สถานะและบทบาทของนางระบำในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา

Status and Roles of Ballerinas in the Royal Court of Ayutthaya

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ / Khemawan Nattakarnjanadid
ศิลปินและนักวิชาการอิสระ / Freelance artist and researcher

วันที่รับบทความ 18 กรกฎาคม 2565 / แก้ไขบทความ 26 กุมภาพันธ์ 2566 / ตอบรับบทความ 21 มีนาคม 2566

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาสถานะและบทบาทของนางระบำในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา ด้วยการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ เช่น กฎหมาย คำให้การ และจดหมายเหตุ ตลอดจนวรรณกรรมประเภทบันเทิงคดี ทั้งที่เป็นวรรณกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา วรรณกรรมร่วมสมัย และที่อยู่ในยุคสมัยใกล้เคียงกัน โดยผลจากการศึกษาพบว่า นางระบำ คือ ตำแหน่งหนึ่งในราชสำนัก ซึ่งสันนิษฐานว่าการพิจารณาคัดเลือกกลุ่มคนที่ทำหน้าที่ดังกล่าว เป็นการคัดเลือกสตรีที่มาจากกลุ่มผู้มีบทบาททางการเมืองและเศรษฐกิจ โดยอาจมีนัยในการสร้างความมั่งคงทางการเมือง และการประกอบสร้างความเป็นสมมติเทวดาให้มีภาพพจน์ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งนางระบำเหล่านี้นอกจากจะมีหน้าที่ในการฟ้อนรำตามเวลาที่กำหนดในพระราชกิจแล้ว นางระบำเหล่านี้ ยังมีหน้าที่ในการฟ้อนรำในพระราชพิธีต่าง ๆ ของราชสำนัก โดยในบางโอกาส ยังกำหนดให้ทำการแสดงคู่กับการแสดงชนิดอื่น เช่น แสดงคู่กับหนัง เรียกว่า “หนังระบำ” ในพระราชพิธีจองเปรียง เป็นต้น นอกจากนี้นางระบำยังมีหน้าที่ ซึ่งเป็นหน้าที่เฉพาะกิจ เช่น การฟ้อนรำในงานออกพระเมรุ หรือการฟ้อนรำงานสมโภชสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยในสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา นางระบำ ยังอาจมีหน้าที่ในการฝึกหัดและออกแสดงละคร ตามร่องรอยที่พบในเอกสารฉบับต่าง ๆ และการเกิดขึ้นของบทละครเรื่องอิเหนาเล็ก และอิเหนาใหญ่ จึงอาจกล่าวได้ว่า นอกจากหน้าที่ในการสร้างความบันเทิง นางระบำยังเป็นส่วนหนึ่ง ในการขับเคลื่อนพิธีกรรมและนโยบายทางการปกครองของชนชั้นนำไทยในยุคสมัยหนึ่ง

คำสำคัญ : นางระบำ บทบาท สถานะ ราชสำนัก กรุงศรีอยุธยา

Abstract

This article aimed to study the status and roles of ballerinas in the royal court of Ayutthaya. The data were collected via a variety of historical documents, namely, enactments, archives, chronicles, as well as fiction – including literary works in the Ayutthaya period, contemporary literature, and those in the coincident period. The results

indicated that a ballerina was one of the positions in the royal court of Ayutthaya. It is assumed that those who could perform such duties were deliberately selected from women with political and economic roles in the society, which might have implications for creating political stability and contributing to forming the clearer image of hypothetical deity. In addition to a regular duty to dance on schedule, these ballerinas had to perform in various royal ceremonies of the royal court. On some occasions, they were required to perform in conjunction with other types of performances, such as performing with a grand shadow play, called “Nang Rabam,” in the Royal Lantern Floating Ceremony. Besides, they had specific duties, such as dancing in the Royal Cremation Ceremony and for the celebration of sacred things. In the late Ayutthaya period, ballerinas might be responsible for practicing and performing in plays, as found in several documents as well as the appearance of the plays “Inao Lek” and “Inao Yai.” Therefore, it can be said that apart from the function to create entertainment, ballerinas were also part of the ritual and administrative policy movement of the Thai elite in one era.

Keywords : Ballerina, Role, Status, Royal Court, Ayutthaya

บทนำ

การฟ้อนรำ เป็นศิลปะที่อยู่คู่มนุษยชาติมาตั้งแต่สมัยโบราณ หลักฐานเกี่ยวกับการฟ้อนรำ เช่น ศิลปวัตถุ เอกสาร คำบอกเล่า การแสดงชนิดต่าง ๆ ตลอดจนระเบียบกฎเกณฑ์ในการแสดง ย่อมแสดง ให้เห็นถึงภูมิปัญญา ตลอดจนสภาพสังคม เศรษฐกิจ ความรู้สึกนึกคิด และมุมมองสุนทรียภาพของผู้คน ในแต่ละยุคสมัย โดยคนไทย หรือชนชาติไทยนั้น เป็นกลุ่มคนที่มีศิลปะการฟ้อนรำที่สืบทอดกันมาเป็นระยะเวลาช้านาน หลักฐานอย่างหนึ่ง ที่บ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรือง และการให้ความสำคัญเกี่ยวกับการระบำรำฟ้อนมาแต่อดีต คือการกำหนดให้มีกลุ่ม คนที่ทำหน้าที่ดังกล่าว เพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ ดังเช่น หลักฐานร่องรอยในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ระบุถึงการมีอยู่ของ นางระบำในราชสำนัก ทั้งในด้านของสถานะ บทบาท และบทลงโทษในการกระทำผิด ที่ปรากฏอยู่ในเอกสารทาง ประวัติศาสตร์ และงานวรรณกรรม ชิ้นต่าง ๆ โดยแบบแผนและกฎเกณฑ์บางประการยังคงสืบเนื่อง และปรับใช้มา จนถึงสมัยกรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ จึงอาจกล่าวได้ว่า การศึกษาสถานะและบทบาทของนางระบำ ในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาเป็นประเด็นที่สมควรแก่การนำมาศึกษา เพราะนอกจากจะทำให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิต ในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาแล้ว ข้อมูลเหล่านี้ยังเป็นประโยชน์ต่อการ ทำความเข้าใจวิวัฒนาการของขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิต ในราชสำนักกรุงธนบุรี และราชสำนัก กรุงรัตนโกสินทร์ ที่สืบทอดและพัฒนารูปแบบจากสมัยกรุงศรีอยุธยาจวบจนถึงปัจจุบัน

1.สถานะของนางระบำ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา แม้ว่าตำแหน่งหน้าที่นี้จะมิได้มีการระบุถึงคุณสมบัติ วิธีการคัดเลือก หรือศักดินาของผู้ที่ทำหน้าที่ดังกล่าวชัดเจน แต่หากพิจารณาถึงพื้นที่ในการปฏิบัติงาน คือ ภายใน พระมหามณเฑียร อันเป็นพื้นที่ กิน อยู่ หลับ นอน ขององค์พระมหากษัตริย์ ดังปรากฏร่องรอยอยู่ในอนิรุทธ์คำฉันท์ ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ ความว่า

มองสงัดเสียงพลเพรียกพรัก รี้พลทายทัก
แลดุริยนางร่อนรำ

(กรมศิลปากร, 2523, vajirayana.org)

อาจสันนิษฐานได้ว่า ผู้ที่จะมาปฏิบัติหน้าที่ดังกล่าว ควรจะเป็นผู้ที่พระมหากษัตริย์สามารถไว้วางพระราชหฤทัย เช่น เป็นบุตรีของเชื้อพระวงศ์ หรือเป็นบุตรีของขุนนางที่สำคัญในรัชกาลนั้น ๆ ในเอกสารสำคัญ เช่น หนังสือประวัติเจ้าจอมมารดาทับทิม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ได้ทรงอธิบายว่า ชาววังที่จัดเป็นชาววังชั้นสูง คือ พระราชธิดาที่ประสูติในพระราชวังนั้น เบื้องต้น เมื่อฝึกให้มีกิริยามารยาท การทำกับข้าว งานฝีมือ และฝึกให้อ่านออกเขียนได้แล้ว ผู้ใหญ่ในวังจะพิจารณาให้รับราชการฝ่ายต่าง ๆ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท หนึ่งใน 4 นั้น คือ การเป็นมโหรีหรือหัดฟ้อนรำเป็นระบำและละคร ซึ่งเรียกกันว่า “ละคร (ฝ่ายใน)” (ดำรงราชานุภาพฯ, 2471, vajirayana.org) โดยแบบแผนดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการเรียนการสอนที่เป็นระบบ คือให้ฝึกวิชาสามัญที่จำเป็นต่อการใช้ชีวิตประจำวัน ก่อนที่จะแยกกันไปศึกษาเล่าเรียนในวิชาที่ตนเองถนัด หรือผู้ปกครองมองเห็นว่าพอจะมีความสามารถทำได้ และประเด็นเรื่องชาติกำเนิดนั้น ยังสอดคล้องกับข้อความที่ปรากฏในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ที่เรียกขานเหล่าบรรดาผู้ที่มีหน้าที่เล่นดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ ว่า “นางบำเรอ” โดยคำว่า “บำเรอ” มีที่มาจากคำว่า “บ็อมเรอ” ในภาษาเขมร ปัจจุบันถูกนำมาใช้ในทางลบ แต่ในอดีต หมายถึงการบูชา เช่น บำเรอไฟ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2565, dictionary.orst.go.th) และหมายถึงการปรนนิบัติให้เป็นที่ชอบใจ (อุบล เทศทอง, 2561, หน้า 1340) ซึ่งใช้กับทั้งชายและหญิง เช่น ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ 1 ปรากฏ บันทึกว่า “ชั่วพ่อกู (หมายถึงพระราชบิดาของพ่อขุนรามคำแหง) กูบำเรอแก่พ่อกู กูบำเรอแก่แม่กู (หมายถึงพระราชมารดาของพ่อขุนรามคำแหง)” เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2547, หน้า 18) ดังนั้น คำว่า “นางบำเรอ” จึงควรมีความหมายถึงนางผู้ทำหน้าที่ปรนนิบัติรับใช้ ด้วยความสามารถเฉพาะด้านเพื่อให้เกิดความสุนทรียะ มีความหมายและหน้าที่คล้ายกับ “นางกำนัล” หรือ “กำนัล” ซึ่งมีที่มาจากคำว่า “กอมนัล” ในภาษาเขมร แปลว่าผู้รับใช้ เช่นเดียวกัน แต่ในราชสำนัก คงมีการแบ่งระดับหน้าที่ในการรับใช้เป็นอีกหลายระดับ และมีคำเรียกเฉพาะแตกต่าง ไปอีก ตามที่ปรากฏในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน สมัยกรุงศรีอยุธยา เรียงตามลำดับพอให้เห็นตัวอย่าง เช่น “ท้าววรจันที่สมเด็จพระพี่เลี้ยง นางท้าวพระสนมเอก นางพระสนม

สัตรีกำนัล และสัตรีกำนัลแต่งเครื่องวิเศศ ซึ่งมีศักดินาสูงกว่า คุณท้าววิเศศกลาง วิเศศนอก ” เป็นต้น ทั้งนี้ข้อความบางช่วงใน ตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ มีการเรียกผู้ที่มีหน้าที่ ขับร้องว่า “นางบำเรอ” และเรียก ผู้ที่มีหน้าที่ฟ้อนรำว่า “นางระบำ” แยกออกจากกันชัดเจน เช่น “จึงดำรัสให้ข้าน้อยนิพนธ์ผูกกลอนเปนเพลงขับ ให้นางบำเรอร้องถวายในขณะนั้น” หรือ “ให้พระสนมกำนัลนางระบำนางบำเรอ ที่มีรูปศิริวิลาศเปนอันงาม แต่งตัวใส่เสื้ออย่างเทศอย่างมะลายู” เป็นต้น จึงพอสรุปได้ว่า “นางบำเรอ” เป็นคำเรียกรวมของกลุ่มผู้ที่มีหน้าที่เล่นดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำทั้งหมด แต่หากเรียกโดยแบ่งตามหน้าที่ คำว่า “นางบำเรอ” น่าจะมีความหมายไปถึงผู้ที่มีหน้าที่เล่นดนตรีและขับร้อง ส่วน “นางระบำ” หมายถึง ผู้ที่มีหน้าที่ฟ้อนรำเป็นสำคัญ และบางครั้งก็อาจเรียกรวมกลุ่มคนเหล่านี้กับบรรดาผู้ที่ทำหน้าที่อื่น ๆ ว่า “นางใน” หรือ “พระสนมกำนัล” เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้เขียนมีมุมมองว่า เป็นเพราะสาเหตุจากความรุ่มรวยทางภาษา จึงทำให้ มีการเลือกใช้คำเรียกขานกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งได้ในจำนวนที่หลากหลาย หรืออีกสาเหตุหนึ่งอาจเป็นไปได้ว่า ผู้ที่เป็นพระสนมกำนัล อาจต้องสามารถขับร้องฟ้อนรำได้ทั้งหมด จึงไม่มีการกำหนดหน้าที่หรือคำเรียก กลุ่มคนเหล่านี้ที่ชัดเจน เพราะนอกจากต้องเล่นดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำแล้ว อาจต้องทำหน้าที่อื่น ๆ เช่น กรองดอกไม้ วาดเขียน แต่งบทกวี ศึกษาเรื่องเลข พงศาวดาร การพยาบาล ตลอดจนเป็นเจ้าพนักงาน เช่น พนักงานพระภูษา พนักงานพระศรี หรือหมอบเฝ้าอยู่เวร เป็นต้น โดยในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ก่อนที่จะพรรณนาถึงคุณสมบัติของนางบำเรอนั้น ยังได้ปรากฏการกล่าวถึงชาติกำเนิดของผู้ที่เป็นนางบำเรอไว้อีกว่า “แต่นี้ข้าน้อยพึงใจ จะกล่าวความดีและชั่วในหมู่มิตรเสมอหน้า อันเปนข้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินสิ้นด้วยกันนับด้วยร้อยเปนอันมาก ทังนางบำเรอที่เปนขัตติยตระกูลก็มีเปนตระกูลคหบดี ฝ่ายทหารก็มี ฝ่ายพ่อเรือนก็มี เชื้อตระกูลพราหมณ์ก็มี ชาติตระกูลเศรษฐีก็มีเปนตระกูลพ่อค้าก็มี ชนมายุล่วงมัชฌิมะไวยก็มี อยู่ในมัชฌิมะไวยก็มี ยังประถมไวยก็มี พึ่งดะรุณรุ่นไวยก็มีที่สืบราชสุริยวงษ์ ก็มี” (วชิรญาณ, 2457, vajirayana.org) ซึ่งข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงชาติกำเนิดที่หลากหลาย ล้วนเป็นผู้ที่มีฐานะทั้งทางสังคม และเศรษฐกิจทั้งสิ้น ดังที่ปรากฏหลักฐานในอนิรุทธ์คำฉันท์ ซึ่งมีการพรรณนาถึงทรัพย์สมบัติของพระกฤษณ พระอัยกา (ปู่) ของพระอนิรุทธ โดยมีเนื้อความว่า

ยอมลูกท้าวไท
สมบูรณบัวใส วิไลยอาภา
ลออเอววรรณ ลวาดเอวลา
พิศเพี้ยนพักตรา เปรียบตรูบูรณ์จันทร์

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

คำว่า “ท้าวไท” หมายถึง “กษัตริย์” หรือ “ผู้เป็นใหญ่” คำว่า “ลูกท้าวไท” ณ ที่นี้ อาจมิได้หมายถึงบุตรีของผู้ที่เป็นพระมหากษัตริย์จริง ๆ แต่ อาจหมายถึงบุตรีของเชื้อพระวงศ์ต่าง ๆ เช่น บุตรีของ

เจ้าเมืองลูกหลวงหรือเจ้าเมืองประเทศราชที่อยู่ห่างไกลออกไป ซึ่งคงมาจากการต้องการสร้างความมั่นคงทางการปกครองด้วยความสัมพันธ์ทางเครือญาติ ดังปรากฏตำแหน่งพระสนมเอกทั้งสี่ จากสี่ราชวงศ์ ได้แก่ ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ จากราชวงศ์พระร่วง ท้าวอินทรเทวี จากราชวงศ์ศรีธรรมาโศกราช ท้าวอินสุเรนทร จากราชวงศ์สุพรรณภูมิ และท้าวศรีสุดาจัน จากราชวงศ์อู่ทอง รวมถึงลำดับราชวงศ์ที่มีบทบาทในการปกครองกรุงศรีอยุธยาที่มาจากราชวงศ์ทั้งสี่ ล้วนเป็นร่องรอยหลักฐานที่บ่งบอกถึงความสัมพันธ์ดังกล่าว ซึ่งนอกจากอนิรุทธคำฉันท์ ในสมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งสันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นในยุคสมัยเดียวกัน ยังมีการกล่าวพรรณนาในลักษณะที่คล้ายกัน ดังนี้

ย่อมลูกกษัตริย์เต็มเรือนทอง ก่ายกองนอนนอง
จำนำบำเรอทุกตำบล

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

จากข้อความข้างต้น จึงอาจกล่าวได้ว่า ชาติกำเนิด จัดเป็นคุณสมบัติหนึ่งของผู้ที่จะเป็นนางระบำในราชสำนัก และหากนางระบำในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีฐานะเป็นพระสนมสัตรีกำนัล ดุจดังในตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์จริง กลุ่มคนเหล่านี้จะมีศักดินาที่สูงถึง นา 800 ซึ่งเป็นรองตำแหน่งพระสนมเอกทั้งสี่เพียง นา 200 เท่านั้น ตามหลักฐานที่ปรากฏในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน สมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้คุณสมบัติสำคัญอีกประการของนางระบำ คือ ความงาม ที่ถึงแม้จะมิได้มีเอกสารหลักฐานชิ้นใดระบุไว้ แต่ข้อความที่พรรณนาอย่างงดงาม ในวรรณกรรมชิ้นต่าง ๆ เช่น อนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งกล่าวว่า

คือเทพอัปสร
สรรพสรรพาภรณ์ เรืองรองตระศักดิ์
เสด็จลงจากฟ้า ยาตรหล้าเลิศลักษณ์
ค่าใครเชยชัก ทราบสิ้นสุดสมอง

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

หรือในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ เช่น “จะว่าข้างรูปร่างก็งามเหมือนหล่อเหลาเกลากลึง จะว่าข้างทรวดทรงก็งามประหนึ่งนางกินร จะดูดวงภักตร์ลักขณาก็งามเพราพริ้มยิ้มแย้ม จะพิศผิวพรรณวรรณะก็เปนนวลเหมือนนวลจันทร์ จะดูจริตกิริยาก็งามละไมละม่อมพร้อมพริ้ง จะฟังสำเนียงเสียงเจรจาก็เสนาะเพราะจับจิตร์ จะตกแต่งกายานุ่งห่มก็งามสม ดูคมขำ จะใกล้เคียงกับผู้ใดก็หอมกลิ่นเสาวคนธรวยรื่น” (กรมศิลปากร, 2457, vajirayana.org) ซึ่งข้อความดังกล่าว ย่อมเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงบรรทัดฐานของบุคคลภายนอกที่คาดหวังต่อผู้ที่มีหน้าที่เป็นนางระบำ และเป็นกลไกบังคับให้นางระบำปฏิบัติตนให้เป็นไป

ตามความคาดหวัง โดยการอุปมาเหล่านางระบำกับเหล่าเทพอัปสรนั้น อาจมีความสัมพันธ์กับแนวคิดต่าง ๆ ที่พระมหากษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาใช้ในการแสดง สถานะและความชอบธรรมในราชสมบัติ โดยจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ สรุปได้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยา แนวคิดที่มีอิทธิพลต่อสถานะขององค์พระมหากษัตริย์ประกอบด้วยแนวคิดต่าง ๆ ดังนี้

แนวคิดที่หนึ่ง คือ แนวคิดเรื่องสมมุติเทวดา และแนวคิดเรื่องธรรมราชา ที่มีที่มาจากพระพุทธศาสนา โดยในไตรภูมิกถาระบุว่า เทวดาในชั้นฉกามาพจรนั้น ประกอบไปด้วยเทวดา 3 ประเภท ได้แก่ สมมุติเทวดา อุปปัติเทวดา และวิสุทธิเทวดา สำหรับพระมหากษัตริย์นั้นมีฐานะเป็นสมมุติเทวดา ซึ่งในไตรภูมิกถา ได้บรรยายคุณลักษณะของผู้เป็นสมมุติเทวดาว่า “พระราชามหากษัตริย์ผู้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน และพระองค์ทรงรอบรู้หลัก รู้บุญ รู้ธรรม ทรงตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรมทั้งสิบประการ” (กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org) ซึ่งข้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงอุดมคติของพระมหากษัตริย์ในยุคสมัยนั้น คือนอกจากต้องมีสถานะที่สูงส่งด้วยชาติกำเนิด คือเป็นสมติเทวดาแล้ว ยังต้องสูงส่งด้วยคุณธรรม คือเป็นธรรมราชา ตามแนวทางของพระพุทธศาสนาด้วย

แนวคิดที่สอง แนวคิดเรื่องเทวราชา ในศาสนาพราหมณ์ ที่มีต้นกำเนิดจากอินเดีย โดยกรุงศรีอยุธยารับผ่านขอม จากการทำสงครามและกวาดต้อนเชลยศึกในยุคต้นกรุง ซึ่งสภาพสังคมในยุคสมัยนั้นกรุงศรีอยุธยาเริ่มมีอาณาเขตและจำนวนประชากรมากขึ้น การปกครองแบบใช้หลักธรรมราชา หรือแบบพ่อปกครองลูก อาจเริ่มไม่เหมาะสมเท่าที่ควร จึงทำให้แนวคิดใหม่ที่กำหนดบทบาทพระมหากษัตริย์เป็นดังเทพเจ้าลงมาปกครองมนุษย์ หรือระบบเจ้ากับข้า เริ่มมีความเหมาะสมมากกว่า โดยอีกนัยหนึ่งอาจเป็นกุศโลบายให้ประชาชน ตลอดจนพราหมณ์และข้าราชสำนักที่มาจากเมืองพระนครหลวง และเมืองละโว้ ซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรขอม ให้การยอมรับและเกิดความรู้สึกว่าพระมหากษัตริย์ของกรุงศรีอยุธยาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตนก็เป็นได้ โดยแนวคิดเรื่องสมมติเทวดา และแนวคิดเรื่องเทวราชานั้น นับว่ามีอิทธิพลในกรุงศรีอยุธยาตลอด 417 ปี ของการเป็นราชธานี ดังปรากฏเป็นร่องรอยอยู่ในหลักฐานชิ้นต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมในราชสำนัก หรือพระนามของพระมหากษัตริย์อยุธยาในบางรัชกาล เช่น พระนามของ พระอินทราชา อันหมายถึงพระอินทร์ ซึ่งมีบทบาททั้งในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ เป็นต้น โดยในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น การนับถือพระมหากษัตริย์เป็นดังพระอินทร์ ยังปรากฏร่องรอยอยู่ในหลักฐานต่าง ๆ เช่น ตำแหน่งพระสนมเอกทั้งสี่ ที่อาจเปรียบได้กับชายาของพระอินทร์คือนางสุจิตรา นางสุชาดา นางสุธรรมา และนางสุนันทา ตลอดจนชื่อพระที่นั่งบางองค์ในพระราชวังหลวงกรุงศรีอยุธยาที่ระบุไว้ว่าเป็นที่ประทับของพระอินทร์ เช่น พระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์ เป็นต้น และหากเปรียบพระมหากษัตริย์เสมือนดังพระอินทร์ ที่ทรงช้างเอราวัณเป็นพาหนะ นางระบำในพระมหามณเฑียร จึงอาจเปรียบได้กับนางระบำที่อาศัยอยู่เป็นส่วนหนึ่งในงาช้างเอราวัณ หรือเป็นนางเทพอัปสรที่ฟ้อนรำ อยู่รายรอบแท่นแก้วของพระอินทร์ ดังข้อความในไตรภูมิกถา ที่บรรยายว่าแท่นแก้วของพระอินทร์นั้น “ถัดออกไปอีกก็มีบรรดานางฟ้าชาวสวรรค์มากมายฟ้อนรำถวายพระอินทร์อยู่” (กรมศิลปากร, 2565,

vajirayana.org) จากหลักฐานดังกล่าว จึงอาจกล่าวได้ว่า หน้าที่นางระบำในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา มิได้มีจุดมุ่งหมายเพียงแค่การสร้างความบันเทิงแก่องค์พระมหากษัตริย์เพียงเท่านั้น แต่ยังมีสถานะในการช่วยเสริมสร้างความเป็นสมมติเทวดา ตลอดจนความชอบธรรมและสิทธิธรรมในราชสมบัติให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

อีกแนวคิดหนึ่งที่อาจมีอิทธิผลต่อการที่พระมหากษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีพระสนมกำนัลตลอดจนนางระบำเป็นจำนวนมากนั้น แนวคิดดังกล่าว คือ แนวคิดที่สี่ แนวคิดเรื่องจักรพรรดิราช ที่มีที่มาจากคติในพระพุทธศาสนา หมายถึงสถานะการเป็นพระมหากษัตริย์ซึ่งอยู่เหนือกษัตริย์ทั้งปวง โดยคุณสมบัติความเป็นพระจักรพรรดิราชของพระมหากษัตริย์จะบังเกิดขึ้นได้นอกจากการใช้กำลังในการเข้ายึดอำนาจหรือทำลายเมืองต่าง ๆ เพื่อขยายพระราชอาณาเขตแล้ว ความเป็นจักรพรรดิราชอาจสะท้อนหรือแสดงออกผ่านการครอบครองเครื่องราชกกุธภัณฑ์ พระราชบัลลังก์ หรือการเชิญพราหมณ์ผู้ทรง ศิลปศาสตร์ จำนวน 8 คน มากระทำพิธีราชาภิเษก ซึ่งเปรียบเสมือนเชิญเทพเจ้าทั้ง 8 องค์ (หรือ 8 ทิศ) มาสถิต ณ พระมหากษัตริย์เพียงพระองค์เดียว รวมถึงอาจสะท้อนผ่านการครอบครองดวงแก้ว 7 ประการ ซึ่งประกอบด้วย ขุนพลแก้ว ขุนคลังแก้ว ช้างแก้ว ม้าแก้ว จักรแก้ว มณีแก้ว และนางแก้ว เป็นต้น โดยในอดีต กรุงศรีอยุธยาเคยเกิดสงครามเพราะพระเจ้าบุเรงนอง แห่งอาณาจักรพม่า มีพระราชประสงค์ขอแบ่งช้างแก้วหรือช้างเผือกจากสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ที่มีมากถึง 7 ช้าง ซึ่งแท้จริงแล้วอาจเป็นการทำสงครามเพื่อยึดครองพื้นที่ทางเศรษฐกิจก็เป็นได้ แต่การใช้เรื่องช้างแก้วสร้างชนวนเหตุสงครามนั้น ยังให้ประโยชน์ในการแย่งชิงและแสดงความเป็นจักรพรรดิราชเหนือกรุงศรีอยุธยา สร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้แก่สงครามในครั้งนั้น โดยอีกครั้งหนึ่งที่ผู้เขียนมีความเห็นว่า เป็นการแย่งชิงดวงแก้วในพระจักรพรรดิที่แท้จริง คือ การที่พระเจ้าบุเรงนองใช้กำลังแย่งชิงพระเทพกษัตรีย์ พระราชธิดาในสมเด็จพระศรีสุริโยทัยและสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ที่กรุงศรีอยุธยาส่งไปถวายตามคำทูลขอของพระไชยเชษฐากษัตริย์ล้านช้าง แสดงให้เห็นว่าคติเรื่องจักรพรรดิราชนั้นมีอิทธิพลไม่ใช่เพียงแค่กรุงศรีอยุธยาเพียงเท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพลต่อระบอบกษัตริย์ของรัฐต่าง ๆ ที่อยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมถึงแสดงให้เห็นว่าดวงแก้วทั้ง 7 ประการนั้น ดวงแก้วประเภทหนึ่งอาจมีได้มากกว่าหนึ่งดวง เช่น พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ร.9) ที่ทรงมีช้างแก้วหรือช้างเผือกถึง 21 ช้าง เป็นต้น และการที่จำนวนของดวงแก้วเหล่านี้ สัมพันธ์กับพระเกียรติยศและพระบุญญาธิการในพระมหากษัตริย์ จึงอาจกล่าวได้ว่า การมีนางแก้วซึ่งอาจหมายรวมถึงนางระบำในราชสำนักนั้น ยิ่งมีจำนวนและคุณลักษณะสูงส่งเพียงใด ย่อมหมายถึงอำนาจและความเป็นจักรพรรดิราชที่มากล้นเช่นเดียวกัน (ศุภสุตา ปรีเปรมใจ, 2566, 18 กุมภาพันธ์)

2.หน้าที่ของนางระบำ

แม้ว่าชื่อตำแหน่งจะระบุหน้าที่ชัดเจน แต่การที่ในบางเอกสารเรียกนางที่ปฏิบัติหน้าที่ดังกล่าวว่า “นางบำเรอ” ดังที่ได้อธิบายมาแล้วนั้น เป็นสิ่งที่ควรพิจารณาว่าแท้จริงแล้ว นางระบำมีหน้าที่เพียงฟ้อนรำอย่างเดียว หรือต้องทำหน้าที่อย่างอื่นๆ ด้วย ยกตัวอย่างเช่น ในวรรณกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่องอนิรุทธ์คำฉันท์ ที่วันหนึ่ง พระอนิรุทธ์ตัวเอกของเรื่อง ได้เสด็จประพาสป่ามาถึง ณ ต้นไทรต้นหนึ่ง ซึ่งเหมาะสมแก่การพักแรม จึงทำการบูชาเทพารักษ์ประจำต้นไทรนั้น และพักแรมอยู่ที่นั่น ฝ่ายพระไทรเมื่อได้รับเครื่องบูชา จึงเสด็จออกจากพิมาน พอทอดพระเนตรเห็นพระอนิรุทธ์ ก็เกิดความเวทนาว่า

ควรนางบำเรอดูริย จำเรียงบันดัดผทม
ควรเสด็จพิมานสม สุขจับรบำถวาย

(กรมศิลปากร, 2523, vajirayana.org)

ข้อความดังกล่าวสันนิษฐานได้ว่า ประการที่ 1 นางที่ทำหน้าที่เล่นดนตรี ขับร้อง และฟ้อนรำนั้นเป็นคนละหน้าที่ แต่คำเรียกนั้น อาจนิยมเรียกรวมกัน เช่นเรียกว่า “นางบำเรอ” “นางระบำ” หรือเรียกว่า “นางกำนัล” แต่ในบางยุคก็ปรากฏการเรียกแยกกัน คือ นางบำเรอ หมายถึงเฉพาะผู้ขับร้อง และผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งบางครั้งมีคำเรียกอีกคำ คือว่า “นางจำเรียง” เหมือนในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ที่บรรยายภาพการถวายดนตรี ฟ้อนรำแก่พญาอนุชิต ซึ่งก็คือหนุมาน ที่ได้ครองเมืองนพบุรี ว่า

ฝ่ายนางบำเรอก็ขับควญ โหยหวนจำเรียงเสียงหวาน
---------- ----------
ฝ่ายนางระบำก็รำร่อน ทอดกรกรีดกรายซ้ายขวา

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

ประการที่ 2 คือ หน้าที่เหล่านี้อาจเป็นหน้าที่ของคนกลุ่มเดียวที่ต้องปฏิบัติทั้ง 3 อย่าง เหมือนการฝึกหัดละครของวังสวนกุหลาบ ในยุครัตนโกสินทร์ ที่นางละครต้องฝึกหัดทั้ง ฟ้อนรำ ขับร้อง เพื่อให้สามารถแสดงละครได้ดี รวมถึงต้องหัดร้องสักวาและร้องคอนเสิร์ตด้วย เป็นต้น โดยเวลาในการถวายฟ้อนรำนั้นในกฎมณเฑียรบาล ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งอยู่ในกฎหมายตราสามดวง สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้ระบุถึงพระราชกิจประจำวันของพระมหากษัตริย์ไว้ว่า (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 131) “ค่ำแล้วทุ่ม 1 เบิกนอกพิภากษาการศึก 2 ทุ่ม พิภากษาการเมือง 3 ทุ่มพิภากษาเนื้อคดีโบราณ 4 ทุ่มเรียก พระกยาเสวย 5 ทุ่ม เบิกโหรราชบัณฑิตสนทนาธรรม 6 ทุ่ม เบิกเสภาดนตรี 7 ทุ่มเบิกนิยาย 8 ทุ่ม 9 ทุ่ม เข้าพระบันทมมหา

ประถมตีนม่าน” ซึ่งข้อความดังกล่าว คำว่า “เสภาดนตรี” นั้น สุจิตต์ วงศ์เทศ อธิบายไว้ว่า หมายถึง “พนักงาน” แต่ในสมัยหลังได้ถูกนำมาใช้เรียกลักษณะการขับลำนำเล่าเรื่องพร้อมกับการขยับกรับไม้ และเรียกผู้ที่ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีถวายว่า “พนักงาน” เพราะฉะนั้นคำว่า “เบิกเสภาดนตรี” จึงหมายถึง การเบิกตัวพนักงานบรรเลงดนตรี ส่วนคำว่า “เบิกนิยาย” นั้น สันนิษฐานว่า คือการบรรเลงดนตรีวงเดียวกัน คือ วงขับไม้ ซึ่งมีเครื่องสาย เช่น ซอและกระจับปี่หรือพิณ เป็นหลัก ต่างกันที่บทขับร้อง กล่าวคือ ดนตรีนั้นขับร้องด้วยคำประพันธ์จำพวกฉันท์ ซึ่งใช้ในการประพันธ์วรรณกรรมศักดิ์สิทธิ์และวรรณกรรมยอพระเกียรติ เช่น ฉันท์ดุษฎีกล่อมช้าง เป็นต้น แต่นิยายนั้นขับร้องบทวรรณกรรมสังวาส ดังที่พบร่องรอยว่าการบรรเลงมโหรีเพื่อกล่อมนอนนั้น จะนิยมเล่นเป็นเรื่อง หรือตับ เช่น ตับนางไห้ ตับพระนคร (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2551, หน้า 146-160) ซึ่งการไม่พบว่า มีกำหนดในการทอดพระเนตรระบำหรือการบันเทิงต่าง ๆ นอกจากดนตรีนั้น อาจสันนิษฐานว่า เวลาในการถวายระบำรำฟ้อน อาจเป็นเวลาเดียวกับที่ทรงฟังดนตรี เพราะใช้วงดนตรีเดียวกันทำหน้าที่ทั้งสองอย่าง ดังปรากฏหลักฐาน อยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี คือ

หนึ่งให้ขับไม้คนรำ บำเรอท่านท้าวยักษี

(กรมศิลปากร, 2561, vajirayana.org)

ส่วนในช่วงการถวายนิยาย หรือเบิกนิยายนั้น ผู้เขียนสันนิษฐานว่า เนื่องจากมีเนื้อเรื่องอยู่ในเพลง ดังปรากฏหลักฐานอยู่ในเพลงยาวเล่นว่าความ ว่า

ครั้นพระกรุณาจะใกล้หลับ มักให้ขับนางกรายสายสมร
แล้วไปเรื่องมลายูคู่เพื่อนนอน ถ้าจวนตื่นแล้วจึงย้อนมาทางใน

(วชิรญาณ, 2459, vajirayana.org)

แสดงให้เห็นว่าการขับกล่อมนี้ มีจุดมุ่งหมายให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มจนถึงขั้นหลับไป เป็นสำคัญ ฉะนั้นการฟ้อนรำจึงควรจะถวายก่อนในช่วงเวลาดังกล่าว หรือแล้วแต่พระราชอัธยาศัยที่จะ ทรงโปรดให้มีขึ้น โดยหน้าที่ของนางระบำนั้นนอกจากทำหน้าที่ฟ้อนรำถวายแก่องค์พระมหากษัตริย์แล้ว จากการศึกษาค้นคว้ายังพบว่า มีหน้าที่ในการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมต่างๆ ทั้งในเขตพระราชฐาน และนอกเขตพระราชฐาน เฉพาะในวรรณกรรมเรื่อง ทวาทศมาศ ปรากฏการแสดงระบำในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น การพระราชพิธีเดือนยี่ คือ พระราชพิธีบุศยาภิเษก ที่มีการระบุว่ามีการถวายดนตรีและฟ้อนรำ ดังนี้

อัมพรอาเพศแจ้ง จำฉงาย
เดือนยี่เจียรจรัสไกล เกลศกลั้น
มูรธาภิษิตถวาย สังคีต
ยลรบำบนหมั้น หมื่นทวี

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

ระบำดังกล่าว เมื่อพิจารณาจากเนื้อความก่อนหน้า แสดงให้เห็นถึงการปฏิบัติงานนอกพื้นที่พระมหามณเฑียร ของผู้ที่ทำหน้าที่เป็นนางระบำ คือ การทำการแสดงในเขตพระราชฐานฝ่ายกลาง โดยมีผู้ชมที่นอกเหนือจากพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายในที่เป็นเด็กและสตรี คือ พราหมณ์และขุนนางที่เข้ามาถวายน้ำมูรธาภิเษกแก่องค์พระมหากษัตริย์ ดังที่ระบุว่า

มนตรีมนตรีศเรื้อง เรืองยศ
ทุกหมื่นขุนมูลนาย นอบเฝ้า
สมเด็จปิ่นเสาวคต ยุพราช
โอ้เอนดูนุชเหน้า แม่ผ้ายลองใด

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

นอกจากพระราชพิธีบุษยาภิเษก ซึ่งเป็นพระราชพิธีประจำเดือนยี่ ในเดือนนี้ยังมีพระราชพิธีสำคัญอีกหนึ่งพิธี คือ พระราชพิธีเฉวียน หรือการสมโภชพระโค โดยในกฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยาระบุว่า ในตอนท้ายของพิธี พระมหากษัตริย์จะเสด็จออกขุนนาง และมีสมโภชเลี้ยง แต่มิได้กล่าวถึงการแสดงไว้ นอกจากในโคลงทวาทศมาศที่ระบุว่า มีระบำเป็นส่วนหนึ่งในพระราชพิธีดังกล่าว ความว่า

รบำบรรเยศแกล้ง ถวายโฉม
คืออัปสรสวรรค์ใน ฟากฟ้า
มหรสพบแลโลม ลาญสวาดิ
โอ้บ่เหนหน้าหน้า โศกศัลย์

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

โคลงบทนี้ มีลักษณะที่น่าสนใจ คือ การอุปมาผู้แสดงว่าเป็นนางอัปสร ซึ่งบ่งชี้ว่า ระบำดังกล่าวควรเป็นระบำผู้หญิง หรือระบำของเหล่านางในราชสำนัก ที่เป็นบาทบริจาริกาขององค์พระมหากษัตริย์ผู้มีสถานะเป็นสมมติเทวดา อีกคำหนึ่งที่บ่งชี้ว่าเป็นระบำผู้หญิง คือคำว่า “ถวายโฉม” ซึ่งปรากฏอยู่ใน

วรรณกรรม เรื่อง ตำราท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ที่ติเตียนพฤติกรรมนางสนมบางกลุ่มว่า “รับราชกิจได้แต่เพียงหมอบม่ายถวายโฉม หนักไม่เอาเบาไม่สู้ ประพฤติตนดังนี้ก็มีโดยมาก” (วชิรญาณ, 2457, vajirayana.org) โดยผู้เขียนสันนิษฐานว่า “ถวายโฉม” คงหมายถึง การหมอบเฝ้าให้พระมหากษัตริย์ได้ชื่นชมความงามในรูปโฉม และเรียกใช้ตามพระราชประสงค์ เพราะฉะนั้นการรำแบบถวายโฉม คงหมายถึง การร่ายรำให้พระมหากษัตริย์ได้ชื่นชมความงามจากรูปร่างของผู้แสดงให้เกิดความจำเริญตา โดยอาจมีการใช้สายตาชม้าย ชำเลือง ชักชวนให้เกิดความบันเทิงใจ หรือให้เกิดความรักใคร่บ้าง ดังที่ปรากฏในอนิรุทธ์คำฉันท์ว่า

บ้างจับระบำ
แออวยนวยรำ ปรีดิ์เปรมพักตรา
ยยิ้มแย้มโอษฐ ม่ายเมียงหางตา
เห็นหื่นหรรษา สุดสิ้นใจรัก

(กรมศิลปากร, 2523, vajirayana.org)

อีกหนึ่งพระราชพิธีที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง ทวาทศมาส คือ พระราชพิธีตรียัมปวาย ที่จัดขึ้นในเดือนอ้าย เป็นอีกพระราชพิธีหนึ่งที่ระบุว่ามีการถวายระบำจริง แต่อาจแบ่งออกเป็นสองชุด ด้วยระบุว่า

เห็นพาหุเลศเหล้น บรรพ์ถวาย
คือคู่โฉมกินริน เฟื่องฟ้า
เสนงทองรรองพราย เพราเพริศ
เห็นบ่เหมือนหน้าหน้า หน่ายเดือน

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

คำว่า “พาหุ” นั้น หมายถึง “แขน” “พาหุเลศ” จึงอาจหมายถึง “ผู้ที่ทำหน้าที่ฟ้อนรำ” ซึ่งมิได้มีความหมายถึงสถานภาพของผู้ที่ทำหน้าที่ดังกล่าว คำว่า “คู่โฉมกินริน” หากมิได้เป็นคำพรรณนา รูปโฉมของนางระบำ แต่หมายความถึงรูปแบบของการแสดง อาจจินตนาการได้สองแบบ คือ เป็นระบำนางกินนร หรือมีความเป็นไปได้ว่าอาจเป็นระบำชาย หญิง ซึ่งอาจเป็นผู้แสดงหญิงครึ่งหนึ่งแต่งกายเป็นตัวพระ และอีกครึ่งหนึ่งแต่งกายเป็นตัวนาง เหมือนที่ปรากฏในบันทึกของลาลูแบร์ ความว่า “รบำนั้นเปนคนเต้นรำ 2 แถว ชายแลหญิง ไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่การทำศึก แต่เปนเจ้าชู้มาสโมสรกรอกัน” (ลาลูแบร์, 2457, หน้า 168)

การแสดงอีกชนิดหนึ่งที่ปรากฏในโคลงข้างต้น คือ รำเสนง หรือรำซัดน้ำ ผู้แสดงเป็นพราหมณ์ที่ทำหน้าที่โล้ชิงช้า หรือที่เรียกว่า “นาลิวัน” ซึ่งจะทำการแสดงขึ้นเมื่อเสร็จสิ้นจากการโล้ชิงช้า

โดยลักษณะสำคัญของรำเสนงนั้น ผู้แสดงจะสวมเทริดรูปพญานาค ถือเขาสัตว์ ยืนล้อมขันสาครเป็นวงกลม และตักน้ำจากในขันออกซัดไปยังบริเวณโดยรอบ ในหนังสือเรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือน อธิบายว่า การรำเสนง คือ การที่เทวดาหรือพญานาคออกมาพ่นน้ำถวายการต้อนรับพระอิศวร ทั้งนี้ลักษณะดังกล่าวอาจมีการปรับเปลี่ยนไปบ้างตามยุคสมัย ดังเช่น ในตำราท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ระบุว่าพิธีโล้ชิงช้านั้นกระทำในเดือนอ้าย เช่นเดียวกับในสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ในหนังสือเรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือน จัดให้อยู่ในเดือนยี่ เป็นต้น แต่ลักษณะของการรำนั้นยังคงเหมือนกัน และหากการรำเสนง คือ เทวดา หรือพญานาคออกมาพ่นน้ำรับเสด็จพระอิศวร ระบำอีกชุดหนึ่ง อาจหมายถึง นางเทพอัปสรหรือนางกินรี ออกมาร่ายรำรอรับเสด็จก็เป็นได้ ทั้งนี้นอกจากรำเสนงแล้ว ยังมีการจัดการแสดงระบำเข้าคู่กับการแสดงชนิดอื่น เช่น แสดงคู่กับ “ระเบ็ง” เป็นต้น โดยจากการศึกษาค้นคว้า ผู้เขียนพบว่า การแสดงระเบ็งนั้น เป็นการแสดงของผู้ชาย คือข้าราชการฝ่ายหน้า ซึ่งปรากฏการกล่าวคู่กันกับการแสดงระบำมากที่สุด ยกตัวอย่างเช่น ในวรรณกรรมสมัยกรุงธนบุรี เรื่อง ปาจิตกุมาร ที่มีเนื้อหาส่วนหนึ่งกล่าวถึง งานพระเมรุของท้าวพรหมทัต ซึ่งอาจเป็นการพรรณนาจากประสบการณ์ของกวีที่ได้พบเห็นงานออกพระเมรุในสมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะยุคสมัยกรุงธนบุรีเป็นยุคสมัยที่สืบต่อจากกรุงศรีอยุธยาและมีชั่วระยะเวลาสั้น แบบแผนในราชสำนักจึงน่าจะน่าจะเป็นแบบแผนเดียวกันนั้น มีเนื้อความว่า

ยังพวกหนึ่งตั้งโรงอยู่ดูโอ่โถง ละครโรงพึ่งหัดกันขึ้นใหม่
นายโรงรำแขนกรอ่อนวิไล หน้าเป็นใยน้ำนวลน่ายวนยี
... ...
ที่พวกบ้างตั้งโรงเล่นระบำ ตีปี่พาทย์ให้แต่รำจนหนวกหู
ไม่ได้เรื่องเปลืองความคิดไปยืนดู ที่เรื่องราวมิได้รู้แต่รำไป
ยังพวกเหล่าจ้าวเขมรเล่นระเบ็ง เดงมะเดงตูพองบองไถล
ออกยืนเรียงเคียงกันเป็นหลั่นไป ถือหน้าไม้ยืนเล็งมยุรา
จึงสามุตพูดกันให้เป็นนก คนจะยิงมองฟกเที่ยวด้อมหา
ครั้นว่าพบร้องตลบอิลัดทา คนดูฮาหัวอึงคะนึงไป

(กรมศิลปากร, 2533, vajirayana.org)

ข้อความดังกล่าว มีข้อควรสังเกตสองประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง ประโยคว่า “ไม่ได้เรื่องเปลืองความคิดไปยืนดู ที่เรื่องราวมิได้รู้แต่รำไป” หากประโยคนี้มิใช่คำวิจารณ์การแสดง แต่เป็นการบ่งบอกถึงรูปแบบของการแสดง จะสังเกตได้ว่า ละครและระบำมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน คือ ละครแสดงเป็นเรื่องเป็นราว มีเหตุการณ์ต่าง ๆ แต่ระบำนั้น เป็นการแสดงที่ไม่เป็นเรื่องราว ซึ่งสอดคล้องกับบันทึกของลาลูแบร์ ตลอดจนเนื้อหาในบทระบำเก่า ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ

พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งครองราชย์หลังเสียกรุงศรีอยุธยาได้ 15 ปี โดยเนื้อหาเป็นเพียงการบรรยายภาพเทพบุตรและนางฟ้ามีความยินดี ที่พระนารายณ์ จะแบ่งภาคลงไปยังโลกมนุษย์ เพื่อปราบยักษ์ร้าย จึงจับระบำถวาย และเกี้ยวพาราสีกันจนจบบท ซึ่งนับว่ามีเนื้อหาค่อนข้างเล็กน้อย ยกตัวอย่างส่วนหนึ่งเช่น

เมื่อนั้น ฝูงเทพธิดามารศรี
รำพ่อสุราไลยให้ที หนีเปนกระบวนระบำบรรพ์

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

ประเด็นที่ 2 แม้ในปาจิตกุมาร มิได้ระบุถึงเพศ และสถานภาพของผู้ที่แสดงทั้งระบำและระเบ็ง แต่ลักษณะวิธีการแสดง มีการบรรยายให้เห็นภาพค่อนข้างชัดเจน ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบวรรณกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น บุณโณวาทคำฉันท์ ในหนังสือประชุมวรรณคดีเรื่อง พระพุทธบาท ที่บรรยายถึงมหรสพในงานสมโภชพระพุทธบาทแล้วนั้น พบว่าการแสดงระเบ็งในวรรณกรรมทั้งสองเรื่องมีเนื้อหาการแสดงที่เหมือนกัน ดังนี้

ย่องยิงมยุรมรณ์ ก็สอ้อนสเอวเอียง
ลูกคู่ก็แตกเสียง โอละพ่อตระหลบเวียน

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

นอกจากนี้ ในบันทึกการสมโภชวัดพระเชตุพนยังกล่าวถึงการมหรสพ ในเวลากลางวัน ซึ่งระบุถึงระบำ และโมงครุ่ม เป็นลำดับต่อกัน ว่า “มีโขนอุโมงค์โรงใหญ่ หุ่น ละคร มอญรำ ระบำ โมงครุ่ม” (กรมศิลปากร, 2531, vajirayana.org) หรือในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ที่ระบุว่า

หนึ่งให้ระเบ็งระบำใน ไปบำเรอท้าวยักษา

(กรมศิลปากร, 2561, vajirayana.org)

จึงอาจสันนิษฐานได้ว่า ระบำนั้น เป็นการแสดงที่นิยมนำมาแสดงด้วยกันกับการแสดงของ ฝ่ายหน้า คือ ระเบ็ง และโมงครุ่ม จากการที่นิยมกล่าวถึงมหรสพทั้งสองชนิดนี้ต่อกันเสมอ ๆ เป็นความนิยมตั้งแต่อยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้คำว่า “อิลัดทา” ที่ปรากฏในปาจิตกุมาร เป็นคำที่ใช้ในการแสดงโมงครุ่ม แต่ไม่ปรากฏในระเบ็ง ผู้เขียนสันนิษฐานว่า ผู้ประพันธ์อาจเกิดความสับสนจึงนำคำที่ใช้ในการแสดงหนึ่งมาบรรยายการแสดงอีกประเภทหนึ่ง หรืออาจเป็นเพราะนอกจากนำมาแสดงต่อกันกับระเบ็งแล้ว ยังแสดงคู่

กันกับโมงครุ่ม ดังที่ปรากฏรายละเอียดอยู่ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา เกี่ยวกับรายละเอียดของพระราชพิธีเผดจ์ศกลดแจตรออกสนาม (สะกดตามหนังสือ) ความว่า “นายรองนั่งด้วยอินทเภรีหรทึกยืนฉานระบำซ้ายขวาหม่งครุ่ม 3 ยกเมื่อแรกเสดจ์หม่งครุ่ม ชแม่เมื่อเลี้ยงหม่งครุ่มเมื่อเอยนสรรพคิลา” (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 137) หรือที่ปรากฏในรายละเอียดของพระราชพิธีอาสยุช หรือพระราชพิธีไล่เรือ ความว่า “เดือน 11 การอาสยุชพิธี มีหม่งครุ่มซ้ายขวา ระบำหรทึกอินทเภรีดนตรี” (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 140)

คำว่า “ระบำหรทึกอินทเภรีดนตรี” สามารถตีความได้หลายนัย คือ อาจมีทั้งระบำ และการประโคมดนตรีทั้ง หรือ ระบำหรทึกอินทเภรีนี้ อาจเป็นคำขยายคุณลักษณะของการแสดงโมงครุ่ม กล่าวคือ โมงครุ่มนั้น เป็นการละเล่นที่มีลักษณะอธิบายพอสังเขป คือ แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายหนึ่งจะตี ฆ้องโหม่งให้สัญญาณ และบอกชื่อท่ารำต่าง ๆ ส่วนอีกฝ่ายก็จะยืนอยู่ที่มุมทั้งสี่ของกลองขนาดใหญ่ คอยตีกลองและออกท่าทางตามที่คนตีฆ้องโหม่งบอก จึงอาจถือว่าโมงครุ่มเป็นระบำกลองหรือระบำอินทเภรีได้เช่นกัน เพราะมีการตีกลองร่วมกับการออกท่าออกทางไปด้วย นอกจากนี้ ยังปรากฏการแสดงร่วมกับหนัง หรือ หนังใหญ่ ซึ่งเป็นการนำตัวหนังที่ฉลุลวดลาย เป็นตัวละครต่าง ๆ ขึ้นเชิดบนจอหนังซึ่งเป็นผืนผ้าสีขาว ให้เกิดเป็นเงาขึ้นบนผืนผ้านั้น โดยมีการพากย์ เจรจาและบรรเลงดนตรีประกอบ ในปัจจุบันบางครั้งมีการใช้คนออกแสดงเรื่องราวที่หน้าจอหนังสลับการเชิดหนัง โดยในกฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยาระบุว่า ในพระราชพิธีจองเปรียง มีการเล่นหนังระบำ ซึ่งอาจหมายถึงการเล่นหนังสลับกับระบำหรือแสดงระบำก่อนหน้า หรือหลังการแสดงหนังก็เป็นไปได้ โดยมีความว่า “ถ้าเสดจ์ลงเป่าแตรโห่ 3 ลา เล่นหนังระบำ เลี้ยงลูกขุนแลฝ่ายใน” (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 141)

จากที่ผู้เขียนได้อธิบายมานั้น นอกจากหน้าที่ในการแสดงถวายในพระมหามณเฑียร และในพระราชพิธีต่าง ๆ ที่จัดในทุก ๆ เดือนแล้ว ยังพบว่ามีการแสดงที่อาจนับได้ว่าเป็นงานเฉพาะกิจ คือมิได้มีกำหนดเป็นประจำ แต่เกิดขึ้นเมื่อมีกรณีพิเศษ เช่น งานออกพระเมรุ ดังที่ปรากฏร่องรอยอยู่ใน ปาจิตตกุมาร หรืองานสมโภชพระรูปหล่อ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ และพระพันวษาน้อย ในรัชกาลสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อัมรินทร์ ในเอกสารคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม ความว่า “จึ่งมีนางขับรำมะโหรีล้วนนางกำนันนารีที่น้อย ๆ งาม ๆ ดี ๆ ประดุจดังกินรีขับรำอยู่ตามเพลงเปนอันมาก” (กรมศิลปากร, 2534, vajirayana.org) ซึ่งคำว่า “ขับรำ” นั้น อาจหมายถึง “ขับลำ” ที่แปลว่า คำกลอน แต่ในการขับลำอาจมีระบำประกอบการขับร้องดังกล่าวก็เป็นไปได้ สำหรับงานเฉพาะกิจอีกประเภทที่ควรกล่าวถึง คือ การแสดงถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ประตูวังทั้ง 4 ประตู ในกรณีที่เกิดการทะเลาะวิวาท คลอดลูกหรือแท้งลูกจนเป็นเหตุให้มีโลหิตปนเปื้อนพื้นที่ในพระราชวังหลวง โดยในกฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยา ระบุว่าให้ผู้นั้น “หาชีพ่อพราหมณ์ ซึ่งรู้พลีกรรมมากระทำบวงสรวงตามธรรมเนียม” และ “ให้มีระบำ รำเต้น พินพาทฆ้องกลอง ดุริยดลตรีประโคมทัง 4 ประตู” (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 125-126)

จากการสังเกต ผู้เขียนพบว่า ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนนั้น มีการกำหนดศักดินาของผู้ที่เป็นละครไว้ชัดเจน แต่ในการพระราชพิธีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก กลับไม่มีการแสดงละครปรากฏ หากพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน ถูกเขียนขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธไตรโลกนาถจริง หมายความว่า ในรัชสมัยนั้น การแสดงละครยังไม่เกิดขึ้นในราชสำนัก แม้ในทวาทศมาสก็ยังไม่ปรากฏการแสดงละครเช่นกัน จนถึงปลายกรุงศรีอยุธยาได้เกิดหลักฐานแสดงถึงการมีละครขึ้นในราชสำนัก คือ ข้อความ ในบุณโณวาทคำฉันท์ ในหนังสือประชุมวรรณคดีเรื่อง พระพุทธบาท ที่กล่าวว่า

ละครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ดำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนละครใน บริรักษจักรี
โรงริมคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

ข้อความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า มีละครในงาน 2 โรง โรงหนึ่งนั้นแสดงเรื่อง อนิรุทธ์ ตอนได้นางกินรี ซึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ เหตุการณ์ดังกล่าวเป็นตอนปลายของนาฏวรรณกรรมเรื่องอุณรุท ส่วนอีกโรงหนึ่ง เล่นเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาได้นางบุษบาในถ้ำทอง มีข้อควรสังเกต คือ ละครโรงที่แสดงเรื่องอิเหนานั้น มีการระบุว่า เป็นละครใน “จักรี” คือละครในองค์พระมหากษัตริย์ และคัดเลือกเฉพาะสตรีรุ่นสาว มาแสดงเพียงเท่านั้น ทั้งนี้ยังมีร่องรอยอยู่ในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง บทพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศฯ ในหนังสือประชุมวรรณคดีเรื่อง พระพุทธบาท ว่ามีนางละครร่วมในขบวนเสด็จ ความว่า

เถาวัลย์พันไม้หย่อน ลงมา
สาวนั่งถีบชิงช้า ห่วงห้อย
ทำเพลงวังเวงอา รมณ์ชื่น
เสียงส่งเพราะดอกสร้อย ฉ่ำร้องละครเครง

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

จากหลักฐานดังกล่าวอาจมีความเป็นไปได้ว่า นางระบำในยุคปลายกรุงศรีอยุธยา อาจมีหน้าที่เพิ่มเติมคือต้องฝึกหัดการแสดงเป็นเรื่องเป็นราวคือละครเพิ่มอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งคงมีเรื่องอิเหนาเล็ก พระนิพนธ์ใน เจ้าฟ้าหญิงกุณฑล และอิเหนาใหญ่ พระนิพนธ์ใน เจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ ซึ่งเป็นพระธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ และเจ้าฟ้าสังวาล ที่ทรงนำเรื่องราวมาจากนางทาสีชาวชวามาเป็นเค้าโครงเรื่องขึ้น นอกจากนี้ยังแสดงเรื่องอนิรุทธ์ โดยปรากฏหลักฐานอยู่ในประชุมเพลงยาวความเก่า ความว่า

ทั้งสมบูรณ์อยู่ในจุลจักรพรรดิ ภิรมย์สวัสดิ์ร่วมราชโกษฐา
มาเร่อร่ำให้ทำที่ศรีสุดา ทั้งอุส่าห์เบือนบิดจริตงาม
ไปฝึกฝนกันที่ต้นลำไยเก่า ข้างลำเนาสรรเพ็ชญ์ปราสาทสนาม

(กรมศิลปากร, 2565, vajirayana.org)

คำว่า “ศรีสุดา” คงหมายความถึง “นางศรีสุดา” ซึ่งเป็นชายาของพระอนิรุทธ์ พระเอกของเรื่อง ทั้งนี้ในเพลงยาวดังกล่าว มีข้อควรสังเกต คือ การระบุถึงภูมิสถาน ที่ใช้ในการฝึกหัดละคร คือ ข้างพระที่นั่งสรรเพ็ชญ์ปราสาท ทั้งนี้แม้ว่าการฟ้อนรำจะเป็นงานหลัก แต่อาจด้วยชาติกำเนิดที่มาจากตระกูลสูง การมีส่วนในพระราชพิธีต่าง ๆ จึงถูกกำหนดเป็นหน้าที่อีกอย่าง ดังปรากฏหลักฐานอยู่ในกฎมณเฑียรบาล สมัยกรุงศรีอยุธยา (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 131) กำหนดให้เกณฑ์นางระบำเข้าร่วมในพระราชพิธี ต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งมีความพิเศษกว่าพระราชพิธีอื่น ที่มีการกำหนดรูปแบบการแต่งกายของข้าราชการฝ่ายใน เรียงลำดับจากที่มีฐานะสูงสุดตั้งแต่ พระอรรคมเหสี จนถึงโขลนโดยบรรดา นางระบำนั้น มีรูปแบบเครื่องแต่งกายระบุไว้คือ “นางกำนัลนางระบำนายเรือน หนูนยิกเกี้ยวแซม” (กรมศิลปากร, 2505, หน้า 133)

ยามว่างของนางระบำนั้น สันนิษฐานว่า คงใช้ไปกับการฝึกหัดตนเอง หรือถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการฟ้อนรำให้กับผู้อื่น ตลอดจนอาจทำงานฝีมือตามที่ปรากฏหลักฐานอยู่ในเอกสารสมัยหลังกรุงศรีอยุธยา ดังที่ผู้เขียนได้อธิบายไว้ในหัวข้อที่แล้ว เป็นต้น และถึงแม้ว่าตำแหน่งนางระบำหรือนางบำเรอจะเป็นผู้ใกล้ชิดกับองค์พระมหากษัตริย์จริง แต่หากกระทำผิดหรือปฏิบัติหน้าที่ด้วยความไม่ซื่อตรง ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาก็ได้ระบุโทษไว้ เช่น “ผี้พระสนมออกเจ้านางกำนัล นางบำเรอหยกเครื่องจ่าในเรือนโขลน ถ้าต้องพระราชอาชา หนัก เบา ส่งแก่ทะลวงฟัน” เป็นต้น มิมีการยกเว้นหรือสิทธิพิเศษเหนือบุคคลใดในกรุงศรีอยุธยา

บทสรุป

นางระบำ คือ ตำแหน่งหนึ่งในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา ที่มีบทบาทหน้าที่ฟ้อนรำ ดังปรากฏร่องรอยในวรรณกรรมประเภทต่าง ๆ โดยคุณสมบัติของผู้ที่เป็นนางระบำนั้น ในยุคสมัยหนึ่งอาจมีกฎเกณฑ์ที่ต้อง

คัดเลือกจากผู้ที่เป็นบุตรีของเจ้าเมือง ขุนนาง หรือพ่อค้า ซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาททางด้านความมั่นคงและเศรษฐกิจ แต่เนื่องจากระยะเวลาในการดำรงความเป็นราชธานี ของอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา กว่า 400 ปี กฎเกณฑ์บางอย่างย่อมมีการเปลี่ยนแปลงและคลี่คลายลง ประกอบกับหลักฐานประเภทบันเทิงคดีนั้น บางครั้งกวีอาจพรรณนาเกินจริง ทั้งเรื่องชาติกำเนิด และรูปสมบัติ เพื่อช่วยเสริมสร้างให้วรรณกรรมสามารถสร้างภาพพจน์ที่งดงามแก่ผู้อ่าน โดยเฉพาะวรรณกรรมที่มีตัวละครเป็นอวตารภาคหนึ่งของพระนารายณ์ เช่น อนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับแนวคิดเทวราชา ที่ยกย่องสถานะของพระมหากษัตริย์เสมือนอวตารภาคหนึ่งของพระนารายณ์ เช่นเดียวกัน เป็นต้น โดยอีกสาเหตุหนึ่งที่ต้องคัดเลือกจากกลุ่มบุคคลดังกล่าว อาจเป็นแนวคิดในการรักษาพระราชอำนาจให้มั่นคงยิ่งขึ้น กล่าวคือ บุตรีของผู้ที่มีอำนาจเหล่านี้ เป็นเสมือนหลักประกันของความจงรักภักดี รวมถึงมีส่วนช่วยในการเสริมสร้างภาพลักษณ์ของความเป็นสมมติเทวดา และความชอบธรรมในการครอบครองราชสมบัติ โดยที่ในทางกลับกันหากบุตรีของกลุ่มคนเหล่านั้นได้รับความไว้วางพระราชหฤทัย หรือได้มีโอกาสถวายตัวเป็นพระภรรยาเจ้า กลุ่มคนดังกล่าวก็จะได้เลื่อนสถานะทางสังคม และมีสายสัมพันธ์ทางเครือญาติกับพระมหากษัตริย์ รวมถึงยังมีโอกาสในการศึกษาเล่าเรียนวิชาต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ นอกเหนือจากวิชาทางด้านการฟ้อนรำ ขับร้อง ดนตรี เช่น วิชาทางด้านอักษรศาสตร์ และวิชาช่างสตรี เป็นต้น

หน้าที่ของนางระบำนั้น นอกจากหน้าที่ในการถวายฟ้อนรำตามที่กำหนดในพระราชกิจ หรือตามพระราชอัธยาศัยแล้ว นางระบำยังมีหน้าที่ในการฟ้อนรำในพระราชพิธีต่าง ๆ ทั้งที่เป็นการฟ้อนรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และการฟ้อนรำถวายแก่พระบรมวงศานุวงศ์ตลอดจนขุนนางที่มาเข้าร่วมพิธี เช่น พระราชพิธีตรียัมปวาย พระราชพิธีบุศยาภิเษก ซึ่งบางพระราชพิธี ยังกำหนดเป็นการฟ้อนรำร่วมกับการแสดงประเภทอื่น ๆ เช่น ระเบ็ง โมงครุ่ม และหนัง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีหน้าที่ที่เป็นเฉพาะกิจ เช่น การฟ้อนรำในงานออกพระเมรุ การฟ้อนรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และมีหน้าที่อื่น ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ เช่น การเข้าเฝ้าในพระราชพิธีต่าง ๆ ตามกำหนด ดังที่ปรากฏหลักฐานอยู่ในกฎมณเฑียรบาล เช่น การเข้าเฝ้าในพระราชพิธีอินทราภิเษก เป็นต้น ต่อมาเมื่อถึงช่วงปลายกรุงศรีอยุธยา เมื่อเกิดละครขึ้นข้างในราชสำนัก การฝึกหัดและออกแสดงละคร อาจเป็นอีกหน้าที่หนึ่งที่เพิ่มเติมขึ้นจากสมัยต้นกรุง ทั้งนี้การศึกษาค้นคว้าดังกล่าวยังไม่ใช่ข้อสรุปของข้อเท็จจริงทั้งหมด ในอนาคตหากมีการค้นพบร่องรอยใหม่ ข้อสันนิษฐานบางอย่างในบทความนี้ ควรนำกลับมาพิจารณาอีกครั้ง เพื่อให้การศึกษาภาพสถานะและบทบาทของนางระบำในราชสำนักกรุงศรีอยุธยามีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยผู้เขียนมีความยินดีเป็นอย่างยิ่ง หากองค์ความรู้ดังกล่าวในบทความ จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า และการเรียนการสอนทางด้านประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ และนาฏดุริยางคศาสตร์ ตลอดจนเป็นประโยชน์ต่อการนำไปเป็นข้อมูลพื้นฐาน และการสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปิน ในการฟื้นฟู สร้างสรรค์งานดนตรี และนาฏศิลป์จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี อันจะเป็นประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติสืบไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2505). กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1. (พิมพ์ครั้งที่ 1). พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา

_____. (2523). **อนิรุทธคำฉันท์.** ค้นเมื่อ 26 มิถุนายน 2565 จาก vajirayana.org

_____. (2531). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1.** ค้นเมื่อ 16 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2533). วรรณกรรมสมัยกรุงธนบุรี เล่ม 2. ค้นเมื่อ 18 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2534). **คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม.** ค้นเมื่อ 20 มีนาคม 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2547). **ศิลาจารึกสุโขทัย หลักที่ 1 จารึกพ่อขุนรามคำแหง.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพ: รุ่งศิลป์การพิมพ์

_____. (2555). **ไตรภูมิกถาฉบับถอดความ.** ค้นเมื่อ 21 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2561). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี.** ค้นเมื่อ 24 มิถุนายน 2565 จาก vajirayana.org

_____. (2565). **โคลงทวาทศมาส.** ค้นเมื่อ 24 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2565). **บทลคร ชุดเบ็ดเตล็ด ในเรื่องรามเกียรติ์.** ค้นเมื่อ 28 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2565). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์.** ค้นเมื่อ 28 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2565). **ประชุมวรรณคดีเรื่อง พระพุทธบาท.** ค้นเมื่อ 19 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2565). **สมุทรโฆษ คำฉันท์.** ค้นเมื่อ 18 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2471). ประวัติเจ้าจอมมารดาทับทิม รัชกาลที่ 5 กับ สุภาสิตทุคคตะสอนบุตร. ค้นเมื่อ 21 มิถุนายน 2565 จาก vajirayana.org

ราชบัณฑิตยสถาน. (2565). **ผลการค้นหา “บำเรอ”.** ค้นเมื่อ 30 พฤศจิกายน 2565 จาก dictionary.orst.go.th

ลาลูแบร์. (2457). **จดหมายเหตุลาลูแบร์ พงศาวดารสยามครั้งกรุงศรีอยุธยา แผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช.** พระนคร: ปรีดาลัย

วชิรญาณ. (2457). **เรื่องนางนพมาศ หรือตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ.** ค้นเมื่อ 18 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

_____. (2459). **เพลงยาวเล่นว่าความ.** ค้นเมื่อ 24 มิถุนายน 2565, จาก vajirayana.org

ศุภสุตา ปรีเปรมใจ. (2566, 18 กุมภาพันธ์). อาจารย์ประจำสาขาวิชาประวัติศาสตร์. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา. สัมภาษณ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์

อุบล เทศทอง. (2561). **คำยืมภาษาเขมรในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น.** กรุงเทพฯ: Veridian E-Journal Silpakorn University, 11(1), 1340.