period, 1782-1873. Ithaca, New York : Cornell University. 1969.

เอนก นาวิกมูล. ***ภาพสยามของอองรี มูโอต์*** *(Old Siam of Henri Mouhot)*. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2542. 159 หน้า.

<u>บทความ</u>

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. " ชิมอง เดอะลาลูแบร์." ***ศิลปวัฒนธรรม***. 1,6 (เม.ย. 2523) : 40-58.

ธีรภาพ โลหิตกุล. "อเล็กซองดร์ อองรี มูโอต์ มาตุภูมิภาคภูมิใจลูกชายคนนี้" ***อนุสารอ.ส.ท.*** 42, 9 (เม.ย. 2545) : 166-169.

สรศักดิ์ สุบงกช. "อองรี มูโอต์ นักสำรวจผู้ค้นพบนครวัดโดยบังเอิญ." ***เนเจอร์ เอ็กซ์พลอเรอร์***. 3, 31(ก.ค. 2545) : 6-27.

**เอกสารประกอบการประชุม ห้ามใช้อ้างอิง

โครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ: เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

26-27 สิงหาคม 2547
คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"(ร้อ)สร้างกรอบจักรวาลวิทยา: อ่านไตรภูมิด้วยแดริดา"

อ.ดร. น้ำผึ้ง บัทมะลางคูล ผู้เสนอบทความ
รศ.ดร. สุวรรณา สถาอานันท์ ผู้นำการถกบทความ

วันศุกร์ที่ 27 สิงหาคม 2547
10.45 – 12.15 น. ห้อง 105 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์

โดยการสนับสนุนของ
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

Framing the Universe: Cosmography and the "Discourse on the Frame" in Traiphum Phra Ruang

(รื้อ)สร้างกรอบจักรวาลวิทยา: อ่าน*ไตรภูมิ*ด้วยแดริดา

ดร. น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล

บทคัดย่อ

ในหนังสือชื่อ *The Truth in Painting* ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1987 จาค แดริดา (Jacques Derrida) ได้กล่าวถึง "วาทกรรมเรื่องกรอบ" (discourse on the Frame) ว่าคือ "วาทกรรมเรื่องการกำหนดขอบเขตระหว่าง "ภายใน" และ "ภายนอก" ของงานศิลปะ" ("a discourse on the limit between the inside and outside of the art object.") ถึงแม้ว่านิยามที่แดริดาให้นี้จะมุ่งเน้นที่ทัศนศิลป์เป็นหลัก แต่ความคิดเกี่ยวกับ "วาทกรรมเรื่องกรอบ" ก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์ภาพของจักรวาลตามคติทางพุทธศาสนาและการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง "ภายใน" และ "ภายนอก" ตามที่ปรากฏอยู่ในภาพของจักรวาลนั้น ในบทความวิจัยนี้ ผู้เขียนจึงได้นำความคิดดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาวรรณคดีไทยเรื่อง *ไตรภูมิพระร่วง* เพื่อชี้ให้เห็นถึงความซับซ้อนในการสร้างภาพจักรวาลของวรรณคดีเรื่องนี้ ดังที่ปรากฏใน *ไตรภูมิพระร่วง* ภาพของจักรวาลถูกบรรยายในลักษณะของจักรวาลที่เป็นระบบปิด กล่าวคือ องค์ประกอบทุกอย่างของจักรวาลถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจน "ภายใน" กรอบของจักรวาล อย่างไรก็ตาม เนื่องจากมีการระบุไว้ใน *ไตรภูมิพระร่วง* เช่นกันถึง "โลกันตนรก" ซึ่งเป็นนรกเพียงแห่งเดียวที่อยู่"ภายนอก" กรอบจักรวาล การปรากฏอยู่ของโลกันตนรกจึงก่อให้เกิดผลกระทบอย่างมากต่อระบบของจักรวาล ผลกระทบนี้มิได้จำกัดอยู่เพียงแค่ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างโลกันตนรกกับจักรวาล แต่ยังก่อให้เกิดปัญหาในเรื่องความสมบูรณ์ของจักรวาลและเรื่องการกำหนดขอบเขตหรือ "กรอบ" ของจักรวาลด้วย

Abstract

In *The Truth in Painting* in 1987, Jacques Derrida describes a "discourse on the frame" as "a discourse on the limit between the inside and outside of the art object". Although this definition primarily aims at the visual arts, it could be applied to a Buddhist cosmography and the interplay between the inside and the outside in the depiction of the universe. Focusing on *Traiphum Phra Ruang*, a Thai Theravada cosmological text, the paper attempts to demonstrate an intriguing design of this text in creating an image of a Buddhist universe. As illustrated in the *Traiphum*, the Buddhist universe is constructed as an enclosed system in which elements are clearly defined and framed. But since the *Traiphum* also mentions another hell called the Lokanta hell that is situated "outside" the universe, the image of a clearly defined unit of the universe becomes disrupted. With the presence of the Lokanta hell, the *Traiphum*'s universe becomes a unit in which the notions of boundary and even the totality of the universe itself are all put in question.

Framing the Universe: Cosmography and the "Discourse on the Frame" in Traiphum Phra Ruang

Composed from over thirty Buddhist doctrines by Phaya Lithai in 1345 C.E., *Traiphum Phra Ruang* can be viewed as the most complex and the most influential text in Thai literary history. As suggested by its title, "*Traiphum*," which literally means "three worlds", the text mainly concerns the concept of universe from the Theravada perspective. Although the image of the universe in the *Traiphum* seems to be clearly defined and framed, the presence of the Lokanta hell signifies that the *Traiphum* is actually a text which perplexingly plays with the concept of boundary. Thus, in this paper, by applying deconstructive notions, particularly the play of "alternation between the logic of exclusion and that of participation",[1] I will demonstrate an intriguing design of this text in subverting the concepts of frame and the totality of universe that it appears to delineate.

Generally speaking, the Theravada universe or "*cakkavala*" is composed of three worlds situated one world above the other,[2] starting from the World of Desire, which is the lowest World, upward to the World of Form, and finally to the World of Formlessness. Since the World of Form and the World of Formlessness are the aerial planes located above the heavens in the World of Desire,

---

[1] See Jacques Derrida, "*Khora*," in ***On the Name***, ed. Thomas Dutoit (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 89-127.

[2] Perhaps it would be appropriate to remind the reader that the word "world" here is not meant to be visualized as a sphere but rather as a plane of existence.

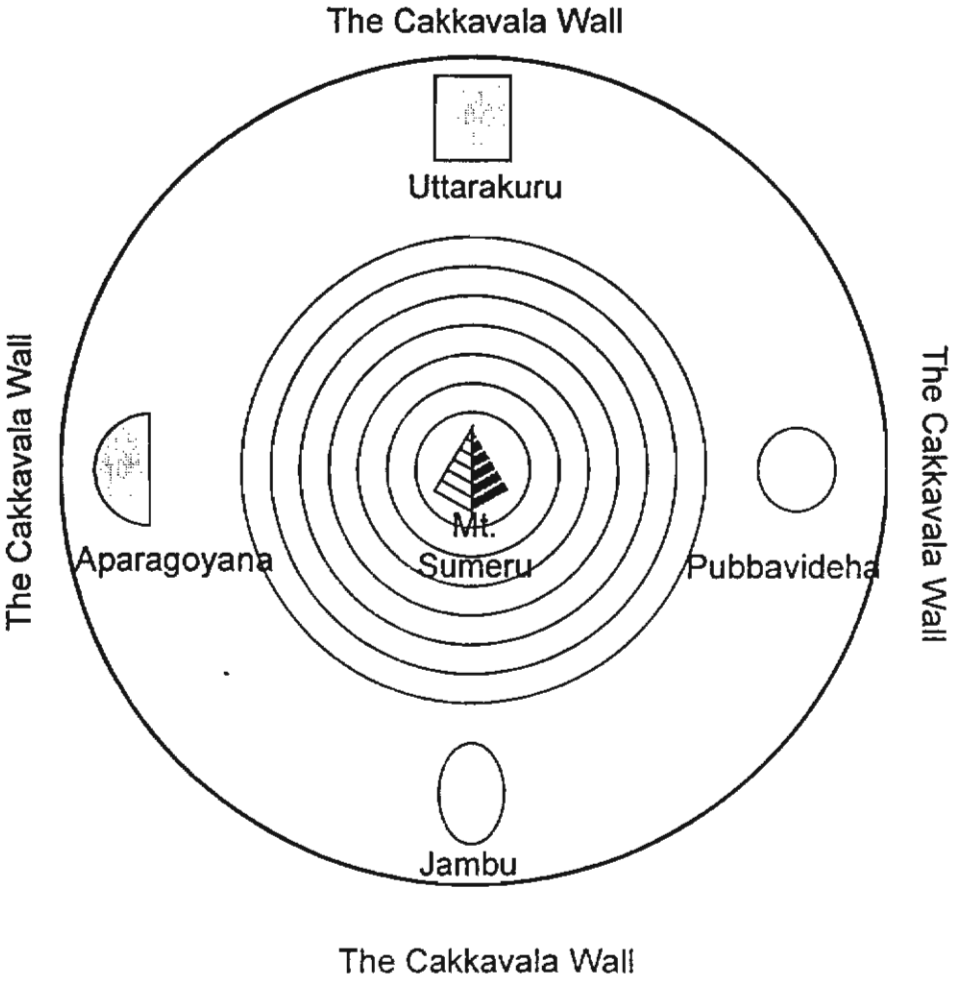


Figure 1

The universe (*cakkavala*) and its concentric frames

the only part of the universe that can be visualized is the World of Desire depicted in the form of the earth. Like many ancient cosmologies, this earth is conceived not as a sphere but rather as a disk o which the surface represents the lands of human beings whereas the space above it stands for Heaven and the thickness of the disk suggests the subterranean space of Hell.

It should be noted here as well that although the Theravada believe in the existence of multiple universes, these universes are exactly in the same pattern. That is, each universe is in the shape of a circle and has a great mountain called Sumeru at its center. Being as the central point of the universe, Mt. Sumeru is encircled by sixteen frames of water and mountain ranges. In the first round, Mt. Sumeru is encompassed by an expanse of water. Then, this water is encircled by a mountain range which is in turn surrounded by another expanse of water. The pattern of framing continues like this for the total of sixteen times creating a picture of the *Traiphum*'s universe as the multiple circular frames sharing the same center (see figure 1). In addition, since the universe has a flat surface, the outermost frame, which is a mountain range called the Cakkavala Wall, also functions as a barrier that prevents the water on the surface of the earth from falling out into the void outside the universe. Thus, if a frame functions to "[put] representation into a state of exclusive presence"[3], the multiple circular frames of the *Traiphum*'s cosmography not only highlight the role of center in the image of Mt. Sumeru, but also feature the whole universe as an organized and contained unit of which the boundary between the inside and the outside is clearly defined.

---

[3] See Louis Marin, "The Frame of Representation and Some of its Figures," in *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. Paul Duro (New York: Cambridge University Press, 1996), p. 82.

Nonetheless, apart from the image of a contained universe, the *Traiphum* also mentions a hell that is unexplainably situated outside the universe. As illustrated in the *Traiphum*, the realm of the hell beings is located underneath the Jambu continent and divided into eight great hells situated one hell under the other. Each of these large hells is surrounded by sixteen auxiliary hells which are in turn surrounded by other forty smaller hells. Accordingly, there are 456 hells underneath the Jambu continent. Although the *Traiphum* describes only the size and the shape of the eight great hells, it can be assumed that all hells are in the same pattern of an enclosed quadrilateral space characterized by extreme heat and unceasing flame. Still, apart from these hells that are all underneath the earth, there is yet another kind of hell *uniquely situated outside the universe.* The *Traiphum* does not provide any explanation why this hell is separated from the rest of the hell system. Rather, it simply implies that since the Theravada believes in the system of multiple universes and since each universe (*cakkavala*) is in the shape of a circle, the interstice where every three universes meet is the void that turns out to be a three-sided abysmal penitentiary called the Lokanta hell. (See Figures 2-3)

Due to the premise that each universe has its own astronomical system, the sun, the moon, and the stars can shine only within the Cakkavala Wall of each universe. By being outside the Cakkavala Wall, the Lokanta hell is beyond the extent of the sun, the moon, and the stars, and therefore becomes the only hell that is completely dark and extremely cold. Thus, from the

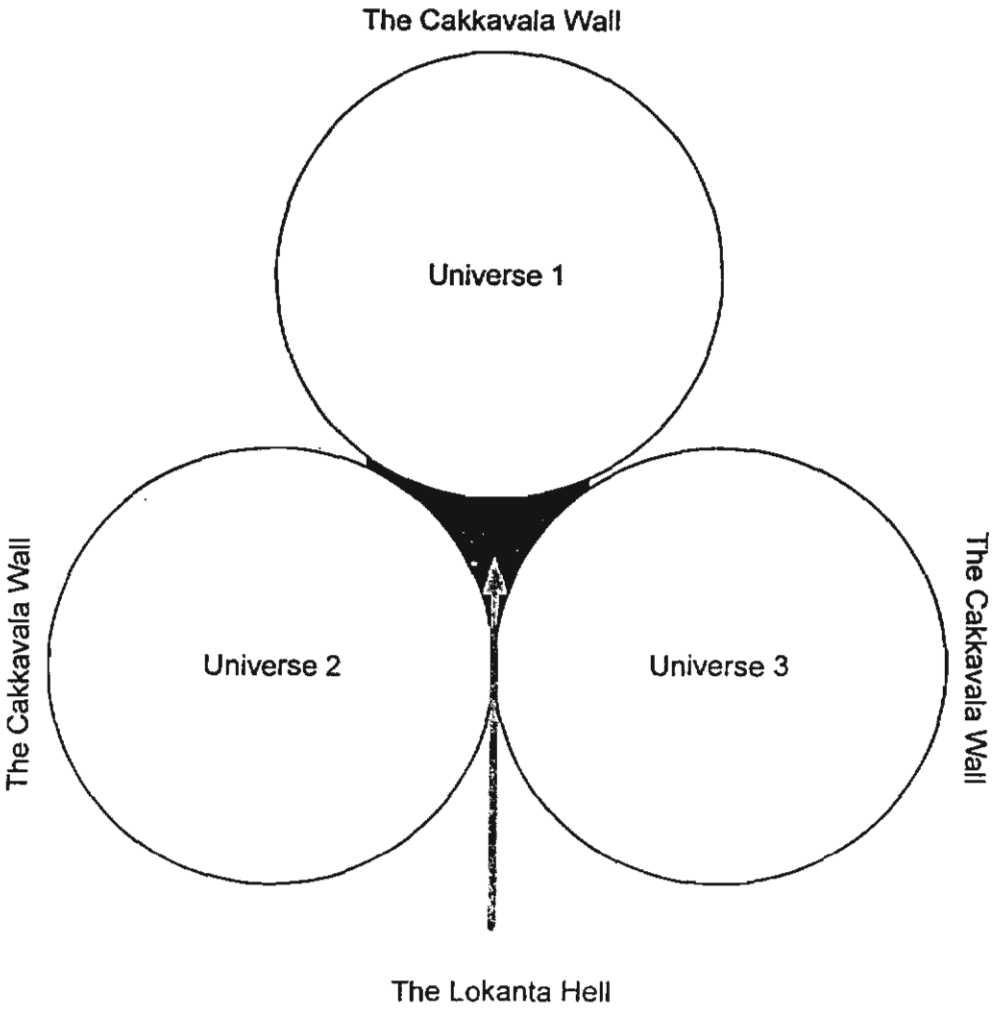


Figure 2

Three universes and the Lokanta hell

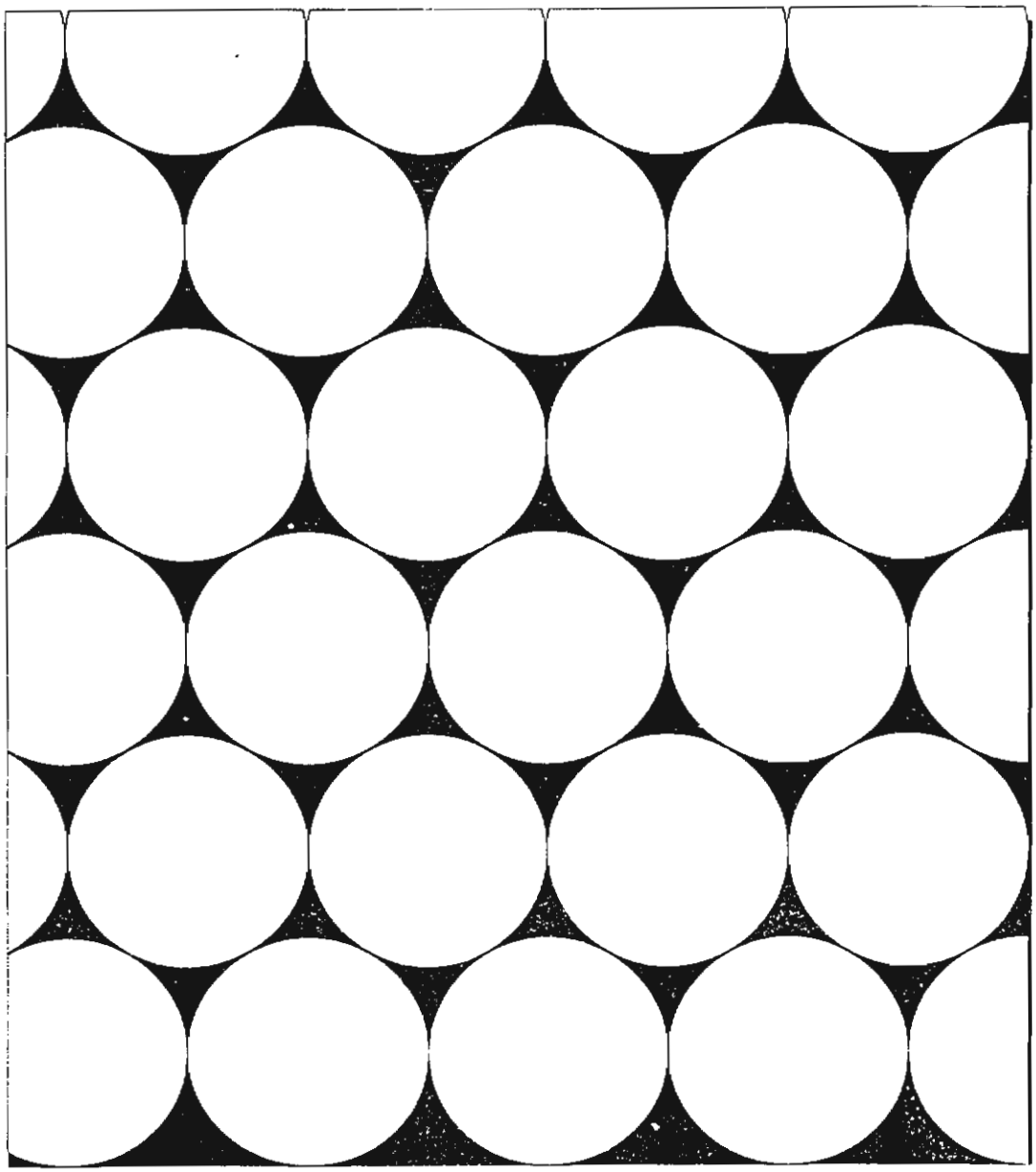


Figure 3

An image of multiple universes and Lokanta hells

description that the *Traiphum* provides, the Lokanta hell appears basically as the reversal of the hells within the universe. While the hells within the universe are in the same pattern of an enclosed quadrilateral space filled with burning heat and blazing flame, the Lokanta hell is a completely dark and extremely cold abyss. Furthermore, since the hells within the universe are always radiant with fire, seeing various instruments of torture that inflicted upon one's self and others as well as witnessing others suffering excruciating pain seem to be parts of punishment for the beings in these hells. But as for the beings in the Lokanta hell, the complete darkness of this hell prevents these beings to see their surroundings and one another. Consequently, in contrast to the hells within the universe, the inability to see as well as the lack of contact with other beings are practically additional factors that increase the suffering of the beings in the Lokanta hell.

Nonetheless, to view the Lokanta hell merely as an opposition of other hells within the universe is indeed an oversimplification of its complexity. As mentioned earlier, the Lokanta hell is the interstice constituted by the void between universes. The nature of the Lokanta hell therefore could not be determined whether it is a place or a void. In addition, by being the part outside the universe that functions as a part of the hell system inside the universe, the Lokanta hell becomes an element that is neither inside nor outside; "neither absolutely separate nor simply inseparable" from the universe.[4] In this respect, instead of participating in the system of binary opposition as the

---

[4] This phrase is borrowed from Jacques Derrida's discussion of "the double session" in Mallarmé's writing. See Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 177. Perhaps, it would be appropriate to emphasize again that the word "universe" here means

reversal of other hells within the universe, the Lokanta hell turns out to be an element that subverts the system of binary opposition itself. One could never classify the Lokanta hell in the binary category of *either* inside *or* outside. Rather, its presence is always a play of "alternation between the logic of exclusion and that of participation"[5] In terms of deconstruction, this "alternation between the logic of exclusion and that of participation" is described not as an oscillation between two poles in the binary system, but rather as an oscillation "between two types of oscillation: the double exclusion (*neither/nor*) and the participation (*both this and that*)."[6] It is the play that defies the "logic of noncontradiction" or "[the logic] of binarity, of the yes or no" by being "both/and" and "neither/nor" at once. As a result, "one cannot even say of it that it is *neither* this *nor* that or that it is *both* this *and* that."[7]

To put it in another way, if *A* and *Not-A* represent a pair of opposition and *P* is an element involving these two opposing terms, *P* will represent a play of "alternation between the logic of exclusion and that of participation" when it assumes the positions of '*A*;' '*Not-A*;' 'both *A* and *Not-A*;'

---

cakkavala" which is not equivalent to the term "universe" in Western or modern concepts. The distinction between inside and outside universe might be hardly conceived in the Western thought. But in terms of Buddhist cosmology, it is clearly stated that each *cakkavala* is in the shape of a circle surrounded by the Cakkavala Wall, the mountain range that serves as the marker of the boundary between the space inside the *cakkavala* and the void outside. Thus, unlike the Western conception of the universe, the notion of inside and outside is intrinsically present in the Buddhist concept of *cakkavala*.

[5] See note 1 above.

[6] Derrida, *On the Name*, p. 91.

[7] Derrida, *On the Name*, p: 89.

and 'neither *A* nor *Not-A*' at once.[8] But since the element *P* can be all of these positions simultaneously, it inevitably produces "undecidability" or logical conflictuality that can never be resolved. That is to say, if *P* is *A*, it cannot be *Not-A* and vice versa. If *P* is both *A* and *Not-A*, it cannot be neither *A* nor *Not-A*. If *P* is neither *A* nor *Not-A*, it cannot be either *A* or *Not-A*. Any attempt to define *P* becomes in vain for the identity of *P* turns out to be entangled in a circularity that is logically irresolvable. The element *P* can be all of these four positions. But since it can be all of the four positions, it simultaneously represents none of these positions, for the validity of each position is nullified by the others. Each position of *A*; *Not-A*; both *A* and *Not-A*; neither *A* nor *Not-A*; in relation to *P* is both asserted and denied in this process. One cannot positively say that the element *P* represents each or all of these positions because each of these positions is in fact negated by the others. Yet at the same time, one can neither say that *P* does not represent any of these positions because it indeed represents all of them. Any inference regarding the element *P* and its relations to *A* and *Not-A* becomes suspended for *P is* and *is not* each position at once.

In the case of the Lokanta hell, by being the part outside the universe that functions as a part of the hell system inside the universe, the Lokanta hell represents an element that becomes at one

---

[8] It should be pointed out here as well that Derrida's "alternation between the logic of exclusion and that of participation", which implies all of these four positions at once, is also similar to *catuskoti* (*tetralemma* or "a four-branched dilemma") in Buddhist logic. Since the focus of this study is less on investigating the similarity between Derrida's thought and Buddhist philosophy than on applying deconstruction to the study of *Traiphum Phra Ruang*, I will not pursue the discussion on the similarity between Derrida's thought and *catuskoti* in Buddhist logic here but leave it for future studies.

and the same time both inside and outside *and* neither inside nor outside. Since it is located outside the Cakkavala Wall, the marker of the boundary of each universe, the Lokanta hell, by this way, is "outside" the system of the universe. But since it is a part of the hell system, the Lokanta hell is also "inside" the system of the universe. The presence of the Lokanta hell therefore includes four contradicting positions within itself, i.e. inside, outside, both inside and outside, and neither inside nor outside. But since the Lokanta hell can be each and all of these positions at once, it simultaneously becomes none of these positions. We cannot say that the Lokanta hell is inside the universe because it is in fact situated outside the universe. Yet we cannot say that it is outside the universe either because the Lokanta hell is indeed a part of the hell system within the universe. Neither can we say that it is both inside and outside the universe, for logically both positions cannot be true at the same time. Nor can we say that it is neither inside nor outside since the Lokanta hell is really both. The reasoning in terms of the principle of non-contradiction, the principle of excluded middle, and the principle of bivalence therefore cannot be applied to the presence of the Lokanta hell for the Lokanta hell represents "[an] unceasing inversion of poles" that is not only "alien to the order of the 'paradigm'," but also troubles the very logic of polarity.[9] The identity of the Lokanta hell in relation to the universe is completely confounded, and what is left for us to grasp is only a movement in the "alternation between the logic of exclusion and that of participation".

Besides producing "an essential indecision"[10] regarding its own nature, the "structure of

---

[9] Derrida, ***On the name***, pp. 90-92.

[10] Derrida, ***Dissemination***, p. 177.

logical irresovability"[11] of the Lokanta hell has great impacts on the overall structure of the *Traiphum*'s universe, particularly in terms of its cosmographical image, the notion of totality, and the decision on the boundary of the universe. As mentioned earlier, the *Traiphum*'s universe or *cakkavala* is depicted as having the shape of a circle surrounded by the Cakkavala Wall, the mountain range that serves as the frame of the universe. But to perceive the image of the *Traiphum*'s universe as a circle is the perception that does not include the Lokanta hell as a part of the universe. It can be *either* the universe is in the shape of a circle and the Lokanta hell is an outside part that does not belong to the universe, *or* the universe is *not* in the shape of a circle and the Lokanta hell is a part of the universe. But since the Lokanta hell has a "double, contradictory, undecidable value"[12] that cannot be determined whether it is inside or outside the system of the universe, the image of the whole universe becomes undecidable as well.

Furthermore, as the image of a circle implies, the notion of the *Traiphum*'s universe or *cakkavala* is commonly perceived as a self-contained and clearly defined unit in which the difference between the space inside the universe and the void outside it is distinctively marked. The thirty-one realms, which of course include the realm of hell beings, which constitute the *Traiphum*'s universe, and all the elements that comprise these realms are supposed to be all contained within the boundary of the universe. To have the Lokanta hell, a part of the hell system, outside the

---

[11] Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), p. 202.

[12] Derrida, *Dissemination*, p. 221.

universe accordingly not only subverts the circular image of the universe but also undermines the notion of its totality. With the presence of the Lokanta hell outside the universe, the circuit of wholeness of the universe is disrupted and the universe can no longer be said to be a complete unit that contain all elements within itself. In fact, instead of being a self-contained unit as it is supposed to be, each universe becomes neither complete nor fully independent for it does not only has another part outside of itself, but this part is also the part that needs to be comprised by other universes. From the premise that the Lokanta hell is the interstice where every three universes meet, it needs three universes to constitute one Lokanta hell. As a result, the Lokanta hell is the space that does not belong exclusively to any single universe but becomes an area where three universes overlap. Since three universes share one Lokanta hell, none of these universes is ever complete in itself or fully independent. Rather, each universe exists only in relation to other universes.

Thus, besides being the void that separates universes, the Lokanta hell functions as a bridge connecting all universes. When the Lokanta hell is viewed as a part of the universe, the picture of the universes will become all interconnected leaving no space to be considered as outside for all void between universes turns out to be a part of these universes. (See Figure 3 above) But if the picture of the universes becomes all interconnected, the decision on the boundary of each universe will be inevitably put in question. How can we define the frame of each universe if we cannot make a distinction between the inside and the void outside the universe nor a distinction between one universe and the others since each universe has certain parts overlapping with other universes?

Generally, a frame is an essential element for the totality of a structure. By limiting the play c elements inside a total form, "the frame is what gives us an object that can have an intrinsic content or structure."[13] The major function of frames therefore is to demarcates "a point of differentiation, a point where outside becomes differentiated from inside."[14] In the *Traiphum*'s cosmography, it is stated that each universe is surrounded by the Cakkavala Wall, the mountain range that serves as the outermost frame delineating the circumference of each universe. But to view the Cakkavala Wall as the frame of the universe is a perception based on the notion that the universe is in the shape of a circle, the notion that does not include the presence of the Lokanta hell as a part of the universe. Since the Lokanta hell in effect has a double undecidable characteristic that cannot be determined whether it is inside or outside the universe, the decision whether the Cakkavala Wall is the frame of the universe becomes undecidable as well. If the Lokanta hell is merely an outside part of the universe, the universe would have the Cakkavala Wall as its frame. But if the Lokanta hell is considered as a part of the universe, the Cakkavala Wall would no longer be the frame of the universe, and it would be difficult to determine where the frame of the universe stands for the Lokanta hell is the part overlapping with other universes. In addition, since the Lokanta hell is the interstice where the Cakkavala Walls of three universes meet, the Cakkavala Wall, which is supposed to mark the boundary of the space inside the circular shape of universe, conversely becomes an element that delineates the void outside and turns it into a space inside.

---

[13] Culler, p. 195.

[14] Culler, p. 107.

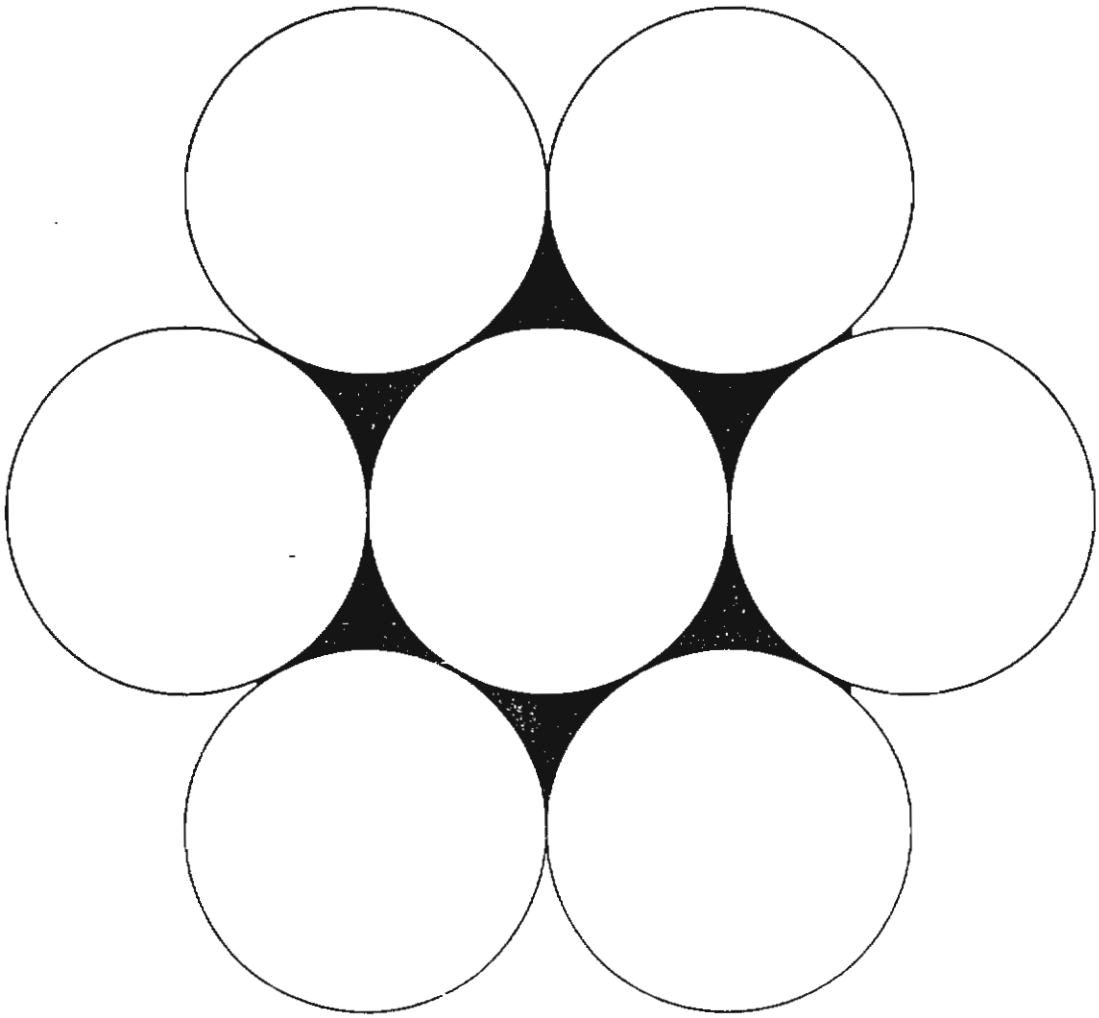


Figure 4

The Lokanta hell as the frame of the universe

The presence of the Lokanta hell thus confounds the decision regarding the borders of the universe. In fact, the problems with the boundaries here are even more complicated for, by surrounding each universe, the Lokanta hell itself can also be viewed as the frame of the universe (see Figure 4). But if a frame is essentially defined by its function of demarcating a point of differentiation between the inside and the outside, the Lokanta hell would obviously be a frame that fails to function as frame. For by being a part inside the universe, the void outside the universe, and the space overlapping with other universes all at once, the Lokanta hell is the area where the demarcation between the inside and the outside collapses. This problem of frame, a frame that cannot be determined whether it is a part of the inside or a part of the outside as represented in the image of the Lokanta hell, is similar to the problem of frame that Derrida discusses in terms of "*paregon.*"

In *The Truth in Painting*, the "discourse on the frame" or "a discourse on the limit between the inside and outside of the art object" [15] is a focus of Derrida's discussion. Since "aesthetic judgment *must* properly bear upon intrinsic beauty, not on finery and surrounds," to determine "the intrinsic—what is framed—and know what one is excluding as frame *and* outside-the-frame" is required as one of its fundamental presuppositions. [16] Nonetheless, as Derrida points out, sometimes distinguishing the inside from the outside or even defining the frame itself can be

---

[15] Jacques Derrida, "Parergon," in *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 45

[16] Derrida, *The Truth in Painting*, p. 63.

problematic. In the case of the frame of a painting, for example, this frame, on the one hand, is an external part of the painting while, on the other hand, enhances the internal beauty of the picture. Yet the fact that the frame can enhance the beauty of the painting means that the painting itself is incomplete. That is, it lacks something, and this lack can be compensated only by the presence of the frame. The frame, by this way, becomes an element that is "no longer merely around the work." Rather, it is a kind of *parergon*, a Greek term which means "by-work." To Derrida, *parergon* can be classified neither as "work (*ergon*) nor outside the work (*hors d'oeuvre*), neither inside nor outside, neither above nor below, it disconcerts any opposition but does not remains indeterminate and it *gives rise* to the work."[17] To put it in another way, *parergon* is an "*hors-d'oeuvre*" that "does not stand simply outside the work (*hors d'oeuvre*)."[18] Instead, this *hors-d'oeuvre* "touches and cooperates within the operation, from a certain outside," and places itself in the space that is "[n] either simply outside nor simply inside."[19] Since it is added to the work (*ergon*) in order to complete it, *parergon* becomes neither an integral part nor a completely detachable part of the *ergon*.

In this way, by being an extrinsic part that helps enhance the intrinsic beauty of the picture, the frame of painting is also a kind of *parergon* that cannot be determined whether it is internal or external to the painting. But if the frame itself cannot be determined whether it belongs to inside or outside, where would the demarcation between the inside and the outside stand? Furthermore, if the

---

[17] Derrida, ***The Truth in Painting***, p. 9. (Original emphasis)

[18] Please note the pun between "*hors-d'oeuvre*" and "*hors d'oeuvre*" here.

[19] Derrida, ***The Truth in Painting***, 54.

frame does not function as the point of differentiation between the inside and the outside, would the frame still remain as frame? Thus, as Derrida once remarks, "this frame is problematical. . . . Where does the frame take place. Does it take place. Where does it begin. Where does it end. What is its internal limit. Its external limit. And its surface between the two limits."[20]

These problems in the notion of frame that Derrida discusses here are quite similar to the problems that the presence of the Lokanta hell raises when being viewed as the frame of the *Traiphum's* universe. By surrounding each universe and setting one universe apart from the others, the Lokanta hell can be considered as the frame of the universe. But since the Lokanta hell is the area that can be a part of the universe, a part of the void outside the universe, and a part overlapping with other universes all at once, the Lokanta hell is the frame that fails to function as the marker of the boundary of each universe and as the point of differentiation between the inside and the outside. In this respect, similar to what Derrida once says, "*there is* frame, but the frame *does not exist*,"[21] the notion of frame as represented by the presence of the Lokanta hell is both asserted and denied simultaneously leaving the *Traiphum*'s universe to be a unit of which the frame is both present and absent at once.

Thus, in relation to the universe, the Lokanta hell is "the outside" that "bears with the inside a relationship that is . . . anything but simple exteriority."[22] The problems of the boundary line between

---

[20] Derrida, *The Truth in Painting*, 63. (The question marks are omitted as appear in the original)

[21] Derrida, *The Truth in Painting*, 81. (Original emphasis)

[22] Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 35.

the inside and the outside raised by the presence of the Lokanta hell have effects not only on the notion of frame itself but also on the totality of the universe. How can we define the *Traiphum*'s universe if we do not know where the circumference of its totality stands? In this sense, instead of being simply a unit that is haphazardly situated outside the universe, the Lokanta hell represents a deconstructive "rupture" that "propagate[s] its effects throughout the entire chain of discourse," making the whole structure of the *Traiphum*'s universe slide.[23] With the presence of the Lokanta hell, the *traiphum* universe becomes a unit in which the notions of boundary and even the totality of the universe itself are all put in question, producing a "play of the structure" that transforms the *traiphum*'s universe to be "a structure that is open and closed *at the same time*."[24]

---

[23] Jacques Derrida, "From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve," *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), pp. 264-72.

[24] This sentence is borrowed from Derrida's discussion of "the Double Session" in Mallarmé's writing. See Derrida, *Dissemination*, p. 202.

**เอกสารประกอบการประชุม ห้ามใช้อ้างอิง

โครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ: เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

26-27 สิงหาคม 2547
คณะอักษรศาสตร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"โหยหาอัตลักษณ์ในภาวะไร้รากโพสต์โคโลเนียล: บทศึกษา Kincaid's Lucy"

กุมุท พุทธานุ ผู้เสนอบทความ
อ.ดร. ชุติมา ประกาศวุฒิสาร ผู้นำการถกบทความ

วันศุกร์ที่ 27 สิงหาคม 2547
10.45 – 12.15 น. ห้อง 105 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์

โดยการสนับสนุนของ
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

Kincaid's *Lucy* : Searching for Identity in Post-colonial Rootlessness

อัตลักษณ์ในภาวะไร้รากโพสต์โคโลเนียล: บทศึกษา Kincaid's *Lucy*

กุมุท พุทธานุ (Kumut Putthanu)*

Abstract

Jamaica Kincaid is one among well-received diasporic writers whose works deal with post-colonial experience and are part of the decolonizing discourse. In her autobiographic novel, *Lucy* (1990), she portrays her *alter ego* as an Antiguan immigrant in the US struggling to re-invent her identity amidst post-colonial rootlessness and the alienation of the new world. In her attempts at identity reconstruction amid the threat of rootless post-coloniality, Kincaid interestingly draws on her oppressive past and appropriates the trope of colonial travel writing and reverses it for her purpose to contribute to counter-colonial discourse.

บทคัดย่อ

จาไมกา คิงเคดนับเป็นหนึ่งในบรรดานักเขียนยุคหลังอาณานิคมที่มีงานเขียนถ่ายทอดประสบการณ์ยุคหลังอาณานิคมที่ได้รับการยอมรับเป็นอย่างดี ในลูซีซึ่งเป็นนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติของเธอ คิงเคดนำเสนอตัวละครเอกของเรื่องซึ่งเป็นหญิงสาวอพยพชาวแอนติกัวในสหรัฐกับความพยายามที่จะสร้างอัตลักษณ์ใหม่ท่ามกลางภาวะไร้รากเหง้าของยุคหลังอาณานิคมและความแปลกแยกในโลกใหม่ที่เธออพยพไปสู่โดยอาศัยทั้งประสบการณ์การถูกกดขี่จากโลกเดิมในมาตุภูมิซึ่งยังคงอยู่ภายใต้อิทธิพลวัฒนธรรมยุคอาณานิคม และยังยืดเอาขนบการเขียนแนวการเดินทางผจญภัยของโลกตะวันตกนำมาเขียนในแนวโต้กลับวาทะกรรมยุคอาณานิคม

* นิสิตปริญญาโท ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

> *When I was at home...I used to make a list of all the things that I was quite sure would not follow me if only I could cross the vast ocean that lay before me; I used to think that just a change of venue would banish forever for my life the things I most despised. But that was not to be so. As each day unfolded for me, I could see the sameness in everything; I could see the present take a shape—the shape of my past. (Lucy, 89-90)*

Jamaica Kincaid's protagonist, Lucy, in her autobiographic novel *Lucy* (1990) recounts her painful experience as an immigrant who is constantly caught in the endless process of identity reconstruction. Kincaid is one among well-received diasporic writers whose works deal with post-colonial experience and are part of the decolonizing discourse. Born on Antigua, a small island once a British colony, she struggles with the haunting legacy of colonialism and articulates the experience in her works. *Lucy* is an autobiographic *Bildungsroman* in which a young immigrant woman from the British colony of Antigua struggles to re-invent her identity amid the haunt of her post-colonial past and the alienation of the new world. The girl, who has left her insular homeland to work as an *au pair* in an American metropolis resembling New York, is troubled intermittently with homesickness. The homesickness, however, is strangely not a "yearning for the authentic home (situated in the past)" or "the recognition of the inauthenticity of the created aura of all homes". Rather, it is "the paradox of the recognition that place is disavowed but is still strangely yearned for" (George, 175). Caught in this paradox, the protagonist of the novel is in the process of a constant, painful and lonely search for identity—the search precipitated by her acute sense of displacement (rootlessness, in other words) and alienation experienced both in the past and the present. The sense of displacement and alienation is her not feeling at home with people, places, things and ideas—the feelings of being rootless. Because of colonization, she does not have solid roots to hold on to for her true identity wherever she is. Focusing on the idea of displacement and alienation that result from her post-colonial experience, this paper attempts to elucidate Lucy's and Kincaid's (through *Lucy*) reinvention of her diasporic identity—one in which the present takes a shape out of her past whose landscape is occupied by both her biological mother and her mother(land), Antigua.

As a post-colonial subject, Kincaid is threatened by her strong sense of rootlessness created by the British colonial enterprise which has removed her and the people of her race from their roots. She is a descendant of the people whose "societies drained of their essence, cultures trampled underfoot, institutions undermined, land confiscated, religions smashed, magnificent artistic creations destroyed and extraordinary possibilities wiped out" (Césaire, 172). The identity and future of the post-colonial subjects like Lucy's (or otherwise Kincaid's) were meant to be shaped or directed by the colonizer's values. She was brought up in a world where "everything seemed divine and good only if it was English" (Cudjoe in Simmons, 1998, 66), and the requirement was to be as English as possible: "My whole upbringing was something I was not; it was English. It was sort of a middle class-English upbringing" (Cudjoe in Simmons, ibid.). Still, however excellent she was in learning English stuff dictated by English values, she never got pass the ultimate hurdle: "Of course there was the final hurdle that you could never pass, you could never be English. You could never be a real person (Simmons Interview in Simmons, ibid.). For her, it was just like promising everything possible but ultimately denying it.

Like the character she created, Kincaid is a post-colonial subject and an immigrant who is facing a period of increasing globalization, the rapid creation of multinationals, massive flows of transmigration, and border-crossings" which makes "acculturation becomes increasingly complicated" (Hermans and Kempen 1998 in Bhatia and Ram 2001, 2). It is the period when independence does not mean the end of colonization because, as most post-colonial critics argue, "all post-colonial societies are still subject in one way or another to overt or subtle form of necolonial domination....Post-colonialism is a continuous process of resistance and reconstruction" (Ashcroft, Griffiths, and Tiffins, 1995, 2). Likewise, as a post-colonial subject, Kincaid and Lucy, her *alter ego*, are in the continuous process of their resistance against what colonialism means to define them and of the reconstruction of their identities.

Upon immigrating to the United States, 19 year-old Lucy launches her frustrating search for identity. She sees that if she is to be successful in her attempt at personal freedom and independence she needs to renounce her past. This results in total, self-imposed separation from her family and homeland which she is not sure if she can really call it home even though it is the place she was born and brought up. Why does Lucy have to reject her former identity? The answer lies much in the bitter experience of being displaced even in her

home country because of the colonial heritage the colonizer has left to her society and culture. Imposing their culture and values on their colonies, the colonizers bring about radical changes and take the native people away from their indigenous roots.

Lucy's desire to assert her own identity begins even at home where she was in the first place robbed of her mother's affection and was then plagued with the bitter feeling of being displaced and alienated. Her incipient rebellion was precipitated by her altered relationship with her mother for whom she "had loved at one time without reservation" (20). However, at the age of nine, her love affair with her mother ended and hatred took its place with the arrival of her baby brother on whom love and attention was lavished. Traditional male domination in the family was complicated by the colonial norms and values. The women are expected to stay in the domestic realm where the men can enjoy or are entitled to life and opportunities outside the home. Lucy has three brothers. Each time her brother was born, her "mother and father announced ...with great seriousness that the new child would go to university in England and study to become a doctor or lawyer or someone who would occupy an important and influential position in society" (130). The three brothers were greeted into the world with grand aspirations while the daughter was now neglected. What embittered her the most was her mother's reaction to the births of her sons:

> *My father didn't know me at all; I did not expect him to imagine a life for me filled with excitement and triumph. But my mother knew me well, as well as she knew herself: I... even thought of us as identical; and whenever, I saw her eyes filled with tears at the thought of how proud she would be at some deed her sons had accomplished, I felt a sword go through my heart; for there was no scenario in which she saw me, her only identical offspring, in a remotely similar situation. (130)*

She felt betrayed so bitterly that she called her 'Mrs Judas' (130) and "began to plan a separation from her" (130). That was how her hatred for and her rebellion against the mother began. Her mother who should have sympathized with her had condoned and ultimately represented the patriarchal and colonial oppression on her. The surrender of her individuality to her preoccupation to serve the male members of the family is symbolized by "the absence of

red lipstick on [her] mouth after [the sons] were born"(131). The attention on the daughter had been focused on bringing her up to be a good woman in the submissive traditional role the society expects of her. Lucy recalls with repulsion how her mother insisted that she, then at 13, take 19 year old Maude Quick, her mother's ideal goddaughter as her example:

> *...; my mother had said what a wonderful person this girl was, how she had given her parents such a cause to be proud of, and how,..., she was a good example to all girls who came after her. (111)*

Her mother even had placed her in this exemplary girl's care as if hoping that "some of her good example would rub off on [her]" (111). The reality was that young Lucy was bullied by Maude whose exemplary conducts were the results of her strict upbringing in which "her father was the head of jails". Lucy herself considered Maude as her "personal jailer" (111). Both her mother and Maude, to Lucy, were the manifestations of male domination. Men are the colonizers and women are the colonized.

Ultimately, Lucy began to feel suffocated by her mother's love for her, the love that was manifested in the mother's attempt to bring her up to be a good, well-behaved lady, one that would not bring disgrace to the family:

> *...I had come to see her love as a burden and had come to view it with horror the sense of self-satisfaction it gave my mother to hear other pople comment on her great love for me. I had come to feel that my mother's love for me was designed solely to make into an echo of her: and I didn't know why, but I felt that I would rather be dead than become just an echo of someone (36)*

Lucy now perceived her mother's love as an oppressive force and a hindrance to her freedom and she did not want to be drowned in the nonidentity and anonymity prescribed for women in the male-dominated society. Her mother's attempt to mould her did mark the "beginning of [her] expressing hatred, hostility, anger toward [her] parents, sometimes with words, sometimes with deeds" (112). The hatred, hostility and anger were so acute that she vowed: "When I turn nineteen I will be living at home only if I drop dead" (112). That was the incipient period of how oppressive and stifling her home was to her. At nineteen, Lucy found

herself in a foreign land of her dream for freedom and independence, disavowing almost totally her family and her homeland. Her immigration and disavowal is part of Lucy's attempt at reinventing her identity and future.

From without the realm of the home, Lucy also began to be aware of oppressive effects of colonialism. She was educated in the British education system. Part of the education imposed was that she had to memorize an old poem by a well-known British poet. It was a poem about the daffodil, a flower she has never seen in her life. The poem in question is likely to be Wordsworth's "I Wandered Lonely as a Cloud" which celebrates the liveliness of daffodils in full bloom dancing in the wind. She was made to recite the poem to 'an auditorium full of parents, teachers and [her] fellow pupils (18). She did an excellent job, pronouncing every word correctly and nicely. The experience of having to memorize the poem is symbolic in that it represents the colonizer's attempts to 'civilize' the colonized without taking into account the context and the reality in which the civilization is imposed. The colonized is forced to sacrifice their culture and identity to embrace those of the colonizer's. Lucy's dream about daffodils is a metaphor of the colonizer-colonized relationship which is based on oppression:

> *The night after I had recited the poem, I dreamt, continuously it seemed, that I was being chased down a narrow cobbled street by bunches and bunches of those same daffodils that I had vowed to forget, and when finally I fell down from exhaustion they all piled on top of me, until I was buried deep beneath them and was never seen again. (18)*

Secretly, Lucy longed to rebel against the educational imposition manifested by her experience with the 'daffodil' poem. After the recitation of the poem, she recalled her frustration and how she wanted to obliterate the experience:

> *The I was then at the height of my two-facedness: that is, outside I seemed one way, inside I was another; outside false, inside true. And so I made pleasant little noises that showed that both modesty and appreciation, but inside I was making a vow to erase from my mind, line by line, every word of that poem. (18)*

The frustrating experience with the poem keeps haunting her. Consequently, when she was introduced to the flowers in reality by Mariah, she made note of them. "[T]hey looked beautiful; they looked simple, as if made to erase a complicated and unnecessary idea" (29)—the idea which a person who has never seen the flowers would have. Because of the frustration created by the gap between what has been absent and reality, "[she] wished that [she] had an enormous scythe; [she] would walk down the path, dragging it alongside [her], and [she] would cut these flowers down at the place where they emerged from the ground" (29). Unmistakably, the daffodil-poem experience is associated with the colonizer's inconsideration in imposing something that is absent in the colonized's context of reality. The post-colonial educational heritage left Lucy vast 'space' between what was taught to her and its reality. Kincaid writes of this formidable 'space' in her essay "On Seeing England the First Time": "The space between the idea of something and its reality is always wide and deep and dark" (Kincaid in Oczkowicz, 143). This 'space' bewilders and disillusions her as well as Lucy as she encounters the reality in the new world—the world in her post-colonial education.

The alienation Lucy suffered at home on Antigua results in her eventual immigration to the United States in hope to create her own identity and future. She tells of her daydream about the place she is now in:

> *In a daydream I used to have, all these places were points of happiness to me all these places were lifeboats to me small drowning soul, for I would imagine myself entering and leaving them, and just that—entering and leaving over and over again—would see me through a bad feeling I did not have a name for. (3)*

The change of 'venue', however, brings another sense of alienation and displacement created by the "space between the idea of something and its reality"—the 'space' that is "wide and deep and dark" (Kincaid, ibid). Lucy thinks she had left her past behind because of the change of place. But the concept of place is more complex than simply its geological and

physical dimension. The baggage of her Antiguan past is always with her and in the new place she is now bombarded with alienation and displacement again.

For in reality, the places of her daydream "looked ordinary, dirty, worn down by so many people entering and leaving in real life...It was not [her] first bout with the disappointment of reality and it would not be [her] last...[Upon] a good view of the sight before her, [she] was reminded of how uncomfortable the new can make you feel" (4). "[These were] all wrong. The sun was shining but the air was cold" (5). This is totally different from her past experience on Antigua where the sun shines and it is hot. She is caught at the cross-roads of cultures and identities (Antiguan and American) and "this realization now entered [her] life like a flow of water dividing formerly dry and solid ground, creating two banks, one of which was [her] past—so familiar and predictable that even [her] unhappiness then made [her] happy now just to think of it—the other my future, a gray blank, and overcast seascape on which rain was falling and no boats were in sight". Upon the realization, she "felt cold inside and out" (6-7). The weather, the climate, and the landscape all serve to bring to her the nostalgic feelings for her homeland. "[She] was unhappy. [She] looked at a map. An ocean stood between [her] and the place [her came from, but ...[she] could not go back" (9-10). She has decided not to return to her oppressive homeland. She shuts herself from the news about it by rejecting to open the letters her mother wrote her in hope to embrace a new identity for she sees that '[the] object of [her] life now was to put as much distance between [herself] and the events mentioned in [her mother's letters] as [she manages]' (31). In so doing she thinks she would set herself free.

Not only do the climatic and geographical changes affect her, but also do the new social and cultural milieus. They all add up to her feelings of alienation and displacement because they betray her preconceptions of them. The song about love was sung "in a very insincere and artificial way...It was very beautiful...and it was beautiful because it was so insincere and artificial" (11). The family she works with seems happy and typical of the American family:

> *The husband and the wife looked alike and their four children looked just like them. In photographs of themselves, which they placed all over the house, their six yellow-haired heads of various sized were bunched as it they were a bouquet of flowers tied together by an unseen string. ..., they smiled out at the world, giving the impression that they found everything in it unbearably wonderful. (12)*

Ironically, the marital relations between her employers, Lewis and Mariah, appear phony. Things look good on the outside but rotten inside. Lewis has an affair with his wife's best friend. As the relations turn sour, they still care to disguise the sad truth to the outside world. They try to make the family "look healthy, robust; everything about them solid, authentic'. But for Lucy, she knows that "[she] was looking at ruins" (88). Eventually Lewis leaves Mariah who pathetically pretends to the world that it is she who leaves him. All these add up to the American reality much of which still waits to unfold to Lucy.

People in the new place also stereotype Lucy because of her origin and the place she comes from. They try to impress her by telling her how beautiful the place is and how wonderful the people are. They try to identify themselves with her but only to offend her or make her feel uncomfortable. Mariah once told Lucy she herself has Indian blood. The patronizing revelation upset Lucy as she considered Mariah a descendant of the colonizer the oppressive element she still suffers from in her post-colonial experience: "... underneath everything [she] could swear [Mariah] says it as if she were announcing her possession of a trophy. How do you get to be the sort of victor who claim to be the vanquished also?"(41)

Despite her hatred and anger for her mother, Lucy never stops loving her and she has found Mariah almost the substitute mother. Treating Lucy nicely, Mariah is somehow the desirable side of Lucy's Antiguan mother. She does not restrict the live-in *au pair*'s freedom in her sexual adventure and in her choices of friends (like Peggy even though she does not like her). Lucy can also discuss with her the issues her biological and cultural mother would have frowned at. Once she expressed and discussed with Mariah her sexual life with Paul while Mariah shared the story of her 'bad sex' with Lewis (131-132). This could not be possible if Lucy is in her homeland where repressive and overpowering sense of propriety is upheld.

Just like her ambivalent feelings for her mother, Lucy has the same feelings for Mariah. Despite Mariah's sympathy and understanding for her, Lucy still identifies her with the oppressive force and the hindrance to the new identity she seeks to establish. Her sense of seeing herself and Mariah as separate beings has been inscribed by the colonial conception regarding their complexion. Lucy's colored skin stands in sharp contrast against angelic

Mariah's "pale-yellow skin...in this almost celestial light, and she looked blessed, no blemished or mark of any kind on her cheek or anywhere else" (27). Undoubtedly, this superficial vision of Mariah is a result of her colonial preconception. Mariah is set apart from her even by her smell. She smells of perfume, a luxury emblematic of Western culture. She smells pleasant and, to Lucy, "that's the trouble with Mariah" (26). Upon that, however, she resists this colonial emblem. "By then I already knew that I want to have a powerful odor and would not care if it gave offense" (27) because it would make her different and the odor is her African identity.

As she thought that Mariah, a modern Western woman, would understand her anger for her mother and her family for their neglecting her after the births of her brothers, Lucy confided to Mariah her bitter past on Antigua. But to her horror and disappointment, Mariah who wanted to rescue her from the bitterness of her past, "spoke of women in society, women in history, women in culture, women everywhere" (131) implying that Lucy should accept the prescribed role and place of women in the patriarchal social system and that there is no use to rebel against that. Disillusioned by her false conception of modern women as embodied by Mariah who she loves as if her mother, Lucy is pushed further apart from her Antiguan mother, admitting that "for ten of [her] twenty years, half of [her] life, [she] had been mourning the end of a love affair (with her mother), perhaps the only true love in [her] whole life [she] would ever know" (132).

The disintegration of Mariah's family because of Lewis's infidelity unfolds another aspect of the American reality which reminds Lucy of male privilege and supremacy in her homeland manifested by her father having affairs with a number of women including the one who tried to kill her and her mother. Feeling terrible because of her situation, Mariah begins to be harsh on Lucy:

> *Mariah spoke to me harshly all the time now, and she began to make up rules which she insisted that I follow; and I did, for after all, what else could she do? It was a last resort for her—insisting that I be the servant and she the master. (143)*

Lucy is now olding American rea lways tried to escape. She has decided to move out and live independently with Peggy in an apartment in which she has her own room and a roof of her own. She is proud of new place since: "...it was [her] own. [She] had bought it with [her] own money. The roof over [her] head

was [her] own" (144). The pieces of furniture are her own choices, the ones that would remind her of her homeland. And she has her privacy—a sense of freedom and independence.

By having Lucy disavow her mother, her family and her homeland, Kincaid were successful in rendering her a diasporic identity. To add up to the success, the account of the girl's sexual adventure is devised to subvert the trope of colonial travel writing. As she turned adolescent and in the wake of her physiological changes, her strict upbringing made her miss the opportunity for an initiation into sexuality. Her recollection of her girlhood friend Myrna and the girl's secret sexual affair with a fisherman shows her resentment for ner mother. Having listened to Myrna's story, she was "almost overcome with jealousy. Why had such an extraordinary thing happened to [Myrna] and not to [her]" (105). She did encounter the fisherman alone in his place, but her lady-like conduct and exchanges with the man prevented further interaction that would have led to any sexual intimacy because:

> *[she] was being a direct imitation of [her] mother...the Little Miss he knew was a teenage girl beyond reproach in every way that [when he] asked her a question she would reply in her mother's forty-year-old voice—[she was] hardly a prospect for a secret rendezvous. (107)*

The recollection of this section of her past reveals Lucy's early fascination with the taboos she was brought up against. The fascination coupled with her hatred and anger for her parents predicts her rebellion and efforts to be different especially from her mother who surrendered herself to patriarchal domination. Her adventure in sexuality in the United States is her rebellion against her mother and the colonial discourse of Western men in their sexual adventure in the colonized world.

During the colonial times, a large number of European men left the mediocrity, nonidentity or even the lack of opportunity for upward social mobility of their homeland situations to seek fortune and fame and to establish an identity in the new world. They were part of the European colonial enterprise which "was not only a matter of Chritianity and commerce, [but] it was also a matter of copulation and concubinage. Sextual opportunities were often seized with imperious confidence" (Hyam in Williams and Christman, 2). The conquest of the new world by the colonial enterprise is a paradigm that parallels the conquest of the female

body and self by the male in the male-dominated social system where sexual freedom and adventure is also considered exclusively a male domain just the colonial projects were the domain of the self-assumed superior West. The establishment of domination, thus an identity, at the expense of the conquered's identity and freedom to be different is symptomatic of colonial pathology, which writers in the traditions of post-colonial discourse seeks to dismantle. Kincaid is one of such literary figures attempting at the decolonizing discourse through the character of Lucy who takes herself to the task of a female sexual adventurer from the once-colonized world.

Upon her visit to a museum, Lucy encountered some paintings by Paul Gauguin, whom she simply referred to as "a French man, who had gone halfway across the world to live and had painted pictures of the people he found there." Strangely, she "identified with yearning of this man; [she] understood finding the place you are born in an unbearable prison and wanting something completely different from what you are familiar with, knowing it represents haven" (95). Gaugin left France and found a haven in an island where he indulged in sexual exoticism. He was part of the discourse of the colonizers, the white who had a God-like aura around him and whom the native people beheld him with awe and respect because of his race. Lucy aspires to be like him but "[she] was not a man; [she] was a young woman from the fringes of the world, when [she] left [her] home [she] had wrapped around [her] the mantel of a servant" (94). But as a point of departure for her identity reinvention, she embraces the agency of a transnational sexual traveler reversing myth of the colonial discourse of the Western men manifested by Gaugin. Holcomb (2003) maintains that embracing the identity of a transnational slut is Lucy's attempt at the counterculture of decolonizing discourse. All in all, the identity is her rebellion against her mother the thought of whom "reminded her that [her] whole upbringing had been devoted to preventing [her] from becoming a slut" (127). Lucy's disobedience implies her perception of her mother's oppression as a result of strict moral codes of the Victorian/West values concerning female sexual conducts which are part of the colonialist instruments to 'civilize' the 'animalistic' colonized.

By becoming a transnational slut, Lucy regards her body as her property and resists being appropriated or dominated by patriarchal/colonial values which consider female body/colony as the site of (re)production and exploitation for pleasure and identity. In order to stay free from domestic commitment of a wife or a mother and not to allow the male gain the

upper hand over her, she keeps refusing falling in love. In every of her relationships with men in her sexual life, she always insists she "was not in love" (67). When Paul, her artist lover, took a picture of hers while she was "standing over a boiling pot of food." And she was "naked from the waist up; a piece of cloth, wrapped around [her], covered [her] from waist down" (155). The picture depicts her as a domestic figure, a wife/mother figure with her bare breast signifying her fertility. She was appalled by the picture. "That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him" (155). She would never let him 'colonize' her and kill her sense of freedom to be herself.

The closing of the novel sees Lucy economically and socially independent, living in an apartment and having a job as a secretary for a photographer. To identify her new self, she discusses her original name: "Lucy Josephine Potter" (149). She revives the moment she knew what her first name means. "I named you after Satan himself. Lucy, short for Lucifer", her mother angrily told her (152). Upon the discovery, she " went from feeling burdened and old and tired to feeling light, new, clean. [She] was transformed from failure to triumph. It was the moment [she] knew who [she] was" (152). To seek freedom and independence and to establish her own identity amid the prevalent sense of alienation and displacement—the threat of rootlessness of not feeling at home, she has to capitalize on her spirit of rebellion like Lucifer. But like Lucifer's rebellion, her rebellion has entailed alienation and loneliness. In consequence of her rebellion against her mother and her rejection of the Antiguan past, she finds herself liberated but alone at the end of the novel. Her loneliness and alienation is the price she has to pay for the search for her true identity. Like Lucifer, she is committed to the task of self-knowledge: "If I did not know everything yet, I would not be afraid to know everything as it came up" (153).

Lucy strives to disrupt the perpetuation of the colonial effects, re-inventing her own identity rather than acquiescingly embracing the homogenized (non)identity defined or prescribed by the legacy of colonialism. Her attempts at decolonizing the colonial effects on her selfhood entails her bitter rejection of her mother, her homeland and her condescending Western sympathizers represented by Mariah. Boldly and unabashedly, she takes on the role of a sexual traveler in defiance of everything she has been brought up to be, an identity that would allow her to explore the world and to be free from male domination. Lucy's search for her identity amid the state of post-colonial rootlessness, however, is far from being complete at

the end of the novel. Instead, it seems to be another beginning of the seemingly endless process of identity invention. Her life still "stretched out ahead of [her] like a book of blank pages" (163). The closing picture of Lucy writing diary in the notebook Mariah gave her as a present suggests that the further account of her self-invention has yet to be created and told by Lucy herself.

Bibliography

Ashcroft, B., Griffiths G., and Tiffin, H. General Introduction. In Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.) *The post-colonial studies reader*. pp. 1-4 London: Routledge. 1999.

Bhatia, Sunil and Ram, Anjali. "Rethinking 'Acculturation' in Relation to Diasporic Cultures and Postcolonial Identities" *Human Development* 44 (2001):1-18.

Césaire, A. *From* Discourse on Colonialism. In Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, pp. 172-18. New York, Harvester Wheatsneaf, 1993.

George, Rosemary. *The Politics of Home*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Holcomb, Gary E. "Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*". *Critique* 44.3 (Spring 2003): 295-313.

Kincaid, Jamaica. *Lucy*. New York: Plume, 1991.

Oczkowicz, E. "Jamaica Kincaid's Lucy: Cultural "Translation" as a Case of Creative Exploration of the Past." *MELUS* 21.3 (Fall 1996): 143-157.

Simmons, Diane. "Jamaica Kincaid and the Cannon: In Dialogue with Paradise Lost and Jane Eyre" *MELUS* 23.2 (Summer 1998): 65-85.

**เอกสารประกอบการประชุม ห้ามใช้อ้างอิง

โครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ: เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

26-27 สิงหาคม 2547
คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"'คนแม่แจ่ม' ในกระบวนการรื้อฟื้นผ้าซิ่นตีนจก"

ปราโมทย์ ภักดิณรงค์ ผู้เสนอบทความ
อ.ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ผู้นำการถกบทความ

วันศุกร์ที่ 27 สิงหาคม 2547
10.45 – 12.15 น. ห้อง 102 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์

โดยการสนับสนุนของ
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

"คนแม่แจ่ม" ในกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจก[1]

"Khon Mae Chaem" in the Process of the Re-invention of *Pha Sin Tin Chok* Culture

ปราโมทย์ ภักดีณรงค์[2]

บทคัดย่อ

ในปัจจุบันที่การสื่อสารมวลชนทำให้คุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าไปตอบสนองการบริโภคสัญญะของคนในสังคมเมือง ในฐานะศูนย์กลางการผลิตและการบริโภคข้อมูลข่าวสาร ผลงานนี้จึงมีแนวคิดต่อการนำเสนอวัฒนธรรมท้องถิ่นแม่แจ่ม ในจังหวัดเชียงใหม่ เป็นพื้นที่ชนิดหนึ่งที่กลุ่มสังคมต่างๆ เข้ามาผลิตความหมาย โดยผู้ศึกษาสนใจกระบวนการนิยามความหมายของผ้าซิ่นตีนจก อันเป็นวัฒนธรรมวัตถุซึ่งถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของชุมชนและมีนัยสำคัญต่อการนำเสนอภาพ "คนแม่แจ่ม" โดยเฉพาะในการประดิษฐ์ประเพณีที่เกิดขึ้น ได้แก่ 'งานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแม่แจ่ม' และ 'งานจุลกฐิน'

พบว่า ชุมชนแม่แจ่มมีฐานความสัมพันธ์จากความหลากหลายทางวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ โดยบางชุมชนใช้ผ้าซิ่นตีนจกในระบบความสัมพันธ์ ขณะที่การประดิษฐ์ประเพณี 'งานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแม่' ถือเป็นสัญลักษณ์หรือแกนกลางของการแสดงความเป็นสมาชิกจากชุมชนต่างๆ ในแม่แจ่ม อย่างไรก็ตาม ชุมชนเหล่านี้นำเสนอตัวตนทั้งโดยการยืนยันอัตลักษณ์ของกลุ่มและการยอมรับการนำของวัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจก นอกจากนี้ยังนำเสนอความเป็นสมาชิกของรัฐชาติด้วย

ขณะที่ 'งานจุลกฐิน' เป็นกระบวนการนำเสนอภาพ "คนแม่แจ่ม" ที่สอดรับกับความต้องการบริโภควัฒนธรรมของคนในสังคมเมือง จึงเป็นประเพณีประดิษฐ์ที่ช่วยสถาปนาชุดสัญลักษณ์และความหมายในการนิยามตัวตนของคนชั้นกลางไทยด้วย

Abstract

In the present, mass communication made the value of local culture becoming a part of consumptive signs of urban society, which is the center of the information producers and information consumers. The concept of Mae Chaem local culture presentation was presented in this paper. Mae Chaem, the one of the district in Chiang Mai province, as the space where various social groups have constructed the meaning. In this study, the researches focus on the meaning construction process of Pha Sin Tin Chok, the material culture is symbolizes of Mae

---

[1] บทความนี้ปรับปรุงเนื้อหาบางส่วนจากวิทยานิพนธ์ของผู้ศึกษา เรื่อง "การเมืองของสุนทรียภาพผ้าซิ่นตีนจกกับกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมแม่แจ่ม" สาขาวิชาการพัฒนาสังคม คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

[2] นักวิจัยอิสระ

Chaem. This local culture is significant for presentation of Mae Chaem people image in the invention of traditions such as the Mae Chaem Unique Handmade Tin Chok Clothes Festival and the Jula Kathin Cerermony.

From the study, it was found out that Mae Chaem community based on the relationship of various ethnic groups with diverse culture. But the Mae Chaem Unique Handmade Tin Chok Clothes Festival has been invented as the symbol or the core of the membership of the community. Anyhow, the other communities tried to show their identities by both maintaining their group symbol and accepting Pha Sin Tin Chok culture. Moreover, they presents also the membership of the national-state.

In the case of the Jula Kathin Cerermony, it is the process of presentation of the image of Mae Chaem people. This process fits the need of urban society for cultural consumption. These traditions established symbol and identity for the middle class Thai people.

1. บทนำ

ในปัจจุบันชุมชนบนที่ราบของอำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ คือชุมชนที่ได้รับการนำเสนอจากงานวิชาการและสื่อสารมวลชนว่าเป็นชุมชนล้านนาในอดีต โดยเชื่อว่าการถูก "ปิดกั้น" ด้วยเทือกดอยอินทนนท์ทำให้ชุมชนแห่งนี้ดำรงวัฒนธรรมและความเป็นล้านนาของตัวเองไว้ได้อย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะสิ่งที่ทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นแม่แจ่มมีชื่อเสียงที่สุด คือ **ผ้าซิ่นตีนจก** ซึ่งในวันนี้ได้รับการรื้อฟื้นขึ้นเป็น 'เอกลักษณ์'[3]ของชุมชน อีกทั้งยังเกี่ยวข้องกับการสร้างชุดความรู้ต่อชุมชน[4] รวมถึงการประดิษฐ์ประเพณีขึ้นในชุมชนในช่วงต่อมา ได้แก่ 'งานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแม่แจ่ม' และ 'งานจุลกฐิน' โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจุลกฐินซึ่งมักถูกนำเสนอเชื่อมโยงกับคุณค่าและความหมายของผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่มในงานวิชาการและสื่อสารมวลชนหลายชิ้น[5]

ทว่า ลักษณะทั่วไปของอำเภอ คือ การประกอบด้วยพลเมืองที่ตั้งอยู่บนฐานของความแตกต่าง กล่าวคือ ประกอบจากหลายกลุ่มชาติพันธุ์ ในการนี้แม้กลุ่มชาติพันธุ์ *'ไทยวน'* หรือ ปัจจุบันเรียกรวมว่า *คน*

---

[3] ในที่นี้ผู้ศึกษาเลือกใช้คำว่า "เอกลักษณ์" เพื่อให้สอดคล้องกับการนำเสนอของส่วนราชการในอำเภอแม่แจ่ม

[4] ดังพบในผลงานของ ลักขณา ปันวิชัย และศิริศักดิ์คุ้มรักษา (2540) อภินันท์ บัวหภักดี (2543) วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ (2544) และนิรมล เมธีสุวกุล (2545) เป็นต้น

[5] อาทิ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2543) วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ (2544) และนิรมล เมธีสุวกุล (2545) เป็นต้น

เมือง และส่วนใหญ่ตั้งชุมชนบนที่ราบจะมีจำนวนประชากรมากที่สุด แต่ในทางประวัติศาสตร์นั้นกลุ่มชาติพันธุ์ปกาเกอะญอ ม้ง ลัวะ และไทใหญ่ ก็มีระบบความสัมพันธ์แบบพึ่งพา/แลกเปลี่ยนกับคนเมืองมาโดยตลอด นอกจากนี้ยังกล่าวได้ว่ารัฐเองก็เป็นผู้ผลิตความแตกต่างขึ้น โดยการแบ่งเขตปกครองออกเป็น 10 ตำบล ได้แก่ ตำบลช่างเคิ่ง ตำบลท่าผา ตำบลบ้านจันทร์ ตำบลแม่แดด ตำบลบ้านทับ ตำบลแจ่มหลวง ตำบลกองแขก ตำบลแม่ศึก ตำบลปางหินฝน และตำบลแม่นาจร

เมื่อเราทบทวนไปในประวัติศาสตร์ภาพลักษณ์ของอำเภอแม่แจ่ม พบว่า หลังแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับแรก แม้รัฐบาลจะส่งเสริมการท่องเที่ยวไปสู่ภูมิภาคแล้ว แต่ภาพลักษณ์ของวัฒนธรรมและชุมชนแห่งนี้ก็ยังมีภาพลักษณ์ของความล้าหลัง หาได้สะท้อนความหมายของชุมชนอันเป็นรากเหง้าบริสุทธิ์ของความเป็นล้านนาแต่อย่างใด ดังจะขอยกคำอาลัยอาวรณ์ (ความเจริญ) ของชายผู้หนึ่ง ซึ่งพิมพ์ในปี พ.ศ. 2510 ว่า

ข้าอยู่เดียวเปลี่ยวใจในไพรลึก อกระทึกโอ่กรรมทำไฉน
มองสายน้ำไหลเชี่ยวเป็นเกลียวไป ช่างห่างไกลแดนดินถิ่นรุ่งเรือง
*ซ้ำจำหนุนไม้ขอนนอนถวิล เลี้ยงชีวินอยู่**ถิ่นผีตองเหลือง***
อีกนานนักจักได้ไปสู่เมือง ไม่รู้เรื่องข่าวสารการของคน
(แม่แจ่ม, 2510: 7 ; เน้นโดยผู้ศึกษา)

เห็นได้ว่า ความเป็นท้องถิ่นและวัฒนธรรมแม่แจ่มในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่ถูกชื่นชมอย่างที่เรารับ 'สาร' ที่สื่อกันในปัจจุบัน ดังนั้นการมีภาพลักษณ์ของชุมชนแม่แจ่มที่น่าพึงพอใจสำหรับ "การบริโภค" จึงปฏิเสธไม่ได้ว่ามีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์สัมพันธ์กับแนวคิดทางสังคมและการสร้างความหมายต่อท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วย โดยเฉพาะในปัจจุบันที่การสื่อสารความหมายของวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งที่เข้าไปตอบสนองผู้คนในสังคมเมือง ซึ่งกล่าวได้ว่าคือศูนย์กลางทั้งการผลิตและการบริโภคข้อมูลข่าวสาร (หรือความรู้) เกี่ยวกับท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นการบริโภคจากสื่อสารมวลชนในชีวิตประจำวัน หรือจากการท่องเที่ยว

ในการนี้ผู้ศึกษาจึงมีแนวคิดต่อ "วัฒนธรรมท้องถิ่น" ของชุมชนแม่แจ่มในฐานะเป็นพื้นที่ชนิดหนึ่งที่กลุ่มสังคมกลุ่มต่างๆ เข้ามาปฏิบัติการกำหนดนิยามความหมาย ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะเน้นการนิยามผ่าน "งานประเพณีประดิษฐ์" ที่เกี่ยวข้องการนำเสนอวัฒนธรรมผ้าชิ้นตีนแม่แจ่ม ได้แก่ งานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแม่แจ่ม และงานจุลกฐิน โดยผู้ศึกษาสนใจว่าท่ามกลางความหลากหลายของกลุ่มวัฒนธรรมในแม่แจ่มนั้น กระบวนการกำหนดนิยามและการประดิษฐ์ดังกล่าวจากกลุ่มสังคมต่างๆ มีปฏิบัติการสถาปนาชุดความหมายหรือคุณค่าของวัฒนธรรมแตกต่างกันอย่างไร ชุดความหมายที่ถูกสถาปนาขึ้นมีผลอย่างไรต่อ

คนท้องถิ่น ในการนี้เพื่อช่วยการทำความเข้าใจดังกล่าว ผู้ศึกษาได้อาศัยแนวคิดทางสังคมศาสตร์บางแนวคิดมาช่วยเป็นแนวทางการวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดในหัวข้อถัดไป

2. แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่น

จากมิติทางประวัติศาสตร์ซึ่งทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของภาพลักษณ์ต่อท้องถิ่นแม่แจ่ม ทำให้ผู้ศึกษามีแนวคิดต่อท้องถิ่นและวัฒนธรรมท้องถิ่นแห่งนั้นในฐานะสนามของการกำหนดนิยามความหมายซึ่งมีพัฒนาการของการช่วงชิง ต่อต้าน ต่อรอง และเห็นร่วมจากกลุ่มสังคมที่เกี่ยวข้อง ผู้ศึกษาจึงทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นบางแนวคิดเพื่อช่วยการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1. แนวคิดว่าด้วยการช่วงชิงนิยามความหมาย

ผู้ศึกษาเริ่มจากผลงานของพัฒนา กิติอาษา (2546) ซึ่งช่วยวางความเข้าใจต่อปรากฏการณ์กระแสท้องถิ่นนิยม โดยเฉพาะแนวคิดในกลุ่มทฤษฎีหลังทันสมัยนิยม (post-modernism) ที่นำเสนอการอธิบายวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยให้ความสำคัญกับความแตกต่างหลากหลายของวัฒนธรรมและเน้นความไม่เป็นเนื้อเดียว (heterogeneity) ที่อยู่ร่วมกันในระบบความคิดและสังคมวัฒนธรรมของมนุษย์ นักทฤษฎีหลังความทันสมัยเชื่อว่าวัฒนธรรมต่างเกิดจากการปะติดปะต่อเอาชิ้นส่วนหรือองค์ประกอบของประวัติศาสตร์จากหลายที่ หลายช่วงเวลา มาจัดวางเข้าด้วยระเบียบความคิดที่สอดคล้องกับสมัยนิยมของปัจจุบัน ดังเห็นในการจัดแสดงนิทรรศการของพิพิธภัณฑ์และการละคร เป็นต้น (พัฒนา กิติอาษา, 2546)

ในแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นนี้ เกษียร เตชะพีระ (2540) ช่วยให้เห็นว่าโลกาภิวัตน์และข่าวสารทำให้การสร้างความกลมกลืน (homogenization) และการแตกตัว (heterogenization) ทางวัฒนธรรมกลายเป็นเรื่องที่ซับซ้อน ทั้งนี้เพราะคนแต่ละกลุ่มต่างมีวัฒนธรรมมีภาษาเป็นของตนเอง ดังนั้นการส่งผ่านชิ้นส่วนวัฒนธรรมข้ามด่านภาษาหรือข้ามวัฒนธรรมจะถูกแปล/แปรให้ไปรับใช้ในวัตถุประสงค์ของบริบททางสังคมหรือวัฒนธรรมอื่น ซึ่งอิสระจากต้นฉบับของวัฒนธรรมเดิมได้ ขณะเดียวกันเสรีภาพในการตีความ (ทั้งความหมายและหน้าที่) โดยท้องถิ่นก็ทำให้การครอบงำทางวัฒนธรรมอย่างสัมบูรณ์นั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะแต่ละภูมิภาคต่างต้องการยืนกรานเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่อยากถูกวัฒนธรรมอื่นครอบงำ(รวมถึงวัฒนธรรมชาติ) ส่วนปัจเจกบุคคลที่ไม่อยากถูกชุมชนที่ตนสังกัดสร้างความกลมกลืนทางวัฒนธรรมจะหันไปหยิบยืมวัตถุดิบทางวัฒนธรรมที่แพร่สะพัดไหลเวียนในตลาด (หรือในสื่อสารมวลชน) มาประกอบสร้างเอกลักษณ์ของตัวเอง (เกษียร เตชะพีระ, 2540)

ฉะนั้นการนิยามวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงมีส่วนเชื่อมต่อของการเมืองระดับโลกาภิวัตน์ ระดับรัฐ และระดับการปฏิบัติของปัจเจก ซึ่งนักคิดชาวฝรั่งเศส มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ได้เสนอแนวความคิดเรื่อง "governmentality" หรือ "การปกครองขีวญาณ" หรือ "ความเป็นสมาชิกการปกครอง" ว่า คืออำนาจการเมืองที่กระทำบนร่างกายของปัจเจก (body politics) ซึ่งจะปฏิบัติตัวเองสัมพันธ์กับการปฏิบัติของคน

อื่นๆ และเป็นเงื่อนไขในการสถาปนาสังคมขึ้นต่อไป สังคมและอำนาจการเมืองในที่นี้จึงมีลักษณะของพันธะทางสังคม (social contract) ซึ่งทำให้ "เรื่องเล่า" อันผลิตจากประวัติศาสตร์แต่ละช่วงถูกแปลความหมายให้มีนัยสำคัญกับชีวิตปัจจุบัน โดยเฉพาะในฐานะเป็นเป้าหมายทางการเมืองจากกลุ่มผลประโยชน์ เช่น นโยบายรัฐ เมื่อดำรงฐานะเป็นสถาบันหรือเทคโนโลยีของ "การปกครองชีวญาณ" หรือ "ความเป็นสมาชิกการปกครอง" แล้ว ก็จะถูกนำมาควบคุมพฤติกรรมของปัจเจก ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ทั้งรัฐและปัจเจกต่างก็มีพันธะทางสังคมต่อกัน (Danaher *et al.*, 2000: 88-92)

ข้อสรุปในการส่งผ่านชิ้นส่วน/ความหมาย/คุณค่าวัฒนธรรมท้องถิ่น จึงเลี่ยงไม่ได้ที่จะถูกตีความ/แปล/แปร ให้ไปรับใช้เจตนารมณ์ในบริบททางสังคม การเมือง และวัฒนธรรมในระดับอื่น (หรือสังคมอื่น) ซึ่งทำให้การแตกตัว (heterogenization) และความกลมกลืน (homogenization) ของวัฒนธรรมท้องถิ่นอาจแสดงถึงการต่อสู้ ต่อรอง หรือหยิบใช้ร่วมกับวัฒนธรรมของรัฐชาติ ภายใต้สภาวะที่ท้องถิ่นมีพันธะ/การติดต่อทางสังคมกับชาติในฐานะของ "ความเป็นสมาชิกการปกครอง"

2.2 แนวคิดว่าด้วยการรื้อฟื้นวัฒนธรรมในบริบทของการบริโภค

จากบทนำซึ่งทำให้เห็นภาพลักษณ์และการสร้างชุดความรู้ต่อวัฒนธรรมผ้าชิ้นตีนจกเติบโตสัมพันธ์กับการสื่อสารในสังคมเมือง ดังนั้นการทบทวนวรรณกรรมส่วนนี้จึงเกี่ยวข้องกับการบริโภคของกลุ่มสังคมต่างๆ ซึ่งเราเริ่มต้นที่การอธิบายของแนวคิดต่างๆ กล่าวคือ นักเศรษฐศาสตร์มักมองว่าปัจเจกชนจะพึงพอใจเมื่อบริโภควัตถุที่ตัวเองขาดแคลน นักจิตวิทยามองความต้องการบริโภคสิ่งของเป็นเรื่องแรงจูงใจ ส่วนนักสังคมวิทยา-วัฒนธรรม หรือสังคมวิทยา-จิตวิทยา มองว่าปัจเจกจะบริโภคสิ่งของตามจิตใต้สำนึกเพื่อบูรณาการเข้าสู่กลุ่มหรือสังคม (Baudrillard, 1999)

ทว่า การบริโภคในที่นี้ไม่ใช่เพียงเรื่องทางวัตถุเท่านั้น แต่ครอบคลุมถึงการบริโภคความหมายหรือสัญญะของวัฒนธรรม ทั้งนี้การสื่อสารมวลชนที่ทำให้ "ท้องถิ่น" ถูกจัดวางด้วยระบบความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ (spatial order) จนส่งผลให้ระยะทางเชิงพื้นที่ที่ห่างไกลถูกนำเสนอเพื่อสื่อนัย "ความเป็นอื่น" และเป็นตัวแทนของคนที่อยู่ต่างวัฒนธรรม เช่น วัตถุในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งถูกจัดแสดงโดยจำแนกตามสถานที่หรือแหล่งกำเนิด ดังนั้นตัววัตถุจึงสะท้อนความสัมพันธ์ทางสังคมและความเป็นมนุษย์ตามกระบวนทัศน์ของการวิวัฒนาการอยู่ในที นอกจากนี้พื้นที่ที่ห่างไกลมากๆ ยังซ่อนสำนึกลึกๆ ถึงความแตกต่างทางเวลา อันทำให้สิ่งประดิษฐ์จากดินแดนชายขอบมักถูกซ่อนความหมายว่าเป็นอดีตของสังคมศูนย์กลาง หรือเป็นส่วนวิวัฒนาการของสังคมเมือง (Miller, 1992)

การบริโภคสัญญะทางวัฒนธรรมในสังคมเมืองยังส่งผลต่อการสร้างความกลมกลืนและการแตกตัวของวัฒนธรรมในท้องถิ่น โดยเฉพาะท้องถิ่นที่มีลักษณะเป็นสังคมชาวนา เช่น จากผลงานของ Peter Burke (1993) ได้บ่งบอกถึงรูปแบบที่ปัญญาชนในยุโรป (ช่วงศตวรรษที่ 19) วิเคราะห์อัตลักษณ์ของสังคม

(collective identity) และพยายามค้นหาวัฒนธรรมประชาชน (popular culture) จากงานศิลปะและสิ่งประดิษฐ์พื้นบ้านในสังคมชาวนา ในการนี้ Burke วิเคราะห์ว่าปัญญาชนตกอยู่ในมโนสำนึกต่อสังคมชาวนาด้วยลักษณะของการโหยหาอดีตสำหรับนำมายืนยันการมีรากเหง้าทางอัตลักษณ์ของตน อีกทั้งพวกเขายังสำนึกถึงการเป็นผู้อุปถัมภ์ (patronizing) จึงเข้าไปจัดการภาพวิถีชีวิตของชาวนา เช่น รวบรวมตีพิมพ์เพลงพื้นบ้านเผยแพร่ด้วยการเชื่อมโยงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาติ เป็นต้น ทั้งนี้วัฒนธรรมชาวนา "ที่เก่าแก่" จึงถูกทำให้เป็นตัวแบบวัฒนธรรมของชาติ เนื่องจากสังคมชาวนานั้นถูกทำประหนึ่งว่ายังไม่แปดเปื้อนจากอิทธิพลภายนอก หรือยังคงมีความเป็นอดีตมากกว่าสังคมเมือง นั่นเอง (Burke, 1993) ดังนั้นเมื่อเราผนวกแนวคิดการจัดระเบียบเชิงพื้นที่ ซึ่งดินแดนชายขอบถูกทำให้หมายถึงความเป็นอดีตของศูนย์กลางนั้น เราจึงเห็นกลุ่มแนวคิดชาตินิยมพยายามกลับไปค้น "สังคมชาวนา" ในฐานะเป็นรากเหง้าวัฒนธรรมของชาติ ในแง่นี้การบริโภคจึงก่อให้เกิดการบูรณาการเข้าสู่กลุ่มหรือชุมชน (ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติ) เป็นเรื่องของจริยธรรม ระบบคุณค่า ระบบการสื่อสารและโครงสร้างการแลกเปลี่ยน (Baudrillard, 1999: 85)

เกษียร เตชะพีระ (2539) ชี้ให้เห็นว่าการบริโภคสัญญะ "ความเป็นไทย" เองอยู่ภายใต้ความต้องการมีตัวตนของคนชั้นกลางไทยในสภาวะโลกาภิวัตน์ของทุนนิยมการค้า ข่าวสาร และวัฒนธรรม ที่มีการแข่งขันกันทั่วโลก ในการนี้พวกเขาได้แปร/แปลความต้องการดังกล่าวไปเป็นความต้องการบริโภค "สินค้า"[6] ตลอดจนทำให้สัญญะ "ความเป็นไทย" เป็นทางเลือกหนึ่งของอัตลักษณ์ซึ่งสามารถกระทำผ่านการซื้อและบริโภคสินค้า โดยสัญญะเหล่านี้ต่างส่งผ่านการสื่อสารมวลชน อย่างไรก็ตาม การบริโภค "ความเป็นไทย" ทำให้เห็นได้ว่าอัตลักษณ์ระดับชาติ (ที่การรณรงค์มีรัฐเป็นส่วนสำคัญ) กับการบริโภคของปัจเจก ก่อตัวขึ้นจากสองปัจจัย คือ หนึ่ง-กระบวนการโลกาภิวัตน์ทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรม และสอง-ความพยายามของรัฐไทยที่จะเหนี่ยวรั้งยึดกุมอำนาจทางการเมืองวัฒนธรรม (cultural political hegemony) แต่เดิมของตนเอาไว้ ทั้งนี้เพื่อจะควบคุมให้ความหมายและการสื่อสาร "ความเป็นไทย" ดำรงต่อไปท่ามกลางกระแสคลื่นสินค้าและภาพลักษณ์ที่ชัดข้ามรัฐข้ามชาติไปทั่วโลก (เกษียร เตชะพีระ, 2539)

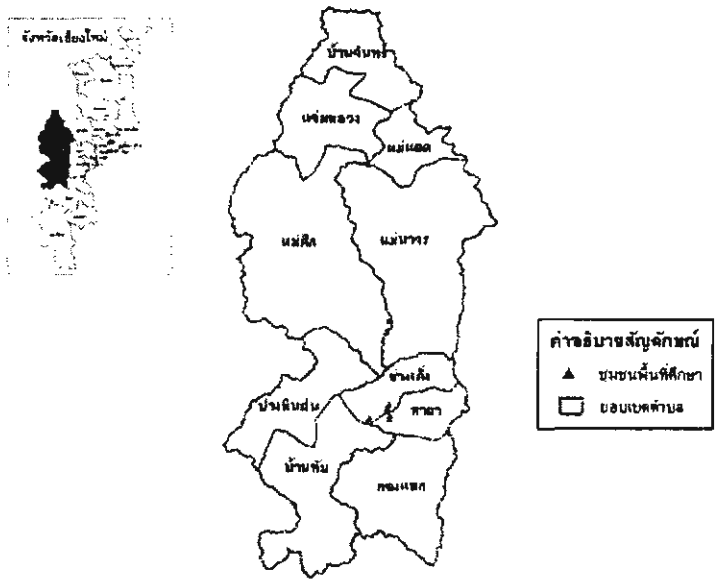
ดังนั้น ทั้งการส่งผ่านคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นและกระบวนการนิยามความหมาย ตลอดจนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมในบริบทของการบริโภค จึงมิได้ตัดขาดจากความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของสังคมเมืองซึ่งมีฐานะเป็นศูนย์กลางการผลิตและบริโภคข่าวสาร/ความรู้/ความหมาย ในเนื้อหาส่วนต่อไปผู้ศึกษาจะนำเสนอให้เห็นพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของกระบวนการดังกล่าวในกรณีวัฒนธรรมในแม่แจ่ม

---

[6] "สินค้า" ในที่นี้ผู้ศึกษาตีความหมายครอบคลุมถึงสินค้าวัฒนธรรม สินค้าการท่องเที่ยว และสินค้าพื้นเมือง ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม เช่น บรรยากาศของสถานที่ท่องเที่ยว ประสบการณ์จากการท่องเที่ยวในท้องถิ่น และการได้เห็นวิถีชีวิตชาวบ้านของนักท่องเที่ยว เป็นต้น

3. ประวัติศาสตร์การรื้อฟื้นวัฒนธรรมผ้าชิ่นตีนจกแม่แจ่ม

จากที่อำเภอแม่แจ่มมีฐานจากความแตกต่างหลากหลาย ดังนั้นการเลือกวัฒนธรรมผ้าชิ่นตีนจกขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของ "คนแม่แจ่ม" จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นการสถาปนาเหนืออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนอื่นๆ ในแม่แจ่มด้วยกัน ทั้งนี้ผู้ศึกษาพบว่าชุมชนสำคัญที่มีวัฒนธรรมผ้าชิ่นตีนจกจะหนาแน่นในบริเวณคาบเกี่ยวของชุมชนใน 2 ตำบล คือ บ้านท้องฝายในเขตตำบลช่างเคิ่ง[7] บ้านทัพ บ้านไร่และบ้านยางหลวงในเขตตำบลท่าผา (ซึ่งชุมชนเหล่านี้ถูกเลือกเป็นพื้นที่ศึกษาในผลงานนี้) นอกจากนี้พบว่ากระจายตัวอยู่ในบางชุมชนของเขตตำบลกองแขกและบ้านทับ (เปรียบเทียบความหนาแน่นกับพื้นที่ทั้งหมดของอำเภอแม่แจ่มจากภาพ 1.1)



ภาพ 1.1 แสดงเขตการปกครองอำเภอแม่แจ่มและชุมชนพื้นที่ศึกษา

พื้นฐานความสัมพันธ์ของชุมชนบ้านทัพ บ้านไร่ บ้านยางหลวง และบ้านท้องฝาย ประกอบด้วยการจัดระบบความสัมพันธ์โดยอุดมการณ์ทั้งอำนาจแบบผีและพุทธ กล่าวคือ

อุดมการณ์อำนาจแบบผี คนทุกชุมชนจะขึ้นกับ 'ผีพ่อเจ้าหลวง' ซึ่งเชื่อว่าเดิมเป็นผีปู่ย่าของพญาเจ้าเมือง ผีพ่อเจ้าหลวงจะมีโครงสร้างในการแบ่งหอผี รวมถึงผีเจ้านายอื่นตามสายเครือข่ายกลุ่มบ้านต่างๆ ความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจผีพ่อเจ้าหลวงกับคนในชุมชนจะครอบคลุมการดำรงชีวิตในความสัมพันธ์ทั้งระดับเมือง ระดับเครือญาติ และระดับบ้าน

---

[7] ปัจจุบันตำบลช่างเคิ่ง คือ บริเวณศูนย์กลางการค้าและเศรษฐกิจของอำเภอแม่แจ่ม ซึ่งเป็นที่ตั้งของธนาคารพาณิชย์และศูนย์ราชการ

ระดับเมือง คนแต่ละกลุ่มบ้านจะอิงตัวเองกับการนับถือผีพ่อเจ้าหลวง สำนึกว่าตนอยู่ภายใต้การกำกับดูแลของอำนาจผีพ่อเจ้าหลวงและเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนแม่แจ่ม

ระดับบ้าน จะกำกับพฤติกรรมของคนในครัวเรือน มิให้ละเมิดอำนาจหรือกติกา/จารีตในชุมชน

ระดับเครือญาติ ตามสายผีปู่ย่า จะเป็นการจัดความสัมพันธ์ขั้นพื้นฐานของคนในชุมชน กำกับให้คนอยู่ในครรลองและพฤติกรรมประจำวันของคน

อุดมการณ์อำนาจแบบพุทธ มีกลุ่มศรัทธาวัด ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการจัดระบบความสัมพันธ์ในชุมชนที่บ่งบอกการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนเช่นกัน มีการแยกและจัดองค์กรที่เรียกว่า หมวดวัด แต่ละหมวดจะมีหัวหมวดเป็นหัวหน้า และมีแก่วัด หรือ ไวยาวัจกร เป็นแกนกลางประสานแต่ละหัวหมวด มีปู่จารย์ หรือมัคทายก เป็นผู้นำประกอบพิธีกรรม

อุดมการณ์อำนาจแบบพุทธ ชุมชนบ้านท้องฝาย บ้านทัพ และบ้านไร่ จะสังกัดศรัทธาวัดเดียวกัน คือ วัดบ้านทัพ ขณะที่บ้านยางหลวงมีศูนย์กลางศรัทธาที่วัดยางหลวง

ลักษณะทั่วไปข้างต้น ผู้ศึกษาต้องการเน้นให้เห็นความไม่เป็นเนื้อเดียวกัน (heterogeneity) ของอัตลักษณ์ ทั้งทางชาติพันธุ์-วัฒนธรรม และที่ถูกสร้างโดยรัฐ ได้แก่ การแบ่งเขตการปกครองออกเป็นตำบล โดยมองข้ามระบบความสัมพันธ์ของชุมชนซึ่งในมิติหนึ่งถือวัดเป็นศูนย์กลางการอ้างอิงสังกัด ดังเห็นได้จากกลุ่มศรัทธาวัดบ้านทัพที่ถูกเขตการปกครองทำการแยกออกเป็น 2 ส่วน ขณะเดียวกันผู้ศึกษาต้องการชี้ให้เห็น "แกนหลัก" หรือกลไกเพื่อจัดการความแตกต่างของสมาชิกในการรักษาความเป็นปึกแผ่น หรือความเป็นชุมชนเดียวกัน ได้แก่ การถืออุดมการณ์แบบผีและพุทธศาสนา เป็นต้น

แต่ก่อนกล่าวถึงกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน จำเป็นอย่างยิ่งที่เราต้องเข้าใจประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ของชุมชนที่วัฒนธรรมผ้าชิ่นตีนจกเป็นแกนกลาง ทั้งภายในและระหว่างชุมชน ดังรายละเอียดจากนี้

3.1 ระบบความสัมพันธ์ในยุคค้าขายกับฝั่งพม่าและความเป็นมาของวัตถุดิบ

ตามความทรงจำร่วมของชาวบ้านบันทึกว่าก่อนสงครามโลกครั้งที่สองจะปะทุขึ้น การหาเส้นฝ้ายมาทอเป็นชิ่นตีนจกไม่สามารถใช้ฝ้ายภายในชุมชนได้ เพราะฝ้ายพื้นเมืองที่ปลูกในแม่แจ่มนั้น เป็นฝ้ายคุณภาพไม่ดี เมื่อปั่นเป็นเส้นจะได้เส้นฝ้ายที่หนาฟู ไม่เรียบ และย้อมสีไม่ค่อยติด หากนำมาจกตีนชิ่นจะทำให้ทอลำบาก ทั้งยังทำให้ลวดลายไม่เรียบแน่น สีซีดและตกเลอะเปื้อนกันได้ง่าย ฝ้ายพื้นเมืองจึงนำมาทอเฉพาะเป็นผ้าห่ม ผ้าปูที่นอน หรือเสื้อผ้าที่ใช้ใส่ในชีวิตประจำวันธรรมดา

การเสาะหาฝ้ายมีคุณภาพดีสำหรับชิ่นตีนจก ชาวบ้านจะใช้ฝ้ายจากสองแหล่ง คือ ฝ้ายจากทิศตะวันตก เป็นฝ้ายที่มีขายตามเมืองการค้าทางตอนใต้ของลุ่มน้ำสาละวินในเขตประเทศพม่า โดยจะมีพ่อ

ค้าเร่ผ่านเข้ามาขาย หรือกลุ่มคนแม่แจ่มที่ไปรับจ้างทางสาละวินติดไม้ติดมือมาขาย ฝ้ายจากตะวันตกนี้ราคาค่อนข้างแพง แต่คุณภาพดีเพราะเส้นเรียบเล็ก สีไม่ตก ส่วนฝ้ายอีกแหล่ง คือ ฝ้ายจากทิศตะวันออก ที่มีขายอยู่ในเมืองจอมทองทางเชียงใหม่ มีราคาถูกกว่า แต่สีตกซีดเร็ว ดังนั้นช่างทอชิ่นตีนจกในยุคนั้นจึงนิยมใช้ฝ้ายจากตะวันตกมากที่สุด ซึ่งในฝ้ายกลุ่มนี้มี 'ฝ้ายแดงน้ำมัน' เป็นฝ้ายสีแดง ราคาแพงที่สุด แต่มีคุณภาพมากสำหรับนำมาทอชิ่นตีนจก โดยเฉพาะใช้ทอตรงส่วนขายชิ่นที่นิยมเป็นสีแดงก็จะทำให้สีคงทนไม่ตกง่ายๆ ทว่า จากความนิยมและมีราคาแพงนี่เองทำให้การครอบครองสินค้าตัวนี้จึงแสดงถึงสถานภาพของผู้บริโภคด้วย

เนื่องจากชุมชนยังเป็นสังคมขนาดเล็ก การตั้งอยู่ใกล้ชิดกันจึงมีระบบความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจในลักษณะเป็นเครือข่ายเดียวกัน คือ มีกลุ่มคนรวย เช่น กลุ่มเจ้าที่นา กลุ่มพ่อค้า และกลุ่มทำธุรกิจส่งข้าวขายคนงานบริษัทสัมปทานป่าไม้ในเขตแม่แจ่ม เป็นกลุ่มที่มีอำนาจควบคุมทั้งตัวเงินและปัจจัยการผลิตผ้าเหนือชาวบ้านทั่วไป โดยเฉพาะในการควบคุมเส้นฝ้ายที่มีคุณภาพดี(ราคาแพง)เหมาะสำหรับนำมาทอเป็นชิ่นตีนจกทำให้ผู้หญิงส่วนใหญ่ในชุมชนไม่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตและการบริโภคชิ่นตีนจกได้

บทบาทที่สำคัญของชิ่นตีนจกในช่วงนี้จึงเป็นหนทางหนึ่งของระบบการแลกเปลี่ยนแรงงานเป็นข้าวเกลือ หรือเป็นเงินตรา ระหว่างกลุ่มคนรวยกับช่างทอที่ส่วนใหญ่มีฐานะยากจน ทั้งนี้แม้ผู้หญิงฐานะดีจะทอผ้าใช้เองบ้างในบางครอบครัว แต่ส่วนใหญ่จะไม่นิยมทอผ้าชิ่นตีนจกใช้เองด้วยเหตุผล 3 ประการ คือ *ประการแรก* เพราะให้ความสำคัญกับการผลิตในไร่นาซึ่งเป็นแหล่งรายได้ทางเศรษฐกิจมากกว่า *ประการที่สอง* เนื่องจากการทอตีนชิ่นที่ใช้วิธีการ 'จก'[8] เป็นงานฝีมือที่ต้องใช้เวลายาวนาน การใช้เงินซื้อจึงสะดวกและคุ้มค่ากว่า และ*ประการสุดท้าย* การไม่จกชิ่นใช้เองยังหมายถึงสถานภาพทางสังคมที่สูงกว่าพวกรับจ้างจกตีนชิ่นด้วย ดังนั้น ช่วงนี้**ภายในชุมชนที่มีชิ่นตีนจกในระบบความสัมพันธ์เองก็ใช่ว่าทุกคนจะต้องมีชิ่นตีนจกนุ่ง หรือต้องมีความรู้ในการจกตีนชิ่น**

ต่อมา ช่วงระหว่างและหลังสงครามโลกครั้งที่สองเล็กน้อย ฝ้ายกลายเป็นวัสดุที่หายาก ยิ่งเมื่อเส้นทางการค้าขายและรับจ้างกับฝั่งพม่าชะงักลง ผู้หญิงในชุมชนจึงไม่นิยมจ้างจกตีนชิ่นกัน แต่หากคนใดต้องการชิ่นผืนใหม่จริงๆ ก็จะใช้วิธี 'ผ่าฝ้าย' หรือการแบ่งปันเส้นฝ้ายกันมาทอ โดยคนเป็นเจ้าของเส้นฝ้ายจะได้ชิ่นตีนจกผืนแรกไปเป็นกรรมสิทธิ์ก่อน ส่วนผืนที่สองเป็นของคนออกแรง[9] หรือบางกลุ่มพยายามปั่นฝ้ายพื้นเมืองเพื่อใช้ทดแทนเส้นฝ้ายคุณภาพดีจากฝั่งพม่า โดยนำมาย้อมสีธรรมชาติด้วยกรรมวิธีต่างๆ

---

[8] การจก คือ เป็นวิธีการทอลายผ้าโดยการเพิ่มด้ายเส้นพุ่งพิเศษ ใช้ขนแม่น ไม้ปลายแหลม สอดนับด้ายเส้นยืนแล้วยกขึ้นสอดใส่ด้ายเส้นพุ่งพิเศษเข้าไป ทำให้เกิดลวดลายเฉพาะจุดหรือเป็นช่วงๆ เพื่อให้เกิดลวดลายสีสันตามที่กำหนด

[9] แม่คำปัอ ไชยเกตุ, อายุ 79 ปี. บ้านไร่. สัมภาษณ์ 18 ก.ย. 2544; แม่ตอง กันทะจัน, อายุ 72 ปี. บ้านยางหลวง, สัมภาษณ์ 9 มี.ค. 2545.

เมื่อถนนเชื่อมเส้นทางอำเภอแม่แจ่ม-อำเภอฮอด-เชียงใหม่ ตัดเข้ามาในปีพ.ศ. 2506 เส้นทางนำเข้าฝ้ายจากเชียงใหม่มีความสำคัญแทนที่การค้าฟากสาละวิน โครงสร้างความสัมพันธ์ของระบบการแลกเปลี่ยนจึงถูกผนวกเข้ากับเศรษฐกิจระดับจังหวัดและระดับชาติมากยิ่งขึ้น ซึ่งทำให้สินค้าเสื้อผ้าแบบใหม่ๆ และทันสมัยจากเชียงใหม่ไหลเข้ามาสร้างความนิยมแทนที่ซิ่นตีนจก ความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้ทำให้กลุ่มคนรวยในชุมชนไม่สามารถควบคุมเส้นฝ้ายได้เหมือนเดิม อีกทั้งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ช่างทอซิ่นตีนจกลดจำนวนลง อย่างไรก็ตาม ซิ่นตีนจกยังคงความนิยมในคนรุ่นแม่รุ่นย่ายาย อันทำให้ช่างทอที่เหลือสามารถทอซิ่นตีนจกลายโบราณขายได้เป็นระยะๆ

3.2 การก่อตัวของการผลิตเข้าสู่เศรษฐกิจส่วนกลาง

ผ้าซิ่นตีนจกมาเริ่มเคลื่อนไหวเป็นสินค้ากับระบบเศรษฐกิจระดับประเทศในช่วงทศวรรษ 2510-2520 เป็นต้นมา เมื่อชาวบ้านจากบ้านท้องฝ่าย คือ แม่สุดา สิทธิเดช และลำดวน โนทา (ลูกสาว) มีโอกาสถวายผ้าซิ่นตีนจกเมื่อไปเข้าเฝ้ารับเสด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2514 และทำให้ปี พ.ศ. 2518 นางลำดวนได้สาธิตการทอผ้าจกถวายทอดพระเนตรในคราวที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเสด็จเยี่ยมราษฎรอำเภอแม่แจ่มอีกครั้ง จนภายหลัง นางลำดวนและเพื่อนบ้านอีกคนหนึ่งชื่อ นางบุปผา ปิงกุล จึงได้รับโอกาสไปสาธิตทอผ้าจกในงานศิลปาชีพที่กรุงเทพฯ และทำให้ลำดวนได้ไปเรียนทอผ้าเพิ่มเติมที่พระตำหนักภูพิงค์ฯ จนกลับมาเป็นผู้เผยแพร่การจกลวดลายใหม่ๆ ให้แก่เพื่อนบ้านคนอื่น โดยประยุกต์ลวดลายให้ง่าย สีสันไม่ฉูดฉาด หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า 'ผ้าลายประยุกต์' เพื่อทอส่งขายในโครงการส่งเสริมศิลปาชีพ (ทบวงมหาวิทยาลัย, มปป: 122) อย่างไรก็ตาม การดำเนินงานของนางลำดวนมีลักษณะการประกอบการแบบเอกชน งานทอผ้าตีนจกป้อนตลาดภายนอกจึงกระทำกันในกลุ่มช่างทอที่จำกัดสมาชิกของนางลำดวนเท่านั้น

แต่ผลจากโครงการส่งเสริมศิลปาชีพเข้ามาสนับสนุนงานทอผ้าตีนจกลวดลายประยุกต์ในหมู่บ้านท้องฝ่าย คือ ทำให้ซิ่นตีนจก (เน้นลายประยุกต์) มีฐานะเป็น "ตัวแทนของการพัฒนา" เช่น ในปี พ.ศ. 2519 นายอำเภอแม่แจ่มขณะนั้นได้นำช่างทอจากบ้านท้องฝ่าย ได้แก่ ลำดวน คำป้อ แสงจันทร์ และบุปผา พร้อมชน 'กี่ทอผ้า' และอุปกรณ์ทอผ้าต่างๆ ออกไปแสดงการทอผ้าซิ่นตีนจกในตัวเมืองเชียงใหม่ โดยไม่ได้นำซิ่นตีนจกและผ้าทอใดๆ ออกร้านขายด้วย[10] ในการนี้ซิ่นตีนจก (เน้นลวดลายประยุกต์) จึงน่าจะทำหน้าที่เป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์ภาพลักษณ์ของการพัฒนาอำเภอ ซึ่งสืบเนื่องมาจากการส่งเสริมและรับซื้อผลิตภัณฑ์ของโครงการส่งเสริมศิลปาชีพในบ้านท้องฝ่ายเท่านั้น

อีกปรากฏการณ์ที่สนับสนุนว่ารัฐยังมิได้เน้นเชิดชูซิ่นตีนจกในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนที่นี่ คือ ในช่วงรอถนนดอยอินทนนท์ - แม่แจ่มเปิดใช้ (ปี พ.ศ. 2520) เมื่อราชการพยายามเปิดแม่

---

[10] คำป้อ นาประเทศ, อายุ 45 ปี.สัมภาษณ์ 9 พ.ค. 2545.

แจ่มให้เป็นพื้นที่ท่องเที่ยวนั้น หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้เลือกทรัพยากรทางธรรมชาติของดอยอินทนนท์เป็นจุดขายมากว่าจะขยายงานทอผ้าตีนจกให้เด่นชัด ทั้งยังขนานนามแม่แจ่มให้เป็นแหล่งอุทยานธรรมชาติของเชียงใหม่ (พิชัย น้อยวัฒน์, 2520) ขณะที่การปฏิบัติภายในชุมชนตามนโยบายแย่งชิงมวลชนในยุคการปราบปรามพรรคมิวนิสต์แห่งประเทศไทยและนักศึกษาที่หนีภัยเข้ามาแฝงตัวในบริเวณป่าแม่แจ่มนั้น ทางราชการก็เน้นกิจกรรมกลุ่มแม่บ้านในรูปของการจัดกลุ่มทำขนมแปรรูปเป็นอาชีพเสริม หรือบางส่วนถูกจัดตั้งเป็นสาวรำวงคอยปลอบขวัญในงานต้อนรับข้าราชการผู้ใหญ่ ทหาร และผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย[11]

แต่ในช่วงคาบเกี่ยวกันนี้ คือ ปี พ.ศ. 2522 โครงการส่งเสริมศิลปาชีพเข้ามาสนับสนุนกิจการทอผ้าจกของนางลำดวน โนทา มากขึ้นในรูปของกลุ่มสมาชิกในโครงการฯ นางลำดวนจึงเอาลวดลายจกจากที่ได้เรียนเพิ่มเติม เช่น จากผ้าจกลายคูบัว ผ้าจกหาดเสี้ยว นำมาผสมผสานประยุกต์กับลายจกแม่แจ่มเดิมให้แก่สมาชิกกลุ่ม โดยเน้นทอเป็นผ้าเทปสำหรับแต่งเสื้อและใช้โทนสีเย็นชรึมๆ แทนสีโทนร้อนจัดฉาดที่หญิงในชุมชนนิยมกัน (ทบวงมหาวิทยาลัย, มปป: 134) พร้อมทั้งได้ขยายฐานการผลิตไปสู่ช่างทอบ้านไร่และบ้านทัพ ซึ่งขณะนั้นมีปฏิบัติการของนักศึกษาฝ่ายซ้ายเข้มข้นกว่าที่ใดๆ ในชุมชนพื้นราบด้วยกัน

เห็นได้ว่า ท่ามกลางบรรยากาศทางการเมืองของการแย่งชิงมวลชน การปรับลวดลายของชิ้นตีนจกแม่แจ่มจากที่เคยมีสีสันจัดฉาดไปเป็นสีโทนชรึมนั้น นอกจากเป็นความพยายามทำให้ลักษณะเฉพาะถิ่นสามารถเป็นเนื้อเดียวกับรสนิยมการบริโภคของคนในเมืองแล้ว การผสมผสานกับลวดลายจากที่อื่นๆ ในประเทศยังช่วยลดความเฉพาะถิ่นลง โดยถูกทำให้มีสถานภาพทางความหมายเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของรัฐชาติ คือ "ความเป็นไทย" ร่วมกัน (นอกเหนือจากความเชื่อมโยงมิติทางเศรษฐกิจ)

ต่อมา ในปี พ.ศ. 2526 ภายใต้แผนงานของโครงการพัฒนาลุ่มแม่น้ำแจ่ม[12]พัฒนากรอำเภอจึงพยายามหาทางเลือกในการผลิตผ้าเข้าสู่ระบบตลาด โดยเข้ามาส่งเสริมการทอผ้าแบบใช้ 'กี่กระตุก' เพื่อให้ผลผลิตปริมาณมากๆ ในแต่ละหมู่บ้าน ทดแทนวิธีการจกลายอย่างเดียว แต่ทั้งปัญหาขาดตลาดรับซื้อและเป็นกรรมวิธีผลิตที่สิ้นเปลืองฝ้ายปริมาณมาก ทำให้คนทอกี่กระตุกลดลงเรื่อยมา ดังนั้นแม้แต่การประเมิน

---

[11] แม่ฝอยทอง สมวถา, อายุ 62 ปี. สัมภาษณ์ 22 ธ.ค. 2544.

[12] โครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม เดิมเริ่มดำเนินการภายใต้ "คณะกรรมการประสานงานโครงการพัฒนาพื้นที่สูง" ในปี พ.ศ. 2521 โดยเป็นความร่วมมือระหว่างองค์กรพัฒนาระหว่างประเทศของสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทย หรือ USAID/Thailand กับสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด (ป.ป.ส.) แต่ต่อมามีการขอเปลี่ยนแปลงหน่วยงานรับผิดชอบจาก ป.ป.ส. มาเป็นสำนักงานปลัดกระทรวงเกษตรและสหกรณ์ และมีการลงนามในสัญญารับเงินช่วยเหลือแบบให้เปล่าเป็นจำนวนเงิน 10 ล้านเหรียญสหรัฐ ในปี พ.ศ. 2523 ภายใต้ชื่อ "โครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม" มีวัตถุประสงค์ในการจัดการปัญหาการปลูกฝิ่น ปัญหาความยากจน ปัญหาสิ่งแวดล้อม สังคม และความมั่นคง จึงได้กำหนดแผนการพัฒนาเน้นที่การพัฒนาอาชีพของคนแม่แจ่ม การเพิ่มผลผลิตทางการเกษตร สินเชื่อ ตลอดจนพัฒนาสภาพแวดล้อม สุขอนามัย ภายในชุมชนแต่ละแห่ง (สันติพงษ์ ช้างเผือก และคณะ, 2546: 77-78)

ผลของโครงการลุ่มน้ำแม่แจ่มเองจึงมิได้มีการเสนองานการทอผ้าชนิดใดๆ รวมถึงซิ่นตีนจกว่าสมควรส่งเสริมเป็นอาชีพของชาวบ้าน[13]

อย่างไรก็ตาม ในปี พ.ศ. 2527 ผลพวงจากแนวทางของโครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่มที่สนับสนุนการจัดตั้งกลุ่มต่างๆ รวมทั้งกลุ่มแม่บ้านนั้น ปรากฏว่าความเคลื่อนไหวภายในบ้านท้องฝายโดยนางบุปผา ปิงกุล (ซึ่งเคยไปสาธิตทอผ้าจกในงานศิลปาชีพพร้อมนางลำดวน) ได้รับเลือกเป็นหัวหน้ากลุ่ม นางบุปผาจึงนำการทอผ้าซิ่นตีนจกเข้ามาเป็นกิจกรรมหลักของกลุ่ม จึงทำให้บ้านท้องฝายมีการเติบโตของร้านค้าผ้าซิ่นตีนจกและผ้าลายประยุกต์ขึ้นหนาแน่นอยู่เพียงชุมชนเดียว

3.3 ช่วงการปะทะประสานของการพัฒนากับกระแสการค้นหาคุณค่าของวัฒนธรรม

จากรอยต่อทศวรรษ 2510 - 2520 ความเคลื่อนไหวในสังคมเมืองที่ปัญญาชนกลุ่มกระแสความคิดแบบมาร์กซิสม์นำเสนอความหมายต่อคำว่า "วัฒนธรรม" แตกต่างไปจากการนิยามของรัฐ กล่าวคือ ขณะที่ "วัฒนธรรม" ภายใต้การท่องเที่ยวที่สนับสนุนโดยรัฐบาลต้องการทำให้ขนบประเพณี วัฒนธรรม ศิลปหัตถกรรม ตลอดจนวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นเพียงสินค้าตอบสนองการพัฒนาทางเศรษฐกิจเป็นหลัก แต่กลุ่มปัญญาชนยึดหลักว่า "วัฒนธรรม" หมายถึงอุดมการณ์ จิตสำนึก ศิลปะ และวรรณคดี เป็นโครงสร้างส่วนบนที่สะท้อนจากโครงสร้างส่วนล่าง อันได้แก่ พลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิต ฉะนั้นความหมายของคำว่า "วัฒนธรรม" ที่ปัญญาชนผลักดันจึงมุ่งเปิดเผยการเอารัดเอาเปรียบในสังคมและความทุกข์ยากของชนชั้นล่างออกมา (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2538) ขณะเดียวกันสังคมก็ตั้งคำถามต่อความไม่เท่าเทียมในยุคของการเปลี่ยนแปลงสังคมมาสู่ความเป็นอุตสาหกรรมและความเป็นเมือง ที่เกิดควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์แบบชุมชน (Gemeinschaft) มาสู่สังคมขนาดใหญ่ (Gesellschaft) อันส่งผลให้ผู้คนในสังคมสัมพันธ์กันแบบเป็นทางการมากกว่าแบบส่วนตัว (จามะรี เชียงทอง, 2543) ผนวกกับความเคลื่อนไหวด้านล้านนาคดีและกระแสความคิดวัฒนธรรมชุมชนได้เติบโตขึ้นเรื่อยๆ ในเมืองเชียงใหม่ จนประสานเป็นกระแสความคิดที่แข่งขันกับแนวคิดเรื่องการพัฒนาของรัฐ

โดยเฉพาะกลุ่มนักพัฒนาเอกชนซึ่งมีบทบาทมากในการพัฒนาชนบทภาคเหนือ ได้ปรับแนวทางการทำงานให้มีแนวคิดมองหาทางเลือกของการพัฒนา ช่วงพ.ศ. 2527 - 2532 เป็นต้นมา เช่น ใช้แนวความคิด "วัฒนธรรมชุมชน" และสิทธิชุมชน มาประยุกต์ใช้ในการทำงาน จนก่อให้เกิดแนวความคิดในการพยายามจะค้นหาแบบอย่างภูมิปัญญาของชาวบ้าน เพื่อนำมาเป็นแบบอย่างความรู้สำหรับการดำรงชีวิตของชาวบ้านอีกครั้ง โดยสร้างพันธมิตรกับกลุ่มสังคมอื่นๆ ทั้งจากกลุ่มนักวิชาการและคนชั้นกลางในเมือง เพื่อทำให้เกิดการรับรู้ในสังคมวงกว้าง (อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, 2543)

---

[13] รายละเอียดใน Roth *et al.* (1987) และสำนักงานบริหารโครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม และศูนย์วิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยพายัพ (2532)